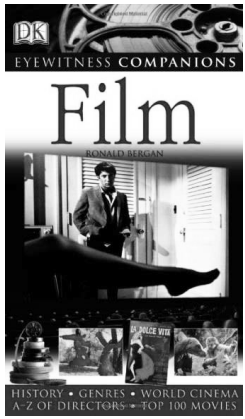
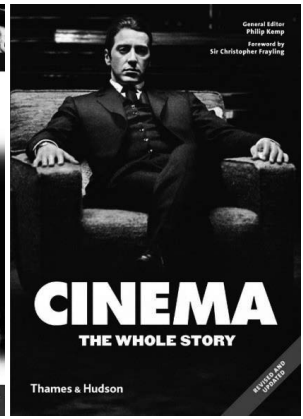
บรรณนิทัศน์
แนะนำหนังสือภาพยนตร์โลก

กำจร หลุยยะพงศ์[1]





เล่มที่ 1

ชื่อหนังสือ: *Film*
ชื่อผู้แต่ง: Ronald Bergan
สำนักพิมพ์: DK Publishing (Dorling Kindersley)
ปีที่พิมพ์: 2006
จำนวนหน้า: 512 หน้า

เล่มที่ 2

ชื่อหนังสือ: *Cinema: The Whole Story*
ชื่อผู้แต่ง: Philip Kemp and Christopher Frayling
สำนักพิมพ์: Thames & Hudson

---

[1] รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำกลุ่มวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปีที่พิมพ์: 2011
จำนวนหน้า: 576 หน้า

เล่มที่ 3

ชื่อหนังสือ: *World Cinema: Critical Approaches*
ชื่อผู้แต่ง: John Hill and Pamela Church Gibson
สำนักพิมพ์: Oxford University Press
ปีที่พิมพ์: 2000
จำนวนหน้า: 256 หน้า

ผู้เขียนได้รับมอบหมายให้สอนวิชา “ภาพยนตร์โลก” ในช่วงเหตุการณ์โควิด-19 ระบาดระลอกที่สองหรือสาม (ปี 2564) ปัญหาสำคัญที่ผู้เขียนพบก็คือ ถึงแม้ผู้เขียนจะผ่านร้อนผ่านหนาวมายาวนาน ตลอดจนเคยได้รับชมภาพยนตร์โลกมาบ้าง แต่เมื่อจะต้องสอนในรายวิชา “ภาพยนตร์โลก” ที่เป็นวิชาใหม่นั้น ก็มิใช่เรื่องง่ายดายนัก จริงอยู่ที่ในอดีตผู้เขียนเคยสอนวิชาเกี่ยวกับภาพยนตร์ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และเขียนหนังสือ *หนังอุษาคเนย์* (2547) แต่ภาพยนตร์กลุ่มนี้ก็ยังเป็นเพียงพื้นที่ที่ไม่ได้กว้างใหญ่นัก อย่างไรก็ดี สิ่งที่ได้เรียนรู้จากบทเรียนเดิมก็คือ ภาพยนตร์ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีลักษณะที่ร่วมกันหลายอย่าง ได้แก่ ภาพยนตร์เป็นสิ่งนำเข้าจากเจ้าอาณานิคม (ยกเว้นกรณีไทย?) หลังจากนั้นภาพยนตร์ก็ได้กลายเป็นทั้งเครื่องมือของเจ้าอาณานิคม ไปพร้อมกับการที่คนในแต่ละประเทศก็นำภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการต่อสู้เพื่อความเป็นชาติ ผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ จนกลายเป็นอุตสาหกรรมที่ต้องดิ้นรนต่อสู้ต่อการเหยียบเข้ามาของเจ้าอาณานิคมคนใหม่ นั่นก็คือฮอลลีวูด และด้วยการเป็นเพื่อนบ้านในภูมิภาคเดียวกัน ทำให้เนื้อหาและกลิ่นอายของภาพยนตร์ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีความใกล้เคียงกัน จนเกิดการแลกเปลี่ยนกันดูจากอดีตและสู่ปัจจุบัน

จากความรู้ดังกล่าวพบว่า การจะศึกษาหรือเข้าใจภาพยนตร์ (เอเชียตะวันออกเฉียงใต้) และน่าจะหมายรวมถึงภาพยนตร์โลกที่จะศึกษาต่อ สิ่งที่จะเป็นพื้นฐานสำคัญคือ มิติศิลปะ อุตสาหกรรม สังคม และผู้ชม ทว่า การที่จะขยายไปสู่พื้นที่โลกจึงเป็นเรื่องที่น่ากังวลพอควร สิ่งที่พอจะช่วยผู้เขียนได้ก็คือการที่ต้องหาหนังสือจากตู้หนังสือในบ้าน (เพราะการจะขยับกายออกจากบ้านในช่วงโควิดอาจเป็นเรื่องยาก) ที่จะช่วยทำให้ผู้เขียนเข้าใจภาพของภาพยนตร์โลกได้บ้าง ที่ผ่านมาหนังสือไทยที่จะกล่าวถึงภาพยนตร์โลกแบบตรงตัวอาจยังมีน้อย ในหนังสือ *ศิลปะแขนงที่เจ็ด* (2533) ของ บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา ส่วนหนึ่งแสดงให้เห็นตัวอย่างภาพยนตร์นานาชาติที่โดดเด่น ซึ่งช่วยเป็นพื้นฐานที่ดีในการทำความเข้าใจศิลปะของภาพยนตร์ในแต่ละประเทศ แต่เนื้อหาในหนังสือก็ไม่ได้เน้นการมองภาพรวมของภาพยนตร์โลก เพราะหนังสือเล่มนี้มีเป้าหมายมุ่งเน้นในเชิงศิลปะของภาพยนตร์ จึงทำให้ผู้เขียนต้องหันไปหาพึ่งพาหนังสือภาษาต่างประเทศ (ภาษาอังกฤษ)

ในทัศนะส่วนตัวของผู้เขียน เนื่องด้วยภาพยนตร์มีเอกลักษณ์พิเศษคือการมีภาพและเสียง การจะเข้าใจภาพยนตร์ด้วยการอ่านจากเอกสารอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอ แต่ครั้นจะต้องนั่งดูภาพยนตร์ (โลก) ทั้งหมดคงเป็นไปได้ยากในเวลาอันสั้นนี้ ดังนั้น สิ่งที่ผู้เขียนทำในเบื้องต้นคือ การลองหาหนังสือที่กล่าวถึงภาพยนตร์โลก ที่แม้อาจไม่ได้ตรงเผง แต่ทว่าเป็นหนังสือที่มีภาพของภาพยนตร์โลกประกอบ เพราะอย่างน้อยจะช่วยทำให้พอจะเข้าใจภาพยนตร์โลกได้ง่ายขึ้น

หนังสือเล่มแรกที่หยิบมาเพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจคือ *Film* (2006) โดย Ronald Bergan หนังสือเล่มนี้มีภาพประกอบที่สวยงาม ทำให้เข้าใจตัวภาพยนตร์มากขึ้น นอกจากนั้น หนังสือเล่มนี้ยังให้ภาพของประวัติศาสตร์พัฒนาการของภาพยนตร์ กระบวนการผลิต ผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อดังของโลก ภาพยนตร์ที่ควรได้ชม และภาพยนตร์ในแต่ละประเทศ โดยเน้นประเทศสำคัญๆ ทั้งยุโรป โดยเฉพาะประเทศต้นทางของศิลปะภาพยนตร์ เช่น เยอรมนี ฝรั่งเศส อิตาลี รัสเซีย สหรัฐอเมริกา ประเทศในแถบอเมริกากลาง-ใต้ ประเทศในทวีปแอฟริกา ออสเตรเลีย นิวซีแลนด์ และประเทศในแถบเอเชีย (อันได้แก่ อิหร่าน

อินเดีย จีน เกาหลี) แม้เนื้อหาในส่วนนี้จะไม่มาก แต่ทำให้เห็นวิวัฒนาการของภาพยนตร์ในแต่ละประเทศได้ดี รวมไปถึงการขีดเส้นใต้ให้เห็นภาพยนตร์เด่นๆ ในแต่ละประเทศนั้นๆ ซึ่งช่วยทำให้ผู้เขียนเข้าใจภาพยนตร์โลกในเบื้องต้น

อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์โลกในหนังสือ *Film* อาจจะมิใช่พระเอกสำหรับการสอนวิชาภาพยนตร์โลก และที่สำคัญ การอธิบายภาพยนตร์โลกโดยแยกตามประเทศทำให้อาจมองไม่เห็นการเชื่อมโยงของภาพยนตร์โลกว่า มีความสัมพันธ์กันอย่างไร เหตุนี้ ผู้เขียนจึงหยิบหนังสือเล่มที่สองคือ *Cinema: The Whole Story* (2011) บรรณาธิการโดย Philip Kemp และ Christopher Frayling หนังสือเล่มนี้มีจุดเด่นเหมือนหนังสือเล่มแรกคือ มีภาพประกอบ แต่ส่วนที่ต่างที่ทำให้กลายเป็นจุดเด่นสำคัญก็คือ หนังสือเล่มนี้มีกรอบแนวคิดประวัติศาสตร์เป็นแกนกลาง โดยแบ่งเป็น 6 ยุค ซึ่งผู้เขียนได้ตั้งชื่อไว้เองเพื่อความเข้าใจเบื้องต้น คือ ยุคแรก ทศวรรษ 1900-1929 หรือยุคทดลองภาพยนตร์ ศิลปะภาพยนตร์ในยุคแรก ยุคที่สอง 1930-1939 หรือยุคอุตสาหกรรม ภาพยนตร์ภายใต้สงคราม ยุคที่สาม 1940-1959 หรือยุคสงครามโลกครั้งที่สองและการรื้อฟื้นภาพยนตร์ การต่อสู้กับการกำเนิดของโทรทัศน์ ยุคที่สี่ 1960-1969 หรือยุคภาพยนตร์เฟื่องฟู การได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์แนวหน้าของฝรั่งเศส และปรากฏการณ์การเกิดขึ้นของการเคลื่อนไหวทางสังคมทั่วโลก (new social movement) ยุคที่ห้า 1970-1989 ยุคภาพยนตร์บล็อกบัสเตอร์ และยุคที่หก 1990 ถึงปัจจุบัน ยุคภาพยนตร์ภายใต้การเติบโตของเทคโนโลยีใหม่ จุดที่สำคัญอีกประการคือ หนังสือเล่มนี้เชื่อมร้อยภาพยนตร์ต่างๆ ในโลกเข้ามาในแต่ละยุคสมัย ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์อิตาลีในช่วงสงครามโลกครั้งที่สองหรือเรียกว่า Italian Neo-Realism ส่งผลต่อภาพยนตร์ทั่วโลกที่เน้นความสมจริง ทั้งการแสดง ฉาก และภาษาภาพยนตร์ เช่นเดียวกันกับในทศวรรษถัดไป กลุ่มภาพยนตร์แนวหน้าของฝรั่งเศส (French Avant-Garde film) ก็ส่งอิทธิพลต่อภาพยนตร์ทั่วโลก หนังสือเล่มนี้จึงช่วยทำให้เห็นอิทธิพลของภาพยนตร์แต่ละประเทศว่าเกี่ยวโยงกันอย่างไร ทั้งในมิติศิลปะและสังคม

ขณะที่หนังสือเล่มที่สอง *Cinema: The Whole Story* (2011) แม้จะทำให้เห็นวิวัฒนาการภาพยนตร์โลกและการเชื่อมโยงของแต่ละประเทศ แต่จุด

ที่อาจจะขาดหายไปก็คือ ผู้อ่านต้องประกอบจิ๊กซอว์เองว่า แนวคิดทฤษฎีที่เชื่อมโยงภาพยนตร์โลกเข้าด้วยกันนั้นคืออะไร ส่วนหนึ่งที่ถอดรหัสได้จากความรู้เดิม คือ ศิลปะภาพยนตร์ อุตสาหกรรม สังคม และผู้ชม ดังที่กล่าวไว้ตอนต้น ผู้เขียนจึงได้ค้นหาหนังสือที่จะช่วยยืนยันทัศนะดังกล่าว ก็คือ *World Cinema: Critical Approaches* (2000) โดย John Hill และ Pamela Church Gibson แม้หนังสือเล่มนี้ดูเหมือนจะค่อนข้างเก่าเมื่อเทียบกับหนังสือสองเล่มแรก และแทบจะไม่มีภาพประกอบ แต่หนังสือเล่มนี้กลับมีจุดเด่นคือ การเผยให้เห็นแนวคิดทฤษฎีที่ช่วยทำให้เกิดความเข้าใจภาพยนตร์โลกได้ง่ายขึ้น

หนังสือเล่มนี้ประกอบด้วย 27 บท โดยสามารถจัดกลุ่มได้เป็น 6 กลุ่ม คือ (1) การนิยามความหมายภาพยนตร์ ทั้งภาพยนตร์ชาติ นานาชาติ ศิลปะ (2) การนิยามความหมายภาพยนตร์ตระกูลอื่นๆ (3) ภาพยนตร์ยุโรป (ทั้งศิลปะแบบยุโรป ฝรั่งเศส อิตาลี เยอรมนี ยุโรปตะวันออก นโยบายภาพยนตร์ยุโรปต่อฮอลลีวูด และผู้กำกับภาพยนตร์และดาราดังในยุโรป) (4) ภาพยนตร์พูดภาษาอังกฤษ (5) ภาพยนตร์โลก (โดยเน้นอินเดีย จีน ฮ่องกง ไต้หวัน ญี่ปุ่น แอฟริกา และอเมริกาใต้) และ (6) ภาพยนตร์กับการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีและโทรทัศน์ นอกจากนั้น ผู้เขียนในหนังสือเล่มนี้ยังมีความหลากหลาย ทั้งจากประเทศต่างๆ ที่เป็นเจ้าของภาพยนตร์ และส่วนใหญ่เป็นนักวิชาการด้านภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียง ดังเช่น Stephen Crofts, Ashish Rajadhyaksha, Susan Hayward, Wimal Dissanayake, John Hill เป็นต้น

แต่จุดที่น่าสนใจมากที่สุดก็คือ ส่วนแรกของหนังสือ ที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดทฤษฎีที่อยู่เบื้องหลังการศึกษาภาพยนตร์โลก ซึ่งสามารถมองได้ 4 แนวทางคือ แนวทางแรก ได้แก่ การมองภาพยนตร์ตามมิติศิลปะ แนวทางที่สอง เป็นการมองภาพยนตร์ตามมิติสังคม โดยเน้นการเมืองหรืออำนาจ แนวทางที่สาม คือ การมองภาพยนตร์ตามมิติเศรษฐกิจ และแนวทางที่สี่ เป็นการมองภาพยนตร์ตามมิติผู้ชม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

แนวทางแรก ภาพยนตร์ตามมิติศิลปะ ซึ่งเชื่อว่า ภาพยนตร์คือศิลปะ โดยในยุคแรกจะมุ่งความสนใจต่อศิลปะภาพยนตร์ที่มาจากยุโรป ดังแนวคิด

สาย formalism หรือการมองรูปแบบภาษาภาพยนตร์ (อาทิ ภาษาการตัดต่อ) ซึ่งปรากฏในกรณีศึกษาของภาพยนตร์ฝรั่งเศส เยอรมนี และรัสเซีย หรือที่รู้จักกันชื่อของ French Impressionism, German Expressionism และ Russian Formalism และต่อมาจึงค่อยๆ ขยับขยายไปสู่การมุ่งเน้นศิลปะที่เสนอความจริงตามแนวคิด realism ทั้งกรณี Socialist Realism ของรัสเซีย และ Italian Neo-Realism ของอิตาลี ทั้งนี้ ทั้งสองแนวคิดหลังนี้เชื่อว่า ภาพยนตร์โลกได้รับอิทธิพลจากยุโรปและส่งอิทธิพลไปทั่วโลก อย่างไรก็ดี ในช่วงหลังในทศวรรษ 1980 นักวิชาการอีกกลุ่ม โดยเฉพาะในสายทฤษฎีหลังอาณานิคม หรือ post-colonial theory กลับตั้งข้อสังเกตถึงศิลปะว่า อาจมาจากพื้นที่พื้นถิ่น มิใช่เพียงแค่การมองจากวิถีการครอบงำ (จากตะวันตกหรือเจ้าอาณานิคม) เท่านั้น ในแต่ละประเทศที่ภาพยนตร์ได้ก้าวเข้าไป ก็ยังอาจผสมผสานศิลปะในพื้นที่และพัฒนากลายเป็นศิลปะของตนเอง ดังเช่น จีน อินเดีย ที่ผสมวัฒนธรรมความเชื่อ ตลอดจนศิลปะของตนลงในภาพยนตร์ หรือการถือกำเนิดแนวคิด Magic Realism ซึ่งสนใจการใช้ศิลปะเพื่อต่อสู้กับประเทศเจ้าอาณานิคมและเผด็จการในภาพยนตร์กลุ่มลาตินอเมริกาได้เช่นกัน หรือแม้กระทั่งภาพยนตร์ในประเทศเดียวกัน ก็อาจมีการใช้ภาษาและศิลปะที่แตกต่างกันได้ เช่น ภาษาที่หลากหลายในภาพยนตร์อินเดีย (อาทิ ภาษาฮินดี ภาษาทมิฬ) ทั้งนี้ แนวคิดดังกล่าวสอดรับกับแนวคิด postmodernism หรือหลังสมัยใหม่ ที่เชื่อว่า ศิลปะอาจมิใช่เป็นโครงสร้างที่เป็นหนึ่งเดียว (ที่มีศูนย์กลางที่เดียว) หรือมีการกำหนดกฎเกณฑ์แบบเดิม แต่อาจมีการผสมผสาน ตัดแต่ง เชื่อมร้อยทั้งเก่า ใหม่ ท้องถิ่น และโลกเข้าด้วยกัน

แนวทางที่สอง ภาพยนตร์ตามมิติเศรษฐกิจ จะให้ความสำคัญถึงภาพยนตร์ในฐานะอุตสาหกรรมที่เน้นผลกำไร แนวคิดดังกล่าวปรากฏขึ้นตั้งแต่ช่วงแรกของการกำเนิดภาพยนตร์ โดยเฉพาะในสหรัฐอเมริกา และผลพวงก็คือ การถือกำเนิดขึ้นของฮอลลีวูด ที่ให้ความสำคัญต่อสามเสาหลัก หรือห่วงโซ่ภาพยนตร์ (film value chain) คือ การผลิต การจัดจำหน่าย และการจัดฉาย โดยมักมีแนวโน้มการครอบงำกิจการจากบริษัทเดียวเท่านั้น ต่อมาก็ได้แพร่

กระจายไปทั่วโลก จนกลายเป็นแม่แบบให้กับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศอื่นๆ ให้เพ่งความสนใจที่การผลิต การจัดจำหน่าย และการจัดฉาย เน้นผลกำไรและคนหมู่มาก และในเวลาเดียวกัน อุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวูดก็รุกล้ำไปทั่วโลก ดังแนวคิดจักรวรรดินิยมสื่อ (media imperialism) รวมไปถึงการดึงดารา ผู้กำกับในประเทศต่างๆ โดยเฉพาะในยุคแรกคือบุคลากรจากยุโรป เข้ามาร่วมงานด้วย และการไปถ่ายทำภาพยนตร์ในต่างประเทศ นอกจากมิติความหลากหลายเชิงศิลปะแล้ว ก็คือผลประโยชน์เชิงกำไร กระนั้นก็ดี ประเทศในแถบยุโรป โดยเฉพาะฝรั่งเศส ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ก็พยายามสร้างเครื่องมือตอบโต้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวูด ดังเช่น การกำหนดกำแพงภาษี การกำหนดโควตาการฉายภาพยนตร์ (screen quota) และสนับสนุนอุตสาหกรรมในประเทศ เพื่อช่วงชิงการครอบงำจากสหรัฐอเมริกา แนวทางนี้เองที่เป็นรากฐานทำให้เกิดการเลียนแบบในประเทศอื่นๆ เช่น เกาหลีใต้ จีน และแม้กระทั่งไทย (ในช่วงทศวรรษ 2520)

แนวทางที่สาม ภาพยนตร์ตามมิติสังคม จะให้ความสำคัญต่อบริบทที่ส่งผลต่อภาพยนตร์ โดยเน้นการเมือง และปัจจัยด้านเทคโนโลยีต่างๆ แนวคิดนี้มองว่า สภาพสังคม (ทั้งการเมืองและปัจจัยด้านเทคโนโลยี) จะส่งผลต่อภาพยนตร์ ในด้านของเทคโนโลยีพบว่า ตั้งแต่ยุคของการมีเทคโนโลยีการถ่ายทำเสียง การถือกำเนิดขึ้นของโทรทัศน์ ระบบดิจิทัล ต่างส่งผลให้ภาพยนตร์มีหน้าตาที่วิวัฒน์เรื่อยมา เช่นเดียวกันกับอิทธิพลด้านการเมือง ทั้งการเมืองในระดับประเทศ การครอบงำอำนาจของผู้นำ (เผด็จการ) และประเทศสังคมนิยม ซึ่งส่งผลต่อเนื้อหาและการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ และการเมืองระดับโลก ตั้งแต่ยุคสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ที่ส่งผลให้เศรษฐกิจตกต่ำ ภาพยนตร์ก็เริ่มถูกผลิตและใช้เพื่อเยียวยาจิตใจคนดู และในอีกฟากหนึ่ง ก็เริ่มมีภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ทางการเมืองในลักษณะโฆษณาชวนเชื่อ (propaganda film) จวบจนสงครามโลกครั้งที่สองและสงครามเย็น จนกระทั่งการถือกำเนิดของการเคลื่อนไหวทางสังคม (new social movement) ในทศวรรษ 1960 คือ การต่อสู้สิทธิสตรี ชนชั้น เชื้อชาติ และอื่นๆ การยุติสงครามเย็น วิกฤติตะวันออกกลาง

การปฏิวัติของอาหรับสปริง เหล่านี้ส่งผลต่อทั้งระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ และตัวเนื้อหาของภาพยนตร์ ที่มีนัยทางการเมืองทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

แนวทางที่สี่ ภาพยนตร์ตามมิติผู้ชม อาจเป็นมิติที่ไม่ได้รับการเน้นหนักเท่าที่ควร ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากการเติบโตของความสนใจมิติผู้ชมกับแวดวงภาพยนตร์ในอดีตอาจมีไม่มากนัก แต่จากอิทธิพลของสำนักวัฒนธรรมศึกษา (cultural studies) ที่ตอกย้ำความสำคัญของการวิเคราะห์ผู้ชม ทำให้การศึกษาภาพยนตร์ต้องหมุนกลับมาให้ความสนใจผู้ชมเพิ่มขึ้นจากเดิมที่มุ่งเน้นไปที่ตัวผู้ผลิต (ศิลปิน) อุตสาหกรรม และตัวเนื้อหาภาพยนตร์ การศึกษาผู้ชมภาพยนตร์สามารถมองได้ตั้งแต่มวลชน (mass) ที่ไม่ประสีประสา หรือเป็นเพียงปลายทางการผลิตภาพยนตร์ ไปจนถึงผู้ชมที่มีศิลปะในการเรียนรู้และรับชมภาพยนตร์ และที่สำคัญ ในกรณีของภาพยนตร์โลก คำถามหลักก็คือ ผู้ชมจะดูและเข้าใจภาพยนตร์โลก (ที่ไม่ใช่ของประเทศตนได้อย่างไร) หรือการดูดาราผู้กำกับที่มาจากต่างประเทศจะรู้สึกอย่างไร และรวมไปถึงการที่ผู้ชมเกิดการพลัดถิ่นที่ (diaspora) หรืออพยพจากประเทศหนึ่งสู่อีกประเทศหนึ่ง จะยังคงติดตามและรับชมภาพยนตร์ในประเทศต้นกำเนิดของตนหรือไม่ อย่างไร

จากแนวทางทั้ง 4 ประการข้างต้น อย่างน้อยถือเป็นทฤษฎีที่อยู่เบื้องหลังการมองภาพยนตร์โลกที่เชื่อมร้อยเข้าด้วยกันมากกว่าการมองภาพยนตร์ตามเส้นทางทางประวัติศาสตร์ (ดังหนังสือเล่มที่สอง) และที่สำคัญคือ ทำให้ภาพยนตร์โลกมิได้ถูกมองแยกเป็นชาติ (ดังหนังสือเล่มแรก) หรือภาพยนตร์ชาติ (national cinema) ที่ค่อนข้างผูกติดกับความเป็นชาตินิยม จนอาจเกิดอคติการยกย่องศิลปะหรือผลงานของตนเอง แต่กลายเป็นว่า ภาพยนตร์มีการเชื่อมโยงทั้งศิลปะ อุตสาหกรรม สังคม และแม้แต่ผู้ชมก็แลกเปลี่ยนกันดู

ยิ่งไปกว่านั้น จากทฤษฎีดังกล่าวทำให้เห็นการจัดกลุ่มภาพยนตร์โลกเพื่อความง่ายในการศึกษาอย่างน้อยเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มภาพยนตร์อุตสาหกรรม กลุ่มภาพยนตร์ศิลปะ กลุ่มภาพยนตร์ที่สาม (Third cinemas) กลุ่มภาพยนตร์คนกลุ่มน้อยในประเทศใหญ่ (sub-state cinemas)

กลุ่มแรก ภาพยนตร์อุตสาหกรรม เป็นกลุ่มภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นการขายและผลกำไรเป็นหลัก ประเทศที่เป็นต้นแบบคือสหรัฐอเมริกา และแพร่กระจายสู่ประเทศอื่นๆ ทั้งในยุโรป โลกที่สาม และแม้กระทั่งประเทศสังคมนิยม เช่น จีน รัสเซีย เวียดนาม ตั้งแต่ช่วงหลังปฏิรูปประเทศสังคมนิยม ที่เน้นการเปิดประเทศด้านเศรษฐกิจจากรัสเซีย ก็ยังใช้แนวทางอุตสาหกรรมเพื่อให้ภาพยนตร์ของตนดำรงอยู่ได้

กลุ่มที่สอง ภาพยนตร์ศิลปะ จะเป็นกลุ่มภาพยนตร์ที่เน้นศิลปะ หากเป็นแนวคิดศิลปะแบบเดิมก็มักจะเป็นประเทศในแถบยุโรป (เช่น ฝรั่งเศส เยอรมนี อิตาลี) แต่ทว่า เมื่อแนวคิดศิลปะคลี่คลายดังที่อธิบายข้างต้น กลุ่มภาพยนตร์ศิลปะก็ยังสามารถกินความไปได้ถึงแม้กระทั่งกรณีของสหรัฐอเมริกา ที่มีกลุ่มศิลปินแนวหน้าเข้าไปทำภาพยนตร์ หรือประเทศกลุ่มสังคมนิยมก็มีศิลปะของตนเอง ดังเช่น socialist film และอาจนับรวมไปถึงศิลปะของภาพยนตร์ในโลกที่สาม ที่มีเอกลักษณ์บางอย่างเฉพาะตัว เช่น Masala film ของประเทศอินเดีย ที่ผสมสีสันของศิลปะที่หลากหลายประดุจเครื่องเทศของอินเดียเข้าไปในภาพยนตร์

กลุ่มที่สาม ภาพยนตร์ที่สาม (Third cinemas) เป็นภาพยนตร์ที่อยู่บนเงื่อนไขด้านการต่อสู้ทางการเมืองการปกครอง ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะเกิดบนพื้นที่แห่งอำนาจของรัฐแบบอำนาจนิยม ทำให้ศิลปินผู้ผลิตภาพยนตร์หันมาใช้ภาพยนตร์เพื่อเป็นเครื่องมือที่ช่วยในการต่อสู้ วิพากษ์วิจารณ์รัฐ หนึ่งในกลุ่มภาพยนตร์นี้ก็คือ ภาพยนตร์ในประเทศแถบลาตินอเมริกา นอกจากนั้นภาพยนตร์กลุ่มนี้ยังกินความหมายไปถึงการต่อสู้กับโลกจักรวรรดินิยมเดิมที่ครอบงำตนเองได้อีกด้วย ทั้งนี้ก็เนื่องจากประเทศแถบลาตินอเมริกามักจะถูกครอบงำจากจักรวรรดินิยมเดิม (อันได้แก่ สเปน โปรตุเกส) ทำให้ภาพยนตร์กลุ่มนี้ก็ต้องลุกขึ้นมาต่อสู้ ทั้งในด้านเนื้อหา และรูปแบบ หรือศิลปะภาพยนตร์ของตนเอง ดังเช่นแนวคิด Magic Realism

กลุ่มที่สี่ ภาพยนตร์คนกลุ่มน้อยในประเทศใหญ่ (sub-stage cinemas) ภาพยนตร์กลุ่มนี้อยู่บนฐานคิดเดียวกันกับกลุ่มที่สาม นั่นก็คืออำนาจรัฐ แต่กรณีนี้กลับมองว่า ในบางประเทศที่เป็นประเทศขนาดใหญ่กลับมีรัฐย่อยๆ แฝงตัวอยู่

ด้วย และบ่อยครั้งเกิดความขัดแย้งและไม่ลงรอยระหว่างประชากรส่วนใหญ่กับประชากรส่วนน้อย ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะผลิตโดยคนกลุ่มน้อยในประเทศใหญ่ จึงมีเป้าหมายเพื่อต้องการแสดงออกให้เห็นถึงอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีของตนเอง โดยอาจใช้ภาษาถิ่นหรือภาษาของคนกลุ่มน้อย วัฒนธรรมของคนกลุ่มน้อย ตัวอย่าง เช่น ชาวโอกินาวาในประเทศญี่ปุ่น ชาวอะบอริจินในออสเตรเลีย ภาพยนตร์เวลส์ (Welsh cinemas) เป็นต้น

การจัดกลุ่มภาพยนตร์ออกเป็น 4 กลุ่มนี้ จะเห็นได้ว่า อาจมิได้มอง “ประเทศ” เป็นหลัก หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ ในแต่ละประเทศก็อาจมีการผสมผสานการเป็นทั้งกลุ่มที่หนึ่ง อุตสาหกรรม กลุ่มที่สอง ศิลปะ และในเวลาเดียวกันก็อาจมีการต่อสู้ต่อรัฐ และคนกลุ่มน้อยในประเทศใหญ่ก็เป็นได้ แนวคิดนี้อาจต่างไปจากการมองภาพยนตร์โลกในอดีต ที่หากจัดกลุ่มประเทศโลกที่หนึ่ง หรือประเทศอุตสาหกรรม เช่น สหรัฐอเมริกา ก็อาจมิได้มองว่า ภาพยนตร์ในประเทศนี้มีมิติเชิงศิลปะ หรือในทางกลับกัน การจัดกลุ่มภาพยนตร์ยุโรป เช่น ฝรั่งเศส ก็มักจะยกย่องว่า มีคุณค่าเชิงศิลปะ แต่กลับมิได้มองว่า ในเวลาเดียวกันภาพยนตร์ฝรั่งเศสก็มีมิติอุตสาหกรรมไม่แพ้กัน เช่นเดียวกันกับการพิจารณาภาพยนตร์ไทยก็อาจตั้งคำถามได้ว่า เป็นภาพยนตร์ที่เป็นอุตสาหกรรมอย่างเดียว หรืออาจมีนัยทางศิลปะได้ด้วยหรือไม่ และเช่นเดียวกัน มีการต่อสู้ทางการเมืองผสมผสานเหมือนกับภาพยนตร์กลุ่มลาติน หรือในประเทศไทยมีคนกลุ่มน้อยที่พยายามสร้างภาพยนตร์ที่ธำรงอัตลักษณ์และศักดิ์ศรีของตนอีกหรือไม่

ถึงแม้ว่าหนังสือภาพยนตร์ทั้งสามเล่มนี้จะช่วยให้ความรู้พื้นฐานกับผู้เขียน (รวมถึงผู้สนใจ) ก็ตาม แต่ด้วยข้อจำกัดของพื้นที่หนังสือ ทำให้ภาพยนตร์บางประเทศก็อาจตกหล่นไปได้เช่นกัน ส่วนหนึ่งเนื่องจากภาพยนตร์ในประเทศเหล่านั้นเป็นประเทศที่มีขนาดเล็ก อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไม่ได้เข้มแข็งมากนัก ความเข้าใจด้านบริบทสังคมวัฒนธรรมในประเทศดังกล่าวมีน้อย และที่สำคัญคือ การขาดนักวิชาการด้านภาพยนตร์ในแต่ละประเทศที่ศึกษา และเขียนเป็น “ภาษาอังกฤษ” เผยแพร่ออกมา ดังนั้น หากต้องการศึกษาภาพยนตร์โลกที่ลึกลงไป อาจต้องพึ่งพาหนังสือภาพยนตร์ในแต่ละประเทศหรือแต่ละภูมิภาคที่เจาะลึก

ลงไปอีกลำดับหนึ่ง แต่กระนั้นก็ตาม อย่างน้อยหนังสือทั้งสามเล่มข้างต้นก็ถือเป็นคู่มือเบื้องต้นที่จะช่วยนำทางการอ่านและเรียนรู้ภาพยนตร์โลกได้อย่างดี

บรรณานุกรม

กำจร หลุยยะพงศ์ (2547), *หนังอุษาคเนย์,* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (2533), *ศิลปะแขนงที่เจ็ด,* กรุงเทพฯ: เม็ดทราย.

Bergan, R. (2006), *Film,* London: Dorling Kindersley.

Hill, J. and Gibson, P. (2000), *World Cinema: Critical Approaches,* New York: Oxford University Press.

Kemp, P. (2011), *Cinema: The Whole Story,* London: Thames & Hudson.