Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

วัตถุที่บิดเบี้ยวเส้นตรงในภาพยนตร์

Distorted Object in Cinema

ศาสวัต บุญศรี (Sasawat Broonsri)*
อรรณนพ ชินตะวัน (Annope Chintawan)

วัตถุที่บิดเบี้ยวของภาพที่มองไม่เห็น

ตำนานนางนากแห่งทุ่งพระโขนงที่ตายทั้งกลมกลายเป็นผีรอคอยสามีของเธอกลับมาจากการรบได้รับความนิยมและมีการนำมาตีความเป็นภาพยนตร์อยู่หลายครั้ง หากกล่าวถึงแฟนตาซีในภาพยนตร์ที่มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับนาก เราอาจนึกถึงสิ่งที่พิสดารเกินความเป็นจริง อาทิ ความดุร้ายของนาก อิทธิฤทธิ์ที่มีมากมาย อันที่จริงแฟนตาซีในภาพยนตร์เกี่ยวกับนากไม่ใช่เพียงแค่การปรากฏของสิ่งที่เหนือธรรมชาติแต่เป็นสิ่งที่อยู่ในระดับพื้นฐานกว่านั้น การทำงานในระดับพื้นฐานของแฟนตาซีทำให้เห็นว่าแฟนตาซีไม่ได้เป็นสิ่งที่อยู่ตรงข้ามกับความเป็นจริง แต่มันกลับเป็นสิ่งที่ช่วยทำให้ความเป็นจริงมีเสถียรภาพและความชอบธรรมในการดำรงอยู่ภายใต้อุดมการณ์มากขึ้น

หากตามทัศนะของค็อปเจ็ค (Joan Copjec) ภาพยนตร์มีบทบาทเป็นอาวุธเชิงอุดมการณ์ที่เกิดจากกระบวนการเรียกขานของอุดมการณ์ (Ideological Interpellation) นั่นหมายความว่าภาพยนตร์ทำงานเพื่อให้อัตบุคคล (Subjectivity) ตอบรับและยอมจำนนอยู่ภายใต้อุดมการณ์ของสังคม เหตุเพราะความปรารถนาดั้งเดิมของบุคคลไม่เคยลงรอยกับกฎของสังคมอยู่ก่อนแล้ว บุคคลจึงปรารถนาที่จะละเมิดกฎอยู่ตลอดเวลา แต่ความปรารถนาดังกล่าวถูกกดทับด้วยกฎของสังคม แรงขับที่ทำให้บุคคลเหล่านั้นต้องการละเมิดกฎอย่างอภิอัตตา จึงทำให้พวกเขารู้สึกถึงความไม่สาสมใจในความปรารถนาและมันทำให้พวกเขารู้ว่าความปรารถนาไม่สามารถเป็นจริงได้ภายใต้สภาวะของสังคม อุดมการณ์จึงต้องการแฟนตาซีให้เข้ามาทำงานเพื่อกดทับความปรารถนาที่ไม่สมหวังของอัตบุคคลไว้ เนื่องจากความความสงบเรียบร้อยของสังคมจะดำเนินต่อไปได้อย่างราบรื่นตราบเท่าที่อัตบุคคลยังคงดำเนินอยู่บนเส้นทางที่สังคมกำหนด

กระนั้นการปรากฏตัวของสิ่งที่ถูกกดทับย่อมทำให้ความราบรื่นของอุดมการณ์สั่นสะเทือนด้วย เช่นเดียวกับกรณีของนอร์แมนใน *Psycho* (1960) ที่ไม่รู้ตัวว่าความปรารถนาที่เขากดทับไว้ได้กลับมาปรากฏตัวอีกครั้งในรูปแบบของฆาตกรผู้มีปัญหาทางประสาท (Neurosis) เช่นเดียวกับการปรากฏตัวของนาก แม้มีการผลิตซ้ำใหม่อยู่หลายฉบับ แต่ประเด็นสำคัญร่วมกันของภาพยนตร์เกี่ยวกับนากคือการกลับมาของผีนางนากที่น่ากลัวเกินกว่าสังคมจะรับได้ อดัม นี (Adam Knee) ตั้งข้อสังเกตว่าตัวละครนากในช่วงเวลาหลายสิบปีที่ผ่านมากลายเป็นตัวละครที่ได้รับความนิยมในการผลิตซ้ำอยู่หลายครั้ง นีจึงให้ความสนใจกับตัวละครนากโดยเฉพาะ *นาง*

* อาจารย์ประจำภาควิชานิเทศศาสตร์คณะเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารมหาวิทยาลัยศิลปากร
(Faculty of Information Technology and Communication)

นาก (1999) ภาพยนตร์ของนนทรี นิมิบุตรที่มีการตีความผีแม่นากใหม่ โดยเฉพาะประเด็นการกลับมาของผีนางนากที่ดุร้าย นนทรีทำให้เกิดความสงสัยว่านางนากเป็นผีดุร้ายที่สังหารชาวบ้านหรือเป็นเพียงข่าวลือของชาวบ้าน นีมองว่าผีนางนากในฉบับดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการเรียกร้องสิทธิ์ของเพศหญิงที่ถูกกดทับมานาน ภายหลังจากวิกฤตการณ์เศรษฐกิจในประเทศไทยทำให้เกิดการตั้งคำถามในหลากหลายมุมเกี่ยวกับกฎระเบียบของสังคมที่เคยมีอยู่ ระบบของสังคมแบบปิตาธิปไตยที่เพศหญิงไม่ได้มีความสำคัญเป็นประเด็นหนึ่งที่มีการหยิบยกขึ้นมา ตัวละครนางนากจึงทำให้เห็นว่า *"ตัวบทที่ถูกหลอกหลอนด้วยอดีตที่ถูกเก็บซ่อนไว้คือรูปแบบดั้งเดิมของการกดขี่ผู้หญิง"*[1]

ฟรอยด์เรียกสิ่งที่ถูกกดทับและหายไปว่า "สิ่งนั้น (Das Ding)" มันคือสิ่งที่หายไปจากตัวบุคคล แม้เรารู้สึกถึงมันได้แต่เรากลับไม่สามารถระบุได้ว่ามันเป็นสิ่งใด การหายไปของมันไม่ได้แปลว่ามันไม่ปรากฏให้เราเห็น เพียงแต่การปรากฏของมันไม่ได้อยู่ในความเข้าใจของเรา มันจึงกลายเป็นวัตถุล่องหนในสายตาของอัตบุคคล หรือคือสิ่งที่หายไปจากพื้นที่ของการมองเห็นอย่าง "วัตถุแห่งการจ้องมอง" (The Gaze)[2] ทั้งนี้การปรากฏของการจ้องมองจึงทำให้อุดมการณ์ของสังคมไม่มีความเสถียรเพราะมันทำให้อัตบุคคลระลึกถึงสถานภาพของตนเองที่เป็นวัตถุในสายตาของผู้อื่นที่ตนเองปรารถนา แต่ความปรารถนาดังกล่าวถูกกีดกันออกจากระเบียบเชิงสัญลักษณ์ การปรากฏตัวของนางนากจึงเป็นสิ่งที่สังคมไม่ยอมรับ นากนากจึงเป็นบุคลาธิษฐาน (Personification) ของความปรารถนาของเพศหญิงที่ไม่เคยได้รับการตอบรับจากสังคมปิตาธิปไตย[3] หรือเป็นการปรากฏของอภิอัตตา

---

[1] Adam Knee, "Thailand Haunted: The Power of the Past in the Contemporary Thai Horror Film," in *Horror in International*, eds. Steven Jay Schneider and Tony Williams, Detroit: Wayne State University Press, 2005, pp. 141-159, p. 142.

[2] ลาก็องได้พูดถึงวัตถุแห่งการจ้องมองครั้งแรกในสัมมนาปีที่หนึ่งของเขา (1953-4) โดยเป็นการพัฒนาต่อความแนวคิดเรื่องการมอง (The Look) ของปราชญ์ฌ็อง พอล ซาร์ทร์ (Jean Paul Sarte) ทว่าลาก็องปฏิเสธที่จะใช้แนวคิดร่วมกับซาร์ทร์ เขาได้เชื่อมโยงวัตถุแห่งการจ้องมองเข้ากับแนวคิดเรื่องวัตถุเหตุแห่งปรารถนา โดยบอกว่าวัตถุแห่งการจองมองไม่ได้เกิดขึ้นจากมุมมองของอัตบุคคล แต่เกิดขึ้นจากความว่างเปล่าที่อัตบุคคลไม่สามารถเข้าใจได้และรู้สึกได้ว่ามีบางสิ่งที่กำลังจ้องมองอัตบุคคลเหล่านั้นอยู่ ความว่างเปล่านี้เองที่เป็นเหตุทำให้เกิดแรงปรารถนาที่จะเป็นวัตถุที่อยู่ในสายตาของการจ้องมอง

[3] เมื่อกล่าวในแง่นี้ นางนากก็เป็นผู้หญิงในแบบของลาก็อง คำว่าผู้หญิง (La femme) ของลาก็องไม่ได้หมายถึงผู้ที่มีสถานะเป็นเพศหญิง ซึ่งแนวคิดนี้เองได้มาจากงานในช่วงท้ายของฟรอยด์ว่าเพศหญิงเป็นสิ่งที่พิศวง ยังไม่ได้รับการสำรวจ ดังกาฬทวีป (Sigmund Freud, "The Question of Lay-Analysis" in *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* vols. 20, ed. James Strachery, London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1990, p. 212.) โดยฟรอยด์ตั้งคำถามว่า *"ผู้หญิงต้องการอะไร"* ในเวลาต่อมา ลาก็องตั้งข้อสันนิษฐานว่าความสำราญของเพศหญิงเป็นสิ่งที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ หรือกฎระเบียบของระบบภาษา ความสำราญของเพศหญิงจึงไม่ใช่ฟาลัสอย่างความสำราญของเพศชาย เพราะมัน *"เกินไปกว่าฟาลัส"* (Jacques Lacan, *Le séminaire XX. Encore 1972-1973*, Seuil: Paris, 1975, p. 29.) ความสำราญของเพศหญิงจึงมี *"ความเป็นอนันต์ราวกับความปีติอันลี้ลับ"* (p. 44) โดยที่ผู้หญิงอาจรับรู้ถึงมันแต่ไม่เข้าใจหรือรู้จักมัน (p. 71) โดยลาก็องกล่าวสรุป *"มันไม่มีสิ่งที่เป็นผู้หญิง"* (Il n'y pas ~~LA~~ femme) (p. 68) เช่นเดียวกับที่ลาก็องเคยพูดว่า "ไม่มีความสัมพันธ์ทางเพศ" ซึ่งลาก็องหมายถึงมันไม่มีความเป็นสากลเกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางเพศ ลาก็องเองก็มองว่ามันไม่มีความเป็นสากลของผู้หญิง ดังนั้น ~~LA~~ ที่ถูกขีดฆ่าโดยลาก็องหมายถึง มันไม่มีแม่แบบตายตัวของความเป็นผู้หญิงแม้แต่ความพยายามทำให้ผู้หญิงกลายเป็นสิ่งสากลภายใต้สังคมที่ให้ความสำคัญกับฟาลัสเป็นศูนย์กลางก็ตาม ผู้หญิงแต่ละคนจึงมีสูตรของแฟนตาซีเป็นของตนเอง นอกจากนี้ ตัว ~~A~~ ยังหมายถึงรูปสัญญะของการหายไปของผู้อื่นเชิงสัญลักษณ์ เพื่อให้เห็นว่าสำหรับผู้หญิงแล้ว ความเป็นสากลภายใต้กฎไม่ได้ดำรงอยู่ในตัวพวกเธอ ลาก็องจึงบอกว่าผู้หญิงไม่เป็นทั้งหมด (Pas tout) (p. 13) ซึ่งต่างจากความไม่เป็นทั้งหมดของเพศชายที่มีความขาดและอยู่บนพื้นฐานของฟาลัส ความไม่เป็นทั้งหมดของเพศหญิงกลับอยู่ที่ความเกิน สิ่งที่เอ่อท้นออกมาจากระเบียบเชิงสัญลักษณ์ นอกจากนี้ลาก็องยังมองอีกว่า *"ผู้หญิงเป็นอาการของเพศชาย"* (Jacques Lacan, *The Seminar book XXIII, The Sinthome*, New York: Norton.) เพราะเพศหญิงเป็นแฟนตาซีของเพศชายที่ดำรงอยู่ในฐานะของวัตถุเหตุแห่งปรารถนา หากมองว่าเพศหญิงเป็นอาการของเพศชาย นั่นย่อมหมายความว่าเพศหญิงก็เป็นอาการของสังคมด้วยเช่นกัน เพราะเพศหญิงมีส่วนหนึ่งที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กฎของการตอนที่กลายเป็นกฎสากลของสังคม สิ่งที่อยู่นอกกฎนี้เองที่ทำให้พวกเธอไม่มีความเป็นสากล และการกลับเข้ามาของสิ่งนี้คือการที่สภาวะจริงกำลังลุกล้ำความเป็นระเบียบสากลของสังคมอยู่ เราจึงพบเห็นบ่อยครั้งที่ผีที่มีผลต่อสังคมมักเป็นเพศหญิง เพราะแสดงถึงความสำราญของคนอื่นที่อยู่นอกกฎความสำราญที่เราไม่อาจเข้าถึงได้ และเมื่อมันปรากฏในพื้นที่ของสังคม เราจึงไม่มีคำอธิบายถึงสิ่งเหล่านี้

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ของแม่ (Maternal Superego) ที่ไม่ควรปรากฏตัวในความเป็นจริง ดังที่ลาก็องอธิบายอย่างชัดเจนว่า *"สิ่งที่ไม่ปรากฏภายใต้แสงของสัญลักษณ์ย่อมปรากฏตัวในสภาวะจริง"*[4] โดยปกติเราพบเห็นการปรากฏตัวของอภิอัตตาของแม่อยู่บ่อยครั้งในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครเพศชายที่มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับแม่ของตนเอง อภิอัตตาของแม่จะปรากฏต่อเมื่อเหตุการณ์ถึงจุดที่มีความทุกข์สุดขีดหรือแม้แต่ความสุขสำราญเกินพอดี (Jouissance) เมื่อตัวละครไม่สามารถทนรับได้พวกเขาจึงจำเป็นต้องทำให้มันปรากฏผ่านระเบียบเชิงสัญลักษณ์ในรูปแบบที่บิดเบี้ยว ดังเช่น นกในเรื่อง *The Bird* ฆาตกรในเรื่อง *Psycho* เป็นต้น การปรากฏของสิ่งที่บิดเบี้ยวเหล่านี้คือการทำให้การจ้องมองกลับมาปรากฏภายใต้แสงของสัญลักษณ์ได้อีกครั้ง ทว่าการจ้องมองเป็นวัตถุบางส่วนที่ถูกละทิ้งก่อนเข้าสู่ระบบของภาษาและมันไม่ใช่วัตถุที่สามารถลดทอนตัวมันเองให้ปรากฏอยู่บนพื้นที่ของการมองเห็นหรือพื้นที่เชิงประจักษ์ได้ การรับรู้ถึงการจ้องมองของอัตบุคคลจึงเป็นสิ่งที่ยืนยันว่าอุดมการณ์ไม่มีความสมบูรณ์ในตัวมันเอง การจ้องมองในภาพยนตร์จึงเป็นสิ่งที่ทำให้ภาพยนตร์มีพลวัตในการท้าทายการทำงานของอุดมการณ์ของสังคมได้

เป็นเรื่องที่น่าประหลาดใจว่า ขณะที่ทฤษฎีภาพยนตร์ที่ได้รับอิทธิพลจากจิตวิเคราะห์กระแสลาก็องกำลังให้ความสำคัญกับระเบียบในจินตภาพและระเบียบเชิงสัญลักษณ์ (ภาพและภาษา) ในช่วงทศวรรษเดียวกันระหว่างปี 1960 - 1970 ลาก็องกลับให้ความสนใจกับสภาวะจริง (The Real) โดยเขาพัฒนาแนวคิดเรื่อง "วัตถุเหตุแห่งปรารถนา" ในฐานะของวัตถุบางส่วน (Partial object/objet partiel) ซึ่งเป็นวัตถุที่อยู่ใกล้สถานะของสภาวะจริงมากที่สุด ลาก็องแสดงให้เห็นว่าสภาวะจริงไม่ได้ *"ต้านการทำให้เป็นสัญลักษณ์โดยสมบูรณ์"*[5] เพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่เป็นส่วนประกอบหลักของกระบวนการสร้างความเป็นอัตบุคคลอีกด้วย

ในกรณีของภาพยนตร์ ผู้ชมสามารถพบหรือเผชิญหน้ากับสิ่งที่ลาก็องเรียกว่า การจ้องมอง ในฐานะของการจ้องมองแบบวัตถุวิสัยจากมุมมองของวัตถุเอง ไม่ใช่การมองเห็นแบบอัตวิสัยจากมุมมองของอัตบุคคล การจ้องมองจึงมีสถานะเช่นเดียวกับวัตถุบางส่วนอื่นๆ ที่อยู่ในฐานะของวัตถุด้วยเช่นกัน วัตถุแห่งการจ้องมองจึงเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดความปรารถนาทางการมองเห็นด้วยสายตาหรือทัศนสัมผัส ดังที่ลาก็องได้กล่าวในตำราสัมมนาครั้งที่ 11 ว่า *"วัตถุแห่งเหตุปรารถนาของพื้นที่แห่งการมองเห็นคือการจ้องมอง"*[6] การจ้องมองจึงหมายถึงช่องว่างของการมองเห็นที่แสดงถึงจุดตำแหน่งที่ความปรารถนาของเราแสดงตัวเองออกมาเป็นสิ่งที่เรามองเห็น สิ่งที่ไม่สามารถลดทอนให้อยู่ในพื้นที่ของการมองเห็นคือหนทางที่ความปรารถนาของเราบิดเบี้ยวพื้นที่นั้น และการบิดเบี้ยวนี้เองที่ทำให้เรารู้สึกถึงมันได้ผ่านการจ้องมองในฐานะของวัตถุ

---

[4] Jacques Lacan, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la « Verneinung » de Freud », dans *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, pp. 381-400, p. 388.

[5] Jacques Lacan, *The Seminar book I. Freud's Paper on Technique 1953-1954*, Trans. John Forrester, New York: Norton, p. 66. นอกจากนี้ลาก็องยังย้ำอีกว่า สภาวะจริงคือ *"พื้นที่ๆ ดำรงอยู่นอกการทำให้กลายเป็นสัญลักษณ์"* (Lacan, *Écrits*, p. 388.)

[6] Jacques Lacan, The Seminar book XI. The Four Fundamental Concept of Psychoanalysis, trans. Bruce Fink, New York: Norton, p. 105. ในภายหลังลาก็องได้อธิบายถึงการจ้องมองในเชิงสุนทรียะว่า "Objet a ในพื้นที่ทางสายตา หากเราพยายามแปลมันในระดับของสุนทรียภาพแล้ว คือความว่างเปล่าอย่างแน่นอน หรือจุดว่างเปล่าที่เป็นบางสิ่งที่ขาดไปข้างหลังภาพ" (Jacques Lacan, Le séminaire livre XVI: D'une Autre à l'autre, 1968-1969, Paris: Seuil, 2006, pp. 289-290.)

การจ้องมองเป็นหนึ่งในสิ่งที่ลาก็องเรียกว่า *objet a* ซึ่งหมายถึงวัตถุที่หายไปของแรงขับแต่ละส่วน เป็นวัตถุที่อัตบุคคลจำเป็นต้องแยกมันออกไปเพื่อสร้างตัวตนของตนเองในฐานะของอัตบุคคลผู้มีความปรารถนา (Desiring Subject) ดังนั้น แม้จะอยู่ในฐานะของ *objet a* วัตถุแห่งการจ้องมองจึงไม่ใช่สิ่งที่อัตบุคคลสามารถไขว่คว้าไว้ได้ แต่เป็นสิ่งที่สูญเสียไประหว่างกระบวนการสร้างความเป็นอัตบุคคล วัตถุแห่งการจ้องมองจึงเป็นสิ่งที่สูญหายไปตลอดกาล ความสูญเสียดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นของความปรารถนาในอัตบุคคลและเมื่อสูญเสียบางส่วนไปตลอดกาล อัตบุคคลจึงเป็นสิ่งที่ไม่เคยสมบูรณ์ และมีแต่มีความขาด (Lack) อยู่ในตัวเองเสมอ วัตถุเหตุแห่งปรารถนาจึงดำรงอยู่ในฐานะของสิ่งที่หายไปเสมอ อย่างไรก็ตาม แม้ *objet a* จะเป็นวัตถุเหตุแห่งปรารถนา ทว่ามันไม่ใช่วัตถุในความปรารถนา (Object of Desire) ด้วยตัวมันเอง เพราะอัตบุคคลสามารถคว้าวัตถุในความปรารถนาไว้ในครอบครองได้ แต่ความปรารถนาในวัตถุนั้นก็สิ้นสุดลงเมื่อเขาไม่สามารถหาเหตุแห่งปรารถนาในวัตถุที่เขาครอบครองได้ และ *objet a* ก็ขาดคุณสมบัติใดๆ ในฐานะของสสารทั้งมวล มันจึงไม่ใช่สิ่งที่มีตัวตนในฐานะของวัตถุที่ถือครอบครองได้

เนื่องจาก objet a เป็นวัตถุที่แสดงให้เห็นถึงความขาดหรือช่องว่างของระบบภาษา หากลาก็องกล่าวว่า ระบบภาษาคืออาณาเขตของคนอื่นเชิงสัญลักษณ์ เพราะภาษาเป็นผลผลิตของคนอื่นเชิงสัญลักษณ์แล้ว เราจึงกล่าวได้ว่า objet a ไม่ได้เป็นสิ่งที่สามารถลดทอนในอาณาเขตของคนอื่นเชิงสัญลักษณ์ (Big Other/Autre) เช่นกัน หรือกระบวนการสร้างความหมายได้ *objet a* จึงเป็นวัตถุของคนอื่นในจินตภาพ (small other/ autre) หรือเป็นวัตถุแห่งอัตตาในอุดมคติ (Ideal Ego) ที่สูญเสียไประหว่างการถอดแบบขั้นทุติยภูมิกับอุดมคติของอัตตา (Ego Ideal) *objet a* จึงเป็นสิ่งที่หายไปจากกระบวนการการสร้างความหมายในระบบสัญลักษณ์หรือกระบวนการเรียกขานของอุดมการณ์ ดังนั้น *objet a* จึงไม่ใช่สิ่งที่สามารถบรรยายได้ด้วยภาษาและไม่ใช่สิ่งที่สามารถนำเสนอผ่านภาพในพื้นที่ของการมองเห็น

การที่ทฤษฎีภาพยนตร์ละเลยเรื่องสภาวะจริงจึงกลายเป็นปัญหาสำคัญ เพราะสภาวะจริงเป็นกุญแจสำคัญที่ทำให้เราเข้าใจบทบาทของการจ้องมองที่ส่งผลต่อประสบการณ์เชิงภาพยนตร์ การเผชิญหน้ากับช่องโหว่ของการมองเห็นทำให้ผู้ชมประจักษ์ถึงความน่ากลัวของสภาวะจริงมากกว่าความบริบูรณ์อันลวงตาของจินตภาพ และการจ้องมองยังแสดงให้เห็นถึงอุปสรรคของการทำงานของอุดมการณ์มากกว่าการสนับสนุนอุดมการณ์ วัตถุแห่งการจ้องมองจึงเอื้อให้กับสภาวะจริงมากกว่าจินตภาพและสัญลักษณ์

การปรากฏตัวของนากทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับคำอธิบายของลาก็อง เพราะหากเธอเป็นวัตถุแห่งการจ้องมองที่ไม่สามารถลดทอนตัวเองให้ปรากฏบนพื้นที่ของการมองเห็นของตัวละครและผู้ชมได้ เราจะสามารถอธิบายถึงการปรากฏตัวของเธอได้อย่างไร

ในตำราสัมมนาครั้งที่ 11 ลาก็องได้ยกตัวอย่างภาพ *The Ambassadors* (1553) ของโฮลไบน์ (Hans Holbein) ความน่าสนใจไม่ได้อยู่ที่รูปภาพของชายผู้มั่งคั่งทั้งสองหรือแม้แต่สิ่งมีค่าที่รายล้อมพวกเขาแต่อยู่ที่บริเวณปลายเท้าของพวกเขาทั้งสอง ภาพของหัวกะโหลกที่บิดเบี้ยวและไม่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนจาก

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

มุมมองตรง ภาพที่ปรากฏอยู่ในลักษณะของการบิดเบี้ยวแบบอนามอร์ฟิค (Anamorphic)[7] การมองภาพหัวกะโหลกจึงไม่สามารถมองได้โดยตรงจากมุมมองของผู้ชมที่กำลังมองภาพชายทั้งสองคน แต่ต้องมองจากมุมมองอื่นที่สามารถเห็นหัวกะโหลกได้อย่างชัดเจน อย่างไรก็ดี การมองภาพหัวกะโหลกจากมุมมองอื่นกลับทำให้ภาพในส่วนอื่นผิดรูปทรงของมันไป หัวกะโหลกจึงไม่ใช่สิ่งที่หายไปหรือหมายถึงความตายที่ตามหลอกหลอนผู้มั่งคั่งทั้งสองคนเท่านั้น แต่ลาก็องเห็นว่าหัวกะโหลกยังมีความหมายสำคัญในฐานะของสิ่งที่บ่งบอกถึงตำแหน่งของการจ้องมองอีกด้วย

รูปที่ 1 Hans Holbein, *The Ambassadors* (1553).

หัวกะโหลกทำหน้าที่เป็นมรณานุสติ (Memonto Mori) ให้แก่ทั้งผู้ชมและตัวบุคคลในภาพจิตรกรรม ดังกล่าวทำให้ตำแหน่งที่ไม่อาจมองเห็นได้อย่างชัดเจนทั้งผู้ชมและตัวบุคคลในภาพช่วยอธิบายการหายไปของหัวกะโหลกในภาพ *Et in Arcadia ego* ของปูแซ็งได้ด้วยเช่นกัน โดยเปรียบเทียบกับภาพสำนวนอื่น ภาพในสำนวนสุดท้ายของปูแซ็งผิดกับสำนวนก่อนหน้านั้นที่เขาเคยวาดไว้ เพราะในสำนวนก่อน ปูแซ็งศิลปินผู้เป็นบรมครูแห่งจิตรกรรมคลาสสิกฝรั่งเศสไม่ลืมที่จะวาดภาพหัวกะโหลกให้ปรากฏอยู่บนหีบศพ หรือในสำนวนก่อนหน้าปูแซ็งอย่างของแกร์ชิโน (Guercino) ภาพหัวกะโหลกก็ปรากฏอยู่ในตำแหน่งสำคัญ ตำแหน่งที่สายตาของตัวบุคคลในภาพสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนภายในพื้นที่ของการมองเห็นของบุคคลเหล่านั้น และเช่นเดียวกับผู้ชมที่สามารถมองเห็นภาพหัวกะโหลกได้อย่างชัดเจนเพราะมันอยู่ในตำแหน่งที่แทบจะล้นเข้าสู่พื้นที่ของผู้ชมเช่นเดียวกัน

[7] ความน่าสนใจคือเมื่อเปรียบเทียบกับการผลิตภาพยนตร์ที่ต้องการให้มีขนาดของภาพที่กว้างขึ้นกว่าขนาดภาพบนฟิล์มแบบ Super 35 แล้ว การใช้เลนส์แบบอนามอร์ฟิคช่วยทำให้พื้นที่ของภาพที่บันทึกลงบนเนกาทีฟของฟิล์มนั้นกว้างขึ้น โดยภาพจะถูกบันทึกเต็มพื้นที่ของฟิล์ม 35 แต่อยู่ในลักษณะที่บิดเบี้ยว และเมื่อนำไปฉายหากไม่ใช่เลนส์จำเพาะแบบอนามอร์ฟิคแล้ว ภาพที่ปรากฏบนจอจะมีลักษณะที่ผิดอัตราส่วนคือมีความยาวผิดปกติ

ภาพหัวกะโหลกจึงเป็นพื้นที่ใดๆ (Espace Quelconque) ตามทัศนะของเดอเลิซที่ไม่ได้จำกัดตัวมันเองเพียงแต่ในภาพของโฮลไบน์เท่านั้น เพราะการหายไปของมันในฐานะของสิ่งสำคัญที่เตือนถึงความตายจึงทำให้มันกลายเป็นวัตถุแห่งการจ้องมองที่ไม่สามารถปรากฏให้เห็นในปัจจุบันได้แต่ต้องมองหาจากร่องรอยในอดีต (ปรากฏให้เห็นในสำนวนก่อนของปูแซ็ง) หรือปรากฏให้เห็นที่อื่นในลักษณะของสิ่งที่บิดเบี้ยว (ปรากฏให้เห็นในงานของโฮลไบน์) หรือกระทั่งปรากฏให้เห็นในปัจจุบันในฐานะของสิ่งที่หายไปและแทนที่ด้วยตัวอักษร “Et in Arcadia ego” ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวบอกความตายแทนภาพหัวกะโหลก และเมื่อ ego ได้ทำหน้าที่เป็นมรณานุสติแทนภาพกะโหลกดังกล่าว ความพยายามถอดแบบของตัวละครใน *Et in Arcadia ego* จึงไม่ใช่ความปรารถนาที่จะมีชีวิตแสนสุขอันลวงตาในแดนสวรรค์บนโลกอย่างอาร์คาเดียจากการถอดแบบจาก ego ในจินตภาพของโลกแห่งความบริบูรณ์ของมารดา แต่พวกเขากลับปรารถนาถอดแบบจาก ego ภายใต้นามของบิดา โลกแห่งภาษาที่นำพวกเขาไปสู่ความตายอันเป็นปลายทางแท้จริงของชีวิต เพื่อรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระเจ้าและใช้ชีวิตนิรันดร์

รูปที่ 2 Guercino, *Et in Arcadia ego* (1618 – 1622).

การจ้องมองจึงไม่ใช่สิ่งที่สามารถปรากฏบนพื้นที่ของการมองเห็นโดยตรง แต่ปรากฏผ่านแฟนตาซีในฐานะของภาพวัตถุที่บิดเบี้ยว (ดังภาพของโฮลไบน์) หรือปรากฏผ่านความปรารถนาในฐานะของภาพวัตถุที่หายไป (ดังในภาพของปูแซ็ง) ภาพหัวกะโหลกใน *The Ambassadors* จึงเป็นจุดบอดของภาพ เป็นจุดที่ผู้ชมสูญเสียระยะห่างระหว่างตัวเองกับภาพ และกลายเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งที่ตนเองกำลังมอง เช่นเดียวกับในภาพยนตร์ การจ้องมองทำให้ผู้ชมสูญเสียระยะห่างระหว่างผู้ชมกับภาพยนตร์ และถูกผนวกลงไปกับภาพของภาพยนตร์เพราะรูปทรงของวัตถุเปลี่ยนไปตามตำแหน่งของผู้ชม ในกรณีของ *The Ambassadors* ผู้ชมไม่สามารถมองเห็นภาพได้โดยตรง การจ้องมองดำรงอยู่ในหนทางที่มุมมองของผู้ชมบิดเบี้ยวพื้นที่ของการมองเห็น ดังนั้นการที่ผู้ชมถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของภาพมาจากการผละตัวเองออกจากตำแหน่งของผู้ชมซึ่งเป็นที่ตั้งของอัตตาเช่นเดียวกัน

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

รูปที่ 3 Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (1637-1638).

หากนากเป็นตัวแทนของความทุกข์สุดขีดจากการถูกกดขี่ของเพศหญิงและความสุขเกินพอดีของการได้เจอกับสามีหลังจากความตาย นากจึงเป็นความปรารถนาของเพศหญิงที่ไม่สามารถลงรอยกับกฎของสังคมได้ เธอจึงปรากฏตัวผ่านแฟนตาซีในลักษณะของสิ่งที่บิดเบี้ยวคือกลายเป็นผีที่น่าหวาดกลัวของชาวบ้าน อย่างไรก็ดี เฟอร์มานน์ (Arika Furrmann) ได้ตั้งข้อสังเกตต่อจากประเด็นของนีว่า ท้ายที่สุดนากก็ไม่ได้รับการตอบสนองจากสิ่งที่เธอเรียกร้องเหมือนกับสิทธิสตรีของสังคมไทย เฟอร์มานน์เสนอว่าการหลอกหลอนของวิญญาณโดยมากคือการกลับมาเรียกร้องความไม่ยุติธรรมเพื่อให้มีการแก้ไขและชดเชยความผิดเหล่านั้น ทว่าตัวละครนากกลับไม่ได้รับการชดเชยดังกล่าว เมื่อความปรารถนาไม่สามารถลงรอยกับสังคมได้ นากจึงไม่ใช่สิ่งที่สังคมยอมรับได้ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ เฟอร์มานน์จึงเห็นว่า *นางนาก* เป็นภาพยนตร์ที่เป็นตัวแทนของความเป็นชาติไทยภายใต้พุทธศาสนาที่แสดงให้เห็นถึงการมีชัยชนะเหนือแรงปรารถนาทางเพศ โดยทำให้เห็นว่าความปรารถนานั้นเป็นเพียงมายาหรือภาพลวงตา[8] หากนางนากเป็นการจ้องมองที่เป็นอุปสรรคของอุดมการณ์ การเอาชนะความชอกช้าทางจิต (Trauma) ที่เกิดจากการจ้องมองคือการสร้างสมดุลระหว่างความปรารถนาและแฟนตาซีให้อยู่ภายใต้นามของบิดา หรือรูปสัญญะของอุปลักษณ์ของพ่อที่ให้อำนาจกับกฎระเบียบของสังคมและระบบของการสร้างความหมายของภาษา ด้วยอำนาจของรูปสัญญะนี้ นามของบิดาเป็นตัวหยุดการเลื่อนไหลในการสร้างความหมายของรูปสัญญะและเป็นสิ่งที่สร้างเสถียรภาพให้กับความสัมพันธ์ของสังคม การแสดงออกถึงอำนาจของรูปสัญญะนี้ช่วยอำพรางการรุกล้ำอุดมการณ์ของการจ้องมองราวกับว่านามของบิดามีอำนาจในการควบคุมการจ้องมอง

[8] Arika Furrman, “Nang Nak - Ghost Wife: Desire Embodiment, and Buddhist Melancholia in Contemporary Thai Ghost Film,” *Discourse*, 31.3, Fall 2009, pp. 220-247, p. 230.

ทว่าพลังของนามของบิดาเป็นสิ่งที่ไม่ได้ดำรงอยู่จริงแต่เป็นพลังของบทบาทการแสดงที่เราตอบรับการเรียกขานของอุดมการณ์ ดังนั้นปัญหาของพ่อเชิงสัญลักษณ์คือมันเป็นเพียงสัญลักษณ์ของพ่อ ไม่ใช่พ่อที่ดำรงอยู่จริง ดังที่ลาก็องอธิบายว่า

"เนื่องจากพ่อเป็นผู้ประกาศใช้กฎพ่อจึงเป็นพ่อที่ตายไปแล้ว กล่าวคือ เป็นสัญลักษณ์ของพ่อ"[9]

ด้วยเหตุที่พ่อเชิงสัญลักษณ์เป็นพ่อที่ตายแล้ว พ่อจึงขาดอำนาจที่แท้จริงในการกำจัดความเจ็บปวดทางจิตใจของอัตบุคคลที่เกิดขึ้นจากการจ้องมอง ด้วยเหตุนี้ หากมองในระบบของทุนแล้ว เมื่อเรายอมสละตัวของเราเองให้อยู่ภายใต้อำนาจของพ่อเชิงสัญลักษณ์ เราจึงลงทุนด้วยตัวเองในอำนาจที่ไม่สามารถมอบหลักประกันที่สัญญาจะมอบให้เราอย่างแน่นอน เมื่อเรารับรู้ว่าการลงทุนของเราเป็นสิ่งที่สูญเปล่า เราจะทำอย่างไรให้สามารถทนรับสภาพสูญเปล่าของการลงทุนได้ คำตอบคือ ความหวัง

การรับรู้ถึงการไร้ความสามารถของพ่อเชิงสัญลักษณ์ ว่าแท้ที่จริงพ่อเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นเหมือนกฎหมายที่เราเคารพและปฏิบัติตามเป็นเพียงตัวหนังสือที่ไร้ชีวิต ก่อให้เกิดความชอกช้ำทางจิตแก่อัตบุคคลผู้อยู่ภายใต้อุดมการณ์นั้น และความเป็นจริงที่ว่าพ่อเชิงสัญลักษณ์เป็นเพียงสิ่งที่ตายไปแล้ว นั่นหมายความถึง เมื่ออัตบุคคลเผชิญหน้ากับการจ้องมอง ไม่มีสิ่งใดที่สามารถเติมเต็มช่องว่างที่เกิดขึ้นในกระบวนการสร้างความหมายได้ อัตบุคคลต้องเผชิญหน้ากับช่องว่างนี้โดยไม่มีสิ่งอื่นใดช่วยได้ ดังที่ชาวบ้านในทุ่งพระโขนงที่ต้องเผชิญหน้ากับนางนากในฐานะของช่องโหว่ของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ ช่องโหว่ที่พวกเขาไม่สามารถเติมเต็มหรือปิดมันได้ด้วยตัวเขาเอง เพื่อหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับความเจ็บปวดทางจิตใจที่เกิดจากการจ้องมอง อัตบุคคลจึงสร้างแฟนตาซีขึ้นมาเพื่อปลุกให้พ่อคืนชีพและกลายเป็นรูปสัญญะที่มีพลัง พ่อในแฟนตาซีจึงสามารถปกป้องอัตบุคคลได้ เพราะดูเหมือนว่าเขาจะรู้ความลับของการจ้องมองและสามารถควบคุมมันได้ นี่คือสิ่งที่ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์มอบให้แก่ผู้ชม มันยกชูพ่อในแฟนตาซีในจุดที่ผู้ชมเผชิญหน้ากับการจ้องมอง *นางนาก* จึงกลายเป็นภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ของสังคมเพราะท้ายที่สุดนากก็ต้องยอมจำนนต่อศีลธรรมและยอมรับข้อจำกัดระหว่างผีกับคน โดยผู้ที่ปราบนากได้มักเป็นตัวละครเพศชายซึ่งเป็นตัวแทนของกฎของสังคมปิตาธิปไตย ภาพยนตร์เกี่ยวกับนากจึงมักลงเอยด้วยการปล่อยวางและนำเสนอเรื่องการหลุดพ้นจากความปรารถนา

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ล้วนแล้วแต่ทำให้อัตบุคคลสามารถเชื่อมโยงและปรับตัวเองให้ลงรอยกับระเบียบของสังคม จนทำให้อัตบุคคลเหล่านั้นเชื่อว่า กฎ ระเบียบ ข้อบังคับ สถานภาพทางสังคม และความเชื่อต่างๆ ของตนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากอุดมการณ์ของสังคมเป็นเรื่องปกติธรรมชาติ เพราะเมื่ออุดมการณ์เรียกขานให้ปัจเจกบุคคลละทิ้งอิสระของตน เขาเหล่านั้นก็ตอบรับการเรียกขานของอุดมการณ์และกลายเป็นผู้ที่อยู่ภายใต้อิทธิพลของอุดมการณ์นั้น ดังนั้นภาพยนตร์จึงกลายเป็นอาวุธเชิงอุดมการณ์เพราะมันทำให้อัตบุคคลยอมรับอุดมการณ์ราวกับเป็นเรื่องธรรมชาติโดยปกปิดกระบวนการบีบบังคับให้อัตบุคคลยอมรับมันเพื่อไม่ให้บุคคลเหล่านั้นตั้งคำถามหรือเกิดข้อสงสัยและล่วงรู้ถึงที่มาของมัน เป็นเหตุให้อัตบุคคลเหล่านั้นทนยอมรับที่จะอยู่ภายใต้อุดมการณ์ต่อไปอีกไม่ได้ นี่คือสิ่งที่ปราชญ์มานุษยวิทยาบูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) เรียกว่า ความรุนแรงเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Violence) การรับรู้ถึงการจ้องมองทำให้ความรุนแรงดังกล่าวเผย

[9] Lacan, « Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », dans *Écrits*, pp. 125-150, p. 146.

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

โฉมออกมาให้เห็น ทว่าภาพยนตร์ภายใต้อุดมการณ์กลับพยายามปกปิดมันโดยปฏิเสธบทบาทของการจ้องมองที่อยู่ภายในโครงสร้างของมันเอง การจ้องมองในภาพยนตร์จึงไม่ใช่วัตถุที่เป็นไปไม่ได้อีกต่อไป แต่กลายเป็นวัตถุที่ก่อให้เกิดความปรารถนาที่มีความเป็นไปได้ในพื้นที่เชิงประจักษ์เพราะสามารถทำให้เห็นได้ในภาพยนตร์

เหยียดชาติพันธุ์

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์มักใช้โครงสร้างของเรื่องเล่าแบบแบบคลาสสิก โดยเริ่มต้นด้วยการเน้นถึงความเป็นไปไม่ได้ของความปรารถนาของตนเองที่ขับเคลื่อนให้ตัวละครหลักเกิดความปรารถนาและต้องการเอาชนะอุปสรรคนั้น จนกระทั่งในช่วงสุดท้ายของภาพยนตร์ตัวละครเหล่านั้นก็สามารถสมปรารถนาได้ อาทิ *รถไฟฟ้ามาหานะเธอ* ที่แสดงให้เห็นสาววัยทำงานผู้สิ้นหวังเรื่องเนื้อคู่ได้พบกับหนุ่มวิศวกรผู้เพียบพร้อม เขาจึงเป็นเหมือนสิ่งที่อยู่ไกลเกินเอื้อม ความปรารถนาล่อลวงให้เหม่ยลี่ตัดสินใจเปลี่ยนแปลงตนเอง และสามารถไขว่คว้าวัตถุในความปรารถนาได้ในที่สุด ในตอน 42.195 ของเรื่อง *รัก 7 ปีดี 7 หน* แสดงให้เห็นถึงการเอาชนะการจมอยู่กับความทรงจำของตนเองในอดีตผ่านการแข่งขันวิ่งมาราธอน ใน *สิ่งเล็กๆ ที่เรียกว่ารัก* ทำให้เห็นว่าความพยายามเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ภายนอกของน้ำไม่ใช่เรื่องสำคัญสำหรับโชนชายผู้ที่น้ำฝันถึง หรือในเรื่องพี่มากพระโขนง ที่แสดงให้เห็นว่าพี่มากสามารถเอาชนะความกลัวและก้าวข้ามกำแพงความรักที่เป็นไปไม่ได้ระหว่างคนและผี เส้นทางของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่กล่าวถึงล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นภาพที่ไร้รอยต่อของอุดมการณ์และทำให้ผู้ชมยอมอยู่ภายใต้อุดมการณ์เพื่อความหวังที่จะได้รับในอนาคต

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ในบางเรื่องแม้มีเรื่องราวที่ซับซ้อนแต่ก็แสดงให้เห็นถึงเอกภาพของความเป็นไปได้ของเรื่องราวที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เทคนิคในการตัดต่อต่างๆ มีวัตถุประสงค์ท้ายที่สุดเพื่อการสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้ชม บอร์ดเวลอธิบายถึงความสามารถในการสร้างความเข้าใจของผู้ชมในทฤษฎีกระบวนการรับรู้เข้าใจของผู้ชม (Cognitive Theory) ว่าขณะที่ผู้ชมกำลังชมภาพยนตร์อยู่นั้น แม้ภาพยนตร์มีความซับซ้อนแต่ผู้ชมก็ไม่ได้เป็นคนดูที่มีสติที่ว่างเปล่าในลักษณะของผู้ถูกกระทำ ผู้ชมต่างสร้างข้อสันนิษฐานกับความเป็นไปได้ที่หลากหลาย แม้ภาพยนตร์สามารถล่อลวงให้ผู้ชมหลงทางไปบ้าง แต่เมื่อผู้ชมรับรู้กลลวงดังกล่าวพวกเขาจะละทิ้งข้อสันนิษฐานเดิมและสร้างขึ้นมาใหม่เพื่อตอบรับกระบวนการรับรู้เข้าใจของพวกเขา[10] ท้ายที่สุดภาพยนตร์ก็นำผู้ชมไปสู่จุดจบของประวัติศาสตร์ของเรื่องเล่าเดียวกัน แม้ผู้ชมแต่ละคนมีข้อสรุปกับจุดจบเหล่านั้นต่างกัน แต่การดำเนินประวัติศาสตร์ของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่มีความเป็นไปได้ในทิศทางเดียวหรือมีความเป็นไปได้ที่หลากหลายไม่สิ้นสุด คือความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์แบบภาพการเคลื่อนไหวและภาพกาลเวลาของเดอเลิซ

ปราชญ์เดอเลิซ (Gilles Deleuze) ได้แบ่งภาพในภาพยนตร์ออกเป็นสองลักษณะ ดังนี้ 1) ภาพการเคลื่อนไหว (Movement-Image) คือภาพในภาพยนตร์ที่ดำเนินเรื่องแบบคลาสสิกโดยภาพอยู่ภายใต้ระบบตรรกะของผัสสะการเคลื่อนไหว (Sensory-Motor) ของตัวละครหลัก การตัดต่อและการเปลี่ยนแปลงขนาดของภาพจึงตอบรับกับผัสสะการรับรู้และปฏิกิริยาตอบโต้ของตัวละครนั้น เส้นเรื่องของภาพยนตร์แบบภาพการเคลื่อนไหวจึงมีความเป็นไปได้เพียงหนึ่งเดียว โดยที่ผู้ชมไม่ได้เห็นภาพของเวลาอย่างแท้จริงแต่เห็นภาพทางอ้อม

[10] อ่านเพิ่มเติมใน David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, London: Routledge, 1985.

ในลักษณะของสิ่งที่สนับสนุนการเคลื่อนไหวของตัวละคร 2) ภาพกาลเวลา (Time-Image) คือภาพที่แสดงให้เห็นถึงรอยแยกและการฉีกขาดของตรรกะของภาพการเคลื่อนไหวโดยแสดงให้เห็นถึงความไม่ต่อเนื่องของภาพและเสียง อีกทั้งมันยังไม่ตอบสนองต่อการกระทำของตัวละคร ภาพที่ผู้ชมเห็นจึงเป็นภาพของกาลเวลาอย่างแท้จริง เพราะเมื่อไร้ตรรกะในการตัดต่อภาพ ความเป็นไปได้ในประวัติศาสตร์เรื่องเล่าในภาพยนตร์จึงมีความหลากหลายอย่างไม่มีที่สิ้นสุด การทำงานของภาพการเคลื่อนไหวที่ทำให้ความเป็นไปได้ของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไปในทิศทางเดียวกันนั้นเป็นที่นิยมใช้ในการผลิตภาพยนตร์ ทำให้กลายเป็นการช่วยส่งเสริมให้ภาพยนตร์ทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์ เพราะเป้าหมายสูงสุดของภาพการเคลื่อนไหวคือการสร้างระบบอาณาเขตใหม่ ทำให้ความเป็นไปได้ที่กระจัดกระจายกลับเรียงตัวอยู่บนประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่มีทิศทางเดียว

การทำงานของภาพการเคลื่อนไหวที่เป็นไปตามตรรกะและข้อตกลงในภาพยนตร์ทำให้สามารถชักจูงประสบการณ์และความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อภาพยนตร์ได้ ดังที่ภาพยนตร์ใช้เทคนิคในการตัดต่อเพื่อสร้างความเคลือบแคลงและความประหลาดใจให้เกิดแก่ผู้ชม ประสิทธิผลของความเคลือบแคลงคือการทำให้ผู้ชมเกิดความปรารถนา ในขณะที่ความประหลาดใจเกิดขึ้นในช่วงเวลาสั้นๆ จากการปรากฏตัวของสิ่งที่ผู้ชมไม่คาดว่าจะพบเห็นในภาพยนตร์ (หรือในช่วงนั้นของเนื้อเรื่อง) อาจกล่าวได้ว่า หากความประหลาดใจทำงานอยู่กับช่วงเวลาระยะสั้น ๆ ของสิ่งที่ปรากฏ ความเคลือบแคลงก็ทำงานอยู่กับช่วงเวลาระยะยาวของสิ่งที่ไม่ปรากฏ ยิ่งสิ่งที่ไม่ปรากฏซึ่งเป็นเหตุแห่งความเคลือบแคลงหายตัวไปจากจอภาพยนตร์นานเท่าใด ผู้ชมยิ่งเกิดความสำราญไปกับอารมณ์ระทึกใจมากขึ้นเท่านั้น ดังที่ฮิทช์ค็อกได้ให้คำอธิบายไว้ในบทสัมภาษณ์เขาโดยทรูฟโฟท์ว่า เรามีตัวเลือกระหว่าง *“สิบห้าวินาทีสำหรับความประหลาดใจ”* และ *“สิบห้านาทีสำหรับความเคลือบแคลงใจ”*[11] ความเคลือบแคลงทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงวัตถุหนึ่งผ่านการหายไปของมัน ความสำราญที่เกิดจากความเคลือบแคลงทำให้ผู้ชมกลายเป็นอัตบุคคลผู้มีความปรารถนาตราบเท่าที่ความเคลือบแคลงนั้นยังไม่คลี่คลายตัวออก ด้วยเหตุที่ความเคลือบแคลงเกิดจากสิ่งที่หายไป ผู้ชมจึงเผชิญหน้ากับวัตถุแห่งการจ้องมองที่หายไปในภาพของภาพยนตร์ ความเคลือบแคลงยังทำให้ผู้ชมสามารถสำราญไปกับการหายไปของมันได้ผ่านแฟนตาซีโดยไม่ต้องเผชิญหน้ากับวัตถุแห่งการจ้องมองโดยตรง แฟนตาซีทำให้ความปรารถนาที่ความเคลือบแคลงก่อขึ้นเบาบางลง โดยแทนที่จะปล่อยให้สถานการณ์ที่ก่อให้เกิดความเคลือบแคลงยังคงไม่สามารถเป็นสิ่งที่แก้ไขได้ แฟนตาซีกลับสร้างภาพของทางออกที่มีความเป็นไปได้ให้แก่ผู้ชม

ความเคลือบแคลงเกิดขึ้นโดยการตัดต่อคู่ขนาน (Parallel Editing)[12] ระหว่างเหตุการณ์สองเหตุการณ์ ดังการจำกัดความของแคร์โรล (Noël Carroll) ว่า โดยทั่วไปแล้วความเคลือบแคลงในภาพยนตร์เกิดขึ้นจากคำถามที่เป็นผลพลอยได้จากฉากก่อนหน้านั้น ซึ่งก่อให้เกิดความเป็นไปได้สองแบบ ความแตกต่าง

[11] อ้างถึงใน François Truffaut, *Hitchcock: the Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*, rev. ed., New York: Simon and Schuster, 1985, p. 73.

[12] การตัดต่อคู่ขนาน (Parallel Editing) คือการตัดต่อสลับไปมาระหว่างสองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างสถานที่กันให้อยู่ในช่วงเดียวกัน โดยทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าสองเหตุการณ์กำลังเกิดขึ้นพร้อมกันและมีแนวโน้มว่าทั้งสองเหตุการณ์จะมาบรรจบกันในช่วงท้ายของฉากนั้น การตัดต่อคู่ขนานจึงเป็นนวัตกรรมที่ย่นย่อความยาวของเวลาและลดทอนความหลากหลายของพื้นที่ ความสามารถในการย่นย่อเวลาหรือเรื่องเล่าในภาพยนตร์นี่เองที่ทำให้บางครั้งเราเรียกการตัดต่อดังกล่าวว่า การตัดต่อมองทาจคู่ขนาน (Parallel Montage) และความสามารถในการประหยัดเวลาโดยยังคงอรรถรสของเรื่องเล่าไม่ให้มีการบิดเบี้ยวเท่ากับการตัดต่อแบบมองทาจแบบโซเวียท (Soviet Montage) ทำให้การตัดต่อแบบคู่ขนานมีลักษณะของความเป็นทุนนิยมสูง

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ระหว่างคำตอบของความเป็นไปได้อยู่บนพื้นฐานของการประเมินค่าในศีลธรรมและความเป็นไปได้[13] ดังนั้นความเคลือบแคลงในภาพยนตร์ตามแนวคิดของแคร์โรลจะเกิดขึ้นได้ต้องมีความเป็นไปได้ที่นำไปสู่ผลลัพธ์ที่ประสบความสำเร็จ ความเคลือบแคลงในภาพยนตร์จึงมุ่งไปสู่ความเป็นไปได้ในการหาทางออกตลอดเวลา แม้ว่าท้ายที่สุดแล้วมันอาจไม่สำเร็จก็ตาม ด้วยความคิดที่ว่าสถานการณ์ที่ก่อให้เกิดความเคลือบแคลงในภาพยนตร์มุ่งไปสู่ทางออกที่ถูกต้องเป็นการทำให้ความเคลือบแคลงทำงานร่วมกันแฟนตาซี ความหวังที่จะไปสู่ทางออกทำให้ภาพยนตร์ปกปิดการหายไปของการจ้องมองด้วยการทำให้มันปรากฏในลักษณะของแฟนตาซี นี่เป็นหนทางหนึ่งที่ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ โน้มน้าวให้เรายอมรับสถานภาพของความไม่สมปรารถนา

ใน *The Birth of Nation* (1915) ซึ่งเรื่องราวเกิดขึ้นในช่วงยุคสงครามกลางเมืองของอเมริกา กริฟฟิธบิดาแห่งภาพยนตร์คลาสสิกอเมริกาผู้คิดประดิษฐ์การตัดต่อคู่ขนานได้แสดงให้เห็นจุดยืนทางการเมืองและอุดมการณ์ของเขาในลักษณะของการเหยียดเชื้อชาติทั้งในระดับของเนื้อหาและรูปแบบ โดยในระดับเนื้อเรื่องกริฟฟิธได้แบ่งกลุ่มคนออกเป็นสองกลุ่มที่ชัดเจนระหว่างคนผิวขาวผู้มีอารยธรรมและคนผิวดำที่ป่าเถื่อน การตัดต่อคู่ขนานของกริฟฟิธจึงมีพลวัตทั้งในเรื่องของผลกระทบที่เกิดจากรูปแบบและอุดมการณ์ที่ซ่อนอยู่ในโครงสร้าง แม้มีนักทฤษฎีหลายคนพูดถึงการตัดต่อคู่ขนานของกริฟฟิธ แต่ก็มักให้ความสนใจเพียงประเด็นเดียวมากกว่าจะเชื่อมโยงสองประเด็นเข้าหากัน อาทิ บาลาช (Bela Balázs) ให้ความสนใจเพียงผลกระทบต่อเนื้อเรื่องที่เกิดขึ้นจากรูปแบบเท่านั้น โดยละเลยประเด็นการเหยียดเชื้อชาติในงานของกริฟฟิธ มีเพียงไอเซนสไตน์ (Sergei Eisenstein) ที่เห็นการแสดงจุดยืนทางอุดมการณ์ของกริฟฟิธทั้งในระดับของรูปแบบและเนื้อหาโดยกล่าวว่า *“ข้อแก้ต่างอันเปิดเผยของการเหยียดเชื้อชาติคือ ... โครงสร้างที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของการตัดต่อมองทาจของกริฟฟิธคือโครงสร้างแบบสังคมกระฎุมพี”*[14] นัยเชิงเหยียดเชื้อชาติในภาพยนตร์ของกริฟฟิธคือค่านิยมแบบสังคมชนชั้นกลางที่กริฟฟิธแสดงออกมา การไม่สามารถดำรงอยู่ได้ของอุดมการณ์แบบชนชั้นกลางโดยปราศจากการเหยียดเชื้อชาติที่อยู่ในรูปแบบแฟนตาซีช่วยปกปิดปัญหาพื้นฐานเรื่องชนชั้น การเหยียดเชื้อชาติจึงจำกัดรูปแบบภาพยนตร์ของกริฟฟิธโดยแสดงออกให้เห็นผ่านวิธีการมองทาจแบบคู่ขนานของเขา

ความสามารถของการตัดต่อคู่ขนานไม่ได้อยู่ที่การนำไปสู่ผลลัพธ์ของปัญหาที่มันสร้างขึ้นแต่บอกโดยนัยถึงความเป็นไปได้ของผลลัพธ์นั้นผ่านโครงสร้างของมันเอง โดยพื้นฐานโครงสร้างของการตัดต่อคู่ขนานคือการนำเสนอระหว่างปัญหากับทางออกที่มีความเป็นไปได้คู่ไปด้วยกัน ดังนั้นแม้ว่าท้ายที่สุดผลลัพธ์ของเหตุการณ์จะไม่ประสบความสำเร็จในการแก้ไขปัญหาได้ทันท่วงที อาทิ การตัดต่อคู่ขนานระหว่างช็อตกองทัพที่กำลังยกไปตีกรุงบาบิโลนกับช็อตหญิงสาวที่กำลังเร่งรีบไปที่กรุงบาบิโลนเพื่อเตือนภัยร้ายใน *Intolerance* (1916) แม้ในท้ายที่สุดกองทัพที่มาช่วยเหลือจะไปไม่ทันการก็ตาม แต่แฟนตาซีที่เกิดขึ้นจากการตัดต่อคู่ขนานแสดงให้เห็นว่าความหวังของทางออกดังกล่าวนั้นดำรงอยู่ แม้ว่ามันไม่สำเร็จก็ตาม ดังนั้นแม้ในตอนจบของ *Intolerance* จะไม่ใช่ตอนจบแบบสมหวัง ทว่าภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าทางออกของความปรารถนานั้นยังคงมีอยู่ การตัดต่อ

[13] Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 101.

[14] Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, trans. Jay Leyda, San Diego: Harcourt Bruce, 1949, p. 234.

คู่ขนานจึงแสดงให้เห็นถึงการยอมฝากความหวังไว้กับแฟนตาซี ไม่ใช่เพียงการทำความปรารถนานั้นให้ประสบความสำเร็จ แต่เป็นการแสดงให้เห็นว่าความหวังของความปรารถนามีความเป็นไปได้ที่จะประสบความสำเร็จ

โครงสร้างการตัดต่อของกริฟฟิธจึงแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงทางอุดมการณ์ระหว่างสุนทรียะของรูปแบบและเนื้อหาในภาพยนตร์ การเหยียดเชื้อชาติเป็นสิ่งที่ทำงานอยู่บนพื้นฐานของแฟนตาซีเสมอ โครงสร้างที่แสดงให้เห็นว่าอัตบุคคลไม่สามารถเข้าถึงความสำราญอันเกินพอดีได้เพราะมีคนอื่นครอบครองความสำราญนั้นอยู่ก่อนแล้ว อัตบุคคลจึงเกิดความอิจฉาในความสำราญที่คนอื่นครอบครองและเชื่อว่าความสำราญนั้นควรเป็นของตนโดยชอบธรรม การตัดต่อคู่ขนานจึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของการเหยียดเชื้อชาติผ่านการนำเสนอระหว่างตัวละครที่มีปัญหาไม่สามารถแก้ไขปัญหาได้เองและตัวละครอีกตัวหนึ่งที่คาดว่าสามารถแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้

ดังนั้นในฉากตัดต่อคู่ขนานตอนต้นของ *นางนาก* จึงแสดงให้เห็นถึงความคิดเหยียดเชื้อชาติ ชนชั้น หรือการแบ่งแยกกลุ่มที่อยู่ในโครงสร้างของการตัดต่อ การตัดต่อคู่ขนานใน *นางนาก* ทำให้เห็นการจัดวางตำแหน่งของตัวละครในลักษณะคู่แย้งกัน อาดาดล อิงคะวณิชอธิบายว่า *“การตัดต่อคู่ขนานเน้นถึงความรักความผูกพันระหว่างพวกเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากตัดสลับไปมาที่ทั้งคู่ต่างกำลังต่อสู้เพื่อมีชีวิตอยู่ต่อไป มากผู้ได้รับบาดเจ็บกำลังรักษาตัวอยู่ที่วัดในบางกอก ในขณะที่นากกำลังเจ็บท้องหนักอยู่ที่พระโขนง”*[15] แม้การประสบกับความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นพร้อมกันแสดงให้เห็นถึงความพยายามของทั้งมากและนาก ทว่าฉากตัดต่อดังกล่าวกลับแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างหน้าที่ในสังคมและลำดับชั้นในศาสนาที่ทั้งสองเพศต่างไม่ได้รับอย่างทัดเทียมกัน โดยเฟอร์มานน์กล่าวเสริมข้อสังเกตของอาดาดลว่า

> “ความเจ็บปวดของทั้งคู่ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน บรรยายให้เห็นภาพแก่นความคิดของความแตกต่างทางเพศที่ฝังรากในชีวิตเกษตรกรรมและความเชื่อของไทยในอดีต ความสอดคล้องของเรื่องเล่าแบบพุทธเถรวาทและลางบอกเหตุแบบไสยศาสตร์ที่แสดงอยู่ในกรอบภาพ การแยกกันของนากและมากเริ่มต้นจากการจัดวางช็อตภาระงานที่ทั้งคู่ต้องทำ มากถูกเรียกให้ไปใช้แรงงานทหาร ในขณะที่นากผู้กำลังท้องแก่ต้องไถนาอยู่ที่บ้าน การแบ่งแยกตัวงานและความเจ็บปวดที่ทั้งคู่ประสบในเวลาเดียวกันบ่งบอกถึงความร่วมสมัยในเวลาของชาติ และนอกจากนี้ยังเป็นช่วงเวลาเริ่มต้นที่แสดงให้เห็นถึงความคิดเรื่องความแตกต่างทางเพศที่อยู่ในศาสนาพุทธเถรวาท” [16]

---

[15] Adadol Ingawanij, “Nang Nak: Thai Bourgeois Heritage Cinema,” *Inter-Asia Cultural Studies* 8, no. 2, 2007: pp. 180-193, p. 184.

[16] Furrman, “Nang-Nak”, p. 228. ในประเด็นดังกล่าวสายัณห์ แดงกลมแสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมว่า อีกแง่หนึ่งนั้น การตัดต่อคู่ขนานทำให้มากรอด แต่นากตาย ทั้งคู่ไม่ได้รอด/ตายเพราะพล็อต แต่รอด/ตายเพราะอุดมการณ์แห่งภาพยนตร์... ดังนั้นมากจะรอดในเงื่อนไขว่านากต้องตาย นากจะตายในเงื่อนไขว่ามากรอด เท่ากับว่าภาพยนตร์สร้างความชอบธรรมให้ความตายของนากด้วยการให้ผู้ชายต้องรอด

Veridian E-Journal, Silpakorn University
ISSN 1906 - 3431

ในขณะที่มากรักษาตัวอยู่ที่วัดระฆัง สมเด็จพระพุฒาจารย์โตพระผู้มีญาณและตบะแก่กล้าได้รักษามากและช่วยเขาจากความตาย แสดงให้เห็นถึงหนทางที่ถูกต้องทางพุทธศาสนา ในขณะที่นากผู้กำลังคลอดลูกกลับได้รับการดูแลจากหมอตำแยผู้มีความรู้จำกัดจึงไม่สามารถช่วยนากให้รอดพ้นจากความตายได้ หมอตำแยไม่ได้ใช้หนทางที่ถูกต้องทางการแพทย์ แต่พึ่งไสยศาสตร์โดยท่องคาถาและให้ดื่มน้ำปลุกเสกในระหว่างที่นากคลอดลูก ท้ายที่สุดหมอตำแยตัดสินใจกรีดปากมดลูกเพื่อเปิดทางให้เด็กทารกออกมาแต่กลับกลายเป็นเส้นทางแห่งความตายของนากเอง

เช่นเดียวกันกับตอนต้นเรื่อง พี่มากพระโขนง การตัดต่อคู่ขนานระหว่างมากผู้อยู่ในสนามรบและต้องเผชิญกับความเจ็บปวด แต่ก็พยายามที่จะมีชีวิตอยู่ต่อเพื่อกลับมาหานาก และนากผู้ที่กลายเป็นผีตายทั้งกลมและออกไปรอมากอยู่ที่ท่าน้ำทำให้เห็นถึงความไม่สมดุลระหว่างสองฝ่าย เพราะฉากดังกล่าวนอกจากแสดงให้เห็นถึงสถานภาพของทั้งคู่ที่ต่างกันระหว่างคนเป็นและคนตาย มันยังแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของหน้าที่ในสังคม หน้าที่ของการออกรบเป็นหน้าที่ของลูกผู้ชายในขณะที่ฝ่ายหญิงควรจะต้องรออยู่ที่บ้าน หรือใน *นางนาก* ขณะที่มากไปออกรบอยู่ภายนอกพระนคร นากต้องรับหน้าที่เป็นเมียที่ดีต้องไถนาดูแลแปลงนาแทนมากที่ไม่อยู่

นอกจากการตัดต่อคู่ขนานจะแสดงให้เห็นว่านากและมากมีสถานะที่ไม่เท่าเทียมกันแล้ว มันยังแสดงให้เห็นถึงแฟนตาซีของความหวังที่อยู่ภายในโครงสร้างของการเหยียดเชื้อชาติและชนชั้น อัตบุคคลเชื่อว่าเขาไม่สามารถมีความสุขหรือสมหวังได้เพราะสิ่งนั้นอยู่ที่ผู้อื่น สิ่งที่ผู้อื่นครอบครองสามารถทำให้เขามีความสมหวังได้ และเขาก็มีสิทธิในการครอบครองสิ่งนั้น เพียงแต่มันไม่ได้อยู่ในการครอบครองของเขาเมื่อเขาต้องการมันท้ายที่สุด แม้อัตบุคคลไม่รู้ว่าสิ่งนั้นคืออะไรแต่เขาก็ยังปรารถนาในสิ่งนั้นอยู่ แฟนตาซีแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ของความหวัง ทั้ง *นางนาก* และ *พี่มากพระโขนง* ฉากตัดต่อคู่ขนานทำให้เกิดความหวังว่าหากมากสามารถกลับไปทันในขณะที่นากกำลังคลอดลูกอยู่เธออาจไม่ตายทั้งกลม ในขณะเดียวกันนากก็ทำหน้าที่เป็นกุญแจสำคัญที่ทำให้มากมีความพยายามเอาชีวิตรอดกลับไปหานากให้ได้ หากความปรารถนาของนากคือตัวเธอเป็นวัตถุในความปรารถนาของมากโดยคลอดลูกปลอดภัยและสามารถอยู่กับมากได้ ความปรารถนาของมากก็คือเป็นวัตถุในความปรารถนาของนากโดยการกลับไปอยู่กับนากและดูแลลูกโดยปลอดภัย เห็นได้ว่าความปรารถนาของทั้งคู่ต่างต้องการเป็นวัตถุในความปรารถนาของกันและกัน ความปรารถนาของมากจึงเป็นความปรารถนาของนาก และวนกลับในทางเดียวกัน ความปรารถนาของนากจึงเป็นความปรารถนาของมาก ฉากตัดต่อคู่ขนานดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นว่าต่างฝ่ายต่างมีสิ่งที่สามารถตอบสนองความปรารถนาของอีกฝ่ายได้ การตัดต่อคู่ขนานจึงลดทอนวัตถุแห่งการจ้องมองให้กลายเป็นวัตถุที่เป็นไปได้เพื่อสร้างแฟนตาซีของความหวังให้กับภาพยนตร์และผู้ชม แฟนตาซีทำให้เห็นว่าความปรารถนามีความเป็นไปได้ที่จะสมหวัง แม้จะไม่ประสบความสำเร็จในความเป็นจริงในภาพยนตร์ก็ตาม

ในฐานะที่ภาพการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงภาพการเคลื่อนไหวของตัวละคร การตัดต่อคู่ขนานช่วยสนับสนุนการทำงานของอุดมการณ์โดยแสดงให้เห็นถึงความหวังของความเป็นไปได้ที่แสดงออกในทิศทางเดียว การตัดต่อคู่ขนานทำให้ภาพและเนื้อหาในภาพยนตร์ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีรอยสะดุด สิ่งที่ผู้ชมเห็นจึงเป็นการไหลลื่นของเวลาที่สนับสนุนผัสสะการเคลื่อนไหวของตัวละครหลัก อย่างไรก็ดีการตัดต่อคู่ขนานยังคงเน้นย้ำถึงการเหยียดชนชั้นและความแตกต่างระหว่างสถานภาพของมากและนากที่ไหลลื่นเช่นเดียวกัน ทางออกของ

นากจึงต้องเกิดจากการสะดุดของความไหลลื่นของการเคลื่อนไหว อาทิ ใน *นางนาก* ฉากที่มากกำลังมีเพศสัมพันธ์กับผีนางนากผู้กำลังสำเริงสำราญไปกับการหลับนอนกับสามี และทำให้เธอนึกถึงความเจ็บปวดขณะที่เธอคลอดลูกในเวลาเดียวกัน ภาพของอดีตกาลย้อนกลับมาทำให้การไหลของปัจจุบันกาลเกิดความสะดุดขึ้น ทางออกของนากจึงเป็นการใช้เทคนิคแฟลชแบ็ก (Flashback) เพื่อทำให้เธอมีโอกาสในการแก้ไขอดีตกาลและปลดปล่อยสิ่งที่ถูกกดทับให้ออกมาในปัจจุบันกาล

เอกสารอ้างอิง

ภาษาต่างประเทศ

Bergson, H. (1991). *Matter and Memory.* New York: Zone Book.

Bordwell, D. (1985). *Narration in Fiction Film.* London: Routledge.

Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image.* Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2 : The Time-Image.* London: The Athlone Press.

Freud, S. (1926). The Question of Lay-Analysis. In J. Strachery (Ed.), *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 20). London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

Furrmann, A. (Fall 2009). Nang Nak - Ghost Wife : Desire Embodiment, and Buddhist Melancholia in Contemporary Thai Ghost Film. *Discourse, 31*(3), pp. 220-247.

Eisenstein, S. (1949). *Film Form : Eassays in Film Theory.* (H. Bruce, Trans.) San Diego: Harcourt Bruce.

Knee, A. (2005). Thailand Huanted : The Power of the Past in the Contemporary Thai Horror Film. In S. J. Schneider, & T. Williams (Eds.), *Horror in International* (pp. 141-159). Detroit: Wayne State University Press.

Ingawanij, A. (2007). Nang Nak : Thai Bourgeois Heritage Cinema. *Inter-Asia Cultural Studies, 8*, 180-193.

Lacan, J. (1966). Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la «Vermeinung» de Freud. Dans *Écrits* (pp. 381-400). Paris: Seuil.

Lacan, J. (1988). *The Seminar book I Freud's Paper on Technique 1953-1954.* (J.-A. Millier, Ed., & J. Forrester, Trans.) New York: Norton.

Lacan, J. (1998). *The Seminar book XI The Four Concepts of Psychoanalysis.* (J.-A. Millier, Ed., & A. Sheridan, Trans.) New York: Norton.

Lacan, J. (1998). The Seminar book XX On Feminine Sexuality The Limit of Love and Knowledge 1972-1973. (J.-A. Millier, Ed., & B. Fink, Trans.) New York: Norton.

Lacan, J.(2006).Le séminaire livre XVI D'une Autre à l'autre 1968-1969.(J.-A.Millier,Éd.)Paris: Seuil.

Lacan, J. (n.d.). *The Seminar book XXIII The Sinthome.* New York: Norton.

Martin-Jones, D. (2006). Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Powell, A. (2005). *Deleuze and Horror Film.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Truffaut, F. (1985). Hitchcock : The Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut (rev. ed.). New York: Simon and Schuster.