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, ทองพูนโคกโพราษฎรเต็มขั้น, 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 ไปจนจบเรื่องและเปิดด้วยประเด็นปัญหาอันเผยให้เห็นปมขัดแย้งในฉากเปิดเรื่อง แล้วย้อนกลับมาสู่ที่มาของปมขัดแย้งนั้น (ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง "เขาชื่อกานต์" ที่ภาพยนตร์เปิดฉากด้วยความตายของหมอกานต์ ก่อนที่จะย้อนกลับมาเล่าเรื่องอันเป็นต้นเหตุของเรื่องราวเรียงลำดับเวลาตามปกติ) และเมื่อเข้ามาสู่ช่วงพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) ท่านมุ้ยจะใช้กลวิธีการเล่าเรื่องที่เพิ่มความรุนแรงของปัญหาในตัวละครจนสู่ภาวะวิกฤติ (climax) โดยบางครั้งผู้ชมจะถูกจับให้เข้าไปร่วมชะตากรรมกับตัวละครโดยไม่รู้ตัวได้อย่างแยบยล โดยใช้กลวิธีในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการใช้เทคนิคทางด้านภาพและเสียงเพื่อเร้าอารมณ์ การวางมุมมองของเรื่องให้เป็นการมองจากสายตาของตัวละครเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร

ซึ่งในส่วนของโครงเรื่องนี้ รัตนา จักกะพาก ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ในงานวิจัยได้อย่างน่าสนใจในสองประการ ประการแรก วิธีการเล่าเรื่องที่ให้คำตอบอย่างกระจ่างชัดในตอนจบหรือจบเรื่องราวแบบให้เข้าสู่ภาวะคลี่คลายที่ท่านมุ้ยนำมาใช้นี้เป็นวิธีการเล่าเรื่องที่คนไทยมักคล้อย

ตาม จะได้ไม่รู้สึกถึงความคับข้องใจในตัวสาร เพราะในขณะที่ผู้ชมภาพยนตร์ ผู้ชมจะเอาใจช่วยตัวละครให้พ้นภาวะที่ผู้ชมต้องการให้หลุดพ้น ซึ่งท่านมุ้ยจะมีแนวทางในการคลี่คลายปมปัญหาให้ตัวละคร ได้อย่างสอดคล้องกับภาวะอารมณ์ของผู้ชมได้อย่างมีศิลปะ และเรื่องจะถูกดำเนินไปสิ้นสุดอย่างสมบูรณ์

และประการที่สอง ท่านมุ้ยมีกลวิธีในการเล่าเรื่องปลีกย่อย ที่ทำให้คนในสังคมส่วนใหญ่มาสนใจในเรื่องที่ตัวเองมองข้ามไป ด้วยการหยิบยกประเด็นที่ผู้คนมองข้ามมานำเสนอ ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง 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 ขยายออกมองในแวดงวงสื่อมวลชนหรือในกลุ่มผู้รับสาร ก็จะเห็นได้ว่ามีการขนานนาม จัดกลุ่มภาพยนตร์ประเภทสะท้อนภาพสังคม (อัญชลี ชัยวราพร,2540: 125-129) พร้อมระบุรายชื่อผู้กำกับภาพยนตร์และภาพยนตร์ที่ถูกจัดประเภทให้อยู่ในกลุ่มดังกล่าว และยกย่องผู้กำกับในกลุ่มภาพยนตร์ประเภทนี้อย่างหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมยุคล

1.1.2 กระบวนทัศน์ประกอบสร้างความจริง (constructionist approach)

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 ให้สามีเป็นผู้นำและประพฤติตนเป็นข้างเท้าหลังที่ดี 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 จะมีลักษณะการถอดรหัสที่กำกึ่ง (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

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย
วันที่ 18 มิ.ย. 2555
เลขทะเบียน 246951
เลขเรียกหนังสือ

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 กรัมซี (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

ทั้งนี้ในการใช้กลไกของรัฐทั้งสองชนิดนี้กรัมซีมองว่ากลไกการใช้ความรุนแรงและกลไกการครอบงำอุดมการณ์เป็นสองสิ่งที่ไม่สามารถแยกขาดออกจากกันอย่างสิ้นเชิง 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 ระดับแรก 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

ระดับที่สอง 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 เกิดผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ซึ่งเสนอเนื้อหาภาพยนตร์แหวกออกไปจากจารีตเดิมอย่างเปิดโปสเตอร์ 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 แยบยลและขยายตัวไปอย่างกว้างขวาง 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 อันหมายถึง นายทุนหรือเจ้าของกิจการต่างๆ 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)