การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย นอกกระแสหลัง พ.ศ. 2540 (เล่ม 2)

นายพิทักษ์ ปานเปรม

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
พ.ศ. 2562

Origins and Salient Characteristics of Thai Independent Film Directors after 1997

(Volume II)

Mr.Pitak Panprem

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for

the Degree of Doctor of Philosophy in Communication Arts

School of Communication Arts

Sukhothai Thammathirat Open University

2019

สารบัญ

หน้า

สารบัญตาราง ..... ง

สารบัญภาพ ..... จ

บทที่ 6 ลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 262

ลักษณะโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของบุญส่ง นาคภู่ 263

ลักษณะโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ 291

ลักษณะโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ 328

ลักษณะโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ 380

ลักษณะโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์
ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล 420

บทที่ 7 สรุปการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 456

สรุปการวิจัย 456

อภิปรายผล 530

ข้อเสนอแนะ 566

บรรณานุกรม 567

ภาคผนวก 573

ประวัติผู้วิจัย 604

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 7.1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 461
ตารางที่ 7.2 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 469
ตารางที่ 7.3 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 476
ตารางที่ 7.4 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 485
ตารางที่ 7.5 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 491
ตารางที่ 7.6 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 499
ตารางที่ 7.7 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 504
ตารางที่ 7.8 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 512
ตารางที่ 7.9 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 521
ตารางที่ 7.10 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ 528
ตารางที่ 7.11 ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 535
ตารางที่ 7.12 แสดงสภาพการณ์สื่อภาพยนตร์ไทยตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองกับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 546

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 6.1 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก คนจนผู้ยิ่งใหญ่ 279

ภาพที่ 6.2 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก วังพิกุล 280

ภาพที่ 6.3 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก สถานีสี่ภาค 281

ภาพที่ 6.4 ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮท์คีย์ (high key) โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ 282

ภาพที่ 6.5 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (low key) และการถ่ายย้อนแสง โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติเพื่อสื่อความหมาย 283

ภาพที่ 6.6 ภาพประกอบการจัดแสงในรูปแบบภาพยนตร์ขาว-ดำ 284

ภาพที่ 6.7 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดกว้าง เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบอกเล่าเรื่องราวในภาพยนตร์ 285

ภาพที่ 6.8 ภาพประกอบ ภาพขนาดใกล้และขนาดกลาง เพื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตัวละคร 286

ภาพที่ 6.9 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้องระดับสายตา” (Eye Level) ที่มีความสัมพันธ์กับขนาดภาพ 287

ภาพที่ 6.10 ภาพประกอบ การถ่ายทำโดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดลึก (deep focus) 288

ภาพที่ 6.11 ภาพประกอบ การถ่ายทำโดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (Shallow focus) จากวังพิกุล 289

ภาพที่ 6.12 ภาพประกอบการตัดต่อใน คนจนผู้ยิ่งใหญ่ แสดงการตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างชีวิตพ่อลูก และย่า 290

ภาพที่ 6.13 ภาพประกอบการตัดต่อใน สถานีสี่ภาค แสดงการตัดสลับระหว่าง 4 เหตุการณ์จาก 4 สถานที่ 290

ภาพที่ 6.14 ภาพประกอบการตัดต่อใน วังพิกุล แสดงการตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างชีวิตหลานชาย ย่า และญาติๆ 291

ภาพที่ 6.15 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน 310

ภาพที่ 6.16 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน 311

ภาพที่ 6.17 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก 311

ภาพที่ 6.18 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก 312

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 6.19 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก 312
ภาพที่ 6.20 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากคืนนั้น 314
ภาพที่ 6.21 ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) 315
ภาพที่ 6.22 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน 316
ภาพที่ 6.23 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโทนสว่างเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหาและแนวภาพยนตร์ 316
ภาพที่ 6.24 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโทนมืดเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหาและแนวภาพยนตร์ 317
ภาพที่ 6.25 ภาพประกอบการใช้ภาพขนาดต่างๆ เพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์ 318
ภาพที่ 6.26 ภาพประกอบการใช้ขนาดภาพเพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์ 319
ภาพที่ 6.27 ภาพประกอบการใช้ขนาดภาพเพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์ 320
ภาพที่ 6.28 ภาพประกอบ มุมมองการถ่ายทำแบบมุมสูง หรือ High Angle เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก 321
ภาพที่ 6.29 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง แมลงรักในสวนหลังบ้าน 322
ภาพที่ 6.30 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง ไม่ได้ขอให้มารัก 323
ภาพที่ 6.31 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำ เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง คืนนั้น 324
ภาพที่ 6.32 ภาพประกอบการตัดต่อใน แมลงรักในสวนหลังบ้าน 325
ภาพที่ 6.33 ภาพประกอบการตัดต่อใน แมลงรักในสวนหลังบ้าน 326
ภาพที่ 6.33 ภาพประกอบการตัดต่อใน แมลงรักในสวนหลังบ้าน 327
ภาพที่ 6.35 ภาพประกอบการตัดต่อใน ไม่ได้ขอให้มารัก 327
ภาพที่ 6.36 ภาพประกอบการตัดต่อใน ไม่ได้ขอให้มารัก 328
ภาพที่ 6.37 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ 354

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 6.38 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก สวรรค์บ้านนา 355

ภาพที่ 6.39 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก เพลงของข้าว 356

ภาพที่ 6.40 ภาพประกอบการเล่าเรื่องในมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) จาก สวรรค์บ้านนา 357

ภาพที่ 6.41 ภาพประกอบการเล่าเรื่องในมุมมองบุคคลที่สาม (The Third –Person Narrator) จาก สวรรค์บ้านนา 357

ภาพที่ 6.42 ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮท์คีย์ (high key) โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ 358

ภาพที่ 6.43 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (low key) และการถ่ายย้อนแสง โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ 359

ภาพที่ 6.44 ภาพประกอบการจัดแสงในเวลากลางคืน โดยใช้แหล่งกำเนินแสงตามธรรมชาติ 360

ภาพที่ 6.45 ภาพประกอบการจัดแสงโดยใช้อุปกรณ์สำหรับการถ่ายทำในเวลากลางคืน (night vision) 360

ภาพที่ 6.46 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดกว้าง เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์ และบรรยากาศอันสมจริงตามธรรมชาติ 362

ภาพที่ 6.47 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดใกล้ เพื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และวิถีชีวิตของตัวละคร 363

ภาพที่ 6.48 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดใกล้มาก (extreme close up) เพื่อสร้างความสวยงามการสื่อความหมายและมุมมองแปลกใหม่ 364

ภาพที่ 6.49 ภาพประกอบ การถ่ายตัวละครโดยการใช้มุมเอียงกล้องขึ้นไปยังวัตถุ หรือ มุม Low Angel 365

ภาพที่ 6.50 ภาพประกอบ การถ่ายตัวละครโดยการใช้มุมเอียงกล้องขึ้นไปยังวัตถุ หรือ มุม Low Angel 365

ภาพที่ 6.51 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้องต่ำระนาบกับพื้น หรือ Bottom Angel 366

ภาพที่ 6.52 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้อง Bird’s eye view 367

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 6.53 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้อง Ant's eye view 367
ภาพที่ 6.54 ภาพประกอบ การถ่ายทำความสวยงามและสร้างอารมณ์ โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (shallow focus) 368
ภาพที่ 6.55 ภาพประกอบ การถ่ายทำความสวยงามและสร้างอารมณ์ โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดลึก (deep focus) 369
ภาพที่ 6.56 ภาพประกอบ การใช้ความลึกของภาพเพื่อถ่ายทอดความสมจริง และสื่อความสัมพันธ์ ระหว่างวัตถุที่อยู่ในระยะที่แตกต่างกัน 370
ภาพที่ 6.57 ภาพแรก ภาพเบื้องหน้า (foreground) 371
ภาพที่ 6.58 ภาพที่เกิดขึ้นในช่วงที่ตัวละครตัดสินใจเข้ามาหางานทำในกรุงเทพมหานคร 371
ภาพที่ 6.59 เพลงของข้าว 372
ภาพที่ 6.60 การเลือกโฟกัสที่วัตถุแตกต่างกันจนทำให้เกิดความลึกของภาพที่แตกต่างกัน 372
ภาพที่ 6.61 ภาพประกอบ การตัดต่อช่วงเปิดเรื่อง เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ 373
ภาพที่ 6.62 การตัดต่อแบบ Cross-cutting หรือ parallel cutting 374
ภาพที่ 6.63 ภาพประกอบ การตัดต่อใน เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน วันที่ยาวนาน 375
ภาพที่ 6.64 ภาพประกอบ การตัดต่อใน เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน ควาย 376
ภาพที่ 6.65 ภาพประกอบ การตัดต่อใน เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน ควาย 376
ภาพที่ 6.66 เทคนิคการตัดต่อยังถูกนำมาใช้เพื่อเป็นการเปรียบเทียบแนวความคิดอันแตกต่าง ระหว่างตัวละคร 377
ภาพที่ 6.67 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อเปรียบเทียบและสื่อความหมายใน สวรรค์บ้านนา 378
ภาพที่ 6.68 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อสร้างอารมณ์ใน สวรรค์บ้านนา 378
ภาพที่ 6.69 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อสร้างอารมณ์ใน เพลงของข้าว 379
ภาพที่ 6.70 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อสื่อความหมายใน เพลงของข้าว 380
ภาพที่ 6.71 ฉากที่ 2 ชื่อตอน ฝ่ายดูแลสถานที่ ติดต่อคุณวิไลพร 382
ภาพที่ 6.72 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) 382
ภาพที่ 6.73 ภาวะวิกฤต (Climax) 383
ภาพที่ 6.74 ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) 384
ภาพที่ 6.75 การยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) 385

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 6.76 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก 36 396
ภาพที่ 6.77 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก 36 397
ภาพที่ 6.78 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 398
ภาพที่ 6.79 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 399
ภาพที่ 6. 80 ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ ในช่วงเวลากลางวัน จาก 36 400
ภาพที่ 6.81 ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ ในช่วงเวลากลางวัน จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 400
ภาพที่ 6.82 ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) ในช่วงเวลากลางคืน จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 401
ภาพที่ 6.83 ภาพประกอบการจัดแสงเพื่อสื่อความหมาย จาก 36 402
ภาพที่ 6.84 ภาพประกอบการจัดแสงเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 402
ภาพที่ 6.85 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกล จาก 36 403
ภาพที่ 6.86 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกลเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 404
ภาพที่ 6.87 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกลเพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 405
ภาพที่ 6.88 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะใกล้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก 36 406
ภาพที่ 6.89 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะใกล้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 407
ภาพที่ 6.90 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36 408
ภาพที่ 6.91 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36 409
ภาพที่ 6.92 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 410
ภาพที่ 6.93 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 411

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 6.94 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36 412
ภาพที่ 6.95 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36 412
ภาพที่ 6.96 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์ และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy 413
ภาพที่ 6.97 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์จำนวน 36 ชอต จากเรื่อง 36 415
ภาพที่ 6.98 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง 36 416
ภาพที่ 6.99 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง 36 417
ภาพที่ 6.100 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy 418
ภาพที่ 6.101 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy 419
ภาพที่ 6.102 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อแบบ “Jump cut” จากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy,Mary Is Happy 420
ภาพที่ 6.103 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากสุดเสน่หา 436
ภาพที่ 6.104 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากสัตว์ประหลาด 437
ภาพที่ 6.105 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากลุงบุญมีระลึกชาติ 439
ภาพที่ 6.106 ภาพประกอบแสดงการจัดแสง จาก สุดเสน่หา 441
ภาพที่ 6.107 ภาพประกอบแสดงการจัดแสง จาก สัตว์ประหลาด 442
ภาพที่ 6.108 ภาพประกอบการจัดแสง จากลุงบุญมีระลึกชาติ 443
ภาพที่ 6.109 ภาพประกอบการจัดแสง จากลุงบุญมีระลึกชาติ 444
ภาพที่ 6.110 ภาพประกอบขนาดภาพ จาก สุดเสน่หา 445
ภาพที่ 6.111 ภาพประกอบขนาดภาพ จาก สัตว์ประหลาด 446
ภาพที่ 6.112 ภาพประกอบแสดงความสัมพันธ์ระหว่างขนาดภาพกับระยะเวลาการถ่ายทำยาวต่อเนื่อง จาก ลุงบุญมีระลึกชาติ 447

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 6.113 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สุดเสน่หา และ สัตว์ประหลาด 448
ภาพที่ 6.114 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สุดเสน่หา 448
ภาพที่ 6.115 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สัตว์ประหลาด 449
ภาพที่ 6.116 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก ลุงบุญมีระลึกชาติ 450
ภาพที่ 6.117 ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สุดเสน่หา สัตว์ประหลาด และลุงบุญมีระลึกชาติ 451
ภาพที่ 6.118 ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สุดเสน่หา 452
ภาพที่ 6.119 ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สัตว์ประหลาด 452
ภาพที่ 6.120 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สุดเสน่หา 453
ภาพที่ 6.121 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สัตว์ประหลาด 454
ภาพที่ 6.122 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สัตว์ประหลาด 455

บทที่ 6
ลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

งานวิจัยโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ครั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ **โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ (Structure of Narrative)** ประกอบด้วย 1.โครงเรื่อง ซึ่งมีลักษณะสำคัญการดำเนินเหตุการณ์อันประกอบด้วยการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) 2. แก่นความคิด (Theme) และ 3. ตัวละคร (Characters) ร่วมกับการวิเคราะห์ **วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative)** ประกอบด้วย 1. มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2. มิส์ ซอง แซน (Mise-en-scène) และ 3. การตัดต่อ (Editing) เพื่อตอบคำถามวัตถุประสงค์การวิจัยข้อที่ 2.ศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จำนวน 5 คน ประกอบด้วย 1.นายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ Insects in the Backyard (2553), It Gets Better ไม่ได้ขอให้มารัก (2555) และ คืนนั้น Red wine in the dark night (2558) 2.นายบุญส่ง นาคภู่ จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ คนจนผู้ยิ่งใหญ่ (2554), สถานีสี่ภาค (2555) และ วังพิกุล (2557) 3.นายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ 36 (2555), Mary is happy, Mary is happy (2556) และ The Master (2557) 4.นายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ สุดเสน่หา (2545), สัตว์ประหลาด (2547), ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553) และ 5.นายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ จำนวน 3 เรื่อง เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ (2548), สวรรค์บ้านนา (2552) และ เพลงของข้าว (2558) โดยมีรายละเอียดลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้แต่ละคน ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ (Structure of Narrative) และวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Means of Narrative) ของบุญส่ง นาคภู่

1.1 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2554)

1.1.1 โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่องในภาพยนตร์ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* เล่าเรื่องราวความสัมพันธ์ของสามชีวิตชาวชนบทที่ต้องเผชิญกับวิบากกรรมชีวิตนานับประการ พ่อผู้ประสบความล้มเหลวในชีวิตคู่ที่ต้องดิ้นรนหาเงินมาใช้หนี้สิน ลูกชายผู้มีชีวิตไร้แก่นสาร แต่มีความฝันอยากเป็นนักร้องดังในกรุงเทพฯ และย่าผู้ยังยึดมั่นตามความเชื่อชาวชนบทขอให้สิ่งศักดิ์สิทธ์คุ้มครองลูกหลาน

แม้ข้อมูลการสร้างภาพยนตร์จะบอกว่าโครงเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ใช้วิธีการสร้างขึ้นจากการมีบทเพียงคร่าวๆ เพื่อเอาไปประกอบกับการทำงานแบบด้นสด (improvise) หน้ากองถ่าย แต่การดำเนินเรื่องยังคงพบว่ามีลักษณะที่สามารถแบ่งได้ตามโครงสร้างภาพยนตร์ทั่วไป โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

หลังจากทำงานที่กรุงเทพฯ หลายปีแต่ชีวิตยังไม่ดีขึ้นซ้ำยังถูกเมียทิ้ง “ชู” จึงตัดสินใจกลับมาลงหลักปักฐานที่บ้านเกิดในชนบท แต่เขากลับต้องเจอปัญหาที่หนักหนาไม่แพ้กับชีวิตในเมือง ทั้งการตกอยู่ในสภาพไม่มีงาน ปัญหาหนี้สิน ความแห้งแล้ง รวมทั้งลูกชายที่กำลังเติบโตเป็นหนุ่มชีวิตไร้แก่นสารและนำแต่ปัญหามาให้ผู้เป็นพ่อ

2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

“ชู” กลับบ้านเจอเจ้าหนี้มารอทวงเงินที่กู้ไป ย่าเฒ่าแม่ของชูช่วยคิดหาทางออกด้วยการแนะให้ลูกชายกลับไปหางานทำในเมืองหลวงอีกครั้ง ชูปั่นจักรยานทั่วหมู่บ้านเพื่อหางานทำแต่ล้วนได้รับการปฏิเสธ

ขณะที่ชูหางานทำใช้หนี้ แต่”สอน” ลูกชายคนเดียวกลับเอาแต่กินเหล้าเล่นดนตรีกับเพื่อนไปวันๆ สอนเอาขวดเหล้าไปขายให้ “น้าคนขายของเก่า” ผู้มีส่วนช่วยปลุกเร้าความฝันอยากเป็นนักร้องของสอนให้ทำ “เดโม” หรือตัวอย่างดนตรีส่งให้ค่ายเพลงพิจารณา

ในขณะที่ชูยังคงปั่นจักรยานหางานทำอย่างสิ้นหวัง..แต่สอนกำลังเริ่มมีความหวังในชีวิต

3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

ระหว่างที่ชูนำที่ดินไปจำนอง เขาได้รับข่าวร้ายว่าสอนถูกตำรวจจับตัวในข้อหาขโมยทรัพย์ หลังได้เงินจำนอง เขารีบไปประกันตัวลูกชาย เมื่อกลับถึงบ้าน สอนเจอแม่ที่กลับมาเยี่ยมบ้านอีกครั้ง

4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

แม่ผู้ทิ้งลูกและสามีไปมีครอบครัวใหม่ที่กรุงเทพฯ ซื้อเสื้อผ้ามาฝากย่าเฒ่า สามี และลูกชาย สองแม่ลูกเดินพูดคุยกัน แม่บอกว่ายังรักและคิดถึงลูกเสมอ แต่มีความจำเป็นเนื่องจากมีคนอื่นคอยดูแลเป็นอย่างดี รุ่งขึ้น สอนขี่มอเตอร์ไซค์มาส่งแม่ขึ้นรถทัวร์กลับกรุงเทพ แต่เมื่อแม่ชำระค่าโดยสาร เดินออกมากลับไม่พบหน้าลูกชายที่หายจากไปโดยปราศจากคำกล่าวลา

5) การยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending)

น้าขายของเก่ามาที่บ้านสอน ทำให้ทราบว่าสอนเข้ากรุงเทพฯ ไปหางานทำกับพ่อ ในรถทัวร์ที่มุ่งหน้าสู่เมืองหลวง พ่อเหม่อมองออกไปยังทิวทัศน์ข้างทาง ขณะที่ลูกชายในมือกำกีตาร์คู่ใจไว้ไม่ห่างกาย...แม้ทั้งคู่จะมีจุดหมายปลายทางเดียวกัน หากแต่กลับมีความหวังและความฝันอันแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

1.1.2 แก่นความคิด (Theme)

เนื้อหาใน *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* บุญส่งบอกว่ามีที่มาจาก “ชีวิตจริงของพี่ชายตน” ซึ่งมีอาชีพเป็นชาวนามานำเสนอผ่านเรื่องราวความสัมพันธ์ของพ่อลูกผู้ยากไร้ โดยแต่ละคนต่างมีจุดหมายในชีวิตที่แตกต่างกัน ผู้เป็นพ่อพยายามหางานหาเงินเพื่อมาชำระหนี้สิน ขณะที่ลูกชายพยายามไล่หาตามความฝันของตนเองด้วยความหวังอันเลือนราง แก่นควาคิดหลักของภาพยนตร์จึงปรากฏในลักษณะตรงไปตรงมา นับตั้งแต่ชื่อเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (และเพลงประกอบชื่อเดียวกันที่ตัวละครร้องภายในเรื่อง) รวมทั้งความรู้สึกนึกคิด (Conception) และการกระทำ (Presentation) ที่มาจากความปรารถนาในบางสิ่งบางอย่างของตัวละครที่เป็นการเปิดเผยให้ทราบถึงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ (Mehring, 1990, pp. 221-222) ไม่ว่าจะเป็นการปั่นจักรยานทั้งวันโดยไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อยของผู้เป็นพ่อเพื่อหางานทำและหาเงินมาใช้หนี้สินที่กู้ยืม หรือลูกชายผู้ใช้ชีวิตไร้แก่นสารอันอาจเนื่องมาจากการขาดโอกาสทางการศึกษา เศรษฐิจ และปัญหาครอบครัว แต่กลับมีความใฝ่ฝันเกินเอื้อมอยากเป็นนักดนตรีมีชื่อเสียง ขณะที่ย่าเฒ่าผู้ไร้เรี่ยวแรงทำได้เพียงบนบานสานกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ช่วยคุ้มครองลูกหลานอย่างสิ้นหวัง ซึ่งความต้องการอันนำไปสู่บทสนทนาและพฤติกรรมของตัวละครหลักเหล่านี้ บ่งบอกให้ทราบถึงแก่นความคิดหลักที่ผู้กำกับต้องการแสดงให้ทราบถึง “แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม” (Social Problems) อันเกิดจากระบบโครงสร้างเกี่ยวกับ “ชนชั้นทางสังคม” และระบบเศรษฐกิจแบบ “ทุนนิยม” ที่ส่งผลกระทบแพร่กระจายลงมายัง “คนจน”

ชนชั้นรากหญ้าและฝังรากลึกจนก่อให้เกิดปัญหาระดับจุลภาคอย่าง “สถาบันครอบครัว” ตามมา นำเสนอควบคู่กับ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” หรือ The Complexity of Human Relationships ที่ซุกซ่อนผ่านเรื่องราวความสัมพันธ์ของคนต่างวัยภายในครอบครัวเดียวกันคู่ขนานไปกับแก่นเรื่องหลักที่เกี่ยวกับปัญหาสังคม ซึ่งบุญส่งแสดงความรู้สึกเป็นห่วงและวิตกกังวล เกี่ยวกับปัญหาสังคมดังกล่าวผ่านเรื่องราว “ใกล้ตัว” โดยใช้โครงเรื่องและตัวละครที่อิงมาจากเค้าโครงเรื่องจริงในครอบครัวตนเอง เป็นตัวแทนให้ทราบถึงปัญหาสังคมที่เกิดขึ้น

นอกจากนี้ คำสัมภาษณ์ที่บุญส่งเคยกล่าวถึงที่มาของภาพยนตร์ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ยังช่วยบ่งชี้ให้ทราบถึงแก่นความคิดหลักอันมาจากความรู้สึกของตัวผู้กำกับได้เป็นอย่างดี ว่า *“เรื่องนี้มาจากไหน? มาจากสิ่งที่เราได้ยิน ได้ฟังมาตลอด จากพ่อแม่พี่น้อง สิ่งที่พวกเขาต้องเผชิญมาตลอดหลายสิบปี.. มันมันอยู่ในก้นบึ้งจิตวิญญาณ สะสมกลายเป็นเชื้อที่เราต้องลุกขึ้นมาเล่าเล่าเพื่ออะไร เล่าเพื่อให้พ่อแม่พี่น้องได้มีพื้นที่ เพื่อให้คนเข้าใจเขาบ้าง คือ มันมีช่องว่างระหว่างคนชนชั้นกลางกับคนชั้นล่าง เราเป็นลูกชาวนานี่หว่า เราลองเล่าสิ ก็เลยกลายมาเป็นเรื่องราวพี่ชายผมเองที่ชีวิตเขามีปัญหามีความทุกข์เยอะ เรื่องหลานเรา เรื่องญาติพี่น้องของเรา”* (ปลาเป็นว่ายทวนน้ำ, 28 ตุลาคม 2553)

1.1.3 ตัวละคร (Characters)

“ชู” ความรู้สึกนึกคิด (Conception) และ การกระทำ (Presentation) ของ “ชู” ตัวละครหลักผู้ดำเนินเนื้อเรื่องหลักที่ปรากฏตลอดแทบทั้งเรื่องเป็นไปในทิศทางตรงกันข้ามจนเหมือนเป็นการประชดประชัน (Irony) เสียดสีตนเองกับชื่อเรื่อง *คนจน “ผู้ยิ่งใหญ่”* เพราะจากลักษณะของชู (ที่อิงมาจากพี่ชายของผู้กำกับ) ที่มีนิสัยและบุคลิกภาพเป็นคนพูดน้อย ไม่ค่อยแสดงความรู้สึก แต่พฤติกรรมหลักที่เขาแสดงออกมาด้วยการปั่นจักรยานหางานตลอดทั้งวัน (และแทบตลอดทั้งเรื่อง) เพื่อหาเงินมาชำระหนี้สินที่กู้ยืมมานั้น เป็นลักษณะของ “ตัวละครผู้ถูกกระทำ” (Passive Character) ที่ถูกสื่อความหมายแสดงให้เห็นถึงสภาพการดิ้นรนต่อสู้ชีวิตของชนชั้นล่างผู้ยากไร้ที่แม้จะแสวงหาหนทางปลดทุกข์อย่างยากลำบากเพียงใด ก็เหมือนดังการปั่นจักรยานวนเป็นวงกลมไร้ซึ่งหนทางแก้ไขไม่มีที่สิ้นสุด รวมทั้งคำพูด (dialogue) ที่ชูพูดเพียงน้อยนิด แต่สื่อให้ทราบถึงความรู้สึกและสภาพชีวิตของตัวละครได้เป็นอย่างดี เช่น บทสนทนาที่ชูพูดปรับทุกข์กับเพื่อนในวงเหล้าว่า *“คนจนใครจะให้เงินยืม เขากลัวใช้หนี้ให้เขา”* หรือเมื่อเพื่อนแนะนำให้เขานำข้าวที่มีนำไปขายแต่กลับได้รับคำตอบอันสะเทือนใจว่า*“ข้าวในยุ้งเก็บไว้กิน ถ้าเอาไปขายก็จะอด”*

ความต้องการของชู (Dramatic Need) คือการปลดเปลื้องหนี้สินที่พอกพูนในขณะที่เขาไร้งานทำ ขับเคลื่อนให้ชูต้องดิ้นรนและเผชิญอุปสรรค (crisis) จากการถูกปฏิเสธไม่มีใครให้ยืมเงิน และหางานไม่ได้ เพื่อไปสู่เป้าหมายนั่นคือการเปลี่ยนแปลงชีวิตเปลี่ยนแปลง

(Change) ตนและครอบครัวให้ดีขึ้น โดยหาทางออกด้วยนำโฉนดที่ดินไปจำนองเพื่อชำระหนี้ผ่านประโยคสั้นๆ ว่า *"ตาชูเซ็นต์"* แต่กระทั่งจนจบเรื่องเส้นทางชีวิตของตัวละครนี้นอกจากจะไม่ดีขึ้นแล้ว ภาพยนตร์ยังแสดงนัยว่า ชูอาจต้องเผชิญอุปสรรคที่หนักยิ่งขึ้นกว่าเดิม เมื่อตัดสินใจพาลูกชายเดินทางเข้ากรุงเทพเพื่อหวังถึงชีวิตที่จะดีขึ้น ทั้งๆ ที่เขาเพิ่งจะกลับจากการทำงานในเมืองได้เพียงไม่กี่เดือน ดังบทสนทนาที่เขาบอกความรู้สึกและอดีตอันเคยเจ็บปวดที่เคยได้รับมาจาก "เมืองหลวง" ว่า *"แม่อย่าพูดถึงกรุงเทพเลย"* และบทสนทนาระหว่างชูกับพระในฉากหนึ่งว่า *"เคยเข้าไปแล้ว แต่เก็บเงินเก็บทองไม่ได้ อยู่บ้านเราดีกว่า ข้าวของถูกหน่อย"*

ความน่าสนใจในการติดตามเรื่องราวของตัวละครที่ชื่อ "ชู" จึงไม่ใช่จุดเริ่มต้นหรือเป้าหมายในปลายทาง หากแต่เป็นรายละเอียดชีวิตความทุกข์ยาก "ระหว่างทาง" ที่ตัวแทนคนชั้นล่างอย่างชูและครอบครัวต้องเผชิญและร่วมฝ่าฟันไปด้วยกัน

"สอน" ลูกชายหัวรั้นผู้มีชีวิตไร้แก่นสาร เที่ยวเล่น กินดื่มไปวันๆ ถูกผู้กำกับนำเสนอผ่านทางการกระทำ (Presentation) มากกว่าความรู้สึกนึกคิด ไม่ว่าจะเป็นพฤติกรรมตั้งแก๊งค์ซิ่งรถมอเตอร์ไซค์ยามกลางวัน ร้องรำทำเพลง ดื่มกินของมึนเมาในเวลากลางคืน เมื่อไม่มีเงินเหลือจึงเริ่มลักขโมยอุปกรณ์ทำนาของชาวบ้านไปขายให้พ่อค้ารับซื้อของเก่าเพื่อนำเงินมากินเที่ยวโดยไร้ซึ่งความรู้สึกถูกผิด จนกระทั่งถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจจับในท้ายที่สุด

อย่างไรก็ตาม ความรู้สึกนึกคิด (Conception) ผ่านคำพูดเพียงไม่กี่ประโยคของศรที่ได้ยินภายในเรื่อง ช่วยสื่อความหมายให้ทราบถึงลักษณะนิสัยและความต้องการของตัวละครให้ชัดเจนขึ้น เช่น ฉากที่ผู้ปกครองมาตามตัวเพื่อนกลับบ้าน ขณะที่สอนกับเพื่อนบางคนไม่มีใครมาตามตัวเหมือนไม่ได้รับการเหลียวแลและ "ไร้ตัวตน" สอนคุยกับเพื่อนเชิงล้อเลียนสนุกสนานแต่แฝงไว้ด้วยความรู้สึกปวดร้าวว่า *"มีพ่อแบบนี้คงดีสินะ"* และ *"พ่อมึงดีอย่างนี้มั้ย"* หรือฉากขณะที่ย่าเต่า พ่อ และสอน กินข้าวอย่างพร้อมหน้าพร้อมตาเป็นครั้งแรก แต่เมื่อเขาเหลือบไปเห็นแม่ที่ทอดทิ้งครอบครัวไป ศรบอกพ่อด้วยน้ำเสียงราบเรียบว่า*"พ่อ..แม่มา"* รวมทั้งฉากท้ายเรื่องที่แม้ไม่มีบทสนทนา แต่การกระทำของสอนที่ขี่รถมอเตอร์ไซค์ลาจากแม่ไปโดยโดยไม่กล่าวคำอาลาแม่สักคำ นับเป็นการกระทำที่สื่อความหมายให้ทราบถึงสภาพจิตใจของ "เด็กครอบครัวแตกแยก" บุญส่งประกอบสร้างตัวละคร สอน ให้มีลักษณะนิสัยเป็นคนพูดน้อย มีกริยาแข็งกระด้างและห่างเหินกับครอบครัวเพื่อสื่อให้ทราบถึงลักษณะนิสัยความเป็นเด็กเก็บกดอันเกิดจากสภาวะขาดความอบอุ่นจากครอบครัว อันเนื่องจากปัญหาผู้ปกครองหย่าร้าง ซึ่งภาพยนตร์สอดแทรกที่มาของปัญหาผ่านเนื้อหาในเรื่องว่ามามีส่วนมาจากปัญหาการอพยพถิ่นฐานจากชนบทเข้าไปหางานทำในเมืองอันเกิดจากความยากจนข้นแค้น

แม้จะเป็น “เด็กมีปัญหา ครอบครัวแตกแยก” แต่สอนเหมือนวัยรุ่นทั่วไปที่มี “ความฝัน” เป็นของตนเอง เขาอยากจะเป็น “นักร้อง” ผู้มีชื่อเสียง แต่ก็รู้ตัวดีว่าคงเป็นเพียงความฝัน *“อยากเป็นนักร้อง แต่คงเป็นไม่ได้หรอก ลมๆ แล้งๆ ดำก็ดำ ขี้เหร่ เสียงยังกะเป็ด บ้านนอกคอกนา ตากแดดหน้าดำ ใครจะเอาไปทำเป็นนักร้อง”* กระทั่งน้าคนขายของเก่าให้กำลังใจปลุกเร้าจนศรเกิดความหวังขึ้นมาเล็กๆ ว่าสักวันความฝันอาจเป็นจริง ผ่านประโยคที่เขานำเงินที่ได้จากการขโมยมามอบคืนให้กับน้าแล้วบอกว่า *“น้า..เอา (เงิน) ไปทำเดโม”* ซึ่งความฝันหรือความต้องการของสอน (Dramatic Need) ได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลง (Change) ครั้งสำคัญในชีวิตตอนท้ายเรื่อง เมื่อเขาเดินทางไปหางานทำในกรุงเทพกับพ่อ

“น้าคนรับซื้อของเก่า” ชายวัยกลางคนอาชีพรับซื้อของเก่าผู้เปรียบได้ดัง “เพื่อนต่างวัย” ของสอน ทั้งคู่รู้จักกันหลังจากสอนเอาขวดเบียร์มาขายให้โดยมีกีตาร์เป็นเครื่องมือในการเชื่อมความสัมพันธ์ เมื่อสอนมีความฝันอยากเป็นนักร้องอาชีพขณะที่น้าเองก็เคยมีความใฝ่ฝัน (หรือภูมิหลัง) อยากเป็นนักแต่งเพลงวงลูกทุ่ง แต่ไม่สามารถทำให้เป็นจริงได้ *“เกือบได้เป็นนักแต่งเพลงวงลูกทุ่ง แต่เสือกไปฟันแดนเซอร์ท้องก่อน ถูกไล่ออก..แต่ความฝันน้ายังอยู่ อยากเป็นนักแต่งเพลงทุกวัน”* ต้องมาขับรถกระบะตะเวนรับซื้อของเก่าไปทั่วหมู่บ้านจนมาพบกับสอน

ความต้องการของน้า (Dramatic Need) มาจากภูมิหลังที่ชีวิตตนเองไม่ประสบความสำเร็จแต่เมื่อได้มาเจอศรที่เสมือนเป็น “ภาพสะท้อนตัวเอง” ในอดีต น้าจึงเป็นดัง “เพื่อนพระเอก” ที่คอยให้ความช่วยเหลือ (หารายได้ให้สอน) และเป็นผู้คอยแนะนำให้กำลังใจ *“หน้าตาไม่เกี่ยว เกี่ยวที่เสียง..เสียงมึงดีนะ ลองทำเดโมส่งค่ายเพลงแกรมมี รถไฟดนตรี สนใจมั้ย”* จนสอนเริ่มกล้าที่จะทำตามความฝันของตนในเวลาต่อมา ซึ่งการกระทำต่างๆ (Presentation) ทั้งในทางที่ถูก (ให้คำแนะนำเรื่องดนตรี) และผิด (รับซื้อของที่สอนขโมยมา) ล้วนเป็นพฤติกรรมที่ส่งเสริมให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิด (Conception) หรือแรงปรารถนาภายในของน้าผู้เคยมีความฝันในอดีต น้าจึงกลายเป็น “ผู้ช่วยพระเอก” ที่พยายามผลักดันศรให้เกิดการเปลี่ยนแปลง (Change) ความคิดและพฤติกรรมจากวัยรุ่นไร้ความคิดมาเป็นผู้ที่เริ่มจะกล้าเดินตามความฝันของตน ดังฉากที่สอนยื่นเงินใส่มือพร้อมกับบอกว่า *“น้า..เอาไปทำเดโม”* ในขณะที่ตัวน้าเองก็เริ่มมีความคิดที่จะกลับมาทำตามความตั้งใจในอดีตอีกครั้ง เมื่อเขาทำสัญญาปากเปล่ากับสอนว่า *“มึงเป็นนักร้อง น้าเป็นนักแต่งเพลง”*

น้ารับซื้อของเก่านอกจากจะเป็นตัวละครที่เปรียบได้ดังผู้ช่วยพระเอกแล้ว บทสนทนาและพฤติกรรมที่แสดงออกมาบางฉาก ยังสะท้อนให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดทางด้าน “ระบบและวัฒนธรรมราชการแบบไทยๆ” ของผู้กำกับที่นำมาแสดงออกผ่านตัวละครนี้ ดังเช่น ฉากการสนทนาระหว่างน้ากับตำรวจนายหนึ่งบนถนนลูกรังไร้ผู้คน *“เรื่อยๆ พอได้ค่าน้ำ ค่ายาลูกครับ”* จ่าขยับเข้ามาคุยใกล้ตัว *“เราขยันนะ ผมเห็นใจคุณ ผมก็มีลูกเหมือนกัน กำลังกินกำลังนอน น่ารักเชียว”*

น้ายืนกุมมือสุภาพพูดจานอบโน้มพลางแอบยื่นธนบัตรใส่มือเจ้าหน้าที่ *"ขอบคุณนะครับที่ดูแล"* นายตำรวจยิ้มพลางตอบกลับว่า *"ขอบใจมากน้อง..มีอะไรให้ช่วยเหลือก็บอกนะ"* ก่อนที่จะขี่รถจักรยานยนต์จากไป ซึ่งฉากดังกล่าวนี้ยังช่วยแสดงสถานะของตัวละครว่าเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ที่ถูกเอารัดเอาเปรียบข่มเหงรังแกโดย "ระบบและวัฒนธรรมราชการไทย" ที่ฝังรากลึกในสังคมไทยมาอย่างยาวนานมากกว่าจะเป็นการชี้นำไปที่พฤติกรรมตัวละครเจ้าหน้าที่บ้านเมืองโดยตรง

1.2 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *สถานีสี่ภาค*

1.2.1 โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่องในภาพยนตร์ *สถานีสี่ภาค* มีลักษณะเป็นเรื่องสั้นแบ่งเป็นตอนๆ โครงเรื่องแต่ละตอนดัดแปลงจากวรรณกรรมเรื่องสั้นที่บุญส่งเคยอ่านและชื่นชอบของนักเขียน 4 คนจาก 4 ภูมิภาคของประเทศไทยมารวมไว้ในภาพยนตร์เรื่องเดียว ได้แก่เรื่อง *"ตุ๊ปู่"* ของมาลา คำจันทร์ เรื่องราวพระสงฆ์สูงวัยในชนบทภาคเหนือของไทยผู้พยายามอนุรักษ์โลกเก่าไว้ไม่ให้โลกใหม่มาทำลาย, *"สงครามชีวิตส่วนตัวของทู-ทา"* ของวัฒน์ วรรยางกูร บอกเล่าชีวิตของ "ทู" หนุ่มชาวมอญที่ข้ามพรมแดนมาใช้ชีวิตอยู่ในชนบทภาคกลางประเทศไทย, *"ลมแล้ง"* ของลาว คำหอม สะท้อนวิถีชีวิตอันแร้นแค้นของเด็กผู้ยากจนในภาคอีสาน และ *"บ้านใกล้เรือนเคียง"* ของไพฑูรย์ ธัญญา เรื่องราวความสัมพันธ์และความขัดแย้งของเพื่อนบ้านที่มีรั้วติดกันในชนบทของภาคใต้ โดยมีโครงสร้างเรื่องแต่ละตอนดังนี้

ตุ๊ปู่ (ภาคเหนือ) พระสงฆ์วัยชรารูปหนึ่งที่ต้องจำวัดอยู่ร่วมกับพระเณรและเด็กวัดผู้เป็นตัวแทนของคนสมัยใหม่ ด้วยสังขารที่ร่วงโรยทำให้ตุ๊ปู่ปฏิบัติกิจวัตรของสงฆ์อย่างยากลำบากไม่ว่าจะเป็นการเดินบิณฑบาตหรือแม้กระทั่งการฉันท์อาหาร ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของโลก (ผ่านข่าวสารที่เผยแพร่ผ่านเสียงจากโทรทัศน์เป็นช่วงๆ) รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงของมนุษย์และวิถีการถือสมณะเพศของพระรุ่นใหม่ ตุ๊ปู่พยายามดำเนินรูปแบบการถือสมณะเพศอันน่าเคารพเลื่อมใสตามประเพณีที่เคยยึดถือสืบทอดมายาวนาน แต่ท้ายที่สุดพระชราก็พ่ายแพ้ให้แก่สังขารและความไม่เที่ยง..เมื่อรุ่งเช้าวันหนึ่งพระและเณรมาพบร่างตุ๊ปู่นั่งนิ่งไม่ไหวติงอยู่ที่บันไดหน้าโบสถ์ซึ่งคงมีเพียงพระพุทธรูปภายในโบสถ์เท่านั้นที่จะทราบได้ว่าเพราะเหตุใด พระชราจึงตัดสินใจมาปลงสังขาร ณ ที่แห่งนี้

สงครามชีวิตส่วนตัวของทู-ทา (ภาคกลาง) ทูหนุ่มต่างด้าวผู้มารับจ้างทำงานเกษตรกรรมในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทยเขาพยายามทำงานเก็บเงินเพื่อนำไปเป็นค่าทำบัตรผู้ใช้แรงงานชาวต่างชาติอย่างถูกกฎหมายให้กับภรรยาสาวแต่กลับต้องประสบเหตุการณ์ไม่คาดคิด (crisis) เมื่อภรรยาถูกเจ้าหน้าที่จับไปกุมขังเพื่อรอนำตัวส่งกลับประเทศ ทูดิ้นรนขอความช่วยเหลือ

จากนายจ้างชาวไทยให้ช่วยวิ่งเต้นเจ้าหน้าที่รัฐจนสามารถช่วยเหลือภรรยาได้สำเร็จ เหตุการณ์คล้ายจะดูคลี่คลาย (Falling Action) กลับสู่สภาวะปกติเมื่อทูตัดสินใจไปหางานทำที่กรุงเทพเพื่อหาเงินมาให้ภรรยาได้อยู่อาศัยในประเทศไทยอย่างถูกต้องแต่แล้วในวันที่เขากำลังเดินทางกลับบ้านด้วยรถไฟขบวนหนึ่ง แต่จุดจบ (ending) ของเรื่องราวกลับนำไปสู่ภาวะวิกฤตใหม่อีกครั้งเมื่อทูถูกเจ้าหน้าที่ตรวจคนเข้าเมืองบุกจับบนกลางขบวนรถไฟ แม้เขาจะหนีรอดมาได้จากการกระโจนลงจากรถไฟแต่เส้นทางชีวิตอันแสนยากลำบากของทูเหมือนเพิ่งจะเริ่มต้น ด้วยการเริ่มก้าวย่างตามหมอนรองรางรถไฟเพื่อไปให้ถึงจุดหมายปลายทางนั่นคือ..ภรรยาผู้เฝ้าคอยสามีกลับบ้าน

ลมแล้ง (ภาคอีสาน) หลังบวชหน้าไฟให้กับพ่อผู้ล่วงลับ เด็กชายบุญกองต้องมาอาศัยอยู่กับครอบครัวลุงผู้มีฐานะยากจกและมีภาระเลี้ยงดูลูกๆ อีกสามคน บุญกองเหลือสมบัติที่พ่อทิ้งไว้ให้เพียงควายชื่อ ขี้ตม เขาต้องทำงานช่วยลุงโดยไม่ได้เรียนหนังสือเพื่อแลกกับอาหารและที่พักอาศัย ควายเพียงตัวเดียวที่มีอยู่ยังถูกป้าสะใภ้นำไปให้คนอื่นเช่าไถนา จนกระทั่งเมื่อลูกสาวลุงคนหนึ่งคิดฆ่าตัวตายประกอบกับปัญหาสถานะทางเศรษฐกิจครอบครัวที่รุมเร้านำไปสู่ภาวะวิกฤติ (climax) ทำให้บุญกองถูกตราหน้าว่าเป็น “ตัวซวย”กระทั่งมรดกสิ่งเดียวอย่างควายยังถูกนำไปขายให้กับโรงฆ่าสัตว์เพื่อนำไปเป็นค่ารักษาให้กับลูกสาวลุง บุญกองตัดสินใจเดินไปตามควายกลับคืนแต่สายเกินไป เขาจึงมุ่งหน้าเดินไปตามหมอนรางรถไฟที่วางพาดผ่านผืนดินแตกระแหงของภาคอีสานอย่างไร้จุดหมายโดยลำพัง

บ้านใกล้เรือนเคียง (ภาคใต้) แก้ว และ ส่วน สองหัวหน้าครอบครัวผู้มีรั้วบ้านติดกัน แม้ทั้งสองจะสนิทสนมและลูกชายทั้งคู่จะเป็นเพื่อนเล่นกัน แต่ภรรยาพวกเขากับมีเรื่องทะเลาะเบาะแว้งกันเป็นประจำ กระทั่งวันหนึ่งแก้วและส่วนทะเลาะกันอย่างรุนแรงจากเรื่องการทำมาหากินจนนำไปสู่ภาวะวิกฤต (climax) ทั้งคู่นัดท้าดวลกันให้รู้ผลแพ้ชนะในวันรุ่งขึ้น แต่ก่อนจะถึงวันนัดหมายลูกชายแก้วป่วยหนักจนเขาต้องเดินมาขอความช่วยเหลือให้ส่วนนำรถพาลูกชายไปหาหมอที่โรงพยาบาล แม้จะมีเรื่องบาดหมางแต่เมื่ออีกฝ่ายประสบปัญหาครอบครัวที่มีบ้านใกล้เรือนเคียงก็พร้อมที่ช่วยเหลือกัน อันนำไปสู่ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) พาเด็กชายไปส่งโรงพยาบาลได้ทันเวลา จนเช้าวันต่อมาแทนที่พวกเขาจะท้าต่อสู้กันด้วยมีดพร้า แต่ทั้งแก้วและส่วนต่างนำอาวุธนั้นมาถางเถาวัลย์ (หรืออคติในใจ) ที่เคยปิดกั้นบ้านทั้งสองไว้ช้านานจนกระทั่งท้ายที่สุด (ending) ทั้งสองครอบครัวก็สามารถมองเห็นหน้าค่าตา (รวมทั้งจิตใจภายใน) กันได้อย่างชัดเจน

1.2.2 แก่นความคิด สถานีสี่ภาค

สถานีสี่ภาค ประกอบด้วยเรื่องสั้นจำนวน 4 เรื่องจาก 4 นักเขียนที่มีภูมิลำเนามาจาก 4 ภาคในประเทศไทย ดังนั้นเนื้อหาและแก่นความคิดของแต่ละเรื่องจึงมีความแตกต่างกัน ***ตุ๊ปู่*** นำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature)

ที่มุ่งเสนอพฤติกรรมลักษณะของมนุษย์คนหนึ่งซึ่งเป็นตัวแทนของมนุษย์ทั่วไปเพื่อเผยให้เห็นถึงความจริงแท้ของความเป็นมนุษย์ ผ่านตัวละครตุ๊ปู่พระชราที่เป็นดังภาพสะท้อนของพระสงฆ์ (หรือมนุษย์) ในโลกยุคเก่าที่ต้องอยู่อาศัยดิ้นรนในโลกยุคปัจจุบันที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทั้งทางด้านแนวความคิดและพฤติกรรมการใช้ชีวิตของคนที่เติบโตในโลกยุคใหม่อันเต็มไปด้วยข้อมูลข่าวสารและเทคโนโลยีอันทันสมัย ซึ่งนอกจากพระชราจะต้องอยู่ร่วมกับสิ่งแวดล้อมและสังคมยุคสมัยใหม่ให้ได้ด้วยการนำหลักคิดและหลักปฏิบัติทางพุทธศาสนามาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจและพฤติกรรมตนเองแล้ว ตุ๊ปู่ยังต้องต่อสู้กับสังขารที่ไม่เที่ยงแท้อันเป็นความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ทุกคนด้วยเช่นกัน

สงครามชีวิตส่วนตัวของทู-ทา นำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) ในประเด็นเกี่ยวกับความเท่าเทียมกันของชาติพันธุ์มนุษย์ผ่านการนำเสนอชีวิตของทูหนุ่มต่างด้าวที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนทำงานหนักเพื่อให้ตนเองและภรรยามีสถานภาพความเป็นอยู่ของชีวิตที่ดีขึ้นมากกว่าการเป็นเพียงพลเมืองชั้นสองที่ต้องอยู่อาศัยแบบหลบๆ ซ่อนๆ ในประเทศไทยและต้องเผชิญกับกับกฎระเบียบที่เอื้อประโยชน์ให้กับเจ้าหน้าที่ของรัฐข่มเหงรังแกคนต่างชาติผู้ด้อยโอกาสผ่านช่องว่างทางกฎหมายดังที่ทูและภรรยาต้องประสบชะตากรรมภายในเรื่อง

ลมแล้ง มีแก่นความคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความเดียงสา การเติบโตขึ้น (Coming of Age / Growing Awareness) ผ่านเรื่องราวชะตาชีวิตของบุญกองเด็กชายที่ต้องประสบชะตากรรมและแบกรับอุปสรรคปัญหาชีวิตเกินกว่าที่เด็กวัยอย่างเขาจะรับได้ การสูญเสียพ่อแม่กลายเป็นเด็กกำพร้าที่ต้องทำงานแลกกับอาหารและที่อยู่อาศัยโดยไม่ได้รับการศึกษาเช่นเดียวกับเด็กทั่วไปที่ถูกนำเสนอผ่านเสี้ยวชีวิตวัยเด็กที่ผกผันเพียงไม่กี่วันของบุญกอง แต่กลายเป็นภาพสะท้อนให้แสดงให้ให้ถึงแก่นปัญหาของเด็กไทยที่หยั่งรากลึกในสังคมไทยว่า การพัฒนามนุษย์ในวัยที่จะกลายเป็นกำลังสำคัญในอนาคตนั้น สังคมและรัฐจำเป็นต้องวางรากฐานความพร้อมและหาแนวทางแก้ไขปัญหาต่างๆไม่ว่าจะเป็นปัญหาครอบครัวหรือปัญหาปากท้องเชิงเศรษฐกิจให้นับตั้งแต่พวกเขายังเป็นเด็กและไร้เดียงสา เพราะหากปล่อยให้เผชิญชะตากรรมนับตั้งแต่วัยเยาว์แล้ว คงเป็นเรื่องยากที่จะขัดเกลาและสร้างให้เหล่าเด็กๆ ที่ไม่ไร้เดียงสาแล้วกลายเป็นผู้ใหญ่ที่มีคุณภาพได้ในภายภาคหน้า

บ้านใกล้เรือนเคียง เรื่องราวความสัมพันธ์และปัญหาความขัดแย้งของสองครอบครัวชาวใต้ที่มีอาณาบริเวณบ้านติดกันที่สื่อให้ทราบถึงแก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) ซึ่งโดยทั่วไปแก่นความคิดดังกล่าวจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก ความสัมพันธ์ในครอบครัว หรือความสัมพันธ์ทางเพศอันนำไปสู่

ปมปัญหาความขัดแย้งในเรื่องราว เช่น ปัญหาการหย่าร้างหรือการคบชู้ เป็นต้น แต่ *บ้านใกล้เรือนเคียง* เลือกเน้นไปที่แก่นความคิดในประเด็น “มิตรภาพ” ระหว่างเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน แม้เรื่องราวจะไม่ได้บอกต้นเหตุแห่งความขัดแย้งหรือบรรยายบทสรุปในการคลี่คลายปมปัญหาระหว่างสองครอบครัวบ้านใกล้เรือนเคียงอย่างชัดแจ้ง หากแต่มิตรภาพที่เกิดขึ้นระหว่างทางในเรื่องราวกลับเป็นการเน้นย้ำให้รับรู้ถึง “มิตรภาพของเพื่อนมนุษย์” อันเป็นแก่นสำคัญที่ภาพยนตร์ต้องการนำเสนอ

1.2.3 ตัวละคร (Characters) สถานีสี่ภาค

“ตุ๊ปู่” (จากเรื่อง *ตุ๊ปู่*) พระชราผู้อาศัยอยู่ในวัดแถบภาคเหนือเป็นตัวดำเนินเรื่อง ด้วยสถานภาพด้านวัยวุฒิที่เป็นผู้สูงอายุประกอบกับสถานภาพทางสังคมที่ดำรงตนเป็นสมณะเพศ ทำให้ตัวละครตุ๊ปู่ไม่ค่อยมีการแสดงออกทางความคิด (Conception) และการกระทำ (Presentation) เท่าใดนัก ผู้กำกับเลือกใช้แนวคิด แสดงออกแต่น้อย (Minimalism) ทั้งด้านบทสนทนาและพฤติกรรมของตุ๊ปู่เพื่อเป็นสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกและแนวความคิดส่วนตัวในประเด็นเกี่ยวกับวิถีการดำรงสมณะเพศของพระในโลกยุคเก่ากับพระในโลกยุคใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการเดินบิณฑบาตอย่างเชื่องช้าทุกๆ เช้าจนชาวบ้านเป็นห่วง *“ปู่เฒ่าแล้วไม่น่ามาเลย น่าจะอยู่แต่ในวัด”* แต่พระชราตอบว่า*“บิณฑบาตเป็นกิจของสงฆ์นะโยม”* หรือลักษณะนิสัยของตุ๊ปู่ที่ชอบกินแต่ “แกงหอย” (อันอาจสื่อถึงทัศคติเกี่ยวกับค่านิยมและวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ดำรงอยู่) รวมทั้งคำพูดประโยคสุดท้ายที่ตุ๊ปู่สนทนาคนเดียวกับพระประธานในโบสถ์ว่า *“ท่านไม่ต้องห่วงเด็ี่ยวพระน้อยจะช่วยปกป้องกันเอง”* ที่เป็นเหมือนการบอกให้ทราบถึงความรู้สึกที่พระผู้ใหญ่ (หรือความรู้สึกของผู้กำกับซึ่งเคยบวชเรียนเป็นพระมาก่อน) มีความห่วงใยต่อพุทธศาสนาและบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับศาสนาผ่านทางตัวละคร ตุ๊ปู่..พระผู้มีกิจวัตรอันน่าเลื่อมใสในสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลง

“ทู” (จากเรื่อง *สงครามชีวิตส่วนตัวของทู-ทา*) หนุ่มชาวต่างด้าวผู้มาใช้แรงงานเป็นเกษตรกรในภาคกลางของประเทศไทย ความใฝ่ฝันของเขาคือทำงานเก็บเงินเพื่อนำไปเป็นค่าใช้จ่ายให้ภรรยามาอยู่อาศัยและทำงานในประเทศไทยได้อย่างถูกต้องตามกฎหมาย การมุมานะทำงานหนักของทูเป็นการกระทำ (Presentation) อันเกิดจากความคิด (Conception) ที่ส่งผลสืบเนื่องมาจากภูมิหลังของตัวละครที่เป็นคนต่างชาติ ไร้การศึกษา มีฐานะยากจน แต่ด้วยความต้องการ (Dramatic Need) ที่จะทำให้ตนเองและภรรยาสาวมีชีวิตที่ดีขึ้น กลายเป็นแรงผลักดันให้ทูต่อสู้ดิ้นรนเพื่อที่จะทำให้ชีวิตตนเกิดความเปลี่ยนแปลง (change) ในทิศทางที่ดีขึ้น แต่เนื่องจากสถานภาพและภูมิหลังทำให้ทูกลับต้องเผชิญกับอุปสรรคจากปัญหาทางสังคมและกฎหมายจนเขาและภรรยาตกอยู่ในสภาพ ตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ทั้งจากกฎระเบียบข้อบังคับทางชนชั้นและเชื้อชาติ รวมทั้งถูกกระทำจากกลุ่มบุคคลที่จ้องฉกฉวยผลประโยชน์จากผู้อ่อนแอไร้หนทางต่อสู้ที่เป็น “คนชายขอบชาวต่างด้าว” เช่นดังทู

ตอนท้ายเรื่อง ทูบอกเถ้าแก่ว่า *"ผมจะไม่ทำงานแล้วครับ จะไปทำไร่มะเขือกับเมียที่บ้าน"* เป็นการแสดงถึงความรู้สึกและความต้องการอันเป็นจุดมุ่งหมายปลายทางของตัวละครอันเป็นตัวแทนของคนต่างด้าวในประเทศไทยว่าพวกเขาปรารถนาสิ่งใด หากแต่จุดจบของเรื่องที่ทูต้องกระโดดจากรถไฟเพื่อหนีการจับกุมจากเจ้าหน้าที่ชาวไทย ก็เปรียบเสมือนเป็นบทสรุปให้ทราบถึงชะตากรรมในชีวิตจริงของคนชายขอบเหล่านี้ด้วยเช่นกัน

"บุญกอง" (จากเรื่อง *ลมแล้ง*) เด็กกำพร้าที่ต้องมาอาศัยอยู่กับครอบครัวลุง (พี่ชายพ่อที่เสียชีวิต) ร่วมกับป้าสะใภ้ผู้มีอารมณ์ฉุนเฉียวและลูกๆ อีกสามคน โดยมีทรัพย์สมบัติติดตัวมาด้วยคือ"ควาย" เพียงตัวเดียว แม้บุญกองต้องออกจากโรงเรียนมาช่วยลุงทำงาน แต่เขามักจะโดนป้าดุด่าและตีตราว่าเขาเป็นตัวซวยที่ทำให้บ้านมีแต่ปัญหา *"เพราะมันคนเดียว บักตัวซวยมาแล้วมีแต่เรื่อง"* ซึ่งแม้จะถูกว่ากล่าวหรือกระทั่งควายคู่ใจถูกนำไปขายที่โรงฆ่าสัตว์ แต่บุญกองก็ยังแสดงความรู้สึกตามประสาเด็กไร้เดียงสาว่า *"ให้ผมช่วยอะไรมั้ยลุง"* แต่กลับได้รับคำตอบที่เสียดแทงใจว่า *"ไม่ได้หรอก เป็นเรื่องของครอบครัว"*

บุญกอง เป็นตัวละครที่แทบไม่มีการเปิดเผยความรู้สึกนึกคิด ทัศนคติ (Attitude) ความเชื่อ (Point of View) หรือความต้องการ (Dramatic Need) ใดๆ อันจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลง (Change) หรือจุดมุ่งหมายใดๆ ของตัวละครทั้งสิ้น หากแต่อาจเป็นตัวละครที่ถูกประกอบสร้างขึ้นเพื่อเป็นตัวแทนสะท้อนความรู้สึกของผู้กำกับที่มีต่อ "สภาพชีวิตเด็กชนบท" ในประเทศไทยที่มีลักษณะเป็น "ผู้ถูกกระทำ" (Passive Character) จากโครงสร้างทางสังคมไทยที่ถูกห่อหุ้มโดยปัญหาในบริบทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาครอบครัวแตกแยก หรือปัญหาความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจและการศึกษา ซึ่งปัญหาดังกล่าวนี้เป็นผลพวงจากปัญหาโครงสร้างทางสังคมเศรษฐกิจ และการเมืองที่เด็กๆ ทั่วประเทศอย่างบุญกองไม่ได้เป็นผู้ก่อ หากแต่ต้องกลายเป็นผู้รับผลกรรมโดยไม่รู้ตัว

1.3 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *วังพิกุล*

1.3.1 โครงเรื่อง (Plot) วังพิกุล

โครงสร้างเรื่อง *วังพิกุล* นำมาจากเค้าโครงชีวิตจริงเครือญาติของบุญส่ง *"วังพิกุล เป็นเรื่องเกี่ยวกับความล่มสลายของครอบครัว ชื่อเรื่องมาจากบ้านผม"* โดยมี "ไอ้สอน" เป็นจุดศูนย์กลางการเล่าเรื่องที่รายล้อมด้วยชีวิตของญาติพี่น้องที่ล้วนประสบปัญหาแตกต่างกันไป

วังพิกุล มีลักษณะโครงสร้างเรื่องแบ่งออกเป็น 4 องค์ มีชื่อเรื่องในแต่ละองค์อย่างชัดเจน โดยมีรายละเอียดเนื้อหาในแต่ละองค์ ดังนี้

องค์ 1 “สอนไปหาซื้ออะไรมาไว้ให้อาสานสิ”

“สอน” ทหารเกณฑ์หนุ่มผู้เดินทางกลับมาเยี่ยมบ้านก่อนจะปลดประจำการที่อำเภอวังพิกุล จังหวัดพิษณุโลก บ้านที่ไร้ซึ่งพ่อแม่เหลือเพียงญาติพี่น้องที่ปลูกบ้านอาศัยอยู่รายล้อมกันโดยมี “ย่า” ผู้แก่ชราเป็นจุดศูนย์รวมจิตใจให้แก่สมาชิกทุกคนภายในครอบครัว

นอกจากสอนจะกลับมาเยี่ยมบ้านแล้ว “อาสาน” ลูกชายย่าก็เป็นอีกคนที่กำลังจะเดินทางจากกรุงเทพมหานครพร้อมหลานชายมาเยี่ยมแม่ในวันรุ่งขึ้น สอนไปซื้อของเพื่อจัดเตรียมอาหารให้อา ระหว่างที่เขาจับจ่ายในตลาด สอนได้พบ “นิด” เพื่อนสาวผู้เคยอาศัยในชุมชนเดียวกัน เขาถามไถ่ว่าเธออยู่ที่ไหนและทำอะไร แต่กลับได้รับคำตอบเพียงสั้นๆ ว่า *“บอกไปพี่ก็ไม่รู้หรอก..นิดรีบ นิดไปก่อนนะ”*

สอนกลับบ้านมานั่งรับประทานอาหารเย็นพร้อมหน้าพร้อมตาร่วมกับอาและลูกพี่ลูกน้อง อาเล่าเรื่องของพ่อสอนให้ฟังว่า *“ย่าแบ่งที่นาให้ แต่พ่อเอาไปจำนองหมด น่าจะช่วยกันทำกิน 3-4 คน จะได้มีบ้านหลังใหญ่ๆ อยู่กับเขาบ้าง”* สอนรับฟังอย่างสงบนิ่งก่อนจะลงมานอนรับลมในเปลใต้ถุนบ้านก่อนจะเผลอหลับจนรุ่งเช้า

องค์ 2 “แชมป์ มึงอยากให้พ่อกับแม่มึงกลับมาคืนดีกันมั๊ย?”

สอนตื่นเช้าพบ “อาชุบ” กำลังดื่มกาแฟก่อนจะออกไปทำงาน หลานเตือนอาเรื่องการกินกาแฟมากเกินไปว่า *”ระวังจะตายก่อนใช้หนี้หมด”* หลังจากนั้นสอนถามถึงหนี้สินที่พ่อไปกู้เงินมา อาชุบบอกว่าพ่อสอนเอาที่นาไปจำนองไว้หนึ่งหมื่นบาท

สอนขี่รถมาที่บ้านนิด แต่ได้รับคำตอบจากแม่ว่า *“นิดกลับกทม. ไปทำงานที่ร้านอาหารกับป้า”* ขณะที่แชมป์พูดเสริมว่า *“หมู่บ้านเราเงียบแบบนี้ทุกหลัง”* หลังจากนั้นทั้งสองเดินเข้าป่าเพื่อไปว่ายน้ำเล่นในสระน้ำกลางสวน ระหว่างทางทั้งสองพูดคุยกันถึง “ลุงสืบ” ลูกชายย่าอีกคนผู้ไม่ค่อยมีเวลาเดินทางกลับมาเยี่ยมบ้าน แชมป์เล่าว่า *“ลุงสืบบอกกจะสร้างสตูดิโอทำหนังอินดี้ ที่นี่”* และตนอาจมีโอกาสได้เป็นพระเอกหนัง

ภายหลังเล่นน้ำ แชมป์รับสายโทรศัพท์จากแม่ *“แม่จะส่งเงินมาเท่าไรครับ.. ลอยกระทงแม่จะกลับบ้านมั้ย?”* สอนถามแชมป์ว่า *“มึงอยากให้พ่อกับแม่มึงกลับมาคืนดีกันมั้ย”* แชมป์ตอบ *“ทำไมถามควายๆ แบบนี้ ก็อยากสิ แต่คงเป็นไปไม่ได้หรอก”* แชมป์ถามสอนกลับว่าแม่ทิ้งสอนไปตอนไหน สอนบอก *“ตั้งแต่อายุ 11-12 ได้มั้ง”* และเมื่อถูกถามว่าพี่สอนยังรักแม่หรือไม่ สอนตอบสั้นๆ ว่า *“กูก็ไม่แน่ใจเหมือนกัน”*

พลบค่ำ สอนลงมานอนที่เปลใต้ถุนบ้าน เสียงย่าดังลอยมาจับใจความที่สื่อถึงตัวสอนได้ว่า *“โตแล้วให้หัดทำงานทำการบ้างสิ”* สอนนิ่งเงียบไม่พูดจา

องค์ 3 “สอน เมื่อไหร่ครอบครัวมึงจะมาอยู่พร้อมหน้าซะที?”

สอนช่วยอาชุบฉีดยาบำรุงข้าวกลางทุ่งนา เขาสงสัยว่าทำไมต้องฉีดยาจำนวนมาก อาตอบว่า *“เดี๋ยวโตไม่ทัน”* หลังจากนั้นอาเกิดอาการหน้ามืด หายใจไม่ออก จนต้องพักแล้วให้สอนทำงานต่อแทน

“อาสาน” พาลูกมาเยี่ยมย่าและญาติ อยู่ได้ไม่นานก็ต้องลากลับไปทำงานราชการต่อที่กรุงเทพ แต่ก่อนกลับเจอสอน อาถามหลานชายว่า *“เมื่อไหร่ครอบครัวมึงจะกลับมาอยู่พร้อมหน้ากันสักที”* สอนบอกเพียงว่า *“ไม่รู้”*สอนขอเงินอา สานยื่นเงินให้พร้อมพูดสั่งสอนหลาน *“มึงโตแล้วนะเว้ย เริ่มคิดชีวิตตัวเองได้แล้ว”*

สอนเดินมายังกระต๊อบหลังเล็กที่เคยเป็นที่พำนักของครอบครัวเมื่อครั้งยังอยู่กันพร้อมหน้าพร้อมตาพ่อ แม่ ลูก เขาค้นหาสิ่งของในกล่องเก่าๆ จนไปพบกับรูปพ่อ รูปแม่ และรูปช่วงตนเองบวชเณร สอนเอารูปแห่งความทรงจำเก็บใส่เป้สะพาย..เพื่อรอคอยการเดินทางในวันรุ่งขึ้น

องค์ 4 “ย่า ยืมตังค์ซักสองสามร้อยโด๊ะ”

สอนในชุดทหารเกณฑ์เต็มยศสะพายเป้มาหาย่าเพื่อบอกคำกล่าวลาก่อนจะกลับเข้ากรมกองทหาร หลังไหว้ลาสอนพูดน้ำเสียงขวนเขินกับย่าว่า *“ย่า ยืมตังค์ซักสองสามร้อยโด๊ะ”* ย่าบอก *“กูไม่มี มึงยืมทีไรกูไม่เคยได้คืนสักที”* แต่สุดท้ายหญิงชราก็ยื่นเงินให้หลานชาย

สอนโทรศัพท์ให้แชมป์ช่วยขี่มอเตอร์ไซค์ไปส่งแต่น้องชายไม่ว่าง เพราะติดเล่นเกมส์อยู่ในร้าน สอนจึงต้องเดินทางไปยังจุดหมายปลายทางด้วยตนเองบนทางเส้นเดิมที่ตนเคยเดินกลับบ้าน ...และเดินจากไปอีกครั้ง

1.3.2 แก่นความคิด วังพิกุล

บุญส่งเคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* เป็นดังภาคที่สองของภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ “วังพิกุล เป็นภาคสองของคนจนผู้ยิ่งใหญ่ ซึ่งเป็นเรื่องของคนจนหมดเลย ผมเล่าความจนมิติต่างๆ ของประเทศไทย*” (wake up Thailand, 2 พฤษภาคม 2557) รวมทั้งที่มาของโครงสร้างเรื่องที่นำมาจากเค้าโครงชีวิตจริงของเครือญาติบุญส่งเอง โดย *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* นำโครงเรื่องมาจาก “ชีวิตจริงของพี่ชาย” ขณะที่ *วังพิกุล* นำโครงเรื่องมาจาก “ชีวิตหลานชายและญาติพี่น้อง” ทำให้แก่นความคิดหลักของ *วังพิกุล* มีความคล้ายคลึงกับแก่นความคิดหลักของ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* นั่นคือ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม” (Social Problems) อันเกิดจากระบบโครงสร้างเกี่ยวกับ “ชนชั้นทางสังคม” และระบบเศรษฐกิจแบบ “ทุนนิยม” ซึ่งเป็นแก่นความคิดที่บุญส่งบอกว่ามาจากประสบการณ์ส่วนตัวของทั้งตนเองและประสบการณ์ของญาติพี่น้องที่ต้องเผชิญกับปัญหาชีวิต “ความทุกข์ยากของคนจน” มาอย่างยาวนาน

"ที่ทำแต่เรื่องคนจนก็เพราะไม่มีคนทำเรื่องคนจน และเพราะผมเป็นคนจน ไม่มีใครเข้าใจคนจนได้ดีกว่าคนจน เป็นเรื่องของพ่อแม่พี่น้องผม และผมคิดว่าน่าจะครอบคลุมไปถึงคนจนทั้งประเทศด้วย ซึ่งผมสะเทือนใจเรื่องคนตัวเล็กตัวน้อยเหล่านี้มาตลอด" (wake up Thailand, 2 พฤษภาคม 2557)

หาก *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ถ่ายทอดแก่นความคิดเกี่ยวกับปัญหาสังคมผ่านตัวละครชื่อ "ชู" ชายผู้มีจุดมุ่งหมายในชีวิตคือการ "ปลดหนี้และมีชีวิตที่ดีขึ้น" แม้เขาจะสิ้นไร้หนทางแก้ไขปัญหาทางการเงินและปัญหาครอบครัว แต่ชูก็พยายามและมีความปรารถนาจนคนดูสามารถสัมผัสได้ถึงแก่นความคิดของตัวละครผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์ แต่ใน *วังพิกุล* ผู้กำกับเลือกถ่ายทอดแก่นความคิดเกี่ยวกับปัญหาสังคมผ่านตัวละครชื่อ "สอน" เด็กหนุ่มที่แทบจะไม่มีจุดมุ่งหมายหรือความต้องการ (Dramatic Need) หรือความเปลี่ยนแปลงใดๆ (Change) ในชีวิต ดังจะสังเกตได้ว่าตลอดทั้งเรื่อง ย่าและญาติต่างพูดแนะนำให้แก่สอนเป็นทำนองเดียวกันว่า *"โตแล้วทำอะไรดีๆ หน่อย"*, *"โตแล้วให้หัดทำงานทำการบ้างสิ"* และ *"มึงโตแล้วนะเว้ย เริ่มคิดชีวิตตัวเองได้แล้ว"* สอน จึงเปรียบได้ดังตัวละครที่เป็น "ภาพสะท้อนของปัญหาสังคม" ที่เกิดจากความยากจนข้นแค้นอันเป็นผลพวงมาจาก "ความแตกต่างทางด้านชนชั้นและสถานภาพทางเศรษฐกิจ" ระหว่าง "คนรวยกับคนจน" และ "คนในเมืองกับคนชนบท" รวมทั้งเป็นตัวละครที่แทบไร้คุณค่าและปราศจากการเหลียวแลจากคนรอบข้างอันเนื่องมาจาก "ปัญหาครอบครัวแตกแยก" ซึ่งเป็นอีกปัญหาทางสังคมที่บุญส่งตั้งใจนำเสนอผ่านแก่นความคิดภายในเรื่อง *"ตอนนี้ครอบครัวในชนบทอย่างวังพิกุลบ้านผมมีสองร้อยกว่าครอบครัว แต่กลับมีปัญหาคล้ายกันหมดคือ แยกกันอยู่ ลูกไปทางพ่อแม่ไปทาง ทุกบ้านจะคล้ายๆ กันเด็กเป็นกำพร้า แล้วไปฝากตายายเลี้ยง"* (wake up Thailand, 2 พฤษภาคม 2557) ซึ่งชื่อเรื่องในองค์ที่ 2 *"แชมป์ มึงอยากให้พ่อกับแม่มึงกลับมาคืนดีกันมั้ย?"* และชื่อเรื่ององค์ที่ 3 *"สอน เมื่อไหร่ครอบครัวมึงจะมาอยู่พร้อมหน้าซะที?"* รวมทั้งบทสนทนาของตัวละคร เช่น *"มึงอยากให้พ่อกับแม่มึงกลับมาคืนดีกันมั้ย"*, *"ทำไมถามควายๆ แบบนี้ ก็อยากสิ แต่คงเป็นไปไม่ได้หรอก"* และ *"พี่สอนยังรักแม่มั้ย"* *"กูก็ไม่แน่ใจเหมือนกัน"* ที่หากนำแนวคิดเรื่องแก่นความคิดในภาพยนตร์ที่ Hurtik & Yarber (1971, p. 94) อธิบายว่าสามารถสังเกตแก่นความคิดหลักได้จากองค์ประกอบต่างๆ ในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม หรือคำพูด ล้วนเป็นการใช้เรื่องเล่าและตัวละครเพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงแก่นความคิดหลักที่ผู้กำกับต้องการสื่อให้เห็นถึง "สภาพปัญหาทางสังคมของชาวชนบท" ที่ยังหยั่งรากลึกและไร้หนทางเยียวยา

1.3.3 ตัวละคร วังพิกุล

สอน ทหารเกณฑ์หนุ่มผู้เดินทางกลับมาเยี่ยมบ้านที่วังพิกุล จังหวัดสุโขทัย แม้จะเป็นตัวละครหลักผู้ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราว แต่นอกจากจุดหมายปลายทางการกลับมาพบ

ญาติพี่น้องโดยเฉพาะการมาพบ “ย่า” แล้ว ภาพยนตร์แทบไม่มีการนำเสนอความคิด (Conception) และ การกระทำ (Presentation) ของตัวละครเพื่อให้รับรู้ถึงความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความเชื่อ (Point of View) ทัศนคติ (Attitude) หรือการเปลี่ยนแปลง (Change) ใดๆ ของตัวละคร สอนกลับบ้านมาเยี่ยมย่า ญาติ และลูกพี่ลูกน้อง โดยปราศจากพ่อและแม่เนื่องจากการหย่าร้าง เขาใช้ช่วงเวลาสองวันอยู่ที่บ้านอย่างไร้จุดหมาย กิน เที่ยว นอน แล้วเดินทางกลับเข้ากรมทหารอย่างโดดเดี่ยวเช่นเดิม

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาเรื่องเล่าที่แทบจะ “ไม่มีเรื่องราว” อันใดของสอนแล้วจะพบว่า ไม่น่าจะเป็นความต้องการของผู้กำกับที่ต้องการสื่อถึง “วิถีชีวิตอันไร้แก่นสาร” ของชีวิตวัยรุ่น หากแต่เป็นการนำปัญหาต่างๆ ของชาวชนบทผู้ยากจนมาประกอบสร้างขึ้นเป็นตัวตนของ สอน ชายหนุ่มบ้านแตกที่พ่อ แม่ ลูกต่างต้องแยกย้ายกันอยู่ รายล้อมด้วยญาติพี่น้องที่ต้องตรากตรำทำงานหนักเพื่อแลกกับเงินค่าจ้างหรือเงินที่ได้จากการทำไร่ทำนาอันน้อยนิด สอนและญาติพี่น้องจึงล้วนมีลักษณะเป็นตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ทั้งจากสถานะความยากจนอันเกิดจากบริบททางเศรษฐกิจเชิงทุนนิยมและสถานะครอบครัวแตกแยกอันเกิดจากปัญหาบริบททางสังคม คำพูดเพียงไม่กี่คำของสอนที่ว่า *“แม่ทิ้งไปตั้งแต่อายุ 11-12 ปี..ถูกก็ไม่แน่ใจเหมือนกันว่ายังรักแม่มั้ย”* ล้วนสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกอันปวดร้าวที่เกิดจากปัญหาครอบครัว นอกจากนี้ประโยคที่บุคคลอื่นสนทนากับสอน เช่น นิด เพื่อนสาวตอบสอนเมื่อถูกถามว่าทำงานอะไรที่กรุงเทพ *“บอกไปพี่ก็ไม่รู้หรอก..นิดรีบ นิดไปก่อนนะ”* แชมป์น้องชายสอนที่พูดหลังทราบว่านิดไปทำงานที่กรุงเทพแล้วว่า *“หมู่บ้านเราเงียบแบบนี้ทุกหลัง”* และลุงชุบที่คุยกับสอนหลังกลับจากการทำงานอันเหนื่อยล้าว่า *“ไปทำงานมา จะงอมืองอตีนได้ไง อดตายพอดี”* ยังเป็นการสะท้อนให้ทราบถึงสภาพปัญหา “ปากท้อง” บริบททางเศรษฐกิจที่ส่งผลกระทบถึงตัวละคร (หรือคนยากจนในชนบท) ที่รายล้อมตัวสอน

สอน ตัวละครหลักผู้ไม่มีเรื่องราวอันเป็นแก่นสารอันใด แต่กลับกลายเป็นภาพสะท้อนที่ช่วยส่องให้เห็นถึงวิถีชีวิตและสภาพปัญหาอันหนักหน่วงของชาวชนบทไทยให้ปรากฏผ่านสื่อภาพยนตร์

อาสาน อาของสอนผู้มีอาชีพเป็นข้าราชการ มีหน้ามีตาในสังคม และมีครอบครัวอันอบอุ่น อาสานเป็นดั่งเหรียญอีกด้านที่มีสถานภาพชีวิตความเป็นอยู่แตกต่างกับสอนและญาติพี่น้องคนอื่นอย่างสิ้นเชิง ซึ่งด้วยภูมิหลังชีวิตที่เป็นคนมีการศึกษา มีอาชีพการงานมั่นคง ทำให้สานได้รับ “ความคิดถึงและห่วงใย” จากแม่ หรือ ย่าสอนเป็นพิเศษ ดังจะเห็นได้จากปฏิกิริยาอันประกอบด้วยคำพูด (Conception) และการกระทำ (Presentation) ที่ “ย่า” มีต่อสอนผู้เป็นหลานและปฏิกิริยาที่ “แม่” มีต่อสานผู้เป็นลูกซึ่งแสดงอาการเป็นห่วงเป็นใยมากกว่าหลานชาย ดังคำพูดที่

หญิงชราบอกให้ลูกคนอื่นเตรียมอาหารไว้รอลูกชายผู้มาจากแดนไกล *"แกงหมูฟักทอง ใส่ใบกระเพราเยอะๆ"*

แม้สานจะปรากฏตัวช่วงท้ายเรื่อง แต่การสนทนากับญาติๆ ก็สื่อให้ทราบถึงความเชื่อ (Point of View) และทัศนคติ (Attitude) บางประการของตัวละคร (หรืออาจจะเป็นความรู้สึกนึกคิดของผู้กำกับ) อย่างเช่น ประเด็นทางด้านการเมืองในฉากที่สานสอบถามถึงบรรยากาศการเมืองท้องถิ่นในวังพิกุลว่าเป็นอย่างไรบ้าง *"เลือกตั้งปีนี้เป็นไงบ้าง..ได้ข่าวไม่ต้องใช้เงินเลยรึ"* และ *"ดีนะชาวบ้านจะได้ไม่ต้องกลืนน้ำลายตัวเอง"* หรือในฉากที่สานถามสอนผู้เป็นหลานชายว่า *"เมื่อไหร่ครอบครัวมึงจะกลับมาอยู่พร้อมหน้ากันสักที"* และ *"มึงโตแล้วนะเว้ย เริ่มคิดชีวิตตัวเองได้แล้ว"* ที่เสมือนเป็นคำพูดที่อาสาน (หรือบุญส่งเอง) แสดงความรู้สึกห่วงใยลูกหลานตนเองจริงๆ (เนื่องจากบุญส่งสร้างตัวละครต่างๆ ในเรื่องขึ้นจากชีวิตจริงของญาติพี่น้อง) รวมทั้งฉากท้ายเรื่องสานกล่าวคำลาบอกแม่ว่า *"งานราชการยุ่งๆ แม่ แต่จะพยายามกลับบ้านบ่อยๆ"* ที่นอกจากจะเป็นการบ่งบอกให้ทราบถึงวิถีการใช้ชีวิตของคนวัยทำงานที่ต้องอพยพถิ่นฐานจากลาพ่อแม่ผู้แก่เฒ่าเพื่อที่จะมาทำงานแสวงหาความก้าวหน้าในอาชีพ ยังอาจสื่อถึงความรู้สึกในใจของผู้กำกับที่ต้องการจะบอกแก่มารดาตนเองที่รับบทเป็นย่าในเรื่องด้วย

วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative)

บุญส่ง นาคภู่

ศึกษาวิธีการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ ได้แก่ 1. มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3. การตัดต่อ (Editing) โดยจะนำเสนอด้วยการยกตัวอย่างบางฉากในภาพยนตร์ที่มีการใช้วิธีการเล่าเรื่องในแต่ละองค์ประกอบ เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ ความคล้ายคลึงหรือความแตกต่างที่ค้นพบในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ศึกษา ประกอบด้วยภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่, สถานีสี่ภาค* และ *วังพิกุล* โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. มุมมองของผู้เล่า (Point of view)

มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ สถานีสี่ภาค* และ *วังพิกุล* พบว่ามีลักษณะที่ทั้งมีความคล้ายคลึงและแตกต่างกัน ซึ่งมีความสัมพันธ์กับที่มาของโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ใน *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และ *วังพิกุล* มีโครงสร้างมาจากเรื่องจริงของญาติพี่น้องบุญส่ง นาคภู่ โดย *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* อ้างอิงมาจากชีวิตจริงของพี่ชาย ขณะที่ *วังพิกุล* เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวที่มีเค้าโครงมาจากชีวิตของหลานชายและญาติพี่น้อง ส่วน *สถานีสี่ภาค* มีลักษณะเป็นเรื่องสั้นแบ่งเป็นตอน โดยโครงเรื่องแต่ละตอนดัดแปลงจากวรรณกรรมเรื่องสั้นของนักเขียน 4 คนจาก 4 ภูมิภาคประเทศไทยมารวมไว้ในภาพยนตร์เรื่องเดียว จึงทำให้ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และ *วังพิกุล* มี

มุมมองของผู้เล่าเรื่องร่วมกันในลักษณะการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) ขณะที่ *สถานีสี่ภาค* มีลักษณะการเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) โดยมีรายละเอียดลักษณะมุมมองของผู้เล่าในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ดังนี้

คนจนผู้ยิ่งใหญ่ มีมุมมองของผู้เล่าผ่านสายตาของตัวละครชื่อ “ชู” ชายผู้ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อหาเงินมาใช้หนี้ไปพร้อมๆ กับการดูแลลูกชายวัยคึกคะนองและเลี้ยงดูแม่ผู้แก่ชรา แม้จะเป็นมุมมองการเล่าเรื่องผ่านเรื่องราวชีวิตของชูผู้เป็นตัวละครหลัก หากแต่ผู้กำกับ (หรืออาจเปรียบได้ดังน้องชายของชูในชีวิตจริง) เลือกที่จะใช้วิธีการ “เฝ้าสังเกตการณ์” อยู่ในระยะที่ค่อนข้างห่างไกล โดยพิจารณาได้ทั้งจากเนื้อหาในโครงสร้างเรื่องที่ ชู แทบไม่เคยแสดงความรู้สึก ผ่านคำพูดหรือบทสนทนาใดๆ นอกจากการปั่นจักรยานไปทั่วชุมชนเพื่อหางานทำ รวมทั้งลักษณะการเล่าเรื่องที่ผู้กำกับเลือกใช้ขนาดและระยะของภาพที่ห่างไกลในขณะที่ตัวละครกำลังดำเนินเรื่องราว ไม่ว่าจะเป็นฉากที่ชูเดินไปของานทำกับพระในวัด ฉากชูไปทวงเงินที่ร้านค้าในตลาด ฉากชูได้รับเงินค่าจำนองที่นาเพื่อนำไปหักจ่ายหนี้สิน หรือฉากชูพาลูกชายไปกินข้าวหลังประกันตัวออกจากสถานีตำรวจ ฉากตัวอย่างดังกล่าวล้วนมีส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อความรู้สึกและพฤติกรรมของตัวละครชื่อชูและตัวละครอื่นๆ ซึ่งหากเลือกใช้การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่งผ่านสายตาของชูอย่างเต็มที่แล้วจะเป็นการช่วยสร้างอารมณ์ร่วมและความผูกพันระหว่างตัวละครและผู้ชมได้มากยิ่งขึ้น แต่ผู้กำกับเลือกที่จะ “เว้นระยะ” ความรู้สึกผูกพันระหว่างตัวละครกับผู้ชม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้กำกับมีความต้องการให้เกิดความสมจริงโดยไร้การปรุงแต่งอารมณ์ผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องหรือภาษาภาพยนตร์เพื่อให้ให้เรื่องราวและตัวละครมีความเป็นธรรมชาติมากที่สุด

ภาพที่ 6.1 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก คนจนผู้ยิ่งใหญ่

เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* ที่บุญส่งบอกถึงที่มาของโครงสร้างเรื่องว่ามาจากเค้าโครงชีวิตจริงของญาติพี่น้องตนเอง โดยมีชีวิตของ “สาน” หลานชายเป็นแกนหลักในการดำเนินเรื่อง หาก คนจนผู้ยิ่งใหญ่ มีมุมมองการเล่าเรื่องจากบุคคลที่หนึ่งอันนำไปสู่ความรู้สึกที่ “ห่างเหิน” ระหว่างตัวละครกับผู้ชม *วังพิกุล* เหมือนดังการปรับเปลี่ยนอารมณ์เป็นขั้วตรงข้ามที่มีมุมมองการเล่าเรื่อง “ใกล้ชิด” กับตัวละครมากขึ้น ดังพิจารณาได้จากตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องที่แม้ สอนตัวละครหลักจะไม่มีบทสนทนาใดๆ แต่ภาพที่ปรากฏคือการตามติดเขาอย่างใกล้ชิดนับตั้งแต่ย่างก้าวเดินกลับบ้านที่วังพิกุล จังหวัดสุโขทัย ไปจนถึงการใช้ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องด้วยการถ่ายทำสอนในระยะใกล้แม้ในขณะที่เขานั่งซ้อนมอเตอร์ไซค์ รวมทั้งช่วงท้ายเรื่องที่แม้สอนจะไม่ค่อยสนทนากับใครแทบทั้งเรื่อง แต่ฉากที่เขาค้นกล่องใส่ของพบภาพถ่ายพ่อแม่และภาพตนเองตอนบวช นับเป็นการสร้างมุมมองของผู้เล่าเรื่อง “ผู้ไม่ค่อยแสดงความรู้สึก” อย่างสอน ให้ผู้ชมรับรู้ถึงความรู้สึกนึกคิดภายในจิตใจของเขาได้เป็นอย่างดีโดยไม่จำเป็นต้องใช้การเล่าเรื่องด้วยเสียงตนเองหรือ Voice Over แต่อย่างใด

ภาพที่ 6.2 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก วังพิกุล

สถานีสี่ภาค ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจาก 4 เรื่องสั้น โดยนักเขียนจาก 4 ภูมิภาค ญส่งบอกว่าแก่นความคิดของภาพยนตร์สั้นทั้ง 4 เรื่องคือ *"เรื่องสั้น 4 เรื่องนี้ พยายามพูดเรื่องคนตัวเล็กตัวน้อย ผมไม่อยากเล่าถึงประเทศไทยแล้วพูดถึงคนตัวใหญ่ๆ เพราะมันไม่มีค่าอะไรกับผม ผมคิดว่าคนตัวเล็กตัวน้อยมีเสียงที่เล็กก็จริง แต่ก็มีความหมายมาก นี่คือเหตุผลที่เลือก 4 เรื่องนี้"* (ยูทูป, กันยายน 2560) ดังนั้นภาพยนตร์แต่ละเรื่องจึงมีลักษณะการเล่าเรื่องของคนตัวเล็กตัวน้อย หรือ "คนชายขอบ" ในสังคมไทย จากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) โดยผู้เล่าไม่อยู่ร่วมในเหตุการณ์ แต่ทำหน้าที่เพียงเฝ้ามองชีวิตของ ตุ๊ปู่ พระชราที่ต้องต่อสู้กับสังขารและการเปลี่ยนแปลงของโลกาภิวัตน์, ทา หนุ่มต่างด้าว ผู้ดิ้นรนเพื่อชีวิตที่ดีขึ้นของตนเองและภรรยา, บุญกอง เด็กกำพร้าที่ต้องเผชิญชีวิตอย่างโดดเดี่ยว และสองครอบครัวชาวใต้บ้านใกล้เรือนเคียงที่มีปัญหากระทบกระทั่งกัน โดยผู้กำกับพยายามใช้วิธีการเล่าเรื่องอย่างเป็นกลาง ปราศจากการชี้นำ หรือสร้างความรู้สึกร่วมให้แก่ตัวละคร หากแต่ปล่อยให้เรื่องราวและตัวละครดำเนินไปอย่างเรียบง่ายคล้ายกับการพบเห็นชีวิตผู้คนทั่วไป เพื่อให้ตรงกับอัตลักษณ์การสร้างภาพยนตร์ของผู้กำกับที่อยากจะใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือเพื่อแสดงถึง "ชีวิตของคนตัวน้อยในสังคม" ให้มีความสมจริงมากที่สุด

ตุ๊ปู่

สงครามชีวิตของทา-ทู

ลมแล้ง

บ้านใกล้เรือนเคียง

ภาพที่ 6.3 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก สถานีสี่ภาค

2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène)

เมื่อนำมีส-ออง-แซน มาใช้ในสื่อภาพยนตร์จะหมายถึง การจัดวางส่วนประกอบทุกสิ่งทุกอย่างเตรียมไว้เบื้องหน้ากล้องสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมาย ซึ่งมีส ซอง แซง มีองค์ประกอบที่สามารถนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์มากมาย ขึ้นอยู่กับแนวทางการศึกษาว่าต้องการเน้นวิเคราะห์ มีส ซอง แซง องค์ประกอบใดเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบ มีส-ออง-แซน ของ Giannetti (1993) ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ ดังนี้

2.1 การจัดแสง ในภาพยนตร์

ลักษณะสำคัญที่ปรากฏในภาพยนตร์ของบุญส่ง นาคภู่ ทั้งในด้านโครงสร้างเรื่องและลักษณะวิธีการเล่าเรื่องคือ การถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตของปุถุชนอย่าง “สมจริง” ดังนั้นรูปแบบของมีส-ออง-แซน ที่บุญส่งนำมาใช้จัดวางองค์ประกอบในภาพยนตร์จึงเป็นแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) ที่เน้นความเป็นจริงตามธรรมชาติและนำความสมจริงนั้นมาใช้เป็นหลักพิจารณาประกอบการจัดฉากภาพยนตร์ รวมทั้ง “แสง” ที่ใช้ในการจัดฉากด้วยเช่นกัน บุญส่งเล่าว่าการจัดแสงในภาพยนตร์ของเขานั้นใช้เฉพาะ “แสงจากแหล่งกำเนิดตามธรรมชาติ” (Natural Lights) โดยใช้การจัดไฟประดิษฐ์เพื่อการถ่ายทำให้น้อยที่สุด (ทั้งด้วยเหตุผลเพื่อให้ได้แสงตามธรรมชาติและเพื่อประหยัดงบประมาณ) ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และเรื่อง *สถานีสี่ภาค* ภาพส่วนใหญ่ที่ปรากฏในเวลากลางวันล้วนเป็นการจัดแสงตาม “ดวงอาทิตย์” เป็นหลัก โดยเน้นการจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) เพื่อขับเน้นให้เห็นถึงภาพชีวิตอันยากลำบากของ “คนชายขอบ” ทั้งผู้ยากจนหรือคนต่างด้าวให้ชัดเจนและสมจริง ขณะที่ฉากในเวลากลางคืน

แม้จะมีการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดจากแสงประดิษฐ์” (Artificial Lights) แต่ก็ไม่ได้มาจากอุปกรณ์กำเนิดเพื่อใช้สร้างภาพยนตร์ หากแต่เป็นแสงประดิษฐ์อันเป็นอุปกรณ์ที่ปรากฏในฉากเท่านั้น เพื่อให้ได้ลักษณะแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) ที่เน้นแสงสว่างเฉพาะบริเวณที่ตัวละครปรากฏ หรือไม่ก็เป็นลักษณะภาพแบบย้อนแสง (silhouette) เพื่อขับเน้นรูปร่างและสื่อความรู้สึกของตัวละคร เช่น ฉากที่ ชู ตัวละครจากเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ปั่นจักรยานเพื่อหางานทำไม่มีใครจ้างเขา กระทั่งพลบค่ำเขาจอดจักรยานพักด้วยความเมื่อยล้า ท่ามกลางแสงพระอาทิตย์ยามพลบค่ำเช่นเดียวกับความหวังในการหาเงินมาใช้หนี้ของเขาที่กำลังจะสิ้นความหวังลงเช่นกัน

ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮท์คีย์ (high key) โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ

ภาพประกอบจากภาพยนตร์ คนจนผู้ยิ่งใหญ่

ภาพประกอบจากภาพยนตร์ สถานีสี่ภาค

ภาพที่ 6.4 ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮท์คีย์ (high key) โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ

ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (low key) และการถ่ายย้อนแสง โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติเพื่อสื่อความหมาย

ภาพประกอบจากภาพยนตร์ คนจนผู้ยิ่งใหญ่

ภาพประกอบจากภาพยนตร์ สถานีสี่ภาค

ภาพที่ 6.5 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (low key) และการถ่ายย้อนแสง โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติเพื่อสื่อความหมาย

แต่ในภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* บุญส่งเลือกใช้การถ่ายทำด้วยลักษณะ “ภาพยนตร์ขาว-ดำ” ทั้งเรื่อง ซึ่งนอกจากจะทำให้เกิดความแตกต่างของแสงสว่างสูงแล้ว (Contrast) ยังทำให้เกิดการจัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality) ที่ทำให้เกิดแสงและเงาแก่วัตถุหลัก (Subjects) ของภาพ เช่น นักแสดงหลัก หรือสิ่งของต่างๆ ช่วยให้เกิดความรู้สึกและสื่อความหมายได้มากยิ่งขึ้น โดยบุญส่งให้เหตุผลว่า เป็นการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพที่นอกจากจะมองเห็นได้ด้วยตาแล้ว ยังอยากจะสื่อเป็นนัยให้คิดด้วยว่าภาพชนบทที่มักถูกถ่ายทอดเป็นภาพที่สวยงามและบริสุทธิ์ผ่านทางภาพยนตร์นั้น บางแง่มุมอาจมีความทุกข์ทนที่มืดมนซุกซ่อนอยู่ด้วย และสาเหตุอีกประการหนึ่งที่เลือกถ่ายทำภาพยนตร์เป็นขาว-ดำ ก็เพื่อเป็นการรำลึกถึงภาพยนตร์ยุคเก่าๆ ที่สร้างสรรค์โดยผู้กำกับภาพยนตร์ต้นแบบที่เขาเชิดชู

“ผมไม่ได้มองว่าชนบทเป็นแค่เรื่องสวยงาม แต่ขาวดำจะช่วยขับเน้นอะไรบางอย่างออกมา อย่างขับรถออกไปก็บอกว่าสวยจัง แต่หากได้อยู่จะรู้ว่ามันดำมืดมาก มันไม่มีความหวัง นี่คือเหตุผลที่ทำ และผมก็บูชาครูหนังเก่าๆ ที่ไม่พยายามให้สีมาแปดเปื้อน การทำหนังขาวดำจึงเป็น

การทำหนังให้บริสุทธิ์ ให้อารมณ์แบบสัตยาจิต เรย์ , ยาจิโร่ โอสุ, คุโรซาว่า หรือแบซอง ซึ่งเรารักนี่คือการพัฒนาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเชิงกายภาพให้ดีขึ้น" (village of hope, 4 กันยายน 2557)

ภาพประกอบการจัดแสงในรูปแบบภาพยนตร์ขาว-ดำ

ภาพประกอบจากภาพยนตร์ วังพิกุล

ภาพที่ 6.6 ภาพประกอบการจัดแสงในรูปแบบภาพยนตร์ขาว-ดำ

2.2 ขนาดภาพ

เนื่องจากบุญส่งเรียนจบปริญญาตรีและทำงานในวงการละครเวทีมาอย่างยาวนาน ทำให้เมื่อเขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์จึงได้นำศาสตร์ทางด้านละครเวทีมาใช้ร่วมกับการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนด้วย ซึ่ง "ขนาดภาพ" ที่ถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบมีส-อออง-แซน ในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องน่าจะได้รับอิทธิพลจาก "รูปแบบการจัดวางของละครเวที" ที่มีความสัมพันธ์กับการถ่ายทำแบบ long take หรือ "แช่ภาพ" (Warren Buckland, 2012, p.12)

ขนาดภาพส่วนใหญ่ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ สถานีสี่ภาค* และ *วังพิกุล* มักจะเป็นภาพขนาดกว้าง (long shot) ที่มุ่งเน้นนำเสนอพื้นที่บริเวณอันกว้างใหญ่และให้เห็นบรรยากาศโดยรวมของเหตุการณ์มากกว่าจะมุ่งเน้นเพื่อการสื่อความหมายและขับเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร หากแต่บุญส่งเลือกใช้ "ภาพขนาดกว้าง" เพื่อทำให้เป็นดั่ง "เวทีละคร" บนพื้นที่สี่เหลี่ยมบนจอภาพยนตร์แทน แต่ละฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์มักเป็นการ "ตั้งกล้องนิ่ง" ถ่ายต่อเนื่องเป็นเวลายาวนานโดยไม่มีการเคลื่อนกล้องหรือตัดต่อจนกระทั่งจบฉาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้กำกับได้รับอิทธิพลจากประสบการณ์การทำงานละครเวทีมาอย่างยาวนาน รวมทั้งอาจเป็นความตั้งใจที่ต้องการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีเวลาพิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูก

นำมาจัดวางไว้ในกรอบภาพเพื่อให้มีเวลาพอที่จะหาร่องรอยความหมายที่ผู้กำกับอาจซุกซ่อนไว้ภายในฉาก

นอกจากนี้ยังพบว่า บุญส่งมักใช้ “ขนาดภาพเพื่อการสื่ออารมณ์” สวนทางกับแนวลักษณะการสร้างภาพยนตร์ทั่วไปที่มักจะใช้ “ภาพขนาดกลางและภาพขนาดใกล้” (medium shot , close up) เพื่อสื่อความหมาย ความรู้สึกของตัวละครผ่านการสังเกตใบหน้าและดวงตาในระยะใกล้ชิด แต่บุญส่งมักเลือกใช้ภาพขนาดไกลมากกว่าจนทำให้แต่ละฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์มีลักษณะคล้ายกับการนั่งรับชมละครภายในโรงละครซึ่งส่งทำให้ผู้ชมทำหน้าที่เป็น “ผู้เฝ้าสังเกตการณ์” ที่คอยติดตามอยู่ห่างๆ มากกว่าจะเกิดความรู้สึกผูกพันกับตัวละคร

ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดกว้าง เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบอกเล่าเรื่องราวในภาพยนตร์

คนจนผู้ยิ่งใหญ่

สถานีสี่ภาค

วังพิกุล

ภาพที่ 6.7 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดกว้าง เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบอกเล่าเรื่องราวในภาพยนตร์

อย่างไรก็ตาม ในภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* พบว่าผู้กำกับเลือกใช้ขนาดภาพที่หลากหลายมากขึ้น โดยเฉพาะภาพขนาดกลางและภาพขนาดใกล้ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการตัดต่อที่เพิ่มมากขึ้นตามขนาดของภาพด้วยเช่นกัน ส่งผลให้ *วังพิกุล* มีการใช้คุณสมบัติของขนาดภาพเพื่อ

นำมาขับเน้นอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของตัวละครได้มากกว่าเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และ *สถานีสี่ภาค* ตัวอย่างเช่น การนำภาพขนาดใกล้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึกของย่าที่รอคอยลูกชายกลับมาเยี่ยมบ้าน หรือภาพดวงตาของสอน ที่บ่งบอกถึงความโดดเดี่ยวอันเกิดจากสภาพครอบครัวแตกแยก *ภาพประกอบ ภาพขนาดใกล้และขนาดกลาง เพื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตัวละคร*

ภาพประกอบจาก วังพิกุล

ภาพที่ 6.8 ภาพประกอบ ภาพขนาดใกล้และขนาดกลาง เพื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตัวละคร

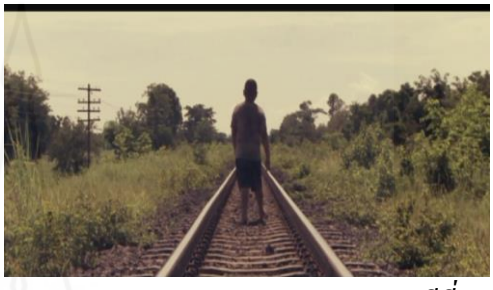
2.3 มุมกล้องและความลึกของภาพ

มุมกล้องที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ โดยทั่วไปทำหน้าที่บอกตำแหน่งบุคคลหรือสิ่งของที่ปรากฏในจอภาพยนตร์ และยังมีผลต่อการรับรู้ทางจิตวิทยาของผู้ชม เช่น หากเป็นการถ่ายทำด้วยมุม High Angle จะเป็นการบอกเล่าถึงพลังอำนาจ แต่หากถ่ายทำด้วยมุม Low Angel จะสื่อความหมายถึงความอ่อนแอ ไม่มีพลังอำนาจต่อรอง แต่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะใช้ “มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา” (Eye Level) ในการถ่ายทำ รวมทั้งภาพยนตร์สามเรื่องของบุญส่งที่ใช้มุมมองระดับสายตาของตัวละครแทบตลอดทั้งเรื่อง หากแต่เป็นที่น่าสังเกตว่า มุมมองระดับสายตาที่ใช้ในการถ่ายทำนั้นมักจะมีความสัมพันธ์กับระยะห่างของตัวละครหรือขนาดของภาพ เป็นภาพระดับสายตาที่ทำให้ตัวละครดูห่างไกลกับผู้ชม จนทำให้กลายเป็นผู้ชมมีสถานะเป็น “ผู้สังเกตการณ์” เรื่องราวของตัวละครอยู่ห่างๆ จนไม่เกิดความผูกพันทางความรู้สึกระหว่างตัวละครและผู้ชม ซึ่งอาจเป็นความต้องการของผู้กำกับที่ต้องการ “เว้นระยะความรู้สึก” เพื่อให้เรื่องราวเกิดความสมจริง

ไม่มีอคติทางความคิด อีกทั้งมุมกล้องระดับสายตายังมีผลต่อการรับรู้ทางจิตวิทยาที่สื่อความหมายได้ถึง “ความเท่าเทียม” กันของทุกคนในสังคม ไม่ว่าตัวละครในแต่ละเรื่องจะมีสถานภาพทางสังคมเช่นไร เป็นคนยากไร้ คนด้อยการศึกษา หรือคนต่างด้าว แต่พวกเขาเหล่านี้ต่างล้วนได้รับความเคารพในฐานะ “มนุษย์” คนหนึ่งอย่างเท่าเทียมกันในมุมมองของผู้กำกับ

ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้องระดับสายตา” (Eye Level) ที่มีความสัมพันธ์กับขนาดภาพ

คนจนผู้ยิ่งใหญ่



สถานีสี่ภาค

วังพิกุล

ภาพที่ 6.9 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้องระดับสายตา” (Eye Level) ที่มีความสัมพันธ์กับขนาดภาพ

ความลึกของภาพ

เนื่องจากขนาดภาพส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องของบุญส่งมักเป็นภาพขนาดกว้าง (long shot) และใช้เวลาในแต่ละช็อตยาวนาน (long take) จนเกิดเป็นลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพหรือ มีส-ออง-แซน ขึ้นมา นำมาซึ่งการสร้างระดับความลึกของภาพที่มีความสัมพันธ์เหมาะสมกับขนาดภาพและระยะเวลา อันได้แก่ “ภาพระดับชัดลึก” (deep focus) ที่ให้ความรู้สึกสมจริงและเป็นกลาง เปิดโอกาสให้ผู้ชมสำรวจฉากโดยรวมเพื่อค้นหาด้วยตนเองว่าเหตุการณ์และข้อมูลใดควรค่าแก่การจับจ้อง

อังเดร บาแซง เคยกล่าวชื่นชมเทคนิคการถ่ายภาพแบบชัดลึกไว้ในบทความ What is Cinema? ว่าเป็นการ “รักษาความต่อเนื่องของเวลาและพื้นที่” ที่นำผู้ชมเข้าไปสัมผัสประสบการณ์อย่างใกล้ชิดยิ่งกว่า ดุจดังประสบการจริงในชีวิตเรา เนื่องจากสายตามนุษย์มอง

ภาพแบบชัดลึก กระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับเหตุการณ์ ในความพยายามเชื่อมโยมสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกับสิ่งของต่างๆ รอบข้าง และสร้างความคลุมเครือให้เหตุการณ์ เนื่องจากความสนใจของผู้ชมไม่ถูกชี้นำโดยการตัดภาพ ซึ่งบุญส่งได้นำลักษณะของการถ่ายภาพแบบชัดลึกมาใช้ในภาพยนตร์ของตนเพื่อเหตุผลดังกล่าวอย่างเต็มที่ ตัวอย่างเช่น ฉากท้ายเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* กล้องตั้งแช่นิ่งโดยใช้การถ่ายทำแบบความชัดลึกเพื่อให้เห็นรายละเอียดพฤติกรรมของตัวละครทุกคนภายในฉากอย่างเท่าเทียมในเวลาเดียวกัน (ย่านั่งลาลูกสะใภ้, พ่อซ่อมจักรยานไม่มีความใยดีภรรยา ขณะที่ลูกชายกำลังจะขี่รถมอเตอร์ไซค์ไปส่งแม่ที่ท่ารถ) และฉากหนึ่งใน *สถานีสี่ภาค* ตอนที่ตัวละครชายต่างด้าวยืนลุ้นอยู่ริมถนนว่าเจ้านายชาวไทยจะช่วยภรรยาที่ถูกจับอยู่ภายในรถส่งตัวผู้ต้องหาได้หรือไม่ โดยเป็นการถ่ายทำด้วยภาพขนาดกว้างและไม่มีการตัดต่อใดๆ จนกระทั่งจบฉาก

ภาพประกอบ การถ่ายทำโดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดลึก (deep focus)

คนจนผู้ยิ่งใหญ่

สถานีสี่ภาค

ภาพที่ 6.10 ภาพประกอบ การถ่ายทำโดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดลึก (deep focus*)*

อย่างไรก็ตาม ในภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* ซึ่งมีการใช้ขนาดภาพที่หลากหลายและมีการตัดต่อที่ซับซ้อนมากกว่าภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และ *สถานีสี่ภาค* พบว่ามีการถ่ายทำโดยการใช้ระดับความลึกของภาพที่แตกต่างกันมากขึ้นเช่นกัน อย่างเช่น การถ่ายทำแบบชัดตื้น (Shallow focus) ดังในฉากที่สอนฝันเห็นแม่ผู้ทิ้งเขาไปกลับมาหาอีกครั้ง ร่างแม่ปรากฏกายชัดเจนกลางป่าขณะที่ตัวสอนเองเป็นเพียงภาพเบื้องหน้า (foreground) อันพร่าเลือนเสมือนเขาไม่มีตัวตนอยู่ในชีวิตจริงของแม่ หรือฉากที่อาสานผู้เป็นข้าราชาการเป็นที่เคารพนับถือของทุกคนในครอบครัวพูดคุยสนุกสนานกับญาติคนอื่น ขณะที่ภาพเบื้องหน้าที่เห็นอย่างชัดเจนคือ สอน หลานชายผู้ใช้ชีวิตไร้แก่นสาร ซึ่งเป็นการนำเอาลักษณะของภาพชัดตื้นมา “ชักนำ” สายตาผู้ชมให้มาสนใจในตัวละครที่ต้องการนำเสนอได้มากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ การถ่ายทำโดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (Shallow focus) *จากวังพิกุล*

ภาพที่ 6.11 ภาพประกอบ การถ่ายทำโดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (Shallow focus) จากวังพิกุล

3. การตัดต่อ

หลักการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบุญส่งคือ การถ่ายทอดความเป็นมนุษย์ให้สมจริงและเป็นธรรมชาติมากที่สุด ดังนั้นเทคนิคต่างๆ ในการสร้างภาพยนตร์จึงถูกนำมาใช้เพื่อรองรับหลักการดังกล่าว รวมทั้งขั้นตอนในการตัดต่อ บุญส่งไม่ได้นำการตัดต่อมาใช้เพื่อการสื่ออารมณ์หรือเพื่อสร้างความหมาย หากแต่นำการตัดต่อมาใช้เพื่อ “รองรับ” เนื้อหาและตัวละครให้มีความสมจริงตามธรรมชาติมากที่สุด โดยไม่ถูกกระบวนการตัดต่อทำให้เอื้อต่อการก่อเกิดอารมณ์หรือโน้มน้าวความรู้สึกของผู้ชม ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องอันประกอบด้วย *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ สถานีสี่ภาค* และ *วังพิกุล* จึงมีรูปแบบการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) ใช้เพียงเทคนิคการเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือ การตัดชน (cut) โดยปราศจาการเปลี่ยนช็อตอย่างค่อยเป็นค่อยไปอย่างการใช้ภาพจาง (fade) หรือภาพจางซ้อน (Dissolve) ทั้งนี้อาจเพื่อจุดประสงค์ที่ต้องการรักษาความต่อเนื่องและความสัมพันธ์ในการจัดองค์ประกอบมีส-ออง-แซน รวมทั้งระยะเวลาในแต่ละฉากที่มีเวลายาวนาน ทำให้ผู้กำกับเลือกใช้การตัดต่อแบบต่อเนื่องในลักษณะแบบ “ตัดต่อเท่าที่จำเป็น” ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะวิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับที่หลายฉากใช้เพียงช็อตเดียวแล้วจึงตัดต่อแบบตัดชนเพื่อเชื่อมไปยังฉากใหม่

นอกจากนี้ยังพบลักษณะร่วมกันด้านการตัดต่อของภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องอันเนื่องมาจากลักษณะร่วมด้านโครงสร้างเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* มีการเล่าเรื่องสลับกันไปมาระหว่างชีวิตของชู พ่อผู้ต้องดิ้นรนหางานทำเพื่อนำมาใช้หนี้สิน กับสอน ลูกชายผู้มีชีวิตไร้แก่นสารแต่มีความฝันอยากเป็นนักดนตรี ขณะที่ *วังพิกุล* นำเสนอชีวิตของสอน ทหารหนุ่มผู้กลับมาเยี่ยมบ้านตัดสลับกับชีวิตของญาติพี่น้องที่ต้องต่อสู้ชีวิตหาเลี้ยงครอบครัวให้อยู่รอดในแต่ละวัน ส่วน *สถานีสี่ภาค* มีโครงสร้างเรื่องที่นำมาจากเรื่องสั้นจำนวนสี่เรื่อง นำเสนอเรื่องราวตัวละครที่อาศัยอยู่สถานที่

แตกต่างกันจากสี่ภูมิภาคในประเทศไทย ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องจึงใช้การตัดต่อแบบต่อเนื่องของเรื่องราวตัวละครหลักแต่ละตัว ร่วมกับการตัดต่อแบบ Cross-cutting หรือ parallel cutting เพื่อตัดสลับไปมาระหว่างเหตุการณ์ของตัวละครต่างๆ ที่เกิดขึ้นในเวลาพร้อมกัน

ภาพประกอบการตัดต่อใน คนจนผู้ยิ่งใหญ่ แสดงการตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างชีวิตพ่อ ลูก และย่า

ภาพที่ 6.12 ภาพประกอบการตัดต่อใน คนจนผู้ยิ่งใหญ่ แสดงการตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างชีวิตพ่อ ลูก และย่า

ภาพประกอบการตัดต่อใน สถานีสี่ภาค แสดงการตัดสลับระหว่าง 4 เหตุการณ์จาก 4 สถานที่

ตอน ตุ๊ปู่ *ตอน สงครามชีวิตของทู-ทา*

ตอน ลมแล้ง *ตอน บ้านใกล้เรือนเคียง*

ภาพที่ 6.13 ภาพประกอบการตัดต่อใน สถานีสี่ภาค แสดงการตัดสลับระหว่าง 4 เหตุการณ์จาก 4 สถานที่

ภาพประกอบการตัดต่อใน วังพิกุล แสดงการตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างชีวิตหลานชาย ย่า และญาติๆ

ภาพที่ 6.14 ภาพประกอบการตัดต่อใน วังพิกุล แสดงการตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างชีวิตหลานชาย ย่า และญาติๆ

2. ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ (Structure of Narrative) และวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Means of Narrative) ของธัญญ์วาริน สุขพิสิษฐ์

2.1 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน (Insects in the Backyard)*

2.1.1 โครงเรื่อง (Plot)

นับตั้งแต่พ.ศ.2553 ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ต่อสู้เรียกร้องผ่านกระบวนการยุติธรรมยาวนานถึง 7 ปี เพื่อนำ *Insects in the Backyard* เข้าฉายในประเทศไทย หลังจากโดนคำสั่งห้ามฉายจากคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์ กระทรวงวัฒนธรรม ด้วยเหตุผลว่ามีเนื้อหาขัดต่อศีลธรรมอันดีของประชาชน ซึ่งนับเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของไทยที่ถูกห้ามฉายหลังจากพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 มีผลบังคับใช้ และเป็นคดีแรกที่มีการฟ้องคดีต่อศาลปกครองให้ตรวจสอบคำสั่งแบนภาพยนตร์ตามกฎหมายนี้ ซึ่งหลังจากนั้น ธัญญ์วารินดำเนินการปรับเปลี่ยน “เนื้อหาบางส่วน” เพื่อส่งให้คณะกรรมการฯ พิจารณาใหม่อีกหลายรอบ จนในที่สุดคณะกรรมการฯ มีมติให้ภาพยนตร์เข้าฉายได้ ในปี พ.ศ.2560 เป็นที่สิ้นสุดการรอคอยอันยาวนานและนับเป็นประวัติศาสตร์สำคัญอีกครั้งหนึ่งของวงการภาพยนตร์ไทย

โครงเรื่องหรือเนื้อหาอันเป็นที่มาของปัญหาการฉายภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวนี้ ธัญญ์วารินกล่าวถึงจุดเริ่มต้นว่ามาจากประสบการณ์ส่วนตัวทั้งจากตนเองและคนรอบข้างเกี่ยวกับประเด็นการมีครอบครัวของมนุษย์ว่า ลูกที่เกิดมาจะมีชีวิตเช่นไร...หากมีพ่อหรือแม่ไม่ตรงเพศตามธรรมชาติ

> *"ตอนที่คิดเรื่องมีอายุ 35 ปี เพื่อนฝูงก็มีลูกมีครอบครัวกันเยอะแยะ เลยคิดว่าถ้าตนเองมีลูกบ้างจะเป็นอย่างไร เราก็คิดจากบริบทสังคมที่เราอยู่ มันมีความเป็นไปได้แค่ไหน ถ้าลูกที่เกิดขึ้นมาแล้วเจอพ่อเป็นกะเทยแต่งหญิงเลย เขาจะรู้สึกอย่างไร...หนังเรื่องนี้เราเขียนบทเร็วมาก เพราะแหล่งข้อมูลมันสะสมมาอยู่เรื่อยๆ คิดแค่ว่าถ้าเรามีลูกแล้วจะเป็นยังไง ที่เหลือก็พรั่งพรูออกมาจากประสบการณ์ซึ่งเป็นเรื่องจริงทั้งนั้นเลย"* (ไบโอสโคป, ธันวาคม 2553)

โครงสร้างเรื่องเริ่มจาก (Exposition) เหตุการณ์ที่ไม่อาจระบุได้ถึงเวลาและสถานที่อันชัดเจน ผ่านเหตุการณ์ (Rising Action) ชีวิตของของสามตัวละครหลักที่แม้จะเป็นสมาชิกครอบครัวเดียวกัน หากแต่ห่างเหินจะเหมือนแทบไม่เคยรู้จักกัน ประกอบด้วย **ธัญญ่า** (รับบทโดยตัวผู้กำกับเอง) กะเทยแต่งหญิงผู้มีภาระดูแล **เจนนี** น้องสาววัยรุ่นชั้นมัธยมปลายกับ **จอห์นนี** น้องชายคนเล็ก แต่แท้จริงแล้วธัญญ่าคือ "พ่อ" ผู้ที่ต้องเลี้ยงดูลูกติดทั้งสองตามลำพังภายหลังภรรยาเสียชีวิต ทำให้ธัญญ่าต้องรับหน้าที่เป็นทั้ง "พ่อ"หัวหน้าครอบครัวที่ต้องทำงานหาเลี้ยงครอบครัว และเป็นทั้ง "แม่" ผู้ที่ต้องดูแลทำงานบ้านสารพัดในเวลาเดียวกัน

หลังประกอบอาหารให้ "น้องหรือลูกทั้งสอง" พร้อมไปโรเรียนและภารกิจทำงานบ้านอันแสนจำเจเสร็จสิ้น ธัญญ่าจะใช้เวลาดำดิ่งไปกับภาพจินตนาการต่างๆ ในฐานะนักเขียนนิยายชวนสยิว จนทำให้โลกของธัญญ่าที่ปรากฏในภาพยนตร์มีความพร่าเลือนทับซ้อนกันอยู่ระหว่างความจริงกับนิยายพาฝันที่ตัวเธอเป็นผู้ประกอบสร้างขึ้นเอง กิจวัตรประจำวันจึงวนเวียนอยู่กับการประกอบอาหาร ทำงานบ้าน สูบบุหรี่ จิบไวน์ และเพ้อฝันจินตนาการทางเพศอันพิสดารซึ่งในชีวิตไม่สามารถทำได้ กระทั่งเมื่อธัญญ่าหลงรัก **แมน** เพื่อนสนิทจอห์นนี จนเกินความเหมาะสมในสถานะของ "พ่อกับเพื่อนลูก" ทำให้จอห์นีเกลียดชังพ่อหรือแม่ผู้ผิดเพศหนักยิ่งขึ้นจนเพ้อฝันถึงขั้นคิดอยากจะ "ฆ่า" ธัญญ่าให้ตายไปจากชีวิต

จอห์นนี ที่ต้องทนทุกข์อยู่กับพ่อผู้อยู่ในสภาพกะเทยแต่งหญิงแล้วต้องมาเจอกับภาพบาดตาที่เพื่อนสนิทกำลังจะมีความสัมพันธ์กับพ่อตนเองตัดสินใจหนีออกจากบ้านไปใช้ชีวิตอยู่ตามร้านเกมส์ออนไลน์ จนในท้ายที่สุดเขาถูกชักชวนเข้าสู่วังวนของวงการขายบริการทางเพศแก่กลุ่มคนรักร่วมเพศพร้อมๆ ไปกับความไม่แน่ใจในเพศสภาพของตนเอง

ขณะที่เจนนีพี่สาวผู้มีความรู้กระอักกระอ่วนใจเช่นเดียวกับน้องชายที่ต้องใช้ชีวิตร่วมกับพ่อในสภาพผู้หญิง เธอได้พบรักกับ **บอย** ชายหนุ่มผู้ชักนำเธอเข้าสู่วงจรธุรกิจขายบริการทางเพศ ในขณะที่บอยต้องขายตัวให้แก่ทั้งผู้หญิงและผู้ชายแลกกับเงินทองเพื่อนำไปใช้เป็นค่าเล่าเรียนและที่อยู่อาศัย แต่เจนนีกลับใช้กามารมณ์เป็นเครื่องมือเพื่อเยียวยาจิตใจอันบอบช้ำจากสภาพครอบครัวแตกสลายไร้ความอบอุ่น

ทั้งสามชีวิต พ่อ และลูกๆ ทั้งสองต่างพบเจออุปสรรคในชีวิต (Climax) ที่เกิดขึ้นจากปัญหาความสัมพันธ์ของคนในครอบครัวที่ต่างฝ่ายต่าง “ไม่เข้าใจและไม่ยอมรับ” ในตัวตนที่แท้จริงของกันและกัน จนเหมือนว่าจะไม่สามารถใช้ชีวิตร่วมกันในฐานะคนในครอบครัวเดียวกันได้อีกต่อไป กระทั่งเมื่อถึงช่วยท้ายเรื่อง ขณะที่ทุกคนสิ้นหวัง ดวงวิญญาณของแม่ผู้จากไปปรากฏร่างมาปลอบโยนให้กำลังใจให้ทุกคนคลายความทุกข์ในจิตใจ (Falling Action) เป็นภาวะคลี่คลายที่คล้ายเรื่องจะจบลงด้วยดี แต่ในความเป็นจริงแล้ว (Ending) “แม่” เป็นเพียงจินตนาการที่แต่ละคนหวนหาและขาดหายไป พวกเขายังคงต้องลืมตายอมรับความเป็นจริงและดำรงชีวิตในสังคมต่อไป..โดยไม่รู้ว่าจุดหมายปลายทางจะเป็นเช่นไร

2.1.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดของภาพยนตร์ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* หรือ *Insects in the Backyard* ปรากฏให้ทราบนับตั้งแต่ชื่อเรื่องซึ่งมีความสัมพันธ์กับแก่นความคิดหลักที่ธัญญ์วาริน ต้องการสื่อความหมายในเชิง “สัญลักษณ์” เพื่อเปรียบเทียบว่าในโลกมีมนุษย์จำนวนมากมาย แต่จะมีส่วนหนึ่งที่ถูกมองว่าไม่ใช่มนุษย์เหมือนคนอื่น แล้วถูกเก็บไว้อย่างแปลกแยกจากผู้อื่น ถ้ามองว่าบ้านคือโลก “คนก็คือแมลง” ที่มีมากมายและหลากหลายพันธุ์ แต่มีแมลงส่วนหนึ่งที่ถูกกันไปไว้หลังบ้านเพราะไม่อยากให้ใครรู้ว่ามีตัวตนอยู่จริง ความหมายของชื่อเรื่องจึงเป็นเชิงเปรียบเทียบกับโลกใบนี้เกี่ยวกับประเด็นเรื่องเพศว่า หากนิยามให้เพศมีเพียงชายและหญิงที่บ่งบอกถึงความเป็นคนปกติ ส่วนเพศอื่นที่หลากหลายถูกมองว่าไม่ใช่คนปกติจึงต้องไปอาศัยอยู่หลังบ้าน ไม่สามารถอยู่หน้าบ้านได้เหมือนคนเพศชายและเพศหญิง และหากเทียบกับสังคมไทย แมลงหรือคนที่หลากหลายทางเพศเหล่านี้แม้จะมีตัวตนอยู่คู่สังคมไทยมาตลอด แต่กลับ “ซุกซ่อนไว้ใต้พรม” หรืออยู่แบบแอบซ่อนเช่นเดียวกับอีกหลายๆ ปัญหาของเมืองไทยที่มักถูกหมกไว้ ดังที่ธัญญ์วารินเคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> *“แมลง ในความหมายของตนคือ ตัวแทนของสิ่งที่สังคมไม่ต้องการ แมลงเป็นตัวแทนของปัญหา อย่างแมลงสาบ ปลวก เป็นความสกปรกของสังคมที่คนไม่ต้องการ เราก็พูดถึงปัญหาที่สังคมพยายามปัดกวาดหรือซุกไว้ใต้พรม เพื่อไม่ให้ใครรับรู้ว่ามันมีอยู่จริงๆ อยู่ในสังคม มันอาจหายไปสักพักแต่เดี๋ยวมันก็มาอีก”* (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555)

คนที่มีสถานทางเพศหลากหลายจะมีชีวิตอยู่ในสังคมปกติได้อย่างไร? เป็นคำถามที่กลายเป็นแก่นความคิดหลักใน *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ที่ธัญญ์วารินใช้ค้นหาคำตอบผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์ ซึ่งเป็นการผสมผสานแก่นความคิดเกี่ยวกับ “การต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” (The Struggle for Human Dignity) ผ่านเนื้อหาของตัวละครชื่อ ธัญญ่า กะเทยแต่งหญิงผู้มีสถานภาพเป็นพ่อของลูกสองคนที่ต้องต่อสู้กับการถูกจ้องมองจากทั้งสังคมและสมาชิกในครอบครัวว่าเป็นคนไม่ปกติ เป็นแมลงที่ควรแอบซ่อนอยู่หลังบ้านเงียบๆ รวมทั้งแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ในประเด็นเรื่องความรักของกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศ รวมทั้งความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัวที่ยอมรับใน “ความแตกต่างทางเพศ” ของคนในบ้านได้หรือไม่ ซึ่งนำไปสู่อีกแก่นความคิดเกี่ยวกับปัญหาทางสังคม (Social Problems) อันเกิดจากความไม่เข้าใจ ไม่ยอมรับ จนถึงขั้นเกลียดชังสมาชิกในครอบครัวที่ถูกมองว่ามีความผิดปกติทางเพศ ดังที่ธัญญ์วารินเล่าถึงที่มาของภาพยนตร์ว่า

> *“มีหลานอายุเจ็ดขวบ พ่อแม่เลิกกัน แม่ตนเลยเอามาเลี้ยง วันหนึ่งให้เค้าอาบน้ำ เรายื่นเสื้อให้ แต่เค้าบอกว่าไม่ใส่เสื้อผ้าตุ๊ด ซึ่งเป็นเสื้อผ้าปกติทั่วไป แต่เป็นของตน...จึงรู้สึกว่า สังคมทำให้เรามีความเชื่อเรื่องตุ๊ดเรื่องกะเทยแบบไหน ทำให้คนในครอบครัวที่รักกัน แต่สังคมทำให้เกิดช่องว่าง ให้คิดว่าตุ๊ดเป็นแบบนี้ๆ ทำให้ตุ๊ดไม่ได้การยอมรับในสังคม”* (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555)

โดยทั่วไปภาพยนตร์ควรมีแก่นความคิดหลักเพียงหนึ่งเดียวเพื่อความเป็นเอกภาพ แต่ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ธัญญ์วารินเลือกถ่ายทอดแก่นความคิดที่ไม่จำกัดเพียงประเด็นเดียว ซึ่งนอกจากจะสร้างความแตกต่างต่อขนบโครงสร้างเรื่องตามรูปแบบภาพยนตร์ทั่วไปแล้ว ยังเป็นเน้นย้ำถึงแก่นความคิดหลักในเรื่องที่ต้องการนำเสนอในประเด็น “ความหลากหลาย” ด้วยว่า *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ไม่ได้สื่อให้ทราบถึงเฉพาะความหลากหลายทางเพศของมนุษย์เท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึง “ความหลากหลายทางโครงสร้างการเล่าเรื่อง” ของสื่อภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน

2.1.3 ตัวละคร (Characters)

แมลงรักในสวนหลังบ้าน เล่าถึงความสัมพันธ์ของครอบครัวเล็กๆ ครอบครัวหนึ่งประกอบด้วยตัวละครชื่อ **“ธัญญ่า”** กะเทยแต่งหญิงพี่สาวคนโตผู้ประกอบอาชีพเป็นนักเขียนแนวกามารมณ์เพื่อหาเลี้ยงครอบครัว ในขณะที่ตัวเธอเองหาความสุขจากการจินตนาการถึงหนุ่มหล่อจากนิยายที่ตนเองสร้างขึ้น **“เจนนี”** น้องสาววัยรุ่นผู้มีความเชื่อมั่นในตนเอง เธอคบแฟนคนใหม่ที่ทำงานเป็นชายขายตัวให้บริการทางเพศแก่คนทุกเพศทุกวัยและเป็นผู้นำเธอเข้าสู่วังวนธุรกิจ

ค้ากามเช่นเดียวกับเขา และ **“จอห์นนี”** น้องคุณสุดท้องผู้เกลียดชังพี่คนโตจนถึงขั้นจินตนาการว่าลงมือฆ่าธัญญ่าด้วยตนเอง เพราะแท้จริงแล้วพี่สาวคนนี้คือ..พ่อผู้ให้กำเนิดเขาและเธอขึ้นมา

ตัวละครหลักดังกล่าวนี้อาศัยอยู่บ้านหลังเดียวกัน เป็นครอบครัวเดียวกัน หากแต่มีความสัมพันธ์อันย่ำแย่ มีแต่ความห่างเหินและเกลียดชัง อย่างไรก็ตามแม้ตัวละครแต่ละคนจะมีแนวความคิด (Conception) ความต้องการ (Dramatic Need) และทัศนคติ (Attitude) อันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของชีวิต (Change) ที่แตกต่างกัน แต่เป้าหมายสุดท้าย (Goal) ของทุกตัวละครต่างมีจุดหมายเดียวกัน นั่นคือ...การมีชีวิตครอบครัวที่ปกติสุขร่วมกันท่ามกลางความหลากหลายทางเพศ

ธัญญ่า (รับบทโดยธัญญ์วาริน) ตัวละครกะเทยแต่งหญิงที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อท้าทายโครงสร้างทางสังคมในบริบทการยอมรับความหลากหลายทางเพศว่า หากสถานะ “พ่อ” ได้กลายสภาพ (transform) ทางเพศทั้งทางร่างกายและจิตใจไปสู่ความเป็น “แม่” แล้ว สมาชิกในครอบครัวโดยเฉพาะ “ลูก” จะยอมรับความจริงได้หรือไม่ทั้งในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างคนในครอบครัวและความสัมพันธ์กับคนทั่วไปในสังคมที่อาจนำไปสู่ “ความอับอาย” อย่างเช่น ฉากที่ธัญญ่าถามจอหน์นีว่าวันเปิดเทอมจะให้ตนไปเป็นผู้ปกครองพบอาจารย์ที่โรงเรียนด้วยหรือไม่ แต่เขาตอบปฏิเสธว่าไม่จำเป็น ซึ่งสื่อให้เห็นถึงความอับอายที่ “พี่สาวหรือพ่อ”ผู้ปกครองมีรูปลักษณ์ภายนอกผิดปกติไม่เหมือนคนทั่วไป ทั้งๆ ที่ธัญญ่าจะพยายามแปรเปลี่ยนสถานะให้เหมาะสมกับบรรทัดฐานทางสังคมจากพ่อกลายเป็นพี่สาวแล้วก็ตาม

แม้คุณลักษณ์ภายนอกของธัญญ่าจะแสดงให้เห็นว่า “เขาหรือเธอ” เป็นตัวละครผู้กระทำ (Active Character) ที่มีความเข้มแข็งทางจิตใจเพียงพอที่จะแสดงสถานภาพทางเพศของตนเองต่อสังคมได้อย่างเปิดเผย สามารถพึ่งพาตนเอง เขียนหนังสือหาเงินเลี้ยงดู “ลูกหรือน้อง” ได้ด้วยตนเองในโลกแห่งความเป็นจริง แต่ในโลกแห่งความเพ้อฝันที่เธอสร้างขึ้นมาด้วยการมีเพศสัมพันธ์อย่างวิจิตรพิสดารกับชายหนุ่มมากหน้าหลายตานั้น ซุกซ่อนไว้ด้วยนัยสภาวะของตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ที่อ่อนแอ เก็บกดความต้องการอันแท้จริงเอาไว้ภายในจิตใจ ภาพที่ปรากฏให้เห็นว่าธัญญ่าเป็นคนสำส่อน ส่อถึงความวิปริตทางเพศ ส่วนล้วนเป็นภาพที่เกิดจากมโนทัศน์ที่ตัวเธอสร้างขึ้นมาเองโดยไม่ได้สร้างความเดือดร้อนให้แก่ผู้ใดทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นการฝันกลางวันว่าตนเองถูกกลุ่มวัยรุ่นรุมข่มขืนหรือการเปิดภาพยนตร์ลามกเพื่อช่วยตนเองในชีวิตจริง ตัวละครธัญญ่าในเรื่องจึงเป็นดั่งการเปิดเผยตัวตนให้สังคมรับรู้ถึงการมีอยู่ในสังคมของเพศที่สามพร้อมไปกับการระบายความรู้สึกอัดอั้นภายในใจที่ไม่สามารถแสดงเพศวิถีออกมาได้อย่างแท้จริง

เจนนี และ **จอห์นนี** สองตัวละครที่ธัญญ์วารินประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อค้นหาคำตอบว่า ลูกที่มีพ่อหรือแม่ที่มีความหลากหลายทางเพศจะมีความรู้สึกเช่นไรและจะใช้ชีวิตตามปกติได้เช่นครอบครัวทั่วไปได้หรือไม่? ดังที่ธัญญ์วารินเคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

“เราเลยสร้างตัวละครลูกสองคนนี้ขึ้นมาที่รู้ว่ากะเทยคนนี้เป็นพ่อกู เมื่อพ่อเขาไม่เหมือนพ่อคนอื่นในสังคม แล้วเขาจะไปโรงเรียนด้วยความรู้สึกแบบไหน อยากให้เพื่อนรู้หรือเปล่า เขาจะกล้าใกล้ชิดกับพ่อมั้ย ก็เขาเลี้ยงมา รักกัน รู้ว่าพ่อรัก และเขาก็รักพ่อ แต่เขาจะรับได้ไหมที่บ้านเราไม่เหมือนบ้านอื่น ”
(ไบโอสโคป, ธันวาคม 2553)

ตัวละครทั้งสองถูกธัญญ์วารินนำมาใช้เป็นตัวแทนของ “ผลพวง” ที่เกิดจากการยอมรับความหลากหลายทางเพศของสังคมว่ามีมากน้อยเพียงใด ซึ่งผลลัพธ์ที่แสดงออกผ่านทั้งทางความคิด (Conception) และการกระทำ (Presentation) แสดงให้เห็นว่า เจนนีและจอห์นนี ต่างเป็นตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ผู้พ่ายแพ้ต่อคำวิพากษ์ของคนสังคม อ่อนแอไม่สามารถช่วยเหลือตนเองได้ จนต้องพึ่งพาตัวละครอื่นๆ ที่มีคุณลักษณะหรือภูมิหลังที่คล้ายคลึงกันมาช่วยทำให้ตนเองมีสภาพจิตใจที่ดีขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเจนนี ที่แม้จะรู้ว่าแฟนตนเองทำงานขายตัว แต่แทนที่จะห้ามปราม เธอกลับยินยอมพร้อมใจทำงานดังกล่าวร่วมกับแฟนหนุ่มเพียงเพื่อเยียวยาจิตใจตนเอง เช่นเดียวกับจอหนนี่ ผู้เกลียดชังความผิดปกติทางเพศของพ่อประกอบกับความสับสนในเพศสภาพของตนเอง ทำให้เขาเปลี่ยนแปลง (Change) ทัศนคติและพฤติกรรมตนเองจากหนุ่มวัยรุ่นธรรมดาคนหนึ่ง กลายเป็นคนขายบริการทางเพศให้กับกลุ่มคนเพศที่สาม ซึ่งลักษณะความคิดและการกระทำของตัวละครทั้งสองนี้ ธัญญ์วารินนำมาจากประสบการณ์จริงที่เคยสัมผัสมาด้วยตนเอง

“มันเป็นสิ่งที่เราเจอทุกวันอยู่แล้วก็คือ การขายบริการทางเพศ และเราเอามาทำหนังบ่อยๆ เช่น หนังสั้น แหวน (หนังเรื่องแรก) ก็เล่าเรื่องการขายตัวของผู้หญิงริมถนน ตอนเราเป็นครูก็เห็นนักศึกษาขายตัว พอโตขึ้นมาหน่อยก็พบว่านักเรียนจำนวนไม่น้อยใช้วิธีนี้หาเงินเหมือนกัน และเราก็ไม่ได้รู้สึกว่าผิดอะไร อย่างในร้านเกมส์ เขาก็ใช้การแชตแล้วออกไปด้วยกัน ใช้ชีวิตตามร้านเนต เราได้เรียนรู้อะไรหลายอย่างจากเด็กเหล่านี้ เรารู้จักและเข้าใจคนอื่นมากขึ้นจากประสบการณ์ทางเพศเยอะมาก” (ไบโอสโคป, ธันวาคม 2553)

ตัวละครเหล่านี้จึงนับเป็นตัวแทนของมนุษย์กลุ่มหนึ่งที่ความแตกต่างหลากหลาย โดยเฉพาะ “ความหลากหลายทางเพศ” ถูกบรรทัดฐานทางสังคมตัดสินว่าเป็นคนผิดปกติ ทำให้คนเหล่านี้ต้องซุกซ่อนตัวตนอันแท้จริงไว้ภายในจิตใจไม่ให้สังคมภายนอกรับรู้ คล้ายดังแมลงตัวน้อยด้อยค่าที่สร้างความรำคาญจนถูกจับโยนไปไว้ในสวนหลังบ้าน

2.2 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *ไม่ได้ขอให้มารัก (It gets better)*

2.2.1 โครงเรื่อง (Plot)

"มุมที่เคยทำหนังอย่าง Insects in the Backyard ซึ่งโดนแบนและยังไม่เคยถูกเข้าฉายที่ไหนมาก่อน เลยเกิดแรงบันดาลใจอยากทำหนังอีกสักเรื่องที่ให้สังคมเข้าใจเกี่ยวกับ ความหลากหลายของมนุษย์ มากขึ้น จึงเกิดเป็นหนังเรื่องนี้ที่นำเสนอมุมมองความรักในหลากหลายรูปแบบ เน้นให้รอยยิ้ม กำลังใจ และอารมณ์ดราม่าครบทุกรสชาติ" (thaicinema.org, ตุลาคม 2555)

ผลกระทบที่ได้รับมาจากภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* ส่งผลให้ *ไม่ได้ขอให้มารัก (It gets better)* ภาพยนตร์เรื่องต่อมาที่แม้ยังคงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักของกลุ่มเพศที่สาม แต่ธัญญ์วารินเลือกที่จะนำเสนอเนื้อหาในลักษณะที่ผ่อนคลายมากขึ้นทั้ง "โครงสร้างเรื่อง" และ "วิธีการเล่าเรื่อง" ในรูปแบบภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมมาดี้ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากชีวิตจริงของผู้คนที่เคยพบเจอผสมผสานกับชีวิตส่วนตัวตนเอง

ไม่ได้ขอให้มารัก เล่าเรื่องราวชีวิตของ 3 ตัวละครหลักที่มีความสัมพันธ์บางอย่างเกี่ยวข้องกัน โดยแบ่งโครงเรื่องออกเป็น 3 เรื่อง เล่าคู่ขนานกันไปจนกระทั่งเชื่อมทั้ง 3 เรื่องเข้าด้วยกันในตอนท้าย โดยมีรายละเอียดแต่ละโครงเรื่อง ดังนี้

"น้ำกับไฟ"

สายธาร กะเทยแปลงเพศวัยกลางคน แต่งกายสีฉูดฉาดขับรถเปิดประทุนเดินทางมายังหมู่บ้านบนดอยแห่งหนึ่งในภาคเหนือโดยมีจุดประสงค์บางอย่างภายในใจ แต่เมื่อมาถึงหมู่บ้านเธอเกือบจะขับรถชน **ไฟ** ช่างซ่อมมอเตอร์ไซค์หนุ่มที่ขโมยหัวใจเธอแทบจะในทันที

สายธารเริ่มทำความคุ้นเคยกับผู้คนในหมู่บ้าน แต่เธอเกือบถูกจับในข้อหาขโมยสินค้าจากร้านขายของชำที่มี **ตาหิน** ชายชราเป็นเจ้าของร้าน ไฟช่วยจับสายธารนำมาส่งตัวให้ตาหิน แต่เขาไม่ถือสาหาความอะไร

ตอนดึกสายธารยังแอบย่องมาที่ร้านตาหิน แต่พอดีไฟซึ่งอาศัยอยู่บ้านฝั่งตรงข้ามมาเห็นเสียก่อน สายธารจึงพูดเปลี่ยนประเด็นชวนชายหนุ่มไปนั่งดื่มสุราด้วยกันแทน ทั้งคู่พูดจาถูกคอจนไฟรู้ว่าสายธารมาที่นี่เพื่อที่จะขอซื้อร้านตาหินไปเปิดเป็นร้านขายของสะดวกซื้อแทน (ร้าน 7-11) ไฟจึงเล่าชีวิตของตาหินให้ฟังว่า แกเป็นคนที่น่าสงสารต้องอาศัยอยู่เพียงลำพังเนื่องจากภรรยาเสียชีวิต ส่วนลูกชายคนเดียวภายหลังจากแต่งงานมีครอบครัวก็ไม่กลับมาเยี่ยมบ้านอีก

ทั้งสองดื่มสุราจนดึกดื่น จนกระทั่งเกิดอารมณ์ความรู้สึกขึ้นต่อกันจนเกิดเป็นความสัมพันธ์ในชั่วข้ามคืน

รุ่งเช้า ไฟไม่อยู่บนเตียงนอนแล้ว สายธารคิดพ้อในใจว่าความรักที่ฝืนธรรมชาติคงจะจบลงด้วยความผิดหวังอีกครั้ง แต่กลับผิดคาดเมื่อไฟกลับมาหาเธอพร้อมกับอาหารเช้า...สายธารอาจกำลังนึกเข้าข้างตนเองว่า ชายหนุ่มคนนี้อาจเป็น..รักแท้อันยั่งยืน

แต่ความฝันอันสวยงามกลับผ่านไปอย่างรวดเร็ว เมื่อไฟเจออดีตแฟนสาว (เป็นหญิงแท้) โดยบังเอิญ เขาบอกให้สายธารกลับบ้านคนเดียวไปก่อน ขณะที่เดินกลับไปหาสาวคนรักเก่า สายธารไม่ขัดขืนหากแต่ยิ้มรับในชะตาที่เคยผ่านอดีตอันขมขื่นเช่นนี้มานับครั้งไม่ถ้วน

ยามค่ำ สายธารสวมใส่ชุดผู้ชาย ยังคงเดินย่องไปแอบมองตาหินเช่นเดิม เธอจ้องชายชราน้ำตาอาบใบหน้าโดยไร้สาเหตุ แต่แล้วกลับมีโจรมาปล้นบ้านตาหิน เธอคว้าไม้หวังเข้าไปช่วยแต่กลับโดนโจรอีกคนยิงสวนกลับจากด้านหลัง สายธารหายใจรวยรินในอ้อมกอดตาหิน ขณะที่ชายชราร้องไห้ด้วยความเจ็บปวดพร้อมกับพูดว่า.....(ภาพยนตร์ผูกปมไว้เฉลยในตอนท้ายเรื่อง)

“เณรดินกับหลวงพี่แสง”

ดิน วัยรุ่นหนุ่มผู้กำลังสับสนกับเพศสภาพของตนเอง หลังจากถูกพ่อจับได้ว่าตนเองมีจิตใจเป็นผู้หญิง (ผ่านฉากที่ดินสวมเครื่องแต่งกายเป็นหญิงร้องเพลงเต้นรำ “ผู้ชายในฝัน” ของพุ่มพวง ดวงจันทร์) พ่อจึงตัดสินใจพาลูกชายไปบวช หวังว่าการครองสมณะเพศจะช่วยทำให้ลูกกลับมาเป็นผู้ชายอีกครั้ง *“ลูกผู้ชายต้องบวชเรียนกันทุกคนนะลูก คิดซะว่าบวชให้แม่”* แต่ลูกชายกลับตอบกลับว่า *“ไม่เอาอ่ะพ่อ กางเกงในก็ใส่ไม่ได้ อายเขา”*

แม้จะขัดขืนไม่อยากบวชในตอนแรก แต่ทันทีที่พบหน้า **หลวงพี่แสง** พระพี่เลี้ยงหนุ่มรูปงาม เด็กหนุ่มก็ยินยอมบวชเณรโดยง่าย

ช่วงเวลาที่จำพรรษาภายในวัด เณรดินพยายามแสดงออกซึ่งความเป็นห่วงเป็นใยและอยากอยู่ใกล้ชิดหลวงพี่จนบางครั้งเกินความเหมาะสมต่อวัตรปฏิบัติของสงฆ์ ไม่ว่าจะเป็นการขอเข้าไปจำวัดในเสื่อผืนเดียวกันภายในกุฏิของหลวงพี่เนื่องจากความกลัวผีสาง (หรืออาจเป็นข้ออ้างเพื่อให้ได้อยู่ชิดใกล้กับคนที่ตนชื่นชอบ) หรือฉากที่เณรดินตักอาหารที่ตนชอบให้พระพี่เลี้ยงกลางวงฉันท์ข้าว จนหลวงพี่แสงต้องเตือนว่าไม่ควรปฏิบัติ แต่กลับถูกเณรถามกลับด้วยความสงสัยว่า ทำไมถึงทำไม่ได้ เพราะเวลาอยู่กับพ่อหากได้กินอาหารอร่อย ก็จะตักให้พ่อและพ่อก็ตักให้ตนเป็นเรื่องปกติ

การใช้ชีวิตภายในกฎระเบียบทางธรรมในร่มเงาศาสนาทำให้เณรดินต้องรักษาอากัปกริยาและเก็บกดความรู้สึกในทางโลกที่มีต่อพระพี่เลี้ยงไว้ภายในจิตใจ ขณะที่หลวงพี่แสงเองก็นำพระธรรมคำสอนมาคอยเตือนสติให้เณรหนุ่มรู้จักระงับกิเลสในระหว่างที่ดำรงอยู่ในร่มกาสาวพัสตร์ *"คนเราบางทีก็ต้องยอมหักห้ามใจทำในสิ่งที่คนอื่นหวัง แม้สิ่งนั้นจะเป็นสิ่งที่ขัดกับใจเรา ถ้าหากสิ่งนั้นทำให้คนที่เรารักสบายใจ"*

เณรหนุ่มฟังคำแนะนำของหลวงพี่ภายในโบสถ์ด้วยท่าทางอันนิ่งสงบ หากแต่ในจิตใจนั้นกลับสับสนในจิตใจของตัวตนที่ดำรงอยู่ เณรปุจฉาหลวงพี่กลับสั้นๆ ว่า *"ถึงแม้เราจะต้องทุกข์ใช่มั้ยครับ"* แล้วเดินย่างก้าวช้าๆ ออกจากประตูโบสถ์ไปโดยลำพัง

"ต้นไม้กับต้นหลิว"

ต้นไม้ หนุ่มผู้เติบโตในต่างประเทศ เดินทางกลับประเทศไทยเพื่อรับมรดกจากพ่อผู้ทอดทิ้งลูกชายคนเดียวไปตั้งแต่วัยเยาว์ ภายหลังพ่อเสียชีวิต กิจการบาร์คาร์บาเรต์โชว์แห่งหนึ่งในพัทยาชื่อ "The Fountain" จึงตกทอดเป็นสมบัติแก่เขา แต่ต้นไม้ต้องการจะขายกิจการแล้วกลับไปใช้ชีวิตที่ต่างประเทศเช่นเดิม *"ผมมาที่นี่เพื่อปิดกิจการ รับเงิน แล้วก็บินกลับ"* เนื่องจากไม่มีทรงจำและความผูกพันใดๆ กับผู้เป็นพ่อที่ไม่เคยเห็นหน้าตาแม้สักครั้งในชีวิต

ระหว่างที่รอการขายกิจการ ต้นไม้ได้สัมผัสชีวิตของเหล่ากะเทยที่ทำงานอยู่ที่นี่ ในขณะที่ตัวเขาต้องเผชิญหน้ากับทัศนคติที่มีต่อเพศที่สามของตัวเองไปด้วย เมื่อเขามีโอกาสได้รู้จักกับ **ดอกไม้** กะเทยแปลงเพศผู้เป็นดาวเด่นของบาร์ กับ ต้นหลิว กะเทยทอมบอยพนักขับรถตู้ของบาร์ผู้มีความจริงใจ

แม้ชื่นชมในความสวยของดอกไม้ แต่ต้นไม้ก็แสดงความรู้สึกและพฤติกรรมชัดเจนว่า "ไม่นิยมไม้ป่าเดียวกัน" กระทั่งเมื่อเขามีโอกาสใกล้ชิดผูกพันอย่างลึกซึ้งกับต้นหลิว ความรู้สึกอันแท้จริงจากก้นบึ้งในจิตใจจึงเริ่มปรากฏชัดเจนขึ้น

แต่ภายหลังหายจากอาการมึนเมาอันนำไปสู่ความสัมพันธ์ชั่วข้ามคืนกับต้นหลิว ต้นไม้ต้องต่อสู้กับความรู้สึกขัดแย้งภายในใจตนเอง ก่อนที่จะไล่หลิวออกจากห้องไปอย่างไร้เยื่อใย *"เราชอบผู้หญิง ไม่ชอบผู้ชาย..ที่มีความสุขก็เพราะเราเมา ไม่รู้เรื่อง"* ต้นไม้จึงตัดสินใจเด็ดขาดที่จะขายกิจการแล้วรีบเดินทางกลับต่างประเทศให้เร็วที่สุด แต่ เจ๊หงส์ผู้ดูแลกิจการขอร้องให้เขาขึ้นไปบนห้องทำงานของพ่อตนสักครั้ง เผื่ออาจจะช่วยทำให้เข้าใจตัวพ่อได้มากยิ่งขึ้น

เมื่อลูกชายผู้เกลียดชังพ่อเดินเข้าไปห้องทำงานพ่อจึงได้รู้ว่า แท้จริงแล้วพ่อตนเองเป็น "กะเทยแปลงเพศ" ต้นไม้โทรกลับหาแม่เพื่อขอร้องให้เล่าเรื่องราวของพ่อทั้งหมดจึงได้ทราบความจริงในอดีตว่า แม่จับได้ว่าพ่อมีจิตใจเบี่ยงเบนช่วงที่อุ้มท้องต้นไม้ พ่อขอร้องให้แม่ย้ายไปอาศัยอยู่ต่างประเทศเพื่อไม่ให้ต้องทนอับอายสังคมที่มีสามีเป็นกะเทย โดยพ่อส่งเงินที่ได้จากการทำธุรกิจบาร์คาร์บาเรต์โชว์ให้กับแม่เป็นค่าเลี้ยงดูต้นไม้ทุกเดือน คำพูดสุดท้ายที่แม่พูดจนทำให้ต้นไม้ร่ำไห้คือ *"พ่อไม่ต้องให้ลูกรักพ่อ แค่ให้รู้ว่าพ่อรักลูกมากแค่ไหนก็พอแล้ว"*

จุดจบ "สายน้ำที่มาบรรจบกัน"

ต้นไม้ตัดสินเดินทางไปกราบเถ้าอัฐพ่อที่จังหวัดแห่งหนึ่งในภาคเหนือ เพื่อรู้ความจริงในตอนท้ายว่า.... "สายธาร" คือพ่อแท้ๆ ของตนก่อนที่จะผ่าตัดแปลงเพศ

โครงสร้างของเรื่องเล่า 3 เรื่อง ที่มีเนื้อหา ตัวละคร ช่วงเวลา และสถานที่อันแตกต่างกันนั้นล้วนต่างเป็นการเล่าเรื่องราวผ่านช่วงเวลาและบุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับ... สายธาร

"สายธาร" หรือ "ดิน" ในอดีต บวชให้พ่อในตอนเด็กเพื่อช่วยให้หายจากความเป็นกะเทย เขาออกจากบ้านไปเมื่อแต่งงานในตอนโต แต่ถูกภรรยาจับได้ว่าตนเองยังคงมีจิตใจเป็นผู้หญิง ดินให้ภรรยาอุ้มท้อง "ต้นไม้" ไปใช้ชีวิตที่ต่างประเทศ โดยให้ปกปิดว่าพ่อมีสภาพเป็นเช่นไร ก่อนจะเปลี่ยนชื่อเป็น "สายธาร" เปิดธุรกิจบาร์โชว์ที่พัทยา จนกระทั่งเธอเดินทางกลับบ้านเกิดเพื่อต้องการเฝ้าดูแลพ่อหรือ "ตาหิน" ในวัยชราผู้เปิดร้านขายของชำเล็กๆ ในหมู่บ้าน ก่อนที่บุตรชายผู้มีจิตใจเป็นสตรีจะถูกยิงสิ้นลมหายใจภายใต้วงแขนของผู้ชายที่รักเธอมากที่สุดในโลก นั่นคือ..พ่อ

ภาพที่ต้นไม้ ไฟ และ ตาหิน ร่วมกันโปรยอัฐิของ "ดิน" หรือ "สายธาร" ผู้มีสถานภาพทางเพศที่เป็นทั้งผู้ชายและผู้หญิง รวมทั้งมีสภาพทางสังคมที่เป็นทั้งลูกชาย พ่อ และแฟนสาว ลงสู่แม่น้ำในตอนท้ายเรื่องจึง นับเป็นบทสรุปของ 3 เรื่องราวที่เรียงร้อยกันภายในโครงสร้างเรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก* ให้มาบรรจบถึงจุดสิ้นสุด

2.2.2 แก่นความคิด ไม่ได้ขอให้มารัก

หากนำทัศนะของ Joseph M. Boggs (2003, pp. 24-29) ที่นิยามความหมายของแก่นความคิดในภาพยนตร์ว่าหมายถึง "จุดศูนย์กลางของเรื่อง" ประกอบกับวิธีการค้นหาแก่นความคิดหลักในภาพยนตร์โดยการสังเกตจากชื่อตัวละคร คำพูด บุคลิก สัญลักษณ์ รวมทั้งชื่อภาพยนตร์แล้ว *ไม่ได้ขอให้มารัก* คือชื่อเรื่องที่บ่งบอกถึงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์อันเป็นจุดศูนย์กลางของเรื่องได้อย่างชัดเจน

ผลกระทบที่ได้จากภาพยนตร์เรื่อง *insect in the backyard* ที่นำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับ "ความเท่าเทียมและความหลากหลายทางเพศ" อย่างตรงไปตรงมาจนถูกหน่วยงานภาครัฐมีคำสั่งห้ามฉายในเวลาต่อมา ทำให้ธัญญ์วารินคิดว่า อาจเป็นเพราะคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์เหล่านั้นยังคงไม่เข้าใจถึง "แก่นความคิดหลัก" ที่ภาพยนตร์ต้องการนำเสนอถึงความหลากหลายทางเพศของมนุษย์ ดังนั้นแทนที่จะโกรธแค้นในความไม่เข้าใจของคนในสังคมบางกลุ่มมีต่อแก่นเนื้อหาที่ต้องการสื่อ ก็ควรจะหาแนวทางสร้างสรรค์เพื่อที่จะสร้างความเข้าใจแก่กลุ่มคนที่ยังไม่เข้าใจแก่นความคิดนี้ผ่านทางเนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องใหม่แทน

ไม่ได้ขอให้มารัก หรือ *It gets better* คือภาพยนตร์ที่ธัญญ์วารินยังคงยึดมั่นในแก่นความคิด "ความเท่าเทียมและความหลากหลายของมนุษย์" เช่นเดิม แต่ปรับเปลี่ยนให้มีเนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องให้มีลักษณะ "อ่อนโยน" มากขึ้นในรูปแบบของภาพยนตร์แนวดรามา

ผสมโรแมนติก-คอมเมดี ธัญญ์วารินเล่าถึงที่มาของชื่อเรื่องและเป็นแก่นความคิดหลักอันสำคัญในภาพยนตร์ *ไม่ได้ขอให้มารัก* ว่า *"ได้ชื่อมาจากแคมเปญของอเมริกาที่รณรงค์ให้เคารพความหลากหลายทางเพศ เพราะที่โน่นเกย์เด็กมักถูกแกล้ง ถูกทำร้ายจนถึงขั้นถูกฆ่าตาย ซึ่งประธานาธิบดีบารัค โอมาบา ได้โพสต์ลงยูทูปว่า อย่าไปคิดสั้นฆ่าตัวตาย มันจะต้องผ่านจุดนี้ไปให้ได้ ต่อไปสังคมมันต้อง It Gets Better แน่นอน"* หลังจากนั้น ธัญญ์วารินจึงดำเนินการติดต่อผู้เกี่ยวข้องโครงการดังกล่าวที่ประเทศสหรัฐอเมริกาเพื่อขอนำชื่อโครงการมาใช้เป็นชื่อภาพยนตร์ เพราะเห็นว่ามีความสอดคล้องกับแก่นความคิดหลักและเชื่อมถึงชื่อภาษาไทยของภาพยนตร์ที่มีความตั้งใจอยากจะทำให้สังคมดีขึ้น โดยที่คนในสังคมไม่จำเป็นต้องรักกัน ขอเพียงให้คนในสังคมเข้าใจซึ่งกันและกันก็เพียงพอแล้ว

> *"สังคมจะดีได้นั้น แค่ความรักอย่างเดียวมันไม่พอ ถึงบอกว่าไม่ต้องมารักความหลากหลายทางเพศ ไม่ต้องมารักเกย์ รักกะเทย เราขอแค่ความเข้าใจจึงจะอยู่ร่วมกันในสังคมได้ แล้วมันจะดีขึ้น"*
> (Mango Rama, 24 กุมภาพันธ์ 2555)

ไม่เพียงเฉพาะชื่อเรื่องที่ช่วยสะท้อนแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เท่านั้น ด้านเนื้อหาใน *ไม่ได้ขอให้มารัก* ธัญญ์วารินอธิบายว่า เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับทุกคนในสังคมไม่ว่ารูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ผู้คนในสังคมจะอยู่ร่วมกันในความแตกต่างนี้โดยไม่เกิดความขัดแย้งได้อย่างไร ซึ่งแก่นความคิดที่สื่อผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์พยายามที่จะสร้างความเข้าใจอันแท้จริงให้เกิดขึ้น เพราะหากทำความเข้าใจแก่คนที่แตกต่างหลากหลายอย่างถูกต้องแล้ว สังคมก็จะเกิดความสุขและกลายเป็นสังคมที่ดียิ่งขึ้น *"ทำหนังมาหลายเรื่อง ทุกเรื่องล้วนมีเมสเสจที่จะบอก ไม่ได้ขอมารักก็เช่นกัน อยากบอกว่า..เราเป็นมนุษย์เหมือนกัน เรารักกันได้ มารักกันเถอะ"* (รอบวันทันเหตุการณ์ เอเอสทีวี, 22 สิงหาคม 2554)

นอกจากนี้ ชื่อตัวละครยังแฝงนัยถึงแก่นความคิด "ความหลากหลายของมนุษย์" ตัวละครหลักในเรื่องมีชื่อว่า ดิน ไฟ และ น้ำ อันเป็นธาตุพื้นฐานที่แปรสภาพกลายเป็นสรรพสิ่งต่างๆ ได้อย่างหลากหลาย โดยเฉพาะตัวละครชื่อ "น้ำ" ซึ่งเป็นตัวละครหลักผู้เป็นจุดศูนย์กลางของเรื่อง เมื่อแรกเกิดตัวละครนี้เป็นเด็กผู้ชายชื่อ "ดิน" แต่เมื่อแปลงเพศกลายเป็นผู้หญิงจึงเปลี่ยนชื่อเป็น "สายธาร" ขณะที่หนุ่มคนรักเรียกชื่อเธอสั้นๆ ว่า "น้ำ" ชื่อเหล่านี้ต่างถูกเรียกขานจากตัวตนอันหลากหลายของ "คนๆ เดียวกัน" แต่ทุกคนที่เรียกชื่อเธอนั้น ล้วนมีความรักอันบริสุทธิ์ต่อ "ตัวตน" ของเธอทั้งในฐานะลูกชาย พ่อของลูก และแฟนสาว ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ที่ธัญญ์วารินกล่าวถึงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ที่ต้องการนำเสนอความหลากหลายของมนุษย์ในสังคมไว้ว่า

"ไม่ได้ขอให้มารัก ไม่ได้แค่พูดถึงเรื่องเกย์กะเทยอีกต่อไป แต่เป็นเรื่องที่เราจะทำความเข้าใจกับความหลากหลายของมนุษย์ได้อย่างไร" (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555)

2.2.3 ตัวละคร (Characters)

ไม่ได้ขอให้มารัก แบ่งโครงสร้างออกเป็น 3 เรื่องที่คล้ายกับว่าจะมีเนื้อหาและตัวละครที่ไม่เกี่ยวข้องกัน หากแต่เมื่อภาพยนตร์ดำเนินไปจนถึงท้ายเรื่องแล้วจึงมีการคลี่คลายเรื่องราวและเผยจุดจบว่า มีตัวละครหลักตัวหนึ่งที่เป็นจุดศูนย์กลางทำหน้าที่เชื่อมความสัมพันธ์ของทั้งสามเรื่องนั่นคือ **"สายธาร หรือ น้ำ หรือ ดิน"** ตัวละครผู้มี 3 ชื่อภายในตัวตนคนเดียวกัน แต่ถูกเรียกขานนามแตกต่างกันตามแต่ละสถานภาพและช่วงเวลาที่ "เขา" หรือ "เธอ" ถูกหล่อหลอมขึ้นมาผ่านเนื้อหาในแต่ละเหตุการณ์ที่ปรากฏตัว ซึ่งตัวละครตัวนี้คือผู้ดำเนินเรื่องที่ทำหน้าที่คอยเชื่อมโยงร้อยเรียงเรื่องเล่า 3 เรื่องไว้ด้วยกัน โดยมีรายละเอียดตัวละครที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสายธาร น้ำ หรือ ดิน ดังนี้

ดิน เด็กหนุ่มที่ยอมบวชเณรให้พ่อผู้หวังว่าการครองสมณะเพศจะช่วยให้ลูกเลิกเป็นกะเทยกลับเป็นชายเต็มตัวอีกครั้ง แต่เณรดินกลับต้องเผชิญกับการตัดสินใจครั้งสำคัญในชีวิตว่าจะเป็นผู้ชายเพื่อพ่อและการยอมรับจากสังคมหรือจะเปิดเผยตัวตนว่ามีจิตใจเป็นผู้หญิงตามแรงปรารถนาภายในที่หลวงพี่แสง พระพี่เลี้ยงรูปงาม

ดินเลือกที่จะเป็น "ผู้ชาย" อีกครั้ง เขาแต่งงานสร้างครอบครัว แต่ถูกภรรยาจับได้ว่าตนเองยังคงมีความเป็นกะเทยหลงเหลืออยู่ภายในจิตใจ เขาเลิกกับภรรยา ผ่าตัดแปลงเพศแล้วเปลี่ยนชื่อเป็น **สายธาร** เปิดธุรกิจบาร์โชว์ที่พัทยา จนกระทั่งเธอเดินทางกลับบ้านเกิดบนดอยในหมู่บ้านแห่งหนึ่งทางภาคเหนือเพื่อมาเฝ้าดูแลพ่อในวัยชราผู้เปิดร้านขายของชำเล็กๆ ในหมู่บ้านก่อนจะพบรักกับ ไฟ ช่างซ่อมมอเตอร์ไซค์วัยคราวลูก ไฟเรียกชื่อสายธารว่า **เจ๊น้ำ** แต่ไม่ทันที่ทั้งคู่จะได้สานต่อความสัมพันธ์ให้แนบแน่นยิ่งขึ้น สายธารหรือน้ำกลับถูกขโมยยิงเสียชีวิตภายใต้อ้อมแขนของลุงขายของชำผู้เป็นพ่อ

จากโครงเรื่องข้างต้น แสดงให้เห็นว่าแม้ตัวละครจะมีชื่อที่ถูกบุคคลอื่นเรียกแตกต่างกันตามแต่ละ "ช่วงเวลาและสถานที่" แต่ชื่อเหล่านี้คือผู้ชายคนๆ เดียวกัน ผู้มี "ความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ และทัศคติ" ที่มีความต้องการ (Dramatic Need) จะแปรสภาพทางกายภาพของตนเองให้เป็นกลายเป็นเพศหญิง แต่ในขณะที่ ดิน เป็นตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ที่ต้องยอมจำนวนต่อสังคมเก็บซ่อนตัวตนที่แท้จริงไว้ภายใต้สมณะเพศ สายธารหรือน้ำ กลับเป็นตัวละครผู้กระทำ (Active Character) ผู้เข้มแข็ง กล้าตัดสินใจเปลี่ยนแปลงตนเองผ่าตัดแปลงเพศเป็นผู้หญิงเต็มตัวโดยไม่ใส่ใจกระแสสังคมรอบข้าง

ต้นไม้ ตัวละครชายหนุ่มรูปหล่อผู้เดินทางมาจากเมืองนอกเพื่อมารับมรดกชิ้นสุดท้ายของพ่อผู้ล่วงลับและไม่เคยเหลียวแลลูกชายเหลือไว้ให้ ได้แก่บาร์โชว์กะเทยแห่งหนึ่งในพัทยา ความนึกคิด (Conception) ในเบื้องแรกของต้นไม้คือต้องการจะขายกิจการ รับเงิน แล้วเดินทางกลับต่างประเทศ ขณะที่ทัศนคติ (Attitude) ที่มีต่อเกย์ กะเทยที่เป็นลูกน้องทำงานในบาร์โชว์ของพ่อนั้น แม้จะไม่ได้แสดงพฤติกรรมหรือการกระทำ (Presentation) ว่ารังเกียจกลุ่มคนที่เพศที่สามเหล่านี้ แต่ก็ไม่ได้แสดงตัวว่ามีรสนิยมส่วนตัวรักใคร่เพศเดียวกัน จนเมื่อเขาพบกับ “ดอกไม้” กะเทยแปลงเพศผู้สวยงามราวสตรีเพศ ทัศนคติของต้นไม้ที่มีต่อคนเพศที่สามจึงเริ่มมีการเปลี่ยนแปลง (Change) แต่ก็เป็นในลักษณะ “กล้าๆ กลัวๆ” เขาจึงตัดสินใจที่จะไม่สานต่อความสัมพันธ์กับดอกไม้อีกต่อไป กระทั่งเมื่อเขาได้ใช้เวลาร่วมกันกับ “ต้นหลิว” กะเทย (ทอมบอย) จนเกิดความใกล้ชิดอันนำไปสู่ความสัมพันธ์อันลึกซึ้งในชั่วข้ามคืน แต่เมื่อเขาได้สติกลับคืนมา จากข้ออ้างส่วนตัวว่า *“ชอบผู้หญิง ไม่ชอบผู้ชาย บอกที่มีความสุขเพราะเราเมา ไม่รู้เรื่อง”* ต้นไม้ก็ปรับเปลี่ยนทัศนคติและพฤติกรรมที่มีต่อต้นหลิวไปสู่การไม่ยอมรับคนเพศที่สาม หลงลืมความใกล้ชิดสนมที่เคยมีร่วมกันมาก่อนหน้านี้โดยไม่ได้คำนึงถึงความแตกต่างทางเพศไปอย่างหมดสิ้น

หากตัวละคร สายธาร และ ดิน คือภาพสะท้อนของคนเพศที่สามที่ชัดเจน “ต้นไม้” เป็นดังตัวแทนของกลุ่มคน “ผู้มีความหลากหลายทางเพศ” ทั้งคนที่ต้องเก็บกดอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวไว้ภายในไม่ให้สังคมรับรู้ตัวตนที่แท้จริง *“ผู้ชายที่เรามีอะไรด้วยส่วนใหญ่ก็ไม่ใช่เกย์ มีลูกมีเมียปกติเหมือนคนทั่วไป”* รวมทั้งคนที่ยังไม่ทราบ “รสนิยมทางเพศ” ของตนเอง ในตอนต้นเรื่อง ต้นไม้แสดงทัศนคติรสนิยมทางเพศอย่างชัดเจนว่า “เป็นชายทั้งแท่ง” ชื่นชอบเพศหญิง แต่เมื่อเจอกะเทยแปลงเพศผู้สวยงาม ความคิดและทัศนคติกลับเริ่มเปลี่ยนแปลง *“ชอบดอกไม้ถ้าเป็นผู้หญิงจริงๆ ก็ดีสิ”* จนกระทั่งเมื่อต้นไม้มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับกะเทยจริงๆ อันอาจมีสาเหตุมาจากเพื่อตอบสนองรสนิยมทางเพศอันแท้จริงของตนซึ่งไม่เคยรับรู้มาก่อน แต่ด้วยความรู้สึกผิดในใจที่คิดว่าการกระทำดังกล่าวเป็นเรื่องที่ “ผิดจารีตประเพณีทางด้านเพศ” ที่สังคมประกอบสร้างค่านิยมทางเพศขึ้นมา จึงทำให้ต้นไม้ปฏิเสธความต้องการที่มาจากจิตใจของตน แล้วขับไล่ต้นหลิวออกจากห้องไปอย่างไม่ใยดี

ความคิดและพฤติกรรมที่ สับสน ลังเล ไม่แน่ใจเกี่ยวกับรสนิยมทางเพศของต้นไม้ จึงเป็นตัวละครที่ถูกธัญญ์วารินประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อแสดงให้เห็นถึง “ความพร่าเลือน” ในความหลากหลายทางเพศของมนุษย์ได้อย่างแจ่มชัด

2.3 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *คืนนั้น* *(Red wine)*

2.3.1 โครงเรื่อง

คืนนั้น ภาพยนตร์ที่ยังคงมีประเด็นเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศเช่นเดิม แต่ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเป็นภาพยนตร์แนวดรามา อีโรติก สยองขวัญ ที่มีผู้ชมกลุ่มเป้าหมายอันชัดเจนยิ่งขึ้น โดยเน้นไปที่ความรักระหว่าง “ชายรักชาย” เป็นหลัก ดังที่ธัญญ์วาริน ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *“เริ่มจากพี่อยากทำหนังเกย์อยู่แล้ว คนอาจจะมองว่าเราเป็นผู้กำกับหนังเกย์มาตลอด แต่จริงๆ พี่ยังไม่เคยทำหนังเกย์ที่เป็นผู้ชายทั้งเรื่อง 100% ส่วนมากจะเป็นหนังที่มีตัวละครหลากหลายทางเพศ เรื่องนี้ถือว่าเป็นหนังเกย์ ชายรักชายร้อยเปอร์เซ็นต์เรื่องแรก เรื่องอื่นไม่ได้พูดถึงเกย์ชายรักชายที่ชัดเจนแบบนี้”* (พบหมอรามา, 25 มิถุนายน 2558)

เรื่องราวเกี่ยวกับความรักของ “เกย์” อาจถูกมองว่าเป็นเรื่องราวเฉพาะกลุ่ม และอาจยังไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมทั่วไป แต่ธัญญ์วารินมองว่า ปัจจุบันสังคมเริ่มเปิดพื้นที่แก่กลุ่มคนที่มีรสนิยมทางเพศหลากหลายมากขึ้น การรักเพศเดียวกันเริ่มเป็นเรื่องที่ทุกคนเข้าถึงได้ และแม้เนื้อหาภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นเรื่องชายรักชาย แต่ความรักนับเป็นประเด็นสากล จะผู้ชาย ผู้หญิง ใครก็ดูได้ และเพื่อไม่ให้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเกย์เกิดความซ้ำซาก ธัญญ์วารินจึงลองปรับเปลี่ยนรูปแบบเป็นภาพยนตร์ดรามา-อีโรติก ในบรรยากาศแนวภาพยนตร์สยองขวัญ แต่ยังคงเน้นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักเป็นหลักในมุมมองที่หลากหลายมากขึ้น *“ในเรื่องจะพูดถึงคนที่เราเคยรัก คนที่เรากำลังรักอยู่ และคนที่มารักเรา แต่เราไม่เคยรักเขาเลย เรามักจะมีคน 3 ประเภทนี้วนเวียนอยู่ในชีวิตเสมอ จะทำยังไงกับสิ่งนี้ดี พอมันเป็นสิ่งสากล ใครก็ดูได้”* (sapparot.co, 20 กรกฎาคม 2558) โดยมีรายละเอียดโครงสร้างเรื่องอันประกอบด้วยการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax) และภาวะคลี่คลาย (Falling Action) ปรากฏอยู่ในเนื้อหาภาพยนตร์ *คืนนั้น* ดังต่อไปนี้

ภาพยนตร์เริ่มต้น (Exposition) ด้วยเรื่องราวของ “ไวน์” (wine) นักเรียนมัธยมถูกเพื่อนชายทิ้งอย่างไม่ใยดีบนตึกร้างกลางเมือง สถานที่ซึ่งทำให้เขาได้พบกับชายหนุ่มนิรนามดวงตาแดงก่ำผู้สูญเสียความทรงจำในอดีต ไวน์หาอาหารให้เขากิน แต่เขาไม่สามารถกลืนสิ่งใดลงคอได้ ร่างกายเขาเริ่มหมดเรี่ยวแรงและกำลังจะสิ้นลมหายใจ ขณะนั้นไวน์ประสบอุบัติเหตุมีเลือดไหลออกจากร่างกาย ชายหนุ่มได้กลิ่นคาวเลือดเกิดเรี่ยวแรงรีบคลานมาดูดกินเลือดจากตัวไวน์ ทั้งคู่จึงเริ่มรู้ว่า “การดื่มเลือด” เท่านั้นจึงจะทำให้มีชีวิตอยู่รอดได้

ไวน์หาที่อยู่ให้กับหนุ่มนิรนามด้วยการหลอกลวงให้ “พี่บอย” หนุ่มนักธุรกิจที่หลงรักไวน์มานานเช่าห้องให้โดยแลกกับการปรนเปรอความใคร่ ไวน์พาชายหนุ่มมาอยู่ด้วยกัน

ด้วยความสงสารเขาจึงกรีดข้อมือเอาเลือดตนให้กิน ไวน์ตั้งชื่อให้เพื่อนใหม่คนนี้ว่า “ไนท์” (night) หลังจากนั้นทั้งคู่เริ่มมีความผูกพันซึ่งกันและกันจนก่อเกิดเป็นความรัก (Rising Action)

แม้ความสัมพันธ์จะแนบแน่นลึกซึ้ง แต่ปัญหาใหญ่คือ ไนท์ไม่สามารถกินเลือดสัตว์ชนิดอื่นได้นอกจาก “เลือดมนุษย์” ลำพังเลือดจากร่างกายของไวน์ไม่เพียงพอที่จะหล่อเลี้ยงชีวิตแฟนหนุ่ม เขาจึงตัดสินใจหลอกล่อด้วย “แรงปรารถนาทางเพศ” ให้ “ตี๋” อดีตแฟนที่ทอดทิ้งไวน์เพราะไม่อยากให้สังคมรับรู้ว่าตนเองเป็นเกย์มามีความสัมพันธ์ทางเพศกันเป็นความทรงจำครั้งสุดท้าย เมื่อตี๋ตกหลุมพรางจึงถูกไวน์ใช้เข็มดูดเอาเลือดเพื่อนำมาให้ไนท์กิน

ชีวิต “รักด้วยเลือด” ของทั้งคู่กำลังดำเนินไปด้วยดี กระทั่งพี่บอยที่คอยเร่งเร้าให้ไวน์คบกับเขาแบบจริงจัง ไวน์ที่ไม่ได้มีความรักต่อบอย อีกทั้งยังต้องโกหกและหลบซ่อนความสัมพันธ์ระหว่างตนกับไนท์ จึงวางแผนพาพี่บอยมามีเพศสัมพันธ์กันที่ตึกร้างเช่นเดียวกับที่เคยลวงตี๋ แต่ไวน์พลาดพลั้งมือใช้ไม้หน้าสามทุบหัวบอยจนเสียชีวิต ขณะเดียวกับที่ไนท์มาเห็นเหตุการณ์พอดี (Climax) ภาพสะเทือนใจที่เห็นคนรักฆ่าคนตาย ทำให้ไนท์ระลึกความทรงจำในอดีตได้ว่า ตนเองมีลักษณะที่ผิดปกติต้องกินเลือดเป็นอาหารตั้งแต่เด็ก พ่อผู้ที่รักเขามากที่สุดทำทุกวิถีทางเพื่อให้ลูกชายมีชีวิตอยู่รอด แม้ต้องฆ่าคนอื่นเพื่อนำเลือดมาเลี้ยงดูลูก จนสุดท้ายพ่อตัดสินใจกรีดข้อมือปลิดชีพตนเองเพื่อมอบเลือดจนหยุดสุดท้ายให้แก่ไนท์

ไนท์ทนเห็นภาพคนที่รักตนต้องยอมเสียสละทำทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อทำให้เขามีชีวิตรอดไม่ได้อีกต่อไป เขาจึงตัดสินใจบอกลาและจูบไวน์เป็นครั้งสุดท้าย (Falling Action) ก่อนที่จะเดินจากหายไปในค่ำคืนที่มีไวน์เป็นความทรงจำที่ดีที่สุดในชีวิต

2.3.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดหลักในภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น* คือ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) โดยทั่วไปภาพยนตร์ที่มีแก่นความคิดลักษณะนี้มักจะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรัก มิตรภาพ การแต่งงาน การหย่าร้าง ความสัมพันธ์ภายในครอบครัว หรือความสัมพันธ์ทางเพศ เป็นต้น (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553: 99) ซึ่ง *คืนนั้น* มีโครงสร้างเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความรักและความสัมพันธ์ทางเพศเช่นกัน เพียงแต่มีความแตกต่างจากเรื่องราวความรักทั่วไป เพราะแก่นความคิดที่มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาและตัวละครในเรื่องนั้น เน้นความสำคัญไปที่ “ความรักอย่างมีสติของกลุ่มคนชายรักชาย” ผ่านเรื่องราวความรักระหว่าง “คนกับแวมไพร์”

ธัญญ์วารินเล่าถึงที่มาและแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น* ว่าเกิดจากแรงบันดาลใจส่วนตัวเช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the backyard* และ *ไม่ได้ขอให้มารัก* แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการสำรวจแง่มุมอีกด้านของความรักว่า *“เวลาคนเราเกิดความรักขึ้น*

แล้ว เรามีสติมากพอหรือไม่ เพราะบางครั้งเราใช้ความรักนำเหตุผล" ธัญญ์วารินจึงสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้นมาเพื่อให้ผู้ชมเกิดคำถามขึ้นกับตนเองว่า *"เคยทำอะไรที่ผิดพลาดไปเพราะเหตุจากความรักบ้างหรือไม่?"* (เนชันทีวี, 16 กรกฎาคม 2558) โดยภาพยนตร์มุ่งเจาะกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่ชัดเจน ได้แก่ "เกย์" หรือกลุ่มชายรักชาย เพื่อให้ภาพยนตร์เป็นสื่อสะท้อนความรักของคนในกลุ่มว่า พวกเขาเคยมีความรักที่ไร้สติเหมือนตัวละครในภาพยนตร์บ้างหรือไม่ ซึ่งธัญญ์วารินหวังว่าแก่นความคิดหลักที่เน้นถึง "ความรักอย่างมีสติ"ที่ปรากฏภายในเนื้อหาผ่านพฤติกรรมและผลกรรมอันเกิดจากการกระทำของตัวละครในเรื่องอาจช่วยเตือนสติให้กลุ่มคนเหล่านี้มี "ความรักอย่างมีเหตุผล" ที่ไม่ใช่ "ความรักทำให้คนตาบอด" จนก่อให้เกิดปัญหาต่างๆ ที่ไม่อาจคาดคิดตามมา นอกจากนี้ธัญญ์วารินยังคาดหวังว่า นอกจากผู้ชมชายรักชายที่เป็นกลุ่มเป้าหมายหลักแล้ว ผู้ชมทั่วไปยังสามารถเข้าใจถึงแก่นเรื่องที่ตนต้องการจะสื่อได้เช่นกันไม่จำกัดเพียงเฉพาะกลุ่มคนชายรักชาย เพราะจุดมุ่งหมายที่สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เพื่อต้องการให้มนุษย์อยู่ร่วมกันอย่างเท่าเทียมโดยไม่แบ่งแยกว่าแต่ละคนมีรสนิยมทางเพศเป็นเช่นไร ขอเพียงให้มนุษย์มีความรักกันอย่างมีสติ

> *"แก่นหลักที่ต้องการบอกคือ คนทำทุกอย่างได้เพื่อความรัก ความรักมีอันตราย ถ้าเรามีความรักแบบไม่มีสติ มันอาจทำให้เราทำผิดได้โดนไม่รู้ตัว เรื่องนี้ต้องการสอนคนให้เป็นอุธาหรณ์ ไม่ต้องการชี้นำ ซึ่งคนไปดูก็จะรู้ว่าต้องการสื่ออะไร"* (เปิดโปง ช่อง2, 7 กันยายน 2558)

ธัญญ์วารินมองว่า "แก่นความคิดหลัก" ของภาพยนตร์เรื่องนี้มีความเป็นสากล สามารถเข้าถึงผู้ชมได้ทุกเพศแต่อาจจะไม่ทุกวัย โดยเป้าหมายจริงๆ ที่สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เพื่อต้องการ "เตือนสติให้มีความรักอย่างมีเหตุผล" ซึ่งธัญญ์วารินได้ลองปรับเปลี่ยนแนวภาพยนตร์เป็นภาพยนตร์โรแมนติก อีโรติก ผสมสยองขวัญ และสร้างตัวละครที่เป็น "ผีดิบแวมไพร์ดูดเลือด" ที่นอกจากจะสร้างความแปลกใหม่ไม่ซ้ำซากห่อหุ้มแก่นความคิดหลักในภาพยนตร์แล้ว ยังเป็นการสร้างสัญลักษณ์ขึ้นมาเพื่อเปรียบเทียบว่า "คนรักกันก็เหมือนการกินเลือดกินเนื้อกัน" ดังที่ไวน์ต้องกรีดข้อมือตนเองให้ไนท์ดูดกินเพื่อหล่อเลี้ยงชีวิต

> *"แรงบันดาลใจมาจากตัวเอง อยากจะเล่าอีกมุมมองความรักว่าทำไมผิดหวังก็ฆ่ากันตาย อยากเตือนสติคนมีความรักว่า ความรักมีสองด้าน ทั้งที่สวยงามและมืดมน เราต้องไม่ยอมให้ความรักทำให้คนตาบอด เราทำผิดได้เพื่อคนที่เรารักเพราะความขาดสติ ส่วนที่เรื่องนี้มีแวมไพร์ เพราะต้องการทำเป็นเชิงสัญลักษณ์ เพื่อ*

เปรียบเทียบว่า คนรักกันมันก็เหมือนการกินเลือดกันเนื้อกัน" (เนชันทีวี, 16 กรกฎาคม 2558)

2.3.3 ตัวละคร (Characters)

ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น* ก่อเกิดขึ้นทั้งจากความต้องการส่วนตัวของธัญญ์วารินที่ยังไม่เคยเล่าเรื่องความรักของกลุ่มชายรักชายอย่างจริงจังมาก่อน *"หนังเรื่องนี้ไม่มีผู้หญิง เพราะวางคอนเซปไว้ให้เป็นโลกของชายรักชาย"* (เนชันทีวี, 16 กรกฎาคม 2558) ประกอบกับความต้องการที่จะสื่อสารแก่นความคิดเกี่ยวกับความรักในอีกมุมมองว่า ความรักย่อมมีสองด้าน มีทั้งด้านที่สวยงามและด้านที่มืดหม่น ซึ่งแก่นความคิดที่นำมาถ่ายทอดผ่านตัวละครต่างๆ ในเรื่องนั้น ธัญญ์วารินสร้างตัวละครขึ้นมาเพื่อสื่อถึง "ความรักทำให้คนตาบอด" ความรักทำให้คนขาดเหตุผลและทำเรื่องร้ายแรงโดยขาดสติได้มากกว่าที่คิด

> *"หนังจะเตือนสติคนที่มีความรักว่าต้องใช้เหตุผล ใช้สติด้วย เพราะบางคนรักจนตาบอด สามารถทำได้ทุกอย่างแม้กระทั่งสิ่งที่ผิด มันจะดีเหรอ ความรักมีทั้งด้านขาวด้านดำ ถ้ามันผลักให้เราทำสิ่งที่ไม่ดีเพื่อรักษาคนรักไว้ให้นานที่สุด เราจะต้องทำหรือเปล่า มันคือการตั้งคำถามกับความรักของคน ในปัจจุบันว่าเราจะทำอะไรได้มากมายแค่ไหน"* (sapparot.co, 20 กรกฎาคม 2558)

เนื่องจากภาพยนตร์มีกลุ่มเป้าหมายที่ชัดเจนโดยเน้นที่กลุ่ม "ชายรักชาย" เป็นหลัก ตัวละครที่ปรากฏในเรื่องจึงมีสถานภาพทางเพศที่บ่งบอกถึงความเป็น "เกย์" ผ่านความคิด (Conception) และการกระทำ (Presentation) อย่างชัดเจน โดยตัวละครที่เป็นจุดศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องคือ **"ไวน์"** วัยรุ่นที่เพิ่งอกหักหลังถูก **"ตี๋"** แฟนหนุ่มบอกเลิกด้วยเหตุผลว่า ตนเองไม่ใช่เกย์และมีความสัมพันธ์กับไวน์ก็เพียงเพื่อปลดปล่อยความต้องการทางเพศเท่านั้น ดังที่ตัวละครพูดว่า *"เราเป็นผู้ชาย ไม่ได้เป็นเกย์..เราว่าเราก็แค่มีอารมณ์ เราแค่อยากเสร็จ เราเอากับใครก็ได้ ไม่ใช่แค่นาย และที่นายมาอยู่กับเราทำให้ผู้หญิงไม่กล้าเข้ามา เพื่อนๆ ก็สงสัยว่าราเป็นเกย์ป่าว ซึ่งเราไม่ได้เป็น"*

ด้วยความเชื่อ (Point of View) เรื่องความรักของไวน์ที่อยากมีความรักอันแท้จริง ทำให้ไวน์ตกหลุมรัก **"ไนท์"** หนุ่มหล่อความจำเสื่อมและมีอาการผิดปกติคล้ายลักษณะ "แวมไพร์ ผีดิบดูดเลือด" ร่างกายไม่ตอบสนองต่ออาหารใดๆ นอกจากเลือดมนุษย์ ที่ไวน์เผอิญเจอในตึกร้างแห่งหนึ่ง ไวน์จึงยอมทำทุกอย่างไม่ว่าสิ่งนั้นจะถูกหรือผิด แม้กระทั่งการ "ฆ่าคน" เพื่อรักษาความรักครั้งใหม่อันสวยงามราวกับรักในอุดมคตินี้ไว้ไม่ว่าต้องแลกกับสิ่งใดแม้กระทั่งชีวิตของผู้อื่น

ความสัมพันธ์ที่นับเป็นหัวใจหลักในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์ *คืนนั้น* คือ “ความรักอันแปลกประหลาด”ระหว่างตัวละครไวน์และไนท์ ภาพยนตร์ปูภูมิหลังของไวน์ว่ามีลักษณะเป็น “เกย์” ผู้ไร้เดียงสาที่แสวงหารักแท้ ซึ่งพอมาเจอ ไนท์ คนที่เปรียบดังชายในฝัน คนที่ไร้ความทรงจำ พร้อมทำทุกสิ่งเพื่อมอบความสุขให้แก่ไวน์ โดยเฉพาะ “ความสุขสมทางเพศ” ไวน์จึงหลงรักไนท์อย่างถอนตัวไม่ขึ้น พร้อมทำทุกอย่างโดยไร้สติเพื่อรักษาความรักครั้งนี้ไว้ให้ยาวนานที่สุด ซึ่งหากพิจารณาทัศนคติ (Attitude) เกี่ยวความรักของไวน์ ด้านหนึ่งเป็นความรักที่เทิดทูนบูชายึดมั่นในรักแท้ แต่ในอีกด้านหนึ่งเป็นเรื่องที่น่ากลัวว่าความรักสามารถทำให้คนขาดสติและทำทุกอย่างได้โดยไม่มีเหตุผล ดังที่ตัวละครไวน์โกหก **“พี่บอย”** หนุ่มนักธุรกิจด้วยแรงปรารถนาทางเพศเพื่อให้เขาเช่าคอนโดหรูไว้เป็นที่พักพิงแก่ไนท์ จนถึงขั้นลวงพี่บอยและตี๋ด้วย “ความต้องการทางเพศ” ไปคุมขังและเผลอลงมือฆ่าเพื่อนำเลือดไปเป็นอาหารหล่อเลี้ยงชีวิตไนท์ ไวน์ จึงนับเป็นตัวละครที่เป็นตัวแทนของแก่นความคิด “ความรักทำให้คนตาบอด” สามารถทำทุกสิ่งไม่ว่าถูกหรือผิดเพื่อให้ได้มาซึ่ง “เลือด” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่ต้องการสื่อถึง “ความรัก”

อย่างไรก็ตาม ไวน์ ไม่ใช่ตัวละครเพียงตัวเดียวที่มีความต้องการ (Dramatic Need) ความรักจนทำให้ตนเองขาดสติ บอย คือตัวละครอีกตัวที่ “ยอมทำทุกอย่างเพื่อความรัก” หากเลือกใช้เงินแทนความสัมพันธ์ระหว่างไวน์กับไนท์ “เงิน” ก็เปรียบดังเลือดที่บอยนำมาใช้เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างตนกับไวน์ แต่ความต้องการที่แท้จริงของบอยก็คือ การได้ครอบครองเรือนร่างของไวน์ เป็นความเห็นแก่ตัวในเชิง “ต่างตอบแทน” เพราะก่อนที่จะเช่าคอนโดให้ ไวน์ก็ต้องแลกกับการมีเพศสัมพันธ์กับบอยเสียก่อนเช่นกัน *“พี่เข้าใจไวน์นะ แต่ไวน์เข้าใจพี่บ้างหรือเปล่า”* เขาเช่าคอนโดหรู ช่อดอกไม้ราคาแพง ก็เพื่อเป็นข้อแลกเปลี่ยนทางธุรกิจให้ตนได้สิ่งที่อยากได้เพื่อตอบสนองตัณหาของตนเอง

ไนท์ หนุ่มลึกลับผู้มีอาการแปลกประหลาดต้องดื่มเลือดเป็นอาหารคล้าย “แวมไพร์ดูดเลือด” เป็นตัวละครที่เป็นดั่งสัญลักษณ์ในแง่มุม “ความรักที่คอยสูบเลือดสูบเนื้อ” ไนท์ต้องดื่มเลือดมนุษย์เท่านั้นจึงจะมีชีวิตอยู่รอด ซึ่งไวน์ต้องเสียสละเลือดกรีดข้อมือตนให้ไนท์ดูดกินจนตัวเองหมดแรงสิ้นสติ *“เรากินเลือดนายได้ทุกวันใช่มั้ย แล้วถ้าเรากินเลือดนายจนหมดหล่ะ นายจะตายมั้ย”* เลือด นอกจากจะเป็นอาหารให้แก่ไนท์แล้ว ยังสื่อได้ถึง “ทรัพย์สินเงินทอง” ที่คนมีความรักอย่างขาดสติมักจะใช้เป็นเครื่องมือเพื่อต่อรองให้ความรักตนเองมั่นคงยืนยง ดังที่ธัญญ์วาริน ให้สัมภาษณ์การสร้างตัวละครที่เกี่ยวข้องกับการดูดกินเลือดว่าเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์เชื่อมโยงให้เห็นถึงแก่นความคิดเกี่ยวกับความรักที่ขาดสติว่า *“พี่ก็เปรียบเทียบกับการกินเลือดกินเนื้อ เราทำงานหาเงินมาเพื่อคนที่เรารัก เลือดเราก็อยู่ในตัวเขานะ เพราะงั้นพี่ก็เลยอุปมาว่าเลือดคือ สิ่งที่ทำให้คนที่เรารัก ในเรื่องไวน์เลยต้องพยายามหาเลือดมาให้ไนท์กิน”* (sapparot.co, 20 กรกฎาคม 2558)

ซึ่งหากพิจารณาจากตัวละครต่างๆ ที่ปรากฏในเรื่องแล้ว ไม่ว่าจะเป็นแวมไพร์หรือคนต่างต้องการความรักด้วยกันทั้งสิ้น เพียงแต่ความรักอันแท้จริงที่จะได้รับกลับมานั้น ตัวละคร (หรือคนในสังคม) จำเป็นต้องมีสติ มีเหตุผลอยู่เหนืออารมณ์ความรู้สึก เพราะไม่เช่นนั้นแล้ว ความรักที่มืดบอด อาจทำให้คนมีความรักต้องพบจุดจบเช่นเดียวกับตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น*

วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative)

ธัญญ์วาริน สุขพิสิษฐ์

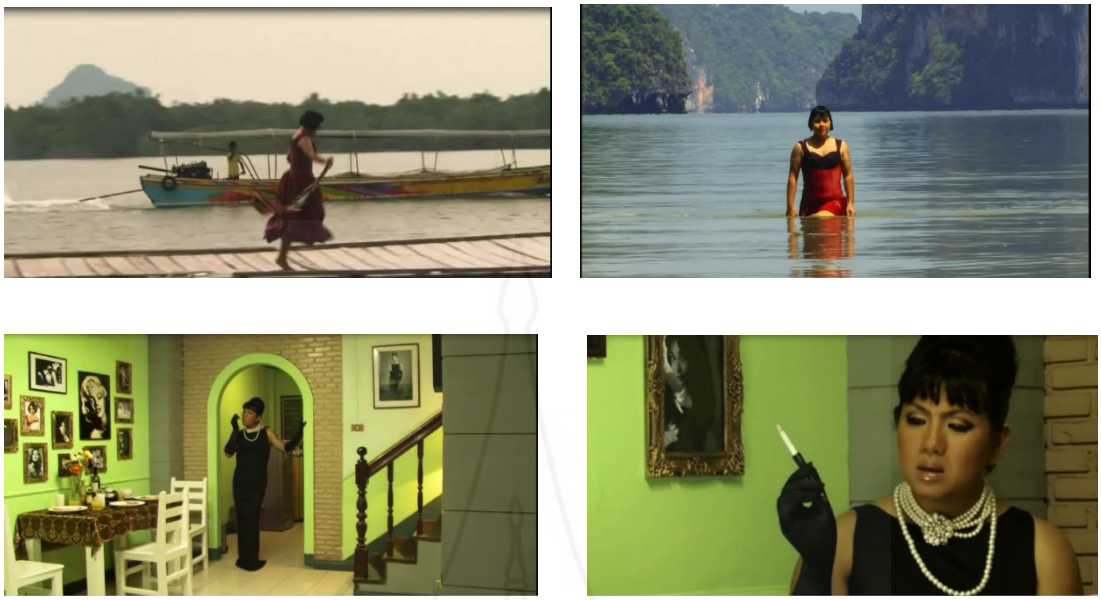
ศึกษาวิธีการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ ได้แก่ 1.มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2.มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3.การตัดต่อ (Editing) โดยจะนำเสนอด้วยการยกตัวอย่างบางฉากในภาพยนตร์ที่มีการใช้วิธีการเล่าเรื่องในแต่ละองค์ประกอบ เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ ความคล้ายคลึง หรือความแตกต่างที่ค้นพบในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ศึกษา ประกอบด้วยภาพยนตร์เรื่อง Insects in the Backyard (2553), It Gets Better ไม่ได้ขอให้มารัก (2555) และ คืนนั้น Red wine in the dark night (2558) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)

เนื้อหาที่ปรากฏในโครงสร้างภาพยนตร์ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน, ไม่ได้ขอให้มารัก* และ *คืนนั้น* ล้วนมีที่มาจากประสบการณ์ทั้งโดยทางตรงและทางอ้อมของธัญญ์วารินเอง ดังนั้นมุมมองของผู้เล่าเรื่องในภาพยนตร์เหล่านี้จึงเป็นดังการเล่าเรื่องผ่านสายตาของผู้กำกับโดยใช้ตัวละครในเรื่องทำหน้าที่เป็นผู้เล่าแทน

แมลงรักในสวนหลังบ้าน เล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) ผ่านตัวละครหลักชื่อ ธัญญ่า (ซึ่งมีชื่อคล้ายคลึงกับธัญญ์วาริน ผู้กำกับภาพยนตร์) กะเทยแต่งหญิงที่ต้องเลี้ยงดูลูกวัยรุ่นด้วยการเปิดเผย “ตัวตน” ที่ผ่านการเปลี่ยนแปลงทางเพศทั้งทางร่างกายและจิตใจอย่างเต็มที่ มุมมองของธัญญ่าที่มีต่อตัวเธอเองในโลกแห่งความเป็นจริงก็คือ “พี่สาวที่เป็นตัวแทนของแม่” ที่ต้องคอยทำงานเขียนหนังสือหาเงินเลี้ยงน้องสาวน้องชายหรือลูกคู่ขนานไปกับมุมมองของตนเองในโลกแห่งจินตนาการที่เธอสร้างขึ้นมาจากนิยายที่ตนเองแต่งขึ้น ซึ่งเป็นโลกที่ตัวเธอเป็นดัง “เจ้าหญิงในเทพนิยาย” ที่สามารถดำเนินชีวิตและมีความรักในอย่างอิสระเสรีโดยไม่ต้องสนใจคนหรือสังคมรอบข้าง เปรียบได้ดังมุมมองของ “โลกในอุดมคติ” ที่ใฝ่ฝันแต่ไม่สามารถเป็นจริงได้ ซึ่งในชีวิตจริงเธอทำได้เพียงสวมเสื้อผ้าแต่งหน้าตาและทำกริยาท่าทางให้คล้ายคลึงกับ “แคทเธอรีน แฮบเบิร์น” ดาราคนโปรดในดวงใจ ซึ่งเป็นความพึงพอใจเพียงสิ่งเดียวที่เธอสามารถทำในโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างเปิดเผย

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน



ภาพที่ 6.15 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน

มุมมองของตัวละครอีกรูปแบบหนึ่งที่นับว่ามีความน่าใจใน *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* คือ “มุมมองของการจับจ้อง” (Gaze) ซึ่งโดยปกติแล้วแนวคิดการจับจ้องที่นำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั่วไปมักจะพิจารณาในแง่ “การจ้องมองแบบผู้ชาย” (Male Gaze) ที่เป็นการมองพิจารณาเรือนร่างเพศหญิงด้วยความเพลิดเพลิน โดยสายตาฝ่ายชายมักโลมไล้ไปตามเส้นโค้งเว้าของเรือนร่างผู้หญิง ขณะที่เหตุการณ์ที่ดำเนินไปเอื้ออำนวยให้เกิดฉากที่ทำให้เรือนร่างของผู้หญิงเปิดเผยต่อสายตาของเพศชายให้มากที่สุด Laura Mulvey นักทฤษฎีทางด้านภาพยนตร์และนักสตรีนิยมเป็นผู้คิดค้นคำศัพท์นี้ขึ้นมาในพ.ศ. 1975 ได้แบ่งการจับจ้อง (Gaze) ออกเป็น 3 แบบ (blogazine, มีนาคม 2559) คือ 1. วิถีที่ผู้ชายจับจ้องมองดูผู้หญิง (How men look at women) 2. วิถีที่ผู้หญิงจับจ้องมองดูตัวเอง (How women look at themselves) และ 3. วิถีที่ผู้หญิงจับจ้องมองดูกันเอง (How women look at other women) แต่การจับจ้องที่ปรากฏในภาพยนตร์*แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ไม่สามารถจัดอยู่ในกลุ่มใดได้ เนื่องจากเป็นการจับจ้องแบบ “วิถีผู้ชายจับจ้องมองดูกันเอง” หรือ “How men look at other men” เป็นการนำเสนอเรือนร่างของเพศชายที่มีการขับเน้นนัยทางกามารมณ์ (Erotic) ผ่านทางสายตาของเพศชายด้วยกันเอง (Male Gaze) ซึ่งนับว่าเป็นมุมมองการเล่าเรื่องที่ทั้งสร้างความหลากหลายให้กับวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ รวมทั้งเป็นการ “เปิดเผยตัวตนและความรู้สึก” ของผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นทั้งผู้นำเสนอมุมมองพร้อมไปกับการสวมบทบาทเป็นกะเทยชื่อ “ธัญญ่า” ไปในคราวเดียวกัน

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน

ภาพที่ 6.16 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน

แม้ *ไม่ได้ขอให้มารัก* จะยังคงมีโครงเรื่องเกี่ยวกับความรักของกลุ่มคนเพศที่สาม แต่มุมมองการเล่าเรื่องนั้น ธัญญ์วารินกล่าวว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้เกี่ยวกับการสร้างความเข้าใจถึงความหลากหลายของมนุษย์ในมุมมองของความรักที่สวยงาม *"ไม่ได้ขอให้มารัก ไม่ได้แค่พูดถึงเรื่องเกย์กะเทยอีกต่อไป แต่เป็นเรื่องที่เราจะทำความเข้าใจกับความหลากหลายของมนุษย์ได้อย่างไร"* (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555) โดยธัญญ์วารินปรับเปลี่ยนให้เนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องให้มีความอ่อนโยนมากขึ้นในรูปแบบภาพยนตร์แนวดรามาผสมโรแมนติก-คอมเมดี ผ่านมุมมองการเล่าเรื่องราวความรักของตัวละครที่มีชื่อว่า สายธาร (หรือเจ๊น้ำ) ดิน ไฟ และต้นไม้ ซึ่งแต่ละคนล้วนมีมุมมองความรักของคนหลากหลายเพศที่แตกต่างกัน

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.17 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก

สายธารหรือเจ๊น้ำ ตัวละครผู้เป็นจุดศูนย์กลางของเรื่อง เธอคือกะเทยแปลงเพศจนมีมุมมองของความเป็น "ผู้หญิง" อย่างเต็มตัว ดังที่ธัญญ์วารินได้สร้างมุมมองของตัวละครนี้ไว้ตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องโดยให้สายธารนั่งปลดทุกข์แบบเดียวกับที่ผู้หญิงทั่วไปทำ รวมทั้งการแต่งหน้าแต่งกาย และพฤติกรรมต่างๆ ที่สายธารแสดงออกมาล้วนแสดงให้ผู้ชมรับทราบถึงมุมมองของตัวละครนี้ว่าเธอคือ ผู้หญิงจริงๆ อีกทั้งฉากที่สายธารแอบจ้องมอง ไฟ หนุ่มช่างซ่อมมอเตอร์ไซค์กำลัง

อาบน้ำ ที่อยู่ในลักษณะการจับจ้อง (Gaze) แบบ “วิถีผู้ชายจับจ้องมองดูกันเอง” (How men look at other men) หากแต่ผู้ชายที่จ้องมองนั้นผ่านการผ่าตัดแปลงเพศกลายสภาพเป็นผู้หญิงโดยสมบูรณ์แล้ว

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.18 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก

มุมมองการเล่าเรื่องผ่านตัวละครใน *ไม่ได้ขอให้มารัก* นอกจากจะใช้มุมมองแบบบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) ผ่านตัวละครหลักที่แสดงให้สภาพถึงเพศสภาพและเพศวิถีของผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศในมุมที่มองว่า “คนหลากหลายทางเพศ” สามารถดำรงชีวิตและมีความรักได้อย่างปกติสุข มิใช่คนที่มีความแปลกประหลาดแตกต่างจากคนอื่นในสังคมแล้ว ยังมีการสอดแทรกมุมมองบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) ของตัวละครเพศที่สามในลักษณะดั้งเดิมอันเป็นภาพติดตัว (Stereotype) ของ “ตุ๊ด กะเทยที่ปรากฏบนภาพยนตร์” ซึ่งมักถูกประกอบสร้างขึ้นมาให้อยู่ในสถานะเป็น “ตัวตลก” มาโดยตลอด แต่ถึงแม้ภาพติดตัวดังกล่าวจะยังคงปรากฏแทรกอยู่ในเนื้อเรื่องบางช่วงก็ตาม อย่างเช่น ฉากกลุ่มกะเทยเดินทางไปรอรับต้นไม้ที่สนามบินด้วยเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่คล้ายใช้สำหรับการแสดงโชว์ในบาร์ หรือฉากที่ตัวละครกะเทยแอบจ้องมองต้นไม้ที่กำลังยืนฉี่อยู่ในห้องน้ำ เป็นต้น แต่คงเป็นเพียงเพื่อการสร้างอารมณ์ความสนุกสนานให้แก่ภาพยนตร์มากกว่าการจะนำตัวละครที่มีลักษณะเช่นนี้มาล้อเลียนในภาพยนตร์ รวมทั้งยังมีอีกหลายฉากที่แสดงให้ทราบถึงมุมมองของตัวละคร “กะเทยตลก” เหล่านี้ว่าพวกเขาก็มีอารมณ์และความรู้สึกเหมือนคนปกติทั่วไปเช่นกัน

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.19 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น* บ่งบอกถึงมุมมองการเล่าเรื่องอย่างชัดเจนนับตั้งแต่ต้นเรื่องว่าเป็นเล่าเรื่องจาก มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) นับตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องที่ไวน์ ตัวละครหลักพูดสนทนากับจอภาพยนตร์เหมือนจะสื่อให้ทราบว่านับจากนี้จะได้รับชมเรื่องราวชีวิตของเขาอย่าง “ใกล้ชิดและเปิดเผย”

ที่มาของภาพยนตร์เรื่องนี้ เริ่มต้นจากธัญญ์วารินมีความต้องการอยากจะสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเฉพาะเกี่ยวกับเกย์ขึ้นมาสักเรื่อง *“เริ่มจากพี่อยากทำหนังเกย์อยู่แล้ว คนอาจจะมองว่าเราเป็นผู้กำกับหนังเกย์มาตลอด แต่จริงๆ พี่ยังไม่เคยทำหนังเกย์ที่เป็นผู้ชายทั้งเรื่อง 100% ส่วนมากจะเป็นหนังที่มีตัวละครหลากหลายทางเพศ เรื่องนี้เป็นเรื่องแรก”* (sapparot.co, 20 กรกฎาคม 2558) ประกอบกับแก่นความคิดเกี่ยวกับความรักของคนกลุ่มนี้ในมุมมอง..ความรักทำให้คนตาบอด *“หนังเรื่องนี้เป็นหนังที่กอล์ฟอยากทำเพื่อเตือนสติทุกคนที่มีความรัก ความรักทำให้คนตาบอด เป็นความจริงเสมอ ถึงแม้ความรักจะเป็นสิ่งสวยงามแต่ความรักก็มักมีสองด้าน ความรักทำให้เกิดความอยากครอบครอง อยากเป็นเจ้าของ และคนที่มีความรักก็มักทำผิดได้ทุกเมื่อเพื่อทำให้คนที่เรารักอยู่กับเราให้ได้นานที่สุด ดังนั้น เมื่อมีความรัก สติเป็นสิ่งที่จำเป็นที่สุด”* (jediyuth.com, 27 มิถุนายน 2558)

ธัญญ์วารินมีมุมมองส่วนตัวเกี่ยวกับความรักของกลุ่มคนที่เป็นเกย์ว่า *“ส่วนตัวพี่มองว่าเกย์มีสิทธิพิเศษในการมีชีวิตคู่ที่ไม่ต้องรับผิดชอบมาก อาจเป็นความคิดที่มองโลกในแง่ร้ายนิดนึง แต่มันเป็นความจริง ผู้ชายผู้หญิงเขารักกันจะมีภาระความรับผิดชอบมากกว่า อาจเป็นเรื่องลูก การแต่งงาน การผูกมัดทางกฎหมาย ถามว่าเกย์อยากมีรักแท้ไหม อยากมี แต่ตัวเองก็สามารถมีคนอื่นด้วยได้หรือเปล่า”* (sapparot.co, 20 กรกฎาคม 2558) ส่วนเหตุผลที่เลือกเล่ามุมมองความรักของเกย์ก็เพราะว่า สังคมปัจจุบันเริ่มเปิดกว้างคนที่มีรสนิยมทางเพศหลากหลาย การรักเพศเดียวกันเริ่มเป็นเรื่องที่ทุกคนเข้าถึงได้ และมุมมองเกี่ยวกับ “ความรักทำให้คนตาบอด” เป็นประเด็นสากลที่เกิดขึ้นได้กับคนทุกเพศ โดยธัญญ์วารินำเสนอผ่านตัวละครที่มีมุมมองความรักแตกต่างกัน ได้แก่ “มุมมองคนที่เคยรักกัน”, “มุมมองคนที่กำลังรักกันอยู่” และ “มุมมองคนที่รักเราแต่เราไม่รักเขา” โดยมี “ไวน์” เป็นตัวละครผู้ถ่ายทอดมุมมองความรักทั้งสามรูปนี้ ไวน์เคยรัก “ตี๋” แต่กลับถูกบอกเลิกเนื่องจากตี๋กลัวอับอายเพื่อนและสังคมหากรู้ว่าตนเป็นเกย์ เป็นตัวแทนของ “มุมมองคนที่เคยรักกัน” ขณะที่ไวน์ได้พบ “ไนท์” หนุ่มนิรนามผู้มีพฤติกรรมแปลกประหลาดต้องกินเลือดเป็นอาหาร เขาคือชายหนุ่มที่ไวน์รักหมดหัวใจและพร้อมจะทำทุกสิ่งอย่างไร้สติเพื่อคนที่ตนรัก เป็นตัวแทนของ “มุมมองคนที่กำลังรักกันอยู่” ส่วน “พี่บอย” นักธุรกิจหนุ่มผู้ทุ่มเททรัพย์สินเงินทองเพียงเพื่อได้ครอบครองร่างกายของไวน์จนสุดท้ายตนเองต้องแลกซื้อความรักด้วยชีวิต คือตัวแทนของ “มุมมองคนที่รักเราแต่เราไม่รัก”

แต่ไม่ว่าจะเป็นมุมมองความรักในรูปแบบใด สุดท้ายทุกมุมมองของความรักล้วนมืดบอด นำพาตัวละครทุกตัวไปสู่จุดจบที่ไม่สวยงามดังที่คาดฝันไว้..เพียงเพราะพวกเขาลุ่มหลงในความรักจนขาดสติ

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากคืนนั้น

ภาพที่ 6.20 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากคืนนั้น

2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène)

เมื่อนำมีส-ออง-แซน มาใช้ในสื่อภาพยนตร์จะหมายถึง การจัดวางส่วนประกอบทุกสิ่งทุกอย่างเตรียมไว้เบื้องหน้ากล้องสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมาย ซึ่งมีส ซอง แซง มีองค์ประกอบที่สามารถนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์มากมาย ขึ้นอยู่กับแนวทางการศึกษาว่าต้องการเน้นวิเคราะห์ มีส ซอง แซง องค์ประกอบใดเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบ มีส-ออง-แซน ของ Giannetti (1993) ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์

จากการศึกษาพบว่า ธัญญ์วารินเลือกใช้การจัดองค์ประกอบภาพหรือ มีส-ออง-แซน อันประกอบด้วยการจัดแสง ขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะภาพ และการตัดต่อหลากหลายรูปให้มีความเหมาะสมกับโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง โดยมีรายละเอียดการสร้างสรรค์แต่ละองค์ประกอบดังต่อไปนี้

2.1 การจัดแสงในภาพยนตร์

เมื่อศึกษาภาพยนตร์แต่ละเรื่องของธัญญ์วาริน พบว่าผู้กำกับใช้การจัดแสดงเพื่อจุดประสงค์หลัก 2 ประการ ได้แก่ 1. จัดแสงเพื่อความสวยงาม มีความเหมาะสมกับแนวภาพยนตร์ และ 2. จัดแสงเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกและสื่อความหมาย

แมลงรักในสวนหลังบ้าน ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกที่ธัญญ์วารินสร้างเสร็จสมบูรณ์ตั้งแต่ปี พ.ศ.2553 (แต่มีโอกาสได้ฉายในโรงภาพยนตร์อย่างถูกต้องตามกฎหมายเมื่อปี พ.ศ.2560) เนื่องจากเป็นภาพยนตร์ที่สร้างเสร็จมานานประกอบกับข้อจำกัดทางเทคโนโลยีในยุคสมัยนั้นและทุนการสร้างอยู่ในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแส ทำให้วิธีการเล่าเรื่องอันประกอบด้วยองค์ประกอบทางภาพยนตร์ด้านต่างๆ มีลักษณะที่ “สดดิบ” อันหมายถึงมีความสมจริงปราศจากการปรุงแต่งเกินจริง รวมทั้งการจัดแสงในเรื่องที่เน้นการจัดแสงให้เหมาะสมกับเนื้อหาภาพยนตร์ในแต่ละช่วง ซึ่งแม้จะมีข้อจำกัดด้านเทคโนโลยีการถ่ายทำและทุนสร้าง แต่การจัดแสงในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวสามารถตอบสนองความต้องการของผู้กำกับได้เป็นอย่างดีทั้งเพื่อความสวยงามและเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกและสื่อความหมาย ดังตัวอย่างจากเรื่อง แมลง*รักในสวนหลังบ้าน* ฉากที่ตัวละครเจนนีกับบอยเริ่มต้นคบหาและตกลงเป็นแฟนกันระหว่างท่องเที่ยวที่อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน หรือในเรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก* ในฉากที่สายธาร กะเทยแปลงเพศวัยกลางคนพบรักครั้งใหม่กับไฟช่างซ่อมมอเตอร์ไซค์ประจำหมู่บ้าน การจัดแสงในฉากดังกล่าวจะเป็นลักษณะแบบไฮคีย์ (High Key) ที่ให้ภาพสดใสช่วยสร้างความรู้สึกเหมือนดังความรักที่เพิ่งพลิบานมีแต่ความสุข

*ภาพประกอบการจัดแสง*แบบไฮคีย์ (High Key)

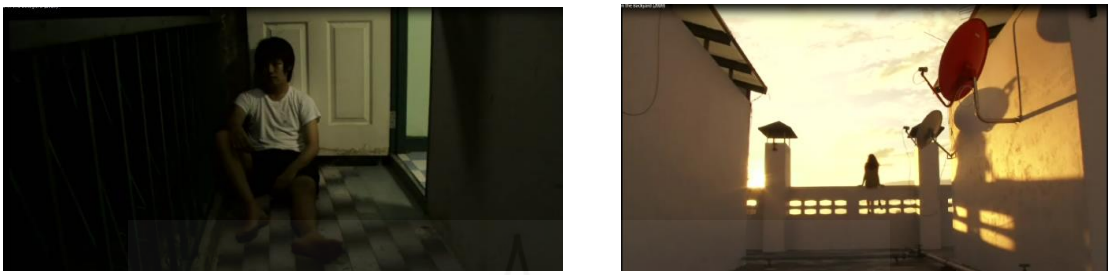
แมลงรักในสวนหลังบ้าน

ไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.21 ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key)

แต่หากเป็นฉากที่ตัวละครประสบปัญหาไม่ว่าจะเป็นเรื่องความรักหรือชีวิตครอบครัว การจัดแสงจะเป็นลักษณะแบบโลว์คีย์ (Low Key) จัดแสงในโทนมืด เน้นการตัดกันของแสงเงา มีแสงสว่างเพียงบางจุดพอให้เห็นวัตถุหรือบุคคล อย่างเช่นฉากที่จอห์นนี ตัวละครใน*แมลงรักในสวนหลังบ้าน* นั่งคร่ำครุ่นคิดพิงประตูบนเฉลียงบ้านเพราะไม่สามารถหาทางออกให้กับชีวิตที่เกิดจากสภาพครอบครัวแตกสลาย หรือฉากที่เจนนีกลัดกลุ้มปัญหาชีวิตรักและชีวิตครอบครัวเธอนั่งเหม่อลอยบนดาดฟ้าอาคารโดยมีแสงอาทิตย์ช่วงใกล้ตกดินช่วยขับเน้นอารมณ์ความรู้สึกเปลี่ยวเหงาของตัวละครให้เพิ่มมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน



ภาพที่ 6.22 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) จากแมลงรักในสวนหลังบ้าน

การจัดแสงในภาพยนตร์ของธัญญ์วารินนอกจากจะจัดเพื่อความสวยงาม เพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกและสื่อความหมายแล้ว ธัญญ์วารินยังพิจารณาจัดแสงให้เหมาะสมกับรูปแบบประเภทของภาพยนตร์แต่ละเรื่องประกอบด้วย อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก* ที่แม้จะยังคงมีแก่นความคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศเช่นเดียวกับ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* แต่เพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาคำสั่งห้ามฉายดังที่เคยประสบ ธัญญ์วารินจึงปรับรูปแบบภาพยนตร์เป็นแนวดรามา โรแมนติก คอมเมดี้ ทำให้เนื้อหาและวิธีการสร้างภาพยนตร์มีลักษณะที่ผ่อนคลายมากขึ้น การจัดแสงที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงมักเป็นการจัดแสงใน “โทนสว่าง” ให้บรรยากาศที่สดชื่นสดใสเหมาะสมกับเนื้อหาและแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์

ภาพประกอบการจัดแสงแบบโทนสว่างเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหาและแนวภาพยนตร์

ไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.23 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโทนสว่างเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหาและแนวภาพยนตร์

ขณะที่ *คืนนั้น* มีที่มาจากความต้องการของผู้กำกับที่ต้องการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ “เกย์” โดยเฉพาะ จึงคิดโครงสร้างเรื่องขึ้นมาเล่าเรื่องราวความรักระหว่าง “คนกับแวมไพร์” เพื่อสร้างความแปลกใหม่ในการเล่าเรื่องรวมทั้งเป็นการสร้างสัญญะขึ้นมาเพื่อสื่อให้ทราบถึงแก่นความคิด “ความรักทำให้คนตาบอด” โดยเลือกสร้างในรูปแบบแนวภาพยนตร์ดรามาผสมเขย่าขวัญ ทำให้ภาพยนตร์ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับผีดูดเลือดเรื่องนี้จัดแสงใน “โทนมืด” เพื่อให้

เหมาะสมกับแนวภาพยนตร์ที่เน้นการสร้างบรรยากาศความน่ากลัว ไม่น่าไว้วางใจด้วยแสงเงาที่มืดหม่น และเพื่อสื่อให้ทราบถึงด้านมืดในจิตใจของตัวละครที่ยอมทำทุกอย่างแบบหน้ามืดตามัวได้เพียงเพราะความรักอันมืดบอดไร้สติ

ภาพประกอบการจัดแสงแบบโทนมืดเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหาและแนวภาพยนตร์

คืนนั้น

ภาพที่ 6.24 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโทนมืดเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อหาและแนวภาพยนตร์

2.2 ขนาดภาพ

แม้ แมลงรักในสวนหลังบ้าน ผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของธัญญ์วารินค่อนข้างมีปัญหากับการสร้างสรรค์งานด้านภาพพอสมควร ทำให้บางฉากภาพที่ปรากฏมีความพร่ามัว (Motion Blur) และสั่นไหว ซึ่งอาจเกิดจากข้อจำกัดปัจจัยด้านเทคโนโลยีกล้องดิจิทัลในยุคสมัยนั้น ประกอบกับปัจจัยด้านงบประมาณที่ถูกจำกัดอยู่ในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแส อย่างไรก็ตามถึงจะประสบอุปสรรคจากปัจจัยดังกล่าว แต่ธัญญ์วารินพยายามใช้ทักษะด้านการจัดองค์ประกอบภาพหรือมีส ซอง แซง ด้านต่างๆ นำมาช่วยสร้างสรรค์ผลงาน จนทำให้ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* รวมทั้งภาพยนตร์ลำดับถัดมาทั้ง *ไม่ได้ขอให้มารัก และ คืนนั้น* ไม่ได้เป็นเพียงภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์ด้านเนื้อหาที่เน้นการนำเสนอเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศของมนุษย์เท่านั้น แต่ยังมีความโดดเด่นด้านการการจัดองค์ประกอบภาพที่มีทั้งความสวยงามและช่วยสื่อความหมายเสริมเนื้อหาพร้อมกันไปด้วย

“ขนาดภาพ” นับเป็นการจัดองค์ประกอบภาพรูปแบบหนึ่งที่ธัญญ์วารินนำมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อช่วยสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร “ภาพขนาดกว้าง” (long shot) ที่มีคุณสมบัติมุ่งเน้นนำเสนออาณาบริเวณอันกว้างใหญ่และบรรยากาศโดยรวมของเหตุการณ์มากกว่าจะมุ่งเน้นเพื่อการสื่อความหมายและขับเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร แต่ธัญญ์วารินกลับนำเอา “พื้นที่อันกว้างใหญ่แต่ว่างเปล่า” มาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการ “เสริมสร้างอารมณ์ความรู้สึก” ให้กับตัวละครในสถานการณ์ต่างๆ โดยเฉพาะอารมณ์ “โดดเดี่ยว

เดียวดาย” ไม่มีคนสนใจและไร้ตัวตนในสังคมซึ่งน่าจะเป็นอารมณ์ที่ฝังลึกอยู่ในจิตใจของ “กลุ่มคนหลากหลายทางเพศ” ธัญญ์วารินจึงเลือกใช้ภาพขนาดกว้างที่เปรียบดัง “สังคม” อันกว้างใหญ่มาโอบล้อมตัวละครผู้ที่มักคิดว่าตนเป็นกลุ่มคนที่แปลกแยก จนทำให้สัมผัสได้ถึงความรู้สึกอ้างว้างของตัวละคร ซึ่งการใช้ขนาดภาพเพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก ถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบเพื่อการสื่อความหมายในฉากต่างๆ จากภาพยนตร์ทั้งสามเรื่อง ตัวอย่างเช่น ฉากที่ธัญญ่านั่งรอใครสักคนอย่างเดียวดายในสนามเด็กเล่น, ฉากเจนนีนั่งเศร้าสร้อยตามลำพังบนสะพานเหล็กหลังเลิกรากับแฟน จากเรื่อง *แมลงรักในสวนหลังบ้าน*, ฉากที่ต้นไม้ ยืนจ้องมองป้ายชื่อร้านบาร์โชว์ที่กำลังจะปิดตัวลงจากการตัดสินใจของเขาเอง, ฉากที่สายธารยืนเหม่อมองท้องฟ้าท่ามกลางท้องทะเลอันกว้างใหญ่ ในเรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก*, ฉากที่ไวน์ มักมานั่งที่ชิงช้าใต้ต้นไม้ตามลำพังเพราะรู้สึกถึงความแปลกแยกในเพศสภาพตน และฉากที่ไวน์นั่งรอคอยแฟนอย่างโดดเดี่ยวบนตึกร้าง จากเรื่อง *คืนนั้น*

ภาพประกอบการใช้ภาพขนาดต่างๆ เพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์

แมลงรักในสวนหลังบ้าน

ไม่ได้ขอให้มารัก

คืนนั้น

ภาพที่ 6.25 ภาพประกอบการใช้ภาพขนาดต่างๆ เพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์

ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องของธัญญ์วารินล้วนมีแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความรักของคนหลากหลายทางเพศ” ทำให้นอกจากภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักเป็นโครงเรื่องหลักแล้ว ฉาก “ร่วมรัก” นับเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มักปรากฏในภาพยนตร์ทุกเรื่อง ธัญญ์วารินให้เหตุผลของการมีฉากร่วมรักหรือเลิฟซีน (love scene) ว่าเป็นเรื่องปกติ เพราะภาพยนตร์รักชายหญิงทั่วไปก็สามารถมีฉากเหล่านี้ได้เช่นกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าฉากเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาด้วยหรือไม่ ซึ่งฉากร่วมรักในภาพยนตร์ของตนล้วนมีความสัมพันธ์กับโครงเรื่องควบคู่ไปกับการเปิดเผย “บุคลิกและอุปนิสัย” ของตัวละครที่ซุกซ่อนอยู่ภายในไปด้วย *"มันมีสตอรี่ทุกฉาก ไม่ใช่ว่าอยู่ๆคิดจะเอาก็เอา ตอนนี้เราได้เห็นฉากตัวละครดูดเท้ากันไปแล้ว ถามว่าคนที่จะรักใครสักคนจนอยากจะเลียไปทั้งตัว มันจะต้องรักกันแค่ไหน ซึ่งฉากเซ็กส์เหล่านี้มันจะสะท้อนคาแรกเตอร์ตัวละครออกมาว่าใครรักใครมากกว่ากัน มันจะสะท้อนตรงนั้น*” (ประชาชาติ, ธันวาคม 2558)

โดยทั่วไปฉากร่วมรักมักใช้ “ภาพขนาดใกล้” (close up) เพื่อให้มองเห็นความสัมพันธ์และสื่ออารมณ์เสน่หาระหว่างตัวละคร แต่เป็นที่น่าสังเกตว่า ฉากกอดจูบหรือร่วมรักที่ปรากฏในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของธัญญ์วารินนมักใช้ “ภาพขนาดกลาง” (medium shot) มากกว่าภาพขนาดใกล้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความต้องการของผู้กำกับที่ต้องการจะ “เว้นระยะห่าง” ในประเด็นความสัมพันธ์ทางเพศของคนหลากหลายทางเพศด้วยการกันให้ผู้ชมพิจารณาอยู่ในระยะที่เหมาะสมโดยไม่รู้สึก “กระอักกระอ่วนใจ” กับภาพความสัมพันธ์ทางกายภาพที่ผู้ชมทั่วไปอาจไม่คุ้นชินเมื่อถูกนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์ ธัญญ์วารินจึงเลือกที่จะไม่ใช้ขนาดภาพที่แคบเกินไปจนทำให้เกิดความรู้สึกอึดอัด แต่ใช้ภาพขนาดกลางเพื่อเพิ่มเนื้อที่ทั้งทางภาพและ “พื้นที่ทางอารมณ์” ให้ผู้ชมรู้สึกสะดวกใจในการชมมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบการใช้ขนาดภาพเพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์

ไม่ได้ขอให้มารัก

คืนนั้น

ภาพที่ 6.26 ภาพประกอบการใช้ขนาดภาพเพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์

อย่างไรก็ตามการเลือกใช้ขนาดภาพล้วนขึ้นอยู่กับความเหมาะสมกับเนื้อหาและตัวละครในภาพยนตร์แต่ละเรื่องเป็นสำคัญ อย่างเช่น ฉากร่วมรักหลายฉากที่ปรากฏใน *แมลง*

รักในสวนหลังบ้าน จะใช้ภาพขนาดใกล้เพื่อนำเสนอการร่วมรักในจินตนาการของธัญญ่า กะเทยแปลงเพศผู้เก็บกดอารมณ์ความต้องการทางเพศไว้ภายในแล้วหาทางระบายด้วยการเพ้อฝันถึงการร่วมเพศกับตัวละครในนิยายที่เธอแต่งขึ้น ขนาดภาพที่ปรากฏในฉากดังกล่าวจึงเป็นภาพขนาดใกล้ที่มีจุดประสงค์เพื่อสร้างความรู้สึกอึดอัดใจ ซ่อนเร้นปิดบัง มากกว่าจะใช้เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความสุขที่ได้จากการเสพสม

ภาพประกอบการใช้ขนาดภาพเพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์

แมลงรักในสวนหลังบ้าน

ภาพที่ 6.27 ภาพประกอบการใช้ขนาดภาพเพื่อสื่ออารมณ์และความหมายในภาพยนตร์

2.3 มุมกล้องและความลึกของภาพ

มุมกล้องที่ใช้มากที่สุดในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องของธัญญ์วารินที่ทำการศึกษาได้แก่ “มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา” (Eye Level) อันเป็นมุมที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ทั่วไปเป็นปกติ หากแต่เมื่อนำเอาโครงเรื่องและแก่นเนื้อหาของภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมาพิจารณาร่วมกันจะพบว่าล้วนมีเนื้อหาและแก่นความคิดหลักที่ใกล้เคียงกันนั่นคือ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” (The Struggle for Human Dignity) และ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) โดยธัญญ์วารินมุ่งนำเสนอแก่นความคิดดังกล่าวนี้ผ่านเนื้อหาและตัวละครที่มีความหลากหลายทางเพศเพื่อสื่อแนวความคิดเกี่ยวกับ “ความเสมอภาคเท่าเทียมกันบนความหลากหลายทางเพศของมนุษย์” ซึ่งมุมมองการถ่ายทำวัตถุหรือตัวละครใน “ระดับสายตา” นอกจากจะมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ว่าสิ่งหรือคนที่กล้องกำลังถ่ายทำตัวกลางภาพนั้นมีความสำคัญที่สุดแล้ว (Michael Rabiger, 2008:71) ยังสื่อได้ถึงความเท่าเทียมกันของมนุษย์ไม่ว่าจะมีสถานภาพทางเพศเป็นเช่นไร

แม้จะใช้มุมกล้องในระดับสายตาถ่ายทำภาพยนตร์แทบตลอดทั้งเรื่อง แต่ยังมีบางฉากที่ธัญญ์วารินใช้มุมกล้องอันแตกต่างเพื่อสร้าง “การเปรียบเทียบ” ให้เกิดการตีความหมายขึ้นมา อย่างเช่น นับตั้งแต่ต้นเรื่อง *แมลงในสวนหลังบ้าน* กล้องใช้มุมมองการถ่ายทำ

แบบมุมสูง หรือ High Angle (ซึ่งมีผลทางจิตวิทยาหมายถึงการตกเป็นรอง อ่อนแอ ไม่มีพลังอำนาจ) ตัวละครชื่อ ธัญญ่า ซึ่งเป็นตัวละครหลักผู้ดำเนินเรื่องราว มุมกล้องที่ถูกถ่ายในมุมสูงให้ความรู้สึกราวกำลังกดทับร่างกายของกะเทยแปลงเพศและเป็นการบอกใบ้เรื่องราวที่กำลังจะดำเนินต่อไปด้วยว่า ชีวิตของธัญญ่าจะต้องเผชิญกับอุปสรรคชีวิตอันหนักหนาอีกเพียงใด และเมื่อเรื่องราวดำเนินต่อไป จนถึงช่วงเหตุการณ์ภาวะวิกฤต (climax) จอห์นนีน้องชาย (หรือความจริงคือลูกชาย) คิดจินตนาการว่าจะฆ่าพ่อตัวเอง มุมกล้องที่ใช้ถ่ายทำเหตุการณ์ดังกล่าวคือ มุมสูง แต่อยู่ในลักษณะแอบซ่อน ซึ่งมุมกล้องนี้น่าจะสื่อความหมายถึง สภาพจิตใจของจอหน์นีที่ต้องปกปิดความอับอายว่าตนมีพ่อเป็นกะเทย ดังนั้นเมื่อเขามีพลังอำนาจในห้วงจินตนาการ จึงลงมือฆ่าพ่อตนเองก่อนที่จะรู้สึกสำนึกผิดลงไปนอนกอดพ่อบนกองเลือด หรือมุมกล้องที่ใช้ถ่าย ไวน์ ตัวละครหลักจากภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น* ที่ใช้มุมมองการถ่ายทำระดับสายตาแทบตลอดทั้งเรื่อง ยกเว้นช่วงเหตุการณ์ไวน์ ตกอยู่ในสถานการณ์ที่บีบคั้น ไร้ทางออก หรือถูกดูหมิ่นเรื่องเพศสภาพจากเพื่อนร่วมชั้น ฉากเหล่านี้จะถูกถ่ายทำด้วยมุมมองแบบสูงเช่นเดียวกันเพื่อสื่อความหมายถึง สายตาหรือความรู้สึกของคนปกติทั่วไปที่มักมอง “เกย์” หรือคนที่มีความหลากหลายทางเพศอย่างดูถูกเหยียดหยามว่าเป็นคนที่ผิดแผกแตกต่าง ไม่ปกติทั้งทางร่างกายและจิตใจ

ภาพประกอบ มุมมองการถ่ายทำแบบมุมสูง หรือ High Angle *เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก*

แมลงรักในสวนหลังบ้าน *คืนนั้น*

ภาพที่ 6.28 ภาพประกอบ มุมมองการถ่ายทำแบบมุมสูง หรือ High Angle เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก

ความลึกของภาพ

การจัดองค์ประกอบด้านระยะหรือความลึกของภาพ นับเป็นลักษณะการสร้างที่ธัญญ์วารินนำมาใช้ประโยชน์เพื่อการเล่าเรื่องและสื่อความหมายในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของตนอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งระยะของภาพที่มักถูกนำมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายดังกล่าวได้แก่ “ภาพชัดตื้น” (Shallow focus) ที่นอกจะช่วยทำให้บุคคลในภาพเกิดความโดดเด่นแล้ว ยังช่วยสร้างความสนใจของผู้ชมไปยังจุดใดจุดหนึ่งได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าการถ่ายทำแบบชัดลึก (deep focus) ที่กระจายความสนใจไปทั่วทั้งภาพ ซึ่งธัญญ์วารินได้นำการถ่ายทำแบบภาพชัดตื้นมาใช้ในหลายฉากจากภาพยนตร์หลายเรื่องเพื่อช่วยขับเน้นตัวละครให้มีความโดดเด่นรวมทั้งเพื่อช่วยบอกเล่าเรื่องราว สื่อความหมายอารมณ์และความรู้สึกให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ฉากแนะนำตัวครชื่อธัญญ่า กะเทยแปลงเพศ การถ่ายด้วยภาพชัดลึกแล้วปรับโฟกัสเป็นภาพชัดตื้นเพื่อมุ่งความสนใจไปยังกรอบรูปติดผนังบ้านว่าคือ ภาพถ่ายของ ออร์เดย์ แฮปเบิร์น ทำให้ผู้ชมเข้าใจตัวตน ลักษณะนิสัย รวมทั้งการแต่งกายให้คล้ายคลึงกับดาราคนโปรดของเธอได้ภายในซีนเดียว รวมทั้งฉากที่ธัญญ่าจ้องมองรูปถ่ายหญิงคนหนึ่งบนผนังบ้าน ทำให้ผู้ชมรับรู้ได้ว่าสาวคนนี้คืออดีตภรรยาของธัญญ่าผู้เสียชีวิตจนทำให้เธอตัดสินใจแปลงเพศในที่สุด หรือฉากที่ธัญญ่าจูบปากกับแมน เพื่อนลูกชายตนเองอย่างดูดดื่ม กระทั่งจอห์นนีเดินลงมาเห็นพ่อกำลังจูบอยู่กับเพื่อนสนิท ทำให้เขาเครียดแค้นจนอยากจะฆ่าพ่อแท้ๆ ของตนเองให้ตายจากไป

ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง แมลงรักในสวนหลังบ้าน

ภาพที่ 6.29 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง แมลงรักในสวนหลังบ้าน

ในภาพยนตร์เรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก* การถ่ายทำแบบภาพชัดตื้นช่วยทำให้ทราบความคิดของ “ต้นไม้” ตัวละครชายหนุ่มเจ้าของบาร์โชว์ว่าแอบชื่นชม “ดอกไม้” กะเทยแปลงเพศผู้สวยงาม แต่เขาไม่กล้าเปิดเผยความรู้สึกเพราะกลัวความอับอาย ขณะที่ “ต้นหลิว” กะเทยทอมบอยได้แต่แอบชื่นชมต้นไม้อยู่ห่างๆ ผ่านภาพที่เธอเป็นเพียงภาพเบื้องหลัง หรือ foreground อันพร่าเลือน เพราะรู้ดีว่าเขาชอบกะเทยสาวสวยแปลงเพศมากกว่าตน

นอกจากนี้ฉากที่ “เณรดิน” เผยความรู้สึกในใจที่แอบชื่นชมพระพี่เลี้ยงรูปงามก่อนที่หลวงพี่จะกล่าวเตือนสติให้เณรรู้จักยับยั้งชั่งใจตนเอง กระทั่งเณรทำใจยอมรับความจริงแล้วเดินจากหลวงพี่ออกไปนอกโบสถ์ ซึ่งระยะของภาพที่สร้าง “ระยะห่างระหว่างตัวละคร” ช่วยทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงความรู้สึกที่ต้องเก็บซ่อนอารมณ์ปรารถนาไว้ภายในใจของพระและเณรทั้งสองรูปได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

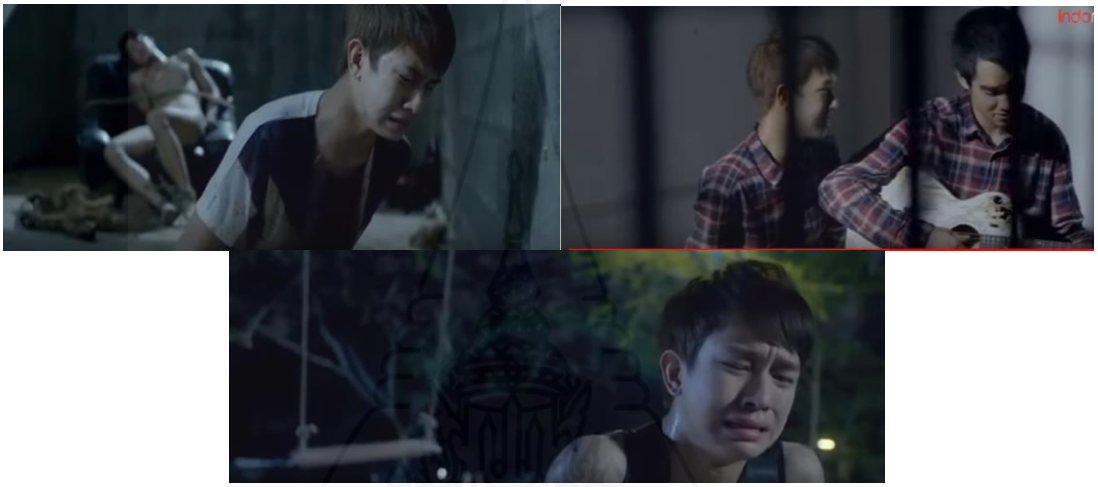
ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง ไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.30 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง ไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น* มีหลายฉากที่ใช้การถ่ายทำแบบชัดตื้นเพื่อช่วยขับเน้นอารมณ์และช่วยเล่าเรื่องราวให้กระจ่างชัด อย่างเช่น ฉากตอนต้นเรื่อง “ไวน์” มักจะมานั่งที่กระเช้าชิงช้าใต้ต้นไม้คนเดียวเป็นประจำ แต่หลังจากถูกแฟนหนุ่มบอกเลิก คืนนั้นไวน์มานั่งร้องไห้ให้กับความรักที่ผิดหวังตามลำพังโดยมีเพียงกระเช้าอันว่างเปล่าเป็นภาพเบื้องหลัง (background) ซึ่งสื่อความหมายได้ถึงอดีตแฟนหนุ่มผู้บอกลา หรือฉากที่ไวน์ร้องไห้เสียใจภายหลังลงมือฆ่าอดีตแฟนหนุ่มเพื่อนำเลือดมาให้ “ไนท์” ดื่มกิน ภาพไวน์โศกเศร้าจากผลของการกระทำอันขาดสติที่ทิ้งไว้

เบื้องหลังคือ คนรักเก่าที่ต้องสละชีวิตเพื่อคนรักใหม่ รวมทั้งฉากท้ายเรื่องเมื่อไวน์ถูกจับนำตัวไปฝากขังในคุก แม้ร่างกายของเขาจะถูกจองจับจากซี่ลูกกรงที่ปรากฏพร่าเลือนเป็นภาพเบื้องหน้า (foreground) แต่ภาพเบื้องหลัง (background) ที่มองเห็นจนสัมผัสถึงบรรยากาศของความรักได้อย่างแจ่มชัดคือ ความสุขจากจินตนาการภายในจิตใจที่เป็นอิสระของไวน์ว่า ไนท์คนรักหนุ่มนั่งเล่นกีตาร์เคียงข้างเขาอยู่ตลอดเวลา

ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง คืนนั้น



ภาพที่ 6.31 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้ในการถ่ายทำเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จากเรื่อง คืนนั้น

3. การตัดต่อ

การตัดต่อนับเป็นกลวิธีการเล่าเรื่องอีกรูปแบบหนึ่งที่ธัญญ์วารินนำมาใช้เพื่อช่วยในการเล่าเรื่องและเพื่อช่วยเสริมอารมณ์ให้แก่ภาพยนตร์ และเนื่องจากภาพยนตร์แต่ละเรื่องต่างมีเนื้อหาและแก่นความคิดหลักเกี่ยวกับ “ความหลากหลายทางเพศของมนุษย์” ทำให้มีตัวละครดำเนินเรื่องจำนวนหลายคนเพื่อแสดงให้ทราบถึงความหลากหลายทางเพศ “การตัดต่อ” จึงเป็นกระบวนการที่มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวของตัวละครต่างๆ ซึ่งแต่ละคนอาจอยู่ต่างเวลาและต่างสถานที่กันได้อย่างเข้าใจและมีความต่อเนื่องโดยไม่สับสนกับเส้นเรื่องของตัวละครเหล่านี้

จากการศึกษาพบว่า การตัดต่อใน *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ใช้การตัดต่อในรูปแบบ Cross-cutting หรือ Parallel cutting เพื่อตัดสลับระหว่างเรื่องราวของตัวละครหลัก 3 คน ที่แม้จะมีความสัมพันธ์เป็นพ่อลูกกัน แต่ชีวิตของแต่ละคนกลับแตกสลายไปคนละทิศละทาง ธัญญ์

วารินจึงใช้กลวิธีการตัดต่อเป็นเครื่องมือเพื่อ “เชื่อมโยงสายสัมพันธ์” เรียงร้อยตัดสลับระหว่างเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นของตัวละครแต่ละตัวจนทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกได้ว่า แม้ตัวตนพวกเขาจะไม่ได้อยู่ร่วมกัน แต่ภายในจิตใจแต่ละคนต่างโหยหาความรักของกันและกัน

ภาพประกอบการตัดต่อใน แมลงรักในสวนหลังบ้าน

ภาพที่ 6.32 ภาพประกอบการตัดต่อใน แมลงรักในสวนหลังบ้าน

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้การตัดต่อแบบ Metapholical cutting หรือการตัดต่อเพื่อเปรียบเทียบเชิงอุปมาอุปไมย ในฉากที่ “พ่อกับลูก” หรือ “พี่สาวกับน้อง” รับประทานอาหารร่วมกันจากฝีมือของธัญญ่า พ่อผู้เป็นกะเทยแปลงเพศ ซึ่งธัญวารินทร์ใช้การตัดต่อระหว่างภาพอาหารประเภทต่างๆ เช่น แฮมเบอร์เกอร์ และสปาเกตตี ที่เป็นอาหารต่างประเทศ ขณะที่ธัญญ่ากินอย่างเอร็ดอร่อย ลูกชายกับลูกสาวแทบไม่กินอาหารเหล่านี้สักคำ แต่เมื่อเมนูอาหารเปลี่ยนเป็นข้าวผัดกระเพราไก่ไข่ดาวซึ่งเป็นอาหารไทย ลูกทั้งสองกลับกินอย่างเอร็ดอร่อย โดยที่ธัญญ่าผู้เป็นพ่อไม่ได้อยู่ร่วมโต๊ะอาหาร ฉากดังกล่าวใช้กลวิธีการตัดต่อเพื่อเชื่อม “เมนูอาหาร” เข้ากับ “ความสัมพันธ์ในครอบครัว” สื่อให้ทราบถึงความห่างเหินและไม่เข้าใจกันระหว่างพ่อกับลูก และยังช่วยบ่งบอกลักษณะอุปนิสัยให้เห็นถึงความแตกต่างของตัวละครด้วยว่า ธัญญ่าผู้ชื่นชอบ ออร์เดย์ แฮปเบิร์น และอยากมีชีวิตเหมือนดาราคนโปรด เธอจึงแต่งกายและรับประทานแต่อาหารต่างประเทศ แตกต่างจากลูกทั้งสองที่ชอบอาหารแบบไทยมากกว่า ซึ่งการตัดต่อ “ฉากกินอาหารร่วมกัน” ช่วยทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ภาพประกอบการตัดต่อใน แมลงรักในสวนหลังบ้าน

ภาพที่ 6.33 ภาพประกอบการตัดต่อใน แมลงรักในสวนหลังบ้าน

คืนนั้น ภาพยนตร์ที่ธัญญ์วารินเปลี่ยนแปลงเนื้อหาและวิธีการนำเสนอเพื่อสร้างความแปลกใหม่ด้วยการเล่าเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่าง “คนกับแวมไพร์” ในรูปแบบภาพยนตร์แนวโรแมนติก อิโรติก และเขย่าขวัญ โดยมีจุดศูนย์กลางการเล่าเรื่องอยู่ที่ตัวละครหลักชื่อ ไวน์ เกย์หนุ่มผู้ยอมทำทุกอย่างเพื่อหนุ่มคนรักผู้เป็นแวมไพร์ที่ต้องดื่มกินเลือดคนเป็นอาหาร เนื่องจากมีตัวละครหลักเพียงไม่กี่คน จึงใช้การตัดต่อรูปแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เพื่อมุ่งนำเสนอเรื่องราวความรักอย่างขนาดสติของไวน์ที่ต้องพบเจอกับคนที่ต้องการความรักจากตัวเขาไม่ว่าต้องแลกกับสิ่งใดก็ตามเช่นกัน อย่างไรก็ตามแม้ภาพยนตร์จะเน้นการใช้การตัดต่อที่ราบเรียบเพื่อเน้นความต่อเนื่องเรื่องราวของตัวละครและรองรับอารมณ์ภาพยนตร์แนวโรแมนติก (Romantic mood) เป็นหลัก แต่หากเหตุการณ์อยู่อารมณ์ภาพยนตร์เขย่าขวัญ (Thriller mood) ภาพยนตร์จะมีจังหวะการตัดต่อ (Rhythm) ที่รวดเร็วฉับไวยิ่งขึ้นสอดรับกับองค์ประกอบมีส-ออง-แซน ด้านต่างๆ ทั้งการจัดแสง การวางมุมกล้อง เพื่อสร้างบรรยากาศของภาพยนตร์แนวเขย่าขวัญขึ้นมา

ภาพประกอบแสดงการตัดต่อใน คืนนั้น

ภาพที่ 6.34 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อใน คืนนั้น

ภาพยนตร์เรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก* แม้จะมีแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความหลากหลายทางเพศ” เช่นเดียวกับ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* หากไม่ได้นำเสนอความสัมพันธ์ของคนในครอบครัวเดียวกันอีกต่อไป แต่ได้ขยับขยายเนื้อหาและตัวละครที่มีความหลากหลายมากขึ้นทั้งจำนวนคนและสถานภาพทางเพศ โดยธัญญ์วารินเลือกใช้การตัดต่อรูปแบบ parallel cutting ผสมผสานกับการตัดต่อรูปแบบ Dynamic cutting เพื่อให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละครในแต่ละช่วง โดยใช้การตัดต่อแบบ parallel cutting เพื่อเล่าเรื่องราวของตัวละครหลักประกอบด้วย สายธาร ต้นไม้ และดิน ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันแต่ไม่มีความเกี่ยวข้องกันและอยู่คนละสถานที่

ภาพประกอบการตัดต่อใน ไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.35 ภาพประกอบการตัดต่อใน ไม่ได้ขอให้มารัก

นอกจากนี้ธัญญ์วารินยังใช้การตัดต่อแบบ Dynamic cutting เมื่อถึงช่วงเวลาที่เล่าเรื่องราวในอดีตของตัวละครชื่อ สายธาร โดยเป็นการเรียงร้อยเรื่องราวต่างๆ ที่เหมือนว่าจะไม่

เกี่ยวข้องกัน แต่สุดท้าย “การตัดต่อ” ช่วยทำให้ผู้ชมได้รับคำตอบที่ผู้กำกับผูกปมไว้ตั้งแต่ต้นเรื่องว่า สายธารคือพ่อของต้นไม้ ซึ่งการตัดต่อในภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากจะช่วยเรียงร้อยเรื่องราวของตัวละครต่างๆ ที่มีความหลากหลายให้เกิดความต่อเนื่องแล้ว กลวิธีการตัดต่อยังทำหน้าที่เป็น “ผู้เปิดเผยความลับ” ภูมิหลังของตัวละครในเรื่องอีกด้วย

ภาพประกอบการตัดต่อใน ไม่ได้ขอให้มารัก

ภาพที่ 6.36 ภาพประกอบการตัดต่อใน ไม่ได้ขอให้มารัก

3. ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ (Structure of Narrative) และวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Means of Narrative) ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์

3.1 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ*

3.1.1 โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่องในภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* มีลักษณะเป็นเรื่องสั้นที่แบ่งเป็นตอนๆ อย่างชัดเจน เนื่องจากแต่ละตอนจะมีชื่อเรื่อง แก่นเรื่อง และตัวละครที่แตกต่างกันและไม่เกี่ยวข้องกัน (นอกจากสถานที่ถ่ายทำ) โดยมีทั้งสิ้น 9 เรื่อง ประกอบด้วย 1.กาล (March of Time), 2.กลางวันและกลางคืน (Day and Night), 3.นักดนตรี (The Musician), 4.วันที่ยาวนาน (The Longest day), 5.เก็บเกี่ยว (The Harvest), 6.ทางเดิน (The Way), 7.ควาย (Buffalo), 8.จักรยานลานนา (The Bicycle Song) และ 9.กลับบ้าน (Going home) ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่า แม้จะมีโครงสร้างเป็นเรื่องสั้นที่มีความยาวแต่ละตอนไม่มากนัก (ความยาวเรื่องละประมาณ 8-15 นาที) แต่กลับพบว่าในแต่ละตอนมีโครงสร้างเรื่องที่มีลักษณะคล้ายโครงสร้างเรื่องขนาดยาว ซึ่งถึงแม้จะไม่เด่นชัดทุกตอนแต่ก็สามารถจำแนกโครงเรื่อง (Plot) ของแต่ละตอนได้ดังต่อไปนี้

1) กาล (March of Time)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

เปิดเรื่องด้วยภาพความวุ่นวายของชีวิตผู้คนในเมืองก่อนที่ภาพจะค่อยๆ จางหายกลายเป็นภาพท้องทุ่งนาในต่างจังหวัดอันห่างไกลความเจริญ แสงแดดยามเช้าสาดแสงมายังชายวัยกลางคนผู้สะพายปืนลูกซองเดินไปตามท้องทุ่งพร้อมกับสุนัขคู่ใจ

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

แสดงภาพกิจวัตรประจำวันของลุงตั้งแต่พระอาทิตย์ขึ้นกระทั่งตกดิน เขาทำนา เลี้ยงควาย เลี้ยงสุนัขและไก่ รวมทั้งนั่งงีบหลับกอดปืนลูกซองไว้ข้างกายเพื่อคอยระแวดระวังโจรที่จะมาลักขโมยควายในยามค่ำคืน

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

เช้าวันใหม่ ลุงเดินสะพานปืนลูกซองพร้อมกับควายไปจนถึงริมถนนใหญ่ เขาจ้องมองรถยนต์ที่แล่นผ่านสักพัก ก่อนตัดสินใจหันหลังให้ถนนแล้วเดินจูงควายกับกระท่อมเช่นเดิม จนเมื่อใกล้จะสิ้นแสงตะวัน เด็กน้อยคนหนึ่งปั่นจักรยานมาหาลุงเพื่อชวนเล่นว่าวด้วยกัน แล้วจบเรื่องราวลงด้วยภาพภูเขาสูงทะมึนที่มีเมฆหมอกเคลื่อนผ่านอย่างเชื่องช้า

2) กลางวันและกลางคืน (Day and Night)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ในช่วงเวลากลางวัน เด็กชายหญิง 6 คน วิ่งเล่นไปตามท้องทุ่งนา นั่งดูชายหนุ่มวัยกลางคนจับปลาในลำคลองเล็กๆ พลางสนทนากันเป็นภาษาท้องถิ่นภาคเหนือ ใจความว่า “สวนสยามมันเป็นยังไงนะ” ขณะที่เพื่อนอีกคนตอบว่า “มีสระน้ำ” ก่อนที่เด็กๆ ทั้งหมดจะกระโจนลงเล่นน้ำในคลองสีขุ่นอย่างสนุกสนาน ก่อนที่ยายจะมารับกลับบ้านในยามเย็น

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

ช่วงเวลากลางคืน เด็กกลุ่มเดิมนอนอยู่ในห้องเดียวกัน เด็กหญิงคนหนึ่งเล่าเรื่องเกี่ยวกับตำนานผีโพง ผีตายทั้งกลม และดวงวิญญาณที่ไม่ได้ไปผุดไปเกิดให้เพื่อนๆ ฟัง จนบางคนถึงกับใช้มือปิดบังดวงตาด้วยความกลัว ขณะที่บางคนทนความง่วงไม่ไหวนอนหลับไปโดยไม่รู้ตัว

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

เช้าวันใหม่ เด็กๆ ตื่นนอน ต่างวิ่งลงไปเล่นในท้องทุ่งนาอีกครั้ง เหมือนดังวงเวียนชีวิตในแต่ละวัน

3) นักดนตรี (The Musician)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ชายหนุ่มหิ้วเครื่องดนตรีลักษณะคล้ายซะล้อ เขาเพ่งมองไปยังกระท่อมกลางทุ่งนาก่อนเดินขึ้นบันไดไปยังเรือนพักพิงช่วงคราวที่เขาจะใช้ชีวิตในช่วงเวลายามค่ำคืนอันยาวนาน โดยมีเพียงเสียงดนตรีเป็นเพื่อนคู่ใจ

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

ยามค่ำคืนอันเงียบงัน หนุ่มคนเดิมเล่นดนตรีบนกระท่อมท่ามกลางท้องทุ่งอันมืดมิด ในระหว่างคืนมีทั้งฟ้าฝนที่ส่งเสียงคะนองจนบางครั้งเขาต้องหยุดเล่นดนตรีนั่งทอดสายตาไปยังความมืดภายนอก และหากพายุสงบเขาจึงหยิบเครื่องดนตรีคู่ใจขึ้นมาขับขานเป็นเพื่อนคลายเหงาอยู่เช่นนั้นทั้งคืน

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

ยามเช้า มีคนออกมาหาปลาตามทุ่งนา แต่นักดนตรียังอยู่ในกระท่อมจ้องมองคนตกปลา ชั่วขณะนั้นเองร่างเขาในอีกกายหนึ่งย่างลงกระท่อมเดินไปยังกลางทุ่งนา ตัวเขาเองทั้งคู่ต่างจ้องมองกันและกัน ก่อนที่ตัวนักดนตรีร่างที่ยืนบนท้องนาจะหันหลังแล้วเดินจากร่างนักดนตรีที่ยังคงเฝ้ามองตนเองอยู่บนกระท่อมเช่นเดิมต่อไป

4) วันที่ยาวนาน (The Longest day)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ยายสองคนนั่งอิงพื้นกำแพงบ้านพูดคุยเรื่องสัพเพเหระเกี่ยวกับอาหารการกิน สภาพภูมิอากาศ แต่เรื่องราวที่ทั้งสองต่างเน้นย้ำในบทสนทนาคือ “ความตาย” ความเบื่อหน่ายชีวิตที่ไร้ลูกหลานคอยดูแล ดังคำพูดที่สองยายคุยกันว่า *“เกิดมาทำไมคนเรา..เกิดมาแล้วก็ต้องตาย”* และ *“มีลูกมีเต้า โตมาเขาก็เข้ากรุงเทพ แล้วก็หายไปเลย ทิ้งบ้านทิ้งช่อง”*

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

ยายทั้งสองแยกย้ายกลับบ้าน ยายคนหนึ่งยังคงทำกิจวัตรอันจำเจนอนมองท้องฟ้าบนเปลญวน เอามือปาดหน้าคล้ายกำลังเช็ดน้ำตา มีเพียงแมวที่นอนอยู่ข้างๆ เป็นเพื่อนทั้งในยามหลับและยามกินอาหาร หลังจากนั้นมีเหตุการณ์ยายคุยโทรศัพท์กับลูก ถามทุกข์สุขกันและกัน ยายบอกลูกผ่านทางสายว่าถ้ากลับบ้านไม่ได้ก็ไม่ต้องกลับ กลัวลูกจะสิ้นเปลืองค่าใช้จ่าย *“แม่ไม่อยากคุยทางโทรศัพท์..ถ้าไม่มีเงินก็ไม่ต้องมา เดี๋ยวจะหมดเงินลูกอีก..คิดถึงลูก..อยากตายก็ไม่ตาย..แต่เป็นห่วงลูก กลัวไม่มีเงิน”* ขณะที่ลูกชวนให้ผู้เป็นแม่ไปอยู่ด้วย แต่ยายตอบปฏิเสธ *“แม่ไม่อยากไป ไม่เหมือนบ้านเรา”*

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

เรื่องราวเปลี่ยนมาที่เหตุการณ์ขบวนรถแห่ศพ...ที่เคลื่อนตัวอย่างเชื่องช้าไปยังเมรุเผาศพในวัดแห่งหนึ่ง

5) เก็บเกี่ยว (The Harvest)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ท่ามกลางทุ่งรวงข้าวสีทองฉาบด้วยแสงแดดยามเช้า ชาวนาต่างพากันออกมา “ลงแขก” เก็บเกี่ยวข้าวช่วยกันอย่างขะมักเขม้น

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

ชาวนาพักจากการเก็บเกี่ยวมาประกอบอาหารและล้อมวงรับประทานอาหารร่วมกันอย่างเอร็ดอร่อย (เป็นอาหารท้องถิ่นของชาวภาคเหนือ เช่น ลาบ หลู้ เนื้อย่าง) หลังจากนั้นจึงแยกย้ายกันกันนอนพักผ่อนระหว่างช่วงเวลาพักเที่ยง บางคนไม่นอนก็จะร้องรำทำเพลงสร้างความกระฉับกระเฉงให้พร้อมที่จะทำงานต่อ หลังจากนั้นทุกคนต่างกลับมารวมตัวกันเก็บเกี่ยวข้าวต่อจนกระทั่งพลบค่ำ

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

เมื่อสิ้นแสงจากดวงอาทิตย์ ชาวนาต่างแยกย้ายกันกลับบ้าน บางคนเดินเท้า บ้างขี่รถมอเตอร์ไซค์ นั่งบนหลังรถกระบะ หรือไม่ก็รวมตัวกันขึ้นรถขนของหกล้อคันเก่าๆ โดยมีจุดหมายปลายทางเดียวกันคือ...บ้าน

6) ทางเดิน (The Way)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

เด็กชายตัวน้อยขึ้นขี่คอพ่อผู้ทำกำลังเดินลุยฝ่าป่าหญ้ารกชัฏสูงท่วมหัว โดยไม่รู้จุดหมายปลายทางว่าทั้งคู่กำลังจะเดินทางไปสถานที่แห่งใด

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

ระหว่างเดินเท้าฝ่าฟันอุปสรรคธรรมชาติ ผู้เป็นพ่อบอกลูกว่า *“นี่ทางเก่า”* เด็กชายไม่สนใจแต่กลับร้องไห้ จนพ่อต้องบอกว่า *“ร้องไห้ทำไม”* แต่เมื่อใกล้ถึงจุดหมายลูกชายพูดด้วยน้ำเสียงแห่งความดีใจว่า *“เกือบถึงแล้ว”*

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

สองพ่อลูกเดินออกมาจากป่าจนเป็นผลสำเร็จ พ่อบอก *“สุดทางแล้ว”* ลูกชายลงจากคอพ่อมาเดินเองไปตามเส้นทางที่มีรอยรถประทับอยู่บนพื้นลูกรัง เด็กชายเดินนำหน้าพ่อที่เดินเฝ้าตามอยู่ห่างๆ จนภาพจางหายไป

7) ควาย (Buffalo)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ลุงคนหนึ่งเลี้ยงฝูงควายในท้องทุ่งนาอันร้อนระอุตามลำพัง สักพักมีวัยรุ่นกลุ่มหนึ่งขี่รถมอเตอร์ไซค์มาก่อกวนฝูงควายจนแต่ละตัววิ่งเตลิดฝุ่นคละคลุ้ง ก่อนที่จะขี่มอเตอร์ไซค์จากไป ทิ้งไว้เพียงลุงกับฝูงควายที่แตกตื่น

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

ลุงกลับมานั่งมองฝูงควายบนกระท่อมจนกระทั่งเผลองีบหลับไป ภาพควายแต่ละตัวค่อยๆ จางหายไปจนยากจะเข้าใจว่าเป็นความจริงหรือเป็นเพียงความฝัน แต่เมื่อลุงตื่นกลับพบว่าฝูงวัวได้อันตรธานหายไป ลุงเดินตาหาจนมาเจอกลุ่มคนถือปืนที่ช่วยอาสาตามหาฝูงควายตั้งแต่กลางวันจนกระทั่งพลบค่ำ แม้จะจุดคบเพลิงหาต่อแต่ก็ไร้ร่องรอยไม่พบควายสักตัว หลังจากนั้นมีการสลับเหตุการณ์มาที่ตลาดซื้อขายโค-กระบือแห่งหนึ่ง ผู้คนที่มาทำธุรกิจพลุกพล่านพอๆ กับฝูงวัวควายที่กำลังถูกประมูลซื้อขาย พ่อค้าแต่ละคนต่างนับเงินที่ได้จากการค้าสิ่งมีชีวิตท่ามกลางภาพควายที่ถูกกักขังไว้ภายในกรงอันคับแคบ

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

เหตุการณ์ตัดสลับกับมาที่บ้านลุงคนเดิม แกมองทอดอาลัยไปยังผืนนานอกบ้าน แต่กลับประหลาดใจเมื่อเห็นชาวบ้านจูงฝูงควายของแกมาคืนให้ ลุงเดินไปหาควายพร้อมเอามือลูบหัวมันอย่างอ่อนโยน

8) จักรยานลานนา (The Bicycle Song)

(1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ชาวบ้านวัยสูงอายุจากต่างสถานที่จูงจักรยานออกมาปั่นจักรยานเพื่อสุขภาพไปตามท้องถนนในชนบท แต่ละคนใส่เสื้อหลากหลายสีสันสดใสภายใต้ข้อความที่สกรีนบนเสื้อว่า “ชมรมปั่นจักรยานเพื่อสุขภาพตำบลริ้ว” แม้บางคนหยุดปั่นเพื่อดมยาและกินยาแก้ปวดเมื่อย แต่เมื่อรวบรวมพลังได้พวกเขาก็ปั่นจักรยานต่อโดยมีจุดหมายที่วัดแห่งหนึ่งในจังหวัดเชียงรายเพื่อทำกิจกรรมบางอย่างร่วมกัน

(2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) และ ภาวะวิกฤติ (Climax)

เหล่านักปั่นจักรยานผู้สูงอายุช่วยกันปัดกวาดทำความสะอาดลานวัด หลังจากนั้นจึงมารวมตัวกันนั่งไหว้พระ รดน้ำมนต์ ขอพรจากพระพุทธรูป และฟังพระเทศน์ซึ่งมีใจความเกี่ยวกับการให้แง่คิดเรื่องการที่มีแต่ผู้สูงอายุเข้าวัด เนื่องจากคนวัยหนุ่มสาวต้องเข้าเมืองเพื่อไปหางานทำ ซึ่งผู้สูงอายุควรเข้าใจและไม่น้อยใจลูกหลานเพราะพวกเขาต้องทำงานเพื่อหาเงิน

ส่งกลับมาให้ที่ทางบ้าน *“คนมามีแต่อายุหลักห้า หก เจ็ด คนหนุ่มสาวไม่ค่อยมา เพราะเขาต้องทำงานหาเงิน พวกเราก็อย่าไปคิดมาก ลูกหลานเขาไปหาเงินให้เรา”*

(3) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และ จุดจบของเรื่อง (Ending)

ภายหลังฟังพระเทศน์ บางคนนำจักรยานมาให้ร้านซ่อมจักรยานปะยางและเปลี่ยนอะไหล่ที่สึกหรอ จากนั้นจึงเริ่มทยอยปั่นจักรยานกลับบ้านท่ามกลางบรรยากาศธรรมชาติที่มีทุ่งนาและภูเขาล้อมรอบไปตลอดเส้นทาง

3.1.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิด *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ*

1) กาล (March of Time)

แก่นความคิดหลักของ *กาล* คือการสื่อให้เห็นถึง “วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติ” ของชาวไร่ชาวนาในแต่ละวัน ผ่านการเล่าเรื่องการใช้ชีวิตประจำวันของชาวนาคนหนึ่งที่ต้องทำงานหาเลี้ยงชีพด้วยการทำนาควบคู่ไปกับการเลี้ยงกระบือและไก่ นอกจากนี้ยังได้สอดแทรกแนวคิดเกี่ยวกับ “วิถีการใช้ชีวิตตามธรรมชาติในชนบทกับการใช้ชีวิตที่มีความเจริญในเมือง” ผ่านฉากหนึ่งที่ลุงชาวนาเดินจากท้องทุ่งไปเรื่อยๆ จนกระทั่งหยุดนิ่งเมื่อเส้นทางดินลูกรังที่ใช้เดินถูกถนนราดยางมะตอยตัดผ่าน ลุงชาวนายืนเงียบงันจ้องมองรถยนต์ที่แล่นผ่านก่อนจะหันหลังให้ถนนเส้นที่พาดผ่าน หรืออาจเปรียบได้ดังความเจริญที่แพร่กระจายสู่ชนบท แล้วเดินกลับไปยังเส้นทางที่แวดล้อมไปด้วยธรรมชาติเช่นเดิม

กลางวันและกลางคืน (Day and Night)

ภาพยนตร์ตอนนี้ยังคงสื่อถึง “วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติ” ผ่านการเล่าเรื่องการใช้ชีวิตในท้องทุ่งนาของเด็กชายหญิงกลุ่มหนึ่งในตอนกลางวัน ขณะที่ตอนกลางคืนวิถีการใช้ชีวิตของเด็กกลุ่มนี้คือการจับกลุ่มกันเล่าเรื่องคติชนท้องถิ่นที่ได้รับการสืบทอดเล่าต่อๆ กันมา อย่างเช่น เรื่องเล่าของผีโพง ผีตายทั้งกลม ให้เพื่อนฟังก่อนที่จะเข้านอนพักผ่อน เพื่อเตรียมพร้อมเริ่มต้นการใช้ชีวิตกลางท้องทุ่งในวันรุ่งขึ้น

นักดนตรี (The Musician)

แนวคิดหลักของ *นักดนตรี* คือการนำเสนอ “ความคิดที่ขัดแย้งภายในจิตใจตนเองของมนุษย์” โดยนำเสนอในลักษณะคำถามเชิงปรัชญา (A Moral or Philosophical Riddle) ผ่านเรื่องเล่าชีวิตชายคนหนึ่งที่นั่งเล่นดนตรีคนเดียวในกระท่อมกลางทุ่งนายามค่ำคืนอันมืดมิด เขาเล่นดนตรีสลับกับการนั่งนิ่งไม่ไหวติงตลอดทั้งคืน กระทั่งยามเช้าเมื่อเขาค้นพบคำตอบภายในจิตใจตนเอง ตัวเขาในอีกร่างหนึ่ง (หรืออีกความคิดหนึ่ง) จึงลุกขึ้นยืนเดินลงกระท่อมไปยัง

กลางทุ่งนา เขาหันกลับมามองตนเองอีกร่างที่ยัง (ยึดติดกับความคิดบางอย่าง) อยู่ภายในกระท่อม ก่อนจะหันหลังแล้วเดินจากอีกร่างของตนเองไป

2) วันที่ยาวนาน (The Longest day)

ชื่อเรื่อง *วันที่ยาวนาน* สื่อความหมายอย่างชัดเจนถึง "การดำรงชีวิตของผู้สูงอายุ" ที่ซ้ำซาก จำเจ ปราศจากลูกหลานคอยดูแล ผ่านเรื่องเล่าการรำพึงรำพันของยายสองคน ที่ "อยากตาย" เพราะเบื่อหน่ายการใช้ชีวิต ซึ่งแนวความคิดหลักของเรื่องถูกแสดงออกมาอย่างชัดเจนผ่านบทสนทนาที่ยายพูดว่า *"มีลูกมีเต้า โตมาก็เข้ากรุงเทพ แล้วก็หายไปเลย ทิ้งบ้านทิ้งช่อง"* และคำกล่าวที่สะเทือนใจท้ายเรื่องเมื่อยายพูดกับลูกทางโทรศัพท์ว่า *"อยากตายก็ไม่ตาย"*

เก็บเกี่ยว (The Harvest)

นับเป็นอีกตอนที่ชื่อเรื่อง *เก็บเกี่ยว* สื่อถึงแก่นความคิด "วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติ" ได้อย่างชัดเจน ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ตอนดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงวิถีการใช้ชีวิตของชาวไร่ชาวนาที่ร่วมแรงร่วมใจกัน "ลงแขก" เกี่ยวข้าวด้วยความเต็มใจและมีความสุข นอกจากนี้ภาพการทำงานและรับประทานอาหารยามพักกลางวันร่วมกัน นอกจากจะแสดงให้เห็นการใช้ชีวิตของชาวชนบทที่มีมิตรไมตรีช่วยเหลือเกื้อกูลกันแล้ว ยังช่วยบ่งบอกถึงวิถีชีวิตของชาวนาไทยว่ายังคงต้อง "ทำนาเพื่อเลี้ยงปากท้องตนเอง" ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น

ทางเดิน (The Way)

เนื้อหาใน *ทางเดิน* มีเพียงการติดตามสองพ่อลูกเดินฝ่าป่าที่เต็มไปด้วยอุปสรรคทางธรรมชาติ เพื่อมุ่งตรงไปยังทางเดินที่มีความสะดวกสบายมากกว่า รวมทั้งอาจมีความเจริญมากกว่า เนื่องจากทางเดินในตอนท้ายเรื่องมีภาพแสดงให้เห็นถึงรอยทางรถยนต์ อันเปรียบได้ดังความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุในสังคมเมือง แต่กลับแสดงให้เห็นถึงใจความสำคัญที่ต้องการสื่อถึง "ความแตกต่างระหว่างการใช้ชีวิตวิถีธรรมชาติกับการใช้ชีวิตที่สะดวกสบายตามวิถีสังคมเมือง" ได้อย่างชัดเจนด้วยลักษณะคำถามเชิงปรัชญา (A Moral or Philosophical Riddle) ผ่านเนื้อหาภาพยนตร์ที่แทบ "ไม่มีเนื้อหา" นอกจากภาพการเดินเท้าของสองพ่อลูก และบทสนทนาที่มีเพียงเล็กน้อย เมื่อพ่อบอกลูกชายที่กำลังร้องไห้เพราะการเดินทางอันยากลำบากว่า *"นี่ทางเก่า"* (หรือวิถีการใช้ชีวิตรูปแบบเก่า) และเมื่อถึงช่วงท้ายเรื่อง พ่อพูดสั้นๆ ว่า *"สุดทางแล้ว"* ก่อนที่ลูกชายจะลงจากคอพ่อแล้วเดินไปยังทางเดินที่สะดวกสบายกว่าด้วยตัวเอง

ควาย (Buffalo)

ชื่อเรื่อง *ควาย* นอกจากจะหมายถึงสัตว์เศรษฐกิจรวมทั้งสัตว์ที่เป็นมิตรสนิทเปรียบดังสมาชิกในครอบครัวของชาวนาแล้ว "ควาย" ในภาพยนตร์ตอนนี้ยังอาจเป็นการสื่อให้เห็นถึง "การต่อสู้ของระบบทุนนิยมและความเปลี่ยนแปลง" ซึ่งชาวไร่ชาวนาหรือคนชั้นล่าง

มักจะพ่ายแพ้ให้กับความเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี (ผ่านฉากกลุ่มรถมอเตอร์ไซค์ที่ก่อกวนฝูงควาย) และไร้หนทางต่อสู้กับระบบทุนนิยมของผู้มีอิทธิพลและมีอำนาจทางเศรษฐกิจที่สูงกว่าหรือร่ำรวยมากกว่า (ผ่านฉากตลาดค้าโคกระบือ ที่แสดงภาพการนับเงินของผู้ที่นำสัตว์มาขาย)

3) จักรยานลานนา (The Bicycle Song)

แม้ว่าจะมีแก่นความคิด “การดำรงชีวิตของผู้สูงอายุ” คล้ายคลึงกับตอน *วันที่ยาวนาน* หากแต่ จักรยานล้านนา เล่าเรื่องด้วยมุมมองที่ให้ความหวังกับการใช้ชีวิตที่เหลืออยู่ของผู้สูงอายุมากกว่า ผ่านการติดตามการใช้ชีวิตยามว่างของผู้สูงอายุด้วยการตั้งชมรมปั่นจักรยานเพื่อสุขภาพไปที่วัดเพื่อทำกิจกรรมบำเพ็ญประโยชน์และฟังเทศน์ หาก *วันที่ยาวนาน* เป็นการนำเสนอมุมมองของผู้สูงอายุที่เบื่อหน่ายการใช้ชีวิตและขาดลูกหลานดูแล *จักรยานลานนา* ก็เป็นการนำเสนอมุมมองอีกด้านหนึ่งของการใช้ชีวิตที่ให้กำลังใจผู้สูงอายุและสร้างความเข้าใจให้แก่ลูกหลานที่อยู่ห่างไกล ผ่านบทสนทนาของพระรูปหนึ่งที่เทศน์ให้กลุ่มผู้สูงอายุฟังว่า *“คนมามีแต่อายุหลักห้า หก เจ็ด คนหนุ่มสาวไม่ค่อยมา เพราะเขาต้องทำงานหาเงิน พวกเราก็อย่าไปคิดมาก ลูกหลานเขาไปหาเงินให้เรา”*

3.1.3 ตัวละคร (Characters)

กาล (March of Time)

ตัวละครหลักมีเพียงชายวัยกลางคน มีอาชีพทำนาควบคู่ไปกับการเลี้ยงกระบือและไก่ ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราวคนเดียวตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง มีรูปร่างหน้าตาและเครื่องแต่งกายคล้ายชาวไร่ชาวนาทั่วไป แต่ไม่สามารถระบุลักษะนิสัยและความคิดภายใน (Conception) อย่างลึกซึ้งได้ เนื่องจากตัวละครไม่มีบทสนทนาใดๆ แต่พอจะคาดคะเนถึงทัศนคติของตัวละคร (Attitude) ผ่านฉากหนึ่งที่ตัวละครเดินจากท้องทุ่งไปเรื่อยๆ จนกระทั่งหยุดนิ่งเมื่อเจอถนนเส้นหนึ่งตัดผ่าน เขายืนนิ่งจ้องมองรถยนต์ที่แล่นผ่านก่อนจะหันหลังให้ถนนเส้นที่พาดผ่านแล้วเดินกลับไปยังเส้นทางที่แวดล้อมไปด้วยธรรมชาติเช่นเดิม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงทัศนคติของตัวละครที่มีต่อความเจริญก้าวหน้าทางด้านวัตถุและเทคโนโลยี (โดยใช้การเปรียบเทียบระหว่างถนนลูกรังอันทุรกันดารกับถนนราดยาดมะตอยที่สะดวกสบาย และรถยนต์ที่วิ่งขวักไขว่ผ่านหน้าตัวละคร) เมื่อเขาตัดสินใจหันหลังให้ถนนที่ราบเรียบ (หรือความเจริญในสังคมเมือง) แล้วเดินกลับบ้านผ่านเส้นทางลูกรัง (หรือวิถีชีวิตชาวชนบท) เช่นเดิม

1) กลางวันและกลางคืน (Day and Night)

ตัวละครหลักประกอบด้วยเด็กชายหญิง 6 คน ที่ร่วมกันวิ่งเล่นและทำกิจกรรมต่างๆ ในท้องทุ่ง ลักษณะรูปร่างหน้าตาคล้ายเด็กที่เติบโตในชนบททั่วไป ส่วนเครื่องแต่งกายของแต่ละคนสวมใส่เสื้อผ้าสีสันสดใส (ซึ่งอาจเป็นความต้องการที่จะสื่อให้ทราบถึงบุคลิกภาพ

ของเด็กชาวชนบทที่มีความสดใสเป็นธรรมชาติ ไม่ถูกครอบงำโดยความเจริญความก้าวหน้าเชิงวัตถุนิยม) ตัวละครมีบทสนทนาเป็นภาษาเหนือ ในช่วงเวลากลางวัน ตัวละครมีการพูดคุยถึงเรื่องสถานที่ท่องเที่ยวในกรุงเทพมหานคร ซึ่งแสดงให้ทราบถึงความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ใจความว่า *"สวนสยามมันเป็นยังไงนะ"* ตัวละครเด็กอีกคนตอบว่า *"มีสระน้ำ"* แล้วตัวละครเด็กทั้งหมดก็ลงเล่นน้ำในบึงสีขุ่นเต็มไปด้วยโคลนตม นับเป็นการเปิดเผยความคิดของตัวละคร (Conception) ไปพร้อมกับกระทำ (Presentation) ที่ผู้สร้างอาจต้องการนำเสนอเพื่อเปรียบเทียบแนวคิดเรื่องวิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทกับวิถีการใช้ชีวิตในสังคมเมืองผ่านบทสนทนาและการกระทำของเหล่าตัวละครเด็กทั้ง 6 คน

ในช่วงเวลากลางคืน ตัวละครล้อมวงพูดคุยกันในห้องนอน เด็กหญิงคนหนึ่งเล่าเรื่องเกี่ยวกับตำนานผีโพง ผีตายทั้งกลม และดวงวิญญาณที่ไม่ได้ไปผุดไปเกิดให้คนอื่นฟัง ซึ่งตัวละครบางคนมีปฏิกริยาตอบสนองอย่างเห็นได้ชัดต่อเรื่องที่เล่า อย่างเช่น แสดงอาการเอามือปิดหน้าปิดตาเนื่องจากเกิดอารมณ์หวาดกลัว ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงความเชื่อของตัวละคร (Point of View) ที่มีต่อเรื่องเล่าของคติชนท้องถิ่นในเรื่องของภูติผีและดวงวิญญาณ ซึ่งเป็นมายาคติทางวัฒนธรรมไทยที่ฝังตัวอยู่ในความคิดของคนไทยโดยเฉพาะผู้อาศัยในชนบทมาอย่างยาวนาน

2) นักดนตรี (The Musician)

นักดนตรี มีการดำเนินเนื้อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบด้วยตัวละครเพียงคนเดียว เรื่องเล่าชีวิตชายคนหนึ่งที่นั่งเล่นดนตรีคนเดียวในกระท่อมกลางทุ่งนายามค่ำคืน เขาเล่นดนตรีสลับกับการนั่งนิ่งไม่ไหวติงตลอดทั้งคืน กระทั่งยามเช้าเมื่อเขาค้นพบคำตอบภายในจิตใจตนเอง ตัวเขาในอีกร่างหนึ่ง (หรืออีกความคิดหนึ่ง) จึงลุกขึ้นยืนเดินลงกระท่อมไปยังกลางทุ่งนา เขาหันกลับมามองตนเองอีกร่างที่ยัง (ยึดติดกับความคิดบางอย่าง) อยู่ภายในกระท่อม ก่อนจะหันหลังแล้วเดินจากอีกร่างของตนเองไป

ผู้สร้างนำเสนอแนวคิดเชิงปรัชญา (A Moral or Philosophical Riddle) เกี่ยวกับ "ความคิดที่ขัดแย้งภายในจิตใจตนเองของมนุษย์" โดยประกอบสร้างตัวละครที่เป็น "นักดนตรี" ขึ้นมาเพื่อเป็นตัวแทนความคิด (Conception) ที่เกิดความขัดแย้งภายในจิตใจของตนเองผ่านการกระทำ (Presentation) ด้วยการเล่นเครื่องดนตรีสลับกับการหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหวไปตลอดทั้งคืน นอกจากนี้ยังมีฉากหนึ่งในช่วงท้ายเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง (Change) ของตัวละครทั้งในด้านความคิดและการกระทำ (โดยผู้สร้างเลือกวิธีการเล่าเรื่องแบบเหนือจริง) เมื่อนักดนตรีมองเห็นชายคนหนึ่งออกมาหาปลาเพื่อหาเลี้ยงชีพ ทำให้เขาเองอาจฉุดคิดขึ้นมาในใจตนเองได้ว่า เขาจะเล่นดนตรีเพื่อความสุขไปวันๆ หรือจะไปทำงานเพื่อหาเลี้ยงชีพเช่นเดียวกับคนหาปลา ส่งผลให้ตัวเขาแยกกายออกเป็นสองร่าง ร่างแรกลุกขึ้นยืนแล้วเดินจากไป ที่อาจสื่อถึงชีวิตของคน

หนุ่มสาวที่ต้องเดินทางจากบ้านเกิดเพื่อไปกระกอบอาชีพในเมือง ขณะที่อีกร่างยังคงชะเง้อมองตนเองที่เดินจากไปโดยไม่ได้ลงมือทำอะไรเลย ซึ่งอาจสื่อได้ถึงชีวิตคนหนุ่มสาวบางคนที่ไม่มีความคิดจะหางานทำเพื่อหาเลี้ยงชีพ แต่เลือกที่จะใช้ชีวิตอย่างไร้จุดหมายไปวันๆ

3) วันที่ยาวนาน (The Longest day)

ยายสองคนซึ่งเป็นตัวละครหลักใน *วันที่ยาวนาน* มีลักษณะที่เป็นตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) หรือตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ พึ่งพาตนเองไม่ได้ ต้องได้รับความช่วยเหลือหรือพึ่งพาผู้อื่น โดยพิจารณาได้จากบทสนทนาระหว่างผู้สูงอายุทั้งคู่และระหว่างยายกับลูก ตัวอย่างเช่น

"เกิดมาทำไมคนเรา..เกิดมาแล้วก็ต้องตาย"

"มีลูกมีเต้า โตมาเขาก็เข้ากรุงเทพ แล้วก็หายไปเลย ทิ้งบ้านทิ้งช่อง"

"แม่ไม่อยากคุยทางโทรศัพท์..ถ้าไม่มีเงินก็ไม่ต้องมา เดี๋ยวจะหมดเงินลูกอีก ..คิดถึงลูก..อยากตายก็ไม่ตาย..แต่เป็นห่วงลูก กลัวไม่มีเงิน"

บทสนทนาเหล่านี้สะท้อนให้ทราบถึงความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) อย่างชัดเจนว่ายายทั้งสอง (ซึ่งอาจเป็นตัวแทนของผู้สูงอายุในประเทศไทย) ต้องการความรัก การเลี้ยงดูเอาใจใส่จากลูกหลานอย่างใกล้ชิด (ที่อาจมีความจำเป็นต้องไปทำงานหาเงินในเมืองใหญ่ที่มีความพร้อมในด้านเศรษฐกิจมากกว่า) ผู้สร้างนำเสนอกิจวัตรประจำวันหรือการกระทำ (Presentation) อันจำเจน่าเบื่อหน่าย (นั่งคุยปรับทุกข์ เรื่องสภาพดินฟ้าอากาศ นอนยามบ่าย กินข้าวกับสัตว์เลี้ยง) ของตัวละคร เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง (Change) โดยที่ "ไม่มีการเปลี่ยนแปลง" ใดๆ เกิดขึ้นกับยายทั้งสอง จนกระทั่งถึงบทสรุปสุดท้ายจึงเกิดการเปลี่ยนแปลง (change) ขึ้นกับตัวละคร เมื่อภาพยนตร์จบลงด้วยภาพเหตุการณ์ขบวนรถแห่ศพ...ที่กำลังเคลื่อนตัวอย่างเชื่องช้าไปยังเมรุเผาศพในวัดแห่งหนึ่งโดยที่ไม่มีการระบุอย่างชัดเจนว่าเป็นไปตามจุดหมาย (Goal) ของตัวละครคนใดที่พูดพร่ำเสมอว่า "อยากตาย"

4) ทางเดิน (The Way)

ทางเดิน มีมุมมองในการเล่าเรื่องแบบเฝ้าสังเกตการณ์ 2 ตัวละครหลัก ได้แก่ พ่อกับลูกชาย ตลอดทั้งเรื่องแทบไม่มีบทสนทนาใดๆ นอกจากการติดตามสองพ่อลูกไปตามทางเดินอันทุรกันดารเต็มไปด้วยอุปสรรคทางธรรมชาติที่คอยกีดขวาง อย่างไรก็ตามแม้จะไม่มีเรื่องเล่าที่ชัดเจนนอกจากการนำเสนอการกระทำ (Presentation) ของตัวละครทั้งคู่ แต่บทสนทนาเพียงไม่กี่คำของพ่อที่สื่อสารกับลูกระหว่างเดินทางร่วมกันว่า *"นี่ทางเก่า"* ที่อาจสื่อได้ถึงวิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบท จนกระทั่งเมื่อสิ้นสุดทางเดินอันยากลำบาก พ่อพูดสั้นๆ กับลูกชายว่า *"สุดทางแล้ว"* ก็พอที่จะสื่อได้ถึง "จุดหมายปลายทาง" หรือความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) หรือสิ่งที่

ขับเคลื่อนตัวละครให้ดำเนินจนจบเรื่องได้ว่าคือ “เส้นทางใหม่” หรือ “ชีวิตใหม่” ที่อาจหมายถึงวิถีการใช้ชีวิตของคนรุ่นใหม่หรือคนในสังคมเมืองที่กำลังเข้ามาแทนที่วิถีการใช้ชีวิตรูปแบบเก่าของชาวชนบทที่ยึดโยงกับธรรมชาติ ซึ่งการเฝ้าติดตามพฤติกรรมและเป้าหมายของตัวละครทั้งคู่ตั้งแต่เริ่มจนสิ้นสุดเรื่องราวได้นำไปสู่แก่นความคิดหลักที่ผู้สร้างต้องการนำเสนอได้แก่ “ความแตกต่างระหว่างการใช้ชีวิตวิถีธรรมชาติกับการใช้ชีวิตตามวิถีสังคมเมือง”

ควาย (Buffalo)

ตัวละครหลักคือ ลุงผู้เลี้ยงฝูงควาย ที่ถูกกำหนดให้เป็นตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) จากกลุ่มตัวละครอื่นๆ ที่ทำหน้าที่คล้ายเป็นตัวแทนของแนวคิดหรืออุดมการณ์บางอย่างที่อุรุพงศ์ต้องการจะเปรียบเทียบให้เกิดการตีความ ประกอบด้วย “กลุ่มตัวละครวัยรุ่น” ที่ขี่มอเตอร์ไซค์มาก่อกวนฝูงควาย ซึ่งอาจเป็นตัวแทนของความเจริญก้าวหน้าและการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างสังคมสมัยใหม่และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี โดยใช้ “ควาย” กับ “รถมอเตอร์ไซค์” เป็นตัวแทนเชิงสัญลักษณ์ของวิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติที่ต้องเผชิญหน้ากับวิถีการใช้ชีวิตในสังคมเมืองสมัยใหม่

ตัวละคร “โจรนิรนามไร้ตัวตน” กับตัวละคร “พ่อค้า” ซื้อขายสัตว์ในตลาดค้าโคและกระบือ เป็นอีกกลุ่มตัวละครที่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์ “ทุนนิยม” ฉากที่ตัวละครนับเงินจากการค้าขายสัตว์ เป็นการสะท้อนให้เห็นสภาพเศรษฐกิจของชาวไร่ชาวนาผู้เป็นชนชั้นล่างกับพ่อค้าผู้เป็นชนชั้นนายทุน ลุงเลี้ยงฝูงควายผู้เป็นตัวแทนของชาวชนบทนอกจากจะต้องเผชิญหน้ากับกลุ่มวัยรุ่นซิ่งมอเตอร์ไซค์ที่เปรียบดัง “ลัทธิบริโภคนิยมและการเปลี่ยนแปลงทางสังคม” เขายังต้องต้องสู้ดิ้นรนกับโจรนิรนามและพ่อค้าที่เป็นตัวแทนของ “ลัทธิทุนนิยม” ที่จ้องจะฉกฉวยและหวังผลประโยชน์จากกลุ่มชนชั้นล่างเช่นลุงผู้เลี้ยงควาย โดยที่ลุงได้แต่นั่งจ้องมองผืนนาอันเวิ้งว้างอย่างสิ้นหวังดังเช่นตอนท้ายเรื่อง ก่อนที่ชาวบ้านหรือกลุ่มคนชนชั้นเดียวกันเท่านั้นที่พอจะช่วยเหลือเกื้อกูลกันได้อย่างจริงใจได้นำฝูงควายมาคืนแก่ลุงในท้ายที่สุด

5) จักรยานลานนา (The Bicycle Song)

เรื่องราวใน *จักรยานลานนา* ไม่พบว่ามีตัวละครหลักที่เป็นผู้ดำเนินเรื่องอย่างชัดเจน แต่เป็นการสังเกตการณ์ “ตัวละครผู้สูงอายุ” แต่ละคนที่มีการกระทำหลัก (Presentation) ร่วมกันคือ ปั่นจักรยานเพื่อสุขภาพ โดยมีจุดหมาย (Goal) ไปยังวัดเพื่อทำกิจกรรมบำเพ็ญประโยชน์และฟังเทศน์จากพระเพื่อช่วยให้จิตใจเกิดความสงบและบรรเทาภาวะวิกฤตในจิตใจ (Conception) ที่ตัวละครส่วนใหญ่ประสบร่วมกัน นั่นคือ “สภาวะเปลี่ยวเหงา ขาดลูกหลานคอยดูแล” ของผู้สูงอายุที่อาศัยอยู่ในชนบท แม้ตัวละครส่วนใหญ่จะมีทัศนคติ (Attitude) ในด้านบวกต่อการใช้ชีวิตในวัยชราด้วยการออกกำลังปั่นจักรยาน เข้าวัดฟังธรรม ไม่เบื่อหน่ายชีวิตแบบสองยายในเรื่อง *วันที่ยาวนาน*

แต่สิ่งที่เป็นความต้องการลึกๆ ของตัวละคร (Dramatic Need) ทั้งสองเรื่องต่างมีจุดร่วมเดียวกันคือ “ความต้องการอยากให้ลูกหลานดูแลอย่างใกล้ชิด” มากกว่าจะอยู่ห่างไกลและห่างเหินกันด้วยความจำเป็นเนื่องจากปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ดังที่ตัวละครพระได้เทศน์ให้กำลังใจตัวละครผู้สูงอายุว่า *“คนมามีแต่อายุหลักห้า หก เจ็ด คนหนุ่มสาวไม่ค่อยมา เพราะเขาต้องทำงานหาเงิน พวกเราก็อย่าไปคิดมาก ลูกหลานเขาไปหาเงินให้เรา”*

ตอนท้ายเรื่องมีการเปรียบเทียบระหว่างตัวละครที่เป็นวัตถุอย่าง“จักรยาน” อันเป็นสิ่งของที่สามารถซ่อมแซม หาอะไหล่มาเปลี่ยนใหม่ทดแทนได้ ซึ่งแตกต่างจาก “ตัวละครผู้สูงอายุ” ที่แม้จะสามารถบำบัดรักษาอาการทางจิตใจได้บ้างในบางคราว แต่ผู้สูงอายุคือมนุษย์ผู้มีเลือดเนื้อ ไม่ใช่ “สิ่งของ” ที่สามารถซ่อมแซมหรือเปลี่ยนแปลงชิ้นส่วนเพื่อนำกลับมาใช้ใหม่ได้ ดังเช่น..จักรยาน

3.2 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *สวรรค์บ้านนา*

3.2.1 โครงเรื่อง (Plot)

โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *สวรรค์บ้านนา* มีลักษณะที่แตกต่างจากโครงเรื่องภาพยนตร์ทั่วไปที่มักจะมีการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และจุดจบของเรื่อง (Ending) เป็นองค์ประกอบหลักในการดำเนินเรื่อง แต่ *สวรรค์บ้านนา* สร้างสรรค์โครงเรื่องขึ้นจาก “วัฏจักรฤดูกาลการทำนาตามธรรมชาติ” เป็นจุดศูนย์กลางในการพัฒนาเรื่องราว โดยผู้สร้างได้สอดแทรกเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอไว้ในแต่ละช่วงของวงจรชีวิตการทำนาของตัวละครหลัก ซึ่งสามารถแบ่งเป็นฤดูกาลหรือแบ่งเป็นโครงสร้างเรื่องได้ดังนี้

1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ชายคนหนึ่งนอนหลับสิ้นเรี่ยวแรงอยู่บนคานปูนในตึกรกร้างใจกลางเมือง ก่อนที่จะย้อนเหตุการณ์ไปที่ชายหนุ่มคนเดิมและครอบครัว (ภรรยาและลูก) กำลังประสบปัญหาหนี้สิน ไม่สามารถชำระหนี้ที่กู้ยืมมาได้ จนต้องสูญเสียบ้าน ไร้ที่ทำมาหากินไปอาศัยอยู่ในกระท่อมกลางทุ่ง ดำรงชีพอยู่ด้วยการประกอบอาชีพ “รับจ้างทำนา” บนที่ดินของผู้อื่น ท่ามกลางบรรยากาศทางการเมืองที่กำลังร้อนระอุจากความขัดแย้งทางความคิดในเมืองหลวง

2) ฤดูฝน (ช่วงเวลาการหว่านไถ)

หลังจากนั้นครอบครัวของชายหนุ่มและเพื่อนสนิทอีกครอบครัวหนึ่งจึงตัดสินใจที่จะเป็น “ชาวนารับจ้าง” นำครอบครัวมาปลูกกระท่อมกลางทุ่งนา รอเวลาจนกระทั่งเข้าสู่ฤดูฝนเมื่อฝนเม็ดแรกตกลงบนพื้นดินเพื่อรอการหว่านไถ ตกกล้า และปักดำ ทั้งสองครอบครัวต่างช่วยกันทำมาหากินด้วยการ “ปลูกข้าว” อย่างขยันขันแข็งพร้อมไปกับการได้รับคำแนะนำอาจารย์

ผมยาว ผู้ที่หลีกหนีความเจริญจากสังคมในเมืองมาทำนาทำไร่ใช้ชีวิตแบบพอเพียง เน้นการเลี้ยงสัตว์ปลูกพืชสวนผสมที่ปราศจากสารเคมี ซึ่งพวกเขาได้นำมาปรับใช้บ้างตามความสมควร

นอกจากจะเป็นช่วงเวลาแห่งการเพาะปลูกผลผลิตจากท้องนาแล้ว เขาและเพื่อนยังต้องหาเลี้ยงปากท้องสมาชิกคนอื่นๆในครอบครัวด้วยวิถีชีวิตตามธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นการสานใบจากมุงหลังคา ตกเบ็ดหาปลา ยิงนก นำมาประกอบอาหารให้สามารถดำรงชีพในแต่ละวันให้อยู่รอดได้เพื่อรอคอยฤดูแห่งการเก็บเกี่ยว

3) ฤดูหนาว (ช่วงเวลาแห่งการเก็บเกี่ยว)

กระทั่งเมื่อเข้าสู่ฤดูการเก็บเกี่ยวเพื่อนำพืชผลไปแลกเปลี่ยนเป็นรายได้ ท้องทุ่งนาแปรเปลี่ยนจากสีเขียวกลายเป็นทุ่งรวงทองที่เต็มเปี่ยมด้วยความหวัง ข้าวแตกรวงรอการเก็บเกี่ยว ครอบครัวทั้งสองได้รับความช่วยเหลือจากผู้คนในหมู่บ้านมาร่วมแรงร่วมใจ “ลงแขกเกี่ยวข้าว” พร้อมไปกับการรับประทานอาหารร่วมกันและพูดคุยถกถึงสถานการณ์ทางการเมืองที่ส่งผลกระทบต่อการดำเนินชีวิตของพวกตนโดยตรง

เหตุการณ์ที่น่าจะเข้าลักษณะภาวะวิกฤต (Climax) อย่างเด่นชัดมากที่สุดนับตั้งแต่มีการดำเนินเรื่องน่าจะเกิดขึ้นเมื่อเจ้าของที่ดินและสองหนุ่มผู้เช่าที่ทำนานำข้าวเปลือกขนใส่กระสอบไปขายที่โรงสีข้าว ผลลัพท์จากการตรากตรำทำนามาตลอดทั้งปีคือการได้เงินกลับมาทั้งสิ้นจำนวนสองหมื่นบาท ซึ่งเมื่อแบ่งเงินกับเจ้าของที่ดินแล้ว ชายทั้งสองได้เงินกลับไปเลี้ยงดูครอบครัวเพียงแค่คนละ..สี่พันบาท

4) ฤดูแล้ง (ช่วงเวลาแห่งความแร้นแค้น)

เมื่อสิ้นสุดฤดูทำนา ชายทั้งสองหมดสิ้นอาชีพ จึงต้องดิ้นรนหาเลี้ยงชีพในท้องทุ่งด้วยการเก็บของป่า หารังไข่มดแดง เก็บรังผึ้ง เพาะเห็ด หรือแม้กระทั่งล่างูที่เต็มไปด้วยภัยอันตราย เพื่อนำมาเป็นอาหารเลี้ยงสมาชิกครอบครัวในแต่ละวันและเพื่อเป็นการถ่ายทอดประสบการณ์การหากินตามธรรมชาติตกทอดให้แก่ลูกจากรุ่นสู่รุ่น

ระหว่างการรับประทานร่วมกัน สองหัวหน้าครอบครัวมักคุยปรับทุกข์ถึงความยากลำบากในการดำรงชีวิต การไม่มีที่ดินทำกินเป็นของตนเองและถูกเอารัดเอาเปรียบจากเจ้าของที่ดิน รวมทั้งความกังวลเกี่ยวกับการศึกษาและความอยากได้อยากมีเชิงวัตถุนิยมของลูกๆ เมื่อไม่สามารถหารายได้จากท้องทุ่งได้ พวกเขาจึงตัดสินใจไปทำงานใช้แรงงานเป็น “กรรมกรก่อสร้าง” ในตัวเมืองละแวกใกล้บ้าน

ด้วยสภาพความยากจนขัดสน ภรรยาพยายามชักจูงชายหนุ่มให้ละทิ้งทุ่งนาเข้าไปหางานทำในกรุงเทพมหานคร แต่เขายืนยันว่าพร้อมจะต่อสู้ทำมาหากินบนผืนนาดีกว่าเข้าไปต่อสู้ดิ้นรนใช้ชีวิตในเมืองหลวงอันไม่คุ้นเคย พวกเขาจึงยังคงดำรงชีพด้วยการหารวงผึ้ง เก็บรัง

ไข่มดแดง เพาะเห็ด ตามวิถีธรรมชาติเช่นเคยเพื่อรอฤดูกาลแห่งความหวังเมื่อฝนเม็ดแรกจะกลับมาเยือนอีกครั้ง

5) ฤดูฝน (วงล้อแห่งวัฏจักรการทำนา)

พายุใหญ่มาเยือน ฝนตกหนักท่วมท้องทุ่ง เหล่าเด็กๆ ต่างวิ่งเล่นน้ำในทุ่งนาอย่างสนุกสนาน ขณะที่ผู้ใหญ่เริ่มต้นวัฏจักรการทำนาด้วยการหว่านไถพรวนดินนา เตรียมหว่านเมล็ดข้าวอีกครั้ง

ไม่นานนัก ต้นกล้าสีเขียวอ่อนเริ่มแทงยอดทะลุผ่านผืนดินชุ่มน้ำ สมาชิกทั้งสองครอบครัวต่างช่วยกันประกอบ “อาชีพทำนารับจ้าง” รอบใหม่อีกครั้ง ประหนึ่งปัญหาต่างๆ กำลังจะเข้าสู่ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และชีวิตกำลังจะดีขึ้น หากแต่พวกเขากลับต้องประสบกับชะตากรรมหรือภาวะวิกฤต (Climax) ที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้อีกครั้ง เมื่อเจ้าของที่ดินแจ้งว่ากำลังจะขายที่นา (เพื่อเอาเงินไปส่งงวดรถที่เพิ่งซื้อคันใหม่) แม้อาจารย์ผมยาวผู้มีใจอารีจะให้ความช่วยเหลือด้วยการให้พวกเขาสามารถอยู่อาศัยและทำกินได้โดยไม่ต้องเสียค่าเช่า แต่ด้วยแนวความคิดที่แตกต่างกันเรื่องการดำรงชีพและความเกรงใจ ครอบครัวทั้งสองจึงจำใจต้องอพยพจาก “สวรรค์บ้านนา” ที่ดินทำกิน (ที่ไม่ใช่ของตนเอง) เพื่อไปเผชิญชีวิตนอกท้องทุ่ง

6) จุดจบของเรื่อง (Ending)

ขณะที่ครอบครัวเพื่อนเลือกที่จะดำรงชีวิตรูปแบบเดิมด้วยการเก็บเห็ดและของป่าขาย แต่ครอบครัวชายหนุ่มเลือกที่จะเข้ามาเผชิญชีวิตในเมือง ภรรยาทำงานเป็นคนงานก่อสร้างเพื่อเลี้ยงดูลูกชายที่เข้ามาเรียนหนังสือในตัวเมือง ตัวเขาผู้อยากใช้ชีวิตเงียบสงบในบ้านนากลับต้องเสี่ยงโชคเข้ากรุงเทพเพื่อหางานทำ แต่ก่อนที่จะได้ต่อสู้ดิ้นรนเพื่อหาเลี้ยงชีพนั้น เขากลับต้องเผชิญหน้ากับความสับสนวุ่นวายและความขัดแย้งของอุดมการณ์ทางการเมืองที่เขาไม่ได้เป็นผู้ก่อแต่กลับต้องรับผลกรรมจากนโยบายทางการเมืองที่ทิ้งความเสียหายเอาไว้ ซึ่งหนึ่งในผลกรรมและความเสียหายนั้นก็คือ..ครอบครัวที่ล่มสลายไปพร้อมๆ กับสวรรค์บ้านนาที่เขาเคยวาดหวังจะใช้ชีวิตอย่างเงียบสงบ

3.2.2 แก่นความคิด

Hurtik & Yarber (1971, p. 94) ให้ความหมายของแก่นความคิดไว้ใน An Introduction to Shot Story and Criticism ว่า “คือความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง เป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการนำเสนอ” ซึ่งการที่จะสามารถเข้าใจแก่นความคิดได้นั้นมาจากการสังเกตองค์ประกอบต่างๆ ในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง ซึ่งที่มาชื่อเรื่อง *สวรรค์บ้านนา* อุรุพงษ์ รักษาสัตย์ ผู้กำกับภาพยนตร์เคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *“ตัวเรื่องจะเกี่ยวกับเกษตรกร เป็นวงจรของการทำ*

เกษตรกรรม วงจรของธรรมชาติสามฤดู แล้วเราก็ไปหาชื่อมา ซึ่งหายากเหมือนกัน จากนั้นกลับไปอ่านบทความที่คุณก้อง ฤทธิ์ดี เคยสัมภาษณ์ผมตั้งแต่ เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ แล้วเอาไปเขียนเป็นภาษาอังกฤษ มันมีคำว่า "Agarian Utopia" ซึ่งพี่นุช (พิมพกา โตวีระ โปรดิวเซอร์) กับผมชอบชื่อนี้ก็เลยเอาไปใช้เป็นชื่อของเรื่อง" (thaicinema.org, 12 มกราคม 2552)

อุรุพงษ์อธิบายความหมายของ *Agarian Utopia* คือ "เกษตรกรรมแบบยูโทเปีย" ซึ่งได้ต้นแบบมาจาก มาซาโนบุ ฟูกูโอกะ ชาวญี่ปุ่นที่เป็นนักทำเกษตรกรรมแบบธรรมชาติ ได้เขียนหนังสือชื่อ *ปฏิวัติยุคสมัยด้วยฟางเส้นเดียว* (The One Straw Revolution) *"คือเหมือนกลับสู่รากเหง้าของมนุษชาติน่ะ อันนี้คือไอเดียหลักๆ แต่ว่าในหนังเราก็หยิบยืมเอาประเด็นความคิดมาส่วนหนึ่ง ตัวหนังจะไม่ได้พูดถึงการทำเกษตรแบบปฏิวัติยูโทเปียทั้งหมด แต่จะมีพูดถึงเรื่องอื่นรวมอยู่ด้วย"*

หากยูโทเปียหมายถึง "สถานที่ หรือดินแดนในอุดมคติซึ่งมีแต่ความสงบสุข" *Agarian Utopia* คงมีความหมายใกล้เคียงกับแก่นเรื่องที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อให้เห็นถึง การทำเกษตรกรรมหรือการปลูกข้าวในดินแดนแห่งอุดมคติซึ่งมีแต่ความสงบสุขและอุดมสมบูรณ์" ซึ่งนอกจาก "แก่นหลัก" ที่นำเสนอผ่านชื่อภาพยนตร์อย่างตรงไปตรงมาแล้ว เรื่องเล่า ลักษณะตัวละครผ่านทางคำพูดและการกระทำ รวมทั้งสัญลักษณ์พิเศษผ่านการสื่อความหมายทางภาพยังช่วยขับเน้นถึงแก่นหลักของภาพยนตร์ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เพียงแต่แก่นหลักที่อุรุพงษ์ต้องการจะสื่อสารอย่างแท้จริงนั้น น่าจะเป็นการเปรียบเปรยและเล่นกับคำว่า "ยูโทเปีย" ที่มีความหมายหมายในเชิงบวก (positive thinking) ซึ่งเขาสามารถนำเสนออย่างเด่นชัดผ่านการถ่ายภาพสถานที่และบรรยากาศของท้องทุ่งนาในโมงยามต่างๆ ตลอดฤดูกาลแห่งการเพาะปลูกข้าวอย่างวิจิตรตระการตา ขณะเดียวกันกับที่ได้ซุกซ่อน "ปัญหาชีวิตชาวนา" ผ่านความรู้สึกนึกคิด (positive thinking) และการกระทำของตัวละครภายในเรื่อง ซึ่งไม่ได้สวยงามและสงบสุขเป็น "สรวงสวรรค์แห่งบ้านนา" ดังชื่อเรื่อง เพราะแก่นหลักของ *สวรรค์บ้านนา* นั้นน่าจะเป็นการสื่อความหมายถึง "วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติของมนุษย์ท่ามกลางปัญหาบริบททางสังคมด้านต่างๆ" หรือหากวิเคราะห์ในส่วนโครงเรื่องก็คือ การตั้งคำถามว่า ปัจจุบันชาวนา (โดยมีตัวละครหลักในเรื่องเป็นตัวแทนชาวนา) มีชีวิตความเป็นอยู่อย่างไร ได้รับผลกระทบมากน้อยเพียงใดท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของบริบทสังคมด้านต่างๆ รวมทั้งแนวคิดการทำนาแบบ "ยูโทเปีย" ดั้งเดิมในอุดมคตินั้นยังคง (เคย) มีอยู่จริงๆ ในสังคมเกษตรกรรมของประเทศไทยจริงๆ หรือไม่

3.2.3 ตัวละคร (Characters)

ตัวละครหลักใน *สวรรค์บ้านนา* ประกอบด้วยชายหนุ่มและครอบครัว (ภรรยาและลูกชาย), เพื่อนชาวนาชายหนุ่มและครอบครัว และอาจารย์ผมยาว ส่วนตัวละครรองที่

ปรากฏในเรื่องเป็นบางช่วง ประกอบด้วย เจ้าของที่นา และนักการเมือง (นักการเมืองผู้มีตัวตนในชีวิตจริงที่ปรากฏตัวโดยไม่น่าจะรู้ตัวว่ากำลังถูกถ่ายทำภาพยนตร์)

ชายหนุ่มตัวละครหลัก ผู้ดำเนินเรื่อง มีลักษณะรูปร่างหน้าตาและเครื่องแต่งกายเหมือนชาวนาผู้อาศัยอยู่ในชนบททั่วไป ด้วยสถานภาพทางสังคมและเศรษฐกิจที่บ่งบอกถึงความเป็นชนชั้นล่างผู้สิ้นเนื้อประดาตัว เป็นหนี้สินจนไร้ที่อยู่ ต้องไปเช่าที่นาผู้อื่นทำกิน เขามีลูกชายและภรรยาที่ต้องเลี้ยงดู ทำให้เกิดเป็นแรงผลักดันหรือความต้องการของตัวละครหลัก (Dramatic Need) ทั้งในส่วนของเนื้อหาภายในเรื่องที่โครงเรื่องหลักเน้นการดำเนินชีวิตหรือการกระทำของตัวละครผ่านวงจรการทำนาตลอดทั้งปี และวิถีการดำรงชีวิตร่วมกับธรรมชาติผ่านการล่าสัตว์ ปลูกพืชผักไว้บริโภคเองภายในครอบครัว ที่มีความหวังว่าชีวิตจะเกิดการเปลี่ยนแปลง (Change) ในทางที่ดีขึ้น จนสามารถลืมตาอ้าปากได้สักวันดังที่ตัวละครพูดว่า *"พวกเราต้องได้ดีสักวัน"*

การกระทำ (Presentation) และบทสนทนา (Dialogue) ของชายหนุ่มในหลายฉากช่วยทำให้รับรู้ถึงความเชื่อและทัศนคติภายในจิตใจของตัวละครให้เด่นชัดขึ้นในหลายแง่มุม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

"ทำทั้งปี ได้เงินแค่นี้" เป็นคำพูดสั้นๆ แต่แสดงถึงอารมณ์และความรู้สึกของชายหนุ่มผู้ตรากตรำทำนาทั้งปี แต่ได้รับการแบ่งปันเงินจากเจ้าของที่ดินเหลือเพียงสี่พันบาท

"ไม่มีที่ดินทำกินเป็นของตนเอง มีแต่คนรวยเป็นเจ้าของที่...อยากจะซื้อที่ดินดี แต่ต้องมีเงิน ไร่ดอนน้ำไม่ท่วมเขาก็ขายไร่ละสี่หมื่นบาท" บทสนทนากับเพื่อนชาวนาที่สะท้อนปัญหาของชนชั้นชาวนาผู้ยากไร้ที่ไม่มีแม้แต่ที่ดินทำกินเป็นของตนเองเนื่องจากไม่มีเงินทุน

"ถ้าพ่อตาย ให้ลูกๆ ดูแลแม่ และเรียนหนังสือ ห้ามเอาปราสาทหรือศาลาเผามาให้ เสียดายเงิน..เอาเงินที่จะซื้อปราสาท ให้ลูกเรียนหนังสือดีกว่า" แต่ลูกชายกลับตอบกลับว่า *"ถ้าได้เงินสองร้อย จะเอาไปซื้อเกมส์ ซื้อมอเตอร์ไซค์"* การสนทนาที่สื่อได้ถึงความห่วงใยของพ่อที่มีต่อลูก แต่ลูกชายกลับยึดติดกับความฟุ้งเฟ้อและทัศนคติเชิงวัตถุนิยม

ภรรยาชักชวนชาวนาให้ไปทำงานในเมือง แต่เขากลับยืนยันที่จะทำนาต่อสู้ดิ้นรนชีวิตในท้องทุ่งต่อไป *"อยู่ที่นี่ไม่อดอยากมีงู มีหนูในทุ่ง ปลูกเห็ดขาย..ดีกว่าไปอยู่ในเมืองที่ไม่รู้ว่าจะอยู่ได้นานเท่าไร..สู้อยู่ทำงานหนักที่นี่ หาเงินใช้หนี้ดีกว่าอยู่ในเมือง เป็นยิ่งกว่าคนใช้"*

ชายหนุ่มสนทนากับเพื่อนชาวนาเกี่ยวกับแนวคิดการดำรงชีวิตตามวิถีธรรมชาติอย่างแท้จริงของอาจารย์ผมยาว *"แกมีอุดมการณ์ของแก ถึงเราสองคนจะคิดต่างกับแก แต่บางส่วนก็ดี ส่วนดีคือ แกไม่มีหนี้สิน อยู่อย่างมีความสุขในแบบของแก"* และ *"แก้บ้าแบบของแก..เราก็บ้าแบบของเรา"* แสดงให้เห็นถึงความเชื่อและทัศนคติทางความคิดในการดำรงชีวิตที่แตกต่างกันอันเนื่องมาจากภูมิหลังชีวิตและสถานภาพทางเศรษฐกิจอันแตกต่างกัน เนื่องจากอาจารย์ไม่

เดือดร้อนเรื่องที่อยู่อาศัยและไม่มีหนี้สิน ขณะที่เขาและเพื่อนต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อให้มีข้าวกินในแต่ละมื้อ หรือในช่วงที่ทั้งสองโดนไล่ที่ทำกิน อาจารย์ผมยาวชวนให้มาอาศัยอยู่ในที่ของตนได้ แต่ต้องห้ามใช้สารเคมีนำมาเพาะปลูก ขณะที่พวกตนอยากจะเร่งให้ได้ผลผลิตเพื่อนำไปขายให้ได้ผลกำไรมากๆ *"เขาไม่อยากให้ใส่ปุ๋ย แต่เราอยากให้โตวันโตคืน"*

เพื่อนชาวนา เป็นตัวละครผู้มีบทบาทสำคัญรองลงมาที่มีหน้าที่เสมือนเป็น "ผู้ช่วยพระเอก" เขาและครอบครัวตกอยู่ในสถานการณ์เดียวกันกับตัวละครหลักที่ประสบภาวะวิกฤติ "บ้านถูกยึด ไม่มีที่ดินทำกิน" ตั้งแต่ต้นเรื่อง จึ่งตัดสินใจ "ลงเรือลำเดียวกัน" ไปเป็นชาวนารับจ้างปลูกข้าวและอยู่อาศัยในที่ดินคนอื่นร่วมกัน

เพื่อนชาวนาคนนี้ แม้ไม่ใช่คนในครอบครัวของตัวละครเอกและไม่มีบทสนทนาที่แสดงถึงรู้สึกที่มีต่อกันอย่างเด่นชัด แต่การกระทำ (Presentation) ของเขาที่มีต่อเพื่อนผู้ประสบชะตากรรมเช่นเดียวกันล้วนแสดงให้เห็นถึงความเป็นตัวละครผู้เป็น "มิตรแท้" ที่พึ่งพาอาศัยกันในยามยาก ภาพการไถหว่าน ปักดำ ฟาดข้าว เก็บเกี่ยวผลผลิต จับสัตว์ หาของป่า และการนั่งรับประทานอาหารร่วมกันของสองครอบครับแทบทุกมื้อ สื่อให้เห็นถึงมิตรภาพของคนชนชั้นเดียวกันที่ "ร่วมทุกข์ร่วมสุขด้วยกัน" อย่างจริงใจ ซึ่งแตกต่างจากชนชั้นปกครองอย่าง "นักการเมือง" ที่มักพร่ำบอกว่าตนคือผู้ช่วยเหลือชาวไร่ชาวนา แต่พวกเขากลับไม่เคยได้รับสิ่งใดกลับคืนมา นอกจาก "ความหวังลมๆ แล้งๆ" จากการหาเสียงของเหล่านักการเมือง ซึ่งตัวละครเพื่อนชาวนาคนนี้ได้แสดงทัศนคติ (Attitude) และความเชื่อส่วนตัวด้านอุดมการณ์ทางการเมือง (Point of View) ไว้ตั้งแต่ตอนต้นเรื่องช่วงเหตุการณ์หลังจากที่บ้านถูกยึด เขากับตัวละครหลักไปนั่งฟังนักการเมืองหาเสียงในสถานที่ชุมชน ก่อนจะกลับมาสนทนาประเด็นทางการเมืองกันต่อที่บ้านขณะล้อมวงกินข้าวด้วยกันว่า

"ถ้ารัฐบาลนี้ล้มละลาย เงินที่กู้มา ก็จะไม่ใช้หนี้กับรัฐบาลนี้ มันจะลากคอมาฆ่า ก็ปล่อยให้มันฆ่าไปเลย จะขึ้นศาลก็ขึ้น ไม่กลัว..กู้เงินมาสองแสนสองหมื่นหมดไปแล้ว ไม่มีปัญญาจะลงทุนอะไรอีก"

"รัฐบาลนี้จะใหญ่ขึ้นมาได้ ก็เป็นเพราะสิทธิของประชาชนทั้งนั้นที่เลือกเขาเข้าไป พอเลือกเข้าไป เขาก็กลายเป็นใหญ่กว่าเรา ก่อนจะเลือกตั้งก็บอกเลือกคนดีเข้าสภา เข้าสภา พ่...มึง พอเข้าสภาได้ก็มีแต่คนคดโกง เราคนจนทำอะไรได้ เพราะราคาข้าว ราคาปุ๋ยล้วนอยู่กับเขา ถ้าเป็นแบบนี้ก็มีความคิดจะต่อต้านรัฐบาลอยู่ เพราะเขาคงไม่สนเรา นั่งอยู่แต่ในห้องแอร์"

ความคิดและทัศนคติที่ถ่ายทอดผ่านบทสนทนาเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงภาวะความเป็นตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) แต่เป็นในลักษณะที่ "ไม่ยอมจำนน" พร้อมที่จะ

ต่อสู้ขัดขืนกับความไม่ถูกต้องและไม่ยุติธรรมที่เกิดบังเกิดขึ้นกับชีวิต ซึ่งนำไปสู่การตัดสินใจร่วมกันของตัวละครว่าจะไปรับจ้างทำนาบนที่ดินของคนอื่นด้วยกันในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม แม้ตัวละครที่เปรียบเสมือน “ผู้ช่วยพระเอก” คนนี้จะมีจิตใจที่เข้มแข็ง เด็ดเดี่ยวต่ออุดมการณ์ทางความคิดและแนวทางการดำรงชีพมากเพียงใดก็ตาม แต่ในบางสถานการณ์คำพูดและการกระทำของเขาก็สื่อให้เห็นถึงความเชื่อและทัศนคติที่เป็น “รากเหง้าหรือวัฒนธรรม” ของชาวชนบทหรือคนชนชั้นล่างด้วยเช่นกัน เช่น ขณะที่ชาวบ้านช่วยกันลงแขกเกี่ยวข้าว ตัวละครเพื่อนชาวบ้านพูดบนบานว่า *“ถ้าผลผลิตดี จะรำถวายกับเมีย”* จนสร้างเสียงหัวเราะให้กับผู้มาช่วยเก็บเกี่ยวคนอื่นๆ และหลังเสร็จสิ้นการเก็บเกี่ยว เขานำเอาไก่อบฟางข้าวและเหล้ามาเซ่นไหว้เพื่อขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยให้ปลูกข้าวในปีหน้าได้ผลผลิตเพิ่มขึ้น พร้อมกับขอให้คนในครอบครัวมีสุขภาพแข็งแรง และประการสุดท้ายคือ..*“ขอให้โชคดี ถูกหวย”*

ลุงพร้อม นักเกษตรกรรรม อดีตอาจารย์ผู้หลีกหนีความวุ่นวายในสังคมเมืองมาเป็นเกษตรกรผู้ดำเนินชีวิตตามวิถีธรรมชาติบริสุทธิ์ การให้คำปรึกษาด้านเกษตรกรรมแก่สองชาวนาตัวละครหลักและแนวทางการใช้ชีวิตของเขานั้น แทบจะเป็นการกระทำ (Presentation) ที่ใกล้เคียงกับแก่นความคิดของการทำเกษตรกรรมในอุดมคติที่มีแต่ความสงบสุขอุดมสมบูรณ์ หรือเป็น “เกษตรกรรมแบบยูโทเปีย” *(Agarian Utopia)* ตามชื่อเรื่องภาพยนตร์ ดังเช่นการแสดงการให้คำแนะนำเรื่องวิถีการดำรงชีวิตร่วมกับธรรมชาติ *“จะล้อมรั้วพื้นที่ตัวเองแล้วปลูกข้าว เลี้ยงเป็ดไก่ตามธรรมชาติ ข้าวก็ปลูกไว้กินตลอดชาติ บ่หว่านบ่ไถ บ่ใส่ปุ๋ย บ่ใส่ยา ทำเฉพาะเรากิน นอกนั้นเราก็ให้หนูกิน นกกิน มันจะได้กระจาย แล้วมันก็ขึ้นมาใหม่ แล้วผมจะไม่ยุ่ง ไม่กลัวว่าจะไม่พอกิน ไม่ใช่เรื่องพอเกี่ยวกับเงิน แต่เป็นเรื่องพอของอาหาร”* , *“ถึงปลูกอะไรถ้ามีสัตว์มากิน เราก็กินอย่างอื่นแทน”* การสีข้าวเปลือกโดยการปั่นจักรยาน การปลูกพืชผลแบบผสมผสาน หรือแม้กระทั่งการ “ฝึกหัดควาย” (Buffalo training) รวมทั้งการให้ความช่วยเหลือสองเพื่อนชาวนา เมื่อหมดสิ้นที่นาทำกินว่า สามารถมาอยู่อาศัยและทำนาหาเลี้ยงชีพในที่ดินของตนได้ เพียงแต่ต้องห้ามใช้สารเคมีเพื่อการเพาะปลูกโดยเด็ดขาด *“มาทำมาหากินได้เลย แต่ห้ามมีกรรมสิทธิ์..ถ้าไม่หวังรวย หวังแค่พอกิน..แต่มีเงื่อนไขอย่างเดียวคือ ห้ามใช้สารเคมีทุกชนิด ต้องใช้จากธรรมชาติเท่านั้น”*

แนวความคิด (Conception) ความเชื่อของตัวละคร (Point of View) และ ทัศนคติ (Attitude) ของลุงพร้อม ล้วนส่งผลต่อการกระทำ (Presentation) อันได้แก่วิถีการใช้ชีวิตและการทำเกษตรกรรมแบบยูโทเปีย ซึ่งเป็นการทำเกษตรกรรมในอุดมคติที่ชาวไร่ชาวนาทุกคนล้วนใฝ่ฝัน แต่ในขณะที่ลุงพร้อมที่มีความ “เพียบพร้อม” มากกว่า (พิจารณาจากภูมิหลังเป็นอาจารย์ มีการศึกษา ฐานะมั่นคง มีที่ดินเป็นของตนเอง และไม่มีหนี้สิน) จึงสามารถดำเนินชีวิตและทำเกษตรกรรมอันแสนสงบสุขได้โดยไม่เดือดร้อนนั้น สองตัวละครชาวนาและครอบครัวกลับเป็นภาพสะท้อนอัน

แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับ “สวรรค์บ้านนา” ของลุงพร้อม จนน่าพิจารณาว่า เกษตรกรที่สามารถประกอบอาชีพเกษตรกรรมในอุดมคติเช่นนี้ได้ในความเป็นจริงนั้น จำเป็นต้องมี “ต้นทุน” ทั้งปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านสังคมอยู่ก่อนแล้วหรือไม่ เพราะชีวิตชาวนาจริงๆ นั้นภาพที่นำเสนอได้อย่างใกล้เคียงความจริงมากที่สุดน่าจะเป็นสองตัวละครหลักและครอบครัวของพวกเขาที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนอย่างหนัก (Dramatic Need) ในการประกอบอาชีพการทำนารับจ้างเพื่อหาเงินเลี้ยงดูสมาชิกในครอบครัวให้กินอิ่มและมีที่หลับนอน ซึ่งแตกต่างจากลุงพร้อมที่มีความต้องการ (Dramatic Need) หรือจุดหมายปลายทางที่ต้องการให้ชาวไร่ชาวนาย้อนกลับไปทำเกษตรกรรมแบบ “ยูโทเปีย” ดั้งเดิมเพื่อนำผลผลิตมาเป็นอาหารมากกว่าจะนำมาสร้างความมั่งคั่งให้กับชีวิต

3.3 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *เพลงของข้าว*

3.3.1 โครงเรื่อง

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ผู้กำกับภาพยนตร์เคยกล่าวถึงโครงสร้างเรื่อง *เพลงของข้าว* ไว้ว่า มีลักษณะเป็นสารคดีเชิงทดลองแบบ non-preconception ที่ไม่ได้เป็นการสร้างเรื่องขึ้นหากแต่เป็นการบันทึกความจริงที่เผชิญหรือบันทึกเหตุการณ์ที่พึ่งเกิดขึ้น *“สำหรับผม เป็นการทำให้สารคดีหายใจได้ด้วยตัวของมันเอง ราวกับว่าเราไม่ได้แต่งมันขึ้นมา ทว่า เราแค่บันทึกชีวิตที่มีอยู่ของมันมากกว่า”* (คมชัดลึก, 23 มกราคม 2558) อย่างไรก็ตามหากพิจารณาถึงลักษณะการประกอบสร้างโครงเรื่องแล้ว ภาพยนตร์ได้นำเอาพิธีกรรม เทศกาล และงานรื่นเริงที่เกี่ยวข้องกับข้าวจากภูมิภาคต่างๆ ทั่วประเทศไทย มาเรียงร้อยเป็นเรื่องเล่าในภาพยนตร์ด้วยวิธีการเฝ้าสังเกตและบันทึกภาพเหตุการณ์ให้เกิดความสมจริงและเป็นธรรมชาติมากที่สุดโดยไม่ใช้การบรรยายหรือการสัมภาษณ์ใดๆ แม้จะไม่มีโครงสร้างเรื่องที่ชัดเจน แต่ภาพยนตร์มีการแบ่งเป็นตอนๆ (Fragment) ด้วยการใช้พิธีกรรม เทศกาล รวมทั้งวัฏจักรการปลูกข้าวมาประกอบสร้างเป็นโครงสร้างเรื่องโดยมีรายละเอียด ดังนี้

ฤดูกาลดำนาปลูกข้าว นำเสนอจุดเริ่มต้นวิถีชีวิตและการประกอบอาชีพปลูกข้าวของชาวนำคนหนึ่งที่ อำเภอเทิง จังหวัดเชียงราย ภายหลังจากที่เหน็ดเหนื่อยจากการดำนา หว่านไถ และตกเบ็ดหาปลาในท้องทุ่ง เขาหย่อนกายนั่งพักในห้างนา สายตาชาวนาเหลือบมองไปยังถนนที่ตัดผ่านทุ่งนา ขบวนพิธีแห่นาคกำลังเคลื่อนตัวจากถนนไปสู่วัดอย่างเชื่องช้า ในเวลาต่อมาขณะที่ชาวนากลับมาทำงานปลูกข้าวต่อนั้น มีเสียงโฆษณาจากวิทยุทรานซิสเตอร์เป็นภาษาท้องถิ่นทางภาคเหนือดังแว่วคลอไปกับเสียงต้นข้าวไหวลม จับใจความได้ว่า *“ห้างโลตัส ลดราคา ทุกวัน คุ้มค่าคุ้มราคา ตรวจสอบคุณภาพสินค้าทุกสัปดาห์”* สักพักเสียงโฆษณาอีกชิ้นดังขึ้นอีกครั้ง *“สินเชื่อเงินสดที่ RS ธุรกิจ หากมีปัญหาการเงิน จะหนักจะเบา แค่นำทะเบียนรถยนต์หรือรถมอเตอร์ไซค์มา*

เปลี่ยนเป็นเงินสดได้" ส่วนชาวนานั้น ยังคงก้มหน้าดำนาหว่านไถต่อไป...ก่อนที่ภาพท้องทุ่งสีเขียวจะค่อยๆ จางหาย

เทศกาลแข่งควาย จังหวัดชลบุรี ควายที่เคยทำงานในท้องทุ่งนา เกรอะกรังด้วยดินโคลน ถูกนำมาทำความสะอาดแปลงกายกลายเป็นขบวนแห่ควายกลางใจเมือง ผู้คนต่างออกมายืนชมสัตว์ที่ยากจะพบเจอในชุมชนอันแออัดคับคั่ง พร้อมกับหญิงสาวที่แต่งกายเป็นเทพีนั่งโปรยรอยยิ้มบนหลังควาย

หลังเสร็จสิ้นขบวนแห่ควายภายในเมือง ผู้คนต่างเฝ้ารอชมงานแข่งวิ่งควายอันตื่นเต้นระทึกใจ ฝูงควายและผู้ลงแข่งขันที่มีทั้งผู้ใหญ่และเด็กผู้ชายหลากหลายวัยต่างมีสีหน้าขึงขังเอาจริงเอาจังกับการแข่งขี่ควายประชันความเร็ว ภาพยนตร์ไม่ได้บอกเล่าถึงเนื้อหาอันใดนอกเหนือจากภาพการแข่งขันวิ่งควายอันตื่นเต้นระทึกใจ ก่อนที่จะสิ้นสุดลงพร้อมกับภาพคนและควายที่เข้าถึงเส้นชัยในท้ายที่สุด

งานกวนข้าวทิพย์ จังหวัดสงขลา รวงข้าวสีเขียวถูกนำมาใช้เป็นเครื่องบวงสรวงในงานพิธี "กวนข้าวทิพย์" เด็กสาวชาวใต้กำลังสวมใส่ชุดมโนราห์ ตัดสลับกับภาพชาวบ้านทั้งผู้สูงอายุและคนหนุ่มสาวกำลังร่วมแรงร่วมใจกัน "กวนข้าว" ในกระทะใบใหญ่ที่กำลังร้อนระอุ นักดนตรีเริ่มบรรเลงบทเพลงท่วงทำนองชาวใต้ เสียงปี่ชวาดังกังวารขณะที่นางมโนราห์ร่ายรำสวยงามชดช้อย กลุ่มชาวบ้านยังคงช่วยกันกวนข้าวพร้อมกับออกลีลาเต้นรำไปด้วย แต่เมื่อเสียงเพลงและรำมโนราห์สิ้นสุดลง แปรเปลี่ยนเป็นเวทีคอนเสิร์ตที่เล่นดนตรีและขับร้องเป็นบทเพลงสมัยใหม่ พวกเขายังคงร้องเล่นเต้นรำและกวนข้าวกันต่ออย่างสนุกสนานจวบจนกระทั่งภาพแห่งความรื่นเริงสิ้นสุดลง..กลายเป็นภาพนกที่กำลังโบยบินกลางท้องทุ่งนาในยามเช้า

ฤดูเกี่ยวข้าว จังหวัดร้อยเอ็ด จากทุ่งนาสีเขียวในภาคใต้ เปลี่ยนเป็นทุ่งรวงทองในภาคอีสาน รถเกี่ยวข้าวเร่งเครื่องทำงานทดแทนแรงงานคนประหนึ่งสัตว์ตัวใหญ่ที่กำลังกลืนกินรวงข้าวโดยไม่รู้จักอิ่ม กระทั่งพลบค่ำ มนุษย์เพื่อควบคุมเครื่องจักรจำต้องหยุดเพื่อรับประทานอาหารและพักผ่อนบ้างเพื่อเตรียมแรงไว้ทำงานในวันต่อไป

เช้าถัดมา เครื่องยนต์ยังคงเดินหน้าที่เก็บเกี่ยวข้าวต่อไป ขณะที่เหล่าหนุ่มๆ และเด็กชาย ต่างวิ่งไล่หนูนารอบรถเกี่ยวข้าว กระทั่งพวกเขาทุบหนูตัวหนึ่งได้ในท้ายที่สุดแล้วนำเอาหนูนาตัวเขื่องรวมทั้งนกที่จับได้มาย่างกินเป็นมื้อค่ำ

บุญคูณลาน จังหวัดกาฬสินธุ์ ภายในวัดแห่งหนึ่ง เสียงผู้ประกาศแจ้งยอดการบริจาคข้าวและเงิน *"รายชื่อ (ผู้ทำบุญ) บริจาคข้าวหนึ่งกระสอบพร้อมเงินหนึ่งร้อยบาท"* เพื่อสร้างศาลาการเปรียญให้วัดดอนยานาง

ตัดสลับมาที่เหตุการณ์ขบวนแห่รถที่ประดับประดาด้วยรวงข้าวอย่างสวยสดงดงาม ชาวบ้านหลากหลายวัยต่างก้มล้มกราบขบวนแห่ “พระแม่โพสก” ที่กำลังเคลื่อนย้ายขบวนเพื่อไปประกอบพิธีกรรม ภายในงานพิธี พราหมณ์และผู้ใหญ่ป้อนไข่ต้มให้วัยรุ่นชายหญิงรับประทานคนละฟอง พวกเขาก้มพนมมือรับศีลรับพรจากผู้ใหญ่ที่กล่าวเป็นภาษาอีสานว่า “*ขอให้เด็กๆ มีความสุขความเจริญ ให้กินพระแม่โพสก ถ้าไม่กิน ไม่ป้อนข้าวป้อนน้ำก็จะไม่มีความสุขความเจริญ บ้านเมืองก็ไม่เจริญ*” และ *“ถ้าได้กินข้าวก็จะมีความสุข ทำอะไรก็ไม่เหนื่อย เพราะนี่คือของมงคล นี่คือ..พระแม่โพสก”*

บริเวณภายนอกวัด ชาวบ้านมารวมตัวกันภายในวัดเพื่อช่วยกันทำพิธียกซุ้มเจดีย์ (ซึ่งติดธนบัตรจากการบริจาคเสียบไว้ด้วย) ขึ้นบนยอดเจดีย์หรือศาลการเปรียญที่กำลังดำเนินการสร้าง ส่วนภายในวัด ชาวบ้านช่วยกันถอดเงินออกจากไม้เสียบบริจาคและเทเงินจากอุปกรณ์รับบริจาค (ลักษณะคล้ายข้องหาปลา) ไปพร้อมๆ กับพระสงฆ์ที่กำลังสวดและพรมน้ำมนต์ให้ศีลให้พรแก่ญาติโยม

งานบุญบั้งไฟตะไลล้าน จังหวัดกาฬสินธุ์ ก่อนที่จะถึงช่วงเวลาแข่งบั้งไฟตะไลล้าน ชาวบ้านแต่งกายสีสันฉูดฉาดแบกรวงข้าวสีทอง ร่วมร้องเต้นกับกับสาวงามที่กำลังฟ้อนรำต่อหน้า “พ่อเมือง” หรือผู้ว่าราชการจังหวัดอย่างสนุกสนาน

หลังสิ้นสุดพิธีเปิดงาน การแข่งขันบั้งไฟตะไลล้านเริ่มต้นขึ้นพร้อมกับเสียงดนตรีที่ขับขานโดยกลุ่มกองเชียร์วัยรุ่น พวกเขาร้องเล่นเต้นรำอย่างครื้นเครงในขณะที่แต่ละทีมงานต่างเตรียมความพร้อมเพื่อนำเอาบั้งไฟตะไลล้านของตนออกมาประชันขันแข่งกัน เมื่อการแข่งเริ่มต้นขึ้น ทีมที่บั้งไฟลอยตัวขึ้นสูงต่างโห่ร้องดีใจ ขณะที่บั้งไฟของบางทีมเกิดการระเบิด หรือขึ้นไปบนท้องฟ้าได้ไม่นานนักก็ร่วงหล่น ชาวบ้านที่มาเชียร์ทีมของตนต่างเต้นรำ ดื่มกิน สนุกสนานกันอย่างเต็มที่ และเมื่อถึงเวลาพลุตะไลทีมตนพุ่งตะกายขึ้นสู่ท้องฟ้า พวกเขาต่างแหงนหน้าขึ้นบนฟากฟ้าใจจดใจจ่อราวกับถูกมนต์สะกดให้ยืนอยู่กับที่ คาดหวังว่าตะไลยักษ์จะหมุนขึ้นสูงและอยู่บนอากาศให้เนิ่นนานที่สุด แม้จะรู้ดีว่าสุดท้ายแล้ว ไม่ว่าบั้งไฟจากทีมใดล้วนต้องตกล่วงหล่นสู่พื้นดินเช่นเดียวกันหมด

ส้มตำลีลา จังหวัดอำนาจเจริญ สาวใส่ชุดไทท้องถิ่นและนักดนตรีพื้นบ้านฟ้อนรำไปพร้อมๆ กับการตำส้มตำอย่างรื่นเริง ไม่เพียงเท่านั้นยังมีคุณยายที่เต้นสูล่าสูปไปด้วยท่ามกลางแสงพระอาทิตย์ที่กำลังตกดินและบทเพลงสิ้นสุดลง

งานบุญข้าวจี่ จังหวัดเลย ผู้คนต่างช่วยกันหุง ปั้น และจี่ (ย่าง) ข้าวเหนียวบนกองไฟภายในบริเวณวัดในเวลากลางคืน ป้าคนหนึ่งร้องเพลงในสำเนียงภาษาอีสานไปพร้อมๆ กับการจี่ข้าว มีใจความว่า แม่ผู้จากไป เฝ้ารอให้ลูกหลานทำบุญส่งข้าวปลาอาหารมาให้กับตนด้วย

ดังเนื้อความในเพลง (ถอดความจากภาษาอีสานเป็นภาษาไทยภาคกลาง) *"..ฤดูกาลเดือนสิบ บุญข้าวสารท..แม่หิวข้าว ไม่ได้กินเป็นปี..ยมบาลเปิดปล่องประตูให้ แม่รีบเดินออกมา..หวังลูกมาทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้..แต่เมื่อแม่มาถึงวัดแล้ว ใยไม่เห็นลูกเป็นเวลานาน..แม่มายืนรอจนเวลาใกล้ค่ำ ไม่เห็นลูก ใจจึงหม่นหมอง..แม่มายืนเฝ้าแต่เช้าจนสาย แต่ไม่พบเจอลูกสักที..ไม่สงสารแม่เหรอ ..แม่ตามหาจนเหนื่อยอ่อน..ที่แม่ป้อนข้าวเจ้าจนเติบโตมา..เจ้าไปอยู่ไหนมา..หรืออยู่บนศาลาวัด แม่ก็ไปส่องหา ไม่เห็นหน้าลูก..ลูกทำไมจึงลืมพ่อแม่ผู้เลี้ยงดูมา..ใยจึงลืมบุญคุณ คนอื่นเขาถามพ่อแม่ว่าลูกไปไหน..แม่ตอบไม่ได้ ทำได้เพียงยืนร้องไห้เช็ดน้ำตา...อีกไม่นาน เสียงยมบาลเรียกหาแม่ แม่คงได้เพียงร้องไห้สะอื้นน้ำตาตก..ได้แต่เดินก้มหน้าตามยมบาลกลับโดยไม่พูดจา เอาตะกร้าเปล่าเดินเซกลับทั้งๆ ที่ไม่ได้กินข้าว..แม่ไปก่อนนะลูก..บุญออกพรรษาแล้วแม่จะมาหาใหม่..อย่าลืมมาทำบุญตักบาตรเทโวให้แม่ด้วย"*

รุ่งเช้า พระสวดมนต์ขณะที่ชาวบ้านทำบุญถวายข้าวจี่และนำข้าวเหนียวนึ่งใหม่ใส่จนล้นบาตร พวกเขานั่งสมาธิท่ามกลางแสงแดดยามเช้า กรวดน้ำอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่จากลา หลังจากนั้นจึงนำข้าวเหนียวปั้นเป็นก้อนเล็กๆ นำไปวางไว้ตามกำแพงเพื่ออุทิศให้กับญาติมิตรผู้ล่วงลับตามความเชื่อทางศาสนา

งานแข่งบั้งไฟ จังหวัดยโสธร ขบวนแห่บั้งไฟยักษ์ร้องเล่นเต้นรำอย่างสนุกสนาน มีนางงามนั่งส่งรอยยิ้มบนขบวนแห่บั้งไฟของแต่ละทีมที่ส่งเข้าร่วมงาน แต่เมื่อถึงเวลาแข่งขัน แต่ละทีมต่างมีสีหน้าเคร่งขรึมเอาจริงเอาจัง ผู้ทำการแข่งขันเริ่มจุดบั้งไฟ ส่งกลิ่นและควันลอยคุ้งปกคลุมทั่วพื้นที่แข่งขัน และเมื่อบั้งไฟลอยพุ่งขึ้นสูงสู่ท้องฟ้า ควันยาวสีขาวลากเส้นทางบั้งไฟจากพื้นดินสู่อากาศเป็นเส้นนำทางสายตาให้กับผู้เข้าร่วมชมที่เงยหน้าขึ้นมองท้องฟ้าอย่างพร้อมเพียง ก่อนที่ควันจะจางหายไปพร้อมกับบั้งไฟที่หมดสิ้นเชื้อเพลิง

ฤดูกาลดำนาปลูกข้าว ชาวนาผู้ปรากฏในต้นเรื่อง ยังคงนั่งเหม่อมองไปยังท้องนา ฝนตกโปรยปราย เขายังคงเดินถือเบ็ดไปตามร่องคันนาเพื่อหาปลาเช่นเดิม เปรียบเสมือนดั่งกาลเวลาที่เดินวนไปมาเป็น "วัฏจักรชีวิต" การเจริญเติบโตของ "ข้าว" ที่เชื่อมโยงสอดคล้องไปกับการดำรงชีวิตของชาวไร่ชาวนา

3.3.2 แก่นความคิด (Theme)

"เพลงของข้าว คือวัฒนธรรมของข้าว ไม่ได้หมายถึงแต่เพียงข้าวอย่างเดียว แต่เป็นประเพณี วัฒนธรรมความงดงามเกี่ยวกับข้าว โดยรวมคือเป็นลำนำของวัฒนธรรมข้าว ก่อนหน้านี้เคยทำหนังมาสองเรื่องก็เกี่ยวกับข้าว ชาวนา เกษตรกรรม ปัญหาสารพัด มาเรื่องนี้อยากทำให้ผ่อนคลายมากขึ้น ดูสนุก มีบทเพลง อย่างสวรรค์บ้านนาจะมีเส้นเรื่อง มีปมปัญหา มีการเมือง ความยากลำบากของชาวนา แต่ครั้งนี้อยากทำให้แปลก

แตกต่างออกไป ตัวดำเนินเรื่องจริงๆ ไม่มี แต่จะให้ดูว่าในหนึ่งปี มีประเพณีวัฒนธรรมอะไรที่เกี่ยวกับข้าวบ้าง" (เนชันทีวี, 22 มกราคม 2558)

จากคำสัมภาษณ์ข้างต้น แสดงให้ทราบถึง "แก่นความคิดหลัก" ในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *เพลงของข้าว* ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ที่ยังคงมีใจความหลักเกี่ยวกับการแสดง "วิถีการใช้ชีวิตของชาวนาที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับวัฏจักรการปลูกข้าว และงานพิธี วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับข้าว" หรือเป็นแก่นเรื่องเกี่ยวกับ "ความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์" (The Truth of Human Nature) ที่มุ่งเสนอพฤติกรรมลักษณะของมนุษย์คนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นตัวแทนของมนุษย์ทั่วไป เพื่อเผยให้เห็นถึงความจริงแท้ของความเป็นมนุษย์และธรรมชาติ เพียงแต่ *เพลงของข้าว* ได้เปลี่ยนจากแก่นความคิดหลักที่เคยเน้นเกี่ยวกับ "วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติของมนุษย์ท่ามกลางปัญหาบริบททางสังคมด้านต่างๆ" จากภาพยนตร์สองเรื่องก่อน (*เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *สวรรค์บ้านนา*) ซึ่งมีลักษณะการสื่อถึงแนวความคิดของผู้สร้างที่จริงจัง ขึงขัง ด้วยการสร้างโครงเรื่องและตัวละครที่ใกล้เคียงกับชีวิตชาวเกษตรในชีวิตจริง มาเป็นการการนำเสนอแก่นความคิดอีกด้านหนึ่งซึ่งมีความผ่อนคลายและรื่นเริงมากกว่าด้วยการนำเสนอ "ประเพณี วัฒนธรรม และห้วงเวลาของชาวชนบทที่ร่วมกันเฉลิมฉลองวาระต่างๆ ของวิถีแห่งข้าว" ที่เกิดขึ้นตลอดทั้งปีทั่วประเทศไทย โดยใช้การนำเสนอภาพยนตร์สารคดีในรูปแบบที่เป็นการถ่ายทอดสภาพเหตุการณ์จริงตรงหน้าโดยไม่มีการเตรียมการณ์ไว้ก่อน หรือ non-preconception เพื่อช่วยขับเน้นแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ที่ต้องการถ่ายทอดชีวิตชาวชนบทผ่านการบันทึกภาพเทศกาลและประเพณีเกี่ยวกับข้าวที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวบ้านพื้นที่ต่างๆ ในประเทศไทยให้มีความสมจริงเป็นธรรมชาติโดยปราศจากการปรุงแต่งมากที่สุด

นอกจากคำสัมภาษณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ที่บ่งบอกถึงแก่นความคิดที่ต้องการนำเสนอแล้ว ชื่อเรื่อง *เพลงของข้าว* ยังเป็นการแสดงออกถึงใจความสำคัญที่สื่อให้ทราบอย่าง "จงใจ" โดยไม่มีลักษณะซ่อนเร้นนัยยะอื่นแอบแฝงอย่างเช่นเรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (ซึ่งมีการตั้งชื่อเปรียบเทียบระหว่างการทำนาในอุดมคติแบบยูโทเปียกับสภาพการทำนาและการดำรงชีพในชีวิตจริงของชาวนาครอบครัวหนึ่ง) เนื่องจาก *เพลงของข้าว* ไม่ได้ใช้โครงสร้างเรื่องหลักเหมือนการสร้างโครงเรื่องแบบภาพยนตร์ทั่วไป และไม่มีตัวละครหลักที่ใช้นำดำเนินเรื่องราวหรือแสดงความซึ่งความปรารถนาใดๆ ผ่านการกระทำของตัวละคร (Mehring, 1990, pp. 221-222) หากแต่ใช้ "บทเพลง" ที่บรรเลงขับกล่อม สร้างความสนุกสนาน ผ่อนคลายความเหนื่อยล้าจากการตรากตรำทำนาปลูกข้าวมาทั้งปีของชาวไร่ชาวนา ผ่านเทศกาล งานรื่นเริงต่างๆ ที่จัดขึ้นตามภูมิภาคต่างๆ ทั่วประเทศ "บทเพลงที่ขับขานผ่านเทศกาลต่างๆ เกี่ยวกับวิถีการปลูกข้าว" จึงเปรียบเสมือนเป็นจุดศูนย์กลางของเรื่องที่ใช้ขับกล่อมและผลักดันโครงสร้างเรื่องที่ไม่มีทั้งเนื้อหาและตัวละครหลักอัน

ชัดเจนให้สามารถดำเนินเรื่องได้ตั้งแต่ต้นจนกระทั่งจบ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงท่าทีและความคิดของผู้กำกับว่ามีความ “ผ่อนคลาย” กับแนวความคิดและอุดมการณ์ส่วนตัวที่เคยนำเสนอผ่านแก่นความคิดของภาพยนตร์สองเรื่องก่อนหน้ามากขึ้น ดังที่อุรุพงศ์เคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *“เพลงของข้าว ผมตั้งใจจะสร้างภาพยนตร์ที่มีลักษณะผ่อนคลายลงไป และเปิดเผยมากขึ้นในแง่ของการทำงาน”* (extravirginco.com, ธันวาคม 2558) รวมทั้งแรงบันดาลใจสำคัญที่ทำให้อุรุพงศ์นำมาเป็นแก่นความคิดหลักในการสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์เรื่อง *เพลงของข้าว* นั่นคือ ปรารถนาให้ผู้ที่ได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้มีความรู้สึกอยากออกจากบ้าน ออกจากตัวเมืองในวันหยุดหรือยามมีเวลาว่างเพื่อไปสัมผัสธรรมชาติจริงและประสบการณ์จริงของภาพวิถีชีวิตชาวชนบทที่มีความสุขจากงานรื่นเริงผ่านงานประเพณีและวัฒนธรรมอันหลากหลายภายหลังจากการตรากตรำทำไร่ไถนามาตลอดทั้งปีทั่วประเทศไทย เพื่อให้ผู้ที่ได้ชมแล้วเกิดแรงบันดาลใจที่จะไปสัมผัสบรรยากาศจริงด้วยตนเอง

3.3.3 ตัวละคร (Characters)

เนื่องจาก *เพลงของข้าว* ถูกสร้างสรรค์ในรูปแบบของภาพยนตร์สารคดีแนว non-preconception ซึ่งการถ่ายทอดสภาพเหตุการณ์จริงตรงหน้าโดยไม่มีการเตรียมการณ์ไว้ก่อน จึงทำให้ *เพลงของข้าว* ไม่มีโครงสร้างเรื่อง รวมทั้ง “ไม่มีตัวละครหลัก” ที่ใช้ในการดำเนินเนื้อเรื่องที่ชัดเจน โดยผู้สร้างมีแก่นความคิดหลักในการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นถึง “ประเพณี วัฒนธรรมและห้วงเวลาของชาวชนบทที่ร่วมกันเฉลิมฉลองวาระต่างๆ ของวิถีแห่งข้าวที่เกิดขึ้นตลอดทั้งปีทั่วประเทศไทย” ดังนั้นทั้งเนื้อหาและ “ตัวละคร” ที่ปรากฏในเรื่องจึงเป็นลักษณะของ “สถานที่จริงซึ่งไม่มีการจัดเตรียมและบุคคลจริงที่ไม่ใช่นักแสดง” ตามแนวทางการสร้างภาพยนตร์สารคดีที่เน้นความสมจริงเป็นธรรมชาติ

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาถึงโครงเรื่องย่อยบางเรื่องผ่านเหตุการณ์พิธีกรรมและงานประเพณีรื่นเริงต่างๆ จะพบว่ามีแนวความคิด (Conception) และ การกระทำ (Presentation) ของ “บุคคลที่ไม่ใช่นักแสดง” บางคนที่แสดงออกผ่านถ้อยคำและโดยเฉพาะ “การกระทำอันเกี่ยวข้องกับงานเทศกาลหรือพิธีกรรมของข้าว” ที่สื่อความหมายให้ทราบถึงแนวคิดและทัศนคติของบุคคลเหล่านี้ได้ ดังต่อไปนี้

ชาวบ้านทั้งเด็กเล็ก คนหนุ่มสาว และผู้สูงอายุหลากหลายวัยที่ต่างส่งเสียงเชียร์ ร้องเล่นเต้นรำ สนุกสนานกันอย่างเต็มที่ระหว่างขบวนแห่และภายในงานการแข่งขันวิ่งควาย (จังหวัดชลบุรี) งานบุญบั้งไฟตะไลล้าน (จังหวัดกาฬสินธุ์) และงานแข่งบั้งไฟ (จังหวัดยโสธร) บุคคลเหล่านี้เป็นตัวแทนของชาวไร่ชาวนาชนชั้นล่างที่ทำกิจกรรมเฉลิมฉลอง สังสรรค์รื่นเริงกันอย่างเต็มที่หลังจากที่ต้องตรากตรำทำนาปลูกข้าวและเก็บเกี่ยวเป็นวัฏจักรมาตลอดทั้งปี ดังนั้นเมื่อ

ถึงเวลาพักผ่อนพวกเขาจึงปลดปล่อยอารมณ์และความต้องการ (Dramatic Need) ผ่านการร้องรำทำเพลงและกินดื่มอย่างเต็มที่

คนเฒ่าคนแก่ คนหนุ่มสาวร่วมแรงร่วมใจกวนข้าวทิพย์ (จังหวัดสงขลา) พร้อมไปกับการเต้นรำอย่างสนุกสนานเมื่อวงดนตรีเริ่มบรรเลงบทเพลง เช่นเดียวกับสาวใส่ชุดไทท้องถิ่นและนักดนตรีพื้นบ้าน (จังหวัดอำนาจเจริญ) ฟ้อนรำไปพร้อมๆ กับการตำส้มตำลีลา โดยมีคุณยายเต้นสูล่าสูปไปด้วยอย่างคล่องแคล่ว ที่แสดงให้เห็นถึงทัศนคติ (Attitude) ที่มีความเคารพต่อ “ข้าว” และอาหารการกินประจำท้องถิ่นของแต่ละภูมิภาคผ่านการแสดงออกที่สนุกสนานเต็มเปี่ยมไปด้วยความสุขและความอบอุ่นจากผู้คนในชุมชนเดียวกัน

ผู้คนในชุมชนช่วยกันบริจาค “ข้าวและเงิน” นำถวายวัดเพื่อสร้างศาลาการเปรียญแห่งใหม่ให้กับวัด (จังหวัดกาฬสินธุ์) และผู้คนที่ต่างเคารพกราบไหว้ขบวนแห่ “พระแม่โพสก” ผู้ช่วยให้ชาวบ้านต่างมีความสุขความเจริญและอุดมสมบูรณ์ รวมทั้งการรวมกลุ่มชาวบ้านเพื่อช่วยกันปิ้งข้าวเหนียวในงาน “บุญข้าวจี่” (จังหวัดเลย) ด้วยความเชื่อ (Point of View) ว่าเพื่อเป็นการรำลึกถึงและอุทิศส่วนกุศลให้แก่บรรพบุรุษและผู้มีพระคุณ

ชาวนาผู้ก้มหน้าทำนาในขณะที่วิทยุทรานซิสเตอร์ส่งเสียงโฆษณาลดราคาสินค้าของห้างสรรพสินค้าแห่งหนึ่ง ตามด้วยโฆษณาที่ชักจูงให้นำยานพาหนะมาเป็นสินเชื่อแลกเงินสด..ในขณะที่ชาวนายังคงปักดำหว่านไถต่อไปตามวัฏจักรชีวิตของ “ผู้ทำนาปลูกข้าว” ที่ยังคงเดิมท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง (Change) ของสังคมยุคทุนนิยม

วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative)

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์

ศึกษาวิธีการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ ได้แก่ 1.มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2.มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3.การตัดต่อ (Editing) โดยจะนำเสนอด้วยการยกตัวอย่างบางฉากในภาพยนตร์ที่มีการใช้วิธีการเล่าเรื่องในแต่ละองค์ประกอบ เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ ความคล้ายคลึง หรือความแตกต่างที่ค้นพบในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ศึกษาประกอบด้วยภาพยนตร์เรื่อง เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ, สวรรค์บ้านนา และ เพลงของข้าว โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)

เนื่องจากภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ สวรรค์บ้านนา* และ *เพลงของข้าว* มีโครงสร้างเรื่องที่แตกต่างกันและผู้กำกับภาพยนตร์ใช้วิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่างกัน โดย *เรื่องเล่า*

จากเมืองเหนือ มีโครงสร้างเรื่องจากการนำเอาภาพยนตร์สั้นหลายๆ เรื่องมารวมกันภายในเรื่องเดียว จึงทำให้มีตัวละครจำนวนหลากหลายและไม่มีตัวละครหลักในการดำเนินเรื่องพอที่จะทำให้สามารถศึกษามุมมองของผู้เล่าผ่านตัวละครตัวใดตัวหนึ่งได้อย่างชัดเจน แต่ *สวรรค์บ้านนา* มีการดำเนินเนื้อหาผ่านเรื่องราวการต่อสู้ดิ้นรนชีวิตของชาวนาครอบครัวหนึ่ง มุมมองของผู้เล่าจึงปรากฏผ่านตัวละครชาวนาผู้เป็นตัวละครหลักของเรื่อง ขณะที่ *เพลงของข้าว* ไม่สามารถระบุมุมมองของผู้เล่าได้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกับ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* เนื่องจากมีรูปแบบการสร้างเชิงสารคดีที่เป็นการบันทึกภาพเหตุการณ์และชีวิตของผู้คนในชีวิตจริงโดยปราศจากการใช้ตัวละครเพื่อการดำเนินเรื่อง

อย่างไรก็ตาม นอกจาก *สวรรค์บ้านนา* ที่มีเรื่องราวและตัวละครหลักจนสามารถนำมาใช้ศึกษามุมมองของผู้เล่าได้ แต่ใน *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *เพลงของข้าว* แม้จะไม่มีโครงสร้างเรื่องและตัวละครหลัก แต่อุรุพงศ์ได้นำองค์ประกอบหรือ “ภาษาภาพยนตร์” ด้านต่างๆ มาเป็นเครื่องมือเพื่อสื่อความหมายจนช่วยให้รับรู้ถึงมุมมองของผู้เล่าได้ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การนำ “การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง” (The Objective) มาใช้เป็นมุมมองหลักในการเล่าเรื่อง หากนำภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ สวรรค์บ้านนา เพลงของข้าว* มาพิจารณาร่วมกัน จะพบว่า อุรุพงศ์มักใช้ “มุมมองที่เป็นกลาง” หรือมุมมองที่ผู้สร้างทำหน้าที่เป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ เฝ้าสังเกตการณ์ความคิดและพฤติกรรมของตัวละครด้วยความเป็นกลาง ปราศจากอคติ และการชี้นำ โดยอุรุพงศ์มักจะใช้รูปแบบการถ่ายทำแบบ “ติดตามด้านหลังตัวละคร” ด้วยระยะห่างกับตัวละครพอสมควร ทั้งนี้อาจมีความประสงค์เพื่อไม่ให้เข้าถึงหรือมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมกับตัวละครมากเกินไปจนอาจเกิดทำให้อคติและขาดความเป็นกลาง ดังเช่น *เรื่องเล่าในเมืองเหนือ* จะมีมุมมองในการถ่ายแบบ “ตามตัวละครจากด้านหลัง” ปรากฏในภาพยนตร์สั้นแทบทุกเรื่อง

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

กาล

นักดนตรี

เก็บเกี่ยว

ทางเดิน

ควาย

จักรยานลานนา

ภาพที่ 6.37 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

ใน *สวรรค์บ้านนา* แม้จะมีตัวละครหลักซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราว แต่ผู้สร้างไม่ได้พยายามทำให้เกิดความรู้สึกหรืออารมณ์ร่วมไปกับชะตาชีวิตของตัวละครเท่าใดนัก หากแต่เลือกที่จะเฝ้าสังเกตการณ์จาก “วงนอก” มากกว่า จึงมักปรากฏภาพการถ่ายแบบตามหลังตัวละครตลอดช่วงระยะเวลาการทำไร่ทำนาและต่อสู้ดิ้นรนเพื่อการดำรงชีวิตของครอบครัวให้อยู่รอดได้ในแต่ละวัน โดยที่ผู้ชมทำหน้าที่เพียง “เฝ้าดู” ชีวิตของครอบครัวชาวนาผู้ดำเนินเรื่องอยู่ห่างๆ

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก สวรรค์บ้านนา

ภาพที่ 6.38 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก สวรรค์บ้านนา

เพลงของข้าว มีโครงสร้างหลักของเรื่อง คือการนำเสนอ “มุมมองของข้าวที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวนาไทยทั่วประเทศ” โดยเลือกเน้นให้ความสำคัญไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างข้าวกับชาวนาในมุมมองของการ “เคารพบูชาและเฉลิมฉลอง” ด้วยการสร้างในรูปแบบของสารคดีเพื่อบันทึกภาพชีวิตใน “มุมมอง” อันเต็มไปด้วยสีสันของชาวชนบทที่ร่วมกันเฉลิมฉลองวาระต่างๆ ของวิถีแห่งข้าว ที่เกิดขึ้นตลอดทั้งปีทั่วทุกภูมิภาคในประเทศ

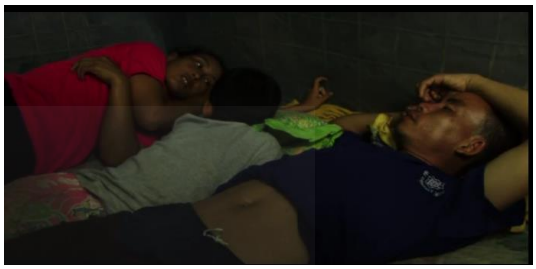
ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.39 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก เพลงของข้าว

แม้ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องจะเน้นการเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) โดยมักแสดงออกผ่านการวิธีการเล่าเรื่องด้วยการถ่ายทำแบบ “เฝ้าสังเกตการณ์” เป็นหลัก อย่างไรก็ตาม ใน *สวรรค์บ้านนา* ซึ่งมีโครงสร้างเรื่องและมีตัวละครหลักดำเนินเรื่องอย่างชัดเจน พบว่ามีนำเสนอการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) และการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) ประกอบด้วย ตัวอย่างเช่น ตัวละครหลักสนทนากับเพื่อนถึงปัญหาชีวิตที่ไร้ที่พักพิง จนนำไปสู่การตัดสินใจย้ายไปอาศัยและเช่าที่นาเพื่อนบ้านเพื่อทำนารับจ้าง หรือฉากที่ชาวนานอนคุยกับภรรยาและลูกในมุ้งเรื่องสภาพชีวิตในปัจจุบัน เป็นการนำเสนอการเล่าเรื่องจาก “มุมมองบุคคลที่หนึ่ง” หรือการเล่าเรื่องที่ตัวละครที่เป็นตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ขณะที่ฉากสองชาวนานั่งฟังนักการเมืองหาเสียงเลือกตั้งแล้วกลับมานั่งสนทนากันเองต่อเรื่องนโยบายของพรรคการเมืองที่หาเสียงไว้ กับฉากที่ตัวละครคนหนึ่งวิพากษ์วิจารณ์ถึงนักการเมืองและพรรคการเมืองในประเทศไทยในทันคติของตนเองซึ่งมีอคติสูง

เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการเล่าเรื่องจาก “มุมมองบุคคลที่สาม” หรือ การที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่น เหตุการณ์อื่น ที่ตัวผู้เล่าพบเห็นหรือเกี่ยวพันอยู่ในเหตุการณ์ด้วย

ภาพประกอบการเล่าเรื่องในมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) จาก สวรรค์บ้านนา



ภาพที่ 6.40 ภาพประกอบการเล่าเรื่องในมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) จาก สวรรค์บ้านนา

ภาพประกอบการเล่าเรื่องในมุมมองบุคคลที่สาม (The Third –Person Narrator) จาก สวรรค์บ้านนา

ภาพที่ 6.41 ภาพประกอบการเล่าเรื่องในมุมมองบุคคลที่สาม (The Third –Person Narrator) จาก สวรรค์บ้านนา

2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène)

เมื่อนำมีส-ออง-แซน มาใช้ในสื่อภาพยนตร์จะหมายถึง การจัดวางส่วนประกอบทุกสิ่งทุกอย่างเตรียมไว้เบื้องหน้ากล้องสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมาย ซึ่งมีส ซอง แซง มีองค์ประกอบที่สามารถนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์มากมาย ขึ้นอยู่กับแนวทางการศึกษาว่าต้องการเน้นวิเคราะห์ มีส ซอง แซง องค์ประกอบใดเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบ มีส-ออง-แซน ของ Giannetti (1993) ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ดังนี้

2.1 การจัดแสงในภาพยนตร์

การจัดแสงในภาพยนตร์นับเป็นลักษณะวิธีการสร้างอันโดดเด่นที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในภาพยนตร์ทุกเรื่องของอุรุพงศ์ และด้วยการใช้รูปแบบการสร้างภาพยนตร์แนว “สารคดี” ที่เน้นความสมจริงมากกว่าการการประดิษฐ์สร้าง ทำให้อุรุพงศ์เลือกการจัดองค์ประกอบของมีส ซอง แซง ใน “รูปแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) หรือการเลียนแบบความเป็นจริงตามธรรมชาติโดยทั่วไป และนำความสมจริงนั้นมาใช้เป็นหลักพิจารณาประกอบการจัดฉากภาพยนตร์ รวมทั้งการจัดแสงในแต่ละฉากในภาพยนตร์โดยการใช้แสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติมากที่สุด โดยเฉพาะในตอนกลางวันที่เน้นใช้แสงจากดวงอาทิตย์ทั้งที่มีความสว่างไสวแบบไฮท์คีย์ (high key) เพื่อให้เห็นภาพและบรรยากาศของท้องทุ่งนาในชนบทอย่างชัดเจน และการใช้แสงสว่างจากดวงอาทิตย์แบบเน้นแสงเงาแบบ (low key) ในช่วงเวลารุ่งเช้าหรือพลบค่ำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถ่ายแบบย้อนแสง หรือ silhouette โดยมีดวงอาทิตย์เป็นหนึ่งในองค์ประกอบของภาพ เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึก (exotic) ให้เกิดขึ้นในภาพยนตร์

ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮท์คีย์ (high key) โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

สวรรค์บ้าน

เพลงของข้าว

เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.42 ภาพประกอบการจัดแสงแบบไฮท์คีย์ (high key) โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ

ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (low key) และการถ่ายย้อนแสง โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

สวรรค์บ้านนา

สวรรค์บ้านนา

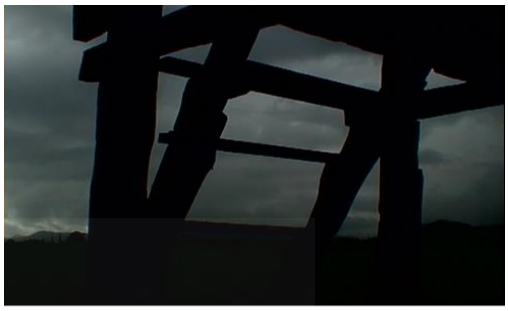
เพลงของข้าว

เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.43 ภาพประกอบการจัดแสงแบบโลว์คีย์ (low key) และการถ่ายย้อนแสง โดยใช้แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ

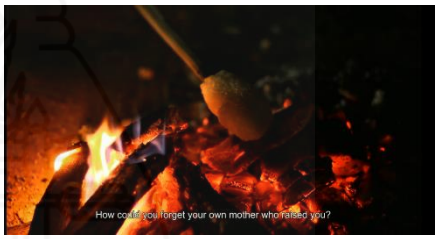
หากเป็นฉากที่เกิดขึ้นในช่วงเวลากลางคืน อุรุพงศ์ก็ยังคงเลือกที่จะใช้การจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติด้วยเช่นกัน โดยให้ที่มาของแสงเกิดจากการะทำที่เกิดขึ้นจริงตามพฤติกรรมของตัวละคร เช่น แสงจากการก่อกองไฟเพื่อใช้ประกอบอาหาร แสงจากคบเพลิงที่ใช้เดินทางในป่ายามค่ำคืน แสงจากเปลวเทียน และแสงจากรถที่กำลังเก็บเกี่ยวข้าวในยามพลบค่ำ เป็นต้น และหากไม่มีแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติจริงๆ อุรุพงศ์จึงจะนำอุปกรณ์และเทคนิคพิเศษมาช่วยเพื่อสร้างความสว่างขึ้นมาจนสังเกตเห็นวัตถุที่ต้องการถ่ายทำได้ เช่น การนำเลนส์และกล้องที่ใช้ถ่ายทำในเวลากลางคืน (night vision) มาใช้ใน *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* ตอนกาล และ ตอนนักดนตรี เป็นต้น

ภาพประกอบการจัดแสงในเวลากลางคืน โดยใช้แหล่งกำเนินแสงตามธรรมชาติ



เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

สวรรค์บ้านนา



เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.44 ภาพประกอบการจัดแสงในเวลากลางคืน โดยใช้แหล่งกำเนินแสงตามธรรมชาติ

ภาพประกอบการจัดแสงโดยใช้อุปกรณ์สำหรับการถ่ายทำในเวลากลางคืน (night vision)

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน ควาย *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน นักดนตรี*

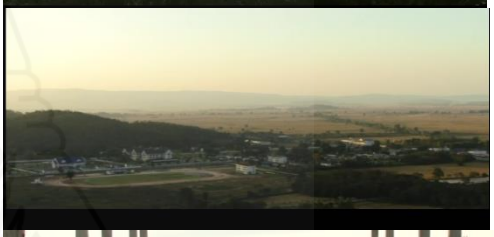
ภาพที่ 6.45 ภาพประกอบการจัดแสงโดยใช้อุปกรณ์สำหรับการถ่ายทำในเวลากลางคืน (night vision)

2.2 ขนาดภาพ

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ สวรรค์บ้านนา และ *เพลงของข้าว* มีการใช้ขนาดภาพเพื่อการถ่ายทำเช่นเดียวกับภาพยนตร์ทั่วไป คือมีทั้งภาพขนาดกว้าง (long shot) ภาพขนาดกลาง (medium shot) และภาพขนาดใกล้ (close up) แต่ขนาดภาพที่มีความโดดเด่นและมีส่งผลต่อเรื่องราวและอารมณ์ในภาพยนตร์ได้แก่ ภาพขนาดกว้าง (long shot) และภาพขนาดใกล้ (close up) ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมีโครงสร้างเรื่องและแก่นความคิดหลักเกี่ยวกับ “วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติ” ดังนั้นภาพที่นำเสนอจึงต้องเป็นภาพที่สามารถสื่อความรู้สึกนึกคิดหรืออุดมการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ให้ได้อย่างแจ่มชัด เนื่องจากภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมีรูปแบบการสร้างเชิงภาพยนตร์สารคดีที่ไม่มีการดำเนินเนื้อเรื่องหรือมีตัวละครหลักอันชัดเจน ทำให้ไม่สามารถบ่งบอกความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างผ่านบทสนทนาและการกระทำของตัวละครได้มากนัก จึงจำเป็นต้องใช้ “องค์ประกอบด้านภาพ” เพื่อสื่อความหมายเป็นหลัก ซึ่งอุรุพงศ์มักเลือกภาพขนาดกว้าง และภาพขนาดใกล้มาใช้เพื่อรองรับวัตถุประสงค์ 2 ประการ ได้แก่ 1. การใช้ภาพขนาดกว้างเพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบรรยากาศอันยิ่งใหญ่ สวยงาม ปราศจากการปรุงแต่ง สมจริงตามธรรมชาติในวิถีการใช้ชีวิตและสภาพชีวิตที่เกิดขึ้นจริงของชาวไร่ชาวนาในชนบท และ 2. การใช้ภาพขนาดใกล้ เพื่อแสดงวิถีชีวิต อารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครทั้งที่เป็นตัวละครที่สร้างขึ้นมาและการบันทึกภาพบุคคลในชีวิตจริง โดยเลือก “ถ่ายแบบเจาะจงและจ้องมอง” ในสถานการณ์จริง เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึกให้เกิดขึ้นในภาพยนตร์ นอกจากนี้การใช้ภาพขนาดใกล้ในบางช็อต ยังแสดงให้ทราบถึงการนำเทคโนโลยีอุปกรณ์อันทันสมัยมาใช้ในการถ่ายทำเพื่อสร้างความสวยงามและมุมมองใหม่ๆ ให้เกิดขึ้นได้ อย่างเช่น การถ่ายโดยใช้ภาพขนาดใกล้มาก (extream close up) จนมองเห็นดวงตาของตั๊กแตน หรือการถ่ายหยดน้ำที่เกาะบนรวงข้าวที่เพิ่งแตกยอด หรือการใช้โดรน (drone) เพื่อถ่ายภาพมุมสูง (bird’s eye view) วิวทิวทัศน์ของท้องทุ่งสุดลูกหูลูกตาเป็นต้น

ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดกว้าง เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบรรยากาศอันสมจริงตามธรรมชาติเรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

สวรรค์บ้านนา



เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.46 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดกว้าง เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบรรยากาศอันสมจริงตามธรรมชาติ

ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดใกล้ เพื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและวิถีชีวิตของตัวละคร

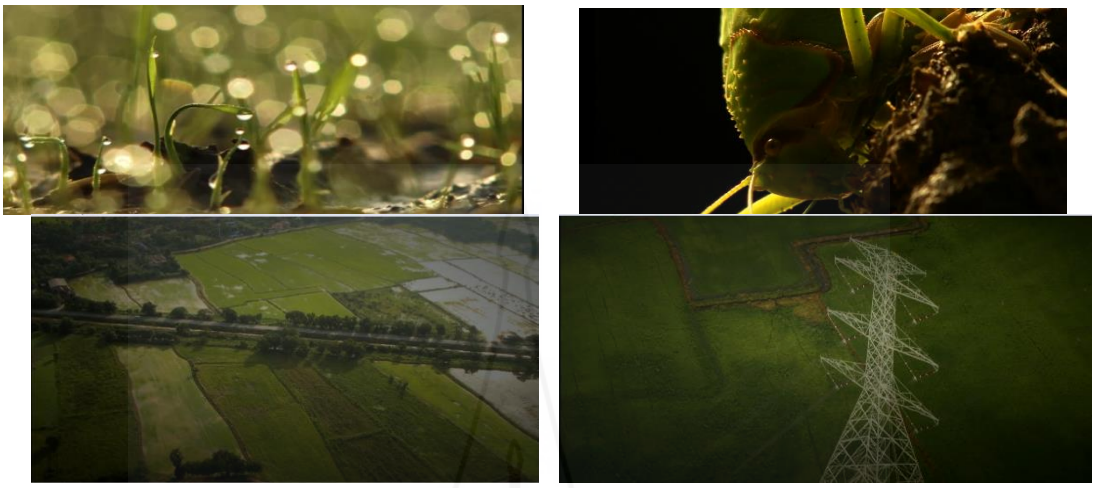
เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

สวรรค์บ้านนา

เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.47 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดใกล้ เพื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและวิถีชีวิต ของตัวละคร

ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดใกล้มาก (extreme close up) เพื่อสร้างความสวยงาม การสื่อความหมายและมุมมองแปลกใหม่



ภาพที่ 6.48 ภาพประกอบ การใช้ภาพขนาดใกล้มาก (extreme close up) เพื่อสร้างความสวยงาม การสื่อความหมายและมุมมองแปลกใหม่

2.3 มุมกล้องและความลึกของภาพ

โดยทั่วไป การถ่ายภาพในภาพยนตร์มักจะใช้มุมกล้องในระดับสายตา ซึ่งมุมกล้องที่ปรากฏส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องล้วนเป็นภาพในระดับสายตา (eye level) อย่างไรก็ตาม พบว่ามีหลายฉากที่ผู้กำกับเลือกใช้มุมกล้องที่แตกต่าง ทั้งนี้อาจเพื่อเป็นช่วยทำให้เกิดการรับรู้ในเชิงจิตวิทยาให้เกิดขึ้นแก่ผู้รับชม พร้อมไปกับเป็นการสื่อสารความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างโดยใช้การ “จัดวางมุมกล้อง” ทดแทนคำพูดหรือบทสนทนาจากตัวละครใน *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* มีหลายฉากที่ถ่ายภาพระยะใกล้ตัวละครโดยการใช้มุมเอียงกล้องขึ้นไปยังวัตถุ หรือ มุม Low Angel โดยปกติแล้วมุมดังกล่าวมีผลในเชิงจิตวิทยาว่า วัตถุที่ใกล้กับขอบภาพด้านบน จะเป็นการบอกเล่าถึงพลังอำนาจของวัตถุนั้น ซึ่งมักจะใช้มุมดังกล่าวถ่ายทำตัวละครที่มีพลังอำนาจ ได้รับการยอมรับนับถือจากตัวละครอื่น อย่างเช่น กษัตริย์ เจ้าชาย ขุนนางผู้สูงศักดิ์ หรือนักรบผู้เก่งกล้า ซึ่งอุรุพงศ์ได้นำมาใช้เพื่อบอกเล่าเรื่องราวและลักษณะของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้น อย่างเช่น มุมการถ่ายตัวละครผู้เป็นเจ้าของที่ดินที่ให้ตัวละครหลักมาเช่าพื้นที่ปลูกข้าว ที่อาจสื่อให้เห็นถึงชนชั้นนายทุนหรือผู้ที่ครอบครองทรัพย์สิน และมุมการถ่ายตัวละครกำลังปรึกษากันว่าจะไปเก็บรังผึ้งบนยอดเจดีย์ดีหรือไม่ แต่มุมที่ถ่ายให้เห็นรูปปั้นเชิงศาสนาเบื้อหลังตัวละครสื่อให้เห็นถึงความเคารพบูชาและความเชื่อที่ชาวชนบทมีต่อศาสนา ทำให้สุดท้ายทั้งสองคนตัดสินใจไม่เก็บรังผึ้ง

ภาพประกอบ การถ่ายตัวละครโดยการใช้มุมเอียงกล้องขึ้นไปยังวัตถุ หรือ มุม Low Angel

ภาพที่ 6.49 ภาพประกอบ การถ่ายตัวละครโดยการใช้มุมเอียงกล้องขึ้นไปยังวัตถุ หรือ มุม Low Angel

อย่างไรก็ตาม อุรุพงศ์ไม่ได้นำเสนอตัวละครเฉพาะผู้มีพลังอำนาจด้วยมุมกล้อง Low Angel เท่านั้น แต่ยังนำมุมกล้องดังกล่าวมาสื่อความหมายให้เห็นถึงคุณค่าของตัวละครชนชั้นล่าง ผู้ไม่มีอำนาจต่อรอง อย่างเช่นชาวนาผู้ยากไร้ และเด็กๆ ผู้ขาดแคลนโอกาสที่อาศัยอยู่ตามชนบท ทั้งนี้อาจเพื่อเป็นนัยยะให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดของผู้กำกับในเชิงอุดมการณ์ที่สื่อถึงความ “เสมอภาคทัดเทียม” ของผู้คนในสังคม

ภาพประกอบ การถ่ายตัวละครโดยการใช้มุมเอียงกล้องขึ้นไปยังวัตถุ หรือ มุม Low Angel

ภาพที่ 6.50 ภาพประกอบ การถ่ายตัวละครโดยการใช้มุมเอียงกล้องขึ้นไปยังวัตถุ หรือ มุม Low Angel

แต่ในขณะเดียวกัน ยังพบว่ามีการใช้มุมกล้องระดับต่ำระนาบพื้น หรือ Bottom Angel ในหลายๆ ฉากภายในภาพยนตร์ ซึ่งการรับรู้เชิงจิตวิทยานั้น วัตถุที่ใกล้กับขอบภาพ

ด้านล่างจะเป็นการสื่อความหมายถึงการตกเป็นรอง ความอ่อนแอ ไม่มีพลังอำนาจ ซึ่งอุรุพงศ์นำมาใช้ถ่ายทอดมุมมองให้แก่ตัวละครที่เป็นชาวไร่ ชาวนา ผู้อาศัยในชนบททั่วประเทศไทย ควบคู่ไปกับการถ่ายทำด้วยมุม Low Angel ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่อง

ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้องต่ำระนาบกับพื้น หรือ Bottom Angel

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

สวรรค์บ้านนา

เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.51 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้องต่ำระนาบกับพื้น หรือ Bottom Angel

เป็นที่น่าสังเกตว่าในภาพยนตร์เรื่อง *เพลงของข้าว* มีการนำเสนอมุมกล้องที่หลากหลายมากกว่าภาพยนตร์สองเรื่องก่อน ทั้งนี้อาจมาจากทั้งด้วยความพร้อมด้านการลงทุน

สร้างและความก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีการถ่ายทำ ดังจะเห็นได้จากภาพเปิดเรื่องอันสวยงามด้วยการถ่ายทำโดยใช้ “โดรน” (Drone) จนได้ภาพในลักษณะ Bird’s eye view อันสวยงามแปลกตาแล้ว ยังช่วยสื่อความหมายให้ทราบถึงแก่นเนื้อหาที่ต้องการสื่อสารให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันระหว่างธรรมชาติกับเทคโนโลยีความเจริญก้าวหน้า ผ่านมุมกล้องที่แสดงภาพถนนที่ทอดยาวและเสาส่งไฟฟ้าแรงสูงขนาดใหญ่ตั้งตระหง่านอยู่ท่ามกลางทุ่งนาเขียวขจี รวมทั้งการถ่ายภาพมุม Ant’s eye view ตามติดบั้งไฟที่ลอยทะยานขึ้นสู่อากาศก่อนที่สุดท้ายจะร่วงหล่นสู่พื้นดินเปรียบดังสัจธรรมแห่งชีวิตที่ไม่มีสิ่งใดคงอยู่

ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้อง Bird’s eye view

ภาพที่ 6.52 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้อง Bird’s eye view

ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้อง Ant’s eye view

ภาพที่ 6.53 ภาพประกอบ การถ่ายโดยการใช้มุมกล้อง Ant’s eye view

ความลึกของภาพ

ความลึกของภาพ นอกจากจะช่วยขับเน้นให้วัตถุหลักในภาพเกิดความโดดเด่นและเพิ่มความสวยงามให้แก่การจัดองค์ประกอบภาพแล้ว ความลึกของภาพยังช่วยเพิ่ม “มิติความลึกทางอารมณ์และสื่อความหมาย” ให้เด่นชัดขึ้นอีกด้วย

จากการศึกษาผลงานภาพยนตร์ทั้งสามเรื่อง พบว่าอุรุพงศ์ ซึ่งเป็นทั้งผู้กำกับภาพยนตร์และผู้กำกับภาพ ได้นำคุณสมบัติของความลึกของภาพมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายหลักสอง

ประการคือ 1. เพื่อความสวยงามและสร้างอารมณ์ (drama) ให้แก่ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ และ 2. เพื่อถ่ายทอดความสมจริง เป็นกลาง และสื่อความหมายความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุที่อยู่ในระยะที่แตกต่างกัน โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (shallow focus) และแบบความชัดลึก (deep focus) ผสมผสานกัน

ภาพประกอบ การถ่ายทำความสวยงามและสร้างอารมณ์ โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (shallow focus)

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

เพลงของข้าว

สวรรค์บ้านนา

ภาพที่ 6.54 ภาพประกอบ การถ่ายทำความสวยงามและสร้างอารมณ์ โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (shallow focus)

ภาพประกอบ การถ่ายทำความสวยงามและสร้างอารมณ์ โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดลึก (deep focus)

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

เพลงของข้าว

สวรรค์บ้านนา

ภาพที่ 6.55 ภาพประกอบ การถ่ายทำความสวยงามและสร้างอารมณ์ โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดลึก (deep focus)

การใช้ความลึกของภาพเพื่อสร้างความสวยงามและดึงดูดความสนใจแล้ว ความลึกของภาพยังถูกนำมาใช้เพื่อเป็นเครื่องมือในการสื่อความหมาย สื่อความรู้สึกนึกคิดของผู้กำกับให้เด่นชัดขึ้น โดยไม่จำเป็นต้องใช้บทสนทนาหรือบทบรรยายใดๆ ตัวอย่างเช่น *เรื่องเล่าชาวเหนือ* ตอน เก็บเกี่ยว ความลึกของภาพแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของวัตถุด้านหน้าอันได้แก่ อาหารที่กำลังปรุงในกระทะ กับวัตถุด้านหลังอันได้แก่ ชาวนาที่กำลังช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าว ก่อนที่จะพักเที่ยงมารับประทานอาหารร่วมกัน ในขณะที่เรื่องสั้นตอน ควาย วัตถุด้านหน้าคือลุงชาวนาสูบบุหรี่อยู่กลางทุ่ง ส่วนภาพด้านหลังคือฝูงควายที่เขานำออกมาเลี้ยงหาอาหาร และเรื่องสั้นตอน วันที่ยาวนาน ได้นำความลึกของภาพมาใช้เพื่อสื่อความหมายแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างยายผู้โดดเดี่ยวไร้ลูกหลานดูแลต้องอาศัยกินอยู่หลับนอนกับแมวตามลำพัง

ภาพประกอบ การใช้ความลึกของภาพเพื่อถ่ายทอดความสมจริง และสื่อความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุที่อยู่ในระยะที่แตกต่างกัน

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

ตอน เก็บเกี่ยว

ตอน ควาย

ตอน วันที่ยาวนาน

สวรรค์บ้านนา

ภาพที่ 6.56 ภาพประกอบ การใช้ความลึกของภาพเพื่อถ่ายทอดความสมจริง และสื่อความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุที่อยู่ในระยะที่แตกต่างกัน

ภาพแรก ภาพเบื้องหน้า (foreground) ฤดูฝน สองสามีภรรยาช่วยกันปักดำข้าวจนพื้นดินกลายเป็นสีเขียวเต็มท้องทุ่ง ขณะที่ภาพเบื้องหลัง (background) คือเจดีย์สีทองที่ตั้งอยู่บนเนิน ส่วนภาพที่สอง ฤดูหนาว สิ้นสุดการเก็บเกี่ยว สองสามีภรรยาและลูกช่วยกันประกอบอาหารบนลานดินกลางแจ้ง ขณะที่ภาพด้านหลัง แสงในยามพลบค่ำแสดงให้เห็นถึงรูปร่างของเจดีย์องค์เดิมที่ยังตั้งตระหง่านให้ชาวบ้านได้เคารพสักการะท่ามกลางวัฏจักรแห่งการปลูกข้าวของชาวนา

ภาพที่ 6.57 ภาพแรก ภาพเบื้องหน้า (foreground)

ภาพแรก วัตถุที่ปรากฏเบื้องหน้าคือ ตาชั่งใช้วัดตวงปริมาณข้าวที่ชาวนานำมาขายให้กับโรงสีข้าว แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นแรงงานผู้ทำงานปลูกข้าวที่สถานภาพทางชีวิตและเศรษฐกิจต้องตกอยู่ภายใต้ระบบ “ทุนนิยม” โดยมีชนชั้นกลางเป็นผู้กำหนด “ราคาค่างวด” จากการลงแรงทำนามาตลอดทั้งปี ขณะที่อีกภาพเป็นการถ่ายตัวละครกำลังสนทนากัน ทั้งสองคล้ายพูดคุยกันตามปกติ แต่ทั้งคู่ไม่ได้อยู่ในระนาบความห่างเดียวกัน ซึ่งแสดงให้ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างทั้งคู่ว่าอยู่ในสถานะที่แตกต่างกัน เพราะชายคนอยู่เบื้องหน้าคือ “เจ้าของที่ดิน” ที่มาแจ้งข่าวกับตัวละครเบื้องหลัง “ผู้รับจ้างทำนา” ว่า ตนกำลังจะขายที่นาเพื่อนำไปผ่อนรถยนต์คันใหม่

ภาพที่ 6.58 ภาพที่เกิดขึ้นในช่วงที่ตัวละครตัดสินใจเข้ามาหางานทำใน
กรุงเทพมหานคร

ภาพทั้งสองด้านบน เกิดขึ้นในช่วงที่ตัวละครตัดสินใจเข้ามาหางานทำในกรุงเทพมหานคร ภายหลังไม่มีที่ดินทำกิน แต่สิ่งที่เขาประสบกลับเป็นเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองระหว่างผู้ที่มีอุดมการณ์ทางความคิดแตกต่างกัน โดยอุรุพงศ์เลือกการถ่ายทำแบบชัดลึก (deep focus) เป็นส่วนใหญ่ เพื่อให้เกิดความสมจริง เป็นกลาง และเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถเลือกจับจ้องวัตถุและสถานที่ได้อย่างมีอิสระ ปราศจากการชี้นำ แต่ให้ผู้ชมมองเห็นภาพตัวละคร ฉาก และบรรยากาศ (ทางการเมือง) ที่เกิดขึ้นจริงโดยไม่โฟกัสไปที่จุดใดจุดหนึ่งในภาพ

เพลงของข้าว

ภาพที่ 6.59 เพลงของข้าว

ตัวอย่างทั้งสองภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *เพลงของข้าว* เป็นการถ่ายแบบชัดลึก (deep focus) เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุต่างๆ ที่ปรากฏบนจอภาพอย่างเดินชัดและเท่าเทียม ภาพนักเล่นเครื่องร่อนบินโฉบผ่านเจดีย์สีทองขนาดใหญ่ อาจมีนัยที่ต้องการสื่อความหมายถึงการดำรงอยู่ร่วมกันระหว่างประเพณี วัฒนธรรมที่ถือกำเนิดมาอย่างยาวนานกับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่เกิดขึ้นใหม่ในสังคม หรือภาพฝูงควายที่ถูกเลี้ยงดูและเติบโตจากท้องทุ่งตามธรรมชาติ ถูกนำมาเดินขบวนแห่ ตกแต่งประดับประดาอย่างสวยงามบนท้องถนนที่รายล้อมด้วยตึกรามบ้านช่อง รวมทั้งอาคารสำนักงานธนาคารแห่งหนึ่งที่อาจสื่อความหมายถึงวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนด้วยระบบ “ทุนนิยม” ในสังคมเมือง

ภาพที่ 6.60 การเลือกโฟกัสที่วัตถุแตกต่างกันจนทำให้เกิดความลึกของภาพที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างภาพทั้งสองเกิดในช่วงเวลาและเหตุการณ์เดียวกัน แต่อุรุพงศ์เลือกโฟกัสที่วัตถุแตกต่างกันจนทำให้เกิดความลึกของภาพที่แตกต่างกัน โดยภาพแรกเกิดความชัดขึ้นที่ตัวพระสงฆ์ที่กำลังเดินรดน้ำให้พรแก่ชาวบ้านเนื่องในงานทำบุญสร้างศาลาการเปรียญแห่งใหม่ ซึ่งชาวบ้านร่วมแรงร่วมใจบริจาคข้าวสารและเงินสมทบทุนกันอย่างล้นหลาม โดยมีกองเงินบริจาคเป็นภาพเบื้องหน้า (foreground) หลังจากนั้นภาพเปลี่ยนความสนใจ (ด้วยการเปลี่ยนโฟกัสวัตถุ) มาที่ “กองเงินบริจาค” โดยมีพระสงฆ์รูปเดิมกลายเป็นวัตถุเบื้องหลัง (background) แทน

3. การตัดต่อ

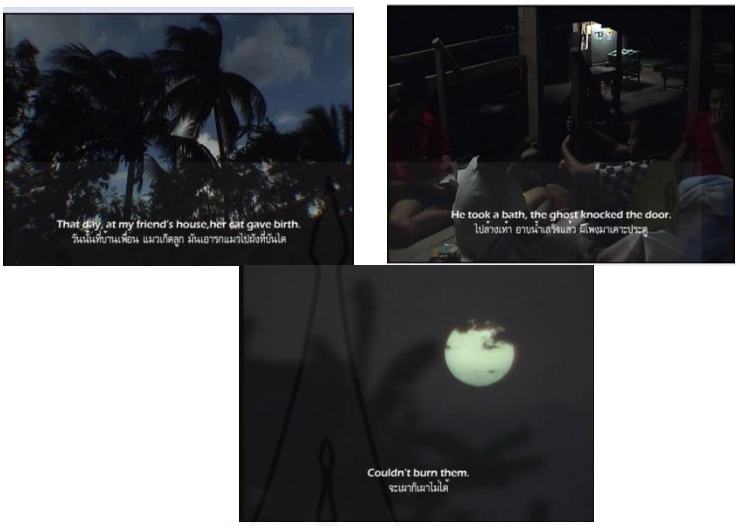
เนื่องจากภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องอันประกอบด้วย *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* *สวรรค์บ้านนา* และ *เพลงของข้าว* มีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่แตกต่างกัน โดย *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* ประกอบด้วยภาพยนตร์สั้นจำนวนหลายเรื่อง ส่วน *สวรรค์บ้านนา* มีโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบภาพยนตร์ทั่วไป ขณะที่ *เพลงของข้าว* มีลักษณะการสร้างแบบสารคดีซึ่งไม่มีโครงเรื่องที่ชัดเจน ดังนั้นภาพยนตร์แต่ละเรื่องจึงมีรูปแบบการตัดต่อที่แตกต่างกันเพื่อรองรับความเหมาะสมทั้งทางด้านเนื้อหาและลักษณะวิธีการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามภาพยนตร์แต่ละเรื่องต่างมีจุดเด่นและเอกลักษณ์ทางด้านการการตัดต่อที่สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ลักษณะวิธีการตัดต่อภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ ได้ดังต่อไปนี้

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ มีโครงสร้างเรื่องที่แตกต่างหลากหลายอย่างมากทั้งทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างสรรค์ เนื่องจากเป็นการรวบรวมภาพยนตร์สั้นขึ้นมาจนกลายเป็นภาพยนตร์ขนาดยาว ซึ่งอุรุพงศ์ได้นำลักษณะของความหลากหลายดังกล่าวมาใช้ร่วมกับ “เทคนิคการตัดต่อในรูปแบบต่างๆ” ที่สอดรับกับภาพยนตร์สั้นแต่ละตอนด้วยเช่นกัน ดังเช่น การเปิดเรื่องที่นำเสนอภาพความสับสนวุ่นวายของผู้คนในเมืองหลวง ก่อนที่จะใช้เทคนิคการตัดต่อเปลี่ยนช็อตอย่างค่อยเป็นค่อยไป ด้วยการจางซ้อนภาพ (Dissolve) จากเมืองใหญ่ไปสู่ภาพท้องฟ้าและทุ่งนายามพลบค่ำในชนบทแทน

ภาพที่ 6.61 ภาพประกอบ การตัดต่อช่วงเปิดเรื่อง เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ

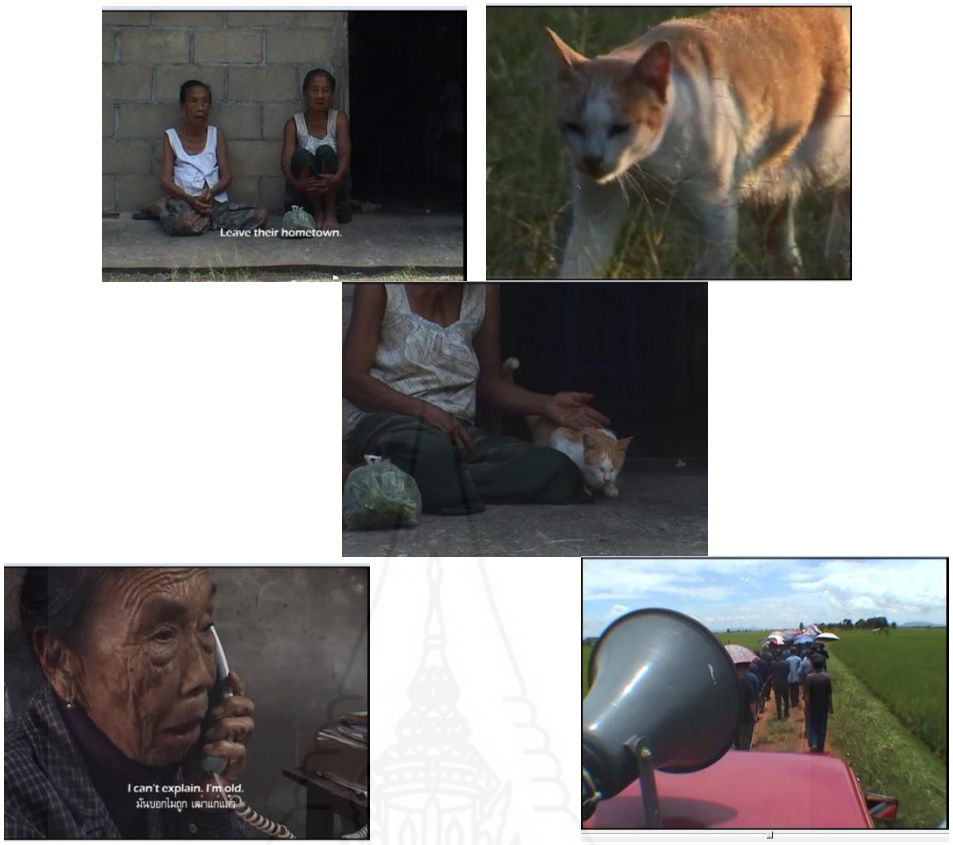
ตอน *กลางวันและกลางคืน* เมื่อตัวละครเด็กหญิงเล่าเรื่องเกี่ยวกับภูติผีช่วงก่อนเข้านอน เพื่อให้สอดรับกับบรรยากาศแบบภาพยนตร์ประเภทสยองขวัญ อุรุพงศ์เลือกใช้การตัดต่อแบบ “มองทาจ” ในลักษณะ “Metapholical cutting” หรือการลำดับภาพเพื่อเปรียบเทียบเชิงอุปมาอุปไมย (การลำดับภาพที่เนื้อหาของช็อตแรกกับช็อตหลังไม่มีความหมายเกี่ยวพันกันโดยตรง แต่ตั้งใจเชื่อมสองช็อตเข้าหากัน) โดยการเสนอภาพเหตุการณ์เด็กๆ นั่งฟังเรื่องเล่าอันน่ากลัวตัด

สลับกับภาพต้นไม้ยามค่ำที่ไหวติงจากแรงลม และภาพพระจันทร์ดวงกลมโตยามค่ำคืนเพื่อเป็นการบีบคั้นอารมณ์สร้างบรรยากาศที่ปกคลุมด้วยความหวาดกลัว



ภาพที่ 6.62 การตัดต่อแบบ Cross-cutting หรือ parallel cutting

ตอน *วันที่ยาวนาน* นำการตัดต่อแบบ Cross-cutting หรือ parallel cutting มาใช้ตัดสลับระหว่างภาพการสนทนาปรับทุกข์ระหว่างยายสองคนที่อยากจะตายเพราะเบื่อหน่ายชีวิตที่ไม่มีลูกหลานคอยดูแลกับภาพแมวตัวหนึ่งซึ่งเป็นสัตว์เลี้ยงหรือเป็นสิ่งมีชีวิตเพียงตัวเดียวที่ยังคงอยู่เป็นเพื่อนยามเหงาให้กับผู้สูงอายุทั้งคู่ นอกจากนี้ การตัดต่อยังมีบทบาทสำคัญที่ส่งผลต่อเนื้อหาและช่วยสร้างอารมณ์สะเทือนใจให้เกิดขึ้น เมื่อยายคุยโทรศัพท์บอกคิดถึงลูกๆ ที่ต้องไปทำงานหาเงินในเมืองหลวง ก่อนที่ภาพต่อมาจะตัดเป็นเหตุการณ์รถขยายเสียงที่ป่าวประกาศในขบวนแห่ศพที่ไม่ระบุว่าเป็นใคร หากแต่สามารถเชื่อมโยงได้กับเหตุการณ์และตัวละครที่เกิดขึ้นก่อนหน้า



ภาพที่ 6.63 ภาพประกอบ การตัดต่อใน เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน วันที่ยาวนาน

ตอน *ควาย* ในขณะที่ลุงเลี้ยงฝูงควายอยู่กลางทุ่ง จู่ๆ กลุ่มชายฉกรรจ์ที่ขับขี่มอเตอร์ไซค์อยู่กลางถนนก็มุ่งตรงมาก่อกวนฝูงควาย ด้วยโครงเรื่องที่มีกลิ่นอายความเป็นภาพยนตร์ประเภทแอ็กชัน การตัดต่อในตอนดังกล่าวจึงเน้นความฉับไว รวดเร็ว แบบเปลี่ยนช็อตทันที หรือ การตัดชน (cut) แต่พอสิ้นสุดเหตุการณ์อันตื่นเต้น เมื่อลุงเหนื่อยล้าจากการเลี้ยงควายแล้วเผลอหลับไป มีการใช้เทคนิคภาพจางซ้อน (Dissolve) ให้ฝูงควายค่อยๆ เลือนหายไปทีละตัว เป็นการสื่อความหมายให้รับรู้ว่าฝูงควายอาจถูกขายหรือขโมยไปแล้ว

ภาพที่ 6.64 ภาพประกอบ การตัดต่อใน เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน ควาย

จนกระทั่งมีการตัดต่อภาพมายังอีกสถานที่หนึ่ง หรือ Dynamic cutting จึงเป็นการเปิดเผยเนื้อเรื่องว่าควายของลุงถูกนำมาประมูลขายที่ตลาดค้าโคกระบือ ซึ่งในช่วงดังกล่าวยังมีการใช้การตัดต่อเพื่อแสดงถึงสัญญะเชิงทุนนิยม เมื่อภาพตัดสลับระหว่างชายคนหนึ่งกำลังนับเงินกับควายที่ถูกกักขังอยู่ภายในกรง ซึ่งนอกจะเป็นการตัดต่อเพื่อสื่อความหมายแล้ว ยังส่งผลกระทบสร้างความสะเทือนอารมณ์ให้เกิดขึ้นอีกด้วย

ภาพที่ 6.65 ภาพประกอบ การตัดต่อใน เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ตอน ควาย

ภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* มีโครงสร้างเรื่องแบบการเล่าเรื่องตามแบบภาพยนตร์ทั่วไป การตัดต่อส่วนใหญ่จึงเป็นในลักษณะการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) ที่มีจุดประสงค์เพื่อรักษาความความต่อเนื่องและลื่นไหลของเหตุการณ์ไม่ให้เกิดความสับสน อย่างไรก็ตามในบางเหตุการณ์อุรุพงศ์ได้ใช้เทคนิคการต่อต่อเพื่อนำเสนอแนวคิดและอุดมการณ์ส่วนตัว (ทางด้านการเมือง) อย่างเช่น ฉากที่นำเสนอภาพชีวิตการปลูกข้าวของชาวนาแล้วตัดมาที่เหตุการณ์ตัวละครหลักกำลังนั่งฟังนักการเมืองของพรรคการเมืองหนึ่งหาเสียงเลือกตั้ง ก่อนที่จะตัดมายังท้องทุ่งนาขณะที่ตัวละครแสดงความคิดเห็นด้านการเมืองขณะที่กำลังเดินกลับบ้าน

สวรรค์บ้านนา

ภาพที่ 6.66 เทคนิคการตัดต่อยังถูกนำมาใช้เพื่อเป็นการเปรียบเทียบแนวความคิดอันแตกต่างระหว่างตัวละคร

เทคนิคการตัดต่อยังถูกนำมาใช้เพื่อเป็นการเปรียบเทียบแนวความคิดอันแตกต่างระหว่างตัวละคร ด้วยเทคนิคการตัดต่อแบบ Dynamic cutting ดังฉากตัดสลับระหว่างสองครอบครัวชาวนาที่กำลังนอนสนทนาเกี่ยวกับชีวิตประจำวันในมุ้งของตนเอง รวมทั้งแสดงเปรียบเทียบความแตกต่างของวิถีการใช้ชีวิต การทำงาน ซึ่งขึ้นอยู่กับสภาพปัจจัยและสถานะทางด้านเศรษฐกิจของตัวละครชาวนาแต่ละคน ดังจะเห็นได้จากการนำเสนอภาพกลุ่มชาวนาช่วยกันลงแขกเกี่ยวข้าวตัดสลับกับภาพรถเกี่ยวข้าวขนาดใหญ่กำลังทำงานด้วยความสะดวกสบายและรวดเร็วมากกว่าการใช้กำลังแรงงานจากมนุษย์

ภาพที่ 6.67 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อเปรียบเทียบและสื่อความหมายใน สวรรค์บ้านนา

นอกจากนี้ การตัดต่อยังถูกนำมาใช้เพื่อเป็นการ “ปลุกเร้าอารมณ์สะเทือนใจ” ที่เกิดขึ้นกับชีวิตของตัวละคร เช่น ฉากที่ชาวนาได้รับเงินจำนวนเพียงเล็กน้อยจากการขายข้าว แล้วปรึกษากันว่า “จะทำนาต่อไปดีไหม” ก่อนที่จะตัดมายังภาพ “ปลาซิวดิ้นอยู่บนจาน” ขณะที่พวกเขากำลังนั่งรับประทานอาหารร่วมกันภายหลังได้รับผลตอบแทนจากการตรากตรำทำนาปลูกข้าวมาทั้งปี ซึ่งปลาซิวอาจเปรียบได้ดังชาวนาคนชนชั้นล่างที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนชีวิตอย่างยากลำบาก

ภาพที่ 6.68 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อสร้างอารมณ์ใน สวรรค์บ้านนา

โครงสร้างเรื่อง *เพลงของข้าว* มีลักษณะคล้ายโครงสร้าง *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* มีการแบ่งเนื้อหาเป็นส่วนๆ (fragment) คล้ายกัน ขณะที่ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* เป็นเรื่องที่แต่งขึ้น แต่ *เพลงของข้าว* มีลักษณะเป็นสารคดีที่มุ่งเน้นถ่ายทอดความเป็นจริงตามธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม เนื่องจากโครงเรื่อง *เพลงของข้าว* มีโครงสร้างเรื่องจากงานประเพณีเกี่ยวกับข้าวทั่วประเทศ เหตุการณ์ส่วนใหญ่จึงเน้นที่ความสนุกสนาน รื่นเริง เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองให้แก่ข้าวและชาวไร่ชาวนา ซึ่งส่งผลต่อรูปแบบการตัดต่อภาพยนตร์ในแต่ละช่วงด้วยเช่นกัน ดังเช่น ในช่วงงานประเพณีวิ่งควาย งานประชันตะไลล้าน และการตำส้มตำลีลา การตัดต่อจะเน้นความตื่นเต้น รวดเร็วฉับไว ตัดสลับกับการใช้ภาพสโลว์โมชัน เพื่อทำให้เกิดสุนทรียภาพและความสวยงาม

ภาพที่ 6.69 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อสร้างอารมณ์ใน เพลงของข้าว

แม้จะเป็นภาพยนตร์เชิงสารคดีที่เน้นการถ่ายทอดความจริงตามธรรมชาติ แต่พบว่าเทคนิคการตัดต่อในบางฉากสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดและความหมายบางอย่างของผู้กำกับที่ต้องการนำเสนอให้ผู้ชมรับรู้ผ่านทางรูปแบบการตัดต่อ อย่างเช่น ฉากชาวบ้านรวบรวมเงินและข้าวสารที่ได้จากการทำนาปลูกข้าวมาถวายแก่วัดเพื่อสร้างศาลาการเปรียญ หรือฉากการตัดต่อภาพกลุ่มวัยรุ่นที่ร่วมแรงร่วมใจกันติดตั้งบั้งไฟยักษ์ โดยเป็นการตัดต่อภาพในลักษณะ Cross-cutting หรือ parallel cutting จากผู้คนกลุ่มต่างๆ และเหตุการณ์มากกว่าสองเหตุการณ์ขึ้นไปที่เกิดขึ้นภายในงานแข่งบั้งไฟ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชาวบ้านในชุมชน

ภาพที่ 6.70 ภาพประกอบ การตัดต่อเพื่อสื่อความหมายใน เพลงของข้าว

4. ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ (Structure of Narrative) และวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Means of Narrative) ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

4.1 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ 36

4.1.1 โครงเรื่อง (Plot)

การใช้ชีวิตในช่วงยุคสมัยการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี นับว่ามีส่วนสำคัญต่อการสร้างโครงเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง *36* รวมทั้งการที่นวพลมีความสนใจเรื่อง “กล้องถ่ายรูปและการถ่ายภาพนิ่ง” มานับตั้งแต่สมัยเรียนหนังสือ ทำให้ได้เห็นการเปลี่ยนผ่านของกล้องถ่ายรูปจาก “ยุคฟิล์มสู่ยุคดิจิทัล” และมีโอกาสใช้งานกล้องถ่ายรูปทั้งสองรูปแบบ จึงต้องการที่จะถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านี้ออกมา ดังที่นวพลเคยกล่าวว่า *“ผมว่าผมโตมาจากสองยุคนะ ทั้งยุคฟิล์ม ยุคดิจิตอล”*

นอกจากนี้แรงบันดาลใจอีกประการที่ทำให้เกิดเป็นเรื่องเล่าใน *36* ได้มาจากประสบการณ์ช่วงเดินทางไปต่างประเทศเพื่อร่วมเทศกาลภาพยนตร์แห่งหนึ่ง *“ตอนผมไปเทศกาลหนังที่เบอร์ลิน โฮเทลที่ผมไปพักจะมีบอร์ดสำหรับเขียนนัดหมายกัน มีข้อความหนึ่งที่แอนดรูว์เขียนถึงอเล็กซ์ว่า Alex, I left your memory at the counter, take care มันคือเมโมรีการ์ดนั่นแหละ แต่ผมรู้สึกกับคำคำนี้ ฉันทิ้งความทรงจำไว้ที่เคาน์เตอร์นะ แต่ตอนนั้นยังคิดอะไรต่อไม่ได้มากเท่าไหร่ แค่ชอบประโยคนี้ แล้วมันเป็นช่วงที่คนยังไม่ได้มีฮาร์ดดิสก์ ไม่ได้มีทัมบ์ไดรฟ์เยอะขนาดนี้ เวลาผ่านไปหลายปีผมก็ยังคิดถึงประโยคนี้อยู่ จนช่วงหลังมีของพวกนี้เยอะขึ้น..ก็รู้สึกกับมันมากขึ้น”*

ซึ่งนวพลเห็นว่าเป็นประเด็นร่วมสมัยที่มีความน่าสนใจ จึงเกิดความสนใจอยากเล่าเรื่องเกี่ยวกับ “ความทรงจำของมนุษย์ผ่านการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยของเทคโนโลยี”

ที่มาของชื่อเรื่อง *36* อันหมายถึง “จำนวนมาตรฐานของรูปในหนึ่งม้วนฟิล์มกล้องถ่ายรูป” นำมาจากความทรงจำเกี่ยวกับ “กล้องถ่ายรูปและม้วนฟิล์ม” เพราะแม้จะเติบโตในช่วงเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยีจากฟิล์มไปสู่ดิจิทัล *“ผมเองก็อยู่ในยุคเปลี่ยนผ่านของกล้องฟิลม์ด้วย”* แต่นวพลยังมีโอกาสได้ใช้งานกล้องแบบฟิล์มจนทำให้เกิดความผูกพันกับอุปกรณ์นี้

ส่วนเรื่องราวใน *36* นำมาจากประสบการณ์ส่วนตัวที่ต้องทำงานอยู่กับอุปกรณ์เหล่านี้แทบทุกวันจนมองเห็นปัญหาจากอุปกรณ์ดิจิทัลว่า ถ้าอุปกรณ์ชิ้นนี้พังหรือสูญหาย เท่ากับว่าข้อมูลที่ใช้ในการทำงานและข้อมูลชีวิตส่วนตัวที่บรรจุไว้ทั้งชีวิตจะสูญสลายหายไปด้วยเช่นกัน *“ถ้าเราทำตกลงไปทีเดียวเนี่ย ของๆ เรามันหายไปทั้งปีเลยนะ ฮาร์ดดิสก์ของปี 2008 หรือ 2010 เนี่ยแล้วพวกรูปที่ถ่ายๆ เก็บไว้ในฮาร์ดดิสก์พวกนั้นก็มีเยอะมากซะจนไม่สามารถอัดออกมาได้ทุกรูปหรอก”* (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558) นวพลจึงนำเอาความทรงจำในอดีตมาหลอมรวมเข้ากับประสบการณ์ชีวิตเกี่ยวกับเทคโนโลยีการถ่ายภาพที่ตนผูกพันมาสร้างสรรค์เป็นเรื่องราวในภาพยนตร์เรื่อง *36* มาถ่ายทอดเป็นเรื่องราวความสัมพันธ์ของชายหญิงคู่หนึ่งระหว่างที่ทำงานด้วยกันในกองถ่ายทำภาพยนตร์ “ทราย” หญิงสาวอาชีพจัดหาสถานที่ถ่ายทำ (location manager) ผู้ชอบถ่ายภาพด้วยกล้องดิจิตอลที่บันทึกภาพได้ไม่จำกัด กระทั่งฮาร์ดดิสก์เสีย เธอจึงพยายามกู้ความทรงจำที่หายไปกลับคืนมา จนเธอได้พบกับ “อุ้ม” หนุ่มผู้ทำงานฝ่านศิลป์ประจำกองถ่ายที่ยังคงถ่ายภาพด้วยฟิล์มที่จำกัดจำนวนครั้งในการถ่าย แต่ภาพอยู่กับเจ้าของได้นานกว่า จุดเปลี่ยนของภาพยนตร์ (climax) เกิดจาก “ความทรงจำดิจิทัล” หรือฮาร์ดดิสก์แบบพกพาซึ่งใช้เก็บภาพนิ่งเสียหาย นำไปสู่ประเด็นร่วมสมัยว่าด้วยรอยต่อของเครื่องช่วยบันทึกภาพที่เปลี่ยนผ่านจากยุคฟิล์มสู่ยุคดิจิทัลซึ่งล้วนมีผลกับความทรงจำของผู้คนที่แตกต่างกัน

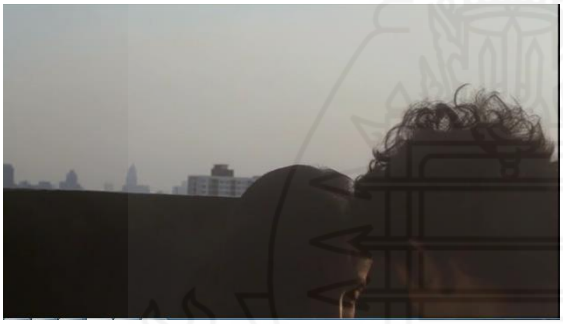
นอกจากโครงเรื่องจะมีความร่วมสมัยแล้ว *36* ยังมีลักษณะโครงสร้างเรื่องที่แปลกใหม่ด้วยการแบ่งภาพยนตร์ออกเป็น *36* ฉาก (ภาพยนตร์ทั้งเรื่องมีเพียง 36 ช็อต) โดยแต่ละฉากจะวางกล้องนิ่งแล้วให้ตัวละครเป็นผู้ดำเนินเรื่อง อย่างไรก็ตามแม้จะมีโครงสร้างเรื่องแบบแบ่งเป็นฉากๆ แต่พบว่าเนื้อหาใน *36* ยังคงมีลักษณะการเล่าเรื่องอันประกอบด้วย การเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) ปรากฏขึ้นในภาพยนตร์ผ่านฉากเพียงไม่กี่ฉาก ดังตัวอย่างต่อไปนี้ (แต่ละฉากจะมีการระบุชื่อตอนไว้ด้วย)

1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

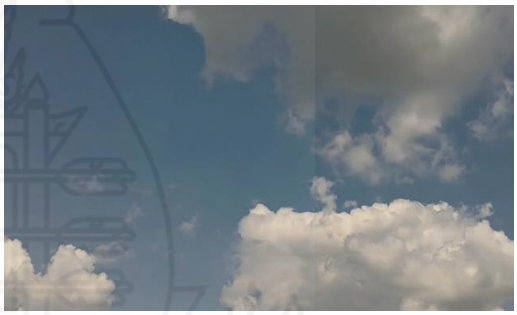
ภาพที่ 6.71 ฉากที่ 2 ชื่อตอน ฝ่ายดูแลสถานที่ ติดต่อคุณวิไลพร

“ทราย” ผู้จัดหาสถานที่ถ่ายทำให้กับกองถ่ายทำภาพยนตร์ ทำความรู้จักกับ “อุ้ม” ผู้ออกแบบงานศิลป์ ก่อนที่ทั้งสองจะเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆ ร่วมกันและเริ่มต้นสานความสัมพันธ์กันขึ้นทีละน้อย

2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)



ฉากที่ 10 ชื่อตอน ยังไง



ฉากที่ 11 ชื่อตอน แกงเห็ดร้านเจ๊แป๋วอร่อย

ภาพที่ 6.72 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

ภายหลังเสร็จสิ้นการหาสถานที่ถ่ายทำร่วมกัน อุ้มชวนทรายถ่ายรูปร่วมกันแล้วชวนไปทานอาหารต่อที่ร้าน “เจ๊แป๋ว” ที่มีแกงเห็ดเป็นเมนูขึ้นชื่อของร้าน นับจากนั้นภาพท้องฟ้าเป็นการใช้ภาษาทางภาพยนตร์เพื่อให้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงของกาลเวลาที่สื่อความหมายถึงช่วงเวลาแห่งความสัมพันธ์ของทั้งสองคนที่ดำเนินต่อไปช่วงระยะเวลาหนึ่ง

3) ภาวะวิกฤต (Climax)

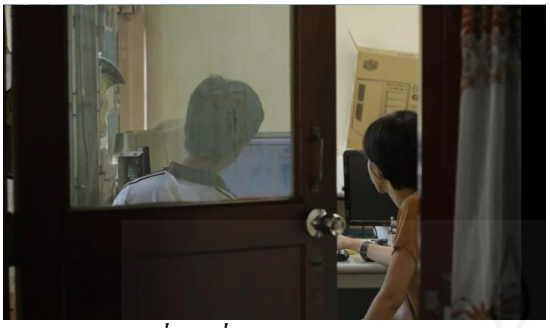
ฉากที่ 15 ชื่อตอน ทั้งหมด 4,697 ไฟล์

ฉากที่ 17 ชื่อตอน ข้างใน

ภาพที่ 6.73 ภาวะวิกฤต (Climax)

ฉากที่ 15 มีเพียงภาพฮาร์ดดิสก์สีแดงวางอยู่บนโต๊ะและเสียงเคาะคีย์บอร์ด ซึ่งนำมาสู่ฉากที่ 17 ที่ทำให้ทราบว่าฮาร์ดดิสก์ที่ใช้เก็บข้อมูลตลอดทั้งปี 2008 ของทรายเสีย เธอจึงนำมาซ่อมที่ร้านเพื่อน แต่ช่างบอกไม่แน่ใจว่าจะสามารถกู้ข้อมูล หรือ “ความทรงจำ” ที่บันทึกอยู่ในอุปกรณ์ดิจิทัลนี้ได้หรือไม่

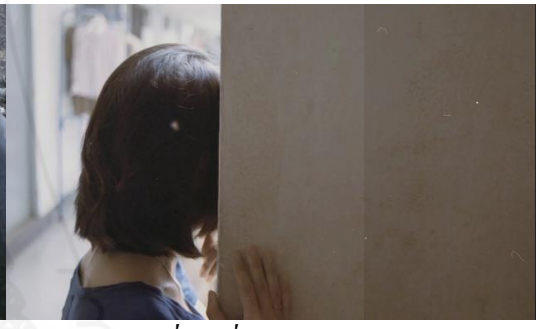
4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)



ฉากที่ 28 ชื่อตอน แถบสีเทา

ฉากที่ 29 ชื่อตอน เพื่อนคนนึง

ฉากที่ 30 ชื่อตอน ครับ



ฉากที่ 31 ชื่อตอน มือขวา

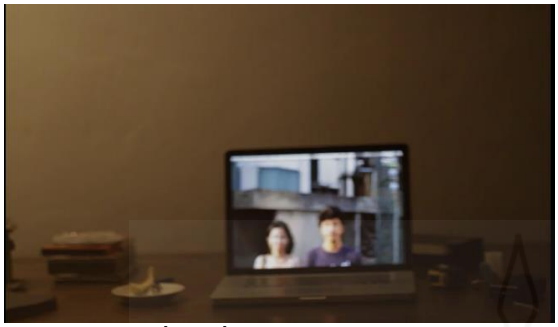
ฉากที่ 32 ชื่อตอน ไปยืนตรงนั้นหน่อยสิ

ฉากที่ 33 ชื่อตอน ถ่ายด้วยกัน ฟ้าสวยดี

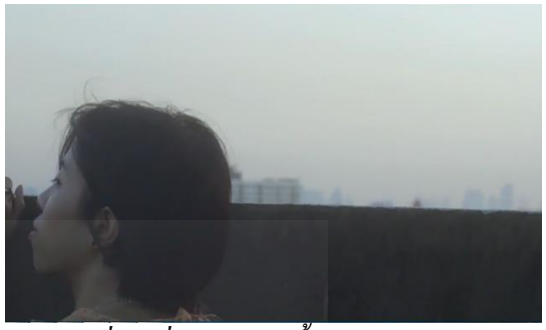
ภาพที่ 6.74 ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

ช่างซ่อมบอกว่ากู้คืนข้อมูลได้เพียงบางส่วน *“มันกู้ได้ไม่กี่รูป แล้วที่กู้ได้มันก็จะมีแถบเทาๆ เรียกว่ากู้ไม่ได้หนะ..เราขอโทษทีนะ..รูปไร?”* ในที่สุดทรายจึงเล่าให้เพื่อนช่างซ่อมฟัง (ผ่านฉากที่ 29, 30, 31, 32 และ 33) ว่า ฮาร์ดดิสก์ตัวนี้เก็บไฟล์รูปภาพที่เธอเคยถ่ายรูป “คู่กับอุ้ม” และ “แอบถ่ายอุ้ม” เก็บไว้ สุดท้าย “ความทรงจำในรูปแบบดิจิทัล” ที่เคยมีร่วมกับอุ้มก็สูญหายไปโดยไม่อาจกู้คืนกลับมาได้

5) การยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending)



ฉากที่ 35 ชื่อตอน ไกลออกไป



ฉากที่ 36 ชื่อตอน วันนี้ดูเหมือนฝนจะตกนะ

ภาพที่ 6.75 การยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending)

ฉากที่ 35 ทำให้ทราบว่า ณ สถานที่หนึ่งอันห่างไกล ภาพหน้าจอคอมพิวเตอร์ของอุ้มคือภาพที่เขาเคยถ่ายรูปคู่กับทราย เป็นภาพที่สื่อให้ทราบถึงความรู้สึกของอุ้มที่ยังคงคิดถึงทรายอยู่เสมอ ในขณะที่ฉากที่ 36 ทรายที่มาทำงานหาสถานที่ถ่ายทำก็คงมีความรู้สึกไม่แตกต่างกัน เพราะบนดาดฟ้าตึกแห่งนี้คือสถานที่เธอและเขา..เคยถ่ายรูปคู่กันเป็นครั้งแรก

4.1.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดในภาพยนตร์เรื่อง *36* ปรากฏให้ทราบนับตั้งแต่ชื่อเรื่องอันเป็นตัวเลขที่หมายความถึง “จำนวนมาตรฐานของรูปในหนึ่งม้วนฟิล์มกล้องถ่ายรูป” ซึ่งกล้องถ่ายรูปแบบถ่ายด้วยฟิล์มนับเป็นอุปกรณ์ที่นวพลมีความผูกพันมาอย่างยาวนาน

การใช้ชีวิตในช่วงรอยต่อยุค “การเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี” จากอุปกรณ์ระบบอนาล็อคไปสู่อุปกรณ์ระบบดิจิทัล อย่างเช่น “กล้องถ่ายรูประบบฟิล์ม” ที่เปลี่ยนแปลงไปสู่การใช้ “กล้องถ่ายรูประบบดิจิทัล” และมีโอกาสใช้งานกล้องถ่ายรูปทั้งสองรูปแบบนี้ นวพลจึงเกิดความต้องการที่จะถ่ายทอดการเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยีที่ตนผูกพันเหล่านี้ผ่านเรื่องราวในภาพยนตร์ ซึ่งเนื้อหาในภาพยนตร์ส่วนหนึ่งน่าจะประกอบสร้างขึ้นจากประสบการณ์ส่วนตัวในอดีต จนกลายเป็น “แก่นความคิดหลัก” ที่ต้องการนำเสนอในประเด็น “ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี อันทำให้ความสัมพันธ์ของมนุษย์เกิดการเปลี่ยนแปลงตามบริบททางสังคมและปัจจัยด้านเทคโนโลยีในยุคโลกาภิวัตน์ ผ่านเรื่องราวของหนุ่มสาวคู่หนึ่งที่สานสายสัมพันธ์กันด้วยความแตกต่างของเทคโนโลยี “กล้องถ่ายรูป” ที่ต่างฝ่ายต่างเก็บความทรงจำอันสวยงามไว้ในรูปแบบที่แตกต่างกันระหว่าง “ฟิล์มกับไฟล์”

"ผมรู้สึกและเห็นมันทั้งสองฝั่งครับ เมื่อเวลาเปลี่ยนไปเราก็ไปเปลี่ยนอะไรไม่ได้หรอก ฟิล์มก็จะหายไป เหลือแต่ยุคดิจิทัล ผมเองตอนนี้ก็อยู่ยุคดิจิทัลเต็มตัว สิ่งสำคัญมันอยู่ที่ว่า แล้วเราจะดำรงความทรงจำที่เปลี่ยนผ่านจากยุคฟิล์มมาอยู่ในยุคนี้ได้อย่างไรแค่นั้นเอง...เพียงแต่ถ้าอยู่ในยุคฟิล์มเราอาจจะจำมันได้เยอะกว่า ในชีวิตของคนคนหนึ่งสิ่งต่างๆ เข้ามาหาเราเยอะมาก มาเร็วไปเร็ว สุดท้ายคนก็จำอะไรไม่ได้หมด เราก็จะจำในสิ่งที่เราอยากจำอยู่ดีต่อให้มีรูปหรือไม่มีรูปก็ตาม" (สารคดี, เมษายน 2556)

นอกจากความทรงจำในอดีตเกี่ยวกับประสบการณ์การใช้กล้องถ่ายรูปในช่วงเวลาการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีในอดีตแล้ว มีเหตุการณ์ที่ช่วยกระตุ้นให้นวพลนำเสนอแก่นความคิดดังกล่าวมากยิ่งขึ้น ซึ่งเกิดขึ้นระหว่างที่เขาอยู่ต่างประเทศ *"ตอนผมไปเทศกาลหนังที่เบอร์ลิน โฮเทลที่ผมไปพักจะมีบอร์ดสำหรับเขียนนัดหมายกัน มีข้อความหนึ่งที่แอนดรูว์เขียนถึงอเล็กซ์ว่า Alex, I left your memory at the counter, take care มันคือเมโมรีการ์ดนั่นแหละ แต่ผมรู้สึกกับคำคำนี้...ฉันทิ้งความทรงจำไว้ที่เคาน์เตอร์นะ"* เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้นวพลเกิดความสนใจในประเด็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่เชื่อมโยงกับเทคโนโลยียิ่งขึ้น เพราะเห็นว่ายังไม่มีภาพยนตร์เรื่องใดเล่าประเด็นนี้มาก่อนและเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของทุกคนในยุคสมัยปัจจุบัน ประกอบกับเป็นเรื่องที่ตนมีความสนใจและมีความทรงจำในอดีตร่วมด้วย จนกระทั่งเมื่อถึงช่วงเวลาที่ "การเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยี" เติบโตเต็มที่ นวพลจึงตัดสินใจนำแก่นความคิดเกี่ยวกับ "ความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่เชื่อมโยงกับเทคโนโลยี" สร้าง *36* เป็นภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิต

"พลอตอยู่ในใจมาตั้งนาน แต่ว่าก็ต้องรอเวลาอยู่เหมือนกันกว่าจะเข้าสู่ยุคที่ทุกคนมีฮาร์ดดิสก์ความจุเป็นเทอร์ราไบต์กันซักประมาณ 5 อันกันแล้ว เพราะว่าช่วงเริ่มต้นที่ได้แนวคิดเรื่องนี้มา ตอนนั้นความจุเอสดีการ์ดสำหรับกล้องสูงสุดยังอยู่ที่ประมาณ 200-300 MB เองครับ ความจุเท่านี้ก็ถือเป็นการ์ดที่แพงแล้วด้วย แต่เดี๋ยวนี้ความจุไปถึง 16 GB พอเรามีการ์ดแบบนี้ มีฮาร์ดดิสก์ 2 เทอราไบต์ แบบที่เก็บวีดีโอไว้ในนี้ได้ทั้งชีวิต เก็บภาพที่ถ่ายทั้งหมดใน 5 ปีไว้ในนี้ได้ ประเด็นที่คิดมันก็ชัดขึ้นเรื่อยๆ เลยรู้สึกว่าพอดีกับเวลาลงมือทำ" (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558)

4.1.3 ตัวละคร (Characters)

บทสนทนาระหว่าง “ทราย” ตัวละครอาชีพฝ่ายจัดหาสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์กับ “อุ้ม” ตัวละครอาชีพฝ่ายศิลป์ประจำกองถ่ายภาพยนตร์เกี่ยวกับการบันทึกภาพด้วยอุปกรณ์ที่แตกต่างกัน อุ้มถามทรายว่า *“ถ่ายเยอะแบบนี้ ตอนเสร็จงานลบทิ้งบ้างหรือป่าว”* ทรายตอบว่า *“ไม่ค่อยลบนะ เก็บไว้มันก็ได้ใช้อีก..เยอะนะแต่มันก็เก็บไว้ได้ เก็บไว้เป็นฮาร์ดดิสก์สะดวกจะตาย..เก็บใส่ฮาร์ดดิสก์ปีละลูก”* อุ้มซักต่อว่า *“ก่อนหน้าถ่ายดิจิทัล ทรายถ่ายกล้องฟิล์มป่าว”* ทรายตอบอีกครั้ง *“เคยถ่ายนะ แต่ตอนนี้ถ่ายแต่ดิจิทัล มันสะดวกกว่ากันเยอะ ฟิล์มมันถ่ายได้น้อย กว่าจะเอาไปอัด เปลือง”*

การโต้ตอบแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับ “กล้องถ่ายรูป” ของแต่ละฝ่ายแสดงให้เห็นว่าทั้งสองคนมีความคิดเห็นส่วนตัวเกี่ยวกับอุปกรณ์คนละยุคสมัยนี้แตกต่างกัน เพราะในขณะที่ทรายมีทัศนคติและความเชื่อว่า “กล้องถ่ายรูปดิจิทัล” มีความสะดวกสบาย ไม่สิ้นเปลืองทั้งเงินและเวลา แต่อุ้มกลับมีทัศนคติและความเชื่อว่าแม้ “กล้องถ่ายรูปด้วยฟิล์ม” จะถูกจำกัดจำนวนการถ่ายเพียง 36 ภาพต่อฟิล์มหนึ่งม้วน อีกทั้งยังเสียเวลาและค่าใช้จ่ายในการล้างอัดกว่าจะได้รูปสักใบ แต่ “ภาพ” อยู่ได้ยาวนานและสามารถจับต้องได้จริง ซึ่งทัศนคติและความเชื่อในอุปกรณ์บันทึกความทรงจำจากสองยุคสมัยนี้ ล้วนน่าจะมาจากความรู้สึกนึกคิดและความประสบการณ์จากชีวิตจริงของนวพล ผู้กำกับที่เติบโตท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีจากยุคอนาล็อคสู่ยุคดิจิทัล *“ผมว่าผมโตมาจากสองยุคะ ยุคฟิล์ม ยุคดิจิตอล”* (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558)

นวพลเล่าถึงความสัมพันธ์ของชีวิตในอดีตกับ “กล้องถ่ายรูป” และช่วงเวลาการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีว่าตนเคยมีกล้องดิจิทัลตั้งแต่สมัยเรียนชั้นมัธยมตอนปลาย ซึ่งสร้างความตื่นตาตื่นใจแก่เพื่อนร่วมชั้นเป็นอย่างมากว่าเป็นกล้องที่ไม่จำเป็นต้องใช้ฟิล์ม แต่สามารถถ่ายโอนข้อมูลลงคอมพิวเตอร์และสามารถส่งไฟล์ภาพผ่านทางอีเมล์ได้อย่างสะดวกรวดเร็ว *“เรียกได้ว่าแปลกใหม่มากเพราะไม่มีใครมี วันเรียนจบมัธยมรูปก็จะเยอะมากในวันนั้น และผมจะมีรูปเยอะสุดเพราะกล้องดิจิทัลมันทำให้ถ่ายไปเรื่อยๆ ได้”* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558) ซึ่งความประทับใจในความทันสมัยสะดวกสบายของกล้องถ่ายรูปดิจิทัลครั้งนั้น น่าจะมีส่วนในการประกอบสร้างตัวละคร “ทราย” ขึ้นมาเพื่อเป็นภาพสะท้อนความคิดส่วนตัวที่นวพลมีต่อ “เทคโนโลยีดิจิทัล”

ในขณะที่ความทรงจำด้านที่ประทับใจเทคโนโลยีสมัยใหม่ประกอบสร้าง “ทราย” ขึ้นมา การดำรงชีวิตในปัจจุบันและประสบการณ์ทำงานประจำวันนับว่ามีส่วนสำคัญต่อการสร้างตัวละครชื่อ “อุ้ม” ขึ้นมา เพื่อนำเสนอแง่มุมอีกด้านที่มีต่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เนื่องจากนวพลทำงานด้านภาพยนตร์และสื่ออื่นๆ จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์และเทคโนโลยีสมัยใหม่

แทบทุกวัน จึงเห็นมุมมองในการเล่าเรื่องราวชีวิตของคนที่เกี่ยวข้องกับอุปกรณ์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเหล่านี้ผ่านประสบการณ์ส่วนตัวที่ตนเป็นทั้งผู้กำกับและผู้ตัดต่อด้วยตนเอง จึงจำเป็นต้องใช้ฮาร์ดดิสก์เพื่อบันทึกไฟล์ “ความทรงจำ” เป็นจำนวนมาก หากฮาร์ดดิสก์พังหรือสูญหาย ไฟล์งานและความทรงจำส่วนตัวที่เก็บเอาไว้ทั้งหมดจะหายสิ้นไปหมดเช่นกัน ซึ่งนวพลประสบกับเหตุการณ์เหล่านี้บ่อยครั้ง *“ตอนที่ผมไปเบอร์ลินครั้งแรก พอถ่ายเสร็จปรากฏว่าการ์ดพัง แล้วที่ถ่ายไปแล้วล่ะจะทำยังไง? พอพยายามจะกู้ข้อมูลก็กู้ได้แค่ซักสิบยี่สิบรูป พอได้เจออะไรพวกนี้ก็จะรู้สึกกับมันเยอะขึ้นครับ อย่างที่บอกไปว่าถ้าเราจะเลือกทำหนังซักเรื่องที่เป็นเรื่องแรกๆ ก็คงเลือกประเด็นที่เรารู้สึกกับมันเยอะๆ”* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558) อุ้มจึงเป็นดังความรู้สึกนึกคิดอีกด้านของนวพลที่มีต่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี

อย่างไรก็ตาม ความคิดที่แตกต่างกันของตัวละคร ทราย กับ อุ้ม นอกจากจะไม่ได้สร้างความขัดแย้งแล้ว ยังเป็นดัง “สะพาน” เชื่อมความสัมพันธ์ของทั้งคู่ให้มีความสนิทกันมากยิ่งขึ้นจนก่อเป็น “ความทรงจำ” ที่ต่างฝ่ายต่างเก็บรักษาไว้ในรูปแบบของตนเอง โดยทรายเลือกที่จะเก็บความทรงจำไว้ในในรูปแบบภาพถ่ายไฟล์ดิจิทัล แต่อุ้มเลือกที่จะเก็บภาพความทรงจำไว้ด้วยฟิล์มถ่ายรูป ซึ่งนำไปสู่อีกประเด็นที่นวพลต้องการจะสื่อถึง “ความทรงจำของมนุษย์ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงปัจจัยด้านเทคโนโลยี” เพราะแม้ทรายจะสามารถกู้คืนภาพได้บางรูปดังที่เพื่อนช่างซ่อมบอกว่า *“มันกู้ได้ไม่กี่รูป แล้วที่กู้ได้มันก็จะมีแถบเทาๆ เรียกว่า กู้ไม่ได้หนะ..เราขอโทษทีนะ.. รูปไร?”* (ซึ่งบทพูดดังกล่าวน่าจะมาจากประสบการณ์ของนวพลที่เคยให้สัมภาษณ์ว่า *“ผมเคยทำหายครั้งแรกที่ตอนไปเบอร์ลิน ถ่ายไปสักสองสามวันแล้วการ์ดมันพัง หายหมดเลย กู้ได้แบบสิบรูป บางรูปก็มีเทาๆ ไปครึ่งรูป ก็เลยรู้สึกเยอะด้วยมั้ง ตอนนั้นทุกคนก็กำลังจะเคลื่อนไปดิจิตอลหมดแล้ว แล้วเราจะจัดการกับสิ่งนี้ยังไง”* (คมชัดลึก 3 กันยายน, 2558) แต่ก็เป็นเพียงไฟล์ดิจิทัลที่เสียหายไม่อาจจับต้องได้ ทว่ารูปถ่ายด้วยฟิล์มที่จำกัดจำนวนเพียง 36 ภาพที่อุ้มถ่ายไว้ (ทรายเล่าให้เพื่อนฟังว่า *“รูปเราที่ได้จากมันก้อมีแค่สองสามรูปเอง”*) กลับเป็นสองสามรูปที่สามารถสัมผัส รู้สึก และเก็บไว้ในความทรงจำได้อย่างลึกซึ้งยาวนานมากกว่าความทรงจำที่อยู่ในรูปแบบดิจิทัลนับพันไฟล์ในฮาร์ดดิสก์

> *“ถ้าอยู่ในยุคฟิล์มเราอาจจะจำมันได้เยอะกว่า ในชีวิตของคนคนหนึ่งสิ่งต่างๆ เข้ามาหาเราเยอะมาก มาเร็วไปเร็ว สุดท้ายคนก็จำอะไรไม่ได้หมด เราก็จะจำในสิ่งที่เราอยากจำอยู่ดี ต่อให้มีรูปหรือไม่มีรูปก็ตาม”* (สารคดี, เมษายน 2556)

4.2 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *Mary Is Happy, Mary Is Happy*

4.2.1 โครงเรื่อง (Plot)

จากตัวอักษร 140 ตัวอักษรที่อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยมผ่านเว็บทวิตเตอร์ ซึ่งเป็นอีกหนึ่งช่องทางในยุคสังคมออนไลน์ที่นวพลมักเข้าไปแสดงความคิดเห็นส่วนตัวอยู่เสมอ ด้วยความชื่นชอบส่วนตัวผนวกกับความคิดสร้างสรรค์ในการเล่าเรื่องที่แปลกใหม่ นวพลจึงนำเอาข้อความของวัยรุ่นหญิงไทยคนหนึ่งจากทวิตเตอร์จำนวน 410 ข้อความของผู้ใช้นามแฝงว่า “แมรี่มาโลนี่” เด็กสาววัยรุ่นชาวไทยที่กด follow ติดตามเขาในทวิตเตอร์ที่มีอยู่จริงตลอดหลายเดือนแต่ไม่เคยรู้จักกันเป็นการส่วนตัวมาประกอบสร้างเป็นเรื่องเล่าในภาพยนตร์ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ผ่านการตีความในมุมมองของตนเอง

โครงสร้างเรื่องใน *Mary Is Happy, Mary Is Happy* คือเรื่องราวเด็กสาววัยเรียนกับชีวิตอันสับสนของ “แมรี่” ผู้ตั้งใจจะทำหนังสือรุ่นก่อนเรียนจบชั้นมัธยมปลาย แต่ต้องเผชิญกับความวุ่นวายของช่วงวัยหัวเลี้ยวหัวต่อ ไม่ว่าจะเป็นชีวิตประจำวันในโรงเรียน การตั้งคำถามกับสิ่งรอบตัว รวมทั้งปัญหาหัวใจ ก่อนที่เนื้อหาจะพาแมรี่ไปสู่ประสบการณ์ผ่านข้ามพ้นวัย (Coming-of-Age) จากวัยรุ่นสู่วัยผู้ใหญ่ การเผชิญหน้ากับความสูญเสีย รวมทั้งการใช้ชีวิตตามกรอบของบริบทสังคมไทย

ที่มาของโครงเรื่องที่นำมาจากข้อความในทวิตเตอร์นั้น นวพลเผยว่ามีความแตกต่างกับโครงสร้างทั่วไปพอสมควร เพราะปกติแล้วผู้คิดโครงเรื่องหรือผู้เขียนบทภาพยนตร์จะมีสถานะคล้ายดัง “พระเจ้า” ที่สามารถกำหนดเรื่องราวและตัวละครได้แทบทุกอย่าง *“คนเขียนบทเป็นพระเจ้าของหนังเรื่องนั้นนะครับ เพราะควบคุมอะไรได้หมด”* ซึ่งสามารถกำหนดได้ว่าโครงสร้างเรื่องในแต่ละฉากจะเป็นอย่างไร มีความสั้นยาวเท่าใด หรือถ้าเห็นว่าฉากใดไม่สำคัญก็สามารถตัดออกได้ แต่เมื่อมีประสบการณ์ได้ใช้สื่อออนไลน์อย่าง “ทวิตเตอร์” แล้วรู้สึกว่าการใช้งานทวิตเตอร์ตามวันเวลาจริงนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกับการเขียนไดอารีในชีวิตประจำวัน "*จริงๆ แล้วเป็นคนชอบเล่นทวิตเตอร์ ถ้าใครติดตามก็จะพอเห็นรู้สึกว่าชอบ จังหวะของการที่เราอ่านทวิตเตอร์กับการที่เราโพสต์ทวิตเตอร์ มันแบบเล็กๆ สั้นๆ ดี ก็เลยรู้สึกว่าน่าสนใจถ้าเกิดว่าเอามาทำเป็นหนังแล้วมันก็ค่อนข้างวัยรุ่น แล้วผมรู้สึกว่าเวลาเราอ่านทวิตเตอร์ใคร รู้สึกเหมือนกับเราอ่านไดอารีเขา ก็เลยรู้สึกว่าทามไลน์ทวิตเตอร์ที่เราเลือกมาใช้น่าจะมีสตอรี มีเรื่องราวให้เอามาสร้างเป็นหนังได้*" จึงอยากทดลองสร้างโครงเรื่องภาพยนตร์ขึ้นตามเวลาจริงบ้าง โดยไม่มีการข้ามช่วงเวลาใดเหมือนชีวิตประจำวันจริงๆ ซึ่งนวพลยังไม่เคยทดลองทำมาก่อน ด้วยการเขียนโครงเรื่องตามติดชีวิตคน (time line) ในทวิตเตอร์ที่ต้องเป็นคนจริงๆ เหมือนเป็นการนำเอา “ไดอารีมาสร้างเป็นโครงเรื่อง” แต่ไม่มีการเสริมแต่งหรือตัดทอนข้อความใดๆ ในทวิตเตอร์ของแมรี่ ซึ่งพอนำข้อความใน

ทวิตเตอร์ของคนที่มีตัวตนอยู่จริงมาสร้างเป็นโครงเรื่องแล้วทำให้เห็นความแตกต่างของโครงสร้างเรื่องภาพยนตร์ทั่วไปที่มักมีโครงเรื่องที่ประกอบด้วยการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) ที่มักถูกกำหนดให้จบภายในเวลาประมาณ 90 นาที ซึ่งส่วนใหญ่พอเรื่องราวดำเนินถึงช่วงนาทีที่ 60-70 แล้ว จะมีการหักมุมตามด้วยฉากไคลแม็กซ์ แต่พอเขียนบทเรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* นวพลกล่าวว่าต้องรื้อโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบเก่าทิ้งไปแทบทั้งหมด *"พอเราเขียนบทแบบเดิมเราจะเห็นโครงสร้างนี้ตลอดเวลา แต่ว่าพอทำ Mary เรารู้สึกว่าเราทิ้งเรื่องพวกนั้นไปเลย"*

การรื้อโครงสร้างเรื่องรูปแบบเดิมที่นิยมใช้ในเรื่องเล่าภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปแล้วทดลองประกอบโครงสร้างเรื่องขึ้นมาใหม่ด้วยการตีความจากข้อความในทวิตเตอร์นับเป็นความท้าทายทั้งในส่วนของผู้สร้างเรื่องและในส่วนของผู้รับชมที่อาจจะยังไม่คุ้นเคยหรือมีประสบการณ์กับโครงสร้างเรื่องที่แปลกใหม่เช่นนี้มาก่อน ซึ่งนวพลยอมรับตั้งแต่ต้นว่าต้องทำใจและเข้าใจผู้ชมกลุ่มดังกล่าวที่อาจยังมีความรู้สึกว่า *"หนังมันยาวเกินไปและสงสัยว่าผ่านจุดไคล์แม็กซ์ไปตั้งนานแล้วทำไมยังไม่จบ...และทำไมหลังจากนั้นไม่มีอะไรเลย?"* แต่หากมองในอีกแง่มุม นับเป็นจุดมุ่งหมายอีกประการหนึ่งที่นวพลต้องการสื่อให้ทราบว่าโครงสร้างของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นดังชีวิตจริงของมนุษย์ปุถุชนทั่วไป *"แต่ชีวิตจริงๆ มันก็เป็นยังงี้รึเปล่า? ชีวิตจริงๆ มันไม่ได้สนุกตลอดเวลานะ ชีวิตจริงไม่ใช่พีคแล้วต้องรีบจบ"* (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558)

แม้จะคุ้นเคยกับการสร้างโครงเรื่องแบบแยกย่อย หรือ fragment "*เวลาคิดบท ผมจะชอบคิดเป็น fragment เล็กๆ ซึ่งไม่รู้ว่าเพราะผมโตมาในยุคนี้หรือเปล่าเหมือนกัน ขนาดทำหนังสั้นยังจะอุตส่าห์แบ่งเป็น part 1 part 2 อีก สำหรับผมแล้วมันง่ายกว่าการเขียนบทหนังยาวที่เหมือนมี fragment เดียวแต่ยาวตั้ง 90 นาที*" (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558) แต่การคิดโครงเรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* นวพลต้องแบ่งโครงสร้างเรื่องออกมาถึง 300 เรื่อง ซึ่งหมายถึงการคิดสร้างสรรค์ 300 เรื่องย่อย โดยให้แต่ละตอนย่อยๆ นั้นร้อยเรียงเชื่อมเข้าด้วยกันอย่างมีเอกภาพเพราะเป็นการเล่าเรื่องราวของชีวิตตัวละครหลักเพียงคนเดียว *"ผมเขียนบทหนัง Mary เนี่ย ผมเขียนเป็น episode เลยครับ จะแบ่งเลยตรงนี้ๆ เหมือนเป็นตอนเล็กๆ เพียงแต่ว่ามันต่อกันเป็นชุดด้วย ที่ต้องทำอย่างนี้ก็เพราะเราคุมเรื่องจริงๆ ไม่ได้น่ะครับ เพราะมันคือทวิตจริงของชีวิตแมรี่ ซึ่งก็เป็นไปตามแนวคิดเริ่มต้นตอนทำหนังนั่นแหละ ผมจึงไม่สามารถสร้างบทเป็นโครงสร้าง เป็น structure แบบเป๊ะๆ ได้ มันต้องไปเรื่อยๆ เหมือนดูซีรีส์ 10 แผ่นติดกันน่ะครับ"*

4.2.2 แก่นความคิด Mary Is Happy, Mary Is Happy

การใช้ชีวิตในช่วงรอยต่อยุคที่มีการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีจากอุปกรณ์ระบบอนาล็อคไปสู่อุปกรณ์ระบบดิจิทัล จากอุปกรณ์กล้องถ่ายรูประบบฟิล์มที่เปลี่ยนแปลงไปสู่การใช้กล้องถ่ายรูประบบดิจิทัล คือแรงบันดาลใจสำคัญที่ทำให้เกิดเรื่องราวในภาพยนตร์เรื่อง *36* ซึ่งมีแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี ภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ก็เป็นดัง “การก้าวผ่านพ้นวัยและยุคสมัย” (Coming-of-Age) ในปัจจัยด้านเทคโนโลยีของนวพลที่ก้าวเข้าสู่ “ยุคสมัยดิจิทัลและสื่อสังคมออนไลน์” อย่างเต็มตัว ผ่านแก่นความคิดเกี่ยวกับ “การเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความเดียงสาและการเติบโตขึ้น” (Coming of Age / Growing Awareness) ที่มีความเชื่อมโยงกับ “แก่นความคิดความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี”

นวพลได้แนวความคิดความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยีมาจากลักษณะการใช้ชีวิตประจำวันและความชื่นชอบส่วนตัวในการใช้ “ทวิตเตอร์” (tweeter) สื่อสังคมออนไลน์ที่เขามักเข้าไปเขียนแสดงความคิดเห็นอยู่เสมอ ด้วยความชอบส่วนตัวผนวกกับการมีมุมมองต่อมนุษย์และสื่อสังคมออนไลน์ที่แปลกใหม่ นวพลจึงจับเอาเรื่องราวของวัยรุ่นไทยคนหนึ่งจากทวิตเตอร์มาสร้างเป็นภาพยนตร์ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* โดยทดลองโครงสร้างเรื่องด้วยการนำข้อความในทวิตเตอร์ของสาวคนหนึ่ง 410 ข้อความ มาสร้างเป็นภาพยนตร์โดยมี “แก่นความคิดเกี่ยวกับการก้าวผ่านพ้นวัย” (Coming-of-Age) นำเสนอชีวิตอันสับสนวุ่นวายที่ถูกสะท้อนผ่านตัวละครวัยรุ่นชื่อ “แมรี่” เด็กสาวที่กำลังใช้เวลาช่วงเทอมสุดท้ายในชีวิตนักเรียนมัธยมปลาย แต่ต้องเผชิญกับปัญหาชีวิตวัยรุ่น ไม่ว่าจะเป็นชีวิตประจำวันในโรงเรียน ความสงสัยกับสิ่งรอบตัว และปัญหาเรื่องความรัก

แก่นความคิดหลักของเรื่องมาจากประสบการณ์ชีวิตในยุคสมัยที่นวพลใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ในโลกออนไลน์อัน “เสมือนจริง” จนเริ่มมองเห็นมุมมองความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยีที่แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย *“การที่ผมอยู่กับมันจริงๆ ครับ ผมเล่นทวิตเตอร์ทุกวัน แม้จะน้อยกว่าเฟซบุ๊คแต่ก็เล่นไปเรื่อยๆ จนรู้สึกว่าเริ่มเห็นอะไรบางอย่าง บางอย่างที่ว่าคือมันเหมือนไดอารี่ของคนยุคนี้ ทวิตเตอร์เหมือนมีกฎร่วมกันบางอย่างอยู่ อย่างนึงคือห้ามเกิน 140 ตัวอักษร ทำให้มันดูสั้นๆ และอีกอย่างคือคุณจะทวิตอะไรทวิตไปไม่มีใครว่า จะทวิตว่า เฮ้อ ก็ไม่มีใครว่า* (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558) ประกอบกับการได้อ่านเรื่องราวชีวิตและความคิดของแมรี่ผ่านข้อความที่เขียนไว้ในทวิตเตอร์ จึงนำประสบการณ์ส่วนตัวมาหลอมรวมเข้ากับชีวิตในโลกออนไลน์

เจ้าของชื่อเรื่องประกอบสร้างขึ้นเป็นเรื่องราวเพื่อนำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับการก้าวผ่านพ้นวัยของตัวละครในยุคสมัยที่ปัจจัยด้านเทคโนโลยีก้าวเข้ามามีส่วนสำคัญต่อการดำเนินชีวิตประจำวัน

*"ชื่อภาพยนตร์หรือว่าตัวเนื้อเรื่องก็สร้างมาจากทวิตเตอร์ทั้ง 410 อันที่เราอ่าน มันไม่ใช่แค่เอาของเขามาตีความเฉยๆ แต่เราเอามาประกอบให้เป็นเรื่อง ซึ่งเรื่องทั้งหมดหรือว่าธีมหนังก็เกิดมาจากที่เราอ่านกว่า 400 อัน" (*สยามโซน, 26 พฤศจิกายน 2556)

แก่นความคิดที่ปรากฏใน *Mary Is Happy, Mary Is Happy* นอกจากจะเป็นการสะท้อนความเป็นจริงในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่บริบททางสังคมด้านต่างๆ ล้วนต้องพึ่งพาความก้าวหน้าทางเทคโนโลยียุคดิจิทัลและสื่อออนไลน์ ซึ่งบริบทความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีนอกจากจะมีความสัมพันธ์กับการ "ก้าวผ่านพ้นวัย"ของแมรี่ตัวละครหลักในเรื่องแล้ว ยังมีความสัมพันธ์กับภูมิหลังและประสบการณ์ชีวิตของนวพลที่เคย "ก้าวผ่านพ้นยุคสมัยต่างๆ ของเทคโนโลยี" ด้วยเช่นกัน

4.2.3 ตัวละคร (Characters)

แก่นความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยีถูกนวพลนำเสนอมานับตั้งแต่ผลงานการกำกับละครสั้นตอนหนึ่งในรายการบันทึกกรรม ชื่อตอน *มั่นใจว่าคนไทยเกิน 1 ล้านคนเกลียดเมธาวี* (2553) ละครสะท้อนปัญหาทางสังคมออนไลน์ผ่านเหตุการณ์ในโรงเรียนมัธยมแห่งหนึ่ง ซึ่งเป็น "สังคมเสมือน" ที่แทบทุกคนสามารถสร้างและเข้าถึงสื่อเหล่านี้ได้อย่างสะดวกสบาย อันน่าจะเป็นผลพวงมาจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้คนทั่วไปเข้าถึงและแสดงความคิดเห็นผ่านสื่อเหล่านี้ได้โดยง่าย หลังจากนั้นนวพลได้นำแก่นความคิดดังกล่าวมาสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ภาพยนตร์ที่เป็นดังภาพสะท้อนวัยรุ่นไทยในยุคสมัยแห่งเทคโนโลยีดิจิทัลและโลกออนไลน์ผ่านตัวละครหลักชื่อ "แมรี่มาโลนี่" ผู้มีตัวตนจริงๆ หากแต่เป็นตัวตนที่ปรากฏขึ้นในโลกสังคมออนไลน์โดยที่ไม่มีใครหรือแม้แต่ตัวนวพลเองล่วงรู้ว่า..แมรี่ตัวจริงคือใคร?

> *"จังหวะของการที่เราอ่านทวิตเตอร์กับการที่เราโพสต์ทวิตเตอร์มันแบบเล็กๆ สั้นๆ ดี ก็เลยรู้สึกว่าน่าสนใจถ้าเกิดว่าเอามาทำเป็นหนังแล้วมันก็ค่อนข้างวัยรุ่น แล้วรู้สึกว่าเวลาเราอ่านทวิตเตอร์ใครรู้สึกเหมือนกับเราอ่านไดอารีเขา ก็เลยรู้สึกว่าทามไลน์ทวิตเตอร์ที่เราเลือกมาใช้น่าจะมีสตอรี มีเรื่องราวให้เอามาสร้างเป็นหนังได้ เป็นทวิตเตอร์ แอกเคานต์จริงของน้องผู้หญิงคนไทยที่ชื่อ แมรี่มาโลนี่"* (สยามโซน, 26 พฤศจิกายน 2556)

โดยทั่วไปตัวละครมักถูกสร้างขึ้นจากจินตนาการของผู้เขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งมักนำมาจากประสบการณ์ส่วนตัวหรือจากประสบการณ์ของบุคคลใกล้ชิด หรือนำมาจากเค้าโครงประวัติชีวิตของบุคคลที่มีตัวตนอยู่จริง แต่ตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* นับเป็นแนวทางใหม่ในการประกอบสร้างตัวละครขึ้นมาจากจินตนาการของผู้กำกับที่ผสมผสานเข้ากับเรื่องราวชีวิตของบุคคลที่มีตัวตนอยู่บนโลกเสมือนจริงใน “ทวิตเตอร์” สื่อสังคมออนไลน์

ฉากแรกที่ปรากฏในภาพยนตร์ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* คือข้อความ *“ประกอบสร้างขึ้นจากทวิตเตอร์ของแมรี่ มาโลนี่ (@MARYLONY) จำนวน 410 ทวิต ติดต่อกัน”* อันเป็นที่มาของเรื่องเล่าและตัวละครหลักผู้ดำเนินเรื่องชื่อ “แมรี่” ซึ่งนวพลประกอบสร้างขึ้นมาจากข้อความในสื่อสังคมออนไลน์ของผู้ใช้นามแฝงว่า "แมรี่ มาโลนี่" วัยรุ่นสาวชาวไทยที่กด follow ติดตามนวพลในทวิตเตอร์ แต่ไม่เคยรู้จักกันเป็นการส่วนตัว แล้วนวพลนำมาตีความสร้างสรรค์เป็นตัวละครและเรื่องราวขึ้นมาใหม่โดยอิงจากข้อความในทวิตเตอร์ที่มีอยู่จริงตลอดหลายเดือนของแมรี่ มาโลนี่ *"“มันไม่ใช่แค่เอาของเขามาตีความเฉยๆ แต่เราเอามาประกอบให้เป็นเรื่อง ซึ่งเรื่องทั้งหมดหรือว่าธีมหนังก็เกิดมาจากที่เราอ่านกว่า 400 อัน...พูดง่ายๆ คือ 410 เหตุการณ์ที่ตัวละครต้องเจอในตอนสุดท้ายก่อนเรียนจบ 410 เหตุการณ์ก็มาจาก 410 ทวิตที่คนดูจะได้เจอไปพร้อมๆ กัน”* (สยามโซน , 26 พฤจิกายน 2556)

นวพลกล่าวเสริมถึงที่มาของตัวละคร “แมรี่” ว่าอาจเป็นเพราะอาชีพการทำงานอิสระหรือฟรีแลนซ์และลักษณะการใช้ชีวิตประจำวันในปัจจุบันที่ต้องใช้เวลาอยู่กับสื่อออนไลน์ประเภทต่างๆ รวมทั้งใช้ “ทวิตเตอร์” เป็นประจำทุกวัน จนเริ่มรู้สึกว่าการเล่นทวิตเตอร์มีความคล้ายคลึงกับ “การเขียนไดอารี” ของผู้คนในยุคสมัยหนึ่ง ซึ่งมีความน่าสนใจที่น่านำมาใช้เป็นโครงสร้างในการเล่าเรื่องรูปแบบใหม่ๆ ประกอบกับเมื่อได้ติดตามอ่านข้อความในทวิตเตอร์ของหญิงสาวที่ใช้ชื่อว่าแมรี่มีความน่าสนใจและมีมุมมองต่อการดำเนินชีวิตที่แปลกใหม่ไม่เหมือนใครจึงนำมาประกอบสร้างเป็นเรื่องราวในภาพยนตร์โดยมี “แมรี่” เจ้าของทวิตเตอร์เป็นผู้ดำเนินเรื่องราวที่มีต้นกำเนิดมาจากข้อความที่เธอเป็นผู้เขียนขึ้นเอง แต่ผ่านการ “ตีความหมายข้อความ” กลายเป็นโครงสร้างเรื่องที่เรียงร้อยสัมพันธ์เป็นเอกภาพในมุมมองของนวพล

“แมรี่” ตัวละครหลักผู้ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราว เธอคือเด็กมัธยมปลายที่กำลังจะสำเร็จการศึกษา มีนิสัยส่วนตัวเป็นคนคิดมาก สงสัยในสิ่งรอบตัว ไม่กล้าแสดงออก ซึ่งลักษณะนิสัยดังกล่าวนี้เป็นการตีความหมายจากแต่ละข้อความที่แมรี่ผู้มีตัวตนในโลกแห่งความเป็นจริงเขียนไว้ในทวิตเตอร์ข้อความละไม่เกิน 140 ตัวอักษร ซึ่งข้อความต่างๆ ถูกนวพลนำมาประกอบสร้างขึ้นเป็นลักษณะอุปนิสัย บุคลิก ความเชื่อ (Point of View) และทัศนคติ (Attitude) ที่

ส่งผลต่อแนวความคิด (Conception) และการกระทำต่างๆ (Presentation) ดังที่ปรากฏในเนื้อเรื่อง ตัวอย่างเช่น การนำข้อความ *“อยากหาสาเหตุที่ตื่นเช้า”, “พระอาทิตย์และดวงจันทร์เป็นของใคร”, “ธุระปะปังมาก ทำไมต้องปะปัง”,“พรุ่งนี้ต้องทำยังไงกับเมื่อวาน”* มาใช้เพื่อแสดงถึงลักษณะนิสัยความเป็นคน “ช่างคิดช่างสงสัย” หรือข้อความ *“กำลังไร้สาระอยู่หรือเปล่า ถามตัวเอง”, “กำลังวางเลย์เอาท์ชีวิตอยู่”, “เรามีตัวขี้เกียจคอยจ้องแต่จะกัดกิน”, “อันตรายแน่ๆ ถ้าเธอไม่รู้จักตัวเอง”* ที่แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิดของวัยรุ่นในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่กำลังจะ “ก้าวผ่านพ้นวัย” (Coming-of-Age) ที่มีทั้งความสับสน ความไม่แน่ใจชีวิตในอนาคตของตนเอง

นอกจากนี้นวพลยังนำบางข้อความมาสร้างเป็นทัศนคติ (Attitude) และความเชื่อของตัวละคร (Point of View) อย่างเช่นข้อความ “*ไม่ใช่ คนพิธีรีตอง ไม่ถนัดพิธีการ บอกพ่อแม่แล้วว่าจะไม่เข้ารับปริญญา”, “บอกแม่ว่า คือยังไงก็เรียนจบค่าเท่ากัน แค่ไม่ได้เข้ารับแค่รูปหนึ่งใบ เราไม่ยึดติด ไม่คิดว่าสำคัญอะไร โชคดีที่พ่อกับแม่เป็นคนเข้าใจอะไรง่ายๆ”, “มันก็แค่พิธีๆ หนึ่งที่ถูกตั้งค่าขึ้นมาให้ความหมายกันไปเอง คิดให้ดีจริงๆ มันไม่มีค่าอะไรเลย แค่ตามประเพณีนิยมที่ทำกันมานาน ซึ่งเราเฉยๆ”* ที่บ่งบอกให้ทราบทัศนคติของแมรี่ (ที่อาจคือตัวละครผู้เป็นตัวแทนมุมมองความคิดของวัยรุ่นไทย) ผู้ไม่เห็นด้วยกับค่านิยมเรื่องการศึกษาและพิธีกรรมทางสังคมที่ถูกกำหนดขึ้นมาให้คนในสังคมต้องปฏิบัติตาม หรือข้อความ *“เดี๋ยวนี้รู้สึกว่าชอบอะไรก็สามารถผ่านไปได้ ต่างกับเมื่อก่อน ที่จะมีความรู้สึกแบบรู้ว่าชอบแล้วอยากได้มาครอบครอง”* ที่ปรากฏขึ้นพร้อมกับฉากที่แมรี่มีความต้องการ (Dramatic Need) อยากได้สินค้าชนิดหนึ่ง ซึ่งข้อความที่ขึ้นประกอบฉากดังกล่าวนับเป็นการวิพากษ์ “ทางอ้อม” ถึงผลกระทบของวิถีชีวิตวัยรุ่นที่ถูกครอบงำด้วยระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและบริโภคนิยมในสังคมไทย

อย่างไรก็ตาม แม้ข้อความที่มาจากทวิตเตอร์จะเป็นจุดก่อเกิดของความคิดและการกระทำของตัวละครชื่อ “แมรี่” แต่คำพูดหรือบทสนทนาของแมรี่นั้นล้วนเกิดขึ้นจาก “ความรู้สึกนึกคิด” ของนวพลเป็นหลัก มีหลายฉากที่เขาถ่ายทอดความคิดเห็นส่วนตัวผ่านถ้อยคำของแมรี่ เช่น บทสนทนาระหว่างแมรี่กับซูริที่ถูกโรงเรียนบังคับให้อ่านประวัติผู้อำนวยการโรงเรียน *“ประวัติผ.อ. ประวัติโรงเรียน อ่านแล้วจะมีประโยชน์อะไรต่อชีวิตในภายภาคหน้ามั้ยวะ” “หลักสูตรเค้าคงคิดมาไว้แล้วแหละ”* หรือฉากที่แมรี่ตอบครูคนใหม่ว่า *“หนูไม่ได้รับอนุญาตให้แสดงความคิดเห็นค่ะ”* ซึ่งคำพูดหรือ “dialogue” ของตัวละครเหล่านี้ล้วนสื่อความหมายให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดของนวพลที่มีต่อระบบการศึกษาและค่านิยมการเชื่อฟังปฏิบัติตามคำสั่งสอนของผู้ใหญ่ในสังคมไทยสอดแทรกไปกับเรื่องราวชีวิตของตัวละครในภาพยนตร์

หากตัวละคร “แมรี่” ถูกประกอบสร้างขึ้นจากทวิตเตอร์ของแมรี่ มาโลนี่ เพื่อเป็น “ภาพสะท้อนวัยรุ่นไทยแห่งยุคสมัย” ในอีกแง่มุมมองหนึ่ง “แมรี่” ก็เป็นตัวละครที่

เปรียบเสมือน “ภาพสะท้อนมุมมองของนวพล” ที่มีต่อบริบทสังคมด้านต่างๆ ในยุคแห่งความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative)

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

ศึกษาวิธีการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ ได้แก่ 1.มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2.มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3.การตัดต่อ (Editing) โดยจะนำเสนอด้วยการยกตัวอย่างบางฉากในภาพยนตร์ที่มีการใช้วิธีการเล่าเรื่องในแต่ละองค์ประกอบ เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ ความคล้ายคลึง หรือความแตกต่างที่ค้นพบในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ศึกษา ประกอบด้วยภาพยนตร์เรื่อง *36* (2555) และ *Mary is happy, Mary is happy* (2556) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)

โครงเรื่องและแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความทรงจำและความสัมพันธ์ของมนุษย์ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงยุคสมัยของเทคโนโลยี” ในภาพยนตร์เรื่อง *36* ก่อเกิดขึ้นจากความทรงจำที่นวพลมีต่ออุปกรณ์ “กล้องถ่ายรูป” ที่เขาบอกว่ามีโอกาสได้สัมผัสทั้งกล้องถ่ายรูปแบบฟิล์มและกล้องถ่ายรูปแบบดิจิทัล *“ผมว่าผมโตมาจากสองยุคะ ยุคฟิล์ม ยุคดิจิตอล”* (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558) ซึ่งต่างเป็นกล้องถ่ายรูปเหมือนกันแต่บันทึกในรูปแบบ (format) ที่แตกต่างกัน นวพลจึงเลือกวิธีการนำเสนอในมุมมองที่แตกต่างกันผ่านมุมมองการเล่าเรื่องของสองตัวละครหลัก

มุมมองการเล่าเรื่องที่นวพลนำมาใช้ในภาพยนตร์เรื่อง *36* สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ 1. การเล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First – Person Narrator) อันประกอบด้วยความคิด ทัศนคติ พฤติกรรมที่ตัวละครพูดหรือแสดงออกมา ซึ่งนวพลได้สร้าง 2 ตัวละครหลักขึ้นมาประกอบด้วย “ทราย” และ “อุ้ม” เพื่อเป็นตัวแทนของมุมมองที่นวพลมีต่ออุปกรณ์ถ่ายภาพทั้งสองยุคสมัยที่ตนเคยมีโอกาสสัมผัสมา “อุ้ม” คือมุมมองของความทรงจำที่นวพลมีต่อ “กล้องถ่ายรูปแบบฟิล์ม” ในสมัยวัยเยาว์ มุมมองการเล่าเรื่องผ่านสายตาอุ้มจึงเป็นคนที่ชื่นชอบการถ่ายภาพด้วยฟิล์มที่แม้จะมีขั้นตอนยุ่งยากและสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมากกว่าการถ่ายด้วยกล้องดิจิทัล แต่เป็น “การเก็บความทรงจำอันยั่งยืน” มากกว่า ขณะที่ “ทราย” คือมุมมองความทรงที่นวพลมีต่อ “กล้องถ่ายรูปแบบดิจิทัล” ที่นวพลนำมาใช้ในการทำงานและในชีวิตประจำวันอยู่เสมอเนื่องจากเป็นอุปกรณ์ที่ตอบสนองการใช้งานได้อย่างรวดเร็วและประหยัดค่าใช้จ่ายมากกว่ากล้องแบบฟิล์ม อย่างไรก็ตามแม้จะมีความทรงจำและประสบการณ์ใช้งานกล้อง

ทั้งสองประเภท แต่นวพลเลือกที่จะนำเสนอมุมมองทั้งสองด้านอย่างเป็นกลางโดยไม่ชี้แนะว่า “กล้องหรือความความคิดเห็นส่วนตัว” ของใครดีกว่ากัน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากมุมมองของทั้งสองตัวละครล้วนก่อเกิดขึ้นมาจากความทรงจำของคนๆ เดียวกันคือตัวนวพลเอง

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก 36

ภาพที่ 6.76 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก 36

หากมุมมองการเล่าเรื่องลักษณะแรกเป็นการเล่าเรื่องมุมมองบุคคลที่หนึ่งผ่านความนึกคิดและการกระทำของตัวละคร มุมมองการเล่าเรื่องลักษณะที่ 2 ก็คือการเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) โดย นวพลเลือกใช้วิธีการเล่าเรื่องด้วยลักษณะการเล่าเรื่องด้านต่างๆ ทั้งการใช้ขนาดภาพ ระยะ มุมกล้อง แสง และเสียง เพื่อทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าเป็น “ผู้สังเกตการณ์” ความรู้สึกนึกคิดและการกระทำของตัวละครทั้งสองอย่างเป็นกลาง ปราศจากอคติอันอาจเกิดจากการโน้มน้าวโดยใช้ภาษาภาพยนตร์ แต่ให้ผู้ชมเป็นผู้ตัดสินใจเรื่องราวด้วยตนเอง ผสมผสานกับวิธีการเล่าเรื่องที่มีความเชื่อมโยงกับชื่อเรื่อง *36* อันหมายถึงตัวเลขจำนวนภาพต่อฟิล์มหนึ่งม้วน ซึ่งนวพลนำตัวเลขดังกล่าวมาเป็นแนวความคิดหลักในการสร้างโครงเรื่องที่ใช้การถ่ายทำตลอดทั้งเรื่องเพียง *36* ชอต ที่นอกจากจะเป็นวิธีการเล่าเรื่องที่มีความแปลกใหม่แล้ว ยังเป็นการสะท้อนมุมมองการเล่าเรื่องและความทรงจำของตัวผู้กำกับที่มีต่อเทคโนโลยีด้านอุปกรณ์การถ่ายภาพในแต่ละยุคสมัยผ่านวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่เปรียบได้ดัง “การรับชมภาพนิ่ง *36* ภาพ” บนจอภาพยนตร์

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก 36

ภาพที่ 6.77 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก 36

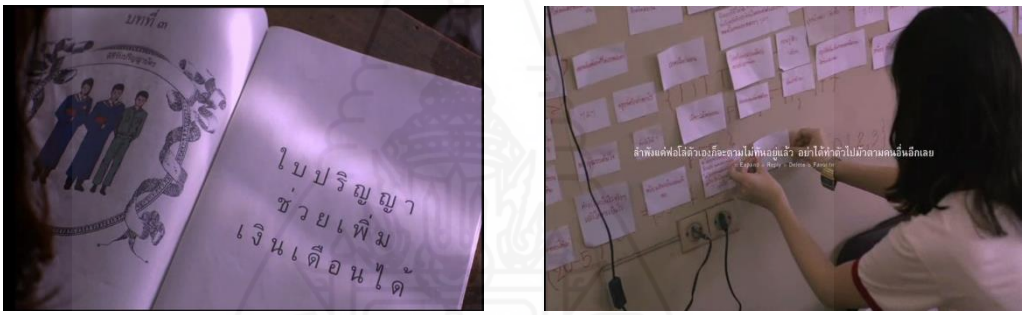
จากฟิลมถ่ายรูปจำนวน *36* ภาพที่สะท้อนมุมมองความทรงจำในอดีตของนวพลที่มีต่อเทคโนโลยีของอุปกรณ์กล้องถ่ายรูป “ทวิตเตอร์” (tweeter) ก็คือภาพสะท้อนมุมมองความรู้สึกที่นวพลมีต่อการใช้ชีวิตของวัยรุ่นท่ามกลางสื่อออนไลน์ยุคโลกาภิวัตน์ในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy*

ที่มาของเรื่องราวในภาพยนตร์ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* มาจากประสบการณ์ชีวิตในยุคสมัยที่นวพลใช้เวลาส่วนใหญ่ทั้งในด้านหน้าที่การงานและการใช้ชีวิตส่วนตัวที่มักอยู่ในโลกออนไลน์อันเสมือนจริงจนเริ่มเห็น “มุมมองความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี” ที่แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย *“การที่ผมอยู่กับมันจริงๆ ผมเล่นทวิตเตอร์ทุกวัน แม้จะน้อยกว่าเฟซบุ๊คแต่ก็เล่นไปเรื่อยๆ จนรู้สึกว่าเริ่มเห็นอะไรบางอย่าง บางอย่างที่ว่าคือมันเหมือนไดอารี่ของคนยุคนี้”* (คมชัดลึก,3 กันยายน 2558) ประกอบกับการได้อ่านเรื่องราวชีวิตและความคิดของวัยรุ่นหญิงผู้ใช้นามแฝงว่า *"แมรี่ มาโลนี่"* เด็กสาววัยรุ่นชาวไทยที่เขียนไว้จำนวน 410 ข้อความ นวพลจึงนำประสบการณ์ส่วนตัวมาหลอมรวมเข้ากับชีวิตในโลกออนไลน์ของผู้ใช้ชื่อในทวิตเตอร์ว่าแมรี่มาประกอบสร้างขึ้นเป็นเรื่องราวเพื่อนำเสนอ “มุมมองการใช้ชีวิตของวัยรุ่นไทย” ที่กำลังก้าวผ่านพ้นวัยในยุคสมัยที่ปัจจัยด้านเทคโนโลยีก้าวเข้ามามีส่วนสำคัญต่อการดำเนินชีวิตประจำวันประจำวันของคนในยุคปัจจุบัน ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องที่ปรากฏใน *Mary Is Happy, Mary Is Happy* นอกจากจะเป็นการสะท้อนความเป็นจริงในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่บริบททางสังคมด้านต่างๆ ล้วนต้องพึ่งพาความก้าวหน้าทางเทคโนโลยียุคดิจิทัลและสื่อออนไลน์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับมุมมองการ “ก้าวผ่านพ้นวัย”ของแมรี่ตัวละครหลักในเรื่องแล้ว ยังเป็นมุมมองที่มีความสัมพันธ์กับภูมิหลังและประสบการณ์ชีวิตของนวพลที่เคย “ก้าวผ่านพ้นยุคสมัยต่างๆ ของเทคโนโลยี” ด้วยเช่นกัน

มุมมองการเล่าเรื่องที่นวพลนำมาใช้ในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* มีลักษณะคล้ายคลึงกับมุมมองการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ 36 ที่แบ่งออกเป็น 2 มุมมอง ได้แก่

มุมมองการเล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) อันประกอบด้วยความคิด ทัศนคติ พฤติกรรมที่ตัวละครพูดหรือแสดงออกมา ซึ่งได้แก่มุมมองของตัวละครชื่อ “แมรี่” ผู้ซึ่งเป็นตัวแทนของวัยรุ่นไทยในยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านกรอบการดำรงชีวิตในสังคมและด้านการเปลี่ยนแปลงทางยุคสมัยของเทคโนโลยีไม่ว่าจะเป็นมุมมองความคิดที่มีต่อกระบวนการศึกษาไทยผ่านฉาก *“บอกแม่ว่า คือยังไงก็เรียนจบค่าเท่ากัน แค่ไม่ได้เข้ารับแค่รูปหนึ่งใบ เราไม่ยึดติด ไม่คิดว่าสำคัญอะไร โชคดีที่พ่อกับแม่เป็นคนเข้าใจอะไรง่ายๆ”* หรือมุมมองความคิดที่มีต่อสื่อสังคมออนไลน์ในยุคปัจจุบันผ่านฉาก *“ลำพังแค่ฟอลโล่ตัวเองก็จะตามไม่ทันอยู่แล้ว อย่าได้ทำตัวไปมัวตามคนอื่นอีกเลย”* ซึ่งมุมมองดังกล่าวไม่ได้มาจากความรู้สึกนึกคิดของนวพล หากแต่มาจากมุมมองความคิดของ *“แมรี่ มาโลนี่”* ผู้เขียนข้อความไว้ในทวิตเตอร์ แล้วนวพลจึงนำมาตีความหมาย “ข้อความ” เพื่อสร้างสรรค์เป็นเรื่องราวในภาพยนตร์ต่อไป

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy



ภาพที่ 6.78 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

มุมมองอีกลักษณะหนึ่งที่พบใน *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ได้แก่การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) ซึ่งเป็นมุมมองที่ผู้เล่าไม่ได้อยู่ร่วมในเหตุการณ์อันเนื่องมาจากเป็น “มุมมองของผู้กำกับ”ที่ตีความหมายข้อความในทวิตเตอร์ของแมรี่ แล้วนำเสนอความรู้สึกนึกคิดในมุมมองส่วนตัวต่อข้อความนั้นๆ อย่างเช่น ข้อความ *“ล้างพัดลม ล้างรถ ล้างห้อง นี่มันวันล้างนี่เอง”* ซึ่งนวพลตีความหมายประโยคดังกล่าวในมุมมองของตนเองเกี่ยวกับ “ค่านิยมการเคารพเชื่อฟังผู้อาวุโส” จนออกมาเป็นฉากที่นักเรียนช่วยกันล้างรถให้ผู้อำนวยการโรงเรียน แมรี่พูดกับเพื่อนอย่างไม่เข้าใจว่า *“หลักสูตรใหม่ มีวิชาล้างรถให้ผอ.ด้วยหรอ”* ขณะที่ซูริ เพื่อนสนิทตอบกลับว่า *“เอาเถอะน่ามึง เขาคิดมาแล้ว มันก็น่าจะมีประโยชน์บ้าง”*

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.79 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

มุมมองการเล่าเรื่องที่นวพลใช้นำเสนอแนวความคิดทั้งที่เป็นมุมมองของ *"แมรี่มาโลนี่"* จากข้อความที่เขียนไว้ในทวิตเตอร์ส่วนตัว และมุมมองของ "ผู้กำกับภาพยนตร์" ซึ่งได้แก่ ตัวนวพลเอง แสดงให้เห็นว่า นวพลมีความคิดสร้างสรรค์ในการนำ "มุมมองความคิดของผู้อื่น" มาผสมผสานเข้ากับ "มุมมองความคิดของตนเอง" แล้วประกอบสร้างขึ้นเป็นตัวละครและเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy*

2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène)

เมื่อนำมีส-ออง-แซน มาใช้ในสื่อภาพยนตร์จะหมายถึง การจัดวางส่วนประกอบทุกสิ่งทุกอย่างเตรียมไว้เบื้องหน้ากล้องสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมาย ซึ่งมีส ซอง แซง มีองค์ประกอบที่สามารถนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์มากมาย ขึ้นอยู่กับแนวทางการศึกษาว่าต้องการเน้นวิเคราะห์ มีส ซอง แซง องค์ประกอบใดเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบ มีส-ออง-แซน ของ Giannetti (1993) ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์

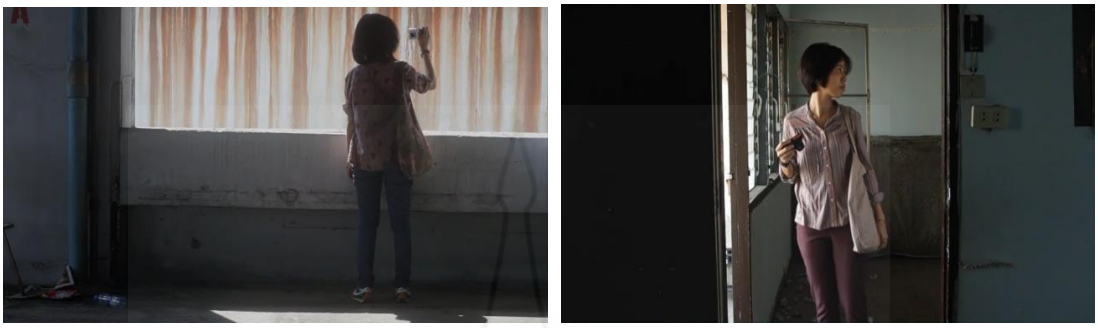
จากการศึกษาพบว่า นวพลเลือกใช้การจัดองค์ประกอบภาพหรือ มีส-ออง-แซน อันประกอบด้วยการจัดแสง ขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะภาพ และการตัดต่อหลากหลายรูปให้มีความเหมาะสมกับโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง โดยมีรายละเอียดการสร้างสรรค์แต่ละองค์ประกอบดังต่อไปนี้

2.1 การจัดแสง ในภาพยนตร์

เนื่องจากนวพลใช้กระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่ถึงแม้จะมีอิสระทางด้านความคิดและรูปแบบการนำเสนอ แต่มีข้อจำกัดทางด้านงบการลงทุนซึ่งมีผลกระทบต่อเครื่องมือ อุปกรณ์ และบุคลากรผู้ร่วมดำเนินการสร้าง ทำให้การจัดองค์ประกอบมีส-ออง-แซน ด้านต่างๆ รวมทั้งการจัดแสงที่ปรากฏในภาพยนตร์มีลักษณะที่เน้นแหล่งกำเนิดแสงจากความเป็นจริงตามธรรมชาติ (Natural Lights) เช่น แสงจากดวงอาทิตย์ แสงที่ลอดผ่านช่องหน้าต่าง

หรือหากเป็นฉากกลางคืนก็มักจะใช้แหล่งกำเนิดจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) เช่น ไฟฉาย หรือตะเกียงไฟฟ้าที่มีความเกี่ยวพันกับเนื้อหาภาพยนตร์

ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติในช่วงเวากลางวัน จาก 36



ภาพที่ 6. 80 ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติในช่วงเวากลางวัน จาก 36

ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติในช่วงเวากลางวัน จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.81 ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติในช่วงเวากลางวัน จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

*ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสง*ประดิษฐ์ (Artificial Lights) *ในช่วงเวลากลางคืน จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy*

ภาพที่ 6.82 ภาพประกอบการจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) ในช่วงเวลากลางคืน จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

แม้ภาพยนตร์เรื่อง *36* และ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* จะใช้การจัดแสงรูปแบบตามธรรมชาติเป็นหลัก ทั้งเพื่อความสมจริงและเพื่อเป็นการประหยัดงบประมาณการสร้าง แต่จากการศึกษาพบว่ามีบางฉากในภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องที่นวพลนำเอาแสงจากธรรมชาติมาช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึกและสร้างความหมายให้เกิดขึ้นกับตัวละคร อย่างเช่นในภาพยนตร์เรื่อง *36* ฉากที่มีชื่อตอนในชอตที่ 6 ว่า *"แล้วที่นั่นมันมีอดีตมั๊ย"* ทรายกับอุ้มมาดูสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ ระหว่างที่พูดคุยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกัน ทรายขอถ่ายรูปอุ้มเพื่อที่จะวางตำแหน่ง (block shot) แต่อุ้มบอกว่าไม่ชอบถ่ายรูปจึงเปลี่ยนให้ทรายมาเป็นคนยืนวางตำแหน่งแทน ส่วนอุ้มจะเป็นคนถ่ายรูปให้ ซึ่งหากพิจารณาจากชอตดังกล่าวจะพบว่าครั้งแรกที่อุ้มถูกขอถ่ายรูปนั้น เขายืนในสถานที่เปิดกว้าง มีแสงสว่าง แต่กลับไม่ชัดเจนมองเห็นเพียงครึ่งตัว (ซึ่งผู้กำกับน่าจะมีเจตนาปกปิดใบหน้าแม้จะอยู่ในตำแหน่งที่มีแสงส่องสว่าง) แต่เมื่อเขาสลับหน้าที่เป็นผู้ถ่ายแทน ทรายกลับเข้าไปอยู่ภายในชั้นล่างอาคารที่ปกคลุมด้วยความมืดตัดกับแสงสว่างจากดวงอาทิตย์ภายนอกอาคาร ชอตดังกล่าวนอกจากจะสื่อถึงความคลุมเครือของอุ้มจากการปิดบังใบหน้า (ผ่านมุมกล้อง) ที่แม้จะอยู่ในสถานที่โล่งแจ้ง แต่นวพลยังใช้ "แสงสว่างและความมืด" สื่อถึงความสัมพันธ์ที่ยังไม่ชัดเจนรวมถึงความแตกต่างทางความคิดเกี่ยวกับการใช้กล้องดิจิทัลกับกล้องถ่ายรูปแบบฟิล์มของคนทั้งคู่ไปพร้อมๆ กันภายใต้การถ่ายทำเพียงชอตเดียว

ภาพประกอบการจัดแสงเพื่อสื่อความหมาย จาก 36

ภาพที่ 6.83 ภาพประกอบการจัดแสงเพื่อสื่อความหมาย จาก 36

รวมทั้งในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ที่มีการแบ่งโครงเรื่องออกเป็นส่วนๆ ตามข้อความจำนวน 410 ข้อความที่ปรากฏในทวิตเตอร์ของแมรี่ ซึ่งบางข้อความที่นวพลตีความจนกลายเป็นเรื่องราวในภาพยนตร์นั้น ได้ใช้องค์ประกอบการจัดแสงเพื่อช่วยสื่อความหมายและสื่อความรู้สึกนึกคิดของตัวละครชื่อแมรี่ให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ฉากที่แมรี่รอให้ถึงเวลาการถ่ายภาพที่ดีที่สุดในช่วงก่อนตะวันตกดิน (magic hour) ซึ่งเธอรอเวลาดังกล่าวมาตลอดทั้งเรื่องแต่ไม่ได้ถ่ายในช่วงเวลาที่ต้องการสักครั้ง กระทั่งเมื่อแมรี่งสูญเสีย “เอ็ม” ชายที่ตนหลงรัก กับ “ซูริ” เพื่อนสนิทผู้แอบชอบแมรี่แต่เสียชีวิตไปแล้ว เธอจึงมีโอกาสได้ถ่ายรูปเอ็มในโลกแห่งความจริงกับถ่ายรูปซูริในโลกแห่งจินตนาการในห้วงเวลาแห่งความมหัศจรรย์ หรือ magic hour ของแสงยามดวงอาทิตย์กำลังตกดินที่ซึ่งความจริงกับจินตนาการมาบรรจบกัน

ภาพประกอบการจัดแสงเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.84 ภาพประกอบการจัดแสงเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

2.2 ขนาดภาพ

แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *36* มาจากความทรงจำที่นวพลมีต่ออุปกรณ์ “กล้องถ่ายรูป” ผ่านความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีจากอดีตสู่ปัจจุบันในรูปแบบของการถ่ายทำภาพยนตร์ทั้งเรื่องเพียง 36 ชอต ดังนั้นการถ่ายทำแต่ละชอตในแต่ละฉากจึงจำเป็นต้องมีการพิจารณาอย่างถี่ถ้วนว่าจะออกแบบชอตของแต่ละฉากให้ออกมาในรูปแบบใดเพื่อเล่าเรื่องราวที่จำกัดเพียง 36 ชอตให้ครบถ้วนและสื่อความหมายได้มากที่สุด จากการศึกษาพบว่า การจัดวางองค์ประกอบมีส-ออง-แซนในแต่ละชอตมักจะมีลักษณะการถ่ายทำแบบต่อเนื่องยาว หรือ Long take ที่ใช้เวลาในการบันทึกภาพต่อเนื่องยาวนานโดยที่กล้องตั้งอยู่กับที่ไม่มีการเคลื่อนไหว โดยน่าจะมีเหตุผลเพื่อให้ผู้ชมมีเวลาพิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกนำมาใส่ไว้ในภาพรวมทั้งสัมผัสได้ถึงบรรยากาศที่ถูกสร้างขึ้นมา ส่งผลให้ขนาดภาพส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงมักเป็นภาพขนาดระยะไกล (long shot) อย่างเช่นในฉาก 4 ที่มีชื่อตอนว่า *“หน้าปกหนังสือที่น้องอ่านเป็นรูปบ้านที่ไม่มีประตู”* ทรายกับอุ้มคุยเจรจากับป้าเจ้าของอพาร์ตเม้นท์เพื่อขอเช่าห้องถ่ายทำภาพยนตร์ อุ้มเห็นหลานชายป้าหน้าตาดีจึงขอถ่ายรูปด้วยกล้องแบบฟิล์มเก็บไว้ แต่เมื่อเวลาผ่านไปทรายกลับมาพบป้าอีกครั้งในฉาก 20 ที่มีชื่อว่า *“เงียบลงไป”* ถึงได้ทราบว่าเด็กชายคนนั้นเสียชีวิต ทั้งสองฉากล้วนใช้ขนาดภาพในระยะไกลมองเห็นเพียงอาคารและตัวละครในระยะที่ห่างไกลจนไม่สามารถเห็นหรือจดจำใบหน้าของตัวละครที่เป็นเด็กชายได้ มีเพียงภาพที่อุ้มถ่ายไว้ด้วยกล้องฟิล์มเท่านั้นที่บันทึกใบหน้าหลานชายป้าเก็บไว้ ซึ่งเมื่อถึงฉากที่ทรายรู้ชะตากรรมของเด็กชาย ภาพยังคงใช้ระยะไกลเช่นเดิม เพียงแต่ไม่มีหลานชายยืนอยู่ข้างป้าอีกต่อไป เหลือเพียงความทรงจำจากรูปถ่ายที่ป้าเอ่ยปากขอรูปที่อุ้มเคยถ่ายไว้ การถ่ายภาพระยะไกลในมุมเดิมของสองฉากดังกล่าวทำให้ผู้ชมรับรู้ถึง “คนที่เคยดำรงอยู่” และรับรู้ในเวลาต่อมาว่า คนๆ นั้น “ไม่มีตัวตน” อีกต่อไปแล้ว หากหลงเหลือไว้เพียงความทรงจำในรูปถ่ายเท่านั้น

ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกล จาก 36

ภาพที่ 6.85 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกล จาก 36

ในขณะที่ *36* ใช้ขนาดภาพระยะไกลด้วยจุดมุ่งหมายเพื่อส่งผลต่อการเล่าเรื่องราวในภาพยนตร์ แต่ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ที่มักจะใช้การถ่ายภาพระยะไกลเช่นกัน หากมีจุดประสงค์เพื่อสื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่ปรากฏในฉากเหล่านั้นมากกว่าเพื่อการเล่าเรื่อง อย่างเช่น ฉากแมรี่กับซูริพูดคุยแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับโรงเรียนของตนซึ่งเป็นการสะท้อนระบบการศึกษาของประเทศไทย การถ่ายทำด้วยภาพระยะไกลช่วยทำให้รับรู้ถึงสภาพแวดล้อมของโรงเรียนที่ทำให้ชวนคิดได้ว่ามีความคล้ายคลึงกับเรือนจำ หรือภาพระยะไกลที่มองนักเรียนแทบไม่เห็นแต่กลับสามารถอ่านข้อความที่ติดบนกำแพงได้อย่างชัดเจนว่า “จงทำดี จงทำดี” ซึ่งในเวลาต่อมาข้อความได้เปลี่ยนเป็น “จงทำตาม จงทำตาม” ภายหลังมีการเปลี่ยนแปลงผู้อำนวยการโรงเรียนคนใหม่ การใช้ภาพระยะไกลนอกจากจะช่วยทำให้ทราบถึงสภาพแวดล้อมภายในฉากแล้ว “ข้อความหรือความคิดเห็นส่วนตัว” ของนวพลยังถูกนำมาจัดวางภายในฉากเพื่อสื่อให้ทราบถึงทัศนคติของตัวละครหรือผู้กำกับเองที่มีต่อระบบการศึกษาและค่านิยมการเคารพเชื่อฟังตามคำสั่งสอนของผู้ใหญ่ในสังคมไทย

ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกลเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.86 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกลเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

นอกจากจะใช้ขนาดภาพระยะไกลเพื่อสื่อความหมายแล้ว ขนาดภาพดังกล่าวยังถูกนำมาใช้เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครปรากฏในหลายฉาก โดยเฉพาะฉากที่บ่งบอกถึงความรู้สึก “โดดเดี่ยว เปลี่ยวเหงา” ของตัวละครชื่อแมรี่ที่ต้องประสบปัญหาชีวิตทั้งเรื่องความรักและความสับสนในภายในจิตใจช่วงวัยหัวเลี้ยวหัวต่อ อย่างเช่นในฉากที่ก่อเกิดขึ้นจากข้อความในทวิตเตอร์ว่า *“ในความห่วงใย ฉันมีอะไรเฝ้าอยู่”* และข้อความ *“คนเดียว”*

ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกลเพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ตอน ในความห่วงใย ฉันมีอะไรเฝ้าอยู่

ตอน คนเดียว

ภาพที่ 6.87 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะไกลเพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

การใช้ขนาดภาพระยะไกลเพื่อการเล่าเรื่อง สื่อความหมาย และสร้างอารมณ์ความรู้สึก นับว่าเป็นความโดดเด่นที่ปรากฏในผลงานภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องของนวพล อย่างไรก็ตามแม้ทั้ง *36* และ Mary Is Happy, Mary Is Happy จะมีการใช้ขนาดภาพระยะใกล้ (close up) ปรากฏไม่มากนัก แต่เมื่อมีการใช้ระยะภาพดังกล่าวแล้วมักจะถูกนำไปใช้เพื่อจุดประสงค์การสื่อความหมาย อารมณ์ความรู้สึกที่ส่งผลกระทบต่อเนื้อหาและตัวละครในภาพยนตร์อย่างลึกซึ้ง อย่างเช่น ชอตในฉากที่ 11 ชื่อตอน *"ยังไง"* อุ้มผู้ไม่ชื่นชอบการถูกถ่ายภาพแต่กลับขอร้องให้ทรายถ่ายรูปให้ จนในที่สุดทั้งคู่ได้ถ่ายภาพคู่กันก่อนจะสานต่อความสัมพันธ์ในเวลาต่อมา และชอตในฉากที่ *36* ชื่อตอน *"วันนี้ดูเหมือนฝนจะตกนะ"* ชอตสุดท้ายของภาพยนตร์แสดงภาพอุ้มยืนอยู่ ณ สถานที่เดิมซึ่งเธอและอุ้มเคยถ่ายภาพคู่กันเป็นครั้งแรก การใช้ขนาดภาพที่แม้จะเป็นระยะใกล้ หากแต่กลับเห็นตัวละครพร่าเลือน ไม่ชัดเจน อันเป็นการสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกของตัวละครหญิงสาวในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน ภาพระยะใกล้ในตอน *"ยังไง"* ทรายหันหน้าถ่ายภาพให้อุ้ม แสดงถึงการเริ่มต้นความสัมพันธ์ที่ถึงแม้จะยังคลุมเครือไม่ชัดเจน แต่กล้องในมือที่เธอถือเป็นเสมือน "สะพาน" เชื่อมระหว่างคนทั้งสองให้มี "รูปภาพหรือความทรงจำ" ร่วมกัน ขณะที่ภาพระยะใกล้ในตอน "*"วันนี้ดูเหมือนฝนจะตกนะ"* ทรายกลับหันหลังดวงตาเหม่อมองไปยังท้องฟ้าท่ามกลางตึกรามบ้านช่องอันกว้างใหญ่อันเป็นการสื่อให้ทราบถึงความรู้สึก "คิดถึงห่วงใย" ใครบางคนที่เธอกับเขาเคยเก็บความทรงจำร่วมกัน ณ สถานที่แห่งนี้

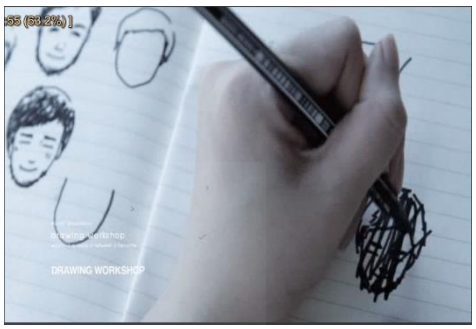
ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะใกล้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก 36

ภาพที่ 6.88 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะใกล้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก 36

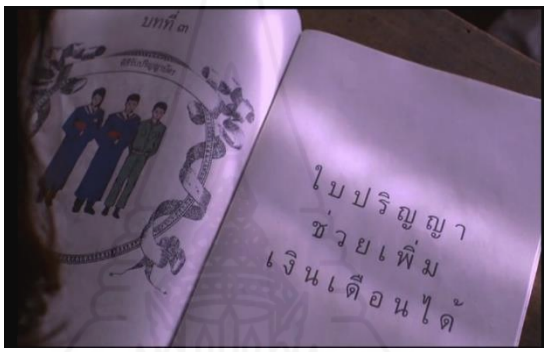
ในขณะที่ *36* เลือกถ่าย “ตัวละคร” โดยใช้ภาพขนาดระยะใกล้ในบางชอต เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึกของตัวละครที่ปรากฏในฉาก แต่ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* เลือกใช้การถ่ายภาพขนาดระยะใกล้ “วัตถุสิ่งของ” เพื่อเล่าเรื่องราว สื่ออารมณ์และความรู้สึกทดแทนการถ่ายที่ตัวละครโดยตรง อย่างเช่น ข้อความในทวิตเตอร์ที่มีชื่อตอนว่า *“ฝันว่า 56”* เป็นการถ่ายภาพระยะใกล้แผ่นกระดาษที่มีหมายเลขโทรศัพท์ที่ขาดเลขท้ายสองตัวไป ทำให้แมรี่ไม่สามารถโทรหาชายหนุ่มที่ตนแอบหลงรักได้ เธอจึงฝันเห็นเลข 56 และหวังว่าเลขในความฝันจะตรงกับสองหมายเลขเบอร์โทรศัพท์ที่ขาดหายไป หรือตอนที่มีชื่อว่า *“Drawing workshop”* ภาพระยะใกล้ถ่ายมือแมรี่ที่กำลังวาดหน้าชายหนุ่มก่อนที่จะขีดเส้นดำละเลงเต็มใบหน้า บ่งบอกให้ทราบถึงความรู้สึก “ไม่พอใจ” ที่แมรี่มีต่อชายผู้เป็นต้นแบบรูปวาด รวมทั้งตอนชื่อ *“ไม่ใช่ คนพิธีรีตอง ไม่ถนัดพิธีการ บอกพ่อแม่แล้วว่าจะไม่เข้ารับปริญญา”* ภาพถ่ายระยะใกล้จนทำให้สามารถอ่านข้อความในหนังสือเรียนได้ว่า “ใบปริญญา ช่วยเพิ่มเงินเดือนได้” ที่สื่อให้ทราบถึงทั้งความคิดของตัวละครผ่าน “ข้อความที่เป็นชื่อตอน” รวมทั้งสื่อให้ทราบถึงความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีต่อระบบการศึกษาผ่าน “ข้อความที่ปรากฏในหนังสือ” ไปพร้อมๆ กันภายในการถ่ายด้วยภาพขนาดใกล้เพียงชอตเดียว

ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะใกล้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ชื่อตอน "ฝันว่า 56"



ชื่อตอน "Drawing workshop"



ชื่อตอน "ไม่ใช่ คนพิธีรีตอง ไม่ถนัดพิธีการ บอกพ่อแม่แล้วว่าจะไม่เข้ารับปริญญา"

ภาพที่ 6.89 ภาพประกอบแสดงภาพขนาดระยะใกล้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึก
จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

2.3 มุมกล้องและความลึกของภาพ

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง *36* และ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ต่างมีโครงสร้างและวิธีการเล่าเรื่องไม่เหมือนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป ทำให้การออกแบบงานด้านการถ่ายภาพต้องมีความสอดคล้องเหมาะสมกับแนวคิดการสร้างสรรค์และเนื้อหาของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

ภาพยนตร์เรื่อง *36* มีแก่นหรือแนวคิดเริ่มต้นจากความต้องการสร้างภาพยนตร์เพื่อรำลึกถึงความทรงจำของมนุษย์ที่มีความสัมพันธ์กับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีแต่ละยุคสมัยผ่านอุปกรณ์ "กล้องถ่ายรูป" นับตั้งแต่ยุค "กล้องถ่ายรูปด้วยฟิล์ม" จนถึงยุค "กล้องถ่ายรูประบบดิจิทัล" นวพลจึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาสร้างเป็นโครงเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องในรูปแบบของการถ่ายทำภาพยนตร์ทั้งเรื่องด้วยจำนวน 36 ชอต ซึ่งด้วยรูปแบบดังกล่าวนี้ทำให้ต้องมี

การออกแบบสร้างสรรค์งานด้านภาพเป็นอย่างดีเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในเรื่องราวที่ถูกจำกัดด้วยกรอบการเล่าเรื่องเพียง 36 ชอต

ดังนั้นการออกแบบการถ่ายทำในแต่ละชอต นวพลต้องใช้องค์ประกอบลักษณะการเล่าเรื่องด้านต่างๆ มาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างเรื่องราวและสื่อความหมายขึ้นภายในแต่ละชอตที่ถ่ายทำ แต่เนื่องจากชอตที่มีจำนวนจำกัด ทำให้ “มุมกล้อง” ที่ใช้ถ่ายทำมักพบว่าเป็นมุมกล้องระดับสายตา (Eye Level Angel) หากแต่เป็นมุมกล้องระดับสายตาที่มีทั้งการ “แอบซุกซ่อน” และ “เปิดเผย” เพื่อให้เกิดความเข้าใจเรื่องราวหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละครโดยไม่จำเป็นต้องใช้บทสนทนาหรือบทบรรยายใดๆ ให้ได้ภายในชอตเดียว อย่างเช่นชอตที่ 5 ชื่อตอน *copying* และชอตที่ 9 ชื่อตอน *เราไม่ชอบโดนถ่ายรูป* นวพลถ่ายทำระดับสายตาแต่เลือกใช้มุมกล้องที่ปิดบังใบหน้าตัวละครชื่อ “อุ้ม” ไว้โดยวางมุมกล้องให้วัตถุที่มีอยู่ในฉากคือ ตู้หยอดเหรียญน้ำดื่มกับราวบันไดบดบังใบหน้าไว้ ซึ่งมีเพียงตัวละครชื่อ “ทราย” คนเดียวเท่านั้นที่สามารถมองเห็นใบหน้าและบันทึกความทรงจำที่มีต่อชายหนุ่มผ่านรูปภาพที่เธอแอบถ่ายไว้ตอนที่เขาเผลอหลับ

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36

ตอน 5 copying

ตอน 9 เราไม่ชอบโดนถ่ายรูป

ภาพที่ 6.90 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36

มุมกล้องถูกนำมาใช้เพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึกของอุ้มที่มีต่อทรายเช่นเดียวกัน ในชอตที่ 3 ชื่อตอน *ก็ถ่ายเก็บไว้ วันหลังจะได้มีวันดู* ขณะที่ทรายทำงานถ่ายรูปสถานที่ด้วยกล้องดิจิทัล แขนอุ้มค่อยๆ ปรากฏออกมาจากกำแพงห้องแสดงให้เห็นว่าเขากำลังแอบถ่ายรูปทรายเก็บไว้ด้วยกล้องถ่ายรูปแบบฟิล์ม ซึ่งการวางมุมกล้องดังกล่าวนอกจากจะเป็นการซ่อนเร้นใบหน้าอุ้มไม่ให้คนอื่นเห็นนอกจากทรายแล้ว ยังเป็นการเปิดเผยถึงความรู้สึกของชายหนุ่มที่แอบซ่อนความรู้สึกชื่นชมหญิงสาวอยู่เงียบๆ คนเดียว และในชอตที่ 35 ชื่อตอน *ไกลออกไป* แม้อุ้มจะยุติความสัมพันธ์กับทรายโดยไม่ทราบสาเหตุและจากลากันไปโดยไม่สามารถติดต่อกันได้ แต่ชอตดังกล่าวที่วางกล้องไว้ในตำแหน่งผ่านไหล่อุ้ม แสดงให้เห็นภาพหน้าจอคอมพิวเตอร์เป็นภาพถ่าย

ชายคนหนึ่ง แต่พออุ้มลุกเดินออกไป มุมกล้องจึงแสดงให้เห็นว่ารูปนั้นคือภาพถ่าย “รูปแรก” ระหว่างเขากับทรายในอดีต ด้วยการจัดวางมุมกล้องเช่นนี้จึงเป็นการเปิดเผยความรู้สึกนึกคิดของตัวละครได้เป็นอย่างดีโดยไม่ต้องบทสนทนาใดๆ ทั้งสิ้น

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36

ตอน 3 ก็ถ่ายเก็บไว้ วันหลังจะได้มีไว้ดู

ตอน 35 ไกลออกไป

ภาพที่ 6.91 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36

เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ที่มุมกล้องถูกนำมาใช้เพื่อช่วยสื่อความคิดความรู้สึกของทั้งตัวละครและผู้กำกับภาพยนตร์ อย่างเช่นในฉากที่แมรี่ต้องใช้ชีวิตในโรงเรียนประจำอย่างโดดเดี่ยวเนื่องจากซูริเพื่อนสนิทเสียชีวิต ภาพจินตนาการของแมรี่ว่าซูริยังมีชีวิตอยู่ถูกสร้างขึ้นด้วยการใช้มุมกล้องถ่ายให้เห็นเพียงใบหน้าของแมรี่ ส่วนหญิงสาวอีกคนถูกมุมกล้องอำพรางตัวตนจริงๆ ไว้เพื่อให้คนดูจินตนาการต่อว่าสาวนิรนามคนนี้คือ ซูริ หรือมุมกล้องที่วางไว้ในระยะไกลเพื่อให้สังเกตเห็นข้อความที่ติดไว้บนกำแพงโรงเรียนในช่วงแรกว่า “จงทำดี จงทำดี” แต่เมื่อเปลี่ยนผู้อำนวยการโรงเรียนเป็นคนใหม่ ข้อความเปลี่ยนใหม่เป็น “จงทำตาม จงทำตาม” ซึ่งการวางมุมกล้องในลักษณะดังกล่าวเป็นการวางมุมกล้องในลักษณะ “ซุกซ่อน” ความคิดเห็นส่วนตัวของผู้กำกับที่ผู้ชมต้องอาศัยการสังเกตด้วยตนเองจึงจะพบนัยยะที่แอบแฝงไว้

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.92 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

นอกจากนี้การใช้มุมกล้อง “ซ้ำ” ในหลายฉากยังเป็นการย้ำให้ผู้ชมเข้าใจถึงประเด็นที่ผู้กำกับต้องการสื่อสารได้ชัดเจนยิ่งขึ้น อย่างเช่นประเด็นค่านิยมการเชื่อฟังคำสั่งสอนของผู้ใหญ่หรือครูอาจารย์ว่าเป็นค่านิยมที่ควรยึดถือปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดหรือควรประพฤติตามความเหมาะสม กล้องมักจะมีมุมมองการถ่ายทำแบบผ่านไหล่จากด้านหลังตัวละครหลักทั้งสองได้แก่แมรี่และซูริ โดยมีอาจารย์อยู่ในตำแหน่ง “จุดศูนย์กลางภาพ” ซึ่งเป็นมุมกล้องที่สื่อความหมายให้เห็นถึงค่านิยมในสังคมไทยที่ให้ความสำคัญกับผู้ใหญ่และครูอาจารย์ในฐานะเป็น “จุดศูนย์กลางความเชื่อ” ที่เด็กหรือนักเรียนมีหน้าที่ต้องเชื่อฟังและปฏิบัติตามโดยปราศจากข้อสงสัย

มุมกล้องผ่านไหล่ระหว่างตัวละครสองตัวยังถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบเพื่อช่วยสื่อความหมายอื่นๆ ด้วย เช่น มุมกล้องถ่ายผ่านไหล่แมรี่และซูริโดยมีหมอนรางรถไฟอยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางภาพที่สื่อให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดของวัยรุ่นในช่วงที่กำลังสับสนกับชีวิตว่าจะดำเนินไปในทิศทางใด หรือมุมกล้องผ่านไหล่แมรี่กับเอ็มที่ยืนอยู่ตรงกลางระหว่างรางรถไฟเช่นเดิม แต่มุมกล้องดังกล่าวสื่อให้รับรู้ถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ทั้งสองมีต่อกัน ซึ่งการใช้มุมกล้องเพื่อถ่ายทำฉากดังกล่าวนี้ นวพลตีความขึ้นมาจากข้อความในทวิตเตอร์ของแมรี่ว่า *“เราเดินตรงกันมา โดยไม่รู้เลยว่าใครจะเลี้ยวไปก่อน”*

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.93 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องเพื่อสื่อความหมาย จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ความลึกของภาพ

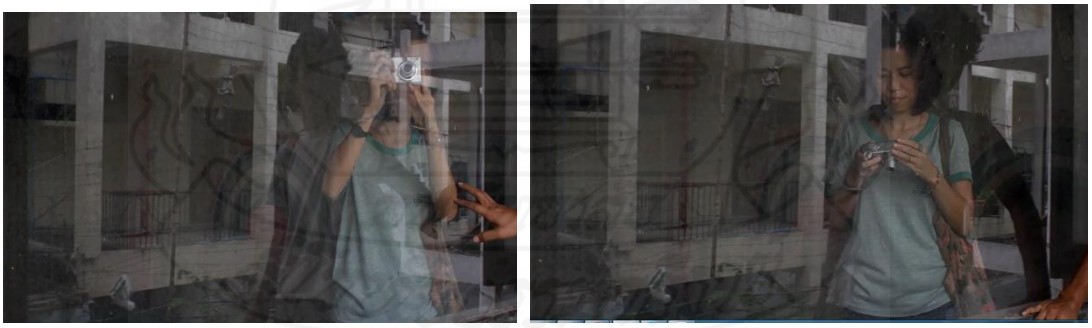
ด้วยข้อจำกัดจากความคิดเริ่มต้นที่ต้องการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *36* ด้วยการถ่ายทำเพียง 36 ชอต ทำให้จำนวนชอตแทบทั้งหมดที่ปรากฏในภาพยนตร์ใช้ระยะการถ่ายภาพแบบชัดลึก (deep focus) ทั้งนี้นอกจากเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมเห็นปฏิกริยาของตัวละครแต่ละคนต่อเหตุการณ์เบื้องหน้าโดยไม่จำเป็นต้องตัดภาพซอยย่อยจนทำให้เกินจำนวน 36 ชอตตามที่กำหนดไว้ ยังทำให้ผู้ชมมีอิสระอย่างเต็มที่ในการสำรวจรายละเอียดภายในฉากแล้วจึงคัดเลือกว่าส่วนใดมีความสำคัญที่ส่งผลต่อเนื้อหาหรือตัวละคร อย่างเช่น ชอตที่ 27 ชื่อตอนว่า *นาฬิกาบนกำแพงมันไม่เดินแล้ว* ทรายขออนุญาตเจ้าของห้องพักคนใหม่เพื่อเข้ามาดูห้องที่เคยเป็นที่พำนักของอุ้ม ชายที่เธอเคยมีความสัมพันธ์ร่วมกันในอดีต ทรายค่อยๆ ใช้เวลาพิจารณาข้าวของเครื่องใช้ภายในห้องที่เธอเคยมีความทรงจำร่วมกับชายหนุ่มอย่างเชื่องช้า ทุกสิ่งทุกอย่างกลายเป็นสิ่งแปลกตา ยกเว้น “นาฬิกาแขวน” บนกำแพงที่หยุดเดิน ซึ่งเมื่อผู้ชมได้ใช้เวลาพิจารณาร่วมกับทรายแล้วจะทำให้เกิดความคิดเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่าง ทราย อุ้ม และนาฬิกา ได้ว่านาฬิกาในห้องอาจเป็น “ความทรงจำเพียงสิ่งเดียว” ที่ยังคงเหลือตกค้างอยู่ภายในห้องนี้

ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36

ภาพที่ 6.94 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36

อย่างไรก็ตามในภาพยนตร์เรื่อง *36* นวพลได้คิดค้นชอตที่ยากจะระบุได้ว่าเป็นการถ่ายภาพด้วยระยะชัดรูปแบบใด เนื่องจากเขาให้ตัวละครหญิงชื่อทรายกับตัวละครชายชื่ออุ้มสนทนากันผ่านบานกระจกใส ทำให้เกิดการซ้อนทับกันระหว่างภาพของทรายที่ถูกกระจกกั้นกลางไว้กับเงาของอุ้มที่แม้จะไม่ถูกบดบัง แต่ก็มองเห็นเขาได้เพียงเงาอันเลือนรางจากภาพสะท้อนในกระจก ซึ่งระยะความชัดที่ไม่สามารถระบุได้ว่าต้องการจะมุ่งความสนใจไปที่ตัวละครตัวใดกันแน่ได้สร้างการสื่อความหมายเชื่อมโยงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อัน “คลุมเครือ” ของตัวละครทั้งสอง

ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36



ภาพที่ 6.95 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก 36

ในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* มีการใช้การถ่ายทำด้วยระยะความชัดที่หลากหลายเพื่อให้สอดคล้องกับโครงสร้างเรื่องที่มีความหลากหลายจากข้อความจำนวนมากในทวิตเตอร์ของหญิงสาวชื่อแมรี่รวมทั้งวิธีการเล่าเรื่องที่มีความโดดเด่นของงานด้าน

ภาพเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว พบว่า มีการใช้ระยะความชัดของภาพในระยะต่างๆ เพื่อช่วยส่งเสริมผู้ชมเกิดความเข้าใจเนื้อหาและตัวละครให้มากขึ้น อย่างเช่น ฉากที่สร้างจากข้อความในทวิตเตอร์ว่า *"พอร์ทโฟลิโอ้เรานี่มันมินิมอลมาก"* นวพลใช้การถ่ายภาพระยะชัดลึกเพื่อให้ผู้ชมสังเกตสีหน้าของตัวละครได้อย่างชัดเจนว่ามีความรู้สึกเช่นไร เมื่ออาจารย์ตรวจงานแล้วพบว่าสมุดรายงานของตนมีเพียงหน้ากระดาษอันว่างเปล่า การถ่ายทำด้วยระยะชัดลึกทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างสองตัวละครกับสมุดรายงานซึ่งเป็นวัตถุที่มีผลต่อเนื้อเรื่องอันนำไปสู่การเชื่อมโยงความสัมพันธ์กับข้อความในทวิตเตอร์ที่นวพลตีความหมายขึ้นมาใหม่แล้วสร้างสรรค์ออกมาเป็นฉากดังกล่าว ขณะที่เมื่อถึงการเล่าเรื่องเกี่ยวกับความรักของแมรี่ นวพลเลือกใช้การถ่ายภาพระยะชัดตื้น (Shallow focus) เพื่อสะท้อนให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร โดยการสลับมุมมองของตัวละครกับรายละเอียดความชัดระหว่างพื้นหน้า (foreground) กับพื้นหลัง (background) เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงความรู้สึกของตัวละครแต่ละฝ่ายที่มีให้แก่กัน

ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.96 ภาพประกอบ ระยะหรือความลึกของภาพที่ใช้เพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก Mary Is Happy, Mary Is Happy

3. การตัดต่อ

ภาพยนตร์เรื่อง 36 ถ่ายทำด้วยการใช้จำนวนชอตเพียง *36* ชอตตั้งแต่เริ่มต้นจนจบสิ้นเรื่องราว นวพลจึงจำเป็นต้องใช้ลักษณะการเล่าเรื่องด้านต่างๆ ทั้งขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะการถ่าย และช่วงเวลาที่ในแต่ละชอตใช้เวลาค่อนข้างยาวนานทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมได้ใช้เวลาพิจารณาองค์ประกอบมีส-ออง-แซน จนเข้าใจเนื้อหาและความรู้สึกนึกคิดของตัวละครในแต่ละฉากอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น รวมทั้งวิธีการ “ตัดต่อ” ที่นวพลเลือกใช้รูปแบบการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) ด้วยวิธีการเปลี่ยนช็อตทันทีหรือที่เรียกว่า การตัดชน (cut) เพื่อรักษาความความต่อเนื่องและลื่นไหลของเหตุการณ์ การแสดง ตำแหน่ง ทิศทางการเคลื่อนไหวของวัตถุหรือตัวละครในภาพองค์ประกอบภาพ เวลา และพื้นที่ จึงทำให้ภาพยนตร์ทั้งเรื่องมีการตัดต่อด้วยวิธีการตัดชนเพียง *36* ครั้งเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวทั้งหมดไว้ด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ

ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์จำนวน 36 ชอต จากเรื่อง 36

ภาพที่ 6.97 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์จำนวน 36 ชอต จากเรื่อง 36

ถึงแม้จะใช้วิธีการตัดต่อที่เรียบง่าย แต่การตัดต่อเพื่อเปลี่ยนฉากหรือเหตุการณ์ในแต่ละชอตนั้น มีการพิจารณาว่าจะตัดในช่วงเวลาใดหรือที่เรียกว่า “จังหวะ” (rhythm) ในการตัดต่อ โดยการตัดต่อแต่ละชอตนั้นจะเกิดขึ้นเมื่อนวพลเห็นว่าเรื่องราวในฉากนั้นสิ้นสุดลงแล้ว ซึ่งสามารถสังเกตได้จากตัวละครผู้ดำเนินเรื่องจะไม่อยู่ในฉากนั้นแล้ว หรือไม่ตัวละครก็จะพูดบทสนทนาบางประโยคที่เชื่อมโยงกับฉากต่อไปจึงจะมีการตัดต่อเกิดขึ้น อย่างเช่น ชอตที่ 5 ชื่อตอน *copying* ทรายและอุ้มพูดคุยกันอย่างถูกคอในเรื่องเกี่ยวกับกล้องดิจิทัล จนกระทั่งเมื่อถึงจังหวะที่อุ้มถามว่า *“แฟนเก่าขายกล้องดิจิทัลหรือไง”* แล้วทรายตอบกลับว่า *“ไม่เคยมีแฟน”* หลังสิ้นสุดประโยคจึงมีการตัดต่อไปยังชอตต่อไป ที่เริ่มทำให้ผู้ชมคาดการณ์ได้ว่าเหตุการณ์ที่จะดำเนินต่อไปนั้นน่าจะไปในทิศทางใด หลังจากที่ทั้งสองเริ่มเปิดเผยเรื่องราวส่วนตัวที่อาจนำไปสู่การ “เปิดใจ” ให้แก่กันนับตั้งแต่ฉากดังกล่าว หรือในชอตที่ 10 ชื่อตอน *ยังไง* เมื่อทั้งอุ้มและทรายเริ่มสนิทสนมกันมากขึ้น อุ้มชวนทรายถ่ายรูปคู่ด้วยกัน ทั้งที่ตัวเขาไม่ชอบการถูกถ่ายรูป ชอตดังกล่าวสิ้นสุดลงเมื่อถึงจังหวะที่เสียงชัตเตอร์จากกล้องดิจิทัลดังขึ้นให้ทราบว่าทั้งคู่ได้ถ่ายรูปคู่กันและเป็น “ความทรงจำ” ที่เก็บไว้ร่วมกันเป็นครั้งแรก ก่อนที่ภาพจะตัดต่อไปยังชอตต่อไป

ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง 36

ตอน copying *ตอน ยังไง*

ภาพที่ 6.98 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง 36

นอกจากนี้เวลายังมีความสัมพันธ์กับจังหวะการตัดต่อในบางชอตเพื่อทำให้เกิดการสื่อความหมายบางอย่างขึ้นมา เช่น ชอตที่ 11 ชื่อตอน *แกงเห็ดร้านเจ๊แป๋วอร่อย* ที่นำเสนอเพียงแค่ภาพท้องฟ้าและก้อนเมฆเป็นเวลายาวนาน (พร้อมกับการขึ้นรายชื่อทีมงานสร้างภาพยนตร์) จนเมื่อถึงระยะหนึ่งแล้วมีการตัดต่อไปชอตที่ 12 ผู้ชมจึงเกิดความเข้าใจว่าการใช้เวลาไปกับการเพ่งมองก้อนเมฆนั้นเพื่อบ่งบอกถึงช่วงเวลาที่ผ่านไปในภาพยนตร์มีเวลายาวนานอาจจะมีระยะเป็นวัน เดือน หรือเป็นปี แล้วพอตัดต่อไปยังชอตต่อไป ทรายและอุ้มไม่ได้มีความสัมพันธ์ระหว่างกันอีกต่อไปแล้ว เช่นเดียวกับชอตที่ 36 ชื่อตอน *วันนี้ดูเหมือนฝนจะตกนะ* ซึ่งเป็นชอตสุดท้ายที่

นำเสนอภาพท้องฟ้าบนยอดตึกแห่งหนึ่ง ทรายยืนมองท้องฟ้าอยู่พักหนึ่งก่อนที่จะเดินออกจากกรอบภาพเหลือเพียงภาพท้องฟ้า ระยะเวลาที่ถูกใช้ไปในชอตดังกล่าวก่อนจะถูกตัดต่อให้ทราบว่าเป็นชอตสุดท้ายนั้น เป็นการอธิบายถึงช่วงเวลาที่หญิงสาวอาจเฝ้ารอคอยใครสักคนที่เธอเคยมีความผูกพันด้วยในอดีต (ซึ่งฉากดังกล่าวคือสถานที่ทรายและอุ้มถ่ายรูปคู่กันเป็นครั้งแรก) ซึ่งสุดท้ายแล้วไม่มีใครรู้ได้ว่าเธอจะยังคงรอคอยต่อไปหรือก้าวเดินต่อไปให้เหลือไว้เพียงความทรงจำที่เก็บไว้ใน “รูปถ่าย”

ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง 36

ตอน *แกงเห็ดร้านเจ๊แป๋วอร่อย*

ตอน *วันนี้ดูเหมือนฝนจะตกนะ*

ภาพที่ 6.99 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง 36

หากวิธีการตัดต่อภาพยนตร์เรื่อง *36* คือการเรียงร้อย “ภาพนิ่ง” (ที่เคลื่อนไหวได้) ให้เกิดความราบรื่น ต่อเนื่อง มีความสัมพันธ์เป็นเอกภาพ วิธีการตัดต่อในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* กลับเป็น “ขั้วตรงข้าม” ที่มีแนวคิดและวิธีการตัดต่อที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงโดยเฉพาะ “จังหวะการตัดต่อ” ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับโครงสร้างเรื่องที่มาจากข้อความในทวิตเตอร์ของหญิงสาวคนหนึ่งชื่อ แมรี่ ซึ่งแต่ละข้อความที่มีความยาวไม่เกิน 140 ตัวอักษรนั้นมาจากความรู้สึก ความคิดเห็น และทัศนคติของแมรี่ที่มีต่อเรื่องราวต่างๆ รอบตัวอันแทบจะไม่มีความสัมพันธ์กันในแต่ละข้อความ แต่เมื่อนวพลมีแนวคิดนำเอาข้อความเหล่านี้มาสร้างเป็นโครง

เรื่องที่มีความเชื่อมโยงกันโดยมีแมรี่เป็นตัวละครหลักผู้ดำเนินเรื่องราว การตัดต่อจึงเข้ามามีบทบาทสำคัญเพื่อทำหน้าที่ “เรียงร้อยเรื่องราวที่ไม่เกี่ยวข้องกัน” ให้เกิดเป็นเรื่องราวชีวิตของแมรี่ขึ้นมาให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจโดยไม่งุนงงสงสัยกับข้อความอันเป็นที่มาของเนื้อหาภายในภาพยนตร์จำนวน 410 ข้อความ

จากการศึกษาพบว่า *Mary Is Happy, Mary Is Happy* มีโครงสร้างหลักในการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) ด้วยวิธีการเปลี่ยนช็อตทันทีหรือที่เรียกว่าการตัดชน เพื่อให้ผู้ชมสามารถติดตามเรื่องราวโครงสร้างเรื่องของชีวิตตัวละครหลักชื่อแมรี่โดยไม่เกิดความสับสน การตัดต่อจึงทำหน้าที่เพื่อรองรับเนื้อหาเรื่องราวชีวิตของแมรี่เป็นหลัก แต่เนื่องจากภาพยนตร์มีที่มาจากข้อความในทวิตเตอร์ จึงทำให้เรื่องราวมีลักษณะแยกเป็นส่วนหรือเป็นตอนๆ (fragment) อยู่ภายในโครงสร้างเรื่องหลัก ซึ่งทำให้การตัดต่อแต่ละตอนมีลักษณะวิธีการและจังหวะการตัดต่อที่แตกต่างกันตามความเหมาะสมของเนื้อหาในแต่ละตอน อย่างเช่น ช่วงแรกเป็นการปูพื้นหลังชีวิตของแมรี่ว่าเป็นคนลักษณะอย่างไร มีความรู้สึกนึกคิดต่อตนเองและสิ่งรอบข้างเช่นไร การตัดต่อช่วงนี้จะมีจังหวะที่รวดเร็ว ฉับไว สนุกสนาน ไม่ต่อเนื่อง เพื่อสื่อถึงอารมณ์ของตัวละครที่เป็นวัยรุ่นรักความสนุกสนานแต่ยังคงมีความสับสนกับชีวิต

ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.100 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy

แต่เมื่อถึงช่วงเหตุการณ์ที่แมรี่โศกเศร้าจากการสูญเสียซูริเพื่อนสนิท และไม่แน่ใจในความรักระหว่างเธอกับเอ็ม ชายหนุ่มที่แมรี่แอบหลงรัก การตัดต่อในช่วงเหตุการณ์ดังกล่าวจะมีจังหวะที่เชื่องช้า นิ่ง ราบเรียบ เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ได้ถึงความรู้สึกของแมรี่ที่ต้องเผชิญปัญหาชีวิตหรือภาวะวิกฤตที่ไม่รู้จะหาวิธีการแก้ไขเพียงลำพังได้อย่างไร

ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.101 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อจากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy

นอกจากจังหวะการตัดต่อที่มีความหลากหลาย ไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับเนื้อหาของแต่ละข้อความแล้ว เทคนิคการตัดต่อรูปแบบอื่นได้ถูกนวพลนำมาใช้เพื่อส่งเสริมการเล่าเรื่องให้มีความกระจ่างชัดขึ้นด้วยเช่นกัน อย่างเช่น การใช้เทคนิคการตัดต่อไม่ต่อเนื่องแบบ “Jump cut” การตัดต่อภาพทันทีกับภาพตั้งแต่สองช็อตขึ้นไป จนภาพมีความ “กระโดด” หรือขาดความต่อเนื่องในด้านของเวลาและพื้นที่ ซึ่งการตัดต่อลักษณะนี้ไม่ได้เกิดขึ้นจากความผิดพลาดในขั้นตอนการตัดต่อ แต่เป็นความจงใจของนวพลเพื่อเรียกร้องความสนใจและสร้างความรู้สึกที่คาดไม่ถึงจากผู้ชม รวมทั้งเพื่อช่วยรองรับการเล่าเรื่องที่มาจากข้อความในทวิตเตอร์ อย่างเช่น ข้อความ *“ทำไปด้วยเซฟไปด้วย พลีส แม่งหายหมดเลยว่ะ”* นวพลได้สร้างเรื่องราวในภาพยนตร์ขึ้นมาว่าแมรี่กับซูริที่กำลังช่วยกันทำหนังสือรุ่นแต่ลืมเซฟงานในคอมพิวเตอร์ แล้วใช้การตัดต่อแบบ Jump cut เพื่อเชื่อมกับข้อความต่อมาว่า *“ขอเพลงปลุกใจสองนาที”* เป็นภาพกลุ่มเพื่อนๆ มาเล่นดนตรีท่วงทำนองปลุกใจให้ทั้งสองทำหนังสือรุ่นต่อไปจนสำเร็จ หรือฉากที่มีชื่อว่า *“พรุ่งนี้ต้องทำยังไงกับเมื่อวาน”* แมรี่

นอนไม่หลับโทรศัพท์ปรึกษาปัญหาความรักกับซูริ นวพลนำการตัดต่อแบบ Jump cut มาใช้ทั้งเพื่อเป็นการแสดงให้ทราบถึงช่วงเวลาอันยาวนานที่แมรี่ใช้พูดคุยกับเพื่อนสนิทพร้อมไปกับสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดของแมรี่อันสับสนฟุ้งซ่านในช่วงที่กำลังมีความรัก

ภาพประกอบแสดงการตัดต่อแบบ "Jump cut" จากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy

ภาพที่ 6.102 ภาพประกอบแสดงการตัดต่อแบบ "Jump cut" จากภาพยนตร์เรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy

5. ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ (Structure of Narrative) และวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Means of Narrative) ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

5.1 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *สุดเสน่หา*

5.1.1 โครงเรื่อง (Plot)

ภาพยนตร์ *สุดเสน่หา* แม้จะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักของชายหนุ่มหญิงสาวคู่หนึ่ง หากแต่มีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป เพราะเมื่อศึกษาแล้วพบว่า *สุดเสน่หา* ไม่ได้ดำเนินเรื่องตามโครงสร้างภาพยนตร์รูปตัววีที่มีการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) ที่สามารถสังเกตได้อย่างชัดเจน หากแต่

การลักษณะการเล่าเรื่องที่ราบเรียบ เชื่องช้าตั้งแต่ต้นจนกระทั่งจบเรื่อง ซึ่งสามารถสรุปเป็นเรื่องราวได้ดังนี้

“รุ่ง” สาวโรงงานและ “ป้าอร” เพื่อนต่างวัยพา “มิน” หนุ่มชาวพม่าไปพบแพทย์เพื่อรักษาอาการโรคผิวหนังที่ยังไม่หายขาด แต่ไม่ว่าแพทย์จะซักถามอาการอย่างไร มินนั่งนิ่งเงียบไม่ยอมตอบคำถามปล่อยให้เป็นหน้าที่ของแฟนสาวและป้าช่วยกันตอบแทน เพื่อปิดบังสถานภาพแท้จริงของตนว่าเป็น “คนพม่า” ลักลอบเข้าเมือง นอกจากนี้การมาคลินิคยังแอบแฝงวาระซ่อนเร้นเพื่อที่จะใช้ความสนิทสนมระหว่างป้าอรกับแพทย์ขอใบรับรองแพทย์ให้มินนำไปใช้สมัครงานหลังจากถูกไล่ออกจากอาชีพยามรักษาความปลอดภัยในโรงงานเดียวกับรุ่ง

รุ่งกลับไปทำงานต่อ ส่วนป้าอรภายหลังจากเจรจากับแพทย์ไม่สำเร็จจึงพามินกลับไปหาสามีที่ทำงานในหน่วยราชการรัฐแห่งหนึ่งเพื่อหาทางช่วยเหลือมิน ซึ่งทำให้รู้ต่อมาว่าป้าอรอยากมีลูกอีกครั้งภายหลังสูญเสียลูกจากอุบัติเหตุ แต่สามียังลังเลใจเนื่องจากทั้งคู่มีอายุมากแล้ว ขณะเดียวกับที่มินที่นั่งรออยู่ภายนอกได้รับความสนใจจากชายหนุ่มลูกน้องสามี ก่อนจะถูกป้าอรเรียกตัวให้ไปช่วยกันผสมครีมทาตัวกับผลไม้ซึ่งเป็นสูตรที่ป้าอรคิดค้นขึ้นมาเองเพื่อรักษาอาการโรคผิวหนังให้กมิน

ป้าอรยืมรถสามีพามินไปหารุ่งที่โรงงาน รุ่งกับป้าอรช่วยกันโกหกผู้จัดการว่าเธอป่วยเป็นโรคไข้มาลาเรีย ขอลาหยุดงานครึ่งวัน แม้ผู้จัดการจะไม่ค่อยเชื่อใจแต่สุดท้ายก็อนุญาต รุ่งให้เงินป้าอรเพื่อยืมรถยนต์ไปสถานที่แห่งหนึ่งตามที่มินบอกไว้ ขณะที่เธอก็ให้ป้าอรยืมรถมอเตอร์ไซค์เพื่อไปทำธุระส่วนตัว

มินนั่งบอกทางให้รุ่งขับรถพาไปชายป่าแห่งหนึ่งอันห่างไกล เขาพาแฟนสาวเดินเข้าป่าลึกจนกระทั่งเผยให้ทราบว่าเป็นหุบเขาอันสวยงามกว้างใหญ่ ภายหลังดื่มดำกับความงามของธรรมชาติจึงเปลี่ยนสถานที่ไปเล่นน้ำกันที่ลำธาร ทั้งสองเริ่มพลอดรักกันท่ามกลางแมกไม้และสายธารอย่างมีความสุข

อีกฟากหนึ่งของป่า ป้าอรกำลังเสพสุขอยู่กับชายชู้ผู้เป็นลูกน้องสามี ทั้งคู่นอนหมดเรี่ยวแรงใต้ต้นไม้จนกระทั่งมีชาวกระเหรี่ยงมาขโมยรถจักรยานยนต์ที่จอดไว้ข้างพงหญ้า ชายชู้วิ่งไล่กรวดตามไปจนกระทั่งเสียงปืนดังขึ้น ป้าอรที่รีบใส่เสื้อผ้าตัดสินใจเดินลัดเลาะเข้าไปยังป่าลึก จนกระทั่งเธอบังเอิญมาพบมินกับรุ่งกำลังพลอดรักกันริมธารน้ำ

แม้จะไม่ค่อยเข้าใจสาเหตุที่ป้าอรมาพบพวกตนได้อย่างไร รวมทั้งไม่ค่อยพอใจท่าทีของป้าที่มีต่อแฟนหนุ่ม แต่รุ่งกับป้าอรต่างช่วยกันดูแลทายาทั่วเรือนร่างมินในลำธารด้วยความเสน่หาหนุ่มชาวพม่าผู้มีร่างกายกำยำ ก่อนที่รุ่งกับมินจะแยกกับป้าอรที่แอบมานั่งร้องไห้คร่ำ

ครวญถึงพฤติกรรมคบชู้ของตนตามลำพัง ส่วนคู่รักสาวชาวไทยกับหนุ่มชาวพม่านอนเอนกายริมลำธารจนเคลิ้มหลับไปท่ามกลางความเงียบงันในหุบเขาอันกว้างใหญ่

โครงสร้างเรื่องของ *สุดเสน่หา* มีเพียงการติดตามเรื่องราวความรักของมินหนุ่มชาวพม่ากับ รุ่งสาวโรงงานชาวไทยในช่วงเวลา 1 วัน ที่มีแต่ความราบเรียบ เชื่องช้า ไม่มีช่วงเวลาหรือเหตุการณ์ใดๆ ที่ช่วยกระตุ้นอารมณ์หรือความสนใจของผู้ชมตั้งแต่ต้นจนเรื่องราวดำเนินถึงจุดสิ้นสุด แต่หากเมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่า “โครงเรื่องอันบางเบาและน้อยนิด” จนแทบจะกลายเป็นเรื่องที่ไม่ได้เล่ากลับเป็นการ “เปิดพื้นที่ว่างอันกว้างใหญ่” ให้ผู้ชมได้ “โยง” เรื่องราวส่วนตัวหรือประสบการณ์ที่เคยประสบเข้ากับโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ได้อย่างเป็นอิสระโดยปราศจากการชี้นำจากผู้กำกับ นอกจากนี้ยังพบว่า *สุดเสน่หา* แบ่งโครงสร้างออกเป็นสองส่วนอย่างชัดเจน คือ โครงสร้างที่ดำเนินเรื่องราวในสภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” และโครงสร้างที่ดำเนินเรื่องราวในสภาพแวดล้อมความเป็น “ป่า” โดยมีกลุ่มตัวละครชุดเดียวกันเป็นผู้ขับเคลื่อนเรื่องราว ซึ่งเรื่องเล่าที่แบ่งเป็นสองส่วนนี้ได้ถูกอภิชาติพงศ์นำมาใช้ในการสร้างสรรค์โครงสร้างภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ จนกระทั่งกลายเป็นรูปแบบโครงสร้างการเล่าเรื่องอันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของอภิชาตพงศ์ในเวลาต่อมา

5.1.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดในภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* ถูกนำเสนอทั้งอย่าง “จงใจ” และ “ซ่อนเร้นแอบแฝง” ในหลากหลายระดับ ซึ่งในระดับแรกนั้นเปิดเผยให้ทราบถึงแก่นความคิดนับตั้งแต่ “ชื่อเรื่อง” รวมถึง “ความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรม” ที่ตัวละครหลักแสดงผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์อันได้แก่ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ผ่านเรื่องราวที่มีเส้นเรื่องอันน้อยนิดเกี่ยวกับความรักของ “รุ่ง” หญิงสาวชาวไทย กับ “มิน” หนุ่มชาวพม่า ซึ่งความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของตัวละครโดยเฉพาะของหญิงสาวชาวไทยที่แสดงออกให้เห็นอย่างชัดเจนว่า “เสน่หา” แฟนหนุ่มมากเพียงใด นอกจากจากรุ่งแล้วตัวละครอื่นในเรื่องต่างก็หลงรัก ช่วยเหลือ เป็นห่วงเป็นใยในตัวมิน ไม่ว่าจะเป็นป้าอร เพื่อนต่างวัยของรุ่งที่คอยดูแล เอาอกเอาใจมินทั้งในเรื่องการขอร้องให้แพทย์ออกใบรับรองเพื่อให้มินนำไปใช้สมัครงาน สามีป้าอรที่พยายามหาทางช่วยเหลือมินให้มีงานทำในไทยอย่างถูกกฎหมาย รวมทั้งลูกน้องสามีที่ให้ความสนใจในเรือนร่างของมินแม้จะมีเพศสภาพเป็นชายเช่นเดียวกันก็ตาม ซึ่งเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในหนึ่งวันล้วนเป็นการติดตามชีวิตความรักของชายหนุ่มหญิงสาวนับตั้งแต่ในเมืองจนกระทั่งไปสิ้นสุดที่บทพลอดรักและนอนอิงแอบกันในลำธารกลางหุบเขาอย่างมีความสุข โดยมีตัวละครสมทบคนอื่นๆ เข้ามามีบทบาทเป็นช่วงๆ เพื่อขับเน้นให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในเชิงเสน่หาที่พวกเขามีต่อตัวมินชายหนุ่มชาวพม่า

หากความรักที่ทุกคนในเรื่องมอบให้มิน คือภาพสะท้อนให้ทราบถึงแก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์อย่างจงใจ เนื่องจากความรักเป็นเรื่อง “สากล” และเป็น “สัญชาติญาณ” ที่ฝังอยู่ในจิตใจมนุษย์ทุกคน แก่นความคิดอีกระดับที่แอบแฝงซ่อนเร้นใน *สุดเสน่หา* ก็คือ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” (The Struggle for Human Dignity) ที่บ่งบอกให้ทราบว่า “แม้จะมีชาติพันธุ์วรรณะที่แตกต่างกันแต่ก็มีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์เท่าเทียมกัน”

มิน คือตัวแทนของ “คนกลุ่มน้อย” ในสังคมที่มีความแตกต่างทั้งในเรื่องชาติพันธุ์ที่เป็น “คนพม่า” ลักลอบเข้าเมือง และวรรณะทางสังคมที่ถูกมองว่าเป็น “คนชนชั้นล่าง” ผู้ใช้แรงงาน ที่มักจะถูกเอารัดเอาเปรียบจากคนชนชั้นที่สูงกว่าในสังคมอย่างเช่น นายจ้างหรือ “นายทุน” ที่ไล่มินออกจากโรงงาน รวมทั้งถูกจำกัดสิทธิเสรีภาพจากโครงสร้างสังคมผ่านปัจจัยด้านกฎระเบียบและกฎหมายต่างๆ อย่างในตอนต้นเรื่องที่หมอไม่ยอมออกใบรับรองแพทย์ให้เนื่องจากไม่มีบัตรประจำตัวประชาชน ทำให้มินไม่มีสิทธิ์ทำงานได้อย่างถูกต้องตามกฎหมาย ต้องอาศัยอยู่ในประเทศไทยอย่างหลบๆ ซ่อนๆ

อย่างไรก็ตาม จากชื่อเรื่อง *สุดเสน่หา* ที่นอกจะสื่อถึงแก่นความคิดในระดับเบื้องต้นที่จงใจให้หมายความถึงความสัมพันธ์ทางด้านความรักของตัวละครในเรื่องแล้ว ยังสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกของคนที่มี “ชนชั้นใกล้เคียงกัน” ด้วยว่ากลุ่มคนที่มีสถานภาพคล้ายคลึงกันไม่ว่าจะเป็น รุ่ง สาวไทยผู้ทำงานในโรงงาน หรือป้าอรแม่บ้านที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวันทั่วไปที่ถึงแม้จะมีความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติ แต่คนที่มีชนชั้นเดียวกันก็มักจะมองเห็น “คุณค่าและศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” ด้วยกันมากกว่าชนชั้นที่สูงกว่าหรือสถาบันสังคมอย่างรัฐจะมองเห็นและให้คุณค่าความเป็นมนุษย์อย่างเท่าเทียมกัน ซึ่งท้ายที่สุดแล้ว *สุดเสน่หา* แสดงให้เห็นว่าแก่นความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์อันเป็น “แง่มุมความรักที่สวยงาม” กับแก่นความคิดเกี่ยวกับศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์อันเป็น “แง่มุมชีวิตที่เจ็บปวด” สามารถร้อยเรียงเชื่อมโยงกันอย่างกลมกลืนได้อย่างสร้างสรรค์

5.1.3 ตัวละคร (Characters)

“มิน” ชายหนุ่มชาวพม่าคือจุดศูนย์กลางการดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* เพราะตัวละครคนไทยทั้งชายหญิงที่ปรากฏในเรื่องต่างแสดงออกทั้งทางคำพูดและพฤติกรรมที่สื่อให้ทราบว่ามีความรักใคร่ “เสน่หา” ในตัวหนุ่มพม่าคนนี้ เพียงแต่ มินมิได้เป็นตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นมาให้เป็นเพียง “พระเอก” เท่านั้น หากแต่ยังถูกประกอบสร้างขึ้นมาให้เป็นตัวแทนหรือสัญลักษณ์บางประการอีกด้วย

มิน ในฐานะที่เป็นพระเอกผู้ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบ ถูกสร้างลักษณะทางกายภาพให้เป็นชายหนุ่มชาวพม่าที่มีรูปร่างสูงใหญ่ กำยำ หากแต่มีโรคผิวหนังที่ยังรักษาไม่หายขาด ส่วนลักษณะทางความคิด (Conception) และทัศนคติ (Attitude) ถูกนำเสนอให้เป็นคนสุภาพเรียบร้อย อ่อนโยน พูดน้อย ซึ่งอาจเป็นได้ทั้ง “ตัวตนที่เป็นจริง” ของมินจากลักษณะรูปร่างหน้าตาทางกายภาพภายนอก หรืออาจเป็นได้ทั้ง “ตัวตนที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมา” ให้เป็นคนเจียมเนื้อเจียมตัว เนื่องจากเขาเป็นคนพม่าลักลอบเข้าเมืองผิดกฎหมาย ทำให้ต้องอาศัยอยู่ในประเทศไทยอย่างหลบๆ ซ่อนๆ ไม่สามารถเปิดเผยตัวตนที่แท้จริงได้

ความต้องการของตัวละครมิน (Dramatic Need) คือการได้อยู่อาศัยและทำงานในประเทศไทยอย่างถูกต้องตามกฎหมาย ซึ่งแม้จะเผชิญอุปสรรคจากตัวละครหมอที่ไม่ยอมออกใบรับรองแพทย์ให้และผู้จัดการโรงงานที่ไล่เขาออกเนื่องจากมองว่ามินอาจเป็น “ภัยจากกฎระเบียบบ้านเมือง” จนส่งผลกระทบต่อโรงงานได้ ดังบทสนทนาที่ผู้จัดการโรงงานพูดว่า *“กระเหรี่ยงคนนั้นพี่ไล่ออกแล้วนะ ใครเห็นมันจะไม่ดี”* แต่มินก็ยังได้รับความรักใคร่ เอาใจใส่เป็นอย่างดีจากบุคคลใกล้ชิดรอบข้างทั้ง “รุ่ง” ตัวละครแฟนสาวทำงานโรงงานที่ยอมทำทุกวิถีทางเพื่อให้มินได้อยู่ร่วมกับตนตลอดไป “ป้าอร” เพื่อนต่างวัยของรุ่งที่ดูแลเอาใจใส่มินเป็นพิเศษทั้งการอ้อนวอนขอให้หมอออกใบรับรองแพทย์ให้หรือการปรุงครีมบำรุงผิวตามภูมิปัญญาตนเองเพื่อรักษาอาการโรคผิวหนังของมินประหนึ่งว่าเป็นการกระทำที่ทำให้ “สามีหรือลูกชาย” ตนเองหรือแม้กระทั่ง “สามีป้าอร” ที่มีความเอ็นดูหนุ่มพม่าคอยช่วยเหลือใช้ช่องทางในแวดวงข้าราชการเพื่อให้ได้ทำงานอย่างถูกกฎหมายจนถึงกล่าวกับคนอื่นว่ามินเป็นญาติตนเอง *“นี่มิน หลานผมเพิ่งมาจากต่างจังหวัด”* รวมทั้งลูกน้องสามีป้าอรที่แม้จะเป็นผู้ชายแต่เขาก็แสดงความสนใจในตัวมิน *“ไปทานข้าวกับพี่มั้ย เดี๋ยวพี่เลี้ยง”* ซึ่งความคิด (Conception) และการกระทำ (Presentation) ของบรรดาตัวละครที่รายล้อมมินเหล่านี้ล้วนแสดงออกถึงความ “เสน่หา” ในตัวหนุ่มชาวพม่าผู้เป็นพระเอกในเรื่องด้วยกันทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตาม นอกจากบทบาทการทำหน้าที่ของตัวละครที่มีสถานะเป็น “พระเอก” ผู้เป็นจุดศูนย์กลางของ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ตัวละครชื่อมิน ยังถูกประกอบสร้างให้มีอีกบทบาทเพื่อทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงแนวคิดและอุดมการณ์เกี่ยวข้องกับอีกแก่นความคิดหลักของเรื่องคือ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” (The Struggle for Human Dignity) เพราะโดยทั่วไปแล้ว หากมีตัวละครที่เป็นชาวต่างด้าวหรือมาจากประเทศเพื่อนบ้าน ตัวละครเหล่านี้มักถูกกำหนดให้มีลักษณะทางด้านกายภาพเป็นคนตัวเล็ก เตี้ยล่ำ ส่วนลักษณะทางด้านความคิดบุคลิกภาพ มักถูกนำเสนอให้เป็นมีลักษณะดิบเถื่อน ก้าวร้าว ดูเป็นอันตราย ใช้อารมณ์มากกว่า

เหตุผล มีอาชีพเป็นผู้ใช้แรงงานหาเช้ากินค่ำ (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553: 299) ทำให้ตัวละครชาวต่างด้าวเหล่านี้มักถูกกดขี่ข่มแหง รังแก เอารัดเอาเปรียบจากตัวละครอื่นที่เป็นตัวแทนของชนชั้น เช่น นายจ้าง นายทุน หรือตัวละครที่เป็นตัวแทนโครงสร้างการปกครองของรัฐ เช่น เจ้าหน้าที่ตำรวจ เป็นต้น

แต่ใน *สุดเสน่หา* มินถูกสร้างความหมายใหม่ให้เป็นหนุ่มชาวพม่าผู้มีร่างกายสูงใหญ่ กำยำ มีบุคลิกภาพเป็นคนที่อ่อนโยน สุภาพเรียบร้อย ไม่เป็นพิษเป็นภัย กลายเป็นตัวละครที่มีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์มากกว่าการประกอบสร้างตัวละครชาวต่างด้าวที่เคยผ่านมาก แต่เมื่อพิจารณาประกอบกับโครงสร้างเรื่องแล้วจะพบว่าศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์อันเท่าเทียมกันจะปรากฏขึ้นนั้นก็ต่อเมื่อเรื่องราวเปลี่ยนสถานที่จากสภาพแวดล้อมใน “เมือง” ไปสู่สภาพแวดล้อมใน “ป่า” ซึ่งแสดงให้ทราบว่าการเปลี่ยนแปลง (Change) ความคิด ทัศนคติ และพฤติกรรมของมินมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางสภาพแวดล้อมในบริบทที่แตกต่างกัน เพราะเมื่อมินอยู่ในเมือง พฤติกรรมที่เขาแสดงออกจะเป็นในลักษณะอ่อนน้อมถ่อมตน สุภาพเรียบร้อย พูดน้อย อันเป็นคุณสมบัติของตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ทั้งจากความแตกต่างทางชนชั้นและสถานภาพคนชายขอบที่ดำรงอยู่ในสังคมอย่างผิดกฎหมาย ต้องปกปิดตัวตนที่แท้จริงว่าเป็นคนต่างด้าว ซึ่งสภาพแวดล้อมในเมืองเปรียบได้ดังสถานที่สำหรับชนชั้นอีกระดับที่เหนือกว่าตัวเขาอีกทั้งยังเป็นจุดศูนย์กลางอำนาจการปกครองของโครงสร้างในสังคมที่มักจะชอบจับผิด เอารัดเอาเปรียบ และมองไม่เห็นตัวตนของคนชนชั้นล่างเช่นเขา แต่เมื่อมินก้าวเข้าสู่พรมแดนธรรมชาติที่มีป่าเขาและสายธารโอบล้อม นอกจากผิวหนังที่หลุดร่อนจากอาการป่วยไข้ที่รักษาไม่หายขาดยามเมื่ออยู่ในเมืองแล้ว มินยัง “ลอกคราบ” ความเป็นคนชายขอบที่ถูกดูหมิ่นศักดิ์ศรีจากสภาพแวดล้อมในเมือง ทั้งจากลักษณะทางกายภายที่เขาถอดเสื้อผ้าออกจนเหลือเพียงกางเกงชั้นในตัวเดียว และลักษณะที่แสดงออกผ่านความรู้สึกนึกคิดที่ทำให้มินกลายเป็นคนสดใส ร่าเริง อ่อนโยน จนรุ่งแฟนสาวถึงกับออกปากชมว่า *“พี่มินจ๋า รุ่งไม่คิดเลยว่าพี่จะเป็นคนหวานๆ แบบนี้”* ซึ่งป่านอกจากจะหมายถึงอาณาบริเวณอันเงียบสงบเต็มไปด้วยพืชพรรณและสิ่งมีชีวิตตามธรรมชาติแล้ว ยังอาจหมายความถึง สภาวะภายในจิตใจของมินที่ได้ถูกปลดปล่อยตัวตนอันแท้จริงออกมาอย่างอิสระโดยไม่ถูกควบคุมกดขี่ศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์เหมือนการมีชีวิตอยู่ในสังคมเมืองที่เต็มไปด้วยความแตกต่างทางชนชั้นและการเอารัดเอาเปรียบจากโครงสร้างการปกครองของรัฐ

5.2 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *สัตว์ประหลาด*

5.2.1 โครงเรื่อง (Plot)

จาก *สุดเสน่หา* ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับความรักระหว่างชายหนุ่มชาวพม่ากับหญิงสาวชาวไทย *สัตว์ประหลาด* ภาพยนตร์ลำดับถัดมาของอภิชาตพงศ์ยังคงเป็น

เรื่องราวเกี่ยวกับความรักเช่นเดิม หากแต่เปลี่ยนจากความรักของหนุ่มสาวเป็นเรื่องราวของ “ชายรักชาย” ซึ่งนอกจากจะมีเนื้อหาที่ค่อนข้างเฉพาะกลุ่มแล้ว จากการศึกษาพบว่าโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ยังมีความสดใหม่และแปลกประหลาดกว่าภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป เรื่องราวในส่วนแรกเล่าถึงชีวิตรักระหว่าง “โต้งกับเก่ง” โต้ง คืออดีตทหารปลดประจำการผู้กำลังหางานใหม่ทำมากกว่าการเป็นลูกจ้างโรงงานผลิตน้ำแข็ง เขามีโอกาสรู้จักกับ เก่ง ทหารยศชั้นประทวนผู้หลงรักโต้งตั้งแต่แรกพบ เก่งไปมาหาสู่ที่บ้านโต้งจนสนิทสนมกับพ่อและแม่ หากมีเวลาว่างเขาจะพาโต้งขับรถไปเที่ยวตามสถานที่ต่างๆ ทั้งแหล่งท่องเที่ยวตามธรรมชาติและสถานบันเทิงยามค่ำคืน พัฒนาการความรักของทั้งคู่คนดำเนินไปด้วยดี ปราศจากอุปสรรคขวางกั้นทั้งจากครอบครัวโต้งที่ดูเหมือนจะชื่นชอบเก่งจนถึงกับชวนให้มาอยู่ด้วยกันที่บ้านและจากผู้คนในสังคมรอบตัวที่มีท่าทีเป็นมิตรและไม่รังเกียจในความสัมพันธ์ฉันท์คู่รักของชายหนุ่มทั้งสอง จนกระทั่งรุ่งเช้าวันหนึ่งเมื่อเก่งเข้าไปหาโต้งในห้องนอน แต่กลับไม่พบแฟนหนุ่ม เขานั่งรอคอยพลางหยิบรูปโต้งขึ้นมาดู ก่อนที่ภาพถ่ายจะเลือนรางจางหายไปพร้อมกับความมืดมิด ประหนึ่งว่าเรื่องราวได้ดำเนินมาถึงจุดจบสิ้นแล้ว

หลังจากนั้นภาพยนตร์เริ่มดำเนินเรื่องที่เป็นเหมือนดังส่วนที่สองต่อพร้อมกับขึ้นชื่อเรื่องว่า “วิญญาณ” ซึ่งมีเนื้อหาที่แตกต่างจากโครงเรื่องในส่วนแรกอย่างสิ้นเชิง ไม่มีเรื่องราวความรักระหว่างโต้งกับเก่งอีกต่อไป แต่กลับกลายเป็นการตามติดชีวิตของทหารนิรนามคนหนึ่ง (ซึ่งรับบทนักแสดงที่สวมบทบาทเป็นเก่งในเรื่องราวภาพยนตร์ส่วนแรก) ที่กำลังไล่ล่าเสือสมิงที่ได้ฆ่าสัตว์เลี้ยงวัวควายของชาวบ้านไปเป็นจำนวนมาก นายทหารที่มีปืนยาวหนึ่งกระบอก มีด ไฟฉาย และข้าวของในเป้สะพายหลังอีกเล็กน้อย เดินเข้าป่าตามลำพังเพื่อล่าสัตว์ร้าย เขาสะกดรอยเท้าสัตว์ลึกเข้าไปในพงไพรเป็นเวลาหลายวันหลายคืนจนกระทั่งมีโอกาสได้ประจันหน้ากับเสือสมิงที่สิงอยู่ในร่างกายเปลือยเปล่าของชายหนุ่มคนหนึ่งผู้ที่มีอากัปกริยาท่าทางและแผดเสียงร้องคำรามคล้ายสัตว์ป่ามากกว่ามนุษย์ (เสือสมิงคือนักแสดงที่รับบทเป็นโต้งในภาพยนตร์ส่วนแรก) ทั้งสองต่อสู้กันอย่างดุเดือดจนสุดท้ายนายทหารพ่ายแพ้ เขาพาร่างกายอันบอบช้ำเยื้องย่างเข้าสู่ป่าลึกอย่างไร้จุดหมาย...จนกระทั่งตัวตนและจิตใจเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงจากความเป็นมนุษย์สู่ความเป็นสัตว์ป่าทีละน้อยๆ ก่อนที่ภาพยนตร์จะจบสิ้นเรื่องราวไว้เพียงเท่านั้น

จากเรื่องราวทั้งสองส่วนข้างต้นพบว่า ในแต่ละส่วนล้วนไม่ได้มีการดำเนินเรื่องตามรูปแบบโครงสร้างภาพยนตร์ทั่วไปที่มีการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) หากเป็นการเล่าเรื่องไปเรื่อยๆ โดยที่โครงสร้างมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เพราะในขณะที่โครงเรื่องส่วนแรกหากจัดประเภทตามแนวภาพยนตร์แล้ว (genre) มีลักษณะความเป็นภาพยนตร์แนวความรัก (romantic) แต่โครงเรื่องส่วนที่สองกลับมีลักษณะความเป็นภาพยนตร์

แนวลึกลับเหนือธรรมชาติ (mystery and supernatural phenomenon) ความเชื่อมโยงเพียงอย่างเดียวที่พบระหว่างโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ทั้งสองส่วนนี้ก็คือ เสียงพูดนอกฉาก (off-scene voice) ของผู้หญิงคนหนึ่งที่น่าจะเป็นแม่โต้งในฉากสุดท้ายของส่วนแรกใจความว่า มีสัตว์บางอย่าง (หรืออาจเป็นสัตว์ประหลาด) ลากวัวชาวบ้านหายเข้าไปในป่า ก่อนที่ภาพจะมืดมิดแล้วตัดมายังเรื่องเล่าในภาพยนตร์ส่วนที่สองที่มีชื่อว่า “วิญญาณ” แล้วดำเนินเรื่องราวเกี่ยวกับนายทหารที่เดินเท้าเข้าป่าเพื่อล่าเสือสมิงจนกระทั่งจบเรื่องในส่วนที่สอง

แม้โครงสร้างทั้งสองส่วนในภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* จะมีความแตกต่างกันทั้งทางด้านเนื้อหาและแนวภาพยนตร์ แต่โครงสร้างที่แบ่งภาพยนตร์ออกเป็นสองส่วนเช่นนี้มีความคล้ายคลึงกับโครงสร้างภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* ที่แม้จะเป็นการติดตามเรื่องราวความรักระหว่างหนุ่มพม่ากับสาวชาวไทยตั้งแต่ต้นจนจบ แต่ภาพยนตร์แบ่งโครงสร้างออกเป็นสองส่วนโดยใช้สภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” กับสภาพแวดล้อมความเป็น “ป่า” เพื่อบอกเล่าเรื่องราวในสถานที่อันแตกต่างกันโดยมีตัวละครคู่เดิมเป็นผู้ดำเนินเรื่อง ซึ่ง *สัตว์ประหลาด* มีการแบ่งโครงสร้างเรื่องออกเป็นสองส่วนเช่นกัน โดยใช้สภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” เพื่อนำเสนอเรื่องราวความรักระหว่างโต้งกับเก่ง และใช้สภาพแวดล้อมความเป็น “ป่า” เพื่อติดตามเรื่องราวของนายทหารผู้ตามล่าเสือสมิงในป่าอันลึกลับโดยใช้ตัวละครคู่เดิม (ที่แสดงเป็นโต้งกับเก่ง) หากแต่แสดงในบทบาทที่แตกต่างกัน

5.2.2 แก่นความคิด สัตว์ประหลาด

แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* มีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* ที่สามารถพบร่องรอยของแก่นความคิดหลักได้นับจากชื่อภาพยนตร์ ข้อความตอนต้นเรื่อง ลักษณะโครงสร้างเรื่อง และตัวละคร

สัตว์ประหลาด แบ่งรูปแบบการเล่าเรื่องออกเป็น 2 ส่วน ซึ่งแต่ละส่วนมีเรื่องราวที่แตกต่างกันแต่ยังคงใช้นักแสดงหลักคู่เดิม ส่วนแรกเป็นเรื่องราวความรักระหว่างโต้งลูกจ้างโรงงานน้ำแข็ง กับเก่ง ทหารหนุ่มที่เกิดขึ้นท่ามกลางบริบทสภาพสังคมในต่างจังหวัด ขณะที่ส่วนหลังเป็นเรื่องเล่าแนวลี้ลับเหนือจริง มีตัวละครเพียงแค่นายทหารกับมนุษย์ที่เป็นเสือสมิงดำเนินเรื่องในป่าโดยไม่มีบทพูดหรือบทสนทนาใดๆ มีเพียงเสียงธรรมชาติในป่าลึกและเปลี่ยนโครงสร้างการเล่าเรื่องจากความรักของสองชายหนุ่มในส่วนแรกมาสู่โครงสร้างเรื่องเกี่ยวกับจิตวิญญาณ ความตาย และการเกิดใหม่ ที่ละทิ้งความสมจริงและเป็นธรรมชาติแบบส่วนแรกแล้วกลายสภาพเป็นความลึกลับและคลุมเครือแทนในส่วนที่สอง

เรื่องราวในส่วนแรก มีความแก่นความคิดหลักเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) ที่เกิดขึ้นจากความรักอันผิด

ธรรมชาติและกรอบทางสังคมของตัวละครซื่อโต้งและเก่ง ซึ่งหากรับชมเพื่อเน้นความบันเทิงแล้ว เรื่องราวในส่วนแรกแสดงความสัมพันธ์ของคู่รักทั้งสองที่แม้จะเป็นความรักของชายรักชายแต่ก็เป็นความสัมพันธ์ที่ราบรื่น สวยงาม ซึ่งช่วยสื่อให้ทราบถึงแก่นความคิดหลักที่ต้องการนำเสนอได้ว่า ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ในเชิงความรักนั้นมีความหลากหลายไม่จำกัดเฉพาะเพียงแค่ความรักระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงเท่านั้น

ในขณะที่เรื่องราวในภาพยนตร์ส่วนแรกมีแก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์อันหลากหลายรูปแบบของมนุษย์ ซึ่งเปรียบได้ดังการปูเนื้อเรื่องไปสู่เรื่องราวและแก่นความคิดที่แตกต่างในส่วนที่สอง ซึ่งมีความสัมพันธ์กับชื่อเรื่อง *สัตว์ประหลาด* และข้อความในตอนต้นเรื่องว่า “ภายในตัวเราทุกคนมีสัตว์ป่าแฝงอยู่ มนุษย์มีหน้าที่เป็นผู้ควบคุมสัตว์เหล่านี้ให้เชื่อง แม้แต่สอนมันให้ทำในสิ่งที่ขัดกับสันดานดิบของตนเอง” จากผลงานชื่อ *“สัตว์ดงดิบ”* ของทอน นาคาจิมา (2452-2485) ที่สื่อให้ทราบถึงแก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) เพราะหากเรื่องราวความรักระหว่างโต้งกับเก่งในส่วนแรกเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่เป็นความจริงตามธรรมชาติที่รับรู้ได้โดยผัสสะจาก “โลกภายนอก” ที่มีบริบททางสังคมและผู้คนล้อมรอบ เรื่องราวทหารหนุ่มที่เดินเท้าเข้าป่าลึกเพื่อตามล่าสัตว์ร้ายก็มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงให้ทราบถึงแก่นความคิดเกี่ยวกับ “สันดานดิบ” ตามธรรมชาติที่ฝังลึกอยู่ใน “โลกภายใน” จิตใจของมนุษย์ทุกคน ผ่านตัวละครทหารหนุ่มและมนุษย์ในร่างเสือสมิง ซึ่งนำไปสู่การตีความหมายได้อย่างหลากหลายในเชิง “นามธรรม” เนื่องจากเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจากแก่นความคิด “ความจริงในจิตใจของมนุษย์” ที่มีความซับซ้อน ลื่นไหล ไม่มีความแน่นอน ซึ่งอาจเป็นแก่นความคิดที่อภิชาติพงศ์ต้องการจะสะท้อนสภาวะจิตใจของมนุษย์ในสังคมว่าทุกคนล้วนมีสัญชาติญาณดิบหรือมี “สัตว์ประหลาด” ซ่อนเร้นอยู่ในจิตใจ เป็นหน้าที่ของมนุษย์ที่จะควบคุมสัตว์ร้ายตัวนี้ไว้ภายในป่าแห่งจิตใจเพื่อไม่ทำให้มันออกมาก่อปัญหาต่อทั้งเจ้าของร่างกายและต่อสังคมภายนอกที่มนุษย์อาศัยอยู่ในโลกแห่งความจริง

5.2.3 ตัวละคร สัตว์ประหลาด

ภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* มีสองตัวละครหลักที่เป็นผู้ดำเนินเรื่องราวทั้งสองส่วน ส่วนแรกเป็นการนำเสนอเรื่องราวความรักระหว่างโต้งกับเก่ง “โต้ง” อดีตเคยเป็นนายทหารที่ปลดประจำการจากค่ายทหารที่จังหวัดกาญจนบุรี ปัจจุบันทำงานเป็นลูกจ้างในโรงงานผลิตน้ำแข็ง เขามีความต้องการ (Dramatic Need) ที่จะเปลี่ยนแปลง (Change) ชีวิตของตนเองให้ดีขึ้นมากกว่าอาชีพที่ทำอยู่ เมื่อว่างจากการทำงานประจำโต้งจึงมักจะสวมเครื่องแบบนายทหารไปสมัครตามสถานที่ต่างๆ เพื่อหวังว่าจะมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น ส่วน “เก่ง” นายทหารยศชั้นประทวนผู้มีโอกาสได้พบโต้งในระหว่างปฏิบัติหน้าที่ เขาชื่นชอบในตัวโต้งตั้งแต่แรกพบ

และมีความต้องการ (Dramatic Need) ที่จะคบหาอย่างจริงจังด้วยการไปเยี่ยมเยือน ซื้อของฝากให้พ่อกับแม่โต้งจนได้รับความเอ็นดูจากญาติผู้ใหญ่ถึงขั้นชวนเก่งมาอยู่ทำงานไร่ด้วยกันที่บ้านโดยไม่กีดกันความรักระหว่างชายทั้งสอง อภิชาติพงศ์ได้กำหนดบุคลิกท่าทาง อุปนิสัยของโต้งให้มีลักษณะอ่อนหวานคล้ายผู้หญิงจนมีลักษณะของความเป็นตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ในขณะที่เก่งมีลักษณะอุปนิสัยที่ตรงข้ามกัน เหมือนที่อภิชาติพงศ์เคยกล่าวถึงตัวละครทั้งสองว่า *"มันเป็นเหมือนแม่เหล็กสองขั้วที่ผลักกันแต่ต้องอยู่ด้วยกัน"* (filmsick.exteen.com, มิถุนายน 2560) เก่ง นายทหารหนุ่มมีรูปร่างหน้าตาดี บึกบึน ทะมัดมะแมงสมชายชาตรีจนมีลักษณะของความเป็นตัวละครผู้กระทำ (Active Character) แต่เป็นผู้ที่กระทำในลักษณะการแสดงความรัก การเอาใจใส่ดูแล ทะนุถนอมโต้งผู้ที่มีลักษณะอ่อนช้อยคล้ายผู้หญิงและรอคอยการช่วยเหลือพึ่งพาจากเก่ง ซึ่งการประกอบสร้างตัวละครทั้งสองขึ้นมาในเรื่องราวส่วนแรกหากมองด้วยสายตา "โลกภายนอก" ที่เป็นความจริง โต้งและเก่งคงคล้ายกับภาพสะท้อนผ่านดวงตาของภิชาติพงศ์ที่มองเห็นความแตกต่างหลากหลายของมนุษย์ในสังคมทั้งในสถานะทางชนชั้นหรือสถานะความหลากหลายทางเพศสภาพ ซึ่งเป็นการสร้างตัวละครขึ้นมาจาก "ความเป็นจริง" ที่อภิชาติพงศ์นำมาประกอบสร้างขึ้นเป็นตัวละครที่มีความสมจริงประหนึ่งเป็นตัวละครที่สามารถพบเจอได้ในชีวิตประจำวัน

แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินมาถึงส่วนที่สองที่มีชื่อตอนว่า "วิญญาณ" ตัวละครชื่อโต้งกับเก่งได้อันตรธานหายไปอย่างสิ้นเชิง *"เมื่อหนังส่วนแรกจบลง มันเหมือนกับว่าผมในฐานะผู้กำกับ ได้ลบความทรงจำของตัวละครทั้งสอง จนพวกเขาต้องออกแสวงหาความทรงจำของตนในช่วงหลัง"* (พันทิพ, 6 กันยายน 2548) พร้อมกับโครงสร้างเรื่องใหม่ที่กล่าวถึง "ทหารหนุ่ม" นิรนามนายหนึ่งเดินทางเข้าป่าลึกตามลำพังเพื่อตามล่า "เสือสมิง" ที่ฆ่าวัวควายชาวบ้านลากเข้าป่าไปเป็นจำนวนมาก จากเรื่องราวที่เกิดขึ้นในในบรรยากาศ สถานที่ ทัศนียภาพของความเป็น "เมือง" ที่ดูสมจริงด้วยสายตาของโลกภายนอก ได้แปรสภาพกลายเป็นการดำเนินเรื่องราวของตัวละครเพียงสองคนที่ไร้บทพูดหรือเสียงสนทนาใดๆ ในบรรยากาศป่าทึบที่เหมือนดัง "โลกภายในจิตใจ" ดินแดนสนทยาลึกลับราวกับเป็นคู่ตรงข้ามกับความจริงของทั้งตัวละครและบรรยากาศในภาพยนตร์ส่วนแรก

อภิชาติพงศ์ให้นักแสดงที่รับบทเป็นเก่งและโต้งให้เป็นผู้ดำเนินเรื่องต่อไป แต่เปลี่ยนแปลงบทบาทให้กลายเป็นทหารหนุ่มกับเสือสมิงในร่างมนุษย์ตามลำดับ การใช้นักแสดงคู่เดิมแต่แปรสภาพ (transform) ตัวละครให้กลายเป็นสิ่งอื่นที่มีความเป็นรูปธรรมสูง อาจเป็นความตั้งใจของอภิชาติพงศ์ที่ต้องการจะให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกและตีความตัวละครด้วยตนเองอย่างอิสระประหนึ่งกำลังตีความหมายภาพวาดแนวนามธรรม (abstact) ที่สภาพแวดล้อมความเป็น "ป่า" อาจเปรียบได้ดัง "โลกภายในจิตใจ" ของเก่งตัวละครในเรื่องราวส่วนแรกที่ได้แปรสภาพรูปกายที่

เป็นนายทหารผู้ลุ่มหลงคนรักในโลกแห่งความจริงให้กลายเป็น นายทหารนิรนามผู้เข้าป่าเพื่อไล่ล่า “สัตว์ประหลาด” หรือ “กิเลสตัณหา” ภายในป่าแห่งจิตใจตนเอง ในขณะที่โต้งชายคนรักได้แปรสภาพจากเด็กหนุ่มผู้อ่อนไหวในโลกแห่งความจริงกลายเป็นเสือสมิงที่เก่งในรูปลักษณ์นายทหารต้องหาทางกำจัดหรือควบคุมมันเอาไว้ภายในจิตใจให้ได้ ดังข้อความที่ปรากฏตอนต้นเรื่องว่า *“ภายในตัวเราทุกคนมีสัตว์ป่าแฝงอยู่ มนุษย์มีหน้าที่เป็นผู้ควบคุมสัตว์เหล่านี้ให้เชื่อง แม้แต่สอนมันให้ทำในสิ่งที่ขัดกับสันดานดิบของตนเอง”* ตัวละครทั้งทหารนิรนามและเสือสมิงจึงเป็นดังสัญลักษณ์เชิงนามธรรมของ “สันดานดิบ” ให้ผู้ชมสามารถสัมผัสและรับรู้ได้ราวกับว่าสัญชาติญาณดิบของมนุษย์นั้นมีตัวตนคล้ายดัง “สัตว์ป่า” ที่มีความรู้สึกนึกคิดและสัมผัสแตะต้องได้

5.3 ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ *ลุงบุญมีระลึกชาติ*

5.3.1 โครงเรื่อง

แรงบันดาลที่นำมาเป็นโครงสร้างเรื่องของภาพยนตร์ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* เริ่มจากอภิชาติพงศ์ได้รับหนังสือจากพระเจ้าอาวาสวัดแห่งหนึ่งที่จังหวัดขอนแก่น ชื่อเรื่อง “คนระลึกชาติ” เกี่ยวกับชายชื่อ “บุญมี” ผู้สามารถระลึกอดีตชาติได้ *“แรงบันดาลใจมันมาจากหนังสือเรื่องหนึ่งที่แจกในวัดข้างๆ บ้านผมที่ขอนแก่น ก็คิดอยากจะทำมานาน แต่ยังนึกไม่ออกว่าจะทำออกมาเป็นหนังยังไง จนพอเวลาผ่านไปนาน ได้มาเห็นหนังสือเล่มนี้อีกครั้ง”* (palungjit.org, สิงหาคม 2560) แม้ไม่เคยเจอตัวจริงเนื่องจากบุญมีเสียชีวิตไปแล้ว แต่อภิชาติพงศ์ยังคงมีความต้องการอยากจะนำหนังสือเล่มนี้สร้างเป็นภาพยนตร์มาโดยตลอด โดยยังไม่ทราบว่าจะสร้างออกมาในรูปแบบใด กระทั่งสุดท้ายอภิชาติพงศ์ได้นำเอาแนวทางการสร้างภาพยนตร์อันเป็นเอกลักษณ์ส่วนตัว *“ผมอยากจะผสมเรื่องส่วนตัวกับเรื่องอะไรก็ตามที่ผมจะทำ แล้วท้ายที่สุดหนังเรื่องนี้ก็กลายเป็นเรื่องของผมด้วยเช่นกัน”* (มาร์ค พีแรนสัน และก้อง ฤทธิ์ดี, 2553) ด้วยการอ้างอิงเรื่องราวชีวิตของตนเองเข้าไปร่วมในการดัดแปลงบทภาพยนตร์ จนอภิชาติพงศ์เรียก *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ว่าเป็นภาพยนตร์ที่ได้แรงบันดาลใจจากหนังสือ และอาจหมายรวมถึงได้รับแรงบันดาลใจจากชีวิตตนเองด้วยเช่นกัน

ลุงบุญมีระลึกชาติ มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเล่าอันเหนือจริง การนั่งสมาธิสะกดจิต และการระลึกชาติ กล่าวถึงบุญมีชายชาวอีสานที่กำลังล้มป่วยด้วยอาการไตวาย เขารู้ว่าตนเองจะมีชีวิตอยู่ได้อีกไม่นานนักและเชื่อว่าความเจ็บป่วยที่เป็นอยู่อาจเกี่ยวกับกรรมที่เขาเคยฆ่าสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ตายไปหลายราย บุญได้พบกับ “วิญญาณภรรยา” ที่ตายไปเมื่อหลายสิบปีก่อนมาคอยดูแลในสภาพผู้บริบาลรักษา ขณะที่ลูกชายผู้หายสาบสูญไปนานกลับออกมาจากป่าในสภาพ “ลิงผี” เหตุการณ์เหล่านี้ทำให้บุญมีสามารถระลึกชาติได้ และติดตามไปยังสถานที่ซึ่งเกี่ยวข้องกับอดีตชาติของเขา ผ่านเนื้อหาอีกเรื่องหนึ่งที่ที่ตัดสลับเข้ามาเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมคิดเอา

เองว่าชาติที่แล้วของชายผู้นี้คืออะไร ก่อนที่บุญมีจะเสียชีวิตไปพร้อมกับการสนทนาถึงเรื่องราวชีวิตในอดีตชาติของตนเอง

โครงสร้างเรื่องของภาพยนตร์ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* งไม่ได้ดำเนินตามขนบการเล่าเรื่องตามรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักที่มักจะมีการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) แต่ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* แบ่งโครงสร้างเรื่องออกเป็น 2 ส่วน เช่นเดียวกับภาพยนตร์ *สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* หากปรับเปลี่ยนให้เป็นการ “แทรก” โครงเรื่องส่วนที่สองไว้ระหว่างกลางโครงเรื่องส่วนแรก เพื่อให้ผู้ชมครุ่นคิดและตีความเนื้อหาและตัวละครในส่วนที่สองที่เป็นเรื่องเล่าของเจ้าหญิงผู้มีใบหน้าอัปลักษณ์กับข้าบริวารหนุ่มรูปงามและปลาดุกที่สามารถพูดภาษามนุษย์ได้ว่า มีความเชื่อมโยงกับเนื้อหาส่วนแรกที่เป็นเรื่องราวของลุงบุญมีอย่างไรบ้าง

นอกจากจะมีโครงเรื่องเกี่ยวกับการระลึกชาติ ซึ่งมีความแปลกใหม่และแตกต่างจากเนื้อหาในภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปแล้ว อภิชาติพงศ์ยัง “ออกแบบโครงสร้างการเล่าเรื่อง” ขึ้นมาใหม่ด้วยแนวทางอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง นั่นคือการประกอบสร้างโครงเรื่องขึ้นมาจาก “ความทรงจำ” ส่วนตัวที่มีความเกี่ยวพันกับภาพยนตร์สยองขวัญเกรดบี หนังการ์ตูนเล่มละบาท และรายการละครโทรทัศน์ในอดีต *“ลุงบุญมีระลึกชาติ เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์มากๆ มันจึงมีความเป็นส่วนตัวด้วย ถ้าคุณสังเกตดีๆ ฟิล์มแต่ละม้วนจะมีสไตล์หรืออ้างอิงทางภาพยนตร์ต่างกันไป หากมันล้วนสะท้อนถึงภาพยนตร์ที่กำลังจะหายตายจากไป หรืออย่างน้อยคือภาพยนตร์ยุคเก่าที่ไม่มีใครทำมันอีกแล้ว”* (มาร์ค พีแรนสัน และก้อง ฤทธิ์ดี, 2553) โดยการดำเนินเรื่องในช่วงแรกจะเป็นการรำลึกถึงการถ่ายทำภาพยนตร์ยุคเก่า พอถึงเหตุการณ์ในสวนมะขามของลุงบุญมี โครงสร้างการเล่าเรื่องจะมีลักษณะแบบภาพยนตร์สารคดี แต่พอเปลี่ยนเป็นภาพยนตร์ส่วนที่สองที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับองค์หญิงผู้เสียโฉม โครงสร้างเรื่องจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพยนตร์ไทยย้อนยุคแบบละครจักรๆ วงศ์ๆ ในอดีต แล้วพอเรื่องราวตัดกลับเข้าสู่ส่วนเนื้อหาของลุงบุญมีที่เหตุการณ์เกิดขึ้นในป่า โครงสร้างเรื่องจะมีลักษณะที่ชวนให้นึกถึงนิยายผจญภัยสมัยเก่าหรือภาพวาดในหนังสือการ์ตูน จนกระทั่งเมื่อเรื่องราวใกล้ถึงจุดสิ้นสุดภาพยนตร์จึงกลับมามีโครงสร้างเรื่องเช่นเดียวกับตอนต้นเรื่องอีกครั้ง

โครงสร้างที่ปรากฏภายในภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* จึงมิใช่เพียงแค่การนำเสนอเรื่องราว “ความทรงจำในอดีตภพของบุญมี” ชายผู้สามารถระลึกชาติตนได้เท่านั้น หากยังเป็นการออกแบบโครงสร้างเรื่องจาก “ความทรงจำในอดีตของผู้กำกับ” ที่มีต่อภาพยนตร์ไปพร้อมกัน

5.3.2 แก่นความคิด ลุงบุญมีระลึกชาติ

หาก *สัตว์ประหลาด* คือภาพยนตร์ที่มีแก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) ผ่านเนื้อหาความรักระหว่างชายกับชายในเรื่องราวส่วนแรก ผสมผสานเข้ากับแก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) ผ่านเนื้อหาการเดินทางเข้าไปในป่าลึกอันเปรียบเสมือนก้นบึ้งจิตใจหรือ “สันดานดิบ” ของมนุษย์ในเรื่องราวส่วนที่สอง ภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ก็มีแก่นความคิดหลักทั้งสองลักษณะนี้ปรากฏในภาพยนตร์เช่นกัน หากแต่ในความคล้ายคลึงนั้นพบว่ามีความแตกต่างด้วยเช่นกัน เพราะในขณะที่ *สัตว์ประหลาด* นำเสนอความสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่าง “คนกับคน” แต่ ลุงบุญมีระลึกชาติ นำเสนอความสัมพันธ์อันแปลกประหลาดระหว่าง “คน ผี และวิญญาณ” รวมทั้งแก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ที่พบใน *สัตว์ประหลาด* เป็นความจริงที่เกี่ยวข้องกับ “กายและจิต” ของมนุษย์ หากแต่ใน *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ความจริงตามธรรมชาติถูกนำเสนอในรูปแบบ “ความทรงจำของมนุษย์ที่มีพลังเหนือกาลเวลาหรือภพชาติ” สอดคล้องกับที่อภิชาติพงศ์เคยกล่าวถึงแนวคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้ว่า *"ผมต้องการจะสำรวจตรวจสอบว่าอะไรเกิดขึ้นก่อนและหลังความตายของคนเรามากกว่า"* (มติชนออนไลน์, 25 พฤษภาคม 2553)

“ความทรงจำ” ที่อภิชาติพงศ์นำมาใช้เป็นแก่นความคิดหลักในภาพยนตร์นอกจากส่วนหนึ่งจะนำมาจากความทรงจำส่วนตัว ยังเป็นการหลอมรวมเข้ากับเรื่องราวของชายชื่อ “บุญมี” ที่มีตัวตนอยู่จริงผู้กล่าวว่าสามารถระลึกชาติได้ ซึ่งอภิชาติพงศ์ได้ยินเรื่องราวของลุงบุญมีขณะเดินทางไปสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุด "พริมิทีฟ" ที่ บ้านนาบัว อ.เรณูนคร จ.นครพนม ซึ่งในระหว่างช่วงทศวรรษ พ.ศ.2510 เป็นบริเวณที่ตกอยู่ภายใต้การปกครองของทหารและรัฐไทยที่มองว่าหมู่บ้านแห่งนี้เป็นหมู่บ้านคอมมิวนิสต์ ผู้กำกับจึงพยายามที่จะ “รำลึกความทรงจำทางประวัติศาสตร์” แห่งการประหารชีวิต ทรมาน การข่มขืน และการถูกขับไล่ที่เกิดขึ้นกับผู้คนในหมู่บ้านดังกล่าว (ผ่านผลงานภาพยนตร์สั้นและวิดีโอศิลปะแบบจัดวางในชุด "พริมิทีฟ" ก่อนจะพัฒนาต่อมาจนกลายเป็นภาพยนตร์ในที่สุด) เพื่อเปิดเผยให้ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และสัญชาติญาณตามธรรมชาติในด้านที่โหดร้ายของมนุษย์ที่กระทำต่อกันเอง แต่ในโลกแห่งความเป็นจริงผู้คนมักจะหลงลืมหรือเลือกที่จะเพิกเฉยไม่จดจำต่อการกระทำอันทารุณโหดร้ายที่ผ่านมา *“ในขณะที่ประวัติศาสตร์ความรุนแรงที่บ้านนาบัว กลายเป็นเรื่องที่ผู้คนพยายามจะไม่จดจำ เพราะพวกเขาไม่ต้องการย้อนกลับไปพูดถึงสิ่งที่เคยเกิดขึ้น แต่ลุงบุญมีในเรื่องเล่ากลับสามารถจดจำอดีตชาติของตนเองได้อย่างมากมาย”* (มติชนออนไลน์, 25 พฤษภาคม 2553) อภิชาติพงศ์จึงนำ

ความทรงจำเหล่านี้มาใส่ไว้ในตัวละครชื่อบุญมีผู้ที่สามารถจดจำอดีตของตนเองได้อย่างแม่นยำ ดังบทสนทนาที่ลุงบุญมีกล่าวในเรื่องว่า *"เจน นี่แหละผลกรรมที่พี่ทำไว้ พี่ฆ่าคอมมิวนิสต์ไปเยอะ"*

อภิชาติพงศ์กล่าวว่า *"หนังคล้ายกับสมุดบันทึก"* ซึ่งแก่นความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์และความจริงตามธรรมชาติในด้านที่โหดร้ายป่าเถื่อนของมนุษย์มักจะถูกลืมเลือนจางหายไปในหน้าประวัติศาสตร์ "ความทรงจำในอดีตชาติ" ของลุงบุญมีจึงเปรียบเสมือนดังสมุดบันทึกช่วยจำที่ถ่ายทอดผ่านแก่นความคิดในภาพยนตร์ ซึ่งอภิชาติพงศ์เปรียบเทียบความทรงจำที่ "คนเป็น" มีต่อ "คนที่จากไป" ว่า *"เช่นเดียวกับตอนที่คุณดูหนังสมัยก่อน ดาราจะไม่เคยโต แต่ในความจริงพวกเขาได้ตายไปแล้ว ภาพยนตร์จึงเป็นเหมือนที่เก็บวิญญาณของผู้คนที่จากไปเหล่านั้น"* (flickpeople, เมษายน 2560) ภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* จึงเป็นดั่งความทรงจำทางประวัติศาสตร์อันเลวร้ายของมนุษย์ที่เคยกระทำต่อกัน ซึ่งคงจะค่อยๆ เลือนหายไปตามกาลเวลาหากไม่มีการ "ระลึก" (ชาติ) หรือกล่าวขานถึงอีกต่อไป

5.3.3 ตัวละคร ลุงบุญมีระลึกชาติ

จุดศูนย์กลางของภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ได้แก่เรื่องราวชีวิตของ "บุญมี" เจ้าของชื่อเรื่อง หากแต่การติดตามชีวิตตัวละครนี้มีความแปลกใหม่และแตกต่างจากภาพยนตร์ทั่วไป เนื่องจากภาพยนตร์ได้พาผู้ชมไปไกลถึงอีกภพชาติของบุญมี ชายผู้สามารถระลึกชาติตนเองได้

ที่มาของตัวละครเจ้าของชื่อเรื่อง อภิชาติพงศ์นำมาจากเรื่องเล่าเกี่ยวกับชายคนหนึ่งชื่อบุญมี ผู้ที่อ้างว่าตนเองสามารถระลึกชาติได้เวลานั่งสมาธิ ซึ่งอภิชาติพงศ์เคยรับฟังมาจากเจ้าอาวาสวัดแห่งหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่ตัวละครนี้ไม่ได้สร้างขึ้นในลักษณะภาพยนตร์แนวชีวประวัติ เนื่องจากบุญมีตัวจริงเสียชีวิตไปตั้งแต่ก่อนที่ผู้กำกับจะได้ยินเรื่องเล่านี้ แต่เป็นการจินตนาการถึงชีวิตของชายผู้ระลึกชาติได้ ผสมผสานเข้ากับประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของอภิชาติพงศ์รวมทั้งความทรงจำในวัยเยาว์ของเขาที่เกี่ยวพันกับภาพยนตร์สยองขวัญทุนต่ำและรายการโทรทัศน์ในอดีต

บุญมี คือเกษตรกรชาวไร่ผู้ปลูกมะขามขายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่กำลังจะตายด้วยสาเหตุจากโรคไต เนื่องจากภรรยาเสียชีวิตไปเมื่อหลายสิบปีก่อนและลูกชายที่หายสาบสูญไปอย่างไร้ร่องรอย บุญมีจึงอาศัยอยู่ตัวคนเดียวโดยมีคนงานชาวลาวเป็นผู้ช่วยดูแล แต่ในค่ำคืนระหว่างที่ทานอาหารร่วมกันระหว่าง "ป้าเจน" น้องสาวภรรยาผู้ล่วงลับ กับ "โต้ง" หลานชายที่เดินทางมาเยี่ยม "ฮวย" วิญญาณภรรยาและลูกชายผู้กลายร่างเป็น "ลิงผี" สองตัวละครอมนุษย์ที่แสดงตัวตนออกมาแล้วเล่าชีวิตหลังความตายและชีวิตในพงไพรให้บุญมีได้รับรู้จนเกิดเป็นความเชื่อของตัวละคร (Point of View) ว่าภูติผีวิญญาณมีอยู่จริงและสามารถดำรงตนอยู่ร่วมมนุษย์ทั่วไป

ได้ กระทั่งเมื่อถึงช่วงเวลาที่บุญมีรู้ว่าตนเองกำลังจะตาย เขาบอกญาติว่าสามารถระลึกชาติย้อนกลับไปหลายร้อยปีได้และเล่าถึงชีวิตในอดีตที่เคยทำไว้ก่อนที่จะเสียชีวิตภายในถ้ำแห่งหนึ่งที่บุญมีพูดเปรียบเปรยว่าเหมือนท้องของมารดาที่เขาเคยถือกำเนิดมาจากชาติในอดีต *"ห้องนี้เหมือนท้องแม่เลย พี่จำได้ว่าพี่เกิดในห้องนี้ แต่ไม่รู้ว่าเป็นคนหรือสัตว์ เป็นหญิงหรือชาย"*

จากเรื่องราวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า บุญมีเป็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) อ่อนแอ ช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ ต้องพึ่งพาคนอื่นอันเกิดจากอาการเจ็บไข้ แต่สาเหตุที่ทำให้เขามีลักษณะดังกล่าว บุญมีอ้างว่ามาจากพฤติกรรม (Presentation) หรือ "ผลกรรม" (หากพิจารณาในความเชื่อทางพุทธของตัวละคร) ที่เคยเป็นทหารผู้เข่นฆ่าผู้ก่อการร้ายลัทธิคอมมิวนิสต์ หรือ ผกค. ล้มตายเป็นจำนวนมาก *"นี่แหละผลกรรมที่พี่ทำไว้ พี่ฆ่าคอมมิวนิสต์ไปเยอะ"* อันเป็นลักษณะของตัวละครผู้กระทำ (Active Character) ที่มีอำนาจเข้มแข็งเหนือกว่าคนอื่น (หรือสื่อความหมายเปรียบเทียบว่ารัฐอยู่เหนือลัทธิคอมมิวนิสต์) ซึ่งผลกรรมจากการกระทำดังกล่าวนี้ทำให้บุญมีเกิดการเปลี่ยนแปลง (Change) ทั้งทางด้านร่างกายที่ต้องทนทุกข์ทรมานจากอาการไตวายและทางด้านจิตใจที่เขาต้องเตรียมตัวเตรียมใจเผชิญหน้ากับความตายในอีกไม่ช้า

จากการศึกษาพบว่า ลักษณะทางด้านร่างกายและจิตใจของบุญมีที่ปรากฏในภาพยนตร์ นอกจากจะเป็นการสร้างตัวละครขึ้นจากจินตนาการของผู้กำกับที่ผสมผสานเข้ากับเรื่องเล่าจากชีวิตของบุญมีแล้ว ยังอาจมีส่วนผสมที่หล่อหลอมขึ้นจากประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของอภิชาติพงศ์ร่วมด้วย อย่างเช่นอาการเป็นโรคไตของบุญมีที่คล้ายคลึงกับสาเหตุการเสียชีวิตของพ่อเขาจากอาการไตวาย รวมทั้งอาการป่วยไข้และการเยียวยารักษาอาการให้บุญมีที่ปรากฏขึ้นในภาพยนตร์เป็นระยะ บ่งบอกได้ถึงความทรงจำในอดีตของอภิชาติพงศ์ที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในโรงพยาบาลที่จังหวัดขอนแก่น *"มันอาจจะเป็นเพราะผมโตในโรงพยาบาลครับ ผมชอบไอเดียเรื่องของการป่วยทางกายและหาทางรักษา เพราะมันมีทั้งด้านมืดและสว่างในตัวมัน มีทั้งความเงียบ และเสียงรบกวน หากคุณเคยมีประสบการณ์เจ็บไข้จะทำให้คุณระลึกถึงชีวิต และความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น"* (มาร์ค พีแรนสัน และก้อง ฤทธิ์ดี, 2553) นอกจากนี้ ประสบการณ์ที่อภิชาติพงศ์ใส่ไว้ในตัวละครนั้นไม่ได้นำเฉพาะจากความทรงจำที่เคยเกิดขึ้นจริงเท่านั้น หากเขายังนำเอา "จินตนาการจากความฝัน" มาใส่ไว้ในตัวละครลุงบุญมีอีกด้วย ดังในช่วงท้ายที่บุญมีเล่าความฝันของตนว่า *"เมื่อคืนพี่ฝันถึงอนาคตด้วยยานเวลาบางอย่าง ยานอนาคตที่ทางการทำให้คนจากอดีตหายตัวไปได้ ถ้าเขาเห็นคนก็จะฉายไฟใส่ ไฟนั้นจะถูกฉายขึ้นบนจอเป็นภาพจากอดีตถึงอนาคตของเขา"* ซึ่งบทพูดดังกล่าวมีที่มาจากความฝันจริงๆ ของอภิชาติพงศ์ที่พอตื่นขึ้นมาแล้วได้เขียนบันทึกไว้ว่าตนได้เดินทางไปยังอนาคต *"ที่นั่นมียานไทม์แมชชีนซึ่งคนใช้ทำให้เห็นชาติก่อนได้ แล้วภาพนั้นจะถูกฉายขึ้นจอโปรเจ็คเตอร์"* (Cinema Scope, กรกฎาคม 2553) จึงกล่าวได้ว่า "ลุงบุญมี" นับเป็นการประกอบสร้างตัวละครขึ้น

จากการหลอมรวมระหว่าง “ความจริง ความฝัน และจินตนาการ” อันเกิดจากกระบวนความคิดสร้างสรรค์ของอภิชาติพงศ์

วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative)

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

ศึกษาวิธีการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ ได้แก่ 1. มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3. การตัดต่อ (Editing) โดยจะนำเสนอด้วยการยกตัวอย่างบางฉากในภาพยนตร์ที่มีการใช้วิธีการเล่าเรื่องในแต่ละองค์ประกอบ เพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ ความคล้ายคลึงหรือความแตกต่างที่ค้นพบในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ศึกษา ประกอบด้วยภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* (2545), *สัตว์ประหลาด* (2547), *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)

มุมมองการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* และเรื่อง *สัตว์ประหลาด* นอกจากจะมีความคล้ายกันเนื่องจากเป็น “การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง” (The First –Person Narrator) คือตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเรื่องด้วยตนเอง ทั้งจากเสียง voice over ของมินชายชาวพม่าใน *สุดเสน่หา* ที่พูดถึงชะตากรรมของคนพม่าที่หลบหนีเข้าประเทศไทย หรือจะเป็นมุมมองเรื่องราวความรักของสองชายหนุ่มระหว่างโต้งกับเก่งใน *สัตว์ประหลาด* ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องยังมีความสัมพันธ์ของมุมมองในการเล่าเรื่องที่เกี่ยวของกับ “สภาพแวดล้อม” ร่วมกันด้วย

สุดเสน่หา และ *สัตว์ประหลาด* ต่างมีโครงสร้างเรื่องแบ่งเป็น 2 ส่วน โดยใช้ “ความแตกต่างทางสภาพแวดล้อม” ที่ตัวละครดำรงอยู่เป็นเส้นแบ่งโครงเรื่องรวมทั้ง “มุมมองในการเล่าเรื่อง” ที่แตกต่างกัน ในภาพยนตร์เรื่อง สุดเสน่หา เรื่องราวส่วนแรกที่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมแบบ “เมือง” มุมมองในการเล่าเรื่องชีวิตของ “มิน” ชายชาวพม่าผู้เข้ามาหางานทำในประเทศไทยอย่างผิดกฎหมายจะถูกนำเสนอในลักษณะ “มุมมองที่ปิดบังซ่อนเร้น” ทั้งจากบุคลิกท่าทางที่ดูสุภาพเรียบร้อย พูดน้อย เนื่องจากความกลัวที่จะถูกรัฐจับได้ว่าตนเป็นคนต่างด้าว รวมทั้งจากลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องที่มักจะถ่ายทำในลักษณะ “แอบถ่าย” ซึ่งเป็นมุมมองที่ให้ความรู้สึกว่าตัวละครที่ถูกถ่ายอยู่นั้นมีความคลุมเครือ หลบซ่อนจากบางสิ่งบางอย่างที่ไม่ต้องการให้ใครรับรู้ หรืออาจมองอีกมุมได้ว่าตัวละครชื่อมินกำลังถูก “จับจ้อง” (gazing) อยู่ภายใต้การควบคุมจากเจ้าหน้าที่และกฎระเบียบรัฐ แต่เมื่อโครงเรื่องดำเนินมาถึงส่วนที่สองเมื่อมินกับแฟนสาวเดินเท้าเข้าป่าลึกเพื่อพักผ่อน มุมมองการเล่าเรื่องจะเปลี่ยนไปอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งสังเกตได้ทั้งจากบุคลิกท่าทางของมินที่

มีความผ่อนคลาย สนุกสนาน พูดคุยหยอกล้อแฟนสาวอย่างเป็นกันเองและถอดเสื้อผ้าที่เป็นดั่งเปลือกหุ้มตัวตนจนเหลือกางเกงชั้นในเพียงตัวเดียว และสังเกตได้จากลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องที่เปลี่ยนจากมุมมองอันคับแคบ อึดอัด และกำลังถูกเฝ้ามอง กลายเป็นมุมมองการถ่ายทำที่โล่งกว้างสบายตา มองเห็นสภาพแวดล้อมความเป็น “ป่า” ได้อย่างชัดเจนเป็นธรรมชาติ ซึ่งช่วยสื่อความหมายให้ทราบถึงมุมมอง “ตัวตนอันแท้จริง” ของมินที่ได้ปลดเปลื้องความเป็นอิสระที่ถูกควบคุมไว้ภายใต้สภาพแวดล้อมความเป็นเมืองอันเป็นจุดศูนย์รวมของอำนาจการปกครองโดยรัฐและรอดพ้นจากสายตาของคนในสังคมที่มองว่าเขาคือ “คนชายขอบชาวต่างด้าว”

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากสุดเส่นหา

ภาพที่ 6.103 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากสุดเส่นหา

เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* ที่แบ่งโครงสร้างเรื่องออกเป็นสองส่วนโดยใช้สภาพแวดล้อมอันแตกต่างของตัวละครเป็นเส้นแบ่งโครงเรื่องและมุมมองในการเล่าเรื่อง เนื้อเรื่องส่วนแรกเป็นเรื่องราวความรักระหว่างชายกับชาย “โต้งและเก่ง” ที่ก่อตัวขึ้นช้าๆ ท่ามกลางสภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” ในบรรยากาศต่างจังหวัด ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องจะเป็นลักษณะภาพยนตร์แนวความรักโรแมนติก ตัวละครทั้งสองต่างแสดงความรู้สึกและพฤติกรรมแห่งความสุขให้แก่กันไม่ว่าจะเป็น การนอนหนุนตักยามฝนตก หรือกุมมือกันในระหว่างชมภาพยนตร์ และเมื่อประกอบเข้ากับลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องที่เน้นการถ่ายทำอย่างสวยงาม จึงทำให้มุมมองการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ *สัตว์ประหลาด* ในส่วนแรกเป็นการเปิดเผยเพื่อสื่อให้ทราบถึงความคิดและความรู้สึกของตัวละครทั้งสองที่กำลัง “ตกหลุมรัก” ซึ่งกันและกัน แต่เมื่อเรื่องดำเนินเข้าสู่ส่วน

ที่สองเมื่อเปลี่ยนสภาพแวดล้อมจากเมืองสู่สภาพแวดล้อมความเป็น “ป่า” แล้ว ทั้งเนื้อหาและมุมมองการเล่าเรื่องได้เกิดการเปลี่ยนแปลงจนเกือบจะเรียกได้ว่าเป็น “ภาพยนตร์คนละเรื่อง” ที่มีเพียงสองนักแสดงผู้รับบทเป็นโต้งและเก่งเท่านั้นที่ยังคงเป็นผู้ดำเนินเรื่องราวต่อไปจนจบ โดยเนื้อหาในส่วนที่สองเป็นการเล่าเรื่องนายทหารคนหนึ่งเดินทางเข้าป่าลึกตามลำพังเพื่อตามล่าเสือสมิงที่สิงอยู่ในร่างกายมนุษย์ ซึ่งเนื้อหาในส่วนดังกล่าวก่อให้เกิดการตีความเรื่องราวและตัวละครได้อย่างหลากหลายว่าสถานการณ์ไล่ล่าสัตว์ประหลาดตัวนี้อาจเป็นการเปรียบเทียบกับจิตใจของเก่งในร่างทหารที่พยายามหาทางดับกิเลศในใจที่มีต่อโต้งซึ่งถูกแปรสภาพให้อยู่ในร่างเสือสมิง มุมมองการเล่าเรื่องในส่วนที่สองจึงแปรเปลี่ยนจากโครงเรื่องเกี่ยวกับความรักอันสวยงามของสองชายหนุ่มไปสู่เรื่องเล่าเชิงนามธรรมเกี่ยวกับจิตใต้สำนึกหรือ “สัญชาติญาณดิบ” ที่ฝังลึกอยู่ในจิตใจของตัวละคร ลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องจึงเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องให้มีความมืดหม่น คลุมเครือสับสน ด้วยการถ่ายทำที่ไม่เน้นความสวยงามแบบเรื่องราวส่วนแรก แต่เน้นการถ่ายทำที่สมจริง ใช้ขนาดภาพและมุมกล้องที่ชวนอึดอัด รวมทั้งใช้แสงสว่างทั้งในช่วงเวลากลางวันและกลางคืนตามธรรมชาติจนบางครั้งมืดมิดแทบมองไม่เห็นตัวละคร ทั้งเพื่อให้เกิดมุมมองและความรู้สึกว่าตัวละครกำลังตกอยู่ในวังวนแห่งกิเลศตัณหาภายในจิตใจของตนเอง

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากสัตว์ประหลาด

ภาพที่ 6.104 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากสัตว์ประหลาด

หากมุมมองการเล่าเรื่องของ *สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* ใช้สภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” และ “ป่า” เป็นตัวกำหนดมุมมองในการเล่าเรื่อง ภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* นำเอาความแตกต่างของอาณาบริเวณมาเป็นตัวกำหนดมุมมองในการเล่าเรื่องเช่นกัน หากไม่ใช่อาณาเขตของความเป็นจริงที่สัมผัสได้ด้วยตา แต่เป็นเขตแดนอันเหนือธรรมชาติระหว่าง “พรมแดนของคนเป็นกับคนตายและภพภูมิแต่ละชาติ” ซึ่งอภิชาติพงศ์ได้นำเอามุมมองที่นำมาจากเรื่องเล่าของชายชื่อบุญมีที่เคยมีชีวิตอยู่จริงมาผสมผสานเข้ากับมุมมองจากประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวจนกลายเป็นมุมมองการเล่าเรื่องอันแปลกใหม่

ลุงบุญมีระลึกชาติ มีการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) ผ่านเรื่องราวชีวิตช่วงสุดท้ายของบุญมีที่กำลังจะตายจากโรคไต แต่เป็นมุมมองการเล่าเรื่องที่มีความแปลกประหลาดเนื่องจากบุญมีและญาติผู้ที่ยังมีชีวิตสามารถพูดคุยและสัมผัสกับ “วิญญาณคนตาย” ได้ราวกับเป็นเรื่องปกติทั้งจากบทสนทนาและพฤติกรรมที่ “คนกับผี” มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน รวมทั้งลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องที่ถ่ายทำฉากคนเป็นกับคนตายร่วมกันโดยแทบไม่ใช้เทคนิคพิเศษใดๆ แต่นำเสนอด้วยรูปแบบที่เรียบง่าย สมจริงตามธรรมชาติราวกับว่าคนกับวิญญาณสามารถอาศัยอยู่ในภพภูมิเดียวกันได้

นอกจากมุมมองการเล่าเรื่องที่ใช้พรมแดนเหนือธรรมชาติเป็นตัวกำหนดมุมมองการเล่าเรื่องแล้ว ประสบการณ์ในอดีตของผู้กำกับยังถูกถ่ายทอดผ่านมุมมองของลุงบุญมีผู้กำลังจะเสียชีวิตจากโรคไตด้วย เนื่องจากในชีวิตจริง บิดาของอภิชาติพงศ์เสียชีวิตด้วยสาเหตุไตวาย หลายส่วนในภาพยนตร์จึงมักจะมีฉากที่คนเป็นและคนตายช่วยกันปรนนิบัติดูแลลุงบุญมีเป็นอย่างดี ซึ่งนอกจากจะมีความเชื่อมโยงกับสมาชิกในครอบครัวของอภิชาติพงศ์แล้ว ยังเป็นการรำลึกถึงมุมมองความทรงจำช่วงเวลาที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในโรงพยาบาลสมัยวัยเยาว์อีกด้วย *“มันอาจจะเป็นเพราะผมโตในโรงพยาบาลครับ ผมชอบไอเดียเรื่องของการป่วยทางกายและหาทางรักษา เพราะมันมีทั้งด้านมืดและสว่างในตัวมัน มีทั้งความเงียบ และเสียงรบกวน หากคุณเคยมีประสบการณ์เจ็บไข้จะทำให้คุณระลึกถึงชีวิต และความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น”* (flickpeople, เมษายน 2560)

ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากลุงบุญมีระลึกชาติ

ภาพที่ 6.105 ภาพประกอบมุมมองในการเล่าเรื่อง จากลุงบุญมีระลึกชาติ

2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène)

เมื่อนำมีส-ออง-แซน มาใช้ในสื่อภาพยนตร์จะหมายถึง การจัดวางส่วนประกอบทุกสิ่งทุกอย่างเตรียมไว้เบื้องหน้ากล้องสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมาย ซึ่งมีส ซอง แซง มีองค์ประกอบที่สามารถนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์มากมาย ขึ้นอยู่กับแนวทางการศึกษาว่าต้องการเน้นวิเคราะห์ มีส ซอง แซง องค์ประกอบใดเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบ มีส-ออง-แซน ของ Giannetti (1993) ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพยนตร์

จากการศึกษาพบว่า อภิชาติพงศ์เลือกใช้การจัดองค์ประกอบภาพหรือ มีส-ออง-แซน อันประกอบด้วยการจัดแสง ขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะภาพ และการตัดต่อให้มีความเหมาะสมกับโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง โดยมีรายละเอียดการสร้างสรรค์แต่ละองค์ประกอบดังต่อไปนี้

2.1 การจัดแสงในภาพยนตร์

การจัดองค์ประกอบภาพหรือมีส-ออง-แซน ในภาพยนตร์ อภิชาติพงศ์จะพิจารณาตามโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่องเป็นหลัก จากการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องล้วนมีการจัดองค์ประกอบมีส-ออง-แซนรูปแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) ที่เน้น

การเลียนแบบความเป็นจริงตามธรรมชาติ และนำความสมจริงมาใช้เป็นหลักพิจารณาประกอบการจัดองค์ประกอบภาพด้านต่างๆ รวมทั้ง “การจัดแสง”

ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องยึดรูปแบบการจัดแสงโดยใช้แหล่งกำเนิดแสงจากธรรมชาติ (Natural Lights) หรือไม่ก็เป็นแหล่งกำเนิดแสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) ที่เป็นแสงอันเกิดจากเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่มีความจำเป็นหรือส่งผลต่อเนื้อหาในภาพยนตร์ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วหลักการจัดแสงมีจุดประสงค์ 2 ประการ คือ 1. การจัดแสงเพื่อความสวยงามตามธรรมชาติ และ 2. การจัดแสงเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก แต่แนวทางการจัดแสงในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์จะเน้นไปที่การจัดแสงเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก โดยคำนึงถึงความสอดคล้องกลมกลืนกับเนื้อหาของภาพยนตร์ และเนื่องจากภาพยนตร์แต่ละเรื่องของอภิชาติพงศ์มักจะแบ่งออกเป็นสองส่วนโดยที่แต่ละส่วนจะมีโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันค่อนข้างชัดเจน ดังนั้นการจัดแสงจึงมีรูปแบบที่แตกต่างกันเพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะของภาพยนตร์แต่ละส่วน อย่างเช่นเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* ซึ่งนำเสนอชีวิตของมิน หนุ่มชาวพม่าในสภาพแวดล้อมที่บ่งบอกถึงความเป็นเมือง การจัดแสงจึงเป็นในลักษณะแบบไฮคีย์ (High Key) ที่ให้แสงในโทนสว่างแต่มีความเข้มข้นของแสงค่อนข้างสูง ทั้งนี้อาจเพื่อสื่อถึงบรรยากาศของความเป็นเมืองและสภาวะจิตใจของผู้คนที่อาศัยอยู่ ในขณะที่เมื่อเนื้อเรื่องดำเนินสู่ส่วนที่สอง เมื่อมินกับแฟนไปเที่ยวพักผ่อนในป่า แม้จะมีการจัดแสงแบบไฮคีย์เช่นกันแต่ก็เป็นการจัดแสงในโทนสว่างที่ให้บรรยากาศผ่อนคลาย สดชื่นจากความร่มรื่นของต้นไม้ สายธาร และหุบเขาที่เป็นธรรมชาติอันบริสุทธิ์ ซึ่งการจัดแสงในส่วนที่สองนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างทางสภาพแวดล้อมระหว่างอาณาบริเวณ “เมือง” กับ “ป่า” อย่างชัดเจนแล้ว แสงที่แม้จะส่องสว่างแต่กลับอ่อนนุ่มยังสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดภายในจิตใจของมินผู้ที่ต้องใช้ชีวิตอย่างยากลำบากในสังคมเมืองจนสื่อให้คิดได้ว่า อาการโรคผิวหนังของเขาอาจเกิดจากแสงอาทิตย์ในเมืองแผดเผา ผิดกับแสงลอดผ่านแมกไม้ที่ได้กลั่นกรองเอาความร้อนหรือความทุกข์ระทมจากการใช้ชีวิตในเมือง เหลือไว้เพียงความสุขที่ได้รับจากการปลดปลดตัวตนอันแท้จริงออกมาจากการใช้ชีวิตท่ามกลางธรรมชาติในป่าอันเงียบสงบ

ภาพประกอบแสดงการจัดแสง จาก สุดเสน่หา

ภาพที่ 6.106 ภาพประกอบแสดงการจัดแสง จาก สุดเสน่หา

ภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* มีการแบ่งโครงสร้างเรื่องเป็นสองส่วน เช่นเดียวกับเรื่อง *สุดเสน่หา* แต่มีความแตกต่างที่โครงสร้างเรื่องทั้งสองส่วนแทบจะไม่มีความเกี่ยวข้องกันนอกจากการใช้นักแสดงหลักคนเดียวกัน โดยส่วนแรกเป็นเรื่องราวชายรักชายของโต้งกับเก่งที่ก่อความสัมพันธ์กันทีละน้อยจนเกิดเป็นความรักท่ามกลางสภาพแวดล้อมความเป็นเมืองในบรรยากาศต่างจังหวัด การจัดแสงในส่วนแรกจึงเป็นการจัดแสงที่มุ่งเน้นความสวยงามเพื่อสร้างบรรยากาศอันอบอวลด้วยความรักระหว่างสองชายหนุ่ม รวมทั้งแสงที่เกิดจากแหล่งกำเนิดแสงประดิษฐ์อย่างเช่นไฟส่องหน้ารถ หรือแสงไฟหลากสีสันภายในร้านอาหารเพื่อสื่อให้ทราบถึง “สภาพความเป็นเมือง” แต่เมื่อภาพยนตร์เข้าสู่ส่วนที่สองเล่าเรื่องราวของนายทหารนิรนามที่เดินเท้าเข้าป่าตามลำพังเพื่อล่าสัตว์ร้ายในป่าดงดิบ ซึ่งอาจตีความได้ว่าเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นถึงสภาพภายในจิตใจ หรือ “ป่า” ของเก่งที่ต้องต่อสู้กับเสือสมิง สัตว์ประหลาดที่เป็นดัง “กิเลศ” ภายในใจตนเอง การจัดแสงในเนื้อเรื่องส่วนดังกล่าวจะเปลี่ยนจุดประสงค์จากเพื่อความสวยงามที่สื่อให้ทราบถึงความรัก ไปสู่การจัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) ในโทนมืด หม่นมัว เพื่อให้เหมาะสมกับบรรยากาศของโครงสร้างเรื่องที่เปลี่ยนจากภาพยนตร์แนวความรัก (romantic) ไปสู่ภาพยนตร์แนวลึกลับเหนือจริง (mystery) รวมทั้งเพื่อเป็นการสื่อให้ทราบถึงสภาพภายในจิตใจของมนุษย์ที่ยากจะเข้าใจและหยั่งถึง

ภาพประกอบแสดงการจัดแสง จาก สัตว์ประหลาด

ภาพที่ 6.107 ภาพประกอบแสดงการจัดแสง จาก สัตว์ประหลาด

ลุงบุญมีระลึกชาติ มีการจัดแสงตามธรรมชาติที่มีทั้งแบบไฮคีย์ (High Key) และแบบโลว์คีย์ (Low Key) โดยการจัดแสงโทนสว่างจะพบเมื่อเรื่องราวเกิดขึ้นในช่วงเวลากลางวันเพื่อแสดงการดำเนินชีวิตโดยเฉพาะการทำงานประกอบอาชีพชาวไร่สวนมะขามของบุญมี ซึ่งอภิชาติพงศ์เคยให้สัมภาษณ์ว่าต้องการสร้างภาพยนตร์เนื้อหาส่วนนี้ให้คล้ายกับรูปแบบการถ่ายทำภาพยนตร์สารคดี การจัดแสงในตอนกลางวันจึงมีความสดใส ให้ภาพที่แจ่มชัด แต่เมื่อถึงช่วงเวลากลางคืน การจัดแสงจะใช้แบบโทนมืด เพื่อสร้างบรรยากาศ ลึกลับ น่าหวั่นเกรง (Michael Rabiger, 2008, p. 71) อันมาจากโครงสร้างเรื่องที่กำหนดให้เป็นช่วงเวลาที่ “วิญญาณ” ภรรยาผู้ล่วงลับและ “ลิงผี” ลูกชายที่หายสาบสูญไปปรากฏตัวขึ้นมาพบกับบุญมีผู้เป็นสามีและพ่อ แต่ภายหลังจากที่พ่อ แม่ ลูก ได้พูดคุยกันแล้ว ลักษณะการจัดแสงจะเปลี่ยนไปในโทนสว่างจากแหล่งกำเนิดแสงประดิษฐ์อย่างเช่น หลอดไฟ อีกครั้งเพื่ออาจสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกภายหลังจากที่ได้พูดคุยปรับทุกข์กันระหว่างคนในครอบครัว ความหวั่นเกรงหวาดกลัวก็ได้ทุเลาลงแต่หากแต่เกิดความเข้าใจซึ่งกันและกันมากยิ่งขึ้นระหว่าง คน วิญญาณ และสัตว์ประหลาด

ภาพประกอบการจัดแสง จากลุงบุญมีระลึกชาติ

ภาพที่ 6.108 ภาพประกอบการจัดแสง จากลุงบุญมีระลึกชาติ

นอกจากนี้ความแตกต่างของแสง (contrast) และแสงเงา (shadow) ยังเป็นองค์ประกอบอีกด้านของการจัดแสงที่ถูกนำมาใช้เพื่อสื่อความหมายในภาพยนตร์ อย่างเช่นฉากในช่วงท้ายเรื่องภายหลังจากที่ตัวละครทุกคนหลับใหลภายในถ้ำที่บุญมีอ้างว่าเป็นท้องมารดาที่ตนคลอดเมื่อชาติก่อน ป้าเจนที่นอนเคียงข้างบุญมีตื่นลุกมานั่งท่ามกลางแสงแดดที่ลอดส่องลงมาเหนือถ้ำ ในขณะที่ร่างบุญมีนอนแน่นิ่งสิ้นลมหายใจอยู่ภายใต้ร่มเงาถ้ำอันเปรียบดังครรภ์ที่เขาถือกำเนิดขึ้นมาก่อนจะดับสูญเป็นวัฏจักร แสงสว่างที่อาบลงมายังร่างป้าเจนจึงเปรียบได้ดังแสงแห่งชีวิต ขณะที่เงาซึ่งทอดทับร่างบุญมีนั้นเปรียบเสมือนมัจจุราชผู้นำร่างไร้วิญญาณไปสู่ภพภูมิอื่น

ภาพประกอบการจัดแสง จากลุงบุญมีระลึกชาติ

ภาพที่ 6.109 ภาพประกอบการจัดแสง จากลุงบุญมีระลึกชาติ

2.2 ขนาดภาพ

ความรู้ทางด้านการออกแบบที่ได้รับมาจากสมัยเรียนคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น น่าจะมีส่วนส่งผลต่อการสร้างสรรค์ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์พอสมควร โดยเฉพาะการกำหนด “ขนาดภาพ” เพื่อใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์

ขนาดภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของอภิชาติพงศ์มักจะเป็นภาพขนาดระยะไกล (long shot) และภาพขนาดกลาง (medium shot) ส่วนภาพขนาดใกล้ (close up) ปรากฏเพียงเล็กน้อยในฉากที่ต้องการเน้นหรือโน้มน้าวให้ผู้ชมสนใจวัตถุสิ่งของที่ส่งผลต่อเรื่องราวในภาพยนตร์ แต่ขนาดภาพที่มีความน่าสนใจศึกษาได้แก่ “ภาพขนาดไกล” จากการศึกษาพบว่าการเลือกใช้ภาพขนาดไกลนอกจากจะมีจุดประสงค์เพื่อให้ทราบถึงสถานที่และบรรยากาศโดยรวมภายในฉากนั้นๆ แล้ว ภูมิหลังของอภิชาติพงศ์ที่เคยศึกษาทางด้านสถาปัตยกรรมการออกแบบสิ่งปลูกสร้าง (ผลงานสำเร็จการศึกษาของอภิชาติพงศ์คือ การออกแบบโรงภาพยนตร์) ทำให้เขามีความชื่นชอบรูปทรงของสิ่งปลูกสร้าง อาคารบ้านเรือน รวมทั้งสภาพภูมิทัศน์ตามธรรมชาติอย่างเช่น ป่า *“ส่วนตัวผมหลงใหลป่า ชอบภาพ ความเขียวขจี เสียงของมัน”* (มาร์ค พีแรนสัน และก้อง ฤทธิ์ดี, 2553) ประกอบกับโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์แต่ละเรื่องมักจะมีการแบ่งเรื่องเล่าออกเป็นสองส่วนด้วยการใช้ความแตกต่างทางสภาพแวดล้อมระหว่าง “เมือง” ซึ่งประกอบด้วยสิ่งปลูกสร้างอันเป็นผลงานของมนุษย์ กับ “ป่า” ที่สภาพแวดล้อมล้วนเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ทำให้เมื่อเรื่องราวเกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมเป็นเมืองแล้ว อภิชาติพงศ์มักจะเลือกใช้การถ่ายภาพระยะไกลเพื่อให้เห็นสิ่งปลูกสร้าง รูปทรงอาคารบ้านเรือนโดยรอบ ซึ่งมักจะเป็นภูมิทัศน์ที่ให้บรรยากาศความเป็นต่างจังหวัดที่ไม่ใช่กรุงเทพมหานคร ทั้งนี้อาจเป็นเพราะอภิชาติพงศ์เคยใช้ชีวิต

วัยเยาว์ที่จังหวัดขอนแก่นจนเกิดความทรงจำที่อยากถ่ายทอดสภาพแวดล้อมและบรรยากาศของต่างจังหวัดเก็บไว้ในรูปแบบภาพยนตร์ ขณะที่เมื่อเรื่องราวเกิดขึ้นในป่า การถ่ายภาพระยะไกลจะถูกใช้เพื่อให้เห็นภาพความยิ่งใหญ่งดงามของป่าเขาที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ รวมทั้งอาจเป็นการสื่อให้ทราบว่ามนุษย์เป็นเพียงสิ่งมีชีวิตเล็กๆ ที่ล้วนต้องพึ่งพาอยู่อาศัยร่วมกับธรรมชาติ

ภาพประกอบขนาดภาพ จาก สุดเสน่หา

ภาพที่ 6.110 ภาพประกอบขนาดภาพ จาก สุดเสน่หา

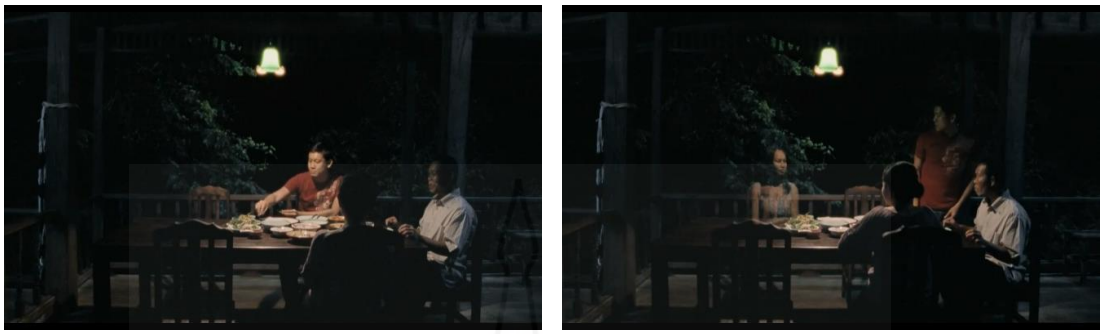
นอกจากนี้การถ่ายทำด้วยภาพระยะไกลยังช่วยบ่งบอกความรู้สึกนึกคิดของผู้กำกับผ่านขนาดภาพอีกด้วย เช่นในภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* มีการถ่ายภาพระยะไกลในฉากที่โต้งเดินซื้อของในห้างสรรพสินค้าแห่งหนึ่ง ภาพระยะไกลทำให้โต้งกลายเป็นมนุษย์ตัวเล็กคนหนึ่งที่ยืนอยู่ท่ามกลางสินค้ามากมาย เหนือหัวเขามีป้ายโฆษณาลดราคาสินค้าที่สื่อความหมายได้ว่าโต้งหรือผู้บริโภคกำลังถูกครอบงำโดยลัทธิบริโภคนิยมหรือทุนนิยมโดยที่ตัวเขาเองไม่อาจขัดขืนหรือแม้กระทั่งอาจถึงขั้นไม่รับรู้เลยก็เป็นได้ หรือฉากที่โต้งเล่นเกมส์คอมพิวเตอร์ในร้านเกมส์ ภาพระยะไกลแสดงให้เห็นว่าผู้คนแตกต่างหลากหลายวัยสนใจเพียงการเล่นเกมส์บนหน้าจอตนเท่านั้น พวกเขาหันหลังให้กันโดยไม่สนใจคนรอบข้างและไม่ใส่ใจว่าเวลาในนาฬิกาแขวนติดฝาผนังจะผ่านพ้นไปนานเท่าใดแล้ว ซึ่งเป็นการสื่อให้ทราบถึงการดำเนินชีวิตของคนในยุคความก้าวหน้าทางสารสนเทศและโลกาภิวัตน์ที่แม้จะพัฒนามากขึ้น แต่ก็อาจทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมของผู้ใช้ได้เช่นกัน อย่างเช่น ผลกระทบของการใช้เครื่องมือเทคโนโลยีจนทำให้ความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคมห่างเหินกันเพิ่มมากขึ้น

ภาพประกอบขนาดภาพ จาก สัตว์ประหลาด

ภาพที่ 6.111 ภาพประกอบขนาดภาพ จาก สัตว์ประหลาด

ในภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* มีการใช้ขนาดภาพระยะไกลที่มีความสัมพันธ์กับระยะเวลาที่ภาพปรากฏบนจอที่ใช้การถ่ายทำแบบต่อเนื่องยาว หรือ Long take จนเกิดเป็นการสื่อสารด้วยภาพในรูปแบบ Mise-en-scène ขึ้นมาเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีเวลาพิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกนำมาแสดงในภาพ อย่างเช่น ฉากที่ตัวละครลุงบุญมี ป้าเจน และโต้งรับประทานอาหารค่ำร่วมกัน ฉากดังกล่าวถ่ายทำด้วยภาพระยะไกลและตั้งกล้องแช่นิ่ง ตัวละครสนทนากันปกติจนกระทั่งจู่ๆ วิญญาณของฮวยภรรยาผู้ล่วงลับของบุญมีค่อยๆ ปรากฏกายขึ้นมาเก้าอี้ว่างเปล่าที่ถูกจัดวางไว้เพื่อรองรับตัวละครอีกตนในอีกภพหนึ่ง ภาพระยะไกลและการตั้งกล้องแช่ไว้เป็นเวลานานช่วยทำให้ตัวละครรวมทั้งผู้ชมรับรู้ถึงการสื่อความหมายได้ว่า ช่วงเวลานับจากนี้คนเป็นกับคนตายสามารถพูดคุยสื่อสารหรือแม้กระทั่งสัมผัสกันได้อย่างปกติและยังช่วยให้รับทราบถึงสายสัมพันธ์ระหว่างคนในครอบครัวที่แม้ความตายก็มิอาจพรากจากไปได้

ภาพประกอบแสดงความสัมพันธ์ระหว่างขนาดภาพกับระยะเวลาการถ่ายทำยาวต่อเนื่อง จาก ลุงบุญมีระลึกชาติ



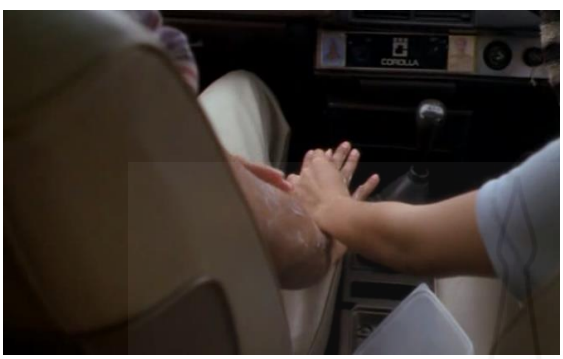
ภาพที่ 6.112 ภาพประกอบแสดงความสัมพันธ์ระหว่างขนาดภาพกับระยะเวลาการถ่ายทำยาวต่อเนื่อง จาก ลุงบุญมีระลึกชาติ

2.3 มุมกล้องและความลึกของภาพ

ภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* มีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่ใกล้เคียงกัน คือแบ่งเนื้อหาออกเป็นสองส่วนและมีลักษณะเป็นภาพยนตร์แนวความรักโรแมนติกเช่นเดียวกัน หากมีความแตกต่างกันคือ *สุดเสน่หา* เป็นเรื่องราวความรักของหนุ่มชาวพม่ากับสาวไทยที่เกิดขึ้นในเนื้อหาภาพยนตร์ส่วนที่สองท่ามกลางบรรยากาศธรรมชาติในขุนเขาและสายธาร ขณะที่ *สัตว์ประหลาด* เป็นเรื่องราวความรักระหว่างชายกับชายที่เกิดขึ้นในเนื้อหาภาพยนตร์ส่วนแรกท่ามกลางบรรยากาศความเป็นเมือง

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีรายละเอียดด้านโครงสร้างเรื่อง ตัวละคร และฉากที่แตกต่างกัน แต่ภายใต้โครงสร้างเรื่องส่วนที่เกี่ยวกับความรัก ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องใช้มุมกล้องเพื่อการถ่ายทอด “ความรู้สึกตัวละคร”เกี่ยวกับความรักความผูกพันที่คล้ายคลึงกันด้วยการถ่ายจากมุมกล้องผ่านไหล่ (over shoulder) ตัวละครคู่รักในระหว่างที่กุมมือกันไว้ อย่างเช่นในเรื่อง *สุดเสน่หา* สาวชาวไทยเป็นฝ่ายกุมมือหนุ่มชาวพม่าไว้จนแน่น แม้ในขณะที่ตนกำลังขับรถ เช่นเดียวกับเรื่อง *สัตว์ประหลาด* ชายหนุ่มทั้งสองกุมมือกันอย่างอ่อนโยนภายในโรงภาพยนตร์ มุมกล้องดังกล่าวนอกจากจะเป็นการแสดงให้ทราบถึงความเสน่หาที่หญิงสาวมีต่อชายหนุ่มและความรักที่ชายทั้งสองมีต่อกันแล้ว ยังเป็นการสื่อความหมายให้ทราบถึงสถานภาพความรักของทั้งสองคู่ว่าเป็นความสัมพันธ์ที่ต้องซ่อนเร้นความรู้สึกที่มีต่อกันจากบริบทสังคมภายนอกที่อาจไม่ยอมรับในความรักระหว่างคนต่างเชื้อชาติและความรักของคนเพศเดียวกันจนพวกเขาต้องหลบซ่อนแล้วแสดงความรักต่อกันในที่ลับตาอย่างเช่น ภายในรถและภายในโรงภาพยนตร์แทน

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สุดเสน่หา และ สัตว์ประหลาด



ภาพที่ 6.113 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สุดเสน่หา และ สัตว์ประหลาด

นอกจากการใช้มุมกล้องเพื่อนำเสนออารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับความรักแล้ว มุมกล้องยังถูกนำมาใช้เพื่อ “สื่อความหมาย” บางประการทางสังคมตามเรื่องราวที่เกิดขึ้นในแต่ละส่วนด้วยเช่นกัน อย่างเช่นเนื้อหาส่วนแรกใน *สุดเสน่หา* ที่เกิดขึ้นในเมือง มินต้องซุกซ่อนความเป็น “คนนอก” ชาวพม่าไว้เพื่อไม่ให้ผู้อื่นหรือเจ้าหน้าที่รัฐรู้ตัวตนที่แท้จริง การถ่ายทำจะเลือกใช้มุมมองแบบ “หลบซ่อน” (candid) ประกอบกับการถ่ายทำด้วยมุมมองแบบ “จับจ้อง” (gazing) เพื่อสื่อความหมายถึงสภาวะทางจิตใจของตัวละครที่ต้องคอยหลบซ่อนปิดบังสถานภาพที่แท้จริงของตนจากสังคมและการจับกุมของเจ้าหน้าที่รัฐ

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สุดเสน่หา

ภาพที่ 6.114 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สุดเสน่หา

เช่นเดียวกับเรื่อง *สัตว์ประหลาด* ที่มุมกล้องถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในฉากท้ายเรื่องที่

ทหารนิรนามเงยหน้าขึ้นไปพบกับเสือสมิงที่นั่งหมอบอยู่บนยอดต้นไม้ การถ่ายมุมสูง (low angle) จับที่ใบหน้านายทหาร ขณะที่ถ่ายมุมต่ำ (low angle) ไปยังดวงตาเสือสมิง ช่วยส่งเสริมความรู้สึกของตัวละครมนุษย์ว่าไร้ซึ่งพลังอำนาจและกำลังพ่ายแพ้ต่อเสือสมิงหรือ “กิเลศ” ภายในจิตใจตนเอง โดยไร้ทางต่อสู้ดิ้นรน

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สัตว์ประหลาด

ภาพที่ 6.115 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก สัตว์ประหลาด

ขณะที่ *สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* ใช้มุมกล้องเพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึกของตัวละครที่เป็นมนุษย์ แต่ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ได้นำเอามุมกล้องมาช่วยเพื่อสื่ออารมณ์และความรู้สึกระหว่าง “มนุษย์กับผี” ซึ่งโดยทั่วไปแล้วการใช้มุมกล้องเป็นองค์ประกอบการเล่าเรื่องที่มีตัวละครเป็นภูตผี มักจะใช้เพื่อจุดประสงค์สร้างความตื่นตระหนก ตกใจ ตามแนวทางภาพยนตร์ประเภทสยองขวัญ แต่มุมกล้องที่ใช้ถ่ายทำ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ในฉากที่ผีหรือวิญญาณปรากฏกายนั้น มีจุดประสงค์เพื่อให้ทราบถึงการดำรงอยู่ร่วมกันระหว่างคนกับผีอย่างปกติสุข มุมกล้องที่ใช้ถ่ายทำจึงเป็นมุมระดับสายตา (eye-level) ที่ให้ความรู้สึกทางจิตวิทยาหมายถึงความเป็นปกติและเสมอภาคเท่าเทียม

ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก ลุงบุญมีระลึกชาติ

ภาพที่ 6.116 ภาพประกอบแสดงมุมกล้องที่ใช้สื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก จาก ลุงบุญมีระลึกชาติ

ความลึกของภาพ

เนื่องจากลักษณะวิธีการเล่าเรื่องอันเป็นอัตลักษณ์ของอภิชาติพงศ์ที่มักใช้การถ่ายทำด้วยด้วยภาพขนาดไกลและขนาดกลางโดยตั้งกล้องแช่นิ่งเพื่อให้ผู้ชมมีเวลาพิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกจัดวางไว้ภายในฉาก ซึ่งทำให้เกิดความไม่ชัดเจนหรือชี้ชัดลงไปในรูปแบบของ Mise-en-scène ดังนั้นความลึกของภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ส่วนใหญ่จึงเป็นความลึกแบบชัดลึก (deep focus) ที่ให้ความรู้สึกสมจริงและเป็นกลาง การถ่ายทำด้วยระยะดังกล่าวเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้สำรวจฉากทั้งที่เป็นสภาพแวดล้อมความเป็นเมืองรวมทั้งสภาพแวดล้อมความเป็นป่าในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องเพื่อพิจารณาด้วยตนเองว่าพบสารหรือความหมายใดๆ บ้างจากฉากที่ปรากฏอย่างเด่นชัดด้วยระยะการถ่ายทำแบบชัดลึก

ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สุดเสน่หา สัตว์ประหลาด และลุงบุญมีระลึกชาติ

สุดเสน่หา

สัตว์ประหลาด

ลุงบุญมีระลึกชาติ

ภาพที่ 6.117 ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สุดเสน่หา สัตว์ประหลาด และลุงบุญมีระลึกชาติ

อย่างไรก็ตาม การถ่ายทำในบางฉากอภิชาติพงศ์ได้นำการถ่ายทำแบบชัดตื้น (Shallow focus) ที่มีคุณสมบัติช่วยสะท้อนให้ทราบถึงอัตวิสัยของตัวละคร และโน้มน้าวความสนใจของผู้ชมไปยังตำแหน่งที่ต้องการได้ เพื่อช่วยอธิบายเรื่องราวและสื่อความหมาย อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น ใน *สุดเสน่หา* ใช้การถ่ายทำระยะชัดตื้นเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกของรุ่งที่แอบระแวงป้าอรเพื่อนต่างวัยที่เอาใจใส่ดูแลมินแฟนหนุ่มของตนจนเกินความเหมาะสมโดยที่ป้าอรยังไม่รู้ตัวว่ากำลังถูกจับตาเฝ้าดูอยู่

ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สุดเสน่หา

ภาพที่ 6.118 ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สุดเสน่หา

รวมทั้งในเรื่อง *สัตว์ประหลาด* ฉากที่นายทหารนิรนามติดตามไล่ล่าเสือสมิงในป่าโล่ง การถ่ายทำใช้วิธีการ “ปรับโฟกัส” (swift focus) ปรับระยะความชัดของภาพอย่างรวดเร็ว เพื่อสื่อให้ทราบถึงภัยคุกคามจากสัตว์ประหลาดที่อาจจู่โจมนายทหารจากด้านหลังได้ตลอดเวลา

ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สัตว์ประหลาด

ภาพที่ 6.119 ภาพประกอบแสดงความลึกของภาพ จาก สัตว์ประหลาด

3. การตัดต่อ

“ผมเชื่อว่าหนังมันมีชีวิตในตัวมันเองโดยเฉพาะตอนตัดต่อ” กระบวนการตัดต่อนับเป็นขั้นตอนที่อภิชาติพงศ์ให้ความสำคัญอย่างยิ่งในการนำมาใช้เพื่อช่วยส่งเสริมเนื้อหาและสื่อความหมายให้เกิดการตีความจนกลายเป็นเอกลักษณะเฉพาะตัวอันโดดเด่น โดยเฉพาะการตัดต่อภาพยนตร์เรื่องเดียวกันแต่แบ่งเป็นสองส่วน ซึ่งในมุมหนึ่งอาจก่อให้เกิดความงุนงงสงสัยหรืออาจถึงขั้นชมภาพยนตร์ไม่รู้เรื่อง แต่ในอีกแง่มุม “การตัดต่อ” คือเครื่องมือสำคัญที่อภิชาติพงศ์นำไปใช้สร้างสรรค์ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ขึ้นมาใหม่โดยไม่ยึดติดกับกรอบการสร้างภาพยนตร์รูปแบบเดิม

จากการศึกษาพบว่า อภิชาติพงศ์ใช้รูปแบบการตัดต่อโดยพิจารณาจากโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่องเป็นหลัก ในภาพยนตร์*เรื่อง สุดเสน่หา* ที่นำเสนอความรักของหนุ่มชาวพม่ากับสาวชาวไทย เป็นเรื่องราวที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน ไม่มีภาวะวิกฤตหรือช่วงเวลาที่ไต่ระดับความรู้สึกใดๆ นอกจากเพียงแค่ให้ตัวละครเดินทางจากสภาพแวดล้อมในตัวเมืองไปสู่สภาพแวดล้อมที่เป็นป่า ด้วยโครงเรื่องลักษณะดังกล่าวภาพยนตร์จึงถูกตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เพื่อให้เรื่องราวความรักของสองหนุ่มสาวต่างเชื้อชาติมีความลื่นไหล เรียบง่าย อีกทั้งลักษณะวิธีการเล่าเรื่องที่เน้นการจัดองค์ประกอบ Mise-en-scène ด้วยการถ่ายทำแบบยาวต่อเนื่องหรือ long take การตัดต่อมักเกิดขึ้นเมื่อมีการเปลี่ยนฉากหรือสถานที่ จึงทำให้มีจำนวนครั้งในการตัดต่อภาพยนตร์ทั้งเรื่องไม่มากนัก

ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สุดเสน่หา

ภาพที่ 6.120 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สุดเสน่หา

ภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* แบ่งโครงสร้างเรื่องออกเป็นสองส่วนเช่นเดียวกับ *สุดเสน่หา* แต่เนื้อหามีความแตกต่างกันจนราวกับเป็นภาพยนตร์คนละเรื่อง การตัดต่อภาพยนตร์ในส่วนแรกที่เป็นเรื่องราวความรักระหว่างชายกับชาย เป็นการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เช่นเดียวกับความรักของชายหนุ่มหญิงสาวใน *สุดเสน่หา* แต่เมื่อเข้าสู่เนื้อหาส่วนที่สองที่เล่าเรื่องนายทหารเข้าป่าเพื่อตามล่าสัตว์ร้ายอันนำไปสู่การตีความว่า โครงเรื่องในส่วนหลังนี้คือการเปรียบเทียบ “ป่า” เป็นดังสภาพภายในจิตใจของมนุษย์ที่ต้องหาทางกำจัด “กิเลศ” หรือสัตว์ประหลาดภายในจิตใจตนเองให้ได้ การตัดต่อจะมีทั้งแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เพื่อเล่าเรื่องราวการตามล่า

ระหว่างนายทหารกับเสือสมิงในป่าดงดิบ และมีการตัดต่อแบบ Metapholical cutting โดยมีจุดประสงค์เปรียบเทียบเชิงอุปมาอุปไมยเพื่อให้เข้ากับเนื้อเรื่องที่มีลักษณะเป็นเรื่องเล่าเชิงนามธรรม (abstract) อย่างเช่น การตัดต่อภาพระหว่างนายทหารตัดสลับกับภาพแมลงที่แห้งเหี่ยวตายอันอาจสื่อได้ถึงวัฏจักรชีวิตของทุกสรรพสิ่ง หรือการตัดต่อใบหน้านายทหารคนเดิมกับหิ่งห้อยที่บินไปรวมตัวกันบนต้นไม้ใหญ่ในคืนเดือนมืดที่อาจสื่อความหมายได้ถึงการการเกิดใหม่ รวมทั้งฉากสำคัญท้ายเรื่องเป็นการตัดสลับระหว่างใบหน้าทหารกับเสือสมิงที่ยืนตระหง่านอยู่บนต้นไม้ต้นเดียวกับนายทหารเคยนั่งซุ่มอยู่เพื่อหวังลอบยิงปลิดชีวิตสัตว์ร้าย การตัดต่อดังกล่าวทำให้เกิดการตีความว่าแท้จริงแล้วเสือสมิงอาจเป็นกิเลศที่ครอบงำจิตใจมนุษย์หรืออาจเปรียบเทียบได้ว่า “เสือคือตัวแทนของจิตใจ” และ “มนุษย์คือตัวแทนของร่างกาย” ที่ในท้ายที่สุดแล้ว “รูปกายภายนอกล้วนพ้ายแพ้ต่อจิตใจภายใน”

ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สัตว์ประหลาด

ภาพที่ 6.121 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สัตว์ประหลาด

การตัดต่อนับว่ามีบทบาทสำคัญต่อการ “แบ่งและเชื่อม” โครงสร้างเรื่องของภาพยนตร์ *สัตว์ประหลาด* ที่ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน ในฉากก่อนที่เนื้อหาจะเปลี่ยนไปสู่ส่วนที่สอง โต้งตื่นขึ้นมายามเช้า มีเสียงตะโกน (off scene) จับใจความได้ว่ามีสัตว์ร้ายมาลากวัวควายเข้าไปกินในป่า โต้งหันหน้าออกไปนอกหน้าต่างมองดูทิวป่าไกลออกไป หลังจากนั้นภาพตัดต่อมาที่เก่งในชุดสวมเครื่องแบบนทหารเดินเข้ามาที่ห้อง แต่แฟนหนุ่มกลับหายไป เก่งนั่งรอบนเตียงในตำแหน่งเดียวกับที่โต้งเคยนั่ง ด้วยการผสมผสานวิธีการเล่าเรื่องจากขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะที่ถ่าย

ยาวต่อเนื่องแบบ long take และการตัดต่อทำให้ฉากดังกล่าวกลายเป็นจุดสิ้นสุดเรื่องราวในส่วนแรกพร้อมไปกับเป็น “สะพานเชื่อม”เข้าสู่จุดเริ่มต้นของส่วนที่สองอย่างแนบเนียน เมื่อโต้งที่เคยดำรงอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงได้แปรสภาพกลายเป็นเสือสมิงที่เก่งผู้กลายเป็นนายทหารต้องดำดิ่งต่อสู้กับ “สัตว์ประหลาด” ภายในจิตใจตนเองในเนื้อหาภาพยนตร์ส่วนที่สอง

ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สัตว์ประหลาด

ภาพที่ 6.122 ภาพประกอบการตัดต่อภาพยนตร์ จาก สัตว์ประหลาด

นอกจากการตัดต่อจะส่งผลต่อการสร้างความต่อเนื่องและช่วยสร้างความเข้าใจเรื่องราว อภิชาติพงศ์ยังใช้การตัดต่อเพื่อถ่ายทอดแนวความคิดส่วนตัวในภาพยนตร์ อย่างเช่นช่วงท้ายเรื่องในภาพยนตร์ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ฉากในโรงแรมมีลักษณะการถ่ายทำแบบยาวต่อเนื่องหรือ long take ผสมผสานเข้ากับกลวิธีการตัดต่อและเทคนิคพิเศษด้านภาพ (visual effect) จนปรากฏเป็นภาพที่โต้งมองเห็นตนเองกำลังนั่งชมโทรทัศน์อยู่บนเตียงกับป้าเจน ขณะที่ป้าเจนอีกร่างมาจูงมือหลานชายออกไปนอกห้องด้วยกัน ซึ่งเป็นการจัดวางหรือนำบางสิ่งบางอย่าง (ได้แก่ร่างอีกร่างของโต้งกับป้าเจน) ใส่ลงไปในฉากเพื่อก่อให้เกิดความหมายบางอย่างในฉากนั้นตามรูปแบบการจัดองค์ประกอบ Mise-en-scène ผสมผสานเข้ากับการตัดต่อที่ตัดสลับให้โต้งรับรู้ว่าตนเองมีอีกร่างจนนำไปสู่การตีความหมายว่าฉากดังกล่าวต้องการจะสื่อสารในประเด็นใด ซึ่งฉากเหนือจริงนี้ มาจากแนวความคิดส่วนตัวของอภิชาติพงศ์ที่ต้องการทดลองว่าความจริงที่ปรากฏในภาพยนตร์อาจไม่จำเป็นต้องมีความจริงเพียงหนึ่งเดียวเสมอไป *“คนดูจะเห็นสองตัวละคร คือเจนกับโต้งแบ่งร่างเป็นสอง ผมอยากใส่ไอเดียเรื่องการแบ่งเวลาว่าหนังไม่ได้ให้ความจริงเพียงหนึ่งเดียว มันมีหลากหลายระดับ”* (มติชนออนไลน์, 25 พฤษภาคม 2553)

บทที่ 7
สรุปผลการวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาการก่อเกิดหรือภูมิหลังและศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสจำนวน 5 คน ประกอบด้วย 1.นายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ จากภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* (2553), *It Gets Better* ไม่ได้ขอให้มารัก (2555) และ *คืนนั้น Red wine in the dark night* (2558) 2.นายบุญส่ง นาคภู่ จากภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิงใหญ่* (2554), *สถานีสี่ภาค* (2555) และ *วังพิกุล* (2557) 3.นายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ จากภาพยนตร์เรื่อง *36* (2555), *Mary is happy, Mary is happy* (2556) 4.นายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล จากภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* (2545), *สัตว์ประหลาด* (2547), *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) และ 5. นายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ จากภาพยนตร์เรื่อง *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* (2548), *สวรรค์บ้านนา* (2552) และ *เพลงของข้าว* (2558) เพื่อตอบคำถามวัตถุประสงค์การวิจัยข้อที่ 3.แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังกับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส ผลการศึกษาพบว่า ภูมิหลังชีวิตของผู้กำกับแต่ละคนมีความสัมพันธ์ที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์ทั้งในด้าน “โครงสร้างเรื่อง” อันประกอบด้วย 1.เนื้อหา 2.แก่นความคิดหลัก 3.ตัวละคร และ “ลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง” อันประกอบด้วย 1.มุมมองการเล่าเรื่อง 2.การจัดองค์ประกอบภาพ 3.การตัดต่อ โดยสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 ภูมิหลังบุญส่ง นาคภู่ กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์

คนจนผู้ยิ่งใหญ่ (2554) คือภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกที่สร้างด้วยรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส บุญส่งจึงนำ “เนื้อหา” มาจาก “ชีวิตส่วนตัว” ของครอบครัวโดยนำเค้าโครงมาจากชีวิตจริงของพี่ชายตนเอง ผู้มีอาชีพเป็นชาวนามานำเสนอผ่านทางภาพยนตร์ ซึ่งเป็นเรื่องเล่าที่บุญส่งเห็นว่าไม่อาจทำได้ในภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก โครงเรื่องเล่าถึงวิถีชีวิตชาวนาที่ต้องประสบวิบากกรรมชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการต่อสู้กับธรรมชาติเพื่อให้ผืนนาของตนยังคงดำเนินต่อไปได้ การกู้หนี้ยืมสินเพื่อให้มีชีวิตอยู่รอด และการต่อสู้กับความขัดแย้งระหว่างตัวเองและผู้คนรอบ

ข้าง โดยสาเหตุที่นำเรื่องราวของคนใกล้ตัวมานำเสนอในภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกเนื่องจากต้องการให้คนชนชั้นล่างมีพื้นที่ในการนำเสนอเรื่องราวและความรู้สึกผ่านสื่อภาพยนตร์บ้าง บุญส่งนำเสนอเรื่องเล่าใน *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* เพื่อต้องการสื่อให้ทราบถึง “แก่นความคิด” เกี่ยวกับปัญหาสังคม” (Social Problems) ที่เกิดขึ้นในสังคมในชนบทไทย อันมีที่มาจากระบบโครงสร้างเกี่ยวกับ “ชนชั้นทางสังคม” ระหว่างสังคมเมืองกับสังคมชนบท และระบบเศรษฐกิจแบบ “ทุนนิยม” ที่เข้ามาครอบงำวิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทไทยนับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2540 จนก่อให้เกิดปัญหาทางสังคมตามมา ซึ่งถูกนำเสนอเป็นประเด็นรองในภาพยนตร์ เกี่ยวกับ “ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationship) ผ่านชีวิตครอบครัวที่แตกสลายของครอบครัวตัวละครหลัก ซึ่งมีที่มาจากชีวิตจริงของพี่ชายและหลานชายของบุญส่งเอง

นอกจากปัญหาทางสังคมในปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่ถูกนำเสนอผ่านเรื่องราวของตัวละครผู้ยากจนที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อหาเงินมาชำระหนี้สิน อันนำไปสู่ปัญหาครอบครัวแตกแยกทำให้เด็กในชนบทส่วนใหญ่กลายเป็นเด็กกำพร้าขาดการดูแลเอาใจใส่และไร้การศึกษาดังที่ภาพยนตร์นำเสนอเป็นแก่นหลักของเรื่องแล้ว บุญส่งยังนำเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับ “ปัจจัยด้านการเมืองการปกครอง” โดยเฉพาะประเด็นเกี่ยวกับระบบบริหารราชการของตำรวจ ปัญหาการคอรับชันและความแตกต่างระหว่างชนชั้นสอดแทรกไว้ในเนื้อหาภาพยนตร์ผ่านบทสนทนาและพฤติกรรมของตัวละครบางตัวที่บางเรื่องรับบทโดยตัวบุญส่งเอง อันสะท้อนให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดทางด้าน ระบบการเมืองการปกครองแบบไทยของผู้กำกับที่ถูกนำมาแสดงออกผ่านตัวละคร

บุญส่งนำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ปัญหาความยากจนของคนในชนบท” ผ่านเรื่องเล่าและตัวละครที่อิงมาจากชีวิตจริงญาติพี่น้อง และเมื่อนำการก่อเกิดหรือภูมิหลังมาพิจารณาร่วมแล้ว จะพบว่ามีการนำ “ประสบการณ์ชีวิตส่วนตัว” ของผู้กำกับเองซุกซ่อนไว้ในเรื่องราวด้วยเช่นกันผ่านตัวละครบางตัว อย่างเช่น “น้าขายของเก่า” ซึ่งบุญส่งแสดงด้วยตนเอง ดังเช่นฉากที่น้าขายของเก่าพูดให้กำลังใจตัวละครชื่อ “สอน” ว่า “*หน้าตาไม่เกี่ยว เกี่ยวที่เสียง..เสียงมึงดีนะ ลองทำเดโมส่งค่ายเพลงแกรมมี รถไฟดนตรี สนใจมั้ย*” ตัวละคร “สอน” ผู้อยากเป็นนักดนตรีจึงเปรียบได้ดัง “ภาพสะท้อน” ของตัวบุญส่งเองในอดีตที่เคยอยากเป็นนักแสดงผู้มีชื่อเสียงแต่ไม่สามารถทำตามความฝันได้ *“ผมฝันขอแค่เป็นดาราหนัง..ช่วงเรียนละครเวทีได้เจอดาราเต็มไปหมด รู้สึกว่าความฝันมันใกล้ความจริงเข้าทุกทีๆ แต่ปรากฏว่า เป็นดารามันต้องเท่ต้องหล่อ อย่างสมบัติ เมทะนี หรือ สรพงศ์ ชาตรี ซึ่งผมไม่สามารถเป็นแบบนั้นได้ หน้าตาก็แย่”* รวมทั้งความมุ่งมั่นเพื่อจะได้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์แต่กลับต้องประสบกับอุปสรรคมากมายในวงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก *“ตอนนั้นยังไม่คิดเรื่องหนัง เพราะรู้สึกว่าวงการหนังมันเข้ายาก หนังมันไกลมาก ถึงแม้ว่าเราเรียนละครเวทีมันก็คนละวงการ วงการหนังมันมีกำแพงหลายชั้นมาก พวกสตูดิโอ ดารา นายทุน ไม่คิด*

ฝันนะ ส่วนหน้าตาก็ไม่มีใครอั๊กลีเท่าผมแล้ว" ซึ่งประเด็นที่มาของเนื้อหาในภาพยนตร์ ประวิทย์ แต่งอักษร (ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)นักวิชาการและนักวิจารณ์ภาพยนตร์แสดงความเห็นว่า บุญส่งมักใช้ "History" หรือภูมิหลังส่วนตัวนำมาถ่ายทอดเป็นเรื่องเล่า นำมาซึ่งคณูปการที่ทำให้เกิดภาพยนตร์แบบ Local หรือ "หนังที่เป็นเสียงจากท้องถิ่น" ทำหน้าที่เป็นตัวแทนให้กับคนที่อยู่บริบทสังคมนั้น

คนจนผู้ยิ่งใหญ่ จึงไม่ใช่ภาพยนตร์นอกกระแสที่บุญส่งใช้เพียงเพื่อสะท้อนปัญหาความยากจนของคนชนบทในประเทศไทยผ่านเรื่องเล่าชีวิตจริงของคนใกล้ชิดเท่านั้น หากแต่ยังเป็น "ภาพสะท้อนชีวิตและความรู้สึกในอดีต" ของตัวผู้กำกับเอง

สถานีสี่ภาค (2555) ที่มาของโครงเรื่องแตกต่างจาก *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* โดยบุญส่งเลือกนำเรื่องสั้นจากนักเขียนที่ตนเองชื่นชอบจำนวน 4 คน มานำเสนอเป็นเรื่องเล่าจำนวน 4 เรื่อง จาก 4 ภูมิภาคของประเทศไทย แม้แต่ละเรื่องจะสะท้อนสภาพชีวิตของผู้คนแต่ละภาคอย่างสมจริง แต่บุญส่งแสดงความคิดเห็นว่า คงไม่สามารถนำเรื่องเล่าเหล่านี้มาสร้างในรูปแบบของภาพยนตร์ไทยกระแสหลักได้ เพราะเป็นเพียงการนำเสนอภาพชีวิตของ "คนตัวเล็กๆ" ในสังคมไทยเท่านั้น แต่ด้วยการสร้างในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่ต้องคำนึงถึงผลกำไรเป็นหลัก ทำให้บุญส่งมีอิสระในการนำเสนอ "แก่นความคิด" ที่ต้องการนำเสนอได้ ไม่ว่าจะเป็นตอน "*ตุ๊ปู่*" ที่นำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) ผ่านตัวละครพระชราที่เป็นดังภาพสะท้อนของพระสงฆ์ (หรือมนุษย์) ในโลกยุคเก่าที่ต้องอยู่อาศัยดิ้นรนในโลกยุคโลกาภิวัตน์ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทั้งทางด้านแนวความคิดและพฤติกรรมการใช้ชีวิตของคนที่เติบโตท่ามกลางข้อมูลข่าวสารและเทคโนโลยีอันทันสมัย, *"สงครามชีวิตส่วนตัวของทู-ทา"* นำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) ในประเด็นเกี่ยวกับความเท่าเทียมกันของชาติพันธุ์มนุษย์ผ่านการนำเสนอชีวิตของทูหนุ่มต่างด้าวที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนทำงานหนักเพื่อให้ตนเองและภรรยามีสถานภาพความเป็นอยู่ของชีวิตที่ดีขึ้นมากกว่าการเป็นเพียงพลเมืองชั้นสอง, *"ลมแล้ง"* มีแก่นความคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความเดียงสา (Coming of Age / Growing Awareness) ผ่านเรื่องราวชะตาชีวิตของเด็กชายที่ต้องประสบชะตากรรมและแบกรับอุปสรรคปัญหาชีวิตเกินกว่าที่เด็กวัยอย่างเขาจะรับได้ และ *"บ้านใกล้เรือนเคียง"* เรื่องราวความสัมพันธ์และปัญหาความขัดแย้งของสองครอบครัวชาวใต้ที่มีอาณาบริเวณบ้านติดกันที่สื่อให้ทราบถึงแก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)

แม้จะมีเงื่อนไขจากหน่วยงานรัฐผู้สนับสนุนทุนสร้างว่าภาพยนตร์ที่ได้รับทุนต้องมีเนื้อหาที่สื่อถึงความเป็นไทย แต่ด้วยความยึดมั่นในแนวทางการเล่าเรื่องชีวิตของ "คนตัวเล็กหรือ

คนชายขอบ" ทำให้ทั้งโครงสร้างเรื่องและตัวละครหลักที่ปรากฏใน *สถานีสี่ภาค* ล้วนเป็นการสะท้อนภาพชีวิตของคนชนชั้นล่างในสังคมไทยผ่านมุมมองการเล่าเรื่องและคัดสรรชีวิตของแต่ละตัวละครจากความคิดเห็นส่วนตัวบุญส่งโดยปราศจากการสั่งการหรือควบคุมจากหน่วยงานรัฐผู้มอบทุนสนับสนุน นอกจากนี้ ประเด็นทางการเมืองยังถูกบุญส่งนำเสนอผ่านเรื่องราวใน *สถานีสี่ภาค* ผ่านชีวิตตัวละครแต่ละตอนในเรื่องที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อให้ตนและครอบครัวอยู่รอดในบริบทสังคมยุคปัจจุบันคู่ขนานไปกับ "การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง" ที่เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ.2553 ซึ่งแต่ละตอนบุญส่งได้แทรกประเด็นทางการเมืองผ่านเนื้อหาและสภาพแวดล้อมหรือฉากภายในเรื่อง แต่เป็นการนำเสนอในลักษณะ "ซุกซ่อน" มากกว่าจะเปิดเผยหรือแสดงความคิดเห็นทางการเมืองอย่างชัดเจน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะภาพยนตร์ได้รับทุนสร้างจากหน่วยงานของภาครัฐ ทำให้ไม่สามารถวิพากษ์รัฐและการเมืองอย่างมีอิสระได้เต็มที่

แม้จะเป็นการเล่าเรื่องที่ "ไกลตัว" ไม่ได้นำมาจากชีวิตคนใกล้ตัวหรือญาติพี่น้องตนเองเหมือนภาพยนตร์เรื่องก่อน รวมทั้งมีข้อแม้จากหน่วยงานรัฐผู้สนับสนุนทุนสร้าง อย่างไรก็ตามเรื่องเล่าและตัวละครที่ปรากฏใน *สถานีสี่ภาค* ยังคงเป็นเรื่องราวชีวิตของ "คนชายขอบ" ที่อยู่รายล้อมสังคมไทยมาโดยตลอด เพียงแต่เรื่องราวของคนตัวเล็กผู้ไม่มีสิทธิ์มีเสียงเหล่านี้ ถูกบุญส่งนำมาเสนอผ่านเรื่องเล่าในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่อันน่าจะมีส่วนช่วยให้ "คนชายขอบ" เหล่านี้มีตัวตนมากยิ่งขึ้นทั้งในโลกแห่งภาพยนตร์และโลกแห่งความเป็นจริง ซึ่งประเด็นดังกล่าว ภาณุ อารี (ผู้ให้สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2560) นักวิจารณ์ภาพยนตร์แสดงทัศนะว่า ความสามารถในการกำกับของบุญส่งคือ สามารถนำเรื่องความสัมพันธ์หรือปัญหาทางสังคมในระดับรากหญ้ามาสร้างความน่าเชื่อถือได้ ไม่ใช่เป็นการนำเสนอในระดับมหภาค หากแต่มาจากความรู้สึกในใจอันอาจมาจากภูมิหลังทางชนชั้น ซึ่งประเด็นเหล่านี้มักเกิดปัญหาขึ้นกับผู้สร้างภาพยนตร์ที่มาจากชนชั้นกลางหรือผู้กำกับที่สำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ

วังพิกุล (2557) ภาพยนตร์ที่บุญนำชีวิตส่วนตัวของ "เครือญาติ" มาใช้เป็นโครงเรื่องอีกครั้ง โดยมีชีวิตของหลานชายเป็นแกนหลักในการเล่าเรื่อง เปรียบเสมือนเป็นภาคต่อจากเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* เพราะแก่นของเรื่องยังคงเป็นการนำเสนอประเด็นต่อเนื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคมของคนชนบทโดยเฉพาะประเด็นเรื่อง "ความยากจน" ที่ยังคงเป็นปัญหาหมักหมกไร้หนทางแก้ไขอยู่เช่นเดิม *"วังพิกุล เป็นภาคสองของคนจนผู้ยิ่งใหญ่ ซึ่งเป็นเรื่องของคนจน..ที่ทำแต่เรื่องคนจนก็เพราะไม่มีคนทำเรื่องคนจน และเพราะผมเป็นคนจน ไม่มีใครเข้าใจคนจนได้ดีกว่าคนจน เป็นเรื่องของพ่อแม่พี่น้องผม และผมคิดว่าน่าจะครอบคลุมไปถึงคนจนทั้งประเทศด้วย"*

วังพิกุล เล่าเรื่องราวสืบเนื่องต่อจากภาพยนตร์ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ผ่านตัวละครหลักหนุ่มวัยรุ่น (ซึ่งเคยเป็นหนึ่งในตัวละครหลักจากเรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และเป็นหลานของบุญส่ง)

ทหารหนุ่มผู้เดินทางกลับมาเยี่ยมบ้านในชนบท แม้จะยังคงมีเนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาความยากจนของคนต่างจังหวัด แต่บุญส่งเพิ่มประเด็นย่อยในการเล่าเรื่องให้มีความซับซ้อนยิ่งขึ้น อย่างเช่น แก่นเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์ โดยให้ความสนใจที่ “การล่มสลายของสถาบันครอบครัว” ซึ่งเป็นปัญหาสำคัญประการหนึ่งในสังคมชนบทประเทศไทย อันเป็นผลที่เกิดมาจากการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคลัทธิบริโภคนิยมในสังคมอุตสาหกรรมและจากกระแสโลกาภิวัตน์ รวมทั้งสภาวะทางเศรษฐกิจนับตั้งแต่วิกฤตการณ์ต้มยำกุ้งเมื่อ พ.ศ.2540 ซึ่งเป็นสาเหตุประการหนึ่งทำให้คนต้องย้ายถิ่นฐานมาประกอบอาชีพในเมืองหลวงทำให้สมาชิกในครอบครัวไม่ได้อยู่ร่วมกัน ก่อให้เกิดปัญหาครอบครัวตามมาอย่างเช่น เด็กกำพร้า คนแก่ถูกทอดทิ้ง ปัญหาแรงงานอพยพเข้าเมือง ซึ่งบุญส่งคิดว่าคนชนบทยังตามกระแสเหล่านี้ไม่ทันและไม่รู้จะเตรียมการรับมืออย่างไรจนทำให้เกิดผลกระทบตามมา อันเป็นที่มาของเนื้อหาและตัวละครในภาพยนตร์ที่เขาพยายามจะสื่อให้รับรู้ถึงปัญหาในประเด็นเหล่านี้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้จะยังคงนำเสนอสารผ่านเนื้อหาอันหนักหน่วงผ่านชีวิตอันทุกข์ยากของตัวละครที่เป็นภาพสะท้อนจากครอบครัวตนเอง แต่ *วังพิกุล* ยังมีอีกแง่มุมที่เปรียบได้ดังเป็น “บันทึกความทรงจำในอดีต” ของผู้กำกับสอดแทรกไว้ในภาพยนตร์ร่วมด้วย ดังที่ตัวละคร “ย่า” ซึ่งแสดงโดยแม่ของบุญส่ง กล่าวแสดงความรู้สึกห่วงหาคิดถึงลูกชายในเรื่อง (อันอาจสื่อนัยถึงบุญส่งผู้เป็นลูกด้วย) ย่าคอยบอกย้ำเตือนลูกสาวตลอดว่าให้ทำ *“แกงหมูฟักทอง ใส่ใบกระเพราเยอะๆ”* ไว้รอลูกชายที่กำลังจะเดินทางกลับมาเยี่ยมบ้าน ซึ่งอาหารดังกล่าวในเรื่องนั้น คืออาหารจานโปรดของบุญส่งในชีวิตจริง รวมทั้งประโยคที่ตัวละครหลานสองคนพูดถึงลุงสืบผู้ไม่ค่อยมีเวลากลับมาเยี่ยมบ้านที่ต่างจังหวัดว่า *“ลุงสืบบอกกจะสร้างสตูดิโอทำหนังอินดี้ ที่นี่”* อันน่าจะเปรียบได้ดังความใฝ่ฝันของลุงสืบ (และบุญส่งในฐานะผู้กำกับ) ในโลกแห่งความเป็นจริงที่เชื่อมโยงกับเรื่องราวในโลกของภาพยนตร์ไว้ร่วมกัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับทัศนะของอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2561) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ในประด็นเนื้อหาและตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์ว่า เนื้อหาในภาพยนตร์ของบุญส่งมักเป็นเรื่องราวการแสวงหาตัวตน สำรวจรากเหง้า สนใจความเป็นปัจเจก ในขณะที่ตัวละครมีลักษณะของคนที่ถูกกระทำจากสังคมภายนอกจึงเดินทางกลับบ้านเกิดพร้อมความพ่ายแพ้ เมื่อพร้อมแล้วจึงกลับไปสู้ต่อ เช่นเดียวกับตัวละครลุงสืบที่เป็นดังภาพสะท้อนชีวิตจริงของบุญส่งที่ต้องต่อสู้กับระบบการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักมาโดยตลอด

ตารางที่ 7.1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
คนจนผู้ยิ่งใหญ่ (2554)	<u>เนื้อหา</u> ชีวิตชาวนาที่ต้องประสบวิบากกรรมจากการต่อสู้ทั้งกับธรรมชาติ ความสัมพันธ์ในครอบครัว และบริบททางสังคม	เค้าโครงเรื่องได้แรงบันดาลใจจากชีวิตจริงพี่ชายของผู้กำกับ
	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม (Social Problems) - แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)	นำเสนอปัญหาระบบโครงสร้างชนชั้นทางสังคมระหว่างสังคมเมืองกับสังคมชนบท และความสัมพันธ์ในครอบครัวของผู้กำกับ โดยแก่นความคิดได้รับอิทธิพลมาจากการประสบปัญหาภายในครอบครัวญาติพี่น้องของผู้กำกับ
	<u>ตัวละคร</u> “ชู” ชาวชนบทผู้ตกงานจากเมืองหลวง กลับบ้านมาเพื่อหางานทำพร้อมไปกับปัญหาครอบครัวที่แตกสลาย “น้านิรนาม” ชายรับซื้อของเก่าผู้เคยมีความฝันอยากเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง	ตัวละครสะท้อนปัญหาชีวิตคนในชนบทผ่านตัวละครที่มีเค้าโครงจากชีวิตจริงของญาติผู้กำกับ ขณะที่ตัวละครบางตัว เช่น น้านิรนาม สะท้อนชีวิตและความรู้สึกในอดีตของตัวผู้กำกับเอง
	<u>เนื้อหา</u> เรื่องสั้นแบ่งเป็นตอนๆ โครงเรื่องแต่ละตอนเกี่ยวกับพระชราภาพ คนชนบท คนต่างด้าว และเด็กครอบครัวแตกแยก	โครงเรื่องแต่ละตอนดัดแปลงจากวรรณกรรมเรื่องสั้นที่ผู้กำกับเคยอ่านและชื่นชอบของนักเขียน 4 คน และสอดแทรกประเด็นทางการเมืองที่เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ.2553
	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม (Social Problems) - แก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตาม	นำเสนอวิถีชีวิตของคนชนชั้นล่าง และ “คนชายขอบ” ในภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทยที่ได้รับผลกระทบจากบริบทสังคมด้านต่างๆ ที่แตกต่างกันไป โดยผู้กำกับนำแก่นความคิดมาจากแก่นเรื่องในนิยายจากนักประพันธ์ที่มีถิ่นกำเนิดตามภูมิภาคต่างๆ ที่ผู้กำกับชื่นชอบ

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
สถานี 4 ภาค (2555)	ธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) - แก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) - แก่นความคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความเดียงสา การเติบโตขึ้น (Coming of Age / Growing Awareness) - แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)	
	<u>ตัวละคร</u> “ตุ๊ปู่” พระชราที่ต้องต่อสู้กับสังขารตนเองและโลกที่เปลี่ยนแปลง “ทู” หนุ่มชาวต่าวด้าวผู้มาใช้แรงงานในประเทศไทย “บุญกอง” เด็กกำพร้าที่มีเพื่อนเป็นเพียงควายตัวหนึ่ง	ผู้กำกับไม่ได้นำชีวิตตนเองหรือครอบครัวมานำเสนอเหมือนภาพยนตร์ที่ผ่านมา แต่เลือกนำชีวิตของ “คนชายขอบ” อย่างคนยากจน คนต่างด้าว มาเล่าเรื่องภายใต้บริบททางสังคมไทยที่มีสภาพแวดล้อมและปัญหาแตกต่างกันตามแต่ละภูมิภาคของประเทศไทย เพราะผู้กำกับเห็นว่าตัวละครเหล่านี้แทบไม่มีโอกาสที่จะถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์กระแสหลัก
	<u>เนื้อหา</u> วัยรุ่นหนุ่มผู้เดินทางกลับมาเยี่ยมบ้านที่จังหวัดสุโขทัย (ซึ่งเป็นบ้านเกิดของผู้กำกับ) เพียงเพื่อต้องการพักผ่อนช่วงวันหยุด แต่กลับต้องเผชิญกับปัญหาชีวิตที่รายล้อมตัวเขา ครอบครัว และชุมชนที่เขาอาศัยอยู่ท่ามกลางสภาวะวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” นับตั้งแต่ พ.ศ. 2540	นำมาจากเค้าโครงชีวิตจริงของ “หลาน” ผู้กำกับ และประวัติชีวิตบางส่วนของผู้กำกับที่เป็นดัง “บันทึกความทรงจำในอดีต”
วังพิกุล (2557)	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม (Social Problems)	นำเสนอปัญหาทางสังคมอันเกิดจากโครงสร้าง “ชนชั้นทางสังคม” และระบบเศรษฐกิจ “ทุนนิยม”จากประสบการณ์ส่วนตัวผู้กำกับและญาติพี่น้องที่นำไปสู่ปัญหาความสัมพันธ์ภายในครอบครัว

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
	- แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)	
	<u>ตัวละคร</u> "สอน" ทหารเกณฑ์หนุ่มผู้กลับมาเยี่ยมบ้านท่ามกลางชีวิตที่ไร้แก่นสารของตนเองและปัญหาความสัมพันธ์ในครอบครัว "ลุงสืบ" ลุงของสอนผู้ไม่ค่อยมีเวลากลับมาเยี่ยมบ้าน	สอน คือตัวละครที่เป็นตัวแทนชีวิตญาติพี่น้องของผู้กำกับ และเป็นตัวแทน "วัยรุ่นชนบทยุคใหม่" ที่ต้องเผชิญปัญหาทางสังคมและปัญหาครอบครัว ขณะที่ ลุงสืบ คือภาพสะท้อนชีวิตและความฝันของผู้กำกับที่ไม่ค่อยกลับมาเยี่ยมบ้านเพราะต้องทำงานหนักที่กรุงเทพฯ และสื่อให้ทราบถึงจุดมุ่งหมายของผู้กำกับว่า ต้องการสร้างสตูดิโอถ่ายทำภาพยนตร์ที่บ้านเกิดให้สำเร็จในอนาคต ดังที่ตัวละครสอนพูดถึงลุงสืบว่า *"ลุงสืบบอกกจะสร้างสตูดิโอทำหนังอินดี้ ที่นี่"*

ภูมิหลังบุญส่ง นาคภู่ กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

หลังจากตัดสินใจหันหลังให้ภาพยนตร์กระแสหลักที่ตนเองคลุกคลีอยู่นานนับสิบปี บุญส่งใช้เวลาค้นหาสิ่งที่ตัวเองต้องการจะเล่าและมีอิสระในการสร้างสรรค์อย่างเต็มที่ ช่วงระยะเวลานี้เองที่บุญส่งได้พบ "กระแสความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี" โดยเฉพาะเครื่องมือที่ใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์ที่กำลังอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่านจาก ยุคอนาลอคไปสู่ "ยุคดิจิทัล" ซึ่งมีราคาถูกลงและสะดวกสบายกว่าการถ่ายทำด้วยระบบฟิล์มเป็นอย่างมาก ทำให้บุญส่งค้นพบเครื่องมืออันเหมาะสมในการสร้างสรรค์ผลงานให้กับตนเอง บุญส่งจึงได้นำประสบการณ์ทั้งจากชีวิตอันแร้นแค้นในวัยเด็ก ชีวิตช่วงบ่มเพาะประสบการณ์ทำงานในแวดวงละครเวทีและภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก หล่อหลอมเข้ากับเทคโนโลยีความก้าวหน้าด้านการถ่ายทำภาพยนตร์จนเกิดเป็นแนวทางวิธีการเล่าเรื่องที่มีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งสามารถสรุปตามลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง อันประกอบด้วย 1. มุมมองการเล่าเรื่อง 2. การจัดองค์ประกอบภาพ และ 3. การตัดต่อ ได้ดังนี้

1.1.1 มุมมองการเล่าเรื่อง

บุญส่งสร้างภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ขึ้นเพื่อ *"เป็นปากเป็นเสียงให้กับคนตัวเล็กๆ"* อย่างเช่นคนจน ชาวไร่ ชาวนาผู้อยู่อาศัยในชนบท ผ่าน "มุมมองการเล่าเรื่อง" ด้วยมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) แต่บุญส่งเลือกที่จะนำเสนอเรื่องราวของคน

ตัวเล็กตัวหรือคนชายขอบในสังคมด้วยมุมมอง “เว้นระยะห่าง” ระหว่างตัวละครหลักกับผู้ชม เพราะไม่พบว่ามีการใช้เสียงบรรยาย (Narrative voice) เพื่อเผยความรู้สึกนึกคิดใดๆ ของตัวละคร ผู้ชมจึงไม่สามารถรับรู้หรือตีความความคิดภายในจิตใจของตัวละครผู้ดำเนินเรื่องได้นอกจากทำหน้าที่เพียง “สังเกตการณ์ห่างๆ” เพื่อติดตามชีวิตตัวละครว่าจะเกิดเรื่องหรือเหตุการณ์ใดที่ส่งผลกระทบต่อชีวิตของตัวละครเหล่านั้นบ้าง โดยพิจารณาได้ทั้งจากเนื้อหาในโครงสร้างเรื่องที่ “ชู” ตัวละครหลักที่แทบไม่เคยแสดงความรู้สึก ผ่านคำพูดหรือบทสนทนาใดๆ นอกจากการปั่นจักรยานทั่วชุมชนเพื่อหางานทำ รวมทั้งลักษณะการเล่าเรื่องที่ผู้กำกับเลือกใช้ “ขนาดและระยะของภาพ” ที่ห่างไกลในขณะที่ตัวละครกำดำเนินเรื่องราว ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องในลักษณะนี้ ได้ถูกนำมาใช้อีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* ที่เปรียบได้ดังตอนต่อจาก *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ที่ยังคงใช้การเล่าเรื่องด้วยมุมมองบุคคลที่หนึ่งเช่นเดิม แต่ปรับเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องให้มีอารมณ์และความรู้สึก (mood and tone) ที่มีความ “ใกล้ชิด” กับผู้ชมมากยิ่งขึ้น อันเนื่องมาจากเป็นมุมมองผ่านตัวละครต่างๆ ที่มีเรื่องราวมาจากเค้าโครงชีวิตจริงของผู้กำกับเอง จึงทำให้แก่นเรื่องที่แม้จะยังคงเป็นการนำเสนอปัญหาชีวิตของคนชนบทอย่างเข้มข้น แต่เป็นการนำเสนอผ่านสายตาและมุมมองที่ “ใกล้ชิดและมีความอบอุ่น” มากขึ้น ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากเนื้อหาส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ล้วนมาจากชีวิตจริงของครอบครัวบุญส่งเอง รวมทั้ง “มุมมอง” ของตัวละครบางตัวยังมีการสื่อความหมายให้รับรู้ถึงความรู้สึกนึกคิดของบุญส่งที่มีต่อครอบครัว อย่างเช่น ฉากที่หลานชายคุยกันเรื่องกระท่อมร้างริมบึงซึ่งเป็นสมบัติของบุญส่งว่า *“อาบุญส่ง ตั้งใจจะมาเปิดเป็นสตูดิโอทำหนังอินดี้ตรงนั้น”* ฉากดังกล่าวนับเป็นการสะท้อนมุมมองจาก “ชีวิตจริง” ของผู้กำกับที่นำเสนอผ่านเรื่องราวในภาพยนตร์ให้รับรู้อย่างซื่อตรงควบคู่กับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับความคิดเห็นของอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว ว่าบุญส่งมักใช้วิธีการเล่าเรื่องด้วย “มุมมองของผู้สังเกตการณ์” โดยใช้การวางกล้องให้ห่างจากนักแสดง เพื่อไม่ผู้ชมเข้าไปตัดสินความคิดและพฤติกรรมของตัวละคร

หาก *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และ *วังพิกุล* มีมุมมองการเล่าเรื่องที่มีทั้ง “ความห่างเหิน” และ “ความใกล้ชิด” ภาพยนตร์เรื่อง *สถานีสี่ภาค* เปรียบได้ดังมุมมองของ “ผู้เป็นคนกลาง” อันเนื่องจากโครงสร้างของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวมิได้นำมาจากเค้าโครงชีวิตจริงเครือญาติของบุญส่งอีกต่อไป หากแต่ได้รับแรงบันดาลจากเรื่องสั้นที่เขียนโดยนักประพันธ์ที่บุญส่งชื่นชอบจำนวนสี่คน ทำให้ *สถานีสี่ภาค* ประกอบด้วยเรื่องสั้นจำนวนสี่เรื่องที่มีเนื้อหาแตกต่างกันตามแต่ละภูมิภาคในประเทศไทย เนื่องจากไม่ใช่การเล่าจากเรื่องจริงใกล้ตัว บุญส่งจึงเลือกนำเสนอมุมมองการเล่าเรื่องที่เป็นกลาง (The Objective) โดยผู้เล่าไม่อยู่ร่วมในเหตุการณ์ แต่ทำหน้าที่เพียงเฝ้ามองชีวิตของตัวละครจากเรื่องสั้นอย่างเป็นกลาง ปราศจากการชี้นำ หรือสร้างความรู้สึกร่วมให้แก่ตัวละคร แต่ปล่อยให้เรื่องราวและตัวละครดำเนินไปอย่างเรียบง่ายคล้ายกับการพบเห็นชีวิตผู้คนตามปกติ

ซึ่งมีความสอดคล้องกับลักษณะเฉพาะการสร้างภาพยนตร์ของบุญส่งที่ต้องการใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือเพื่อสะท้อน “ชีวิตของคนตัวเล็กในสังคม” ทั่วประเทศไทยให้มีความสมจริงมากที่สุด

1.1.2 การจัดองค์ประกอบภาพ หรือ มีส-ออง-แซน

เนื่องจากบุญส่งสำเร็จการศึกษาสาขาการละครเวทีและมีประสบการณ์ทำงานทางด้านนี้ (ร่วมกับอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ผู้เชี่ยวชาญทางด้านละครเวทีของประเทศไทย) มาอย่างยาวนาน ประกอบกับผู้กำกับภาพยนตร์ที่บุญส่งชื่นชอบ เช่น สัตยาจิต เรย์ และ ยาจิโร่ โอสุ ซึ่งมีลักษณะการสร้างภาพยนตร์แบบสัจนิยม รวมทั้งแนวคิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบุญส่งที่เน้น “ความสมจริงตามธรรมชาติ” ทำให้พบว่า การจัดองค์ประกอบในรูปแบบของละครเวทีส่งผลหรือมีอิทธิพลต่อรูปแบบการจัดมีส-ออง-แซน ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของบุญส่งค่อนข้างสูง โดยใช้การจัดวางมีส-ออง-แซน รูปแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) เป็นแนวทางหลักในการจัดวางองค์ประกอบภาพด้านต่างๆ ดังเช่น **การจัดแสง (Lights)** โดยภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องจะเน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) โดยใช้การจัดไฟประดิษฐ์เพื่อการถ่ายทำให้น้อยที่สุด ทั้งด้วยเหตุผลเพื่อให้ได้แสงตามธรรมชาติและเพื่อประหยัดงบประมาณ โดยอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว ให้ทัศนะต่อลักษณะวิธีการสร้างนี้ว่า การสร้างภาพยนตร์นอกกระแสไม่ใช่เรื่องยากและไม่จำเป็นต้องลงทุนสูงเสมอไป ซึ่งบุญส่งได้พิสูจน์ให้เห็นว่าไม่จำเป็นต้องยึดรูปแบบการสร้างตามภาพยนตร์กระแสหลักเสมอไป

นอกจากจะจัดแสงเพื่อให้เกิดความสมจริงตามธรรมชาติและเพื่อความเหมาะสมกับต้นทุนการสร้างแล้ว บุญส่งยังใช้การจัดแสงเพื่อช่วยสื่ออารมณ์และความหมายให้เกิดขึ้นในภาพยนตร์ ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และเรื่อง *สถานีสี่ภาค* ภาพส่วนใหญ่ที่ปรากฏในเวลากลางวันล้วนเป็นการจัดแสงตาม “ดวงอาทิตย์” เป็นหลัก โดยเน้นการจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) เพื่อขับเน้นให้เห็นถึงภาพชีวิตอันยากลำบากของคนชายขอบทั้งผู้ยากจนหรือคนต่างด้าวให้ชัดเจนและสมจริง ขณะที่ฉากในเวลากลางคืน แม้จะมีการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดจากแสงประดิษฐ์” (Artificial Lights) แต่ก็ไม่ได้มาจากอุปกรณ์กำเนิดเพื่อใช้สร้างภาพยนตร์ หากแต่เป็นแสงประดิษฐ์อันเป็นอุปกรณ์ที่ปรากฏในฉากเพื่อให้ได้ลักษณะแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) ที่เน้นแสงสว่างเฉพาะบริเวณที่ตัวละครปรากฏอยู่เท่านั้น หรือไม่ก็เป็นลักษณะภาพแบบย้อนแสง (silhouette) เพื่อขับเน้นรูปร่างและสื่อความรู้สึกของตัวละคร

วังพิกุล ภาพยนตร์ที่ยังคงเน้นการจัดแสงตามธรรมชาติ หากแต่เปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเป็นภาพยนตร์ขาว-ดำ โดยบุญส่งให้เหตุผลถึงที่มาของการทดลองเปลี่ยนรูปแบบครั้งนี้ว่า นอกจากจะเป็นการเปลี่ยนแปลงที่มองเห็นด้วยตาเปล่าแล้ว ยังอยากจะใช้แสงสีขาว-ดำ เป็นสัญญะเพื่อสื่อถึง “ภาพจำ” ของชนบทที่มักถูกถ่ายทอดเป็นภาพที่สวยงามและบริสุทธิ์

ผ่านทางภาพยนตร์นั้น บางแง่มุมอาจมีความทุกข์ทนที่มืดมนซุกซ่อนร่วมอยู่ด้วย และสาเหตุอีกประการหนึ่งที่บุญส่งเลือกถ่ายทำภาพยนตร์เป็นขาว-ดำ ก็เพื่อเป็นการรำลึกถึงภาพยนตร์ยุคเก่าๆ ที่สร้างสรรค์โดยผู้กำกับภาพยนตร์ต้นแบบที่เขาเชิดชู อย่างเช่น สัตยาจิต เรย์, ยาจิโร่ โอสุ และอากิรา คุโรซาว่า

แนวทางการกำหนด “ขนาดภาพ มุมกล้อง และความลึกของภาพ” ที่บุญส่งนำมาใช้ในภาพยนตร์แต่ละเรื่องน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากพื้นฐานประสบการณ์ทำงานในแวดวง “ละครเวที” มาอย่างยาวนาน ประกอบกับการได้รับแรงบันดาลจากผู้กำกับภาพยนตร์แนวสัจนิยมที่ตนชื่นชอบ ทำให้ขนาดภาพ มุมกล้อง และระยะภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์มีลักษณะร่วมกันใน “รูปแบบการจัดวางของละครเวที” ที่มีความสัมพันธ์กับการถ่ายทำแบบ long take “ขนาดภาพ” ส่วนใหญ่ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ สถานีสี่ภาค* และ *วังพิกุล* จึงมักจะเป็นภาพขนาดกว้าง (long shot) ที่มุ่งเน้นนำเสนอพื้นที่กว้างขวางและให้เห็นบรรยากาศโดยรวมของเหตุการณ์มากกว่าจะมุ่งเน้นเพื่อการสื่อความหมายและขับเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร บุญส่งเลือกใช้ “ภาพขนาดกว้าง” เพื่อทำให้กรอบภาพเป็นดัง “เวทีละคร” บนพื้นที่สี่เหลี่ยมบนจอภาพยนตร์แทน แต่ละฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงมักเป็นการตั้งกล้อง “แช่นิ่ง” ถ่ายต่อเนื่องเป็นเวลานานโดยไม่มีการเคลื่อนกล้องหรือตัดต่อกระทั่งจบฉาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะบุญส่งได้รับอิทธิพลจากการทำงานละครเวที จากภาพยนตร์ของกำกับที่ตนชื่นชอบ รวมทั้งอาจเป็นความตั้งใจที่ต้องการเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีเวลาพิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกนำมาจัดวางไว้ในกรอบภาพเพื่อให้มีเวลาพอที่จะหาร่องรอยความหมายที่บุญส่งซุกซ่อนไว้ภายในฉากนั้นๆ โดยภาณุ อารี แสดงความเห็นว่า อาจมาจากพื้นฐานของบุญส่งที่มาจากชนชั้นรากหญ้าผสมผสานกับความเป็นภาพยนตร์ร่วมสมัยแบบยุโรป สไตล์ภาพจึงค่อนข้างนิ่ง ภาษาภาพยนตร์ไม่หวือหวา

นอกจากนี้ยังพบว่า บุญส่งมักใช้ “ขนาดภาพเพื่อการสื่ออารมณ์” ตรงกันข้ามกับแนวลักษณะการสร้างภาพยนตร์ทั่วไปที่นิยมใช้ “ภาพขนาดกลางและภาพขนาดใกล้” (medium shot , close up) เพื่อสื่อสารความหมายและความรู้สึกของตัวละครผ่านการสังเกตใบหน้าและดวงตาในระยะใกล้ชิด แต่เขากลับเลือกใช้ภาพขนาดไกล (Long shot) มากกว่า จนทำให้แต่ละฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์มีลักษณะคล้ายกับการนั่งรับชมละครภายในโรงละครซึ่งส่งทำให้ผู้ชมทำหน้าที่เป็นผู้เฝ้าสังเกตการณ์ที่คอยติดตามอยู่ห่างๆ มากกว่าจะเกิดความรู้สึกผูกพันกับตัวละคร

เช่นเดียวกับการเลือกใช้ “มุมกล้อง” และ “ความลึกของภาพ” ที่ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องใช้ “มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา” (Eye Level) ในการถ่ายทำแทบตลอดทั้งเรื่อง โดยที่มุมมองระดับสายตาที่ใช้ในการถ่ายทำนั้นมักจะมีความสัมพันธ์กับระยะห่างของตัวละครหรือขนาดของภาพ เป็นภาพระดับสายตาที่ทำให้ตัวละครดูห่างไกลกับผู้ชม จนทำให้กลายเป็นผู้ชมมี

สถานะเป็น “ผู้สังเกตการณ์” เรื่องราวของตัวละครจนไม่เกิดความผูกพันทางความรู้สึกระหว่างตัวละครและผู้ชม ซึ่งอาจเป็นความต้องการของผู้กำกับที่ต้องการ “เว้นระยะความรู้สึก” เพื่อให้เรื่องราวเกิดความสมจริง ไม่มีอคติทางความคิด อีกทั้งมุมกล้องระดับสายตายังมีผลต่อการรับรู้ทางจิตวิทยาที่สื่อความหมายได้ถึง “ความเท่าเทียม” กันของทุกคนในสังคม ไม่ว่าตัวละครในเรื่องจะเป็นคนตัวเล็กผู้ยากจนหรือเป็นคนชายขอบผู้ไร้โอกาส แต่ในมุมมองของผู้กำกับ พวกเขาควรได้รับความเคารพในฐานะมนุษย์คนหนึ่งอย่างเท่าเทียมกัน ซึ่งภาณุ อารี ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์ของบุญส่งกล่าวถึงเรื่องชนชั้นค่อนข้างสูง อาจในลักษณะความรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจในหลายๆ เรื่อง ซึ่งได้สะท้อนออกมาผ่านทั้งทางเนื้อหาและสไตล์การสร้าง

เนื่องจากขนาดภาพส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องของบุญส่งมักเป็นภาพขนาดกว้าง (long shot) และใช้เวลาในแต่ละช็อตยาวนาน (long take) จนเกิดเป็นลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพหรือ มีส-ออง-แซน ขึ้นมา นำมาซึ่งการสร้างระดับความลึกของภาพที่มีความสัมพันธ์เหมาะสมกับขนาดภาพและระยะเวลา อันได้แก่ “ภาพระดับชัดลึก” (deep focus) ที่ให้ความรู้สึกสมจริงและเป็นกลาง เปิดโอกาสให้ผู้ชมสำรวจฉากโดยรวมเพื่อค้นหาด้วยตนเองว่าเหตุการณ์และข้อมูลใดควรค่าแก่การจับจ้อง ซึ่งบุญส่งได้นำลักษณะของการถ่ายภาพแบบชัดลึกมาใช้ในภาพยนตร์ของตนเพื่อเหตุผลดังกล่าวปรากฏแทบตลอดทั้งเรื่อง อย่างไรก็ตาม บุญส่งไม่ได้กำหนดว่าต้องถ่ายภาพเฉพาะระยะชัดลึกเท่านั้น แต่ปรับเปลี่ยนได้เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหารวมทั้งอารมณ์และความรู้สึก (mood and tone) ในแต่ละเรื่อง อย่างเช่นในภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* มีการใช้ขนาดภาพ มุมกล้องที่หลากหลายมากขึ้น รวมทั้งมีการใช้ระยะความชัดของภาพที่แตกต่างกันไม่เน้นเฉพาะภาพชัดลึกเท่านั้น แต่บางฉากที่ต้องการเน้นตัวละครใดตัวหนึ่งเป็นพิเศษเพื่อการสื่อความหมายหรือเพื่อส่งผลต่อการเล่าเรื่อง จะเลือกถ่ายทำ “ภาพระดับชัดตื้น” (Shallow focus) เพื่อชักนำสายตาและโน้มน้าวความสนใจผู้ชมให้มาสนใจในตัวละครหรือวัตถุ (subject) ที่ต้องการนำเสนอได้มากยิ่งขึ้น

1.1.3 การตัดต่อ

ขั้นตอนการตัดต่อนับเป็นอีกกระบวนหนึ่งที่ถูกบุญส่งนำมาใช้เพื่อรองรับลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์เฉพาะตนที่เน้นความสมจริงตามธรรมชาติ และมีความสอดคล้องกับกับลักษณะวิธีการเล่าเรื่องทั้งขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะความลึก ที่มีการจัดวางองค์ประกอบเหล่านี้คล้ายกับการจัดแสดง “ละครเวที” ทำให้แต่ละฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์มักมีเวลายาวนานจนหลายฉากถ่ายทำเพียงช็อตเดียวในลักษณะ Long take ซึ่งส่งผลต่อวิธีการตัดต่อที่บุญส่งใช้การตัดต่อให้มีความสัมพันธ์กับการเล่าเรื่องที่เน้นการเฝ้าสังเกตการณ์ห่างๆ บุญส่งไม่ได้นำการตัดต่อมาใช้เพื่อการสื่ออารมณ์หรือเพื่อสร้างความหมายเป็นหลัก หากแต่นำการตัดต่อมาใช้เพื่อ

“รองรับ” เนื้อหาและตัวละครให้มีความสมจริงตามธรรมชาติมากที่สุดโดยไม่พยายามใช้การตัดต่อเป็นเครื่องมือเพื่อการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกเหมือนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องอันประกอบด้วย *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ สถานีสี่ภาค* และ *วังพิกุล* จึงใช้รูปแบบการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) โดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือ การตัดชน (cut) ส่วนกลวิธีการตัดต่อนั้นบุญส่งเลือกใช้วิธีการต่างๆ ที่เหมาะสมกับโครงสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่อง อย่างเช่น *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และ *วังพิกุล* มีลักษณะโครงสร้างเรื่องที่คล้ายกันเพราะมีที่มาจากเค้าโครงชีวิตจริงของญาติพี่น้องตนเอง บุญส่งจึงเลือกวิธีการตัดต่อแบบต่อเนื่องโดยใช้การตัดต่อรูปแบบคู่ขนาน หรือ parallel cutting เพื่อตัดสลับการเล่าเรื่องราวของตัวละครต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในช่วงเวลาเดียวกัน ขณะที่ *สถานีสี่ภาค* ที่มีโครงสร้างเรื่องมาจากเรื่องสั้นจำนวนสี่เรื่อง บุญส่งใช้วิธีการตัดสลับแบบ Cross-cutting ที่เป็นการตัดสลับเหตุการณ์ของแต่ละตัวละครเช่นเดียวกัน แต่ตัวละครในแต่ละเรื่องไม่มีความสัมพันธ์กันและเรื่องราวเกิดขึ้นต่างกาลเวลาและสถานที่ ซึ่งแสดงให้ทราบว่าบุญส่งได้นำเอาทักษะด้านการจัดองค์ประกอบของการแสดงละครเวทีมาหลอมรวมเข้ากับทักษะการใช้ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องด้านการตัดต่อ ดังที่ภาณุ อารี แสดงความเห็นว่าหากนักละครเวทีมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ มักจะเลือกนำภาษาภาพยนตร์มาใช้มากกว่าจะนำเทคนิคการละครมาเล่าเรื่อง

นอกจากจะเลือกใช้การตัดต่อวิธีการต่างๆ เพื่อรองรับวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อันเป็นอัตลักษณ์ส่วนตัวและให้มีความสอดคล้องกับโครงสร้างเรื่องเล่าแล้ว การตัดต่อในลักษณะ “ตัดต่อเท่าที่จำเป็น” ยังมีความสัมพันธ์กับลักษณะการทำงานของบุญส่งที่เป็นผู้กำกับในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสซึ่งค่อนข้างขาดแคลนด้าน “เงินทุน” จึงจำเป็นต้องคิดสร้างสรรค์การถ่ายทำในแต่ละฉากอย่างถี่ถ้วนเพื่อให้ได้ทั้งภาพจากการถ่ายทำที่ตรงตามความต้องการตนเองมากที่สุดพร้อมไปกับประหยัดงบประมาณการสร้างให้มากที่สุด ดังที่บุญส่งเคยสัมภาษณ์ถึงกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตนว่า *“การถ่ายทำหนังทั่วไปอาจถ่ายภาพกว้าง แล้วถ่ายเจาะๆ สิ้นเปลืองเวลา ทรัพยากร ต้องใช้คน เงิน เยอะมาก เพื่อให้ได้ภาพหลายๆ มุม แต่ผมถ่ายมุมเดียวเลย ก็เลือกมุมที่ดีที่สุดสิ ขนาดภาพ แสง คอมโพส ที่ดีที่สุด”*

ตารางที่ 7.2 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
มุมมองการเล่าเรื่อง	<u>คนจนผู้ยิ่งใหญ่</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) <u>สถานี 4 ภาค</u> มุมมองการเล่าเรื่องที่เป็นกลาง (The Objective) <u>วังพิกุล</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator)	*คนจนผู้ยิ่งใหญ่* และ *วังพิกุล* มีมุมมองของผู้เล่าเรื่องร่วมกันในลักษณะการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง เนื่องจากมีโครงเรื่องจากเรื่องจริงของญาติพี่น้องผู้กำกับ ขณะที่ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* นำเสนอด้วยมุมมองเฝ้าสังเกตแบบ “เว้นระยะห่าง” เพื่อให้เกิดความสมจริงของชีวิตสมาชิกในครอบครัวผู้กำกับที่ต้องต่อสู้ดิ้นรน แต่ *วังพิกุล* นำเสนอด้วยมุมมองเฝ้าสังเกตแบบ “ใกล้ชิดและอบอุ่น” เพราะเนื้อหามีการถึงบุคคลสำคัญในครอบครัวคือ “แม่” ของผู้กำกับซึ่งนำแสดงด้วยตนเอง ส่วน *สถานี 4 ภาค* มีเนื้อหาที่ไม่ได้นำมาจากชีวิตจริงของผู้กำกับ จึงเลือกนำเสนอด้วยมุมมองที่เป็นกลาง เพื่อให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากการชี้นำ
	<u>คนจนผู้ยิ่งใหญ่</u> - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - ฉากกลางวัน จัดแสงตาม “ดวงอาทิตย์” เน้นการจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) - ภาพแบบย้อนแสง (silhouette) - ภาพขนาดกว้าง (long shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) <u>สถานี 4 ภาค</u> - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - ฉากกลางวัน จัดแสงตาม “ดวงอาทิตย์” เน้นการจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) - ฉากกลางคืนจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) แต่เป็นแสงจาก	- ผู้กำกับมีประสบการณ์ด้านการละครมายาวนาน รวมทั้งได้รับอิทธิพลจากผู้กำกับที่ชื่นชอบ การจัดองค์ประกอบภาพจึงมีลักษณะแนวสัจนิยมที่เน้นความสมจริงตามธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) เป็นแนวทางหลักในการจัดวางองค์ประกอบภาพด้านต่างๆ - การจัดแสงเน้นจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ โดยใช้การจัดไฟประดิษฐ์ให้น้อยที่สุด ทั้งเพื่อให้ได้แสงตามธรรมชาติและเพื่อประหยัดงบประมาณที่มีจำกัด

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
การจัดองค์ประกอบภาพ	อุปกรณ์ในฉาก - ภาพขนาดกว้าง (long shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) <u>วังพิกุล</u> - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - จัดแสงแบบเน้นความแตกต่างของแสงสูง (High contrast) - ภาพขนาดกว้าง (long shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) และ “ภาพระดับชัดตื้น” (Shallow focus)	- จากพื้นฐานประสบการณ์ทำงานละครเวที และแรงบันดาลจากผู้กำกับภาพยนตร์แนวสัจนิยมที่ชื่นชอบ ทำให้ขนาดภาพ มุมกล้อง และระยะภาพ ที่ปรากฏในภาพยนตร์มี “การจัดวางแบบละครเวที” ที่มีความสัมพันธ์กับการถ่ายทำแบบแช่ภาพ (long take) - การถ่ายทำในระดับสายตา (Eye Level) ถูกผู้กำกับใช้เพื่อสื่อถึงนัย “ความเท่าเทียม” ของคนทุกชนชั้นในสังคม
การตัดต่อ	<u>คนจนผู้ยิ่งใหญ่</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือตัดชน (cut) - การตัดต่อรูปแบบคู่ขนาน (parallel cutting) <u>สถานี 4 ภาค</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือตัดชน (cut) - การตัดสลับแบบ Cross-cutting <u>วังพิกุล</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - เทคนิคเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือการตัดชน (cut) - การตัดต่อรูปแบบคู่ขนาน (parallel cutting)	- ผู้กำกับเน้นการตัดต่อแบบต่อเนื่องเพื่อให้ภาพยนตร์มีความสมจริงตามรูปแบบภาพยนตร์แนวสัจนิยมและรูปแบบละครเวที โดยที่กระบวนการตัดต่อไม่ไปรบกวน สร้างความหมายใหม่ หรือกระตุ้นอารมณ์กับเนื้อหาหรือตัวละครในภาพยนตร์ - รูปแบบการตัดต่อมีความสัมพันธ์กับเนื้อหาภาพยนตร์ คนจนผู้ยิ่งใหญ่ และ วังพิกุล มีเค้าโครงเรื่องจากชีวิตจริงของผู้กำกับและสมาชิกครอบครัว จึงเลือกการตัดต่อแบบต่อเนื่องควบคู่กับการตัดต่อรูปแบบคู่ขนาน (parallel cutting) เพื่อตัดสลับเรื่องราวตัวละครต่างๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน ขณะที่ *สถานีสี่ภาค* มีโครงสร้างเรื่องมาจากเรื่องสั้น จึงใช้วิธีการตัดต่อแบบ Cross-cutting ตัดสลับเหตุการณ์ของแต่ละตัวละครที่ในแต่ละเรื่องไม่สัมพันธ์กันและเกิดขึ้นต่างเวลาและสถานที่ - การตัดต่อในลักษณะ “ตัดต่อเท่าที่จำเป็น”

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
		มีความสัมพันธ์กับรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสของผู้กำกับที่ “ขาดแคลนเงินทุน” จึงต้องคิดฉากถ่ายทำและการตัดต่อที่ตรงความต้องการมากที่สุดโดยไม่สิ้นเปลืองทุนสร้าง

1.2 ภูมิหลังอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์

***เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* (2548)** ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของอุรุพงศ์มีจุดเริ่มต้นจากการถ่ายภาพยนตร์สั้นเก็บสะสมไว้เป็นเวลาหลายปี จนรวบรวมได้เป็นภาพยนตร์สั้นทั้งสิ้นจำนวน 9 ตอน โดยแต่ละตอนจะมีเรื่องราวและตัวละครที่ไม่เกี่ยวข้องกัน แต่ทุกเรื่องต่างมี “เนื้อหา” ที่เกิดขึ้นในสถานที่ เหตุการณ์และบรรยากาศที่เชื่อมโยงไปสู่ “แก่นความคิดหลัก” คือ “วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติของชาวชนบทท่ามกลางปัญหาอันเกิดจากบริบททางสังคมด้านต่างๆ” ซึ่ง “ตัวละคร” เรื่องราว และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละตอนมีส่วนนำมาจากภูมิหลังประสบการณ์ส่วนตัว และความต้องการนำเสนอความคิดเห็นส่วนตัวของอุรุพงศ์ โดยเขาทำหน้าที่กำกับ เขียนบท และตัดต่อภาพยนตร์ด้วยตนเองทุกเรื่อง อย่างเช่น ในตอน *กลางวันและกลางคืน* ตัวละครเด็กที่วิ่งเล่นกลางทุ่งนา เล่นน้ำในลำคลอง อาจหมายถึงความทรงจำชีวิตวัยเด็กของอุรุพงศ์ การร่วมแรงร่วมใจของชาวนาที่ช่วยกันลงแขกเกี่ยวข้าวที่ร่วมกัน ในตอน *เก็บเกี่ยว* หรือภาพขบวนปั่นจักรยานของผู้สูงอายุ ในตอน *จักรยานลานนา* ที่แม้จะตัวละครจะเป็นผู้สูงอายุแต่อาจเป็นการสื่อถึงกิจกรรมอันชื่นชอบในวัยเด็กของผู้กำกับ รวมทั้งบรรยากาศที่ภาพยนตร์แต่ละตอนล้วนเกิดขึ้นบนท้องทุ่งนาที่ห้อมล้อมด้วยทิวเขาในจังหวัดเชียงราย และตัวละครอันหลากหลายแต่ทุกคนล้วนเป็นชาวชนบท ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับที่อุรุพงศ์เคยให้สัมภาษณ์ว่า *“ผมมีพื้นที่วิ่งเล่นไปมามี ทุ่งนา มีคลองให้เล่นน้ำ มีญาติให้ไปหา ได้ปั่นจักรยานไปเที่ยว รู้สึกว่ามันมีอะไรให้ซึมซับตรงนั้นเยอะมาก”* และ *“เคยเห็นเขาทำนาแบบดั้งเดิม ใช้ควายไถ การลงแขก ดำนา คล้ายๆ กับวัฒนธรรมการทำนา มันสวยงามมากตอนเป็นเด็ก”*

ขณะที่วิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทแต่ละตอนมีความสัมพันธ์กับภูมิหลังของอุรุพงศ์ เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับปัญหาอันเกิดจากบริบทต่างๆ ในสังคมที่ปรากฏในสังคมก็แฝงนัยให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดและอุดมการณ์ที่เขาต้องการสื่อสารด้วยเช่นกัน เช่น ตอน *วันที่ยาวนาน*

ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการพูดคุยปรับทุกข์ของผู้สูงอายุในชนบทที่ต้องมีชีวิตอยู่อย่างโดดเดี่ยวเนื่องจากลูกหลานต้องเข้ามาหางานทำในตัวเมือง *"ถ้าไม่มีอะไรช่วยเขา เขาก็ต้องดิ้นรนเข้าเมือง ซึ่งมันอาจจะต้องยอมแลกกับศักดิ์ศรี ทำงานใช้แรงงานเพื่อเงินตรา สูญเสียความเป็นนายของตัวเอง"* และตอน *จักรยานลานนา* ที่เป็นการเล่าเรื่องราวการใช้ชีวิตยามว่างของผู้สูงอายุในชนบทด้วยการรวมตัวเป็นกลุ่มนักปั่นจักรยานเพื่อออกกำลังกายร่วมกัน ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพปัญหาครอบครัวในระดับจุลภาพที่เกิดจากปัญหาเศรษฐกิจในระดับมหภาคของประเทศไทยที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเป็นระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมนับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2540 รวมทั้งการกระตุ้นรัฐให้เกิดความสนใจในปัญหาด้านการดำรงชีพของสังคมผู้สูงอายุมากยิ่งขึ้น หรือ ตอน *ควาย* ที่สื่อให้เห็นถึง "การต่อสู้ของระบบทุนนิยมและความเปลี่ยนแปลง" ของชาวไร่ชาวนาหรือคนชั้นล่างที่มักจะพ่ายแพ้ให้กับความเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีผ่านเนื้อหาที่กลุ่มรถมอเตอร์ไซค์ก่อกวนฝูงควายและไร้หนทางต่อสู้กับระบบทุนนิยมของผู้มีอิทธิพลและมีอำนาจทางเศรษฐกิจที่สูงกว่าหรือร่ำรวยมากกว่า ผ่านฉากตลาดค้าโคกระบือที่แสดงภาพการนับเงินของผู้ที่นำสัตว์มาขาย ซึ่งเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่นำมาจากประการณ์ชีวิตส่วนตัวเหล่านี้ กลายเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัว ดังที่ ภาณุ อารี (ผู้ให้สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2560) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ให้ทัศนะว่า เนื้อหาภาพยนตร์มีความเป็น "ท้องถิ่นนิยม" อันเกิดจากความทรงจำ เป็นการเล่าเรื่องที่ตนเองรู้จักและคุ้นเคย แล้วนำมาถ่ายทอดในเชิงกวีที่กำลังบันทึกในสิ่งที่ตนประทับใจ ซึ่งนับเป็นจุดเด่นในภาพยนตร์ของอุรุพงศ์

***สวรรค์บ้านนา* (2552)** ภาพยนตร์ที่อุรุพงศ์ปรับเปลี่ยนโครงสร้างการเล่าเรื่องจากภาพยนตร์สั้นเป็นภาพยนตร์ขนาดยาวที่มีการดำเนินเนื้อเรื่องและมีตัวละครดำเนินเรื่องอย่างชัดเจน แต่ "เนื้อหา" และ "แก่นความคิด" ยังคงเป็นการเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับ "วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติของชาวชนบทท่ามกลางปัญหาอันเกิดจากบริบททางสังคมด้านต่างๆ" ผ่านเรื่องราวครอบครัวชาวนาที่มีหนี้สินท่วมตัว บ้านและที่นาถูกธนาคารยึด จึงต้องไปรับจ้างเช่าที่นาของผู้อื่นทำกิน โดยมีความหวังว่าจะมีชีวิตที่ดีขึ้นสักวัน

เนื้อหาหลักของ *สวรรค์บ้านนา* เกิดจากการที่อุรุพงศ์เล่าเพียงเรื่องคร่าวๆ ให้กับนักแสดงซึ่งเป็นคนรู้จักและญาติพี่น้องที่อาศัยอยู่ในชุมชนเดียวกับตนที่จังหวัดเชียงรายในลักษณะ "ด้นสด" (improvise) รวมทั้งสถานที่ เหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่ล้วนมาจาก "บ้านเกิด" ของอุรุพงศ์ ทำให้เนื้อหาและตัวละคร (Characters) ที่ปรากฏในภาพยนตร์มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับตัวตน ภูมิหลัง และความรู้สึกส่วนตัวของอุรุพงศ์ค่อนข้างสูง ดังจะเห็นได้จากภาวะวิกฤต (Climax) ที่เกิดขึ้นในเรื่องคือภาวะที่มาจาก "ปัญหาปัจจัยด้านเศรษฐกิจ" ของชาวไร่ชาวนาหรือชนชั้นล่างที่มักถูกกดขี่ข่มแหงและเอารัฐเอาเปรียบจากระบบเศรษฐกิจเชิงทุนนิยม ซึ่งตัวละครต้องประสบปัญหาตั้งแต่ต้นเรื่องเมื่อครอบครัวชาวนาถูกธนาคารยึดบ้านและที่ดินทำกินจนต้องไปรับจ้างทำนา

บนที่ดินผู้อื่น สอดคล้องกับที่อุรุพงศ์เคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *"พ่อแม่เราเป็นชาวนา คนที่ทำนาก็ควรจะต้องมีที่ดินทำนาเป็นของตนเอง แต่ตอนนี้มันผิดเพี้ยนที่คุณรวยมาซื้อที่แล้วใครไม่ขายก็ถูกบีบให้ขายในท้ายที่สุด..เราเห็นว่าเป็นสิ่งที่ควรจะต้องนำออกมานำเสนอผ่านภาพยนตร์"*

อุรุพงศ์ยังแสดงทัศนะส่วนตัวเกี่ยวกับแนวคิดการทำกสิกรรมในประเทศไทยผ่านเนื้อหาและตัวละคร ที่มีความขัดแย้งทางด้านความคิดเกี่ยวกับแนวทางการปลูกข้าวและทำกสิกรรม เพราะในขณะที่ชาวนาพยายามเร่งปลูกข้าวให้ได้ผลผลิตเร็วเพื่อนำไปขายให้ได้ผลกำไรมากตามแนวคิดเกษตกรรมเชิงทุนนิยม แต่ตัวละครบางตัวกลับมีแนวคิดการทำเกษตรกรรมเชิงธรรมชาติที่ไม่ใช้สารเคมีช่วยการเพาะปลูก ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับที่อุรุพงศ์เคยแสดงความคิดเห็นในประเด็นดังกล่าวว่า "*ใจเขาไปอยู่กับผลกำไรข้างหน้า การทำนาจึงไม่ได้บำรุงดิน เคารพเมล็ดข้าว ถึงใส่สารเคมีปุ๋ยสารพัด ทำทุกอย่างเพื่อผลผลิตที่เขาจะได้เงินไปใช้อย่างอื่น*"

อย่างไรก็ตาม แม้อุรุพงศ์จะแสดงความรู้สึกลักษณะห่วงใยและกังวลกับสถานภาพทางเศรษฐกิจของชาวไร่ชาวนา ที่กำลังถูกครอบงำด้วยเศรษฐกิจแบบ "ทุนนิยม" แต่ในอีกแง่มุมหนึ่ง ด้วยทัศนคติส่วนตัวและภูมิหลังที่เติบโตมาท่ามกลางความสวยงามของธรรมชาติและความอบอุ่นที่ได้รับจากครอบครัว ทำให้อุรุพงศ์มองเห็นถึงความสวยงามตามวิถีชีวิตชาวชนบทที่ซุกซ่อนอยู่และได้นำเสนอผ่านเนื้อหาและการกระทำของตัวละคร ทั้งจากภาพบรรยากาศอันสวยงามของท้องทุ่งในฤดูกาลต่างๆ การร่วมแรงร่วมใจกันลงแขกเกี่ยวข้าวของกลุ่มเพื่อนชาวนา การออกไปหาอาหารในป่าร่วมกันระหว่างพ่อกับลูกชาย หรือการรับประทานอาหารร่วมกันอย่างพร้อมหน้าพร้อมตาของสมาชิกในครอบครัว จนทำให้รับรู้ได้ว่าแม้จะเผชิญปัญหานานับปะการจากบริบททางสังคมด้านต่างๆ แต่การดำรงชีวิตตามวิถีธรรมชาติของชาวชนบทช่วยทำให้พวกเขาสามารถดำเนินชีวิตให้มีความสุขอย่างพอเพียงได้ สอดคล้องกับความคิดเห็นของอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2561) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ว่า แม้เนื้อหาจะเข้มข้น แสดงความขมขื่นของชาวนา แต่อุรุพงศ์สามารถนำเสนอเนื้อหาบางแง่มุมชีวิตชาวนาที่สวยงาม ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าผู้กำกับมีมุมมองต่อโลกอย่างไร เป็นมุมมองที่มองโลกในแง่ดี ไม่หดหู่หรือสิ้นหวัง

ใน *สวรรค์บ้านนา* อุรุพงศ์ไม่ได้แสดงความรู้สึกเกี่ยวกับวิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทท่ามกลางปัญหาบริบทสังคมด้านต่างๆ เท่านั้น แต่ยังได้สอดแทรกแนวคิดและอุดมการณ์ปัจจัยด้าน "การเมือง" ผ่านเนื้อหาและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในช่วงเวลาระหว่างการถ่ายทำภาพยนตร์ระหว่างปลายทศวรรษ 2540 โดยความสนใจประเด็นการเมือง น่าจะเริ่มต้นจากการได้ "สัมผัสบรรยากาศทางการเมือง" อันเป็นบริบทที่รายล้อมแบบไม่รู้ตัวสมัยเรียนหนังสือที่ธรรมศาสตร์ *"เรื่องการเมือง ผมว่ามันเกิดจากการที่เราซึมซับกับเหตุการณ์ที่ธรรมศาสตร์ ถ้าผมไม่ได้อยู่ที่ตรงนั้น ไม่มีคนจัดอีเว้นท์ให้ดู ผมก็อาจจะไม่ได้อินกับเรื่องการเมืองมากนักก็ได้"* ซึ่งช่วงเวลานี้เองที่อุรุ

พงศ์ได้ร่วมทำกิจกรรมอันหลากหลายนอกเหนือการเรียน รวมทั้งการร่วมทำงานให้กับองค์การนักศึกษา ทำให้เขามีโอกาสได้ร่วมฟังการเสวนาในประเด็นต่างๆ ทางสังคม โดยเฉพาะประเด็นทางการเมือง อีกทั้งสถานที่เรียนอยู่ใกล้กับ “สนามหลวง” ซึ่งเป็นสถานที่มีเหตุการณ์และบรรยากาศทางการเมืองเกิดขึ้นอย่างเข้มข้นบ่อยครั้ง นอกจากนี้ชีวิตนักศึกษาทำให้ได้อ่านหนังสือที่ส่งผลกระทบทางความคิดหลายเรื่อง อย่างเช่น หนังสือเกี่ยวกับการปฏิวัติในประเทศจีน หรือหนังสือเกี่ยวกับคนจนและชนชั้น การอ่านหนังสือเหล่านี้ประกอบกับการเข้าร่วมกิจกรรมร่วมกับองค์การนิสิตและมหาวิทยาลัย ทำให้อุรุพงศ์ตระหนักว่าคงไม่สามารถหลีกหนีเรื่องราวเหล่านี้ไปได้ และเมื่อมีโอกาสจึงเลือกใช้ทักษะที่ตนมีอยู่นำมาเล่าเป็นเรื่องราวผ่านทางภาพยนตร์ในเวลาต่อมา

อุรุพงศ์ได้นำเอาบรรยากาศทางการเมืองผ่านฉากการชุมนุมประท้วงที่อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยมาใส่ไว้ในภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงภาพความขัดแย้งทางความคิดด้านการเมืองที่มีความเข้มข้นอย่างมากในช่วงปลายทศวรรษ 2540 ระหว่างคู่ตรงข้าม “กลุ่มเสื้อต่างสี” ที่ไม่ว่าฝ่ายใดจะได้รับชัยชนะ แต่ผลสุดท้ายชาวนาก็ยังคงสถานะเป็น “คนจน” ที่ไม่เคยได้รับประโยชน์อันใดจากการต่อสู้ทางการเมืองเช่นเดิม อย่างเช่น ฉากหนึ่งในภาพยนตร์มีตัวละครหลักนั่งฟังคำปราศรัยของแกนนำพรรคการเมืองหนึ่ง หลังจากนั้นตัวละครลุกยืนแล้วเดินจากไปโดยไม่สนใจนโยบายการหาเสียงของพรรคการเมืองที่เป็นเหมือน “นโยบายขายความฝัน” ให้กับประชาชน โดยเฉพาะกับชาวไร่ชาวนาผู้เป็นฐานคะแนนสำคัญ (ซึ่งหนึ่งในนโยบายที่พรรคการเมืองหนึ่งรณรงค์หาเสียงจนประสบความสำเร็จได้จัดตั้งเป็นรัฐบาลคือ นโยบายรับจำนำข้าว) โดยประเด็นเรื่องการเมืองมาสอดแทรกไว้ในเนื้อหา ประวิทย์ แต่งอักษร (ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560) นักวิจารณ์ภาพยนตร์เห็นว่า ภายใต้เนื้อหาของวิถีชีวิตที่เสมือนน่ารื่นรมณ์ ชาวนากลับมีชีวิตที่เต็มไปด้วยความดิ้นรน และยังมีปัญหาจากบริบทการเมืองมาเกี่ยวข้อง เรื่องของคนเสื้อเหลืองเสื้อแดง ที่แม้ตัวละครจะไม่ได้สัมผัสโดยตรง แต่หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะเกี่ยวข้อง ซึ่ง *สวรรค์บ้านนา* เป็นภาพยนตร์ที่พาผู้ชมเข้าไปใกล้ความจริงมากกว่าฟิคชั่นหรือเรื่องแต่ง

***เพลงของข้าว* (2558)** อุรุพงศ์ยังคง “เนื้อหา” เกี่ยวกับข้าว แต่เปลี่ยนโครงสร้างเรื่องจากการนำเสนอ วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติของชาวชนบทท่ามกลางปัญหาอันเกิดจากบริบททางสังคมด้านต่างๆ มาเป็นการนำเสนอ “ประเพณี วัฒนธรรมและห้วงเวลาของชาวชนบทที่ร่วมกันเฉลิมฉลองวาระต่างๆ ของวิถีแห่งข้าว” ที่เกิดขึ้นตลอดทั้งปีทั่วประเทศไทย มาเรียงร้อยเป็นเรื่องเล่าในลักษณะภาพยนตร์สารคดี เพื่อให้เกิดความสมจริงและเป็นธรรมชาติมากที่สุดโดยไม่มีโครงสร้างเรื่องที่ชัดเจน แต่มีการแบ่งเป็นตอน (Fragment) ด้วยการใช้พิธีกรรม เทศกาล รวมทั้งวัฏจักรการปลูกข้าวมาประกอบสร้างเป็นเส้นเรื่อง โดยยึดโยงกับแก่นความคิดหลัก “วิถีการใช้ชีวิตของชาวนาที่มีความสัมพันธ์กับวัฏจักรการปลูกข้าวและงานพิธี วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับข้าว” โดยที่

อารมณ์และความรู้สึก (mood and tone) ของภาพยนตร์เรื่องนี้มีความผ่อนคลายลงจากภาพยนตร์สองเรื่องก่อน ทำให้ *เพลงของข้าว* ไม่มีโครงสร้างเรื่องและตัวละครหลักที่ชัดเจน หากแต่ใช้งานประเพณี วัฒนธรรม เทศกาลเฉลิมฉลองเกี่ยวกับข้าวเป็นเส้นเรื่องหลักในการดำเนินเรื่องราว ซึ่งภาณุ อารี แสดงความคิดเห็นต่อโครงสร้างเรื่องดังกล่าวว่า เป็นภาพยนตร์ที่ “ไม่มีเรื่อง” และ “ไม่มีบทสนทนา” แต่มีเนื้อหาที่ต้องการถ่ายทอดความภาคภูมิใจเรื่องราวเกี่ยวกับข้าวโดยที่ไม่คำนึงถึงเหตุผลของภาษาภาพยนตร์

อย่างไรก็ตาม จากเหตุการณ์และผู้คนที่ปรากฏในบางช่วง ทำให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดและทัศนคติของผู้กำกับที่ต้องการสื่อความหมายได้เช่นกัน โดยเฉพาะประเด็น “ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ” ที่มีความสัมพันธ์กับวัฏจักรข้าวและการดำรงชีวิตของชาวนา อย่างเช่น ฉากชาวนากำลังปักดำต้นกล้า เสียงโฆษณาจากวิทยุบ่งบอกให้ทราบถึงความรู้สึกของผู้กำกับที่แฝงความ “เป็นห่วง” วิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทที่กำลังแปรสภาพเป็นการใช้ชีวิตแบบ “บริโภคนิยม” ในยุคแห่งเศรษฐกิจทุนนิยม รวมทั้งมีความกังวลเกี่ยวกับปัญหาหนี้สินของชาวนาที่มักจะนำเอาทรัพย์สินไปจำนำหรือจำนองแล้วไม่สามารถชดใช้คืนจนถูกยึดที่ดินทำกินในที่สุด

ฉากในช่วงเทศกาลแข่งควายที่จังหวัดชลบุรี ควายที่เคยทำงานในท้องทุ่งนาถูกนำมาแปลงสภาพเป็นขบวนแห่ควายกลางใจเมือง ผู้คนต่างออกมายืนชมสัตว์ที่ยากจะพบเจอในสังคมเมือง และฉากเก็บเกี่ยวข้าวที่จังหวัดร้อยเอ็ด แสดงภาพรถเกี่ยวข้าวเร่งเครื่องทำงานทดแทนแรงงานคน กระทั่งเช้าวันถัดมาเครื่องยนต์จากรถไถยังคงเดินหน้าเต็มกำลังเก็บเกี่ยวข้าวต่อไป ขณะที่เหล่าชาวนาต่างวิ่งไล่หนูนารอบรถเกี่ยวข้าว ทั้งสองฉากมีการใช้สิ่งมีชีวิต (ควาย, ชาวนา) วัตถุ (รถเกี่ยวข้าว) และสถานที่ (ชุมชนในเมืองและชนบท) นำมาเปรียบเทียบให้เห็นถึงวิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทที่เคยเรียบง่ายด้วยการมีเพียงสัตว์ก็สามารถไถนาได้แล้ว แต่ภาพที่ควายถูกนำมาเดินแห่ขบวนใจกลางเมืองอันทันสมัย (ภาพควายเดินกลางถนนโดยมีอาคารธนาคารแห่งหนึ่งเป็นฉากเบื้องหลัง) อาจนำมาซึ่งการตีความได้ว่า วิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทในปัจจุบันล้วนต้องเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความเจริญก้าวหน้าในสังคมเมืองและระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้อีกต่อไป ขณะที่ภาพเปรียบเทียบระหว่างรถเกี่ยวข้าวที่สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพโดยไม่ต้องหยุดพัก (หากมีทุนเพียงพอที่จะจัดหาซื้อหรือเสียค่าเช่ารถ) กับแรงงานคนที่แม้จะระดมพลช่วยกันเก็บเกี่ยวในรูปแบบวัฒนธรรม “ลงแขกเกี่ยวข้าว” แต่ภาพที่นำเสนอว่ามนุษย์ไม่ใช่เครื่องจักรจึงต้องมีการพักผ่อนและมีกิจกรรมคลายเครียด ผ่านฉากไล่จับหนูนาข้างรถเกี่ยวข้าว ที่แม้จะมองได้ว่าเป็นเพียงการแสดงให้เห็นถึงกระบวนการเก็บเกี่ยวข้าวของชาวนาตามปกติ แต่หากมองในอีกแง่มุมสามารถพิจารณาได้เช่นกันว่า อาจเป็นการซุกซ่อนความหมายเกี่ยวกับ “บริบทความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี” และ “ความเหลื่อมล้ำปัจจัยด้านเศรษฐกิจ" ว่าคน

“มี” เงินทุนเท่านั้นจึงจะสามารถใช้พลังการผลิตจาก “เครื่องจักร” ได้ ขณะที่คน “ไม่มี” หรือผู้ยากจนยังคงต้องใช้พลังการผลิตจาก “แรงงานคน” ต่อไป การสอดแทรกประเด็นปัญหาอันหนักหน่วงผ่านเรื่องเล่าในบรรยากาศงานเฉลิมฉลองทางวัฒนธรรมต่างๆ นับเป็นอัตลักษณ์อันโดดเด่นของอุรุพงศ์ ซึ่งอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว แสดงความเห็นว่า อุรุพงศ์มีความสามารถในการนำประเด็นเรื่องข้าวและชาวนามาสร้างเป็นภาพยนตร์ที่สวยงามและมีเรื่องเล่าที่รื่นรมย์ ซึ่งอาจมาจากเขาอยากทำสิ่งที่เขารู้จักลึกซึ้งออกมาให้ดีผ่านทางภาพยนตร์

ตารางที่ 7.3 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ (2548)	<u>เนื้อหา</u> ภาพยนตร์ที่รวบรวบขึ้นจากภาพยนตร์สั้นจำนวน 9 ตอน โดยแต่ละตอนมีเรื่องราวและตัวละครที่ไม่เกี่ยวข้องกัน	จุดเริ่มต้นจากการถ่ายหนังสั้นเก็บสะสมไว้เป็นเวลาหลายปี แล้วรวบรวมจนกลายเป็นภาพยนตร์ โดยเรื่องราวแต่ละตอนน่าจะนำมาจากภูมิหลังประสบการณ์ส่วนตัว และการนำเสนอความคิดเห็นส่วนตัวของผู้กำกับ
	<u>แก่นความคิด</u> แก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) - แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม (Social Problems) - แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) - แก่นความคิดที่ขัดแย้งภายในจิตใจตนเองของมนุษย์	พบว่ามีหลายแก่นความคิดเนื่องจากเป็นเรื่องสั้นหลายตอน โดยแก่นความคิดมาจากประสบการณ์ชีวิตและการทราบถึงปัญหาในสังคมชนบทถิ่นกำเนิดของผู้กำกับอันเกิดจากบริบทสังคมด้านต่างๆ ที่ส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์ระหว่างคนในชุมชนชนบทและระหว่างสมาชิกภายในครอบครัว
	<u>ตัวละคร</u> เนื่องจากโครงเรื่องประกอบสร้างขึ้นจากภาพยนตร์สั้นหลายเรื่อง ตัวละครจึงมีหลายคนและมีความหลากหลาย แต่ส่วนใหญ่คือ ชาวนาชาวไร่ที่ไม่ใช่นักแสดงมืออาชีพ	ตัวละครมาจากชาวบ้านภายในชุมชนถิ่นกำเนิดของผู้กำกับที่ส่วนใหญ่เป็นชาวนาชาวไร่มีทั้งเพศหญิงและเพศชาย มีอายุหลากหลาย ที่เป็นตัวแทนวิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทและบางตัวละครมีการแสดงที่เป็นดังภาพสะท้อนภูมิหลังชีวิตผู้กำกับ

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
สวรรค์บ้านนา (2552)	<u>เนื้อหา</u> เรื่องราวครอบครัวชาวนาที่มีหนี้สินท่วมตัวจนบ้านและที่นาถูกธนาคารยึด จึงต้องไปรับจ้างเช่าที่นาผู้อื่นทำกิน โดยมีความหวังว่าจะมีชีวิตที่ดีขึ้นสักวัน ท่ามกลางเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองไทยช่วงปลายทศวรรษ 2540	โครงเรื่องแต่งขึ้นคร่าวๆ ลักษณะ “ด้นสด” (improvise) จากประสบการณ์การรับฟังเรื่องราวชีวิตของชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในชุมชนเดียวกันหรือจากผู้ที่มีสถานภาพใกล้เคียงกันกับผู้กำกับ
	<u>แก่นความคิด</u> แก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) - แก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) - วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติของชาวชนบทท่ามกลางปัญหาอันเกิดจากบริบททางสังคม	แก่นความคิดนำเสนอชีวิตของชาวนา “ผู้เป็นกำลังการผลิต” ที่ต้องต่อสู้กับบริบททางสังคมโดยเฉพาะบริบททางเศรษฐกิจและการเมือง ที่ถูกกำหนดโดย “กลุ่มนักการเมืองและกลุ่มนายทุน” ควบคู่ไปกับการดำรงชีวิตร่วมกับธรรมชาติ
	<u>ตัวละคร</u> “ชาวนา” ชาวนาผู้มีหนี้สินไร้ที่อยู่ ต้องเช่าที่นาเพื่อหาเลี้ยงครอบครัว แต่สุดท้ายต้องเข้ากรุงเทพเพื่อหางานทำ “ลุงพร้อม” อดีตอาจารย์ที่หลีกหนีความวุ่นวายสังคมเมือง มาเป็นเกษตรกรผู้ดำเนินชีวิตแนวเกษตรพอเพียง ผู้ให้คำปรึกษาชาวนาถึงการทำเกษตรกรรมด้วยวิถีธรรมชาติ	ผู้กำกับสร้างตัวละครเพื่อนำเสนอแนวความคิดหลัก 2 ประเด็น คือ 1.ตัวละครที่มีความแตกต่างทางความคิดเกี่ยวกับการประกอบอาชีพเกษตรกรรมแบบทุนนิยม กับการประกอบอาชีพเกษตรกรรมวิถีธรรมชาติ 2.ตัวละคร “ชาวนาในพื้นที่ชนบท” ที่ต่อสู้ดิ้นรนทำนาหาเลี้ยงชีพ ชดใช้หนี้สิน กับตัวละคร “นายทุนและนักการเมือง” ที่มีบทบาทกำหนดวิถีชีวิตของชาวนาชาวไร่

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
เพลงของข้าว (2558)	<u>เนื้อหา</u> นำเสนอประเพณี วัฒนธรรม และห้วงเวลาที่ชาวชนบทร่วมกันเฉลิมฉลองวาระต่างๆ ตามวัฏจักรการปลูกข้าวที่เกิดขึ้นตลอดทั้งปีทั่วประเทศไทย	เนื้อหาไม่ได้นำมาจากภูมิหลังชีวิตผู้กำกับเหมือนภาพนตร์เรื่องอื่น แต่มาจากความต้องการบันทึกเหตุการณ์ ประเพณี วัฒนธรรม และผู้คนที่เกี่ยวกับการปลูกข้าวตั้งแต่การเพาะปลูกจนถึงการเก็บเกี่ยว
	<u>แก่นความคิด</u> แก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) ที่แสดงถึงวิถีการใช้ชีวิตของชาวนาที่มีความสัมพันธ์กับวัฏจักรการปลูกข้าวและงานพิธีวัฒนธรรมเกี่ยวกับข้าว	ผู้กำกับนำเสนอวัฒนธรรมเกี่ยวกับข้าวและวัฏจักรการปลูกข้าว รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติผ่านเหตุการณ์ งานประเพณี ตามภาคต่างๆ ในประเทศไทย
	<u>ตัวละคร</u> เนื่องจากโครงสร้างเรื่องเป็นสารคดีที่ไม่มีเส้นเรื่องหลัก จึงไม่ปรากฏตัวละครหลักที่ใช้ในการดำเนินเรื่องอย่างชัดเจน	ไม่มีตัวละครหลัก เป็นการบันทึกภาพผู้คนที่ไม่ใช่นักแสดงจากเหตุการณ์จริง แต่การเลือกบันทึกบางบุคคลมีนัยที่สื่อความรู้สึกนึกคิดและทัศนคติของผู้กำกับ เช่น วิถีชีวิตชาวนากับบริบทเศรษฐกิจระบบทุนนิยม

ภูมิหลังอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

จากภูมิหลังของอุรุพงศ์ที่มีความชื่นชอบการชมภาพยนตร์มาตั้งแต่วัยเด็ก การได้รับการศึกษาศาสตร์ทางด้านภาพยนตร์สมัยเรียนมหาวิทยาลัยช่วยทำให้ได้รับวิธีการคิดสร้างสรรค์และรูปแบบการสร้างภาพยนตร์อันหลากหลายจากภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศ ด้วยความสนใจและชื่นชอบการถ่ายภาพนิ่ง การทำงานเบื้องหลังโดยเฉพาะงานด้านการตัดต่อเป็นเวลานานจนเกิดความเชี่ยวชาญ ประกอบกับอุปกรณ์และเทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์ที่มีราคาถูกลงจนเอื้อให้มีโอกาสสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสได้ด้วยตนเอง นับเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยหล่อหลอมให้อุรุพงศ์มีทักษะความสามารถใช้ “วิธีการเล่าเรื่อง” อันหลากหลายนำมาใช้เป็นเป็นเครื่องมือเพื่อการสร้างสรรค์และช่วยสื่อความรู้สึกนึกคิดส่วนตัว ผ่านผลงานภาพยนตร์จนเกิดอัตลักษณ์ ซึ่งสามารถสรุปตามลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง อันประกอบด้วย 1. มุมมองการเล่าเรื่อง 2. การจัดองค์ประกอบภาพ และ 3. การตัดต่อ ได้ดังนี้

1.2.1 มุมมองการเล่าเรื่อง

ใน *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *เพลงของข้าว* แม้จะไม่มีโครงสร้างเรื่องและตัวละครหลัก แต่อุรุพงศ์ได้นำลักษณะวิธีการเล่าเรื่องมาเป็นเครื่องมือเพื่อสื่อความหมายจนช่วยให้รับรู้ถึง “มุมมองของผู้เล่า” ได้ด้วยการนำ “การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง” (The Objective) เป็นมุมมองหลักในการเล่าเรื่อง หากนำภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *เพลงของข้าว* มาพิจารณาร่วมกัน จะพบว่า อุรุพงศ์มักใช้ “มุมมองที่เป็นกลาง” หรือมุมมองที่ผู้สร้างทำหน้าที่เป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ความคิดและพฤติกรรมของตัวละครด้วยความเป็นกลาง ปราศจากอคติ โดยอุรุพงศ์มักจะใช้รูปแบบการถ่ายทำแบบ “ติดตามด้านหลังตัวละคร” เว้นระยะห่างกับตัวละครพอสมควร ทั้งนี้อาจมีความประสงค์เพื่อไม่ให้เข้าถึงหรือมีอารมณ์ ความรู้สึกร่วมกับตัวละครมากเกินไปจนอาจเกิดทำให้อคติและขาดความเป็นกลาง ซึ่งสอดคล้องกับที่อุรุพงศ์ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับมุมมองของผู้เล่าที่นำเสนอผ่านภาพยนตร์ของตนว่า *“น่าจะเป็นมุมมองแบบNothing คือ มุมมองของพระเจ้าที่เห็นทุกสิ่งทุกอย่างโดยที่มันไม่ได้อยู่ในนั้น เห็นความเป็นไปโดยรวมๆ”* รวมทั้งนำเสนอเหตุการณ์และสถานที่อย่างสมจริง เป็นธรรมชาติผสมผสานเข้ากับองค์ประกอบสุนทรียศาสตร์ทางด้านภาพยนตร์

เพลงของข้าว อุรุพงศ์เลือกที่จะไม่ใช้บทบรรยายหรือเสียงสนทนา หากแต่ใช้มุมมองการเล่าเรื่องด้วยภาพแทน *"เพราะผมชอบถ่ายภาพมาก่อน และชอบเล่าเรื่องด้วยภาพมากกว่า”* เพราะอุรุพงศ์เห็นว่าการแสดง “มุมมองหรือเจตนาของผู้สร้าง” บางครั้งอาจก่อให้เกิดความรู้สึกว่าน่าเบื่อ จึงเลือกใช้มุมมองการเล่าเรื่องด้วยการเฝ้าสังเกตและบันทึกภาพที่เห็นจริงเพื่อความเป็นธรรมชาติและเห็นวิถีชีวิตที่สดใหม่ของผู้คนมากกว่า

สวรรค์บ้านนา มีการดำเนินเนื้อหาผ่านเรื่องราวการต่อสู้ดิ้นรนชีวิตของชาวนาครอบครัวหนึ่ง มุมมองของผู้เล่าจึงปรากฏผ่านตัวละครชาวนาผู้เป็นตัวละครหลักของเรื่อง แต่ผู้สร้างไม่ได้พยายามทำให้เกิดความรู้สึกหรืออารมณ์ร่วมไปกับชะตาชีวิตของตัวละครเท่าใดนัก หากแต่เลือกที่จะเฝ้าสังเกตการณ์ใน “วงนอก” จึงมักปรากฏภาพการถ่ายแบบตามหลังตัวละครตลอดช่วงระยะเวลาการทำไร่ทำนาและต่อสู้ดิ้นรนเพื่อการดำรงชีวิตของครอบครัวให้อยู่รอดได้ในแต่ละวัน โดยที่ผู้ชมทำหน้าที่เพียง “เฝ้าดู” ชีวิตของครอบครัวชาวนาผู้ดำเนินเรื่องอยู่ห่างๆ นอกจากนี้ *สวรรค์บ้านนา* ซึ่งมีโครงสร้างเรื่องและมีตัวละครหลักดำเนินเรื่องอย่างชัดเจน พบว่ามีนำเสนอการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) และการ เล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) ประกอบด้วย

การใช้มุมมองการเล่าเรื่องแบบเป็นกลางด้วยการ “เฝ้าสังเกตท่ามกลางธรรมชาติ” นับว่ามีความสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยส่วนตัวของอุรุพงศ์ *“เป็นคนที่ชอบมองไกลๆ*

แล้วเป็นคนขี้อาย ก็อาศัยวิธีการทำงานแบบนี้มาช่วย ไม่เข้าไปรุกล้ำความเป็นส่วนตัวของคนอื่นมากนัก" โดยมุมมองของผู้เล่าที่ถ่ายทอดนั้นมาจากแนวคิดส่วนตัวว่าหากพึงพอใจสิ่งใดจึงจะบันทึกภาพสิ่งนั้น ประวิทย์ แต่งอักษร ให้ทัศนะถึงมุมมองการเล่าเรื่องของอุรุพงศ์ว่า ผู้กำกับหลายคนที่เติบโตมากับสิ่งแวดล้อมที่คุ้นเคยก็จะนำเอาสิ่งเหล่านั้นมาถ่ายทอด อุรุพงศ์ที่เติบโตมากับวิถีชีวิตในท้องไร่ท้องนา เขาจึงนำมุมมองดังกล่าวมานำเสนอ

1.2.2 การจัดองค์ประกอบภาพ หรือ มีส-ออง-แซน

แนวทางการจัดวางองค์ประกอบภาพ หรือ มีส-ออง-แซน ของอุรุพงศ์มีลักษณะรูปแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) หรือการเลียนแบบความเป็นจริงตามธรรมชาติ และนำความสมจริงนั้นมาใช้เป็นหลักพิจารณาประกอบการจัดฉากภาพยนตร์ รวมทั้ง "การจัดแสง" ในแต่ละฉากในภาพยนตร์โดยการใช้แสงและสีจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติมากที่สุด ดังจะเห็นได้จากหลายฉากในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่อง ที่ในช่วงตอนกลางวันจะเน้นใช้แสงจากดวงอาทิตย์ทั้งที่มีความสว่างไสวแบบไฮท์คีย์ (high key) เพื่อให้เห็นภาพและบรรยากาศของท้องทุ่งนาในชนบทอย่างชัดเจน และการใช้แสงสว่างจากดวงอาทิตย์แบบเน้นแสงเงาแบบ (low key) ในช่วงเวลารุ่งเช้าหรือพลบค่ำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถ่ายแบบย้อนแสง หรือ silhouette โดยมีดวงอาทิตย์เป็นหนึ่งในองค์ประกอบของภาพ เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึก (exotic) ให้เกิดขึ้นในภาพยนตร์ ส่วนฉากที่เกิดขึ้นในช่วงเวลากลางคืน อุรุพงศ์ยังคงเลือกที่จะใช้การจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติเช่นกัน โดยให้ที่มาของแสงเกิดจากการะทำที่เกิดขึ้นจริงตามพฤติกรรมของตัวละคร แต่หากไม่มีแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ จึงจะนำอุปกรณ์และเทคนิคพิเศษมาช่วยเพื่อสร้างความสว่างขึ้นมาจนสังเกตเห็นวัตถุที่ต้องการถ่ายทำได้ เช่น การนำเลนส์และกล้องที่ใช้ถ่ายทำในเวลากลางคืน (night vision)

อุรุพงศ์ได้แรงบันดาลใจส่วนหนึ่งในการจัดองค์ประกอบภาพยนตร์ที่เน้นความเป็นธรรมชาติ มาจากหนังสือของโมซาโนบุ ฟูกูโอกะ จนทำให้เกิดหลักคิดว่ามนุษย์ควรหากินอยู่กับธรรมชาติ เอาธรรมชาติเป็นที่ตั้ง "เราจะเอาอะไรก็ต่อเมื่อเขาให้มา" ซึ่งสอดคล้องกับหลักการทำงานที่มองหาจากสิ่งที่ธรรมชาติให้ *"แสงบางทีเราก็ไม่จัด อาศัยการรอจังหวะ แสงเช้า แสงเย็น มีบางช่วงที่ความมหัศจรรย์เกิดขึ้นเช่น ฟ้าเปลี่ยนสี ลมพัดทุ่งข้าวกระจาย พวกนี้ธรรมชาติให้มา เราแค่รอเก็บเกี่ยวจากมันเท่านั้น"* ซึ่งแสงและสีตามธรรมชาติที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นมาจากการเฝ้ารอสีสันและบรรยากาศที่เกิดขึ้นเป็นวัฏจักรตามวงจรชีวิตการปลูกข้าวที่อุรุพงศ์ใช้เวลาในการถ่ายทำนานนับปีเพื่อรอเก็บเกี่ยวความสวยงามของธรรมชาติเหล่านั้นเอาไว้

เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ สวรรค์บ้านนา และ *เพลงของข้าว* มีการใช้ "ขนาดภาพ" เพื่อการถ่ายทำเช่นเดียวกับภาพยนตร์ทั่วไป โดยเน้นการถ่ายด้วยความสมจริงตามธรรมชาติแต่มี

ความงดงามเชิงสุนทรียศาสตร์ โดยภาณุ อารี นักวิจารณ์ภาพยนตร์แสดงความเห็นด้านการถ่ายภาพของอุรุพงศ์ว่า มีการถ่ายภาพที่ประณีตสวยงามในเชิงกวี ใช้กล้องเล่าเรื่องได้ดี จนรู้สึกได้ถึงความหมายบางอย่างจากภาพที่มองเห็น

ขนาดภาพที่มีความโดดเด่นและมีส่งผลต่อเรื่องราวและอารมณ์ในภาพยนตร์พบว่าเป็น ภาพขนาดกว้าง (long shot) และภาพขนาดใกล้ (close up) ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมีโครงสร้างเรื่องและแก่นความคิดหลักเกี่ยวกับ “วิถีการใช้ชีวิตร่วมกับธรรมชาติ” ดังนั้นภาพที่นำเสนอจึงต้องเป็นภาพที่สามารถสื่อความรู้สึกนึกคิดหรืออุดมการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ให้ชัดเจนขึ้น โดยอุรุพงศ์มักเลือกภาพขนาดกว้าง (long shot) เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบรรยากาศอันยิ่งใหญ่ สวยงาม ปราศจากการปรุงแต่ง สมจริงตามธรรมชาติในวิถีการใช้ชีวิตและสภาพชีวิตที่เกิดขึ้นจริงของชาวนาในชนบท ซึ่งสถานที่ถ่ายทำส่วนใหญ่ได้แก่ บริเวณใกล้เคียงชุมชนที่อุรุพงศ์เคยอาศัยอยู่ในวัยเด็ก ซึ่งนับเป็นการบ่งบอกให้ทราบถึงภูมิหลังที่มีความผูกพันกับสถานที่ถ่ายทำ *“ที่ที่เราอยู่มันเป็นชนบท สิ่งแวดล้อมเป็นอย่างนั้นทั้งหมด..เพราะฉะนั้นมันจึงมีอิทธิพลต่อการทำงานของเรามาก โดยเฉพาะเวลามาทำสื่อเล่าเรื่องด้วยภาพเคลื่อนไหว”*

นอกจากนี้ ภาพขนาดกว้าง (long shot) ยังช่วยในการสื่อความหมายบางอย่างที่ต้องการนำเสนอ เช่น *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *สวรรค์บ้านนา* มักจะมีฉากภาพท้องทุ่งนากว้างใหญ่ ขณะที่ ภาพขนาดใกล้ (close up) ถูกนำมาใช้เพื่อแสดงวิถีชีวิต อารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครทั้งที่เป็นตัวละครที่สร้างขึ้นมาและการบันทึกภาพบุคคลในชีวิตจริง โดยเลือก “ถ่ายแบบเจาะจงและจ้องมอง” ตัวละครบางคนในสถานการณ์จริง เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึกให้เกิดขึ้นในภาพยนตร์ นอกจากนี้การใช้ภาพขนาดใกล้ในบางช็อต ยังแสดงให้ทราบถึงการนำเทคโนโลยีอุปกรณ์อันทันสมัยมาใช้ในการถ่ายทำเพื่อสร้างความสวยงามและมุมมองใหม่ๆ ให้เกิดขึ้น เช่น การถ่ายโดยใช้ภาพขนาดใกล้มาก (extreme close up) โดยใช้เลนส์ชนิดพิเศษ จนมองเห็นดวงตาของตั๊กแตน หรือการถ่ายหยดน้ำที่เกาะบนรวงข้าวที่เพิ่งแตกยอด หรือการใช้โดรน (drone) เพื่อถ่ายภาพมุมสูง (bird’s eye view) วิวทิวทัศน์ของท้องทุ่ง เป็นต้น ซึ่งการถ่ายขนาดใกล้มากเช่นนี้ได้ พบตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* และ *เพลงของข้าว* ซึ่งเป็นเพราะอุรุพงศ์มีความพร้อมทางด้านอุปกรณ์การถ่ายทำที่มีความทันสมัยรวมทั้งอาจมีทุนเพียงพอทำให้สามารถจัดหาอุปกรณ์ได้หลากหลายขึ้นนับตั้งแต่ภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ*

การเลือกใช้ “มุมกล้อง” ในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องของอุรุพงศ์พบว่า มักใช้มุมกล้องระดับสายตา (eye level) เช่นเดียวกับภาพยนตร์ทั่วไป แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าในบางฉากมีการจัดวางมุมกล้องที่แตกต่างเพื่อเป็นการสื่อความหมายหรือแฝงนัยบางประการให้ผู้ชมได้รับทราบทดแทนคำพูดหรือบทสนทนาจากตัวละคร อย่างเช่น การใช้ มุม Low Angel เพื่อบอกเล่า

เรื่องราวและลักษณะของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น มุมการถ่ายตัวละครผู้เป็นเจ้าของที่ดินที่ให้ตัวละครหลักมาเช่าพื้นที่ปลูกข้าว (ทีอาจสื่อให้เห็นถึงชนชั้นนายทุนหรือผู้ที่ครอบครองทรัพย์สิน อย่างไรก็ตาม มุมกล้อง Low Angel บางครั้งยังถูกนำมาสื่อความหมายโดยนำมาใช้ถ่ายกับตัวละครที่เป็นชนชั้นล่างอย่างชาวไร่ชาวนา และเด็กๆ ผู้ขาดแคลนโอกาสที่อาศัยอยู่ตามชนบท ทั้งนี้อาจเพื่อเป็นนัยยะให้ทราบถึงความรู้สึกนึกคิดของผู้กำกับในเชิงอุดมการณ์ที่สื่อถึงความ “เสมอภาคทัดเทียม” ของผู้คนในสังคม

นอกจากนี้ยังพบว่าใน *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *สวรรค์บ้านนา* มีการใช้มุมกล้องระดับต่ำ (Bottom Angel) ที่มีระดับมุมกล้องระนาบไปกับพื้นในหลายๆ ฉากภายในภาพยนตร์ การรับรู้เชิงจิตวิทยานั้น วัตถุที่ใกล้กับขอบภาพด้านล่างจะเป็นการสื่อความหมายถึงการตกเป็นรอง ความอ่อนแอ ไม่มีพลังอำนาจ ซึ่งอุรุพงศ์นำมาเพื่อใช้ถ่ายทอดมุมมองให้แก่ตัวละครที่เป็นชาวไร่ชาวนาผู้อาศัยในชนบท และยังอาจเพื่อเป็นการสื่อความหมายให้ทราบถึง “ความเท่าเทียมกัน” ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ และมนุษย์กับธรรมชาติ ดังที่อุรุพงศ์ให้เล่าถึงวิธีการถ่ายทำว่า *“การทำงานจะลงไประดับเดียวกับพวกเขา (ชาวนา) ลงไปทำกับเขา ไม่ได้อยู่ข้างบน แต่มุมมองจะเหมือนกับอยู่ระดับเดียวกับพวกเขา ร่วมทานข้าว นอนกะท่อมเดียวกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องใช้เวลา เราพาตัวเองพาผู้ชมเข้าไปอยู่ด้วย เป็นการพยายามเพื่อจะสร้างงานอีกรูปแบบหนึ่ง”*

แนวทางการเลือกมุมกล้องนอกจากจะขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการช่วยสื่อความหมายให้กับภาพยนตร์ ยังขึ้นอยู่กับความน่าสนใจและจังหวะของภาพยนตร์แต่ละเรื่องด้วย ดังจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากเรื่อง *เพลงของข้าว* ทีมีการใช้มุมกล้องอันหวือหวา แปลกตา ซึ่งมีความแตกต่างจากภาพยนตร์สองเรื่องก่อนหน้า รวมทั้งมีการนำเทคโนโลยีการถ่ายทำที่ทันสมัย อย่าง “สตีดดี้แคม” (steady camera) มาช่วยให้ภาพเกิดการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมในเหตุการณ์

เนื่องจากโครงสร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของอุรุพงศ์มีลักษณะเป็นภาพยนตร์สารคดีที่ต้องการความสมจริงเป็นธรรมชาติมากที่สุด ดังนั้นระดับ “ความลึกของภาพ” ที่สามารถถ่ายทอดความจริงได้มากที่สุดคือ ภาพแบบความชัดลึก (deep focus) ที่แสดงความชัดเจนอย่างทั่วถึงกันตลอดทั้งภาพ โดยไม่ถูกดึงดูดหรือโน้มน้าวใจจากการโฟกัสไปยังสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างจงใจอย่างการใช้ภาพแบบความชัดตื้น (shallow focus)

อย่างไรก็ตามอุรุพงศ์ได้นำคุณสมบัติของความลึกของภาพทั้งสองแบบมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายที่แตกต่างกัน 2 ประการคือ 1.เพื่อความสวยงามและสร้างอารมณ์ (drama) ให้แก่ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ และ 2.เพื่อถ่ายทอดความสมจริง เป็นกลาง และสื่อความหมาย

ความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุที่อยู่ในระยะที่แตกต่างกัน โดยใช้ระยะการถ่ายแบบความชัดตื้น (shallow focus) และแบบความชัดลึก (deep focus) ผสมผสานกัน

การใช้ความลึกของภาพที่แตกต่างกันนอกจากจะสร้างความสวยงามและดึงดูดความสนใจแล้ว ความลึกของภาพยังถูกนำมาใช้เพื่อเป็น “เครื่องมือในการสื่อความหมาย สื่อความรู้สึกนึกคิดของผู้กำกับ” ให้เด่นชัดขึ้น โดยไม่จำเป็นต้องใช้บทสนทนาหรือบทบรรยายใด อย่างเช่น *เรื่องเล่าชาวเหนือ* ตอน *เก็บเกี่ยว* ความลึกของภาพแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของวัตถุด้านหน้าอันได้แก่ อาหารที่กำลังปรุงในกระทะ กับวัตถุด้านหลังอันได้แก่ ชาวนาที่กำลังช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าว ก่อนที่จะพักเที่ยงมารับประทานอาหารร่วมกัน และตอน *วันที่ยาวนาน* ได้นำความลึกของภาพมาใช้เพื่อสื่อความหมายแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างยายผู้โดดเดี่ยวไร้ลูกหลานดูแลต้องอาศัยกินอยู่หลับนอนกับแมวตามลำพัง

ใน *สวรรค์บ้านนา* มีฉากถ่ายวัตถุที่ปรากฏเบื้องหน้าคือ ตาชั่งใช้วัดตวงปริมาณข้าวที่ชาวนานำมาขายให้กับโรงสีข้าว แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นแรงงานผู้ทำงานปลูกข้าวที่สถานภาพทางชีวิตและเศรษฐกิจต้องตกอยู่ภายใต้ระบบ “ทุนนิยม” โดยมีชนชั้นกลางเป็นผู้กำหนด “ราคาค่างวด” จากการลงแรงทำนามาตลอดทั้งปี ขณะที่อีกภาพเป็นการถ่ายตัวละครกำลังสนทนากัน ทั้งสองคล้ายพูดคุยกันตามปกติ แต่ทั้งคู่ไม่ได้อยู่ในระนาบความห่างเดียวกัน ซึ่งแสดงให้ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างทั้งคู่ว่าอยู่ในสถานะทางชนชั้นที่แตกต่างกัน เพราะชายคนอยู่เบื้องหน้าคือ “เจ้าของที่ดิน” ที่มาแจ้งข่าวกับตัวละครเบื้องหลัง “ผู้รับจ้างทำนา” ว่าตนกำลังจะขายที่นาเพื่อนำไปผ่อนรถยนต์คันใหม่

ใน *เพลงของข้าว* มีการใช้ภาพแบบ “ความชัดลึก” เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุต่างๆ ที่ปรากฏบนจอภาพอย่างเดินชัดและเท่าเทียม อย่างเช่น ภาพนักเล่นเครื่องร่อน (วัตถุที่ 1) บินโฉบผ่านเจดีย์สีทองขนาดใหญ่ (วัตถุที่ 2) อาจมีนัยที่ต้องการสื่อความหมายถึงการดำรงอยู่ร่วมกันระหว่างประเพณี วัฒนธรรมที่ถือกำเนิดมาอย่างยาวนานกับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่เกิดขึ้นใหม่ในสังคม หรือการใช้ภาพแบบ “ความชัดตื้น” เพื่อดึงดูดความสนใจไปยังวัตถุหรือจุดใดจุดหนึ่ง อย่างเช่น วัตถุที่อยู่ภายในฉากเดียวกัน แต่ผู้กำกับเลือกโฟกัสที่วัตถุแตกต่างกันจนทำให้เกิดความลึกของภาพที่แตกต่างกัน โดยภาพแรกเกิดความชัดขึ้นที่ตัวพระสงค์ที่กำลังเดินรดน้ำให้พรแก่ชาวบ้านเนื่องในงานทำบุญสร้างศาลาการเปรียญแห่งใหม่ ซึ่งชาวบ้านร่วมแรงร่วมใจบริจาคข้าวสารและเงินสมทบทุนกัน โดยมีกองเงินบริจาคเป็นภาพเบื้องหน้า (foreground) หลังจากนั้นภาพเปลี่ยนความสนใจ (ด้วยการเปลี่ยนโฟกัสวัตถุ) มาที่ “กองเงินบริจาค” โดยมีพระสงค์รูปเดิมกลายเป็นวัตถุเบื้องหลัง (background) แทน อาจเพื่อเป็นสื่อความหมาย

ให้รับรู้ถึง “ค่านิยมการทำบุญบริจาค” ให้แก่ศาสนสถานของชาวบ้านในชนบทที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน

1.2.3 การตัดต่อ

นอกจากเอกลักษณ์ด้านการถ่ายอันโดดเด่นซึ่งอุรุพงศ์มีทักษะด้านการถ่ายภาพนิ่งมาตั้งแต่สมัยเรียนมหาวิทยาลัย “การตัดต่อ” ยังเป็นอีกตำแหน่งที่เขามีความเชี่ยวชาญเป็นอย่างดีจากประสบการณ์ทำงานในตำแหน่งผู้ตัดต่อรายการโทรทัศน์และละครไทย โดยอุรุพงศ์ทำหน้าที่ตัดต่อด้วยตนเองทุกเรื่องเพื่อให้ภาพยนตร์มีทิศทาง จังหวะ และความต่อเนื่องตรงตามความต้องการมากที่สุด *“การตัดต่อ มันไม่ได้มีโครงเรื่องชัดเจนแต่ต้น ฉะนั้นเรื่องมันจะถูกเล่าได้ก็ต้องเกิดจากการตัดต่อ ซึ่งมันก็ต้องเป็นเรานั่นแหละ”*

ถึงแม้จะมีประสบการณ์การตัดต่อมายาวนาน แต่เมื่อต้องตัดต่อภาพยนตร์เรื่องแรก *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* อุรุพงศ์ใช้วิธีตัดต่อแบบลองผิดลองถูก ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* เขาเริ่มค้นพบรูปแบบการตัดต่อของตนเองด้วยการเปรียบเสมือน “นำภาพนิ่งมาเรียงร้อยเป็นภาพยนตร์” โดยยึดความสมจริงตามธรรมชาติเป็นหลักผสมผสานกับหลักการตัดต่อเพื่อรองรับการดำเนินเนื้อเรื่อง ส่วน *เพลงของข้าว* การตัดต่อเป็นกระบวนการที่มีส่วนสำคัญต่อการสร้างโครงเรื่อง เนื่องจากเรื่องราวจะเกิดขึ้นในระหว่างขั้นตอนการตัดต่อ เนื่องจากอุรุพงศ์ใช้กระบวนการสร้างด้วยการตามไปเก็บภาพที่เกิดขึ้นจริงก่อนแล้วจึง “สร้างและเรียบเรียงเรื่อง” ในขั้นตอนการตัดต่อ โดยการตัดต่อจะไม่อิงตามวัฏจักรการเพาะปลูกข้าวเป็นหลักเพราะไม่ได้มุ่งเน้นที่การให้ความรู้หรือวัฒนธรรมโดยตรง หากแต่จะอิงตามอารมณ์และความรู้สึกในระหว่างการตัดต่อมากกว่า ซึ่งอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว ให้ทัศนะวิธีการสร้างเรื่องขึ้นจากกระบวนการตัดต่อว่า อุรุพงศ์ใช้การตัดต่อทำให้ภาพยนตร์สารคดีที่ทั่วไปมักมีความจริงจัง น่าเบื่อ มาทำให้ภาพฟุตเตทหรือวัตถุดิบเดียวกันกับงานสารคดีกลายเป็นงานบันเทิงคดีที่น่าชมได้

โดยสรุป แนวคิดหลักในการตัดต่อภาพยนตร์ทุกเรื่องของอุรุพงศ์คือ Rhythm หรือ “การตัดต่อตามจังหวะของธรรมชาติ” ทั้งที่เป็นธรรมชาติโดยตรงหรือที่เป็นธรรมชาติกระทำกับมนุษย์ แล้วจึงใส่องค์ประกอบ บางอย่างแทรกเข้าไปอย่างเป็นธรรมชาติ แต่ไม่ได้ให้ความสำคัญเพียงจังหวะเท่านั้น การตัดต่อยังคำนึงถึงอารมณ์หรือ dramatic ควบคู่เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกันอันจะนำไปสู่การสื่อความหมายให้เกิดการรับรู้เข้าใจด้วย ดังที่อุรุพงศ์ยกตัวอย่างว่า *“ฉากนกจิกปลา มันไม่ใช่แค่เป็น Rhythm ของธรรมชาติ แต่ส่งผลต่อเส้นเรื่องด้วย เพราะสามารถตีความได้ว่ามันบอกเป็นนัยถึงธีมของหนังได้ว่า คนที่อยู่สูงผู้มีอำนาจในบ้านเมืองนั้น มีโอกาสมากกว่าคนที่อยู่ข้างล่าง”* ซึ่งอุรุพงศ์ได้นำแนวคิดการตัดต่อที่เน้นความสัมพันธ์ระหว่าง “จังหวะและอารมณ์” (*Rhythm* and dramatic) มาผสมผสานเข้ากับการตัดต่อหลากหลายรูปแบบทั้งการตัด

ต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) และการตัดต่อแบบมองทาจ (Montage) ที่มีความเหมาะสมกับโครงสร้างและแนวภาพยนตร์ (genre) ของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง เพื่อให้ภาพยนตร์มีความต่อเนื่องและช่วย “สื่อความหมาย” อันเกิดจากกระบวนการตัดต่อไปพร้อมๆ กัน

ตารางที่ 7.4 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	**ผลงาน**	**ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง**
มุมมองการเล่าเรื่อง	<u>เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ</u> มุมมองการเล่าเรื่องที่เป็นกลาง (The Objective) <u>สวรรค์บ้านนา</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) มุมมองบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) <u>เพลงของข้าว</u> มุมมองการเล่าเรื่องที่เป็นกลาง (The Objective)	*เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *เพลงของข้าว* มีมุมมองของผู้เล่าเรื่องร่วมกันในลักษณะการเล่าเรื่องจากมุมมองการเล่าเรื่องที่เป็นกลาง เนื่องจากมีโครงเรื่องจากเรื่องสั้นและมีลักษณะเป็นภาพยนตร์สารคดี ผู้กำกับจึงทำหน้าที่เป็นเพียง “ผู้สังเกตการณ์” อย่างเป็นกลาง ปราศจากอคติ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงมุมมองส่วนตัวของผู้กำกับว่า เป็นคนมองโลกในแง่ดีต่อทั้งมนุษย์และธรรมชาติ ขณะที่ *สวรรค์บ้านนา* นำเสนอด้วยมุมมองบุคคลที่หนึ่งและมุมมองบุคคลที่สาม โดยมุมมองที่หนึ่งถูกผู้กำกับนำมาใช้เพื่อเสนอภาพการดิ้นรนต่อสู้ชีวิตของครอบครัวชาวนา ขณะที่มุมมองบุคคลที่สาม ถูกผู้กำกับนำมาใช้เพื่อให้ตัวละครวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นทางการเมืองและเศรษฐกิจ
	<u>เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ</u> - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - ภาพแบบย้อนแสง (silhouette) - ใช้อุปกรณ์พิเศษเฉพาะการถ่ายทำในเวลากลางคืน - ภาพขนาดกว้าง (long shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) และมุมระดับ Low Angel - ภาพระดับชัดลึก (deep focus)	- ผู้กำกับเติบโตมาจากชนบท เน้นสถานที่ถ่ายทำตามสถานที่ธรรมชาติ และมีทุนสร้างไม่มาก การจัดองค์ประกอบภาพจึงมีลักษณะเน้นความสมจริงตามธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) เป็นแนวทางหลักในการจัดวางองค์ประกอบภาพด้านต่างๆ - การจัดแสง เน้นใช้แสงจากดวงอาทิตย์ทั้งที่มีความสว่างไสวแบบไฮท์คีย์ (high key) เพื่อให้เห็นภาพและบรรยากาศในชนบท และการใช้แสงสว่างจากดวงอาทิตย์แบบเน้นแสงเงาแบบ (low key) ในช่วงเวลารุ่งเช้าหรือพลบค่ำ รวมทั้งถ่ายแบบย้อนแสง

ตารางที่ 7.4 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
การจัดองค์ประกอบภาพ	<u>สวรรค์บ้านนา</u> - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - ภาพแบบย้อนแสง (silhouette) - ฉากกลางคืนจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) แต่เป็นแสงจากอุปกรณ์ในฉาก - ภาพขนาดกว้าง (long shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) และมุมระดับ Low Angel - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) <u>เพลงของข้าว</u> - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - ภาพแบบย้อนแสง (silhouette) - ภาพขนาดกว้าง (long shot) - ภาพขนาดใกล้มาก (extreme close up) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) และมุมระดับ Low Angel - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) และภาพระดับชัดตื้น (Shallow focus)	(silhouette) โดยมีดวงอาทิตย์เป็นหนึ่งในองค์ประกอบภาพ เพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึก (exotic) ในภาพยนตร์ - ฉากช่วงกลางคืน ผู้กำกับใช้แสงจากแหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติเช่นกัน โดยแสงเกิดจากการระทำตามพฤติกรรมของตัวละคร หากไม่มีแสงตามธรรมชาติ จึงจะนำอุปกรณ์พิเศษมาช่วยสร้างความสว่าง เช่น เลนส์และกล้องที่ใช้ถ่ายทำในเวลากลางคืน (night vision) - ขนาดภาพที่ใช้ส่วนใหญ่คือ ขนาดกว้าง (long shot) ร่วมกับการแช่ภาพ (long take) เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบรรยากาศของสภาพแวดล้อมจริงตามธรรมชาติ โดยมักใช้แถบถิ่นกำเนิดของผู้กำกับเป็นสถานที่หลักในการถ่ายทำ - มีการใช้ภาพขนาดใกล้มาก (extreme close up) เมื่อต้องการถ่ายเน้นวัตถุเป็นพิเศษ รวมทั้งอาจมาจากความพร้อมเรื่องอุปกรณ์และงบประมาณในการถ่ายทำ - การถ่ายทำในระดับสายตา (Eye Level) อาจถูกผู้กำกับใช้เพื่อสื่อถึงนัย “ความเสมอภาค” รวมทั้งมุมระดับ Low Angel ที่อาจถูกนำมาใช้เพื่อแสดงระดับทางชนชั้นของชาวนาชาวไร่ในชนบทที่มักถูกว่าว่าเป็น “คนชนชั้นล่าง” - ความลึกของภาพนอกจากจะใช้เพื่อสร้างความสวยงามและดึงดูดความสนใจ บางครั้งผู้กำกับยังใช้การเปลี่ยนระดับความลึกของภาพเพื่อสร้างความหมายบางอย่าง

ตารางที่ 7.4 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
การตัดต่อ	<u>เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือตัดชน (cut)	- ผู้กำกับตัดต่อภาพยนตร์ด้วยตนเองทุกเรื่อง เนื่องจากมีประสบการณ์ทำงานตัดต่อมายาวนาน โดยผู้กำกับเน้นการตัดต่อแบบต่อเนื่องเพื่อให้ภาพยนตร์มีความสมจริงตามรูปแบบภาพยนตร์เน้นความสมจริงตามธรรมชาติที่มีรูปแบบกึ่งสารคดี
	- การตัดต่อแบบมองทาจเชิงอุปมาอุปไมย (Metapholical cutting)	- จากประสบการณ์และนิสัยส่วนตัวที่ชื่นชอบการถ่ายภาพนิ่ง ผู้กำกับจึงนำมาใช้ในกระบวนการตัดต่อด้วยแนวคิด “การตัดต่อเหมือนนำภาพนิ่งมาร้อยเรียงเป็นภาพยนตร์” ด้วยการเก็บภาพถ่ายทำไว้ก่อนแล้วจึงนำมาสร้างและเรียบเรียงเรื่องขึ้นโรขั้นตอนการตัดต่อ
	<u>สวรรค์บ้านนา</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือตัดชน (cut) - การตัดต่อแบบ Dynamic cutting	- แนวคิดการตัดต่อที่สำคัญอีกประการคือ “การตัดต่อตามจังหวะของธรรมชาติ” ควบคู่ไปกับการคำนึงถึงอารมณ์ (Rhythm and dramatic) ให้เกิดความสอดคล้องจนนำไปสู่การสื่อความหมายขึ้นจากการตัดต่อ - รูปแบบการตัดต่อมีความสัมพันธ์กับเนื้อหาภาพยนตร์ การตัดต่อจึงมีหลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของโครงสร้างเรื่องและแนวภาพยนตร์ (genre) ของภาพยนตร์แต่ละเรื่องหรือในแต่ละตอน (เนื่องจาก *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *เพลงของข้าว* มีโครงสร้างเรื่องลักษณะเป็นตอนๆ)
	<u>เพลงของข้าว</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือตัดชน (cut) - การตัดต่อรูปแบบคู่ขนาน (parallel cutting)	

1.3 ภูมิหลังธัญญ์วาริน สุขพิสิษฐ์ กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์

แมลงรักในสวนหลังบ้าน *(Insects in the backyard, 2553)* ภาพยนตร์นอกกระแสเรื่องแรกในชีวิตของธัญญ์วารินมี “เนื้อหา” เกี่ยวกับครอบครัวที่แตกแยกอันเกิดจากความหลากหลาย

ทางเพศของพ่อผู้มีจิตใจเป็นผู้หญิงจนกลายสภาพเป็น “กะเทยแปลงเพศ” ที่มาของเรื่องราวในเรื่องนำมาจากประสบการณ์ชีวิตของธัญญ์วารินเองที่เคยถูกสมาชิกในครอบครัวแสดงความรู้สึกในแง่ลบเกี่ยวกับเพศสภาพ

นอกจากความรู้สึกที่คนภายในครอบครัวมีต่อตนในฐานะเป็นผู้มีความแตกต่างทางเพศแล้ว ความรู้สึกที่ธัญญ์วารินมีต่อสังคมในเรื่องการยอมรับความหลากหลายทางเพศยังเป็นอีกเหตุผลที่ผลักดันให้ธัญญ์วารินถ่ายทอด “แก่นความคิด” และตั้งคำถามเกี่ยวกับ “ความหลากหลายทางเพศ” ผ่านทาง “โครงเรื่อง” และ “ตัวละคร” ในภาพยนตร์ ซึ่งนอกจากโครงเรื่องจะมาจากประสบการณ์ชีวิตของตัวเองแล้ว ตัวละครหลักผู้ดำเนินเรื่องอย่าง “ธัญญ่า” (รับบทโดยธัญญ์วารินเอง) รวมทั้งลูกทั้งสองคน “จอห์นนีและเจนนี” คือตัวละครที่เป็นดังภาพสะท้อนมุมมองความคิดและชีวิตของตัวผู้กำกับ เพราะหากธัญญ่ากะเทยแปลงเพศในเรื่องเปรียบดังตัวตนของธัญญ์วารินในปัจจุบัน จอห์นนีและเจนนีก็เปรียบได้ดังตัวตนของธัญญ์วารินผู้ที่มีสถานภาพครอบครัวแตกแยกในวัยเยาว์ ซึ่งธัญญ์วารินได้นำช่วงชีวิตในอดีตมาตั้งเป็นคำถามในระดับโครงสร้างสังคมด้วยว่า ปัญหาสังคมหน่วยย่อยที่สุดอย่าง “สถาบันครอบครัว” โดยเฉพาะปัญหาครอบครัวแตกแยกนั้นเกิดขึ้นในสังคมไทยได้อย่างไรและจากสาเหตุใดบ้าง

แต่ความต้องการที่จะนำเสนอปัญหาสังคมทั้งประเด็นความหลากหลายทางเพศและปัญหาครอบครัวผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวกลับกลายเป็นการก่อให้เกิดปัญหาทั้งกับตัวภาพยนตร์และผู้กำกับเองในมิติปัจจัยด้านการเมืองการปกครองที่ถูกควบคุมโดย “รัฐ” เพราะก่อนที่ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* จะมีโอกาสเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ ภาพยนตร์ถูกคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์พิจารณาให้ภาพยนตร์ได้รับ “เรตห้ามฉาย” มีคำสั่ง “ไม่อนุญาตให้ฉายในราชอาณาจักรไทย ” ตามพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551 มาตรา 29 ด้วยเหตุผล “มีเนื้อหาขัดต่อความสงบเรียบร้อยหรือศีลธรรมอันดีของประชาชน” ทั้งที่การสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้มีจุดประสงค์เพื่อสะท้อนปัญหาสังคม ตั้งคำถามให้สังคมช่วยกันค้นหาคำตอบและแนวทางแก้ไข

แม้ในเวลาต่อมา ธัญญ์วารินจะดำเนินการปรับเปลี่ยนเนื้อหาบางส่วนเพื่อส่งให้คณะกรรมการฯ พิจารณาใหม่จนในที่สุดคณะกรรมการฯ มีมติให้ภาพยนตร์เข้าฉายได้ในปี พ.ศ. 2560 แต่กรณีศึกษาจากภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว นำมาซึ่งประเด็นคำถามหลักที่ธัญญ์วารินเคยพยายามค้นหาคำตอบผ่านแก่นความคิด เรื่องราว และตัวละครภายในเรื่อง *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* มาตั้งแต่เริ่มต้นว่า “มนุษย์อยู่อย่างเท่าเทียมกันท่ามกลางความหลากหลายทางเพศ” ในโลกแห่งความเป็นจริงได้หรือไม่ เพราะนอกจากตัวละครภายในเรื่องจะพ่ายแพ้ต่อแนวคิดความไม่เท่าเทียมกันภายในโลกภาพยนตร์แล้ว บริบทสังคมที่ธัญญ์วารินดำรงอยู่ก็ยังคงไม่สามารถหาคำตอบที่ชัดเจนได้เช่นกัน จากประเด็นดังกล่าวประวิทย์ แต่งอักษร (ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

นักวิชาการและนักวิจารณ์ภาพยนตร์ แสดงความเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ส่งผลกระทบในแง่ความเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่โดนแบนภายใต้ระบบการจัดเรตติ้ง เพราะฉะนั้นการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสจึงยังมีข้อจำกัดเรื่องอิสรภาพในการแสดงออกทางความคิด ถ้าหากจะสร้างภาพยนตร์เพื่อเผยแพร่ในระบบโรงภาพยนตร์ทั่วไป ขณะที่ภาณุ อารี (ผู้ให้สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2560) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ ให้ทัศนะคล้ายคลึงกันว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างแรงกระเพื่อมให้สังคมในแง่มุมการตั้งคำถามว่ารัฐตั้งระบบเรตติ้งขึ้นมาเพื่ออะไร การต่อต้านเป็นเหมือนการประกาศอิสรภาพทางความคิดบางอย่างเช่นกัน ซึ่งส่งผลให้ธัญญ์วารินได้ภาพลักษณ์ในแง่ความเป็น “ไอคอน” ของการท้าทายกฎเกณฑ์

หลังจากประสบปัญหาทั้งความไม่เข้าใจใน “ความหลากหลายทางเพศ” และ “ความหลากหลายทางเนื้อหาภาพยนตร์” จากหน่วยงานของรัฐแล้ว ***ไม่ได้ขอให้มารัก*** (It Gets Better, 2555) ผลงานลำดับถัดมาที่ธัญญ์วารินเลือกที่จะนำเสนอ “เรื่องราว” ที่มีความผ่อนคลายมากขึ้น แต่ยังคง “แก่นความคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศ” ไว้เช่นเดิม โดยที่มาของโครงเรื่องยังคงนำมาจากประสบการณ์ชีวิตของตัวผู้กำกับเช่นกัน *“It gets Better ก็เหมือนกัน คือเป็นประสบการณ์ตรง คือข้อมูลในชีวิตของเรา”*

เมื่อศึกษาภูมิหลังผู้กำกับควบคู่ไปกับการวิเคราะห์โครงสร้างเรื่องและตัวละครจะพบว่า มีบางเหตุการณ์และตัวละครบางตัวที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตในอดีตของผู้กำกับ อย่างเช่นฉากเปิดตัวละคร “ดิน” เกย์ผู้สวมใส่เสื้อผ้าผู้หญิงแล้วถูกพ่อจับได้จนต้องนำตัวลูกไปบวชเณร ซึ่งอาจถูกธัญญ์วารินดึงมาใช้จากประสบการณ์ส่วนตัวในวัยเยาว์ *“รู้ตัวว่าเป็นเกย์มาตั้งแต่เด็ก เอาเสื้อยืดมาทำวิกผม เสื้อสีดำจึงมีค่ามาก ถ้าเห็นผ้าม่าน ผ้าห่มก็จะเอามามัดใส่เป็นกระโปรง ชุดราตรีประกวดนางงาม ซึ่งจะเห็นอยู่ในหนัง ไม่ได้ขอให้มารัก”* รวมถึงเหตุการณ์บางช่วงที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตรักของเกย์ผู้มีสถานภาพเป็นเณรกับพระ ซึ่งเป็นอีกส่วนหนึ่งของประสบการณ์ชีวิตธัญญ์วารินที่เคยบวชเรียนเป็นพระจำพรรษาอยู่วัดในจังหวัดเชียงใหม่

เรื่องราวเนื้อหาและตัวละครบางส่วนของ *ไม่ได้ขอให้มารัก* ถูกประกอบสร้างขึ้นจาก “ความทรงจำในอดีต” ของธัญญ์วารินที่ถูกกลับนำมาฉายซ้ำในโลกภาพยนตร์ แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์เรื่องนี้ยังทำหน้าที่ช่วยเปิดประสบการณ์และพื้นที่แสดงความคิดเห็นให้แก่ธัญญ์วารินด้วยเช่นกัน เพราะหลังจากความสำเร็จโดยเฉพาะด้านคำวิจารณ์ภายในประเทศ ทำให้ธัญญ์วารินในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์เริ่มเป็นที่กล่าวถึงในระดับนานาชาติ จนองค์กรและเทศกาลภาพยนตร์ต่างประเทศหลายแห่งทั่วโลก เชิญชวนให้นำภาพยนตร์ไปฉายและไปร่วมบรรยายงานสัมมนาเชิงวิชาการ โดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวกับความแตกต่างและการแบ่งชั้นวรรณะทางเพศ *“เรื่องนี้เริ่มมี*

คนรู้จัก จนได้ไปพูดตามมหาวิทยาลัยทั้งในและต่างประเทศฟัง เรื่องความไม่เข้าใจในความแตกต่างและการแบ่งชั้นวรรณะเรื่องเพศ เพราะเรื่องนี้มีความเป็นสากล"

หาก *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* คือการนำเสนอเรื่องราวและชีวิตของตัวละครผู้มีความหลากหลายทางเพศในมุมมองที่ "จริงจัง เคร่งเครียด" อันน่าจะมาประสบการณ์ชีวิตส่วนหนึ่งในอดีตของผู้กำกับที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนในการดำรงชีวิตพร้อมไปกับการต่อสู้เพื่อความทัดเทียมกันของคนที่มีความหลากหลายทางเพศ *ไม่ได้ขอให้มารัก* คือมุมมองอีกด้านของธัญญ์วารินที่แม้จะมาจากความทรงจำบางส่วนในอดีตเช่นกัน แต่มีความ "อบอุ่น ผ่อนคลาย" มองโลกในแง่ดีมากขึ้น ซึ่งภาพยนตร์เหล่านี้ล้วนสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของธัญญ์วารินผู้กำกับที่ประกอบสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าและตัวละครจนกลายเป็นภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งภาณุ อารี ได้แสดงความคิดเห็นว่า การนำเสนอเนื้อหาและตัวละครเพศที่สามของธัญญ์วารินนับเป็นลักษณะที่โดดเด่น ธัญญ์วารินเป็นผู้กำกับคนแรกๆ ที่ประกาศว่าตนเองเป็น "Queer film maker" แล้วยึดแนวทางนี้มาโดยตลอดจนภาพยนตร์สะท้อนความเป็นตัวตนอย่างชัดเจน

ขณะที่ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* และ *ไม่ได้ขอให้มารัก* ก่อเกิดเป็นโครงเรื่องและตัวละครขึ้นจากประสบการณ์บางช่วงชีวิตของธัญญ์วารินในลักษณะการเล่าเรื่องจาก "มุมมองบุคคลที่หนึ่ง" (The First –Person) แต่ภาพยนตร์เรื่อง ***คืนนั้น*** (Red wine in the dark night, 2558) ธัญญ์วารินเปลี่ยนรูปแบบการเล่าเรื่องเป็น "มุมมองบุคคลที่สาม" (The Third-Person) อันเกิดจากที่มาของเนื้อหาภาพยนตร์ที่ไม่ได้นำมาจากชีวิตส่วนตัว หากแต่มาจากความต้องการส่วนตัวของผู้กำกับที่ยังไม่เคยเล่าเรื่องมุมมองความรักของกลุ่มชายรักชาย หรือ "เกย์" อย่างจริงจังมาก่อน ประกอบกับความต้องการที่จะนำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับความรักในอีกแง่มุมว่า ความรักย่อมมีสองด้าน มีทั้งด้านที่สวยงามและด้านที่มืดหม่น ความรักที่ขาดสติคือ "ความรักที่ทำให้คนตาบอด" ทำให้ขาดเหตุผลและนำไปสู่การกระทำความผิดร้ายแรงได้มากกว่าที่คาดคิด และเพื่อการสร้างความแปลกใหม่ทางด้านเนื้อหา ธัญญ์วารินจึงสร้างตัวละครที่เป็นผีดิบแวมไพร์ขึ้นมาเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความรักในอีกแง่มุมหนึ่ง

โครงเรื่องใน *คืนนั้น* ที่เกี่ยวกับความรักของเกย์หรือกลุ่มชายรักเพศเดียวกันอาจถูกมองว่าเป็นเรื่องราวเฉพาะกลุ่มและอาจยังไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม แต่ธัญญ์วารินมีมุมมองว่า ปัจจุบันสังคมไทยเริ่มเปิดพื้นที่แก่กลุ่มคนที่มีรสนิยมทางเพศหลากหลายมากขึ้น การรักเพศเดียวกันเริ่มเป็นเรื่องที่ทุกคนเข้าถึงได้ และแม้เนื้อหาภาพยนตร์จะเป็นเรื่อง "ชายรักชาย" แต่ความรักเป็นประเด็นสากลที่สามารถเข้าถึงกลุ่มคนได้ทุกเพศทุกวัย สอดคล้องกับทัศนะของประวิทย์ แต่งอักษร ที่ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับคนดูภาพยนตร์เฉพาะกลุ่มว่า สังคมไทยมีกลุ่มคนที่พร้อมจะรับ

และมีความใจกว้างพอสมควรในเรื่องความหลากหลายทางเพศ สังคมเปิดพื้นที่ให้เพียงแต่ต้องไม่มากหรือล้ำเส้นจนเกินไป

ส่วนการสร้างตัวละครที่เป็นแวมไพร์ดูดกินเลือด ธัญญ์วารินให้เหตุผลว่าเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์เชื่อมโยงให้เห็นถึงแก่นความคิดเกี่ยวกับความรักที่ขาดสติว่าเปรียบเสมือนการกินเลือดกินเนื้อ โดยอุปมาว่าเลือดคือสิ่งที่ทำให้คนเกิดความรัก ตัวละครจึงต้องหาเลือดให้แก่กันเพื่อดำรงชีวิต ซึ่งหากพิจารณาจากตัวละครต่างๆ ที่ธัญญ์วารินประกอบสร้างขึ้นในเรื่องแล้ว ไม่ว่าจะเป็น “แวมไพร์” หรือ “คน” ต่างเป็นตัวละครที่โหยหาความรักด้วยกันทั้งสิ้น เพียงแต่ความรักอันแท้จริงที่จะได้รับกลับมานั้น ธัญญ์วารินต้องการสื่อให้ตัวละคร หรือ “คนในสังคม” ตระหนักว่าต้องเป็นความรักที่มีเหตุผล มีสติยับยั้งชั่งใจ เพราะไม่เช่นนั้นแล้ว ความรักที่มืดบอดอาจทำให้ต้องพบจุดจบเช่นเดียวกับตัวละครในเรื่อง ซึ่งประเด็นการสร้างตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างเช่นนี้ อลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2561) นักวิจารณ์ภาพยนตร์แสดงความเห็นว่าอาจเนื่องจากธัญญ์วารินชอบอ่านหนังสือการ์ตูนญี่ปุน ตัวละครและเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีความเป็นการ์ตูนสูง มีลักษณะของการ์ตูน Gen Y เพ้อฝัน มีความรุนแรงบ้าง แต่ได้กลายเป็นจุดเด่นรูปแบบหนึ่ง

ตารางที่ 7.5 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
แมลงรักในสวนหลังบ้าน (2553)	<u>เนื้อหา</u> เรื่องราวครอบครัวที่แตกแยกอันเกิดจากความหลากหลายทางเพศของพ่อผู้มีจิตใจเป็นผู้หญิงจนกลายสภาพเป็น กะเทยแปลงเพศ ผู้ที่ต้องทำหน้าที่เป็นทั้งพ่อและแม่เลี้ยงดูลูกวัยรุ่นสองคนที่กำลังสับสนในชีวิต	ที่มาของเนื้อหาในเรื่องนำมาจากประสบการณ์ชีวิตของผู้กำกับที่เคยถูกสมาชิกในครอบครัวแสดงความรู้สึกแง่ลบเกี่ยวกับเพศสภาพ และประสบการณ์ครอบครัวในอดีต ผู้กำกับนำเสนอแนวคิดการต่อสู้เพื่อความ “เสมอภาค” ทางเพศ ควบคู่ไปกับนำเสนอปัญหาทางสังคมเรื่องความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัวที่มีความหลากหลายทางเพศ ซึ่งผู้กำกับมีประสบการณ์และเผชิญปัญหาโดยตรงในชีวตจริง “ธัญญ่า” เปรียบดังภาพสะท้อนตัวตนของผู้กำกับในช่วงชีวิตปัจจุบันที่กล้าเปิดเผยเพศสภาพอันแท้จริงต่อสังคม

ตารางที่ 7.5 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) - แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) <u>ตัวละคร</u> - “ธัญญ่า” พ่อผู้กลายสภาพทางเพศทั้งทางร่างกายและจิตใจสู่ความแม่ - “เจนนี และจอห์นนี” ลูกสาวและลูกชายของธัญญ่าที่ต้องทนความอับอายจากพ่อกะเทยพร้อมกับปัญหาชีวิตส่วนตัวในช่วงชีวิตวัยรุ่น	ขณะที่ “เจนนีและจอห์นนี” ลูกสาวและลูกชายเปรียบได้ดังตัวตนผู้เป็นทั้งสองเพศในคนเดียวกันของผู้กำกับในวัยเยาว์
ไม่ได้ขอให้มารัก (2555)	<u>เนื้อหา</u> เล่าเรื่องราวชีวิต 3 ตัวละครหลักที่มีความสัมพันธ์บางอย่างเกี่ยวข้องกัน แบ่งโครงเรื่องออกเป็น 3 เรื่องเล่าคู่ขนานกันไปจนกระทั่งเชื่อมทั้ง 3 เรื่องเข้าด้วยกันในตอนท้าย โดยทั้ง 3 เรื่องต่างเล่าเรื่องความสัมพันธ์ของคนผู้มีความหลากหลายทางเพศ <u>แก่นความคิด</u> - แก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) - แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) <u>ตัวละคร</u> “สายธาร” หรือ “น้ำ” หรือ “ดิน” ตัวละครผู้มี 3 ชื่อในตัวคนเดียวกัน แต่ถูกเรียกแตกต่างกันตามแต่ละสถานภาพ และช่วงเวลาที่ “เขา” หรือ “เธอ” ถูกเล่าผ่านเนื้อหาในแต่ละเหตุการณ์ที่ปรากฏตัว	โครงเรื่องนำมาจากส่วนหนึ่งของประสบการณ์ชีวิต “ความทรงจำในอดีต” ของผู้กำกับจากทั้งช่วงชีวิตในวัยเด็กและช่วงชีวิตบวชเป็นพระ ผู้กำกับนำเสนอแนวคิดการต่อสู้เพื่อ “ความเท่าเทียมและความหลากหลายทางเพศ” ของมนุษย์ ควบคู่การนำเสนอประเด็นการยอมรับในความสัมพันธ์ของกลุ่มคนเพศที่สามจากสังคมรอบข้าง สายธาร น้ำ และดิน ล้วนเป็นตัวละครที่สะท้อนภาพชีวิตของผู้กำกับผ่านแต่ละช่วงเวลาและความทรงจำในอดีตที่แตกต่างกัน ซึ่งมีทั้งช่วงเวลาที่ผู้กำกับรู้เพศสภาพตนเอง ในวัยเด็ก ช่วงเวลาเป็นสมณเพศ และช่วงเวลาที่เปลี่ยนแปลงเพศสภาพตนเอง

ตารางที่ 7.5 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
คืนนั้น (2558)	<u>เนื้อหา</u> เรื่องราวความรักระหว่าง “คน” กับ “แวมไพร์” ผีดิบดูดเลือด ที่ต่างฝ่ายล้วนพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ตนสมหวังในความรักแม้กระทั่งเลือดเนื้อของตนเอง <u>แก่นความคิด</u> - แก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) - แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)	ที่มาของเนื้อหาภาพยนตร์ไม่ได้นำมาจากภูมิหลังผู้กำกับ แต่มาจากความต้องการส่วนตัวที่ยังไม่เคยเล่าเรื่องมุมมองความรักของกลุ่มชายรักชายหรือเกย์อย่างจริงจังมาก่อน ผู้กำกับนำเสนอความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ ในประเด็นความสัมพันธ์ของกลุ่มคนชายรักชายที่ควรมีความรักอย่างมีเหตุผล เพราะความรักที่ขาดสติอาจนำมาซึ่งความสูญเสีย
	<u>ตัวละคร</u> “ไวน์” ตัวละครมนุษย์ผู้โหยหาความรัก จนกระทั่งพบแวมไพร์หนุ่ม เขาจึงยอมทำทุกอย่างอย่างขาดสติเพื่อรักษาความรักครั้งนี้ไว้ “ไนท์” หนุ่มหล่อความจำเสื่อม มีอาการผิดปกติคล้าย “แวมไพร์ ผีดิบดูดเลือด” ที่ร่างกายไม่ตอบสนองต่ออาหารใดๆ นอกจากเลือดมนุษย์	ผู้กำกับต้องการสร้างความแปลกใหม่ให้แก่ตัวละครที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป และเพื่อสร้างสัญลักษณ์เชิงเปรียบเทียบว่า “คน” หรือ “แวมไพร์” ล้วนโหยหาความรักด้วยกันทั้งสิ้น ไม่ว่าคนหรือผีดิบเหล่านี้จะมีเพศสภาพเช่นไร และลักษณะท่าทาง บุคลิกของตัวละครอาจมาจากความชื่นชอบตัวละครการ์ตูนญี่ปุ่นเป็นการส่วนตัวของผู้กำกับ

ภูมิหลังธัญญ์วาริน สุขพิสิษฐ์ กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

การผ่านประสบการณ์ทำงานด้านละครเวที ละครโทรทัศน์ และเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักมาก่อนเป็นเวลายาวนานจนเกิดความเชี่ยวชาญอันหลากหลายในกระบวนการสร้างภาพยนตร์ ช่วยทำให้ธัญญ์วารินสามารถหล่อหลอมนำเอาประสบการณ์และความชำนาญจากงานด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพยนตร์นำมาใช้เพื่อสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์นอกกระแสจนมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ซึ่งสามารถสรุปตามลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง อันประกอบด้วย 1. มุมมองการเล่าเรื่อง 2. การจัดองค์ประกอบภาพ และ 3. การตัดต่อ ได้ดังนี้

1.3.1 มุมมองการเล่าเรื่อง

ใน *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ธัญญ์วารินต้องการนำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ผสมผสานกับแก่นความคิดเกี่ยวกับ “การต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” (The Struggle for Human Dignity)

ด้วย “มุมมองการเล่าเรื่อง” จากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) ผ่านเรื่องราว “ธัญญ่า” กะเทยแปลงเพศที่ต้องเผชิญกับปัญหาทั้งภายในครอบครัวและสังคมภายนอก ด้วยลักษณะท่าทีทางภาพยนตร์ (mood and tone) ที่ “จริงจริง เคร่งเครียด” แต่ภาพยนตร์เรื่องถัดมา *ไม่ได้ขอให้มารัก* ที่ยังคงมีเนื้อหาเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศและมีแก่นความคิด “ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” แต่ได้เปลี่ยนแนวภาพยนตร์ให้มีความ “อ่อนโยน อบอุ่น” มากขึ้น ทั้งนี้อาจเนื่องจากมุมมองอันอาจสมจริงเกิน “กรอบจริยธรรม” ทางสังคมที่เคยนำเสนอใน *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ก่อให้เกิดปัญหาจนไม่สามารถเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ได้ ธัญญ์วารินจึงปรับเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องใน *ไม่ได้ขอให้มารัก* ให้เป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกผสมดรามาแทน อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นมุมมองที่จริงจัง “มองโลกในแง่ร้าย” หรือมุมมองที่ผ่อนคลาย “มองโลกในแง่ดี” หากแต่ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องล้วนถูกสร้างขึ้นด้วย “มุมมองของผู้กำกับ” เนื่องจากเนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ก่อเกิดขึ้นจากภูมิหลังหรือ “ชิ้นส่วนชีวิต” บางช่วงในอดีตของธัญญ์วารินที่มีทั้งความสุขและความทุกข์ โดยธัญญ์วารินเลือกที่จะนำมุมมองบางช่วงชีวิตประกอบสร้างออกมาเป็นภาพยนตร์ให้เหมาะสมกับรูปแบบการสร้างและแนวของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

อย่างไรก็ตาม *คืนนั้น* เป็นภาพยนตร์ที่ไม่ได้นำเอาชีวิตส่วนตัวของผู้กำกับมาเป็นส่วนหนึ่งในเรื่องเล่าเหมือนเรื่อง *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* และ *ไม่ได้ขอให้มารัก* หากแต่นำมาจากการตั้งคำถาม (what if) ให้กับผู้ชม โดยเฉพาะกลุ่มชายรักชายหรือ “เกย์” ว่า “จะเกิดอะไรขึ้น? หากคนมีความรักอย่างขาดสติ” ด้วยการนำเสนอในรูปแบบของภาพยนตร์อีโรติกผสมบรรยากาศเขย่าขวัญ ธัญญ์วารินจึงเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องเน้นไปที่ “มุมมองความรักของชายรักชาย” ด้วยมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) เพื่อนำเสนอความรักอันหลากหลายรูปแบบที่มีทั้ง“มุมมองคนที่เคยรักกัน”, “มุมมองคนที่กำลังรักกันอยู่” และ “มุมมองคนที่รักเราแต่เราไม่รักเขา” เพื่อสื่อความหมายและเตือนสติให้คนที่กำลังมีความรักทุกเพศทุกวัยว่า ควรมีความรักอย่างมีสติ

มุมมองอีกประเภทหนึ่งที่มักพบเห็นบ่อยในภาพยนตร์ของธัญญ์วารินคือ “การจ้องมอง” แต่เป็นในลักษณะที่เป็นมุมมองของการจับจ้อง “เพศชาย” ซึ่งมุมมองดังกล่าว อลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2561) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ให้ทัศนะว่าเป็นมุมมองแบบ “Object of desire” ซึ่งปกติแล้วจะเป็นการจ้องมองเพศหญิง แต่ในภาพยนตร์ของธัญญ์วาริน เพศชาย มักจะเป็นฝ่ายถูกจับจ้องโดยตัวละครหญิงและกล้อง ขณะที่ภาณุ อารี (ผู้ให้สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2560) นักวิจารณ์ภาพยนตร์มองว่าการจ้องมองผู้ชายลักษณะ “Sex objective” ในภาพยนตร์ของธัญญ์วารินกลับเป็นการสร้างความโดดเด่นให้กับ “ตัวละครหญิง” เป็นการส่งเสริมให้ตัวละครหญิงมีความแข็งแรง มีมิติ ทำให้การสร้างตัวละครหญิงในภาพยนตร์กลายจุดเด่นอีกประการหนึ่ง

1.3.2 การจัดองค์ประกอบภาพ

การทำงานอันหลากหลายทั้งในแวดวงละครและวงการภาพยนตร์กระแสหลัก นอกจากจะเป็นการสั่งสมประสบการณ์การทำงานทั้งเบื้องหน้า (ในฐานะนักแสดง) และเบื้องหลัง (ในฐานะผู้กำกับ ผู้เขียนบท ช่างแต่งหน้า หรือแม้กระทั่งคนรีดผ้าประจำกองถ่าย) จนทำให้มีทักษะความเชี่ยวชาญอันหลากหลายแล้ว ยังช่วยบ่มเพาะกระบวนความคิดจนธัญญ์วารินสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่แม้จะมีเนื้อหาค่อนข้างเฉพาะกลุ่ม แต่ยังสามารถนำเอาลักษณะ “วิธีการเล่าเรื่อง” จากที่เคยผ่านทั้งการสร้าง “หนังสั้น” ที่มีข้อจำกัดทั้งทางด้านเทคโนโลยี อุปกรณ์ และเงินทุน และผ่านการสร้าง “ภาพยนตร์กระแสหลัก” ที่มีความเพียบพร้อมทั้งเงินทุน บุคลากร และเครื่องมือมาผสมผสานหล่อหลอมจนการเป็นลักษณะวิธีการเล่าเรื่องในแนวทางของตนเอง โดยเฉพาะการจัดวางองค์ประกอบภาพ หรือมีส-ออง-แซน (Mise-en-scène)

เมื่อศึกษาการจัดวางองค์ประกอบภาพ หรือมีส-ออง-แซน ด้านต่างๆ ในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง พบว่า ธัญญ์วารินมีแนวทาง “การจัดแสง” เพื่อจุดประสงค์หลัก 2 ประการ ได้แก่ 1.จัดแสงเพื่อความสวยงาม มีความเหมาะสมกับแนวภาพยนตร์ และ 2.จัดแสงเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกและสื่อความหมาย

เนื่องจากกระบวนการสร้าง *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* มีข้อจำกัดทั้งด้านเงินทุน บุคลากร และทางเทคโนโลยีในยุคสมัยนั้น ทำให้ธัญญ์วารินต้องคิดสร้างสรรค์วิธีการเล่าเรื่องอันประกอบด้วยองค์ประกอบทางภาพยนตร์ด้านต่างๆ ขึ้นมาให้ดีที่สุดท่างกลางอุปสรรคจากข้อจำกัดดังกล่าว รวมทั้งองค์ประกอบการจัดแสงในภาพยนตร์ที่เน้นการจัดแสงให้เหมาะสมกับเนื้อหาภาพยนตร์ในแต่ละช่วง ซึ่งแม้จะมีข้อจำกัดด้านเทคโนโลยีการถ่ายทำและทุนสร้าง แต่การจัดแสงใน *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* สามารถตอบสนองความต้องการของผู้กำกับได้ทั้งเพื่อความสวยงามและเพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึก

แนวคิดการจัดแสงในภาพยนตร์นอกจากจุดประสงค์เพื่อความสวยงามและเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกและสื่อความหมายแล้ว ธัญญ์วารินยังพิจารณาจัดแสงให้เหมาะสมกับแนวของภาพยนตร์ (genre) แต่ละเรื่องประกอบด้วย อย่างเช่น *ไม่ได้ขอให้มารัก* ที่แม้จะยังคงมีแก่นความคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศเช่นเดียวกับ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* แต่เพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาคำสั่งห้ามฉายที่เคยประสบ ธัญญ์วารินจึงปรับรูปแบบภาพยนตร์เป็นแนวดรามา โรแมนติกคอมเมดี้ ทำให้เนื้อหาและวิธีการสร้างภาพยนตร์มีลักษณะที่มีความอบอุ่นผ่อนคลายมากขึ้น การจัดแสงที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงมักเป็นการจัดแสงใน “โทนสว่าง” ให้บรรยากาศที่สดชื่นสดใสเหมาะสมกับเนื้อหาและแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ ขณะที่ *คืนนั้น* ซึ่งที่มาจากความต้องการของผู้กำกับที่ต้องการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับกลุ่มชายรักชาย จึงคิดโครงสร้างเรื่องขึ้นมา

เล่าเรื่องราวความรักระหว่าง “คนกับผีดิบดูดเลือด” เพื่อสร้างความแปลกใหม่ในการเล่าเรื่อง โดยเลือกสร้างในรูปแบบแนวภาพยนตร์ ดรามา-อีโรติก ผสมเขย่าขวัญ ทำให้ภาพยนตร์ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับผีดูดเลือดเรื่องนี้จัดแสงใน “โทนมืด” เพื่อให้เหมาะสมกับแนวภาพยนตร์ที่เน้นการสร้างบรรยากาศความน่ากลัว ไม่น่าไว้วางใจด้วยแสงเงาที่มืดหม่น และเพื่อสื่อให้ทราบถึงด้านมืดในจิตใจของตัวละครที่ยอมทำทุกอย่างได้เพียงเพราะความรักอันไร้สติ

“ขนาดภาพ” นับเป็นการจัดองค์ประกอบภาพรูปแบบหนึ่งที่ธัญญ์วารินนำมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อช่วยสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร “ภาพขนาดไกล” (long shot) ที่มีคุณสมบัติเน้นนำเสนออาณาบริเวณอันกว้างใหญ่และบรรยากาศโดยรวมของเหตุการณ์มากกว่าจะมุ่งเน้นเพื่อการสื่อความหมายและขับเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร แต่ธัญญ์วารินกลับนำเอาพื้นที่ขนาดไกลมาเป็นองค์ประกอบในการจัดวาง “เสริมสร้างอารมณ์ความรู้สึก” ให้กับตัวละครในสถานการณ์ต่างๆ โดยเฉพาะอารมณ์ “โดดเดี่ยวเปลี่ยวเหงา” ไม่มีคนสนใจและไร้ตัวตนในสังคม ซึ่งน่าจะเป็นอารมณ์ที่ฝังลึกอยู่ในจิตใจของกลุ่มคนหลากหลายทางเพศ ธัญญ์วารินจึงเลือกใช้ภาพขนาดที่เปรียบดังสังคมอันกว้างใหญ่มาโอบล้อมตัวละครผู้ที่มักคิดว่าตนเป็น “คนกลุ่มน้อย” ที่แปลกแยกแตกต่าง จนทำให้สัมผัสได้ถึงความรู้สึกอ้างว้างของตัวละคร

ฉากแสดงความสัมพันธ์ทางเพศ นับเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มักปรากฏในภาพยนตร์ ธัญญ์วารินเห็นว่าฉากร่วมรักเป็นเรื่องปกติ เพราะภาพยนตร์รักชายหญิงทั่วไปก็สามารถมีฉากเหล่านี้ได้เช่นกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าฉากเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาด้วยหรือไม่ ฉากร่วมรักในภาพยนตร์ล้วนมีความสัมพันธ์กับโครงเรื่องควบคู่ไปกับการเปิดเผยบุคลิกและอุปนิสัยของตัวละครที่ซุกซ่อนอยู่ภายใน ซึ่งโดยทั่วไปฉากร่วมรักมักใช้ภาพขนาดใกล้ (close up) เพื่อให้มองเห็นความสัมพันธ์ทางกายระหว่างตัวละคร แต่ฉากร่วมรักที่ปรากฏในภาพยนตร์โดยเฉพาะเรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก* และ *คืนนั้น* มักใช้ภาพขนาดกลาง (medium shot) มากกว่าภาพขนาดใกล้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความต้องการของผู้กำกับที่ต้องการจะเว้นระยะห่างในประเด็นความสัมพันธ์ทางเพศของคนหลากหลายทางเพศด้วยการให้ผู้ชมอยู่ในระยะที่เหมาะสมโดยไม่รู้สึกลำบากใจกับภาพความสัมพันธ์อันลึกซึ้งที่ผู้ชมทั่วไปอาจไม่คุ้นชินเมื่อถูกนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์ ธัญญ์วารินจึงเลือกที่จะไม่ใช้ขนาดภาพที่แคบเกินไปจนทำให้เกิดความรู้สึกกระอักกระอ่วน แต่ใช้ภาพขนาดกลางเพื่อเพิ่มเนื้อที่ทั้งทางภาพและ “พื้นที่ทางอารมณ์” ให้ผู้ชมรู้สึกสะดวกใจมีความผ่อนคลายในการชมยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม การเลือกใช้ขนาดภาพล้วนขึ้นอยู่กับความเหมาะสมกับเนื้อหาและตัวละครในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง อย่างเช่น ฉากร่วมรักที่ปรากฏใน *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* ใช้ภาพขนาดใกล้เพื่อนำเสนอการร่วมรักในจินตนาการของกะเทยแปลงเพศผู้เก็บกดอารมณ์ปรารถนาไว้ภายใน จนต้องหาทางระบายด้วยการเพ้อฝันถึงการร่วมเพศกับตัวละครในนิยายที่เธอ

แต่งขึ้น ขนาดภาพที่ปรากฏในฉากดังกล่าวจึงเป็นภาพขนาดใกล้ (close up) ที่สื่อถึงความรู้สึกอึดอัดใจ ซ่อนเร้นปิดบัง มากกว่าจะใช้เพื่อแสดงอารมณ์กำหนัดของตัวละคร ทั้งนี้ภาณุ อารี แสดงทัศนะเกี่ยวกับการใช้องค์ประกอบภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ธัญญ์วารินว่า มักกำหนดอารมณ์ความรู้สึกของภาพที่มีความดิบอาจเหมือนไม่ประณีต แต่กลับให้ความรู้สึกว่ามีพลังบางอย่างที่น่าสนใจ ซึ่งพบอารมณ์ของภาพแบบนี้นับตั้งแต่หนังสั้นของธัญญ์วาริน

"มุมกล้อง" ที่ปรากฏบ่อยที่สุดในภาพยนตร์ของธัญญ์วารินที่ทำการศึกษาได้แก่ มุมกล้องการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) ซึ่งเป็นมุมที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ทั่วไป แต่เมื่อนำเอาโครงเรื่องและแก่นความคิดของภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมาพิจารณาร่วมกันจะพบว่าล้วนมีเนื้อหาและแก่นความคิดหลักที่ใกล้เคียงกันนั่นคือ "แก่นเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์" (The Struggle for Human Dignity) และ "แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์" (The Complexity of Human Relationships) โดยธัญญ์วารินมุ่งนำเสนอแก่นความคิดดังกล่าวนี้ผ่านเนื้อหาและตัวละครที่มีความหลากหลายทางเพศเพื่อสื่อแนวความคิดเกี่ยวกับ "ความเสมอภาคเท่าเทียมกันบนความหลากหลายทางเพศของมนุษย์" ซึ่งมุมมองการถ่ายทำวัตถุหรือตัวละครใน "ระดับสายตา" นอกจากจะมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ว่าสิ่งหรือคนที่กล้องกำลังถ่ายทำตัวกลางภาพนั้นมีความสำคัญที่สุดแล้ว ยังสื่อได้ถึง "ความเท่าเทียมกันของมนุษย์"

แม้จะใช้มุมกล้องในระดับสายตาถ่ายทำภาพยนตร์แทบตลอดทั้งเรื่อง แต่ยังมีบางฉากที่ธัญญ์วารินใช้มุมกล้องอันแตกต่างเพื่อสร้าง "การเปรียบเทียบ" ให้เกิดการตีความหมายขึ้นมา อย่างเช่น ฉากต้นเรื่อง *แมลงในสวนหลังบ้าน* ใช้การถ่ายทำแบบมุมสูง หรือ High Angle ซึ่งมีผลทางจิตวิทยาที่หมายถึง การตกเป็นรอง อ่อนแอ ไม่มีพลังอำนาจของตัวละครชื่อ ธัญญ่า ซึ่งเป็นตัวละครหลักผู้ดำเนินเรื่องราว มุมกล้องที่ถูกถ่ายในมุมสูงให้ความรู้สึกราวกำลังกดทับร่างกายของกะเทยแปลงเพศผู้เป็นดั่งแมลงหลังบ้านให้บี้แบน และเป็นการบอกใบ้เรื่องราวที่กำลังจะดำเนินต่อไปด้วยว่า ชีวิตของธัญญ่าจะต้องเผชิญกับปัญหาอุปสรรคชีวิตอันหนักหนาอีกเพียงใด หรือมุมกล้องที่ใช้ถ่าย ไวน์ ตัวละครหลักจากภาพยนตร์เรื่อง *คืนนั้น* ที่ใช้มุมมองการถ่ายทำระดับสายตาแทบตลอดทั้งเรื่อง ยกเว้นช่วงเหตุการณ์ที่ไวน์ ตกอยู่ในสถานการณ์บีบคั้น ไร้ทางออก หรือโดนดูถูกเพศสภาพ ฉากเหล่านี้จะถูกถ่ายทำด้วยมุมมองแบบสูงเพื่อสื่อความหมายถึง สายตาหรือความรู้สึกของคนปกติทั่วไปที่มักมอง "เกย์" หรือคนที่มีความหลากหลายทางเพศอย่างเหยียดหยามว่าเป็นพวกคนชายขอบแตกต่างจากคนปกติในสังคม

"ความลึกของภาพ" เป็นอีกองค์ประกอบการจัดภาพที่ธัญญ์วารินนำมาใช้เพื่อเสริมการเล่าเรื่องและสื่อความหมายในภาพยนตร์บ่อยครั้ง ซึ่งระยะของภาพที่มักถูกนำมาใช้เพื่อจุดมุ่งหมายดังกล่าวได้แก่ "ภาพชัดตื้น" (Shallow focus) ที่นอกจะช่วยทำให้วัตถุที่เป็นประธาน

(Subject) โดดเด่น มีความสวยงามทางสุนทรียศาสตร์แล้ว ยังช่วยโน้มน้าวใจผู้ชมไปยังจุดที่ต้องการสร้างความสนใจในภาพได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าการถ่ายทำแบบชัดลึก (deep focus) ที่กระจายความสนใจไปทั่วทั้งภาพ ซึ่งธัญญ์วารินได้นำการถ่ายทำแบบภาพชัดตื้นมาใช้ในหลายฉากจากภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องเพื่อช่วยขับเน้นตัวละครให้มีความโดดเด่นรวมทั้งเพื่อช่วยบอกเล่าเรื่องราว รวมทั้งเพื่อสื่อความหมายอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้น

1.3.3 การตัดต่อ

ขั้นตอนการตัดต่อนับเป็นกลวิธีการเล่าเรื่องอีกรูปแบบหนึ่งที่ธัญญ์วารินนำมาใช้เพื่อช่วยในการเล่าเรื่องและเพื่อช่วยเสริมอารมณ์ให้แก่ภาพยนตร์ และเนื่องจากภาพยนตร์แต่ละเรื่องต่างมีเนื้อหาและแก่นความคิดหลักเกี่ยวกับ “ความหลากหลายทางเพศของมนุษย์” ทำให้มีตัวละครดำเนินเรื่องจำนวนหลายคนเพื่อแสดงให้ทราบถึงความหลากหลายทางเพศ “การตัดต่อ” จึงเป็นกระบวนการที่มีความจำเป็นที่จะทำให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวของตัวละครต่างๆ ซึ่งแต่ละคนอาจอยู่ต่างเวลาและต่างสถานที่กันได้อย่างเข้าใจและมีความต่อเนื่องโดยไม่สับสนกับเส้นเรื่องของตัวละครเหล่านี้ จากการศึกษาพบว่า ธัญญ์วารินใช้การตัดต่อหลากหลายรูปแบบทั้งการตัดต่อแบบ continuity editing, Parallel cutting, Metapholical cutting และ Dynamic cutting โดยพิจารณาการตัดต่อให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับโครงเรื่องและกลวิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

การตัดต่อภาพยนตร์นับเป็นกลวิธีการเล่าเรื่องที่สร้างความโดดเด่นให้กับภาพยนตร์แต่ละเรื่องของธัญญ์วาริน การตัดต่อไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่การสร้างความต่อเนื่องและเรียงร้อยเรื่องราวเท่านั้น แต่บ่อยครั้งที่การตัดต่อถูกธัญญ์วารินนำมาใช้เพื่อช่วยสร้างความหมายและการตีความ รวมทั้งปิดบังซ่อนเร้นและเปิดเผยเรื่องราวของตัวละครในช่วงเวลาที่เหมาะสม ซึ่งหากพิจารณาจากภูมิหลังผู้กำกับแล้วจะพบได้ว่า ธัญญ์วารินมีประสบการณ์ในการตัดต่อมานับตั้งแต่ที่สร้างภาพยนตร์สั้นเรื่องแรกในชีวิต *“ตัดต่อด้วยเครื่องวิดีโอสองเครื่องวางต่อกันแล้วเอากล้องมาต่อเข้ากับทีวีแล้วก็เพลย์ พอส แล้วก็เรคคอร์ด แบบนี้ไปเรื่อยๆ ถ่ายประมาณอาทิตย์นึงแล้วก็ตัดต่ออีกประมาณเดือนนึง”* ที่แม้จะเป็นการเริ่มต้นเรียนรู้การตัดต่อเป็นครั้งแรกด้วยเทคโนโลยีและวิธีการอันล้าสมัยหากเทียบกับยุคปัจจุบัน แต่นับเป็นการบ่มเพาะความคิดและทักษะกระบวนการตัดต่อจนทำให้ผลงานภาพยนตร์ของธัญญ์วารินแต่ละเรื่องมีการเรียงร้อยเรื่องราวของตัวละครอันหลากหลายได้อย่างต่อเนื่องและง่ายต่อการทำความเข้าใจ

ตารางที่ 7.6 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
มุมมองการเล่าเรื่อง	<u>แมลงรักในสวนหลังบ้าน</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator)มุมมองลักษณะการจ้องมองจับจ้อง <u>ไม่ได้ขอให้มารัก</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator)มุมมองลักษณะการจ้องมองจับจ้อง <u>คืนนั้น</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) มุมมองลักษณะการจ้องมองจับจ้อง	*แมลงรักในสวนหลังบ้าน ไม่ได้ขอให้มารัก* และ*คืนนั้น* มีการเล่าเรื่องด้วยมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) ผ่านตัวละครที่มีความหลากหลายทางเพศ มีทั้งมุมมองที่ “มองโลกในแง่ดี” และ “มองโลกในแง่ร้าย” ซึ่งล้วนมาจาก “มุมมองของผู้กำกับ” โดยธัญญ์วารินเลือกนำมุมมองบางช่วงชีวิตประกอบสร้างออกมาเป็นภาพยนตร์ให้เหมาะสมกับรูปแบบการสร้างและแนวของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง มุมมองอีกลักษณะที่พบบ่อยในภาพยนตร์คือ “การจ้องมองจับจ้อง” ที่สื่อนัยถึงการจ้องมองแบบ “Object of desire” หรือ “Sex objective” ที่ปกติจะจ้องมองเพศหญิง แต่ผู้กำกับมักเลือกใช้เพื่อจ้องมองเพศชาย (Male Gaze)
การจัดองค์ประกอบภาพ	<u>แมลงรักในสวนหลังบ้าน</u> - จัดแสงโทนสว่าง (High key) - จัดแสงโทนมืด (Low key) - ภาพขนาดไกล(long shot) - ภาพขนาดกลาง (medium shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) และมุมระดับ High Angle - ภาพระดับชัดตื้น (Shallow focus) <u>ไม่ได้ขอให้มารัก</u> - จัดแสงโทนสว่าง (High key) - ภาพขนาดไกล (long shot) - ภาพขนาดกลาง (medium shot) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) - ภาพระดับชัดตื้น (Shallow focus)	- ผู้กำกับมีประสบการณ์จากการสร้างหนังสั้น เคยทำงานในวงการละครและภาพยนตร์กระแสหลัก จึงนำทักษะมาใช้ในการจัดองค์ประกอบภาพ - ผู้กำกับจัดแสงทั้งเพื่อความสวยงาม และเพื่อความหมาย ทั้งนี้โดยคำนึงถึงอารมณ์และความรู้สึก (mood and tone) ของแนวภาพยนตร์ (genre) แต่ละเรื่องควบคู่กับทุนสร้างที่มีจำกัดเมื่อสร้างในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส - ขนาดภาพที่พบมักเป็นภาพขนาดไกล ทั้งนี้อาจเพราะผู้กำกับต้องการสื่ออารมณ์ “โดดเดี่ยวเปลี่ยวเหงา” ของผู้มีความหลากหลายทางเพศที่เป็น “คนกลุ่มน้อย” ผู้ต้องอาศัยอยู่ท่ามกลางสังคมอันกว้างใหญ่ ขณะที่ภาพขนาดกลางถูกนำมาใช้แทนภาพขนาดใกล้ในฉากแสดงความสัมพันธ์ทางเพศของคนเพศเดียวกัน ทั้งนี้อาจเพราะผู้กำกับต้องการเว้นระยะห่างและลดความรู้สึกอึดอัดใจของผู้ชมที่ไม่คุ้นชินกับฉากดังกล่าว - ใช้การถ่ายทำในระดับสายตา (Eye Level) สื่อถึงนัย “ศักดิ์ศรีและความเท่าเทียมทางเพศ” รวมทั้งบางฉากถ่ายด้วยมุมระดับ

ตารางที่ 7.6 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
	<u>คืนนั้น</u> - จัดแสงโทนมืด (Low key) - ภาพขนาดไกล (long shot) - ภาพขนาดกลาง (medium shot) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) และมุมระดับ High Angle - ภาพระดับชัดตื้น (Shallow focus)	High Angle สื่อความหมายถึง สายตาหรือความรู้สึกของสังคมที่มักมองดูถูกเหยียดหยามผู้มีความหลากหลายทางเพศว่าเป็นคนที่ผิดแผกแตกต่าง - ผู้กำกับเลือกถ่ายทำแบบภาพชัดตื้นเพื่อขับเน้นตัวละครให้มีความโดดเด่น สวยงาม รวมทั้งเพื่อช่วยบอกเล่าเรื่องราว และเพื่อสื่อความหมายอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้นโดยปราศจากบทสนทนา
การตัดต่อ	<u>แมลงรักในสวนหลังบ้าน</u> - การตัดต่อแบบ Cross-cutting - การตัดต่อแบบมองทาจเชิงอุปมาอุปไมย (Metapholical cutting) <u>ไม่ได้ขอให้มารัก</u> - การตัดต่อแบบ Cross-cutting - การตัดต่อแบบ Dynamic cutting <u>คืนนั้น</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือตัดชน (cut)	ผู้กำกับเลือกใช้วิธีการตัดต่อให้เหมาะสมกับเนื้อหาซึ่งมีที่มาจากประสบการณ์ส่วนตัวและแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความหลากหลายทางเพศ” ทำให้ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีตัวละครที่หลากหลาย จึงเลือกใช้วิธีการตัดต่อหลายรูปแบบทั้ง continuity editing, Parallel cutting, Metapholical cutting และ Dynamic cutting โดยพิจารณาการตัดต่อให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับโครงเรื่องและกลวิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

1.4 ภูมิหลังนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์

ที่มาของชื่อเรื่อง *36* (2555) มาจาก “จำนวนมาตรฐานของรูปในหนึ่งม้วนฟิล์มกล้องถ่ายรูป” เนื่องจากนวพลอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยีจากฟิล์มไปสู่ดิจิทัล *“ผมว่าผมโตมาจากสองยุคนะ ยุคฟิล์ม ยุคดิจิตอล...ผมเองก็อยู่ในยุคเปลี่ยนผ่านของกล้องฟิลม์ด้วย”* ส่วนที่มาของ “เนื้อหา” มาจากความทรงจำการได้ใช้ชีวิตในช่วงยุค “การเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี” รวมทั้งนวพลมีความสนใจกล้องถ่ายรูปและการถ่ายภาพนิ่งนับตั้งแต่สมัยเรียนหนังสือ ทำให้ได้เห็นการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีของกล้องถ่ายรูปจาก “ฟิล์มสู่ดิจิทัล” และมีโอกาสใช้งานกล้องถ่ายรูปทั้งสองรูปแบบ ซึ่งนวพลเห็นว่าโครงเรื่องดังกล่าวเป็นประเด็นร่วมสมัยที่มีความน่าสนใจ นอกจากนี้

ประสบการณ์การทำงานที่ต้องอยู่กับอุปกรณ์เหล่านี้ทุกวันแล้วเห็นปัญหาจากอุปกรณ์ดิจิทัล เมื่อมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิต นวพลจึงเลือกนำเอากล้องถ่ายรูปและม้วนฟิล์มซึ่งเป็นอุปกรณ์เก็บ “ความทรงจำในยุคอดีต “มาผสมผสานเข้ากับกล้องดิจิทัลและไฟล์เก็บข้อมูลดิจิทัลซึ่งเป็นอุปกรณ์เก็บ “ความทรงจำแห่งยุคสมัย” มาถ่ายทอดเป็นโครงสร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์

36 มีความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างโครงเรื่องที่แปลกใหม่ด้วยการแบ่งภาพยนตร์ออกเป็น *36* ฉาก (ภาพยนตร์ทั้งเรื่องมีจำนวน 36 ช็อต) เล่าเรื่องราวร่วมสมัยช่วงรอยต่อของเครื่องช่วยบันทึกภาพที่เปลี่ยนผ่านจากยุคฟิล์มสู่ยุคดิจิทัลซึ่งล้วนมีผลกับความทรงจำของผู้คนแตกต่างกัน ส่วน “แก่นความคิดหลัก” การมีโอกาสใช้ชีวิตในช่วงรอยต่อยุคที่มี “การเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี” จากอุปกรณ์ระบบอนาล็อคไปสู่อุปกรณ์ระบบดิจิทัล อย่างเช่น “กล้องถ่ายรูประบบฟิล์ม” ที่เปลี่ยนแปลงไปสู่การใช้ “กล้องถ่ายรูประบบดิจิทัล” และมีโอกาสใช้งานกล้องถ่ายรูปทั้งสองรูปแบบ นวพลจึงถ่ายทอดการเปลี่ยนผ่านยุคสมัยทางเทคโนโลยีที่ตนผูกพันเหล่านี้ผ่านเรื่องราวในภาพยนตร์ ซึ่งเนื้อหาในภาพยนตร์ส่วนหนึ่งประกอบสร้างขึ้นจากประสบการณ์ส่วนตัวในอดีต จนกลายเป็นแก่นความคิดหลักที่ต้องการนำเสนอในประเด็น **“**ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี อันทำให้ความสัมพันธ์ของมนุษย์เกิดการเปลี่ยนแปลงตามบริบททางสังคมและปัจจัยด้านเทคโนโลยีในยุคโลกาภิวัตน์ ผ่านเรื่องราวของหนุ่มสาวที่สานสายสัมพันธ์กันด้วยความแตกต่างของเทคโนโลยี “กล้องถ่ายรูป” ที่ต่างฝ่ายต่างเก็บความทรงจำไว้ในรูปแบบที่แตกต่างกันระหว่าง “ฟิล์มกับไฟล์” แก่นเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่อง 36 นอกจากจะเป็นประเด็นที่เกิดจากความสนใจส่วนตัวแล้ว ยังเป็นประเด็นที่เข้าถึงผู้ชมทั่วไปได้ในยุคปัจจุบัน *“36 มีทั้งเรื่องการถ่ายรูป มีเกี่ยวกับฮาร์ดดิสก์ คนน่าจะสัมผัสได้”* เนื่องจากอุปกรณ์เทคโนโลยีที่มีบทบาทปรากฏในภาพยนตร์กลายเป็นสิ่งที่ผู้คนล้วนใช้ในชีวิตประจำวัน แต่นวพลรอโอกาสที่จะสร้างเรื่อง *36* จนกว่าจะถึงช่วงเวลาที่แก่นความคิดหลักที่ต้องการนำเสนอเหมาะสมกับยุคสมัยจนเด่นชัด นั่นคือยุคที่ทุกคนต่างเข้าถึงเทคโนโลยีได้ในราคาไม่สูงและมีอุปนิสัย “เก็บเรื่องราวชีวิตส่วนตัวไว้ในอุปกรณ์ดิจิทัล” ดังเช่นในยุคสมัยนี้ ซึ่งอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2561) นักวิจารณ์ภาพยนตร์แสดงความเห็นเกี่ยวกับประเด็นเนื้อหาและแก่นความคิดในภาพยนตร์ของนวพลว่าอาจเป็นเพราะนวพลโตมากับเทคโนโลยีในยุคปี 2000 จึงมีความผูกพันกับเทคโนโลยีที่กำลังจะตายและเทคโนโลยีที่กำลังมีอยู่ในปัจจุบันจึงนำมาเสนอเป็นเรื่องราวในภาพยนตร์ สอดคล้องกับภาณุ อารี (ผู้ให้สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2560) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่มองว่าเนื้อหาภาพยนตร์ของนวพลเป็นภาพสะท้อนถึงลักษณะของคนรุ่นใหม่ที่มีความรู้สึกโหยหาอดีตที่ตนเองไม่มีส่วนรับรู้หรือมี

ประสบการณ์ตรง ซึ่งนวพลเป็นคนรุ่นที่เกิดยุค 80-90 หลังวัฒนธรรมป๊อป ซึงสูญหายไป เขาจึงนำกลับนำเสนอผ่านเรื่องเล่าในรูปแบบของตนเอง

การประกอบสร้าง “ตัวละคร” ในเรื่อง “ทราย” หญิงสาวผู้ชื่นชอบการถ่ายภาพด้วยกล้องดิจิทัลเนื่องจากมีความสะดวก รวดเร็ว และประหยัดค่าใช้จ่าย ขณะที่ “อุ้ม” ชายหนุ่มผู้หลงใหลการถ่ายภาพด้วยกล้องแบบใช้ฟิล์มที่แม้จะถูกจำกัดจำนวนการถ่ายเพียง 36 ภาพต่อฟิล์มหนึ่งม้วน ความคิดและทัศนคติต่ออุปกรณ์กล้องถ่ายรูปจากสองยุคสมัยของตัวละครทั้งคู่น่าจะเกิดขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดและความประสบการณ์ชีวิตจริงของนวพลที่เติบโตท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีจากยุค อนาล็อคสู่ยุคดิจิทัล *“ผมว่าผมโตมาจากสองยุคนะ ยุคฟิล์ม ยุคดิจิตอล”* ซึ่งความประทับใจในการใช้งานกล้องถ่ายรูปดิจิทัลน่าจะมีส่วนในการประกอบสร้างตัวละคร “ทราย” ขึ้นมาเพื่อเป็นภาพสะท้อนความคิดส่วนตัวที่นวพลมีต่อ “เทคโนโลยีดิจิทัล”

ขณะที่ความทรงจำด้านที่ประทับใจเทคโนโลยีสมัยใหม่ประกอบสร้าง “ทราย” ขึ้นมา การดำรงชีวิตในปัจจุบันและประสบการณ์ทำงานประจำวันอาจมีส่วนสำคัญต่อการสร้างตัวละครชื่อ “อุ้ม” เพื่อนำเสนอแง่มุมอีกด้านที่มีต่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เนื่องจากนวพลทำงานด้านภาพยนตร์และสื่ออื่นๆ จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์และเทคโนโลยีสมัยใหม่แทบทุกวัน จึงเห็นมุมมองในการเล่าเรื่องราวชีวิตของคนที่เกี่ยวข้องกับอุปกรณ์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเหล่านี้ผ่านประสบการณ์ส่วนตัวที่ตนเป็นทั้งผู้กำกับและผู้ตัดต่อ จึงจำเป็นต้องใช้ฮาร์ดดิสก์เพื่อบันทึกไฟล์ “ความจำดิจิทัล” เป็นจำนวนมาก หากฮาร์ดดิสก์พังหรือสูญหาย ไฟล์งานและความทรงจำส่วนตัวที่เก็บเอาไว้ทั้งหมดจะหายไปเช่นกัน ซึ่งนวพลเคยประสบปัญหาเหล่านี้ด้วยตนเองบ่อยครั้ง อุ้มจึงเป็นดังความรู้สึกอีกด้านของนวพลที่มีต่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี

หลังจากภาพยนตร์เรื่อง 36 นวพลยังคงสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสในแนวทางของตนต่อไปกับภาพยนตร์เรื่อง ***MARY IS HAPPY, MARY IS HAPPY*** (2556) จากตัวอักษร 140 ตัวอักษรที่ถูกถ่ายทอดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ “ทวิตเตอร์” (tweeter) ซึ่งเป็นอีกหนึ่งช่องทางการสื่อสารที่นวพลมักเข้าไปเขียนแสดงความคิดของตัวเองอยู่เสมอ ด้วยความชอบส่วนตัวผนวกกับการมีมุมมองต่อมนุษย์และสื่อสังคมออนไลน์ที่แปลกใหม่ นวพลจึงจับเอาเรื่องราวของวัยรุ่นไทยคนหนึ่งจากทวิตเตอร์มาสร้างเป็นภาพยนตร์ *Mary Is Happy, Mary Is Happy.* โดยทดลองนำข้อความในทวิตเตอร์ของหญิงสาวคนหนึ่งจำนวน 410 ข้อความ มาเป็นวัตถุดิบเพื่อสร้าง “โครงเรื่อง” หรือเนื้อหาในภาพยนตร์ด้วยเรื่องราวที่ร่วมสมัยและการใช้กลวิธีการเล่าเรื่องที่แปลกใหม่

Mary Is Happy, Mary Is Happy มี “แก่นความคิดหลัก” เกี่ยวกับ “การเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความเดียงสาและการเติบโตขึ้น” (Coming of Age / Growing Awareness) ที่มีความเชื่อมโยงกับ “แก่นความคิดความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี” นำเสนอชีวิตอัน

สับสนที่ถูกสะท้อนผ่านตัวละครวัยรุ่นชื่อ “แมรี่” แม้เรื่องราวจะเหมือนเป็นภาพยนตร์รักวัยรุ่นทั่วไป แต่ที่มาของเรื่องราวมีความแปลกใหม่ เพราะนวพลนำเรื่องเล่ามาจากทวิตเตอร์ของวัยรุ่นหญิงผู้ใช้นามแฝงว่า "แมรี่ มาโลนี่" เด็กสาววัยรุ่นชาวไทยที่กด follow ติดตามนวพลในทวิตเตอร์ แต่ไม่เคยรู้จักกันเป็นการส่วนตัว แล้วนวพลนำมาตีความสร้างสรรค์เป็นตัวละครและเรื่องเล่าขึ้นมาใหม่โดยอิงจากทวิตเตอร์ที่มีอยู่จริงตลอดหลายเดือนของแมรี่

แรงบันดาลในการสร้างภาพยนตร์ ชื่อเรื่อง แก่นความคิด รวมทั้งโครงเรื่องในภาพยนตร์ล้วนสร้างมาจากทวิตเตอร์ 410 ข้อความ เพียงแต่ไม่ใช่แค่การนำมาตีความ แต่นวพลนำมา “ประกอบสร้าง” ให้กลายเป็นภาพยนตร์ทั้งเรื่อง และอาจด้วยความเป็นคนชอบใช้เวลาอยู่กับทวิตเตอร์เป็นประจำ จนเริ่มรู้สึกว่ามีความคล้ายคลึงกับ “การเขียนไดอารี” ของผู้คนในยุคสมัยก่อน *“รู้สึกว่าเวลาเราอ่านทวิตเตอร์ใคร รู้สึกเหมือนกับเราอ่านไดอารีเขา ก็เลยรู้สึกว่าไทม์ไลน์ทวิตเตอร์ที่เราเลือกมาใช้น่าจะมีสตอรี มีเรื่องราวให้เอามาสร้างเป็นหนังได้”* ซึ่งด้วยคุณลักษณะเฉพาะของการใช้ทวิตเตอร์ที่มีกฎการใช้ข้อความสั้นๆ ไม่เกิน 140 ตัวอักษร ประกอบกับความมีอิสระในการแสดงความรู้สึกอย่างเต็มที่ น่าจะมีส่วนสำคัญที่ทำให้นวพลซึ่งชอบลักษณะการทำงานแบบแยกเป็นส่วนๆ (fragment) เลือกนำเอาข้อความในทวิตเตอร์ของแมรี่ มาโลนี่ มาใช้เป็นจุดเริ่มต้นในการคิดโครงเรื่องและสร้างภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว

ในส่วนของ “ตัวละคร” แมรี่เป็นดัง “ภาพสะท้อนวัยรุ่นไทย” ในยุคสมัยแห่งเทคโนโลยีดิจิทัลและโลกออนไลน์ผู้มีตัวตนจริง หากแต่เป็นตัวตนที่ปรากฏขึ้นในโลกสังคมออนไลน์ ซึ่งโดยทั่วไปตัวละครมักถูกสร้างขึ้นจากจินตนาการของผู้เขียนบทภาพยนตร์ที่นำมาจากประสบการณ์ส่วนตัวหรือจากประสบการณ์ของบุคคลใกล้ชิด หรือไม่ก็นำมาจากเค้าโครงประวัติชีวิตของบุคคลที่มีตัวตนอยู่จริง แต่ตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* นับเป็นแนวทางใหม่ในการประกอบสร้างตัวละครขึ้นมาจากจินตนาการของผู้กำกับที่ผสมผสานเข้ากับเรื่องราวชีวิตของบุคคลที่มีตัวตนอยู่บนโลกเสมือนจริงในสื่อสังคมออนไลน์ ซึ่งนวพลได้นำมาตีความสร้างสรรค์เป็นตัวละครและเรื่องราวขึ้นมาใหม่โดยอิงจากข้อความในทวิตเตอร์ที่มีอยู่จริงตลอดหลายเดือนของแมรี่

ที่มาของตัวละคร “แมรี่” อาจเนื่องจากอาชีพการทำงานอิสระและลักษณะการใช้ชีวิตประจำวันที่ นวพลต้องใช้เวลาอยู่กับสื่อออนไลน์ประเภทต่างๆ เป็นประจำ ประกอบกับเมื่อได้ติดตามอ่านข้อความในทวิตเตอร์ของหญิงสาวที่ใช้ชื่อว่าแมรี่มีความน่าสนใจและมีมุมมองต่อการดำเนินชีวิตที่แปลกใหม่ จึงนำมาประกอบสร้างเป็นเรื่องเล่าในภาพยนตร์โดยมี “แมรี่” เจ้าของทวิตเตอร์เป็นตัวละครหลักผู้ดำเนินเรื่องราวที่มีต้นกำเนิดมาจาก 410 ข้อความที่เธอเป็นผู้เขียนขึ้นเอง แต่ผ่านการ “ตีความหมายข้อความในทวิตเตอร์” จนกลายเป็นโครงสร้างเรื่องที่เรียงร้อยขึ้นใหม่ผ่าน

กระบวนความคิดสร้างสรรค์ของนวพล ซึ่ง ประวิทย์ แต่งอักษร (ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560) นักวิชาการและวิจารณ์ภาพยนตร์ให้ทัศนะเกี่ยวกับการประกอบสร้างตัวละครว่า ภาพยนตร์ของนวพลมักจะมีตัวละครที่เกี่ยวโยงกับเทคโนโลยีเป็นตัวแทนเพื่อบันทึกเหตุการณ์ด้านเทคโนโลยีในยุคของเขาไม่ว่าจะเป็นม้วนวีดิโอ ฮาร์ดดิสต์ หรือทวิตเตอร์ แล้วนำมาผสมผสานระหว่างความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสเข้ากับความเป็นภาพยนตร์ฟิคชัน (Fiction) ที่มีความตลาดสูงรวมอยู่ในภาพยนตร์เรื่องเดียวกันอย่างลงตัว

ตารางที่ 7.7 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
36 (2555)	<u>เนื้อหา</u> ความสัมพันธ์ชายหญิงคู่หนึ่งระหว่างทำงานด้วยกันในกองถ่ายทำภาพยนตร์ ทราย" อาชีพจัดหาสถานที่ถ่ายทำ ผู้ชอบถ่ายภาพด้วยกล้องดิจิตอลทึ กระทั่งฮาร์ดดิสก์เสีย เธอจึงพยายามกู้ความทรงจำที่หายไปกลับคืน จนเธอได้พบกับ "อุ้ม" หนุ่มผู้ทำงานฝ่านศิลป์ประจำกองถ่ายที่ยังคงถ่ายภาพด้วยฟิล์ม นำไปสู่ประเด็นร่วมสมัยว่าด้วยรอยต่อของเครื่องช่วยบันทึกภาพที่เปลี่ยนผ่านจากยุคฟิล์มสู่ยุคดิจิทัล ซึ่งล้วนมีผลกับความทรงจำของผู้คนที่แตกต่างกัน	เนื้อหามาจากความทรงจำการใช้ชีวิตช่วงยุค "การเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี" ผู้กำกับสนใจการถ่ายภาพนิ่งตั้งแต่สมัยเรียน เห็นการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีของกล้องถ่ายรูปจาก "ฟิล์มสู่ดิจิทัล" จึงเลือกนำเอากล้องถ่ายรูปและม้วนฟิล์มซึ่งเป็นอุปกรณ์เก็บ "ความทรงจำในยุคอดีต" มาผสมผสานเข้ากับกล้องดิจิทัลและไฟล์เก็บข้อมูลดิจิทัลซึ่งเป็นอุปกรณ์เก็บ "ความทรงจำแห่งยุคสมัย" มาถ่ายทอดเป็นเนื้อหาในภาพยนตร์ ผู้กำกับนำเสนอประเด็นความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่เชื่อมโยงกับการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี อันทำให้ความสัมพันธ์ของมนุษย์เกิดการเปลี่ยนแปลงตามบริบททางสังคมและปัจจัยด้านเทคโนโลยีในยุคโลกาภิวัตน์ "ทราย" ตัวละครผู้ใช้กล้องดิจิทัลทำงานเพราะมีความสะดวก รวดเร็ว และประหยัด เป็นดังภาพสะท้อนความคิด ความรู้สึกที่ผู้กำกับมีต่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่ช่วยอำนวยความสะดวกในการทำงาน ขณะที่ "อุ้ม" ตัวละครผู้ชื่นชอบการถ่ายภาพด้วยฟิล์มเป็นอีกภาพสะท้อนที่แสดงถึงความชื่นชอบและความรู้สึกโหยหาอดีตของผู้กำกับ

ตารางที่ 7.7 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) <u>ตัวละคร</u> - “ทราย” ผู้จัดหาสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ ผู้ใช้เทคโนโลยียุคดิจิทัลอย่าง กล้องถ่ายรูปดิจิทัล คอมพิวเตอร์ และฮาร์ดดิสก์ ทำงาน แต่กลับพบปัญหาจากอุปกรณ์ดังกล่าวเธอต้องหาทางแก้ไขพร้อมไปกับความรักที่สูญหาย - “อุ้ม” ช่างศิลป์กองถ่ายภาพยนตร์ ผู้หลงใหลการถ่ายภาพด้วยฟิล์ม ผู้มีทัศนคติแตกต่างกับทรายแต่มีความผูกพันทางใจจนเกิดเป็นความทรงจำที่ดีต่อกัน	
Mary is happy, Mary is happy (2556)	<u>เนื้อหา</u> เรื่องราวเด็กสาววัยเรียนกับชีวิตอันสับสนของ “แมรี่” ผู้ตั้งใจจะทำหนังสือรุ่นก่อนเรียนจบชั้นมัธยมปลาย แต่ต้องเผชิญกับความวุ่นวายของช่วงวัยหัวเลี้ยวหัวต่อ ไม่ว่าจะเป็นชีวิตประจำวันในโรงเรียน การตั้งคำถามกับสิ่งรอบตัว รวมทั้งปัญหาหัวใจ <u>แก่นความคิด</u> - แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) - แก่นความคิดการเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความเดียงสาและการเติบโตขึ้น (Coming of Age / Growing Awareness)	ทวิตเตอร์ สื่อยุคสังคมออนไลน์ที่ผู้กำกับใช้เป็นประจำ ด้วยความชื่นชอบส่วนตัวและความต้องการเล่าเรื่องที่แปลกใหม่ จึงนำเอาข้อความจากทวิตเตอร์ของ “แมรี่ มาโลนี่” เด็กสาววัยรุ่นชาวไทยที่กด follow ติดตามเขาในทวิตเตอร์แต่ไม่รู้จักกันมาประกอบสร้างเป็นเนื้อหาภาพยนตร์ ผ่านการตีความในมุมมองของผู้กำกับ ผู้กำกับนำเสนอประเด็นการเปลี่ยนผ่านอายุและการเติบโตของตัวละครที่มีความเชื่อมโยงกับประเด็นความสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยีในกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นดัง“การก้าวผ่านพ้นวัยและยุคสมัย” (Coming-of-Age) ในปัจจัยด้านเทคโนโลยีของผู้กำกับที่ก้าวเข้าสู่การใช้ชีวิตในยุคสมัยดิจิทัลและสื่อสังคมออนไลน์อย่างเต็มตัว

ตารางที่ 7.7 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
	<u>ตัวละคร</u> “แมรี่” เด็กวัยรุ่นมัธยมปลายที่ใกล้สำเร็จการศึกษา มีนิสัยส่วนตัวเป็นคนคิดมาก สงสัยในสิ่งรอบตัว ไม่กล้าแสดงออก และยังต้องเผชิญปัญหาการสูญเสียทั้งเพื่อนและคนรัก	แมรี่ คือตัวละครที่เกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้กำกับที่ผสมผสานเข้ากับชีวิตของบุคคลที่มีตัวตนอยู่บนโลกสื่อสังคมออนไลน์ ซึ่งแมรีนอกจากจะเป็นภาพสะท้อนวัยรุ่นไทยแห่งยุคสมัยแล้ว แมรี่ยังเป็นภาพสะท้อนมุมมองของผู้กำกับที่มีต่อบริบทสังคมด้านต่างๆ ในยุคแห่งความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

ภูมิหลังนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ประสบการณ์ที่สั่งสมมานับตั้งแต่การสร้างภาพยนตร์สั้นในมหาวิทยาลัย การฝึกฝนงานกับบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักขนาดใหญ่ในตำแหน่งผู้ตัดต่อและผู้เขียนบทภาพยนตร์จนเกิดความเชี่ยวชาญและเข้าใจลักษณะการสร้างภาพยนตร์ทั้งในรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักและรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส ประกอบกับการมีโอกาสทดลองทำงานอันหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นนักเขียน นักจัดรายการวิทยุ ผู้กำกับมิวสิควิดีโอ และผู้กำกับละครสั้นรายการโทรทัศน์ ซึ่งแต่ละบทบาทหน้าที่นอกจากจะสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักยอมรับในสังคมแล้ว ยังช่วยบ่มเพาะความรู้และเพิ่มพูนประสบการณ์ให้นวพล จนกระทั่งเขามีโอกาสสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระ นวพลจึงนำเอาประสบการณ์ชีวิตและทักษะจากการทำงานอันหลากหลายหลอมรวมจนกลายเป็นความคิดสร้างสรรค์เพื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว โดยภาพยนตร์ต่างมีลักษณะวิธีการเล่าเรื่องที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับภูมิหลังชีวิตและประสบการณ์ของนวพล ซึ่งสามารถสรุปตามลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง อันประกอบด้วย 1. มุมมองการเล่าเรื่อง 2. การจัดองค์ประกอบภาพ และ 3. การตัดต่อ ได้ดังนี้

1.4.1 มุมมองการเล่าเรื่อง

มุมมองการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง *36* มาจากความทรงจำในอดีตของนวพลที่มีต่อ “กล้องถ่ายรูป” ซึ่งเขาเคยมีประสบการณ์ผ่านยุคสมัยการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีของอุปกรณ์ดังกล่าวจาก “กล้องถ่ายรูปด้วยฟิล์มสู่กล้องถ่ายรูประบบดิจิทัล” จึงนำเอาความทรงจำที่มีต่ออุปกรณ์ทั้งสองแบบมาถ่ายทอดเป็นเรื่องราวในมุมมองของตนเอง

จากการศึกษาพบว่า มุมมองการเล่าเรื่องที่นวพลนำมาใช้ในภาพยนตร์เรื่อง *36* มี 2 ลักษณะคือ การเล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person

Narrator) และ มุมมองการเล่าเรื่องที่เป็นกลาง (The Objective) โดยการเล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครนั้นประกอบด้วยความคิด ทัศนคติ พฤติกรรมที่ตัวละครพูดหรือแสดงออกมา ซึ่งนวพลสร้าง 2 ตัวละครหลักขึ้นมาได้แก่ “ทรายและอุ้ม” เพื่อเป็นตัวแทนของมุมมองที่นวพลมีต่ออุปกรณ์ถ่ายภาพทั้งสองยุคสมัยที่ตนเคยมีโอกาสสัมผัส

“อุ้ม” คือมุมมองของความทรงจำในอดีตที่นวพลมีต่อ “กล้องถ่ายรูปแบบฟิล์ม” มุมมองการเล่าเรื่องผ่านสายตาอุ้มจึงเป็นคนที่ชื่นชอบการถ่ายภาพด้วยฟิล์มที่แม้จะมีขั้นตอนยุ่งยากและสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมากกว่าการถ่ายด้วยกล้องดิจิทัล หากแต่เป็นการเก็บความทรงจำที่ยืนยาวมากกว่า ขณะที่ “ทราย” คือมุมมองความทรงจำในอดีตที่นวพลมีต่อ “กล้องถ่ายรูปแบบดิจิทัล” และยังเป็นอุปกรณ์ที่นวพลนำมาใช้ทำงานและในชีวิตประจำวันอยู่เสมอเนื่องจากตอบสนองการใช้งานได้อย่างรวดเร็วและประหยัดค่าใช้จ่ายมากกว่ากล้องแบบฟิล์ม *“เราอยู่ในยุคที่มีเทคโนโลยีรองรับแล้ว โชคดีเหมือนกันนะที่เกิดยุคนี้ ทุกคนมีเฟซบุ๊ก มีกล้องคนละตัว มีคอมพิวเตอร์คนละเครื่อง จะทำก็ทำได้เลย*”

ในขณะที่มุมมองการเล่าเรื่องลักษณะแรกเป็นการเล่าเรื่องมุมมองบุคคลที่หนึ่งผ่านความนึกคิดและการกระทำของตัวละคร มุมมองการเล่าเรื่องอีกลักษณะคือ การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) โดยนวพลเลือกใช้ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องด้านต่างๆ ทั้งการใช้ขนาดภาพ ระยะ มุมกล้อง แสง และเสียง เพื่อทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าเป็น “ผู้สังเกตการณ์” ความรู้สึกนึกคิดและการกระทำของตัวละครทั้งสองอย่างเป็นกลาง ปราศจากอคติอันอาจเกิดจากการโน้มน้าวโดยใช้ภาษาภาพยนตร์ แต่ให้ผู้ชมเป็นผู้ตัดสินใจเรื่องราวด้วยตนเองโดยไม่ชี้แนะว่า “อุปกรณ์ถ่ายภาพหรือความความคิดเห็นส่วนตัว” ของตัวละครใดดีกว่ากัน *“รุ่นผมอยู่ในยุคเปลี่ยนผ่านของทุกอย่างเลย ทันยุคที่ถ่ายรูปด้วยฟิล์ม ทันยุคดิจิทัล..ผมรู้สึกและเห็นมันทั้งสองฝั่ง”*

จากภาพสะท้อนมุมมองความทรงจำในอดีตของนวพลที่มีต่อเทคโนโลยีอุปกรณ์กล้องถ่ายรูปในภาพยนตร์เรื่อง *36* “ทวิตเตอร์” (tweeter) คือสื่อสังคมออนไลน์ที่นวพลนำมาใช้สะท้อนมุมมองความรู้สึกที่มีต่อการใช้ชีวิตของวัยรุ่นยุคโลกาภิวัตน์ในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* โดยที่มาของเรื่องราวในภาพยนตร์นำมาจากประสบการณ์ชีวิตในยุคสมัยที่นวพลใช้เวลาส่วนใหญ่ทั้งในด้านการทำงานและการใช้ชีวิตส่วนตัวอยู่ในโลกออนไลน์จนเริ่มเห็น “มุมมองความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี” ที่แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย *“การที่ผมอยู่กับมันจริงๆ ผมเล่นทวิตเตอร์ทุกวัน..จนรู้สึกว่าเริ่มเห็นอะไรบางอย่าง บางอย่างว่ามันเหมือนไดอารี่ของคนยุคนี้”* ประกอบกับการได้อ่านเรื่องราวชีวิตและความคิดของวัยรุ่นหญิงผู้ใช้นามแฝงว่าแมรี่ มาโลนี่ เด็กสาววัยรุ่นชาวไทยที่เขียนข้อความไว้ในทวิตเตอร์ส่วนตัว นวพลจึงนำประสบการณ์ส่วนตัวมาหลอมรวมเข้ากับชีวิตในโลกออนไลน์ของผู้ใช้ชื่อในทวิตเตอร์ว่าแมรี่มาประกอบสร้าง

ขึ้นเป็นเรื่องราวเพื่อนำเสนอ “มุมมองการใช้ชีวิตของวัยรุ่นไทย” ที่กำลังก้าวผ่านพ้นวัยในยุคสมัยที่ปัจจัยด้านเทคโนโลยีก้าวเข้ามามีส่วนสำคัญต่อการดำเนินชีวิตประจำวันประจำวันของคนทุกเพศทุกวัย ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องที่ปรากฏใน *Mary Is Happy, Mary Is Happy* นอกจากจะเป็นการสะท้อนความเป็นจริงในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่บริบททางสังคมด้านต่างๆ ล้วนต้องพึ่งพาความก้าวหน้าทางเทคโนโลยียุคดิจิทัลและสื่อออนไลน์แล้ว ยังเป็นมุมมองที่มีความสัมพันธ์กับภูมิหลังและประสบการณ์ชีวิตของนวพลที่เคย “ก้าวผ่านพ้นยุคสมัยต่างๆ ของเทคโนโลยี” ด้วยเช่นกัน

จากการศึกษาพบว่ามุมมองการเล่าเรื่องที่นวพลนำมาใช้ในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* มีลักษณะคล้ายคลึงกับมุมมองการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ 36 ที่แบ่งออกเป็น 2 มุมมอง ได้แก่ มุมมองการเล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) อันประกอบด้วยความคิด ทัศนคติ พฤติกรรมที่ตัวละครพูดหรือแสดงออกมา ซึ่งได้แก่มุมมองของตัวละครชื่อ “แมรี่” ผู้ซึ่งเป็นตัวแทนมุมมองของวัยรุ่นไทยในยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านกรอบการดำรงชีวิตในสังคมและด้านการเปลี่ยนแปลงทางยุคสมัยของเทคโนโลยี ซึ่งมุมมองดังกล่าวไม่ได้มาจากความรู้สึกนึกคิดของนวพล หากแต่มาจากมุมมองความคิดของ *“แมรี่ มาโลนี่”* ผู้เขียนข้อความไว้ในทวิตเตอร์ ส่วนมุมมองอีกลักษณะหนึ่งที่พบใน *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ได้แก่การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) ซึ่งเป็นมุมมองที่ผู้เล่าไม่ได้อยู่ร่วมในเหตุการณ์ อันเนื่องมาจากเป็น “มุมมองส่วนตัว” ของนวพลที่ตีความหมายข้อความในทวิตเตอร์ของแมรี่ แล้วนำเสนอความรู้สึกนึกคิดส่วนตัวผ่านข้อความที่ถูกนำมาสร้างเป็นแต่ละฉากในภาพยนตร์อีกทอดหนึ่ง ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องที่นวพลใช้นำเสนอแนวความคิดทั้งที่เป็นมุมมองของ *“แมรี่ มาโลนี่”* จากข้อความที่เขียนไว้ในทวิตเตอร์ส่วนตัว และมุมมองในฐานะ “ผู้กำกับภาพยนตร์” ซึ่งได้แก่นวพลเอง แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของผู้กำกับในการนำมุมมองความคิดของผู้อื่นมาหลอมรวมเข้ากับมุมมองความคิดส่วนตัวแล้วประกอบสร้างขึ้นเป็นตัวละครและเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน ซึ่งวิธีคิดกลวิธีที่มีความแปลกใหม่เช่นนี้ อลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว ให้ทัศนะว่า ผู้ชมแทบจับทางไม่ได้ว่านวพลจะมีมุมมองหรือแนวทางการสร้างภาพยนตร์อย่างไรต่อไป เพราะเขามีความท้าท้ายตนเอง คือจะไม่ทำสิ่งซ้ำเดิม ภาพยนตร์ของนวพลจึงมีความสดใหม่

2. การจัดองค์ประกอบภาพ หรือ มีส-ออง-แซน

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง *36* และ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ล้วนใช้กระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่ถึงแม้จะมีอิสระทางด้านความคิดและรูปแบบการนำเสนอ แต่มีข้อจำกัดทางด้านงบประมาณการลงทุนซึ่งส่งผลกระทบต่อเครื่องมืออุปกรณ์ และบุคลากรผู้ร่วมงาน “*ก็สร้างเหมือนทำหนังปกติทั่วไป เพียงแต่ว่าต้นทุนหนังอินดี้มัน*

น้อยกว่าหนังเมนสตรีม" ทำให้การจัดองค์ประกอบภาพ หรือ "มีส-ออง-แซน" (Mise-en-scène) ด้านต่างๆ รวมทั้ง "**การจัดแสง**" ที่ปรากฏในภาพยนตร์มีลักษณะที่เน้นแหล่งกำเนิดแสงจากความเป็นจริงตามธรรมชาติ (Natural Lights) เช่น แสงจากดวงอาทิตย์ แสงที่ลอดผ่านช่องหน้าต่าง หรือหากเป็นฉากกลางคืนก็มักจะใช้แหล่งกำเนิดจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) เช่น ไฟฉาย หรือตะเกียงไฟฟ้าที่มีความเกี่ยวพันกับเนื้อหาภาพยนตร์ มากกว่าจะใช้อุปกรณ์จัดแสงที่มีราคาสูง อย่างไรก็ตามแม้ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องจะใช้การจัดแสงรูปแบบตามธรรมชาติเป็นหลัก ทั้งเพื่อความสมจริงและเพื่อเป็นการประหยัดงบประมาณการสร้าง แต่จากการศึกษาพบว่ามีบางฉากในภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องที่นวพลนำเอาแสงจากธรรมชาติมาช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึกและสร้างความหมายให้เกิดขึ้น อย่างเช่นในภาพยนตร์เรื่อง *36* "แสงสว่างและความมืด" ที่ตัดกันระหว่างแสงอาทิตย์กลางแจ้งกับความมืดภายในตัวอาคาร ถูกใช้เป็นสื่อเพื่อให้ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างทรายและอุ้มที่ยังไม่ชัดเจน และสื่อถึงความแตกต่างทางความคิดเกี่ยวกับการใช้กล้องดิจิทัลกับกล้องถ่ายรูปแบบฟิล์มของตัวละครคู่นี้ รวมทั้งในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ที่มีการแบ่งโครงเรื่องออกเป็นส่วนๆ ตามข้อความจำนวน 410 ข้อความที่ปรากฏในทวิตเตอร์ของแมรี่ ซึ่งบางข้อความที่นวพลตีความจนกลายเป็นเรื่องราวในภาพยนตร์นั้น ได้ใช้องค์ประกอบการจัดแสงเพื่อช่วยสื่อความหมายและสื่อความรู้สึกนึกคิดของตัวละครชื่อแมรี่ให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น อย่างเช่น การจัดแสงในช่วงเวลามหัศจรรย์ยามใกล้พลบค่ำ หรือ "magic hour" เพื่อสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกคิดถึงเพื่อนและคนรักของแมรี่

"ขนาดภาพ" นับว่าเป็นองค์ประกอบการจัดภาพที่มีความสำคัญและมีความสัมพันธ์กับโครงสร้างในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของนวพล ภาพยนตร์เรื่อง *36* ได้รับแรงบันดาลใจการสร้างเรื่องราวขึ้นจากความทรงจำที่นวพลมีต่อ "กล้องถ่ายรูป" ผ่านความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีจากอดีตสู่ปัจจุบันในรูปแบบของการถ่ายทำภาพยนตร์ทั้งเรื่องด้วยจำนวน 36 ชอต ดังนั้นการถ่ายทำแต่ละชอตจึงจำเป็นต้องผ่านกระบวนการตัดสินใจว่าจะออกแบบขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะความชัดของแต่ละชอตให้ออกมาในรูปแบบใดเพื่อเล่าเรื่องราวที่จำกัดเพียง 36 ชอตให้ครบถ้วนและสื่อความหมายได้มากที่สุด ซึ่งจากการศึกษาพบว่า การจัดวางองค์ประกอบภาพในแต่ละชอตมักจะมีลักษณะการถ่ายทำแบบต่อเนื่อง หรือ Long take ที่ใช้เวลาในการบันทึกภาพต่อเนื่องยาวนานโดยที่กล้องตั้งอยู่กับที่ไม่มีการเคลื่อนไหว เพื่อให้ผู้ชมมีเวลารับรู้เรื่องราว พิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกนำมาใส่ไว้ในภาพ รวมทั้งสัมผัสได้ถึงบรรยากาศที่ถูกสร้างขึ้นมา ส่งผลให้ขนาดภาพส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *36* มักเป็นภาพขนาดระยะไกล (long shot) อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ที่แม้มักจะใช้การถ่ายภาพระยะไกลเช่นกัน หากแต่มีจุดประสงค์เพื่อสื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่ปรากฏในฉากเหล่านั้น

มากกว่าเพียงเพื่อการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะฉากที่บ่งบอกถึงความรู้สึก “โดดเดี่ยว ไร้ตัวตน” ของตัวละครชื่อแมรี่ที่ต้องประสบปัญหาชีวิตทั้งเรื่องความรักและความสับสนในภายในจิตใจ

การใช้ขนาดภาพระยะไกลเพื่อการเล่าเรื่อง สื่อความหมาย และสร้างอารมณ์ความรู้สึก นับเป็นความโดดเด่นที่ปรากฏในผลงานภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องของนวพล อย่างไรก็ตาม แม้ทั้ง *36* และ Mary Is Happy, Mary Is Happy จะมีการใช้ขนาดภาพระยะใกล้ (close up) ปรากฏไม่มากนัก แต่เมื่อมีการใช้ระยะภาพดังกล่าวแล้วมักจะถูกนำไปใช้เพื่อจุดประสงค์การสื่อความหมาย อารมณ์ความรู้สึกที่ส่งผลกระทบต่อเนื้อหาและตัวละครในภาพยนตร์อย่างลึกซึ้ง ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากนวพลมีความชื่นชอบและเชี่ยวชาญการใช้อุปกรณ์กล้องถ่ายรูปมาอย่างยาวนาน ทำให้ทราบว่าควรใช้เลนส์ขนาดใดหรือกล้องประเภทใดให้มีความสัมพันธ์เหมาะสมกับขนาดภาพเพื่อช่วยสื่อความหมาย สื่ออารมณ์และความรู้สึกของตัวละครได้ดียิ่งขึ้น

การจัดองค์ประกอบภาพ ขนาดภาพนับว่ามีความสัมพันธ์กับ “มุมกล้องและระยะการถ่ายภาพ” แต่เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง *36* และ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ต่างมีโครงสร้างและวิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่างกัน ทำให้การออกแบบมุมกล้องและระยะความลึกของภาพต้องมีความสอดคล้องเหมาะสมกับโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ภาพยนตร์เรื่อง *36* มีแก่นหรือแนวคิดเริ่มต้นจากความต้องการสร้างภาพยนตร์เพื่อรำลึกถึงความทรงจำของมนุษย์ที่มีความสัมพันธ์กับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีแต่ละยุคสมัยผ่านอุปกรณ์กล้องถ่ายรูป นวพลจึงนำมาสร้างเป็นโครงเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องในรูปแบบของการถ่ายทำภาพยนตร์ทั้งเรื่องจำนวน 36 ชอต ซึ่งด้วยรูปแบบดังกล่าวนี้ทำให้ต้องมีการออกแบบสร้างสรรค์งานด้านภาพเป็นอย่างดีเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในเรื่องราวที่ถูกจำกัดด้วยกรอบการเล่าเรื่องเพียง 36 ชอต ดังนั้นการออกแบบการถ่ายทำในแต่ละชอต นวพลต้องใช้องค์ประกอบภาษาภาพยนตร์ด้านต่างๆ มาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างเรื่องราวและสื่อความหมายขึ้นภายในแต่ละชอตที่ถ่ายทำ แต่เนื่องจากชอตที่มีจำนวนจำกัด ทำให้ “มุมกล้อง” ที่ใช้ถ่ายทำมักพบว่าเป็นมุมกล้องระดับสายตา (Eye Level Angel) หากแต่เป็นมุมกล้องระดับสายตาที่มีทั้งการ “ซุกซ่อน” และ “เปิดเผย” เพื่อให้เกิดความเข้าใจเรื่องราวหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละครโดยไม่จำเป็นต้องใช้บทสนทนาหรือบทบรรยาย เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* ที่มุมกล้องถูกนำมาใช้เพื่อช่วยสื่อความคิดความรู้สึกของทั้งตัวละครและผู้กำกับภาพยนตร์ แต่มีการใช้มุมกล้องที่หลากหลายมากว่า ทั้งนี้เนื่องจากมีที่มาของโครงสร้างเรื่องและมีกลวิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่างกัน

ด้วยข้อจำกัดจากความคิดเริ่มต้นที่ต้องการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *36* ด้วยการถ่ายทำเพียง 36 ชอต ทำให้จำนวนชอตแทบทั้งหมดที่ปรากฏในภาพยนตร์ใช้ “ระยะการถ่ายภาพ” แบบชัดลึก (deep focus) ทั้งนี้นอกจากเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เห็นปฏิกริยาของตัวละครแต่ละคน

ต่อเหตุการณ์เบื้องหน้าโดยไม่จำเป็นต้องตัดซอยภาพจนทำให้เกินจำนวน 36 ชอตตามที่กำหนดไว้ ยังทำให้ผู้ชมมีอิสระอย่างเต็มที่ในการสำรวจรายละเอียดภายในฉากแล้วคัดเลือกว่าส่วนใดมีความสำคัญที่ส่งผลต่อเนื้อหาหรือตัวละคร ขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* มีการใช้การถ่ายทำด้วยระยะความชัดที่หลากหลายเพื่อให้สอดคล้องกับโครงสร้างเรื่องที่มีความหลากหลายจากข้อความจำนวนมากในทวิตเตอร์ของหญิงสาวชื่อแมรี่ รวมทั้งวิธีการเล่าเรื่องที่มีความโดดเด่นของงานด้านภาพเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัย

ลักษณะวิธีการจัดองค์ประกอบภาพในภาพยนตร์ของนวพลที่ค่อนข้างมีความหลากหลายแต่กลับเข้าถึงผู้ชมทั่วไปได้ ประวิทย์ แต่งอักษร แสดงความเห็นว่า นวพลเติบโตมาจากสายหนังสั้น เป็นผู้กำกับที่ “pick up style” สไตล์การสร้างภาพยนตร์ได้ดี มีความเป็นมิตรหรือเข้าถึงได้ง่ายและกว้างกว่านักสร้างภาพยนตร์นอกกระแสยุคก่อน สไตล์การสร้างของเขามีลักษณะภาพยนตร์ที่ไม่ตลาดและไม่ศิลปะ แต่อยู่ระหว่างภาพยนตร์ตลาดกับภาพยนตร์ศิลปะ

3. การตัดต่อ

ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องอีกรูปแบบที่มีความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์เรื่อง 36 กับ *Mary Is Happy, Mary Is Happy* คือ “การตัดต่อ” เนื่องจาก 36 ถ่ายทำด้วยการใช้เพียง *36* ชอต ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ นวพลจึงใช้ช่วงเวลาในแต่ละชอตค่อนข้างยาวนานเพื่อให้ผู้ชมมีเวลาพิจารณาองค์ประกอบภาพด้านต่างๆ จนเข้าใจเนื้อหาและความรู้สึกนึกคิดของตัวละครในแต่ละฉากได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น รวมทั้งวิธีการตัดต่อที่เลือกใช้รูปแบบการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) ด้วยวิธีการตัดชน (cut) เพื่อรักษาความความต่อเนื่องลื่นไหลของเนื้อเรื่อง การแสดง ตำแหน่งทิศทางการเคลื่อนไหวของวัตถุหรือตัวละคร จึงทำให้ภาพยนตร์ทั้งเรื่องมีการตัดต่อด้วยวิธีการตัดชนเพียง *36* ครั้งเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวไว้ด้วยกัน

อย่างไรก็ตามแม้จะใช้วิธีการตัดต่อที่เรียบง่าย แต่การตัดต่อเพื่อเปลี่ยนฉากหรือเหตุการณ์ในแต่ละชอตนั้น มีการพิจารณาเป็นอย่างดีว่าจะตัดในช่วงเวลาใดหรือที่เรียกว่า “จังหวะ” (rhythm) ในการตัดต่อ โดยการตัดต่อแต่ละชอตนั้นจะเกิดขึ้นเมื่อนวพลเห็นว่าเรื่องราวในฉากนั้นสิ้นสุดลง ซึ่งสามารถสังเกตได้จากตัวละครผู้ดำเนินเรื่องจะไม่อยู่ในฉากนั้นแล้ว หรือไม่ตัวละครก็จะพูดบทสนทนาบางประโยคที่เชื่อมโยงกับฉากต่อไปจึงจะมีการตัดต่อเกิดขึ้น ซึ่งหากวิธีการตัดต่อภาพยนตร์เรื่อง *36* คือการเรียงร้อยภาพนิ่งที่เคลื่อนไหวได้ให้เกิดความราบรื่น ต่อเนื่อง วิธีการตัดต่อในภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy* มีแนวคิดและวิธีการตัดต่อที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะจังหวะการตัดต่อที่มีทั้งช่วงที่ “รวดเร็ว ฉับไว” และช่วงที่ “ราบเรียบ เอื่อยเฉื่อย” เพื่อให้สอดคล้องกับโครงสร้างเรื่องที่มาจากข้อความในทวิตเตอร์ที่ประกอบสร้างขึ้นจากความรู้สึกนึกคิด ทัศนคติและความเชื่อส่วนตัวอันหลากหลายของแมรี่ที่มีต่อเรื่องราวต่างๆ รอบตัวอันแทบจะไม่มี

ความสัมพันธ์กันในแต่ละข้อความ แต่เมื่อนวพลมีแนวคิดนำข้อความมาสร้างเป็นโครงเรื่องที่มีความเชื่อมโยงกันโดยมีแมรี่เป็นผู้ดำเนินเรื่อง การตัดต่อจึงเข้ามามีบทบาทสำคัญเพื่อทำหน้าที่ “เรียงร้อยข้อความที่ไม่เกี่ยวข้องกัน” เป็นเรื่องราวชีวิตของแมรี่ขึ้นมาให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจโดยไม่เกิดความสับสนกับข้อความอันเป็นที่มาของเนื้อหาภายในภาพยนตร์จำนวน 410 ข้อความ

ทั้งที่ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องมีแนวทางการตัดต่อที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน แต่นวพลควบคุมการตัดต่อภาพยนตร์แต่ละเรื่องให้มีความโดดเด่นในรูปแบบเฉพาะตัว ทั้งนี้อาจเป็นเพราะนวพลเคยมีประสบการณ์ผ่านการทำงานด้านการตัดต่อภาพยนตร์สมัยทำงานให้กับบริษัท GTH เคยทำงานเป็นผู้กำกับมิวสิควิดีโอให้กับศิลปินมากมาย รวมทั้งการใช้ชีวิตส่วนตัวที่นวพลมีงานอดิเรกที่ชื่นชอบคือ “การเล่นดนตรีตีกลอง” มาตั้งแต่สมัยเรียนในมหาวิทยาลัย *"บีทของกลองมันจะมีจังหวะของมัน เวลาเราตัดภาพเราจะคิดตามจังหวะดนตรี ยิ่งฉากที่มีเสียงประกอบเราก็จะไม่ใช่แค่ตัดไปตามเฟรม แต่เราจะรู้ว่าดนตรีเปลี่ยนตอนไหน ภาพควรเปลี่ยนยังไง"* ที่นอกจากจะเป็นการผ่อนคลายความเครียดจากการทำงานและฝึกสมาธิแล้ว จังหวะดนตรียังมีส่วนช่วยในการตัดต่อภาพยนตร์ ซึ่งวิธีการตัดต่อที่มีความโดดเด่นนี้ ภาณุ อารี แสดงความเห็นว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องของนวพลจะพูดภาษาเดียวกัน เป็นภาษาที่มาจากการตัดต่อ ซึ่งอาจบ่งบอกถึงสไตล์ที่สะท้อนถึงภาษาภาพยนตร์ของเขา แม้จะมีเรื่องเล่าต่างกันแต่ก็พอทราบได้ว่าภาพยนตร์เป็นของใคร นวพลเป็นคนที่ “modify” ภาษาภาพยนตร์ให้มีความง่ายต่อการเข้าถึงยิ่งขึ้น

ตารางที่ 7.8 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
มุมมองการเล่าเรื่อง	36 มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator)	เล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง ประกอบด้วยความคิด ทัศนคติ พฤติกรรมที่ตัวละครพูดหรือแสดงออกมา ซึ่งผู้กำกับสร้าง 2 ตัวละครหลักขึ้นมาประกอบด้วย “ทราย” และ “อุ้ม” เพื่อเป็นตัวแทนของมุมมองที่ผู้กำกับมีต่ออุปกรณ์ถ่ายภาพทั้งสองยุคสมัยที่ตนเคยมีโอกาสสัมผัสมา
	Mary is happy, Mary is happy มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) มุมมองที่เป็นกลาง (The Objective)	“อุ้ม” คือมุมมองของความทรงจำในอดีตที่ผู้กำกับมีต่อ “กล้องถ่ายรูปแบบฟิล์ม” ขณะที่ “ทราย” คือมุมมองความทรงจำในอดีตที่ผู้กำกับมีต่อ “กล้องถ่ายรูปแบบดิจิทัล”

ตารางที่ 7.8 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
		มุมมองการเล่าเรื่องแบ่งเป็น 2 มุมมอง ได้แก่ 1. มุมมองการเล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง ประกอบด้วยความคิด พฤติกรรมที่ “แม่ริ่” พูดหรือแสดงออกมา ผู้เป็นตัวแทนวัยรุ่นไทยในยุคสมัยการเปลี่ยนแปลงทั้งทางสังคมและเทคโนโลยี 2. มุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) ซึ่งเป็นมุมมองที่ผู้เล่าไม่ได้อยู่ร่วมในเหตุการณ์ อันเนื่องมาจากเป็น “มุมมองของผู้กำกับ”ที่ตีความหมายข้อความในทวิตเตอร์ของแม่ริ่ แล้วนำเสนอความรู้สึกนึกคิดในมุมมองส่วนตัวต่อข้อความเหล่านั้น
	<u>36</u> - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - จัดแสงโทนสว่าง (High key) - ภาพขนาดไกล (long shot) - การแช่ภาพ (long take)	- ผู้กำกับมีประสบการณ์จากการสร้างหนังสั้น เคยทำงานเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์และงานเบื้องหลังภาพยนตร์กระแสหลัก จึงนำทักษะมาใช้ในการจัดองค์ประกอบภาพได้อย่างหลากหลาย
การจัดองค์ประกอบภาพ	- มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) <u>Mary is happy, Mary is happy</u> - จัดแสงโทนสว่าง (High key) - เน้นการจัดแสงจาก “แหล่งกำเนิดแสงตามธรรมชาติ” (Natural Lights) - ฉากกลางคืนจัดแสงจากแหล่งกำเนิดแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) แต่เป็นแสงจากอุปกรณ์ในฉาก - ภาพขนาดไกล (long shot) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) และภาพระดับชัดตื้น (Shallow focus)	- ภาพยนตร์ใช้การจัดแสงรูปแบบตามธรรมชาติเป็นหลัก เพื่อความสมจริงและเพื่อประหยัดงบ แต่มีบางฉากที่ผู้กำกับใช้แสงจากธรรมชาติมาช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึก (mood and tone) และสร้างความหมายให้เกิดขึ้น - 36 มักใช้ภาพขนาดไกลและแช่ภาพ (Long take) เป็นเวลาต่อเนื่องยาวนานโดยที่กล้องไม่มีการเคลื่อนที่ เพื่อให้ผู้ชมมีเวลารับรู้เรื่องราว พิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกนำมาใส่ไว้ในภาพ รวมทั้งสัมผัสได้ถึงบรรยากาศที่ถูกสร้างขึ้นมา ขณะที่ Mary is happy, Mary is happy ใช้การถ่ายภาพระยะไกลเช่นกัน แต่เพื่อสื่อถึงอารมณ์ของตัวละคร โดยเฉพาะฉากที่บ่งบอกถึงความรู้สึก “โดดเดี่ยว ไร้ตัวตน” ของตัวละครแม่ริ่ - การถ่ายทำ *36* มักเป็นมุมกล้องระดับสายตา (Eye Level Angle) แต่เป็นมุมกล้องที่มีทั้งการ “ซุกซ่อน” และ “เปิดเผย” เพื่อให้เข้าใจเรื่องราวหรือความรู้สึก

ตารางที่ 7.8 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
		นึกคิดของตัวละครโดยไม่ต้องใช้บทสนทนาหรือบทบรรยาย เช่นเดียวกับเรื่อง Mary Is Happy, Mary Is Happy ที่มุมกล้องถูกนำมาใช้เพื่อช่วยสื่อความคิดความรู้สึกของทั้งตัวละครและผู้กำกับ แต่มีการใช้มุมกล้องที่หลากหลายมากกว่าตามโครงสร้างเรื่องที่มีลักษณะเป็นตอน - ข้อจำกัดจากการถ่ายทำ 36 ชอต ทำให้ผู้กำกับใช้ระยะการถ่ายแบบชัดลึก เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เห็นปฏิกริยาของตัวละครโดยไม่ต้องตัดซอยภาพจนเกินชอตที่กำหนดและทำให้ผู้ชมมีอิสระสำรวจรายละเอียดภายในฉาก ขณะที่ Mary Is Happy, Mary Is Happy ถ่ายทำด้วยระยะความชัดที่หลากหลายเพื่อให้สอดคล้องกับโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องที่มีความโดดเด่นด้านภาพ
การตัดต่อ	36 - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อเปลี่ยนช็อตแบบทันที หรือตัดชน (cut)	ผู้กำกับเคยทำงานด้านการตัดต่อที่บริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่ จึงตัดต่อภาพยนตร์ด้วยตนเองและนำทักษะการเล่นดนตรีมาใช้ร่วมในควบคุมจังหวะการตัดต่อ ภาพยนตร์ 36 ถ่ายทำเพียง 36 ชอตตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ ผู้กำกับจึงใช้ช่วงเวลาในแต่ละชอตค่อนข้างนานเพื่อให้ผู้ชมมีเวลาพิจารณาองค์ประกอบภาพด้านต่างๆ จนเข้าใจเนื้อหาและความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร รวมทั้งวิธีการตัดต่อที่เลือกใช้รูปแบบการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) ด้วยวิธีการตัดชน (cut) เพื่อรักษาความความต่อเนื่องลื่นไหลของเนื้อเรื่อง การแสดง ตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนไหวของวัตถุหรือตัวละคร

ตารางที่ 7.8 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
	Mary is happy, Mary is happy - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อแบบ Jump cut	Mary Is Happy, Mary Is Happy ใช้การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เพื่อติดตามตัวละครหลักโดยไม่เกิดความสับสน แต่เนื่องจากภาพยนตร์มีที่มาจากข้อความในทวิตเตอร์ เนื้อหาแยกเป็นเป็นตอนอยู่ภายในโครงเรื่องหลัก ทำให้การตัดต่อแต่ละตอนมีวิธีการและจังหวะการตัดต่อที่แตกต่างกันตามความเหมาะสมของเนื้อหาแต่ละตอน ซึ่งบางครั้งมีการตัดต่อแบบ Jump cut เพื่อเรียกร้องความสนใจและสร้างความรู้สึกคาดไม่ถึง

1.1.5 ภูมิหลังอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์

อภิชาติพงศ์ได้แรงบันดาลใจสร้างภาพยนตร์เรื่อง ***สุดเสน่หา* (2545)** จากความสนใจส่วนตัวประเด็นเรื่องชายแดนระหว่างประเทศ *"ผมหลงใหลเรื่องการเดินทางข้ามไปมาระหว่างชายแดนมาก"* ประกอบกับความต้องการส่วนตัวต้องการ "ทดลองโครงสร้างเรื่อง" ของภาพยนตร์ที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำซากมากกว่าการกล่าวถึงสถานการณ์ทางการเมืองหรือภาพการต่อสู้ขัดแย้งกันในอดีตระหว่างไทยกับพม่า โดยโครงสร้างเรื่องจะเน้นที่อารมณ์มากกว่าบทภาพยนตร์ รวมทั้งบทสนทนาที่แทบจะไม่มีความสำคัญต่อเนื้อเรื่องหลัก

"แก่นความคิด" ที่พบในภาพยนตร์ *สุดเสน่หา* มีทั้งที่ถูกนำเสนอในระดับ "จงใจ" และระดับ "ซ่อนเร้นแอบแฝง" ระดับแรกได้แก่ "แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์" (The Complexity of Human Relationships) ที่กล่าวถึงความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของตัวละครที่มีความรักให้แก่กัน ขณะที่แก่นความคิดอีกระดับที่ซุกซ่อนในโครงสร้างเรื่องคือ "การต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์" (The Struggle for Human Dignity) ที่บ่งบอกให้ทราบว่า "แม้จะมีชาติพันธุ์วรรณะที่แตกต่างกันแต่ก็มีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์เท่าเทียมกัน" ดังเนื้อหาในภาพยนตร์ที่กล่าวถึง "คนกลุ่มน้อย" ในสังคมที่มีความแตกต่างทั้งในเรื่องชาติพันธุ์ที่เป็นคนพม่าลักลอบเข้าเมือง และวรรณะทางสังคมที่ถูกมองว่าเป็น "คนชนชั้นล่าง" ผู้ใช้แรงงานที่ถูกเอารัดเอาเปรียบจากคนชนชั้นที่สูงกว่าในสังคมอย่างเช่น นายจ้างหรือ "นายทุน" รวมทั้งถูกจำกัดสิทธิเสรีภาพจากโครงสร้างสังคมผ่านปัจจัยด้านกฎระเบียบและกฎหมาย นอกจากนี้ แก่น

เนื้อหายังสื่อให้ทราบถึงความรู้สึกของคน “ชนชั้นใกล้เคียงกัน” ว่ากลุ่มคนที่มีสถานภาพทางสังคมคล้ายคลึงกันที่แม้จะมีความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติ แต่คนชนชั้นระดับเดียวกันมักจะมองเห็น “คุณค่าและศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” ด้วยกันมากกว่าชนชั้นที่สูงกว่าหรือสถาบันสังคมอย่างรัฐจะมองเห็นและให้คุณค่าความเป็นมนุษย์อย่างเท่าเทียมกัน ซึ่งอภิชาติพงศ์ได้นำแก่นความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของมนุษย์อันเป็น “แง่มุมความรักที่สวยงาม” กับแก่นความคิดเกี่ยวกับศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์อันเป็น “แง่มุมชีวิตที่เจ็บปวด” มาเชื่อมโยงกันในภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา*

ในส่วน “ตัวละคร” นอกจากบทบาทพระเอกผู้เป็นจุดศูนย์กลางของ “แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) ตัวละครหลักยังถูกผู้กำกับประกอบสร้างให้มีอีกบทบาทเพื่อทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงแนวคิดและอุดมการณ์เกี่ยวข้องกับอีกแก่นความคิดหลักของเรื่องคือ “การต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์” (The Struggle for Human Dignity) เพราะโดยทั่วไปแล้ว หากมีตัวละครที่เป็นชาวต่างด้าวมักจะถูกกำหนดให้มีลักษณะทางด้านกายภาพที่ไม่น่าดูเป็นคนตัวเล็ก เตี้ยล่ำ ส่วนลักษณะทางด้านความคิดบุคลิกภาพ มักถูกนำเสนอให้มีลักษณะดิบเถื่อน ก้าวร้าว ดูเป็นอันตราย มีอาชีพเป็นผู้ใช้แรงงานหาเช้ากินค่ำ ทำให้ตัวละครชาวต่างด้าวเหล่านี้มักถูกกดขี่ข่มแหงจากตัวละครที่เป็นตัวแทนของชนชั้นนายทุน หรือตัวละครที่เป็นตัวแทนชนชั้นปกครองของรัฐ เช่น เจ้าหน้าที่ตำรวจ เป็นต้น แต่ใน *สุดเสน่หา* ตัวละครหลักถูกผู้กำกับสร้างความหมายใหม่ให้เป็นหนุ่มชาวพม่าผู้มีร่างกายสูงใหญ่กำยำ มีบุคลิกภาพอ่อนโยน สุภาพเรียบร้อย ไม่เป็นพิษเป็นภัย กลายเป็นตัวละครที่มีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์มากกว่าการประกอบสร้างตัวละครชาวต่างด้าวที่เคยผ่านมา

***สัตว์ประหลาด* (2547)** อภิชาติพงศ์ยังคงแบ่ง “เนื้อหา” ออกเป็น 2 ส่วน โดยส่วนแรกเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก แต่เปลี่ยนจากความรักหนุ่มสาวเป็นเรื่องราว “ชายรักชาย” ระหว่างลูกจ้างโรงโรงงานผลิตน้ำแข็งกับทหารนายยศชั้นประทวน ขณะส่วนที่สองเป็นเรื่องราวเหนือธรรมชาติเกี่ยวกับนายทหารพรานผู้เข้าป่าดงดิบเพื่อตามล่าสังหารเสือสมิง

แม้โครงสร้างทั้งสองส่วนในภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* จะมีความแตกต่างกันทั้งทางด้านเนื้อหาและแนวภาพยนตร์ แต่โครงสร้างที่แบ่งภาพยนตร์ออกเป็นสองส่วนเช่นนี้มีความคล้ายคลึงกับโครงสร้างเรื่อง *สุดเสน่หา* ที่แม้จะเป็นการติดตามเรื่องราวความรักระหว่างหนุ่มพม่ากับสาวชาวไทยตั้งแต่ต้นจนจบ แต่ภาพยนตร์แบ่งโครงสร้างออกเป็นสองส่วนโดยใช้สภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” กับ “ป่า” เพื่อบอกเล่าเรื่องราวในสถานที่อันแตกต่างกัน ซึ่ง *สัตว์ประหลาด* มีการแบ่งโครงสร้างเรื่องออกเป็นสองส่วนเช่นกัน โดยใช้สภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” เพื่อนำเสนอเรื่องราวความรักระหว่างนายทหารกับหนุ่มโรงงานผลิตน้ำแข็ง และใช้สภาพแวดล้อมความเป็น “ป่า” ติดตามเรื่องราวของนายทหารผู้ตามล่าเสือสมิงในป่าลึกลับโดยใช้

ตัวละครคู่เดิมแต่แสดงบทบาทที่แตกต่างกัน ซึ่งการใช้ความแตกต่างทางภูมิประเทศระหว่าง “ป่ากับเมือง” เป็นเส้นแบ่งโครงสร้างการเล่าเรื่อง อาจมาจากภูมิหลังของผู้กำกับที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในเมืองต่างจังหวัดและชื่นชอบบรรยากาศความเป็นธรรมชาติในป่า รวมทั้งเนื้อหาบางส่วนโดยเฉพาะในส่วนที่สอง อาจมาจากความสนใจส่วนตัวของผู้กำกับเกี่ยวกับตำนานพื้นบ้านท้องถิ่นและการต้องการทดลองโครงสร้างเรื่องรูปแบบที่แปลกใหม่

“แก่นความคิด” ใน *สัตว์ประหลาด* เนื่องจากภาพยนตร์แบ่งรูปแบบการเล่าเรื่องออกเป็น 2 ส่วน เนื้อเรื่องส่วนแรกเป็นการนำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) ในประเด็นความรักระหว่างคนที่มีความหลากหลายทางเพศ ผู้กำกับต้องการสื่อถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์ในเชิงความรักนั้นมีความหลากหลายไม่จำกัดเฉพาะเพียงแค่ความรักระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงเท่านั้น ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับบริบททางสังคมหรือ “โลกภายนอก” ขณะที่เนื้อเรื่องส่วนที่สองนำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ในประเด็นสัญชาติญาณดิบอันเป็น “โลกภายใน” จิตใจของมนุษย์ ซึ่งอาจเป็นแก่นความคิดที่ผู้กำกับต้องการสะท้อนถึงสภาวะจิตใจของมนุษย์ในสังคมว่าทุกคนล้วนมีสัญชาติญาณดิบหรือมี “สัตว์ประหลาด” ซ่อนเร้นอยู่ในจิตใจ

“ตัวละคร” ในภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* มีสองตัวละครหลักเป็นผู้ดำเนินเรื่องราวทั้งสองส่วน ส่วนแรกนำเสนอเรื่องราวความรักระหว่าง “โต้ง” หนุ่มโรงงานผลิตน้ำแข็ง อดีตทหารปลดประจำการผู้มักสวมใส่เครื่องแบบขณะออกไปหางานทำจนพบรักกับนายทหารหนุ่ม แล้วกลายสภาพเป็นเสือสมิงในคราบมนุษย์เมื่อเนื้อเรื่องดำเนินสู่ส่วนที่สอง กับ “เก่ง” นายทหารยศชั้นประทวนผู้ทำทุกอย่างเพื่อโต้งชายคนรักในเนื้อหาส่วนแรก ขณะที่เรื่องราวส่วนหลังเขากลายเป็นทหารพรานที่ต้องกำจัดเสือสมิงในป่าดงดิบ

เนื้อหาส่วนแรก โต้งและเก่ง คือตัวละครที่ถูกผู้กำกับประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อเป็นตัวแทนแนวคิดความแตกต่างหลากหลายของมนุษย์ในสังคมทั้งสถานะทางชนชั้นและสถานภาพทางเพศในโลกแห่งความเป็นจริงหรือ “โลกภายนอก” ขณะที่เนื้อหาส่วนที่สอง ตัวละครถูกผู้กำกับสร้างเพื่อเปรียบเทียบถึงสภาวะจิตใจมนุษย์ที่ต้องคอยควบคุม “สัตว์ประหลาด” หรือกิเลสตัณหาภายในใจตนเอง ตัวละครทั้งทหารพรานและเสือสมิงจึงเป็นดังสัญลักษณ์เชิงนามธรรมของ “สันดานดิบ” ที่มนุษย์ต้องต่อสู้ยับยั้งอยู่ภายในอาณาบริเวณป่าที่เปรียบได้ดัง “โลกภายในจิตใจ” ซึ่งลักษณะการสร้างตัวละครที่มีทั้งความเป็นรูปธรรมและนามธรรมเหล่านี้ขึ้นมา อาจเกิดจากความสนใจส่วนตัวของผู้กำกับเกี่ยวกับตำนานพื้นบ้านและได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานชื่อ “สัตว์ดงดิบ” ของของทอน นาคาจิมา

ข้อค้นพบสำคัญจากลักษณะโครงสร้างเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ อลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว นักวิจารณ์ภาพยนตร์ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2561) แสดงทัศนะถึงเอกลักษณ์ที่มักพบในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ 4 ข้อ คือ 1. โครงสร้างเรื่องเหมือนไม่มีการเล่าเรื่อง ไม่มีส่วนต้น กลาง จบ ไม่มีเส้นแบ่งระหว่างกาลอวกาศที่ชัดเจน 2. มักนำเอาตำนานพื้นบ้านที่สอดรับกับเรื่องเล่าของตน 3. มักปรากฏฉากป่าในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย และ 4. มีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับผู้มีความหลากหลายทางเพศ ซึ่งมีความสอดคล้องกับประวิทย์ แต่งอักษร (ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560) นักวิชาการและวิจารณ์ภาพยนตร์ที่มองว่าเอกลักษณ์ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์คือการเล่นกับรูปแบบหรือ “form” โครงสร้างเรื่อง ที่มักแบ่งออกเป็น 2 ส่วน โดยแต่ละส่วนจะสะท้อนซึ่งกันและกัน อย่างเช่น ภาพในเมืองกับภาพป่า ความผูกพันของชายหนุ่มหญิงสาว หรือความสัมพันธ์ระหว่างชายกับชาย มีลักษณะเป็นคู่ขนาน เป็นโครงสร้างเรื่องที่ต้องเกื้อกูลกัน ขณะที่ภาณุ อารี (ผู้ให้สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2560) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ ตั้งข้อสังเกตส่วนตัวที่มีความสัมพันธ์กับภูมิหลังผู้กำกับว่า อภิชาติพงศ์เรียนสถาปนิกมาก่อน ซึ่งผู้กำกับหลายคนที่มีพื้นฐานด้านสถาปัตย์จะมีความพิถีพิถันเรื่องการวางโครงสร้างเรื่อง ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์จึงมีจุดเด่นมากๆ เรื่องการวางโครงเรื่องที่ผ่านการออกแบบมาอย่างดี โดยเฉพาะการโครงเรื่อง 2 ส่วน ที่เหมือนจะทับซ้อนกัน แต่ว่ากลับมีความเหลื่อมเชื่อมโยงกันอยู่

***ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553)** ภาพยนตร์ที่ได้รับแรงบันดาลใจด้าน “เนื้อหา” มาจากอภิชาติพงศ์ได้อ่านหนังสือและรับฟังเรื่องราวชีวิตของบุญมีผู้สามารถระลึกชาติได้ ซึ่งก่อนหน้าจะสร้างเป็นภาพยนตร์ขนาดยาว ลุงบุญมีระลึกชาติเป็นส่วนหนึ่งของโครงการงานศิลปะชุดดึกดำบรรพ์ (Primitive) ที่อภิชาติพงศ์จัดขึ้นเพื่อระลึกความทรงจำต่อผู้คนในหมู่บ้านนาบัว จังหวัดนครพนม ในเหตุการณ์สู้รบระหว่างพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) กับทางการไทยหลังวันเสียงปืนแตก 7 สิงหาคม พ.ศ. 2508 ซึ่งในช่วงทศวรรษ 2510 ตกอยู่ภายใต้การปกครองของทหารและรัฐไทยที่มองว่าหมู่บ้านแห่งนี้เป็นหมู่บ้านคอมมิวนิสต์

นอกจากจะมีโครงเรื่องเกี่ยวกับการระลึกชาติและแนวคิดด้านการเมืองที่เป็นความเชื่อส่วนตัวแล้ว อภิชาติพงศ์ยังออกแบบโครงสร้างการเล่าเรื่องด้วยแนวทางอันเป็นเอกลักษณ์ นั่นคือการประกอบสร้างโครงเรื่องขึ้นมาจาก “ความทรงจำ” ส่วนตัวที่มีความเกี่ยวพันกับภาพยนตร์สยองขวัญเกรดบี หนังการ์ตูนเล่มละบาท นิยายผจญภัยสมัยเก่า รายการละครโทรทัศน์จักรๆ วงศ์ๆ ในอดีต รวมทั้งเรื่องราวจินตนาการในความฝันเกี่ยวกับการเดินทางข้ามกาลเวลา ซึ่งอภิชาติพงศ์เลือกสร้างด้วยฟิล์มภาพยนตร์จำนวน 6 ม้วน โดยแต่ละม้วนล้วนถ่ายทำต่างสถานที่และมีสไตล์แตกต่างกัน โครงสร้างเรื่องที่ปรากฏภายในภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* จึงมิใช่เพียงแค่การนำเสนอเรื่องราว “ความทรงจำในอดีตภพของบุญมี” ชายผู้สามารถระลึกชาติตน

ได้เท่านั้น หากยังเป็นการออกแบบโครงสร้างเรื่องจาก “ความทรงจำในอดีตของผู้กำกับ” ที่มีต่อภาพยนตร์ไปพร้อมกัน

ลุงบุญมีระลึกชาติ มี “แก่นความคิด” เกี่ยวกับ “ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์” (The Complexity of Human Relationships) และแก่นความคิดเกี่ยวกับ “ความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์” (The Truth of Human Nature) โดยนำเสนอความซับซ้อนในความสัมพันธ์ระหว่าง “มนุษย์ ผี และวิญญาณ” และแนวคิดความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์เกี่ยวกับความตาย โดยเฉพาะความตายที่เกิดจากการกระทำของมนุษย์และผลกรรมที่ติดตามมาภายหลังในรูปแบบ “ความทรงจำของมนุษย์ที่มีพลังเหนือกาลเวลาหรือภพชาติ” ซึ่งแก่นความคิดส่วนหนึ่งมาจากความรู้สึกส่วนตัวของอภิชาติพงศ์ที่ต้องการ “รำลึกความทรงจำทางประวัติศาสตร์” ในเหตุการณ์ปราบคอมมิวนิสต์ที่บ้านนาบัว จังหวัดนครพนม ระหว่างช่วงทศวรรษ พ.ศ.2510 เพื่อเปิดเผยให้ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และความจริงตามธรรมชาติในด้านโหดร้ายของมนุษย์ที่กระทำต่อกัน แต่มนุษย์มักเลือกที่จะหลงลืม “ความทรงจำในอดีตชาติ” ของลุงบุญมีจึงเปรียบเสมือนสมุดบันทึกช่วยจำของอภิชาติพงศ์ที่ถ่ายทอดผ่านแก่นความคิดในภาพยนตร์ ดังที่เขากล่าวว่า *“หนังคล้ายกับสมุดบันทึก..เช่นเดียวกับตอนที่คุณดูหนังสมัยก่อน ดาราจะไม่เคยโต แต่ในความจริงพวกเขาได้ตายไปแล้ว หนังจึงเป็นเหมือนที่เก็บวิญญาณของผู้คนที่จากไปเหล่านั้น”*

“ตัวละคร” บุญมี อดีตทหารปราบคอมมิวนิสต์ เกษตรกรชาวไร่ผู้ปลูกมะขามขายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่กำลังจะตายด้วยสาเหตุจากโรคไต เขาใช้ชีวิตตามลำพังเนื่องจากภรรยาเสียชีวิตและลูกชายที่หายสาบสูญไปอย่างไร้ร่องรอย ที่มาของตัวละคร อภิชาติพงศ์นำมาจากเรื่องเล่าที่เคยอ่านและรับฟังเกี่ยวกับชายชื่อบุญมี ผู้ที่อ้างว่าตนเองสามารถระลึกชาติได้เวลานั่งสมาธิ ตัวละครนี้ไม่ได้สร้างขึ้นในลักษณะภาพยนตร์แนวชีวประวัติ แต่เป็นการจินตนาการถึงชีวิตของชายผู้ระลึกชาติได้ ผสมผสานเข้ากับประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของอภิชาติพงศ์รวมทั้งความทรงจำในวัยเยาว์ของเขาที่เกี่ยวพันกับหนังสือการ์ตูนเล่มละบาท ภาพยนตร์ผจญภัย ภาพยนตร์ผี และรายการโทรทัศน์สมัยก่อน รวมทั้งความคิดเห็นส่วนตัวเกี่ยวกับประเด็นความขัดแย้งทางการเมืองการปกครองระหว่างรัฐทหารกับพรรคคอมมิวนิสต์ในอดีต ซึ่งลักษณะทางด้านร่างกายและจิตใจของบุญมีที่ปรากฏในภาพยนตร์ นอกจากจะเป็นการสร้างตัวละครขึ้นจากจินตนาการของผู้กำกับที่ผสมผสานเข้ากับเรื่องเล่าจากชีวิตบุญมีแล้ว ยังอาจมีหล่อหลอมขึ้นจากประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของอภิชาติพงศ์ร่วมด้วย อย่างเช่น บุญมีป่วยเป็นโรคไตที่คล้ายคลึงกับสาเหตุการเสียชีวิตของพ่อเขาจากอาการไตวาย อาการป่วยไข้และการเยียวยารักษาอาการให้บุญมีที่บ่งบอกได้ถึงความทรงจำในอดีตของอภิชาติพงศ์ที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในโรงพยาบาลที่จังหวัดขอนแก่น นอกจากนี้ประสบการณ์ที่อภิชาติพงศ์ใส่ไว้ในตัวละครนั้นไม่ได้นำเฉพาะจากความทรงจำที่เคยเกิดขึ้นจริง

เท่านั้น หากเขายังนำเอา “จินตนาการจากความฝัน” มาใส่ไว้ในตัวละครลุงบุญมีด้วย จึงกล่าวได้ว่า “ลุงบุญมี” เป็นการประกอบสร้างตัวละครขึ้นจากการหลอมรวมระหว่าง “ความจริง ความฝัน และจินตนาการ” ของอภิชาติพงศ์

ลุงบุญมีระลึกชาติ แบ่งโครงสร้างเรื่องเป็นส่วนๆ เช่นเดียวกับ *สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* ซึ่งอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว ให้ความเห็นว่ามีการแบ่งโครงเรื่องที่แตกต่างจากเดิม เป็นการแบ่งเรื่องเป็น 2 ส่วนที่พร่าเลือนทาบทับระหว่างโลกแห่งความเป็นจริงกับโลกในจินตนาการหรือโลกหลังความตาย และยังเป็นโลกที่สอดแทรกทัศนคติ ชีวิตส่วนตัว ครอบครัว ประสบการณ์วัยเด็กของผู้กำกับไว้ด้วย ซึ่งคล้ายคลึงกับความคิดเห็นของภาณุ อารี ในประเด็นภูมิหลังผู้กำกับที่มีความสัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่องว่า อภิชาติพงศ์เป็นคนที่ผูกพันกับความทรงจำในอดีตที่สะท้อนให้เห็นในภาพยนตร์ และยังสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมของสังคมไทยช่วงทศวรรษ 2520 ที่มีการ์ตูน นิยาย ภาพยนตร์แนวผี ซึ่งภาพยนตร์หลายเรื่องของเขาสะท้อนถึงลักษณะวัฒนธรรมป็อบในยุคนั้น เหมือนได้อ่านการ์ตูนหรือชมภาพยนตร์สมัยก่อน ขณะที่ความคิดเห็นด้านการเมืองที่สอดแทรกในภาพยนตร์ ประวิทย์ แต่งอักษร ให้ความเห็นว่าภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์มักจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์การใช้อำนาจของรัฐ โดยเนื้อหาจะเป็นการขุดคุ้ยบาดแผลในอดีตที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ในแง่หนึ่งเหมือนเป็นภาพยนตร์แนวปัจเจก แต่ที่จริงแล้วไม่ใช่ภาพยนตร์ส่วนตัว เพราะเรื่องส่วนตัวของตัวละครได้กลายเป็นภาพสะท้อนสังคมในเรื่องที่ผู้กำกับต้องการสำรวจ อย่างเช่นใน *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ที่ตัวละครเคยเป็นคนไล่ฆ่าคอมมิวนิสต์ในอดีต เป็นต้น

ตารางที่ 7.9 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
	<u>เนื้อหา</u> สาวโรงงานชาวไทยกับความรักที่มีต่อแฟนหนุ่มชาวพม่าผู้หลบหนีเข้าเมืองอย่างผิดกฎหมาย เธอจ้างป้าชาวไทยให้ดูแลแฟนพร้อมไปกับจัดเตรียมสถานที่เพื่อการแบ่งปันความรักให้แก่กันท่ามกลางป่าในหุบเขาที่กั้นพรมแดนประเทศของคู่รักทั้งสองไว้	ที่มาของเนื้อหามาจากผู้กำกับมีความสนใจประเด็นเรื่องชายแดนระหว่างประเทศ และความตั้งใจส่วนตัวที่อยากจะทดลองโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์
สุดเสน่หา (2545)	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) - แก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity)	ผู้กำกับนำเสนอแนวคิดความซับซ้อนในความสัมพันธ์ระหว่างคนต่างชาติพันธุ์ควบคู่ไปกับการแอบแฝงประเด็นความคิดว่าแม้จะมีเชื้อชาติที่แตกต่างกัน แต่ทุกคนมีศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์เท่าเทียมกัน
	<u>ตัวละคร</u> - “มิน” หนุ่มพม่าลักลอบหนีเข้าเมือง ผู้ได้รับความช่วยเหลือจากหญิงสาวชาวไทยทั้งทางร่างกายและจิตใจ - “รุ่ง” สาวโรงงานชาวไทย ผู้พยายามทำทุกวิถีทางเพื่อทำให้ได้ใช้ชีวิตร่วมกับหนุ่มพม่าคนรัก	“มิน” ตัวละครที่ถูกประกอบสร้างความหมายใหม่เกี่ยวกับคนต่างด้าวที่ไม่จำเป็นต้องมีบุคลิกและนิสัยแง่ลบเสมอไป แต่มินถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเป็นสัญลักษณ์ความเท่าเทียมกันของมนุษย์ทุกชาติพันธุ์ ขณะที่ “รุ่ง” คือตัวแทนของ “ชนชั้นแรงงานชาวไทย” ที่ถูกประกอบสร้างความหมายใหม่ขึ้นมาเช่นกันว่า คนไทยและคนพม่ามีมิตรภาพและความสัมพันธ์กันได้ ไม่ใช่ถูกมองว่าเป็นศัตรูที่สู้รบกันมาเช่นในอดีต
	<u>เนื้อหา</u> เรื่องราวที่แบ่งเป็น 2 ส่วน อย่างชัดเจน ส่วนแรกเป็นเรื่องความรักระหว่างนายทหารกับหนุ่มโรงงานน้ำแข็ง ส่วนที่สองเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับทหารพรานเดินทางเข้าป่าดงดิบเพื่อตามล่าเสือสมิง	โครงสร้างเรื่องมีลักษณะร่วมกับเรื่อง *สุดเสน่หา* คือ แบ่งเนื้อหาออกเป็นสองส่วน โดยใช้ความแตกต่างทางภูมิประเทศระหว่าง “ป่ากับเมือง” เป็นเส้นแบ่งโครงสร้างเรื่องที่อาจมาจากภูมิหลังของผู้กำกับที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในเมืองต่างจังหวัดและชอบบรรยากาศความเป็นธรรมชาติในป่า รวมทั้งอาจมาจากความสนใจส่วนตัวของผู้กำกับเกี่ยวกับตำนานพื้นบ้านท้องถิ่นและการทดลองโครงสร้างเรื่องที่แปลกใหม่
สัตว์ประหลาด (2547)	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of	เนื้อเรื่องส่วนแรกผู้กำกับนำเสนอความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ในประเด็นความรักระหว่างคนที่มีความหลากหลาย

ตารางที่ 7.9 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
	Human Relationships) - แก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature)	ทางเพศซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับบริบททางสังคมหรือ “โลกภายนอก” ขณะที่เนื้อเรื่องส่วนที่สอง นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ในประเด็นสัญชาติญาณดิบ ซึ่งเป็น “โลกภายใน” จิตใจของมนุษย์
	<u>ตัวละคร</u> - “โต้ง” หนุ่มโรงงานผลิตน้ำแข็ง อดีตทหารปลดประจำการผู้มักสวมใส่เครื่องแบบขณะออกไปหางานทำจนพบรักกับนายทหารหนุ่มในเนื้อเรื่องส่วนแรก ผู้ที่กลายสภาพเป็นเสือสมิงในคราบมนุษย์เมื่อเนื้อเรื่องดำเนินสู่ส่วนที่สอง - “เก่ง” นายทหารยศชั้นประทวนผู้ทำทุกอย่างเพื่อโต้งชายคนรักในเนื้อหาส่วนแรก ขณะที่ส่วนที่สองเขากลายเป็นทหารพรานที่ต้องกำจัดเสือสมิงในป่าดงดิบ	เนื้อหาส่วนแรก โต้งและเก่ง คือตัวละครที่ถูกผู้กำกับประกอบสร้างขึ้นมาเพื่อเป็นตัวแทนของแนวคิดความแตกต่างหลากหลายของมนุษย์ในสังคมทั้งสถานภาพทางสังคมและสถานภาพทางเพศ ขณะที่เนื้อหาส่วนที่สอง ตัวละครถูกสร้างขึ้นมาเป็นภาพสะท้อนสภาวะภายในจิตใจของมนุษย์ที่ต้องคอยควบคุม “สัตว์ประหลาด” หรือกิเลสตัณหาภายในจิตใจตนเอง
ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553)	<u>เนื้อหา</u> บุญมีล้มป่วย เขาเชื่อว่าอาจเกี่ยวกับกรรมที่เคยฆ่าสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ตาย บุญมีค้พบกับวิญญาณภรรยามาคอยดูแล ขณะที่ลูกชายผู้หายสาบสูญกลับออกมาจากป่าในสภาพลิงผี เหตุการณ์เหล่านี้ทำให้บุญมีสามารถระลึกชาติได้ และติดตามไปยังสถานที่ซึ่งเกี่ยวข้องกับอดีตชาติ	เนื้อหาได้รับแรงบันดาลใจมาจากผู้กำกับได้อ่านหนังสือและรับฟังเรื่องราวชีวิตของบุญมีผู้สามารถระลึกชาติได้ นำมาผสมผสานเข้ากับประเด็นความคิดเห็นส่วนตัวเกี่ยวกับการใช้กำลังกับกลุ่มพรรคคอมมิวนิสต์ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือในอดีต รวมทั้งเรื่องราวจินตนาการในความฝันของผู้กำกับเกี่ยวกับการเดินทางข้ามกาลเวลา
	<u>แก่นความคิด</u> - แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) - แก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature)	ผู้กำกับนำเสนอความซับซ้อนในความสัมพันธ์ระหว่าง “มนุษย์ ผี และวิญญาณ” และแนวคิดความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์เกี่ยวกับความตาย โดยเฉพาะความตายที่เกิดจากการกระทำของมนุษย์และผลกรรมที่ติดตามมาภายหลัง

ตารางที่ 7.9 (ต่อ)

ผลงาน	ลักษณะโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับโครงสร้างเรื่อง
	<u>ตัวละคร</u> "บุญมี" อดีตทหารปราบคอมมิวนิสต์ เกษตรกรชาวไร่ผู้ปลูกมะขามขายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่กำลังจะตายด้วยสาเหตุจากโรคไต เขาใช้ชีวิตตามลำพังเนื่องจากภรรยาเสียชีวิตและลูกชายที่หายสาบสูญไปอย่างไร้ร่องรอย	ตัวละครนำมาจากเรื่องเล่าที่ผู้กำกับเคยฟังมาเกี่ยวกับชายชื่อบุญมีที่อ้างว่าตนเองสามารถระลึกชาติได้ ผสมผสานเข้ากับประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของผู้กำกับรวมทั้งความทรงจำในวัยเยาว์ที่เกี่ยวพันกับภาพยนตร์สยองขวัญทุนต่ำและรายการโทรทัศน์ในอดีต

ภูมิหลังอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ : วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ภูมิหลัง ประสบการณ์ชีวิตและทักษะจากการศึกษาและทำงานด้านภาพยนตร์นอกกระแสมาอย่างยาวนานทั้งภายในและต่างประเทศ มีส่วนหล่อหลอมให้อภิชาติพงศ์นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว โดยภาพยนตร์ต่างมีลักษณะวิธีการเล่าเรื่องที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับภูมิหลังชีวิตและประสบการณ์ของอภิชาติพงศ์ ซึ่งสามารถสรุปตามลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง อันประกอบด้วย 1. มุมมองการเล่าเรื่อง 2. การจัดองค์ประกอบภาพ และ 3. การตัดต่อ ได้ดังนี้

1. มุมมองการเล่าเรื่อง

สุดเสน่หา และ *สัตว์ประหลาด* มีการเล่าเรื่องจาก "มุมมองบุคคลที่หนึ่ง" (The First –Person Narrator) และมีโครงสร้างเรื่องแบ่งเป็น 2 ส่วน โดยใช้ "ความแตกต่างทางสภาพแวดล้อม" ที่ตัวละครดำรงอยู่เป็นเส้นแบ่งโครงเรื่องรวมทั้ง "มุมมองในการเล่าเรื่อง" ที่แตกต่างกัน ในภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* เรื่องราวส่วนแรกเกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมแบบ "เมือง" มุมมองในการเล่าเรื่องชีวิตชาวพม่าผู้เข้ามาหางานทำในประเทศไทยอย่างผิดกฎหมายถูกนำเสนอในลักษณะ "มุมมองที่ปิดบังซ่อนเร้น" เนื่องจากเกรงกลัวจะถูกรัฐจับกุม รวมทั้งจากลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องที่มักจะถ่ายทำในลักษณะ "แอบถ่าย" ซึ่งเป็นมุมมองที่ให้ความรู้สึกว่าตัวละครที่ถูกถ่ายอยู่นั้นมีความคลุมเครือ หลบซ่อนจากบางสิ่ง หรืออาจมองอีกมุมได้ว่าตัวละครกำลังถูก "จับจ้อง" (gazing) อยู่ภายใต้การควบคุมจากเจ้าหน้าที่และกฎระเบียบรัฐ แต่เมื่อโครงเรื่องดำเนินถึงส่วนที่สอง เมื่อตัวละครเดินทางเข้าป่าพร้อมแฟนสาวชาวไทย มุมมองการเล่าเรื่องจะเปลี่ยนอีกรูปแบบหนึ่ง สังเกตได้ทั้งจากบุคลิกท่าทางของตัวละครที่มีความผ่อนคลาย สนุกสนาน และจากลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องที่เปลี่ยนจากมุมมองอันคับแคบ อึดอัด กำลังถูกเฝ้ามอง กลายเป็นมุมมองการถ่ายทำที่โล่งกว้างสบายตา มองเห็นสภาพแวดล้อมความเป็น "ป่า" ได้อย่างชัดเจน ซึ่งช่วยสื่อความหมายให้ทราบถึง

มุมมอง “ตัวตนอันแท้จริง” ของตัวละครที่ได้ปลดเปลื้องความเป็นอิสระที่ถูกควบคุมไว้ภายใต้สภาพแวดล้อมความเป็นเมืองอันเป็นจุดศูนย์รวมของอำนาจการปกครองโดยรัฐและรอดพ้นจากสายตาของคนในสังคมที่มองว่าเขาคือ “คนชายขอบชาวต่างด้าว”

เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* ที่แบ่งโครงสร้างเรื่องออกเป็นสองส่วนโดยใช้สภาพแวดล้อมอันแตกต่างของตัวละครเป็นเส้นแบ่งโครงเรื่องและมุมมองในการเล่าเรื่อง เนื้อเรื่องส่วนแรกเป็นเรื่องราวความรักระหว่างชายกับชายที่ก่อตัวท่ามกลางสภาพแวดล้อมความเป็น “เมือง” ในบรรยากาศต่างจังหวัด ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องจะเป็นลักษณะภาพยนตร์แนวความรักโรแมนติก ตัวละครทั้งสองต่างแสดงความรู้สึกและพฤติกรรมแห่งความสุขให้แก่กัน เมื่อประกอบเข้ากับลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องที่เน้นการถ่ายทำอย่างประณีต จึงทำให้มุมมองการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ *สัตว์ประหลาด* ในส่วนแรกเป็นการเปิดเผยเพื่อสื่อให้ทราบถึงความคิดและความรู้สึกของตัวละครทั้งสองว่ากำลังมีความรักให้แก่กัน แต่เมื่อเรื่องดำเนินสู่ส่วนที่สองเมื่อเปลี่ยนสภาพแวดล้อมจากเมืองสู่ “ป่า” ทั้งเนื้อหาและมุมมองการเล่าเรื่องได้เกิดการเปลี่ยนแปลงจนเหมือนภาพยนตร์คนละเรื่อง มุมมองการเล่าเรื่องเปลี่ยนจากเกี่ยวกับความรักสู่เรื่องเล่าเชิงนามธรรมเกี่ยวกับจิตใต้สำนึกของตัวละคร ลักษณะกลวิธีการเล่าเรื่องจึงเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องให้มีความมืดหม่น คลุมเครือ ด้วยการถ่ายทำที่ไม่เน้นความสวยงามแบบเรื่องราวส่วนแรก แต่เน้นการถ่ายทำที่สมจริงตามสภาพป่าในธรรมชาติ ทั้งเพื่อให้เกิดมุมมองและความรู้สึกว่าตัวละครกำลังตกอยู่ในวังวนแห่งกิเลสตัณหาภายในจิตใจของตนเอง ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องในแต่ละส่วนของภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องที่มีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมความเป็น “ป่าและเมือง” อาจมาจากมุมมองส่วนตัวของผู้กำกับที่เคยเรียนคณะสถาปัตยกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาสิ่งก่อสร้างและภูมิทัศน์ ประสบการณ์ที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในเมืองต่างจังหวัด ความชื่นชอบส่วนตัวที่มีต่อสภาพแวดล้อมความเป็นป่า รวมทั้งทัศนคติที่มีต่อบรรยากาศความเป็นเมืองที่อยู่ภายใต้กฎหมายและถูกตรวจสอบควบคุมโดยรัฐ

ขณะที่ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* มีการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First – Person Narrator) โดยนำเอาความแตกต่างของสภาพแวดล้อมมาเป็นตัวกำหนดมุมมองการเล่าเรื่องเช่นกัน แต่เป็นอาณาบริเวณระหว่าง “ความจริง” กับ “จินตนาการ” ที่เกิดจากการผสมผสานเรื่องเล่าในหนังสือเข้ากับมุมมองจากประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของผู้กำกับที่ถูกถ่ายทอดผ่านมุมมองของลุงบุญมีผู้กำลังจะเสียชีวิตจากโรคไต เนื่องจากในชีวิตจริง บิดาของอภิชาตพงศ์เสียชีวิตด้วยสาเหตุไตวาย มุมมองในภาพยนตร์จึงมักมีฉากที่คนเป็นและคนตายช่วยกันปรนนิบัติดูแลลุงบุญมีเป็นอย่างดี นอกจากจะมีความเชื่อมโยงกับสมาชิกในครอบครัวของผู้กำกับแล้วยังเป็นการรำลึกถึงมุมมองความทรงจำช่วงเวลาที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในโรงพยาบาลสมัยวัยเยาว์ ซึ่งภาณุ อารี (ผู้ให้สัมภาษณ์

, 23 สิงหาคม 2560) นักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ให้ความเห็นว่า ส่วนหนึ่งอาจสะท้อนมาจากความผูกพันกับ “พื้นที่” ในอดีตที่เขาอาศัยอยู่กับพ่อแม่ผู้เป็นแพทย์อาศัยอยู่ร่วมกันในบริเวณโรงพยาบาล

2. การจัดองค์ประกอบภาพ หรือ มีส-ออง-แซน

อภิชาติพงศ์พิจารณาการจัดองค์ประกอบภาพหรือ มีส-ออง-แซน อันประกอบด้วยการจัดแสง ขนาดภาพ มุมกล้อง ระยะภาพ และการตัดต่อให้มีความเหมาะสมกับโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง โดยภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมีการจัดองค์ประกอบภาพรูปแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) ที่เน้นการเลียนแบบความเป็นจริงตามธรรมชาติ โดยเน้นรูปแบบการจัดแสงจากธรรมชาติ (Natural Lights) หรือมีแหล่งกำเนิดจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) อันเกิดจากอุปกรณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ ผู้กำกับจัดแสงเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก โดยคำนึงถึงความสอดคล้องกลมกลืนกับเนื้อหาของภาพยนตร์ และเนื่องจากภาพยนตร์แต่ละเรื่องมักจะแบ่งเป็นสองส่วนโดยมีโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องแตกต่างกัน การจัดแสงจึงมีรูปแบบที่แตกต่างกันตามลักษณะของภาพยนตร์แต่ละส่วน ซึ่งปรากฏทั้งการจัดแสงลักษณะแบบไฮคีย์ (High Key) โดยเฉพาะในส่วนที่ดำเนินเรื่องในสภาพแวดล้อมที่ปึน “เมือง” และการจัดแสงลักษณะแบบโลว์คีย์ (Low Key) ส่วนที่ดำเนินเรื่องในสภาพแวดล้อมเป็น “ป่า” และยังพบว่าผู้กำกับใช้องค์ประกอบการจัดแสงเพื่อแสดงความชื่นชอบส่วนตัวและ “รำลึกความทรงจำ” ที่มีต่อรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ไทยสมัยก่อนที่ถ่ายทำด้วยระบบฟิล์ม 16 มิลลิเมตร อย่างเช่นการจัดแสงในภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ที่ถ่ายทำด้วยระบบฟิล์ม โดยฟิล์มแต่ละม้วนจะมีรูปแบบการจัดแสงที่แตกต่างกันตามที่ผู้กำกับอ้างอิงจากรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ไทยในอดีตเพื่อเป็นการสะท้อนถึงภาพยนตร์ไทยที่กำลังจะหายจากไป โดยภาณุ อารี แสดงความเห็นว่าการจัดแสงที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง ลุงบุญมีระลึกชาติ ทำให้เกิดบรรยากาศเหมือนกันชมภาพยนตร์หรือละครช่อง 7 สมัยก่อนที่ถ่ายด้วยฟิล์ม 16 มิลลิเมตร ให้อารมณ์เหมือนภาพยนตร์ยุคพากย์เสียงย้อนยุคที่ไม่สามารถหาชมได้ในปัจจุบัน

ความรู้ด้านการออกแบบสมัยเรียนคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ของผู้กำกับมีส่วนส่งผลต่อการกำหนด “ขนาดภาพ” ที่มักใช้ภาพขนาดไกล (long shot) และภาพขนาดกลาง (medium shot) โดยเฉพาะภาพขนาดไกลที่พบว่านอกจากจะมีจุดประสงค์เพื่อให้ทราบถึงสถานที่และบรรยากาศโดยรวมภายในฉากแล้ว ภูมิหลังของผู้กำกับที่เคยศึกษาทางด้านสถาปัตยกรรม ทำให้มีความชื่นชอบรูปทรงของสิ่งปลูกสร้าง อาคารบ้านเรือน รวมทั้งสภาพภูมิทัศน์ตามธรรมชาติ ประกอบกับโครงสร้างเนื้อหาในภาพยนตร์แต่ละเรื่องมักจะมีการแบ่งเรื่องเล่าออกเป็นสองส่วนด้วยการใช้ความแตกต่างทางสภาพแวดล้อมระหว่าง “เมือง” ซึ่งประกอบด้วยสิ่งปลูกสร้างอันเป็นผลงานของมนุษย์ กับ “ป่า” ที่สภาพแวดล้อมล้วนเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ทำให้เมื่อเรื่องราวเกิดขึ้นใน

สภาพแวดล้อมเป็นเมือง ผู้กำกับจะเลือกใช้การถ่ายภาพระยะไกลเพื่อให้เห็นสิ่งปลูกสร้าง รูปทรงอาคารบ้านเรือน ซึ่งมักจะเป็นภูมิทัศน์ที่ให้บรรยากาศความเป็นต่างจังหวัด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้กำกับเคยใช้ชีวิตวัยเยาว์ที่จังหวัดขอนแก่นจนเกิดความทรงจำที่อยากถ่ายทอดสภาพแวดล้อมและบรรยากาศของต่างจังหวัดเก็บไว้ในรูปแบบภาพยนตร์ ขณะที่เมื่อเรื่องราวเกิดขึ้นในป่า การถ่ายภาพระยะไกลถูกใช้เพื่อแสดงภาพความยิ่งใหญ่ของป่าเขาที่อาจมาจากความชื่นชอบส่วนตัวของผู้กำกับที่มีต่อสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ นอกจากนี้ยังพบว่าภาพขนาดไกลและภาพขนาดกลางมีความสัมพันธ์กับระยะเวลาที่ใช้ถ่ายทำแต่ละช้อตที่ค่อนข้างยาวนาน หรือการถ่ายแบบการแช่ภาพ (long take) ที่ผู้กำกับอาจมีจุดประสงค์เพื่อทำให้มีพื้นที่และระยะเวลาในการแสดงภูมิทัศน์สิ่งก่อสร้าง บรรยากาศสภาพแวดล้อมฉาก รวมทั้งสำรวจตัวละครได้มากยิ่งขึ้น ซึ่งประวิทย์ แต่งอักษร แสดงความเห็นถึงรูปแบบการสร้างด้วยการถ่ายแบบ long take หรือ slow cinema ของอภิชาติพงศ์ว่ามีอิทธิพลที่ทำให้เกิดการเลียนแบบโดยนักสร้างภาพยนตร์รุ่นหลังสูงมาก รวมทั้งการถ่ายทำฉากในป่าที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว

ผลจากการวิเคราะห์การจัดองค์ประกอบภาพในส่วนของมุมมองการถ่ายทำ พบว่าภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* ใช้ “มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา” (Eye Level) เป็นส่วนใหญ่ โดยมีนัยสื่อถึงความเท่าเทียมกันของมนุษย์ในมิติด้านชาติพันธุ์และมิติด้านเพศสภาพ นอกจากนี้ยังมีการใช้มุมมองการถ่ายทำแบบผ่านไหล่ และมุมมองถ่ายทำแบบหลบซ่อนเพื่อ “สื่อความรู้สึกตัวละคร” ถึงความสัมพันธ์ที่ต้องซ่อนเร้นจากสังคมภายนอกที่อาจไม่ยอมรับในความรักระหว่างคนต่างเชื้อชาติและความรักของคนเพศเดียวกัน นอกจากการใช้มุมกล้องเพื่อนำเสนออารมณ์ความรู้สึกแล้ว มุมกล้องยังถูกผู้กำกับนำมาใช้เพื่อ “สื่อความหมาย” ที่เกิดขึ้นในเรื่องราวแต่ละส่วน อย่างเช่นเนื้อหาส่วนแรก *สุดเสน่หา* ที่เกิดขึ้นในเมือง ตัวละครต้องซุกซ่อนความเป็น “คนนอก” ชาวพม่าไว้เพื่อไม่ให้ผู้อื่นหรือเจ้าหน้าที่รัฐรู้ตัวตนที่แท้จริง จึงเลือกใช้มุมมองแบบ “หลบซ่อน” (candid) ประกอบกับการถ่ายทำด้วยมุมมองแบบ “จับจ้อง” (gazing) เพื่อสื่อความหมายถึงสภาวะทางจิตใจของตัวละครที่ต้องปิดบังสถานภาพแท้จริงจากสังคมและการจับกุมของเจ้าหน้าที่รัฐ ขณะที่ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ใช้มุมมองการถ่ายทำระดับสายตาเช่นกัน แต่ผู้กำกับอาจใช้เพื่อสื่อถึงมุมมองส่วนตัวเกี่ยวการดำรงอยู่ร่วมกันระหว่างความจริงกับจินตนาการหรือ “คนกับวิญญาณ” อย่างปกติและเท่าเทียม

ขนาดภาพที่ใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์ส่วนใหญ่พบว่าเป็นขนาดไกล ขนาดกลาง และแช่ภาพเป็นเวลานาน ผู้กำกับจึงเลือก “การถ่ายภาพแบบชัดลึก” (deep focus) เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมสำรวจฉากทั้งที่มีสภาพแวดล้อมเป็น “เมือง” และ “ป่า” ได้อย่างชัดเจนและเป็นกลาง โดยปราศจากการโน้มน้าวใจ แต่มีบางฉากที่ผู้กำกับเลือกใช้การถ่ายแบบชัดตื้น (shallow focus)

และการปรับโฟกัส (swift focus) เพื่อช่วยอธิบายเรื่องราว สื่อความหมาย และแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครให้เด่นชัดขึ้น

3. การตัดต่อ

อภิชาติพงศ์มีแนวคิดส่วนตัวต่อกระบวนการตัดต่อว่า *"ภาพยนตร์จะมีชีวิตด้วยตัวเองได้โดยเฉพาะขั้นตอนการตัดต่อ"* โดยพิจารณารูปแบบการตัดต่อจากโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่องเป็นหลักเพื่อช่วยส่งเสริมเนื้อหาและสื่อความหมายให้เกิดการตีความจนกลายเป็นเอกลักษณะเฉพาะตัวอันโดดเด่น โดยเฉพาะการตัดต่อภาพยนตร์เรื่องเดียวกันแต่แบ่งเป็นสองส่วน ซึ่งการตัดต่อนับว่ามีบทบาทสำคัญต่อการ "แบ่งและเชื่อม" โครงสร้างเรื่องเพื่อทำหน้าที่เรียงร้อยเรื่องราวให้เกิดความต่อเนื่อง ไม่เกิดความสับสน

สุดเสน่หา มีเรื่องราวที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อนจึงถูกตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เพื่อให้เรื่องราวความรักของสองหนุ่มสาวต่างเชื้อชาติมีความลื่นไหล เรียบง่าย อีกทั้งลักษณะวิธีการเล่าเรื่องที่เน้นการจัดองค์ประกอบ Mise-en-scène ด้วยการถ่ายทำแบบแช่ภาพหรือ long take การตัดต่อจึงมักเกิดขึ้นเมื่อมีการเปลี่ยนฉากหรือสถานที่ ทำให้มีจำนวนครั้งในการตัดต่อภาพยนตร์ทั้งเรื่องไม่มากนัก

เช่นเดียวกับ *สัตว์ประหลาด* ที่แบ่งโครงสร้างเรื่องเป็นสองส่วน โดยที่เนื้อหามีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน การตัดต่อส่วนแรกที่เป็นเรื่องราวความรักระหว่างชายกับชายจึงเป็นการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เช่นเดียวกับความรักของชายหนุ่มหญิงสาวใน *สุดเสน่หา* แต่เมื่อเข้าสู่เนื้อหาส่วนที่สองเล่าเรื่องนายทหารเข้าป่าเพื่อตามล่าสัตว์ร้าย การตัดต่อจะมีทั้งแบบต่อเนื่อง (continuity editing) เพื่อเล่าเรื่องราวการตามล่าระหว่างนายทหารกับเสือสมิง ผสมการตัดต่อแบบ Metapholical cutting เพื่อเปรียบเทียบเชิงอุปมาอุปไมยให้เข้ากับเรื่องเล่าเชิงนามธรรมภายในจิตใจของมนุษย์

ในภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* นอกจากการตัดต่อจะส่งผลต่อการสร้างความต่อเนื่องและช่วยสร้างความเข้าใจเรื่องราวที่แบ่งเป็นหลายส่วน ผู้กำกับยังใช้การกลวิธีการตัดต่อแบบ Dynamic cutting ประกอบกับเทคนิคพิเศษด้านภาพ (visual effect) เพื่อถ่ายทอดแนวความคิดส่วนตัวในภาพยนตร์และสื่อความหมายบางประการ อย่างเช่น แนวคิดเรื่องความจริงที่มองเห็นอาจไม่ใช่ความจริงเพียงหนึ่งเดียวเสมอไป

ตารางที่ 7.10 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่งผลต่อลักษณะการสร้างภาพยนตร์

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
มุมมองการเล่าเรื่อง	<u>สุดเสน่หา</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) มุมมองลักษณะการจ้องมองจับจ้อง (gazing) <u>สัตว์ประหลาด</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) <u>ลุงบุญมีระลึกชาติ</u> มุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator)	*สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* ผู้กำกับแบ่งมุมมองการเล่าเรื่องตามลักษณะโครงสร้างเรื่องที่แบ่งเป็น 2 ส่วน โดยใช้สภาพแวดล้อมอันแตกต่างระหว่าง “เมือง” กับ “ป่า” เพื่อทำให้เกิดอารมณ์ บรรยากาศและการสื่อความหมายในภาพยนตร์ที่แตกต่างกัน ขณะที่ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* นำเอาความแตกต่างของสภาพแวดล้อมมาเป็นตัวกำหนดมุมมองการเล่าเรื่องเช่นกัน แต่เป็นอาณาบริเวณระหว่าง “ความจริง” กับ “จินตนาการ” ที่เกิดจากการผสมผสานเรื่องเล่าในหนังสือเข้ากับมุมมองจากประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของผู้กำกับ นอกจากนี้ยังพบมุมมองลักษณะ “จับจ้อง” (gazing) ในเรื่อง *สุดเสน่หา* ที่ผู้กำกับอาจใช้เพื่อต้องการสื่อความหมายถึงการปิดบังซ่อนเร้นตัวตนของคนต่างด้าวตัวละครนำในเรื่อง
การจัดองค์ประกอบภาพ	<u>สุดเสน่หา</u> - จัดแสงโทนสว่าง (High key) - ภาพขนาดไกล (long shot) - ภาพขนาดกลาง (medium shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำแบบผ่านไหล่ (over shoulder) - มุมมองการถ่ายทำแบบหลบซ่อน	- ผู้กำกับพิจารณาการจัดองค์ประกอบภาพตามโครงสร้างของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง โดยภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมีการจัดองค์ประกอบภาพรูปแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) ที่เน้นการเลียนแบบความเป็นจริงตามธรรมชาติ - เน้นรูปแบบการจัดแสงจากธรรมชาติ (Natural Lights) ผู้กำกับจัดแสงเพื่อการสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก และเนื่องจากภาพยนตร์มักแบ่งออกเป็นสองส่วน การจัดแสงจึงมีรูปแบบแตกต่างกันเพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะของภาพยนตร์แต่ละส่วน - ความรู้ด้านการออกแบบสมัยเรียนคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ของผู้กำกับอาจมีส่วนส่งผลต่อการกำหนดขนาดภาพที่มักใช้ภาพระยะไกล และระยะกลาง ควบคู่กับการใช้ระยะเวลาถ่ายแบบแช่ภาพ เพื่อทำให้มีพื้นที่และเวลาในการแสดงภูมิทัศน์ สิ่งก่อสร้างและบรรยากาศของสภาพแวดล้อมฉาก

	(candid) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) <u>สัตว์ประหลาด</u> - จัดแสงโทนสว่าง (High key) - จัดแสงโทนมืด (Low key) - ภาพขนาดไกล (long shot) - ภาพขนาดกลาง (medium shot) - การแช่ภาพ (long take) - มุมมองการถ่ายทำ แบบผ่านไหล่ (over shoulder)	

ตารางที่ 7.10 (ต่อ)

วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	ผลงาน	ภูมิหลังที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่อง
	- มุมมองการถ่ายทำ แบบหลบซ่อน (candid) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus) <u>ลุงบุญมีระลึกชาติ</u> - จัดแสงโทนสว่าง (High key) - จัดแสงโทนมืด (Low key) - ภาพขนาดไกล (long shot) - ภาพขนาดกลาง (medium shot) - การแช่ภาพ (long	ได้มากยิ่งขึ้น ซึ่งสถานที่ที่ใช้ถ่ายทำมักเป็น “เมืองในต่างจังหวัด” และ “ป่า” ซึ่งเป็นสถานที่ผู้กำกับมีความผูกพันในอดีตและชื่นชอบเป็นการส่วนตัว - *สุดเสน่หา* และ *สัตว์ประหลาด* มีการใช้มุมกล้องระดับสายตาเป็นส่วนใหญ่ เพื่ออาจสื่อถึงความเท่าเทียมกันของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นชนชาติหรือมีเพศสภาพเช่นไร นอกจากนี้ยังมีการใช้มุมมองการถ่ายทำแบบผ่านไหล่ และมุมมองถ่ายทำแบบหลบซ่อน เพื่อสื่อความหมายถึงความสัมพันธ์ที่ต้องซ่อนเร้นจากสังคมทั้งความรักระหว่างคนต่างด้าว และความรักระหว่างชายกับชาย ขณะที่ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ใช้มุมมองการถ่ายทำระดับสายตาเพื่อสื่อความหมายถึงการดำรงอยู่ร่วมกันระหว่างความจริงกับจินตนาการหรือ “คนกับวิญญาณ” อย่างปกติและเท่าเทียม - ขนาดภาพที่ใช้มักเป็นระยะไกล ระยะกลาง และแช่ภาพเป็นเวลานาน ผู้กำกับจึงเลือกการถ่ายภาพแบบชัดลึก เปิดโอกาสให้ผู้ชมสำรวจฉากทั้งที่มีสภาพแวดล้อมเป็น “เมือง” และ “ป่า” ได้อย่างชัดเจนโดยปราศจากการโน้มน้าวใจจากผู้กำกับ แต่ยังมีบางฉากที่เลือกใช้การถ่ายแบบชัดตื้น และการปรับโฟกัส (swift focus) เพื่อต้องการสื่ออารมณ์และความหมาย

	take) - มุมมองการถ่ายทำระดับสายตา (Eye Level) - ภาพระดับชัดลึก (deep focus)	
การตัดต่อ	<u>สุดเสน่หา</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) <u>สัตว์ประหลาด</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อแบบมองทาจเชิงอุปมาอุปไมย (Metapholical cutting) <u>ลุงบุญมีระลึกชาติ</u> - การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) - การตัดต่อแบบ Dynamic cutting	ผู้กำกับมีแนวคิดส่วนตัวด้านการตัดต่อว่า “ภาพยนตร์จะมีชีวิตด้วยตัวเองได้โดยเฉพาะขั้นตอนการตัดต่อ” โดยผู้กำกับจะพิจารณารูปแบบการตัดต่อจากโครงสร้างเนื้อหาของภาพยนตร์แต่ละเรื่องเป็นหลัก ซึ่งการตัดต่อนับว่ามีบทบาทสำคัญต่อการ “แบ่งและเชื่อม” โครงสร้างเรื่องที่มักถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน เพื่อทำหน้าที่เรียงร้อยเรื่องราวให้เกิดความต่อเนื่อง ไม่เกิดความสับสน นอกจากนี้ยังนำการตัดต่อรูปแบบอื่นมาใช้กับเนื้อหา ภาพยนตร์บางช่วงเพื่อถ่ายทอดความคิดเห็นและความเชื่อส่วนตัวของผู้กำกับ

2. อภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง “การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ.2540” ผู้วิจัยขอภิปรายข้อค้นพบที่ได้จากการวิจัยโดยแบ่งเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

2.1 ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : รากเหง้าที่หล่อหลอมตัวตนและผลงาน

ต้นทศวรรษ 2540 วงการภาพยนตร์ไทยเริ่มฟื้นตัวจากสภาวะซบเซา อย่างไรก็ตามแม้ภาพยนตร์หลายเรื่องจะประสบความสำเร็จทางได้รายได้จนทำให้มีการสร้างภาพยนตร์ไทยเพิ่มมากขึ้น แต่ภาพยนตร์ไทยต้องเผชิญปัญหาจากการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาซ้ำซาก ไม่หลากหลาย มีภาพยนตร์เพียงไม่กี่แนวที่บริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่จะพิจารณาให้ทุนสร้างโดยมี

จุดประสงค์เพื่อผลประโยชน์เชิงธุรกิจเป็นหลัก ดังในงานวิจัยเกี่ยวกับธุรกิจภาพยนตร์ไทยของธนพล เชาว์วานิชย์ (2551) และงานวิจัยของธิติวัฒน์ สมิตินันทน์ (2553) ที่พบว่าบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทยมีจำนวนเพียงไม่กี่ราย มีการจำกัดรูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์เพียงไม่กี่แนว ได้แก่ ภาพยนตร์วัยรุ่น ภาพยนตร์ผี และภาพยนตร์ตลก

แต่ในช่วงเวลาเดียวกันวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกลับเริ่มมีผู้สนใจสร้างและรับชมภาพยนตร์แนวดังกล่าวมากขึ้น ซึ่งปัจจัยที่ส่งเสริมให้ช่วงเวลานับตั้งแต่ พ.ศ2540 ได้รับการกล่าวว่าเป็น “ยุคเฟื่องฟูของวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแส” ได้แก่ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีระบบดิจิทัลที่เข้ามาแทนที่การถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยระบบฟิล์ม และกระแสด้านวัฒนธรรมที่ส่งเสริมความเป็นปัจเจกและความเป็นอิสระของคนดังที่ปรากฏในงานวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย” ของขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2546)

นอกจากปัจจัยดังกล่าวที่ส่งผลต่อพัฒนาการวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแล้ว จากการศึกษาผู้วิจัยมีข้อค้นพบเพิ่มว่า “รากเหง้า” ที่มาจากผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส อันได้แก่ “ภูมิหลังและประสบการณ์ชีวิตในอดีตของผู้กำกับภาพยนตร์” เป็นปัจจัยที่มีความสัมพันธ์กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์จนก่อให้ผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวจนมีลักษณะความประพันธกร

จากการศึกษารากเหง้าของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสพบว่า ภูมิหลังและประสบการณ์ชีวิตของผู้กำกับแต่ละคนล้วนส่งผลต่อลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ทั้งโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่อง

บุญส่ง นาคภู่ มีภูมิหลังชีวิตเป็นชาวชนบท ฐานะยากจน บวชเรียนเป็นพระ มาศึกษาต่อในกรุงเทพฯ เสมือนเป็นคนสามโลกที่ผ่านการใช้ชีวิตทั้งในชนบท ในเมือง และในวัด ซึ่งมีส่วนสำคัญต่อการบ่มเพาะความรู้สึกนึกคิด ที่ส่งผลถึง ลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบุญส่ง ดังที่พบว่า แก่นความความคิดหลัก เรื่องเล่า และตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์แต่ละเรื่องล้วนมีที่มาอันใกล้ตัว โดยบุญส่งมักนำเค้าโครงชีวิตของสมาชิกในครอบครัวมาใช้เป็นเรื่องเล่าในภาพยนตร์ หรือไม่ก็เป็นเรื่องราวชีวิตมนุษย์ที่มีชนชั้นใกล้เคียงกัน อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2554) ที่ได้แรงบันดาลจากชีวิตจริงของพี่ชายบุญส่ง หรือ *วังพิกุล* (2557) ที่มีเค้าโครงจากชีวิตของหลานตนเอง เนื่องจากบุญส่งมีความคิดส่วนตัวว่า *“ไม่มีใครเล่าเรื่องคนจน ได้ดีกว่าคนจนด้วยกัน”* (บุญส่ง นาคภู่, ผู้ให้สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

ตัวตน ความรู้สึกนึกคิดของของบุญส่งไม่ได้ถูกแสดงออกผ่านเพียงโครงสร้างเรื่องที่ปรากฏในเรื่องเล่าภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังถูกนำมาแสดงผ่านการสร้างสรรค์ลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง ที่มาจากประสบการณ์เคยผ่านการกำกับภาพยนตร์กระแสหลัก รวมทั้งผ่านการทำงานด้าน

ละครเวทีมาก่อน แล้วนำลักษณะการสร้างและวิธีคิดในเชิงการละครมาผสมผสานกับวิธีการสร้างภาพยนตร์จนเกิดเป็นเอกลักษณ์ส่วนตัว

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ประสบการณ์วัยเด็กมีส่วนบ่มเพาะความรู้สึกและความทรงจำการใช้ชีวิตในชนบทจนกลั่นกรองออกมาเป็นภาพยนตร์ผ่านเรื่องราวและตัวละครที่มีทั้งสุขและทุกข์ของเกษตรกรในประเทศไทย ผ่านภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ “วัฏจักรข้าวและวิถีชีวิตชาวนา” ได้แก่ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* (2548) *สวรรค์บ้านนา* (2552) และ *เพลงของข้าว* (2558)

การมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ในแนวทางภาพยนตร์นอกกระแสที่มีอิสระทางความคิดและเนื้อหาการนำเสนอทั้งประเด็นเรื่องหนี้สิน ความยากจน การโดนเอารัดเอาเปรียบอันเป็นผลมาจากการประกอบอาชีพเกษตรกรรมที่ถูกครอบงำด้วยระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและนโยบายหาเสียงของพรรคการเมืองได้ถูกนำมาสอดแทรกไว้ในภาพยนตร์ ประกอบกับการเติบโตมากับการ *“เฝ้ามองธรรมชาติ เฝ้ามองผู้คน”* (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) ทำให้อุรุพงศ์มีมุมมองและเรื่องเล่าที่จะสื่อสารผ่านภาพยนตร์อย่างชัดเจนแตกต่างจากภาพยนตร์ทั่วไป โดยเฉพาะประเด็นเรื่อง “วิถีการใช้ชีวิตของชาวชนบทร่วมกับธรรมชาติท่ามกลางปัญหาอันเกิดจากบริบททางสังคมด้านต่างๆ” ที่อุรุพงศ์นำมาใช้เป็นแก่นหลักในการสร้างสรรค์โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ อีกทั้งลักษณะสำคัญวิธีการเล่าเรื่องที่อุรุพงศ์นำรูปแบบภาพยนตร์กึ่งสารคดีมาใช้เป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องและสื่อความหมายผ่านภาษาภาพยนตร์ต่างๆ อย่างหลากหลาย อันเกิดขึ้นจากประสบการณ์ผ่านการทำงานเบื้องหลังมาอย่างยาวนาน ในลักษณะที่พอเพียงและอิงกับธรรมชาติ *“ภาพยนตร์มันมีอยู่ในธรรมชาติ อยู่ในความเป็นจริงของชีวิต เพียงแต่ว่าเราอาจจะใช้สายตาไปสังเกต หยิบจับมันออกมา แล้วใช้กระบวนการทางภาพยนตร์มาปะติดปะต่อ รวบรวม เสริมแต่ง”* (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) โดยการนำธรรมชาติมาใช้เป็นองค์ประกอบภาพยนตร์เท่าที่จำเป็นให้เหมาะสมกับเนื้อหา งบประมาณ และช่วยสื่อความหมายที่ต้องการนำเสนอ

ธัญญ์วาริน สุขพิสิษฐ์ สถานภาพทางเพศส่งผลต่อการดำเนินชีวิตของธัญญ์วารินมานับตั้งแต่อดีต โดยเฉพาะด้านการทำงานที่เคยถูกกีดกันจนไม่สามารถทำงานในวงการบันเทิงได้ช่วงระยะเวลาหนึ่ง และเมื่อมีโอกาสทำงานในวงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ธัญญ์วารินก็ยังไม่สามารถแสดงความคิดสร้างสรรค์ผ่านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างตามที่ตนต้องการสร้างได้อย่างอิสระ โดยเฉพาะประเด็นความเท่าเทียมของความหลากหลายทางเพศ ซึ่งธัญญ์วารินต้องการแสดงความคิดเห็นส่วนตัวในประเด็นดังกล่าวผ่านสื่อภาพยนตร์ ทำให้เมื่อมีโอกาสและเงินทุนเพียงพอธัญญ์วารินเลือกที่จะสร้างภาพยนตร์ด้วยรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งส่งผลให้ภาพยนตร์อัน

เป็นผลผลิตทางความคิดที่มีอิสระของธัญญ์วาริน ได้รับการกล่าวถึง โดยเฉพาะแก่นความคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศที่ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์จากสังคมในวงกว้างจนทำให้กลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศมีพื้นที่การแสดงออกผ่านสื่อมวลชนอย่างสื่อภาพยนตร์ให้สังคมรับรู้ถึงความรู้สึกนึกคิดและตัวตนมากยิ่งขึ้น

โดยเนื้อหาที่นำเสนอมักมาจากภูมิหลังชีวิตตนเอง อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* (2553) หรือจากการรับฟังเรื่องราวกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์เรื่อง *It Gets Better ไม่ได้ขอให้มารัก* (2555) แล้วนำมาถ่ายทอดเป็นเรื่องราวและตัวละครในภาพยนตร์ที่ถึงแม้จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับผู้มีความหลากหลายทางเพศซึ่งมีลักษณะเฉพาะกลุ่มอันอาจทำให้ยากต่อการเข้าถึงกลุ่มผู้ชมในวงกว้าง แต่ด้วยประสบการณ์เคยผ่านการทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักที่เน้นการสร้างเพื่อหวังผลทางธุรกิจผสมผสานเข้ากับแนวความคิดที่หล่อหลอมขึ้นจากรากเหง้าชีวิตจนเกิดเป็นโครงสร้างเรื่องและลักษณะวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่แสดงออกถึงความเป็นตัวตน

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ การเติบโตในช่วงการเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยีจากระบบอะนาล็อคสู่ระบบดิจิทัล เป็นทั้งความทรงจำและเป็นการบ่มเพาะความรู้ความสามารถทางด้านการสร้างภาพยนตร์ของของนวพลในเวลาต่อมา ดังจะเห็นได้จากเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่อง *36* (2555) ที่ประกอบสร้างขึ้นจากความทรงจำในอดีตของนวพลที่มีต่อกล้องถ่ายรูปในช่วงเวลาที่กำลังมีการเปลี่ยนแปลงจากระบบฟิล์มไปสู่ระบบดิจิทัล ดังที่นวพลเคยให้สัมภาษณ์ว่า *"ผมว่าผมโตมาจากสองยุคนะ ยุคฟิล์ม ยุคดิจิตอล"* (คมชัดลึก, 3 กันยายน 2558) หรือภาพยนตร์เรื่อง *MARY IS HAPPY, MARY IS HAPPY* (2556) ที่มีจุดเริ่มต้นจากสื่อสังคมออนไลน์ทวิตเตอร์ (tweeter) ซึ่งเป็นช่องทางการสื่อสารที่นวพลใช้แสดงความคิดเห็นเป็นประจำ จึงจับเอาเรื่องราวของวัยรุ่นไทยจากทวิตเตอร์มาสร้างเป็นภาพยนตร์ดังกล่าว โดยนำข้อความในทวิตเตอร์ของหญิงสาวคนหนึ่งจำนวน 410 ข้อความ มาเป็นวัตถุดิบเพื่อสร้างโครงเรื่องในภาพยนตร์ด้วยเนื้อหา แก่นความคิด และตัวละครที่แปลกใหม่แต่ร่วมสมัย

ขณะที่ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องของนวพล จากภูมิหลังชีวิตที่เคยสร้างภาพยนตร์สั้นส่งเข้าประกวดเป็นจำนวนมากจนเกิดความเชี่ยวชาญในการสร้างรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส เมื่อมีโอกาสร่วมทำงานกับบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ (บริษัท GTH) ที่เน้นสร้างภาพยนตร์กระแสหลักตามความนิยมของผู้ชม *"ตอนจบใหม่ๆ เราก็อยากทำหนังอิสระ ไม่อยากมีใครจำกัด แต่พอจบมาเราก็ไปทำกับค่ายใหญ่ เลยได้เรียนรู้ว่าวิธีการทำงานเขาเป็นแบบไหน และสามารถพัฒนากับวงการหนังอิสระ ทุกอย่างมันมีข้อดี-ข้อเสียของมัน มันก็จะเกิดสิ่งใหม่ๆ เสมอ"* (สืบค้นจาก visuallyyours2.exteen.com, 2559) นวพลจึงได้เรียนรู้สั่งสมประสบการณ์แล้ว "ผสมผสาน"

ระหว่างลักษณะวิธีการเล่าเรื่องรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสเข้ากับรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลัก จนก่อเกิดเป็นลักษณะวิธีการเล่าเรื่องที่มีเอกลักษณ์หรือสไตล์เฉพาะตัว

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ผลงานภาพยนตร์แต่ละเรื่องของอภิชาติพงศ์มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งด้านโครงสร้างเรื่องและด้านวิธีการเล่าเรื่อง ในส่วนโครงสร้างเรื่อง อภิชาติพงศ์ไม่ใช้การดำเนินเรื่องตามรูปแบบโครงสร้างภาพยนตร์ทั่วไปที่มีการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) แต่มักจะเล่าเรื่องโดยแบ่งออกเป็นสองส่วนที่มีความแตกต่างกัน อย่างเช่นเรื่อง *สุดเสน่หา* (2545) และ *สัตว์ประหลาด* (2547) ที่แบ่งเรื่องราวโดยใช้บรรยากาศและสถานที่ระหว่างเมืองกับป่า โดยที่มาของเนื้อหาในภาพยนตร์แต่ละเรื่องมักจะมาจากภูมิหลังหรือความทรงจำส่วนตัวในอดีต *"ผมอยากจะผสมเรื่องส่วนตัวกับเรื่องอะไรก็ตามที่ผมจะทำ แล้วท้ายที่สุดหนังเรื่องนี้ก็กลายเป็นเรื่องของผมด้วยเช่นกัน"* (มาร์ค พีแรนสัน และ ก้อง ฤทธิ์ดี, 2553) อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2549) ที่เป็นเหมือนบันทึกความทรงจำในวัยเด็กตอนที่อภิชาติพงศ์อาศัยอยู่บ้านพักภายในโรงพยาบาลจังหวัดขอนแก่นกับครอบครัวที่ประกอบอาชีพแพทย์ หรือภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) ที่อภิชาติพงศ์ได้แรงบันดาลใจมาส่วนหนึ่งของความฝันเรื่องการเดินทางย้อนเวลาและจากหนังสือเล่มหนึ่งชื่อเรื่อง *คนระลึกชาติ* เรื่องราวของชายชื่อบุญมีผู้สามารถระลึกชาติได้

ซึ่งลักษณะโครงสร้างเรื่องที่แสดงความเป็นส่วนตัวและมีเอกลักษณ์ที่แสดงวัฒนธรรมและความเชื่อท้องถิ่นสูง อย่างเช่น เนื้อหาเกี่ยวกับการระลึกชาติ นิทานพื้นบ้านเกี่ยวกับเสือสมิง หรือตัวละครชาวต่างด้าวที่อาศัยในประเทศไทย เมื่อนำมาผสมผสานกับลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะด้านการจัดองค์ประกอบภาพ ที่อภิชาติพงศ์ได้รับแนวความคิดและรูปแบบการสร้างมาจากภูมิหลังที่ชื่นชอบภาพยนตร์ต่างประเทศหาชมยาก รวมทั้งเคยไปศึกษาด้านภาพยนตร์จากสถาบันต่างประเทศ *"ผมอยู่ที่นั่นตั้งแต่ปี 1994-1997 การเรียนทำให้ผมได้รู้จักหนังหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะหนังทดลอง ในโรงเรียน พวกเขาค่อนข้างเน้นหนังทดลองของอเมริกา อย่างหนังของ มายา ดาเรน ผมเลยอินกับหนังเหล่านี้มาก"* (สืบค้นจาก movie.mthai.com, 2553) ทำให้ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์มีลักษณะโครงสร้างเรื่องที่มีความเป็นท้องถิ่นผสมกับลักษณะวิธีการเล่าเรื่องที่มีความเป็นสากลรวมอยู่ในภาพยนตร์เรื่องเดียวกันจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

โดยผู้วิจัยได้นำภูมิหลังและประสบการณ์ของผู้กำกับมาศึกษาร่วมกับเกณฑ์วัดความเป็นประพันธกรด้านกำกับภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) เพื่อให้ทราบว่าผู้กำกับแต่ละคนมีลักษณะเฉพาะที่บ่งบอกถึงความเป็นประพันธกร ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7.11 ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ : บุญส่ง นาคภู่ **“ผู้กำกับชายขอบวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแส”**
ผู้กำกับเขียนบทเอง มีส่วนร่วมในการเขียน / แก่นความคิดหลักภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่นๆ ● ผู้กำกับเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองทุกเรื่อง โดย *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* ได้เค้าโครงเรื่องมาจากชีวิตจริงของพี่ชายตน, *สถานีสี่ภาค* โครงเรื่องแต่ละตอนดัดแปลงจากวรรณกรรมเรื่องสั้นที่ผู้กำกับชื่นชอบของนักเขียน 4 คน และ *วังพิกุล* นำมาจากเค้าโครงชีวิตจริงของหลานและประวัติชีวิตบางส่วนของผู้กำกับเอง ● แก่นความคิดที่พบในภาพยนตร์ทุกเรื่องของผู้กำกับ ได้แก่ แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม (Social Problems) และ แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)
ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัว มากกว่าเพื่อความต้องการเจ้าของทุนหรือความพอใจของผู้ชม / ผู้กำกับทำงานอย่างใกล้ชิดทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้าง ● เนื้อหาและแก่นความคิดหลักในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับเน้นการนำเสนอความคิดส่วนตัวเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนชนชั้นล่างและคนชายขอบ คนยากที่ไม่มีโอกาสทางสังคม ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มีความส่วนตัวสูง ทำให้หาแหล่งทุนยากจนผู้กำกับต้องใช้ทุนส่วนตัวและยืมจากเพื่อนฝูง ● ผู้กำกับทำงานแทบทุกขั้นตอนด้วยตนเองทั้งกำกับ อำนวยการสร้าง เขียนบท ร่วมแสดง หาทุนสร้าง จัดจำหน่าย เผยแพร่ และประชาสัมพันธ์

ตารางที่ 7.11 (ต่อ)

ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ “ผู้ปลูกข้าวบนแผ่นฟิล์ม”
ผู้กำกับมีลักษณะการสร้างเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง และนำมาใช้บ่อยในภาพยนตร์ตน ● ตัวละครในภาพยนตร์มักประกอบสร้างขึ้นจากตัวตน ญาติพี่น้อง หรือผู้ที่มีสถานภาพทางสังคมเช่นเดียวกับผู้กำกับ ● เนื้อหาในภาพยนตร์มักนำเสนอปัญหาทางสังคมอันเกิดจากโครงสร้างชนชั้นทางสังคมและระบบเศรษฐกิจทุนนิยมที่ส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว ● ผู้กำกับมีความเชี่ยวชาญด้านละคร จึงมักนำมาผสมผสานกับลักษณะวิธีการเล่าเรื่องโดยเฉพาะการจัดวางองค์ประกอบภาพแบบละครเวที ที่มีความสัมพันธ์กับการถ่ายทำแบบแช่ภาพ (long take), การจัดแสงตามธรรมชาติโดยใช้แสงประดิษฐ์ให้น้อยที่สุด โดยผู้กำกับเรียกว่า “การจัดแสงตามดวงอาทิตย์” ทั้งเพื่อความสมจริงและเพื่อการประหยัดงบประมาณ, ผู้กำกับมีแนวคิดในการตัดต่อภาพยนตร์แบบ “ตัดต่อเท่าที่จำเป็น” เพื่อความต่อเนื่องทางอารมณ์และไม่สิ้นเปลืองทุนสร้าง
ผู้กำกับเขียนบทเอง มีส่วนร่วมในการเขียน / แก่นความคิดหลักภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่นๆ ● ผู้กำกับเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองทุกเรื่อง *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* มีโครงเรื่องมาจากภูมิหลัง ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้กำกับ โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนสั้นๆ 9 ตอน, *สวรรค์บ้านนา* มีเรื่องราวที่แต่งขึ้นจากการรับฟังเรื่องราวชีวิตของชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในชุมชนเดียวกันและจากผู้ที่มีสถานภาพใกล้เคียงกันกับผู้กำกับ และ *เพลงของข้าว* ผู้กำกับสร้างโครงเรื่องจากความต้องการบันทึกเหตุการณ์ ประเพณี วัฒนธรรม และผู้คนที่เกี่ยวกับการปลูกข้าวตั้งแต่การเพาะปลูกจนถึงการเก็บเกี่ยว ● แก่นความคิดที่พบในภาพยนตร์ทุกเรื่องของผู้กำกับ ได้แก่ แก่นความคิดเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature)
ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัว มากกว่าเพื่อความต้องการเจ้าของทุนหรือความพอใจของผู้ชม / ผู้กำกับทำงานอย่างใกล้ชิดทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้าง ● ผู้กำกับสร้างภาพนตร์แต่ละเรื่องเพื่อการแสดงออกส่วนตัวเกี่ยวกับความรู้สึกและประสบการณ์ชีวิตส่วนตันที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวนาและวัฏจักรการปลูกข้าว โดยมีรูปแบบการนำเสนอแบบภาพยนตร์กึ่งสารคดี ซึ่งเป็นประเภทภาพยนตร์ที่หาแหล่งทุนยากและไม่ค่อยได้รับความนิยมจากผู้ชมทั่วไป ● ผู้กำกับทำงานแทบทุกกระบวนการสร้างด้วยตนเอง ใช้ทีมงานไม่กี่คน โดยทำหน้าที่ทั้งกำกับ เขียนบท ถ่ายภาพ และตัดต่อภาพยนตร์ด้วยตนเอง

ตารางที่ 7.11 (ต่อ)

ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ **“ผู้ปลูกข้าวบนแผ่นฟิล์ม”**
ผู้กำกับมีลักษณะการสร้างเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง และนำมาใช้บ่อยในภาพยนตร์ตน
• โครงเรื่องแต่งขึ้นคร่าวๆ ลักษณะด้นสด (improvise) จากประสบการณ์การรับฟังเรื่องราวชีวิตของชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในชุมชนเดียวกันหรือจากผู้ที่มีสถานภาพใกล้เคียงกันกับผู้กำกับ • ภาพยนตร์แต่ละเรื่องนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ วัฒนธรรม ประเพณีเกี่ยวกับข้าว และวัฏจักรการปลูกข้าว • ตัวละครในภาพยนตร์มาจากชาวบ้านภายในชุมชนถิ่นกำเนิดของผู้กำกับที่ส่วนใหญ่เป็นชาวนาชาวไร่ หรือเป็นประชาชนทั่วไปที่ไม่ทราบว่ามีการถ่ายทำภาพยนตร์ • ผู้กำกับมักใช้มุมมองการเล่าเรื่องที่เป็นกลางแบบ “ผู้เฝ้าสังเกตการณ์” ผ่านการถ่ายทำติดตามด้านหลังตัวละคร ส่วนการจัดองค์ประกอบภาพมีลักษณะเน้นความสมจริงตามธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène) เพื่อให้เข้ากับโครงสร้างเรื่องและอารมณ์ความรู้สึก (mood and tone) ที่ปรากฏในภาพยนตร์ โดยขนาดภาพที่ใช้ส่วนใหญ่คือ ขนาดกว้าง (long shot) ร่วมกับการแช่ภาพ (long take) เพื่อแสดงภาพเหตุการณ์และบรรยากาศของสภาพแวดล้อมจริงตามธรรมชาติ โดยมักใช้แถบถิ่นกำเนิดของผู้กำกับเป็นสถานที่หลักในการถ่ายทำ
ผู้กำกับเขียนบทเอง มีส่วนร่วมในการเขียน / แก่นความคิดหลักภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่นๆ
• ผู้กำกับเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองทุกเรื่อง *Insects in the backyard* นำเรื่องเล่ามาจากประสบการณ์ชีวิตของผู้กำกับที่เคยถูกสมาชิกในครอบครัวแสดงความรู้สึกแง่ลบเกี่ยวกับเพศสภาพ, *ไม่ได้ขอให้มารัก* โครงเรื่องนำมาจากความทรงจำในอดีตของผู้กำกับจากทั้งช่วงชีวิตในวัยเด็กและช่วงชีวิตบวชเป็นพระ และ *คืนนั้น* เนื้อหาไม่ได้นำมาจากภูมิหลังผู้กำกับ แต่มาจากความต้องการส่วนตัวที่ต้องการเล่ามุมมองความรักของกลุ่มชายรักชายและอาจได้แรงบันดาลใจจากความชื่นชอบอ่านหนังสือการ์ตูนญี่ปุ่น • แก่นความคิดที่พบในภาพยนตร์ทุกเรื่องของผู้กำกับ ได้แก่ แก่นความคิดเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) และแก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)

ตารางที่ 7.11 (ต่อ)

ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ “ผู้ปลูกข้าวบนแผ่นฟิล์ม”
ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัว มากกว่าเพื่อความต้องการเจ้าของทุนหรือความพอใจของผู้ชม / ผู้กำกับทำงานอย่างใกล้ชิดทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้าง • ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัวเกี่ยวกับความเสมอภาคทางเพศควบคู่ไปกับนำเสนอปัญหาทางสังคมเรื่องความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัวที่มีความหลากหลายทางเพศ ซึ่งเป็นประเภทภาพยนตร์ที่มีผู้ชมเฉพาะกลุ่ม และเป็นประเด็นที่มีความอ่อนไหวทางสังคมและกฎหมาย • ผู้กำกับทำหน้าที่แทบทุกขั้นตอนด้วยตนเองทั้งการหาแหล่งทุน กำกับ เขียนบท นำแสดง การหาสถานที่จัดจำหน่าย เผยแพร่ และการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์
ผู้กำกับมีลักษณะการสร้างเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง และนำมาใช้บ่อยในภาพยนตร์ตน • เนื้อหาในภาพยนตร์เกี่ยวกับผู้มีความหลากหลายทางเพศ ควบคู่การนำเสนอประเด็นการยอมรับในความสัมพันธ์ของกลุ่มคนเพศที่สามจากสังคมรอบข้าง • ที่มาของเรื่องและตัวละครมักมาจากประสบการณ์ชีวิตของผู้กำกับหรือจากคนรู้จักที่มีความหลากหลายทางเพศ • มุมมองที่พบบ่อยในภาพยนตร์คือ “การจ้องมองจับจ้อง” ที่สื่อนัยถึงการจ้องมองแบบ Object of desire หรือ Sex objective ที่ปกติจะจ้องมองเพศหญิง แต่ผู้กำกับมักเลือกใช้เพื่อจ้องมองเพศชาย (Male Gaze) • ผู้กำกับเลือกถ่ายทำแบบภาพชัดตื้นบ่อยครั้งทั้งเพื่อขับเน้นตัวละครให้มีความโดดเด่น สวยงาม และเพื่อช่วยบอกเล่าหรือเฉลยเรื่องราว และเพื่อสื่อความหมายอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้น

ตารางที่ 7.11 (ต่อ)

ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ “ผู้ทลายเส้นกั้นหนังอินดี้กับหนังตลาด”
ผู้กำกับเขียนบทเอง มีส่วนร่วมในการเขียน / แก่นความคิดหลักภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่นๆ ● ผู้กำกับเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองทุกเรื่อง โดย *36* เนื้อหามาจากความทรงจำการใช้ชีวิตช่วงยุคการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีของผู้กำกับที่มีต่อกล้องถ่ายรูปจาก “ฟิล์มสู่ดิจิทัล” จึงนำเอาความทรงจำเกี่ยวกล้องถ่ายรูปและม้วนฟิล์มมาผสมผสานเข้ากับการใช้งานกล้องดิจิทัลและไฟล์เก็บข้อมูลดิจิทัลมาถ่ายทอดเป็นเนื้อหาในภาพยนตร์ และ *Mary is happy, Mary is happy*. มีที่มาจากผู้กำกับใช้สื่อออนไลน์เป็นประจำ จึงนำเอาข้อความจากทวิตเตอร์ของวัยรุ่นชาวไทยคนหนึ่งที่ติดตามเขาในทวิตเตอร์มาสร้างเป็นโครงเรื่องผ่านการตีความในมุมมองของผู้กำกับ ● แก่นความคิดที่พบในภาพยนตร์ทุกเรื่องของผู้กำกับ ได้แก่ แก่นความคิดเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)
ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัว มากกว่าเพื่อความต้องการเจ้าของทุนหรือความพอใจของผู้ชม / ผู้กำกับทำงานอย่างใกล้ชิดทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้าง ● ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัวถ่ายทอดความทรงจำส่วนตัวเกี่ยวกับกล้องถ่ายรูปในยุคการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีจากระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลในภาพยนตร์เรื่อง *36* และแสดงความสัมพันธ์ของผู้คนในยุคสื่อสังคมออนไลน์ ในเรื่อง *Mary is happy, Mary is happy* เนื่องจากผู้กำกับเคยผ่านการทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักมาก่อน ทำให้สามารถผสมผสานเรื่องราวที่มาจากประสบการณ์ส่วนตัวเข้ากับรูปแบบการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักจนภาพยนตร์เข้าถึงกลุ่มผู้ชมวงกว้างได้มากกว่าภาพยนตร์นอกกระแสทั่วไป ● ผู้กำกับทำงานแทบทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้างด้วยตนเองทั้งการหาแหล่งทุน กำกับ เขียนบท ตัดต่อ โดยเฉพาะแนวทางการทำงานในกระบวนการจัดจำหน่าย เผยแพร่ และการประชาสัมพันธ์ ทีใช้สื่อออนไลน์จนประสบความสำเร็จทางรายได้มากกว่าภาพยนตร์นอกกระแสทั่วไป

ตารางที่ 7.11 (ต่อ)

ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ **“ผู้ทลายเส้นกั้นหนังอินดี้กับหนังตลาด”**
ผู้กำกับมีลักษณะการสร้างเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง และนำมาใช้บ่อยในภาพยนตร์ตน ● โครงเรื่องมาจากประสบการณ์ส่วนตัวของผู้กำกับ โดยเฉพาะความทรงจำเกี่ยวกับอุปกรณ์หรือเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของผู้กำกับ ● ผู้กำกับมักใช้ภาพขนาดไกล ขนาดกลาง และการแช่ภาพ (Long take) เป็นเวลาต่อเนื่องยาวนานโดยที่กล้องไม่มีการเคลื่อนที่ ทั้งเพื่อให้ผู้ชมมีเวลารับรู้เรื่องราว พิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกนำมาใส่ไว้ในภาพ และเพื่อสื่อถึงอารมณ์ของตัวละคร โดยเฉพาะฉากที่บ่งบอกถึงความรู้สึกโดดเดี่ยวในสังคมเมืองของตัวละคร ● จัดแสงรูปแบบตามธรรมชาติเป็นหลัก เพื่อความสมจริงและเพื่อประหยัดงบ แต่มีบางฉากที่ผู้กำกับใช้แสงจากธรรมชาติมาช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึก (mood and tone) และสร้างความหมายให้เกิดขึ้น ● การจัดวางมุมกล้องที่มีทั้งการ “ซุกซ่อน” และ “เปิดเผย” เพื่อให้เข้าใจเรื่องราวหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละครโดยไม่ต้องใช้บทสนทนาหรือบทบรรยาย
ผู้กำกับเขียนบทเอง มีส่วนร่วมในการเขียน / แก่นความคิดหลักภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่นๆ ● ผู้กำกับเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองทุกเรื่อง โดย *สุดเสน่หา* ที่มาของเนื้อหามาจากผู้กำกับมีความสนใจประเด็นเรื่องชายแดนระหว่างประเทศ และความตั้งใจส่วนตัวที่อยากจะทดลองโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์, *สัตว์ประหลาด* โครงเรื่องอาจมาจากภูมิหลังของผู้กำกับที่เคยใช้ชีวิตอยู่ในเมืองต่างจังหวัดและชอบบรรยากาศความเป็นธรรมชาติในป่า รวมทั้งอาจมาจากความสนใจส่วนตัวเกี่ยวกับตำนานพื้นบ้านท้องถิ่น และ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ที่ผู้กำกับได้แรงบันดาลใจมาจากหนังสือและรับฟังเรื่องราวชีวิตของบุญมีผู้สามารถระลึกชาติได้ รวมทั้งความฝันของผู้กำกับเกี่ยวกับการเดินทางข้ามกาลเวลา ● แก่นความคิดที่พบในภาพยนตร์ทุกเรื่องของผู้กำกับ ได้แก่ แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)

ตารางที่ 7.11 (ต่อ)

ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ “ผู้ทลายเส้นกั้นหนังอินดี้กับหนังตลาด”
ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัว มากกว่าเพื่อความต้องการเจ้าของทุนหรือความพอใจของผู้ชม / ผู้กำกับทำงานอย่างใกล้ชิดทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้าง ● ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์เพื่อการแสดงออกส่วนตัวโดยเฉพาะในเชิงศิลปะที่ต้องการทดลองสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบใหม่ๆ ทั้งลักษณะ โครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่อง ทำให้ไม่สามารถหาแหล่งทุนในประเทศได้ ต้องแสวงหาแหล่งทุนจากต่างประเทศเป็นหลัก และมีผู้ชมเฉพาะกลุ่มที่ติดตามผลงานผู้กำกับและสนใจภาพยนตร์นอกกระแสเป็นหลัก ● ผู้กำกับทำงานแทบทุกกระบวนการสร้างด้วยตนเองทั้งการแหล่งทุน กำกับ และเขียนบท โดยมีทีมงานทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติร่วมทำงาน
ผู้กำกับมีลักษณะการสร้างเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง และนำมาใช้บ่อยในภาพยนตร์ตน ● เนื้อหาภาพยนตร์มาจากประสบการณ์ชีวิตส่วนตัว หรือความชื่นชอบในบางสิ่งของผู้กำกับ ● โครงสร้างเรื่องมักจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน โดยใช้สภาพแวดล้อม บรรยากาศ หรือกาลเวลาที่แตกต่างกัน เช่น สภาพแวดล้อมระหว่างเมืองกับป่า หรือระหว่างโลกภายในและโลกภายนอกจิตใจ ● ความรู้ด้านการออกแบบสมัยเรียนคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ของผู้กำกับอาจมีส่วนส่งผลต่อการกำหนดขนาดภาพที่มักใช้ภาพระยะไกล และระยะกลาง ควบคู่กับการใช้ระยะเวลาถ่ายแบบแช่ภาพ (long take) เพื่อทำให้มีพื้นที่และเวลาในการแสดงภูมิทัศน์ สิ่งก่อสร้าง และบรรยากาศของสภาพแวดล้อมฉากได้มากยิ่งขึ้น ● ภาพยนตร์แต่ละเรื่องผู้กำกับมักใช้นักแสดงหลักชุดเดิม หรือเรียกว่า “ดาราขาประจำ” ● ผู้กำกับใช้การตัดต่อ “แบ่งและเชื่อม” โครงสร้างเรื่อง ทั้งเพื่อทำหน้าที่เรียงร้อยเรื่องราวให้เกิดความต่อเนื่อง และเพื่อสร้างการตีความแก่ผู้ชม

จากผลการศึกษาดังตารางข้างต้นที่แสดงให้ทราบว่า ภูมิหลังและประสบการณ์ชีวิตของผู้กำกับภาพยนตร์ล้วนมีความสัมพันธ์ต่อกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์แทบทุกขั้นตอนและยังส่งผลให้ผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคนมีเอกลักษณะเฉพาะตัวที่โดดเด่นแตกต่างกันจนมีลักษณะความเป็น “ประพันธกร” ทั้ง “ด้านโลกทัศน์ส่วนตัว” ที่แสดงออกผ่านโครงสร้างเรื่อง และ “ด้านเทคนิค” ที่แสดงออกผ่านลักษณะวิธีการเล่าเรื่อง จนกลายเป็น “สไตล์” ที่มีทั้งความเหมือนและความแตกต่างกันตามลักษณะภูมิหลังชีวิตของผู้กำกับ แต่ล้วนแสดงให้เห็นว่าพวกเขาเหล่านี้มีความเป็นผู้กำกับภาพยนตร์แนวประพันธกรในลักษณะ Major Author อันได้แก่ ผู้กำกับที่สามารถควบคุมแก่นความคิดและลักษณะวิธีการสร้างภาพยนตร์ที่ตนเป็นเจ้าของแทบทุกกระบวนการดังตารางที่นำเสนอ ซึ่งเมื่อหล่อหลอมเข้ากับ “รากเหง้า” ตัวตนของผู้กำกับแต่ละคนที่สั่งสมบ่มเพาะมาตั้งแต่อดีตที่อยู่ในช่วง “ยุคแห่งการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส” (ระหว่าง พ.ศ.2522-2539) ประกอบกับเมื่อผู้กำกับมีโอกาสสร้างภาพยนตร์นอกกระแสจากปัจจัยที่เอื้ออำนวยในช่วงเวลาที่เหมาะสมนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ทำให้ภาพยนตร์ของผู้กำกับเหล่านี้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งนอกจากผลงานและตัวผู้กำกับจะมีส่วนทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเป็นที่รู้จักภายในและต่างประเทศมากขึ้นแล้ว ผู้กำกับเหล่านี้ยังได้สร้างลักษณะเฉพาะตัวที่ช่วยเพิ่มความหลากหลาย ไม่ซ้ำซากทั้งด้านเนื้อหาและวิธีการสร้างสรรค์ให้กับวงการภาพยนตร์ไทย

นอกจากรากเหง้าหรือภูมิหลังและประสบการณ์ชีวิตในอดีตของผู้กำกับภาพยนตร์เป็นปัจจัยสำคัญที่มีความสัมพันธ์กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์จนก่อให้ผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคนมีความเป็นประพันธกรที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันแล้ว อย่างไรก็ตามในกระบวนการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส อย่างเช่น การหาแหล่งทุน การเผยแพร่จัดจำหน่าย และการประชาสัมพันธ์ ผู้กำกับทุกคนต่างต้อง “ปรับตัวและแสวงหาหนทาง” ของตนเองอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้สามารถอยู่รอดในวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสต่อไปได้ ซึ่งพบว่ามี 2 รูปแบบ ได้แก่

1. ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ใช้แนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส “รูปแบบเดิม” หรือรูปแบบแนวทางที่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในอดีตเคยปฏิบัติมา อย่างเช่น การของบประมาณแหล่งทุนจากต่างประเทศผ่านผู้อำนวยการสร้างที่มีสายสัมพันธ์กับองค์กรต่างประเทศหรือการเดินสายส่งภาพยนตร์ประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศเพื่อเป็นการขายหนังจัดจำหน่ายภาพยนตร์และประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ให้เป็นที่รู้จักในลักษณะป่าล้อมเมือง ก่อนที่จะนำมาจัดฉายตามโรงภาพยนตร์ในประเทศไทยหากภาพยนตร์ได้รับรางวัลระดับนานาชาติ

2. ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ใช้แนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส “รูปแบบใหม่” ที่เกิดจากการปรับตัวให้เข้ากับ “การไหลเลื่อนของสื่อภาพยนตร์” อันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ โดยผู้กำกับนำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อมาช่วยทั้งในขั้นตอนการหาแหล่งทุน เช่น การระดมทุนสร้าง การจัดจำหน่ายบัตรและของที่ระลึก การสร้างกลุ่มแฟนคลับ การประชาสัมพันธ์โปรแกรมการฉาย รวมทั้งการการเผยแพร่ภาพยนตร์ผ่านสื่อออนไลน์โดยตรง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงแนวคิดกระบวนการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสว่ามีความลื่นไหลและปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย เพราะผู้กำกับจำเป็นต้องปรับตัวให้ได้เพื่อความอยู่รอดในวงการภาพยนตร์

2.2 ภาพยนตร์ในมุมมองประพันธกรและเศรษฐศาสตร์การเมือง : ผู้กำกับคือ “ศิลปิน” หรือ “ลูกจ้าง”

ภาพยนตร์ไทยมีพัฒนาการทั้งทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างที่แปลกใหม่หลากหลายยิ่งขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ที่มีกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่เริ่มสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยจนทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยตื่นตัวและเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติ อย่างไรก็ตามแม้ภาพยนตร์ไทยจะมีพัฒนาการก้าวหน้าขึ้น แต่ผู้สร้างส่วนใหญ่ยังคงหลีกเลี่ยงเนื้อหาที่อาจส่งผลกระทบต่อสังคมอันเนื่องมากจากความหวั่นเกรงอำนาจรัฐ รวมทั้งความเกรงกลัวที่จะไม่ได้รับทุนสนับสนุนจากกลุ่มนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับแก่นทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองที่มีแนวคิดว่า ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองมีอิทธิพลและมีส่วนกำหนดการทำงานของระบบสื่อมวลชน ดังนั้นภาพยนตร์ไทยในฐานะเป็นสื่อมวลชนประเภทหนึ่งจึงได้รับผลกระทบจากบริบทเศรษฐกิจและการเมืองเช่นกัน

แต่เมื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.2540 จนกล่าวได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกระแส เป็นทางเลือกใหม่ทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ใช้เป็นแนวทางสร้างภาพยนตร์ได้อย่างอิสระยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาจากสภาพบริบทการการเมืองและเศรษฐกิจของสังคมไทยและวงการภาพยนตร์ไทยพบว่า ภาพยนตร์ไทยยังคงไม่สามารถสร้างสรรค์เนื้อหาและรูปแบบที่มีอิสระทางความคิดได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากสื่อภาพยนตร์ไทยยังคงถูกควบคุมโดยรัฐ (ฉัฐดนัย คำโต, 2558) ดังปรากฏการณ์จากภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2550) ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่ได้รับผลกระทบโดยตรงจากคำสั่งของรัฐห้ามมิให้เผยแพร่ในประเทศไทยผ่านพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 และภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* (2553) ของธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ที่ถูกคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวิดิทัศน์มีคำสั่งห้ามฉายผ่านพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551

แม้การกำกับควบคุมภาพยนตร์โดยหน่วยงานจะไม่เข้มงวดมากนักหากภาพยนตร์เรื่องนั้นไม่ส่งผลกระทบต่อสมาชิกและสถาบันทางสังคมทั้งในด้านอารมณ์ความรู้สึกและด้าน

กฎหมายในระดับวงกว้างดังตัวอย่างภาพยนตร์ข้างต้น แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าหน่วยงานรัฐยังคงเป็นสถาบันทางสังคมที่สามารถกำหนดรูปแบบและเนื้อหาของสื่อมวลชนได้ตามบรรทัดฐานที่รัฐกำหนด สื่อภาพยนตร์ไทยยังคงตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขบริบททางการเมืองและรูปแบบการปกครองที่ส่งผลต่อภาพยนตร์ไทยมาโดยตลอดผ่านทางกฎหมาย ข้อบังคับ กฎระเบียบ โดยการควบคุม (control) การปกป้อง (protection) และการกำกับดูแล (regulation) จากภาครัฐ (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์ และไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์, 2558, น. 2-33) นับตั้งแต่กฎหมายเซนเซอร์หรือพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 จนถึงพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551

ส่วนปัจจัยด้านเศรษฐกิจ เป็นปัจจัยสำคัญอีกประการที่ส่งผลต่อการก่อเกิดและลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งการบ่มเพาะความรู้ด้านภาพยนตร์ รวมทั้งการเข้าถึงอุปกรณ์เทคโนโลยีด้านสื่อเกี่ยวกับภาพยนตร์ อย่างเช่น บุญส่ง นาคภู่ มีฐานะทางบ้านยากจนจึงต้องทำงานตั้งแต่วัยเด็กเพื่อนำเงินไปซื้อตั๋วเข้าชมภาพยนตร์และบวชเณรเพื่อโอกาสทางการศึกษา หรือในช่วงต้นทวรรษ 2540 ประเทศไทยประสบปัญหาวิกฤตเศรษฐกิจ ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ มีอาชีพครูฐานะมั่นคง แต่ตัดสินใจลาออกมาทำงานเป็นบริกรเพื่อหาช่องทางทำงานในวงการภาพยนตร์ไทย ขณะที่นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ สามารถเข้าถึงอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ส่วนบุคคล กล้องถ่ายรูปดิจิทัล และชมภาพยนตร์ผ่านสื่อวีดิโอเทปตั้งแต่วัยรุ่น เช่นเดียวกับอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่มีโอกาสไปศึกษาด้านภาพยนตร์ที่ต่างประเทศทำให้ได้รับความรู้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านภาพยนตร์จนเชี่ยวชาญ

แม้สถานภาพทางเศรษฐกิจที่แตกต่างกันจะมีส่วนส่งผลต่อโอกาสในการเรียนรู้บ่มเพาะ ความรู้ด้านภาพยนตร์ รวมทั้งส่งผลต่อโอกาสเข้าถึงเทคโนโลยีเกี่ยวกับสื่อภาพยนตร์ที่ไม่เท่าเทียมกัน แต่ผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนต่างมีความพยายามมุ่งมั่นที่จะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีอิสระทางความคิดสร้างสรรค์ในรูปแบบของตน ผู้กำกับเหล่านี้จึงพยายามหาหนทางสร้างภาพยนตร์ด้วยแนวคิดภาพยนตร์นอกกระแส โดยไม่ตกอยู่ภายใต้อำนาจการครอบงำโดยบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทยขนาดใหญ่ที่นิยมสร้างภาพยนตร์รูปแบบกระแสหลักเน้นผลประโยชน์ทางธุรกิจ

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาทำให้พบว่า แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองที่เชื่อว่าปัจจัยด้านการเมืองและปัจจัยด้านเศรษฐกิจมีบทบาทต่อการกำหนดเนื้อหา วิธีการทำงานของสื่อมวลชน ซึ่งเป็นกรอบความคิดที่ผู้วิจัยนำมาใช้วิเคราะห์ประเด็นปัจจัยด้านการเมืองและปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส อาจเป็นแนวคิดที่นำมาใช้ได้เฉพาะบริบทวงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ที่มีจุดประสงค์สร้างภาพยนตร์เพื่อผลกำไรเชิงธุรกิจ โดยบริษัทผู้สร้างหรือนายทุนพยายามควบคุมเนื้อหาและวิธีการ

สร้างตามรูปแบบที่ตนต้องการเพื่อหวังผลประโยชน์ทั้งด้านรายได้และเพื่อไม่ให้เนื้อหาภาพยนตร์พาดพิงถึงองค์กรหรือสถาบันของรัฐที่ควบคุมสื่อภาพยนตร์

แต่ข้อค้นพบใหม่ที่ได้จากการวิจัยพบว่า แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองด้านสื่อที่ผู้วิจัยใช้เป็นกรอบการศึกษาได้ถูกท้าทายจากผู้สร้างภาพยนตร์กลุ่มหนึ่งได้แก่ “ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส” เพราะการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสเป็นทางเลือกที่ช่วยทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์มี “ช่องทางใหม่” ในการสร้างภาพยนตร์ เป็นความพยายามก้าวข้ามหรือพยายามเอาชนะอุปสรรคที่เกิดจากทั้งเงื่อนไขทางการเมืองผ่านการกำกับดูแลโดยภาครัฐ และจากเงื่อนไขทางเศรษฐกิจผ่านการควบคุมทุนสร้าง เนื้อหา และกระบวนการสร้างโดยภาคธุรกิจเอกชนหรือนายทุน ซึ่งเป็นแก่นของแนวคิดดังกล่าว แต่ผู้กำกับเหล่านี้ต่อสู้ดิ้นรนกับอุปสรรคอันเกิดจากปัจจัยด้านการเมืองและปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่ถูกกำหนดควบคุมโดยรัฐและนายทุนมาโดยตลอด เพื่อหาหนทางการก่อเกิดและแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์แตกต่างกันไปตามลักษณะภูมิหลังชีวิตของผู้กำกับแต่ละคน

โดยผู้วิจัยนำเอาแนวคำถามหลักของกลุ่มเศรษฐศาสตร์การเมืองต่อสื่อมวลชน ที่มักมีคำถามเกี่ยวกับสื่อมวลชนภายใต้บริบทที่ทำการศึกษาว่า ใครเป็นเจ้าของทุน ใครเป็นผู้ดำเนินกิจการสื่อ ใครเป็นผู้ควบคุมสื่อ มาใช้อภิปรายเปรียบเทียบระหว่างสภาพการณ์สื่อภาพยนตร์ไทยตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองกับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่บางลักษณะยังบ่งชี้ถึงความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 7.12 แสดงสภาพการณ์สื่อภาพยนตร์ไทยตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองกับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แหล่งทุน	
สื่อภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง	**ลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์**
แหล่งทุนมาจากกลุ่มนายทุน ได้แก่ บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ มีลักษระเป็นองค์กร มีพนักงานฝ่ายต่างๆ ทำงานอย่างเป็นระบบภายใต้แนวคิดที่มองว่าภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมบันเทิง ดำเนินงานตามระบบทุนนิยมที่มีการลงทุนเพื่อหวังผลกำไรทางธุรกิจเป็นหลัก เช่น บริษัท สหมงคลฟิล์ม บริษัท จีดีเอช ห้าห้าเก้า จำกัด บริษัท ไฟว์สตาร์ โปรดักชัน จำกัด เป็นต้น	ผู้กำกับมีแนวทางการหาแหล่งทุน 2 รูปแบบ ได้แก่ 1. ทุนสร้างส่วนตัว ตัวอย่างเช่น บุญส่งใช้เงินทุนส่วนตัว หยิบยิมเพื่อนฝูง รวมทั้งขอยืมเงินภรรยาเพื่อมาสร้างภาพยนตร์ หรือ ธัญญ์วารินที่ใช้วิธีร่วมลงทุนสร้างหรือ “ลงขัน” ในกลุ่มคนผู้มีความหลากหลายทางเพศเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเน้นเฉพาะกลุ่ม 2. ทุนจากการสนับสนุนโดยภาครัฐหรือภาคเอกชนทั้งภายในและต่างประเทศ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐหรือเอกชน เช่น อภิชาติพงศ์ และอุรุพงศ์

ตารางที่ 7.12 (ต่อ)

แหล่งทุน	
ช่องทางการเผยแพร่ จัดจำหน่าย ประชาสัมพันธ์	
สื่อภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง	**ลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์**
นายทุนผู้สร้างภาพยนตร์ดำเนินการจัดหาช่องทางการเผยแพร่ จัดจำหน่าย และประชาสัมพันธ์ให้กระจายครอบคลุมเป็นที่รู้จัก เพื่อทำให้ภาพยนตร์สร้างรายได้มากที่สุด โดยภาพยนตร์จะถูกเผยแพร่ผ่านช่องทางการฉายในเครือโรงภาพยนตร์ที่มีโรงภาพยนตร์ทั่วประเทศ เช่น เครือโรงภาพยนตร์เมเจอร์ ซีเนเพล็กซ์ และเครือโรงภาพนตร์เอชเอฟ ซีนีมา โดยได้รับการประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อหลัก อย่างเช่น โทรทัศน์ วิทยุ สื่อสิ่งพิมพ์ และสื่อออนไลน์ สื่อภาพยนตร์เป็นสินค้าที่สามารถนำกลับมาใช้ได้ใหม่ จึงถูกนำมาสร้างผลกำไรได้หลายครั้ง หลายรอบ ภาพยนตร์กระแสหลักจังได้รับการจัดฉายด้วยปริมาณและความถี่สูงหรือได้ฉายด้วยโรงจำนวนมาก ฉายหลายวัน และฉายวันละหลายรอบ มีช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายที่หลากหลายภายหลังจากออกจากโรงภาพยนตร์ เช่น ขายลิขสิทธิ์ให้สถานีโทรทัศน์ เคเบิลทีวี จำหน่ายแผ่นวีซีดี ดีวีดี เป็นต้น	ผู้กำกับภาพยนตร์ปรับตัวให้เข้ากับกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ โดยผู้นำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมาช่วยในการเพิ่มช่องทางการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ รวมทั้งการดำเนินการหาช่องทางเผยแพร่และลงมือประชาสัมพันธ์ด้วยตนเอง เช่น - การจำหน่ายบัตรชมภาพยนตร์ออนไลน์เพื่อรับชมรอบพิเศษแบบเหมาโรง - การการเผยแพร่ภาพยนตร์ผ่านสื่อออนไลน์โดยตรง - การสร้างกลุ่มแฟนคลับ การประชาสัมพันธ์ โปรแกรมการฉาย ขายของที่ระลึก - ติดต่อโรงภาพยนตร์ท้องถิ่น สถาบันการศึกษาเพื่อขอนำภาพยนตร์เข้าไปฉาย

ตารางที่ 7.12 (ต่อ)

แหล่งทุน	
ความคิด อุดมการณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านเนื้อหาสื่อภาพยนตร์	
สื่อภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง	**ลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์**
สื่อภาพยนตร์ถูกมองว่าเป็น “ผลผลิตสื่อ” (media product) ที่มีสถานะเป็นสินค้าชนิดหนึ่ง (commodity) ที่ถูกผลิตภายใต้ระบบธุรกิจอุตสาหกรรมสื่อ จึงมีแนวคิดหลักในการผลิตที่ต้องมุ่งหวังผลกำไรเป็นหลัก ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเป็นตัวกำหนดเนื้อหา แนวภาพยนตร์จึกถูกพิจารณาสร้างจากความนิยมของผู้ชมเป็นหลัก ทำให้ภาพยนตร์มีการสร้างเพียงไม่กี่แนว	ผู้กำกับไม่ได้มองภาพยนตร์เป็นสินค้าที่ผลิตขึ้นเพื่อผลกำไรเป็นหลัก แต่มองภาพยนตร์ว่าเป็น “ผลผลิตทางความคิด” ที่ตนสามารถถ่ายทอดความรู้สึกและอุดมการณ์ส่วนตัวผ่านเนื้อหาภาพยนตร์ได้ เช่น - การสอดแทรกเนื้อหาบริบททางการเมืองที่ส่งผลกระทบต่อชีวิตของชาวชนบทในต่างจังหวัด คนต่างด้าว คนยากจน ผู้เป็นชนชั้นล่างในสังคมผ่านบทสนทนาของตัวละครหรือผ่านเหตุการณ์ฉากหลังในภาพยนตร์ของบุญส่ง นาคภู่ และอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ - การนำเสนอแนวคิดความเท่าเทียมผู้มีความหลากหลายทางเพศที่ปรากฏผ่านแก่นความคิดหลักในภาพยนตร์ของธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์

ตารางที่ 7.12 (ต่อ)

แหล่งทุน	
พลังการผลิต หรือลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์	
สื่อภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง	**ลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์**
	- การซุกซ่อนแนวคิดด้านการเมืองผ่านวิธีการเล่าเรื่องของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล - การหยิบยกประเด็นระบบการศึกษามาเล่าผ่านตัวละครวัยรุ่นในภาพยนตร์ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์
บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์คือ “ผู้ผลิตสินค้า” ที่เป็นผู้มีอำนาจในการตัดสินใจทั้งในด้านการดำเนินงานและการแบ่งผลประโยชน์ บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ให้สำคัญต่อ “พลังการผลิต” ทั้งด้านความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ด้านแรงงาน ทักษะและความสามารถของพนักงานหรือทีมงานสร้างภาพยนตร์อย่างเต็มที่ เพื่อให้ผลผลิตหรือภาพยนตร์สร้างผลกำไรแก่องค์กร ผู้กำกับไม่มีอำนาจเด็ดขาดในการทำงาน แต่ทำงานตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายจากนายทุนให้สำเร็จ	ผู้กำกับเลือกใช้อุปกรณ์ เครื่องมือ และกำลังคนในการสร้างภาพยนตร์ตามคำเหมาะสมโดยพิจารณาจากแนวทางการสร้างและเงินทุนเป็นสำคัญ โดยผู้กำกับเป็นผู้มีอำนาจเต็มที่ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ เช่น - บุญส่งนำญาติพี่น้องมารับบทเป็นนักแสดง และอุรุพงศ์ใช้นักแสดงท้องถิ่นใกล้สถานที่ถ่ายทำเพื่อประหยัดค่าใช้จ่ายและความสมจริง

ตารางที่ 7.12 (ต่อ)

แหล่งทุน	
การควบคุมและการกำกับดูแลภาพยนตร์จากหน่วยงานรัฐ	
สื่อภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง	**ลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์**
	- อภิชาติพงศ์เลือกใช้วิธีการถ่ายทำที่เหมาะสมกับเนื้อหาภาพยนตร์ เช่น การเลือกถ่ายทำด้วยฟิล์มประเภทต่างๆ เพื่อให้ตรงกับแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์แต่ละช่วงในเรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* - นวพลตัดต่อภาพยนตร์ทั้งเรื่องจำนวน 36 ชอต เพื่อให้เข้ากับเนื้อหาภาพยนตร์
บริษัทสร้างภาพยนตร์ควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์เพื่อไม่ให้ขัดกับกฎระเบียบของภาครัฐผ่านพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 และพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2551 และไม่ขัดต่อประเด็นที่อาจเกิดปัญหาแก่สังคม และหากเกิดปัญหาจะพยายามหาทางแก้ไขให้เรียบร้อย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *อาปัติ* (2558, ขนิษฐา ขวัญอยู่) ที่ยอมเปลี่ยนชื่อเรื่องเพื่อให้ภาพยนตร์สามารถเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ได้	ผู้กำกับภาพยนตร์มีแนวทางปฏิบัติต่อการควบคุมกำกับดูแลภาพยนตร์ที่กำหนดโดยหน่วยงานรัฐ 2 รูปแบบ คือ 1. ผู้กำกับภาพยนตร์แสดงความคิดเห็นอุดมการณ์ส่วนตัวโดยใช้วิธีการซุกซ่อนผ่านเนื้อหา แก่นเรื่อง และตัวละครในภาพยนตร์ อย่างเช่น *สถานี 4 ภาค* ที่บุญส่ง นาคภู่ ได้รับทุน

ตารางที่ 7.12 (ต่อ)

แหล่งทุน	
การควบคุมและการกำกับดูแลภาพยนตร์จากหน่วยงานรัฐ	
สื่อภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง	**ลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์**
	สนับสนุนจากภาครัฐ จึงใช้วิธีการสอดแทรกแนวคิดด้านการเมืองจากเสียงวิทยุที่เปิดคลอเบาๆ 2. ผู้กำกับภาพยนตร์ต่อสู้ขัดขืนต่อกฎระเบียบการควบคุมของหน่วยงาน เช่น การไม่ยอมตัดบางฉากในภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* ของอภิชาติพงศ์ และภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* ของธัญญ์วาริน จนนำไปสู่การเรียกร้องให้แก้ไขกฎหมายและฟ้องร้องหน่วยงานรัฐ

จากตารางแสดงการเปรียบเทียบระหว่างสภาพการณ์ภาพยนตร์ไทยตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองกับแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งเป็นกระบวนการทางความคิดและมีวิธีดำเนินการที่ “แตกต่าง” จากกระบวนการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักภายใต้แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง และยังปรากฏลักษณะบางประการแสดงถึงความเป็น “ประพันธกร” ของผู้กำกับออกมาทั้งทางด้านการถ่ายทอดความคิด อุดมการณ์ส่วนตัวผ่านโครงสร้างเรื่อง วิธีการเล่าเรื่อง การดำเนินการแทบทุกขั้นตอนด้วยตนเองทั้งการแสวงหาแหล่งทุน ช่องทางการเผยแพร่จัดจำหน่าย การประชาสัมพันธ์ ซึ่งโดยปกติแล้วการศึกษาสื่อภาพยนตร์มักไม่นำเอาแนวคิด “แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองด้านสื่อ” และ “แนวคิดประพันธกร” มาใช้เป็นกรอบในการศึกษาสื่อภาพยนตร์ร่วมกัน เนื่องจากมีแนวคิดและมุมมองที่แตกต่างกัน

แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองมีมุมมองต่อภาพยนตร์ว่าเป็นผลผลิตในอุตสาหกรรมระบบทุนนิยมที่ต้องการผลตอบแทน โดยปัจจัยด้านเศรษฐกิจอันประกอบด้วยทุน กระบวนการผลิต การเผยแพร่จัดจำหน่าย การส่งเสริมการขาย และการบริโภคภาพยนตร์ (กำจร หลุยยะพงศ์, 2554, น. 33) คือปัจจัยสำคัญที่ส่งผลโดยตรงต่อกระบวนการสร้างภาพยนตร์ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อหวังผลกำไร

ขณะที่แนวคิดประพันธกรมีมุมมองต่อภาพยนตร์ว่าเป็นผลงานเชิงศิลปะที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปิน หรือผู้กำกับภาพยนตร์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อสุนทรียศาสตร์ในฐานะที่ภาพยนตร์ถูกพิจารณาว่าเป็น “ศิลปะ” แขนงหนึ่ง แนวคิดดังกล่าวก่อตัวขึ้นในประเทศฝรั่งเศสแต่ถือกำเนิดและเติบโตในสหรัฐอเมริกา (กฤษดา เกิดดี, 2547, น. 9) โดยมีแนวคิดหลักว่า “ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้ประพันธ์ภาพยนตร์เรื่องนั้น” (Katz, 1994, p. 64) หรือกล่าวได้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์คือแกนกลางในขบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552, น. 36) ซึ่งการศึกษาความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ในยุคเริ่มต้น โดยเฉพาะกลุ่มนักวิจารณ์ ภาพยนตร์ Cahiers du cinema ที่สนใจภาพยนตร์ในเชิงศิลปะ ให้ความสำคัญต่อการลำดับภาพ (montage) การจัดองค์ประกอบภาพ (Mise-en-scène) และพิจารณาองค์ประกอบทางเทคนิคของผู้กำกับภาพยนตร์ (Technical Competence) สไตล์หรือรูปแบบส่วนตัวอันโดดเด่น (Personal Style) และความหมายที่ปรากฏในภาพยนตร์ (Inner Meaning) เป็นสำคัญ

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าการศึกษาลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสในสภาพแวดล้อมสังคมไทยไม่สามารถพิจารณาเฉพาะมิติเชิงศิลปะในฐานะที่ “ผู้กำกับคือศิลปิน” ได้เท่านั้น แต่ยังต้องศึกษาปัจจัยแวดล้อมผู้กำกับในมิติต่างๆ ประกอบด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษานับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายประการในวงการภาพยนตร์ไทย

หลัง พ.ศ.2540 อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง เช่นเดียวกับวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นจนเป็นยุคเฟื่องฟูของวงการภาพยนตร์นอกกระแส ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสหลายคนสร้างผลงานจนเป็นที่รู้จักทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ จนเกิดผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสสร้างผลงานตามมาอีกมากมาย มีผู้กำกับจำนวนหนึ่งที่ประสบความสำเร็จในเชิงศิลปะที่สร้างผลงานอันเป็นเอกลักษณ์จนเกิดความเป็นประพันธกร เช่น อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และเป็นเอก รัตนเรือง ซึ่งมีปัจจัยที่มีส่วนช่วยส่งเสริมให้ผู้กำกับเหล่านี้ก่อเกิดขึ้นมา เช่น ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่ช่วยสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์ให้มีความสะดวกสบาย ประหยัดงบประมาณ รวมทั้งการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ และกระแสวัฒนธรรมยุคหลังสมัยใหม่ที่เน้นความเป็นปัจจเจกที่ช่วยทำให้ผู้กำกับมีโอกาสแสวงหาแหล่งทุนจากต่างประเทศและนำเสนอเนื้อหาที่มีความหลากหลายมากขึ้น รวมทั้งการแก้ไขอุปสรรคจากการควบคุมภาพยนตร์จากหน่วยงานรัฐด้วยการเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์ในต่างประเทศทดแทน

อย่างไรก็ตามแม้ปัจจัยเหล่านี้จะมีส่วนช่วยให้ผู้กำกับสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะศิลปินได้อย่างมีอิสระยิ่งขึ้น แต่ขณะเดียวกันพบว่ากว่าที่ผู้กำกับเหล่านี้จะสร้างภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์จนมีลักษณะประพันธกรขึ้นได้นั้น พวกเขาต้องต่อสู้ ดิ้นรน ต่อรอง และหาช่องทางเพื่อการก่อเกิดหรือสร้างภาพยนตร์ให้สำเร็จจากอุปสรรคที่เกิดขึ้นจากปัจจัยต่างๆ ในทุกขั้นตอนการสร้างภาพยนตร์ทั้งด้านโครงสร้างเรื่อง วิธีการเล่าเรื่อง แหล่งทุน การเผยแพร่และจัดจำหน่าย อย่างเช่น อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่ใช้แนวทางการหาทุนสร้างจากแหล่งทุนต่างประเทศเป็นหลัก หรือบุญส่ง นาคภู่ ที่มักสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวชนชั้นล่างผู้ถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนและรัฐ แต่เพื่อให้ได้รับการสนับสนุนทุนสร้างจึงต้องต่อรองทำงานภายใต้เงื่อนไขของหน่วยงานรัฐที่เป็นผู้ออกทุนสร้างให้ หรือการใช้ญาติพี่น้องมาเป็นนักแสดงจนกลายเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวผู้กำกับที่นอกจากจะเพื่อการแสดงที่สมจริงแล้วยังเพื่อลดต้นทุนการสร้าง ขณะที่ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ที่มีเอกลักษณ์จากการสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศ แต่บางเรื่องต้องปรับเนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องโดยคำนึงถึงผู้ลงทุนเพื่อผลทางด้านรายได้ เช่น ภาพยนตร์มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชายที่เน้นนักแสดงน่าตาดีและมีฉากวาบหวิวเพื่อดึงดูดความสนใจให้เกิดความต้องการบริโภคหรือชมภาพยนตร์

โครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่อง เป็นลักษณะสำคัญในการพิจารณาความเป็นประพันธกร แต่บางกรณีผู้กำกับต้องปรับเปลี่ยน ผสมผสานเนื้อหาและวิธีการสร้างเพื่อให้ภาพยนตร์ก่อเกิดดังที่ยกตัวอย่างข้างต้น นอกจากนี้การมีส่วนร่วมของผู้กำกับในทุกขั้นตอนอันเป็นลักษณะสำคัญอีกประการที่บ่งชี้ความเป็นประพันธกรของผู้กำกับ โดยเฉพาะกระบวนการเผยแพร่

และจัดจำหน่ายซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการก่อเกิดและความอยู่รอดในวงการภาพยนตร์ แต่ภาพยนตร์นอกกระแสไม่สามารถต่อสู้ในเชิงธุรกิจกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองได้ทั้งในด้านการลงทุนและผลกำไร เนื่องจากมักไม่ได้รับการสนับสนุนจากนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ขณะที่ผู้ประกอบธุรกิจโรงภาพยนตร์จะพิจารณาภาพยนตร์ที่มีแนวโน้มสร้างผลกำไรสูงเป็นหลัก อีกทั้งการดำเนินธุรกิจการเผยและจัดจำหน่ายภาพยนตร์ในประเทศไทยยังมีลักษณะผูกขาดและควบรวมกิจการ (monopoly and conglomerate) โดยบริษัทขนาดใหญ่ไม่กี่แห่ง ผู้สร้างภาพนตร์นอกกระแสจึงจำเป็นต้องหาช่องทางเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์ด้วยตนเอง (สนธยา ทรัพย์เย็น และทีฑะเดช ชัรธานินทร์, 2553) อย่างเช่น การนำภาพยนตร์เข้าฉายในโรงภาพยนตร์นอกกระแส เช่น โรงภาพยนตร์เฮ้าส์ อาร์ซีเอ (House RCA) และโรงภาพยนตร์เครือเอเพ็กส์ แต่โรงภาพยนตร์เหล่านี้มีจำนวนน้อย ไม่ค่อยมีงบประชาสัมพันธ์และมักประสบปัญหาขาดทุน เช่น โรงเฮ้าส์ที่เคยเปิดตัวย่านปิ่นเกล้าก่อนจะปิดกิจการมาเปิดใหม่ที่พระรามเก้า ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสจึงต้องหากลวิธีเพื่อเพิ่มช่องทางการเผยแพร่จัดจำหน่ายภาพยนตร์ให้แก่ตนเอง อย่างเช่น ชื่อเสียงความเป็นผู้กำกับประพันธกรที่โดดเด่นของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ช่วยสร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้ชมที่ชื่นชอบภาพยนตร์ศิลปะ หรือการวางแผนการตลาดและการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ด้วยตนเองของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ที่บ่งบอกถึงความเป็นผู้กำกับประพันธกรที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างภาพยนตร์ทุกขั้นตอน เป็นต้น

การนำแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองมาใช้ศึกษาสื่อมวลชนมีแนวคิดหลักว่า “สื่อจะดำรงอยู่ได้ด้วยโครงสร้างทางเศรษฐกิจ” (สมสุข หินวิมาน, 2553) สื่อถูกกำหนดโดยปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ภาพยนตร์ที่เป็นสื่อประเภทหนึ่งจึงถูกมองว่าเป็น “สินค้า” ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อหวังผลกำไร ผู้กำกับภาพยนตร์หรือผู้สร้างจึงมิได้เป็นศิลปินหากแต่เป็นผู้ผลิตสินค้าที่สร้างเนื้อหา วิธีการเล่าเรื่อง และกระบวนการทำงานที่สอดคล้องและสนองความต้องการของนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์

ขณะที่การนำแนวคิดประพันธกรมาใช้วิเคราะห์สื่อภาพยนตร์มีแนวคิดหลักว่า “ผู้กำกับคือศิลปินผู้ประพันธ์” ใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือสำหรับการแสดงออกส่วนตัว (personal expression) (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) โดยมีมุมมองเชิดชูบทบาทและสถานภาพของผู้กำกับภาพยนตร์ให้เป็นมากกว่าผู้สื่อสารที่มุ่งหวังผลประโยชน์ทางธุรกิจ หรือเป็นมากกว่าลูกจ้างของบริษัทผลิตสินค้า หากแต่มีฐานะเป็นศิลปินผู้ทำงานสร้างสรรค์ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวอันโดดเด่นทั้งทางด้านเนื้อหาและวิธีการนำเสนอ (กฤษดา เกิดดี, 2547)

ซึ่งทั้งสองแนวคิดนี้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนในมุมมองของผู้กำกับที่เป็น “ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ” กับผู้กำกับที่เป็น “ผู้ผลิตสินค้าจากโรงงานอุตสาหกรรมสื่อ”

การศึกษาสื่อภาพยนตร์และผู้สร้างภาพยนตร์ที่ผ่านมาจึงมักแยกศึกษาสองแนวคิดกล่าวนี้ออกจากกัน แต่ผู้วิจัยโต้แย้งว่าสามารถนำมาศึกษาร่วมกันได้ เนื่องจากเมื่อเข้าสู่ยุคศตวรรษที่ 21 หรือนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา วงการภาพยนตร์ทั่วโลกรวมทั้งในประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงมากมายจากจากปัจจัยสภาพแวดล้อมต่างๆ เช่น ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี และกระแสโลกาภิวัตน์ด้านวัฒนธรรม ทำให้การนำปัจจัยด้านเศรษฐกิจ การเมือง และศิลปะมาอธิบายปรากฏการณ์ด้านภาพยนตร์โดยแยกเป็นส่วนๆ อาจเป็นเรื่องที่ไม่ครอบคลุมและรอบด้านเพียงพอ ซึ่งงานวิจัยนี้ไม่ได้นำเอาแนวคิดประพันธกรมาวิเคราะห์เพียงเพื่อศึกษาภูมิหลัง รากเหง้า และรูปแบบการสร้างภาพยนตร์อันเป็นเอกลักษณ์เท่านั้น หากแต่เป็นการศึกษาว่าผู้กำกับในฐานะศิลปินจะสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์อย่างไรในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสภายใต้ข้อจำกัดของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ เนื่องจากแม้แนวคิดประพันธกรจะมีมุมมองต่อผู้กำกับว่าเป็น “จุดศูนย์กลาง” ของการสร้างภาพยนตร์ แต่จุดอ่อนแนวคิดนี้คือ มักให้ความสำคัญแก่ผู้กำกับภาพยนตร์คนเดียวมากเกินไปจนละเลยผู้ร่วมงานตำแหน่งอื่นๆ และกระบวนการสร้างภาพยนตร์มีปัจจัยแวดล้อมหลายประการที่ส่งผลต่อการสร้างภาพยนตร์ เช่น ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองที่อาจส่งผลกระทบต่อเนื้อหา วิธีการสร้าง งบประมาณ การเผยแพร่และจัดจำหน่าย (กฤษดา เกิดดี, 2547) ดังที่ยกตัวอย่างจากกรณีของผู้กำกับข้างต้น

ซึ่งการนำแนวคิดประพันธกรมาศึกษาร่วมกับแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองเพื่อใช้อธิบายการก่อเกิดและลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทำให้ค้นพบว่า ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์กระแสหลักหรือภาพยนตร์นอกกระแสอาจไม่มีเส้นแบ่งที่ชัดเจนระหว่าง “ภาพยนตร์ตลาดสูตรสำเร็จที่เน้นผลกำไรเชิงธุรกิจ” กับ “ภาพยนตร์นวัตกรรมที่เน้นผลเชิงศิลปะ” เพราะผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสนอกจากจะเป็น “ศิลปินผู้สร้างผลงานศิลปะ” ในมุมมองแนวคิดประพันธกรแล้ว ยังอาจเป็นตัวแทนของชนชั้น “คนมีและคนไม่มี” (the have and the have not) ในมุมมองแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง ที่อาจเคยตกอยู่ในสถานการณ์การสร้างภาพยนตร์แบบ “มีเงินแต่ไม่มีอิสระ” กับ “มีอิสระแต่ไม่มีเงิน” อันส่งผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคนที่ต้องต่อสู้ ดิ้นรนเพื่อการก่อเกิดและการอยู่รอดให้ได้ในวงการภาพยนตร์ไทย ซึ่งหากผู้กำกับคนใดสามารถ “สร้างสรรค์ในเชิงศิลปะ” หรือ “จัดการทรัพยากรในเชิงธุรกิจ” ได้ดีก็จะส่งผลต่อ “ผลงานศิลปะหรือสินค้าภาพยนตร์” ที่พวกเขาสร้างขึ้นให้อาจเป็นได้ทั้งภาพยนตร์ที่มีนวัตกรรมอันแสดงความเป็นประพันธกร หรือเป็นภาพยนตร์บันเทิงที่หย่อนยานความเป็นศิลปะเพื่อความอยู่รอดในอุตสาหกรรมภาพยนตร์

2.3 ชนชั้นในวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

จากผลการศึกษาที่พบว่า ภูมิหลังชีวิตที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมด้านต่างๆ ของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนส่งผลต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์จนเกิดเป็นอัตลักษณ์ที่แสดงความเป็นประพันธกรแตกต่างกัน ยังมีข้อค้นพบใหม่ที่อาจจะเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของสังคมไทย เพราะนอกจากบริบทในมิติด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีแล้ว พบว่ามิติด้านอื่นๆ อย่างเช่น สถาบันการศึกษา เพื่อนฝูง สายสัมพันธ์ระหว่างผู้กำกับและบุคลากรในแวดวงภาพยนตร์ ยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ ทำให้เกิดการแบ่งกลุ่มของผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1. กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสชนชั้นกลาง และ 2. กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสชนชั้นล่าง ดังนี้

1. กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสชนชั้นกลาง คือกลุ่มผู้กำกับที่เติบโตท่ามกลางบริบทสังคมหลัง พ.ศ.2540 เป็นกลุ่มชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่รอดพ้นหรือไม่ได้รับผลกระทบจากวิกฤตเศรษฐกิจและความขัดแย้งทางการเมือง สามารถปรับตัวให้เข้ากับสังคมไทยยุคโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศ ได้รับการศึกษาด้านภาพยนตร์จากสถาบันการศึกษาในต่างประเทศ หรือสถาบันการศึกษาที่มีชื่อเสียงในกรุงเทพฯ มีโอกาสเข้าถึงสื่อและอุปกรณ์เทคโนโลยีเกี่ยวกับการผลิตภาพยนตร์ กลุ่มนี้มีความโดดเด่นในด้านการยอมรับจากสาธารณชนและกลุ่มทุนต่างประเทศ ตัวอย่างของผู้กำกับภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ได้แก่ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

ด้วยสถานภาพชนชั้นกลางที่มีสถานภาพทางเศรษฐกิจมั่นคง มีส่วนทำให้อภิชาติพงศ์มีโอกาสได้รับชมภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ในโรงภาพยนตร์เป็นประจำตั้งแต่เด็กจนทำให้เกิดความชื่นชอบภาพยนตร์ รวมทั้งมีโอกาสไปศึกษาต่อระดับปริญญาโทด้านภาพยนตร์ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ทำให้อภิชาติพงศ์ใช้ชีวิตช่วงอยู่ในต่างประเทศศึกษาความรู้ด้านภาพยนตร์จากประเทศตะวันตกอย่างลึกซึ้งทั้งจากสถาบันด้านภาพยนตร์โดยตรง การทำงานพิเศษเกี่ยวกับภาพยนตร์ รวมทั้งการมีโอกาสได้ชมภาพยนตร์หาดูยากหลากหลายรูปแบบเป็นจำนวนมากที่ไม่สามารถรับชมได้ในประเทศไทย

อภิชาติพงศ์เรียนรู้วิธีการสร้างภาพยนตร์และหาทุนสร้างด้วยตนเองโดยได้รับการสนับสนุนจากแหล่งทุนทั้งภายในประเทศและภายนอกประเทศ และเมื่อภาพยนตร์ประสบความสำเร็จจากเทศกาลประกวดภาพยนตร์ของต่างประเทศ อภิชาติพงศ์เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นในวงการภาพยนตร์ระดับนานาชาติในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่จากประเทศไทย และเมื่อภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มแพร่หลายนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ด้วยรูปแบบการสร้างภาพยนตร์นอก

กระแสที่ใช้ทุนไม่สูง ทำให้เกิดการขยายตัวลงทุนสร้างภาพยนตร์โดยกลุ่มผู้สร้างรายย่อย ที่มีทั้งกลุ่มชนชั้นสูง ชนชั้นกลางที่มีเงินทุน และกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่มีเงินลุงทุนน้อย อภิชาติพงศ์เป็นหนึ่งชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่ใช้วิธีการแสวงหาทุนด้วยตนเองโดยการขอการสนับสนุนจากองค์กรต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกประเทศแทนการขอจากนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทย รวมทั้งยังมีสายสัมพันธ์ (connection) กับบุคลากรผู้ทำงานด้านภาพยนตร์ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติซึ่งมีส่วนช่วยทำให้การเจรจาต่อรอง (Negotiate) เพื่อหาช่องทางในการสร้าง จัดจำหน่าย และเผยแพร่ภาพยนตร์มีความสะดวกคล่องตัวมากยิ่งขึ้น

ขณะที่นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ มีสถานภาพเป็นชนชั้นกลาง อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ ซึ่งนับเป็นปัจจัยที่มีส่วนทำให้มีโอกาส “เข้าถึง” เทคโนโลยีและอุปกรณ์ด้านการสื่อสารและด้านภาพยนตร์ เนื่องจากนวพลเติบโตในช่วงยุคสมัยการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีจากระบบอนาล็อกสู่ระบบดิจิทัล อุปกรณ์ด้านเทคโนโลยีเริ่มมีราคาถูกลง ทำให้นวพลเข้าถึงอุปกรณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ได้อย่างหลากหลาย

การมีโอกาสได้เรียนสถาบันการศึกษาชื่อดังในกรุงเทพฯ มีส่วนร่วมส่งหนังสั้นเข้าร่วมประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ อย่างต่อเนื่อง เป็นช่องทางสำคัญที่นวพลใช้เป็นทั้ง “พื้นที่” เริ่มต้นการก่อเกิดและบ่มเพาะประสบการณ์การสร้างภาพยนตร์ ประกอบกับการได้รับรางวัลจากการประกวดหนังสั้นยังมีส่วนทำให้นวพลเริ่มเป็นที่รู้จักในวงการภาพยนตร์ จนกระทั่งมีโอกาสเข้าฝึกงานที่บริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ได้เรียนรู้การทำงานจากผู้กำกับภาพยนตร์และผู้อำนวยการสร้างชื่อดังที่มีประสบการณ์สร้างภาพยนตร์ไทยยอดนิยม นอกจากนี้ด้วยผลงานที่เคยทำผ่านสื่อมวลชนประเภทต่างๆ ทั้งสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อโทรทัศน์ และสื่อภาพยนตร์กระแสหลักยังช่วยทำให้นวพลเริ่มก่อเกิดมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงกว้างมากยิ่งขึ้น

จากภูมิหลังดังกล่าวนับว่ามีส่วนทำให้ภาพยนตร์ของทั้งอภิชาติพงศ์และนวพลประสบความสำเร็จทั้งในด้านการกระบวนการสร้างภาพยนตร์ตั้งแต่การหาทุนสร้าง การหาช่องทางจัดจำหน่าย และการประชาสัมพันธ์ รวมทั้งประสบความสำเร็จในด้านคุณค่าทางศิลปะผ่านรางวัลจากการประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ทั้งภายในประเทศและระดับนานาชาติ

2. “กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสชนชั้นรากหญ้า” คือกลุ่มผู้กำกับที่มีถิ่นกำเนิดและเติบโตในต่างจังหวัด ต้องดิ้นรนจากความเหลื่อมล้ำของสังคมไทยจากปัจจัยด้านต่างๆ ทั้งสถานภาพทางเศรษฐกิจที่ขาดแคลน การได้รับผลประโยชน์ทางการเมืองที่ไม่เท่าเทียมระหว่างคนในชนบทกับคนในเมือง การขาดโอกาสในการแสวงหาความรู้และการศึกษาด้านภาพยนตร์ต้องหาหนทางศึกษาความรู้ด้านภาพยนตร์รวมทั้งหาช่องทางการเข้าถึงสื่อหรืออุปกรณ์เทคโนโลยีที่เกี่ยวกับการผลิตภาพยนตร์ด้วยตนเอง แต่การต่อสู้ดิ้นรนจากปัจจัยความเหลื่อมล้ำทางสังคมต่างๆ

เหล่านี้ กลายเป็นการบ่มเพาะให้เกิด “จิตสำนึกของคนรากหญ้า” ที่ต้องการแสดงความรู้สึกนึกคิดและอุดมการณ์ของชนชั้นตนผ่านพื้นที่สาธารณะอย่างสื่อภาพยนตร์ขึ้นในผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้ ได้แก่ บุญส่ง นาคภู่ อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ และ ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์

จากการศึกษาภูมิหลังชีวิตทั้งบุญส่ง นาคภู่ และอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ต่างมาจากพื้นฐานครอบครัวเกษตกรอาศัยอยู่ในชนบท บุญส่งเกิดที่จังหวัดสุโขทัย มีฐานะยากจน ต้องบวชเณรเพื่อโอกาสทางการศึกษา บุญส่งไม่ได้สำเร็จการศึกษาด้านภาพยนตร์โดยตรง จึงต้องเรียนรู้กระบวนการสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองผ่านการทำงานตำแหน่งหน้าที่ต่างๆ ในกองถ่ายทำภาพยนตร์

เช่นเดียวกับอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ การอยู่อาศัยในชนบทที่จังหวัดเชียงรายทำให้อุรุพงศ์ไม่ค่อยมีช่องทางเข้าถึงสื่อภาพยนตร์เท่าใดนักนอกจากการชมผ่านทางโทรทัศน์และในโรงภาพยนตร์ต่างจังหวัด จนกระทั่งเมื่อมีโอกาสเข้ามาศึกษาต่อด้านภาพยนตร์ที่มหาวิทยาลัยในกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นสถานที่ปลูกฝังแนวคิดและอุดมการณ์เกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ให้แก่อุรุพงศ์จนเกิดความต้องการอยากประกอบอาชีพในวงการภาพยนตร์ แต่เมื่อสำเร็จการศึกษา แม้จะมีโอกาสทำงานด้านเบื้องหลังให้กับภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก แต่อุรุพงศ์ยังไม่มีโอกาสสร้างภาพยนตร์ของตนเอง เนื่องจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยมีการกระจุกตัว มีบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยไม่กี่แห่งที่มักจะไม่เปิดโอกาสให้คนรุ่นใหม่ที่ยังไม่เคยมีผลงานหรือมีชื่อเสียงมาก่อน

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ เติบโตที่จังหวัดขอนแก่น สำเร็จการศึกษาคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น ด้วยความต้องการมีอาชีพเป็นนักแสดงจึงตัดสินใจเลิกประกอบอาชีพครูเพื่อหาช่องทางทำงานในวงการภาพยนตร์ด้วยการนำเสนอผลงานการประกวดหนังสั้นที่ได้รับรางวัลระดับประเทศ แต่ธัญญ์วารินยังไม่เป็นที่รู้จักและไม่มีสายสัมพันธ์กับบุคลากรในวงการภาพยนตร์ไทย ทำให้ต้องทำงานเป็นบริกรบริการเครื่องดื่มและรับจ้างรีดผ้าในกองถ่ายเพื่อรอคอยโอกาสเป็นผู้กำกับภาพยนตร์

ด้วยภูมิหลังและบริบททางสังคมของผู้กำกับที่แตกต่างกันนี้ มีส่วนส่งผลต่อลักษณะความเป็นผู้กำกับของวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่สะท้อนให้เห็นถึงการแสวงหาช่องทางและสร้างพื้นที่การก่อเกิดในวงการภาพยนตร์ไทยให้แก่ตนเอง ทั้งในด้านกระบวนการสร้างที่มีความยากลำบากจาก “ขาดการสนับสนุนด้านทุน” และ “ขาดสายสัมพันธ์ในวงการภาพยนตร์” ดังจะเห็นได้ว่าแม้หลัง พ.ศ.2540 ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักจะกลับมาตื่นตัว รวมทั้งวงภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเป็นที่รู้จักมากขึ้น แต่มีผู้กำกับภาพยนตร์ไทยเพียงไม่กี่คนเท่านั้นที่สร้างชื่อเสียงเป็นที่รู้จักระดับประเทศและนานาชาติ ขณะที่ผู้กำกับกลุ่มนี้ยังต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อหาช่องทางสร้างภาพยนตร์ให้สำเร็จ อย่างเช่น บุญส่งที่เป็นลูกชาวนาเติบโตในชนบท ฐานะยากจน ต้องเรียนรู้การสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเอง จนเมื่อตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เขาไม่สามารถหาแหล่ง

ทุนจากบริษัทสร้างภาพยนตร์หรือผู้สนับสนุนรายใดได้จนต้องใช้ทุนส่วนตัว ขอยืมเพื่อนฝูง รวมทั้งหยิบยืมเงินภรรยาเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์เรื่องแรก

ขณะที่อุรุพงศ์เติบโตมาจากชนบทในต่างจังหวัดเช่นเดียวกับบุญส่ง ด้วยความเป็นคนต่างจังหวัดที่ไม่มีสายสัมพันธ์กับบุคคลในวงการภาพยนตร์ไทย อุรุพงศ์ต้องอดทนฝึกฝนเรียนรู้การทำงานด้านเบื้องหลังภาพยนตร์ไทยเป็นเวลาหลายปี จนกระทั่งเมื่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อภาพยนตร์ทั่วโลกกำลังอยู่ในยุคเปลี่ยนผ่านจากระบบอนาล็อคสู่ระบบดิจิทัล ประกอบกับการรู้จักบุคลากรในวงการภาพยนตร์ที่ให้คำแนะนำและช่วยเหลือในการแสวงหาแหล่งทุน รวมทั้งสายสัมพันธ์ในกลุ่มเพื่อนฝูงที่มีอุดมการณ์ด้านภาพยนตร์คล้ายคลึงกันช่วยสนับสนุนด้านการสร้างภาพยนตร์ ทำให้อุรุพงศ์เริ่มมีช่องทางการก่อเกิดจนตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ในแนวทางภาพยนตร์นอกกระแสด้วยตนเอง

รวมทั้งธัญญ์วารินที่เป็นคนต่างจังหวัด ไม่ได้จบการศึกษาด้านภาพยนตร์โดยตรง แต่ด้วยความต้องการทำงานด้านภาพยนตร์ แม้ช่วงต้นทศวรรษ 2540 ประเทศไทยประสบวิกฤตเศรษฐกิจ แต่ธัญญ์วารินตัดสินใจลาออกจากอาชีพครูที่มีความมั่นคงและมีเกียรติ มาทำงานเป็นบริกรในกรุงเทพฯ ทำงานเป็นลูกจ้างรายวันในกองถ่ายภาพยนตร์เพื่อเรียนรู้กระบวนการสร้างภาพยนตร์จนกระทั่งสามารถพัฒนาตัวเองเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้สำเร็จ

แม้ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกลุ่มนี้จะพยายามแสวงหาหนทางการก่อเกิดด้วยตนเองจนเป็นผลสำเร็จ แต่พวกเขายังวนเวียนต้องต่อสู้ดิ้นรนในกระบวนการสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องในลักษณะ “เกิดๆ ดับๆ” โดยเฉพาะการหาแหล่งทุนและช่องทางเผยแพร่จัดจำหน่าย อันเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อการก่อเกิดของผู้กำกับ นอกจากนี้ด้วยภูมิหลังและสถานภาพทางสังคมผู้กำกับที่ไม่ได้มีฐานะร่ำรวย วงศ์ตระกูลไม่มีชื่อเสียง เติบโตในต่างจังหวัด ไม่ได้จบการศึกษาด้านภาพยนตร์โดยตรง ทำให้พวกเขาไม่ค่อยมี “สายสัมพันธ์” (connection) และศักยภาพในการ “เจรจาต่อรอง” (negotiation) กับบุคลากรในวงการภาพยนตร์ไทยผู้ที่จะมีส่วนได้ส่วนเสีย ช่วยเหลืออำนวยความสะดวก หรือชี้แนะช่องทางการดำเนินการสร้าง การประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ ซึ่งมีส่วนส่งผลทำให้กลุ่มผู้กำกับเหล่านี้ไม่สามารถก่อเกิดได้อย่างเต็มที่และยั่งยืน หากแต่เป็นลักษณะ “เกิดแล้วดับ” จากการสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องแล้วต้องดิ้นรนเพื่อหาหนทางสร้างภาพยนตร์เรื่องต่อไป

อย่างไรก็ตาม แม้ผู้กำกับเหล่านี้จะไม่ค่อยมีเส้นสายหรือสายสัมพันธ์กับบุคลากรด้านภาพยนตร์ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ แต่ในบริบทสังคมไทยพวกเขายังมี “พรรคพรรคเพื่อนฝูง คนใกล้ชิด” ที่ให้ความช่วยเหลือสนับสนุนโดยไม่ได้อยู่ในรูปแบบกระบวนการสร้าง

ภาพยนตร์อย่างเป็นทางการ เช่น บุญส่งยืมเงินภรรยาและเพื่อนสนิทเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์ ธัญญ์วารินทร์ใช้วิธีการ “ลงขัน” ระดมทุนจากกลุ่มคนใกล้ชิดเป็นต้น

จากข้อค้นพบนี้ทำให้ทราบว่า แม้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจะได้รับความนิยมและสร้างชื่อเสียงในระดับนานาชาติได้มากยิ่งขึ้นนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เนื่องจากมีผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจำนวนหนึ่งก่อเกิดและสร้างสรรค์ผลงานจนช่วยทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสประสบความสำเร็จ แต่กว่าที่จะก่อเกิดจนเป็นที่รู้จักในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์นอกกกระแสได้นั้น พวกเขาต้องเผชิญอุปสรรคหลากหลายประการจากบริบทสังคมที่แตกต่างกัน แต่ในขณะที่ผู้กำกับกลุ่มหนึ่งประสบความสำเร็จจนก่อเกิดเป็นผู้นำด้านภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและมีพื้นที่ในวงการภาพยนตร์ไทยค่อนข้างมั่นคง ยังมีผู้กำกับอีกกลุ่มหนึ่งที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนหาหนทางเพื่อการก่อเกิดและมีพื้นที่เพื่อการดำรงอยู่อย่างยั่งยืน นำมาซึ่งข้อค้นพบว่า ภูมิหลังและบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน ทั้งปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง ด้านเทคโนโลยี ด้านการศึกษา ด้านสายสัมพันธ์ระหว่างบุคลากรผู้ทำงานในวงการภาพยนตร์ หรือความสัมพันธ์ในกลุ่มเพื่อนฝูงคนใกล้ชิด ซึ่งเป็นด้านที่ปรากฏเฉพาะในสังคมไทย มีส่วนส่งผลทำให้เกิดกลุ่ม “ชนชั้นของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส” ขึ้นอย่างไม่เป็นทางการในวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ซึ่งความแตกต่างทางภูมิหลังและบริบททางสังคมอันหลากหลายนี้ นับเป็นปัจจัยสำคัญที่มีส่วนส่งผลต่อการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อการก่อเกิดและความสำเร็จหรือการมีพื้นที่ดำรงอยู่อย่างยั่งยืนในวงการภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตรไทยนอกกระแส

2.4 ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสกับโลกาภิวัตน์และเทคโนโลยีด้านสื่อ

ปลายทศวรรษ 2530 เป็นช่วงเวลาที่สภาพการณ์เศรษฐกิจประเทศไทยและธุรกิจวงการภาพยนตร์ไทยตกอยู่ในสภาวะซบเซา ประกอบกับในช่วงเวลาดังกล่าวกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อประเภทความบันเทิงได้พัฒนาให้มีความทันสมัยและหลากหลาย คนไทยมีทางเลือกในการเลือกรับชมสื่อบันเทิงเพิ่มขึ้นนอกเหนือจากการชมในโรงภาพยนตร์ แต่สามารถเลือกชมรายการหรือละครไทยผ่านสื่อโทรทัศน์ที่มีราคาถูกลงและกระจายสัญญาณได้กว้างไกลยิ่งขึ้นจนกลายเป็นสื่อครอบครัวที่ได้รับความนิยมของคนไทยในยุคสมัยนั้น

นอกจากนี้ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการชมภาพยนตร์ภายในบ้านด้วยเครื่องเล่นวีดีโอเทป ทำให้ผู้ชมสามารถรับชมภาพยนตร์ได้คราวละหลายคนและมีราคาถูกกว่าการชมในโรงภาพยนตร์ สื่อดังกล่าวได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงเป็นแผ่นภาพยนตร์ซีดี ดีวีดี จนส่งผลทำให้จำนวนผู้ชมในโรงภาพยนตร์มีจำนวนลดน้อยลง ซึ่งปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวหากนำมาพิจารณาร่วมกับแนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อที่มีแนวคิดว่า การแพร่กระจายของเทคโนโลยี อุปกรณ์อันทันสมัย หรือประดิษฐกรรมใหม่จะมีส่วนส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของผู้รับสื่อ

จะพบว่ากระแสโลกาภิวัตน์ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อประเภทความบันเทิงภายในบ้านอย่างสื่อโทรทัศน์และเครื่องเล่นวีดีโอเทปต่างส่งผลกระทบต่อปัจจัยด้านเศรษฐกิจของวงการภาพยนตร์ไทยในห้วงเวลาดังกล่าว ทำให้มีการสร้างภาพยนตร์ไทยในแต่ปีลดน้อยลง ประกอบกับสภาพบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยอยู่ในสภาวะกระจุกตัวมีบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือสตูดิโอเพียงไม่กี่รายและเน้นสร้างภาพยนตร์เพียงไม่กี่ประเภทเพื่อหวังผลทางรายได้เป็นหลัก รวมทั้งผลกระทบจากความได้รับความนิยมของภาพยนตร์ต่างประเทศที่นำเข้ามาฉายในประเทศไทยอย่างแพร่หลาย

แต่ผู้วิจัยมีข้อค้นพบว่า แม้ขณะนั้นปัจจัยทางเทคโนโลยีและสภาพวงการภาพยนตร์ไทยที่อยู่ในสภาวะถดถอยจะมีส่วนทำให้กลุ่มผู้กำกับภาพนตร์ไทยนอกกระแสที่ศึกษาไม่สามารถก่อเกิดเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้ แต่ในเวลาต่อมานับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ปัจจัยด้านโลกาภิวัตน์ด้านสื่อและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีกลับมีส่วนสำคัญที่ช่วยบ่มเพาะความคิด ทักษะความรู้การสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ให้แก่กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ซึ่งจากแนวความคิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ (Appadurai, 1996) ที่กล่าวถึงโลกาภิวัตน์ว่า เป็นสภาวะทางสังคมอันแตกต่างและซับซ้อนที่เกิดจากการไหลเวียนและเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดน ประกอบด้วย 5 มิติ ได้แก่ มิติด้านผู้คน มิติด้านเทคโนโลยี มิติด้านเงินหรือทุน มิติด้านสื่อ และมิติด้านอุดมการณ์ ผู้วิจัยพบว่าการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติต่างๆ เหล่านี้ส่งผลต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส แบ่งเป็นมิติด้านต่างๆ ดังนี้

มิติด้านเทคโนโลยี (Technoscapes) Appadurai กล่าวถึงมิติด้านเทคโนโลยี คือการแพร่กระจายของเทคโนโลยีรวมไปถึงเครื่องมือ อุปกรณ์อันทันสมัยจากประเทศหนึ่งไปสู่อีกประเทศหนึ่ง รวมทั้งประดิษฐ์กรรมที่ได้รับการคิดค้นขึ้นใหม่ เช่น คอมพิวเตอร์ อินเทอร์เน็ต ซึ่งการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อภาพยนตร์ก่อให้เกิดการเปลี่ยนผ่านจากรูปแบบการถ่ายทำด้วย “ฟิล์มและระบบอนาล็อค” สู่ “ระบบดิจิทัล” ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสค้นพบ “เครื่องมือ” ที่นำมาสร้างสรรค์ภาพยนตร์อันเหมาะสมกับตนโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพานายทุนและบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ เพราะเทคโนโลยีการถ่ายทำระบบดิจิทัลช่วยลดงบประมาณการสร้างและมีความสะดวกสบายกว่าการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์ม

มิติด้านคน (Ethnoscapes) คือการเดินทาง การย้ายถิ่นที่อยู่ของผู้คน การอพยพของผู้คนข้ามชาติ การข้ามพรมแดนของนักวิชาชีพ นักลงทุน นักศึกษา นักวิชาการ เป็นต้น อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เป็นตัวอย่างของการไหลเวียนกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติดังกล่าว อภิชาติพงศ์ไปศึกษาด้านภาพยนตร์ที่ต่างประเทศ ทำให้เขาเรียนรู้ศาสตร์ภาพยนตร์จากประเทศตะวันตกและมี

โอกาสชมภาพยนตร์ที่หลากหลายแล้วนำความรู้และประสบการณ์ที่ได้จากต่างประเทศมาใช้สร้างภาพยนตร์ในรูปแบบของตนเองเมื่อกลับประเทศไทย

มิติด้านทุน (Financescapes) คือการเคลื่อนย้ายไหลเวียนของระบบทุนหรือการเคลื่อนย้ายไปมาของทุนข้ามชาติ เป็นต้น ซึ่งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่ผ่านมา การสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องมักมีแหล่งทุนจากนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ภายในประเทศ แต่ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสบางรายเลือกใช้กระบวนการขอทุนสร้างจากแหล่งเงินทุนนอกประเทศ อย่างเช่น อภิชาติพงศ์ ที่ได้รับทุนสร้างภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2549) จากโครงการโครงการ New Crowned Hope ประเทศออสเตรีย และอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ที่ได้รับทุนการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (2554) จาก กองทุน Hubert Bals ด้าน Digital Production เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม (International Film Festival Rotterdam) เป็นต้น

มิติด้านสื่อ (Mediascapes) คือการกระจายของข้อมูลต่างๆ ที่ไหลเวียนอยู่ในสังคมแล้วข้ามพรมแดนผ่านทางสื่อมวลชนชนิดต่างๆ ซึ่งในช่วงปลายทศวรรษ 2530 แม้วงการภาพยนตร์กระแสหลักจะอยู่ในสภาวะซบเซา แต่ในวงการภาพยนตร์นอกกระแสกำลังอยู่ในช่วงยุคการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบ อันเป็นยุคที่มีการเคลื่อนไหวสำคัญอยู่ที่การจัดฉายภาพยนตร์ต่างประเทศที่หารับชมยากตามสถาบันทางวัฒนธรรมต่างๆ และการประกวดหนังสั้น หนังทดลอง ที่จัดขึ้นโดยองค์กรเอกชนและสถาบันการศึกษา หนังสั้นและภาพยนตร์ต่างประเทศที่แปลกใหม่หาชมยากเหล่านี้ เป็นสื่อและกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่ไหลเวียนจากต่างประเทศที่มีส่วนสำคัญในการให้ความรู้และแนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส รวมทั้งยังเป็นสื่อที่สร้างโอกาสเข้าสู่วงการภาพยนตร์ให้แก่กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสผ่านการประกวดหนังสั้นตามเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ทั้งภายในและต่างประเทศ

มิติด้านความคิด อุดมการณ์ (Ideoscapes) คือการแพร่กระจายทางแนวคิดและอุดมการณ์ข้ามพรมแดน ซึ่งจากภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสแสดงให้เห็นว่า การไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์มิติด้านความคิด อุดมการณ์ เป็นมิติที่ส่งผลต่อแนวความคิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยเฉพาะแนวคิดและอุดมการณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ถูกผลิตจากต่างประเทศแล้วเกิดการไหลเวียนถ่ายทอดมายังประเทศไทยผ่านทางสื่อและกิจกรรมการเคลื่อนไหวต่างๆ เช่น สถาบันทางวัฒนธรรมที่นำภาพยนตร์จากต่างประเทศมาจัดให้ฉายให้ชม หรือการรับชมภาพยนตร์ต่างประเทศที่แปลกใหม่ได้มากขึ้นผ่านสื่ออื่นนอกเหนือจากในโรงภาพยนตร์ เช่น การชมภาพยนตร์ผ่านเครื่องเล่นวีดิโอเทปภายในที่พักอาศัยของอุรุพงศ์และนวพลที่ได้แรงบันดาลใจจากการชมภาพยนตร์จนเกิดเป็นความต้องการอยากเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ความชื่นผลงานสัตยาจิต เรย์ ผู้กำกับชาวอินเดีย และยาซุจิโร โอสุ ผู้กำกับชาวญี่ปุ่น

ที่เป็นต้นแบบการสร้างภาพยนตร์แก่บุญส่ง หรือการศึกษาด้านภาพยนตร์ที่สถาบันการศึกษาต่างประเทศของอภิชาติพงศ์ที่ทำให้ได้รับชมภาพยนตร์ที่หลากหลายและเรียนรู้แนวคิดการสร้างภาพยนตร์ของประเทศตะวันตกนำมาใช้สร้างภาพยนตร์ไทยในรูปแบบของตนเอง

อย่างไรก็ตาม การไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ของสื่อมิได้มีเพียงด้านเดียวที่ทำให้เกิดความเหมือนเป็นหนึ่งเดียวกันเสมอไป หากแต่กระแสโลกาภิวัตน์ เป็นการไหลเวียนที่มีความแตกต่างกัน ดังที่ Appadurai (1996) เห็นว่าเป็นการไหลเวียนที่ไม่ต่อเนื่อง ไม่สม่ำเสมอ (Disjuncture) นอกจากนี้ เมื่อเทคโนโลยีด้านสื่อและกระแสโลกาภิวัตน์ส่งผลกระทบต่อบริบทต่างๆ ในสังคมทั่วโลกรวมทั้งประเทศไทย อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยจึงต้องเปลี่ยนแปลงและปรับตัวเช่นกัน รวมทั้งกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ต้องปรับเปลี่ยนแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ผลงานไปตามเทคโนโลยีด้านสื่อและกระแสโลกาภิวัฒน์ที่มีทั้งการ ปรับตัว ต่อรอง ผสมผสานระหว่างกระแสโลกาภิวัตน์ระดับโลก (Global) กับระดับท้องถิ่น (Local) ตามลักษณะแนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridization) ซึ่งผู้วิจัยพบว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์บางประการที่สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าวดังนี้

1. ความแตกต่างและความหลากหลาย Bhabha (1990) มีแนวคิดว่า วัฒนธรรมไม่เคยหยุดนิ่งหรือเป็นหนึ่งเดียวในตัวเอง แต่ทุกวัฒนธรรมจะมีความแตกต่าง (different) และความหลากหลาย (diverse) ภาพยนตร์ซึ่งเป็นสื่อทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่แม้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจะได้รับแนวคิดและวิธีการสร้างภาพยนตร์มาจากภาพยนตร์นอกกระแสผ่านการชมภาพยนตร์ต่างประเทศทั้งจากการจัดโดยสถาบันต่างๆ การหาช่องทางรับชมด้วยตนเอง หรือจากการศึกษาผ่านแนวคิดของต่างประเทศ แต่ผลงานของผู้กำกับแต่ละคนมิได้มีลักษณะเป็นหนึ่งเดียวเหมือนกับภาพยนตร์ต่างประเทศ แต่พบว่ามีการประสานความหลากหลายระหว่างแนวคิดและประสบการณ์ที่ได้รับจากการชมภาพยนตร์ต่างประเทศอันเป็นวัฒนธรรมโลก (Global) เข้ากับการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนเองอันเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local) ซึ่งในส่วนของแนวคิดและเนื้อหาในภาพยนตร์ที่ปรากฏความแตกต่างหลากหลาย ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *เพลงของข้าว* (2558) ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ที่มีลักษณะการสร้างรูปแบบภาพยนตร์สารคดี แต่มีเรื่องราวเกี่ยวกับประเพณีและวัฒนธรรมการปลูกข้าว ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มีความเป็นท้องถิ่นสูง หรือ ภาพยนตร์เรื่อง *สถานีสี่ภาค* (2555) ของบุญส่ง นาคภู่ ที่นำเสนอโครงเรื่องเกี่ยวกับชีวิตคนชายขอบตามภูมิภาคต่างๆ ในประเทศไทย โดยผู้กำกับเลือกให้ตัวละครสนทนาด้วยสำเนียงการพูดที่แตกต่างกันตามแต่ละพื้นที่ ซึ่งแม้ภาพยนตร์ของทั้งอุรุพงศ์และบุญส่งจะมีโครงสร้างเรื่องคล้ายรูปแบบโครงสร้าง

ภาพยนตร์กระแสหลัก แต่เนื้อหาและองค์ประกอบภายในภาพยนตร์พบว่ามีความแตกต่างหลากหลายที่แสดงถึงความเป็นท้องถิ่นของผู้กำกับภาพยนตร์สูง

ขณะที่กระบวนการสร้างภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสได้นำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในยุคสื่อดิจิทัลมาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ที่เปลี่ยนแปลงตามกระแสโลกาภิวัตน์ด้วยการเพิ่มรูปแบบการรับชมให้มีความแตกต่างหลากหลายยิ่งขึ้น เช่น การผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ รวมทั้งการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ภาพยนตร์ด้วยตนเอง (self-distribution) โดยใช้สื่อออนไลน์และเครือข่ายสังคมไร้สาร (social network) จากกลุ่มแฟนเพจ (Fan page) ของตัวเอง

2. การสร้างอัตลักษณ์ในภาพยนตร์ Stuart Hall (1992) อธิบายการสร้างการผสานความเป็นโลกกับท้องถิ่นว่า เมื่อมีการผสมผสานวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นไว้ด้วยกันจะเกิดปรากฏการณ์ที่เรียกว่า “อัตลักษณ์แบบใหม่ทางวัฒนธรรม” (new cultural identities) ได้เสมอ ซึ่งพบว่าผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ทำการศึกษามีการนำภูมิหลังและประสบการณ์ส่วนตัวมาผสมผสานเข้ากับเรื่องเล่าและลักษณะวิธีกาสร้างจนเกิดความเป็นอัตลักษณ์ขึ้นในภาพยนตร์ ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Marry is happy, marry is happy* (2556) ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ที่นำเอากิจกรรมการใช้สื่อออนไลน์ในทวิตเตอร์ (twitter) มาผสมผสานเข้ากับเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวัยรุ่นและบริบทสังคมไทย ภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* (2547) ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่ผสมผสานการเล่าเรื่องโดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักของคนเพศเดียวกันซึ่งเป็นประเด็นสากลที่ผู้ชมทั่วโลกสามารถทำความเข้าใจได้ ขณะที่ส่วนที่สอง มีที่มาจากตำนานพื้นบ้านเกี่ยวกับเสือสมิง ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ผู้กำกับมีความสนใจและมีความเป็นท้องถิ่นสูง ภาพยนตร์ของบุญส่ง นาคภู่ มีแก่นความคิดเกี่ยวกับศักดิ์ศรี ความเท่าเทียมของมนุษย์ โดยมีลักษณะการสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากผู้กำกับภาพยนตร์ชาวต่างชาติที่ชื่นชอบ อย่างเช่น สัตยาจิต เรย์ และยาซูจิโร โอสุ ขณะที่โครงเรื่อง บุญส่งมักนำมาเข้าเค้าโครงชีวิตจริงของครอบครัวตนเอง รวมทั้งลักษณะวิธีการสร้างที่มักนำเอาญาติพี่น้องตนมารับบทเป็นนักแสดง รวมทั้งการหานักแสดงจากคนท้องถิ่นที่อยู่บริเวณใกล้เคียงสถานที่ถ่ายทำ

นอกจากนี้ แม้จะมีงานวิจัยเกี่ยวกับบริบทเทคโนโลยีด้านสื่อที่ส่งผลกระทบต่อวงการภาพยนตร์ไทยทั้งกระแสหลักและนอกกระแส อย่างเช่นงานวิจัยของดนุวัตน์ เจตนา เรื่อง “การวิเคราะห์แนวโน้มการเปลี่ยนแปลงการถ่ายทำภาพยนตร์ระบบฟิล์มเป็นระบบดิจิทัลในประเทศไทย” (2553) ที่บ่งบอกว่าการเปลี่ยนผ่านจากระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลและการแพร่กระจายของเทคโนโลยีเครือข่ายไร้สายนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวงการภาพยนตร์ไทย หรืองานวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักใน

ประเทศไทย (2546) ของขจิตขวัญ กิจวิสาละ ที่พบว่าความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อและกระแสวัฒนธรรมมีผลต่อพัฒนาการของวงการและบุคลากรภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แต่จากการศึกษาผู้วิจัยมีข้อค้นพบว่า นับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 แม้กระแสการไหลเวียนของโลกาภิวัตน์ในมิติต่างๆ และเทคโนโลยีด้านสื่อ โดยเฉพาะ “สื่อดิจิทัล” จะมีส่วนสำคัญต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส แต่ “เทคโนโลยีด้านสื่อระบบอนาล็อคในอดีต” เป็นปัจจัยสำคัญอีกประการที่มีส่วยช่วย “บ่มเพาะความรู้” และช่วย “สั่งสมประสบการณ์” ด้านแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสในเวลาต่อมา ไม่ว่าจะเป็นเครื่องเล่นวีดิโอเทปที่เคยส่งผลกระทบต่อธุรกิจภาพยนตร์ไทยในอดีต แต่กลายเป็นเครื่องมือที่ช่วยเปิดประสบการณ์การรับชมภาพยนตร์หายากให้แก่อภิชาติพงศ์และนวพล หรือธัญญ์วารินที่นำเครื่องเล่นวีดิโอเทปมาดัดแปลงใช้เป็นเครื่องตัดต่อเพื่อส่งหนังสั้นเรื่องแรกในชีวิตเข้าประกวดจนได้รับรางวัล ประสบการณ์รับชมภาพยนตร์กลางแปลงและรับชมในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในต่างจังหวัด (stand alone theatre) ของอุรุพงศ์ บุญส่งและอภิชาติพงศ์ จนเกิดความชื่นชอบภาพยนตร์มานับตั้งแต่วัยเยาว์ หรือกิจกรรมการถ่ายภาพด้วยกล้องฟิล์ม การถ่ายหนังสั้นส่งประกวดด้วยฟิล์ม 16 มิลลิเมตร ของอุรุพงศ์ นวพล และบุญส่ง ที่ช่วยพัฒนาทักษะการถ่ายทำภาพยนตร์

ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้กำกับแต่ละคนเกิดขึ้นในช่วง “ยุคการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ระหว่าง พ.ศ.2522-2539” แสดงให้เห็นว่าก่อนที่จะมาถึงยุคที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส รวมทั้งกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจะเริ่มเป็นที่รู้จัก จนเรียกว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 นั้น ผู้กำกับเหล่านี้ “บ่มเพาะความรู้และประสบการณ์” ด้านภาพยนตร์มานับตั้งเต่การใช้อุปกรณ์เทคโนโลยีด้านสื่อระบบอนาล็อค เป็นการนำความชื่นชอบ ทักษะ และ ประสบการณ์ ที่ได้รับจากเทคโนโลยีด้านสื่อในอดีตมาหลอมรวมเข้ากับเทคโนโลยีด้านสื่อระบบดิจิทัลในปัจจุบัน มาช่วยส่งเสริมทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ก่อเกิดขึ้นจนมีโอกาสสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนเองในเวลาต่อมา

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 การศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและบุคลากรที่ทำงานเกี่ยวข้องนอกเหนือจากผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสยังมีจำนวนไม่มากนัก ทั้งที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีความหลากหลายและมีเอกลักษณ์อันโดดเด่น จึงควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมากขึ้นเพื่อสร้างความรู้สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

3.2 ควรมีการศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสคนอื่นๆ ที่มีความโดดเด่นหรือมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างจากที่งานวิจัยนี้ศึกษาเพิ่มเติม เพื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบอันจะนำไปสู่สร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยในแนวทางใหม่ๆ แก่วงการภาพยนตร์ไทยนอกจากนี้ยังควรมีการศึกษาภูมิหลังและลักษณะวิธีการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสจากประเทศอื่นๆ เพื่อขยายขอบเขตความรู้ด้านภาพยนตร์ให้กว้างมากยิ่งขึ้น

3.3 ภูมิหลังชีวิตและลักษณะวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ศึกษาจำนวน 5 คน ยังอาจมีบางแง่มุมหรือประเด็นอื่นที่ไม่ถูกนำมาวิเคราะห์ จึงควรมีการค้นคว้าเพิ่มเติมเพื่อหาความแตกต่างจากงานวิจัยนี้และเพื่อต่อยอดงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในอนาคต

3.4 ผู้วิจัยหวังว่าการศึกษานี้จะมีส่วนช่วยกระตุ้นความสนใจทั้งแก่ผู้ชมที่ยังมีจำนวนไม่มากนัก รวมทั้งเพื่อเพิ่มความรู้และเป็นแรงบันดาลใจแก่ผู้สร้างภาพยนตร์หน้าใหม่ได้มองเห็นแนวทางที่จะสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่เอกลักษณ์ของตนเองต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรชนก รักษาเสรี. (2546). *ความเป็นโลกาภิวัตน์ของสื่อตะวันตกใน "สรรสาระ" นิตยสารรีดเดอร์ไดเจสท์ ฉบับภาษาไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

กฤษดา เกิดดี. (2547). การนำทฤษฎีประพันธกรไปใช้เพื่อการวิจารณ์และการวิจัยภาพยนตร์. ใน *นิเทศศาสตร์ปริทัศน์*. สืบค้นจาก http://digi.library.tu.ac.th/journal/0089/8_2_2547/02PAGE9_PAGE16.pdf.

กองบรรณาธิการ ไบโอสโคป. (มิถุนายน 2553). *การเดินทางของคนธรรมดาสู่ปาล์มทองคำ*. สืบค้นจาก https://pantip.com/topic/30818590.

กฤษดา เกิดดี. (2548). การวิจารณ์ภาพยนตร์แนวประพันธกร. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น*. หน่วยที่ 13. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2548). การวิจารณ์ภาพยนตร์แนวอิงบริบท. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น*. หน่วยที่ 14. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ก้อง พาหุรักษ์. (2548). *ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

กาญจนา แก้วเทพ. (2541). *การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์: แนวคิดและตัวอย่างการวิจัย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.

_____. (2556). ทฤษฎีการสื่อสารตามทัศนะของสำนักทฤษฎีวิพากษ์. ใน *ประมวลสาระชุดวิชาปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร*. หน่วยที่ 6. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2556). *ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2552). *สื่อสารมวลชน : ทฤษฎีและแนวทางการศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กระทรวงวัฒนธรรม. (2558). *ยุทธศาสตร์การส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์และวีดิทัศน์*. กระทรวงวัฒนธรรม. สืบค้นจาก www.m-culture.go.th.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2554). *ดูหนังด้วยแว่นทฤษฎี: แนวคิดเบื้องต้นของการวิเคราะห์ภาพยนตร์*. *วารสารวิทยาการจัดการ*, (มกราคม-มิถุนายน), 6 (1), มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย.

_____. (2547). *หนังอุษาคเนย์ : การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. (2552).*หลอน รัก สับสน ในหนังไทย ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม.

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน. (2546).*เอกสารการสอนชุดวิชา CT 759.1 กระบวนการผลิตภาพยนตร์*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนวัตกรรมอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

โกวิทย์ พวงงาม. (2537, มิถุนายน). *โลกของนักพัฒนา...มีพรหมแดน*. พัฒนาชุมชน.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. (2546).*การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

_____. (2553). ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. 2513-2550. นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จักรพันธุ์ ขวัญมงคล. (มิถุนายน 2558). *The 2nd Directors Roundtable*. สืบค้นจาก http://www.thehollywoodreporter-thailand.com/exclusive-interview-the-2nd-directors-roundtable/.

จิตรกร โพธิ์งาม. (2558, พฤศจิกายน). *โลกาภิวัตน์ศึกษา*. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี. สืบค้นจาก http://www.google.co.th/url?url=http://202.29.20.186/jittrakorn/images/data/Present/.

เจาะใจ ช่อง 5. (25 เมษายน 2555). *เจาะใจธัญญ์วาริน สุขะพิศิษฐ์*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=K193cmFLtlg.

จันทิรา สมบุญเกิด. (2552). *แนวโน้มภาพยนตร์ไทยเพื่อการส่งออกสู่ต่างประเทศ กรณีศึกษาเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน*.(วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

จำนง ทองประเสริฐ. (2537, ตุลาคม-ธันวาคม). *โลกาภิวัตน-โลกาภิวัตน์*. ราชบัณฑิตยสถาน.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2544). *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน. (2539). *วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี*. (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ฉัฐดนัย คำโต. (2558).*การจัดการของผู้ผลิตภาพยนตร์เมื่อภาพยนตร์ถูกห้ามเผยแพร่ในประเทศไทย แสงศตวรรษ อินเซค อินเดอะ แบ็คยาร์ด และ อาปัติ*.(วิทยานิพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

ชัยอนันต์ สมุทรณิช. (2538). *กระแสโลกาภิวัตน์กำเนิดพัฒนการและอิทธิพล*. ฝ่ายวิชาการ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชญานิน ธนะสุขถาวร. (2554). *ผลกระทบจากการขยายกิจการโรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ต่อระบบสายหนังในประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, นพพร ประชากุล และอุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์. (2542). *การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่องในสื่อมวลชน ใน จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน: ศาสตร์แห่งศิลป์แห่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ มิสิควิดีโอ ข่าว และโฆษณา*.กรุงเทพฯ: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชูศักดิ์ วิทยาภัค. (2545). *ข้ามพรมแดน*. วารสารทางวิชาการ คณะสังคมศาสตร์ ปีที่ 15 ฉบับที่ 1 คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ฐิตาภา จุลเสนีย์. (2553). *ความเป็นไปได้ของการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ผ่านการดาวน์โหลดทางอินเทอร์เน็ตในประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ณัฐนี ตามไท. (2553). *การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์แนวตลกร้ายโดยโจเอล และอีธาน โคเอน*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ณัฏฐ์ธร กังวาลไกล และอัญชลี ชัยวรพร.(2553). *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ ตัวตนที่แท้จริงของสืบ บุญส่ง นาคภู่*. สืบค้นจาก http://www.thaicinema.org/interview17_sueb.php

ดนุวัฒน์ เจตนา. (2553). *การวิเคราะห์แนวโน้มการเปลี่ยนแปลงการถ่ายทำภาพยนตร์ระบบฟิล์มเป็นระบบดิจิทัลในประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ดวงกมล หนูแก้ว. (2548). *ธุรกิจภาพยนตร์ไทย กรณีศึกษาบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาเศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ดารา รัชนิวัต. (2545). *ภาพยนตร์เบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

เดอะอีสานเรคคอร์ด. (17 พฤษภาคม 2558). *อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล พูดคุยเกี่ยวกับหนังเรื่องใหม่ – ทหารนิทรา เรือกำลังล่มและไดโนเสาร์*. สืบค้นจาก http://isaanrecord.com/2015/05/17

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

_____. (2545). *ร้อยปีหนังไทย*. กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์.

_____. (2555). *สยามภาพยนตร์*. กรุงเทพฯ: ลินคอร์น โปรโมชั่น.

ทิพย์ลักษณ์ โกมลวณิช. (2550) *การศึกษาโอกาสเพื่อการส่งออกของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

ทีนิวส์ทีวี. (14 สิงหาคม 2555). *Talk Secret ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=BVwHIJl-AKo

ไทยทีวี.(17 มกราคม 2558). *ล้วงลับสลับไต กอล์ฟ ธัญญ์วาริน*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=LLfpIRpXjH4

ไทยพีบีเอส. (12 พฤศจิกายน 2555). *เล่าเรื่องแบบ เต๋อ นวพล*. สืบค้นจาก http://news.thaipbs.or.th/content/125417

ไทเท่ ช่องเวิร์คพอยท์. (7 กุมภาพันธ์ 2558). *กำกับการไม่แสดง*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=_BZLdHIS4mU&list=PLp5-bIAqgcK5ImS7sqQGPt_3BYblQepnc&index=25

ธนพล น้อยชูชื่น. (2554). *ลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของไมเคิล มัวร์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนพล เชาวน์วานิชย์. (2552). *สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ธนิกาญจน์ จินาพันธ์. (2552). *โลกาภิวัตน์วัฒนธรรม: สื่อกับท้องถิ่นนิยมในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย*. อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ธานี ชื่นค้า. (2555). *ศึกษาอัตลักษณ์ของเกย์ในสื่อภาพยนตร์ไทย*.(วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, กรุงเทพฯ.

ธิติวัฒน์ สมิตินันทน์. (2553). *การสร้างตัวละครเพศที่สามในภาพยนตร์ไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ธัชชัย วงศ์กิจรุ่งเรือง. (30 สิงหาคม 2553). อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล คนทำหนังตัวเล็กๆ สู่รางวัลระดับโลก. *สารคดี, 26*. สืบค้นจาก http://www.sarakadee.com/2010/08/30/apichatpong/.

ธัชชัย วงศ์กิจรุ่งเรือง. (เมษายน 2556). นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ผู้กำกับ 36 – กับยุค 36 ช็อต ที่ผ่านพ้นไป. *สารคดี, 29*. สืบค้นจาก http://www.sarakadee.com/2013/06/13/nawapol/.

นับทอง ทองใบ (2548). *นวลักษณ์ในการเล่าเรื่องและเอกลักษณ์ในภาพยนตร์แอนิเมชั่นของฮายาโอะ มิยาซากิ*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

บุญรักษ์ บุญเญะเขตมาลา. (2552). *ประพันธกรภาพยนตร์ญี่ปุ่น*. กรุงเทพฯ: พับลิค บุคอรี.

_____. (2552). *โรงงานแห่งความฝัน*. กรุงเทพฯ: พับลิค บุคอรี.

_____. (2552). *ศิลปะแขนงที่เจ็ด* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: พับลิค บุคอรี.

บุษยมาส สองเมือง. (2553). *โลกาภิวัตน์ทางการสื่อสารกับสำนักข่าวนานาชาติประจำประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บูรชัย ศิริมหาสาคร. (2539, มิถุนายน). *โลกาภิวัตน์กับการพัฒนาการศึกษา*. กระจกเงา.

ปณต อุดม. (2533). *ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยกับสภาพสังคม เศรษฐกิจและการเมือง*. (สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประกายกาวิล ศรีจินดา.(2554, กรกฎาคม-ธันวาคม). *ภาพยนตร์ไทยยุคหลังหนึ่งร้อยปีกับการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย*. ภาควิชานิเทศศาสตร์ คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. สืบค้นจาก http://www.teacher.ssru.ac.th/prakaikavin_sr/file.php/1/_KU_.pdf.

ประวิทย์ แต่งอักษร. (2548). การวิจารณ์ภาพยนตร์แนวรูปแบบนิยม 2. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น*. หน่วยที่ 12. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ประวีณมัย บ่ายคล้อย. (2545).*ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการชมภาพยนตร์นอกกระแส*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ประชาไท (19 มีนาคม 2551). *แสงศตวรรษ มีลุ้นฉายในไทย แต่ยังไม่พ้นเซ็นเซอร์*. สืบค้นจาก https://prachatai.com/journal/2008/03/16102.

ประชาไท. (10 พฤศจิกายน 2553). *ภาพยนตร์ Insects in the backyard โดนแบน*. สืบค้นจาก https://prachatai.com/journal/2010/11/31854.

ประชาไท. (2 มิถุนายน 2556). *อภิชาติพงศ์เสนอ คว่ำกม.เซ็นเซอร์หนัง ตั้งสภาภาพยนตร์*. สืบค้นจาก https://prachatai.com/journal/2013/06/47004.

ปลาเป็น. (2553). *ผู้ชายชื่อบุญส่ง นาคภู่ และคนจนผู้ยิ่งใหญ่*. สืบค้นจาก http://plapenfilm.blogspot.com/2010/10/blog-post.html.

เปิดโปง ช่อง 2. (7 กันยายน 2558). *กอล์ฟ ธัญญ์วาริน เปิดโปงวงการภาพยนตร์ไทยกับฉากเร้าอารมณ์ "ชายรักชาย"*. สืบค้นจากhttps://www.youtube.com/watch?v=Q4NL9Y-tw9Q.

เปิดโปง ช่อง 2. (7 กันยายน 2558). *กอล์ฟ ธัญญ์วาริน เปิดโปงเส้นทางชีวิตฝ่ามรสุมเคยตกอับ*. สืบค้นจากhttps://www.youtube.com/watch?v=gR_fuyps4M0.

พรรณพิลาศ กุลดิลก. (2560). *การขับเคลื่อนสังคมผ่านสื่อใหม่ในยุคโลกาภิวัตน์. วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*,25 (49).

พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์. (2558). ภาพยนตร์ในกระบวนทัศน์ใหม่. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาการบริหารงานภาพยนตร์*.หน่วยที่ 1. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2558). แนวคิดเกี่ยวกับการบริหารงานภาพยนตร์. ใน*เอกสารการสอนชุดวิชาการบริหารงานภาพยนตร์*.หน่วยที่ 1. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์ และไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์. (2558). การวิเคราะห์และประเมินปัจจัยในการบริหารงานภาพยนตร์. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาการบริหารงานภาพยนตร์*. หน่วยที่ 2. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

พัฒนพล วงษ์ม่วง. (2559). *ตัวละครเกย์ในละครโทรทัศน์ไทยยุคใหม่. วารสารการสื่อสารและการจัดการ*, 2, (2). สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

พบหมอรามา Rama Channel. (25 มิถุนายน 2558). *Big Stories ที่ยืนเพศทางเลือก ผ่านภาพยนตร์ไทย*. สืบค้นจากhttps://www.youtube.com/watch?v=pvaaPhFcEC8.

พาเหรดบันเทิง ไทยรัฐทีวี. (26 ตุลาคม 2557). *เปิดมุมมองผู้สร้างหนังนอกกระแส*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=_J6mgS2dHO0.

พาขวัญ ชินพัฒนวานิช (2545). *ผลงานและแนวกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต. ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

พิสณฑ์ สุวรรณภักดี. (2555). *ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของอังเดร ทาร์คอฟสกี้*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เพ็ญนภา ดีชัยยะ. (2552). *ความรับผิดชอบต่อสังคมของธุรกิจในฐานะบรรทัดฐานทางสังคมในบริบทโลกาภิวัตน์: กรณีศึกษา นิคมอุตสาหกรรมมาบตาพุด*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ฟรานซิส นันตะสุคนธ์. (มิถุนายน 2548). *เปิดโผตัวเลขคนรวย พฤติกรรมของเมโทรเซ็กช่วล*. สืบค้นจาก Positioning online.

ภาณุ อารี. (2557). *เอกสารประกอบการบรรยายในวิชาการบริหารธุรกิจภาพยนตร์*. สาขาวิชาภาพยนตร์และโทรทัศน์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

ภิญญลัคน์ วีรภัทรรัตน์วรา. (2557). *การพัฒนาชุมชนโดยอุตสาหกรรมภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์: กรณีศึกษา ชุมชนตลาดบ้านใหม่ จังหวัดฉะเชิงเทรา*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

มงคล ปิยะทัสสกร. (2541). *โครงสร้างธุรกิจภาพยนตร์ต่างประเทศในประเทศไทย (พ.ศ.2537-2541)*.(วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

มนฤดี ธาดาอำนวยชัย. (2539). *พัฒนาการและทิศทางของโรงภาพยนตร์ระบบมัลติเพล็กซ์ในประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

มาโนช ชุ่มเมืองปัก. (2547). *การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยยอดนิยมชุด บุญชู กับการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

มโน วนเวฬุสิต. (2554). *การวิเคราะห์ประเด็นการเมืองในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

มติชนออนไลน์. (25 พฤษภาคม 2553). *อภิชาติพงศ์ เฉลยสายสัมพันธ์ "บ้านนาบัว-ลุงบุญมีฯ" ย้ำนี่ไม่ใช่หนังการเมือง*. สืบค้นจาก http://teetwo.blogspot.com/2010/05/blog-post_1422.html.

แมงโกรามา แมงโกทีวี. (24 กุมภาพันธ์ 2555). *ไม่ได้ขอให้มารัก*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=3qGNurJ2WQg.

ยงศักดิ์ วีระเมธีวงศ์. (2539). *มิติที่หยุดนิ่งและมิติที่เคลื่อนไหวในพัฒนาการภาพยนตร์ไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2548). *ปั้นบทสะกดหนัง*.กรุงเทพฯ: อาทิตย์สนิทจันทร์.

_____. (2552) *รายงานผลการวิจัย ยุทธศาสตร์การจัดตั้งอาณาจักรภาพยนตร์และวีดิทัศน์ในประเทศไทย*.กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม. สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

รัตนะ แซ่เตีย. (2550). *ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อตัวละครรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ.

รัตนา จักกะพาก. (2546). *จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์*. รายงานผลการวิจัยทุนรัชดาภิเษกสมโภช. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

_____. (2546). *สภาพการณ์ของภาพยนตร์ไทยในอนาคต : ศึกษาวิเคราะห์จากทีมงานผู้สร้าง ผู้ชม และนักวิชาการด้านภาพยนตร์ : รายงานผลการวิจัย*. คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

รัตนา จักกะพาก และ จิรยุทธ์ สินธุพันธ์. (2545). *จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์: การศึกษาวิเคราะห์*. รายงานผลการวิจัยทุนรัชดาภิเษกสมโภช. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

รุ่งโรจน์ ธรรมาตั้งมั่น. (2543). *โครงสร้างตลาด การแข่งขัน และกลยุทธ์ของธุรกิจภาพยนตร์ในเขตกรุงเทพฯและปริมณฑล*.(วิทยานิพนธ์ปริญญาเศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

วรรธนา สรรพประวีณ. (2554). *โครงการศึกษาการจัดตั้งบริษัทจัดการภาพยนตร์ทางเลือก*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

วาจวิมล เดชเกตุ. (2551). มีส-ออง-แซง. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาการผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น*. หน่วยที่ 5. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วันจันดอทคอม.(24 พฤษภาคม 2554). *ตีตั๋วเข้าโรงนา กับ 'อุรุพงศ์ รักษาสัตย์'*. สืบค้นจาก http://group.wunjun.com/pad/topic/280068-7690.

ศรายุทธ กุลราช. (2556). *ธรรมชาตินิยมในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของฌอง-ปิแอร์ ดาร์เดนน์ และลุค ดาร์เดนน์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ศิลป์สโมสร ช่องไทยพีบีเอส. (13 มกราคม 2558). *เพลงของข้าว สารคดีสะท้อนวัฒนธรรมชาวนา*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=Op-jC7MjF1s.

ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา. (2558, 14 สิงหาคม). *24 มิถุนายน 2475: สงครามบนแผ่นฟิล์ม*. สืบค้นจาก http://www.prachatai.com/journal/2012/06/41129.

ศรินทร เอี่ยมแพ่ง. (8 มกราคม 2556). *นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ : The New Currents*. สืบค้นจาก http://www.trueplookpanya.com/new/cms_detail/guidance/13596.

สมชาย ภคภาสน์วิวัฒน์. (2537, ปีที่ 1 ฉบับที่ 9 เมษายน). *ดิเอิร์ธ 2000*.

สมชาย ศรีรักษ์. (2548). *ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ.2510-2525*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สมหวัง พิธิยานุวัฒน์ และคณะ. (2538). *การศึกษาไทยในยุคโลกาภิวัตน์ สู่ความมั่นคงของชาติในศตวรรษหน้า*. รายงานการสังเคราะห์โครงการ วิสัยทัศน์ของการศึกษาไทยในอนาคต.

สมสุข หินวิมาน. (2557). *ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สมาน งามสนิท ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ และพรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์. (2550). แนวคิดและปัจจัยหลักในการบริหารงานภาพยนตร์. ใน*เอกสารการสอนชุดวิชาการบริหารงานภาพยนตร์*.หน่วยที่ 1. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สยามเธียเตอร์ โมเดิร์นไนน์ทีวี. (29 มีนาคม 2554). *สวรรค์บ้านนา*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=FRv-_YBoWyM.

สุรชัย หวันแก้ว. (2547). *เผชิญหน้าโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม : นโยบายวัฒนธรรมในบริบทใหม่*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2539). *แผนพัฒนาการศึกษาแห่งชาติ ฉบับที่ 8 (พ.ศ. 2540-2544)*. สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม. (2548). *พัฒนาการของภาพยนตร์ไทยในช่วง พ.ศ. 2540-2548*.

สิปปภาส ตรังคสันต์.(2553). *ปัจจัยความสำเร็จของภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดของบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ระหว่างพ.ศ.2542-2552*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สุพมิตรา วรพงศ์พิเชษฐ์. (2553). *การสร้างสุนทรียภาพแห่งความรุนแรงในภาพยนตร์ของ มิชาเอล ฮาเนเคอ*(วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง. (2553). *การสื่อสารเพื่อสร้าง ธำรงรักษา และต่อรองอัตลักษณ์ความเป็นมอญของกลุ่มชาวมอญพลัดถิ่นในประเทศไทยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์*. (นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

หนังดีดอทคอม. (24 สิงหาคม 2559). *เจ้ย อภิชาติพงศ์ สุดเจ๋ง ติด 1 ใน 100 ภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดจากการสำรวจของ BBC Culture.* สืบค้นจาก http://news.nangdee.com/viewtopic.php?nid=9220.

อนงค์นาฏ รัศมีเวียง. (2558). การพัฒนาโครงสร้างภาพยนตร์นอกกระแส. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาการบริหารงานภาพยนตร์*. หน่วยที่ 12. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อนงค์นาถ วงศ์อัครางกรู. (2539). *สมรรถภาพที่พึงประสงค์ของครูมัธยมศึกษาในยุคโลกาภิวัตน์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรวิชช์ นาครทรรพ. (2539). *การศึกษาไทยในยุคโลกาภิวัตน์: สู่ความก้าวหน้าและความมั่นคงของชาติในศตวรรษหน้า*. ยุทธศาสตร์การศึกษาไทยในยุคโลกาภิวัตน์ ธนาคารกสิกรไทย.

อรรณนพ ชินตะวัน. (2553). *สุนทรียภาพในภาพยนตร์ญี่ปุ่นร่วมสมัย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

อริน พินิจวรารักษ์. (2527). *การใช้เรื่องรักร่วมเพศในนวนิยายไทย พ.ศ.2516-พ.ศ.2525*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์).จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัญชลี ชัยวรพร. (2548). ภาพยนตร์ทางเลือกและทฤษฎีแนวคิดใหม่. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น*.หน่วยที่ 8. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2548). เรื่องเล่าในภาพยนตร์. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น*.หน่วยที่ 7. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล. (2558). การบริหารงานภาพยนตร์นอกกระแส. ใน *เอกสารการสอนชุดวิชาการบริหารงานภาพยนตร์*.หน่วยที่ 13. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2561). *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทยในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: ศักดิ์โสภาการพิมพ์.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์. (2542). *ระบบวิทยุและโทรทัศน์ไทย โครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองและผลกระทบต่อสิทธิเสรีภาพ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ. (2542). *จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน*.กรุงเทพฯ: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุรพงศ์ แพทย์คชา. (2555, ตุลาคม-ธันวาคม, ปีที่ 32 ฉบับที่ 4). *การนำเสนอความเป็นเพศวิถีผ่านสื่อภาพยนตร์ไทยในมิติความเป็นจริงของสังคมไทย. วารสารนักบริหาร* มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.

อุษณีย์ เย็นสบาย. (2538). *เอกสารประกอบการสัมมนาระดับชาติเรื่อง ยุทธศาสตร์การศึกษาไทยในยุคโลกโลกาภิวัตน์*. บมจ.ธนาคารกสิกรไทย.

อุสุมา สุขสวัสดิ์ (2559). *การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555*. ดุษฎีนิพนธ์ สาขาศิลปวัฒนธรรมวิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อุสุมา สุขสวัสดิ์.(2556). *ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส อดีต ปัจจุบัน และอนาคต*. วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สืบค้นจาก file:///C:/Users/dell/Downloads/7188-21850-1-SM.pdf.

เอ็มไทย. (22 พฤษภาคม 2553). *เมื่อ "อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล" สนทนากับสื่อต่างชาติเรื่อง "การเมืองไทย"*. สืบค้นจาก http://movie.mthai.com/movie-news/62518.html.

โอเค เนชั่น. (12 เมษายน 2550). *อนาคต "แสงศตวรรษ" อนาคต "กองเซนเซอร์ไทย"*. สืบค้นจาก http://oknation.nationtv.tv/blog/anchor22/2007/04/12/entry-1.

Abrams, N., Ian, B. and Jan, U. (2001) *Studying film*. London: Amold.

Appadurai, A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimension of Modernity*. University of Minnesota: London.

Bal, M. (1999) *Narratology: Introduction to the Theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Barker, C. (2002) *Making Sense of Cultural Studies: Central Problems and Critical Debates*. London: Sage.

Baumgartel, Tilman. (2012) 'Introduction'. In Baumgartel, T (ed.). *Southeast Asian Independent Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Berger, A. A. (1997) *Narratives in popular culture, media and everyday life*. California: Sage.

Bernard, F. D. (1998*) Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.

BenjaphanRungsubhatanond. (25 สิงหาคม 2558). *ใครไม่รู้จัก เต๋อ-นวพล เชิญทางนี้*. สืบค้นจาก https://minimore.com/f/Ter-Nawapol-Bio-3-102.

Bhabha, H. (1990) *Nation and Narration*. London: Routledge.

Boggs, J.M. (2003)*The art of watching film*. (sixth edition). New York: McGraw-Hill Companies.

Bohle, N. (2012)'Fiction, Interrupted: Discontinuous Illusion and Regional Performance Tradition in Contemporary Thai Independent Film'. inBaumgartel, T (ed.). *Southeast Asian Independent Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Bordwell, D. and Thompson, K. (1993) *Film Art: An Introduction*. US: McGraw-Hill Inc.

Caughie, J. (1999) *Theories of authorship*. London: Routledge.

Chaiworaporn,A. (2001). 'Thai cinema since 1970' In D. Hanan (Ed.), *Film in South East Asia: View from the region.* Hanoi: South East Asia Pacific Audio Visual Archives Association.

Chaiworaporn and Knee, Adam. (2006) 'Thailand: Revival in an Age of Globalization'. In Ciecko, A (ed.). *Contemporary Asian Cinema*. Oxford: Berg.

Cook, David A. (1996)*A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Cook, P., ed. (2007) *The Cinema Book*. London: British Film Institute.

Dick, B. F. (1990) *Anatomy of Film*. New York: St.Martin's Press.

Entertainment Now ช่องโมโน 29. (17 กรกฎาคม 2558). *กอล์ฟ ธัญญ์วาริน ผู้กำกับหนังที่กล้าตีแผ่ชีวิตเพศทางเลือก.* สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=HN1AOpKQ7Pk

Entertainment now ช่องโมโน 29 (16 มกราคม 2560). *หลากมุมมองจากคนทำหนังสองรุ่นต่อวงการหนังไทยยุควิกฤติ*. สืบค้นจากhttp://mono29.com/episode/121695.html

Field, S. (1998) *The Screenwriter's Problem Solver.* New York: Dell.

Filmsick. (2557). *คนจนผู้ยิ่งใหญ่ บุญส่ง นาคภู่*. สืบค้นจาก https://filmsick.wordpress.com/2014/05/15/poorppl/

Garnham, N. (1986) 'Contribution to a Political Economy of Mass Communication'. in*Capitalism and Communication*. London: Sage Publication.

Giannetti, L. (1996) *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice-hall.

Giddens, A. (2003) 'The Globalizing of Modernity'. In David Held and Tony McGrew (eds.). *The Global Tranformation Reader*. Oxford: Blackwell.

Hall, S. (1980) *"Encoding/decoding" Culture, Media, Language.* London: Unwin Hyman Ltd.

Hart, Roderick P. (1997) *Modern Rhetorical Criticism*. Boston: Allyn and Bacon.

Hayword, Susan. (2000) *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Held, D. & McGrew, T. (2007) *Globalization Theory: Approaches and Controversies*. Polity Press.

Hill, Charles W.L. (2005).*International Business Competing in the Global Marketplace*. New York: McGraw-Hill.

Hurtik, E. and Yarber, R. (1971)*An Introduction to Shot Story and Criticism*. Lexington, Massashusetts: Xerox College.

Katz, Ephraim. (1994) *The Film Encyclopedia*. New York: Harper Collins.

Kawin, Bruce F. (1992) *How Movies Work*. California: University of California Press.

Kerddee. (2011) 'Exploring The Kingdom of Thai Film Genres: A Study of Thai Films, 2005-2009'. *2010 International Seminar and Screening of Thai Cinema*. Bangkok: Chulalongkorn University Publication.

Kleinhans, Chuck. (1998) 'Independent Features: Hopes and Dreams'. In Lewis, J (ed.). *The New American Cinema*. London: Duke University Press.

Knuttila, M. (2002) *Introducing Sociology: A Critical Perspective*. Oxford: Oxford University Press.

Konigsberg, I. (1987) *The Complete Film Dictionary*. New York: New American Library.

Kraidy, M. and Murphy, P. (2003). Media Ethnography: Local, Global, or Translocal?. In Patrick D. Murphy and Marwan M. Kraidy, (eds.) *Global Media Studies: Ethnographic Perspectives.* New York: Routledge.

Kuhn, A. (1990) *The Woman's Companion to International Film*. London: Virago.

Lent, John A. (2012) 'Independent of What?'.inBaumgartel, T (ed.). *Southeast Asian Independent Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Light you up ช่อง InspireTVCMM. (13 ธันวาคม 2555).*I'm Director*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=3UH48uUtEgs Inspire T.V.

Mai, J. (2010) *Contemporary Film Directors: Jean-Pierre and Luc Dardenne.*Chicaco: University of Illinois Press.

Marx, K. (1859) 'Preface: A Contribution to the Critique of Political Economy',in David McLellan (ed.), *Karl Marx: Selected Writing*. Oxford: Oxford University Press.

Mast, G. (1986) *A Short History of the Movies*. New York:Macmillan Publishing Company.

McLuhan, M. (1964) *Understanding Media*. London: Routledge.

McQuail, D. (1987) 'Critical Political-Economy Theory'. in*Mass Communication Theory*. London: Sage Publication.

Mehring, M. (1990) *The Screening : A Blend of Film Form and Content*. Boston: Focal Press.

Monaco J. (1981) *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

Mosco, V. (1996) *The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*. London: Sage Publication.

Mosley, P. (2013) *The Cinema of the Dardenne Brother: Responsible Realism*. New York: Columbia University Press.

Monosodapop. (8 กันยายน 2554). *สัมภาษณ์พี่กอล์ฟ ธัญญ์วาริน*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=lgNHwoN6hrE

Murdock, G. (1982) 'Large Corporations and the Control of the Communication Industries', in Michael Gurevith, et.al. (ed.), London and New York: Routledge.

Murray, E. (1975) *Nine American Film Critics*. New York: FederickUngar.

Nelmes, Jill. (1999). *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge

Pearson, Robert E. (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge.

Perrine, L. (1978). *Literature: Structure Sound and Sense.* New York: Hartcourt Brace Javanorich.

Prince, S. (2004*). Movies and Meaning : An Introduction to Film*. Boston: Allyn and Bacon.

Pranchalee, Intha. (2013). *ผู้หญิงบนแผ่นฟิล์ม : การวิเคราะห์ภาพของความเป็นผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยยุคปัจจุบัน*. สืบค้นจาก http://www.mediaartsdesign.org/project_detail.php?project_id=144.

Robertson, R. (1992) *Globalization*. London: Routledge.

Sarris, Andrew. (1976) 'Toward a Theory of Film History'. in Bill Nichols (ed). *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.

Sarris, A. (2008) 'Notes on the Auteur Theory in 1962'. in B.K. Grant (ed). *Auteurs and Authorship : A Film Reader*. Malden, Mass: Blackwell.

saisawankhayanying.com. (26 พฤษภาคม 2553). *อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เจ้าของรางวัล 'ปาล์มทองคำ'*. สืบค้นจาก http://www.saisawankhayanying.com/s-featured/lung-bunmi/.

Seino, T. (2010)*Realism and Representations of the Working Class in Contemporary British Cinema.* (Master of Philosophy), De Montfort University.

Silber, I. (1979) 'What's in a Marxist Film Review?'.in*Cineaste*. Vol. IX, No.4 (Fall), pp. 18-19.

Swain, D.V. (1982) *Film scripting: a practical manual*. Oxford: Focal Press.

The Scene ช่องRSU Wisdom TV. (4 สิงหาคม 2559). *สถานี 4 ภาค*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=NCkVxX1e0k0.

Thanawangnoi.(2011) '100 years of Thai film (1900-2000)'. *2010 International Seminar and Screening of Thai Cinema*. Bangkok: Chulalongkorn University Publication.

Toffler, A. (1980) *The Third Wave*. London: Pan Books.

Tomlinson, J. (1999) Cultural globalization: placing and displacing the West. in H. Mackay and T.O'Sullivan (eds.). *The Media Reader: Continuity and Transformation*. London: Sage.

Turner, G. (1999*) Film and Meaning in the Cinema*. London: Thames and Hudson.

Wasko, Janet. (2004) 'The Political Economy of Film'. in Toby Miller, Robert Stam (ed.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell.

Waters, Malcolm. (2001)*Globalization (Second Edition)*. Mishawaka: Routledge/Rawat Booksellers.

Wake up Thailand. (2 พฤษภาคม 2557). *บุญส่ง นาคภู่ ผู้กำกับหนึ่งเดียวที่ทำหนังเรื่องคนจน*. สืบค้นจากhttps://www.youtube.com/watch?v=HV4EBjxxMWQใ

Wiwatsinudom. (2011) 'The Modern Thai Film Industry'. *2010 International Seminar and Screening of Thai Cinema*. Bangkok: Chulalongkorn University Publication.

Yijie, W. (2011) 'Localized and Stylized National Cinema-on the Creation and Development of Thai Films in the New Era'. *2010 International Seminar and Screening of Thai Cinema*. Bangkok: Chulalongkorn University Publication.

ภาคผนวก

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ.2540” มีวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษาภูมิหลังการก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ประกอบกับการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) และการสัมภาษณ์บุคคลแบบเชิงลึก (In-depth Interview) เพื่อนำมาใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์ตัวบทหรือเนื้อหาในภาพยนตร์และวิเคราะห์องค์ประกอบทางภาพยนตร์ที่ผู้กำกับภาพยนตร์นำมาใช้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ ประกอบกับการวิเคราะห์ปัจจัยทางสังคมในด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีสื่อจากภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคน เพื่อนำมาวิเคราะห์ให้ทราบลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละคนว่ามีแนวทางการสร้างภาพยนตร์อย่างไรบ้างโดยผู้วิจัยได้พัฒนาเครื่องมือการวิจัยเพื่อใช้ค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์การวิจัยครั้งนี้ ซึ่งประกอบด้วย

1.เพื่อศึกษาปัจจัยทางสังคมด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีสื่อที่ทำให้ผู้กำกับก่อเกิดขึ้นมาและมีผลต่อลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

2. เพื่อศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังการก่อเกิดตัวผู้กำกับภาพยนตร์และลักษณะสำคัญของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

งานวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบ่งวิธีการวิจัยเป็น 3 วิธี มีรายละเอียด ดังนี้

1. การวิจัยเอกสาร (Documentary Research)

ใช้การเก็บข้อมูลจากการศึกษาวิจัยเอกสาร (Documentary Research) โดยอาศัยแหล่งข้อมูลค้นคว้า ได้แก่ หนังสือพิมพ์ ไมโครฟิล์ม วารสาร นิตยสาร สื่อออนไลน์ บทความวิชาการ หนังสือตำราวิชาการ ภาพยนตร์ ภาพถ่ายเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาที่ทำการศึกษา ระหว่าง พ.ศ.2540-2558

2. การสัมภาษณ์บุคคลแบบเชิงลึก (In-depth Interview)

สัมภาษณ์ 1.ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และ 2.นักวิชาการและนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย ใช้การสัมภาษณ์บุคคลแบบเชิงลึกกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยใช้วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อศึกษาภูมิหลัง ประวัติชีวิต และผลงานภาพยนตร์ซึ่งสร้างโดยผู้กำกับภาพยนตร์ที่ทำการศึกษา

3. การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis)

การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ที่ปรากฏในภาพยนตร์ โดยศึกษาจาก

1.โครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) ประกอบด้วย 1.1 โครงเรื่อง (Plot) 1.2 แก่นความคิด (Theme) 1.3 ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters)

2.วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative) โดยศึกษาจาก 2.1 มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2.2 มิส ซอง แซง (Mise-en-scène) และ 2.3 การตัดต่อ (Editing)

จากวิธีการวิจัยข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาเพื่อสร้างเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ประกอบด้วย

1. เครื่องมือแบบบันทึกข้อมูลจากเอกสาร
2. แบบสัมภาษณ์เชิงลึก
3. เครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ตัวบท

โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. เครื่องมือแบบบันทึกข้อมูลจากเอกสาร

ใช้แบบบันทึกข้อมูลเพื่อรวบรวมเอกสารต่างๆ ทั้งจากแหล่งข้อมูลชั้นต้น (Primary Source) ได้แก่ เอกสารและบันทึกทางราชการ กฎระเบียบที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ รวมถึงเอกสารและสถิติที่หน่วยงาน องค์กรต่างๆ เก็บรวบรวมไว้ เช่น หอภาพยนตร์แห่งชาติ สมาคมสมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ ชมรมวิจารณ์บันเทิง สำนักงานสถิติแห่งชาติ คณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ สำนักงานส่งเสริมการลงทุน ส่วนส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เป็นต้น รวมทั้งแหล่งข้อมูลชั้นรอง (Secondary sources) ได้แก่ สื่อภาพยนตร์ หนังสือพิมพ์ วารสาร นิตยสาร บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ตำราวิชาการด้านภาพยนตร์ หนังสือพงศาวดาร วารสาร สารานุกรม สื่ออิเล็คโทรนิคส์ สื่อออนไลน์ และรายงานการวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยใช้วิธีการ “เสาะหารากเหง้า” (genetic phase) ที่มีประเด็นสำคัญในการศึกษา 2 ด้าน คือ 1.)ด้านอัตวิสัย ประกอบด้วย การก่อเกิดหรือภูมิหลังและประสบการณ์ส่วนตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ และ 2.)ด้านวัตถุวิสัย ประกอบด้วย สภาพแวดล้อมและบริบทต่างๆ อันประกอบด้วยบริบททางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และเทคโนโลยีสื่อที่รายล้อมผู้กำกับภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้นำแบบบันทึกข้อมูลมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อรวบรวมข้อมูลในประเด็นสำคัญข้างต้น เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1.เพื่อศึกษาบริบทสังคมทางด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้กำกับก่อเกิดขึ้นมาและมีผลต่อลักษณะสำคัญการ

สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและวัตถุประสงค์ข้อที่ 2. เพื่อศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ประกอบด้วยประเด็นข้อมูล คือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับการก่อเกิดหรือภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่อยู่ในปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีสื่อ เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อ 1.

2.ข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อ 2.

โดยแบบบันทึกข้อมูลที่ใช้ในงานวิจัยมีรายละเอียดดังนี้

ลำดับที่.....

แบบบันทึกข้อมูล

วันที่บันทึก.....เดือน.....พ.ศ. .....

แหล่งที่มาข้อมูล.....

ประเภทข้อมูล.....

ชื่อเรื่อง / หัวข้อเรื่องหรือประเด็น.....

ผู้แต่ง / ผู้เขียน.....

1.ข้อมูลเกี่ยวกับการก่อเกิดหรือภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่อยู่ในปัจจัยด้าน..

☑1.1 ด้านเศรษฐกิจ □1.2 ด้านการเมือง □ 1.3 ด้านเทคโนโลยีสื่อ□1.4ด้านอื่นๆ

.....

.....

.....

2.ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

☑2.1 โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ □2.2 วิธีการเล่าเรื่อง

.....

.....

.....

คำสำคัญ.....

2. แบบสัมภาษณ์เชิงลึก(In-depth Interview)

ใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) ประกอบด้วยคำถามในลักษณะการสัมภาษณ์แบบไม่ชี้นำ (Nondirective interview question) ร่วมกับคำถามสัมภาษณ์แบบชี้นำ (Directive interview question) โดยการสัมภาษณ์แบบไม่ชี้นำ เป็นคำถามเพื่อใช้ในการสัมภาษณ์ที่ผู้ให้ข้อมูลหลักสามารถเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยได้โดยอิสระในหัวข้อต่างๆ ที่หลากหลาย เป็นลักษณะของคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) โดยผู้วิจัยจะคัดเลือกคำถามหลักๆ ที่ช่วยกระตุ้นให้ผู้ให้ข้อมูลหลักต้องการเล่าเรื่องราวต่างๆ ได้ต่อเนื่อง ส่วนคำถามสัมภาษณ์แบบชี้นำ (Directive interview question) หรือคำถามสัมภาษณ์ตามกรอบหรือโครงสร้าง (Structured interview question) เป็นคำถามเพื่อใช้ในการสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยกำหนดเรื่อง คำถามและลำดับการถามไว้ล่วงหน้า โดยแบ่งเป็น 1. สัมภาษณ์ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและ 2. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ไทยเพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1. เพื่อศึกษาบริบทสังคมทางด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้กำกับก่อเกิดขึ้นมาและมีผลต่อลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ไทยนอกกระแส, วัตถุประสงค์ข้อที่ 2. เพื่อศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และวัตถุประสงค์ข้อที่ 3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังการก่อเกิดตัวผู้กำกับภาพยนตร์และลักษณะสำคัญของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แบบสัมภาษณ์การวิจัยเชิงลึก (สำหรับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส)

เรื่อง

การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ.2540

ชื่อผู้วิจัย นายพิทักษ์ ปานเปรม

สาขาวิชานิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

วัน/เดือน/ปีที่ดำเนินการเก็บข้อมูล : .....

คำชี้แจง

1. การสัมภาษณ์นี้ จะนำคำสัมภาษณ์ไปใช้เป็นข้อมูลประกอบการทำดุษฎีนิพนธ์ของนักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ผู้สัมภาษณ์ขอขอบพระคุณล่วงหน้าเป็นอย่างสูงในความร่วมมือให้สัมภาษณ์ของท่าน

2. การสัมภาษณ์ครั้งนี้แบ่งออกเป็น 5 ส่วน ประกอบด้วย

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ส่วนที่ 2 ลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ส่วนที่ 3 ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ส่วนที่ 4 ลักษณะความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ปรากฏในการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส

ส่วนที่ 5 ปัจจัยแวดล้อมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ส่วนที่ 6 ข้อเสนอแนะอื่นๆ

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ .....ตำแหน่ง.....

วัน/เดือน/ปี : เวลา ที่สัมภาษณ์ .....เวลาที่ใช้สัมภาษณ์.....

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: สัมภาษณ์ภูมิหลังจนถึงปัจจุบัน ด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1. เพื่อศึกษาปัจจัยสังคมทางด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้กำกับก่อเกิดขึ้นมาและมีผลต่อลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

(หมายเหตุ: การสัมภาษณ์อาจจะไม่เรียงลำดับคำถาม แต่จะดำเนินการตามความเหมาะสมระหว่างช่วงเวลาการให้สัมภาษณ์)

1.1 ประวัติส่วนตัว (อายุ อาชีพ การศึกษา รายได้)

.....

.....

1.2 ประวัติการทำงาน/ ผลงานการกำกับภาพยนตร์

.....

.....

1.3 ภูมิหลังหรือมูลเหตุที่ส่งผลต่อการการทำงาน การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์

.....

.....

1.4 ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ส่งผลกระทบหรือเกี่ยวข้องกับตัวผู้กำกับภาพยนตร์อย่างไรบ้าง

.....

.....

1.5 ปัจจัยทางการเมือง ส่งผลกระทบหรือเกี่ยวข้องกับตัวผู้กำกับภาพยนตร์อย่างไรบ้าง

.....

.....

1.6 ปัจจัยทางเทคโนโลยี ส่งผลกระทบหรือเกี่ยวข้องกับตัวผู้กำกับภาพยนตร์อย่างไรบ้าง

.....

.....

ส่วนที่ 2 ลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: สัมภาษณ์การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2. ศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

2.1 ผู้กำกับภาพยนตร์มีกระบวนความคิดในการสร้างสรรค์โครงเรื่องอย่างไร ใช้ลักษณะโครงสร้างเรื่องแบบใด

ประเด็นย่อย ประกอบด้วย

- โครงเรื่อง (Plot) (นำมาจากชีวิตส่วนตัว เรื่องจริง เรื่องแต่ง หรือผู้อื่นแต่งให้ ฯลฯ)

- แก่นความคิด (Theme) (เป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกส่วนตน หรือต้องการให้สังคมได้รับรู้ ฯลฯ)

- ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters) (นำมาจากชีวิตส่วนตัว หรือแต่งขึ้น ฯลฯ)

.....

.....

2.2 ผู้กำกับภาพยนตร์มีกระบวนความคิดในการสร้างสรรค์วิธีการเล่าเรื่องอย่างไร ใช้ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องแบบใด

ประเด็นย่อย ประกอบด้วย

- มุมมองของผู้เล่าเรื่อง
- มิส ซอง แซน
- การตัดต่อ

.....

.....

ส่วนที่ 3 ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: สัมภาษณ์ความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2. ศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

3.1 ผู้กำกับภาพยนตร์เขียนบทเองหรือมีส่วนร่วมในการเขียนบทภาพยนตร์หรือไม่อย่างไรบ้าง

.....

.....

3.2 บทภาพยนตร์เกิดจากแรงบันดาลใจหรือเรื่องที่ท่านคิดขึ้นมาเองหรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

3.3 ผู้กำกับภาพยนตร์ใช้ภาพยนตร์ที่สร้างเพื่อการแสดงความคิดเห็นส่วนตัวหรือไม่อย่างไรบ้าง

.....

.....

3.4 แนวคิดหลักของเรื่องมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของผู้กำกับภาพยนตร์หรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

3.5 วิธีการเล่าเรื่องมีลักษณะเฉพาะ หรือมี “สไตล์” ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มักปรากฏในภาพยนตร์หรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

ส่วนที่ 4 ลักษณะความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ปรากฏในการทำงาน ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: สัมภาษณ์ลักษณะความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ปรากฏในการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2. ศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

4.1 ผู้กำกับภาพยนตร์ได้ทุนสร้างภาพยนตร์มาจากแหล่งทุนใด และมีอิสระทางความคิด มีอิสระจากทุนที่มาของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสหรือไม่ และมีอิสระมากน้อยเพียงไร

.....

.....

4.2 ลักษณะการดำเนินงานสร้างภาพยนตร์นอกกระแสเป็นอย่างไร (ขั้นตอนการเตรียมการสร้าง ขั้นตอนการสร้าง และขั้นตอนหลังการสร้าง)

.....

.....

4.3 เทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์มีลักษณะอย่างไรและเทคโนโลยีมีผลต่อการสร้างภาพยนตร์หรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

4.4 ผู้กำกับภาพยนตร์มีช่องทางในการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ภาพยนตร์อย่างไรบ้าง

.....

.....

ส่วนที่ 5 บริบทแวดล้อมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: สัมภาษณ์บริบทแวดล้อมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ เพื่อศึกษาบริบทสังคมทางด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้กำกับก่อเกิดขึ้นมาและมีผลต่อลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

5.1 ปัจจัยทางเศรษฐกิจ มีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์หรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

5.2 ปัจจัยทางการเมือง มีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์หรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

5.3 ปัจจัยทางเทคโนโลยี มีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์หรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

5.4 มีปัจจัยด้านอื่นๆ ที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อีกหรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

ส่วนที่ 6 คำถามปลายเปิดเกี่ยวกับข้อเสนอแนะอื่นๆ

ข้อเสนอแนะอื่นๆเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

.....

.....

จบการสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์การวิจัยเชิงลึก (สำหรับนักวิชาการและนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย)

เรื่อง

การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ.2540

ชื่อผู้วิจัย นายพิทักษ์ ปานเปรม

สาขาวิชานิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

คำชี้แจง

1. การสัมภาษณ์นี้ จะนำคำสัมภาษณ์ไปใช้เป็นข้อมูลประกอบการทำดุษฎีนิพนธ์ของนักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ผู้สัมภาษณ์ขอขอบพระคุณล่วงหน้าเป็นอย่างสูงในความร่วมมือให้สัมภาษณ์ของท่าน

2. การสัมภาษณ์ครั้งนี้แบ่งออกเป็น 4 ส่วน ประกอบด้วย

ส่วนที่ 1 ทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ที่มีต่อตัวผู้กำกับภาพยนตร์และผลงานภาพยนตร์

ส่วนที่ 2 การวิเคราะห์ลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์

ส่วนที่ 3 ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ในทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์

ส่วนที่ 4 ข้อเสนอแนะอื่นๆ

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

.....

ประวัติส่วนตัวผู้ให้สัมภาษณ์

.....

.....

ประวัติการทำงานผู้ให้สัมภาษณ์

.....

.....

วัน/เดือน/ปี : เวลา ที่สัมภาษณ์.....

ส่วนที่ 1ทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ที่มีต่อตัวผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและผลงานภาพยนตร์

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: สัมภาษณ์ทัศนะผู้ให้สัมภาษณ์ที่มีต่อตัวผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและผลงานด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1. เพื่อศึกษาปัจจัยทางสังคมด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้กำกับก่อเกิดขึ้นมาและมีผลต่อลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและวัตถุประสงค์ข้อที่ 3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังการก่อเกิดตัวผู้

กำกับภาพยนตร์และลักษณะสำคัญของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

1.1 ท่านคิดว่าภูมิหลังและปัจจัยแวดล้อมทางสังคมส่งผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคนหรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

1.2 ท่านคิดว่าผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคน มีจุดเด่น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างไร มีความเหมือน หรือความแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

ส่วนที่ 2 การวิเคราะห์ลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: ผู้ให้สัมภาษณ์วิเคราะห์การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคนด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2.ศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และวัตถุประสงค์ข้อที่ 3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังการก่อเกิดตัวผู้กำกับภาพยนตร์และลักษณะสำคัญของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

2.1 ท่านคิดว่าผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละคนที่งานวิจัยนี้ศึกษา มีกระบวนความคิดในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อย่างไร ใช้ลักษณะโครงสร้างเรื่องแบบใด และใช้อย่างไรบ้าง โดยให้ผู้ถูกสัมภาษณ์วิเคราะห์ภาพรวมภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคน ด้วยการวิเคราะห์ในประเด็นที่สนใจศึกษา ดังต่อไปนี้

- โครงเรื่อง (Plot)
- แก่นความคิด (Theme)
- ตัวละครในภาพในภาพยนตร์ (Characters)

.....

.....

2.2 ท่านคิดว่าผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละคนที่งานวิจัยนี้ศึกษา มีกระบวนความคิดในการสร้างสรรค์วิธีการเล่าเรื่องอย่างไร ใช้ลักษณะวิธีการเล่าเรื่องแบบใด และใช้อย่างไรบ้าง โดยให้ผู้ถูกสัมภาษณ์วิเคราะห์ภาพรวมภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคน ด้วยการวิเคราะห์ในประเด็นที่สนใจศึกษา ดังต่อไปนี้

- มุมมองของผู้เล่าเรื่อง
- มิส ซอง แซง
- การตัดต่อ

.....

.....

ส่วนที่ 3 ลักษณะความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์

แนวประเด็นคำถามการสัมภาษณ์: สัมภาษณ์ความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคนในทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ ด้วยคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2.ศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และวัตถุประสงค์ข้อที่ 3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังการก่อเกิดตัวผู้กำกับภาพยนตร์และลักษณะสำคัญของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ผู้วิจัยจะอธิบายความหมายของ “ความเป็นประพันธกร” ให้ผู้ถูกสัมภาษณ์เข้าใจความหมายก่อนในเบื้องต้นว่าหมายถึงแนวทางการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีส่วนร่วมอย่างสูงในทุกขั้นตอนของกระบวนการผลิตภาพยนตร์ ได้แก่ 1. เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองหรือมีส่วนร่วมในการเขียนบทภาพยนตร์ 2. บทภาพยนตร์เกิดจากเรื่องราวที่ผู้กำกับภาพยนตร์สร้างขึ้นมาเอง 3. ผู้กำกับให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการแสดงออกส่วนตัว (Personal expression) 4. แนวคิดหลักของภาพยนตร์มีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของผู้กำกับคนเดียวกัน และ 5. วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของผู้กำกับมีลักษณะเฉพาะในด้านใดเป็นพิเศษ และได้นำความพิเศษเหล่านั้นมาใช้ในภาพยนตร์ของตน

เมื่ออธิบายความหมายของความเป็นประพันธกรแล้ว ผู้วิจัยจึงจะเริ่มสัมภาษณ์ต่อ โดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้

3.1 บทภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคน มีลักษณะความเป็นประพันธกรหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

3.2 การสร้างสรรค์วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับแต่ละคน มีลักษณะความเป็นประพันธกรหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

3.3 ท่านคิดว่าผู้กำกับแต่ละคนได้ใช้ภาพยนตร์ที่ตนสร้างขึ้น เป็นเครื่องมือเพื่อการแสดงออกส่วนตัวหรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

3.4 แนวคิดหลักของเรื่องมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของผู้กำกับแต่ละคนหรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

3.5 วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับแต่ละคนมีลักษณะเฉพาะ หรือมี “สไตล์” ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มักปรากฏในภาพยนตร์หรือไม่ อย่างไรบ้าง

.....

.....

ส่วนที่ 4 คำถามปลายเปิดเกี่ยวกับข้อเสนอแนะอื่นๆ

ข้อเสนอแนะอื่นๆเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ประกอบด้วยแนวคำถามเช่น

- ท่านคิดว่าความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์ไทยกระแสหลักกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสคืออะไร
- ท่านคิดว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีปัญหา อุปสรรค โอกาสอะไรบ้างและควรมีแนวทางส่งเสริมภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไรบ้าง

.....

.....

จบการสัมภาษณ์

3. เครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ตัวบท

การวิจัยครั้งนี้ เครื่องมือที่ใช้เพื่อการวิเคราะห์ตัวบท ผู้วิจัยใช้สื่อโทรทัศน์ วีดีทัศน์ เครื่องเล่นวีซีดี ดีวีดี คอมพิวเตอร์ สื่ออินเทอร์เน็ตและสื่อออนไลน์อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมารับชมภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ศึกษาทุกคนทั้งนี้สื่อภาพยนตร์ที่ได้มาจากการเช่ายืมหรือจากสื่อออนไลน์ ผู้วิจัยจะไม่ใช้วิธีการจัดเก็บโดยการคัดลอกสำเนาต้นฉบับไว้ แต่จะทำการเช่ายืม หรือรับชมผ่านสื่อออนไลน์เป็นครั้งๆ ไป ทั้งนี้เพื่อป้องกันการกระทำความผิดกฎหมายการละเมิดลิขสิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับสื่อภาพยนตร์และวีดีทัศน์ ฉบับปี พ.ศ.2551 ซึ่งเมื่อชมภาพยนตร์จบแล้ว ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ตัวบทด้วยแบบวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2. ศึกษาลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และวัตถุประสงค์ข้อที่ 3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังการก่อเกิดตัวผู้กำกับภาพยนตร์และลักษณะสำคัญของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยมีประเด็นคำถาม ดังต่อไปนี้ ซึ่งแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ

1. การวิเคราะห์โครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) จากภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนที่ศึกษา ประกอบด้วย

1.1 โครงเรื่อง (Plot)

1.2 แก่นความคิด (Theme)

1.3 ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters)

2. การวิเคราะห์วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative) จากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนที่ศึกษาประกอบด้วย

2.1 มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives)

2.2 มีส์ ซอง แซน (Mise-en-scene)

2.3 การตัดต่อ (Editing)

โดยเครื่องมือสำหรับวิเคราะห์ตัวบทจากภาพยนตร์ที่ศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำเป็นตารางบันทึกข้อมูล ซึ่งมีรายละเอียดแยกเป็นตารางได้ ดังนี้

1.การวิเคราะห์โครงสร้างเรื่อง :1.1 ตารางบันทึกข้อมูลโครงเรื่อง (Plot) ลักษณะโครงเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ชื่อผู้กำกับภาพยนตร์ .... รายชื่อภาพยนตร์	**ลักษณะโครงเรื่องภาพยนตร์**					**รายละเอียดโครงเรื่องภาพยนตร์ แต่ละลักษณะที่ปรากฏในภาพยนตร์** (บันทึกหลังชมภาพยนตร์และทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์)
	1.การเริ่มเรื่อง	2.การพัฒนาเหตุการณ์	3.ภาวะวิกฤติ	4.ภาวะคลี่คลาย	5.การยุติเรื่องราว	
1. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
2. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
3. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
4. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....

598

1.2 ตารางบันทึกข้อมูล แก่นความคิดหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ชื่อผู้กำกับภาพยนตร์ **.....** **...** **รายชื่อภาพยนตร์**	**ลักษณะแก่นความคิดหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์**							**รายละเอียดแก่นความคิดหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์** (บันทึกหลังชมภาพยนตร์และทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์)
	1.ศีลธรรม	2.ธรรมชาติมนุษย์	3.ปัญหาสังคม	4.ต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีมนุษย์	5.ความซับซ้อนของมนุษย์	6.การเปลี่ยนผ่านช่วงอายุ	7.ศีลธรรมและปรัชญา	
1. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง								....
2. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง								....
3. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง								....
4. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง								....
5. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง								....

1.3 ตารางบันทึกข้อมูล ลักษณะตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ชื่อผู้กำกับภาพยนตร์ .... **ชื่อภาพยนตร์** ..... **ชื่อตัวละครหลัก**	**ลักษณะตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ (เน้นศึกษาเฉพาะตัวละครหลักที่เป็นผู้ดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ)**						**รายละเอียดลักษณะตัวละคร ที่ปรากฏในภาพยนตร์** (บันทึกหลังชมภาพยนตร์และทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์)
	1.ความต้องการของตัวละคร	2.ความเชื่อของตัวละคร	3.ทัศนคติของตัวละคร	4.การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร	5.ตัวละครเป็นผู้กระทำ	6.ตัวละครเป็นผู้ถูกกระทำ	
1. ชื่อตัวละครหลัก							....
2. ชื่อตัวละครหลัก							....
3. ชื่อตัวละครหลัก							....
4.ชื่อตัวละครหลัก							....
5.ชื่อตัวละครหลัก							....

2.การวิเคราะห์วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ : 2.1 ตารางบันทึกข้อมูล มุมมองในการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ชื่อผู้กำกับภาพยนตร์ **.....** **รายชื่อภาพยนตร์**	**ลักษณะมุมมองในการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์**				**รายละเอียดมุมมองในการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์** (บันทึกหลังชมภาพยนตร์และทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์)
	1.มุมมองบุคคลที่หนึ่ง	2.มุมมองบุคคลที่สาม	3.มุมมองที่เป็นกลาง	4.แบบรู้รอบด้าน	
1. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง					....
2.ชื่อภาพยนตร์เรื่อง					....
3.ชื่อภาพยนตร์เรื่อง					....
4.ชื่อภาพยนตร์เรื่อง					....

2.2 ตารางบันทึกข้อมูล ลักษณะ มิส-ออง-แซน ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ชื่อผู้กำกับภาพยนตร์ ..... **รายชื่อภาพยนตร์**	**ลักษณะมิส-ออง-แซน ที่มักปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์**					**รายละเอียดลักษณะมิส-ออง-แซน แต่ละลักษณะที่ปรากฏในภาพยนตร์** (บันทึกหลังชมภาพยนตร์และทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์)
	1.การจัดแสง	2.ขนาดภาพ	3.มุมกล้อง	4.การใช้สี	5.ความลึกของภาพ	
1. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
2. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
3. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
4. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
5. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....

2.3 ตารางบันทึกข้อมูล ลักษณะการตัดต่อที่มักปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ชื่อผู้กำกับภาพยนตร์ ..... รายชื่อภาพยนตร์	**ตัดต่อแบบต่อเนื่อง (Continuity editing)**	**ตัดต่อเพื่อจุดประสงค์อื่น หรือแบบมองทาจ (Montage)**				**รายละเอียดลักษณะการตัดต่อที่ปรากฏในภาพยนตร์** (บันทึกหลังชมภาพยนตร์และทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์)
		1.Cross-cutting	2.Jump cut	3.Dynamic cutting	4.Metapholical cutting	
1. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
2. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
3. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
4. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....
5. ชื่อภาพยนตร์เรื่อง						....

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นายพิทักษ์ ปานเปรม

วันเดือนปีเกิด 14 พฤษภาคม 2519

สถานที่ทำงาน มหาวิทยาลัยนเรศวร (คณะบริหารธุรกิจ เศรษฐศาสตร์และการสื่อสาร)
ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก 65000

ตำแหน่ง อาจารย์ประจำภาควิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

ที่อยู่ เลขที่ 1 ซอยเทิดราชัน 7 ถนนเทิดราชัน แขวงสีกัน เขตดอนเมือง
กรุงเทพมหานคร 10210

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2562 กำลังศึกษาปริญญาเอก สาขาวิชานิเทศศาสตร์
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

พ.ศ. 2550 การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน
(ว.ม.สาขาวิชาสื่อสารมวลชน) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พ.ศ. 2542 การศึกษาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

พ.ศ. 2538 มัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนเบ็ญจะมะมหาราช

พ.ศ. 2535 มัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนเบ็ญจะมะมหาราช

พ.ศ. 2532 ประถมศึกษา โรงเรียนอนุบาลอุบลราชธานี อุบลราชธานี