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 การระบุผู้เล่าเรื่องอย่างชัดเจน

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 กับตัวละครที่ขัดขืน/ต่อสู้อำนาจของสังคม

1.1.2 การระบุด้วยอุดมการณ์

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 รีเทรินส์ (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)

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

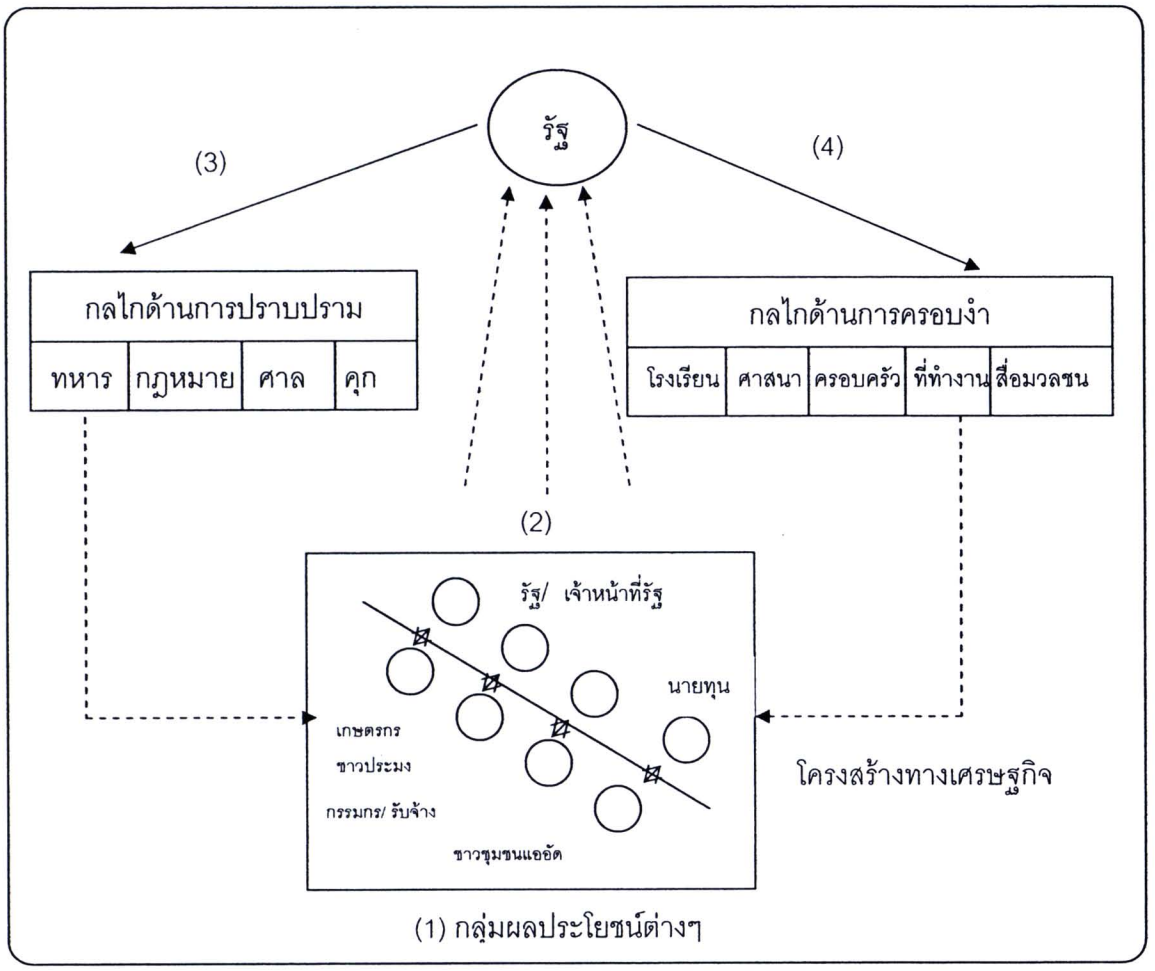
1) <u>การเคลื่อนย้ายของประเด็นในการต่อสู้จากประเด็นเชิงการเมือง เศรษฐกิจ มาสู่ประเด็นเชิงอัตลักษณ์</u> การลดลงจนหายไปของภาพยนตร์ที่มีประเด็นการต่อสู้เชิงการเมืองเศรษฐกิจนี้สวนทางกับสภาพความเป็นจริงในสังคมปัจจุบันที่ปัญหาการช่วงชิงทรัพยากรทางการผลิตอย่างที่ดินและน้ำเพิ่มความรุนแรงมากยิ่งขึ้น พร้อมๆ กับช่องที่ถ่างกว้างระหว่างคนรวยกับคนจน 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



ภาพที่ 4-1: การจำลองภาพคู่ขัดแย้งในภาพยนตร์ตามกรอบการวิเคราะห์โครงสร้างและกลไกของสังคมอย่างมีพลวัตร

เมื่อนำคู่ขัดแย้งมาวิเคราะห์ในแบบ paradigmatic code โดยใช้แนวคิดของกรัมชี (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

กลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่าตามแนวคิดเรื่องปฏิบัติการณ์ทางอุดมการณ์ซึ่งทำงานแทรกซึมผ่านองค์ประกอบในการเล่าเรื่องนั้นมีรายละเอียดในแต่ละกลวิธี 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 กลวิธีผสมกันระหว่างความจริงกับความลวงผ่านเครื่องมือในการเล่าเรื่อง

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

ตารางที่ 4-6: กลวิธีในการประกอบสร้างเรื่องเล่าตามทฤษฎีอุดมการณ์ด้วยการผสมความจริงกับความลวงจำแนกตามมุมมอง

มุมมอง	การผสมความจริงกับจินตนาการ (57 เรื่อง)*									
	กลุ่มที่ใช้มาก		กลุ่มที่ใช้ปานกลาง		กลุ่มที่ใช้น้อย					
	บรรยากาศของโลกจริง	การระบุสถานที่ในโลกจริง	อ้างถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง	ก่อนและหลังจบขึ้นข้อความเพื่อเชื่อมโยงกับโลกจริง	สร้างจากเรื่องจริง	นำบุคคลในโลกจริงมาสวมบทบาทเป็นตัวเองหรือใกล้เคียง	ใช้นักแสดงคล้ายผู้เป็นเจ้าของเรื่อง	การแทรกภาพเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์	อ้างถึงบุคคลที่มีตัวตนจริง	การใช้เพลงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ช่วงต่างๆ
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 กลุ่มที่พบมากอย่างบรรยากาศของโลกจริงนั้น 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) ที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ที่แปลกแยกระหว่างตัวละครแววววลี 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 ตำรวจซึ่งเป็นลิ่วล้อของนายทุนได้วางแผนส่งซายฉกรรจ์อีกกลุ่มบุกเข้ามาตรงเวทีการชุมนุม เพื่อให้เกิดการปะทะกันระหว่างทั้ง 2 กลุ่ม แล้วทันใดนั้นตำรวจจำนวนมากก็เข้ามาสลายการชุมนุมด้วยแก๊สน้ำตา ครูสมศรีและชาวบ้านถูกตำรวจจับ ตำรวจพยายามกล่าวหาครูสมศรีว่าเป็นคอมมิวนิสต์ ถึงตอนนี้ชาวบ้านที่ร่วมกันต่อสู้กับครูสมศรีเริ่มออกอาการ ไม่อยากโดนข้อกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ด้วยก็รำพึงว่าบางทีครูสมศรีก็พูดแรงเกินไป ซึ่งทำให้ครูสมศรีเสียใจ, หรือใน "ประชาชนนอก" ฉลาด บัณฑิต ลูกชาวบ้านที่เลือกที่จะกลับไปเป็นชาวนาที่บ้านเกิด มากกว่าที่จะรับราชการ และเป็นตัวตั้งตัวตีร่วมกับกำนันและพระ พัฒนาชาวบ้านให้พึงตนเอง 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 ในฐานะของสัญญะที่บอกความนัยว่าเป็นผู้ที่ไม่ยอมจำนนต่อความอยุติธรรม 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 และในงานเลี้ยง นายบุญชู 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"

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)

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

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 ข้างต้นผู้วิจัยเห็นว่าสะท้อนถึงวิธีการในการเข้าไปจัดการกับผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์ของมุมมองอุดมการณ์หลัก 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) เป็นลมใต้ปีกสนับสนุนความชอบธรรมของชนชั้นตัวเองไว้ ในฐานะที่ตนเองเป็นผู้มีอำนาจในการกำหนดเรื่องเล่า 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 คนได้เรียนหนังสือ ตัดสินใจร่วมงานกับกองทัพมดเพื่อขนข้าวไปขาย 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 ขัดแย้งกันในแง่การเมืองเศรษฐกิจ 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 ตัวละครที่เป็นนางพยาบาลที่มีความสัมพันธ์ทางเพศกับคนที่เป็นอัมพาตก็เฉลยต่อมาว่าคนไข้นั้นคือน้องชายของคู่หมั้นที่ร่ำรวยซึ่งเป็นผู้อุปการะโรงพยาบาล 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 จนผู้ร้ายตามตัวเธอไว้ได้ทันขณะที่ในคืนบาปพรหมพิราม "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" ให้ชาวเขาไม่สามรถรวมตัวกันได้ 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) ซึ่งในที่นี้ถูกนำมาใช้เพื่อสนับสนุนอุดมการณ์ครอบงำ

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

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	เกินความคาดหวัง	ไม่ชนะแต่มีเกียรติ	ชนะ (อุดมการณ์หลัก)	ไม่ได้รับการลงโทษ แม้จะสู้ด้วยวิธีรุนแรง	ตายแต่ได้รับความเป็นธรรมในที่สุด	มีคนเห็นความ อยุติธรรม	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: การสร้างพื้นที่ในตัวบทภาพยนตร์ให้แลดู "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 ด้อย 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 และภาพยังมีบทบาทหลักในปฏิบัติการทางอุดมการณ์ในการสร้างพื้นที่ที่ผสมความจริงกับความลวงทว่าในที่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าภาพยังมีบทบาทที่สำคัญ ซึ่งปรากฏเฉพาะในภาพยนตร์ครอบงำ นั่นคือบทบาทในการลงโทษ

7.1 กลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์ครอบงำ : การลงโทษผ่านภาพ

ภาพและการตัดต่อนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในภาพยนตร์ทุกเรื่องในงานวิจัยชิ้นนี้เมื่อผู้วิจัยทำการวิเคราะห์การประกอบสร้างภาพที่ส่งผลต่อการต่อสู้ 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 ซึ่งในที่นี้ภาพยนตร์ทำหน้าที่หลักคือการเป็นกลไกในการครอบงำทางอุดมการณ์ควบคู่ไปกับกระบวนการใช้ความรุนแรงซึ่งอยู่อีกด้านบนเหรียญเดียวกัน ผ่านภาพที่มีสื่อความหมายถึงการลงโทษผู้ที่ขัดขืน/ 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 ซึ่งลักษณพูดดังกล่าวที่พบในภาพยนตร์มีความสอดคล้องกับแนวคิดของออง ซาร์ต ในเรื่องลักษณะถ้อยคำที่มีอุดมการณ์นั้นจะต้องมีลักษณะที่สมเหตุผล (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 ความมั่งคั่งให้โรงงานแห่งนี้ แต่ขอถามโรงงานนี้ได้ให้อะไร แก่พวกเราบ้าง...จำได้ไหมคะป้าจันเทพธิดาโรงงานของเรา ป้าจันทำงานให้โรงงานแห่งนี้มา 20 ปี แก่ป่วยเป็นวัณโรค นอกจากไม่มีการส่งตัวไปรักษาแล้ว ยังถูกไล่ให้ไปอยู่ภายนอกโรงงานเพื่อไม่ให้คนงานติดวัณโรคจากแก...ก่อนตาย ป้าจันของเรา เพิ่งเข้าใจตำแหน่งเทพธิดาที่แกได้ก็คือรางวัลความเป็นทาสรับใช้ แบบอย่างของความเป็นทาสที่นายจ้างทุกคนต้องการให้พวกเราเอาตาม"

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