# บทที่ 2

# แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง "เพศสภาพและเพศวิถีชายรักชายในภาพยนตร์ไทย" ได้ใช้แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

2.1 แนวคิดเรื่องเพศสภาพ (Gender)

2.2 แนวคิดเรื่องเพศวิถี (Sexuality)

2.3 แนวคิดเรื่องชายรักชาย (Homosexuality)

2.4 ทฤษฎีสัญญวิทยา (Semiotics)

2.5 แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Film Narratology)

2.6 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality)

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Related Research)

2.8 กรอบแนวคิดการวิจัย (Conceptual Framework)

## 2.1 แนวคิดเรื่องเพศสภาพ (Gender)

เจริญวิทย์ ฐิติวรารักษ์ (2544) ได้อธิบายว่า เพศสภาพ (Gender) ในทางสังคมวิทยานั้น มิได้หมายความถึงเรื่องเพศที่ถูกกำหนดโดยสภาพทางกายภาพเท่านั้น (มีรูปร่างหน้าตา อวัยวะเพศเป็นแบบใด) หากแต่หมายถึง บทบาท หน้าที่ และสิทธิของคนแต่ละเพศที่ถูกกำหนดโดยเงื่อนไขของแต่ละสังคมในแต่ละยุคสมัย

เพศสภาพ (Gender) มีความหมายครอบคลุมถึง เรื่องของความเป็นผู้หญิงและผู้ชายที่ไม่ได้ถูกกำหนดโดยระบบทางสรีระหรือชีววิทยา แต่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางวัฒนธรรม สังคม และอื่นๆ ทำให้สังคมเกิดความคาดหวังต่อความเป็นหญิงและชายในแง่มุมเฉพาะต่างๆและมีส่วนกำหนดความเชื่อ (Belief) ทัศนคติ (Attitude) มายาคติ (Myth) รวมทั้งประเพณีปฏิบัติต่างๆที่ถูกทำให้กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคม (Social Norms) ในเรื่องของความเป็นหญิงชาย

วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย (2546) ได้ให้ความหมายของ เพศสภาพ (Gender) ว่า เรื่องของความเป็นผู้หญิงและผู้ชายที่ไม่ได้ถูกกำหนดโดยระบบทางสรีระหรือชีววิทยา แต่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางวัฒนธรรม สังคม และอื่นๆ ทำให้สังคมเกิดความคาดหวังต่อความเป็นหญิงและชายในแง่มุมเฉพาะต่างๆ

ปัจจัยทางวัฒนธรรมและสังคมยังมีส่วนกำหนดความเชื่อ (Belief) ทัศนคติ (Attitude) มายาคติ (Myth) รวมทั้งประเพณีปฏิบัติต่างๆที่ถูกทำให้กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคม (Social Norms) ในเรื่องของความเป็นหญิงและชาย เช่น ค่านิยมเรื่องการรักนวลสงวนตัวของผู้หญิง ทัศนคติที่ยอมรับในความเหนือของผู้ชาย มายาคติที่เชื่อว่าสรีระของผู้หญิงเป็นตัวกำหนดด้อยกว่าของผู้หญิง เป็นต้น

สุชาดา ทวีสิทธิ์ (2545) กล่าวว่า ลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างกันระหว่างหญิงและชายเป็นสาเหตุทำให้พฤติกรรมของหญิงและพฤติกรรมของชายไม่เหมือนกันนั้นเป็นความเข้าใจที่ไม่ถูกต้อง และต้องการเรียกร้องกับสังคมว่า พฤติกรรมของผู้หญิงและผู้ชายไม่ได้ขึ้นอยู่กับภาวะร่างกายที่ธรรมชาติสร้าง แต่เป็นเรื่องที่มนุษย์เสกสรรปั้นแต่งกันขึ้นมา

การประชุมเชิงปฏิบัติการของกองทุนประชากรสหประชาชาติเรื่อง Gender,Population and Development ในปี ค.ศ.1996 (The Population Council, 1996) ได้จำแนกให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนสำหรับความหมายของคำว่า “Sex” และคำว่า “Gender” ซึ่งปกติภาษาไทยมักใช้คำว่า “เพศ” แทนความหมายให้แก่สองคำนี้มาตลอด

คำว่า “Sex” ให้ความหมายถึงเพศที่กำหนดขึ้นโดยธรรมชาติ และเป็นข้อกำหนดทางสภาวะชีววิทยา ซึ่งเปลี่ยนแปลงไม่ได้ (ยกเว้นการผ่าตัดแปลงเพศ ซึ่งก็ยังเปลี่ยนแปลงได้เพียงบางส่วน) ให้บุคคลเกิดมามีเพศเป็นหญิงหรือเป็นชาย มีหน้าที่ในการให้กำเนิด (Reproductive Function) และมีบุคลิกภาพที่แตกต่างกัน อาทิเช่น มนุษย์เพศหญิงเท่านั้นที่สามารถตั้งครรภ์และคลอดบุตรได้ ขณะที่มนุษย์เพศชายจะมีส่วนในการให้กำเนิดโดยเป็นผู้ผลิตอสุจิที่จะผสมกับไข่จากหญิงในการก่อกำเนิดทารก

ส่วนคำว่า “Gender” นั้น ให้หมายถึงเพศที่ถูกกำหนดโดยเงื่อนไขทางสังคมหรือวัฒนธรรม ให้แสดงบทบาทหญิงหรือบทบาทชาย ดังนั้นเพศที่ถูกกำหนดโดยสังคมนี้จึงอาจเปลี่ยนแปลงได้ตามสภาวการณ์และเงื่อนไขของสังคมที่เปลี่ยนไป เช่น สตรีอาจต้องเข้ามารับภาระต่างๆซึ่งเคยเป็นงานของชายและชายอาจต้องรับบทบาทการดูแลบ้านเรือน เลี้ยงบุตร ซึ่งเคยเป็นหน้าที่ของสตรี จริงอยู่ที่แม้ว่าบทบาทดังกล่าวส่วนใหญ่ ถูกกำหนดขึ้นโดยตั้งอยู่บนพื้นฐานความแตกต่างทางสรีระของคนทั้งสองเพศก็ตาม แต่บทบาททางสังคมเหล่านี้ เป็นสิ่งที่บุคคลได้เรียนรู้ผ่านแหล่งต่างๆมาตั้งแต่เกิดจนกระทั่งกลายเป็นแนวคิดที่ปลูกฝังลึกซึ้งในตัวบุคคลนั้นๆบทบาทเพศทางสังคม (Gender Roles)ในลักษณะนี้ จึงแตกต่างกันไปในสังคม แต่ละวัฒนธรรม นอกจากนี้ บทบาทที่สังคมกำหนด ยังมีความหมายเกี่ยวพันไปถึงโอกาสที่บุคคลแต่ละเพศสามารถเข้าถึง ได้ใช้ และควบคุมทรัพยากรต่างๆเพราะมีสิทธิ มีอำนาจ มีความรับผิดชอบ และถูก

คาดหวังจากสังคมต่างกันไป ที่สำคัญก็คือ บทบาททางเพศที่สังคมกำหนดได้ส่งผลกระทบอย่างมากต่อสถานภาพของสตรีและชายในสังคมนั้นๆ

ไอห์วา อองและไมเคิล เปเลทซ์ (Aihwa Ong and Michael Peletz, 1995) กล่าวว่า เพศภาวะเป็นเรื่องของกระบวนการที่เลื่อนไหล ไม่ตายตัว มีลักษณะของการท้าทาย ความไม่แน่นอนและการเปลี่ยนแปลง" กล่าวคือ เพศภาวะประกอบขึ้นจาก อุดมการณ์ที่หลากหลายที่ขัดแย้งกันและปรับเปลี่ยนตลอดเวลาตามบริบททางวัฒนธรรมและสังคมนั้นๆ

นับแต่มีการจดบันทึกประวัติความเป็นมาของมนุษยชาติไว้เป็นหลักฐาน มักพบว่าความคิดและการประพฤติปฏิบัติที่มีนัยยะแสดงให้เห็นความเหนือกว่าของชายเมื่อเปรียบเทียบกับสตรีนั้นปรากฏให้เห็นได้ในเกือบทุกสังคม การให้คุณค่าแก่มนุษย์แต่ละเพศไม่ทัดเทียมกัน รวมทั้งหน้าที่รับผิดชอบที่สังคมกำหนดให้ โดยมักให้ความสำคัญต่อกิจกรรมของชายเหนือกว่าสตรี ได้หยั่งรากลึกกลายเป็นความเชื่อและค่านิยม ที่สะท้อนออกมาให้เห็น และมีข้อสันนิษฐานและหลักฐานประกอบความคิดว่าปัจจัยใดเป็นตัวกำหนดความสำคัญทางเพศ ดังนี้

กลุ่มที่หนึ่ง ปัจจัยทางธรรมชาติ และชีวภาพ ทัศนะของนักคิดกลุ่มนี้ (Chodorow, N.1971 อ้างถึงใน Rosaldo, 1974) มีว่า ความแตกต่างของบทบาทเพศนั้น ประการแรกถูกกำหนดขึ้นจากพื้นฐานทางธรรมชาติด้านสรีระหรือชีวภาพ กล่าวคือโครงสร้างของเพศชายโดยทั่วไป เช่น กระดูกกล้ามเนื้อ แข็งแกร่งกว่าเพศหญิง ในขณะที่สภาพร่างกายของสตรีอ่อนแอกว่าและผูกพันใกล้ชิดกับธรรมชาติมากกว่า เช่นการมีประจำเดือน การตั้งครรภ์ การคลอดบุตร การเลี้ยงบุตรด้วยนม เป็นต้น จากความแตกต่างด้านสรีระที่ธรรมชาติกำหนดมาเป็นพื้นฐานนี้เอง ทำให้สังคมต้องจัดสรร แบ่งบทบาท กำหนดความรับผิดชอบที่สมมติขึ้นและยอมรับกันว่าเหมาะสมกับสรีระของมนุษย์แต่ละเพศรวมทั้งสังคมเองก็คาดหวังให้แต่ละเพศปฏิบัติตนตามแผนที่สมาชิกสังคมสร้างขึ้น

กลุ่มที่สอง โครงสร้างครอบครัว นักสังคมวิทยากลุ่มนี้โยงแนวคิดเรื่องการกำหนดบทบาทเพศเข้าไว้ด้วยกันกับสังคมวิทยาว่าด้วยครอบครัว โดยสันนิษฐานว่า โครงสร้างครอบครัวเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการแบ่งงานระหว่างเพศ และยังผลให้เกิดความไม่เสมอภาคกันในสถานภาพของหญิงและชายในครอบครัว และความไม่ทัดเทียมกันนี้ขยายวงกว้างออกไปถึงระดับสังคม เช่นครอบครัวเดี่ยวที่มีขนาดเล็ก การแบ่งงานและความรับผิดชอบยังทำได้ไม่เด็ดขาดนักเพราะหากคนใดคนหนึ่งเกิดเจ็บป่วยหรือไม่อยู่ อีกฝ่ายหนึ่งจำเป็นต้องเข้าทำทดแทน ซึ่งต่างจากครอบครัวขยายซึ่งมีสมาชิกมากกว่า ทำให้การแบ่งงานระหว่างสมาชิกต่างเพศทำได้สะดวกกว่า

กลุ่มที่สาม ปัจจัยทางวัฒนธรรม และบรรทัดฐานสังคม นักคิดกลุ่มนี้เชื่อว่าในแต่ละวัฒนธรรมสมาชิกชายและหญิงเมื่อแรกเกิดจะถูกปลูกฝังให้มีอุปนิสัยแตกต่างกันออกไป โดยสมาชิกใหม่แต่ละเพศนั้นต้องยอมรับทัศนคติและบทบาทที่สังคมกำหนดไว้ให้ การกำหนดบทบาทบุคลิกภาพ แบบแผนภาษาพูดของแต่ละเพศทั้งหมด ผนวกกันเข้าก็กลายเป็นเพศที่กำหนดโดย

สังคม (Gender) โดยอาศัยพื้นฐานสำคัญจากเพศที่กำหนดโดยธรรมชาติ นักมานุษยวิทยา Magaret Mead (1963) ให้ความเห็นในเรื่องนี้ไว้ว่า เพศที่กำหนดโดยสังคมนั้นจะแตกต่างกันออกไปในเกือบทุกสังคมล้วนมีแต่ความนิยมและความเชื่อของแต่ละวัฒนธรรม ในขณะที่สังคมของสัตว์พันธุ์เดียวกันจะมีบทบาทและพฤติกรรม เช่น แบบแผนการสร้างรัง การผสมพันธุ์ การเลี้ยงดูลูกอ่อน ฯลฯ เป็นไปแบบเดียวกันทั้งหมด นอกจากนี้วัฒนธรรมเกี่ยวกับบทบาทเพศอาจจะสับเปลี่ยนกันไปได้ตามความนิยมและกาลเวลาที่ผันผ่าน ทั้งนี้เพราะบทบาทที่กำหนดขึ้นเป็นของไม่จีรังยั่งยืนแต่อย่างใด

สำหรับสังคมไทยคำว่า เพศภาวะ (Gender) ค่อนข้างเป็นปัญหาในการแปลภาษาไทย อันมีอยู่หลายคำคือ เพศสภาพ เพศสภาวะ เพศสถานะ หรือเพศภาวะ แต่อย่างไรก็ตามกรอบการมองดังกล่าวได้นำไปสู่ความเชื่อในระบบสองเพศสภาพอย่างเคร่งครัด (Dichotomous Gender System) คือ ความเป็นชายและความเป็นหญิง มนุษย์เป็นได้แค่สองเพศเท่านั้น ทำให้เวลาพูดถึงกลุ่มคนที่ข้ามเพศ (มีอวัยวะเพศชายและอยากเป็นผู้หญิง) ได้ส่งผลสะท้อนวิธีคิดว่า เพศภาวะ (Gender) มีเพียงสองประเภท มนุษย์เป็นได้แค่สองอย่าง คือ เป็นชายหรือเป็นหญิง แต่ในความเป็นจริงมีการทำสถิติพบกว่ามีอวัยวะเพศมากกว่าชายและหญิง แต่เป็นองค์ประกอบที่ต่างออกไป ดังนั้นมนุษย์จึงสามารถมีอวัยวะเพศได้มากกว่าสองอย่าง การแบ่ง เพศภาวะ (Gender) เป็นชายและหญิงในสังคมไทยเป็นสิ่งที่มิได้ตั้งอยู่บนความเท่าเทียมกัน แต่ต้องอยู่บนกรอบคิดของระบบ "นิยมชาย" ให้คุณค่ากับความเป็นชาย อะไรที่เชื่อมโยงกับความเป็นชายเป็นสิ่งที่สูงกว่าความเป็นหญิง เช่น ผ้าขาวม้าสูงกว่าผ้านุ่ง ส่งผลให้ผู้หญิงไม่สามารถพูดเรื่องเพศวิถีได้มากเท่าผู้ชาย หรือมีความฉลาดและเป็นปัญญาชนได้ดีเท่าผู้ชาย (ชลิดาภรณ์ ส่งสัมพันธ์, 2551) ปัญหาของการทำความเข้าใจเพศภาวะ คือ ความเข้าใจผิดที่ว่า เพศสรีระเป็นตัวกำหนดเพศภาวะของบุคคล (จิตติมา ภาณุเดชะ, ณัฐยา บุญภักดี และ ธัญญา ใจดี, 2550: 9)

จากแนวคิดเรื่องเพศสภาพ ผู้วิจัยจะนำแนวคิดนี้มาวิเคราะห์เพศสภาพของชายรักชายในภาพยนตร์ไทยว่ามีการสื่อความหมายออกมาอย่างไร

### 2.2 **แนวคิดเกี่ยวกับเพศวิถี** (Sexuality)

เพศวิถี ในความหมายที่พื้นฐานที่สุด หมายถึง วิธีปฏิบัติที่เกี่ยวกับความปรารถนาทางเพศ หรือที่เรียกไว้ในกฎหมายล้านนาดั้งเดิมว่า "ตัณหาอาลัย" ในแต่ละระบบสังคมนั้นความปรารถนาทางเพศของปัจเจกบุคคลเป็นมากกว่าพฤติกรรมตามธรรมชาติ ว่าใครนอนกับใคร ที่ไหนอย่างไร แต่หมายรวมถึง ความปรารถนาที่ดี ที่เหมาะสม การเกี้ยวพาราสี มโนนึกเกี่ยวกับนางและชายในอุดมคติ ฯลฯ ความปรารถนาทางเพศเป็นเรื่องของการสร้างความหมายทางสังคม เป็นเป้าหมายของการควบคุมทางสังคมและการเมือง และเป็นพื้นฐานของการยอมจำนนของการต่อสู้

ในระดับปัจเจก ฉะนั้น เพศวิถีจึงเป็นสิ่งที่สลับซับซ้อน ดังที่แครอล แวนซ์ ได้เขียนไว้ "ในความหมายที่แท้จริงแล้ว เพศวิถีเป็นสิ่งที่สลับซับซ้อนประกอบด้วยความหลากหลายของความหมาย อารมณ์ ความรู้สึก การรับรู้ และปฏิสัมพันธ์เชื่อมโยง"

วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย (2546) ได้ให้ความหมายของ เพศวิถี (Sexuality) ว่า ระบบความคิดความเชื่อเรื่องเพศ เป็นกระบวนการทางสังคมและวัฒนธรรมที่กำหนด จัดการ กำกับควบคุมรวมทั้งการแสดงออกเกี่ยวกับรสนิยมทางเพศ ความปรารถนา ความพึงพอใจในเรื่องเพศ การแสดงท่าทีที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ การแต่งกาย เป้าหมายในความสนใจทางเพศ และการสร้างจิตนาการที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ ไปจนถึงการออกกฎเกณฑ์ ระเบียบกฎหมายต่างๆที่มาควบคุมหรือกำกับดูแลเรื่องเพศของคนในสังคม ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว สังคมจะมีการสร้างบรรทัดฐานชุดหนึ่งที่ยอมรับหรือให้ความชอบธรรมกับเพศวิถีที่กำหนดขึ้นเท่านั้น จนกลายเป็นมาตรฐานหลักเกี่ยวกับเรื่องเพศที่ปกติ (Normal Sex) หรือเพศที่ชอบธรรม (Legitimated Sex) อันเป็นผลให้คนในสังคมแยกแยะเรื่องเพศที่ถูกต้องซึ่งเชื่อกันว่าเป็นวิถีปฏิบัติของคนส่วนใหญ่ในสังคม

เพศวิถี (Sexuality) หมายถึง แนวประพฤติปฏิบัติของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับกามารมณ์ รวมไปถึงแรงปรารถนาจากส่วนลึก การแสดงออก และความคาดหวังของบุคคลนั้นๆ ในสังคมส่วนใหญ่ เพศวิถีมีลักษณะเป็นเรื่องต้องห้าม (Taboo) ในแง่ที่ถือว่าเป็นเรื่องน่าอับอาย มิพึงแสดงออกหรือกล่าวถึงอย่างประเจิดประเจ้อ หากแต่ควรเก็บงำไว้ในพื้นที่ส่วนตัว ในบางวัฒนธรรมนั้น ความเป็นเรื่องต้องห้ามของเพศวิถีถูกตอกย้ำจนถึงขั้นเป็นเรื่องน่าละอาย การที่สังคมส่วนใหญ่ทำให้เพศวิถีเป็นเรื่องต้องห้ามนั้น ก็เนื่องจากรับรู้เป็นอย่างดีถึงพลังอำนาจอันลึกซึ้งของมัน เพศวิถีมักถูกนำไปเกี่ยวโยงกับ "ตำฤษณา" หรือโมหะจริต (Passion) ในแง่ที่สิ่งนี้อยู่นอกเหนือการควบคุมด้วยสติสัมปชัญญะหรือเหตุผล หากพิจารณาเพศวิถีในแง่ความแตกต่างระหว่างหญิงชาย ก็ปรากฏให้เห็นชัดเจนว่า กามารมณ์มักมีลักษณะเป็นเรื่องต้องห้ามสำหรับผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ วัฒนธรรมแบบวิกตอเรียน (Victorian) และที่เลียนแบบวิกตอเรียน ซึ่งใช้กรอบของความเป็น "กุลสตรี" และ "ความรักนวลสงวนตัว" เข้าควบคุมผู้หญิงอย่างเป็นระบบ เพื่อตระเตรียมให้ผู้หญิงเป็น "เมีย" และ "แม่" ที่ดี (เพศวิถีของผู้หญิง ในวรรณกรรมไทยยุคฟองสบู่, 2548)

ชลิดาภรณ์ ส่งสัมพันธ์ (2551) ได้กล่าวถึงเพศวิถี (Sexuality) ในความหมายดังต่อไปนี้

1. เพศวิถี (Sexuality) ถูกแปลในภาษาไทยว่า "เพศวิถี" คือ ความเชื่อในเรื่องความหมายเรื่องเพศ ซึ่งความเชื่อและความหมายเรื่องเพศอาจจะเป็นสิ่งที่สามารถขัดแย้งหรือสอดคล้องกันก็ได้ มนุษย์จะปฏิบัติตามความคิดทางเพศวิถี (Sexuality) ที่ได้รับมา เพศวิถี (Sexuality) มีองค์ประกอบ 3 ส่วนหลัก คือ ความปรารถนา วิถีปฏิบัติ และอัตลักษณ์เรื่องเพศ การพูดถึงเพศวิถีกระแสหลักในสังคมไทยเป็นสิ่งที่มีความคล้ายคลึงกับ Gender คือ เป็นสิ่งที่แบ่งออกเป็น 2 เพศ และถูกกำหนดโดย เพศภาวะ (Gender) เช่นกัน เพศสภาพเป็นตัวจำกัดว่ามนุษย์

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

ควรจะรักชอบใครและอย่างไร? ภาษาที่พูดถึง เพศวิถี (Sexuality) จึงออกมาในรูปแบบ รักเพศเดียวกัน รักต่างเพศ และ รักทั้งสองเพศ มนุษย์เป็นได้เพียงหญิงหรือชาย เพศภาวะ (Gender) หรือ เพศวิถี (Sexuality) จึงถูกกำกับกันไปมา

2. เพศวิถี (Sexuality) เป็นเรื่องของการนำเสนอร่างกาย มนุษย์ไม่ได้ออกมาปรากฏกายทางสังคมตั้งแต่เกิด แต่มนุษย์มีการปรุงแต่งร่างกายตามกรอบคิดทาง เพศวิถี (Sexuality) ที่ว่าผู้หญิงควรมีการกำหนด มีรูปร่าง ผิวกายอย่างไร เวลานำเสนอร่างกาย ประเด็น คือ เราต้องการให้คนอื่นเห็นเราอย่างไร เป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย คนที่เคร่งครัดกับการเป็นผู้ชายจึงไม่ยอมใส่เสื้อสีชมพู เป็นต้น การแสดงร่างกายส่งผลให้เกิดอัตลักษณ์ทางเพศผ่านการนำเสนอร่างกาย

3.เพศวิถี (Sexuality) เป็นเรื่องของการกระทำ กริยา มารยาท การพูดจาท่าทีของคนเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับภูมิหลังทางสังคมและอัตลักษณ์ทางเพศ ขึ้นอยู่กับแต่ละคนเห็นตัวเองเป็นอย่างไร

4.เพศวิถี (Sexuality) เป็นเรื่องของการดึงดูดทางเพศ เพศวิถี (Sexuality) เป็นสิ่งที่กำหนดว่าลักษณะแบบนี้มีคุณค่า หรือเป็นความสวยความงาม ในแท้ที่จริงแล้วการดึงดูดทางเพศขึ้นอยู่กับคุณค่าที่สังคมให้กับลักษณะบางชนิดมิได้เป็นไปโดยอิสระ หากแต่ขึ้นอยู่กับเบื้องหลังทางสังคม อาทิ ชนชั้นและอาชีพ คุณค่าทางเพศเป็นสิ่งที่มีการนำเสนอในหลากหลายแง่มุมของสังคม ซึ่งอาจมีจำนวนของการยอมรับและไม่ยอมรับต่างกัน

5.เพศวิถี (Sexuality) เป็นเรื่องของชุดกติกา ว่าด้วยความสัมพันธ์ มีตั้งแต่ความสัมพันธ์ควรเริ่มต้น ดำเนินไป จนถึงความสัมพันธ์ควรจบอย่างไร ในบางสังคมการเริ่มต้นเป็นสิ่งที่เกิดจากการกำหนดจากครอบครัว แต่ปัจจุบันเป็นเรื่องของความพึงพอใจทางเพศ

6.เพศวิถี (Sexuality) เป็นเรื่องของการนิยามว่าอะไรคือเรื่องของเพศ ความปกติและผิดปกติของเพศเป็นอย่างไร

โดยทั่วไปแล้ว สังคมจะมีการสร้างบรรทัดฐานชุดหนึ่งที่ยอมรับหรือให้ความชอบธรรมกับเพศวิถีที่กำหนดขึ้นเท่านั้น จนกลายเป็นมาตรฐานหลักเกี่ยวกับเรื่องเพศที่ปกติ (Normal Sex) หรือเพศที่ชอบธรรม (Legitimated Sex) อันเป็นผลให้คนในสังคมแยกแยะเรื่องเพศที่ถูกต้องเหมาะสมซึ่งเชื่อกันว่าเป็นวิถีปฏิบัติของคนส่วนใหญ่ในสังคมออกจากเรื่องเพศที่ไม่ถูกต้อง เพศวิถีที่แตกต่างออกไปจากนี้ เช่น พวกที่นิยมรักร่วมเพศ เพศสัมพันธ์นอกสมรส เพศสัมพันธ์ที่ผ่านการซื้อขาย เช่น การค้าประเวณี จึงกลายเป็นกลุ่มที่มีเพศวิถีผิดปกติหรือเบี่ยงเบนออกไปทันที และมักจะถูกมองว่าเป็น “ปัญหา” หรือเป็นต้นเหตุของการก่อปัญหาในสังคม จึงจำเป็นต้องได้รับการจับตามอง

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
วันที่ 21 ส.ค. 2555
เลขทะเบียน 248244
เลขเรียกหนังสือ

และควบคุม เพศวิถีของคนเราจึงเกี่ยวข้องกับอำนาจและอยู่บนพื้นฐานของการถูกครอบงำทางความเชื่อ และถูกควบคุมด้วยหลักเกณฑ์มาตรฐาน

การศึกษาเรื่องเพศในกระแสหลัก มักจะเจาะไปที่พฤติกรรมทางเพศ สุขภาพทางเพศ จิตวิทยาทางเพศ ซึ่งในบางครั้งมักจะศึกษาประเด็นเกี่ยวกับเรื่องเพศโดยแยกจากความสัมพันธ์ทางการเมืองและอำนาจที่มีส่วนกำหนดความหมายว่าพฤติกรรม สุขภาพ และอารมณ์ทางเพศแบบไหนที่ชอบธรรม และในการศึกษาพฤติกรรมทางเพศ แบบแยกส่วนจากมิติและเหตุปัจจัยแห่งอำนาจ เรามักจะไม่ได้พิจารณาถึงความเชื่อมโยงระหว่างประวัติศาสตร์ในฐานะข้อเท็จจริงในอดีตและฐานะงานเขียนเกี่ยวกับอดีตที่ผลิตความเชื่อและวิถีปฏิบัติทางเพศของผู้คนเพื่อชี้นำพฤติกรรมของผู้คนในสังคมปัจจุบัน สำหรับสตรีนิยมแล้ว เพศวิถีเป็นมากกว่าเรื่องของพฤติกรรมตามธรรมชาติและสัญชาตญาณของมนุษย์ เพศวิถีของสตรีนิยมเป็นเรื่องของอำนาจ การควบคุม การต่อสู้ ในระดับต่างๆไม่ว่าจะเป็นระดับปัจเจก ครอบครัว ชุมชน สังคมและประเทศ

Michel Foucault (1981) ได้อธิบายว่า เพศวิถีไม่ใช่เรื่องที่เกิดจากแรงขับภายใน (Internal Drives) แต่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างผ่านประวัติศาสตร์อันยาวนานภายใต้รูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจลักษณะต่างๆ ไม่มีแก่นสาระทางเพศใดๆในตัวมนุษย์ที่จะต้องถูกกดบังคับหรือปลดปล่อย

วิถีทางเพศของปัจเจกแต่ละคน เป็นเป้าหมายแห่งการควบคุมโดยวิธีการที่หลากหลายขึ้นอยู่กับกาลเทศะ ที่ต้องควบคุมก็โดยข้อเท็จจริงที่ว่าความสัมพันธ์ทางเพศบางรูปแบบเท่านั้นที่จะก่อให้เกิดการสืบพันธุ์ ความสัมพันธ์แบบนั้นก็คือระหว่างหญิงและชาย ที่เรียกกันว่า “รักต่างเพศ (Heterosexuality)” และแม้แต่ “รักต่างเพศ” เองก็มีหลากหลายรูปแบบ เช่น รักต่างวัย รักนอกสมรส รักเล่น รักข้ามชั้น ฯลฯ สังคมแต่ละสังคมต่างกำหนดว่าในบริบทและความนิยมของสังคม “รักต่างเพศ” แบบใดเป็นสิ่งที่เหมาะสมดีงาม ควรเชิดชูให้เป็นสถาบันที่รัฐจะให้การรับรองและให้รางวัลเป็นสวัสดิการและสิทธิประโยชน์ทางสังคมและการเมืองแก่ผลผลิตของ “รักต่างเพศ” ที่เหมาะสม รางวัลเหล่านี้ก็เช่น เงินช่วยเหลือเลี้ยงดูบุตร การศึกษาฟรี บริการสาธารณสุขที่ไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย ค่าลดหย่อนภาษี เป็นต้น

จากแนวคิดเรื่องเพศวิถี ผู้วิจัยจะนำแนวคิดนี้มาวิเคราะห์เพศวิถีของชายรักชายในภาพยนตร์ไทยว่าถูกสื่อความหมายอย่างไร

### 2.3 **แนวคิดเรื่องชายรักชาย** (Homosexuality)

องค์กรอนามัยโลก (World Health Organization หรือ WHO) กล่าวถึง การเป็นรักร่วมเพศในการจำแนกโรคสากลครั้งที่ 9 หรือ The Ninth Revision of the International Classification of Diseases (ICD9) ไว้ว่า การเป็นรักร่วมเพศ หมายถึง การที่บุคคลมีความพึงพอใจทางเพศกับ

คนที่มีเพศเดียวกันกับตนเพียงอย่างเดียวหรือส่วนใหญ่ โดยอาจจะมีหรือไม่มีความสัมพันธ์ทางกายต่อกันก็ได้ และการวินิจฉัยว่าผู้ใดเป็นรักร่วมเพศนั้น ไม่จำเป็นต้องพิจารณาว่าเป็นความผิดปกติทางจิต (ธารทิพย์ ตัณศลารักษ์, 2533)ซึ่งการเป็นรักร่วมเพศสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ หญิงรักร่วมเพศ และชายรักร่วมเพศ

ประเภทของกลุ่มชายรักชาย

กลุ่มชายรักร่วมเพศ สามารถแบ่งออกได้เป็นสองประเภท คือ

1.ด้านร่างกาย(Physical)

กะเทย (Hermaphrodite) ในทางการแพทย์หมายถึง ผู้ที่มีความพิการทางร่างกาย กล่าวคือ มีอวัยวะของทั้ง 2 เพศก้ำกึ่งอยู่ในตัวคนคนเดียว เช่น อาจมีองคชาติ และมีเต้านม หรือมีอัณฑะแต่ก็มีมดลูกด้วย ทำให้ไม่สามารถวินิจฉัยได้ว่าเป็นเพศชายหรือหญิงได้แน่ชัด ทั้งนี้เกิดจากความผิดปกติบางอย่าง เป็นต้นว่า ความผิดปกติทางฮอร์โมน ในมุมมองทางการแพทย์ กะเทยไม่จำเป็นว่าต้องเป็นรักร่วมเพศเสมอไป เนื่องจากมีการพบว่าผู้ที่มีพฤติกรรมรักร่วมเพศจำนวนมากก็ไม่ได้มีลักษณะของกะเทยปรากฏอยู่แต่อย่างใด (อุดมศิลป์ ศรีแสงนาม, 2525 อ้างถึงใน ธารทิพย์ ตัณศลารักษ์, 2533)

กะเทย แบ่งได้ 2 ประเภท ดังนี้

ก.กะเทยแท้ (True Hermaphrodite) เป็นคนที่มีเครื่องเพศข้างในเป็นของทั้งหญิงและชาย คือ อัณฑะและรังไข่ ส่วนอวัยวะสืบพันธ์ข้างนอกอาจเป็นอวัยวะของเพศหญิงหรือเพศชายอย่างเดียว

ข.กะเทยเทียม (Pseudo Hermaphrodite) เป็นคนที่มีอวัยวะเพศภายในเป็นเพศหนึ่งภายนอกอีกเพศหนึ่งหรือสองเพศก้ำกึ่งกัน กะเทยเทียมยังสามารถแบ่งย่อยออกได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

กะเทยเทียมหญิง หมายถึง คนที่มีรังไข่เช่นผู้หญิงทั่วไป แต่เครื่องเพศข้างนอกเป็นองคชาติหรืออาจจะคาบเกี่ยวกันระหว่างของชายและของหญิง

กะเทยเทียมชาย จะตรงข้ามกับกะเทยเทียมหญิง คือ มีอวัยวะเพศภายในเป็นลูกอัณฑะส่วนอื่นที่มองเห็นข้างนอกจะเป็นอวัยวะเพศหญิง หรือก้ำกึ่งแยกไม่ชัดว่าเป็นของชายและของหญิง(อนุสรณ์ บุญชิต และถิรนันท์ อนวัช, 2529)

2.ด้านจิตใจ (Psychological)

แบ่งจากความรู้สึกพึงพอใจในเพศของตนและการแสดงออกได้ดังนี้

Gay (เกย์) ผู้ชายที่มีรสนิยมทางเพศชอบเพศชายด้วยกัน แต่ยังคงพึงพอใจในเพศชายของตนเอง ด้านการแต่งกาย เกย์จะแต่งตัวเป็นผู้ชาย บุคลิกภาพภายนอกอาจบ่งชี้ผู้เป็นเกย์ได้ลำบาก เพราะมีทั้งสุภาพเรียบร้อย จนถึงเหมือนผู้ชายทั่วไป

Transvestitism (ลักเพศ) หมายถึง ผู้ชายที่มีรสนิยมทางเพศชอบเพศชายด้วยกันแต่มีความพึงพอใจที่จะเลียนแบบเพศหญิงด้วยการแต่งตัวเลียนแบบบุคลิกภายนอกบ่งชี้ได้ง่าย เช่น มีจริตเหมือนผู้หญิง แต่งหน้า หรืออาจมีหน้าอก ผมยาว ฉีดฮอร์โมนแต่ไม่ได้แปลงเพศ

Transsexualism หรือ Transgender (แปลงเพศ) หมายถึง ผู้ชายที่มีรสนิยมทางเพศชอบเพศชายด้วยกัน ความต้องการเป็นเพศหญิง และแปลงเพศเป็นผู้หญิงแล้ว หรือที่เรียกว่า "สาวประเภทสอง" (ศาสตราจารย์ นพ. วิทยา นาควัชระ, สัมภาษณ์ : 2542 อ้างถึงใน กิ่งรัก อิงคะวัต, 2542)

สาเหตุของพฤติกรรมรักร่วมเพศ

ศาสตราจารย์ นพ. วิทยา นาควัชระ กล่าวว่า สาเหตุการเกิดรักร่วมเพศนั้น ยังคงเป็นสิ่งที่หาข้อสรุปอันแท้จริงไม่ได้ (Unknown) จึงมีแนวความเชื่อที่หลากหลายกันออกไป โดยประมวลแนวคิดไว้ดังนี้

1.ทฤษฎีจิตวิเคราะห์

การเป็นรักร่วมเพศนั้น อาจเกิดจากการชะงักงันของขั้นตอนการพัฒนาการอายุ กล่าวคือ ขั้น Phallic Stage ในช่วงอายุประมาณ 4-5 ปี ในช่วงนี้เด็กจะรู้สึกมีความต้องการทางเพศ มีความรักและอยากใกล้ชิดกับพ่อแม่ที่เป็นเพศตรงข้าม โดยที่เด็กชายและหญิงจะมีความรู้สึกอิจฉาพ่อแม่ที่เป็นเพศเดียวกับตน ซึ่งเรียกว่า "ปม ออดิปุส (Odipus Complex)" แต่ในที่สุดเด็กก็จะผ่านขั้นนี้ไปได้ แต่ถ้าเด็กยังมีความรักฝังตรึงอยู่กับพ่อแม่ที่ต่างเพศกับตนทั้งยังประพฤติตัวเลียนแบบ จะทำให้บทบาททางเพศตนสับสน

2.ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคม

อธิบายถึงการเรียนรู้พฤติกรรมทางเพศ เป็นกระบวนการเรียนรู้เช่นเดียวกับพฤติกรรมอื่นๆ กล่าวคือ เด็กจะเรียนรู้จากประสบการณ์ตรงด้วยเงื่อนไขการเสริมแรง และการลงโทษ จากการสังเกตแล้วกระทำตาม ซึ่งจะเกิดในช่วงวัยเด็ก เช่นการที่เด็กชายได้รับคำชมเมื่อแต่งตัว หรือเล่นละครโรงเรียนเป็นบทเด็กผู้หญิงว่าน่ารัก สวย

Bandura (1986) กล่าวว่า สังคมได้หล่อหลอมการแบ่งแยกบุคคลเป็นเพศใดเพศหนึ่งมาตั้งแต่กำเนิดแล้ว เช่น เด็กผู้ชายสวมกางเกง ส่วนเด็กผู้หญิงสวมกระโปรง หรือการเล่นและของเล่นที่ผู้ปกครองจัดหาให้ก็จะแตกต่างไปตามเพศ ตัวเด็กก็จะเรียนรู้ถึงความคาดหวังของสังคมและปรับเปลี่ยนพฤติกรรมของตนให้เป็นที่ยอมรับโดยการสังเกตตัวแบบ (Model) ทั้งด้านพฤติกรรมวาจา สัญลักษณ์และสัมผัส จากการเลียนแบบและการได้รับแรงเสริม เด็กจะเรียนรู้บทบาททาง

เพศผ่านกระบวนการทางสังคม จากครอบครัวไปสู่สังคมภายนอก จากตัวแบบที่มีมาอย่างต่อเนื่องในบ้าน โรงเรียน สภาพแวดล้อมทั่วไป หนังสือ การอ่าน และการแพร่ภาพของสื่อมวลชน

3.ทฤษฎีประสบการณ์

ปัญหาที่ได้รับจากครอบครัวอาจมีส่วนทำให้เกิดรักร่วมเพศในตัวบุคคล เช่น การที่มารดาให้ความใกล้ชิด สนิทสนม และคุ้มครองลูกมากเกินไป ทำให้เด็กมีความอ่อนแอไม่สมชาย ส่งเสริมให้เด็กชายต่อต้านบิดาโดยไม่รู้ตัว อีกทั้งมารดามีอำนาจข่มขู่พ่อ หรือพ่อประพฤติตัวเป็นแบบฉบับที่ไม่ดีในการเป็นตัวอย่างที่จะเลียนแบบ ทำให้เด็กเกิดพฤติกรรมรักร่วมเพศในเวลาต่อมา

Bieber และคณะ ศึกษาพบว่า ความสัมพันธ์ของมารดาที่ใกล้ชิด ให้ความสนิทสนมกับลูกมากเกินไป จะทำให้ลูกมีความอ่อนแอไม่สมกับความเป็นชาย และหากมารดามักใช้เวลาอยู่กับลูกชายนานๆ จะเป็นการส่งเสริมให้ลูกชายต่อต้านบิดาโดยไม่รู้ตัว ส่วนความสัมพันธ์กับบิดาจะค่อนข้างห่างเหิน บิดาไม่ค่อยมีเวลาอยู่กับลูก ลูกจะรู้สึกเกลียดและกลัวบิดา (1967:968-969 อ้างถึงใน ผกา สัตยธรรม, 2516:3-4) โดย ซากีร์และโรบินส์ พบว่า 84% ของกลุ่มชายรักร่วมเพศที่เขาศึกษาตอบว่า พ่อไม่เอาใจใส่ตัวเขาเลย (อ้างถึงใน ไพบูลย์ จาตุรปัญญา, 2531:40)

4.แนวคิดความเป็นคนสองเพศปนกันอยู่ (Bisexuality)

อธิบายถึงสาเหตุการเกิดรักร่วมเพศว่า บุคคลมีความเป็นสองเพศอยู่ในตัวที่เป็นชายแท้และหญิงแท้ไม่สนใจเพศเดียวกันเลยมีเป็นส่วนน้อย ส่วนใหญ่มักจะปนๆกันอยู่ กล่าวคือ ผู้ชายก็จะมีความเป็นผู้หญิงปน และในผู้หญิงก็จะมีความเป็นผู้ชายปน ถ้าหากมีโอกาสแสดงความรู้สึกของอีกเพศหนึ่งออกมาได้ก็จะแสดงออกมา พบได้มากในกลุ่มนักเรียนประจำ กองทหาร หรือบางประเทศที่ไม่อนุญาตให้มีเพศสัมพันธ์ง่ายๆ เช่น ตะวันออกกลาง คนที่มีความเป็นชายแท้ (Pure Male) หรือหญิงแท้ (Pure Female) นั้นมีน้อยมาก

5.ทฤษฎีความหลงรักตัวเอง (Narcissism)

ในแต่ละคนจะมีความหลงรักตัวเองอยู่ โดยเฉพาะพวกที่ประสบความสำเร็จในชีวิตมากๆเมื่อเริ่มตระหนักว่าความที่ตนเองหลงรักตัวเองนั้นคงต้องลดลงแล้ว เพราะสังขารไม่ให้ หรือกำลังวังชาเสื่อมถอย ก็อยากจะหาตัวแทนของความหล่อ ความเก่ง หรือความแข็งแรงมาใกล้ชิด เช่น ในยุคประวัติศาสตร์ ทางยุโรปจะถือว่าการที่ผู้ชายที่ร่ำรวยจะมีแฟนเป็นเด็กหนุ่มเพศเดียวกันได้ คนสูงอายุกว่าก็รักสรีระของเด็กหนุ่มเพื่อให้ได้ความรู้สึกว่าตัวเองเป็นเจ้าของความงามนั้น แม้แต่คนที่ไม่หล่อไม่รวยก็ต้องการคนหล่อไว้เป็นคู่รักเพื่อชดเชยความบกพร่องตน

6.แนวคิดทางพันธุกรรม

แนวคิดที่ว่าเกิดมาเพื่อจะเป็นเกย์ (Born to be) เป็นแนวคิดใหม่ คล้ายกับว่าคนเราเกิดมาเพื่อจะเป็นคนดำ คนขาว คนหล่อ คนเตี้ย ฯลฯ เป็นสิ่งที่ติดตัวมาทางพันธุกรรม

Masters และ Johnson (1979) ได้ศึกษาพวกรักร่วมเพศ และรักต่างเพศแล้วสรุปลักษณะของรักร่วมเพศดังนี้

1.ไม่มีรูปแบบของความแตกต่างที่เด่นชัดระหว่างรักร่วมเพศ และรักต่างเพศ

2. เราสามารถที่จะระบุและรับรู้ความเป็นรักร่วมเพศของบุคคลได้ ก็เฉพาะแต่พฤติกรรมที่เปิดเผย หรือต่อเมื่อเขาเปิดเผยตัวเท่านั้น

3. รักร่วมเพศเป็นรูปแบบหนึ่งของการปฏิสัมพันธ์ทางเพศ ที่บุคคลสามารถจะเข้าหรือออกจากความสัมพันธ์แบบนี้ได้ทุกเมื่อ ตลอดชีวิตของเขา

4. ผู้รักร่วมเพศจะมีการตอบสนองต่อสิ่งเร้าที่เป็นเพศเดียวกัน ในขณะที่ผู้รักต่างเพศจะตอบสนองต่อสิ่งเร้าที่เป็นเพศตรงข้าม

5. รักร่วมเพศจะมีแนวทางในการเลือกคู่ครองของตนเอง และมีความต้องการทางเพศเช่นเดียวกับรักต่างเพศ

6. สำหรับรักร่วมเพศที่มีคู่แน่นอน พวกเขาจะได้รับความพึงพอใจจากการร่วมรักมากกว่ารักต่างเพศ

จากข้อสรุปดังกล่าวจะพบว่านอกจากความพึงพอใจทางเพศที่แตกต่างไปจากพวกรักต่างเพศแล้ว ก็ไม่มีลักษณะอื่นใดที่เด่นชัดในการระบุว่าบุคคลใดเป็นรักร่วมเพศ ถ้าพวกเขาไม่แสดงตัวออกมา

Goode (1978:363) เสนอการพิจารณามิติ (Dimension) ต่างๆของความเป็นรักร่วมเพศ ซึ่งมักจะปรากฏอยู่ด้วยกัน จะมีประโยชน์กว่าการพยายามให้คำจำกัดความหรือการตั้งเกณฑ์วัด เพราะเขาเห็นว่าเกณฑ์เหล่านั้นไม่สามารถตัดสินใจได้อย่างเป็นวิทยาศาสตร์ แต่เป็นการตัดสินที่ขึ้นอยู่กับผู้สังเกตว่าลักษณะใดเป็นลักษณะสำคัญ ซึ่ง Goode ได้ เสนอมิติต่างๆ ของความเป็นรักร่วมเพศเอาไว้ 6 มิติด้วยกัน มิติต่างๆ ดังกล่าวจะช่วยให้เกิดความเป็นรักร่วมเพศที่มีอยู่ในสังคม และอาจทำให้มองเห็นแนวทางของการศึกษาครั้งนี้ได้ชัดเจนมากขึ้น

มิติต่างๆที่ Goode เสนอไว้ ประกอบด้วย (Goode, 1978: 363-371)

1) เอกลักษณ์แห่งตน (Self-Identity) Goode มีความเห็นว่าเอกลักษณ์แห่งตนเป็นมิติที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในเรื่องของรักร่วมเพศ เนื่องจากการที่บุคคลคนหนึ่ง นิยามตนเองว่ามีความพึงพอใจทางเพศในลักษณะใด มีผลกระทบต่อการแสดงพฤติกรรม วิถีชีวิต ความสัมพันธ์ทางสังคมกับคนอื่นๆ ความคิด ความรู้สึก และประสบการณ์ทั้งภายในและภายนอก ในมิตินี้ไม่ได้หมายความว่า บุคคลที่ไม่ได้นิยามตนเองเป็นคนรักเพศเดียวกัน แต่มีลักษณะของการรักร่วมเพศในมิติอื่นๆ จะไม่ถือว่าเป็นคนรักร่วมเพศ แต่หมายความเพียงว่าเขาไม่ได้ให้เอกลักษณ์ของตัวเองในเรื่องนี้เท่านั้น แต่ในด้านอื่นๆ เขาอาจจะเป็นไปตามความหมายของการรักร่วมเพศได้

2) วัฒนธรรมย่อยของพวกรักร่วมเพศ (The Homosexual Subculture) เป็นมิติที่หมายความถึงการเข้าไปมีส่วนร่วม หรือมีความสัมพันธ์ทางสังคมกับกลุ่มคนซึ่งเป็นพวกรักร่วมเพศไม่ใช่กลุ่มที่มีความสัมพันธ์แน่นแฟ้น แต่มีลักษณะของ "Quasi-Group" หรือ "Near-Group" เช่นเดียวกันกับกลุ่มต่างๆทางสังคม เช่น ตำรวจ ผู้ร่ำรวยมากๆ ผู้สูบกัญชา นักดูนก เป็นต้น การกล่าวถึงเรื่องกลุ่มหรือวัฒนธรรมย่อยนั้นมีความหมายดังนี้

1. สมาชิกในกลุ่มมีการพบปะสังสรรค์กันบ่อย และใกล้ชิดกว่าความสัมพันธ์กับกลุ่มอื่น

2.วิถีชีวิตและความเชื่อของกลุ่ม มีลักษณะบางประการ ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มสังคมอื่น

3. มีความคิดว่าตนเองเป็นสมาชิกของกลุ่มที่มีลักษณะเฉพาะตัว และคนอื่นๆในสังคม ซึ่งไม่ได้มีลักษณะร่วมด้วย ก็มีความเห็นในทำนองเดียวกัน

ทั้ง 3 ประการนี้ วัฒนธรรมย่อยหรือกลุ่มของรักร่วมเพศได้ถูกก่อรูปขึ้น แต่ไม่ใช่ เลสเบี้ยน หรือเกย์ ทุกคนจะเข้าร่วมในวัฒนธรรมย่อยนี้ ในความเป็นจริงแล้ว มีความแตกต่างกันในระดับของการรวมกลุ่มสำหรับเลสเบี้ยน หรือเกย์แต่ละคน ตั้งแต่ผู้ที่ไม่ยอมคบหากับบุคคลทั่วๆไป ( Straight people) เลย จนกระทั่งถึงผู้ที่สามารถพบปะกับใครๆ ก็ได้ ซึ่งระดับของการเข้าร่วมในวัฒนธรรมย่อยของพวกรักร่วมเพศนี้เป็นตัวชี้ถึงประเด็นปัญหาที่สำคัญต่างๆ ในชีวิตของบุคคลนั้น

3) การตัดสินพฤติกรรมโดยอัตวิสัย (Subjective Behavior Judgement) มิติสำคัญอีกประการหนึ่ง ซึ่งมักถูกละเลยในการวิเคราะห์ที่ผ่านมา ก็คือ การให้ความหมายในเชิงอัตวิสัย ซึ่งทั้งผู้ที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องให้ต่อพฤติกรรม บุคคล และบทบาทที่แสดงความหมายในเชิงอัตวิสัย (Subjective Meaning) นี้ หมายถึงว่าสถานการณ์หรือพฤติกรรมที่บุคคลกระทำได้รับการตีความว่าเป็นการรักร่วมเพศหรือไม่ ไม่มีคุณลักษณะทั่วไปใดที่จะนำมาตัดสินว่าเขาเป็นคนประเภทไหนหรือกำลังทำอะไร แต่ขึ้นอยู่กับการให้นิยามและการตัดสินซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละสถานที่ จากระยะเวลาหนึ่งสู่อีกระยะเวลาหนึ่ง Goode ยกตัวอย่างนักโทษชาย ซึ่งมีการรักร่วมเพศ แต่นักโทษเหล่านั้นไม่ได้คิดว่านั่นคือ "การรักร่วมเพศ" หรือเด็กหนุ่มซึ่งยินยอมมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้ชายด้วยกัน เพื่อหวังจะได้เงินตอบแทน โดยจำกัดขอบเขตความรู้สึกทางอารมณ์กับผู้ชายคนนั้นและไม่เห็นว่าสิ่งที่ตนกระทำคือการรักร่วมเพศ พวกเขาส่วนมากมีความรัก(หญิง) และต้องการแต่งงาน

โดยสรุปแล้วการที่มีพฤติกรรมรักร่วมเพศ ไม่จำเป็นที่จะต้องควบคู่ไปกับการให้ความหมายพฤติกรรมนั้นว่าเป็นการรักร่วมเพศ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ ซึ่งแตกต่างกัน

4) ความพึงพอใจทางเพศ (Sexual Preference) นั่นคือภายใต้สถานการณ์ที่สามารถจะมีอิสระในการเลือก บุคคลมีความรู้สึกชอบพอหรือต้องการความรักความพอใจจากเพศตรงข้าม หรือจากเพศเดียวกัน การที่เลือกบุคคลเพศเดียวกัน แสดงว่าแนวโน้มนำในรสนิยมทางเพศ (Sexual Orientation) เป็นรักร่วมเพศ (Homoemotion)

5) ความรู้สึกตื่นตัวทางเพศ (Sexual Arousal) เรื่องทางกายภาพ มีความสำคัญการที่บุคคลจะรู้สึกตื่นตัวทางเพศ โดยผู้ชายหรือผู้หญิง เป็นสิ่งประกอบให้ภาพของการรักร่วมเพศมีความสมบูรณ์ขึ้น ผู้ที่รู้สึกตื่นตัวทางเพศโดยคนในเพศเดียวกัน (Homoerotic) ถือว่าเป็นผู้ที่รักร่วมเพศในมิตินี้ ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของ Anna Freud (อ้างใน Goode, 1978:363) ที่ว่าจิตนาการในขณะสำเร็จความใคร่ด้วยตนเอง เป็นพื้นฐานในการตัดสินว่าบุคคลหนึ่งๆ เป็นพวกรักร่วมเพศหรือไม่

6) การให้นิยามโดยสาธารณะ (Public Definition) คือการที่จะถูกสังคมตีตราหรือไม่ การที่สังคมรับรู้ว่าเป็นพวกรักร่วมเพศ กับการที่สามารถปกปิดเอาไว้ได้นั้น มีผลต่อการดำเนินชีวิตของบุคคลต่างกัน ผู้ที่ถูกประทับตราว่าเป็นคนรักร่วมเพศ อาจจะไม่สามารถดำเนินชีวิตอย่างคนทั่วไปได้ ซึ่งมีอิทธิพลต่อการให้เอกลักษณ์ และการนิยามตนเอง

โดยสรุปแล้ว ไม่มีมิติใดเพียงประการเดียวที่ทำให้สามารถตัดสินได้ว่า คนๆหนึ่งเป็นพวกรักร่วมเพศหรือไม่ การเป็นคนรักร่วมเพศเป็นได้หลายทาง ประการที่สอง คือ มิติเหล่านี้ไม่จำเป็นต้องพบทุกมิติในบุคคลคนเดียว แต่ละคนอาจเป็นคนรักร่วมเพศในมิติหนึ่งแต่ไม่เป็นมิติอื่นๆก็ได้

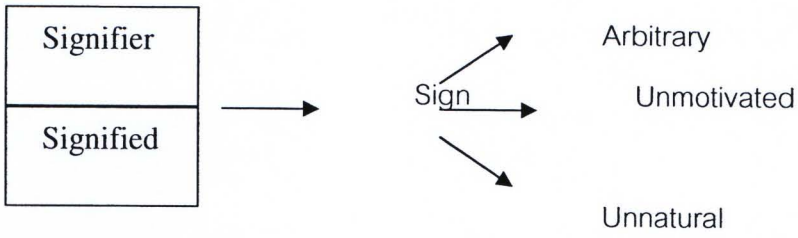
จากแนวคิดเรื่องชายรักชาย ผู้วิจัยจะนำแนวคิดนี้มาอธิบายถึงรูปแบบ พฤติกรรม และรสนิยมทางเพศซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเพศวิถีชายรักชายในภาพยนตร์ไทย

## 2.4 **ทฤษฎีสัญญวิทยา** (Semiology)

โซซูร์ได้อธิบายถึง แนวทางการศึกษาเชิงความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะย่อยๆ (Relational Dimension) ว่า คำๆหนึ่งจะยังไม่มีความหมายหรือบอกความหมายไม่ได้อย่างแน่นอนจนกว่าจะต้องพิจารณาอย่างสัมพันธ์กับคำอื่นๆ ตัวอย่างเช่น เพศที่สาม จะไม่มีความหมายใดๆ ถ้าไม่ได้เปรียบเทียบกับเพศชาย และเพศหญิง วิธีการเช่นนี้เรียกว่าเป็นการวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง (Synchoric/structural) ที่ให้ความสนใจความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยย่อยๆ (Parts) ที่เข้ามารวมกันในช่วงระยะเวลาหนึ่งๆ

โซซูร์ได้ให้ความสนใจการวิเคราะห์สัญญะในแง่ของโครงสร้าง โดยเฉพาะโครงสร้างของการเปรียบเทียบแนวคิดสำคัญๆ ของโซซูร์มีดังนี้คือ

1. องค์ประกอบของสัญญะ โซซูร์แยกสัญญะออกเป็น 2 องค์ประกอบย่อย ส่วนแรกคือส่วนที่เป็นตัวหมาย/รูปสัญญะ (Signifier) และตัวหมายถึง/ความหมายสัญญะ (Signified) และเมื่อมีการนำสัญญะนี้มาใช้ (signification) จะให้ความหมายโยงใยไปถึงวัตถุที่อยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง ซึ่งอาจเขียนเป็นภาพแสดงได้ดังนี้




ภาพที่ 2.1 ภาพแสดงความสัมพันธ์ระหว่าง Signifier และ Signified

จากภาพข้างบน จุดสำคัญที่โซซูร์ได้เน้นก็คือ ความสัมพันธ์ระหว่าง Signifier และ Signified นั้นมีลักษณะที่สำคัญ 3 ประการคือ เกิดขึ้นโดยไม่มีหลักเกณฑ์ใดๆ (Arbitrary) เช่น ตัว ก.ไก่ ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องคล้ายคลึงใดๆกับตัวไก่จริงๆ สัญญะดังกล่าวเกิดขึ้นโดยมิได้ตั้งใจ (Unmotivated) และไม่ได้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ (Unnatural) อันส่อนัยยะว่า คนเราจะไม่รู้จักสัญญะได้เองตามธรรมชาติ แต่จะต้องมีการเรียนรู้

สัญญะตัวหนึ่งๆจะมีความหมายขึ้นมาได้อย่างไรนั้น โซซูร์ได้ให้คำอธิบายในแง่โครงสร้างว่า หากสัญญะตัวหนึ่งยืนอยู่โดยลำพัง สัญญะนั้นๆจะยังไม่มีความหมายอันใดขึ้นมาจนกว่าจะนำไปเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างกับสัญญะตัวอื่นๆ เช่น หากเราพูดว่าสมศักดิ์เป็นพวก "รักเพศเดียวกัน" เรายังไม่อาจสร้างความหมายได้ว่า สมศักดิ์เป็นบุคคลเช่นไร จนกว่าจะทราบว่าเราเอาสมศักดิ์ไปเปรียบเทียบในบริบทสังคมแบบไหน (แบบยุโรปหรือแบบมุสลิม) ความหมายของการเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างของสัญญะตามทัศนะของโซซูร์มีมิติดังนี้

การเปรียบเทียบกับคู่ตรงข้าม (Binary opposition) เช่น คำว่า "รักเพศเดียวกัน" จะมีความหมายได้ก็ต่อเมื่อนำไปวางเทียบกับ "รักต่างเพศ"

เมื่อขยายแนวคิดเรื่อง "โครงสร้างรวมทั้งหมด" ให้กว้างออกมา โครงสร้างรวมนี้ก็คือบริบททางวัฒนธรรมของคนแต่ละกลุ่มแต่ละสังคม ในแต่ละวัฒนธรรมจะมีการสร้างสัญญะขึ้นมาเพื่อใช้จัดหมวดหมู่ (Categorization) ออกเป็นประเภทต่างๆ ในแต่ละวัฒนธรรม เช่น "รักเพศเดียวกัน" ถ้าในสังคมฝรั่งจะแบ่งว่าเป็นระบบเพศสภาพและเพศวิถีรูปแบบหนึ่ง ส่วนในสังคมมุสลิมจะแบ่งว่าเป็นหนึ่งในพฤติกรรมที่ขัดต่อคำสอนของหลักศาสนา

ตามทัศนะของโซซูร์ สัญญะหรือภาษาเป็นระบบอย่างหนึ่ง (เหมือนกับวัฒนธรรม) เมื่อเราใช้คำว่า "ระบบ" นั้น มีความหมายว่า หากเราต้องการจะศึกษาองค์ประกอบย่อย (Element) ตัวใดตัวหนึ่ง เราจะต้องพิจารณาองค์ประกอบย่อยนั้นในแง่ความสัมพันธ์กับตัวอื่นๆในระบบโดยที่ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบย่อยเหล่านี้จะถูกนำมาจัดรวมกันเข้าเป็นระบบด้วยรหัสแบบต่างๆ (Codes) โดยมีวิธีการใหญ่ๆอยู่ 2 วิธี คือ

1. Paradigmatic หน่วยของความสัมพันธ์มาแทนที่กันได้อย่างไรในระบบของเรื่องเล่าหรือในเรื่องเล่าชุดหนึ่ง เป็นการวิเคราะห์ตัวบทเพื่อค้นหาความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่ว่ามีความหมายเช่นไร เป็นชุดสัญญะที่มีความหมายเหมือนกัน (Set of Signs) โดยที่ Unite แต่ละตัวที่อยู่ใน Pradigm เดียวกันนั้นจะต้องมีลักษณะบางอย่างร่วมกัน เช่น เพศสภาพและเพศวิถี ต่างก็มี Unite ย่อยๆ เช่น ความเป็นชาย ความเป็นหญิง ความเป็นรักร่วมเพศ ความพึงพอใจทางเพศ รสนิยมทางเพศ ฯลฯ แต่ Unite ต่างๆเหล่านี้ก็มีความเป็นเพศสภาพและเพศวิถีที่เหมือนกัน แต่ก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ทำให้แตกต่างจากสัญญะตัวอื่นๆ

2. Syntagmatic หรือแบบแนวนอน เป็นการมองความสัมพันธ์เชิง Syntagmatic ว่าแต่ละหน่วยสัมพันธ์กันในลักษณะต่อเนื่องได้อย่างไร หรือบางทีเรียกว่าเป็นการมองเชิง Combination ว่าหน่วยต่างๆในเรื่องเล่ามาสัมพันธ์ในเชิงต่อเนื่องในลักษณะใด จะทำให้ทราบถึงการจัดระบบถึงการเล่าเรื่องและความหมายที่เปิดเผยของการสื่อสาร วิธีการประกอบสัญญะย่อยๆเข้าด้วยกันตามลำดับขั้นตอน (Sequence) เพื่อให้ได้ความหมายตามที่ต้องการ เช่น การสื่อความหมายว่า "Bisexual" ต้องมีองค์ประกอบของสัญญะ คือ มีความเป็นชาย (Masculinity) ชอบพอในเพศตรงข้าม (Heterosexuality) แต่ก็เป็นพวกรักเพศเดียวกันด้วย (Homosexuality)

C.Levi-Strauss (1967) ได้ศึกษาวิเคราะห์ Synchronic แบบพิจารณาโครงสร้างเบื้องลึก (Deep Structure) ของตัวบท โดยแยกระหว่างความหมายที่พื้นผิว (Manifest Meaning) ซึ่งจะเป็นตัวเล่าเรื่องว่า ตัวละครทำอะไร มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้น และความหมายลึก (Latent Meaning) ซึ่งเป็นความหมายที่บ่งบอกว่าแท้จริงแล้ว ตัวบทนั้นเกี่ยวข้องกับอะไร มีความหมายอะไร เพราะฉะนั้นคำถามหลักในการวิเคราะห์ของ C.Levi-Strauss จึงไม่ค่อยสนใจว่าตัวละครทำอะไรหากแต่สนใจจะค้นคว้าว่า

1. การเล่าเรื่องมีการจัดระบบอย่างไร เช่น คุณสมบัติของเพศที่สามในภาพยนตร์ไทยจะต้องมีลักษณะเป็นตัวตลก ตัวก่อเรื่อง และเป็นตัวละครที่โดนตัวละครอื่นด่าทอและกลั่นแกล้ง
2. วิธีการเล่าเรื่องหรือวิธีการสร้างตัวละครดังกล่าวมีความหมายแฝงเร้นอย่างไร เช่น ตัวละครเพศที่สามจะต้องลดดีกรีของความเป็นเพศสภาพและเพศวิถีให้น้อยลง แล้วเพิ่มดีกรีถึงความเป็นรักเพศเดียวกันเป็นสิ่งที่ผิดธรรมชาติ ไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม
3. ความหมายที่แฝงเร้นอยู่นั้นสะท้อนโครงสร้างความคิดของคนกลุ่มต่างๆได้อย่างไร เช่น ความคิดของกลุ่มผู้ชาย ความคิดของกลุ่มผู้หญิง และหน่วยที่เขาให้ความสนใจวิเคราะห์คือความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร

การนำเอาวิธีการทางสัญญวิทยามาใช้ในการศึกษาสื่อมวลชนนั้น เป็นการมุ่งศึกษาถึงกระบวนการสร้างความหมาย หรือการตีความหมายของตัวบท (Text) หรืองานของสื่อมวลชน นักวิชาการด้านสัญญวิทยาใช้คำนี้ (Text) ว่า หมายถึง สิ่งที่เป็นหัวใจของการสร้าง และการ

แลกเปลี่ยนความหมาย ดังนั้นตัวบทชิ้นหนึ่งๆ จึงประกอบไปด้วยเครือข่ายของระบบสัญลักษณ์ ซึ่งทำงานซ้อนกันอยู่ในหลายระดับ ซึ่งจะมีความหมายหลากหลายขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางวัฒนธรรม และสังคมของผู้อ่านตัวบทนี้ จึงเป็นที่รวมของระบบความหมายต่างๆ ซึ่งจำเป็นต้องมีการวิเคราะห์จึงจะสามารถเข้าใจความหมายที่ซับซ้อนเหล่านี้ได้ (ขวัญเรือน กิติวัฒน์ และ อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2532)

Roland Barthes (1967) ได้แบ่งประเภทของความหมายที่บรรจุอยู่ในสัญญะทุกอย่างว่ามี 2 ความหมายด้วยกัน คือ

การตีความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning)

นักวิชาการบางท่านระบุศัพท์เป็นไทยว่า "ความหมายตรง" เป็นตัวหมายถึง (signified) ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาอย่างภววิสัย (objective) ดังที่เรากล่าวว่า เป็นความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษร เป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันเป็นส่วนใหญ่ และมักเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุด คือ ความหมายที่ระบุในพจนานุกรม เช่น แม่คือสตรีผู้ให้กำเนิดลูก หมีเป็นสัตว์ 4 เท้า (2 มือ 2 เท้า) ประเภทหนึ่ง โดยทั่วไป ความหมายโดยอรรถนี้เป็นความหมายชั้นแรกที่อาจถือได้ว่าเป็นสามัญโดยทั่วไปที่มองเห็นได้อย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น ในกรณีของภาพถ่ายถนนในเมืองและมีข้อความเขียนว่า "ถนนในเมือง" ทั้งภาพและข้อความนั้นจะถูกอ่านความหมายโดยอรรถว่า "นี่เป็นถนนสายหนึ่งในเมือง"

การตีความหมายโดยนัย (Connotative Meaning)

นักวิชาการบางท่านระบุคำศัพท์เป็นไทยว่า "ความหมายแฝง" คำว่า "ความหมายโดยนัย" นั้น เป็นตัวหมายถึงที่ประกอบสร้างอย่างตรงกันข้ามกับตัวหมายโดยอรรถ กล่าวคือ ถูกประกอบสร้างขึ้นมาอย่างเป็นอัตวิสัย (Subjective) ไม่ว่าจะเป็นอัตวิสัยในรัดับบุคคล เช่น ประสบการณ์ส่วนตัวหรืออารมณ์ความรู้สึกของคนแต่ละคนที่มีต่อแม่ ก็จะทำให้คิดถึงแม่ในแง่ "ความเจ็บปวดที่ทิ้งลูกไปตั้งแต่เล็ก ความดุเข้มงวด ความอ่อนโยน ความอบอุ่น ฯลฯ" หรือเป็นอัตวิสัยในระดับสังคม เช่น ในสังคมไทย สังคมจีน สังคมอินเดีย สังคมอเมริกัน จะให้ความหมายโดยนัยที่มีต่อ "แม่" อย่างแตกต่างกัน ที่เราเรียกว่า "ค่านิยมของแต่ละสังคม"

Barthes อธิบายว่า ความหมายในนัยนี้ เกิดจากการตีความโดยอัตวิสัย เมื่อผู้ตีความได้รับอิทธิพลจากผู้ที่ให้สาร และเมื่อมีสัญญะมากระทบกับความรู้สึก และจะเกิดขึ้นเมื่อได้มีการใช้ภาษาให้ความหมายถึงสิ่งหนึ่ง นอกเหนือไปจากสิ่งที่กล่าวถึง (To mean something other than what it said) เมื่อความหมายที่ถูกสร้างขึ้นตามระบบสัญญะ อาจจะมีความหมายได้ทั้งทางตรงและทางอ้อมเช่นนี้ การที่จะเข้าใจความหมายที่ถูกสร้างขึ้นนั้น ผู้สร้างและผู้รับสารจะต้องมีความเข้าใจในระบบสัญญะที่ตรงกัน เข้าใจความหมายของรหัส (Code) ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่เบื้องหลังของระบบสัญญะนั้น แม้จะมองไม่เห็นในลักษณะเชิงรูปธรรมก็ตาม ตลอดจนจะต้องมีความเข้าใจใน

ระบบวัฒนธรรมของแต่ละสังคมที่ทำให้สารที่มีการถ่ายทอดและสื่อความหมายภายในสังคมและวัฒนธรรมหนึ่งๆ เป็นที่เข้าใจของคนภายในสังคมนั้น

ในทุกสัญญะจะต้องประกอบด้วยความหมายทั้งสองนั้นควบคู่กันไปเสมอ แต่ทว่าในสัญญะแต่ละประเภทอาจจะมีสัดส่วนของความหมายโดยอรรถและโดยนัยมากน้อยแตกต่างกัน เช่น ในสัญญะด้านวิทยาศาสตร์จะมีสัดส่วนของความหมายโดยอรรถสูง มีความหมายโดยนัยแต่น้อยในขณะที่สัญญะด้านศิลปะจะมีสัดส่วนที่ตรงข้ามกัน

นอกจากนั้น นักสัญญวิทยาบางท่านยังสนใจกระบวนการที่ความหมายทั้งสองประเภทถูกนำเสนอออกไป โดยที่ความหมายโดยอรรถนั้นจะห่อหุ้มความหมายโดยนัยเอาไว้ และถูกนำเสนอกล้อมแกล้มออกไปจนดูราวกับว่าความหมายโดยนัยนั้นกลายเป็นเรื่องที่ต้องเป็นเช่นนั้นตามธรรมชาติ (Natural) ทำให้ผู้ใช้สัญญะหลงลืมลักษณะอัตวิสัยเชิงส่วนตัวหรือเชิงสังคมของความหมายโดยอรรถไป

Metaphor และ Metonomy

Metaphor เป็นวิธีการถ่ายโอนความหมายโดยเลือกเอาสัญญะ 2 ตัวมาวางเข้าคู่กัน (Associate) โดยที่สัญญะตัวหนึ่งมีความหมายที่รับรู้กันแล้ว อีกสัญญะหนึ่งยังไม่รู้ความหมาย แต่หลังจากมีการนำมาเข้าคู่กันแล้ว ความหมายจากสัญญะตัวแรกก็จะถูกถ่ายโอนมายังสัญญะตัวหลังได้

Metaphor เป็นวิธีการถ่ายโอนความหมายที่คนทั่วไปคุ้นเคยกัน (ที่เราเรียกว่าอุปมาอุปไมย) โดยเฉพาะในสัญญะที่เป็นภาษาเขียน เช่น วรรณคดี แต่มักจะไม่ค่อยพบการใช้วิธีการถ่ายโอนความหมายแบบ metaphor ในภาพมากนัก อย่างไรก็ตาม สำหรับในวงการสื่อมวลชนสมัยใหม่ที่มีการใช้ภาพและเสียงเพื่อสื่อความหมายนั้น ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดมักจะอยู่ในสื่อโฆษณาที่มักมีการนำเอาภาพสัญญะที่มีคนรู้จักความหมายกันอย่างดีแล้ว มาเข้าคู่กับภาพสัญญะใหม่ที่ต้องการสื่อแสดงความอ่อนนุ่ม/ราบเรียบ มาถ่ายโอนความหมายถึงการเดินทางอันราบเรียบด้วยการบินไทย (Smooth as silk)

Metonymy ในขณะที่ metaphor เป็นวิธีการถ่ายโอนความหมายจากสัญญะใน plane หนึ่งไปสู่สัญญะในอีก plane หนึ่ง metonymy ก็มีลักษณะร่วมกับ metaphor คือเป็นการถ่ายโอนความหมายจากสัญญะแรกไปสู่สัญญะที่สอง แต่ทว่าความแตกต่างก็คือ metonymy นั้น เป็นการถ่ายทอดความหมายระหว่างสัญญะที่อยู่ใน plane เดียวกัน กล่าวคือ metonymy จะเป็นการเลือกเอาส่วนย่อยส่วนหนึ่ง (part) มายืนแทนความหมายของส่วนรวมทั้งหมด (whole) ตัวอย่างที่เราคุ้นเคยกันดีคือ เครื่องหมายกางเขน (ส่วนย่อยส่วนหนึ่งในชีวิตพระเยซู) มายืนแทนคริสต์ศาสนา เทพีสันติภาพแทนอเมริกัน

ในส่วนของสื่อภาพยนตร์นั้น จะมีการนำ metonymy มาใช้เมื่อต้องการจะสื่อความหมายว่าหนังเรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ต่อสู้action ใบปิดของภาพยนตร์ก็ต้องเลือกเอาภาพพระเอกที่ถือปืนวางไว้กลางภาพ (เช่น James Bond) และเนื่องจาก metonymy เป็นเรื่องของการนำเอาส่วนย่อยบางส่วนมายืนแทนส่วนรวมทั้งหมด metonymy จึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการเลือกภาพตัวแทนของความเป็นจริงทั้งหมดมานำเสนอ (Representation of Reality)

ด้วยเหตุนี้บรรดาสื่อภาพยนตร์ทั้งหลายใช้วิธีการ metonymy ด้วยการเลือกเอาบางส่วนเสี้ยวมาแทนความหมายทั้งหมดนั้น จึงเกิดจากการกระทำของมนุษย์ที่มีปัจจัยด้านอุดมการณ์และอคติเข้าไปเกี่ยวข้องอยู่ด้วยเสมอ

ในทัศนะของ John Fiske (1982) มองว่า การศึกษาและวิเคราะห์ตามแนวทางสัญญวิทยานั้น รหัสมีความสำคัญมาก เพราะหมายถึงการที่ระบบสัญญะต่างๆรวมตัวกันขึ้นมา และอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ที่เป็นยอมรับของสมาชิกทั้งหลายในสังคมของการใช้รหัสนั้น เพื่อการสื่อสารเข้าใจที่ตรงกัน ถ้าหากเราไม่ทราบรหัสของผู้ส่งสารก็จะก่อให้เกิดช่องว่างในการสื่อสาร และนำไปสู่การถอดรหัสที่คลาดเคลื่อนได้

จากการที่เราได้กล่าวมา จึงได้ใช้แนวทางวิชาสัญญวิทยามาศึกษาตัวบท (Text) ซึ่งจะทำให้เข้าใจความหมาย โดยที่ความหมายที่เราตีความจากตัวบทเนื้อหาสื่อมวลชนไม่จำเป็นต้องเป็นความตั้งใจของผู้รับสาร แต่ความหมายที่เราตีความนั้น เราถือว่าเป็นความหมายที่ปราศจากอคติและไม่ได้มีความหมายที่ปรากฏในระดับพื้นผิวเท่านั้น แต่ยังเป็นความหมายโดยนัยแฝง ซึ่งผู้ส่งสารอาจจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจให้เกิดความหมายดังกล่าวก็ได้ (ศิริชัย ศิริกายะ และกาญจนา แก้วเทพ, 2531: 34)

หากนำเอาแนวคิดของ John Fiske (1990: 4-6) ที่อธิบายถึงการเข้ารหัสทางโทรทัศน์ว่าแบ่งได้เป็นระดับชั้นต่างๆมาประยุกต์ใช้กับการเข้ารหัสทางสื่อภาพยนตร์ซึ่งมีคุณสมบัติและลักษณะการเข้ารหัสทางภาพและเสียงบางประการใกล้เคียงกับสื่อโทรทัศน์ จะได้ดังนี้

| ระดับการเข้ารหัส ( Level ) | กระบวนการเข้ารหัส ( Encode Process ) | รหัส ( Code ) | ตัวอย่างระดับการเข้ารหัส ( Example ) |
|---|---|---|---|
| ระดับแรก " ความเป็นจริง" ( Reality ) | เหตุการณ์ที่จะถ่ายทอดทางโทรทัศน์ได้รับการเข้ารหัสโดย | รหัสทางสังคม ( Social Code ) | การแต่งกาย, พฤติกรรม, ลักษณะการพูดจา,กิริยาท่าทาง,การแสดงออก ฯลฯ |
| ระดับที่สอง "การเสนอภาพตัวแทน" (Representation) | สิ่งต่างๆเหล่านี้ได้รับการเข้ารหัสทางเทคนิค การนำเสนอทางโทรทัศน์ | รหัสทางเทคนิค ( Technical Code ) | ภาพ, เสียง, มุมกล้อง, แสง ฯลฯ |
| | ถ่ายทอดรหัสการนำเสนอตัวแทนความเป็นจริงตามธรรมเนียม | รหัสขนบการนำเสนอ ( Conventional Representational Code ) | การเล่าเรื่อง,ปมขัดแย้ง ,ตัวละคร,การกระทำ,บทสนทนา,ฉาก,การแสดง ฯลฯ |
| ระดับที่สาม " อุดมการณ์" ( Ideology ) | ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ถูกจัดให้มีความสอดคล้องกับการยอมรับทางสังคม | รหัสทางอุดมการณ์ ( Ideology Code) | ปัจเจกชนนิยม,เชื้อชาติ ,ชนชั้น,วัตถุนิยม,ทุนนิยม เพศสภาพ, เพศวิถี ฯลฯ |

ตารางที่ 2.1 ตารางแสดงการเข้ารหัสทางโทรทัศน์ระดับต่างๆ

จากตาราง แสดงถึงกระบวนการเข้ารหัสในระดับต่างๆในระดับแรก "ความเป็นจริง" (Reality) เป็นสิ่งที่ได้รับการเข้ารหัสแล้วโดยวัฒนธรรมหนึ่งๆความเป็นจริงในวัฒนธรรมใดๆก็ตามล้วนเป็นผลิตผลของรหัสวัฒนธรรมนั้นๆ ดังนั้น ความเป็นจริงจึงเป็นสิ่งที่ได้รับการเข้ารหัสแล้วเสมอและถ่ายทอดโดยอาศัยรหัสทางเทคนิคและธรรมเนียมการนำเสนอต่างๆของสื่อ เพื่อให้สามารถถ่ายทอดโดยใช้เทคโนโลยีและเป็นตัวสารทางวัฒนธรรมที่เหมาะสมแก่ผู้ชม

รหัสทางสังคมในระดับของ "ความเป็นจริง" ก็คือ เหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมทั้งในด้านรูปลักษณ์ภายนอก เช่น หน้าตา การแต่งกาย การแต่งหน้า ลักษณะท่าทาง การพูดจา ภาษาที่ใช้ หรือด้านเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้น

ส่วนการเข้ารหัสระดับที่ 2 คือ "การเสนอภาพตัวแทน" เป็นการนำเสนอทางเทคนิคของสื่อโดยการสร้างความหมายหรือการเข้ารหัสที่ไม่ใช่เป็นภาพเหตุการณ์เท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่สามารถระบุและวิเคราะห์ให้เห็นได้ เช่น การเลือกมุมกล้องเพื่อการเล่าเรื่อง

ในระดับที่ 3 "อุดมการณ์" สำหรับรหัสการนำเสนอตัวแทนความเป็นจริงตามธรรมเนียมปฏิบัติและอุดมการณ์ ตลอดจนความสัมพันธ์ของรหัสทั้งสองประเภทนี้เป็นสิ่งลวงตาและ

มองเห็นได้ยาก และมีลักษณะเป็นงานวิจารณ์ เช่น การที่นางเอกจะต้องคอยถามพระเอกในเรื่องต่างๆแสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์เรื่องความเป็นใหญ่ของเพศชาย เป็นต้น

การจะเข้าใจกระบวนการของตารางข้างต้นได้ จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อ "ความเป็นจริง" "การเสนอภาพตัวแทน" และ "อุดมการณ์" รวมตัวกันอยู่อย่างมีความสอดคล้องเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในหลายๆด้าน เช่น การแนะนำการดำเนินชีวิตให้เป็นไปตามแบบแผน การตอกย้ำถึงการทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว เป็นต้น การวิเคราะห์ทางสัญญะวิทยาจึงเป็นวิธีการที่พยายามแสดงให้เห็นว่าระดับชั้นต่างๆของความหมายที่ได้รับการเข้ารหัสนั้นมีการจัดโครงสร้างไว้อย่างไร

วิธีการสร้างความหมายในภาพยนตร์

เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์ไม่ใช่ภาษาที่แท้จริง ทั้งนี้โดยประวัติแล้วนับตั้งแต่แรกๆที่เกิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพยนตร์ขึ้นมา ก็ได้เกิดคำถามเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ที่มีต่อภาษาพูด ซึ่งในขณะนั้นรับว่าเป็นระบบสร้างความหมายที่พัฒนาสูงสุดและเป็นที่เข้าใจมากที่สุด และเป็นจุดที่ทำให้สัญญะวิทยาของภาพยนตร์แตกแขนงออกมาจากสัญญะวิทยาทางภาษาศาสตร์

Metz กล่าวไว้ว่า ถ้าจะเปรียบเทียบภาษาภาพยนตร์กับภาษาพูดแล้ว การสร้างความหมายในภาษาภาพยนตร์นั้นแตกต่างจากภาษาพูด โดยทั้งภาษาภาพยนตร์และภาษาพูดสามารถนำมาใช้เปรียบเทียบกันได้ต่อไป กล่าวคือ ความเกี่ยวพันระหว่างตัวหมาย (Signifier) กับตัวหมายถึง (Signified) ในภาษาพูดนั้นมีความห่างไกลกันมาก ซึ่งส่งผลให้ผู้ใช้สามารถใช้ภาษาในการทำหน้าที่ได้สองระดับ คือ ระดับของเสียง และระดับของความหมาย ในขณะที่ภาษาภาพยนตร์ ตัวหมายกับตัวหมายถึงจะอยู่ใกล้ชิดกันมาก โดยภาพที่ปรากฏบนจอจะเป็นภาพตัวแทนที่มีความสมจริง (Realistic Representations) และเสียงที่ออกมาก็เป็นการผลิตซ้ำเสียงที่เหมือนกับเสียงจริงๆของสิ่งที่กำลังกล่าวถึง (Exact Reproductions of What They Refer to) ผู้ชมจะไม่สามารถเข้าใจตัวหมายในภาพยนตร์ได้ หากไม่ทำความเข้าใจตัวหมายถึงไปในเวลาเดียวกัน ด้วยเหตุนี้ ตัวหมายกับตัวหมายถึงในภาพยนตร์จึงผูกติดกันอย่างแยกไม่ออก Metz ถือว่าภาพยนตร์นั้น เป็นเหมือนกับประโยคเป็นชุดๆเรียงต่อกัน ซึ่งสามารถเข้าใจได้โดยไม่ต้องอาศัยคำแปลในพจนานุกรม เพราะทุกสิ่งในภาพยนตร์จะดูเข้าใจได้ทั้งหมด จึงเห็นได้ชัดว่า ภาษาของภาพยนตร์นั้นแตกต่างจากภาษาพูดอย่างมากทีเดียว

นอกจากนี้ ภาษายังเป็นสิ่งที่แลกเปลี่ยนกันระหว่างผู้คน ในขณะที่ภาพยนตร์เป็นการถ่ายทอดจากแหล่งสาร (Source) ไปยังผู้ชม (Audience) และสารที่ส่งนั้นก็มี ลักษณะราบรื่น และต่อเนื่องไปสู่ผู้ชม กล่าวได้ว่าในภาพยนตร์นั้นไม่มีกฎเกณฑ์พื้นฐานตายตัว ในภาษาพูดระดับการสร้างความหมายแฝง (Connotative Meaning) จะปรากฏแยกต่างจากระดับความหมายตรง (Denotative Meaning) แต่ในภาพยนตร์มิได้เป็นเช่นนั้น เนื่องจากความหมายแฝงในภาพยนตร์

จะมาพร้อมๆกับความหมายตรง ทั้งนี้เพราะตัวหมายและตัวหมายถึงมีการผูกติดกันอย่างสนิทแน่น เราจึงสามารถมองเห็นความหมายตรงของภาพได้ในเวลาเดียวกันกับที่เรารู้สึกได้ถึงทัศนคติของผู้สร้างที่แฝงมากับภาพนั้น เนื่องจากว่าภาพยนตร์สามารถนำเสนอโลกตามลักษณะที่มันเป็นหรืออาจบิดเบือนไปจากความจริงได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเจตนารมณ์ของผู้สร้างว่าจะสื่อความหมายไปในทิศทางใด ภาพยนตร์จึงเป็นสื่อที่เน้นการแสดงออกมากกว่าจะเป็นเพียงการสื่อสารระบบหนึ่งเท่านั้น และด้วยเหตุนี้ กฎเกณฑ์ของภาพยนตร์จึงเป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่งโดยเฉพาะ

จากทฤษฎีสัญญวิทยานั้น ผู้วิจัยจะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ถึงการสื่อความหมายของตัวละครชายรักชายในภาพยนตร์ไทยว่าเป็นอย่างไร โดยดูจากโครงสร้างของสัญญะ ชุดสัญญะที่มีความสัมพันธ์กับตัวละครชายรักชาย ความหมายพื้นผิว (Manifest Meaning) และความหมายลึก (Latent Meaning) ในระดับโครงสร้าง รวมถึงความหมายตรง (Denotative Meaning) และความหมายแฝง (Connotative Meaning) การถ่ายโอนความหมาย (Metonymy) และการถอดรหัสระดับอุดมการณ์ (Ideology) ของ John Fiske ด้วย

## 2.5 **แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์** (Film Narratology)

การเล่าเรื่องมีประวัติศาสตร์มายาวนาน เป็นการสื่อสารที่กำเนิดขึ้นมาพร้อมกับสังคมมนุษย์เลยทีเดียว จนอาจเรียกได้ว่า มนุษย์รู้จักการเล่าเรื่องนับตั้งแต่เริ่มจำความได้ การเล่าเรื่องเป็นการนำมนุษย์ไปสู่ประสบการณ์มากมาย ทำให้มนุษย์เรียนรู้สิ่งต่างๆในชีวิต ทำให้เข้าใจเหตุการณ์รอบๆตัว และให้ความบันเทิงควบคู่กันไปอีกด้วย

มนุษย์ใช้การเล่าเรื่องเป็นเครื่องมือสื่อสารในชีวิตประจำวัน และสามารถใช้วิธีการนี้ได้ทั้งในภาษาพูดที่ใช้น้ำเสียงเป็นเครื่องปรุงแต่งเรื่องราว ภาษาเขียน อาทิ ข่าวบนหน้าหนังสือพิมพ์ นวนิยาย แม้แต่การเขียนจดหมาย การเล่านิทาน ก็ล้วนแล้วแต่ใช้การเล่าเรื่องเป็นเครื่องมือทั้งสิ้น ทำให้เห็นว่าการเล่าเรื่องจะปรากฏอยู่ในทุกวัฒนธรรม และอาจกล่าวได้ว่า สังคมใดมีภาษา สังคมนั้นต้องมีการเล่าเรื่องจะปรากฏอยู่ในทุกวัฒนธรรม และอาจกล่าวได้ว่า สังคมใดมีภาษา สังคมนั้นต้องมีการเล่าเรื่องอย่างแน่นอน ซึ่งนอกจากการใช้เสียงและตัวอักษร ที่ได้นำมาใช้ในการเล่าเรื่องแล้ว รูปภาพก็สามารถเล่าเรื่องหรือสื่อความหมายได้เช่นกัน การเล่าเรื่องนั้นจึงเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ทางสังคม และยังช่วยเพิ่มพูนประสบการณ์ในการดำรงชีวิตให้กับตนเองในการที่จะอยู่ร่วมกันอย่างมีปฏิสัมพันธ์ต่อสรรพสิ่งในโลก ตามทฤษฎีการเล่าเรื่อง (The Narrative Theory) ของนักคิดหลายท่านได้บอกไว้ว่า การเล่าเรื่องเป็นการสื่อสารระหว่างมนุษย์ อันประกอบด้วยศิลปะการพูด การตีความ การประเมินคุณค่า การเล่าเรื่องนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อเชิญชวน เพื่อให้ผู้ฟังสนใจและมีปฏิกิริยาตอบโต้ การเล่าเรื่องจึงเป็นการปฏิสัมพันธ์ เป็นกิจกรรมที่มีรูปแบบ มี

ขั้นตอนการเล่า มีศิลปะในการแสดงออกของมนุษย์ มีการโน้มน้าวใจ และมีการแสดงร่วมอยู่ด้วย เพราะการเล่าเรื่องมีจุดมุ่งหมายเพื่อความเพลิดเพลิน เพื่อการบอกกล่าวและเพื่อการโน้มน้าวใจ( Fisher, 1989 อ้างถึงใน ภาวดี ทิพยรักษ์, 2547: 14 )

Fisher (1989) กล่าวว่า การเล่าเรื่องเป็นการสื่อสารระหว่างมนุษย์ อันประกอบด้วยศิลปะการพูด การตีความ การประเมินคุณค่า การเล่าเรื่องนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อเชิญชวน เพื่อให้ผู้ฟังสนใจและมีปฏิกิริยาตอบโต้ การเล่าเรื่องจึงเป็นการปฏิสัมพันธ์ เป็นกิจกรรมที่มีรูปแบบ มีขั้นตอนการเล่า มีศิลปะในการแสดงออกของมนุษย์ มีการโน้มน้าวใจ และมีการแสดงร่วมอยู่ด้วย เพราะการเล่าเรื่องมีจุดมุ่งหมายเพื่อความเพลิดเพลิน เพื่อการบอกกล่าวและเพื่อการโน้มน้าวใจ

ศิลปะภาพยนตร์มีความหมายตามลักษณะของงานศิลปะทั่วไป คือ เน้นความงาม และการแสดงออกของศิลปิน โดยผู้สร้างภาพยนตร์มีหน้าที่และความรับผิดชอบที่จะนำเหตุการณ์ต่างๆรวมทั้งจินตนาการของตนเอง ที่ตนมีความรู้สึกสะเทือนใจ ถ่ายทอดออกมายังบทประพันธ์ ภาพ ฉาก เสียงดนตรี แสง สี ถ้อยคำและการแสดง อย่างมีความงามและความคิดที่ประสานกันกลมกลืน

กระบวนการของภาพยนตร์นั้นเป็นลักษณะการบันทึกภาพเกี่ยวกับเรื่องราวต่างๆลงบนแผ่นฟิล์ม โดยถ่ายด้วยกล้องถ่ายภาพยนตร์และฉายด้วยเครื่องฉายภาพยนตร์ไปที่จอภาพยนตร์ ทำให้ปรากฏเป็นภาพการเคลื่อนไหวเหมือนกับของจริงที่ได้ถูกบันทึกไว้ทุกประการ สุนทรียภาพจะเกิดขึ้นในมโนภาพของผู้ดูโดยอาศัยเงื่อนไขประกอบหลายประการเป็นตัวกระตุ้นเร้า เช่น เนื้อเรื่อง สี แสง เสียง และอื่นๆ

ภาพยนตร์จะใช้เทคนิคต่างๆไม่ว่าจะเป็นเทคนิคด้านภาพ ด้านการตัดต่อ ด้านเสียงประกอบ เพื่อทำหน้าที่ 4 อย่างด้วยกัน (อ้างในกิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน, 2542:59) คือ

1) การเล่าเรื่อง (Narrative Function) ภาพยนตร์มีเรื่องราวที่จะบอกกล่าวให้คนดูรับรู้ดังนั้นจึงมีหน้าที่ที่จะต้องเล่าเรื่องราวให้คนดูรู้เรื่อง ในส่วนของการเล่าเรื่องแบ่งได้เป็น 2 ส่วน คือ การเล่าเรื่องด้วยภาพและการเล่าเรื่องด้วยดนตรีและเสียงประกอบ
2) การสื่ออารมณ์ (Emotional Function) ภาพยนตร์มีหน้าที่ที่ต้องสร้างอารมณ์ต่างๆให้กับคนดู โดยใช้วิธีการต่างๆกันไป
3) การสื่อทางด้านความคิด (Intellectual Function) การสื่อทางด้านความคิดมีอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน

   3.1) คนทำภาพยนตร์อาจจะแทรกความคิดบางอย่างที่อาจเป็นปรัชญา หรือข้อคิดหรือแง่คิดดีๆเกี่ยวกับการใช้ชีวิตเข้าไปในเรื่องซึ่งคนดูจะรับรู้และอาจจะนำเอาไปใช้ในชีวิตประจำวันของตัวเอง

3.2) การกระตุ้นให้คนดูใช้ความคิดของตัวเองโดยคนทำภาพยนตร์ไม่ได้เอาความคิดของตัวเองไปให้

4) การสร้างความตื่นตาตื่นใจ (Spectacle Function) ไม่จำเป็นจะต้องเกิดจากภาพเท่านั้น ถึงแม้

ความตื่นตาตื่นใจส่วนใหญ่จะเกิดจากการได้เห็นภาพ แต่เสียงดนตรีก็มีส่วนไม่น้อยในการทำหน้าที่นี้

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง (Narratology) เอเดรียน ทิลลี่ (Adrian Tilly 1991: 53) อธิบายไว้ว่า "เป็นการก้าวข้ามจากการศึกษาเนื้อหาไปสู่ความสนใจในโครงสร้างของการเล่าเรื่อง (Structure) และวิธีการเล่าเรื่อง (Process) ของสื่อแต่ละชนิด" ซึ่งประเภทของการเล่าเรื่องที่ได้รับการนำมาศึกษามีอยู่หลายชนิด ทั้งนิทาน นิยาย การรายงานข่าว รวมทั้งภาพยนตร์

Narratology เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ในการศึกษาเรื่องเล่า 3 จุดใหญ่ด้วยกัน (อ้างในนพพร ประชากุล, 2542: 3-4) คือ

1) Reflection → Construction

จากเดิมที่มองว่าเรื่องเล่าเป็นภาพสะท้อนของความเป็นจริง(Reflection) มาเป็นการมองใหม่ว่า เรื่องเล่าไม่ได้เป็นสิ่งสะท้อนโลกของความเป็นจริง แต่เรื่องเล่ามีการประกอบสร้างในตัวของมันเอง จึงจะให้ความสำคัญกับสิ่งที่เรียกว่า Construction ของการเล่าเรื่องมากกว่ามองว่ามันสะท้อนความเป็นจริงที่อยู่ข้างนอก

2) Fiction → Non-Fiction

ขอบเขตของเรื่องเล่า จากเดิมที่เรื่องเล่าจะถูกมองว่าจำกัดตัวอยู่แต่เฉพาะในวรรณกรรมเป็นเรื่องสมมติ (Fiction) ตอนนี้ขอบเขตของการศึกษาเรื่องเล่าได้ขยายจาก Fiction ออกไปสู่ตัวบทประเภทอื่นที่เราเรียกว่า Non-Fiction อาทิ ข่าว สารคดี ฯลฯ

3) Appreciation → Understanding

วัตถุประสงค์ในการศึกษา เปลี่ยนจุดเน้นของเป้าหมายในการศึกษาเรื่องเล่า จากที่เน้นความซาบซึ้ง (Appreciation) มาเน้นที่ความเข้าใจ (Understanding) เป็นหลักแทนการพยายามทำความเข้าใจกระบวนการสื่อความหมายที่อยู่ในเรื่องเล่านั้นมักนำเราไปสู่การวิเคราะห์คติค่านิยม อุดมการณ์ที่สื่อผ่านเรื่องเล่านั้นออกมา

เรื่องเล่าจากภาพสะท้อนไปสู่การประกอบสร้าง

ในศตวรรษที่ 19 ถึงกลางศตวรรษที่ 20 การศึกษาเรื่องเล่าจะถูกครอบงำด้วยทัศนะที่ว่าเรื่องเล่าเป็นการลอกเลียนแบบความเป็นจริง เป็น Imitation ของ reality ลอกเลียนหรือแสดงความเป็นจริง ซึ่งทัศนะเช่นนี้มีผลทำให้การศึกษาเรื่องเล่ามีแนวโน้มที่เป็นการไปนำเอาตรรกะที่ใช้กับโลกของความเป็นจริง ใช้กับเรื่องข้างนอกเรื่องเล่าเอามาจับตัวเรื่องเล่า ถ้าเราใช้วิธีอย่างที่กล่าวนี้

ตลอดเวลา จะทำให้มองไม่เห็นว่า "เรื่องเล่ามีหลักการประกอบสร้าง (Principle of Construction) อยู่ในตัวของมันเอง" ซึ่งหลักการประกอบสร้างจะเป็นไปตามตรรกะภายในของตัวเรื่องเล่าที่ไม่ใช่ตรรกะที่มาจากข้างนอก (Internal Logic)

การศึกษากระบวนทัศน์ใหม่ของการเล่าเรื่อง คือ การศึกษาเกี่ยวกับการประกอบสร้างความหมายให้กับสรรพสิ่งต่างๆ โดยมีความเกี่ยวพันกับทฤษฎีสัญญวิทยา (Semiology) ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องสัญญะ (Sign) ที่ถูกประกอบสร้างความหมายและเมื่อแนวคิดดังกล่าวมาบวกผสมกับแนวคิดเรื่อง "อำนาจ" (Power) ตามกระบวนทัศน์ใหม่ เช่น M. Foucault (อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2553) การศึกษาการเล่าเรื่องในแบบกระบวนทัศน์ใหม่มักมีการตั้งคำถามว่า "ใครเป็นผู้ที่มีอำนาจในการประกอบสร้างความเป็นจริงหรือความหมายของความเป็นจริง" รวมถึงการวิเคราะห์ "พลังอำนาจของเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง"

พลังอำนาจของเรื่องเล่าที่สามารถจะ "สร้างความหมาย" (Construct) "รื้อสร้างความหมาย" (Deconstruct) และ "ใส่ความหมายใหม่เข้าไป" (Reconstruct) ให้แก่บรรดาสัญญะต่างๆ เช่น การเล่าเรื่อง "หมาไทย/หมาวัด/หมาจรจัด" ในฐานะ "สัญญะ" (Sign) ประเภทหนึ่งที่เคยมีความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) ถึง "สัตว์ที่ไร้ค่า สกปรก ขี้เรื้อน เป็นโรค ไม่มีเจ้าของ" แต่ทว่าเมื่อมีการเล่าเรื่องผ่านกระบวนการสร้างภาพยนตร์เรื่อง "มะหมาสี่ขาครับ" ด้วยพลังอำนาจของเรื่องเล่าของภาพยนตร์เรื่องนี้สามารถเปลี่ยนแปลงความหมายของ "สัญญะ" "หมาวัด/หมาไทย/หมาจรจัด" ในความนึกคิดของผู้ที่ชมภาพยนตร์เรื่องนี้

องค์ประกอบในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์นั้น หลุยส์ จิอันเน็ตตี (Louise Giannetti) อธิบายไว้ว่า "สมัยโบราณ ผู้คนติดต่อสื่อสารกันโดยการเล่าเรื่อง ในหนังสือ The Poetics ของอริสโตเติล ได้จำแนกประเภทของการเล่าเรื่องบันเทิงคดีไว้ 2 ลักษณะ คือ การแสดงและการเล่าเรื่อง การแสดงคือ การที่เหตุการณ์เล่าเรื่องด้วยตัวของมันเอง เช่น การละคร ส่วนการเล่าเรื่อง คือ การบอกเล่าเรื่องราวโดยมีผู้เล่า อาทิ มหากาพย์ หรือนวนิยาย ซึ่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กำเนิดมาจาก 2 สิ่งนี้ โดยการนำเอาวิธีการเล่าเรื่องทั้งสองชนิดมาผสมผสานกัน ผ่านเทคนิคเฉพาะอันซับซ้อนของสื่อภาพยนตร์

1.โครงเรื่อง (Plot)

ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ นวนิยาย รวมทั้งการเล่าเรื่องเกือบทุกชนิด โครงเรื่องนับเป็นองค์ประกอบสำคัญของเรื่องผู้ที่วิเคราะห์ต้องนำมาทำการศึกษาเสมอ ซึ่งโดยปกติจะมีการลำดับเหตุการณ์ในเล่าเรื่องไว้ 6 ขั้นตอน ได้แก่

1.1 การเริ่มเรื่อง (Expostion)

1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (Inciting Moment)

1.3 จุดหักเหของเรื่อง (Turning Point)

1.4 ภาวะวิกฤต (Crisis/Falling Action)

1.5 การแก้ปัญหา (Climax)

1.6 การยุติของเรื่องราว (Conclusion/Ending)

2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิด (Theme) นับเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญต่อเรื่องเล่า โดยเฉพาะเมื่อต้องวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง เราจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจับใจความสำคัญของเรื่องไว้ให้ได้ มิเช่นนั้นจะไม่อาจรู้ถึงแนวคิดหลักที่ผู้เล่าต้องการถ่ายทอดให้ทราบ

แก่นความคิด คือ ความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง เป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการนำเสนอ ซึ่งเราสามารถจะเข้าใจแก่นความคิดได้จากการสังเกตองค์ประกอบต่างๆในการเล่าเรื่อง อาทิ การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง สำหรับแก่นความคิดที่ได้รับความนิยมและพบได้บ่อยครั้งมีอยู่ไม่มากนัก โดยมากมักวนเวียนอยู่กับเรื่องความดี-ความชั่ว หรือไม่ก็เกี่ยวข้องกับเรื่อง ความรัก-ความเกลียด แต่ในส่วนของรายละเอียด แก่นความคิดแต่ละเรื่องก็จะมีรายละเอียดและองค์ประกอบย่อยในการสนับสนุนความคิดหลักที่แตกต่างกันไป แต่การดำเนินเรื่องนั้นจะมีความคิดย่อยที่ช่วยสนับสนุนความคิดหลักปรากฏอยู่จำนวนมาก ทว่าถึงแม้จะมีแนวคิดปลีกย่อยอยู่หลายความคิดด้วยกัน แต่ความคิดย่อยทั้งหมดนั้นจะมีลักษณะร่วมกันบางประการ หรือเดินไปในทิศทางเดียวกันทั้งสิ้น ดังนั้นในการพิจารณาแก่นความคิดใดๆการแยกย่อยความคิดปลีกย่อยจะทำให้เราสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

3. ขั้วขัดแย้ง (Conflict)

การทำการศึกษาถึงขั้วขัดแย้งที่ปรากฏในท้องเรื่องจะทำให้เราสามารถเข้าใจเรื่องราวได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น อีกทั้งโดยแท้จริงแล้ว เรื่องเล่าคือการสานเรื่องราวบนความขัดแย้ง อธิบายอีกอย่างหนึ่ง โครงเรื่องก็คือ การลำดับเหตุการณ์หรือพฤติกรรมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเหตุการณ์หรือพฤติกรรมนั้นจะมีการพัฒนาการขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งต่างๆความขัดแย้งสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภทใหญ่ๆได้แก่

3.1 ความขัดแย้งภายในจิตใจ เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใน ตัวละครจะมีความสับสนหรือยุ่งยากลำบากใจในการตัดสินใจเพื่อที่จะกระทำการอย่างที่คิดเอาไว้ เช่น ความขัดแย้งกับสำนึกความรับผิดชอบหรือความรู้สึกขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ทางสังคม

3.2 ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน คือ การที่ตัวละครทั้งสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้านกัน หรือพยายามทำลายล้างกัน

3.3 ความขัดแย้งกับพลังภายนอก เช่น ความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อม หรือธรรมชาติอันโหดร้าย

ความสำคัญของความขัดแย้งที่มีต่อโครงเรื่องคือ มันเป็นสิ่งที่ทำให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีทิศทาง หากเรื่องใดมีความขัดแย้งที่สมเหตุสมผล มีที่มาที่ไปที่แน่นอน เรื่องราวนั้นๆก็จะดำเนินไปอย่างน่าเชื่อถือ ในภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง อาจมีความขัดแย้งมากกว่าหนึ่งประเด็นก็เป็นได้

สำหรับวิธีที่ใช้ในการศึกษาข้อขัดแย้งในภาพยนตร์ คล็อด เลวี่ สเตราส์ (Claude Levi-Strauss) เสนอให้ใช้วิธีการแบ่งขั้วตรงข้าม (Binary Oppositions) ซึ่งเป็นแนวคิดที่ตั้งอยู่บนความเชื่อพื้นฐานที่ว่า มนุษย์สามารถเข้าใจโลกโดยการแบ่งสิ่งต่างๆออกเป็นส่วนๆเพื่อเปรียบเทียบกัน เช่น แผ่นดินกับมหาสมุทร ผู้หญิงกับผู้ชาย เป็นต้น Binary Oppositions กระทำได้โดยการแบ่งกลุ่มคำออกเป็น 2 หมวด ทั้ง 2 หมวดจะมีความหมายขัดแย้งกันเอง และเมื่อนำเอาวิธีการแบ่งขั้วตรงข้ามมาใช้ในการศึกษาภาพยนตร์ จะช่วยให้เรามองเห็นถึงความขัดแย้งในภาพยนตร์ได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น

4.ตัวละคร (Character)

องค์ประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิด คือ ตัวละคร (Character) ซึ่งเป็นบุคคลที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในเรื่องเล่า และหมายรวมไปถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา หรืออุปนิสัยใจคอของตัวละครด้วย

ส่วนประกอบของตัวละครมีอยู่ 2 ส่วนด้วยกัน คือ ส่วนที่เป็นความคิด (Conception) ความคิดของตัวละคร โดยปกติจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมีความคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครนั้นอยู่ภูมิหลังของตัวละคร และส่วนที่เป็นการแสดงออก (Presentation) ซึ่งความสัมพันธ์ของส่วนนี้กับส่วนที่เป็นความคิดนั้นอาจไม่จำเป็นต้องแปรตามกันเสมอไป ทว่าการแสดงออกของตัวละครมักเป็นไปตามการหวังผลที่จะได้รับ

นอกจากนี้การศึกษาตัวละคร ปัจจัยของตัวละครยังเป็นอีกส่วนหนึ่งที่มักได้รับการนำมาวิเคราะห์ถึงอยู่เสมอ โดยในตัวละครมีมิติต่างๆดังต่อไปนี้

ความต้องการ (Dramatic Need) หมายถึงสิ่งที่ตัวละครต้องการหรืออยากเอาชนะ,ให้ได้มา,ไปเอามา หรือบรรลุความสำเร็จ

มุมมอง (Point of View) คือวิธีการที่ตัวละครมองโลก ซึ่งตัวละครแต่ละตัวต้องมีมุมมองที่ชัดเจนและแตกต่างกันไป เช่น มุมมองในการต่อต้านกับการสนับสนุนสงคราม

การเปลี่ยนแปลง (Change) คือการเปลี่ยนแปลงของตัวละครตั้งแต่เริ่มจนจบเรื่อง มีการเปลี่ยนแปลงในด้านใด อย่างไร

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

ทัศนคติ (Attitude) เป็นความคิดหรือนิสัยในเชิงลบหรือบวก เช่น ไร้เดียงสา ชอบวิจารณ์ ความคิดต่ำต้อย การมองโลกในแง่ดีหรือร้าย เป็นต้น

สำหรับการพิจารณาตัวละครนอกเหนือจากการใช้การมองภาพของตัวละครจากลักษณะภายนอกเช่น การแต่งกาย กริยาอาการ หรือพฤติกรรมต่างๆ คำพูดบทสนทนา (Dialogue) ตอบโต้ของตัวละครก็เป็นส่วนสำคัญอย่างมาก ทั้งนี้เพราะความคิด ทัศนคติ และเอกลักษณะของตัวละครจะสะท้อนจากคำพูดของตัวละครทั้งสิ้น

อิงราวดี ไตลังคะ (2546) ได้กล่าวว่า ตัวละครมีความสำคัญมากในองค์ประกอบของการเล่าเรื่อง เพราะสามารถนำไปสู่การประกอบสร้างความหมายต่างๆให้เกิดขึ้นได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากเป็นการประกอบสร้างความหมายที่เกี่ยวกับคนและกลุ่มคน

5.ฉาก (Setting)

ฉากมักเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการเล่าเรื่องทุกประเภท ทั้งนี้เนื่องจากการเล่าคือการถ่ายทอดเหตุการณ์ต่างๆจะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่ไม่ได้ ดังนั้นเองฉากจึงมีความสำคัญเพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่างๆของเรื่อง นอกจากนี้ฉากยังมีความสำคัญในแง่ ที่สามารถบอกถึงความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือการกระทำของตัวละครได้อีกด้วย ประเภทฉากในเรื่อง 5 ประเภท ดังนี้

5.1 ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร หรือธรรมชาติคำเช้าในแต่ละวัน

5.2 ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ อารามบ้านช่อง เครื่องใช้ในครัว หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์มีไว้ใช้สอยต่างๆฉากที่เป็นช่วงเวลายุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัย หรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง

5.3 ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผนหรือกิจวัติประจำวันของตัวละคร หรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่ ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมที่เป็นนามธรรม คือ สภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิดของคนเช่นค่านิยม ธรรมเนียม ประเพณี เป็นต้น

นอกจากนี้ฉากในเรื่องเล่ายังสามารถออกเป็นอีก 2 ชนิด นั้นคือ ฉากนอกบ้านและฉากในบ้าน ซึ่งฉากทั้งสองประเภทดังกล่าวจะปรากฏในเรื่องเล่า โดยมีความสอดคล้องกับลักษณะสำคัญกับเรื่องเล่า เช่น ถ้าเป็นเรื่องผจญภัย ฉากส่วนใหญ่นอกบ้าน หากเป็นเรื่องความรักหนุ่มสาวฉากของเรื่องก็เป็นฉากในบ้าน นอกจากนั้นฉากทั้งสองประเภทยังมีความสัมพันธ์กับเพศ และอาชีพของตัวละครอีกด้วย เช่นเพศชายอาจมีความสัมพันธ์กับฉากนอกบ้าน และบางอาชีพก็มีความสัมพันธ์กับฉากในบ้านเช่นอาชีพแม่บ้านเป็นต้น

6.สัญลักษณ์พิเศษ (Symbol)

สำหรับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ อาจมีการใช้สัญลักษณ์พิเศษในเรื่อง (Symbol) เพื่อสื่อความหมายเสมอ "สัญลักษณ์" คือการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายทั้งในเรื่องของคำพูดและภาพ สำหรับสัญลักษณ์พิเศษที่มักพบในภาพยนตร์มีอยู่ 2 ชนิด คือสัญลักษณ์ทางภาพและสัญลักษณ์ทางเสียง

6.1 สัญลักษณ์ทางภาพ คือ องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ถูกนำเสนอซ้ำๆอาจเป็นวัตถุ สถานที่ หรือสิ่งมีชีวิตเช่นสัตว์หรือบุคคล ก็ได้ สัญลักษณ์อาจเป็นเพียงภาพเดียวหรือเป็นกลุ่มภาพที่เกิดจากการตัดต่อ เช่นภาพยนตร์ เรื่อง Old and New ของผู้กำกับรัสเซียที่ชื่อ ไอเซ่นสไตน์ มีการใช้การสื่อลำดับภาพเพื่อสื่อความหมายพิเศษ เริ่มจากการจัดภาพในระยะใกล้มากที่ดวงตาวัว และตัดภาพไปที่ดวงตาเกษตกร และตัดภาพไปที่ดวงอาทิตย์กำลังตกดิน กลุ่มของการลำดับภาพนี้สื่อความหมายถึง ความสิ้นหวังของเกษตกร ภาพความตายของวัว พระอาทิตย์ที่กำลังลับเหลี่ยมเขา ทั้งหมดคือการสิ้นสุดของชุมชนแห่งนั้น

6.2 สัญลักษณ์ทางเสียง คือเสียงต่างที่ถูกใช้เพื่อแสดงความหมายอื่นๆเพื่อเปรียบเทียบความหมาย คือเพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของตัวละคร ไม่ใช่เพื่อสร้างอารมณ์ร่วมกับตัวละคร และเรื่องราวของภาพยนตร์ เช่น การใช้เสียงเพลง Imagine ในภาพยนตร์เรื่อง The Killingfield ที่ถูกใช้เพื่อแสดงความมุ่งหวังในสันติภาพของมนุษย์ มากกว่าใช้เพื่อสร้างอารมณ์ของตัวละครที่หลบหนีภัยสงครามได้สำเร็จ

ซึ่งการศึกษาการใช้สัญลักษณ์ทางภาพและเสียงนี้ เมื่อนำมาใช้วิเคราะห์ประกอบกับการชมภาพยนตร์จะช่วยให้สามารถเข้าใจเรื่องราวได้ดีขึ้น โดยเฉพาะเมื่อตระหนักว่า ความหมายที่แฝงเร้นอาจสื่อความหมายได้ดีกว่าความหมายที่ปรากฏภายนอก

7.มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

ในการเล่าเรื่องของทั้งนวนิยายและภาพยนตร์ มีการนำเสนอที่คล้ายคลึงกันประการหนึ่ง คือ จุดยืนในการเล่าเรื่อง (Point of View) คือมุมมองเหตุการณ์ ความเข้าใจของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครใดละครหนึ่ง หรือหมายถึงการที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิดหรือจากวงนอกระยะต่างๆซึ่งจะแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน จุดยืนในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่งเพราะจุดยืนจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า หลุยส์ จิอันเน็ตตี้ ศาสตราจารย์ทางภาพยนตร์แห่งมหาวิทยาลัยคลีฟแลนด์ จัดแบ่งจุดยืนพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไว้ 4 ประการคือ

7.1 เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) คือตัวละครเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ข้อสังเกตในการเล่าเรื่องชนิดนี้คือตัวละครมักเอ่ยคำว่า ผมหรือฉันเสมอ ข้อดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือ ตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเองทำให้เกิดความใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มี

ข้อเสียตรงที่เป็นการเล่าเรื่องที่อาจมีอคติปะปนอยู่ด้วย การเล่าเรื่องในจุดยืนบุคคลที่หนึ่งพบได้บ่อยในภาพยนตร์นักสืบและภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

7.2 เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) คือการเล่าถึงตัวละครตัวอื่น เหตุการณ์อื่น ที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย เช่นภาพยนตร์เรื่อง Shawshank Redemtion (1994) ที่ผู้เล่าเรื่องเป็นผู้เห็นเหตุการณ์ตลอด และเกี่ยวพันกับตัวผู้เล่าเองด้วย แต่โฟกัสทั้งหมดไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้เล่าทว่าอยู่ที่เพื่อนของผู้เล่าซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง

7.3 เล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective) เป็นจุดยืนที่ผู้เล่าพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ เป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากวงนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง ผู้สร้างมักใช้กล้องมุมสูงหรือใช้ฟลิวเตอร์เพื่อปรุงแต่งภาพ เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริง การเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์ข่าว สารคดีรวมทั้งภาพยนตร์แนวสมจริง ตัวอย่างที่ดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือ The Bicycle Thief (1948) ภาพยนตร์แนว Neo-Realist ของผู้กำกับอิตาลี วิททอริโอ เดอ สิกา ที่เล่าเรื่องให้ดูเหมือนเป็นภาพยนตร์สารคดีเกี่ยวกับชายที่ออกตามหาจักรยานของตนที่ถูกขโมยไป

7.4 การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The Omniscient) คือการเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัดสามารถหยั่งรู้จิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายสถานการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลาสามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคตและสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์ใช้บ่อยที่สุด

นอกจากจุดยืนในการเล่าเรื่องแล้ว เพศของผู้เล่าเรื่องเป็นปัจจัยสำคัญในการทำให้การเล่าเรื่องภาพยนตร์มีความแตกต่างกัน ทั้งนี้เพราะผู้เล่าเรื่องที่ต่างเพศกัน ย่อมมีค่านิยมและความคิดที่แตกต่างกันด้วย ดังนั้นในการวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์ การคำนึงถึงเพศของผู้เล่าจะช่วยให้ทราบความแตกต่างของภาพยนตร์ทั้งสองชนิดได้ สำหรับการวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์เล่าเรื่องจากจุดยืนของผู้เล่าเพศใดนั้นให้ดูจากการให้น้ำหนักในการเล่าเรื่อง

จากแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์ถึงการเล่าเรื่องเกี่ยวกับชายรักชาย ซึ่งจะใช้องค์ประกอบในการเล่าเรื่อง โดยจะวิเคราะห์ตัวละครชายรักชายในภาพยนตร์ไทยโดยดูจาก ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครและบทสนทนา ของตัวละครชายรักชาย ตัวละครอื่นที่เกี่ยวข้องกับชายรักชาย ทั้งนี้อาจรวมไปถึงบริบทรอบๆและฉากที่สื่อถึงการเป็นชายรักชาย

## 2.6 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality)

แนวคิดเรื่องการสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) เป็นแนวคิดในกรอบวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies) ซึ่งการวิเคราะห์สื่อด้วยแนวคิดทางวัฒนธรรมศึกษานั้นจะมองว่าสื่อมวลชนไม่ได้เป็นแต่เพียงช่องทางหรือพาหะ (Channel) ในการเผยแพร่และถ่ายทอดวัฒนธรรมเท่านั้น แต่สื่อมวลชนยังเป็น "แหล่งกำเนิดในการสร้างสรรค์" (Generator) ของสังคมเพราะการสื่อสารนั้นเป็นกระบวนการทางสัญลักษณ์ที่ทำการสร้างสรรค์ รักษา แก้ไข และตกแต่งความเป็นจริงหนึ่งๆด้วย

แนวคิดการการสร้างความเป็นจริงทางสังคมนั้น มีแนวคิดพื้นฐานว่า "ความเป็นจริง" (Reality)ไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ แต่เป็นความเป็นจริงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น (Construct) และเชื่อว่าในสังคมยุคปัจจุบันนี้สื่อมวลชนเป็นสถาบันสำคัญที่จัดวางรูป (Structure) ความเป็นจริง และการสร้างความเป็นจริงทางสังคมของสื่อมวลชนนั้นจะส่งผลกระทบได้หลายระลอกทั้งระยะแรก ระยะที่สอง และระยะยาว

ผลกระทบระยะแรกคือ การเก็บข้อมูลเข้าสู่คลังความรู้ (Stock of Knowledge) ซึ่งจะสร้างทัศนคติและค่านิยมต่างๆหลังจากนั้นจะเป็นระยะที่สอง คือมีปฏิกิริยาตอบสนองหรือต่อต้านสิ่งที่ได้รับ และเมื่อเวลาผ่านไปข้อมูลข่าวสารที่สะสมกันไว้มากๆเข้าก็จะถูกจัดระบบและห่อหุ้มผู้รับสารจนกลายเป็นโลกแห่งความเป็นจริงที่ถูกสร้างขึ้น

Stuart Hall กล่าวว่า สื่อเป็นกลไกด้านอุดมการณ์ของสังคม โดยที่ไม่ได้ทำการครอบงำสังคมหรือเป็นเพียงตัวสะท้อนอุดมการณ์แบบหยาบๆเท่านั้น แต่สื่อทำหน้าที่เป็น "ตัวประกอบสร้างความเป็นจริงของสังคม (Social Construction of Reality)"

กาญจนา แก้วเทพ (2541) เห็นว่า แนวคิดการสร้างความเป็นจริงทางสังคมตามแนวทางสำนักปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ซึ่งมีอัลเฟรด ชูทซ์ (Alfred Schutz) นักปราชญ์ชาวเยอรมันเป็นผู้ก่อตั้ง ได้ตั้งคำถามหลักเกี่ยวกับเรื่องความเป็นจริง 3 ประการคือ

- คนเราสร้างความหมาย (make sense) กับโลกรอบๆตัวอย่างไร
- คนเราก่อสร้าง ดัดแปลง สร้างใหม่ หรือ รื้อซ่อม (Construct/Reconstruct/Deconsrtuct) ชีวิต

ประจำวันของตัวเองอย่างไร

- คนเราสามารถทำอะไรลงไปโดยปริยาย โดยไม่ต้องหยุดคิดหรือตั้งคำถาม หรือที่เรียกว่า take for granted ได้อย่างไร

Schutz (อ้างใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544 : 238) ได้เสนอแนวคิดการสร้างความเป็นจริงไว้ว่า

"โลกที่แวดล้อมตัวบุคคลนั้น มีอยู่ 2 โลก โลกแรกเป็นโลกทางกายภาพ (Physical World) อันได้แก่ วัตถุ สิ่งของ บุคคล บรรยากาศด้านกายภาพทั้งหลายที่แวดล้อมบุคคลโลกนี้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ส่วนอีกโลกหนึ่งมีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น โลกทางสังคม (Social World) สิ่งแวดล้อมเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic environment) หรือความเป็นจริงทางสังคม (Social Reality) โลกนี้เกิดจากการทำงานของสถาบันต่างๆในสังคม เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา ที่ทำงาน รัฐ และสื่อมวลชน เป็นต้น"

ในโลกทางสังคมและวัฒนธรรมนั้น มีการสร้างความหมายในรูปของ "การสร้างความเป็นจริงทางสังคม" (Social Construction of Reality) อันเกี่ยวเนื่องกับกระบวนการรับรู้ของปัจเจก ในยุคสมัยที่วิถีของผู้คนในสังคมเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว สิ่งหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้เลยก็คือ สื่อเข้ามามีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการดำรงชีวิตและการดำรงทางสังคม โดยเฉพาะสื่อโทรทัศน์ที่เป็นสื่อเข้าถึงทุกครัวเรือน และมีส่วนในการสร้าง "ภาพความเป็นจริงทางสังคม" ขึ้นมา สืบเนื่องจากเราไม่สามารถจะแสวงหาความจริงทั้งหมดได้จากประสบการณ์ตรงของตนเอง (Direct Experience) จึงต้องแสวงหาความรู้จากประสบการณ์ผ่านสื่อ (Mediated Experience)

คำว่า "ความเป็นจริง" (Reality) หมายถึง โลกแห่งสังคม/โลกแห่งสัญลักษณ์ที่ห่อหุ้มแวดล้อมเราอยู่ คำว่า "ความเป็นจริง" นี้ประกอบด้วยหลายมิติคือ

1. เป็นแหล่งสำคัญของการให้คำนิยามแก่สังคมต่างๆ (Dominant source of definition) เช่น การเมืองคืออะไร ชีวิตคืออะไร พ่อแม่คือใคร รักร่วมเพศคืออะไร
2. เป็นภาพลักษณ์ (Image) ของความเป็นจริงทางสังคมของปัจเจกบุคคล/กลุ่ม/สังคมต่างๆ เช่น เพศที่สามมีภาพลักษณ์อย่างไร
3. เป็นค่านิยมที่แสดงออกมา (Value) เช่น การถกเถียง เรื่อง "การแต่งงานกับเพศเดียวกัน" ยังคงเป็นความเป็นจริงทางสังคมไทย แต่ไม่เป็นค่านิยมแล้วสำหรับสังคมอเมริกัน

สื่อมวลชนเป็นสถาบันหนึ่งของสังคม ซึ่งมีบทบาทในการเป็นสื่อกลางระหว่างสมาชิกในสังคมกับโลกแห่งความเป็นจริง โดยสื่อมวลชนผลิตและแพร่กระจายสาร ซึ่งตามนัย หมายถึง ชุดแห่งสัญลักษณ์ที่มีความหมายอ้างถึงโลกแห่งประสบการณ์ซึ่งเป็นตัวแทนของสรรพสิ่งต่างๆหรือสภาวการณ์ความเป็นจริงของโลกกายภาพ และโลกทางสังคมที่แวดล้อมตัวเรา "สาร" ของสื่อมวลชนมีอิทธิพลต่อการเรียนรู้ และสร้างความเชื่อถือเกี่ยวกับสภาพความเป็นจริงทางสังคมให้เกิดกับคนเรา สื่อมวลชนรับภาระหน้าที่เป็นตัวเชื่อมโยงให้คนเรามีประสบการณ์ทางอ้อมกับสรรพสิ่งต่างๆและปรากฏการณ์ต่างๆในโลกแห่งความเป็นจริง กล่าวคือ สมาชิกในสังคมได้เรียนรู้ความเป็นจริงทางสังคมตามที่สื่อมวลชนสร้างหรือนิยามไว้ สมาชิกในสังคมสามารถรับรู้และเข้าใจ

สำนักงานวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

สถานการณ์ความเป็นจริงทางสังคมได้ โดยไม่ต้องมีประสบการณ์ร่วมโดยตรง (ขวัญเรือน กิตติวัฒน์, 2530)

Elizabeth Noelle-Neuman (1974) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างความเป็นจริงทางสังคมของสื่อไว้ 2 ทฤษฎี โดยทฤษฎีแรกเสนอว่า ความเป็นจริงทางสังคมมีปรากฏอยู่แล้ว สื่อเพียงแต่ทำหน้าที่ถ่ายทอดความจริงทางสังคมเหล่านั้นอย่างเที่ยงตรงและอีกทฤษฎีหนึ่งเสนอว่า ความเป็นจริงในสังคมเป็นสิ่งที่สร้างอย่างมีระบบ เนื้อหาของสื่อจึงอาจเบี่ยงเบนไปจากความเป็นจริง และสื่อมีแนวโน้มที่จะไม่เสนอเนื้อหาที่ขัดกับคุณค่าหรือค่านิยมของสังคม

Adoni and Mane (1984) แบ่งประเภทความเป็นจริงออกเป็น 3 ลักษณะ สรุปได้ดังนี้

1. Objective Social Reality คือ ความจริงที่เราสัมผัสได้ด้วยประสบการณ์ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในโลกภายนอก ซึ่งเราได้เผชิญในฐานะที่เป็นจริง

2. Symbolic Social Reality คือ ความเป็นจริงที่แสดงออกมาในรูปของสัญลักษณ์ เช่น ศิลปะ เอกสาร หรือเนื้อหาในสื่อ ซึ่งความเป็นจริงชนิดนี้มีมากมาย สิ่งสำคัญที่สุดก็คือ ความสามารถของบุคคลในการรับรู้ และแยกแยะสิ่งต่างๆด้วยตนเอง

3. Subjective Social Reality คือ ความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในทัศนะของตัวผู้มองเอง นั่นก็คือ ทั้งความจริงที่ได้รับแบบ Objective และ Symbolic มารวมกันเข้ากลายเป็นแบบ Subjective อาจกล่าวได้ว่า ความจริงถูกนำเสนอได้ในรูปของสัญลักษณ์และนำไปสู่จิตสำนึกของแต่ละบุคคล

ชีวิตประจำวันของเรา ไม่ได้เป็นโลกส่วนตัวของเรา แต่เป็นอัตวิสัย (intersubjective) ที่เกิดขึ้นตั้งแต่แรกและเราก็สามารถร่วมรู้กับเพื่อนร่วมโลกของเรา ซึ่งแต่ละคนมีประสบการณ์และการตีความหมายที่แตกต่างกันออกไป และสภาพที่เราพบว่าตนเองอยู่ในโลกในขณะใดขณะหนึ่งนั้น เป็นเพียงขอบเขตเล็กๆที่เราได้สร้างขึ้นมานั่นเอง กล่าวโดยสรุปคือ ความหมายและความเข้าใจของเรานั้นเกิดจากการสื่อสารระหว่างเรากับบุคคลอื่น

อย่างไรก็ตาม ตามแนวคิดทฤษฎีการสร้างความเป็นจริงทางสังคมของ Peter Berger และ Thomas Luckmann (1966) นั้น ได้แบ่งโลกของเราออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ คือ โลกแห่งความเป็นจริง(World of Reality) คือ โลกที่เราสามารถสัมผัสด้วยได้ด้วยตา หู จมูก ลิ้น กายและใจ ไม่ว่าจะเป็นสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น รวมทั้งความฝัน และ โลกแห่งความหมาย (World of Meaning) คือ ความรู้ที่เราได้รับมาเพียงบางส่วนของโลกแห่งความเป็นจริง เนื่องจากมนุษย์ไม่สามารถสัมผัสให้เข้าใจได้ถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติว่า "ความรัก" เป็นอย่างไร และความรักในสังคมอัฟริกากับสังคมไทยเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่ มนุษย์จึงต้องสร้างโลกแห่งความหมายขึ้นเพื่อที่จะสามารถกำหนดและอธิบายได้ว่า ความรักคืออะไร โดยความหมายที่ได้คือความรู้ในเรื่องหนึ่งๆ และเมื่อความรู้ที่ได้มีการสะสมมากขึ้นเรื่อยๆก็จะกลายเป็นคลังแห่งความรู้(Stock of Knowledge) ขึ้น ซึ่งทำให้มนุษย์สามารถกำหนดท่าทีต่อความ

รักอย่างเคยชินในชีวิตประจำวัน เช่น ต้องแสดงออกกับคนรักของตนเองอย่างไร และความเคยชินนั้นก็จะกลายเป็น "ความเป็นจริงทางสังคม" ในที่สุด

โลกแห่งความหมาย หรือความรู้ส่วนที่เราได้รู้นั้น ได้มาจากการรับรู้เพียงบางส่วนจากโลกแห่งความเป็นจริง แล้วนำมาสร้าขึ้นเป็นคลังแห่งความรู้ (Stock of Knowledge) ของเราขึ้นแล้วที่มนุษย์เราสร้างความเป็นจริงขึ้นมานั้น แท้จริงแล้วก็คือ ความเป็นจริงทางสังคม (Social Reality)นั่นเอง อย่างไรก็ตาม การที่ความเป็นจริงทางสังคมจะกลายมาเป็นสิ่งที่ได้รับการยอมรับนับถือนั้น Gergen (Littlejohn, 1998 อ้างใน วิภาวี, 2539: 13) ได้ตั้งข้อสมมติฐานในเรื่องนี้ไว้ 4 ประการคือ

1) โลกหรือความเป็นจริงทางโลกไม่ได้แสดงปรากฏตนออกมาในเชิงวัตถุวิสัยต่อมนุษย์แต่มนุษย์จะรับรู้ต่อความเป็นจริงเหล่านั้นผ่านประสบการณ์ต่างๆของมนุษย์ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นไปโดยการใช้ภาษา
2) ความเข้าใจความเป็นจริงของโลกโดยใช้ภาษาเป็นสื่อ ก็คือ สถานการณ์ที่เกิดขึ้นมาจากสังคมที่มีการปฏิสัมพันธ์กันของคนในกลุ่มในเวลาและในสถานที่หนึ่งๆ
3) มนุษย์จะเข้าใจความเป็นจริงใดๆได้หรือไม่ เพียงใด ย่อมเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดโดยแบบแผนการสื่อสารมวลชนขณะนั้น ดังนั้น ความมั่นคงหรือไม่มั่นคงของความรู้จึงขึ้นอยู่กับสภาวการณ์ต่างๆที่เป็นอยู่ของคนในสังคมมากกว่าความเป็นจริงตามภาวะวิสัยภายนอกประสบการณ์ของมนุษย์
4) ความเข้าใจในความเป็นจริงของสังคมจะก่อรูปร่างในแง่มุมสำคัญๆหลายประการของมนุษย์ นั่นก็คือ วิธีการในการคิดของมนุษย์ วิธีการปฏิบัติการดำเนินชีวิตที่เป็นอยู่ในชีวิตประจำวันย่อมขึ้นอยู่กับความรู้ความเข้าใจที่เรามีต่อ "ความเป็นจริง" ของเรานั่นเอง

ซึ่งก็หมายความว่า ความหมายของสิ่งต่างๆรอบตัว เช่น สังคม หรือวัฒนธรรม จะเป็นไปในรูปแบบใดนั้น ขึ้นอยู่กับการเปิดรับความจริงจากโลกภายนอกและความสามารถในการรับรู้และแยกแยะสิ่งต่างๆของมนุษย์ ซึ่งรวมถึงความเป็นจริงด้วย

จากแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างความเป็นจริงทางสังคม ผู้วิจัยจะนำมาใช้ในการอภิปรายว่าภาพยนตร์ไทยมีการถ่ายทอดและนำเสนอความเป็นจริงเกี่ยวกับชายรักชายมากน้อยเพียงไร

## 2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. รักใจ จินตวิโรจน์ (2541) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "การนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยและอเมริกัน" เพื่อเข้าใจถึงพัฒนาการของการนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน ซึ่งได้เปรียบเทียบโดยการวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ตั้งแต่ปี 2513 ถึง 2542 พบว่า ภาพยนตร์อเมริกันสามารถสะท้อนสังคมของชายรักร่วมเพศได้ดีกว่า

ภาพยนตร์ไทย เนื่องจากการนำเสนอภาพของชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์อเมริกันจะให้ภาพที่มีความหลากหลายกว่า ตัวละครชายรักร่วมเพศจะมีบทบาทที่กระจายไปมากกว่าทั้งในบทบาทตัวเอก ตัวรองและตัวประกอบมากขึ้น และพัฒนาการของตัวละครชายรักร่วมเพศมีความใกล้เคียงหญิงชายมากขึ้น ส่วนการเสนอภาพของชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยนั้นพบว่าในยุคกลาง (2523-2532) มีพัฒนาการสูงสุด คือมีการสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับชายรักร่วมเพศถึง 6 เรื่องด้วยกัน และบทบาทตัวละครชายรักร่วมเพศมีมากและหลากหลายขึ้นในยุคนี้ แต่หลังจากนั้นก็ลดจำนวนลง

จากงานวิจัยของรักใจ จินตวิโรจน์ (2541) ผู้วิจัยจะนำแนวคิดเกี่ยวกับชายรักชายแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ มาใช้ในการวิเคราะห์ กับงานวิจัยของตนเอง โดยผู้วิจัยจะวิเคราะห์ในระดับเชิงลึกว่าภาพชายรักชายที่นำเสนอนั้น ทั้งตัวละครหลัก ตัวละครรอง และตัวประกอบถูกสื่อความหมายในเชิงอุดมการณ์ทางเพศของความคิดกลุ่มคนที่มีต่อชายรักชายอย่างไร

2. รุจิเรข คชรัตน์ (2542) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "ภาพและกระบวนการสร้างภาพชายรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ไทยกับการรับรู้ภาพแบบฉบับของผู้ชม" เพื่อวิเคราะห์เนื้อหาในด้านภาพของชายรักร่วมเพศ ประกอบกับการเปรียบเทียบกระบวนการสร้างภาพชายรักร่วมเพศจากการสัมภาษณ์ผู้ผลิต และการรับรู้ภาพแบบฉบับของผู้ชมจากการสนทนากลุ่มพบว่า ภาพของชายรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่เป็นภาพเชิงบวกอันเนื่องมาจากบทบาทของตัวละครชายรักร่วมเพศส่วนใหญ่เป็นตัวละครสมทบมีหน้าที่เป็นผู้ช่วยพระเอก-นางเอก เพื่อสร้างสีสันและความสนุกสนาน ซึ่งสอดคล้องกับเจตนาในการสร้างภาพชายรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ของผู้ผลิต แต่เมื่อเปรียบเทียบกับการรับรู้ภาพแบบฉบับของผู้ชม ทั้งกลุ่มผู้ชมที่เป็นรักร่วมเพศ และรักต่างเพศพบว่ากลุ่มผู้ชมรับรู้ภาพแบบฉบับในด้านลบมากกว่า

จากงานวิจัยของรุจิเรข คชรัตน์ (2542) นั้น ผู้วิจัยจะนำเอาแนวคิดเพศสภาพ การเล่าเรื่องในละครโทรทัศน์มาใช้กับภาพยนตร์ไทยของงานวิจัยตนเอง

3. ภาวดี ทิพยรักษ์ (2547) ไดศึกษาวิจัยเรื่อง "ภาพอาชีพนักข่าวโทรทัศน์ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดกับที่ปรากฏอยู่ตามประสบการณ์นักข่าวโทรทัศน์ไทย" โดยศึกษาบนฐานแนวคิดเกี่ยวกับการเชื่อมโยงระหว่างตัวบทจากภาพยนตร์สู่ความเป็นจริง โดยอนุมานว่า ภาพอาชีพที่นำเสนอในภาพยนตร์อยู่บนพื้นฐานความเป็นจริงในระดับหนึ่ง การศึกษาภาพยนตร์จึงน่าจะสะท้อนภาพอาชีพและการปฏิบัติงานของนักข่าวโทรทัศน์ ตลอดจนปัญหา อุปสรรคและแนวโน้มที่อาจจะเกิดขึ้นในสภาพการทำงานจริงได้ โดยทำการวิเคราะห์เนื้อหาในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดและทำการสัมภาษณ์เชิงลึกถึงประสบการณ์การทำงานจริงของนักข่าวโทรทัศน์ไทย พบว่า ปรากฏการณ์การ

ทำงานของนักข่าวโทรทัศน์ไทยมีแนวโน้มก่อให้เกิดปัญหาในลักษณะที่คล้ายคลึงและเป็นไปในทิศทางเดียวกับภาพยนตร์แต่มีระดับความรุนแรงของปัญหาน้อยกว่าที่ปรากฏในภาพยนตร์

จากงานวิจัยของ ภาวดี ทิพยรักษ์ (2547) นั้นผู้วิจัยจะนำเอาแนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม แนวคิดสัญญวิทยา และแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ มาใช้กับงานวิจัยของตนเอง

**งานวิจัยต่างประเทศ**

1. งานวิจัยจากต่างประเทศ เรื่อง "Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films" โดย James Joseph Dean ผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์อเมริกันในช่วงตั้งแต่ปี 1990 มาจนถึงปี 2000 มีความแตกต่างในการนำเสนอเกี่ยวกับภาพของพวกรักร่วมเพศในภาพยนตร์ โดยแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เกี่ยวกับภาพยนตร์เกย์และเลสเบี้ยนกับกลุ่มที่เกี่ยวกับภาพยนตร์รักร่วมเพศ พบว่าแง่คิดเกี่ยวกับเกย์และเลสเบี้ยนในภาพยนตร์นั้น ถูกนำเสนอให้เห็นถึงวัฒนธรรมย่อย ส่วนของภาพยนตร์รักร่วมเพศนั้น พบว่าพวกรักร่วมเพศเป็นรูปแบบหนึ่งในเพศวิถีที่แยกออกมาจากเพศปกติ

จากงานวิจัยของ James Joseph Dean นั้น ผู้วิจัยจะนำเอาแนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ชายรักชายอเมริกันและแนวคิดเพศสภาพ เพศวิถี และชายรักชายของงานวิจัยนี้นำมาใช้ในงานวิจัยของตนเอง

2. ผลงานวิจัยจากต่างประเทศเรื่อง "Nothing Queer about Queer Television: Televized Construction of Gay Masculinities" ของ Guillermo Avila-Saavedra พบว่า ช่วงปี 2003 พบว่า ทีวีอเมริกันมีการเกิดขึ้นมากมายของตัวละครเกย์ทั้งใน ซิทคอม ละคร รายการเรียลลิตี้ โดยละครจะมีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับเกย์เป็นหลักโดยเอาเกย์เป็นศูนย์กลางในการวิเคราะห์และในส่วนของภาพนั้นจะเป็นรูปแบบคู่เกย์วัยกลางคนมีลูกสาวและความเข้าใจของผู้ชมต่อภาพตัวแทนของพวกเขานั้น เป็นการท้าทายถึงแนวคิดเรื่องเพศชายต้องชอบเพศหญิงและรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางเพศแบบตรงข้ามของสังคม

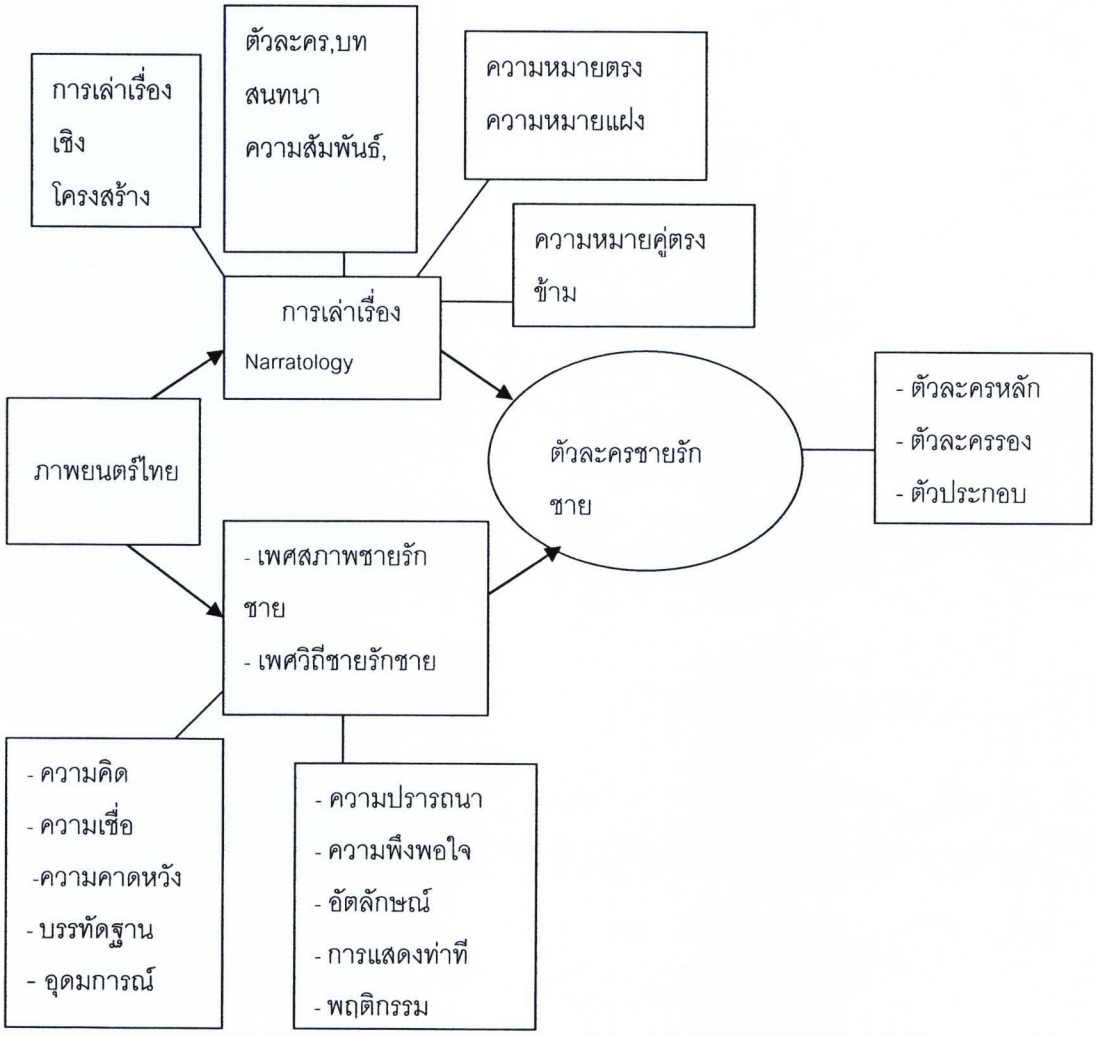
จากงานวิจัยของ Guillermo Avila-Saavedra ผู้วิจัยจะนำแนวคิดเรื่องเพศสภาพแนวคิดชายรักชายในงานวิจัยดังกล่าวมาใช้กับงานวิจัยของตนเอง

3. ผลงานวิจัยจากต่างประเทศเรื่อง "Gender's Nature : Intersexuality, Transsexualism and the 'Sex'/'Gender' Binary" ของ Myra J. Hird ศึกษาถึง กลุ่มเปลี่ยนเพศและกลุ่มที่มีทั้งสองเพศ ว่าความเชื่อในการให้ความสำคัญกับความแตกต่างทางเพศ ความ

ขัดแย้งกับธรรมชาติ มีผลดีกว่าที่ทำให้สังคมเปลี่ยนแปลงดีกว่าที่จะพยายามจะบอกว่า "เพศ" นั้นเป็นสิ่งที่สร้างความแตกต่าง

จากงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะนำแนวคิดเพศสภาพ ความหลากหลายทางเพศ มาใช้ในงานวิจัยของตนเอง

## 2.8 **กรอบแนวคิดการวิจัย** (Conceptual Framework)




ภาพที่ 2.2 กรอบแนวคิดการวิจัย