

ดูหนังด้วยแว่นทฤษฎี : แนวคิดเบื้องต้นของการวิเคราะห์ภาพยนตร์

Watching Films with Theoretical Lens: A Basic Concept of Film Analysis

กัจจกร หลุยยะพงศ์*

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งสรุปให้เห็นถึงกลุ่มทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่ใช้ในปัจจุบันประกอบไปด้วย 3 กลุ่มทฤษฎี คือ การวิเคราะห์ตัวบท จะให้ความสนใจการวิเคราะห์เนื้อหาและรูปแบบภายในภาพยนตร์ การวิเคราะห์บริบท จะให้ความสนใจบริบทแวดล้อมภาพยนตร์ และการวิเคราะห์ผู้รับสาร จะศึกษากลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ การจำแนกกลุ่มทฤษฎีออกเป็นสามกลุ่มนี้ก็เพื่อให้เห็นความแตกต่างของการวิเคราะห์ภาพยนตร์ แต่ในโลกความเป็นจริงการวิเคราะห์ภาพยนตร์ยังสามารถผนวกการวิเคราะห์ทั้งสามกลุ่มทฤษฎีเข้าด้วยกันได้

คำสำคัญ : การวิเคราะห์ตัวบท การวิเคราะห์บริบท และการวิเคราะห์ผู้รับสาร

Abstract

This article explores three contemporary film analysis theories. First, a textual approach focuses on an analysis of film texts and an internal logic of the cinema. Second, a contextual analysis examines a context of how meaning are produced in films. Finally, an audience analysis investigates film viewers and their interpretation of the texts. Despite their different approaches to films, film analysts are able to adopt and articulate all these three theoretical approaches.

Keywords : textual criticism, contextual criticism, audience criticism

* นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2553) ปัจจุบันเป็นรองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

เกริ่นนำ : ภาพยนตร์คืออะไร

ก่อนที่จะก้าวไปสู่การวิเคราะห์ภาพยนตร์จำเป็นต้องเข้าใจลักษณะหรือธรรมชาติของภาพยนตร์เสียก่อนว่า ภาพยนตร์คืออะไร นักวิชาการด้านภาพยนตร์พยายามอธิบายให้เห็นสรุปได้อย่างน้อย 4 ด้านคือ เทคโนโลยี อุตสาหกรรม ศิลปะ และปฏิบัติการ สังคมและวัฒนธรรม

ในด้านแรก เทคโนโลยี จะมองภาพยนตร์เป็นเสมือนกับประดิษฐกรรมชิ้นใหม่ของโลกในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ที่คิดค้นขึ้นมาเพื่อบันทึกและฉายภาพที่เคลื่อนไหว จนตั้งชื่อว่า “ภาพยนตร์” หรือ ภาพที่เคลื่อนไหว ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษที่ใช้คำว่า Cinematography ซึ่งรากศัพท์มาจากคำว่า kinema รวมกับคำว่า graphy ซึ่งหมายถึงเคลื่อนไหวและการเขียนตามลำดับ ในยุคแรก การบันทึกภาพที่เคลื่อนไหวและนำออกมาฉายนั้น มักจะเป็นภาพยนตร์ขนาดสั้น มีเนื้อหาที่เรียบง่าย เน้นความสมจริง และไร้ซึ่งเสียง เช่น ภาพรถไฟแล่นเข้ามาสู่สถานี ภาพคนกำลังจาม เป็นต้น ภาพยนตร์ยุคแรกไม่ค่อยมีเทคโนโลยีเท่าไรนักแต่ต่อมาด้วยพัฒนาการของกล้องและเทคโนโลยีก็ทำให้ภาพยนตร์เริ่มใช้ภาษาหนัง/ภาษาภาพยนตร์ เริ่มมีเรื่องราว มีลี มีเสียง และกลายเป็นภาพยนตร์ดังที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน

ในด้านที่สอง อุตสาหกรรม เป็นการพิจารณาภาพยนตร์ถึงมิติด้านกำไรที่ได้รับเมื่อย้อนกลับไปในยุคแรกของการถือกำเนิดภาพยนตร์พบว่า ภาพยนตร์ถือกำเนิดขึ้นในช่วงของสังคมอุตสาหกรรมที่ประชาชนเข้ามาทำงานในเมือง ภาพยนตร์จึงกลายเป็นสื่อบันเทิงที่ช่วยผ่อนคลายความตึงเครียดและให้หลุดพ้นจากโลกความจริงหรือที่เรียกว่า escapism นอกจากนั้นยังได้รับอานิสงส์ คือ ผลกำไรจากการเข้าชมด้วย ต่อมาไม่นานนักในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกา ก็กลายเป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่ทำรายได้สูงทั้งในประเทศและต่างประเทศจวบจนปัจจุบัน

ในด้านที่สาม ศิลปะ ในขณะที่ยุคแรกของการถือกำเนิดภาพยนตร์ ภาพยนตร์ถูกมองว่าเป็นเทคโนโลยีชนิดหนึ่งที่ยังไม่เป็นศิลปะเนื่องจากใช้กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหวเท่านั้น ไม่มีศิลปะของการถ่ายทำแต่อย่างไร แต่เมื่อเวลาผ่านไปไม่นานนัก ผู้ผลิตภาพยนตร์และนักวิชาการสาขาภาพยนตร์ก็พยายามต่อสู้เพื่อยกระดับให้ภาพยนตร์เป็นศิลปะ และข้อค้นพบที่สำคัญก็คือ การพัฒนาเทคนิคที่เรียกว่า Soviet montage ในทศวรรษที่ 1910 ซึ่งให้ความสนใจการตัดต่อภาพที่กระจายกระจายจากพื้นที่และเวลาต่างๆ แต่กลับมารวมกันให้มีความหมายและกลายเป็นเรื่องราวได้ หลังจากนั้นผู้ผลิตภาพยนตร์ก็ยังพัฒนาภาษาหนังเพิ่มเติม เช่น การใช้ภาพ มุมกล้อง การเคลื่อนไหวของกล้อง แสง สี การจัดองค์ประกอบของภาพ (mise-en-scene) จนทำให้ภาพยนตร์มีศิลปะด้วยตัวของมันเอง

คังงานเขียนเรื่อง The Art of the Moving Picture ของ Vachel Lindsay (1915) (Turner 1999: 35) และต่อมาที่ยกย่องผู้กำกับในฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษที่ 1960

ในด้านที่สี่ ภาพยนตร์ในฐานะปฏิบัติการสังคมและวัฒนธรรม ความหมายนี้ให้ความสนใจกับความสัมพันธ์ของภาพยนตร์กับสังคมในสองด้าน ด้านแรก ภาพยนตร์ในฐานะภาพสะท้อนสังคม (reflectionism) ซึ่งหมายถึง ภาพยนตร์จะเป็นเสมือนกระจกที่สะท้อนความเป็นไปในสังคม ในทางกลับกัน ด้านที่สอง ภาพยนตร์คือการประกอบสร้างความเป็นจริง (constructionism) จะมองในมุมต่างไปตามสำนักมาร์กซิสม์ และวัฒนธรรมศึกษา ซึ่งมองว่า แม้จะไม่มีความจริง แต่ภาพยนตร์ก็สามารถประกอบสร้างความหมายใหม่ขึ้นได้ตามแต่ว่าใครจะเป็นผู้กำหนด เช่น ภาพยนตร์จะสร้างภาพของประเทศเพื่อนบ้าน ผู้หญิง-ผู้ชาย-เพศที่สาม ให้กับผู้ชม เป็นต้น แนวทางดังกล่าวมองว่า ผู้ชมจะถูกครอบงำความหมายจากภาพยนตร์โดยไม่รู้ตัว และหากเป็นสำนักวัฒนธรรมศึกษาก็จะขยายความต่อว่า แม้จะถูกครอบงำความหมายก็ตามแต่ผู้ชมก็สามารถตีความหมายได้ตามประสบการณ์ของตน ซึ่งถือได้ว่าเป็นวิธีคิดชุดใหม่ล่าสุดในการวิเคราะห์ภาพยนตร์

การวิเคราะห์ภาพยนตร์ด้วยทฤษฎี

ในเบื้องต้นได้นำเสนอให้เห็นว่า ภาพยนตร์คืออะไรแล้ว ในลำดับถัดไปจะนำเสนอให้เห็นเพิ่มเติมว่า ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์เพื่อที่จะเข้าใจภาพยนตร์จำเป็นต้องมีแนวทางหรือทฤษฎี คำว่า “ทฤษฎี” หรือ theory มาจากคำภาษากรีกที่ว่า theoria ที่หมายถึง “การมอง” “การดู”

ในด้านหนึ่ง ทฤษฎีคือไฟฉายส่องความจริง นั่นก็หมายความว่า ทฤษฎีจะช่วยให้เรามองเห็นแง่มุมต่างๆ ในภาพยนตร์ได้ชัดเจน แต่ในอีกด้านหนึ่ง “การมอง” ก็ผสมด้วยการ “หลอกลวง” (Corrigan and White 2009: 459) การใช้ทฤษฎีในการวิเคราะห์ภาพยนตร์จึงจำเป็นต้องตระหนักว่า ทฤษฎีไม่สามารถที่จะส่องให้เห็นความจริงทั้งหมด บางทฤษฎีจะส่องให้เห็นภาพยนตร์เพียงด้านหนึ่ง ในขณะที่ทฤษฎีอีกทฤษฎีหนึ่งก็จะส่องให้เห็นอีกด้านหนึ่ง ปรากฏการณ์ดังกล่าวสอดคล้องกับการชมภาพยนตร์ที่ผู้ชมเองก็ต้องตระหนักว่าภาพที่ปรากฏบนจอขาวมิใช่เป็นภาพจริงทั้งหมด รวมถึงเป็นภาพที่คัดสรรและตัดทอนบางภาพออก ผู้ชมไม่สามารถมองเห็นทุกแง่มุมทั้งหมดได้ ทฤษฎีจึงอาจเป็นเพียงไฟฉายที่ส่องให้เห็นความจริงบางส่วนเสีย

แต่ถึงแม้ว่า ทฤษฎีจะทำให้เห็นความเป็นจริงบางส่วนแล้วก็ตาม แต่ทฤษฎีก็ยังเป็นเครื่องมือที่ดียิ่งที่จะทำให้เข้าใจปรากฏการณ์และการวิเคราะห์ภาพยนตร์ ทฤษฎีจึงเปรียบได้กับ “แว่นตา” ที่จะมองเห็นภาพยนตร์ได้คมชัด การใช้ทฤษฎีวิเคราะห์ภาพยนตร์ย่อมต้องตระหนักถึงคุณูปการและข้อจำกัดของทฤษฎีด้วย

เนื่องจากศาสตร์ด้านภาพยนตร์ผ่านร้อนผ่านหนาวมาเป็นระยะเวลาอันยาวนานมากกว่า 100 ปี ทำให้ในโลกของวิชาการภาพยนตร์จะใช้ทฤษฎีที่หลากหลายในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ สำหรับในที่นี้จะจัดกลุ่มทฤษฎีที่เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ ออกเป็นสามกลุ่มหลักด้วยกันตามระดับของการวิเคราะห์ กลุ่มแรก **กลุ่มทฤษฎีตัวบท** หรือการวิเคราะห์ตัวบท (textual criticism) จะสนใจการศึกษาตัวบทหรือการวิเคราะห์เฉพาะเนื้อหาและรูปแบบภายในภาพยนตร์เท่านั้นและมักจะมองภาพยนตร์ในฐานะศิลปะ กลุ่มที่สอง **กลุ่มทฤษฎีบริบท** หรือการวิเคราะห์บริบท (contextual criticism) จะให้ความสนใจบริบทที่แวดล้อมภาพยนตร์ โดยขยายจากการมองแต่ด้านตัวบทสู่บริบท ทั้งด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม รวมถึงการมองแบบคู่ขนานคือการศึกษาตัวบทและบริบท คู่กัน ดังสำนัก genre และ auteur และกลุ่มที่สาม **กลุ่มทฤษฎีผู้รับสาร** หรือการวิเคราะห์ผู้รับสาร (audience criticism) จะให้ความสนใจผู้รับสารในการรับชมภาพยนตร์ (อนึ่งยังคงมีทฤษฎีอื่นๆ อีกที่ผู้เขียนมิได้นำมารวมในที่นี้ ด้วยข้อจำกัดของเวลา พื้นที่ และปริมาณของทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่มีจำนวนมาก ซึ่งจะนำเสนอในโอกาสต่อไป)

อนึ่ง การจำแนกออกเป็นกลุ่มทฤษฎีออกเป็นสามกลุ่มนี้เป็นการจำแนกตามแนวทางการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่นิยมและการพัฒนาการของทฤษฎี แต่ในโลกความเป็นจริงการวิเคราะห์ภาพยนตร์ไม่อาจแยกใช้ทฤษฎีแต่ละอันโดยเด็ดขาด ยังสามารถใช้การวิเคราะห์ทั้งสามกลุ่มทฤษฎีไปในครั้งเดียวกันได้ ตัวอย่างการวิเคราะห์สตรีนิยม (feminism) สามารถดึงแนวทางการวิเคราะห์ตัวบท คู่กับบริบท และผู้รับสารไปในคราวเดียวกัน หรือแม้กระทั่งการวิเคราะห์รูปแบบนิยมที่อยู่ในกลุ่มทฤษฎีตัวบท ก็ยังเป็นรากฐานของการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในกลุ่มทฤษฎีตัวบท รายละเอียดของกลุ่มทฤษฎีแต่ละทฤษฎีมีดังต่อไปนี้

กลุ่มทฤษฎีตัวบท (การวิเคราะห์ตัวบท textual criticism)

กลุ่มทฤษฎีตัวบทเป็นทฤษฎีที่ถือกำเนิดขึ้นในยุคแรกภาพยนตร์ นับตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 ทฤษฎีในกลุ่มนี้ให้ความสนใจการวิเคราะห์ “ตัวบท” หรือการวิเคราะห์ตัวภาพยนตร์ รากฐานสำคัญของทฤษฎีกลุ่มนี้คือแนวคิด “ศิลปะ” โดยมองว่า ภาพยนตร์

คือ “ศิลปะ” แขนงหนึ่งไม่ต่างไปจากศิลปะที่ผ่านมาในอดีต 6 แขนง คือ เต้นรำ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ดนตรี และวรรณกรรม แต่กว่าที่จะก้าวมาเป็นศิลปะได้นั้น ภาพยนตร์ก็ต้องพิสูจน์คุณสมบัติด้วยการยกระดับตนเองให้ไม่เพียงแต่การถ่ายภาพการแสดงละครเวที แต่ต้องพัฒนาเทคนิคในการเล่าเรื่องด้วยภาพและเสียง เพื่อให้กลายเป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์ การวิเคราะห์ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ในระยะแรกจะมุ่งให้ความสนใจต่อ “รูปแบบ” (form) หรือโครงสร้างภายในและการเรียงตัวของโครงสร้างดังกล่าวในภาพยนตร์หรือที่เรียกว่า **Formalism** เพื่อแสดงให้เห็นถึงแนวทางศิลปะอีกแบบหนึ่ง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือมักจะสนใจรูปแบบการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีภาพยนตร์ โดยไม่ได้สนใจบริบท

การวิเคราะห์รูปแบบของภาพยนตร์ในแนวทาง Formalism ในด้านหนึ่งได้รับอิทธิพลจากสำนักวรรณกรรมที่สนใจปัจจัยภายในของภาพยนตร์หรือตรรกของโครงสร้างภายในตัวบท (internal logic) เช่น โครงเรื่อง ความคิด ตัวแสดง ฉาก และองค์ประกอบต่างๆ โดยเชื่อว่า ความหมายเกิดมาจากการเรียงตัวขององค์ประกอบดังกล่าว เมื่อนำมาประยุกต์เข้ากับภาพยนตร์ การวิเคราะห์ภาพยนตร์ก็จะก้าวไปสู่ “ภาษาหนัง” ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบต่างๆ และการเรียงตัวขององค์ประกอบนั้นๆ เช่น ขนาดภาพ มุมกล้อง การเคลื่อนไหวของกล้อง แสง สี และการตัดต่อ เป็นต้น (ดังที่จะกล่าวโดยละเอียดในลำดับถัดไป)

Giannetti (อ้างถึงในประวิทย์ แต่งอักษร 2548: 98) ขยายความว่า ศิลปะภาพยนตร์ถือกำเนิดได้เนื่องจากภาพยนตร์ไม่สามารถถ่ายทอดภาพได้เหมือนกับความเป็นจริงที่เรามองเห็นทุกวัน ผู้สร้างภาพยนตร์อาศัยข้อจำกัดของสื่อภาพยนตร์ เช่น ลักษณะภาพที่เป็นสองมิติ การมีกรอบภาพ และการจัดการกับความต่อเนื่องด้านเวลาและสถานที่ ด้วยการสร้าง “ภาษาหนัง” เพื่อสร้างโลกจำเพาะที่คล้ายคลึงกับโลกความเป็นจริง

สำหรับในที่นี้ “ภาษาหนัง” สามารถจำแนกโดยสังเขป คือ ขนาดภาพ มุมกล้อง แสงเงา สี กรอบภาพ และการเคลื่อนไหวกล้อง (ประวิทย์ แต่งอักษร 2551 และ Mercado 2011) ดังนี้

-การกำหนดขนาดภาพ (film size) มีหลายระดับ ได้แก่ ภาพระยะใกล้ (close up) เป็นภาพในระดับอกถึงใบหน้าเพื่อเน้นความรู้สึกใกล้ชิดหรือการเน้นจุดสนใจ หากใกล้กว่านั้น เช่น ใบหน้าหรือดวงตา ก็จะเรียกว่า ระยะใกล้มาก (extreme close up) ภาพระยะปานกลาง (medium shot) เป็นภาพระยะหัวเข่าถึงใบหน้า ภาพข้ามหัวไหล่ (over the shoulder shot) เป็นภาพที่ถ่ายบุคคลสนทนา โดยถ่ายข้ามจากหัวไหล่บุคคลคนที่หนึ่งให้

เห็นใบหน้าของคู่สนทนา เพื่อสื่อความหมายของการที่ผู้ชมได้เข้าไปอยู่ในเหตุการณ์การสนทนาของตัวละครสองคน ภาพเต็มตัว (full shot) เพื่อเห็นขนาดบุคคล ซึ่งในช่วงแรกของการผลิตภาพยนตร์มักจะมีภาพระยะนี้ระยะเดียว และระยะไกลหรือไกลมาก (long shot / extreme long shot) เพื่อเน้นความยิ่งใหญ่หรือการให้เห็นบรรยากาศของตัวละครกับสถานที่ ภาพระยะดังกล่าวมักจะเป็นภาพเปิดของภาพยนตร์ โดยมีชื่อเรียกว่า establishing shot

-การใช้มุมกล้อง (angle) จำแนกเป็น มุมสูงเพื่อทำให้เห็นเสมือนการมองจากเบื้องบนหรือพระผู้เป็นเจ้า ทำให้วัตถุที่ถ่ายทำมีลักษณะอ่อนด้อย มุมระดับสายตาเป็นการถ่ายทำด้วยการตั้งกล้องระดับสายตาของผู้ชมทำให้รู้สึกถึงความเท่าเทียมกันของผู้คู่ต่อเนื้อหาที่ได้ชม ส่วนมุมต่ำ คือทิศทางตรงกันข้ามกับมุมสูงเพื่อฉายให้เห็นความยิ่งใหญ่ของตัวละครหรือวัตถุ

-การเพิ่มความลึกของวัตถุในภาพด้วยการใช้แสงและเงาเพื่อลดความเป็นสองมิติของภาพยนตร์อันทำให้เกิดความสมจริง โดยเฉพาะในยุคของภาพยนตร์ขาวดำ ส่วนในด้านของการใช้แสงอาจจำแนกได้ตามรูปแบบการจัดแสงคือ high key หรือการจัดแสงที่เน้นความสว่างของแสงและเงาที่สมดุล ในทางกลับกัน low key เป็นการจัดแสงให้เห็นเงาดัดกันชัดเจน ซึ่งมักจะพบในภาพยนตร์ที่ต้องการสื่อความหมายของอารมณ์โศกเศร้า ตื่นเต้น หรือภาพยนตร์ตระกูลผี สืบสวน และฟิล์ม noir

-การให้สีเพื่อสื่อความหมายและปลูกอารมณ์ความรู้สึก เช่น สีแดงคือความร้อนแรง สีฟ้าคือความสดใส หรือในบางวัฒนธรรมอาจหมายถึงความทุกข์ระทม เป็นต้น ในยุคแรกๆ ของการผลิตภาพยนตร์ การใช้สีจะสื่อความหมายถึงความไม่จริง ฉากในจินตนาการ ส่วนฉากชีวิตประจำวันจะใช้สีขาวดำ เพราะในยุคแรก มีความเชื่อว่า หากเติมสีสันให้กับภาพยนตร์มากเกินไปก็จะลดทอนศิลปะของภาพยนตร์ (ไม่ต่างไปจากเสียงที่ระยะแรกถูกมองในด้านลบว่าทำลายศิลปะของภาพยนตร์) (Turner 1999: 39) แต่หลังจากการถือกำเนิดของโทรทัศน์ ภาพยนตร์สีก็เติบโตขึ้นเพื่อแข่งขันกับโทรทัศน์

-การกำหนดกรอบภาพมีเป้าหมายเพื่อให้ผู้ชมจ้องมองในจุดที่ต้องการ จำกัดวิธีการดูและมุมมองของผู้ชม การตัดสิ่งที่ไม่ต้องการนำเสนอออกไป รวมถึงการบังคับไม่ให้วัตถุอยู่น้ำกล้องมากเกินไปเพราะจะทำให้วัตถุดูใหญ่เกินจริงหรือในทางกลับกันก็อาจวางไว้หน้ากล้องเพื่อเน้นความหมาย

-การเคลื่อนกล้อง (camera movement) หรือการเคลื่อนไหวของกล้องเพื่อสื่อความหมาย อาทิ การ pan หรือการเคลื่อนกล้องจากซ้ายไปขวาโดยกล้องอยู่กับที่ เพื่อ

เปิดเผยความหมายบางประการให้กับผู้ชมและเสมือนสายตาของตัวละครที่กำลังมองไป ซ้ายหรือขวา ใกล้เคียงกับการ tilt หรือการเคลื่อนกล้องแนวตั้ง โดยกล้องอยู่กับที่ เพียงแต่จะ ต่างกันตรงทิศทางแนวตั้งและแนวนอน นอกจากนั้นการเคลื่อนกล้องยังอาจใช้อุปกรณ์คือ dolly เพื่อทำให้กล้องเคลื่อนไปพร้อมกับอุปกรณ์ดังกล่าวอันได้ภาพของการติดตามการ เคลื่อนไหวของตัวละคร และหากต้องการความรู้สึกตื่นเต้นก็จะใช้อุปกรณ์เสริมคือ hand held ทำให้ได้ภาพสั่นไหวคล้ายกับการวิ่งตามตัวละคร

ดังนั้น ภาษาหนังจึงทำให้ภาพยนตร์มิใช่เป็นเพียงการถ่ายทำสิ่งที่เห็นเท่านั้น แต่ เป็นการแปลงสิ่งที่เห็นด้วยศิลปะของภาพยนตร์และกลายเป็นภาพเพื่อดึงดูดให้ผู้ชมรู้สึก ตามจินตนาการของผู้ผลิตภาพยนตร์

จากภาษาหนังดังกล่าวกระตุ้นให้เกิดข้อสังเกตของนักวิชาการด้านภาพยนตร์ว่า ภาษาหนังน่าจะมีความสัมพันธ์กับจิตวิทยาผู้ชม Hugo Musterburg (1916 อ้างถึงใน จำริญลักษณ์ ธนะวังน้อย 2548: 50-52) เป็นนักปรัชญาและจิตวิทยาชาวเยอรมันคนแรกๆ ที่ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์เป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับจิตวิทยาของผู้ชม ในระยะแรกคือภาพยนตร์ อาจเป็นเพียงการถ่ายภาพเคลื่อนไหวและดูเหมือนเพียงการถ่ายภาพละครเวที แต่ต่อมา ภาพยนตร์ก็พัฒนาเป็นศิลปะด้วยการเล่าเรื่องด้วยภาพและเสียงเพื่อทำให้ผู้ชมมีความรู้สึก เข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้สร้างต้องการ (ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น) ทั้งนี้ ในทัศนะของ Musterburg ภาพยนตร์ทำได้สำเร็จก็เนื่องจากการคำนึงถึงจิตวิทยาของผู้ชม กล่าว คือ ภาพที่เห็นเคลื่อนไหวในจอภาพยนตร์นั้นแท้จริงแล้วในโลกความจริงผู้ชมเห็นภาพ ความเคลื่อนไหวเพราะการเห็นภาพติดตา (persistent of vision) หรือการที่จิตใจของมนุษย์ ได้สร้างการมองเห็นภาพติดตาต่างๆ ที่ภาพจริงมิได้เคลื่อนไหว

ยิ่งไปกว่านั้น ผู้ชมเองก็จะรับรู้เรื่องราวของภาพยนตร์ด้วยจิตใจ สิ่งที่เห็น ในภาพยนตร์จึงมิใช่ของจริงแต่เป็นภาพในจิตใจของมนุษย์ที่คิดว่าจริง ด้วยมิติจิตวิทยา ของผู้ชมดังกล่าวผู้สร้างจึงได้พัฒนาเทคนิคหรือภาษาหนังเพื่อที่จะควบคุมและหรือการ โน้มน้าวจิตใจของผู้ชมให้รู้สึกได้ว่า ภาพที่เห็นบนจอมีลักษณะที่สมจริง เช่น การ กำหนดการมองของผู้ชมให้มองเฉพาะจอขาว และกำหนดระยะภาพในขนาดใกล้-ไกล เพื่อทำให้ผู้ชมติดตามในเนื้อหาที่ผู้ผลิตมุ่งเน้นมากกว่าการปล่อยให้ผู้ชมได้ชมเองตาม ธรรมชาติเฉกเช่นละครเวที Rudolf Arnheim นักจิตวิทยาชาวเยอรมันในช่วงทศวรรษที่ 1930 ในหนังสือ Film as Art ได้ยกตัวอย่างให้เห็นเพิ่มเติมว่า ภาพของภาษาหนังที่เห็นใน กล้องจะต่างไปจากการเห็นด้วยตาตนเอง เพราะจะมีขนาดภาพและมุมมองที่ผู้สร้าง กำหนดขึ้น

ส่วนสำคัญของทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์ด้านรูปแบบอีกประการหนึ่ง ก็คือ การลำดับภาพหรือตัดต่อภาพ (editing) เพื่อการเล่าเรื่อง หากย้อนกลับไปในยุคแรกของการถือกำเนิดภาพยนตร์ในปลายศตวรรษที่ 19 ภาพยนตร์ของ Lumiere ฉายภาพคนงานเดินออกจากโรงงานในภาพยนตร์เรื่อง Worker Leaving the Lumiere Factory (1895) เป็นเพียงการตั้งกล้องถ่ายภาพคนงานกำลังเดินออกจากโรงงานของตนเท่านั้น ไม่มีการเล่าเรื่อง ไม่มีการใช้ภาษาหนัง แต่ต่อมาไม่นานนักผลิตภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศสที่ชื่อ George Melies ก็กลายเป็นผู้เริ่มต้นภาพยนตร์ที่มีการเล่าเรื่องและเริ่มใช้เทคนิคการตัดต่อ ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง A Trip to the Moon (1902) ด้วยการพัฒนาการย่อระยะเวลาและสถานที่ในภาพยนตร์ ซึ่งในอดีตที่ผ่านมการบันทึกภาพยนตร์มักจะใช้ระยะเวลาจริง แต่สำหรับ Melies กลับใช้เทคนิคการตัดต่อภาพด้วยการหยุดภาพและถ่ายภาพใหม่ จนทำให้สามารถผนวกภาพแรกกับภาพที่สองที่แม้ไม่ได้ถ่ายทำในเวลาและพื้นที่เดียวกันแต่มื่อนำมาเรียงต่อกันกลับยังคงทำให้คนดูมีจินตนาการว่าเหตุการณ์ทั้งสองนั้นมีความสัมพันธ์ในเชิงเวลาและพื้นที่ เช่น ฉากคนถอดหัว การหายตัวและปรากฏตัวขึ้นมาใหม่ เป็นต้น อย่างไรก็ตามสิ่งที่คนดูต่างกล่าวถึงยังถูกมองว่า นักทำหนังยุคนี้เป็นเพียง “นักมายากล” เท่านั้น แต่ยังไม่เป็นศิลปินเพราะยังมิได้ใช้ประโยชน์จากเทคนิคนี้เพื่อการเล่าเรื่องอย่างสมบูรณ์

ในช่วงเวลาถัดมาไม่นานภาพยนตร์เรื่อง The Great Train Robbery (1903) โดย Edwin S. Porter ก็ถือกำเนิดขึ้นมาและกลายเป็นหนังเรื่องแรกที่อาจกล่าวได้ว่า เริ่มมีศิลปะของการเล่าเรื่องที่แท้จริง ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวเป็นเรื่องราวของโจรปล้นรถไฟ ผู้กำกับภาพยนตร์ได้ใช้ภาษาหนัง การใช้ภาพ การจัดฉาก และที่สำคัญก็คือ การตัดต่อภาพ ทำให้สามารถย่อเวลาและพื้นที่จากฉากปล้นรถไฟตัดไปสู่ฉากอื่นๆ ได้ ต่อมาในปี ค.ศ. 1915 นักทำหนังในนาม D.W. Griffith ก็ผลิตภาพยนตร์เรื่อง Birth of a Nation สร้างผลกระทบต่อผู้ชมอย่างสูง โดยเฉพาะมิติเชิงภาพ เช่น ขนาดภาพ เพื่อสื่อความหมายมากกว่าการใช้ภาพเต็มตัวอย่างเดียว (full shot) เช่น ภาพระยะใกล้ สื่อความหมาย ความใกล้ชิด ระยะไกล เพื่อสื่อความหมายความสัมพันธ์กับพื้นที่ ทำให้เห็นทิวทัศน์เริ่มผลิตหนังสื่อที่ยืนยันให้เห็นว่า ภาพยนตร์เป็นเสมือนศิลปะแขนงที่เจ็ด อาทิ Ricciotto Canudo ในหนังสือเรื่อง The Birth of the Sixth Art (1911) และ Vachel Lidsay ในหนังสือเรื่อง The Art of the Moving Picture (1915) ทั้งสองเห็นพ้องว่า ภาพยนตร์เป็นเสมือนศิลปะแขนงที่เจ็ด (ในช่วงแรก Canudo ระบุว่า ศิลปะเดิมมีแค่ 5 แขนง คือ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ดนตรี วรรณกรรม และภาพยนตร์เป็นศิลปะแขนงใหม่ ทำให้หนังสือเล่มแรกของเขาใช้ชื่อว่า กำเนิดของศิลปะแขนงที่หก แต่ต่อมาในช่วงหลังจึงเพิ่มการเดินร่าเข้าไป จึงทำให้ภาพยนตร์

กลายเป็นศิลปะแขนงที่เจ็ด) เป็นศิลปะขั้นสูง และส่งผลต่อมาในการยกระดับแวดวงภาพยนตร์ (จำเริญลักษณ์ ณะวังน้อย 2548: 50 และ Turner 1999)

การพัฒนาเทคนิคการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะการตัดต่อยังสืบต่อมาและพัฒนาในระดับสูงโดยนักผลิตภาพยนตร์ในแถบยุโรปที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐ นั่นก็คือสหภาพโซเวียต ซึ่งตั้งสถาบันผลิตนักทำหนังชื่อ State Film School ก็ได้เรียนรู้การผลิตภาพยนตร์ของนักทำหนังยุคแรก เช่น D.W. Griffith และหนึ่งในผลผลิต ก็คือ Sergei Eisenstein งานของเขาให้ความสนใจศิลปะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์จะมีเอกลักษณ์ด้วยการเรียงช็อตหรือภาพที่หนึ่งกับสอง สาม และสี่ มาเรียงต่อกัน (juxtaposition) ซึ่งต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น นักดนตรีจะเรียงเสียงให้เกิดความหมาย นักเขียนจะเรียงตัวอักษรเป็นเรื่องราว นักวาดภาพจะเรียงเส้นและสีให้กลายเป็นภาพ เป็นต้น Eisenstein เชื่อว่า การเรียงช็อต (shot) ทำให้เกิดเรื่องราวและทำให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหา โดยที่ภาพทั้งหมดอาจไม่มีความสอดคล้องหรือเกี่ยวโยงกันใดๆ แต่กลับได้ความหมายใหม่ เช่น การเรียงภาพสี่ภาพนี้ ภาพของผู้ชายคนหนึ่ง ภาพของอาหาร ภาพของคนตาย และภาพของเด็กหญิง เมื่อนำมาเรียงต่อกันทำให้เกิดความหมายใหม่ที่ว่า คนเห็นอาหารแล้วรู้สึกหิวและคิดถึงแม่ที่เขยทำอาหารให้และคิดถึงลูกสาวของตน ใดๆ ที่ภาพทั้งหมดไม่เกี่ยวเนื่องกัน ถ่ายทำคนละเวลาและสถานที่แต่กลับเกิดความหมายได้ เทคนิคดังกล่าวเรียกว่า Soviet montage

กล่าวโดยสรุปการวิเคราะห์แนวทาง Formalism จะให้ความสนใจกับตัวบทโดยเน้นรูปแบบขององค์ประกอบภาพยนตร์คือ ภาษาหนัง เพื่อพิจารณาว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์ต้องการสื่อความหมายของภาพยนตร์อย่างไร โดยจุดเน้นก็คือ การมองว่า ผู้ผลิตสามารถสร้างสรรค์ความหมายได้ตามที่ตนต้องการ ซึ่งจะสอดคล้องกับสกุลศิลปะแนว Expressionism ที่ศิลปินจะแสดงออกถึงความรู้สึกด้วยการสื่อความหมายด้วยรูปทรงต่างๆ ให้มีลักษณะเกินจริง และในกรณีของศิลปินภาพยนตร์ ก็จะใช้ภาษาหนังดังที่กล่าวไปแล้ว แสดงความรู้สึกของคนออกมาเพื่อการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม ศิลปินสกุลนี้เติบโตอย่างเด่นชัดในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 เช่น German Expressionism ภาพยนตร์ก้าวหน้าของฝรั่งเศส (The French Avant-Garde) และ Soviet Formalism (จำเริญลักษณ์ ณะวังน้อย 2548: 65)

ในทางตรงกันข้ามในช่วงหลังของทศวรรษที่ 1940 เป็นต้นมา โดยเฉพาะหลังสงครามโลกครั้งที่สอง กลับเกิดแนวทางการวิเคราะห์ตัวบทอีกแนวทางหนึ่งก็คือ **Realism** ใหม่ๆ ที่ก่อนหน้านั้นภาพยนตร์แนวนี้นักคิดขึ้นยุคแรกของการถือกำเนิดของภาพยนตร์ โดย

เฉพาะภาพยนตร์ของ Lumiere ที่มีจะถ่ายทำจากสถานที่จริง แนวคิดดังกล่าววางอยู่บนฐานคิดที่ว่า ภาพยนตร์ควรจะบันทึกโลกจริงที่ปรากฏ ทว่า ภาพยนตร์แนว Formalism กลับมีอิทธิพลสูงจนยึดพื้นที่ของการผลิตภาพยนตร์แทบทั้งหมดและเมื่อกล่าวถึง Realism ก็จะถูกมองว่า เป็นบทบาทหน้าทีของการภาพยนตร์สารคดีเท่านั้น อย่างไรก็ตามในทศวรรษที่ 1940 ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองก็เกิดการหันไปสู่นวนคิดของ Realism อีกครั้ง เพราะในยุคดังกล่าวเริ่มตั้งคำถามว่า ศิลปะที่ผ่านมามีจะมุ่งเน้นการนำเสนอเรื่องราวประโลมโลกของคนชั้นสูง มีลักษณะไม่สมจริง พร้อมทั้งเสนอให้ภาพยนตร์ควรจะเผยให้เห็นชีวิตของผู้คนจริงๆ หรือคนธรรมดา ถ่ายทำในพื้นที่จริง ตัดต่อน้อย นำเสนออย่างเรียบง่าย ภาพยนตร์จึงจะเป็นศิลปะที่แท้จริง ดังเช่น ในทศวรรษที่ 1940 ประเทศอิตาลีก็ผลิตภาพยนตร์แนวทางดังกล่าวโดยเรียกว่า Italian Neorealism หรืออิตาเลียน สัจนิยมใหม่ ภาพยนตร์กลุ่มนี้จะมุ่งเน้นการเล่าสังเกตโดยไม่มีการเสริมแต่ง ไม่ฉีกนักแสดงอาชีพ บันทึกภาพในสิ่งที่เป็นอย่าง นอกจากในมิติเชิงศิลปะแล้ว อีกส่วนหนึ่งมาจากบรรยากาศหลังสงครามที่ขาดแคลนฟิล์ม และสภาพของสังคมที่เป็นจริง ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ถ่ายทำในสิ่งที่เป็นอย่างและมีแนวโน้มการวิจารณ์สังคมอันเป็นผลจากการเมืองการปกครอง (กฤษดา เกิดดี 2548b: 186-189) ภาพยนตร์ของอิตาเลียน สัจนิยมใหม่ ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์แนวสัจนิยมในฝรั่งเศสและทั่วโลกในระยะเวลาต่อมา ในกรณีไทยเช่น ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล (เช่น ทองพูน โกลโพธิ์ ราษฎรเต็มขั้น / เทพธิดาโรงแรม / คนเลี้ยงช้าง / เสียดย) สำหรับประเทศฝรั่งเศส กลุ่มที่สนใจผลิตภาพยนตร์แนวสัจนิยมคือ กลุ่มคลื่นลูกใหม่ของฝรั่งเศส (The French New Wave) และในประเทศสหภาพโซเวียตก็พัฒนาสู่ภาพยนตร์แนวสังคมนิยม (socialist realism) มุ่งเน้นการใช้ศิลปะภาพยนตร์เพื่อพัฒนาสังคมให้บุคคลมีความเท่าเทียมกันมากกว่าการใช้เพื่อการค้าอันจะถือเป็นศิลปะที่แท้ (จำเรณูลักษณ์ ธนะวังน้อย 2548: 71-75)

นักวิชาการคนสำคัญในสำนักนี้ก็คือ Andre Bazin ชาวฝรั่งเศสหนึ่งในกลุ่ม The French New Wave ซึ่งผลิตวารสารในปี ค.ศ. 1951 ชื่อ Cahier du Cinema เขาไม่พอใจกับภาพยนตร์ที่สร้างกันในยุคสงครามที่มีพล็อตเรื่องมาก ตกแต่งประดับประดาอย่างหรูหรา แสดงอย่างไม่เป็นธรรมชาติ และดูไร้ซึ่งศิลปะ ในทัศนะของเขาภาพยนตร์ควรที่จะเป็นเครื่องมือสำรวจและบันทึกภาพความเป็นจริงโดยไม่มีการปรุงแต่ง (จำเรณูลักษณ์ ธนะวังน้อย 2548: 73) หากภาพถ่ายได้รับการแต่งเติมดัดแปลงก็จะทำให้ผิดไปและไม่เกิดแรงกระตุ้นทางจิตวิทยาแก่ผู้ชม (บรรจง โกศลวัฒน์ 2548: 164-165) อีกทั้งเห็นต่างจาก Eisenstein ในเรื่อง Soviet montage ว่า ภาพยนตร์ไม่ควรมีการตัดต่อในลักษณะ montage

เพราะเป็นการควบคุมความคิดคนดู ภาพยนตร์ไม่ควรจะถูกแทรกแซงและควรให้ผู้ชมได้
เฝ้าสังเกตการณ์ในเฟรม (frame) อย่างละเอียดและตีความตามที่ตนต้องการ ด้วยเหตุนี้ สิ่งที่
Bazin สนใจจึงให้ความสำคัญต่อการจัดการสิ่งที่อยู่ในเฟรมมากกว่า (Turner 1999: 42)

จากข้อสังเกตของ Bazin ที่ไม่เน้นการตัดต่อแต่ให้ความสำคัญต่อเฟรม จึงทำให้
เกิดการให้ความสำคัญต่อการจัดองค์ประกอบของภาพ (mise-en-scene) ซึ่งเป็นภาษา
ฝรั่งเศส มาจากศาสตร์การละคร หมายถึง การจัดวางไว้บนเวที แต่เมื่อนำมาประยุกต์กับ
ภาพยนตร์จะหมายถึงการจัดภาพที่เห็นต่อหน้ากล้องในหนึ่งช็อต (shot) ของภาพยนตร์เพื่อ
ที่จะสื่อความหมาย แนวทางดังกล่าวจะให้ความสำคัญว่า ภายในช็อตของภาพยนตร์ผู้กำกับ
สามารถที่จะสื่อความหมายได้โดยจัดองค์ประกอบของภาพ ทั้งขนาดภาพ ตัวละคร แสง สี
อุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย ฯลฯ (ประวิทย์ แต่งอักษร 2551: 102-104)

การมุ่งเน้นการจัดองค์ประกอบของภาพทำให้นักวิชาการบางท่านยังมองว่า
Bazin ก็คือนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่เป็น Formalism หรือรูปแบบนิยมด้วย เพราะ
ให้ความสำคัญรูปแบบ ลีลา ความหมายในภาพยนตร์ (อ้างถึงในบรรจง โกศลวัฒน์ 2548:
171) แต่จุดที่ต่างกันที่ทำให้ Bazin เป็นนักวิจารณ์ในกลุ่ม Realism ที่อาจพอเห็นได้ก็คือ
แม้จะมีการจัดองค์ประกอบของภาพแต่ก็มิได้มีเป้าหมายเพื่อการแสดงออกถึงอารมณ์
ความรู้สึกของศิลปินและการสร้างภาพลวงตาแก่ผู้ชมดังกลุ่ม Formalism ที่ระบุไว้ Bazin
กลับใช้การจัดองค์ประกอบของภาพทำเพื่อศิลปะของการเน้นความจริง (Turner 1999: 42)
(อย่างไรก็ดี ในปัจจุบันการจัดองค์ประกอบของภาพก็ยังสามารถใช้ในกรณีของการ
วิเคราะห์ในสำนัก Formalism รวมถึงการใช้เป็นเครื่องมือของสำนักมาร์กซิสม์อีกด้วย เพียง
แต่ว่า เป้าหมายของการใช้จะต่างกันไป คือ สำนัก Formalism จะมุ่งเน้นศิลปะการ
แสดงออกถึงการสื่อความหมายของผู้กำกับ สำนัก Realism จะมุ่งเน้นศิลปะการสร้างควม
สมจริง และสำนัก Marxism จะไม่สนใจเรื่องศิลปะแต่กลับพิจารณาถึงการถูกกำหนดควม
หมายจากสังคมและวัฒนธรรมผ่าน form ของภาพยนตร์ที่เป็นพื้นที่ซุกซ่อนอุดมการณ์)

โดยสรุป สำนัก Realism มีฐานคิดว่า ภาพยนตร์น่าจะเป็นศิลปะของความจริง
หรือความสมจริงมากกว่าการแสดงออกและสร้างสรรค์ของผู้กำกับดังสำนัก Formalism
สำนัก Realism มองภาพยนตร์ว่า ต้องถ่ายทอดความจริงด้วยการบันทึกภาพบนพื้นที่จริง
บันทึกโดยอัตโนมัติ ไม่ใช่หมุกกล้อง ตัวละครก็มักจะเป็นตัวจริง ไม่ค่อยเน้นการตัดต่อ และ
เนื้อหามักจะนำเสนอชีวิตประจำวัน การเมือง และปัญหาสังคม อย่างไรก็ตามในช่วงหลัง
แนวคิดดังกล่าวก็ถูกนักคิดสำนักมาร์กซิสม์ตั้งคำถามว่า ภาพยนตร์ตระกูลสังคมนิยมจะ
นำเสนอความเป็นจริงและสะท้อนภาพของสังคม (reflection) ที่เป็นจริงทั้งหมดได้หรือ

พร้อมทั้งนำเสนอให้เห็นในมุมตรงกันข้ามว่า ภาพยนตร์อาจเป็นพื้นที่ของการประกอบสร้างความจริงเสียมากกว่า (รายละเอียดโปรดดูหัวข้อถัดไปของกลุ่มที่สองสำนักมาร์กซิสม์)

กลุ่มทฤษฎีบริบท (การวิเคราะห์บริบท contextual criticism)

ในขณะที่การวิเคราะห์ภาพยนตร์ในกลุ่มแรก หรือตัวบท มักจะมุ่งเน้นการวิเคราะห์เฉพาะตัวบทและอยู่บนพื้นฐานของศิลปะ แต่สำหรับในกลุ่มนี้การวิเคราะห์ภาพยนตร์จะขยายไปสู่การวิเคราะห์บริบทภาพยนตร์ โดยอาจเปรียบเทียบได้ว่าเป็นการวิเคราะห์ป่าแทนที่จะวิเคราะห์เพียงแก่นต้นไม้ต้นเดียว (Andrew Sarris อ้างถึงในอัญชลี ชัยวรพร 2548: 79) การวิเคราะห์บริบทมักจะได้รับคามนิยามในหมู่นักวิชาการในด้านอื่นๆ นับตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1970 ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม อันทำให้ศาสตร์ด้านภาพยนตร์มีลักษณะเป็นสหวิทยาการหรือการเชื่อมร้อยกับศาสตร์ด้านอื่นมากขึ้น ไม่ได้ผูกขาดเฉพาะนักวิชาการด้านภาพยนตร์แต่เพียงอย่างเดียว อีกทั้งทำให้การก่อร่างสร้างวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา (Film studies) เข้มข้นขึ้น

และเนื่องด้วยการวิเคราะห์บริบทมีจำนวนมาก สำหรับในที่นี่จะพิจารณาในสามด้านคือ การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์และปัจจัยเศรษฐกิจ การศึกษาการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์ตามสำนักมาร์กซิสม์และวัฒนธรรมศึกษา และการศึกษากลุ่มภาพยนตร์ ตามสำนัก genre และ auteur รายละเอียดดังนี้

กลุ่มแรก การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ และปัจจัยเศรษฐกิจ การศึกษาทั้งสองนี้จะพิจารณาถึงบริบทด้านประวัติศาสตร์ และปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อภาพยนตร์

ในขณะที่ด้านแรก มักจะเป็นกลุ่มนักประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ ซึ่งจะสนใจการเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์สังคม รวมถึงประวัติศาสตร์ของการพัฒนาการด้านเทคโนโลยีภาพยนตร์ จะมีผลต่อเนื้อหาและรูปแบบในภาพยนตร์ ตัวอย่างเช่น งานศึกษาเรื่อง “ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย” ของโคม สุขวงศ์ (2533) แสดงให้เห็นการกำเนิดของภาพยนตร์ไทยอันนำเข้ามาจากต่างประเทศ และแพร่กระจายในหมู่คนชั้นสูง หลังจากนั้นจึงเข้าสู่ประชาชนทั่วไป โดยภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกก็คือ “นางสาวสุวรรณ” (2466) ซึ่งผลิตโดยชาวต่างชาติ คือ Henry A. MacRae ต่อจากนั้น ภาพยนตร์ไทยที่ผลิตโดยคนไทยก็กำเนิดขึ้น ในปี พ.ศ. 2470 โดยพี่น้องสกุลวสุวัต คือ “โชคสองชั้น” ภาพยนตร์ของไทยก็

เริ่มพัฒนาจากสื่อไร้เสียงสู่สื่อมีเสียง และกลายเป็นอุตสาหกรรมในยุคต่อมาในทศวรรษที่ 2500 พร้อมๆ กับการถือกำเนิดของยุคคาราโอเกะ วิทยุ มิตร-เพชรา ภาพยนตร์ไทยต้องปรับตัวอีกครั้งหลังการเสียชีวิตของมิตรใน พ.ศ. 2513 ผู้ยุคของภาพยนตร์สะท้อนสังคม และเมื่อก้าวสู่ช่วงทศวรรษที่ 2520 ภาพยนตร์ไทยขยายตัวขึ้นทั้งภาพยนตร์สะท้อนสังคมและภาพยนตร์แนวตลาดส่วนหนึ่งมาจากผลของกำแพงภาษี จนกระทั่งในช่วงทศวรรษที่ 2530 ภาพยนตร์ไทยกลับเริ่มประสบปัญหาวิกฤติ อันมาจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพเศรษฐกิจ และการรุกคืบของภาพยนตร์ต่างประเทศ ภาพยนตร์ที่อยู่รอดได้ก็คือภาพยนตร์ตลก ผี และวัยรุ่น ทว่า ในทศวรรษที่ 2540 ภาพยนตร์ไทยก็กลับมาเรืองอำนาจได้อีกครั้ง จนได้รับการยกย่องจากนานาชาติ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “สัตว์ประหลาด” (Tropical Malady) (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน 2552) ในทศวรรษที่ 2550 จักรवाल นิลธำรงค์ (2553) ก็เผยให้เห็น การเติบโตของภาพยนตร์ไทย ทั้งการได้รับการยอมรับในเวทีนานาชาติมากขึ้น ส่วนในเวทีไทยหนังตลาดยังคงได้รับความนิยมแต่ก็ยังต้องฟันฝ่ากับวิกฤติการเมืองในประเทศ การสนับสนุนและการอุดหนุนจากรัฐไทย ทั้งด้านการให้รางวัล การให้ทุน และพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551

ส่วนด้านที่สอง ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ นักวิชาการที่ศึกษามักจะเป็นนักวิชาการในกลุ่มเศรษฐศาสตร์ และเศรษฐศาสตร์การเมือง (political economy) โดยจะให้ความสนใจว่า มิติเชิงเศรษฐกิจจะเป็นตัวแปรหลักที่ส่งผลกระทบต่อกระบวนการภาพยนตร์ 4 ระดับคือ การผลิต (production) การแพร่กระจายและการฉาย (distribution and exhibition) การส่งเสริมการขาย (promotion) และการบริโภคภาพยนตร์ (consumption) ภาพยนตร์ที่ผลิตในทัศนะของนักวิชาการกลุ่มนี้พิจารณาว่า สื่อภาพยนตร์มีความเกี่ยวข้องกับผลกำไรและส่งผลต่อกระบวนการภาพยนตร์โดยตรง หากภาพยนตร์เรื่องใดที่คาดการณ์ว่าจะไม่ได้รับผลกำไรก็จะไม่ได้รับการผลิตโดยปริยาย ยิ่งไปกว่านั้นภาพยนตร์ก็เริ่มกลายเป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ ในบางกรณีบริษัทบางแห่งก็รวบรวมกิจการ (conglomerate) โดยเฉพาะในระดับการผลิต การแพร่กระจายและการฉายภาพยนตร์อันส่งผลต่อการผูกขาดธุรกิจ ผู้ผลิตรายย่อยหรือผู้ผลิตหน้าใหม่จึงมีโอกาสน้อยที่จะก้าวสู่การเป็นผู้ผลิตภาพยนตร์ หากผลิตได้ก็ไม่สามารถหาโรงฉายได้เช่นกัน หรือบางคนก็ไม่มีแม้แต่งบประมาณการผลิต และหลังการผลิต จึงต้องเริ่มหางบประมาณจากต่างประเทศ (สนธยา ทรัพย์เย็น และทิชเชเดช วัชรานินท์ 2553 และสามารถ จันทร์สุรีย์ 2551)

นอกจากนั้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์บางประเทศก็พัฒนาสู่อุตสาหกรรมขนาดใหญ่ โดยเฉพาะอุตสาหกรรมภาพยนตร์สหรัฐอเมริกาหรือในนามของฮอลลีวูด และ

ที่สำคัญคือแพร่กระจายสู่โลกที่สามหรือเรียกว่า จักรวรรดินิยมสื่อ (media imperialism) อันทำให้ผู้คนในโลกที่สามต้องบริโภคภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด พร้อมทั้งส่งผลต่อเนื่องให้อุตสาหกรรมในประเทศตนต้องพังทลายลง

และเนื่องจากสื่อภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดแฝงไปด้วยกลิ่นอายของอุดมการณ์ของสหรัฐฯ จึงข่มส่งผลต่อการครอบงำวิถีคิดของคนโลกที่สามอีกด้วย เช่น ความเชื่อเรื่องความฝันของคนอเมริกัน ชาวอเมริกันเป็นวีรบุรุษ และลัทธิการบริโภค เป็นต้น (สนใจโปรดดู บุญฤทธิ์ บุญญะเขตมาลา 2552a)

กลุ่มที่สอง การศึกษาการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์ การศึกษาบริบทในกลุ่มย่อยนี้เดินตามแนวคิดของสำนักมาร์กซ์นิสต์ (Marxism) โดยเฉพาะกลุ่ม Screen Theory ของประเทศอังกฤษนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 ซึ่งสนใจมิติเชิงอุดมการณ์ อันมีรากฐานจากนักวิชาการชาวฝรั่งเศสที่ชื่อ Louis Althusser ที่มองว่าอุดมการณ์เป็นกรอบการรับรู้ของมนุษย์ อุดมการณ์ดังกล่าวแฝงอยู่ในภาษาและสิ่งลึกลงในจิตใต้สำนึกของผู้คนโดยไม่รู้ตัว (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน 2551: 214-215)

ในด้านแรก อุดมการณ์แฝงอยู่ในโครงสร้างภาษา Althusser ได้รับอิทธิพลจาก Claude Levi-Strauss นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาที่สนใจโครงสร้างภาษาของการเล่าเรื่อง ในตำนานตามแนวทางของสัญวิทยา (Semiology) (รายละเอียดจะกล่าวถึงในลำดับถัดไป) ข้อสรุปของเขาก็คือ เรื่องเล่าทั้งหมดมิได้เกิดขึ้นลอยๆ ตามธรรมชาติ แต่มีโครงสร้างบางอย่างกำหนดมีระบบระเบียบ โดยเรื่องเล่าวางอยู่บนความสัมพันธ์แบบคู่ตรงกันข้าม (binary oppositions) เช่น ในเรื่องเล่าต้องมี พระเอก-ผู้ร้าย นางเอก-นางมาร ความดี-ความชั่ว และคู่ตรงกันข้ามก็จะสร้างเป็นเรื่องเล่า เช่น นางเอกผู้แสนดีก็จะพบรักต้องต่อสู้กับยักษ์ และนางมาร ทั้งนี้ ความสัมพันธ์ในลักษณะคู่แย้งนี้จะถูกทำให้ดูเหมือนเป็นเรื่องธรรมชาติ แต่ในความเป็นจริงมีกฎเกณฑ์บางอย่างกำหนดอยู่แล้ว (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน 2551: 215)

Althusser ยังพัฒนาแนวคิดดังกล่าวโดยยกระดับว่า ระบบโครงสร้างนี้ยังมีจุดเด่นคือการสร้างเกณฑ์ตัดสินคุณค่าในคู่แย้งนั้นด้วยว่า “อะไรดีกว่าอะไร” “อะไรควรมองและอะไรควรมองข้าม” และนี่ถือเป็นกลยุทธของการทำงานของอุดมการณ์ (แยกชั่วและกำหนดคุณค่า) และฝังลงในตัวเราอย่างไม่รู้ตัวอันส่งผลต่อการมองโลกหรือการตัดสินโลก เช่น การมองว่า ความดีย่อมชนะความชั่ว พระเอกย่อมดีกว่ายักษ์หรือผู้ร้าย ในทัศนะของนักวิชาการกลุ่ม Screen theory ที่เดินตาม Althusser ภาพยนตร์ก็เป็นหนึ่งใน

เรื่องเล่าและเป็นชุดภาษาหนึ่ง จึงยอมเป็นแหล่งผลิตและเผยแพร่อุดมการณ์ให้เรามองโลก/ ตัดสินโลก (รวมถึงไม่มองและมองข้ามบางสิ่งบางอย่าง) ได้อย่างดีและแนบเนียน การวิเคราะห์ภาพยนตร์ในสำนักนี้จึงตั้งคำถามว่า ภาพยนตร์จะสร้าง/ตอกย้ำอุดมการณ์อะไร ให้กับผู้ชม เช่น การสร้างอุดมการณ์ความรักชาติ รักต่างเพศ ผิดขาวเหนือกว่า เป็นต้น

ในด้านที่สอง อุดมการณ์ฝังลึกลงในจิตใต้สำนึก Althusser ประยุกต์แนวคิดของ สำนักจิตวิเคราะห์ของ Jacques Lacan ที่ให้ความสนใจระบบสัญญาณในจิตใต้สำนึกว่า มีระบบระเบียบเป็นเสมือน โครงสร้างคล้ายๆ กับภาษา ไม่ได้กระจัดกระจาย เมื่อจิตใต้สำนึก มีระบบ มนุษย์จึงสามารถหยาบยักสัญญาณที่เห็น เช่น ที่ปรากฏในภาพยนตร์เข้าสู่จิตใต้สำนึก ของผู้ชมได้โดยไม่รู้ตัว (Turner 1999, Thompson 2007 และ กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน 2551: 214) ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อย้อนกลับไปถึงแนวคิดด้านแรก ก็จะพบว่า สังคมก็พยายามจะครอบหรือควบคุมจิตใต้สำนึกของมนุษย์ด้วยการกำหนดความหมายผ่านสื่อ ต่างๆ เช่น อุดมการณ์ความรักชาติ ความเกลียดประเทศเพื่อนบ้าน สตรีผู้อ่อนแอ และอื่นๆ อันทำให้ผู้ชมได้กลายเป็น “ตัวตน” (subject) ที่สังคมต้องการ ดังแนวคิด interpellation ของ Althusser

สำนักคิดนี้มองต่างไปจากสำนักศิลปะหรือการมองรูปแบบภาพยนตร์เฉกเช่น ในกลุ่มแรก (การวิเคราะห์ด้วบท) ที่ผ่านมาให้ให้ความสนใจศิลปะการนำเสนอและสื่อ อารมณ์ความรู้สึกในภาพยนตร์ เนื่องจากสำนักนี้วางอยู่บนแนวคิดของสำนักโครงสร้าง นิยมแนวสัญวิทยา (Semiology) ของนักภาษาศาสตร์นามเฟอร์ดินัน เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ในต้นศตวรรษที่ 20 และนักวิชาการด้านภาพยนตร์ Christian Metz ใน ทศวรรษที่ 1960 ที่นำมาประยุกต์ในการศึกษาไวยากรณ์หนึ่ง โดยมองว่า ภาพยนตร์เป็น ระบบภาษาหนึ่งเป็นรหัส (code) เฉพาะที่มีกฎเกณฑ์ที่สร้างขึ้นมิได้เป็นเรื่องธรรมชาติแต่ เป็นเรื่องของสังคมและวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนด (Thompson 2007: 511)

Saussure (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ 2547 และกาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน 2551) ให้ความสนใจศึกษา สัญญา (sign) ซึ่งเป็นหัวใจของแนวทาง Semiology หรือการศึกษาศาสตร์แห่งสัญญา (science of sign) ในทัศนะของเขามองว่า สัญญาคือ อะไร ก็ได้ ไม่ว่าจะเป็น คำ ข้อความ ภาพ เสียง แต่สิ่งที่สำคัญคือ “การเป็นสัญญาได้ก็ต่อเมื่อมัน มีความหมายมากไปกว่าตัวมันเอง หรือผ่านกระบวนการให้ความหมาย” (signification) เช่น ดอกกุหลาบที่เราเห็น ในเบื้องต้นจะเป็นเพียง signifier (ตัวหมาย) หรือแค่ดอกไม้ ธรรมดา แต่จะเป็นสัญญาหรือ sign ก็ต่อเมื่อมันมีความหมายมากไปกว่าดอกไม้หรือเป็น signified (ตัวหมายถึง หรือแนวคิดที่ปรากฏในจิตใจ) นั่นก็คือ ความรัก

จุดที่สำคัญคือ ตัว signifier และ signified กลับไม่ได้มีความเกี่ยวข้อง แต่เป็นเรื่องที่สังคมและวัฒนธรรมกำหนดนั่นเอง ดังนั้น ในทัศนะของสำนักนี้ภาพยนตร์ที่เห็นจึงเป็นเรื่องของการให้ความหมายเพื่อแทนสิ่งที่ต้องการจะสื่อ และการแทนความหมายนั้นก็เป็นเรื่องที่ถูกกำหนดขึ้นและเมื่อทำซ้ำๆ กันเข้าจึงกลายเป็นรหัส (code) หรือกฎเกณฑ์ ระเบียบแรกอาจรู้ว่ามิใครกำหนดแต่เมื่อเวลาผ่านไปก็ถูกทำให้กลายเป็นเรื่องของสังคมวัฒนธรรมที่กำหนดโดยเราไม่ตั้งคำถาม รหัสดังกล่าวทำให้ผู้ผลิตผลิตภาพยนตร์ไปตามรหัสนั้น (หาใช่การผลิตตามความต้องการของตนเพื่อการแสดงออกหรือศิลปะ) รวมถึงผู้ชมก็จะต้องถือรหัสชุดเดียวกันเพื่อถอดความหมายให้ตรงกัน

Saussure ยังให้ความสนใจถึงที่มาของความหมายของสัญญาณว่า มิได้เกิดขึ้นในตัวมันเอง แต่กลับเกิดมาจากการเรียงตัวของความต่างหรือคู่ตรงกันข้าม (ดังที่ Levi-Strauss และ Althusser นำไปประยุกต์ใช้) เช่น ภาพ close up จะมีความหมายถึงความใกล้ชิดได้ก็ต่อเมื่อเรียงคู่กับภาพระยะไกล หรือจะเข้าใจสีขาวได้ ก็ต้องเปรียบเทียบกับสีดำ เป็นต้น

นอกจากนั้น Saussure ยังให้ความสนใจถึงการจัดระบบสัญญาณในสองด้านคือ syntagmatic และ paradigmatic ในด้านแรก syntagmatic คือการเรียงความสัมพันธ์ว่าอะไรจะเกิดก่อนหรือหลัง เช่น การเรียงประโยคของภาษาไทย ก็จะเรียง ประธาน กริยา และกรรม ทั้งนี้ หากเรียงผิดไปก็จะเปลี่ยนความหมายได้ เช่น G-O-D หากสลับที่ก็จะแปรเปลี่ยนเป็น D-O-G ส่วนในด้านที่สอง การสร้างความหมายยังเกี่ยวข้องกับชุดหรือตัวเลือกในหมวดหมู่ของสัญญาณ หรือที่เรียกว่า paradigmatic เช่น ในชุดของสัญญาณพระเอกในภาพยนตร์ก็จะประกอบด้วย พระเอกสุภาพบุรุษ คุณชาย พระเอกคนเถื่อน เป็นต้น การจัดระบบทั้งสองด้านขึ้นกันให้เห็นถึงลักษณะของโครงสร้างภาษาที่มีหลักและกฎเกณฑ์เฉพาะ ภาษามิได้เกิดมาจากธรรมชาติ และนักวิชาการสำนัก Semiology ในยุคหลังก็เผยให้เห็นว่า การกำหนดนี้จะเกี่ยวข้องกับ “อำนาจ” อันมาจากสังคมและวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนดว่า ประโยคที่เห็นหรือไวยากรณ์ภาพยนตร์ควรเรียงอะไรก่อนหลัง เช่น ฉากคอบของนางเอกควรมาก่อนฉากจูบของพระเอกแต่จะไม่เรียงว่า พระเอกคอบนางเอกและนางเอกจูบพระเอก และความหมายอะไรจะถูกเลือกให้กลายเป็นความหมายหลักในสังคม เช่น นางเอกใส่ชื่อจะถูกเลือกนำเสนอในภาพยนตร์กระแสหลักมากกว่านางเอกที่มีลักษณะนางร้าย เพราะทั้งสองกรณีนี้ต่างวางอยู่บนอุดมการณ์ผู้ชายเป็นใหญ่

ในกรณีของภาพยนตร์ การสร้างความหมายจะต่างไปจากภาษาพูดและภาษาเขียนที่เน้นการเรียงลำดับของประโยคก่อนและหลัง Graeme Turner (1999: 58) เสนอว่า การสร้างความหมายจะมีลักษณะสองแบบ คือ แบบแรก การเรียง shot ที่ 1 กับ

shot ที่ 2 (หรือในลักษณะ montage ดังสำนัก Formalism) หากมีเพียง shot เดียวก็จะไม่เกิดความหมาย เพราะความหมายจะเกิดได้จากคู่แย้งหรือการเปรียบเทียบ shot ที่ 1 และ 2 หรือ shot ที่ต่อกัน รวมถึงแบบที่สอง ความหมายเกิดจากการจัดองค์ประกอบของภาพ (mise-en-scene) รายละเอียดได้กล่าวไปแล้วในหัวข้อ Realism เพียงแต่ว่า สำนักนี้จะสนใจว่า การจัดองค์ประกอบของภาพมิได้มาจากการกำหนดของศิลปินและเป็นไปเพื่อศิลปะ แต่กลับถูกกำหนดจากโครงสร้างสังคมมาก่อนหน้านี้แล้ว ในส่วนนี้งานของ Christian Metz ซึ่งเป็นนักวิชาการภาพยนตร์รายแรกได้เข้ามาศึกษาต่อในงานเรื่อง Semiology of Cinema ว่า ไวยากรณ์ของภาพยนตร์จะมีลักษณะอย่างไร มีการจัดระเบียบอย่างไร

Metz (อ้างถึงในชัยพัฒนา อัครเศรณี 2551: 73-78) ระบุว่า ไวยากรณ์ภาพยนตร์มิได้มีลักษณะตรงไปตรงมา การเรียงตัวของภาพยนตร์ถูกกำหนดจากรหัส (code) หรือกฎเกณฑ์ที่เกิดจากการทำซ้ำๆ ที่หลากหลาย อันประกอบด้วย รหัสเฉพาะของภาพยนตร์ (cinema-specific code) เป็นรหัสเฉพาะที่ถูกกำหนดขึ้นสำหรับแวดวงภาพยนตร์ เช่น การตัดภาพ A และ B เข้าคู่กันทำให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวละครสองตัวมีความสัมพันธ์กัน การที่กล้องจับภาพระยะใกล้ ผู้ชมก็จะเริ่มตระหนักถึงความสำคัญของภาพนั้น หรือภาพ slow motion ในฉากการตายก็เพื่อที่จะเน้นย้ำแต่สำหรับในฉากรักก็เพื่อจะเน้นความงดงาม เป็นต้น ในทัศนะของ Metz ภาพยนตร์ยังประกอบด้วยรหัสทั่วไป (non-specific code) หมายถึงรหัสที่คนในสังคมเข้าใจ เช่น พระเอกขี่รถเปิดประทุนจะสื่อถึงความร่ำรวย และรหัสย่อย (subcodes) จะขึ้นอยู่กับบริบทของสังคมในแต่ละพื้นที่และเวลาเป็นผู้กำหนด เช่น ความหมายของลีลาภาพยนตร์ของตะวันตกจะต่างไปจากตะวันตก เป็นต้น และไม่จำเป็นที่รหัสใดก็ตาม รหัสทั้งหมดก็ฝังอยู่ในกรอบของสังคมและวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนด หน้าที่เป็นสิ่งที่คุณก็เป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้นตามทัศนะของสำนัก Formalism และ Realism ผู้ผลิตและผู้ชมจึงต้องเข้าใจหรือมีคู่มือรหัสที่ถูกกำหนดไว้เพื่อสร้างและชมภาพยนตร์

ในช่วงหลัง สำนัก Semiology ก็พัฒนาการอธิบายเพิ่มเติมโดยมุ่งสู่มิติด้านความหมายตามแนวคิดของ Roland Barthes กล่าวคือ ความหมายที่ปรากฏอยู่มิได้มีความหมายเดียว แต่ประกอบด้วยความหมายโดยตรง (denotative meaning) และความหมายโดยนัยหรือความหมายแฝง (connotative meaning) เมื่อวิเคราะห์ในระดับลึกลงไปก็จะพบว่า ความหมายแฝงบางความหมายกลับถูกหยิบขึ้นมาเป็นความหมายหลักหรือความหมายที่มุ่งเน้นในภาพยนตร์หรือเรียกว่า มายาคติ (myth) ซึ่งก็เนื่องมาจากมิติเชิงอำนาจเป็นตัวกำหนด ตลอดจนการทำงานภายใต้การกำหนดของอุดมการณ์ (ideology) บางประการ ที่แม้แต่ผู้ผลิตภาพยนตร์อาจมิได้ตระหนักหรือตั้งใจกำหนดแต่กลับเป็นไปตามสังคมและวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนดความหมาย และที่สำคัญคือฝังลึกลงในระดับ

จิตใต้สำนึกดั่งที่อธิบายไปแล้วในข้างต้น ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะมีฉากนางเอกดื่มน้ำส้ม ซึ่งหากวิเคราะห์ลึกลงในความหมายระดับลึกในเชิงอุดมการณ์ก็จะพบว่าการดื่มน้ำส้มเป็นสัญลักษณ์ที่สร้างและตอกย้ำอุดมการณ์ของสตรีผู้เรียบร้อยซึ่งต่างไปจากตัวร้ายที่มักจะดื่มสุราหรือเบียร์ (สำหรับกรณีการศึกษาภาพยนตร์ไทยตามแนวทาง Semiology สามารถดูได้จากประชา สุวีรานนท์ 2540)

ด้วยเหตุนี้ สำนักมาร์กซิสม์ในกลุ่ม Screen theory เมื่อนำแนวทางของสำนัก Semiology มาใช้ จึงมองภาพยนตร์เป็นเสมือนพื้นที่ประกอบสร้างความหมาย (constructionism) และสร้างภาพตัวแทน (representation) บางประการให้กับผู้ชม หากใช้การเป็นพื้นที่ศิลปะหรือการสะท้อนภาพความเป็นจริง (reflectionism) ของสังคม

ในระยะแรก การวิเคราะห์ตามแนวทางสำนักมาร์กซิสม์พิจารณาว่าภาพยนตร์เป็นพื้นที่ตอกย้ำและเผยแพร่อุดมการณ์ทุนนิยมและชนชั้นปกครอง รวมถึงในบางกรณีก็ยิ่งเผยแพร่ความคิดหรืออุดมการณ์ของฟาสซิสต์ได้ด้วย ต่อมาแนวคิดดังกล่าวก็แพร่กระจายไปสู่การศึกษาอุดมการณ์ในมิติอื่นๆ ด้วย เช่น เชื้อชาติ วัย (วัยรุ่น) และเพศ ทั้งนี้ การศึกษาการครอบงำอุดมการณ์ผ่านภาพยนตร์ที่โดดเด่นมากที่สุดและพัฒนาเป็นสำนักที่ชัดเจนก็คือ สำนักสตรีนิยม (Feminism) กับภาพยนตร์ สำนักนี้พิจารณาว่าภาพสตรีที่เห็นในภาพยนตร์หาใช่ของจริงไม่ แต่เป็นการประกอบสร้างความหมายมาจากผู้ผลิตและสังคมแบบชายเป็นใหญ่ (patriarchal society) ภาพสตรีที่เห็นจึงมีลักษณะ “แม่” “เมีย” และ “ผู้อ่อนแอและพึ่งพิง” ยิ่งไปกว่านั้น นักวิชาการด้านภาพยนตร์และสตรีนิยม เช่น Laura Mulvey ซึ่งส่วนหนึ่งก็ได้รับอิทธิพลจากสำนักจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ยังเผยให้เห็นด้วยว่า ภาพยนตร์มักจะมีผลผลิตขึ้นจากการ “จ้องมอง” ของผู้ชาย (male gaze) ทำให้ผู้หญิงเป็นเพียง “วัตถุทางเพศ” ที่ให้ผู้ชายได้จ้องมอง (ซึ่งจะกล่าวโดยละเอียดในลำดับถัดไป)

อย่างไรก็ดี ในช่วงหลังเมื่อมีการประกอบสร้างความหมายที่ข้อมมีการ “ทำลาย” ความหมายเดิม และเปลี่ยนแปลงความหมายได้ ตัวอย่างเช่น กรณีของกระแสของการเรียกร้องสิทธิสตรีส่งผลทำให้เกิดภาพยนตร์ผู้หญิง (Women's film) ที่เน้นการต่อสู้ความหมายของสตรี โดยเน้นผู้หญิงเก่ง และไม่ยอมแพ้ต่ออุดมการณ์แบบชายเป็นใหญ่ (สนใจโปรดดู กาญจนา แก้วเทพ มปป. และ Smelik 2007)

อนึ่ง ประเด็นที่น่าสนใจคือ การต่อสู้ความหมายต่ออุดมการณ์หลักยังเป็นไปได้ยากในภาพยนตร์กระแสหลัก แม้กระทั่งภาพยนตร์ที่เน้นการต่อสู้ความหมายของบุคคลที่เป็นผู้ขัดขืนต่ออุดมการณ์หลักในสังคมก็ยังมีอาจต่อสู้ได้ทั้งหมด ดังปรากฏในงานของ ขจิตขวีญู กิจวิสาละ (2553) เผยให้เห็นว่า ภาพยนตร์ตระกูลต่อสู้ขัดขืนของบุคคลที่แม่

เป้าหมายจะนำเสนออุดมการณ์ต่อต้านของผู้จัดขึ้น แต่เมื่อวิเคราะห์ในเนื้อหาภาพยนตร์ กลับพบว่า การต่อสู้กลับมีหลากหลายระดับที่ทำได้จนถึงทำไม่ได้ถึง 5 ชั้น ในขณะที่ระดับ ทำได้ก็คือ ประเด็นเรื่องเพศที่สาม ตัวละครมักจะต่อสู้จนได้มาซึ่งชัยชนะ ระดับที่ควรทำ อย่างยิ่ง ก็คือ ผู้หญิงเก่ง ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน และคนบ้า โดยในตอนจบตัวละครเหล่านี้ประสบความสำเร็จในการขจัดขึ้น แต่ก็ยังมีเงื่อนไขบางประการ เช่น หากเป็นหญิงเก่งที่ต่อสู้ได้แต่ ก็ต้องแลกมาด้วยการไม่สมหวังในรัก หรือหากเป็นหญิงที่ถูกข่มขืนก็ต้องแลกมาด้วยการ ให้เธอต้องฆ่าคนร้ายด้วยตนเอง ระดับที่สาม หรือ ระดับที่ควรทำแต่จะมีการกำหนด วิธีการในการต่อสู้ เช่น ชนชั้นล่าง ชนชั้นกลางที่ต่อสู้เพื่อชนชั้นล่าง และผู้หญิงที่ละเมิด จริตการครองคู่ นั่นก็หมายถึงการต่อสู้ทำได้แต่ก็ต้องอยู่บนวิธีการที่สังคมยอมรับ เช่น ต่อสู้ด้วยสันติวิธี หรือการต่อสู้ของสตรีก็ต้องยอมรับสังคมแบบชายเป็นใหญ่ หญิงที่ดี จึงต้องเป็นแม่และเมีย ระดับที่สี่ คือ ไม่ควรทำ ก็คือ โสเภณี เมียน้อย เมียเก็บ และอันธพาล ตัวละครทั้งหมดมักจะเป็นตัวละครที่สังคมไม่ต้องการและหากตัวละครไม่กลับตัวกลับใจ ก็จะจบลงด้วยการขจัดออกไปด้วยการลงโทษ และระดับสุดท้าย ที่ไม่ควรทำอย่างยิ่ง คือ เสรีภาพทางเพศของสตรี คนต่างเชื้อชาติศาสนาในไทย ยังเป็นเรื่องที่สังคมไทยต้องห้าม อยู่และถูกขจัดไปโดยสิ้นเชิง

นอกเหนือจากสำนัก Feminism ซึ่งให้ความสนใจการครอบงำและการต่อสู้ของ อุดมการณ์ในภาพยนตร์แล้ว ยังได้ผลักดันให้เกิดการศึกษาอุดมการณ์ในภาพยนตร์ใน สำนักอื่นๆ อีก เช่น

- ทฤษฎีเกย์และเลสเบียน (gay and lesbian theory) จะสนใจประเด็นเรื่อง เพศที่สามกับการต่อสู้ความหมายของคนกลุ่มดังกล่าว ทฤษฎีกลุ่มนี้พัฒนาไปสู่ทฤษฎี เควียร์ (queer theory) ซึ่งเน้นทั้งมิติของเพศที่สามและรวมถึงคนที่แตกต่าง เช่น คนพิการ ผู้สูงอายุ ฯลฯ โดยมองว่า คนกลุ่มดังกล่าวเป็นกลุ่มคนที่แปลกและแตกต่างที่พยายามต่อสู้ เพื่ออัตลักษณ์ของตน

- ทฤษฎีภาพยนตร์คนดำ (black cinema theory) สนใจภาพยนตร์คนผิวสี โดยมอง ว่า ที่ผ่านมามีสังคมมักจะผลิตและให้คุณค่าแต่คนผิวขาวและมองข้ามคนผิวดำไปแม้แต่ใน ภาพยนตร์ จึงต้องหันมาต่อสู้เรียกร้องให้เกิดการผลิตและสร้างอัตลักษณ์ภาพยนตร์คนดำ

- ทฤษฎีภาพยนตร์โลกที่สาม (third film cinema) ศึกษาภาพยนตร์ของโลก ที่สามและโลกที่แยกตกเป็นอาณานิคม ส่วนทฤษฎีภาพยนตร์โลกที่สี่ (fourth film cinema) จะสนใจภาพยนตร์ของคนกลุ่มน้อยที่อยู่ในประเทศที่มีคนกลุ่มใหญ่ เช่น คนจีน ที่อาศัยในอังกฤษ คนไทยในสหรัฐอเมริกา เป็นต้น

-ภาพยนตร์ข้ามชาติ (transnational film studies) จะมุ่งเน้นภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับการข้ามพื้นที่ของผู้คน

ภาพยนตร์ทั้งหมดนี้ให้ความสนใจทั้งรูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์ที่ถูกอุดมการณ์กระแสหลักกำหนดความหมาย โดยเฉพาะอุดมการณ์ภาพยนตร์กระแสหลักที่มักจะมาจากโลกตะวันตก ตลอดจนการต่อสู้กับความหมายที่ถูกกำหนดเพื่อเปิดพื้นที่อัตลักษณ์และศักดิ์ศรีของผู้คน อันได้รับอิทธิพลมาจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกในยุคหลังสมัยใหม่

กลุ่มที่สาม การศึกษากลุ่มภาพยนตร์ แนวทางดังกล่าวต่างไปจากการศึกษาที่ผ่านมาในประเด็นเรื่อง “ปริมาณ” ของการศึกษาซึ่งจะเน้น “กลุ่ม” ภาพยนตร์ มิได้ศึกษาหรือวิเคราะห์เพียงภาพยนตร์เรื่องเดียวแต่จะอาศัยการศึกษากลุ่มของภาพยนตร์ นอกจากนั้นการศึกษาภาพยนตร์ในแนวทางนี้ยังขยายไปสู่การวิเคราะห์บริบทด้วย จึงทำให้เป็นการศึกษาแบบคู่ขนานทั้งตัวบทและบริบทควบคู่กัน ทั้งนี้ การศึกษากลุ่มภาพยนตร์ยังสามารถจำแนกได้เป็นการศึกษาตระกูลภาพยนตร์ (genre studies) และการศึกษาประพันธ์กร (auteur theory) หรือผู้กำกับภาพยนตร์

ในกลุ่มแรก การศึกษาดังกล่าวเป็นการพิจารณาถึงกลุ่มหนังที่ผลิตมาใกล้เคียงกัน ซึ่งด้านหนึ่งมาจากสูตรสำเร็จของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นเพื่อให้ภาพยนตร์ขายได้ในเชิงพาณิชย์ โดยไม่จำเป็นต้องมีผู้กำกับชื่อดัง และในอีกด้านหนึ่งสูตรดังกล่าวก็สร้างความคาดหวังให้กับผู้ชมว่า ภาพยนตร์ที่กำลังจะได้ชมมีรูปแบบและเนื้อหาเช่นไร เช่น ภาพยนตร์เพลง ภาพยนตร์บู๊ ภาพยนตร์รัก ภาพยนตร์ผี เป็นต้น แต่ถึงแม้จะมีสูตรสำเร็จหรือ convention หรือขนบ เพื่อที่จะดึงดูดผู้บริโภค ผู้ผลิตก็ยังสามารถสร้างสรรค์รูปแบบหรือเนื้อหาใหม่ได้ หรือที่เรียกว่า invention หรือนวัตกรรม เช่น ในภาพยนตร์ตระกูลผีไทยก็พัฒนาจากการวิ่งหนีผีในวัดสู่การสร้างแนวทางใหม่คือการสืบสวนหาการตายของผี หรือการพัฒนาของหนังรักเพศเดียวกันในตระกูลหนังรัก เป็นต้น (สนใจรายละเอียดการศึกษาตระกูลภาพยนตร์โปรดดู คำจร หลุยยะพงค์ และสมสุข หินวิมาน 2552)

แนวทางการวิเคราะห์ตระกูลภาพยนตร์สามารถวิเคราะห์ได้จากองค์ประกอบภายในหรือการเล่าเรื่อง เช่น ตัวละคร โครงเรื่อง เวลา สถานที่ และภาษาหนัง ตามแนวทาง Formalism นอกจากนั้นยังสามารถวิเคราะห์ถึงอุดมการณ์หรือความหมายที่แฝงอยู่ในตระกูลภาพยนตร์ตามแนวทางมาร์กซิสม์ ดังเช่น ภาพยนตร์รักส่วนใหญ่จะพบการเล่าเรื่องที่เน้นตัวละครชายหญิง การฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ นับตั้งแต่ครอบครัว ชาติ และแม้กระทั่ง

ความตาย และทั้งหมดนี้ก็ผลิตซ้ำอุดมการณ์ความรักเป็นสิ่งที่มิเหนือสิ่งอื่นใด (กัจจ
หุลยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน 2552)

สำหรับการศึกษา**ประพันธกร** หรือผู้กำกับภาพยนตร์ กำเนิดขึ้นหลังสงครามโลก
ครั้งที่สองเป็นต้นมา โดยนักวิชาการชาวอเมริกันนาม Andrew Sarris ในทศวรรษที่ 1960
ซึ่งได้รับอิทธิพลจากนักวิชาการและนักวิจารณ์ฝรั่งเศสกลุ่มคลื่นลูกใหม่ในช่วงทศวรรษที่
1950 ของวารสาร Cahiers du Cinema โดยเฉพาะ Andre Bazin และ Francois Truffaut
แนวคิดดังกล่าวสนใจกลุ่มภาพยนตร์ของผู้กำกับคนเดียวกัน โดยมองว่า ผู้กำกับ
เปรียบเสมือน “ศิลปิน” ผู้ใช้กล้องสร้างสรรค์ศิลปะโดยจอภาพยนตร์ก็คือ “ผืนผ้าใบ” ทั้งนี้
ความคิดดังกล่าวยืนยันให้เห็นว่า ภาพยนตร์ก็ไม่ต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆ จึงต้องมี
ศิลปินผู้รังสรรค์งาน หาใช่เป็นเพียงวัฒนธรรมมวลชนเท่านั้น ทั้งนี้ ศิลปินที่สำคัญนี้
ให้ความสนใจเป็นผู้กำกับงานทั้งหมดก็คือ “ผู้กำกับภาพยนตร์” นั่นเอง (บุญรักษา บุญญะ
เขตมาลา 2552a และ b)

การวิเคราะห์ในสำนักนี้จึงให้ความสนใจว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะศิลปิน
จะสามารถสร้างสรรค์ความคิดสู่ภาพยนตร์ได้อย่างไรภายใต้ข้อจำกัดของสื่อภาพยนตร์
ตลอดจนข้อจำกัดของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ยิ่งไปกว่านั้นการวิเคราะห์ตามทฤษฎี
ประพันธกรยังสนใจการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาตามสูตรของผู้กำกับ โดยเฉพาะการ
ให้ความสนใจต่อองค์ประกอบภาพ (mise-en-scene) จนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวหรือที่
เรียกว่า metteur-en-scene ภาพยนตร์ของผู้กำกับคนเดียวกัน จึงกลายเป็น “ลายเซ็น” หรือ
เอกลักษณ์ของผู้กำกับ ด้วยเหตุนี้ นักวิชาการบางท่านจึงจัดให้การศึกษาตามแนวทาง
ประพันธกรยังอยู่ในกลุ่มรูปแบบนิยม (Formalism) อีกแบบหนึ่งด้วย (กฤษดา เกิดดี 2548a:
201) ดังนั้น หากวิเคราะห์ภาพยนตร์ของผู้กำกับคนเดียวกันก็จะทำให้เห็นตัวตนของผู้กำกับ
ท่านนั้นในภาพยนตร์ ดังเช่น สปีลเบิร์ก ฮิชค็อก และหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล

ในอีกด้านหนึ่ง การศึกษาประพันธกรยังขยายการศึกษาสู่การพัฒนาความคิดของ
ผู้กำกับ (evolution) โดยจะวิเคราะห์กลุ่มหนังของผู้ผลิตทั้งหมดควบคู่กับบริบทสังคมที่
ส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ที่ผลิตด้วย

ในช่วงหลังการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในสำนักนี้เริ่มถูกวิจารณ์ว่า อาจมองเฉพาะ
ผู้กำกับภาพยนตร์บางคน และหลีกเลี่ยงการมองผู้กำกับภาพยนตร์อีกหลายคนอันทำให้เกิด
ความลำเอียงหรืออคติในการวิจารณ์ อีกทั้งเกิดข้อถกเถียงว่า ผู้กำกับภาพยนตร์จะมีอิทธิพล
เป็นศิลปินในการผลิตภาพยนตร์คนเดียวหรือไม่ตลอดจนมองข้ามผู้ร่วมงานท่านอื่นๆ
(สนใจแนวทางการศึกษาประพันธกร โปรดดูบุญรักษา บุญญะเขตมาลา 2552b และกฤษดา
เกิดดี 2548)

กลุ่มทฤษฎีผู้รับสาร (การวิเคราะห์ผู้รับสาร audience criticism)

การศึกษาภาพยนตร์กลุ่มสุดท้าย คือ การศึกษาผู้รับสาร นักวิชาการบางท่านจัดการศึกษากลุ่มนี้อยู่ในกลุ่มการศึกษาริบท แต่สำหรับในที่นี้จะขอจำแนกเป็นกลุ่มที่สาม เพราะนอกจากจะเป็นแนวทางการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับผู้รับสารแล้ว การศึกษาผู้รับสารยังเป็นหัวใจของการศึกษาของสำนักวัฒนธรรมศึกษา ซึ่งเป็นสำนักที่ทรงอิทธิพลในการศึกษาภาพยนตร์ในยุคปัจจุบันนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมา โดยให้ความสำคัญหลังอำนาจของผู้รับสารในการต่อสู้ต่อรองความหมายซึ่งต่างไปจากสำนักบริบทที่มักจะมองว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อที่ผลิตและต่อยอดคุณธรรมตามแนวทางของมาร์กซิสม์

แต่ก่อนที่จะนำไปสู่การศึกษาภาพยนตร์ตามแนวทางภาพยนตร์ศึกษา มิได้หมายความว่าไม่มีการศึกษาผู้รับสารก่อนหน้านั้น ที่ผ่านมามีการศึกษาผู้รับสารภาพยนตร์สามารถจำแนกได้เป็นสามกลุ่มย่อยคือ การศึกษาพฤติกรรมกรรม การศึกษาจิตวิเคราะห์กับภาพยนตร์ และการศึกษาการตีความหมายในภาพยนตร์ของสำนักวัฒนธรรมศึกษารายละเอียดดังต่อไปนี้

กลุ่มแรก **การศึกษาพฤติกรรมกรรม** เป็นการศึกษาผู้รับสารตามแนวคิดจิตวิทยาและการตลาดของผู้ผลิตภาพยนตร์ เพื่อศึกษาว่า ใครคือผู้ชมภาพยนตร์ ชมด้วยเหตุผลอะไร ต้องการชมภาพยนตร์อะไร การสำรวจดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ผู้ชมภาพยนตร์มักจะมีความต้องการหลากหลาย ในเบื้องต้นผู้ชมภาพยนตร์มักเป็นกลุ่มคนเมือง วัยรุ่น คนทำงาน (แต่เมื่อมีลูกก็จะลดการบริโภคลงทดแทนด้วยการบริโภคโทรทัศน์) รับชมเป็นกิจกรรมกลุ่ม และที่สำคัญคือ มีความต้องการที่จะหลุดพ้นหรือหนีจากโลกที่สับสนวุ่นวาย (escapism) ภาพยนตร์จึงกลายเป็นพื้นที่ตอบสนองความต้องการของเขาเหล่านั้น ในทัศนะของนักวิชาการกลุ่มมาร์กซิสม์มองเป้าหมายดังกล่าวจะช่วยทำให้ผู้คน โดยเฉพาะในสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมสามารถคลายปัญหาได้ชั่วคราวและก้าวไปทำงานเพื่อตอบสนองต่อสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมได้ต่อไป ในปากของผู้ผลิตจึงผลิตภาพยนตร์ประเภทเน้นความบันเทิง ความสนุกสนาน นู๋แอ๊กชั่น เพื่อดึงดูดผู้ชม

ทว่า ในปัจจุบันพฤติกรรมกรรมรับชมภาพยนตร์เริ่มแปรเปลี่ยนไปและเริ่มเกิดกลุ่มผู้ชมที่ติดตามภาพยนตร์อย่างจริงจัง (active audience) กลุ่มดังกล่าวสนใจอ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์ก่อนชม นิยมการวิจารณ์หลังจากชมภาพยนตร์ทั้งผ่านการพูดคุย การเขียนผ่านเว็บไซต์ บางคนถึงกับเขียนและสร้างภาพยนตร์ตอนต่อจากภาพยนตร์ที่ตนได้รับชมและประทับใจ รวมถึงการรวมพลังเพื่อต่อสู้เพื่อภาพยนตร์ที่ตนชื่นชอบ ดังเช่น กรณีของเครือข่ายคนดูหนัง (www.thaiaudience.wordpress.com) ที่ต่อสู้การเซ็นเซอร์ภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* และความไม่เป็นธรรมของการขึ้นค่าชมภาพยนตร์ในช่วงปี

พ.ศ. 2554 (สนใจโปรดดู Bioscope ฉ. 116 กรกฎาคม 2554: 27) การรวมกลุ่มถือเป็นการพัฒนาผู้ชมคนธรรมดาให้กลายเป็นผู้ชมที่มีพลังและมีใจแต่เป็นเพียงผู้บริโภคแต่กลายเป็นพลเมือง (citizen) ที่ตระหนักถึงสิทธิของตน

กลุ่มที่สอง การศึกษาจิตวิเคราะห์กับภาพยนตร์ เป็นการวิเคราะห์ภาพยนตร์ตามสำนักจิตวิเคราะห์ (psychoanalysis) ตามแนวทางของฟรอยด์ (Sigmund Freud) และลากอง (Jacques Lacan) ซึ่งสนใจจิตวิทยาที่ลึกลงไปของมนุษย์ในระดับ unconscious มากกว่าการมองจิตวิทยาในระดับต้นแบบกลุ่มแรก

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เริ่มก้าวเข้ามาศึกษาภาพยนตร์ในทศวรรษที่ 1970 โดยมองว่าการวิเคราะห์ความฝันของจิตวิเคราะห์ก็ไม่ได้ต่างไปจากการวิเคราะห์ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ เพราะภาพยนตร์เป็นพื้นที่ที่แฝงไปด้วยความคิดหรือความปรารถนาบางอย่างที่ไม่อาจพูดได้ในชีวิตจริง การศึกษาภาพยนตร์ตามสำนักนี้จะทำให้เห็นความต้องการอุดมการณ์ และอัตลักษณ์ของคนในสังคม ทั้งนี้ หัวใจสำคัญของการศึกษาในสำนักนี้จะสนใจการดูของผู้ชม ทั้งในเรื่องอำนาจ และการสร้างตัวตนของมนุษย์ (Turner 1999: 131)

สำนัก Feminism ถือเป็นสำนักสำคัญที่นำทฤษฎีของสำนักจิตวิเคราะห์มาประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์ โดยสนใจเรื่องอำนาจการจ้องมองในภาพยนตร์โดยเฉพาะในงานของ Laura Mulvey นักสตรีนิยมที่ศึกษาภาพยนตร์ผู้มีชื่อเสียงโดดเด่นในช่วงทศวรรษที่ 1980 จากผลงานเรื่อง Visual Pleasure and Narrative Cinema (1988) ซึ่งชี้ว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อของผู้ชาย ผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์ล้วนแล้วถูกผู้ชายจ้องมองหรือที่เรียกว่า male gaze ทั้งจากผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพ และเมื่อปรากฏในจอภาพก็ยังถูกจ้องมองจากผู้ชมที่มีลักษณะการมองแบบผู้ชายไม่ต่างกัน ผู้หญิงไม่อาจหลุดพ้นจากการเป็นเหยื่อของผู้ชาย ผู้หญิงจึงไม่อาจนำเสนอภาพที่ตนต้องการแต่กลายเป็นภาพที่คนอื่นอยากมองและเป็นเพียงวัตถุ ส่วนผู้ชมก็ได้กลายเป็นผู้มีอำนาจในการจ้องมองอย่างหลงใหลหรือสุขที่ได้จ้องมอง (scopophilia)

ในขณะที่ด้านแรก การชมภาพยนตร์เกี่ยวข้องกับอำนาจการควบคุม แต่ในอีกด้านหนึ่งสำนักนี้ยังพิจารณาถึงการเลียนแบบสิ่งที่เห็นในภาพยนตร์ตามทฤษฎีของลากอง (Jacques Lacan) การชมภาพยนตร์เปรียบเสมือนกับการที่ผู้ชมกำลังอยู่ในภาวะ “mirror stage/phase” ซึ่งเป็นขั้นตอนการสร้างตัวตนของมนุษย์จากการดูกระจกเงาและหลงใหลเรื่อรูปร่างที่ได้จ้องมอง (narcissistic) เมื่อประยุกต์แนวคิดดังกล่าวกับภาพยนตร์ก็จะพบว่าการจ้องมองตัวละครในภาพยนตร์ทำให้ลืมหูตัวเองที่มีอยู่ชั่วคราว และย้อนกลับไปสู่การจ้องมองตนเองในกระจก ผู้ชมจึงได้สร้างตัวตนขึ้นมาจากตัวละครที่เห็นในภาพยนตร์ด้วยการเลียนแบบและหลงใหลตัวละครซึ่งต่างจากการจ้องมองด้วยมุมมองเชิงอำนาจ (Turner

1999: 133-135) เมื่อผู้ชมเห็นพระเอกในละครก็จะมีแนวโน้มอยากเป็นแบบตัวละครในภาพยนตร์ หรือที่เรียกว่า กระบวนการอ้างอิงเพื่อสร้างตนเอง (identification) (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน 2551: 620-621)

Mulvey ขยายความว่า ผู้ชมจะมองผู้หญิงแบบเป็นเหยื่อ ในทางตรงกันข้ามไม่ว่าหญิงหรือชายก็จะเชื่อมโยงหรือเลียนแบบกับตัวละครพระเอกและกลายเป็นพระเอกโดยไม่เชื่อมโยงกับการเป็นเหยื่อ เพราะมีลักษณะของผู้นำและถูกกำหนดจากภาษาหนังที่ผู้กำกับ(ชาย)สร้างขึ้น และทั้งหมดนี้ก็ดำเนินไปตามสังคมแบบผู้ชายเป็นใหญ่ที่กำหนดความหมายทั้งหมด

ทั้งนี้ การทำงานของภาพยนตร์ในจิตวิเคราะห์สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพก็เนื่องจากการฉายภาพยนตร์ในที่มีด แม้ผู้ชมจะดูแบบรวมกลุ่มแต่กลับสร้างบรรยากาศให้รู้สึกคนเดียวและมีอำนาจในการจ้องมองตลอดจนการสร้างตัวตนตามสิ่งที่เห็นบนจอได้

ถึงแม้ทฤษฎีของสำนักนี้จะมีคุณูปการต่อการวิเคราะห์ภาพยนตร์โดยเฉพาะในสำนักสตรีนิซึม แต่ก็ถูกวิจารณ์ในช่วงหลัง โดยเฉพาะการจ้องมองแบบผู้ชายจะครอบงำกลุ่มภาพยนตร์ทุกเรื่องได้หรือไม่ มีหรือไม่มีที่ผู้ชมบางคนสามารถหลุดจากกรอบดังกล่าว เช่นกลุ่มผู้ชมที่รักเพศเดียวกัน กลุ่มคนดำ กลุ่มคนเอเชีย มีภาพยนตร์ประเภทอื่นอีกหรือไม่ที่แสดงให้เห็นถึงความปรารถนาและความต้องการของผู้หญิงมากกว่าการมองว่าผู้หญิงเป็นเพียงเหยื่อ มีหรือไม่มีที่เกิดการสร้างอัตลักษณ์ของความเป็นสตรี ผ่านเสื้อผ้า หน้าผมของดาราก็ได้ชม อันหมายความว่า เหล่าสตรีไม่จำเป็นต้องตกเป็นเหยื่อของการจ้องมองอย่างเดียวนแต่มีอำนาจในการกำหนดตัวตนได้ด้วย นอกจากนี้ผู้หญิงจะกลายเป็นคนที่“จ้องมอง” ได้หรือไม่ หรือ female gaze เช่น กรณีการจ้องมองเรือนร่างดาราชายชิ่งในชีวิตจริงไม่อาจจ้องมองได้ รวมถึงขยายไปสู่การจ้องมองของเพศที่สามหรือ queer gaze (Wojcik 2007: 539)

คำถามเหล่านี้นำไปสู่การพัฒนาการศึกษาผู้ชมในกลุ่มที่สามที่มองผู้หญิงที่มีอำนาจในการอ่านและตีความหมายภาพยนตร์

กลุ่มที่สาม การศึกษาการตีความหมายในภาพยนตร์ เป็นหัวใจของสำนักวัฒนธรรมศึกษา สำนักดังกล่าวถือกำเนิดขึ้นที่ประเทศอังกฤษในปี ค.ศ. 1964 ณ มหาวิทยาลัย Birmingham และเริ่มก้าวมาวิเคราะห์ภาพยนตร์ในทศวรรษที่ 1980 หัวใจหลักของสำนักนี้จะเน้นการศึกษาวัฒนธรรมในชีวิตประจำวัน ภาพยนตร์ก็ถือเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมในชีวิตประจำวันจึงกลายเป็นวัตถุ癖ที่นักวิชาการในกลุ่มนี้ให้ความสนใจ แนวทางการศึกษาภาพยนตร์ของสำนักนี้ประกอบไปด้วยสองด้าน คือ

ด้านแรก ภาพยนตร์ถือเป็นเครือข่ายวัฒนธรรมที่ผลิตซ้ำและสร้างอุดมการณ์ต่างๆ ตามทัศนะของมาร์กซิสต์ การศึกษาภาพยนตร์จึงต้องศึกษาบริบทตั้งแนวทางมาร์กซิสต์ในหัวข้อที่ผ่านมาเพื่อเผยให้เห็นการชุกช่อนอุดมการณ์ในภาพยนตร์

แต่ในอีกด้านหนึ่ง สำนักกวีวัฒนธรรมศึกษาก็ให้ความสนใจต่อพลังอำนาจผู้รับสารในฐานะ active โดยมองว่า แม้โครงสร้างจะมีอำนาจในการกำหนดความหมายก็ตามแต่ในเวลาเดียวกันมนุษย์ก็ย่อมมีความสามารถในการต่อสู้ต่อรองความหมายด้วยเช่นกัน แนวทางการศึกษาจึงขยายสู่การพิจารณาผู้รับสารไปพร้อมกัน (Willis 1995 และ Wojcik 2007)

การมองผู้รับสารที่มีอำนาจในการต่อรองความหมายถือเป็นก้าวสำคัญของการศึกษาผู้รับสารของภาพยนตร์ ซึ่งอาจต่างไปจากการศึกษาที่ผ่านมาที่อาจเน้นการชมในระดับปัจเจกหรือระดับบุคคล แต่สำนักนี้จะให้ความสนใจการรับชมภาพยนตร์ในฐานะกลุ่มบุคคลมากกว่า และที่สำคัญคือการมองว่า กลุ่มบุคคลที่ชมภาพยนตร์นั้นมิได้ถูกรอบงำเสมอไปแต่จะตีความหมายที่แตกต่างหลากหลายไปตามทุนหรือประสบการณ์ที่ตนเองมีอยู่ ดังที่ Stuart Hall (1980) หนึ่งในนักวิชาการสำนักนี้อธิบายว่าการตีความหมายของผู้รับสารมีได้อย่างน้อยสามแบบคือ การตีความไปตามความหมายที่ผู้ผลิตสร้าง (preferred meaning) การตีความหมายต่างไปจากผู้ผลิต (oppositional meaning) และการตีความหมายแบบต่อรอง (negotiated meaning) หรือการยอมรับความหมายในระดับหนึ่งและต่อรองความหมายในระดับหนึ่ง ในทัศนะดังกล่าวนอกจากมองว่าผู้รับสารมีพลังแล้วยังมองว่า ความหมายมิได้หลากหลายขึ้นอยู่กับว่า ใครจะกำหนดหรือตีความหมายได้อย่างไร ดังตัวอย่างเช่นการรับชมภาพยนตร์เรื่อง “จันดรา” ซึ่งมีเนื้อหาที่กล่าวถึงปัญหาทางเพศแบบชายเป็นใหญ่ของไทย ผู้เขียนโดยทดลองให้นักศึกษาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รับชมพบว่า นักศึกษาจากเวียดนามปฏิบัติเสขการรับชมภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวเพราะมองว่าเป็นภาพยนตร์โป๊เปลือย ในทางกลับกันนักศึกษาจากประเทศฟิลิปปินส์ที่ภาพยนตร์โป๊เปลือยเป็นเรื่องปกติตลอดจนนักศึกษาจากอินโดนีเซียที่มีประสบการณ์จากเพื่อนบ้านที่ตกอยู่ในสภาวะใกล้เคียงกับตัวละครในภาพยนตร์ ผู้ชมทั้งสองกลุ่มต่างถอตรงกับผู้ผลิตภาพยนตร์ต้องการนำเสนอว่า เป็นภาพยนตร์ที่ดีแก้ปัญหาและประณามความชั่วร้ายของระบบปิตาธิปไตยของสังคม สำหรับนักศึกษาสตรีชาวไทยเมื่อได้ชมภาพยนตร์ก็กลับต่อรองความหมาย กล่าวคือ ในด้านหนึ่งยอมรับว่า มีเหตุการณ์ดังกล่าวจริง แต่ในเวลาเดียวกันนักศึกษาชาวไทยก็ปฏิเสธว่า ภาพที่เห็นในภาพยนตร์ไม่ได้เกิดขึ้นแล้วในปัจจุบัน แม้แต่ดาราที่เล่นเป็นตัวเอกยังเป็นดาราฮ่องกงเพราะไม่ต้องการให้เพื่อนนักศึกษาต่างชาติมองเธอเหมือนตัวละครในภาพยนตร์ที่ตกอยู่ใต้อำนาจปิตาธิปไตย (สนใจ โปรดดู กำจร หลุยยะพงศ์ 2547)

การวิเคราะห์ภาพยนตร์ด้วยสำนักนี้มักจะให้ความสนใจกลุ่มคนที่รับชมภาพยนตร์และตีความหมายในภาพยนตร์ว่ามีลักษณะเช่นไร โดยมักจะเจาะกลุ่มเป้าหมายเฉพาะ และศึกษาในลักษณะ ethnographic reception studies หรือการศึกษาเจาะลึกในกลุ่มคนเฉพาะกลุ่มต่อการดูหนังเรื่องหนึ่งๆ โดยในลำดับแรกจะศึกษาตัวบทเพื่อเผยให้เห็นอุดมการณ์ที่แฝงเร้นในหนัง ระดับต่อมาจะศึกษาลักษณะของกลุ่มคนดังกล่าวว่าคือใคร มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาในภาพยนตร์อย่างไร และปิดท้ายด้วยการศึกษาการอ่านความหมายของภาพยนตร์ที่เลือก เช่น กลุ่มคนพลัดถิ่นที่ได้ชมภาพยนตร์ของประเทศบ้านเกิด การศึกษากลุ่มเกย์หลังจกชมภาพยนตร์กลุ่มรักเพศเดียวกัน เป็นต้น การศึกษาแนวทางนี้จะเผยให้เห็นการอ่านความหมายของกลุ่มคนดังกล่าวเพื่อสร้างอัตลักษณ์หรือตัวตนของกลุ่มย่อยอันเป็นพลังของบุคคลที่มีเหนือต่อการกำหนดความหมายของสังคม

นอกเหนือจากการวิเคราะห์การตีความหมายแล้ว สำนักวัฒนธรรมศึกษายังให้ความสนใจศึกษาผู้ชมในแบบอื่นๆ ซึ่งยังคงมุ่งเน้นการให้ความสำคัญของผู้รับสารในฐานะ active อยู่ ดังเช่น การศึกษากลุ่มแฟนภาพยนตร์ การศึกษาดารา และการศึกษาการเชื่อมโยงของตัวบทหรือสัมพันธ์บท

กรณีแรกการศึกษากลุ่มแฟนภาพยนตร์ จะมองว่า ผู้ชมกลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่กระตือรือร้นและติดตามดารา นอกจากนั้น แนวทางดังกล่าวยังเริ่มขยายสู่การศึกษาดารา (star studies) โดยมองว่า ดารา มิใช่แค่นักแสดง แต่เป็นบุคคลที่ต้องมีบุคลิกโดดเด่นทั้งในจอและนอกจอ เพื่อดึงดูดแฟนภาพยนตร์ให้ติดตามและการจ้างงาน

การศึกษาดารา ยังย้อนกลับไปสู่การศึกษาวรรณคดี โดยเฉพาะงานของ Richard Dyer (1986 อ้างถึงใน Turner 1999: 124-125) พบว่า ดาราเป็นสัญลักษณ์ที่สร้างและสามารถเปลี่ยนแปลงไปได้ตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม เช่น ริชาร์ด เกียร์ เปลี่ยนความหมายตนเองจากนักแสดงชายเซ็กซี่สู่ผู้เรียกร้องเสรีภาพของทิเบต นอกจากนั้น Dyer ยังศึกษาอดีตดาราชื่อดัง มาร์ลีน มอนโร และเผยให้เห็นว่า มอนโร คือ ผลพวงของวาทกรรมเสรีภาพทางเพศในยุคทศวรรษที่ 1950 ซึ่งแสดงออกถึงเสรีภาพ ความเป็นธรรมชาติ และความเป็นผู้ใหญ่ ซึ่งตรงกันข้ามกับอุดมการณ์กระแสหลักยุคอดีตที่ครอบงำผ่านสถาบันศาสนา มอนโร จึงสามารถเปิดเผยทางเพศ ยั่วชวน และนี่เองที่ส่งผลให้ผู้ชมชื่นชอบ ประทับใจ และยกย่องให้เธอกลายเป็นสัญลักษณ์ทางเพศ

การศึกษาการเชื่อมโยงของตัวบท หรือสัมพันธ์บท หรือ สหบท (intertextuality) ก็เป็นอีกหนึ่งในแนวทางที่ศึกษาผู้ชมรวมถึงตัวบทของสำนักวัฒนธรรมศึกษา โดยพิจารณาว่า ไม่มีตัวบทที่ใหม่อีกต่อไปแล้ว แต่ตัวบทจะมีลักษณะเชื่อมโยงกับตัวบทเดิมในอดีต

นั่นก็หมายความว่า จากเดิมที่พิจารณาว่า ภาพยนตร์เป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นมา แต่ในยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern) กลับมองว่า ตัวบทที่เห็นมีเงาของอดีตที่ผ่านมา ไม่ว่าจะเป็นการผลิตซ้ำจากตัวบทเดิม การผลิตจากนิยายผู้ภาพยนตร์ การเชื่อมโยงจากภาพยนตร์เรื่องเก่า หรือแม้กระทั่งการเชื่อมโยงกับบริบทอื่นๆ เช่น การนำรูปแบบเนื้อหาจากสื่ออื่นๆ มาตัดปะ (pastiche) และสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่องใหม่ เฉกเช่น ภาพยนตร์เรื่อง “หมานคร” เป็นต้น

นอกจากนั้นการเชื่อมโยงของตัวบท ยังเกี่ยวข้องกับผู้รับสาร ในด้านของการที่ผู้รับสารจะเป็นผู้เชื่อมโยงเรื่องราวจากตัวบทที่หนึ่ง ไปสู่ตัวบทที่สองและสาม ความหมายจึงมิได้หยุดนิ่งกับที่ (not fixed) แต่จะกระจัดกระจายไปตามบริบทต่างๆ ทั้งในปากของการผลิตและปากของการบริโภค ซึ่งผู้ชมจะต้องเข้าใจบริบทที่หลากหลายอันจะส่งผลให้ผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายในภาพยนตร์ ดังนั้น การวิเคราะห์ภาพยนตร์ตามแนวทางการเชื่อมโยงนี้จึงจะพิจารณาความสัมพันธ์ของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวกับบริบทต่างๆ ทั้งภาพยนตร์เรื่องอื่น สื่ออื่นๆ สังคมและวัฒนธรรม และแม้แต่ผู้ชมเอง (สนใจโปรดดูประชา สุวีรานนท์ 2540)

บทสรุป: เงื่อนไขการวิเคราะห์ภาพยนตร์ด้วยทฤษฎี

การวิเคราะห์ภาพยนตร์เป็นการนำทฤษฎีมาใช้เพื่อทำความเข้าใจภาพยนตร์ สามารถจำแนกได้เป็นการวิเคราะห์ตัวบท บริบท และผู้รับสาร แต่อย่างไรก็ดีสิ่งที่พึงตระหนักมีสามประการก็คือ

ประการแรก การใช้ทฤษฎีที่ส่องให้เห็นความจริงในภาพยนตร์อาจยังไม่สามารถส่องให้เห็นความจริงได้ครบถ้วน ทฤษฎีบางอันจะเน้นบางจุดหรือส่องให้เห็นเพียงบางแง่มุมเท่านั้น

ประการที่สอง การใช้ทฤษฎีอาจมีลักษณะผสมผสานกันก็ได้ เช่น การใช้ทฤษฎีวิเคราะห์ตัวบทคู่กับบริบท ดังเช่น ทฤษฎี genre และ auteur เป็นต้น รวมถึงอาจผสมกับการวิเคราะห์ผู้รับสารได้ด้วย โดยเฉพาะการศึกษาตามแนวทางวัฒนธรรมศึกษา ที่ด้านหนึ่งจะศึกษาอุดมการณ์ที่กำหนดความหมายก่อน และหลังจากนั้นจึงศึกษาการตีความหมายของกลุ่มผู้รับสาร นอกจากนี้ทฤษฎีสำนักร่วมมาร์กซ์ก็ยังสามารถผสมผสานกับสำนักจิตวิเคราะห์เพื่ออธิบายให้เห็นกลไกการครอบงำความหมายที่เจาะลึกลงไปในระดับจิตใต้สำนึก

ประการสุดท้าย เนื่องจากทฤษฎีด้านภาพยนตร์มีลักษณะวิวัฒนาการอยู่ตลอดเวลา ทั้งในหมู่ของนักวิชาการด้านภาพยนตร์ตลอดจนนักวิชาการด้านอื่นๆ ที่สนใจใช้ภาพยนตร์

เป็นวัตถุดิบแห่งการศึกษา และแม้กระทั่งผลกระทบจากสภาพสังคมที่แปรเปลี่ยนไป การศึกษาภาพยนตร์จึงยังรุดหน้าไปอีก เช่น ภาพยนตร์กับการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยี การศึกษาเครื่องแต่งกายในภาพยนตร์ การแสดง เรือนร่าง (body) เสียข จาก การใช้สำนัก Postmodernism, Postcolonialism ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ กฎหมายและการควบคุม เป็นต้น (สนใจโปรดดู Cook 2007 และ Hill and Gibson 1998)

รายการอ้างอิง

- กฤษดา เกิดดี. (2548a). การวิจารณ์ภาพยนตร์แนวประพันธ์กรรม และการวิจารณ์ภาพยนตร์แนวอิงบริบท ใน เอกสารการสอนชุดวิชา **ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 2** หน้า 192-263. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
- กฤษดา เกิดดี.(2548b). ทฤษฎีแนวสันนิษณ์ใหม่ ใน เอกสารการสอนชุดวิชา **ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 1** หน้า 183-217. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
- กาญจนา แก้วเทพ.(มปป). **วิจารณ์หนังที่คนละใหม่** กรุงเทพฯ: เจนเดอร์เพรส
- กาญจนา แก้วเทพ.(2544). **ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา** กรุงเทพฯ : เอ็ดดิสันเพรส
- กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน.(2551). **สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อการศึกษา** กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์
- กัจกร หลุยยะพงศ์ .(2547). **หนังสือยุคสมัย: การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา** กรุงเทพฯ : ธรรมศาสตร์
- กัจกร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน.(2552). **หลอน รัก สับสนในหนังไทย** กรุงเทพฯ : ศยาม
- ขจิตขวัณ กิจวิมลละ.(2553). **ความหมายของการจัดขึ้นอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ระหว่าง พ.ศ. 2513-2550** วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- จักรวาล นิลธำรงค์.(2553). **มองอุตสาหกรรมหนังไทยจากภายในสู่ภายนอก วารสารศาสตร์ (คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน ธรรมศาสตร์) Vol. 4. No.1 (สิงหาคม) หน้า 89-102.**

จำเริญญลักษณ์ ธนะวังน้อย.(2548). ทฤษฎีภาพยนตร์พื้นฐาน ทฤษฎีภาพยนตร์
แนวรูปแบบนิยม 1 และ 2 ใน เอกสารการสอนชุดวิชา **ทฤษฎีและการวิจารณ์
ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 1** หน้า 45-152. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัย
ธรรมาธิราช

ชัยพัฒน์ อัครเศรณี.(2551) **ทฤษฎีหนังอะไรจะ** กรุงเทพฯ: คูมายเบส

ธนา วงศ์ญาณณาเวช (นามแฝง).(2551). **หนังอาร์ตไม่ได้มาเพราะโชคช่วย** กรุงเทพฯ :
ออฟเซต ครีเอชั่น

โดม สุขวงศ์ .(2533). **ประวัติภาพยนตร์ไทย** กรุงเทพฯ : ครุสภา

บรรจง โกศลวัฒน์.(2548). ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจนิยม 1 ใน เอกสารการสอนชุดวิชา
ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 1 หน้า 153-179. นนทบุรี :
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา .(2552a). **โรงงานแห่งความฝัน** กรุงเทพฯ : พับลิค บุเคอริ

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา.(2552b). **ประพันธ์กรภาพยนตร์ญี่ปุ่น** กรุงเทพฯ : พับลิค บุเคอริ

ประวิทย์ แต่งอักษร.(2551). **มาทำหนังกันเถอะ** กรุงเทพฯ : ก.พล

ประชา สุวิธานนท์ .(2540). **เล่มเนื้อเถื่อนหนัง** กรุงเทพฯ: มติชน

สนธยา ทรัพย์เย็น และทีฆะเดช วัชรธานินทร์ (บรรณาธิการ).(2553). **ปฏิบัติการหนัง
ทุนข้ามชาติ** กรุงเทพฯ : โอเพ่นบุ๊ก

สามารถ จันทร์สุรย์ (บรรณาธิการ) .(2551). **การบริหารจัดการงานอุตสาหกรรมศิลป์
วัฒนธรรม** กรุงเทพฯ : เซเวนพรีนติ้งกรุ๊ป

อัญชลี ชัยวรารพร.(2548a). ภาพยนตร์ทางเลือกและทฤษฎีแนวคิดใหม่ ในเอกสาร
การสอนชุดวิชา **ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 2** หน้า 257-293.
นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

อัญชลี ชัยวรพร.(2548b). การวิจารณ์ภาพยนตร์ ใน เอกสารการสอนชุดวิชา **ทฤษฎีและ
การวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 2** หน้า 61-92. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัย
ธรรมาธิราช

Cook, Pam. (editor) .(2007). **The Cinema Book**. Cambridge: Cambridge University
Press.

Corrigan, Timothy and White, Patricia. (2009). **The Film Experience**. Boston: Bedford/
St.Martin's.

- Hill, John and Gibson, Pamela Church. (editors). (1998). **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford: Oxford University Press.
- Jancovich, Mark and Hollows, Joanne. (editors) .(1995). **Approaches to Popular Film**. Manchester: Manchester University Press.
- Mercado, Gustavo. (2011). **The Filmmaker's Eye**. Amsterdam: Focal Press.
- Smelik, Anneke. (2007). Feminist Film Theory. In **The Cinema Book**. Cook, Pam (editor) pp. 491-501. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, John. (2007). Structuralism and Its Aftermaths. In **The Cinema Book**. Cook, Pam (editor) pp. 510-529. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Graeme. (1999). **Film as Social Practice**. London: Routledge.
- Wojcik, Pamela Robertson.(2007). Spectatorship and Audience Research. In **The Cinema Book**. Cook, Pam (editor) pp. 538-545. Cambridge: Cambridge University Press.