ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทย ระหว่าง พ.ศ. 2513 – 2550

นางสาวขจิตขวัญ กิจวิสาละ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2553
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MEANING OF COUNTER - SOCIAL POWER THROUGH NARRATIVE FORM OF THAI FILMS DURING 1970 – 2007

Miss Kajitkwan Kijvisala

ศูนย์วิทยทรัพยากร

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy (Communication Arts) Program in Communication Arts

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2010

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทย ระหว่าง พ.ศ. 2513 – 2550
โดย	นางสาวขจิตขวัญ กิจวิสาละ
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ)

..... กรรมการ
(ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.สมสุข หินวิมาน)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นลินี ตันธุวนิตย์)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ : ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทย ระหว่าง พ.ศ. 2513 – 2550. (MEANING OF COUNTER – SOCIAL POWER THROUGH NARRATIVE FORM OF THAI FILMS DURING 1970–2007) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ, 337 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทย และศึกษาผลลัพธ์จากกระบวนการประกอบสร้างความหมาย ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ โดยใช้การวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) ทำการศึกษาภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาว่าด้วยเรื่องการต่อสู้ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่ลุกขึ้นมาปฏิบัติการเพื่อปฏิเสธอำนาจควบคุมของสังคมที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2513 - 2550

ผลการวิจัย พบว่า จากจำนวนภาพยนตร์ทั้งสิ้น 57 เรื่อง ในด้านกระบวนการประกอบสร้างความหมายภาพยนตร์ประเภทขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคมนั้น มีทั้งหลักไวยากรณ์ที่ไม่ต่างจากหลักการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ทั่วไป แต่ในอีกด้านก็มีลักษณะเฉพาะในกระบวนการประกอบสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องในองค์ประกอบด้านตัวละคร โครงเรื่อง ตอนจบ แก่นเรื่อง และการสร้างพื้นที่จริงลวงในตัวบทภาพยนตร์

ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคมพบว่าผู้ขัดขืนในภาพยนตร์ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์ที่ดีกับครอบครัวและสังคม มีมิตรหลายลักษณะ แต่ครึ่งหนึ่งกลับเป็นมิตรที่เป็นอุปสรรคในการต่อสู้ ขณะที่ในกลุ่มศัตรูมักพบแต่ศัตรูในระดับปัจเจกบุคคลเป็นส่วนใหญ่ มีศัตรูเพียงส่วนน้อยที่จะเป็นระดับสถาบันหรือสังคม

ในด้านอุดมการณ์ แม้จะเป็นภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม แต่ครึ่งหนึ่งของภาพยนตร์กลับประกอบสร้างอุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืนถอยออกจากการต่อสู้ ทั้งนี้ยังพบการทำงานของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องลักษณะทางชนชั้น (Non- class Ideology) ที่ทำงานเป็นตาข่ายสนับสนุนอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology) เพื่อสนับสนุนการต่อสู้ ได้แก่ อุดมการณ์ความมีน้ำใจ การประกอบอาชีพสุจริตไม่ผิดจารีต ความมุ่งมั่นในวิชาชีพ และความขยัน

ในด้านอัตลักษณ์ ผู้ขัดขืนถูกประกอบสร้างให้เป็นชายมากกว่าหญิง อายุตั้งแต่ 15 – 60 ปี อาจเป็นชนชั้นล่างหรือชนชั้นกลาง มีการศึกษาไม่สูงนัก มีทั้งที่ประกอบอาชีพเป็นพนักงานทั่วไป และอาชีพที่ผิดจารีตของสังคม บุคลิกเรียบร้อย ปฏิบัติดีต่อครอบครัวและคนที่อ่อนแอกว่า มีน้ำใจ รักเพื่อนและขยัน พวกเขากล้าลุกขึ้นมาต่อสู้ (active) กล้าปกป้องสิทธิของตนเอง แต่ส่วนน้อยที่จะก้าวไปสู่การปกป้องสิทธิของคนอื่นและสังคม

สาขาวิชา.....นิเทศศาสตร์..... ลายมือชื่อนิสิต.....ขจิตขวัญ กิจวิสาละ.....

ปีการศึกษา...2553..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

498 54520 28 : MAJOR COMMUNICATION ARTS

KEYWORDS : MEANING / COUNTER - SOCIAL POWER / NARRATIVE / THAI FILMS

KAJITKWAN KIJVISALA : MEANING OF COUNTER – SOCIAL POWER THROUGH NARRATIVE FORM OF THAI FILMS DURING 1970 – 2007.

ADVISOR : ASSOC.PROF.KANJANA KAEWTHEP,Ph.D., 337 pp.

The aim of this research is to study the process of the meaning construction for individual and a group of individuals who counter social power through system of narrative form of Thai films. It is also aimed to study the outcome of the meaning construction process that compose of relationship between characters, ideology and identity by using textual analysis studying on an individual or people who were uprising against the social power during 1970-2007 film.

The result of this research found that, from 57 studied movies, in a term of the meaning construction process, the social-counter power film genre, on one hand, has shared a common narrative structure to the other sorts of film. On the other hand, it has its specific character of the meaning construction process in terms of character, plot, theme and a construction in real and seemingness spaces.

In the part of relationship between the resistant and public, this research discovered that the resistant in the films have been constructed as a person who has good relationship with their family and society. They also have various sorts of friends but a half of them are friends that incommode their fighting. Meanwhile enemy they have faced mostly are in form of personal level, only less of them are in form of institutional or social level.

In the part of ideology, although, these films have told stories about the counter-social power people, half of them ideologically made these resistant retreating from their fights. Moreover, it has discovered a function of a non-class ideology that works supportively with a class ideology in order to support the fights. Non-class ideologies are namely generosity, a legal occupation in accordance with social norm, enthusiasm and sedulousness.

In the part of identity, the resistant have been majorly constructed as a man, age between 15-60 year olds. They might be a lower or middle class man with a low education who is a white-collar shirt or a person who works dissonantly to social norm. They have a proper manner, generosity and sedulousness. They provide a well treat to their own family as same as to weakling and love to their friend. They actively protect their own rights but less of them are progressively protect rights of the others or of the public.

Field of Study : Communication Arts Student's Signature kajitkwan.

Academic Year : 2010 Advisor's Signature Kanjana

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงโดยสมบูรณ์ หากปราศจากความเมตตาจาก รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้สอนทั้งทางด้านงานวิชาการ และหลักในการดำเนินชีวิตต่างๆ ให้แก่ผู้วิจัย อันเป็นประโยชน์ในการพัฒนาตนเองในด้านต่างๆ ในอนาคต

พร้อมทั้งความเมตตาจาก รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง รองศาสตราจารย์ ดร.สมสุข หินวิมาน และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นลินี ตันธุวนิตย์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำแนะนำที่มีค่าเพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในการจัดสรรทุน 90 ปีจุฬาลงกรณ์ เพื่อสนับสนุนการจัดทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอขอบคุณบุคคลหลายท่านที่สนับสนุนทั้งแรงกาย แรงใจ เพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ ได้แก่ เพื่อน พี่ น้อง ร่วมรุ่นปริญญาเอกทุกท่าน คุณชานดา วัฒนธรรม คุณชนิดา คุณวีร์ อินทรกระทึก และคุณอภินันท์ ธรรมเสนา

สุดท้ายผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณแม่ คุณพ่อ และครอบครัว ที่ให้กำลังใจสนับสนุนผู้วิจัยเป็นอย่างดีตลอดมา

หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความบกพร่องประการใด ผู้วิจัยขออภัย และขอรับความผิดพลาด ด้วยตัวผู้วิจัยเอง มาใน ณ ที่นี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง..... ญ

สารบัญภาพ..... ฏ

บทที่ 1. บทนำ..... 1

ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์การวิจัย..... 24

ปัญหานำการวิจัย..... 24

ขอบเขตในการวิจัย 25

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 25

นิยามศัพท์ปฏิบัติการ..... 26

บทที่ 2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 28

แนวคิดเรื่องอำนาจของสังคม 29

แนวคิดเรื่องอุดมการณ์..... 36

แนวคิดการเล่าเรื่องในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ 51

แนวคิดเรื่องผลผลิตของอุดมการณ์..... 60

แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเล่า 64

องค์ประกอบในการเล่าเรื่อง..... 70

แนวคิดเกี่ยวกับสัญวิทยา 114

แนวคิดเกี่ยวกับขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม..... 122

กรอบแนวคิด..... 126

บทที่ 3. ระเบียบวิธีวิจัย 127

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 127

การเก็บข้อมูล..... 130

วิธีการในการวิเคราะห์ตัวบท..... 130

เหตุผลที่เริ่มศึกษาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513..... 135

หน้า

บทที่ 4. กระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ 136
เกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งกลุ่มภ่พยนตร์: มุมมองและประเด็นในการต่อสู้..... 136
การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้ 139
การผสมผสานกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์และทฤษฎีการเล่าเรื่องในการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม..... 156
การผสมกันระหว่างความจริงกับความลวง 161
การทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป 176
การยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ 180
การวิเคราะห์คุณลักษณะภาพยนตร์แนวครอบงำและขัดขืน/ต่อต้านอำนาจของสังคม 186
บทที่ 5. ความสัมพันธ์: ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์..... 215
ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม..... 215
ความสัมพันธ์ของผู้ขัดขืนกับคนอื่นๆ ในสังคม 222
มิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์..... 222
ศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์..... 233
บทที่ 6. อุดมการณ์: ผลลัพท์ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์..... 242
การแบ่งประเภทและนิยามของอุดมการณ์ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์. 242
การวิเคราะห์อุดมการณ์ขัดขืนจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้..... 248
รูปแบบในการประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ 250
อุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่างๆ..... 264
บทที่ 7. อัตลักษณ์: ผลลัพท์ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์..... 269

หน้า

อัตลักษณ์ด้านต่างๆที่นำมาวิเคราะห์ 269
อัตลักษณ์ของบุคคล และกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์ 271
ภาพรวมอัตลักษณ์ของตัวละครที่ขัดขืยอำนาจของสังคม 277
บทที่ 8. การวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมาย ความสัมพันธ์ อุดมการณ์และอัตลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” และ “สุดเสน่หา” 285
การวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” 289
การวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง “สุดเสน่หา” 297
บทที่ 9. บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 302
บทสรุป 302
อภิปรายผล 317
ข้อเสนอแนะ 326
รายการอ้างอิง 331
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 337

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

		หน้า
ตารางที่ 1-1	ตารางเปรียบเทียบกระบวนทัศน์เชิงเหตุผลและกระบวนทัศน์การเล่าเรื่อง.	20
ตารางที่ 2-1	เทคนิคภาพและการสื่อความหมาย.....	112
ตารางที่ 3-1	องค์ประกอบ ประเด็น และแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์	131
ตารางที่ 4-1	ภาพยนตร์จำแนกตามมุมมอง (จำนวน 57 เรื่อง)	140
ตารางที่ 4-2	ภาพยนตร์จำแนกตามมุมมอง และทศวรรษที่ถูกสร้าง (57 เรื่อง)	146
ตารางที่ 4-3	ภาพยนตร์จำแนกตามประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง).....	148
ตารางที่ 4-4	การทำงานร่วมกันระหว่าง กลวิธีจากปฏิบัติการทางอุดมการณ์ และเครื่องมือในการเล่าเรื่อง	156
ตารางที่ 4-5	กลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่าตามทฤษฎีอุดมการณ์จำแนกตามมุมมอง.....	159
ตารางที่ 4-6	กลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่าตามทฤษฎีอุดมการณ์ด้วยการผสมความจริงกับความลวงจำแนกตามมุมมอง	164
ตารางที่ 4-7	กลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไปจำแนกตามมุมมอง	177
ตารางที่ 4-8	กลวิธีการยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติจำแนกตามมุมมอง ..	181
ตารางที่ 4-9	ลักษณะของภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืนอำนาจของสังคม.....	187
ตารางที่ 4-10	โครงเรื่องที่พบเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้	198
ตารางที่ 4-11	ตอนจบของภาพยนตร์ จำแนกตามภาพยนตร์ครอบงำ (มุมมองอุดมการณ์หลัก) และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ (มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน)	202
ตารางที่ 5-1	เกณฑ์ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม.....	216
ตารางที่ 5-2	คุณลักษณะของผู้ขัดขืนในด้านความสัมพันธ์ต่อสังคม	218
ตารางที่ 5-3	ลักษณะความสัมพันธ์ทางบวกระหว่างผู้ขัดขืน กับสังคม	220
ตารางที่ 5-4	ลักษณะมิติรที่พบในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม	222

หน้า

ตารางที่ 5-5 ความสัมพันธ์ในลักษณะมิตรของผู้ขัดขืนจำแนกตามมุมมอง และประเด็นในการต่อสู้ 230
ตารางที่ 5-6 ลักษณะของศัตรูที่พบในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม 234
ตารางที่ 5-7 ความสัมพันธ์ในลักษณะศัตรูระดับบุคคลและระดับสถาบันของผู้ขัดขืนฯ จำแนกตามมุมมองและประเด็นการต่อสู้ (57 เรื่อง) 238
ตารางที่ 5-8 ความสัมพันธ์ในลักษณะศัตรูระดับสังคมและอุดมการณ์ของผู้ขัดขืนฯ จำแนกตามมุมมองและประเด็นการต่อสู้ (57 เรื่อง) 239
ตารางที่ 6-1 การประกอบสร้างอุดมการณ์ให้แก่บุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์โดยจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้..... 249
ตารางที่ 6-2 อุดมการณ์จำแนกตามกลุ่มที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่างๆ..... 265
ตารางที่ 7-1 ข้อมูลพื้นฐาน เพศ วัย ชนชั้น การศึกษา และอาชีพ จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง) 273
ตารางที่ 7-2 ข้อมูลพื้นฐาน สถานภาพการสมรส เชื้อชาติศาสนา และการแต่งกาย จำแนกตามมุมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง)..... 274
ตารางที่ 7-3 บุคลิกโดยรวมของตัวละคร จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง) 275
ตารางที่ 7-4 บุคลิกโดยรวมของตัวละคร และคุณลักษณะที่เกี่ยวกับการขัดขืน/ต่อสู้ จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง) 276
ตารางที่ 7-5 อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างเปรียบเทียบระหว่างอุดมการรณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน..... 279
ตารางที่ 7-6 อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างเปรียบเทียบระหว่างประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นเชิงอัตลักษณ์..... 282
ตารางที่ 8-1 การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามระดับความเข้มข้นของกลวิธีที่ใช้ในการครอบงำ และ ขัดขืน/ ต่อสู้ ในภาพยนตร์..... 286
ตารางที่ 9-1 ลักษณะของภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืน/ ต่อสู้ อำนาจของสังคม ... 310

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ 2-1	การวิเคราะห์โครงสร้างและกลไกของสังคมอย่างมีพลวัตร.....	31
ภาพที่ 2-2	การเล่าเรื่องในการต่อสู้ทางอุดมการณ์.....	53
ภาพที่ 2-3	กระบวนการในการเล่าเรื่องตามแนวคิดเบอร์เกอร์.....	73
ภาพที่ 2-4	กระบวนการในการเล่าเรื่องตามแนวคิดเบอร์เกอร์.....	73
ภาพที่ 2-5	โครงสร้างการเล่าเรื่องตามแนวคิดกุสตาฟ เฟรย์แท็ก.....	94
ภาพที่ 2-6	กรอบแนวคิดในการวิจัย	126
ภาพที่ 4-1	การจำลองภาพคู่ขัดแย้งในภาพยนตร์ตามกรอบการวิเคราะห์โครงสร้างและกลไกของสังคมอย่างมีพลวัตร.....	152
ภาพที่ 6-1	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่างแต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี”	251
ภาพที่ 6-2	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “อุดมการณ์ขัดขืนต้องสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด”	252
ภาพที่ 6-3	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “ถึงอ่อนหัดก็จักสู้ดูสักหน”	253
ภาพที่ 6-4	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด”	254
ภาพที่ 6-5	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “พฤติกรรมนอกกรอบไม่มีวันจะได้รับความสุข”.....	255
ภาพที่ 6-6	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “แม้ว่าจะเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่ถ้าลุกขึ้นสู้ โดยใช้ความรุนแรงรัฐจะจัดการอย่างเด็ดขาด”.....	256
ภาพที่ 6-7	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “การรักษาอุดมการณ์ขัดขืนไว้อาจทำให้สูญเสียสิ่งต่างๆ”	257
ภาพที่ 6-8	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “ชาวบ้านอ่อนแอ ธรรมชาติจะลุกขึ้นสู้เอง”	258
ภาพที่ 6-9	การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “สู้ด้วยแนวทางสันติ แม้กฎหมายจะไม่ยุติธรรม”	259

หน้า

ภาพที่ 6-10 การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “ชีวิตได้รับความสุขสมหวังเกินความคาดหมายในที่สุด” 260
ภาพที่ 6-11 การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “ชีวิตของคนชั้นล่าง จะสมหวัง ถ้ามีนายทุนสนับสนุน”..... 261
ภาพที่ 6-12 การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “บทบาทสำคัญกว่าความรู้สึกส่วนตัว” 262
ภาพที่ 6-13 การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “หนีเสือปะจระเข้” 263
ภาพที่ 8-1 การประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ตัวละครใน “เทวดาเดินดิน”..... 295
ภาพที่ 9-1 ระดับความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมที่แตกต่างกันในแต่ละประเด็น 304
ภาพที่ 9-2 การทำงานร่วมกันระหว่างกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์และเครื่องมือในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ 308

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

1. ที่มาและความสำคัญของปัญหา

1.1 ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคม

เมื่อเราค้นหาคำอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคมนั้น เราสามารถตอบถึงความสัมพันธ์กับทั้งสองสิ่ง ภายใต้กระบวนทัศน์ที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับสังคม สามกระบวนทัศน์ด้วยกัน กระบวนทัศน์แรกมองว่าภาพยนตร์เป็นภาพที่สะท้อนสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ความจริงนั้นดำรงอยู่ก่อนหน้าแล้ว ภาพยนตร์ทำหน้าที่ไปสะท้อนความจริงนั้นออกมา ขณะที่กระบวนทัศน์ที่สองมองว่าภาพยนตร์นั้นเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้น ขณะที่กระบวนทัศน์ที่สามมองว่าภาพยนตร์สะท้อนความเป็นจริงที่เกิดขึ้น แต่ในขณะเดียวกันมันก็ได้รับอิทธิพลจากสังคมเช่นเดียวกัน

1.1.1 กระบวนทัศน์ภาพสะท้อน (reflective approach)

กระบวนทัศน์แรกนั้นมาจากจุดยืนแบบสำนักประจักษนิยม (empiricism) ที่มองภาษาว่าเป็นเพียงเครื่องมือในการสื่อสารที่เป็นกลาง ภาษาสามารถสะท้อนความคิดและโลกแห่งความเป็นจริงได้เฉกเช่นเดียวกับกระจกเงา หรืออาจกล่าวในมุมมองของฮอลล์ (Hall, 1997: 16) ที่มีต่อการศึกษาความหมายว่าเป็นแนวทาง reflective approach ที่เชื่อว่า ความหมายถูกตรึงอยู่กับทุกสรรพสิ่งในธรรมชาติ ไม่ว่าคน สัตว์ สิ่งของ ความคิด หรือเหตุการณ์ล้วนมีความหมายติดอยู่ในตัวของมันเอง โดยไม่สามารถเปลี่ยนแปลงความหมายได้ ภาษาทำหน้าที่เป็นเพียงกระจกสะท้อนหรือเป็นการเลียนแบบความหมายที่แท้จริงตามธรรมชาติ (language as a mirror) ของสิ่งต่างๆ ที่ดำรงอยู่บนโลกนี้

กระบวนทัศน์ต่อความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคมเช่นนี้นั้นดำรงอยู่ในสังคมไทยอย่างชัดเจนมาตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 2520 ดังจะเห็นจากบทความวิชาการและงานวิจัยด้านภาพยนตร์หลายชิ้น ไม่ว่าจะเป็นบทความของจุรี วิจิตรวาทการ (2527) และจำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2535) ที่เห็นว่าภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่ในการสะท้อนให้เห็นชีวิตและสภาพสังคมที่เป็นอยู่ในขณะนั้น

ส่วนในด้านงานวิจัยก็ปรากฏในงานวิจัยด้านภาพยนตร์ที่มุ่งศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์โดยมีความเชื่อว่าปัญหาสังคมในภาพยนตร์เหล่านี้ได้สะท้อนภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคมขณะนั้นไม่ว่าจะเป็นงานของอนุสรณ์ ศรีแก้ว (2534) ที่ทำการศึกษา"ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล" โดยมองฐานะของภาพยนตร์ว่าเป็นกลไกตัวหนึ่งในสังคมที่มีบทบาทหน้าที่ในการสะท้อนความเป็นจริงของสังคม แล้วนำแนวคิดด้านปัญหาสังคมมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล จำนวน 11 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์, เทพธิดาโรงแรม, ความรักครั้งสุดท้าย, เทวดาเดินดิน, ทองพูนโคกโพ ราษฎรเต็มขั้น, กาม, อุกาฟ้าเหลือง, มือปืน, อิสรภาพของทองพูน โคกโพ, ครูสมศรี และคนเลี้ยงช้าง ซึ่งผลการศึกษาพบว่าได้ปรากฏปัญหาสังคมจำนวนทั้งสิ้น 15 ปัญหา โดยปัญหาที่พบมากที่สุดได้แก่ ปัญหาอาชญากรรม และความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน รองลงมาคือปัญหาความยากจน ปัญหาคอรัปชั่น และปัญหาครอบครัว ตามลำดับ ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้เห็นว่าการสะท้อนปัญหาสังคมของภาพยนตร์ท่านมุ้ยส่วนใหญ่จะเป็นการสะท้อน "ปัญหาของชนชั้นล่างของสังคม" ซึ่งถ้ามองตามหลักปรัชญาที่เชื่อว่าภาษาย่อมสะท้อนความเป็นจริงของโลกแล้ว นั่นเท่ากับว่าในโลกแห่งความเป็นจริง ปัญหาสังคมส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นเป็นปัญหาของคนชั้นล่าง

ในงานวิจัยชิ้นนี้ยังตั้งข้อสังเกตว่าการมองปัญหาสังคมของท่านมุ้ยเป็นการมองแบบ "เจ้า" ที่มองมาจากเบื้องบน และไม่ได้เสนอแนวทางในการแก้ไขปัญหาแต่อย่างใด

การศึกษาของ รัตนา ศรีชนะชัยโชค (2539) ที่ทำการศึกษา "ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2519 – 2537" โดยใช้แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่และแนวคิดเรื่องดัชนีวัฒนธรรม (Cultural Indicator) ของเกิบเนอร์ (Gerbner) มาศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างโลกแห่งสัญลักษณ์ของโทรทัศน์และโลกทางสังคมแห่งความจริง (Social World of Reality) มาใช้ ด้วยระเบียบวิธีเช่นเดียวกับงานของอนุสรณ์ ศรีแก้ว คือการใช้กรอบแนวคิดปัญหาสังคมของนักวิชาการมาการวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ โดยมุ่งศึกษาลักษณะการนำเสนอปัญหาสังคมในภาพยนตร์ ซึ่งได้ข้อค้นพบในการศึกษาว่าปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นจริงๆ นั้นจะสะท้อนออกมาที่ตัวละคร

จะเห็นได้ว่างานวิจัยทั้งสองชิ้น ได้ใช้ทฤษฎีเป็นข้อตกลงเบื้องต้น และไม่ได้ทำการตั้งคำถามต่อผลการวิจัยว่าการนำเสนอปัญหาสังคมที่ว่านั้นได้สัมพันธ์กับความเป็นจริงของสังคมมากน้อยเพียงใด จริงหรือที่ปัญหาของสังคมส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นเป็นปัญหาของคนจน แต่มีความเชื่อภายใต้ปรัชญาของภาพสะท้อนความจริงอย่างไม่ลังเลสงสัยว่าสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ย่อมเป็นภาพสะท้อนของความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม

หรือมิฉะนั้นก็งานวิจัยบางชิ้นก็เป็นงานที่มุ่งค้นหาไวยากรณ์ของภาพยนตร์เพื่อที่จะสรุปในท้ายที่สุดว่าด้วยการสร้างภาพยนตร์ที่มีไวยากรณ์ลักษณะเช่นนี้ ได้สะท้อนความเป็นจริงของสังคมในเรื่องใดออกมาบ้าง โดยเฉพาะในงานวิจัยที่ศึกษาภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล อย่างงานของ รัตนา จักกะพาก (2546) ที่ทำการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล โดยใช้แนวคิดของนักวิชาการกลุ่มโครงสร้างนิยม (Structuralism) ไม่ว่าจะเป็นการวิเคราะห์ผังแสวงหา (Quest Model) และสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (Semiotic Square) ของ เอ.เจ. กรีมาส (Algirdas Julius Greimas) และแนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์จำนวน 24 เรื่องของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล และหลังจากพยายามค้นหาไวยากรณ์ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ผลการวิจัยพบว่าโครงสร้างการเล่าเรื่องของท่านมุ้ยมักจะใช้วิธีให้ความกระจ่างชัดเจนในตอนท้ายของเรื่อง ที่บอกเล่าว่าหากตัวละครหากตัดสินใจเลือกกระทำในลักษณะใดลักษณะหนึ่งแล้วจะได้รับผลลัพธ์ใดในท้ายที่สุดของเรื่อง เช่น หากตัวละครเลือกกระทำในสิ่งที่ละเมิดกฎหมายของสังคมแล้ว จุดจบที่ตัวละครได้รับอาจเป็นความตาย เช่น การตายของสามพี่น้องที่ตระเวนปล้นระดมชาวบ้านจากการล้อมยิงของตำรวจในเทวดาเดินดิน หรือ การติดคุกของทองพูน โคกโพที่ลุกขึ้นมาแก้แค้นนายทุนที่อยู่เบื้องหลังการโจรกรรมแท็กซี่เครื่องมือหากินด้วยตัวเองอย่างไม่สนใจกลไกทางกฎหมายของรัฐ หรือ ในอุกาฟ้าเหลือง หรือคนเลี้ยงช้าง ที่ตอนจบของเรื่องแสดงให้เห็นว่าผู้ที่ฝ่าฝืนธรรมชาติจะมีจุดจบอยู่ที่ความตาย

ในการวิเคราะห์โครงเรื่องนี้รัตนา จักกะพาก เห็นว่า ภาพยนตร์ของท่านมุ้ยมักเปิดเรื่อง (Exposition) ได้อย่างน่าสนใจ วิธีการเปิดเรื่องมีทั้งแบบการเริ่มต้นแบบเรื่อยๆ ไปจนจบเรื่อง และเปิดด้วยประเด็นปัญหาอันเผยให้เห็นปมขัดแย้งในฉากเปิดเรื่อง แล้วย้อนกลับมาสู่ที่มาของปมขัดแย้งนั้น (ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “เขาชื่อกานต์” ที่ภาพยนตร์เปิดฉากด้วยความตายของหมอกานต์ ก่อนที่จะย้อนกลับมาเล่าเรื่องอันเป็นต้นเหตุของเรื่องราวเรียงลำดับเวลาตามปกติ) และเมื่อเข้ามาสู่ช่วงพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) ท่านมุ้ยจะใช้กลวิธีการเล่าเรื่องที่เพิ่มความรุนแรงของปัญหาในตัวละครจนสู่ภาวะวิกฤติ (climax) โดยบางครั้งผู้ชมจะถูกจับให้เข้าไปร่วมชะตากรรมกับตัวละครโดยไม่รู้ตัวได้อย่างแยบยล โดยใช้กลวิธีในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการใช้เทคนิคทางด้านภาพและเสียงเพื่อเร้าอารมณ์ การวางมุมมองของเรื่องให้เป็นการมองจากสายตาของตัวละครเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร

ซึ่งในส่วนของโครงเรื่องนี้ รัตนา จักกะพาก ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ในงานวิจัยได้อย่างน่าสนใจในสองประการ <u>ประการแรก</u> วิธีการเล่าเรื่องที่ให้คำตอบอย่างกระจ่างชัดในตอนจบหรือจบเรื่องราวแบบให้เข้าสู่ภาวะคลี่คลายที่ท่านมุ้ยนำมาใช้นี้เป็นวิธีการเล่าเรื่องที่คนไทยมักคล้อย

ตาม จะได้ไม่รู้สึกถึงความคับข้องใจในตัวสาร เพราะในขณะที่ผู้ชมภาพยนตร์ ผู้ชมจะเอาใจช่วยตัวละครให้พ้นภาวะที่ผู้ชมต้องการให้หลุดพ้น ซึ่งท่านมุ้ยจะมีแนวทางในการคลี่คลายปมปัญหาให้ตัวละคร ได้อย่างสอดคล้องกับภาวะอารมณ์ของผู้ชมได้อย่างมีศิลปะ และเรื่องจะถูกดำเนินไปสิ้นสุดอย่างสมบูรณ์

และประการที่สอง ท่านมุ้ยมีกลวิธีในการเล่าเรื่องปลีกย่อย ที่ทำให้คนในสังคมส่วนใหญ่มาสนใจในเรื่องที่ตัวเองมองข้ามไป ด้วยการหยิบยกประเด็นที่ผู้คนมองข้ามมานำเสนอดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง น้องเมีย, ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น, เสียดาย เป็นต้น (รัตนา จักกะพาก, 2546: 212-213)

ในส่วนของความขัดแย้งของเหตุการณ์ในโครงเรื่องภาพยนตร์ของท่านมุ้ยปรากฏทั้งความขัดแย้งระหว่างคนกับคน เช่น ใน เขาชื่อกานต์ เทวดาเดินดิน อิสรภาพของทองพูน โคกโพ ครูสมศรี เป็นต้น, ความขัดแย้งภายในจิตใจ เช่นใน กาม มือปืน เทพธิดาโรงแรม และความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังภายนอก ในอุกาฟ้าเหลือง และมันมากับความมืด

ด้านตัวละครปรากฏตัวละครที่มีลักษณะทั้ง 2 ประเภท คือ เป็นตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะนิสัยมิติเดียว (flat character) เช่น ทองพูน ในทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น ตลอดจนถึง อิสระภาพของทองพูน โคกโพ หรือบุคลิกลักษณะของตัวละครหลายมิติ (round character) เช่น จ่าสมหมาย หรือไอ้มือดำ ในมือปืน

ในส่วนของแก่นความคิดของเรื่อง (Theme) มุ่งให้ข้อคิดและสร้างความตระหนักถึงสถานการณ์และปัญหาที่มีอยู่ในสังคมไทย เพื่อทำให้เกิดการตื่นตัว มีสำนึกในความรับผิดชอบต่อส่วนรวม และคำนึงถึงสิทธิในฐานะสมาชิกของสังคม (รัตนา จักกะพาก, 2546: 214)

หรือในงานวิจัยที่ทำการศึกษาภาพยนตร์ชาติอื่น ที่ไม่ใช่ภาพยนตร์ไทยอย่างงานของ ฉลองรัตน์ ทิพยพิมาน (2539) ซึ่งทำการศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องและกระบวนการสื่อความหมายในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี จำนวน 6 เรื่อง โดยใช้แนวคิดการเล่าเรื่อง พบว่าภาพยนตร์อเมริกันที่ทำการศึกษานั้นมีโครงสร้างการเล่าเรื่องมี 3 รูปแบบ ซึ่งสะท้อนความคิดของผู้สร้างที่มีต่อปัญหาของผู้หญิง ดังนี้ (1)โครงเรื่องที่จัดเรียงตามภาวการณ์ ซึ่งสะท้อนความคิดของผู้เล่าที่เชื่อว่าปัญหาของสตรีนั้นมีที่มาที่ไปชัดเจน กล่าวคือ ปัญหาของผู้หญิงเกิดมาจากสังคม หรือการขัดแย้งระหว่างเพศ และเมื่อมีปัญหาก็ต้องมีวิธีการแก้ไขปัญหา ซึ่งการแก้ปัญหานั้นในที่สุดก็จะนำผู้หญิงคืนสู่ความสงบ ซึ่งความหมายตามรูปแบบโครงสร้างนี้ เป็นการมองโลกในแง่ดี และเห็นเรื่องราวต่างๆ ในชีวิตเป็นสูตรสำเร็จ (2) โครงเรื่องที่ตัดภาวะความสงบสุขออกไป สะท้อนความคิดผู้เล่าเรื่องที่เชื่อว่า ผู้หญิงเป็นเพศที่เกิดมาพร้อมกับปัญหา เพราะสังคมถือเพศชายเป็นใหญ่ มีปัญหารอเพศหญิงอยู่ก่อนแล้ว แต่ผู้เล่าก็ยังมีความเชื่อที่ว่าแม้ผู้หญิงจะเกิดมา

พร้อมปัญหา(เพราะเรื่องเล่าเริ่มต้นด้วยภาวะปัญหา) แต่ก็มีวิธีในการแก้ไขปัญหาด้วย ซึ่งผู้หญิงต้องค้นหาต่อไป และเมื่อค้นพบแล้วมันก็จะนำผู้หญิงให้พ้นจากความทุกข์ได้ และ (3) โครงเรื่องที่มีสลับภาวการณ์ การเล่าเรื่องแบบนี้ผู้เล่าเรื่องเชื่อว่า การจะเข้าใจปัญหาของสตรี จะต้องมองปัญหาจากภาพรวม และมองทั้งระบบจึงจะเข้าใจปัญหาได้อย่างชัดเจน เพราะปัญหาของเพศหญิงไม่ได้เกิดจากเพศตรงข้ามอย่างเดียว แต่อาจเกิดจากธรรมชาติของเพศหญิง หรือเกิดจากสังคม เหมือนกับโครงเรื่องที่มีการสลับภาวการณ์ ที่เล่าเรื่องโดยนำภาวะหลังการแก้ไขปัญหาสำเร็จมาขึ้นต้น ทำให้มองปัญหาต่างๆ ได้ชัดเจน เพราะผ่านเหตุการณ์ต่างๆ มาแล้ว

ทั้งนี้การจัดเรียงภาวการณ์ทั้ง 3 แบบมีจุดร่วมกันคือ โครงเรื่องทุกรูปแบบ จะมีภาวะปัญหา และการแก้ไขปัญหา ซึ่งสื่อความหมายว่าผู้เล่ายอมรับว่าปัญหาของเพศหญิงนั้นมีอยู่จริง และทุกปัญหานั้นมีทางแก้ไขได้ (ฉลองรัตน์ ทิพยพิมาน, 2539: 121) โดยในการเล่าเรื่องนั้นได้ใช้มุมมองจากจุดยืนของเพศหญิง และในท้ายที่สุดผลการวิจัยที่ได้ที่ไม่ต่างไปจากงานข้างต้นคือภาพยนตร์อเมริกันเหล่านี้ได้เสนอเนื้อหาที่สอดคล้องกับความเป็นไปของสังคมที่เป็นอยู่

ข้อสังเกตที่น่าสนใจในงานของรัตนา จักกะพากและ ฉลองรัตน์ ทิพยพิมาน คือ แม้ว่างานทั้งสองชิ้นนี้จะใช้แนวคิดการเล่าเรื่องหรือแนวคิดของนักวิชาการกลุ่มโครงสร้างนิยม เป็นแกนสำคัญในการวิเคราะห์ แต่ผลการวิจัยก็ยังสรุปในลักษณะที่เชื่อว่าสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นสะท้อนถึงความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม

เมื่อทำการเปรียบเทียบงานของอนุสรณ์ ศรีแก้ว, รัตนา ศรีชนะชัยโชค และรัตนา จักกะพาก กับงานของฉลองรัตน์ ทิพยพิมาน แล้ว จะเห็นได้ว่างานในชุดของอนุสรณ์ ศรีแก้ว, รัตนา ศรีชนะชัยโชค และรัตนา จักกะพาก นั้น ไม่ได้มองในมิติของอำนาจที่เข้ามามีส่วนในการสร้างเรื่องเล่าแต่อย่างใด แต่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ไปที่แง่มุมของการเป็นตัวแทนของสะท้อนภาพความเป็นจริงและการค้นหาศิลปะในการเล่าเรื่องในศาสตร์ภาพยนตร์ของผู้สร้าง ขณะที่งานของฉลองรัตน์ เริ่มมีการตระหนักถึงการประกอบสร้างเรื่องราวของผู้เล่าผ่านองค์ประกอบในการเล่าเรื่องอย่างโครงเรื่องว่าได้สะท้อนให้เห็นถึงทรรศนะของผู้เล่าต่อปัญหาสตรีว่ามีลักษณะเช่นใด

เมื่อขยายขอบเขตการศึกษาด้านภาพยนตร์ที่อยู่นอกเหนือไปจากขอบของศาสตร์ด้านการสื่อสาร ก็จะพบได้ว่ามีการศึกษาภาพยนตร์ในฐานะบันทึกของประวัติศาสตร์ของยุคสมัยที่ทั้งสะท้อนให้เห็นความเป็นไปที่เกิดขึ้นในสังคมยุคนั้น ในขณะที่ในทางกลับกันภาพยนตร์ก็ได้รับอิทธิพลจากบริบทของสังคมในขณะนั้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นงานของ เฮียนจอง ยูน (2546) ซึ่งทำการศึกษาภาพยนตร์ไทยวิพากษ์สังคมในทศวรรษที่ 1970 ที่เกี่ยวกับปัญหาสังคม จำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ ลูกอีสาน (2525) เทพธิดาโรงแรม (2517) ทองพูน โคกโพธ์ ราษฎรเต็มขั้น (2520) ประชาชนนอก (2524) และทองปาน (2520) โดยในงานวิจัยชิ้นนี้นอกจากทำงานวิเคราะห์เนื้อหา

ในภาพยนตร์แล้วยังวิเคราะห์ปัจจัยภายนอกอันได้แก่ประวัติศาสตร์ของสังคมไทย และสถานการณ์ของการอพยพย้ายถิ่นเข้ามาทำงานในเมืองของสังคมไทยในช่วงทศวรรษที่ 1970 ซึ่งเมื่อทำการเปรียบเทียบสภาพสังคมและเนื้อหาในภาพยนตร์แล้ว ผลการวิจัยพบว่าภาพยนตร์ทั้งหมดนี้ได้สะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคมในยุคนั้นที่ผู้คนและสถานที่ถูกผลักดันให้อยู่ชายขอบด้วยปัจจัยต่างๆ ที่ซับซ้อน ได้แก่ ประชาธิปไตยไทยที่ยังไม่แข็งแกร่ง การพัฒนาที่มีทุนเป็นศูนย์กลาง การเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมอย่างเร่งรีบ ความคิดในเชิงวัตถุนิยม และความเสื่อมถอยของค่านิยมดั้งเดิม

หรืองานของสมชาย ศรีรักษ์ (2548) เรื่อง “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510 – 2525” ที่พบว่าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์จากเนื้อหาพาฝัน สู่ภาพยนตร์ที่มีความสมจริง ภาพยนตร์ได้สะท้อนปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไม่ว่าปัญหาชีวิตวัยรุ่น ปัญหาชีวิตสมรส ปัญหาครอบครัว ปัญหาสังคมชนบทและสังคมเมือง ไม่ว่าจะเป็นปัญหาความยากจน ความไม่เท่าเทียมกันในสังคม อาชญากรรม โสเภณีและการคอรัปชั่นในระบบราชการ

การศึกษาของ เฮียนจอง ยูน และสมชาย ศรีรักษ์ นั้นเป็นการศึกษาภาพยนตร์ที่ไม่ได้ศึกษาเฉพาะตัวบทอย่างงานที่กล่าวมาข้างต้น แต่มีการนำปัจจัยทางด้านบริบทเข้ามาพิจารณาประกอบควบคู่กันไปด้วย ซึ่งแม้จะตั้งอยู่บนจุดยืนที่เห็นว่าเนื้อหาของภาพยนตร์สะท้อนถึงปรากฏการณ์จริงที่เกิดขึ้นในสังคม แต่ระดับของการมองปัญหาที่ปรากฏในงานวิจัยมีระดับที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ในงานของอนุสรณ์ ศรีแก้ว ซึ่งทำการศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล นั้นผลการวิจัยพบว่าปัญหาส่วนใหญ่จะเป็นปัญหาของชนชั้นล่าง โดยปัญหาที่พบมากที่สุดได้แก่ปัญหาอาชญากรรม และความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน ขณะที่ปัญหาความยากจน ปัญหาคอรัปชั่นและปัญหาครอบครัวเป็นเรื่องรองลงมา โดยมิได้ตั้งคำถามถึงที่มาของปัญหาดังกล่าวแต่อย่างใด ราวกับปัญหาดังกล่าวเกิดขึ้นมาโดยตัวของมันเองอย่างแยกส่วนออกจากกัน และปัญหาสังคมมีแต่เรื่องของชนชั้นล่างเท่านั้น

แต่งานของเฮียนจอง ยูน กลับแสดงให้เห็นว่าปัญหาสังคมในทศวรรษที่ 1970 นั้นเป็นปัญหาเชิงโครงสร้างของสังคมที่ผู้คนถูกผลักให้ไปอยู่ชายขอบ และปัจจัยที่เป็นชนวนของปัญหานั้นก็ล้วนแต่เป็นปัจจัยเชิงโครงสร้างที่เชื่อมโยงกับอำนาจรัฐและทุนทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น การมีการปกครองประชาธิปไตยที่ไม่แข็งแกร่ง การพัฒนาที่มีทุนเป็นศูนย์กลาง การเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมอย่างเร่งรีบ ความคิดในเชิงวัตถุนิยม และความเสื่อมถอยของค่านิยมดั้งเดิม หรืองานของสมชาย ศรีรักษ์ ที่เห็นว่าภาพยนตร์ในช่วง ปี พ.ศ. 2510 – 2525 ได้สะท้อนถึงปัญหาสังคมที่

หลากหลายที่กินความไปถึงปัญหาเชิงโครงสร้าง ไม่ว่าจะเป็น ปัญหาสังคมชนบทและสังคมเมือง ปัญหาความยากจน ความไม่เท่าเทียมกันในสังคม หรือการคอรัปชั่นในระบบราชการ

หากจะสรุปภาพความเคลื่อนไหวของกระบวนทัศน์ดังกล่าวก็จะเห็นได้ว่ากระบวนทัศน์แบบภาพสะท้อนนี้ดำรงอยู่มาตั้งแต่ ทศวรรษ 2520 ตราบจนถึงปัจจุบัน และยังไม่ได้จำกัดขอบเขตอยู่เพียงในวงวิชาการด้านภาพยนตร์เท่านั้น ขยายออกมองในแวดวงสื่อมวลชนหรือในกลุ่มผู้รับสาร ก็จะเห็นได้ว่ามีการขนานนาม จัดกลุ่มภาพยนตร์ประเภทสะท้อนภาพสังคม (อัญชลี ชัยวราพร,2540: 125-129) พร้อมระบุรายชื่อผู้กำกับภาพยนตร์และภาพยนตร์ที่ถูกจัดประเภทให้อยู่ในกลุ่มดังกล่าว และยกย่องผู้กำกับในกลุ่มภาพยนตร์ประเภทนี้อย่างหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมยุคล

1.1.2 <u>กระบวนทัศน์ประกอบสร้างความจริง (constructionist approach)</u>

กระบวนทัศน์ที่สอง มองว่าภาษาไม่ใช่เป็นเพียงเครื่องในการพูดถึงโลกหรือเป็นตัวแทนโลก วัตถุ ความคิด ความเชื่อ แต่ภาษาสร้างโลก สร้างความคิด และสร้างเอกลักษณ์ต่างๆ ขึ้นมา หรืออาจกล่าวในมุมมองของฮอลล์ ว่าเป็นแนวทางที่เรียกว่า constructionist approach แนวทางนี้ปฏิเสธแนวทางแรกที่ว่าสรรพสิ่งมีความหมายในตัวของมันเอง มองว่าความหมายเกิดจากการประกอบสร้าง โดยการใช้ระบบภาพตัวแทนหรือระบบสัญญะเพื่อใช้อ้างอิง (refer) ถึงโลกความเป็นจริงให้ผู้อื่นสามารถเข้าใจได้ ดังนั้นสัญญะจึงเป็นรหัสที่ใช้เป็นข้อตกลงทางความหมายร่วมกันของคนในสังคมหนึ่งๆ

แนวคิดทฤษฎีที่อยู่ภายใต้กระบวนทัศน์นี้ก็คือแนวคิดของกลุ่มประกอบสร้างความเป็นจริงนิยม (Constructionism) ซึ่งเป็นทฤษฎีทางด้านสังคมวิทยา แนวคิดสำคัญของนักวิชาการกลุ่มนี้ปรากฏในหนังสือเรื่อง The Social Construction of Reality ของปีเตอร์ เบอร์เกอร์ และโทมัส ลุกมานน์ (Peter Berger & Thomas Lukemann) แนวคิดนี้มองว่าสิ่งที่เรียกว่า “ความเป็นจริง” (Reality) นั้นมิใช่เป็นสิ่งที่มีอยู่แล้ว แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมา (constructed) ดังนั้นแนวคิดนี้จึงมองว่าโลกนั้นแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ โลกแห่งความเป็นจริง (World of Reality) และโลกแห่งความหมาย (World of Meanings)

โลกแห่งความเป็นจริงเป็นโลกที่เราสามารถสัมผัสได้ด้วยตนเอง สิ่งที่เราสัมผัสได้นี้อาจเป็นได้ทั้งสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เหตุการณ์ต่างๆ ความฝัน หรือสิ่งที่ละครนำเสนอ และเนื่องจากความเป็นจริงเหล่านี้มีอยู่มากมายโดยที่เราไม่อาจหาความแน่นอนชัดเจนจากมันได้ เราจึงสร้าง “โลกแห่งความหมาย” (World of Meanings) หรืออาจเรียกว่า“โลกทางสังคม” (social world), “โลกสัญลักษณ์” (symbolic world) ซึ่งเป็นโลกส่วนที่เราสามารถ

อธิบายได้ ให้ความหมายได้ กำหนดแบบแผนได้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 237-240, บงกช เศวตามร์, 2533: 13-16)

โลกแห่งความหมายนี้มีที่มาจากการประกอบสร้างความเป็นจริงเกี่ยวกับสรรพสิ่งต่างๆ จากการทำงานของสถาบันต่างๆ แต่ละสังคม แต่ละวัฒนธรรม ในสังคม เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา ที่ทำงาน รัฐ และสื่อมวลชน โลกแห่งความหมายอยู่รอบๆ ตัวสมาชิกในสังคม สมาชิกในสังคมจึง “มองผ่าน ได้ยิน สัมผัส” สรรพสิ่งต่างๆ ที่แวดล้อมโดยทะลุผ่านโลกทางสังคม/ โลกทางสัญลักษณ์นั้น โลกแห่งสัญลักษณ์ที่ห่อหุ้มแวดล้อมคนอยู่นี้ เป็นแหล่งสำคัญของการให้คำนิยามแก่สังคมต่างๆ (Dominant source of definition), เป็นภาพลักษณ์ (image) ของความเป็นจริงทางสังคมของปัจเจกบุคคล/ กลุ่ม/ สังคมต่างๆ , เป็นค่านิยมที่แสดงออกมา (value), และเป็นบรรทัดฐานสำหรับการตัดสิน (normative judgement) (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 239) เช่น การทำงานของสถาบันการศึกษาที่คอยบอกเราว่าหน้าที่ของเราในสังคมคืออะไร การเมืองคืออะไร คนดีคืออะไร คนไม่ดีคืออะไร หรือการทำงานของสถาบันภาพยนตร์ที่บอกเราว่าผู้หญิงที่ดีเป็นอย่างไร ภรรยาควรปฏิบัติตัวอย่างไรต่อสามี เป็นต้น

โลกแห่งความหมายหรือความรู้ที่รู้นั้นมาจากการรับรู้เพียงบางส่วนจากโลกแห่งความเป็นจริง แล้วก็ถูกนำมาสร้างเป็น “คลังแห่งความรู้” (Stock of Knowledge) ของแต่ละคนขึ้นมา เมื่อคลังความรู้ของบุคคลหรือสถาบันผนวกเข้ากับลักษณะของการเป็นสถาบัน (Institution) ความรู้นั้นจะฝังรากลงจนกลายเป็นที่ยอมรับกันโดยปริยาย (Taken for Granted) แล้วจึงพัฒนามาเป็นการสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) อย่างสมบูรณ์แบบ

กระบวนการสื่อสารที่ใช้ในการประกอบสร้างความเป็นจริงนั้นมีหลายกระบวนการและหลายกลไก เช่น การให้คำนิยาม การพรรณนา และการเล่าเรื่อง (Narration) กระบวนการประกอบสร้างความจริงของแต่ละสถาบันจะมีวิธีการและเครื่องมือในการประกอบสร้างที่แตกต่างกันออกไป

อย่างไรก็ดี “ความหมาย” ที่ถูกประกอบสร้างจากสถาบันต่างๆ นี้เป็นความหมายที่ไม่เคยหยุดนิ่ง ดังที่โรล็องต์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าที่ใดมีมายาคติ (myth) ทำงานอยู่ที่นั่นก็จะมีการผลิตมายาคติต่อต้าน (counter-myth) กล่าวคือ มายาคติต่างๆ อยู่ในสนามการต่อสู้ตลอดเวลา เช่นเดียวกับแนวคิดของ ฌาคส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) ในเรื่องการรื้อสร้างความหมายซึ่งปฏิเสธการยึดเหตุผลเดียวเป็นศูนย์กลาง(logocentrism) ที่มองว่าเมื่อสัญญะหรือความหมายใดๆ เกิดขึ้นจากกระบวนการประกอบสร้าง (construction) แล้ว

สัญญะหรือความหมายดังกล่าวก็สามารถผ่านกระบวนการรื้อถอน (deconstruction) และกระบวนการสร้างขึ้นใหม่ (reconstruction) ได้ด้วยเช่นกัน

งานวิจัยด้านภาพยนตร์ที่อยู่แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างนี้ประกอบไปด้วย งาน 2 ลักษณะ

<u>กลุ่มที่1</u> เป็นงานที่ทำภายใต้แนวคิดเรื่องการสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) และมีการเปรียบเทียบความจริงที่ถูกประกอบสร้างจากสถาบันภาพยนตร์กับสถาบันอื่นๆ และสภาพความเป็นจริงของสังคมปัจจุบัน ได้แก่

งานของบงกช เศวตามร์ (2533) ซึ่งทำการศึกษากระบวนการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย โดยเลือกศึกษาจากตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบน (Non-conventional) อันได้แก่ แม่ เมียน้อย หญิงขายบริการทางเพศและผู้หญิงแกร่ง ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยช่วงปี พ.ศ. 2528-2530 ผลการวิจัยพบว่าแม้จะเปลี่ยนวิธีการเลือกประเภทของตัวละครเพื่อให้เข้ากับสมัยนิยม แต่คลังความรู้ต่อเรื่องของเพศหญิงของสถาบันภาพยนตร์ไทยนั้นมีความเปลี่ยนแปลงน้อยมาก ผู้ผลิตยังคงเห็นว่าเมื่อเปรียบเทียบกับผู้ชายแล้ว ผู้หญิงยังคงต้องด้อยกว่า อ่อนแอกว่า และเป็นฝ่ายเสียเปรียบ และยังคงต้องการให้บทบาททางสังคมของผู้หญิงเป็นเช่นเดิมคือเป็นแม่ที่ให้ความสำคัญกับลูกมากกว่าตนเอง ภรรยาไม่ว่าจะเป็นภรรยาหลวงหรือภรรยาน้อยก็ต้องยอมอยู่ในอาณัติของสามีและไม่เป็นฝ่ายเรียกร้อง ส่วนหญิงขายบริการทางเพศก็ยังคงเป็นหญิงคนชั่วที่ต้องลงเอยด้วยความทุกข์ และในส่วนของผู้หญิงแกร่งนั้นจะต้องไม่แกร่งเกินชายหรือฝืนมติของสังคมซึ่งกำหนดโดยผู้ชายไม่เช่นนั้นแล้วก็จะถูกกำจัดออกจากสังคม แต่งานของบงกชก็ทำให้เราเห็นถึงการเปิดพื้นที่ที่กว้างขึ้นให้กับผู้หญิงที่มีรูปแบบการดำเนินชีวิตที่ห่างออกไปจากอุดมการณ์หลักของสังคม

งานวิจัยชิ้นนี้ยังถ่ายทอดให้เห็นกระบวนทำงานอันแข็งแกร่งของสถาบันภาพยนตร์ในการประกอบสร้างความเป็นจริง โดยนักวิจัยเห็นว่าสถาบันภาพยนตร์ได้ดำเนินการถ่ายทอด (Conversation) สิ่งที่อยู่ในคลังแห่งความรู้ของตนสู่สังคมอย่างต่อเนื่อง จนเกิดการยอมรับ และสะสมความคิดว่าสิ่งที่ปรากฏบนจอภาพยนตร์เป็นสิ่งที่ชอบธรรมแล้ว และเมื่อมีการเสนอซ้ำแล้วซ้ำอีก ผู้ชมจึงยอมรับไปในขณะเดียวกันว่าอย่างน้อยผู้หญิงในภาพยนตร์ควรมีลักษณะเช่นที่ภาพยนตร์เสนอ และก็อาจบรรจุทัศนะที่ภาพยนตร์มีต่อผู้หญิงเข้าสู่คลังแห่งความรู้ของตนโดยเข้าใจไปว่าเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสังคม

นอกจากนี้สถาบันภาพยนตร์ ระบบการจัดการ และผู้ชม ยังมีวิธีจัดการกับผู้ผลิตที่เสนอแนวคิดใหม่ๆ ที่ต่างออกไปจากอุดมการณ์หลักของสังคม ด้วยการแสดงปฏิกิริยากดดันและการปฏิเสธแนวความรู้ความคิดใหม่ที่นำเสนอ ซึ่งทำให้ผู้ผลิตหน้าใหม่เหล่านั้นต้องเปลี่ยน

ท่าทีในการนำเสนอ ถอนตัวออก หรือถูกจำกัด (Nihilation) จากวงการภาพยนตร์ (บงกช เศวตามร์ ,2533: 191 -192) เพื่อให้การนำเสนอกลับมาสู่แนวทางของอุดมการณ์หลักอีกครั้ง

งานของพนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ที่ทำการศึกษากระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทยจากภาพยนตร์ที่ฉายตลอดปี พ.ศ. 2542 จำนวน 9 เรื่องได้แก่ “สวัสดีบ้านนอก” “ล่าระเบิดเมือง” “กำแพง” “แตก 4 รัก โลภ โกรธ เลว” “ดอกไม้ในทางปืน” “โคลนนิ่ง” “คนก๊อปปี้คน” “เรื่องตลก 69” และ “คนจรฯลฯ” โดยมีการเปรียบเทียบการประกอบสร้างภาพลักษณ์ของผู้หญิงของสถาบันภาพยนตร์กับ งานศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในสังคมไทย ซึ่งจากการทบทวนงานศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในสังคมไทย พนิดาพบว่าผู้หญิงในรูปแบบอุดมคติของสังคมไทยมี 2 รูปแบบหลัก คือ “ความเป็นหญิง” และ “ความเป็นผู้หญิงที่ดี” ความเป็นหญิงในอุดมคติคือภาพลักษณ์ที่สังคมเชื่อว่าผู้หญิงเป็นเช่นนั้น ซึ่งมีทั้งลักษณะนิสัยที่ดีและไม่ดี ได้แก่ ผู้หญิงมีความอ่อนโยน ใจดี มีเมตตา เรียบร้อย มีความกตัญญู ซื่อสัตย์ อ่อนแอ ขี้บ่น จู้จี้ เอาแต่ใจตัวเอง ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล ชอบสอดรู้สอดเห็นเรื่องคนอื่น เป็นต้น และความเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติคือผู้หญิงที่เป็นกุลสตรี ประพฤติตนในกรอบบรรทัดฐานของสังคมและศีลธรรม โดยเฉพาะความประพฤติทางเพศ เคารพ และเชื่อฟังพ่อแม่ เชื่อฟังและให้เกียรติสามีซึ่งเป็นผู้ปกป้องคุ้มครองตน ให้สามีเป็นผู้นำและประพฤติตนเป็นช้างเท้าหลังที่ดี มีหน้าที่หลักคือดูแลรับผิดชอบงานในบ้าน การกินอยู่ของคนในครอบครัวและอบรมเลี้ยงดูลูก ซึ่งภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทยดังกล่าวข้างต้นนั้นเกิดจากการถ่ายทอดความคิด ความเชื่อเกี่ยวกับความเป็นผู้หญิงมาจากชนชั้นสูง สู่ชนชั้นกลาง และชนชั้นล่างผ่านทางวรรณกรรมของชนชั้นสูงและระบบการศึกษา โดยเฉพาะระบบการศึกษาที่บังคับให้ทุกคนในสังคมเรียนรู้และยอมรับแนวคิดต่างๆ ได้ทำให้แนวคิดเกี่ยวกับภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทยของชนชั้นสูงกลายมาเป็นแนวคิดกระแสหลัก

ผลจากการศึกษาด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา (Textual Analysis) ภาพยนตร์ทั้ง 9 เรื่อง พบว่าภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์มีความสอดคล้องกับภาพลักษณ์ของผู้หญิงในรูปแบบอุดมคติอันเป็นคุณสมบัติของ “ความเป็นผู้หญิงที่ดี” เป็นอย่างมาก ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าภาพยนตร์ไทยทั้ง 9 เรื่องเป็นเสมือนเครื่องมือในการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในรูปแบบอุดมคติให้แก่สังคมไทย (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544: 106-107)

<u>กลุ่มที่ 2</u> กลุ่มที่ศึกษากระบวนการในการลงรหัสความหมาย (Meaning Production Process) ที่มีขั้นตอนตั้งแต่กระบวนการลงรหัส (encoding) หรือศึกษาตัวสาร จนลงไปถึงตัวผู้รับสาร โดยเชื่อว่าภาพยนตร์นั้นเป็นตัวบทที่เปิด (open text) กลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่ดำเนินไปภายใต้กรอบแนวคิดของทฤษฎีวัฒนธรรมศึกษา ซึ่งมีนอกจากจะมีการเปลี่ยนกระบวนทัศน์จากทฤษฎีภาพสะท้อนที่เชื่อว่าภาพยนตร์เป็นกระจกสะท้อนภาพ (reflection) ที่เชื่อว่า “ของจริง”

เป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ก่อนแล้วตามธรรมชาติ ภาพยนตร์ทำหน้าเป็นเพียงกระจกสะท้อนภาพ มาสู่ความเชื่อว่า “ของจริง” จะเป็นอย่างไรขึ้นอยู่กับว่าภาพยนตร์ประกอบสร้างขึ้นมาแบบไหน (construction) แล้วยังย้ายจุดสนใจจากที่ให้ความสนใจเรื่องโครงสร้าง หรือวิเคราะห์อยู่เพียงแต่ตัวบท (textual analysis) ตามแบบของทฤษฎีโครงสร้างนิยมมาสู่ให้ความสำคัญกับทั้งโครงสร้างและปัจเจก (structure and agency) โดยในการวิเคราะห์ตัวบทจะดูความสัมพันธ์ภายในระบบที่ประกอบสร้างความหมายต่างๆ ขึ้นมาเป็นโครงสร้าง และในส่วนของการวิเคราะห์ผู้รับสารจะไม่ได้วิเคราะห์ดูผลกระทบของสื่อต่อผู้รับสาร (passive audience) แต่เป็นการศึกษาการอ่านการตอบสนองของผู้รับสารที่มีต่อการรับชมภาพยนตร์เรื่องนั้น (active audience) ซึ่งผู้ชมมีอำนาจในการต่อต้านหรือต่อรองกับความหมายที่โครงสร้างลงรหัสมา

งานในกลุ่มนี้เชื่อตามแนวคิดของฮอลล์ที่มองตัวบทว่าเป็นตัวบทเปิด (open text) ที่มีความแตกต่างหลากหลาย (polysemy) มีอำนาจจากหลายๆ ส่วนที่เข้ามาปฏิสัมพันธ์กัน (interaction) ในหลายๆ แบบ เพื่อเข้าไปประกอบสร้างความหมายภายในตัวบท ผู้ที่มีอำนาจในการกำหนดความหมายจึงไม่ได้เป็นอำนาจของผู้ลงรหัสเท่านั้น แต่ผู้ถอดรหัสก็มีอำนาจในการตีความหมายในแบบใดแบบหนึ่งตามที่ตัวเองเข้าใจได้ระดับหนึ่ง งานศึกษาในกลุ่มนี้ได้แก่

การศึกษาของ พรรณราย โอสถาภิรัตน์ (2543) เรื่อง “นางนาก: การต่อรองทางความหมายในภาพยนตร์ยอดนิยม” งานชิ้นนี้ใช้กรอบการวิเคราะห์ของแนววัฒนธรรมศึกษา (cultural studies) ในการเขียนงานชาติพันธุ์วรรณาของภาพยนตร์เรื่องนางนาก โดยใช้แนวคิดเรื่องการปฏิบัติ (practice) ของปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) เป็นแนวทางในการทำความเข้าใจกับกระบวนการที่ซับซ้อนหลากหลายของการสร้างและตีความความหมายของตัวบทภาพยนตร์โดยทำการศึกษาทั้งกลุ่มผู้สร้าง (ผู้ส่งสาร) และกลุ่มผู้ชม (ผู้รับสาร)

ผลการวิจัยในส่วนของผู้สร้าง ผู้วิจัยพบว่าการต่อรองทางความหมายตั้งอยู่บนพื้นฐานความแตกต่างทางวัฒนธรรมของผู้สร้างที่มีบทบาทที่แตกต่างกันในกระบวนการผลิตระหว่างผู้สร้างที่ยึด“ผลตอบแทนทางเศรษฐกิจ” เป็นหลัก กับ ผู้สร้างที่ยึดหลัก “การสร้างสรรค์ของศิลปิน” เป็นหลัก โดยการประนีประนอมระหว่างผู้สร้างทั้ง 2 กลุ่ม จะใช้ความพึงพอใจต่อบทบาทอันจำกัดในภาระหน้าที่ของแต่ละบุคคลและความคาดหวังต่อความนิยมของผู้ชมเป็นตัวกลางในการประนีประนอม และในส่วนของผู้ชมก็มีการให้ความหมายที่หลากหลายไปตามระดับความเข้มข้นของต้นทุนความรู้ที่แต่ละกลุ่มมีเกี่ยวกับภาพยนตร์และเกี่ยวกับเรื่องเล่าแม่นาคพระโขนง

การศึกษาของสุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ที่ทำการศึกษากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่ “ความเป็นจริง” ผ่านสื่อภาพยนตร์อิงเรื่องจริงของผู้สร้างภาพยนตร์ และทำการศึกษาการรับรู้ความหมายของ “ความเป็นจริง” ผ่านสื่อภาพยนตร์ของผู้รับสารกลุ่มต่างๆ

โดยศึกษาการประกอบสร้างความจริงของ “ภาพยนตร์อิงเรื่องจริง” ที่ออกฉายในช่วงปี พ.ศ. 2540 – 2543 จากภาพยนตร์ 3 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง, เรื่อง นางนาก และเรื่อง บางระจัน

งานวิจัยชิ้นนี้ใช้ทฤษฎีประกอบสร้างในการอธิบายเปรียบเทียบการประกอบสร้างความจริงจากแหล่งเอกสารต่างๆ ที่มีมาก่อนหน้านี้ อาทิ การประกอบสร้างความเป็นจริงของนางนาค ของ ก.ศ.ร กุหลาบในหนังสือสยามประเภท ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ฯลฯ และในการประกอบสร้างจากภาพยนตร์ ซึ่งผลลัพธ์ในการประกอบสร้างที่ตามมาคือภาพตัวแทน (Representative) และความหมายแฝง (Connotative meaning)

ผลการศึกษาพบว่ากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่ความเป็นจริงในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง เกิดจากจุดมุ่งหมายการประกอบสร้างของผู้สร้างภาพยนตร์ 2 ประการ คือ เพื่อให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง และ เพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายใหม่ให้แก่ “ความเป็นจริง” โดยในแง่ของ “วิธีการประกอบสร้างเพื่อให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง” นั้น ผู้สร้างภาพยนตร์ได้อาศัยองค์ประกอบต่างๆ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ (1) ตัวละคร (2) โครงเรื่อง (3) การสร้างความเกี่ยวพันกับผู้ชมโดยตรง (4) ฉาก (5) กลวิธีการนำเสนอของสื่อภาพยนตร์ ส่วนในด้าน “วิธีการประกอบสร้างเพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายใหม่” ให้แก่ “ความเป็นจริง” ผู้สร้างอาศัยองค์ประกอบต่างๆ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ (1) จุดยืนของผู้เล่าเรื่อง (2) การนำเสนอความเป็นจริงในหลายมิติ (3) แก่นเรื่อง (4) ปมความขัดแย้ง ทั้งนี้ความหมายที่ปรากฏในภาพยนตร์จากการเข้ารหัสของผู้สร้างภาพยนตร์ พบว่า มี 3 ลักษณะ ได้แก่ (1) ความหมายที่เกิดจากการรื้อความหมายเดิมส่วนใหญ่ออก และสร้างเป็นความหมายใหม่ (2) ความหมายที่เกิดจากการรื้อความหมายเดิมบางส่วนและตอกย้ำความหมายเดิมบางส่วนให้ชัดเจน (3) ความหมายที่เกิดจากการรื้อความหมายเดิมบางส่วนและสร้างความหมายใหม่บางส่วน

งานวิจัยชิ้นนี้ยังศึกษาลงไปถึงสำหรับการรับรู้ความหมายของผู้รับสารโดยเปรียบเทียบจากกลุ่มตัวอย่างผู้รับสาร 2 กลุ่ม ได้แก่กลุ่มที่มีประสบการณ์ตรงและกลุ่มที่มีประสบการณ์กับ ”ความเป็นจริง” ผ่านสื่อ พบว่า กลุ่มที่มีประสบการณ์ตรงจะถอดรหัสสารด้วยการปฏิเสธความหมายของผู้สร้างภาพยนตร์ ส่วนกลุ่มที่มีประสบการณ์กับ “ความเป็นจริง” ผ่านสื่อ จะถอดรหัสสารด้วยมุมมองที่หลากหลายซึ่งมีทั้ง “เห็นด้วย” “ต่อรอง” และ ปฏิเสธความหมายของผู้สร้างภาพยนตร์ ซึ่งความแตกต่างของการถอดรหัสสารนี้ เป็นผลมาจากการที่ผู้รับสารทั้งสองกลุ่มถูกประกอบสร้างความหมายจากโลกเชิงสัญลักษณ์ที่แตกต่างกัน

งานของ ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) เรื่อง “ความสัมพันธ์ไทย-ลาวในสื่อบันเทิงไทย: ศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลก

ตะลึง” ซึ่งศึกษาการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวในภาพยนตร์เรื่องหมากเตะโลกตะลึง ทั้งในระดับของการผลิต (production) ตัวบท (text) และการบริโภค เชิงสัญญะและความหมาย

ผลการศึกษาพบว่าการเข้ารหัส “ความเป็นลาว” ดำเนินภายใต้องค์ประกอบของการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นแก่เรื่อง โครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก และเทคนิคภาพยนตร์ ผ่านจุดยืนของ “คนไทยส่วนกลาง” ที่สร้างลาวให้กลายเป็นตัวตลก ล้าหลัง ด้อยพัฒนา ต้องพึ่งพิงทุนไทยทั้งทางด้านเศรษฐกิจและความรู้ และเป็นพลเมืองชายขอบของสังคมโลก ซึ่งความคิดดังกล่าวถูกนำมาผลิตและผลิตซ้ำเพื่อสร้างความชอบธรรมว่า “ไทยอยู่เหนือลาว”

ส่วนแง่การถอดรหัสนั้นมีความแตกต่างหลากหลาย โดยกลุ่มตัวอย่างผู้ชมคนลาวที่เป็นเจ้าหน้าที่รัฐหรืออยู่ใกล้ศูนย์กลางของอำนาจรัฐ (เช่น ผู้รับสารในเวียงจันทน์) มีแนวโน้มที่จะต่อรอง/ต่อต้านชุดรหัสอุดมการณ์ความเป็นลาวที่ถูกสร้างขึ้นโดยผู้ผลิตภาพยนตร์ไทย ขณะที่กลุ่มตัวอย่างที่อยู่ไกลจากศูนย์กลาง (เช่น ผู้รับสารนอกเขตเมืองหลวง หรือชนชั้นแรงงานหรือที่มาทำงานในเมืองไทย) จะมีระดับการต่อรอง/ต่อต้านชุดความหมายดังกล่าวน้อยกว่า หรือแม้แต่ยอมรับภาพตัวแทน “ความเป็นลาว” ที่ถูกผลิตผ่านภาพยนตร์ ส่วนกลุ่มผู้ชมคนไทยนั้นถ้าเป็นกลุ่มตัวอย่างที่ไม่มีประสบการณ์ตรงเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมลาว มีแนวโน้มเห็นด้วยและยอมรับอัตลักษณ์ความเป็นลาวที่ถูกประกอบสร้าง แต่หากเป็นกลุ่มที่มีประสบการณ์ตรง มีลักษณะการถอดรหัสที่หลากหลายขึ้นอยู่กับเงื่อนไขประสบการณ์ที่แตกต่างกันออกไป ส่วนกลุ่มตัวอย่างคนไทยอีสานที่มีความใกล้ชิดทางด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม จะมีลักษณะการถอดรหัสที่ก้ำกึ่ง (in-between) ระหว่างจุดยืนอัตลักษณ์ความเป็นไทยและความเป็นลาว

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาของ กำจร หลุยยะพงศ์ (2547) ในหนังสือ “หนังอุษาคเนย์: การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา” ซึ่งใช้แนวทางวัฒนธรรมศึกษา (Cultural studies) .ในการศึกษาส่วนของผู้รับสาร (Audience Study) มาเป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์อุษาคเนย์ ส่วนหนึ่งของงานแสดงให้เห็นถึงการต่อรองทางความหมายของผู้ชมที่แตกต่างกัน ในภาพยนตร์เรื่อง “14 ตุลา: เงาอดีตของการเมืองบนแผ่นฟิล์ม” และการอ่านความหมายที่แตกต่างกันของคนอุษาคเนย์ในงานเรื่อง “ทัศนะต่อจัน ดารา ในสายตาของชาวอุษาคเนย์” ซึ่งชี้ให้เห็นว่าคนอุษาคเนย์ (ไทย เวียดนาม กัมพูชา มาเลเซีย อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์) ที่มีประสบการณ์ความคิดที่แตกต่างกันทั้งเรื่องเพศ ชาตินิยม และบริบทการชมภาพยนตร์ ล้วนมีผลต่อการตีความภาพยนตร์เรื่องจัน ดารา ในรูปแบบที่ไม่เหมือนกัน (กำจร หลุยยะพงศ์ , 2547: 129-169, 221-238)

ในงานวิจัยกลุ่มหลังที่วางอยู่บนแนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมและแนวคิดในกลุ่มวัฒนธรรมศึกษา ได้เผยให้เราทราบถึงมิติของอำนาจที่เข้ามากำกับ

กระบวนการในการประกอบสร้างความเป็นจริงของสถาบันภาพยนตร์ที่มีรูปแบบวิธีการที่หลากหลายในการประกอบสร้างความจริง ซึ่งมีทั้งประกอบสร้าง รื้อถอน ตอกย้ำ ไม่เว้นแม้แต่ภาพยนตร์กลุ่มอิงเรื่องจริง ซึ่งทั้งหมดล้วนดำเนินผ่านองค์ประกอบในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็น ตัวละคร(character), โครงเรื่อง (plot), แก่นเรื่อง (theme), ฉาก (location), ความขัดแย้ง (conflict), มุมมอง (point of view) และองค์ประกอบภาพและเสียง ทั้งสิ้น และผลของการประกอบสร้างของสถาบันภาพยนตร์เหล่านี้ปรากฏในงานวิจัยว่าเพื่อธำรงรักษาอุดมการณ์หลักของสังคม ไม่ว่าจะเป็นการบอกเราว่าผู้หญิงควรทำตัวอย่างไรดังที่ปรากฏในงานของบงกช เศวตามร์ (2533) และพนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ที่ประกอบสร้างเรื่องเล่าจากมุมมองของเพศชาย หรือตอกย้ำเพื่อสร้างความชอบธรรมว่าไทยอยู่เหนือลาว จากมุมมองของชนชั้นกลางชาวไทย ในงานศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551)

แต่ในอีกด้านหนึ่งในการประกอบสร้างนี้งานวิจัยของพรรณราย โอสถาภิรัตน์ (2543), กำจร หลุยยะพงศ์ (2547), สุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) และ ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) ยังแสดงให้เห็นว่าอำนาจในการตีความตัวสารนั้นไม่ได้จำกัดอยู่ที่ตัวผู้เข้ารหัสเท่านั้น แต่อยู่ที่ตัวผู้รับสารด้วยที่จะถอดรหัสแบบยอมรับ (preferred reading) ต่อรอง (negotiated reading) ต่อต้าน (oppositional reading) หรือก้ำกึ่ง (in-between) และ การถอดรหัสของผู้รับสารนั้นมีความแตกต่างกันเพราะมีทุนทางวัฒนธรรม (cultural capital) ต่างกัน

ผลของการประกอบสร้างของสถาบันภาพยนตร์เพื่อธำรงรักษาอุดมการณ์หลักของสังคม ที่ปรากฏในงานของบงกช เศวตามร์ (2533) และพนิดา หันสวาสดิ์ (2544) หรือตอกย้ำเพื่อสร้างความชอบธรรมว่าไทยอยู่เหนือลาว ในงานของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) นำไปสู่การตั้งข้อสงสัยของผู้วิจัยว่า หากเราใช้กระบวนทัศน์ที่สองที่มองว่าความหมายในตัวบทเกิดจากการประกอบสร้างความจริง ผนวกเข้ากับทรรศนะเชิงวิพากษ์มองย้อนกลับไปที่งานวิจัยที่อยู่ภายใต้กระบวนทัศน์ของการสะท้อนความจริงแล้ว เราก็จะพบคำถามเกิดขึ้นมากมายระหว่างอ่านงานวิจัยในกระบวนทัศน์ที่หนึ่งว่าทำไมภาพยนตร์ท่านมุ้ยต้องประกอบสร้างความจริงให้ปัญหาสังคมส่วนใหญ่เป็นปัญหาของชนชั้นล่าง ทำไมวิธีการเล่าเรื่องของท่านมุ้ยจึงมีลักษณะที่ทำให้คนดูคล้อยตามอย่างไม่รู้ตัว ทำไมวิธีการเล่าเรื่องและตอนจบภาพยนตร์ของท่านมุ้ยจึงมีลักษณะที่คลี่คลายอย่างชัดเจน ทำไมภาพยนตร์จึงเลือกหยิบยกปัญหาเล็กๆ ของคนตัวเล็กๆ มาขยายเป็นปัญหาใหญ่ให้ผู้คนตระหนัก ทำไมแก่นเรื่องของภาพยนตร์วนเวียนอยู่กับการเป็นพลเมืองที่ดีของสังคม

การตั้งคำถามดังกล่าวยังทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาภาพยนตร์ไทยในอดีตที่ผ่านมาโดยใช้มิติของอำนาจเข้าไปทำการวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์เหล่านี้ถูกประกอบสร้างความจริงผ่าน

มุมมองของใคร เพื่อผลิตหรือผลิตซ้ำเพื่อธำรงรักษาอุดมการณ์ชนิดใดให้กับสังคม ซึ่งงานของ บงกช เศวตามร์ , พนิดา หันสวาสดิ์ และงานของ ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ ก็ได้แสดงให้เห็นแล้วว่าผู้ที่เข้าถึงเครื่องมือเล่าเรื่องอย่างภาพยนตร์นั้นมักไม่ใช่ฝ่ายผู้ที่ถูกกระทำ หรือเสียเปรียบ แต่จะเป็นฝ่ายของผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า ซึ่งแสดงให้เห็นว่าอำนาจกับการเล่าเรื่องมักเป็นสิ่งที่เดินมาคู่กันเสมอ

1.2 อำนาจกับการเล่าเรื่อง

ในการทำความเข้าใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างอำนาจกับการเล่าเรื่องนั้น เราสามารถทำความเข้าใจด้วยคำอธิบายของ เอมิล เดิร์กไฮม์ (Emile Durkheim) ที่เห็นว่า สังคมมีอำนาจในการควบคุมมนุษย์เราทั้งการบังคับควบคุมจากภายนอกซึ่งเป็นเรื่องของบทลงโทษทางกฎหมายและสังคม และการควบคุมจากภายในซึ่งเป็นเรื่องกฎระเบียบทางศีลธรรมจรรยา (รัตนา โตสกุล, 2548: 62-63)

เพื่อที่จะให้สังคมสามารถควบคุมพฤติกรรมของผู้คนไม่ให้แตกแถวไปจากสิ่งที่สังคมคาดหวังสังคมจึงต้องสร้างเรื่องเล่าที่ให้รางวัลแก่คนที่ทำตามแบบแผนประเพณีของสังคม และเรื่องเล่าที่ว่าด้วยเรื่องการลงโทษกับมนุษย์ที่แตกแถวออกไปจากสิ่งที่สังคมได้คาดหวังไว้ ซึ่งเราจะเห็นการทำงานของกลไกสังคมเช่นนี้จากการอธิบายทำงานของโครงสร้างสังคมในการควบคุมปัจเจกบุคคลในแนวคิดของอันโตนิโย กรัมชี (Antonio Gramsci) ที่มองว่าการที่รัฐจะสามารถยึดกุมครองอำนาจไว้ได้นั้นจะต้องกระทำผ่านกลไก 2 กลไก ได้แก่ “กลไกด้านการปราบปรามหรือการใช้ความรุนแรง” (repressive apparatus) เช่น ตำรวจ ทหาร ศาล คุก กฎหมาย ฯลฯ ซึ่งทำงานในพื้นที่ของสังคมการเมือง (political society) และ “กลไกการครอบงำทางความคิดหรืออุดมการณ์” (ideological apparatus) เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา ที่ทำงาน สื่อมวลชน ฯลฯ ซึ่งทำงานอยู่ในพื้นที่ของประชาสังคม (ideological society) เพื่ออบรมบ่มเพาะปลูกฝัง ผลิตซ้ำเพื่อธำรงรักษาอุดมการณ์ต่างๆ ในสังคม การปลูกฝังอุดมการณ์เช่นนี้นั้นจะทำให้ผู้คนยอมรับในอำนาจของรัฐอย่างต่อเนื่องค่อยเป็น ค่อยไป จนบุคคลแทบจะไม่รู้สึกตัว และจะทำงานควบคู่กันไปกับกลไกด้านการปราบปรามเสมอ ซึ่งกลไกด้านอุดมการณ์ที่สร้างความยินยอมพร้อมใจนี้เองที่เป็นพื้นที่ที่ศาสตร์ภาพยนตร์อันเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องเล่าทำงานของอยู่ พร้อมๆ กับศาสตร์เรื่องเล่าในแขนงอื่นๆ อำนาจกับเรื่องเล่าจึงมักเป็นสิ่งที่ดำเนินควบคู่กันไปเสมอ

ทั้งนี้ในการใช้กลไกของรัฐทั้งสองชนิดนี้กรัมชีมองว่ากลไกการใช้ความรุนแรงและกลไกการครอบงำอุดมการณ์เป็นสองสิ่งที่ไม่สามารถแยกขาดออกจากกันอย่างสิ้นเชิง ในกลไกการใช้ความรุนแรงก็ต้องมีกลยุทธ์แบบไม้นวมอยู่ และในกลไกการครอบงำอุดมการณ์ก็ต้องมี

กระบวนการใช้ความรุนแรงอยู่ด้วยเช่นกัน เช่น ในภาพยนตร์แม้จะเป็นพื้นที่การทำงานของกลไกอุดมการณ์ แต่ก็ต้องเล่าเรื่องที่แสดงถึงกลไกใช้ความรุนแรงควบคู่ไปด้วย ซึ่งเรามักจะเห็นในจุดจบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากงานของพนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ซึ่งทำการศึกษากระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทยในภาพยนตร์ ซึ่งพบว่าหากตัวละครหญิงอยู่ในฐานะผู้กระทำที่เป็นต้นเหตุแห่งปัญหาและความขัดแย้ง ภาพยนตร์ 2 ใน 3 เรื่อง ได้แก่ “นางนาก” และ “เรื่องตลก 69” ได้ให้ปมปัญหาที่เกิดขึ้นจบลงด้วยความสูญเสียของตัวละครเอกหญิงทั้งสอง มีเพียง “สวัสดีบ้านนอก” เท่านั้นที่เรื่องราวคลี่คลายจบลงด้วยดี (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544: 72-73) เราจึงมักพบอยู่เสมอว่าภาพยนตร์มักประกอบสร้างเรื่องราวของการลงโทษให้แก่ผู้ที่ฝ่าฝืนอำนาจของสังคมที่ดำรงอยู่ในขณะนั้น

1.3 อุดมการณ์กับการเล่าเรื่อง

อำนาจเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับอุดมการณ์ โดยอุดมการณ์ชนิดใดชนิดหนึ่งอาจถูกใช้เป็นทั้งเครื่องมือเพื่อค้ำจุนหรือทำลายล้างอำนาจของสังคมหนึ่งๆ เสมอ และในการทำงานของอุดมการณ์นั้น “การเล่าเรื่อง” เป็นเครื่องมือที่จะขาดเสียไม่ได้ของอุดมการณ์

หากเราทบทวนความหมายของอุดมการณ์ตามทรรศนะของอัลธูแซร์ (Louis Althusser) ซึ่งเห็นว่าอุดมการณ์เป็นการปฏิบัติที่เป็นจริง” (material practice) เป็นการลงมือกระทำการในชีวิตประจำวัน อันเป็นพิธีกรรมที่ดึงตัวเราให้เกาะติดอยู่กับอุดมการณ์ จะเห็นได้ว่าภาคปฏิบัติการของอุดมการณ์ (ideological practices) ที่จะทำให้อุดมการณ์ต่างๆ ได้รับการผลิตซ้ำและธำรงรักษาไว้ในชีวิตประจำวันของผู้คน มีคุณลักษณะและวิธีการไม่ต่างไปจากการเล่าเรื่องเลย ไม่ว่าจะเป็น (1) <u>การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalisation)</u> จนทำให้เราไม่ได้ตระหนักถึง และรู้สึกราวกับว่ากระบวนการนั้นเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติหรือเป็นไปโดยปริยาย (naturalized/ taken-for-granted) เหมือนกับการเล่าเรื่องที่วิธีการในการเล่า มีวิธีการสร้างตรรกะจำลองขึ้นภายในเรื่องเล่า ที่ทำให้ผู้ชมยอมรับมันแต่โดยดี ราวกับมันเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง (2) <u>การผสมกันระหว่างความจริงกับจินตนาการ (real and seemingness)</u> เช่นเดียวกับการทำงานของภาพยนตร์ ที่โลกแห่งความเป็นจริง (the world of reality) กับ โลกแห่งจินตนาการ (the world of imagination) จะถูกผสมเข้าไว้ด้วยกัน จนไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เหมือนกับผู้ชมในโลกภาพยนตร์ ที่ขณะนั่งชมภาพยนตร์ที่ถูกผู้สร้างประกอบเรื่องราวขึ้นมาเขาก็มีโลกแห่งความจริงล้อมรอบตัวอยู่ (บ่อยครั้งที่เราอาจได้เห็นอาการของผู้ชมที่แยกไม่ออกระหว่างโลกแห่งความจริงกับโลกแห่งจินตนาการ เช่น ของฝากของผู้อ่านไปถึง “แม่พลอย” ตัวละครเอกในบทประพันธ์เรื่อง “สี่แผ่นดิน” ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, การเอาใจช่วยตัวละครยามตกกระกำลำบากราวให้หลุดพ้นจากปมปัญหาราวกับตัวละครนั้นเป็นคนที่เรารู้จัก ญาติ มิตร ของเราเป็นต้น) ซึ่งวิธีการ

หนึ่งในการทำงานของอุดมการณ์ ผ่านโลกจินตนาการก็คือทำให้กรณียกเว้น (exceptional case) กลายเป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalisation) เช่น ปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นจริง อาจเนื่องมาจากโครงสร้างสังคมที่ไม่เท่าเทียมกัน อาจเกิดจากระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมที่สร้างปัญหาให้กับทั้งชนชั้นกลางและชนชั้นล่าง ขณะที่ชนชั้นสูงที่อยู่บนยอดปิระมิดคอยเก็บเกี่ยวผลประโยชน์ที่ได้จากการเสียเปรียบของคนส่วนใหญ่ในสังคมก็ถูกนำเสนออย่างลดทอนในภาพยนตร์ว่าปัญหาสังคมที่มีอยู่ส่วนใหญ่มาจากคนชั้นล่างของสังคมที่ไม่รู้จักขวนขวายตัวเอง มีความอ่อนแอทางศีลธรรม เป็นต้น การสร้างพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงเช่นนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อความคิดเรา เพราะหลังจากเราเสพเรื่องเล่านั้นไปแล้ว เรามักจะลืมคิดไปว่านี่คือเรื่องที่แต่งขึ้น แต่เรามักจะคิดและปฏิบัติกับมัน ราวกับว่านี่คือเรื่องจริงที่เกิดขึ้น หน้าที่ของพื้นที่กึ่งลวง กึ่งจริงทางอุดมการณ์จึงเป็นได้ทั้งการสร้างคำอธิบายอย่างรวบยอดเพื่อปิดบังความจริง อันจะทำให้ให้คนในสังคมยอมรับโครงสร้างอันไม่เท่าเทียมนั้นต่อไป หรือไม่ก็ให้ความหวังลมๆ แล้งๆ ที่ไม่เคยเกิดขึ้นจริงหรือมีถ้าเป็นจริงก็อยู่ในสัดส่วนน้อยมากราวกับมันเป็นเรื่องจริงของคนส่วนใหญ่ในสังคม (เช่น เรื่องเล่าประเภทซินเดอเรลล่าที่หญิงยากจนไปพบรักกับชนชั้นสูงที่ร่ำรวย) (3) <u>การสร้างชุดโครงสร้างความสัมพันธ์ (structuralist set of relations)</u> ตามแนวคิดของ โคล้ด เลวี่-สเตร้าส์ (Claude Levi-Strauss) ซึ่งเป็นแนวคิดที่อุดมการณ์นำมาใช้ผ่านศาสตร์การเล่าเรื่องนำมาใช้ โดยอุดมการณ์จะทำงานผ่านชุดโครงสร้างความสัมพันธ์ (structuralist set of relations) ที่ในขั้นแรกจะมีการแบ่งขั้วของความหมายออกเป็น “ความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (binary oppositions) และในลำดับถัดมาก็จะมีการกำหนดชั้นของคุณค่า (hierarchy of values) ไว้ในขั้วความสัมพันธ์

อุดมการณ์ไม่ว่าจะเป็น “อุดมการณ์หลัก” (dominant ideology) ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ชนชั้นปกครองผลิตและผลิตซ้ำ เพื่อครอบงำให้มวลชนยอมรับและกลายเป็นความคิดกระแสหลักของสังคม หรือ “อุดมการณ์ตรงข้ามหรือต่อต้าน” (oppositional/counter-ideology) ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ปฏิเสธกรอบวิธีคิดของอุดมการณ์หลัก และนำเสนอจินตภาพของสังคมแบบใหม่ (new social imagination) เพื่อเรียกร้องหรือดึงผู้คนให้เข้ามามีส่วนร่วมต่อต้านกับโครงสร้างอุดมการณ์หลักของสังคม ต่างก็ต้องใช้ “การเล่าเรื่อง” เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอุดมการณ์ของตนทั้งสิ้น ไม่ว่าอยู่ในขั้นของกระบวนการสร้างอุดมการณ์ กระบวนการถ่ายทอดอุดมการณ์และการต่อสู้ทางอุดมการณ์

ในอุดมการณ์หลักนั้นจะให้ความสำคัญอย่างมากต่อรูปแบบการนำเสนอ ซึ่งก็คือการเล่าเรื่อง อันเป็นมิติ (Dimension) ทางด้านอารมณ์ ความรู้สึกเป็นอย่างมากเพื่อที่จะธำรงรักษาโครงสร้างของสังคมไว้ ไม่ว่าจะด้วยวิธีการการสร้างเทพนิยาย (Myth) เพื่อครอบงำประชาชน การสร้างภาพพจน์ให้ชนชั้นปกครองเป็นผู้ที่มีความชอบธรรมภายใต้โครงสร้างสังคมที่ไม่เท่าเทียม

การสร้างภาพพจน์ประชาชนเป็นกลุ่มคนที่มีความอ่อนแอ มีความต่ำต้อยกว่าผู้อื่น และไร้ความสามารถ

ขณะที่อุดมการณ์ต่อต้านซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อรับใช้ผลประโยชน์ของชนชั้น หรือกลุ่มตัวเอง ที่อาจเป็นอุดมการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นไปเอง อันเนื่องมาจากการทนการกดขี่ไม่ไหว หรือ อุดมการณ์ที่กระทำอย่างมีจิตสำนึก ที่มีการวางแผนในการต่อต้านอำนาจเดิมอย่างเป็นเป็นขั้นตอน ก็ตามที "การเล่าเรื่อง" ถือว่าเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการต่อสู้ตั้งแต่กระบวนการสร้างอุดมการณ์ต่อต้านขึ้นมาในสังคม เรื่องเล่าจะทำหน้าที่เป็นบ่วงร้อยผู้คนที่มีความแตกต่างทางความคิดให้อยู่ภายใต้อุดมการณ์เดียวกัน เช่น การบอกว่าผลประโยชน์จากการต่อสู้ครั้งนี้จะเป็นผลประโยชน์ร่วมกันของทั้งสังคม (Common Interest universality)

เมื่อมาถึงขั้นของการถ่ายทอดอุดมการณ์ "การเล่าเรื่อง" ยังมีบทบาทในการสร้างสังคมยูโทเปียเพื่อให้ความหวัง ความใฝ่ฝัน แก่ประชาชนที่ปฏิเสธอำนาจเดิม และพยายามแสวงหาอนาคตอันใหม่ และประณามสภาพสังคมเก่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มประชาชนจำนวนมากที่แม้จะหมดหวังกับระบบเก่า แต่ก็ไม่ยอมตัดสินใจไปตายเอาดาบหน้า เพราะถูกครอบงำด้วยวามคิดประเภท "อย่างหวังน้ำบ่อหน้า" "หนีเสือปะจระเข้" หรือ "สิบเบี้ยใกล้มือ"

การเล่าเรื่องยังช่วยสร้างเทพนิยาย (Myth) ในการต่อสู้ ทั้งเทพนิยายเชิงลบ (Myth Negative) เพื่อกล่าวถึงลักษณะต่างๆ ของสังคมเก่าในด้านลบ ด้วยการอธิบายอย่างสรุปรวบยอด (Generalise) ว่าลักษณะเหล่านี้เป็นสาเหตุของปัญหาทั้งหมด และเทพนิยายเชิงบวก (Myth Positive) เพื่อกล่าวถึงสังคมในอุดมคติของกลุ่มต่อต้านด้วยการนำเสนอแบบสรุปรวบยอด (Generalise) เพื่อสร้างความมุ่งมาดปรารถนา (Aspiration) ให้แก่ขบวนการ

การเล่าเรื่องยังถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างภาพพจน์ของกลุ่มต่อต้าน โดยการเล่าเรื่องให้เห็นว่าฝ่ายตนเองเป็นฝ่ายถูกต้อง การต่อสู้ของตนเองเป็นฝ่ายชอบธรรม ตนเองเป็นผู้มารื้อฟื้นและสร้างสรรค์ความดีงามบางประการ ที่ขาดหายไปจากสังคม และตนเองเป็นผู้จัดลำดับของค่านิยมที่ถูกต้องกว่าให้แก่สังคม

พัฒนาการการใช้การเล่าเรื่องเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ของกลุ่มต่อต้านยังมีการสร้างโครงในการเล่าเรื่องที่เริ่มจากการพรรณนาความทุกข์ยากของฝ่ายตนต่อกลุ่มกันทุกคนจนกลายเป็นความทุกข์ร่วมของคนที่มีหัวอกเดียวกัน ความหวาดกลัวก็จะเปลี่ยนเป็นความคั่งแค้น ความหมดหวังก็จะเปลี่ยนเป็นการฮึดสู้ และจากนั้นก็จะมีการระบุว่าใครเป็นต้นตอสาเหตุของความทุกข์ยาก ซึ่งเดิมทีนั้นอุดมการณ์เก่าจะมีคำตอบว่า ตัวผู้ทุกข์ยากนี้เองที่เป็นต้นเหตุของความทุกข์ยากทั้งหมด เช่น บุญเก่ามีน้อย ลูกมากเกียจคร้าน เล่นการพนัน เป็นต้น แต่ในอุดมการณ์ใหม่จะเสนอว่า ต้นตอของความทุกข์ยากก็คือศัตรู ซึ่งที่จุดนี้ผู้ทุกข์ยากจะเกิด

ความรู้สึกขัดแย้งในจิตใจระหว่างความคับข้องใจ (ความไม่สบายใจ หรือรู้ตัวว่ามีปัญหา) กับความปรารถนาที่จะหลบหนีออกไปให้พ้นจากความทุกข์ยากนั้น และสุดท้ายคือการพรรณนาเกี่ยวกับสังคมใหม่ที่ดีกว่า

การตั้งข้อสังเกตของกรัมซี่เกี่ยวกับอุดมการณ์ต่อต้านที่สะท้อนถึงพื้นที่ที่ซุกซ่อนอุดมการณ์ต่อต้านได้อย่างน่าสนใจ คือหากอุดมการณ์ต่อต้านนั้นไม่สามารถเติบโตถึงขั้นปรัชญา (Philosophy) เพราะขีดจำกัดทางประวัติศาสตร์ อุดมการณ์ต่อต้านก็จะปรากฏในนิทานพื้นบ้าน (Folklore) และ สามัญสำนึก (Commonsense) กรณีของไทยในอดีต ก็เช่นนิทานพื้นบ้านเรื่องศรีธนญชัย ซึ่งหากปรับมาใช้กับสื่อปัจจุบันแล้วภาพยนตร์ก็น่าจะเป็นพื้นที่ที่ไม่ต่างไปจากนิทานพื้นบ้านในอดีตที่เป็นพื้นที่ในการซุกซ่อนอุดมการณ์ต่อต้าน

จากความสัมพันธ์ของการทำงานอย่างเคียงบ่าเคียงไหล่อย่างขาดกันเสียไม่ได้ระหว่างอุดมการณ์กับการเล่าเรื่องนี้ และความไม่เพียงพอของการศึกษาด้านภาพยนตร์ในการที่จะตีแผ่ให้เห็นการทำงานของอุดมการณ์ในสื่อภาพยนตร์อย่างชัดเจน นำไปสู่ความสนใจของผู้วิจัยในการศึกษาอุดมการณ์ที่แฝงตัวอยู่ในพื้นที่ของสื่อภาพยนตร์ โดยเฉพาะอุดมการณ์ต่อต้านที่แสดงออกผ่านตัวละครและกลุ่มตัวละครที่มีลักษณะที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

1.4 **ศาสตร์การเล่าเรื่อง** (Narratology)

ในปัจจุบันการเล่าเรื่องเป็นศาสตร์ที่มีความสำคัญอย่างมาก จนมีคำกล่าวว่า “การเล่าเรื่องนั้นคือหัวใจสำคัญของยุคโพสท์โมเดิร์น” เลยทีเดียว (คำกล่าวของลีโอทาร์ต (Jean-Francois Lyotard) ซึ่งเบอร์เกอร์ (Arthur Asa Berger) หยิบมาไว้ในหนังสือ Postmodern Condition (1984) ของเขา) คำพูดดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนกระบวนทัศน์เชิงเหตุผล (The Rational-World Paradigm) มาสู่กระบวนทัศน์แห่งการเล่าเรื่อง (The Narrative paradigm) เลยทีเดียว เพราะหากเชื่อตามกระทัศน์เชิงเหตุผล เรื่องเล่าอันไร้เหตุผลคงไม่มีวันก้าวมาเป็นหัวใจสำคัญของยุคสมัยไปได้

ศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narratology) นี้ มีการเปลี่ยนกระบวนทัศน์เกิดขึ้นในศาสตร์ในหลายประเด็น ดังตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้ (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ และคณะ, 2542: น. 1-7, นพพร ประชากุล, 2542: น. 15-19)

ตารางที่ 1-1: ตารางเปรียบเทียบกระบวนทัศน์เชิงเหตุผลและกระบวนทัศน์การเล่าเรื่อง

	กระบวนทัศน์เชิงเหตุผล (Rational Paradigm)	**กระบวนทัศน์แห่งการเล่าเรื่อง (Narrative paradigm)**
เป้าหมาย	การสะท้อนภาพความจริง (Reflection of reality)	การประกอบสร้างความจริง (Construction of reality)
หน้าที่	เน้นความซาบซึ้ง (appreciation)	เน้นที่ความเข้าใจ (understanding)
จุดเน้นในการศึกษา	เล่าเรื่องอะไร (what to narrate)	เล่าเรื่องอย่างไร (How to narrate)
ขอบเขตของเรื่องเล่า	จำกัดตัวอยู่แต่เฉพาะในวรรณกรรมเป็นเรื่องสมมุติ (fiction)	ตัวบทที่มีความหลากหลาย ขยายออกไปสู่ตัวบทแบบ non – fiction เช่น สารคดี ข่าว หนังสือวิชาการ
เครื่องมือ	ภาษา	เครื่องมือทุกชนิดที่ถูกใช้ในการสื่อสาร
แนวทางการวิเคราะห์	ใช้ปัจจัยภายนอกมาอธิบายเนื้อหาของเรื่องเล่า เช่น ปัจจัยทางจิตวิทยา เศรษฐกิจสังคม และบริบทสังคม	มุ่งพิจารณาปัจจัยภายในของตัวเรื่องเล่าเอง

นักวิชาการคนสำคัญที่เสนอกระบวนทัศน์แห่งการเล่าเรื่อง (The Narrative paradigm) คานกับกระบวนทัศน์เชิงเหตุผล (The Rational-World Paradigm) คือ ฟิชเชอร์ (Walter R. Fisher) โดยเขาได้เสนอความคิดใหม่ที่เปลี่ยนมุมมองให้กับศาสตร์ในการเล่าเรื่องอย่างน่าสนใจ จากเดิมที่เชื่อว่ามนุษย์โดยพื้นฐานเป็นสัตว์ที่ใช้เหตุผล เหตุผลจะเป็นเกณฑ์ในการตัดสินความรู้ และโลกเราคือชุดแห่งปริศนาที่ผูกร้อยกันด้วยเหตุผล มาสู่ทรรศนะที่ว่ามนุษย์นั้นเป็นสัตว์ที่เล่าเรื่อง (Homo narrans) มนุษย์เราตัดสินใจบนเหตุผลที่ดีๆ และโลกที่เรารู้จักเป็นชุดของเรื่องเล่าที่ถูกเลือกสรร และเราก็เลือกสร้างสรรค์ชีวิตของเราครั้งแล้วครั้งเล่าตามเรื่องที่เราได้รับฟังมา (Fisher, 1989: 5) การเล่าเรื่องในทรรศนะนี้จึงเป็นการกระทำเชิงสัญลักษณ์ไม่ว่าจะเป็นการพูดหรือการกระทำก็ตามที่มีลำดับขั้นตอนและมีความหมายสำหรับผู้ที่มีชีวิตอยู่หรืออาศัยอยู่ในเรื่องเล่านั้น ไม่ว่าจะเป็นผู้สร้างเรื่องเล่า หรือเป็นผู้ฟัง ผู้ตีความเรื่องเล่านั้นก็ตาม ทั้งนี้หน้าที่ของข่าวสารจากเรื่องเล่านั้นก็คือจะเป็นตัวกำหนดวิถีทางที่เราจะมีชีวิตอยู่ในเรื่องเล่าของเรานั่นเอง(กาญจนา แก้วเทพ, 2549: 162)

หน้าที่ของเรื่องเล่านั้นมีทั้งเพื่อตอกย้ำอุดมการณ์เดิมให้ดำรงอยู่ในสังคม, สร้างสมานฉันท์ให้เกิดขึ้น เช่น ตำนานต้นกำเนิดของมนุษย์เพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน, เพื่อให้คำอธิบายแก่ปรากฏการณ์ และ ประกอบสร้างความเป็นจริง ไม่ว่าจะเป็นความจริงเกี่ยวกับผู้คน สิ่งของ สถานที่ หรือการกระทำ ฯลฯ (กาญจนา แก้วเทพ, 2549: 161)

การทำงานของเรื่องเล่าตามมุมมองของศาสตร์การเล่าเรื่องนั้นจะทำงานผ่านองค์ประกอบต่างๆ ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ระดับ <u>ระดับแรก</u> คือ ระดับเนื้อความหรือตัวบทที่ปรากฏ อันหมายถึง เนื้อความของนวนิยายที่อ่าน หรือเนื้อความของภาพยนตร์ที่รับรู้ด้วยตาตามที่ปรากฏจริงๆ โดยดูว่าเรื่องเล่าประกอบสร้างอย่างไร มีแบบแผนตรรกะภายในอย่างไร และดูว่าในการเดินเรื่อง หรือองค์ประกอบของเรื่องนั้นถูกกำหนดด้วยขนบหรือกติกา (conventions) อะไรบ้าง โดยพิจารณาจากองค์ประกอบและกลวิธีในการนำเสนอ องค์ประกอบเหล่านี้ได้แก่ ตัวละคร, สถานที่, เวลา, โครงเรื่อง, แก่นเรื่อง, การลำดับเหตุการณ์ที่เล่า, มุมมองที่ใช้ในการเล่าเรื่อง, ความขัดแย้ง, เสื้อผ้า, ยานพาหนะหรือ อาวุธ เป็นต้น และในขั้นถัดมาเป็นการพิจารณาว่าการสื่อความหมายขององค์ประกอบและกลวิธีทั้งหมด สัมพันธ์กับขนบหรือกติกา (conventions) อันหมายถึงข้อตกลงที่ผู้อ่านกับผู้แต่ง หรือผู้สร้างรับรู้ร่วมกัน อะไรบ้างซึ่งมีอยู่ 3 ประเภท ได้แก่ กติกาที่สัมพันธ์กับสื่อ, กติกาที่สัมพันธ์กับประเภท (genre) ซึ่งจะมีบทบาทในการกำหนดวิธีการอ่านเรื่องเล่าของเรา เช่น หากเป็นประเภทนิยายวิทยาศาสตร์ เราก็ยอมรับได้ว่ามันเป็นเรื่องที่สมจริง หรือหากเป็นนิยายจักรๆ วงศ์ๆ แล้วแม้จะไม่สมจริงตัวละครจะเหาะได้หรือนางเอกจะสวยตลอดเราก็รับได้เพราะมันเป็นกติกาประจำประเภทนั้นๆ และกติกาที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรม (cultural conventions/ cultural codes) อันเป็นเป็นกติกาที่อิงอยู่กับความเชื่อ หรือคติซึ่งส่วนใหญ่เป็นมายาคติ มีบทบาทสำคัญในการสร้างความสมจริงให้กับเรื่องเล่า

<u>ระดับที่สอง</u> คือระดับโครงสร้าง (structure) อันเป็นระดับที่อยู่ลึกลงไป เป็นระดับโครงสร้างความสัมพันธ์ของแนวคิด (concept) ที่อยู่ในเรื่องเล่า ซึ่งเป็นการหาไวยากรณ์ในเรื่องเล่า โดยมีความเชื่อว่าน่าจะมีไวยากรณ์ที่เป็นตัวกำกับหรือเป็นตัวกำหนด ที่ทำให้เห็นโครงสร้างความสัมพันธ์ของหน่วยต่างๆ ในเรื่องเล่าในทุกๆ เรื่อง

ความลึกล้ำของการทำหน้าที่ของการเล่าเรื่องได้ถูกนักสัญวิทยาเชิงวิพากษ์อย่างโรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ตั้งข้อสังเกตว่า ความหมายสัญญะ (signified) ในระดับความหมายโดยนัย (connotative meaning) นี้เองที่เป็นที่ซุกซ่อนอุดมการณ์ ที่เรียกว่ามายาคติ (myth) ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างเรื่องเล่านอกจากข้อมูล (information) และความหมาย (meaning) แล้ว ยังมีผลที่ตามมาเป็นทอดๆ อีกจากความหมายในขั้นที่ 2 ของบาร์ตส์ นั่นคือการบอกถึงความสัมพันธ์ (Relation) อุดมการณ์ (Ideology) อัตลักษณ์ (Identity) หรือภาพ

ตัวแทน (Representative) ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ให้ความสนใจไปที่ผลผลิตของการประกอบสร้างความจริงแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ใน 3 สิ่ง ได้แก่ ประเด็นของความสัมพันธ์ (Relation) ซึ่งเป็นการบอกว่า บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ควรจะสัมพันธ์กับ อะไร ใคร กลุ่มใด ในแบบไหน และอย่างไร, ประเด็นของอุดมการณ์ซึ่งเป็นโครงสร้างของความคิด (structure) ที่คอยวางแบบแผนวิธีคิดของบุคคล (Mental framework) คอยบอกเราว่าอะไรบ้างที่เป็นไปได้ อะไรบ้างที่ปรกติ อะไรบ้างที่ยอมรับได้ และวิถีแบบใดบ้างที่จะบรรลุเป้าหมาย ที่พบในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมและ ประเด็นของอัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกภาพยนตร์ประกอบสร้างขึ้น อันเป็นการทำงานของอุดมการณ์ในระดับปัจเจกบุคคล ในการสร้างสำนึกเกี่ยวกับตัวบุคคล ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้สนใจไปที่บุคคลหรือกลุ่มคนอันเป็นตัวละครเอกซึ่งทำการฝ่าฝืนอำนาจของสังคม

งานวิจัยชิ้นนี้มองว่าภาพยนตร์เป็นทั้งกลไกในการครอบงำและพื้นที่ในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ ที่มีคุณสมบัติเฉพาะตัวที่น่าสนใจหลายประการไม่ว่าจะเป็นความสามารถเข้าถึงคนจำนวนมาก ทุกคนในสังคมมีพื้นฐานความรู้เพียงพอที่จะถอดรหัสที่ภาพยนตร์ได้สร้างขึ้น และภาพยนตร์ยังสามารถสร้างความสมจริงให้เกิดขึ้นได้ทรงพลังมากกว่าสื่ออื่น เหมือนกับเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นบนโลกวัตถุนั้นได้ถูกจำลองขึ้นไปไว้ที่หน้าจอภาพยนตร์ ดังที่บาร์ตส์ได้ตั้งข้อสังเกตในการประกอบสร้างความจริงของภาพยนตร์ไว้ว่าเป็นการประกอบสร้างเพื่อให้ดูสมจริง (dramatization) เป็นความไม่จริงที่จริง (the real unreality) (Barthes อ้างใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2551: 144 -145) จึงเป็นที่มาของความสนใจในการศึกษาการเมืองเรื่องความหมาย (politics of meaning) ในปริมณฑลของภาพยนตร์

ทั้งนี้จากการทบทวนงานวิจัย แนวคิดและมุมมองทางการศึกษาด้านศาสตร์ภาพยนตร์ในสังคมไทย ทั้งหมดทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงมิติในการศึกษาที่พร่องไปในศาสตร์ภาพยนตร์ นั่นคือการใช้มุมมองเชิงวิพากษ์ในมองมิติของอำนาจ โดยการตั้งคำถามกับภาพยนตร์สื่อที่ใช้ศักยภาพของศาสตร์เรื่องเล่าอย่างสูงสุด ว่า ได้ถูกใคร ใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอุดมการณ์อะไร อย่างไรบ้างให้กับสังคม เพื่อจุดประสงค์ใด ซึ่งกลายมาเป็นคำถามสำคัญในงานวิจัยชิ้นนี้

และเพื่อให้เห็นมิติของอำนาจในการเข้าไปจัดกระทำต่อเรื่องเล่าได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะทำการศึกษาเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่ด้วยเรื่องของ “บุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม (counter – social power)” โดยตั้งคำถามในงานวิจัยว่า การเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ไทยนั้นถูกสร้างขึ้นจากมุมมองของใคร ด้วยกลวิธีในการเล่าเรื่องเช่นใด อย่างไร และ ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายนั้นได้สร้างความชอบธรรมให้แก่อุดมการณ์ชนิดใด มาบอกว่าบุคคล

หรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมควรจะมีความสัมพันธ์กับสังคมและกลุ่มต่างๆ ในสังคมอย่างไร และอัตลักษณ์ของบุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกสร้างขึ้นผ่านมุมมองและกลวิธีในการเล่าเรื่องข้างต้นจะมีลักษณะเช่นไร

ผลที่ได้จากการศึกษาชิ้นนี้จะเปลี่ยนมุมมองของเราที่มีต่อภาพยนตร์ ที่จะไม่มองเพียงในแง่สุนทรียศาสตร์ของการเล่าเรื่องตามกระบวนทัศน์ของศาสตร์การเล่าเรื่องแบบเก่า หรือมองภาพยนตร์ภายใต้กระบวนทัศน์ที่เชื่อว่าภาพยนตร์สะท้อนความเป็นไปของโลกอย่างแท้จริงอีกต่อไป แต่เป็นการมองอย่างระแวดระวัง พินิจ พิเคราะห์ว่า ใครกำลังประกอบสร้าง ผ่านการเล่าเรื่องอะไรและอย่างไรให้กับผู้ชม เพื่อหวังผลอะไรและอย่างไรในท้ายที่สุด

งานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งศึกษากระบวนการเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมาย ผ่านระบบสัญญะให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ของภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 ถึง พ.ศ. 2550 โดยการศึกษาครั้งนี้ตั้งอยู่พื้นฐานความคิดปรัชญาของกลุ่มประกอบสร้างความเป็นจริงนิยม (Constructionism) โดยมองความสัมพันธ์ระหว่างภาษาและความจริงว่าเป็นการประกอบสร้างขึ้นอย่างไม่หยุดหย่อน ผ่านระบบสัญญะ โดยการใช้วิธีการเล่าเรื่องเป็นเครื่องมือที่สำคัญ ในการซุกซ่อนอุดมการณ์หรือมายาคติว่าด้วย "บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม" ในปริมณฑลของภาพยนตร์

ในส่วนของวิธีการศึกษานั้นผู้วิจัยจะใช้ แนวคิดเรื่องอำนาจของสังคมของ เอมิล เดิร์กไฮม์ (Emile Durkheim) การวิเคราะห์โครงสร้างสังคมตามแนวคิดของอันโตนิโย กรัมชี (Antonio Gramsci) การวิเคราะห์อุดมการณ์ของอัลธูแซร์ (Louis Althusser) แนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ต่อต้าน ทฤษฎีสัญวิทยาแนววิพากษ์ (Critical Semiology) ของเฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ในเรื่องกระบวนการสร้างความหมาย (process of signification), เลวี สเตราส์ (C. Levi - Strauss) ในเรื่องหลักการให้ความหมายของคู่ขัดแย้ง (Binary opposition) มาเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์การเล่าเรื่อง (narration)

ในด้านขอบเขตในการศึกษา ผู้วิจัยสนใจศึกษาภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกสร้างขึ้น ตั้งแต่ช่วง ปี พ.ศ. 2513 เป็นต้นมาจนถึงปี พ.ศ. 2550 โดยสาเหตุที่เลือกช่วงเวลาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 เป็นต้นมา ก็เนื่องจากภาพยนตร์ไทยในช่วงนั้นเป็นจุดเริ่มต้นของการแตกออกจากภาพยนตร์แนวจารีตของไทย ออกมาสู่ภาพยนตร์แนวก้าวหน้าที่มีความสมจริง มีเหตุผล เกิดผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ซึ่งเสนอเนื้อหาภาพยนตร์แหวกออกไปจากจารีตเดิมอย่างเปี๊ยกโปสเตอร์ ที่นำเสนอเรื่องราวของ "ชู้" และม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่งานชิ้นที่สอง "เขาชื่อกานต์" ภาพยนตร์จบลงด้วยความแตกร้าวของครอบครัวและความตาย ซึ่งการจบลงด้วยความเศร้าขัดกับจารีตทางการแสดงของไทยเป็นอย่างมาก (ศิริชัย ศิริกายะ, 2531) และ ช่วง

ปี พ.ศ. 2513 จากประวัติศาสตร์ในสังคมไทยภายใต้แนวคิดเกี่ยวกับการเกิดขึ้นของอุดมการณ์ต่อต้านนั้นเป็นช่วงที่มีปัจจัยทางภาวะวิสัย ทั้งความเป็นไปได้ของสงคมและศักยภาพของสังคมที่เอื้อให้อุดมการณ์ต่อต้านปะทุขึ้นในสังคมไทย เพราะเป็นช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงปัจจัยเชิงโครงสร้างทางเศรษฐกิจและการเมือง ทั้งผลพวงการพัฒนาประเทศอย่างไม่เท่าเทียม การขยายตัวทางการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย และบริบทการเมืองโลกที่เกิดการปะทะกันทางอุดมการณ์ระหว่างค่ายคอมมิวนิสต์ที่มีรัสเซียเป็นผู้นำ และค่ายทุนเสรีนิยมที่มีสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำ

2. วัตถุประสงค์ในการศึกษา

1. ศึกษากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

2. ศึกษาความสัมพันธ์อันเป็นผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

3. ศึกษาอุดมการณ์อันเป็นผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

4. ศึกษาอัตลักษณ์อันเป็นผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

3. ปัญหานำการวิจัย

1. นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 จนถึงปี พ.ศ. 2550 ภาพยนตร์มีกระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อย่างไร

2. ความสัมพันธ์อันเป็นผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ออกมาเป็นอย่างไร

3. อุดมการณ์อันเป็นผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ออกมาเป็นอย่างไร

4. อัตลักษณ์อันเป็นผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ออกมาเป็นอย่างไร

4. ขอบเขตในการวิจัย

ศึกษาภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาที่ว่าด้วยเรื่องการต่อสู้ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลอันเป็นตัวละครเอกที่ลุกขึ้นมาปฏิบัติการเพื่อปฏิเสธอำนาจควบคุมของสังคม ซึ่งเขาหรือพวกเขาคิดว่าไม่ชอบธรรม ที่ถูกสร้างในช่วงปี พ.ศ. 2513 -2550

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ในโลกวิชาการงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ในการมองความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับความเป็นจริงทางสังคมจากเดิมที่แนวทางในการศึกษาศาสตร์ภาพยนตร์ซึ่งมักจะมองอยู่ในกรอบของปรัชญาที่เชื่อว่าภาพยนตร์ทำหน้าที่สะท้อนโลกแห่งความเป็นจริงและการมุ่งศึกษาไวยากรณ์ของเรื่องเล่ามาสู่กระบวนทัศน์แบบสัญวิทยาแนววิพากษ์ ที่ตั้งอยู่พื้นฐานความคิดปรัชญาของกลุ่มประกอบสร้างความเป็นจริงนิยม (Constructionism) อันเผยให้เห็นถึงมิติของการเมืองเรื่องความหมาย (politics of meaning) ในภาพยนตร์ ซึ่งเป็นมิติที่ยังไม่มีการศึกษาอย่างจริงจัง แม้ภาพยนตร์ไทยจะถูกผลิตออกมาจำนวนมากนับตั้งแต่มันได้ถือกำเนิดมาในสังคมไทยเป็นเวลาแปดทศวรรษ (นับแต่การถือกำเนิดของภาพยนตร์เรื่องนางสาวสุวรรณ ในปี พ.ศ. 2465) การศึกษาชิ้นนี้ยังเผยให้เห็นการทำงานของเรื่องเล่าที่ทำงานผ่านระบบสัญญะในประกอบสร้างความจริงของสถาบันภาพยนตร์ ซึ่งการทำงานของกระบวนการประกอบสร้างความหมายของระบบสัญญะในเรื่องเล่าที่มีลักษณะเช่นนี้นั้นนับวันจะมีลักษณะที่ซับซ้อน แยบยล และขยายตัวไปอย่างกว้างขวาง แต่ยังขาดงานวิจัยที่เข้าไปตีแผ่ให้เห็นถึงกระบวนการทำงานและมิติของอำนาจที่เข้าไปจัดกระทำต่อกระบวนการดังกล่าว

2. ในโลกแห่งความเป็นจริง งานวิจัยชิ้นนี้เป็นประโยชน์ทั้งต่อผู้ปฏิบัติหน้าที่ผู้ส่งสารทั้งในสื่อภาพยนตร์และที่มีวิธีการเล่าเรื่องเฉกเช่นเดียวกับสื่อภาพยนตร์ และผู้รับสาร ที่จะนำความรู้ในกระบวนการทำงานของระบบสัญญะอันซับซ้อนที่ประกอบสร้างความจริงผ่านเรื่องเล่าที่ผลิตมายาคติในเรื่องต่างๆ ไปใช้ในฐานะของทั้งผู้ส่งสาร และตีความในฐานะของผู้รับสารอย่างรู้เท่าทัน ต่อกระบวนการทำงานอันซับซ้อนของศาสตร์ในการเล่าเรื่อง

6. นิยามศัพท์ปฏิบัติการ

<u>บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม</u> หมายถึง ปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่ลุกขึ้นมาปฏิบัติการเพื่อปฏิเสธอำนาจควบคุมของสังคม ซึ่งเขาหรือพวกเขาคิดว่าไม่ชอบธรรม โดยสิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่านั้นอาจเป็นอำนาจทางการเมือง ซึ่งตัวแทนของอำนาจการเมือง ได้แก่ ตำรวจ ข้าราชการ เจ้าหน้าที่ของรัฐ นักการเมือง กำนัน ฯลฯ อำนาจของศีลธรรม ซึ่งตัวแทนของอำนาจศีลธรรม ได้แก่ พระ ครู วัด จารีตประเพณี ตัวบทกฎหมาย อำนาจทางเศรษฐกิจ ซึ่งตัวแทนของอำนาจเศรษฐกิจ ได้แก่ นายทุนหรือเจ้าของกิจการต่างๆ อำนาจทางวัฒนธรรม ซึ่งตัวแทนของอำนาจทางวัฒนธรรม เช่น ครอบครัว สถาบันสื่อมวลชน ฯลฯ โดยการกระทำในการปฏิเสธอำนาจที่เหนือกว่านี้มีระดับความเข้มข้นที่แตกต่างตั้งแต่เพิกเฉย ไม่ปฏิบัติตามสิ่งที่ไม่ชอบธรรม ขัดขวาง และรวบรวมผู้คนขึ้นต่อสู้จากการกระทำของผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า และประเด็นในการต่อสู้นั้นอาจมีความแตกต่างหลากหลายกันออกไป

<u>การประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมของภาพยนตร์</u> หมายถึง การลงรหัสของผู้สร้างผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาว่าด้วยเรื่องการต่อสู้ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลอันเป็นตัวละครเอกที่ลุกขึ้นมาปฏิบัติการเพื่อปฏิเสธอำนาจควบคุมของสังคม ซึ่งเขาหรือพวกเขาคิดว่าไม่ชอบธรรม สิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่านั้นอาจเป็นอำนาจทางการเมือง ซึ่งตัวแทนของอำนาจการเมือง ได้แก่ ตำรวจ ข้าราชการ เจ้าหน้าที่ของรัฐ นักการเมือง กำนัน ฯลฯ อำนาจของศีลธรรม ซึ่งตัวแทนของอำนาจศีลธรรม ได้แก่ พระ ครู วัด จารีตประเพณี ตัวบทกฎหมาย หรือผู้ที่กุมอำนาจทางเศรษฐกิจ อันหมายถึงนายทุนหรือเจ้าของกิจการต่างๆ อำนาจทางวัฒนธรรม ซึ่งตัวแทนของอำนาจทางวัฒนธรรม เช่น ครอบครัว สถาบันสื่อมวลชน ฯลฯ โดยการกระทำในการปฏิเสธอำนาจที่เหนือกว่านี้มีระดับความเข้มข้นที่แตกต่างตั้งแต่เพิกเฉย ไม่ปฏิบัติตามสิ่งที่ไม่ชอบธรรม ขัดขวาง และรวบรวมผู้คนขึ้นต่อสู้จากการกระทำของผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า โดยประเด็นในการต่อสู้นั้นอาจมีความแตกต่างหลากหลายกันออกไป

<u>อุดมการณ์</u> หมายถึง ชุดความคิดหรือกรอบวิธีคิด" (set of ideas / conceptual framework) ที่ได้รับการติดตั้งไว้ เพื่อทำความเข้าใจตัวเรา โลก และสังคม โดยเป็นผลผลิตจากระบบจิตสำนึก ที่มีกระบวนการผลิต (Production) และกระบวนการผลิตซ้ำ (Reproduction) โดยแสดงตัวออกมาในรูปธรรมที่เรียกว่า "ปฏิบัติการทางอุดมการณ์" ซึ่งเป็นการลงมือกระทำการในชีวิตประจำวัน เป็นภาษาและคำพูดที่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน อาจเป็นทั้งอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology = NCI) มีการพัฒนาทางประวัติศาสตร์และทาง

เนื้อหาของตัวมันเองเช่น ความกตัญญู ความขยัน ความประหยัด และอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology = CI) ซึ่งจะมีลักษณะเปลี่ยนไปตามวิถีการผลิต

ความสัมพันธ์ หมายถึง สิ่งที่ภาพยนตร์ประกอบสร้างผ่านกระบวนการเล่าเรื่อง ที่ให้คำอธิบายว่าในแง่ของการผลิตความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างบุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมควรจะมีความสัมพันธ์กับคน และสถาบันอื่น ในสังคมในสถานการณ์หนึ่งๆควรจะเป็น แบบไหนและอย่างไร ใครมีอำนาจเหนือกว่าใคร

อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม หมายถึง ตัวตนของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ภาพยนตร์ประกอบสร้างผ่านกระบวนการเล่าเรื่อง ที่บอกว่าบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมเป็นใคร เหมือนหรือต่างจากคนอื่นๆ อย่างไร มีใครเป็นสมาชิกกลุ่มเดียวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม และ บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมควรมีปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆ อย่างไร

อุดมการณ์ตรงข้ามหรือต่อต้าน (oppositional/ counter-ideology) เป็นอุดมการณ์ที่ปฏิเสธกรอบวิธีคิดของอุดมการณ์หลัก และมักนำเสนอจินตภาพของสังคมแบบใหม่ (new social imagination) เพื่อเรียกร้องหรือดึงผู้คนให้เข้ามามีส่วนร่วมต่อต้านกับโครงสร้างอุดมการณ์หลักของสังคม ซึ่งอาจเกิดขึ้นอย่างเป็นไปเอง อันเนื่องมาจากความไม่สามารถที่จะทนอยู่ในสภาพที่กดขี่ในลักษณะเดิมได้ หรือเกิดจากกระทำอย่างมีจิตสำนึกที่สะท้อนถึงบทบาทที่เป็นผู้กระทำ (Active)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2
แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้จะเป็นการทบทวนแนวคิดทฤษฎี และผลงานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง โดยหัวข้อในการทบทวนแนวคิดในการศึกษานี้ประกอบไปด้วย

1. แนวคิดเรื่องอำนาจของสังคม
   1.1 การทำงานของสังคมในการควบคุมปัจเจกในทรรศนะของกรัมชี
   1.2 การทำงานของสังคมในการควบคุมปัจเจกในทรรศนะของอัลธูแซร์
2. แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ ประกอบด้วย
   2.1 นิยามของอุดมการณ์
   2.2 ประเภทของอุดมการณ์
   2.3 การทำงานของอุดมการณ์
   2.4 อุดมการณ์ต่อต้าน
3. การเล่าเรื่องในการต่อสู้ทางอุดมการณ์
4. ผลผลิตของอุดมการณ์ ได้แก่ อุดมการณ์, ความสัมพันธ์ และอัตลักษณ์
5. แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเล่า
6. องค์ประกอบของเรื่องเล่า
   6.1 ความสำคัญของเรื่องเล่า
   6.2 นิยามของการเล่าเรื่อง
   6.3 องค์ประกอบของเรื่องเล่า ประกอบด้วย
      6.2.1 มุมมองในการเล่าเรื่อง
      6.2.2 ตัวละคร
      6.2.3 โครงเรื่อง
      6.2.4 แก่นความคิด
      6.2.5 ความขัดแย้ง
      6.2.6 ฉาก
      6.2.7 เทคนิคภาพและเสียง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7. แนวคิดเกี่ยวกับสัญวิทยา

7.1 แนวคิดของเฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ ประกอบด้วย

7.1.1 แนวคิดเรื่ององค์ประกอบของสัญญะ (Composition of Sign)

7.1.2 กระบวนการสร้างความหมาย (process of signification)

7.1.3 วัฏสงสารแห่งสัญญะ (life cycle of sign)

8. แนวคิดเกี่ยวกับขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม

โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. แนวคิดเรื่องอำนาจของสังคม

สังคมนั้นมีอำนาจในการควบคุมปัจเจกบุคคลและกลุ่มคนผ่านทั้งทางกฎหมายและกฎทางศีลธรรม และการควบคุมนั้นมีลักษณะเป็นทั้งการควบคุมจากภายนอกและการควบคุมที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของมนุษย์ที่ห้ามตัวเองไม่ให้ทำผิดกฎระเบียบของสังคม

นักวิชาการที่ได้อธิบายถึงการควบคุมของสังคมที่มีต่อปัจเจกบุคคลและกลุ่มคนไว้นั้นได้แก่ เอมิล เดิร์กไฮม์ (Emile Durkheim) (1858-1917) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศสซึ่งวางรากฐานวิชาสังคมวิทยาให้เป็นวิทยาศาสตร์สังคมที่มีขอบเขตวิชาที่ชัดเจนในศตวรรษที่ 19 ซึ่งสาระสำคัญในข้อเสนอทางทฤษฎีของเขา คือ การอธิบายพฤติกรรมและตัวกำหนดปัญหาทางสังคมในระดับโครงสร้างสังคม

เดิร์กไฮม์มองปรากฏการณ์ทางสังคมเป็น “ข้อเท็จจริงทางสังคม” (social facts) : ซึ่งเป็นเนื้อหาสาระของสังคมวิทยา ข้อเท็จจริงทางสังคมนี้มีคุณลักษณะและตัวกำหนดทางสังคมที่โดดเด่นเฉพาะซึ่งไม่อาจนำไปสู่การอธิบายในระดับของชีววิทยาหรือจิตวิทยาได้ เป็นปรากฏการณ์ที่อยู่ภายนอกตัวปัจเจกบุคคลและจะปรากฏอยู่นานแสนนานเกินกว่าชั่วอายุขัยคน “ข้อเท็จจริงทางสังคม” ไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งที่อยู่ภายนอกบุคคลเท่านั้น แต่มีลักษณะเป็นพลังที่สามารถบังคับ (constraints) หรือครอบงำปัจเจกเป็นอิสระไปจากความตั้งใจของเขา โดยใช้ตัวบทกฎหมายและจารีตประเพณีที่หากใครฝ่าฝืนก็จะถูกลงโทษตามตัวบทลงโทษทางกฎหมายหรือทางสังคม ซึ่งสิ่งนี้จะเกิดขึ้นเมื่อความต้องการทางสังคมถูกฝ่าฝืน และบทลงโทษจะเป็นตัวกำกับความปรารถนาและสร้างวินัยของปัจเจกให้สอดคล้องกับหลักกฎหมายและหลักสังคม (รัตนา โตสกุล, 2548: 62)

“ข้อเท็จจริงทางสังคม” นี้เป็นวิถีการกระทำทุกๆ อย่าง ไม่ว่าจะถูกกำหนดมาตายตัวหรือไม่ แต่สามารถแสดงออกด้วยการบังคับบุคคลจากภายนอก ซึ่งตามแนวคิดของเดิร์กไฮม์ในช่วงแรกนี้แสดงให้เห็นว่าในระดับโครงสร้างสังคมนั้นมีอำนาจในการควบคุมปัจเจกให้

เป็นไปตามข้อกำหนด โดยอาศัยบทลงโทษทางกฎหมายและสังคมเป็นตัวบังคับ ซึ่งการควบคุมของอำนาจในลักษณะเช่นนี้นั้นเป็นการควบคุมปัจเจกจากพลังภายนอก

เหตุที่เดิร์กไฮม์ให้ความสำคัญกับการควบคุมปัจเจกบุคคลผ่านอำนาจของสังคมนี้มาจากมุมมองของเขาต่อความเป็นมนุษย์ ที่เขามองว่าสัตว์ที่มีความปรารถนาไม่มีที่สิ้นสุด ผิดกับสัตว์อื่นๆ ที่จะหยุดเมื่อได้รับการตอบสนองจากความต้องการทางชีวภาพแล้ว ดังนั้นความปรารถนาของมนุษย์จะยับยั้งได้ก็ด้วยการควบคุมจากภายนอกซึ่งก็คือสังคม (นฤจร อิทธิจีระจรัส, 2535: 9)

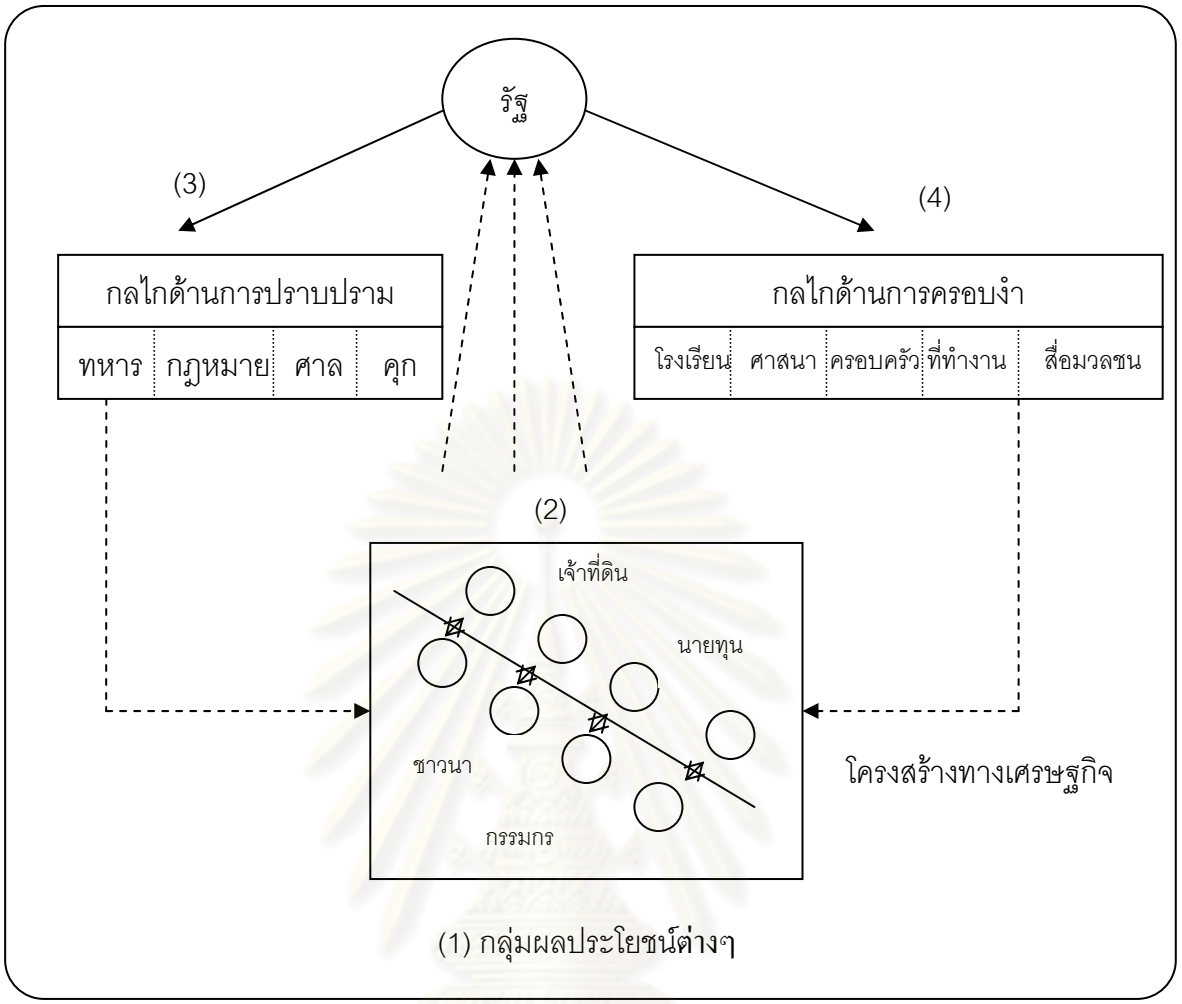
ต่อมาภายหลังเดิร์กไฮม์ได้ปรับแนวคิดของเขา โดยเห็นว่ากฎระเบียบทางศีลธรรมจรรยานั้นสำคัญยิ่งกว่าตัวกฎหมายในการชี้ทางและควบคุมพฤติกรรมทางสังคมของมนุษย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากสิ่งนี้เข้าไปอยู่จิตสำนึกผู้คนแล้ว แต่ในขณะเดียวกันกฎระเบียบศีลธรรมก็ดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระจากบุคคล

ทรรศนะเช่นนี้ของเดิร์กไฮม์แสดงให้เห็นว่าเดิร์กไฮม์ไม่ได้มองว่าอำนาจมาจากการบังคับภายนอกแต่เพียงอย่างเดียวเหมือนช่วงแรก แต่มาจากการบังคับทางศีลธรรมที่อยู่ในใจมนุษย์เพื่อให้เคารพต่อกฎระเบียบสังคมที่ตกลงกัน ดังนั้น อำนาจที่บังคับมนุษย์ให้ประพฤติปฏิบัติตามกฎระเบียบสังคมจึงอยู่ทั้งภายนอกและภายในตัวมนุษย์

1.1 การทำงานของสังคมในการควบคุมปัจเจกในทรรศนะของกรัมชี

ในการทำงานของสังคมผ่านกลไกต่างๆ เพื่อที่จะควบคุมปัจเจกนี้สามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิดของอันโตนิโย กรัมชี (Antonio Gramsci 1891-1937) นักมาร์กซิสต์แนวมนุษยนิยมชาวอิตาลี ซึ่งได้เสนอการวิเคราะห์โครงสร้างสังคมแบบมีพลวัตร (dynamism) ที่ทำการวิเคราะห์ภายใต้มิติของผลประโยชน์ ซึ่งกาญจนา แก้วเทพ ได้สรุปไว้ เป็นแผนภาพ ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 2-1: การวิเคราะห์โครงสร้างและกลไกของสังคมอย่างมีพลวัตร
ที่มา: กาญจนา แก้วเทพ (2541), การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์: แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย, กรุงเทพ: โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.

จากแผนภาพจะเห็นได้ว่า .ในโครงสร้างทางเศรษฐกิจนั้นมีกลุ่มผลประโยชน์ที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มนายทุน กลุ่มกรรมมาชีพ ฯลฯ และกลุ่มต่างๆ เหล่านี้ต่างมีความขัดแย้งระหว่างกัน เช่นความขัดแย้งระหว่างกลุ่มนายทุนที่เป็นเจ้าของทุนและทรัพยากรต่างๆ กับกรรมกรที่ไม่มีทุนติดตัวแต่จะถูกขูดรีดมูลค่าส่วนเกินจากนายทุน และเพื่อที่จะรักษาผลประโยชนของแต่ละกลุ่ม กลุ่มต่างๆ ก็จะส่งตัวแทนของตนเข้าไปสังกัดอยู่ในรัฐ หรือในกลไกของรัฐ

ในส่วนของรัฐก็จะมีกลไกที่ใช้ธำรงสถานะของตนอยู่สองด้าน โดยด้านแรกเป็น กลไกด้านการปราบปรามหรือการใช้ความรุนแรง (repressive apparatus) เช่น ตำรวจ ทหาร ศาล คุก กฎหมาย ฯลฯ โดยกรัมชีอธิบายว่ากลไกชนิดนี้จะทำงานในพื้นที่ของสังคมการเมือง (political society)

ขณะที่กลไกการครอบงำทางความคิดหรืออุดมการณ์ (ideological apparatus) เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา ที่ทำงาน สื่อมวลชน ฯลฯ โดยกลไกชนิดนี้นั้นกรัมชีอธิบายว่าจะทำงานอยู่ในพื้นที่ของประชาสังคม (ideological society) เพื่ออบรมบ่มเพาะ ปลูกฝัง ผลิตซ้ำเพื่อธำรงรักษาอุดมการณ์ต่างๆ ในสังคม การปลูกฝังอุดมการณ์เช่นนี้นั้นจะทำให้ผู้คนยอมรับในอำนาจของรัฐอย่างต่อเนื่องค่อยเป็น ค่อยไป จนบุคคลแทบจะไม่รู้สึกตัว และจะทำงานควบคู่กันไปกับกลไกด้านการปราบปรามเสมอ

ในการใช้กลไกของรัฐทั้งสองชนิดนี้กรัมชีมองว่ากลไกทั้งสองชนิดไม่ได้แยกขาดออกจากกันอย่างสิ้นเชิง เป็นสองด้านที่ไม่เคยแยกออกจากกัน (indivisibility) เพราะในกลไกการใช้ความรุนแรงก็ต้องมีกลยุทธ์แบบไม้นวมอยู่ และในกลไกการครอบงำอุดมการณ์ก็ต้องมีกระบวนการใช้ความรุนแรงอยู่ด้วยเช่นกัน และในกลยุทธ์การสร้างความยินยอมพร้อมใจนี้ “สื่อมวลชน” ถูกมองว่าเป็นเครื่องมือที่ทรงประสิทธิภาพมากที่สุด

กลไกแต่ละด้านนั้นมีลักษณะการทำงานที่แตกต่างกันกลไกด้านการปราบปรามนั้นจะเน้นไปที่กลยุทธ์การใช้บังคับ (coercion) ซึ่งในทรรศนะของกรัมชีแล้วการใช้กำลังบังคับใช้ได้ผลเพียงชั่วคราวเท่านั้น เนื่องจากยิ่งมีการใช้กำลังปราบปรามมากยิ่งขึ้นเท่าใด ก็จะมียิ่งกระบวนการต่อต้านมากขึ้นเท่านั้น ดังนั้นสิ่งที่ชนชั้นปกครองใช้ไปควบคู่กันคือกระบวนการสร้างความยินยอมพร้อมใจ (consent) โดยผ่านกลไกของรัฐด้านอุดมการณ์ ซึ่งเป็นกลไกที่แทรกซึมอยู่ในชีวิตประจำวันของผู้ที่ถูกปกครอง

ในสถานการณ์ที่มีการช่วงชิงอำนาจระหว่างชนชั้นนั้น ในทรรศนะของกรัมชีแล้วการช่วงชิงอำนาจอาจจะไม่จำเป็นที่ต้องได้มาด้วยการใช้ กลไกการใช้กำลังบังคับ (coercion) เช่น การลงโทษ การใช้ปืนการใช้กฎหมายบังคับ เป็นต้น แต่ภาคปฏิบัติการของอำนาจนั้นอาจเกิดจากการสร้างความชอบธรรมทางความคิดหรือจิตสำนึก ซึ่งเป็นการทำงานผ่าน กลไกการสร้างความยินยอมพร้อมใจ (consent)

ภายใต้สภาพสังคมข้างต้นนี้กรัมชีเห็นว่าไม่เคยมีลักษณะที่หยุดนิ่งเลย แต่จะมีพลวัตร (dynamism) หรือการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง เพราะการช่วงชิงพื้นที่นั้นไม่เคยเป็นสงครามที่หยุดนิ่ง แต่มีการต่อสู้เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา

แนวคิดของกรัมชีที่ได้ช่วยอธิบายการทำงานของอำนาจของโครงสร้างสังคมต่อจาก เดิร์กไฮม์ให้เราเห็นถึงการทำงานของอำนาจที่กระทำต่อปัจเจกบุคคลว่ามีอำนาจจากปัจจัยภายนอกซึ่งถือเป็นกลไกทางด้านการปราบปรามในทรรศนะของกรัมชี และอำนาจที่ไปอยู่ในตัวบุคคลซึ่งเป็นการทำงานของกลไกทางด้านอุดมการณ์

ทรรศนะของกรัมชีนั้นไม่ได้มองอำนาจแต่ด้านที่ครอบงำอย่างตายตัวหยุดนิ่งอย่างที่พบในทรรศนะของเดิร์กไฮม์หรือในกลุ่มมาร์กซิสต์ดั้งเดิม แต่การอธิบายโครงสร้างของสังคมของกรัมชีนั้นให้ภาพที่เคลื่อนไหว (dynamic) ของอำนาจ และแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของชนชั้นที่ถูกครอบงำในการต่อสู้ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจ ดังปรากฏในแนวคิดเรื่อง “การครองความเป็นเจ้า” (hegemony) ที่กรัมชีเห็นว่าการครอบงำที่ชนชั้นหนึ่งมีต่อชนชั้นหนึ่งนั้นไม่ใช่สิ่งที่ถูกนำพาโดยอัตโนมัติจากโครงสร้างทางชนชั้นอย่างที่มาร์กซ์ได้เสนอไว้ แต่การครอบงำนั้นเป็นสิ่งที่ได้มาจากการต่อสู้ช่วงชิงและนำไปสู่ชัยชนะของชนชั้นหนึ่งที่มีต่ออีกชนชั้นหนึ่ง ซึ่งกลยุทธ์ในการครองความเป็นเจ้านี้แบ่งออกเป็น 2 ด้านด้วยกัน ได้แก่ การครองความเป็นเจ้าทางการเมือง (political hegemony) หมายถึง การสถาปนาระบบการเมืองหนึ่งๆ ให้กลายเป็นระบบการเมืองหลักของสังคม และการครองความเป็นเจ้าทางวัฒนธรรม (cultural hegemony) ซึ่งหมายถึงกระบวนการสถาปนาวัฒนธรรมหลักหรือระบบความคิดหลักของสังคมขึ้นมาเพื่อนำไปสู่การสร้างการเห็นพ้องต้องกัน (consensus) โดยมีสื่อมวลชนเป็นกลไกสำคัญ ทำการผลักดันความคิดจิตสำนึก ให้แทรกซึมอยู่ในชีวิตประจำวันของมวลชน ซึ่งปฏิบัติการเพื่อครอบครองความเป็นเจ้านี้อาจเป็น (1) ปฏิบัติการทางวาทกรรม (discursive practice) เช่น การให้คำอธิบาย การอบรมสั่งสอน การเผยแพร่ความคิดผ่านสื่อต่างๆ ฯลฯ หรือ (2) ปฏิบัติการที่ดำเนินการในรูปของการกระทำ (action) หรือ กิจกรรม (activities) เช่น การบริจาคทำบุญของพวกนายทุน การทำกิจกรรมสังคมสงเคราะห์ เป็นต้น

ดังนั้นการได้มาซึ่งอำนาจจึงต้องผ่านการช่วงชิงระหว่างชนชั้นอยู่ตลอดเวลา แม้กลไกทางอุดมการณ์หลักของรัฐจะทำงานอยู่ตลอดเวลาผ่านกลไกทางอุดมการณ์ทั้งสื่อมวลชน โรงเรียน วัด ฯลฯ เพื่อครอบงำมวลชน แต่อุดมการณ์ต่อต้านของปัจเจกก็ทำงานในการช่วงชิงพื้นที่อยู่ตลอดเวลาเช่นเดียวกัน ซึ่งคำอธิบายของกรัมชีทำให้เราเห็นด้านที่เคลื่อนไหวของปัจเจกบุคคลมากขึ้น ขณะที่โครงสร้างสังคมผลิตอุดมการณ์หลัก แต่ในขณะเดียวกันปัจเจกบุคคลก็สามารถผลิตอุดมการณ์ต่อต้านขึ้นไปช่วงชิงพื้นที่ผ่านกลไกทางอุดมการณ์ได้เช่นเดียวกัน

ในการอธิบายโครงสร้างทางสังคมที่มีลักษณะที่มีลักษณะพลวัตรนี้กรัมชีได้ให้ความสำคัญกับชนชั้นกลางหรือกระฎุมพี (the bourgeoisie) ซึ่งเป็นชนชั้นที่มีลักษณะพิเศษคือแม้จะไม่ได้เกี่ยวข้องกับการผลิตทางเศรษฐกิจโดยตรง (คือ ไม่ได้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตต่างๆ) และเป็นคนทำงานกินเงินเดือน (ซึ่งในทางเศรษฐศาสตร์การเมืองถือว่าเป็นมูลค่าส่วนเกินชนิดหนึ่งไม่ต่างจากนายทุน) แต่คนกลุ่มนี้ก็ทำงานอยู่ในกลไกรัฐทั้งสองด้าน ทั้งกลไกสถาบันที่ใช้กำลังความรุนแรง เช่น กฎหมายกองทัพ และสถาบันที่ผลิตอุดมการณ์ในสังคม เช่น มหาวิทยาลัย สื่อมวลชน คนกลุ่มนี้จึงมีลักษณะที่ยืนอยู่หลายขา และพร้อมที่จะเข้าข้างกลุ่มผลประโยชน์ที่มี

อำนาจในแต่ละช่วงประวัติศาสตร์ (สมสุข หินวิมาน, 2551: 181) แนวคิดเช่นนี้ของกรัมชีได้ถูกโรล็องด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) นำไปพัฒนาความคิดเพิ่มเติมว่าในยุคปัจจุบันที่ชนชั้นกลางมีอำนาจทางเศรษฐกิจ/ การเมือง / สังคม ชนชั้นนี้ได้กลายเป็นกลุ่มคนสำคัญที่ทำหน้าที่ผลิตจิตสำนึก อุดมการณ์ ความหมาย และมายาคติต่างๆ

1.2 การทำงานของสังคมในการควบคุมปัจเจกในทรรศนะของอัลธูแซร์

อัลธูแซร์นั้นอธิบายถึงการทำงานของอุดมการณ์หลักจากชนชั้นปกครองเพื่อดำรงสถานะอันได้เปรียบของตนไว้ผ่านการผลิตซ้ำความสัมพันธ์ทางสังคมคล้ายคลึงกับของกรัมชีตรงที่ทำงานผ่านกลไกการปราบปรามและกลไกด้านอุดมการณ์ โดยเน้นไปที่กลไกทางด้านอุดมการณ์ แต่สิ่งที่แตกต่างกันคืออัลธูแซร์มองแต่ในด้านของการครอบงำที่โครงสร้างสังคมมีต่อปัจเจกบุคคลเท่านั้น ด้วยเหตุที่ทรรศนะพื้นฐานของอัลธูแซร์นั้นอยู่บนแนวคิดแบบต่อต้านมนุษยนิยม (anti-humanism) โดยมองว่ามนุษย์เป็นเพียงผู้แบกรับโครงสร้างสังคมเอาไว้เท่านั้น

ในทรรศนะของอัลธูแซร์ ในการผลิตซ้ำความสัมพันธ์ทางสังคม วิธีที่จะทำให้อุดมการณ์ดำรงอยู่ได้ ต้องกระทำผ่านเครื่องมือที่ใช้ติดตั้งระบบวิธีคิดที่เรียกว่า “กลไกทางสังคม” ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1) <u>กลไกการปราบปราม</u> (repressive state apparatus / RSA) หมายถึง กลไกที่เกี่ยวกับการใช้กำลัง ความรุนแรง การบังคับ กดขี่ ซึ่งสถาบันที่ใช้กลไกเหล่านี้ ได้แก่ รัฐบาลฝ่ายบริหาร กองทัพ ตำรวจ คุก กฎหมาย เป็นต้น กลไกประเภทนี้จะมีลักษณะที่เป็นทางการ แต่ก็มีข้อจำกัดตรงไม่สามารถทำงานได้ผลอย่างเต็มที่ เพราะทุกครั้งที่มีการใช้ความรุนแรง ก็จะมีการลุกฮือต่อต้านจากมวลชนเสมอ การใช้แต่กลไกปราบปรามแต่เพียงอย่างเดียว จึงไม่เพียงพอที่จะทำให้ชนชั้นปกครองดำรงอยู่ได้

2) <u>กลไกด้านอุดมการณ์</u> (ideological state apparatus/ ISA) เป็นกลไกสังคมที่ทำงานในเชิงอุดมการณ์ หรือกำหนดกรอบพฤติกรรมความเชื่อของคนในสังคม ให้รู้สึกเต็มใจที่จะเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของระบบสังคม สถาบันที่ใช้กลไกเหล่านี้ได้แก่ ศาสนา โรงเรียน ครอบครัว การเมือง วัฒนธรรม สื่อมวลชน เป็นต้น กลไกด้านอุดมการณ์นี้ถือเป็นเครื่องมือหลักของชนชั้นปกครองในการพันธนาการวิธีคิดของผู้คน

อัลธูแซร์ยังเห็นว่า ในความเป็นจริงแล้ว กลไกหนึ่งนั้นจะต้องประกอบไปด้วยมิติการใช้กำลังปราบปรามและมิติทางอุดมการณ์ร่วมกันเสมอ เพียงแต่ว่าด้านไหนจะเป็นด้านหลักหรือด้านรองเท่านั้น ดังเช่นที่สมสุข หินวิมาน (2551: 221) ยกตัวอย่างไว้ว่า ในกองทัพจะมีการใช้

กำลังปราบปรามเป็นด้านหลัก และใช้อุดมการณ์เพื่อสร้างวินัย และความสามัคคีเป็นหมู่คณะเป็นด้านรอง หรือในกรณีของวัด มิติหลักเป็นมิติทางอุดมการณ์ที่ทำหน้าที่ในการผลิตสัญลักษณ์ ความเชื่อ และศีลธรรม แต่ก็มีลักษณะของกลไกปราบปรามเป็นด้านรอง เช่น การลงโทษ คัดเลือก และขับไล่ เป็นต้น

อัลธูแซร์นั้นให้ความสำคัญกับกลไกทางด้านอุดมการณ์ โดยเขามองว่าแม้กลไกอุดมการณ์จะมีมากมายในสังคม และมีลักษณะที่แตกต่างกันโดยพื้นฐาน เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา สื่อมวลชน แต่ท้ายที่สุดแล้วกลไกเหล่านี้ จะทำงานมุ่งไปสู่อุดมการณ์ชุดเดียวกัน หรือประสานกันเพื่อติดตั้งกรอบแนวคิดให้ทุกคนรับรู้และเข้าใจไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งอัลธูแซร์เรียกว่า “การกำหนดทิศทางของอุดมการณ์หลักร่วมกัน” (over - determination) เช่น อุดมการณ์ทุนนิยมที่เน้นการแข่งขัน และความเป็นปัจเจกบุคคลสูง ก็ถูกผลิตซ้ำผ่านกลไกต่างๆ ตั้งแต่ครอบครัวสมัยใหม่ที่มีลักษณะเป็นครอบครัวเดี่ยว โรงเรียนที่เน้นการแข่งขัน เอาชนะกันด้วยคะแนน วัดที่ส่งเสริมความมั่งคั่งและครอบครองทรัพย์สิน สื่อมวลชนประเภทเกมส์โชว์และเรียลลิตี้โชว์ ซึ่งด้วยการทำงานที่ประสานกันนี้เอง ทำให้อุดมการณ์หลักของชนชั้นปกครองสามารถยืนหยัดอยู่ได้ในจิตสำนึกของประชาชน

จากการทบทวนแนวคิดที่อธิบายถึงอำนาจของสังคมที่กระทำต่อปัจเจกบุคคลผ่านกลไกต่างๆ นำมาสู่แนวคิดเบื้องหลังในงานวิจัยชิ้นนี้ ที่เห็นว่าภาพยนตร์หนึ่งในสถาบันสื่อมวลชนที่ประกอบสร้างความเป็นจริงผ่านเรื่องเล่า ได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือหรือกลไกทางอุดมการณ์ที่สำคัญที่รัฐหรือชนชั้นปกครองจะใช้ในการครอบงำความคิดมวลชน โดยการใช้กลไกทางอุดมการณ์ในภาพยนตร์นี้จะดำเนินควบคู่ไปกับกลไกทางด้านการปราบปราม ดังปรากฏผ่านเนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่ตัวละครที่ฝาฝืนอำนาจของสังคมนั้นมักมีจุดจบด้วยความตายจากทั้งอำนาจของรัฐ เช่น ถูกตำรวจยิง ถูกจับเข้าคุก หรือถูกคนในสังคมที่มีความขัดแย้งกันลงโทษด้วยลักษณะเดียวกัน อย่างไรก็ดีแม้การครอบงำของอุดมการณ์จะดำเนินการอย่างเหนียวแน่น แต่ภาพยนตร์ก็ยังเป็นพื้นที่ในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ที่ผู้ที่มีอำนาจด้อยกว่าในสังคม ไม่ว่าจะเป็นทางด้านชนชั้น เพศ หรือเชื้อชาติ ใช้เป็นพื้นที่ในการขัดขืน ต่อรอง ต่อสู้ กันทางอำนาจเพื่อประกอบสร้างความหมายของตัวตน อัตลักษณ์ อุดมการณ์ และกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับกลุ่มต่างๆ ในสังคม

2. แนวคิดเรื่องอุดมการณ์

ในการศึกษาถึงการเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ไทย ใช้แนวคิดเรื่อง “อุดมการณ์ต่อต้าน” เป็นแนวคิดสำคัญในการวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องให้แก่คนหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในมุมใดมุมหนึ่ง แนวคิดเรื่อง “อุดมการณ์” จะช่วยให้เข้าใจกระบวนการทำงานของอุดมการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละครที่ฝ่าฝืนอำนาจของสังคมที่ถูกสร้างขึ้นจากผู้เล่าเรื่อง

การทำความเข้าใจจะเริ่มจากแนวคิดเกี่ยวกับ “อุดมการณ์” และตามด้วย “อุดมการณ์ต่อต้าน” ในลำดับถัดไป แนวคิดเรื่องอุดมการณ์นี้หลายๆ คำอธิบายของนักวิชาการต่างยุคต่างสมัยนำมาจากเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ ณ ที่ใดที่หนึ่ง ซึ่งช่วยให้เราเข้าใจถึงการทำงานของอุดมการณ์ในสถานที่และสถานการณ์อื่นๆ รวมถึงในพื้นที่ของ “เรื่องเล่า” อย่างภาพยนตร์

2.1 นิยามของอุดมการณ์

คำว่า “อุดมการณ์” นั้นถูกใช้ครั้งแรกระหว่างปลายศตวรรษที่ 18 กับต้นศตวรรษที่ 19 โดยนักปรัชญาจากสำนักประจักษ์นิยม (empiricist) กับนักปรัชญาสาย samsualist (ที่มีแนวโน้มไปทางวัตถุ) โดยมีเทรซี่ (Destult de Tracy) เป็นผู้นำมาใช้เป็นครั้งแรก โดยทั้งสองสำนักต่างมองว่าเป็นศาสตร์ชนิดหนึ่งที่ศึกษาเกี่ยวกับความคิดในแง่นามธรรม และตั้งแต่เริ่มมีการใช้ คำว่าอุดมการณ์ก็มีความหมายที่คลุมเครือมาตลอด โดยอาจจะหมายถึงเหตุผล สัจธรรม หรือวิทยาศาสตร์ ฯลฯ จนกระทั่งศตวรรษที่ 20 ความหมายของคำว่าอุดมการณ์จึงเริ่มนิ่งลงโดยหมายถึง “บทบาทของความคิด” ซึ่งในการพิจารณานั้นจะมองถึงทั้งตัวเนื้อหาความคิด และรากเหง้าของความคิดด้วย

นักวิชาการในสายทฤษฎีวิพากษ์ ได้มีมุมมองต่ออุดมการณ์แตกต่างกันออกไป โดยในทรรศนะของนักวิชาการสายมาร์กซิสต์ กลุ่มเศรษฐกิจเป็นตัวกำหนดแล้ว อุดมการณ์เป็น “จิตสำนึกที่ผิดพลาด” (false consciousness) หรือเป็นความคิดและภาพลวงตาที่นายทุน ชนชั้นปกครองพยายามครอบงำลงในความคิดคนงาน/ประชาชน อุดมการณ์ในทรรศนะของมาร์กซ์นี้มีความหมายส่อไปในทางลบ ว่าเป็นจิตสำนึกรูปแบบหนึ่งที่ขาดลอยจากความเป็นจริง โดยชนชั้นปกครองนี้จะทำหน้าที่ครอบงำอุดมการณ์หลัก ไม่ให้ “สัญชาติญาณทางชนชั้น” ของคนเราเกิดขึ้นจนทำให้เกิดอันตรายต่อระบบ

ขณะที่อัลธูแซร์ (Louis Althusser) มองว่าอุดมการณ์ไม่ใช่ตัว แนวคิด/ ความคิด (concept / idea) แต่เป็น “ชุดความคิดหรือกรอบวิธีคิด” (set of ideas / conceptual framework) ที่ได้รับการติดตั้งไว้ เพื่อทำความเข้าใจตัวเรา โลก และสังคม (สมสุข หินวิมาน, 2551: 218) อุดมการณ์เปรียบเสมือนโปรแกรมหรือซอร์ฟแวร์ที่ถูกติดตั้งไว้ในเครื่อง โดยมีตัวเราเป็นผู้ที่ยอมรับหรือกดปุ่มเซฟโปรแกรมดังกล่าวด้วยตัวเอง จากนิยามของอัลธูแซร์เช่นนี้จะเห็นได้ว่าอุดมการณ์นั้นเป็นกรอบวิธีคิด ดังนั้นหากคนเราตกอยู่ภายใต้กรอบอุดมการณ์ที่ต่างกัน วิธีคิด ความเข้าใจความเป็นไปต่างๆ รอบตัวเราก็จะต่างกันไปด้วย

อัลธูแซร์ยังเห็นว่า “อุดมการณ์เป็นการปฏิบัติที่เป็นจริงมากกว่า” (material practice) อุดมการณ์ไม่ใช่ ความคิด เกี่ยวกับโลกและชีวิต หากแต่เป็นการลงมือกระทำการในชีวิตประจำวัน อันเป็นพิธีกรรมที่ดึงตัวเราให้เกาะติดอยู่กับอุดมการณ์ ซึ่งเขาใช้คำว่า “ideological practice” หน้าที่ของปฏิบัติการทางอุดมการณ์ทุกครั้งก็เพื่อสืบทอด (reproduce) เงื่อนไขทางสังคม (social condition) ที่มีอยู่ให้ธำรงอยู่ต่อไปจนกว่าจะเกิดรอยแยก/วิกฤติการณ์ (break) (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 304)

เนื่องจากอุดมการณ์เป็นกรอบแนวคิด เราจะมองเห็นได้ก็ต่อเมื่ออุดมการณ์นั้นได้แสดงออกมาภายนอกเป็นรูปแบบรูปธรรม (material form) เช่น ภาษา วิธีการปฏิบัติ การกระทำ หรือในตัวบท (text) ต่างๆ

ส่วนในทรรศนะของนักวิชาการกลุ่มสัญญะวิทยาอย่างบาร์ตส์ (Roland Barthes) เห็นว่า อุดมการณ์คือระดับของความหมายที่อยู่ในขั้นของความหมายโดยนัย (connotative meaning) และมักอยู่ในขั้นของจิตไร้สำนึก (unconscious) โดยในทุกสังคมจะมีกระบวนการสร้างความหมายที่แตกต่างขัดแย้งกันและต่อสู้กัน ซึ่งถือเป็นการต่อสู้ทางอุดมการณ์อยู่ตลอดเวลา โดยใช้กลไกและกลยุทธ์ต่างๆ ของการสร้างความหมาย เช่น การจำกัดความหมายโดยนัย (connotative meaning) เดิม ยึดติดอยู่กับบางส่วนของความหมายเดิม สร้างความหมายขึ้นมาใหม่ เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 304)

ส่วนคำนิยามของกลุ่มประกอบสร้างความจริง (construction of reality) นิยามว่าอุดมการณ์ไม่ใช่ตัวเนื้อหาของความคิด(content) แต่เป็นโครงสร้างของความคิด (structure) ที่วางแบบแผนวิธีคิดของบุคคล (Mental framework) ซึ่งเป็นทรรศนะที่เหมือนกับทรรศนะของอัลธูแซร์ที่มีต่ออุดมการณ์ข้างต้น

กลุ่มประกอบสร้างความจริงยังเห็นว่า โครงสร้างหรือกรอบความคิดนี้จะเป็นวัฒนธรรมย่อยๆ ของคนกลุ่มต่างๆ (sub-culture) ที่ทำหน้าที่ประกอบสร้างความเป็นจริงให้แก่คนกลุ่มนั้น ทำหน้าที่จัดระบบสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทำหน้าที่วางกฎเกณฑ์ของการเล่มเกม/การใช้ภาษา

(rule of semantic game) และแนวคิดเรื่องอุดมการณ์เป็นสิ่งที่แยกไม่จากกับเรื่อง “โครงสร้างอำนาจ” ว่าใครที่มีอำนาจในการติดตั้งโปรแกรมนั้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 304-305)

กาญจนา แก้วเทพ (1983, 2) ได้ให้คำนิยามอุดมการณ์ โดยใช้ทัศนะผสมจากนักลัทธิมาร์กซ์หลายๆ ท่าน ว่า *“อุดมการณ์เป็นผลผลิตจากระบบจิตสำนึก เป็นผลผลิตที่มีกระบวนการผลิต (Production) และกระบวนการผลิตซ้ำ (Reproduction) เช่น ผลผลิตอื่นๆ วัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตอุดมการณ์ก็คือ บรรดาความคิด ความเข้าใจ ตัวแทน (Representative) สัญลักษณ์ ฯลฯ”* แต่เนื่องจากผลผลิตนี้เป็นนามธรรม เราจึงมองเห็นมันได้ เมื่อมันแสดงตัวออกมาในรูปธรรมอื่นๆ เช่น การปฏิบัติการ กิจกรรมในชีวิตประจำวันทุกวัน เช่น ล้างหน้า กินข้าว โต้เถียง เป็นต้น แต่อย่างไรก็ดีกิจกรรมเหล่านี้บางอันก็มีลักษณะทางอุดมการณ์ บางอันก็ไม่มีลักษณะทางอุดมการณ์ ภาษาและคำพูดที่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวันบางอันก็อาจมีอุดมการณ์อยู่ภายใน แต่ไม่จำเป็นว่าปฏิบัติการทุกอย่าง หรือคำพูดทุกคำพูดจะต้องประกอบด้วยอุดมการณ์เสมอ ทั้งนี้ปฏิบัติการที่มีอุดมการณ์ซ่อนอยู่ภายในจะเรียกว่า “Ideological practice”

ในการศึกษาครั้งนี้มองอุดมการณ์ว่าเป็น ชุดความคิดหรือกรอบวิธีคิด” (set of ideas / conceptual framework) ที่ได้รับการติดตั้งไว้ เพื่อทำความเข้าใจตัวเรา โลก และสังคม เป็นผลผลิตจากระบบจิตสำนึก ที่มีกระบวนการผลิต (Production) และกระบวนการผลิตซ้ำ (Reproduction) อุดมการณ์จะแสดงตัวออกมาในรูปธรรมอื่นๆ เช่น การปฏิบัติการ กิจกรรมในชีวิตประจำวันทุกวัน และในที่นี้อุดมการณ์แสดงตัวออกมาในรูปของภาพยนตร์

2.2 ประเภทของอุดมการณ์

นักวิชาการซึ่งศึกษาเรื่องอุดมการณ์นั้นมีการแบ่งประเภทของอุดมการณ์ออกเป็นประเภทต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่ก็ไม่แตกต่างกันมากนัก ดังนี้

อัลธูแซร์จำแนกประเภทอุดมการณ์ออกเป็น 3 ชุด ด้วยกัน (สมสุข หินวิมาน, 2551: 219 - 220)ได้แก่

1) <u>อุดมการณ์หลัก</u> (dominant ideology) หรืออุดมการณ์ที่ชนชั้นปกครองผลิตและผลิตซ้ำ เพื่อครอบงำให้มวลชนยอมรับและกลายเป็นความคิดกระแสหลักของสังคม ซึ่งอัลธูแซร์เห็นว่า การดำรงอยู่ของความสัมพันธ์ทางการผลิตนั้นจะเป็นไปได้ก็ต่อเมื่อมีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์หลัก ให้ฝังลึกอย่างมีประสิทธิภาพลงในสามัญสำนึกของผู้คน

2) อุดมการณ์ทางเลือก (alternative ideology) คือ อุดมการณ์ที่รอมชอมกับระบบวิธีคิดหลักในระดับหนึ่ง หรือเป็นกรอบความคิดที่ยอมรับในอุดมการณ์หลัก แต่ก็บนเงื่อนไขบางประการ (on condition)

3) อุดมการณ์ตรงข้ามหรือต่อต้าน (oppositional/ counter-ideology) เป็นอุดมการณ์ที่ปฏิเสธกรอบวิธีคิดของอุดมการณ์หลัก และมักนำเสนอจินตภาพของสังคมแบบใหม่ (new social imagination) เพื่อเรียกร้องหรือดึงผู้คนให้เข้ามามีส่วนเริ่มต่อต้านกับโครงสร้างอุดมการณ์หลักของสังคม

เช่นเดียวกันกับการแบ่งประเภทอุดมการณ์ของกาญจนา แก้วเทพ (1983: 1,3) แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่

1) อุดมการณ์เพื่อการรับใช้อำนาจในระบบ หรือ อุดมการณ์หลัก (Dominant Ideology)ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่มาร์กซ์สนใจ หน้าที่ของอุดมการณ์ประเภทนี้เกิดมาเพื่อธำรงรักษาระบบ ค้ำจุนระบบเดิม

2) อุดมการณ์เพื่อการต่อต้านทำลายอำนาจของระบบเดิม หรือ อุดมการณ์ต่อต้าน เป็นอุดมการณ์ที่มักไม่ค่อยได้รับความสนใจในการศึกษาเท่าใดนัก อุดมการณ์ประเภทนี้มักจะพบเห็นได้อยู่ในกบฏชาวนาในอดีต หรือการเคลื่อนไหวของชนชั้นกรรมาชีพ การเคลื่อนไหวของกลุ่มสตรี กลุ่มต่อต้านสังคม เป็นต้น หน้าที่ของอุดมการณ์ต่อต้านเกิดมาเพื่อทำลายระบบเดิมและนำเสนอระบบใหม่ อุดมการณ์ต่อต้านนี้อาจมีกฎเกณฑ์ทั่วไปร่วมกับอุดมการณ์รับใช้ แต่ขณะเดียวกันมันก็มีกฎเฉพาะของมัน เช่น การที่อุดมการณ์ต่อต้านไม่เคยได้รับการถ่ายทอดเผยแพร่จากกลไกของรัฐ แต่แอบแฝงอยู่ในขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม และสิ่งที่ขาดไม่ได้คือการนำเสนอภาพของสังคมใหม่ที่ดีกว่า ขณะที่อุดมการณ์รับใช้เน้นการสรรเสริญระบบสังคมเดิม

ขณะที่ กรัมชี (Antonio Gramsci) เห็นว่าเกณฑ์ในการแบ่งแยกประเภทอุดมการณ์มีสองเกณฑ์ โดย

เกณฑ์ที่ 1 แบ่งตามระดับดีกรีของอุดมการณ์ออกเป็น 4 ระดับ ไล่เรียงจากมากไปหาน้อย ได้แก่

(1) ปรัชญา (Philosophy) หมายถึง อุดมการณ์ที่มีการอธิบายออกเป็นระเบียบ มีหลักทฤษฎี หลักเกณฑ์ เป็นเหตุเป็นผล

(2) ศาสนา (Religion) เป็นอุดมการณ์ที่มีคำอธิบายบ้าง แต่เน้นหนักที่ศรัทธา พิธีกรรม

(3) สามัญสำนึก (Commonsense) เป็นอุดมการณ์ที่เกิดจากการสรุปประสบการณ์ในชีวิต แต่กระจัดกระจายไม่เป็นระบบ และ

(4) นิทานพื้นบ้าน (Folklore) เป็นอุดมการณ์ที่มีลักษณะเป็นระบบน้อยที่สุด

กรัมชีอุดมการณ์ใดๆ ก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นลัทธิมาร์กซ์ ชาตินิยม พุทธศาสนา ฯลฯ ก็จะมีระดับทั้งสี่ประการนี้อยู่ในตัวเอง ขึ้นอยู่กับการถ่ายทอด เช่น คนกลุ่มหนึ่งอาจรับรู้อุดมการณ์ของลัทธิมาร์กซ์แบบศาสนา (Religion) –ขณะที่คนอีกกลุ่มหนึ่งอาจรับรู้ถึงลัทธิมาร์กซ์ในระดับของปรัชญา (Philosophy)

<u>เกณฑ์ที่ 2</u> แบ่งประเภทตามระดับความสามารถในการรวบรวมพลังภายในของขบวนการ และสามารถวิเคราะห์สถานการณ์ในปัจจุบันซึ่งแบ่งได้เป็น Organic, Semi – organic และ Non – organic

จากเกณฑ์การแบ่งแยกระดับออกเป็น 4 ระดับ นี้ กรัมชีตั้งข้อสังเกตว่า ในช่วงเวลาที่ผู้ถูกกดขี่ยังไม่สุกงอมทางความคิดพอที่จะสร้างอุดมการณ์ต่อต้านให้เป็นระบบระเบียบ ถึงขั้น Philosophy เพราะขีดจำกัดทางประวัติศาสตร์ ในนิทานพื้นบ้าน (Folklore) และสามัญสำนึก (Commonsense) ก็จะแทรกอุดมการณ์ต่อต้านไว้

ส่วน อองซาร์ท (Pierre Ansart) (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 86-87) นั้นได้นำหลักสังคมวิทยามาใช้ในการศึกษาอุดมการณ์ โดยแบ่งอุดมการณ์เป็น 3 ชนิด ได้แก่

1) <u>อุดมการณ์ทางการเมือง</u> เป็นสิ่งที่มองเห็นได้ง่าย อ่านได้ง่าย เพราะบรรจุอยู่ตามพรรคการเมืองที่โฆษณา อุดมการณ์นี้เป็นสิ่งที่ไม่ค่อยคงทน ร้อนเร็วเย็นเร็ว

2) <u>อุดมการณ์ทางสังคม</u> (Social Ideology) เป็นสิ่งที่มองเห็นได้มากกว่า ได้แก่ บรรดาคุณค่า และค่านิยมทั้งหมดที่เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของบุคคล มีความคงทนพอสมควร มีร่องชี้นำทั้งชีวิตสังคมและชีวิตรวมหมู่ของบุคคล อุดมการณ์ชนิดนี้จะสอดแทรกอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น ความกตัญญู การเคารพผู้อาวุโส

3) <u>อุดมการณ์ของสังคม</u> (Ideology of society) เป็นสิ่งที่มองเห็นได้ยากที่สุด มีขนาดที่กว้างขวางมากที่สุด ก่อตัวได้ยาก แต่เมื่อเกิดขึ้นแล้วก็ลบสลายไปได้ยากเช่นเดียวกัน อุดมการณ์พวกนี้จะเป็นอุดมการณ์ที่มาร์กซ์ใช้แบ่งตามวิถีการผลิต เช่น อุดมการณ์แบบนายทุน อุดมการณ์แบบคนในระบบอุตสาหกรรม อุดมการณ์ของคนที่อยู่ในรัฐชาติ (Nation State)

จากความคิดข้างต้นของอองซาร์ท กาญจนา แก้วเทพ เห็นว่าในชีวิตจริงนั้น อุดมการณ์ทางการเมืองนั้นแทรกตัวไปผูกพันกับอุดมการณ์ 2 ชนิด อันได้แก่ อุดมการณ์ทางศาสนา และค่านิยมทางสังคม เสมอ เพื่อถูกนำไปใช้เพื่อรักษาผลประโยชน์ทางการเมือง เช่น ใน

สังคมไทยที่มีการผลิตคำขวัญที่ว่า “ฆ่าคอมมิวนิสต์ (อุดมการณ์ทางการเมือง) ไม่บาป (อุดมการณ์ทางศาสนา)” (ดังจะอธิบายในหัวข้อการทำงานของอุดมการณ์)

เธอร์บอร์น (Goran Therborn) (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 88-89) ได้เสนอให้แยกอุดมการณ์ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1) อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology = NCI) เช่น ความกตัญญู ความขยัน ความประหยัด

2) อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology = CI)

โดยอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงนั้นจะเปลี่ยนไปตามวิถีการผลิต ขณะที่อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงจะไม่พัฒนาไปตามวิถีการผลิตทั้งหมด แต่จะมีการพัฒนาทางประวัติศาสตร์และทางเนื้อหาโดยตัวของมันเอง

2.3 การทำงานของอุดมการณ์

2.3.1 ภาคปฏิบัติการของอุดมการณ์

อัลธูแซร์เป็นนักวิชาการที่อธิบายถึงการทำงานของอุดมการณ์ค่อนข้างมากเมื่อเทียบกับนักวิชาการคนอื่นๆ ในด้านการทำงานของอุดมการณ์นั้นอัลธูแซร์เห็นว่าการที่อุดมการณ์จะอยู่ได้ต้องมี “ภาคปฏิบัติการของอุดมการณ์” (ideological practices) ที่จะทำให้อุดมการณ์ต่างๆ ได้รับการผลิตซ้ำและธำรงรักษาไว้ในชีวิตประจำวันของผู้คน ดังนี้ (สมสุข หินวิมาน, 2551: 222-225)

1) การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalisation) อัลธูแซร์ได้อธิบายภาคปฏิบัติการของอุดมการณ์ โดยได้รับอิทธิพลมาจากนักทฤษฎีสายจิตวิเคราะห์อย่าง ฌาคส์ ลาก็อง ว่าอุดมการณ์นั้นทำงานลึกลงไปใน จิตไร้สำนึก (unconscious) หรือทำให้เราไม่ได้ตระหนักถึง และรู้สึกราวกับว่ากระบวนการนั้นเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติหรือเป็นไปโดยปริยาย (naturalized/ taken-for-granted) โดยผ่านกลไกต่างๆ

2) การผสมกันระหว่างความจริงกับจินตนาการ (real and seemingness) ตามปกติในชีวิตประจำวันนั้นมักจะเชื่อกันว่ามีการแบ่งแยกกันระหว่างโลกสองโลก คือ โลกแห่งความเป็นจริง (the world of reality) กับ โลกแห่งจินตนาการ (the world of imagination) แต่ในการทำงานของอุดมการณ์แล้ว จะใช้วิธีการผสมเรื่องจริงกับเรื่องแต่งเข้าไว้ด้วยกัน จนไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ซึ่งเกี่ยวโยงกับโลกของการสื่อสารเป็นอย่างมาก เพราะในด้านหนึ่งสิ่งที่เราสัมผัสผ่านสื่อก็เป็นโลกแห่งจินตนาการ แต่ในอีกด้านหนึ่งในฐานะของผู้รับสาร ก็มีโลกแห่งความ

จริงล้อมรอบตัวเรา สื่อบันเทิงต่างๆ ตั้งแต่ ละคร มิวสิควิดีโอ โฆษณา และภาพยนตร์ เหล่านี้ล้วนแต่เป็นการผสมผสานโลกแห่งความจริงเข้ากับจินตนาการทั้งสิ้น สื่อบันเทิงเหล่านี้ แม้จะเป็นเรื่องแต่ง แต่ก็สามารถดึงผู้ชมให้เข้าไปมีจินตนาการร่วม หรือเป็นหนึ่งเดียวกับชุดอุดมการณ์ ด้วยการพร่าเลือนเส้นแบ่งของความจริงกับความลวงออกไป

สมสุข หินวิมาน (2551: 223) ได้ยกตัวอย่างการทำงานของอุดมการณ์ในพื้นที่ของละครโทรทัศน์ของไทย ไว้ว่า ละครโทรทัศน์ประเภทนางเอกร่ำรวยปลอมตัวไปเป็นสาวใช้บ้านพระเอก และเปิดเผยความจริงในตอนท้าย ก่อนทั้งคู่จะครองรักกันนั้น (เช่น ปัญญาชนก้นครัว สาวใช้หัวใจชิคาโก้) แสดงการทำงานของอุดมการณ์ ที่โลกจินตนาการทำให้กรณียกเว้น (exceptional case) (ที่คนชั้นล่างหรือสาวใช้ปลอมตัวได้กลายมาเป็นเจ้าหญิงในตอนจบ ซึ่งอาจเกิดขึ้นได้ในโลกแห่งความเป็นจริง แต่เป็นส่วนน้อย) กลายเป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalisation) ที่สามารถเกิดขึ้นได้กับทุกคน ซึ่งเป็นทั้งการให้ความหวังกับคนชั้นล่าง และละครยังได้ลบเส้นแบ่งระหว่างของจริงกับของลวงด้วยการทำให้ตัวละครในจินตนาการนั้นแสดงโดยดาราที่มีตัวตนอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง ดังนั้น ภาพที่อยู่ในละครโทรทัศน์จึงเป็นพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริง ที่มีการทำงานของอุดมการณ์ซุกซ่อนอยู่

3) <u>การสร้างชุดโครงสร้างความสัมพันธ์</u> (structuralist set of relations) โดยได้รับอิทธิพลมาจาก โคล้ด เลวี่-สเตร้าส์ ในเรื่องโครงสร้างของภาษาและเรื่องเล่า โดยอัลธูแซร์ได้ขยายความเพิ่มเติมว่า อุดมการณ์จะทำงานผ่านชุดโครงสร้างความสัมพันธ์ (structuralist set of relations) โดยในขั้นแรกจะมีการแบ่งขั้วของความหมายออกเป็น “ความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (binary oppositions) และในลำดับถัดมาก็จะมีการกำหนดชั้นของคุณค่า (hierarchy of values) ไว้ในขั้วความสัมพันธ์ สมสุข หินวิมาน (2551: 223) ได้ยกตัวอย่างในการทำงานของอุดมการณ์แบบลัทธิจักรวรรดินิยม ที่จะเริ่มทำงานจากการแบ่งขั้วระหว่างตะวันตก/ ตะวันออก ผิวขาว/ ผิวสี รวย/จน พัฒนา/ ด้อยพัฒนา ฉลาด/ โง่ ทันสมัย/ ล้าหลัง อารยะ/ อนารยะ ฯลฯ หลังจากนั้นก็จะใส่คุณค่าว่า ชนชาติตะวันตก ผิวขาวนั้น รวยกว่า พัฒนากว่า ฉลาดกว่า ทันสมัยกว่า และอารยะกว่า ในขณะที่กลุ่มคนผิวสีในโลกตะวันออกจนกว่า ด้อยพัฒนากว่า โง่กว่า ล้าหลังกว่า และอนารยะกว่า

4) <u>การผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์</u> (reproduction of ideology) อัลธูแซร์นั้นได้ต่อยอดความคิดของมาร์กซ์และนักเศรษฐศาสตร์การเมืองยุคก่อนที่สนใจ “การผลิต/ ผลิตซ้ำ” แต่ในมิติทางเศรษฐกิจ มาสู่มิติของจิตสำนึกและความคิด ที่ต้องมีการทำงานในการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์ (ideological reproduction) ด้วยเช่นกัน โดยคำถามที่สำคัญของอัลธูแซร์คือ “ใครมีอำนาจในการผลิตซ้ำทางอุดมการณ์ และกระบวนการผลิตซ้ำทางอุดมการณ์ดังกล่าวเป็นไปเพื่ออะไร” โดยตัวอย่างของกลไกทางอุดมการณ์ที่อัลธูแซร์ให้ความสนใจเป็นพิเศษคือโรงเรียน

ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวของอัลธูแซร์มาใช้ในการวิเคราะห์กระบวนการในการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

2.3.2 <u>การทำงานเป็นเครือข่ายของอุดมการณ์</u>

คำอธิบายเกี่ยวกับการทำงานของอุดมการณ์ที่ทำให้เห็นภาพการทำงานของอุดมการณ์อย่างลึกซึ้งผู้วิจัยนำมาใช้ในการศึกษาครั้งนี้ มาจากสิ่งที่ กาญจนา แก้วเทพ ได้อธิบายเพิ่มเติมมาจากแนวติดของเธอร์บอร์นที่เสนอให้แยกอุดมการณ์ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology = NCI) และอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology = CI) โดยอิงจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงทางประวัติศาสตร์ว่า อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นจะเข้าไปแทรกอยู่ในการต่อสู้ทางชนชั้นเสมอ (เช่น ถ้าหากจะเป็นฝ่ายซ้ายก็ต้องขยัน ประหยัด เรียบง่าย เป็นต้น) ซึ่งจากปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้เราเห็นการทำงานของอุดมการณ์ทั้งที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง และที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น ว่ามีลักษณะเกี่ยวโยงกันเป็น “ตาข่าย” (กาญจนา แก้วเทพ ,1983: 16)

นอกจากนี้ความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงมักไม่แสดงออกมาอย่างตรงๆ หรือบ่อยครั้งนักในการต่อสู้ทางชนชั้น แต่ในทางตรงกันข้ามมักแสดงตัวออกมาตามจุดที่มีการปะทะกันทางความคิดในองค์กร สถาบัน กิจกรรมทางสังคมต่างๆ ซึ่งประเด็นในการโจมตีก็มักไม่ใช่เรื่องของอุดมการณ์อย่างตรงไปตรงมา เช่น การโจมตีนักศึกษาที่รักความเป็นธรรมว่า ชอบไว้ผมยาว เป็นต้น

การนำเอาอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นมาร้อยกับอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงเป็นตาข่ายนี้ ขึ้นอยู่กับอำนาจทางสังคมของแต่ละชนชั้นว่าจะถักร้อยตาข่ายนี้ให้ออกมารับใช้ใคร เช่น อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นอย่างเรื่องความกตัญญู จากเดิมอาจถูกถักทอเพื่อรับใช้เจ้าขุนมูลนาย แต่เมื่อชนชั้นชาวนาและผู้ใช้แรงงานมีอำนาจในสังคมมากขึ้น อุดมการณ์ทั้ง 2 ตาข่ายเดิมก็ถูกรื้อและถูกถักใหม่เป็น “กตัญญูต่อประชาชน รับใช้ประชาชน” เป็นต้น

ในประเด็นของการถักทออุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นมาร้อยกับอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงเป็นตาข่ายนี้ ไรท์ (Erik Olin Wright) (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 89-90) ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับหลักในการสร้างอุดมการณ์ว่า “ชนชั้นต่างๆ ในสังคมจะเลือกเอารูปแบบต่างๆ ของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น และนำมาผนวกเข้ากับอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงของตน ดังนั้นในการเคลื่อนไหวทางอุดมการณ์ จะเห็น

อุดมการณ์ 2 ประเภทที่เคียงคู่กันอยู่เสมอ เช่น อุดมการณ์ปฏิวัติก็ถูกผนวกควบคู่ไปกับศาสนาชาติ เช่นเดียวกับผู้ที่ต้องการรักษาระบบ ก็จะมีการหยิบเอาอุดมการณ์ชาติ ศาสนา กษัตริย์ มาผนวกกับอุดมการณ์เพื่อบริษัทของตน ตัวอย่างของความคิดดังกล่าวจะเห็นได้จาก โปสเตอร์การเคลื่อนไหวในอิหร่านที่ว่า *"พระเจ้าซาร์จงพินาศ (อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง) สันติภาพจงเจริญ (อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น)"* ซึ่งจากหลักการเช่นนี้ ผู้ที่ทำหน้าที่เป็นนักสร้างสรรค์อุดมการณ์จึงต้องมีการผนวกอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นให้เข้ามาประสานได้อย่างกลมกลืนพอเหมาะพอเจาะ ดังเช่นในไทย ที่อุดมการณ์มาร์กซ์ซิสต์เป็นอุดมการณ์ที่มาจากสังคมอื่น (ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง) ก็จะถูกนำมาผนวกกับอุดมการณ์ที่มีอยู่แล้วอย่าง พุทธศาสนา

ทั้งนี้เหตุผลที่ต้องมีการผนวกอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงเข้ากับอุดมการณ์ที่มีอยู่แล้วก็เพราะ (1) อุดมการณ์ใหม่นั้นยังขาดความชอบธรรมในสายตาของผู้รับรู้ จึงต้องนำมาผนวกเข้ากับอุดมการณ์เดิมที่มีความชอบธรรมอยู่แล้ว เพื่อให้มองเห็นว่าเป็นกลุ่มอุดมการณ์เดียวกันและเพื่อให้เกิดการยอมรับอย่างกว้างขวาง และ (2) เนื่องจากแต่ละกลุ่มที่มาปฏิบัติการร่วมกันนั้นมีความแตกต่างกัน แต่เข้ามาร่วมมือกันได้นั้นก็เพราะปฏิบัติการเฉพาะกิจการกระทบกระทั่งเกิดขึ้นได้เสมอ ฉะนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีอุดมการณ์อันหนึ่ง ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันได้ของทุกฝ่าย ทำหน้าที่ในการเชื่อมร้อย ความแตกต่างเอาไว้ โดยอุดมการณ์อันนั้นควรมีส่วนผสมของทั้งอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นและอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง

จากทรรศนะของนักวิชาการข้างต้นนำมาสู่ข้อสรุปทรรศนะต่ออุดมการณ์ในงานวิจัยชิ้นนี้ คือ ในแง่ของการแบ่งประเภท สามารถแบ่งได้ 2 เกณฑ์ ได้แก่ เกณฑ์การแบ่งประเภทอุดมการณ์ตามทรรศนะของอัลธูแซร์ คือ แบ่งออกเป็น (1) อุดมการณ์หลัก (dominant ideology) ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ชนชั้นปกครองผลิตและผลิตซ้ำ เพื่อครอบงำให้มวลชนยอมรับและกลายเป็นความคิดกระแสหลักของสังคม (2) อุดมการณ์ทางเลือก (alternative ideology) เป็นอุดมการณ์ที่รอมชอมกับระบบวิธีคิดหลักในระดับหนึ่ง แต่ก็บนเงื่อนไขบางประการ และ (3) อุดมการณ์ต่อต้าน (oppositional/ counter-ideology) เป็นอุดมการณ์ที่ปฏิเสธกรอบวิธีคิดของอุดมการณ์หลัก และมักนำเสนอจินตภาพของสังคมแบบใหม่ (new social imagination) เพื่อเรียกร้องหรือดึงผู้คนให้เข้ามามีส่วนร่วมต่อต้านกับโครงสร้างอุดมการณ์หลักของสังคม

แนวคิดของเธอร์บอร์น (Goran Therborn) ที่แบ่งอุดมการณ์ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ "อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น" (Non – class Ideology = NCI) เช่น ความกตัญญู ความขยัน ความประหยัด ที่ไม่พัฒนาไปตามวิถีการผลิตทั้งหมด แต่จะมีการพัฒนา

ทางประวัติศาสตร์และทางเนื้อหาโดยตัวของมันเอง และ “อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง” (Class Ideology = CI) ที่มีลักษณะเปลี่ยนไปตามวิถีการผลิต

ส่วนในด้านการทำงานของอุดมการณ์ผู้วิจัยเห็นตามทรรศนะของอัลธูแซร์ ว่า อุดมการณ์ทำงานผ่านกลไกของสังคม โดยในส่วนของกลไกทางอุดมการณ์นั้นมีการทำงานในลักษณะที่เรียกว่า “การกำหนดทิศทางของอุดมการณ์หลักร่วมกัน” (over - determination) นั่นคือ กลไกอุดมการณ์รูปแบบต่างๆ เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา สื่อมวลชน ทำงานมุ่งไปสู่อุดมการณ์ชุดเดียวกันหรือประสานกัน เพื่อติดตั้งกรอบแนวคิดให้ทุกคนรับรู้และเข้าใจไปในทิศทางเดียวกัน และการที่อุดมการณ์จะอยู่ได้นั้น ต้องมีภาคปฏิบัติการของอุดมการณ์ (ideological practices) ที่จะทำให้อุดมการณ์ต่างๆ ได้รับการผลิตซ้ำและธำรงรักษาไว้ในชีวิตประจำวันของผู้คน รูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalisation) ที่ทำให้เราไม่ได้ตระหนักและรู้สึกราวกับว่ากระบวนการนั้นเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติหรือเป็นไปโดยปริยาย (naturalized/ taken-for-granted) โดยผ่านกลไกต่างๆ มีการผสมกันระหว่างความจริงกับจินตนาการ (real and seemingness) จนไม่สามารถแยกออกจากกันได้ อุดมการณ์ยังทำงานผ่านชุดโครงสร้างความสัมพันธ์ (structuralist set of relations) โดยในขั้นแรกจะมีการแบ่งขั้วของความหมายออกเป็น “ความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม” (binary oppositions) และในลำดับถัดมาก็จะมีการกำหนดชั้นของคุณค่า (hierarchy of values) ไว้ในขั้วความสัมพันธ์ และอุดมการณ์จะต้องมีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์ (reproduction of ideology)

อุดมการณ์ยังทำงานในลักษณะของการถักทออุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นมาร้อยกับอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงเป็นตาข่าย โดยขึ้นอยู่กับอำนาจทางสังคมของแต่ละชนชั้นว่าจะถักร้อยตาข่ายนี้ให้ออกมารับใช้ใคร

2.4 อุดมการณ์ต่อต้าน

ในการศึกษา “การเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ไทย ตั้งปี พ.ศ. 2513 – 2550” แนวคิดเกี่ยวกับ “อุดมการณ์ต่อต้าน” จะถูกใช้เป็นแนวคิดหลักในการวิเคราะห์สิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

2.4.1 อุดมการณ์ต่อต้านคืออะไร

ทรรศนะมาร์กซ์ในส่วนที่เกี่ยวกับอุดมการณ์ต่อต้านมาจากการตั้งข้อสังเกตของซัมเนอร์ (C. Sumner) (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 80) ผู้ที่ประเมินงานด้านอุดมการณ์ของมาร์กซ์และเองเกลส์ แม้ทรรศนะของมาร์กซ์ต่ออุดมการณ์นั้นจะถูกเข้าใจกันว่าเป็นจิตสำนึกที่ผิดพลาด (false consciousness) แต่มาร์กซ์น่าจะมีทัศนะทั้งด้านบวกและลบต่อบทบาทของอุดมการณ์ โดยมาร์กซ์เองก็คงไม่สรุปว่าอุดมการณ์คือสิ่งที่ครอบงำไม่ให้คนเข้าใจถึงโครงสร้างสังคมเสมอไป เพราะไม่เช่นนั้นแล้วมาร์กซ์จะพยายามพัฒนาและยกระดับจิตสำนึกที่ก้าวหน้าของหมู่คนงานที่เกิดขึ้นมาอย่างฉับพลันไปเพื่ออะไร ดังเช่นที่มาร์กซ์ได้เคยแสดงทรรศนะที่มีต่อ “จิตสำนึก” ไว้ว่า “จิตสำนึกของมนุษย์จะกลายเป็นกระบวนการของชีวิตที่เป็นจริง มีจิตสำนึกที่รับใช้ผลประโยชน์ของชนชั้นตนเอง มิใช่จิตสำนึกที่รับใช้ผลประโยชน์ของชนชั้นอื่นๆ” การตั้งข้อสังเกตของซัมเนอร์เช่นนี้ทำให้การมองทรรศนะของมาร์กซ์ที่มีต่ออุดมการณ์มีลักษณะที่เปิดกว้างมากยิ่งขึ้นนั่นคือไม่ได้มองในแง่ลบ ในลักษณะของการครอบงำ เป็นอุดมการณ์ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อรับใช้ผลประโยชน์ของชนชั้นอื่น แต่เป็นแง่บวกที่มีความหวัง เป็นอุดมการณ์ที่รับใช้แก่ผลประโยชน์ของชนชั้นตนเอง จากแนวคิดข้างต้นของมาร์กซ์ เลนินได้นำมาศึกษาต่อโดยแบ่งอุดมการณ์เพื่อต่อต้านอำนาจออกเป็นระดับต่างๆ ในหนังสือ What is to be done (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 82) ได้แก่

(1) จิตสำนึกระดับ “อุดมการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นไปเอง” (Spontaneous Ideology) เช่น อุดมการณ์ต่อต้านที่ปะทุขึ้นมาในหมู่คนงานที่นัดหยุดงาน ที่เกิดขึ้นเนื่องจากทนการกดขี่ในโรงงาน สภาพการทำงานไม่ไหว จิตสำนึกแบบเป็นไปเองนี้ถือเป็นหน่ออ่อนของการกระทำอย่างมีจิตสำนึก เป็นอาการที่แสดงให้เห็นถึง “การตื่นตัวตื่นใจ” ของผู้ที่ถูกกดขี่ สะท้อนให้เห็นถึงความไม่พอใจ ความไม่ปรารถนาที่จะอยู่กับระบบที่สร้างความทุกข์ยากให้แก่พวกเขา แต่ในอีกด้านหนึ่งก็สะท้อนให้เห็นถึงความสิ้นหวัง เพราะการต่อสู้เป็นไปเพราะแรงแค้น คล้ายคนที่จนตรอก ไม่มีทางอื่นแล้ว จึงหันกลับมาสู้ต่อ (2) อุดมการณ์ที่กระทำ “อย่างมีจิตสำนึก” เช่น การนัดหยุดงานที่ทำอย่างมีขั้นมีตอน มีแผนการ อุดมการณ์เช่นนี้สะท้อนให้เห็นถึงความคิดเบื้องหลังว่ามองมนุษย์อย่างไม่ได้เป็นผู้ที่ถูกผลักดันจากแรงบีบ แต่เป็นผู้ที่ผลักดันแรงบีบให้แสดงออกในทิศทางที่ต้องการ

เลนินมองว่า การมีอุดมการณ์ที่มีประสิทธิภาพก็คืออาวุธชั้นดี และการต่อสู้ทางชนชั้นจะเกิดขึ้นไม่ได้ หากปราศจากการต่อสู้ทางอุดมการณ์ การศึกษาอุดมการณ์ต่อต้านของเลนินนั้นจะเน้นหนักไปในทางประยุกต์ใช้ในขบวนการ เช่น ความสำคัญของการต่อสู้ทางอุดมการณ์ในการต่อสู้ทางชนชั้น หรือ การทำงานด้านปลุกระดมอุดมการณ์ เป็นต้น

เลนินยังได้อธิบายได้อธิบายถึงสาเหตุของความล้มเหลวของอุดมการณ์ต่อต้านโดยพิจารณาจากสภาพสังคมของรัสเซียในขณะนั้นว่า เหตุที่คนงานไม่สามารถที่จะยกระดับจิตสำนึกแบบเป็นไปเองขึ้นมาเป็นจิตสำนึกทางชนชั้นได้อย่างอัตโนมัติ หรือไม่อาจทำได้ด้วยตัวเอง ก็เพราะในสังคมมีอุดมการณ์ของนายทุนที่มีอิทธิพลอย่างมาก และฝังลึกอยู่ในความคิดและจิตใจของกรรมกร หน่ออ่อนของจิตสำนึกขั้นต้น จึงไม่สามารถที่จะฝ่ากำแพงของอุดมการณ์เก่าไปออกไปรับรู้และเข้าใจโครงสร้างสังคมทั้งหมด และพัฒนาการของกฎสังคมได้ นอกจากนี้ยังมีสาเหตุมาจากการที่สภาพชีวิตของกรรมกรถูกผูกติดอยู่กับชีวิตเศรษฐกิจ เลนินจึงเสนอว่า การที่จิตสำนึกดังกล่าวจะถูกยกระดับพัฒนาไปเป็นอุดมการณ์ที่มีอิสระ มีความเข้มแข็งที่จะสู้กับอุดมการณ์ของนายทุนได้นั้น ก็ต่อเมื่อมีปัญญาชนกลุ่มหนึ่งที่หลุดออกไปจากการครอบงำของอุดมการณ์เก่า และสามารถสร้างอุดมการณ์ใหม่มาถ่ายทอดให้คนงานได้

กรัมชีเป็นนักมาร์กซิสต์สายมนุษยนิยมที่เชื่อว่ามนุษย์มีเจตน์จำนง (freewill) ที่จะกระทำการใดๆ ได้ทำการพัฒนาอุดมการณ์ต่อต้านอำนาจจากเลนิน โดยมีจุดเริ่มต้นอยู่ที่การตั้งข้อสงสัยว่าเหตุใดมวลชนที่รับรู้และเข้าใจลัทธิมาร์กซ์ซึ่งมีเครื่องมือที่สำคัญทั้งทางด้านความคิดและการกระทำนี้จึงยอมจมอยู่กับการกดขี่ขูดรีดอีก ซึ่งกรัมชีก็ได้คำตอบว่า เนื่องจากอุดมการณ์ใหม่ไม่ได้สอดใส่เข้าไปในความคิดอันว่างเปล่า แต่ในระบบจิตสำนึกของประชาชนนั้นมีอุดมการณ์เก่าบรรจุอยู่ก่อนแล้ว และเป็นตัวคอยผลักดันให้อุดมการณ์ใหม่หลุดออกมา ดังนั้น จึงจำเป็นต้องมีการต่อสู้ทางอุดมการณ์เกิดขึ้น ซึ่งฝ่ายใดจะชนะได้นั้นก็ขึ้นกับประสิทธิภาพของอุดมการณ์ และความสามารถในการต่อสู้

จากปรากฏการณ์ข้างต้น กรัมชีได้อธิบายความสัมพันธ์ของการถ่ายทอดอุดมการณ์ว่า

1) เวลาถ่ายทอดอุดมการณ์ใหม่เข้าไปในความคิดของคนนั้น ภายในนั้นมีอุดมการณ์เก่า โลกทัศน์เก่า (World view) เก่าๆ ความเคยชินเก่าๆ ที่คอยชี้แนวทางพฤติกรรม วิธีคิด ความรู้สึกของเขาอยู่แล้ว

2) อุดมการณ์ใหม่ที่จะเข้ามาต้องต่อสู้กับอุดมการณ์เก่าที่มีอยู่เดิม และเพื่อให้ได้ชัยชนะอุดมการณ์ใหม่ต้องมีเนื้อหาและวิธีการถ่ายทอดที่มีประสิทธิภาพเหนือกว่าอุดมการณ์เก่า โดยอุดมการณ์ใหม่นี้จะต้องทำให้คนยอมรับด้วยการยินยอมพร้อมใจ ไม่ใช่การบีบบังคับเช่นเดียวกับอุดมการณ์เก่า

เมื่อเปรียบเทียบกับแนวคิดด้านอุดมการณ์ของมาร์กซ์แล้ว สิ่งที่กรัมชีเห็นต่างจากมาร์กซ์ ในเรื่องอุดมการณ์ ก็คือ กรัมชีเห็นว่าอุดมการณ์เป็นจิตสำนึกที่มีทั้งแท้จริง, ไม่แท้จริง, ปลอมแปลง, ถูกต้อง หรือผิดพลาด ต่างจากมาร์กซ์ที่มองอุดมการณ์เป็นจิตสำนึกที่ผิดพลาด

อย่างไรก็ดีสิ่งที่กรัมชีก็เห็นตรงกับมาร์กซ์ คือ เรื่องการทำหน้าที่ของอุดมการณ์ในการสร้างความสามัคคี หรือความแตกแยกทางชนชั้น โดยเขาได้ตั้งข้อสังเกตว่าทั้งที่อยู่ภายใต้สถานการณ์ที่มีการปราบปรามหรือการครอบงำ ทำไมอุดมการณ์จึงทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพและทำได้อย่างไร ซึ่งกรัมชีได้พบว่าภายใต้สังคมที่แตกแยกออกเป็นชนชั้น และมีผลประโยชน์ทางชนชั้นขัดแย้งกันอยู่ สิ่งที่ทำให้สังคมรวมกันอยู่ได้ก็เพราะมีอุดมการณ์อันหนึ่งที่ทำหน้าที่คล้ายปูนซีเมนต์ที่โบกเชื่อมรอยต่อระหว่างชนชั้นเหล่านี้ไว้ เช่นเดียวกับกลุ่มทางประวัติศาสตร์ (Historical block) ที่ประกอบด้วยกลุ่มคนจากหลายๆ กลุ่ม หลายชนชั้นที่มารวมตัวกันเพื่อประกอบภารกิจทางประวัติศาสตร์อันหนึ่งก็จำเป็นจะต้องมี “ซีเมนต์ทางอุดมการณ์” ดังแสดงให้เห็นในประวัติศาสตร์ เมื่อชนชั้นกระฎุมพีต้องการที่จะโค่นล้มอำนาจของศักดินานั้น อาศัยพลังจากชนชั้นตนก็ไม่เพียงพอ ต้องอาศัยพลังจากชาวนาและกรรมกรด้วย ชนชั้นกระฎุมพีจึงได้เสนอ “ซีเมนต์ทางอุดมการณ์” ว่าผลประโยชน์จากการต่อสู้ครั้งนี้จะเป็นผลประโยชน์ร่วมกันของทั้งสังคม (Common Interest universality)

รู้ด (Grorge Rude) นักวิชาการซึ่งทำการศึกษา “อุดมการณ์ต่อต้านระบบ” (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 87) เห็นว่าสิ่งแรกที่ควรทำ ในการศึกษาอุดมการณ์ต่อต้านระบบ คือ การขยายทรรศนะต่ออุดมการณ์ที่มาร์กซ์และคนอื่นๆ มีจากความคิดที่ว่า “อุดมการณ์เป็นเพียงภาพสะท้อนความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในจิตสำนึกของคนเท่านั้น” มาสู่ความหมายที่เสริมเพิ่มเติมว่า “นอกจากอุดมการณ์จะเป็นเพียงภาพสะท้อนแบบถูกกระทำ (Passive) แล้ว อุดมการณ์ยังสามารถแสดงบทบาทที่เป็นผู้กระทำ (Active) ได้ด้วย โดยอุดมการณ์สามารถก่อให้เกิดสายสัมพันธ์โยงใยระหว่างสมาชิกในกลุ่ม (บทบาทของอุดมการณ์คือการเป็นตัวเชื่อมประสาน) สามารถทำให้คนเกิดความต้องการที่จะปกป้องผลประโยชน์ของตน (บทบาทผลักดัน) ซึ่งหากเป็นเช่นนี้ก็เท่ากับว่า ในกระบวนการพัฒนาจิตสำนึกทางชนชั้นนั้น อุดมการณ์มีบทบาทที่จำเป็นอย่างที่จะขาดเสียไม่ได้

ส่วน โรเชอร์ (Guy Rocher) ได้ขยายความในเรื่องจิตสำนึก (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 88) โดยแบ่งจิตสำนึกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ “จิตสำนึกผิดพลาด” (False Consciousness) ที่มาร์กซ์กล่าวถึง และ “จิตสำนึกที่แจ่มชัด” (Clear Consciousness) ซึ่งจิตสำนึกที่แจ่มชัดนี้ ไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นลอยๆ แต่เกิดจากการที่มีอุดมการณ์อันหนึ่งที่คอยตีความสภาพการณ์ปัจจุบันให้ตรงข้ามกับคำตอบที่คนๆ นั้นเคยเชื่อถืออยู่ (เช่น คนจนไม่ได้จนเพราะลูกมากแต่จนเพราะถูกเอารัดเอาเปรียบ เป็นต้น)

ทรรศนะของ ฮาเบอร์มาส (Jurgen Harbermas) ช่วยขยายความแนวคิดเกี่ยวกับจิตสำนึกที่ผิดพลาดและจิตสำนึกที่แจ่มชัดให้เห็นภาพได้อย่างชัดเจนขึ้น โดยแยกแยะคุณสมบัติ

ของจิตสำนึกที่ผิดพลาดและจิตสำนึกที่แจ่มชัดว่า ในขณะที่จิตสำนึกที่ผิดพลาดมีลักษณะที่บิดเบือนความเป็นจริง ซึ่งจะทำให้ผู้ที่ยึดถือเกิดความรู้สึกแปลกแยก (Alienated) โดยจิตสำนึกที่ผิดพลาดนี้จะมีลักษณะเชื่อมโยงข้อเท็จจริงเพียงส่วนน้อย แต่ใช้ขยายให้เป็นข้อสรุปทั่วไป (Overgenaralization) (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 88) เช่น ชาวนายากจนเพราะเล่นการพนัน แต่จิตสำนึกที่แจ่มชัดจะมีลักษณะตรงกันข้าม คือ จะเสนอความจริงที่สอดคล้องกับความเป็นไปของสังคมอย่างมีเหตุผล (Rational) และใช้อธิบายได้อย่างครอบคลุมกว้างขวาง (Universal) ซึ่งอุดมการณ์เช่นนี้นั้นเป็นอุดมการณ์ที่จำเป็นสำหรับขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม

จากการทบทวนแนวคิดที่ว่าด้วยอุดมการณ์ต่อต้านข้างต้น งานวิจัยชิ้นนี้รับเอาคำนิยามของอุดมการณ์ต่อต้าน ในสองระดับด้วยกัน ในระดับแรก หมายความถึงอุดมการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นไปเอง อันเนื่องมาจากความไม่สามารถที่จะทนอยู่ในสภาพที่กดขี่ในลักษณะเดิมได้อีกต่อไป โดยถือเป็นหน่ออ่อนของการกระทำอย่างมีจิตสำนึก ที่สะท้อนถึงการไม่ยินยอมต่อการครอบงำของผู้ถูกกดขี่ แต่ในด้านหนึ่งก็สะท้อนถึงความสิ้นหวัง เพราะการลุกขึ้นมาสู้นั้นกระทำอย่างลักษณะที่จนตรอก ไม่มีทางอื่นจึงหันลุกขึ้นมาสู้ และความหมายในระดับที่สอง ที่หมายถึงอุดมการณ์ที่กระทำอย่างมีจิตสำนึกที่สะท้อนถึงบทบาทที่เป็นผู้กระทำ (Active) ที่เป็นตัวผลักดันให้เกิดความต้องการที่จะปกป้องผลประโยชน์ตัวเอง ไม่ใช่ของชนชั้นอื่น และผลักดันให้มีการแสดงออกเป็นไปในทิศทางที่ตนต้องการ

2.4.2 <u>สาเหตุที่คนลุกขึ้นมากบฏต่ออุดมการณ์เก่า</u>

เหตุที่คนลุกขึ้นมากบฏต่ออุดมการณ์เก่า ทั้งที่มันพยายามครอบงำอย่างหนาแน่นก็เพราะอุดมการณ์เก่านั้นทำให้คนเกิดความรู้สึกเฉยเมย (Indiferent) และไม่ไว้วางใจ เพราะตัวเนื้อแท้ สาระสำคัญของอุดมการณ์เก่านั้นทำให้คนไม่มีความสุข ไม่เป็นตัวของตัวเอง เมื่อได้พบแหล่งอุดมการณ์ใหม่ คนยอมรับเข้าร่วม ปฏิเสธข้อห้ามเดิมๆ และสร้างค่านิยมใหม่ของตนแล้ว ผลลัพธ์ที่บุคคลได้จากการตอบแทนการเข้าร่วม ก็คือการโยกย้ายเปลี่ยนแปลงระบบ อารมณ์ความรู้สึก และพลังภายในตัวบุคคลเสียใหม่ ซึ่งกระบวนการโยกย้ายนี้จะเกิดขึ้น เมื่อมีประสบการณ์ร่วมกับผู้เปลี่ยนแปลงคนอื่นๆ ในลักษณะกิจกรรมที่มีเป้าหมายร่วมกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 48)

2.4.3 หลักการทำงานของอุดมการณ์ต่อต้าน

อุดมการณ์ต่อต้านมีลักษณะการทำงานเป็น “ตาข่าย”

ดังที่ เธอร์บอร์น (Goran Therborn) ได้เสนอให้แยกอุดมการณ์ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology = NCI) เช่น ความกตัญญู ความขยัน ความประหยัด และอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology = CI) (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 15) ดังที่ได้อธิบายมาแล้วในส่วนของอุดมการณ์นั้น

กาญจนา แก้วเทพ (1983: 16) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าจากประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นจะเข้าไปแทรกอยู่ในการต่อสู้ทางชนชั้นเสมอ (เช่น ถ้าหากจะเป็นฝ่ายซ้ายก็ต้องขยัน ประหยัด เรียบง่าย เป็นต้น) ซึ่งจากปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้เราเห็นการทำงานของอุดมการณ์ทั้งที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง และที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น ว่ามีลักษณะเกี่ยวโยงกันเป็นตาข่าย

การนำเอาอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นมาร้อยกับอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงเป็นตาข่ายนี้ ขึ้นอยู่กับอำนาจทางสังคมของแต่ละชนชั้นว่าจะถักร้อยตาข่ายนี้ให้ออกมารับใช้ใคร เช่น อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นอย่างเรื่องความกตัญญู จากเดิมอาจถูกถักทอเพื่อรับใช้เจ้าขุนมูลนาย แต่เมื่อชนชั้นชาวนาและผู้ใช้แรงงานมีอำนาจในสังคมมากขึ้น อุดมการณ์ทั้ง 2 ตาข่ายเดิมก็ถูกรื้อและถูกถักใหม่เป็น “กตัญญูต่อประชาชน รับใช้ประชาชน” เป็นต้น

ในประเด็นของการถักทออุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นมาร้อยกับอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงเป็นตาข่ายนี้ ไรท์ (Erik Olin Wright) (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 16) ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับหลักในการสร้างอุดมการณ์ว่า “ชนชั้นต่างๆ ในสังคมจะเลือกเอารูปแบบต่างๆ ของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น และนำมาผนวกเข้ากับอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงของตน ดังนั้นในการเคลื่อนไหวทางอุดมการณ์ จะเห็นอุดมการณ์ 2 ประเภทที่เคียงคู่กันอยู่เสมอ เช่น อุดมการณ์ปฏิวัติก็ถูกผนวกควบคู่ไปกับศาสนาชาติ เช่นเดียวกับผู้ที่ต้องการรักษาระบบ ก็จะมีการหยิบเอาอุดมการณ์ชาติ ศาสนา กษัตริย์ มาผนวกกับอุดมการณ์เพื่อบริษัทของตน ตัวอย่างของความคิดดังกล่าวจะเห็นได้จาก โปสเตอร์การเคลื่อนไหวในอิหร่านที่ว่า “พระเจ้าซาร์จงพินาศ (อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง) สันติภาพจงเจริญ (อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น) ซึ่งจากหลักการเช่นนี้ ผู้ที่ทำหน้าที่เป็นนักสร้างสรรค์อุดมการณ์จึงต้องมีการผนวกอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นให้เข้ามาประสานได้อย่างกลมกลืนพอเหมาะพอเจาะ ดังเช่นในไทย ที่อุดมการณ์มาร์กซ์ซิสต์

เป็นอุดมการณ์ที่มาจากสังคมอื่น (ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง) ก็จะถูกนำมาผนวกกับอุดมการณ์ที่มีอยู่แล้วอย่าง พุทธศาสนา

เหตุผลที่ต้องมีการผนวกอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงเข้ากับอุดมการณ์ที่มีอยู่แล้วก็เพราะ (1) อุดมการณ์ใหม่นั้นยังขาดความชอบธรรมในสายตาของผู้รับรู้ จึงต้องนำมาผนวกเข้ากับอุดมการณ์เดิมที่มีความชอบธรรมอยู่แล้ว เพื่อให้มองเห็นว่าเป็นกลุ่มอุดมการณ์เดียวกันและเพื่อให้เกิดการยอมรับอย่างกว้างขวาง และ (2) เนื่องจากแต่ละกลุ่มที่มาปฏิบัติการร่วมกันนั้นมีความแตกต่างกัน แต่เข้ามาร่วมมือกันได้นั้นก็เพราะปฏิบัติการเฉพาะกิจ การกระทบกระทั่งเกิดขึ้นได้เสมอ ฉะนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีอุดมการณ์อันหนึ่ง ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันได้ของทุกฝ่าย ทำหน้าที่ในการเชื่อมร้อย ความแตกต่างเอาไว้ โดยอุดมการณ์อันนั้นควรมีส่วนผสมของทั้งอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นและอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง

นอกจากนี้ความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงมักไม่แสดงออกมาอย่างตรงๆ หรือบ่อยครั้งนักในการต่อสู้ทางชนชั้น แต่ในทางตรงกันข้ามมักแสดงตัวออกมาตามจุดที่มีการปะทะกันทางความคิดในองค์กร สถาบัน กิจกรรมทางสังคมต่างๆ ซึ่งประเด็นในการโจมตีก็มักไม่ใช่เรื่องของอุดมการณ์อย่างตรงไปตรงมา เช่น การโจมตีนักศึกษาที่รักความเป็นธรรมว่า ชอบไว้ผมยาว เป็นต้น

3. การเล่าเรื่องในการต่อสู้ทางอุดมการณ์

3.1 ขั้นตอนในการเล่าเรื่อง

ในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ “ การเล่าเรื่อง” เป็นสิ่งที่ขาดเสียไม่ได้ ซึ่งหากทำการวิเคราะห์ข้อความของอุดมการณ์ต่อต้าน เพื่อดูขั้นตอนของบรรลุการต่อสู้ทางอุดมการณ์ที่มีอยู่ภายใน จะพบลักษะที่คล้ายคลึงกันเป็นโครงคร่าวๆ ได้ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 101-103)

(1) เริ่มจากการพรรณนาความทุกข์ยากของฝ่ายตน ถ้าหากคนคนเดียวจมอยู่กับความทุกข์ยาก แนวโน้มจะไปทางหมดหวัง หวาดกลัว แต่ถ้าความทุกข์ยากนั้นได้รับการพรรณนาออกมาต่อกลุ่ม และทุกคนกระทำออกมาเหมือนกัน ก็จะกลายเป็นความทุกข์ร่วมของคนที่มีหัวอกเดียวกัน ความหวาดกลัวก็จะเปลี่ยนเป็นความคั่งแค้น ความหมดหวังก็จะเปลี่ยนเป็นการฮึดสู้ (2) จากนั้นก็จะมีการระบุว่าใครเป็นต้นตอ สาเหตุของความทุกข์ยาก ซึ่งเดิมทีนั้นอุดมการณ์เก่าจะมีคำตอบว่า ตัวผู้ทุกข์ยากนี้เองที่เป็นต้นเหตุของความทุกข์ยากทั้งหมด เช่น บุญเก่ามีน้อย ลูกมาก

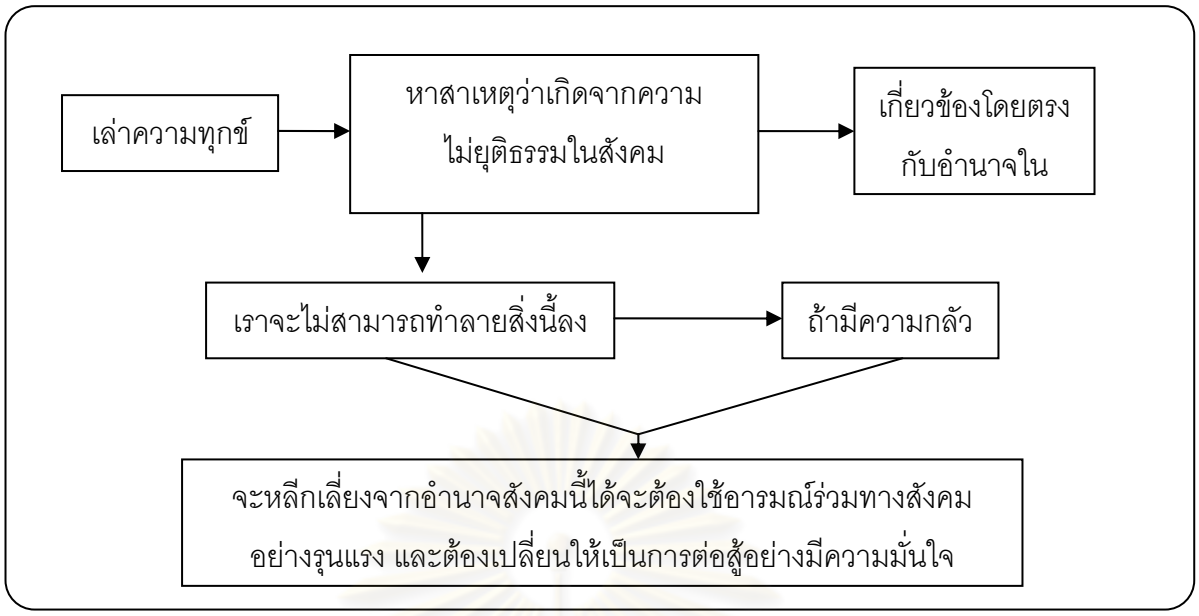
เกียจคร้าน เล่นการพนัน เป็นต้น ซึ่งเหล่านี้คือกระบวนการให้ผู้ทุกข์ยากทำร้ายตัวเอง (Self - masochism) ส่วนอุดมการณ์ใหม่จะเสนอว่า ต้นตอของความทุกข์ยากก็คือศัตรู ซึ่งเรียกว่าเป็นกระบวนการ Sadism- to- other ซึ่งที่จุดนี้ผู้ทุกข์ยากจะเกิดความรู้สึกขัดแย้งในจิตใจระหว่างความคับข้องใจ (ความไม่สบายใจ หรือรู้ตัวว่ามีปัญหา) กับความปรารถนาที่จะหลบหนีออกไปให้พ้นจากความทุกข์ยากนั้น

ขั้นตอนนี้ต้องมีการจัดสมดุลย์ระหว่างการวิเคราะห์ให้รับรู้ปัญหา กับความเป็นไปได้ที่จะออกจากปัญหา เพราะถ้าการเสนอปัญหามีลักษณะที่ใหญ่หรือมากเกินไป ในขณะที่ความสามารถในการจัดการกับปัญหาในหมู่คนทุกข์ยากมีเพียงเล็กน้อย ก็จะทำให้เกิดอาการถอยหนี (Withdraw) เนื่องจากรู้สึกว่าปัญหามีมากเกินไป จนไม่รู้ว่าจะทำอะไรได้ แต่ถ้าเสนอปัญหาให้เล็กพอประมาณ และชี้ช่องทางที่จะทำให้ความปรารถนาที่จะออกจากปัญหามีความเป็นไปได้สูงก็จะทำให้เกิดการกระตือรือร้นที่จะแก้ปัญหา

ในขั้นตอนของการระบุต้นตอของความทุกข์ยากนี้ จะตามมาด้วยการประณามเพื่อให้เกิดความรู้สึกก้าวร้าว และสามารถเอาชนะการยอมจำนน (Passitivity) การยอมพ่ายแพ้ต่ออำนาจเต็มในสังคม ความโกรธเคืองต่อระบบที่เป็นอยู่นั้นจะต้องมีอำนาจมากพอที่จะทำให้ผู้ทุกข์ยากปฏิเสธสภาพที่ดำรงอยู่อย่างไม่มีเยื่อใย

(3) การพรรณนาเกี่ยวกับสังคมใหม่ที่ดีกว่า ซึ่งขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนสำคัญที่ขาดไม่ได้ เพราะผู้ที่ทุกข์ยากอยู่นั้นมีความรู้สึกว่าตนกำลังเกาะขอนไม้ที่มีอยู่อันเดียวลอยคออยู่กลางทะเล ถ้าไม่บอกเขาว่ามีขอนไม้อื่นๆ อยู่กลางทะเล หรือบอกเขาว่าเขาสามารถว่ายน้ำเองได้ เขาก็จะไม่ยอมสละขอนไม้อันเดิม แม้ว่ามันจะมีหนามแหลมคมก็ตาม

ทรรศนะข้างต้นยืนยันด้วยหลักฐานจากข้อค้นพบของ กาญจนา แก้วเทพ ซึ่งได้ลองวิเคราะห์ลักษณะอารมณ์ต่างๆ ที่ปรากฏในหนังสือพิมพ์ของคนงาน พบว่ามีความรู้สึกหลายๆ อย่างปะปนกัน เช่น ความโกรธปะปนอยู่กับความหวัง ความกลัวปะปนอยู่กับความมีศรัทธา กระหายใคร่รู้ โดยกาญจนาได้วิเคราะห์สาระสำคัญ (Theme) ของวิธีการเล่าเรื่องดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 38)



ภาพที่ 2-2: การเล่าเรื่องในการต่อสู้ทางอุดมการณ์

หากจะทำให้กระบวนการเล่าเรื่องนี้มีรสชาติ / กระตุ้นอารมณ์ได้มากยิ่งขึ้น ก็จะต้องเป็นไปตามหลักอารมณ์ โดยการเพิ่มความพึงพอใจที่ได้ประณามสาเหตุแห่งความทุกข์ยาก และจะต้องมีการพูดถึงบางสิ่งที่เป็นการละเมิดข้อห้ามของจิตสำนึกที่ครอบงำ (Dominant Ideology) เช่น การกล่าวประณามจักรวรรดินิยมอเมริกาของนักศึกษา

นอกจากนี้จากการสำรวจงานของนักต่อต้าน ตั้งแต่ปรูดอง (Prouthon) มาร์กซ์ (Marx) จะมีลักษณะร่วมของการเล่าเรื่องผ่านงานเขียนของนักต่อต้านเหล่านี้ ดังนี้

- พูดหลักของความจริง เช่น หลักความยุติธรรม
- เล่าชีวิต สภาพ และประสบการณ์ของผู้ถูกกดขี่
- เขียนถึงศักยภาพของประชาชนในประวัติศาสตร์
- พูดถึงส่วนร่วมของประชาชนในการสร้างประวัติศาสตร์ใหม่ในอนาคต

โดยทั้งหมดนี้จะต้องดำเนินไปในลักษณะการสร้างให้เกิด “ความรู้สึกร่วม” โดยมีข้อแม้ว่าจะต้องรู้ว่าใครเป็นผู้ฟังของตน และจากความรู้สึก (Parsion) จะเปลี่ยนให้กลายเป็นความก้าวร้าว (Aggression) และเหตุที่ต้องมีการพรรณนาความรู้สึกร่วมกัน ก็เนื่องมาจากเหตุผลทางจิตวิทยา เพราะหากเรารู้สึกว่าเราอยู่กับความทุกข์ยากเพียงคนเดียวเราจะมีความรู้สึกกลัว สงสารตนเอง และทุกข์ทน แต่ถ้าเราได้เล่าความทุกข์นี้ให้กับคนอื่นฟัง และได้ฟังความทุกข์ยากของคนอื่นผสมกับการวิเคราะห์ว่าใครคือต้นเหตุของความทุกข์ยากแล้ว ความรู้สึกส่วนตัวที่กลัว สงสารตัวเอง ก็จะเปลี่ยนแปลงกลายเป็นความรู้สึกร่วม (โกรธแค้น) ได้ง่ายกว่า

3.2 กลวิธีต่าง ๆ ในการเล่าเรื่องของอุดมการณ์ต่อต้าน

3.2.1 หลักการนำเสนอสังคมยูโทเปีย

การนำเสนอภาพสังคมยูโทเปียนับเป็นยุทธศาสตร์หนึ่งในการเล่าเรื่องเพื่อทำลายความน่าเชื่อถือของฝ่ายที่ครอบงำ บทบาทของยูโทเปียมีความสำคัญมากในเหตุผลทางด้านอารมณ์ เพราะให้ความหวัง ความใฝ่ฝัน แก่ประชาชนที่ผิดหวังจากอำนาจเก่า เพราะในช่วงที่ประชาชนปฏิเสธอนาคตที่ผู้มีอำนาจเก่าหยิบยื่นมาให้ ก็ต้องมีการแสวงหาอนาคตอันใหม่ ซึ่งยูโทเปียจะช่วยมาตอบสนองสิ่งดังกล่าว และยูโทเปียยังถูกใช้ในการประณามสภาพสังคมเก่าอีกด้วย

หากไม่มีภาพของสังคมยูโทเปียสามารถจับต้องได้นั้นเราก็อาจจะพบว่า แม้ประชาชนจะเข้าใจถึงความไร้สามารถของฝ่ายปกครอง แต่ไม่เกิดอารมณ์ต่างๆ ขึ้นมา

บทบาทยูโทเปียจะมีความสำคัญมากโดยเฉพาะในกลุ่มประชาชนจำนวนมากที่แม้จะหมดหวังกับระบบเก่า แต่ก็ไม่ยอมตัดสินใจไปตายเอาดาบหน้า เพราะถูกครอบงำด้วยความคิดประเภท “อย่างหวังน้ำบ่อหน้า” “หนีเสือปะจระเข้” หรือ “สิบเบี้ยใกล้มือ” การนำเสนอยูโทเปียให้กับคนกลุ่มนี้จึงต้องมีประสิทธิภาพมากพอที่จะผลักดันประชาชนกลุ่มนี้ให้ปฏิเสธระบบเก่า และแสวงหาระบบใหม่

กาญจนา แก้วเทพ (1983: 40) เห็นว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวพบได้จากพวกสังคมนิยมรุ่นแรกๆ ในไทยที่ในการเคลื่อนไหวต่อสู้ จะไม่ได้เสนอแค่หลักการทั่วไป แต่ในทุกๆ ประโยคทุกๆ ข้อความของขบวนการเคลื่อนไหวต้องมีลักษณะยูโทเปีย ที่แสดงให้เห็นถึงอนาคตที่ดีกว่าและจะต้องมีปฏิบัติการด้านสัญลักษณ์ประกอบไปด้วย เช่น ในปฏิบัติการด้านวัฒนธรรม เวลาสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ไทยพบปะกันต้องมีการอวยพรว่า “เข้มแข็ง” หรือเรียกกันว่า “สหาย” เพื่อปฏิเสธลักษณะการแบ่งระดับชั้นในสังคม หรือการมี “หนังตัวอย่าง” ของสังคมยูโทเปีย

วิธีการนำเสนอสังคมยูโทเปียของกลุ่มต่อต้านจะต้องให้ประชาชนเห็นตามขั้นตอนดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ,1983: 40)

- ปัจจุบัน: กำลังอยู่ในมิคสัญญี แต่เป็นมิคสัญญีของคนจนเท่านั้น คนรวยไม่ได้รับผลกระทบจากมิคสัญญีนี้เลย
- อนาคต: น่าจะมีสังคมที่มีรายละเอียดเหมือนสังคมของยูโทเปีย

และช่องว่างระหว่างปัจจุบันและอนาคตนี้จะทำให้ประชาชนเกิดความตึงเครียด (Tension) และโยนสาเหตุแห่งความตึงเครียดไปที่ฝ่ายที่มีอำนาจในสังคม

สัญลักษณ์ที่ฝ่ายต่อต้านระบบนำมาใช้มี 2 อย่าง คือ

(1) ต่อมาจากของเก่า เช่น ความเชื่อทางศาสนา เรื่องพระศรีอาริย์

(2) ริเริ่มใหม่หรือนำความคิดภายนอกปัจจุบันมาดัดแปลง เช่น การต่อสู้ในรูปแบบของพรรคการเมือง

แต่ไม่ว่าจะใช้สัญลักษณ์แบบไหนก็ต้องมีการสร้างสังคมใหม่ในอนาคตตัวเองว่าจะให้มีลักษณะอย่างไร ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว ผู้สร้างสังคมใหม่ จะสร้างสังคมใหม่ขึ้นมาบนความปรารถนา และแรงจูงใจของประชาชนที่กำลังเผชิญความทุกข์ยากและต้องการที่จะหลบหนีไปให้พ้นจากความทุกข์ยากนั้น และมีการเพิ่มเติมวิธีการลงไปว่า “หากต้องการได้สังคมเช่นนั้นจำเป็นต้องใช้พลังรวมหมู่”

ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่ากลยุทธ์ในการสร้างสังคมยูโทเปียนี้ก็จัดอยู่ในวิธีการใน “การเล่าเรื่อง” ที่อุดมการณ์ทั้งสองฝ่ายน่าจะนำมาใช้แม้ในที่นี้จะกล่าวถึงแต่ในส่วนของอุดมการณ์ต่อต้าน ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์นั้นเป็นพื้นที่กึ่งจริงกึ่งลวงที่สอดรับกับการสร้างสังคมยูโทเปียดังกล่าวเพื่อให้ความหวังกับมวลชน ทั้งนี้สังคมยูโทเปียอาจปรากฏอยู่ในคำพูด ความฝัน ความคิดของตัวละคร หรือเรื่องราวทั้งหมดในภาพยนตร์

3.2.2 <u>หลักการสร้างเทพนิยาย (MYTH)</u>

การสร้างเทพนิยายเป็นหนึ่งในยุทธวิธีที่ทั้งฝ่ายอุดมการณ์หลักที่ครอบงำประชาชนและฝ่ายต่อต้านต่างนำมาใช้เพื่อแพร่กระจายและคงอิทธิพลทางความคิดของตน ในเทพนิยาย (Myth) หนึ่งๆ จะมีรูปแบบ 2 รูปแบบ ประกอบกัน ได้แก่ (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 40-41)

1) <u>เทพนิยายเชิงลบ</u> (Myth Negative) กลุ่มต่อต้านนั้นจะมีรูปแบบในการกล่าวถึงลักษณะต่างๆ ของสังคมเก่าในด้านลบ เช่น การใช้อำนาจทรราช การแข่งขันในระบบทุนนิยม ลักษณะเงินเป็นใหญ่ ต่อจากนั้นก็เชื่อมโยงให้เห็นว่าลักษณะเหล่านี้เป็นพื้นฐานให้คนเกิดความรู้สึกก้าวร้าว เพราะความเกลียดชังกัน บางกรณีเป็นการอธิบายอย่างสรุปรวบยอด (Generalise) ว่าลักษณะเหล่านี้เป็นสาเหตุของปัญหาทั้งหมด บางกรณีก็เป็นการอธิบายเชื่อมกันเป็นอย่างดี ขึ้นอยู่กับความสามารถทางทฤษฎีของกลุ่มต่อต้าน แต่ไม่ว่าจะเป็นอย่างไรก็ตามก็จะต้องแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างความสัมพันธ์ทางด้านสังคม-เศรษฐกิจ-การเมือง

2) <u>เทพนิยายเชิงบวก</u> (Mythe Pesitif) เป็นการกล่าวถึงลักษณะต่างๆ ของสังคมในอุดมคติของกลุ่มต่อต้านในด้านบวก เช่น การทำงานรวมหมู่ ความสามัคคี สังคมนิยม ซึ่ง

ส่วนมากในการนำเสนอจะนำเอาลักษณะทั้งหมดนี้มาสรุปรวบยอด (Genralise) เพื่อสร้างความมุ่งมาดปรารถนา (Aspiration) ให้แก่ขบวนการ

การนำเสนอเทพนิยาย (Myth) นี้มีข้อเสียหลายประการ ในบางครั้งก็อาจปราศจากเหตุผลได้ เช่น กรณีของกบฏชาวนาในอดีตที่มีการเอาลูกสาวหรือเมียของชาวบ้านมาให้ผู้มีบุญ หรือหากการนำเสนอเทพนิยาย คือหากเน้นหนักด้านบวกและลบของเทพนิยายมากไป แล้วสิ่งที่เกิดขึ้นจริงขัดแย้งกับเทพนิยายที่ได้สร้างไว้ คนในสังคมก็อาจเกิดปฏิกิริยาปฏิเสธได้อย่างง่ายๆ เช่น การโฆษณาภาพพจน์ของสังคมนิยมแบบสะอาดหมดจด ทั้งที่ความเป็นจริงแล้วไม่ได้เป็นเช่นนั้น

จากขั้นตอนในการต่อสู้ระหว่างอุดมการณ์ต่อต้านและอุดมการณ์หลัก จะเห็นได้ว่า “การเล่าเรื่อง” เข้ามามีส่วนในการต่อสู้อย่างมาก ในทางปฏิบัติเพื่อโค่นล้มอุดมการณ์หลัก อุดมการณ์ต่อต้านจึงต้องใช้กลยุทธ์ในการเล่าเรื่องในรูปแบบต่างๆ ทั้งการกำหนดรูปแบบในการเล่าเรื่องเพื่อกระตุกจิตสำนึกประชาชนเป็นขั้นตอนทั้งการพรรณนาความทุกข์ยากของฝ่ายตน การระบุว่าใครเป็นต้นตอ การพรรณนาเกี่ยวกับสังคมใหม่ที่ดีกว่า และการสร้างเทพนิยายให้อุดมการณ์ต่อต้านและอุดมการณ์หลัก

3.2.3 ลักษณะของถ้อยคำ (SPEECH) ที่มีอุดมการณ์

เมื่อพิจารณาในระดับของข้อความหรือประโยคแล้ว อองซาร์ตเห็นว่าข้อความหรือประโยคที่มีลักษณะอุดมการณ์นั้น จะมีความแตกต่างจากประโยคทั่วไปใน 2 ด้าน (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 37) คือ

1) ด้านการให้เหตุผล โดยถ้อยคำที่มีอุดมการณ์นั้นจะมีลักษณะสมเหตุสมผล (Rationalisation) และเป็นระบบ (Systematisation) การที่ถ้อยคำที่มีอุดมการณ์จะต้องประกอบด้วยเหตุผลก็เพื่อตัดสิน (Justifie) ความคิด การกระทำของกลุ่ม ขบวนการว่ามีความถูกต้อง โดยอาศัยหลักการใดหลักการหนึ่ง เช่น หลักความยุติธรรม หลักความสงบ.... และถ้าหากขบวนการมีปัญหาในวิกฤติการณ์ทางอุดมการณ์ เช่น เคยโฆษณาภาพของสังคมนิยมไว้เป็นอย่างดี แต่ความจริงไม่เป็นเช่นนั้น ก็ต้องมีการเคลื่อนไหวเพื่อการสร้างสรรค์ใหม่ทางการเมือง ซึ่งอาจจะออกมาในรูปการแก้ตัวหรือแยกตัวออกมาของกระบวนการ ซึ่งเรียกว่า กระบวนการแยกตัว (Differentiation)

2) ด้านอารมณ์ความรู้สึก (Dimension) เป็นด้านที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อประสิทธิภาพของอุดมการณ์ บางครั้งการให้เหตุผลของอุดมการณ์เก่าอาจฟังดูไม่เป็นเหตุเป็นผล แต่ประชาชนก็เชื่อเพราะความน่าประทับใจทางอารมณ์ ความรู้สึก ซึ่งเป็นธรรมชาติของมนุษย์ที่การตัดสินใจในเรื่องใดเรื่องหนึ่งนั้นมนุษย์จะใช้ทั้งเหตุผลและอารมณ์ และมิติทางด้านอารมณ์นี้เป็นมิติของการเล่าเรื่องและเป็นฝ่ายอุดมการณ์เก่านั้นจะให้ความสำคัญอย่างมากต่อรูปแบบการนำเสนอ อันเป็นมิติ (Dimension) ทางด้านอารมณ์ ความรู้สึก

ในทรรศนะของผู้วิจัยเห็นว่ามิติทางด้านอารมณ์ ที่อองซาร์ตกล่าวถึงก็คือมิติของศาสตร์การเล่าเรื่องนั่นเอง เพียงแต่ว่าจะปรากฏในรูปสื่อใด

จากคำอธิบายข้างต้นจะเห็นได้ว่าหลักการเล่าเรื่องมีความสำคัญอย่างมากในการเผยแพร่อุดมการณ์ต่อต้าน เพื่อที่จะปลูกฝังอุดมการณ์ต่อต้านลงไปในความคิดของประชาชน และเป็นด้านที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกเป็นอย่างมาก หลักการเล่าเรื่องของอุดมการณ์ต่อต้านจึงมีการพัฒนาเป็นหลักการว่าจะต้องพูดถึงอะไรและอย่างไร เดิมทีการศึกษาการเล่าเรื่องอุดมการณ์ต่อต้านอาจปรากฏอยู่ในงานเขียนของนักวิชาการ งานเขียนของคนงาน หากแต่ในการศึกษาครั้งนี้สนใจการเล่าเรื่องอุดมการณ์ต่อต้านผ่านสื่อภาพยนตร์

3.2.4 การใช้ความรุนแรงในการต่อสู้เชิงสัญลักษณ์

การใช้ความรุนแรงเชิงสัญลักษณ์ในการต่อสู้นับเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ สาเหตุที่กลุ่มผู้ต่อต้านต้องสร้างสัญลักษณ์ในการต่อสู้ที่มีความก้าวร้าว ก็เนื่องมาจากอุดมการณ์เก่าได้สร้างภาพพจน์ประชาชนเป็นกลุ่มคนที่มีความอ่อนแอ มีความต่ำต้อยกว่าผู้อื่น และไร้ความสามารถ สัญลักษณ์การต่อสู้ที่ก้าวร้าวจะช่วยให้กำลังใจ ลดความเคลือบแคลงสงสัยว่า สิ่งที่กำลังจะทำต่อไปนั้นจะทำได้สำเร็จหรือไม่ แค่ไหน และใช้เป็นกลไกทางจิตใจในการป้องกันตนเอง (Defensive Mechanism) ในการต่อต้านความรู้สึกไม่มั่นคง ความกลัวที่จะถูกปราบปราม กวาดล้าง (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 46)

การแสดงความก้าวร้าวนี้เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ โดยเฉพาะในระยะเริ่มต้น ที่ประชาชนยังคงสภาพถูกครอบงำจากสังคมเก่า แต่ความรุนแรงนี้อาจลดลงไปเรื่อยๆ เมื่อขบวนการมีความมั่นใจมากขึ้น กลุ่มต่อต้านและประชาชนมีความมั่นใจมากขึ้น มีความรู้ความเข้าใจมากขึ้น ซึ่งถือเป็นพัฒนาการของความก้าวร้าวรุนแรง ซึ่งเราไม่สามารถที่จะขจัดไม่ให้มีเลยในทุกระยะ แต่เราอาจควบคุมได้ในบางระยะ

3.2.5 การสร้างภาพพจน์ของกลุ่มต่อต้าน

สิ่งที่พวกต่อต้านต้องแสดงออกมาเพื่อสร้างภาพพจน์ของตนต่อกลุ่มประชาชนให้เป็นไปตามค่านิยมที่ปรารถนา (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 47) คือ

(ก.) ตนเองเป็นฝ่ายถูกต้อง การต่อสู้ของตนเองเป็นฝ่ายชอบธรรม

(ข.) ตนเองเป็นผู้มารื้อฟื้นและสร้างสรรค์ความดีงามบางประการ (เช่น ความยุติธรรม) ที่ขาดหายไปจากสังคม

(ค.) ตนเองเป็นผู้จัดลำดับของค่านิยมที่ถูกต้องกว่าให้แก่สังคม

การสร้างภาพพจน์สามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วง ได้แก่

(1) ช่วงปฏิเสธ (Negative) ขบวนการจะทำการปฏิเสธ รูปแบบของสังคมซึ่งได้วางเอาไว้แล้วและต้องให้สัญญาว่าจะมีการต่อสู้ปลดปล่อยออกจากสังคมรูปแบบเช่นนั้น

(2) ในช่วงยืนยัน (Positive) ขบวนการจะรวมเอาบรรดาความรู้สึกต่างๆ ที่เป็นด้านนอก (Positive) อาจจะอย่างไร้สำนึก (Unconscious) เข้ามาเสนอว่าเป็นคุณลักษณะของตน

3.3 วิธีการที่กลุ่มอุดมการณ์เก่าใช้ในการตอบโต้ และการตอบโต้ของกลุ่มต่อต้าน

วิธีการที่สังคมเก่าใช้ในการป้องกันตนเองด้วยการห้ามไม่ให้บุคคลล่วงละเมิดกฎของสังคม คือ “การสร้างความรู้สึกผิด” ซึ่งฝ่ายต่อต้านก็จะตอบโต้คืนด้วยวิธีการต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น การโยนความผิดไปให้ฝ่ายตรงข้าม เช่น การบอกว่าเราเองก็รู้กฎเกณฑ์ของความสงบของสังคม เราไม่ใช่อยากทำลายความสงบ แต่ผู้มากดขี่ทำลายความสงบในชีวิตเรา พวกเขาบีบให้เราไม่อาจรักสงบได้อีกต่อไป หรือใช้วิธีการแสดงความก้าวร้าว โดยมีเป้าหมายเพื่อดำรงศักดิ์ศรีความเป็นคน (Identity)

ซึ่งฝ่ายอุดมการณ์ก็จะโต้ตอบด้วยการพยายามปลุกเร้าและกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกผิด ด้วยการสร้างระบบบุญคุณ เพราะระบบบุญคุณกับความสำนึกผิดนั้นเป็นเหรียญ 2 ด้าน ที่แยกจากกันไม่ออก (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 48)

นอกจากนี้บุคคลนั้นยังเกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านอุดมการณ์ซึ่งเป็นผลลัพธ์ในการศึกษาครั้งนี้อีกด้วย ซึ่งหน้าที่ของอุดมการณ์ในทรรศนะของอัลธูแซร์ ก็คือการธำรงรักษา

สภาพที่เป็นอยู่ (status quo) โดยการทำหน้าที่ในการรักษาสภาพความไม่เท่าเทียมกันให้ดำรงอยู่ต่อไป แม้ในโลกของความเป็นจริงจะมีความขัดแย้งหรือความไม่เท่าเทียมต่างๆ ซุกซ่อนอยู่มากมาย แต่ความขัดแย้งนั้นก็ไม่ปะทุออกมา เพราะอุดมการณ์นั้นเป็นชุดความคิดหรือกรอบวิธีคิด" (set of ideas / conceptual framework) (ไม่ใช่ตัวเนื้อหาของความคิด(content)) ที่ได้รับการติดตั้งไว้ เพื่อทำความเข้าใจตัวเรา โลก และสังคม หรืออาจจะเรียกว่าเป็นโครงสร้างของความคิด (structure) ที่วางแบบแผนวิธีคิดของบุคคล (Mental framework) ก็ได้ อุดมการณ์นี้เป็นผลผลิตจากระบบจิตสำนึก ที่มีกระบวนการผลิต (Production) และกระบวนการผลิตซ้ำ (Reproduction) อุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นอาจจะเป็นไปได้ทั้ง

1) "อุดมการณ์หลัก" (dominant ideology) :ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ชนชั้นปกครองผลิตและผลิตซ้ำขึ้น เพื่อครอบงำมวลชนให้ยอมรับและกลายเป็นกรอบความคิดกระแสหลักของสังคม

2) "อุดมการณ์ทางเลือก" (alternative ideology) ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่รอมชอมกับระบบวิธีคิดของอุดมการณ์หลักในระดับหนึ่ง หรือเป็นกรอบวิธีคิดที่ยอมรับในอุดมการณ์หลักแต่บนเงื่อนไขบางอย่าง (on condition)

3) อุดมการณ์ต่อต้าน/ตรงข้าม (counter/ oppositional ideology) เป็นอุดมการณ์ที่ปฏิเสธกรอบวิธีคิดของอุดมการณ์หลัก และนำเสนอภาพของสังคมแบบใหม่ (new social imagination) เพื่อเรียกร้องหรือดึงให้ผู้คนเข้ามามีส่วนร่วมในการต่อต้าน

งานวิจัยที่ทำการศึกษาถึงอุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ก็เช่นงานของบงกช เศวตามร์ ซึ่งทำการศึกษาการสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย กรณีตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบน ในภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นในช่วง ปี พ.ศ. 2528 – 2530 ซึ่งผลการวิจัยของบงกชพบว่าภาพยนตร์ที่ถูกผลิตโดยผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยที่ยังคงตอกย้ำแนวความอุดมการณ์แบบชายเป็นใหญ่ โดยประสานพลังกับสถาบันอื่นๆ ในสังคมเพื่อตอกย้ำอุดมการณ์ดังกล่าว แม้ในการเล่าเรื่องจะย้ายจากตัวละครหญิงที่มีลักษณะปกติ ดีงามตามอุดมการณ์หลัก มาสู่ตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนโดยการเล่าเรื่องให้ตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนในท้ายที่สุดก็ยังต้องตกอยู่ใต้อำนาจของชาย เช่น สามารถใช้ประโยชน์จากชายคนหนึ่งได้เพราะมีชายอีกคนวางแผนการอยู่เบื้องหลัง หรือการแสดงให้เห็นว่า ไม่ว่าจะเก่งแค่ไหน ผู้หญิงก็ยังตกอยู่ในอำนาจของความรักความหลง หรือแสดงความกล้าหาญเด็ดเดี่ยวในทางที่ไม่ถูกต้อง และใช้วิธีการลงโทษ หากเธอยังยืนยันที่จะต่อสู้ในวิถีทางที่ถูกต้องจนประสบความสำเร็จหรือพิสูจน์ตัวเธอได้ เธอกลับจะได้รับความทุกข์ หรือถูกจำกัดออกจากสังคมนั้น (บงกช เศวตามร์, 2533: 120) อีกทั้งผู้ผลิตยังคงกำหนดกรอบให้ผู้หญิงมีชีวิตอยู่แต่กับโลกส่วนตัว ไม่ได้ก้าวไปสู่ปริมณฑลของวงการอาชีพหรือ

ประเด็นทางสังคมอย่างแท้จริง แม้ในความเป็นจริงนั้นผู้หญิงแกร่งมีความสามารถในหลากหลายสาขาอาชีพ แต่ภาพยนตร์ไทยก็มิได้หยิบยกมานำเสนอ เสนอแต่ภาพผู้หญิงแกร่งที่ข้องเกี่ยวอยู่แต่เรื่องชีวิตส่วนตัวเกือบทั้งหมด

ส่วนงานวิจัยที่แสดงให้เห็นถึงการต่อสู้กันระหว่างอุดมการณ์ชุดต่างๆ ในพื้นที่ของการสื่อสารได้แก่งานของ ลำเนา เอี่ยมสะอาด ซึ่งทำการศึกษาอุดมการณ์ในเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อค ซึ่งผลการศึกษาในขณะที่เพลงไทยสมัยนิยมประเภทอื่นๆ ค่อนข้างมีเนื้อหาจำกัดตัวอยู่ในเรื่องรัก ซึ่งตกอยู่ภายใต้อุดมการณ์หลัก แต่เพลงร็อคของไทยกลับใช้รูปแบบดนตรีที่หนักแน่นรุนแรง เพลงร็อคจึงเป็นพื้นที่ในการนำเสนออุดมการณ์ต่อต้านสังคม ขณะที่เนื้อร้องมีลักษณะเร้าอารมณ์ ความรู้สึก สะท้อนเรื่องราวในสังคมที่หลากหลาย มีส่วนผสมของแนวคิดและค่านิยมต่างๆ ในสังคมไทย ที่แม้จะไม่ได้ต่อต้านอุดมการณ์หลักของสังคมอย่างรุนแรง แต่ก็เป็นการเสนออุดมการณ์ทางเลือกใหม่ให้กับสังคม

ในการศึกษาผลผลิตของการประกอบสร้างความหมายผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่องในงานวิจัยชิ้นนี้จะพิจารณาการประกอบสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องให้กับตัวละครหลักในภาพยนตร์ที่ขัดขืนอำนาจของสังคมว่าเป็นอุดมการณ์ที่ผู้สร้างสร้างขึ้นมานั้นเป็นอุดมการณ์เรื่องอะไร อย่างไร อุดมการณ์หลัก อุดมการณ์ต่อต้าน อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงอุดมการณ์ทางการเมือง หรืออุดมการณ์ทางสังคมหรืออุดมการณ์ของสังคมก็ได้ และถูกสร้างขึ้นมาเพื่อรับใช้ผลประโยชน์ของใคร

4. ผลผลิตของอุดมการณ์

อุดมการณ์ให้อะไรกับมวลชนหลังจากผ่านการต่อสู้แล้วนั้น ในการศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาผลผลิตของการประกอบสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องที่มีอุดมการณ์เป็นตัวกำกับ โดยใช้ทรรศนะของอัลธูแซร์ที่ได้กล่าวถึงหน้าที่ของอุดมการณ์หลักไว้ว่า (สมสุข หินวิมาน, 2551: 225-227)

1) <u>หน้าที่ในการธำรงรักษาสภาพที่เป็นอยู่ (status quo)</u> โดยอัลธูแซร์ได้ให้คำอธิบายในประเด็นนี้ว่า แม้ในโลกของความเป็นจริงจะมีความขัดแย้งหรือความไม่เท่าเทียมต่างๆ ซุกซ่อนอยู่มากมาย แต่เหตุที่มันไม่ปะทุความขัดแย้งนั้นออกมาได้ ก็เพราะมีอุดมการณ์ที่ทำหน้าที่ในการรักษาสภาพความไม่เท่าเทียมกันให้ดำรงอยู่ต่อไป

2) <u>หน้าที่ในการให้คำอธิบาย (explanation)</u> โดยอุดมการณ์จะทำหน้าที่ติดตั้งกรอบ หรือการให้คำอธิบายในแง่ของการผลิตความสัมพันธ์ทางสังคมว่าทำไมความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงเป็นและไม่เป็นเช่นนั้น

3) <u>หน้าที่ในการเรียกเพื่อกำหนดตัวตน (interpellation)</u> แนวคิดของอัลธูแซร์ในเรื่องการเรียกเพื่อกำหนดตัวตน (interpellation) มาจากความคิดว่าการเป็นตัวตน (subject) ของคนหนึ่งนั้น ไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่มาจากการที่คนเรามีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นและโลกรอบตัว และเมื่อเราเข้าสู่ระบบความสัมพันธ์กับปัจเจกบุคคลและสังคมรอบตัว เราก็จะถูกเรียกให้กำหนดตัวตนเป็นแบบต่างๆ ซึ่งโดยปกติแล้วอุดมการณ์จะทำหน้าที่เรียกเร้า (interpellate) ให้คนกลายเป็นตัวตนเล็กๆ ที่ต้องอิงอยู่กับตัวตนตัวใหญ่ นอกจากนี้ตัวตนเล็กๆ นี้ยังมีลักษณะที่ผันแปรไปตามตัวตนตัวใหญ่ที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย ซึ่งทำให้อัตลักษณ์อยู่ในกระบวนการที่ยังสร้างไม่เสร็จ หรือ อยู่ในกระบวนการกลายมาเป็น (process of becoming) ซึ่งในการวิเคราะห์อุดมการณ์ในที่นี้จะตั้งคำถามว่า ใครบางที่มีอำนาจในการเรียกเร้าตัวตนของเรา หรือกำลังใช้อำนาจประกอบสร้างอัตลักษณ์ของเราอยู่ แนวคิดของอัลธูแซร์ในเรื่องนี้นั้นได้กลายมาเป็นพื้นฐานของการศึกษา “อัตลักษณ์” (identity) ในเวลาต่อมา

ในส่วนของศาสตร์ภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาภาพยนตร์ด้วยการวิเคราะห์อุดมการณ์ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของหลุยส์ อัลธูแซร์ และ ฌาคส์ ลาก็อง ได้แก่งานของกลุ่มนักทฤษฎีที่เรียกตัวเองว่า Screen theory ซึ่งเป็นกลุ่มนักวิชาการที่เขียนบทวิจารณ์ลงในวารสารภาพยนตร์ของอังกฤษที่ชื่อว่า Screen ซึ่งเน้นวิเคราะห์ภาพยนตร์ร่วมสมัย (popular film) นักวิชาการกลุ่มนี้สนใจศึกษาความหมาย และการสร้างตัวตนของปัจเจก (subjectivity) โดยคำถามสำคัญของนักทฤษฎีกลุ่มนี้คือ ตัวตนของปัจเจกได้รับการเรียกเร้า (interpellated) จากอุดมการณ์ต่างๆ ของสังคม ผ่านระบบภาษาของภาพยนตร์ได้อย่างไรแนวคิดสำคัญ ของนักทฤษฎีในกลุ่มนี้ คือ (สมสุข หินวิมาน, 2551: 230-232)

1) นักวิชาการกลุ่มนี้มีทัศนะพื้นฐานต่ออุดมการณ์ว่าเป็นกรอบในการรับรู้ตนเองและโลก ผ่านกระบวนการเชิงสัญญะและความหมาย และภาพยนตร์คือหนึ่งในกลไกทางภาษาและสัญญะ ที่ทำหน้าที่รักษาอุดมการณ์ต่างๆ เอาไว้ เพราะฉะนั้น หากจะทำการวิเคราะห์อุดมการณ์ที่ฝังอยู่ในตัวบทภาพยนตร์จะเข้าไปกำหนดความคิดและการรับรู้ของผู้ชมอย่างไร

2) นักทฤษฎี Screen theory จะสนใจศึกษาความหมายมากกว่ารูปแบบเทคนิคของภาพยนตร์ โดยเชื่อว่าอุดมการณ์จะทำงานผ่านวิธีการเชื่อมโยงองค์ประกอบต่างๆ ของ การเล่าเรื่อง (narration) ในภาพยนตร์ อันได้แก่ ตัวละคร ฉาก/สถานที่ เวลา โครงเรื่อง การกระทำ ฯลฯ

3) ในท่ามกลางองค์ประกอบของการเล่าเรื่องทั้งหมด นักทฤษฎี Screen theory จะให้ความสนใจเป็นพิเศษ คือ การจบเรื่อง (narrative closure) เนื่องจากการจบเรื่องนั้นจะเป็นกลวิธีที่อุดมการณ์ใช้ในการสร้างความชอบธรรม (legitimise) ให้กับกรอบความคิดบางอย่างของสังคม

จากการทบทวนแนวคิดต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับอุดมการณ์ทั้งในปริมณฑลอื่นๆ และปริมณฑลของภาพยนตร์ นำมาสู่กรอบแนวความคิดในการวิจัยถึงผลผลิตจากการประกอบสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม 3 ประการ ได้แก่ อุดมการณ์ ความสัมพันธ์ และอัตลักษณ์ โดยในประเด็นของอุดมการณ์นั้นได้กล่าวไปแล้วข้างต้นในประเด็นการเปลี่ยนแปลงระดับปัจเจกบุคคล ในที่นี้จะขอกล่าวถึงผลลัพธ์ที่เหลือ อันได้แก่ ความสัมพันธ์ทางสังคม และอัตลักษณ์ ดังนี้

4.1 ความสัมพันธ์ทางสังคม

ประเด็นในเรื่องความสัมพันธ์ สามารถพิจารณาได้จาก หน้าที่ของอุดมการณ์ ซึ่งอัลธูแซร์ได้แสดงทัศนะไว้ นั่นคือ หน้าที่ในการให้คำอธิบาย (explanation) อุดมการณ์จะทำหน้าที่ติดตั้งกรอบ หรือการให้คำอธิบายในแง่ของการผลิตความสัมพันธ์ทางสังคมว่าทำไมความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงเป็นและไม่เป็นเช่นนั้น กล่าวคือเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของสังคมในรูปแบบใหม่

กลุ่มประกอบสร้างความจริงยังเห็นว่า โครงสร้างหรือกรอบความคิดนี้จะเป็นวัฒนธรรมย่อยๆ ของคนกลุ่มต่างๆ (sub-culture) ที่ทำหน้าที่ประกอบสร้างความเป็นจริงให้แก่คนกลุ่มนั้น ทำหน้าที่จัดระบบสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทำหน้าที่วางกฎเกณฑ์ของการเล่มเกม/การใช้ภาษา (rule of semantic game) (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 304-305)

ทั้งนี้สามารถนำแนวคิดของโคล้ด เลวี่-สเตร้าส์ ในเรื่องโครงสร้างความสัมพันธ์ (structuralist set of relations) มาขยายความเพิ่มเติม โดยดูการประกอบสร้างความหมายของอุดมการณ์จะทำงานสองขั้น โดยในขั้นแรกจะทำการแบ่งขั้วของความหมายออกเป็น “ความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (binary oppositions) และในขั้นที่สองเป็นการกำหนดชั้นของคุณค่า (hierarchy of values) ไว้ในขั้วความสัมพันธ์

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากการกล่าวถึงหน้าที่ของอุดมการณ์ข้างต้น จึงสรุปว่าอุดมการณ์ได้สร้างผลลิตออกมาในรูปของ “ความสัมพันธ์ “ ซึ่งหมายถึง การให้คำอธิบายในแง่ของการผลิตความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างคนกลุ่มต่างๆ ในสังคมว่าควรจะเป็นเช่นใด ความสัมพันธ์

แบบคู่ตรงกันข้ามที่ถูกแบ่งในการประกอบสร้างความหมายนั้น ได้แก่อะไรกับอะไร และภายใต้ความสัมพันธ์ระหว่างสองฝ่าย ฝ่ายใดถูกนิยามให้เหนือกว่าอีกฝ่าย หรือไม่ อย่างไร มีการวางกฎเกณฑ์ให้กับความสัมพันธ์นั้นอย่างไรบ้าง เช่น ผู้น้อยต้องเคารพผู้อาวุโส ลูกจ้างต้องกตัญญูต่อเจ้านาย

4.2 **อัตลักษณ์**

อัลธูแซร์ได้กล่าวถึงหน้าที่ของอุดมการณ์ในการเรียกเพื่อกำหนดตัวตน (interpellation) ที่มาของความคิดนี้มาจากการที่อัลธูแซร์มองว่าการเป็นตัวตน (subject) ของคนหนึ่งนั้น ไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่มาจากการที่คนเรามีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นและโลกรอบตัว และเมื่อเราเข้าสู่ระบบความสัมพันธ์กับปัจเจกบุคคลและสังคมรอบตัว เราก็จะถูกเรียกให้กำหนดตัวตนเป็นแบบต่างๆ ซึ่งโดยปกติแล้วอุดมการณ์จะทำหน้าที่เรียกเร้า (interpellate) ให้คนกลายเป็นตัวตนเล็กๆ ที่ต้องอิงอยู่กับตัวตนตัวใหญ่ นอกจากนี้ตัวตนเล็กๆ นี้ยังมีลักษณะที่ผันแปรไปตามตัวตนตัวใหญ่ที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย ซึ่งทำให้อัตลักษณ์อยู่ในกระบวนการที่ยังสร้างไม่เสร็จ หรือ อยู่ในกระบวนการกลายมาเป็น (process of becoming) ซึ่งแนวคิดของอัลธูแซร์ในเรื่องนี้นั้นได้กลายมาเป็นพื้นฐานของการศึกษา “อัตลักษณ์” (identity) ในเวลาต่อมา

อัลธูแซร์อธิบายเรื่องอัตลักษณ์ว่าปกติเราจะเป็นนาย ก. ข. แต่เมื่อเข้าสู่ระบบความสัมพันธ์ทางสังคม เราจะถูกเรียกให้เป็น subject แบบต่างๆ เช่น เป็นนิสิตจุฬา เป็นคนไทย ฯลฯ กระบวนการทางสังคมจิตวิทยา (socio-psychological process) ที่ทำให้คนกลายเป็น “subject”อัลธูแซร์ใช้คำศัพท์ว่า “interpellation” subject ซึ่งก็คืออัตลักษณ์ของเราที่จะเคลื่อนไหวแปรเปลี่ยนไปตามรูปแบบความสัมพันธ์ชนิดต่างๆ เช่น เป็น แม่บ้าน ครู ผู้ฝ่าฝืนกฎหมาย

หน้าที่ของอุดมการณ์ในระดับบุคคลก็คือ การเรียกให้คนเป็น subject ตัวเล็กๆ ที่ขึ้นต่อ Subject ตัวใหญ่ เช่น ชาติ ศาสน์ กษัตริย์ ดังนั้นการต่อสู้ทางอุดมการณ์ก็คือ การทำงานของกลไกทางอุดมการณ์ประเภทต่างๆ โดยทำการ interpellation บรรดา subject ตัวเล็กๆ ให้ไปขึ้นกับ Subject ตัวใหญ่ อันใดอันหนึ่ง ผ่านการปฏิบัติการทางสังคมแบบต่างๆ เช่น กรรมกรคนหนึ่งอาจจะถูกเรียกร้องให้ขึ้นกับอุดมการณ์กตัญญูต่อนายจ้างผู้มีพระคุณ แต่ในอีกด้านหนึ่งก็ถูกเรียกร้องเป็นผู้รักความธรรม รักความอิสระ (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 275)

แนวคิดเรื่อง interpellation นี้ยังได้ถูกสำนักเบอร์มิงแฮมนำไปใช้เชื่อมโยงกับอีก 2 แนวคิดหลักที่อยู่ในความสนใจของสำนัก คือ แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ (identity) และแนวคิดเรื่องภาพตัวแทน (representation) โดยตั้งคำถามที่เกี่ยวข้องกับบทบาทสื่อมวลชนว่า

- สื่อสามารถ interpellation ผู้คนให้เกิดอัตลักษณ์ โดยเฉพาะ “อัตลักษณ์ของกลุ่ม” (Group identity) ได้อย่างไร
- อัตลักษณ์นั้นขัดแย้งกับการ interpellation ของแหล่งอื่นๆ อย่างไร
- ในทางกลับกัน คนได้ใช้สื่อสร้างอัตลักษณ์ของตนเองอย่างไร
- สื่อเลือกนำเสนออัตลักษณ์บางส่วนเสี้ยวที่เรียกว่า “ภาพตัวแทน” (representation) ของแต่ละกลุ่มอย่างไร (พวกมุสลิมหัวรุนแรง กลุ่มสมัชชาคนจน กลุ่มสาวเหนือ ฯลฯ)

แนวคิดเรื่องการเรียกเพื่อกำหนดตัวตน (interpellation) และอัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งเดียวกันซึ่งในการวิเคราะห์อุดมการณ์ในที่นี้จะตั้งคำถามว่า อัตลักษณ์ที่ตัวละครซึ่งเป็นผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคมและ คู่ขัดแย้งถูกประกอบสร้างขึ้นมีลักษณะเช่นไร และอย่างไร เหมือนหรือแตกต่างจากคนอื่นๆ อย่างไร ใครบ้างที่มีอำนาจในการเรียกเร้าตัวตนของเรา ให้ขึ้นกับอุดมการณ์อะไร หรือกำลังใช้อำนาจประกอบสร้างอัตลักษณ์ของเราอยู่

งานวิจัยที่ทำการศึกษาไปถึงผลจากการประกอบสร้างของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่บอกให้ผู้ชมรับรู้ถึงความสัมพันธ์และอัตลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้น ได้แก่งานของ ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ ซึ่งทำการศึกษาการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” ซึ่งผลการวิจัยพบว่า ภายใต้องค์ประกอบของแก่นเรื่อง โครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก และเทคนิคภาพยนตร์ อัตลักษณ์ของความเป็นลาวได้ถูกผลิตผ่านจุดยืนของ “คนไทยส่วนกลาง” ที่สร้างให้ลาวกลายเป็นตัวตลกที่ล้าหลัง ด้อยพัฒนา ต้องพึ่งพิงทุนไทย ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ และความรู้ และเป็นพลเมืองชายขอบของสังคมโลก โดยความหมายดังกล่าวถูกนำมาผลิตและผลิตซ้ำเพื่อสร้างความชอบธรรมในการยืนยันความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับลาวว่า “ไทยอยู่เหนือลาว” มาโดยตลอด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเล่า

การศึกษาการเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2513 – 2550 นี้ มีหัวใจสำคัญของงานวิจัยในการศึกษาเครื่องมือของอุดมการณ์ต่อต้านในรูปของ “การเล่าเรื่อง” ในรูปของสื่อ “ภาพยนตร์” หลังจากทบทวนแนวความคิดว่าด้วยเรื่องของอุดมการณ์ต่อต้านข้างต้นแล้ว เราก็จะเห็นบทบาทความสำคัญของการเล่าเรื่องที่เป็นอุดมการณ์ที่แสดงออกอย่างเป็นรูปธรรม ผ่านบทสนทนา บทความงานเขียน ที่เป็นทั้งบ่วงร้อยผู้คนในกระบวนการสร้าง การถ่ายทอด และการต่อสู้ทาง

อุดมการณ์ ซึ่งนำไปสู่คำถามสำคัญในการศึกษาการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เพื่อประกอบสร้างอุดมการณ์ต่อต้าน

ศาสตร์ด้านการเล่าเรื่องเริ่มพัฒนาอย่างจริงจังมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 20 กลายมาเป็นวิชาเฉพาะอย่างเต็มตัวที่ไม่ต้องแอบอิงพึ่งพิงอยู่กับศาสตร์อื่นๆ ในชื่อ “ศาสตร์เรื่องเล่า” (Narratology) การพัฒนามาเป็นศาสตร์ของตัวเองอย่างจริงจังนั้นทำให้ศาสตร์เรื่องเล่านี้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ วัตถุที่จะศึกษา และวิธีการในการศึกษาที่ชัดเจน

ศาสตร์ในการเล่าเรื่องมีการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ในการศึกษา เดิมทีบรรยากาศในแวดวงวิชาการ ในช่วงปี ค.ศ. 1984 จากเดิมที่มี “กระบวนทัศน์เชิงเหตุผล” (Rationality paradigm) เป็นกระบวนทัศน์กระแสหลัก กระบวนทัศน์นี้อยู่ภายใต้แนวคิดที่ว่ามนุษย์เป็นสัตว์ที่ใช้เหตุผล ใช้ตรรกะในการคิดและการตัดสินใจ การพิสูจน์ความจริงในเรื่องต่างๆ ต้องใช้หลักฐานมาพิสูจน์ และ การจะเข้าใจโลกได้นั้นต้องใช้หลักเหตุผลเข้ามาอธิบาย กระบวนทัศน์เชิงเหตุผลเป็นหลักให้กับศาสตร์อย่างนิติศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ หรือวิทยาศาสตร์ และยังขยายอิทธิพลมาสู่สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ แต่กระบวนทัศน์ในลักษณะนี้มีข้อจำกัด คือ ถ้าหากเรานำกระบวนทัศน์เชิงเหตุผลนี้ไปวิเคราะห์เหตุผลที่เรื่องราวในชาดก นิทานพื้นบ้าน โฆษณาทางโทรทัศน์ หรือภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นในยุคสมัยปัจจุบันที่เต็มไปด้วยเรื่องเล่ารอบตัวผู้คน การวิเคราะห์นั้นคงจะไม่ไปถึงไหน หรือบรรดาเรื่องเล่าเหล่านี้คงเป็นสิ่งที่น่าหัวเราะหรือน่างุนงง เพราะเราไม่สามารถที่จะวิเคราะห์ได้ด้วยกระบวนทัศน์เชิงเหตุผล ได้นั้นก็เนื่องมาจากข้อจำกัดของกระบวนทัศน์ ไม่ใช่เป็นข้อจำกัดของวัตถุดิบที่ศึกษา

“กระบวนทัศน์แห่งการเล่าเรื่อง” จึงถูกเสนอขึ้นมาโดย วอลเตอร์ ฟิชเช่อร์ (W. Fisher, 1987) ซึ่งนำเสนอ ไว้ใน Human Communication as Narration เพื่อคานสมดุลกับกระบวนทัศน์เชิงเหตุผล สาระสำคัญของกระบวนทัศน์นี้คือการนำเสนอว่า มนุษย์เรานั้นเป็นสัตว์ที่มีประวัติศาสตร์ มีวัฒนธรรม และมีการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาหรือการสื่อสารในเรื่องใดก็ล้วนแต่เป็น “การเล่าเรื่อง” ทั้งสิ้น ถึงแม้ว่าวิธีการเล่าเรื่องในแต่ละศาสตร์จะมีความแตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ฟิชเชอร์ ได้ให้คำนิยามคำว่า “การเล่าเรื่อง” ว่าหมายถึง การกระทำเชิงสัญลักษณ์ไม่ว่าจะเป็นการพูดหรือการกระทำก็ตามที่มีลำดับขั้นตอนและมีความหมายสำหรับผู้ที่มีชีวิตอยู่หรืออาศัยอยู่ในเรื่องนั้น ไม่ว่าผู้อาศัยนั้นจะเป็นผู้สร้างเรื่องเล่า หรือเป็นผู้ฟัง ผู้ตีความเรื่องเล่านั้นก็ตาม ทั้งนี้หน้าที่ของข่าวสารจากเรื่องเล่าจะเป็นตัวกำหนดวิถีทางที่เราจะมีชีวิตอยู่ในเรื่องเล่าของเรานั่นเอง (กาญจนา แก้วเทพ, 2549: 162)

จากนิยามเช่นนี้ของฟิชเชอร์ข่าวสารทุกชนิดหากมีลักษณะตรงตามที่ระบุมาข้างต้นก็จัดว่าเป็น “เรื่องเล่า” ทั้งสิ้น โดยไม่จำกัด “รูปแบบ” ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นนวนิยาย หรือการ

อธิบายการทดลองทางวิทยาศาสตร์ก็ล้วนแต่เป็นเรื่องเล่าทั้งสิ้นเพียงแต่มีรูปแบบที่ยากง่ายแตกต่างกันออกไป

กระบวนทัศน์การเล่าเรื่องนั้นมีคุณลักษณะดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2549: 163)

(1) มนุษย์เราเป็นนักเล่าเรื่อง

(2) มนุษย์เราตัดสินใจบน “เหตุผลที่ดีๆ”

(3) ประวัติศาสตร์ ชีวประวัติของเรา วัฒนธรรม และตัวละครจะเป็นตัวกำหนดให้เราว่า “เหตุผลที่ดีๆ” นั้นคืออะไร

(4) เกณฑ์ที่จะใช้ตัดสินใจ “เหตุผลเชิงการเล่าเรื่อง” (narrative rationality) ว่าเรื่องเล่านั้นมี “เหตุผลที่ดี” หรือไม่ มี 2 เกณฑ์ คือ ความสอดคล้องต้องกัน (coherence) และความน่าเชื่อ (fidelity) –ของเรื่อง

(5) โลกของเราเป็นชุดของเรื่องราวที่เราเลือกสาร และเราก็เลือกสร้างสรรค์ชีวิตของเราครั้งแล้ว ครั้งเล่า ตามเรื่องที่เราได้รับฟังมา

การเปลี่ยนกระบวนทัศน์จากกระบวนทัศน์เชิงเหตุผลมาสู่กระบวนทัศน์การเล่าเรื่อง ดังกล่าวทำให้เกิดผลกระทบ ดังนี้

- ในกระบวนทัศน์เชิงเหตุผล คุณค่า (value) ถือเป็นสิ่งไร้สาระ เป็นเรื่องของการใช้อารมณ์เข้ามาตัดสิน แต่ในกระบวนทัศน์การเล่าเรื่อง อารมณ์เป็นส่วนที่สำคัญที่สุด
- ในกระบวนทัศน์เชิงเหตุผล ไม่สนใจเรื่องสุนทรียภาพ แต่ในกระบวนทัศน์การเล่าเรื่อง ลีลา (style) และความงดงามถือเป็นเรื่องสำคัญที่จะทำให้คนดูเข้าฟังเรื่องที่เล่า
- ในกระบวนทัศน์เชิงเหตุผล ผู้ที่จะประเมินคุณค่า ได้แก่บรรดา ผู้เชี่ยวชาญ แต่ในกระบวนทัศน์การเล่าเรื่อง ผู้คนธรรมดา จะเป็นผู้ประเมินคุณค่า

การศึกษาเรื่องเล่าโดยกระบวนทัศน์ใหม่ในแบบ Narratology

พัฒนาการของศาสตร์ในการเล่าเรื่องนั้นมีการเคลื่อนไหวอยู่ในแวดวงของสายวรรณกรรม โดยมีจุดเริ่มต้นอยู่ที่นักโครงสร้างนิยมชาวรัสเซียซึ่งศึกษานิยายปรัมปราของรัสเซีย อย่าง วลาดิเมียร์ พร็อพ (Vladimir Propp) และต่อมา เอ.เจ. กรีมาส (Algirdas Julius Greimas) ก็นำแนวคิดของพร็อพไปพัฒนาปรับปรุงต่อ แนวคิดของนักวิชาการทั้งสองท่านนี้เป็นแนวคิดที่ผู้

ศึกษาศาสตร์ในการเล่าเรื่องยังคงใช้มาเป็นแนวคิดในการวิเคราะห์ตราบเท่าถึงปัจจุบัน ไม่ได้จำกัดอยู่แต่งานด้านวรรณกรรมเท่านั้น งานศึกษาด้านภาพยนตร์ก็รับเอาแนวคิดของศาสตร์การเล่าเรื่องมาพัฒนาต่อในศาสตร์ของตัวเอง เช่น กรณีของไรท์ (Wright) ที่นำงานของพร็อพมาใช้ในการวิเคราะห์เนื้อหาในภาพยนตร์

การศึกษาเรื่องเล่าในแบบของศาสตร์ในการเล่าเรื่อง (Narratology) นั้น มองว่าเรื่องเล่านั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ระดับ ได้แก่ ระดับของเนื้อความและระดับของโครงสร้าง (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, 2542: 12-18) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. ระดับแรก คือ ระดับเนื้อความหรือตัวบทที่ปรากฏ ซึ่งในทางศาสตร์ในการเล่าเรื่อง (Narratology) ใช้คำว่า “วาทกรรม” (discourse) อันหมายถึง เนื้อความของนวนิยายที่อ่านหรือเนื้อความของภาพยนตร์ที่รับรู้ด้วยตาตามที่ปรากฏจริงๆ

วาทกรรม (Discourse) หมายถึง ตัวบท (text) (ซึ่งในที่นี้คนละความหมายกับวาทกรรมของฟูโกต์ (Foucault)) ซึ่งเป็นการศึกษาระดับเนื้อความ โดยในการศึกษาระดับเนื้อความนี้มีสองขั้น ขั้นแรกจะดูว่าเรื่องเล่าประกอบสร้างอย่างไร มีแบบแผนตรรกะภายในอย่างไร และดูว่าในการเดินเรื่อง ส่วนขั้นที่สองจะดูว่าองค์ประกอบของเรื่องนั้นถูกกำหนดด้วยขนบหรือกติกา (conventions) อะไรบ้าง

ในขั้นแรก จะพิจารณาจากองค์ประกอบและกลวิธีในการนำเสนอ องค์ประกอบนี้ได้แก่

(1) ตัวละคร
(2) สถานที่
(3) เวลา
(4) การกระทำที่เกิดขึ้นมาเป็นชุด ซึ่งก็คือโครงเรื่อง (plot)
(5) กลวิธีในการเล่าเรื่อง ซึ่งผู้เล่าที่อาจปรากฏตัวหรือไม่ปรากฏตัว
(6) วิธีเล่า
(7) การลำดับเหตุการณ์ที่เล่า
(8) มุมมองที่ใช้ในการเล่าเรื่อง ว่าเป็นการนำเสนอผ่านสายตาของใคร
(9) ความสมจริงในการสร้างเรื่องเล่า ว่าวิธีเล่านั้นเป็นการเล่าแบบสรุปที่เรียกว่า diegesis หรือเป็นการเล่าแบบที่เหมือนเรื่องกำลังดำเนินอยู่จริงหรือ mimesis ซึ่งจะมีการบรรยายเหตุการณ์ ให้รายละเอียดที่มีความสำคัญ เช่น การบอกนิสัยตัวละคร

(10) ลำดับของเหตุการณ์ ว่าเป็นแบบเรียงลำดับเหตุการณ์ตามลำดับเวลาที่เกิด (chronology) หรือมีการย้อนอดีต (flash back)

ส่วนในขั้นถัดมาเป็นการพิจารณาว่าการสื่อความหมายขององค์ประกอบและกลวิธีทั้งหมดของการเล่าเรื่อง (narrative programme) นั้น สัมพันธ์กับขนบหรือกติกา (conventions) อะไรบ้าง ซึ่งขนบหรือกติกา หมายถึง ข้อตกลงที่ผู้อ่านกับผู้แต่ง หรือผู้สร้างรับรู้ร่วมกัน ทำสัญญากันไว้ ซึ่งมีอยู่ 3 ประเภท ได้แก่

ประเภทที่หนึ่ง กติกาที่สัมพันธ์กับสื่อ เช่น ถ้าเราจะเล่าเรื่องด้วยภาพยนตร์เราจะต้องเล่าอย่างไรจึงจะเป็นการสื่อสารในแบบภาพยนตร์ มันมีกติกาขนบธรรมเนียมอะไรบ้างระหว่างผู้สร้างกับผู้ดู จึงจะทำให้การสื่อสารนั้นๆ ประสบความสำเร็จ หรือ ในการอ่านการ์ตูน ก็มีกติการะหว่างผู้วาดกับผู้อ่านเช่นเดียวกันว่า เราจะอ่านจากบนลงล่าง หรือ อ่านจากซ้ายไปขวา หรือ การที่ตัวการ์ตูนไปอยู่สุดขอบของกรอบ ไม่ได้หมายความว่าตัวการ์ตูนมีหน้าแค่ครึ่งเดียวหรือตกเหวตายหรือ ตัวการ์ตูนที่มีเส้นๆ อยู่ตรงขา หมายถึงอาการที่ตัวการ์ตูนกำลังวิ่งอยู่

กติกาที่สัมพันธ์กับสื่อที่สำคัญอีกประการคือ การแสดงจริตทางศิลปะ ซึ่งแต่ละสื่อจะมีความแตกต่างกันออกไป เช่น ถ้าเป็นนวนิยาย เราจะดูความเป็นศิลปะที่ภาษา ในขณะที่ภาพยนตร์เราอาจจะดูความเป็นศิลปะที่ภาพหรือการประกอบกันขององค์ประกอบทั้งหมด ทั้งภาพและเสียง

ประเภทที่สอง กติกาที่สัมพันธ์กับประเภทของเรื่องเล่า (genre) กติกาประเภทนี้จะมีบทบาทในการกำหนดวิธีการอ่านเรื่องเล่าของเรา และกำหนดเรื่องความสมจริง เช่น หากเป็นละครจักรๆ วงศ์ๆ แล้ว ตัวละครจะเหาะเหินเดินอากาศได้หรือนางเอกจะสวยตลอดแม้ยามเข้าป่าตกยาก อดข้าวอดน้ำ เราก็รับได้เพราะมันเป็นกติกาประจำประเภทนั้นๆ แม้ว่ามันจะไม่สมจริงก็ตาม หรือถ้าเราเข้าไปดูหนังอินเดีย แม้นางเอกกับพระเอกกว่าจะตกลงรับรักกันหรือไม่ก็เอาแต่วิ่งวนไปวนมารอบต้นไม้กินเวลาไป 20 นาที เราก็ไม่รู้สึกอะไร เพราะเรารู้อยู่แล้วว่านี่คือขนบของภาพยนตร์อินเดีย

ประเภทที่สาม กติกาที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรม (cultural conventions/ cultural codes) กติกาทางวัฒนธรรมนี้มีบทบาทสำคัญในการสร้างความสมจริงให้กับเรื่องเล่า มีความคล้ายกับเรื่องของประเภทของเรื่องเล่า (genre) แต่เป็นกติกาที่อิงอยู่กับความเชื่อ หรือคติซึ่งส่วนใหญ่เป็นมายาคติ หรือการให้คุณค่าที่เรากระทำต่อความเป็นจริงอีกทีหนึ่ง รหัสทางวัฒนธรรมนี้เป็นสิ่งจะมายืนยันทุกจุดของเรื่องเล่า ทุกอย่างล้วนแต่เป็นรหัสทางวัฒนธรรมไม่ว่าจะ

เป็นการกระทำ สถานที่ เวลาในภาพยนตร์ ซึ่งไม่ใช่การเลียนแบบของจริง แต่เป็นการเอาความเชื่อของเราที่มีต่อสิ่งๆ นั้นมาระดมใช้ เช่น เมื่อเราดูภาพยนตร์เกี่ยวกับความสัมพันธ์ฉันท์ผัวเมียระหว่างพระเอกกับนางเอก หนังก็จะบอกเราว่าการเป็นภรรยาที่สามารถนำพาชีวิตครอบครัวให้ตลอดรอดฝั่งและพบความสุขในท้ายที่สุด ผู้หญิงที่ต้องเผชิญกับการนอกใจของสามีนั้นควรจะทำตัวอย่างไร ให้อภัยใจเย็น ทำตัวให้สวยกว่าเดิม ยึดลูกเป็นที่ตั้ง เอาธรรมะเข้าข่ม ในที่สุด สามีผู้หลงผิดก็จะกลับมาหาเอง แต่ถ้าภรรยาผู้นั้นเอาคืนสามีด้วยการด่าทอ อาละวาด หรือพยายามประชดด้วยการนอกใจแล้ว ชีวิตของหญิงผู้นั้นก็จะพบกับความทุกข์ทรมานในท้ายที่สุด สามีจะจากไปอย่างไม่มีวันกลับ คนใหม่ที่ไขว่คว้าก็ไม่คิดจริงจังด้วย ลูกที่อยู่สภาวะบ้านแตกอาจติดยาค้าประเวณีได้ เหล่านี้ล้วนเป็นรหัสทางวัฒนธรรมที่ตอกย้ำความเชื่อของสังคมที่ชายเป็นใหญ่ให้ลงรากแข็งแกร่งยิ่งขึ้น

2. <u>ระดับที่สอง</u> คือระดับของโครงสร้าง (structure) หรือ ระดับเนื้อเรื่อง (story) เป็นระดับที่อยู่ลึกลงไป เป็นระดับโครงสร้างความสัมพันธ์ของ concept ที่อยู่ในเรื่องเล่า

สิ่งที่นักวิชาการในกลุ่มนี้สนใจคือการค้นหาไวยากรณ์ในเรื่องเล่า โดยมีความเชื่อว่าน่าจะมีไวยากรณ์ที่เป็นตัวกำกับหรือเป็นตัวกำหนด ที่ทำให้เห็นโครงสร้างความสัมพันธ์ของหน่วยต่างๆ ในเรื่องเล่าทุกเรื่อง ไม่ใช่แค่เรื่องเดียวเท่านั้น จุดมุ่งหมายของนักวิชาการกลุ่มนี้คือการหาสูตรสำเร็จในเรื่องเล่าที่สามารถอธิบายเรื่องเล่าได้ทุกชนิด

ในแง่ของวิธีการในการศึกษานั้นนักวิชาการกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลมาจากความคิดทางภาษาศาสตร์ของ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ที่ให้ความสำคัญกับสัญญะในส่วนที่เป็นโครงสร้างหรือไวยากรณ์ ซึ่งขยายออกมาเป็นแนวคิดที่เรียกว่า “โครงสร้างนิยม” อันเป็นวิธีการที่ใช้ในการมองไวยากรณ์ของเรื่องเล่า โดยมองว่าความสัมพันธ์ของหน่วยต่างๆ ในเรื่องเกิดขึ้นมาได้อย่างไร และมีความสัมพันธ์กันอย่างไร แนวคิดนี้มองว่า “ความหมาย” เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ของหน่วยต่างๆ ซึ่งเป็นตรรกะภายในของเรื่องเล่า (internal logic)

วิธีการศึกษาแบบโครงสร้างนิยมมองความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยความหมายต่างๆ ว่ามี 2 แบบใหญ่ๆ คือ

(1) <u>แบบวากยสัมพันธ์</u> (syntagmatic/ combination) ซึ่งเป็นการดูว่าแต่ละหน่วยสัมพันธ์กันอย่างไร

(2) <u>แบบกระบวนทัศน์</u> (paradigmatic) คือ หน่วยของความสัมพันธ์มาแทนที่กันได้อย่างไรในระบบของเรื่องเล่านั้น

ซึ่งความสัมพันธ์ทั้ง 2 แบบนี้ เป็นหลักพื้นฐานที่จะนำไปใช้ในการวิเคราะห์ไวยากรณ์ของเรื่องเล่า เพื่อดูความสัมพันธ์ของหน่วยต่างๆ ที่ปรากฏในเรื่องเล่าว่ามีอะไรบ้าง และสัมพันธ์กันอย่างไร

ในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 วิธีการศึกษาในระดับที่ค้นหาความสัมพันธ์ของเรื่องเล่าในเชิงโครงสร้างนั้นมีการคลี่คลาย ขยายตัว และการพัฒนาอย่างมาก นักวิชาการที่สำคัญ 2 คน ที่สถาปนาแนวทางหลายแนวทางให้กับการหาไวยากรณ์ของเรื่องเล่า ได้แก่ วลาดิเมียร์ พร็อพ (Vladimir Propp) ผู้นำเสนอโมเดลของไวยากรณ์เรื่องเล่า และเอ เจ กรีมาส (A.J. Greimas) ซึ่งนำเสนอผังแสวงหา (Quest Model) และสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (Semiotic Square)

6. องค์ประกอบในเรื่องเล่า

6.1 ความสำคัญของเรื่องเล่า

ถ้ามีการตั้งคำถามว่าเรื่องเล่าคืออะไร และมีคุณค่าเพียงพอหรือไม่ต่อการทุ่มเทเวลาในการศึกษาค้นคว้าแล้ว คำตอบไหนก็คงไม่ทำให้เห็นภาพได้เท่ากับทรรศนะของลีโอทาร์ต (Jean-Francois Lyotard) ที่แสดงไว้ในหนังสือ Postmodern Condition (1984) ซึ่งเบอร์เกอร์ (Arthur Asa Berger) หยิบยกมาไว้ในหนังสือของเขา ลีโอทาร์ต ได้กล่าวไว้ว่า การเล่าเรื่อง (narration) นั้นคือหัวใจของสังคมยุคโพสท์โมเดิร์น (postmodernism) อย่างที่เขาเขียนไว้ว่า “ถ้าจะให้พูดถึง postmodernism อย่างง่ายๆ ก็บอกได้ว่ามันคืออาการประหลาดใจอย่างสุดขีดที่มีต่อ metanarratives” (Berger,1997: x) คำพูดของลีโอทาร์ตเช่นนี้บอกอะไรแก่เรา ลีโอทาร์ตกำลังบอกสิ่งที่สำคัญมากๆ ที่สั่นสะเทือนชีวิตของเราว่าบรรดาทฤษฎีหลักๆ ทั้งทางด้านสังคมและการเมืองที่เราเคยเชื่อๆ กันมาและคอยจัดระเบียบชีวิตของเรานั้นมันก็ไม่ได้น่าเชื่ออะไรเท่าใดนักและมันคงจะไม่ครอบงำเราต่อไปได้นานนักอีกต่อไป เพราะถ้านักวิชาการลองได้ตีแผ่สิ่งนั้นสิ่งนี้ว่าเป็นเรื่องเล่าที่เกิดจากการประกอบสร้างแล้ว จะเหลืออะไรให้มนุษย์ได้ยึดถืออีกต่อไป ผลลัพธ์จากแนวคิดเช่นนี้นำไปสู่สิ่งซึ่งน่าสนใจและหายนะได้ในขณะเดียวกัน เมื่อเรื่องเล่าสามารถสั่นสะเทือนยุคสมัยของมนุษยชาติได้มากขนาดนี้ การศึกษาเรื่องเล่าจึงเป็นศาสตร์ที่ไม่สามารถถูกมองข้ามละเลยหรือมีทรรศนะที่ไร้เดียงสาต่อมันได้อีกต่อไป

เรื่องเล่านั้นกระจัดกระจายอยู่ทั่วไปในชีวิตของคนเรา ตั้งแต่เด็กเราฟังนิทานกล่อมเด็ก เพลงที่ร้องในโรงเรียนอนุบาล เราอาจจะได้อ่านตำนาน นิทานหรือเรื่องราวต่างๆ สิ่งต่างๆ ที่เราเสพเข้าไปเหล่านี้ล้วนมีบทบาทที่สำคัญในชีวิตของคนเราอย่างยิ่ง ซึ่งมีการศึกษาเรื่องเล่าจากศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่ยืนยันการทำหน้าที่ของเรื่องเล่าในสังคมมนุษย์ อย่างเรื่องเล่า

ประเภทนิทานนั้น เบทเทิลเฮม (Bruno Bettleheim (1976)) ได้ทำการศึกษาและพบว่านิทานนั้นช่วยเด็กพัฒนาในเรื่องของจิตวิทยา โดยสามารถที่จะสร้างสารที่ลงไปในจิตใต้สำนึก จิตสำนึก จิตก่อนสำนึกของเด็ก โดยช่วยส่งเสริมส่วนที่เป็นศีลธรรมหรืออีโก้ (ego) และขณะเดียวกันก็บรรเทาส่วนที่เก็บกดของจิตไร้สำนึก เช่นเดียวกับ เอเดรียน ทิลลี (Adrian Tilley, 1991) ที่เห็นว่า การเล่าเรื่องเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ทางสังคม โดยเฉพาะในเด็กนั้น พวกเขาเรียนรู้เรื่องเล่าจากหนังสือ โฆษณา การ์ตูน และบทเพลง เด็กๆ เรียนรู้ศัพท์ใหม่ในทักษะการเล่าเรื่อง รู้จักลำดับเหตุการณ์อย่างมีเหตุผล เด็กได้เรียนรู้สัญลักษณ์ที่ใช้ตั้งแต่เริ่มต้น จนจบเรื่องเล่า และรู้จักที่จะคาดเดาเหตุการณ์ล่วงหน้า และยังช่วยเพิ่มพูนประสบการณ์ในคลังความรู้ เด็กๆ สามารถตัดสินตัวละครได้จากการแยกแยะบทบาทคนดีและคนเลว

หรือ ทรรศนะของ ริชาร์ดสัน (Laurel Richardson (1990)) ที่เห็นว่าเรื่องเล่ายังช่วยให้เราเรียนรู้เกี่ยวกับโลกและตัวของเราเอง ดังที่เขากล่าวไว้ในบทความเรื่อง"Narrative and Sociology" ในวารสาร Journal of Contemporary Ethnography ว่าเรื่องเล่านั้นเป็นหนทางแรกๆ เลยที่ช่วยมนุษย์จัดลำดับประสบการณ์....เรื่องเล่านั้นเป็นเรื่องของวิธีในการใช้เหตุผล (mode of reasoning) และวิธีของการเป็นตัวแทน/การนำเสนอ (mode of representation) ผู้คนนั้นเข้าใจโลกจากเรื่องเล่า และผู้คนยังสามารถบอกเกี่ยวกับโลกที่ถูกเล่านั้นอีกด้วย สอดคล้องกับสิ่งที่ บรูเนอร์ (Jerome Bruner (1986)) กล่าวไว้ใน Actual Minds, possible worlds ว่าการใช้เหตุผลในเรื่องเล่าเป็นวิธีการหนึ่งในสองของมนุษย์ในการเรียนรู้ ส่วนอีกอันนั้นเป็นตรรกะทางวิทยาศาสตร์ (logical-scientific) (อ้างใน Berger,1997: 9-10)

แต่เมื่อมองเรื่องเล่าจากทรรศนะของนักวิชาการสายวิพากษ์แล้วเรื่องเล่ากลับกลายเป็นเครื่องมืออันทรงพลังที่สามารถทั้งธำรงรักษาโครงสร้างเดิมของสังคมไว้ หรือทำลายโครงสร้างเดิมของสังคม เพื่อสถาปนารูปแบบใหม่ของโครงสร้างของสังคมเลยทีเดียว เพราะอุดมการณ์กับเรื่องเล่าเป็นสิ่งที่ต้องดำเนินมาควบคู่กันเสมอ มีอุดมการณ์ แต่ไม่มีเรื่องเล่าที่จะถ่ายทอดให้ประชาชนเห็นด้วยกับอุดมการณ์นี้ การธำรงรักษาโครงสร้างของสังคมหรือการเปลี่ยนแปลงสังคมให้เกิดขึ้นย่อมเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้

ในวงจรชีวิตของอุดมการณ์ไม่ว่าจะอยู่ในขั้นตอนของกระบวนการสร้างอุดมการณ์ กระบวนการถ่ายทอดอุดมการณ์ การต่อสู้ทางอุดมการณ์ ก็ล้วนแต่ต้องอาศัย "การเล่าเรื่อง" เป็นเครื่องมือสำคัญในการต่อสู้ทั้งสิ้นไม่ว่าการเล่าเรื่องด้วยการสร้างสังคมยูโทเปีย การเล่าเรื่องเพื่อสร้างมายาคติ การเล่าเรื่องเพื่อสร้างภาพของกลุ่มหรือชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง หรือการเล่าเรื่องในลักษณะของการใช้ความรุนแรงเพื่อต่อสู้เชิงสัญลักษณ์

“การเล่าเรื่อง” จึงเป็นเครื่องมือที่ถูกใช้ทั้งในฝ่ายของอุดมการณ์หลักและในฝ่ายของอุดมการณ์ต่อต้าน

ในฝั่งของอุดมการณ์หลัก ที่พยุงรักษาโครงสร้างสังคมที่ไม่เป็นธรรมนั้น การเล่าเรื่องถือเป็นมิติทางด้านอารมณ์ที่ช่วยธำรงรักษาสภาพที่เป็นอยู่ของโครงสร้างอำนาจเดิม (เพราะจะใช้มิติทางเหตุผลก็คงไม่ได้ เพราะคงไม่มีเหตุผลอะไรที่ชนชั้นหนึ่งต้องไปค้ำยันชนชั้นหนึ่งให้อยู่สูงกว่าตน กดขี่ตน) เช่น อุดมการณ์เกี่ยวกับการกตัญญู ที่ถูกนำไปใช้เพื่อสร้าง “ความรู้สึกผิด” ไม่ให้ชนชั้นที่ถูกกดขี่ลุกขึ้นมาต่อสู้

ในฝั่งของอุดมการณ์ต่อต้าน การเล่าเรื่องเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับอุดมการณ์ต่อต้านเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในช่วงแรกที่อุดมการณ์ต่อต้านเกิดขึ้น เรื่องเล่าจะทำหน้าที่เป็นบ่วงร้อยผู้คนที่มีความแตกต่างกันทางด้านความคิดมามีมิติร่วมกันทางอารมณ์และเรื่องเล่ายังช่วยสร้างภาพให้เห็นสังคมยูโทเปียที่เป็นภาพอนาคตที่ดีกว่าสภาพสังคมในปัจจุบันที่ถูกกดขี่

หรือในแนวคิดของกรัมชีในการแบ่งประเภทของอุดมการณ์แล้วหากอุดมการณ์ต่อต้านใดไม่สามารถที่จะพัฒนาตัวเองไปถึงขั้นของปรัชญา (Philosophy) หรือไม่สามารถที่จะล้มโครงสร้างได้ อุดมการณ์ต่อต้านนั้นก็จะปรากฏอยู่ในสามัญสำนึก (Commonsense) หรือนิทานพื้นบ้าน (Folklore)

คำถามสำคัญในการศึกษาเองเรื่องเล่าในสายวิพากษ์จึงอยู่ที่ว่า “ใครเป็นผู้มีอำนาจในการสร้างเรื่องเล่านั้น” เพราะท้ายที่สุดแล้วเรื่องเล่าเรื่องนั้นจะต้องทำหน้าที่ในการรับใช้คนกลุ่ม ประเภท หรือชนชั้นหนึ่งเสมอ

6.2 นิยามของการเล่าเรื่อง

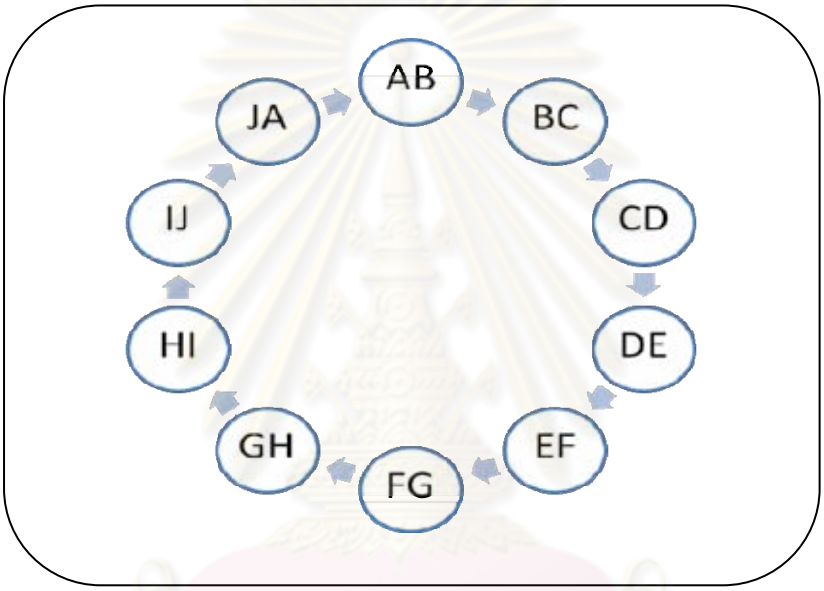
เบอร์เกอร์ (Arthur Asa Berger) ได้ให้คำนิยามของเรื่องเล่าไว้ว่าคือเรื่องราวที่บอกบางสิ่งบางอย่างว่ามีอะไรที่เกิดขึ้นยังคงอยู่ และอะไรกำลังเกิดขึ้นต่อไปกับประชาชน สัตว์ มนุษย์ต่างดาว หรือแมลง – อะไรก็ตาม เรื่องเล่าจะบรรจุชุดลำดับของเหตุการณ์ ที่เกิดขึ้นภายในหรือเหนือช่วงเวลาหนึ่ง ระยะเวลานี้อาจจะสั้นมาก เช่นนิทานกล่อมเด็ก หรืออาจจะยาวมากอย่างบทประพันธ์หรือตำนานมหากาพย์ หลายเรื่องอาจจะดำเนินเรื่องราวเป็นเส้นตรง (Berger, 1997, p.4) อย่างที่แสดงให้เห็นในแผนภาพ

A → B→C →D →E →F →G →H →I

ภาพที่ 2-3: กระบวนการในการเล่าเรื่องตามแนวคิดเบอร์เกอร์

ที่มา: Berger, 1997: 4

หรือหลายๆ เรื่องอาจจะไม่ได้ดำเนินเป็นเส้นตรง อาจจะอยู่ในรูปของทรงกลมหรือรูปแบบอื่นๆ



ภาพที่ 2-4: กระบวนการในการเล่าเรื่องตามแนวคิดเบอร์เกอร์

ที่มา: Berger, 1997, pp.6-7

อย่างไรก็ดีเบอร์เกอร์ก็ให้ระวังการจำแนกให้ดีว่าสิ่งใดเป็นเรื่องเล่าและสิ่งใดที่ไม่ใช่เรื่อง อย่างการวาดรูปหรือรูปถ่ายเพียงรูปเดียวนั้น โดยทั่วไปไม่ถือว่าเป็นการเล่าเรื่อง แม้ว่ามันจะเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องเล่าที่เราอาจคุ้นเคย หรือแม้ว่าในภาพฯ นั้นจะบรรจุข้อมูลที่เพียงพอที่เราสามารถที่จะอ่านได้เหมือนเรื่องเล่า กล่าวคือผู้ชมอาจจะกวาดสายตาของตัวเองจากจุดเริ่มต้นจุดใดจุดหนึ่งของภาพแล้วเคลื่อนไปที่ส่วนอื่นๆ ของภาพ แต่นั่นก็ยังไม่ใช่เรื่อง เพราะเรื่องเล่านั้นจะต้องบรรจุชุดลำดับของเหตุการณ์ ที่เกิดขึ้นภายในหรือเหนือช่วงเวลาหนึ่ง

ขณะที่ David Bordwell (2001: 60) นักวิชาการด้านภาพยนตร์ได้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ว่าเป็นห่วงโซ่ของเหตุการณ์ที่มีความสัมพันธ์กันในเชิงของเหตุและผลในช่วงเวลาหนึ่ง การเล่าเรื่องเริ่มต้นด้วยสถานการณ์หนึ่ง เป็นชุดของความ

เปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นไปตามรูปของเหตุและผล จนในที่สุดสถานการณ์ใหม่หนึ่งๆ ก็เกิดขึ้นตามมา จนนำไปสู่ตอนจบของการเล่าเรื่อง

การประกอบสร้างองค์ประกอบในการเล่าเรื่องนี้เมื่อดำเนินมาถึงระยะเวลาหนึ่ง มีการทำซ้ำแล้วซ้ำเล่ามากๆ พอ ก็จะเกิดโครงสร้างในการเล่าเรื่องของตนเอง ดังเช่นที่หนังสือที่ตำราภาพยนตร์เบื้องต้นมักจะมีการอธิบายถึงรูปแบบการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ด แบบกระแสหลัก แบบนอกกระแส เป็นต้น

ดังเช่นที่ David Bordwell, Janet Staiger และ Kristine Thompson อธิบายถึงรูปแบบหลักของโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบมาตรฐานฮอลลีวู้ด (Classical Hollywood Cinema) ไว้ว่ามีลักษณะสำคัญดังนี้ คือ

1. เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับโลกภายนอกที่เกิดขึ้น และส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่ถ่ายทอดในลักษณะการกระทำจากภายนอก นอกจากนั้นยังมีการใช้ภาพแทนสายตา (Point-of-View Shots), ความทรงจำ, ความฝัน หรือสภาวะทางจิตอื่นๆ ที่ถูกใช้ควบคู่กันในบางครั้ง
2. ตัวละครหลักที่เป้าหมายเดียวหรือมีแค่ 2-3 เป้าหมาย
3. ภาพยนตร์มีจุดสินใจของการเล่าเรื่องอยู่ที่ตัวละครตัวเดียว หรือตัวบุคคลเพียง 2-3 คน
4. ในความพยายามที่จะบรรลุเป้าหมาย ตัวละครหลัก (Main Characters) จะต้องเผชิญกับตัวละครฝ่ายตรงข้าม (Antagonist) หรือปัญหาต่างๆ
5. ภาพยนตร์มีการปิดเรื่อง โดยโครงเรื่องนั้นไม่ใช่เป็นการจบโดยทิ้งปัญหาที่ยังไม่ได้แก้ไข (Loose Ends) แต่โดยปกติจะจบลงด้วยการที่ตัวละครหลักประสบความสำเร็จในการบรรลุเป้าหมาย โดยมักจบแบบมีความสุข (Happy Ending)
6. สิ่งที่มีความสำคัญในการดำเนินเหตุการณ์คือ จะต้องมีเหตุและผลของการกระทำที่มีความชัดเจน
7. ภาพยนตร์ใช้การตัดต่อที่มีความต่อเนื่อง และใช้เทคนิคการถ่ายทำภาพยนตร์ที่แนบเนียน

อย่างไรก็ดีเรื่องเล่าในภาพยนตร์ เรื่องเล่าในภาพยนตร์ไม่ใช่สิ่งที่มีโครงสร้างที่ถาวร ตายตัว ที่บอกว่าจะต้องเอาอะไรไปประกอบกับอะไร หนึ่ง สอง สาม สี่ นักวิชาการส่วนใหญ่ก็มักจะวิเคราะห์เอกลักษณ์ของการเล่าเรื่องในหนังแต่ละประเทศอยู่แล้วว่าภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดมีไวยากรณ์ของตัวเองเป็นอย่างไร ของภาพยนตร์ไทยเป็นอย่างไร หรือภาพยนตร์ฝรั่งเศสเป็น

อย่างไร ดังนั้นการกำหนดว่าการเล่าเรื่องด้วยภาษาภาพยนตร์ที่ตำราวิชาการแต่ละประเทศ เช่นที่ประเทศไทยมักจะยึดถือตำราภาพยนตร์จากฝั่งฮอลลีวู้ดว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์จะต้องเริ่มต้นอย่างไร พัฒนาเรื่องราวอย่างไร จึงไม่ใช่ความจริงแท้ที่แน่นอนตายตัวว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ควรจะเป็นอย่างไร และไม่ใช่เรื่องที่ถูกหรือผิดในการประกอบสร้างชุดของสัญญะเหล่านี้ในรูปแบบใดก็ตาม

ในการพิจารณาองค์ประกอบการเล่าเรื่องนั้น Sillar (1991) ได้เสนอว่า ในการพิจารณาเรื่องเล่านั้นต้องพิจารณาส่วนประกอบต่างๆ ดังนี้

1. แก่นเรื่อง (Theme) คือสาระสำคัญของเรื่องที่ต้องการเสนอ
2. โครงสร้างของเรื่อง (Structure) คือ การดำเนินเรื่องและเหตุการณ์ตั้งแต่ต้นไปจนจบ
3. ตัวละคร (Character) คือตัวแทนบุคคลในเรื่องที่จะถ่ายทอดความหมายของเนื้อหา
4. จุดพลิกผันของเรื่อง (Peripteia) คือ จุดการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ของเรื่องหรือตัวละครที่เกิดขึ้น
5. มุมมองที่ใช้ในการเล่าเรื่อง
6. รูปแบบ (style) ที่ประกอบกันขึ้นในการเล่าเรื่อง เช่น การใช้คำ ไวยากรณ์ของเรื่อง ลักษณะภาพที่ใช้

เนื่องจากแนวคิดในการเล่าเรื่องเป็นแนวคิดที่สำคัญในงานวิจัย ในที่นี้จะทำการทบทวนแนวคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบต่างๆ ของเรื่องเล่าซึ่งจะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ในงานชิ้นนี้ ได้แก่ ตัวละคร (character), โครงเรื่อง (plot), แก่นเรื่อง (theme), และมุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view) โดยมีการพิจารณาองค์ประกอบในการเล่าเรื่องอย่างความขัดแย้ง (conflict) ฉาก , และเทคนิคทางด้านภาพและเสียง :ซึ่งถูกพัฒนารอบๆ ตัวละครเป็นองค์ประกอบเสริม

การทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับการศึกษาองค์ประกอบของเรื่องแต่ละองค์ประกอบนี้มีที่มาจากตำรางานวิชาการที่หลากหลาย ทั้งในลักษณะของคู่มือสำหรับผู้ที่จะก้าวไปสู่ผู้ส่งสารหน้าใหม่ และงานวิชาการทั้งแนวโครงสร้างนิยมและเชิงวิพากษ์ ในที่นี้จะเริ่มตั้งแต่หนังสือที่เป็นเครื่องมือในระดับเบื้องต้น ประเภทที่เป็นคู่มือในการสร้างภาพยนตร์ เนื่องจากผู้ศึกษาเห็นว่า การทำหน้าที่ของหนังสือเหล่านี้นั้นไม่ต่างไปจากพจนานุกรมที่ให้ความหมายของแต่ละคำว่ามันหมายถึงอะไร เนื้อความในหนังสือเหล่านั้นจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจ เพราะมันกำลังให้คำนิยามหรือแนะกลวิธีอันเป็นสิ่งที่คนส่วนใหญ่หรือไม่ก็กำลังทำให้คนส่วนใหญ่ที่ไม่ได้รู้เรื่องนี้มา

ก่อนได้เชื่อว่าการเล่าเรื่องด้วยภาพยนตร์นั้นจะต้องเป็นอย่างไร ในการหยิบยกคำอธิบายจากนักวิชาการแต่ละท่านในที่นี้จึงหยิบยกชื่อหนังสือที่นำมาอ้างอิงมาเอ่ยไว้ด้วย เพื่อให้เห็นภาพที่มาระดับของคำอธิบายว่าปรากฏอยู่ในหนังสือประเภทไหน นอกจากนี้เนื้อหาทางวิชาการในการศึกษาเรื่องเล่าครั้งนี้จำนวนครึ่งหนึ่งก็มาจากฐานความคิดจากสายวรรณกรรม ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม นิยาย เรื่องสั้น บทประพันธ์ต่างๆ หรือ มีพื้นฐานมาจากการแสดงประเภทละคร ก่อนที่จะพัฒนามาเป็นคำอธิบายจากศาสตร์ของภาพยนตร์เอง

มุมมองที่มีความหลากหลายเช่นนี้จะทำให้เข้าใจแต่ละองค์ประกอบได้ว่าองค์ประกอบนั้นๆ คืออะไร การที่องค์ประกอบนั้นๆ จะทำหน้าที่ได้ดีจะต้องมีกระบวนการอะไรอย่างไรบ้าง และสุดท้ายอันเป็นเป้าหมายของการศึกษานั่นคือองค์ประกอบนั้นได้มีการสร้างความหมายอะไร อย่างไรบ้างให้กับสังคม จบท้ายด้วยความก้าวหน้าในการศึกษาองค์ประกอบแต่ละองค์ประกอบจากนักวิชาการต่างๆ และความคืบหน้าในการศึกษาองค์ประกอบนั้นในศาสตร์ภาพยนตร์ ซึ่งก็มีมุมมองและปรัชญาเบื้องหลังที่ทำหน้าที่กำกับการศึกษาที่แตกต่างกันออกไปทั้งงานวิจัยที่อยู่ในกลุ่มที่เชื่อว่าเนื้อหาในภาพยนตร์สะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคม กลุ่มที่เน้นศึกษาไปที่โครงสร้างในการเล่าเรื่อง และกลุ่มที่เชื่อว่าภาพยนตร์เป็นสื่อที่ประกอบสร้างความเป็นจริงในสังคมซึ่งเป็นแนวทางเดียวกับงานวิจัยชิ้นนี้

6.3 **องค์ประกอบในการเล่าเรื่อง**

6.3.1 <u>มุมมองในการเล่าเรื่อง</u>

ในการเล่าเรื่องทั้งนวนิยายและภาพยนตร์ ต่างประกอบด้วยจุดยืนของการเล่าเรื่องทั้งสิ้น จุดยืนในการเล่าเรื่อง คือ การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือหมายถึง การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิดหรือจากวงนอกห่างๆ ซึ่งแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน จุดยืนในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่ง เพราะจุดยืนจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า

หลุยส์ จิอันเน็ตตี Louise Giannetti แบ่งจุดยืนพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไว้ 4 ประเภท

1) เล่าเรื่องจากจุดยืนของบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) คือ การที่ตัวละครตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง การที่ตัวละครหลัก

เป็นผู้เล่าเรื่องเองทำให้พื้นฐานมีความใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มีข้อเสียตรงเป็นการเล่าเรื่องที่อาจมีอคติปนอยู่ด้วย การเล่าเรื่องในลักษณะนี้จะพบได้บ่อยในภาพยนตร์ประเภทนักสืบ และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

2) เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) คือ การที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่นที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวข้องด้วย ทั้งนี้ตามแนวคิดของลอตเต้ (Jakob Lothe) มุมมองของบุคคลที่สามนี้ยังแบ่งออกเป็น (ก.) ผู้เล่าอยู่ร่วมในเหตุการณ์ด้วย คือ การที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่นเหตุการณ์อื่น ที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย (ข.) ผู้เล่าไม่อยู่ร่วมในเหตุการณ์ โดยทำหน้าที่เป็นผู้สังเกตการณ์เป็นมุมมองที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลางปราศจากอคติในการนำเสนอ เป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เพราะเป็นการเล่าเรื่องจากวงนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง และ (ค.) ผู้เล่าไม่อยู่ร่วมในเหตุการณ์ แต่สามารถรู้ลึกถึงความคิดข้างในของตัวละครในเรื่อง หรือเรียกว่า ผู้เล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (omniscient) คือ การเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งรู้จิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต ซึ่งมุมมองแบบนี้มักจะเป็นมุมมองที่พบในภาพยนตร์มากที่สุด

3) เล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective Narrator) เป็นจุดยืนที่ผู้สร้างทำให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ เป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากวงนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์ โดยให้ผู้ชมเป็นผู้ตัดสินเรื่องราวเอง ผู้สร้างมักไม่ใช้กล้องมุมสูง หรือใช้ฟิวเตอร์เพื่อปรุงแต่งภาพ เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริง การเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์ข่าว สารคดี และภาพยนตร์แนวสมจริง ตัวอย่างของภาพยนตร์ ในแนวนี้เช่น The Bicycle Thief (1948) ซึ่งเป็นภาพยนตร์สัจนิยมแนวใหม่ (Neo - Realist)

4) การเล่าเรื่องแบบสัพพัญญู (The Omniscient Narrator) คือ การเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งจิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์ใช้บ่อยที่สุด

งานวิจัยชิ้นนี้รับเอาแนวทางในการวิเคราะห์ข้างต้นมาใช้ในแง่ของการวิเคราะห์เทคนิคในการเล่าเรื่อง ส่วนหัวใจสำคัญในการศึกษามุมมองในการเล่าเรื่องจะใช้จุดยืนของนักสัญวิทยาเชิงวิพากษ์ ในการพิจารณาว่าความหมายที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมานั้น กำหนดผ่านอำนาจหรือจุดยืนของใคร ด้วยการมองว่าพื้นที่ของภาพยนตร์เป็นพื้นที่ของการเมืองเรื่องความหมาย (politics of meaning) คำถามว่าใครเป็นคนประกอบสร้างความจริงผ่านเรื่องเล่าจึงเป็นคำถามที่สำคัญ โดยการพิจารณาว่าจากการประกอบสร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ซุกซ่อนอุดมการณ์ชนิดต่างๆ ไว้นั้นได้ถูกสร้างขึ้นผ่านจุดยืนของใคร โดยการพิจารณาว่าในการประกอบสร้างเรื่องเล่านั้นได้ถ่ายทอดอุดมการณ์ลักษณะใด ได้เรียกร้องตัวตนของปัจเจกให้ไปขึ้นกับอุดมการณ์ชนิดใด (interpellated) และอุดมการณ์นั้นทำให้ใครเป็นผู้ที่ได้เปรียบ มีอำนาจมากกว่าในสังคม และใครกลายเป็นผู้ที่เสียเปรียบ มีอำนาจน้อยกว่าในสังคม จุดยืนนี้ตั้งอยู่บนอุดมการณ์หลักที่ต้องรักษาอำนาจของโครงสร้างสังคมเดิมไว้ หรืออยู่ในจุดยืนของอุดมการณ์ต่อต้านจากผู้ที่ฝ่าฝืนอำนาจของสังคม

ในงานวิจัยกลุ่มที่วางอยู่บนปรัชญาของการประกอบสร้างความจริงนั้นแสดงให้เห็นถึงกระบวนการและผลของการประกอบสร้างความจริง ผ่านมุมมองของเรื่อง ดังนี้

ในงานของ สุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ซึ่งทำการศึกษาการสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริงจุดยืนของผู้เล่าเรื่อง (Narrator standpoint) เป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่ผู้สร้างใช้ในการประกอบสร้าง “ความเป็นจริง” เพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายขึ้นใหม่ (Mode of deconstruction and reconstruction) จุดยืนของผู้เล่าเรื่องนี้เป็นองค์ประกอบที่มีผลต่อความเข้าใจและการรับรู้ถึงพฤติกรรมของตัวละครต่างๆ ในเรื่องเล่า กล่าวคือเรื่องเล่าจะเป็นเช่นใดนั้นก็ขึ้นอยู่กับว่าในจุดยืนนั้น “ใคร” เป็นผู้มองหรือผู้เล่าเหตุการณ์

สุภา จิตติวสุรัตน์ พบว่า ผู้สร้างได้ใช้จุดยืนของผู้เล่าเรื่องในการทำหน้าที่ในการรื้อและสร้างความหมายใหม่ให้แก่ “ความเป็นจริง” ตามความต้องการของตัวผู้เล่าเอง ในภาพยนตร์

เรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง ผู้สร้างกำหนดให้มุมมองในการเล่าเรื่องถูกเล่าจากเพื่อนสนิทของแดง ไบเล่ย์ ซึ่งเป็นตัวละครที่ขัดขืนต่ออำนาจของสังคม ด้วยการเล่าเรื่องจากจุดยืนของบุคคลที่สาม (The Third – Person Narrator) ซึ่งทำให้มุมมองในเรื่องเล่าของภาพยนตร์เรื่องนี้ต่างจากมุมมองของรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในอดีต (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 134) กล่าวคือ เมื่อเล่าเรื่องจากมุมมองของเพื่อนสนิท ภาพของแดง ไบร์เลย์ ก็เปลี่ยนจากภาพของอันธพาลในยุคจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ มาสู่ภาพของคนที่กตัญญูต่อแม่ มีความรักพวกพ้อง เป็นคนที่ไม่ได้ตั้งใจจะเป็นโจรมาแต่กำเนิด และมีลักษณะของนักเลงเก่าสมัยก่อน ไม่ใช่ลักษณะของอันธพาล

หรือในภาพยนตร์เรื่องนางนากก็มีการกำหนดจุดยืนของผู้เล่าเรื่องว่าเป็นนายมาก ทำให้ภาพลักษณ์ของนางนากปรากฏเป็นด้านบวกตามการมองของนายมาก ซึ่งทำให้เนื้อหาของเรื่องเล่าแตกต่างไปจากแม่นาคพระโขนงในแบบเดิมที่มักเป็นการเล่าเรื่องจากจุดยืนของตัวละครที่อยู่ฝ่ายตรงกันข้าม ในลักษณะที่เป็นการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The omniscient) ซึ่งทำให้ภาพลักษณ์ของแม่นาคเป็นไปในทางลบ (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 132-133)

ในภาพยนตร์เรื่องบางระจัน ผู้สร้างก็ได้กำหนดจุดยืนของผู้เล่าจากมุมมองของตัวละครที่เป็นชาวบ้านบางระจัน ด้วยลักษณะที่เป็นการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The omniscient) โดยไม่ให้ความสำคัญกับมุมมองของตัวละครทหารพม่า ซึ่งเดิมทีเรื่องเล่าที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารต่างๆ นั้นจะมีมุมมองของทหารพม่าอยู่ด้วย ซึ่งส่งผลให้ผู้ชมที่ชมภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกกำหนดการรับรู้ตามมุมมองของชาวบ้านบางระจันฝ่ายเดียว (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 133) ทั้งนี้ก็เพื่อให้คนดูมีความรู้สึกร่วมไปกับชาวบ้านบางระจัน โดยถือว่ากล้องอยู่ฝ่ายของชาวบ้านบางระจัน ในขณะที่มุมมองต่อทหารพม่านั้นเป็นเพียงนักรบที่มายึดเมือง และจะไม่รับรู้เรื่องการสูญเสียของพม่า ตามคำสัมภาษณ์ของผู้สร้าง ซึ่งการสร้างมุมองเช่นนี้ผู้ศึกษาเห็นว่าผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความจริงของภาพยนตร์เรื่องบางระจันนั้นจะทำให้คนดูมีอารมณ์ร่วมไปกับชาวบ้านบางระจันเป็นอย่างมาก ในขณะที่มุมมองต่อทหารพม่าก็เปรียบเสมือนตุ๊กตาที่ไม่มีชีวิตจิตใจ ไม่ได้มีฐานะความเป็นมนุษย์ที่มีอารมณ์เลือดเนื้อเหมือนกับชาวบ้านบางระจัน

งานของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) ในการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ไทย-ลาวในสื่อบันเทิงไทย: ศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” ได้ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์จุดยืนในการเล่าเรื่องเป็นวัตถุประสงค์หลักในการวิเคราะห์ ในการวิเคราะห์องค์ประกอบในการเล่าเรื่องไม่ว่าจะเป็นแก่นเรื่องและโครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก หรือเทคนิคทางภาพและเสียง ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ จะต้องเริ่มต้นด้วยการคำถามก่อนว่าการประกอบสร้างความหมายเหล่านี้นั้นถูกมองจากจุดยืนของใคร เพราะเท่ากับว่าเขาเป็นผู้มีอำนาจในการสร้าง/สถาปนาความจริงเกี่ยวกับลาวขึ้นมา ซึ่งเขาก็พบว่าจุดยืนในการ

เล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” นั้น มาจากสายตาของคนชั้นกลางไทยที่เป็นนายทุนรุ่นใหม่ ที่เห็นว่า “ความเป็นโลก” หรือ “ระบบทุนนิยมโลก” เป็นความทันสมัย ซึ่งนำสิ่งที่ดีมาสู่ชีวิต แต่ “ความเป็นท้องถิ่น” นั้นเป็นความล้าหลังและด้อยคุณภาพชีวิต โดยลาวถูกประกอบสร้างความหมายผ่านภาพตัวแทน “ความเป็นท้องถิ่น” ที่ถูกฝ่ายไทยกดทับไว้ แต่ในอีกมุมหนึ่งคนไทยกลุ่มนี้ก็ยังมีลักษณะโหยหา “ความเป็นท้องถิ่น” ผ่านการถ่ายทอดบรรยากาศของลาวให้เป็นภาพผู้คนที่มีชีวิตกันอย่างสงบสุขตามธรรมชาติ ด้วยมุมมองสองด้านที่ต่างกัน ศิริมิตรจึงเห็นว่าความสัมพันธ์ระหว่างไทยลาวนั้นเป็นความสัมพันธ์ทั้งรักทั้งชังสลับกันไป (love-hate relationship)

จากการทบทวนแนวคิดและงานวิจัยในประเด็น “มุมมองของเรื่องเล่า” ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์การเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมโดยพิจารณาว่า การเล่าเรื่องหรือการประกอบสร้างความหมายในแต่ละจุดของโครงเรื่องและตลอดทั้งหมดของเรื่องกระทำผ่านจุดยืนของใคร (เช่น ผู้ที่มีอำนาจ - ผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม)

6.3.2 <u>ตัวละคร (Character)</u>

1) <u>ความหมายของตัวละคร</u>

เพอร์ลีน (Laurence Perrine 1978: 1491) ให้ความหมายของตัวละครไว้ใน Literature: Structure Sound and Sense ว่า “คือ บุคคลที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในเรื่อง นอกจากนี้ยังหมายถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา หรืออุปนิสัยใจคอของตัวละครด้วย”

สเวน (Dwight V. Swain 1982: 95-114) กล่าวถึงส่วนประกอบของตัวละครไว้ใน Film Scriptwriting ว่า ตัวละครแต่ละตัวจะมีองค์ประกอบ 2 ส่วนเสมอ นั่นคือ ส่วนที่เป็นความคิด (Conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation)

ในส่วนที่เป็นความคิดของตัวละคร โดยปกติจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมีความคิดเป็นของตัวเอง และสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครนั้นอยู่ที่ภูมิหลังของตัวละคร เช่น ชีวิตวัยเด็ก การศึกษา และฐานะความเป็นอยู่ เป็นต้น ส่วนพฤติกรรมของตัวละครเป็นผลที่เกิดขึ้นโดยตรงจากความคิดและทัศนคติของตัวละคร

2) <u>การวิเคราะห์ตัวละคร</u>

ในการวิเคราะห์ตัวละครนั้นนักวิชาการได้มีเกณฑ์ในการจำแนกแตกต่างกันออกไป โดยงานที่มักจะมีการกล่าวอ้างกันอยู่เสมอตราบเท่าถึงปัจจุบันก็ได้แก่งานของวลาดิเมียร์ พร็อพ (Vladimir Propp) ซึ่งถือว่าเป็นการวิเคราะห์ตัวละครในเรื่องเล่าชิ้นแรกๆ โดยพร็อพทำการ วิเคราะห์การเล่าเรื่องของนิทานรัสเซีย แล้วพบว่านิทานแต่ละเรื่องจะประกอบด้วยตัวละครที่มีบทบาทต่างกัน เช่น

- ผู้ร้าย (The Vllan) เป็นผู้ที่สร้างความเดือดร้อนให้กับชุมชน หรือ ผู้ที่เป็นปรปักษ์กับตัวละครหลักในเรื่อง
- ผู้ให้ (The Donor) โดยมากเป็นอาจารย์ของตัวละครหลัก หรือผู้ให้คำปรึกษาในการแก้ไขปัญหา
- ผู้ช่วยเหลือ (The Helper) ได้แก่ ผู้ช่วยของพระเอกในการต่อกรกับผู้ร้าย หรือช่วยเหลือพระเอกให้ผ่านพ้นอุปสรรค (ในภาพยนตร์ผจญภัย ผู้ช่วยมักเป็นคนพื้นเมือง เป็นชาวเผ่าแปลกๆ บางเรื่องผู้ช่วยอาจเป็นพระรองของเรื่อง)
- เจ้าหญิง (The Princess) คือ นางเอกของเรื่อง ผู้ที่พระเอกต้องให้ความช่วยเหลือปกป้อง
- ผู้ส่งสาร (Dispatcher) มักเป็นผู้พบเห็นเหตุการณ์ร้าย หรือพบการกระทำผิดของผู้ร้าย
- พระเอก (The Hero) เป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมะ และเป็นผู้นำในการแก้ไขข้อขัดแย้ง
- พระเอกจอมปลอม (The Flash Hero) คือ ตัวละครที่แสร้งเป็นคนดี แต่มักเปิดเผยความชั่วร้ายภายหลัง

สำหรับตัวละครตามเกณฑ์ของพร็อพนี้ หนึ่งตัวอาจมีมากกว่าหนึ่งบทบาท หรือตัวละครอาจเปลี่ยนแปลงบทบาทของตัวเองจากบทหนึ่งไปสู่อีกบทหนึ่งได้เช่นเดียวกัน

การแบ่งประเภทของตัวละครนี้ปรากฏในงานของ มาโนช ชุ่มเมืองปัก (2547) ซึ่งทำการศึกษาการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ตลกไทยยอดนิยมชุดบุญชู กับการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์ซึ่งได้มีการแบ่งประเภทตัวละครออกเป็น 5 กลุ่ม ได้แก่ ตัวเอก ผู้ขัดขวาง ผู้ช่วยเหลือ ผู้ต้องการความช่วยเหลือ และตัวสร้างอารมณ์ขัน

นอกจากนี้ยังมีการจำแนกตัวละครจากคุณสมบัติของตัวละคร ออกเป็น 2 ชนิด ได้แก่

(1) ตัวละครผู้กระทำ (Active character) มีลักษณะเข้มแข็งพึ่งพาตัวเองได้ ไม่ถูกคุกคาม หรือครอบงำจากบุคคลอื่นได้ง่าย ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจเป็นของตัวเอง ตัวละครชนิดนี้โดยมากเป็นตัวละครที่มีการศึกษาดี และมักเป็นเพศชาย

(2) ตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive character) เป็นตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ ต้องพึ่งพาผู้อื่นหรือต้องอยู่ภายใต้การดูแลหรือการควบคุมตัวละครอื่น ตัวละครผู้ถูกกระทำส่วนใหญ่มักเป็นผู้ด้อยการศึกษา มีฐานะหรือสถานะต่ำต้อย โดยมากเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย

ในการพิจารณาตัวละครนั้นดูตั้งแต่ลักษณะภายนอก เช่น การแต่งกาย กิริยาอาการ หรือพฤติกรรมต่างๆ คำพูดและบทสนทนาตอบโต้ของตัวละคร ก็เป็นส่วนที่สำคัญ เพราะ ความคิด ทัศนคติ และเอกลักษณ์ของตัวละครจะสะท้อนออกมาจากคำพูดของตัวละคร

ขณะที่ Mehring (1990) มีเกณฑ์ในการจำแนกที่ต่างกันออกไป โดยพิจารณาถึงบทบาทของตัวละครซึ่งเป็นตัวกลางในการสื่อสารแก่นของเรื่อง และเป็นส่วนประกอบโครงสร้างซึ่งจะทำให้เรื่องนำไปสู่การแก้ปัญหา ตัวละครในแต่ละบทบาทนั้นจะทำให้เกิดจุดประสงค์ต่อลักษณะการดำเนินไปของโครงเรื่องและเป้าหมายในตัวบุคคล Mehring ได้แบ่งบทบาทของตัวละคร The screenplay: a blend of film firm and concert เป็น

(1) บทเด่น (Protagonist) คือ บทบาทหลัก ที่เป็นตัวสื่อสารความเป็นแก่นเรื่อง เป็นบทบาทของตัวละครที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงมากที่สุด มีการพัฒนาและการเติบโต

(2) บทเสริม (Modifier) คือ บทบาทของตัวละครที่บังคับส่งเสริมให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเติบโตของตัวเด่น เป็นส่วนประกอบหนึ่งของตัวเด่น คอยแนะนำเรื่องใหม่ๆ ที่เป็นสาเหตุของสิ่งใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นกับตัวเอก

(3) ศัตรู (Opponents) เป็นบทบาทของตัวละครที่เผชิญหน้ากับตัวเด่น ศัตรูคือบทที่เริ่มต้นเหตุการณ์ที่จะสร้างปัญหา ก่อให้เกิดผลลัพธ์ทั้งดีและไม่ดี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(4) ตัวเร่ง (Catalyst) เป็นตัวแนะนำ สร้างสถานการณ์ ข้อมูลใหม่ๆ เพื่อให้เกิดการตอบรับจากบทเด่น แต่ไม่ใช่บทบาทที่จะเผชิญหน้าโดยตรงกับปัญหาพร้อมบทเด่น เป็นบทบาทที่ไม่ใช่ตัวกระทำหลัก

(5) บทสนับสนุน (Supporting) เป็นบทบาทหนึ่งที่เหมือนตัวเคลื่อนเพื่อการส่องสว่างและสร้างสีสันให้กับบทเด่น เป็นบทที่ช่วยให้รายละเอียดเรื่องภูมิหลัง และช่วยในการอธิบายสิ่งที่เกิดขึ้นในอนาคต

(6) บทบาทประกอบ (Lesser roles) คือ บทบาทของคนที่สร้างความจริงของสถานการณ์และจัดให้เกิดเนื้อหาสาระของโครงเรื่องโดยรวม เป็นบทเพิ่มสีสัน เป็นส่วนประกอบรอบๆ สถานการณ์ในเรื่อง

3) การสร้างตัวละคร

ส่วนในแง่ของการประกอบสร้างความเป็นตัวละครนั้นให้เกิดเป็นตัวตนจริงขึ้นมาในมโนทัศน์ของผู้ชมแล้ว ได้มีนักวิชาการที่กล่าวถึงกระบวนการในการสร้างตัวละครดังนี้

บอกซ์ (Boggs, 2003: 58-66) ได้อธิบายถึงการสร้างตัวละครในภาพยนตร์ในหนังสือชื่อศิลปะการชมภาพยนตร์ (The Art of Watching Films) ไว้ว่ามีองค์ประกอบหลายประการที่น่าพิจารณา ดังนี้

(1) การสร้างตัวละครโดยปรากฏตัว (Characterization by Appearance) เวลาที่ผู้ชมชมภาพยนตร์นั้นจุดแรกที่จะทำให้พวกเขาเชื่อว่านักแสดงได้สวมบทบาทเป็นตัวละครตัวนั้นจริงหรือไม่ ก็คือครั้งแรกที่ตัวละครนั้นปรากฏตัว แว่บแรกที่ผู้ชมเห็นตัวละครปรากฏตัวขึ้นพวกเขาก็จะสร้างข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับตัวละคร ซึ่งมีพื้นฐานอยู่บนลักษณะทางรูปร่างหน้าตา เครื่องแต่กาย โครงสร้างทางรางกาย กริยาท่าทาง และลักษณะการเคลื่อนไหวของตัวละคร แต่ตัวละครส่วนใหญ่มักไม่ปล่อยให้ผู้ชมเดาหรือตัดสินพวกเขาออกอย่างง่ายดายเพียง แว่บแรกที่เห็น ดังนั้นจึงพบบ่อยๆว่า ผู้ชมนั้นมักจะคาดหวังต่อตัวละครอย่างผิดพลาด เมื่อเรื่องราวได้ดำเนินไปถึงจุดหนึ่ง

(2) การสร้างตัวละครผ่านบทพูด (Characterization Through Dialogue) ตัวละครในภาพยนตร์นั้นมักเปิดเผยความเป็นตัวตนของเขาจากสิ่งที่เขาพูดว่าเขาพูดอะไร และที่สำคัญมากไปกว่านั้นนั่นคือพูดอย่างไร อันจะเปิดเผยให้ทราบถึงความคิด ทัศนคติและอารมณ์ความรู้สึกที่แท้จริง ผ่านการเลือกใช้คำพูด การเน้นเสียง การเว้นเสียง ระดับเสียง รูปแบบของการ

หยุดพูด ตัวละครจะมีการใช้ไวยากรณ์ โครงสร้างประโยค คำศัพท์ สำเนียงท้องถิ่น ที่จะเปิดเผยให้ทราบถึงระดับทางเศรษฐกิจและสังคม พื้นฐานทางการศึกษาและสภาพจิตใจของตัวละคร

(3) <u>การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายนอก</u> (Characterization Through External Action) ถึงแม้การปรากฏตัวครั้งแรกของตัวละครจะเป็นมาตรวัดด่านแรกที่สำคัญที่จะทำให้ผู้ชมทราบว่าตัวละครตัวนั้นมีลักษณะบุคลิกภาพนิสัยใจคอยังไง แต่บ่อยครั้งมันก็นำผู้ชมไปสู่การคาดเดา การตีความอย่างผิดๆ สิ่งที่สะท้อนถึงลักษณะบุคลิกตัวละครได้ดีที่สุดจึงน่าจะเป็นการกระทำของตัวละคร เพราะการกระทำจะเจริญเติบโตไปตามธรรมชาติของตัวละคร ถ้าแรงจูงใจของตัวละครถูกสร้างขึ้นมาอย่างดีแล้ว การกระทำของตัวละครกับโครงเรื่อง (plot) จะเป็นสิ่งที่ไปด้วยกัน เป็นไปไม่ได้ที่ทั้งสองจะแตกแยกออกจากกันไปคนละทิศละทาง ดังนั้นทุกๆ การกระทำของตัวละครจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงบุคลิกภาพของตัวละคร

(4) <u>การสร้างตัวละครผ่านการกระทำจากภายใน</u> (Characterization through Internal Action) การกระทำจากภายในเกิดขึ้นภายในจิตใจ เป็นความรู้สึกของตัวละคร เช่น ความลับ ความคิด จินตนาการ ความฝัน ความปรารถนา ความทรงจำ ความกลัว บางครั้งผู้สร้างจะเปิดเผยให้ผู้ชมรู้จักตัวตนข้างในตัวละครจริงๆ ผ่านการนำเสนอภาพและเสียงที่แสดงถึงจินตนาการ ความทรงจำ ความคิดของตัวละคร

(5) <u>การสร้างตัวละครผ่านปฏิกิริยาจากตัวละครอื่น</u> (Characterization through Reactions of Other Characters) เป็นวิธีการที่ให้ตัวละครตัวอื่นพูดถึงตัวละครตัวนั้น เป็นวิธีซึ่งจะทำให้ผู้ชมเข้าใจบุคลิกลักษณะของตัวละคร ก่อนหน้าที่ตัวละครตัวนั้นจะปรากฏตัวขึ้นเป็นครั้งแรก

(6) <u>การสร้างตัวละครโดยใช้ลักษณะของความตรงกันข้าม</u> (Characterization Through Contrast: Dramatic Foils) เป็นหนึ่งวิธีการสร้างตัวละครที่ได้ผลดีที่สุด คือการใช้ตัวละครที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับตัวละครตัวหลัก โดยตัวละครที่นำมาเปรียบเทียบนี้จะมีพฤติกรรม ทัศนคติ ความคิด วิถีชีวิต ลักษณะทางกายภาพและอื่นๆ ที่ตรงกันข้ามกับตัวละครหลัก เพื่อที่จะทำให้เกิดการจำกัดความและเน้นย้ำถึงบุคลิกของตัวละครหลักนั้นๆ ได้อย่างชัดเจนขึ้น

(7) <u>การสร้างตัวละครโดยใช้การขยายหรือการทำซ้ำ</u> (Characterization Through Caricature and Leitmotif) เพื่อให้ตัวละครได้เข้าถึงจิตใจและความทรงจำของคนดูมากขึ้น ตัวแสดงก็จะใช้วิธีแสดงคุณสมบัติอันเป็นลักษณะเด่นหรือบุคลิกภาพของตัวละครให้เป็นไปในลักษณะที่มากเกินไปหรือบิดเบือนออกไป เทคนิคนี้เรียกว่า “Caricature” (ภาพล้อ) ซึ่งมาจากเทคนิคในการวาดการ์ตูน อีกวิธีการหนึ่ง เรียกว่า “Leitmotif” คือการสร้างประโยค วลี หรือ

ความคิดของตัวละครนั้นขึ้นมา แล้วให้ตัวละครพูดซ้ำ ทำซ้ำบ่อยๆ จนกลายเป็นตราประจำตัวของตัวละครตัวนั้น

(8) การสร้างตัวละครผ่านการเลือกชื่อ (Characterization Through Choice of Name) เป็นการใช้ชื่อเพื่อควบคุณภาพของเสียง ความหมายหรือแสดงความหมายโดยนัย (connotative) โดยเทคนิคนี้เรียกว่า “Name-Typing” ซึ่งตามปกติผู้เขียนบทจะต้องคิดชื่อของตัวละครอย่างระมัดระวังอยู่แล้ว เพื่อให้เข้าใจในประเด็นนี้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้นบอกซ์ ได้ยกตัวอย่างการตั้งชื่อตัวละครที่โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro) สวมบทบาทใน Taxi Driver ของ Paul Schrader ที่ตัดสินใจตั้งชื่อตัวละครผู้เป็นคนขับแท็กซี่ว่า “ Travis Bickle” ซึ่งเจ้าตัวผู้ตั้งก็เห็นว่าเป็นชื่อที่อยู่ในความทรงจำของผู้คนเป็นชื่อที่ประสบความสำเร็จว่า โจทย์ 2 ประการในการตั้งชื่อของเขาคือเป็นชื่อที่เป็นที่ชื่นชอบและเป็นสัญญะที่สื่อความหมายถึงบางอย่าง Travis นั้นให้ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับการเดินทาง การไม่เคยหยุด เป็นคำที่โรแมนติค เป็นที่ชื่นชอบและดูนุ่มนวล ขณะที่ Bickle เป็นคำที่ฟังดูหนัก เป็นชื่อที่ไม่น่าชื่นชอบ ซึ่งก็สะท้อนให้เห็นบุคลิกของตัวละครทั้งสองด้านหรือในภาพยนตร์อย่าง Dick Tracy นั้น คำว่า Dick เป็นศัพท์แสลงของคำว่า Detective และ Tracy ก็มาจากพื้นฐานที่ว่าเป็นนักสืบต้องสะกดรอย (Trace) ฆาตกร

แนวคิดในการสร้างตัวละครของบอกซ์นี้ผู้วิจัยจะนำมาใช้ในเป็นแนวทางในการวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายของตัวละครที่ฝ่าฝืนอำนาจของสังคมว่าภาพยนตร์ไทยได้ประกอบสร้างความหมายใดให้กับตัวละครกลุ่มนี้ และอย่างไร โดยการประกอบสร้างความหมายและอัตลักษณ์ของตัวละครกลุ่มนี้

ผลงานวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครมีดังนี้

ในกลุ่มงานวิจัยที่เชื่อว่าภาพยนตร์เป็นภาพสะท้อนความเป็นจริงของสังคม งานของอนุสรณ์ ศรีแก้ว (2534) ซึ่งทำการศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ. ชาตรีเฉลิมยุคล นั้นเห็นว่าผู้สร้างได้ทำการวิจารณ์สังคมผ่านตัวละคร แต่การวิจารณ์ดังกล่าวก็เป็นไปในลักษณะเหน็บแนมมากกว่าจะเป็นการวิจารณ์แบบถอนรากถอนโคน

ส่วนในกลุ่มที่มุ่งศึกษาโครงสร้างของภาพยนตร์นั้นมีวิธีการในการวิเคราะห์ตัวละครปรากฏในงานวิจัยดังนี้ ในงานของสุวิมล วงศ์รัก (2547) ซึ่งทำการศึกษา อัตลักษณ์ และการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย-เอเชีย สุวิมลทำการศึกษา ตัวละคร (Character) ดูบทบาทและคุณสมบัติของตัวละคร ด้วยการวิเคราะห์ความหมายจากบุคลิกลักษณะ ทัศนคติ ความคิดและพฤติกรรม

งานของ มาโนช ชุ่มเมืองปัก (2547) ซึ่งศึกษาการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ตลกไทยยอดนิยมชุดบุญชู กับการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์พิจารณาตัวละครในมิติรูปลักษณ์บุคลิกภาพ , พื้นเพชีวิต , นิสัยใจคอ, ทัศนะมุมมอง, พัฒนาการของตัวละคร

ในงานของ จีรบุณย์ ทัศนบรรจง (2533) ซึ่งทำการศึกษาลักษณะของภาพยนตร์ไทยยอดนิยมประเภทวัยรุ่น จีรบุณย์พบว่าในการสร้างตัวละคร ผู้สร้างจะกำหนดตัวละครต่างๆ จากสภาพจริงในสังคม ซึ่งตัวละครในภาพยนตร์เหล่านี้ ส่วนใหญ่เป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นภาพรวมของวัยรุ่นในปัจจุบัน ซึ่งในการวิเคราะห์จะดูลักษณะนิสัย, วัย, อาชีพ และฐานะทางสังคม ของตัวละครเอกฝ่ายชาย ตัวละครเอกฝ่ายหญิง และตัวละครประกอบ

นอกจากนี้งานวิจัยส่วนหนึ่งยังแสดงให้เห็นถึงศักยภาพขององค์ประกอบในการเล่าเรื่องอย่างตัวละครที่สามารถทำหน้าที่ทั้งเปลี่ยนความหมายของเรื่องเล่า หรือเป็นที่ที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของแนวคิดหลังสมัยนิยมเช่น ในงานของศิริพร ไฝศิริ (2544) ซึ่งทำการศึกษาการสร้างสรรค์ในการผลิตซ้ำภาพยนตร์ไทยจากตำนาน “แม่นาคพระโขนง” ซึ่งทำการวิเคราะห์จากภาพยนตร์จำนวน 5 เรื่อง (ศิริพร ไฝศิริ, 2544: 201) พบว่า การผลิตซ้ำภาพยนตร์ไทยจากตำนานแม่นากพระโขนง มีการผลิตซ้ำในรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ตัวละครก็ยังเป็นองค์ประกอบสำคัญในการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์ โดยมีทั้ง (1) ผลิตซ้ำ โดยคงความหมายเดิม เปลี่ยนตัวนักแสดง ใน “แม่นาคพระโขนง” – พบน้อยที่สุด (2) ผลิตซ้ำ แต่เปลี่ยนลักษณะตัวละคร มุมมอง และวิธีการเล่าเรื่อง ใน “แม่นาคอาละวาด” และ “สัญญาใจแม่นาคพระโขนง” – คงไว้ซึ่งแก่นเรื่องและโครงเรื่องเดิม แต่พยายามเปลี่ยนแปลงลักษณะตัวละคร เปลี่ยนมุมมอง และเพิ่มเหตุผลให้เรื่อง เช่น ในสัญญาใจ ผู้สร้างได้เปลี่ยนลักษณะตัวละครของผีแม่นากเป็นผีคุณธรรม (3) ผลิตซ้ำโดยยึมจุดกำเนิดและชื่อตัวละคร เปลี่ยนโครงเรื่องใหม่ใน “แม่นาคคืนชีพ” – หยิบยืม แค่จุดกำเนิดและชื่อของตัวละคร แต่เปลี่ยนโครงเรื่องใหม่ “แม่นาคคืนชีพ” ผลิตซ้ำเพียงแค่หยิบยืมที่มา และตัวละครบางตัวจากตำนานแม่นาคพระโขนงมาใช้กับเรื่องราวที่ถูกผูกสร้างขึ้นมาใหม่ ไม่ได้ดำเนินไปตามโครงเรื่องเดิมที่มีอยู่ แต่ยังคงแก่นเรื่องเดิม

หรือในงานของเพ็ญสิริ เศวตวิหารี 2541 ซึ่งทำการศึกษาอิทธิพลของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ ระหว่างปี พ.ศ. 2538 – 2540 ผู้วิจัยก็พบการใช้สัมพันธบท (Intertexuality) ที่มีลักษณะนำมาจากภาพยนตร์เรื่องอื่นซึ่งปรากฏใน 3 ระดับ ในระดับลักษณะตัวละคร โดยการกำหนดให้ตัวละครเอกมีลักษณะใกล้เคียงกับภาพยนตร์เรื่องอื่น (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี 2541: 111 – 112)

ส่วนในงานวิจัยกลุ่มที่เชื่อในทฤษฎีประกอบสร้างความจริงทางสังคมนั้น แสดงให้เห็นถึงวิธีการและผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความจริงของเรื่องเล่าผ่านตัวละครดังนี้

งานของบงกช เศวตามร์ (2533) ซึ่งทำการศึกษาการสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทยในตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนจากภาพยนตร์ที่ออกฉายในช่วงปี พ.ศ. 2528 – 2530 จำนวนทั้งสิ้น 48 เรื่อง โดยตัวละครที่ทำการศึกษามีทั้งหมด 73 ตัว ประกอบด้วย แม่ 13 ตัว เมียน้อย 12 ตัว หญิงขายบริการทางเพศ 8 ตัว และผู้หญิงแกร่ง 45 ตัว ในการพิจารณาตัวละครเหล่านี้ บงกชได้ทำการวิเคราะห์ (1) คำพูด บทสนทนา (2) บุคลิกภาพ (3) สภาพแวดล้อมทางสังคมของตัวละคร สถานภาพและเครื่องประกอบอื่นๆ เช่น ครอบครัว เพื่อน สนิท เครื่องแสดงฐานะ การศึกษา อาชีพ ฯลฯ (4) กิจวัตร หรือสิ่งที่ทำประจำ เช่น ดื่มเหล้า สูบบุหรี่ อ่านหนังสือ ฯลฯ (5) การแสดงออกต่อสิ่งที่เกี่ยวข้องหรือประสบการณ์ของตัวละคร (บงกช เศวตามร์, 2533: 30) โดยในการวิเคราะห์ตัวละคร บงกชได้นำเอา แนวคิดของคาสตีย์และเพรส (Alan Casty และ Press) มาใช้ในการศึกษาตัวละครซึ่งประเด็นที่ใช้ในการวิเคราะห์ ประกอบด้วย (1) ข้อมูลทั่วไป เกี่ยวกับตัวละคร เช่น อายุ ระดับการศึกษา อาชีพ ฐานะทางเศรษฐกิจ ปริบทของครอบครัว และสังคมส่วนตัว บุคลิกภาพเฉพาะตัว ฯลฯ (2) ความต้องการและความปรารถนาสูงสุดของตัวละคร (3) เหตุการณ์ที่ต้องเผชิญและแรงผลักดันให้เกิดพฤติกรรม (4) ปฏิกิริยาต่อสถานการณ์นั้น การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (5) ปฏิกิริยาตอบสนองจากบุคคลอื่น และ(6) ผลที่ได้รับในท้ายที่สุด (บงกช เศวตามร์, 2533: 31) ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ได้นำแนวคิดคาสตีย์และเพรสมาใช้ในการวิเคราะห์ตัวละครที่มีลักษณะฝ่าฝืนอำนาจของสังคมด้วย

จากการศึกษาบงกชพบว่าการประกอบสร้างความเป็นจริงของภาพยนตร์ต่อผู้หญิงแกร่งในสองลักษณะ (1) ลักษณะแรก มีความเป็นตัวของตัวเอง ความเด็ดเดี่ยวมั่นคงในความปรารถนาของตนเอง การพยายามใช้ศักยภาพของตนเอง และที่สำคัญ คือ ความกล้าหาญไม่หวาดหวั่นในการยืนยันความถูกต้อง แม้จะถูกต่อต้านจากผู้ชาย (2) ลักษณะที่สอง ในอีกด้านหนึ่งภาพยนตร์ก็ได้ประกอบสร้างความเป็นจริงให้ตัวละครหญิงหลายคนต้องตกอยู่ใต้อำนาจของชาย เช่น สามารถใช้ประโยชน์จากชายคนหนึ่งได้เพราะมีชายอีกคนวางแผนการอยู่เบื้องหลัง หรือการแสดงให้เห็นว่า ไม่ว่าจะเก่งแค่ไหน ผู้หญิงก็ยังตกอยู่ในอำนาจของความรักความหลง หรือแสดงความกล้าหาญเด็ดเดี่ยวในทางที่ไม่ถูกต้อง เช่น การสำส่อนทางเพศเพื่อแก้แค้นสามีของตน และหากเธอยังยืนยันที่จะต่อสู้ในวิถีทางที่ถูกต้องจนประสบความสำเร็จหรือพิสูจน์ตัวเธอได้ เธอกลับจะได้รับความทุกข์ หรือถูกกำจัดออกจากสังคมนั้น ซึ่งท้ายที่สุดแล้วบงกชเห็นว่าการประกอบสร้างความจริงของภาพยนตร์ผ่านตัวละครเหล่านี้ก็ได้แสดงให้เห็นถึงทรรศนะของผู้สร้าง

ภาพยนตร์ไทยยังไม่ยอมรับการเป็นผู้หญิงแกร่งอย่างแท้จริง (บงกช เศวตามร์, 2533: 120) ซึ่งหากเราวิเคราะห์จากเนื้อหาในภาพยนตร์ที่บงกชได้ทำการศึกษาแล้วก็จะพบว่าผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนั้นไม่เพียงแต่จะไม่ยอมรับสถานะอันก้าวหน้าของผู้หญิงแล้ว ยังใช้การประกอบสร้างเรื่องเล่า “ข่มขู่” ด้วยการลงโทษตัวละครอีกด้วย

นอกจากนี้ภาพยนตร์ไทยนำเสนอแต่ภาพผู้หญิงแกร่งที่ข้องเกี่ยวอยู่แต่เรื่องชีวิตส่วนตัวเกือบทั้งหมด ซึ่งแตกต่างไปจากสภาพความเป็นจริงของสังคมที่ผู้หญิงแกร่งมีความสามารถในหลากหลายสาขาอาชีพ ซึ่งในประเด็นนี้นั้นบงกชเห็นว่า ผู้ผลิตยังคงกำหนดกรอบให้ผู้หญิงมีชีวิตอยู่แต่กับโลกส่วนตัว ไม่ได้ก้าวไปสู่ปริมณฑลของวงการอาชีพหรือประเด็นทางสังคมอย่างแท้จริง(บงกช เศวตามร์, 2533: 120)

ลักษณะเช่นนี้ยังพบในงานของพนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ซึ่งทำการศึกษากระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทยในภาพยนตร์ พนิดาได้ทำการวิเคราะห์ตัวละครในสองประเด็นคือลักษณะนิสัยและสถานภาพ บทบาทหน้าที่ของตัวละครจากภาพยนตร์ 9 เรื่อง พบว่าภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่ภาพยนตร์ประกอบสร้างนั้น ในเรื่องของชนชั้นส่วนใหญ่เป็นการเสนอเรื่องราวของผู้หญิงชนชั้นกลาง

ในด้านลักษณะนิสัย ภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างให้ลักษณะนิสัยของตัวละครผู้หญิงที่พบมากที่สุด 2 แบบ คือ มีความอ่อนแอทางกายภาพซึ่งส่งผลให้ผู้หญิงต้องเรียกร้องให้ผู้ชายคอยปกป้องคุ้มครอง หรือไม่ก็มีความอ่อนแอทางด้านจิตใจ ซึ่งทำให้ผู้หญิงตัดสินใจกระทำในสิ่งที่ผิดเพราะทนต่อสิ่งเร้าหรือแรงกดดันไม่ได้

ส่วนลักษณะนิสัยอีกแบบที่พบในตัวละครหญิงคือ อ่อนโยน ใจดี มีเมตตาต่อคนรอบข้าง ซึ่งจะส่งผลให้ตัวละครหญิงเหล่านี้ได้รับความรัก ความชื่นชมจากตัวเอกชาย ลักษณะนิสัยที่พบโดยทั่วไปของตัวละครหญิงจากภาพยนตร์ 9 เรื่อง คือ รักสามีและลูก กล้าหาญ เด็ดเดี่ยว ขยัน เอาแต่ใจตัวเอง (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544: 72)

ส่วนในด้านของอาชีพจะทำอาชีพประเภทบริการซึ่งสังคมมองว่าเป็นอาชีพของผู้หญิง มีตัวละครส่วนน้อยที่ทำอาชีพแพทย์ ซึ่งถือเป็นอาชีพที่เป็นพรมแดนของผู้ชาย แต่ผู้สร้างก็ได้ประกอบสร้างความจริงให้ตัวละครเอกหญิงที่ประกอบอาชีพแพทย์ทั้งสองต้องพบกับชะตากรรมที่เลวร้ายและถูกกระทำจากผู้ชาย โดยคนหนึ่งถึงกับเสียชีวิต (ในภาพยนตร์เรื่อง ”คนจรฯลฯ”) ขณะที่อีกคนรอดชีวิตมาได้เพราะความรักและเมตตาของผู้ชายที่มีต่อเธอ (ในภาพยนตร์เรื่อง “โคลนนิ่ง คนก้อปปี้คน”) (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544: 70-71)

ในด้านบทบาทของผู้หญิงในภาพยนตร์ มีภาพยนตร์ 3 เรื่องได้แก่ “สวัสดีบ้านนอก” “นางนาก” และ “เรื่องตลก 69” ที่ตัวละครหญิงอยู่ในฐานะผู้กระทำที่เป็นต้นเหตุแห่งปัญหาและความขัดแย้ง 2 ใน 3 เรื่อง ได้แก่ “นางนาก” และ “เรื่องตลก 69” ความวุ่นวายและปมปัญหาที่เกิดขึ้นจบลงด้วยความสูญเสียของตัวละครเอกหญิงทั้งสอง มีเพียง “สวัสดีบ้านนอก” เท่านั้นที่เรื่องราวคลี่คลายจบลงด้วยดี นอกจากนั้นในภาพยนตร์ที่เหลืออีก 5 เรื่องตัวละครหญิงจะเป็นผู้ถูกกระทำโดยมีสาเหตุมาจากผู้ชายทั้งสิ้น อาทิ ใน “ดอกไม้ในทางปืน” และ “คนจรฯลฯ” ตัวเอกหญิงถูกทำร้ายจนเสียชีวิตจากเหตุที่ผู้ชาย (สามีและน้องชาย) ก่อไว้ และ ใน “กำแพง” ตัวเอกหญิงถูกทำร้ายและเสียชีวิตจากเหตุเพลิงไหม้โดยที่ตัวเอกชายไม่สามารถช่วยเธอไว้ได้ และยังฆ่าตัวตายตามภายหลัง แต่หากตัวละครหญิงอยู่ในฐานะของผู้ที่มีบทบาทในการแก้ไขสถานการณ์อันเลวร้าย และช่วยเหลือตัวเอกชายไว้ ผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะสื่อออกมาในลักษณะ “เหนือจริง” มากกว่า “สมจริง” ดังที่ปรากฏใน “ล่าระเบิดเมือง” (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544: 72-73)

พนิดาได้สรุปผลจากการศึกษาภาพยนตร์ทั้ง 9 เรื่อง ทั้งหมดพบว่าภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์มีความสอดคล้องกับภาพลักษณ์ของผู้หญิงในรูปแบบอุดมคติเป็นอย่างมาก ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าภาพยนตร์ไทยทั้ง 9 เรื่องเป็นเสมือนเครื่องมือในการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในรูปแบบอุดมคติให้แก่สังคมไทย (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544: 106-107)

ในงานของสุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ซึ่งทำการศึกษาเรื่องการสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง นั้นงานวิจัยได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของตัวละครในการประกอบสร้างความหมายให้กับเรื่องราว โดยเฉพาะตัวละครที่มีคุณสมบัติฝ่าฝืนอำนาจของสังคมอย่าง “แดง ไบร์เลย์” ให้แตกต่างไปจากความหมายของ “อันธพาล” ตามการนิยามของคณะรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ภาพตัวแทนของแดงไบร์เลย์คือมีพฤติกรรมการจับกลุ่มรวมตัว และตั้งตัวเป็นแก๊งค์ไบร์ เลย์ ซึ่งสื่อความหมายถึงความเป็นอันธพาลที่ประพฤติตนสร้างความเดือดร้อนรำคาญให้แก่ประชาชน แต่ภาพยนตร์ได้ทำการประกอบสร้างความหมายใหม่ให้เป็น แดง ไบร์เลย์ เป็นอันธพาลที่มีคุณธรรม เป็นคนดีในสายตาของเพื่อนๆ แต่ในขณะเดียวกันก็สื่อความหมายโดยนัยให้เห็นว่า คนทำดีย่อมได้ดี คนทำชั่วย่อมได้ชั่ว โดยวิธีการประกอบสร้างความหมายที่ถูกนำมาใช้ในภาพยนตร์ ได้แก่

- นำเสนอแง่มุมชีวิตของแดง ไบร์เลย์ ในหลายมิติ (Multidimension) โดยการนำเสนอแง่มุมต่างๆ ของชีวประวัติ แดง ไบร์เลย์ เพื่อจะบอกกับคนดูว่า วิถีชีวิตของคนเป็นอันธพาลนั้น ไม่ได้มีความเลวมาตั้งแต่ต้น เพราะก่อนที่จะก้าวเข้ามาเป็นอันธพาล เขาก็อาจเคยมีวิถีชีวิตในด้านดี

มาก่อน เช่น ชีวิตในวัยเด็กของแดงที่ทำผิดครั้งแรกเพื่อต้องการปกป้องมารดา และเพราะเป็นคนรักเพื่อน หรือการเล่าเรื่องว่าวิถีชีวิตหลังจากได้ใช้ชีวิตเป็นอันธพาลแล้วระยะหนึ่ง ชีวิตมีความเปลี่ยนแปลงในด้านดีหรือด้านเลวอย่างไรในบั้นปลาย เช่น การติดคุกรับโทษที่ตัวเองได้ก่อไว้ หรือการตอบแทนคุณมารดา เป็นต้น (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 134) วิธีการเช่นนี้เป็นการรื้อความหมายของ “อันธพาล” บางส่วนออก และแทนที่ด้วยความหมายของ “นักเลงแบบเก่า” บางส่วน (เช่น ไม่ทำร้ายใครก่อนลับหลัง ไม่รังแกผู้หญิง ไม่เอาเปรียบคนที่อ่อนแอกว่า ช่วยเหลือชุมชน เป็นต้น) ซึ่งการประกอบสร้างเรื่องเล่าของผู้สร้างทั้งหมดนี้ ช่วยให้ภาพของแดง ไบร์เลย์ปรากฏเป็นทางบวกในสายตาผู้ชม

- การสร้างความหมายผ่านจุดยืนการเล่าเรื่องของ สุริยน ศักดิ์ไทสง (Narrator standpoint) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของแดง ไบร์เล่ย์ ซึ่งทำให้ภาพลักษณ์มีความแตกต่างไปจากมุมมองของรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ โดยการเล่าเรื่องให้เห็นว่าแดง ไบร์เลย์ มีความหวังดีต่อเพื่อน รักเพื่อนและสามารถแก้แค้นแทนเพื่อนได้ เช่น การที่เขาไม่สนับสนุนเปี๊ยกให้มามีชีวิตเป็นอันธพาล หรือการที่เขาต้องแตกหักกับปุ๊เพราะปุ๊ไปทำร้ายเปี๊ยกซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของเขา เป็นต้น
- การสร้างความหมายผ่านแก่นเรื่อง (Theme) ด้วยการสร้างความหมายผ่านความคิดเห็นและทัศนคติของผู้สร้างภาพยนตร์ คนทำดีย่อมได้ดี คนทำชั่วย่อมได้ชั่ว โดยผู้สร้างเล่าเรื่องให้เห็นว่า การประพฤติตนเป็นอันธพาลของแดง ไบร์เลย์ทำให้เขาได้รับการลงโทษทั้งจากด้านศีลธรรมและด้านกฎหมาย ไม่ว่าจะเป็น การที่ไม่สามารถบวชเพื่อทดแทนคุณมารดาตามที่ตนได้สัญญาไว้ การต้องจำคุกเป็นเวลาหลายปี และประสบอุบัติเหตุรถคว่ำในที่สุด (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 150)

นอกจากประเด็นของการประกอบสร้างความหมายของตัวละครที่มีลักษณะขัดขืนอำนาจของสังคมอย่างแดง ไบร์เลย์ แล้ว ผลการวิจัยยังแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของ “ตัวละคร” ในการประกอบสร้างเพื่อให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง (Real) ด้วยวิธีการต่างๆ ต่อไปนี้

(1) ประกอบสร้างเรื่องราวของตัวละครจากบุคคลที่มีตัวตนจริงในฐานะคนธรรมดา ที่มีความรู้สึกที่หลากหลาย มีพฤติกรรมทั้งด้านดีและด้านเลว ที่ผู้ชมเคยสัมผัสหรือมีประสบการณ์โดยตรงจากโลกแห่งความเป็นจริง (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 175)

(2) การคัดเลือกนักแสดง (casting) เพื่อให้รูปลักษณ์สอดคล้องกับบทบาทของตัวละคร มากที่สุด โดยเน้นคุณลักษณะในเรื่องหน้าตาและรูปร่าง มี 2 กรณี

- กรณีตัวละครเป็นบุคคลที่มีตัวตนจริงและมีรูปลักษณ์ยืนยันอย่างชัดเจน ผู้สร้างจะคัดเลือกนักแสดงให้มีความเหมือนหรือคล้ายกับตัวละครนั้นให้มากที่สุด ซึ่งสุภามองว่าเป็นการสร้าง Icon Sign
- กรณีที่ตัวละครมีตัวตนจริง แต่ไม่มีหลักฐานยืนยันรูปลักษณ์อย่างชัดเจน ผู้สร้างใช้วิธีคัดเลือกนักแสดงโดยสร้างความเกี่ยวพันโดยตรง ซึ่งเป็นวิธีการที่ต้องอาศัยการคิดหาเหตุผลของผู้ชมเพื่อที่จะเชื่อมโยง “ความเป็นจริง” ของนักแสดง ไปสู่การยอมรับในตัวละคร ซึ่งสุภามองว่าเป็นการสร้าง Index Sign แต่อาจสร้างการยอมรับไม่ดีเท่าวิธีแรก เช่น คัดคนที่มีรูปร่างหน้าตาเหมือนกับคนโบราณมากที่สุดเพื่อมารับบทเป็นคนไทยในสมัยรัชกาลที่ 4

(3) การเตรียมความพร้อมให้นักแสดงก่อนการแสดงจริง (work shop) เพื่อสร้างความเหมือนจริงให้บทบาทตัวละคร โดยเน้นคุณลักษณะด้านบุคลิก ได้แก่ กิริยาอาการและการแสดงออกที่ทำให้ผู้ชมยอมรับว่าเป็นตัวละครตัวนั้น, การใช้ภาษาพูดให้สอดคล้องกับยุคสมัยที่เกิดเหตุการณ์ (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 177)

(4) การสร้างความเกี่ยวพันกับผู้ชมโดยตรง (Reference relevance) ผ่านตัวละคร วิธีการนี้จะเอาสิ่งที่ผู้ชมเคยรับรู้หรือเคยสัมผัสในโลกแห่งความเป็นจริงมาเชื่อมโยงกับ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์ เพื่อสร้างความเกี่ยวพันเพื่อให้ผู้ชมเกิดการยอมรับในความเหมือนจริงและเพื่อใช้เป็นแนวทางในการประกอบสร้างตัวละครสมมุติหรือตัวละครสำคัญที่ไม่สามารถกำหนดบุคลิกของตัวละครได้ เช่น การนำเอาบุคลิกลักษณะของหลวงพ่อคูณมาสร้างเป็นบุคลิกของหลวงพ่อธรรมโชติในภาพยนตร์เรื่องบางระจัน (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 179)

งานของ จิรัฏฐ์ เผ่าจิระศิลป์ชัย (2548) ซึ่งทำการศึกษาการนำเสนอภาพก่อการร้ายและตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิมในภาพยนตร์อเมริกัน ช่วงปี 1994 – 1998 ได้ทำการ

วิเคราะห์การนำเสนอตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิม ผ่านองค์ประกอบในการเล่าเรื่อง โดยประเด็นที่ทำการวิเคราะห์ ได้แก่ (1) ภูมิหลังความเป็นมา ประกอบไปด้วย ถิ่นฐาน, ฐานะ, อาชีพ, การศึกษา , สถานภาพ (2) ลักษณะทางกายภาพภายนอก ประกอบไปด้วย เพศ, วัย, รูปร่างหน้าตา ได้แก่ หน้าตา ผม ผิว และลักษณะรูปร่าง, การแต่งกาย, บุคลิกภาพ และการพูดจา(3) ลักษณะภายในใจ ได้แก่ ลักษณะนิสัยใจคอ และ แรงจูงใจ

ซึ่งจิรัฏฐ์พบว่าในการนำเสนอตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิมจากสายตาของผู้สร้างชาวอเมริกันนั้นมีการประกอบสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องให้แก่ตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิม ให้มีลักษณะต่างๆ ดังนี้ (1) เป็นนักรบที่คลั่งศาสนา (2) เป็นอาชญากรบ้าคลั่ง และ (3) เป็นเหยื่อของความขัดแย้งที่เก็บกดและมีอารมณ์รุนแรง และจากภาพยนตร์ทั้งหมดที่นำเสนอตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิมออกมาในลักษณะต่างๆ นั้นพบลักษณะร่วมของผู้ก่อการร้ายมุสลิม คือ เป็นชายที่มักมาจากตะวันออกกลาง ชอบใช้ความรุนแรงโดยใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล และมีความคิดต่อต้านอเมริกา

เนื้อหาของภาพยนตร์ยังมีการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับลักษณะของการก่อการร้ายในลักษณะต่างๆ คือ (1) การก่อการร้ายที่เป็นการกระทำของขบวนการที่เป็นส่วนหนึ่งของการทำสงครามทางศาสนา (2) การก่อการร้ายที่มีลักษณะเป็นการก่ออาชญากรรมของกลุ่มบุคคล และ(3) การก่อการร้ายเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลเพื่อตอบโต้ทำลายล้างอำนาจ ทั้งนี้ภาพยนตร์นำเสนอว่าการก่อการร้ายเป็นสิ่งที่สามารถแก้ไขปัญหาได้ด้วยความสามารถของวีรบุรุษ (ชาวอเมริกัน) ที่ส่วนใหญ่จะเป็นเจ้าหน้าที่ของรัฐ

งานของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) ในการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ไทย-ลาวในสื่อบันเทิงไทย: ศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” ได้แสดงให้เห็นถึงการประกอบสร้างความหมายโดยการเล่าเรื่องผ่านตัวละคร โดยความหมายต่างๆ ถูกถ่ายทอด ผ่านสมญานาม บทบาทในเรื่อง ภูมิหลัง บุคลิกลักษณะ การใช้ภาษา การแต่งกายของตัวละคร โดยตัวละครสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ๆ ได้แก่ (1) กลุ่มคนลาว (2) กลุ่มคนไทย และ (3) กลุ่มศูนย์กลางความเป็นโลก (global centres)

จากการทบทวนแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวกับตัวละครเพื่อจะนำมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ตัวละครในภาพยนตร์ที่มีลักษณะขัดขืนอำนาจของสังคม สามารถสรุปเกณฑ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ “ตัวละคร” ได้ดังนี้

(1) ข้อมูลทั่วไป เกี่ยวกับตัวละคร ประเด็นในการพิจารณา ได้แก่

- บทบาทอาชีพ
- ภูมิหลัง และสภาพแวดล้อมการศึกษา ชนชั้น เพศ วัย
- การสร้างร่างกาย
- การแต่งกาย
- บทสนทนา ภาษาที่ใช้ สำเนียง ลักษณะของเสียง
- บุคลิกลักษณะ ท่าทาง นิสัยใจคอ
- สมญานาม
- การเคลื่อนไหวของร่างกายที่สะท้อนออกมาเป็นบุคลิกภาพ เช่น คล่องแคล่ว งุ่มง่าม
- การกระทำอะไรบ้างที่ปรากฏ หรือไม่ปรากฏ เพราะเป็นการบอกว่าการกระทำอะไรที่ปกติในวัฒนธรรม ไม่ปกติในวัฒนธรรม และการปรากฏนั้นปรากฏมากหรือน้อย
- รายละเอียดการเรียงลำดับก่อนหลังของการกระทำ
- การกระทำในแบบไหน ควรจะถูกแสดงเท่าไหร่ในภาพยนตร์ (พิจารณาร่วมกับการตัดต่อ)

(2) ความต้องการและความปรารถนาสูงสุดของตัวละคร

(3) เหตุการณ์ที่ต้องเผชิญและแรงผลักดันให้เกิดพฤติกรรม

(4) ปฏิกิริยาต่อสถานการณ์นั้น การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร

(5) ปฏิกิริยาตอบสนองจากบุคคลอื่น

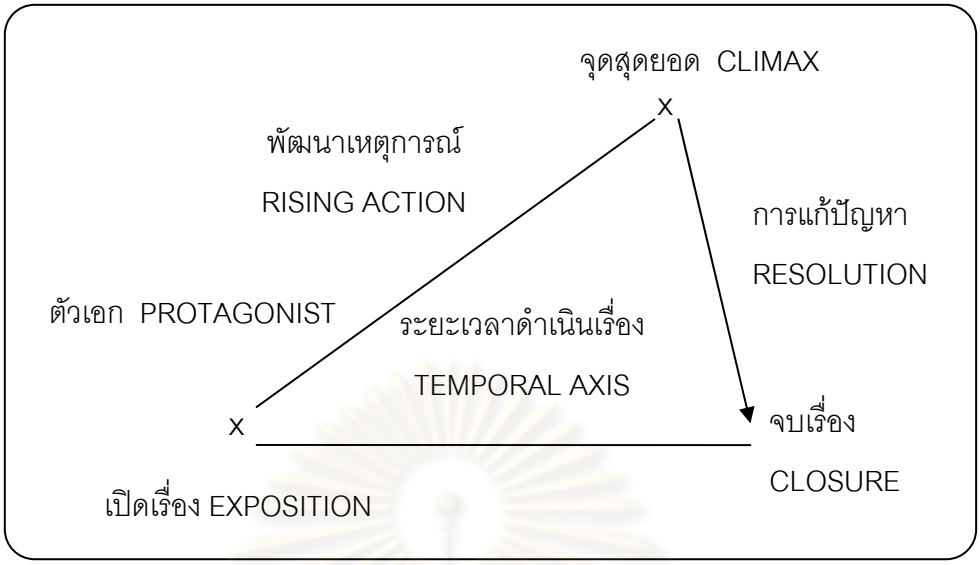
(6) ผลที่ได้รับในท้ายที่สุด

6.3.3 <u>โครงเรื่อง</u>

1) <u>โครงเรื่องคืออะไร</u>

กุสตาฟ เฟรย์แท็ก (Gustav Freytag) นักวิเคราะห์ชาวเยอรมันได้เสนอโครงสร้างในการเล่าเรื่องรูปตัววี สำหรับเรื่องบันเทิงคดี (Fiction) ไว้ดังนี้ (Louise Giannetti 1990: 305)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 2-5: โครงสร้างการเล่าเรื่องตามแนวคิดกุสตาฟ เฟรย์แท็ก

จากแผนภาพนี้ อธิบายโครงสร้างในการเล่าเรื่อง ได้ว่า เรื่องเล่าเริ่มต้น (Exposition) จากความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลัก มีการพัฒนาเรื่องเป็นลำดับไปสู่จุดสุดยอด (Climax) แล้วจบเรื่องราวลงภายหลังจากปมปัญหาความขัดแย้งได้รับการแก้ไข (Resolution)

โครงสร้างรูปตัววีนี้ เป็นโครงสร้างมาตรฐานที่ปรากฏแพร่หลายในเรื่องเล่าหลายประเภท โดยเฉพาะในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ชั้นครูหรือภาพยนตร์เกรดบี โครงเรื่องก็จะเป็นไปตามสูตรนี้ทั้งสิ้น ซึ่งเราเรียกสูตรโครงเรื่องนี้ว่าเป็นโครงเรื่องแบบดั้งเดิม หรือโครงเรื่องแบบคลาสสิค โดยการลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องในเรื่องเล่าแทบทุกชนิดมี 5 ขั้นตอน ได้แก่

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition) เป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร ฉาก สถานที่ เปิดประเด็นปัญหาหรือเผยปมขัดแย้งให้ชวนติดตาม การเริ่มเรื่องไม่จำเป็นจะต้องเรียงตามลำดับเหตุการณ์ อาจเริ่มจากตอนกลาง หรือย้อนจากตอนท้ายไปหาต้นก็ได้

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่องสมเหตุผล ปมปัญหาหรือความขัดแย้งทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์อยู่ในช่วงยุ่งยาก

(3) ภาวะวิกฤติ(Climax) เกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวกำลังถึงจุดแตกหัก และตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ

(4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) สภาพหลังจากที่จุดวิกฤติผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำหรือประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผยหรือข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป

(5) การยุติของเรื่องราว (Ending) การสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด การจบอาจหมายถึง การสูญเสีย อาจจบแบบมีความสุขหรือทิ้งท้ายให้คิดก็ได้

ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้จะนำแนวคิดเกี่ยวกับโครงสร้างการเล่าเรื่องรูปตัววีของเฟรย์แท็กนำไปพิจารณาประกอบกับการวิเคราะห์สิ่งที่เกิดขึ้นกับตัวละคร

ในงานวิจัยที่พิจารณาถึงโครงสร้างของภาพยนตร์ดังเช่นในการศึกษาของฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) ซึ่งทำการศึกษาการวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรีโดยใช้เกณฑ์โครงเรื่องแบบคลาสสิคพบว่าภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี มี

(1) โครงสร้างการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษ โดยโครงสร้างการเล่าเรื่องมี 3 รูปแบบซึ่งสะท้อนถึงความเห็นของผู้สร้างที่มีต่อปัญหาของสตรี คือ

- โครงเรื่องที่จัดเรียงตามภาวการณ์ กล่าวคือ ประกอบด้วย ภาวะ 4 ภาวะ เรียงลำดับตั้งแต่ ภาวะดุลภาพ (Equilibrium) ภาวะวิกฤติ (Disruption) การปรับสภาพ (Equalizing) และการกลับสู่ความสงบ (New Equilibrium) อีกครั้ง ซึ่งฉลองรัตน์เห็นว่าการเล่าเรื่องในลักษณะเช่นนี้นั้น สะท้อนความคิดของผู้เล่าที่เชื่อว่าปัญหาของสตรีนั้นมีที่มาที่ไปชัดเจน กล่าวคือ ปัญหาของผู้หญิงเกิดมาจากสังคม หรือการขัดแย้งระหว่างเพศ และเมื่อมีปัญหาก็ต้องมีวิธีการแก้ไขปัญหา ซึ่งการแก้ปัญหานั้นในที่สุดก็จะนำผู้หญิงคืนสู่ความสงบ ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าความหมายตามรูปแบบโครงสร้างนี้ เป็นการมองโลกในแง่ดี และเห็นเรื่องราวต่างๆ ในชีวิตเป็นสูตรสำเร็จ

- โครงเรื่องที่ตัดภาวะความสงบสุขออกไป กล่าวคือ ตัดภาวะดุลภาพในตอนแรกออกไป เริ่มเรื่องด้วยภาวะวิกฤติ แล้วจึงพัฒนาไปสู่การปรับสภาพ และการกลับสู่ความสงบอีกครั้ง ซึ่งฉลองรัตน์เห็นว่าโครงเรื่องที่ตัดภาวะดุลภาพออกไปนั้น สะท้อนความคิดผู้เล่าเรื่องที่เชื่อว่า ผู้หญิงเป็นเพศที่เกิดมาพร้อมกับปัญหา (เปิดเรื่องขึ้นมาก็เจอปัญหาแล้ว) เพราะสังคมถือเพศชายเป็นใหญ่ มีปัญหารอเพศหญิงอยู่ก่อนแล้ว แต่ผู้เล่าก็ยังมีความเชื่อที่ว่าแม้ผู้หญิงจะเกิดมา

พร้อมปัญหา(เพราะเรื่องเล่าเริ่มต้นด้วยภาวะปัญหา) แต่ก็มีวิธีในการแก้ไขปัญหาด้วย ซึ่งผู้หญิงต้องค้นหาต่อไป และเมื่อค้นพบแล้วมันก็จะนำผู้หญิงให้พ้นจากความทุกข์ได้

- โครงเรื่องที่มีสลับภาวะการณ์ เล่าเรื่องโดยนำภาวะหลังการแก้ไขปัญหาสำเร็จมาขึ้นต้น ฉลองรัตน์เห็นว่าในการการเล่าเรื่องแบบนี้ ผู้เล่าเรื่องเชื่อว่า การจะเข้าใจปัญหาของสตรี จะต้องมองปัญหาจากภาพรวม และมองทั้งระบบจึงจะเข้าใจปัญหาได้อย่างชัดเจน เพราะปัญหาของเพศหญิงไม่ได้เกิดจากเพศตรงข้ามอย่างเดียว แต่อาจเกิดจากธรรมชาติของเพศหญิง หรือเกิดจากสังคม เหมือนกับโครงเรื่องที่มีการสลับภาวการณ์ ที่เล่าเรื่องโดยนำภาวะหลังการแก้ไขปัญหาสำเร็จมาขึ้นต้น ทำให้มองปัญหาต่างๆ ได้ชัดเจน เพราะผ่านเหตุการณ์ต่างๆ มาแล้ว (ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539: 121)

ซึ่งการจัดเรียงภาวการณ์ทั้ง 3 แบบ มีจุดร่วมกันคือ โครงเรื่องทุกรูปแบบจะมีภาวะปัญหา และการแก้ไขปัญหา ซึ่งฉลองรัตน์เห็นว่าสิ่งนี้สื่อความหมายว่าผู้เล่ายอมรับว่าปัญหาของเพศหญิงนั้นมีอยู่จริง และทุกปัญหานั้นมีทางแก้ไขได้

การประกอบสร้างการเล่าเรื่องผ่านโครงเรื่องให้ตอนเปิดเรื่องให้ผู้ชมติดตามพฤติกรรมและปมปัญหาของตัวละคร ตัวละครเอกต้องต่อสู้ เจอกับอุปสรรคบ้าง และจบเรื่องด้วยความสุขเสมอเช่นนี้นั้น แสดงให้เห็นถึงการประกอบสร้างความจริงผ่านการเล่าเรื่องผ่านพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงของภาพยนตร์ ที่ทำให้เรื่องราวที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ได้กลายเป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalisation) ที่เกิดขึ้นได้กับทุกคน เป็นคู่มือที่บอกเราว่าหากเกิดปัญหาเช่นในภาพยนตร์หรือหากคนรู้สึกว่าตัวเองกับตัวละครมีความใกล้เคียงกันก็ควรการแก้ปัญหาด้วยวิธีการที่ภาพยนตร์บอกไว้และจะได้รับความสุขสมหวังเป็นรางวัลในท้ายที่สุด ซึ่งทั้งหมดเหล่านี้ล้วนแต่แสดงให้เห็นถึงการทำงานของอุดมการณ์ผ่านพื้นที่ภาพยนตร์ทั้งสิ้น เช่น ความเป็นเมียหลวงจะถูกบอกผ่านเนื้อหาในรูปของภาพยนตร์และละครอยู่เสมอว่า หากผู้ชายมีเมียน้อย ต้องอดทน เอาใจใส่ลูก ไม่ช้าผู้ชายก็ต้องกลับมาตายรังในที่สุด เป็นต้น

ส่วนในงานวิจัยกลุ่มที่เชื่อว่าภาพยนตร์เกิดจากการประกอบสร้างความหมายอย่างงานของสุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ซึ่งทำการศึกษาเรื่องการสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง ได้ทำเห็นถึงกระบวนการในการประกอบสร้างความจริงของภาพยนตร์ผ่านองค์ประกอบโครงเรื่องที่ทั้งเรื่องแต่ง กับเรื่องจริงถูกทำให้ผสมผสานประหนึ่งว่าเป็นเรื่องจริงทั้งหมด

วิธีการของผู้สร้างในการวางโครงเรื่องที่มาของโครงเรื่องจะมี 2 ลักษณะ คือมีทั้งมาจากการค้นคว้าข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ซึ่งต้องผ่านกระบวนการทำงานอย่าง

ละเอียดของผู้สร้าง เพื่อให้มีความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงมากที่สุด และมาจากการอ้างอิงประสบการณ์ตรงของผู้อื่น (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 178)

แต่พอมาถึงขั้นที่ต้องประกอบสร้างนั้น รูปแบบของโครงเรื่องนั้น จำแนกได้เป็น 2 รูปแบบ คือ

(1) <u>โครงเรื่องที่ยึดการลำดับเหตุการณ์จริงเป็นหลัก</u> คือเน้นเหตุการณ์จริงตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์หรือตามการเล่าขานของตำนานเป็นหลัก ผู้สร้างไม่สามารถหลีกเลี่ยงหรือเติมแต่งเหตุการณ์ให้ต่างไปจากตามประวัติศาสตร์หรือตามตำนานได้มากนัก เพราะความเป็นจริงนั้นอยู่ในการรับรู้ของคนส่วนใหญ่ ถ้าใส่อะไรนอกเหนือไปจากที่คนส่วนใหญ่รู้แล้วจนอาจส่งผลให้การประกอบสร้าง “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์ไม่ได้รับการยอมรับจากผู้ชม

(2) <u>โครงเรื่องที่ยึดการลำดับเหตุการณ์ที่แต่งเติมเป็นหลัก</u> วิธีการนี้ผู้สร้างจะให้ความสำคัญกับการแต่งเติมเหตุการณ์เพื่อให้สอดคล้องกับประเภทของภาพยนตร์ (genre) เป็นหลัก ที่ทำได้เช่นนี้ก็เพราะ “ความเป็นจริง” ที่นำมาประกอบสร้างไม่ได้อยู่ในการรับรู้ส่วนใหญ่ของคนในสังคม แต่เหตุการณ์บางส่วนก็ต้องตามเหตุการณ์จริงด้วยเพื่อสร้างการรับรู้แก่ผู้ชมว่าเรื่องราวในภาพยนตร์เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้น เช่น การประกอบสร้างความจริงเกี่ยวกับชีวิตของแดง ไบร์เลย์ ใน 2499 อันธพาลครองเมืองนั้น ผู้สร้างได้เติมเหตุการณ์ที่ไม่ได้เกิดขึ้นจริงเข้าไปด้วย ซึ่งที่ทำเช่นนี้ได้นั้นก็เพราะเรื่องเล่าเกี่ยวกับแดง ไบร์เลย์ไม่ได้อยู่ในการรับรู้ของผู้ชมมากนักมาก่อน

การเปิดเผยกระบวนการประกอบสร้างความเป็นจริงของกลุ่มภาพยนตร์ที่ได้ชื่อว่าอิงเรื่องจริงของสุภานั้น ช่วยตอกย้ำให้เห็นถึงการทำงานของกระบวนการประกอบสร้างความจริงที่ดำรงอยู่ไม่ใช่แต่เรื่องเรื่องเล่าที่รับรู้กันว่าเป็นเรื่องแต่งเท่านั้น แต่มันดำรงอยู่ในเรื่องเล่าที่รับรู้กันว่าเป็นเรื่องจริงด้วย และการประกอบสร้างความจริงในพื้นที่กึ่งจริงกึ่งแต่งเช่นนี้ก็เป็นพื้นที่ที่อุดมการณ์ทำงานได้ผลมากที่สุด

เช่นเดียวกับงานของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) ซึ่งทำการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ไทย-ลาวในสื่อบันเทิงไทย: ศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” มีความน่าสนใจตรงสามารถแสดงให้ผู้อ่านเห็นถึงกระบวนการและผลลัพธ์ของการประกอบสร้างความจริงผ่านแก่นเรื่องและโครงเรื่อง ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายในที่นี้ได้แก่ อัตลักษณ์ความเป็นลาวที่เป็นกระบวนการที่ประกอบสร้างยังไม่เสร็จสิ้น และความสัมพันธ์ความเป็นลาว ความเป็นไทย และความเป็นโลกที่หลากหลายรูปแบบทั้งยอมรับ ต่อรอง และต่อต้าน

ในงานวิจัยชิ้นนี้สนใจการใช้แก่นเรื่องและโครงเรื่อง มาเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการประกอบสร้างความเป็นจริงของอัตลักษณ์ความเป็นลาวนั้นผ่านวิธีการ การสร้างอารมณ์ของเรื่อง (tone) โดยมีการใช้อารมณ์ทั้งดราม่า (drama) ตลก (comedy) และเกินจริง (exaggeration) มาใช้ในการประกอบสร้างความหมาย โดยแต่ละอารมณ์ยังมีจังหวะในการใช้ในช่วงเวลาที่ต่างกันอีกด้วย (ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ, 2551: 152-157)

จากการทบทวนแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวกับโครงเรื่องที่ผ่านมาทำให้ผู้วิจัยได้ประเด็นที่จะใช้ในการวิเคราะห์โครงเรื่อง ในภาพยนตร์ไทยที่ตัวละครเอกฝ่าฝืนอำนาจของสังคม โดยดูการพัฒนาเรื่องราวตามโครงสร้างรูปตัววีของกุสตาฟ เฟรย์แท็ก ซึ่งประกอบด้วย การเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ การยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) โดยดูการพัฒนาโครงสร้างของเรื่องมีขั้นตอนใดบ้าง ครบตามสูตรหรือไม่ ขาดตอนไหนไป และพิจารณาควบคู่ไปกับเหตุการณ์ในเรื่องเล่าที่เกิดขึ้นกับตัวละครเอกที่มีลักษณะขัดขืนอำนาจของสังคม โดยเฉพาะการจบเรื่องที่เป็นกลวิธีที่อุดมการณ์ใช้ในการสร้างความชอบธรรม (legitimise) ให้กับกรอบความคิดบางอย่างในสังคม เช่น ถ้าฝ่าฝืนอำนาจของสังคมเมื่อไหร่ จุดจบคือความตาย หรือชีวิตที่ไม่เป็นสุขตลอดชีวิต เป็นต้

6.3.4 แก่นเรื่อง/ แก่นความคิด (Theme)

เฮอร์ทิก และยาร์เบอร์ (Hurtik & Tarber 1971: 94) ได้ให้ความหมายของแก่นความคิดไว้ใน An Introduction to Shot Story and Criticism ว่า “คือ ความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง เป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการนำเสนอ” ซึ่งการที่จะสามารถเข้าใจแก่นความคิดได้ก็จากการสังเกตองค์ประกอบต่างๆ ในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็น การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง

แก่นความคิดที่ได้รับความนิยมและพบได้บ่อยๆ มีอยู่ไม่มากนัก โดยมากวนเวียนอยู่กับเรื่องความดี – ความชั่ว หรือไม่ก็เกี่ยวข้องกับเรื่องความรัก - ความเกลียด แต่ในส่วนของรายละเอียด แก่นความคิดแต่ละเรื่องก็จะมีรายละเอียดและองค์ประกอบย่อยในการสนับสนุนความคิดหลักที่แตกต่างกันออกไป อาทิ ภาพยนตร์มหากาพย์เรื่อง Ben – Her (1959) แก่นความคิดอยู่ตรงที่ ความดีจะชนะความชั่ว แต่การดำเนินเรื่องจะมีความคิดย่อยที่ช่วยสนับสนุนความคิดหลักปรากฏอยู่จำนวนมาก เช่น ความศรัทธาจะพาไปสู่การรอดพ้น ความเกลียดนำไปสู่ความหายนะ หรือความมานะพยายามจะทำให้สามารถเอาชนะอุปสรรคได้ ถึงแม้จะมีแนวคิด

ปลีกย่อยอยู่หลายความคิด แต่ความคิดย่อยทั้งหมดจะมีลักษณะร่วมกันบางประการ หรือเดินไปในทิศทางเดียวกันทั้งสิ้น ดังนั้นในการพิจารณาแก่นความคิดใดๆ การแยกย่อยความคิดปลีกย่อยจะทำให้สามารถเข้าใจเรื่องราวได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ขณะที่ทรรศนะของ บอกซ์ (Joseph M. Boggs) ได้ให้คำอธิบายต่อแก่นความคิดในภาพยนตร์ได้ละเอียดเพิ่มไปอีกรวมถึงให้มุมมองใหม่ๆ ใน The art of watching films โดยให้นิยามแก่นความคิด (theme) ว่าในบริบทของการวิเคราะห์ภาพยนตร์แล้วแก่นความคิด หมายถึงจุดรวมที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์อย่างลูเมต์ (Sidney Lumet) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าแก่นความคิดนี้จะเป็นตัวกำกับว่าตัวละครจะแสดงอย่างไร ภาพยนตร์ควรจะดูเป็นแบบไหน ภาพยนตร์ควรจะตัดต่ออย่างไร เพลงที่ใส่เข้ามาควรจะเป็นแบบไหน ทุกอย่างจะถูกผสมผสานเข้ากันอย่างไร ชื่อเรื่องควรจะเป็นแบบไหน และภาพยนตร์ควรจะถูกปล่อยออกฉายในแบบใด (Boggs,2003: 20)

บอกซ์ยังเห็นว่าแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์นั้นยังสามารถจำแนกออกเป็นประเภทต่างๆ ได้ออกเป็น 7 ประเภท (Boggs,2003: 24-29) ดังต่อไปนี้

(1) แก่นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรม (Moral Implications) คือแก่นเรื่องที่ชักชวนให้ผู้ชมสนใจในเรื่องของศีลธรรมและประยุกต์หลักของศีลธรรมนั้นมาใช้ในชีวิตของเรา โดยภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะนำเสนอหลักศีลธรรมในหลายๆ เรื่องในภาพยนตร์

(2) แก่นเรื่องเกี่ยวกับความเป็นจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) มุ่งเสนอพฤติกรรมลักษณะของมนุษย์คนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นตัวแทนของมนุษย์โดยทั่วไป เพื่อเผยให้เห็นถึงความจริงแท้ของความเป็นมนุษย์

(3) แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม (Social Problems) ผู้สร้างภาพยนตร์สมัยใหม่จำนวนไม่น้อยที่วิตกกังวลเกี่ยวกับปัญหาของสังคมที่เกิดขึ้นและใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อกลางในการเผยให้เห็นถึงปัญหาสังคมในเรื่องนั้นๆและวิพากษ์วิจารณ์ พาดพิงไปถึงสถาบันทางสังคมต่างๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ถึงแม้จุดประสงค์ของภาพยนตร์เหล่านี้จะอยู่ที่การปฏิรูปสังคมให้ดีขึ้น แต่การนำเสนอก็ไม่ใช่การเสนอหนทางออกอย่างชัดเจนจริงจัง การนำเสนอนั้นมักจะเป็นแบบเบาๆ เสียดสี หรือบางทีก็ทำให้ตลกขบขันไปเลย หรือนำเสนอชีวิตที่มันโหดร้าย ยากแค้นรุนแรง

(4) แก่นเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) ภาพยนตร์ในประเภทจะเสนอมุมที่ขัดแย้งกันสองด้านของความเป็นมนุษย์ ด้านหนึ่งเป็นมุมของสัญชาติญาณดิบเป็นด้านที่อ่อนแอ ขี้ขลาด โหดร้าย งี่เง่า และหมกมุ่นในเรื่องเพศ ที่ต่อสู้กับอีกด้านของมนุษย์ ที่เป็นด้านที่กล้าหาญ อ่อนไหว ฉลาด มีจิตวิญญาณ และมีศีลธรรม

(5) แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) ภาพยนตร์ประเภทนี้นั้นเนื้อเรื่องจะเกี่ยวข้องกับเรื่องของความรัก มิตรภาพ การแต่งงาน การหย่าร้าง ความสัมพันธ์ภายในครอบครัว ความสัมพันธ์ทางเพศ เป็นต้น ภาพยนตร์บางเรื่องก็บอกถึงทางออกของปัญหาให้เห็น บางเรื่องก็ให้ความเข้าใจต่อปัญหา แต่ไม่ได้บอกถึงทางออกของปัญหาอย่างชัดเจน

(6) แก่นเรื่องเกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความไร้เดียงสา การเติบโตขึ้น (Coming of Age/ Loss of Innocence/ Growing Awareness) ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้จะเป็นเรื่องราวของเด็กที่กำลังก้าวผ่านประสบการณ์บางอย่างที่ทำให้เขาโตเป็นผู้ใหญ่ขึ้น แต่โทนของภาพยนตร์นั้นอาจจะแตกต่างกันไป ทั้งแนวตลก แนวจริงจัง แนวโศกนาฏกรรม หรือ แนวเสียดสี

(7) แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับคำถามเชิงศีลธรรมหรือปรัชญา (A Moral or Philosophical Riddle) ภาพยนตร์ในแนวนี้นั้นผู้สร้างมุ่งกระตุ้นให้มนุษย์เข้ามาตีความคำถามในเชิงปรัชญาหรือศีลธรรม ไม่ได้ต้องการจะให้คำตอบที่แน่ชัดในเรื่องนั้นๆ แต่เปิดโอกาสให้ผู้ขมเข้ามาตีความด้วยตัวเองอย่างหลากหลายแตกต่างกันออกไป

ในกลุ่มงานที่วางฐานอยู่บนความเชื่อว่าภาพยนตร์สะท้อนถึงความจริงนั้นการวิเคราะห์แก่นเรื่องจะเป็นไปในลักษณะที่มองแก่นเรื่องเป็นตัวสะท้อนความเป็นจริงที่มีอยู่ในสังคมในแง่มุมต่างๆ โดยบอกว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับประเด็นใดบ้าง ดังปรากฏในงานของรัตนา จักกะพาก (2546) ซึ่งทำ การศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลนั้น รัตนาเห็นว่าผลงานภาพยนตร์ของท่านมุ้ยที่ทำการศึกษาส่วนใหญ่ มีแก่นเรื่องเป็นการต่อสู้ระหว่างคนชั้นล่างกับสังคม

, อำนาจที่เหนือกว่า, สถาบัน หรือ ค่านิยม จารีตในสังคม (มนุษย์ต่างดาว-มันมากับความมืด, อิทธิพลมืด-เขาชื่อกานต์, ผู้ชาย-เทพธิดาโรงแรม) แก่นของเรื่องจึงมักเป็นเรื่อง ความไม่เท่าเทียมของสังคม ความขัดแย้งระหว่างผู้เสียประโยชน์กับผู้พิทักษ์สิทธิ์ รักษากฎหมาย หรือ ความขัดแย้งระหว่างมโนสำนึกภายในใจตัวละครกับความจำเป็นที่ต้องปฏิบัติตามภาระหน้าที่ โดยท่านมุ้ยจะปล่อยให้คนดูช่วยกันประเมินตัวละครว่ามีความชอบธรรม มีความถูกผิดอย่างไร (รัตนา จักกะพาก, 2546: 201)

ส่วนในงานของรัตนา ศรีชนะชัยโชค (2539) ซึ่งทำการศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2519 – 2537 พบว่าแก่นเรื่องของภาพยนตร์ไทยยังคงผูกพันอยู่กับความเชื่อ ค่านิยม ทัศนคติโดยรวมของสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการมีคุณธรรมทางด้านต่างๆ ผลของการกระทำดี กระทำชั่ว กฎแห่งกรรม ความกตัญญู เป็นต้น (รัตนา ศรีชนะชัยโชค, 2539: 89)

ส่วนในงานที่เน้นศึกษาไวยากรณ์ของการเล่าเรื่องนั้นจะดูไปถึงวิธีการประกอบสร้างความหมายของแก่นเรื่องในภาพยนตร์ ในงานของมาโนช ชุ่มเมืองปัก (2547) ซึ่งทำการศึกษาการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ตลกไทยยอดนิยมที่ถูกสร้างมาติดต่อกันหลายภาค “บุญชู” ของผู้กำกับนั้น มาโนช พบว่า ภาพยนตร์ชุดบุญชูทุกภาคนั้นมีแก่นความคิดหลักที่เป็นจุดร่วมของทุกภาคเป็นคุณธรรมในแง่ความดีมีน้ำใจให้แก่กันของคนในสังคม

นอกจากนี้ในงานของมาโนชยังทำการวิเคราะห์ไปถึงวิธีการประกอบสร้างความหมายของความมีน้ำใจนั้นใช้หลักการของคู่ตรงข้ามที่ขัดแย้ง (binary opposition) ซึ่งในที่นี้ความมีน้ำใจ กับ ความไม่มีน้ำใจ กล่าวคือความหมายของความมีน้ำใจจะเกิดขึ้น ก็เมื่อมีความไม่มีน้ำใจถูกนำมาวางเทียบกัน โดยตัวละคร “บุญชู” ตัวละครเอกผู้มีน้ำใจในทุกภาคจะต้องถูกท้าทายด้วยการเผชิญหน้ากับตัวละครที่ไร้น้ำใจในรูปแบบและระดับความเข้มข้นที่ต่างกัน ตั้งแต่เฉยเมยหรือไม่ใส่ใจกับปัญหาของคนอื่น ไปจนถึงเห็นแก่ตัว ฉกฉวยประโยชน์ใส่ตน ไปจนถึงเบียดเบียนผู้อื่นให้เดือดร้อน อย่างไรก็ดีสุดท้ายแล้วภาพยนตร์จะให้บทสรุปที่คล้ายคลึงกันว่าปัญหา ความวุ่นวาย และสภาวะไม่สมดุลย์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ด้วยสาเหตุของความไม่มีน้ำใจนั้นก็จะสามารถคลี่คลายและกลับคืนสู่สภาวะปกติ (มาโนช ชุ่มเมืองปัก, 2547: 133-134)

กลุ่มของงานวิจัยด้านภาพยนตร์ที่เชื่อในปรัชญาประกอบสร้างความเป็นจริง ที่ทำการศึกษาการใช้แก่นเรื่องเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการเล่าเรื่อง ปรากฏในงานวิจัยต่างๆ ดังนี้

งานของ บงกช เศวตามร์ (2533) ซึ่งทำการศึกษาการสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย กรณีตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบน จากภาพยนตร์ที่ออกฉายในช่วงปี พ.ศ. 2528 – 2530 เป็นตัวอย่างงาน ซึ่งบงกชเห็นว่าเป็นใช้แก่นเรื่องเพื่อคงค่านิยมหลักเกี่ยวกับ

ผู้หญิงของสังคมไว้ ไม่ต่างไปจากค่านิยมเดิมๆ ในสังคม แต่หันไปเปลี่ยนองค์ประกอบในการเล่าเรื่องอย่างตัวละครแทน ถ้าดูอย่างผิวเผินก็อาจจะคิดไปได้ว่าสถาบันภาพยนตร์ไทยมีลักษณะเปิดกว้างให้กับตัวละครหญิงที่เบี่ยงเบนไปจากมาตรฐานของสังคม ยอมรับในความแตกต่างหลากหลาย แต่เมื่อตามเข้าไปดูในเนื้อหาและวิเคราะห์อย่างละเอียดมันกลับกลายเป็นการนำเสนอตัวละครในมุมกลับที่ช่วยตอกย้ำค่านิยมของสังคมไทยต่อการเป็นผู้หญิงที่ดีให้ลงรากแข็งแรงมากยิ่งขึ้น โดยในงานวิจัยของบงกชได้แสดงให้เห็นว่า

วิธีการที่ใช้ในการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม คือ การสร้างความขัดแย้งในแก่นเรื่อง (Conflict Theme) ให้มีบทบาทหรือสถานการณ์ 2 แบบที่เกิดขึ้นกับตัวละครหญิง แล้วต่อมามีผลทำให้ต้องเลือกเอาสิ่งใดสิ่งหนึ่ง และก่อให้เกิดความคับข้องใจ (บงกช เศวตามร์, 2533: 31) โดยประเด็นความขัดแย้งที่ถูกยกมานำเสนอในภาพยนตร์เหล่านี้ ได้แก่ (1) ความขัดแย้งระหว่างความเป็นแม่ กับการรักษาชื่อเสียงวงศ์ตระกูล (2) ภาพความขัดแย้งระหว่างการเป็นช้างเท้าหลัง กับการดำรงความเป็นตัวของตัวเอง (3) ภาพความขัดแย้งระหว่างการรักษาความสัมพันธ์ภายในครอบครัวกับความคิดของปัจเจกบุคคล (4) ภาพความขัดแย้งระหว่างการมีชีวิตอยู่เพื่อครอบครัวกับการต่อสู้เพื่อส่วนรวม (5) ภาพความขัดแย้งระหว่างการมีความสัมพันธ์ทางเพศ กับการปฏิเสธการสมรส หรือการอยู่อย่างเป็นครอบครัว (6) ภาพความขัดแย้งระหว่างการพึ่งพาสามี กับการตัดสินใจมีหรือไม่มีลูก และเลี้ยงลูกเอง (7) ภาพความขัดแย้งระหว่างความเป็นหญิงกับการเป็นผู้นำ (8) ภาพความขัดแย้งระหว่างการเป็นเครื่องมือหรือการถูกควบคุมโดยผู้ชายกับการใช้ผู้ชายเป็นเครื่องมือ (9) ภาพความขัดแย้งระหว่างการพึ่งพาผู้ชายกับความเชื่อมั่นในการพึ่งพาผู้หญิงด้วยกันเอง (บงกช เศวตามร์, 2533: 122) โดยในการพิจารณาแต่ละแก่นความคิดในภาพยนตร์แต่ละเรื่องนั้นจะพิจารณาที่การตัดสินใจเลือกของตัวละครเอกหญิง ปัจจัยที่สนับสนุนให้เกิดการตัดสินใจเลือกเช่นนั้น ปฏิกริยาที่ตัวละครเอกหญิงได้รับจากตัวละครอื่น และสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์กับสิ่งที่ดำรงอยู่จริงในสังคม

วิธีการใช้แก่นเรื่องในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เหล่านี้ยังเป็นไปในลักษณะประนีประนอม กล่าวคือ การเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอ (Form) จากนำเสนอผ่านตัวละครหญิงที่เรียบร้อย (ในบรรทัดฐานที่ดีของสังคมมาเป็นตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบน) แต่เมื่อวิเคราะห์วิธีประกอบสร้างความหมายผ่านแก่นเรื่อง(Theme/ Content) แล้ว แก่นของเรื่องกลับไม่ต่างไปจากค่านิยมของความเป็นผู้หญิงที่สังคมพยายามดำรงไว้ (maintain) และปลูกฝังให้กับคนรุ่นต่อไป ด้วยการบอกว่าผู้หญิงที่ดีควรจะเป็นอย่างไร รูปแบบ บุคลิกของตัวละครผู้หญิงที่ดีจะต้องอ่อนหวาน เป็นกุลสตรี แต่ก็พร้อมที่จะตอบโต้การถูกรุกรานด้วยวาจา หรือเป็นผู้หญิงที่ภายนอกดูเข้มแข็ง ฉลาด เก่งกาจ แต่ก็พร้อมที่จะพ่ายแพ้ผู้ชาย ในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างเพศชายกับ

เพศหญิงนั้น ผู้ชายเป็นเพศที่ได้รับการปกป้องจากผู้หญิงเสมอ เพราะผู้หญิงมีสัญชาติญาณแม่ ความเป็นแม่พระ ขณะที่ผู้ชายที่ทำความผิดได้รับการอภัยเสมอ ส่วนการสำส่อนทางเพศของผู้หญิงทุกรูปแบบเป็นเงื่อนไขที่ไม่อาจยอมรับได้ เหล่านี้ เป็นต้น (บงกช เศวตามร์, 2533: 193)

อย่างไรก็ดีเมื่อเราพิจารณาถึงความขัดแย้งในแก่เรื่องที่ภาพยนตร์ไทยนำเสนอทั้ง 9 ประการข้างต้น เราจะเห็นว่าในแต่ละอุดมการณ์ที่หยิบยกมาถ่ายทอดนั้นมีความก้าวหน้าเป็นอย่างมาก สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นมนุษย์ซึ่งเป็นผู้กระทำ (Agency) เพียงแต่ว่าในตอนจบของเรื่องกลับให้อุดมการณ์ต่อต้านกลับเป็นฝ่ายที่ต้องพ่ายแพ้กลับไป เช่น แม่ที่เลือกรักษาชื่อเสียงของวงศ์ตระกูลมากกว่าความเป็นแม่ก็ต้องพบกับความเหงาความเดียวดายของชีวิต ผู้หญิงที่เลือกที่จะเป็นตัวของตัวเองมากกว่าที่จะตามสามีสุดท้ายชีวิตครอบครัวก็จะมีปัญหา เป็นต้น

มองในแง่หนึ่งภาพยนตร์เหล่านี้แม้จะเปลี่ยนตัวละครให้มีลักษณะแตกต่างจากเดิมหรือตรงกันข้ามจากเดิมเพียงไร แต่เนื้อหาก็ยังเป็นลักษณะค้ำจุนโครงสร้างของความสัมพันธ์เดิมเอาไว้ แต่ถ้ามองในอีกแง่หนึ่งตามธรรมชาติการทำงานของอุดมการณ์แล้ว ไม่มีอุดมการณ์ใดที่จะเปลี่ยนไปได้อย่างฉับพลันจากหน้ามือเป็นหลังมือ หรือพลิกฟ้า พลิกแผ่นดินเปลี่ยนได้ในพริบตา การทำงานของอุดมการณ์ต้องมีการผลิตซ้ำ ตอกย้ำ ซ้ำทวนแล้ว และยิ่งหากเป็นอุดมการณ์ต่อต้านที่กำลังอยู่ในช่วงต้นของการลงหลักปักฐานอยู่ในสังคมแล้ว การต่อสู้ปะทะความคิดกับอุดมการณ์หลักอาจไม่สามารถทำได้อย่างเต็มที่ ตรงไปตรงมา มีลักษณะแฝงตัวอยู่ในเรื่องเล่าประเภทต่างๆ ตามแนวคิดของกรัมชีที่กล่าวถึงอุดมการณ์ต่อต้านที่ไม่สามารถโค่นล้มอุดมการณ์หลักของสังคมลงได้ก็จะซ่อนตัวอยู่ในเรื่องเล่าประเภทนิทานพื้นบ้าน (Folklore) หรือสิ่งที่เรียกว่าเป็นสามัญสำนึก (Commonsense) เพื่อรอระยะเวลาอันเหมาะสมทั้งปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก ที่อุดมการณ์ต่อต้านเหล่านี้จะปะทุขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง ดังนั้นการที่ภาพยนตร์นำเสนอเนื้อหาที่มีความขัดแย้งระหว่าง 2 อุดมการณ์ โดยอุดมการณ์ต่อต้านเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ จึงอาจเป็นกลยุทธ์หนึ่งในการต่อสู้ของอุดมการณ์ต่อต้านก็เป็นได้

งานของบงกช เศวตามร์ เป็นงานที่ทำให้เราได้เห็นวิธีการในคงแก่นความคิดหลักที่ทำหน้าที่ในการธำรงรักษาค่านิยมเดิมๆ ของสังคม ด้วยวิธีการเปลี่ยนองค์ประกอบอื่นแทนอย่างตัวละคร ขณะที่งานของสุภา จิตติวสุรัตน์ (2546) ซึ่งทำการศึกษาการสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง จาก ภาพยนตร์เรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง, เรื่อง นางนาก และเรื่อง บางระจัน (ซึ่งภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่องต่างก็มีต้นทุนของเรื่องเล่าในรูปแบบอื่นๆ หรือในรูปแบบของภาพยนตร์มาก่อนหน้านี้) ก็ได้แสดงให้เห็นถึงการใช้องค์ประกอบแก่นเรื่องที่ถูกใช้ในการประกอบสร้างเพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายใหม่

(deconstruction and reconstruction) ให้แก่ “ความเป็นจริง” ร่วมกับองค์ประกอบอื่นๆ ในภาพยนตร์อย่าง จุดยืนของผู้เล่าเรื่อง, การนำเสนอความเป็นจริงในหลายมิติ และ ปมความขัดแย้ง

วิธีการที่ใช้ในการประกอบสร้างเพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายใหม่ให้แก่ “ความเป็นจริง” คือการเปลี่ยนแก่นความคิดหลักที่เคยถูกเสนอในเรื่องเล่าในรูปแบบอื่นๆ เสีย เช่น ในภาพยนตร์เรื่องบางระจัน ผู้สร้างนำเสนอแนวคิดหลักว่า “สงครามมีแต่สร้างความสูญเสียและความพลัดพรากให้แก่มนุษย์” ซึ่งต่างไปจากแนวคิดหลักในแบบเดิมที่จะเชิดชูความกล้าหาญและความเสียสละของชาวบ้านบางระจันดังเช่นที่ปรากฏในแบบเรียนหรือบทเพลงปลุกใจ (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2546: 181) และเมื่อแก่นความคิดหลักเป็นเช่นนี้ผู้สร้าง (ธนิตย์ จิตนุกูล) ก็ยึดเอาแก่นเรื่องเป็นที่ตั้งในการสร้างเนื้อเรื่องที่ให้น้ำหนักกับตัวละคร 3 แบบ ที่จะสะท้อนภาพของความพลัดพรากสูญเสียได้มากที่สุด ได้แก่ นายจันหนวดเขี้ยวกับนายทองเหม็น ที่เป็นตัวแทนของครอบครัวที่ลูกเมียพลัดพรากเพราะสงคราม นายอินกับอีสา ตัวแทนของครอบครัวที่กำลังจะมีลูก และนายเมืองกับอีแตงอ่อน ตัวแทนของคนหนุ่มสาวที่เพิ่งรักกัน (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2546: 137)

ด้วยวิธีการเช่นนี้จะเห็นได้ว่าเรื่องเล่าก็ยังคงเป็นเรื่องบางระจันแต่แก่นความคิดหลักต่างจากไปเดิมเสียแล้ว ความหมายที่ถูกสร้างขึ้นแก่ผู้ชมจึงเปลี่ยนไปจากเดิม จากฮึกเหิมรักชาติมาสู่การบอกว่าสงครามนั้นนำมาซึ่งความสูญเสียและการพลัดพรากให้แก่มนุษย์ และยังทำให้เราเห็นภาพอีกว่าแก่นเรื่องเป็นองค์ประกอบในการเล่าเรื่องที่เข้าไปมีอิทธิพลต่อองค์ประกอบอื่นๆ อย่างในกรณีนี้ ก็ทั้งโครงเรื่อง ตัวละคร เพื่อที่จะสร้างความหมายให้ผู้ชมได้รับรู้ว่าในสงครามไม่ใช่แค่เรื่องของวีรบุรุษ แต่สงครามคือเรื่องของความสูญเสีย

งานของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) ในการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ไทย-ลาวในสื่อบันเทิงไทย: ศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” ซึ่งศิริมิตรพบว่ามีการใช้แก่นเรื่อง หนึ่งในองค์ประกอบของการเล่าเรื่องที่มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับโครงเรื่อง ซึ่งศิริมิตรทำการวิเคราะห์ไปพร้อมกันนั้น มาเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการประกอบสร้างความเป็นจริงของอัตลักษณ์ความเป็นลาว โดยแก่นเรื่องที่ถูกใช้ในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ “จะเกิดอะไรขึ้นเมื่อลาวได้ไปบอลโลก” โดยความเป็นลาวนั้นได้ถูกประกอบสร้างความหมายด้วยวิธีการการสร้างอารมณ์ของเรื่อง (tone) การสร้างความหมายผ่านเรื่องเวลา (time) และการสร้างความสัมพันธ์ (relations) ทั้งนี้เนื่องจากในงานของศิริมิตรทำการวิเคราะห์แก่นเรื่องและโครงเรื่องไปในคราเดียวกัน อีกทั้งวิธีการสร้างความหมายต่างๆ ค่อนข้างจะเกี่ยวพันกับโครงเรื่องเป็นส่วนใหญ่จึงขอกล่าวอย่างละเอียดในส่วนของโครงเรื่อง

ผลงานวิจัยที่อยู่ในกลุ่มทฤษฎีประกอบสร้างทั้งหมดทำให้เห็นถึงวิธีประกอบสร้างความหมายผ่านแก่นเรื่องในรูปแบบที่หลากหลายซึ่งมีทั้งวิธีการนำเสนอแก่นเรื่องที่ตอกย้ำค่านิยม

เดิม แต่ใช้วิธีเปลี่ยนตัวละคร, วิธีการประกอบสร้างความหมายของเรื่องเล่าเดิมๆ แต่ใช้วิธีเปลี่ยนแก่นเรื่อง วิธีการประกอบสร้างความหมายโดยการสร้างความขัดแย้งขึ้นมาในแก่นเรื่อง แล้วดูว่าตัวละครเลือกอะไร และการประกอบสร้างความหมายผ่านอารมณ์ของเรื่อง เวลา และการสร้างความสัมพันธ์

จากการทบทวนแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์แก่นเรื่อง ในการศึกษาการเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมนี้ ผู้วิจัยจะพิจารณาใน 2 ประเด็น ได้แก่ (1) แก่นความคิดหลักในภาพยนตร์ คืออะไร มีลักษณะสนับสนุนอุดมการณ์ต่อต้านหรืออุดมการณ์หลัก (2) พิจารณาการสร้างความขัดแย้งในแก่นเรื่อง (conflict theme) ที่ทำให้ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมต้องเลือกระหว่างสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ และจากการประกอบสร้างเรื่องเล่า ในตอนจบตัวละครเอกที่ขัดขืนอำนาจของสังคมเลือกที่จะทำตามความคิดใด และผลลัพธ์ของการทำตามความคิดนั้นเป็นเช่นไร

6.3.5 <u>ความขัดแย้ง</u>

เรื่องเล่าคือ การสานเรื่องราวบนความขัดแย้ง ดังเช่นที่ มูลเลอร์และวิลเลี่ยมส์ (Muller And Williams, 1985: 42-43) ได้ให้คำอธิบายไว้ใน Introduction to Literature ว่า *"โครงเรื่อง คือการลำดับเหตุการณ์หรือพฤติกรรมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเหตุการณ์หรือพฤติกรรมนั้นจะมีการพัฒนาขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งต่างๆ"*

โดยความขัดแย้งนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท

(1) ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน คือ การที่ตัวละคร 2 ฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้านกัน หรือพยายามทำลายล้างกัน

(2) ความขัดแย้งภายในจิตใจ เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใน ตัวละครจะมีความสับสนหรือยุ่งยากลำบากใจในการตัดสินใจเพื่อจะกระทำอย่างที่คิดไว้ เช่น ความรู้สึกขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ทางสังคม

(3) ความขัดแย้งกับพลังภายนอก เช่น ความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมหรือธรรมชาติอันโหดร้าย

ทั้งนี้ ในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งนั้นอาจมีประเด็นความขัดแย้งมากกว่า 1 ประเด็น

วิธีการศึกษาข้อขัดแย้งในภาพยนตร์นั้นวิธีหนึ่งที่พบบ่อยคือนำเอาแนวคิดของคล็อด เลวี่ สเตราส์ (Levi – Strauss, 1955: 423-444) ซึ่งเสนอเรื่องวิธีการแบ่งขั้วตรงข้าม (Binary Oppositions) ใน The Structural Study of Myth มาใช้ ในการศึกษา แนวคิดนี้ตั้งอยู่บนความ

เชื่อพื้นฐานที่ว่ามนุษย์สามารถเข้าใจโลกโดยการแบ่งสิ่งต่างๆ ออกเป็นส่วนๆ เพื่อเปรียบเทียบกัน สามารถกระทำได้โดยการแบ่งกลุ่มคำออกเป็นสองหมวด และทั้งสองหมวดมีความหมายขัดแย้งกัน เช่น

ผู้ชาย (Male)	ผู้หญิง (Female)
แข็งแรง (Strong)	อ่อนแอ (Weak)
ใช้เหตุผล (Rational)	ใช้อารมณ์ (Emotional)
เชื่อถือได้ (Reliable)	เชื่อถือไม่ได้ (Unreliable)

ถ้าหากนำมาใช้ในภาพยนตร์ก็สามารถทำให้เราเห็นความขัดแย้งในภาพยนตร์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น เมื่อนำมาใช้ในวิเคราะห์ภาพยนตร์ตะวันตก เราก็สามารถแบ่งขั้วต่างๆ ในภาพยนตร์ออกเป็น

คนเมือง (Homestaders)	อินเดียนแดง (Indians)
ผิวขาว (White)	ผิวดำแดง (Red)
คริสเตียน (Domestic)	ปาแกน (Pagan)
อ่อนโยน (Helpless)	ป่าเถื่อน (Savage)
อ่อนแอ (Weak)	แข็งแรง (Strong)
สวมเสื้อผ้า (Clothed)	เปลือย (Naked)

ซึ่งความแตกต่างของทั้งสองฝ่ายสำหรับภาพยนตร์ตะวันตกแล้วเป็นสาเหตุของการต่อสู้และการทำลายล้างกันอย่างรุนแรง ซึ่งในการแก้ไขปัญหาจากความขัดแย้งฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจะต้องตัดสินใจไปเข้าพวกกับอีกฝ่าย

ในกลุ่มงานวิจัยที่เชื่อว่าภาพยนตร์เป็นสื่อที่สะท้อนความจริงของสังคมอย่างงานของรัตนา ศรีชนะชัยโชค (2539) ซึ่งทำการศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2519 – 2537 พบลักษณะการสร้างความขัดแย้งในโครงเรื่องของภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมว่ามี 3 ลักษณะ คือ (1) ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์เกือบทุกเรื่อง เช่น ชาวบ้านขัดแย้งกับเจ้าหน้าที่ของรัฐ ตำรวจหนุ่มซึ่งมีอุดมการณ์ขัดแย้งกับกลุ่มอิทธิพล ฯลฯ (2) มนุษย์ขัดแย้งกับสังคม มีปรากฏในภาพยนตร์หลายเรื่องซึ่งตัวละครในเรื่องต้องผจญภัยกับปัญหาต่างๆ ในสังคม โดยในงานวิจัยแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ในช่วงเสนอภาพความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสถาบันครอบครัวมากที่สุด ทั้งนี้รัตนา ศรีชนะชัยโชค ได้ตั้งข้อสังเกตว่าเป็นเพราะปัญหาครอบครัวเป็นที่รับรู้และยอมรับกันโดยทั่วไป ส่วนปัญหาทางเศรษฐกิจ ไม่ว่าจะ

เป็นปัญหาความยากจน ปัญหาการว่างงาน ปัญหาความแห้งแล้ง ปัญหาการอพยพของชาวชนบทเข้าสู่เมือง และปัญหาการเมือง อย่างปัญหาการคอรัปชั่น ปัญหากลุ่มอิทธิพลผลประโยชน์ เป็นต้น ซึ่งเป็นปัญหาที่เกี่ยวข้องกับหลายสถาบันหลักในสังคม ไม่ว่าจะเป็นรัฐ ข้าราชการ นักการเมือง ตำรวจ นายทุน กลับเป็นปัญหาที่ถูกนำเสนอรองลงมา โดยรัตนาได้ตังข้อสังเกตว่าเหตุที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะประเด็นปัญหาเหล่านี้ เป็นเรื่องที่เฉพาะเจาะจงลงไป (3) มนุษย์ขัดแย้งกับธรรมชาติ จะปรากฏในภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาภัยธรรมชาติ (รัตนา ศรีชนะชัยโชค, 2539: 83-84)

งานของรัตนา จักกะพาก (2546) ซึ่งทำการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล พบว่าความขัดแย้งของเหตุการณ์ของโครงเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ของท่านมุ้ยนั้นมักจะเป็นไปในลักษณะความขัดแย้ง (Conflict) ทั้ง (1) ภายในตัวละคร เช่นในภาพยนตร์เรื่อง กาม, มือปืน, ผมไม่อยากเป็นพันโท, น้องเมีย และเทพธิดาโรงแรม (2) ระหว่างตัวละครกับพลังภายนอก ในภาพยนตร์เรื่องอุกาฟ้าเหลือง และ (3) ความขัดแย้งระหว่างคนกับคนในสังคม ในภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์, เทวดาเดินดิน, อิสรภาพของทองพูน โคกโพ, ครูสมศรี, ทองพูน โคกโพราษฎรเต็มขั้น

งานของรัตนา ศรีชนะชัยโชคและรัตนา จักกะพาก นำไปสู่การตั้งคำถามถึงปรัชญาสะท้อนความความเป็นจริงว่าผลการวิจัยนั้นสะท้อนความเป็นจริงของสังคมมากน้อยเพียงใด เหตุใดปัญหาสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์มากที่สุดที่งานวิจัยระบุไว้ จึงเป็นปัญหาระหว่างมนุษย์กับสถาบันครอบครัว ซึ่งเป็นเรื่องของแต่ละปัจเจก หรือมิฉะนั้นก็เป็นความขัดแย้งในระดับของมนุษย์กับมนุษย์ ในขณะที่ปัญหาอื่นๆ ที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับสถาบันหลักๆ ของสังคมมีผลต่อประชาชนที่อยู่ในสังคมโดยตรง อย่างปัญหาเศรษฐกิจและปัญหาการเมือง ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันที่กุมอำนาจหลักของสังคมเอาไว้ ไม่ว่าจะเป็นรัฐ นายทุน นักการเมือง ข้าราชการ ฯลฯ กลับกลายเป็นปัญหาที่ถูกนำเสนอรองลงมา การนำเสนอเรื่องราวเช่นนี้ของภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงความคิดที่จะผลักเอาปัญหาสังคมอันเป็นต้นเหตุของความไม่สงบสุขของประชาชนนั้นก็เป็นเรื่องของประชาชนเองคือสถาบันครอบรัว สถาบันอื่นๆ ในสังคมไม่ได้สร้างปัญหาหรือมีส่วนรับผิดชอบ การมองสิ่งที่นำเสนอในภาพยนตร์ราวกับว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคม นำไปสู่การตั้งคำถามในการพัฒนางานวิจัย ภายใต้ปรัชญาที่เชื่อว่าภาพยนตร์เป็นสิ่งที่ผู้สร้างประกอบสร้างความจริงขึ้นมาว่าอุดมการณ์ใดที่มีอิทธิพลในการประกอบสร้างความจริงเช่นนี้ เพื่อที่รักษาหรือทำลายโครงสร้างของสังคมเช่นไรให้ดำรงอยู่ในสังคม และใครที่จะเป็นผู้ได้รับผลประโยชน์ในท้ายที่สุดจากการเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความจริงนี้

ส่วนในงานที่ศึกษาการประกอบสร้างเรื่องเล่าผ่านประเด็นของความเป็นเพศ อย่างงานของฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) ซึ่งทำการศึกษาการวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี พบว่าขั้วขัดแย้งในภาพยนตร์ จะเป็นเรื่องของความรัก ครอบครัว การประกอบอาชีพ สังคม และทางเลือกในชีวิต ซึ่งในแต่ละความขัดแย้งภาพยนตร์ก็จะบอกคำตอบด้วยว่าในความขัดแย้งเรื่องนั้น เราควรจะทำตัวอย่างไร เช่น ความขัดแย้งระหว่างความสำเร็จกับความพึงพอใจในตัวเอง ภาพยนตร์ก็จะบอกว่าในการออกจากปัญหาตัวละครควรจะประนีประนอม ใช้วิธีการที่ถูกต้อง อย่ามุ่งหาความสำเร็จจนเกินไป จนกระทั่งลืมเรื่องครอบครัวหรือความถูกต้อง

ส่วนในงานของกลุ่มประกอบสร้างความเป็นจริงอย่างงานของ สุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ซึ่งทำการศึกษาการสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง ปมขัดแย้ง (Conflict) เป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่ผู้สร้างใช้ในการประกอบสร้าง “ความเป็นจริง” เพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายขึ้นใหม่ (Mode of deconstruction and reconstruction) ด้วยปมขัดแย้งนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะผลักดันให้เกิดการพัฒนาเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง เพื่อให้ภาพยนตร์ให้มีความหมายที่หลากหลาย แม้เรื่องเล่าจะเป็นเรื่องเดิม แต่ผู้สร้างจะใช้วิธีสร้างปมขัดแย้งขึ้นมาใหม่ เช่น ในเรื่องเล่าของแม่นาคนั้น ปมขัดแย้งในแม่นาคพระโขนงฉบับเก่า มักเป็นความขัดแย้งระหว่าง “คนกับผีแม่นาค” (คนกับสิ่งเหนือธรรมชาติ) และลงเอยด้วยการแพ้ของผีแม่นาคทุกครั้ง แต่ในภาพยนตร์เรื่องนางนาก ผู้สร้างได้สร้างปมขัดแย้งขึ้นมาใหม่เป็นความขัดแย้งระหว่าง “นางนากกับความตาย” (คนกับธรรมชาติ) ซึ่งผลของปมขัดแย้งนี้ลงเอยด้วยการที่นางนากเกิดความเข้าใจและยอมรับในกฎธรรมชาติของมนุษย์

จากงานวิจัยข้างต้นจะเห็นได้ว่าในการศึกษาวิธีการประกอบสร้างความหมายของความขัดแย้งนั้นถ้าเป็นในระดับของงานวิจัยที่ตั้งอยู่บนปรัชญาสะท้อนความจริงแล้ว มักเป็นการพิจารณาว่าความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่องนั้นมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องอะไร ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจตัวละคร ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละคร ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคม และความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับพลังเหนือธรรมชาติ

แต่ถ้าเป็นงานในกลุ่มที่พิจารณาไวยากรณ์ของภาพยนตร์แล้วการศึกษาจะลงไปถึงระดับของโครงสร้าง โดยส่วนในงานของกลุ่มประกอบสร้างความจริงก็แสดงให้เห็นถึงวิธีการรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายใหม่โดยการสร้างปมขัดแย้งใหม่ที่ต่างจากปมขัดแย้งเดิมและแสดงให้เห็นถึงผลของปมขัดแย้ง

ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องความขัดแย้งนี้ไปใช้ในการพิจารณาความขัดแย้งที่ปรากฏในส่วนแก่นเรื่องว่าเป็นความขัดแย้งระหว่างแนวคิดหรืออุดมการณ์ลักษณะใด

ระหว่าง (ก) ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน (ข) ความขัดแย้งภายในจิตใจ (ค) ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม (ง) ความขัดแย้งระหว่างคนกับธรรมชาติ และเมื่อเกิดความขัดแย้งขึ้นมาแล้ว ผู้สร้างได้บอกผ่านตัวละครหลักที่ขัดขืนอำนาจของสังคมว่าเมื่อเกิดปัญหานั้นขึ้นมา ควรจะทำตัวอย่างไรบ้างทั้งในระดับตัวตนภายในของเขา และปฏิสัมพันธ์ที่เขามีต่อบุคคลอื่นๆ และสังคม และสุดท้ายผู้สร้างได้ประกอบสร้างตอนจบอันเป็นผลลัพธ์ของเรื่องราวทั้งหมดให้เป็นเช่นไร

ส่วนแนวคิดของ เลวี่ สเตราส์ จะนำไปประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์ตัวละครเพื่อเปรียบเทียบระหว่างตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม และตัวละครที่อยู่ภายใต้กรอบความคิดของอุดมการณ์หลักในสังคม

6.3.6 ฉาก

บอกซ์ได้ให้ความหมายของฉากไว้ว่า หมายถึง เวลาและสถานที่ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ แต่บอกซ์เห็นว่าคนส่วนใหญ่มักมองไม่เห็นถึงความสำคัญของฉากทั้งๆ ที่จริงๆ แล้วมันเป็นองค์สำคัญซึ่งจะขาดเสียไม่ได้ในความเป็นภาพยนตร์ ในการวิเคราะห์ฉากในฐานะที่สัมพันธ์กับเนื้อเรื่องในภาพยนตร์นั้น จะต้องพิจารณาผลกระทบของปัจจัยที่เกี่ยวข้องทั้ง 4 ประการนี้ (Boggs & Petrie, 2003: 100) ได้แก่

(1) ปัจจัยด้านเวลา (Temporal Factors) คือ ช่วงเวลาที่เนื้อเรื่องเกิดขึ้น

(2) ปัจจัยทางด้านภูมิศาสตร์ (Geographic Factors) เป็นสถานที่ทางกายภาพที่รวมคุณลักษณะบางอย่าง เช่น ผืนดิน สภาพอากาศ หรือความหนาแน่นของประชากร และปัจจัยทางกายภาพอื่นๆ ในสถานที่ที่เรื่องราวนั้นเกิดขึ้นซึ่งอาจจะส่งผลต่อตัวละคร และการกระทำของตัวละครในเรื่อง

(3) ปัจจัยทางเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม (Prevailing Social Structure and Economic Factors) ที่เกิดขึ้นตามสภาพแวดล้อมในเรื่อง

(4) ประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ (Moral Attitude, Customs and Codes of Behaviors) ในสังคมที่เรื่องราวนั้นเกิดขึ้น

ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551: 211) ให้ทรรศนะต่อ ฉาก สถานที่ และองค์ประกอบฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์ในงานศึกษาของเขาว่า สิ่งเหล่านี้เกิดจากภาพในความคิดที่ผู้สร้างภาพยนตร์มีต่อพื้นที่เหล่านั้น แล้วถ่ายทอดออกมาเป็นภาพที่สามารถมองเห็นได้ ดังนั้น

ฉาก สถานที่ และองค์ประกอบฉากเหลานี้จึงเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาจากความคิด ซึ่งอาจถูกอ้างอิงมาจากประสบการณ์ตรง ประสบการณ์อ้อม หรือเกิดจากจินตนาการ และเมื่อฉากหรือสถานที่นั้นผุดขึ้นมาในความคิด ความคิดเกี่ยวกับพื้นที่ (space) ก็จะเข้ามากำหนดวิธีคิดคน โดยการสร้างความหมายหรือปรุงแต่งความหมายบางอย่างไปตามพื้นที่ที่ตนอยู่ให้กับฉากหรือสถานที่เหล่านั้น ด้วยองค์ประกอบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น การใช้อุปกรณ์ประกอบฉาก เสื้อผ้า และตัวแสดงประกอบ

ในงานวิจัยชิ้นนี้มีทรรศนะต่อฉากเช่นเดียวกับที่ศิริมิตรได้แสดงทรรศนะไว้นั่นคือ เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นจากความคิดของผู้สร้าง ไม่ว่าที่มาของความคิดนั้นจะมาจากการอ้างอิงจากประสบการณ์ตรง ประสบการณ์อ้อม หรือเกิดจากจินตนาการ โดยมิติของความเป็นฉากนั้นครอบคลุมทั้งมิติด้านเวลา ภูมิศาสตร์ ปัจจัยทางเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม และประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ

งานวิจัยที่ทำการวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายผ่านฉากของเรื่อง มีรายละเอียดดังนี้

งานของฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) ทำการศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี ในส่วนของฉาก ผลการวิจัยพบว่าฉากที่ตัวละครหญิงมักเข้าไปเกี่ยวข้อง คือ ฉากภายนอก ซึ่งได้แก่ สถานที่ทำงาน และท้องถนน มากกว่าฉากภายใน ซึ่งฉลองรัตน์เห็นว่าเป็นการสะท้อนให้เห็นบทบาทของเพศหญิงที่ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแต่ในบ้านแต่ได้มีการเปลี่ยนแปลงบริบทไปสู่โลกภายนอก :ซึ่งเป็นการต่อสู้ทางความหมายของผู้หญิงผ่านฉาก

ในกลุ่มงานวิจัยที่ใช้ทฤษฎีประกอบสร้างความจริง อย่างในงานของสุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ซึ่งทำการศึกษาเรื่องการสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง ฉาก (Setting) เป็นองค์ประกอบหนึ่งในวิธีประกอบสร้าง “ความเป็นจริง” เพื่อทำให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง (Mode of real) โดยผู้สร้างภาพยนตร์มุ่งเน้นการสร้างฉากให้มีความเหมือนจริงมากที่สุดตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์หรือหลักฐานอื่นๆ หรือมิฉะนั้นก็หลักฐานใกล้เคียง (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 179)

ขณะที่งานของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) ในการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ไทย-ลาวในสื่อบันเทิงไทย: ศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” ได้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการในการประกอบสร้างความหมายโดยการเล่าเรื่องผ่านฉาก สถานที่ และองค์ประกอบฉาก เปรียบเทียบระหว่างฉากในประเทศลาว และฉากในประเทศไทย (ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ, 2551: 211-222) โดยในฉากประเทศลาวนั้น ฉากในเมืองหลวง อันได้แก่นครเวียงจันทร์นั้น มีสภาพบ้านเมืองคล้ายตัวเมืองในต่างจังหวัดของไทย ส่วน

ฉากในชนบทเป็นป่าเขาลำเนาไพร และฉากริมฝั่งโขงที่มีชายแดนติดกับไทย นั้นเป็นรีสอร์ทหรูท่ามกลางธรรมชาติ ซึ่งศิริมิตรเห็นว่าฉากเหล่านี้ สื่อความหมายถึง เมืองลาวที่มีความเจริญล้าหลังกว่าไทย ส่วนที่ดินในชนบทก็เป็นป่าเขายังไม่ได้รับการพัฒนา ยกเว้นแถบริมฝั่งโขงที่ติดกับไทย

ภาพยนตร์ยังสร้างความหมายของ “ลาวคือผู้แพ้ตลอดกาล” ผ่านฉากกำแพงไซที่เป็นผนังกำแพงเก่ายาวสุดลูกหูลูกตา ผนังกำแพงมีการบันทึกผลการแข่งขันฟุบอลลาวกับประเทศต่างๆ ตลอดหลายสิบปีที่ลาวไม่เคยชนะเลย ซึ่งกำแพงไซนี้เป็นสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง โดยข้อความบนกำแพงที่เต็มไปด้วยชื่อประเทศต่างๆ เต็มไปหมด ทำให้รูปสัญญะกำแพงไซเกิดความสมจริง และกลับไปยืนยันความหมายบนกำแพงว่า “ลาวคือผู้แพ้ตลอดกาล”

การประกอบสร้างความหมายโดยใช้กลยุทธ์การใช้ฉากที่อ้างอิงจากโลกจริง สลับกับฉากที่สร้างเลียนแบบโดยมีโลกความเป็นจริงมารองรับ และฉากที่สร้างขึ้นจากจินตนาการ ศิริมิตรเห็นว่าทำให้ภาพยนตร์กลายเป็นพื้นที่กึ่งจริงกึ่งลวง (in-between) หรือพื้นที่สีเทา (grey area) ซึ่งเป็นพื้นที่ที่อุดมการณ์ทำงานได้ดีที่สุด เพราะผู้ชมจำแนกได้ยากระหว่างจริงกับลวง ทำให้บางครั้งเรื่องไม่จริงถูกคิดว่าจริงไปได้

6.3.7 <u>เทคนิคภาพ</u>

ในทรรศนะของฟูโกต์ (Foucault, 1982) แล้ว กล้องถือว่าเป็นเทคโนโลยีทางอำนาจที่ใช้ในการจับจ้อง (gaze) และให้ความหมายกับสิ่งต่างๆ ดังนั้นการใช้กล้องจับภาพ การใช้เทคนิคทางภาพในรูปแบบต่างๆ จึงเท่ากับเป็นการใช้อำนาจในการใส่ความหมายหรืออุดมการณ์ทางสังคมบางอย่างเข้าไปในการนำเสนอ เช่น การเลือกที่จะจับภาพอะไร และไม่จับภาพอะไร การใช้มุมกล้อง มุมต่ำมุมสูง การใช้ขนาดภาพ การเลือกใช้แสง การตัดต่อภาพ เป็นต้น

ดังเช่นที่ เบอร์เกอร์ (Arthur Asa Berger) ได้ให้คำอธิบายถึงการสื่อความหมายของเทคนิคทางภาพทั้งขนาดภาพและการตัดต่อที่ใช้ในสื่อโทรทัศน์ไว้ ซึ่งในที่นี้จะนำมาประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์เทคนิคทางภาพของภาพยนตร์ ไว้ดังนี้

ตารางที่ 2-1: เทคนิคภาพและการสื่อความหมาย

ตัวหมาย (Signifier) shot	**ลักษณะของภาพ**	**ตัวหมายถึง** (Signified) **การสื่อความหมาย**
close-up	เฉพาะใบหน้า	สื่อความหมายถึงความใกล้ชิดสนิทสนม
medium shot	เกือบเต็มตัว	สื่อความหมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล
long shot	แสดงให้เห็นถึงฉากและลักษณะของตัวละคร	สื่อความหมายถึงลักษณะรวมๆ โดยทั่วไป
full shot	ภาพเต็มตัวของตัวละคร	แสดงความสัมพันธ์กับสังคม
pan down	กล้องแทนสายตาจากที่สูงแล้วมองต่ำลงมา	สื่อความหมายถึงการมีอำนาจหรือผู้มีอำนาจ
pan up	กล้องแทนสายตาจากที่ต่ำแล้วมองขึ้นไปข้างบน	สื่อความหมายถึงความอ่อนแอความต่ำต้อย
zoom in	กล้องเคลื่อนเข้า	เพื่อสื่อความหมายในการเน้นถึงบางสิ่งบางอย่าง, การสำรวจ
fade in	ภาพค่อยๆ ปรากฏขึ้นจากจอว่างๆ	สื่อความหมายถึงการเริ่มต้น
fade out	ภาพเลื่อนออกจนเป็นจอว่างๆ	สื่อความหมายถึงการสิ้นสุด
cut	เปลี่ยนจากภาพหนึ่งไปเป็นอีกภาพหนึ่ง	สื่อความหมายถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันหรือความตื่นเต้น
wipe	ภาพค่อยๆ เปลี่ยนไป	สื่อความหมายถึงการสรุป

ที่มา: Berger, 1991: 26-27.

ในการศึกษาเทคนิคภาพและเสียงนั้น ในงานวิจัยของกลุ่มประกอบสร้างความจริงทางสังคมนั้นมีการวิเคราะห์เทคนิคทางด้านภาพ และเสียง ในการประกอบสร้างความหมายไว้ดังนี้

ในงานของสุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ซึ่งทำการศึกษาเรื่องการสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง เทคนิคทางภาพและเสียง เป็นองค์ประกอบหนึ่งในวิธีประกอบสร้าง “ความเป็นจริง” เพื่อทำให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง (Mode of real) ตามประวัติศาสตร์ไทย โดยในด้านเทคนิคด้านภาพเพื่อสร้างบรรยากาศความเป็นยุคอดีต ก็จะมีการ การจัดโทนสีและโทนแสงให้ภาพออกมาดูซีด ไม่เน้นสีที่ตัดกัน ทำให้ภาพดูเก่า เพื่อสื่อความหมายของความเป็นอดีต หรือเพื่อสร้างบรรยากาศและความรู้สึกให้สอดคล้องกับประเภทของภาพยนตร์ (genre) นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวของกล้องภาพยนตร์แบบช้าๆ และใช้โทนแสงแบบโลย์คีย์ (low key) เพื่อทำให้เกิดบรรยากาศน่าสะพรึงกลัวตามแนวทางของภาพยนตร์แนวผีวิญญาณ (Horror Film) (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 179)

ในด้านเทคนิคเสียง มีการใช้เสียงเพื่อสร้างบรรยากาศให้กับภาพ เช่นเสียงบรรยายที่หนักแน่นจริงจังเพื่อสร้างการยอมรับจากผู้ชม เสียงดนตรีในจังหวะเร่งเร้าเพื่อสร้างความฮึกเหิมให้กับตัวละคร เสียงประกอบ เช่น เสียงยิงปืน จักจั่น เพื่อสร้างบรรยากาศของภาพให้ดูเหมือนจริงและคล้อยตามภาพที่เห็น (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545: 180)

ขณะที่งานของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ (2551) ซึ่งทำการศึกษาการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง “หมากเตะโลกตะลึง” ได้แสดงให้เห็นถึงการประกอบสร้างความหมายผ่านการใช้เทคนิคทางภาพ ซึ่งการวิเคราะห์ของเขานั้นจะทำให้ผู้อ่านเห็นถึงการทำงานของกระบวนการสร้างความหมายระดับที่สอง อันเป็นความหมายแฝง (connotation) ผ่านการใช้เทคนิคทางภาพผสานเข้ากับเนื้อหาของเรื่อง

โดยผลการศึกษาของศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ พบว่าการประกอบสร้างความจริงผ่านเทคนิคทางภาพนี้กระทำผ่านจุดยืนในการเล่าเรื่องของฝ่ายไทย โดยฝ่ายไทยประกอบสร้างความหมายให้ตนเองกับโลกมีความเจริญเท่าเทียมกัน แต่กับลาว ไทยมีความเจริญก้าวหน้ากว่ามาก วิธีการคือเมื่อเป็นมุมมองของภาพที่ไทยมีต่อลาวจะเป็นการใช้ภาพขนาดปกติและมุมปกติในฉากต่างๆ แต่พอเป็นไทยกับต่างประเทศจะใช้เทคนิคภาพกว้าง มุมสูง มุมต่ำ และใช้การเคลื่อนกล้องเพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่อลังการ เช่น ในฉากสนามกีฬาต่างประเทศซึ่งอยู่ในตอนเปิดเรื่องที่เป็นการแข่งขันฟุตบอลโลกระหว่างทีมไทยกับทีมอังกฤษ มีการใช้เทคนิคทางภาพโดยใช้ภาพกว้างมาก (extreme long shot) มุมต่ำ (low camera angle) และเคลื่อนกล้องเข้า (dolly in) ตัดต่อด้วยเทคนิคภาพช้า (slow motion) และต่อเติมหลังคาโค้งรอบอัฒจันทร์ด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิค ซึ่งการลงรหัสเหล่านี้ล้วนเป็นการสื่อความหมายถึงความยิ่งใหญ่อลังการ (ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ, 2551: 226)

ในการศึกษาการเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผู้วิจัยจะพิจารณาการต่อสู้ทางความหมายผ่านเทคนิคภาพและเสียงระหว่างตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม และตัวละครที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์หลัก โดยพิจารณาจากสัญญะต่างๆ ที่ปรากฏในภาพหรือเสียง, การตัดต่อ, ขนาดภาพ, มุมกล้อง, การจัดแสง, ดนตรีประกอบ และเพลง

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์องค์ประกอบในการเล่าเรื่องโดยให้ความสำคัญกับตัวละคร มุมมองในการเล่าเรื่อง โครงเรื่อง แก่นเรื่อง และความขัดแย้ง เป็นองค์ประกอบหลัก ขณะที่องค์ประเรื่องฉาก เทคนิคภาพและเสียง จะพิจารณาเป็นลำดับรอง

7. **ทฤษฎีสัญวิทยา**

ในการศึกษาการเล่าเรื่องเพื่อการประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 – 2550 นี้ ผู้วิจัยใช้กลุ่มทฤษฎีจากนักวิชาการต่างๆ ที่อยู่ในสายของทฤษฎีสัญวิทยา ในการทำความเข้าใจในปรากฏการณ์การสื่อความหมายในโลกสัญญะของภาพยนตร์

ทฤษฎีสัญวิทยา/ สัญศาสตร์ (Semiology/ Semiotics) นั้นเป็นวิชาที่เพิ่งเริ่มก่อตัวในต้นศตวรรษที่ 20 โดยหมายถึง ศาสตร์ที่ศึกษาระบบสัญญะและความหมาย (science of sign / meaning) เป็นทฤษฎีที่เน้นศึกษากระบวนการผลิตความหมาย โดยเปิดโปงให้เห็นถึงพลังของสัญญะและการต่อสู้ในโลกของความหมาย

ทฤษฎีสัญวิทยานี้มีมุมมองต่อความหมายว่าเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้น ซึ่งแตกต่างไปจากกระบวนทัศน์ดั้งเดิมที่มองว่าความหมายเป็นสิ่งที่สะท้อนความเป็นจริงที่เกิดขึ้นหรือมิฉะนั้นก็เป็นสิ่งที่ติดตรึงอยู่กับเจตจำนงของผู้สร้าง ทั้งเพื่อให้เห็นพัฒนาการของกระบวนทัศน์ที่มีต่อการศึกษา “ความหมาย” จะขอสรุปแนวทางในการศึกษาความหมายซึ่งเป็นสาระสำคัญของทฤษฎีสัญวิทยา โดย ฮอลล์ (Stuart Hall) ได้สรุปที่มาของความหมายเป็น 3 แนวทางใหญ่ๆ ดังนี้

<u>แนวทางแรก</u> ทัศนะแบบภาพสะท้อน (reflective approach) กลุ่มนี้เชื่อว่าความหมายถูกตรึงอยู่กับทุกสรรพสิ่งในธรรมชาติ ไม่ว่าคน สัตว์ สิ่งของ ความคิด หรือเหตุการณ์ล้วนมีความหมายติดอยู่ในตัวของมันเอง โดยไม่สามารถเปลี่ยนแปลงความหมายได้ ภาษาทำหน้าที่เป็นเพียงกระจกสะท้อนหรือเป็นการเลียนแบบความหมายที่แท้จริงตามธรรมชาติ (language as a mirror) ของสิ่งต่างๆ ที่ดำรงอยู่บนโลกนี้ ภาษาในที่นี้จึงเป็นสิ่งที่บริสุทธิ์ไร้

เดียงสา ทำหน้าที่สะท้อนความหมาย/ความจริงของสิ่งๆ นั้นออกมาได้เหมือนต้นฉบับหรือความจริงที่ปรากฏอยู่ในโลก

จุดอ่อนของแนวคิดนี้คือ ในความเป็นจริงแล้วภาษาไม่สามารถทาบความหมายได้สนิทกับความเป็นจริงตามธรรมชาติ ภาษาจึงไม่ได้ทำหน้าที่สะท้อนความหมายที่แท้จริงของสรรพสิ่ง แต่เป็นเพียงรหัสที่ใช้อ้างถึงสิ่งต่างๆ เท่านั้น และคำหลายคำเป็นสิ่งที่ไม่มีอยู่ในโลกความเป็นจริง แต่มนุษย์กลับเข้าใจความหมายของสิ่งเหล่านั้นได้ เช่น เทวดา นางฟ้า ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความเข้าใจต่อความหมายเหล่านั้นไม่ได้มาจากความหมายในตัวของมันเอง แต่เกิดจากภาษาเข้าไปกำหนดความหมายให้สิ่งเหล่านั้นเกิดขึ้นในความคิดของเรา

<u>แนวทางที่สอง</u> ทัศนะแบบเจตจำนง (intentional approach) มองว่าความหมายไม่ได้ดำรงอยู่ตามธรรมชาติ แต่ความหมายขึ้นอยู่กับเจตจำนงของผู้พูด หรือผู้เขียน ดังนั้นการพูดคำใดก็ตาม อาจมีได้หลายความหมายขึ้นอยู่กับเจตนาของผู้พูดว่าต้องการสื่อความหมายแบบใดออกมา แต่การใช้สารของผู้ส่งสารก็ยังคงต้องมีกฎ/รหัส/ข้อตกลงทางวัฒนธรรม (rules/ codes/ conventions) กำกับความหมายอยู่

ข้อบกพร่องของแนวคิดนี้ก็คือการมองว่าภาษาเป็นอำนาจของผู้ส่งสารทางเดียวทั้งๆ ที่การใช้ภาษาเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยความเข้าใจร่วมกัน ภาษาจึงต้องเป็นข้อตกลงร่วมทางสังคมที่ใช้ในการสื่อความหมาย แม้คนแต่ละคนสร้างความหมายได้ตามเจตนาส่วนบุคคล แต่เมื่อถึงการใช้ภาษาทุกคนจำเป็นต้องดำเนินไปตามกฎ รหัส และข้อตกลงทางภาษาที่ใช้ร่วมกันกับคนอื่นๆ ในสังคม เพื่อทำให้สื่อสารกันได้เข้าใจ

<u>แนวทางสุดท้าย</u> ทัศนะแบบประกอบสร้าง (constructionist approach) แนวทางนี้ปฏิเสธแนวทางแรกที่ว่าสรรพสิ่งมีความหมายในตัวของมันเอง และปฏิเสธแนวทางที่สองที่ว่าผู้ใช้ภาษาแต่ละคนสามารถกำหนดความหมายในภาษาขึ้นมาได้เอง แนวทางนี้มองว่าความหมายเกิดจากการประกอบสร้าง โดยการใช้ระบบภาพตัวแทนหรือระบบสัญญะเพื่อใช้อ้างอิง (refer) ถึงโลกความเป็นจริงให้ผู้อื่นสามารถเข้าใจได้ ดังนั้นสัญญะจึงเป็นรหัสที่ใช้เป็นข้อตกลงทางความหมายร่วมกันของคนในสังคมหนึ่งๆ โดยมิได้สะท้อนความเป็นจริงแต่อย่างใด

แนวทางสุดท้ายนี้เองที่เป็นมุมมองของสำนักโครงสร้างนิยม (structuralism) ในกลุ่มสัญวิทยา (Semiology) หรือนักสัญวิทยาเชิงวิพากษ์ โดยนักทฤษฎีในกลุ่มนี้จะไม่เพียงยืนยันว่าความหมายไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ (natural) เกิดขึ้นจากการที่สังคม/วัฒนธรรมได้สร้างขึ้นมา (socially constructed/ cultural) แต่ยังตั้งคำถามเพิ่มขึ้นไปอีกว่าความหมายที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมานั้น กำหนดผ่านอำนาจหรือจุดยืนของใคร นักวิชาการกลุ่มนี้ก็เช่น โรลอง บาร์ตส์ (Roland Barthes) ที่พยายามเปิดเผยให้เห็นถึงธาตุแท้ของมายาคติ (mythologies) ใน

สังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ที่ครอบงำวิธีคิดและวิถีชีวิตของคนในสังคม หรือกลุ่มนักทฤษฎีวิพากษ์ (critical theory) ที่สามารถชี้ให้เห็นถึงการบิดเบือนและการครอบงำของภาษา อย่างเช่น ฮาเบอร์มาส (Jurgen Habermas) ที่ชี้ให้เห็นความบูดเบี้ยวหรือการบิดเบือนของภาษาที่เราใช้ (distortion) ว่านำไปสู่การควบคุมมนุษย์ได้อย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้ในรูปของเทคนิคต่างๆ

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะใช้มุมมองของนักสัญวิทยาเชิงวิพากษ์ในการศึกษาความหมายที่สถาบันภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างขึ้นอันจะเผยให้เห็นถึงความหมายที่แฝงเร้นอยู่ในตัวบทของภาพยนตร์ โดยใช้แนวคิดของเฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ และ ชาร์ลส์ เพิร์ซ มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

7.1 แนวคิดของเฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์

เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure 1857-1913) เป็นผู้ที่บุกเบิกแนวคิดสัญวิทยา ซึ่งมีอิทธิพลต่อนักภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้าง (Structural Linguist)ในต้นศตวรรษที่ 20 และกลายเป็นฐานคิดของสำนักโครงสร้างนิยม (structuralism) จุดเด่นของแนวคิดเดอ โซซูร์ที่ทำให้เขาแตกต่างไปจากนักภาษาศาสตร์รุ่นก่อนหน้านี้ นั่นคือมโนทัศน์ของเขาที่มีต่อสัญญะ เดอ โซซูร์เห็นว่าสัญญะคืออะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมาย โดยการเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างไปจากสิ่งอื่น และคนในสังคมยอมรับหรือเข้าใจ ดังนั้นในทรรศนะเช่นนี้การศึกษาภาษา/ความหมายไม่ได้จำกัดอยู่แค่ตัวอักษร/ภาษาพูด/ภาษาเขียน เท่านั้น แต่ทุกอย่างสามารถที่จะถูกมองว่าเป็นภาษาได้ หากมีการใส่ความหมายลงไปในนั้น โดยพื้นที่ในการบรรจุความหมายนี้เดอ โซซูร์เรียกว่า ตัวบท (text) เช่น ภาพถ่าย รวมไปถึงภาพยนตร์ก็เป็นสัญญะทั้งนั้น แนวคิดที่จะนำมาใช้ในงานวิจัยชิ้นนี้ประกอบด้วย

7.1.1 <u>แนวคิดเรื่องค์ประกอบของสัญญะ (Composition of Sign)</u>

สัญญะเป็นหน่วยพื้นฐานที่สุดของภาษาที่มีองค์ประกอบแบ่งออกเป็นสองส่วนย่อย ที่มีระบบของความสัมพันธ์ที่สลับซับซ้อนซึ่งเชื่อมโยงระหว่าง(1) รูปสัญญะ หรือตัวหมาย (signifier) กับ (2) ความหมายสัญญะหรือตัวหมายถึง (signified) ซึ่งทั้ง 2 ส่วนนี้ต่างประกอบกันขึ้นมาเป็นสัญญะ ขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปไม่ได้

กระบวนการสร้างความหมาย (signification) จะเกิดขึ้น เมื่อมี ตัวอ้างอิง (reference) ซึ่งเป็นสิ่งที่เป็นจริงที่ปรากฏในโลก เช่น ดอกกุหลาบที่ตาเราเห็นจริงๆ กับ ตัวสัญญะ

(sign) ซึ่งประกอบด้วย 2 ส่วน ได้แก่ (1) รูปสัญญะ ที่อาจเป็นได้ทั้งภาพ/ เสียง/ ลักษณะทางกายภาพ ใดๆ เช่น ตัวอักษรที่เขียนคำว่า “ดอกกุหลาบ” หรือ “rose” และ (2) ความหมายสัญญะหรือแนวคิดที่เกิดขึ้นในใจ (mental concept) ที่เชื่อมโยงไปถึงตัวอ้างอิงที่เป็นวัตถุของจริง เช่น ภาพดอกกุหลาบที่เกิดขึ้นในหัวเรา หลังจากที่เราได้ยินคำว่าดอกกุหลาบ ซึ่งถ้ามีการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะและตัวอ้างอิงไว้ กระบวนการสร้างความหมายก็จะเกิดขึ้นตามมา

การกำหนดให้สัมพันธ์หรือเชื่อมโยงกันนี้จะเกิดขึ้นใน 2 ระดับ ระดับแรก ในระดับของรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (signifier/signified) ดังที่ยกตัวอย่างข้างต้นว่าคำว่า “ดอกกุหลาบ” กับภาพของดอกกุหลาบที่เกิดขึ้นในหัวของเรา และ ระดับที่สอง ในระดับของรูปสัญญะด้วยกันเอง (signifier/ signifier) เช่น คำว่า “เก้าอี้” ในภาษาไทย กับคำว่า “chair” ในภาษาอังกฤษ

สำหรับในระดับของความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (signifier/signified) เดอ โซซูร์ ยังได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ ว่ามีลักษณะที่สัมพันธ์กันสามประการ (สมสุข หินวิมาน, 2551: 414) คือ

(ก.) เป็นความสัมพันธ์ที่ปราศจากหลักเกณฑ์ใดๆ (arbitrary) กล่าวคือ ไม่มีความเชื่อมโยงกันตามธรรมชาติเลย ระหว่างภาพเก้าอี้ในหัวเรา เสียงคำว่า “เก้าอี้” หรือตัวอักษรที่เขียนว่า “เก้าอี้”

(ข.) เป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นโดยไม่ได้ตั้งใจ (unmotivated) กล่าวคือ บางครั้งก็ไม่สามารถรู้ที่มาที่ไปได้ว่า รูปสัญญะกับความหมายสัญญะเชื่อมโยงกันได้อย่างไร

(ค.) เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ (unnatural) หมายความว่าการที่คนเราจะรู้จักเข้าใจสัญญะได้นั้นต้องผ่านการเรียนรู้ทางสังคมเท่านั้น

เดอ โซซูร์ ยังเห็นว่าสัญญะที่มนุษย์สร้างขึ้นมาแทนที่ตัวอ้างอิงของจริงนั้น มีเอกลักษณ์ที่สำคัญคือสามารถโยกข้ามเวลาและสถานที่ได้ ดังนั้นเราจึงไม่จำเป็นต้องเอาของจริงยกข้ามเวลาและสถานที่ ใช้เพียงสัญญะแทนตัวก็ได้แล้ว

อย่างไรก็ดีโซซูร์ได้ชี้ให้เราเห็นอีกว่ารูปสัญญะไม่ได้มีความเป็นอิสระอย่างแท้จริง แต่ต้องขึ้นอยู่กับการยอมรับของชุมชนที่ใช้ภาษานั้นๆ ด้วย (the linguistic community) ยิ่งไปกว่านั้น ผู้ใช้ภาษาก็มิได้มีส่วนในการเลือกหรือกำหนดรูปสัญญะ แต่ภาษาหรือระบบภาษาต่างหากที่เป็นผู้เลือก และเมื่อเลือกแล้วก็ใช้อย่างอื่นแทนไม่ได้ (ไชยรัตน์, 2551: 106)และการใช้นั้นก็ต้องใช้ภายใต้กฎเกณฑ์ของภาษาเป็นสำคัญ นั่นคือ ภาษาเป็นเรื่องของการส่งต่อของคนรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่น

หนึ่ง จึงหาต้นตอหรือฐานรากไม่พบ หรืออาจกล่าวได้ว่า โครงสร้างภาษาต่างหากที่เป็นตัวกำหนดมนุษย์

7.1.2 กระบวนการสร้างความหมาย (process of signification)

เดอ โซซูร์มองว่าภาษาเป็นระบบที่สร้างขึ้นจากความแตกต่างหรือความตรงกันข้ามของหน่วยย่อยต่างๆ ความหมายไม่ได้เกิดจากคุณสมบัติเฉพาะของหน่วยย่อย แต่เป็นผลมาจากความแตกต่างของหน่วยย่อยด้วยกันเอง (distinction) ขณะเดียวกันความหมายของหน่วยย่อยเหล่านี้ก็อยู่ภายใต้หรือเป็นส่วนหนึ่งของระบบใหญ่ (relation) ดังนั้นเอกลักษณ์ในภาษาจึงเป็นเรื่องของการเปรียบเทียบและความแตกต่าง (relation identity) ซึ่งต่อมาการศึกษาด้านสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ก็นำมาใช้ในการศึกษาตัวตนและความเป็นอื่น (self/other) หรือเอกลักษณ์และความแตกต่าง (identity/ difference)

ความคิดในเรื่อง “ความหมาย” ของโซซูร์ จึงเป็นสิ่งที่ต่างไปจากทรรศนะของนักทฤษฎีแนวประจักษนิยมและแนวปฏิฐานนิยมเชิงตรรกะที่มองภาษาเป็นเรื่องของการเป็นตัวแทนโลกวัตถุ เดอ โซซูร์ มองว่าภาษาเป็นระบบของความสัมพันธ์ของสัญญะต่างๆ ค่าของสัญญะแต่ละตัวนั้นเกิดจากความแตกต่างระหว่างสัญญะ เช่น ในเรื่องของพยัญชนะ A มีความหมายก็เพราะมันแตกต่างไปจาก B C D เขา จึงสรุปว่า “ในภาษาจะมีก็แต่เรื่องของความแตกต่างที่ถูกทำให้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน” และ “ภาษาเป็นเรื่องของรูปแบบไม่ใช่เนื้อหาสาระ” (ไชยรัตน์,2551: 110)

ในทัศนะของ เดอ โซซูร์นั้นกระบวนการสร้างความหมายอาจเกิดได้จากหลายวิธีด้วยกัน ดังนี้ (สมสุข, 2551: 415)

- การเทียบเคียงเชิงโครงสร้าง (structural comparsion) ในวิธีนี้นั้นสัญญะหนึ่งๆ จะสื่อสารความหมายได้ก็ต่อเมื่อเราเทียบเคียงสัญญะดังกล่าวกับสัญญะตัวอื่นๆ เช่น การที่จะเข้าใจคำว่า “ใจดำ” ได้ก็ต้องเทียบเคียงความหมายกับคำอื่นๆ ที่มีความใกล้เคียงกัน เช่น ใจร้าย ใจแข็ง ใจดี เป็นต้น

- การเปรียบเทียบความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (binary opposition) เป็นการสร้างความหมายโดยใช้ลักษณะแบบตรงกันข้ามมาจับคู่ความสัมพันธ์ของความหมาย เช่น การจะรู้ว่านางเอกดีอย่างไรในภาพยนตร์ก็ต้องมีนางร้ายเข้ามาเป็นตัวเปรียบเทียบ ซึ่งวิธีการเช่นนี้นั้นเป็นรูปแบบการสร้างความหมายที่ง่ายและชัดเจนที่สุด

การเปรียบเทียบความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามนี้ ในภายหลังนักทฤษฎีวิพากษ์บางคนอย่างอัลธูแซร์ มองว่าเป็นที่ซุกซ่อนการทำงานของกรอบอุดมการณ์ของสังคม เช่น

การให้คำนิยามความเป็นไทยว่า “อารยะ” ทันสมัย” ขณะที่นิยามความเป็นลาวว่า “ล้าหลัง” “ด้อยพัฒนา” เป็นต้น

- <u>การจัดระบบสัญญะแบบ paradigmatic และ syntagmatic</u> การจัดระบบสัญญะที่นำไปสู่การสร้างความหมายนั้นมาจากความสัมพันธ์สองชุด ได้แก่

(1) <u>ความสัมพันธ์แบบแนวดิ่ง</u> หรือแบบกระบวนทัศน์ (paradigmatic relations) หรือชุดของสัญญะที่มีตัวเลือกจากหมวดหมู่เดียวกัน (structural relations of choices)

ถ้าเปรียบเทียบกับระบบของภาษาก็เป็นการนำคำที่มีลักษณะคล้ายกันมาเรียงไว้ในกลุ่มคำชุดเดียวกัน แล้วทำการเลือกใช้คำ เช่น ในหมวดการบรรยายความงามของผู้หญิงก็มีทั้ง สวย น่ารัก สง่า สดใส เซ็กซี่ ฯลฯ ในความสัมพันธ์แบบนี้นั้นจะไม่เห็นการทำงานของความสัมพันธ์ เพราะมันถูกจัดระบบอยู่ในความคิดของคนเรา เช่น ในภาพยนตร์ ในกลุ่มของนางเอกหนังไทยอาจมีหลายแบบ ตั้งแต่แบบเรียบร้อยเป็นกุลสตรี แก่นเซี้ยวเป็นลูกสาวกำนันคล่องแคล่วเป็นผู้หญิงยุคใหม่ เป็นต้น

(2)<u>ความสัมพันธ์แบบวากยสัมพันธ์</u> (syntagmatic relations) เป็นความสัมพันธ์ในแนวเดียวกันหรือแนวราบ หรือชุดสัญญะที่เป็นการเชื่อมโยง/ประสมประสาน โดยนำเอาตัวเลือกที่ได้มาจากหมวดหมู่เดียวกันข้างต้นมาประกอบเข้าด้วยกัน (structural relations of combination)

ถ้าเปรียบเทียบกับระบบของภาษานั่นคือการนำคำมาเรียงต่อๆ กัน เป็นเส้นตรง ในระบบของความสัมพันธ์ลักษณะนี้นั้น คำจะมีค่าก็เฉพาะในตำแหน่งแห่งที่ของตน เมื่อเปรียบเทียบกับคำที่อยู่ข้างหน้าหรือคำที่ตามหลังมาในรูปของประโยคต่างๆ การทำงานของวากยสัมพันธ์นี้จะปรากฏให้เห็นในรูปของการเรียงกันเป็นชุด เช่น การเรียบเรียงประโยคว่า “ฉันรักเธอ” หรืออาจจะสลับตำแหน่งเป็น “เธอรักฉัน” ความหมายที่ได้ก็จะเปลี่ยนไป หรือหากจะเปรียบเทียบความสัมพันธ์แบบวากยสัมพันธ์ในภาพยนตร์ ก็เช่น ถ้าเราจะสร้างหนังรัก เราก็ต้องเอาองค์ประกอบของตัวเลือกที่เราเลือกแล้วมาประกอบเข้าด้วยกัน เช่น การจัดแสงแบบสว่างฟุ้งๆ + วิวทิวทัศน์ที่สวยงาม + นางเอกหน้าตาจุ๋มจิ๋ม + เครื่องแต่งกายแบบสวยหวาน + พระเอกมาดนิ่งพูดน้อย รวมไปถึงการจัดวางองค์ประกอบว่านางเอกและพระเอกจะเชื่อมโยงความสัมพันธ์กันอย่างไร ใครจะปรากฏตัวก่อนหรือหลัง เป็นต้น

ทั้งนี้เดอ โซซูร์ เห็นว่า ความหมายจะเกิดขึ้นจากการจัดระบบองค์ประกอบทั้งสองส่วน ถ้ารูปแบบของการจัดระบบเปลี่ยนไป ความหมายก็จะเปลี่ยนไปด้วย เช่น ถ้าการสร้างภาพยนตร์เรื่องหนึ่งเปลี่ยนองค์ประกอบเป็น การจัดแสงแบบสลัว + ฉากอยู่ใน

เวลากลางคืน + เมืองที่เงียบวังเวง ร้างผู้คน + นางเอกที่เพิ่งเดินทางมาถึงเมืองนี้ + พระเอกเจ้าของโรงแรมที่ดูลึกลับพบเจอเฉพาะตอนกลางคืน เช่นนี้แล้ว เราก็จะไม่คิดว่าเป็นหนังรักแน่ๆ แต่น่าจะเป็นหนังฆาตกรรมลึกลับซ่อนเงื่อนหรือหนังผี

ความเข้าใจในความสัมพันธ์ทั้งสองแบบทั้งกระบวนทัศน์และวากยสัมพันธ์นี้ ยังนำเราไปสู่ (1) ความเข้าในในเรื่องคำอุปมาอุปมัย หรือการใช้คำแทนที่กันโดยที่ความหมายไม่เปลี่ยน (metaphor) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าภาษาคือการแทนที่และการสวมรอยนั่นเอง และ (2) ความเข้าใจในเรื่องของความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันระหว่างคำเพื่อสร้างความหมายขึ้นมา (metonymy) เช่น ความยากจนกับกระท่อม ความร่ำรวยกับรถเบ็นซ์

- <u>ความสัมพันธ์ของตัวบทกับบริบท</u> เดอ โซซูร์ เห็นว่า ความหมายที่บรรจุอยู่ในตัวบท (text) อันเป็นพื้นที่ของภาษานั้น สามารถแปรเปลี่ยนไปตามเงื่อนไขของบริบท (context) ของการสร้างความหมาย เช่น การที่วัยรุ่นสักร่างกายเป็นรูปต่างๆ ซึ่งถือเป็นสัญญะอย่างหนึ่ง เมื่ออยู่ท่ามกลางบริบทของผู้ใหญ่แล้ว วัยรุ่นที่สักจะถูกมองว่าเป็นเด็กเกเร ใจแตก แต่ถ้าไปอยู่ท่ามกลางบริบทของวัยรุ่นด้วยกันแล้ว รอยสักนี้จะแสดงถึงความทันสมัย ความเป็นอิสระ ไม่แคร์สายตาใคร

7.1.3 <u>วัฏสงสารแห่งสัญญะ (life cycle of sign)</u>

ภาษายังมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ไม่ได้มีลักษณะที่หยุดนิ่งหรือตายตัว เพราะสัญญะไม่ได้ขึ้นอยู่กับกฎเกณฑ์เป็นการเฉพาะ แต่ขึ้นกับธรรมเนียม จารีตปฏิบัติของแต่ละสังคม การเปลี่ยนแปลงของภาษาในทรรศนะโซซูร์จึงไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงเล็กๆ น้อยๆ เช่น ตัวสะกดหรือการออกเสียง แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (signifier/signified)

คำถามที่ เดอ โซซูร์ สนใจคือหากความหมายเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่งแล้ว อะไรคือความหมายที่เหลืออยู่ (dominant meaning) โดยในการวิเคราะห์ความหมายที่หลงเหลืออยู่นั้น เขาจะให้ความสำคัญกับการตอบคำถามที่ว่า ใครมีอำนาจ (power) ในการสร้างและเปลี่ยนแปลงความหมายของสัญญะต่างๆ

ประเด็นในเรื่องการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (signifier/signified) นั้นนักทฤษฎีในสำนักหลังโครงสร้างนิยมได้นำไปขยายผลต่อ อาทิ ฌาคส์ แดร์ริดา นำไปขยายผลต่อในการศึกษารูปสัญญะที่ล่องลอย (play or free – floating signifier)

งานวิจัยชิ้นนี้นำความคิดของโซซูร์มาเป็นพื้นฐานในการคิดด้วยมุมมองว่าภาพยนตร์ก็เป็นระบบสัญญะแบบหนึ่งเช่นเดียวกัน โดยมีหน่วยพื้นฐานที่ประกอบด้วยรูปสัญญะหรือตัวหมาย (signifier) และความหมายสัญญะหรือตัวหมายถึง (signified) เป็นความสัมพันธ์ที่ต้องผ่านการเรียนรู้ทางสังคม เช่น ภาพในจอที่เป็นของเหลวสีแดงค่อยๆ ไหลลงมาจากส่วนบนของจอสู่ด้านล่าง ความหมายสัญญะในตัวผู้ชมอาจหมายถึงความตาย ความลึกลับเป็นต้น

ภาพยนตร์มีกระบวนการสร้างความหมาย (process of signification) ที่สร้างขึ้นจากความแตกต่างหรือความตรงกันข้ามระหว่างหน่วยย่อยต่างๆ เช่น การจะเข้าใจความหมายของความยากจนของชาวนาก็ต้องเปรียบเทียบกับการใช้จ่ายฟุ่มเฟือยอย่างขาดเหตุผล เอารัดเอาเปรียบของนายทุน หรือจะเข้าใจความดีของครูบ้านนอกได้ ก็ต้องไปเปรียบเทียบกับครูโรงเรียนเอกชน ครูในโรงเรียนเดียวกันที่ไม่เสียสละเท่า เป็นต้น

ภาพยนตร์มีการจัดระบบสัญญะที่นำไปสู่การสร้างความหมายทั้งแบบความสัมพันธ์แบบกระบวนทัศน์ (paradigmatic relations) และความสัมพันธ์แบบวากยสัมพันธ์ (syntacmatic relations) ซึ่งผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการวิเคราะห์กระบวนการเพื่อประกอบสร้างความหมาย เช่น ผู้สร้างต้องการให้ภาพยนตร์สื่อความหมายถึงความต่ำต้อยของชาวนา ผู้ยากจนอดอยาก ยอมแพ้ต่อโชคชะตา ผู้สร้างก็อาจใช้กล้องมุมสูงจับภาพของชาวนาที่แบกจอบอยู่ท่ามกลางไอแดดที่ร้อนระอุและผืนดินที่แตกระแหงจนฝุ่นตลบ ชาวนาก็เนื้อตามอมแมม รูปร่างผอมเกร็ง ดวงตาแห้งผาก เสื้อผ้าขาดวิ่น

นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังมีส่วนของทั้งภาษา (langue) อันหมายถึงไวยากรณ์ของภาพยนตร์ เช่น โครงเรื่อง ต้องประกอบด้วย การเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ การยุติเรื่องราว และการพูดหรือใช้ภาษา (parole) ซึ่งหมายถึงลีลาอันเป็นเฉพาะตัวของผู้กำกับแต่ละคน สัญญะในภาพยนตร์ยังมีคุณสมบัติไปต่างจากภาพยนตร์อื่นๆ คือมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ความเป็นเพศหญิงที่ถูกประกอบสร้างโดยภาพยนตร์จึงมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ จากช้างเท้าหลัง มีขีดจำกัดในการแสดงออกเรื่องเพศ ไปสู่ผู้หญิงที่มีอิสระ หาเลี้ยงชีพด้วยตัวเอง กล้าแสดงออกในเรื่องเพศ

8. แนวคิดเกี่ยวกับขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม

ในที่นี้นำมาจาก การทบทวนวรรณกรรมจากแนวคิดเรื่องขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบเดิม (Social Movement) ประกอบกับกรอบการวิเคราะห์โครงสร้างเศรษฐกิจของมาร์กซ์ (Karl Marx) และขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (New Social Movements) หรือ การเมืองเอกลักษณ์ (Identity Politics), ขบวนการเคลื่อนไหวด้านเอกลักษณ์ (Identity Movements) และขบวนการเคลื่อนไหวประชาสังคม (civil society movements) ซึ่งมีลักษณะดังนี้ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545: 2 – 3; ใจ อึ๊งภากรณ์, 2549: 22)

ขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบเดิม มีลักษณะ

(1) เป็นการเคลื่อนไหวบนฐานของชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง เพียงชนชั้นเดียว ดังที่เคยถูกอธิบายในทฤษฎีมาร์กซิสต์ เน้นการเปลี่ยนโครงสร้างทางการเมืองและเศรษฐกิจ

(2) การเคลื่อนไหวที่เรียกร้องผ่านกลไกทางการเมืองที่ดำรงอยู่ เช่น พรรคการเมืองหรือนักการเมือง และก็หวังพึ่งกลไกของรัฐ เชื่อในความเป็นตัวแทนของพรรคการเมือง และไม่เชื่อมั่นศรัทธาในความสามารถ และความจริงใจของรัฐ

(3) เป้าหมายของการเคลื่อนไหวเรียกร้องเพื่อช่วงชิงอำนาจรัฐอย่างขบวนการเคลื่อนไหวในอดีต

ขณะที่ในกรอบการวิเคราะห์โครงสร้างเศรษฐกิจมาร์กซ์นั้น (กนกศักดิ์ แก้วเทพ, 2550: 6) จะเป็นการพิจารณาในสิ่งซึ่งเป็นพื้นฐานการดำรงชีพ อันประกอบด้วย 2 ส่วนคือ (1) ความสัมพันธ์ทางการผลิต (Relations of production) อันหมายถึงโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิต เป็นการพิจารณาว่าชนชั้นไหนออกแรงทำงาน (ทาส, ไพร่, กรรมกร ฯลฯ) และชนชั้นไหนเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิต (นายทาส, เจ้าของที่ดิน, นายทุน ฯลฯ) และ (2) พลังการผลิต (productive force) ประกอบด้วย แรงงาน, ปัจจัยการผลิต อันได้แก่ ที่ดินและทุน และ เทคโนโลยี

ในส่วนของขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (New Social Movements) มีลักษณะ ดังนี้ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2540: 2)

(1) ขบวนการเหล่านี้มิใช่การเคลื่อนไหวบนฐานของชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง เพียงชนชั้นเดียว ดังที่เคยถูกอธิบายในทฤษฎีมาร์กซิสต์

(2) เรื่องที่เคลื่อนไหวของขบวนการเหล่านี้ มิใช่เรื่องเฉพาะกลุ่มของตนตามทฤษฎีกลุ่มผลประโยชน์ของทางรัฐศาสตร์

(3) การเคลื่อนไหวนี้ไม่ได้เรียกร้องผ่านกลไกทางการเมืองที่ดำรงอยู่ เช่น พรรคการเมืองหรือนักการเมือง และก็มิได้หวังพึ่งกลไกของรัฐอย่างขบวนการเคลื่อนไหวในอดีต แต่เป็นการเคลื่อนไหวเรียกร้องด้วยตัวเอง เนื่องจากไม่เชื่อในความเป็นตัวแทนของพรรคการเมือง และไม่เชื่อมั่นศรัทธาในความสามารถ และความจริงใจของรัฐ

(4) เป้าหมายของการเคลื่อนไหวเรียกร้องมิใช่เพื่อช่วงชิงอำนาจรัฐอย่างขบวนการเคลื่อนไหวในอดีต แต่เป็นการสร้างสิ่งที่เรียกว่า “กติกาหรือกฎเกณฑ์ชุดใหม่ในการดำรงชีวิต” (the grammar of forms of life) ในแนวคิดของฮาเบอร์มาส (Jurgen Habermas) หรืออาจกล่าวในแนวคิดของมิเชล ฟูโก (Michel Foucaut) ว่าเป็นการเคลื่อนไหวเรียกร้องเพื่อสร้างวาทกรรม (discourse) ชุดใหม่ในเรื่องนั้นๆ เป็นความพยายามในการเปลี่ยนแปลงสังคม โดยการเปลี่ยนแปลงค่านิยม และการพัฒนาวิถีชีวิตใหม่เป็นทางเลือก (alternative life - styles) ไม่สนใจการกระทำทางการเมือง แต่มุ่งความสนใจไปที่นวัตกรรมเชิงวัฒนธรรม (cultural innovation) ที่สร้างสรรค์วิถีชีวิตใหม่ มีส่วนท้าทายค่านิยมเดิมๆ และเน้นสัญลักษณ์และความมีตัวตน (identity) (พฤทธิสาน ชุมพล, 2550 :349)

(5) เป็นประเด็นที่สามารถในการเชื่อมโยงชีวิตประจำวันเข้ากับการเปลี่ยนแปลงการเมืองทางการเมืองทั้งในระดับประเทศและระดับโลก เช่น นำเอาประเด็นเรื่องส่วนตัว อาทิ ความสัมพันธ์ระหว่างเพศ ความยากจน หรือราคาผลผลิตตกต่ำ ฯลฯ รวมกับเรื่องส่วนรวม อย่าง ปัญหาสิ่งแวดล้อม ด้วยการชี้ให้เห็นว่าชีวิตประจำวันนั้นเป็นทั้งเรื่องของการเมืองและเรื่องของโลกด้วย ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมในรูปแบบใหม่ที่ริชาร์ด ฟอร์ค (Richard Falk) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ในปี 1987 (ไชยรัตน์ ,2545: 9– 10)

(6) บริเวณในการต่อสู้นั้นไม่ได้อยู่ที่ขั้วใดขั้วหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นภาครัฐ หรือภาคเอกชน แต่อยู่ระหว่างรอยต่อ 2 ขั้ว เช่น สุขภาพ เพศ ความรู้ภาษา วัฒนธรรม สิทธิคนกลุ่มน้อย หรือผู้ด้อยโอกาส ซึ่งประเด็นเหล่านี้นั้นไม่ถือว่าเป็นประเด็นทางการเมืองในการเมืองแบบเก่า ซึ่งลักษณะของประเด็นปัญหาเหล่านี้จะเห็นได้ว่า มีลักษณะคาบเกี่ยว ไม่สามารถหาสถาบันหลักทางการเมืองมารับผิดชอบต่อปัญหาโดยตรง (ไชยรัตน์, 2545: 152)

(7) มีลักษณะการทำกิจกรรมและลักษณะอุดมการณ์เชิงสัญลักษณ์ (symbolic) เป็นหลัก ดังที่ Sasson เสนอว่า NSMs กลุ่มต่างๆ พยายามให้ปัจเจกบุคคลให้ความหมายใหม่แก่ความสัมพันธ์ระหว่างกันเอง, ให้ความหมายใหม่แก่ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับสังคม, ให้ความหมายใหม่แก่ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับธรรมชาติ (พฤทธิสาน ชุมพล, 2550: 349)

(8) ขบวนการทางสังคมจะทำให้ปัจเจกบุคคลพัฒนาความสำนึกในความซื่อตรงต่อตนเอง (personal inteergrity)/ มีความเป็นตัวของตัวเองเป็นอิสระจากอิทธิพลของผู้อื่น (autonomy) และผลที่ตามมาคือทำให้ปัจเจกสนใจว่าการเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างสังคมและการเมืองมีผลต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของตัวเองอย่างไร และในท้ายที่สุดเขาก็จะมีแบบแผนการเรียกร้องผลประโยชน์ที่เฉพาะตัวมากขึ้น (ideosyncratic pattern of interest articulation) (พฤทธิสาน ชุมพล, 2550: 349)

(9) วิธีการ มุ่งสู่การเปลี่ยนแปลงสังคม โดย เปลี่ยนค่านิยม/ เปลี่ยนความมีตัวตนส่วนตัว และเปลี่ยนสัญลักษณ์ โดยการปรับสัญลักษณ์ (manipulate symbols) และท้าทายค่านิยมที่ลงหลักปักฐานอยู่ในสังคม ด้วยวิธีการ คือ การสร้างวิถีชีวิตใหม่ๆ เป็นทางเลือก แปรรูปเจตจำนงของปัจเจกบุคคลและเจตจำนงร่วม โดยการยกระดับความสำนึก (consciousness raising), เจตบำบัดกลุ่ม (group therapy), การสร้างพื้นที่ทางภายภาพและทางสังคมเพื่อทดลองวิถีชีวิตใหม่ เช่น การใช้สมุนไพรรักษาโรคแทนแพทย์แผนปัจจุบัน (พฤทธิสาน ชุมพล, 2550 :349)

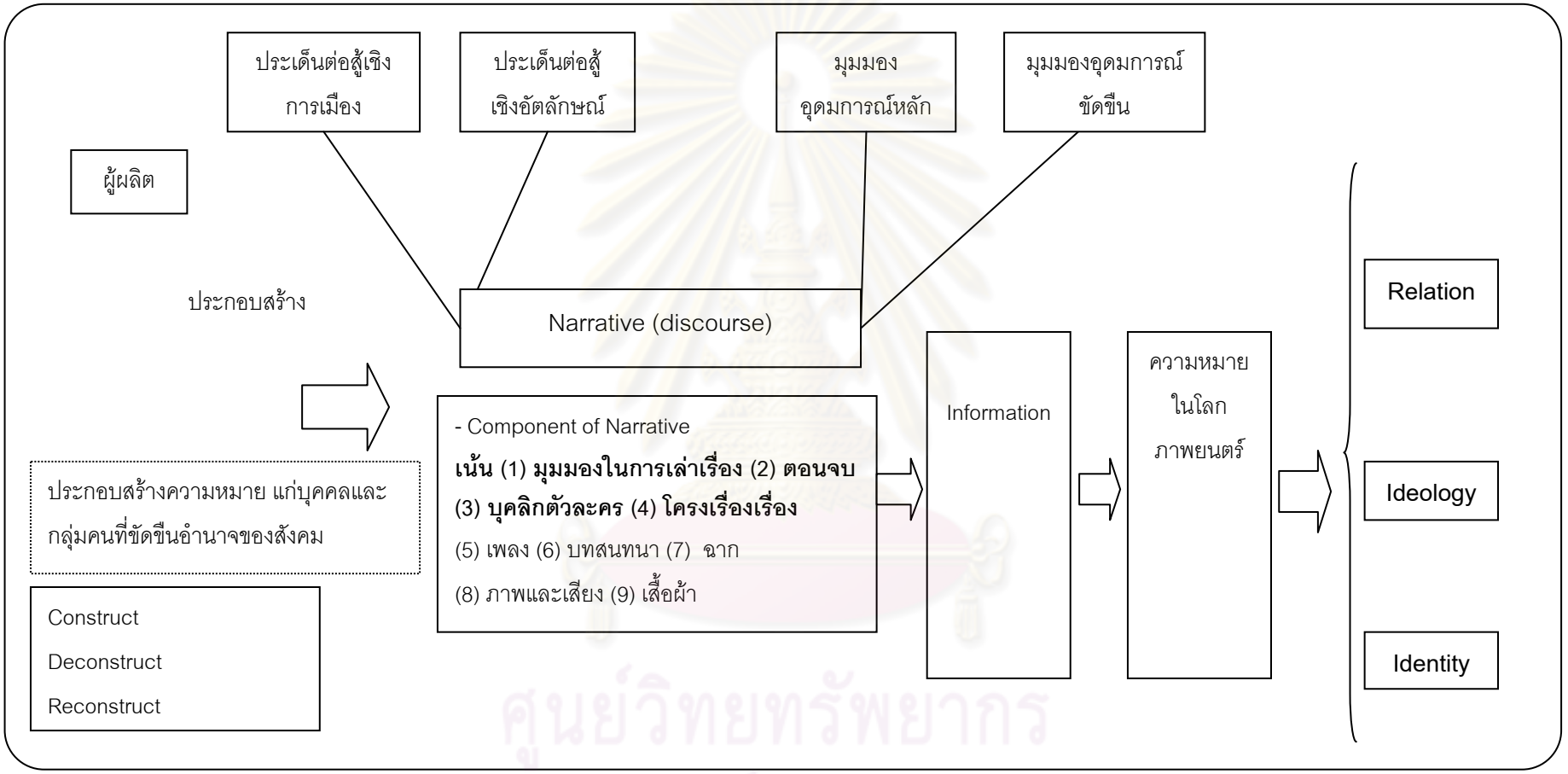
จากการทบทวนวรรณกรรมข้างต้นนำมาสู่เกณฑ์ในการกลุ่มของภาพยนตร์ตามประเด็นที่ปรากฏในภาพยนตร์ออกเป็น (1) ประเด็นการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ และ (2) ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ โดยมีนิยามในการแบ่งเกณฑ์ดังนี้

(1) ประเด็นการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ ที่มีฐานอยู่ที่ชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง ซึ่งทำการต่อสู้ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ทางการผลิตว่าชนชั้นใดเป็นผู้ออกแรงทำงานและชนชั้นใดเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิต และประเด็นที่เกี่ยวกับพลังการผลิต อันประกอบด้วยแรงงาน, ปัจจัยการผลิต ได้แก่ที่ดิน ทุน และเทคโนโลยี หรือเป็นการต่อสู้กระทำผ่านกลไกทางการเมือง เน้นบทบาทของการมีตัวแทน โดยมีเป้าหมายในการต่อสู้คือการช่วงชิงอำนาจรัฐ หรือมีลักษณะที่พึ่งพากลไกของรัฐ

(2) ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์เพื่อสร้างความหมาย ตัวตน แก่บุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ว่าเขาคือใคร แตกต่างจากคนอื่นอย่างไร มีความสัมพันธ์ระหว่างกัน, ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับรัฐ และความสัมพันธ์ระหว่างเขากับธรรมชาติอย่างไร เป็นเรื่องเชิงวัฒนธรรม ค่านิยม วิถีชีวิตในชีวิตประจำวัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

9. กรอบแนวคิด



ภาพที่ 2-6: กรอบแนวคิดในการวิจัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง การเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมของภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 -2550 เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเป็นการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) เพื่อศึกษาการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม (counter – social power)

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

งานวิจัยชิ้นนี้ใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับการขัดขืนอำนาจของสังคมมาเป็นกรอบในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง โดยมีขั้นตอน ดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 ทำการพิจารณาในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างจากเนื้อหาเรื่องย่อที่ปรากฏในในฐานข้อมูลจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ ต่างๆ เอกสารทางวิชาการ โดยจะต้องเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาว่าด้วยเรื่องการต่อสู้ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลอันเป็นตัวละครเอกที่ลุกขึ้นมาปฏิบัติการเพื่อปฏิเสธอำนาจควบคุมของสังคม ซึ่งเขาหรือพวกเขาคิดว่าไม่ชอบธรรม หรืออาจเกิดจากความรู้สึกที่ไม่อยากตกอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์บางอย่าง สิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่านั้นอาจเป็น อำนาจทางการเมือง ซึ่งตัวแทนของอำนาจการเมือง ได้แก่ ตำรวจ ข้าราชการ เจ้าหน้าที่ของรัฐ นักการเมือง กำนัน ฯลฯ อำนาจของศีลธรรม ซึ่งตัวแทนของอำนาจศีลธรรม ได้แก่ พระ ครู วัด จารีตประเพณี ตัวบทกฎหมาย หรือผู้ที่กุมอำนาจทางเศรษฐกิจ อันหมายถึง นายทุนหรือเจ้าของกิจการต่างๆ โดยการกระทำในการปฏิเสธอำนาจที่เหนือกว่านี้มีระดับความเข้มข้นที่แตกต่างตั้งแต่เพิกเฉย ไม่ปฏิบัติตามสิ่งที่ไม่ชอบธรรม ขัดขวาง และรวบรวมผู้คนขึ้นต่อสู้จากการกระทำของผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า โดยประเด็นในการต่อสู้นั้นอาจมีความแตกต่างหลากหลายกันออกไป ที่ถูกสร้างขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 – 2551

ขั้นที่ 2 ทำการจัดกลุ่มเนื้อหาของภาพยนตร์โดยพิจารณาจากเรื่องย่อที่ปรากฏ โดยในการจัดกลุ่มภาพยนตร์นี้ยึดตามแนวคิดเกี่ยวกับขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม คัดเลือกภาพยนตร์ในแต่ละกลุ่มที่ออกฉายในแต่ละปี ถ้าในกลุ่มหนึ่งมีภาพยนตร์คุณลักษณะซ้ำกัน จะเลือกมาเพียง 1 เรื่อง รวมภาพยนตร์ที่จะนำมาวิเคราะห์ในที่นี้ที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2513-2550 ทั้งหมดจำนวน 57 เรื่อง

กลุ่มที่ 1 เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาในการต่อสู้ที่รุนแรง ประเด็นในการต่อสู้เป็นเรื่องของปากท้อง ชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น หรือ หวังช่วงชิงอำนาจรัฐที่ปรากฏในรูปแบบต่างๆ หรือเป็นการต่อสู้ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของชนชั้น

กลุ่มที่ 2 เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาตามแนวคิดของขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมในรูปแบบใหม่ (new social movement) นั่นคือเป็น การเมืองแบบอัตลักษณ์ ที่ไม่เน้นการเปลี่ยนโครงสร้างทางการเมืองและเศรษฐกิจ ไม่สนใจในประเด็นเรื่องของชนชั้น การเคลื่อนไหว เรียกร้องเป็นเพียงความต้องการ “พื้นที่” สำหรับตนเอง และ การขยายพื้นที่และความเข้มแข็งขึ้นไปอีก (ใจ อึ๊งภากรณ์, 2549: 20) ซึ่งในที่นี้สามารถแบ่งเป็น

1. กลุ่มภาพยนตร์ที่บุคคลหรือกลุ่มขัดขืนอำนาจของสังคมต่อสู้เพื่อให้มีชีวิตที่ดีขึ้น ซึ่งเนื้อหาในภาพยนตร์กลุ่มนี้จะเป็นไปในลักษณะของการต่อสู้เพื่อให้มีชีวิตรอด ให้มีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น หรือเป็นการต่อสู้เพื่อปัจจัยสี่ในการดำรงชีวิต ซึ่งหากพิจารณาจากแนวคิดเรื่องอุดมการณ์ต่อต้านแล้ว การต่อสู้ประเภทนี้จัดเป็นการต่อสู้แบบหลังชนฝา กล่าวคือสภาวะรอบตัวที่กดขี่ได้กดดันพวกเขาเสียจนไม่มีทางเลือกและต้องลุกขึ้นสู้ในที่สุด ซึ่งในแง่หนึ่งก็สะท้อนให้เห็นความเป็นมนุษย์ที่ถูกกระทำจากโครงสร้าง สามารถแบ่งออกเป็น

(1.1) ภาพยนตร์เกี่ยวกับชนชั้นล่างในเมือง มีภาพยนตร์จำนวนทั้งสิ้น 7 เรื่อง ได้แก่ “ทองพูนโคกโพราษฎรเต็มขั้น” (2520) , “ประชาชนนอก” (2521), “เทพธิดาโรงงาน” (2526), “ไอ้ ป.4 ไม่มีเส้น” (2526), ครูสมศรี” (2528), “คนกลางแดด” (2530) และ “อีสาวโรงงาน” (2534)

(1.2) ภาพยนตร์เกี่ยวกับชนชั้นล่างในชนบท ได้แก่ “ทองปาน” (2518), “ประชาชนนอก” (2521) “อุกาฟ้าเหลือง” (2523), “เทพเจ้าบ้านบางปูน” (2523) “ทุ่งกุลาร้องไห้” (2523) และ “คนเลี้ยงช้าง” (2533)

(1.3) ภาพยนตร์เกี่ยวกับชนชั้นกลางซึ่งสู้เพื่อชนชั้นล่าง ได้แก่ “เขาชื่อกานต์” (2516), “ครูบ้านนอก” (2521), “หนองหมาว้อ” (2522), “ผู้แทนนอกสภา” (2523), “ครูดอย” (2525), “หมอบ้านนอก” (2528) , “ปลัดบ้านนอก” (2536) และ “14 ตุลา สงครามประชาชน” (2544)

2. กลุ่มที่ต่อสู้เพื่ออัตลักษณ์ การให้ความหมายของสังคมต่อการขัดขืนอำนาจของสังคม ซึ่งเนื้อหาของภาพยนตร์ในกลุ่มนี้จะเน้นไปที่การต่อสู้เชิงความหมาย ต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ เพื่อศักดิ์ศรีของตัวตน สามารถแบ่งออก ได้เป็น 3 กลุ่มย่อย ได้แก่

(2.1) ภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่สาม มีจำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ “ฉันผู้ชายนะยะ” (2530), “สตรีเหล็ก” (2543), “บิวตี้ฟูลบ๊อกเซอร์” (2546), “สัตว์ประหลาด” (2547) และ “เพื่อนกูรักมึงว่ะ” (2550)

(2.2) ภาพยนตร์เกี่ยวกับคนต่างเชื่อชาติศาสนา ได้แก่ “ผีเสื้อและดอกไม้” (2528), “ข้าวนอกนา” (2516), “คนภูเขา” (2522), “สุดเสน่หา” (2546) และ “หมากเตะรีเทรินส์” (2549)

(2.3) ภาพยนตร์เกี่ยวกับผู้หญิง ซึ่งจำแนกเป็น

- โสเภณี ได้แก่ ภาพยนตร์ เรื่อง “เทพธิดาโรงแรม” (2517), “แม้เลือกเกิดได้” (2525) และ “กลกามแห่งความรัก” (2532)

- ผู้หญิงที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบจากพฤติกรรมทางเพศ มีจำนวนทั้งสิ้น 5 เรื่อง ได้แก่ “แผ่นดินของเรา” (2519), “อีพริ้งคนเริงเมือง” (2523), “ทองประกายแสด” (2531), “ผู้หญิง 5 บาป” (2545) และ “คืนไร้เงา” (2546)

- เมียน้อย เมียเก็บ มี จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ “เดอะเมีย” (2548) และ “สายลับจับบ้านเล็ก” (2550)

- ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน มีจำนวน 2 เรื่อง “โทน” (2513) และ “คืนบาปพรหมพิราม” (2546)

- ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตในการครองคู่ มีจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ ชู้” (2516), “ฉันรักผัวเขา” (2530), “หย่าเพราะมีชู้” (2528) และ “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536)

- ผู้หญิงเก่งที่ไม่ยอมจำนนต่อจารีตของสังคม มีจำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ “ช่างมัน ฉันไม่แคร์” (2529) และ “สอว. ห้อง 2 รุ่น 44” (2533)

(2.3) ภาพยนตร์เกี่ยวกับอันธพาล ผู้กระทำผิดกฎหมาย มีจำนวนทั้งสิ้น 5 เรื่อง ได้แก่ “เทวดาเดินดิน” (2518), “มือปืน” (2526), “เด็กเสเพล” (2539) “2499 อันธพาลครองเมือง” (2540) และ “น.ช. นักโทษชาย” (2545)

(2.4) ภาพยนตร์เกี่ยวกับคนบ้า มีจำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ “ไอ้ฟัก” (2547) และภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ได้แก่ “คนจรฯลฯW

(2.5) อื่นๆ ได้แก่ “หมอเจ็บ” (2547)

2. การเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยใช้เวลาในการชมภาพยนตร์ เป็นระยะเวลา 8 เดือน

3. วิธีการในการวิเคราะห์ตัวบท

ในการวิเคราะห์ตัวบทจะทำการวิเคราะห์ตัวบทในประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้ เพื่อค้นหาวิธีการในการประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 – 2550 โดยองค์ประกอบในการเล่าเรื่องที่จะนำมาพิจารณาในการศึกษาครั้งนี้ จะเน้นการวิเคราะห์มุมมองในการเล่าเรื่องและตัวละครเป็นองค์ประกอบหลัก และจะวิเคราะห์ โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ความขัดแย้ง ฉาก และเทคนิคทางภาพและเสียง เป็นองค์ประกอบรอง โดยแต่ละองค์ประกอบมีความหมายดังนี้

3.1 **มุมมองในการเล่าเรื่อง** หมายถึง การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือ การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิด หรือจากวงนอกห่างๆ ซึ่งแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน จุดยืนในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่ง เพราะจุดยืนจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า

3.2 **ตัวละคร** หมายถึง บุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวทั้งส่วนที่เป็นความคิดและพฤติกรรม ซึ่งสามารถจำแนกเป็น ตัวละครผู้กระทำ (Active Character) และตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character)

3.3 **โครงเรื่อง** หมายถึง การลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องในเรื่องเล่า ซึ่งมักเริ่มต้น (Exposition) จากความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลัก มีการพัฒนาเรื่องเป็นลำดับไปสู่จุดสุดยอด (Climax) แล้วจบเรื่องราวลงภายหลังจากปมปัญหาความขัดแย้งได้รับการแก้ไข (Resolution)

3.4 **แก่นเรื่อง** หมายถึง ความคิดหลักอันเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่อง ที่เป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการเสนอ

3.5 **ความขัดแย้ง** หมายถึง การสร้างความขัดแย้งที่ปรากฏในโครงเรื่อง เป็นการลำดับเหตุการณ์หรือพฤติกรรมอย่างต่อเนื่อง ที่เกิดขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งต่างๆ

3.6 **ฉาก** หมายถึงช่วงเวลาที่เนื้อเรื่องเกิดขึ้น ทั้งลักษณะทางกายภาพที่รวมเอาคุณลักษณะบางอย่าง เช่น ผืนดิน สภาพอากาศ และอาจส่งผลต่อตัวละครและการกระทำของตัวละคร

3.7 **เทคนิคภาพและเสียง** หมายถึงการตัดต่อ ขนาดภาพ มุมกล้อง การจัดแสง ดนตรีและเพลงประกอบที่ปรากฏในภาพยนตร์

โดยมีรายละเอียดขององค์ประกอบ แนวทางที่จะใช้ในการวิเคราะห์ และแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3-1: องค์ประกอบ ประเด็น และแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์

องค์ประกอบที่ทำการวิเคราะห์	**ประเด็นที่จะวิเคราะห์**	**แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์**
1) มุมมองในการเล่าเรื่อง	(1) การเล่าเรื่องในแต่ละจุดของโครงเรื่องและตลอดทั้งเรื่องกระทำผ่านจุดยืนของใคร (ระหว่าง ผู้ที่ขัดขืน - ผู้ที่มีอำนาจ)	- แนวคิดเรื่องอำนาจสังคม - แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ต่อต้าน - เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ ในเรื่องกระบวนการสร้างความหมาย (process of signification) เลวี สเตราส์ ในเรื่อง Binary opposition, - แนวคิดในการเล่าเรื่อง (Narratology)

ตารางที่ 3-1(ต่อ): องค์ประกอบ ประเด็น และแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์

องค์ประกอบที่ทำการวิเคราะห์	**ประเด็นที่จะวิเคราะห์**	**แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์**
2) ตัวละคร	(1) ข้อมูลทั่วไป เกี่ยวกับตัวละคร - บทบาทอาชีพ - ภูมิหลัง และสภาพแวดล้อม การศึกษา ชนชั้น เพศ วัย - สมญานาม - การสร้างร่างกาย - การแต่งกาย - บทสนทนา ภาษาที่ใช้ สำเนียง ลักษณะของเสียง เหตุผลที่ถูกนำมายกอ้าง - บุคลิกลักษณะ ท่าทาง นิสัยใจคอ - การเคลื่อนไหว - การกระทำอะไรบ้างที่ปรากฏ หรือไม่ปรากฏ เพราะเป็นการบอกว่าการกระทำอะไรที่ปกติในวัฒนธรรม ไม่ปกติในวัฒนธรรม และการปรากฏนั้นปรากฏมากหรือน้อย - รายละเอียดการเรียงลำดับก่อนหลังของการกระทำ - การกระทำในแบบไหน ควรจะถูกแสดงเท่าไหร่ในภาพยนตร์ (พิจารณาร่วมกับการตัดต่อ) (2) ความต้องการและความปรารถนาสูงสุดของตัวละคร (3) เหตุการณ์ที่ต้องเผชิญและแรงผลักดันให้เกิดพฤติกรรม	- แนวคิดเรื่องอำนาจสังคม - แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ต่อต้าน - แนวคิดของคาสตีย์และเพรส (Alan Casty และ Press) - เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ ในเรื่องกระบวนการสร้างความหมาย (process of signification), - เลวี สเตราส์ ในเรื่อง Binary opposition

ตารางที่ 3-1(ต่อ): องค์ประกอบ ประเด็น และแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์

องค์ประกอบที่ทำการวิเคราะห์	ประเด็นที่จะวิเคราะห์	แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์
	(4) ปฏิกิริยาต่อสถานการณ์นั้น การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (5) ปฏิกิริยาตอบสนองจากบุคคลอื่น (6) ผลที่ได้รับในท้ายที่สุดโดยมุ่งพิจารณาที่ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม และตัวละครที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์หลัก	
3) โครงเรื่อง	(1) ดูการพัฒนาเรื่องราวตามโครงสร้างรูปตัววีของกุสตาฟ เฟรย์แท็ก - การเริ่มเรื่อง (Exposition) - การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) - ภาวะวิกฤติ (Climax) - ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) - การยุติเรื่องราว (Ending) หรือ ตอนจบของเรื่องเป็นเช่นไร - การพัฒนาโครงสร้างของเรื่องมีขั้นตอนใดบ้าง ครบตามสูตรหรือไม่ขาดตอนไหนไป	- แนวคิดเรื่องอำนาจสังคม - แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ต่อต้าน - เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ ในเรื่องกระบวนการสร้างความหมาย (process of signification), เลวี สเตราส์ ในเรื่อง Binary opposition
4) แก่นเรื่อง	(1) แก่นความคิดหลักในภาพยนตร์ (มีลักษณะสนับสนุนอุดมการณ์ต่อต้านหรืออุดมการณ์หลัก)	- แนวคิดเรื่องอำนาจสังคม - แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ต่อต้าน - เลวี สเตราส์ ในเรื่อง Binary opposition

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3-1(ต่อ): องค์ประกอบ ประเด็น และแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์

องค์ประกอบที่ทำการวิเคราะห์	**ประเด็นที่จะวิเคราะห์**	**แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์**
	(2) พิจารณาการสร้างความขัดแย้งในแก่นเรื่อง (conflict theme) ที่ทำให้ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมต้องเลือกระหว่างสิ่งใดสิ่งหนึ่ง และสุดท้ายในตอนจบตัวละครเอกที่ขัดขืนอำนาจของสังคมเลือกทำตามความคิดใด และผลลัพธ์ที่ได้จากการทำตามความคิดนั้นเป็นเช่นไร	
6) ฉาก	- ทำการวิเคราะห์ฉากเฉพาะในฉากที่เป็นจุดสำคัญของเรื่องโดยทำการวิเคราะห์บทบาทของฉากในการประกอบสร้างความหมาย อัตลักษณ์ให้แก่ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมและตัวละครที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์หลักว่ามีการประกอบสร้างความหมายเช่นไร	- แนวคิดเรื่องอำนาจสังคม - แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ต่อต้าน - เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ ในเรื่องกระบวนการสร้างความหมาย (process of signification) - เลวี สเตราส์ ในเรื่อง Binary opposition
7) เทคนิคภาพและเสียง	- การต่อสู้ทางความหมายผ่านเทคนิคภาพและเสียงระหว่างตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม และตัวละครที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์หลักโดยพิจารณาจากสัญญะต่างๆ ที่ปรากฏในภาพหรือเสียง, การตัดต่อ, ขนาดภาพ, มุมกล้อง, การจัดแสง, ดนตรีประกอบ และเพลง	- แนวคิดเรื่องอำนาจสังคม - แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ต่อต้าน - เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ ในเรื่องกระบวนการสร้างความหมาย (process of signification) - เลวี สเตราส์ ในเรื่อง Binary opposition

ทั้งนี้ในการวิเคราะห์นั้นจะมีระดับของการวิเคราะห์สองระดับ

ระดับแรก ระดับภาพรวม นำภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง มาจำแนกตามเกณฑ์ของมุมมองในการเล่าเรื่อง ว่าใครเป็นผู้เล่า ผู้กระทำ, ผู้ถูกกระทำ หรือ อื่นๆ เพื่อพิจารณาในประเด็นของอำนาจ หรือต้นทุน ในการสร้างความหมายในภาพยนตร์

ระดับที่สอง พิจารณาการสร้างความหมายของ “การขัดขืนอำนาจ” จากภาพยนตร์ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่าง

4. **เหตุผลที่เริ่มศึกษาตั้งแต่** 2513

เหตุผลที่จุดเริ่มต้นในการศึกษาครั้งนี้อยู่ที่ปี พ.ศ. 2513 เนื่องมาจากเหตุผลทางด้านบริบทสังคมการเมืองที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์อุดมการณ์ต่อต้านขึ้นมาในสังคมหนึ่งได้ และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแวดวงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

งานวิจัยชิ้นนี้มองช่วงเวลาในปี พ.ศ. 2513 ว่ามีความเหมาะสมในการศึกษาเรื่องเล่า โดยพิจารณาจากเงื่อนไขทางภาวะวิสัยและอัตวิสัย ดังนี้

1) เงื่อนไขภาวะวิสัย คือ ความเป็นไปได้ทางสังคม (Social possibility) คือ มีการเปลี่ยนแปลงทางปัจจัยเชิงโครงสร้างทางเศรษฐกิจ อันเป็นผลพวงจากการพัฒนาประเทศที่เป็นไปอย่างไม่เท่าเทียมกัน การขยายตัวทางการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย ซึ่งเอื้อต่อการมีหน่อประชาธิปไตยเกิดขึ้น และมีศักยภาพทางสังคม (Social potentiality)

2) เงื่อนไขอัตวิสัย คือ การมีกลุ่มบุคคลที่จะมาแปรเปลี่ยนศักยภาพนี้ท่ามกลางความเป็นไปได้ ให้ปรากฏรูปร่างขึ้นมา (Actualization) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนจากระดับ “ติดอยู่ในใจ” ให้ออกมาเป็น “การลงมือทำอะไรสักอย่าง” ซึ่งในที่นี้ก็คือกลุ่มนักศึกษาซึ่งเป็นผลผลิตของระบบการศึกษา

ส่วนในด้านการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแวดวงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยได้เกิดภาพยนตร์ไทยที่มีลักษณะทำลายกรอบจารีตของเนื้อหาภาพยนตร์ในอดีตจากผลงานภาพยนตร์ของเปี๊ยก โปสเตอร์ และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่บุกเบิกเนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์ที่จัดอยู่ในกลุ่มของภาพยนตร์แนวสมจริง และให้ความสำคัญกับกระบวนการถ่ายทำ โครงเรื่องและการแสดง อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

บทที่ 4
กระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคน ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ในบทนี้ ผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

(1) การแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ ซึ่งจำแนกตามตัวแปร 2 ตัว (ดูในกรอบแนวคิด) ได้แก่ ตัวแปร “มุมมอง” จำแนกเป็นมุมมองอุดมการณ์หลักและมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน และตัวแปร “ประเด็นในการต่อสู้” จำแนกเป็นประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นในการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์

(2) การผสมผสานกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์และทฤษฎีการเล่าเรื่องในกระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

(3) ภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม

โดยมีรายละเอียดดังนี้

การแบ่งกลุ่มภาพยนตร์

ในการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์นี้จะแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. เกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์
2. การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

1. เกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์: ตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

เกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ ในที่นี้ประกอบด้วยเกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ตามตัวแปรมุมมอง ซึ่งจำแนกเป็นมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน และเกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ตามตัวแปรประเด็นในการต่อสู้ ซึ่งจำแนกเป็นประเด็นต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 การแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ไทยโดยใช้มุมมองของผู้เล่าเรื่องเป็นเกณฑ์

การแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ในที่นี้พิจารณาจากหลายปัจจัยประกอบ มาเป็นเกณฑ์ในการระบุมุมมองในการเล่าเรื่องว่ามาจาก มุมมองของอุดมการณ์หลัก หรือมาจากมุมมองของอุดมการณ์ต่อต้าน

โดยมีลำดับในการพิจารณาดังนี้

1.1.1 <u>การระบุผู้เล่าเรื่องอย่างชัดเจน</u>

การระบุผู้เล่าเรื่องอย่างชัดเจนเป็นการพิจารณาว่าในภาพยนตร์มีการระบุตัวผู้เล่าเรื่องไว้อย่างชัดเจนหรือไม่ และผู้เล่านั้นมีบทบาทเช่นไร ระหว่าง ยืนอยู่ฝ่ายอุดมการณ์หลักของตัวละครซึ่งกุมอำนาจด้านต่างๆ หรือ ยืนอยู่ฝ่ายอุดมการณ์ขัดขืนที่ให้ลุกขึ้นสู้ หรือดำเนินชีวิตนอกกรอบไม่ยอมจำนนต่ออำนาจในด้านต่างๆ ที่ปรากฏในตัวบทภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่มีการระบุตัวผู้เล่าเรื่องอย่างชัดเจน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “14 ตุลา สงครามประชาชน” (2544) ที่มีการระบุผู้เล่าเรื่องว่าเป็นเสกสรร ประเสริฐกุล , “ทองปาน” (2518) ระบุต้นเสียงของผู้เล่าเรื่องว่าเป็นนักศึกษาที่เดินทางมาหาชาวบ้านเพื่อไปสัมมนาเรื่องผลกระทบของเขื่อน, “คนเลี้ยงช้าง” (2533) ที่ระบุต้นเสียงของผู้เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่าเป็นเจ้าหน้าที่ป่าไม้, “คืนบาปพรหมพิราม” (2546) ที่ระบุว่าเรื่องราวที่กำลังถูกพิมพ์นั้นมาจากหมวดศักดิ์สิทธิ์ผู้ซึ่งย้ายไปรับราชการตำรวจที่อำเภอพรหมพิราม ซึ่งเป็นกำลังสำคัญในการคลี่คลายคดีข่มขืน เป็นต้น ซึ่งหากมีการระบุผู้เล่าเรื่องไว้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยก็จะจัดกลุ่มไปตามบทบาทที่ตัวละครนั้นแสดงอยู่ในภาพยนตร์ว่ายืนอยู่ข้างใครในภาพยนตร์ระหว่างตัวละครที่รักษาอุดมการณ์หลักของสังคม กับตัวละครทีขัดขืน/ต่อสู้อำนาจของสังคม

1.1.2 <u>การระบุด้วยอุดมการณ์</u>

ในกรณีที่ภาพยนตร์มิได้มีการระบุตัวผู้เล่าเรื่อง จะพิจารณามุมมองในการเล่าเรื่องว่ามาจากมุมมองของอุดมการณ์หลัก หรืออุดมการณ์ขัดขืน/ต่อสู้จากการที่ตัวละครได้เลือก “ทางเลือก” ใดระหว่างทำตามอุดมการณ์หลัก กับ ลุกขึ้นมาขัดขืน และ “ผลลัพธ์” ที่ตัวละครได้รับนั้นเป็นอย่างไร ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น

ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก ซึ่งจะมีลักษณะดังนี้

(1) เลือกรักษา “อุดมการณ์หลัก” กล่าวคือ ทำตามเครื่องมือกลไกของรัฐ หรือ ค่านิยมหลักของสังคม ผลลัพธ์ที่ได้ในการเล่าเรื่องคือ “มีความสุข”

(2) เลือกทำตาม “อุดมการณ์ต่อต้าน” ผลลัพธ์ที่ได้ในการเล่าเรื่องคือ “มีความทุกข์/ ถูกลงโทษ

ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน จะมีลักษณะดังนี้

(1) เลือกรักษา “อุดมการณ์หลัก” กล่าวคือ ทำตามเครื่องมือกลไกของรัฐ หรือ ค่านิยมหลักของสังคม ผลลัพธ์ที่ได้ในการเล่าเรื่องคือ “มีความทุกข์

(2) เลือกทำตาม “อุดมการณ์ต่อต้าน” ผลลัพธ์ที่ได้ในการเล่าเรื่องคือ “มีความสุข”

ทั้งนี้ในบางกรณีอาจพบว่าแม้จะถ่ายทอดจากฝั่งของบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคม แต่ตอนจบของเรื่องราวก็อาจเป็นการลงโทษตัวละครที่ฝ่าฝืนอำนาจของสังคม เช่น “2499 อันธพาลครองเมือง” (2542) ที่ระบุในตอนเปิดเรื่องว่าเรื่องที่เล่านี้ถ่ายทอดมาจากมุมมองของเปี๊ยก วิสุทธิกษัตริย์ เพื่อนของแดง ไบเล่ย์ ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม แต่ตอนจบเรื่องก็เป็นลักษณะการลงโทษให้ แดง ไบเล่ย์ไม่สามารถบวชให้แม่ได้ตามความตั้งใจ หรือใน “ทองปาน” (2518) ที่ แม้จะเล่าเรื่องจากมุมของนักศึกษาที่มาตามหาชาวบ้านไปสัมมนาเรื่องผลกระทบของเขื่อน แต่ภาพยนตร์ก็จบด้วยทองปานชาวบ้านผู้ได้รับผลกระทบจากการสร้างเขื่อน หลังจากเข้าร่วมการสัมมนา โดยหวังว่าจะมีอะไรเปลี่ยนแปลง ต้องกลับมาพบว่าเมียของเขาซึ่งป่วยมานานได้เสียชีวิตลง

1.2 การแบ่งกลุ่มภาพยนตร์โดยใช้ประเภทของประเด็นในการต่อสู้เป็นเกณฑ์

จากการทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2 นำมาสู่เกณฑ์ในการกลุ่มของภาพยนตร์ตามประเด็นที่ปรากฏในภาพยนตร์ออกเป็น (1) ประเด็นการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ และ (2) ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ โดยมีนิยามในการแบ่งเกณฑ์ดังนี้

1.2.1 ประเด็นการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ

วางอยู่บนแนวคิดกลุ่มขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบเก่า กล่าวคือ มีฐานอยู่ที่ชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง ซึ่งทำการต่อสู้ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ทางการผลิตว่าชนชั้นใดเป็นผู้ออกแรงทำงานและชนชั้นใดเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิต และประเด็นที่เกี่ยวกับพลังการผลิต อันประกอบด้วยแรงงาน, ปัจจัยการผลิต ได้แก่ที่ดิน ทุน และเทคโนโลยี หรือเป็นการต่อสู้กระทำผ่านกลไกทางการเมือง เน้นบทบาทของการมีตัวแทน โดยมีเป้าหมายในการต่อสู้คือการช่วงชิงอำนาจรัฐ หรือมีลักษณะที่พึ่งพากลไกของรัฐ

1.2.2 ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์

วางอยู่บนแนวคิดขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ กล่าวคือ เป็นการต่อสู้เพื่อสร้างความหมาย ตัวตน แก่บุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ว่าเขาคือใคร แตกต่างจากคนอื่นอย่างไร มีความสัมพันธ์ระหว่างกัน, ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับรัฐ และความสัมพันธ์ระหว่างเขากับธรรมชาติอย่างไร เป็นเรื่องเชิงวัฒนธรรม ค่านิยม วิถีชีวิตในชีวิตประจำวัน

ทั้งนี้หลังจากใช้เกณฑ์ข้างต้นแล้วผู้วิจัย สามารถแบ่งภาพยนตร์ ได้ออกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้ ได้ดังนี้

2. การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

จากเกณฑ์ข้างต้น ผู้วิจัย ได้นำมาใช้จำแนกภาพยนตร์ ออกเป็นตัวแปรละ 2 กลุ่ม ดังนี้

2.1 การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามมุมมองอุดมการณ์หลักและมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน

เมื่อนำเกณฑ์มุมมองอุดมการณ์มาใช้ในการจัดกลุ่มภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ออกเป็นมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ปรากฏผลออกมา ดังนี้

ตารางที่ 4-1: ภาพยนตร์จำแนกตามมุมมอง (จำนวน 57 เรื่อง)

อุดมการณ์หลัก (31 เรื่อง)	อุดมการณ์ขัดขืน/ต่อสู้ (26 เรื่อง)
1.เขาชื่อกานต์ (2516)	1.โทน (2513)
2.เทพธิดาโรงแรม (2517)	2.ชู้ (2516)
3.ข้าวนอกนา (2518)	3.ทองปาน (2518)
4.เทวดาเดินดิน (2518)	4.ประชาชนนอก (2521)
5.แผ่นดินของเรา (2519)	5.หนองหมาว้อ (2522)
6.ทองพูนโคกโพ ราษฎรเต็มขึ้น (2520)	6. ทุ่งกุลาร้องไห้ (2523)
7.ครูบ้านนอก (2521)	7. เทพธิดาโรงงาน (2525)
8.คนภูเขา (2522)	8. ไอ้ ป. 4 ไม่มีเส้น (2526)
9.ผู้แทนนอกสภา (2523)	9.ครูสมศรี (2528)
10.เทพเจ้าบ้านบางปูน (2523)	10.หย่าเพราะมีชู้ (2528)
11.อุกาฟ้าเหลือง (2523)	11.ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)
12.อีพริ้งคนเริงเมือง(2523)	12.ฉันผู้ชายนะยะ (2530)
13.แม้เลือกเกิดได้ (2525)	13.ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44 (2533)
14.ครูดอย (2525)	14.ดิฉันไม่ใช่โสเภณี (2536)
15.มือปืน (2526)	15. 2499 อันธพาลครองเมือง (2540)
16.น้ำพุ (2527)	16.คนจร ฯลฯ(2542)
17.หมอบ้านนอก (2528)	17. สตรีเหล็ก (2543)
18.ผีเสื้อและดอกไม้ (2528)	18.14 ตุลา สงครามประชาชน (2544)
19.คนกลางแดด (2530)	19.น.ช. นักโทษชาย (2545)
20.ฉันรักผัวเขา (2530)	20.คืนไร้เงา (2546)
21.ทองประกายแสด (2531)	21. บิวตี้ฟูลบอกเซอร์ (2546)
22.กลกามแห่งความรัก (2532)	22. คืนบาปพรหมพิราม(2546)
23.คนเลี้ยงช้าง (2533)	23. สุดเสน่หา(2546)
24.อีสาวโรงงาน(2534)	24.หมอเจ็บ (2547)
25. ปลัดบ้านนอก (2536)	25.สัตว์ประหลาด (2547)
26.เด็กเสเพล (2539)	26.เพื่อนกูรักมึงว่ะ (2550)

ตารางที่ 4.1 (ต่อ): ภาพยนตร์จำแนกตามมุมมอง (จำนวน 57 เรื่อง)

อุดมการณ์หลัก (31 เรื่อง)	อุดมการณ์ขัดขืน (26 เรื่อง)
27.ผู้หญิง 5 บาป (2545)	
28.ไอ้ฟัก (2547)	
29.เดอะเมีย (2548)	
30.หมากเตะ รีเทิรนส์ (2549)	
31.สายลับจับบ้านเล็ก (2550)	

ในที่นี้จะยกตัวอย่างภาพยนตร์ที่ถูกจัดให้อยู่ในแต่ละมุมมอง เพื่อให้เห็นภาพลักษณะของภาพยนตร์ในแต่ละกลุ่มมุมมอง ดังนี้ ตัวอย่างภาพยนตร์จากมุมมองอุดมการณ์หลัก เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” (2519) ซึ่งเป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับแก๊งค์โจร 3 คน ได้แก่ “พี่” ชายหนุ่มผู้เชี่ยวชาญการต่อสู้ ที่มีอดีตเป็นทหารที่ฝังใจกับการถูกหลอกให้ฆ่าชาวบ้านที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์, “น้อง” น้องเมียของพี่ อาศัยอยู่ในสลัม ยังชีพด้วยการลักเล็กขโมยน้อย ผู้มีความสัมพันธ์ฉันชู้สาวกับพี่เขยของตังเอง และ “ต้อย” ชายหนุ่ม เพศที่สาม อดีตเป็นนักศึกษาที่ต่อสู้ทางการเมือง ซึ่งติดยาอย่างหนัก มารวมตัวกันออกปล้นเพื่อความสนุกสนาน โดยใช้ความรุนแรงมากขึ้นเรื่อยๆ ทำให้มีฝรั่งอเมริกัน ถูกยิงเสียชีวิต พวกเขาหลบหนีไปทางใต้สามารถได้เพื่อนร่วมแก๊งค์ เป็นแอ๊ดหนุ่มใต้ ผู้ขนของเถื่อนบนรถไฟ, และวิชิตพนักงานแบงค์ผู้ใฝ่ฝันถึงความร่ำรวย สามารถจัดหาอาวุธสงครามมาใช้เพื่อออกปล้นตามธนาคารต่างๆ จนสื่อมวลชนขนานนามพวกเขาว่าเป็น “แก๊งค์เทวดา” ขณะที่สารวัตรตำรวจ ผู้รักครอบครัว เด็กๆ และการทำหน้าที่ในวิชาชีพ ก็ตามล่าหาพวกเขาอย่างเข้มข้น ระดมสรรพกำลังอาวุธกำลังเจ้าหน้าที่ในการล้อมจับ ตามคดีไปจนถึงทางใต้ ไล่ล่าจนปลิดชีวิตเพื่อนร่วมแก๊งค์ พนักงานธนาคารด้วยอาวุธปืนตายอย่างอนาถ ร่างพรุนกระสุน จนเหล่าแก๊งค์เทวดาต้องหลบหนีไปในเขต 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ไปช่วยชาวบ้านมุสลิมต่อสู้กับผู้ที่มารุกรานทำร้ายหมู่บ้านจนต้องเสียแอ๊ดเพื่อนร่วมแก๊งค์ แต่พวกเขาก็ได้รับการร้องขอจากหัวหน้าหมู่บ้านให้ออกไปเพราะไม่อยากมีปัญหากับเจ้าหน้าที่ของรัฐ พวกเขาต้องย้อนกลับมาที่กรุงเทพฯ อีก ขณะที่น้องซึ่งบาดเจ็บจากการเหยียบกับดักล่าสัตว์เริ่มเจ็บป่วยอย่างหนักจากแผลที่อักเสบ เมื่อกลับมากรุงเทพฯ ตำรวจสามารถตามรอยพวกเขาและไล่ล่าจนไปจนมุมที่ชั้นบนสุดของอาคารแห่งหนึ่ง ตำรวจอยู่ในสภาวะที่เสียเปรียบ ไม่สามารถทำอะไรได้มากเนื่องจากแก๊งค์เทวดาอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่า และระดมยิงด้วยอาวุธสงครามลงมาตลอด ขณะที่น้องเริ่มทนพิษบาดแผลไม่ไหว จนเสียชีวิต สารวัตรสั่งเฮลิคอปเตอร์ระดมสรรพกำลัง มาเพื่อยิงแก๊สน้ำตาเข้าไปในอาคารให้เหล่าแก๊งค์เทวดาสลบ สั่งการให้เจ่าหน้าที่

ตำรวจบุกรุกคืบเข้าไป เสียงกระสุนสาดอย่างนับไม่ถ้วนได้ยินมาถึงเบื้องล่าง ท่ามกลางความเสียใจของครอบครัวแก๊งค์เทวดา และความตกตะลึงของประชาชนที่เฝ้าดู สารวัตรทำหน้าลำบากใจที่จะต้องตัดสินใจทำเช่นนี้ สักพักศพทั้ง 3 ของเหล่าแก๊งค์เทวดาก็ถูกลำเลียงลงมาในผ้าขาว ภาพยนตร์จบด้วยภาพชื่อของพวกเขาที่ระบุวันมรณะด้วยภาพที่หยุดนิ่ง

ส่วนตัวอย่างของภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในอุดมการณ์ขัดขืน ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “สุดเสน่หา” ที่การประกอบสร้างเนื้อหาความสัมพันธ์ระหว่างพม่ากับไทยให้ตรงข้ามการผลิตซ้ำความสัมพันธ์แบบศัตรูระหว่างพม่ากับไทย โดยการประกอบสร้างให้หนุ่มพม่ารูปร่างสูงใหญ่กำยำเป็นผู้ที่ได้รับการเสน่หาจากเหล่าสาวๆ และเพศที่สาม ชาวไทย คอยคิดหาหนทางให้หนุ่มพม่าได้อยู่เมืองไทยอย่างมีความสุข เช่น หลอกหมอให้ออกใบรับรองทางการแพทย์ ช่วยรักษาโรคผิวหนังให้หนุ่มพม่าตามภูมิปัญญาตนเอง หนุ่มพม่ามีคนรักเป็นสาวโรงงานชาวไทยที่รักเขาอย่างหลงใหล เธอคอยหาเรื่องโดดงานไปนั่งพลอดรักอย่ากับเขาในป่าลึก เป็นฝ่ายรุก ขณะพลอดรักกัน คอยหึงหวงเหล่าชาวไทยผู้เสน่หาหนุ่มพม่ารายอื่นๆ ภาพยนตร์จบด้วยภาพทั้งสองพากันหลับใหลภายใต้อาณาเขตผืนป่าอันกว้างไกล ปราศจากเส้นแบ่งเขตแดนใดใดมากางกั้น

จากตาราง 4.1 จะเห็นได้ว่า แม้ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่องจะเป็นการเล่าเรื่องบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมก็ตาม แต่ภาพยนตร์เกินครึ่ง (31 เรื่อง) ก็ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก ที่เล่าเรื่องในลักษณะที่เป็นการการลงโทษตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม หากยังเลือกที่จะฝ่าฝืนอำนาจของสังคม และความสุขจะกลับคืนมาเมื่อเมื่อเลิกอุดมการณ์ขัดขืนนั้นเสียแล้วหันมาทำตามอุดมการณ์หลัก

ผลการจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืนเช่นนี้ที่แสดงให้เห็นว่าแม้ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ไม่ว่าจะเป็นชาวนาเกษตรกร เพศที่สาม ผู้หญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนจากจารีตของสังคม อันธพาล ชนกลุ่มน้อยฯ เหล่านี้จะถูกหยิบยกขึ้นมานำเสนอในโลกภาพยนตร์ แต่ภาพยนตร์เกินกว่าครึ่งก็หยิบเขาขึ้นมาเพื่อที่จะเล่าเรื่องของการลงโทษพวกเขาในฐานะที่ขัดขืน/ ต่อสู้ต่ออำนาจของสังคม ซึ่งสอดคล้องกับงานงานของบงกช เศวตามร์ (2533) ซึ่งทำการศึกษากระบวนการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย โดยเลือกศึกษาจากตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบน (Non-conventional) อันได้แก่ แม่เมียน้อย หญิงขายบริการทางเพศและผู้หญิงแกร่ง ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยช่วงปี พ.ศ. 2528-2530 ซึ่งผลการวิจัยพบว่าแม้จะเปลี่ยนวิธีการเลือกประเภทของตัวละคร แต่คลังความรู้ต่อเรื่องของเพศหญิงของสถาบันภาพยนตร์ไทยนั้นมีความเปลี่ยนแปลงน้อยมาก ผู้ผลิตยังคงเห็นว่าเมื่อเปรียบเทียบกับผู้ชายแล้ว ผู้หญิงยังคงต้องด้อยกว่า อ่อนแอกว่า และเป็นฝ่ายเสียเปรียบ และยังคงต้องการให้บทบาททางสังคมของผู้หญิงเป็นเช่นเดิมคือเป็นแม่ที่ให้ความสำคัญกับลูก

มากกว่าตนเอง ภรรยาไม่ว่าจะเป็นภรรยาหลวงหรือภรรยาน้อยก็ต้องยอมอยู่ในอาณัติของสามี และไม่เป็นฝ่ายเรียกร้อง ส่วนหญิงขายบริการทางเพศก็ยังคงเป็นหญิงคนชั่วที่ต้องลงเอยด้วยความทุกข์ และในส่วนของผู้หญิงแกร่งนั้นจะต้องไม่แกร่งเกินชายหรือฝืนมติของสังคมซึ่งกำหนดโดยผู้ชายไม่เช่นนั้นแล้วก็จะถูกจำกัดออกจากสังคม การได้ผลที่สอดคล้องกันระหว่างการจัดกลุ่มภาพยนตร์ในงานวิจัยชิ้นนี้และงานของบงกช เศวตามร์ แสดงให้เห็นว่าในเรื่องเล่านั้นมีจุดยืนของผู้เล่าเรื่อง (Narrator Standpoint) ที่กุมอำนาจเหนือเรื่องเล่าที่ปรากฏในภาพยนตร์ ซึ่งเท่ากับว่าระบบไวยากรณ์ เครื่องมือในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ต่างๆ ไม่ได้เป็นกลาง เป็นอิสระ หรือเป็นเพียงเรื่องทางเทคนิค หลักวิชา เพื่อให้ผลในเชิงอารมณ์แก่ผู้ชม โดยไม่มีสิ่งใดเคลือบแฝง แต่ระบบไวยากรณ์ เครื่องมือในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์นั้นถูกนำมารับใช้ผู้เล่าเรื่องเพื่อสร้างผลกระทบแก่ผู้ชมมิใช่เพียงแค่เรื่องทางอารมณ์ แต่เป็นเรื่องของกรอบวิธีคิด (conceptual framework) กล่าวคืออุดมการณ์ต่อเรื่องนั้นๆ ซึ่งสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้คือกรอบวิธีคิดของผู้ชมต่อการขัดขืน/ ต่อต้านอำนาจของสังคม

ผลการศึกษาเช่นนี้จึงเป็นจุดยืนที่แตกต่างจากงานศึกษาในกลุ่มกระบวนทัศน์ภาพสะท้อน (reflective approach) ที่มองว่าภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการสะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคม และ งานศึกษาที่เน้นไปที่การศึกษาไวยากรณ์ โครงสร้างในการเล่าเรื่องของสื่อภาพยนตร์ โดยมิได้พิจารณาถึง “อำนาจของผู้เล่าเรื่อง” ในภาพยนตร์ร่วมด้วย อาทิ งานของอนุสรณ์ ศรีแก้ว (2534) ที่ทำการศึกษา”ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล” โดยมองฐานะของภาพยนตร์ว่าเป็นกลไกตัวหนึ่งในสังคมที่มีบทบาทหน้าที่ในการสะท้อนความเป็นจริงของสังคม ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้เห็นว่าการสะท้อนปัญหาสังคมของภาพยนตร์ท่านมุ้ยส่วนใหญ่จะเป็นการสะท้อน “ปัญหาของชนชั้นล่างของสังคม” หรือการศึกษาของ รัตนา ศรีชนะชัยโชค (2539) ที่ทำการศึกษา ”ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2519 – 2537” โดยใช้กรอบแนวคิดปัญหาสังคมของนักวิชาการมาการวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ โดยมุ่งศึกษาลักษณะการนำเสนอปัญหาสังคมในภาพยนตร์ ซึ่งได้ข้อค้นพบในการศึกษาว่าปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นจริงๆ นั้นจะสะท้อนออกมาที่ตัวละคร และงานที่มุ่งค้นหาไวยากรณ์ของภาพยนตร์เพื่อที่จะสรุปในท้ายที่สุดว่าด้วยการสร้างภาพยนตร์ที่มีไวยากรณ์ลักษณะเช่นนี้ ได้สะท้อนความเป็นจริงของสังคมในเรื่องใดบ้างออกมา อย่างงานของ รัตนา จักกะพาก (2546) ที่ทำการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล โดยใช้แนวคิดของนักวิชาการกลุ่มโครงสร้างนิยม (Structuralism) ไม่ว่าจะเป็นการวิเคราะห์ผังแสวงหา (Quest Model) และสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (Semiotic Square) ของ เอ.เจ. กรีมาส (Algirdas Julius Greimas) และแนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ ในการพยายามค้นหาไวยากรณ์ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ซึ่งผลการวิจัยพบว่า โครงสร้างการเล่าเรื่องของท่านมุ้ย

มักจะใช้วิธีให้ความกระจ่างชัดเจนในตอนท้ายของเรื่อง ที่บอกเล่าว่าหากตัวละครหากตัดสินใจเลือกกระทำในลักษณะใดลักษณะหนึ่งแล้วจะได้รับผลลัพธ์ใดในท้ายที่สุดของเรื่อง ในด้านโครงเรื่อง ภาพยนตร์ของท่านมุ้ยมักเปิดเรื่อง (Exposition) ได้อย่างน่าสนใจ วิธีการเปิดเรื่องมีทั้งแบบการเริ่มต้นแบบเรื่อยๆ ไปจนจบเรื่อง และเปิดด้วยประเด็นปัญหาอันเผยให้เห็นปมขัดแย้งในฉากเปิดเรื่อง แล้วย้อนกลับมาสู่ที่มาของปมขัดแย้งนั้น และเมื่อเข้ามาสู่ช่วงพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) ท่านมุ้ยจะใช้กลวิธีการเล่าเรื่องที่เพิ่มความรุนแรงของปัญหาในตัวละครจนสู่ภาวะวิกฤติ (climax) โดยบางครั้งผู้ชมจะถูกจับให้เข้าไปร่วมชะตากรรมกับตัวละครโดยไม่รู้ตัวได้อย่างแยบยล โดยใช้กลวิธีในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการใช้เทคนิคทางด้านภาพและเสียงเพื่อเร้าอารมณ์ การวางมุมมองของเรื่องให้เป็นการมองจากสายตาของตัวละครเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร, ในส่วนของความขัดแย้งของเหตุการณ์ในโครงเรื่องภาพยนตร์ของท่านมุ้ยปรากฏทั้งความขัดแย้งระหว่างคนกับคน เช่น ใน เขาชื่อกานต์ เทวดาเดินดิน อิสรภาพของทองพูน โคกโพ ครูสมศรี เป็นต้น, ความขัดแย้งภายในจิตใจ เช่นใน กาม มือปืน เทพธิดาโรงแรม และความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังภายนอก ในอุกาฟ้าเหลือง และมันมากับความมืด และในส่วนของแก่นความคิดของเรื่อง (Theme) มุ่งให้ข้อคิดและสร้างความตระหนักถึงสถานการณ์และปัญหาที่มีอยู่ในสังคมไทย เพื่อทำให้เกิดการตื่นตัว มีสำนึกในความรับผิดชอบต่อส่วนรวม และคำนึงถึงสิทธิในฐานะสมาชิกของสังคม (รัตนา จักกะพาก, 2546: 214)

ทั้งนี้หากเอางานวิจัยดังกล่าวข้างต้นมาอ่านใหม่อีกครั้ง โดยใส่จุดยืนของผู้เล่าเรื่องเข้ามาประกอบด้วยเป็นปัจจัยหลักนั้น การอ่านผลอาจกลายเป็นว่าภายใต้จุดยืนของผู้สร้างชนชั้นสูง ภาพยนตร์ได้ถูกประกอบสร้างเนื้อหาให้ ปัญหาของสังคมเป็นเรื่องของชนชั้นล่าง และในการใช้ไวยากรณ์เพื่อรับใช้อำนาจของผู้เล่าเรื่องแล้ว ผู้สร้างนิยมใช้โครงสร้างการเล่าเรื่องที่ให้ความกระจ่างชัดเจนในตอนท้ายของเรื่องว่าหากตัวละครหากตัดสินใจเลือกกระทำในลักษณะใดลักษณะหนึ่งแล้วจะได้รับผลลัพธ์ใดในท้ายที่สุด ในการเล่าเรื่องผู้ชมจะถูกจับให้เข้าไปร่วมชะตากรรมกับตัวละครโดยไม่รู้ตัวได้อย่างแยบยล โดยใช้กลวิธีในการเล่าเรื่อง ผ่านทางเทคนิคทางด้านภาพและเสียงเพื่อเร้าอารมณ์ และการวางมุมมองของเรื่องให้เป็นการมองจากสายตาของตัวละครเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร ส่วนในเรื่องของความขัดแย้ง ผู้สร้างมักประกอบสร้างเรื่องเล่าให้เป็นความขัดแย้งระหว่างคนกับคน, ความขัดแย้งภายในจิตใจ และความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังภายนอก โดยไม่ปรากฏความขัดแย้งระหว่างคนกับโครงสร้างของสังคม และในส่วนของแก่นความคิดของเรื่อง (Theme) มุ่งประกอบสร้างสถานการณ์และปัญหาที่มีอยู่ในสังคมไทย เพื่อเรียกร้องอุดมการณ์ความรับผิดชอบต่อส่วนรวม และสิทธิในฐานะสมาชิกของสังคม

ในทรรศนะของผู้วิจัย ผ่านจุดยืนในงานชิ้นนี้ ผู้สร้างเป็นผู้ที่กุมอำนาจเหนือเรื่องเล่า และไวยากรณ์ เครื่องมือในการเล่าเรื่องก็ถูกนำมารับใช้วัตถุประสงค์ของผู้กุมอำนาจในการเล่าเรื่อง อำนาจของผู้เล่าเรื่องนี้ ทำได้แม้กระทั่งทำเรื่องแต่งให้กลายเป็นเรื่องจริง (หรือ จริงๆ ลวงๆ) หรือพลิกมุมมองของผู้ชมที่มีต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่งได้เลยทีเดียว ดังจะเห็นได้จากงานของ สุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ที่ทำการศึกษากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่ “ความเป็นจริง” ผ่านสื่อภาพยนตร์อิงเรื่องจริงของผู้สร้างภาพยนตร์ และทำการศึกษาการรับรู้ความหมายของ “ความเป็นจริง” ผ่านสื่อภาพยนตร์ของผู้รับสารกลุ่มต่างๆ โดยศึกษาการประกอบสร้างความจริงของ “ภาพยนตร์อิงเรื่องจริง” ที่ออกฉายในช่วงปี พ.ศ. 2540 – 2543 จากภาพยนตร์ 3 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง, เรื่อง นางนาก และเรื่อง บางระจัน โดยใช้ทฤษฎีประกอบสร้างในการอธิบายเปรียบเทียบการประกอบสร้างความจริงจากแหล่งเอกสารต่างๆ ที่มีมาก่อนหน้านี้ ซึ่งผลลัพธ์ในการประกอบสร้างที่ตามมาคือภาพตัวแทน (Representative) และความหมายแฝง (Connotative meaning) ซึ่งผลการศึกษาพบว่ากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่ความเป็นจริงในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง เกิดจากจุดมุ่งหมายการประกอบสร้างของ “ผู้สร้างภาพยนตร์ “ 2 ประการ คือเพื่อให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง และ เพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายใหม่ให้แก่ “ความเป็นจริง” โดยในแง่ของ “วิธีการประกอบสร้างเพื่อให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง” นั้น ผู้สร้างภาพยนตร์ได้อาศัยองค์ประกอบต่างๆ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ (1) ตัวละคร (2) โครงเรื่อง (3) การสร้างความเกี่ยวพันกับผู้ชมโดยตรง (4) ฉาก (5) กลวิธีการนำเสนอของสื่อภาพยนตร์ ส่วนในด้าน “วิธีการประกอบสร้างเพื่อรื้อความหมายเดิมและสร้างความหมายใหม่” ให้แก่ “ความเป็นจริง” ผู้สร้างอาศัยองค์ประกอบต่างๆ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ (1) จุดยืนของผู้เล่าเรื่อง (2) การนำเสนอความเป็นจริงในหลายมิติ (3) แก่นเรื่อง (4) ปมความขัดแย้ง ทั้งนี้ความหมายที่ปรากฏในภาพยนตร์จากการเข้ารหัสของผู้สร้างภาพยนตร์ พบว่า มี 3 ลักษณะ ได้แก่ (1) ความหมายที่เกิดจากการรื้อความหมายเดิมส่วนใหญ่ออก และสร้างเป็นความหมายใหม่ (2) ความหมายที่เกิดจากการรื้อความหมายเดิมบางส่วนและตอกย้ำความหมายเดิมบางส่วนให้ชัดเจน (3) ความหมายที่เกิดจากการรื้อความหมายเดิมบางส่วนและสร้างความหมายใหม่บางส่วน และงานวิจัยนี้ก็มาตอกย้ำอำนาจของผู้เล่าเรื่องที่เข้าไปกำหนดกรอบวิธีคิดของผู้ชมต่อ “การขัดขืน/ ต่อต้านอำนาจของสังคม”

ตารางที่ 4-2: ภาพยนตร์จำแนกตามมุมมอง และทศวรรษที่ถูกสร้าง (57 เรื่อง)

ทศวรรษ	อุดมการณ์หลัก (31 เรื่อง)	อุดมการณ์ขัดขืน (26 เรื่อง)
ทศวรรษที่ 2510 (รวม 8 เรื่อง)	จำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ เขาชื่อกานต์ (2516), เทพธิดาโรงแรม (2517), ข้าวนอกนา (2518), และ แผ่นดินของเรา (2519)	จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ โทน (2513), ชู้ (2516) และทองปาน (2518)
ทศวรรษที่ 2520 (รวม 21 เรื่อง)	จำนวน 13 เรื่อง ได้แก่ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขึ้น (2520), ครูบ้านนอก (2521), คนภูเขา (2522), .ผู้แทนนอกสภา (2523), เทพเจ้าบ้านบางปูน (2523), อุกาฟ้าเหลือง (2523), อีพริ้งคนเริงเมือง (2523), แม้เลือกเกิดได้ (2525), ครูดอย (2525), มือปืน (2526) .น้ำพุ (2527), หมอบ้านนอก (2528) และผีเสื้อและดอกไม้ (2528)	จำนวน 8 เรื่อง ได้แก่ ประชาชนนอก (2521), หนองหมาว้อ (2522), ทุ่งกุลาร้องไห้ (2523), เทพธิดาโรงงาน (2525), ไอ้ ป. 4 ไม่มีเส้น (2526), ครูสมศรี (2528), หย่าเพราะมีชู้ (2528) และช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)
ทศวรรษที่ 2530 (รวม 12 เรื่อง)	จำนวน 9 เรื่อง ได้แก่ คนกลางแดด(2530), ฉันรักผัวเขา (2530), ทองประกายแสด (2531), กลกามแห่งความรัก (2532) คนเลี้ยงช้าง(2533), อีสาวโรงงาน (2534), ปลัดบ้านนอก (2536) และ เด็กเสเพล (2539)	จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ฉันผู้ชายนะยะ (2530), ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44 (2533) และดิฉันไม่ใช่โสเภณี (2536)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 4-2 (ต่อ): ภาพยนตร์จำแนกตามมุมมอง และทศวรรษที่ถูกสร้าง (57 เรื่อง)

ทศวรรษ	อุดมการณ์หลัก (31 เรื่อง)	อุดมการณ์ขัดขืน (26 เรื่อง)
ทศวรรษที่ 2540 (รวม 17 เรื่อง)	จำนวน 5 เรื่อง ผู้หญิง 5 บาป (2545), ไอ้ฟัก (2547) และเดอะเมีย (2548)	จำนวน 12 เรื่อง ได้แก่ 2499 อันธพาลครองเมือง (2540), คนจร ฯลฯ (2542), สตรีเหล็ก (2543), 14 ตุลา สงคราม ประชาชน (2544), น.ช. นักโทษชาย (2545), คืนไร้เงา (2546), บิวตี้ฟูลบอกเซอร์ (2546), คืนบาปพรหมพิราม (2546), สุดเสน่หา (2546), หมอเจ็บ (2547), สัตว์ประหลาด (2547) และ เพื่อนกูรักมึงว่ะ (2550)

จากตารางที่ 4.2 เมื่อจำแนกภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืนตามทศวรรษ จะเห็นได้ว่า ตั้งแต่ทศวรรษที่ 2510 -2530 ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลักมีสัดส่วนที่มากกว่าภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน แต่ก็อยู่ในสัดส่วนที่แตกต่างกันไม่มากนัก ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการต่อสู้ช่วงชิงพื้นที่ของทั้ง 2 อุดมการณ์นั้นเกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ ทว่าเมื่อพิจารณาเป็นแต่ละทศวรรษแล้ว ตั้งแต่ปี 2513 -2520, 2521 – 2530, 2531 – 2540 ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มอุดมการณ์ขัดขืนจะถูกสร้างในปริมาณที่น้อยกว่ามาตลอด จนกระทั่งปี พ.ศ. 2540 – 2550 ภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นจากมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน มีจำนวนมากถึง 12 เรื่อง ขณะที่ภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นจากมุมมองอุดมการณ์หลัก มีเพียง 5 เรื่อง โดยประเด็นการต่อสู้ของมุมมองอุดมการณ์ทั้งหลักและขัดขืน ปี พ.ศ. 2540 - 2550 นั้นเป็นประเด็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์ทั้งสิ้น อาทิ ผู้หญิงแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเมียน้อย ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน โสเภณีฯ เพศที่สาม กลุ่มที่มีความแตกต่างด้านเชื้อชาติ อันธพาล คนบ้า หรือนักโทษ ซึ่งส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะกระแสขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (New Social Movements) ในสังคมไทย หลังจากเกิดวิกฤตนักศึกษาออกจากป่า และเกิดกระแสสตรีนิยม ที่ทำให้เรื่องราวของผู้หญิงเป็นประเด็นที่ถูกหยิบยกขึ้นมาสร้างในภาพยนตร์

2.2 การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจและเชิงอัตลักษณ์

ในการจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ และประเด็นเชิงอัตลักษณ์นี้ ผู้วิจัยยึดเอานิยามในการจัดกลุ่มภาพยนตร์ ดังต่อไปนี้

1) ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มภาพยนตร์ประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาว่าด้วยเรื่องการต่อสู้ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลอันเป็นตัวละครเอกที่ลุกขึ้นมาปฏิบัติการเพื่อปฏิเสธอำนาจควบคุมของสังคม ซึ่งเขาหรือพวกเขาคิดว่าไม่ชอบธรรม ซึ่งสิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่านั้นอาจเป็นอำนาจทางการเมือง ซึ่งตัวแทนของอำนาจการเมือง ได้แก่ ตำรวจ ข้าราชการ เจ้าหน้าที่ของรัฐ นักการเมือง กำนัน ฯลฯ หรือผู้ที่กุมอำนาจทางเศรษฐกิจ อันหมายถึง นายทุนหรือเจ้าของกิจการต่างๆ

2) ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มภาพยนตร์ประเด็นในการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ หมายถึง การต่อสู้ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลอันเป็นตัวละครเอกที่ลุกขึ้นมาปฏิบัติการเพื่อปฏิเสธอำนาจควบคุมของสังคม ซึ่งเขาหรือพวกเขาคิดว่าไม่ชอบธรรม ซึ่งสิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่านั้นเป็นอำนาจทางวัฒนธรรม ซึ่งตัวแทนของอำนาจทางวัฒนธรรม เช่น ครอบครัว สถาบันสื่อมวลชน ฯลฯ และอำนาจของศีลธรรม ซึ่งตัวแทนของอำนาจศีลธรรม ได้แก่ พระ ครู วัด จารีตประเพณี ตัวบทกฎหมาย

จากนิยามข้างต้น ผู้วิจัยนำมาจัดแบ่งประเภทของภาพยนตร์ออกเป็น 2 กลุ่ม ได้ดังนี้

ตารางที่ 4-3: ภาพยนตร์จำแนกตามประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง)

ประเด็นต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ (19 เรื่อง)	**ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ (38 เรื่อง)**
1.เขาชื่อกานต์ (2516)	1.โทน (2513)
2.ทองปาน (2518)	2.ชู้ (2516)
3.ทองพูนโคกโพ ราษฎรเต็มขั้น (2520)	3.เทพธิดาโรงแรม (2517)
4.ประชาชนนอก (2521)	4.ข้าวนอกนา (2518)
5.ครูบ้านนอก (2521)	5.เทวดาเดินดิน (2518)
6.หนองหมาว้อ (2522)	6.แผ่นดินของเรา (2519)

ตารางที่ 4-3(ต่อ) : ภาพยนตร์จำแนกตามประเด็นในการต่อสู้

ประเด็นต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ (19 เรื่อง)	ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ (38 เรื่อง)
7.ผู้แทนนอกสภา (2523)	7.คนภูเขา (2522)
8.เทพเจ้าบ้านบางปูน (2523)	8.อีพริ้งคนเริงเมือง(2523)
9.อุกาฟ้าเหลือง (2523)	9.แม้เลือกเกิดได้ (2525)
10.ทุ่งกุลาร้องไห้ (2523)	10.มือปืน (2526)
11.ครูดอย (2525)	11.น้ำพุ (2527)
12.เทพธิดาโรงงาน (2525)	12.ผีเสื้อและดอกไม้ (2528)
13.ไอ้ ป. 4 ไม่มีเส้น (2526)	13.หย่าเพราะมีชู้ (2528)
14.ครูสมศรี (2528)	14.ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)
15.หมอบ้านนอก (2528)	15.ฉันผู้ชายนะยะ (2530)
16.คนกลางแดด (2530)	16.ฉันรักผัวเขา (2530)
17.คนเลี้ยงช้าง (2533)	17.ทองประกายแสด (2531)
18. ปลัดบ้านนอก (2536)	18.กลกามแห่งความรัก (2532)
19.14 ตุลา สงครามประชาชน (2544)	19.ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44 (2533)
	20.อีสาวโรงงาน(2534)
	21.ดิฉันไม่ใช่โสเภณี (2536)
	22.เด็กเสเพล (2539)
	23. 2499 อันธพาลครองเมือง (2540)
	24.คนจร ฯลฯ(2542)
	25.สตรีเหล็ก (2543)
	26.ผู้หญิง 5 บาป (2545)
	27.น.ช. นักโทษชาย (2545)
	28.คืนไร้เงา (2546)
	29.บิวตี้ฟูลบ๊อกเซอร์ (2546)
	30.คืนบาปพรหมพิราม (2546)
	31.สุดเสน่หา(2546)
	32.ไอ้ฟัก (2547)

ตารางที่ 4-3(ต่อ) : ภาพยนตร์จำแนกตามประเด็นในการต่อสู้

ประเด็นต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ (19 เรื่อง)	ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ (38 เรื่อง)
	33.หมอเจ็บ (2547)
	34.สัตว์ประหลาด(2547)
	35.เดอะเมีย (2548)
	36.หมากเตะ รีเทิร์นส (2549)
	37.เพื่อนกูรักมึงว่ะ (2550)
	38.สายลับจับบ้านเล็ก (2550)

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์ที่ประเด็นต่อสู้เชิงอัตลักษณ์นั้นถูกผลิตมากกว่าภาพยนตร์ที่มีประเด็นการต่อสู้ทางการเมืองเศรษฐกิจเกือบเท่าตัว และนับตั้งแต่ พ.ศ. 2536 เป็นต้นมาภาพยนตร์ที่ว่าด้วยปัญหาทางการเมืองเศรษฐกิจแทบจะหายไปเลย มีเพียงภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์อย่าง 14 ตุลาสงครามประชาชนเท่านั้นที่ถูกสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2544 ซึ่งน่าจะเป็นเพราะโอกาสครบรอบ 2 ทศวรรษของเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516

จากข้อมูลที่ปรากฏข้างต้น สามารถวิเคราะห์ แง่มุมที่น่าสนใจได้ ดังนี้

1) <u>การเคลื่อนย้ายของประเด็นในการต่อสู้จากประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ มาสู่ประเด็นเชิงอัตลักษณ์</u> การลดลงจนหายไปของภาพยนตร์ที่มีประเด็นการต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจนี้สวนทางกับสภาพความเป็นจริงในสังคมปัจจุบันที่ปัญหาการช่วงชิงทรัพยากรทางการผลิตอย่างที่ดินและน้ำเพิ่มความรุนแรงมากยิ่งขึ้น พร้อมๆ กับช่องที่ถ่างกว้างระหว่างคนรวยกับคนจน อีกนัยหนึ่งภาพชีวิตของคนจนที่ประสบปัญหาความเป็นธรรมจากนายทุน จากโครงสร้างทางเศรษฐกิจ นโยบายของรัฐที่เอื้อให้กับคนรวย บรรษัทขนาดใหญ่ ในฐานะตัวละครนำเพื่อขัดขืนอำนาจอันไม่เป็นธรรม ในเชิงเศรษฐกิจ การเมืองได้หายไปจากโลกสัญญะของภาพยนตร์ ในขณะที่โลกภาพยนตร์เปิดกว้างรับเอาประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ที่มีชนชั้นกลางเป็นฐานกำลังในการเคลื่อนไหวมาประกอบสร้างในโลกสัญญะของภาพยนตร์

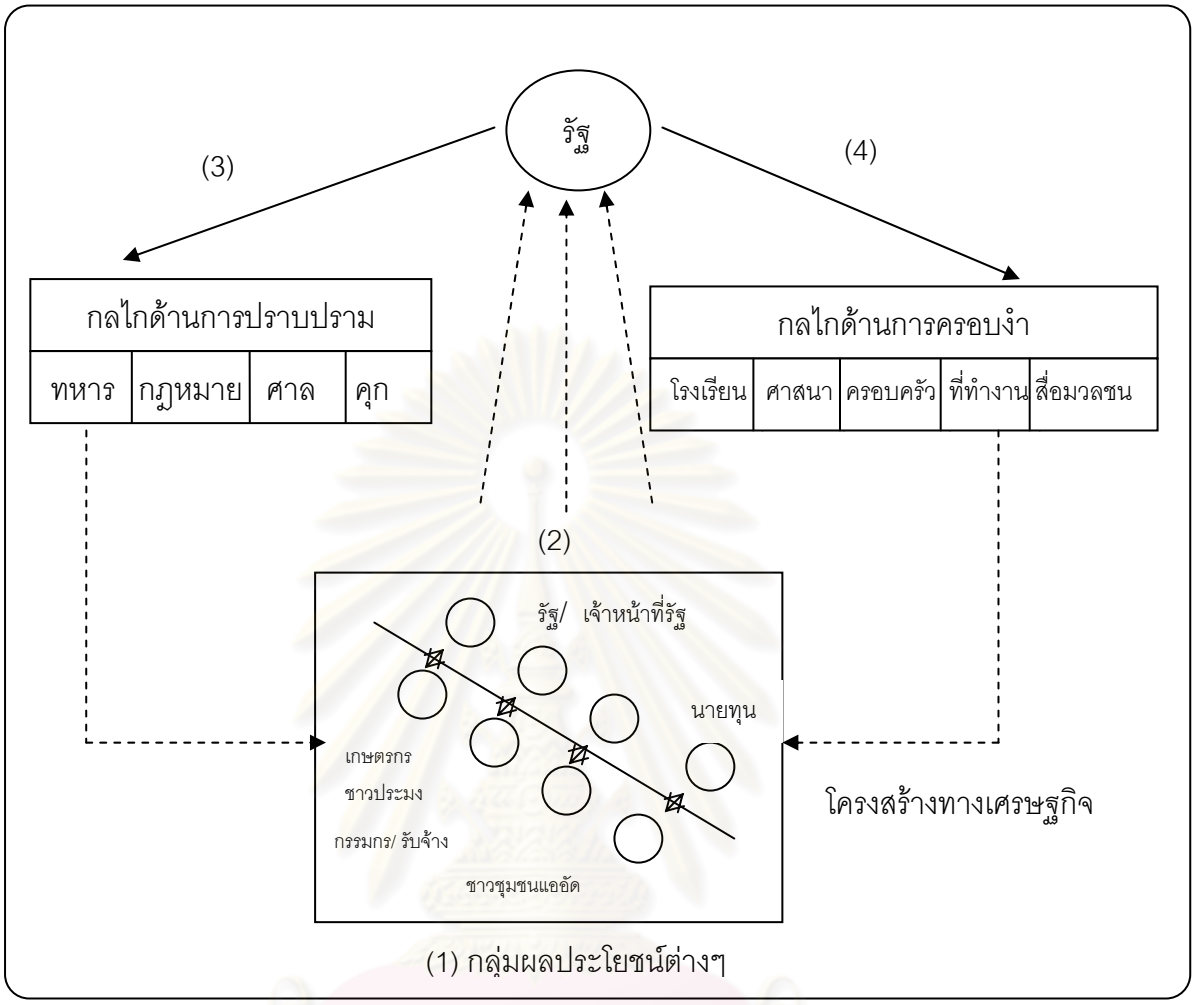
ปรากฏการณ์การหายไปของเรื่องราวของชนชั้นล่างจากสื่อที่ชนชั้นกลางกุมฐานอำนาจนั้น ไม่ได้ปรากฏเฉพาะแต่ในสื่อภาพยนตร์อย่างเดียวเท่านั้น ในสื่อวรรณกรรมก็เกิดปรากฏการณ์นี้เช่นเดียวกัน จากงานศึกษาของ เกศินี จุฑาวิจิตร ที่ทำการศึกษา “ผลกระทบวิกฤติเศรษฐกิจในยุคโลกาภิวัฒน์กับโลกทัศน์นักเขียนไทย: ภาพสะท้อนสังคมและการเมืองจาก

วรรณกรรมประเภทเรื่องสั้น ระหว่างปี พ.ศ. 2540-2544” ก็พบว่าตัวละครส่วนใหญ่ในเรื่องสั้นเป็นชนชั้นกลาง ทั้งระดับบนและระดับล่าง และเรื่องราวก็วนเวียนอยู่กับตัวตนของชนชั้นกลางทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นความใฝ่ฝันของชนชั้นกลาง ชนชั้นกลางกับความกลัวการตกงาน บรรยากาศชีวิตประจำวัน ปัจเจกบุคคลและการพึ่งตนเอง และประเด็นที่น่าสนใจ คืองานมีลักษณะที่มีแต่พลังในการแสวงหาโอกาสเพื่อตนเอง และการไม่มีการต่อสู้เพื่อคนนอก ซึ่งเกศินี ได้สรุปว่าสิ่งที่เจอในเรื่องสั้นนั้นสอดคล้องกับงานวิเคราะห์ของกลุ่มมาร์กซิสต์ เช่น ปรีชา เปี่ยมพงศ์สานต์ และวรวิทย์ เจริญเลิศ ที่ว่าชนชั้นกลางเป็นชนชั้นที่รวมกลุ่มคนที่มีอุดมการณ์ทางการเมืองหลากหลายเข้าไว้ด้วยกัน โดยอาจมีทั้งพวกหัวรุนแรง ซ้ายจัด ชาตินิยม หรือแม้แต่เทคโนแครต คนกลุ่มนี้เป็นพลังสำคัญในการผลักดันการพัฒนาทุนนิยมใหม่ แต่ไม่มีทางที่จะเป็นพลังในการเปลี่ยนแปลงสังคมเพื่อชนชั้นผู้ยากไร้ได้ (เกศินี จุฑาวิจิตร, 2550: 209-243)

2) <u>กลุ่มเนื้อหาของภาพยนตร์ที่มีประเด็นต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ</u> นั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ ได้แก่

2.1) <u>การต่อสู้ในเรื่องการแย่งทรัพยากร</u> ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มประเด็นโครงสร้างเศรษฐกิจนั้น ส่วนหนึ่งเป็นเรื่องของการต่อสู้เพื่อแย่งชิงทรัพยากร โดยมีรายละเอียดของทรัพยากรที่แย่งชิงและคู่ขัดแย้งดังแผนภาพ ต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 4-1: การจำลองภาพคู่ขัดแย้งในภาพยนตร์ตามกรอบการวิเคราะห์โครงสร้างและกลไกของสังคมอย่างมีพลวัตร

เมื่อนำคู่ขัดแย้งมาวิเคราะห์ในแบบ paradigmatic code โดยใช้แนวคิดของกรัมซี (A. Gramsci) พบว่าภาพยนตร์ได้บันทึกคู่ขัดแย้งในแง่ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ ว่าประกอบด้วยทั้งเกษตรกร กับรัฐ, เกษตรกับนายทุน, คนงานกับนายทุน, ชาวชุมชนแออัดกับนายทุน และชาวบ้านกับรัฐ หรือเจ้าหน้าที่รัฐ ซึ่งคู่ขัดแย้งลักษณะนี้แตกต่างจากคู่ขัดแย้งที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ (soap opera) ที่คู่ขัดแย้งนั้นมักเป็นคนภายในครอบครัวหรือความสัมพันธ์แบบคู่รัก (Brown, 1994: 48)

ประเด็นของความขัดแย้งก็มาจากการแย่งชิงทรัพยากรและผู้ที่ได้รับความเดือดร้อนที่ล้วนแต่เป็นชนชั้นล่างทั้งสิ้น ทั้งชนชั้นล่างที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมในชนบท และชนชั้นล่างที่เข้ามาประกอบอาชีพรับจ้างต่างๆ หรือกรรมกรอยู่ในเมือง ทั้งนี้ทรัพยากรที่แย่งชิงนั้น

พบมากที่สุดคือที่ดินในการทำกิน หรือที่อยู่อาศัย และยังครอบคลุมไปถึงทรัพยากรทางน้ำ, ทางทะเล และป่าไม้ ขณะที่ไม่ปรากฏว่าเป็นเรื่องราวของชนชั้นกลางเลย จนดูราวกับ “ชนชั้นกลาง” คือ ชนชั้นที่เป็นกลาง ไม่มีคู่ความขัดแย้ง รมทั้งไม่มีปัญหาทางเศรษฐกิจ การเมือง

อย่างไรก็ดีภาพยนตร์ที่มีเนื้อหากล่าวถึงการแย่งชิงทรัพยากรระหว่างชนชั้นล่างกับนายทุนหรือนโยบายของรัฐก็ดีปรากฏครั้งสุดท้ายในการประกอบสร้างความหมายในโลกภาพยนตร์เรื่อง “คนเลี้ยงช้าง” ในปี พ.ศ. 2533 ซึ่งการไม่ปรากฏของปัญหาความขัดแย้งในการแย่งชิงทรัพยากรนั้นในโลกภาพยนตร์เป็นภาพที่ขัดแย้งกับความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคมไทยที่ความขัดแย้งในการแย่งชิงทรัพยากรต่างๆ ทั้งในรูปของที่ดิน น้ำ ทรัพยากรทางทะเล หรือป่าไม้ก็ดีมีปัญหาที่ทวีความรุนแรงมากขึ้น หรืออาจมองได้ว่าภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่เดินไปข้างหน้าก้าวเกินกว่าโลกจริง ในขณะที่โลกจริงสู้ในเรื่องประเด็นเชิงเศรษฐกิจ ภาพยนตร์ก็ขยับการต่อสู้ไปในเรื่องของอัตลักษณ์

ขณะเดียวกันในโลกภาพยนตร์ก็ปรากฏการเกิดขึ้นของภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์เพิ่มมากขึ้น จึงเป็นปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นว่าชนชั้นกลางผู้กุมอำนาจโลกสัญญะในการประกอบสร้างความหมายผ่านระบบสัญญะในโลกภาพยนตร์ได้เคลื่อนย้ายประเด็นในการนำเสนอไปสู่เรื่องราวเป็นของชนชั้นตนมากขึ้นไม่ว่าจะเป็นเรื่องการต่อสู้ของเพศที่สาม ผู้หญิง เป็นต้น การเคลื่อนย้ายประเด็นในการต่อสู้ไปสู่เรื่องราวของชนชั้นตนเองเช่นนี้ อาจเป็นไปได้ว่าตอนแรกชนชั้นกลางเห็นแต่ปัญหาของคนอื่น ก็คิดว่าตัวเองไม่มีปัญหา (แต่ลงไปช่วยแก้ปัญหาคนอื่น) ทว่าตอนนี้เจอว่าตนเองก็มีปัญหา แต่เป็นปัญหาที่แตกต่างจากชนชั้นล่าง

2.2) <u>ความขัดแย้งระหว่างชนชั้น/ การเอาเปรียบของชนชั้นนายทุนต่อกรรมกร/ เกษตรกร</u> ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ทองพูนโคกโพ ราษฎรเต็มขั้น” (2520) ซึ่งเป็นการต่อสู้ของชนชั้นล่างเพื่อแย่งชิงปัจจัยการผลิต (แท็กซี่) คืนมาจากนายทุน , “ประชาชนนอก” (2521) ซึ่งเป็นต่อสู้ของเกษตรกรเพื่อปลดแอกตัวเองจากนายทุนที่ขูดรีด และคนงานในโรงงานที่สู้กับนายทุนเพื่อสิทธิของตน , “เทพธิดาโรงงาน” (2525) ซึ่งเป็นเรื่องการต่อสู้ของคนงานโรงงานเพื่อสิทธิของตน และ “คนกลางแดด” (2530) ซึ่งเป็นการต่อสู้ของชาวชุมชนแออัดต่อการขูดรีดดอกเบี้ยของนายทุน

2.3) <u>เจ้าหน้าที่รัฐเป็นผู้นำความเปลี่ยนแปลง ขณะที่ชาวบ้านเป็นผู้ที่รอรับความช่วยเหลือ</u> ซึ่งอาชีพในภาพยนตร์ที่เข้าไปนำความเปลี่ยนแปลงให้กับชาวบ้านมากที่สุด คือ อาชีพครู ใน ครูบ้านนอก (2521), หนองหมาว้อ (2522), ครูดอย (2525), รองลงมา ได้แก่ อาชีพแพทย์ ใน เขาชื่อกานต์ (2516) และ หมอบ้านนอก (2528) และ อาชีพปลัด ใน ปลัดบ้านนอก

(2536) ซึ่งในด้านหนึ่ง ได้สะท้อนความเป็นจริงว่าคนที่เข้าไปช่วยชาวบ้านเป็นบุคคลที่ประกอบอาชีพเหล่านี้ และในอีกด้านหนึ่งเมื่อพิจารณาตามกรอบการวิเคราะห์โครงสร้างและกลไกสังคมอย่างมีพลวัตรของกรัมชีแล้วจะเห็นได้ว่าตัวละครต่างๆ เหล่านี้ล้วนอยู่ในกลไกด้านการครอบงำและกลไกด้านการปราบปรามของรัฐทั้งสิ้น การประกอบสร้างตัวละครเหล่านี้ขึ้นมา ก็อาจเป็นไปเพื่อสร้างความชอบธรรมให้แก่เจ้าหน้าที่รัฐเหล่านี้ในการลงไปปฏิบัติหน้าที่ในพื้นที่ชนบท หรืออาจมองได้ว่าเป็นจับมือกันระหว่างชนชั้นกลางและชนชั้นล่าง ตามแนวคิดเรื่องกลุ่มทางประวัติศาสตร์ (historical bloc) ของกรัมชี (กาญจนา แก้วเทพ: 2551, 184-185) ที่จะช่วยแก้ปัญหาของทั้งสองฝ่ายได้

หลังจากปี พ.ศ. 2536 ประเด็นที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ได้มีการเคลื่อนย้ายสู่ประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ มาสู่ประเด็นอัตลักษณ์มากยิ่ง ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ หากไม่นับ 14 ตุลาสงครามประชาชน ที่ถูกสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2544 แล้ว ก็มีจำนวนลดลงจนหายไปในช่วงปี พ.ศ. 2536 ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าผู้สร้างภาพยนตร์ได้เข้าใจว่าวิธีการต่อสู้แบบใหม่ได้เกิดขึ้นแล้ว

3) <u>ความหลากหลายของกลุ่มเนื้อหาของภาพยนตร์ที่มีประเด็นต่อสู้เชิงอัตลักษณ์</u> สำหรับกลุ่มภาพยนตร์ที่มีประเด็นการต่อสู้ในเชิงอัตลักษณ์นั้น จะมีความหลากหลายของกลุ่มคนที่ขัดขืน/ ต่อสู้ ไม่ว่าจะเป็น กลุ่มสตรี กลุ่มเพศที่สาม กลุ่มอาชญากร/ นักโทษ กลุ่มคนบ้า ฯลฯ และแม้แต่ในบางกลุ่ม เช่น กลุ่มสตรีก็ยังมีแยกย่อยออกไปเป็นกลุ่มย่อยๆ อีกมากมาย แต่กลุ่มผู้ต่อต้านอื่นๆ ยังไม่มีการแตกแยกกลุ่มย่อยมากนัก โดยสามารถแบ่งเป็น 6 กลุ่มใหญ่ ได้แก่

3.1) <u>ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ของเพศหญิง</u> มีจำนวนทั้งสิ้น 18 เรื่อง สามารถแบ่งกลุ่มย่อยออกได้เป็น

3.1.1) ผู้หญิงขายบริการ/โสเภณี ได้แก่ “เทพธิดาโรงแรม” (2517), “แม้เลือกเกิดได้” (2525) และ “กลกามแห่งความรัก” (2532)

3.1.2) ผู้หญิงที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบจากพฤติกรรมทางเพศที่มีลักษณะเป็นเรื่องต้องห้าม (taboo) ของสังคม อันได้แก่ การมีความสัมพันธ์กับผู้ชายที่เป็นสามีของพี่สาว น้องสาว หรือมีความสัมพันธ์กับผู้ชายที่เป็นพี่ชาย น้องชาย สามี หรืออาชีพที่ต้องมีจรรยาบรรณกำกับสูงแต่ละเมิดจรรยาบรรณนั้น เช่น ครูมีความสัมพันธ์กับศิษย์ นางพยาบาลมีความสัมพันธ์กับคนไข้ที่นอนป่วยอยู่บนเตียง ได้แก่ “แผ่นดินของเรา” (2519), “อีพริ้งคนเริงเมือง” (2523), “ทองประกายแสด” (2531), “ผู้หญิง 5 บาป” (2545) และ “คืนไร้เงา” (2546)

3.1.3) ผู้หญิงที่เป็นเมียน้อย เมียเก็บ ได้แก่ “เดอะเมีย” (2548) และ “สายลับจับบ้านเล็ก” (2550)

3.1.4) ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน ได้แก่ “โทน” (2513) และ “คืนบาปพรหมพิราม” (2546)

3.1.5) ผู้หญิงที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบจากการละเมิดจารีตในการครองคู่ ได้แก่ “ชู้” (2516), “ฉันรักผัวเขา” (2530), “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536) และ “หย่าเพราะมีชู้” (2528)

3.1.6) ผู้หญิงเก่งที่ไม่ยอมจำนนต่อจารีตสังคม ได้แก่ “ช่างมันฉันไม่แคร์” (2529) และ”ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44” (2533)

3.2) <u>ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ของเพศที่สาม</u> ได้แก่ “ฉันผู้ชายนะยะ” (2530), “สตรีเหล็ก” (2543), “บิวตี้ฟูลบอกเซอร์” (2546), “สัตว์ประหลาด” (2547) และ “เพื่อนกูรักมึงว่ะ” (2550)

3.3) <u>ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ของกลุ่มที่มีความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติ หรือศาสนา</u> ได้แก่ “ข้าวนอกนา” (2518), “คนภูเขา” (2522), “ผีเสื้อและดอกไม้” (2528), “สุดเสน่หา” (2546) และ “หมากเตะ รีเทิร์นส” (2549)

3.4) <u>ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ของกลุ่มอันธพาล นักโทษ</u> ได้แก่ “มือปืน” (2526), “เด็กเสเพล” (2539), “2499 อันธพาลครองเมือง” (2540) และ “น.ช. นักโทษชาย” (2545)

3.5) <u>ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ของกลุ่มคนสติไม่สมประกอบ</u> ได้แก่ “คนจร ฯลฯ” (2542) และ “ไอ้ฟัก” (2547)

3.6) <u>ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์อื่นๆ</u> ได้แก่ ผู้ติดยาเสพติด ใน “น้ำพุ” (2527) และวิชาชีพแพทย์ ใน “หมอเจ็บ” (2547)

ในบทที่ 4 ต่อจากส่วนนี้จะทำการวิเคราะห์ กระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

การผสมผสานกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์และทฤษฎีการเล่าเรื่องในการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะอธิบายถึงการทำงานร่วมกันระหว่างกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์และทฤษฎีการเล่าเรื่อง (Narration) โดยนำเอากลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์เป็นตัวตั้งว่าทำงานผ่านเครื่องมือใดในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ โดยวิเคราะห์จากกลวิธีทางอุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ 3 กลวิธี ได้แก่ 1) การผสมความจริงกับจินตนาการ (real – and seemingless) 2) การทำกรณียกเว้น (exceptional case) ให้เป็นกรณีทั่วไป (generalization) และ 3) การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalization)

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัยได้พบการทำงานร่วมกันระหว่างกลวิธีจากปฏิบัติการทางอุดมการณ์ (ideological practice) และเครื่องมือในการเล่าเรื่อง (narration) ในภาพยนตร์ ซึ่งความสัมพันธ์ของกลวิธีทั้ง 2 จะเป็นไปในลักษณะที่กลวิธีที่มีพื้นฐานมาจากทฤษฎีอุดมการณ์ แทรกซึมอยู่ผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่องตามแนวคิดในการเล่าเรื่อง ตามตารางดังนี้

ตารางที่ 4-4: การทำงานร่วมกันระหว่าง กลวิธีจากปฏิบัติการทางอุดมการณ์ และเครื่องมือในการเล่าเรื่อง

กลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์	กลวิธีตามแนวคิดการเล่าเรื่อง (Narrative)							
	บุคลิกตัวละคร	โครงเรื่อง	ตอนจบ	มุมมอง	แก่นเรื่อง	ฉาก	ภาพ	บทสนทนา
การผสมความจริงกับความลวง	✔	✔	✔	✔	✓	✔	✔	✓
การทำกรณียกเว้นให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป	✔	✔	✔	✓	✔	✓	✓	✓
การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ	✔	✔	✔	✔	✔	✓	✓	✓

จากตารางข้างต้น แสดงการทำงานของกลไกทางอุดมการณ์ อันได้แก่ การผสมความจริงกับความลวง, การทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป และ การยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ ผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง โดยแต่ละเครื่องมือนั้นแม้จะถูกใช้ทุกเครื่องมือทว่ามีความสำคัญไม่เท่ากัน เครื่องมือบางอย่างเป็นสิ่งสำคัญต้องมี เป็นพื้นฐาน และเป็นเครื่องมือที่มีสำคัญในการประกอบสร้างความหมาย (ลูกศรใหญ่ สีดำเข้ม) ได้แก่ การสร้างบุคลิกตัวละคร โครงเรื่อง ตอนจบ แก่นเรื่อง และมุมมอง แต่บางเครื่องมือก็มีความสำคัญในลำดับรองลงไปโดยทำงานร่วมกับเครื่องมือหลัก (ลูกศรเล็ก) อย่างบทสนทนา ในบางเครื่องมือมีลักษณะเสมือนเป็นบรรยากาศประกอบ หรืออาจแทรกเข้ามาในช่วงใดก็ได้ แต่ก็เป็นเครื่องมือที่เสริมให้กลไกทางอุดมการณ์ทำงานได้อย่างทรงประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ในที่นี้จะขออธิบายกลวิธีการเล่าเรื่องที่มีพื้นฐานมาจากคำอธิบายการปฏิบัติการทางอุดมการณ์ของอัลธูแซร์ อย่างคร่าวๆ ก่อนจะลงรายละเอียดในแต่ละวิธี ดังนี้

1) <u>การผสมความจริงกับจินตนาการ</u> (real-and-seemingless) การทำงานของอุดมการณ์จะใช้วิธีผสมเรื่องจริงกับเรื่องลวงจนไม่สามารถแยกออกจากกัน ซึ่งพื้นที่ภาพยนตร์นั้นจัดเป็นพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงเช่นเดียวกับบทละครโทรทัศน์ ดังที่สมสุข หินวิมาน (2551: 223) ได้แสดงทรรศนะไว้ว่าด้วยการทำให้ตัวละครในจินตนาการนั้น แสดงโดยดาราที่มีเลือดเนื้ออยู่ในโลกความเป็นจริง เพราะฉะนั้น ภาพที่อยู่ในละครโทรทัศน์จึงเป็นพื้นที่กึ่งจริงกึ่งลวง โดยมีการทำงานของอุดมการณ์ซุกซ่อนอยู่ ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องก็เช่นเดียวกันล้วนแต่มีลักษณะความจริงและความลวงผสมผสานกันไปทั้งสิ้น เพียงแต่มีระดับของการผสมผสานที่แตกต่างกันออกไป ดังเช่น ภาพยนตร์เรื่อง “แผ่นดินของเรา” (2519) นั้น การประกอบสร้างบุคลิกต่างๆ ตัวละครนั้น ไม่ได้แตกต่างไปจากผู้คนที่เราพบเห็นในชีวิตประจำวัน ที่เราในฐานะคนดูจะพออนุมานสภาพสังคมในช่วงปี พ.ศ. 2513 สำหรับครอบครัวชนชั้นกลางที่มีฐานะ แต่ขณะเดียวกันตัวละครที่ปรากฏก็มีหน้าตาที่สะสวยหมดจดกว่าผู้คนที่เราเจอในชีวิตประจำวัน ซึ่งนั่นก็เป็นเพราะโลกภาพยนตร์ได้ทำการคัดกรองนักแสดง และประกอบสร้างบุคคลที่จะปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์เรื่องนี้ ก่อนที่จะมาสู่สายตาผู้ชม สถานที่ต่างๆ ที่ถูกเอ่ยถึงในภาพยนตร์ ก็ล้วนแต่เป็นสถานที่มีอยู่จริงในโลกจริง อย่าง “ทุ่งวัวแล่น” ใน จ.ชุมพร ที่ตัวละครนำไปใช้ชีวิตอยู่ ในด้านภูมิหลังของตัวละครก็ล้วนแต่เป็นสิ่งที่ผู้ชมเคยได้ยิน (อาจจะโดยตรง หรือผ่านสื่อ) ไม่ว่าจะเป็นหญิงสาวที่เพิ่งออกมาจากในวัง, ดอกเตอร์หนุ่มที่จบกฎหมายมาจากฝรั่งเศส แต่ในด้านหนึ่ง การร้อยเรียงประกอบสร้างคุณสมบัติเหล่านี้เข้าด้วยกันผ่านการเล่าเรื่องของผู้สร้างก็มีลักษณะที่ยากที่จะเกิดขึ้นได้ในชีวิตจริง ด้วยการร้อยเรียงเรื่องราวต่อว่าหญิงสาวแรกรุ่นอดีตสาวชาววัง ผู้มีสามีแสนดี

แก่คราวพ่อนี้ได้ลักลอบเป็นชู้หนีตามดอกเตอร์หนุ่มผู้จบกฎหมายจากฝรั่งเศส ผู้เป็นคู่หมั้นของพี่สาว ในวันสมรสของเขาและพี่สาวของเธอ โดยไม่สนใจใยดีความรู้สึกของคนในครอบครัวที่รักและเอ็นดูเธอ พ่อแม่ หรือสังคมศีลธรรม และหลังจากนั้นชีวิตของทั้งสองก็ดูเหมือนจะถูกลงโทษในทุกวัน ให้มีชีวิตที่ตกต่ำดิ่งลงเรื่อย จากสาวชาววังสู่การขายตัวใน โรงแรมราคาถูกเพื่อให้ได้เงินมาเลี้ยงชีพสามีที่นอนป่วยเจียนตาย และจากดอกเตอร์หนุ่มด้านกฎหมาย กลายเป็นคนไร้สมรรถภาพต้องให้เมียหาเลี้ยง ติดเหล้า ไม่สนใจใยดีในหญิงสาวที่สู้อุตส่าห์หนีตามตนมา สู่คนคุกที่ไร้เกียรติ การใช้กลยุทธ์ลวงผสมจริงเช่นนี้ ผู้ชมจึงไม่ได้เอะใจสงสัยถึงสิ่งเหล่านี้ เนื่องด้วยความลวงของเรื่องเล่าซึ่งเป็นสาระสำคัญ ถูกพรางด้วยความเหมือนจริงของสิ่งซึ่งไม่ใช่ประเด็นหรือสาระสำคัญ

2) <u>การทำกรณียกเว้น (exceptional case) ให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization)</u> กลวิธีนี้จะประกอบสร้างเรื่องเล่าที่ทำให้กรณียกเว้น ซึ่งมีโอกาสเกิดขึ้นได้น้อย (ซึ่งอาจจะเพียง 1 ใน 100 หรือ 1 ในล้าน) กลายเป็นกรณีที่มีโอกาสพบเห็นได้โดยทั่วไป ในบางกรณีเราอาจพบว่าการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไปนั้นเป็นผลพวงที่ตามมาหลังจากภาพยนตร์ได้ปูทางพื้นที่ของสื่อตนให้เป็นพื้นที่กึ่งลวง กึ่งจริง ในการตีความความกลยุทธ์ทางอุดมการณ์ด้วยวิธีนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นกลยุทธ์ที่ถูกปรากฏในภาพยนตร์ทุกเรื่อง เพราะภาพยนตร์ทุกเรื่องไม่ใช่เป็นตัวแทนสิ่งที่เกิดขึ้นในโลกจริง แต่เป็นการประกอบสร้างเรื่องราวขึ้น เพียงแต่โอกาสที่เรื่องราวนั้นจะเกิดขึ้นได้มากน้อยแค่ไหนในชีวิตจริงเท่านั้น ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างตอนจบของภาพยนตร์หมากเตะรีเทิร์นส์ (2549) ที่ทีมนักฟุตบอลจากประเทศอาร์วีร์ (ซึ่งเป็นนามสมมุติประเทศเพื่อนบ้านของไทย) สามารถเอาชนะทีมฟุตบอลจากประเทศพัฒนาอื่นๆ ได้อย่างเหลือเชื่อและเสมือนโชคช่วย ได้เข้ารอบสุดท้ายในการแข่งขันฟุตบอลโลก ทั้งที่ปัจจัยพื้นฐานต่างๆ ไม่เอื้ออำนวย ขาดทรัพยากรสนับสนุน และบุคลากรที่จะพัฒนาทีมอย่างต่อเนื่อง แต่สิ่งที่ทีมฟุตบอลทีมนี้มีต่างจากทีมอื่นๆ อันเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ชนะการแข่งขันได้ คือ การมีโค้ชและผู้สนับสนุนด้านเงินทุนเป็นคนไทย ซึ่งการจบลักษณะเช่นนี้ในด้านหนึ่งได้สถาปนาสถานะของไทยต่อประเทศเพื่อนบ้านในฐานะของมิตรผู้อุปถัมภ์ มีบุญคุณทั้งในแง่ทรัพยากรความรู้ และเงินตรา

3) <u>การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ</u> (naturalization) กลวิธีนี้จะสถาปนาอุดมการณ์หลักบางอย่างโดยผู้ชมแทบไม่ได้ตระหนักถึงการครอบงำที่เกิดขึ้น และรู้สึกราวกับว่ากระบวนการนั้นเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติหรือเป็นไปโดยปริยาย (naturalized/taken-for-granted) โดยผ่านกลไกต่างๆ ซึ่งอัลธูแซร์ได้อธิบายว่า ภาคปฏิบัติการของอุดมการณ์ไม่ได้อยู่ในระดับของจิตสำนึกง่ายๆ แต่ทำงานลึกลงไปในจิตไร้สำนึก (unconscious) ตัวอย่างของภาพยนตร์ที่มีการใช้กลวิธีการอุดมการณ์ผ่านการเล่าเรื่องเช่นนี้ ดังปรากฏในภาพยนตร์ “อีสาวโรงงาน” (2534) ที่การ

เล่าเรื่องชวนให้เรานึกถึงการใช้ชีวิตภายใต้สังคมทุนนิยมอย่างมีความสุข และยอมรับว่านายทุนเป็นผู้มีพระคุณที่เข้ามาในชีวิตเพื่อให้เราประสบความสำเร็จในชีวิตมากยิ่งขึ้น โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบสร้างภาพของสาวโรงงาน ลูกสาวอดีตกำนัน ที่ใช้ชีวิตในโรงงานอย่างมีความสุข ภายใต้เครื่องแบบสาวโรงงาน เธอใช้เวลาว่างหลังเลิกงานไปกับการเดินเล่นตามห้างสรรพสินค้า ขณะเดียวกันในฝั่งของพระเอก หนุ่มอีสาน ผู้มีอาชีพเร่ขายยา ก็ได้รับการอุปถัมภ์จากคุณนายเจ้าของบ้านเช่า ให้เข้าประกวดร้องเพลงที่นายทุนเงินกู้ประจำหมู่บ้านอีกฝั่งผูกขาดรางวัลด้วยกลวิธีโกงต่างๆ จนเขาสามารถชนะ กลายเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียง ได้เงินจากนายทุนไปสู่ขอสาวโรงงานที่เขาหลงรัก ชายหนุ่มรำลึกถึงบุญคุณนายทุนคุณนายเจ้าของบ้านเช่า ในวันที่เขาประสบความสำเร็จเป็นนักร้องโด่งดังและได้สาวคนรักมาครองคู่ คนแรกที่เขานึกถึงคือคุณนายเจ้าของบ้านเช่าเขาเชิญเธอขึ้นมาบนเวทีกราบขอบคุณความมีบุญคุณของเธอที่ทำให้เขามีวันนี้ จากเรื่องเล่าทั้งหมดของภาพยนตร์เรื่องนี้ เราจะเห็นการประกอบสร้างภาพสมานฉันท์ระหว่างนายทุนผู้มีบุญคุณกับชนชั้นล่าง กล่าวคือ นายทุนกลายสภาพจากผู้กดขี่ในโลกจริงกลายฐานะผู้ส่งเสริมการต่อสู้เชิงวัฒนธรรม และยังเห็นการทำงานของปฏิบัติการทางอุดมการณ์ในการสร้างภาพนายทุนผู้มีบุญคุณในเรื่องอาชีพการงานให้ขยายอาณาเขตไปยังพื้นที่ส่วนตัวอย่างเรื่อง “ความรัก”

เมื่อนำกลวิธีทางอุดมการณ์ทั้ง 3 ไปวิเคราะห์ภาพยนตร์ ทั้ง 57 เรื่อง จำแนกตามประเภทภาพยนตร์ครอบงำ (หรือมุมมองอุดมการณ์หลัก) และภาพยนตร์ประเภทขัดขืนต่อสู้ (หรือมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน) พบผลการศึกษาดังนี้

ตารางที่ 4-5: กลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่าตามทฤษฎีอุดมการณ์จำแนกตามมุมมอง

ตัวแปรต้น		**วิธีการเล่าเรื่องตามทฤษฎีอุดมการณ์ (57 เรื่อง)***		
		การผสมกันระหว่างความจริงกับความลวง	ทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป	ยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก (31 เรื่อง)	31	31	29
	อุดมการณ์ขัดขืนต่อสู้ (26 เรื่อง)	26	26	10
รวม		**57**	**57**	**39**

*หน่วยในการแจงนับในที่นี้คือภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

จากตารางข้างต้นเมื่อพิจารณาการใช้เครื่องมือทางอุดมการณ์ทั้งการผสมความจริงกับจินตนาการ, การทำกรณียกเว้นให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป และการทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน พบเรื่องที่น่าแปลกว่าทั้งๆ ที่มองมาจากมุมมองอุดมการณ์ที่ยืนอยู่คนละฝั่ง แต่กลับใช้กลวิธีทางอุดมการณ์เป็นแบบแผนเดียวกันทั้งสิ้น

ประเด็นที่น่าสนใจคือในกลวิธีให้ยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาตินั้น โดยความหมายแล้วควรเป็นเครื่องมือที่ถูกใช้เฉพาะในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก แต่ผู้วิจัยกลับพบลักษณะดังกล่าวในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเภทมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนด้วย สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่า ตามปกติเราเคยคิดว่าภาพยนตร์ตอกย้ำอุดมการณ์หลักจะมีแต่ด้านที่ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อต้านจะมีแต่ด้านที่ปฏิเสธ แต่งานวิจัยชิ้นนี้พบว่าแม้กระทั่งภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ซึ่งทำการต่อสู้ ขัดขืน ในประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจหรือประเด็นเชิงอัตลักษณ์ก็ดี อาจแฝงด้วยการครอบงำอุดมการณ์หลักบางอย่างไว้ด้วย โดยจะขอยกตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536) ที่เนื้อหาเป็นการต่อสู้เรื่องความหมายของผู้หญิงที่ใช้บริการจัดหาคู่สามีฝรั่งผ่านบริษัท ที่มักถูกมองจากสังคมไทยว่าเป็นโสเภณี เพื่อที่จะต่อสู้กับการตราหน้าจากสังคมว่าพวกเธอไม่ใช่โสเภณี ภาพยนตร์เล่าเรื่องโดยให้คุณค่าของความเป็นเพศหญิงนั้นอยู่ที่การเป็นภรรยาที่ดีของสามี ไม่ทอดทิ้งสามีในยามที่สามีประสบความยากลำบาก และภาพยนตร์ยังกำหนดให้ผู้ที่มากล่าวชื่นชมความดีงามของตัวละครเอกนี้เป็นผู้ชายที่คอยคิดแต่จะลวนลามผู้หญิงอย่างเจ้าของบริษัทจัดหาคู่หญิงไทยกับชาวต่างชาติ ผู้ลวนลามผู้หญิงทุกคนที่มาใช้บริการบริษัทของเขา การประกอบสร้างเรื่องเล่าเช่นนี้ด้านหนึ่งเป็นการต่อสู้เรื่องความหมายของผู้หญิงที่หาคู่สามีชาวต่างชาติจากบริษัทจัดหาคู่ว่าเธอไม่ใช่โสเภณี มีศักดิ์ศรี คุณค่า ไม่ต่างจากผู้หญิงทั่วไป แต่ในด้านหนึ่งก็ผูกโยงให้คุณค่าของผู้หญิงไปขึ้นอยู่กับ “ความเป็นเมียที่ดี” ของผู้ชายซึ่งเท่ากับการจำนนต่อ “อุดมการณ์ชายเป็นใหญ่” (Patriarchy) และดูถูกความเป็น “โสเภณี” ว่าเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ หรือ ใน “แม้เลือกเกิดได้” ที่ตัวละครหญิงที่ขัดขืนอำนาจของสังคมหนีจากการเป็นโสเภณีไปสู่การเป็นเมียที่ดีของผู้ชาย การพบลักษณะการตอกย้ำบทบาท “ความเมียที่ดี” ในภาพยนตร์เช่นนี้สอดคล้องกับสิ่งที่พนิดา หันสวาสดิ์ (2544) พบในการศึกษากระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงไทยจากภาพยนตร์ที่ฉายตลอดปี พ.ศ. 2542 แล้วพบว่าภาพยนตร์ไทยทั้ง 9 เรื่องเป็นเสมือนเครื่องมือในการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในรูปแบบอุดมคติในสังคมไทยในเรื่อง “ความเป็นหญิง”และ “ความเป็นผู้หญิงที่ดี” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงกรอบบังคับที่อยู่เหนือผู้หญิงในการขัดขืน/ ต่อสู้ ว่าไม่ว่าผู้หญิงจะขัดขืน/ต่อสู้ ใน

ประเด็นก็ได้ แต่ต้องอยู่ภายใต้กรอบ “ความเป็นผู้หญิงที่ดี” ซึ่งแสดงให้เห็นว่าในที่สุดแล้วความเป็นอิสระที่แท้จริงของผู้หญิงยังไม่เกิดขึ้นแม้ในกลุ่มภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน / ต่อสู้

ถ้าหากเป็นประเด็นเกี่ยวกับชนชั้นก็ปรากฏใน “อีสาวโรงงาน” (2534) ซึ่งเป็นเรื่องของหนุ่มอิสานที่มาแสวงหารายได้ในเมืองกรุงต่อสู้เพื่อเลื่อนฐานะของตนผ่านการประกวดร้องเพลง โดยมีนายทุนให้การสนับสนุนจนประสบความสำเร็จในชีวิต มีเงินไปขอสาวที่ตนหมายปองกลายเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงในเวลาต่อมา และแสดงออกถึงความกตัญญูต่อนายทุนด้วยการเชิญขึ้นไปบนเวทีในฐานะผู้มีพระคุณ ก็ลวงไว้ด้วยแนวคิดที่ว่าการที่คนชั้นล่างจะประสบความสำเร็จต้องมีนายทุนให้การสนับสนุน

กลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่าตามแนวคิดเรื่องปฏิบัติการณ์ทางอุดมการณ์ ซึ่งทำงานแทรกซึมผ่านองค์ประกอบในการเล่าเรื่องนั้นมีรายละเอียดในแต่ละกลวิธี ดังนี้

1. การผสมกันระหว่างความจริงกับความลวง

สื่อภาพยนตร์เป็นสื่อที่ปฏิบัติการทางอุดมการณ์ในการสร้างพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงอย่างเข้มข้น การเข้าโรงหนังชมภาพยนตร์ ไม่ต่างกับการก้าวเข้าไปสู่อาณาเขตของพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงที่ปฏิบัติการทางอุดมการณ์กำลังรอคอยการทำหน้าที่อยู่ ภาพเคลื่อนไหวบนจอขนาดใหญ่และระบบเสียงอันทันสมัยที่ดังอยู่รอบตัวผู้ชมนั้นสร้างความรู้สึกเสมือนจริงให้แก่ผู้ชม จนบางครั้งยากที่จะแยกเรื่องจริงออกจากจินตนาการที่สร้างขึ้นมาได้ สื่อภาพยนตร์จึงเป็นสื่อที่มีคุณสมบัติพิเศษในการสร้างพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงที่ให้อุดมการณ์ทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด ดังที่บาร์ตได้ตั้งข้อสังเกตในการประกอบสร้างความจริงของภาพยนตร์ไว้ว่าเป็นการประกอบสร้างเพื่อให้ดูสมจริง (dramatization) และเป็นความไม่จริงที่จริง (the real unreality) (Barthes อ้างใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2551: 144-145) เพื่อเผยให้เห็นถึงกระบวนการในการทำงานดังกล่าว ในการวิเคราะห์ต่อไปนี้ ผู้วิจัยจะมุ่งวิเคราะห์การทำงานของสื่อภาพยนตร์ในการสร้างพื้นที่กึ่งลวงจริงจากภาพยนตร์ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่องที่ทำการศึกษา ว่ามีกลวิธีอย่างไร

ในที่นี้ผู้วิจัยจะเริ่มจาก (1) การอธิบายกลวิธีดังกล่าวว่าสามารถกระทำผ่านกระบวนการ 2 อย่าง ได้แก่ กระทำผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง และกระทำผ่านกลวิธีการสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพันธ์กับโลกภายนอก ต่อมา (2) การลงรายละเอียดเนื้อหากลวิธีการสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพันธ์กับโลกภายนอกจำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืนว่ามีความเหมือนและแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร และ (3)

ลักษณะที่พบมาก ปานกลางและน้อย ในการสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพันธ์กับโลกภายนอก โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 กลวิธีในการผสมกันระหว่างความจริงกับความลวง

จากแนวคิดในเบื้องต้นที่อัลธูแซร์ได้กล่าวถึงปฏิบัติการทางอุดมการณ์ที่จะใช้วิธีผสมเรื่องจริงกับเรื่องลวงจนไม่สามารถแยกออกจากกันนั้น ผู้วิจัยพบกลวิธีที่ถูกใช้ในภาพยนตร์เพื่อสร้างการความจริงกับความลวง ผสมกัน 2 ลักษณะด้วยกัน ได้แก่ (1) กลวิธีผสมกันระหว่างความจริงกับความลวงผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง และ (2) การสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพนธ์กับโลกภายนอก โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1.1.1 <u>กลวิธีผสมกันระหว่างความจริงกับความลวงผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง</u>

การผสมกันระหว่างความจริงกับความลวงนี้สามารถกระทำผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่สำคัญ ได้แก่ **การสร้างบุคลิกตัวละคร**, **ฉาก**, **ภาพ**, **โครงเรื่อง**, **ตอนจบ** และ**มุมมอง** โดยสัดส่วนในการผสมผสานความจริงกับความลวงนั้นแตกต่างกันไปตามความมุ่งหมายของผู้สร้าง ทั้งนี้ขอยกตัวอย่างภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีการผสมกันระหว่างความลวงกับความจริงเพื่อให้เกิดผลลัพธ์ทางทางอุดมการณ์ ที่ภาพยนตร์ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์หลักนำมาใช้ โดยการหยิบบางคุณลักษณะของผู้คนในโลกจริงที่เป็นบุคคลสำคัญในการเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนการปกครองอย่างคุณสมบัติความเป็นดอกเตอร์ทางกฎหมายจากประเทศฝรั่งเศส ใน “แผ่นดินของเรา”(2519) (สำหรับการเปลี่ยนแปลงการปกครองในช่วง พ.ศ. 2475 - จริง) ไปประกอบสร้างให้เป็นเรื่องของความรักอันนอกรีต (ลวง) หรือ ความเป็นวัยรุ่น ใน “เทวดาเดินดิน” (2519) (สำหรับการลุกขึ้นสู้ของขบวนการนักศึกษา ในปี พ.ศ. 2516 – จริง) ไปประกอบสร้างเป็นเรื่องการผจญภัยของแก๊งค์โจรวัยรุ่นเสีย (ลวง) โดยในการประกอบสร้างผู้สร้างได้ผนวกการสร้างบุคลิกตัวละคร ที่ติดตราบาป (stigma) ผ่านคุณลักษณะในเรื่องความสัมพันธ์ทางเพศแบบต้องห้าม (taboo) , การใช้ยาเสพติด หรือการทรยศหักหลัง ต่อครอบครัวอันเป็นที่รัก เข้าไปในบุคลิกตัวละคร (ลวง) และต่อมาก็ประกอบสร้างจุดจบของตัวละครเหล่านี้จะถูกลงโทษในระดับที่รุนแรงมากกว่าเรื่องอื่นๆ นั่นคือความตาย และเป็นความตายอย่างชีวิตตกต่ำจนถึงที่สุด ความตายอย่างอเนจอนาถ (ลวง)

นอกจากกระทำผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่องข้างต้นแล้วผู้วิจัยยังพบกลวิธีการผสมกันระหว่างความลวงกับความจริงผ่านตัวบทในภาพยนตร์ ดังนี้

1.1.2 <u>การใช้กลวิธีต่างๆ ในการสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพันธ์กับโลกภายนอก</u>

ในการสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพันธ์กับโลกภายนอก ผู้วิจัยพบกลวิธีทั้งสิ้น 10 วิธี ได้แก่ (1) การสร้างบรรยากาศของโลกจริง (2) การระบุสถานที่ในโลกจริง (3) อ้างถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง (4) ก่อนและหลังจบขึ้นข้อความเพื่อเชื่อมโยงกับโลกจริง (5) สร้างจากเรื่องจริง (6) นำบุคคลในชีวิตจริงมาสวมบทบาทเป็นตัวเองหรือใกล้เคียง (7) ใช้นักแสดงคล้ายผู้เป็นเจ้าของเรื่อง (8) การอ้างถึงบุคคลที่มีตัวตนจริง และ (9) การใช้เพลงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ช่วงต่างๆ

หลังจากนั้นผู้วิจัยได้ทำการจำแนกกลยุทธ์ที่สร้างให้ภาพยนตร์เป็นพื้นที่เสมือนกึ่งโลกจริงและโลกจินตนาการ ที่ได้จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งหมด ตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน ได้ผลการศึกษาดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 4-6: กลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่าตามทฤษฎีอุดมการณ์ด้วยการผสมความจริงกับความลวงจำแนกตามมุมมอง

มุมมอง	**การผสมความจริงกับจินตนาการ** (57 เรื่อง)*									
	กลุ่มที่ใช้มาก		**กลุ่มที่ใช้ปานกลาง**		**กลุ่มที่ใช้น้อย**					
	บรรยากาศของโลกจริง	การระบุสถานที่ในโลกจริง	อ้างถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง	ดัดแปลงหลักฐานที่มีอยู่จริงเพื่อสื่อวัตถุประสงค์บางอย่าง	สร้างจากเรื่องจริง	นำบุคคลในโลกจริงมาสวมบทบาทเป็นตัวเองหรือใกล้เคียง	ใช้น้ำเสียงของผู้เขียนเป็นเจ้าของเรื่อง	การระบุสถานที่ในประวัติศาสตร์	อ้างถึงบุคคลที่มีตัวตนจริง	การใช้เพื่อนที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์มาสื่อต่อ
อุดมการณ์หลัก	30	13	3	1	0	2	1	2	1	2
อุดมการณ์ขัดขืน	27	10	5	6	5	3	4	2	2	1
รวม	57	23	8	7	5	5	5	4	3	3

*หน่วยในการแจงนับในที่นี้คือภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

จากตารางข้างต้น จะเห็นได้ว่าปริมาณการใช้กลวิธีต่างๆ นั้น มากน้อยต่างกันไป ทั้งนี้อาจขึ้นอยู่กับความยากง่ายในการนำมาใช้และข้อจำกัดต่างๆ ของแต่ละกลวิธี กลุ่มที่พบมาก อย่างบรรยากาศของโลกจริงนั้น มีความสะดวกในการใช้มากกว่า เพียงแค่ยกกองถ่ายทำไปถ่ายตามสภาพที่เป็นอยู่จริงของสังคมในขณะนั้น หรือการระบุสถานที่ในโลกจริงก็ทำเพียงแค่ผ่านคำพูดของตัวละคร ขณะที่กลวิธีกลุ่มที่พบน้อยนั้นจะมีข้อจำกัดต่างๆ เช่น การสร้างจากเรื่องจริงนั้นก็ต้องเป็นเรื่องที่ต้องผ่านการพิจารณาจากผู้สร้างว่าเป็นชีวิตของบุคคลที่มีเนื้อหาที่น่าสนใจดึงดูดใจผู้ชม และ ตัวเจ้าของเรื่อง ญาติพี่น้องให้ความยินยอม และไม่มีปัญหาในการพาดพิงบุคคลอื่นที่เกี่ยวข้อง ขณะที่ในการแทรกภาพเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ก็ต้องถูกนำมาใช้เพื่อสื่อวัตถุประสงค์บางอย่างของผู้สร้าง หรือการอ้างถึงบุคคลจริงก็มีความเสี่ยงที่ถูกฟ้องร้องดำเนินคดีตามกฎหมาย หากผู้ขัดขืน ไม่ยินยอม

เมื่อพิจารณาแบบแผนการใช้กลยุทธ์ต่างๆ จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืนแล้วพบว่า ในวิธีการการสร้างบรรยากาศของโลกจริง, การระบุสถานที่ใน

โลกจริง และการนำบุคคลในโลกจริงมาสวมบทบาทเป็นตัวเองในภาพยนตร์นั้น ทั้ง 2 มุมมองมีการใช้ ไม่แตกต่างกัน

วิธีการที่มุมมองอุดมการณ์ขัดขืนใช้โดยไม่ปรากฏในมุมมองอุดมการณ์หลักเลย ได้แก่ การสร้างจากเรื่องจริง ส่วนวิธีการที่อุดมการณ์ขัดขืนใช้มากกว่าอุดมการณ์หลัก ได้แก่ การสร้างจากเรื่องจริง, ก่อนและหลังจบขึ้นข้อความเพื่อเชื่อมโยงกับโลกจริง และการใช้นักแสดงคล้ายผู้เป็นเจ้าของเรื่อง (ซึ่งสัมพันธ์กับการสร้างภาพยนตร์จากเรื่องจริงที่เกิดขึ้น)

อย่างไรก็ดีมีประเด็นที่น่าสนใจในรายละเอียดที่ซุกซ่อนในวิธีการต่างๆ ดังนี้

1) แม้ทั้งภาพยนตร์อุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืนจะใช้วิธีการอ้างถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง เช่น เหตุการณ์ในประวัติศาสตร์การเมือง 14 ตุลาคม 2516 หรือ 6 ตุลาคม 2519 แต่อุดมการณ์ขัดขืนจะเชื่อมโยงประวัติศาสตร์ให้เห็นอย่างชัดเจนมาในลักษณะภูมิหลัง แรงบันดาลใจของตัวละครในการลุกขึ้นต่อสู้กับอำนาจที่เขาเผชิญอยู่ในขณะนั้น เช่น ใน ครูสมศรี (2528), ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529), 14 ตุลาสงครามประชาชน (2544) แต่อุดมการณ์หลักกลับใช้เชื่อมโยงแบบบางๆ เบลอๆ ผ่านตัวละครที่กำลังอยู่ในสภาวะกึ่งลวง กึ่งจริง เช่น ในขณะที่ตัวละครขัดขืนฯ กำลังฝัน กำลังพี้ยา ใน “เทวดาเดินดิน” (2519)

2) ภาพยนตร์ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์หลัก แม้จะใช้กลวิธีการแทรกภาพเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์ ซึ่งฟังดูเหมือนจะเหมือนจะสร้างความสมจริงให้กับภาพยนตร์ แต่กลับเป็นการเขียน ตีความ ประวัติศาสตร์นั้นเสียใหม่ด้วยวิธีการตัดต่อในภาพยนตร์ ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” (2519) ที่มีการนำเอาฟุตเทจภาพเหตุการณ์ 14 ตุลคม 2516 มาตัดต่อใหม่ ร่วมกับภาพตัวละครที่ขัดขืนอุดมการณ์หลัก แก๊งค์วัยรุ่นที่ออกระดมปล้น กำลังมีเพศสัมพันธ์กัน แบบต้องห้าม (พี่เขยกับน้องสะใภ้) และตัวละครขัดขืน เพศที่สาม กำลังฉีดยาเข้าเส้นจนเพ้อ และจบภาพด้วยภาพเด็กน้อย ใบหน้าไร้เดียงสา ที่มีตับกระสุนห้อยล้อมรอบคอ ซึ่งเป็นการใช้กรรมวิธีในการตัดต่อแบบมงทาจ (montage) ซึ่งเป็นการวางชอตหรือชุดของชอต 2 ชอต ที่ไม่เกี่ยวข้องกัน หรือในบางครั้งก็มีความหมายที่ขัดแย้งกัน เข้าไว้ด้วยกันเพื่อสร้างความหมายใหม่แก่บุคคลที่เกี่ยวข้องและประวัติศาสตร์ของ 14 ตุลาคม 2516

แม้คุณสมบัติของการผสมความจริงและจินตนาการจะเป็นสิ่งที่พบในภาพยนตร์ทุกเรื่อง เพราะเป็นการนำตัวละครที่มีเลือดเนื้อในชีวิตจริงมารับบทในตัวละครในบทประพันธ์ซึ่งเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นแล้ว แต่การใช้กลวิธีดังกล่าวในภาพยนตร์ก็มีความเข้มข้นต่างกันออกไป ภาพยนตร์บางเรื่องเข้าใกล้ความจริงยิ่งขึ้นและทำให้เส้นที่แบ่งขีดโลก 2 โลกระหว่างโลกจริงกับโลกที่ถูกสร้างขึ้นพร่าเลือนยิ่งขึ้นอีก ด้วยการใช้วิธีการต่างๆ เพื่อที่จะทำให้ผู้ชมสามารถสร้างสะพานเชื่อมระหว่างโลกจริงในสังคมที่เขาอยู่กับเรื่องเล่าในภาพยนตร์ได้มากยิ่งขึ้น

1.3 ปริมาณการใช้กลยุทธ์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพันธ์กับโลกภายนอก

ต่อไปจะเป็นการพิจารณารายละเอียดของแต่ละกลยุทธ์ที่ถูกใช้ในการสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้เชื่อมสัมพันธ์กับโลกภายนอก โดยการจำแนกกลวิธีออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ใช้มาก ใช้ปานกลาง และใช้น้อย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.3.1 กลุ่มที่ใช้มาก

กลุ่มที่ใช้มาก ในที่นี้ ได้แก่ การปรากฏบรรยากาศของโลกจริงในภาพยนตร์ และการระบุพื้นที่ในโลกจริงโดยมีรายละเอียด ดังนี้

1.3.1.1 การปรากฏบรรยากาศของโลกจริงในภาพยนตร์ ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับโลกจริงที่เราสัมผัสอยู่ โดยแสดงออกผ่านตัวละคร และสถานที่ เสมือนการจำลองโลกของชีวิตจริงมาให้เราดูที่หน้าจอ คุณลักษณะเช่นนี้ก็เป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ทุกเรื่อง เช่น แม้สถานที่นั้นจะไม่ได้ถูกระบุว่าเป็นที่ไหน แต่ถ้าเราเห็นตัวละครชาย ใส่เชิ้ตสีฟ้า นั่งอยู่ตรงที่นั่งคนขับตุ๊ก ตุ๊ก ในสถานที่ที่รายล้อมไปด้วยผู้คนที่พลุกพล่านขวักไขว่ ผู้คนส่งเสียงคุยกันเป็นภาษาไทย ผู้ชมก็จะคิดต่อทันทีว่าที่เกิดเหตุการณ์ในเรื่องนี้น่าจะเป็นกรุงเทพ และกำลังเล่าเรื่องคนขับตุ๊กตุ๊กคนหนึ่งและเพื่อนพ้องของเขา ทั้งที่ในความเป็นจริงเนื้อหาที่เล่าอาจจะไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นในโลกจริงก็ได้ แต่ระบบการคิดของผู้ชมก็จะอ้างอิงไปถึงโลกจริงที่เขาได้สัมผัส

1.3.1.2 การระบุสถานที่ในโลกจริง กล่าวคือ การกล่าวถึงชื่อสถานที่ที่มีอยู่ในโลกจริง ปรากฏภาพของสถานที่บางแห่งที่เป็นเสมือนภาพตัวแทนของความเป็นเมืองนั้นๆ เมื่อผู้ชมชมแล้วสามารถระบุได้ทันทีว่าเป็นที่ไหน การอ้างอิงถึงสถานที่จริงนั้นลักษณะและระดับของความเน้นย้ำต่างกันไป ถูกนำมาใช้หลายวิธี ได้แก่

(1) ภาพยนตร์ที่กล่าวอ้างถึงสถานที่ที่มีอยู่จริง ใน “เขาชื่อกานต์” (2516) มีการอ้างถึงอำเภอบางบาดาล จังหวัดพิษณุโลก สถานที่ที่หมอกานต์มารับราชการ และถูกมือปืนยิงตาย, การต่อสู้เพื่อแย่งสิทธิในการเช่าที่ดินของชาวชุมชนแออัด โดยอ้างถึง “ชุมชนศาลเจ้าพ่อเสือ” ใน “ครูสมศรี”(2528) เป็นต้น ในบางกรณีนำชื่อสถานที่มาตั้งเป็นชื่อเรื่อง ซึ่งสะท้อนคุณสมบัติหรือลักษณะเด่นที่เกิดขึ้นในพื้นที่นั้นๆ ได้แก่ “ทุ่งกุลาร้องไห้” (2523) ที่สื่อถึงความแห้งแล้งของผืนดิน หรือ “คืนบาปพรหมพิราม” (2546) ที่สื่อถึงเหตุการณ์ไม่ดีไม่งามที่เกิดขึ้นที่อำเภอพรหมพิราม

(2) ภาพยนตร์ที่อ้างถึงสถานที่จริงเพื่อสื่อถึงความแปลกแยกระหว่างตัวละครกับสถานที่ ความแปลกแยกระหว่างตัวละครกับสถานที่นั้นมักเกิดขึ้นในภาพยนตร์ที่มีฉากหลังเป็นเมืองหลวงซึ่งเป็นศูนย์รวมแห่งความเจริญและวิถีชีวิตอันสลับซับซ้อน ภาพยนตร์ที่เข้าข่ายลักษณะนี้ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “คนกลางแดด” (2530) ที่เล่าถึงชีวิตที่ดิ้นรนต่อสู้ในเมืองหลวง กรุงเทพมหานคร ของชาวชุมชนแออัด ที่ถูกชนชั้นนายทุนเอาเปรียบ ในตอนจบของภาพยนตร์เป็นการอ่านเรียงความที่ส่งเข้าประกวดการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี ที่ตั้งคำถามว่าทำไมคนกรุงเทพมีน้ำใจให้แก่กัน เพื่อทำให้กรุงเทพน่าอยู่ และ “กลกามแห่งความรัก” (2532) ที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ที่แปลกแยกระหว่างตัวละครแววว ลี หรือในชื่อญี่ปุ่นเรียวโกะ หญิงสาวชาวเหนือจากเมืองไทยที่เดินทางมาค้าบริการที่โตเกียวด้วยความหวังจะพลิกฐานะให้แก่ครอบครัวเกษตรกรที่ยากจนของเธอ ก่อนจะพบความผิดหวังและเลือกตัดสินใจด้วยการยิงตัวเองตาย กลางถนนที่ชิบูย่า โตเกียว สถานที่ที่เธอใช้ในการประกอบอาชีพ และในจุดเดียวกับที่เพื่อนสาวร่วมอาชีพของเธอโดดตึกตาย

(3) อ้างถึง หรือปรากฏภาพสถานที่อันเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความถึงความเป็นเมืองนั้น ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์หลายเรื่อง เช่น พระปรางค์ วัดอรุณ สถานที่ที่ใช้นัดหมายส่งงาน (ฆ่า) ระหว่างเอเยนต์รับงานกับจ่าสมหมาย อดีตทหาร มือปืนรับจ้าง ใน “มือปืน” (2526), “ไอ้ ป.4 ไม่มีเส้น” (2526) ที่ปรากฏภาพของกรุงเทพฯ ที่น้ำท่วม,ห้างพาต้า, รถตุ๊กตุ๊ก, รถกะป๊อรับจ้างในกรุงเทพฯ, “ช่างมันฉันไม่แคร์” (2529) ซึ่งสถานที่ที่ปรากฏมีทั้งที่สยามสแควร์, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, บริเวณท่าช้าง, เกาะเสม็ด เป็นต้น

1.3.2 กลุ่มที่ใช้ปานกลาง

กลุ่มที่ใช้ปานกลาง ได้แก่ การอ้างถึงเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นในช่วงที่ภาพยนตร์กำลังดำเนินเรื่องอยู่ และ ก่อนและหลังจบภาพยนตร์ ขึ้นข้อความเพื่อเชื่อมโยงกับโลกจริง โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.3.2.1 การอ้างถึงเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นในช่วงที่ภาพยนตร์กำลังเดินเรื่องอยู่ โดยเป็นการอ้างแบบจำลองเหตุการณ์ หรือการอ้างแบบมีเส้นเชื่อมบางๆ พอให้ได้เค้าลางของบรรยากาศในยุคนั้น

(1) เชื่อมเพื่อสื่อถึงสิ่งที่เป็นแรงผลักของตัวละคร โดยมักมาในรูปของภูมิหลังของตัวละครที่มีส่วนผลักดันให้ตัวละครแสวงหาเสรีภาพและความยุติธรรม ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ช่างมันฉันไม่แคร์” (2529) ภาพยนตร์ที่เล่าถึงชีวิตผู้หญิงเก่งซึ่งต้องการปลด

ตัวเองออกจากจารีตในการเลือกคู่ครอง ที่มีการนำเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 มารวมกับ ภูมิหลังนางเอก ว่าเป็นอดีตนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่เคลื่อนไหวผ่านกิจกรรมละครในช่วงนั้น อยู่ในรั้วมหาวิทยาลัยในวันเกิดเหตุ

ใน “ครูสมศรี” (2528) เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ถูกบรรจุไว้ในห้วงความคิดของผู้อำนวยการกองบริการประชาชน บุญเพ็ง สุไลมาน ผู้รับเรื่องร้องทุกข์ของครูสมศรีกับชาวบ้านและทำการสานต่อการต่อสู้ของครูสมศรี เมื่อการต่อสู้ดำเนินมาถึงขั้นที่ชาวบ้านเริ่มตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบ ทนายความที่รับทำคดีถูกมือปืนยิงตาย ตามมาด้วยการตายของครูสมศรี ในคืนก่อนบุญเพ็งตัดสินใจลุกขึ้นสู้นั้นเขาได้หวนรำลึกถึงหญิงสาวชื่อ รัศมี ที่รูปถ่ายของเธอคู่กับยอดโดมของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ถูกตั้งไว้ในห้องของเขา ภาพยนตร์เล่าเรื่องย้อนกลับไปเป็นภาพของรัศมีในเหตุการณ์ 6 ตุลาตม 2519 ที่เธอถูกชาวบ้านที่บุกเข้าไปในมหาวิทยาลัยถูกรุมทำร้าย และไปสิ้นใจตายที่โรงพยาบาล เขานึกถึงบทสนทนาระหว่างเขากับรัศมี รัศมีต่อว่าว่าเขาไม่กล้าเปลี่ยนระบบ เขาไม่รู้จักความหมายของการมีชีวิตอยู่ ขณะที่บุญเพ็งในขณะนั้นโต้กลับไปว่า เขาสาบานแล้วว่าเขาจะไม่กลับไปที่สลัมอีก และหลังจากผ่านการคิดหวนอดีตถึงการต่อสู้ของรัศมี บุญเพ็ง (ผู้ซึ่งในขณะนั้นเสมือนกับเป็นความหวังเดียวที่เหลืออยู่ในการต่อสู้ท่ามกลางความถอดใจของชาวบ้าน) ก็ลงมือพิมพ์จดหมายส่งถึงคณะกรรมการปราบปรามการทุจริต และประพฤติมิชอบ ถึงความไม่ชอบมาพากลในการให้สัมปทานแก่บริษัทในการเข้าพัฒนาพื้นที่สำนักงานทรัพย์สินฯ ของหน่วยงานตนเอง

(2) <u>เชื่อมเพื่อแสดงบรรยากาศแห่งยุคสมัย</u> แต่ปรากฏเพื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงยุคสมัยที่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ในภาพยนตร์เรื่อง “มือปืน“ (2526) ให้ปูมหลังอันเป็นจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์ที่กำหนดสิ่งที่เกิดขึ้นตามมาตลอดทั้งเรื่อง นั่นคือการที่สารวัตรธนู ติดหนี้บุญคุณจ่าสมหมายผู้เป็นมือปืน อดีตลูกน้องที่ช่วยชีวิตดูแลเขาในสงครามที่สมรภูมิรบในลาว แต่สารวัตรซึ่งในขณะนั้นเป็นหัวหน้าหมู่กลับทิ้งจ่าสมหมายที่โดนกับระเบิดขาขาดทิ้งไว้อย่างโดดเดี่ยว ถูกจับเป็นเชลยศึก จุดเริ่มต้นนี้เองที่ ทำให้สารวัตรชื่อดังผู้ซึ่งขึ้นชื่อในการจับผู้กระทำความผิดแบบจับตาย ไม่กล้าลงมือกำจัดมือปืนรายนี้ หรือใน “อีพริ้งคนเริงเมือง” (2523) ที่เล่าเรื่องให้สามีคนหนึ่งของตัวละครขัดขืนฯ เสียชีวิตเพราะโดนลูกหลงปืนในเหตุการณ์กบฏแมนฮัตตัน

ภาพยนตร์หลายเรื่องได้ใส่บรรยากาศแห่งยุคสมัยที่เชื่อมโยงไปถึงสภาวะทางสังคมในขณะที่ภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้น ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์หลายเรื่องในช่วงทศวรรษที่ 2520 ได้การประกอบการสร้างความหมายของบรรยากาศแห่งความหวาดระแวงคอมมิวนิสต์ผสานเข้าไปในการเล่าเรื่อง ภาพยนตร์เหล่านี้ได้แก่ “เทวดาเดินดิน” (2518) “ทองปาน” (2518) “ประชาชนนอก” (2521) “ผู้แทนนอกสภา” (2523) และ “ครูสมศรี” (2528) ซึ่งทั้งหมดจะมีการ

เล่าเรื่องภายใต้โครงสร้างที่ซ้ำๆ ว่า ตัวละครชนชั้นกลาง ผู้มีการศึกษาที่เข้าไปเคลื่อนไหวต่อสู้กับชาวบ้านในสิ่งที่พวกเขากำลังได้รับความเดือดร้อนซึ่งล้วนแต่เรื่องของการช่วงชิงทรัพยากร การเอาเปรียบของชนชั้นนายทุนที่มีต่อชนชั้นล่าง จะต้องถูกชนชั้นนายทุน ผู้กุมอำนาจหรือเจ้าหน้าที่รัฐที่รับใช้นายทุน กล่าวหาว่ากระทำการอันเข้าข่ายของความเป็นคอมมิวนิสต์ จนชาวบ้านที่ร่วมกันต่อสู้ด้วยกันเองเกิดความหวาดระแวงและกลัวว่าจะตกเป็นเครื่องมือ เช่น ในครูสมศรี หลังจากชาวชุมชนแออัด โดยการนำของครูสมศรี ทำการประท้วงเพื่อทวงความเป็นธรรมให้กับประธานกรรมการหมู่บ้านที่ถูกฆ่าตาย ตำรวจซึ่งเป็นลิ่วล้อของนายทุนได้วางแผนส่งชายฉกรรจ์อีกกลุ่มบุกเข้ามาตรงเวทีการชุมนุม เพื่อให้เกิดการปะทะกันระหว่างทั้ง 2 กลุ่ม แล้วทันใดนั้นตำรวจจำนวนมากก็เข้ามาสลายการชุมนุมด้วยแก๊สน้ำตา ครูสมศรีและชาวบ้านถูกตำรวจจับ ตำรวจพยายามกล่าวหาครูสมศรีว่าเป็นคอมมิวนิสต์ ถึงตอนนี้ชาวบ้านที่ร่วมกันต่อสู้กับครูสมศรีเริ่มออกอาการ ไม่อยากโดนข้อกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ด้วยก็รำพึงว่าบางทีครูสมศรีก็พูดแรงเกินไป ซึ่งทำให้ครูสมศรีเสียใจ, หรือใน “ประชาชนนอก” ฉลาด บัณฑิต ลูกชาวบ้านที่เลือกที่จะกลับไปเป็นชาวนาที่บ้านเกิด มากกว่าที่จะรับราชการ และเป็นตัวตั้งตัวตีร่วมกับกำนันและพระ พัฒนาชาวบ้านให้พึ่งตนเอง คิดวิธีการทำนาปรังรวม ถูกตั้งข้อหาจากนายอำเภอ (ซึ่งเป็นเครื่องมือของเสี่ยพ่อค้าคนกลาง) ว่ากระทำการอันเข้าข่ายลักษณะของคอมมิวนิสต์ เป็นต้น

อีกมุมที่เกี่ยวข้องกับยุคสมัยของความหวาดระแวงคอมมิวนิสต์ แต่ถูกสร้างจากมุมของผู้ที่เคยอยู่ภายใต้กลไกปราบปรามของรัฐ ปรากฏใน “เทวดาเดินดิน” (2518) “พี่” ตัวละครที่เป็นหัวโจกในการปล้นของแก๊งค์เทวดา ภาพยนตร์บอกภูมิหลังของเขาให้ปรากฏอยู่ในห้วงความฝัน ว่าเขาเป็นอดีตทหารที่ผิดหวังกับบรรยากาศในการปราบปรามใครก็ได้หากถูกทำให้เชื่อว่าเป็นคอมมิวนิสต์ในกลไกการปราบปรามของรัฐ ผ่านการเล่าเรื่องความฝันขณะที่เขาเป็นทหาร ระเบิดลงที่กระต๊อบเล็กๆ หลังหนึ่งกลางหมู่บ้าน ทหารบุกเข้ามาในบ้าน ใช้ปืนยาวกราดยิงพ่อ และลูกสาว เสียงทหารนายหนึ่งตะโกนอยู่แว่วว่า “ฆ่ามันให้เรียบ พวกคอมมิวนิสต์”กล้องถ่ายแทนสายตาพี่ มองไปที่ ศพ 3 ศพที่นอนตาย กล้องถ่ายไล่ไปที่เสาเป็นภาพพระบรมฉายาลักษณ์ ใบหน้าพี่ตกใจสุดขีด สักพักมองไปเห็นพระพุทธรูป หน้าตกใจ ถึงกับปล่อยปืนร่วง ทหารอีกคนเดินเข้ามา พี่หันหลังไปชกหน้า ตามมาเตะ ทหารอีกคนเข้ามาห้าม กล้องถ่ายหน้าทหารที่ชกกับลูกพี่ กลายเป็น หน้าสารวัตรที่กำลังตามล่าแก๊งค์เทวดาอยู่

มุมอื่นๆ ปรากฏใน “กลกามแห่งความรัก” (2532) เรื่องของหญิงสาวชาวเหนือ “แววลี” ผู้เดินทางไปค้าประเวณีที่ประเทศญี่ปุ่น ด้วยหวังให้ชาวบ้านมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น เธอมักปรับทุกข์กับ ผู้จัดการบาร์กล่าวสรุปถึงชะตาชีวิตของตนเองและแววลีใน

เมืองไทยว่า "ความยากจนฆ่าผู้ชายให้เป็นคอมมิวนิสต์ ฆ่าผู้หญิงให้เป็นโสเภณี พวกเขาไม่สนใจเราหรอก พวกเรามันพวกนอกกฎหมาย เพราะเรายากจน พวกเขาสนใจแต่ทำร้ายเรา จับเรา"

จากตัวอย่างข้างตนจะเห็นได้ว่าประวัติศาสตร์จริงได้ถูกนำมาใช้ในการเล่าเรื่อง เพื่อแสดงถึงแรงผลักของตัวละครให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นว่าทำไมเขาจึงเป็นคนเช่นนี้ ทำแบบนี้ เหตุการณ์อย่าง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519/ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 อาจถูกใช้สื่อความหมายให้แก่ตัวละครชนชั้นกลางในฝ่ายขัดขืน/ ต่อสู้ ในฐานะของสัญญะที่บอกความนัยว่าเป็นผู้ทีไม่ยอมจำนนต่อความอยุติธรรม หรือเพื่อถูกประกอบสร้างความหมายผ่านการตีความบุคคลที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ใหม่ ตลอดจนเพื่อแสดงถึงบรรยากาศแห่งยุคสมัยที่ภาพยนตร์เรื่องนั้นถูกสร้างขึ้น

1.3.2.2 <u>ก่อนและหลังจบขึ้นข้อความเพื่อเชื่อมโยงกับโลกจริง</u> ข้อความนี้ส่วนใหญ่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวที่จะเกิดขึ้นในอนาคต และการประกาศว่าจะอุทิศภาพยนตร์เรื่องนี้ให้กับใครหรือสิ่งใด ประเด็นที่น่าสนใจคือ กลวิธีลักษณะนี้ล้วนแต่ถูกใช้เฉพาะในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มมุมมองอุดมการณขัดขืนทั้งสิ้น ได้แก่

(1) <u>ประเภทบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอนาคต</u> ได้แก่ ใน “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536) ตอนจบมีการขึ้นตัวอักษรว่า ปัจจุบัน ผกามาศยังครองชีวิตกับสามีเธออยู่ที่ประเทศเยอรมัน, ใน “หย่าเพราะมีชู้” (2528) ตอนจบ มีการพิมพ์ตัวอักษรว่า หลังจากจบศาลชั้นต้น ศาลอุทธรณ์ให้หย่า ศาลฎีกายกฟ้อง และปีต่อมาพรพรรณ หย่าให้พันตรียุทธ และครองตัวเป็นโสดเรื่อยมา

ใน “ทองปาน” (2518) ในตอนจบ มีการขึ้นตัวอักษร ภาษาอังกฤษระบุว่า หลังจากหนังเรื่องนี้เสร็จ ก็เกิดเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 ผู้สร้างภาพยนตร์บางส่วนถูกตำรวจจับ เขื่อนผามองยังไม่ถูกสร้าง ทองปานหายตัวไป

(2) <u>การประกาศยกย่องด้วยการอุทิศภาพยนตร์นี้ให้กับบุคคลใดบุคคลหนึ่ง</u> เรื่องนี้ให้กับบุคคลที่ผู้สร้างต้องการจะยกย่อง ดังปรากฏใน “คนเลี้ยงช้าง” (2533) ก่อนเริ่มเรื่องมีการขึ้นตัวอักษรว่า "ภาพยนตร์เรื่องนี้อุทิศแด่ป่าไม้เขต สายัณห์ จารุคม ผู้ที่เสียชีวิตในขณะปฏิบัติหน้าที่จับไม้เถื่อน อ.ร้องกวาง จ.แพร่ เมื่อวันที่ 9 ตุลาคม 2532 และ ใน “คนกลางแดด” (2530) ตอนจบมีตัวอักษรขึ้นอุทิศให้ปีเด็กสากล

ทั้งนี้ผู้วิจัย เห็นว่าการระบุว่าอุทิศภาพยนตร์นี้ให้กับใครเป็นเสมือนการบอกกับผู้ชมว่าผู้สร้างเลือกที่จะยืนอยู่ข้างใคร มีจุดยืนที่อุดมการณ์หลัก หรืออุดมการณ์ขัดขืนในเรื่องเล่านั้น

(3) สรุปใจความอันเป็นแก่นของเรื่อง ซึ่งเป็นสารที่ผู้สร้างต้องการนำเสนอในภาพยนตร์เรื่องนั้น ปรากฏใน “สัตว์ประหลาด” ก่อนที่จะเข้าสู่เนื้อหาภาพยนตร์ ได้มีการขึ้นตัวอักษรว่า "ภายในตัวเราทุกคนมีสัตว์ป่าแฝงอยู่ มนุษย์มีหน้าที่เป็นผู้คุมสัตว์เหล่านี้ให้เชื่องแม้แต่สอนมันไปทำในสิ่งที่ขัดกับสันดานดิบของตัวเอง" "สัตว์ดงดิบ" ทอน นาคาจิมา (2452 - 2485)” จากนั้นจึงเริ่มเล่าเรื่องความรักระหว่างเพศที่สาม ที่เปิดเผยบ้าง ในบางโอกาส และซ่อนเร้น ในบางกาลเทศะ

(4) การบอกเจตนารมณ์ของผู้สร้าง ซึ่งสื่อสารไปถึงผู้ชมว่าควรจะมีทรรศนะอย่างไร และเจตนารมณ์ของผู้สร้าง ปรากฏใน “เด็กเสเพล” (2539) ก่อนที่จะเข้าสู่เนื้อหาภาพยนตร์ ปรากฏข้อความว่า “ภาพยนตร์เรื่องเด็กเสเพล สร้างขึ้นจากบทประพันธ์ของพนมเทียน โดยได้มีการดัดแปลงแก้ไข เนื้อหาบางส่วนเพื่อความเหมาะสม และเท่าทันยุคสมัย โดยมุ่งนำเสนอสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ปัจจุบัน ทั้งปัญหายาเสพติดและอาชญากรรม โดยทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์งานมิได้มีเจตนาจะนำเสนอความรุนแรง เพื่อชี้นำเยาวชน แต่ต้องการให้เห็นผลที่จะได้รับจากการกระทำผิดซึ่งมีเพียง 2 ทางเท่านั้นคือ ไม่ติดคุกก็ต้องตาย”

ซึ่งข้อความข้างต้นเป็นการบอกจุดยืนของผู้สร้าง ตั้งแต่เรื่องยังไม่ได้เปิดว่าจุดยืนของผู้สร้างนั้นต้องการรักษาอุดมการณ์หลัก และลงโทษผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

1.3.3 กลุ่มที่ใช้น้อย

กลวิธีที่ใช้น้อย ได้แก่ การสร้างจากเรื่องจริง, การนำบุคคลในชีวิตจริงมาสวมบทบาทเป็นตนเองหรือใกล้เคียงกับตัวเองในภาพยนตร์, การใช้นักแสดงคล้ายผู้เป็นเจ้าของเรื่อง, การแทรกภาพเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์, การอ้างถึงบุคคลที่มีตัวตนจริง และการใช้เพลงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ช่วงต่างๆ มีรายละเอียดดังนี้

1.3.3.1 การสร้างจากเรื่องจริง การประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างจากเรื่องที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง สามารถกระทำได้หลายๆ ทาง ได้แก่

(1) การขึ้นตัวอักษรระบุว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกสร้างจากเรื่องจริง (based on true story) ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “บิวตี้ฟูลบ๊อกเซอร์” (2546) ที่ระบุด้วยตัวอักษรในตอนเปิดเรื่องว่าเป็นภาพยนตร์อิงชีวิตจริง และในตอนปิดเรื่องยังระบุอีกว่าตอนนี้ตัวละครเอกเจ้าของเรื่องทำงานเป็นนางแบบอยู่ที่กรุงเทพฯ หรือ ใน “คืนบาปพรหมพิราม” (2546) ตอนเปิดเรื่องตัวอักษรขึ้นระบุว่าว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ดัดแปลงมาจากเรื่องจริง แต่ชื่อตัวละครสมมุติ

(2) การนำระบบสัญญะอื่นๆ เข้ามาเพื่อสื่อความหมายว่าภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างขึ้นจากเรื่องจริง ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “สตรีเหล็ก” (2543) ซึ่งในตอนเปิดเรื่องกับตอนจบ เป็นภาพรายการโทรทัศน์ “เจาะใจ” ขณะสัมภาษณ์ทีมสตรีเหล็ก(ตัวจริง) ในฐานะ ทีมวอลเล่ย์บอลจากจังหวัดลำปาง เพื่อเชื่อมโยงโลกจริงเข้าไปสู่เรื่องเล่าในภาพยนตร์ และจบภาพยนตร์ด้วยภาพการสัมภาษณ์ในรายการอีกครั้ง ซึ่งผู้ชมจะได้เห็นภาพสมาชิกในทีมสตรีเหล็กตัวจริงกำลังให้สัมภาษณ์ด้วยใบหน้ายิ้มแย้มแจ่มใส

(3) การเป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจากบทประพันธ์ซึ่งเป็นที่รับรู้กันในสังคมว่าแต่งขึ้นจากชีวิตจริงของผู้ประพันธ์ ได้แก่ “น้ำพุ” (2527) จากบทประพันธ์ของสุวรรณี สุคนธา (นามแฝง), “14 ตุลา สงครามประชาชน” (2544) จากบทประพันธ์เรื่องคนล่าจันทร์ของเสกสรร ประเสริฐกุล และ ”หมอเจ็บ” (2547) จากผู้ใช้นามแฝงในการประพันธ์ว่าหมอพาย ซึ่งเป็นชื่อของตัวละครเอกในเรื่อง อดีตนักศึกษาแพทย์

1.3.3.2 นำบุคคลในชีวิตจริงมาสวมบทบาทเป็นตัวเองหรือใกล้เคียงกับตนเองในภาพยนตร์

(1) นำบุคคลในชีวิตจริงมาสวมบทบาทเป็นตัวเอง ซึ่งบทบาทที่สวมนี้มักจะเป็นบทบาทที่ปรากฏเพียงฉากเดียว แต่มีพลังในการเชื่อมโยงระหว่างโลกจริงกับโลกสมมุติอย่างมาก ปรากฏทั้งในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน แต่จะพบในภาพยนตร์กลุ่มอุดมการณ์หลักมากกว่า

ภาพยนตร์ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์หลักที่นำไปใช้ได้แก่ ใน “คนเลี้ยงช้าง” (2533) ในตอนท้ายของเรื่องซึ่งเป็นงานศพป่าไม้ตงฉินที่สู้กับการลักลอบตัดไม้ที่ถูกลิ่วล้อพวกเสี่ยฮก เสี่ยค้าไม้เถื่อนฆ่าตาย แต่ความผิดสาวไปไม่ถึงเสี่ยฮก เสี่ยฮกมาร่วมงานศพ โดยไปนั่งข้างหน้า แถวถัดมาจากรัฐมนตรี ผู้เป็นประธานของงานศพในคืนนั้น ซึ่งรับบทโดย องอาจ คล้ามไพบูลย์ (นักการเมืองในโลกจริง) แล้วเข้าไปแนะนำตัว ยื่นนามบัตร พูดคุยด้วย ท่ามกลางสายตาตกตะลึงของ ลูกน้องที่ร่วมต่อสู้กันมากับป่าไม้ :ซึ่งการใช้นักการเมืองจริงมารับบทนี้ทำให้เกิดการคิดเชื่อมโยงระหว่างความสัมพันธ์ของนายทุนกับนักการเมือง

ใน “ผู้หญิง 5 บาป” (2545) มีการนำบุคคลที่มีชื่อเสียงในแวดวงสังคมชั้นสูงและสื่อมวลชนในขณะนั้นมาร่วมแสดง เช่น หญิงหมัด กับเจ้ากอแก้ว (สาวสังคมชั้นสูงในโลกจริง) มาเป็นไฮโซในงานเลี้ยงแห่งหนึ่งแต่มาผิดงาน และ ต้อย แอคเน่อร์ (นักข่าวบันเทิงในโลกจริง) มาเล่นเป็นนักข่าวที่มารอการสัมภาษณ์ออกรายการโทรทัศน์

ใน “ผู้แทนนอกสภา” (2523) ในตอนเปิดเรื่อง ที่ทนายบุญชัย เดินทางมาที่บ้าน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (นักการเมืองในโลกจริง) เพื่อรับฟังนโยบายพรรค และร่วมงานเลี้ยง ในฉากนี้ มีการนำเสนอภาพ ม.ร.ว.คึกฤทธ์ ขณะกล่าวนโยบาย และในงานเลี้ยงนายบุญชู โรจนเสถียร เข้ามาทักทายทนายบุญชัย และพาไปแนะนำตัวกับ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

ในภาพยนตร์กลุ่มอุดมการณ์ขัดขืนพบในเรื่อง “ทองปาน” (2518) ในฉากการสัมมนาเรื่องผลกระทบจากการสร้างเขื่อนที่มีนักวิชาการที่มีตัวตนอยู่จริงร่วมแสดง โดยรับบทบาทนักวิชาการของตัวเองในการวิจารณ์ผลกระทบจากการสร้างเขื่อน ได้แก่ สุลักษณ์ ศิวลักษณ์, เสน่ห์ จามริก,พัทยา สายหู (นักวิชาการในโลกจริง) เป็นต้น

(2) <u>นำบุคคลในชีวิตจริงมาสวมบทบาทใกล้เคียงกับตนเองในภาพยนตร์</u> การนำบุคคลในชีวิตจริงมาสวมบทบาทใกล้เคียงกับตนเองในภาพยนตร์ ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามทั้งสิ้น ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” (2530) ซึ่งนักวิชาการ, นักแสดงที่ในโลกจริงเปิดเผยตนว่าเป็นเพศที่สาม อย่าง ดร.เสรี วงษ์มณฑา, วสันต์ อุตตมะโยธิน, มารุต สาโรวาท มารับบทเป็นกลุ่มเพื่อนเพศที่สาม ที่จัดงานเลี้ยงวันเกิดภายในกลุ่มของตนที่มีตัวละครชายที่มีทัศนคติรังเกียจเพศที่สาม พลัดหลงเข้ามา, ใน “สตรีเหล็ก” (2543) การใช้ตัวละครที่ในโลกจริงเป็นเพศที่สาม มารับบทประกอบในภาพยนตร์ เช่น วสันต์ อุตตมะโยธินมารับบทเป็นพิธีกรที่ทำหน้าที่พากย์การแข่งขัน หรือ มัม ลาโคนิค หรืออาจารย์วิโรจน์ ตั้งวาณิชย์ มารับบทกองเชียร์ทีมสตรีเหล็ก

1.3.3.3 <u>ใช้นักแสดงคล้ายผู้เป็นเจ้าของเรื่อง</u> การใช้นักแสดงที่บุคลิกหน้าตา หรือนำมาประกอบสร้างให้คล้ายบุคคลผู้เป็นเจ้าของเรื่องนั้นจะพบในภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจากบุคคลที่มีชีวิตจริง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “น้ำพุ” (2527), “2499 อันธพาลครองเมือง” (2540), “สตรีเหล็ก” (2543) และ “14 ตุลา สงครามประชาชน” (2544)

1.3.3.4 <u>การแทรกภาพเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์</u> ในที่นี้เป็นการนำเอาฟุตเทจภาพข่าวของเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นมาตัดแทรก เพื่อให้เกิดผลลัพธ์บางอย่างจากการประกอบสร้างความหมาย ซึ่งฟุตเทจเหตุการณ์ข่าวที่ถูกนำมาใส่ล้วนแต่เป็นภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ทั้งสิ้น ซึ่งปรากฏทั้งในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้ในช่วงนั้นโดยตรง อย่าง 14 ตุลา สงครามประชาชน (2544) และภาพยนตร์ที่ไม่ได้มีเนื้อหาเกี่ยวข้อง แต่ถูกสร้างขึ้นหลังจากปี พ.ศ. 2516 ไม่นาน และเป็นผลงานจากผู้กำกับคนเดียวกัน คือ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ได้แก่ ใน “เทพธิดาโรงแรม” (2517) ตัดภาพจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เข้ามาแทรกตอนที่แมงดาซ้อมเด็กสาวที่ไม่ยอมขายตัว และใน “เทวดาเดินดิน” (2518) ตัดภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ขณะที่ตัวละคร เพศที่สาม ต้อย หนึ่งในแก๊งค์เทวดา ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

ด้วยการค้ายา ปล้น จับอาวุธขึ้นสู้ กำลังฉีดยาเสพติดเข้าเส้นเลือดแล้วเคลิ้มไป ภาพเหตุการณ์ 14 ถูกนำมาตัดต่อแทรก และจบด้วยภาพใบหน้าเด็กน้อยคนหนึ่ง กล้องค่อยๆ ถอยออกมา เห็นลูกปืนพันรอบคอเด็ก

ประเด็นที่น่าสนใจคือ แม้ภาพฟุตเทจนั้นจะเป็นการบันทึกภาพเหตุการณ์จริง แต่ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์ก็สามารถนำไปใช้ผ่านการประกอบสร้างเรื่องเล่าด้วยการตัดต่อใหม่ เพื่อแฝงความหมายเร้นในการประกอบสร้างภาพทางลบให้กับบุคคลกลุ่มบุคคลที่อยู่ฝ่ายตรงข้าม

1.3.3.5 <u>อ้างถึงบุคคลที่มีตัวตนจริง</u> (แต่ไม่ใช่ภาพยนตร์สร้างจากเรื่องจริง) ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “กลกามแห่งความรัก” (2532) ที่มาม่าซังซึ่งเปิดบาร์ รับเด็กสาวจากเมืองไทยไปทำงานค้าประเวณีที่โตเกียว ชื่อ “ตู่ โตเกียว” ซึ่งเป็นชื่อของผู้ที่ตกเป็นข่าวในโลกจริงว่าว่าคือมาม่าซังคนไทยในโตเกียว และในภาพยนตร์เรื่อง “ครูสมศรี” (2528) ที่มีการนำเสนอภาพประกอบคำเล่าเรื่องถึงความพยายามในการร้องเรียนทุกหน่วยงานของชาวชุมชนศาลเจ้าพ่อเสือที่ทำสัญญาเช่าที่ดินกับสำนักงานทรัพย์สินส่วนแผ่นดิน (ชื่อในภาพยนตร์) แต่กลับถูกบริษัทที่ได้รับสัมปทานให้มาพัฒนาที่ดินจากเทศบาลมาไล่ที่ โดยการนำเสนอภาพ น.ส.พ. ลงข่าวการถวายฎีกาของชาวชุมชนศาลเจ้าพ่อเสือต่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 3 ครั้ง

1.3.3.6 <u>การใช้เพลงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ช่วงต่างๆ มีนัยเชื่อมโยงกับอุดมการณ์บางอย่าง</u> ได้แก่ เพลง แสงดาวแห่งศรัทธาใน “14 ตุลา สงครามประชาชน” (2544), และเพลงพระราชนิพนธ์ แผ่นดินของเรา ใน “แผ่นดินของเรา” (2519)

จากการวิเคราะห์กลวิธีในการผสมความจริงกับความลวงในภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง แสดงให้เห็นว่ากลวิธีการสร้างพื้นที่กึ่งจริงกึ่งลวงให้กับผู้ชมนั้นสามารถกระทำได้หลายวิธีมาก โดยที่ผู้ชมไม่รู้สึกตัวซึ่งวิธีการเหล่านี้ล้วนแต่เป็นตัวองค์ประกอบที่เสริมให้ปฏิบัติการทางอุดมการณ์ทำงานได้ดียิ่งขึ้น เมื่อผู้ชมเกิดอาการพร่ามัวในเส้นแบ่งระหว่างโลกความเป็นจริง กับโลกจินตนการ

ทั้งนี้กลวิธีในการสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้เหมือน “ความเป็นจริง” นี้ ได้มีการศึกษาในงานของสุภา จิตติวสุรัตน์ (2545) ที่ทำการศึกษากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่ “ความเป็นจริง” ผ่านสื่อภาพยนตร์อิงเรื่องจริงของผู้สร้างภาพยนตร์ โดยศึกษาการประกอบสร้างความจริงของ “ภาพยนตร์อิงเรื่องจริง” ที่ออกฉายในช่วงปี พ.ศ. 2540 – 2543 จากภาพยนตร์ 3 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง, เรื่อง นางนาก และเรื่อง

บางระจัน ซึ่งผลการศึกษาพบว่ากระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่ความเป็นจริงในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง นั้นจุดมุ่งหมายของการประกอบสร้างของผู้สร้างภาพยนตร์ ประการหนึ่งก็คือเพื่อให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง โดยในแง่ของ “วิธีการประกอบสร้างเพื่อให้ดูเหมือนเป็นเรื่องจริง” นั้น ผู้สร้างภาพยนตร์ได้อาศัยองค์ประกอบต่างๆ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ (1) ตัวละคร (2) โครงเรื่อง (3) การสร้างความเกี่ยวพันกับผู้ชมโดยตรง (4) ฉาก และ (5) กลวิธีการนำเสนอของสื่อภาพยนตร์ ทั้งนี้เมื่อนำงานของสุภามาเปรียบเทียบกับงานชิ้นนี้แล้ว จะพบความต่างกันตรงที่ว่าในงานของสุภาภาพยนตร์ที่ทำการศึกษานั้นเป็นภาพยนตร์ที่อิงจากเรื่องจริง (based – on true story) ทำให้ต้องใช้กลวิธีในการเชื่อมโยงมาก แต่ในงานชิ้นนี้พบว่าแม้ภาพยนตร์ที่ศึกษาส่วนใหญ่จะไม่ใช่ภาพยนตร์ประเภทอิงจากเรื่องจริง เป็นภาพยนตร์แนวขัดขืน/ ต่อสู้ แต่ก็พบการใช้วิธีการเชื่อมโยงได้หลายแบบ การใช้กลวิธีต่างๆ ก็เพื่อให้บรรลุเป้าหมายว่าทั้งๆ ที่อาจจะ “ลวงมาก” “จริงน้อย” แต่พอใช้กลวิธีการเชื่อมโยง กลับทำให้ดู “ลวงน้อย” “จริงมาก”

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะทำการ (1) อธิบายกลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป (2) วิเคราะห์สิ่งที่เหมือนและแตกต่างกันของการใช้กลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป เมื่อพิจารณาจำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลัก และอุดมการณ์ขัดขืน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.1 กลวิธีในการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป

การทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไปนี้หมายถึง การเล่าเรื่องที่ยกกรณีที่มีโอกาสเกิดขึ้นได้น้อยในโลกจริงมาเล่าเรื่องเสมือนกับว่ากรณีดังกล่าวนั้นมีโอกาสเกิดขึ้นได้มาก พบเห็นได้โดยทั่วไป เช่น สาวใช้จะพบรักกับนายจ้างที่แสนจะร่ำรวย โดยหน้าที่ของกลวิธีดังกล่าวเพื่อที่จะปลอบประโลมชนชั้นล่างให้มีความหวังในชีวิต หรือในระดับกว้างออกไปก็คือทำหน้าที่ที่ให้ผู้คนที่ถูกกดขี่ทนยอมรับชะตากรรมนั้นต่อไปอย่างมีความหวัง

ในทรรศนะของผู้วิจัย การจบเรื่องของภาพยนตร์ทุกเรื่องก็มีลักษณะของการประกอบสร้างภาพอันทำให้ผู้ชมคิดว่ากรณียกเว้นที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น เป็นโอกาสที่สามารถเกิดขึ้นได้โดยทั่วไป ทั้งที่ในความเป็นจริงโอกาสที่จะเกิดขึ้นนั้น อาจเป็นไปได้ยากบ้างน้อยบ้างต่างกันออกไป แต่ภาพยนตร์ก็ประกอบสร้างระบบสัญญะให้เสมือนว่าเรื่องเล่าที่ปรากฏอยู่บนจอนั้นเป็นสิ่งที่เราสามารถพบเห็นได้โดยทั่วไป

2.1.1 <u>กลวิธีผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง</u>

งานวิจัยชิ้นนี้พบว่าการทำงานของอุดมการณ์ ในการประกอบสร้างความหมายผ่านระบบสัญญะด้วยการทำให้กรณียกเว้น (exceptional case) กลายเป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization) นั้นแทรกซึมผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่สำคัญ ได้แก่ **ตอนจบ**, **โครงเรื่อง** และ **การสร้างบุคลิกตัวละคร** ที่จะประกอบสัญญะในการเล่าให้ผู้ชมได้รับรู้ว่าชีวิตที่ผ่านมา ที่กำลังดำเนินอยู่ในเรื่องเล่า ผู้ขัดขืนคือใคร (ชนชั้นล่าง/ กลาง/สูง, ผู้หญิง/ผู้ชาย, เด็ก/ผู้ใหญ่, ชาติไทย/ ประเทศเพื่อนบ้าน) มีที่มาอย่างไร (ยากลำบาก/ สุขสบาย) การสร้างบุคลิกตัวละครว่าเป็นคนอย่างไร (ล้าหลัง/ศิวิไลซ์, กตัญญู/อกตัญญู, ใช้อารมณ์/เหตุผล) เพื่อที่ในตอนจบจะประกอบสร้างว่าพวกเขาจะได้รับรางวัลในเรื่องเล่าเป็นสิ่งใด เช่น มีผู้อุปการะ หรือชนะรางวัลระดับโลก หรือได้รับการลงโทษ เช่น ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตทางเพศพบจุดจบด้วยการถูกแม่มดสาปให้เป็นสุนัข อันจะนำไปสู่การสรุปสุดท้ายของแก่นเรื่องในเรื่องเล่าว่าไม่ว่าชีวิตที่ผ่านมาจะลำบากแค่ไหนชีวิต

จะได้รับความสุขสมหวังเกินความคาดหมายมาในที่สุด หรือ ผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคมย่อมได้รับจุดจบอย่างอเนจอนาถ

เมื่อวิเคราะห์กลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไปจำแนกตามมุมมอง พบผลการวิเคราะห์ ดังนี้

ตารางที่ 4-7 : กลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไปจำแนกตามมุมมอง

มุมมอง	**กลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป** (57 เรื่อง)*
อุดมการณ์หลัก (31 เรื่อง)	31
อุดมการณ์ขัดขืน/ ต่อสู้ (26 เรื่อง)	26
รวม	57

*หน่วยในการแจงนับในที่นี้คือภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

จากตารางข้างต้น กลุ่มภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน มีการใช้กลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป ไม่แตกต่างกัน กล่าวคือต่างก็ใช้เครื่องมือนี้ในการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์ แต่เมื่อพิจารณารายละเอียดก็พบว่ามีทั้งความเหมือนและความแตกต่างกันในการใช้กลวิธี ดังนี้

2.2 สิ่งที่เหมือนและแตกต่างกันของการใช้กลวิธีการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไปจำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน

2.2.1 <u>สิ่งที่มีเหมือนกัน/ร่วมกัน</u>

ระหว่างกลุ่มภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลักและมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ได้แก่ <u>โอกาสที่กรณียกเว้นจะกลายเป็นกรณีทั่วไปนั้น มี “ระดับความเป็นไปได้ของโอกาสในการเกิดขึ้น”ยากง่ายแตกต่างกันไป</u> โอกาสที่จะเกิดเรื่องอย่างที่ภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างขึ้นนั้นมีระดับของโอกาสในการเกิดไม่เท่ากัน บางเรื่องเป็นตอนจบที่มีโอกาสเกิดขึ้นได้มาก เช่น การเดินทางกลับภูมิลำเนา เลิกทำงานในโรงงานที่กดขี่ใน “เทพธิดาโรงงาน” (2525) แต่ในบางเรื่องโอกาสที่จะเกิดขึ้นก็เป็นไปได้ยากมาก เช่น การแหกคุกสำเร็จของนักโทษ ด้วยความร่วมมือจากหมอประจำคุกใน “น.ช.นักโทษชาย” (2545)

2.2.2 สิ่งที่แตกต่างกัน

ภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลัก และอุดมการณ์ขัดขืน มีรายละเอียดที่แตกต่างกันในการใช้กลวิธี การทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป ดังนี้

2.2.2.1 โอกาสที่จะเกิดในทิศทางบวกและลบขึ้นอยู่กับมุมมอง โดยภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลักนั้นโอกาสที่จะเกิดขึ้นกับตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมมักเป็นไปในทิศทางลบ หรือการลงโทษ เพราะจุดมุ่งหมายของภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลักนั้นต้องการเข้าไปจัดการกับพฤติกรรมที่แตกแถวจากระเบียบสังคมของผู้ขัดขืน เนื้อหาในภาพยนตร์จึงเป็นการลงโทษตัวละคร ให้ผู้ชมดูว่าเมื่อมีพฤติกรรมที่แตกแถวไปจากระเบียบของสังคมที่ได้วางไว้แล้วชีวิตจะถูกลงโทษอย่างไร

ขณะที่ในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนนั้นโอกาสที่จะเกิดขึ้นกับตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจะเป็นไปในทิศทางบวก หรือให้รางวัล ทั้งนี้เพราะจุดมุ่งหมายของภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนนั้นต้องการเน้นให้เห็นถึงคุณค่าของมนุษย์ที่ไม่ยอมจำนนต่อการกดขี่ และถึงแม้จะแตกต่าง แต่ก็มีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ เนื้อเรื่องจึงเป็นไปในลักษณะที่ส่งเสริมการลุกขึ้นมาขัดขืน/ ต่อสู้ของตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

2.2.2.2 โอกาสที่จะเกิดขึ้น ไม่ว่าจะทิศทางบวก หรือทางลบ ในลักษณะที่มีโอกาสน้อยมากที่จะเกิดขึ้นในโลกจริง เป็นวิธีการที่ภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลักใช้ ในที่นี้พิจารณาที่ “ตอนจบ” เป็นสำคัญ กล่าวคือ ภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลักนั้น มีการใช้กลวิธีทางอุดมการณ์ ผ่านตอนจบ ให้มีลักษณะเกินจริง หรือ มีโอกาสน้อยมาก (1 ในล้าน) ที่จะเกิดขึ้นได้ในชีวิตจริง โดยใช้ตอนจบทั้งในทิศทางบวก ซึ่งก็คือการจบแบบซินเดอเรลล่า จากสาวคนใช้สู่เจ้าหญิง และในทิศทางลบ ประเภทลงโทษตัวละครขัดขืนอย่างรุนแรง ให้ตั้งแต่เริ่มมีพฤติกรรมขัดขืนอำนาจของสังคม เคราะห์ก็ซ้ำ กรรมก็ซัด

เหตุที่มุมมองอุดมการณ์หลักใช้กลยุทธ์ทั้ง 2 ขั้ว ในลักษณะเกินจริง ข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าสะท้อนถึงวิธีการในการเข้าไปจัดการกับผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์ของมุมมองอุดมการณ์หลัก 2 วิธีด้วยกัน โดยจุดมุ่งหมายสำคัญอยู่ที่ตัว “ผู้ชม” นั่นคือ (1) ใช้วิธีการปลอบประโลมให้ผู้ขัดขืนอดทนรอคอยอยู่ภายใต้สภาวะแห่งการกดขี่ ไม่เท่าเทียมนั้นต่อไป (อย่าลุกขึ้นมาสู้) โดยให้ความหวังว่าเมื่ออดทนไปเรื่อยๆ สุดท้ายจะได้รับความสุขอย่างเกินคาดหวัง (เช่น มีคนรวยมาอุปการะ) (2) ใช้วิธีลงโทษอย่างรุนแรงกับตัวละครขัดขืน เพื่อให้ผู้ชมเห็นบทลงโทษอันรุนแรงจากการขัดขืนอำนาจสังคมนั้น จนกระทั่งหน่ออ่อนแห่งการขัดขืนที่อยู่ในใจ

ผู้ชมไม่สามารถแทงยอดออกมาสู่โลกภายนอกได้เลย ซึ่งบทลงโทษอันรุนแรงนี้จะทำงานร่วมกับเครื่องมือการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อย่าง “ภาพและการตัดต่อ” เช่น การถ่ายภาพสโลวโมชั่นวาระสุดท้ายของตัวละครขัดขืนอำนาจของสังคมที่จับอาวุธขึ้นสู้อำนาจรัฐถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจวิสามัญด้วยการกระหน่ำยิงจนเลือดสาดทรุดไปกองกับพื้น เป็นต้น ซึ่งการลงโทษตัวละครขัดขืนอย่างรุนแรงผ่านภาพในจอภาพยนตร์เช่นนี้ได้สะท้อนให้เห็นการทำงานร่วมกันระหว่างกลไกทางด้านอุดมการณ์ (repressive state apparatus/ RSA) ซึ่งทำงานเป็นด้านหลัก ผ่านเรื่องเล่าในสื่อภาพยนตร์ และ กลไกทางด้านปราบปราม (Ideological state apparatus / ISA) ซึ่งทำงานเป็นด้านรอง โดยการใช้การลงโทษด้วยความรุนแรงผ่านภาพที่เคลื่อนไหวบนจอภาพยนตร์

ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลักที่ตอนจบเป็นไปในทางบวกและ มีโอกาสเกิดขึ้นเป็นได้ยากมาก หรือจะเรียกว่าเป็นการจบแบบ “ซินเดอเรลล่า” ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ข้าวนอกนา” (2518) เรื่องของหญิงสาวลูกครึ่งแอฟริกันอเมริกัน (Afro-American) และไทย ลูกโสเภณีกับทหารจีไอที่แม่ไม่ยอมรับไปเลี้ยง ทิ้งไว้กับป้ารับจ้างเลี้ยงเด็กในชุมชนแออัด จนถูกซื้อตัวไปเป็นคนใช้ถูกนายจ้างกดขี่ พอได้ดีจะเป็นนักร้องก็ถูกผู้ชายที่หลงรักมาตลอดหลอกเอาเงิน ทิ้งให้อกหักจนเสียการเสียงาน ชีวิตของเธอถูกสังคมเหยียด ถูกผู้ชายปฏิเสธความรัก เพราะสีผิวและร่างกายที่แตกต่างจากคนอื่นๆ ในสังคมไทย ผิดกับพี่สาวแม่เดียวกัน ที่เป็นลูกครึ่งผิวขาวที่มีเศรษฐีรับไปอุปการะเลี้ยงดูไปอย่างดี ในตอนท้ายเรื่องเธอฝ่ากฎเกณฑ์ของสังคมด้วยการประชดชีวิตไปเข้ารวมกลุ่มกับลูกครึ่งอเมริกันที่ประสบปัญหาความแปลกแยกจากสังคมส่วนใหญ่เหมือนกัน พากันเสพกัญชาจนถูกตำรวจจับ แต่ท้ายที่สุดตอนจบมีชายชาว แอฟริกันอเมริกัน สูงวัย (ที่ภาพยนตร์พยายามจะสื่อเหมือนว่าเป็นพ่อ) มาประกันตัว รับไปอุปการะ บอกเธอว่าจะส่งไปเรียนที่ประเทศอเมริกาซึ่งที่นั่นเธอต้องเรียนเปียโนและภาษาอังกฤษ การจบแบบเทพนิยายเช่นนี้ ในแง่หนึ่งราวกับเป็นการปลอบประโลมความทุกข์ยากที่เธอได้รับจากสังคมไทยที่คนส่วนใหญ่ มีทัศนคติเชิงลบ ต่อคนผิวสี ไม่ว่าจะเป็นลูกครึ่งหรือชาวต่างชาติ ให้ทนอยู่ในสภาวะของการกดขี่นี้ต่อไป แต่ในอีกแง่หนึ่งเป็นการจบแบบจำแนกแยกแยะออกไป (exclusion) ในทางบวก ผ่านการเนรเทศให้ออกไปเสีย แต่เคลือบมาในรูปของการได้รับการอุปการะเลี้ยงดูเป็นอย่างดี

อีกตัวอย่างเป็นกรณีของภาพยนตร์ที่ตอนจบเป็นไปในทางลบและมีโอกาสเกิดขึ้นเป็นได้ยากมาก ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “แผ่นดินของเรา” (2519) โดยให้ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมเป็นตัวละครซึ่งที่มีฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมที่ดี ต้องเผชิญปัญหาหรือเคราะห์กรรมซ้ำๆ ไม่รู้จักจบจักสิ้น หลังจากตัดสินใจที่จะเลือกขัดขืนอำนาจของสังคม จนชีวิตตกต่ำอย่างถึงที่สุดในระดับที่เกิดในชีวิตจริงได้ยาก ภาพยนตร์เล่าเรื่องของภัคคินี ตัวละครผู้ขัด

ขึนอำนาจของสังคม อดีตสาวชาววังที่ทิ้งสามีแก่คราวพ่อหนีตามคู่รักที่เป็นคู่หมั้นของพี่สาว นเรนทร์ ด๊อกเตอร์ด้านกฎหมายจากฝรั่งเศส ในวันแต่งงานของพี่สาวและคู่หมั้น หลังจากนั้นชีวิตของเธอและเขาชีวิตตกต่ำแทบทุกด้าน ตั้งแต่วันแรกที่หนีตามกันระหว่างเดินทางก็ถูกโจรปล้นเอาเงินไปจนหมด ต้องถอดแหวนจำนำจ่ายค่าโรงแรม นเรนทร์ ชู้รัก หลังจากโดนโจรตีหัวก็เอาแต่กินเหล้าจนเสียการเสียงาน ไม่มีใครจ้างว่าความ ภัคคินีต้องเลี้ยงชีพด้วยการเป็นแม่ค้าหาบเร่ขายขนมหาเลี้ยงครอบครัวตามตรอกซอกซอยในย่านสลัมที่เธออาศัยอยู่อย่างเหน็ดเหนื่อย เธอก็เห็นภาพนเรนทร์อยู่กับผู้หญิงอื่น ภัคคินีกลับบ้านมานอนร้องไห้ช้ำใจ ในคืนนั้นก็เกิดเหตุเพลิงไหม้บ้านของเธอถูกเผาวอดวายในกองเพลิง โดยที่เธอเก็บสมบัติติดตัวมาได้ไม่มากนัก ส่วนนเรนทร์เมื่ออยู่กับผู้หญิงอื่นแล้วเขาก็ไม่สนใจที่จะมาแยแส ปล่อยให้ภัคคินีเผชิญชะตากรรมนี้เพียงลำพัง ต่อมานเรนทร์ไปทำงานลากไม้ในป่า ติดไข้มาเลเรียกลับมา ภัคคินีต้องดิ้นรนทุกทางเพื่อให้เงินมารักษาอาการป่วยของนเรนทร์ เธอตัดสินใจขายตัวเพื่อได้เงินมาจ่ายค่ายารักษาเขา นเรนทร์ด้วยความที่ไม่อยากให้เธอต้องลำบากหาเลี้ยงเขาอีกและอยากให้เธอกลับไปหาสามีเก่าและครอบครัว เขาจึงแกล้งวิ่งราวสร้อยให้ตำรวจจับติดคุกเสีย เมื่อภัคคินีมาเยี่ยมก็แสร้งดูถูกว่าเป็นโสเภณีราคาถูก ภัคคินีเสียใจมากกลับไปหาสามีเก่าที่ทุ่งวันแล่น ที่ที่เธอเคยใช้ชีวิตอย่างมีความสุขกับอดีตสามี แต่ฝนก็ตกลงมาอย่างกระหน่ำ ภัคคินีพาสภาพร่างกายอันทรุดโทรมมาถึงหน้าบ้านของอดีตสามี ที่ขณะนี้ครองรักอยู่กับพี่สาวของเธอ เพื่อกล่าวขออโหสิกรรม ไม่ทันแม้แต่จะเข้าบ้าน ภัคคินีก็ขาดใจตายที่หน้าบ้าน ท่ามกลางสายฝนที่โปรยมาอย่างไม่ขาดสาย สามีเก่าและพี่สาวของเธอ กล่าวให้อภัยภัคคินีสำหรับเรื่องที่ผ่านมาทั้งหมด จากการประกอบสร้างเรื่องเล่าทั้งหมดใน “แผ่นดินของเรา” ที่ตัวละครขัดขืนฯ ประสบชะตากรรมทางร้ายไม่หยุดหย่อน แสดงให้เห็นถึงกลวิธีในการทำงานของอุดมการณ์หลักในการทำให้กรณียกเว้นกลายเป็นข้อเท็จจริงทั่วไป โดยใช้การลงโทษตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมอย่างสุดขั้ว เพื่อจัดการกับผู้ขัดขืนอำนาจในสังคม ผ่านเรื่องเล่า

3. การยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ

การทำงานของอุดมการณ์ตามแนวคิดของอัลธูแซร์ (Althusser) วิธีการหนึ่งก็คือการทำให้ผู้คนในสังคมรู้สึกราวกับว่ากระบวนต่างๆ ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปเองตามธรรมชาติหรือเป็นไปโดยปริยาย โดยภาคปฏิบัติการนั้นทำงานลึกลงไปอยู่ในระดับจิตไร้สำนึก กล่าวให้เห็นภาพมากยิ่งขึ้นคือเป็นการทำงานที่ทำให้ผู้คนยอมรับกฎของความสัมพันธ์ไม่เท่าเทียมนี้ โดยปราศจากการตั้งคำถามต่อสภาพความสัมพันธ์อันไม่เท่าเทียมกันนี้ที่ดำรงอยู่ เมื่อผู้วิจัยนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ภาพยนตร์จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน พบการทำงานของกลวิธีดังกล่าวในภาพยนตร์ ดังนี้

ตารางที่ 4.8: กลวิธีการยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติจำแนกตามมุมมอง

มุมมอง	**ยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ** (57 เรื่อง)*
อุดมการณ์หลัก	29
อุดมการณ์ขัดขืน ต่อสู้	10
รวม	39

*หน่วยในการแจงนับในที่นี้คือภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

ในภาพรวม จากตารางข้างต้น แสดงให้เห็นว่ากลวิธีการให้ยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาตินั้น ปรากฏอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลักมากกว่าอุดมการณ์ขัดขืนเกือบ 3 เท่า (29: 10) ซึ่งไม่น่าแปลกใจ เพราะโดยนิยามของกลวิธีก็เป็นเครื่องมือหลักของมุมมองอุดมการณ์หลักอยู่แล้ว แต่ที่น่าสนใจคือ วิธีการดังกล่าวก็ถูกนำไปใช้ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนด้วย ซึ่งผลจากการวิจัยตัวบท ผู้วิจัยพบคำตอบว่าเป็นไปได้ในรูปแบบของการให้ตัวละครต่อสู้จนหลุดพ้นอีกอุดมการณ์ เพื่อไปขึ้นอยู่กับอีกอุดมกรณ์หนึ่งในท้ายที่สุด ดังเช่น การต่อสู้ดิ้นรนให้พ้นจากนิยามความเป็นโสเภณี เพื่อดิ้นรนไปสู่นิยามความเป็นเมียและแม่ที่ดี ที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์ชายเป็นใหญ่

3.1 **กลวิธีการยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ**

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งหมด ผู้วิจัยพบว่าวิธีการที่ผู้สร้างใช้ทำให้ผู้ชมยอมรับการกดขี่ที่เกิดขึ้นนั้นอย่างเป็นธรรมชาติ โดยปริยาย สามารถกระทำผ่านการประกอบสร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์โดย

3.1.1 <u>กลวิธีผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง</u>

การทำผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่สำคัญอย่าง **มุมมอง**,**แก่นเรื่อง**, **การสร้างบุคลิกตัวละคร**, **โครงเรื่อง** และ**ตอนจบ** เช่น การให้เล่าเรื่องจากมุมมองของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม ผ่านการสร้างบุคลิกตัวละครที่ให้เสมือนบุคคลนั้นๆ ในโลกจริง ผ่านโครงเรื่องที่ถูกประกอบสร้างขึ้น อาจเป็นโครงเรื่องและตอนจบที่ให้ยอมจำนน หรือให้ลุกขึ้นสู้ เพื่อนำไปสู่แก่นเรื่องในท้ายที่สุดว่า ผู้ขัดขืนลุกขึ้นสู้ต่ออำนาจของสังคมแล้วผลลัพธ์ที่ได้จะเป็นเช่นไร

3.1.2 <u>การนิยามว่าใคร การกระทำ พฤติกรรมใดควรจะถูกจำแนกแยกแยะออกไปจากสังคม (exclude) และใคร การกระทำ พฤติกรรมใดควรจะถูกนำมาผนวกรวมไว้อยู่ในสังคมได้ (include)</u>

ตามปกติเรามีอุดมการณ์เกี่ยวกับ “การนิยาม” อยู่แล้ว เมื่อนิยามอะไร เราก็จะยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้นนั้นอย่างเป็นธรรมชาติ ดังนั้นกลวิธีการนิยามว่าอะไรที่ควรถูกจำแนกแยกแยะออกไป (exclude) และสิ่งใดเป็นสิ่งที่ควรผนวกรวมเข้ามา (include) จึงถูกนำมาใช้ในการประกอบสร้างความหมายให้กับผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม สำหรับภาพยนตร์แล้วการนิยามข้างต้นกระทำผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง ที่สำคัญคือ ตอนจบ โครงเรื่อง และบุคลิกตัวละคร โดยจะขอยกตัวอย่าง “ความเป็นโสเภณี” ซึ่งจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งหมดแล้วพบว่า ภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างความหมายให้ความเป็นโสเภณีเป็นสิ่งที่ควรจะถูกจำแนกแยกแยะออกไปจากสังคม (exclude) ซึ่งรูปแบบในการกำจัดความเป็นโสเภณีนั้นแตกต่างกันออกไป ตั้งแต่ การกลับใจเลิกเป็นโสเภณี (เอาความเป็นโสเภณีออกไปจากตัวปัจเจก) หรือกำจัดออกด้วยการประกอบสร้างตอนจบ ให้ตัวละครได้รับการลงโทษด้วยความตายเสีย นี่ก็เป็นรูปแบบหนึ่งของการกำจัดออกเหมือนกัน

ตัวละครที่มีความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติเรื่องเล่าก็มักจะจบในลักษณะของการจำแนกแยกแยะออกไป (exclude) เพียงแต่จะมีลักษณะที่แยบยลกว่า เช่น ใน “ข้าวนอกนา” เมื่อตัวละครขัดขืนลูกครึ่งไทย – อเมริกันแอฟริกันต้องอยู่อย่างถูกรังเกียจในสังคมไทยจนต้องถอยกันไปอยู่เป็นกลุ่มลูกครึ่งที่มีปัญหาด้วยกัน ภาพยนตร์ก็จบด้วยการให้เธอได้รับการอุปการะจากชาวต่างประเทศ ชาวอเมริกันแอฟริกัน ให้ไปใช้ชีวิต ได้รับการศึกษาอบรมในด้านต่างๆ ก็เป็นลักษณะหนึ่งของการจำแนกแยกแยะ (exclude) จากสังคมไทยเช่นกัน แต่เป็นการจำแนกแยกแยะออกไปด้วยวิธีที่เสมือนเป็นการให้รางวัล

ทั้งนี้การกำหนดว่าตัวละคร ตัวไหนจะถูกจำแนกแยกแยะไปด้วยวิธีการแบบนิ่มนวล หรือรุนแรง หรือเป็นตัวละครที่สามารถนำกลับเข้ามาผนวกรวม (include) ได้อีก ก็ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบอื่นๆ ที่ภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างผ่านบุคลิกและพฤติกรรมของตัวละครด้วย เช่น หากตัวละครถูกประกอบสร้างบุคลิกลักษณะในทางบวก เช่น มีน้ำใจ กตัญญู ช่วยเหลือคนที่อ่อนแอกว่า เป็นฝ่ายถูกกระทำ (passive) เป็นต้น กลวิธีในการเล่าเรื่องก็จะมีวิธีการจำแนกแยกแยะ (exclude) ที่เบาลง ผ่านตอนจบแบบกลับใจ เช่น ตัวละครขัดขืนอำนาจของสังคมมีอาชีพคือผู้หญิงค้าบริการ แต่โดยเนื้อแท้แล้วเป็นคนที่นิสัยดี จิตใจดี มีเมตตา ไม่คิดร้ายใคร ก็ให้มี

ผู้ชายรักจริงมารับไปอยู่ด้วยโดยไม่รังเกียจอดีต หรือเธอคิดกลับตัวกลับใจได้เองว่าเธอไม่ควรดำรงชีพด้วยอาชีพนี้อีก หรือถ้าเป็นอันธพาลที่นิสัยดีมาก รักเด็ก ไม่อยากเห็นคนอื่นถูกรังแก ก็ให้จบแบบกลับใจเลิกเป็นเสีย เป็นต้น แต่อย่างไรก็ดี ลักษณะหนึ่งที่พบในการประกอบสร้างความหมายให้แก่ตัวละครขัดขืน / ต่อสู้ อำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างบุคลิกตัวละครให้เป็นไปในทางบวก (เช่น จิตใจดี มีความกตัญญู รักเพื่อน) ควบคู่กับการมีลักษณะที่สังคมไม่พึงประสงค์ต้องการให้ถูกจำแนกแยกแยะออกไปเสีย (เช่น ความเป็นโสเภณี) ถ้าเมื่อการเล่าเรื่องเดินมาถึงสถานการณ์ที่ตัวละครสามารถที่จะกลับใจได้ แล้วตัวละครไม่กลับใจ เลือกที่จะอยู่กับลักษณะที่สังคมบอกว่าควรถูกจำแนกแยกแยะออกไป ต่อไปอีก ภาพยนตร์จะถูกประกอบสร้างตอนจบให้ตัวละครต้องพบจุดจบในลักษณะที่ถูกลงโทษ หรือตายในที่สุด

3.1.3 <u>การประกอบสร้างภาพทางลบให้แก่ตัวละครที่ขัดขืนอุดมการณ์หลัก และประกอบสร้างภาพทางบวกให้แก่ตัวละครที่รักษาอุดมการณ์หลัก</u>

วิธีการนี้อาศัยอุดมการณ์ที่มีอยู่แล้ว ในเรื่องเรา (we) กับ เขา (them) ที่เป็นที่ยอมรับกันอยู่แล้วมาใช้ในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ผู้ขัดขืนให้เป็นเขา และผู้ที่รักษาอุดมการณ์หลักให้เป็นเราเสีย โดยในการทำงานของกลวิธีนี้นั้นจะทำการประกอบสร้างภาพทางลบให้แก่อัตลักษณ์ผู้ขัดขืนที่ทำการต่อสู้ และในบางกรณีก็ทำงานร่วมกับสร้างภาพทางบวกให้กับตัวละครที่รักษาอุดมการณ์หลัก โดยใช้หลักการทำงานของคู่ตรงข้าม (Binary Oppoiosition) เพื่อสร้างให้ “ความเป็นเรา” ของตัวละครผู้ที่รักษาอุดมการณ์หลัก อยู่เหนือ “ความเป็นเขา” ของตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

การสร้างความรู้สึกเป็น “คนอื่น” แก่ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของของสังคมให้แก่ผู้ชม กระทำโดยการสร้างภาพตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ให้มีความดิบ เถื่อน ใช้กำลังมากกว่าใช้สมอง มีความเสื่อมเสียในเรื่องเพศ เป็นอันตรายแก่สังคม เหล่านี้เป็นต้น ซึ่งผลของการตัวละครขัดขืนให้มีอัตลักษณ์ในทางลบนี้ เป็นกลวิธีที่จะทำให้เนื้อหาสาระที่แท้จริงของประเด็นในการต่อสู้ถูกบดบังไป

ทั้งนี้คู่ของคุณสมบัติทางบวกและทางลบที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์นี้ได้แก่ การเป็นผู้กระทำ (active)- ผู้ถูกกระทำ (passive), มีวัฒนธรรม (culture) – ดิบเถื่อน (nature), มีประโยชน์ต่อสังคม – เป็นอันตรายต่อสังคม, ทันสมัย – ล้าหลัง, มีเหตุผล (reason) – ใช้อารมณ์ (passion), สมถะ-ฟุ่มเฟือย, มีน้ำใจ-เห็นแก่ตัว, กตัญญู-อกตัญญู, ขยัน-ขี้เกียจ, ปฏิบัติดีต่อคนที่อ่อนแอกว่า-รังแก ไม่ช่วยเหลือคนที่อ่อนแอกว่าและ สุขุม รอบคอบ- ตลกขบขัน งกเงิ่น เป็นต้น

3.1.4 <u>การบอกศัตรู, มิตร และผู้อุปถัมภ์ ผิดคน / การไม่บอกศัตรูที่แท้จริง</u>

วิธีการบอกศัตรู, มิตร และผู้อุปถัมภ์ ผิดคน และการไม่บอกศัตรูที่แท้จริงนี้ อาศัยอุดมการณ์ที่มีอยู่แล้วในเรื่อง “มิตร” กับ “ศัตรู” ซึ่งเรายอมรับกันอยู่แล้วในนิยาม ซึ่งจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งหมด ผู้วิจัยเห็นว่าวิธีการหนึ่งที่อุดมการณ์หลักใช้ในการครอบงำผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์ โดยที่คนดูไม่ทันได้รู้สึกตัวนั่นคือการบอกศัตรูผิดคน, การบอกมิตรผิดคน และมิตรผู้อุปถัมภ์ผิดคน

ลักษณะที่สำคัญประการหนึ่งคือการนำเอาศัตรูที่แท้จริงในโลกจริงมาสร้างให้เป็นมิตรผู้อุปถัมภ์ในโลกภาพยนตร์เสีย ตัวอย่างของภาพยนตร์ที่ปรากฏลักษณะเช่นนี้ ได้แก่ ใน “คนภูเขา” (2522) ภาพยนตร์ประกอบสร้างให้ศัตรูของชาวเขา คือชาวเขาด้วยกันเองที่ดูถูกดูแคลนเอารัดเอาเปรียบกันเอง ในขณะที่ไทยและฝรั่งชาติตะวันตกคือ ผู้อุปถัมภ์ ทั้งที่เรื่องถูกเล่าจากเสียงบรรยายของชนชั้นกลาง ชาวไทย ที่เล่าเรื่องราวถึงชาวเขาทุกเผ่าด้วยน้ำเสียงเชิงขบขัน เรื่องที่เล่าก็มีลักษณะที่ทำให้ชาวเขาด้อย ตลกขบขัน เช่นเดียวกับที่พบใน “หมากเตะรีเทิร์นส “(2549) ภาพยนตร์ว่าด้วยเรื่องการผจญภัยของทีมฟุตบอลจากประเทศเพื่อนบ้านของไทย ที่สมมุติชื่อว่าอาร์วีร์ ที่สามารถเข้ารอบบอลโลกได้ เพราะมีโค้ชและนายทุนชาวไทยให้การสนับสนุนนั้น ก็มีการประกอบเรื่องเล่าให้ศัตรูที่เข้ามาป่วนทีมคือลูกครึ่งอาร์วีร์ไทย และสังคมที่ล้าหลัง ขาดแคลนทรัพยากรต่างๆ ส่วนชาวไทยที่แท้จริงอย่างโค้ชและน้าสาวผู้ซึ่งเป็นสปอนเซอร์ของทีมคือมิตรผู้อุปถัมภ์ ผู้ที่จะนำพาทีมชาติอาร์วีร์ไปสู่ชัยชนะ ทัดเทียมนานาประเทศอื่นๆ ภายใต้บรรยากาศสังคมโลกาภิวัฒน์ และลักษณะเช่นเดียวกับที่พบในคนภูเขา คือ การสร้างภาพไทยให้เป็นมิตรผู้อุปถัมภ์นี้มาพร้อมกับการประกอบสร้างบุคลิกตัวละครของชาวอาร์วีร์ให้มีลักษณะด้อยตลกขบขัน

ลักษณะเช่นนี้ยังพบในภาพยนตร์เรื่อง “อีสาวโรงงาน” (2534) ที่ให้มิตรของชนชั้นล่างคือนายทุนผู้อุปถัมภ์ ส่งหนุ่มขายเร่ร่อน ผู้มีพรสวรรค์ด้านเสียง เข้าประกวดร้องเพลง จนชนะการประกวด กลายเป็นนักร้องโด่งดังและได้เงินทุนมาสู่ขอสาวโรงงานที่เขาหมายปอง ขณะที่นางเอกสาวโรงงาน ก็ทำงานในโรงงานอย่างมีความสุข มีเวลาว่างก็ไปเดินเล่นตามห้างสรรพสินค้าแต่งตัวทันสมัย การประกอบสร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์ทั้งหมดนี้ล้วนแต่เป็นการสร้างบรรยากาศอันสมานฉันท์ ความสัมพันธ์อันปราศจากความขัดแย้งระหว่างชนชั้นล่างกับนายทุนให้บังเกิดขึ้นทั้งสิ้น

เหตุผลที่ศัตรูในโลกจริงกลับถูกประกอบสร้างให้เป็นมิตรผู้อุปถัมภ์ในการประกอบสร้างความหมายผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์นั้นทำงานได้ ก็เพราะอาศัยการทำงานของอุดมการณ์ความกตัญญู ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่สำคัญในสังคมไทย และเป็นอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะ

ทางชนชั้น (Non – class Ideology) เป็นลมใต้ปีกสนับสนุนความชอบธรรมของชนชั้นตัวเองไว้ในฐานะที่ตนเองเป็นผู้มีอำนาจในการกำหนดเรื่องเล่า ผลที่อาจบังเกิดขึ้นกับคนดู น่าจะเป็นไปได้ว่าหากตัวละครใดถูกสร้างให้เป็นมิตรผู้อุปถัมภ์แล้ว คนดูจะไม่ตั้งหน้าเป็นศัตรู (ทั้งในโลกของเรื่องเล่า ครอบคลุมมาถึงในโลกจริง) จะไม่ลบหลู่หรือตั้งคำถามเพราะเป็นผู้มีบุญคุณ ทั้งที่ในชีวิตจริงแล้วนายทุน/ไทยอาจเป็นศัตรูที่คอยกดขี่ ขูดรีด เขาอยู่ การเล่าเรื่องผ่านกลไกทางอุดมการณ์เช่นนี้จึงไม่สามารถทำให้ผู้ชมรู้ตัวได้ว่าศัตรูที่แท้จริงของเขาคือใคร

3.1.5 <u>การบอกวิธีการแก้ปัญหาไม่สิ้นสุด หรือการจำกัดทางเลือกในทางออกสู่ปัญหานั้น</u>

ภาพยนตร์นั้นเป็นการประกอบสร้างเรื่องเล่าที่บอกถึงการเดินทางเข้าสู่ปัญหาของตัวละคร การเผชิญหน้า และการคลี่คลายของปัญหาซึ่งภาพยนตร์นั้นมีลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือการจำกัดทางเลือกในทางออกของปัญหาให้แก่ผู้ชม ซึ่งอาศัยการทำงานอุดมการณ์ที่บอกว่า “เรื่องจบแล้ว” กล่าวคือ เมื่อภาพยนตร์ถึงตอนจบ ผู้ชมจะรู้สึกว่า นั่นก็คือการสิ้นสุดของเรื่องเล่าทั้งมวล จนดูเสมือนกับว่าเป็นทางออกที่สุดแล้วในเรื่องนั้นๆ ทั้งที่ในความเป็นจริงทางออกอาจมีมากหลายเส้นทาง ดีกว่า และท้าทายโครงสร้างอำนาจของสังคมไปยิ่งกว่านั้น ทั้งนี้จะขอยกตัวอย่างในกรณีภาพยนตร์ในเรื่อง “ผีเสื้อและดอกไม้” (2528) ที่ว่าด้วยเรื่องชีวิตของหนุ่มน้อยชาวมุสลิม “ฮูยัน” ที่เผชิญกับความยากจนและความปรารถนาที่จะให้น้อง 2 คนได้เรียนหนังสือตัดสินใจร่วมงานกับกองทัพมดเพื่อขนข้าวไปขาย ณ ชายแดนไทย มาเลเซีย ภายใต้ภารกิจนี้เขาต้องใช้ชีวิตอย่างพลเมืองชั้น 2 หลบซ่อนตัวจากนายตรวจตั๋ว ตำรวจรถไฟ หนีขึ้นไปหลบอยู่บนหลังคาโบกี้ ในขณะที่รถไฟกำลังแล่น จนกระทั่งวันหนึ่งได้เห็นความตายของเพื่อนที่พลัดตกจากหลังคาโบกี้รถไฟ ขณะที่ขึ้นไปอำลาอาชีพนี้ซึ่งเขาจะทำเป็นครั้งสุดท้าย ฮูยันตัดสินใจเลิกทำ หันไปปลูกดอกไม้ขายแทน ใช้ชีวิตอย่างมีความสุข

การจบแบบกลับใจเช่นนี้ นั่นคือการยอมแพ้ เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอุดมการณ์หลัก และรางวัล คือการใช้ชีวิตอย่างมีความสุข ทั้งทั้งที่ภาพยนตร์ได้เปิดเผยถึงจุดที่ชวนให้ตั้งคำถามว่ากฎหมายที่ถูกบัญญัติมานั้นมีความเป็นธรรมหรือไม่ หรือเป็นกฎหมายที่ไร้สาระ เหตุใดเด็กน้อยอย่างฮูยันซึ่งตามวัยควรจะได้เรียนหนังสือต้องมาแบกรับภาระในการเลี้ยงน้อง ความรับผิดชอบของรัฐต่อสวัสดิการด้านการศึกษาของประชาชนอยู่ที่ไหน หรือ เหตุใดทั้งที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ก็เต็มไปด้วยชาวมุสลิม แทบจะทั้งโบกี้รถไฟ แต่ไม่มีอาหารสำหรับชาวมุสลิม หรือคนเลี้ยงวัวที่ปล่อยวัวมากินหญ้าแถวรางรถไฟ แล้วถูกรถไฟชนตาย เสียวัวไม่พอ ยังต้องจ่ายค่าปรับให้การรถไฟ ในฐานะที่ทำให้ขบวนรถไฟหยุด ทั้งที่เป็นที่เขาทำมาหากินมาตั้งแต่สมัยปู่ย่า

ตาทวด และหากไม่จบแบบกลับใจ เรื่องอาจจะจบที่ฮูยันใช้ชีวิตอยู่ในกองทัพมดต่อไปอย่างมีความสุข หรืออาจจะจบที่ฮูยันเป็นแกนนำประท้วงการรถไฟก็เป็นสิ่งที่เป็นไปได้

3.1.6 <u>เมื่อปลดปล่อยการครอบงำจากเรื่องหนึ่งได้ แต่ขณะเดียวกันกลับถูกครอบงำจากอุดมการณ์ใหม่</u>

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าด้วยลักษณะของกลวิธีที่ให้ยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาตินั้น ควรจะพบกลวิธีดังกล่าวในกลุ่มภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก แต่กลับพบลักษณะเช่นนี้จำนวนไม่น้อยในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน วิธีการดังกล่าวคือการประกอบสร้างเรื่องเล่าให้ตัวละครขัดขืนต่อสู้ต่อประเด็นใดประเด็นหนึ่งที่มีลักษณะที่ย่อยกว่า แล้วในตอนจบ ให้มีลักษณะที่ไปขึ้นต่ออุดมการณ์อีกอันที่มีลักษณะใหญ่กว่า

ลักษณะข้างต้นนี้เห็นได้อย่างชัดเจนในภาพยนตร์เรื่อง “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536) ภาพยนตร์พยายามเล่าเรื่องโดยต่อสู้ในเรื่องความหมายในอัตลักษณ์ของผู้หญิงที่หาคู่ชาวต่างชาติผ่านบริษัทในต่างประเทศว่าเธอไม่แตกต่างจากผู้หญิงดีดีทั่วไป ไม่ใช่ผู้หญิงใจง่าย มีการศึกษา ฉลาดเฉลียว มีความรู้ ความสามารถที่จะประกอบอาชีพได้ แต่ภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างเรื่องเล่าให้คุณค่าของความเป็นตัวเธอนั้นไปผูกติดกับการเป็นภรรยาที่ดี และคำตัดสินที่เป็นคำชมจากผู้ชายที่เคยกดขี่ลวนลามเธอ

กล่าวโดยสรุปกลวิธีการยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาตินี้ เป็นการเอาอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ไปทำงานร่วมกับอุดมการณ์อื่นๆ ที่เป็นที่ยอมรับกันโดยปริยายอยู่แล้ว เช่น อุดมการณ์เกี่ยวกับความเป็น “เขา”กับ “เรา”, อุดมการณ์เกี่ยวการจำแนกแยกแยะ (exclusion) กับ การผนวกรวม (inclusion) และอุดมการณ์ “ตอนจบ”

การวิเคราะห์คุณลักษณะภาพยนตร์แนว (Genre) ครอบงำ และขัดขืน/ ต่อต้านอำนาจของสังคม

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัยพบว่าในด้านหนึ่งภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคม มีการใช้ไวยากรณ์ในการเล่าเรื่องไม่ต่างจากภาพยนตร์ทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นโครงเรื่อง, การสร้างคาแรคเตอร์ตัวละครทั้งทางบวกและทางลบ, การใช้หลักการทำงานของคู่ตรงข้าม (Binary opposition) ในสร้างคาแรคเตอร์ให้ตัวละคร, แก่นเรื่อง, มุมมอง และการใช้เทคนิค ภาพ การตัดต่อ และเสียง แต่ในอีกด้านหนึ่ง ภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้อำนาจของสังคมก็มีลักษณะเฉพาะของกลุ่มตนที่อาจจะมีเหมือนภาพยนตร์ประเภทอื่นๆ แต่

ปรากฏในลักษณะนี้อย่างเข้มข้น หรือพบในภาพยนตร์ประเภทนี้เท่านั้น โดยผู้วิจัยได้ทำการสกัดลักษณะเฉพาะของการใช้กลวิธีที่ถูกใช้ในภาพยนตร์แนวครอบงำและขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม ได้ดังนี้

ตารางที่ 4-9: ลักษณะของภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืนอำนาจของสังคม

เครื่องมือ	**ภาพยนตร์ครอบงำ มุมมองอุดมการณ์หลัก**	**ภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน**
1.ตัวละคร 1.1 การสร้างบุคลิกตัวละคร	1.1 สร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะต้องห้าม (Taboo)	1.1 การนำความหมายบางอย่างออกและใส่ความหมายใหม่ (Transcoding) โดยเพิ่มภาพทางบวกแทนที่ภาพทางลบ
1.2 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนกับตัวละครอื่นๆ	1.2.1 ลักษณะของคู่ความขัดแย้งเป็นตัวละครต่างชนชั้น ขัดแย้งกันในแง่การเมือง เศรษฐกิจ 1.2.2 การลวงมิตร ลวงศัตรู 1.2.3 การสร้างความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมให้ตัวละครขัดขืนอยู่ในฐานะ “ผู้รับการอุปถัมภ์” 1.2.4 สร้างตัวละครอื่นๆ มาสกัดการขัดขืน/ ต่อสู้	1.2.1ลักษณะของคู่ความขัดแย้ง เหมือนภาพยนตร์ครอบงำ 1.2.2 สร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ที่เท่าเทียม รื้อถอน (deconstruct) รูปแบบความสัมพันธ์เดิมๆ ที่สังคมสร้างไว้ผ่านวาทกรรมต่างๆ

ตารางที่ 4-9 **(ต่อ)**: ลักษณะของภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืนอำนาจของสังคม

เครื่องมือ	**ภาพยนตร์ครอบงำ มุมมองอุดมการณ์หลัก**	**ภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน**
2. โครงเรื่อง	2.1 โครงเรื่องแบบ “ลงโทษ” /โครงเรื่องแบบ “กลับใจ” และโครงเรื่องแบบ “ซินเดอเรลล่า” (ปลอบประโลม)	2.1 วางโครงเรื่องแบบรื้อถอน (deconstruct) โครงเรื่องเดิมๆ ที่พยุงความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมที่ได้ถูกสร้างไว้
3.ตอนจบ	ตอนจบแบบ “ลงโทษ”	ตอนจบแบบ “ให้รางวัล”
4. แก่นเรื่อง	4.1 ให้ถอยจากการขัดขืน/ต่อสู้ (ลงโทษ/กลับใจ) 4.2 วิธีการต่อสู้แบบ “สันติวิธี” 4.3 ปลอบประโลม	4. เน้นที่คุณค่าในตัวผู้ขัดขืน โดยการบอกว่าเรากับเขา ไม่ได้แตกต่างกัน
5. การสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์	5. พยายามสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้แลดู “ลวงน้อย” “จริงมาก” ทั้งๆ ที่ “ลวงมาก” จริงน้อย”	5. เน้นการนำเรื่องราวการขัดขืน ต่อสู้ในโลกจริงมาสร้างเป็นภาพยนตร์
6. เพลง	6. การใช้เพลงเพื่อการครอบงำ	6. การใช้เพลงเพื่อการขัดขืน/ ต่อสู้
7. ภาพ	7. การลงโทษผ่านภาพ	
8. บทสนทนา	8. บทสนทนาเพื่อการครอบงำ	8. บทสนทนาเพื่อการขัดขืนต่อสู้

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าในบางกลวิธี อันได้แก่ ลักษณะของคู่ขัดแย้งที่ปรากฏ ภาพยนตร์ทั้งในฝั่งครอบงำ และฝั่งขัดขืน/ต่อสู้ก็มีการใช้ที่ไม่แตกต่างกัน แต่ส่วนใหญ่แล้ววิธีการในแต่ละเครื่องมือในฝั่งภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ จะมีลักษณะที่ตรงกันข้าม โดยภาพยนตร์ที่อยู่ในฝั่งขัดขืน/ ต่อสู้ จะใช้วิธีการที่เสมือนกับเป็นยาถอนพิษของความหมายที่ฝั่งภาพยนตร์ครอบงำได้ประกอบสร้างความหมายไว้ และในบางเครื่องมือก็ปรากฏแต่ในกลุ่มของภาพยนตร์ครอบงำ แต่เพียงฝ่ายเดียว โดยแต่ละเครื่องมือ มีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1. ตัวละคร

ตัวละครนับเป็นองค์ประกอบในเรื่องเล่าที่สำคัญในการประกอบสร้างอุดมการณ์ต่างๆ ในภาพยนตร์ ทั้งในภาพยนตร์ครอบงำและภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ ต่างก็ใช้ตัวละครมาเป็นเครื่องมือสำคัญในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ผ่านบุคลิกของตัวละคร และความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม กับตัวละครอื่นๆ โดยในการนำเสนอแต่ละประเด็นจะนำเสนอแยกระหว่างกลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ หรือมุมมองอุดมการณ์หลัก และกลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ หรือมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1.1 การสร้างบุคลิกตัวละคร

ในการสร้างบุคลิกตัวละครนั้น ภาพยนตร์ครอบงำจะใช้กลวิธีการสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมในลักษณะต้องห้าม ขณะที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้จะใช้กลวิธีเพิ่มความหมายทางบวกเข้าแทนที่ความหมายทางลบ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1.1 <u>กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ: “การสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะต้องห้าม (Taboo)”</u>

ในหัวข้อนี้จะเริ่มจาก การอธิบายภาพรวมของการใช้วิธีการสร้างบุคลิกตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะต้องห้าม และอธิบายถึง (1) ลักษณะการสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะต้องห้าม และ (2) ข้อสังเกตจากความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะกระทำสิ่งต้องห้ามกับโครงเรื่อง

ในภาพยนตร์ทั้งหมดที่ผู้วิจัยทำการศึกษา ได้ปรากฏตัวละครลักษณะหนึ่งซึ่งกระทำสิ่งที่ห้ามกระทำในสังคมโดยเด็ดขาด และทั้งหมดล้วนแต่เป็นข้อต้องห้ามในเรื่อง

ความสัมพันธ์ทางเพศทั้งหมด โดยลักษณะการใช้กลวิธีการสร้างตัวละครแบบต้องห้ามนี้จะปรากฏเฉพาะในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์เท่านั้น แต่ไม่พบลักษณะดังกล่าวในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มประเด็นทางการเมือง เศรษฐกิจทั้งนี้สามารถสรุปลักษณะของการกระทำสิ่งต้องห้าม และข้อสังเกตจากการสร้างตัวละครแบบต้องห้ามกับโครงเรื่องและตอนจบ ได้ดังนี้

(1) <u>ลักษณะการสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะต้องห้าม</u> ที่ปรากฏในภาพยนตร์ ได้แก่

(ก) การมีความสัมพันธ์ทางเพศกับบุคคลซึ่งมีความเกี่ยวดองกันภายในครอบครัว ได้แก่ การที่น้องสาว ซึ่งมีสามีแล้ว มีความสัมพันธ์ทางเพศ และหนีตาม คู่หมั้นของพี่สาวใน “แผ่นดินของเรา” (2519) , น้องเมียมีความสัมพันธ์ทางเพศกับพีเขย (โดยที่พี่สาวที่เป็นโสเภณีได้เสียชีวิตไปแล้ว) ใน “เทวดาเดินดิน (2518)

(ข) การที่ผู้หญิงมีความสัมพันธ์ทางเพศในลักษณะที่ผิดจรรยาบรรณทางอาชีพของตัวละครที่สังคมได้กำหนดไว้ ได้แก่ การที่ครูมีความสัมพันธ์ทางเพศกับลูกศิษย์ และนางพยาบาลมีความสัมพันธ์ทางเพศกับคนไข้ซึ่งเป็นอัมพาตในโรงพยาบาล ใน “ผู้หญิง 5 บาป” (2545)

(ค) การที่ผู้หญิงชนชั้นกลางมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้ชายชนชั้นล่าง ได้แก่ ผู้หญิงสาวสังคมชั้นสูงมีความสัมพันธ์ทางเพศกับมอเตอร์ไซค์รับจ้าง และผู้หญิงเจ้าของบริษัทโฆษณามีความสัมพันธ์ทางเพศกับยามของบริษัท ใน “ผู้หญิง 5 บาป”

(2) <u>ข้อสังเกตจากความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะต้องห้าม กับโครงเรื่องและตอนจบในภาพยนตร์</u> เมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์การสร้างลักษณะต้องห้ามให้กับตัวละครร่วมกับเนื้อหาทั้งหมดแล้วผู้วิจัยพบว่า ตัวละครที่มีความสัมพันธ์ทางเพศในลักษณะต้องห้ามเหล่านี้ ภาพยนตร์ประกอบสร้างให้เป็นเพศหญิงทั้งหมดและยังประกอบสร้างตอนจบให้เป็นไปในลักษณะบทลงโทษที่รุนแรงมากถึงขั้นตายและยังเป็นความตายแบบทรมาณหรือมิฉะนั้นก็เป็นการจบในเชิงดูถูกให้พ้นจากความเป็นมนุษย์ ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง “แผ่นดินของเรา” (2518) ที่ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมอย่างภัคคินี หลังจากทิ้งสามีและหนีตามคู่หมั้นของพี่สาวไปในวันแต่งงานของพี่สาวแล้วชีวิตของเธอก็พบกับความตกต่ำมากขึ้นเรื่อยๆ ตั้งแต่ถูกโจรปล้น เงินหมด ชายคนรักถูกตีหัวจนบาดเจ็บต้องแก้อาการปวดหัวด้วยการกินเหล้ากลายเป็นติดเหล้าจนไม่สามารถประกอบอาชีพได้ทั้งที่จบปริญญาเอกด้านกฎหมาย จากฝรั่งเศส

ภัคคินีต้องถอดแหวนจ่ายแทนค่าโรงแรมย้ายไปอยู่สลัม เป็นแม่ค้าหาบเร่ ต้องเห็นภาพบาดใจขณะเร่ขายของว่า ชายคนรักไปมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงอื่น กลับมานอนร้องไห้ บ้านก็โดนไฟไหม้ขณะเธออยู่คนเดียว ต่อมาชายคนรักก็ป่วย หลังจากกลับไปทำงานในป่า เธออับจนหนทางต้องขายตัวเพื่อให้ได้เงินมาจ่ายค่ายารักษา สุดท้ายชายคนรักตัดสินใจแกล้งขโมยของเพื่อให้ตัวเองติดคุก เพื่อที่จะให้ภัคคินีกลับไปอยู่กับสามีเก่าและครอบครัวอย่างสุขสบาย โดยแกล้งด่าทอและดูถูกเธอว่าเป็นโสเภณีราคาถูก ภัคคินีซึ่งตอนนั้นเป็นโรคจนผ่ายผอมต้องฝ่าสายฝนกลับมาตายหน้าบ้านของสามีเก่าและพี่สาวที่เธอแย่งคู่หมั้นไป ทั้ง 2 ให้อภัยแก่เธอ ซึ่งจะเห็นได้ว่าตลอด 3 ใน 4 ของภาพยนตร์ แทบจะเป็นเรื่องการลงโทษตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

นอกจากนี้ยังพบตอนจบที่เป็นการลงโทษในเชิงดูถูกให้พ้นจากความเป็นมนุษย์เสีย ได้แก่ การจบแบบถูกแม่มดสาปให้เป็นสุนัข ใน “ผู้หญิง 5 บาป” (2545) ซึ่งระหว่างดำเนินเรื่องนั้นตัวละครก็ถูกลงโทษในระดับความเข้มข้นในการลงโทษที่ต่างกันไปอยู่แล้ว แต่ก็ยังต้องมารับการลงโทษซ้ำในตอนจบของภาพยนตร์อีก อาทิ ตัวละครที่เป็นนางพยาบาลที่มีความสัมพันธ์ทางเพศกับคนที่เป็นอัมพาตก็เฉลยต่อมาว่าคนไข้นั้นคือน้องชายของคู่หมั้นที่ร่ำรวย ซึ่งเป็นผู้อุปการะโรงพยาบาล ทั้งคู่หมั้น ครอบครัวของเขาและเจ้านายของเธอ เข้ามาเห็นเหตุการณ์ที่เธอมีความสัมพันธ์กับน้องชายซึ่งเป็นคนไข้พอดี เธอทั้งถูกถอนหมั้นและต้องออกจากงาน, ครูที่มีความสัมพันธ์กับลูกศิษย์ ก็เฉลยต่อมาว่าลูกศิษย์ที่เธอมีความสัมพันธ์ด้วยเป็นลูกของพี่ที่เธอสนิทและเล่นด้วยมาตั้งแต่เด็กๆ ทั้ง 2 ต้องมาเจอหน้ากันและมองหน้ากันไม่ติด, สาวสังคมชั้นสูงที่มีความสัมพันธ์กับมอเตอร์ไซค์รับจ้าง ก็ให้มอเตอร์ไซค์รับจ้างพาเพื่อนมารุมข่มขืนเธอนับสิบคนขึ้นไป และในส่วนของหญิงสาวเจ้าของบริษัทที่มีความสัมพันธ์กับยามก็ให้ถูกบันทึกภาพไว้และถูกพนักงานซึ่งเป็นยามนำไปเผยแพร่เป็นซีดีขายกันไปทั่ว และตัวเธอก็ติดเอดส์จากความสัมพันธ์ครั้งนั้น

จากตัวอย่างของเนื้อเรื่องที่ยกมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าการสร้างพฤติกรรมต้องห้ามให้กับตัวละครเช่นนี้ก็เสมือนเป็นการสร้างเงื่อนไขที่มีความชอบธรรมที่จะทำให้ผู้เล่าเรื่องลงโทษตัวละครอย่างหนักหน่วงในท้ายที่สุด ดังนั้นการมีพฤติกรรมทางเพศในลักษณะต้องห้ามจึงเป็นกลวิธีที่ควบคู่ไปกับการลงโทษด้วยความรุนแรง

1.1.2 <u>กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้: “การนำความหมายบางอย่างออกและใส่ความหมายใหม่ (Transcoding) โดยการเพิ่มภาพทางบวกแทนที่ภาพทางลบ”</u>

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัยได้พบลักษณะของกลวิธีการนำความความหมายบางอย่างออกและการใส่ความหมายใหม่ (Trans – coding) ซึ่งฮอลล์ (Hall, S.) อธิบายไว้ว่าเป็น กลยุทธ์ที่ขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมในรูปแบบใหม่ ใช้กันในช่วงทศวรรษที่ 1960 เพื่อต่อต้านการเหยียดกันทางเชื้อชาติและประเด็นอื่นๆ (Hall, 1997: 270-274) และวิธีการหนึ่งก็คือวิธีการเพิ่มภาพทางบวกเข้าไปแทนที่ภาพในทางลบ อันหมายถึง วิธีการเพิ่มภาพบวกเข้าไปในอัตลักษณ์ต่างๆ ที่เคยถูกสร้างไว้ในทางลบเพื่อให้เกิดภาวะความสมดุลย์ระหว่างขั้วบวกและลบ และทำให้ภาพตัวแทนนั้นมีความหลากหลาย ไม่เหลือแต่เพียงปลายสุดโต่งของการใช้หลักการทำงานของคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ซึ่งท้ายที่สุดมีจุดประสงค์เพื่อที่จะบอกว่าใครเหนือกว่าใคร โดยการใช้ภาพบวกไปแทนที่ภาพลบที่ปรากฏงานวิจัยชิ้นนี้นั้น จะปรากฏในภาพยนตร์ที่ตัวละครซึ่งขัดขืนอำนาจของสังคมนั้นถูกประกอบสร้างภาพเหมารวม (stereotype) ในทางลบหรือถูกกีดกันให้อยู่ชายขอบ จึงเพิ่มภาพในทางบวกเข้าไป ซึ่งจะทำให้ภาพตัวแทนของสิ่งนั้นๆ มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น มิได้ถูกลดทอนจนเหลือแต่ภาพในทางลบแต่เพียงอย่างเดียว ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์ ในกลุ่มผู้หญิงที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบไม่ว่าจะเป็น ชู้ ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน ผู้หญิงที่มีความสัมพันธ์กับผู้ชายที่มีครอบครัวแล้ว คนต่างเชื้อชาติ เพศที่สาม นักโทษ และคนวิกลจริต ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ใน “โทน” (2513) และ “คืนบาปพรหมพิราม” (2546) วิธีการเพิ่มความหมายทางบวกเข้าไป คือการใส่ความหมายว่าผู้หญิงที่ถูกข่มขืนคือผู้หญิงที่ไม่ยอมละทิ้งชายที่ตนเองรัก โดยในโทนนางเอกถูกข่มขืนเพราะมัวแต่ช่วยแก้ปมเชือกให้พระเอก จนผู้ร้ายตามตัวเธอไว้ได้ทัน ขณะที่ในคืนบาปพรหมพิราม “สำเนียง” หญิงสาวสติไม่อยู่กับร่องกับรอยต้องโดนข่มขืนจากชายเกือบครึ่งร้อย เพราะต้องการออกตามหาสามีอันเป็นที่รักของเธอ

ใน “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536) ภาพยนตร์ที่เล่าถึงชีวิตของผู้หญิงที่หาคู่เป็นชายฝรั่ง ผ่านบริษัทนายหน้าในประเทศเยอรมัน ใช้วิธีการเพิ่มความหมายทางบวกเข้าไป ด้วยการสร้างบุคลิกลักษณะของนางเอกให้แต่งตัวเรียบร้อย รักนวลสงวนตัว พยายามปกป้องสิทธิของตัวเอง มีความสามารถในด้านอาชีพการงาน เมื่อเจอชายที่ดีเหมาะสมที่จะเป็นสามี เธอก็ทำหน้าที่ภรรยาได้ไม่บกพร่อง เป็น ลูกสะใภ้ที่ดี และไม่ทอดทิ้งสามี แม้ยามที่เขาบาดเจ็บจนพิการ

ใน “คนจรฯ” (2542) ก็ให้ภาพคนบ้าที่แม้จะมีพฤติกรรมที่ก่อกวน สร้างความรำคาญใจให้ชาวบ้าน ภาพยนตร์เพิ่มความหมายบวกเข้าไปด้วยการเล่าถึง ภูมิหลังที่น่าสงสาร และการประกอบสร้างความหมายของคนบ้าที่คนในรังเกียจให้อยู่ในฐานะของ “ผู้ช่วยเหลือ” สามารถช่วยชีวิตคนอื่นๆ ในสังคมได้

1.2 การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนกับตัวละครอื่น ๆ

ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนกับตัวละครอื่นๆ ภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้จะมีจุดร่วมที่เหมือนกันในเรื่องของการสร้างคู่ขัดแย้งระหว่างตัวละคร ในภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ ส่วนกลวิธีที่ภาพยนตร์ทั้งสองมีต่างกัน ได้แก่ ในภาพยนตร์ครอบงำจะใช้กลวิธีลวงมิตร ลวงศัตรู, การสร้างตัวละครอื่นๆ มาสกัดการขัดขืน/ ต่อสู้ และการสร้างความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ แล้วให้ตัวละครขัดขืน อยู่ในฐานะ “ผู้รับการอุปถัมภ์” ขณะที่ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้นั้นจะใช้วิธีสร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ที่เท่าเทียม โดยมีรายละเอียดในแต่ละกลวิธี ดังต่อไปนี้

1.2.1 ลักษณะของคู่ความขัดแย้ง

คู่ความขัดแย้งของภาพยนตร์กลุ่มนี้นั้นในส่วนหนึ่งมีลักษณะไม่แตกต่างไปจากภาพยนตร์ทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นจะเป็นความขัดแย้งคนกับคน, ความขัดแย้งภายในจิตใจ หรือ ความขัดแย้งกับพลังภายนอก แต่ลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของภาพยนตร์กลุ่มนี้ไม่ว่ามาจากฝั่งภาพยนตร์ครอบงำ หรือภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ นั่นคือ คู่ความขัดแย้งที่มาจากตัวละครต่างชนชั้นที่มีความขัดแย้งในแง่การเมืองเศรษฐกิจ อันได้แก่ ชนชั้นล่างกับนายทุน หรือ ชนชั้นล่างกับรัฐ โดยประเด็นในความขัดแย้งนั้นก็เป็นเรื่องของการช่วงชิงทรัพยากร อาทิ ทรัพยากรน้ำ, ที่ดิน, ทรัพยากรทางทะเล, ป่าไม้ และ ที่สาธารณะ ลักษณะคู่ขัดแย้งเช่นนี้มีความแตกต่างจากลักษณะของคู่ขัดแย้งที่พบในละครโทรทัศน์ (soap opera) ซึ่งคู่ขัดแย้งมักมาจากบุคคลรอบตัวของตัวละครหญิง ไม่ว่าจะมาจากชีวิตครอบครัวหรือความสัมพันธ์แบบคู่รักโรแมนติค (Brown, 1994: 48)

คู่ขัดแย้งที่สาเหตุมาจากประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจจึงนับเป็นลักษณะพิเศษประการหนึ่งของภาพยนตร์ประเภทนี้ (แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้จะต้องปรากฏลักษณะของคู่ขัดแย้งเช่นนี้) โดยภาพยนตร์ที่ปรากฏคู่ขัดแย้งลักษณะเช่นนี้ได้แก่ คู่ขัดแย้ง ชนชั้นล่างกับรัฐ ใน “ทองปาน” (2518), คู่ขัดแย้ง ชนชั้นล่างกับนายทุน ใน “เทพ

เจ้าบ้านบางปูน” (2523), “อุกาฟ้าเหลือง” (2523), “ทุ่งกุลาร้องไห้” (2523), “ไอ้ ป.4 ไม่มีเส้น” (2526), “ครูสมศรี” (2528) และ “คนเลี้ยงช้าง” (2533)

1.2.2 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ

กลวิธีที่ภาพยนตร์ครอบงำใช้ได้แก่ (1) ลวงมิตร ลวงศัตรู (2) การสร้างความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ แล้วให้ตัวละครขัดขืนอยู่ในฐานะ “ผู้รับการอุปถัมภ์” และ (3) การสร้างตัวละครอื่นๆ มาสกัดการขัดขืน/ ต่อสู้

1) การลวงมิตร ลวงศัตรู วิธีการหนึ่งที่ถูกใช้ในการครอบงำอุดมการณ์หลักในเรื่องเล่าในภาพยนตร์ โดยที่คนดูไม่ทันได้รู้สึกตัวนั่นคือ การบอกมิตรผิดคน และการบอกศัตรูผิดคน

การลวงมิตร หมายถึง การประกอบสร้างตัวละครให้มาเป็นมิตรกับผู้ขัดขืน ทั้งที่ เมื่อนำเปรียบเทียบกับโลกจริงแล้ว ด้วยสถานะของตัวละครที่ปรากฏ ไม่น่าจะใช่มิตรของผู้ขัดขืนได้ เพราะมีความขัดแย้งกันเรื่องผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ การช่วงชิงทรพยากร หรืออีกฝ่ายหนึ่งมีความสัมพันธ์ในเชิงกดขี่อีกฝ่ายหนึ่ง เช่น นายทุนเป็นมิตรกับชนชั้นล่าง โดยในการทำงานในการประกอบสร้างความหมายของมิตรลวงนี้เป็นการทำงานใน 2 ระดับ ระดับแรกเริ่มจากการระบุมิตรในภาพยนตร์ของผู้ขัดขืนฯ ว่าคือใคร และจากนั้นก็เพิ่มระดับของความลวงมากขึ้น โดยให้มิตรลวง (ทั้งที่ในโลกจริงเป็น “ศัตรู”) มีความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์กับผู้ขัดขืน โดยให้ผู้ขัดขืนอยู่ในฐานะ “ผู้รับการอุปถัมภ์”

การลวงศัตรู การลวงศัตรู ในภาพยนตร์กลุ่มนี้ มี 2 ลักษณะ ได้แก่

(ก) การบอกศัตรูผิดคน หมายถึง การประกอบสร้างตัวละคร/ สภาวะใดหนึ่ง ให้มาเป็นศัตรูกับผู้ขัดขืนฯ ทั้งที่เมื่อเปรียบเทียบกับโลกจริงแล้ว ตัวละคร/ สภาวะเหล่านี้อาจไม่ได้เป็นศัตรูที่แท้จริง โดยมีจุดประสงค์ เพื่อไม่เห็นผู้ชมเห็นศัตรูแท้จริงที่ครอบงำอยู่ เช่น การสร้างศัตรูของเมียหลวง ให้คือเมียน้อย ที่ต้องห้ำหั่น ไล่ล่ากันด้วยอาวุธหนัก จนล้มตายกันไปข้าง โดยแทบจะไม่ได้พาดพิงถึงตัวสามี ใน “เดอะเมีย” (2548)

(ข) การปิดบังศัตรูในระดับสถาบันและโครงสร้าง หมายถึง การบิดเบือนศัตรูของผู้ขัดขืนให้อยู่ในระดับปัจเจกบุคคลเท่านั้น โดยปิดบังไม่ให้ผู้ชมเห็นศัตรูระดับโครงสร้าง หรือสถาบัน ที่ดำรงอยู่ในสังคม เช่น การสร้างศัตรูของชนชั้นล่าง ให้เป็นเสี่ยโลภมากคนหนึ่ง ไร้จริยธรรม (ทำงานร่วมกับการสร้างบุคลิกตัวละครทางลบ) มากกว่าที่จะวิพากษ์วิจารณ์โครงสร้างสังคมที่เอื้อประโยชน์ให้คนรวย ปิดโอกาสของคนจน

ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง “คนภูเขา” (2522) ซึ่งปรากฏทั้งลักษณะของการ “ลวงมิตร” และ การ “ลวงศัตรู” ภาพยนตร์เรื่องนี้ เปิดเรื่องด้วยเสียงบรรยายชายชนชั้นกลางชาวไทยที่แนะนำชาวเขาแต่ละเผ่าด้วยน้ำเสียงขบขัน และเนื้อหาก็เป็นไปในเชิงดูถูก เช่น “เผ่ากะเหรี่ยง” ผู้หญิงมีชุดเดียว ใส่ทั้งปี ไม่ยอมให้ชุดเปียก แล้วเป็นภาพผู้หญิงลุยน้ำ ถกผ้าจนเห็นสะโพก และ ผู้ชายไม่ต้องทำอะไรนอกจากกินข้าวกินเหล้าจิบน้ำชา และมีเพศสัมพันธ์ถ้าลูกอยู่ในบ้านก็ไล่ตะเพิดลงไป, “เผ่ามูเซอ” จะเลือกผู้แทนที่แต่งชุดเผ่าของตน (ขบขัน) เวลาทำพิธีศพต้องเอาโคลนพอกหน้าเป็นสีดำ ไม่ให้ผีตาม, ส่วน “เผ่าแม้ว” ผู้บรรยายก็เล่าเรื่องตลกเกี่ยวกับการใช้ถุงยางอนามัยไม่เป็นของชาวเขาที่คณะทำงานคุมกำเนิดของมีชัยได้ไปเจอมา เป็นต้น ก่อนจะเล่าเรื่องของ “อาโยะ” ชาวเขาเผ่าอีก้อจากประเทศพม่าที่อพยพมาอยู่ประเทศไทยด้วยเหตุที่เมียคลอดลูกแฝดอันถือเป็นสิ่งอัปมงคล ลูกต้องถูกฆ่า และตัวเขาและเมียต้องถูกขับออกจากหมู่บ้าน เขาและเมียจึงข้ามแม่น้ำที่กางกั้นสองประเทศเข้ามาตามหาอาที่อยู่ฝั่งประเทศไทย ซึ่งระหว่างข้ามแม่น้ำนี้เองเขาก็ต้องสูญเสียเมียไป อาโยะรอดชีวิตมาได้ มาอยู่แผ่นดินไทย อาโยะก็พบว่าเวลาตัวเองไปเผ่าไหนก็จะถูกดูถูกในความเป็นอีก้อ จนเดินทางมาถึงเผ่าลาฮูที่มีนักบวชฝรั่งเผยแพร่ศาสนาอยู่ นักบวชได้ให้อาหารและที่พักกับเขา และชาวเขาเผ่าลาฮูก็ต้อนรับเขาอย่างไม่รังเกียจ อาโยะซาบซึ้งมาก แต่เขาก็ยืนยันว่าตัวเองจะออกตามหาอาต่อ ระหว่างทางอาโยะถูกชาวเขาเผ่าฮ่อดักปล้นเอาฝิ่น เขาถูกตีด้วยด้ามปืนจนสลบ ชาวเขาเผ่าเย้ามาช่วยชีวิตรักษาอาการบาดเจ็บและให้พักรักษาตัวอยู่ในเผ่า ระหว่างนั้นอาโยะก็ตกหลุมรักกับสาวเผ่าเย้าลูกสาวของหมอผีประจำเผ่า เมื่อความแตกเขาและแฟนสาวถูกขับออกจากเผ่า เพราะเผ่าเย้ารับไม่ได้ที่หญิงสาวในเผ่าตนจะมีสามีเป็นชนเผ่าอีก้อที่ด้อยกว่า อาโยะพาเมียกลับมาหานักบวชฝรั่งนักบวชให้ที่ทำกิน ระดมชาวบ้านมาช่วยปลูกบ้าน เขาและเมียหวังจะใช้ชีวิตอย่างสงบที่นี่ แต่แล้ววันหนึ่ง ก็มีโจรคนไทยมาปล้นเอาฝิ่น และหมายจะข่มขืนเมียอาโยะ ทั้ง 2 ดิ้นรนต่อสู้เพื่อป้องกันตัวจนฆ่าโจรไทยทั้ง 3 ตายหมด แล้วเผากระต๊อบออกเดินทางเพื่อหนีความผิด แต่ในที่สุดก็ถูกตำรวจไทยจับได้ ระหว่างคุมตัว ตำรวจไทยฟังเรื่องชีวิตอาโยะและเมียก็เกิดเห็นใจแอบปล่อยตัวเขาและเมียหนีหายไปตามตะเข็บชายแดน

จากเนื้อหาข้างต้น เราจะเห็นการประกอบสร้าง “มิตรลวง” “ศัตรูลวง” ให้แก่ตัวละครขัดขืนฯ โดย ให้บาทหลวงและตำรวจไทยเป็น “มิตรผู้อุปถัมภ์” ที่มีบุญคุณกับอาโยะชาวเขาเผ่าอีก้อ ขณะที่ชาวเผ่าต่างๆ กลับเป็นศัตรูของอาโยะ พร้อมกับการเผยให้ผู้ชมรู้ว่าผู้เล่าเรื่องว่าเป็นคนไทย ชนชั้นกลาง ที่กำลังเล่าเรื่องความล้าหลังของชาวเขาเผ่าต่างๆ ผ่านเสียงบรรยายของผู้เล่าเรื่องที่ไม่มีตัวตน

ภาพยนตร์เรื่องนี้ปรากฏทั้งการสร้าง “มิตรลวง” ผ่านตำรวจไทยและบาทหลวง ให้เป็น “มิตรผู้อุปถัมภ์” ซึ่งเท่ากับการกดความสัมพันธ์ให้ชาวเขาต้องด้อยกว่าชาวไทยและชาวตะวันตก ขณะที่ประกอบสร้างให้ศัตรูของชาวเขา ให้เป็นชาวเขาด้วยกันเอง ซึ่งเท่ากับ “การลวงศัตรู” ให้ชาวเขาไม่สามารถรวมตัวกันได้ เพราะความหวาดระแวงซึ่งกันและกัน ซึ่งการประกอบสร้างชาวเขาให้เป็นศัตรูกันเองนี้ ก็เพื่อไม่ให้เกิดพลังรวมหมู่ขึ้นมาต่อรองกับรัฐไทย ซึ่งแสดงให้เห็นกลยุทธ์ที่ภาพยนตร์ครอบงำใช้จัดการกับผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ในระดับโครงสร้างได้เป็นอย่างดี

2) <u>การสร้างความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ แล้วให้ตัวละครขัดขืนอยู่ในฐานะ “ผู้รับการอุปถัมภ์”</u> ในรูปแบบความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์ ภาพยนตร์ครอบงำจะประกอบสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนกับตัวละครอื่นๆ ให้ ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจะอยู่ในฐานะของ “**ผู้รับการอุปถัมภ์**, **ผู้รับความช่วยเหลือ**” โดย งานวิจัยชิ้นนี้พบรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครที่มีคุณลักษณะดังต่อไปนี้

(ก) ระหว่างผู้ขัดขืน ชนชั้นล่าง-กลาง กับ นายทุน โดยมีผู้ขัดขืนชนชั้นล่างเป็น ”ผู้รับการอุปถัมภ์” ใน “อีสาวโรงงาน” (2534)

(ข) ระหว่างผู้ขัดขืน คนภูเขาล้าหลัง(อพยพมาจากพม่า) / ประเทศเพื่อนบ้าน (อาร์วี)/ กับ ไทย/ตะวันตกศิวิไลซ์ โดยมีผู้ขัดขืนประชาชนจากประเทศเพื่อนบ้านเป็น “ผู้รับการอุปถัมภ์” ใน “คนภูเขา” (2522), “หมากเตะรีเทิร์นส” (2549)

(ค) ระหว่างผู้ขัดขืน ผู้หญิง กับ ผู้ชายที่เธอมีความสัมพันธ์ด้วย โดยมีผู้ขัดขืนผู้หญิงเป็น “ผู้รับการอุปถัมภ์” ใน “อีพริ้งคนเริงเมือง” (2523), แม้เลือกเกิดได้ (2525), “ทองประกายแสด” (2531) และ “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536)

(ง) ระหว่างผู้ขัดขืน ตัวละครบุคลิกแบบเสรีนิยม กับ ตัวละครบุคลิกแบบอนุรักษ์นิยม โดยมีผู้ขัดขืนตัวละครแบบเสรีนิยมเป็น “ผู้รับการอุปถัมภ์” ใน “แผ่นดินของเรา” (2519)

กลวิธีดังกล่าวมีเป้าหมายอยู่ที่ผู้ชมเป็นสำคัญ เพื่อลงรหัสความหมายบอกว่าใครคือ “ผู้มีบุญคุณ” ซึ่ง “มิตรผู้อุปถัมภ์” ที่พบในกลุ่มภาพยนตร์ครอบงำในการศึกษาครั้งนี้ได้แก่ “ผู้ชายเป็นผู้มีบุญคุณเหนือผู้หญิง”, “นายทุนเป็นผู้มีบุญคุณเหนือชนชั้นล่าง”, “คนไทยเป็น

ผู้มีบุญคุณเหนือผู้คนจากประเทศเพื่อนบ้าน" และ "ตัวละครอนุรักษ์นิยมเป็นผู้มีบุญคุณเหนือตัวละครเสรีนิยม"

(1) <u>การสร้างตัวละครอื่นๆ มาสกัด การขัดขืน/ต่อสู้</u> ตัวละครที่มาสกัดการขัดขืนต่อสู้ของผู้ขัดขืนในภาพยนตร์ครอบงำนั้นมิได้มาจากฝั่งศัตรู แต่เพียงฝ่ายเดียว จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ พบว่าผู้ที่สกัดกั้นการขัดขืน/ต่อสู้มักมาจาก "มิตร" ของผู้ขัดขืน โดยภาพยนตร์ประเภทครอบงำ จะพบมิตรผู้มาสกัดการต่อสู้เหล่านี้ได้แก่ มิตรที่กลายมาเป็นศัตรู, มิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืน, มิตรที่เป็นอุปสรรค และ มิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก (รายละเอียด อ่านในบทที่ 5 ความสัมพันธ์: ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์) ทั้งนี้การลวงผู้สกัดกั้นการต่อสู้ให้เคลือบมาอยู่ในรูปแบบมิตรนี้ จะทำให้ผู้ชมไม่เคลือบแคลงถึงปัจจัยที่ทำให้การขัดขืน/ต่อสู้นั้นไม่ประสบความสำเร็จ เนื่องจากการประกอบสร้างความหมายจะถูกเคลือบไว้ด้วย อุดมการณ์เรื่องมิตรภาพ ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology) ซึ่งในที่นี้ถูกนำมาใช้เพื่อสนับสนนอุดมการณ์ครอบงำ

1.2.3 <u>กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้: การสร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ที่เท่าเทียม</u>

กลวิธีหนึ่งที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ ใช้ในการต่อสู้กับการประกอบสร้างความหมายจากวาทกรรมที่มักถูกผลิตซ้ำในสังคม ที่สร้างและรักษาความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมระหว่างผู้ขัดขืนกับคนอื่นๆ หรือสังคมไว้ก็คือ การสร้างความสัมพันธ์ในลักษณะใหม่ที่เป็น "มิตรที่เท่าเทียม" ซึ่งลักษณะความสัมพันธ์ที่พบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในงานวิจัยชิ้นนี้ ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับพม่า, ความสัมพันธ์ระหว่างเมียหลวงกับเมียน้อย, เมียเก็บ และความสัมพันธ์ระหว่างเกย์กับสังคมไทยแบบชนบท เช่น ในภาพยนตร์ เรื่อง "สุดเสน่หา" (2546) ความสัมพันธ์เชิงศัตรูของไทยกับพม่าที่ถูกสร้างขึ้นจากมุมมองชนชั้นสูง ก็ถูกรื้อถอนด้วยความสัมพันธ์ฉันท์ผัวเมีย ว่าด้วยเรื่องความรักของสาวโรงงาน กับอดีตยามหนุ่มพม่ารูปร่างกำยำที่มีสาวไทยเป็นฝ่ายรุกในความสัมพันธ์, ใน "คืนไร้เงา" (2546) ที่ความสัมพันธ์ระหว่างเมียหลวงกับ ชู้รัก(แม้จะถูกพรางตาด้วยความไม่รู้ของฝ่ายเมียหลวงว่าอีกฝ่ายเป็นชู้) ที่วาทกรรมของสังคมมักผลิตซ้ำความสัมพันธ์ในรูปแบบศัตรู ก็ถูกแทนที่ด้วยความสัมพันธ์แบบเพื่อนหญิงที่ปลอบประโลมกัน หรือใน "สัตว์ประหลาด" (2547) ที่ความสัมพันธ์แบบชายรักชายถูกประกอบสร้างให้เป็นความสัมพันธ์ที่ปกติ พ่อแม่รับได้ไม่ต่างจากความสัมพันธ์ชายหญิงทั่วไป ณ บ้านติดชายป่าหลังหนึ่ง

2. โครงเรื่อง

การวางโครงเรื่องจากฝั่งภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้นั้น จะมีลักษณะที่แตกต่างกัน ขณะที่โครงเรื่องของ "**ภาพยนตร์ครอบงำ**" จะเน้นไปที่ "**การลงโทษ และการกลับใจ**" ให้กับการขัดขืน/ ต่อสู้ ของผู้ขัดขืน โครงเรื่องของ "**ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้**" จะเน้นไปที่ "**การให้ความหมายใหม่ การให้รางวัล และ การไม่ลงโทษ**" ให้กับการขัดขืน/ ต่อสู้ ของผู้ขัดขืนฯ

เมื่อผู้วิจัยทำการเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างภาพยนตร์ครอบงำและภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้พบว่าลักษณะการวางโครงเรื่องของภาพยนตร์ของทั้ง 2 ฝั่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบโดยหาจุดร่วมกันในประเด็นหนึ่งที่สำคัญแล้ว เช่น ผู้ขัดขืนฯ เป็น "หน่ออ่อน" ของการต่อสู้เหมือนกัน หรือ เป็น "ผู้หญิง" เหมือนกัน พบการวางโครงเรื่องที่มีการต่อสู้ ช่วงชิงกันในการประกอบสร้างความหมายให้แก่ผู้ขัดขืน โดยโครงเรื่องของภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ ในระดับหนึ่งจะมีลักษณะเป็นเสมือนการรื้อถอน (deconstruct) โครงเรื่องแบบลงโทษ/ กลับใจ ที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ ได้วางไว้ ให้กลายมาเป็น การให้รางวัล/ ไม่ลงโทษแก่การขัดขืนต่อสู้

ในการวิเคราะห์โครงเรื่องที่ถูกประกอบสร้างภายในภาพยนตร์ ผู้วิจัยจะพิจารณาจากการร้อยเรียงองค์ประกอบ (Syntagmatic) เหล่านี้เข้าด้วย ได้แก่ (1) ภูมิหลัง (2) บุคลิก (3) แรงจูงใจ (4) วิธีการในการต่อสู้ และ (5) ตอนจบ ในการประกอบสร้างความหมายให้แก่การต่อสู้ของบุคคลที่ฝ่าฝืนอำนาจของสังคม หลังจากนั้นจึงนำมาวางเปรียบเทียบระหว่างโครงเรื่องที่ถูกประกอบสร้างจากภาพยนตร์แนวครอบงำ และภาพยนตร์แนวขัดขืน/ ต่อสู้ โดยพบผลการศึกษาดังนี้

ตารางที่ 4.10: โครงเรื่องที่พบเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้

โครงเรื่องในภาพยนตร์ครอบงำ (มุมมองอุดมการณ์หลัก)	**โครงเรื่องในภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ (มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน)**
1) - แบบ "ผู้ขัดขืน (หน่ออ่อนแห่งการต่อสู้) คิดได้ กลับใจ เลือกทำตามอุดมการณ์หลัก (6 เรื่อง) - แบบผู้ขัดขืน(หน่ออ่อนแห่งการต่อสู้) รู้เท่าไม่ถึงการณ์ เลือกทางผิด ชีวิตจึงพบกับความผิดหวัง (4 เรื่อง)	1) - แบบผู้ขัดขืนยืนหยัดต่อสู้ แม้อัตลักษณ์ตัวตน จะแตกต่าง (9 เรื่อง) - แบบผู้ขัดขืน ถูกตราหน้าจากสังคม แต่เนื้อแท้แล้วเป็นคนดี(2 เรื่อง)

ตารางที่ 4-10(ต่อ): โครงเรื่องที่พบเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้

2) แบบผู้ขัดขืนไม่ยอมทำตามสังคมส่วนใหญ่ หรือเลือกทำตัวนอกจารีต จุดจบคือตาย (6 เรื่อง)	2) แบบผู้ขัดขืนยืนหยัดต่อสู้ แม้จะเอาชีวิตเข้าแลก (4 เรื่อง)
3)แบบผู้ขัดขืน หญิงที่นอกจารีตเรื่องเพศ ถูกลงโทษ (5 เรื่อง)	3) แบบสร้างความหมายใหม่ให้แก่ผู้หญิงว่าคือผู้ถูกกระทำที่ถูกผู้ชายเอาเปรียบ ว่าเป็นคนดี มีคุณค่า (3 เรื่อง)
4) แบบผู้ขัดขืน ใช้วิธีรุนแรงในการต่อสู้ ได้รับการลงโทษ (4 เรื่อง)	4) แบบผู้ขัดขืน ใช้วิธีรุนแรงในการต่อสู้ แต่ไม่ได้รับการลงโทษ (3 เรื่อง)
5) แบบผู้ขัดขืนชนชั้นกลางมีอุดมการณ์ช่วยชาวบ้านกลับต้องตาย (3 เรื่อง)	5) แบบชนชั้นกลางจุดประกายให้ชาวบ้านรวมตัวกันต่อสู้ (1 เรื่อง)
6) แบบเจ้าหน้าที่รัฐช่วยให้ชาวบ้านเข้มแข็ง (2 เรื่อง)	6) แบบผู้ขัดขืน ชนชั้นล่าง ถูกเอาเปรียบจากนโยบายรัฐ (1 เรื่อง)
7) แบบผู้ขัดขืน ชนชั้นล่างจะชนะได้ต้องมีนายทุนอุปถัมภ์ (1 เรื่อง)	7) แบบผู้ขัดขืน ชนชั้นล่างถูกนายทุนเอาเปรียบจับอาวุธขึ้นสู้จนชนะ (1 เรื่อง)
8) แบบแม้ลำบากมาแค่ไหน ผู้ขัดขืนจะได้รับสุขเกินความคาดหวัง (2 เรื่อง)	-
-	9) แบบผู้ขัดขืน ชนชั้นกลางท้าทายโครงสร้างการปกครอง (1 เรื่อง)

จากตารางข้างต้น เมื่อนำโครงเรื่องที่สรุปเฉพาะกลุ่มที่มีจุดร่วมกันในประเด็นต่างๆ มาวิเคราะห์จะเห็นได้ว่าโครงเรื่องในภาพยนตร์ครอบงำจะเน้นเข้าไปจัดการกับผู้ขัดขืนที่เพิ่งเริ่มต้นลุกขึ้นสู้ หรือเป็นเพียงหน่ออ่อนแห่งการต่อสู้มากที่สุด ซึ่งตัวละครขัดขืนกลุ่มนี้นั้นจะลุกขึ้นสู้เพราะสภาวะจนมุมหรือหลังชนฝา ภาพยนตร์ครอบงำก็จะช่วงชิงพื้นที่ในการประกอบสร้างความหมายว่า หากยังยืนหยัดต่อสู้ต่อไปก็จะได้รับการลงโทษด้วยความตายหรือถูกลงโทษมิฉะนั้นก็กลับใจจากการต่อสู้เสีย ขณะเดียวกันภาพยนตร์ประเภทขัดขืน/ต่อสู้ก็จะเน้นไปที่การสร้างความใหม่ การยืนหยัดต่อสู้ เพื่ออัตลักษณ์ตัวตนที่แตกต่าง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องของเพศที่ 3 และผู้หญิง ให้ได้รับชัยชนะในการต่อสู้

เมื่อนำโครงเรื่องจากฝั่งภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้มาเปรียบเทียบแล้วจะพบคู่ขัดแย้งของการประกอบสร้างความหมายผ่านโครงเรื่อง ดังนี้

(1) ถ้าภาพยนตร์ครอบงำประกอบสร้างความหมายว่าด้วยเรื่อง “บทลงโทษ และการกลับใจ แก่หน่ออ่อนแห่งการต่อสู้” – ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ประกอบสร้างความหมายให้ “ยืนหยัดการต่อสู้เพราะเป็นมีคนมีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์เหมือนกัน”

(2) ถ้าภาพยนตร์ครอบงำประกอบสร้างความหมายว่าด้วยเรื่อง “การขัดขืนไม่ทำตามสิ่งที่สังคมส่วนใหญ่เห็นชอบหรือทำตามกรอบจารีตที่วางไว้ จุดจบคือความตาย” - ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ประกอบสร้างความหมายให้ผู้ขัดขืนฯ “ยืนหยัดการต่อสู้ แม้จะต้องเอาชีวิตเข้าแลก”

(3) ถ้าภาพยนตร์ครอบงำประกอบสร้างความหมายว่าด้วยเรื่อง “การกล่าวโทษผู้หญิงที่ประพฤติผิดนอกจารีตที่สังคมได้วางไว้” – ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ประกอบสร้างความหมายให้ “ผู้หญิง คือผู้ถูกกระทำจากผู้ชาย เละเธอคือคนดี มีคุณค่า”

(4) ถ้าภาพยนตร์ครอบงำประกอบสร้างความหมายว่าด้วยเรื่อง ถ้าผู้ขัดขืน “เลือกใช้วิธีรุนแรงในการต่อสู้ จะได้รับการลงโทษ” - ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ประกอบสร้างความหมายให้ “แม้จะเลือกใช้วิธีรุนแรงในการต่อสู้ แต่จะไม่ได้รับการลงโทษ (และอาจได้รับชัยชนะในที่สุด)”

(5) ถ้าภาพยนตร์ครอบงำประกอบสร้างความหมายว่าด้วยเรื่องถ้าผู้ขัดขืน “ชนชั้นกลาง เข้าไปช่วยชาวบ้านแล้ว จุดจบ คือความตาย” - ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ ประกอบสร้างความหมายให้ “ชนชั้นกลางเป็นฟันเฟืองสำคัญจุดประกายให้ชาวบ้านรวมตัวกันต่อสู้”

(6) ถ้าภาพยนตร์ครอบงำประกอบสร้างความหมายว่าด้วยเรื่อง “เจ้าหน้าที่รัฐเข้าไปช่วยให้ชาวบ้านเข้มแข็ง” - ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ ประกอบสร้างความหมายให้ “ ชาวบ้านถูกเอาเปรียบจากนโยบายของรัฐ”

(7) ถ้าภาพยนตร์ครอบงำประกอบสร้างความหมายให้ “ชนชั้นล่างจะชนะได้ต้องมีนายทุนอุปถัมภ์ - ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ ก็จะประกอบสร้างความหมายให้ “ผู้ขัดขืนชนชั้นล่าง ถูกนายทุนเอาเปรียบ จับอาวุธขึ้นสู้จนชนะ”

นอกจากนี้ยังพบโครงเรื่องในฝั่งภาพยนตร์ครอบงำที่ไม่ปรากฏลักษณะของการรื้อถอนชุดความคิดจากภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ นั่นคือโครงเรื่องแบบซินเดอเรลล่า ที่บอกว่าแม้ลำบากมาแค่ไหน ผู้ขัดขืนจะได้รับสุขเกินความคาดหวัง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าได้สะท้อนให้เห็นพลังของกลวิธีทางอุดมการณ์ปลอบประโลมผ่านโครงเรื่องแบบซินเดอเรลล่า ที่ไม่สามารถถูกรื้อชุดความคิดไปได้ และโครงเรื่องจากฝั่งภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ ที่ว่าด้วยเรื่องการต่อสู้กับโครงสร้างสังคม ก็ไม่ปรากฏการกล่าวถึงโครงสร้างสังคมในภาพยนตร์ครอบงำเลย ทั้งนี้เพราะศัตรูของภาพยนตร์แนวครอบงำนั้นมักถูกประกอบสร้างให้อยู่แต่ในระดับปัจเจกเท่านั้น

การปะทะกันของชุดความคิดผ่านการประกอบสร้างความหมายผ่านโครงเรื่องระหว่างภาพยนตร์แนวครอบงำ และภาพยนตร์แนวขัดขืน/ ต่อสู้นี้ เมื่อมองตามแนวคิดเรื่องการครองความเป็นเจ้า (hegemony) ของกรัมชี (Gramsci) แล้ว ก็จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ได้กลายเป็นพื้นที่แห่งการช่วงชิงกันระหว่างอุดมการณ์หลัก ที่การทำลายพลังของการขัดขืน/ ต่อสู้ กับอุดมการณ์ต่อต้านที่ต้องการเสริมพลังให้กับการขัดขืนต่อสู้ ที่ต่างฝ่ายต่างทำงานเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ผ่านพื้นที่ทางในการต่อสู้ช่วงชิงในสื่อภาพยนตร์

3. ตอนจบ

การจบเรื่อง (narrative closure) เป็นองค์ประกอบที่นักทฤษฎี Screen theory ให้ความสนใจเป็นพิเศษ ในท่ามกลางองค์ประกอบของการเล่าเรื่องทั้งหมด เนื่องจากมองว่าการจบเรื่องนั้นจะเป็นกลวิธีที่อุดมการณ์ใช้ในการสร้างความชอบธรรม (legitimise) ให้กับกรอบความคิดบางอย่างของสังคม และด้วยความสำคัญของตอนจบเช่นนี้ ภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ จึงต่างมีตอนจบที่แตกต่างกันออกไปเพื่อสร้างผลลัพธ์ทางอุดมการณ์ ในที่นี้เมื่อเปรียบเทียบตอนจบที่พบในกลุ่มภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง พบตอนจบลักษณะดังต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 4-11: ตอนจบของภาพยนตร์ จำแนกตามภาพยนตร์ครอบงำ (มุมมองอุดมการณ์หลัก) และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ (มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน)

แนวภาพยนตร์	**ตอนจบ** (57 เรื่อง)*										
	แบบลงโทษ (29 เรื่อง)				**แบบให้รางวัล** (28 เรื่อง)						
	ตาย/ น่าจะตาย	ชีวิตไม่สมหวัง ไม่มีความสุข	กลับตัวตามอุดมการณ์หลัก	**รวม**	เงินความสำเร็จ	ไม่ชนะแต่มีศักยภาพ	ชนะ (อุดมการณ์หลัก)	ไม่ได้รับการลงโทษ แม้จะสู้ด้วยวิธีรุนแรง	ตายแต่ได้รับความเป็นธรรมในที่สุด	มีความสำเร็จ ความยุติธรรม	**รวม**
ภ. ครอบงำ	13	7	6	26	2	0	3	0	0	0	5
ภ.ขัดขืน/ ต่อสู้	1	2	0	3	0	1	17	2	2	1	23
รวม	14	9	6	29	2	1	20	2	2	1	28

*หน่วยในการแจงนับในที่นี้คือภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ทั้ง 2 กลุ่มนั้นมีแบบแผนในการการประกอบสร้าง “ตอนจบ” ให้กับภาพยนตร์ แตกต่างกันออกไป ภาพยนตร์ครอบงำนั้นจะให้ตอนจบของโครงเรื่องเป็นไปในลักษณะลงโทษ ผู้ที่ลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคม โดยตอนจบที่ภาพยนตร์ครอบงำนิยมใช้กับผู้ขัดขืนมากที่สุดคือ ตาย รองลงมาได้แก่ การลงโทษให้ชีวิตไม่สมหวัง มีความสุข และ การให้กลับตัวทำตามอุดมการณ์หลัก ในขณะที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้นิยมใช้ตอนจบแบบให้ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้เอาชนะอุดมการณ์หลักได้ในที่สุด

ข้อค้นพบในส่วนนี้ช่วยตอกย้ำว่าแม้สถาบันภาพยนตร์จะหยิบยกเรื่องราวของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ อำนาจของสังคมมาเล่าก็จริง แต่ก็เป็นการเอาผู้ขัดขืนมาเล่าเพื่อสร้างบทลงโทษว่าขัดขืน/ ต่อสู้แล้วจะพบจุดจบเช่นไร ในการขัดขืน/ต่อสู้ มีเพียงครึ่งเท่านั้นที่บอกว่าเมื่อขัดขืน/ ต่อสู้แล้วจะได้รับชัยชนะ

4. แก่นเรื่อง

"แก่นเรื่อง" นับเป็นองค์ประกอบในการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์แนวครอบงำ และแนวขัดขืน/ ต่อสู้หยิบยกมาใช้ต่างกันออกไป โดยภาพยนตร์ครอบงำ จะเน้นการประกอบสร้างแก่นเรื่อง/ อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืนถอยจากการต่อสู้นั้นเสีย แต่ภาพยนตร์แนวขัดขืนต่อสู้จะเน้นการประกอบสร้างแก่นเรื่อง/ อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืนลุกขึ้นมาสู้ต่ออำนาจของสังคม

แก่นเรื่องที่ภาพยนตร์ครอบงำนิยมใช้ในการประกอบสร้างเรื่องเล่าของผู้ขัดขืนฯ ได้แก่ "พฤติกรรมนอกกรอบของสังคมไม่มีวันได้รับความสุข" ขณะที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้นิยมใช้แก่นเรื่องแบบ "ถึงตัวตนจะแตกต่างแต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี" มากที่สุด รองลงมาได้แก่ "อุดมการณ์ขัดขืนสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด" ทั้งนี้สามารถอ่านการวิเคราะห์แก่นเรื่องโดยละเอียดได้ในบทที่ 6 อุดมการณ์: ผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

5. การสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้กึ่งลวงกึ่งจริง

การสร้างเรื่องเล่าที่มีความผสมผสานกันแบบลวงๆ จริงๆ นั้นเป็นกลยุทธ์ที่จำเป็นในการทำงานของอุดมการณ์ในทรรศนะของอัลธูแซร์ (Althusser) ด้วยลักษณะเฉพาะของสื่อภาพยนตร์แล้วก็เสมือนพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงอยู่ในตัวของมันเอง ภาพที่ปรากฏบนจอภาพยนตร์แทบจะไม่มีความต่างจากที่มนุษย์รับรู้ผ่านสายตาของตนเอง นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังมีเทคนิคเฉพาะตัวของสื่อผ่านองค์ประกอบของภาพที่สามารถสร้างความสมจริงให้บังเกิดแก่ผู้รับสาร ในศาสตร์ของภาพยนตร์ เดิมทีลักษณะการเล่าเรื่องผ่านองค์ประกอบภาพที่สมจริงนั้นถูกมองเป็นเพียงภาพยนตร์ตระกูลสัจจนิยม (Realism) ที่ได้รับอิทธิพลมากจากภาพยนตร์สารคดี (Documentary Film) ที่มีคุณสมบัติในการสะท้อนสภาพความเป็นจริงของสังคมเท่านั้น โดยไม่ได้ตั้งคำถามต่อผลลัพธ์ที่บังเกิดขึ้นจากการทำหน้าที่อันสมจริงของสื่อ แต่ต่อมาภายหลังก็มีการตั้งคำถามของความสมจริงนี้ว่าแท้จริงแล้วเป็นที่ซุกซ่อนการทำงานของอุดมการณ์ (Hayward, 2006: 334) ภาพยนตร์ที่ใช้ศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้ก็พบลักษณะการสร้างพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงเช่นเดียวกันดังที่ได้อธิบายไว้ในหัวข้อ การผสมผสานกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์และทฤษฎีการเล่าเรื่องในการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ในที่นี้จะขออธิบายสรุปกลยุทธ์ที่ภาพยนตร์ครอบงำและภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ใช้ในการประกอบสร้างความหมายดังนี้

5.1 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ: การสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ ให้แลดู “ลวงน้อย” “จริงมาก” ทั้งๆ ที่ “ลวงมาก” “จริงน้อย”

กลยุทธ์ในการสร้างพื้นที่กึ่งลวง ที่ภาพยนตร์ครอบงำนำมาใช้ที่พบในงานวิจัยชิ้นนี้ แบ่งได้เป็น 2 ระดับ โดยที่ภาพยนตร์แต่ละเรื่องอาจปรากฏเพียงลักษณะใด ลักษณะหนึ่งก็ได้

(1) ระดับทั่วไป คือ การใช้สถานที่ บรรยากาศที่ไม่ต่างไปจากโลกจริง และการกล่าวอ้างถึงสถานที่ที่มีอยู่ในโลกจริง ซึ่งกลายเป็นสะพานเชื่อมโยงระหว่างความลวงของเรื่องที่เป็นเรื่องเล่าที่แต่งขึ้น กับความจริงของสถานที่ที่มีอยู่จริงในโลก จนผู้ชมเกิดการรับรู้ว่าเหตุการณ์ที่อยู่ในเรื่องเล่านี้ เป็นเหตุการณ์ที่อยู่รอบตัวของผู้ชมนั่นเอง เช่น การอ้างถึงสถานที่ในเมืองที่เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดี เช่น หัวลำโพง สยามแสควร์ สนามหลวง เสาชิงช้า เป็นต้น เท่านี้ผู้ชมก็สามารถเชื่อมโยงความเป็นกรุงเทพมหานคร เมืองที่พวกเขาพักอาศัย เข้ากับเรื่องเล่า (ที่ไม่จริง) ที่เขากำลังจะรับรู้ผ่านจอภาพยนตร์

(2) ระดับเข้มข้น เป็นการใช้กลยุทธ์ลวงจริงที่ไม่ได้หวังผลเพียงเชื่อมโยงบรรยากาศโลกจริง เข้ากับเรื่องเล่าที่แต่งขึ้นเท่านั้น แต่เพื่อประกอบสร้างความหมายให้กับเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์การเมืองในสังคมไทย ซึ่งกลยุทธ์ดังกล่าวของภาพยนตร์ไทย ได้ถูกนำมาใช้กับภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงก่อน และหลัง ปี พ.ศ. 2519 วิธีการดังกล่าวนี้ ได้แก่

(ก) การหยิบยกเอาบุคลิกตัวละครบางคุณลักษณะในโลกจริงมาใช้ในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้กับตัวละคร และใส่ความหมายทางลบที่ให้ผลรุนแรงอย่างการมีพฤติกรรมทางเพศในลักษณะต้องห้าม (taboo) เพื่อทำลายความชอบธรรมของตัวละครนั้นๆ ดังเช่น การหยิบบางคุณลักษณะของผู้คนในโลกจริงที่เป็นบุคคลสำคัญในการเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนการปกครอง อย่างคุณสมบัติความเป็นดอกเตอร์ทางกฎหมายจากประเทศฝรั่งเศส ใน “แผ่นดินของเรา”(2519) (สำหรับการเปลี่ยนแปลงการปกครองในช่วง พ.ศ. 2475) หรือ ความเป็นวัยรุ่น ใน “เทวดาเดินดิน” (2519) (สำหรับการลุกขึ้นสู้ของขบวนการนักศึกษา ในปี พ.ศ. 2516) ไปประกอบสร้างให้เป็นเรื่องของความรักอันนอกรีต การผจญภัยของแก๊งค์โจรวัยรุ่นเสีย ผนวกเข้าไปกับการสร้างบุคลิกตัวละคร ที่ติดตราบาปให้ (stigma) ผ่านคุณลักษณะในเรื่องความสัมพันธ์ทางเพศแบบต้องห้าม (taboo) , การใช้ยาเสพติด หรือการทรยศหักหลัง ต่อครอบครัวอันเป็นที่รัก ผนวกกับตอนจบที่สร้างบทลงโทษในระดับที่รุนแรงมากกว่าเรื่องอื่นๆ

(ข) การแทรกภาพเหตุการณ์จริงทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญแล้วนำมาตัดต่อรวมกับภาพอื่นๆ เพื่อประกอบสร้างความหมายใหม่ ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” (2518) ภาพยนตร์ว่าด้วยเรื่องแก๊งค์โจรวัยรุ่นที่ออกปล้นระดมตามเมืองต่างๆ ที่มีการตัด

ภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 แทรกเข้ามา ขณะที่ตัวละคร เพศที่สาม ต้อย หนึ่งในแก๊งค์เทวดา ที่ขัดขืนอำนาจของสังคมด้วยการค้ายา ปล้น จับอาวุธขึ้นสู้ กำลังฉีดยาเสพติดเข้าเส้นเลือดแล้วเคลิ้มไป ภาพเหตุการณ์ 14 ถูกนำมาตัดต่อแทรก พร้อมกับภาพการมีเพศสัมพันธ์กับพี่และน้อง สมาชิกอีก 2 คน ในแก๊งค์เทวดาทั้งที่ทั้งสองอยู่ในฐานะพี่เขยกับน้องเมีย (พฤติกรรมทางเพศแบบต้องห้าม Taboo) ก่อนจะจบจบด้วยภาพใบหน้าเด็กน้อยคนหนึ่ง ที่กล้องค่อยๆ ถอยออกมาเห็นตับลูกปืนพันรอบคอเด็กจำนวนมาก

การประกอบสร้างพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงที่เชื่อมโยงกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์เช่นนี้เรียกได้ว่าเป็นกลยุทธ์ที่ถูกประกอบสร้างให้ “ลวงน้อย” “จริงมาก” ทั้งๆ ที่ “ลวงมาก” “จริงน้อย” ที่อาจทำลายความชอบธรรมให้กับผู้ที่มีบุคลิกลักษณะ ภูมิหลังที่คล้ายคลึงกับตัวละครที่ถูกประกอบสร้างอัตลักษณ์ในภาพยนตร์ และสร้างความชอบธรรมให้กับฝ่ายที่อยู่ตรงกันข้าม ซึ่งทำงานร่วมกับหลักการทำงานคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) เพื่อประกอบสร้างความหมายทางบวกให้แก่ตัวละครฝ่ายตรงข้าม ทั้งนี้ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจ คือ การใช้กลยุทธ์เหล่านี้ผู้สร้างจะไม่สร้างภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งเชิงโครงสร้างโดยตรง แต่จะหลบเลี่ยงให้เป็นประเด็นในระดับปัจเจกเท่านั้น

5.2 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้: การนำเรื่องราวการขัดขืน ต่อสู้ในโลกจริงมาสร้างเป็นภาพยนตร์

ภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ นิยมนำเรื่องจริงจากการต่อสู้ของคนที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบและถูกอำนาจสังคมกดขี่ แต่สามารถต่อสู้จนได้รับชัยชนะมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ภาพยนตร์เหล่านี้ได้แก่ สตรีเหล็ก (2543) เรื่องจริงของทีมนักวอลเลย์บอลชาย เพศที่สาม ของจังหวัดลำปางที่ชนะการแข่งขัดขันระดับภาค, บิวตี้ฟูลบอกเซอร์ (2546) เรื่องราวน้องตุ้ม นักมวยเพศที่สามบนสังเวียนมวย, ภาพยนตร์ เรื่อง 14 ตุลาสงครามประชาชน (2544) เรื่องราวการต่อสู้ของอดีตนักศึกษาในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อประวัติศาสตร์การเมืองไทยในช่วงปี พ.ศ. 2516 เป็นต้น

การนำเอาชีวิตจริงมาสร้างในภาพยนตร์นั้นเป็นกลยุทธ์ที่ปรากฏเฉพาะในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้เท่านั้น ไม่ปรากฏในภาพยนตร์ครอบงำ โดยเรื่องเล่ามักแสดงให้เห็นถึงการต่อสู้ในแต่ละขั้นของผู้ขัดขืน/ต่อสู้ กับอำนาจที่มากดขี่ ก่อนจะจบลงด้วยชัยชนะของผู้ต่อสู้

การนำเอาตัวอย่างของคนที่ประสบความสำเร็จในการต่อสู้เช่นนี้มาสร้างเป็นภาพยนตร์น่าจะเป็นการใช้กลยุทธ์ในหลักการสร้างเทพนิยายเชิงบวก ในการต่อสู้ให้กับผู้ขัดขืน

เพียงแต่เป็นเทพนิยายสำหรับการต่อสู้ในระดับปัจเจก มิใช่ระดับสังคม และเป็นเทพนิยายที่มีพื้นฐานมาจากเรื่องจริงในสังคม

6. เพลง

องค์ประกอบ “เพลง” ในการเล่าเรื่องนั้นมักเป็นเครื่องที่ถูกมองข้ามไปในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ตามทฤษฎีการเล่าเรื่องในตะวันตก แต่ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยกลับพบลักษณะของการใช้เพลงเพื่อการครอบงำหรือขัดขืน/ ต่อสู้ ค่อนข้างมาก (36 จาก 57 เรื่อง) โดยหน้าที่เพลงในภาพยนตร์นั้นมักถูกใช้แทนความคิดของผู้เล่าเรื่องต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ ตีความเหตุการณ์ และเพื่อชี้นำอารมณ์ของผู้ชมในการเล่าเรื่อง อย่างที่ผู้ชมหรือนักวิเคราะห์ภาพยนตร์มักจะมองข้ามไปด้วยเห็นว่าสื่อภาพยนตร์นั้นเป็นสื่อที่เน้นการสื่อสารด้วยภาพมากกว่าการสื่อสารด้วยเสียง

ทว่าในงานวิจัยชิ้นนี้ได้พบหน้าที่การทำงานของเพลงต่อการสนับสนุนหรือขัดขืนอุดมการณ์หลักอย่างชัดเจนซึ่งมีความชัดยิ่งกว่าการสื่อสารด้วยภาพ เพราะเป็นการบรรยายสิ่งที่เป็นนามธรรมนั้นออกมาเป็นคำพูด โดยมิต้องตีความอีกเหมือนภาพ ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าเนื่องจากพัฒนาการของภาพยนตร์ไทย ในแง่ของผู้รับสารแล้วนั้น ผู้ชมคนไทยใช้พื้นฐานประสบการณ์เดิมจากการเปิดรับสื่อเก่าอย่าง โขน , ลิเก ที่เป็นมหรสพดั้งเดิมของสังคมไทยเข้ามาเป็นแบบแผนในการปฏิสัมพันธ์กับสื่อภาพยนตร์ กล่าวคือ คนไทยชินกับบทร้องปนพูดที่ช่วยสื่อความหมายถึงความคิด อารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร อย่างตรงไปตรงมา ดังนั้นคุณลักษณะหนึ่งของสื่อดั้งเดิมที่ยังคงอยู่ในภาพยนตร์ไทยนั่นคือ การใช้บทร้องเพื่อทั้งบรรยายความรู้สึกตัวละคร วิพากษ์ วิจารณ์ ตัดสินสถานการณ์ต่างๆ ซึ่งจะทำให้ผู้ชมสามารถล่วงรู้ความในใจของตัวละครได้ (โดยไม่จำเป็นต้องตีความภาพที่ปรากฏให้วุ่นวาย) แต่ความแตกต่างในการใช้เพลง การขับร้อง เข้ามาเป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องของสื่อลิเก และภาพยนตร์ คือ ในสื่อลิเกนั้นปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนว่าตัวละครใดเป็นคนร้องเพลง แต่ในภาพยนตร์จะไม่ปรากฏว่าใครเป็นคนร้องเพลง ปราศจากจุดยืนที่เห็นได้ชัด ราวกับเพลงนั้นถูกประกอบสร้างมาอย่างเป็นกลาง และปราศจากอคติ ทั้งนี้ปรากฏลักษณะของการใช้เพลงในภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ ดังนี้

6.1 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ: เพลงเพื่อการครอบงำ

การใช้เพลง ในภาพยนตร์แนวครอบงำนั้น ผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้เพลง ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ เพลงแบบสรุปสาร และเพลงที่เทิดทูนบางคุณลักษณะ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

(1) <u>เพลงแบบ “สรุปสาร”</u> หมายถึง เพลงที่ปรากฏโดยไม่ได้ระบุไว้อย่างชัดเจนว่าแทนความคิดของตัวละครตัวใด แต่เนื้อหามีลักษณะตัดสินการกระทำบางอย่างที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ อาจเป็นไปได้ทั้งในทางบวก และทางลบ มีลักษณะสรุปแก่นหรือใจความสำคัญของเรื่อง เพื่อที่จะให้สารที่มีลักษณะ “ตัดสิน” การกระทำของตัวละคร (ว่าดี หรือไม่ดี ถูกต้อง หรือไม่ถูกต้อง)

ตัวอย่างของการใช้เพลงในลักษณะสรุปสาร เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “ชู้” (2516) หลังจากภาพยนตร์จบ “เรียม” นางเอกตัดสินใจที่จะอยู่กินกับสามีที่อยู่กินกันด้วยความจำยอมเพราะถูกขืนใจ แต่เมื่อชายคนรักเก่ากลับมาเธอก็ต้องการทิ้งสามีพาลูกไปอยู่กับเขา แต่เขากับแสดงธาตุแท้ให้เธอเห็นว่าเขาไม่ได้รักลูกของเธออย่างแท้จริง และไม่สนใจใยดีในตัวเธออีกต่อไป หากเขาจะไม่ได้ไข่มุกจากสามีเธอแล้ว เรียมตัดสินใจทิ้งชู้รักกลับไปหาสามีที่ให้อภัยเธอทุกอย่าง เพลงในตอนจบจึงส่งสารเสมือนให้ผู้หญิงยอมรับชะตากรรมที่เกิดขึ้นว่าแม้จะต้องเป็นภรรยาอย่างไม่เต็มใจ (เพราะถูกสามีข่มขืน) ก็ให้ยอมรับชะตากรรมของตนเสีย มีดังนี้ *"ชีวิตเราเศร้านัก แล้วแต่กรรมซักพา จะผันไปเปลี่ยนมาตามกรรม แต่ปางหลัง เคยรักยังกลับคลายรัก รักกลายเป็นอื่น ... คืบก็ทะเล กลับหลังศอกก็ทะเล สุดคะเนห้วงใด"*

ตัวอย่างการใช้เพลงในการตัดสินว่าการกระทำที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นผิด อาทิ ใน “เทวดาเดินดิน” (2518) ภาพยนตร์ว่าด้วยเรื่องการผจญภัยของแก๊งค์โจรวัยรุ่นที่หนีการตามล่าของตำรวจ ลงไปปล้นทางใต้ ก่อนจะหนีกลับขึ้นมาที่กรุงเทพฯ และถูกวิสามัญยกแก๊งค์ตายในที่สุด ในฉากหนึ่งที่แก๊งค์วัยรุ่นได้อาวุธสงครามมาครอบครองเป็นครั้งแรก ขณะที่ทั้งหมดกำลังชื่นชมกับอาวุธสงครามที่ตนได้มีไว้ในครอบครอง เพื่อที่จะปล้นในครั้งต่อไป เพลงขึ้น

> เป็นเทวดาเดินดิน กินข้าวแกง จึงมีเรี่ยวแรง ยังไปตามผืนดิน เป็นคนธรรมดา แต่ทำมาหากิน คุณธรรมโบยบิน จึงหากินที่ต่ำรา เทวดาเดินดิน กินโอเลี้ยง อยู่มีคู่เคียงใช่ไปนอนในนภา เราไปทำความดี แต่มีกรรมซักพา ให้เราเป็นเทวดา เทวดาเดินดิน

จากเนื้อร้องที่ปรากฏข้างต้นจะเห็นได้ว่าการใช้เพลงในลักษณะสรุปสาร ในลักษณะนี้จะเป็นการตัดสินว่าการกระทำของตัวละครนั้นดี หรือไม่ดี มีคุณค่าหรือไม่มีคุณค่า น่ายกย่องหรือว่าน่ารังเกียจ โดยอาจปรากฏตอนที่ตัวละครกำลังกระทำอะไรบางอย่างแล้วเพลงก็ขึ้นตามมาทันที หรืออาจปรากฏหลังจากที่ภาพยนตร์จบไปแล้ว เป็นเสมือนการสรุปใจความสำคัญภาพรวมของภาพยนตร์ทั้งหมด

(2) <u>เพลงแบบเทิดทูนบางคุณลักษณะ</u> หมายถึง เพลงที่มีเนื้อหาชื่นชมเทิดทูนสิ่งใดหนึ่ง ซึ่งในที่นี้ปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่ เทิดทูนตัวละครชายที่อยู่ในฐานะผู้มีบุญคุณ และ ชาติ

ตัวอย่างของเพลงที่ถูกใช้ในการเทิดทูนแนวคิด ตัวละครบางลักษณะปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “แผ่นดินของเรา” (2519) เมื่ออาธำรงค์ สามีเก่าของภัคคินี (นางเอกผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมด้วยการหนีตามชู้รัก ดอกเตอร์หนุ่มจากฝรั่งเศส คู่หมั้นพี่สาว) ออกตามหาภัคคินี จนพบตัวที่โรงแรมราคาถูกที่เธอมาขายตัว เขาช่วยเธอออกมา และเดินมาส่งเธอที่บ้านหลังน้อยในสลัม พร้อมให้เงินเธอไว้ใช้ กล่าวชวนให้เธอกลับไปหาเขา และยกย่องเธอที่ยอมขายตัวเพื่อนำเงินมารักษาอาการป่วยของชู้รัก ภัคคินีซาบซึ้งน้ำใจของอาธำรงค์ยิ่งนัก เมื่อเขาเดินลับหลังจากเธอ เพลงยกย่องสรรเสริญความดีงามของอาธำรงค์ก็ดังขึ้น ดังนี้*“ความดีคนเรานี่ดีใด ดีน้ำใจที่ให้กับคนทั้งปวง อภัยรู้แต่ให้ไปไม่หวง เจ็บทรวงหน่วงใจให้รู้ทัน รู้กลืนกล้ำเลิศล้นความเป็นยอดคน ชื่น ชอบ ตอบผล ร้อยคน มีหนึ่งเท่านั้นเอย...”*

ในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้นนอกจากจะใช้กลยุทธ์ทางอุดมการณ์ผ่านเพลงเพื่อครอบงำแล้ว ยังเผยให้เห็นการทำงานร่วมกันระหว่าง “มิตรผู้อุปถัมภ์” (มิตรลวง) ที่ทำงานร่วมกับเครื่องมือในการเล่าเรื่องอย่างเพลง เพื่อเป็นแรงเสริมซึ่งกันและกันในการครอบงำทางอุดมการณ์อีกด้วย

6.2 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้: เพลงเพื่อปลุกเร้าให้สู้/ แสดงตัวตน

การใช้เพลงเพื่อการขัดขืน/ ต่อสู้ ในภาพยนตร์แนวขัดขืน/ ต่อสู้นั้น ผู้วิจัยพบเพลงที่ใช้ในการขัดขืน/ ต่อสู้ใน 2 ลักษณะได้แก่ เพลงแบบปลุกเร้าให้สู้ และเพลงแบบแสดงตัวตน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

(1) <u>เพลงแบบ “ปลุกเร้าให้สู้”</u> หมายถึง เพลงที่มีเนื้อหาให้กำลังใจตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมให้ทำการต่อสู้ต่ออำนาจที่ตัวละครต้องเผชิญ

ตัวอย่างของการใช้เพลงในการปลุกเร้าให้สู้ เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “ครูบ้านนอก” (2521) ภาพยนตร์ว่าด้วยเรื่องการอุทิศตนเป็นครูที่ช่วยพัฒนาชนบทที่ห่างไกลแห้งแล้งทางภาคอิสาน เพลงถูกนำมาใส่ในภาพยนตร์ โดยให้ตัวละครครู ผู้เป็นเพื่อน มาดีดกีตาร์ร้องเพลงหลังจากเสร็จการทำงานค่ำคืน ว่า *“..ค่ำลงมืดแล้วแว่วเสียงแคนแผ่วมา กล่อมขวัญบ้านนาหนุ่มสาว อย่าหมดหวังมีเพียงพอใจและพลังหยัดอยู่ นำทางสร้างถิ่นกำจร..”*

เพลงแบบปลุกเร้าให้สู้นี้มักจะพบในภาพยนตร์ที่ต่อสู้ในประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ โดยตัวละครผู้ขัดขืนต้องเผชิญกับศัตรูที่เป็นผู้มีอำนาจ อิทธิพล ในท้องที่นั้นๆ แต่ก็ยังเป็นศัตรูในระดับปัจเจก โดยที่เนื้อหาภาพยนตร์ไม่ได้มีการวิพากษ์วิจารณ์เลยไปถึงระดับโครงสร้าง

(2) <u>เพลงแบบ “แสดงตัวตน</u>” หมายถึง เพลงที่มีเนื้อหากล่าวถึงตัวตนของตัวละครที่ถูกอำนาจของสังคมกดทับ ในบางครั้งเนื้อหามีลักษณะปฏิเสธภาพเหมารวม (stereotype) ที่สังคมได้ประกอบสร้างความหมายให้แก่ผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม เพลงประเภทนี้มักจะพบในภาพยนตร์ที่ขัดขืน/ ต่อสู้ในประเด็นเชิงอัตลักษณ์

ตัวอย่างของเพลงที่ถูกใช้เพื่อแสดงตัวตน ปรากฏใน “สตรีเหล็ก” (2543) โดยเนื้อหาของเพลงเป็นการบรรยายความรู้สึกและเรียกร้องให้สังคมทำความเข้าใจในตัวตนที่แตกต่างทางเพศนี้เสียใหม่ ซึ่งเพลงถูกนำมาใช้ในเต้นรีวิวประกอบเพลงของเหล่าเพศที่สาม ผู้เข้าแข่งขันกีฬาระดับชาติ ในนามทีมวอลเลย์บอลชาย โดยมีเนื้อหาของเพลงดังนี้

“...มองไปเถอะ มองฉันถ้าอยากมอง บางคนแอบมองแล้วนินทา
มองตั้งแต่ปลายเท้า มันขึ้นมา ไม่เคยมองเห็นหัวใจ
สิ่งที่เป็นตัวฉันบังเอิญ มันไม่เป็นสิ่งที่เธอถูกใจ
ไม่ได้แปลว่าเลว แค่เรา อาจไม่เหมือนกัน
เปิดประตูที่ปิดตาย มองจากมุมฉันหน่อย
คนเราเกิดมาใครเลือกได้เอง เปิดใจเธอให้ยอมรับในสิ่งที่ฉันเป็น
ขอเพียงทำใจ ให้วางไว้ก็คงพอ
ไม่ต้องเกลียด ไม่รัก ไม่ว่าอะไร เพียงเธอเปิดใจไว้เป็นกลาง
เธอก็อาจมองเห็นว่าใจฉัน ไม่ต่างจากใจของเธอ
สิ่งที่เป็นตัวฉันบังเอิญ มันไม่เป็นสิ่งที่เธอถูกใจ
ไม่ได้แปลว่าเลว แค่เรา อาจไม่เหมือนกัน...”

จากตัวอย่างของเพลงที่ใช้ในการชี้นำความคิดของผู้ชมทั้งในภาพยนตร์แนวครอบงำ และภาพยนตร์แนวขัดขืน/ ต่อสู้ ที่ยกมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของเพลงในการทำหน้าที่เชิงอุดมการณ์ได้อย่างเข้มข้น ตรงไปตรงมา ชัดเจน มีลักษณะสรุป รวบรัดใจความ อย่างที่องค์ประกอบอื่นๆ ในภาพยนตร์ไม่สามารถทำได้ และเพลงนี้เองที่เป็นที่อยู่ของความคิดที่ผู้สร้างต้องการส่งไปให้ยังผู้ชม

7. ภาพและการตัดต่อ

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ 57 เรื่องผู้วิจัยพบว่า ภาพเป็นแหล่งที่ซุกซ่อนการทำงานของปฏิบัติการทางอุดมการณ์หลายอย่าง โดยทำงานร่วมกับเครื่องมือในการเล่าเรื่อง และภาพยังมีบทบาทหลักในปฏิบัติการทางอุดมการณ์ในการสร้างพื้นที่ที่ผสมความจริงกับความลวง ทว่าในที่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าภาพยังมีบทบาทที่สำคัญ ซึ่งปรากฏเฉพาะในภาพยนตร์ครอบงำ นั่นคือบทบาทในการลงโทษ

7.1 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ : การลงโทษผ่านภาพ

ภาพและการตัดต่อนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในภาพยนตร์ทุกเรื่อง ในงานวิจัยชิ้นนี้เมื่อผู้วิจัยทำการวิเคราะห์การประกอบสร้างภาพที่ส่งผลต่อการต่อสู้ ขัดขืนอำนาจของสังคมของผู้ขัดขืนฯ แล้ว ผู้วิจัยพบว่าภาพถูกใช้เพื่อสร้างคำว่า “ลงโทษ” ซึ่งเป็นสิ่งนามธรรมให้ประจักษ์ออกมาเป็นรูปธรรมได้อย่างชัดเจนที่สุด ภาพถูกใช้เพื่อชี้ให้เห็นถึงผลร้ายจากการต่อสู้ขัดขืนอำนาจของสังคม ว่าจะได้รับบทลงโทษอย่างไร

กลวิธีในการใช้ภาพเพื่อการลงโทษนี้กระทำโดยการขยายเวลาในการลงโทษตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการใช้เทคนิคการตัดต่อ โดยการทำให้เวลาในการลงโทษในโลกภาพยนตร์นั้นขยายยาวนานกว่าโลกจริง โดยการใช้ภาพสโลว์โมชั่นในขณะที่ตัวละครขัดขืนฯ ถูกลงโทษ หรือการตัดต่อภาพของการลงโทษตัวละครขัดขืนฉายซ้ำแล้วซ้ำอีก แล้วนำไปวางในตำแหน่งสำคัญของเรื่องอย่าง ในฉากเปิดและปิดภาพยนตร์

ตัวอย่างของการใช้ภาพเพื่อการลงโทษนี้ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “เขาชื่อกานต์” (2516) ภาพยนตร์เปิดเรื่องมาด้วยฉากมือปืนมาลอบยิงหมอกานต์ขณะกำลังเดินไปขึ้นเรือท่ามกลางฝนที่ตกลงมาอย่างกระหน่ำ ร่างหมอกานต์ถูกยิงหลายนัด ภาพร่างหมอกานต์ที่ถูกยิงจนเซล้มถูกขยายเวลาออกในภาพยนตร์เป็นภาพสโลว์ ร่างค่อยๆ ร่วงลงไปสู่พื้นน้ำเบื้องล่าง หลังจากนั้นภาพยนตร์จึงค่อยตัดไปที่งานเลี้ยงในงานแต่งของหมอกานต์และภรรยาอันเป็นจุดเริ่มต้นของ

เรื่องอย่างแท้จริง เรื่องดำเนินไปตามโครงเรื่องจนจบที่ฉากหมอกานต์ถูกลอบยิงอีกครั้ง แม้จะเปลี่ยนมุมมกล้องในการถ่าย แต่ก็ยังคงเป็นการสโลว์ภาพหมอกานต์ตอนโดนกระหน่ำยิง ร่างร่วงหลนสู่แม่น้ำเบื้องล่างอีกครั้ง

ลักษณะของการทำภาพสโลว์โมชั่นขณะที่ถูกทำร้ายนั้นนอกจากใช้กับตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมแล้ว ยังปรากฏการใช้ลักษณะดังกล่าวนี้ต่อมิตรที่ร่วมกันต่อสู้ของตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมด้วย เช่น ความตายของทนายทองดี ทองคำ ทนายหัวเอียงซ้าย ที่ช่วยว่าความเรื่องกรรมสิทธิ์ในที่ดินให้ครูสมศรีและชาวชุมชนแออัด โดยการตายของทนายถูกทำเป็นภาพสโลว์ มือปืนยิงกระสุนซ้ำ 2 นัด เข้าที่ร่างทนาย ร่างทนายเซไปตามแรงกระสุนอย่างทรมาน พิงกำแพงห้องที่ติดภาพโปสเตอร์การปฏิวัติ เป็นรูปคนถือปืน มือที่เปื้อนเลือดของทนายลูบผ่านภาพจนภาพเปรอะเปื้อนเลือดแดงฉาน ใน “ครูสมศรี” (2528) ทั้งนี้การลงโทษผู้ขัดขืนนั้นนอกจะปรากฏเป็นภาพร่างกายผู้ขัดขืนที่ถูกทำร้ายแล้ว ก็อาจจะเป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงเครื่องมือ/กำลังคน ที่จะใช้ในการลงโทษผผู้ขัดขืนก็ได้เช่นกัน เช่น การซูมภาพไปที่เหล่าอาวุธที่จะใช้ปราบปรามผู้ขัดขืน หรือภาพกำลังพลที่จะใช้ในการปราบปรามผู้ขัดขืนที่อยู่ในสภาพเตรียมพร้อมและมีจำนวนเข้ามาเสริมอย่างไม่ขาดสาย ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” (2518)

จากลักษณะของการใช้ภาพเพื่อการลงโทษข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการแสดงให้เห็นการทำงานร่วมกันระหว่างกลไกทางอุดมการณ์ (ideological apparatus) และ กลไกด้านการปราบปรามหรือการใช้ความรุนแรง (repressive apparatus) ดังที่กรัมชีเห็นว่ากลไกทั้งสองเป็นสิ่งที่ไม่เคยแยกออกจากกันอย่างสิ้นเชิง ซึ่งในที่นี้ภาพยนตร์ทำหน้าที่หลักคือการเป็นกลไกในการครอบงำทางอุดมการณ์ควบคู่ไปกับกระบวนการใช้ความรุนแรงซึ่งอยู่อีกด้านบนเหรียญเดียวกันผ่านภาพที่มีสื่อความหมายถึงการลงโทษผู้ที่ขัดขืน/ ต่อต้านอำนาจของสังคม

8. **บทสนทนา**

การพิจารณาบทสนทนาในงานวิจัยชิ้นนี้จะพิจารณาเฉพาะบทสนทนาที่ส่งผลต่อการต่อสู้หรือขัดขืนอำนาจของสังคม เป็นคำพูดที่แสดงให้เห็นถึงการโต้แย้ง คัดค้าน หรือยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลักที่ทำการครอบงำตัวละคร ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม โดยคำพูดดังกล่าวสามารถเกิดได้ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ เป็นคำพูดจากตัวละครขัดขืนเอง หรือ เป็นคำพูดจากตัวละครอื่นๆ ที่ผู้ขัดขืนมีปฏิสัมพันธ์ด้วย โดยกลวิธีของบทสนทนาเพื่อรักษาอุดมการณ์หลักในภาพยนตร์ครอบงำ และ กลวิธีของบทสนทนาเพื่อขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคมในภาพยนตร์ขัดขืน / ต่อสู้ มีความแตกต่างกันดังนี้

8.1 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ : บทสนทนาเพื่อการครอบงำ

การใช้บทสนทนาเพื่อการครอบงำ หมายถึง คำพูดที่มีลักษณะให้ผู้ขัดขืนหยุด ล้มเลิก การขัดขืน หรือต่อสู้ต่ออำนาจของสังคมในลักษณะใด ลักษณะหนึ่งเสีย โดยเห็นว่าการขัดขืนนั้นๆ ไม่ส่งผลดีต่อผู้ขัดขืน คนรอบตัว หรือสังคม แต่อย่างใด

ใน “การใช้บทสนทนาเพื่อการครอบงำอุดมการณ์หลัก” นั้น ลักษณะคำพูดจะมีลักษณะสั้นๆ ไม่ใคร่มีเหตุผลประกอบอย่างชัดเจน หากมีเหตุผลประกอบก็เป็นเรื่องความเป็นห่วงใยในสวัสดิภาพ , การอ้างถึงสิ่งที่เคยปฏิบัติต่อๆ กันมา, การอ้างถึงสิ่งที่คนส่วนใหญ่ประพฤติปฏิบัติกัน , บ้างเป็นลักษณะของการมองตนเองว่าต่ำต้อยกว่าผู้อื่น, หรือเป็นการคาดเดาว่าการขัดขืน/ต่อสู้อำนาจของผู้ขัดขืนฯ ว่าสู้ต่อไปก็ประสบความพ่ายแพ้ ไม่สำเร็จอย่างที่ผู้ขัดขืนฯ คาดหวังไว้ โดยในสถานการณ์แวดล้อมในการใช้นั้นมักจะปรากฏในบทสนทนาในชีวิตประจำวัน มีลักษณะเป็นสถานการณ์ที่ตัวละครรำพึง รำพัน หรือคุยกันไปเรื่อยๆ มากกว่าที่จะเป็นการพูดถึงเรื่องการต่อสู้อย่างจริงจัง และผู้พูดนั้น เป็นมิตรในลักษณะ “มิตรที่ให้ยอมจำนน” ต่อการต่อสู้

ตัวอย่างการใช้บทสนทนาเพื่อการครอบงำทางอุดมการณ์ของตัวละคร เช่น ใน “เขาชื่อกานต์” (2516) หมวดนายตำรวจเพื่อนหมอกานต์ พยายามเตือนหมอกานต์ เรื่องที่เขาถูกนายอำเภอไม่ชอบหน้าอยู่ แต่หมอกานต์พยายามปฏิเสธว่าเขากับนายอำเภอไม่ได้เป็นศัตรูกัน หมวด: *“หมอน่าอย่าทำเป็นไร้เดียงสาหน่อยเลย คนแข็งเกินไปอยู่ไม่ได้หรอก คนที่เขาใหญ่โตกว่าเรา เราก็อ่อนข้อกับเขาบ้าง ที่ผมเรียนน่ะก็เพราะผมรักหมอจริงๆ ไม่งั้นก็ไม่พูดหรอก”* หรือใน “เทพธิดาโรงแรม” (2517) มาลี ผู้หญิงค้าบริการตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมปรับทุกข์กับโกเล็กบ๋อยประจำโรงแรมว่าหลังจากเรียนตัดเย็บเสื้อผ้าจบ เธอคิดจะแต่งงานและเลิกอาชีพนี้เสีย โกเล็กเตือนว่าวันหนึ่งชายคนรักจะต้องรู้ในที่สุดว่าเธอเป็นอะไรมาก่อน เขาพยายามรั้งมาลีให้เลือกเส้นทางเดินนี้ต่อ จึงเตือนมาลีด้วยน้ำเสียงราบเรียบ ว่า โกเล็ก: *“วันหนึ่ง เขาก็จะต้องรู้ เชื่อโกเล็กเถอะ อย่างมาลี อย่างโกเล็กนี่ มันหนีไม่พ้นโรงแรมหรอก”*

8.2 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ : บทสนทนาเพื่อการขัดขืน/ ต่อสู้

คำพูดเพื่อการขัดขืน หมายถึง คำพูดที่สื่อความหมายถึงการไม่ยอมจำนน การคัดค้าน หรือตีแผ่ความจริงของกลไกการทำงานของการครอบงำอุดมการณ์ เพื่อให้ผู้คนที่ถูกครอบงำจากอุดมการณ์หลักตาสว่าง

ในการใช้บทสนทนาเพื่อการขัดขืนอุดมการณ์หลัก ลักษณะคำพูดจะมีลักษณะยาว เสมือนเป็นการปราศรัย มีการบอกที่มาที่ไป อธิบายว่าอะไรคือการเอาเปรียบ ครอบงำ ใครคือผู้ที่เอาเปรียบ ครอบงำ และใคร คือผู้ที่ถูกเอาเปรียบ ครอบงำ อ้างหลักการบางอย่าง ต่อมาอาจมีการบอกถึงหนทาง วิธีการในการหลุดพ้นจากการเอาเปรียบ ครอบงำนั้น และคำพูดในลักษณะปลุกระดมให้ลุกขึ้นต่อสู้ ซึ่งลักษณพูดดังกล่าวที่พบในภาพยนตร์มีความสอดคล้องกับแนวคิดของององ์ซาร์ตในเรื่องลักษณะถ้อยคำที่มีอุดมการณ์นั้นจะต้องมีลักษณะที่สมเหตุผล (Rationalisation) และเป็นระบบ (Systematisation) (กาญจนา แก้วเทพ, 1993, น.37)

ในด้านสถานการณ์แวดล้อมในการใช้ พบว่ามักเป็นการพูดในที่กึ่งสาธารณะ ในลักษณะของการประชุมที่เปิดโอกาสให้ตัวละครได้สื่อสารยาวๆ เช่น การประชุม การขึ้นเวที การอยู่ในวงสัมมนา เป็นต้น และผู้พูดนั้นมักเป็นตัวละครนำผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม หรือไม่ก็อยู่ในฐานะของผู้มีความรู้ มีอำนาจที่จะทำให้การพูดนั้นมีน้ำหนัก น่าเชื่อถือ ควรค่าแก่การรับฟัง

การใช้บทสนทนาเพื่อการขัดขืน/ ต่อสู้อุดมการณ์หลัก ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้นั้นมักปรากฏในภาพยนตร์ซึ่งเป็นเรื่องของการต่อสู้ระหว่างชนชั้นล่างเกษตรกร, กรรมกร ต่อนายทุน ดังตัวอย่างต่อไปนี้ ในภาพยนตร์เรื่อง “หนองหมาว้อ” (2522) ครูดาว ผู้ขัดขืนฯ ชนชั้นกลางที่อุทิศตนมาช่วยชาวบ้านในการต่อสู้กับพ่อค้าคนกลางที่กดราคาข้าว พยายามโน้มน้าวให้ชาวบ้านเลิกขายข้าวให้กับพ่อค้าคนกลางที่กดราคา ดังนี้

> “..ที่ดาวจะพูดกับพวกเรา ไม่ใช่คำแนะนำ นั่นคือ ความชอบธรรมที่ควรจะเกิดขึ้นกับพวกเราตั้งนานแล้ว (สิ่งที่นายทุนเอาเปรียบ) นั่นเป็นสิ่งทีน่าเกลียดและไม่ถูกต้อง ถ้าเราไม่ขายข้าวให้นายสมบูรณ์ เพราะนายสมบูรณ์เอาเปรียบพวกเรามากเหลือเกิน เอาเปรียบพวกเราจนไม่มีข้าว ไม่มีอาหาร ซะจนเราแทบจะไม่มีชีวิตปลูกข้าวให้เขาร่ำรวยได้อีกต่อไป ดีใจที่ได้มาอยู่ที่นี่ เพราะดาวได้มีโอกาสใกล้ชิดกับผู้ที่มีบุญคุณกับคนทั้งประเทศกิน แต่กลับเป็นกลุ่มที่ยากจนที่สุด ทางที่ดี ดาวคิดว่า เราควรจะหาคนซื้อที่ให้ราคาเป็นธรรมกว่านี้”

ในภาพยนตร์เรื่อง “เทพธิดาโรงงาน” (2525) อ้อยสาวโรงงานทอผ้าที่ถูกส่งไปเป็นตัวแทนประกวดเทพีฝ้ายที่ประเทศญี่ปุ่น เลือกที่จะแฉความจริงที่นายจ้างเอาเปรียบในวันเปิดตัวเธอในฐานะนางงาม หลังเสียใจกับความตายของป้าจัน คนงานในโรงงานที่ทำงานให้โรงงานมา 20 ปีที่ตายเพราะโรควัณโรค เนื่องจากสภาพโรงงานที่ไม่ถูกสุขลักษณะ โดยที่โรงงานไม่เหลียวแล

“พี่น้อง ผู้ใช้แรงงานที่รักนับถือ เห็นไหม (ชี้ไปที่ป้ายด้านหลัง) ท่านยกย่องดิฉันด้วยเกียรติยศสูงสุด.. ดิฉัน นาวสาวฉันทนา หรืออีอ้อย กำลังสร้างชื่อเสียง ความมั่งคั่งให้โรงานแห่งนี้ แต่ขอถามโรงงานนี้ได้ให้อะไร แก่พวกเราบ้าง...จำได้ไหมคะป้าจันเทพธิดาโรงงานของเรา ป้าจันทำงานให้โรงงานแห่งนี้มา 20 ปี แกป่วยเป็นวัณโรค นอกจากไม่มีการส่งตัวไปรักษาแล้ว ยังถูกไล่ให้ไปอยู่ภายนอกโรงงานเพื่อไม่ให้คนงานติดวัณโรคจากแก...ก่อนตาย ป้าจันของเรา เพิ่งเข้าใจตำแหน่งเทพธิดาที่แกได้ก็คือรางวัลความเป็นทาสรับใช้ แบบอย่างของความเป็นทาสที่นายจ้างทุกคนต้องการให้พวกเราเอาตาม”

หรือในภาพยนตร์เรื่อง “ทองปาน” (2518) ในฉากการสัมมนาเรื่องผลกระทบของการสร้างเขื่อน ภาพยนตร์ได้ปล่อยให้นักวิชาการวิพากษ์วิจารณ์ผลกระทบจากการสร้างเขื่อนและนโยบายในการพัฒนาของไทย เช่น ส.ศิวรักษ์ ที่วิจารณ์การพัฒนาแบบเดินตามก้นฝรั่ง สร้างเขื่อนเพื่อให้คนกรุงใช้ไฟ เมืองทั้งจังหวัดจะจมน้ำ ชาวบ้านพลัดที่นา คาที่อยู่ ปลาบึกจะสูญพันธ์ ซึ่งคนกรุงก็ไม่สนใจ เพราะถือว่าไม่มีมูลค่าทางเศรษฐกิจ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5
ความสัมพันธ์: ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ในบทความสัมพันธ์ ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผู้วิจัยตอบโจทย์การวิจัยในประเด็น ความสัมพันธ์ ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ โดยพิจารณาความสัมพันธ์ใน 2 ระดับ ระดับแรกเป็นความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม และระดับที่สองเป็นความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับตัวละครอื่นๆ ว่า ใครคือมิตร และใครคือศัตรูของผู้ขัดขืน คำถามเหล่านี้ ได้แก่

1. ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมถูกประกอบสร้างจากภาพยนตร์ให้มีความสัมพันธ์อย่างไรกับสังคม
2. ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมถูกประกอบสร้างจากภาพยนตร์ให้มีความสัมพันธ์กับคนอื่นๆ อย่างไร
   2.1 ใครคือมิตรของผู้ขัดขืน
   2.2 ใครคือศัตรูของผู้ขัดขืน

1. ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม

การจะตอบคำถามในข้อนี้นั้น ผู้วิจัยใช้กรอบในการวิเคราะห์ว่าการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์นั้นได้สร้างจุดยืนของผู้ขัดขืนให้เป็นบุคคลที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมที่สามารถนำมาผนวกรวม (include) ไว้ในสังคมได้ หรือเป็นบุคคลที่เป็นอันตรายต่อสังคม ที่ต้องจำแนกแยกแยะออกไป (exclude) จากสังคม

ในที่นี้ผู้วิจัยพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคมจากการทำหน้าที่ของผู้ขัดขืนต่อครอบครัวซึ่งเป็นหน่วยระดับเล็ก และการทำหน้าที่ของผู้ขัดขืนต่อสังคมซึ่งเป็นหน่วยระดับใหญ่

โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1.1 หน้าที่ต่อครอบครัว หรือการประพฤติตนต่อครอบครัว ซึ่งอาจเป็น พ่อ แม่ สามีภรรยา หรือลูก ว่า ได้ดูแลสมาชิกในครอบครัวเป็นอย่างดี ค้ำจุนทางด้านทรัพยากรต่างๆ ให้ความรัก ความอบอุ่น หรือ เป็นไปในทิศทางตรงกันข้าม

1.2 หน้าที่ต่อสังคม พิจารณาจากลักษณะงาน อาชีพ และคุณลักษณะส่วนบุคคล ว่ามีลักษณะที่ฝ่าฝืนจารีตกฎหมายของสังคม คุณสมบัติเข้าข่ายการเพิ่มผลผลิตให้แก่สังคม และมีลักษณะที่เอื้อเฟื้อมีน้ำใจต่อสมาชิกคนอื่นๆ ของสังคมหรือไม่ หรือเป็นไปในทิศทางตรงกันข้าม

สามารถสรุปเกณฑ์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม ได้ดังนี้

ตารางที่ 5-1 : เกณฑ์ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม

	คุณลักษณะทางบวกที่ถูกประกอบสร้างว่าสามารถนำผนวกรวม (include) ไว้ในสังคม	**คุณสมบัติทางลบที่ถูกประกอบสร้างว่าควรถูกจำแนกแยกแยะออกไป (exclude)**
การทำหน้าที่ระดับครอบครัว	การประพฤติตนต่อครอบครัว ซึ่งอาจเป็น พ่อ แม่ สามีภรรยา หรือลูก ว่า ได้ดูแลสมาชิกในครอบครัวเป็นอย่างดี ค้ำจุนทางด้านทรัพยากรต่างๆ ให้ความรัก ความอบอุ่น	การประพฤติตนไม่ดีต่อครอบครัว ซึ่งอาจเป็น พ่อ แม่ สามีภรรยา หรือลูก แสดงออกโดยการทุบตี ด่าทอ ทำร้าย ปล่อยทิ้งไว้ ไม่ให้ความรัก ความอบอุ่น
การทำหน้าที่ระดับสังคม	(1) การประกอบอาชีพสุจริต/ไม่ผิดกฎหมาย จารีตของสังคม	(1)การประกอบอาชีพทุจริต/ผิดกฎหมาย จารีตของสังคม
	(2) คุณสมบัติทางด้านการเพิ่มผลิตให้กับสังคม ได้แก่ (2.1) มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ (2.2) มีความขยัน	(2) คุณสมบัติทางด้านลบต่อการเพิ่มผลิตให้กับสังคม ได้แก่ (2.1) ความขี้เกียจ (2.2) ความโลภ (ต่อทรัพย์สินผู้อื่น)

ตารางที่ 5-1 (ต่อ): เกณฑ์ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม

	คุณลักษณะทางบวกที่ถูกประกอบสร้างว่าสามารถนำผนวกรวม (include) ไว้ในสังคม	**คุณสมบัติทางลบที่ถูกประกอบสร้างว่าควรถูกจำแนกแยกแยะออกไป (exclude)**
	(3) ความมีน้ำใจเอื้อเฟื้อ เผื่อแผ่ต่อสมาชิกคนอื่นๆ ของสังคม ได้แก่ (3.1) การปฏิบัติดีต่อคนที่อ่อนแอกว่า เช่น ให้ความช่วยเหลือ (3.2) ความมีน้ำใจ	(3) ลักษณะอันเป็นโทษต่อส่วนรวม (3.1) การปฏิบัติไม่ดีต่อคนที่อ่อนแอ เช่น รังแก ด่าทอ ทุบตี กว่า (3.2) การมีพฤติกรรมทางเพศแบบต้องห้าม (Taboo) (3.3) การมีลักษณะอาชญากรและการทำผิดกฎหมาย เช่น ปล้น ฆ่า ข่มขืน ฯลฯ

จากเกณฑ์ดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัย ได้นำมาใช้ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง โดยพบผลการศึกษา ดังนี้

1.1 ภาพรวมความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนฯ กับสังคม จำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

จากเกณฑ์ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคมข้างต้น ผู้วิจัยนำมาวางทาบกับภาพยนตร์ที่ได้จัดกลุ่มไว้ตามตัวแปรมุมมอง ได้แก่ มุมมองอุดมการณ์หลัก, มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน และตัวแปรประเด็นในการต่อสู้ ได้แก่ ประเด็นการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจและประเด็นเชิงอัตลักษณ์ พบผลการศึกษา ดังนี้

ตารางที่ 5-2 : คุณลักษณะของผู้ขัดขืนในด้านความสัมพันธ์ต่อสังคม

ตัวแปร		ครอบครัว		สังคม	
		ผนวกรวม (include)	จำแนกแยกแยะ (exclude)	ผนวกรวม (include)	จำแนกแยกแยะ (exclude)
มุมมอง	มุมมองอุดมการณ์หลัก	18	4	26	12
	มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน	17	1	24	4
	รวม	35	5	50	16
ประเด็นในการต่อสู้	ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ	15	0	19	1
	ประเด็นเชิงอัตลักษณ์	20	5	31	15
	รวม	35	5	50	16

ในภาพรวมผู้ขัดขืนฯ ส่วนใหญ่มีคุณลักษณะในด้านความสัมพันธ์ต่อครอบครัวในลักษณะที่สามารถนำมาผนวกรวมเข้ากับสังคมได้ กล่าวคือมีการปฏิบัติที่ดีในฐานะสมาชิกคนหนึ่งในครอบครัว และเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของผู้ขัดขืนต่อสังคมแล้วพบว่าผู้ขัดขืนส่วนใหญ่มีคุณสมบัติในลักษณะที่สามารถนำมาผนวกรวมเข้ากับสังคมได้ กล่าวคือ ประกอบอาชีพสุจริต มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ ขยัน มีน้ำใจ และมีลักษณะการปฏิบัติต่อคนอ่อนแอเป็นอย่างดี

เมื่อพิจารณาจำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน พบว่าตัวละครส่วนใหญ่ของทั้ง 2 มุมมองมีคุณสมบัติอันสามารถผนวกรวมกับสังคมได้เป็นอย่างดี ทั้งในระดับครอบครัว และระดับสังคม

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ในแง่ของการประกอบสร้างบุคลิกตัวละครนั้น ตัวละครผู้ขัดขืนฯ ไม่ได้ถูกประกอบสร้างให้เป็น “ตัวร้าย” แต่อย่างใด เพราะยังมีคุณสมบัติในทางบวก จึงน่าจะเป็นตัวเอก และเมื่อมองในแง่ของอำนาจของสังคมที่เข้าไปจัดการต่อผู้ขัดขืน

อำนาจของสังคมผ่านการประกอบสร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์แล้ว ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมมิใช่บุคคลที่ถูกจำแนกแยกแยะ (exclude) ออกไปอย่างสิ้นเชิง แต่ตัวละครขัดขืนฯ กลับถูกประกอบสร้างให้ด้านหนึ่งมีคุณลักษณะที่ต้องถูกจำแนกแยกแยะออกไป (exclude) และด้านหนึ่งมีคุณสมบัติที่สามารถนำมาผนวกรวม (include) เข้ากับสังคม และวิธีการที่อำนาจของสังคมเข้าไปจัดการกับตัวละครขัดขืนเหล่านี้ ผ่านตอนจบ ก็คือการจำแนกแยกแยะคุณสมบัติที่ไม่ต้องการนี้ออกไปเสีย แล้วนำตัวละครผู้ขัดขืนกลับมารวมอยู่ในสังคมใหม่ ผ่านตอนจบแบบ “กลับใจ”

ประเด็นที่น่าสนใจคือคุณลักษณะที่ควรจำแนกแยกแยะออกไปทั้งในระดับครอบครัวและระดับสังคมนั้น มักจะปรากฏในภาพยนตร์มุมมองอุดมการณ์หลัก มากกว่ามุมมองอุดมการณ์ ขัดขืน และปรากฏในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นเชิงอัตลักษณ์มากกว่าประเด็นเชิงเศรษฐกิจ

การที่พบคุณลักษณะที่ควรจำแนกแยกแยะออกไปทั้งในระดับครอบครัวและระดับสังคมในมุมมองอุดมการณ์หลักมากกว่านั้นแสดงให้เห็นว่าการประกอบสร้างคุณลักษณะของตัวละครให้มีลักษณะที่ควรถูกจำแนกแยกแยะออกไปจากสังคมผ่านความประพฤติในทางลบต่อสถาบันครอบครัวและสังคม นับเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ผู้สร้างจากมุมมองอุดมการณ์หลักใช้ในการจัดการกับ “ความเป็นผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม” ก่อนที่จะนำเครื่องมือนี้ไปผนวกกับตอนจบที่เป็นการลงโทษตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม

ส่วนการที่ภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ซึ่งพบลักษณะของตัวละครที่ควรจำแนกแยกแยะออกไปทั้งในระดับครอบครัวและระดับสังคมมากกว่านั้นอาจเป็นไปได้ว่าลักษณะเนื้อเรื่องที่พุ่งความสนใจไปที่บุคลิกตัวละครนั้นเปิดโอกาสให้ผู้สร้างได้ประกอบสร้างบุคลิกของตัวละครได้อย่างเสรีกว่าประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจที่ตัวละครผู้ขัดขืนฯ ซึ่งเป็นคนชั้นล่างอยู่ในฐานะผู้ถูกกระทำที่เผชิญปัญหาเชิงโครงสร้าง และหากเป็นตัวละครขัดขืนที่เป็นชนชั้นกลางที่เข้าช่วยชนชั้นล่างต่อสู้นั้นก็ย่อมถูกประกอบสร้างให้บุคลิกลักษณะในทางบวกหรือคุณสมบัติที่นำมาผนวกรวมอยู่แล้ว เนื่องจากภาพยนตร์ถูกสร้างจากจุดยืนของผู้สร้างที่เป็นชนชั้นกลาง และหากมองจากแนวคิดของกรัมชีแล้ว ชนชั้นกลางกำลังทำงานผ่านสื่อภาพยนตร์เพื่อสถาปนาอำนาจของชนชั้นตนในพื้นที่ของสื่อภาพยนตร์ เพื่อแสดงให้เห็นว่าการต่อสู้ของชนชั้นล่างนั้นจำเป็นที่จะต้องมีชนชั้นกลางเข้ามามีบทบาทในการร่วมต่อสู้ด้วย

1.2 คุณลักษณะความสัมพันธ์ทางบวกระหว่างผู้ขัดขืนฯ กับสังคม

เมื่อพิจารณาเฉพาะคุณลักษณะความสัมพันธ์ทางบวกระหว่างผู้ขัดขืนฯ กับสังคม หรือคุณสมบัติที่แสดงว่าสามารถนำมาผนวกรวม (include) ไว้ในสังคมได้นั้น พบผลการศึกษาดังนี้

ตารางที่ 5-3 : ลักษณะความสัมพันธ์ทางบวกระหว่างผู้ขัดขืน กับสังคม

ตัวแปร		**หน้าที่ระดับครอบครัว**	**หน้าที่ระดับสังคม**				
		การปฏิบัติดีต่อครอบครัว	**อาชีพสุจริต ไม่ผิดจารีต**	**มุ่งมั่นในวิชาชีพ**	**ขยัน**	**การปฏิบัติดีต่อคนอ่อนแอกว่า**	**มีน้ำใจ**
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	18	23	26	23	21	27
	อุดมการณ์ขัดขืน	17	24	18	20	17	22
	รวม	35	47	44	43	38	49
ประเด็นในการต่อสู้	ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ	15	19	19	19	17	18
	ประเด็นเชิงอัตลักษณ์	20	28	25	24	21	31
	รวม	35	47	44	43	38	49

จากตารางข้างต้น ในภาพรวมพบว่าคุณสมบติในด้านความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคมนั้นสามารถจำแนกได้ออกเป็นคุณสมบัติกลุ่มที่พบในระดับมาก และคุณสมบัติกลุ่มที่พบในระดับปานกลาง ดังนี้

(1) คุณสมบัติกลุ่มที่พบมาก เรียงลำดับจากมากไปน้อย ได้แก่ ความมีน้ำใจ, การประกอบอาชีพสุจริต ไม่ผิดจารีต, ความมุ่งมั่นในวิชาชีพ และ ความขยัน

(2) คุณสมบัติกลุ่มที่พบปานกลาง ได้แก่ การปฏิบัติดีต่อคนอ่อนแอกว่า และ การปฏิบัติดีต่อครอบครัว

เมื่อพิจารณาจำแนกตามมุมมองพบว่าคุณสมบัติทางบวกที่พบในมุมมองอุดมการณ์หลักและมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนมีความแตกต่างกันตรงคุณสมบัติที่พบมากที่สุด ในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก คุณสมบัติที่พบมากที่สุด คือ ความมีน้ำใจ ขณะที่ในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน คุณสมบัติที่พบมากที่สุด เป็นคุณสมบัติเรื่องการประกอบอาชีพสุจริต ไม่ผิดจารีต

ขณะที่เมื่อพิจารณาจำแนกตามประเด็นในการต่อสู้พบว่าคุณสมบัติทางบวกที่พบในประเด็นการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ ที่พบมากที่สุด มีถึง 3 คุณลักษณะ ได้แก่ การประกอบอาชีพสุจริต ไม่ผิดจารีต, ความมุ่งมั่นในวิชาชีพ และความขยัน ขณะที่ในประเด็นต่อสู้เชิงอัตลักษณ์เป็นคุณลักษณะ ด้านความมีน้ำใจ

จากข้อมูลข้างต้น แสดงให้เห็นการทำงานของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology) ที่ทำงานสนับสนุนอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology) ที่สำคัญซึ่งผู้สร้างไม่ว่าจะมาจากฝั่งมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน นิยมนำมาใช้ในการประกอบคุณลักษณะให้แก่ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม 3 อุดมการณ์ ได้แก่ “อุดมการณ์เรื่องความมีน้ำใจ” รองลงมาได้แก่ “อุดมการณ์เรื่องการประกอบอาชีพอย่างสุจริต” และ“อุดมการณ์เรื่องความมุ่งมั่นในอาชีพ” ซึ่งทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์ที่สำคัญในสังคมไทยที่ถูกหยิบขึ้นมาทอเป็นตาข่ายเพื่อสนับสนุนการต่อสู้ของผู้ขัดขืนฯ แต่การถักทอนั้นก็ขึ้นอยู่กับว่าถูกทอให้รับใช้ฝั่งไหนระหว่างอุดการณ์หลัก เช่น เมื่อเป็นคนมีน้ำใจกตัญญู ก็ควรกลับใจ เลิกเป็นอันธพาล / โสเภณีเสีย สังคมยังให้โอกาส” หรือในอุดมการณ์ต่อต้านขัดขืน เช่น เราเพศที่สามก็เป็นคนมีน้ำใจกับคนอื่นๆ เรามีคุณค่า ศักดิ์ศรีตัวตน ไม่ต่างไปจากคนอื่นๆ ของสังคม

นอกจากนี้เมื่อพิจารณาลงไปในรายละเอียดแล้วจะพบว่าอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology) ถูกนำมาใช้เพื่อสนับสนุนการทำงานของอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้น (Class Ideology) ในแต่ละกลุ่มประเภทของผู้ขัดขืน จะมีความเน้นย้ำต่างกันออกไป เช่น หากเป็นโสเภณี อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นที่จะถูก

มาสนับสนุนการต่อสู้ คือ อุดมการณ์ความกตัญญู อุดมการณ์ความมีน้ำใจ แต่หากเป็นชนชั้นล่าง อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นที่จะถูกนำมาสนับสนุนการต่อสู้ ได้แก่ อุดมการณ์ความขยัน ความมุ่งมั่นในวิชาชีพ และอุดมการณ์ในการประกอบอาชีพสุจริต

2. ความสัมพันธ์ของผู้ขัดขืนกับคนอื่น ๆ ในสังคม

ในที่นี้จะแบ่งการนำเสนอความสัมพันธ์ของผู้ขัดขืนกับคนอื่นๆ ในสังคม ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ 2.1 ความสัมพันธ์แบบมิตร และ 2.2 ความสัมพันธ์แบบศัตรู โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 มิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์

ในการนำเสนอหัวข้อมิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์มีหัวข้อหลักในการนำเสนอดังนี้ 2.1.1) ภาพรวมของมิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์ 2.1.2) นิยามของมิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์ 2.1.3) ลักษณะมิตรของผู้ขัดขืนจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

2.1.1 <u>ภาพรวมของมิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์</u>

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัย พบลักษณะของมิตรของตัวละครนำซึ่งเป็นผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม จำนวน 12 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5-4 : ลักษณะมิตรที่พบในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

ลักษณะมิตรที่พบ	จำนวน (เรื่อง)
1. มิตรที่ส่งเสริมการต่อสู้	49
2. มิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก	25
3. มิตรที่รอความช่วยเหลือจากผู้ขัดขืน	22
4. มิตรแท้ช่วยดูแลแต่ไร้อุดมการณ์ต่อสู้	17
5. มิตรที่กลายมาเป็นศัตรู	13
6. มิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืน	11
7. มิตรผู้อุปถัมภ์	9

ตารางที่ 5-4 (ต่อ): ลักษณะมิตรที่พบในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

ลักษณะมิตรที่พบ	จำนวน (เรื่อง)
8. มิตรที่กดขี่	8
9. มิตรในฝ่ายตรงข้าม	7
10. มิตรที่เป็นอุปสรรค	6
11. มิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย	4
12. มิตรที่มาเอาเปรียบ	4
13. มิตรที่ถูกคนอื่นทำร้าย	4

จากตารางข้างต้น ในภาพรวมแสดงให้เห็นว่ามิตรสำหรับผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์นั้นถูกประกอบสร้างให้มีหลากหลายประเภท และในความหลากหลายประเภทนั้นมีทั้งมิตรจริง คือ มิตรที่ช่วยการต่อสู้ และมิตรที่คอยสะกัด ไม่ให้การต่อสู้นั้นไปถึงเป้าหมายได้ ข้อค้นพบเช่นนี้ช่วยขยายแนวคิดเรื่อง “มิตร” ในกรอบการวิเคราะห์ของกรีมาส(Algirdas Julius Greimas) ในการวิเคราะห์ตัวละครที่เป็น Helper ซึ่งถูกใช้ในความหมายว่าเป็นตัวละครที่เข้ามาช่วยตัวเอกในการได้มาซึ่งอะไรบางสิ่งบางอย่าง ซึ่งในที่นี้คือ ผู้ขัดขืน/ ต่อต้านอำนาจของสังคม กับการได้มาซึ่งชัยชนะในการต่อสู้ ว่าตัวละคร “มิตร” นั้น ไม่ได้มีหน้าที่ในการช่วยเหลือตัวละครเอกแต่เพียงอย่างเดียว หลายครั้งมิตรมาเพื่อบั่นทอนการต่อสู้ของตัวละครเอกผู้ขัดขืนไม่ให้ดำเนินไปถึงเป้าหมายได้

ทั้งนี้สามารถแบ่งกลุ่มของมิตรได้ออกเป็น

(1) กลุ่มมิตรที่ช่วยในการต่อสู้ ได้แก่ ประเภทมิตรที่สนับสนุนการต่อสู้, มิตรแท้ช่วยดูแล แต่ไร้อุดมการณ์ต่อสู้ และมิตรในฝ่ายตรงข้าม

(2) กลุ่มมิตรที่บั่นทอนการขัดขืน/ต่อสู้ ได้แก่ ประเภทมิตรที่กลายมาเป็นศัตรู, มิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืนฯ, มิตรที่กดขี่ และมิตรที่เป็นอุปสรรค

(3) กลุ่มมิตรลวง (ที่คอยทำงานสนับสนุนอุดมการณ์หลัก) ได้แก่ ประเภทมิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก และมิตรผู้อุปถัมภ์

(4) อื่นๆ ได้แก่ มิตรที่รอความช่วยเหลือจากผู้ขัดขืน, มิตรที่ถูกคนอื่นทำร้าย และมิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย

จำนวนตัวเลขของมิตรที่พบมากในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษา 2 อันดับแรก อันได้แก่ มิตรที่ส่งเสริมการต่อสู้ และมิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก จึงเป็นตัวเลขที่สะท้อนให้เห็นถึงการทำงานของมิตรในภาพยนตร์ว่ามิได้ทำหน้าที่ส่งเสริมการขัดขืนต่อสู้อำนาจของสังคมของตัวละครอย่างเดียว ที่มาทำหน้าที่ทั้งส่งเสริม และบั่นทอนการต่อสู้

2.1.2 นิยามมิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง สามารถสรุปมิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งหมดได้ ดังนี้

(1) กลุ่มมิตรที่ช่วยในการต่อสู้ ประกอบด้วย มิตรที่ส่นับสนุนการต่อสู้, มิตรแท้ช่วยดูแลแต่ไร้อุดมการณ์ต่อสู้ และมิตรในฝ่ายตรงข้าม

(1.1) มิตรที่ส่งเสริมการต่อสู้ หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรที่เข้าใจในเจตนารมณ์ในการต่อสู้ของผู้ขัดขืน และเข้าร่วมในการต่อสู้ หรือสนับสนุนให้การต่อสู้นั้นๆ ดำเนินไป มี 2 ลักษณะ คืออาจเป็น มิตรที่อยู่ในสภาวะไม่ต่างจากผู้ขัดขืน หรืออยู่ในชนชั้นเดียวกัน เช่น เป็นคนขับแท็กซี่เหมือนกัน ใน “ทองพูนโคกโพ ราษฎรนเต็มขั้น” (2520), เป็นกรรมกรเหมือนกัน ใน “ประชาชนนอก” (2521), เป็นเพศที่สามเหมือนกัน ใน “สตรีเหล็ก” (2543), เป็นโสเภณีเหมือนกัน ใน “แม้เลือกเกิดได้” (2525) หรือ เป็น มิตรที่ไม่ได้อยู่ในสภาวะเดียวกัน หรืออยู่ในชนชั้นเดียวกัน แต่สนับสนุนการต่อสู้ ซึ่งเป็นมิตรที่ไม่ได้รับการการกดขี่หรืออยู่ในชนชั้นเดียวกับผู้ขัดขืน แต่สนับสนุนให้การขัดขืน/ ต่อสู้ นั้นประสบความสำเร็จ หรือได้รับความเป็นธรรมในที่สุด เช่น นักวิชาการช่วยชาวบ้านต่อสู้ในเรื่องเขื่อน ใน “ทองปาน” (2518), ครูที่มีอุดมการณ์ช่วยชาวบ้านต่อสู้กับการกดราคาข้าวของพ่อค้าคนกลาง ใน “หนองหมาว้อ” (2522), สาวไทยช่วยหนุ่มพม่าให้ใช้ชีวิตอยู่ในสังคมไทยอย่างมีความสุข ใน “สุดเสน่หา” (2546)

(1.2) มิตรแท้ช่วยดูแลแต่ไร้อุดมการณ์ต่อสู้ หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรที่คอยดูแล ยืนอยู่เคียงข้าง ผู้ขัดขืน โดยที่ตนเองมิได้มีอุดมการณ์ ขัดขืน ต่อสู้ ในเรื่องนั้นๆ ด้วย พบใน 2 กลุ่ม ได้แก่ ครอบครัว/คนรัก และเพื่อนร่วมงาน/ เพื่อนที่อยู่ในชนชั้น สถานะเดียวกัน เช่น ผู้เป็นแม่ที่คอยดูแลลูกสาวที่ต่อสู้เพื่อสิทธิสตรี ใน “ส.อ.ว. ห้อง 2 รุ่น 44” (2533) , เพื่อนครูที่ช่วยในการต่อสู้กับนายทุนลักลอบตัดไม้ใน “ครูบ้านนอก” (2521)

(1.3) มิตรในฝ่ายตรงข้าม หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรที่ต้องยืนอยู่ฝ่ายตรงข้ามกับผู้ขัดขืน เนื่องมาจากสถานะจากการงาน หรือครอบครัว แต่กลับมีพฤติกรรมในลักษณะให้กำลังใจ ช่วยเหลือในด้านต่างๆ แก่ผู้ขัดขืนเพื่อให้การต่อสู้ หรือการขัดขืนนั้นสำเร็จ เช่น ลูกน้องของเสี่ยที่ผูกขาดสัมปทานรถตุ๊กตุ๊กที่กลับใจมาช่วยเหล่าคนขับรถตุ๊กตุ๊กที่ขัดขืนไม่ยอมจ่ายค่าคุ้มครองและต่อต้านการผูกขาดบริการรถสาธารณะใน “ไอ้ ป.4 ไม่มีเส้น” (2526)

(2) กลุ่มมิตรที่สกัดกั้นการขัดขืน/ต่อสู้ ประกอบด้วย มิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืน, มิตรที่เป็นอุปสรรค และ มิตรที่กดขี่ โดยมีนิยาม ดังต่อไปนี้

(2.1) มิตรที่กลายมาเป็นศัตรู หมายถึง ตัวละครที่ในตอนต้นเรื่องถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม และเมื่อดำเนินเรื่องมาในระยะเวลาหนึ่งความสัมพันธ์ก็แตกหัก อันเนื่องมาจากสาเหตุต่างๆ อาทิ ผลประโยชน์ หรืออุดมการณ์ เป็นต้น เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างสาวโรงงานกับลูกชายเจ้าของโรงงานที่ต้องแตกหักเมื่อเธอค้นพบถึงการเอารัดเอาเปรียบที่โรงงานทำกับคนงาน ใน “เทพธิดาโรงงาน” (2525)

(2.2) มิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืน หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรที่เคยปฏิบัติต่อผู้ขัดขืนมาเป็นอย่างดี แต่แล้วกลับผละหรือออกห่างออกจากชีวิตของผู้ขัดขืนด้วยเหตุผลต่างๆ ทั้งที่โดยเจตนาหรือไม่เจตนา ซึ่งส่งผลให้ผู้ขัดขืนรู้สึก ขาดที่พึ่ง เศร้า เสียใจ ซึ่งพบใน 5 กลุ่ม ได้แก่ ครอบครัว, คนรัก, สถาบันศาสนา, ชาวบ้านที่อยู่ในชุมชนเดียวกับผู้ขัดขืน และ บุคคล/กลุ่มที่ผู้ขัดขืนเคยช่วยเหลือแต่เมื่อผู้ขัดขืนต้องการความช่วยเหลือกลับไม่ช่วยเหลือกลับ เช่น ภรรยาของหมอกานต์ที่ทอดทิ้งหมอกานต์ให้ปฏิบัติงานที่อำเภอบางบาดาลตามอุดมการร์ตามลำพัง เนื่องจากไม่สามารถทนชีวิตที่เงียบเหงาได้ ใน “เขาชื่อกานต์” (2516)

(2.3) มิตรที่เป็นอุปสรรค หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตร แต่ในด้านพฤติกรรมทำตัวเป็นตัวอุปสรรคที่ทำให้ผู้ขัดขืนไม่สามารถดำเนินการขัดขืน/ต่อสู้ได้อย่างราบรื่นอย่างที่ต้องการ หรือมักสร้างความเดือดร้อน หลอกลวง ผู้ขัดขืน เช่น เพื่อนผู้เป็นหุ้มส่วนกิจการส่งน้ำแข็งที่แอบโกงเงินรายได้ของตัวละครนำ ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม ใน “คนกลางแดด” (2530)

(2.4) มิตรที่กดขี่ มิตรที่กดขี่ / มิตรที่กลายมาเป็นผู้กดขี่ – มิตรที่กดขี่ หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรที่ให้ที่พัก ที่อยู่ ที่กิน เลี้ยงดู ให้เงิน แต่ขณะเดียวก็ใช้งาน หาผลประโยชน์จากผู้ขัดขืน เช่น เหล่าผู้ชายและแมงดาในภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับเรื่องของโสเภณี

(3) กลุ่มมิตรลวง (ที่คอยทำงานสนับสนุนอุดมการณ์หลัก) ได้แก่ มิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก และมิตรผู้อุปถัมภ์ โดยมีลักษณะดังต่อไปนี้

(3.1) มิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรที่พยายามสื่อสารในลักษณะใดหนึ่งเพื่อให้ผู้ขัดขืนเลิกการกระทำซึ่งขัดขืนอำนาจของสังคมที่ผู้ขัดขืนกำลังกระทำอยู่เสีย และให้ประพฤติหรือกระทำตามอำนาจของสังคม หรือตามความประสงค์ของผู้ที่มีอำนาจ ณ ขณะนั้น โดยการสื่อสารนั้นเป็นไปในลักษณะหว่านล้อม โน้มน้าวใจ มิใช่การใช้ความรุนแรง

(3.1.1) มิตรที่มีผลประโยชน์ หรือตัวตนที่ยืนอยู่ฝั่งตรงข้ามกับเรื่องที่ผู้ขัดขืนต่อสู้ หมายถึง มิตรที่มีตัวตนในด้านหนึ่งในลักษณะที่อยู่ฝ่ายตรงกันข้ามกับประเด็นที่ผู้ขัดขืนกำลังต่อสู้ หรืออยู่ในสถานะที่จะเสียผลประโยชน์ หากผู้ขัดขืนสามารถที่จะต่อสู้ในเรื่องนั้นๆ ได้สำเร็จ เช่น ผู้ชายที่เป็นมิตรกับตัวละครขัดขืนผู้หญิงที่ต่อสู้เรื่องสิทธิสตรี ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง“ส.อ.ว. ห้อง 2 รุ่น 44” (2533) ที่นักข่าวเพื่อนร่วมงานผู้ชายพยายามกล่อมนักข่าวสตรี ตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม ไม่ให้ทำข่าวเรื่องการค้าประเวณีเด็กสาวที่อาจสร้างอันตรายแก่ตัวเขาได้ และกล่อมให้ยอมรับว่าเป็นเรื่องธรรมดา

(3.1.2) มิตรที่มีสถานะอยู่ในกลไกของรัฐ อาทิ ครู ตำรวจ ซึ่งทำหน้าที่อยู่ในกลไกทางอุดมการณ์และกลไกการปราบปรามของรัฐ และด้วยอุดมการณ์ของการทำหน้าที่ทำให้พวกเขาพยายามกล่อมผู้ขัดขืนให้ดำเนินตามขนบของสังคม เช่น ครูกล่อมอดีตลูกศิษย์ หนุ่มน้อยชาวมุสลิม ให้เลิกประกอบอาชีพขนข้าวไปยังชายแดนไทยมาเลเซียบนโบกี้รถไฟ ซึ่งผิดกฎหมาย ใน “ผีเสื้อและดอกไม้” (2528) นอกจากนี้ยังพบลักษณะของการกล่อมวิธีการเอาตัวรอด โดยให้ผู้ขัดขืนฯ ซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ยอมจำนนต่อข้าราชการที่มีอำนาจเหนือกว่า

(3.1.3) ครอบครัว คนรัก/ภรรยา มิตรในกลุ่มนี้จะกล่อมผู้ขัดขืนด้วยเหตุผลด้านความรัก, ความปลอดภัย หรือการสร้างครอบครัวที่เป็นปึกแผ่น เช่น แม่ที่กล่อมลูกชายไม่ให้เป็นตัวตั้งตัวตีในการรวบรวมชาวบ้านในการทำนาปลังร่วมกัน เพราะกลัวว่าลูกชายจะโดนกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ ใน “ประชาชนนนอก” (2521)

(3.1.4) มิตรที่ตกอยู่ในสภาวะหรือชนชั้นเดียวกันกับผู้ขัดขืน ในที่นี้หมายถึง มิตรที่อยู่ในสภาวะที่ถูกกดขี่จากผู้ที่มีอำนาจมากกว่าหรืออุดมการณ์หลักของสังคมเช่นเดียวกับผู้ขัดขืน แต่ไม่ต้องการให้ผู้ขัดขืนลุกขึ้นขัดขืน/ ต่อสู้ ด้วยมองว่าอาจเป็นอันตรายแก่ตัวเอง หรือไม่ใช่ธุระ เช่น เหล่าคนขับแท็กซี่ที่ปฏิเสธจะช่วยทองพูน ตัวละครขัดขืนฯ ต่อสู้กับเสี่ย

เจ้าของอู่รถ ผู้อยู่เบื้องหลังแก๊งค์โจกรรมรถแท็กซี่ ด้วยมองว่าเป็นหน้าที่ของตำรวจ ใน “ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น” (2520)

(3.1.5) สถาบันศาสนา หมายถึง พระ หรือ นักบวช ซึ่งเป็นตัวแทนของสถาบันศาสนา เช่น พระที่เตือน แดง ไบเล่ย์ และเพื่อนให้เลิกใช้ชีวิตอย่างอันธพาล ใน “2499 อันธพาลครองเมือง” (2540)

(3.1.6) มิตรที่มีความสัมพันธ์กันฉันท์เพื่อนมาก่อนที่จะมีการขัดขืน/ต่อสู้ ด้วยการอ้างเหตุผลด้านความปลอดภัย เช่น เพื่อนในวัยเด็กทีพยายามเตือนปลัดอำเภอไม่ให้ลุกขึ้นสู้กับนายทุนเจ้าของบ่อน ผู้ออกเงินกู้ดอกเบี้ยแพงให้ชาวบ้านใน “ปลัดบ้านนอก” (2536)

จากข้อมูลข้างต้น เมื่อพิจารณาภาพรวมของกลุ่มมิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก จะเห็นได้ว่ามิตรต่างๆ เหล่านี้ ล้วนอยู่ในกลไกด้านการครอบงำ ตามแนวคิดของกรัมชี (Gramsci) ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น โรงเรียน ศาสนา ครอบครัว หรือที่ทำงาน เมื่อนำแนวคิดของอัลธูแซร์ (Althusser) ในการเรียกเพื่อกำหนดตัวตน (interpellation) มาใช้วิเคราะห์ตัวละครมิตรประเภทที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลักแล้ว จะเห็นการทำงานของ “อุดมการณ์การทำหน้าที่” ที่มาเรียกเร้า “มิตร” เหล่านี้ให้นำตัวไปขึ้นอยู่กับอุดมการณ์ และ “มิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก” นี้ แสดงให้เห็นถึงชัยชนะของอุดมการณ์ที่เรียกร้องตัวตน (ของมิตร)ในเรื่องในเรื่อง “การทำหน้าที่” ให้อยู่เหนือ “ความสัมพันธ์ฉันท์มิตร” เช่น ใน “ผีเสื้อและดอกไม้” (2528) ครูแม้จะรักเอ็นดูศิษย์แค่ไหน เมื่อเห็นว่าลูกศิษย์ทำผิดกฎหมายด้วยการเป็นสมาชิกของกองทัพมดเพื่อขนข้าวไปขายที่มาเลเซีย ในฐานะที่เธออยู่ในกลไกของรัฐ อุดมการณ์ในการทำหน้าที่ในการเรียกเร้าตัวตนของเธอให้ทำหน้าที่ในการปราม ตักเตือน โดยทันที

เมื่ออุดมการณ์มีชัยชนะเหนือความสัมพันธ์ฉันท์มิตรเช่นนี้ ก็หมายถึง มิตรก็อาจจะกลายเป็นศัตรูได้ เมื่ออุดมการณ์ที่มาเรียกเพื่อกำหนดตัวตนมิตรนั้นเป็นอุดมการณ์ที่ขัดแย้งกับการขัดขืน/ ต่อสู้ของตัวละครผู้ขัดขืน แต่อุดมการณ์เป็นสิ่งที่ไม่สามารถแสดงตัวตนให้เห็นเป็นรูปธรรมได้อย่างในจอภาพยนตร์ ผู้ชมจึงไม่สามารถเห็นถึงกลไกทางอุดมการณ์ที่ทำงานอยู่เหนือความสัมพันธ์ฉันท์มิตรเหล่านี้ได้ และภาพยนตร์ก็ทำหน้าที่ในการผลิตซ้ำความคิด “อุดมการณ์บางอย่าง เช่น การทำหน้าที่ของตนให้ดี ให้อยู่เหนือความสัมพันธ์ฉันท์มิตร” ให้ดำเนินอย่างเงียบเชียบ ภายใต้การเล่าเรื่องในแบบภาพยนตร์

(3.2) <u>มิตรผู้อุปถัมภ์</u> หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรที่อยู่ในฐานะผู้มีพระคุณของผู้ขัดขืน อาจในรูปแบบของผู้ให้อุปการะ, ความช่วยเหลือ, ให้การสนับสนุนทางด้านการเงิน ความรู้ ความเป็นอยู่ ฐานะที่ดีขึ้น หรือ อยู่ในฐานะของผู้ที่ให้อภัยต่อการขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคมของตัวละคร

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ ผู้วิจัยพบความสัมพันธ์ในลักษณะอุปถัมภ์ระหว่าง ผู้ชายเป็นผู้อุปถัมภ์ผู้หญิง, คนไทยเป็นผู้อุปถัมภ์คนจากเหล่าประเทศเพื่อนบ้าน, ตัวละครแบบอนุรักษ์นิยมเป็นผู้อุปถัมภ์ตัวละครแบบเสรีนิยม และนายทุนเป็นผู้อุปถัมภ์ชนชั้นล่าง ซึ่งหากมองย้อนกลับมาโลกจริง ตัวละครที่ภาพยนตร์ประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรผู้อุปถัมภ์นั้น ล้วนแต่เป็นคู่ขัดแย้งในโลกจริงทั้งสิ้น

ตามกรอบวิเคราะห์เรื่องเล่าตามแนวคิดผังแสวงหา(Quest Model) ของกรีมาสนั้น ปรากฏ มิตรผู้อุปถัมภ์นี้เป็นมิตรประเภทหนึ่ง ในคู่แกนความสัมพันธ์ ผู้ให้ (Donor) กับผู้รับ (Receiver) ซึ่งแกนนี้แสดงให้เห็นลำดับสูงต่ำในด้านคุณค่า เช่น “ผู้ให้” มักอยู่ในสถานะที่สูงกว่า “ผู้รับ” โดยเป็นแกนที่จะปรากฏในช่วงคลายของเรื่อง แต่จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยเห็นว่า นอกเหนือจากคำอธิบายความสัมพันธ์ในลักษณะผู้ให้กับผู้รับแล้ว ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้ยังพรางการบอกว่าใครเหนือกว่าใคร เช่นเดียวกับที่ นักวิชาการสายมาร์กซิสต์อย่างเจมส์สัน (Federic Jameson) ตั้งข้อสังเกตต่อคู่ความสัมพันธ์ในผังแสวงหาของกรีมาส ว่าน่าจะให้ความสนใจในการวิเคราะห์เป็นพิเศษไม่ใช่คู่ Subject กับ Object แต่เป็นคู่ Donor / Receiver ว่าในท้ายที่สุดเรื่องเล่านั้นกำหนดให้ใครหรืออะไรเป็นผู้ให้และผู้รับ ทั้งนี้เมื่อมอง “มิตรผู้อุปถัมภ์” ในแง่อุดมการณ์แล้ว จะเห็นได้ว่าการสร้างมิตรผู้อุปถัมภ์ในภาพยนตร์นั้นแท้จริงแล้วก็คือเป็นกลวิธีที่อุดมการณ์หลักใช้ในการป้องกันตนเองไม่ให้บุคคลล่วงละเมิดกฎของสังคม ด้วยการสร้าง “ระบบบุญคุณ” เพื่อสร้าง “การสร้างความรู้สึกผิด” (กาญจนา แก้วเทพ, 1983: 43) เพื่อตอบโต้กับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืน/ ต่อต้านอำนาจของสังคม

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตในการนำเอาลักษณะของศัตรูในโลกจริงมาประกอบสร้างเป็นมิตรผู้อุปถัมภ์ในภาพยนตร์ ซึ่งอยู่ในฐานะ “ผู้มีบุญคุณ” นี้ ภาพยนตร์มีเป้าหมายอยู่ที่คนดู และการปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนดูกับ “บุคคล” ที่ถูกประกอบสร้างให้อยู่ในฐานะของผู้อุปถัมภ์ ผู้มีบุญคุณ กล่าวคือเป็นการติดตั้งกรอบวิธีคิดให้แก่ผู้ชมต่อความสัมพันธ์ของตัวเขากับบุคคลในโลกจริง ที่มีบุคคลิกลักษณะเหมือนกับตัวละครที่อยู่ในฐานะ “มิตรผู้อุปถัมภ์” ซึ่งเมื่อมีกรอบวิธีคิด (set of ideas) ว่าเขาคือผู้มีบุญคุณแล้ว ก็เท่ากับปิดโอกาสในการคิดเชิงวิพากษ์ว่าคนผู้นั้นได้มีการกดขี่ต่อตัวเราอย่างไร เพราะไม่ใช่วิธีคิดที่พึงกระทำต่อผู้มีพระคุณ และหากคิดก็อาจถือได้ว่าเป็นผู้

อกตัญญู ดังนั้นการปรากฏตัวของ “มิตรผู้อุปถัมภ์” ในภาพยนตร์เรื่องใดเรื่องหนึ่งนั้นย่อมหมายถึงว่ากลไกทางอุดมการณ์กำลังทำงานอย่างเข้มข้นในพื้นที่ภาพยนตร์นั้นๆ นั่นเอง

(4) กลุ่มมิตรอื่นๆ ได้แก่

(4.1) มิตรที่รอความช่วยเหลือจากผู้ขัดขืน หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรหรืออยู่ในครอบครัวเดียวกับผู้ขัดขืน ในสภาพที่อ่อนแอกว่าอาจทางกายภาพ สถานะทางสังคม และต้องพึ่งพาความช่วยเหลือจากผู้ขัดขืนในด้านต่างๆ เช่น การปกป้องให้ปลอดภัย, รายได้เพื่อประทังชีวิต, ความรู้ ความสามารถของผู้ขัดขืนที่จะทำให้รอดชีวิต

(4.2) มิตรที่ถูกคนอื่นทำร้าย หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรกับผู้ขัดขืน และถูกตัวละครอื่นๆ ที่มีอำนาจมากกว่ากดขี่ หลอกลวง หรือดูถูก แต่ผู้ขัดขืนก็มิได้ยื่นมือเข้าช่วยต่อสู้เท่าใดนัก ทำได้แต่เป็นเพียงผู้เฝ้ามองเหตุการณ์

(4.3) มิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์แบบมิตรกับผู้ขัดขืน มีการปฏิบัติต่อผู้ขัดขืนในทางที่ดี แต่กลับถูกผู้ขัดขืนทำร้ายทางจิตใจ และร่างกาย หรือหลอกให้ดำเนินชีวิตไปในทางที่ตกต่ำลง

จากลักษณะมิตรที่พบข้างต้น ผู้วิจัยขอสรุปประเด็นที่น่าสนใจจากการวิเคราะห์มิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์ ดังนี้คือ (1) ภาพยนตร์ประกอบสร้างเรื่องเล่าของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคมโดยใช้กลวิธีในการสร้างมิตรขึ้นมามากมายเสมือนกับว่าผู้ขัดขืนมิได้อยู่อย่างโดดเดี่ยวในการขัดขืน/ ต่อสู้ แต่แท้จริงแล้วมิตรที่สนับสนุนการต่อสู้ที่แท้จริงกลับมีเพียงครึ่งหนึ่งเท่านั้น แต่อีกครึ่งกลับเป็นมิตรที่ทำหน้าที่ในการสกัดกั้นผู้ขัดขืนในการต่อสู้ ดังนั้นในการวิเคราะห์มิตรตามกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องนั้นอาจต้องพึงระวังว่าหน้าที่ของตัวละครมิตรนั้นอาจไม่ใช่การเข้ามาสนับสนุนตัวเอกให้บรรลุเป้าหมายในสิ่งที่ตนต้องการได้ แต่มิตรกลับทำหน้าที่ไม่ต่างไปจากศัตรู คือสะกัดกั้นไม่ให้ตัวละครประสบความสำเร็จในการเดินทางไปสู่เป้าหมาย (2) ลักษณะของมิตรแต่ละประเภทและปฏิสัมพันธ์ระหว่างมิตรกับผู้ขัดขืนที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นเป็นการติดตั้งกรอบวิธีคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ให้แก่คนดู ดังจะเห็นได้จาก ใน”มิตรให้ยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก” ก็แสดงถึง อุดมการณ์ในการทำหน้าที่ ที่อยู่เหนือความสัมพันธ์ฉันท์มิตร หรือ ใน “มิตรผู้อุปถัมภ์” ก็เป็นการติดตั้งกรอบวิธีคิดแก่ผู้ชมว่าใครคือผู้อุปถัมภ์ ที่มีบุญคุณ อย่างไม่ต้อลังเลสงสัย

จากลักษณะมิตรที่หมด ผู้วิจัยนำไปจำแนกตามมุมองอุดมการณ์หลัก และอุดมการณ์ขัดขืน และประเด็นต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ และเชิงอัตลักษณ์ ดังนี้

ตารางที่ 5-5 : ความสัมพันธ์ในลักษณะมิตรของผู้ขัดขืนจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

ตัวแปร		มิตรประเภทต่างๆ													
		มิตรที่ช่วยในการต่อสู้ (73)				มิตรที่สกัดกั้นการต่อสู้ (70)							มิตรที่รอความช่วยเหลือ	มิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย	มิตรที่ถูกคนอื่นทำร้าย (แต่ผู้ขัดขืนได้แต่ดู)
		มิตรที่สนับสนุนการต่อสู้	มิตรแท้ช่วยดูแลแต่ไร้อุดมการณ์ต่อสู้	มิตรในฝ่ายตรงข้าม	รวม	มิตรให้ยอมจำนน	มิตรที่กลายมาเป็นศัตรู	มิตรที่ทอดทิ้ง	มิตรผู้อุปถัมภ์ (แต่ในโลกจริงคือผู้กดขี่)	มิตรที่กดขี่	มิตรที่เป็นอุปสรรค	รวม			
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	25	10	3	38	15	7	10	7	6	3	48	12	4	2
	อุดมการณ์ขัดขืน	24	7	4	35	8	6	1	2	2	3	22	10	0	2
	รวม	49	17	7	73	23	13	11	9	8	6	70	22	4	4
ประเด็น	เชิงการเมืองฯ	25	4	3	32	7	5	2	2	0	1	17	10	0	0
	เชิงอัตลักษณ์	24	13	4	41	16	8	9	7	8	5	53	12	4	4
	รวม	49	17	7	73	23	13	11	9	8	6	70	22	4	4

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1.3 ลักษณะมิตรของผู้ขัดขืนฯ จำแนกตามมุมมองและประเด็นการต่อสู้

จากตารางข้างต้นพบว่ามิตรที่พบมากสุดในภาพยนตร์เกี่ยวบุคคล/กลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคม คือ กลุ่มมิตรในกลุ่มทีช่วยในการต่อสู้ รองลงมาอย่างจำนวนที่แทบจะไม่แตกต่างกันนักคือ กลุ่มมิตรที่สกัดกั้นการต่อสู้ นั่นหมายความว่าแม้ภาพยนตร์ไทยในช่วง ปี พ.ศ. 2513 – 2550 จะเล่าเรื่องของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม แต่กลวิธีหนึ่งที่ถูกนำมาใช้ในการประกอบสร้างเรื่องเล่า คือการสร้างมิตรให้มาทำหน้าที่คอยสะกัดกั้น การขัดขืน/ ต่อสู้ ด้วยวิธีการต่างๆ ไม่ให้ตัวละครขัดขืน เดินทางไปสู่เป้าหมายที่วางไว้ได้ ซึ่งมิตรในกลุ่มนี้ ได้แก่ มิตรให้ยอมจำนน, มิตรที่กลายมาเป็นศัตรูผู้ขัดขืน, มิตรที่ทอดทิ้ง, มิตรผู้อุปถัมภ์, มิตรที่กดขี่ และมิตรที่เป็นอุปสรรค ส่วนมิตรที่ช่วยในการต่อสู้นั้น จะมีมิตรที่มีลักษณะรับรู้ถึงการขัดขืน / ต่อสู้ และร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการขัดขืน/ ต่อสู้ ปรากฏในภาพยนตร์เพียง 25 เรื่องเท่านั้น จากภาพยนตร์ทั้งหมด 57 เรื่อง นอกนั้นจะเป็นลักษณะที่ไม่ได้รับรู้ว่าเป็นส่วนหนึ่งในการต่อสู้ โดยมีลักษณะที่ต่อสู้เพียงลำพัง

2.1.3.1 การวิเคราะห์มิตรจำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน เมื่อพิจารณามิตรจำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนแล้วพบว่ามิตรที่สกัดกั้นการต่อสู้นั้นจะปรากฏมากในกลุ่มภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก ซึ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงกลวิธีการสร้างมิตรลวงที่ขัดขวางการต่อสู้ ของผู้มีอำนาจในประกอบสร้างเรื่องเล่า ขณะที่ในส่วนของมิตรที่ช่วยในการต่อสู้ภาพยนตร์ทั้ง 2 กลุ่มไม่มีปริมาณการปรากฏของมิตรในกลุ่มนี้ที่แตกต่างกันมากนัก

(1) ลักษณะของมิตรที่พบในมุมมองอุดมการณ์หลักมากกว่าอุดมการณ์ขัดขืน ได้แก่ **มิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก**, **มิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืน**, **มิตรผู้อุปถัมภ์** และ**มิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย**

ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่ามิตรกลุ่มนี้เป็นมิตรที่ผู้สร้างภายใต้จุดยืนมุมมองอุดมการณ์หลักประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อลวงตาไม่ให้การขัดขืน/ต่อสู้นั้นประสบความสำเร็จ ภายใต้ความสัมพันธ์ฉันท์มิตรที่ผู้คนจะไม่เคลือบแคลงสงสัยเท่ากับความเป็นศัตรู กลวิธีที่มุมมองอุดมการณ์หลักใช้ในการครอบงำผ่านมิตร คือ

(1.1) การสร้างมิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก มากล่อมให้ผู้ขัดขืนยกเลิกการต่อสู้และยอมจำนนเสีย เช่น แม่ที่กล่อมให้ลูกชายเลิกทำการต่อสู้เพื่อชาวบ้านเสีย เพราะกลัวลูกชายโดนจับในข้อหาคอมมิวนิสต์ ใน “ประชาชนนอก” (2521)

(1.2) การสร้างมิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืนให้สู้เพียงลำพัง เช่น พระอาจารย์ที่ทอดทิ้งฟักให้เผชิญกับคนในหมู่บ้านที่รังเกียจความเป็นคนบ้าของสมทรง หลังจากฟักไม่ใจแข็งพอที่จะปล่อยเธอไว้ลำพัง ใน “ไอ้ฟัก” (2547)

(1.3) การสร้างมิตรที่มีความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์ขึ้นมาลวงไม่ให้ผู้ขัดขืนสงสัยเคลือบแคลงต่อบุคคลผู้ที่ถูกอุปโลกน์ เช่น คนชาติไทยเป็นผู้อุปถัมภ์คนชาติอื่นๆ ที่อยู่ในประเทศเพื่อนบ้าน ใน “หมากเตะรีเทรินส์” (2549)

(1.4) การสร้างมิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย เพื่อสร้างบุคลิกตัวละครทางลบให้แก่ผู้ขัดขืน ด้วยการประกอบสร้างให้ตัวละครขัดขืนมีนิสัยที่ทำร้าย หักหลัง เพื่อนในสถานะเดียวกัน เช่น ตัวละคร เพื่อนสาว (มิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย) ที่ถูกกลุ่มตัวละครขัดขืนผู้เป็นเพื่อนของเธอ ล้อเลียนเธอว่าถูกผู้ชายหลอกให้เสียตัว ใน “ผู้หญิง 5 บาป” (2545)

(2) <u>ลักษณะของมิตรที่พบในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนมากกว่ามุมมองอุดมการณ์หลัก</u> ได้แก่ “มิตรส่งเสริมการต่อสู้ที่ไม่ได้อยู่ในสภาวะหรือชนชั้นเดียวกับผู้ขัดขืน” กล่าวคือไม่ได้เป็นผู้ที่ตกอยู่ในสภาวะที่ถูกกดขี่ เหมือนผู้ขัดขืนหรืออยู่ชนชั้นเดียวกับผู้ขัดขืน แต่ช่วยในการสนับสนุนการต่อสู้ ซึ่งมิตรที่ปรากฏในภาพยนตร์เกี่ยวกับผู้ขัดขืนในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนนี้ จะเป็นลักษณะที่คนชั้นกลางเข้าไปช่วยคนชั้นล่างในการต่อสู้ และด้วยจุดยืนที่ภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้นจากผู้สร้างชนชั้นกลาง ชนชั้นกลางจึงพยายามสถาปนาอำนาจของตัวเองผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์โดยแทรกตัวเองเข้าไปในเรื่องเล่าการต่อสู้ของคนชั้นล่างว่าจะประสบความสำเร็จได้นั้นต้องมีชนชั้นของตนเป็นฟันเฟืองสำคัญในการต่อสู้ ตัวอย่าง เช่น ครูช่วยชาวบ้านสู้เรื่องราคาข้าวและการตั้งสหกรณ์ใน “หนองหมาว้อ” (2522), นักศึกษาและนักวิชาการช่วยชาวบ้านต่อต้านการสร้างเขื่อนจากนโยบายของรัฐ ใน “ทองปาน” (2518) และในส่วนของประเด็นอัตลักษณ์ เช่น หมอประจำคุก ที่ช่วยนักโทษในการวางแผนหลบหนี ใน “น.ช.นักโทษชาย” (2545)

2.1.3.2 <u>การวิเคราะห์มิตรจำแนกตามประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นเชิงอัตลักษณ์</u> เมื่อผู้วิจัยพิจารณามิตรจำแนกตามประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจและเชิงอัตลักษณ์แล้ว ผู้วิจัยพบรูปแบบในการปรากฏของมิตร เมื่อเปรียบเทียบระหว่างประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจและเชิงอัตลักษณ์แล้วพบว่ารูปแบบการปรากฏของมิตรมีความแตกต่างกันอย่างมาก โดยลักษณะของมิตรที่พบในประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจมากกว่า คือ “มิตรที่สกัดกั้นการต่อสู้” ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าจะมาจากความแตกต่างในลักษณะระดับของปัญหา เนื่องจากการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์เป็นการต่อสู้เรื่องตัวตนที่ดำเนินอยู่ในชีวิตประจำวัน ศัตรูจึงไม่ใช่ลักษณะที่เห็นเป็นสถาบัน องค์กร ชนชั้น หรือมีลักษณะเป็นปฏิปักษ์ต่อกันโดยสิ้นเชิง แต่สอดแทรกอยู่ในตัวละคร ต่างๆ ที่ตัวละครผู้ขัดขืนมีปฏิสัมพันธ์ด้วยในชีวิตประจำวันนั่นเอง ขณะที่ถ้าเป็น ประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ ซึ่งเป็นเรื่องปากท้องนั้น ศัตรูจะปรากฏให้เห็นชัดเจนไม่ได้ลวงมาในลักษณะของมิตร เช่น นายทุน เจ้าหน้าที่รัฐ หรือ นโยบายพัฒนาของรัฐ

ทั้งนี้ลักษณะของมิตรที่ไม่พบในประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ คือ มิตรที่กดขี่มิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย และมิตรที่ถูกคนอื่นทำร้าย แต่ผู้ขัดขืนได้แต่ดู เพราะผู้ขัดขืนไม่ปรากฏในเรื่องเล่าส่วนใหญ่เป็นชนชั้นล่าง มิตรในชนชั้นเดียวกันก็ไม่มีลักษณะที่กดขี่กันเอง แต่เป็นผู้ที่ถูกนายทุนกดขี่ทั้งสิ้น เป็นตัวละครขัดขืนที่มีลักษณะทางบวกไม่ทำร้ายใคร และมีความสามัคคีกันภายในชนชั้น

2.2 **ศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์**

ในหัวข้อศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นมีหัวข้อในการนำเสนอดังนี้ (2.1) การแบ่งประเภทและนิยามของศัตรู (2.2) ศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์ จำแนกหัวข้อออกเป็น (2.2.1) ภาพรวมของศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์ และ (2.2.2) ประเภทของศัตรูจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

2.2.1 <u>ภาพรวมของศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์</u>

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัย พบลักษณะของศัตรูของตัวละครนำซึ่งเป็นผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม จำนวน 5 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5-6 : ลักษณะของศัตรูที่พบในภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

ลักษณะของศัตรูที่พบ	จำนวน (เรื่อง)
1. ศัตรูระดับบุคคล	38
2. ศัตรูระดับสังคม	19
3. ศัตรูระดับสถาบัน	10
4. อุดมการณ์ที่อยู่ในสังคม	5
5. อื่นๆ	3

จากตารางข้างต้น ในภาพรวมแสดงให้เห็นว่าศัตรูของผู้ขัดขืนอำนาจในสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่พบเป็นศัตรูระดับบุคคล รองลงมา ได้แก่ ศัตรูระดับสังคม สถาบัน และอุดมการณ์ที่อยู่ในสังคมที่ปรากฏขึ้นมาในภาพยนตร์

ประเด็นที่น่าสนใจคือศัตรูส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมนั้นมักถูกประกอบสร้างให้อยู่ในระดับบุคคล โดยทำงานร่วมกับการประกอบสร้างบุคลิกตัวละครให้มีลักษณะทางลบ (เช่น เสี่ย เจ้าของโรงไม้ ที่ลักลอบตัดไม้ ออกเงินกู้มหาโหด ขี้หลี คนหนึ่ง) การสร้างศัตรูให้อยู่ แต่ในระดับปัจเจกนี้ เหมือนจะเป็นเรื่องปกติที่พบได้ในภาพยนตร์ทั่วไป แต่ในอีกแง่หนึ่งวิธีการดังกล่าวกลับทำให้คนดูไม่สามารถเห็นถึงปัญหาในระดับโครงสร้างที่ดำรงอยู่ ลักษณะที่พบดังกล่าวนี้เป็นกลยุทธ์ทางอุดมการณ์ในการลดทอน (reductionism) ลักษณะของปัญหาให้เป็นเพียงปัญหาระดับปัจเจกเท่านั้น เพื่อให้ผู้คนในสังคมจะได้ไม่เกิดอาการลังเลสงสัยต่อโครงสร้างสังคมที่ไม่เป็นธรรมที่ดำรงอยู่

2.2.2 <u>นิยามของศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์</u>

ศัตรูที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งหมดมีนิยาม ดังนี้

(1) <u>ศัตรูระดับบุคคล</u>

(1.1) <u>นายทุนที่มีเครือข่าย</u> หมายถึง ตัวละครที่เป็นผู้มีอำนาจทางเศรษฐกิจในพื้นที่นั้นๆ และใช้อำนาจและเครือข่ายของตนในการเอารัดเอาเปรียบ ขูดรีดชาวบ้าน ทั้งนี้ตัวละครขัดขืนอาจอยู่ในฐานะชาวบ้านที่ถูกเอารัดเอาเปรียบหรือเป็นผู้ที่เข้ามาช่วยชาวบ้านต่อสู้การเอารัดเอาเปรียบนั้น ตัวอย่างของนายทุนที่เป็นศัตรูกับตัวละครผู้ขัดขืนฯ เช่น เสี่ยเจ้าของ

โรงสีข้าวใน “หนองหมาว้อ” (2522), เสี่ยที่หลอกฮุบที่ดินชาวบ้าน โดยใช้คนทรงเป็นเครื่องมือ ใน “เทพเจ้าบ้านบางปูน” (2523) โดยเครือข่ายที่ทำงานให้กับนายทุน ได้แก่

(1.1.1) <u>เจ้าหน้าที่รัฐเครื่องมือนายทุน</u> หมายถึง ตัวละครซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่รัฐ แต่กลับเป็นเครื่องมือให้นายทุนหรือร่วมมือกับนายทุนในการเอารัดเอาเปรียบทุจริต กดขี่ ทำร้ายทั้งต่อทรัพย์สิน ร่างกายและจิตใจต่อชาวบ้าน โดยตัวละครขัดขืนอาจอยู่ในฐานะชาวบ้านที่ถูกเอารัดเอาเปรียบหรือเป็นผู้ที่เข้ามาช่วยชาวบ้านต่อสู้การเอารัดเอาเปรียบนั้น เช่น จ่าสมใน “คนเลี้ยงช้าง” (2533)

(1.1.2) <u>เครือข่ายของนายทุน อื่นๆ</u> หมายถึง ตัวละครที่เป็นเครื่องมือ ลิ่วล้อให้กับนายทุนในการเอาเปรียบ กดขี่ทำร้ายทั้งต่อทรัพย์สิน ร่างกายและจิตใจต่อชาวบ้าน โดยตัวละครขัดขืนอาจอยู่ในฐานะชาวบ้านที่ถูกเอารัดเอาเปรียบหรือเป็นผู้ที่เข้ามาช่วยชาวบ้านต่อสู้การเอารัดเอาเปรียบนั้น ตัวอย่างตัวละครเครือข่ายนายทุนที่พบในภาพยนตร์ที่ศึกษา เช่น คนทรง หมอผี ลูกน้อง ลูกจ้างของนายทุน

(1.2) <u>ผู้ที่ร่วมอยู่ในสถานะเดียวกัน</u> ผู้ที่ร่วมอยู่ในสถานะเดียวกัน หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้อยู่ในสถานะเดียวกับผู้ขัดขืน อาจเป็นชนชั้นเดียวกัน หรือเป็นผู้ที่ได้รับการเอาเปรียบกดขี่เหมือนกัน แต่กลับทรยศ หักหลังต่อต่อตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม คนที่เดือดร้อนเหมือนตน หรืออยู่ในสถานะเดียวกับตนไปเข้าข้างฝ่ายตรงข้ามซึ่งเป็นผู้เอาเปรียบ เช่น ชาวบ้านในชุมชนแออัดด้วยกันที่หันไปเป็นเครื่องมือนายทุนเจ้าของบริษัทพัฒนาที่ดินเพื่อหลอกชาวบ้านด้วยกันให้เซ็นเอกสารยินยอมย้ายโดยไม่รับค่าชดเชยจากบริษัท ใน “ครูสมศรี” (2528)

(1.3) <u>ผู้ชายที่มีทัศนคติ พฤติกรรมทางลบต่อผู้หญิง, เพศที่ 3</u> หมายถึง ตัวละครเพศชายที่ถูกประกอบสร้างให้มีความสัมพันธ์ต่อผู้ขัดขืนเพศหญิง และเพศที่สาม ในฐานะที่เป็นศัตรู โดยการกดขี่ รังเกียจ เหยียดหยาม หรือมองว่า ด้อยกว่าต้องอยู่ภายใต้อำนาจของตน เช่น เหล่าตัวละครชายที่รังเกียจเพศที่สาม ใน “ฉันผู้ชายนะยะ” (2530), บอสเจ้าของบรษัทจักดหาคู่หญิงไทยให้ฝรั่งที่หมายจะปลุกปล้ำผู้หญิงไทยทุกคนที่มาติดต่อหาคู่ผ่านบริษัทเขา ใน “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536)

(2) <u>ศัตรูระดับสถาบัน</u> หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้ทำหน้าที่ในฐานะตัวแทนขององค์กรหรือระบบที่โดยหน้าที่แล้วต้องมีความสัมพันธ์เชิงลบต่อตัวละครผู้ขัดขืนฯ ดังนั้น ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครนั้นไม่ได้เป็นเรื่องส่วนตัว แต่เป็นเรื่องการทำหน้าที่ที่ตนได้รับมอบหมาย ซึ่งตัวละครเหล่านี้อาจอยู่ใน

(2.1) <u>สถาบันของรัฐ/ เกี่ยวข้องกับรัฐ</u> หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้ทำหน้าที่ในฐานะที่ตัวแทนขององค์กรของรัฐที่มีความสัมพันธ์เชิงลบต่อตัวละครผู้ขัดขืนฯ เช่น ตำรวจที่ได้รับมอบหมายให้จับผู้ร้าย ใน “มือปืน” (2526)

(2.2) <u>สถาบันอื่นๆ</u> หมายถึง ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างให้ทำหน้าที่ในฐานะที่ตัวแทนขององค์กรหรือระบบที่มีความสัมพันธ์เชิงลบต่อผู้ขัดขืน เช่น สื่อมวลชนที่ทำหน้าที่รายงานข่างการปล้นของแก๊งค์เทวดาจนเสมือนการปั้นคนกระทำความผิดให้เป็นฮีโร่ ใน “เทวดาเดินดิน” (2518)

(3) <u>ศัตรูระดับสังคม</u> หมายถึง สภาพสังคมโดยรวมที่มีบรรยากาศของการกีดกัน กดขี่ ผู้ที่มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างหรือขัดขืน/ ต่อสู้ อำนาจของสังคม หรือสภาพของสังคมที่กีดกัน เป็นอุปสรรคที่ทำให้ตัวละครนำ ผู้ซึ่งขัดขืนอำนาจของสังคมไม่สามารถบรรลุเจตนารมณ์ในการต่อสู้ของตนในเรื่องนั้นนั้นได้ สภาพสังคมที่เป็นอุปสรรคที่ปรากฏในภาพยนตร์ ได้แก่

(3.1) สังคมที่เพศชายเป็นใหญ่ อยู่เหนือเพศหญิง รังเกียจเพศที่สาม ที่ปรากฏใน “ฉันผู้ชายนะยะ” (2530), “สตรีเหล็ก” (2543)

(3.2) สังคมที่ปฏิบัติต่อคนต่างเชื้อชาติ ศาสนาอย่างไม่เท่าเทียมกัน ได้แก่สังคมไทย ที่ปรากฏใน “ข้าวนอกนา” (2518), “ผีเสื้อและดอกไม้” (2528)

(3.3) สังคมที่รังเกียจกีดกัน คนบ้าออกไปจากคนปกติและสังคม ที่ปรากฏใน “ไอ้ฟัก” (2547)

(3.4) สังคมที่ล้าหลัง ด้อยพัฒนา ในด้านต่างๆ เช่น สังคมประเทศอาร์วีร์ที่ปรากฏใน “หมากตะรีเทรินส์” (2549)

(3.5) สังคมเมืองที่แล้งน้ำใจ ที่ปรากฏใน “คนกลางแดด” (2530)

(3.6) สังคมที่ไม่สนใจอนุรักษ์ธรรมชาติ ที่ปรากฏใน “อุกาฟ้าเหลือง” (2523)

(3.7) สังคมที่การแพทย์เข้าไม่ถึง ที่ปรากฏใน “หมอบ้านนอก” (2528)

(3.8) วัฒนธรรมเผ่าที่ล้าสมัย ที่ปรากฏใน “คนภูเขา” (2522)

(3.9) สังคมที่ดำเนินนโยบายการพัฒนาผิดพลาด ใน “ทองปาน” (2518)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(4) <u>อุดมการณ์อันเป็นอุปสรรคที่ปรากฏในภาพยนตร์</u>

อุดมการณ์ หมายถึง กรอบความคิดที่ตัวละครขัดขืนยึดถือให้ความสำคัญ อันเป็นอุปสรรคที่ขัดแย้งต่อการขัดขืน/ต่อสู้ ในเรื่องนั้นๆ โดยอุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ ได้แก่

(4.1) อุดมการณ์ความรัก

(4.2) อุดมการณ์ผู้หญิงต้องพึ่งผู้ชาย

(4.3) กระบวนทัศน์พัฒนา

(4.4) อุดมการณ์รักเพื่อน

(5) <u>ปัจจัยอื่นๆ</u> อันเป็นอุปสรรคต่อการขัดขืนอำนาจของสังคมของผู้ขัดขืน ได้แก่ ธรรมชาติ ภูมิอากาศที่เลวร้าย ใน “ครูดอย” (2525) และ โครงสร้างการเมือง เศรษฐกิจ ของสังคมไทย ใน “14 ตุลา สงครามประชาชนฯ” (2544)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5-7 : ความสัมพันธ์ในลักษณะศัตรูระดับบุคคลและระดับสถาบันของผู้ขัดขืนฯ จำแนกตามมุมมองและประเด็นการต่อสู้ (57 เรื่อง)

ตัวแปร		ศัตรู									
		ศัตรูระดับบุคคล							ศัตรูระดับสถาบัน		
		นายทุนและเครือข่าย				ผู้ที่อยู่ในสถานะเดียวกัน	ผู้ชาย (ที่มีความสัมพันธ์ด้วย)	รวม	รัฐ/เกี่ยวข้องกับรัฐ	อื่นๆ	รวม
		นายทุนที่มีเครือข่าย	เจ้าหน้าที่รัฐเครื่องมือ/ร่วมมือกับนายทุน	เครือข่ายของนายทุนอื่นๆ	รวม						
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	13	2	2	17	2	5	24	3	2	5
	อุดมการณ์ขัดขืน	5	0	1	6	3	5	14	4	1	5
	รวม	18	2	3	23	5	10	38	7	3	10
ประเด็น	เชิงการเมืองฯ	17	2	3	22	1	0	23	1	1	2
	เชิงอัตลักษณ์	1	0	0	1	4	10	15	6	2	8
	รวม	18	2	3	23	5	10	38	7	3	10

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5-8 : ความสัมพันธ์ในลักษณะศัตรูระดับสังคมและอุดมการณ์ของผู้ขัดขืนฯ จำแนกตามมุมมองและประเด็นการต่อสู้ (57 เรื่อง)

ตัวแปร		ศัตรู					
		ศัตรูระดับสังคม				อุดมการณ์	อื่น ๆ
		สังคมชายเป็นใหญ่	สังคมที่ปฏิบัติต่อคนต่างเชื้อชาติศาสนาอย่างไม่เท่าเทียม	อื่นๆ	รวม		
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	1	3	สังคมที่รังเกียจคนบ้า (2) สังคมที่ล้าหลัง (1) สังคมเมืองที่แล้งน้ำใจ (1) สังคมที่ไม่สนใจอนุรักษ์ธรรมชาติ (1) สังคมที่การแพทย์เข้าไม่ถึง (1)	10	อุดมการณ์ความรัก (1) อุดมการณ์เพศหญิงต้องพึ่งผู้ชาย (1) จารีตวัฒนธรรมของเผ่า (1)	ธรรมชาติภูมิอากาศ (1)
	อุดมการณ์ขัดขืน	9	0	สังคมที่ดำเนินนโยบายการพัฒนาผิดพลาด (1)	10	กระบวนทัศน์พัฒนา (1) อุดมการณ์รักเพื่อน (1)	โครงสร้างการเมือง (1) ค่านิยมสังคมแพทย์ (1)
	รวม	10	3	7	20	5	3
ประเด็น	เชิงการเมืองฯ	0	0	4	4	2	2
	เชิงอัตลักษณ์	10	3	3	16	3	1
	รวม	10	3	7	20	5	3

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.3 ลักษณะศัตรูของผู้ขัดขืนฯ จำแนกตามมุมมองและประเด็นการต่อสู้

ศัตรูของผู้ขัดขืนนั้นแบ่งออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ศัตรูระดับบุคคล, ศัตรูระดับสถาบัน และศัตรูระดับสังคม จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง พบศัตรูระดับบุคคลมากที่สุด รองลงมา ได้แก่ ศัตรูระดับสังคม และศัตรูระดับสถาบัน

2.2.3.1 การวิเคราะห์ศัตรูจำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน เมื่อพิจารณา “ศัตรู” จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน มีรูปแบบในการปรากฏของศัตรูไม่แตกต่างกันกล่าวคือ ศัตรูที่พบมากที่สุด 3 อันดับแรกในมุมมองอุดมการณ์หลักและมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ได้แก่ ศัตรูระดับบุคคล และรองลงมาได้แก่ ศัตรูระดับสังคม และศัตรูระดับสถาบัน การพบรูปแบบของศัตรูที่ไม่ต่างกันระหว่างมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณีขัดขืนเช่นนี้ แสดงว่าภาพยนตร์ไม่ว่าจะอยู่ในกลุ่มที่ให้ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ แพ้ หรือชนะก็ตามนั้น การประกอบสร้างเรื่องเล่าว่าด้วยเรื่องของ “ศัตรู” ส่วนใหญ่ มักจะไปไม่ถึงปัญหาในระดับโครงสร้าง หรือระดับสังคม

2.2.3.2 การวิเคราะห์ศัตรูจำแนกตามประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจและประเด็นเชิงอัตลักษณ์ เมื่อพิจารณา “ศัตรู” จำแนกตามประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นเชิงอัตลักษณ์ พบรูปแบบที่แตกต่างกัน ในประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจนั้น ศัตรูที่พบเรียงลำดับจากมากไปหาน้อย ได้แก่ ศัตรูระดับบุคคล ระดับสังคม และระดับสถาบัน ในขณะที่ในประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ศัตรูที่พบเรียงลำดับจากมากไปหาน้อย ได้แก่ ศัตรูระดับสังคม ศัตรูระดับบุคคล และศัตรูระดับสถาบัน

จากข้อมูลข้างต้น ประเด็นที่น่าสนใจคือทั้งที่ประเด็นการต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจนั้นเป็นประเด็นต่อสู้ในระดับเชิงโครงสร้าง ซึ่งเป็นเรื่องของชนชั้นหนึ่งที่ขูดรีดชนชั้นที่ด้อยกว่า แต่ภาพยนตร์กลับเลือกประกอบสร้างให้ศัตรูจำกัดวงอยู่ในระดับปัจเจกเสียเป็นส่วนใหญ่ แต่ในทางตรงกันข้าม หากเป็นประเด็นเชิงอัตลักษณ์ศัตรูที่พบมากที่สุดกลับเป็นศัตรูระดับสังคม ซึ่งเมื่อพิจารณาลงไปในรายละเอียดจะพบว่ามาจากบรรยากาศสภาพสังคมโดยรวมที่ยกย่องให้ผู้ชายเป็นใหญ่ กดขี่ข่มเหงตัวละครขัดขืนเพศหญิง และเพศที่สาม

ลักษณะที่พบข้างต้น แสดงให้เห็นกลยุทธ์ในการลวงศตรูของผู้สร้างว่าทั้งที่ประเด็นของความขัดแย้งนั้นเป็นเรื่องเชิงโครงสร้าง ภาพยนตร์กลับประกอบสร้างให้ศัตรูอยู่ในระดับปัจเจก ในขณะที่ในประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ภาพยนตร์กลับเลือกที่จะเผยให้เห็นศัตรูในระดับสังคม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าภายใต้จุดยืนของผู้เล่าเรื่อง (narrative standpoint) ผู้เล่าเรื่องได้กำหนดขอบเขตของศัตรูในแต่ละประเด็นในการต่อสู้ไว้แตกต่างกัน โดยหากเป็นประเด็นเชิงอัตลักษณ์แล้ว

ผู้เล่าเรื่องจะเผยให้เห็นศัตรูในระดับสังคม แต่ถ้าเป็นประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจแล้ว ศัตรูจะถูกลดระดับให้เหลืออยู่แต่ในระดับปัจเจกเท่านั้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6
อุดมการณ์: ผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคล และกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ในบทนี้จะนำเสนอผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายที่สำคัญนั่นคือ “อุดมการณ์ในการขัดขืนหรือ ต่อสู้กับอำนาจของสังคม” ซึ่งจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาทั้งสิ้น 57 เรื่อง ผู้วิจัยสามารถสรุปอุดมการณ์ในการขัดขืนที่ค้นพบในภาพยนตร์ ออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ อุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม “สู้” และอุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม “ถอย”

อุดมการณ์ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างในภาพยนตร์

ในการวิเคราะห์อุดมการณ์ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างในภาพยนตร์ ประกอบด้วยหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้

(1) การแบ่งประเภทและนิยามของอุดมการณ์ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ ซึ่งในที่นี้มี 2 ประเภทใหญ่ ได้แก่ (1.1) อุดมการณ์ให้สู้ (1.2) อุดมการณ์ให้ถอย (1.3) อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้ (1.4) อุดมการณ์แบบให้รางวัลเพื่อปลอบประโลมผู้กดขี่ และ (1.5) อุดมการณ์ครอบงำ

(2) การวิเคราะห์อุดมการณ์ขัดขืนจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

(3) รูปแบบในการประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ และ

(4) อุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เกี่ยวกับกลุ่มที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่างๆ

1. การแบ่งประเภทและนิยามของอุดมการณ์ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์

อุดมการณ์อันเป็นผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์นั้นสามารถแบ่งออกเป็น

1.1 อุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืน “สู้”

อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืนสู้สามารถ แบ่งเป็นประเภทย่อยได้ ดังต่อไปนี้

1.1.1 “ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี” หมายถึง ถึงแม้ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมจะมี “ตัวตน” ที่แตกต่างไปจากผู้คนส่วนใหญ่ในสังคม ไม่ว่าจะในลักษณะใดก็ตาม ไม่ว่าจะแปลกแยกออกไปจากจารีตของสังคมนั้นๆ เพียงใดก็ตาม ก็ถือเป็นมนุษย์ที่มีศักดิ์ศรีที่ควรได้รับการเคารพในสิทธิและได้รับการปฏิบัติอย่างเท่าเทียมกันในสังคม เช่น เรื่องราวการต่อสู้ของทีมนักวอลเล่ย์บอลชาย เพศที่สาม ในโลกกีฬาที่ผู้ชายเป็นใหญ่ แต่พวกเขาก็สามารถเอาชนะการแข่งขันและอคติทางเพศได้ ใน “สตรีเหล็ก” (2543)

1.1.2 “อุดมการณ์ขัดขืนต้องสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด” หมายถึง ไม่ว่าในการขัดขืนหรือต่อสู้อำนาจของสังคมในรูปแบบต่างๆ ผู้ขัดขืนจะต้องสูญเสียสิ่งใดๆ ในชีวิตก็ตาม การไม่ยอมจำนน การขัดขืนต่ออำนาจที่มากดขี่ถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในชีวิต เช่น การต่อสู้ของนักข่าวสาว “ลำยง” เพื่อสิทธิที่เท่าเทียมกันของสตรี ที่ต้องแลกมาด้วยการเสียความสัมพันธ์กับเพื่อน และคนรัก ใน “ส.อ.ว. ห้อง 2 รุ่น 44” (2533)

1.1.3 “ถึงอ่อนหัดก็จักสู้ดูสักหน” หมายถึง ถึงแม้ผู้ขัดขืนจะลุกขึ้นมาต่อสู้อำนาจของสังคมที่กดขี่พวกเขาในรูปแบบต่างๆ เป็นครั้งแรก ยังไม่ประสีประสากับการต่อสู้ และอาจจะไม่สามารถทัดทานอำนาจที่มาปะทะได้ ไม่ว่าผลลัพธ์สุดท้ายจะแพ้หรือชนะ แต่ก็ควรที่จะลุกขึ้นสู้ ไม่ยอมจำนน เช่น เรื่องราวของชายขับรถตุ๊กตุ๊กและพวกที่ต้องลุกขึ้นมาสู้กับมาเฟียที่คอยรีดไถ ค่าที่จอดรถ ทั้งๆ ที่เป็นที่สาธารณะ เมื่อถูกคุกคาม และขูดรีดอย่างหนัก ใน “ไอ้ ป. 4 ไม่มีเส้น” (2526)

1.1.4 “ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด” หมายถึง ไม่ว่าในระหว่างการขัดขืนหรือต่อสู้ต่ออำนาจของสังคมในรูปแบบต่างๆ ผู้ขัดขืนสูญเสียสิ่งใดอันสำคัญในชีวิตหรือแม้แต่ชีวิตของตนเองในการขัดขืน ต่อสู้ แต่ท้ายที่สุดแล้วผู้ขัดขืนจะได้รับความเป็นธรรมในที่สุด เช่น เรื่องราวการต่อสู้ของครูสมศรี ครูสาวซึ่งเป็นผู้นำการต่อสู้ของชาวบ้านในชุมชนแออัด ที่โดนบริษัทพัฒนาที่ดินไล่ที่ เธอได้พยายามต่อสู้จนสุดชีวิต แม้ชาวบ้านที่ร่วมต่อสู้จะค่อยๆ ถอนตัวไป และตัวเธอต้องเสียชีวิตจากการถูกคนร้ายที่บริษัทพัฒนาที่ดินว่าจ้างมาลอบยิง แต่ในที่สุดก็มีเจ้าหน้าที่รัฐ ผู้มีอุดมการณ์ มาช่วยสานต่อเจตนารมณ์ในการต่อสู้จนได้รับชัยชนในที่สุด ใน “ครูสมศรี” (2528)

จากอุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืน “สู้” ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งปี พ.ศ. 2513 – 2550 นั้น จะเห็นได้ว่าอุดมการณ์ทั้งหมดนี้มีลักษณะของการปลดข้ออ้างที่จะไม่สู้ออกไปทั้งสิ้น เช่น ยังไม่เก่ง ไม่อยากสู้ อุดมการณ์ในภาพยนตร์ก็บอกว่า “ถึงอ่อนหัดก็จักสู้”, สู้แล้วตาย สู้แล้วแพ้ มีอย่างอื่นที่สำคัญกว่าการต่อสู้ (เช่น ความรัก) อุดมการณ์ในภาพยนตร์ก็จะบอกแก่ผู้ชมว่า “ถึงจะมี

ตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี", "อุดมการณ์ขัดขืนต้องสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด" และ "ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด"

อุดมการณ์ที่ปรากฏเหล่านี้มีลักษณะเป็นจิตสำนึกที่รับใช้ผลประโยชน์ของตัวเอง ไม่ใช่จิตสำนึกที่รับใช้ผลประโยชน์ของชนชั้นอื่นๆ หากแต่มีระดับของอุดมการณ์ต่อสู้ที่แตกต่างกันไป โดยอุดมการณ์ให้ "สู้" ส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น ค่อนข้างจะเป็นลักษณะของอุดมการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นไปเอง" (Spontaneous Ideology) ซึ่งมีลักษณะของเป็นหน่ออ่อนของการต่อสู้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2550: 82) อันแสดงให้เห็นลักษณะ 2 ด้านของการต่อสู้ ด้านหนึ่ง คือ สภาวะของความไม่พอใจ ความไม่ปรารถนาที่จะอยู่กับระบบที่สร้างความทุกข์ยาก และในด้านหนึ่งก็สะท้อนความสิ้นหวัง เพราะเป็นการสู้แบบจนตรอก สู้ไปด้วยแรงแค้น ไม่มีทางอื่นแล้วจึงหันกลับมาสู้ต่อ ผ่านอุดมการณ์ในภาพยนตร์แบบ "ถึงอ่อนหัดก็จักสู้" และ "ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี"

แต่ส่วนหนึ่งก็ปรากฏลักษณะของ "อุดมการณ์ที่กระทำอย่างมีจิตสำนึก" ที่ตัวละครขัดขืนสามารถยืนหยัดการต่อสู้ของตน แม้จะเจอแรงบีบจากอุปสรรคต่างๆ เห็นแจ้งชัดว่าวิธีการใดจะนำตนเองและผู้คนให้พ้นจากการกดขี่ ใน "อุดมการณ์ขัดขืนต้องสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด"

1.2 อุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืน "ถอย"

อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืนถอยสามารถ แบ่งเป็นประเภทย่อยได้ ดังต่อไปนี้

1.2.1 "พฤติกรรมนอกกรอบไม่มีวันจะได้รับความสุข" หมายถึง พฤติกรรมใดๆ ก็ตามที่ไม่เป็นไปตามกรอบจารีตของสังคมในด้านต่างๆ ไม่มีวันที่จะได้พบความสุขในชีวิต ผู้ที่มีพฤติกรรมนอกรอบเหล่านั้นจะต้องพบกับความทุกข์ ความไม่สบายใจ ความโดดเดี่ยวและเคราะห์กรรมในรูปแบบต่างๆ และชีวิตจะค้นพบความสุขได้ เมื่อกลับมาประพฤติตนตามกรอบของสังคม เช่น ชีวิตของสาวเหนือที่ตัดสินใจมาค้าประเวณี ด้วยหวังที่จะให้พ่อ แม่และน้อง ที่ยากจนมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น แต่กลับต้องพบว่าพ่อนำเงินที่เธอส่งมาให้ไปเล่นการพนันจนหมดตัว และน้องสาวก็ใจแตก ไม่สนใจเรียนหนังสือ คบผู้ชายไม่เลือกหน้า จนต้องเสียชีวิตในคลีนิคทำแท้ง ใน "กลกามแห่งความรัก" (2532)

1.2.2 "แม้ว่าจะเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่ถ้าลุกขึ้นสู้ โดยใช้ความรุนแรง รัฐจะจัดการอย่างเด็ดขาด" หมายถึง แม้วันเวลาที่ผ่านมาผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมจะได้รับการเอาเปรียบ กดขี่ดูถูก จากผู้ที่เหนือกว่าเพียงใดก็ตาม แต่ถ้าผู้ขัดขืนลุกขึ้นสู้ด้วยวิธีการที่รุนแรง จับอาวุธขึ้นสู้ ทำการต่อสู้ หมายเอาชีวิต ฝ่ายตรงข้ามแล้ว อำนาจของรัฐผ่านตำรวจ ทหาร กระบวนการยุติธรรมก็จะไม่ละเว้น และจะเข้ามาจัดการต่อการลุกขึ้นมาขัดขืน ต่อสู้ด้วยวิธีการรุนแรงนั้นอย่างเฉียบขาด

ด้วยสรรพกำลังคนและอาวุธเพื่อรักษาสังคมให้มีระเบียบ เช่น เรื่องราวของทองพูน ชายขับแท็กซี่ชาวอิสาน ผู้ขายที่นามาซื้อรถแท็กซี่เพื่อเป็นเครื่องมือทำมาหากินในการดำรงชีวิตอยู่ในกรุงเทพฯ แต่กลับถูกแก๊งค์ขโมยรถของเสี่ยเจ้าของอู่ขโมยรถไป ตำรวจก็ไม่สามารถช่วยเหลือเขาได้ ทองพูนจึงบุกเข้าไปค้นหารถในอู่ด้วยตัวเอง และต่อสู้แก๊งค์ลักรถจนอีกฝ่ายเสียชีวิต แต่ทองพูนก็ไม่เจอรถของเขา และยังต้องถูกตำรวจจับในที่สุด ใน “ทองพูนโคกโพ ราษฎร เต็มขั้น” (2520)

1.2.3 “การรักษาอุดมการณ์ขัดขืนไว้อาจทำให้สูญเสียสิ่งต่างๆ” หมายถึง การที่ผู้ขัดขืน ต่อสู้ต่ออำนาจของสังคมในรูปแบบต่างๆ นั้นผู้ขัดขืนจะต้องสูญเสียสิ่งต่างๆ อันเป็นที่รักหรือต้องแลกมาด้วยสิ่งดีๆ ในชีวิต เช่น เรื่องราวของหมอกานต์ หมอหนุ่มมีอุดมการณ์ ผู้เลือกมาทำงานเป็นหมอในท้องถิ่นอันห่างไกล จนเกือบสูญเสียภรรยาสาวที่ไม่สามารถทนชีวิตในชนบทและต้องการให้หมอกานต์เปิดคลีนิคเพื่อสร้างฐานะ แม้ในที่สุดหมอกานต์จะตัดสินใจเลือกทำตามสิ่งที่ภรรยาต้องการ แต่เขาก็กลับถูกคนร้ายลูกน้องนายอำเภอลอบยิงจนตายในที่สุด เพราะคิดว่าเขาเป็นตัวการที่ไปฟ้องหน่วยราชการส่วนกลางเรื่องที่นายอำเภอเป็นเจ้าของบ่อนการพนัน ใน “เขาชื่อกานต์” (2516)

1.2.4 “ชาวบ้านอ่อนแอ ธรรมชาติจะลุกขึ้นสู้เอง” หมายถึง หากในเรื่องของการรักษาทรัพยากรธรรมชาติไม่ว่าจะป่าไม้ ภูเขา ทะเล แล้ว หากชาวบ้าน ร่วมกับเจ้าหน้าที่ของรัฐ ยังไม่มีสำนึกในการปกปักรักษา ไม่สามารถรวมตัวกันอย่างมีพลังเพียงพอที่จะต่อสู้การทำลายรุกรานของนายทุนได้แล้ว ธรรมชาติจะลุกขึ้นมาปกป้องตัวของมันเอง ลงโทษผู้ที่มารุกราน ด้วยวิธีการอันรุนแรง เกินกว่าที่ใครจะคาดหมายหรือต่อสู้ได้ เช่น เรื่องราวของบุญส่ง ควาญช้าง ที่เสียรู้เสี่ยฮก ไปช่วยลักลอบตัดไม้เถื่อนจนเห็นเหตุการณ์ฆาตกรรมป่าไม้ตงฉินในท้องที่ จ่าสมลูกน้องเสี่ยฮก ตามมาเก็บสมาชิกในครอบครัวของบุญส่ง จนแตงอ่อน ช้างที่บุญส่งเลี้ยงไว้ทนไม่ได้ ลุกขึ้นมาช่วยนาย ไล่กระทบจ่าสมจนตายกลางป่า ใน “คนเลี้ยงช้าง” (2533)

1.2.5 “หนีเสือปะจระเข้ แค่เปลี่ยนมือคนกดขี่” หมายถึง การลุกขึ้นขัดขืน ต่อสู้ระบบอำนาจ การปกครองในรูปแบบหนึ่ง โดยหันไปเลือกอีกระบบการปกครองอีกแบบที่คิดว่าดีกว่า ยุติธรรมกว่า ผลลัพธ์สุดท้ายก็อาจจะพบว่าระบบทั้งสองยังมีการเอาเปรียบ กดขี่ประชาชนผู้ด้อยอำนาจกว่าทั้งคู่ไม่แตกต่างกัน” ได้แก่ เรื่องราวการต่อสู้ของอดีตผู้นำนักศึกษาในเหตุการณ์การเรียกร้องประชาธิปไตยของนักศึกษา 14 ตุลาคม 2516 ที่หันหลังให้กับรัฐไทย ไปเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย เพื่อหวังเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น ก่อนที่จะพบว่าในพรรคคอมมิวนิสต์ฯ เองก็ไม่มีความเท่าเทียมอย่างแท้จริง อย่างที่เขาคาดหวังไว้ ใน “14 ตุลาสงครามประชาชน” (2544)

1.3 อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้

1.3.1 "สู้ด้วยแนวทางสันติ แม้กฎหมายจะไม่ยุติธรรม" หมายถึง แม้ว่าที่ผ่านมาผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมจะถูกกดขี่ เอาเปรียบมามากเพียงใด และการใช้อำนาจนั้นจะไม่เป็นธรรรมเพียงใด แต่ผู้ขัดขืนควรยึดสันติวิธีในการต่อสู้ ซึ่งจะนำมาซึ่งความสำเร็จมากกว่า และถึงแม้จะไม่สำเร็จในการต่อสู้ แต่ก็ไม่ต้องมีผู้ใดสูญเสียชีวิตในการต่อสู้ อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางในการต่อสู้แบบสันติวิธีนี้มีลักษณะเป็น "อุดมการณ์ทางเลือก" (alternative ideology) กล่าวคือ เป็นอุดมการณ์ที่รอมชอมกับระบบวิธีคิดหลักในระดับหนึ่ง ขณะเดียวกันก็ยังคงแนวทางในการต่อสู้ไว้ ตัวอย่างของภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง "หนองหมาว้อ" (2522) ที่ครูผู้มีอุดมการณ์เข้าไปช่วยชาวบ้านในการต่อสู้กับนายทุนที่เอารัดเอาเปรียบ และชี้นำแนวทางการต่อสู้ด้วยสันติวิธี ไม่ให้ชาวบ้านตอบโต้กับนายทุนด้วยความรุนแรง แต่ให้หันมาตั้งสหกรณ์พึ่งตนเองแทน

จากอุดมการณ์ให้ถอยและอุดมการณ์เน้นแนวทางการต่อสู้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ มีประเด็นที่น่าสนใจว่าอุดมการณ์หลักใช้อำนาจของสังคมผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์มุ่งทำลายตัวละครที่มีลักษณะที่เป็น "หน่ออ่อนแห่งการขัดขืน/ ต่อสู้" ผ่านอุดมการณ์ในภาพยนตร์แบบ "พฤติกรรมนอกกรอบไม่มีวันจะได้รับความสุข" และ"การรักษาอุดมการณ์ขัดขืนไว้อาจทำให้สูญเสียสิ่งต่างๆ" ซึ่งตัวละครขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม แม้เพียงเริ่มต้นสู้ หรือต้องลุกขึ้นขัดขืนเพราะสภาวะความจำเป็นต่างๆ รอบตัวที่ถูกบีบบังคับ ภาพยนตร์ก็ได้ทำการลงโทษผู้ขัดขืนเหล่านี้ผ่านเรื่องเล่าในระบบสัญญะของภาพยนตร์เสียแล้ว ซึ่งเมื่อมองในแง่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับผู้ชมแล้ว นี่คือติดตั้ง กรอบวิธีคิด (conceptual framework) ให้กับผู้ชมว่า เมื่อคุณลุกขึ้นสู้ คุณจะถูกลงโทษ ไม่มีวันได้รับความสุข อันทำให้หน่ออ่อนของการต่อสู้ในใจผู้ชมย่อมไม่สามารถฝ่าด่านอุดมการณ์เก่าที่ครอบงำผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์ออกมาได้ ปรากฏการณ์เช่นนี้ทำให้เราเห็นการทำงานของกลไกอำนาจที่ทำงานตั้งแต่ แม้ตอนที่ภาวะการขัดขืน/ ต่อสู้ในโลกจริงยังไม่เกิดขึ้นด้วยซ้ำ แต่ทำงานล่วงหน้าผ่านระบบสัญญะในเรื่องเล่าที่แฝงตัวอยู่ในสถาบันภาพยนตร์ที่คอยราดน้ำร้อนให้กับหน่ออ่อนในการต่อสู้ที่ผุดตัวเหนือดินขึ้นมา ไม่ให้หยั่งรากได้ในสังคม

ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจซึ่งพบในอุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืน "ถอย" และอุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้ นั่นคือการที่อุดมการณ์ไม่ได้สนใจต้นเหตุของปัญหาอีกต่อไป กล่าวคือ ไม่สนใจว่าผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ โดนภาวะที่ถูกกดขี่มามากอย่างไร แต่หันไปเน้น แนวทางในการต่อสู้แบบสันติวิธีเข้ามาแทนที่ ราวกับ แนวทางการต่อสู้นั้นคือความชอบธรรมโดยตัวของมันเอง และเป็นสาระที่สำคัญที่สุด ผ่านอุดมการณ์ในภาพยนตร์แบบ "แม้ว่าจะเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่ถ้าลุกขึ้นสู้

โดยใช้ความรุนแรง รัฐจะจัดการอย่างเด็ดขาด” และ “สู้ด้วยแนวทางสันติ แม้กฎหมายจะไม่ยุติธรรม” โดยอุดมการณ์แรกเน้นไปที่การลงโทษผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ที่ใช้วิธีการที่รุนแรง อย่างการจับอาวุธขึ้นต่อสู้ ขณะที่อุดมการณ์หลังเน้นการสาธิตกรณีตัวอย่างของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ที่ใช้แนวทางสันติวิธีในการต่อสู้จนประสบความสำเร็จ ทั้งนี้เมื่อพิจารณาช่วงเวลาของภาพยนตร์ที่ถูกสร้างให้ถ่ายทอดอุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้แบบสันติวิธีนี้ พบว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่ถูกสร้างในช่วงใกล้เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญในสังคมไทย ในช่วง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ที่ความขัดแย้งระหว่างฝ่ายขวา หรือพวกกระฎุมพีใหม่ กับกลุ่มนักศึกษา ที่เป็นกระบวนการต่อเนื่องยาวนาน ได้ปะทุตัวออกมา ภายใต้ขบวนการที่มีคำขวัญว่า “ขวาพิฆาตซ้าย” (เบเนดิก แอนเดอร์สัน, 2551:135-136) ที่เหตุการณ์ลงเอยด้วยการใช้ความรุนแรงพิฆาตนักศึกษาในที่สุด โดยภาพยนตร์ที่เน้นไปที่การลงโทษผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ ได้แก่ “เทวดาเดินดิน” (2518), ทองพูนโคกโพราษฎรเต็มขั้น” (2520) และ “คนกลางแดด” (2521) และภาพยนตร์ที่เน้นแนวทางสันติวิธีในการต่อสู้ ได้แก่ “ทองปาน” (2519) และ “หนองหมาว้อ” (2522)

1.4 อุดมการณ์แบบให้รางวัลเพื่อปลอบประโลมผู้ถูกกดขี่

อุดมการณ์ที่ปรากฏ ได้แก่

1.4.1 “ชีวิตได้รับความสุขสมหวังเกินความคาดหมายในที่สุด” หมายถึง ไม่ว่าชีวิตที่ผ่านมาผู้ขัดขืนจะทุกข์ยาก ลำบาก ถูกกดขี่มาแค่ไหน ในท้ายที่สุดจะได้รับความสุขสมหวังเกินความคาดหมาย เช่น เรื่องราวของนักฟุตบอลจากประเทศอาร์วีร์ที่สามารถเข้ารอบบอลโลกได้โดยมีชาวไทยเป็นโค้ชและนายทุน ใน “หมากเตะรีเทรินส์” (2549)

อุดมการณ์ในลักษณะนี้เป็นไปตามลักษณะของ “ภาคปฏิบัติการของอุดมการณ์” ตามแนวคิดของอัลธูแซร์ (Althusser) ที่โลกภาพยนตร์ทำให้กรณียกเว้น (exceptional case) ได้กลายเป็นเป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization)เพื่อที่จะให้ความหวังกับผู้คนที่ถูกกดขี่ในสังคมให้ทนยอมรับภาวะของการกดขี่นั้นต่อไป ซึ่งในที่นี้อุดมการณ์ดังกล่าวมักถูกนำมาใช้กับตัวละครที่มีความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติ

1.5 อุดมการณ์ครอบงำ

1.5.1 “ชีวิตของคนชั้นล่าง จะสมหวัง ถ้ามีนายทุนสนับสนุน” หมายถึง ชีวิตของคนชั้นล่างนั้นจะพบความสุข ความมั่นคงในชีวิตทั้งเรื่องส่วนตัว ความก้าวหน้าในอาชีพการงาน วัฒนธรรม จักต้องมีนายทุนอยู่เบื้องหลัง เป็นผู้ให้การสนับสนุน การช่วยเหลือ ได้แก่ เรื่องราวของ

หนุ่มเร่ขายยา ที่ประสบความสำเร็จเป็นนักร้องที่โด่งดัง มีเงินไปขอสาวที่ตนหมายปองได้ เพราะมีนายทุนสนับสนุน ใน “อีสาวโรงงาน” (2534)

1.5.2 “บทบาทสำคัญกว่าความรู้สึกส่วนตัว” หมายถึง เมื่อใช้ชีวิตคู่ลงเอยกับสามี แม้จะเป็นภรรยาอย่างไม่เต็มใจ และมีคนรักอยู่แล้ว ก็คิดเสียว่าเป็นโชคชะตากำหนด ยอมรับสิ่งนั้น และทำหน้าที่ภรรยาที่ดีต่อไป ได้แก่ เรื่องราวของหญิงสาวที่ต้องตกเป็นภรรยาของสามีเพราะถูกขืนใจ จนมีลูกด้วยกัน ที่เลือกที่จะกลับไปหาคนรักเก่า ก่อนที่จะพบว่าคนรักเก่าไม่ได้ดีอย่างที่เธอคิดไว้และรักเธออย่างแท้จริง และสามีต่างหากเป็นคนที่ให้อภัยและห่วงใยเธออย่างแท้จริง ใน “ชู้” (2516)

2. การวิเคราะห์อุดมการณ์ขัดขืนจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

จากภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัย พบอุดมการณ์ในการต่อสู้ ประเภทต่างๆ ตามนิยาม ข้างต้น ดังต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 6-1: การประกอบสร้างอุดมการณ์ให้แก่บุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์โดยจำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

ตัวแปร		อุดมการณ์ให้สู้					อุดมการณ์ให้ถอย					อุดมการณ์เน้นแนวทางต่อสู้	อุดมการณ์ปลอบประโลม	อุดมการณ์ครอบงำ	อื่นๆ
		ปัญญาชนต่างแต่เป็นคนมีศีลธรรม	อุดมการณ์ขัดขืนสำคัญกว่าสิ่งใด	ถึงอย่างไรความยุติธรรมก็ต้องชนะในที่สุด	ความยุติธรรมคือสิ่งสูงสุดที่ต้องสู้เพื่อ	รวม	ปัญหาไม่ได้อยู่ที่ระบบแต่อยู่ที่ตัวบุคคล	ระบบยุติธรรมมีไว้เพื่อคนดีเท่านั้น	เสรีภาพมีไว้เพื่อคนมีศีลธรรมเท่านั้น	ระบบการเมืองการปกครองที่ดีคือประชาธิปไตย	รวม	ยังไม่ยอมแพ้ แม้จะรู้ว่าไม่มีทางชนะ	ปัญญาชนต่างก็ไม่ได้ต่างกันมากนัก		
มุมมอง	อดก.หลัก	0	2	3	0	5	13	4	2	2	21	2	2	1	2
	อดก.ขัดขืน	12	5	2	2	21	1	0	0	0	1	1	0	1	2
	รวม	**12**	**7**	**5**	**2**	**26**	**14**	**4**	**2**	**2**	**22**	**3**	**2**	**2**	**4**
ประเด็นในการต่อสู้	เชิงการเมืองเศรษฐกิจ	0	5	4	1	10	0	2	1	2	5	3	0	0	2
	เชิงอัตลักษณ์	12	2	1	1	16	14	2	1	0	17	0	2	2	2
	รวม	12	7	5	2	**26**	14	4	2	2	**22**	**3**	**2**	**2**	**4**

จากตารางข้างต้น ในภาพรวม จะเห็นได้ว่า แม้ภาพยนตร์ไทยผลิตเรื่องเล่าของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมมาก็จริง แต่เรื่องเล่าเป็นการบอกให้ต่อสู้เพียงครึ่งเดียว ขณะที่อีกครึ่งหนึ่งให้ถอยออกจากการขัดขืน/ ต่อสู้เสีย และส่วนหนึ่งก็เป็นการปรามเรื่องวิธีการต่อสู้ หรือไม่ก็ปลอบประโลมให้ทนต่อสภาวะที่กดขี่นั้นต่อไป หรือการเล่าเรื่องแบบครอบงำที่ให้สนับสนุนให้ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ทนอยู่กับสภาวะที่ถูกกดขี่อย่างไม่เท่าเทียมต่อไป

อุดมการณ์ที่พบมากที่สุด 3 อันดับแรกได้แก่ พฤติกรรมนอกรอบไม่มีวันจะได้รับความสุข (14 เรื่อง) รองลงมาได้แก่ ถึงตัวตนจะแตกต่างแต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี (12 เรื่อง) และอุดมการณ์ขัดขืนสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด (7 เรื่อง)

เมื่อพิจารณาจำแนกตามมุมมอง ในส่วนของ “มุมมองอุดมการณ์หลัก” อุดมการณ์ที่พบมากที่สุดได้แก่ พฤติกรรมนอกกรอบไม่วันได้รับความสุข (13 เรื่อง) โดยเป็นจำนวนที่ทิ้งห่างอันดับที่ 2 และ 3 อันได้แก่ แม้จะเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่หากสู้ด้วยวิธีการรุนแรงอำนาจรัฐก็จะจัดการอย่างเด็ดขาด (4 เรื่อง)และ ถึงอ่อนหัดก็จักสู้ (3 เรื่อง)

ขณะที่ใน “มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน” อุดมการณ์ที่พบมากที่สุด 3 อันดับแรกได้แก่ ถึงตัวตนจะแตกต่างแต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ (11 เรื่อง) รองลงมาได้แก่ อุดมการณ์ขัดขืนสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด (5 เรื่อง) และถึงอ่อนหักก็จักสู้ดูสักหน และความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด (อย่างละ 2 เรื่อง)

เมื่อพิจารณาจำแนกตามประเด็นในการต่อสู้แล้ว ใน “ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ” อุดมการณ์ที่พบมากที่สุด 3 อันดับแรก ได้แก่ อุดมการณ์ขัดขืนสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด (5 เรื่อง) รองลงมาได้แก่ ถึงอ่อนหัดก็จักสู้ดูสักหน (4 เรื่อง) และ สู้อย่างสันติ แม้จะไม่ได้รับความยุติธรรม (3 เรื่อง)

ส่วนใน “ประเด็นเชิงอัตลักษณ์” อุดมการณ์ที่พบมากที่สุด ได้แก่ พฤติกรรมนอกรอบไม่มีวันได้รับความสุข (14 เรื่อง) รองลงมาได้แก่ ถึงตัวตนจะแตกต่างแต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี (11 เรื่อง) ทิ้งห่างอุดมการณ์อื่นๆ

3. รูปแบบในการประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์

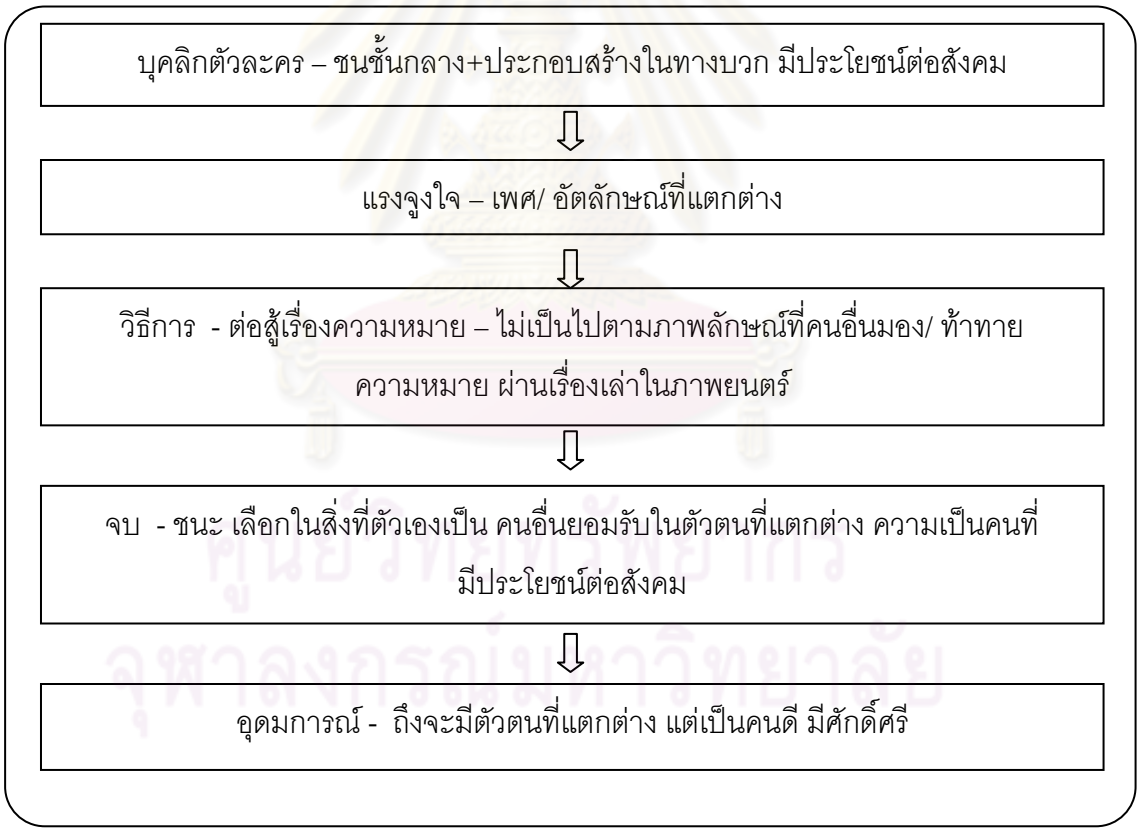
ในที่นี้จะเป็นการวิเคราะห์โครงสร้างในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อันนำไปสู่อุดมการณ์ต่างๆ ซึ่งพิจารณาจาก (1) ลักษณะบุคลิกตัวละคร (2) แรงจูงใจ (3) วิธีการในการขัดขืนต่อสู้ และ (4) ตอนจบ โดยพิจารณาการเลือกคุณลักษณะต่างๆ(Paradigmatic) มาร้อยเรียงกัน

(Syntagmatic) ในประเด็นต่างๆ โดยมีรายละเอียดในการประกอบสร้างแต่ละอุดมการณ์ดังต่อไปนี้

3.1 อุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืน "สู้"

3.1.1 "ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี"

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า "ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็มีศักดิ์ศรี" นั้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 11 เรื่องแต่จัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ทั้งสิ้น ได้แก่ "โทน" (2513), "หย่าเพราะมีชู้" (2528), "ช่างมันฉันไม่แคร์" (2529), "ฉันผู้ชายนะยะ" (2530), "ดิฉันไม่ใช่โสเภณี" (2536), "คนจร ฯลฯ" (2542), "สตรีเหล็ก" (2543), "สุดเสน่หา" (2546), "บิวตี้ฟูลบอกเซอร์" (2546), "หมอเจ็บ" (2547) และ "สัตว์ประหลาด" (2547)



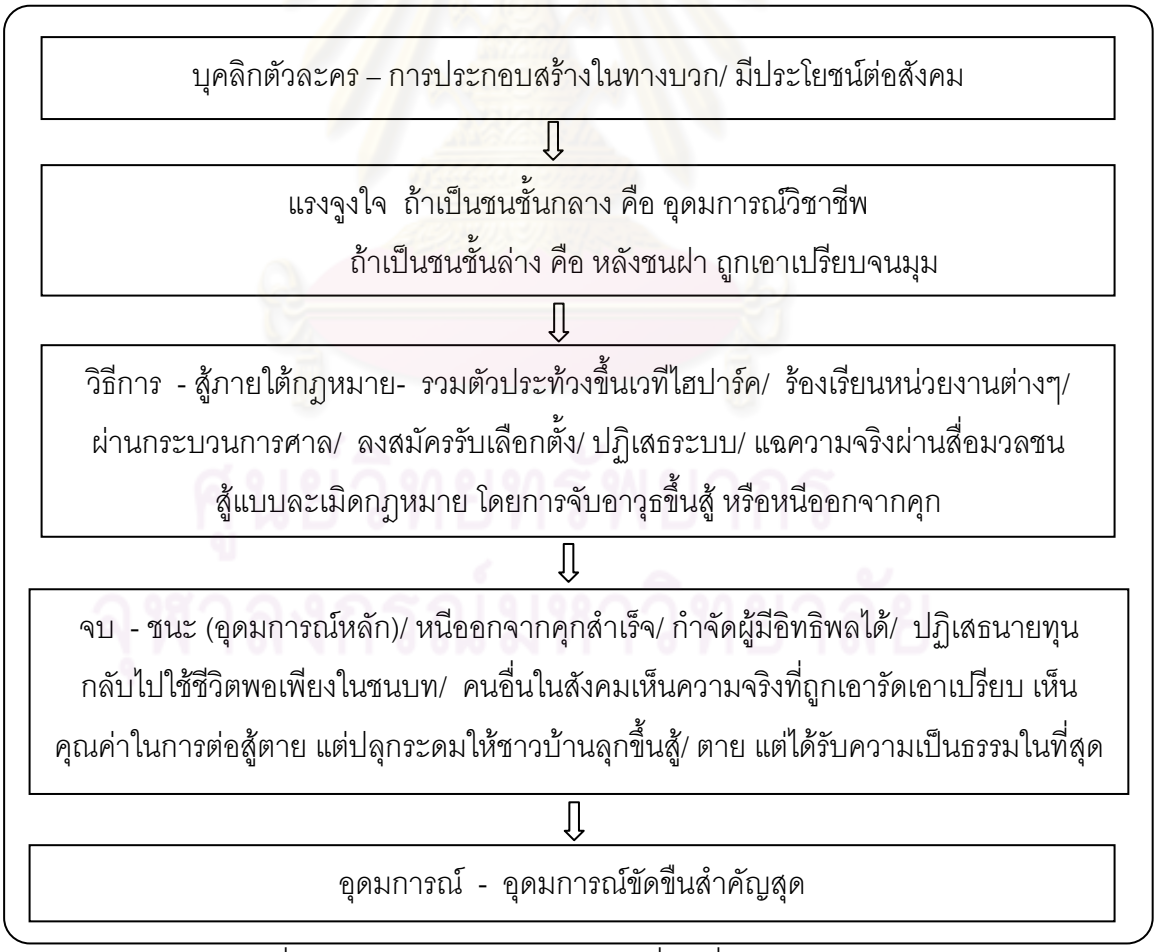
ภาพที่ 6-1: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
"ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี"

จุดร่วม ทั้งหมดเป็นประเด็นเกี่ยวกับชนชั้นกลาง ที่มีตัวตนที่แตกต่างกันไป ในแต่ละบริบทได้แก่ เรื่องของเพศที่สาม, ผู้หญิง, คนบ้าในสังคม และคนที่ทำงานวิชาชีพหมอ

3.1.2 "อุดมการณ์ขัดขืนต้องสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด"

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า "อุดมการณ์ขัดขืนสำคัญที่สุด" นั้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 เรื่องโดยถูกจัดอยู่ใน มุมมองอุดมการณ์หลัก ประเด็นการเมือง เศรษฐกิจ จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ "ผู้แทนนอกสภา" (2523) และ "ปลัดบ้านนอก" (2536)

ส่วนภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในอุดมการณ์ขัดขืนปรากฏจำนวน 5 เรื่อง โดยภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจได้แก่ "เทพธิดาโรงงาน" (2517), "ครูสมศรี (2528)" และ "ทุ่งกุลาร้องไห้ (2523) และภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ได้แก่ "ส.อ.ว. ห้อง 2 รุ่น 44" (2533) และ "น.ช. นักโทษชาย" (2545)

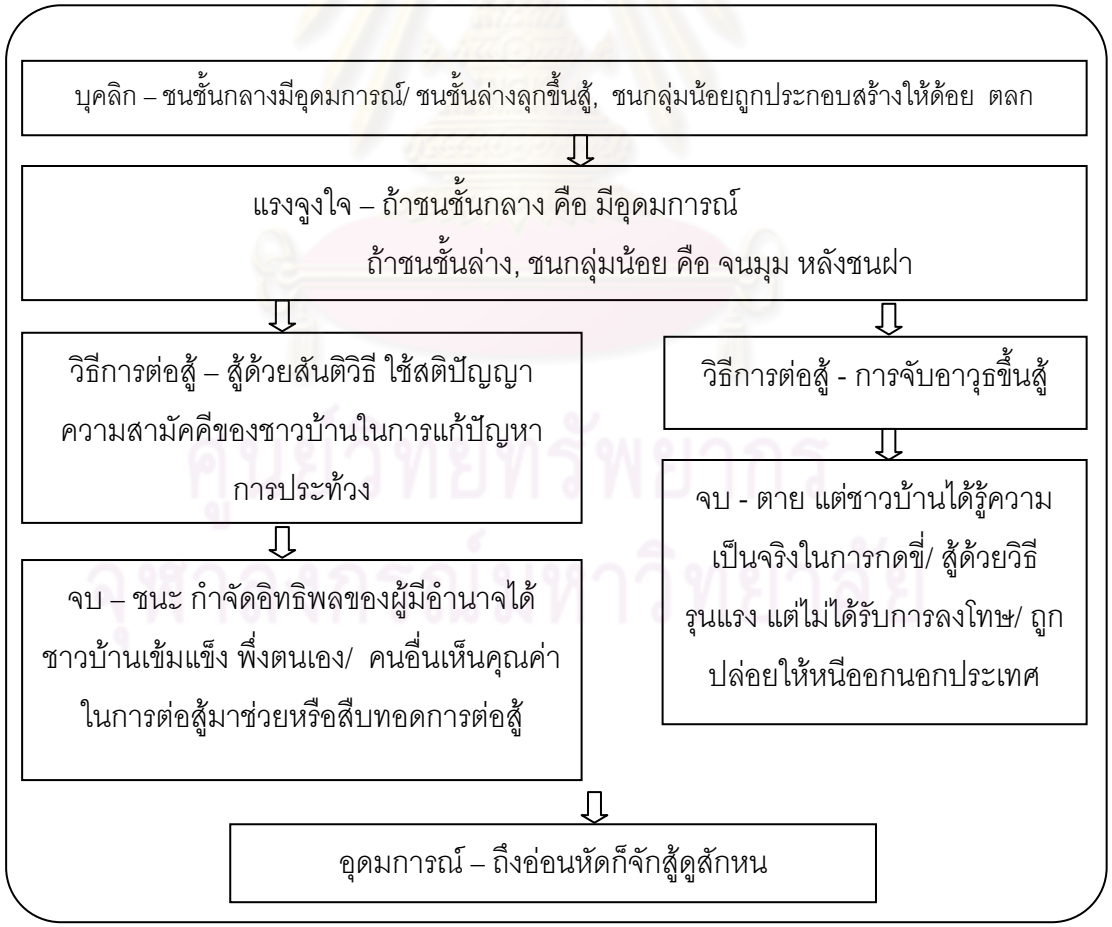


ภาพที่ 6-2: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
"อุดมการณ์ขัดขืนต้องสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด"

จุดร่วม คือการที่ตัวละครขัดขืนต้องผ่านอุปสรรคต่างๆ ที่บั่นทอนอุดมการณ์ขัดขืน ไม่ว่าจะการมีมิตรที่ตะล่อมให้ยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก, การเผชิญกับอุดมการณ์คู่แข่งอย่างความรัก, ความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อน, การมีฐานะที่ดีขึ้น หรือ การถูกขู่ฆ่าหมายเอาชีวิต แต่ผู้ขัดขืนยังไม่หวั่นไหว ยังคงอุดมการณ์ในการขัดขืนไว้อย่างไม่เปลี่ยนแปลง

3.1.3 "ถึงอ่อนหัดก็จักสู้ดูสักหน"

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า "ถึงอ่อนหักก็จักสู้" นั้น ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 5 เรื่อง โดยเป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก ประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ 2 เรื่องได้แก่ "เทพเจ้าบ้านบางปูน" (2523) และ "ครูดอย" (2525) และประเด็นอัตลักษณ์ ได้แก่ "คนภูเขา" (2522) และ ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน นประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจทั้ง 2 เรื่อง ได้แก่ "ประชาชนนอก" (2521) และ "ไอ้ ป.4 ไม่มีเส้น" (2526)



ภาพที่ 6-3: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ "ถึงอ่อนหัดก็จักสู้ดูสักหน"

จุดร่วม ภาพยนตร์ทั้งหมดในกลุ่มนี้นัย ตัวละครขัดขืน มีลักษณะที่ ลุกขึ้นสู้เป็นครั้งแรก ยังเป็นหน่ออ่อนแห่งการขัดขืน/ ต่อสู้

3.1.4 "ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด"

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า "ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด" นั้น ปรากฏจำนวน 2 เรื่อง ซึ่งล้วนแต่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ทั้งนี้โดยจำแนกเป็นประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ ได้แก่ "ครูสมศรี" (2528) และประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ได้แก่ "คืนบาปพรหมพิราม" (2546)

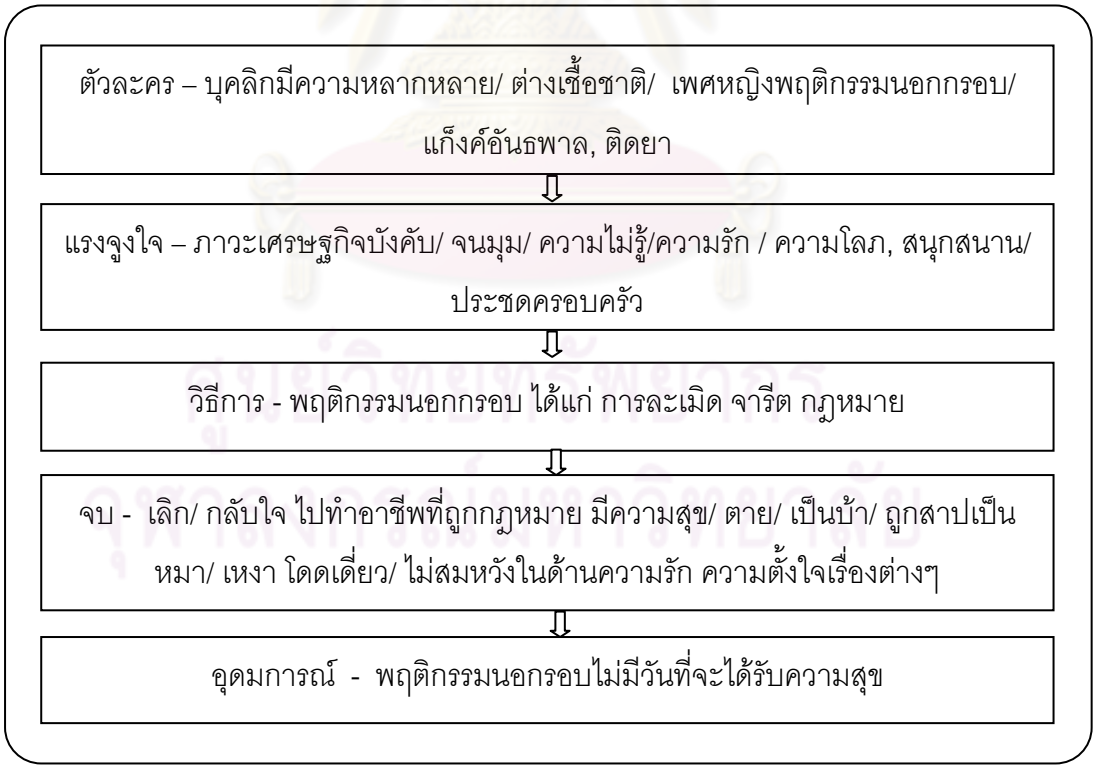
ภาพที่ 6-4: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์"ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด"

จุดร่วม (1) ในการขัดขืน/ ต่อสู้ กว่าจะได้รับความยุติธรรม ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้จะตายก่อน (2) ผู้ที่มาสานต่อการต่อสู้ เป็นชั้นกลาง มีความรู้ อยู่ในตำแหน่งหน้าที่ที่มีศักยภาพในการต่อสู้

3.2 อุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืน “ถอย”

3.2.1 “พฤติกรรมนอกกรอบไม่มีวันจะได้รับความสุข”

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า “พฤติกรรมนอกกรอบไม่มีวันจะได้รับความสุขนั้นล้วนแต่เป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ทั้งสิ้น ปรากฏจำนวน 14 เรื่อง โดย ปรากฏในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก 13 เรื่อง ได้แก่ “เทพธิดาโรงแรม” (2517), “แผ่นดินของเรา” (2519), “อีพริ้งคนเริงเมือง” (2523), “แม้เลือกเกิดได้” (2525), “น้ำพุ” (2527), “ผีเสื้อและดอกไม้” (2528), “ฉันรักผัวเขา” (2530), “ทองประกายแสด” (2531), “กลกามแห่งความรัก” (2532), “เด็กเสเพล” (2539), “ผู้หญิง 5 บาป” (2545), “เดอะเมีย” (2548) และ “สายลับจับบ้านเล็ก” (2550) และปรากฏในภาพยนตร์ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน 1 เรื่อง ได้แก่ “2499 อันธพาลครองเมือง” (2540) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน เนื่องจากปรากฏตำแหน่งของผู้เล่าเรื่องว่าเป็นการเล่าจากมุมของ เปี๊ยก วิสุทธิกษัตริย์ ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทร่วมแก๊งค์ของ แดง ไบเล่ย์ จิ๊กโก๋ ผู้เป็นตัวละครเอกผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม

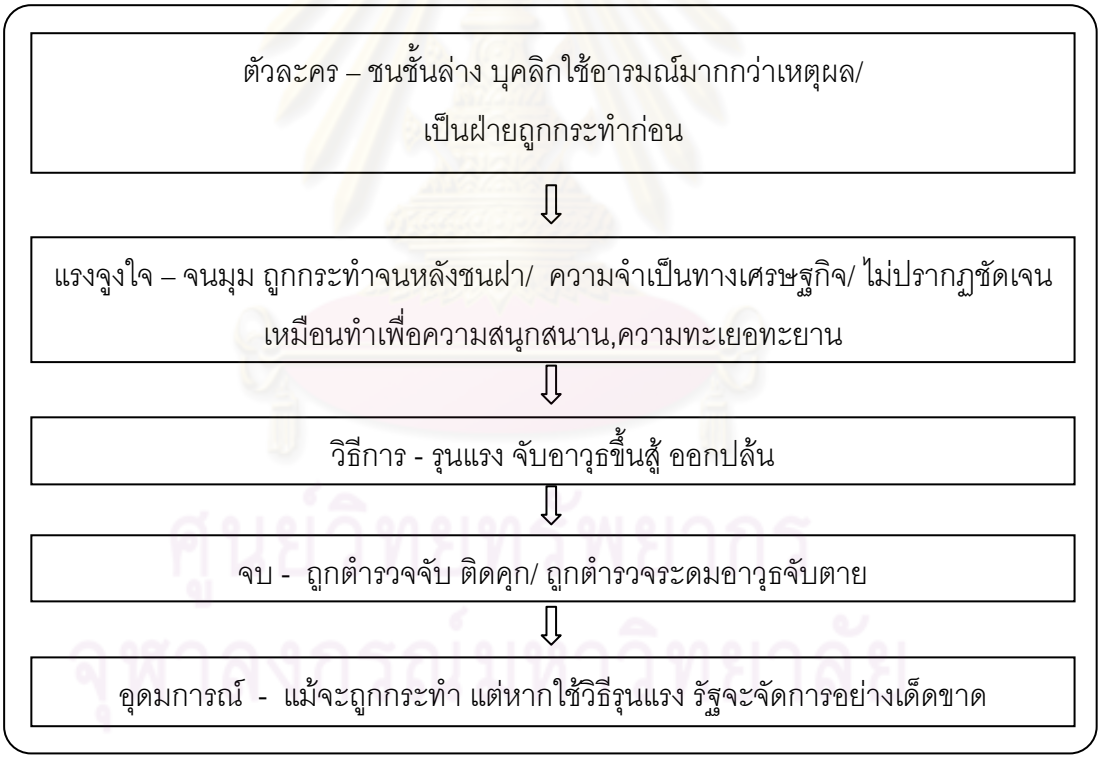


ภาพที่ 6-5: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
“พฤติกรรมนอกกรอบไม่มีวันจะได้รับความสุข”

<u>จุดร่วม</u> ภาพยนตร์ทั้งหมดนี้ตัวละครขัดขืนฯ ทำการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ และเป็นการต่อสู้ของชนชั้นกลาง

3.2.2 <u>“แม้ว่าจะเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่ถ้าลุกขึ้นสู้ โดยใช้ความรุนแรง รัฐจะจัดการอย่างเด็ดขาด</u>

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า “แม้จะถูกกระทำ หากสู้ด้วยวิธีการรุนแรง รัฐจะจัดการอย่างเฉียบขาด” นั้น ล้วนแต่เป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลักทั้งสิ้น จำนวน 4 เรื่อง โดยเป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ 2 เรื่อง ได้แก่ “ทองพูน โคกโพราษฎรเต็มขั้น” (2520) และ “คนกลางแดด” (2521) ส่วนภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ได้แก่ “เทวดาเดินดิน” (2518) และ “มือปืน” (2526)



ภาพที่ 6-6: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
“แม้ว่าจะเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่ถ้าลุกขึ้นสู้ โดยใช้ความรุนแรง รัฐจะจัดการอย่างเด็ดขาด”

จุดร่วม ล้วนแต่เป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก / ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของชนชั้นล่าง ซึ่งมีภูมิหลัง หรือสาเหตุอันนำไปสู่การขัดขืนมาจากการที่ผ่านที่ถูกเอารัดเอาเปรียบถูกกระทำจาก ผู้มีอำนาจ

3.2.3 "การรักษาอุดมการณ์ขัดขืนไว้อาจทำให้สูญเสียสิ่งต่างๆ"

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า "อุดมการณ์ขัดขืนทำให้สูญเสียสิ่งต่างๆ" นั้น ปรากฏแต่ในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลักทั้งคู่ ในประเด็นการเมืองเศรษฐกิจ ได้แก่ ภาพยนตร์ เรื่อง "เขาชื่อกานต์" (2516) และในประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ได้แก่ "ไอ้ฟัก" (2547)

ภาพที่ 6-7: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
"การรักษาอุดมการณ์ขัดขืนไว้อาจทำให้สูญเสียสิ่งต่างๆ"

จุดร่วม นั่นคือตัวละครขัดขืนซึ่งถูกประกอบสร้างให้มีลักษณะทางบวกสูง มีอุดมการณ์ เสียสละ มีมโนธรรม แต่เพื่อผดุงอุดมการณ์หรือมโนธรรมนั้น ทำให้ขัดแย้งกับบุคคลที่

อยู่รอบข้าง ซึ่งเป็นไปได้ตั้งแต่คนรัก ขยายวงกว้างไปถึงคนในชุมชน และสูญเสียสิ่งต่างๆ ในชีวิต จนแม้กระทั่งชีวิตของตัวเอง

3.2.4 <u>“ชาวบ้านอ่อนแอ ธรรมชาติจะลุกขึ้นสู้เอง”</u>

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า “ชาวบ้านอ่อนเอ ธรรมชาติจะลุกขึ้นสู้เองในที่สุด” นั้น ปรากฏจำนวน 2 เรื่อง ซึ่งต่างถูกจัดอยู่ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์หลัก และประเด็นการต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ ได้แก่ “อุกาฟ้าเหลือง” (2523) และ “คนเลี้ยงช้าง” (2533)

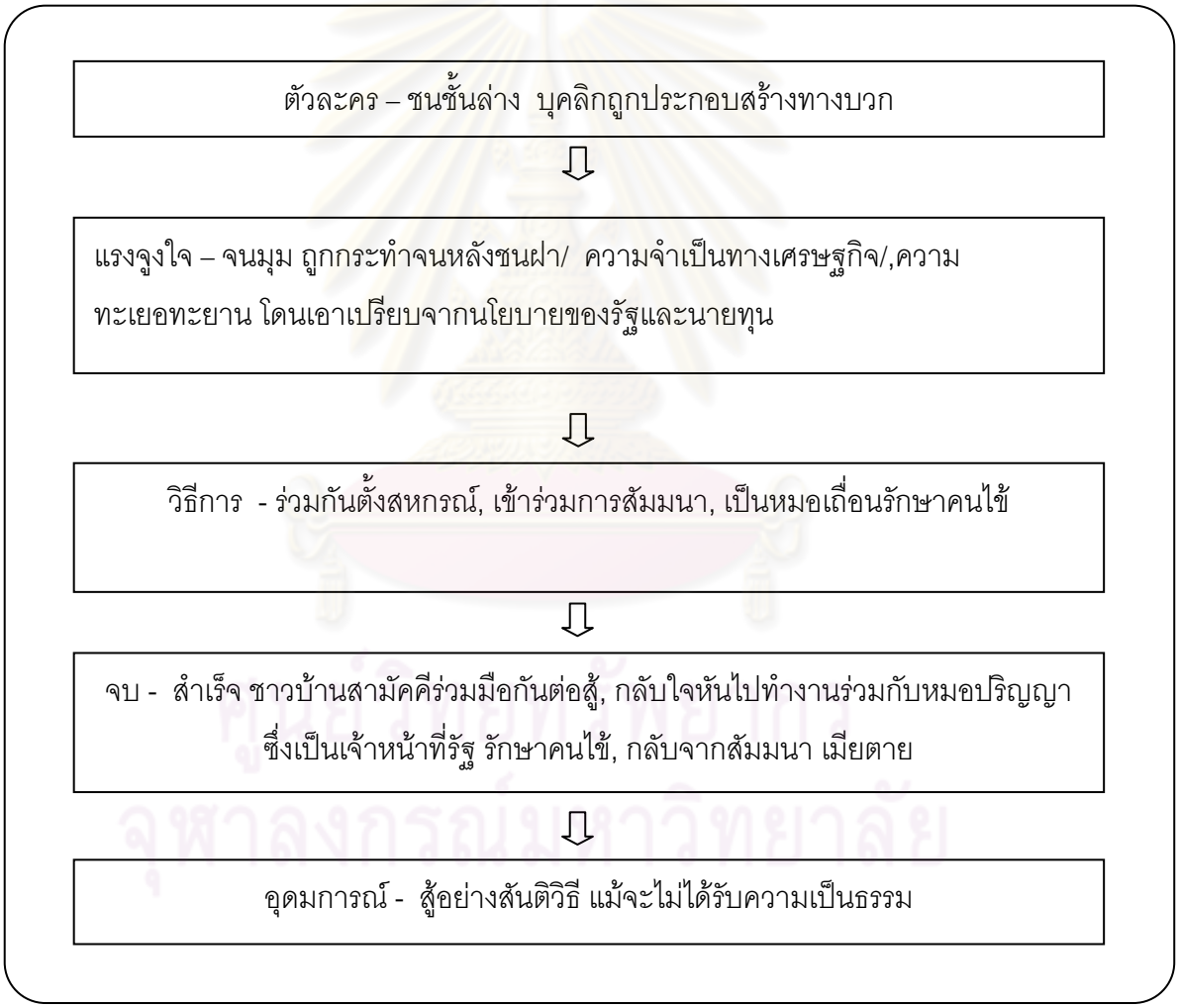
ภาพที่ 6-8: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “ชาวบ้านอ่อนแอ ธรรมชาติจะลุกขึ้นสู้เอง”

<u>จุดร่วม</u> ชาวบ้านมีลักษณะอ่อนแอ ไม่สามารถปกป้อง ทรัพยากรธรรมชาติที่เป็นแหล่งอู่ข้าว อู่น้ำได้ธรรมชาติจึงปกป้องตัวเอง ด้วยการเอาชีวิตคนที่ทำร้ายธรรมชาติ

3.3 อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้

3.3.1 <u>"สู้ด้วยแนวทางสันติ แม้กฎหมายจะไม่ยุติธรรม"</u>

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า "สู้อย่างสันติ แม้จะไม่ได้รับความเป็นธรรม" ปรากฏจำนวน 3 เรื่อง โดยภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก ประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ "หมอบ้านนอก" (2528) ส่วนภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ ได้แก่ "ทองปาน" (2518) และ "หนองหมาว้อ" (2522)



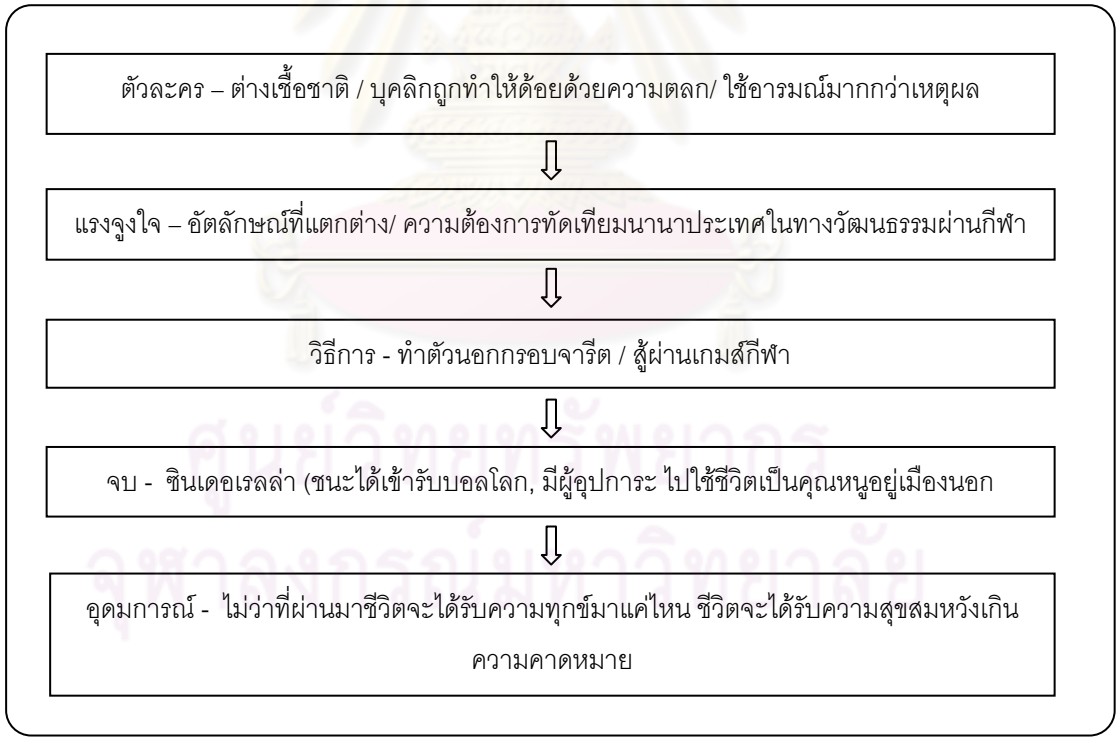
ภาพที่ 6-9: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
"สู้ด้วยแนวทางสันติ แม้กฎหมายจะไม่ยุติธรรม"

จุดร่วม ที่ปรากฏในภาพยนตร์กลุ่มนี้ ได้แก่ (1) ทั้งหมดเป็นประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ (2) ชนชั้นกลางได้ไปเข้ามีส่วนในการต่อสู้ ในฐานะผู้ให้คำแนะนำ (3) มีคนที่ร่วมอยู่ในการต่อสู้ หรือได้รับความช่วยเหลือเสนอให้ใช้ หรือเลือกวิธีการรุนแรงในการต่อสู้ แต่ผู้ขัดขืนฯ ปฏิเสธ

3.4 อุดมการณ์ปลอบประโลม : ไม่ว่าที่ผ่านมาชีวิตจะได้รับความทุกข์มาแค่ไหน จะได้รับความสุขเกินความคาดหมาย

3.4.1 "ชีวิตได้รับความสุขสมหวังเกินความคาดหมายในที่สุด"

ภาพยนตร์ที่ประกอบสร้างเรื่องเล่าจนนำไปสู่อุดมการณ์ปลอบประโลมว่า "ไม่ว่าที่ผ่านมาชีวิตจะได้รับความทุกข์มาแค่ไหน จะได้รับความสุขเกินความคาดหมาย" ล้วนแต่เป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับตัวละครขัดขืนที่มีความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติทั้งสิ้น ได้แก่ "ข้าวนอกนา (2518)" และ "หมากเตะรีเทรินส์ (2549)"



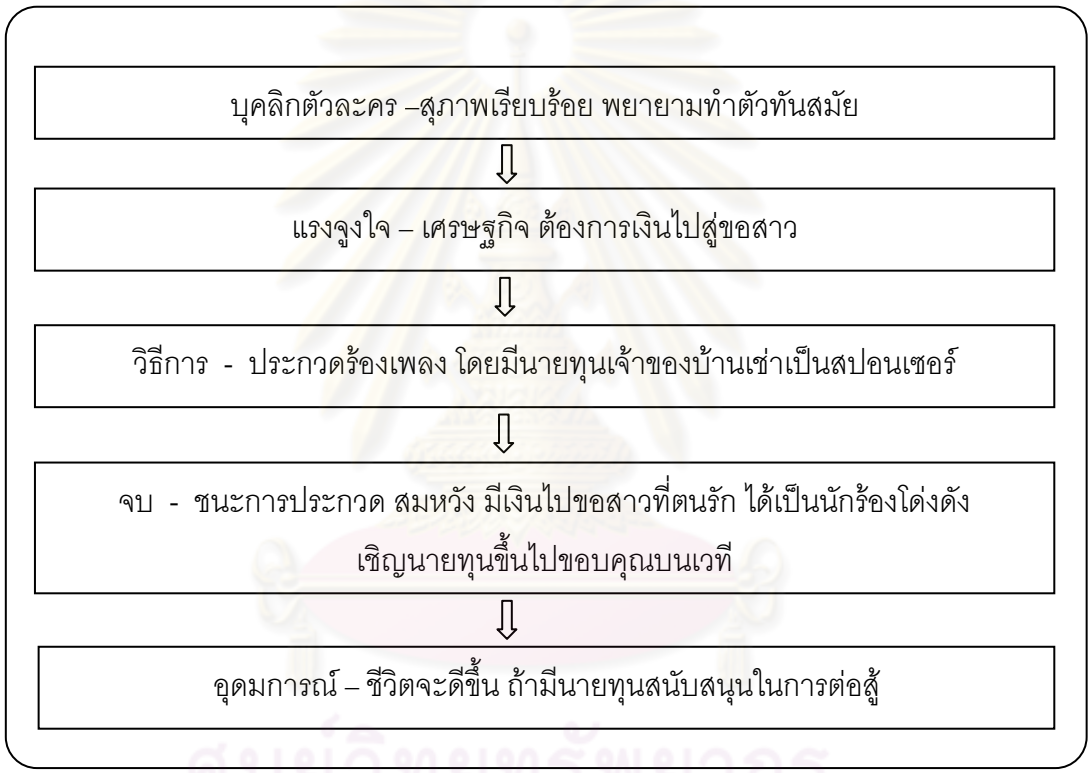
ภาพที่ 6-10: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
"ชีวิตได้รับความสุขสมหวังเกินความคาดหมายในที่สุด"

จุดร่วม ภาพยนตร์เกี่ยวกับผู้ขัดขืนฯ ที่มีความแตกต่างเรื่องเชื้อชาติ

3.5 อุดมการณ์ครอบงำ

3.5.1 <u>“ชีวิตของคนชั้นล่าง จะสมหวัง ถ้ามีนายทุนสนับสนุน”</u>

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า “ชีวิตจะดีขึ้น ถ้ามีนายทุนสนับสนุนในการต่อสู้” นั้น ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “อีสาวโรงงาน (2534)” ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก ประเด็นเชิงอัตลักษณ์ ปรากฏรูปแบบในการประกอบสร้างเรื่องเล่าดังนี้

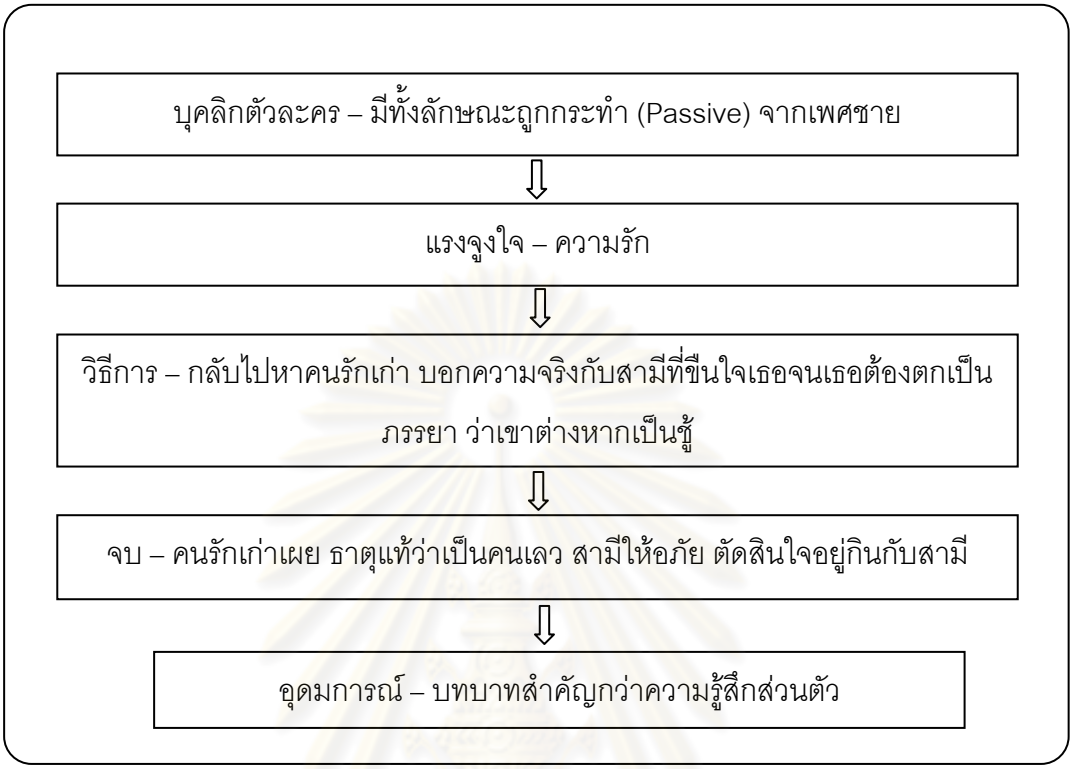


ภาพที่ 6-11: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
“ชีวิตของคนชั้นล่าง จะสมหวัง ถ้ามีนายทุนสนับสนุน”

3.5.2 <u>“บทบาทสำคัญกว่าความรู้สึกส่วนตัว”</u>

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า “แม้จะมีคนรักมาก่อน แม้จะเป็นเมียอย่างไม่เต็มใจ ก็คิดเสียว่าเป็นโชคชะตา ยอมรับสิ่งนั้น และเป็นเมียที่ดีต่อไป” ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ชู้ (2516)” ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์

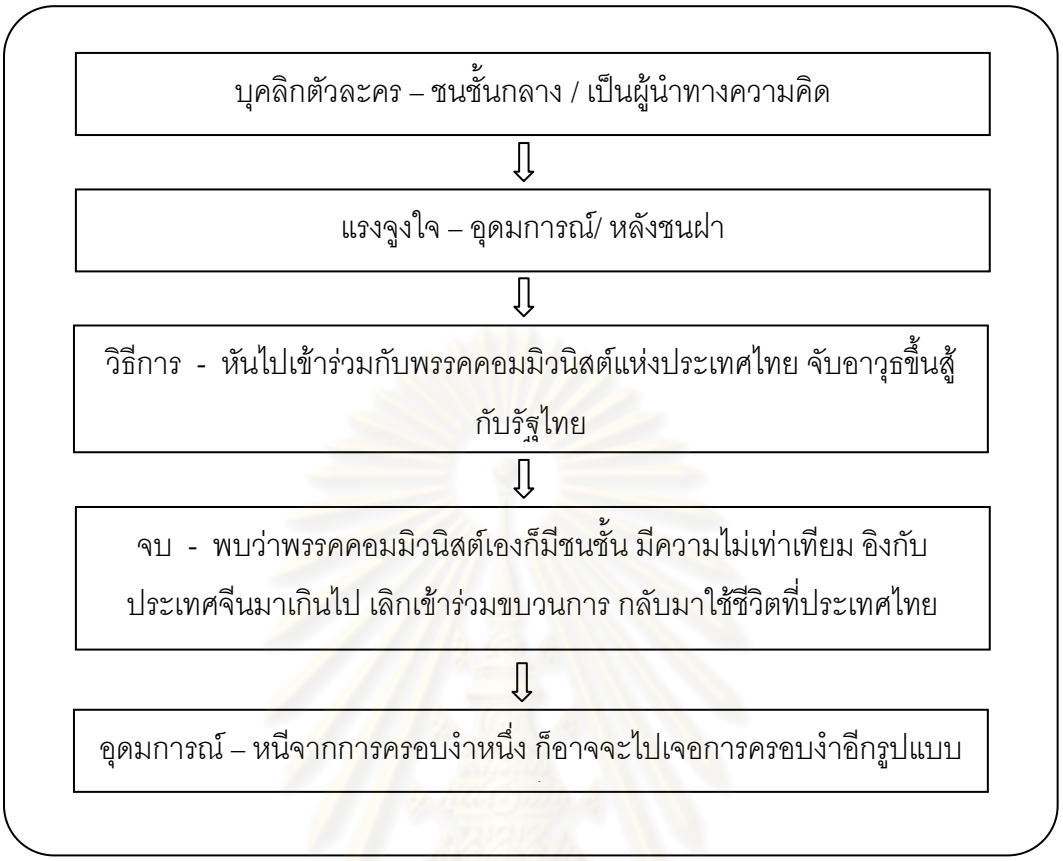
ปรากฏรูปแบบในการประกอบสร้างเรื่องเล่าดังนี้



ภาพที่ 6-12: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์
"บทบาทสำคัญกว่าความรู้สึกส่วนตัว"

3.6 **หนีเสือปะจระเข้**

ภาพยนตร์ที่การประกอบสร้างเรื่องเล่าซึ่งนำไปสู่อุดมการณ์ในการขัดขืนว่า "หนีจากการครอบงำหนึ่ง ก็อาจจะไปเจอการครอบงำอีกรูปแบบหนึ่ง หรือ หนีเสือปะจระเข้" นั้น ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง "14 ตุลาสงครามประชาชน (2544)" ซึ่งถูกจัดอยู่ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์หลัก ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ ซึ่งปรากฏรูปแบบในการประกอบสร้างเรื่องเล่าดังนี้



ภาพที่ 6-13: การประกอบสร้างการเล่าเรื่องเพื่อผลิตอุดมการณ์ “หนีเสือปะจระเข้”

จากโครงเรื่องทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงการร้อยเรียงองค์ประกอบต่างๆ ซึ่งมีรายละเอียดแตกต่างกัน เข้าเป็นโครงเรื่องเฉพาะของอุดมการณ์แต่ละแบบ ต่อไปนี้จะนำอุดมการณ์แต่ละประเภทไปจำแนกตามกลุ่มคนประเภทต่างๆ ที่ขัดขืน/ต่อสู้ อำนาจของสังคม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. อุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เกี่ยวกับกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่าง ๆ

จากอุดมการณ์ทั้งหมด 5 ประเภทใหญ่ ได้แก่ (1) อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืน “สู้” (2) อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืน “ถอย” (3) อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้ (4) อุดมการณ์ปลอบประโลม (5) อุดมการณ์ครอบงำ และอื่นๆ จำแนกตามแต่ละกลุ่ม ประเภทของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม อันได้แก่

(1) <u>กลุ่มภาพยนตร์ที่บุคคลหรือกลุ่มขัดขืนอำนาจของสังคมต่อสู้เพื่อให้มีชีวิตที่ดีขึ้น หรือ ประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ</u>

(1.1) ภาพยนตร์เกี่ยวกับชนชั้นล่างในเมือง และชนบท

(1.2) ภาพยนตร์เกี่ยวกับชนชั้นกลางซึ่งสู้เพื่อชนชั้นล่าง

(2) <u>กลุ่มที่ต่อสู้เพื่ออัตลักษณ์ การให้ความหมายของสังคมต่อการขัดขืนอำนาจของสังคม หรือ ประเด็นเชิงอัตลักษณ์</u>

(2.1) ภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่สาม

(2.2) ภาพยนตร์เกี่ยวกับคนต่างเชื้อชาติศาสนา

(2.3) ภาพยนตร์เกี่ยวกับผู้หญิง ซึ่งจำแนกเป็น

- โสเภณี
- ผู้หญิงที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบจากพฤติกรรมทางเพศ
- เมียน้อย เมียเก็บ
- ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน
- ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตในการครอง
- ผู้หญิงเก่งที่ไม่ยอมจำนนต่อจารีตของสังคม

(2.5) ภาพยนตร์เกี่ยวกับอันธพาล ผู้กระทำผิดกฎหมาย

(2.6) ภาพยนตร์เกี่ยวกับคนบ้า และอื่นๆ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 6-2: อุดมการณ์จำแนกตามกลุ่มที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่างๆ

ตัวแปร		อุดมการณ์ให้สู้					อุดมการณ์ให้ถอย					อุดมการณ์เน้นแนวทางต่อสู้	อุดมการณ์ปลอบประโลม	อุดมการณ์ครอบงำ	อื่นๆ
		สิ่งดังกล่าวจะแตกต่างแต่เป็นศัตรูที่ชัดเจน	อุดมการณ์ขัดขืนสำคัญเหนือสิ่งใด	ถึงต่อหน้าต่อสู้จักสู้สักหน	ศัตรูที่ใหญ่กว่าในขณะนี้	รวม	นับมิได้ถอยออกจากการต่อสู้	ยอมสู้แต่แก่นักระบบเงินตรา	ไม่ยอมศัตรูใช้	ยอมรับอาหารอย่างไม่	รวม	ยอมรับการต่อสู้แต่ไม่ยอมแพ้	ค่าเสียหายจากการต่อสู้		
ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ	ชนชั้นล่าง	-	2	3	1	6	-	2	-	2	4	1	-	1	-
	ชนชั้นกลางสู้เพื่อชนชั้นล่าง	-	3	1		3	-	-	1	-	1	2	-	-	2
ประเด็นเชิงอัตลักษณ์	เพศที่ 3	5	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	ต่างเชื้อชาติ/ศาสนา	1		1		2	1	-	-	-	1	-	2	1	1
	โสเภณี	-	-	-	-	-	3	-	-	-	3	-	-	-	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 6-2 **(ต่อ)** : อุดมการณ์จำแนกตามกลุ่มที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่างๆ

	ตัวแปร	อุดมการณ์ให้สู้					อุดมการณ์ให้ถอย					อุดมการณ์เน้นแนวทางต่อสู้	อุดมการณ์ปลอบประโลม	อุดมการณ์ครอบงำ	อื่นๆ
		ถึงตัวตนจะแตกต่างแต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี	ผู้คนมากมายต้องหนีเพื่อเอาชีวิตรอด	ถึงอย่างไรก็ต้องสู้ดูสักหน่อย	ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด	รวม	ไม่มีทางเลือกอื่นนอกจากต้องสู้	ยอมตายดีกว่าแพ้ แม้จะรู้ว่าผู้ชนะจะเป็นผู้ได้ทุกอย่าง	ยอมตายดีกว่าให้ใครมาข่มขืน	ตายเพื่อรักษาเกียรติยศ	รวม	สู้อย่างสันติ แม้จะไม่ได้ผลก็ยอม	ไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้นก็ต้องไม่ยอมแพ้		
	ผู้หญิงถูกทำให้อยู่ชายขอบจากพฤติกรรมทางเพศ	-	-	-	-	-	4	-	-	-	4	-	-	-	1
	เมียน้อย เมียเก็บ	-	-	-	-	-	2	-	-	-	2	-	-	-	-
	ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน	1	-	-	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 6-2 **(ต่อ)** : อุดมการณ์จำแนกตามกลุ่มที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่างๆ

	ตัวแปร	อุดมการณ์ให้สู้					อุดมการณ์ให้ถอย					อุดมการณ์เน้นแนวทางต่อสู้	อุดมการณ์ปลอบประโลม	อุดมการณ์ครอบงำ	อื่นๆ
		เป็นตัวตนจะแตกต่างแต่ยังมีศักดิ์ศรี	ถูกมากระทำชั่วแต่ยังสู้ได้	ถึงอย่างไรก็จักสู้ต่อไป	ความยุติธรรมจะมาสิ้นสุดที่ใด	รวม	ไม่มีทางเลือกนอกจากต้องสู้	ยอมตายแต่ไม่ยอมแพ้ ต่อสู้จนวินาทีสุดท้าย	ไม่ยอมรับความพ่ายแพ้	ถูกกดขี่ข่มเหงรังแก	รวม	สู้อย่างสันติ แม้จะไม่ได้ผลก็ยอม	หาที่พึ่งทางจิตใจ		
	ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตการครองคู่	3	-	-	-	3	1	-	-	-	1	-	-	-	-
	ผู้หญิงเก่ง	1	1	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	อันธพาลนักโทษ	-	1	-	-	1	3	2	-	-	5	-	-	-	-
	คนบ้า	1	-	-	-	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-
	รวม	12	7	5	2	25	14	4	2	2	22	3	2	2	4

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าเมื่อพิจารณาจำแนกตามกลุ่มประเภทของผู้ขัดขืนแล้ว อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืน “สู้” นั้น จะปรากฏในกลุ่มภาพยนตร์ที่ต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ เฉพาะบางกลุ่มเท่านั้น ได้แก่ เรื่องของเพศที่สาม, ผู้หญิงเก่งที่ไม่ยอมจำนนต่อจารีตของสังคม, ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน และในประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ ที่มีชนชั้นกลางเป็นผู้นำในการต่อสู้

ส่วนกลุ่มภาพยนตร์ที่ประกอบสร้างอุดมการณ์ให้ถอยและให้สู้พอๆ กัน ผสมกับอุดมการณ์อื่น ผสมกันไป ได้แก่ ภาพยนตร์เกี่ยวกับชนชั้นล่าง ที่มีอุดมการณ์ที่เน้นการต่อสู้แบบสันติวิธี และ อุดมการณ์ครอบงำ อยู่ด้วย และภาพยนตร์เกี่ยวกับคนต่างเชื้อชาติ ศาสนา ที่มีอุดมการณ์ครอบงำ และอุดมการณ์ปลอบประโลมปนอยู่ด้วย

ส่วนกลุ่มภาพยนตร์ที่ผู้เล่าเรื่องผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์มักประกอบสร้างอุดมการณ์ให้ “ถอย” ทั้งหมด ไม่มีโอกาสได้ลุกขึ้นสู้เลย ได้แก่ ผู้หญิงที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบจากพฤติกรรมทางเพศ, เมียน้อย เมียเก็บ, ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตในการครองคู่ และอันธพาล

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้สร้างจากจุดยืนของผู้ชาย ชนชั้นกลาง / สูง เน้นการใช้อำนาจเข้าไปจัดการ “ผู้หญิง” มากที่สุด กว่าผู้ขัดขืนประเภทอื่นๆ โดยใช้หลักจารีตเข้าไปควบคุมพฤติกรรมของผู้หญิงในชีวิตประจำวัน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าในโลกของภาพยนตร์แล้วความเท่าเทียมกันระหว่างเพศหญิงกับเพศชาย ไม่เคยปรากฏอย่างแท้จริง แต่ก็มีผู้หญิงบางกลุ่มที่หลุดออกไปจากการควบคุมนี้ได้อย่างผู้หญิงเก่ง หรือผู้หญิงที่ถูกข่มขืน แต่ก็ยังแฝงไว้ด้วยการลงโทษอยู่ในที เช่น ให้เธอไม่ประสบความสำเร็จในความรัก หรือ การถ่ายภาพที่เน้นสัดส่วนสรีระเพื่อที่จะกล่าวโทษพวกเธอว่าที่โดนข่มขืน เพราะเปิดเผยร่างกาย ขณะที่ผู้สร้างเรื่องเล่าผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์เปิดโอกาสให้ชัยชนะ ผู้ขัดขืนฯ กลุ่มเพศที่สาม ลุกขึ้นสู้ต่ออำนาจของสังคม ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะผู้ขัดขืน เพศที่สาม นั้นเป็นปัญหาของชนชั้นกลาง

ในบทนี้การวิเคราะห์อุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ที่ถูกสร้างขึ้นตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2513 – 2550 ทำให้เห็นว่าทั้งอุดมการณ์หลัก และอุดมการณ์ขัดขืน ต่างก็ใช้พื้นที่ภาพยนตร์ในการประกอบสร้างเรื่องเล่าของ “ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม” ด้วยท่าทีของตนเอง เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อที่สร้างพื้นที่กึ่งลวง กึ่งจริง ให้อุดมการณ์สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด ดังนั้นการเล่าเรื่องของผู้ขัดขืนเกือบครึ่งหนึ่งของภาพยนตร์ปี พ.ศ. 2513 – 2550 ที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ จึงมิใช่มีแต่การเล่าที่ยอมรับในตัวตนของผู้ขัดขืนฯ หรือสนับสนุนให้ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม แต่เป็นการเล่าเพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่า หากคนดูลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคมแล้ว พวกเขาจะต้องเจอบทลงโทษ อย่างไรบ้าง

บทที่ 7
อัตลักษณ์: ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ในบทอัตลักษณ์ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาออกเป็น

1. อัตลักษณ์ด้านต่างๆ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ และผู้วิจัยได้นำมาเป็นคุณลักษณะในการวิเคราะห์

2. อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างความหมายผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์ ใน (2.1) ภาพรวม และ (2.2) เมื่อเปรียบเทียบระหว่างมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืนและ (2.3) เมื่อเปรียบเทียบประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมือง และเศรษฐกิจ

1. อัตลักษณ์ด้านต่าง ๆ ที่จะนำมาวิเคราะห์

ในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนที่ถูกประกอบสร้างจากภาพยนตร์ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ตามคุณลักษณะที่พบ และนำมาวางเป็นกรอบในการวิเคราะห์ ดังนี้

1.1 ด้านคุณลักษณะพื้นฐาน ประกอบด้วยเพศ,วัย, ชนชั้น, การศึกษา, อาชีพ, สถานภาพการสมรส, เชื้อชาติ/ศาสนา และการแต่งกาย

1.2 ด้านบุคลิก นิสัยใจคอที่ปรากฏ ได้แก่

1.2.1 บุคลิกโดยรวม จำแนก ออกเป็น เรียบร้อย, เรียบร้อย แต่ก้าวร้าวเมื่อต่อสู้, กล้าต่อสู้ ไม่ยอมคน / น่าพอใจ, น่ารังเกียจ, น่าสงสาร, ด้อย ตลกขบขัน

1.2.2 การได้รับการอบรมมา (Culture) – ดิบเถื่อนไม่ได้รับการอบรม (Nature)

1.2.3 ลักษณะบุคลิกแบบใช้เหตุผล (Reason) - ลักษณะบุคลิกแบบใช้อารมณ์ (Passion)

1.2.4 บุคคลผู้มีคุณลักษณะประโยชน์ต่อสังคม พิจารณาจาก ความมุ่งมั่นในวิชาชีพ และ ลักษณะอันเป็นอันตรายจากสังคม พิจารณาจากการมีพฤติกรรมทางเพศที่เป็นสิ่งที่ต้องห้ามของสังคม (Taboo) และการมีลักษณะของอาชญากร การทำผิดกฎหมาย

1.2.5 ความกตัญญู อาจจะเป็นต่อครอบครัว นายจ้าง หรือผู้มีพระคุณ

1.2.6 การปฏิบัติต่อครอบครัว ดี หรือ ไม่ดี

1.2.7 การปฏิบัติต่อคนอ่อนแอกว่า ในที่นี้ได้แก่ เด็ก คนชรา ชาวบ้านทั่วไป คนที่อยู่ในฐานะคนที่ต้องมาพึ่งพิง ว่า ดี หรือไม่ดี

1.2.8 ความมีน้ำใจ

1.2.9 ความรักเพื่อน

1.2.10 ความขยัน – ขี้เกียจ

1.2.11 ฟุ่มเฟือย- โลภ

1.3 ด้านคุณลักษณะที่เกี่ยวกับการขัดขืนต่อสู้

1.3.1 <u>ผู้กระทำ (Active)</u> หมายถึง ลักษณะของตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ไม่ยอมจำนนต่ออำนาจที่มากดขี่ ปรากฏลักษณะพฤติกรรมของการต่อสู้ขัดขืนอำนาจในทางใดทางหนึ่ง การกระทำด้วยวิธีการต่างๆ เพื่อให้หลุดพ้นต่ออำนาจที่เข้ามาควบคุม เช่น การไม่ปฏิบัติตามคำสั่ง การด่าทอ การร้องเรียน การประท้วง การจับอาวุธขึ้นสู้ การตั้งสหกรณ์ การทำนารวมของเกษตรกร เป็นต้น

<u>ผู้ถูกกระทำ</u> (Passive) หมายถึง ลักษณะของตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ยอมจำนนต่ออำนาจที่มากดขี่ ยอมปฏิบัติตาม ยอมเสียเปรียบ ไม่กล้าที่จะลุกขึ้นมาทวงสิทธิที่ตนพึงมีพึงได้ หรือโต้แย้งต่อการดขี่นั้นๆ

1.3.2 ความกล้าปกป้องสิทธิตนเอง หมายถึง พฤติกรรมที่ผู้ขัดขืนลุกขึ้นมาตอบโต้ต่ออำนาจที่มากดขี่ เอารัดเอาเปรียบ ในลักษณะใดลักษณะหนึ่งเพื่อปกป้องตัวตน ทั้งในแง่ของ ศักดิ์ศรี จิตใจ ร่างกาย ทรัพยากรต่างๆ และสิทธิของตน

1.3.3 ความกล้าปกป้องสิทธิ คนอื่น/ สังคม หมายถึง พฤติกรรมที่ผู้ขัดขืนลุกขึ้นมาต่อสู้กับอำนาจที่มากดขี่ เอารัดเอาเปรียบต่อคน หรือกลุ่มบุคคลในลักษณะใดเพื่อปกป้องผู้อื่นและสังคม อาจเป็นในแง่ของ ศักดิ์ศรี จิตใจ ร่างกาย ทรัพยากรและสิทธิต่างๆ

1.3.4 การรู้ปัญหาของตน หมายถึง การที่ผู้ขัดขืนมีความรู้อย่างแจ่มชัดว่าปัญหาที่ตนกำลังเผชิญนั้นมีสาเหตุจากอะไร ศัตรูที่แท้จริงคือใคร และรู้วิธีการในการแก้ไขปัญหานั้น

1.3.5 การไม่รู้ปัญหาของตน หมายถึง การที่ผู้ขัดขืน ไม่สามารถรู้ได้อย่างแจ่มชัดว่าปัญหาหาที่ตนกำลังเผชิญนั้น ศัตรู คือสิ่งใด รวมทั้งไม่รู้วิธีการในการแก้ไขปัญหานั้น เป็นการลุกขึ้นขัดขืน ต่อสู้อำนาจของสังคมจึงเป็นไปอย่างปราศจากการวางแผน เป็นการขัดขืน/ ต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองให้พ้นจากสภาวะการกดขี่ที่เกิดขึ้นในขณะนั้นเท่านั้น

2. อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์

ในการนำเสนอการวิเคราะห์อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมอำนาจ ผู้วิจัยแบ่งการเสนอเป็น

2.1 ภาพรวมของอัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์

2.2 อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน

2.3 อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์จำแนกตามประเด็นต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ และ ประเด็นเชิงอัตลักษณ์

โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 ภาพรวม อัตลักษณ์ของของบุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์จำแนกตามมุมมองและประเด็นในการต่อสู้

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม จำนวน 57 เรื่อง ตามเกณฑ์การวิเคราะห์ ข้างต้น ผู้วิจัย พบผลการศึกษา ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 7-1: ข้อมูลพื้นฐาน เพศ วัย ชนชั้น การศึกษา และอาชีพ จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง)

ตัวแปร		เพศ			วัย			ชนชั้น			การศึกษา				อาชีพ					
		ชาย	หญิง	เพศที่ 3	ต่ำกว่า 15 ปี	15-60 ปี	60 ปีขึ้นไป	ล่าง	ล่างเปลี่ยนเป็นกลาง	กลาง	น่าจะไม่มาก	วิชาชีพ,ป.ตรี	ไม่ชัดเจน	ศึกษาอยู่	เกษตรกร,ชาวประมง	รับจ้าง,ในเมือง	คนงาน,พนักงาน	ธุรกิจส่วนตัว	ว่างงาน/ไม่ได้ทำงาน	ไม่ระบุ
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	35.09 (20)	22.80 (13)	1.75 (1)	1.75 (1)	50.87 (29)	1.75 (1)	24.56 (14)	8.77 (5)	24.56 (14)	31.58 (18)	10.53 (6)	8.77 (5)	3.51 (2)	7.02 (4)	7.02 (4)	10.53 (6)	15.79 (9)	7.02 (4)	7.02 (4)
	อุดมการณ์ขัดขืน	17.54 (10)	15.79 (9)	8.77 (5)	0	45.61 (26)	0	10.53 (6)	7.02 (4)	26.32 (15)	8.77 (5)	21.05 (12)	14.04 (8)	0	5.26 (3)	5.26 (3)	14.04 (8)	3.51 (2)	5.26 (3)	12.28 (7)
	รวม	52.63 (30)	38.60 (22)	10.52 (6)	1.75 (1)	93.11 (55)	1.75 (1)	35.08 (20)	15.79 (9)	50.89 (29)	45.61 (26)	31.58 (18)	22.81 (13)	3.51 (2)	12.28 (7)	12.28 (7)	24.56 (14)	19.30 (11)	12.28 (7)	19.30 (11)
ประเด็นในการต่อสู้	ประเด็นเชิงการเมืองฯ	28.07 (16)	7.02 (4)	0	0	31.58 (18)	1.75 (1)	15.79 (9)	3.51 (2)	15.79 (9)	19.30 (11)	15.79 (9)	0	0	10.53 (6)	10.53 (6)	10.53 (6)	1.75 (1)	0	3.51 (2)
	ประเด็นเชิงอัตลักษณ์	24.56 (14)	31.58 (18)	10.53 (6)	1.75 (1)	64.91 (37)	0	19.30 (11)	12.28 (7)	35.09 (20)	26.32 (15)	15.79 (9)	22.81 (13)	3.51 (2)	1.75 (1)	1.75 (1)	14.04 (8)	17.54 (10)	12.28 (7)	15.79 (9)
	รวม	52.63 (30)	38.60 (22)	10.53 (6)	1.75 (1)	96.49 (55)	1.75 (1)	35.09 (20)	15.79 (9)	50.88 (29)	45.61 (26)	31.58 (18)	22.81 (13)	3.51 (2)	12.28 (7)	12.28 (7)	24.56 (14)	19.30 (11)	12.28 (7)	19.30 (11)

*หน่วยนับในที่นี้คือเรื่อง

ตารางที่ 7-2: ข้อมูลพื้นฐาน สถานภาพการสมรส เชื้อชาติศาสนา และการแต่งกาย จำแนกตามมุมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง)

ตัวแปร		สถานภาพการสมรส				เชื้อชาติ/ศาสนา		การแต่งกาย			
		โสด	แต่งงาน	ม่าย	อื่นๆ	ไทย/พุทธ	อื่นๆ	เรียบร้อย มีดชิด	ท้องถิ่น	กางเกงยีนส์ เสื้อยืด	แฟชั่น/เน้นสัดส่วน เปิดเผยร่างกาย
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	35.09 (20)	8.77 (5)	5.26 (3)	5.26 (3)	47.37 (27)	7.02 (4)	21.05 (12)	12.28 (7)	15.79 (9)	14.04 (8)
	อุดมการณ์ขัดขืน	35.09 (20)	7.02 (4)	7.02 (4)	0	43.86 (25)	1.75 (1)	31.57 (18)	7.02 (4)	5.26 (3)	3.51 (2)
	รวม	70.17 (40)	15.79 (9)	12.28 (7)	5.26 (3)	91.23 (52)	8.77 (5)	52.63 (30)	19.30 (11)	21.05 (12)	17.54 (10)
ประเด็นในการต่อสู้	ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจ	22.81 (13)	7.02 (4)	7.02 (4)	0	31.58 (18)	1.75 (1)	26.32 (15)	12.28 (7)	5.26 (3)	0
	ประเด็นเชิงอัตลักษณ์	47.37 (27)	8.77 (5)	5.26 (3)	5.26 (3)	59.65 (34)	7.02 (4)	26.32 (15)	7.02 (4)	15.79 (9)	17.54 (10)
	รวม	70.17 (40)	15.79 (9)	12.28 (7)	5.26 (3)	91.23 (52)	8.77 (5)	52.63 (30)	19.30 (11)	21.05 (12)	17.54 (10)

*หน่วยนับในที่นี้คือเรื่อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 7-3 : บุคลิกโดยรวมของตัวละคร จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง)

ตัวแปร		บุคลิกโดยรวม							ได้รับการอบรม-ดิบเถื่อน ไม่ได้รับการอบรม		ใช้เหตุผล-ใช้อารมณ์	
		เรียบร้อย	เรียบร้อยแต่ก้าวร้าวเมื่อสู้	กล้าสู้เอะอะ	น่าพอใจ	น่ารังเกียจ	น่าสงสาร	ด้อยตลกขบขัน	ได้รับการอบรม (Culture)	ดิบเถื่อนไม่ได้รับการอบรม(Nature)	ใช้เหตุผล (Reason)	ใช้อารมณ์ (Passion)
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	24.56 (14)	10.53 (6)	10.53 (6)	28.07 (16)	10.53 (6)	17.54 (10)	3.51 (2)	17.54 (10)	17.54 (10)	21.05 (12)	33.33 (19)
	อุดมการณ์ขัดขืน	15.79 (9)	17.54 (10)	8.77 (5)	36.54 (21)	3.51 (2)	7.02 (4)	0	17.54 (10)	31.58 (18)	19.30 (11)	26.32 (15)
	รวม	40.35 (23)	28.07 (16)	19.30 (11)	64.91 (37)	14.04 (8)	24.56 (14)	3.51 (2)	35.09 (20)	49.12 (28)	40.35 (23)	59.65 (34)
ประเด็นในการต่อสู้	ประเด็นเชิงการเมือง ฯ	15.79 (9)	14.04 (8)	5.26 (3)	24.56 (14)	0	3.51 (2)	0	15.79 (9)	15.79 (9)	22.81 (13)	10.53 (6)
	ประเด็นเชิงอัตลักษณ์	24.56 (14)	14.04 (8)	14.04 (8)	40.35 (23)	14.04 (8)	21.05 (12)	3.51 (2)	19.30 (11)	33.33 (19)	17.54 (10)	49.12 (28)
	รวม	40.35 (23)	28.07 (16)	19.30 (11)	64.91 (37)	14.04 (8)	24.56 (14)	3.51 (2)	55.09 (20)	49.12 (28)	40.35 (23)	59.65 (34)

*หน่วยนับในที่นี้คือเรื่อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 7-4 : บุคลิกโดยรวมของตัวละคร และคุณลักษณะที่เกี่ยวกับการขัดขืน/ต่อสู้ จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์และประเด็นในการต่อสู้ (57 เรื่อง)

ตัวแปร		**ฟุ่มเฟือย**	**โลภ**	**ผู้กระทำ- ผู้ถูกกระทำ**			**กล้าปกป้องสิทธิ์ตนเอง**	**กล้าปกป้องสิทธิคนอื่น/สังคม**	**รู้-ไม่รู้ปัญหาตน**	
				ผู้กระทำ(Active)	ผู้ถูกกระทำ(Passive)	จากผู้ถูกกระทำสู่ผู้กระทำ			รู้ปัญหาตน	ไม่รู้ปัญหาตน
มุมมอง	อุดมการณ์หลัก	17.54 (10)	3.51 (2)	29.58 (17)	17.54 (10)	7.02 (4)	33.33 (19)	19.30 (11)	14.04 (8)	40.35 (23)
	อุดมการณ์ขัดขืน	3.51 (2)	0	35.09 (20)	10.53 (6)	1.75 (1)	33.33 (19)	19.30 (11)	17.54 (10)	24.56 (14)
	รวม	21.05 (12)	3.51 (2)	64.91 (37)	28.07 (16)	8.77 (5)	66.66 (38)	38.60 (22)	31.59 (18)	64.91 (37)
ประเด็นในการต่อสู้	ประเด็นเชิงการเมืองฯ	1.75 (1)	0	22.81 (13)	1.75 (1)	5.26 (3)	21.05 (12)	29.32 (17)	19.30 (11)	10.53 (6)
	ประเด็นเชิงอัตลักษณ์	19.30 (11)	3.51 (2)	42.11 (24)	26.31 (15)	3.51 (2)	45.61 (26)	8.77 (5)	12.28 (7)	54.39 (31)
	รวม	21.05 (12)	3.51 (2)	64.91 (37)	28.07 (16)	8.77 (5)	66.66 (38)	38.60 (22)	31.58 (18)	64.91 (37)

*หน่วยนับในที่นี้คือเรื่อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพรวมอัตลักษณ์ของตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

จากข้อมูลในตารางข้างต้นสามารถสรุปเป็นอัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมได้ ดังนี้

ในด้านข้อมูลทั่วไป ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นเพศชาย อายุอยู่ระหว่าง 15-60 ปี เป็นคนชั้นล่างและกลาง การศึกษาไม่สูงมากนัก ประกอบอาชีพเป็นเกษตรกร รับจ้างทั่วไป, พนักงาน วิชาชีพ หรืออาชีพที่ผิดจารีตกฎหมาย สถานภาพโสด เป็นคนไทย นับถือพุทธ และแต่งกายเรียบร้อย

ในด้านบุคลิกภาพมีลักษณะน่าพอใจ เรียบร้อย แต่ก็ดูดิบเถื่อน และใช้อารมณ์ มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ มีความกตัญญูต่อพ่อแม่ ปฏิบัติต่อครอบครัว และคนอ่อนแอกว่าเป็นอย่างดี มีน้ำใจ รักเพื่อนและขยัน

ในด้านคุณลักษณะที่เกี่ยวกับการต่อสู้ เป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนนต่ออำนาจที่มากดขี่ กล้าปกป้องสิทธิของตัวเอง แต่มีเพียงส่วนน้อยที่จะกล้าปกป้อง สิทธิของคนอื่น และสังคม แต่ก็ไม่ค่อยรู้แน่ชัดว่าปัญหาที่ตนกำลังเผชิญและลุกขึ้นมาสู้นั้นคืออะไร

จากอัตลักษณ์ด้านต่างๆ ของผู้ขัดขืนที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 -2550 ผู้วิจัยเห็นว่ามีประเด็นที่น่าสนใจ ดังนี้

(1) การประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการประกอบสร้างความหมายของระบบสัญญะในภาพยนตร์ไทยนั้นถูกประกอบสร้างให้มี 2 ด้าน ด้านหนึ่งเป็นด้านที่มีลักษณะทางบวก ซึ่งเป็นด้านที่อุดมการณ์แบบไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology) ทำงานเป็นตาข่ายสนับสนุนการทำงานของอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Class Ideology) อยู่ อัตลักษณ์ในด้านที่อุดมการณ์แบบไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นทำงานอยู่ด้านที่ไม่ต่างจากความเป็น “เรา” นั่นคือ มีบุคลิกภาพน่าพอใจเรียบร้อย มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ มีความกตัญญูต่อพ่อแม่ ปฏิบัติดีต่อครอบครัวและคนอ่อนแอกว่า มีน้ำใจ รักเพื่อน และขยัน แต่ในด้านหนึ่งผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมก็ถูกประกอบสร้างให้มีลักษณะทางลบ ได้แก่ การประกอบอาชีพที่ผิดจารีต กฎหมาย ความดิบเถื่อน ซึ่งเข้าข่ายลักษณะที่ ดักลาส (Mary Dougras) ได้อธิบายไว้ว่าเป็นคุณลักษณะที่ใช้สำหรับสร้าง “ความเป็นอื่น” ได้แก่ ลักษณะซึ่งเป็นมลพิษ (polluted), ลักษณะที่เป็นอันตราย (dangerous) และลักษณะที่ต้องห้าม (taboo) (Hall, 1997: 258) ลักษณะ 2 ด้านของอัตลักษณ์ผู้ขัดขืนที่มีทั้งความเป็น “เรา” ที่นำมาผนวกรวม (include) เข้ากับสังคมได้ และ ความเป็น “คนอื่น” ที่ต้องถูกจำแนกแยกแยะออกไป (exclude) นั้นแสดงให้เห็นว่าอำนาจของสังคมไม่ได้มองผู้ขัดขืนฯ ในลักษณะที่จะต้องถูกจำแนกแยกแยะ

ออกไปอย่างสิ้นเชิง แต่ผู้ขัดขืนฯ มีลักษณะ ทั้งด้านที่สามารถนำมาผนวกรวมกับความเป็นเรา และด้านความเป็นอื่นที่ต้องถูกจำแนกแยกแยะออกไป ผู้ขัดขืนฯ สามารถถูกนำมาผนวกรวมเข้ากับสังคมได้อีก หากสามารถขจัดความเป็นอื่นออกจากตัวตนเสีย ซึ่งสะท้อนให้เห็นผ่านตอนจบของภาพยนตร์ที่ให้ผู้ขัดขืนกลับใจ มาทำตามอุดมการณ์หลักในสังคม แต่ในทางตรงกันข้าม หากผู้ขัดขืนเลือกที่จะเดินหน้าเพิ่มลักษณะ “ความเป็นอื่น” เข้าไปอีก โดยไม่พยายามจำแนกแยกแยะ (exclude) ความเป็นอื่นออกไปเสีย จุดจบของตัวละครขัดขืนฯ ก็เป็นลักษณะของการลงโทษ หรือ การจำแนกแยะออกไปอย่างสิ้นเชิง ด้วยความตาย

(2) การประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนฯ ในภาพยนตร์นั้นส่วนใหญ่ ได้ติดตั้งกรอบวิธีคิดเกี่ยวกับผู้ขัดขืนไว้ว่า เป็น “ผู้ชายมากกว่าผู้หญิง เป็นคนชั้นล่างและกลาง การศึกษาไม่สูงมากนัก ประกอบอาชีพเป็นเกษตรกร รับจ้างทั่วไป, พนักงาน วิชาชีพ หรืออาชีพที่ผิดจารีตกฎหมาย” แม้ดูเผินๆ อัตลักษณ์ต่างๆ เหล่านี้จะดูเหมือนเป็นสิ่งที่เป็นปรกติทั่วไป แต่เมื่อพลิกมุมมองมาอีกด้านหนึ่งก็อาจตีความได้ว่าการประกอบสร้างอัตลักษณ์เช่นนี้ เป็นเสมือนกับการบอกแก่ผู้ชมว่า ผู้ขัดขืนคือคนที่มีคุณลักษณะตามนี้เท่านั้นที่มีปัญหากับสังคมจนต้องลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจ และคนที่ไม่เข้าข่ายดังกล่าว ก็ไม่จำเป็นต้องลุกขึ้มาขัดขืนอำนาจของสังคม เช่น ชนชั้นสูงไม่เข้าข่ายของการลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจ เพราะคนที่จะลุกขึ้นมาขัดขืนเป็นคนชั้นล่างกับกลางเท่านั้น การขัดขืนอำนาจของสังคมเป็นเรื่องของคนที่มีการศึกษาไม่สูงนัก คนมีการศึกษาสูงไม่มีปัญหาที่จะต้องลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคม หรือผู้หญิงก็ไม่มีปัญหาที่จะต้องลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคม

(3) ในอัตลักษณ์ด้านที่เกี่ยวกับการต่อสู้พบว่าด้านหนึ่ง แม้ภาพยนตร์จะได้ประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้ผู้ขัดขืน เป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนนต่ออำนาจที่มากดขี่ แต่ในด้านหนึ่งก็ประกอบสร้างความหมายทางลบว่าเป็นการสู้ที่ไม่รู้ว่าแท้จริงแล้วปัญหาของตนคืออะไร และไม่มีแบบแผนวิธีที่ชัดเจน และจำกัดขอบเขตของชัยชนะการต่อสู้ไว้ที่ระดับปัจเจกบุคคลเสียเป็นส่วนใหญ่ มีภาพยนตร์น้อยเรื่องที่จะขยายระดับของการต่อสู้จากเรื่องปัจเจกบุคคลไปสู่ระดับที่สู้เพื่อคนอื่น สู้เพื่อสังคม หรือรวมหมู่กันสู้เพื่อการเปลี่ยนแปลงในระดับโครงสร้าง สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงวิธีการลวงของกลไกการครอบงำผ่านกระบวนการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์ว่า แม้ตัวตนของผู้ขัดขืนฯ จะได้รับการปักหมุดบนโลกของภาพยนตร์ แต่ผู้สร้างก็ได้ใช้เครื่องมือในการเล่าเรื่อง ผ่านระบบสัญญะ เข้าไปประกอบสร้างความหมายว่าใครที่จะเข้าข่ายที่ลุกขึ้นมาขัดขืน และ การขัดขืน/ต่อสู้ อำนาจของสังคมได้ถูกขีดวงในการขัดขืน/ ต่อสู้ ให้มีความหมายว่าอย่างไร และสู้ได้แค่ที่ระดับไหน

2.2 อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์จำแนกตามมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน

ในที่นี้ผู้วิจัยได้ทำการจำแนกเพื่อเปรียบเทียบระหว่างอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างขึ้นระหว่างมุมมองอุดมการณ์หลักและมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ดังนี้

ตารางที่ 7-5: อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างเปรียบเทียบระหว่างมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน

คุณลักษณะต่าง ๆ	**มุมมองอุดมการณ์หลัก**	**มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน**
คุณลักษณะทั่วไป	ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นผู้ชายมากกว่าผู้หญิง อายุ 15-60 ปี เป็นชนชั้นล่าง การศึกษาไม่มากนัก ประกอบอาชีพเกษตรกรรับจ้างทั่วไป หรือไม่ก็อาชีพผิดจารีต กฎหมาย สถานภาพโสด เป็นคนไทยนับถือ พุทธ การแต่งกายนุ่งกางเกงยีนส์เสื้อยืด แฟชั่นเน้นสัดส่วน บางส่วนก็แต่งกายเรียบร้อยมิดชิด	ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์มีทั้งผู้ชาย ผู้หญิง และเพศที่สาม อายุ 15-60 ปี เป็นชนชั้นกลาง การศึกษาระดับวิชาชีพ ปริญญาตรี อาชีพพนักงาน สถานภาพโสด เป็นคนไทยนับถือพุทธ แต่งกายมิดชิดเรียบร้อย
บุคลิกทั่วไป	บุคลิกน่าพอใจ เรียบร้อยและน่าสงสาร มีทั้งลักษณะที่ได้รับการอบรมเป็นอย่างดีและดิบเถื่อน ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ มีส่วนน้อยที่มีลักษณะที่เป็นอันตรายต่อสังคม กตัญญูต่อพ่อแม่ ปฏิบัติต่อครอบครัวและคนอ่อนแอกว่าเป็นอย่างดี มีน้ำใจ รักเพื่อนและขยัน	บุคลิกภาพน่าพอใจ ขณะเดียวกันอีกด้านหนึ่งก็ดูดิบเถื่อน ไม่ได้รับการอบรม มีลักษณะทั้งใช้อารมณ์และใช้เหตุผล กตัญญูต่อพ่อแม่ ปฏิบัติดีต่อครอบครัว และคนที่อ่อนแอกว่าเป็นอย่างดี มีน้ำใจ รักเพื่อนและขยัน

ตารางที่ 7-5 **(ต่อ)**: อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้าง เปรียบเทียบระหว่างมุมมอง อุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน

คุณลักษณะต่าง ๆ	**มุมมองอุดมการณ์หลัก**	**มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน**
คุณลักษณะที่เกี่ยวกับการขัดขืนต่อสู้	มีลักษณะเป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนนมากกว่าเป็นผู้ถูกกระทำที่ยอมจำนนต่อการกดขี่ กล้าปกป้องสิทธิของตนเอง แต่ส่วนน้อยที่จะก้าวขึ้นไปปกป้องสิทธิของคนอื่นและสังคม ส่วนใหญ่ไม่ค่อยรู้ว่าปัญหาที่ตัวเองกำลังเผชิญนั้นคืออะไร	มีลักษณะเป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนนกล้าปกป้องสิทธิของตนเอง แต่ส่วนน้อยที่จะก้าวขึ้นไปปกป้องสิทธิของคนอื่น ส่วนหนึ่งไม่รู้ว่าปัญหาของตนคืออะไร และอีกส่วนที่รู้ดีว่าปัญหาของตนคืออะไร

เมื่อเปรียบเทียบอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนที่ถูกประกอบสร้างขึ้นระหว่างมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน จะเห็นได้ว่าในด้านหนึ่ง ทั้ง 2 มุมมองก็มีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืน ที่ไม่แตกต่างกัน ในด้านวัย การเป็นคนโสด คนไทย พุทธ ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ ความกตัญญู การปฏิบัติดีต่อครอบครัวและคนที่อ่อนแอกว่า มีความรักเพื่อน ขยัน และมีน้ำใจ

แต่ในด้านหนึ่งก็มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกันในการประกอบสร้าง โดยภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก มีความโน้มเอียงที่จะประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนให้เป็นเรื่องของคนชั้นล่าง การศึกษาไม่มากนัก ประกอบอาชีพเกษตรกร รับจ้างทั่วไป แต่ถ้าจะเป็นชนชั้นกลางลุกขึ้นมาสู้แล้ว จะเป็นการสู้เพื่อชนชั้นล่าง เป็นผู้ที่ประกอบอาชีพที่ผิดกฎหมาย และแต่งกายแบบนุ่งยีนส์ เสื้อยืด แฟชั่นเน้นสัดส่วน ซึ่งอัตลักษณ์ที่ถูกประกอบสร้างจากมุมมองอุดมการณ์หลักเช่นนี้มีทั้งลักษณะที่จำกัดวงว่าผู้ที่มีปัญหาจนต้องลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคมมีแต่ชนชั้นล่างเป็นส่วนใหญ่ หรือไม่ก็เป็นเรื่องของคนที่ประกอบอาชีพผิดกฎหมาย

ขณะเดียวกันก็สถาปนาอำนาจของชนชั้นกลางซึ่งเป็นชนชั้นของผู้สร้างภาพยนตร์ให้มีบทบาทสำคัญในการต่อสู้ เพื่อสร้างความชอบธรรมให้กับชนชั้นตนเองผ่านพื้นที่ในภาพยนตร์ ในเวลาเดียวกันภาพยนตร์ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์หลักก็ปรากฏลักษณะของการ

ทำลายความชอบธรรมในการต่อสู้ขัดขืนผ่านการประกอบสร้างอัตลักษณ์ผ่านเครื่องแต่งกายให้นุ่งยีนส์ เสื้อยืด แฟชั่นเน้นสัดส่วน ซึ่งกลยุทธ์ของมุมมองอุดมการณ์หลักที่โจมตีผู้ขัดขืนผ่านเครื่องแต่งกายนี้ น่าจะเป็นลักษณะเดียวกับที่กาญจนา แก้วเทพ ตั้งข้อสังเกตไว้ในการต่อสู้ทางอุดมการณ์ ว่าอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงมักไม่แสดงออกมาอย่างตรงๆ ในการต่อสู้ทางชนชั้น แต่จะแสดงตัวออกมาตามจุดที่มีการปะทะกันทางความคิดในองค์กร สถาบัน กิจกรรมทางสังคมต่างๆ โดยประเด็นในการโจมตีก็มักไม่ใช่เรื่องของอุดมการณ์อย่างตรงไปตรงมา (กาญจนา แก้ว เทพ, 1983, น. 16) ซึ่งในที่นี้พื้นที่ภาพยนตร์กลายเป็นพื้นที่ของการปะทะกันทางความคิดที่มุมมองอุดมการณ์หลักเลือกที่จะไม่ปะทะกันอย่างตรงไปตรงมาในเรื่องของอุดมการณ์ แต่หันไปโจมตีประเด็นลักษณะทางกายภาพภายนอกแทน

ในขณะที่มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ผู้ขัดขืนถูกประกอบสร้างให้เป็นผู้ชาย ผู้หญิง หรือเพศที่สาม ก็ได้ เป็นคนชั้นกลาง จบการศึกษาในระดับวิชาชีพหรือปริญญาตรี อาชีพพนักงานทั่วไป แต่งกายมิดชิดเรียบร้อย การที่ภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนนั้นประกอบสร้าง ผู้ขัดขืนอาจเป็นเพศใดก็ได้ แสดงให้เห็นถึงการขยายปริมณฑลในการต่อสู้ไปที่เรื่องเพศสภาวะ แต่ขณะเดียวกันก็พุ่งความสนใจไปที่ปัญหาของชนชั้นกลางมากขึ้น ทั้งนี้ภาพยนตร์ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนไม่ปรากฏลักษณะการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางลบให้แก่ผู้ขัดขืนหรือให้มีลักษณะของ “ความเป็นอื่น” ดังนั้น อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนฯ สำหรับมุมมองอุดมการณ์ขัดขืนแล้ว เป็นปัญหาของชนชั้นกลาง เป็นคนธรรมดาทั่วไป ซึ่งสามารถที่จะลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคม แต่ขณะเดียวกันก็แสดงถึงอำนาจของสังคมที่เข้ามาจัดการ แม้แต่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ผ่านการจำกัดขอบเขตในการขัดขืน/ ต่อสู้ ที่อำนาจของสังคมอนุญาตให้ขัดขืนต่อสู้ชนะอยู่เพียงในระดับปัจเจกเท่านั้น ไม่ก้าวไปถึงการต่อสู้ระดับสังคม โครงสร้าง และการละเลยปัญหาของคนชั้นล่าง

2.3 อัตลักษณ์ของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมจากการประกอบสร้างผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์จำแนกตามประเด็นต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ และ เชิงอัตลักษณ์

ตารางที่ 7-6: อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างเปรียบเทียบระหว่างประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นเชิงอัตลักษณ์

	ประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ	**ประเด็นเชิงอัตลักษณ์**
คุณลักษณะทั่วไป	ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์เป็นผู้ชาย อายุ 15-60 ปี เป็นชนชั้นล่างพอๆ กับชนชั้นกลาง มีการศึกษาไม่มากนัก ส่วนหนึ่งมีการศึกษาระดับวิชาชีพถึงปริญญาตรี ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกร รับจ้างทั่วไป สถานภาพโสด เป็นคนไทยนับถือพุทธ การแต่งกายเรียบร้อยมิดชิด	ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์เป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย ส่วนหนึ่งเป็นเพศที่ 3 อายุ 15-60 ปี เป็นชนชั้นกลาง การศึกษาไม่มากนัก อาชีพพนักงาน สถานภาพโสด เป็นคนไทยนับถือพุทธ แต่งกายการแต่งกายนุ่งกางเกงยีนส์เสื้อยืด แฟชั่นเน้นสัดส่วนมากที่สุด บางส่วนก็แต่งกายเรียบร้อยมิดชิด
บุคลิกทั่วไป	บุคลิกภาพโดยรวมน่าพอใจ เรียบร้อยและส่วนหนึ่งแต่ก้าวร้าวเมื่อลุกขึ้นสู้ มีลักษณะได้รับการอบรมเป็นอย่างดี และดิบเถื่อน พอๆ กัน ใช้เหตุผลมากกว่าอารมณ์ มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ ไม่มีลักษณะที่เป็นอันตรายต่อสังคม ปฏิบัติต่อครอบครัวและคนอ่อนแอกว่าเป็นอย่างดี มีน้ำใจ รักเพื่อนและขยัน	บุคลิกภาพน่าพอใจ ขณะเดียวกันด้านหนึ่งก็ดูดิบเถื่อน ไม่ได้รับการอบรม ใช้อารมณ์ ส่วนน้อยที่จะมีลักษณะเป็นอันตรายต่อสังคม กตัญญูต่อพ่อแม่ ปฏิบัติต่อครอบครัวและคนอ่อนแอกว่าเป็นอย่างดี มีน้ำใจ รักเพื่อนและขยัน
คุณลักษณะที่เกี่ยวกับการขัดขืนต่อสู้	มีลักษณะเป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนนต่อการกดขี่ กล้าปกป้องสิทธิของคนอื่นและสังคม และสิทธิของตนเอง รู้ว่าปัญหาที่ตัวเองกำลังเผชิญนั้นคืออะไร	มีลักษณะเป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนน กล้าปกป้องสิทธิของตนเอง แต่ส่วนน้อยที่จะก้าวขึ้นไปปกป้องสิทธิของคนอื่นและสังคม และไม่รู้ว่าปัญหาของตนคืออะไร

เมื่อเปรียบเทียบอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนที่ถูกประกอบสร้างโดยจำแนกระหว่างประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นเชิงอัตลักษณ์ เพื่อเปรียบเทียบแล้วจะพบว่าในประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ ซึ่งเป็นการต่อสู้ว่าด้วยเรื่องปากท้อง การช่วงชิงอำนาจรัฐนั้น ผู้ขัดขืนถูกประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้เป็นเพศชาย ชนชั้นล่างมากกว่าเป็นชนชั้นกลาง ประกอบอาชีพเกษตรกร รับจ้าง บุคลิกภาพเรียบร้อย ไม่ปรากฏลักษณะที่เป็นอันตรายกับสังคม และมีอัตลักษณ์ในทางบวก คือ ปฏิบัติต่อครอบครัวและคนอ่อนแอกว่าเป็นอย่างดี มีน้ำใจ รักเพื่อน และขยัน และมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างจากการแบ่งกลุ่มผู้ขัดขืนกลุ่มอื่นๆ คือ ผู้ขัดขืนในประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจนั้นมีบุคลิกแบบใช้เหตุผลมากกว่าใช้อารมณ์ รู้ว่าปัญหาที่ตนเผชิญคืออะไร และปรากฏลักษณะของความกล้าในการปกป้องสิทธิของคนอื่นและสังคมกว่าสิทธิของตนเอง

จากอัตลักษณ์ที่ถูกประกอบสร้างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในการต่อสู้ประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจนั้น ภาพยนตร์ประกอบสร้างความหมายว่า ผู้ชายเท่านั้นที่จะต่อสู้ได้ เป็นเรื่องของชนชั้นล่างที่ต่อสู้ในเรื่องปากท้อง ถ้าจะเป็นชนชั้นกลางก็เพื่อผดุงความเป็นธรรมให้กับชนชั้นล่าง ประเด็นที่น่าสนใจคือ ในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ผู้ขัดขืนที่ต่อสู้ในประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจนั้น ไม่ปรากฏลักษณะการประกอบสร้างอัตลักษณ์ในทางลบแต่อย่างใด แต่ประกอบสร้างให้ผู้ขัดขืนมีบุคลิกที่เรียบร้อย แต่ขณะเดียวกันก็เป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนน ใช้เหตุผลมากกว่าอารมณ์ รู้ว่าตนเองกำลังเผชิญปัญหาอะไร มีลักษณะการปกป้องสิทธิคนอื่นและสังคม มากกว่ากลุ่มอื่นๆ ซึ่งน่ามาจากลักษณะของผู้ขัดขืนในกลุ่มประเด็นเชิงการเมืองเศรษฐกิจนั้นประกอบด้วย 2 ชนชั้น

ในกรณีผู้ขัดขืนชนชั้นล่าง ต้องเผชิญปัญหาในระดับโครงสร้างซึ่งการต่อสู้นั้นหนักหน่วงอยู่แล้ว และในโลกจริงปัญหาเหล่านี้เกิดขึ้นอย่างที่ผู้สร้างชนชั้นกลางไม่สามารถปฏิเสธหรือบิดเบือนความเป็นจริงโดยการประกอบสร้างคุณลักษณะทางลบให้แก่ตัวละครได้ ผู้สร้างจึงหันมาใช้วิธีปรามใน “วิธีการต่อสู้” แทน โดยสร้างผลลัพธ์ของวิธีการต่อสู้ที่แตกต่างกันไป เช่น หากจับอาวุธขึ้นสู้จุดจบคือการลงโทษ หากสู้ด้วยสันติวิธีจุดจบคือชัยชนะ

แต่หากผู้ขัดขืนเป็นชนชั้นกลางที่เข้าไปช่วยชาวบ้าน (ชนชั้นล่าง) ต่อสู้แล้ว ผู้สร้างซึ่งเป็นชนชั้นกลางด้วยกันก็จะประกอบสร้างอัตลักษณ์ของตัวละครชนชั้นกลางเหล่านั้น ให้มีลักษณะของ “วีรบุรุษ” ผู้เดินทางเข้าไปในท้อองถิ่นอันยากไร้ หมดความหวัง และนำพาความยุติธรรม กินดีอยู่ดีมาสู่ชาวบ้าน ซึ่งตรงกับการสร้างภาพพจน์ของกลุ่มต่อต้าน ดังที่กาญจนา แก้วเทพ (1984: 47) ได้อธิบายถึงกลวิธีในการสร้างภาพพจน์ของกลุ่มต่อต้าน คือ (ก.) ตนเองเป็นฝ่ายถูกต้อง การต่อสู้ของตนเองเป็นฝ่ายชอบธรรม (ข.) ตนเองเป็นผู้มารื้อฟื้นสร้างสรรค์ความดีงาม (ความยุติธรรม) ที่ขาดหายไปจากสังคม และ (ค) ตนเองเป็นผู้จัดลำดับของค่านิยมที่ถูกต้องกว่า

ให้แก่สังคม ดังนั้นการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนในกล่มนี้จึงไม่ปรากฏลักษณะทางลบที่จะบั่นทอนการขัดขืน/ต่อสู้ได้

ส่วนในประเด็นเชิงอัตลักษณ์นั้น อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนที่ถูกประกอบสร้างให้เป็นทั้งเพศชาย เพศ หญิง หรือ เพศที่ 3 นั้น แสดงให้เห็นถึงการย้ายพื้นที่ในการต่อสู้จากระดับโครงสร้าง การเมือง เศรษฐกิจ มาสู่การต่อสู้ในชีวิตประจำวัน ที่เน้นการให้ความหมายใหม่แก่ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับคนอื่นๆ ในสังคม โดยมุ่งความสนใจไปที่ประเด็นเพศสภาวะ ซึ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นปัญหาของชนชั้นกลางทั้งสิ้น ทั้งนี้หากเป็นประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์แล้ว ภาพยนตร์มักเปิดให้ผู้ขัดขืนได้ประสบชัยชนะในการต่อสู้ ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า เพราะผู้สร้างเป็นผู้ที่ยืนอยู่ชนชั้นเดียวกับผู้ขัดขืนฯ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ หรืออีกนัยหนึ่งก็เป็นการล่อลวงให้ชนชั้นกลางมัวแต่ต่อสู้ในปัญหาอัตลักษณ์ จนลืมมองไปว่าสังคมของตนนั้นมีปัญหาเชิงโครงสร้างดำรงอยู่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 8
การวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมาย ความสัมพันธ์ อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ ในภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” และ “สุดเสน่หา”

ในบทนี้ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์ตัวอย่าง 2 เรื่องที่หยิบมาจากกลุ่มภาพยนตร์แนวครอบงำ และกลุ่มภาพยนตร์แนวขัดขืน / ต่อสู้ จากภาพยนตร์ 57 เรื่อง หากทำการจัดลำดับความเข้มข้นของกลวิธีทางอุดมการณ์ที่ทำงานผสมผสานกับทฤษฎีการเล่าเรื่องในการประกอบสร้างความหมายผ่านองค์ประกอบในภาพยนตร์แล้ว อาจแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ออกได้เป็นกลุ่มภาพยนตร์ที่มีลักษณะการครอบงำมาก, กลุ่มภาพยนตร์ที่มีลักษณะการครอบงำน้อย, กลุ่มภาพยนตร์ที่มีลักษณะการขัดขืน/ ต่อสู้มาก และกลุ่มภาพยนตร์ที่มีลักษณะการขัดขืน/ ต่อสู้น้อย

ในการจัดกลุ่มเพื่อแบ่งระดับของภาพยนตร์นี้ผู้วิจัยใช้เกณฑ์ที่ได้จากการวิเคราะห์กระบวนการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ โดยใน “ภาพยนตร์แนวครอบงำ” นั้นพิจารณาจาก

1. ความเข้มข้นของการใช้กลวิธีตามทฤษฎีทางอุดมการณ์ ผสานเข้ากับเครื่องมือในการเล่าเรื่อง
2. ความเข้มข้นของการใช้กลวิธีตามคุณลักษณะของภาพยนตร์แนวครอบงำ ได้แก่

    2.1 ในด้านตัวละคร ได้แก่

        2.1.1 มีการสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมในลักษณะต้องห้าม และ

        2.1.2 ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืน กับตัวละครอื่นๆ ได้แก่

            - การลวงมิตร ลวงศัตรู,
            - การสร้างความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียม โดยให้ตัวละครขัดขืนอยู่ในฐานะของ “ผู้รับการอุปถัมภ์”
            - การสร้างตัวละครอื่นๆ มาสกัดการขัดขืน/ ต่อสู้

    2.2 ความเข้มข้นของโครงเรื่องแบบ “ลงโทษ”, “กลับใจ” หรือ “ปลอบประโลม”

    2.3 ความเข้มข้นของตอนจบแบบ “ลงโทษ”

    2.4 แก่นเรื่องที่มีลักษณะให้ถอยจากการขัดขืน/ ต่อสู้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.5 การสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้แลดู “ลวงน้อย” “จริงมาก” ทั้งๆ ที่ “ลวงมาก” “จริงน้อย”

2.6 ความเข้มข้นของการใช้เพลง/ ภาพ/ บทสนทนาเพื่อการครอบงำ หรือลงโทษ

ส่วน “ภาพยนตร์ในแนวขัดขืน/ ต่อสู้” นั้นพิจารณาจาก ความเข้มข้นของการใช้กลวิธีตามคุณลักษณะของภาพยนตร์แนวขัดขืน/ ต่อสู้

1. ในด้านตัวละคร ได้แก่

1.1 ความเข้มข้นของการนำความหมายบางอย่างออก และใส่ความหมายใหม่ (Transcoding) โดยเพิ่มภาพทางบวกแทนที่ภาพทางลบให้แก่ตัวละคร

1.2 ความเข้มข้นของการสร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ที่เท่าเทียมซึ่งรื้อถอน (deconstruct) รูปแบบความสัมพันธ์เดิมๆ ที่สังคมสร้างไว้

2. ความเข้มข้นของการวางโครงเรื่องแบบรื้อถอน (deconstruct) โครงเรื่องแบบเดิมๆ ที่พยุงความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันไว้

3. ความเข้มข้นของตอนจบแบบ “ให้รางวัล” กับการขัดขืน/ ต่อสู้

4. แก่นเรื่องที่เน้นในคุณค่าของตัวผู้ขัดขืน

5. ความเข้มข้นของการใช้เพลง/ ภาพ และบทสนทนา เพื่อสนับสนุนการขัดขืน/ ต่อสู้

โดยจากภาพยนตร์ 57 เรื่อง สามารถ แบ่งกลุ่มภาพยนตร์ ได้ดังนี้

ตารางที่ 8-1: การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามระดับความเข้มข้นของกลวิธีที่ใช้ในการครอบงำ และขัดขืน/ ต่อสู้ ในภาพยนตร์

ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการครอบงำมาก	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการครอบงำปานกลาง-น้อย**	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการขัดขืน/ ต่อสู้ ปานกลาง - น้อย**	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการขัดขืน/ ต่อสู้ มาก**
1. เขาชื่อกานต์ (2516)	1. เทพธิดาโรงแรม (2517)	1. โทน (2513)	1. ประชาชนนอก (2521)
2. เทวดาเดินดิน (2518)	2. ข้าวนอกนา (2518)	2. ชู้ (2516)	2. หนองหมาว้อ (2522)

ตารางที่ 8-1 (ต่อ): การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามระดับความเข้มข้นของกลวิธีที่ใช้ในการครอบงำและขัดขืน/ ต่อสู้ ในภาพยนตร์

ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการครอบงำมาก	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการครอบงำปานกลาง-น้อย**	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการขัดขืน/ ต่อสู้ ปานกลาง - น้อย**	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการขัดขืน/ ต่อสู้ มาก**
3. แผ่นดินของเรา (2519)	3. ทองพูนโคกโพ ราษฎรเต็มขึ้น (2520)	3. ทองปาน (2518)	3. ทุ่งกุลาร้องไห้ (2523)
4. คนภูเขา (2522)	4. ครูบ้านนอก (2521)	4. เทพธิดาโรงงาน (2525)	4. น.ช. นักโทษชาย (2545)
5. ผู้หญิง 5 บาป (2545)	5. คนภูเขา (2522)	5. ไอ้ ป. 4 ไม่มีเส้น (2526)	5. คืนไร้เงา (2546)
6. เดอะเมีย (2548)	6. ผู้แทนนอกสภา (2523)	6. ครูสมศรี (2528)	6. สุดเสน่หา(2546)
7. หมากเตะ รีเทรินส์ (2549)	7. เทพเจ้าบ้านบางปูน (2523)	7. หย่าเพราะมีชู้ (2528)	7. สัตว์ประหลาด (2547)
	8. อุกาฟ้าเหลือง (2523)	8. ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)	8. เพื่อนกูรักมึงว่ะ (2550)
	9. อีพริ้งคนเริงเมือง (2523)	9. ฉันผู้ชายนะยะ (2530)	
	10. แม้เลือกเกิดได้ (2525)	10. ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44 (2533)	
	11. ครูดอย (2525)	11. ดิฉันไม่ใช่โสเภณี (2536)	
	12. มือปืน (2526)	12. คนจร ฯลฯ(2542)	
	13. น้ำพุ (2527)	13. สตรีเหล็ก (2543)	
	14. หมอบ้านนอก (2528)	14. 14 ตุลา สงครามประชาชน (2544)	
	15. ผีเสื้อและดอกไม้ (2528)	15. บิวตี้ฟูลบอกเซอร์ (2546)	
	16. คนกลางแดด (2530)	16 . คืนบาปพรหมพิราม(2546)	

ตารางที่ 8-1 **(ต่อ)**: การจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามระดับความเข้มข้นของกลวิธีที่ใช้ในการครอบงำ และ ขัดขืน/ ต่อสู้ ในภาพยนตร์

ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการครอบงำมาก	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการครอบงำปานกลาง-น้อย**	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการขัดขืน/ ต่อสู้ ปานกลาง - น้อย**	**ภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการขัดขืน/ ต่อสู้ มาก**
	17. ฉันรักผัวเขา (2530)	17. หมอเจ็บ (2547)	
	18. ทองประกายแสด (2531)		
	19. กลกามแห่งความรัก (2532)		
	20. อีสาวโรงงาน (2534)		
	21. คนเลี้ยงช้าง (2533)		
	22. ปลัดบ้านนอก (2536)		
	23. เด็กเสเพล (2539)		
	24. 2499 อันธพาลครองเมือง (2540)		
	25. ไอ้ฟัก (2547)		
	26. สายลับจับบ้านเล็ก (2550)		

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่ จะอยู่ในกลุ่มภาพยนตร์ที่ใช้กลวิธีในการครอบงำ หรือขัดขืน/ ต่อสู้ ในระดับปานกลาง-น้อย เพื่อให้เห็นภาพการทำงานของกระบวนการประกอบสร้างความหมาย ผู้วิจัยจะนำภาพยนตร์ที่อยู่ในกลุ่มที่กลวิธีในการขัดขืน/ ต่อสู้ มาทำการวิเคราะห์เพื่อให้เห็นกระบวนการประกอบสร้างความหมายของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ และผลลัพธ์จากกระบวนการประกอบสร้างความหมาย ได้แก่ ความสัมพันธ์, อุดมการณ์และอัตลักษณ์ โดยตัวอย่างของภาพยนตร์แนวครอบงำ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” (2518) ส่วนตัวอย่างภาพยนตร์แนขัดขืน/ ต่อสู้ที่นำมาวิเคราะห์ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “สุดเสน่หา” (2546)

การวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน”

ภาพยนตร์เรื่องนี้ออกฉาย ในช่วง กันยายน พ.ศ. 2518 ซึ่งบริบทสังคมในช่วงนั้นเป็นรอยต่อระหว่างเหตุการณ์ที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของสังคมไทย ได้แก่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ซึ่งเป็นการลุกขึ้นสู้ต่อรัฐบาลเผด็จการของนักศึกษา ซึ่งนักศึกษาได้รับชัยชนะและได้รับเสียงชื่นชมจากผู้คนในสังคม และ เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ซึ่งเป็นเหตุการณ์การล้อมปราบนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ช่วงรอยต่อของระหว่างเหตุการณ์ทั้งสองนี้ เบเนดิก แอนเดอร์สัน ได้อธิบายถึงสภาวะหนึ่งก่อนที่จะนำไปสู่เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นั่นคือ บรรยากาศของความหงุดหงิดอย่างคาดไม่ถึงที่เกิดจากการขยายการศึกษาอย่างรวดเร็วและความขัดแย้งระหว่างวัย (เบเนดิก แอนเดอร์สัน, 2551: 135) ที่นำไปสู่การใช้ความรุนแรงในการปราบปรามนักศึกษาในที่สุด

เรื่องย่อ

เทวดาเดินดินเป็นเรื่องของแก๊งค์โจรวัยรุ่น 3 คน พี่ น้อง และ ต้อย ที่โคจรมาพบกัน โดยเริ่มจากการส่งเฮโรอีน จากนั้นก็รวมตัวกัน ลักเล็กขโมยน้อย แต่หลังจากได้อาวุธปืนสั้นมาจากการปล้นบ้านหลังหนึ่ง พวกเขาก็เริ่มก่อคดีที่ร้ายแรงขึ้น ขณะอาละวาดที่บาร์แห่งหนึ่งเพื่อหนีการจับกุมตำรวจและใช้อาวุธปืน ขึ้นต่อสู้ นักข่าวที่อยู่ในเหตุการณ์กลับมองเห็นลู่ทางในการปั้นพวกเขาให้เป็นคนดังผ่านการเสนอข่าวการปล้น ต่อมาทั้ง 3 ก็ก่อเรื่องอีกโดยพยายามขโมยรถของฝรั่งอเมริกัน และยิงเจ้าของรถตายคาที่ คราวนี้พวกเขาถูกตำรวจไล่ล่าอย่างหนัก ต้องขึ้นรถไฟหนีไปกบดานทางใต้ ณ บนโบกี้รถไฟพวกเขาได้เพื่อนร่วมแก๊งค์คนใหม่ “แอ๊ด” ซึ่งเป็นมาเฟีย กองทัพมดบนโบกี้รถไฟ แอ๊ดตกลงร่วมแก๊งค์ และจัดหาอาวุธสงครามมาให้ พวกเขาเพิ่มระดับความฮึกเหิมด้วยการออกปล้นธนาคาร และขณะที่กำลังปล้นธนาคารพวกเขาก็ได้เพื่อนร่วมแก๊งค์เพิ่มอีกได้แก่ “วิชิต” พนักงานธนาคาร ผู้เบื่อชีวิตที่ไม่ร่ำรวยเสียที จึงแปรพักตร์เข้าร่วมการปล้นด้วย ทั้งหมดออกตระเวณปล้นตามปั๊ม ธนาคาร ร้านทอง ฆ่าเจ้าหน้าที่ตำรวจ ขณะเดียวกันพวกเขาก็กลายเป็นคนดังของสังคม หนังสือพิมพ์ยังคงเสนอข่าวพวกเขาอย่างต่อเนื่องโดยสร้างภาพพวกเขาว่าเป็นแก๊งค์โจรที่ปล้นแล้วนำเงินแจกคนจน ทั้งที่จริงๆ แล้วพวกเขาเพียงแค่ทำเงินหล่น ขณะที่เขากำลังพักผ่อนอยู่ที่โรงแรมม่านรูด ตำรวจก็ตามรอยจนพบ ทั้ง 2 ฝ่ายยิงปะทะกัน วิชิตถูกตำรวจฆ่าตายอย่างอนาถ ส่วนพวกที่เหลือก็หนีไปในดินแดน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ตำรวจไม่สามารถไล่ล่าได้ เพราะอยู่ในความควบคุมของทหาร ระหว่างเดินทางน้องโดนกับดักที่วางไว้ยิงเข้าที่ขา

ทั้งหมดเสียท่าถูกหญิงสาวชาวบ้านคุมตัวมาที่หมู่บ้านมุสลิมแห่งหนึ่ง หญิงสาวชาวบ้านช่วยรักษาแผลให้น้องจนน้องรู้สึกซาบซึ้งใจ พอตกกลางคืนเกิดเหตุการณ์คนร้ายบุกมารุกรานทำร้ายคนในหมู่บ้าน สมาชิกในแก๊งเทวดาก็ช่วยชาวบ้านต่อสู้ และต้องสูญเสียแอ๊ดที่โดนคนร้ายฆ่าปาดคอ ขณะที่พยายามจะช่วยหญิงสาวชาวบ้านที่จะโดนข่มขืน รุ่งเช้าขึ้นมา แม้หัวหน้าหมู่บ้านจะรู้สึกขอบคุณเหล่าแก๊งค์เทวดา แต่ก็ขอร้องให้ออกไปจากที่นี่เสียโดยให้เหตุผลว่าไม่อยากมีปัญหากับเจ้าหน้าที่บ้านเมือง

สมาชิกแก๊งค์เทวดา พี่ น้อง และ ต้อย ทั้งหมดเดินทางกลับกรุงเทพฯ อีกครั้ง ขณะที่น้องมีอาการป่วยหนักจากพิษบาดแผล พี่กลับมาที่บ้านป้าซึ่งเป็นเอเยนต์ค้าเฮโรอีนรายใหญ่ เพื่อขอที่พัก แต่ก็ถูกไล่ไปอย่างไม่ใยดี ขณะที่ตำรวจเริ่มแกะรอยพวกเขาได้ และตามมาทลายรังค้าเฮโรอีนของป้า และไล่ล่าพวกเขา พี่ น้องและต้อยหนีการตามล่าของตำรวจไปที่ชั้นสูงสุดอาคารแห่งหนึ่ง ใช้อาวุธสงครามยิงต่อสู้กับตำรวจ นักข่าวตามไปทำข่าวเหล่าแก๊งค์เทวดาด้วยเห็นว่าจะทำให้ยอดขาย น.ส.พ ของตัวเองเพิ่มขึ้น ขณะนั้นน้องก็ขาดใจตายเพราะทนพิษบาดแผลไม่ไหว พี่ต่อว่านักข่าวที่เห็นพวกเขาเป็นเพียงข่าวเพื่อให้ขายหนังสือพิมพ์ได้ นักข่าวสำนึกถึงสิ่งที่ตัวเองทำลงไป หลังจากที่ตำรวจไม่สามารถบุกขึ้นไปจับกุมตัวแก๊งค์เทวดาเพราะต้อยใช้อาวุธสงครามยิงสวนลงมาตลอด สารวัตรตัดสินใจใช้เฮลิปคอปเตอร์ยิงแก๊สน้ำตาเข้าใส่อาคารชั้นสูงสุด ก่อนจะให้ตำรวจบุกขึ้นไปจับ เสียงยิงต่อสู้กันดังสนั่น สักพัก ศพของทั้ง 3 ก็ถูกลำเลียงลงมา

การวิเคราะห์

ในที่นี้จะทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์ใน 2 ส่วนใหญ่ ได้แก่ กระบวนการประกอบสร้างความหมาย และผลลัพธ์จากกระบวนการในการประกอบสร้างความหมาย ได้แก่ ความสัมพันธ์ อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) <u>กระบวนการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์</u>

ชื่อภาพยนตร์ “เทวดาเดินดิน” ในที่นี้สื่อความหมายถึงการสถาปนาสถานะแก๊งค์วัยรุ่น ให้กลายเป็นคนดัง จากสถาบันสื่อมวลชน แต่สุดท้ายความเป็นเทวดานี้ก็ต้องร่วงลงมาสู่ผืนดินในที่สุด หากสิ่งที่ประพฤตปฏิบัตินั้นละเมิดจากขนบของสังคม อำนาจรัฐก็จะเข้าไปจัดการอย่างเด็ดขาด หรืออาจตีความเชื่อมโยงไปถึงบริบททางประวัติศาสตร์ที่ภาพยนตร์เรื่องนี้พยายาม

จะเชื่อมโยงไปถึง นั่นคือสถานะของขบวนการนักศึกา หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ที่ถูกสถาบันสื่อมวลชนสถาปนาความเป็นผู้นำในสังคม

ภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเดินดิน” ได้ใช้กลวิธีการครอบงำ ในกระบวนการประกอบสร้างความหมายดังนี้

1.1) <u>ตัวละคร: พฤติกรรมในลักษณะต้องห้าม (Taboo)</u> ในด้านบุคลิกตัวละครนั้นตัวละครนำ 2 คน ถูกประกอบสร้างให้มีพฤติกรรมในลักษณะต้องห้าม (Taboo) โดยให้พี่เขยกับน้องเมียมีความสัมพันธ์ (ทางเพศ) กัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ผิดจารีตในสังคมไทย และยังเพิ่มความรู้สึกชิงชังต่อการมีความสัมพันธ์ในลักษณะต้องห้ามนี้ให้แก่คนดูเพิ่มขึ้นไปอีก ด้วยการตั้งชื่อตัวละครว่า “พี่” กับ “น้อง” ส่วน “ต้อย” ตัวละครซึ่งเป็นสมาชิกแก๊งค์ที่เหลือก็ถูกประกอบสร้างให้เป็นเพศที่สาม ที่มีอาการติดยาเสพติดอย่างหนัก

ตัวละครยังถูกสร้างให้มีภูมิหลังที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ทางการเมืองผ่านการเชื่อมโลกจริงแบบเบลอๆ โดยให้ “ต้อย” มีภูมิหลังเป็นเสมือนนักศึกษาที่เข้าร่วมการประท้วงในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ส่วน “พี่” ก็เป็นอดีตทหารที่ผิดหวังกับนโยบายการปราบปรามคอมมิวนิสต์อย่างไม่เลือกหน้า ภูมิหลังของตัวละครนี้ แสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติของคน 2 กลุ่มที่ผู้สร้างต้องการปนะกอบสร้างเรื่องเล่า เพื่อนำไปสู่ตอนจบแบบ “ลงโทษ” ในที่สุด

ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนกับตัวละครอื่นๆ พบว่าภาพยนตร์มีการประกอบสร้างตัวละครมาสกัดการขัดขืน/ ต่อสู้ ในลักษณะของ “มิตรที่ทอดทิ้ง” ได้แก่ “ครอบครัวของพี่” ป้าที่ใช้พี่และต้อยให้เป็นสายส่งเฮโรอีนให้ แต่เมื่อถึงคราวที่พวกเขาตกทุกข์ได้ยาก น้องป่วยหนัก และต้องการที่พักกลับไม่ให้มาอยู่ด้วย เพราะกลัวว่าตำรวจจะแห่มารื้อค้นบ้านจนพบเฮโรอีนที่ซุกซ่อนไว้ และ “ชุมชนชาวมุสลิม” ที่ถึงแม้แก๊งค์เทวดาจะช่วยต่อสู้จนเกือบเอาชีวิตไม่รอด จนต้องเสียสมาชิกไป แต่พอรุ่งขึ้น แม้ว่าหัวหน้าจะออกตัวว่าเขาซาบซึ้งเพียงใด แต่สุดท้ายเขาก็ไม่สามารถให้แก๊งค์เทวดาพักที่นี่ได้ เพราะไม่อยากมีปัญหากับเจ้าหน้าที่ของรัฐ

1.2) <u>โครงเรื่อง ตอนจบ และแก่นเรื่อง</u> โครงเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการร้อยเรียงเหตุการณ์ในขัดขืน ต่อสู้ จนนำไปสู่จุดจบของตัวละคร ว่า ผู้ขัดขืน แม้จะมีภูมิหลังที่ถูกกระทำมาก่อน ไม่ว่าจะเป็นนักศึกษาที่ถูกปราบปราม หรือ ทหารที่ถูกปั่นหัวให้ฆ่าใครก็ได้ที่มีคนบอกว่าเป็นคอมมิวนิสต์ แต่กลับเมื่อเลือกขัดขืนอำนาจของสังคม ด้วยการประพฤตินอกกรอบจับอาวุธขึ้นสู้ อำนาจรัฐก็จะจัดการอย่างเด็ดขาด

ตอนจบในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นการลงโทษให้ตัวละครที่ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจรัฐ ด้วยการใช้อาวุธสงครามออกปล้นสะดมภ์นี้ต้องพบ “ความตายอย่างน่าเอนจอนาถ” โดยทำงานร่วมกับองค์ประกอบ “ภาพและการตัดต่อ” ในการเล่าเรื่องตามลักษณะเฉพาะศาสตร์ภาพยนตร์ โดยตัวละครนำทั้ง 3 ถูกตำรวจระดมกำลัง สรรพาวุธ มาสังหาร อย่างที่ไม่ว่าตัวละครจะเก่งหรือมีอาวุธแค่ไหนก็ไม่สามารถเอาชนะกลไกการปราปรามของรัฐได้ และความหมาย “เหนือฟ้ายังมีฟ้า” ก็ถูกถ่ายทอดในตอนจบของภาพยนตร์ที่แม้ทั้ง 3 ตัวละคร (ที่ถูกสถาปนาความเป็นเทวดาจากสื่อมวลชน) จะหนีไปบนยอดตึกสูง สถาบันตำรวจ หนึ่งในกลไกการปราบปรามของรัฐก็ยังมีศักยภาพที่สูงกว่าด้วยการระดมกำลังคน สรรพอาวุธ ผ่านฉากที่ใช้มุมกล้องที่แทนสายตาจากที่สูงแล้วมองต่ำลงมา เพื่อสื่อความหมายถึงผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า (Berger,1991: 26-27) เห็นเฮลิคอปเตอร์ที่บินวนอยู่เหนือยอดตึกสูงที่อยู่ของเหล่าเทวดาจำแลง ก่อนจะตามมาด้วยภาพการยิงแก๊สน้ำตาเข้าไปในอาคาร จนตึกชั้นนั้นปกคลุมไปด้วยควันขาวไปทั่ว เหล่าแก๊งค์เทวดาเดินทะรนทุราย ออกมาหาอากาศบริสุทธิ์ เจ้าหน้าที่ตำรวจระดมกำลังเข้าไปเสริมไม่หยุดหย่อนเข้าไปบนยอดตึก เสียงปืนดังสนั่นรัวไม่หยุด ท่ามกลางความตกตะลึงของประชาชนที่อยู่ด้านล่าง สีหน้าลำบากใจ (ที่ต้องปราบปราม) ของสารวัตรผู้สั่งการ และความเสียใจของญาติพี่น้องของเหล่าแก๊งค์เทวดา ไม่กี่ชั่วอึดใจศพทั้ง 3 ของเหล่าเทวดาก็ถูกลำเลียงลงมาในผ้าขาว ก่อนภาพยนตร์จะจบเรื่องด้วยการแช่ภาพ (freeze) ศพทั้งสามไว้ ขึ้นชื่อจริง และสถานะว่า “ถึงแก่กรรม” ซึ่งการจบแบบลงโทษอย่างหนักหน่วง ที่ทำงานร่วมกับองค์ประกอบด้าน “ภาพ” ในการเล่าเรื่องเช่นนี้สะท้อนกลวิธีทางอุดมการณ์ 2 อย่าง ได้แก่ กลวิธีการทำกรณียกเว้น (exceptional case) ให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization) ในลักษณะของการลงโทษ โดยหยิบเอากรณีการขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคมของเหล่าแก๊งค์เทวดา มาลงโทษให้ผู้ชมเห็นว่าเมื่อขัดขืน/ ต่อสู้ด้วยการจับอาวุธขึ้นสู้แล้วจุดจบจะเป็นเช่นไร และ การทำงานคู่กันระหว่างกลไกทางอุดมการณ์ (ideological apparatus) ผ่านการเล่าเรื่องในสื่อภาพยนตร์ และกลไกทางด้านการปราบปราม (repressive apparatus) ผ่านภาพขณะที่ตัวละครถูกลงโทษ การระดมกำลังคนและสรรพาวุธ เพื่อปราบปราม ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม

จากการวางโครงเรื่องที่เป็นการร้อยเรียงหตุการณ์ตั้งแต่ภูมิหลัง วิธีการต่อสู้และตอนจบของภาพยนตร์ที่เป็นการลงโทษอย่างรุนแรงเช่นนี้นำไปสู่แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับการขัดขืนต่อสู้ที่ว่า “แม้ถูกกระทำ แต่หากสู้ด้วยวิธีรุนแรง อำนาจรัฐจะจัดการอย่างเด็ดขาด”

1.3) <u>การสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์ให้แลดู “ลวงน้อย” “จริงมาก” ทั้งๆ ที่ “ลวงมาก” จริงน้อย”</u> ภาพยนตร์เรื่องนี้ปรากฏกลยุทธ์ทางอุดมการณ์ในลักษณะการผสมความจริงกับจินตนาการ (real – and seemingless) โดยการนำความจริงไปผสมในการสร้าง

บุคลิกตัวละคร, ฉากและ ภาพ ปรากฏ ใน 2 ประเด็นได้แก่ ความเป็นวัยรุ่น กับ เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และบรรยากาศการประท้วง สถานะของนักศึกษา และความหวาดระแวงคอมมิวนิสต์ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

(1) <u>ความเป็นวัยรุ่น กับ เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516</u> การหยิบเอาความเป็นวัยรุ่น มาใส่ไว้ในบุคลิคตัวละคร แสดงออกผ่านการแต่งกายแบบนุ่งยีนส์ เสื้อยืด ซึ่งความเป็นวัยรุ่นในขณะนั้นสามารถสื่อความหมายได้ไปถึงขบวนการนักศึกษาที่เจริญเติบโต และกำลังถูกโจมตีอย่างหนัก หลังเหตุการณ์ 14 ตุลา และเพื่อให้เชื่อมโยงกับเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ได้ ภาพยนตร์ได้จึงใส่ฟุตเทจของเหตุการณ์จริงแทรกเข้ามา แต่การแทรกเข้ามาในฉากที่มีผลต่อการประกอบสร้างความหมายในทางลบนั่นคือ ขณะที่ตัวละคร “ต้อย” ชายหนุ่ม เพศที่สาม สมาชิกแก๊งค์เทวดา กำลังเคลิ้มจากฤทธิ์ของยาเสพติดที่ฉีดเข้าร่าง อยู่ในสภาวะคล้ายความฝันกึ่งลวง กึ่งจริง และฉากที่พี่และน้องซึ่งอยู่ในฐานะของพี่เขยและน้องเมียกำลังมีเพศสัมพันธ์กัน พร้อมกับใช้กลวิธีการตัดต่อ เพื่อประกอบสร้างความหมายใหม่โดยการเชื่อมโยงภาพต่างเหล่านี้เข้าด้วยกัน ได่แก่ ฉากต้อยที่กำลังเคลิ้มยา, พี่กับน้องที่กำลังมีเพศสัมพันธ์กัน, อาวุธปืนของพี่, ภาพข่าวจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม, ใบหน้าเด็กน้อยที่กำลังจ้องมองมา ตัดสลับกันไปเรื่อยๆ ก่อนที่จะจบด้วยภาพ ภาพเด็ก (คนเดิม) ตาโต กำลังมองจ้องมา กล้องค่อยๆ ซูมถอยออกมา เพื่อให้เห็นภาพว่า ในมือของเด็กน้อยนั้นกำลังจับรังกระสุนปืนอยู่

(2) <u>บรรยากาศการประท้วง สถานะของนักศึกษาและความหวาดระแวงคอมมิวนิสต์</u>

- <u>บรรยากาศการประท้วง สถานะของนักศึกษา</u> ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้แทรกตัวละครประกอบเป็นนักศึกษาที่รวมกันเป็นกลุ่ม แต่ใช้วิธีประกอบสร้างความหมายทางลบให้ เช่น ในฉากตำรวจ สารวัตรกำลังตามล่าแก๊งเทวดาอยู่ดีก็ให้ไประงับเหตุช่างกลตีกัน หลังจากระงับเหตุได้แล้ว สารวัตรก็จับตัวช่างกลกระแทกกับประตูเหล็ก เด็กช่างกลโวยวาย แต่เมื่อสารวัตรค้นตัวก็พบระเบิดมือ (กล้องซูมภาพเข้าไปให้เห็นว่าเป็นระเบิดมือ) เด็กช่างกลไม่สำนึก ส่งเสียง “แฮ่” ล้อเลียนว่าเป็นเสียงระเบิด สารวัตรให้ลูกน้องคุมตัวไป, ในตอนท้ายของเรื่องขณะที่เหล่าตำรวจกำลังล้อมจับแก๊งค์เทวดาที่หลบอยู่บนยอดตึก และหนังสือพิมพ์ก็ประโคมข่าวการล้อมจับครั้งนี้ กลุ่มนักศึกษาก็มาถือป้ายประท้วง “จักรวรรดินิยมฟาสซิสต์” แล้วมายื้อแย่งอาวุธกับตำรวจ โดยมีลูกน้องรายงานว่านักศึกษามาประท้วงตำรวจที่ใช้ความรุนแรง โหดร้าย ป่าเถื่อน ก่อนสารวัตร จะตัดสินใจเด็ดขาด ให้จับผู้ที่ขัดขวางการปฏิบัติงานของเจ้าพนักงาน

- <u>บรรยากาศของความหวาดระแวงคอมมิวนิสต์</u> บรรยากาศของความหวดระแวงคอมมิวนิสต์นั้นถูกเชื่อมโยงเข้าไว้กับภูมิหลังของพี่ ในขณะที่เขากำลังหลับและฝันถึงตนเองสมัยเป็นเทหาร และเข้ากราดยิงครอบครัวหนึ่งตายทั้งบ้าน เสียงทหารนายหนึ่งตะโกนอยู่แว่วว่า “ฆ่ามันให้เรียบ พวกคอมมิวนิสต์” ก่อนที่จะพบว่าบ้านหลังนั้นมีพระบรมฉายาลักษณ์และพระพุทธรูป พี่ตกใจ ถึงกับปล่อยปืนร่วง เข้าไปชกกับลูกพี่ที่สั่งให้ปราบคอมมิวนิสต์

1.4) <u>การใช้เพลงเพื่อการครอบงำ</u> ภาพยนตร์ปรากฏการใช้เพลงเพื่อประกอบสร้างความหมายให้แก่การกระทำของกลุ่มผู้ขัดขาน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม ว่าเป็น “การกระทำที่คุณธรรมโบยบิน และ ความดีที่เคยมีมานั้น วาสนาถึงคราวอับจน” ดังเนื้อร้องว่า

> เป็นเทวดาเดินดิน กินข้าวแกง จึงมีเรี่ยวแรง ยังไปตามผืนดิน เป็นคนธรรมดา แต่ทำมาหากิน คุณธรรมโบยบิน จึงหากินที่ต่ำรา เทวดาเดินดิน กินโอเลี้ยง อยู่มีคู่เคียงใช่ไปนอนในนภา เราไปทำความดี แต่มีกรรมชักพา ให้เราเป็นเทวดา เทวดาเดินดิน.....ถูกเขาทำให้เป็นเทวดาความดีที่เคยมีมา วาสนาถึงคราอับจน....ใครลิขิตชีวิตให้เรา มีใครกันเล่าทำแต่ความดี

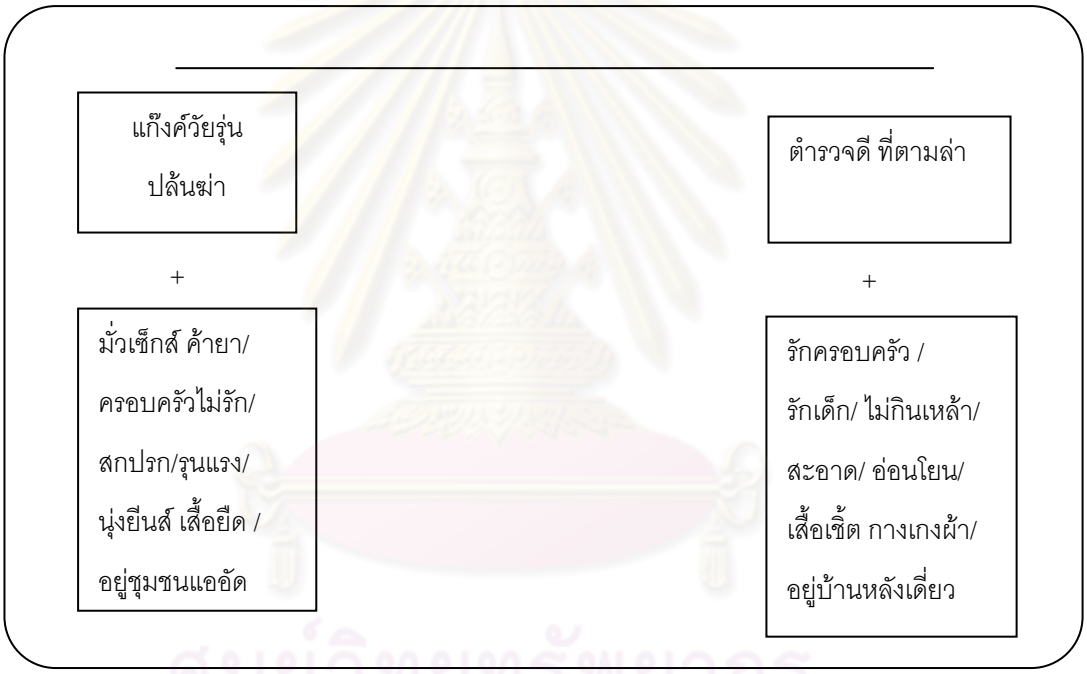
เพลงข้างต้นจะถูกสอดแทรกเข้ามาในเหตุการณ์สำคัญๆ ของภาพยนตร์ เช่น ตอนที่แก๊งเทวดา ได้อาวุธสงครามมาครอบครองครั้งแรก, ตอนที่แก๊งค์เทวดาเริ่มปรากฏสัญญาณของความพ่ายแพ้ เมื่อพวกเขาถูกหมู่บ้านมุสลิมปฏิเสธที่จะให้ที่พักอาศัย ต้องพาร่างอันบอบช้ำของน้องกลับมาที่กรุงเทพฯ อีก และในตอนจบสุดท้ายของเรื่องที่พวกเขาถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจยิง จนถึงตอนการลำเลียงศพ จนภาพถูกแช่นิ่งไว้ที่ร่างที่ไร้ลมหายใจของพวกเขา ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการใช้สื่อเสียงมาเสริมความแรงของภาพเพื่อทั้งบอกนัยถึงเรื่องที่จะเกิดขึ้นในภายภาคหน้า ,ตอกย้ำซ้ำซ้ำให้ผู้ชมรับรู้ว่าเป็นพฤติกรรมที่ผิด และระดับลึกลงไปกว่านั่นคือการทำงานร่วมกันของเครื่องมือ หลังจากองค์ประกอบด้านภาพได้ทำหน้าที่ในการสร้างพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริงไว้แล้ว เพลงในรูปแบบของคำพูดที่มีลักษณะตัดสิน สรุปความ ก็ไปทำหน้าที่รวบความคิดให้ผู้ชมในท้ายที่สุดว่า การกระทำในกรณีที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์เรื่องนี้ และการกระทำอื่นๆ ที่เชื่อมโยงกับตัวละครเหล่านี้ ก็ล้วนแต่เป็น *“การกระทำที่คุณธรรมโบยบิน และ ความดีที่เคยมีมานั้น วาสนาถึงคราวอับจน”*

นอกจากนี้ยังปรากฏการใช้ดนตรีประกอบเป็นเสียงตีกลองรัวแบบคนป่าขณะที่แก๊งค์เทวดาอาละวาดทำลายข้าวของสาธารณะและทรัพย์สินส่วนบุคคลของคนอื่น เพื่อสื่อความหมายถึงความดิบเถื่อนของแก๊งค์เทวดาอีกด้วย

1.5) <u>การยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ (naturalization)</u>

(1) แก๊งค์เทวดาถูกนิยามว่าเป็นกลุ่มบุคคลที่ขัดขืน/ ต่อสู้กับอำนาจของสังคมที่ควรถูกจำแนกแยกแยะออกไป (exclude) จากพฤติกรรมต่างๆ ในทางลบที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมา

(2) ขณะที่ประกอบสร้างภาพทางลบให้กับแก๊งค์เทวดา ก็ใช้หลักการทำงานของคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) มาเปรียบเทียบ เพื่อประกอบสร้างความหมายเพื่อประกอบสร้างความเป็นอุดมการณ์ “พวกเรา” กับ “พวกเขา” ซึ่งคู่ที่ถูกนำมาเปรียบเทียบ คือแก๊งค์เทวดา และกลุ่มตำรวจที่ตามจับดังนี้



ภาพที่ 8-1: การประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ตัวละครใน “เทวดาเดินดิน”

จากแผนภาพข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการทำงานของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นซึ่งทำหน้าที่สนับสนุนความชอบธรรมให้กับตัวละครที่รักษาอุดมการณ์หลักของสังคม ขณะที่ทำลายความชอบธรรมของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม

2) ผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมาย

ในที่นี้จะทำการวิเคราะห์ผลลัพธ์จากกระบวนการในการประกอบสร้างความหมายจากภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเกินดิน” ใน 3 ประเด็น ได้แก่ ความสัมพันธ์ อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ของตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้

2.1) ความสัมพันธ์ ในด้าน”ความสัมพันธ์กับครอบครัว” ตัวละครขัดขืน/ต่อสู้ฯ มีความสัมพันธ์ที่ไม่ดีกับครอบครัว ไม่ค่อยติดต่อครอบครัวนัก หรือไม่ก็ถูกครอบครัวทิ้งยามตกทุกข์ได้ยาก

ในด้าน “ความสัมพันธ์กับสังคม” ถูกประกอบสร้างให้มีลักษณะที่ “เป็นอันตรายกับสังคม” จากการมีอาวุธในครอบครอง, การปล้นสะดมภ์ ละเมิดต่อทรัพย์สินผู้อื่น, การทำลายข้าวของสาธารณะ, การขัดขืน/ ต่อสู้ที่ดูเหมือนทำไปเพื่อความคึกคะนอง การติดยาเสพติด และการมีพฤติกรรมทางเพศแบบต้องห้าม (taboo)

“มิตร” ปรากฏลักษณะมิตร 2 ลักษณะ ได้แก่ “มิตรที่สนับสนุนการต่อสู้” และ “มิตรที่ทอดทิ้ง” ในส่วนของมิตรที่ส่งเสริมการต่อสู้นั้นก็ล้วนแต่ถูกประกอบสร้างให้เป็น “พวกชายขอบ” ทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น มาเฟีย กองทัพขนข้าวบนรถไฟ, พนักงานธนาคารร่างอ้วน สกปรก ผู้หวังรวยทางลัดจากการปล้น หลังจากทนนั่งนับแต่เงินคนอื่น และหมู่บ้านมุสลิมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งน่าจะเป็นกลยุทธ์ทางอุดมการณ์ในการสร้างความเป็น “คนอื่น” ให้แก่กลุ่มบุคคลผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม และใน มิตรที่ทอดทิ้ง ได้แก่ ครอบครัวของพี่ ผู้เป็นหัวหน้าแก๊งค์ ป้าที่เบื้องหน้าดูธรรมมะโม แต่เบื้อหลังคือนักค้าเฮโรอีนใหญ่ และเมื่อแก๊งค์เทวดาขาดที่พึ่งก็ตอบปฏิเสธการให้ที่พักอย่างไม่ใยดี เพราะกลัวว่าตำรวจจะตามรอยมาได้แล้วตนเองจะเดือดร้อนไปด้วย และหมู่บ้านมุสลิมที่แม้แก๊งค์เทวดาจะเสี่ยงชีวิตเข้าช่วยจากการบุกรุกของเหล่าคนร้ายที่มาโจมตีหมู่บ้าน แต่สุดท้ายก็ขอร้องให้แก๊งค์เทวดาออกไปจากหมู่บ้านเสีย เพราะไม่ต้องการที่จะมีปัญหากับเจ้าหน้าที่บ้านเมือง

“ศัตรู” ของแก๊งค์เทวดา คือ “ตำรวจดี” ซึ่งถูกประกอบสร้างให้เป็นคนที่รักครอบครัว รักเด็ก มีความมุ่งมั่นในอาชีพการงาน ซึ่งการประสร้างศัตรูให้เป็นคนดีนี้ ใช้หลักการทำงานของคู่ตรงข้าม (Binary opposition) ของระบบสัญญะมาประกอบสร้างความหมายให้กับแก๊งค์เทวดา ดังนั้น หากศัตรูของแก๊งค์เทวดาคือคนดี ก็เท่ากับสื่อนัยว่าแก๊งค์เทวดาอยู่ขั้วตรงข้ามกับคนดี คือ คนเลว

นอกจากนี้ยังปรากฏ “สถาบันสื่อมวลชน” เป็นศัตรูของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อีกด้วย โดยการประกอบสร้างความหมายให้สถาบันสื่อมวลชนนั้น เป็นองค์กรที่เห็นแก่รายได้จากยอดขายหนังสือพิมพ์มากกว่าจรรยาบรรณทางวิชาชีพ

2.2) <u>อุดมการณ์ในการขัดขืน/ ต่อสู้</u> อุดมการณ์ในการณ์ขัดขืน/ ต่อสู้ในที่นี้ได้แก่ อุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืน “ถอย” กล่าวคือ เป็นอุดมการณ์ที่บอกว่า “แม้ว่าจะเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต้ถ้าลุกขึ้นสู้ โดยใช้ความรุนแรง รัฐจะจัดการอย่างเด็ดขาด”

นอกจากนี้ยังไม่พบการทำงานของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non-class Ideology) ที่จะสนับสนุนการต่อสู้ของผู้ขัดขืนให้มีความชอบธรรม แต่กลับพบการทำงานของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non-class Ideology) ที่สนับสนุนความชอบธรรมให้กับตัวละคร “ตำรวจ” ที่ไล่ล่าแก๊งค์เทวดา ซึ่งทำหน้าที่ในการรักษาอุดมการณ์หลักของสังคม ซึ่งเป็นอุดมการณ์แบบชนชั้นกลาง ทั้งในด้านความรักครอบครัว และความมุ่งมั่นในวิชาชีพ

2.3) <u>อัตลักษณ์</u> อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ อาจเป็นผู้ชาย ผู้หญิง หรือเพศที่สาม อายุ 18 – 25 ปี แต่งกายแบบนุ่งยีนส์ ใส่เสื้อยืด พวกเขาเป็นอันตรายต่อสังคม ทั้งมีอาวุธในครอบครอง ค้ายาเสพติด ทำลายข้าวของสาธารณะ ออกปล้นสะดมภ์และทำสิ่งที่เป็นเรื่องต้องห้ามของสังคม ดิบเถื่อน ไร้เหตุผล ทำทุกอย่างด้วยความคึกคะนองและความโลภ

การวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง “สุดเสน่หา”

ภาพยนตร์ที่พูดเรื่องประเด็นความรักระหว่างสาวไทยกับหนุ่มพม่าเรื่องนี้ถูกสร้างขึ้นอย่างขัดแย้งกับวาทกรรมส่วนใหญ่ในสังคมที่มักประกอบสร้างให้พม่าเป็นศัตรูกับคนไทยที่ไหลวนเวียน ซ้ำซากอยู่ในระบบการสื่อสารต่างๆ ตั้งแต่แบบเรียน ประวัติศาสตร์ ระบบสื่อสารมวลชนอย่างละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ ไปจนถึงบทสนทนาในชีวิตประจำวันของผู้คน การผลิตวาทกรรทความเป็นศัตรูระหส่างไทยกับพม่าอย่างซ้ำซากนี้มีการตั้งข้อสังเกตุไว้ว่าแท้จริงแล้ววาทกรรมในการสร้างพม่าให้เป็นศัตรูนี้ถือเป็นฐานที่สำคัญประวัติศาสตร์ไทย (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2545: 93) จากพื้นฐานของบริบทสังคมที่ผู้คนมีความคิดแบบ “ศัตรู” กับพม่า ภาพนตร์เรื่องนี้จึงมิใช่เป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับความรักของหญิงชายต่างเชื้อชาติคู่หนึ่ง แต่เป็นภาพยนตร์ที่มีลักษณะท้าทายวาทกรรมความสัมพันธ์ฉันท์ศัตรูระหว่างไทยกับพม่า

เรื่องย่อ

ภาพยนตร์เล่าเรื่องราวความรักระหว่างหนุ่มพม่า “มิน” อดีตยามโรงงาน กับ “รุ่ง” สาวโรงงาน ชาวไทย มินป่วยเป็นโรคผิวหนังรักษาไม่หาย รุ่งแฟนสาว และพี่อร เพื่อนรุ่นพี่ ที่รุ่งให้ค่าตอบแทนในการช่วยดูแลมิน พามินมาหาหมอเพื่อตรวจ เวลาหมอซักถามอาการมินทั้งสองก็จะคอยแย่งตอบ เพื่อปิดบังไม่ให้หมอรู้ว่ามินเป็นคนพม่า สักพักรุ่งต้องกลับไปทำงานจึงฝากพี่อรดูแลมินต่อ พี่อรพยายามหว่านล้อมหมอให้ช่วยออกใบรับรองแพทย์ให้ แต่ก็ไม่สำเร็จ พี่อรพามินไปหาสามีของตนเองที่ที่ทำงาน ลูกน้องสามีซึ่งชู้รักพี่อร แสดงความสนใจในตัวมิน สามีพี่อรก็เอ็นดูมิน แนะนำกับคนอื่นว่ามินเป็นหลาน พี่อรพยายามผสมครีมทาตัวสูตรของตัวเองให้มินเองเพื่อรักษาโรคผิวหนัง ก่อนจะยืมรถสามีพามินไปหารุ่งที่โรงงาน ตาที่สัญญาไว้กับรุ่ง

ที่โรงงานซึ่งรุ่งทำงานอยู่ และมินเคยเป็นยามมาก่อน มินแวะคุยกับเพื่อน ยามโรงงานชาวพม่า ขณะรุ่งก็พยายามโกหกเจ้านายว่าเธอไม่สบายเพื่อที่จะได้มีโอกาสไปพรอดรักกับมินกลางป่า เจ้านายไม่ค่อยเชื่อนัก แต่ก็ให้ลาหยุดในที่สุด ได้เตือนรุ่งไม่ให้พามินเข้ามาในโรงงานอีก รุ่งยืมรถสามีพี่อร ขับพามินมุ่งหน้าไปยังป่าแห่งหนึ่ง ที่นี่ทั้งสองได้พรอดรักกันอย่างมีความสุข นั่งชมวิวเบื้องล่างที่เป็นภูเขาสลับซับซ้อน ก่อนจะพากันมาเล่นน้ำที่ลำธาร รุ่งมักเป็นฝ่ายรุกขณะพลอดรัก ขณะที่มินก็รู้สึกเจ็บผิวหนังที่ลอกตลอดเวลา

ที่ชายป่าอีกด้านพี่อรมาพลอดรักกับชู้รัก ลูกน้องสามี แต่แล้วก็มีคนร้ายมาขโมยมอเตอร์ไซค์ชู้รักไป ชู้รักวิ่งตามหัวขโมยแล้วหายไป พี่อรเดินลัดเลาะจากป่าอีกด้านมาพบมินกับรุ่งนอนพักผ่อนกันอยู่ รุ่งไม่ค่อยพอใจเพราะคิดว่าพี่อรตามมา พี่อรแก้ตัวว่าเธอหลงทางมา ที่ลำธารทั้งสองช่วยกันดูแลมิน ช่วยลอกผิวหนังที่หลุดลุ่ยออกมา ก่อนต่างฝ่ายจะแยกย้ายกันไปหลับไหล รุ่งนอนหลับไหลอย่างมีความสุขข้างกายมิน

การวิเคราะห์

ในที่นี้จะทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์ใน 2 ส่วนใหญ่ ได้แก่ กระบวนการประกอบสร้างความหมาย และผลลัพธ์จากกระบวนการในการประกอบสร้างความหมาย ได้แก่ ความสัมพันธ์ อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) <u>กระบวนการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์</u>

หัวใจสำคัญของกระบวนการประกอบสร้างความหมายในเรื่องนี้คือการรื้อถอน (deconstruct) ความมหายที่เป็นศัตรูระหว่างไทยกับพม่า และความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน ซึ่ง

แสดงออกอย่างชัดเจนผ่านชื่อเรื่องว่า “สุดเสน่หา” โดยปรากฏกลวิธี ผ่านองค์ประกอบในภาพยนตร์ ดังนี้

1.1) ตัวละคร: การนำความหมายทางลบออกแล้วสร้างความหมายใหม่ ในภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับคนต่างเชื้อชาติที่พบในภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยศึกษานั้น ผู้คนจากประเทศเพื่อนบ้านมักถูกประกอบสร้างร่างกายในภาพยนตร์ให้มีลักษณะตัวเล็ก เตี้ย ล่ำ แต่ในสุดเสน่หาร่างกายของหนุ่มพม่าถูกประกอบสร้างร่างกายให้มีลักษณะกำยำสูงใหญ่ ซึ่งถูกนำมาวางเทียบเคียงกับร่างสาวไทยที่ดูบอบบางอ้อนแอ้น

ส่วนในด้านบุคลิกภาพ เพื่อที่จะรื้อถอนบุคลิกภาพที่ประกอบสร้างความเป็นศัตรู ซึ่งสามารถแสดงออกผ่านบุคลิกภาพที่ดูเป็นอันตรายดิบเถื่อน ก้าวร้าว ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล สุเสน่หาประกอบสร้างให้บุคลิกภาพของมิน มีลักษณะอ่อนโยน เป็นฝ่ายเดินตามผู้หญิง ไม่ดูเป็นพิษเป็นภัยกับใคร มีความอ่อนแอ ด้วยการเป็นโรคผิวหนังที่สาวๆ ต้องมาคอยดูแล

1.2) การสร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ที่เป็นมิตรที่เท่าเทียม ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ทำการรื้อถอน (deconstruct) กรอบวิธีของคนไทยต่อความสัมพันธ์ต่อคนพม่าที่เป็น “ศัตรู” กัน ซึ่งมีฐานสำคัญอยู่ที่ประวัติศาสตร์เรื่องเล่าของ “ชนชั้นสูง” อย่างการทำสงครามระหว่างกษัตรย์ต่อกษัตริย์ มาสู่เรื่องเล่าว่าด้วยความสัมพันธ์ฉันท์มิตรแบบ “ผัวเมีย” ระหว่าง “ชนชั้นล่าง” โดยการรื้อถอนกรอบแนวคิดความสัมพันธ์แบบศัตรูปรากฏให้เห็นตั้งแต่ชื่อเรื่องของภาพยนตร์ว่า “สุดเสน่หา”

การขยับเข้าใกล้ระดับของความสัมพันธ์เช่นนี้ถือเป็นสิ่งที่มีนัยสำคัญ เนื่องจากโดยทั่วไปผู้คนในสังคมมักคิดถึงความสัมพันธ์ไทยกับพม่าใน 2 แบบคือ ไม่เป็น “ศัตรู” ก็ให้พม่าอยู่ในฐานะ “แรงงาน” ของสังคมไทย ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันโดยให้ไทยอยู่เหนือพม่า และเป็นความสัมพันธ์ที่เป็นทางลบทั้งคู่ การประกอบสร้างความหมายที่ตอกย้ำความสัมพันธ์ลักษณะนี้เป็นการสร้างขอบเขตในการปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนไทยกับคนพม่า ว่าเป็นไปไม่ได้ที่พม่าจะเป็นเพื่อนเรา เป็นญาติเรา เป็นคนรักเรา หรือเป็นสามี-ภรรยาของเรา ดังนั้นการที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบสร้างความสัมพันธ์ของตัวละครสาวไทยให้มีความสัมพันธ์ แบบ “ผัวเมีย” กับ หนุ่มพม่า และให้ฝ่ายสาวไทยเป็นฝ่ายรุกในความสัมพันธ์ (ซึ่งผิดจากแบบฉบับของนางเอกทั่วไป) กล่าวคือเป็นฝ่าย “เสน่หา” หนุ่มพม่า พร้อมกับตัวละครหลายตัวที่ปรากฏตัวในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นพี่อร สามีพี่อร ชู้รักพี่อร ที่ร่วมกันแสดงอาการเสน่หา คอยช่วยเหลือ หาวิธีการให้อยู่เมืองไทยอย่างมีงานทำ ช่วนกันทำสูตรยารักษาผิวหนังให้ด้วยสูตรของตัวเองจึงเป็น

การรื้อถอน (deconstruct) การประกอบสร้างความหมายของความเป็นศัตรูจากเรื่องเล่าทางประวัติศาสตร์จากมุมมองของชนชั้นสูงที่ถูกตอกย้ำมาเป็นเวลานาน

1.3) <u>โครงเรื่อง ตอนจบและแก่นเรื่อง</u> โครงเรื่องของสุดเสน่หามีลักษณะที่แตกต่างจากโครงเรื่องในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ทั่วไป โดยโครงเรื่องของภาพยนตร์ทั่วไปนั้นจะมีลักษณะเป็นรูปตัววีที่จากจุดเริ่มต้นของเรื่องแล้วค่อยๆ พัฒนาปมปัญหา หรือความเข้มข้นมากขึ้นเรื่อยๆ ไปจนถึงภาวะวิกฤติที่เป็นจุดแตกหักของเรื่อง แล้วจึงเข้าสู่ภาวะคลี่คลายและตอนจบซึ่งพบเห็นได้ในภาพยนตร์ทั่วไปและโครงเรื่องในลักษณะนี้ก็ถูกใช้ในภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับพม่า เช่น พม่าบุกไทย ไทยพ่ายแพ้ ผู้นำของไทยสามารถรวมตัวกันสู้กับพม่าจนประสบความสำเร็จ ขับไล่พม่าออกจากแผ่นดินไทยได้ แต่โครงเรื่องในสุดเสน่หากลับไม่ปรากฏลักษณะของการไต่ระดับอารมณ์ของโครงเรื่องอย่างที่พบในภาพยนตร์ทั่วไป หากแต่กลับเป็นการเล่าเรื่องชีวิตประจำวันอันราบเรียบของคนธรรมดาภายใน 1 วันที่ปราศจากจุดเร้าใจซึ่งผิดจากการเล่าเรื่องโดยทั่วไป ที่ใช้วิธีขมวดเวลาอันยาวนาน สรุปไว้ภายใน 2 ชั่วโมง โดยแทรกจุดเร้าใจเข้ามาเป็นระยะเพื่อดึงดูดผู้ชม ก่อนจะจบลงในลักษณะของการให้ “รางวัล” ด้วยภาพการหลับไหลเคียงคู่กันอย่างมีความสุขของคู่รักสาวไทยกับหนุ่มพม่า

1.4) <u>การผสมกันระหว่างความจริงกับความลวง</u> ภาพยนตร์ปรากฏกลวิธีในการเชื่อมโลกของเรื่องเล่าในภาพยนตร์เข้ากับโลกจริง โดยในตอนจบของภาพยนตร์มีการเล่าผ่านตัวอักษรที่ขึ้นบนจอภาพยนตร์ว่าความสัมพันธ์ของมินกับรุ่งได้ดำเนินต่อไปอย่างไร โดยทั้ง 2 แยกทางกัน รุ่งกลับไปหาแฟนเก่า ช่วยกันขายก๋วยเตี๋ยว ขณะที่มินหางานเป็นยามได้ในที่สุด การเชื่อมโลกสมมุติกับโลกจริงเข้าด้วยกันเช่นนี้แสดงให้เห็นว่า ความสัมพันธ์ฉันท์ “คู่รัก” ระหว่างไทยกับพม่านั้นเป็นสิ่งที่มีอยู่ในโลกจริง

1.5) <u>การใช้เพลง เพื่อการขัดขืน/ ต่อสู้</u> ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้เพลงวัยรุ่นของชนชั้นกลางมาประกอบในบางฉาก ซึ่งขัดแย้งกับเรื่องเล่าที่เป็นความรักของชนชั้นล่างระหว่างสาวโรงงานกับหนุ่มพม่า ความขัดแย้งเช่นนี้ ในแง่หนึ่งอาจเป็นการแสดงความเท่าเทียมที่ไม่แตกต่างกันระหว่างความรักของคู่รักแบบชนชั้นกลาง หรือจะเป็นคู่รักแบบชนชั้นล่างสาวโรงงานกับหนุ่มพม่า

1.6) <u>การใช้ฉากและภาพเพื่อการขัดขืน/ ต่อสู้</u> ภาพและฉากหลังภาพยนตร์เรื่องนี้นั้นถูกใช้เพื่อสื่อความหมายของสถานที่ที่มีนัยของตัวมันเอง ซึ่งสามารถแบ่งสถานที่ออกเป็น 2 ลักษณะ นั่นคือ สถานที่ที่มีความเป็น “เมือง” และสถานที่ที่มีความเป็น “ป่า” ซึ่งบริบทของสถานที่นั้นก็ส่งผลต่อปฏิสัมพันธ์ของตัวละครด้วย

เมื่ออยู่ในเมือง สภาพความเป็นเมือง ที่เป็นศูนย์รวมของอำนาจของรัฐไทย และมีผู้คนที่อยู่ในกลไกต่างๆ คอยสอดส่องว่าใครที่ “ใช่ไทย” และ “ไม่ใช่ไทย” ทำให้มิน หนุ่มพม่า ไม่กล้าที่จะแสดงตัวตนออกมานัก ต้องพยายามทำตัวให้กลมกลืนไปกับผู้คนที่อยู่รอบตัว ผ่านการแต่งกายและความเงียบ ไม่ให้ใครรู้ว่าว่าเขาไม่ใช่คนไทย ดูไม่มีปากเสียง เพราะถ้าพูดออกมาก็จะได้ยินสำเนียงที่รู้ได้ทันทีว่าเขาไม่ใช่คนไทย ภายใต้บรรยากาศของศูนย์รวมอำนาจของรัฐไทยเช่นนี้ มินได้แต่รับฟังคำพูดของคนอื่นที่บอกให้เขาทำเช่นนั้น เช่นนี้

แต่สำหรับสถานที่ใน “ป่า” แล้ว มินจะดูเป็นอิสระเป็นตัวของตัวเองมากที่สุด เขาถอดเสื้อผ้าที่ใส่เพื่อให้กลมกลืนกับคนอื่นๆ ในสังคมไทย ทิ้งเสีย เหลือแต่ร่างเปลือยปล่าวกับกางเกงขาสั้น เดินท่องเที่ยวในป่า ขณะที่ผู้ชมก็จะเริ่มได้ยินเสียงในใจของมินว่าเขาคิดอะไรบ้างและคิดอย่างไรต่อความสัมพันธ์ขอเขากับรุ่ง มินเริ่มพูดคุยโต้ตอบ ต่อรองกับรุ่งในเรื่องต่างๆ ที่เป็นชีวิตประจำวัน แต่ก็แสดงให้เห็นว่าความสัมพันธ์ระหว่างมินกับรุ่ง นั้นเป็นความสัมพันธ์ที่มิได้มีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งกุมอำนาจเหนือใคร แม้รุ่งจะอุปการะมินในระดับหนึ่ง แต่ก็เป็นไปด้วยความ “เสน่หา” ไม่ได้มีลักษณะของการกดขี่ การทวงบุญคุณ ความสัมพันธ์ฉันท์คู่รักทั้งสองจึงมีลักษณะที่เท่าเทียมกัน “ป่า” จึงเป็นสถานที่ปราศจากกฎเกณฑ์ เส้นแบ่งต่างๆ ที่เปิดให้ผู้คนมีความสัมพันธ์ที่เท่าเทียมกันยิ่งขึ้น และเพื่อขับเน้นความหมายที่สำคัญของ “ป่า” ในตอนจบของภาพยนตร์จึงใช้การเปรียบเทียบระหว่างภาพป่าภูเขาที่เคียงข้างกัน วางอย่างสลับซับซ้อน ภายใต้ผืนป่าที่อุดมสมบูรณ์ กับ ภาพมินและรุ่งที่นอนเคียงข้างกันหลับไหลอยู่ข้างลำธารอย่างมีความสุข แทนความหมายของแผ่นดินที่อยู่เคียงข้างกัน อันหมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับพม่า

2) <u>ผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมาย</u>

ในที่นี้จะทำการวิเคราะห์ผลลัพธ์จากกระบวนการในการประกอบสร้างความหมายจากภาพยนตร์เรื่อง “เทวดาเกินดิน” ใน 3 ประเด็น ได้แก่ ความสัมพันธ์ อุดมการณ์ และอัตลักษณ์ของตัวละครผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้

2.1) <u>ความสัมพันธ์</u> ในด้านความสัมพันธ์กับครอบครัว ภาพยนตร์ไม่ได้เอ่ยถึงความสัมพันธ์กับครอบครัวของมินมากนัก หากแต่ในด้านความสัมพันธ์กับสังคมนั้น แม้มินจะอยู่เมืองไทยแบบผิดกฎหมาย แต่เขาก็ไม่มีลักษณะที่เป็นอันตรายต่อสังคม ก้าวร้าว ซึ่งจะสื่อความหมายของความเป็นศัตรู หรือ ความเป็นอื่น ในทางตรงกันข้ามภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างบุคลิก ให้มีลักษณะที่ต้องการความช่วยเหลือ ดูและจากโรคผิวหนังที่รักษาไม่หาย จนสาวๆ ต้องพากันมาช่วยคิดสูตรในการรักษา ควบคู่ไปกับการประกอบสร้างบุคคลิกภาพที่อ่อนโยน สุภาพเรียบร้อย ให้เกียรติผู้หญิง ไม่มีปากมีเสียงกับใคร เจียมเนื้อเจียมตัว

ในด้าน“มิตร” ปรากฏมิตรในลักษณะที่ส่งเสริมการต่อสู้ ซึ่งพยายามช่วยให้มินอยู่เมืองไทยได้ต่อไป ไม่ว่าจะเป็น รุ่ง แฟนสาวโรงงานชาวไทย, พี่อร เพื่อนรุ่นพี่รุ่ง ที่พอรุ่งเผลอก็มักจะเอาใจมินมากผิดปกติ, สามีพี่อร ข้าราชการที่พยายามช่วยให้มินได้ใบรับรรองแพทย์เพื่อไปสมัครงาน และ ชู้รักพี่อร

ขณะที่ “ศัตรู” ในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ปรากฏลักษณะของศัตรูอย่างชัดเจน แต่จะเป็นไปในลักษณที่เป็นอุปสรรคทำให้มินไม่สามารถอยู่เมืองไทยได้อย่างราบรื่น โดยมักจะเป็นชนชั้นกลางที่อยู่ในกลไกของอำนาจของรัฐ และทุน ได้แก่ หมอที่ไม่ออกใบรับรองแพทย์ให้มิน หากมินไม่มีบัตรประชาชน และหัวหน้างานที่สั่งห้ามรุ่งไม่ให้พามินซึ่งเป็นยามซึ่งออกไปแล้วกลับมาที่โรงงานอีก การปฏิบัติที่แตกต่างของคนไทยต่างชนชั้นเช่นนี้แสดงให้เห็นว่าในขณะที่ความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นล่างหรือชนชั้นล่างถึงกลาง กับ ชาวพม่าดำเนินไปด้วยสัมพันธภาพที่ดีไร้พรหมแดนใดๆ มากางกั้นนั้น แต่กระบวนการที่แบ่งแยกหรือจำแนกออกไปด้วยการอ้างกฎเกณฑ์ต่างๆ อันรับใช้ความเป็นรัฐ/ นายทุน มักจะเกิดขึ้นในความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นกลากับชาวพม่า

2.2) <u>อุดมการณ์ในการขัดขืน/ ต่อสู้</u> อุดมการณ์ในการขัดขืน/ ต่อสู้ในที่นี้ได้แก่ อุดมการณ์ที่ให้ผู้ขัดขืน “สู้” กล่าวคือ เป็นอุดมการณ์ที่บอกว่า “ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี” กล่าวคือ เนื้อหาของภาพยนตร์มีแก่นเรื่องที่บอกว่า แม้ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมจะมี “ตัวตน” ที่แตกต่างไปจากคนอื่นๆ ในสังคม แต่ก็เป็นมนุษย์ที่มีศักดิ์ศรี

2.3) <u>อัตลักษณ์</u> อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้เป็นผู้ชาย ชาวพม่า อายุประมาณ 20- 25 ปี ร่างกายกำยำ สูงใหญ่ สุภาพ เรียบร้อย อ่อนโยน พูดน้อย รักเพื่อน ให้เกียรติผู้หญิง มีลักษณะที่ไม่เป็นอันตรายต่อสังคม ปฏิต่ค่อคนอ่อนแอกว่า ดี และน้ำใจ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 9
บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. บทสรุป

1.1 ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคม

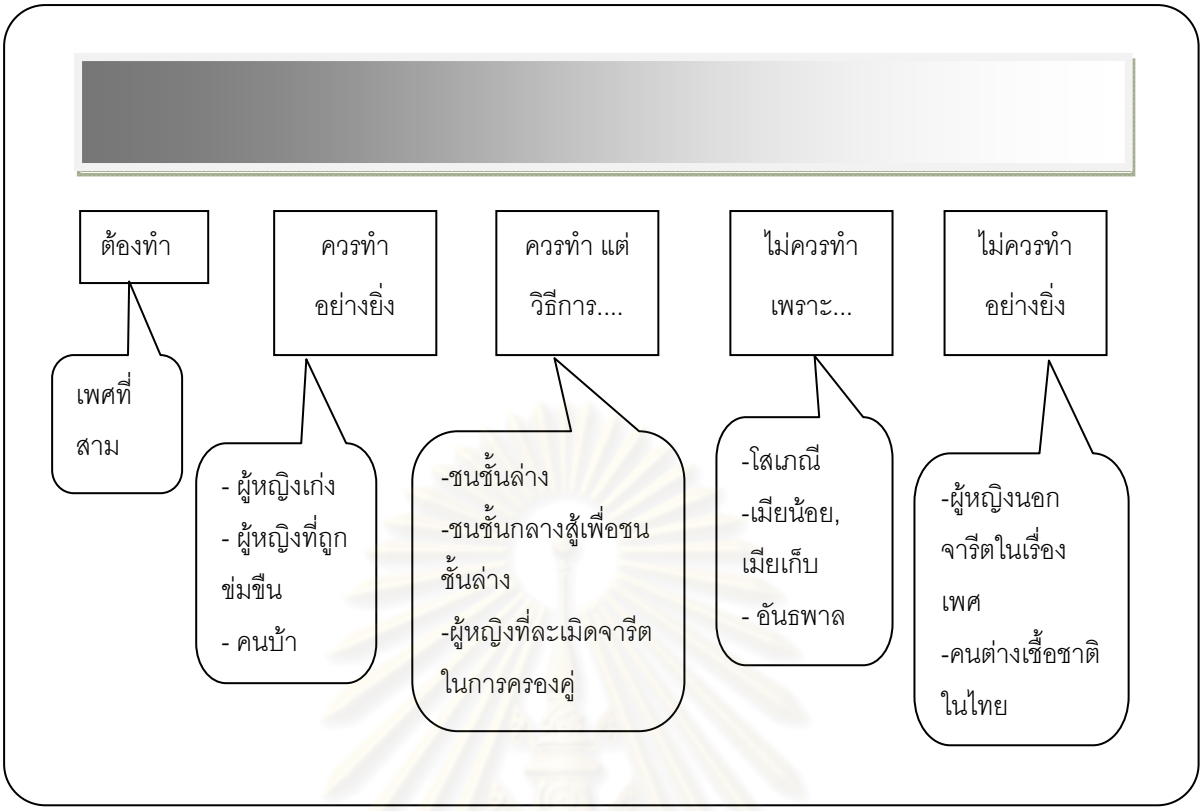
ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์นั้นมีหลายองค์ประกอบเข้ามาเกี่ยวข้อง ตั้งแต่ ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมว่าคือใคร, อุดมการณ์การขัดขืน/ ต่อสู้คืออะไร, มิตรและศัตรูของผู้ขัดขืนฯ คือใครและตอนจบที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์ว่าจะเป็นอย่างไร

ในด้านผู้ขัดขืน ฯ ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นในภาพยนตร์นั้น ผู้ขัดขืนอาจจะเป็นชนชั้นล่าง, ชนชั้นกลาง,เพศที่สาม, อันธพาล, คนบ้า หรือ ผู้หญิง ซึ่งก็สามารถจำแนกย่อยออกเป็นผู้หญิงเก่ง, ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน, ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตในการครองคู่, โสเภณี, เมียน้อย เมียเก็บ และผู้หญิงที่ประพฤติตนนอกจารีตในเรื่องเพศ

ส่วนในด้านอุดมการณ์ในการขัดขืน/ ต่อสู้ อำนาจของสังคมนั้น ก็ถูกประกอบสร้างให้ต่างกันไปทั้งอุดมการณ์ให้ “สู้”, อุดมการณ์ให้ “ถอย”, อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้, อุดมการณ์ปลอบประโลม และอุดมการณ์ครอบงำ

ส่วนในด้านมิตรและศัตรูก็ปรากฏมิตรและศัตรูในหลายลักษณะ ในด้านมิตรนั้นปรากฏทั้งมิตรที่ทั้งช่วยในการต่อสู้, บั่นทอนในการขัดขืน/ต่อสู้ และมิตรที่ลวงมาในแบบต่างๆ เพื่อรับใช้อุดมการณ์หลัก ส่วนศัตรูก็ปรากฏทั้งศัตรูในระดับบุคคล ระดับสังคม ระดับสถาบัน และระดับอุดมการณ์ในสังคม และในส่วนของตอนจบก็ปรากฏทั้งตอนจบแบบลงโทษ และตอนจบแบบให้รางวัลแก่การขัดขืนต่อสู้

เนื่องด้วยความหมายของการขัดขืนนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบเหล่านี้ จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัยพบว่าความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์นั้นมีระดับที่ต่างกันออกไป ตั้งแต่การขัดขืนอำนาจของสังคมที่ต้องทำ, ควรทำอย่างยิ่ง, ควรทำ แต่วิธีการจะต้องเป็นแบบนี้,ไม่ควรทำ และไม่ควรทำอย่างยิ่ง



ภาพที่ 9-1: ระดับความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคม
ที่แตกต่างกันในแต่ละประเด็น

จากแผนภาพข้างต้น แสดงให้เห็นว่าความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์นั้นมีความแตกต่างต่างกันออกไป การต่อสู้ของคนบางกลุ่ม การประกอบสร้างความหมายของภาพยนตร์บอกว่าเป็นเรื่องที่ต้องทำ แต่สำหรับคนบางกลุ่ม อาจเป็นเรื่องที่ไม่ควรทำอย่างยิ่ง ทั้งนี้สามารถจำแนกความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์ได้ออกเป็น 5 กลุ่ม ได้แก่

(1) “กลุ่มที่ต้องทำ” หรือ ต้องขัดขืน/ ต่อสู้ ต่ออำนาจของสังคม ได้แก่ การขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม ของ “เพศที่สาม” ซึ่งภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องเพศที่สามนี้ จะประกอบสร้างตอนจบให้ผู้ขัดขืนสามารถเอาชนะอุดมการณ์หลักที่มองเพศที่สามอย่างไม่เท่าเทียมกับคนอื่นๆ ในสังคม เพื่อนำไปสู่แก่นเรื่องซึ่งแสดงถึงอุดมการณ์ในการขัดขืน/ ต่อสู้ ในท้ายที่สุดว่า “ถึงจะมีตัวตนที่แตกต่าง แต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี”

(2) “กลุ่มที่ควรทำอย่างยิ่ง” หรือ “ควรขัดขืน/ ต่อสู้กับอำนาจของสังคมอย่างยิ่ง” แต่ในระดับหนึ่งก็มีข้อแม้พ่วงมาว่าขัดขืน/ ต่อสู้ได้ แต่อาจต้องพบกับความผิดหวัง หรือจะได้รับการยอมรับ ถ้าอยู่ภายใต้เงื่อนไขนี้เท่านั้น ได้แก่ การขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคมของ “ผู้หญิงเก่งที่ไม่ยอมจำนนต่อจารีตของสังคม”, “ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน” และ “คนบ้า” โดยภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างให้ตอนจบ ตัวละครขัดขืนฯ ประสบความสำเร็จในการต่อสู้ เอาชนะอุดมการณ์หลักได้ หรือการได้รับความยุติธรรมในที่สุด แต่ก็มีเงื่อนไขพ่วงเข้ามากับความสำเร็จนั้น อย่างกรณีผู้หญิงเก่ง ภาพยนตร์จะประกอบเรื่องเล่าให้ผู้หญิงเก่งสามารถเอาชนะอุดมการณ์หลักต่างๆ ได้ แต่สิ่งที่เธอจะได้รับคือการไม่สมหวังในเรื่องความรัก หรือ ใน ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน ก็มีเงื่อนไขพ่วงมาว่าสถานการณ์ที่ถูกข่มขืน ก็เพื่อตามหา หรือ ช่วยเหลือชายคนรัก และวิธีการในการต่อสู้นั้นก็ใช้วิธีลงโทษด้วยศาลการให้ผู้หญิงที่ถูกข่มขืนลุกขึ้นมาฆ่าคนร้ายด้วยตัวเอง หรือผู้หญิงที่ถูกข่มขืนตายไปก่อน แล้วมีตำรวจมาทวงคืนความยุติธรรมให้ แต่ยังไม่ใช่การต่อสู้ผ่านกระบวนการทางกฎหมายที่ผู้หญิงอาจต้องเผชิญแรงเสียดทานจากกระบวนการในการพิจารณาคดี

(3) “กลุ่มที่ควรทำ แต่มีการกำหนดวิธีการในการขัดขืน/ ต่อสู้” ได้แก่ การขัดขืน/ต่อสู้ของ “ชนชั้นล่าง”, “ชนชั้นกลางสู้เพื่อชนชั้นล่าง” และ “ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตในการครองคู่” โดยในการต่อสู้ของชนชั้นล่างและชนชั้นกลางต่อสู้เพื่อชนชั้นล่างนั้น แม้เรื่องที่ลุกขึ้นมาสู้นั้นจะสมเหตุผล แต่การลุกขึ้นมาสู้นั้นต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไข “สันติวิธี” ด้วย ซึ่งหากการต่อสู้ของชนชั้นล่างชนชั้นกลางรายใด ไม่อยู่ภายใต้เงื่อนไขของวิธีการสันติวิธีดังกล่าว ตอนจบก็จะเป็นการลงโทษให้ไม่ประสบความสำเร็จในการต่อสู้ ส่วนในกรณี “ผู้หญิงที่ละเมิดจารีตในการครองคู่” นั้น การขัดขืน/ต่อสู้ก็ต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไขชายเป็นใหญ่ กล่าวคือต้องอยู่ในกรอบของความเป็นเมีย ความเป็นแม่ และความเป็นผู้หญิงที่ดี

(4) “กลุ่มที่ไม่ควรทำ” ได้แก่ การขัดขืน/ ต่อสู้ ของ ”โสเภณี” “เมียน้อย เมียเก็บ” และ “อันธพาล” ด้วยการประกอบสร้าง โครงเรื่องแบบกลับใจ เพื่อให้ผู้ขัดขืน จำแนกแยกแยะ (exclude) ลักษณะที่สังคมไม่ต้องการ อันได้แก่ โสเภณี, เมียน้อย เมียเก็บ และอันธพาล ออกไปจากตัวตนเสีย ซึ่งหากผู้ขัดขืนฯ เลือกที่จะไม่นำคุณลักษณะดังกล่าวออกไป ภาพยนตร์ก็จะประกอบสร้างตอนจบให้เป็น “การลงโทษ” แทน

(5) “กลุ่มที่ไม่ควรทำอย่างยิ่ง” ได้แก่ การขัดขืน/ ต่อสู้ ของ “ผู้หญิงที่ถูกทำให้อยู่ชายขอบจากพฤติกรรมทางเพศ” และ “ คนต่างเชื้อชาติ ศาสนา” ผ่านตอนจบในลักษณะที่เป็นการลงโทษอย่างรุนแรง และการจำแนกแยกแยะ (exclude) ให้ออกไปจากสังคมอย่างสิ้นเชิง ดังนั้นความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมไทยจึงไม่มีคำตอบที่แน่นอน สำเร็จรูป แต่ขึ้นอยู่กับว่าใครเป็นผู้ขัดขืน ขัดขืนด้วยเรื่องอะไร และวิธีการขัดขืนเป็นแบบไหน

1.2 การจำแนกภาพยนตร์ตามมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืนและประเด็นในการต่อสู้เชิงการเมือง เศรษฐกิจ และประเด็นเชิงอัตลักษณ์

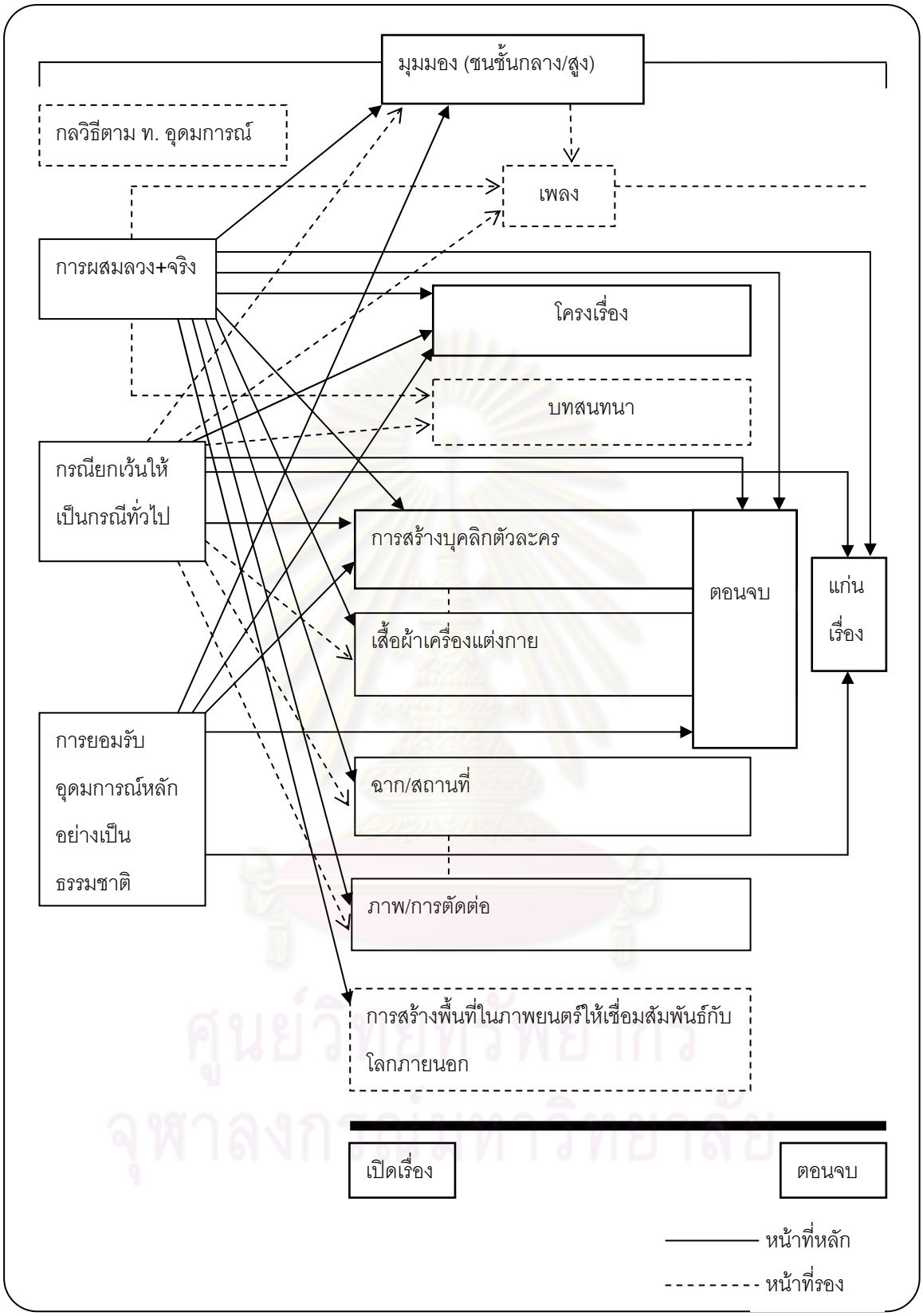
ในการวิเคราะห์ข้างต้น ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์โดยการจัดกลุ่มภาพยนตร์ตามจำแนกตามมุมมอง และประเด็นในการต่อสู้ จากภาพยนตร์จำนวน 57 เรื่อง ในประเด็น (1) มุมมองในการต่อสู้ พบว่าเป็นภาพยนตร์ในกลุ่มมุมมองอุดมการณ์หลัก จำนวน 31 เรื่อง และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน จำนวน 26 เรื่อง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ไม่ว่าจะเป็นชาวนาเกษตรกร เพศที่สาม ผู้หญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนจากจารีตของสังคม อันธพาล ชนกลุ่มน้อยฯ เหล่านี้จะถูกหยิบยกขึ้นมานำเสนอในโลกภาพยนตร์ แต่ภาพยนตร์เกินกว่าครึ่งก็หยิบเรื่องราวของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ขึ้นมาเพื่อที่จะเล่าเรื่องของการลงโทษพวกเขาในฐานะที่ขัดขืน/ ต่อสู้ต่ออำนาจของสังคม

ในด้าน (2) ประเด็นในการต่อสู้ ซึ่งจำแนกเป็น ประเด็นต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ (ซึ่งตั้งอยู่บนทฤษฎีการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบเก่า (old social movement)) และประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ (ซึ่งตั้งอยู่บน ทฤษฎีขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (New Social Movement) พบว่ามีภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเภทประเด็นต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจ 19 เรื่อง และประเด็นต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ 38 โดยเรื่องราวของชนชั้นล่างนับแต่ทศวรรษที่ 2530 ได้หายไปจากกลุ่มภาพยนตร์ประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ ขณะเดียวกันภาพยนตร์ที่นำเสนอประเด็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์ เช่น เพศที่สาม , ผู้หญิง ฯลฯ ได้เพิ่มจำนวนมากขึ้น ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าชนชั้นกลาง/ สูง ซึ่งกุมอำนาจในผลิตสื่อภาพยนตร์ที่เดิมเห็นแต่ปัญหาของชนชั้นล่าง ได้เริ่มตระหนักมากขึ้นว่า ชนชั้นของตนเองนั้นก็มีปัญหาเช่นเดียวกัน แต่เป็นปัญหาที่แตกต่างจากชนชั้นล่าง

1.3 การผสมผสานกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์และและทฤษฎีการเล่าเรื่องในการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัยพบว่า กระบวนการประกอบสร้างความหมายกระทำผ่านกลวิธี 2 ชุดที่ทำงานประสานโยงใยกัน ในการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ได้แก่ **กลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์ของอัลธูแซร์** (Althusser) เรียงลำดับตามกลวิธีที่ถูกใช้จากมากไปสู่น้อย ได้แก่ การผสมความจริงกับจินตนาการ (real – and – seemingless), การทำกรณียกเว้น (exceptional case) ให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization) และ การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalization) และ **เครื่องมือในการเล่าเรื่องตามทฤษฎีการเล่าเรื่อง** (Narrative Theory) ซึ่งตามปกติภาพยนตร์ทุกเรื่องมีการใช้เครื่องมือทุกอย่างในการเล่าเรื่องอยู่แล้ว แต่ในที่นี้ผู้วิจัยจะพิจารณาเฉพาะการใช้เพื่อให้ผลเชิงอุดมการณ์เท่านั้น โดยสามารถแบ่งกลุ่มของเครื่องมือตามความใช้มาก ใช้น้อย ได้ออกเป็น 3 กลุ่ม โดย <u>กลุ่มที่ใช้มาก</u> ได้แก่ โครงเรื่อง, การสร้างคาแรคเตอร์, แก่นเรื่อง และตอนจบ <u>กลุ่มที่ใช้ปานกลาง</u> ได้แก่ เพลง ที่มีลักษณะครอบงำหรือขัดขืนอุดมการณ์หลัก, ภาพและการตัดต่อที่มีลักษณะครอบงำหรือขัดขืนอุดมการณ์หลัก, ฉาก/สถานที่ที่มีลักษณะครอบงำหรือขัดขืนอุดมการณ์หลัก และบทสนทนาที่มีลักษณะครอบงำหรือขัดขืนอุดมการณ์หลักและ <u>กลุ่มที่ใช้น้อย</u> ได้แก่ เสื้อผ้า เครื่องแต่งกายที่มีลักษณะครอบงำหรือขัดขืนอุดมการณ์หลัก โดยทั้งหมดมีการทำงานดังแผนภาพต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 9-2: การทำงานร่วมกันระหว่างกลวิธีตามทฤษฎีอุดมการณ์
และเครื่องมือในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

จากแผนภาพข้างต้นเป็นการอธิบายถึงการผสมผสานการทำงานของกลวิธีตามทฤษฎีทางอุดมการณ์และเครื่องมือตามทฤษฎีการเล่าเรื่อง โดยเรียงลำดับเวลาตั้งแต่เปิดเรื่องเองไปจนปิดเรื่อง ซึ่งจะทำให้เห็นลำดับของการทำงานของแต่ละเครื่องมือเพื่อรับใช้กลวิธีทางอุดมการณ์ในเรื่องเล่า 3 กลวิธี อันได้แก่ การผสมความจริงกับจินตนาการ (real – and – seemingless), การทำกรณียกเว้น (exceptional case) ให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization) และการทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalization) ซึ่งผลจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัยพบว่า

(1) จุดยืนของผู้เล่าเรื่อง เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุด ที่จะคุมไวยากรณ์ในการเล่าเรื่องทั้งหมดเพื่อรับใช้วัตถุประสงค์ของผู้เล่า (ว่าครอบงำ หรือ ขัดขืน/ต่อสู้)

(2) เครื่องมือสำคัญที่รับใช้แต่ละกลวิธีทางอุดมการณ์ มีรายละเอียด ดังนี้

(2.1) ในกลวิธีการผสมความจริงกับจินตนาการ (real – and – seemingless) เครื่องมือในการเล่าเรื่องที่ใช้ ได้แก่ บุคลิกตัวละคร, โครงเรื่อง, ตอนจบ , ฉากและภาพ

(2.2) ในกลวิธีการทำกรณียกเว้น (exceptional case) ให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization) เครื่องมือในการเล่าเรื่องที่ใช้ ได้แก่ บุคลิกตัวละคร, โครงเรื่อง, ตอนจบ และแก่นเรื่อง

(2.3) ในกลวิธีการทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalization) เครื่องมือในการเล่าเรื่องที่ใช้ ได้แก่ บุคลิกตัวละคร, โครงเรื่อง, ตอนจบ, มุมมอง และแก่นเรื่อง

(3) เมื่อเปิดเรื่องเครื่องมือในการเล่าเรื่อง เครื่องมือแรกๆ ที่ทำงานรับใช้ทั้ง 3 เครื่องมือ คือ การสร้างบุคลิกตัวละคร (ซึ่งทำงานร่วมกับ เสื้อผ้าและเครื่องแต่งกายของตัวละคร), ฉาก/ สถานที่ และภาพและการตัดต่อ แต่หน้าที่เด่นชัดที่สุดของ 2 เครื่องมือนี้ คือหน้าที่ในการสร้างพื้นที่ในภาพยนตร์ให้กึ่งลวง กึ่งจริง ตามกลวิธีผสมความจริงกับจินตนาการ

(4) เมื่อเรื่องเล่าในภาพยนตร์ดำเนินมาระยะเวลาหนึ่ง เครื่องมือที่ทำหน้าที่ในลำดับถัดไป ซึ่งมีความสำคัญ ต่อกลวิธีการยอมรับอุดมการณ์หลักอย่างเป็นธรรมชาติ และการทำกรณียกเว้นให้เป็นกรณีทั่วไป ได้แก่ โครงเรื่อง, ตอนจบ และแก่นเรื่อง

(5) เครื่องมือที่ถูกใช้แบบแทรกเป็นระยะ เพื่อทำหน้าที่ ครอบงำ, ขัดขืน/ต่อสู้อุดมการณ์หลัก ได้แก่ บทสนทนา, ภาพและการตัดต่อ และเพลง ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าเพลงเป็น

เครื่องมือที่ถ่ายทอดความคิดของผู้สร้าง หรือจุดยืนของผู้สร้าง (Narrative Standpoint) ได้อย่างชัดเจนที่สุด

1.4 การวิเคราะห์คุณลักษณะภาพยนตร์แนว (Genre) ครอบงำ และขัดขืน/ต่อสู้อำนาจของสังคม

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 57 เรื่อง ผู้วิจัยพบว่าในด้านหนึ่งภาพยนตร์เกี่ยวกับบุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคม มีการใช้ไวยากรณ์ในการเล่าเรื่องไม่ต่างจากภาพยนตร์ทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นโครงเรื่อง, การสร้างคาแรคเตอร์ตัวละครทั้งทางบวกและทางลบ, การใช้หลักการทำงานของคู่ตรงข้าม (Binary opposition) ในสร้างคาแรคเตอร์ให้ตัวละคร, แก่นเรื่อง, มุมมอง และการใช้เทคนิค ภาพ การตัดต่อ และเสียง แต่ในอีกด้านหนึ่ง ภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้อำนาจของสังคมก็มีลักษณะเฉพาะของกลุ่มตนที่อาจจะมีเหมือนภาพยนตร์ประเภทอื่นๆ แต่ปรากฏในลักษณะนี้อย่างเข้มข้น หรือพบในภาพยนตร์ประเภทนี้เท่านั้น ดังนี้

ตารางที่ 9-1: ลักษณะของภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืน/ ต่อสู้ อำนาจของสังคม

เครื่องมือ	ภาพยนตร์ครอบงำ มุมมองอุดมการณ์หลัก	ภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน
1.ตัวละคร 1.1 การสร้างบุคลิกตัวละคร	1.1 สร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมลักษณะต้องห้าม (Taboo)	1.1 การนำความหมายบางอย่างออกและใส่ความหมายใหม่ (Transcoding) โดยเพิ่มภาพทางบวกแทนที่ภาพทางลบ
1.2 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนกับตัวละครอื่นๆ	1.2.1 ลักษณะของคู่ความขัดแย้งเป็นตัวละครต่างชนชั้น ขัดแย้งกันในแง่การเมืองเศรษฐกิจ 1.2.2 การลวงมิตร ลวงศัตรู 1.2.3 การสร้างความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมให้ตัวละครขัดขืนอยู่ในฐานะ “ผู้รับการอุปถัมภ์” 1.2.4 สร้างตัวละครอื่นๆ มาสกัดการขัดขืน/ต่อสู้	1.2.1ลักษณะของคู่ความขัดแย้งเหมือนภาพยนตร์ครอบงำ 1.2.2 สร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ที่เท่าเทียม รื้อถอน (deconstruct) รูปแบบความสัมพันธ์เดิมๆ ที่สังคมสร้างไว้ผ่านวาทกรรมต่างๆ

ตารางที่ 9-1 **(ต่อ)**: ลักษณะของภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืน/ ต่อสู้ อำนาจของสังคม

เครื่องมือ	**ภาพยนตร์ครอบงำ มุมมองอุดมการณ์หลัก**	**ภาพยนตร์ขัดขืน/ต่อสู้ มุมมองอุดมการณ์ขัดขืน**
2. โครงเรื่อง	2.1 โครงเรื่องแบบ “ลงโทษ” /โครงเรื่องแบบ “กลับใจ” และโครงเรื่องแบบ “ซินเดอเรลล่า” (ปลอบประโลม)	2.1 วางโครงเรื่องแบบรื้อถอน (deconstruct) โครงเรื่องเดิมๆ ที่พยุงความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมที่ได้ถูกสร้างไว้
3.ตอนจบ	ตอนจบแบบ “ลงโทษ”	ตอนจบแบบ “ให้รางวัล”
4. แก่นเรื่อง	4.1 ให้ถอยจากการขัดขืน/ต่อสู้ (ลงโทษ/กลับใจ) 4.2 วิธีการต่อสู้แบบ “สันติวิธี” 4.3 ปลอบประโลม	4. เน้นที่คุณค่าในตัวผู้ขัดขืน โดยการบอกว่าเรากับเขา ไม่ได้แตกต่างกัน
5. การสร้างพื้นที่ในตัวบทของภาพยนตร์	5. พยายามสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้แลดู “ลวงน้อย” “จริงมาก” ทั้งๆ ที่ “ลวงมาก” จริงน้อย”	5. เน้นการนำเรื่องราวการขัดขืนต่อสู้ในโลกจริงมาสร้างเป็นภาพยนตร์
6. เพลง	6. การใช้เพลงเพื่อการครอบงำ	6. การใช้เพลงเพื่อการขัดขืน/ต่อสู้
7. ภาพ	7. การลงโทษผ่านภาพ	
8. บทสนทนา	8. บทสนทนาเพื่อการครอบงำ	8. บทสนทนาเพื่อการขัดขืนต่อสู้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางข้างต้นสามารถสรุปเปรียบเทียบความแตกต่างของแต่ละองค์ประกอบในการเล่าเรื่องที่ถูกใช้ในภาพยนตร์แนวครอบงำ และขัดขืน/ ต่อสู้ ได้ดังนี้

1) ตัวละคร ภาพยนตร์ครอบงำและขัดขืนต่อสู้มีความแตกต่างในการประกอบสร้างบุคลิกตัวละคร และการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืน/ ต่อสู้ กับตัวละครอื่นๆ ดังนี้

1.1) การสร้างบุคลิกตัวละคร ในการสร้างบุคลิกตัวละครนั้น ภาพยนตร์ครอบงำจะใช้กลวิธีการสร้างตัวละครให้มีพฤติกรรมในลักษณะต้องห้าม (taboo) ขณะที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้จะใช้กลวิธีเพิ่มความหมายทางบวกเข้าแทนที่ความหมายทางลบให้กับตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

1.2 การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนกับตัวละครอื่นๆ ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครขัดขืนฯ กับตัวละครอื่นๆ นั้น ภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้จะมีจุดร่วมที่เหมือนกันในเรื่องของการสร้างคู่ขัดแย้งระหว่างตัวละคร ในภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ กล่าวคือ คู่ขัดแย้งมาเป็นเรื่องของชนชั้นล่างกับนายทุน หรือรัฐ ส่วนกลวิธีที่ภาพยนตร์ทั้งสองมีต่างกัน ได้แก่ ในภาพยนตร์ครอบงำจะใช้กลวิธีลวงมิตร ลวงศัตรู, การสร้างตัวละครอื่นๆ มาสกัดการขัดขืน/ ต่อสู้ และการสร้างความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ แล้วให้ตัวละครขัดขืน อยู่ในฐานะ “ผู้รับการอุปถัมภ์” ขณะที่ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้นั้นจะใช้วิธีสร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ที่เท่าเทียม

2) โครงเรื่อง การวางโครงเรื่องจากฝั่งภาพยนตร์ครอบงำ และภาพยนตร์ขัด/ ต่อสู้นั้น จะมีลักษณะที่แตกต่างกัน ขณะที่โครงเรื่องของ “**ภาพยนตร์ครอบงำ**” จะเน้นไปที่ “**การลงโทษ และการกลับใจ**” ให้กับการขัดขืน/ ต่อสู้ ของผู้ขัดขืน ฯ โครงเรื่องของ “**ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้**” จะเน้นไปที่ “**การให้ความหมายใหม่ การให้รางวัล และ การไม่ลงโทษ**” ให้กับการขัดขืน/ ต่อสู้ ของผู้ขัดขืนฯ

3) ตอนจบ ภาพยนตร์ครอบงำนั้นจะให้ตอนจบของโครงเรื่องเป็นไปในลักษณะลงโทษ ผู้ที่ลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคม โดยตอนจบที่ภาพยนตร์ครอบงำนิยมใช้กับผู้ขัดขืนมากที่สุดคือ ตาย รองมาได้แก่ การลงโทษให้ชีวิตไม่สมหวัง มีความสุข และ การให้กลับตัวทำตามอุดมการณ์หลัก ในขณะที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ นิยมใช้ตอนจบแบบให้ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้เอาชนะอุดมการณ์หลักได้ในที่สุด

4) แก่นเรื่อง ภาพยนตร์ครอบงำ จะเน้นการประกอบสร้างแก่นเรื่อง/ อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืนถอยจากการต่อสู้นั้นเสีย โดยแก่นเรื่องที่ภาพยนตร์ครอบงำนิยมใช้ในการประกอบสร้างเรื่องเล่าของผู้ขัดขืนฯ ได้แก่ “พฤติกรรมนอกกรอบของสังคมไม่มีวันได้รับความสุข

ขณะที่ภาพยนตร์แนวขัดขืน/ต่อสู้จะเน้นการประกอบสร้างแก่นเรื่อง/ อุดมการณ์ให้ผู้ขัดขืนลุกขึ้นมาสู้ต่ออำนาจของสังคม โดยแก่นเรื่องที่ภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้นิยมใช้ คือ แก่นเรื่องแบบ “ถึงตัวตนจะแตกต่างแต่ก็เป็นคนดีมีศักดิ์ศรี”

5) การสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้กึ่งลวงกึ่งจริง กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำนิยมใช้ คือ การสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้แลดู “ลวงน้อย” “จริงมาก” ทั้งๆ ที่ “ลวงมาก” “จริงน้อย” โดยสามารถแบ่งระดับการใช้ออกเป็น 2 ระดับ ระดับทั่วไป คือ การใช้สถานที่บรรยากาศที่ไม่ต่างไปจากโลกจริง และการกล่าวอ้างถึงสถานที่ที่มีอยู่ในโลกจริง เพื่อเป็นสะพานเชื่อมโยงระหว่างความลวงของเรื่องที่เป็นเรื่องเล่าที่แต่งขึ้น กับความจริงของสถานที่ที่มีอยู่จริงในโลก และ ระดับเข้มข้น เป็นการใช้กลยุทธ์ลวงจริง แต่เพื่อประกอบสร้างความหมายให้กับเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์การเมืองในสังคมไทย โดยการหยิบยกเอาบุคลิกตัวละครบางคุณลักษณะในโลกจริงมาใช้ในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้กับตัวละคร และใส่ความหมายทางลบที่ให้ผลรุนแรงอย่างการมีพฤติกรรมทางเพศในลักษณะต้องห้าม (taboo) เพื่อทำลายความชอบธรรมของตัวละครนั้นๆ และการแทรกภาพเหตุการณ์จริงทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญแล้วนำมาตัดต่อรวมกับภาพอื่นๆ เพื่อประกอบสร้างความหมายใหม่

ขณะที่ ในภาพยนตร์ขัดขืน/ ต่อสู้ จะใช้กลวิธีการนำเรื่องราวการขัดขืน ต่อสู้ในโลกจริงมาสร้างเป็นภาพยนตร์

6) เพลง องค์ประกอบ “เพลง” ในการเล่าเรื่องนั้นมักเป็นเครื่องที่ถูกมองข้ามไปในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ แต่ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยกลับพบลักษณะของการใช้เพลงเพื่อการครอบงำหรือขัดขืน/ ต่อสู้ ค่อนข้างมาก (36 จาก 57 เรื่อง) โดยหน้าที่เพลงในภาพยนตร์นั้นมักถูกใช้แทนความคิดของผู้เล่าเรื่องต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ ตีความเหตุการณ์ และเพื่อชี้นำอารมณ์ของผู้ชมในการเล่าเรื่อง โดยการใช้เพลง ในภาพยนตร์แนวครอบงำนั้น ผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้เพลง ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ เพลงแบบสรุปสาร และเพลงที่เทิดทูนบางคุณลักษณะ ขณะที่ภาพยนตร์แนวขัดขืน/ ต่อสู้นั้น ผู้วิจัยพบเพลงที่ใช้ในการขัดขืน/ ต่อสู้ใน 2 ลักษณะได้แก่ เพลงแบบปลุกเร้าให้สู้ และเพลงแบบแสดงตัวตน

7) ภาพและการตัดต่อ ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์แนวครอบงำใช้ภาพเพื่อการลงโทษนี้โดยการขยายเวลาในการลงโทษตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการใช้เทคนิคการตัดต่อภาพ สโลว์โมชั่น โดยการทำให้เวลาในการลงโทษในโลกภาพยนตร์นั้นขยายยาวนานกว่าโลกจริง หรือการตัดต่อภาพของการลงโทษตัวละครขัดขืนฉายซ้ำแล้วซ้ำอีก แล้วนำไปวางในตำแหน่งสำคัญของเรื่องอย่าง ในฉากเปิดและปิดภาพยนตร์

8) บทสนทนา ผู้วิจัยพบความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์แนวครอบงำและแนวขัดขืน/ ต่อสู้ ในการใช้เครื่องมือ บทสนทนา โดยในภาพยนตร์ครอบงำ “การใช้บทสนทนาเพื่อการครอบงำ” โดย ลักษณะคำพูด จะสั้นๆ ไม่ใคร่มีเหตุผลประกอบอย่างชัดเจน หากมีเหตุผลประกอบก็เป็นเรื่องความเป็นห่วงใยในสวัสดิภาพ , สิ่งที่เคยปฏิบัติต่อๆ กันมา, การอ้างถึงสิ่งที่คนส่วนใหญ่ประพฤติปฏิบัติกัน , การมองตนเองว่าต่ำต้อยกว่าผู้อื่น, หรือเป็นการคาดเดาว่าการขัดขืน/ต่อสู้ฯ ว่าสู้ต่อไปก็ประสบความพ่ายแพ้ ไม่สำเร็จอย่างที่ผู้ขัดขืนฯ คาดหวังไว้ โดย สถานการณ์แวดล้อมในการใช้นั้นมักจะปรากฏในบทสนทนาในชีวิตประจำวัน สถานการณ์ที่ตัวละครรำพึง รำพัน หรือคุยกันไปเรื่อยๆ มากกว่าที่จะเป็นการพูดถึงเรื่องการต่อสู้อย่างจริงจัง และผู้ที่พูดกับผู้ขัดขืนเป็นมิตรในลักษณะ “มิตรที่ให้ยอมจำนน” ต่อการต่อสู้

ขณะที่ในการใช้บทสนทนาเพื่อการขัดขืนอุดมการณ์หลักของภาพยนตร์แนวขัดขืน/ต่อสู้ ลักษณะคำพูดจะมีลักษณะยาว เสมือนเป็นการปราศรัย มีการบอกที่มาที่ไป อธิบายว่าอะไรคือการเอาเปรียบใคร คือผู้ที่เอาเปรียบ ครอบงำ และใคร คือผู้ที่ถูกเอาเปรียบ ครอบงำ อ้างหลักการบางอย่าง ต่อมาอาจมีการบอกถึงวิธีการในการหลุดพ้นจากการเอาเปรียบ ครอบงำนั้น และคำพูดในลักษณะปลุกระดมให้ลุกขึ้นต่อสู้ ในด้านสถานการณ์แวดล้อมในการใช้ พบว่ามักเป็น พูดในที่กึ่งสาธารณะ ในลักษณะของการประชุมที่เปิดโอกาสให้ตัวละครได้สื่อสารยาวๆ เช่น การประชุม การขึ้นเวที การอยู่ในวงสัมมนา เป็นต้น และ โดยผู้พูดนั้นมักเป็นตัวละครนำผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม หรือไม่ก็อยู่ในฐานะของผู้มีความรู้ มีอำนาจที่จะทำให้การพูดนั้นมีน้ำหนักน่าเชื่อถือ ควรค่าแก่การรับฟัง

1.5 ความสัมพันธ์: ผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ในงานวิจัยเช่นนี้พิจารณาความสัมพันธ์ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม และความสัมพันธ์ของผู้ขัดขืนกับคนอื่นๆ ในสังคม ซึ่งจำแนกออกเป็นความสัมพันธ์ในรูปแบบมิตร และความสัมพันธ์ในรูปแบบศัตรู โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.5.1 <u>ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนกับสังคม</u>

โดยพิจารณา จากการทำหน้าที่ระดับครอบครัวและระดับสังคม ซึ่งพบว่าภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างความสัมพันธ์ของตัวละครขัดขืนให้มีคุณลักษณะที่ผนวกรวม (inclusion) กับสังคมได้ หรือมีความสัมพันธ์ที่ดีกับครอบครัวและสังคมกล่าวคือ ผู้ขัดขืนฯ มีการปฏิบัติที่ดีต่อครอบครัว, ประกอบอาชีพที่สุจริต , มีความมุ่งมันในวิชาชีพ, ขยัน, มีการปฏิบัติที่ดีต่อผู้อ่อนแอ และ มีน้ำใจ

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ในแง่ของการประกอบสร้างบุคลิกตัวละครนั้น ตัวละครผู้ขัดขืนฯ ไม่ได้ถูกประกอบสร้างให้เป็น “ตัวร้าย” แต่อย่างใด เพราะยังมีคุณสมบัติในทางบวก จึงน่าจะเป็นตัวเอก และเมื่อมองในแง่ของอำนาจของสังคมที่เข้าไปจัดการต่อผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการประกอบสร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์แล้ว ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมมิใช่บุคคลที่ถูกจำแนกแยกแยะ (exclude) ออกไปอย่างสิ้นเชิง แต่กลับถูกประกอบสร้างให้ด้านหนึ่งมีคุณลักษณะที่ต้องถูกจำแนกแยกแยะออกไป (exclude) และด้านหนึ่งมีคุณสมบัติที่สามารถนำมาผนวกรวม (include) เข้ากับสังคม และวิธีการที่อำนาจของสังคมเข้าไปจัดการกับตัวละครขัดขืนเหล่านี้ ผ่านตอนจบ ก็คือการจำแนกแยกแยะคุณสมบัติที่ไม่ต้องการนี้ออกไปเสีย แล้วนำตัวละครผู้ขัดขืนกลับมารวมอยู่ในสังคมใหม่ หรือที่เรียกว่าตอนจบแบบ “กลับใจ”

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขัดขืนฯ กับสังคม แสดงให้เห็นถึงการทำงานของอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology) ที่ทำงานสนับสนุนอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology) ที่ผู้สร้างไม่ว่าจะมาจากฝั่งมุมมองอุดมการณ์หลักและอุดมการณ์ขัดขืน นิยมนำมาใช้ในการประกอบคุณลักษณะให้แก่ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม 3 อุดมการณ์ ได้แก่ “อุดมการณ์เรื่องความมีน้ำใจ”, “อุดมการณ์เรื่องการประกอบอาชีพอย่างสุจริต” และ“อุดมการณ์เรื่องความมุ่งมั่นในอาชีพ”

1.5.2 ความสัมพันธ์ของผู้ขัดขืนกับคนอื่นๆ ในสังคม

ในด้าน “มิตร” ปรากฏลักษณะของมิตรหลายประเภทในการต่อสู้ ซึ่งมีทั้งส่งผลเชิงบวกและส่งผลเชิงลบต่อการต่อสู้ จำแนกเป็น

(1) กลุ่มมิตรที่ช่วยในการต่อสู้ ได้แก่ ประเภทมิตรที่สนับสนุนการต่อสู้, มิตรแท้ช่วยดูแล แต่ไร้อุดมการณ์ต่อสู้ และมิตรในฝ่ายตรงข้าม

(2) กลุ่มมิตรที่บั่นทอนการขัดขืน/ต่อสู้ ได้แก่ ประเภทมิตรที่กลายมาเป็นศัตรู, มิตรที่ทอดทิ้งผู้ขัดขืนฯ, มิตรที่กดขี่ และมิตรที่เป็นอุปสรรค

(3) กลุ่มมิตรลวง (ที่คอยทำงานสนับสนุนอุดมการณ์หลัก) ได้แก่ ประเภทมิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก และมิตรผู้อุปถัมภ์

(4) มิตรประเภทอื่นๆ ได้แก่ มิตรที่รอความช่วยเหลือจากผู้ขัดขืน, มิตรที่ถูกคนอื่นทำร้าย และมิตรที่ถูกผู้ขัดขืนทำร้าย

จากลักษณะมิตรที่พบข้างต้น พบว่า แม้ภาพยนตร์จะประกอบสร้างเรื่องเล่าของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคมโดยใช้กลวิธีในการสร้างมิตรขึ้นมามากมายเสมือนกับว่าผู้ขัดขืนมิได้อยู่อย่างโดดเดี่ยวในการขัดขืน/ ต่อสู้ แต่แท้จริงแล้วมิตรที่สนับสนุนการต่อสู้ที่แท้จริงกลับมีเพียงครึ่งหนึ่งเท่านั้น แต่อีกครึ่งกลับเป็นมิตรที่ทำหน้าที่ในการสกัดกั้นผู้ขัดขืนในการต่อสู้ ดังนั้นในการวิเคราะห์มิตรตามกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องนั้นอาจต้องพึงระวังว่าหน้าที่ของตัวละครมิตรนั้นอาจไม่ใช่การเข้ามาสนับสนุนตัวเอกให้บรรลุเป้าหมายในสิ่งที่ตนต้องการได้ แต่มิตรกลับทำหน้าที่ไม่ต่างไปจากศัตรู คือสะกัดกั้นไม่ให้ตัวละครประสบความสำเร็จในการเดินทางไปสู่เป้าหมาย

ในด้าน ศัตรู ปรากฏลักษณะของศัตรูหลายระดับ ได้แก่ ศัตรูระดับบุคคล ได้แก่ นายทุนที่มีเครือข่าย, เจ้าหน้าที่รัฐ, ลิ่วล้อของนายทุน, เจ้าหน้าที่รัฐทุจริต ผู้ที่ร่วมอยู่ในสถานะเดียวกัน และผู้ชายที่มีทัศนคติ พฤติกรรมทางลบต่อผู้หญิง และเพศที่สาม ส่วน ศัตรูระดับสถาบัน ได้แก่ รัฐ/ เกี่ยวข้องกับรัฐ และสถาบันอื่นๆ ศัตรูระดับสังคม ได้แก่ อุดมการณ์ในสังคม โดยเมื่อจำแนกศัตรูตามมุมมองในการต่อสู้แล้วพบว่าศัตรูในมุมมองอุดมการณ์หลักนั้นมีลักษณะที่

ลดทอน (reduction) จากที่ควรจะเป็นเรื่องของโครงสร้าง ชนชั้น ให้เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลเสีย โดยเฉพาะความสัมพันธ์ที่เอาเปรียบระหว่างนายทุนกับชนชั้นล่าง

1.6 อุดมการณ์ : ผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

อุดมการณ์ที่พบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษามีความแตกต่างกันระหว่างภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ดังนี้

(ก) อุดมการณ์ที่พบในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก มี 3 กลุ่ม ได้แก่ อุดมการณ์ที่ให้ถอย, อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางในการต่อสู้ (สันติวิธี) และ อุดมการณ์ปลอบประโลม อย่างไรก็ดีไม่พบการใช้อุดมการณ์ทั้งหมดนี้ในกลุ่มผู้ขัดขืนกลุ่มเพศที่ 3

- “อุดมการณ์ที่ให้ถอย” นั้นประกอบด้วย อุดมการณ์พฤติกรรมนอกกรอบไม่มีวันได้รับความสุข, อุดมการณ์แม้จะถูกกดขี่ แต่หากสู้ด้วยวิธีรุนแรงอำนาจรัฐก็จะจัดการอย่างเด็ดขาด, อุดมการณ์การขัดขืนทำให้สูญเสียทุกสิ่ง และอุดมการณ์ชาวบ้านอ่อนแอธรรมชาติจะลุกขึ้นสู้เอง ซึ่งอุดมการณ์ขัดขืนเหล่านี้ถูกใช้ครอบคลุมกลุ่มผู้ขัดขืนที่อยู่ในงานวิจัยชิ้นนี้ ทั้งผู้หญิง ชนชั้นกลาง ชนชั้นล่าง คนที่มีความแตกต่าง ด้านเชื้อชาติ ศาสนาฯลฯ
- “อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้” เป็นอุดมการณ์ที่ใช้กับเรื่องของการต่อสู้ทางชนชั้นของชนชั้นล่างที่ถูกกดขี่อย่างไม่เป็นธรรม ขณะที่ “อุดมการณ์ปลอบประโลม” จะใช้กับเรื่องของกลุ่มคนที่ต่างเชื้อชาติ

(ข) อุดมการณ์ที่พบในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน ทั้งหมดเป็นลักษณะอุดมการณ์ที่ให้ลุกขึ้นสู้ได้แก่ อุดมการณ์ถึงตัวตนจะแตกต่างแต่ก็มีศักดิ์ศรี, อุดมการณ์ขัดขืนสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด และ อุดมการณ์ความยุติธรรมจะมาถึงในที่สุด (ชนะแต่ต้องสูญเสียชีวิตไปก่อน)

แม้ภาพยนตร์ไทยผลิตเรื่องเล่าของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมมาก็จริง แต่เรื่องเล่าเป็นการบอกให้ต่อสู้เพียงครั้งเดียว ขณะที่อีกครั้งหนึ่งให้ถอยออกจากการขัดขืน/ ต่อสู้เสีย และส่วนหนึ่งก็เป็นการปรามเรื่องวิธีการต่อสู้ หรือไม่ก็ปลอบประโลมให้ทนต่อสภาวะที่กดขี่นั้นต่อไป

หรือการเล่าเรื่องแบบครอบงำที่ให้สนับสนุนให้ผู้ขัดขืน/ ต่อสู้ทนอยู่กับสภาวะที่ถูกกดขี่อย่างไม่เท่าเทียมต่อไป

1.7 อัตลักษณ์: ผลลัพธ์จากการประกอบสร้างความหมายให้แก่บุคคลและกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านระบบสัญญะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ในด้านข้อมูลทั่วไป ตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นเพศชาย อายุอยู่ระหว่าง 15-60 ปี เป็นคนชั้นล่างและกลาง การศึกษาไม่สูงมากนัก ประกอบอาชีพเป็นเกษตรกร รับจ้างทั่วไป, พนักงาน วิชาชีพ หรืออาชีพที่ผิดจารีตกฎหมาย สถานภาพโสด เป็นคนไทย นับถือพุทธ และแต่งกายเรียบร้อย

ในด้านบุคลิกภาพมีลักษณะน่าพอใจ เรียบร้อย แต่ก็ดูดิบเถื่อน และใช้อารมณ์ มีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ มีความกตัญญูต่อพ่อแม่ ปฏิบัติต่อครอบครัว และคนอ่อนแอกว่าเป็นอย่างดี มีน้ำใจ รักเพื่อนและขยัน

ในด้านคุณลักษณะที่เกี่ยวกับการต่อสู้ เป็นผู้กระทำที่ไม่ยอมจำนนต่ออำนาจที่มากดขี่ กล้าปกป้องสิทธิของตัวเอง แต่มีเพียงส่วนน้อยที่จะกล้าปกป้อง สิทธิของคนอื่น และสังคม แต่ก็ไม่ค่อยรู้แน่ชัดว่าปัญหาที่ตนกำลังเผชิญและลุกขึ้นมาสู้นั้นคืออะไร

2. อภิปรายผล

2.1 ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือของอำนาจในการประกอบสร้างเรื่องเล่า

ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่ทรงพลัง ที่มีลักษณะเฉพาะของสื่อที่ทำให้คนเราเปิดรับ อำนาจนั้นด้วยความยินยอมพร้อมใจ (consent) เนื่องจากเราคิดว่า เราเป็นผู้ “เลือก” ที่จะดูด้วยตนเอง ซื้อตั๋วเข้าไป โดยลักษณะในการชมภาพยนตร์ ก็เป็นการนั่งนิ่งๆ อยู่ในห้องมืดเป็นเวลานาน รับสารอย่างต่อเนื่อง 1-2 ชั่วโมง และด้วยลักษณะเฉพาะของสื่อที่สร้างความสมจริง ดังที่บาร์ธ (Barthes) เรียกการทำงานของสื่อภาพยนตร์ ไว้ว่า เป็นการประกอบสร้างเพื่อให้ดูสมจริง (dramatization) หรือเป็นความเหมือนจริงที่จริง (the real unreality) ภาพยนตร์จึงกลายเป็นสนามประลองของอุดมการณ์ต่างๆ ที่จะทำหน้าที่ของมันได้ดีที่สุด เมื่ออยู่ในพื้นที่กึ่งลวงกึ่งจริง

ในสื่อภาพยนตร์ อำนาจที่สำคัญที่สุดก็คืออำนาจของผู้เล่าเรื่อง (narrator) ในการกำหนดมุมมอง/ จุดยืน (Standpoint) และในการทำงานของภาพยนตร์นั้นเป้าหมายสำคัญของภาพยนตร์อยู่ที่ “คนดู” เมื่อคนดูเดินเข้าโรงภาพยนตร์ จึงเสมือนการเดินทางเข้าไปสู่กระบวนการในการครอบงำทางอุดมการณ์ หรือกระบวนการในการขัดขืน/ ต่อสู้ ต่ออุดมการณ์หลัก

เมื่อภาพยนตร์ถูกใช้เป็นเครื่องมือประกอบสร้างเรื่องเล่าของผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม ภาพยนตร์ในฐานะกลไกทางอำนาจจึงถูกอุดมการณ์หลักใช้เพื่อทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องการลงโทษต่อผู้ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม ให้ผู้ชมดู เปรียบเสมือนการเชือดไก่ให้ลิงดูว่าเมื่อขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจ ของสังคมแล้วจุดจบจะเป็นเช่นไร ขณะเดียวกันในทิศทางตรงกันข้ามภาพยนตร์ก็สามารถเป็นเครื่องมือสาธิตให้ผู้คนในสังคมเห็นว่าจะสามารถลุกขึ้นมาขัดขืนอำนาจของสังคมได้ด้วยวิธีการเช่นไร

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาบทบาทของภาพยนตร์ในแง่ของอุดมการณ์แล้ว พบว่าภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่ในการประสานเพื่อติดตั้งกรอบแนวคิดให้คนรับรู้และเข้าใจไปในทิศทางเดียวร่วมกับสถาบันที่ทำหน้าที่ทางอุดมการณ์อื่นๆ เพื่อกำหนดทิศทางของอุดมการณ์หลักร่วมกัน (Over – determination) โดยในที่นี้ได้แก่ อุดมการณ์ในการขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม

2.2 **ภาพยนตร์ที่ซุกซ่อนการทำงานของอุดมการณ์ที่หลากหลาย**

พื้นที่ภาพยนตร์นั้นเป็นพื้นที่ที่ปรากฏการใช้กลวิธีทางอุดมการณ์หลายลักษณะที่ถูกใช้ผสานเป็นเนื้อเดียวกันกับเครื่องมือในการล่าเรื่อง ได้แก่

2.2.1 <u>การผสมกันระหว่างความจริงกับความลวง (real-and-seemingless)</u>

กลวิธีทางอุดมการณ์ในลักษณะนี้ทำงานโดยอาศัยลักษณะพิเศษของภาพยนตร์ที่สามารถถ่ายทอดเหตุการณ์ต่างๆ ได้ใกล้เคียงกับเหตุการณ์ที่ตาเราเห็น โดยทำงานผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่สำคัญในการสร้างพื้นที่ลวงระหว่างจินตนาการกับความจริง ได้แก่ ตัวละคร, การสร้างบุคลิกตัวละคร และภาพ, ฉาก โดยลักษณะการทำงานของกลวิธีทางอุดมการณ์นี้นั้นจะเป็นการปูพื้นให้กับกลไกทางอุดมการณ์อื่นๆ ที่จะทำงานต่อไป หลังจากทำการพร่ามัวเส้นแบ่งระหว่างโลกจริงกับโลกจินตนาการ

2.2.2 การทำกรณียกเว้น (exceptional case) ให้เป็นข้อเท็จจริงทั่วไป (generalization)

กลวิธีนี้ทำงานผ่านเครื่องมืออย่างบุคลิกตัวละคร, โครงเรื่อง, ตอนจบ และแก่นเรื่อง โดยทำหน้าที่ในการปลอบประโลม ให้ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม มีความหวัง หล่อเลี้ยงให้ทนอยู่ในสภาวะที่ถูกกดขี่ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังเห็นว่ากลวิธีดังกล่าวยังทำหน้าที่ในการสร้าง เทพนิยาย (Myth) ในเชิงบวก เช่น การบอกให้ผู้ขัดขืนทนอยู่กับสภาพในการกดขี่ต่อไป สักวันจะประสบความสำเร็จ หรือการเล่าว่าหากสู้ด้วยสันติวิธีแล้วจะประสบความสำเร็จในการต่อสู้ และเทพนิยายในเชิงลบ เช่น ผู้หญิงหากประพฤติตัวนอกจารีตของสังคมในเรื่องพฤติกรรมทางเพศต้องพบจุดจบอย่าสูงอเน็จอนาถ, โสเภณีไม่มีวันที่จะได้รับความสุขในชีวิต หรือชาวบ้าน หากจับอาวุธขึ้นสู้แล้วจะต้องพบกับความพ่ายแพ้

2.2.3 การทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalization)

โดยกลวิธีนี้ทำงานผ่าน บุคลิกตัวละคร, โครงเรื่อง, ตอนจบ, มุมมอง และแก่นเรื่อง โดยการทำงานของกลวิธีนั้นแทรกตัวอยู่ แม้กระทั่งในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน โดยหัวใจสำคัญของการทำงานของอุดมการณ์ คือ การทำงานลงไปในระดับจิตไร้สำนึก เพื่อธำรงรักษาความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียม ทั้งนี้ขั้นตอนในการทำงานของกลวิธีการทำให้ดูราวกับธรรมชาตินี้เริ่มจาก (1) การนิยามว่าใคร หรือพฤติกรรมใด เป็นสิ่งที่ควรถูกจำแนกแยกแยะ (exclude) ออกไปจากสังคม และการกระทำใด หรือพฤติกรรมใด ที่ควรถูกผนวกรวม (include) เข้ามาในสังคม (2) การประกอบสร้างภาพทางลบ หรือสร้างความเป็นอื่น (other) ให้กับตัวละครที่ขัดขืน/ ต่อสู้ ขณะที่ประกอบสร้างภาพทางบวก หรือความเป็นเรา (we) ให้กับตัวละครที่ทำหน้าที่ในการรักษาอุดมการณ์หลัก (3) การลวงมิตร ลวงศัตรู ไม่บอกศัตรูที่แท้จริง (4) การบอกวิธีการหรือทางออกของปัญหาไม่สิ้นสุด โดยการทำงานผ่านอุดมการณ์ ที่บอกว่า"เรื่องจบแล้ว" และ (5) การหลอกผ่านเรื่องเล่าให้แลดูเหมือน ผู้ขัดขืนได้รับอิสรภาพ ปลดปล่อยจากเรื่องหนึ่ง แต่แท้จริงแล้วกำลังเดินทางเข้าสู่การคอบงำของอีกอุดมการณ์หนึ่ง

2.2.4 การลดทอน (reductionism)

ปรากฏในการประกอบสร้างศัตรูให้กับผู้ขัดขืน โดยการลดทอนศัตรูที่ควรจะอยู่ในระดับโครงสร้าง ให้อยู่ในระดับปัจเจก แล้วใช้กลวิธีในการประกอบสร้างบุคลิกตัวละครในทางลบให้ทำงานร่วมด้วย

2.2.5 กลยุทธ์ทางอุดมการณ์ที่ซ่อนเร้นในการสร้าง “มิตร”

โดยทำงานอยู่ในมิตร 2 ลักษณะที่ภาพยนตร์ได้สร้างขึ้น ได้แก่ มิตรผู้อุปถัมภ์ และมิตรให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก โดยใน “มิตรผู้อุปถัมภ์” นั้น แสดงให้เห็นถึงการทำงานของอุการณ์ความกตัญญู ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology)ที่ถูกนำมาใช้เพื่อสนับสนุนความชอบธรรมของตัวละครซึ่งเป็นมาจากฝั่งของอุดมการณ์หลัก และ ใน “มิตรที่ให้ผู้ขัดขืนยอมจำนนต่ออุดมการณ์หลัก” นั้นก็แสดงให้เห็นถึง การทำงานของอุดมการณ์ที่ใหญ่กว่าในการเรียกเร้าเพื่อกำหนดตัวตน (interpellation) ของมิตร เช่น อุดมการณ์เรื่องหน้าที่ หรืออุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ ที่อยู่เหนือความสัมพันธ์ฉันท์เพื่อน และสามารถทำให้มิตรกลายเป็นศัตรูได้

2.2.6 การทำงานคู่กันระหว่างกลไกทางอุดมการณ์ (ideological apparatus) และกลไกด้านการปราบปราม (repressive apparatus)

ผ่านองค์ประกอบในการเล่าเรื่องด้านภาพและการตัดต่อ ที่ทำให้การลงโทษซึ่งเป็นสิ่งนามธรรมกลายเป็นรูปธรรมขึ้นมา ผ่านภาพการตาย การถูกทำร้าย อย่างทรมาณ ซ้ำแล้วซ้ำอีก ของตัวละครผู้ขัดขืนอำนาของสังคม หรือการระดมสรรพกำลังเพื่อการปราบปรามของกลไกรัฐ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3 ไวยากรณ์ และเครื่องมือการเล่าเรื่องมิใช่เป็นสิ่งที่เป็นกลาง ปราศจากอคติ แต่เป็นเครื่องที่ถูกนำมาใช้ในการครอบงำ ขึ้นอยู่กับว่าใครจะมีอำนาจในการใช้เครื่องมือ

เนื่องด้วยงานวิจัยชิ้นนี้ใช้มุมมองเชิงอำนาจผ่านไวยากรณ์ภาพยนตร์ที่ประกอบสร้างเรื่องเล่าของบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมว่าภายใต้จุดยืนของผู้สร้างคนชั้นกลาง/สูง พวกเขาได้ประกอบสร้างเรื่องให้แก่บุคคลผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมให้มีความหมาย เช่นไร โดยค้นไปถึงกลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่า ผู้วิจัยพบว่าเครื่องมือตามทฤษฎีการเล่าเรื่องอันได้แก่ โครงเรื่อง, การสร้างคาแรคเตอร์, แก่นเรื่อง, ตอนจบ, เพลง, ภาพ, ฉาก, บทสนทนา และเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เหล่านี้ มิได้เป็นเครื่องมือที่ถูกใช้เพื่อสร้างสรรค์ศิลปะภาพยนตร์เท่านั้น แต่ถูกใช้ในมิติของอำนาจซึ่งเป็นมิติที่สำคัญ ตั้งแต่การกำหนดว่าเรื่องอะไรที่ควรถูกเล่าในภาพยนตร์และควรจะถูกเล่าอย่างไร ซึ่งในที่นี้ได้แก่เรื่องของ “ผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม” ดังนั้นเรื่องราวของการขัดขืนอำนาจของสังคมบนโลกภาพยนตร์นั้นจึงไม่ได้หมายความว่าเรื่องเล่าของบุคคลคนนั้นเด้รับการเล่าขานเพื่อเปิดพื้นที่ให้แสดงตัวตนได้อย่างเสรี แต่อาจหมายถึงผู้สร้างกำลังสถาปนาอำนาจบางอย่างเหนือเรื่องเล่านั้น ด้วยการวางแบบแผนวิธีคิดของผู้คน (Mental Framework) ต่อการขัดขืนอำนาจของสังคมจากข้อค้นพบข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยปฏิเสธจุดยืนของกระบวนทัศน์ภาพสะท้อน (reflective approach) ในการมองความสัมพันธ์ระหว่างโลกความเป็นจริงกับสื่อภาพยนตร์ว่าสื่อภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่ในการสะท้อนสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคม

2.3.1 <u>ข้อค้นพบที่แตกต่างจากงานวิจัยในกลุ่มกระบวนทัศน์ภาพสะท้อน (reflective approach)</u>

ในที่นี้จะอภิปรายเปรียบเทียบประเด็นข้อค้นพบกับงานวิจัยที่อยู่ภายใต้กระบวนทัศน์ภาพสะท้อน ในแต่ละเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่สำคัญ ดังนี้

(1) <u>มุมมองของผู้สร้าง</u> ในประเด็น “มุมมองของผู้สร้าง” จากงานของรัตนา จักกะพาก (2546) ที่ทำการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ได้ตั้งข้อสังเกตุว่าการวางมุมมองของเรื่องให้เป็นการมองจากสายตาของตัวละครนั้นก็เพื่อเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร แต่ในงานวิจัยชิ้นนี้ให้ผลการศึกษาที่ต่างออกไปว่า มุมมองของผู้เล่าเรื่องมิใช่เครื่องมือที่ใช้เพื่อสร้างอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้ชมเท่านั้น ที่จะเป็นตัวกำหนดเรื่องเล่าว่าจะ

สนับสนุนหรือขัดขืนอุดมการณ์หลัก หรือมิเช่นนั้นก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือพรางไม่ให้ผู้ชมรู้จุดยืนของผู้สร้าง เพื่อให้อุดมการณ์ทำหน้าที่ของมันได้อย่างแยบคาย

เดิมทีตามหลักไวยากรณ์ของศาสตร์ภาพยนตร์นั้นมุมมองของผู้เล่าเรื่องถูกแบ่งเป็น เล่าเรื่องจากจุดยืนของบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator), การเล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator), การเล่าเรื่องแบบสัพพัญญู (The Omniscient Narrator) ซึ่งจากการมีมุมมองที่ต่างกันนั้นจะมีการให้คำอธิบายว่าก็เพื่อที่จะสร้างผลลัพธ์ทางด้านอารมณ์แก่ตัวผู้รับสาร หรือคำอธิบายว่า การเล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective Narrator) เป็นจุดยืนที่ผู้สร้างทำให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ ซึ่งคำอธิบายเหล่านี้ ล้วนแต่ปันคำอธิบายที่ลบตัวผู้สร้างภาพยนตร์ทิ้งไปพร้อมๆ กับมิติในเรื่องของอำนาจ ทว่าในงานวิจัยชิ้นนี้ได้พิสูจน์ ด้วยการจัดกลุ่มภาพยนตร์ออกเป็นมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน แล้วพบว่า ใน 2 กลุ่ม มีความแตกต่างกันในเรื่องของการใช้เครื่องมือในการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะในการสร้างบุคลิกตัวละครที่ขัดขืน/ ต่อสู้อำนาจของสังคม, โครงเรื่อง, ตอนจบ และแก่นเรื่อง อันทำให้ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายอันได้แก่ ความสัมพันธ์ อุดมการณ์และอัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนจากภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นจาก 2 มุมมองมีด้านที่มีความแตกต่างกันออกไปด้วย

ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจ คือแม้กระทั่งภาพยนตร์ที่มีการระบุผู้เล่าเรื่องว่าเป็นการเล่าจากมุมมองของผู้ขัดขืนฯ แต่กลไกของอุดมการณ์หลักก็ยังเข้าไปทำงานสอดแทรก เช่น การเล่าจากมุมของผู้หญิงที่หาคู่ผ่านบริษัทจัดหาคู่ชาวต่างชาติว่าตนไม่ใช่โสเภณี แล้วสรุปในท้ายที่สุดว่าพวกเธอมีคุณสมบัติความเป็นเมียที่ดี ไม่ต่างจากผู้หญิงอื่น ใน “ดิฉันไม่ใช่โสเภณี” (2536) ก็สะท้อนให้เห็นถึงการทำงานของอุดมการณ์ที่เอาคุณค่าของผู้หญิงไปผูกโยงกับความเป็นเมีย เป็นแม่ที่ดี ของผู้ชาย

(2) <u>ตัวละคร</u> ในข้อค้นพบในงานรัตนา ศรีชนะชัยโชค (2539) ซึ่งทำการศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทย ที่พบผลวิจัยว่าปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นจริงๆ นั้น สะท้อนออกมามาที่ “ตัวละคร” งานวิจัยชิ้นนี้กลับพบว่าตัวละครเป็นเครื่องมือสำคัญของผู้สร้างในการประกอบสร้างความเป็นจริงแก่อัตลักษณ์ของผู้ขัดขืนเพื่อที่จะจำแนกแยกแยะ (exclude) ลักษณะที่ผู้สร้างชนชั้นกลางไม่พึงประสงค์ออกไป และผนวกรวม (include) ลักษณะที่ต้องการเข้ากลับมาไว้ในสังคม

ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างการประกอบสร้างตัวละคร ที่แสดงให้เห็นถึงกลวิธีที่ผู้สร้างใช้จัดการกับการเป็นผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม โดยลบด้านที่ไม่พึงประสงค์ออกไปให้เหลือแต่ด้านที่พึงประสงค์ แล้วนำกลับมาผนวกรวมเข้ากับสังคมใหม่ ในภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับชนชั้นล่างที่ลุกขึ้นมาต่อสู้ความอยุติธรรม ด้วยวิธีการต่อสู้โดยใช้ความรุนแรง ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้สร้างชนชั้นกลาง/สูง ไม่พึงประสงค์ ชนชั้นล่างนั้นถูกประกอบสร้างให้มีภูมิหลังที่ถูกกดขี่ และมีคุณสมบัติในทางบวก คือ มีความกตัญญู รักครอบครัว มีน้ำใจ ขยัน และมีความมุ่งมั่นในวิชาชีพ แต่หากเลือกวิธีการต่อสู้ด้วยความรุนแรง ซึ่งเป็นวิธีการที่ผู้สร้างชนชั้นกลางไม่ต้องการ ผู้สร้างก็จะประกอบสร้างตอนจบของภาพยนตร์ให้ตัวละครได้รับการลงโทษ เช่น การระดมกำลังตำรวจมาล้อมจับและติดคุก ดังปรากฏในเรื่อง ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น (2520) ในทางตรงกันก็ให้รางวัลกับตัวละครที่ต่อสู้ด้วยสันติวิธีด้วยการประกอบสร้างเรื่องเล่าในภาพยนต์ ให้ชนชั้นล่างซึ่งต่อสู้ด้วยสันติวิธีนั้นได้รับชัยชนะในการต่อสู้ ดังเช่น ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องหนองหมาว้อ (2522) ที่ชาวบ้านเชื่อคำแนะนำของครูสาวให้ยึดแนวทางสันติวิธีการต่อสู้ด้วยการตั้งสหกรณ์ สร้างฝายและอย่าลุกขึ้นตอบโต้พวกลิ่วล้อนายทุนด้วยความรุนแรง ในที่สุดชาวบ้านก็เริ่มตะหนักถึงพลังในการรวมหมู่ของตนเองและเอาชนะอุปสรรคต่างๆ

หรือตัวอย่างในภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในประเด็นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ที่แสดงให้เห็นว่า ผู้สร้าง ชาย ชนชั้นกลางต้องการเข้าไปสร้างความเหนือกว่าต่อเพศหญิงชนชั้นกลางกลุ่มที่มีความสามารถ ฐานะทางเศรษฐกิจ สังคม ที่เหนือกว่า หรือเท่ากับ ตน ผู้สร้างจึงสร้างเกณฑ์เรื่อง “จารีตทางเพศ” ขึ้นมาจัดการกับผู้หญิง โดยการประกอบสร้างภาพทางลบพวกเธอว่าแม้ว่าจะมีความรู้ความสามารถ มีความก้าวหน้าในเรื่องการงาน แต่เรื่องพฤติกรรมทางเพศแล้วหากพวกเธอไม่สามารถหักห้ามใจตัวเองได้ มีเพศสัมพันธ์ไม่เลือก แม้กับบุคคลที่ไม่สมควร เช่น ไฮโซ กับวินมอเตอร์ไซค์, ครูกับลูกศิษย์, พยาบาลกับคนไข้เป็นต้น พวกเธอก็จะได้รับก่ารลงโทษถึงชีวิต ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ผู้หญิง 5 บาป” (2545)

จากข้อค้นพบในงานวิจัยชิ้นนี้ที่พบว่า “บุคลิกตัวละครขัดขืนฯ” ที่ถูกประกอบสร้างซึ่งมีทั้งทางบวกและทางลบ เมื่อทำงานร่วมกับ “ตอนจบ” แบบให้ตัวละครขัดขืนฯ กลับใจทำตามอุดมการณ์หลัก หรือลงโทษผู้ขัดขืนฯ เพื่อจำแนกแยกแยะ (exclude) ด้านที่ไม่พึงประสงค์ออกไปจากตัวผู้ขัดขืนแสดงให้เห็นถึงกลวิธีในการจัดการกับบุคคลและกลุ่มคนที่ขัดอำนาจของสังคมของผู้สร้างว่า เขาไม่ได้ปฏิเสธการมีตัวตนของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคม หรือต้องการกำจัดตัวตนของผู้ขัดขืนโดยสิ้นเชิง แต่เขาเลือกที่จะจำแนกแยกแยะ (exclude) คุณลักษณะบางอย่างออกไป แล้วรับกลับเข้ามาผนวกรวม (include) กับสังคม ด้วยการกำหนด

ขอบเขตของการขัดขืนต่อสู้ว่า ถ้าเขาจะสู้ เขาจะสู้ได้ด้วยประเด็นอะไร สู้ได้แค่ไหน สู้ได้ดวยวิธีอะไร และวิธีไหนที่เขาไม่ควรจะสู้ ผ่านการประกอบสร้างเล่าเรื่องในภาพยนตร์

(3) ตอนจบ ในประเด็น “ตอนจบ” นั้น จากผลการศึกษาของ รัตนา จักกะพาก (2546) ที่วิเคราะห์ภาพยนตร์จำนวน 24 เรื่องของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ผลการวิจัยพบว่า โครงสร้างการเล่าเรื่องของท่านมุ้ยมักจะใช้วิธีให้ความกระจ่างชัดเจนในตอนท้ายของเรื่อง ที่บอกเล่าว่าหากตัวละครตัดสินใจเลือกกระทำในลักษณะใดลักษณะหนึ่งแล้วจะได้รับผลลัพธ์ใดในท้ายที่สุดของเรื่อง หรือจบเรื่องราวแบบให้เข้าสู่ภาวะคลี่คลายนั้นถูกนำมาใช้นี้ เป็นวิธีการเล่าเรื่องที่คนไทยมักคล้อยตาม จะได้ไม่รู้สึกถึงความคับข้องใจในตัวสาร

ผู้วิจัยกลับพบว่าตอนจบ เป็นเครื่องมือในการสถาปนาความชอบธรรมให้กับชุดความคิดบางอย่าง แต่ในขณะเดียวกันก็ทำลายความชอบธรรมกับชุดความคิดบางอย่าง โดยภาพยนตร์ในมุมมองอุดมการณ์หลัก มักจะเลือกตอนจบเป็นความตายให้กับตัวละครขัดขืนฯ ขณะที่มุมมองอุดมการณ์ขัดขืนกลับเลือกตอนจบให้เป็นชัยชนะของผู้ขัดขืนฯ ดังนั้นในงานวิจัยเช่นนี้จึงเห็นว่า “ตอนจบ” มีสถานะเป็นดังที่นักวิชาการกลุ่ม Screen Theory ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าตอนจบเป็นองค์ประกอบที่สำคัญเพราะเป็นเครื่องมือที่สถาปนาระบบความคิดบางอย่างให้มีความชอบธรรม

2.3.2 ความแตกต่างจากงานที่ศึกษาตัวละครที่ขัดขืนอำนาจของสังคม

งานวิจัยชิ้นนี้ ให้ผลสรุปต่างจากงานของบงกช เศวตามร์ (2533) ใช้แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) ในการศึกษาตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบน (Non-conventional) อันได้แก่ แม่ เมียน้อย หญิงขายบริการทางเพศและผู้หญิงแกร่ง ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยช่วงปี พ.ศ. 2528-ซึ่งพบว่าแม้จะเปลี่ยน “วิธีการเลือกประเภทของตัวละคร” แต่คลังความรู้ต่อเรื่องของเพศหญิงของสถาบันภาพยนตร์ไทยนั้นมีความเปลี่ยนแปลงน้อยมาก แต่งานชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่าผู้สร้างไม่ใช้เพียงเลือกประเภทของตัวละคร แต่เป็นการ “ประกอบสร้างตัวตนของตัวละครขัดขืนขึ้นมาใหม่” ผ่านการเรื่องในแบบภาพยนตร์

งานชิ้นนี้ขยายขอบเขตไปกว้างกว่างานของศิริมิตร ประพันธุ์ธุรกิจ (2551) ที่พบว่า การเข้ารหัสความเป็นดำเนินภายใต้องค์ประกอบของการเล่าเรื่อง ได้แก่ แก่นเรื่อง โครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก และเทคนิคภาพยนตร์ ผ่านจุดยืนของคนไทยส่วนกลางที่สร้างลาวให้กลายเป็นตัว

ตลก ล้าหลัง ด้อยพัฒนา ต้องพึ่งพิงทุนไทยทั้งทางด้านเศรษฐกิจและความรู้ และเป็นพลเมืองชายขอบของสังคมโลก ซึ่งความคิดดังกล่าวถูกนำมาผลิตและผลิตซ้ำเพื่อสร้างความชอบธรรมว่า “ไทยอยู่เหนือลาว” นั้น โดยงานวิจัยชิ้นนี้พบว่าไม่ใช่ความเป็นลาวเท่านั้นที่ถูกประกอบสร้างผ่านเครื่องมือการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ให้ด้อยกว่า แต่การประกอบสร้างความเป็นจริงให้ด้อยกว่าจากจุดยืนผู้สร้างชาวไทยส่วนกลางนั้น ครอบคลุมไปถึงผู้คนที่มีลักษณะชายขอบไปจากมาตรฐานของคนชั้นกลาง ทั้งหมดไม่ว่าจะเป็น ผู้หญิง (ที่มทีลักษณะเบี่ยงเบน) โสเภณี อันธพาล หรือ คนบ้า ซึ่งรวมไปถึงผู้คนจากประเทศเพื่อนบ้านทั้ง พม่า หรือชาวไทยภูเขา ด้วยการใช้อำนาจผ่านระบบสัญญะของภาพยนตร์ เข้าไปจัดการกับคนเหล่านั้นด้วยการประกอบสร้างบุคคลิกทางลบเพื่อสร้างความเป็นอื่น และทำการจำแนกแยกแยะ(exclude) สิ่งอันไม่พึงประสงค์ออกไป

2.4 การทำงานของอุดมการณ์ในการประกอบสร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์

งานวิจัยชิ้นนี้พบลักษณะการทำงานของเครือข่ายอุดมการณ์ที่ซุกซ่อนอยู่ที่บุคลิกของตัวละคร เพื่อสนับสนุนประเด็นในการต่อสู้ของผู้ขัดขืน โดย อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้น (Non – class Ideology = NCI) จะทำหน้าที่เป็นเสมือนลมที่พยุง อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรง (Class Ideology = CI) เสมอ ทั้งนี้เนื่องจากอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นโดยตรงนั้นเป็นสิ่งที่เข้ามาใหม่ในสังคมอยู่จึงจำเป็นต้องนำมาผนวกรวมกับอุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นที่มีความเก่าแก่ และได้ดำรงอยู่ในสังคมมานานกว่า เพื่อสร้างความชอบธรรม ทั้งนี้อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับชนชั้นที่จะถูกขับเน้นออกมาเพื่อพยุงอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชนชั้น ในแต่ละกลุ่มผู้ขัดขืนนั้น อาจมีการนำมาใช้ที่แตกต่างกัน เช่น หากเป็นชนชั้นล่าง อุดมการณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางชนชั้นที่ถูกนำมาพยุงความชอบธรรม ก็จะเป็นอุดมการณ์ความขยัน, ความมุงมั่นในวิชาชีพ, ความสมถะ และความกตัญญู หรือหากเป็นเพศที่สามก็จะเป็นอุดมการณ์ในเรื่องความมุ่งมั่นในวิชาชีพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ข้อเสนอแนะ

สื่อภาพยนตร์ในฐานะของแหล่งรวมเครื่อมือในการเล่าเรื่องจากศาสตร์หลากแขนง ที่มีคุณสมบัติอันทรงพลังในการติดตั้งชุดความคิด หรือกรอบวิธีคิด (set of ideas/ conceptual framework) เนื่องจากความเป็นสื่อที่ทำให้โลกสมมุติกับโลกจริงใกล้เคียงกันจนแทบจะไม่สามารถหาเส้นแบ่งได้ และผลจากงานวิจัยชิ้นนี้ก็ได้แสดงให้เห็นถึงมายาคติมีซุกซ่อนผ่านเครื่องมือของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ผู้วิจัยจึงขอเสนอข้อเสนอแนะในระดับนโยบายและระดับปฏิบัติ ดังนี้

3.1 ข้อเสนอแนะเชิงวิชาการ

(1) ในการศึกษาการประกอบสร้างความหมายของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมซึ่งมีหลายกลุ่มย่อย งานวิจัยชิ้นนี้ได้เผยให้เห็นร่องรอยบางอย่างว่าภาพยนตร์ในแต่ละกลุ่มอาจมีรูปแบบของการประกอบสร้างความหมายส่วนหนึ่งเป็นลักษณะเฉพาะ เช่น ถ้าเป็นเรื่องของผู้คนเชื้อชาติประเทศเพื่อนบ้านแล้ว ผู้สร้าง ชนชั้นกลาง ไทย วิธีการประกอบสร้างความหมายโดยใช้อารมณ์ขัน ผ่านบุคลิกของตัวละคร เพื่อกดทับอัตลักษณ์ของเพื่อนบ้าน พร้อมกับการสร้างรูปแบบความมสัมพันธ์ให้ไทยเป็นมิตรผู้อุปถัมภ์ในด้านทรัพยากรต่างๆ และการจบที่มีลักษณะจำแนกแนกแยะออกไป (exclude) แต่หากเป็นเรื่องของผู้หญิงที่ประพฤตินอกจารีตของสังคม การประกอบสร้างความหมายผ่านระบบสัญญะในภาพยนตร์นั้น ผู้สร้าง ชนชั้นกลาง จะใช้วิธีวางตอนจบและโครงเรื่องเน้นไปที่การลงโทษ และการจำแนกแยกแยะ ลักษณะที่เบี่ยงเบนนั้นออกไป อาจด้วยวิธีการเชิงลบแบบ ให้ตาย เผชิญโชคร้าย หรือถ้าเป็นวิธีที่ประนีประนอมลงมาก็ให้กลับใจ เป็นต้น เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้ทำกระจายกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมกลุ่มต่างๆ ภาพยนตร์ที่ใช้วิเคราะห์ในแต่ละกลุ่มอาจจะมีข้อสนับสนุนยังไม่เพียงพอที่จะสรุปได้อย่างแน่ชัด การศึกษากลุ่มเฉพาะใดหนึ่งเพื่อให้ภาพที่ชัดเจนน่าจะทำให้ได้เห็นกลวิธีในการประกอบสร้างความหมายของผู้สร้างที่มีต่อกลุ่มผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมแต่ละกลุ่มให้ได้ภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น การศึกษาเจาะไปที่กลุ่มเพศที่สาม กลุ่มโสเภณี กลุ่มคนต่างเชื้อชาติ ศาสนาฯลฯ

(2) เนื่องจากงานศึกษาชิ้นนี้ทำการศึกษาเฉพาะตัวบท (Text) ซึ่งอาจให้อำนาจต่อตัวบท และผู้วิจัยในการตีความสรุป จนเสมือนไม่เห็นอำนาจของผู้รับสารที่สามารถปฏิเสธต่อความหมายที่ถูกสร้างขึ้นได้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าในงานวิจัยในอนาคตควรทำการศึกษาในส่วนของผู้รับ

สารที่จุดยืนในโลกจริงมีลักษณะใกล้เคียงกับโลกภาพยนตร์ด้วยว่า ในฐานะที่พวกเขาเป็นผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม เมื่อเขาได้รับสารที่ถูกสร้างเพื่อประกอบสร้างความหมายของกลุ่มตนจากจุดยืน มุมมองของผู้สร้างชนชั้นกลางแล้ว พวกเขามีลักษณะในการถอดรหัสนั้นเช่นไร จะถอดรหัสแบบยอมรับ (preferred reading), ต่อรอง (negotiated reading), ต่อต้าน (oppositional reading) หรือก้ำกึ่ง (in-between) เช่น การจับคู่ระหว่างภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่ 3 กับผู้รับสารเพศที่ 3 ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าในการคัดเลือกภาพยนตร์ที่จะนำไปศึกษานั้นก็ควรเลือกให้มีการกระจายกันระหว่างภาพยนตร์ที่ถูกจัดอยู่ในมุมมองอุดมการณ์หลัก และมุมมองอุดมการณ์ขัดขืน เปรียบเทียบกัน ซึ่งจะทำให้เห็นกระบวนการในการครอบงำ และต่อสู้ทางความหมายผ่านสัญญะภาพยนตร์ที่ให้ภาพได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

(3) จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ ผู้วิจัยพบว่า เครื่องมือในการเล่าเรื่องอย่าง “เพลง” เป็นเครื่องมือสำคัญที่ผู้สร้างใช้ถ่ายทอดความคิด ซึ่งมีลักษณะแฝงเร้นอุดมการณ์บางอย่าง โดยที่ผู้ชมไม่ทันได้รู้สึกตัว แต่มักถูกละเลยในการศึกษาเรื่องเล่าในภาพยนตร์ จึงควรมีการศึกษาวิจัยในหัวข้อดังกล่าวต่อไป

3.2 **ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย**

ข้อเสนอแนะต่อหน่วยงานของรัฐในการสนับสนุนทุนภาพยนตร์/ องค์กรต่างๆ ควรให้ความสนใจในการสนับสนุนทุนในการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเสริมสร้างความสัมพันธ์อันเท่าเทียมกันต่อบุคคลหรือกลุ่มคนที่มีอัตลักษณ์อันแตกต่างไม่ว่าจะเป็นความต่างจากเรื่องเชื้อชาติ ศาสนา วิถีเพศ อาชีพ วิถีชีวิต ฯลฯ แต่ถูกประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้ด้อยกว่า เพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่เท่าเทียมกัน เพื่อติดตั้งกรอบแนวคิดในการเรียรู้ที่จอร่วมกันภายใต้สังคมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม

3.3 **ข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติ**

ข้อเสนอนี้สำหรับผู้สร้างภาพยนตร์ในทั้งในทุกภาคส่วน เพื่อให้พึงระวังที่จะไม่ผลิตซ้ำความสัมพันธ์ที่มีลักษณะกดทับ ไม่เท่าเทียม และกลวิธีเพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่เท่าเทียมกันให้แก่กลุ่มคนที่ถูกประกอบสร้างจากสังคมให้ยืนอยู่ชายขอบ ไม่ว่าจะเป็นคนต่างเชื้อชาติ ศาสนา คนจน เพศที่สาม โสเภณี ผู้หญิง ฯลฯ โดยเป็นข้อเสนอแนะในเชิงกลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่า

(1) สิ่งที่ควรหลีกเลี่ยงในการสื่อสารผ่านสื่อภาพยนตร์เพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่เท่าเทียม

(1.1) ในองค์ประกอบตัวละคร - ไม่ควรประกอบสร้างบุคลิกของตัวละครซึ่งถูกประกอบสร้างให้อยู่ชายขอบ ให้มีลักษณะดังต่อไปนี้ มีมลทิน (Stigmatize), มีพฤติกรรมแบบฝ่าฝืนข้อห้ามที่ร้ายแรงของสังคม (Taboo), ด้อยล้าหลัง ไม่ศิวิไลซ์ โง่ โดยใช้การสร้างอารมณ์ขันเป็นเครื่องมือ, อ่อนแอ เป็นผู้ที่ถูกกระทำอยู่ตลอดเวลา

(1.2) ในองค์ประกอบโครงเรื่องและตอนจบ - หลีกเลี่ยงโครงเรื่องและตอนจบที่มีลักษณะลงโทษ เนื่องจากเป็นการกดทับต่อตัวตนอัตลักษณ์นั้นๆ และในภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับคนที่ต่างเชื้อชาติ อย่างประเทศเพื่อนบ้าน หรือ ต่างศาสนา ที่ต้องมาอยู่ร่วมกันในสังคม ควรหลีกเลี่ยงการจบแบบจำแนกแยกแยะ (exclusion) ออกไปไม่ว่าเป็นเชิงลบ หรือเชิงบวก (ให้ออกนอกประเทศ) เพราะความเป็นจริง คือ เราต้องอยู่ร่วมกันภายใต้สังคมเดียวกัน การจบแบบปฏิเสธที่จะอยู่ร่วมกันด้วย แม้จะมาในรูปของการให้รางวัล ย่อมไม่สามารถช่วยได้ในการติดตั้งกรอบวิธีคิดที่จะอยู่ร่วมกันอย่างสันติ

(2) กลวิธีในการใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อสร้างความสัมพันธ์อันเท่าเทียม

(2.1) ถอด ทำลาย ภาพเหมารวม (De – Stereotype) ที่เป็นไปในเชิงลบออกเสีย ซึ่งอาจแสดงผ่าน ร่างกาย บุคคลิก เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย นิสัย พฤติกรรม สมญานาม สถานที่อยู่ของตัวละคร, รื้อชุดความคิดบางอย่างออก (De – construct)เช่น ขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมในต่างประเทศที่มีการให้ความหมายใหม่ต่อผิวสีว่า “Black is Beautiful”

(2.2) รื้อความหมายในเชิงลบออก และใส่ความหมายใหม่ในเชิงบวกไป (Transcoding) แต่ทั้งนี้ไม่จำเป็นถึงขั้นต้องกลับภาพเหมารวม แบบผู้ร้ายกลายเป็นวีนบุรุษ อย่างที่ฮออลล์เคยตั้งข้อสังเกตไว้ถึงการสร้างภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษที่ 1950 ที่สร้างพระเอก ผิวสีให้เป็นวีรบุษ (ราวกับเป็นการแก้แค้น ที่มีต่อเรื่องเล่าของคนผิวสีที่ปรากฏก่อนหน้านี้)

เพราะสุดท้ายก็ไม่สามารถหลุดไปจากการเล่าเรื่องที่สร้างให้ความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติเป็นคู่ที่ขัดแย้งกันได้ และ อาจทำให้มีปัญหาอื่นๆ ตามมา ดังเช่น นักเคลื่อนไหวสิทธิสตรีผิวสีได้แสดงความเห็นไว้ว่า ภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษที่ 1960 ที่ต่อต้านอำนาจของผู้ชายผิวขาวเป็นใหญ่นั้นได้นำพารับเอาแนวความคิดแบบชายผิวสีเป็นใหญ่ (black male macho style) มามากเกินไป และยังนำพามาสู่การใช้ความรุนแรงทางเพศของผู้ชาย ต่อ ผู้หญิงผิวสี ดังนี้วิธีการที่เหมาะสมจึงควรเป็นการเพิ่มภาพบวกเข้าไป โดยที่ภาพลบก็ยังอาจจะยังคงอยู่ วิธีการดังกล่าวนี้ เป็นการขยายระดับของภาพตัวแทนให้มีความหลากหลาย และมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นการท้าทายการลดทอน (reductionism) ภาพเหมารวม (stereotype) ได้สร้างไว้

(2.3) สร้างรูปแบบความสัมพันธ์ที่เท่าเทียมกัน ให้แก่ความสัมพันธ์แบบเดิมๆ ที่อาจเป็นไปในลกษณะที่เป็นศัตรู หรือไม่เท่าเทียมกัน โดยการเล่าว่าใครอยู่เหนือใคร ใครอุปถัมภ์ใคร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ. **จิตสำนึกของชาวนา: ทฤษฎีและแนวการวิเคราะห์แบบเศรษฐศาสตร์การเมือง**. กรุงเทพ: เจ้าพระยาการพิมพ์, 2527.

กาญจนา แก้วเทพและคนอื่นๆ. **มองสื่อใหม่ มองสังคมใหม่**. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์, 2543.

กาญจนา แก้วเทพ. **ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา**. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์ , 2544.

กาญจนา แก้วเทพ. **เอกสารการสอนชุดวิชา "การสร้างสารในงานนิเทศศาสตร์" หน่วยที่ 1-7**. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช, 2549.

กาญจนา แก้วเทพ. อุดมการณ์แนวคิดและการวิเคราะห์. ใน **มรรควิธี เศรษฐศาสตร์การเมือง**, หน้า 57-126. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. **สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

กาญจนา แก้วเทพ. **อุดมการณ์แนวคิดและแนววิเคราะห์**. 1983. (อัดสำเนา)

กำจร หลุยยะพงศ์. **หนังอุษาคเนย์: การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547.

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. **ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547): กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหยังยุคหลังสมัยใหม่**. รายงานวิจัย สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2551.

เกศินี จุฑาวิจิตร. **ภาพสะท้อนสังคมและโลกทัศน์นักเขียนจากเรื่องสั้นยุควิกฤติเศรษฐกิจ**. นครปฐม: เพชรเกษมพริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2550.

เกษียร เตชะพีระ. การเมืองไทย 14 – 6 ตุลา: สองชาตินิยมชนกัน. **มติชนสุดสัปดาห์** (28 ตุลาคม – 3 พฤศจิกายน 2545): 43.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. **รายงานการเสริมหลักสูตรเรื่องบทบาทการบันทึกสังคมของภาพยนตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: โครงการวิจัยเสริมหลักสูตร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2535.

จิรัฏฐ์ เผ่าจิระศิลป์ชัย. **การนำเสนอภาพก่อการร้ายและตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิมในภาพยนตร์อเมริกัน ช่วงปี 1994 – 1998**. วิทยานิพนธ์ปริญญาหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

จุรี วิจิตรวาทการ. ภาพยนตร์ไทยและสังคมไทย. **วารสารธรรมศาสตร์** 13: 3 (กันยายน 2527): 54-66.

ใจ อึ๊งภากรณ์ และคนอื่นๆ. **ขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมในไทย**. กรุงเทพฯ: ประชาธิปไตยแรงงาน, 2549.

ฉลองทิพย์ ทิพยพิมาน. **วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. **วัฒนธรรมไทยกับขบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม**. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, นพพร ประชากุล และอุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์. **การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่องในสื่อมวลชน ใน จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน: ศาสตร์แห่งศิลป์แห่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ มิสิควิดีโอ ข่าว และโฆษณา**. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2542.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. **ขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมรูปแบบใหม่**. กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2545.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. **ภาษากับการเมือง/ ความเป็นการเมือง**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2551.

ธีระยุทธ ลาตีฟี. **การสะท้อนภาพของเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับชาวมุสลิม ในหนังสือพิมพ์ไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาสารสนเทศ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

นพพร ประชากุล. สัญศาสตร์โครงสร้างกับการวิจักษ์ภาพยนตร์. ใน **แล่เนื้อเถือหนัง**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2542.

นันทกา สุธรรมประเสริฐ. **ความเป็นแม่บ้านและการบริโภคข่าวแนวเล่าข่าวสาร**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสารสนเทศ, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

นิติพัฒน์ วิจิตรภาพ. **การสร้างความหมายในการจัดฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์ไทย เรื่อง "สี่แผ่นดิน"**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **โขน, คาราบาว, น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง, ภาษา และนานามหรสพ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชนชน, 2539.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ว่าด้วยการเมืองของประวัติศาสตร์และความทรงจำ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชนชน, 2545.

บงกช เศวตามร์. **การสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย กรณีตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนปี พ.ศ. 2528-2530**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

เบเนดิก แอนเดอร์สัน, "บ้านเมืองของเราลงแดง: แง่มุมทางสังคมและวัฒนธรรมของรัฐประหาร 6 ตุลาคม" ใน **จาก 14 ถึง 6 ตุลา**, ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, บรรณาธิการ. (กรุงเทพมหานคร: , มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2551), หน้า 135-136.

พนิดา หันสวาสดิ์. **รายงานการวิจัยเรื่อง ผู้หญิงในภาพยนตร์: กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย**. เชียงใหม่: ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544.

พรรณราย โอสถาภิรัตน์. **นางนาก: การต่อรองทางความหมายในภาพยนตร์ยอดนิยม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชามนุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

เพ็ญสิริ เศวตวิหารี. **อิทธิพลของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ ระหว่างปี พ.ศ. 2538 – 2540**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย: การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491 – 2500**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2549.

มาโนช ชุ่มเมืองปัก. **การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ตลกไทยยอดนิยมชุด "บุญชู" กับการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

รัตนา จักกะพาก. **รายงานการวิจัยเรื่องจินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

รัตนา โตสกุล. **มโนทัศน์เรื่องอำนาจ**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2548.

รัตนา ศรีชนะชัยโชค. **รายงานผลการวิจัยการศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2519 – 2537**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ลำเนา เอี่ยมสะอาด. **การวิเคราะห์อุดมการณ์ในเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อค**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ลิวอิส เอ. โคเซอร์ แปลโดย นฤมล อิทธิจีระจรัส. **แนวความคิดทฤษฎีทางสังคมวิทยาตอนเอมิล เดอร์ไคม์**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2535.

วิภาภรณ์ กอจรัญจิตต์. **การวิเคราะห์ภาพเสนอ "ความขาว" ในโฆษณาโทรทัศน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. **ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น: การศึกษาคติชนวิทยาในบริบททางสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2537.

ศิริชัย ศิริกายะ. **หนังไทย**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

ศิริพร ไฝศิริ. **การสร้างสรรค์ในการผลิตซ้ำภาพยนตร์ไทยจากตำนาน "แม่นาคพระโขนง"**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศาศตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ศิริมิตร ประพันธ์ธุรกิจ. **ความสัมพันธ์ไทย-ลาวในสื่อบันเทิงไทย: ศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นลาวจากภาพยนตร์เรื่อง "หมากเตะโลกตะลึง"**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชารัฐศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2551.

สมชาย ศรีรักษ์. **ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510 – 2525**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

สุภา จิตติวสุรัตน์. **การสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ความเป็นจริงในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สุวิทย์ ธีรศาศวัต. กบฏผู้มีบุญอีสานกับจดหมาลูกโซ่ฉบับแรกของไทย. ใน **ศิลปวัฒนธรรม** 28, 1 (พฤศจิกายน 2549): 82-95.

สุวิมล วงศ์รัก. **อัตลักษณ์ และการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย-เอเชีย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

อนุสรณ์ ศรีแก้ว. **ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ. ชาตรีเฉลิม ยุคล**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

อัญชลี ชัยวราพร. หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม ใน **สารคดี** 150, 13 (สิงหาคม 2540): เลขหน้า 125-129.

เฮียนจอง ยูน. **ภาพยนตร์ไทยวิพากษ์สังคมในทศวรรษที่ 1970 ที่เกี่ยวกับปัญหาสังคมอันเนื่องมาจากการย้ายถิ่น**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาไทยศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ภาษาอังกฤษ

Althusser, L. **Essay of Ideology**. New York: Berg: Verso, 1993.

Barthes, R. **Element of Semiology**. Translated from the French by Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.1980.

Ben-Shaul, N. **Film: The Key Concepts**. New York: Berg, 2007.

Berger, A. A. **Media Analysis Techniques.** California: Sage, 1991.

Berger, A. A. **Narratives in popular culture, media, and everyday life.** California: Sage, 1997.

Berger, L. P., and Luckman, T. **The Social Construction of Reality**. Middlesex: Penguin, 1966.

Boggs, J. M. **The art of watching films.** California: The Benjamin cumming, 1978.

Boggs, J. M. and Petrie, D. W. **The art of watching films.** (sixth edition). New York: McGraw-Hill Companies, 2003.

Brown, M. E. **Soap Opera and Women's Talk: The Pleasure of Resistance.** California: Sage, 1994.

Giannetti, L. **Understanding Movies**. New Jersy : Prentice – Hill, 1988.

Hall, S. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage, 1997.

Hartley, J. **Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts**, London: Routledge. 2002.

Hayward, S. **Cinema Studies: The Key Concepts**, London : Routledge. 2009.

Hurtik, E. and Yarber, R. **An Introduction to Shot Story and Criticism**. Lexington, Massashusetts: Xerox College, 1971.

Lesage, J. S/Z and Rules of the Game. in Simpson, P. et al (eds) **Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies**, New York: Routledge, 2004.

Levi – Strauss, C. "The Structural Study of Myth" In **Journal of American Folklore** 78 (October 1955): 432-444.

Lothe, J. **Narrative in Fiction and Film**. New York: Oxford University Press, 2000.

Mehring, M. **The screenplay: a blend of film firm and concert**. (first edition). Boston: Focal Press, 1990.

Muller, G. H. and Williams, J. A. **Introduction to Literature**. New York: McGraw-Hill, 1985.

Perrine, L. **Literature: Structure Sound and Sense**. New York: Hartcourt Brace Javanorich, 1978.

Saussure, F D. **Course in General Linguistics**. Charles Bally and Albert Sechehaye (eds). in Collaboration with Albert Riedlinger. Translated, with an Introduction and notes by Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1996.

Sillar, M. O. **Message meanings and culture Approaches to Communication criticism.** (first edition). New york : Harper Collins, 1991.

Swain, D. V. **Film Scriptwriting**. Oxford : Focal Press, 1982.

Todorov, T. **The Poetics of Prose**. Oxford : Blackwell, 1977.

Wright, W. The structure of myth (extract), Myth as a narrative of social action (and) Individuals and values: the classical plot. in Simpson, P., et al (eds) **Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies**, New York: Routledge, 2004.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวขจิตขวัญ กิจวิสาละ เกิดวันที่ 8 พฤษภาคม 2518 จังหวัดกรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย จากคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในปีการศึกษา 2539 และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีการศึกษา 2546

ขณะศึกษาต่อนิเทศศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้ไปนำเสนอผลงานวิจัยเรื่อง Meaning of Counter-Social Power through Narrative Form of Thai Films during 1970 – 2007 ใน International Seminar ภายใต้หัวข้อ “ Human Migration and 21 Century Globalization” ณ มหาวิทยาลัย ริวกิว โอกินาวา ประเทศญี่ปุ่น ระหว่างวันที่ 23-24 กุมภาพันธ์ 2553

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำ คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย