บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง *"การสร้างตัวละครหญิงในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่ดัดแปลงมาจากเทพนิยายเรื่องซินเดอเรลลา สโนว์ไวท์กับคนแคระทั้งเจ็ด และเจ้าหญิงนิทรา"* ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีและแนวคิด สำหรับเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัย ดังต่อไปนี้

- แนวคิดการเล่าเรื่อง (Narrative) และวิธีการสร้างตัวละคร (Characterization)
- ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) และแนวคิดเรื่องมายาคติ (Myth)
- ทฤษฎีสตรีนิยมแนววิพากษ์ (Theory of Critical Feminism)
- ทฤษฎีสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ (British Cultural Studies) หรือ ทฤษฎีสำนักเบอร์มิงแฮม (Theory of The Birmingham School)
- แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างตัวละครในภาพยนตร์การ์ตูนของวอลท์ ดิสนีย์ (Walt Disney)

แนวคิดการเล่าเรื่อง (Narrative) และวิธีการสร้างตัวละคร (Characterization)

ภาพยนตร์ คือศิลปะแขนงที่เจ็ด ซึ่งเป็นศิลปะที่มาหลังศิลปะทั้งหกแขนง อันได้แก่ ภาพเขียน สถาปัตยกรรม การเต้นรำ ดนตรี การละคร วรรณกรรม และภาพยนตร์ ซึ่งใช้การสื่อสารด้วยภาพเป็นหลัก ดังนั้นภาพแต่ละภาพที่ปรากฏออกมาจึงจำเป็นต้องเลือก และมีความตั้งใจที่จะให้ปรากฏออกมาเพื่อสื่อความหมาย ส่วนละครโทรทัศน์นั้นเป็นศิลปะที่สืบเนื่องมาจากภาพยนตร์ ซึ่งมีหลักการและไวยากรณ์ที่คล้ายคลึงกัน อย่างไรก็ตาม แม้ภาพยนตร์จะมีความคล้ายคลึงกับศิลปะแขนงอื่นๆหลายประการ แต่ลักษณะเด่นของภาพยนตร์ไม่ได้อยู่ที่การรวบรวมเอาลักษณะร่วมของศิลปะหลากแขนงมาอยู่ที่ตัวเองเท่านั้น ภาพยนตร์มีรูปแบบและวิธีการเป็นของตัวเอง ทำให้มีธรรมชาติอันโดดเด่นเฉพาะตัว ดังเช่นที่ Sergei M. Eisenstein (1970 อ้างถึงใน สุพิชชา ศรีหงส์, 2545: 15) กล่าวไว้ว่า **"ภาพยนตร์มีภาษาเป็นของตัวเอง"**

นพพร ประชากุล (2552: 137) ได้นิยามความหมายของคำว่า "เรื่องเล่า" (narrative) โดยสรุปความจากแนวคิดเรื่องมายาคติของโรล็องด์ บาร์ตส์ไว้ว่า เรื่องเล่า หมายถึง การนำเสนอเหตุการณ์ชุดหนึ่งที่มีกระบวนการเปลี่ยนแปลงจากสถานการณ์เริ่มต้นจนถึงสถานการณ์ตอนจบ โดยอิงกับการกระทำของตัวละครในกรอบของสถานที่และเวลา (ตัวอย่างของเรื่องเล่าได้แก่ นิทาน เรื่องสั้น นวนิยาย) เรื่องเล่าเป็นสิ่งที่นักวิชาการได้ศึกษากันมาระยะหนึ่งแล้ว แต่มักจะเน้นไปที่เทคนิคการประพันธ์ ต่อมาจึงมีผู้หันมาสนใจศึกษาแบบแผนของการเดินเรื่องเพื่อแสวงหา

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

“แม่แบบ” ทั่วไปของเรื่องเล่า เช่น วลาดิมีร์ พร็อปป์ (Vladimir Propp) ซึ่งถือกันว่าเป็นผู้บุกเบิกการวิเคราะห์โครงสร้างของเรื่องเล่า

1. **โครงเรื่อง** (Plot)

ในการเล่าเรื่องนั้น มีขั้นตอนในการลำดับเหตุการณ์ 5 ขั้นตอน ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2547 อ้างถึงใน อุมาพร มะโรณีย์, 2551: 19)

1.1 **การเริ่มเรื่อง** (Exposition) การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงใจให้เกิดการติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉากหรือสถานที่ หรืออาจจะมีการ เปิดประเด็นปัญหาปมขัดแย้ง เพื่อให้เรื่องราวน่าติดตามมากขึ้น การเริ่มเรื่องนั้น ไม่จำเป็นต้องลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่ลำดับขั้นแรก แต่อาจจะเริ่มจากตอนกลางเรื่อง หรือย้อนจากตอนท้ายเรื่องไปหาตอนต้นเรื่อง

1.2 **การพัฒนาเหตุการณ์** (Rising Action) คือ การที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง สมเหตุสมผล ปมปัญหาหรือความขัดแย้งเริ่มรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์อยู่ในช่วงยุ่งยาก ซึ่งแบ่ง 3 ช่วง ดังนี้

1.3 **ขั้นภาวะวิกฤต** (Climax) เป็นขั้นตอนความขัดแย้งที่เกิดขึ้นสูงสุด กำลังถึงจุดแตกหัก และตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ

1.4 **ขั้นภาวะคลี่คลาย** (Falling Action) เป็นภาวะที่จุดวิกฤตได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำและประเด็นปัญหาต่างๆได้รับการเปิดเผย หรือข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป

1.5 **การยุติเรื่องราว** (Ending) ซึ่งเป็นขั้นตอนที่เรื่องราวทุกอย่างสิ้นสุดลง การจบเรื่องมีหลายรูปแบบด้วยกัน เช่น จบแบบมีความสุข จบแบบสูญเสีย หรือจบแบบทิ้งปมไว้ให้คิด

2. **แก่นเรื่อง** (Theme)

อิราวดี ไตรลังคะ (2543: 66 อ้างถึงใน นิชธ์นาวิน จุลละพราหมณ์, 2554: 12) ให้ความหมายแก่นเรื่องไว้ว่า หมายถึง ความคิดหลักที่นำเสนอในเรื่อง ซึ่งสรุปจากสถานการณ์เฉพาะของสื่อบันเทิงคดีนั้นๆออกมาเป็นความเข้าใจทั่วไปเกี่ยวกับโลกในชีวิตจริง ดังนั้น การหาแก่นเรื่องจึงมีความสำคัญ เพราะจะทำให้ผู้ชมพบความหมายของเรื่องที่สามารถนำไปสู่ความเข้าใจในชีวิตได้

และในบางครั้ง แก่นเรื่องอาจจะถูกเรียกต่างๆกันไป เช่น แกนเรื่อง แนวคิด สารัตถะ แต่โดยความหมายแล้วก็ยังคงหมายถึงสิ่งเดียวกัน คือ ความคิดรวบยอดที่ดำรงอยู่ในเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างขึ้น และเป็นความหมายของเรื่องที่ผู้ผลิตต้องการจะสื่อ ฉะนั้น แก่นเรื่องจึง

เป็นวิถีทางในการสื่อสารของผู้ประพันธ์ เป็นวิธีการนำความคิด การรับรู้ และความรู้สึกของตน เข้าร่วมกับผู้ชม (เพลินตา, 2538: 55 อ้างถึงใน นิชธ์นาวิน จุลละพราหมณ์, 2554: 12)

J.S.R. Goodlad (1971 อ้างถึงใน อุมาพร มะโรณีย์, 2551: 21-22) ได้จำแนกแก่นเรื่องในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ออกเป็น 6 ประเภท ได้แก่

1) Love theme เป็นแนวเรื่องเกี่ยวกับความรัก ไม่ว่าจะเป็นความรักระหว่างหนุ่มสาว หรือสามี-ภรรยา ส่วนมากมักเป็นเรื่องราวของความสัมพันธ์ระหว่างคนทั้งคู่ การใช้ชีวิตร่วมกัน ความสัมพันธ์ของความรักที่มีอุปสรรคมาขัดขวาง ทั้งนี้ แนวเรื่องประเภทนี้อาจรวมไปถึงเรื่องราวความรักและความสัมพันธ์ภายในครอบครัวด้วย

2) Morality theme เป็นแนวเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรมจรรยา เนื้อเรื่องจะเกี่ยวข้องปัญหาที่เกิดจากหลักศีลธรรมของคนในสังคม เรื่องราวจะแสดงให้เห็นถึงคุณค่าในการทำความดีว่าเป็นสิ่งที่จำเป็นและเป็นสิ่งที่สังคมปรารถนา หรืออาจแสดงให้เห็นถึงการที่บุคคลต้องเลือกระหว่างการทำความดีกับความชั่ว และแสดงให้เห็นถึงผลที่ได้รับจากการเลือกกระทำสิ่งนั้นๆ

3) Idealism theme แนวเรื่องประเภทนี้จะแสดงให้เห็นถึงบุคคลที่มีความพยายามที่จะกระทำสิ่งต่างๆให้บรรลุในสิ่งที่ตนปรารถนา ซึ่งบุคคลประเภทนี้อาจจะเป็น นักปฏิวัติ หรือเป็นผู้ที่มีอุดมการณ์ชาตินิยม เสรีนิยม อาจเป็นนักบวช หรือเป็นศิลปินที่มีความคิดที่แตกต่างไปจากคนทั่วไปในสังคม ซึ่งอาจมีความคิดที่รุนแรงและต่อต้าน สภาพสังคมที่สังคมเป็นอยู่

4) Power theme เป็นแนวเรื่องเกี่ยวกับอำนาจ อาจเป็นความขัดแย้งระหว่างคน 2 คน หรือกลุ่มคน 2 กลุ่ม ที่มีความต้องการในสิ่งเดียวกัน เช่น อำนาจในตำแหน่งหน้าที่ อำนาจในการควบคุมสถานการณ์ หรือควบคุมความเป็นไปของสิ่งรอบตัว หรืออาจเป็นความขัดแย้งส่วนบุคคล ความขัดแย้งระหว่างชนชั้นทางสังคม จนนำไปสู่การต่อสู้กับอุปสรรคต่างๆ เพื่อให้ได้มาซึ่งอำนาจที่ตนปรารถนา

5) Career theme แนวเรื่องประเภทนี้แสดงให้เห็นถึงเรื่องราวเกี่ยวกับบุคคลที่ประกอบอาชีพๆหนึ่ง ซึ่งต้องใช้ความพยายามอย่างมากในการฝ่าฟันอุปสรรค เพื่อให้ประสบความสำเร็จตามจุดมุ่งหมายที่ตนตั้งใจไว้ โดยเป้าหมายหลักมักเป็นอุดมการณ์ส่วนตัว ไม่ได้ทำเพื่อความสำเร็จของสถาบันหรือประเทศชาติ

6) Outcast theme เป็นแนวเรื่องเกี่ยวกับชีวิตของคนคนหนึ่งที่มีความผิดปกติบางสิ่งอาจจะด้วยสภาพร่างกายที่พิการ มีรูปร่างหน้าตาน่าเกลียด ผิดแปลกไปจากคนรอบข้าง หรือเป็นคนที่มีสถานภาพที่สังคมไม่ยอมรับ เช่น นักโทษ โสเภณี คนติดยา เป็นต้น โดยเนื้อเรื่องจะแสดงให้เห็นการดำเนินชีวิตของคนเหล่านี้ในสังคม และปฏิกิริยาที่สังคมแสดงออกต่อคนเหล่านี้ด้วย

3. **ความขัดแย้ง** (Conflict)

ความขัดแย้งเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เกิดปมปัญหาที่ต้องหาทางแก้ไข และมักเป็นจุดหักเหที่ทำให้ดำเนินเรื่องต่อไปได้จนจบ ซึ่งความขัดแย้งที่ปรากฏในการเล่าเรื่องนั้น ส่วนมากมักเป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละคร หรือความต้องการและการกระทำที่มีความเป็นปรปักษ์ต่อกัน โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภทด้วยกันคือ

3.1 **ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ด้วยกัน** หมายถึง จากการที่ตัวละครทั้งสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน และพยายามต่อต้านหรือทำลายล้างกัน เช่น ความขัดแย้งระหว่างนางเอกและนางร้าย หรือการแข่งขันระหว่างสองตระกูล เป็นต้น

3.2 **ความขัดแย้งภายในจิตใจ** เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละคร อาจเป็นความสับสนในการที่จะต้องตัดสินใจกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น ตัวละครถูกกีดกันเรื่องความรัก จึงเกิดความสับสนที่จะต้องตัดสินใจเลือกระหว่างพ่อกับแม่ หรือคนที่ ตัวเองรัก เป็นต้น

3.3 **ความขัดแย้งกับปัจจัยภายนอก** เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคมหรือกลุ่มคน เช่น ตัวละครเกิดในสังคมที่ไม่มีใครยอมรับ มักโดนดูถูกเหยียดหยามอยู่ตลอด หรืออาจเป็นความขัดแย้งที่เกิดจากภัยทางธรรมชาติที่มนุษย์ไม่สามารถควบคุมได้ เช่น แผ่นดินไหว ภูเขาไฟระเบิด หรือโรคระบาด เป็นต้น

4. **ตัวละคร** (Character)

ตัวละคร (Character) เป็นองค์ประกอบสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับเรื่องเล่าทุกชนิด ซึ่งลอเรนซ์ เพอร์รีน (Laurence Perrine, 1978: 1491 อ้างถึงใน รัตนา จักกะพาก, 2546: 10) ได้ให้ความหมายของตัวละครไว้ว่า "คือบุคคลที่มีความเกี่ยวพันกับเรื่องราวในเรื่องเล่า... นอกจากนี้ยังหมายถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา หรืออุปนิสัยใจคอของตัวละครด้วย"

ดไวท์ วี สเวน (Dwight V. Swain, 1982: 95-114 อ้างถึงใน รัตนา จักกะพาก, 2546: 10) กล่าวถึงส่วนประกอบของตัวละครไว้ว่า ตัวละครแต่ละตัวจะต้องมีองค์ประกอบ 2 ส่วนเสมอ นั่นคือ ส่วนที่เป็นความคิด (Conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation)

ความคิดของตัวละคร โดยปกติจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมีความคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครนั้นอยู่ที่ภูมิหลังของตัวละคร เช่น ชีวิตใน วัยเด็ก การศึกษา และฐานะความเป็นอยู่ เป็นต้น

ส่วนพฤติกรรมของตัวละครจะเป็นผลอันเกิดขึ้นโดยตรงจากความคิดและทัศนคติของตัวละคร เช่น ตัวละครกอร์ดอน เกรกโก (Gekko) ในภาพยนตร์เรื่อง Wall Street (1987)

เขามีความคิดว่า เงินคือพระเจ้า ดังนั้นพฤติกรรมของเขาจึงเต็มไปด้วยเล่ห์เหลี่ยม และยอมทำทุกวิถีทางเพื่อที่จะได้มาซึ่งทรัพย์สินเงินทองนั่นเอง

ในการศึกษาตัวละคร คุณสมบัติของตัวละครเป็นส่วนหนึ่งที่มักได้รับการนำมาวิเคราะห์อยู่เสมอ ซึ่งสามารถจำแนกตัวละครโดยแบ่งตามคุณสมบัติของตัวละครได้เป็น 2 ชนิด คือ

1) **ตัวละครผู้กระทำ** (Active character) คือ ตัวละครที่มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำจากผู้อื่นได้โดยง่าย ส่วนใหญ่จะมีเป้าหมายและมีความเป็นตัวของตัวเอง ตัวละครชนิดนี้โดยมากจะเป็นตัวละครที่มีการศึกษาดี และมักเป็นผู้ชาย

2) **ตัวละครผู้ถูกกระทำ** (Passive character) คือ ตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ ต้องพึ่งพาผู้อื่น หรือต้องอยู่ภายใต้การดูแลหรือการควบคุมของตัวละครอื่น ตัวละครผู้ถูกกระทำส่วนใหญ่มักเป็นผู้ด้อยการศึกษา มีฐานะ หรือสถานะต่ำต้อย โดยมากเป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย

นอกจากนี้ อี เอ็ม ฟอร์สเตอร์ (อิราวดี ไตรลังคะ, 2543: 51 อ้างถึงใน นิชธ์นาวิน จุลละพราหมณ์, 2554: 15) ได้แบ่งตัวละคร ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1) **ตัวละครมิติเดียว หรือตัวละครแบบตายตัว** (flat character) หมายถึง ตัวละครที่มองเห็นได้เพียงด้านเดียว มีลักษณะนิสัยหรือพฤติกรรมที่สามารถสรุปได้ไม่ยาก และจะคงลักษณะเช่นนี้ไปตลอดทั้งเรื่อง และไม่ว่าจะอยู่ในละครหรือนวนิยายเรื่องใด ก็จะมีลักษณะนิสัยที่คล้ายกัน จนเป็นสูตรสำเร็จของตัวละครตัวนี้ บทบาทที่กระทำมักจะตรงกับที่ผู้ชมคาดเดาไว้ ซึ่งข้อดีของตัวละครชนิดนี้คือ ผู้ชมสามารถเข้าใจความรู้สึกนึกคิดได้ง่าย

2) **ตัวละครแบบหลายมิติ หรือตัวละครแบบรอบด้าน** (well-rounded character) หมายถึง ตัวละครประเภทที่มีความลึกซึ้ง มีความเป็นมนุษย์มากกว่าตัวละครมิติเดียว เนื่องจากมีทั้งส่วนดีและส่วนที่ไม่ดี โดยแต่ละลักษณะอาจขัดแย้งกันและคาดเดาได้ยาก สามารถพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลงนิสัยใจคอหรือทัศนคติได้ตามเหตุการณ์ ซึ่งตัวละครประเภทนี้มักจะสร้างความประหลาดใจให้กับผู้ชม

สำหรับการพิจารณาตัวละคร นอกเหนือจากการใช้การมองภาพตัวละครจากลักษณะภายนอก เช่น การแต่งกาย กิริยาอาการ หรือพฤติกรรมต่างๆแล้ว คำพูด และบทสนทนา (Dialogue) ที่ตัวละครใช้โต้ตอบก็เป็นส่วนสำคัญที่จะช่วยสะท้อนความรู้สึกนึกคิด และเอกลักษณ์ของตัวละครได้ด้วยเช่นกัน

วิธีการสร้างตัวละคร (Characterization)

ในขณะที่ “ประเภทของตัวละคร” ที่ได้กล่าวถึงไปแล้วนั้น เป็น “ผลผลิต” (Product) ที่ออกมา หากทว่าในการวิเคราะห์กระบวนการประกอบสร้างความหมายนั้น จะสนใจมิติของ “กระบวนการผลิต” (Production) ในกรณีของตัวละครก็คือ “วิธีการ/กระบวนการสร้างตัวละคร”

เพื่อนำไปสู่ความหมายที่ต้องการ ซึ่ง J.Boggs (2003 อ้างถึงใน สัณฐิตา นุชพิทักษ์, 2552: 26) ได้ประมวลวิธีการสร้างตัวละครไว้หลายวิธี เช่น

1) **การสร้างตัวละครโดยปรากฏตัวให้เห็นลักษณะภายนอก** (Characterization by appearance) เช่น ลักษณะทางกายภาพ ได้แก่ รูปร่างหน้าตา เครื่องแต่งกาย ลักษณะการเคลื่อนไหวของตัวละคร ฯลฯ เช่น จิรัฏฐ์ เผ่าจิระศิลป์ชัย (2548) ได้ทำการศึกษาการนำเสนอภาพการก่อร้าย และตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิมในภาพยนตร์อเมริกัน ช่วงปี ค.ศ.1994-1998 พบว่า การประกอบสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องให้แก่ตัวละครผู้ก่อการร้ายมุสลิมนั้น สิ่งที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างตัวละคร นอกจากจะเป็นภูมิหลังความเป็นมา (เช่น ฐานะ อาชีพ การศึกษา และสถานภาพ) แล้ว ลักษณะทางกายภาพภายนอก ไม่ว่าจะเป็น เพศ วัย รูปร่างหน้าตา สีผม ผิวพรรณ ลักษณะรูปร่าง การแต่งกาย บุคลิกภาพ และการพูดจา ก็มีส่วนช่วยเสริมบุคลิกของตัวละครให้ดูเป็นผู้ก่อการร้ายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งบรรดาผู้ก่อการร้ายมุสลิมเกือบทั้งหมดมักเป็นเพศชาย วัยผู้ใหญ่ หน้าตาดุดัน เหี้ยมเกรียม หนวดเครารุงรัง และมีแววตาแข็งกร้าว เป็นต้น

2) **การสร้างตัวละครผ่านบทพูด / บทสนทนา** (Characterization through dialogue) เป็นการให้ตัวละครเปิดเผยความเป็นตัวตนจากสิ่งที่พูด คือ นอกจากจะดูว่าตัวละครพูดอะไร แล้วยังต้องดูด้วยว่าตัวละครพูดอย่างไร ความคิด ทัศนคติ อารมณ์ของตัวละคร และการกระทำของตัวละครได้สะท้อนถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครนั้นๆอย่างไร แรงจูงใจในการกระทำของตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นอย่างชัดเจนจะทำให้ตัวละคร และโครงเรื่องถูกสานต่อกันได้อย่างดี

3) **การสร้างตัวละครผ่านผู้เล่าเรื่อง** (Characterization through narrator) เช่น ในนวนิยาย ภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์บางเรื่อง เราอาจพบว่า มีการบรรยาย หรือพรรณนาคุณลักษณะของตัวละครไว้ในตอนต้นเรื่อง หรือตลอดทั้งเรื่อง เพื่อให้ผู้อ่าน/ผู้ชมได้ทราบ

4) **การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายนอก** (Characterization through external action) ตัวอย่างเช่น เมื่อเปิดฉากแรก ตัวละครนางเอกเดินเตะโต๊ะ เก้าอี้ ทำสิ่งของตกหล่นอยู่ตลอดเวลา การกระทำดังกล่าวเป็นการแนะนำให้รู้จักคุณลักษณะของตัวละครที่ซุ่มซ่ามเงอะงะ เป็นต้น

5) **การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายใน** (Characterization through Internal action) การกระทำภายในของมนุษย์ที่มักถูกนำมาใช้สร้างตัวละคร เช่น ตัวละครมีความลับ ความคิดจินตนาการ ความฝัน ความปรารถนา ความทรงจำ หรือความกลัว เป็นต้น

6) **การสร้างตัวละครผ่านปฏิกิริยาของตัวละครอื่น ๆ** (Characterization through reaction of other characters) เป็นวิธีการที่ให้ตัวละครตัวอื่นๆพูดถึงตัวละครที่ต้องการแนะนำ ซึ่งเป็นวิธีที่จะทำให้ผู้อ่าน / ผู้ชมได้รู้จักกับตัวละครก่อนที่จะมีการปรากฏตัว

7) **การสร้างตัวละครโดยใช้ลักษณะตรงกันข้าม ด้วยการสร้างตัวละครอื่น ๆเทียบเคียง** (Characterization through contrast) ตามหลักทฤษฎีสัญวิทยา ความหมายของสัญญะหนึ่งๆ จะเด่นชัดมากขึ้นเมื่อมีการวางเทียบกับสัญญะที่เป็นคู่ตรงข้าม (Binary opposition) ดังนั้น วิธีการสร้างตัวละครอื่นๆที่มีลักษณะตรงกันข้ามแบบขาว-ดำ ดังเช่นฝาแฝดที่หน้าตาเหมือนกัน แต่มีลักษณะนิสัยต่างกันก็เป็นอีกวิธีหนึ่งในการสร้างตัวละคร

8) **การสร้างตัวละครโดยใช้ความเกินเลย หรือการทำซ้ำๆ** (Characterization through caricature and leitmotif) เพื่อให้คนดูเข้าใจคุณลักษณะของตัวละครได้ดีขึ้น จึงได้มีวิธีการนำเสนอโดยใช้การวาดภาพล้อเลียนแบบการ์ตูนที่เรียกว่า “Caricature” ซึ่งจะวาดคุณลักษณะบางอย่างให้ “มากเกินจริง” เช่น จมูกที่มีขนาดใหญ่มาก ซึ่งวิธีการสร้างตัวละครแบบนี้มักใช้ในการเล่าเรื่องตลก หรือละครประเภท Sit-Com

และอีกวิธีการหนึ่งเรียกว่า “Leitmotif” คือ การสร้างประโยค วลี การกระทำ หรือความคิดบางอย่างของตัวละครขึ้นมา แล้วให้ตัวละครพูดหรือทำซ้ำๆจนกลายเป็นคุณลักษณะของตัวละคร เช่น ทอม แฮงค์ พระเอกในภาพยนตร์เรื่อง Forrest Gump จะมีประโยคติดปากว่า “แต่ว่าในเรื่องนี้ก็มีดีอยู่แง่หนึ่ง”

9) **การสร้างตัวละครผ่านการเลือกชื่อ** (Characterization through choice of name) เช่น ตัวละครเอกในเรื่อง “แม่เบี้ย” นั้น มีชื่อว่า “ชนะชล” เนื่องจากตัวละครเคยจมน้ำจนเกือบเสียชีวิตมาแล้ว และตัวละครตัวนี้จะมีคุณลักษณะและเรื่องราวที่ต้องไปเกี่ยวข้องกับแม่น้ำอยู่ตลอดทั้งเรื่อง

5. **ฉาก** (Setting)

ฉาก (Setting) หมายถึง จุดหนึ่งของเวลาและสถานที่ที่เหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้น ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของบรรยากาศในเรื่อง ช่วยในการเผยลักษณะของตัวละคร และเดินเรื่อง รวมทั้งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง ซึ่งมีอิทธิพลต่อความคิดและการกระทำของตัวละคร ประกอบด้วย 2 ส่วนสำคัญคือ

5.1 ช่วงเวลา (Time) หมายถึง ระยะเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามเรื่องเล่านั้น ช่วงเวลาจะเป็นตัวกำหนดองค์ประกอบอื่นๆในฉาก เช่น บ้านเรือน การแต่งกาย บทสนทนาตามยุคสมัย รวมไปถึงบรรทัดฐานและธรรมเนียม ปฏิบัติต่างๆของผู้คนที่เป็นรายละเอียดในเรื่อง

5.2 **สถานที่** (Location) หมายถึง สถานที่ที่เหตุการณ์เกิดขึ้น ซึ่งจะช่วยกำหนดการกระทำของตัวละคร

ธัญญา สังขพันธานนท์ (2539: 191-193 อ้างถึงใน นิชธ์นาวิน จุลละพราหมณ์, 2554: 17) ได้สรุปประเภทของฉากในเรื่องเล่าไว้ 5 ประการ ดังนี้

1) **ฉากที่เป็นธรรมชาติ** ได้แก่ สภาพแวดล้อมซึ่งเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร หรือบรรยากาศค่ำ-เช้า ในแต่ละวัน
2) **ฉากที่ประดิษฐ์ขึ้น** เช่น อารามบ้านช่อง ข้าวของเครื่องใช้ หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์มีไว้ใช้สอย
3) **ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย** หมายถึง ช่วงเวลาหรือสมัยที่เกิดเหตุการณ์ขึ้นในเรื่อง
4) **ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร** หมายถึง สภาพแบบแผน หรือกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ชุมชน หรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่
5) **ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม** หมายถึง สภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้ แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิดของคน เช่น ค่านิยม ธรรมเนียม และประเพณี เป็นต้น

6. **สัญลักษณ์** (Symbol)

ปัทมวดี จารุวร (2538: 164 อ้างถึงใน นิชธ์นาวิน จุลละพราหมณ์, 2554: 18) ได้ให้ความหมายของสัญลักษณ์ (symbol) เอาไว้ว่า “Symbol คือ สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายทั้งในรูปแบบของคำพูดและภาพ” ที่มักจะพบในภาพยนตร์และละครมี 2 ชนิด คือ

6.1 **สัญลักษณ์ทางกายภาพ** คือ องค์ประกอบของเรื่องที่ถูกนำมาเสนอซ้ำๆ อาจจะเป็นวัตถุ สถานที่ หรือสิ่งมีชีวิต เช่น สัตว์หรือบุคคลก็ได้ ซึ่งสัญลักษณ์อาจเป็นภาพเพียงภาพเดียวหรือเป็นกลุ่มของภาพที่เกิดจากการตัดต่อและลำดับภาพ

6.2 **สัญลักษณ์ทางเสียง** คือ เสียงต่างๆที่ถูกใช้เพื่อแสดงความหมายอื่นๆ เพื่อเปรียบเทียบความหมาย หรือเพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของตัวละคร ไม่ใช่เพื่อการสร้างอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครและเรื่องราวของภาพยนตร์

7. **มุมมองในการเล่าเรื่อง** (Point of View)

การเล่าเรื่อง คือ การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือหมายถึง การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในแบบใกล้ชิด หรือจากวงนอกในระยะห่างๆ ซึ่งแต่ละมุมมองมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน มุมมองในการเล่าเรื่องมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะมุมมองจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์

ของผู้ชมหรือผู้ฟัง ซึ่ง หลุยส์ จิอันเน็ตตี (Louise Giannetti, 1990 อ้างถึงใน สุวิมล วงษ์รัก, 2547: 36-37) ได้จำแนกมุมมองพื้นฐานในการเล่าเรื่องเอาไว้ 4 ประเภท ดังนี้

7.1 **เล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง** (The Objective) คือ มุมมองที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ เป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากวงนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง การเล่าเรื่องประเภทนี้พบได้ในภาพยนตร์ข่าว ภาพยนตร์สารคดี หรือภาพยนตร์แนวสมจริง

7.2 **เล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง** (The First-Person Narrartor) คือ การที่ตัวละครเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ซึ่งข้อสังเกตในการเล่าเรื่องชนิดนี้ คือ ตัวละครมักเอ่ยคำว่า "ผม" หรือ "ฉัน" อยู่เสมอ ข้อดีของการเล่าเรื่องประเภทนี้ คือ ตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ทำให้ผู้ชมรู้สึกใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มีข้อเสียคือ การเล่าเรื่องอาจมีอคติปนอยู่ด้วย ซึ่งมักพบได้บ่อยในภาพยนตร์ นักสืบ และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

7.3 **เล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม** (The Third-Person Narrator) คือ การที่ผู้เล่าได้กล่าวถึงตัวละครตัวอื่น เหตุการณ์อื่นที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย และเรื่องที่เล่าก็มีความเกี่ยวพันกับตัวผู้เล่าเองด้วย

7.4 **เล่าเรื่องแบบพหูสูต หรือการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน** (The Omniscient) คือ มุมมองการเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งรู้ถึงจิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลาได้ สามารถย้อนอดีตข้ามไปยังอนาคต และสามารถสำรวจความคิดของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต

ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) และแนวคิดเรื่องมายาคติ (Myth)

1. ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)

นพพร ประชากร (2552: 242) กล่าวถึงทฤษฎีสัญวิทยา หรือแนวคิดเรื่อง "สัญศาสตร์" ไว้ว่า อันที่จริงแล้ว แนวคิดเรื่อง "สัญศาสตร์" และแนวคิดเรื่อง "โครงสร้าง" ถือกำเนิดขึ้นจากต้นตอเดียวกัน นั่นคือ ความคิดของ **แฟร์ดิน็อง เดอ โซซูร์** (Ferdinand de Saussure) ผู้ได้ชื่อว่าเป็นบิดาของวิชาภาษาศาสตร์ทั่วไป (general linguistics) โซซูร์ใฝ่ฝันที่จะให้ภาษาศาสตร์ทั่วไป เป็นศาสตร์นำร่องให้แก่วิชาการอันกว้างใหญ่ที่จะ "ศึกษาระบบการสื่อความหมายประเภทต่างๆภายในชีวิตสังคม" เขาได้ตั้งชื่อวิชาใหญ่นี้ไว้ว่า "สัญวิทยา" (semiology) แต่ก็มิได้มีเวลาที่จะพัฒนาวิชานี้ขึ้นอย่างจริงจัง เพราะเขาต้องทุ่มเทพลังทั้งหมดให้แก่การรังสรรค์

วิชาภาษาศาสตร์ทั่วไป แต่วิธีการวิเคราะห์ในแนวโครงสร้างอย่างที่เราเข้าใจกันในปัจจุบันนั้น เขาได้วางรากฐาน ไว้ให้อย่างหนักแน่นในวิชาภาษาศาสตร์นี้เอง

ส่วน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2555: 9) ได้กล่าวถึงทฤษฎีสัญวิทยาไว้ว่า ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 แฟร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) นักภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างได้เขียน หนังสือเล่มหนึ่งขึ้น ชื่อว่า Course in General Linguistics โดยในงานชิ้นนี้ โซซูร์ได้วางกรอบความคิดเกี่ยวกับการศึกษาภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างที่สำคัญไว้หลายประการ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นฐานคิดหลักของสำนักโครงสร้างนิยมและสัญวิทยา กล่าวคือ

ประการแรก การแยกระหว่างภาษากับการพูด / การใช้ภาษา (Langue and Parole) โซซูร์เสนอให้แยกระหว่างสิ่งที่เรียกว่า "ภาษา" (langue) กับ "การพูด/ การใช้ภาษา" (parole) ออกจากกัน สำหรับโซซูร์ หน่วยพื้นฐานที่สุดในการศึกษาภาษาไม่ใช่คำ (word) อย่างที่มักจะนิยมถือปฏิบัติกัน เพราะสิ่งที่เรียกว่า "คำ" ในภาษาอาจหมายถึง เสียง ภาพตัวแทนความคิด หรือการใช้ภาษา นอกจากนี้ ลำพังเสียงเพียงอย่างเดียวไม่อาจถือว่า เป็นภาษาหรือคำพูดได้ แต่ต้องอาศัยกฎเกณฑ์ ระบบ ระเบียบ ที่ทำให้เสียงที่เปล่งออกมามีความหมาย ขณะเดียวกันในการพูด/การใช้ภาษาก็ยังมีเรื่องของปัจเจกบุคคลเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้ การใช้ภาษาจึงจำเป็นต้องมีสองด้านพร้อมๆกัน นั่นคือ ด้านสังคม ซึ่งเป็นเรื่องของระบบ ระเบียบกฎเกณฑ์ของภาษา และด้านส่วนตัว ซึ่งหมายถึง ผู้ใช้ภาษา

กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ เสียง ไม่ถือเป็นภาษาจนกว่าเสียงที่ได้ยินนั้นจะสื่อความหมายบางอย่าง ส่วนความหมายก็เป็นเรื่องของระบบระเบียบที่ตกลงกันเพื่อใช้เป็นกรอบในการสื่อความเข้าใจกัน (a system of convention) ดังตัวอย่างคำพูดที่ว่า "ฉันซื้อเตียง 1 เตียงวันนี้" แล้วอีกคนถามว่า "เป็นเตียงแบบใด" คำถามเกิดขึ้นว่า คำว่า "เตียง" ในสองประโยคนี้เป็นคำคำเดียวกันหรือไม่ และเราจะบอกได้อย่างไร เนื่องจากลำพังเสียงที่เปล่งออกมา แม้จะเปล่งคำคำเดียวกัน แต่ก็แตกต่างกันด้วยน้ำเสียง ดังนั้น หากเราเข้าใจสิ่งที่พูดว่าไม่ใช่เสียง แต่เป็น **"รูปสัญญะ"** ชนิดหนึ่ง ในกรณีตัวอย่างคำว่า "เตียง" แม้จะมีการออกเสียงที่แตกต่างกัน เราก็ยังเข้าใจว่าเป็น "เตียง" เนื่องจากไม่ใช่คำว่า "เพียง" หรือ "เบียง" เป็นต้น

ฉะนั้นสำหรับโซซูร์แล้ว ภาษา (langue) หมายถึง ระบบ / องค์รวมที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง และมีกฎเกณฑ์ในการจัดประเภทแบบต่างๆ ส่วนการพูด / การใช้ภาษา (parole) หมายถึง การกระทำทางสังคมอันเป็นผลมาจากความสามารถในการใช้ภาษาของบุคคล บวกกับกฎเกณฑ์ทางสังคมหรือจารีตที่คนส่วนใหญ่ยอมรับ เพื่อให้การติดต่อสื่อสาร พูดคุย ดำเนินไปได้ ฉะนั้น สำหรับโซซูร์แล้ว ธรรมชาติของมนุษย์จึงไม่ใช่เรื่องการพูด/การใช้ภาษา แต่เป็นเรื่องของความสามารถในการคิดค้นสร้างระบบภาษาขึ้นมามากกว่า ซึ่งในนัยนี้ **ภาษาก็คือระบบของสัญญะ** ที่โซซูร์มองว่า ความแตกต่างของระบบภาษาที่มนุษย์ใช้สื่อสารนั้น นำมาซึ่งเอกลักษณ์

(identity) ไม่ว่าจะในรูปของทั้งเอก-ลักษณ์ พหุ-ลักษณ์ หรืออัต-ลักษณ์ก็ตาม (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 11-15)

ประการที่สอง มโนทัศน์เรื่องสัญญะ / หน่วยสื่อความหมาย (The Concept of the Sign) มโนทัศน์เรื่องสัญญะ (sign) ของโซซูร์ เขาอธิบายว่า **สัญวิทยา** (semiology) คือ ศาสตร์ที่ศึกษาถึงชีวิตความเป็นไปต่างๆของสัญญะในสังคม ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาองค์ประกอบของสัญญะ รหัส หรือกฎเกณฑ์ที่กำหนดความเป็นไปของสัญญะ ซึ่งเขามองว่า **ภาษา** ก็คือระบบของสัญญะแบบหนึ่ง ซึ่งสื่อถึงความคิดต่างๆไม่ต่างไปจากระบบของงานเขียน ตัวหนังสือของคนหูหนวก พิธีกรรมเชิงสัญลักษณ์แบบต่างๆ กฎเกณฑ์เกี่ยวกับมารยาทในสังคม สัญญาณทางทหารและอื่นๆ เพียงแต่ภาษาเป็นระบบสัญญะที่มีความสำคัญสูงสุด เมื่อเปรียบเทียบกับระบบสัญญะแบบอื่นๆ

semiology พัฒนามาจากคำในภาษากรีก Semeion ที่แปลว่า sign ซึ่งในทรรศนะของนักทฤษฎีทางด้านสัญวิทยานั้น **สัญญะ** คืออะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมาย โดยการเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างไปจากสิ่งอื่น และคนในสังคมยอมรับหรือเข้าใจ ในนัยนี้สัญญะจึงไม่จำเป็นต้องเป็นเครื่องหมายในภาษาเพียงอย่างเดียว แม้แต่ภาพยนตร์ การเดินของคนในเมือง รองเท้าบู๊ต หรือการไม่สวมรองเท้าในสังคมที่บูชาการใส่รองเท้า ต่างก็เป็นสัญญะได้ทั้งสิ้น ซึ่งในความเห็นของสโกลส์ (Scholes, 1974: 11 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 17) **ภาพยนตร์คือหน่วยในอุดมคติของการศึกษาแบบสัญวิทยา เพราะในภาพยนตร์มีทั้งภาพ เสียง เพลง การกระทำ การแสดง และเนื้อเรื่องที่สามารถสร้างความหมายได้ทั้งสิ้น** ดังนั้น สโกลส์จึงสรุปว่า หากใครสนใจศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ แต่ไม่มีความรู้ความเข้าใจหรือไม่รู้จักใช้วิธีการวิเคราะห์แบบสัญวิทยา ก็เท่ากับยังอ่านภาพยนตร์ไม่ออก และดูภาพยนตร์ไม่เป็น

แม้แต่ที่ว่าง/ความว่างเปล่า (blankness) อัญประกาศ/เครื่องหมายคำพูด และการเรียงหรือจัดลำดับคำประโยค ก็ล้วนเป็นสัญญะได้ทั้งสิ้น หากสื่อหรือให้ความหมายในลักษณะของการเปรียบเทียบและความแตกต่างกัน เช่น ช่องว่างระหว่างประโยค หรือที่ว่างระหว่างคำในภาษา ที่ภาษาไทยเรียกว่า “เว้นวรรค” ต่างก็มีความหมายเฉพาะแบบหนึ่ง คือให้หยุดพักออกเสียง หรือการเรียงคำในประโยคที่คุลเลอร์ (Culler, 1976: 51 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 18) ยกขึ้นมาอภิปรายก็เช่นกัน ประโยคที่พูดว่า “John loves Mary.” กับ “Mary loves John.” มีความหมายแตกต่างกัน เนื่องจากในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ การที่ผู้หญิงบอกรักผู้ชายก่อน ดูจะเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสม และไม่สมควร เป็นต้น

สำหรับโซซูร์ สัญญะในฐานะที่เป็นหน่วยพื้นฐานที่สุดของภาษา คือระบบของความสัมพันธ์ที่สลับซับซ้อน ซึ่งเชื่อมโยงระหว่าง...

(1) รูปสัญญะ หรือตัวสื่อ/ตัวหมาย (signifier)

(2) ความหมาย หรือความคิดที่รูปสัญญะต้องการจะสื่อ (signified)

และทั้งสองส่วนข้างต้นนี้จะประกอบกันขึ้นเป็นสัญญะ จะขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไปไม่ได้ ตัวอย่างเช่น เสียงที่เปล่งออกมาในรูปของคำว่า "ม้า" หรือตัวสะกดคำว่า "ม้า" ในภาษาไทย หรือ "horse" ในภาษาอังกฤษ คือรูปสัญญะ หรือตัวสื่อ/ตัวหมาย (signifier) ที่จะนำไปสู่ความคิดเกี่ยวกับสัตว์ที่เรียกว่า "ม้า" (signified) ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะนั้น เป็นเรื่องของการถูกกำหนดให้เป็น (the arbitrary nature of the sign) มากกว่าเป็นไปโดยธรรมชาติ กล่าวคือ ทั้งคู่ไม่มีอะไรเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันโดยตรง ยกเว้นว่าจะถูกทำให้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันโดยระบบของภาษา

เมื่อเป็นเช่นนี้ ลักษณะที่ถูกกำหนดให้สัมพันธ์หรือเชื่อมโยงกันของสัญญะ จึงเกิดขึ้นใน 2 ระดับด้วยกัน กล่าวคือ (1) ในระดับของรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (signifier/signified) เช่นคำว่า "ม้า" กับความคิดเกี่ยวกับสัตว์ที่เรียกว่า "ม้า" และ (2) ในระดับของรูปสัญญะด้วยกันเอง (signifier/signifier) เช่นคำว่า "ม้า" ในภาษาไทย กับคำว่า "horse" ในภาษาอังกฤษ จึงไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกันแต่อย่างใด แม้ว่าจะสื่อถึงความคิด/ความหมายของสัญญะเดียวกันก็ตาม (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 19-23)

ประการที่สาม ความหมายของสัญญะ (The Meaning of the Sign) โซซูร์เห็นว่าเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ (relation) และความแตกต่าง (distinction) โซซูร์เรียกความหมายแบบนี้ว่า diacritics ที่เป็นเช่นนี้เพราะเขาเห็นว่า ภาษาเป็นระบบที่สร้างขึ้นจากความแตกต่าง / ความตรงข้ามของหน่วยย่อยต่างๆ ความหมายมิได้เกิดจากคุณสมบัติเฉพาะของแต่ละหน่วยย่อย แต่ความหมายของหน่วยย่อยเป็นผลมาจากความแตกต่างของหน่วยย่อยด้วยกันเอง (distinction) ขณะเดียวกัน ความหมายของหน่วยย่อยเหล่านี้เป็นไปได้ก็ด้วยอยู่ภายใต้ หรือเป็นส่วนหนึ่งของระบบใหญ่เท่านั้น (relation) ดังนั้น เอกลักษณ์ในภาษาจึงเป็นเรื่องของการเปรียบเทียบ และความแตกต่าง (relation identity) ซึ่งต่อมาได้รับการพัฒนาและสานต่อในรูปของการศึกษาตัวตน / ความเป็นอื่น (self / other) หรือ เอกลักษณ์ / ความแตกต่าง (identity / difference) ในแวดวงการศึกษาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ในปัจจุบัน

ในเรื่องของความสัมพันธ์ในภาษานั้น โซซูร์เห็นว่า มีความสัมพันธ์ที่สำคัญ 2 แบบ ได้แก่

(1) **ความสัมพันธ์ในระดับของการใช้ภาษา หรือวากยสัมพันธ์** (syntagmatic relations) เป็นความสัมพันธ์ในระดับเดียวกัน หรือในแนวราบ ด้วยการนำคำต่างๆมาเรียงต่อๆกันเป็น

เส้นตรง ซึ่งในระบบวากยสัมพันธ์นี้ คำจะมีค่าก็เฉพาะในตำแหน่งแห่งที่ของตนเมื่อเปรียบเทียบกับคำที่อยู่ข้างหน้า หรือคำที่ตามหลังในรูปของประโยคต่างๆ ดังประโยค "John loves Mary." ในระดับวากยสัมพันธ์นี้ ความสัมพันธ์จะเป็นแบบปรากฏให้เห็น เรียงกันเป็นชุด

(2) **ความสัมพันธ์แบบแนวดิ่ง แบบหมวดหมู่ หรือ แบบกระบวนทัศน์** (associative / paradigmatic relations) ด้วยการนำคำที่มีลักษณะคล้ายกันมาจัดไว้เป็นกลุ่มคำชุดเดียวกัน เพื่อชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงกับคำอื่นๆที่เกี่ยวข้องกัน เช่นคำว่า "การสอน" ก็จะเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับคำว่า "การเรียน" "การอ่านหนังสือ" และ "โรงเรียน" เป็นต้น ซึ่งความสัมพันธ์แบบหมวดหมู่หรือแบบกระบวนทัศน์นี้ จะไม่ปรากฏให้เห็นตรงๆ แต่จะถูกจัดไว้ในระบบความคิดของเรา เมื่อเห็นหรือได้ยินคำในกลุ่มนี้ก็จะสามารถสร้างความเชื่อมโยงกับคำอื่นๆในกลุ่มได้ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 26-30)

ประการสุดท้าย การศึกษาภาษาแนววิวัฒนาการกับการศึกษาภาษาแนวโครงสร้าง (Diachronic and Synchronic Linguistics) สำหรับโซซูร์ ภาษาจะมีโครงสร้างบางอย่างเหมือนกัน แต่มิได้หมายความว่า โครงสร้างชุดนี้จะหยุดนิ่ง ไม่มีการเปลี่ยนแปลง และหน้าที่ของนักภาษาศาสตร์จะต้องค้นหาโครงสร้างชุดนี้ให้พบ ซึ่งเป็นการศึกษาการดำรงอยู่ของโครงสร้างโดยไม่คำนึงถึงมิติของเวลา เพื่อดูถึงระบบและกระบวนการของภาษา เพราะในความเห็นของโซซูร์ ภาษาเป็นเรื่องของระบบ สถาบันสังคม และกฎเกณฑ์ต่างๆ การแยกการศึกษาภาษาของโซซูร์ ด้วยการดูถึงวิวัฒนาการของการใช้ภาษากับการดูที่โครงสร้างพื้นฐานของภาษา นำไปสู่การแยกระหว่างภาษา/ระบบภาษา (langue) กับ การพูด/การใช้ภาษา (parole) ดังนั้นเมื่อนำมาใช้กับการศึกษาวรรณคดี (literature) จึงช่วยให้เราเห็นว่า ไม่มีงานวรรณกรรมชิ้นใดที่มีความหมายกับเราหากเราไม่เข้าใจระบบของวรรณคดี

ระบบของวรรณคดีจะแสดงออกมาในรูปของ *รหัส/กฎเกณฑ์ (code)* ชุดหนึ่งที่กำกับการเขียน การผลิต ตลอดจนการอ่าน การทำความเข้าใจสิ่งที่เรียกว่า "วรรณคดี" อีกทอดหนึ่ง ซึ่งความหมายของงานเขียนมิได้อยู่ที่ตัวงานเขียนนั้น แต่อยู่ที่ความสัมพันธ์ของงานดังกล่าว กับงานเขียนชิ้นอื่นๆในระบบของวรรณคดี หรือที่ จูเลีย คริสทีวา (Julia Kristeva) เรียกว่า **"สัมพันธบท" (intertextuality)** นั่นเอง ในทำนองเดียวกัน โคลด เลวี-สโทรส (Claude Levi-Strauss, 1908-2009) ได้นำแนวคิดการศึกษาภาษาแนวโครงสร้าง มาศึกษานิทานปรัมปรา (myth) ของคนเผ่าพื้นเมืองดั้งเดิม ด้วยการตัดข้ามเรื่องของเวลา (synchronic) เพื่อมุ่งหา "โครงสร้าง" (Structure) ที่เป็นสากลที่ร้อยรัดนิทานเหล่านี้เข้าด้วยกัน จนสามารถบอกได้ว่าเป็น "นิทานปรัมปรา"

มรดกตกทอดที่สำคัญที่โซซูร์มอบให้การศึกษาทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ก็คือ วิธีการอธิบายเชิงโครงสร้าง (structural explanation) ซึ่งมีความสำคัญ เนื่องจากเป็นการอธิบายในสิ่งที่เราหลงลืม มองข้าม ไม่ให้ความสำคัญ หรือไม่ให้ความสนใจ เพราะเห็นว่าเป็นเรื่องปกติธรรมดา เป็นธรรมชาติ เป็นเรื่องของความรู้ ความจริง หรือเป็นเรื่องที่เราคุ้นเคยเคยชิน และยอมรับ จนไม่อยู่ในฐานะที่จะตั้งคำถามได้ ซึ่ง ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) เรียกสิ่งที่เราหลงลืมนี้ว่า "จิตไร้สำนึก" (the unconscious) ส่วน มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) เรียกว่า "สิ่งที่เราคิดไม่ได้" (the unthought) ด้านโรล็อง บาร์ตส์ (Roland Barthes) เรียกว่า "มายาคติในสังคม" (mythology) และ โทนี มอร์ริสัน (Toni Morrison) นักเขียนสตรีผิวดำชาวอเมริกัน เจ้าของรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดี เรียกว่า "สิ่งที่ไม่พูดกัน / สิ่งที่พูดไม่ได้" (unspeakable things unspoken) (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 30-35)

2. แนวคิดเรื่อง มายาคติ (Myth)

คุณูปการที่สำคัญยิ่งของนักสัญวิทยาที่นำความคิดในการแยกระหว่างภาษากับการพูด/การใช้ภาษา ของโซซูร์มาขยายผลต่อ อยู่ที่การทำให้สิ่งที่เรียกว่า "ความหมาย" กลายเป็นประเด็นปัญหาหลักที่ต้องได้รับการศึกษาอย่างจริงจัง และสำหรับ "ความหมาย" ในทรรศนะของ **โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes)** นั้น เป็นเรื่องของการผ่า/แบ่ง/ตัดโลกแห่งความเป็นจริงจนก่อให้เกิดระบบของความแตกต่างและการเปรียบเทียบ/เทียบเคียงขึ้น นั่นคือ สำหรับบาร์ตส์แล้ว ความหมายเป็นเรื่องของการปะทะประสาน (articulation) ระหว่างสัญญะส่วนบทบาท/หน้าที่ของภาษา คือ การผ่า/แบ่ง/ตัดโลกแห่งความจริงออกเป็นส่วนๆ เพื่อสร้างความไม่ต่อเนื่องให้เกิดขึ้น ทำให้สรรพสิ่งแยกออกจากกัน เพื่อให้เกิดความหมายขึ้นมา เพราะความหมายสำหรับนักสัญวิทยา และนักทฤษฎีแนวโครงสร้างนิยม และหลังโครงสร้างนิยม เป็นเรื่องของความแตกต่างและการเปรียบเทียบ (diacritics)

โรล็อง บาร์ตส์ เป็นนักสัญวิทยาคนสำคัญ ผู้ซึ่งกล่าวว่า "ทันทีที่สังคมเกิดขึ้น การใช้วัตถุสิ่งของต่างๆในสังคม ก็จะถูกทำให้กลายสภาพเป็นสัญญะในตัวของมันเอง" * ได้ให้ความหมายของ "**กระบวนการสร้างมายาคติ**" ไว้ว่า *เป็นกระบวนการในการเปลี่ยนแปลง ลดทอน ปกปิด อำพราง บิดเบือนฐานะการเป็นสัญญะของสรรพสิ่งในสังคมให้กลายเป็นเรื่องธรรมชาติ เป็นสิ่งปกติธรรมดา หรือเป็นสิ่งที่มีบทบาท/หน้าที่ ในเชิงประโยชน์ใช้สอยแคบๆในสังคม* และเรียกสิ่งที่เป็น**ผลลัพธ์/ผลผลิต**ของกระบวนการนี้ว่า ***"มายาคติ" (myth/alibi/ doxa)*** หรือ ความคิด / ความเชื่อ ที่คนส่วนใหญ่ในสังคมยอมรับโดยไม่ตั้งคำถาม และเป็นความคิด/ความเชื่อ ที่สอดรับกับระบบอำนาจที่ดำรงอยู่ในสังคมในขณะนั้น

---

* "as soon as there is a society, every usage is converted into a sign of itself." (Barthes, 1967: 41)

การศึกษาสัญวิทยาในช่วงแรก บาร์ตส์ให้ความสำคัญและความสนใจกับการปะทะกับมายาคติ (myth) ในชีวิตประจำวันของสังคมฝรั่งเศส ที่เผยแสดงออกมาในรูปของ “ความเป็นธรรมชาติ” หรือ “ความเป็นปกติธรรมดา” ของสิ่งนั้นๆ ผ่านงานเขียนที่มีชื่อว่า Mythologies ซึ่งเขาเขียนติดต่อกันเป็นรายเดือน ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ.1954-1956 และมีการรวมพิมพ์เป็นเล่มและแปลเป็นภาษาอังกฤษในปี ค.ศ.1972 ซึ่งต่อมาทำให้บาร์ตส์ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่ถ่ายทอดความคิดของโซซูร์ในเรื่องสัญวิทยาได้อย่างทรงพลังมาก โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นบททฤษฎีว่าด้วย “มายาคติในปัจจุบัน” (Myth Today) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์สิ่งต่างๆในชีวิตประจำวันตามแบบของสัญวิทยา เช่น มวยปล้ำ เอกสารท่องเที่ยว สมองของไอน์สไตน์ ระบำเปลื้องผ้า สบู่ ผงซักฟอก จนถึงภาพถ่ายของผู้สมัครรับเลือกตั้ง ซึ่งต่างก็ประกอบกันขึ้นเป็นสิ่งที่เรียกรวมๆ และหลวมๆว่า “วัฒนธรรมมวลชน” (mass culture)

สำหรับบาร์ตส์ มายาคติในสังคมปัจจุบัน คือการพูดหรือการใช้ภาษาแบบหนึ่งที่มีเจตนาเฉพาะคอยกำกับ ซึ่งมิได้ถูกนิยามด้วยสิ่งที่พูดถึง แต่นิยามด้วยวิธีการพูดถึงสิ่งนั้นมากกว่า และมายาคติสามารถเป็นอะไรก็ได้ที่ใช้สื่อความหมายได้ ไม่จำเป็นต้องเป็นภาษาพูดเพียงอย่างเดียว ตัวอย่างเช่น ภาพเขียน ภาพถ่าย ภาพยนตร์ กีฬา การแสดง ฯลฯ นั่นคือ ความหมายของมายาคติเป็นเรื่องของการสร้าง/กำหนดให้เกิดขึ้น ไม่แตกต่างไปจากความหมายของสัญญะในทรรศนะของโซซูร์ ความหมายของมายาคติจึงเป็นเรื่องของรหัส/กฎเกณฑ์ มากกว่าเรื่องของเนื้อหาสาระของสิ่งนั้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 129-132)

เมื่อมายาคติ คือระบบของการสร้างความหมาย ดังนั้น มายาคติจึงเป็นส่วนหนึ่งของสัญวิทยา หรือศาสตร์ว่าด้วยสัญญะ เป็นการศึกษาความหมายโดยไม่สนใจเนื้อหาสาระของสิ่งนั้น หรือศึกษาความหมายโดยแยกออกจากเนื้อหาสาระ ไม่ต่างไปจากการศึกษาความหมายของสัญญะในภาษาศาสตร์ ***ตัวอย่างเช่น มัดของดอกกุหลาบ*** *ในฐานะที่เป็นสัญญะ สื่อถึงความชอบ ความหลงใหลในคนที่เรามอบดอกกุหลาบให้ โดยมัดของดอกกุหลาบทำหน้าที่เป็นรูปสัญญะ ส่วนความหลงใหล คือความหมายสัญญะ และทั้งคู่ประกอบกันขึ้นเป็นสัญญะ คือมัดของดอกกุหลาบ*

	1. รูปสัญญะ	2. ความหมายสัญญะ	
ภาษา	3. สัญญะ		
	I รูปสัญญะ		II ความหมายสัญญะ
มายาคติ	III สัญญะ		

ตารางที่ 2 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับมายาคติ

ในที่นี้ มัดของดอกกุหลาบในฐานะที่เป็นสัญญะจึงมีความหมายคนละอย่างกับมัดของดอกกุหลาบของนักพืชสวน หรือแม่ค้าขายดอกไม้ ซึ่งมีฐานะเป็นเพียงรูปสัญญะ แต่ไม่มีความหมายสัญญะ รูปสัญญะที่ปราศจากความหมายสัญญะจึงไม่ถือว่าเป็นสัญญะ กล่าวคือ ในระบบของสัญวิทยา ความหมายจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีองค์ประกอบครบ 3 ส่วน ได้แก่

1) รูปสัญญะ 2) ความหมายสัญญะ 3) สัญญะ

เพียงแต่ประสบการณ์การรับรู้ในชีวิตประจำวันของเรามองเห็นเพียงสองส่วน คือ รูปสัญญะ (ดอกกุหลาบ) กับความหมายสัญญะ (ความหลงใหล) แต่มองไม่เห็นถึงส่วนที่สาม คือ สัญญะ (ดอกกุหลาบที่บ่งบอกถึงความหลงใหล) ฉะนั้น ในระดับของการวิเคราะห์แล้ว บาร์ตส์เห็นว่า นักสัญวิทยาจะต้องไม่สับสนระหว่างดอกกุหลาบในฐานะที่เป็นรูปสัญญะ กับดอกกุหลาบในฐานะที่เป็นสัญญะ หรือที่รวมของรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ รูปสัญญะเป็นสิ่งที่ว่างเปล่าหากไม่มีความหมายสัญญะมาเกาะเกี่ยว แต่สัญญะจะต้องมีความหมายเสมอ

ในระดับของมายาคติก็เช่นกัน บาร์ตส์เห็นว่า มายาคติมีลักษณะการทำงานไม่แตกต่างไปจากเรื่องของสัญญะในระบบภาษา กล่าวคือ มีสามมิติ จะต่างกันก็เพียงว่า สัญญะในระดับของภาษาถูกแปรเปลี่ยนเป็นรูปสัญญะในระบบของมายาคติ คือทำหน้าที่สร้าง/สื่อความหมายได้เลย โดยไม่ต้องรอการผสมระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะเหมือนอย่างในระบบของภาษา (ดูจากภาพแสดงความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับมายาคติ) กล่าวคือ ในระบบของมายาคติจะมีการสื่อความหมาย 2 ระดับ คือ

- ระดับแรก คือ ความหมายตรง หรือความหมายของภาษา (denotation)
- ระดับที่สอง คือ ความหมายแฝง หรือความหมายของมายาคติ (connotation)

เหตุนี้มายาคติจึงเป็นภาษาในระดับที่เหนือภาษา (metalanguage) ที่พูดถึงสรรพสิ่งต่างๆ ในสังคมที่ภาษาพูดถึง แต่จะพูดในความหมายอีกแบบหนึ่ง และความหมายในระดับแรกก็จะกลายเป็นรูปสัญญะของความหมายในระดับที่สอง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 132-133)

3. ทฤษฎีว่าด้วยตัวบท (Theory of the Text)

"ตัวบท" สำหรับโรล็องด์ บาร์ตส์ คือพื้นที่ที่ถูกผลิต/สร้างขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างคนอ่านกับงานเขียน หรือตัวงาน (Work) ไม่ใช่ระหว่างคนอ่านกับคนเขียนอย่างที่มักนิยมเข้าใจกัน ฉะนั้น จึงมิใช่วัตถุธรรมดาที่หยุดนิ่งอย่างตัวงาน แต่เป็นพื้นที่ของการผลิต/สร้าง เป็นเรื่องของการผลิตภาพมากกว่าผลผลิตของการเขียนมากกว่างานเขียน ซึ่งตัวบทในความหมายเช่นนี้ได้เข้าไปแทนที่ตัวงาน/งานเขียน แม้แต่วรรณคดี ในความเห็นของบาร์ตส์ ก็เป็นเพียงตัวบท

แบบหนึ่งเท่านั้น เนื่องจากเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างคนอ่านกับตัวงาน/งานเขียนด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งในมุมมองของโรล็อง บาร์ตส์ "ตัวบท" สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

1) Readerly หรือ Lisible Text ซึ่งบาร์ตส์เรียกว่า "ตัวงาน" เป็นตัวบทที่มีลักษณะหยุดนิ่ง สื่อความคิด หรือค่านิยมหลักในสังคม เป็นตัวบทที่เชื่อในความสัมพันธ์โดยตรงระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ เป็นตัวบทที่อ่านง่าย ชวนให้อ่านเพราะเพียงแค่รู้ หรือเข้าใจรหัสที่ใส่ไว้ในตัวบทนั้นก็สามารถอ่านได้ แต่ตัวบทประเภทนี้ มักเป็นตัวบทของสังคมทุนนิยม ไม่ให้อิสระแก่ผู้อ่าน และจะลดบทบาทของผู้อ่านลงมาเป็นเพียงผู้บริโภคงานเขียน ซึ่งมิใช่ตัวบทในความหมายของศาสตร์การตีความ (Hermeneutics)
2) Writerly Text หรือ Scriptible Text เป็นตัวบทที่ต่อต้านการอ่าน เพราะอาจจะอ่านไม่ออก ยากแก่การอ่าน จึงจำเป็นต้องถูกเขียนขึ้นใหม่ผ่านการอ่าน กล่าวคือตัวบทประเภทนี้ ต้องใช้การอ่านแบบสัญวิทยา คือมีลักษณะเปิดกว้างให้คนอ่าน (นักสัญวิทยา) สามารถสร้างตัวบทใหม่ขึ้นมาผ่านการอ่านของตนได้ เป็นการอ่านตัวบทเพื่อสร้างตัวบท หรือสร้างความหมายใหม่ สำหรับสาเหตุที่ต้องอ่านแบบเปิดกว้างก็เนื่องมาจาก ตัวบทมาถึงเราพร้อมโครงสร้าง/รหัสชุดหนึ่งที่สำเร็จสมบูรณ์เป็นเอกภาพ และเป็นเนื้อเดียว จึงเป็นตัวบทที่ปิดสนิท การอ่านตัวบทประเภทนี้จำเป็นจะต้องอ่านเพื่อเปิด หรือมองหาความหมายใหม่

ความแตกต่างที่สำคัญระหว่างคนเขียนและคนอ่าน อยู่ที่ว่าคนเขียนสร้างความหมายผ่านการสร้างตัวบท ด้วยการนำรหัส (code) ชุดต่างๆมาประกอบกันขึ้นเป็นตัวบทจนดูเป็นเอกภาพ หากพูดในภาษาของวิธีการหาความรู้แบบสัญวิทยาก็คือ *การใส่รหัส (encode)* ส่วนคนอ่านทำหน้าที่ *ถอดรหัส (decode)* ถอดชิ้นส่วน หรือองค์ประกอบต่างๆของตัวบทเพื่อดูกระบวนการ ประกอบสร้างของตัวบทนั้น ว่ามีรายละเอียดปลีกย่อย และความเป็นมาอย่างไรบ้าง นั่นคือ คนอ่านจะเข้าใจความหมายของตัวบทก็ด้วยการสร้างตัวบทใหม่ขึ้นมาโดยผ่านการถอดชิ้นส่วน หรือ องค์ประกอบต่างๆของตัวบทที่อ่าน จากนั้นจึงประกอบกลับเข้าไปใหม่ ซึ่งที่นี้ **รหัส** (code) ในทางสัญวิทยา จึงหมายถึง รูปแบบที่ซับซ้อนและซ้ำๆกันในการประกอบขึ้นเป็นสัญญะ หรือเปรียบเสมือนพจนานุกรมร่วมกันระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารที่จะทำให้เข้าใจความหมายตรงกัน

สำหรับโรล็องด์ บาร์ตส์ เขามองว่า เราไม่ควรจำกัดความคิดเรื่องตัวบทให้อยู่เฉพาะในงานเขียนเช่นวรรณคดี แม้ว่างานเขียนจะเป็นสาระสำคัญของตัวบทก็ตาม เพราะเมื่อตราบใดมีการล้นของความหมาย (a signifying overflow) ตราบนั้นก็จะมีตัวบทเกิดขึ้น ซึ่งกระบวนการ

สร้างความหมายที่ไม่รู้จบนั้น จะต้องอาศัยตัวงานก็เฉพาะในระดับการวิเคราะห์เท่านั้น มิใช่ในระดับการดำรงอยู่ นั่นคือ ปฏิบัติการของการสร้างความหมายทุกชนิดสามารถนำไปสู่การสร้างตัวบทได้เสมอ ไม่ว่าจะเป็นการวาดภาพ การเล่นดนตรี หรือการทำภาพยนตร์ก็ตาม เพราะต่างก็สามารถสร้างความหมายได้ด้วยกันทั้งสิ้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 197-215)

4. การวิเคราะห์ตัวบท (Texual Analysis)

บาร์ตส์แสดงให้เห็นประจักษ์ถึงความแพรวพราว และความน่าสนใจของวิธีการวิเคราะห์ตัวบท หรือการอ่านแบบหลังโครงสร้างนิยมของเขาเป็นครั้งแรกผ่านงานที่มีชื่อเสียงเรื่อง S/Z* ซึ่งพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกเป็นภาษาฝรั่งเศสเมื่อปี ค.ศ.1970 และแปลเป็นภาษาอังกฤษในปี ค.ศ.1974 ซึ่งตัวบทที่บาร์ตส์เลือกอ่าน ได้แก่ เรื่องสั้นของบัลซัก (Balsac) ชื่อเรื่อง Sarrasine ทั้งนี้ ในความเห็นของบาร์ตส์ ผลงานชิ้นนี้นับเป็นตัวอย่างรูปธรรมที่โดดเด่นของการอ่านตัวบทในรูปของการเขียน หรือการเขียนด้วยเสียงอันดัง (writing aloud) หรือการอ่านตัวบทในฐานะที่เป็นตัวบทที่เปิดกว้างให้ตีความได้ในแบบต่างๆ (writerly text) โดยผ่านทางโครงข่ายของรหัสต่างๆ (a grid of codes) ที่อยู่ในตัวบท (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 216)

ต่อมาในปี ค.ศ.1973 บาร์ตส์ได้พิมพ์เผยแพร่บทความวิชาการเกี่ยวกับการวิเคราะห์ตัวบทอีกชิ้นหนึ่งภายใต้ชื่อว่า “Texual Analysis of Poe’s ‘Valdemar’ ” โดยที่บาร์ตส์ได้นำวิธีการวิเคราะห์ตัวบทที่เสนอไว้ในงานเรื่อง S/Z มาประยุกต์ใช้อีกครั้ง ด้วยรูปแบบที่กระชับและรัดกุมกว่า ขณะเดียวกันก็ยังคงสาระสำคัญของ S/Z ไว้อย่างครบถ้วน

การวิเคราะห์ตัวบทในแบบของโรล็องด์ บาร์ตส์ มีขั้นตอนที่สำคัญ 4 ประการ ซึ่งไม่ใช่ระเบียบวิธีการศึกษา แต่เป็นกรอบในการวิเคราะห์เรื่องเล่ามากกว่า โดยขั้นตอนดังกล่าวประกอบไปด้วย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 222-225)

1) การผ่า/แบ่งตัวบท ที่จะวิเคราะห์ออกเป็นส่วนเสี้ยวเล็กๆและสั้นๆ ในรูปของประโยค หรือกลุ่มของประโยค ซึ่งในความเห็นของบาร์ตส์ไม่ควรเกิน 3-4 ประโยค จากนั้นก็ใส่เลขกำกับส่วนเสี้ยวที่แบ่งทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบ (ตัวอย่างเช่น (1) ข้อเท็จจริงต่างๆ ในกรณีของคุณวาลดิมาร์ (11) ยังเป็นเรื่องที่จะต้องรอกันต่อไปว่า (12) ประการแรกในสภาวการณ์เช่นนี้ จะยังมีสนามแม่เหล็กในตัวคนไข้หรือไม่)

---

* เรื่องราวของซาร์ราซีน (Sarrasine ศิลปินหนุ่มชาวฝรั่งเศสในสมัยศตวรรษที่ 18) ซึ่งเดินทางไปศึกษาศิลปะในอิตาลี และได้ถูกช็องบิเนลลา (Zambinella) นักร้องโอเปราผู้หนึ่งแกล้งยั่วยวนจนเขาตกหลุมรักอย่างหัวปักหัวปำ โดยไม่ทราบว่าเธอมิใช่ผู้หญิงแต่เป็นชายที่ถูก “ตอน” อัณฑะ (castrato) เพื่อรักษาคุณภาพของเสียงร้องตามธรรมเนียมของที่นั่น เมื่อซาร์ราซีนรู้ความจริงก็รู้สึกโกรธแค้นจึงลักพาตัวช็องบิเนลลามา หวังจะฆ่า แต่ผู้คุ้มครองของช็องบิเนลลาได้มาช่วยเธอไว้ทัน และฆ่าซาร์ราซีนเสีย ซึ่งเรื่องย่อที่เล่านี้ทำให้เห็นได้ว่า ขีดทแยงที่พาดกลางชื่อหนังสือ S/Z ของบาร์ตส์นั้น สื่อนัยยะถึงภาวะทางเพศของนักร้องโอเปราผู้ถูกตอน อันเป็นเครื่องกีดขวางมิให้ S(arrasine) เข้าถึง Z(ambinella) ได้

2) มองหาความหมายที่ส่วนเสี้ยวสร้างขึ้น แต่มิใช่ความหมายตามตัวอักษร หรือความหมายในภาษา แต่เป็นความหมายแฝงหรือความหมายชุดที่สองมากกว่า เช่น การบรรยายถึงบุคลิกลักษณะตัวละคร ซึ่งอาจมีความยาวหลายย่อหน้า หรือหลายประโยค แต่ก็มีความหมายแฝงเดียวที่ต้องการจะบอกว่า ตัวละครที่พูดถึงมีอาการประสาท โดยที่ไม่มีคำว่า "โรคประสาท" ปรากฏให้เห็นในส่วนเสี้ยวนั้นเลยก็ตาม ดังนั้นความหมายในนัยนี้จึงเป็นผลมาจากความสัมพันธ์ระหว่างคำ การใช้คำแทนคำหรือวากยสัมพันธ์นั่นเอง

3) การวิเคราะห์ตัวบทจะกระทำเป็นขั้นตอนตั้งแต่ต้นจนจบ เพื่อให้ครอบคลุมความยาวของตัวบท ซึ่งต้องทำโดยการเผยให้เห็นการทำงานและการถักทอของตัวบท โดยการอ่านตัวบทอย่างช้าๆ

4) ในการอ่านหรือวิเคราะห์ตัวบท หากมีการหลงลืมความหมายบางอย่างไปนั้นมิใช่เรื่องสำคัญ เพราะสำหรับบาร์ตส์แล้ว การลืมสิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการอ่าน ความสำคัญของการวิเคราะห์ตัวบทมิใช่อยู่ที่การเก็บรวบรวมความหมายทั้งหมดของตัวบท ซึ่งเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ แต่ความสำคัญของการวิเคราะห์ตัวบทอยู่ที่ **การชี้ให้เห็นถึงการจากไปของความหมาย** เนื่องจากว่า สิ่งที่ตรึงตัวบทไว้ ไม่ใช่โครงสร้างที่แน่นอนตายตัวชุดหนึ่ง แต่คือช่องทาง/ทางเดิน ที่ตัวบทสามารถเชื่อมโยงกับตัวบทอื่นๆ รหัสชุดอื่นๆ หรือสัญญะอื่นๆมากกว่า

จากบทความวิชาการเรื่อง 'Texual Analysis of Poe's 'Valdemar' บาร์ตส์ได้ผ่าตัวบทของโปออกเป็น 110 ส่วนเสี้ยว และแบ่งการวิเคราะห์ตัวบทออกเป็น 4 ส่วนใหญ่ๆ คือ

ส่วนแรก เป็นการวิเคราะห์ส่วนเสี้ยว (Analysis of Lexias) โดยเริ่มด้วยการผ่า/แบ่งบางส่วนในงานของโปออกเป็น 17 ส่วนย่อย (เช่น (1) ข้อเท็จจริงต่างๆในกรณีของคุณวาลดิมาร์ (6) ข้อเท็จจริงเหล่านี้กล่าวสั้นๆ ได้แก่ (10) ยังไม่มีใครเคยละเมอในขณะที่กำลังจะตาย) บาร์ตส์เห็นว่า อย่างน้อยที่สุด เราควรจะศึกษา 'ชื่อเรื่อง' กันให้มากขึ้น ซึ่งก็คือในส่วนเสี้ยวที่ (1) เนื่องจากประการแรก ชื่อเรื่องสามารถบ่งบอก หรือทำหน้าที่เชื่อมโยงกับสิ่งที่จะพูดถึงในตัวบทได้ และประการที่สอง ชื่อเรื่องคือคำประกาศให้รู้ว่ามีอะไรเกิดขึ้น ฉะนั้น ชื่อเรื่องจึงเป็นทั้งการพูดและการชี้นำไปพร้อมๆกัน

ส่วนที่สอง เป็นการวิเคราะห์การกระทำในตัวบท (Actional Analysis) ซึ่งขั้นตอนนี้จะไม่สนใจวิเคราะห์เนื้อเรื่องอย่างละเอียดละออ และลึกซึ้ง กล่าวคือ ในตัวบทจะมีการพูดถึงจุดเริ่มต้น การคลี่คลายของเหตุการณ์สำคัญๆ แต่ไม่จำเป็นต้องเป็นการสิ้นสุด หรือยุติเรื่อง เช่น ตามเนื้อเรื่อง การทดลองมีปัญหาหลายประการ แต่ก็ไม่ได้มีการพูดถึงปัญหาเหล่านี้ จนกระทั่งมาถึงตัวเอกของเรื่องคือ วาลดิมาร์เป็นผู้ถูกทดลองสะกดจิตให้หลับ

ส่วนที่สาม เป็นการวิเคราะห์ตัวบท (Texual Analysis) ของโป เป็นการดูการทำงานของภาษาที่ถักทอขึ้นมาเป็นตัวบท โดยจะให้ความสำคัญกับรายละเอียดด้วยการพูดถึงแต่ละส่วนเสี้ยวคล้ายกับการวิเคราะห์ในส่วนแรก

และใน **ส่วนสุดท้าย** ของบทความเรื่อง 'Texual Analysis of Poe's 'Valdemar') เป็นการสรุปประเด็นเกี่ยวกับระเบียบวิธีการศึกษา บาร์ตส์ได้ตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมที่น่าสนใจว่า การวิเคราะห์ตัวบทสำหรับเขา เป็นการศึกษาเพื่อดูการทำงานของภาษาอย่างที่เป็นอยู่ มากกว่าเป็นการตีความตัวบท กล่าวคือ ดูการสร้าง การก่อตัวของการเล่าเรื่องในตัวบท ดูการพลิ้วไหวอย่างไม่รู้จบสิ้นของภาษา ดังนั้น การวิเคราะห์ตัวบทจึงเป็นการอ่านที่เปิดอิสรภาพให้กับตัวบทเผยให้เห็นรหัสชุดต่างๆที่สาน ถักทออยู่ในตัวบท หรือก็คือกระบวนการสร้างโครงสร้าง (Structuration) นั่นเอง ส่วนคำว่า "**รหัส**" ก็ไม่ควรเข้าใจแบบตายตัวในฐานะที่เป็นระบบระเบียบแบบวิทยาศาสตร์ แต่ควรมองว่าเป็นถักทอของตัวบทในระดับที่เหนือกว่าคำพูดในภาษา แต่มีนัยของโครงสร้างรวมอยู่ด้วย ซึ่งองค์ประกอบสำคัญของรหัส ในความเห็นของบาร์ตส์ก็คือ วัฒนธรรม

ฉะนั้น **รหัส คือที่รวมของบรรดาการเขียนต่างๆที่มีอยู่ในโลก** แม้ว่ารหัสทุกชนิดจะเป็นเรื่องของวัฒนธรรม แต่เราก็มีรหัสเฉพาะชุดหนึ่งที่สามารถเรียกชื่อได้ว่า "**รหัสวัฒนธรรม**" ซึ่งเป็นรหัสของความรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นความรู้เกี่ยวกับมนุษย์ ในรูปของการรับรู้ทั่วๆไปของคนในสังคมที่ส่งผ่านทางหนังสือ การศึกษา และการกล่อมเกลาทางสังคม โดยในตัวบทของโป เราได้พบเห็นรหัสวัฒนธรรมแบบต่างๆ เช่น รหัสวิทยาศาสตร์ที่พูดถึงการทดลองความเห็นของแพทย์เกี่ยวกับความตาย, รหัสกลวิธีการเขียนที่สรุปรวมกฎเกณฑ์สังคมเกี่ยวกับสิ่งที่ถูกพูดถึง และแสดงออกในรูปของการเล่าเรื่อง วาทกรรม หรือการพูดที่อยู่เหนือภาษา, รหัสเวลา เช่น วันที่และเวลาที่เกิดเหตุการณ์ ซึ่งดูเป็นธรรมชาติ และเป็นวิทยาศาสตร์อย่างมากในการรับรู้ของคนปัจจุบัน แต่จริงๆแล้ว บาร์ตส์ชี้ให้เห็นว่า สิ่งเหล่านี้เป็นรหัสวัฒนธรรมแบบหนึ่งเท่านั้น และเป็นรหัสที่มีความสำคัญ และมีผลต่อการสร้างความจริง หรือทำให้เกิดผลลัพธ์ของความจริง นอกจากนี้ ยังรวมไปถึงรหัสสังคม-ประวัติศาสตร์ ที่ทำให้การพูดมีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา และเป็นแบบแผนกว้างๆที่ช่วยให้เราเข้าใจโลกรอบตัว

ส่วน**รหัสการกระทำ** เป็นรหัสที่สนับสนุนกรอบการเล่าเรื่องทั้งหมด การกระทำเหตุการณ์ต่างๆในตัวบท หรือการพูดที่บ่งบอกถึงสิ่งเหล่านี้ โดยจะมีการจัดระบบ รับช่วงกันเป็นทอดๆ โดยขั้นตอนการเกิดของแต่ละเหตุการณ์ มีลักษณะคล้ายเอกลักษณ์ที่ไม่อาจระบุถึงคุณลักษณะได้ชัดเจนและเด็ดขาด เพราะ (1) เป็นการพูดถึงในลักษณะกว้างๆ หรือลักษณะแบบฉบับ เช่น ในตัวบทของโปพูดถึง "สุขภาพไม่ดี" "อาการแย่ลง" "เจ็บป่วย" "ร่างกายไม่รู้สึกรับรู้ใดๆ" "ตัวเหลวเละ" ซึ่งสิ่งเหล่านี้ คือการพูดถึงลักษณะแบบฉบับของ "การตาย" ในวงการแพทย์ และ (2) เป็นการพูดในลักษณะของการเชื่อมโยงจากเหตุการณ์หนึ่งสู่อีกเหตุการณ์หนึ่ง และดำเนินไป

ตลอดเรื่องจนดูราวกับว่าเป็นเหตุเป็นผล มีตรรกะของตัวเอง ซึ่งบาร์ตส์เห็นว่า ตรรกะชุดนี้มิใช่ตรรกะในแบบของการใช้เหตุผลอย่างเข้มข้นในแบบวิทยาศาสตร์ แต่เป็นตรรกะของความคุ้นเคยมากกว่า ฉะนั้นจึงเป็นตรรกะในเชิงวัฒนธรรม

รหัสชุดสุดท้าย เป็นรหัสที่เกี่ยวข้องกับเราตั้งแต่ตอนเริ่มต้นของเรื่อง นั่นคือ **รหัสปริศนา** หรือ **รหัสการตีความ** ซึ่งบาร์ตส์เห็นว่า ความคิดทุกอย่างที่มีความหมาย ถือว่าเป็นปริศนาได้ทั้งสิ้น เพียงแต่มิได้ถูกหยิบยกหรือถูกกำหนดให้เป็นปริศนาเท่านั้น ในตัวบทเรื่องวาลดิมาร์ของโป ปริศนาคือข้อเท็จจริงหรือความจริงเกี่ยวกับคุณวาลดิมาร์ และมิใช่ตอนใดตอนหนึ่งของเรื่องเล่าที่จะตอบปริศนานี้ แต่เป็นเรื่องเล่าทั้งหมด

ยังมีรหัสอื่นๆอีกมากมายที่ทะลุทะลวง ก้าวข้ามเส้นแบ่งต่างๆที่ปรากฏในส่วนเสี้ยวที่วิเคราะห์ เพียงแต่บาร์ตส์เลือกที่จะไม่พูดถึง ขณะเดียวกัน บาร์ตส์ก็ไม่ได้ต้องการจะแจกแจงคำต่างๆแต่ละคำที่ปรากฏในรหัสแต่ละชุด ดังกรณีของการวิเคราะห์แบบสัญวิทยา ทั้งนี้เพราะสำหรับบาร์ตส์แล้ว รหัสเป็นเพียงการจากไปของความหมายพร้อมๆกับการเริ่มต้นของสัมพันธบท (intertextuality) ซึ่งลักษณะเฉพาะของรหัสแต่ละชุดจะไม่ขัดแย้งกับโครงสร้าง ในทางตรงกันข้ามรหัสแต่ละชุด คือส่วนหนึ่งที่ไม่สามารถแยกออกจากกระบวนการจัด/สร้างโครงสร้างได้ และด้วยลักษณะที่แยกย่อย/แบ่งแยกผ่านรหัสต่างๆของตัวบทนี้เอง ที่ทำให้สามารถเห็นถึงความแตกต่างระหว่างโครงสร้างกับกระบวนการสร้างโครงสร้าง และถ้าหากโครงสร้าง คือสาระสำคัญของการวิเคราะห์แบบโครงสร้าง/สัญวิทยาแล้ว **กระบวนการสร้างโครงสร้าง ก็คือสาระสำคัญของการวิเคราะห์ตัวบท** และตัวบทก็ไม่ใช่วัตถุที่แข็งทื่อ แต่คือการแตกเนื้อเยื่อ การประสานถักทอรหัสชุดต่างๆให้หลวมรวมเข้าด้วยกันในลักษณะที่ไม่รู้จบ

และท้ายสุด บาร์ตส์มองว่า เราไม่ควรแยกแยะระยะห่างระหว่างตัวบทแบบใหม่กับตัวบทดั้งเดิมให้เกินเลยไป เพราะดังกรณีของตัวบทของโป แสดงให้เห็นว่า แม้เพียงประโยคเดียวแต่ก็สามารถอ้างถึงรหัสสองชุดได้พร้อมๆกัน โดยที่ไม่สามารถตัดสินใจเลือกได้ว่ารหัสใดเป็นรหัสจริง หรือรหัสใดสำคัญกว่ากัน เช่น ตัวบทของโปเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ขณะเดียวกันก็มีการใช้คำต่างๆเพื่อที่จะกล่าวถึงสภาพของคนที่ตายแล้ว ดังนั้นในตัวบทจึงปรากฏทั้งรหัสวิทยาศาสตร์และรหัสสัญลักษณ์ เป็นต้น

ซึ่งในความเห็นของบาร์ตส์แล้ว การไม่สามารถตัดสินใจเลือกให้ความสำคัญแก่รหัสใดรหัสหนึ่งได้นั้น ไม่ได้เป็นจุดอ่อนของการวิเคราะห์ตัวบท แต่เป็นเพราะเงื่อนไขเชิงโครงสร้างของการเล่าเรื่อง ซึ่งสำหรับการพูดนั้น ไม่มีเงื่อนไขปัจจัยใดที่ชัดเจนเป็นตัวกำหนด และการเขียนก็เกิดขึ้นตรงจุดที่การพูดยุติลง กล่าวคือ ในการออกเสียงแต่ละครั้งจะประกอบด้วยหลายรหัสและหลายเสียงทับซ้อนกันอยู่ และไม่มีรหัสใดที่สำคัญกว่ากัน โดยนัยนี้ บาร์ตส์จึงจบบทความการวิเคราะห์ตัวบทของเขาลงในลักษณะที่ไม่แตกต่างไปจาก มิเชล ฟูโกต์ ด้วยคำถามที่ว่า

"สำคัญไหมว่าใครกำลังพูด" และคำตอบก็คือ "สำหรับตัวบทแล้ว ไม่สำคัญว่าใครเป็นคนพูด แต่ความสำคัญกลับอยู่ที่คนอ่านกับการอ่านมากกว่า" (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2555: 226-248)

5. สัญนิยมกับการสื่อความหมายในภาพยนตร์

นพพร ประชากุล (2552: 244) กล่าวถึงสัญนิยมกับการสื่อความหมายในภาพยนตร์ไว้ว่า วิชาสัญศาสตร์พยายามสาธิตให้เราเห็นในเบื้องแรกว่า ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ในภาพยนตร์เป็นเรื่องของการประกอบสร้าง (construction) ทั้งสิ้น มิใช่เรื่องของการแสดงแทนความเป็นจริง แม้ภาพยนตร์จะสร้างความเข้าใจและความรู้สึกตอบสนองต่างๆนานาราวกับว่าเป็นเรื่องจริงเพียงใด นักสัญศาสตร์จะไม่ยอมพอใจอยู่กับการวิเคราะห์ความเข้าใจและความรู้สึกดังกล่าว หากแต่จะสนใจพิจารณาดูว่า ความเข้าใจและความรู้สึกนั้นถูกกระตุ้นขึ้นมาได้อย่างไร

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์มากมายหลายแนว นักสัญศาสตร์พบว่า พฤติกรรมการตอบสนองของผู้ชมต่อภาพยนตร์นั้น แท้จริงแล้วอิงอยู่กับการใช้ข้อตกลง ขนบ กติกา หรือแบบแผนที่ยึดถือร่วมกัน (ทั้งโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว) ในหมู่ผู้สร้างและเสพงาน ซึ่งเรียกในภาษาวิชาการว่า "สัญนิยม" (convention) อันได้แก่ สัญนิยมที่สัมพันธ์กับสื่อภาพยนตร์ สัญนิยมที่สัมพันธ์กับแนวเรื่อง และสัญนิยมที่สัมพันธ์กับรายละเอียดของเรื่อง (หรือสัญนิยมทางวัฒนธรรม) ทั้งนี้ สัญนิยมทั้งสามประเภทมีบทบาทกำหนดการสื่อความหมายและการสร้างอารมณ์ความรู้สึกในระดับพื้นผิวของเนื้อเรื่อง โดยทำงานประสานกันทุกขั้นตอน

สัญนิยมที่สัมพันธ์กับสื่อภาพยนตร์ (cinematographic conventions) หมายถึง กติกาข้อตกลงที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะกับกระบวนการใช้ภาพเคลื่อนไหวเป็นสื่อการเล่าเรื่อง ซึ่งในแง่นี้ภาพยนตร์ย่อมมีคุณลักษณ์แตกต่างไปจากเรื่องเล่าที่ใช้สื่ออื่น เช่น เรื่องสั้น นวนิยาย ความคุ้นเคยกับสัญนิยมของภาพยนตร์นี้ช่วยให้เรา "อ่าน" ภาพบางชนิดออกในทันที เป็นต้นว่า เมื่อเห็นภาพเบลอซึ่งเกิดจากการใช้ซอฟต์เลนส์ เราก็เข้าใจในทันทีว่า นี่คือบรรยากาศของโรมานซ์หรือความฝัน หรือฉากหลังที่เป็นหมอกควันลอยอยู่ในความมืดสลัว เป็นสัญญาณบอกว่ากำลังจะเกิดเรื่องสยองขึ้นในฉากนี้ เป็นต้น

ส่วนสัญนิยมอีกสองประเภทที่เหลือมิได้มีอยู่เฉพาะในภาพยนตร์ หากแต่ใช้ร่วมกันกับวรรณกรรม ประเภทแรกเรียกว่า สัญนิยมประจำแนว (generic conventions) ที่เรียกเช่นนี้เพราะเป็นสัญนิยมที่ขึ้นต่อ "แนว" (genre) ของเรื่องเล่า สัญนิยมดังกล่าวประกอบด้วยระบบตรรกะที่วางไว้ล่วงหน้าด้วยการสั่งสมมาจากเรื่องเล่าอื่นๆในแนวเดียวกัน เช่น แนวรักพาฝัน แนวผจญภัย แนวสืบสวน แนววิทยาศาสตร์ แนวตลกขบขัน ฯลฯ สัญนิยมประเภทนี้มีบทบาทกำหนดทิศทางการเดินเรื่องและความสมจริงของรายละเอียดต่างๆ เช่น รูปลักษณ์ของพระเอกที่หล่อในทุกอิริยาบถและนางเอกที่สวยตลอดกาลบอกเราว่านี่เป็นหนังแนวโรมานซ์ และเมื่อเป็น

แนวโรมานซ์ ความรักของเขาทั้งสองซึ่งประสบอุปสรรคมากมายย่อมต้องลงเอยด้วยความสุข หรือในภาพยนตร์แนวนิยายวิทยาศาสตร์ มนุษย์จะเลิกกินอาหาร หันไปใช้วิธีอาบรังสีแทน และยังล่องหนหายตัวได้ เราก็ยอมรับได้ว่าสมจริง (แม้จะไม่เหมือนความจริง) เพราะล้วนแต่เป็นกติกาข้อตกลงประจำแนวนั้น เหตุการณ์ร้ายแรงเช่นฆาตกรรม หากเกิดขึ้นในหนังที่เราจับแนวได้แล้วว่าเป็นแนวตลกขบขัน ย่อมไม่ทำให้เราตระหนกเหมือนกับที่เกิดในหนังแนวชีวิต การรับรู้แนวหนังจึงทำให้สายตาของผู้ชมปรับโฟกัสไปในทางใดทางหนึ่งและในระดับใดระดับหนึ่ง นั่นคือให้ความสำคัญกับรายละเอียดบางอย่าง และสร้างความคาดหวังบางประการต่อท้องเรื่อง

สัญนิยมประเภทสุดท้าย สัญนิยมทางวัฒนธรรม (cultural conventions) ซึ่งหมายถึงเครือข่ายของคติ ความเชื่อ ค่านิยมต่างๆที่ถูกระดมมาใช้ในการสร้างและรับรู้ความหมายทางวัฒนธรรมของภาพที่ปรากฏบนจอ ความหมายทางวัฒนธรรมนี้ (ซึ่งบางทีเรียกว่า ความหมายแฝง หรือ connotation) คือนัยที่ผู้ชมรับรู้ควบคู่ไปกับความหมายเบื้องต้นที่สื่อโดยตรงจากภาพ (ที่เรียกว่าความหมายตรง หรือ denotation) หากว่าภาพคือรูปทรง สีสัน ความเข้ม ฯลฯ ที่ปรากฏให้เห็นบนจอ ความหมายตรงก็คือ การระบุได้ว่าเป็นภาพของอะไร เช่น บอกได้ว่าภาพที่เห็นนั้นคือถนนลูกรังที่ขนาบด้วยทิวต้นมะพร้าวสองข้างทาง มีผู้คนสวมหมวกปีกกว้างนั่งทอดหุ่ยอยู่ตามร้านเหล้าซึ่งมีฝุ่นตลบมารังควานเป็นระยะๆ แต่พร้อมกันนั้นเอง ผู้ชมก็จะต้องดึงเอาสัญนิยมทางวัฒนธรรมเข้ามาใช้ตีความหมายแฝงของภาพว่า นี่คือสถานที่แห่งหนึ่งในละตินอเมริกา ที่ซึ่งการผจญภัยหรืออันตรายบางรูปแบบ (ที่จะไม่มีวันเกิดขึ้นที่ลอนดอนหรือปารีส) อาจอุบัติขึ้นได้ทุกวินาที

สัญนิยมประเภทนี้จึงเกี่ยวข้องกับนัยความหมายของสถานที่และยุคสมัย ตลอดจนพฤติกรรมและการแสดงออกของตัวละคร ซึ่งล้วนผูกพันกับอุดมการณ์ของแต่ละยุคสมัยด้วย ยกตัวอย่างเช่น ผู้หญิงในภาพยนตร์เมื่อสามสิบสี่สิบปีที่แล้วมักจะดูสงบเสงี่ยม เรียบร้อย เป็นช้างเท้าหลัง แต่ผู้หญิงในภาพยนตร์ปัจจุบันต้องเป็นตัวของตัวเอง รู้จักถกเถียงผู้ชาย และอาจจะค่อนข้างก้าวร้าวจึงจะแลดูดี ในโลกความเป็นจริงนั้น ผู้หญิงได้เปลี่ยนแปลงไปเพียงใดและอย่างไรนั้น มิใช่ประเด็นในกรณีนี้ แต่ที่สำคัญต่อการวิเคราะห์ คือ คติทางวัฒนธรรม (หรือมายาคติว่าด้วยผู้หญิง) ของคนในสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป และภาพยนตร์ทั้งหลายก็ระดมเอาสัญนิยมทางวัฒนธรรมในประเด็นดังกล่าว (รวมทั้งประเด็นอื่นๆอีกมากมาย) มาใช้ยืนยันองค์ประกอบต่างๆในเรื่องเล่า กล่าวได้ว่า ภารกิจเริ่มแรกของสัญศาสตร์โครงสร้างเป็นการแสดงให้เห็นถึง “ระบบของความหมายแฝง” (system of connotations) ทั้งหมดในภาพยนตร์ (นพพร ประชากุล, 2552: 244-248)

ทฤษฎีสตรีนิยมแนววิพากษ์ (Theory of Critical Feminism)

คำว่า "สตรีนิยม" (Feminist) มีผู้ให้คำจำกัดความไว้หลายความหมาย เช่น ลีนา โดมิเนลลี (Lena Dominelli) ให้ความหมายว่า หัวใจของแนวคิดทางด้านสิทธิสตรี หรือสตรีนิยมก็คือ **ความไม่แบ่งแยกชนชั้นของคนในโลก** (Dominelli and McLeod, 1989: 25 อ้างถึงใน วันทนีย์ วาสิกะสิน, 2543: 1) ไม่มีผู้อยู่เหนือและผู้อยู่เบื้องล่าง ทุกคนต้องได้รับการปฏิบัติที่เท่าเทียมกันไม่ว่าหญิงหรือชาย ความสัมพันธ์ทางสังคมที่เคยมีในลักษณะความไม่เสมอภาคที่แบ่งแยกเพราะเพศ จำเป็นต้องได้รับการเปลี่ยนแปลงเสียใหม่

ขณะที่ ออฟเฟน (Offen, 1988 อ้างถึงใน วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 3) ได้เสนอว่าความหมายของสตรีนิยมมีความหลากหลายขึ้นอยู่กับบุคคลที่นำไปใช้ แต่สามารถพบความหมายร่วมกันได้ว่า เป็นความพยายามที่จะวิพากษ์วิจารณ์และปรับปรุงสถานภาพที่เสียเปรียบของผู้หญิงที่สัมพันธ์กับผู้ชายภายในสถานการณ์ทางวัฒนธรรมเฉพาะหนึ่งๆ ส่วน อาร์นีล (Arneil, 1999) มองว่าสตรีนิยมเป็นความตระหนักว่า ไม่ว่าเวลาหรือสถานที่ใด ผู้ชายและผู้หญิงก็มีความไม่เท่าเทียมกันทางอำนาจ ทั้งในทางสังคมและในชีวิตส่วนตัว และเป็นความเชื่อที่ว่า ผู้หญิงและผู้ชายควรจะมีความเท่าเทียมกัน รวมทั้งความรู้ที่ดำรงอยู่ในสังคมนั้นถูกเขียนขึ้นโดยผู้ชายและเพื่อผู้ชาย เพราะฉะนั้นความรู้ของสำนักต่างๆที่มีอยู่จึงจำเป็นต้องมีการทบทวนใหม่

ในประเทศไทย คำว่า สตรีนิยม หรือ Feminism ค่อนข้างมีความหมายในเชิงลบ คนมักจะเข้าใจว่า นักสตรีนิยม หรือเฟมินิสต์ (feminist) หมายถึง ผู้หญิงที่อยากมีหนวด รู้สึกเกลียดผู้ชาย และผู้หญิงที่ถูกคิดว่า / ประกาศตัวเองว่าเป็นนักสตรีนิยม มักถูกมองว่าไม่เหมือนกับผู้หญิงทั่วๆไป เพราะดูเหมือนเป็นคนก้าวร้าว ทำตัวไม่สอดคล้องกับค่านิยมความเป็นผู้หญิงตามประเพณีนิยม ภาพเช่นนี้จึงทำให้นักสตรีนิยมค่อนข้างได้รับการปฏิเสธทั้งจากผู้ชายและแม้แต่จากหมู่ผู้หญิงเอง แต่ในความเป็นจริงแล้ว สตรีนิยมมีความหมายมากกว่านั้น สตรีนิยมได้กลายเป็นแนวคิดและขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีการกล่าวถึงกันอย่างมากในระดับสากลในช่วง 30-40 ปีที่ผ่านมา สตรีนิยมเป็นที่ยอมรับในวาทกรรมทางสังคมและการเมืองทั่วๆไป และเป็นที่กล่าวถึงในวาระต่างๆและในสถานที่ต่างๆที่มีการพูดถึงความไม่เท่าเทียมกัน (Beasley, 1999 อ้างถึงใน วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 1) ส่วนขบวนการเคลื่อนไหวของสตรี (women's movement) ได้เข้าไปมีอิทธิพลต่อทัศนะในการมองปรากฏการณ์ทางสังคมต่างๆ รวมทั้งส่งผลต่อการกระทำต่างๆในสังคมมากกว่าขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมอื่นๆ เพราะขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมมักทำให้คนมองโลกได้กว้างขึ้น เนื่องจากได้ช่วยกำจัดสิ่งที่มาปิดกั้นความรู้และข้อสังเกตต่างๆ ดังนั้นจึงเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่สังคมไทยควรจะทำความเข้าใจต่อสตรีนิยมอย่างเป็นภาพรวม มากกว่าจะนำมากล่าวถึงแบบเป็นส่วนๆอย่างลอยๆโดยไม่มีที่มาที่ไปดังที่ผ่านมา

อย่างไรก็ตาม กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน (2553: 588) ได้กล่าวถึงทฤษฎีสตรีนิยมว่า เป็นแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาด้วยเกณฑ์เรื่อง**เพศ** โดยจำแนกระหว่าง **เพศตามธรรมชาติ** (sex) หรือเพศที่ติดตัวมาแต่กำเนิด กับ**เพศสภาวะ** (gender) หรือเพศที่สังคมประกอบสร้างขึ้น ซึ่งเพศประการหลังนี้ได้กลายมาเป็นตัวแปรสำคัญของความเปลี่ยนแปลงต่างๆที่อยู่ในการกระทำของสถาบันสังคมและวัฒนธรรมนั่นเอง และสำหรับในโลกวิชาการระยะหลังๆมานี้ เมื่อเปรียบเทียบกับตัวแปรเชิงวัฒนธรรมอื่นๆ อาทิ อายุ ชาติพันธุ์ ศาสนา ฯลฯ เพศสภาวะได้กลายมาเป็นอีกหัวข้อหนึ่งที่ได้รับความสนใจศึกษาวิจัยกันเป็นอย่างมาก ทั้งนี้เนื่องจากในช่วงครึ่งหลังศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมานั้น มีการรวมกลุ่มกันของขบวนการสิทธิสตรี (women movement) ที่ลงภาคปฏิบัติการอย่างเข้มข้น รวมทั้งได้กำหนดทิศทางในการศึกษาความเป็นจริงของสังคมหลายด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความสัมพันธ์ระหว่างเพศสภาวะและการสื่อสาร ซึ่งได้กลายมาเป็นหัวข้อที่ได้รับความสนใจเป็นพิเศษด้วยเช่นกัน

พัฒนาการการต่อสู้ของผู้หญิงในโลกตะวันตก

ในขณะที่ผลการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ (historical approach) ของนักสตรีนิยมได้เผยให้เห็นว่า ในแทบจะทุกช่วงประวัติศาสตร์ของโลกตะวันตกนั้น มีการจัดโครงสร้างสังคมที่ไม่เสมอภาคระหว่างหญิงกับชาย และมีความพยายามปิดกั้นการพัฒนาศักยภาพด้านต่างๆของสตรีอย่างต่อเนื่อง แต่ทว่า ในอีกด้านหนึ่งก็มีกระแสการต่อสู้ (และต่อต้านการต่อสู้) ของผู้หญิงปรากฏอยู่เป็นคู่ขนานกันตลอดมา ดังนี้

1. ยุคศตวรรษที่ 12-16 หรือในโลกตะวันตกเรียกว่า ยุคมืด (Dark Age) เป็นยุคที่มีการก่อตัวของชนชั้นกระฎุมพีและการสถาปนาอำนาจของคริสต์ศาสนา ด้วยเหตุนี้ วิธีคิดและโลกทัศน์แบบเพศชายจึงเข้าครอบงำสังคมโดยส่วนใหญ่ ดังนั้น ขบวนการของผู้หญิงในยุคนี้จึงเป็นการต่อสู้กับอำนาจของคริสตจักร โดยผ่านลัทธิ 'แม่มด' (witch) หรือเป็นกลุ่มผู้หญิงนอกรีตและเบี่ยงเบนออกไป จากระบบองค์ความรู้และลัทธิศาสนาของผู้ชาย (ดังจำลองภาพอยู่ในภาพยนตร์ เรื่อง The Crucible) ด้วยเหตุดังกล่าว บรรดากลุ่มนักบวชจึงสร้างปฏิบัติการ 'ล่าแม่มด' (witch hunt) ขึ้นมา เพื่อกวาดล้างบรรดาผู้หญิงนอกรีตเหล่านี้ เช่น จับพวกเธอไปเผาหรือทรมาน ฯลฯ ทั้งนี้ เป้าหมายคือการป้องปรามผู้หญิงคนอื่นๆไม่ให้เข้าสู่ ลัทธิดังกล่าว และทำลายฐานความรู้ของผู้หญิง เพื่อให้องค์ความรู้ศาสนาและวิทยาศาสตร์ของผู้ชายได้เข้ามาแทนที่

2. ยุคศตวรรษที่ 18 เป็นช่วงที่ระบบทุนนิยมอุตสาหกรรมเริ่มขยายตัวเต็มรูปแบบ และตรรกะสำคัญของระบบการผลิตทางเศรษฐกิจแบบนี้คือ การแบ่งงานกันทำ (division of labour) ซึ่งเหตุผลที่อ้างอิงไว้ข้อหนึ่งก็เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด (efficiency) ในกระบวนการผลิต

แต่ในเวลาเดียวกัน อีกด้านหนึ่ง ระบบดังกล่าวยังก่อให้เกิดการกดขี่ผู้หญิงตามมาด้วย โดยผ่านกระบวนการแบ่งงานกันทำโดยใช้เพศเป็นเกณฑ์กำหนด (sexual division of labour) เช่น หากเป็นงานระดับบริหาร / ควบคุมนโยบายโดยส่วนใหญ่แล้ว ผู้ชายจะค่อนข้างมีอำนาจเข้ามากำหนด ส่วนงานที่ถูกตีความว่าเหมาะสมสำหรับสตรีเพศนั้นก็คือ บรรดางานบริการต่างๆ

นอกจากนี้ในศตวรรษที่ 18 ระบบทุนนิยมยังได้สร้างให้เกิด *ลัทธิแม่บ้าน (house wifisation)* ขึ้นมาด้วย โดยนัยยะของลัทธินี้ ได้มีการกำหนดเส้นแบ่งที่ชัดเจนระหว่างพื้นที่ **สาธารณะ** (public) กับพื้นที่**ส่วนตัว** (private) อันเป็นรูปแบบการจัดที่ทางอย่างชัดเจนให้กับผู้หญิง ด้วยการอธิบายว่า ผู้หญิงเหมาะที่จะอยู่กับพื้นที่แบบใดและทำกิจกรรมอย่างไร โดยเฉพาะการกำหนดว่า ผู้ชายมีหน้าที่เป็น 'ผู้หาเลี้ยงครอบครัว' (breadwinner) และต้องออกไปทำงานนอกบ้าน (เช่น ทำงานในโรงงาน) ดังนั้น ผู้หญิงจึงถูกตีเส้นให้อยู่แต่เฉพาะในบ้าน และพึงเป็น 'แม่บ้าน' (housewife) เพียงอย่างเดียว จนกลายเป็นอุดมการณ์แบบ 'อยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน' (domestication) และที่สำคัญ เมื่อผู้หญิงต้องกลายมาเป็น 'แม่บ้าน' เธอก็ต้องประกอบกิจกรรมจับจ่ายซื้อของเข้าบ้าน ดังนั้น ผู้หญิงจึงต้องตกอยู่ใต้อาณัติของ 'ลัทธิบริโภคนิยม' (culture of consumerism) ไปโดยปริยาย

3. ยุคกลางศตวรรษที่ 20 ถึงปัจจุบัน ตั้งแต่การล่มสลายของสหภาพโซเวียตในปี ค.ศ.1956 เป็นต้นมา ทำให้ในช่วงทศวรรษที่ 1960 ประวัติศาสตร์การต่อสู้ยุคใหม่ของผู้หญิงในโลกตะวันตกได้เริ่มปรากฏโฉมหน้าขึ้นมา โดยมีลักษณะสำคัญดังนี้

3.1 เกิดกระบวนการทำให้ผู้หญิงกลายเป็นขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม (social movements) ชนิดหนึ่ง เช่น เริ่มมีการเรียกร้องโอกาสที่เท่าเทียมกันระหว่างหญิงชาย หรือมีการเคลื่อนไหวของแนวคิดสิทธิสตรี (women's right) ขึ้นมา

3.2 สถานภาพของผู้หญิงไม่ได้ถูกมองแค่เป็นวัตถุที่ถูกศึกษา (object of knowledge) เท่านั้นแต่ยังเป็นผู้ที่มีอำนาจผลิต/สร้างความรู้ (subject of knowledge) ด้วยเช่นกัน

3.3 เกิดการขยาย **ญาณวิทยา (epistemology)** แบบผู้หญิงออกไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การได้รับอิทธิพลจากงานเขียนของ **ซีโมน เดอ โบวัวร์** (Simone de Beauvoir) ที่ผลักดันให้มีวิธีการแสวงหาความรู้แบบผู้หญิง (มิใช่แค่มีแต่กระบวนการสร้างความรู้แบบผู้ชาย)

3.4 มีการเกิดขึ้นของแนวคิด **สตรีนิยม** (feminism) ซึ่งศึกษาทั้ง**เรื่องของผู้หญิง**และ**เพศสภาวะ**ที่ดำรงอยู่ในทุกๆมิติของสังคม ที่ต่อมาได้กลายเป็นการเมืองรูปแบบใหม่ที่ว่าด้วยเพศเป็นสำคัญ เช่น การศึกษาประเด็นเรื่อง ครอบครัว ร่างกาย พื้นที่ของครัวเรือน ฯลฯ ทั้งนี้พื้นฐานวิธีคิดที่สำคัญก็คือ แม้แต่เรื่อง ส่วนตัวก็เป็นการเมืองชนิดหนึ่งด้วยเช่นกัน (the personal in the political)

จนกระทั่งทศวรรษที่ 1970 กระแสสตรีนิยมเริ่มไหลเข้าสู่โลกของสื่อมวลชนและการศึกษาด้านการสื่อสารอย่างเป็นจริงเป็นจัง โดยเฉพาะในปี ค.ศ.1978 ได้เกิดการรวมกลุ่มกันของนักวิชาการสายผู้หญิงหลายคนที่สนใจด้านสื่อ ในชื่อของ 'The Women's Study Group' ซึ่งอยู่ที่ศูนย์แห่งการศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัย (Centre for Contemporary Cultural Studies / CCCS) ที่มหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮม ประเทศอังกฤษ โดยมีนักวิชาการสายผู้หญิงกับสื่อที่เด่นๆ ได้แก่ ชาร์ลอตต์ บรันสดอน (Charlotte Brunsdon) โดโรธี ฮอบสัน (Dorothy Hobson) แองเจล่า แม็คร็อบบี้ (Angela McRobbie) แจนิซ วินชิพ (Janice Winship) ฯลฯ และผลงานเขียนที่บุกเบิกโดยนักวิชาการกลุ่มนี้ได้แก่ หนังสือชื่อ Women Take Issue (1978)

ครั้นพอมาถึงทศวรรษที่ 1980 การศึกษาแนวสตรีนิยมได้ขยายไปสู่การวิเคราะห์ประเด็นใหม่ๆในมิติที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การขยายวิธีวิทยาแบบสังคมวิทยา (sociological) ไปสู่จิตวิเคราะห์ (psychoanalytical) มากขึ้น ซึ่งเป็นการเปิดคำถามในการศึกษาเรื่องผู้หญิงหลายด้าน เช่น การศึกษาอัตลักษณ์ทางเพศสภาวะ (gender identity) หรือการศึกษาเรื่องความรื่นรมย์แบบสตรีเพศ (women's pleasure) เป็นต้น

จวบจนถึงปลายศตวรรษที่ 20 มาถึงปัจจุบัน ทฤษฎีสตรีนิยมก็มีการผนวกประสานกับศาสตร์แขนงใหม่ๆ (หรือมีลักษณะเป็นสหวิทยาการมากขึ้น) และเกิดเป็นแขนงย่อยๆของทฤษฎีกลุ่มนี้อีกมากมาย เช่น กลุ่มสตรีนิยมแนวหลังสมัยใหม่ (postmodern feminism) กลุ่มนิเวศสตรีนิยม (eco-feminism) ฯลฯ ในขณะเดียวกันก็เริ่มมีการปรับเส้นทางการศึกษาจากจุดยืนแบบ **สตรีศึกษา** (women studies) มาสู่ **เพศสภาวศึกษา** (gender studies) อาทิ การขยายประเด็นการศึกษามาที่เรื่องของ ความเป็นชาย (masculinity) ความเป็นรักร่วมเพศ (homosexuality) ทฤษฎีว่าด้วยรักร่วมเพศ (queer theory) แนวคิดเกี่ยวกับเลสเบี้ยน (lesbianism) เป็นต้น

พัฒนาการแนวคิดสตรีนิยม

ยุควางรากฐาน

ในศตวรรษที่ 18 นับเป็นช่วงสำคัญในการวางรากฐานของผู้หญิงในวงวิชาการ ซึ่งนักวิชาการรุ่นบุกเบิกที่ศึกษาเรื่องผู้หญิงมีอยู่ด้วยกัน 4 คน คือ

(1) แมรี่ โวลล์สโตนคราฟต์ (Mary Wollstonecraft) นักเขียนและนักปราชญ์ชาวอังกฤษ เธอถูกจัดว่าเป็นนักทฤษฎีสตรีนิยมรุ่นแรกๆที่มีอิทธิพลทางความคิดต่อนักวิชาการสายสตรีรุ่นหลังเป็นจำนวนมาก ตลอดช่วงชีวิตของโวลล์สโตนคราฟต์ เธอมีประสบการณ์เรื่องความไม่เท่าเทียมทางเพศอย่างต่อเนื่อง ทั้งในแง่ชีวิตครอบครัวและการงานอาชีพ โดยเฉพาะประเด็นที่เธอถูกกล่าวถึงมากก็คือ ชีวิตส่วนตัวอันซับซ้อนแหกออกไปจากขนบของสังคม เช่น การมีชายคนรักพร้อมกันทีเดียวหลายคน หรือการที่เธอเคยพยายามฆ่าตัวตายมาก่อน เป็นต้น โวลล์สโตน-

คราฟท์เสียชีวิตด้วยอายุเพียง 38 ปี เนื่องจากปัญหาจากการตั้งครรภ์และคลอดผิดปกติ เธอทิ้งผลงานเขียนที่โดดเด่นเกี่ยวกับสิทธิทางเพศมากมาย โดยเฉพาะเล่มที่มีชื่อเสียงมากคือ A Vindication of the Rights of Woman (1792)

หากจะย้อนกลับไปดูบริบททางสังคมการเมืองในช่วงศตวรรษที่ 18 อันเป็นห้วงที่โวลล์สโตนคราฟต์พัฒนาทฤษฎีสตรีนิยมขึ้นมานั้น ได้เกิดกระแสแนวคิดที่สำคัญขึ้นมาในยุโรป ตะวันตกก็คือ **แนวคิดเสรีนิยม (liberalism)** (อาทิ การเกิดการปฏิวัติฝรั่งเศสขึ้นในปี ค.ศ. 1789) แนวคิดนี้พยายามปฏิเสธทัศนะของระบบศักดินา (feudalism) โดยเน้นส่งเสริมวิธีคิด 4 ด้านของมนุษย์ อันได้แก่

- วิธีคิดเรื่อง **ความก้าวหน้า** (progress) ซึ่งเห็นว่า เสรีภาพจะนำมาซึ่งความก้าวหน้าของมนุษยชาติ
- วิธีคิดเรื่อง **พันธะสัญญา** (contact) ที่จะเข้ามาเป็นตัวกลางความสัมพันธ์ใหม่ระหว่างมนุษย์ เช่น การใช้กฎหมาย
- วิธีคิดเรื่อง **ความเป็นธรรมชาติ** (nature) อาทิ คำอธิบายว่า สิทธิ/เสรีภาพเป็นความต้องการพื้นฐานตามธรรมชาติของมนุษย์
- วิธีคิดเรื่อง **เหตุผล** (reason) ที่ยึดถือเรื่องเสรีภาพในการสื่อสาร/ถกเถียงบนหลักการของเหตุผล

ฌอง-ฌาคส์ รุสโซ (Jean-Jacques Rousseau) นักปรัชญาเสรีนิยมที่มีชื่อเสียงแห่งยุคศตวรรษที่ 18 ได้ให้คำอธิบายว่า มนุษย์ทุกคน (ที่เป็นเพศชาย) ล้วนเกิดมาอย่างรู้จักใช้เหตุผล และด้วยคำอธิบายเช่นนี้ โวลล์สโตนคราฟต์ได้ปฏิเสธข้อเสนอของรุสโซที่ว่า ผู้หญิงเป็นเพศที่ไม่ค่อยมีเหตุผล โดยเธอแย้งว่า แม้ผู้หญิงบางคนอาจจะด้อยทางเหตุผลก็จริง แต่นั่นไม่ใช่เพราะธรรมชาติของผู้หญิงที่เกิดมาเป็นเช่นนั้น แต่ทว่า เป็นเพราะผู้หญิงคือเพศที่ขาดโอกาสที่จะแสดงเหตุผลมากกว่า อาทิ การขาดโอกาสทางการศึกษาของสตรี ฯลฯ

จากทัศนะที่กล่าวมา อาจเรียกได้ว่า โวลล์สโตนคราฟต์เป็นผู้ปูพื้นฐานของ **ทฤษฎีสตรีนิยมแนวเสรีนิยม (liberal feminism)** ที่สนใจวิเคราะห์เรื่องความเท่าเทียมในสิทธิทางเพศ กล่าวคือ โวลล์สโตนคราฟต์ได้ตั้งคำถามเรื่องโอกาสและการเข้าถึงสิทธิด้านต่างๆของผู้หญิงว่าเป็นเฉกเช่นเดียวกับผู้ชายหรือไม่ เพียงไร โดยโวลล์สโตนคราฟต์ได้ย้ำว่า ไม่เพียงแต่ผู้หญิงจะเป็นเพศที่ขาดสิทธิและโอกาส หากแต่ระบบการศึกษายังเป็นสถาบันที่ปิดกั้นไม่ให้ผู้หญิงได้แสดงเหตุผลและสร้างความรู้ได้เต็มที่ หรือเป็นระบบสถาบันที่จอมปลอมที่สุด (false system of education) สำหรับอิสตรี

นอกจากนี้ โวลล์สโตนคราฟต์ยังได้เผยให้เห็นมิติของการกดขี่ทางเพศ (women's oppression) อันได้แก่ การกดขี่ผู้หญิงทางวัฒนธรรม (เช่น การกดขี่ในชีวิตประจำวัน อาทิ การห่อเท้าแบบผู้หญิงจีน หรือการสวมเสื้อคอร์เซ็ทรัดเอวของสตรีชั้นสูงในยุโรป) การกดขี่ผู้หญิงทางสังคม (เช่น การกดขี่ผ่านทางสถาบันต่างๆ ดังกรณีของการศึกษาที่ได้กล่าวมา) และการกดขี่ผู้หญิงทางการเมือง (อาทิ การกดขี่ผ่านกฎหมาย) และด้วยประสบการณ์ชีวิตของโวลล์สโตน-คราฟต์เอง เธอจึงให้ข้อสรุปว่า วิธีเดียวที่จะปลดปล่อยผู้หญิงได้ ต้องอาศัยการต่อต้านการกดขี่ด้านต่างๆต่อสตรีเพศที่กระทำทั้งโดยผู้ชายและสังคมนั่นเอง

(2) ชาร์ลอตต์ เพอร์คินส์ จิลแมน (Charlotte Perkins Gilman) นักประพันธ์ นักเขียนเรื่องสั้นและนวนิยาย รวมทั้งยังเป็นนักเคลื่อนไหวทางสังคมชาวอเมริกัน ผลงานวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงของจิลแมนคือ เรื่องสั้น 'The Yellow Wallpaper (1892)' ซึ่งได้แรงบันดาลใจในงานเขียนมาจากอาการของโรคซึมเศร้า (depression) และสุขภาพอันอ่อนแอของเธอเอง

ในยุคที่จิลแมนพัฒนาแนวคิดขึ้นมานั้น สถานการณ์ของสังคมตะวันตกอยู่ในช่วงที่ระบบทุนนิยมอุตสาหกรรมกำลังขยายตัว ซึ่งจิลแมนเห็นว่า เงื่อนไขเช่นนี้ยิ่งทำให้ผู้หญิงมีแนวโน้มจะได้รับการกดขี่มากขึ้น (ซึ่งคล้ายกับทัศนะของกลุ่มสตรีนิยมแนวมาร์กซิสต์ หรือ Marxist feminism ที่จะกล่าวถึงต่อไป) และที่สำคัญ จิลแมนยังเป็นนักคิดสายผู้หญิงรุ่นแรกๆ ที่บุกเบิกความคิดที่ว่า ความเป็นเพศหญิง (femininity) เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาภายใต้เงื่อนไขของการกดขี่ทางเพศ จิลแมนเรียกร้องให้มีการศึกษาสถานะของผู้หญิงให้มากขึ้น โดยเฉพาะมิติทางเศรษฐศาสตร์ของสตรี เธอได้บัญญัติศัพท์คำหนึ่งขึ้นมาว่า 'sexuo-economic' อันหมายความว่า มนุษย์เป็นสัตว์โลกชนิดเดียวที่สามารถสร้างให้ความสัมพันธ์ระหว่างเพศ (sex-relation) กลายเป็นความสัมพันธ์ในทางเศรษฐกิจ (economic relation) ได้ กล่าวคือ ในสังคมแบบทุนนิยมนั้น มนุษย์เพศหนึ่ง (ซึ่งก็คือผู้หญิง) จะถูกทำให้เป็นเพศที่ต้องพึ่งพิงทางเศรษฐกิจกับมนุษย์อีกเพศหนึ่ง (ผู้ชาย) ด้วยเหตุนี้ ในทางเศรษฐศาสตร์ ผู้หญิงจึงมักถูกจัดให้เป็นทาสที่ช่วยใครไม่ได้แม้แต่ตนเอง (helpless slavery) ตัวอย่างเช่น ระบบทุนนิยมจะพัฒนากลยุทธ์การแบ่งงานกันทำ (division of labour) ขึ้นมา โดยกำหนดให้ผู้หญิงต้องทำงานในบ้าน ขณะที่ผู้ชายคือผู้ที่ออกทำงานหาเงินนอกบ้าน เพราะฉะนั้น ผู้หญิงจึงต้องพึ่งพิงรายได้ทางเศรษฐกิจจากผู้ชาย พร้อมๆกับที่งานบ้านที่เธอทำอยู่เป็นนิจสินนั้นก็ถูกตีความว่าเป็น**งานที่มองไม่เห็น** (invisible work) ซึ่งจุดยืนของจิลแมนก็คือความเชื่อที่ว่า ผู้หญิงจำเป็นต้องมีอิสระทางเศรษฐกิจเสียก่อน เธอจึงจะได้รับการปลดปล่อยเสรีภาพออกไปได้นั่นเอง

(3) เวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf) คนทั่วไปมักรู้จักเธอในฐานะตัวละครเอกจากภาพยนตร์เรื่อง The Hours (2002) ซึ่งรับบทโดย นิโคล คิดแมน แต่สำหรับนักทฤษฎีวิพากษ์ วูล์ฟเป็นชื่อของนักคิดหญิงคนสำคัญในสายสตรีนิยม ที่มีชีวิตอยู่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เธอเป็นนักเขียนนวนิยายชาวอังกฤษ โดยเริ่มอาชีพงานเขียนในช่วงปี ค.ศ.1905 ลงในวารสาร Times Literary Supplement ส่วนนวนิยายเรื่องแรกของเธอก็คือ The Voyage Out ซึ่งตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1915 สำหรับผลงานนวนิยายที่มีชื่อเสียงของเธอได้แก่ Mrs.Dalloway (1925), To the Lighthouse (1927) และ Orlando (1928) และมีงานเขียนขนาดยาวอีกชิ้นหนึ่งคือ A Room of One's Own (1929) ซึ่งเปิดประเด็นที่ว่าด้วยสิทธิการเขียนของสตรี พร้อมกับวลีที่โดดเด่นว่า 'ผู้หญิงจะมีทั้งเงินและพื้นที่ของเธอเองได้ ถ้าหากเธอกลายมาเป็นนักเขียนเรื่องเล่าต่างๆ'

งานเขียนของวูล์ฟค่อนข้างมีอิทธิพลกับนักทฤษฎีสตรีนิยม โดยเฉพาะในกลุ่มสตรีนิยมแนวสุดขั้ว (radical feminism) ทั้งนี้ โดยจุดยืนพื้นฐานแล้ว วูล์ฟปฏิเสธทัศนะแบบปิตาธิปไตย (patriarchy) เป็นอย่างมาก เนื่องจากเธอเห็นว่า ในสังคมแบบชายเป็นใหญ่ ผู้หญิงมักจะมีสภาพที่ตกเป็น 'เหยื่อ' เสมอ และที่สำคัญ ลักษณะสังคมเช่นนี้ไม่ได้เพียง *กดขี่ทางเพศ* กับสตรีเท่านั้น แต่ยังมีกระบวนการสร้าง*ความต้องการ / ความเกลียด / ความกลัว*บางอย่างให้กับผู้หญิงอีกด้วย เช่น ผู้หญิงจะถูกทำให้เกิด**ความต้องการ**ที่จะมีใครสักคน (อาทิ สามีหรือชายคนรัก) มีความเกลียดการถูกแก่งแย่ง และมีความกลัวที่จะต้องสูญเสีย ซึ่งคล้ายๆกับการสร้างภาพตัวละครนางเอกและนางร้ายที่อยู่ในละครโทรทัศน์นั่นเอง

ด้วยจุดยืนที่ปฏิเสธลัทธิปิตาธิปไตย วูล์ฟได้วิเคราะห์กลยุทธ์การสร้างพื้นที่ของเพศชาย หรือถ้าอธิบายตามนัยยะของ อันโตนิโอ กรัมชี (Antonio Gramsci) อาจเรียกได้ว่า กลยุทธ์การครองความเป็นเจ้าแบบเพศชาย (masculine hegemony) ทั้งนี้วูล์ฟอธิบายว่า ในพื้นที่ของงานเขียนหรือการสื่อสารที่เป็นของผู้ชายนั้น จะมีกลยุทธ์ที่สำคัญสองประการคือ ดังนี้

1. **การแยกจิตสำนึกและตัวตนของผู้หญิงออกจากกัน** อันหมายความว่า ในโลกของสื่อที่ความเป็นเพศชายเข้ามากำหนดความเป็นเพศหญิง จิตสำนึก (consciousness) กับตัวตน (subjectivity) ของผู้หญิงจะถูกทำให้แยกจากกัน แม้ในแง่จิตใจ ผู้หญิงอาจจะมีความปรารถนาบางประการ แต่สังคมก็จะบอกว่าด้วยความเป็นผู้หญิง เธอจะไม่สามารถบรรลุตามความต้องการในจิตสำนึกของเธอได้
2. **การทำให้ผู้หญิงกลายเป็นอื่น** ในงานเขียนของวูล์ฟนั้น เริ่มมีร่องรอยอิทธิพลของทฤษฎีการประกอบสร้างความหมายปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง โดยเฉพาะการที่วูล์ฟเผยให้เห็นว่า เนื้อหาที่บรรจุอยู่ในตัวบท (text) ของการสื่อสารต่างๆนั้น หากเป็นเรื่องเกี่ยวกับผู้ชายแล้ว จะเป็นภาพตัวแทนตัวตนจริงๆของเขา (self-

representation) แต่ถ้าเป็นการนำเสนอเรื่องราวของผู้หญิงแล้ว เธอมักจะถูกทำให้กลายเป็นอื่น หรือผลักเธอให้ไปอยู่ชายขอบ (otherness / marginalisation) ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากว่า ภาพของผู้หญิงส่วนใหญ่ไม่ได้ถูกฉายออกมาโดยตัวของผู้หญิงเอง แต่กลับถูกนำเสนอผ่านสายตาของผู้ชาย

(4) ซีโมน เดอ โบวัวร์ (Simone de Beauvoir) สตรีชาวฝรั่งเศส ผู้ที่เป็นทั้งนักเขียน นักปรัชญา และนักเคลื่อนไหวทางสังคม ซึ่งนับตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา เดอ โบวัวร์ได้มีบทบาทในแวดวงวิชาการเกี่ยวกับจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญของทฤษฎีวิพากษ์สายสตรีนิยม เธอมีความถนัดในเรื่องการเขียน และมีผลงานออกมาหลากหลายประเภท เช่น นวนิยาย เรื่องสั้น ความเรียง อัตชีวประวัติ บันทึกการเดินทาง ฯลฯ แต่สำหรับในแง่ของทฤษฎีสตรีนิยมแนววิพากษ์นั้น ผลงานที่เด่นที่สุดก็คือ *The Second Sex (1949)* ที่วิเคราะห์ให้เห็นถึงกระบวนการกดขี่ผู้หญิงและการสร้างความเป็นอื่นให้กับสตรี หนังสือเล่มนี้พิมพ์ครั้งแรกเป็นฉบับภาษาฝรั่งเศสในลักษณะสองเล่มจบ และต่อมามีการแปลเป็นภาษาอังกฤษ จึงได้รวมเป็นเล่มเดียวกัน ในช่วงทศวรรษที่ 1970 เดอ โบวัวร์ได้เข้าสู่ขบวนการต่อสู้เรื่องสิทธิ / เสรีภาพของผู้หญิงอย่างเป็นจริงเป็นจัง (อาทิ การต่อสู้เรื่องกฎหมายการทำแท้งของสตรี) จนมาถึงบั้นปลายชีวิตเธอป่วยและเสียชีวิตด้วยโรคนิวมอเนีย ร่างของเธอถูกฝังไว้เคียงข้างกับซาร์ตร์ ณ หลุมศพ Montparnasse ในกรุงปารีส

เฉพาะในงานวิชาการของ เดอ โบวัวร์นั้น เธอเลือกใช้ตัวเองเป็นกรณีศึกษาเรื่องราวของผู้หญิง และสิ่งที่ เดอ โบวัวร์ค้นพบก็คือ ความขัดแย้งกันของในโลกวิชาการระหว่างทฤษฎีความเป็นกลาง (theory / neutrality) กับ ประสบการณ์จริงเชิงประจักษ์ (evident situatedness) กล่าวคือ ในขณะที่โลกวิชาการมักจะเรียกร้องความเป็นกลางสำหรับทุกฝ่าย ในการเปิดพื้นที่ทางความคิดเห็น แต่จากประสบการณ์ของเดอ โบวัวร์ กลับพบว่า แทบจะไม่เคยมีความเป็นกลางในวงวิชาการสำหรับผู้หญิงเลย เช่น โอกาสที่ผู้หญิงจะกลายมาเป็นนักคิด หรือนักปรัชญาสังคมนั้นน้อยมาก เมื่อเทียบกับผู้ชาย ในขณะเดียวกัน เดอ โบวัวร์ ก็ได้ย้ายจุดยืนการวิเคราะห์ผู้หญิงจากเดิมสนใจเพียงมิติทางเศรษฐกิจหรือการเมืองมาที่เรื่องของ *วัฒนธรรมและอุดมการณ์ให้มากขึ้น* ซึ่งเดอ โบวัวร์เชื่อว่า เราจะรับรู้ว่าผู้หญิง/ผู้ชาย เป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับชุดความหมายหลัก หรือ **มายาคติ** (myth) ที่สังคมติดตั้งให้กับเรานั่นเอง

ทั้งนี้ ในหนังสือเรื่อง The Second Sex นั้น เดอ โบวัวร์ได้เสนอวลีสำคัญเอาไว้ว่า *'คนเราไม่ได้เกิดมาเป็นผู้หญิงหรอก หากแต่กลายมาเป็นในภายหลัง' (one is not born a woman, but becomes one)* ซึ่งหมายความว่า ความเป็นเพศหญิงหรือชายนั้น ไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ (given / natural) แต่เป็นเรื่องที่ถูกประกอบสร้างขึ้นบนเงื่อนไขทางวัฒนธรรม

(constructed / cultural) ตัวอย่างเช่น เสียงประกาศของพนักงานหญิงในห้างสรรพสินค้านั้นไม่ใช่เสียงที่เกิดเองตามธรรมชาติ แต่ถูกรหัสทางวัฒนธรรมกำหนดว่า เธอต้องพูดเช่นนั้นเพื่อให้ลูกค้าที่ได้ยินสามารถสัมผัสความเป็นหญิงในฐานะของเพศผู้ให้บริการ เป็นต้น ในทำนองเดียวกับทัศนะของเวอร์จิเนีย วูล์ฟ ที่ได้อธิบายมาแล้ว เดอ โบวัวร์ เห็นว่า กลยุทธ์ประการหนึ่งที่สังคมประกอบสร้างผู้หญิงขึ้นมาก็คือ การที่ผู้ชายทำให้ผู้หญิง 'กลายเป็นอื่น' (otherness) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมตะวันตก **ผู้ชายมักสร้างภาพสรุปเหมารวม** (stereotyping) ที่ทำให้ผู้หญิงกลายเป็นเพศของ '**ความลึกลับ**' (mystery) สำหรับพวกเขา ทั้งนี้เพราะว่า ผู้ชายจะได้ใช้ 'ความลึกลับ' นี้เป็นข้ออ้างที่จะไม่เข้าใจผู้หญิง ไม่ใส่ใจกับปัญหาของเธอ ไม่ช่วยเหลือปลดปล่อยพวกเธอ และสามารถกดขี่พวกเธอเอาไว้ได้ในที่สุด อันจะเป็นการธำรงรักษาให้ระบบปิตาธิปไตยสืบต่อไปได้ในสังคม

นอกจากนี้ ในแง่ของการสื่อสารแล้ว แนวคิดของเดอ โบวัวร์ ยังช่วยให้เราเริ่มเห็นความสัมพันธ์ระหว่างอำนาจกับภาพตัวแทนของผู้หญิง/ผู้ชายผ่านสื่อ หรือนัยหนึ่ง ผู้หญิง / ผู้ชายจริงๆแล้วจะเป็นเช่นไรอาจไม่สำคัญเท่ากับการที่คนเรารับรู้ความหมายของผู้หญิง/ผู้ชายผ่านทางภาพตัวแทนที่ได้รับการผลิตขึ้น เพราะฉะนั้น คำถามที่สำคัญสำหรับการวิเคราะห์ก็คือ ใครที่มีอำนาจในการกำหนดภาพตัวแทน และทำให้ภาพตัวแทนของผู้หญิง/ผู้ชายนั้นถูกทำให้ดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalised) เช่น เมื่อพูดถึงผู้หญิง ความหมายหลักๆที่มักถูกประกอบสร้างขึ้นผ่านสื่อก็มักจะเป็นว่า ผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ ต้องพึ่งพาผู้ชาย เจ้าอารมณ์ เจ้าน้ำตา ขี้อิจฉา ฯลฯ แม้ภาพตัวแทนความหมายเหล่านี้อาจจะเกี่ยวหรือไม่เกี่ยวกับของจริงเลยก็ตาม แต่มีกระบวนการทางอำนาจที่อาจทำให้ผู้คนยอมรับ/เชื่อถือไปตามความหมายที่ถูกผลิตเอาไว้ดังกล่าว (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 598-607)

ยุคทฤษฎีสตรีนิยม

1. **กลุ่มสตรีนิยมแนวเสรีนิยม** (Liberal feminism) แนวคิดของกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลมาจากของ แมรี่ โวลล์สโตนคราฟท์ ที่ก่อรูปมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 รวมไปถึงอิทธิพลของนักปรัชญาเศรษฐกิจการเมืองชาวอังกฤษอีกคนหนึ่งที่สนใจเรื่องเสรีภาพและความเท่าเทียมของสตรี คือ จอห์น สจวร์ต มิลล์ (John Stuart Mill, 1806-1873) ทั้งนี้ จุดยืนสำคัญของทฤษฎีสตรีนิยมกลุ่มนี้เชื่อว่า สังคมปัจจุบันมีพัฒนาการที่ก้าวหน้ามากขึ้น มีเสรีภาพและมีการใช้เหตุผลมากขึ้น แต่ทว่าบทบาทของผู้หญิงไม่เคยเปลี่ยนแปลงเลย ทั้งในทางเศรษฐกิจและการเมือง เพราะฉะนั้นจึงต้องมีการเปลี่ยนแปลงเรื่อง **บทบาท/สิทธิ/โอกาส** ของผู้หญิงให้เพิ่มขึ้นด้วย เช่น การขยายโอกาสทางการศึกษา การลดทอนอคติทางเพศ (gender prejudice) การส่งเสริมสิทธิทางกฎหมายและการเมือง การเปิดโอกาสให้ผู้หญิงเข้ามีส่วนร่วมในการเลือกตั้ง

ฯลฯ นอกจากนี้ กลุ่มสตรีนิยมแนวเสรีนิยมยังได้มุ่งเน้นว่า สังคมที่ดีนั้นต้องประกอบขึ้นด้วย **ความเสมอภาค** (equality) **เสรีภาพ** (freedom) **และ ภราดรภาพ** (fraternity) ซึ่งหากผู้ชายมีเงื่อนไขทั้งสามนี้ได้ฉันใด ผู้หญิงก็พึงมีได้เช่นกันฉันนั้น

2. **กลุ่มทฤษฎีสตรีนิยมแนวมาร์กซิสต์** (Marxist feminism) ทฤษฎีกลุ่มนี้จะมีลักษณะวิพากษ์ (critical) มากขึ้น เนื่องจากเป็นกลุ่มทฤษฎีที่พยายามประสานแนวคิดหลักของลัทธิมาร์กซ์ ที่สนใจวิเคราะห์เรื่อง 'ชนชั้น' (class) เข้ากับแนวคิดหลักของสตรีนิยมที่สนใจศึกษาเรื่อง 'เพศสภาวะ' (gender) โดยจุดยืนหลักของทฤษฎีสตรีนิยมกลุ่มนี้เชื่อว่า ปัญหาของผู้หญิงนั้นสืบเนื่องมาจากระบบทุนนิยมที่ไม่เพียงแต่กดขี่แรงงาน หากแต่ยังขูดรีดผู้หญิงในสังคมด้วย เพราะฉะนั้น ถ้าล้มล้างระบบทุนนิยมลงไปได้ ปัญหาของผู้หญิงก็จะได้รับการแก้ไขไปในที่สุด ซึ่งเราอาจจำแนกพัฒนาการของกลุ่มสตรีนิยมสายนี้ได้เป็น 3 ยุคใหญ่ๆด้วยกันคือ

2.1 **ยุคแรก** ทฤษฎีสตรีนิยมได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีมาร์กซิสม์สายคลาสสิก (classic Marxism) ที่สนใจการต่อสู้เพื่อโค่นล้มระบบทุนนิยมก่อน แล้วจึงค่อยต่อสู้เพื่อเปลี่ยนแปลงมิติเรื่องเพศสภาวะในลำดับต่อไป ซึ่งนักวิชาการที่โดดเด่นของกลุ่มและ เป็นสหายคนสนิทของคาร์ล มาร์กซ์ คือ ฟรีดิช เองเกลส์ (Friedrich Engels, 1820-1895) เขามองว่า การเอาเปรียบและกดขี่ **ผู้หญิงและเด็ก** เป็นกระบวนการขูดรีด รูปแบบแรกและพื้นฐานที่สุดที่กลุ่มผู้ปกครอง / นายทุนกระทำระหว่างกัน นอกจากนี้ ประเด็นที่ทฤษฎีมาร์กซิสม์สายคลาสสิกสนใจยังรวมไปถึงการวิเคราะห์การกดขี่ ผู้หญิงผ่านงานบ้าน (housework) ทั้งนี้ภายใต้ระบบทุนนิยม ผู้หญิงอยู่ในครอบครัวในฐานะของ 'แม่และเมีย' โดยมีงานหลักคืองานบ้านอันเป็นงานที่ได้รับการตีความว่า 'ไม่ก่อให้เกิดมูลค่าส่วนเกิน'

2.2 **ยุคสอง** วิธีคิดของยุคนี้เริ่มให้น้ำหนักระหว่างการเอาเปรียบทางชนชั้นของระบบทุนนิยมกับการเอาเปรียบผู้หญิงของระบบปิตาธิปไตยเอาไว้เสมอกัน ตัวอย่างนักวิชาการที่โดดเด่นคือ จูเลียต มิทเชลล์ (Juliet Mitchell, 1940) นักสตรีนิยมชาวอังกฤษ ซึ่งได้ตั้งข้อสังเกตว่า ในขณะที่ระบบทุนนิยมได้สร้าง**หลักการแบ่งงานกันทำ** (division of labour) ขึ้นมา เพื่อควบคุมกระบวนการผลิตให้มีประสิทธิภาพสูงสุดนั้น ระบบปิตาธิปไตยก็ได้สร้าง**กระบวนการแบ่งงานกันทำทางเพศ** (sexual division of labour) ขึ้นมาเพื่อควบคุมแรงงานเพศหญิงของระบบทุนนิยม เช่น การกำหนดอาชีพของผู้ชายให้เป็นผู้บริหาร หรือผู้มีอำนาจตัดสินใจ อาทิ วิศวกร กัปตันเครื่องบิน ในขณะที่ผู้หญิงมีสถานะทางอาชีพแบบรองบ่อน อาทิ เลขานุการ พนักงานต้อนรับบนเครื่องบิน เป็นต้น

2.3 **ยุคสาม** เป็นยุคที่ทฤษฎีมาร์กซิสม์เริ่มพัฒนาจากสายคลาสสิกไปสู่สาย **มาร์กซิสม์ใหม่** (neo-Marxism) ด้วยอิทธิพลของนักวิชาการอย่าง อันโตนิโอ กรัมซี และ หลุยส์ อัลธูแซร์ ทฤษฎีสตรีนิยมสายนี้จึงได้ตั้งคำถามขึ้นว่า จิตสำนึก/อุดมการณ์ทางเพศนั้นถูกสร้างผ่านภาษาและสื่อต่างๆอย่างไร ตัวอย่าง เช่น อุดมการณ์ทางเพศที่อยู่ในโฆษณาทางโทรทัศน์ เป็นกรอบที่อธิบายว่า ผู้หญิงแบบใดบ้างที่จะประสบความ สำเร็จในระบบทุนนิยม อาทิ ต้องสวย หน้าขาว ไม่มีสิวฝ้า ผอม แต่งตัวทันสมัย ฯลฯ

3. **กลุ่มสตรีนิยมแนวสุดขั้ว** (Radical feminism) เป็นกลุ่มทฤษฎีสตรีนิยมที่ด้านหนึ่งได้รับอิทธิพลอย่างมากจากงานเขียนของ เวอร์จิเนีย วูล์ฟ ซึ่งจุดยืนหลักของทฤษฎีกลุ่มนี้เชื่อว่า ระบบทุนนิยมไม่ได้กดขี่ผู้หญิงเอาไว้ เพราะไม่ว่าจะเป็นยุคก่อนทุนนิยม ยุคทุนนิยม หรือยุคหลังทุนนิยม ผู้หญิงก็ล้วนถูกกดขี่ผ่านระบบสังคมปิตาธิปไตย หรือชายเป็นใหญ่ (patriarchy) ด้วยกันทั้งสิ้น เพราะฉะนั้น ต้องล้มล้างลัทธิชายเป็นใหญ่ลงเสียก่อน จึงจะปลดปล่อยผู้หญิงจากพันธนาการต่างๆไปได้

นักสตรีนิยมแนวสุดขั้วได้อธิบายถึงวิธีการกดขี่ผู้หญิงว่า มีอยู่ในลักษณะ 3 ประการคือ

3.1 การกดขี่ผู้หญิงจะกระทำผ่าน**ความเป็นแม่ทางชีวภาพ** (biological motherhood) ซึ่งเริ่มต้นมาจากการนิยามผู้หญิงว่า 'เพศที่คลอดลูกได้' ซึ่งผลที่ตามมาก็คือ การปลูกฝังสำนึกความเป็นแม่ให้กับสตรี ดังกรณีของตัวละครผีแม่ที่อยู่ในภาพยนตร์ไทยหลายเรื่อง ได้สะท้อนให้เห็นการธำรงรักษาจิตสำนึกความเป็นแม่เอาไว้ แม้ว่าผู้หญิงได้เสียชีวิตกลายเป็นวิญญาณไปแล้วก็ตาม

3.2 ผู้หญิงถูกกดขี่ผ่าน **ครอบครัวที่มีการสมรสเป็นพื้นฐาน** (marriage based families) อันหมายความว่า การแต่งงานถือเป็นจุดเริ่มต้นของการกดขี่ขูดรีดผู้หญิง และ สังคมเองได้ใช้เงื่อนไขการสมรสเป็นกลไกที่ทำให้ 'เรื่องส่วนตัวกลายเป็นเรื่องการเมือง' (the personal is the political) ไปในที่สุด เช่น การที่สถาบันกฎหมายเข้ามาควบคุมความเป็นไปของผู้หญิงและสถาบันครอบครัว อาทิ การจดทะเบียนสมรส การออกกฎหมายเรื่องการหย่าร้าง เป็นต้น

3.3 ผู้หญิงถูกกดขี่ขูดรีดบนพื้นฐาน**ความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ** (heterosexuality) เท่านั้น กล่าวคือ ภายใต้ความสัมพันธ์เช่นนี้ ผู้หญิงจะถูกกระทำจากผู้ชาย เพราะไม่ว่าผู้ชายจะดีหรือเลวเพียงใด ก็ต้องให้ผู้หญิงเลือกไว้เป็นคู่ครองหนึ่งคน และในเวลาเดียวกัน สังคมจะทำให้ความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศ (hohmosexuality) กลายเป็นความเบี่ยงเบน (deviance) และความรู้สึกผิด (guilt) ในสังคม เช่น

ชายที่เป็นเกย์หรือหญิงที่เป็นเลสเบี้ยนจะรู้สึกว่าตนมีความผิดที่ไม่ทำตามบรรทัดฐานทางเพศของสังคม และไม่สามารถแสดงความรักในที่สาธารณะได้

สำหรับในกรณีของการสื่อสารนั้น จุดยืนที่สำคัญของสตรีนิยมแนวสุดขั้วอีกด้านหนึ่งก็คือการปฏิเสธระเบียบสัญลักษณ์แบบเพศชาย (male symbolic order) โดยเฉพาะการนำมาตรฐานแบบผู้ชายมาเป็นมาตรวัดตัดสินคุณค่าของผู้หญิง นอกจากนี้ นักสตรีนิยมแนวนี้ยังเสนอให้ปฏิเสธการกระทำอันรุนแรงต่อสตรี (violence against women) ทั้งกาย วาจา ใจ และสัญญะ (หรือโลกของสื่อต่างๆ) นอกจากนี้ ทัศนะอีกประการหนึ่งของกลุ่มสตรีนิยมแบบสุดขั้ว ก็คือ **การต่อต้านการสร้างผู้หญิงให้เป็นวัตถุทางเพศ** (women as sex objects)

นอกจากนี้ยังมีอีกแนวคิดหนึ่งที่แตกแขนงออกมาจากกลุ่มสตรีนิยมแนวสุดขั้ว ก็คือ **สตรีนิยมสายนิเวศ** (Ecofeminism) ซึ่งได้เสนอว่า ผู้หญิงมีความแตกต่างและดีกว่าผู้ชายตามธรรมชาติ และโดยเงื่อนไขทางชีวภาพ เช่นการที่ผู้หญิงเป็นผู้ให้กำเนิดเด็ก ทำให้ผู้หญิงมีความเชื่อมโยงกับธรรมชาติ เชื่อมโยงกับโลก เพราะฉะนั้น ผู้หญิงต้องชื่นชมกับความใกล้ชิดที่ผู้หญิงมีกับธรรมชาติ พวกเธอควรปฏิเสธเทคโนโลยี ยาที่ผลิตจากสารเคมี หลีกเลี่ยงผลิตภัณฑ์จากสัตว์ที่ถูกทรมาน ในขณะที่ **ออร์ตเนอร์** (1979 อ้างถึงใน วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 109) เสนอว่า ผู้หญิงมีความใกล้ชิดธรรมชาติ และผู้ชายมีความใกล้ชิดวัฒนธรรม และเนื่องจากความใกล้ชิดธรรมชาติของผู้หญิงนี้เองที่ทำให้ผู้หญิงอยู่ในฐานะที่เป็นรองผู้ชาย ที่เป็นเช่นนี้ เพราะในระบบคิดแบบตะวันตกตั้งแต่อดีตที่ผ่านมา ได้จัดให้ผู้หญิงอยู่ในปริมณฑลของธรรมชาติ และผู้ชายอยู่ในปริมณฑลของวัฒนธรรม และให้คุณค่าแก่วัฒนธรรมเหนือกว่าธรรมชาติ และมองว่ามนุษย์ยิ่งใหญ่กว่าธรรมชาติ และมนุษย์ต้องควบคุมธรรมชาติ นำธรรมชาติมารับใช้มนุษย์ ดังนั้นในสภาพที่ผู้หญิงอยู่ใกล้ชิดธรรมชาติจึงทำให้ผู้หญิงมีสถานะที่ด้อยกว่า และเป็นผู้ที่ถูกควบคุมจากผู้ชายเช่นเดียวกับธรรมชาติ

4. สตรีนิยมแนวหลังสมัยใหม่ (Postmodern feminism / Pomo feminism) นักสตรีนิยมกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลมาจากทฤษฎีสังคมศาสตร์สายปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) ที่เชื่อว่า ความเป็นจริงรอบตัวเรานั้นไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ (not given / not natural) แต่ล้วนเป็นสิ่งที่ได้รับการประกอบสร้างขึ้นทางสังคม (socially consructed) ตัวอย่างเช่น การตั้งคำถามว่า ทำไมสังคมเกษตรหรือสังคมดั้งเดิมที่ผู้คนยังไม่ค่อยมีอันจะกินนั้น ภาพของผู้หญิงในอุดมคติจึงค่อนข้างอ้วนท้วนหรือเจ้าเนื้อ ดังเช่นรูปปั้นของเทพีต่างๆในยุคกรีก ขณะที่ ในสังคมอุตสาหกรรม / สังคมบริโภคที่การผลิตจำนวนมากทำให้ผู้คนมีอันจะกินมากขึ้น แต่ภาพอุดมคติของผู้หญิงกลับเน้นคุณค่าที่ต้องให้ผอมแทน

ทัศนะแบบสตรีนิยมแนวหลังสมัยใหม่นี้ ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของ ซีโมน เดอ โบวัวร์ ที่เห็นว่า เพศสภาวะไม่เพียงแต่เป็นการประกอบสร้างขึ้นทางสังคมวัฒนธรรมเท่านั้น หากแต่เป็นกระบวนการจำแนก 'ความเป็นเรา' (us) กับ 'ความเป็นอื่น' (them / otherness) ซึ่งในขณะที่ผู้ชายมักถูกสร้างความหมายว่าตนคือ 'ความเป็นเรา' ผู้หญิงก็มักจะถูกนิยามว่าเป็น 'ความเป็นอื่น' หรือเป็น 'เพศที่ไม่ใช่ผู้ชาย' และเป็น 'เพศที่ไม่อดทน / บอบบาง / ไร้สาระ / ไร้เหตุผล/อ่อนแอ/ ขาดความเป็นผู้นำ...' ฯลฯ ผลจากการกำหนดนิยามดังกล่าว ทำให้ผู้ชายมีฐานะเป็นองค์ประธาน (subject) ที่สามารถกำหนดความเป็นไปต่างๆในสังคมได้ ขณะที่ผู้หญิงกลับไม่สามารถยืนหยัดได้ด้วยตนเอง

จากอิทธิพลทางความคิดของ เดอ โบวัวร์ จึงได้มีนักวิชาการแนวสตรีนิยมอย่างน้อยสองกลุ่มที่ได้ขยับขยายมุมมองนี้ออกไป และมีอิทธิพลอย่างมากต่อการศึกษาเรื่องเพศสภาวะในปัจจุบัน ได้แก่ สายสตรีนิยมของกลุ่มคนผิวดำ (black feminism) และ สายสตรีนิยมแนวหลังโครงสร้างนิยม (post-structural feminism)

4.1 ทัศนะของสตรีนิยมของกลุ่มคนผิวดำ (black feminism) จุดยืนหลักของกลุ่มนี้ มองว่า ขบวนการการต่อสู้ของผู้หญิงมักจะจำกัดอยู่แค่ในเฉพาะกลุ่มของผู้หญิงผิวขาวชนชั้นกลาง และเป็นชาวตะวันตกเท่านั้น ทั้งๆที่ในโลกความเป็นจริงแล้ว ขบวนการเคลื่อนไหวของผู้หญิงผิวสี ชนชั้นอื่น และอยู่ในประเทศโลกที่สาม ก็ดำรงอยู่เช่นกัน ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างไปจากกลุ่มผู้หญิงผิวขาวชาวตะวันตก ตัวอย่างของนักวิชาการที่โดดเด่นในสายนี้ได้แก่ เบลล์ ฮุคส์ (Bell Hooks) นักสตรีนิยมชาวแอฟริกัน-อเมริกัน ที่สนใจผสานระหว่างการต่อสู้เรื่องสีผิว ชนชั้น และเพศสภาวะเข้าไว้ด้วยกัน ดังปรากฏในงานเขียนชิ้นเด่นของเธอเรื่อง Ain't I a Woman? : Black Women and Feminism (1981) ซึ่งคุณูปการของแนวคิดสตรีนิยมของกลุ่มคนผิวดำนี้ไม่เพียงแต่จะผนวกเรื่องผู้หญิงกับการต่อสู้เรื่องสีผิวเอาไว้เท่านั้น หากแต่ยังช่วยชี้ให้เห็นว่าในการทำความเข้าใจเรื่องเพศสภาวะ จำเป็นต้องพิจารณาควบคู่ไปกับตัวแปรทางสังคมวัฒนธรรมอื่นๆด้วย เช่น อายุ ศาสนา ชนชั้น ชาติพันธุ์ ฯลฯ

4.2 ทัศนะของสตรีนิยมแนวหลังโครงสร้างนิยม (post-structuralist feminism) เป็นแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อบทบาทของภาษาในชีวิตทางสังคมของเรา โดยเชื่อว่า เมื่อความหมายถูกประกอบสร้างผ่านภาษา ภาษานั้นก็จะทำหน้าที่กำหนดวิธีการมองโลก และการกระทำต่างๆของเรา ตัวอย่างเช่นในงานเขียนของ **จูดิธ บัทเลอร์ (Judith Butler)** นักวิชาการหญิงชาวอเมริกัน ชื่อเรื่อง Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity (1990) ได้ชี้ให้เห็นว่า ปัญหาของผู้หญิงในแต่ละกลุ่มสังคม ไม่จำเป็นต้องเป็นปัญหา หรือประสบการณ์ร่วมที่เหมือนกันในทุกกรณีไป แม้ว่าในระดับหนึ่ง ผู้หญิงจำนวนมากอาจจะเคยเผชิญหน้ากับปัญหาหลัก (core problems) ร่วมกันบางอย่าง แต่ในรายละเอียดลึกลงไปแล้ว

การต่อสู้ของผู้หญิงแต่ละกลุ่มมักจะมีวิถีของการยอมรับและต่อต้านที่แตกต่างกันออกไป เช่น ปัญหาในแง่อาชีพทางเศรษฐกิจของผู้หญิงที่อยู่ในกลุ่มผู้บริหาร ผู้หญิงที่มีอาชีพบริการ และผู้หญิงที่ประกอบอาชีพระดับล่าง ก็ไม่จำเป็นต้องเหมือนกันเสมอไป ฯลฯ

และนอกจากกลุ่มสตรีนิยมทั้งสองกลุ่มที่กล่าวไปแล้ว ยังมีสตรีนิยมอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้นำแนวคิดของจิตวิเคราะห์เข้ามาใช้ในการอธิบายถึงพัฒนาการความเป็นหญิงและความเป็นชาย ซึ่งนำไปสู่ความเป็นรองของผู้หญิง โดยเชื่อว่าการทำความเข้าใจต่อพัฒนาการความเป็นหญิงและความเป็นชายนั้น จำเป็นต้องทำความเข้าใจในระดับจิตใจ นั่นคือ **กลุ่มสตรีนิยมสายจิตวิเคราะห์** ซึ่งจูเลียต มิตเชล นักสตรีนิยมขาวอเมริกันรุ่นแรกๆ ผู้ซึ่งนำแนวคิดจิตวิเคราะห์เข้ามาใช้ในงานของเธอ กล่าวว่า "จิตวิเคราะห์ การสำรวจจิตไร้สำนึกและการสร้างชีวิตของจิตใจ ทำการศึกษาที่ครอบครัวซึ่งเป็นพื้นที่ที่เกิดการก่อรูปของปรากฏการณ์หลัก ในการศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิง เราไม่สามารถที่จะละเลยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ของจิตใจ ซึ่งเป็นทฤษฎีที่พยายามอธิบายว่า ผู้หญิงได้กลายเป็นผู้หญิงและผู้ชายได้กลายเป็นผู้ชายได้อย่างไร เส้นเขตแดนระหว่างชีวภาพและสังคมซึ่งพบว่าแสดงออกในครอบครัว เป็นดินแดนซึ่งจิตวิเคราะห์เริ่มศึกษา มันเป็นดินแดนที่ความแตกต่างทางเพศเริ่มต้นขึ้น" (Mitchell,1977 อ้างถึงใน วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 135) โดยสตรีนิยมสายจิตวิเคราะห์แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆคือ

1) สตรีนิยมสายจิตวิเคราะห์แนวของฟรอยด์

นักสตรีนิยมกลุ่มนี้ให้ความสำคัญในเรื่องของการก่อรูปของบุคลิกลักษณะเฉพาะของแต่ละเพศในกรอบที่ผู้ชายเป็นใหญ่ โดยเสนอถึงความสำคัญของ "พ่อ" ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สรุปรวบยอดสิทธิอำนาจของผู้ชาย และวิเคราะห์ถึงผลการรับผิดชอบของผู้หญิงในการเป็น "แม่" ว่ามีผลต่อบุคลิกภาพและความสัมพันธ์ทางสังคมของผู้หญิงอย่างไร แม้ว่ากลุ่มนี้จะใช้แนวคิดพื้นฐานในการวิเคราะห์ของฟรอยด์ แต่ได้ทำการปรับเปลี่ยน อาทิ ฟรอยด์เชื่อว่าสภาวะ "ริษยาอวัยวะเพศชาย" (penis envy)* นำไปสู่การเกิดข้อด้อยต่างๆในผู้หญิง แต่นักสตรีนิยมสายฟรอยด์กลับเสนอในทางบวกว่า เป็นการดีที่ผู้หญิงจะอยู่ในสภาวะดังกล่าว เพราะถือว่าเป็นระเบียบทางจิตทางเลือก และทำให้ผู้หญิงมีคุณลักษณะต่างๆที่ดี เช่น การเอาใจใส่ผู้อื่น เห็นอกเห็นใจผู้อื่น และคุณลักษณะเหล่านี้ควรทำให้เกิดขึ้นในผู้ชายด้วย

---

* ฟรอยด์เสนอว่า การที่เด็กผู้หญิงเรียนรู้ว่าเธอไม่มีอวัยวะเพศชาย เธอจะรู้สึกว่าถูกตอนและตกอยู่ในสภาวะดังกล่าว ซึ่งภาวะนี้ทำให้เกิดปัญหาต่างๆในผู้หญิง เช่น กลายเป็นคนที่หลงในตัวเอง เรียกร้องความรักจากคนอื่นมากกว่าจะเป็นผู้ให้ความรัก ให้คุณค่ามากมายกับร่างกายของตนเอง เพื่อทดแทนกับความรู้สึกว่าตัวเองขาดอวัยวะเพศชาย และตกเป็นเหยื่อของความอับอายเกินความจริง เช่น อับอายกับร่างกายเปลือยของตนเอง ฟรอยด์ยอมรับว่า จากพัฒนาการดังกล่าวจะเป็นการยากสำหรับเด็กผู้หญิงมากกว่าเด็กผู้ชาย ที่จะประสบความสำเร็จในการพัฒนาสู่การมารมณ์ที่ปกติในผู้ใหญ่ เพราะเด็กจะต้องเปลี่ยนเป้าหมายที่รักแรกเริ่มคือผู้หญิงมาเป็นผู้ชาย (คือจากแม่มาเป็นพ่อ) เพราะฉะนั้นในความคิดของฟรอยด์ กามารมณ์เป็นผลมาจากชีวภาพมากกว่าสังคมหรือวัฒนธรรม

2) **สตรีนิยมสายจิตวิเคราะห์แนวลาก็อง**

สตรีนิยมสายนี้พัฒนาขึ้นในฝรั่งเศสจากงานของ ฌาก ลาก็อง (Jacques Lacan) ซึ่งอธิบายพัฒนาการของความเป็นตัวตนทางเพศในแง่มุมของภาษาศาสตร์หรือวัฒนธรรมทางสัญลักษณ์ มากกว่าจะอธิบายจากรูปธรรมหรือจากแง่มุมทางชีวะดังเช่นที่ฟรอยด์วิเคราะห์ ซึ่งจากมุมมองของ จูดิธ บัทเลอร์ นั้น สตรีนิยมสายลาก็องมีความแตกต่างกับฟรอยด์ในประเด็นเรื่องของตัวตน หรือ ego และการแสดงออกของตัวตน ซึ่งลาก็องอธิบายว่า ภาวะริษยาอวัยวะเพศ ไม่ได้เกิดจากการที่เด็กผู้หญิงไม่มีอวัยวะเพศชาย โดยลาก็องใช้คำว่า ฟาลลัส (phallus) แทนคำว่า penis (อวัยวะเพศชาย) และอธิบายในความหมายที่เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมในทางจิตวิทยาของ "การไม่มี" สัมพันธ์กับอำนาจที่เชื่อมโยงกับความเป็นชาย หากจะกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ฟาลลัสทำให้เด็กค้นพบถึงความแตกต่างระหว่างเพศ รวมทั้งสถานะของเพศของตนที่สัมพันธ์กับความแตกต่างนั้น

ลาก็องเสนอว่า ฟาลลัสเป็นกลไกพื้นฐานของสัญญะ เพราะเมื่อฟาลลัสทำให้เด็กได้พบความแตกต่างระหว่างเพศ เด็กจะสามารถเข้าสู่วัฒนธรรมและสังคม โดยการพัฒนาความเป็นตัวตนที่ตระหนักถึงความแตกต่างของตนเองกับคนอื่นๆ ดังนั้น เด็กก็จะกลายเป็น "องค์ประธาน" หรือตัวตน ผ่านทางพื้นฐานกฎเกณฑ์ของระบบชายเป็นใหญ่ในสังคม เพราะอารยธรรมที่เกิดขึ้น เป็น "กฎของพ่อ" (law of Father) เพราะฉะนั้น สำหรับลาก็อง ไม่มีตัวตนหรือความเป็นหญิง-ความเป็นชายที่เป็นธรรมชาติ แต่ตัวตนหรือความเป็นเพศ ถูกสร้างขึ้นโดยสังคม ไม่มีตัวตนทางเพศ ไม่มีความเป็นหญิงหรือความเป็นชายก่อนเกิดการ ก่อรูปของตัวตนผ่านทางภาษาที่ถูกจัดระเบียบภายใต้มาตรฐานของความเป็นชาย (Beasley, 1999) ไม่มีตัวตนที่ไม่เป็นที่รู้จัก มีแต่ตัวตนที่ถูกสร้างผ่านวาทกรรม ความเป็นชายและความเป็นหญิงเป็นการสร้างทางภาษาศาสตร์ ลาก็องมองว่า ฟาลลัสเป็นตัวให้ความหมาย (signifier) ในจักรวาลของสัญลักษณ์ เป็นที่มาของสัญลักษณ์ ดังนั้น ฟาลลัส จึงเป็นรากเหง้าของความหมายทั้งหมดของภาษา ส่วนผู้หญิง (ซึ่งไม่มีฟาลลัส) จึงเป็น "ผู้อื่น" ในจักรวาลของสัญลักษณ์อยู่ตลอดเวลา ผู้หญิงไม่มีความหมายในตัวเองและของตัวเธอเอง เพราะว่าฟาลลัสเป็นที่มาของความหมายทั้งมวล อย่างไรก็ตาม ลาก็องเสนอว่า จากการที่ผู้หญิงอยู่ในสภาพของ "ผู้อื่น" ผู้หญิงจะครอบครอง "จุยซ็องส์" (jouissance)* ซึ่งดำรงอยู่นอกเหนือสิ่งให้ความหมายแบบชาย (Hekman, 1992 อ้างถึงใน วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 155)

* jouissance ในภาษาอังกฤษคือคำว่า enjoyment ซึ่งหมายถึง ความเพลิดเพลิน ความสนุกสนาน ความสุข ความบันเทิง

ทฤษฎีสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ (British Cultural Studies) หรือ ทฤษฎีสำนักเบอร์มิงแฮม (Theory of The Birmingham School)

แม้ว่าการศึกษาวัฒนธรรมจะมีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน และปรากฏให้เห็นอยู่ในศาสตร์วิชาแขนงต่างๆมากมายมากมาย (เช่น มานุษยวิทยา คติชนวิทยา ฯลฯ) แต่หากจะค้นหาร่องรอยของศาสตร์ที่ชื่อ 'วัฒนธรรมศึกษา' กันแล้ว คงต้องย้อนภาพกลับไปในช่วงทศวรรษที่ 1960 เมื่อนักวิชาการชาวอังกฤษกลุ่มหนึ่ง อันได้แก่ ริชาร์ด ฮอกการ์ต (Richard Hoggart) เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) และสจวร์ต ฮอลล์ (Stuart Hall) ได้ร่วมกันก่อตั้ง **ศูนย์แห่งการศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัย** (Centre for Contemporary Cultural Studies/CCCS) ที่มหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮม หรือภายหลังรู้จักกันในชื่อของ**สำนักเบอร์มิงแฮม (the Birmingham School)**

คุณลักษณะของสำนักเบอร์มิงแฮม

เนื่องจากสำนักเบอร์มิงแฮมเป็นสำนักวิชาการที่ค่อนข้างใหม่ และก่อตั้งมาในช่วงครึ่งหลัง ศตวรรษที่ 20 นี่เอง ทำให้ด้านหนึ่ง สำนักนี้ก็ได้รับอิทธิพลจากนักทฤษฎีรุ่นก่อนหลายคน แต่ก็พัฒนาคุณลักษณะเฉพาะของสำนักออกมา ซึ่งพอที่จะสรุปคุณลักษณะเด่นของสำนักวิชาการแห่งนี้ได้ดังนี้

1. สำนักเบอร์มิงแฮมจะสนใจวิเคราะห์ **การผลิต/ผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม** (cultural production/reproduction) มากกว่าจะดูที่ตัว **ผลผลิตทางวัฒนธรรม** (cultural product) เพียงอย่างเดียว กล่าวคือ ถ้าจะศึกษากรณีวัฒนธรรมใดๆแล้ว นักวิชาการสำนักนี้จะเห็นทั้งด้านที่หยุดนิ่ง และด้านที่เคลื่อนไหวของวัฒนธรรมในเวลาเดียวกัน

2. เนื่องจากการเห็นขีดจำกัดของทฤษฎีมาร์กซิสม์ดั้งเดิมที่สนใจแต่มิติเศรษฐกิจเป็นหลัก สำนักเบอร์มิงแฮมจึงได้เสนอว่า ในการศึกษาปรากฏการณ์สังคมต่างๆจำเป็นต้องมองแบบเป็น**องค์รวม** (holistic) ให้มากขึ้น เช่น ต้องดูทั้งมิติของศรษฐกิจ การเมือง สังคม วัฒนธรรม การสื่อสาร อำนาจ ความเชื่อ ฯลฯ

3. จุดเด่นของนักทฤษฎีวิพากษ์สำนักเบอร์มิงแฮมก็คือ การไม่เห็นด้วยกับนักวิชาการที่เน้นแต่ถกเถียงเชิงปรัชญาล้วนๆ (คล้ายกับกรณีของนักสตรีนิยมแนววิพากษ์) ทั้งนี้ เนื่องจากพื้นเพของนักวิชาการของสำนักหลายคน เป็นคนที่เติบโตมาจากกลุ่มชนชั้นล่างของอังกฤษ และเคยเผชิญกับปัญหาเชิงอำนาจทางสังคมมาก่อน (อาทิ การเหยียดผิว) ดังนั้น จุดยืนของสำนักเบอร์มิงแฮมจึงเห็นว่า นักวิชาการต้องทั้ง**ศึกษาวิจัย** และลงมือนำความรู้ไปสู่**การปฏิบัติ**ในเวลาเดียวกัน ดังเช่นกรณีที่นักวิชาการของสำนักนี้เคยเข้าร่วมฝึกอบรมกับสหภาพครูแห่งชาติของประเทศอังกฤษ

4. จากเงื่อนไขที่สำนักเบอร์มิงแฮมเป็นกลุ่มนักวิชาการรุ่นหลังจากนักทฤษฎีวิพากษ์กลุ่มอื่นๆได้พัฒนาความคิดขึ้นมา ประกอบกับพื้นเพความสนใจของนักวิชาการก็มาจากหลากหลายสาขาวิชา ดังนั้น พวกเขาจึงมีแนวโน้มจะพัฒนาศาสตร์ของทฤษฎีให้มีลักษณะเป็น **สหวิทยาการ** (interdisciplinary) เช่น ผสมผสานทั้งภาษาศาสตร์ ประวัติศาสตร์ วรรณกรรม สังคมวิทยา มานุษยวิทยา และอื่นๆ รวมถึงศาสตร์ด้านการสื่อสาร โดยใช้วิธีการเข้าสู่ปัญหาเชิงวัฒนธรรมแนววิพากษ์

5. ในขณะที่นักทฤษฎีวิพากษ์รุ่นพี่แห่งสำนักแฟรงค์เฟิร์ตค่อนข้างยืนยันว่า วัฒนธรรมในยุคการผลิตแบบทุนนิยมจะถูกทำให้อ่อนแอและขาดพลัง (passive/powerless) จนไม่สามารถชี้นำการเปลี่ยนแปลงต่อสังคมได้ แต่สำนักเบอร์มิงแฮมกลับเห็นว่า ข้อสรุปดังกล่าวนี้ง่ายเกินไป ดังนั้น พวกเขาจึงเสนอว่า นอกจากเราจะวิเคราะห์วัฒนธรรม เพื่อให้เกิด**ความเข้าใจ** (understanding) แล้ว เมื่อศึกษาเสร็จก็จะต้องมีการ **ประเมิน / ตัดสินคุณค่า** (value judgement) ด้วยว่า วัฒนธรรมดังกล่าวมีพลังมากน้อยเพียงไร

6. เนื่องจากช่วงที่แนวคิดของสำนักเบอร์มิงแฮมเริ่มเป็นที่แพร่หลายในยุโรปนั้นอยู่ในช่วงที่กระแสความคิดแบบหลังสมัยใหม่ (postmodernism) กำลังมีอิทธิพลอยู่ด้วยเช่นกัน ดังนั้น นักวิชาการของสำนักนี้ จึงผนวกเอาทฤษฎีหลังสมัยใหม่เข้ามาในศาสตร์ของวัฒนธรรมศึกษาด้วยข้อเสนอของ ‘การรวมสิ่งที่เคยแยกขาดจากกันเข้าไว้ด้วยกัน’ เช่น

6.1 การรวมกันระหว่างวิธีมองความเป็นท้องถิ่นกับความเป็นสมัยใหม่ เช่น การศึกษากระบวนการปรับประสานระหว่างวัฒนธรรมวิทยาศาสตร์กับภูมิปัญญาชาวบ้าน ดังกรณีชนเผ่าผู้ไทของภาษาอีสาน ที่ชาวบ้านผสมผสานพิธีกรรมความเชื่อเรื่องผีรักษาโรคแบบท้องถิ่นที่เรียกว่า ‘เหยา’ เข้ากับวิธีการรักษาโรคสมัยใหม่ในโรงพยาบาล

6.2 การรวมกันระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมชั้นล่าง อันเป็นข้อเสนอของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ที่ให้ลบเส้นแบ่งเกณฑ์ตัดสินคุณค่าทางวัฒนธรรมที่ใช้เรื่องชนชั้นเป็นตัวจำแนก

6.3 การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง**นักวิจัย**กับ**กลุ่มตัวอย่าง** ซึ่งแต่เดิมนักมานุษยวิทยาสมัยก่อนเคยมีทัศนะว่า ผู้วิจัยคือผู้ที่ลงสนามเพื่อไปศึกษาชีวิตของกลุ่มตัวอย่าง แต่จะไม่เข้าไปแทรกแซงความเป็นไปของคนเหล่านั้น แต่นักวัฒนธรรมศึกษากลับเลือกใช้วิธีวิทยาแบบชาติพันธุ์วรรณนา (ethnography) ซึ่งสนใจทั้งมุมมองของคนวงนอกและคนวงในวัฒนธรรม รวมทั้งปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างนักวิจัยกับกลุ่มตัวอย่างในแต่ละกรณี

ก่อนหน้าที่นักทฤษฎีสำนักเบอร์มิงแฮมจะพัฒนาและเผยแพร่แนวคิดออกไปในวงกว้าง นับแต่ทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมานั้น มีกลุ่มนักวิชาการอีกหลายคนที่ได้บุกเบิกการศึกษาวัฒนธรรมไว้ กับทั้งยังมีนักวิชาการอีกจำนวนหนึ่งที่ได้วางรากฐานแนวทางการศึกษาเชิงวิพากษ์เอาไว้ด้วย และแนวคิดของกลุ่มนักวิชาการเหล่านี้ ถือได้ว่ามีอิทธิพลต่อทฤษฎีวัฒนธรรมศึกษาอย่างมาก อาทิ แมทธิว อาร์โนลด์ (Matthew Arnold,1822-1888) แฟรงค์ เรย์มอนด์ ลีอาวิส (Frank Raymond Leavis, 1895-1978) อันโตนิโอ กรัมชี (Antonio Gramsci) หลุยส์ อัลธูแซร์ (Louis Althusser) มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) นอกจากนี้ยังได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีสำนักปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) อิทธิพลจากสำนักแฟรงค์เฟิร์ต (the Frankfurt School) และอิทธิพลจากทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) ซึ่งในที่นี้ ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงอิทธิพลจากสำนักแฟรงค์เฟิร์ต และอิทธิพลจากทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) เพื่อใช้เป็นแนวทางในการอภิปรายต่อไป

อิทธิพลจากสำนักแฟรงค์เฟิร์ต (The Frankfurt School) นอกจากอาร์โนลด์และลีอาวิสแล้ว นักวิชาการอีกกลุ่มหนึ่งที่แม้จะไม่ได้อยู่ที่ประเทศอังกฤษ แต่ก็สนใจศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัยในสังคม และแนวคิดของพวกเขาก็มีอิทธิพลต่อสำนักวัฒนธรรมศึกษา ซึ่งนักวิชาการกลุ่มนี้ก็คือ นักคิดในสังกัด**สำนักแฟรงค์เฟิร์ต (the Frankfurt School)** เจ้าของแนวคิดชื่อ **ทฤษฎีวิพากษ์ (Critical Theory)** อันได้แก่ ธีโอดอร์ อะดอร์โน (Theodor Adorno) แมกซ์ ฮอร์ไคเมอร์ (Max Horkheimer) เฮอร์เบิร์ต มาร์คูเซอ (Herbert Marcuse) เบอร์โทลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht) ฯลฯ

แม้ว่าแนวคิดของสำนักแฟรงค์เฟิร์ตจะมีจุดร่วมกันบางประการกับอาร์โนลด์และลีอาวิส กล่าวคือ พวกเขารู้สึกสิ้นหวังและยอมรับไม่ได้กับการตกต่ำในความเป็นมนุษย์ อันเนื่องมาจากการผลิตและเสพวัฒนธรรมมวลชน แต่จุดต่างที่สำคัญก็คือ ในขณะที่อาร์โนลด์และลีอาวิสมีความสนใจที่วนเวียนอยู่กับการวิเคราะห์วรรณกรรมเป็นส่วนใหญ่ และสนใจศึกษาแต่ชิ้นงานวัฒนธรรม โดยขาดการมองมิติทางเศรษฐกิจและการเมือง แต่ทว่า สำนักแฟรงค์เฟิร์ตกลับพัฒนาแนวทางการวิเคราะห์วัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับโครงสร้างทางสังคม และใช้ฐานคิดของทฤษฎีมาร์กซิสม์ มาเป็นวิธีการศึกษากระบวนการทางวัฒนธรรมร่วมสมัย

โดยพื้นเพของนักวิชาการสำนักแฟรงค์เฟิร์ต ล้วนเป็นลูกหลานชาวยิวที่อยู่ในบรรยากาศการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ยิวในเยอรมนี จนต้องหนีตายจากฮิตเลอร์ไปอยู่ที่อเมริกา และด้วยทัศนะเชิงลบที่มีต่อวัฒนธรรมมวลชน (โดยเฉพาะสื่อสมัยใหม่อย่างวิทยุและภาพยนตร์ที่ฮิตเลอร์และระบบทุนนิยมใช้เพื่อกำกับครอบงำจิตใจของผู้คน) นักวิชาการสำนักนี้จึงได้สร้างแนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม (culture industry) ขึ้นมา เพื่อเชื่อมโยงคำว่า 'วัฒนธรรม' (culture)

ให้เข้ากับระบบการผลิตทางเศรษฐกิจแบบใหม่ที่เป็น 'อุตสาหกรรม' (industry) โดยเชื่อว่า ผลงานของสื่อมวลชนสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นเพลง วิทยุ หนังสือพิมพ์ หรือภาพยนตร์ ต่างล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องมือสำคัญที่กลุ่มผู้ปกครอง ใช้ควบคุมจิตสำนึกของประชาชน ทั้งนี้ ในขณะที่นักคิดสำนักวัฒนธรรมและอารยธรรมอย่างอาร์โนลด์และลีอาวิส เชื่อว่า วัฒนธรรมมวลชนจะทำลายอำนาจความชอบธรรมของผู้ปกครอง แต่สำนักแฟรงค์เฟิร์ตกลับเห็นแย้งว่า นอกจากวัฒนธรรมมวลชนจะไม่ท้าทายหรือทำลายอำนาจของผู้ปกครองได้แล้ว ยังกลับช่วยเป็นกลไกเสริมสร้างและค้ำจุนรักษาอำนาจดังกล่าวไว้อีกต่างหาก (สมสุข หินวิมาน, 2540)*

นอกจากนี้ สำนักแฟรงค์เฟิร์ตยังมีทัศนะต่ออุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมด้วยว่า นอกจากระบบทุนนิยมจะผลิตวัฒนธรรมออกมาเป็นจำนวนมาก ผลงานทางวัฒนธรรมที่ได้รับการเผยแพร่ออกไปนั้นก็ยังถูกทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน (standardisation) อีกด้วย เช่น ไม่ว่าจะอยู่มุมไหนของโลก ทุกคนก็สามารถกินอาหารฟาสต์ฟู้ดและดื่มน้ำอัดลมได้ด้วยรสชาติเดียวกัน นุ่งกางเกงยีนส์ได้ยี่ห้อเดียวกันและรุ่นเดียวกัน หรือฟังเพลงและดูภาพยนตร์จากค่ายผู้ผลิตยักษ์ใหญ่เหมือนๆกัน ส่วนในแง่ของการบริโภคนั้น อุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมจะทำให้ผู้บริโภคมีลักษณะเป็นผู้ถูกกระทำ (passive consumer) และขาดจิตสำนึกวิพากษ์ จนในที่สุดก็จะตกเป็นเหยื่อของระบบ (victimised) ได้โดยง่าย

อิทธิพลจากทฤษฎีสัญวิทยา ทฤษฎีสัญวิทยามีพัฒนาการต่อยอดมาจากวิธีการศึกษาของสายภาษาศาสตร์ ซึ่งแต่เดิมนักภาษาศาสตร์แนวคลาสสิก (classical linguistics) ต่างเชื่อว่าภาษาจะทำหน้าที่สะท้อนความหมาย/ความจริง อันแปลว่า จะต้องมีวัตถุจริงเกิดขึ้นก่อน แล้วภาษาจึงจะทำหน้าที่จำลองเอาวัตถุนั้นเก็บเอาไว้ ดังเช่น การบันทึกความทรงจำไว้ในภาพถ่าย

แต่พอมาถึงรุ่นของนักสัญวิทยา ได้มีการปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ใหม่ จากชุด **ภาพสะท้อน** (reflection) มาสู่กระบวนทัศน์เรื่อง **การประกอบสร้าง** (construction) แทน กล่าวคือ นักสัญวิทยาไม่เชื่อว่าภาษาสะท้อน/เลียนแบบของจริง หากแต่ภาษาจะทำหน้าที่กำหนด/ประกอบสร้างความหมายขึ้นมาในรูปของระบบสัญญะ ดังตัวอย่างกรณีของนักวิชาการที่โดดเด่นในสายนี้ก็คือ โรล็อง บาร์ตส์ (Roland Barthes) ที่พัฒนากระบวนการตีความเชิงสัญญะด้วยจุดยืนการเมืองเชิงวิพากษ์มากขึ้น โดยเฉพาะการวิเคราะห์ความหมายเชิงวัฒนธรรม (cultural meaning) ที่ซับซ้อนไปกว่าความหมายลำดับแรกแบบตรงตัว ทฤษฎีสัญวิทยา (โดยเฉพาะในส่วนงานของบาร์ตส์) มีอิทธิพลต่อสำนักเบอร์มิงแฮมเป็นอย่างมาก เนื่องจากนักวิชาการของสำนักนี้เห็นด้วยกับทฤษฎีสัญวิทยาที่ว่า พลังของสัญญะมีผลอย่างยิ่งต่อการดำรง

---

* ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารการศึกษา (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์, 2553), หน้า 635-657

อยู่ของสังคม ทั้งนี้เพราะว่า สังคมไม่ได้ดำรงอยู่ด้วยการบีบบังคับจากพลังภายนอกเพียงอย่างเดียว แต่อันที่จริงแล้ว สังคมดำรงอยู่ได้ส่วนใหญ่ก็เนื่องมาจากการที่ปัจเจกบุคคลยอมทำตามโครงสร้าง เพราะพวกเขาใช้ **รหัสและสัญญะ** ชุดเดียวกัน ดังนั้น คำถามข้อหนึ่งของสำนักเบอร์มิงแฮมจึงอยู่ที่ว่า ใครมีอำนาจในการสร้าง/กำหนดสัญญะและความหมายให้กับเรา

นักวิชาการในสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ

สำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ ได้ก่อกำเนิดขึ้นมาตั้งแต่ปี ค.ศ.1964 และได้ผลิตนักวิชาการออกมาจำนวนมาก ซึ่งนักวิชาการคนสำคัญที่สุดและเป็นผู้อำนวยการคนแรกของสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ หรือสำนักเบอร์มิงแฮมก็คือ **ริชาร์ด ฮอกการ์ต** (Richard Hoggart) โดยเขาสนใจเจาะลึกเรื่องของการล่มสลายทางวัฒนธรรม (cultural decline) ในยุคของการเกิดและเบ่งบานของอุตสาหกรรมบันเทิงแบบมวลชน (mass entertainment) โดยเฉพาะช่วงหลังสงคราม นอกจากนี้ยังได้ขยายความคิดเรื่องการสร้างภาวะหลบหนีทางจิตใจ (escapism) ของผู้เสพสื่อและวัฒนธรรมออกไป และยังย้ำอีกว่า ศิลปะของชนชั้นแรงงานเท่านั้นที่ถือเป็นวัฒนธรรมที่แท้จริงของประชาชน และการเข้ามาของวัฒนธรรมสมัยใหม่ถือเป็นการคุกคามต่อคุณค่าของวัฒนธรรมและศิลปะเหล่านั้นได้เช่นกัน

นอกจากริชาร์ด ฮอกการ์ตแล้ว ยังมีนักวิชาการท่านอื่นๆที่สำคัญของสำนักเบอร์มิงแฮมอีกมากมาย อาทิ **อี พี ธอมป์สัน** (Edward P. Thompson, 1924-1993) นักวิชาการชาวอังกฤษผู้เป็นทั้งนักประวัติศาสตร์สังคมและนักเคลื่อนไหวรณรงค์สันติภาพ และนับว่าเป็นผู้สร้างประวัติศาสตร์แบบชนชั้นล่าง ซึ่งจากงานเขียนของเขา เรื่อง The Making of the English Working Class เขาได้ย้ำว่า 'ชนชั้น' ไม่ใช่ 'วัตถุ' (a 'thing') แต่เป็นความสัมพันธ์และประสบการณ์ทางสังคมที่หล่อหลอมมาจากประวัติศาสตร์ ซึ่งทัศนะดังกล่าวของธอมป์สันนี้ ได้กลายมาเป็นพื้นฐานสำคัญให้นักวัฒนธรรมศึกษารุ่นหลังได้พัฒนาขึ้นเป็นแนวคิดเรื่อง อัตลักษณ์ (identity) และการแบ่งเราแบ่งเขา ('Us' vs. 'Them')

นักวิชาการคนต่อมาที่เรียกได้ว่าเป็นผู้บุกเบิกวางรากฐานการศึกษาสื่อ และวัฒนธรรมร่วมสมัย และนับเป็นผู้สร้างฐานทฤษฎีให้กับสำนักเบอร์มิงแฮมเอาไว้อย่างเข้มข้น ก็คือ **เรย์มอนด์ วิลเลียมส์** (Raymond Williams, 1921-1988) ผู้ซึ่งพัฒนาแนวคิดด้านวัฒนธรรมมาจาก เอฟ อาร์ ลีอาวิส ที่สนใจวิเคราะห์วัฒนธรรมด้วยเกณฑ์สุนทรียะ ในขณะที่วิลเลียมส์ได้กล่าวถึงวัฒนธรรม ในมุมมองที่ว่า ในยุคปัจจุบันไม่มีพื้นที่เฉพาะสำหรับ 'วัฒนธรรม' หรือ 'ศิลปะ' ของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งอีกต่อไปแล้ว ไม่ว่าจะเป็นดนตรีคลาสสิกของบีโธเฟนหรือโมซาร์ท หรือจะเป็นดนตรีแนว แรพ เรฟ และฮิพฮอพ ต่างก็ล้วนเป็น 'ศิลปะ' ที่ถูกผลิต/ลงทุนเผยแพร่/ขาย

/ซื้อ/บริโภค และ แสวงหากำไรได้เหมือนกันแทบทั้งสิ้น ซึ่ง เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ได้แบ่งวัฒนธรรมออกเป็น 2 ประเภท คือ

1) **วัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ (**lived culture) อันหมายถึง วัฒนธรรมทุกอย่างที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาหนึ่งและในสถานที่หนึ่ง และเฉพาะคนที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาและสถานที่นั้นเท่านั้น ที่จะเข้าถึงหรือสัมผัสกับวัฒนธรรมดังกล่าวได้ เช่น ขนมไทยสมัยอยุธยาหรือรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีหลากหลายชนิด และจะมีก็เพียงชาวสยามที่มีชีวิตอยู่ในยุคนั้นที่จะรับรู้หรือเคยลิ้มชิมรสชาติขนมเหล่านี้เท่านั้น

2) **วัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้** (recorded culture) อันได้แก่ บางส่วนเสี้ยวของวัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ในกลุ่มแรก และได้รับการบันทึกหรือผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดต่อมา หรือที่วิลเลียมส์เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วัฒนธรรมแห่งยุคสมัย (culture of the period) ตัวอย่างเช่น ในขณะที่นิทานพื้นบ้านของไทยมีอยู่มากมายหลายเรื่อง แต่ด้วย 'ประเพณีในการเลือกสรร' ทำให้เหลือเพียงนิทานพื้นบ้านบางเรื่องเท่านั้นที่ได้รับการผลิตเป็นการ์ตูนโทรทัศน์ (เช่น สุดสาคร ไกรทอง สังข์ทอง แก้วหน้าม้า) เนื่องจากเป็นเรื่องที่ผู้รับสารรู้จัก และผู้ผลิตการ์ตูนก็มั่นใจได้ว่าน่าจะมีผู้อุปถัมภ์รายการ

วิลเลียมส์ย้ำว่า ทุกครั้งที่เราวิเคราะห์เรื่อง กระบวนการผลิต/ผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (cultural production/reproduction) โดยผ่านประเพณีในการเลือกสรรแล้ว ต้องถามเสมอว่ามีวัฒนธรรมอะไรบ้างที่ถูกคัดเลือกเพื่อสืบทอดไว้ กระบวนการคัดเลือกนั้นทำอย่างไร และทำไมวัฒนธรรมดังกล่าวจึงได้ผ่านการผลิตซ้ำเอาไว้ นั่นก็เพราะ วัฒนธรรมมักเกี่ยวโยงกับคนและชีวิตของผู้คนที่สอดแทรกอยู่ในนั้น ฉะนั้นในแต่ละกลุ่มสังคม ผู้คนต่างก็ถักทออารมณ์/ความคิด/วิถีชีวิต/แบบแผนค่านิยม/ความรู้สึกร่วมกันบางอย่าง ที่มีลักษณะเฉพาะกลุ่ม และกลายเป็นวัฒนธรรมแห่งยุคสมัย (culture of the period) ของพวกเขานั่นเอง และทุกครั้งที่เราวิเคราะห์ตัวบท (text) ในการสื่อสาร ไม่ว่าจะเป็นบทกวี นวนิยาย ละคร เพลง หรือภาพยนตร์ สิ่งที่ซุกซ่อนอยู่ในระดับลึกใต้ตัวบทเหล่านั้นก็คือ **โครงสร้างแห่งความรู้สึก** (structure of feeling) ซึ่งเหมือนเป็นการทำความเข้าใจวัฒนธรรมในฐานะ**ประสบการณ์ร่วม** (shared experience) ของทั้งผู้ผลิตและผู้เสพผลงานทางวัฒนธรรมดังกล่าวด้วย

ส่วนนักวิชาการที่มีบทบาทในการขับเคลื่อนและเผยแพร่แนวคิดวัฒนธรรมศึกษาออกไปอย่างกว้างขวางก็คือ **สจวร์ต ฮอลล์** (Stuart Hall) โดยในปี ค.ศ.1964 ฮอกการ์ตได้เชิญฮอลล์เข้าร่วมก่อตั้งศูนย์แห่งการศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัย ที่มหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮม และที่นี่เองที่ฮอลล์ได้ผลิตผลงานด้านวัฒนธรรมศึกษาออกมามากมาย ทั้งในแง่ที่เป็นทฤษฎีทางวัฒนธรรม แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมประชานิยม แนวคิดเรื่องชนชั้น อำนาจและการต่อต้านอำนาจ และขยายความสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมของคนชายขอบออกไปอย่างกว้างขวาง (เช่น วัฒนธรรมของ

คนผิวสี วัฒนธรรมของผู้หญิง เป็นต้น หลังจากที่ฮอลล์ย้ายมาอยู่ที่มหาวิทยาลัยเปิดของประเทศอังกฤษ (The Open University of the UK) ในปี ค.ศ.1979 เขาก็เริ่มกิจกรรมการให้ความรู้ทางสื่อโทรทัศน์ ซึ่งมีผลต่องานเขียนของเขาในระยะหลัง (เช่น การที่เขาเริ่มเรียกผู้อ่านงานวิชาการของเขาว่า 'คุณ') อันเป็นวิธีการที่หยิบยืมมาจากโทรทัศน์ และที่มหาวิทยาลัยแห่งนี้เองฮอลล์ก็ได้พัฒนาแนวคิดเรื่อง **ภาพตัวแทน** (representation) **กระบวนการสร้างความหมาย** (signification) **อัตลักษณ์** (identity) **และความแตกต่างทางวัฒนธรรม** (cultural difference) ซึ่งมีอิทธิพลต่อนักวัฒนธรรมศึกษารุ่นหลังๆเป็นอย่างมาก

ฮอลล์มีทัศนะที่ปฏิเสธกลุ่มทฤษฎีการสื่อสารของอเมริกันในชื่อ แบบจำลองการถ่ายทอดข่าวสาร (transmission model) หรือที่รู้จักกันอีกชื่อหนึ่งว่า แบบจำลอง S-M-C-R อันเป็นแบบจำลองที่เชื่อในการสื่อสารทางเดียวจากผู้ส่งสารผ่านช่องทางหนึ่งๆไปยังผู้รับสาร ทั้งนี้ ฮอลล์อธิบายว่า แบบจำลองนี้มีจุดยืนเรื่องการครอบงำความคิดที่ผู้ส่งสาร (sender) มีอำนาจ และกระทำเหนือผู้รับสาร (receiver) ตรงกันข้าม เขากลับคิดว่า นิยามของการสื่อสารหมายถึง **กระบวนการผลิต/แพร่กระจาย/บริโภค/ผลิตซ้ำวัฒนธรรมและความหมายต่างๆ** (the production / circulation / consumption / reproduction of culture and meaning) นอกจากนี้ ฮอลล์ได้ปฏิเสธวิธีคิดของนักภาษาศาสตร์รุ่นก่อนที่เชื่อว่า **ความหมาย** (meaning) หรือ **ความเป็นจริง** (reality) มีอยู่แล้ว หรือเป็นทัศนะในแบบ **สารัตถนิยม** (essentialism) โดยเขากล่าวว่า แท้จริงแล้วไม่เคยมีสิ่งที่เรียกว่า **ความเป็นจริง** เกิดขึ้น จนกว่าจะมีผู้ที่ประกอบสร้างความเป็นจริงนั้นขึ้นมา และการสื่อสารก็คือ กระบวนการที่มนุษย์แต่ละคนใช้ประกอบสร้างความเป็นจริงดังกล่าวนั่นเอง

ตัวอย่างประเด็นการวิเคราะห์สื่อและวัฒนธรรมของสำนักเบอร์มิงแฮม

1) **วัฒนธรรมและระบบสัญญะ**

เนื่องจากสำนักวัฒนธรรมศึกษาได้รับอิทธิพลทางความคิดส่วนหนึ่งมาจากนักทฤษฎีสัญวิทยาที่เชื่อว่า ภาษาประกอบสร้างความหมายให้กับสิ่งต่างๆรอบตัวโดยผ่านสิ่งที่เรียกว่าสัญญะ (sign) (เช่น แหวนเป็นสัญญะแทนความรักที่ชายหนุ่มมอบให้หญิงสาว) และคำถามสำคัญที่นักวัฒนธรรมศึกษาสนใจก็คือ หากสัญญะเกิดขึ้นจากการประกอบสร้างขึ้นมาเป็นกระบวนการทางสังคม หรือใครที่มีอำนาจเข้าไปกำกับ/ผลิต/แพร่กระจายความหมายดังกล่าวนั้นออกไป เช่น ถ้ามีคนพูดเปรียบเปรยว่า 'โง่เหมือนควาย' หรือ 'ทำงานหนักอย่างกับควาย' นักวัฒนธรรมศึกษาก็จะวิเคราะห์ต่อไปว่า ใครคือคนที่มีอำนาจในการนิยามความหมายของ 'ควาย' ในลักษณะดังกล่าว และทำไมเขาจึงประกอบสร้างความหมายเอาไว้เช่นนั้น

นอกจากนี้ หากความหมายหนึ่งๆถูก**ประกอบสร้าง** (construct) ขึ้นมาได้ ความหมายนั้นก็สามารถถูก**รื้อถอน** (deconstruct) และ**ประกอบสร้างขึ้นใหม่** (reconstruct) ได้เช่นกัน เช่น หากสัญญะแหวนที่สวมอยู่ที่นิ้วนางข้างซ้ายของผู้หญิง ถูกประกอบสร้างเป็นตัวแทนความรักและความผูกพันได้แล้ว ความหมายดังกล่าวก็สามารถถูกรื้อถอนและสร้างใหม่ได้ ดังเช่นตัวละครคุณหญิงผอบแก้วในละครโทรทัศน์เรื่อง เรือนนพเก้า ที่แปลความหมายใหม่ให้กับแหวนว่า ไม่ใช่ตัวแทนความรัก หากแต่เป็นพันธนาการความรักที่กักขังเธอเอาไว้เป็นผีในเรือนนพเก้า

2) **อำนาจ**

จากอิทธิพลของนักวิชาการชาวฝรั่งเศสอย่าง มิเชล ฟูโกต์ ที่วิเคราะห์ **อำนาจ** ในฐานะของกลยุทธ์การควบคุมรูปแบบความคิดและพฤติกรรมของมนุษย์ ซึ่งทัศนะของฟูโกต์ต่อเรื่องอำนาจนั้น แตกต่างจากความเข้าใจของคนทั่วไป เนื่องจากอำนาจไม่ได้มีลักษณะของการเก็บกด (repression) เท่านั้น (เช่น การห้าม การปิดกั้น) แต่ยังมีอีกด้านของการสร้าง (creation) ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อำนาจในการสร้างสิ่งที่เรียกว่า ความรู้ (knowledge) และ ความจริง (truth) ซึ่งหมายความว่า ใครก็ตามที่มีอำนาจ มักจะเป็นผู้สร้างความรู้/ความจริง และสามารถเผยแพร่ความรู้/ความจริงนั้น ผ่านการรับรู้ของผู้คน เช่น ในกรณีของการสร้างความรู้เรื่องเพศของมนุษย์ (Sexuality) นั้น ฟูโกต์ยืนยันว่า เรื่องเพศไม่ใช่เรื่องต้องห้ามแบบที่สังคมทั่วไปเข้าใจ แต่ในทางกลับกัน เรื่องเพศเป็นเรื่องที่สังคมพูดกันอย่างกว้างขวางทั่วไป แต่ทว่าต้องอยู่ภายใต้การทำงานของอำนาจบางอย่างที่กำกับอยู่เบื้องหลัง และนอกจากเรื่องเพศแล้ว สำนักวัฒนธรรมศึกษาได้ขยับขยายแนวคิดของฟูโกต์ออกไป โดยได้ตรวจสอบเรื่องอำนาจที่สามารถผูกโยงเข้ากับกรณีอื่นๆ เช่น อำนาจในการสร้างประวัติศาสตร์ อำนาจเรื่องร่างกาย ภาษา การสื่อสาร และทุกๆ กิจกรรมของมนุษย์ที่กระทำกันอยู่ในชีวิตประจำวัน ตัวอย่างเช่น ในงานของ สมสุข หินวิมาน (2543) ได้แสดงให้เห็นว่า แม้แต่การจ้องมอง (gaze) หรือการมอง (look) ก็เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการบริหารอำนาจ (the exercise of power) ของมนุษย์ ดังกรณีตัวอย่างที่ช่างภาพใช้อำนาจจากการจ้องผ่านเลนส์กล้องถ่ายรูปเพื่อจับภาพนางแบบนู้ด หรือการที่ผู้ชมใช้อำนาจจ้อง/มองตัวละครที่แสดงอยู่บนจอภาพยนตร์ เป็นต้น แต่อย่างไรก็ดี อำนาจในสังคมมิได้มีลักษณะเป็นการกระทำทางเดียว แต่เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นแบบสองทางกลับไปกลับมา (dialectic) ดังนั้น เมื่อช่างภาพสามารถใช้อำนาจจ้องมองนางแบบได้ ในทางกลับกัน นางแบบก็สามารถที่จะใช้อำนาจยั่ว (power of seduction) กับการทำงานของช่างภาพและการมองของผู้อ่าน/ผู้ชมได้เช่นกัน

3) **อุดมการณ์**

อุดมการณ์ (ideology) เป็นอีกแนวคิดหนึ่งที่สำนักวัฒนธรรมศึกษาให้ความสนใจเป็นอย่างยิ่ง และได้รับอิทธิพลมาจาก หลุยส์ อัลธูแซร์ นักวิชาการกลุ่มมารกซิสต์สายโครงสร้าง ซึ่งในทัศนะของอัลธูแซร์นั้น อุดมการณ์ไม่ใช่จิตสำนึกที่ผิดพลาด (false consciousness) หรือความคิดผิดๆที่ชนชั้นปกครองยัดเยียดให้กับประชาชน แต่อุดมการณ์เป็นกรอบความคิด (conceptual framework) ในการทำความเข้าใจตัวเรา เข้าใจโลก และเข้าใจสังคม เพราะฉะนั้น ถ้าคนเราอยู่ในอุดมการณ์ชุดใด เราก็มีแนวโน้มที่จะคิด/เข้าใจ/สื่อสารออกไปจากกรอบความคิดดังกล่าวนั้นได้

เมื่อนักวัฒนธรรมศึกษานำแนวคิดเรื่องอุดมการณ์มาใช้อธิบาย พวกเขาก็ได้หยิบยืมหลักการของทฤษฎีโครงสร้างนิยมเรื่อง การสร้างความสัมพันธ์แบบขั้วตรงข้าม (binary oppositions) ซึ่งหมายความว่า ความหมายของสิ่งหนึ่งจะเกิดขึ้นได้จากการแยกขั้วความสัมพันธ์เชิงตรงกันข้ามกับสิ่งอื่น เช่น เรา/เขา ขาว/ดำ รวย/จน ดี/เลว ฝรั่ง/ไทย เป็นต้น และเมื่อจำแนกความสัมพันธ์แล้ว ก็จะเริ่มมีการจัดวางลำดับคุณค่าเอาไว้ว่า อะไรดีกว่าอะไร เช่น เราดีกว่าเขา ขาวดีกว่าดำ รวยดีกว่าจน ฝรั่งดีกว่าไทย เป็นต้น และจากนั้นอุดมการณ์ความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามที่ถูกสร้างขึ้นก็จะได้รับการเผยแพร่ผ่านการสื่อสารออกไปอย่างกว้างขวาง จนบางครั้งอาจเกิดการยอมรับโดยคนส่วนใหญ่ หรือกลายเป็นสามัญสำนึกของผู้คนจำนวนมากในสังคม เช่น อุดมการณ์ที่เชื่อว่า คนฝรั่งผิวขาวย่อมดีกว่า/ฉลาดกว่า/ก้าวหน้ากว่าคนผิวดำ เป็นต้น ทั้งนี้เพราะสื่อมวลชนต่างๆช่วยกันตอกย้ำหรือผลิตซ้ำอุดมการณ์ (ideological reproduction) ดังกล่าวเอาไว้อย่างต่อเนื่อง เช่น ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดหลายเรื่องที่มีการสร้างภาพตัวละครประธานาธิบดีสหรัฐฯให้เป็นคนผิวขาวเท่านั้น ในขณะที่ภาพของคนผิวดำมักถูกประกอบสร้างให้เป็นชนชั้นแรงงานของอเมริกา เป็นต้น

4) **ภาพตัวแทน**

ในขณะที่การศึกษาเรื่อง **ภาพ** ตามหลักภาษาศาสตร์เดิมนั้น เชื่อในทฤษฎีแบบ **ภาพสะท้อน** (reflectionism) ที่ว่า ความจริงเคยมีอยู่/มีอยู่แล้ว และภาพ/การสื่อสารก็คือกระจกส่องให้เราเห็นความจริงนั้น แต่ทฤษฎีเรื่อง **ภาพตัวแทน** กลับเชื่อว่า ความจริงไม่ได้ดำรงอยู่ แต่ขึ้นอยู่กับการประกอบสร้างขึ้นมาโดยคนและสังคม เช่น ในกรณีของภาพตัวแทนโสเภณีในละครโทรทัศน์นั้น มักจะถูกประกอบสร้างให้เป็น**ภาพแบบฉบับ (Typical)** ของผู้หญิงที่แต่งตัวจัดจ้าน แต่งหน้าฉูดฉาด พูดจาไม่ไพเราะ และเป็นผู้หญิงที่ไม่ดีในมุมมองของสังคม

นอกจากในแง่ของการประกอบสร้างภาพตัวแทนแล้ว Chris Barker (2000) ได้ตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า เมื่อถึงระดับของการตีความหรือรับรู้ภาพตัวแทนแล้ว ผู้คนที่อยู่ในบริบททาง

สังคมซึ่งแตกต่างกัน จะทำความเข้าใจความหมายของภาพตัวแทนเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากภาพตัวแทนนั้นมีส่วนสัมพันธ์กับประสบการณ์ตรง (direct experience) ของผู้รับสาร ซึ่งในแง่ของการรับรู้ความหมายของผู้รับสารนั้น กลุ่มผู้ที่มีประสบการณ์ตรงกับเรื่องจริงเหล่านั้น จะถอดรหัสด้วยการปฏิเสธความหมายของผู้สร้างภาพยนตร์ เช่น คนที่เติบโตมาในยุคเดียวกับ แดง ไบร์เลย์ จะปฏิเสธความหมายของอันธพาลแบบใหม่ และย้ำว่า แดง ไบร์เลย์ เป็นอันธพาลที่ไม่เคารพพุทธศาสนา เพราะยิงกันตายในพิธีบวชพระ เป็นต้น ในขณะที่กลุ่มที่มีแต่ประสบการณ์กับความเป็นจริงผ่านสื่อ (mediated experience) ก็จะถอดรหัสด้วยมุมมองที่หลากหลายขึ้น ทั้งที่เห็นด้วย หรือต่อรอง หรือปฏิเสธความหมายของผู้สร้างภาพยนตร์ ซึ่ง Burton (2002 อ้างถึงใน นิชธ์นาวิน จุลละพราหมณ์, 2554: 28) ได้จำแนกลักษณะของภาพตัวแทนออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

4.1) *ภาพแบบฉบับ (Typical)* เป็นภาพที่พบได้ทั่วไปในสื่อละครโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์ ซึ่งเป็นลักษณะภาพตัวแทนที่ไม่ขัดแย้งกับความเป็นจริง และเราสามารถจดจำได้บ่อยๆ โดยตัวละครที่มีลักษณะของภาพแบบฉบับจากสื่อทั้งสองรูปแบบนั้น มักจะไม่มีรายละเอียดที่ชัดเจนเพียงพอ หรือมักมีความพิเศษมากจนกระทั่งกลายเป็นรายละเอียดเฉพาะ ที่ไม่สามารถนำไปประยุกต์หรืออธิบายลักษณะของกลุ่มอื่นๆที่มีอยู่ในสังคมจริงได้อย่างชัดเจน

4.2) *ภาพตายตัว (Stereotypes)* เป็นภาพที่มีความเชื่อมโยงอย่างใกล้ชิดกับการให้ความหมายเกี่ยวกับภาพตัวแทน โดยเริ่มแรกนั้น ภาพตายตัวจะหมายถึงแผ่นแม่พิมพ์โลหะที่นำมาใช้เป็นต้นแบบเพื่อผลิตโลหะชิ้นอื่นๆให้มีขนาดและรูปแบบเดียวกันทั้งหมด แต่ในปัจจุบันนั้น ภาพตายตัว หมายถึงแนวคิดเกี่ยวกับกลุ่มคนที่สื่อได้นำเสนอภาพซ้ำแล้วซ้ำเล่า โดยเลือกเอาลักษณะที่เป็นจุดเด่นหรือลักษณะบางอย่างที่เฉพาะเจาะจงมาเป็นภาพตัวแทนของคนทั้งกลุ่ม โดยไม่สนใจว่า บางส่วนในกลุ่มนั้นจะมีลักษณะแยกย่อยแตกต่างหรือไม่เป็นไปตามภาพตัวแทนนั้นๆหรือไม่ ทั้งนี้ ภาพตายตัวสามารถทำให้เราเข้าใจ หรืออ้างอิงถึงลักษณะของคนกลุ่มนั้นได้โดยผ่านการนำเสนอซ้ำๆของสื่อ โดยที่ไม่ต้องเข้าไปสัมผัสกลุ่มคนเหล่านั้นโดยตรง กล่าวคือ คุณสมบัติที่สำคัญของภาพตายตัวก็คือ การทำให้เราสามารถจดจำและระลึกได้ทันทีผ่านการเสนอซ้ำด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับรูปลักษณ์ภายนอก กริยา ท่าทาง คำพูด ฯลฯ ที่สื่อได้ให้ความหมาย และตัดสินคนกลุ่มนั้นๆ จนกลายเป็นความเข้าใจและค่านิยมที่ซ่อนเร้นอย่างแนบเนียนของชุดความหมายในความคิดของคนในสังคม

4.3) *ภาพต้นแบบ (Archetypes)* นับว่าเป็นภาพตัวแทนที่มีความชัดเจนเข้มข้นมากที่สุด จนฝังรากลึกเข้าไปในความคิดและเสมือนถูกปลูกฝัง จนกลายเป็นวัฒนธรรมในการให้คุณค่าและความหมายต่อกลุ่ม หรือบุคคล เช่น ภาพต้นแบบของวีรบุรุษ วีรสตรี พระเอก นางเอก และตัวร้าย ที่ถูกสรุปและสร้างกรอบด้วยความเชื่อและค่านิยมของคนในสังคมที่ผ่านการนำเสนอของสื่อ ซึ่งบางครั้งก็แสดงถึงอคติในสังคมที่มาจากมายาคติ เช่น ลักษณะของพระเอก-นางเอกที่มาจากภาพต้นแบบซึ่งถูกกำหนดโดยสังคมที่ไม่ผ่านการจำแนกหรือการให้ความสนใจในความแตกต่างตามประเภท หรือแนวเรื่องของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เรื่องนั้นๆ เป็นต้น

5) **อัตลักษณ์**

Chris Barker (2000) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า แม้สำนักวัฒนธรรมศึกษาจะก่อรูปมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 แต่ดูเหมือนว่าจะเป็นช่วงทศวรรษที่ 1990 ที่นักวิชาการสำนักนี้เพิ่งจะเริ่มวิเคราะห์เรื่อง **อัตลักษณ์** (identity) กันอย่างเป็นจริงเป็นจัง โดยการตั้งปัญหาว่า เรากลายมาเป็นตัวเราในทุกวันนี้ได้อย่างไร ตัวตนของเราถูกผลิตขึ้นมาได้อย่างไร และเราสามารถระบุชี้ (identify) ความเป็นเรา (เช่น เป็นผู้ชาย/ผู้หญิง คนขาว/คนดำ คนหนุ่ม/คนแก่) ได้อย่างไร

กระบวนการหนึ่งที่คนเราก่อรูป 'ตัวตน' หรือประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมานั้น อาจดูได้จากกิจกรรมการบริโภค (consumption) ในชีวิตประจำวันของผู้คน เช่น การแต่งกาย การกินอยู่ การพูดภาษา การสร้างบุคลิกภาพ การใช้เวลาว่าง การเรียนหนังสือ การเล่นกีฬา การดูหนังฟังเพลง ไปจนถึงรสนิยมและรูปแบบการใช้ชีวิตที่แตกต่างหลากหลาย เช่น การเดินทางท่องเที่ยวของกลุ่มแบ็คแพ็คเกอร์/สะพายเป้ การจับกลุ่มของวัยรุ่นที่ถนนอาร์ซีเอ หรือการสร้างภาษาเฉพาะกลุ่มของพวกกะเทย (ดังตัวอย่างในภาพยนตร์เรื่อง สตรีเหล็ก พรางชมพู คู่แรด หรือ หอแต๋วแตก) เป็นต้น ซึ่งรสนิยมและรูปแบบการใช้ชีวิต รวมถึงการบริโภคสิ่งต่างๆ ในชีวิตประจำวัน สามารถบ่งบอกตัวตน และสร้างอัตลักษณ์ว่า 'เราเป็นใคร' และ 'เราแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร'

6) **การผสมผสานทางวัฒนธรรม**

ด้วยการอาศัยจุดยืนทฤษฎีสำนักหลังสมัยใหม่ (postmodernism) นักวัฒนธรรมศึกษาได้เสนอแนวคิดเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม (articulation) ขึ้นมา โดยตั้งคำถามว่า ทำไมบางครั้งองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่ไม่น่าจะประสานเข้ากัน กลับสามารถผสมผสานจนเป็นเนื้อเดียวกันได้ (putting-together) และลักษณะของการผสมผสานนั้น ก็สามารถแสดงออกเป็นภาพตัวแทนผ่านสื่อต่างๆได้

นักวิชาการคนหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดเรื่อง การผสมผสานทางวัฒนธรรม ก็คือ นักทฤษฎีสกุลหลังอาณานิคม (post-colonialism) ลูกครึ่งอินเดียน-อเมริกัน ชื่อ โฮมี่ บาบา (Homi Bhabha) บาบาเป็นผู้ปฏิเสธมโนทัศน์เรื่อง ความสัมพันธ์แบบขั้วตรงข้าม (binary oppositions) ที่แยกความแตกต่างระหว่างศูนย์กลางกับชายขอบ ตะวันตกกับตะวันออก อารยะกับอนารยะ และอื่นๆ โดยเขาเห็นว่า ไม่เคยมีวัฒนธรรมใดที่เป็นหนึ่งเดียว และเป็นขั้วตรงข้ามกับวัฒนธรรมอื่นแบบเบ็ดเสร็จ แต่ทุกวัฒนธรรมจะมีลักษณะเป็นแบบ 'พันธุ์ทาง/ลูกผสม' (hybrid) หรืออีกนัยหนึ่ง ไม่มีวัฒนธรรมใดๆที่สมบูรณ์ในตัวเอง แต่ทุกวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงอย่างสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นตลอดเวลา (Bhabha, 1990) ฉะนั้น กระบวนการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรม (cultural hybridisation) จึงเป็นพื้นที่ใหม่ของการต่อรองและสร้างสรรค์ความหมายใหม่ๆให้เกิดขึ้นตลอดเวลา เช่น เมนูอาหารประเภทสเต็คลาว อุด้งต้มยำ พิซซ่าหน้าปลาแดก กูลิโกะรสลาบ มาม่ารสน้ำตก และข้าวเหนียวมูนชาเขียว เป็นต้น

7) ชีวิตประจำวัน

เนื่องจากจุดยืนของสำนักวัฒนธรรมศึกษาได้เลือกใช้นิยามของวัฒนธรรมตามแบบของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ว่า วัฒนธรรมหมายรวมถึงแม้แต่สิ่งที่เป็นปกติธรรมดา (culture is the ordinary) เพราะฉะนั้น ความสนใจของนักวิชาการสายนี้จึงเวียนว่ายอยู่กับสิ่งที่เรียกว่า ชีวิตประจำวัน (everyday life) ของผู้คน

โดยปกติแล้ว ชีวิตประจำวันจะถูกมองว่าเป็นด้านที่ซ้ำๆซากๆ (repetitive) ในชีวิตของมนุษย์ ทำให้ชีวิตประจำวันกลายเป็นสิ่งที่มองไม่เห็น แต่ทว่าดำรงอยู่ตลอดเวลาและอยู่ในทุกหนทุกแห่ง (invisible but ever-present and everywhere) แต่อย่างไรก็ดี นักวัฒนธรรมศึกษากลับอธิบายว่า ชีวิตประจำวันมิได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ หากแต่เป็นผลผลิตที่ถูกประกอบสร้างขึ้นโดยสังคม เช่น คนปัจจุบันตื่นเช้ามาต้องล้างหน้าแปรงฟัน ก็เป็นเพราะอุดมการณ์แบบสุขภาพอนามัยสมัยใหม่เป็นตัวกำหนดให้ต้องทำเช่นนั้น ฯลฯ และที่สำคัญด้วยการเป็นผลผลิตแห่งการประกอบสร้างขึ้นมา ชีวิตประจำวันจึงเป็นเวทีที่วัฒนธรรมและอุดมการณ์หลากหลายมาปฏิสัมพันธ์และต่อสู้/ต่อรองกัน คำถามจึงอยู่ที่ว่า ส่วนเสี้ยวใดในชีวิตประจำวันที่สังคมหรือโครงสร้าง (structure) เข้ามากำหนด และส่วนเสี้ยวไหนที่เป็นอำนาจของปัจเจกผู้กระทำการ (agency) ในการพยายามดิ้นรนต่อสู้กับโครงสร้าง

8) วัฒนธรรมย่อย

ด้วยอิทธิพลของทฤษฎีการครองความเป็นเจ้าทางอุดมการณ์ของ อันโตนิโอ กรัมชี และแนวคิดเรื่องอำนาจของฟูโกต์ จุดสนใจประการหนึ่งของสำนักเบอร์มิงแฮมจึงอยู่ที่การวิเคราะห์เรื่องวัฒนธรรมย่อย (subculture) ทั้งนี้ เนื่องจากวัฒนธรรมในสังคมหนึ่งๆมักประกอบด้วย

วัฒนธรรมย่อยๆแบบ c ตัวเล็กหลายตัว หรือเป็น 'cultures' ในรูปพหูพจน์ (เช่น ชาติพันธุ์ สีผิว เพศสภาวะ อายุ ชนชั้น ฯลฯ) และในขณะเดียวกัน วัฒนธรรมต่างๆเหล่านี้ต่างก็มีอำนาจไม่เท่ากัน ดังนั้น จะมีวัฒนธรรมตัวใหญ่บางตัวที่พยายามจะครอบงำวัฒนธรรมย่อยต่างๆ และวัฒนธรรมย่อยเหล่านั้นก็จะมีกระบวนการดิ้นรนต่อสู้เชิงอำนาจกับวัฒนธรรมหลักดังกล่าวตลอดเวลา

นอกจากนี้ เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นระบบสัญญะ (sign system) และวัฒนธรรมย่อยก็ต้องอยู่ในสนามรบ (militancy) กับวัฒนธรรมหลักอยู่เป็นระยะๆ ดังนั้น บนเวทีการสู้รบดังกล่าวจึงเป็นการห้ำหั่นหรือปฏิสัมพันธ์ต่อรองกันในเชิงสัญลักษณ์ระหว่างทั้งสองวัฒนธรรมนั้น ตัวอย่างนักวิชาการกลุ่มนี้ที่ให้ความสนใจศึกษาวัฒนธรรมย่อยเป็นอย่างมากก็คือ ดิ๊ก เฮบดิจ (Dick Hebdige) เจ้าของงานเขียนเรื่อง Subculture: The Meaning of Style (1987) เฮบดิจมุ่งความสนใจไปที่การต่อสู้เชิงสัญญะระหว่างวัยรุ่นกับวัยผู้ใหญ่ โดยเขาอธิบายว่า ภายใต้ระบบสัญลักษณ์วัฒนธรรมของผู้ใหญ่ที่เป็นวัฒนธรรมหลักจะมีอำนาจในการสร้าง **ภาพแบบฉบับ** ว่าวัยรุ่น / ควรเป็นเช่นไร (เช่น การสร้างภาพวัยรุ่นอันธพาลไม่มีเหตุผลของ เจมส์ ดีน ในภาพยนตร์ เรื่อง Rebel without a Cause) แต่ในทางกลับกัน หากเป็นพื้นที่การสื่อสารที่วัยรุ่นใช้ ก็จะเป็นการต่อสู้เชิงสัญญะ/ความหมาย เพื่อสร้างตัวตนและอัตลักษณ์ที่แตกต่างไปจากวัฒนธรรมกระแสหลักของผู้ใหญ่ โดยกลวิธีการสื่อสารที่สำคัญของวัยรุ่นนี้ ได้แก่ กระบวนการตัดแปะ (cut-and-mix process) ซึ่งหมายความว่า ในการประกอบสร้างความหมายใหม่ขึ้นมานั้น วัยรุ่นมักจะใช้วิธีผสมผสานองค์ประกอบของวัฒนธรรมเดิมๆ แต่นำมาสร้างความสัมพันธ์แบบใหม่ขึ้นมา อันจะนำไปสู่การสร้างความหมายเฉพาะของกลุ่มตนเอง เช่น การนำวัฒนธรรม การสัก หรือเจาะร่างกายแบบดั้งเดิม (ซึ่งเคยมีความหมายเรื่องความเชื่อหรือความคงกระพันชาตรี) แต่มาประกอบสร้างความสัมพันธ์ใหม่ (อาทิ การเจาะลิ้น การใส่ห่วงที่สะดือหรือที่หัวนม หรือการสักเป็นลวดลายที่ตนคิดค้นขึ้นใหม่เอง) เพื่อให้เกิดความหมายเฉพาะกลุ่มของวัยรุ่น และเป็นรูปแบบของการปฏิเสธโครงสร้างอำนาจของผู้ใหญ่นั่นเอง (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 683-695)

แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างตัวละครเอกหญิงในภาพยนตร์การ์ตูนของวอลท์ ดิสนีย์

วอลท์ ดิสนีย์ (Walt Disney) เป็นหนึ่งในบริษัทยักษ์ใหญ่ของโลก มีรายได้ถึงสามหมื่นแปดพันล้านเหรียญสหรัฐฯในปี ค.ศ.2010 โดยก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ.1923 และผลิตภาพยนตร์การ์ตูนเรื่องแรกในปี ค.ศ.1937 คือเรื่อง สโนว์ไวท์กับคนแคระทั้งเจ็ด (Snow White and the Seven Dwarfs) ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของแบบฉบับของภาพยนตร์การ์ตูนวอลท์ ดิสนีย์ในเรื่องต่อๆมา หรือเรียกได้ว่าเป็นสูตรสำเร็จที่ภาพยนตร์การ์ตูนของวอลท์ ดิสนีย์ทุกเรื่องต้องมีปรากฏให้เห็น คือ

ประการแรก มักเป็นเรื่องราวของความดีที่อยู่เหนือความชั่ว *ประการที่สอง* มักให้ความสำคัญกับอารมณ์ร่วมของคนดู *ประการที่สาม* มีบทเพลงที่ไพเราะน่าจดจำ *ประการที่สี่* มักมีเหล่าฝูงสัตว์ผู้พิทักษ์ตัวละครเอกคอยช่วยสร้างสีสันให้กับภาพยนตร์ *ประการที่ห้า* มักเป็นเรื่องราวความรักของตัวละครวัยแรกรุ่น และ*ประการสุดท้าย* สอดแทรกความตลกขบขันให้แก่ผู้ชม โดยเนื้อเรื่อง มักเล่าถึงหญิงวัยกลางคนที่มีความอิจฉาริษยาหญิงสาววัยแรกรุ่น บวกกับองค์ประกอบอื่นๆในภาพยนตร์ ที่ทำให้ภาพยนตร์การ์ตูนของวอลท์ ดิสนีย์กลายเป็นแบบฉบับของภาพยนตร์การ์ตูนเพลง เนื่องด้วยเสียงร้องอันไพเราะอ่อนหวานของเจ้าหญิงที่ร้องรำทำเพลงท่ามกลางบรรดาเหล่าฝูงสัตว์ผู้พิทักษ์ในการ์ตูน ซึ่งนี่ส่งผลให้เรื่องราวความรักของหนุ่มสาวในการ์ตูนกลายเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมอุดมคติของประโยคที่ว่า "มีความสุขชั่วนิจนิรันดร์" (Happily Ever After) ระหว่างเจ้าหญิงและเจ้าชายที่ได้เริ่มต้นชีวิตคู่รักด้วยกันหลังจากเรื่องราวร้ายๆจบลง

ประเด็นหนึ่งซึ่งเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันมายาวนานเกี่ยวกับภาพยนตร์การ์ตูนของวอลท์ ดิสนีย์ ซึ่งได้สร้างความวิตกกังวลให้กับแวดวงวรรณกรรม ก็คือ ประเด็นเรื่องการสร้างตัวละครเอกหญิงในภาพยนตร์การ์ตูน ที่สะท้อนให้เห็นถึงความคาดหวังพื้นฐานว่า การที่จะได้พบกับความสุขนั้น พวกเธอจะต้องพบรัก/ตกหลุมรัก และได้แต่งงาน ซึ่งตอนจบของเทพนิยายลักษณะนี้ดูเหมือนจะกลายมาเป็นบทสรุปสุดท้ายในภาพยนตร์การ์ตูนของดิสนีย์ด้วยเช่นกัน และได้กลายมาเป็นภาพสะท้อนของตัวละครเอก อาทิ สโนว์ไวท์ ซินเดอเรลลา และออโรร่า กับเจ้าชายของพวกเธอ รวมทั้งในภาพยนตร์การ์ตูนเรื่องต่อๆมา ที่ตัวละครเอกก็ยังคงถูกสร้างให้เล่าถึงเรื่องราวของความรักและการใช้ชีวิตคู่ เช่น เงือกน้อยแอเรียลกับอีริค เบลล์กับเจ้าชายอสูร จัสมินกับอลาดิน และมู่หลานกับแม่ทัพลี เป็นต้น นอกจากนี้ ความสำคัญของการแต่งงานยังถูกเน้นย้ำไปถึงตัวละครที่เป็นสัตว์ เช่นในภาพยนตร์การ์ตูนเรื่อง Lady and the Tramp ด้วยเช่นกัน

ในบรรดาภาพยนตร์การ์ตูนเหล่านี้ ที่ส่วนมากจะเน้นไปที่เรื่องของความรักที่มักจบลงด้วยการแต่งงาน ภาพยนตร์การ์ตูน 3 เรื่องที่มักได้รับการกล่าวถึงอยู่เสมอเกี่ยวกับการนำเสนอภาพความรักในภาพยนตร์การ์ตูนก็คือ Snow White and the Seven Dwarfs (1937), Cinderella (1950) และ Sleeping Beauty (1959) ซึ่ง Jill Henke (1996 cited in Sam, Emily and Robert,

2008) ได้ชี้ให้เห็นถึงการที่ตัวละครเอกของทั้งสามเรื่องนี้ได้ประสบพบรักแรก โดยไม่ได้มีทางเลือก ในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเช่นซินเดอเรลลา ซึ่ง Henke ได้ให้ความเห็นว่า เธอเป็นผู้หญิงที่ไม่มีอำนาจในการควบคุมเวลาชีวิตของตัวเอง รวมทั้งโชคชะตาและพรหมลิขิต ความอ่อนแอของซินเดอเรลลาแสดงออกให้เห็นโดยเฉพาะการที่ เธอได้ไปตกหลุมรักกับเจ้าชายอย่างง่ายดาย ในงานเต้นรำเพียงครั้งเดียว เธอก็กลับใส่กุญแจพันธนาการตัวเองไว้กับความรักครั้งนี้ ทั้งๆที่ควรจะมีทางเลือกอื่นสำหรับการตัดสินใจแต่งงานกับเจ้าชายชาร์มมิ่ง คล้ายกันกับสโนว์ไวท์ในภาพยนตร์การ์ตูนเรื่อง Snow White and the Seven Dwarfs ที่แสดงให้เห็นถึงการถูกพันธนาการไว้ด้วยบทบาทของภรรยา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จากบทเพลง “Some day my prince will come” ที่เธอร้องในภาพยนตร์การ์ตูน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความอ่อนน้อมและว่านอนสอนง่าย และความไร้ซึ่งอำนาจของตัวละครเอก โดยจะต้องรอคอยเจ้าชายเท่านั้น ที่จะสามารถให้อิสระกับพวกเธอได้พ้นจากการรอคอยและมา ช่วยเติมเต็มความปรารถนาของพวกเธอด้วยเช่นกัน อีกทั้ง Jill Henke ยังได้กล่าวถึงประเด็นการถูกกดขี่เรื่องการแต่งงานของตัวละครเอก อย่างเช่น ซินเดอเรลลาและออโรร่า โดยในกรณีของซินเดอเรลลานั้น ตามเนื้อเรื่องในภาพยนตร์การ์ตูน พระราชาได้มีบัญชาว่า เจ้าชายจะต้องแต่งงานกับผู้หญิงที่สามารถสวมรองเท้าแก้วได้พอดี ส่วนในภาพยนตร์การ์ตูนเรื่อง Sleeping Beauty นั้น เจ้าหญิงออโรร่าเองก็ได้ถูกพระราชา ซึ่งเป็นพระบิดาประกาศหมั้นหมายตัวเธอกับเจ้าชายฟิลลิปไว้ตั้งแต่ในวันประสูติของเจ้าหญิงออโรร่า ด้วยเช่นเดียวกัน ทำให้เธอไม่มีสิทธิ์เลือกคู่ครองด้วยตัวเอง

นอกจากนี้ ในงานของ Nicole Sawyer เรื่อง Feminist Outlooks at Disney Princess’s ได้สรุปภาพรวมของภาพยนตร์การ์ตูนเรื่องสโนว์ไวท์กับคนแคระทั้งเจ็ดไว้ว่า เป็นภาพยนตร์การ์ตูนที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1937 โดยดัดแปลงมาจากเทพนิยายสำนวนของพี่น้องตระกูลกริมม์ ด้วยการสร้างตัวละครสโนว์ไวท์ให้กลายเป็นเจ้าหญิงรูปงาม และผลิตภาพยนตร์การ์ตูนออกมาในรูปแบบภาพยนตร์การ์ตูนเพลง ซึ่งนอกจากภาพยนตร์การ์ตูนเรื่องนี้จะเป็นผลงานเรื่องแรกของวอลท์ ดิสนีย์แล้ว ยังได้ส่งผลต่อวัฒนธรรมของอเมริกาในช่วงทศวรรษที่ 1930 ด้วย โดยเฉพาะกลุ่มผู้ชมที่เป็นเด็กผู้หญิง ขณะเดียวกันวอลท์ ดิสนีย์ยังมีเป้าหมายหลักให้ภาพยนตร์การ์ตูนดังกล่าวช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ในครอบครัวอีกด้วย ซึ่งผลที่ตามมาก็คือ เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์จากกลุ่มสตรีนิยมที่มองว่า ตัวละครเอกอย่างสโนว์ไวท์นั้นมีเป้าหมายหลักในชีวิตเพียงอย่างเดียว คือ รอคอยความรักและการแต่งงาน และทุกสิ่งทุกอย่างที่เธอทำก็คือการรอคอยเพื่อให้เจ้าชายมาตามหาเธอจนพบ นอกจากนี้เธอยังต้องกลายมาเป็นแม่บ้านจำเป็น โดยการต้องดูแลคนแคระทั้งเจ็ด และสิ่งที่เธอรู้ดีที่สุดก็คือ การทำให้ตัวเองสวยและการร้องเพลง นับจากนั้นมา กระแสสตรีนิยมคลื่นลูกแรกก็ได้ก่อตัวขึ้น ทำให้ผู้หญิงเริ่มใส่ใจกับบทบาทของตัวเอง ต้องการอิสระ

ในการใช้ชีวิต ส่วนเหล่าแม่บ้านที่มีลูกสาวอายุยังน้อย จึงต่างก็ต้องการให้ลูกของพวกเธอโตขึ้น มีงานทำและเลี้ยงตัวเองได้

ต่อมาในปี ค.ศ.1959 วอลท์ ดิสนีย์ ได้ผลิตภาพยนตร์การ์ตูนเรื่อง Sleeping Beauty ขึ้น โดยหวังว่าจะให้เป็นการ์ตูนส่งเสริมครอบครัวและต้องการให้ประสบความสำเร็จเท่าเทียมกับเรื่อง สโนว์ไวท์กับคนแคระทั้งเจ็ด ซึ่งในช่วงนั้นกำลังเกิดกระแสสตรีนิยมคลื่นลูกที่สอง จึงทำให้บุคลิกลักษณะของตัวละครเอกในภาพยนตร์การ์ตูนเรื่องนี้กลายเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้หญิงเริ่มเรียกร้องสิทธิและเสรีภาพมากขึ้น โดยสิ่งที่ถูกพูดถึงมากที่สุดก็คือ ความเสมอภาคและความเท่าเทียมกันระหว่างชาย-หญิง นอกจากนี้ตัวละครเอกอย่างเจ้าหญิงออโรร่ายังถูกมองว่า *สองสิ่งสำคัญที่เธอได้รับจากนางฟ้าก็คือ* ความสวยและเสียงอันไพเราะ ซึ่งสิ่งเหล่านี้สร้างความไม่พอใจให้กับผู้หญิงจำนวนมาก จึงได้เกิดการเรียกร้องสิทธิความเสมอภาคระหว่างชาย-หญิงดังที่ได้กล่าวไป เนื่องด้วยผู้หญิงเหล่านี้มีมุมมองต่อต้านบทบาทของเจ้าหญิงออโรร่าในภาพยนตร์การ์ตูน ที่ทำได้เพียงนอนรอคอยวันที่เจ้าชายจะมาจุมพิตเธอนั่นเอง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นิชธ์นาวิน จุลละพราหมณ์ (2554) *ศึกษาสัมพันธบทของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์อเมริกันแนวแวมไพร์ร่วมสมัย* พบว่า ลักษณะสัมพันธบทการเล่าเรื่องจากภาพยนตร์แนวแวมไพร์รูปแบบเก่าสู่แวมไพร์ร่วมสมัย มีการคงเดิม ขยายความ ตัดทอน และปรับเปลี่ยนองค์ประกอบของการเล่าเรื่อง ที่ชัดเจนที่สุดคือ โครงเรื่อง ตัวละคร และฉาก ส่วนองค์ประกอบที่มีความชัดเจนรองลงมาคือ แก่นเรื่อง ความขัดแย้ง สัญลักษณ์ และมุมมองในการเล่าเรื่อง รวมถึงการสร้างตัวละครแวมไพร์

องค์ประกอบที่เป็นรูปแบบเฉพาะของการเล่าเรื่องแนวไวมไพร์ร่วมสมัย มีลักษณะการเล่าเรื่องผ่านประเด็นสำคัญ 5 อย่าง คือ เล่าเรื่องด้วยความรักของชาย-หญิง, การลบเลือนเส้นแบ่งความหมายแห่งคู่ตรงข้าม, แก่นเรื่องความเป็นมนุษย์, ตัวละครหญิงที่เป็นจุดศูนย์กลางของเรื่อง และตัวละครแวมไพร์ที่มีความงามเหนือกว่า ส่วนการศึกษาระบบความคิดที่สะท้อนออกมาทางสังคม ผลวิจัยพบว่า มีระบบคิดทั้งหมด 4 แบบ ได้แก่ ความงามของรูปลักษณ์, การแบ่งแยกสีผิว, การมีคุณงามความดี และบทบาททางเพศ

ณัฐพร ลิ้มประสิทธิ์วงศ์ (2554) *ศึกษาการเล่าเรื่องและลักษณะตัวละครสตรีในภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์เทพปกรณัมกรีกที่มีตัวเอกเป็นสตรี* โดยศึกษาเนื้อหาและวิเคราะห์ตัวบท (Texual Analysis) เพื่อสังเคราะห์หากลวิธีการเล่าเรื่อง และลักษณะของตัวเอกสตรี พบว่า ลักษณะของสตรีที่ปรากฏออกมาตามการสร้างสรรค์มี 4 แบบ ได้แก่ 1) ลักษณะของ

วีรสตรี คือผู้หญิงที่ยอมสละชีวิตเพื่อชาติ ได้แก่ อิฟิเจไนอา และแอนทิโกเน 2) ลักษณะของสตรีที่เป็นเหยื่อ คือผู้หญิงที่ตกอยู่ในสภาพที่เสียเปรียบ ได้แก่ สตรีที่เป็นเหยื่อของสงคราม เช่น อันโดรมาคี และคัสแซนดรา, สตรีที่เป็นเหยื่อจากปัญหาภายในครอบครัว เช่น อิเล็คตรา และลาวินิอา, สตรีที่เป็นเหยื่อจากเพศสภาพ คือ มีเดีย (1988) และเฮเลน (2003) และสตรีที่เป็นเหยื่อของบุรุษเพศ เช่น มีเดีย (1969) 3) ลักษณะของสตรีที่มีพลังเหนือบุรุษเพศ คือ ผู้หญิงที่ใช้ลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดเพศตรงข้าม ได้แก่ เฮเลน (1971), ปรารถนา และยุพดี 4) ลักษณะของสตรีที่มีความสมบูรณ์พร้อมในทุกด้าน ได้แก่ เฮเลน (1956)

อาจารีย์ สุทธิโรจน์ (2552) ศึกษา*การนำแบบเรื่องซินเดอเรลลามาประยุกต์ใช้ในวรรณกรรมร่วมสมัยประเภทนวนิยาย* จากการศึกษาพบว่า การนำแบบเรื่องซินเดอเรลลามาประยุกต์ใช้แบ่งได้ 2 ลักษณะหลัก คือ การนำแบบเรื่องซินเดอเรลลามาใช้โดยคงเนื้อเรื่องหลักไว้ตามเดิม เป็นการนำแบบเรื่องซินเดอเรลลามาใช้โดยตรง และระบุชัดเจนว่านำเทพนิยายที่ใช้แบบเรื่องซินเดอเรลลาเรื่องใดมาใช้ ทั้งยังให้ความสำคัญแก่ตัวละครเอกมากขึ้น

ส่วนนำแบบเรื่องมาใช้ในแบบที่สอง คือ การใช้เค้าโครงของแบบเรื่องซินเดอเรลลาแล้วนำมาแต่งเพิ่มเติม ซึ่งสามารถแบ่งย่อยได้ 2 ลักษณะ คือ 1) การคงโครงเรื่องหลักของแบบเรื่องซินเดอเรลลาไว้ แต่ปรับเปลี่ยนองค์ประกอบและรายละเอียดบางอย่าง โดยมีการเปลี่ยนสถานภาพของตัวละครจากเจ้าหญิง-เจ้าชายมาเป็นคนธรรมดา เปลี่ยนบทบาทของตัวละครเอก หรือเปลี่ยนแปลงฉากและช่วงเวลาในเรื่องให้เป็นเรื่องร่วมสมัย ทำให้สามารถนำเสนอปมปัญหาของตัวละครเอกแต่ละตัว 2) การใช้แบบเรื่องซินเดอเรลลาเป็นพื้น เพื่อเล่าเรื่องอื่น ซึ่งพบได้ทั่วไปในสังคมปัจจุบัน ปฏิเสธเรื่องราวที่เกิดขึ้นในแบบเรื่องซินเดอเรลลา ทั้งการใช้เวทมนตร์ของนางฟ้าแม่ทูนหัว และการที่ตัวละครเอกถูกกลั่นแกล้ง เพื่อแสดงให้เห็นการก้าวสู่ความเป็นตัวของตัวเองของตัวละครเอก ทำให้ตัวละครเอกสามารถเลือกเส้นทางชีวิตที่ตนต้องการได้ในที่สุด

กนกวรรณ วิบูลยศริน (2547) ศึกษา*ภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน* พบว่า ภาพตัวแทนของ**ผู้หญิงสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทย** มีลักษณะทางกายภาพที่ดี มีความมั่นใจในตนเอง กล้าเปิดเผย แต่ยังแสดงอาการลังเลในการตัดสินใจ พยายามที่จะผลักดันตนให้หลุดพ้นจากความเชื่อเดิมๆ สำหรับภาพตัวแทนของผู้หญิง**หลังสมัยใหม่**ในภาพยนตร์ไทย มักไม่ยึดติดกับสิ่งต่างๆ ทำตามความต้องการส่วนตน ใช้เรื่องเพศเป็นตัวแสดงความรู้สึกรัก มุ่งหาความสุขให้กับชีวิต กำหนดรสนิยมทางเพศของตนเองได้

ในขณะที่ภาพตัวแทนของ**ผู้หญิงสมัยใหม่ในภาพยนตร์อเมริกัน** มีความเป็นปัจเจกชนสูง แต่ก็ให้ความสำคัญกับครอบครัว มีลักษณะของการทวนกระแสสังคม ไม่ต้องการให้สังคมคาดหวัง ส่วนภาพตัวแทนของผู้หญิงหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์อเมริกัน มีการประกอบอาชีพทางด้านวิทยาศาสตร์ มีความล้ำหน้า แต่ก็ยังโหยหาถึงรากเหง้าของตน ปฏิเสธกฎเกณฑ์ของสังคมทั้งปวง ใช้เทคโนโลยีในการเสริมความรู้ และมีเพศสัมพันธ์กับผู้ชายหลายคน เพื่อหาความสุขใส่ตัว

พนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ศึกษา*ผู้หญิงในภาพยนตร์ : กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย* พบว่า รูปแบบของผู้หญิงในอุดมคติของสังคมไทยมี 2 รูปแบบหลัก คือ “ความเป็นหญิงที่สังคมคาดหวัง” ได้แก่ ผู้หญิงมีความอ่อนโยน ใจดี มีเมตตา เรียบร้อย มีความกตัญญู ซื่อสัตย์ อ่อนแอ ขี้บ่น จู้จี้ เอาแต่ใจตัวเอง ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล ชอบสอดรู้สอดเห็นเรื่องของคนอื่น เป็นต้น และ “ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ” คือ ผู้หญิงที่เป็นกุลสตรี ประพฤติตนในกรอบบรรทัดฐานของสังคมและศีลธรรม โดยเฉพาะความประพฤติทางเพศ เคารพและเชื่อฟังพ่อแม่ เชื่อฟังและให้เกียรติสามีซึ่งเป็นผู้ปกป้องคุ้มครองตน (เพราะผู้หญิงนั้นอ่อนแอ) ให้สามีเป็นผู้นำและประพฤติตนเป็นช้างเท้าหลังที่ดี มีหน้าที่หลักคือ ดูแลรับผิดชอบงานในบ้าน การกินอยู่ของคนในครอบครัว และอบรมเลี้ยงดูลูก