อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

นายเอกสิทธิ์ พันธุ์พูล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

THAI IDENTITY IN CHERD SONGSRI'S FILMS

Mr. Eakkasit Phantpool

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Film

Department of Motion Pictures and Still Photography

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี
โดย	นายเอกสิทธิ์ พันธุ์พูล
สาขาวิชา	การภาพยนตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร. จีรบุณย์ ทัศนบรรจง

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

…….. คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม)

……... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร. จีรบุณย์ ทัศนบรรจง)

……กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ปัทมวดี จารุวร)

……กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

……กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย)

เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล : อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี. (THAI IDENTITY IN CHERD SONGSRI'S FILMS) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อ.ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง, 282 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยและการวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี รวมถึงเพื่อศึกษาสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีกับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในภาพยนตร์ โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ในช่วงปี พ.ศ.2520-2544 จำนวน 9 เรื่อง

ผลการวิจัยพบว่า เชิด ทรงศรีได้ใช้องค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านต่างๆ ในการถ่ายทอดลักษณะไทยทั้งด้านรูปธรรมและนามธรรม โดยแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะด้านต่างๆ ที่ปรากฏซ้ำๆกัน ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสรุปออกมาเป็นอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี 3 ประการด้วยกัน ได้แก่ 1.อัตลักษณ์ไทยที่พบสะท้อนให้เห็นตัวตนของเชิด ทรงศรี ที่ผูกพันอยู่กับโครงสร้างสังคมชนบทและเกษตรกรรม การยึดถือพุทธศาสนาเป็นศูนย์รวมจิตใจ การยึดถือค่านิยมเรื่องความกตัญญู การแสดงบทบาทและสถานภาพชายหญิงในสังคมไทยและการประสานประโยชน์ทางวัฒนธรรม 2.การเน้นภาพอัตลักษณ์ไทยแบบดั้งเดิม เช่นสภาพบ้านเรือนและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายในอดีต ประเพณีพิธีกรรมด้านต่างๆ วัฒนธรรมไทยพื้นบ้านภาคกลาง วัฒนธรรมด้านการแสดงมหรสพของไทย รวมถึงค่านิยมความเชื่อไทยแบบดั้งเดิม 3.อัตลักษณ์ด้านการเล่าเรื่องและกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ที่มีการยึดโครงเรื่องมาจากวรรณกรรมไทยโดยตั้งมั่นอยู่ในความเคารพต่อบทประพันธ์ดั้งเดิม ส่วนใหญ่มีเนื้อหาที่กล่าวถึงการเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรมไทยกับวัฒนธรรมตะวันตก โดยเฉพาะวัฒนธรรมวัตถุนิยม ส่วนในด้านกลวิธีการสร้างภาพยนตร์เน้นการทำงานของกล้องที่เคลื่อนไหวและการลำดับเรื่องที่เนิบช้าสอดคล้องกับเนื้อหาภาพยนตร์ที่มีความเป็นไทย และยึดหลักความเป็นธรรมชาติ และความถูกต้องสมจริง ทั้งมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่าง ๆ

ภาควิชา....การภาพยนตร์และภาพนิ่ง..... ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา.....การภาพยนตร์..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา.....2554.....

518 47709 28 : MAJOR FILM

KEYWORDS : THAI IDENTITY / CHERD SONGSRI

EAKKASIT PHANTPOOL : THAI IDENTITY IN CHERD SONGSRI'S FILMS.

ADVISOR : CHEERABOONYA THASANABANCHONG, Ph.D., 282 pp.

The objectives of this research are to study cinematic elements expressing Thai characters and analysis of Thai identity that appear in Cherd Songsri's films, including the relationship between Thai identity in the films of Cherd Songsri and socio-cultural context in various periods of the films. This is a qualitative research, using content analysis of 9 films directed by Cherd Songsri from 2520 to 2544 B.E.

The findings of the research are as follows. The director, Cherd Songsri, uses various cinematic elements in transmitting Thai characters, both concrete and abstract. His films contain recurrent characteristics which can be classified into 3 aspects of Thai identity. Firstly, the Thai identity reflects the real self of the director, Cherd Songsri, himself who is attached to the rural and agricultural society, the attachment to Buddhism as the spiritual center, the respect for such traditional values as gratitude, the role and status of male and female in Thai society, including the integration of cultural interest. 2) The emphasis on traditional Thai identity, e.g. housing and simple lifestyle of the past, culture and rituals, rural culture in central plains, traditional Thai performances, including traditional Thai values and belief system. 3) The identity relating to storytelling and mode of film production by Cherd Songsri that is based upon the structure of literature with due respect to the original novels. The film content focuses mainly on the confrontation between Thai and Western cultures, in particular the materialist culture. As regards the cinematic techniques, his films are noted to make frequent use of mobile camerawork and slow pacing in harmony with Thai way of life. Most films also emphasize natural and realistic content conforming to the social and cultural context of different periods.

Department : Motion Pictures and Still Photography Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

Field of Study: Film

Academic Year : 2011

กิตติกรรมประกาศ

งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์ของผู้มีพระคุณที่ได้ให้ความช่วยเหลือซึ่งมีอย่างมากมาย ขอกราบขอบพระคุณ อ.ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ของข้าพเจ้าที่คอยให้คำแนะนำ ให้คำปรึกษาและอดทนอ่านงานของข้าพเจ้ารวมทั้งได้ให้กำลังใจและคอยสอบถามติดตามงานอย่างเอาใจใส่ รศ.ปัทมวดี จารุวร ที่คอยให้คำปรึกษาและตรวจทานงานของข้าพเจ้าอย่างละเอียด รศ.รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม และ ศ.ดร.ศักดิ์ดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์ ที่ช่วยให้ความคิดเห็นและตรวจทานให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ออกมาถูกต้องสมบูรณ์ รศ.จำเริญ ลักษณ์ ธนะวังน้อย ที่เสียสละเวลามาเป็นกรรมการวิทยานิพนธ์และคอยให้คำชี้แนะและตรวจสอบความถูกต้อง รวมถึงอาจารย์ในภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่งทุกท่าน ที่อบรมสั่งสอนให้ข้าพเจ้ามีความรู้ ความสามารถและแนวความคิดในการทำงานตลอดระยะเวลาการศึกษาที่ผ่านมา

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับงานวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ได้แก่ คุณโดม สุขวงศ์ ผู้อำนวยการหอภาพยนตร์(องค์การมหาชน) คุณธัชตะวัน ทรงศรี ผู้ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของคุณเชิด ทรงศรี ทำให้ข้าพเจ้าได้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์และทำให้งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ออกมาสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณครอบครัวที่คอยเป็นห่วง ให้กำลังใจและคอยสนับสนุนในการศึกษาของข้าพเจ้าจนประสบความสำเร็จมาจนถึงทุกวันนี้ ทั้งคุณพ่อคุณแม่ น้องสาวที่น่ารัก และอ.ประนอ พุ่มศิริ ผู้เป็นทั้งคุณป้าและอาจารย์ที่เป็นแบบอย่างที่ดีให้กับข้าพเจ้า และคอยสนันสนุนด้านการศึกษาให้กับข้าพเจ้ามาโดยตลอด และญาติมิตรคนอื่นๆ ที่คอยให้ความรักและกำลังใจ

ขอขอบคุณเพื่อนๆ ทุกคนทั้งที่ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง ที่คอยรวมทุกข์รวมสุขมาด้วยกันจนสำเร็จการศึกษา ขอบคุณเพื่อนๆ ที่ธรรมศาสตร์และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่คอยให้กำลังใจ ขอขอบคุณ คุณปารวี ถวายนาค คุณกรุง ลำภายี เจ้าหน้าที่ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง รวมทั้งเจ้าหน้าที่คณะนิเทศศาสตร์ทุกท่านที่ให้ความเอ็นดูและคอยช่วยเหลืออำนวยความสะดวกด้านต่างๆ ให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ขอขอบคุณ คุณณัฐพล สมาน, คุณอรรณพ ชินตะวัน เพื่อนผู้คอยสนับสนุนและช่วยเหลือทั้งแรงกาย แรงใจในการทำงานมาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ข้าพเจ้าขอแสดงความเคารพเทินทูนต่อดวงวิญญาณของคุณเชิด ทรงศรี ในฐานะบุคคลผู้ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์อันมีคุณค่า และเป็นแรงบันดาลใจให้แก่ข้าพเจ้าในการทำงานวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ ทำให้ข้าพเจ้าได้ส่งต่อความรู้และข้อมูลอันเป็นประโยชน์นี้ให้กับผู้อื่นที่สนใจศึกษาผลงานของท่านต่อไป ข้าพเจ้าจึงขออุทิศความดีงามทั้งหมดนี้ให้แด่คุณเชิด ทรงศรี และข้าพเจ้าจะรำลึกถึงท่านเป็นแบบอย่างที่ดีในการทำงานของข้าพเจ้าต่อไปในภายภาคหน้า

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย…… ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ญ

สารบัญภาพ..... ฎ

บทที่

1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 7

1.3 ขอบเขตของการวิจัย..... 7

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ..... 8

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 9

2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 11

2.1 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทย..... 11

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทย..... 16

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม..... 23

2.4 บริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่างๆ..... 29

2.5 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์..... 40

2.6 แนวคิดเรื่องประพันธกร..... 48

2.7 แนวคิดและทฤษฎีสัญญะวิทยา..... 51

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 59

2.9 กรอบแนวความคิดของงานวิจัย..... 63

บทที่ หน้า

3 ระเบียบวิธีวิจัย..... 64
3.1 แหล่งข้อมูล..... 64
3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 70
3.3 การนำเสนอข้อมูล..... 71

4 องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี 73
4.1 ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า (2520)..... 73
4.2 ภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ (2523)..... 88
4.3 ภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง (2526)..... 105
4.4 ภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเล (2530)..... 122
4.5 ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2533)..... 132
4.6 ภาพยนตร์เรื่องคนผู้ถามหาตนเอง (2535)..... 151
4.7 ภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด (2537)..... 162
4.8 ภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุรา (2539)..... 182
4.9 ภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ (2544)..... 199

5 อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี..... 219
5.1 การวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี..... 220
5.2 การศึกษาสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี กับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์..... 261

6 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ..... 272
สรุปผลการวิจัย..... 272
ข้อจำกัดในการวิจัย..... 276
ข้อเสนอแนะ..... 276

บทที่ หน้า

รายการอ้างอิง..... 277
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 282

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
4.1	รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่นอกฉาก ในภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ.....	102
4.2	รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่ในฉาก ในภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ.....	104
4.3	รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่นอกฉาก ในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง.....	120
4.4	รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่ในฉาก ในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง.....	121
4.5	แสดงส่วนประกอบต่างๆของเรือนไทยในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ.....	140
4.6	สำนวนสุภาษิตไทยที่พบในภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด……	181
4.7	รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่ในฉาก ในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ.....	217
4.8	ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมแบบชนบทและท้องทุ่งนา.....	223
4.9	ตัวละครที่มีบุคลิกของความกตัญญูในรูปแบบต่างๆ ในภาพยนตร์.....	226
4.10	ตัวละครต่างๆ ในภาพยนตร์ที่ใช้หลักพุทธศาสนาในการยึดเหนี่ยวจิตใจ.....	229
4.11	ตัวละครเพศหญิง ที่มีบทบาทโดดเด่น หรือสะท้อนให้เห็นสิทธิอำนาจทางเพศที่แตกต่างกันระหว่างชายหญิง……	232
4.12	แสดงเนื้อหาในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีตามบริบทสังคมในยุคสมัยต่างๆ.....	263

สารบัญภาพ

รูปที่		หน้า
4.1	ภาพ Long Shot แสดงการละเล่นเพลงเหย่ย	83
4.2	ภาพ Long Shot สภาพท้องทุ่งนา	83
4.3	ภาพ High Angle แทนสายตาเจ้าพ่อไทร	83
4.4	ภาพฉากเปิดเรื่อง และฉากปิดเรื่อง ในเรื่องแผลเก่า	84
4.5	แสง Back Light ที่ให้ความรู้สึกโรแมนติกในเรื่องแผลเก่า	86
4.6	แสง Back Light ที่ให้ความรู้สึกตื้นเต้น น่ากลัว	86
4.7	ประเพณีการละเล่นเพลงเรือของชาวจังหวัดสุพรรณบุรี	95
4.8	เทคนิคการใช้ Split Screen ในฉากกองทัพพม่า	96
4.9	การจัดองค์ประกอบภาพโดยใช้กรอบเฟรม จำกัดอิสรภาพเชลยไทย	96
4.10	ลักษณะของการถ่ายภาพที่มีการ Zoom Out ในเรื่องเลือดสุพรรณ	98
4.11	การใช้เทคนิค Freeze Frame ในเรื่องเลือดสุพรรณ	99
4.12	การจัดแสงและ Setting ฉากดวงจันทร์ยามค่ำคืนในสตูดิโอ	100
4.13	การจัดแสงแบบ Side Light สื่ออารมณ์และภาวะสับสนของดวงจันทร์	100
4.14	มุมมองการถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot ในเรื่องเพื่อน-แพง	114
4.15	ภาพ Long Shot แสดงสถาปัตยกรรมไทย (เรือนแพ)	114
4.16	ภาพ Long Shot แสดงประเพณีการลงแขกเกี่ยวข้าว	114
4.17	การจัดองค์ประกอบภาพแบบ Tight Frame ในเรื่องเพื่อน-แพง	115
4.18	การจัดองค์ประกอบภาพแบบ Loose Frameในเรื่องเพื่อน-แพง	115
4.19	การจัดองค์ประกอบภาพ แสดงให้เห็นมิติความลึก ในฉากเมือง	116
4.20	การจัดองค์ประกอบภาพ แสดงให้เห็นมิติความลึก ในฉากชนบท	116
4.21	การใช้เทคนิค Freeze Frame ในเรื่องเพื่อน-แพง	118
4.22	แสง Back Light ที่ให้ความรู้สึกโรแมนติก ในเรื่องเพื่อน-แพง	118
4.23	การใช้แสงตามธรรมชาติ ในฉากสภาพแวดล้อมตามท้องทุ่งนา	118
4.24	การถ่ายภาพใต้น้ำ ในฉากเปิด ของเรื่องพลอยทะเล	129
4.25	ภาพ Close up ใช้เปิดเผยสีหน้าอารมณ์ ในเรื่องพลอยทะเล	129

4.26	การใช้ภาพ Long Shot ในฉากที่เป็นธรรมชาติ ของเรื่องพลอยทะเล.....	129
4.27	การใช้ภาพมุมสูง ในฉากการขุดหาพลอย.....	130
4.28	การจัดองค์ประกอบภาพแสดงให้เห็นเงาของตัวละครในกรอบเฟรมของกระจก.	145
4.29	การใช้กล้องมุมต่ำ และกล้องมุมสูง แสดงสถานภาพตัวละครในเรื่องทวิภพ.....	146
4.30	มุมกล้องแบบ Bird's eye view แสดงลักษณะไทยด้านการรับประทานอาหาร.....	147
4.31	การเคลื่อนไหวกล้อง แสดงวัฒนธรรมด้านอาหารไทย.....	147
4.32	การแสดงกล้องที่เคลื่อนไหว แสดงให้เห็นความเรียบลื่น อ่อนช้อย.....	147
4.33	การแสดงกล้องที่ตั้งอยู่กับที่ แสดงให้เห็นถึงสภาวะความเครียด กดดัน.....	147
4.34	ภาพ ขนาดระยะไกล แสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่อลังการของดนตรีไทย.....	148
4.35	ภาพขนาดระยะไกลและภาพมุมสูง ในฉากการแสดงโขนท่าลอยสูง.....	148
4.36	การใช้ภาพซ้อนในฉากปิดเรื่อง ของเรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด.....	169
4.37	การใช้ภาพซ้อนระหว่างภาพของอำแดงเหมือน กับพิธีฝังศพย่าจัน.....	173
4.38	ภาพ Long Shot เรือนของนายภู เป็นลักษณะของเรือนเจ้านาย.....	176
4.39	ภาพมุมสูงเรือนของนายริด เป็นลักษณะของเรือนชาวบ้านทั่วไป.....	176
4.40	ภาพมุมต่ำ แทนสายตาของอำแดงเหมือน.....	177
4.41	ภาพมุมสูง แทนสายตาของตัวละครเพศชาย.....	177
4.42	ภาพมุมต่ำ แทนสายตาของอำแดงนุ่ม ที่มองสามี.....	177
4.43	การจัดองค์ประกอบภาพ ที่กระตุ้นความรู้สึกทางอารมณ์ ดูถูกเพศหญิง.....	177
4.44	การแสดงความเคลื่อนไหวของกล้อง โดยการ Track ติดตามตัวละคร.....	178
4.45	การจัดแสงเพื่อใช้สื่อความหมาย โดยการใช้ "ส่วนสว่าง" และ "เงามืด".....	179
4.46	การจัดแสงแบบ Low key แสดงให้เห็นสภาวะที่ตกต่ำของตัวละคร.....	180
4.47	ภาพ Long Shot แสดงบรรยากาศความเป็นธรรมชาติของท้องทุ่งนา.....	194
4.48	ภาพ Long Shot แสดงสถาปัตยกรรมโบราณสถาน ของวัดไชยวัฒนาราม.....	194
4.49	ภาพ Long Shot แสดงสถาปัตยกรรมของเรือนไทย.....	194
4.50	ภาพ Long Shot แสดงสถาบัตยกรรมที่อยู่อาศัยที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก.....	194
4.51	การถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot ในฉากนกยูงบอกลาพระนาย.....	195
4.52	การถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot ในฉากนกยูงเผชิญหน้ากับฟ้าฟื้น.....	196
4.53	ฉากประเพณีการแต่งงานของสุธาร น้องสาวคนสุดท้องของคุณหญิงกีรติ.....	208
4.54	ฉากประเพณีการแต่งงานของวิจารุ น้องสาวคนรองของคุณหญิงกีรติ.....	208
4.55	ฉากประเพณีการแต่งงานของนพพรกับปรีดิ์.....	208

4.56	การใช้ภาพ Extreme Long Shot เปิดเผยสภาพแวดล้อมของญี่ปุ่น.....	210
4.57	การจัดองค์ประกอบภาพแบบ Loose Frame ในเรื่องข้างหลังภาพ.....	210
4.58	การจัดองค์ประกอบภาพให้ตัวละครอยู่ในกรอบเฟรมแยกคนละส่วน.....	210
4.59	การจัดองค์ประกอบภาพให้คุณหญิงกีรติอยู่ในกรอบเฟรมหน้าต่างของวัง.....	211
4.60	การใช้มุมกล้องสื่อถึงการจัดลำดับอาวุโส หรือความแตกต่างทางชนชั้น.....	211
4.61	การจัดองค์ประกอบภาพที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของตัวละคร.....	212
4.62	มุมกล้องแบบ Bird's Eye View แสดงวัฒนธรรมการรับประทานอาหาร.....	213
4.63	การจัดองค์ประกอบภาพและการใช้ Zoom in โน้มนำสายตาคนดูไปที่ตัวละคร...	213
4.64	การจัดแสง โดยการใช้เงามืด สื่อให้เห็นถึงมนตร์ของความรักต้องห้าม.....	214
4.65	การจัดแสงแบบ Soft Light ให้ความรู้สึกนุ่มนวล โรแมนติก แบบชวนฝัน.....	215

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

"วัฒนธรรมไทยเป็นสมบัติอันล้ำค่าของชาติ เป็นสมบัติเก่าแก่ที่บรรพบุรุษได้คิดสร้างสรรค์ดำรงรักษาสืบต่อกันมาจนเป็นยุคสมัยของเรา ดังนั้นจึงมีคุณค่าควรแก่การรักษา และพวกเราคนไทยจะต้องยึดมั่นเสมอว่าการรักษาวัฒนธรรมไทยถือเป็นสมบัติอันล้ำค่าของชาติเราเปรียบดั่งเป็นการรักษาชาติไปด้วยในตัว"

ปาฐกถาพิเศษเรื่อง "วัฒนธรรมไทย สมบัติไทย" โดย พลเอกเปรม ติณสูลานนท์
(เกษียร เตชะพีระ, 2538 : 8)

จากทัศนะข้างต้น ได้สะท้อนให้เห็นความสำคัญของวัฒนธรรมในฐานะเป็นมรดกตกทอดทางสังคม ซึ่งมีการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง รวมทั้งยังเป็นตัวกำหนดเอกลักษณ์ของชาติที่สำคัญประการหนึ่ง กล่าวคือ วัฒนธรรมในสังคมหนึ่งย่อมมีความแตกต่างจากวัฒนธรรมของสังคมอื่น และผู้คนในสังคมหนึ่งย่อมมีบุคลิกภาพเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนบุคลิกภาพของคนในสังคมอื่นๆ (วราคม ทีสุกะ, 2544: 68) วัฒนธรรมจึงถือเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งในการกำหนดตัวตนหรือสร้างอัตลักษณ์ (Identity) เฉพาะตัวขึ้น โดย จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต (2550: 3) ได้กล่าวว่า วัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญในการเป็นตัวกลางคั่นระหว่างธรรมชาติของมนุษย์และการหล่อหลอมบุคลิกภาพของคนคนหนึ่งไม่ว่าจะเป็นเรื่องของอิทธิพลทางวัฒนธรรมในเรื่องของความเชื่อ ค่านิยม โลกทัศน์ ดังนั้นวัฒนธรรมจึงมีส่วนหล่อหลอมอัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคลอย่างมากมายทั้งในระดับอัตลักษณ์ของบุคคล อัตลักษณ์ของกลุ่ม รวมไปถึงในระดับสังคม ได้แก่ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติด้วย

สำหรับประเทศไทย จุดเด่นสำคัญซึ่งนอกเหนือไปจากการเป็นสังคมชาวพุทธ และการเป็นชาติที่มีภาษาเป็นของตัวเองแล้ว ประเทศไทยยังมีวัฒนธรรมที่โดดเด่นด้วยกันหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมในส่วนที่เป็นวัตถุสิ่งของ อาทิเช่น เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย อาหารการกิน เครื่องใช้ไม้สอย ศิลปกรรมต่างๆ และวัฒนธรรมในส่วนที่เป็นนามธรรม อาทิเช่น ความกตัญญู ความสุภาพอ่อนน้อม ความยิ้มแย้มเป็นมิตร รวมไปถึงค่านิยม ความเชื่อต่างๆ เช่น การนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยวัฒนธรรมเหล่านี้ได้มีการสะสมตกทอดกันมาเป็นเวลายาวนาน จนเรียกได้ว่ากลายเป็นอัตลักษณ์ที่

ทำให้วัฒนธรรมของเรามีความแตกต่างจากวัฒนธรรมของชาติอื่น นอกจากนี้วัฒนธรรมไทยยังมีความสำคัญมากขึ้นด้วยในปัจจุบัน โดยเฉพาะในสังคมอุตสาหกรรม ที่มีการแข่งขันกันสร้างความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจให้กับประเทศของตนเอง วัฒนธรรมด้านต่างๆ ได้ถูกนำมาถ่ายทอดอยู่ในรูปแบบและเนื้อหาในงานด้านอุตสาหกรรมสารัตถะหรืออุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, 2550: 2) เช่น ในสื่อสารมวลชนแขนงต่างๆ ได้แก่ สื่อสิ่งพิมพ์ โฆษณา โทรทัศน์ และภาพยนตร์ ต่างก็มีการหยิบเอาเอกลักษณ์วัฒนธรรมไทยมาเป็นเครื่องมือหรือนำมาเป็นใช้ “จุดขาย” อย่างหนึ่ง โดยได้สอดแทรกเนื้อหาเหล่านี้ผ่านคุณลักษณะเฉพาะหรือองค์ประกอบเฉพาะของสื่อชนิดนั้นไว้ได้อย่างสร้างสรรค์ เพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับคนดูหรือผู้รับสารมากยิ่งขึ้น

ในบรรดาสื่อสารมวลชนทั้งหลาย กล่าวได้ว่า ภาพยนตร์ถือเป็นสื่อที่มีพลังทางวัฒนธรรมอย่างมาก และมีอิทธิพลสูงในการเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างกว้างขวาง เนื่องจาก “ภาพยนตร์ เป็น ‘ภาษาสากล’ ที่สามารถเข้าถึงได้ทั้งคนที่ไม่รู้หนังสือและคนที่มีการศึกษา รวมทั้งภาพยนตร์ ยังมีภาษาและไวยากรณ์เป็นของตัวเอง เป็นศิลปะร่วมสมัยที่ผสมผสานมิติของภาพ เสียง ดนตรี การแสดง ภาพยนตร์เป็นการนำภาพแต่ละภาพมาเรียบเรียงพร้อมทั้งให้เสียงประสานจนภาพแต่ละภาพเหล่านั้นต่อเข้าด้วยกันเสร็จสมบูรณ์ และมีความหมายเป็นการสร้างภาพความเป็นจริงในภาพมายา ภาษาหลักของภาพยนตร์นั้นก็คือ มุมกล้อง ผู้ชมภาพยนตร์ทุกระดับแม้แต่คนอ่านไม่ออกเขียนไม่เป็นก็สามารถดูแล้วเข้าใจและสนุกไปกับภาพและเสียง (บุญรักษ์ บุญญเขตมาลา, 2538: 64) นอกจากนี้ ภาพยนตร์และวัฒนธรรมยังมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิด กล่าวคือ ภาพยนตร์มีบทบาทให้ฐานะเป็นตัวสืบทอดวัฒนธรรมของชาติด้วย หากภาพยนตร์ของชาติใดได้รับการเผยแพร่ไปสู่ต่างประเทศด้วยแล้ว ก็มีโอกาสที่จะใช้ภาพยนตร์เป็นเวทีในการแสดงออกให้เห็นถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมของตน และย่อมสามารถใช้เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชาติตนว่ามีความแตกต่างจากชนชาติอื่นอย่างไร

หลายปีที่ผ่านมามีภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องที่แสดงออกให้เห็นถึงความเป็นไทย และได้รับการเผยแพร่ไปยังต่างประเทศ จนได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ รวมถึงประสบความสำเร็จในแง่ของรายได้ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง*นางนาก (2542), ฟ้าทะลายโจร (2543), บางระจัน (2543), สุริโยไท (2544), มนต์รักทรานซิสเตอร์ (2544), องค์บาก (2546), ต้มยำกุ้ง(2548)* เป็นต้น โดยผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงในด้านการนำเอาความเป็นไทยไปใส่ไว้ในภาพยนตร์และการแสดงถึงอัตลักษณ์ไทยให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาชาวโลก มีอยู่ด้วยกันหลายท่าน เช่น *หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล, นนทรี นิมิบุตร, วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง, ปรัชญา ปิ่นแก้ว, เป็นเอก*

รัตนเรือง เป็นต้น อย่างไรก็ตามผู้กำกับภาพยนตร์ไทยคนสำคัญที่ถือเป็นผู้บุกเบิกในการนำเอาอัตลักษณ์ไทยไปเผยแพร่ยังต่างประเทศ และถือเป็น "ต้นแบบ" ให้กับผู้กำกับรุ่นใหม่ๆหลายคนได้นำไปเป็นแบบอย่างในการสร้างภาพยนตร์ที่ใช้วัฒนธรรมความเป็นไทยเป็นจุดขายในเวลาต่อมา ก็คือ *เชิด ทรงศรี(2474-2549)* ซึ่งนอกจากจะได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมความเป็นไทยและวัฒนธรรมท้องถิ่นดีเด่น โดยการสอดแทรกเนื้อหาเหล่านี้ลงในผลงานภาพยนตร์แทบทุกเรื่องผ่านองค์ประกอบต่างๆของภาพยนตร์ พร้อมทั้งกลวิธีการสร้างที่มีเอกลักษณ์เป็นส่วนตัวแล้ว *เชิด ทรงศรี* ยังประสบความสำเร็จในอาชีพการงานจากการได้รับรางวัลประกาศเกียรติคุณทั้งในประเทศและระดับนานาชาติมากมาย ได้แก่ รางวัลบุคคลดีเด่นแห่งอาเซียน ประจำปี 2540 ในสาขาสารสนเทศ (Culture and Information), รางวัลเกียรติคุณแห่งความสำเร็จ ประจำปี 2546 จากชมรมวิจารณ์บันเทิง ในฐานะเป็นศิลปินผู้ประสานความเป็นไทยสู่กึ่งกลางใจความเป็นสากล และรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำเกียรติคุณแห่งความสำเร็จ (Lifetime Achievement) ประจำปี 2547 จากสมาคมสมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ

เชิด ทรงศรี ถือเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์และแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่โดดเด่นมากที่สุดคนหนึ่ง โดยเฉพาะชื่อเสียงในด้านการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์แนวย้อนยุค ถึงแม้ว่าผลงานภาพยนตร์ในช่วงแรกของเขาจะเน้นภาพยนตร์ร่วมสมัยที่สร้างขึ้นเพื่อเอาใจกระแสตลาด เช่น เรื่อง*พ่อปลาไหล(2514), พ่อไก่แจ้ (2518), ความรัก(2516)* ซึ่งเป็นหนังรักและหนังตลก แต่ภายหลังต่อมา *เชิด ทรงศรี*ได้ค้นพบแนวทางที่ชัดเจนและสร้างจุดยืนให้กับตนเอง โดยเริ่มสร้างผลงานที่มีเนื้อหาแตกต่างไปจากเดิม ผลงานที่สำคัญคือภาพยนตร์เรื่อง *"แผลเก่า" (2520)* ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาและบรรยากาศแบบชนบทในอดีต เป็นเรื่องราวอุปสรรคความรักของชายหญิงคู่หนึ่งที่จบลงด้วยโศกนาฏกรรม ต่างจากภาพยนตร์เรื่องอื่นๆที่มักจบลงอย่างมีความสุข ที่สำคัญแผลเก่ายังเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคเพียงเรื่องเดียวภายในปีที่หนังออกฉาย และด้วยความที่หนังมีเนื้อหาต่างไปจากเรื่องอื่น ทำให้แผลเก่าเริ่มมีอุปสรรคบ้างในช่วงก่อนเข้าฉาย *เชิด ทรงศรี*ได้ให้สัมภาษณ์ถึงงานสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า

"แผลเก่าเป็นงานที่ท้าทายมาก เพราะสายหนังไม่มีใครยอมซื้อหนังผมเลย ผู้ค้าหนังเขาบอกว่าคนดูหนังไทยสมัยนั้นไม่นิยมดูหนังย้อนอดีตกัน โดยเฉพาะหนังที่พระเอกไม่สวมเสื้อ และพระเอกนางเอกตายตอนจบเรื่อง ส่วนบรรยากาศก็เป็นแบบชนบท คนบ้านนอกเขาไม่ดูกันหรอก" (พิมพ์สี, 2533: 159)

อย่างไรก็ตามหลังจากที่ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่าได้ออกฉาย ปรากฏว่าได้กลายเป็นหนังทำเงินสูงสุดในปีนั้นและยังเป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุด เป็นประวัติการณ์(ประมาณ 13 ล้านบาท) มากกว่าภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศ ทุกเรื่องที่ผ่านมาในอดีต และถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า*จะเคยถูกนำมาสร้างก่อนหน้านี้แล้ว แต่เชิดได้นำมาสร้างใหม่อีกครั้งโดยยังคงรักษาโครงเรื่องตามบทประพันธ์ดั้งเดิมของ *ไม้ เมืองเดิม* ไว้มากที่สุด และได้ให้ความสำคัญกับกระบวนการถ่ายทำที่ละเอียดประณีต จึงทำให้ภาพยนตร์สามารถถ่ายทอดเอาบรรยากาศแบบชนบทรวมทั้งรายละเอียดต่างๆ ที่เกี่ยวกับความเป็นไทยในอดีตออกมาได้อย่างสมจริง

ภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า* ได้รับรางวัลชนะเลิศ(กรังด์ปรีซ์) จากการประกวดในงานมหกรรมภาพยนตร์ Festival des 3 Continents ณ เมืองน็องต์ ประเทศฝรั่งเศส ในปีพ.ศ.2524 หลังจากที่ก่อนหน้านั้นได้รับเชิญไปฉายเนื่องในโอกาสฉลองครบรอบ 25 ปี งานมหกรรมภาพยนตร์นานาชาติที่ลอนดอน (London Film Festival 25th Anniversary 1981) ซึ่งถือเป็นการเปิดตัวครั้งแรกในงานมหกรรมภาพยนตร์นานาชาติ และนับเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้รับเชิญไปร่วมงานมหกรรมที่ลอนดอน และต่อมาในปี 2544 ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่ายังได้รับเลือกจากพิพิธภัณฑ์ภาพยนตร์ในลอนดอน(Museum of Moving Image in London) ร่วมกับนิตยสาร Sight and Sound ของสถาบันภาพยนตร์อังกฤษ ผู้กำกับภาพยนตร์รวมถึงนักวิจารณ์ภาพยนตร์จากทั่วโลก ให้เป็นภาพยนตร์ 1 ใน 360 เรื่องของภาพยนตร์ยอดเยี่ยมระดับคลาสสิกของโลก โดย ณ ปัจจุบัน “แผลเก่า” ยังคงเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกและเรื่องเดียวที่ได้รับเลือกในครั้งนี้ (ธัชตะวัน ทรงศรี, 2549: 28)

จากความสำเร็จของ *“แผลเก่า” เชิด ทรงศรี*ได้สร้างผลงานภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาคล้ายคลึงกันตามออกมาอีก ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *“เพื่อน-แพง” (2526)* และเรื่อง *“พลอยทะเล” (2530)* โดยภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องยังคงกล่าวถึงอุปสรรคความรักของชายหญิง ซึ่งเป็นความรักแบบสามเส้าในบรรยากาศแบบชนบทของไทย และต่อมาก็ยังได้สร้างภาพยนตร์อีกหลายเรื่องได้แก่ *เลือดสุพรรณ (2523), ทวิภพ(2533), อำแดงเหมือนกับนายริด (2537), เรือนมยุรา(2539) และข้างหลังภาพ(2544)* ซึ่งทั้งหมดล้วนแต่เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุค และเป็นภาพยนตร์ที่แสดงออกให้เห็นถึงความเป็นไทยแทบทั้งสิ้น

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง*เพื่อน-แพง* ได้รับรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ ในสาขาภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม สาขานักแสดงหน้าใหม่ยอดเยี่ยม และสาขานักแสดงประกอบหญิงยอดเยี่ยมประจำปี 2526 และนอกจากนี้ยังได้รับโล่เกียรติยศจากกระทรวงศึกษาธิการในฐานะเป็นภาพยนตร์ที่เชิดชู

เอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชาติด้วย และต่อมาในปี พ.ศ. 2548 หอภาพยนตร์แห่งชาติยังได้เลือกภาพยนตร์เรื่อง เลือดสุพรรณ และแผลเก่า ให้เป็นภาพยนตร์สองเรื่องใน “100 หนังไทยที่คนไทยควรดู” เนื่องในโอกาสหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ในประเทศไทย ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *อำแดงเหมือนกับนายริด* เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้รับเลือกเป็นภาพยนตร์ฉายเปิดงาน (Opening Film) ในงานมหกรรมภาพยนตร์นานาชาติ Focus on Asia 1994: Fukuoka International Film Festival ที่เมืองฟุคุโอกะ ประเทศญี่ปุ่น และได้รับเลือกฉาย ณ โรงภาพยนตร์ Art House “Iwanami Hall” และโรงภาพยนตร์ในเครือ ทั่วประเทศญี่ปุ่นอีกด้วย

มีคำกล่าวที่ว่า “ประสบการณ์ในวัยเด็กถือเป็นวัตถุดิบที่มีคุณค่าสำหรับศิลปิน”(ก้อง พาหุรักษ์, 2548: 2) คำกล่าวนี้สามารถนำมาอธิบายถึงผลงานอันเป็นเอกลักษณ์ของ*เชิด ทรงศรี*ได้เช่นเดียวกัน ผลงานภาพยนตร์ของ*เชิด ทรงศรี* นับตั้งแต่เรื่อง*แผลเก่า*เป็นต้นมา ล้วนถูกถ่ายทอดมาจากประสบการณ์ในอดีตแทบทั้งสิ้น อาจกล่าวได้ว่าประสบการณ์ในอดีตบางอย่างได้เป็นแรงบันดาลใจให้กับ*เชิด ทรงศรี* ได้สร้างผลงานภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นบรรยากาศของความเป็นไทย รวมทั้งสะท้อนความรู้สึกคิดถึงอดีตของตนเองเมื่อครั้งเยาว์วัยที่เคยใช้ชีวิตอย่างเป็นสุขและเรียบง่ายในชนบท *เชิด ทรงศรี* เป็นชาวนครศรีธรรมราชโดยกำเนิด ที่เกิดและเติบโตมากับชีวิตแบบท้องทุ่ง ท้องนา ทำให้เขาผูกผันอยู่กับธรรมชาติ และสภาพสังคมชนบทแบบเกษตรกรรมของไทย ที่ยังคงมีความเรียบง่ายและห่างไกลจากความเป็นเมือง รวมทั้งการที่เชิดได้เติบโตมาในครอบครัวที่คอยมีคุณย่าของเขาดูแลเป็นอย่างดี จึงรู้สึกสำนึกในบุญคุณที่ย่าเคยมอบความรักให้ แต่เมื่อสังคมไทยมีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นสังคมอุตสาหกรรมมากขึ้น ทำให้เกิดการอพยพแรงงานไปสู่เมือง ส่วนครอบครัวที่เคยอาศัยอยู่ร่วมกันก็ต้องแตกกระจายกันไป รวมทั้งเชิดเองเมื่อโตขึ้นก็ได้เข้าไปเรียนหนังสือและทำงานในกรุงเทพฯ จึงได้เกิดความรู้สึกคิดถึงช่วงเวลาในอดีตและต้องการถ่ายทอดออกมาในผลงานภาพยนตร์เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้ตระหนักถึงคุณค่าของวัฒนธรรมแบบไทยที่เคยรุ่งเรืองในอดีต

เชิด ทรงศรี ได้หยิบยกคำกล่าวของนายแพทย์ ประเวศ วะสี เกี่ยวกับสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในปัจจุบัน และได้นำมาเป็นแนวทางในการทำงานของตนไว้ว่า

“พื้นฐานสังคมไทยแต่ดั้งเดิมเราเป็นสังคมเกษตรกรรม และมีวัดเป็นศูนย์กลาง แต่ปัจจุบันเราห่างจากวัดซึ่งหมายถึงเราห่างจากศีลธรรมและวัฒนธรรมออกไปทุกที เราพัฒนาความเจริญทางวัตถุโดยไม่พัฒนาจิตใจ ทำให้คนเรากลายเป็นหุ่นยนต์มากขึ้นทุกวัน ดังนั้น แนวทางการทำงาน

ของผมจึงเน้นพัฒนาจิตใจเป็นหลัก ซึ่งหมายถึงจิตใจที่ใกล้ชิดกับธรรมชาติ ผมจึงเน้นทำหนังที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม โดยเฉพาะเรื่องของธรรมชาติและความกตัญญู" (วาตรี, 2536: 180)

เหตุการณ์สำคัญที่ถือเป็นแรงบันดาลใจให้กับ*เชิด ทรงศรี* หันมาทำหนังที่นำเสนอความเป็นไทย ก็คือ หลังจากได้มีโอกาสไปเรียนต่อยังต่างประเทศเพื่อศึกษาวิชาการภาพยนตร์ ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา และได้พบกับสภาพสังคมอเมริกันที่ผู้สูงอายุได้ถูกทอดทิ้งให้อยู่ตามลำพัง ทำให้เกิดความรู้สึกคิดถึงย่าของตนเอง คิดถึงขนบธรรมเนียมประเพณีไทยที่ลูกหลานจะช่วยกันดูแลปู่ ย่า ตายาย ด้วยความเคารพรักและกตัญญู และด้วยความรู้สึกสำนึกถึงคุณค่าของความเป็นไทยและค่านิยมของคนไทย จึงเป็นที่มาของผลงานอย่าง เรื่องแผลเก่า โดยเริ่มต้นพร้อมกับสโลแกนที่เป็นคำโปรยลงในใบปิดหนังด้วยว่า "*เราจักสำแดงความเป็นไทยให้ประจักษ์แก่สายตาชาวโลก*" สำหรับจุดเด่นของเรื่อง*แผลเก่า* ก็คือ การถ่ายทอดลักษณะนิสัยของคนไทยที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติ ความกตัญญู ความเชื่อเรื่องอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์และคำสาบาน รวมทั้งประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับอาชีพเกษตรกรรม เช่น ประเพณีการลงแขกเกี่ยวข้าว เป็นต้น

จากตัวอย่างผลงานภาพยนตร์และประวัติส่วนตัวของ*เชิด ทรงศรี* ที่กล่าวมาข้างต้น เป็นสิ่งที่สามารถยืนยันได้ว่า *เชิด ทรงศรี* เป็นบุคคลสำคัญต่อวงการภาพยนตร์ไทยท่านหนึ่งที่มีส่วนผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นไทย และสามารถดำรงแนวทางที่ชัดเจนในผลงานของตนเองมาโดยตลอด ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของ*เชิด ทรงศรี* ว่ามีลักษณะเฉพาะตัวอย่างไร โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานการศึกษาด้านองค์ประกอบของภาพยนตร์ว่า*เชิด ทรงศรี* สามารถใช้องค์ประกอบของภาพยนตร์และกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ต่างๆ มานำเสนอหรือถ่ายทอดให้เห็นวัฒนธรรมไทยหรือลักษณะแบบไทยอย่างไร และผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ออกมาเป็นอัตลักษณ์ไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของ*เชิด ทรงศรี* ทั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัฒน์และแนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมด้วย เนื่องจากวัฒนธรรมนั้นมีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และวัฒนธรรมในสังคมนั้นมิได้ดำรงอยู่เพียงหนึ่งเดียวเท่านั้น หากมีการปะทะและเผชิญหน้ากันระหว่างวัฒนธรรมหลายๆ วัฒนธรรมอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก ดังนั้นประเด็นที่น่าสนใจในการวิเคราะห์ครั้งนี้ก็คือ อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของ*เชิด ทรงศรี* ทั้งในแง่ของเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอของภาพยนตร์ สามารถแสดงให้เห็นการดำรงอัตลักษณ์ไทยแบบดั้งเดิม หรือมีลักษณะของการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ไปตามกระแสโลกาภิวัฒน์มากน้อยเพียงใด นอกจากนี้ยังสนใจศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างอัตลักษณ์ไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของ*เชิด ทรงศรี* ว่ามีความสอดคล้อง

สมจริงอย่างไรกับ สภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

1.2.2 เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

1.2.3 เพื่อศึกษาสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีกับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1 ผู้วิจัยศึกษาจากภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ที่สร้างขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2520 – 2544 ซึ่งเป็นผลงานที่มีแนวทางเป็นเอกลักษณ์ของตนเองชัดเจน นับตั้งแต่การสร้างภาพยนตร์เรื่อง *แผลเก่า (2520)* เป็นต้นมา ซึ่งเชิด ทรงศรีได้ประกาศจุดยืนในการ "*สำแดงความเป็นไทย*" สู่ผลงานภาพยนตร์ทุกๆ เรื่องของตนเอง ดังนั้นภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาจึงอาจมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยโดยตรง ทั้งนี้มีภาพยนตร์ที่สร้างอยู่ในช่วงเวลาดังกล่าว จำนวนทั้งสิ้น 9 เรื่อง และผู้วิจัยได้นำมาศึกษาในครั้งนี้ (ยกเว้นเรื่อง*พ่อปลาไหล* ที่สร้างในปี พ.ศ. 2524 เนื่องจากเป็นภาพยนตร์ที่เชิด ทรงศรีนำผลงานเก่าของตนเอง เมื่อปี พ.ศ. 2514 มาสร้างใหม่อีกครั้งหนึ่งหลังจากที่ไม่ประสบความสำเร็จทางรายได้จากผลงานก่อนหน้า คือเรื่อง*เลือดสุพรรณ* เพื่อแสวงหากำไรและนำเงินทุนที่ได้มาสร้างผลงานที่มีแนวทางเป็นของตนเองในเรื่องต่อไป จึงนับได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง*พ่อปลาไหล* ไม่อยู่ในขอบเขตการวิจัยเนื่องจากมีวัตถุประสงค์การสร้างทางการตลาดเข้ามาเกี่ยวข้องเป็นประเด็นหลักและด้วยเนื้อหาสาระที่ไม่ได้อยู่ในแนวทางที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน) โดยมีภาพยนตร์ 9 เรื่องดังต่อไปนี้

1. แผลเก่า (2520)
2. เลือดสุพรรณ (2523)
3. เพื่อน-แพง (2526)
4. พลอยทะเล (2530)
5. ทวิภพ (2533)
6. คน-ผู้ถามหาตนเอง (2535)
7. อำแดงเหมือน กับ นายริด (2537)
8. เรือนมยุรา (2539)
9. ข้างหลังภาพ (2544)

1.3.2 ผู้วิจัยยังได้ค้นคว้าเพิ่มเติมจาก หนังสือ วารสาร นิตยสาร เว็บไซต์และเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์ไทยและความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบของภาพยนตร์ รวมทั้งการศึกษาจากบทสัมภาษณ์ของผู้ที่เกี่ยวข้อง เช่น ครอบครัวหรือคนใกล้ชิดของเชิด ทรงศรี ทีมงานผู้สร้างภาพยนตร์ รวมถึงผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ไทยด้วย

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.4.1 วัฒนธรรมไทย (Thai Culture) หมายถึง แบบแผนการดำเนินชีวิตหรือวิถีการดำเนินชีวิตของคนไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา เป็นผลผลิตทางสังคมหรือมรดกตกทอดทางสังคมที่ถูกถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่รุ่นหนึ่ง ผ่านระบบการเรียนรู้ของคนในสังคม และมีลักษณะที่เปลี่ยนไปได้อยู่ตลอดเวลา ประกอบด้วยวัฒนธรรมไทยด้านต่างๆ ได้แก่ วัฒนธรรมไทยด้านวัตถุ วัฒนธรรมไทยด้านการกระทำและความประพฤติ และวัฒนธรรมไทยด้านความรู้และความคิด

1.4.2 ลักษณะไทย (Thai Character) หมายถึง *ลักษณะทั่วไป*ของวัฒนธรรมไทยด้านต่างๆ ที่พบได้จากการศึกษาองค์ประกอบภาพยนตร์ของ*เชิด ทรงศรี* โดยเป็นการสอดแทรกอยู่ในโครงสร้างการเล่าเรื่องและกลวิธีการสร้างต่างๆ ในภาพยนตร์ของ*เชิด ทรงศรี* โดยผู้วิจัยทำการศึกษาไล่เรียงไปตามลำดับจากภาพยนตร์ทั้งหมดจำนวน 9 เรื่อง จำแนกเป็นเรื่องๆ ก่อนทำการวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะร่วมกันหรือความสัมพันธ์กันในลำดับต่อไป

1.4.3 อัตลักษณ์ไทย (Thai Identity) หมายถึง *ลักษณะเฉพาะ*ของวัฒนธรรมไทยด้านต่างๆ ที่มีลักษณะไม่หยุดนิ่งตายตัว (Dynamic) สามารถเปลี่ยนแปลงได้อยู่ตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมเป็นตัวกำหนดสร้าง ทั้งนี้ในขอบเขตการศึกษาเรื่อง "***อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี***" หมายถึงอัตลักษณ์ไทยที่นำเสนอผ่านมุมมองของภาพยนตร์ ซึ่งนอกจากสามารถบ่งชี้ความเป็นตัวตนของเชิด ทรงศรีได้ส่วนหนึ่งแล้ว ยังสะท้อนลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมไทยผ่านภาพยนตร์ โดยการสรุปรวบยอดจากการนำลักษณะไทยที่โดดเด่นหรือปรากฏซ้ำๆ กันในภาพยนตร์ทั้ง 9 เรื่อง มาวิเคราะห์ความสัมพันธ์และความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีด้วย

1.4.4 องค์ประกอบของภาพยนตร์ หมายถึง องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ อันได้แก่ โครงเรื่อง แก่นความคิด ตัวละคร ความขัดแย้ง มุมมอง เวลาและพื้นที่ สัญลักษณ์ ฉาก รวมถึงองค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้างของภาพยนตร์ในด้านต่างๆ

1.4.5 กลวิธีการสร้างภาพยนตร์ หมายถึง กลวิธีการถ่ายทอดเนื้อหา ซึ่งอาศัยกระบวนการสร้าง และเทคนิคต่างๆ อันเป็นภาษาทางภาพยนตร์ ได้แก่ การใช้ขนาดของภาพ มุมกล้อง การเคลื่อนไหวกล้อง การตัดต่อ การจัดแสง สี เสียงและดนตรีประกอบ เป็นต้น

1.4.6 บริบททางสังคม หมายถึง สภาพแวดล้อมหรือเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องหรือมีความสัมพันธ์กับเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ซึ่งมีอยู่หลากหลายมิติด้วยกัน ได้แก่ บริบททางการเมือง บริบททางเศรษฐกิจ บริบททางสังคมและวัฒนธรรมตามยุคสมัยต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ตามท้องเรื่องของภาพยนตร์

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทำให้เกิดความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

1.5.2 ทำให้เกิดความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

1.5.3 ทำให้เกิดความรู้เกี่ยวกับสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีกับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อ

เรื่องของภาพยนตร์

1.5.4 ผลการวิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ไทยในสื่อมวลชนแขนงอื่นๆ ได้

1.5.5 ทำให้ตระหนักถึงคุณูปการ ในผลงานอันเป็นเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรี ในฐานะเป็นผู้ดำรงไว้ซึ่งความเป็นไทย รวมทั้งเปิดโอกาสให้มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยท่านอื่นๆ ที่ได้สร้างผลงานที่มีประโยชน์แก่วงการภาพยนตร์ไทยต่อไป

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของ เชิด ทรงศรี” ผู้วิจัยได้นำแนวคิด ทฤษฎี รวมทั้งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาประกอบในการวิเคราะห์ผลงานภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ซึ่งประกอบไปด้วย

2.1 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทย
2.2 แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทย
2.3 แนวคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัฒน์ทางวัฒนธรรม
2.4 บริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่างๆ
2.5 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์
2.6 แนวคิดเรื่องประพันธกร
2.7 แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา
2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทย

คำว่า “อัตลักษณ์” (Identity) ไม่มีบันทึกไว้ในพจนานุกรม ความหมายของคำว่า “อัตลักษณ์” จึงต้องวิเคราะห์จากรากศัพท์ นั่นคือ คำนี้มาจากภาษาบาลีว่า อตต +ลักษณะ โดยที่ “อัตตะ” มีความหมายว่า ตัวตน,ของตน ส่วน “ลักษณะ” หมายถึง สมบัติเฉพาะตัว ดังนั้น “อัตลักษณ์” จึงมีตำราหลายเล่มอธิบายไว้ว่าเป็น คุณลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ของลักษณะเฉพาะของบุคคล สังคม ชุมชม หรือประเทศนั้นๆ เช่น เชื้อชาติ ภาษา ศาสนา วัฒนธรรม ฯลฯ ซึ่งมีคุณลักษณะที่ไม่ใช่ลักษณะทั่วไปหรือสากลกับสังคม

ส่วนอีกกระแสหนึ่ง กล่าวว่า “อัตลักษณ์” คือความสำนึกหรือความตระหนักว่าตัวเองเป็นใคร ทั้งในระดับปัจเจกบุคคล และระดับรวมหมู่ อัตลักษณ์จึงขึ้นอยู่กับการนิยามตนเองและผู้อื่น เช่น การนิยามตัวเองว่าเป็นคนไทย ก็เท่ากับเป็นการนิยามความไม่เป็นไทย ชุดหนึ่งขึ้นมาด้วย ทั้งนี้

อัตลักษณ์ถือเป็นสิ่งผลิตสร้าง (Constructed) ไม่ใช่สิ่งที่ติดตัวมาแต่กำเนิด แต่เกิดจากการหล่อหลอมของสังคมและสถาบันต่างๆ อัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่ลื่นไหลและมีพลวัต

ในกรณีของการศึกษาอัตลักษณ์ไทยนี้ มีผู้บัญญัติ “ความเป็นไทย” ไว้หลายรูปแบบ แต่หลักๆ โดยทั่วไปแล้ว สิ่งที่มักถูกนำมาอ้างอิงอยู่เสมอ ได้แก่ เรื่องของ เชื้อชาติ (Race) สัญชาติ (Nationality) ภาษา (Language) ศาสนา (Religion) และวัฒนธรรม (Culture)

1. เชื้อชาติ (Race)

สุลักษณ์ ศิวลักษณ์ (2525:12) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับคนไทยไว้ว่า คนไทย คือคนที่เป็นชนชาติพิเศษ ที่สามารถผสมกลมกลืนรวมเชื้อชาติต่างๆ ไว้ด้วยกัน อย่างไรก็ตาม นักวิชาการทางมานุษยวิทยาได้จัดจำแนกเชื้อชาติของมนุษย์ โดยระบุว่าคนไทย น่าจะจัดอยู่ในกลุ่มมองโกลอยด์ (Mongoloid) ซึ่งมีลักษณะเฉพาะคือ เป็นชาวผิวเหลืองหรือเหลืองแดง และส่วนใหญ่อาศัยในทวีปเอเชีย ทว่านักวิชาการบางกลุ่มโต้แย้งว่า คนไทยจัดอยู่ในกลุ่มออสตราลอยด์ (Australoid) ที่จัดว่าเป็นเผ่าพันธุ์ดั้งเดิมของชนชาติละว้า ซึ่งหมายความว่า คนไทยมีเชื้อชาติใกล้เคียงกับคนลาวมาแต่ดั้งเดิม นอกจากนี้เมื่อพิจารณาความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ ความเป็นเชื้อชาติไทยในยุคสมัยก่อนย่อมใช้ไม่ได้กับความเป็นจริงทุกวันนี้ เนื่องจากการแต่งงานระหว่างคนไทยกับคนจีนในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก รวมไปถึงเชื้อชาติอื่นๆ เช่น อินเดีย พม่า มาเลย์ เป็นต้น จนเป็นที่ยอมรับกันแล้วว่า การจะหาคนไทยที่สืบเชื้อสายไทยบริสุทธิ์นั้นเป็นเรื่องที่ยากลำบาก พร้อมกันนั้น ชาวไทยเชื้อสายจีนในรุ่นหลังๆ ก็ไม่ได้รู้สึกว่าตัวเป็นคนต่างด้าวแต่อย่างใด ยังไม่นับรวมความจริงที่ว่า แต่เดิมประเทศไทยเป็นประเทศที่รวมคนหลายเชื้อชาติเข้าด้วยกัน เช่น ไท มอญ ขอม ละว้า ฯลฯ

ดังนั้น ประเด็นเรื่องการใช้เชื้อชาติในการกำหนดอัตลักษณ์ไทย จึงมักถูกโต้แย้ง เพราะเป็นเรื่องที่พิสูจน์ได้ยาก

2. สัญชาติ (Nationality)

สัญชาติมีความหมายได้ 2 ทาง คือ สัญชาติที่เป็นสภาพตามกฎหมาย กับสัญชาติที่เป็นความผูกพันทางจิตใจ นั่นหมายถึง คนไทยสามารถมีสัญชาติได้ 2 ทาง คือ เป็นคนไทยโดยสายเลือด หรือเป็นคนไทยเพราะอาศัยอยู่ในประเทศไทย ทั้งนี้เมื่อพิจารณาในแง่ของกฎหมาย พบว่าประเทศไทยเริ่มมีกฎหมายกำหนดสัญชาติไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2454 ส่วนก่อนหน้านั้น สัญชาติไทย เป็นไปตามกฎหมายจารีตประเพณี หรือในสมัยรัชกาลที่ 6 ทรงเรียกว่า “มูลนิติธรรมประเพณี”

แม้ว่าสัญชาติไทยจะสามารถใช้เป็นตัวบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ไทยได้ดีระดับหนึ่ง (อย่างน้อยก็ครอบคลุมกว่าการใช้เชื้อชาติ) แต่โดยปกติแล้ว เมื่อกล่าวถึงสัญชาติ มักจะมีนัยไปในทางกฎหมายมากกว่า และมักต้องใช้หลักฐานอ้างอิงเป็นพยานวัตถุ เช่น บัตรประจำตัวประชาชน หนังสือเดินทาง เป็นต้น

3. ภาษา (Language)

ภาษาไทย ทั้งภาษาพูดและภาษาเขียนถือเป็นตัวกำหนดอัตลักษณ์ประการหนึ่งในการประกาศตัวตนว่าเป็นคนไทย ด้วยเหตุที่เรายังใช้ภาษาไทยเป็นภาษาในทางราชการ และในชีวิตประจำวัน ในทางกลับกันก็ไม่ได้มีชาติอื่นนำเอาภาษาไทยไปใช้เป็นภาษาหลักในสังคม

ภาษาเป็นวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่งที่มีพลวัตและการปรับตัวได้ตามยุคสมัย ไม่เหมือนกับวัฒนธรรมทางวัตถุเช่น วิหาร เจดีย์ ที่คงสภาพ หรือเสื่อมสภาพไปตามกาลเวลา ภาษาที่เราใช้กันในปัจจุบันย่อมแตกต่างจากภาษาเมื่อร้อยปีก่อนอย่างชัดเจน ดังนั้น ภาษาถือเป็นอัตลักษณ์ที่แสดงถึงวัฒนธรรมในปัจจุบันได้ดี อย่างไรก็ตาม ภาษาไทยภาคกลางที่ถือเป็นภาษาราชการก็ไม่ใช่ภาษาที่ใช้กันทั่วทุกภูมิภาค ชาวไทยซึ่งแต่เดิมก็มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์อยู่แล้วก็ย่อมมีการใช้ภาษาโดยเฉพาะภาษาพูดที่แตกต่างกันไป เช่น ภาษาถิ่น คำเมือง ไทยอีสาน ไทยภาคใต้ เป็นต้น ดังนั้น แม้ว่าภาษาจะเป็นตัวกำหนดอัตลักษณ์ของชาติ แต่ในความเป็นอัตลักษณ์นี้ก็แฝงความหลากหลายในตัวด้วย

4. ศาสนา (Religion)

เป็นที่ยอมรับว่า พุทธศาสนา ถือเป็นศาสนาประจำชาติไทย เป็นชีวิตจิตใจของชนชาติไทยมาช้านานหลายร้อยปี ได้มีการปรับตัวให้เข้ากับสังคมวัฒนธรรมไทยตลอดยุคสมัยต่างๆ เรื่อยมา จนกล่าวได้ว่า พุทธศาสนาได้มีอิทธิพลต่ออุดมคติ ความรู้สึกนึกคิด และมีอิทธิพลต่อทั้งประเทศชาติและคนในสังคมด้วยกันหลายด้าน (ยุพร แสงทักษิณ, 2541: 62) ได้แก่

4.1 ด้านการปกครอง ชนชั้นปกครองไทย โดยเฉพาะพระมหากษัตริย์ได้ผนวกเอาคุณธรรมทางศาสนามาเสริมพระบารมีและความทรงศักดิ์และสิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ โดยทรงมีฐานะเป็นพระธรรมราชา

4.2 ด้านการศึกษา วัดเป็นศูนย์รวมศิลปะวิทยาการและเป็นสถานศึกษามาแต่ครั้งโบราณ แม้ในปัจจุบันวัดหลายแห่งก็ยังมีเนื้อที่ส่วนหนึ่งสำหรับใช้เป็นโรงเรียนวัด

4.3 ด้านประเพณี ศาสนาเป็นบ่อเกิดของศีลธรรมหรือจารีต เช่น ความกตัญญูรู้คุณพ่อแม่ และเป็นจุดเริ่มต้นของประเพณี เช่น การบวช งานศพ งานโกนจุก ฯลฯ ซึ่งหล่อหลอมความเป็นไทยมาจนถึงปัจจุบันนี้

4.4 ด้านภาษาและวรรณกรรม รากฐานของศาสนาพุทธกับภาษาไทยนั้นมีที่มาใกล้เคียงกัน คือ ภาษาบาลีและสันสกฤต วรรณกรรมทางศาสนาจำนวนมากก็มีคุณค่าต่อวงการงานเขียนของไทย

4.5 ด้านศิลปกรรม พระพุทธศาสนาได้ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในทางศิลปะแก่ศิลปินไทยอย่างลึกซึ้ง ศิลปะชั้นเยี่ยมในอดีตเป็นสมบัติของพระพุทธศาสนาเกือบทั้งหมด เช่น พระพุทธรูป เจดีย์ เป็นต้น

4.6 ด้านสังคม วัดเป็นศูนย์รวมทางสังคมของคนไทยดั้งเดิม ถึงแม้ว่าปัจจุบันจะเสื่อมความนิยมลง โดยเฉพาะในหมู่วัยรุ่น แต่ในบางโอกาสก็ยังเป็นสถานที่จำเป็นสำหรับคนไทย

หลักฐานเหล่านี้แสดงถึงว่าพระพุทธศาสนาแผ่อิทธิพลเข้ามาในวิถีชีวิตคนไทย และสังคมไทยเกือบทุกด้าน และแทรกซึมอยู่ในทุกอณูของความเป็นไทย ดังนั้นเมื่อพิจารณาแล้ว เราย่อมเห็นว่าพระพุทธศาสนาถือเป็นหนึ่งในอัตลักษณ์ที่แสดงให้เห็นความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน

5. วัฒนธรรม (Culture)

วัฒนธรรมไทย นับเป็นมิติหนึ่งของความเป็นไทยที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ไทย มากที่สุดประการหนึ่ง โดยประเด็นหลักๆ เกี่ยวกับวัฒนธรรมของคนไทยที่ปรากฏเป็นวัฒนธรรมประจำชาติไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ที่สำคัญมีอยู่ด้วยกัน 7 ประการ (เสาวภา ไพทยวัฒน์, 2538: 45) ได้แก่

5.1 คนไทยมีภาษาเป็นของตนเอง การมีภาษาเป็นของตนเองแสดงถึงเอกลักษณ์ประจำชาติไทยและการมีภาษาไทยสำหรับใช้ในการอ่าน พูด เขียน และฟัง ได้ถูกนำไปใช้ทั้งใน

ด้านการสื่อความหมายและการสื่อสารในกลุ่มคนไทยทั่วราชอาณาจักร นอกจากนี้ ภาษาไทยยังมีแบบเฉพาะในการนำไปใช้ดังปรากฏในการใช้สำนวน ลีลาการพูด การเขียนพร้อมหลักไวยากรณ์ไทย ภาษาไทยจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรม อีกทั้งยังมีภาษาเฉพาะของท้องถิ่นในแต่ละภูมิภาค ทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้

5.2 คนไทยมีศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติ คนไทยได้นับถือพระพุทธศาสนามาเป็นเวลาช้านานและถือปฏิบัติในประเพณีการทำบุญเนื่องจากพระพุทธศาสนาเป็นประเพณีของไทย ให้ความสำคัญกับวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา เช่น วันเข้าพรรษา วันวิสาขบูชา วันออกพรรษา ฯลฯ

5.3 การให้ความเคารพในองค์พระมหากษัตริย์ คนไทยมีพระมหากษัตริย์มาตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์จนถึงการปกครองในระบอบประชาธิปไตย ทำให้คนไทยมีความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งปรากฏจากการแสดงออกถึงความร่วมแรงร่วมใจของประชาชนด้านวัฒนธรรมที่มีต่อพระราชพิธีต่างๆ เช่น พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา พระราชพิธีฉัตรมงคล พระราชพิธีทางศาสนาที่พระมหากษัตริย์ทรงบำเพ็ญพระราชกุศล

5.4 คนไทยเป็นชนชาติที่มีประเพณีไทย ประเพณีไทยเป็นเครื่องแสดงถึงวิธีในการดำรงชีวิตซึ่งถือปฏิบัติมาตั้งแต่ครั้งบรรพบุรุษมาจนถึงลูกหลาน โดยเฉพาะประเพณีเกี่ยวกับชีวิต ได้แก่ ประเพณีการโกนจุก ประเพณีการบวชนาค ประเพณีการแต่งงาน ประเพณีเผาศพ ประเพณีในการสร้างบ้านเรือน ประเพณีสงกรานต์ ฯลฯ

5.5 ศิลปกรรมไทยซึ่งถ่ายทอดความรู้สึกของคนในชาติ ปรากฏในวัฒนธรรมทางด้านศิลปะ ทั้งทางด้านจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และในด้านอื่นๆ อีกหลายด้าน

5.6 การแสดงกิริยามารยาทแบบไทย คนไทยเป็นชนชาติที่ให้ความสำคัญในเรื่องกิริยามารยาทที่สุภาพ อ่อนน้อมถ่อมตน แสดงความอ่อนน้อมในโอกาสต่างๆ และบุคคลที่ควรแก่การอ่อนน้อม ใช้ภาษาพูดอันแสดงถึงการเคารพนบนอบ การรู้จักปรับตัวให้เข้ากับสังคม

5.7 การมีอาหารไทยเป็นศิลปะและวัฒนธรรมประจำชาติ คนไทยมีศิลปะในการปรุงอาหารให้น่ารับประทาน นับเป็นวัฒนธรรมในด้านคหกรรมศิลป์อันแสดงถึงความสามารถที่ละเอียดอ่อน ประณีตศิลป์ แสดงถึงความมีระเบียบแบบแผนในการดำเนินชีวิต

วัฒนธรรมในสังคมหนึ่งย่อมแตกแต่งจากอีกสังคมหนึ่ง ทั้งนี้เพราะการทำ พูด คิด ที่รวมเรียกว่า พฤติกรรมทางสังคม นั้นได้รับอิทธิพลโดยตรงจากวัฒนธรรมของสังคม หมายถึงว่า คนไทยที่อยู่ในสังคมไทยเรียนรู้และสั่งสมสิ่งเหล่านี้จากประสบการณ์ตรง ก็จะซึมซับเอาสิ่งเหล่านี้เข้าเป็นบุคลิกภาพ ซึ่งถ้าเรามองจากองค์รวม จะพบบุคลิกภาพของสังคม ซึ่งมีความหมายเท่ากับ “ลักษณะประจำชาติ” นั่นเอง ลักษณะประจำชาตินี้ก็ส่งผลเป็นเอกลักษณ์ หรืออัตลักษณ์ของชาตินั่นเอง

จะเห็นได้ว่า จากแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทยนี้ บางส่วนยังเป็นเรื่องที่คลุมเครืออยู่ โดยเฉพาะการกำหนดอัตลักษณ์โดยอาศัยเรื่อง เชื้อชาติ สัญชาติ อย่างไรก็ตาม ในการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยในมิติทางวัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบหลัก เนื่องจากวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ต่างมีอิทธิพลซึ่งกันและกันโดยตรง ในแง่ของการที่วัฒนธรรมเป็นปัจจัยที่สำคัญในการกำหนดอัตลักษณ์ และสามารถบ่งชี้ถึงความแตกต่างระหว่างชาติไทยกับชนชาติอื่นอย่างชัดเจน รวมทั้งวัฒนธรรมไทยยังมีแง่มุมที่หลากหลายให้ศึกษาด้วย ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้หยิบยกแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยมาอธิบายโดยละเอียดและนำมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ด้วย ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงต่อไป

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทย

2.2.1 ความหมายของวัฒนธรรม

พระยาอนุมานราชธน (2515: 70) ผู้ซึ่งองค์การยูเนสโกได้ประกาศให้เป็นบุคคลที่มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมระดับโลก ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรมคือ สิ่งที่มนุษย์

เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง หรือประกอบสร้างขึ้น เพื่อความเจริญงอกงามในวิถีแห่งชีวิตของส่วนรวม วัฒนธรรมคือวิถีแห่งชีวิตของมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกันได้ เรียนกันได้ เอาอย่างกันได้

วัฒนธรรม คือ สิ่งอันเป็นผลผลิตของส่วนรวมที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อนสืบต่อกันมาเป็นประเพณี วัฒนธรรม คือ มรดกแห่งสังคมซึ่งสังคมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม สำหรับวัฒนธรรมไทยนั้น พื้นฐานหรือมูลฐานแห่งวัฒนธรรมไทยคือความรู้สึกนึกคิด ซึ่งเป็นทายาทมาจากมรดกแห่งสังคมของชาติไทย แล้วสืบต่อเป็นประเพณีกันมา มีการแสดงออกทั้งสิ่งที่มองเห็นได้ และมองไม่เห็น จับต้องไม่ได้ แต่ว่ามีพลังแห่งบุคลิกลักษณะของชาติ ซึ่งแสดงให้เห็นอยู่ในประวัติศาสตร์ในอดีต และวิถีแห่งชีวิตในปัจจุบันของชาตินั้น (พระยาอนุมานราชธน (2515: 70)

2.2.2 ความสำคัญของวัฒนธรรม

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2539: 5-6) ได้กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรม ตามนโยบายการส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ 2539 ไว้ 3 ลักษณะ คือ

1.วัฒนธรรมเป็นทั้งพื้นฐานและเครื่องมือสำหรับสร้างเสริมความสามัคคีกลมเกลียว และความเป็นปึกแผ่นในหมู่ประชาชน วัฒนธรรมจะช่วยชักนำให้คนประพฤติศีล ปฏิบัติธรรม และพร้อมที่จะเผชิญชีวิตร่วมกันบนผืนแผ่นดินเดียวกันทั้งในยามสุขและยามทุกข์

2.วัฒนธรรมเป็นกรอบและเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตที่เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมจึงถือได้ว่าวัฒนธรรมเป็นหลักในการประพฤติปฏิบัติของสมาชิกของสังคม ซึ่งอาจจะช่วยป้องกันและแก้ไขปัญหา ตลอดทั้งตอบสนองความต้องการของสมาชิกและของสังคมได้

3.วัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ เป็นลักษณะเด่นประจำชาติ หรือประจำหมู่คณะ ซึ่งมีส่วนช่วยให้ชนในชาติมีความรู้สึกเป็นพวกเดียวกัน อันจะทำให้บังเกิดความรักสามัคคีกัน และจะส่งผลต่อการรวมพลังของหมู่คณะและธำรงไว้ซึ่งความมั่นคงของชาติ

2.2.3 องค์ประกอบของวัฒนธรรม

พระยาอนุมานราชธน (2531: 34) ได้แบ่งประเภทของวัฒนธรรมไว้อย่างกว้างๆ 2 ประเภท คือ

1.วัฒนธรรมทางวัตถุ เป็นเรื่องเกี่ยวกับสุขกาย เมื่อได้อยู่ดีกินดี มีความสะดวกสบายในการครองชีพ วัฒนธรรมประเภทนี้ ได้แก่ สิ่งจำเป็นเบื้องต้นในชีวิต 4 อย่าง และสิ่งอื่นๆ เช่น เครื่องมือ เครื่องใช้ ยานพาหนะ ตลอดจนอาวุธยุทโธปกรณ์ที่เป็นเครื่องป้องกันตัว

2.วัฒนธรรมทางจิตใจ เป็นสิ่งที่ทำให้ปัญญาและจิตใจมีความเจริญงอกงาม ได้แก่ การศึกษาวิชาความรู้อันบำรุงความคิดทางปัญญา เช่น ศาสนาและจรรยา ศิลปะและวรรณคดี กฎหมายและระเบียบประเพณี ซึ่งส่งเสริมความรู้สึกทางจิตใจให้งอกงาม หรือสบายใจ

สุพิศวง ธรรมพันทา (2532) ได้แบ่งองค์ประกอบของวัฒนธรรมออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ วัฒนธรรมส่วนที่เป็นนามธรรม คือส่วนของความคิดหรือจิตใจ และวัฒนธรรมส่วนที่เป็นรูปธรรม คือ ส่วนที่เป็นวัตถุสิ่งของหรือกิริยาอาการต่างๆ ได้แก่

1. วัฒนธรรมส่วนที่เป็นนามธรรม ส่วนนี้อาจจะเรียกชื่อได้อีกหลายอย่าง เช่น วัฒนธรรมส่วนที่ไม่ใช่วัตถุ วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับจิตใจหรือความคิด วัฒนธรรมส่วนที่ซ่อนเร้นและวัฒนธรรมส่วนที่อยู่ภายใน วัฒนธรรมส่วนที่เป็นนามธรรมนั้น เป็นส่วนที่ประกอบไปด้วย บรรทัดฐาน สถาบัน ค่านิยม และความเชื่อ เป็นต้น ซึ่งผสมผสานอยู่ในวิถีชีวิตของมนุษย์

2. วัฒนธรรมส่วนที่เป็นรูปธรรม ส่วนนี้ อาจเรียกชื่อได้หลายอย่าง เช่น วัฒนธรรมส่วนที่เป็นวัตถุ วัฒนธรรมส่วนที่เป็นพฤติกรรม วัฒนธรรมส่วนที่เปิดเผย และวัฒนธรรมส่วนที่อยู่ภายนอก วัฒนธรรมส่วนที่เป็นรูปธรรมนั้นเป็นวัฒนธรรมที่เห็นเป็นรูปร่างของสิ่งประดิษฐ์ต่างๆ เช่น เครื่องใช้เครื่องมือ อาคารสิ่งก่อสร้าง เสื้อผ้าอาภรณ์ เครื่องประดับตกแต่ง ผลงานศิลปะแขนงต่างๆ ผลงานทางวิทยาศาสตร์ วัฒนธรรมส่วนที่เป็นกิริยาอาการ ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มคน ซึ่งที่จริงเป็นกิริยาอาการของ

สังคมนั้น เช่น การทำกระดาษเพื่อไปประกอบเป็นว่าวไทย การสานกระเป๋าย่านลิเพา การปลูกบ้านทรงไทย ฯลฯ

ทั้งนี้วัฒนธรรมทั้งสองประเภทนี้ ย่อมพัวพันและเหลื่อมล้ำกันอยู่ ถ้าขาดอย่างใดอย่างหนึ่งจะไม่สมบูรณ์ ถ้าวัฒนธรรมของชาติใดเจริญไปทางด้านใดด้านหนึ่งจนเกิดความไม่สมดุลกัน เช่น มีความเจริญทางวัตถุมากเกินไป แต่จิตใจไม่เจริญตาม ในที่สุดจะเป็นหายนะ ในทางกลับกันถ้าวัตถุไม่เจริญแต่เจริญทางจิตใจมากเกินไปจะเป็นการตัดขาดจากสังคม วัฒนธรรมทั้งสองประเภทนี้จึงต้องมีความสมดุลตามส่วน อันอยู่ในดุลยพินิจของสังคม

2.2.4 เอกลักษณ์ของวัฒนธรรมไทย

กรมการฝึกหัดครู (2520: 12) ได้กำหนดเกณฑ์วัฒนธรรมหลักของไทยว่า วัฒนธรรมหลัก คือ วัฒนธรรมที่เป็นหลักของชาติหรือประจำชาติ ซึ่งจะต้องส่งเสริมให้ดำรงอยู่คู่กับชาติไทย เพื่อให้เป็นจุดร่วมแห่งจิตใจของคนในชาติ และเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย อันได้แก่

1.<u>สถาบันพุทธศาสนา</u> เป็นศาสนาประจำชาติ เพราะคนไทยส่วนใหญ่นับถือกันมาเป็นเวลาช้านาน พระพุทธศาสนายังเป็นรากฐานของวัฒนธรรมไทยอีกด้วย ส่วนวัดและพระสงฆ์มีคุณประโยชน์นานับประการต่อสังคมไทย ตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน

2.<u>สถาบันพระมหากษัตริย์</u> ประเทศไทยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน พระมหากษัตริย์เป็นหลักชัยของบ้านเมือง เป็นศูนย์รวมพลังแห่งชนชาวไทยทั้งชาติ พระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์สูงส่งนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ซึ่งพระองค์ประทับอยู่อย่างใกล้ชิดกับประชาชนของพระองค์ ทรงดำรงอยู่ในทศพิธราชธรรม และทรงบำเพ็ญพระราชกรณียกิจนานาประการ เพื่อประชาชนและประเทศชาติ

3.<u>ภาษาไทยและอักษรไทย</u> ชาติไทยมีภาษาและอักษรของตนเองมาเป็นเวลาช้านาน ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าภูมิใจเป็นอย่างยิ่ง ต่อมาแม้จะมีการปรับปรุงแก้ไขบ้าง แต่ก็เพื่อความเหมาะสมหรือ

แม้จะรับภาษาอื่นเข้ามาใช้บ้าง แต่นำมาปรับปรุงรูปเสียงให้เป็นแบบไทย ภาษาไทยมีลักษณะพิเศษหลายอย่างซึ่งดีเด่น สมควรรักษาไว้ให้เป็นวัฒนธรรมหลักของชาติสืบไป

4.ประเพณีไทย ประเพณีไทยเป็นเครื่องแสดงถึงชีวิตและจิตใจของคนไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน ว่ามีความเป็นมาและอยู่อย่างไร ประเพณีไทยส่วนมากมีที่มาจากพุทธศาสนาและมีคติแฝงอยู่ด้วย เช่น ประเพณีที่เกี่ยวกับการเกิด แต่งงาน การบวช การตาย ฯลฯ

5.จรรยามารยาทของคนไทย ซึ่งมีลักษณะสุภาพ ละมุนละไม อ่อนช้อย และรู้จักปรับตัวให้เข้ากับสังคมได้ดี ได้แก่ รู้จักอ่อนน้อมต่อผู้ที่ควรอ่อนน้อม เช่น การกราบแบบต่างๆ การไหว้บุคคลต่างๆ และวิธีทำความเคารพพระมหากษัตริย์ เป็นต้น

6.จิตใจของคนไทย ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนา ทำให้คนไทยมีจิตใจโอบอ้อมอารีต่อคนทั่วไป มีความกตัญญูกตเวที เชื่อฟังบิดามารดา ครูบาอาจารย์

7.ศิลปกรรมไทย คิลปกรรมแบบไทยนั้นมีความอ่อนช้อย สวยงาม เช่น นาฏศิลป์ ดนตรี เพลง ตลอดจนภาพจิตรกรรม เป็นต้น

8.สถาปัตยกรรมไทย มีความสง่างามไม่ยิ่งหย่อนกว่าชาติอื่น เช่น ปราสาทราชวัง วัดวาอาราม โบสถ์ วิหาร เป็นต้น สิ่งเหล่านี้แสดงถึงคุณค่าทางศิลปะอันสูงส่งของชาติ

9.วรรณคดีไทย ซึ่งเป็นเครื่องแสดงถึงความเจริญทางจิตใจ ความรู้สึกทางอารมณ์ แล้วแสดงออกมาเป็นตัวหนังสือ ทำให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะเทือนใจ มีความรู้สึกเป็นไปในทางที่ดีงาม เนื่องจากวรรณคดีนั้นมักแฝงคติสอนใจเอาไว้ด้วย ซึ่งส่วนมากมาจากหลักธรรมในพุทธศาสนา

สัญญา สัญญาวิวัฒน์(2533) ได้กล่าวถึงลักษณะของวัฒนธรรมไทยว่าวัฒนธรรมไทยสามารถแสดงออกได้หลายรูปแบบ ซึ่งเราอาจจัดหมวดหมู่สิ่งที่แสดงถึงวัฒนธรรมไทยได้ 3 ประการ คือ

1. วัฒนธรรมไทยด้านวัตถุ

ได้แก่ วัตถุต่างๆ ที่อยู่รอบตัวเรา เช่น เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย (ผ้านุ่ง โจงกระเบน ผ้าซิ่น ฯลฯ) บ้านทรงไทยและส่วนประกอบต่างๆ ของบ้าน เครื่องมือเครื่องใช้ในบ้าน พวกมีดอีโต้ มีดดาบ ไถ คราด เครื่องปั้นดินเผา เครื่องดนตรีต่างๆ เช่น กลอง ระนาด ตะโพน รวมทั้งเครื่องแต่งกายของนักร้องนักแสดงแบบลิเก โขน หรือหนังใหญ่ สิ่งของเหล่านี้เป็นของไทยที่มีบทบาทหรือหน้าที่ตามวัฒนธรรมไทย วัตถุดิบอาจเป็นสิ่งที่มาจากที่ใดก็ได้ แต่คนไทยนำมาประดิษฐ์ตามแบบอย่างไทย

2. วัฒนธรรมไทยด้านการกระทำหรือความประพฤติปฏิบัติ

หมายถึง ลักษณะกิริยาท่าทาง ความประพฤติปฏิบัติ การพูดจากันที่มีระเบียบประเพณีปฏิบัติสืบต่อกันมา เช่น ลักษณะการทักทายที่ผู้น้อยต้องยกมือไหว้ทำความเคารพผู้ใหญ่หรือผู้ที่อาวุโสกว่า กริยาสุภาพอ่อนน้อม นอกจากนี้ยังหมายรวมถึง ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ที่ถือปฏิบัติกันมานาน เช่น ประเพณีเกี่ยวกับการเกิด การบวช การแต่งงาน โกนจุก การตาย การขึ้นบ้านใหม่ พิธีแรกนาขวัญ การทำบุญหรืองานบุญต่างๆ พิธีกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือที่เคารพนับถือเป็นต้น ซึ่งลักษณะการกระทำทางกายและวาจาของไทยนั้น มีความเฉพาะตนอยู่ที่ความสุภาพอ่อนโยน ละมุนละไม สงบเสงี่ยม รู้จักที่ต่ำที่สูง ความเป็นมิตร การรู้จักผ่อนสั้นผ่อนยาว ไม่แข็งกระด้าง ยิ้มแย้ม ร่าเริง รักสนุก รักความอิสระ ไม่เคร่งเครียดจริงจังต่อชีวิตมากนัก

ในส่วนของภาพลักษณ์ของสตรีไทยจะปรากฏออกมาเป็นสุภาพสตรีที่มีรูปร่างบอบบาง สุภาพเรียบร้อย ละมุนละไม อ่อนหวานและอ่อนโยน เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ มีจิตใจเป็นมิตร น่าคบ เป็นแม่บ้านแม่เรือนที่ดี ส่วนชายไทยก็จะมีภาพลักษณ์เป็นสุภาพบุรุษที่เข้มแข็ง อดทน บึกบึน กล้าแกร่ง มีระเบียบวินัย และมีความเป็นผู้นำที่สุขุมคัมภีรภาพ

3. วัฒนธรรมไทยด้านความรู้และความคิด

วัฒนธรรมไทยทั้งทางวัตถุและทางการกระทำหรือความประพฤติตามที่กล่าวมาแล้วนั้น ล้วนมีที่มาจากวัฒนธรรมไทยทางใจ หรือความรู้ความคิดอย่างไทยทั้งสิ้น กล่าวคือ ความรู้ความคิดอย่างไทยเป็นตัววางแบบ หรือก่อลักษณะ กำหนดรูปสิ่งเหล่านั้นขึ้นก่อน แล้วจึงไปกระทำหรือ

แสดงออกทางกายและทางวัตถุอีกทอดหนึ่ง วัฒนธรรมไทยทางใจจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งยวด หากมีการสูญเสียวัฒนธรรมไทยด้านนี้แล้ว ก็จะเหมือนกับการสูญเสียวัฒนธรรมไทยทั้งหมดเลยทีเดียว

วัฒนธรรมไทยทางใจหรือความรู้ความคิดของไทยมีอยู่มากมาย เช่น ความสามารถในการปกครองจัดการบ้านเมืองให้มีความร่มเย็น การจัดการหมู่คณะให้มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย มีความสามัคคีกลมเกลียว มีระเบียบวินัย ความรักในเอกราช ไม่ยอมเป็นข้าหรือเมืองขึ้นต่างชาติ ความสามารถในการผ่อนหนักเป็นเบา ประสานประโยชน์ การกระทำ และความคิดเพื่อดำรงเอกราชของชาติ มีความรู้ความสามารถในการติดต่อสัมพันธ์กับต่างประเทศเพื่อรักษาประโยชน์ของตน เป็นต้น จนสามารถดำรงความเป็นไทยมาตราบเท่าทุกวันนี้

ในด้านการทำมาหากิน คนไทยก็มีความสามารถในการประกอบหน้าที่การงานตามยุคตามสมัย หาเลี้ยงชีพและหมู่คณะมาโดยตลอด จากการทำนา ทำไร่ การช่าง ไปจนถึงการค้าธุรกิจอุตสาหกรรมและบริการต่างๆ แม้สมัยก่อนจะมีแต่การเกษตรเป็นส่วนใหญ่แต่ภายหลังก็ได้เพิ่มจำนวนการค้าอุตสาหกรรมและบริการให้มากขึ้น ตามความต้องการของสังคมสมัยใหม่ สามารถขุดค้นเอาทรัพยากรอันอุดมสมบูรณ์มาเป็นประโยชน์ในการดำรงชีวิต

ระบบความเชื่อของไทยมีทั้งความเชื่อตามหลักเหตุผลของวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ ตามหลักธรรมของพุทธศาสนา คริสต์ศาสนา อิสลาม และศาสนาอื่นๆ ในแง่นี้การแพทย์และการรักษาสมัยใหม่ เป็นที่นิยมควบคู่กับหลักธรรมของศาสนา คนไทยใช้หลักวิทยาศาสตร์และหลักธรรมควบคู่กันไป แต่ความเชื่อในเรื่องผีสางนางไม้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ การทรงเจ้าเข้าผี ตั้งศาลพระภูมิ ศาลเจ้า ไว้กราบไหว้ร่วมไปกับเคารพนับถือพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่น การผสมผสานในความเชื่อหลายอย่างเช่นนี้ เป็นเหตุผลอย่างหนึ่งที่ทำให้คนไทยไม่เคร่งครัด งมงาย ในเรื่องใดเรื่องหนึ่งมากนัก

ศิลปะการละเล่นการกีฬา เป็นการแสดงออกทางใจไทยอีกด้านหนึ่ง ศิลปะไทยมีความงามอ่อนไหว ละมุนละไม เป็นของตนเอง เมื่อมีแบบความคิดด้านนี้เข้ามาจากสังคมอื่น คนไทยก็รับเข้าไว้ แล้วผสมผสานกับแบบของตน กลายเป็นแบบของตนขึ้นมาอีกเช่น งานศิลปะ สถาปัตย์ และนาฏศิลป์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามหากจะสรุปสั้นๆ วัฒนธรรมไทยสามารถแบ่งได้ 2 รูปแบบ คือ วัฒนธรรมไทยทางรูปธรรม และวัฒนธรรมไทยทางนามธรรม โดยความเป็นไทยที่เป็นรูปธรรมก็คือ การรวมกันระหว่างวัฒนธรรมไทยทางกายและทางวัตถุ ส่วนวัฒนธรรมไทยที่เป็นนามธรรม ก็คือ วัฒนธรรมไทยทางจิตใจ

จากแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายในมิติทางวัฒนธรรมรูปแบบต่างๆ โดยผู้วิจัยได้นำมาใช้วิเคราะห์เรื่องอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี โดยนำมาใช้ประกอบกับการวิเคราะห์องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยด้านต่างๆ ในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี เพื่อสรุปออกมาให้เห็นถึงวัฒนธรรมไทยรูปแบบต่างๆ อันได้แก่ วัฒนธรรมไทยทางด้านวัตถุ วัฒนธรรมไทยด้านการกระทำและความประพฤติ และวัฒนธรรมไทยทางด้านความรู้และความคิด เพื่อนำมาสรุปเป็นภาพรวมให้เห็นถึงอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีในลำดับต่อไป

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม

Malcolm Waters มองกระบวนการโลกาภิวัตน์ว่า โลกที่ผ่านกระบวนการโลกาภิวัตน์แล้วจะกลายเป็นสังคมเดียวและมีวัฒนธรรมโลกเกิดขึ้น สังคมนี้ไม่ได้หลอมรวมเป็นเนื้อเดียวกันและอาจมีแนวโน้มที่จะมีความหลากหลาย มีศูนย์กลางหลายศูนย์ และมีความโกลาหล สิ่งที่สำคัญคือ “อาณาเขต” นั้นจะหายไปเกิดเป็นหลักการใหม่สำหรับสังคมและวัฒนธรรม นั่นคือสังคมที่ปราศจากขอบเขตทางพื้นที่ ความสัมพันธ์ของผู้คนที่อยู่ไกลห่างกันเกิดได้ง่ายพอๆ กับผู้คนที่อยู่ใกล้ชิดกันทางภูมิศาสตร์(อ้างถึงใน กรชนก รักษาเสรี, 2546) เมื่อพิจารณาถึงประเด็นที่ Waters มองกระบวนการโลกาภิวัตน์แล้วจะพบว่าเขาได้กล่าวถึงปฏิกิริยาทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากกระบวนการโลกาภิวัตน์โดยเขาได้ชี้ให้เห็นลักษณะสำคัญที่เกิดขึ้น คือ การที่เส้นแบ่งอาณาเขตหายไป คำอธิบายนี้จึงชี้ให้เห็นลักษณะที่เกิดขึ้นในยุคของโลกไร้พรมแดนอย่างแท้จริง

สิ่งที่เกิดขึ้นในยุคโลกาภิวัตน์ก็คือ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจอันเนื่องมาจากการเพิ่มขึ้นของการค้าระหว่างประเทศ และมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม โดยมีสาเหตุสำคัญมาจากการพัฒนาเทคโนโลยีทางการสื่อสารที่ก้าวหน้าจนทำให้สามารถติดต่อสื่อสารระหว่างประเทศได้สะดวกขึ้น เกิดการไหลเวียนของข้อมูลข่าวสารซึ่งเป็นไปอย่างรวดเร็วและง่ายดาย โลกาภิวัตน์

จึงเป็นวิถีทางที่ความสัมพันธ์ของอำนาจและการสื่อสารนั้นได้แผ่ขยายออกไปทั่วโลก โดยที่มิติในเรื่องเวลาและพื้นที่(Time and Space) นั้นได้ถูกย่นย่อลงทำให้ความสัมพันธ์ทางสังคมเปลี่ยนแปลงไป นอกจากนี้ยังส่งผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เช่น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม หรือการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local) และวัฒนธรรมโลก (Global) กระบวนการดังกล่าวเรียกว่า “โลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม” (Cultural Globalization)

สุริชัย หวันแก้ว (2547) กล่าวถึงโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมว่า หมายถึง ปฏิกิริยาทางวัฒนธรรมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ โดยได้ชี้ให้เห็นว่าต้องมีความกระจ่างต่อเรื่องการเปลี่ยนรูปทางวัฒนธรรม (Cultural Transformation) และต้องเข้าใจอย่างถ่องแท้ต่อผลกระทบภายใต้แรงกระทบและแรงผลักดันจากโลกาภิวัตน์ โดยการพิจารณานั้นต้องไม่มองวัฒนธรรมอย่างแยกขั้ว (Dichotomies) หรือการมองวัฒนธรรมด้วยแบบแผนที่ตายตัว จึงจะสามารถเข้าใจถึงปฏิกิริยาทางวัฒนธรรมภายใต้กระแสโลกาภิวัฒน์ได้อย่างชัดเจน

จากความคิดเห็นของสุริชัย หวันแก้ว เกี่ยวกับประเด็นที่ซับซ้อนของโลกาภิวัตน์ มีความเห็นที่สอดคล้องกับแนวคิดของ Arjun Appadurai (1996) นักมานุษยวิทยาชาวอินเดียและเป็นศาสตราจารย์แห่งมหาวิทยาลัยชิคาโกซึ่งได้เสนอว่า โลกาภิวัตน์เป็นกระบวนการที่เป็นพลวัตและซับซ้อน เนื่องด้วยกระบวนการโลกาภิวัตน์มีลักษณะสำคัญที่ไม่คงที่ เคลื่อนที่ได้ ไม่คงตัว และไหลเวียน เราจึงไม่อาจเข้าใจโลกาภิวัตน์ด้วยการอาศัยเพียงตัวแบบศูนย์กลางรอบนอกแบบเดิมๆ (Center-periphery model) กล่าวคือ ต้องยอมรับว่าวัฒนธรรมนั้นมิได้มีเพียงศูนย์กลางเดียวอีกต่อไป หากแต่มีศูนย์กลางอยู่หลายแห่งด้วยกัน

ในการศึกษาประเด็นเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม มีงานวิจัยที่มุ่งศึกษาถึงผลกระทบอันสืบเนื่องมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ รวมทั้งข้อโต้แย้งและวิวาทะต่างๆ ซึ่ง Robert Holton (2000) ได้รวบรวมและแยกแยะข้ออภิปรายต่างๆ ออกเป็นหมวดหมู่ และสรุปได้เป็น 3 แนวทางด้วยกัน คือ

1) ทฤษฎีวัฒนธรรมกลายเป็นเนื้อเดียวกันหมด(Homogenization) กระบวนการโลกาภิวัตน์ได้ทำให้เกิดความเหมือนกันและความคล้ายคลึงกันทางด้านวัฒนธรรมมากขึ้นทุกที จนถือได้ว่าสังคมต่างๆ จะมีการโคจรบรรจบกันทางวัฒนธรรม

2) ทฤษฎีการแยกขั้ว (Polarization) เช่น การมองเห็นการเกิดขั้วบวก-ขั้วลบขึ้น และมีการชี้ว่าต่อไปจะเกิดความขัดแย้งและสงครามทางวัฒนธรรม เช่น ระหว่างตะวันตกกับฝ่ายปฏิปักษ์ การปะทะกันระหว่างอารยธรรม
3) ทฤษฎีผสมผเสหรือลูกครึ่งทางวัฒนธรรม (Hybridization) เห็นว่าการปฏิบัติทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมนั้นมักจะเป็นผลมาจากการแลกเปลี่ยนและหยิบยืมองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่มีที่มาจากแหล่งวัฒนธรรมต่างๆ ที่หลากหลาย ซึ่งพัฒนาการของวัฒนธรรมสังคมในอดีตก็เป็นเช่นนี้ เช่น การที่สังคมสุโขทัยรู้จักรับวัฒนธรรมพุทธศาสนา ฯลฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันที่มีการแลกเปลี่ยนข่าวสารกันอย่างมากก็ได้ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์

จะเห็นได้ว่าในมิติทางวัฒนธรรมเป็นมิติที่มีความซับซ้อนและลึกซึ้ง ปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสามารถเกิดขึ้นได้ในหลายรูปแบบเมื่อมีการแลกเปลี่ยนข้อมูลทางวัฒนธรรมกัน สิ่งที่ผู้คนได้ตระหนักถึงก็คือ ผลที่ตามมาอาจจะเป็นในลักษณะของการผสมผสานทางวัฒนธรรม หรืออาจทำให้เกิดการสูญสลายของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งไปโดยสิ้นเชิง

สุริชัย หวันแก้ว (2547) ยังได้กล่าวถึงผลกระทบของโลกาภิวัตน์ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในด้านอื่นๆ ซึ่งได้ข้อคิดมาจากงานเขียนของ Paul Heelas, Scott Lash และ Paul Morris (1996) เกี่ยวกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่ส่งผลต่อ “สถาบันตามประเพณี” และได้ใช้แนวคิดดังกล่าวมาอธิบายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับสังคมวัฒนธรรมไทย โดยพยายามตั้งคำถามถึงปรากฏการณ์แห่งความเสื่อมทรุดของประเพณีและสถาบันเดิม ที่ผู้คนในสังคมพากันวิตกถึงภาวะตกต่ำของศีลธรรม ประเพณีที่เคยยึดถือเป็นคุณค่าสืบต่อกันมายาวนานสมัยหนึ่ง เช่น ระบบอาวุโส จารีตประเพณี หรือแม้แต่สถาบันสงฆ์และสถาบันครอบครัว บัดนี้ได้หมดบทบาทในสังคมสมัยโลกาภิวัตน์ไปโดยสิ้นเชิงหรือไม่ หรือการที่สังคมไทยได้เคลื่อนตัวไปสู่ยุคสมัยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงนี้ เป็นการเปลี่ยนแปลงในลักษณะที่เรียกว่าถึงรากถึงโคนได้หรือไม่ เพราะสภาพการณ์ในโลกยุคปัจจุบันที่ปรากฏในทางตรงกันข้ามก็ยังมีให้พบเห็นอีกมาก เช่น การฟื้นตัวของกระแสถวิลหาอดีต , กระแสชาตินิยม, กระแสความขัดแย้งระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์, การแตกแยกระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมย่อย การปะทะระหว่างกลุ่มศาสนา หรือแม้แต่การเมืองที่เน้นความแตกต่างทางวัฒนธรรม เน้นความเป็นไทยกับต่างด้าว เป็นต้น

จากข้อคิดในเชิงทฤษฎีในเรื่องจุดเปลี่ยนแห่งบทบาทของสถาบันและประเพณีอันเนื่องมาจากกระแสของโลกาภิวัตน์ จึงได้เกิดแนวทางในการพิจารณาถึงผลกระทบเป็น 2 แนวทาง คือ (สุริชัย หวันแก้ว, 2547)

1) แนวทางที่ถือว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างถึงรากถึงโคน (Radical Thesis) ซึ่งนักทฤษฎีแนวนี้เชื่อว่า ยิ่งสังคมก้าวสู่ภาวะความเป็นสมัยใหม่มากขึ้นเท่าใด ประเพณีก็ยิ่งจะลดบทบาทความสำคัญลงไปมากเท่านั้น บทบาทประเพณีในชีวิตของปัจเจกบุคคลก็ย่อมลดลงไปมากเป็นเงาตามตัวด้วย
2) แนวทางการดำรงอยู่ร่วมกัน (Co-existence thesis) นักทฤษฎีตามแนวนี้ไม่เชื่อว่าประเพณีทั้งหลายที่เริ่มสลายลงไปจะถูกขจัดออกไปจนหมดสิ้น หากมองว่าประเพณีมีการแข่งขันระหว่างกัน มีอิทธิพลกระทบถึงกันและกัน และมีบทบาทร่วมกันในกระบวนการ 3 กระบวนการ ได้แก่
    2.1) การดำรงรักษาประเพณี
    2.2) การฟื้นฟูประเพณีให้มีชีวิตชีวา
    2.3) การสรรค์สร้างประเพณีใหม่

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) ได้แสดงแนวคิดที่สอดคล้องกันกับแนวคิดข้างต้นว่า การวิเคราะห์เรื่องของโลกาภิวัฒน์ที่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมนี้ ต้องไม่มองระบบวัฒนธรรมในแง่ของการแยกขั้วเสมอไป หากแต่ต้องมองให้เห็นด้วยว่า พลวัตของระบบโลกาภิวัตน์นั้นสามารถผลิตขั้วตรงข้ามออกมาด้วย นั่นก็คือพลังท้องถิ่นนิยม (Localism) และอธิบายเพิ่มเติมว่าพลังทั้งสองกระแสเปรียบเสมือนขั้วตรงข้ามของเหรียญเดียวกันยิ่งพื้นที่โลกถูกครอบคลุมด้วยพลังโลกาภิวัฒน์มากขึ้นเท่าใด การเน้นความเป็นท้องถิ่นก็จะปรากฏให้เห็นชัดขึ้นเช่นกัน

โลกาภิวัตน์กับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

อัตลักษณ์เป็นเรื่องของ “ตัวเรา” (I) และ “พวกเรา” (us) ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ชีวิต อุดมการณ์ สำนึก กฎเกณฑ์ พิธีกรรม ฯลฯ ที่ทำให้แตกต่างไปจาก “คนอื่นๆ” (Other) และ “พวกเขา” (Them) (กาญจนา แก้วเทพ, 2544) ส่วนวัฒนธรรมก็คือวิถีและแบบแผนการดำเนินชีวิต ไม่ว่าจะเป็นแนวคิด ความเชื่อ ค่านิยม ฯลฯ และเมื่อกล่าวถึงอัตลักษณ์ ก็คือเป็นการบ่งบอกความเป็นตัวตน ทั้งวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ต่างมีอิทธิพลซึ่งกันและกันอย่าง

ต่อเนื่อง เมื่อกล่าวถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identity) จึงหมายถึง ลักษณะเฉพาะหรือความเป็นตัวตนที่บ่งบอกถึงความเป็นท้องถิ่นหรือความเป็นชาติ กล่าวคือ ลักษณะเฉพาะที่บ่งบอกแบบแผนการดำเนินชีวิตของแต่ละท้องถิ่นหรือแต่ละชาติซึ่งมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับเกณฑ์หรือระดับที่มอง หากมองในภาพกว้างก็จะเป็นการมองความเป็นตัวตนของวัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมของชาติที่มีความแตกต่างกันแต่ละชาติ เช่น เมื่อกล่าวถึงอัตลักษณ์ของชาติไทยหรืออัตลักษณ์ความเป็นไทย สิ่งที่สะท้อนให้เห็นลักษณะเฉพาะก็คือวัฒนธรรมไทยในรูปแบบต่างๆนั่นเอง

อย่างไรก็ตามเมื่อกระแสโลกาภิวัตน์ และกระแสการเปลี่ยนแปลงจากภายนอก ได้มีการเปลี่ยนแปลงสังคมและวัฒนธรรม ในทำนองเดียวกันกระแสโลกาภิวัตน์ก็ส่งผลกระทบต่ออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมหรือตัวตนทางวัฒนธรรมนั้นๆ ด้วย โดยสามารถสรุปถึงผลกระทบได้ 3 แนวทาง (สุริชัย หวันแก้ว , 2547) คือ

1. *<u>อัตลักษณ์ของชาติหรือวัฒนธรรมชาติแห่งชาติเสื่อมลงหรือผุกร่อนลง</u>*

โดยถูกกระทบกระแทกจากพลังแห่งภายนอกเหล่านี้ จนถูกทำลายหรือเสื่อมทรุดลงด้วยกระแสวัฒนธรรมแบบแปรเป็นเนื้อเดียวกัน (Cultural Homogenization) ตามกระแสโลกาภิวัตน์ภายนอก สิ่งที่เกิดขึ้นตามมาก็คือวัฒนธรรมเรากลายเป็นเพียงสินค้าในตลาดสรรพสินค้าทางวัฒนธรรมโลกไป เช่น มวยไทย รำไทย ผ้าไหมและอาหารไทย เป็นต้น วัฒนธรรมด้านวัตถุของชุมชนท้องถิ่นจึงมีโอกาสที่จะกลายเป็นสินค้าในวงจรของตลาดโลกมากขึ้น

2. *<u>อัตลักษณ์เฉพาะตัวกลับมีความเข้มข้นและเด่นชัดขึ้น</u>*

ไม่ว่าจะเป็นความเป็นตัวตนของกลุ่มสังคมในระดับใดก็ตาม มีโอกาสจะมีความเด่นชัดขึ้น ความเป็นตัวตนหรืออัตลักษณ์ของชาติ หรือของท้องถิ่น กลับถูกกระตุ้นและตอกย้ำให้เข้มแข็งและเข้มข้นขึ้น แนวคิดนี้เชื่อว่าความเป็นตัวตนต้องประชันและแข่งขันกันในความโดดเด่น ดังนั้นการต่อสู้กับกระแสโลกาภิวัตน์จึงต้องอาศัยวิธีการสร้างเสริมความมั่นใจและความเชื่อมั่นในชาติตน หรือชาติพันธุ์ เผ่าพันธุ์ของตน ซึ่งบางกรณีก็เสริมสร้างให้เกิดความรู้สึกรักคนร่วมสายเลือดเดียวกัน บางกรณีมุ่งให้เกิดความรู้สึกต้องกลับคืนสู่รากเหง้าที่แท้ เช่น ความเป็นญี่ปุ่นแท้ ฯลฯ ที่

เป็น “อกาลิโก” คล้ายกับเชื่อว่าต้องมีธาตุแท้ของวัฒนธรรม (Essentialism) แห่งชาติดั้งเดิมนั้นๆ เช่น ความเป็นไทย

3. <u>อัตลักษณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่</u>

อัตลักษณ์แบบเก่าอ่อนตัวลง ชีวิตจิตใจและอัตลักษณ์ของกลุ่มและสังคมมีความหลากหลายขึ้น ทั้งนี้กระแสโลกาภิวัตน์อาจเป็นตัวกระตุ้นให้สำนึกในอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมพื้นถิ่นสูงขึ้น ในบางกรณีอัตลักษณ์นี้อาศัยรากฐานทางด้านชาติพันธุ์ ทางด้านภาษา ทางด้านศาสนา ฯลฯ ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ที่รุกเข้ามานี้ กลุ่มชนและชุมชนตลอดจนประเทศเกิดความตระหนักรู้ถึงภาวะปริแตกของอัตลักษณ์เดิม โดยไม่เชื่อว่าจะสามารถหันไปเอาภาพสำเร็จรูปจากรากฐานเดิมที่เคยอิงกรอบรัฐส่วนกลางเดิมที่ถูกกระทบมาใช้ได้เลย ในทางตรงกันข้ามเห็นว่าจำต้องสร้างสรรค์อัตลักษณ์ร่วมกันที่เคยยึดโยงกันอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้โดยเอื้อให้เกิดการผสมผสานองค์ประกอบวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่แทนที่ของเดิมที่ผุกร่อนหรือที่กระจัดกระจายไปมากแล้ว ในบางกรณีก็ทำให้หันไปสำรวจรากฐานเดิมที่หยั่งลึกลงไปมากขึ้น เช่น กระแสสนใจภูมิปัญญาชาวบ้าน ภูมิปัญญาแพทย์พื้นบ้าน ทั้งนี้ อัตลักษณ์ของใหม่ร่วมกันของกลุ่มหรือท้องถิ่นหรือของสังคมประเทศ ย่อมเป็นผลจากการปฏิสัมพันธ์กับกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีทั้งด้านบวกและด้านลบควบคู่กันไป แม้กระทั่งต่อกลุ่มต่างๆในสังคมเอง

จากแนวคิดเรื่องโลกาภิวัฒน์ทางวัฒนธรรม ได้แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมโดยเฉพาะกระแสวัฒนธรรมของตะวันตกที่ได้แผ่ขยายไปภูมิภาคต่างๆของโลก ทำให้วัฒนธรรมต่างๆ ได้รับการเผชิญหน้ากับวัฒนธรรมที่มาจากตะวันตกอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งสังคมไทยเอง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี เพื่อแสดงให้เห็นภาพของสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างสอดคล้องกับบริบทสังคมตามท้องเรื่องในภาพยนตร์และใช้วิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยด้านต่างๆ ได้อย่างถูกต้องและแม่นยำมากขึ้น

2.4 บริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่างๆ

2.4.1 บริบททางการเมือง

แนวคิดทางการเมืองการปกครองของสมัยอยุธยาคือแนวคิดที่มีพื้นฐานความเชื่อมาจากลัทธิทางศาสนาของพราหมณ์ คือการที่มีพระมหากษัตริย์อยู่ในฐานะ"เทวราชา" ซึ่งถือกำเนิดมาจากเทพเจ้าลงมายังโลกมนุษย์ แต่ในทางปฏิบัติแล้วการปกครองโดย "ธรรม" คอยเป็นตัวควบคุมอำนาจการปกครองที่มีอยู่มากล้นของพระมหากษัตริย์ให้ประพฤติอยู่ตามคติของ "ธรรมราชา" สำหรับในสมัยอยุธยาตอนปลายมีแนวคิดการปกครองสืบต่อมาตั้งแต่สมัยปฏิรูปการปกครองของพระบรมไตรโลกนาถ อันถือได้ว่า ทำให้ระบบการปกครองมีประสิทธิภาพ และมีระบบศักดินาเป็นส่วนสำคัญของพื้นฐานการปกครอง ทำให้ขุนนางมีอำนาจทางการเมืองสูงขึ้น กลุ่มเจ้านายหรือราชวงศ์ถูกลดทอนอำนาจ ดังนั้นปลายสมัยอยุธยาได้มีการแก้ไขตั้งเจ้ากรมขึ้น โดยให้เจ้านายเป็นผู้บังคับบัญชาควบคุมกำลังคนไว้จำนวนหนึ่งเพื่อถ่วงดุลอำนาจ ครั้นเมื่อถึงราชวงศ์บ้านพลูหลวงซึ่งมีเสถียรภาพไม่มั่นคง ท้ายที่สุดต้องเสียกรุงศรีอยุธยาให้กับพม่าเป็นครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ.2310 ตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าเอกทัศน์ ซึ่งการเสียกรุงครั้งนี้ถือเป็นการสิ้นสุดราชอาณาจักรอยุธยาที่มีความยาวนานถึง 417 ปี (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 62)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นชาติตะวันตกโดยเฉพาะอังกฤษได้แผ่อิทธิพลเข้ามาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างต่อเนื่อง เกิดความหวั่นวิตกว่ามหาอำนาจตะวันตกจะใช้แสนยานุภาพเข้ายึดครองประเทศไทย (นฤมล ธีรวัฒน์, 2525: 283) พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงตระหนักถึงความจำเป็นต้องวางรากฐานแนวคิดประชาธิปไตยในสังคม พระองค์ทรงมีพระราโชบายที่จะแก้ไขการปกครองให้เข้ากับแบบแผนตะวันตก ทั้งนี้เพื่อจะให้ไทยปลอดภัยจากลัทธิจักรวรรดินิยม ดังนี้แล้วจึงมีการแก้ไขกฎระเบียบราชการบางประการ เช่น ให้ประชาชนมีสิทธิมากขึ้น มีการปรับปรุงประเพณีถวายฎีกาให้ทันสมัย มีประกาศให้เจ้านายข้าราชการให้มีการเลือกตั้ง รวมถึงการยกฐานะของสตรีให้สูงขึ้น เป็นต้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 126)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงตระหนักดีว่าการปฏิรูปจะต้องไปไกลกว่ารัชสมัยของพระราชบิดาเป็นอันมาก ต้องมีการเปลี่ยนแปลงสถาบันหลักของประเทศทั้งหมด ความมุ่งมั่นที่จะรักษาเอกราชของประเทศเอาไว้เป็นแรงผลักดันที่สำคัญที่สุดที่ทำให้ผู้นำไทยจัดการปฏิรูปการเมืองการปกครองขึ้น (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2523:38)

ทรงวางอำนาจรากฐานการปกครองให้เข้มแข็ง และฝึกฝนให้เจ้านายและขุนนางมีการแสดงออกทางการเมือง ต่อมาเมื่อพระบรมวงศานุวงศ์และบุตรหลานของเสนาบดีซึ่งมีโอกาสไปศึกษายังต่างประเทศก็ได้รับแนวคิด ประเพณี ค่านิยม วัฒนธรรมต่างๆ จากตะวันตกเข้ามายังประเทศไทย และเริ่มมีการแสดงความคิดเห็นต่อระบบการเมืองไทยซึ่งยังล้าหลัง ว่าควรจะมีการปรับปรุงให้ดีขึ้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 134) โดยเริ่มมีการปฏิรูปหัวเมืองอย่างค่อยเป็นค่อยไปซึ่งการปฏิรูปหัวเมืองเป็นหัวใจสำคัญของนโยบายการปกครองที่จะรักเสถียรภาพทางชายแดนให้พ้นจากภัยคุกคามของมหาอำนาจตะวันตก พระองค์ทรงใช้พระราชอำนาจบริหารราชการแผ่นดินอย่างเต็มที่ ทรงจัดตั้งสมาชิกสภาที่ปรึกษาราชการแผ่นดินซึ่งเต็มไปด้วยขุนนางรุ่นใหม่ โดยสภาเหล่านี้มีบทบาทสำคัญหลายประการ เช่น ประชุมปรึกษากันเรื่องเลิกทาส การจัดเก็บภาษีอากร เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการว่าจ้างชาวต่างชาติมาเป็นที่ปรึกษา ในประเด็นเรื่องสิทธิสภาพนอกอาณาเขต ซึ่งเหตุการณ์นี้ทำให้ไทยต้องยกดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงให้กับฝรั่งเศสเมื่อ พ.ศ. 2436 (ร.ศ.112) และยกดินแดนฝั่งขวาแม่น้ำโขงให้กับฝรั่งเศสเมื่อ พ.ศ. 2446(ร.ศ.122) เพื่อแลกกับสิทธิสภาพนอกอาณาเขตและผลประโยชน์จากการจดทะเบียนคนในบังคับ ส่วนอังกฤษนั้น ไทยต้องยอมยกดินแดนรัฐมาลายู 4 รัฐ คือ กลันตัน ตรังกานู ไทรบุรี ปะลิศ และหัวเมืองเงี้ยวในแม่ฮ่องสอน เพื่อแลกกับสิทธิทางการศาลโดยให้คนในบังคับของอังกฤษทั้งหมดขึ้นศาลต่างประเทศ อันเป็นแนวทางหนึ่งในการปกป้องผลประโยชน์และอธิปไตยของประเทศ (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 130)

เมื่อถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ช่วงเวลานี้แนวคิดประชาธิปไตยได้ขยายตัวมากขึ้น อันเป็นผลมาจากปัญญาชนรุ่นใหม่ได้รับการศึกษาแบบตะวันตกและเข้ามาสู่แวดวงวิชาการเพิ่มขึ้น นอกจากนี้การเผยแพร่แนวคิดใหม่ก็ปรากฏทั่วไปในบรรดานักหนังสือพิมพ์ นักคิด นักเขียน การเติบโตทางเสรีภาพของหนังสือพิมพ์ช่วยเสริมสร้างบรรยากาศทางภูมิปัญญาหลายด้าน มีนักเขียนหลายท่าน เช่น กุหลาบ สายประดิษฐ์ (ศรีบูรพา) หม่อมเจ้าอากาศ ดำเกิง ดอกไม้สด ต่างมีผลงานวิพากษ์วิจารณ์การเมืองหลายแง่มุม โดยเฉพาะการวิพากษ์ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์อย่างรุนแรง ทำให้รัชกาลที่ 7 ทรงตระหนักถึงสถานภาพของระบอบการปกครองแบบนี้ ท่ามกลางกระแสการตื่นตัวของการปกครองระบอบประชาธิปไตย (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2537: 73-74) ดังนั้นจึงทรงเตรียมการหลายอย่างที่จะเป็นการวางพื้นฐานการปกครองของประเทศไปสู่ระบอบประชาธิปไตย เช่น การจัดรูปแบบการปกครองส่วนท้องถิ่น การเตรียมการร่างพระราชทานรัฐธรรมนูญ แต่แผนพัฒนาการปกครองของพระองค์ได้สิ้นสุดลงเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองโดยคณะราษฎร์จากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตยโดยมีพระมหากษัตริย์ทรงอยู่ใต้กฎหมาย เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แทนที่อำนาจการปกครองจะเป็นของฝ่ายประชาชน แต่อำนาจการปกครองส่วนใหญ่ยังอยู่ในมือของผู้นำทางทหาร รัฐบาลในสมัยนี้ได้เผชิญกับปัญหาวิกฤตทางการเมืองหลายประการ ในยุคสมัยของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม การเมืองมีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ เนื่องจากนายกรัฐมนตรีได้นำลัทธิชาตินิยม ผู้นำนิยม และทหารนิยม เข้ามาปรับใช้ในการบริหารประเทศ จอมพล ป. พิบูลสงครามได้ขึ้นมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในสมัยที่สอง (พ.ศ. 2491-2500) เมื่อกลุ่มผู้ก่อการควบคุมอำนาจการเมืองไว้เบ็ดเสร็จก็จัดตั้งรัฐบาลบริหารบ้านเมือง แต่ในช่วงเวลานี้มีปัญหาที่หนักหน่วงหลายประการ ทั้งถูกต่อต้านจากฝ่ายตรงข้ามอยู่เป็นระยะจนเกิดเหตุการณ์รุนแรง ต่อมารัฐบาลจึงถูกรัฐประหารโดยพันเอกสฤษดิ์ ธนะรัชต์ และได้แต่งตั้งนายพจน์ สารสิน ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีชั่วคราว ภายหลังจอมพลถนอม กิตติขจร จึงเข้าดำรงตำแหน่งต่อมาในระยะหนึ่ง หลังจากนั้นจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก็เข้ามารับตำแหน่งแทน (พ.ศ. 2500-2506) สำหรับการบริหารประเทศในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ รัฐบาลได้มีนโยบายให้ความสำคัญต่อสถาบันชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ พร้อมทั้งต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ และได้รับการสนับสนุนจากประเทศสหรัฐอเมริกาหลายด้าน โดยเฉพาะในการพัฒนาเชิงวัตถุตามนโยบายแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 161-162) จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ขึ้นดำรงตำแหน่งกลายเป็นผู้มีอำนาจในการบริหารประเทศอย่างเผด็จการเบ็ดเสร็จแต่เพียงผู้เดียว โดยการก่อรูปความคิดทางการเมืองของจอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ มาจากกระบวนการกล่อมเกลาทางการเมือง (Political Socialization) หรือจากประสบการณ์สังคม (Social experience) เนื่องจากเป็นนายทหารที่ไม่ได้จบการศึกษามาจากประเทศตะวันตกเหมือนกลุ่มนายทหารที่ทำการยึดอำนาจการปกครองใน พ.ศ. 2475 ทำให้จอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ มีแนวคิดที่เป็นอนุรักษ์นิยมมากกว่า และมีทัศนะทางการเมืองการปกครองไทยแตกต่างจากผู้นำก่อนหน้านี้ กล่าวคือ มองว่าการเปลี่ยนแปลงจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตยเมื่อ พ.ศ. 2475 เป็นการ “หยิบยืม” มาจากต่างประเทศ ซึ่งไม่เหมาะกับสภาพและลักษณะนิสัยของคนไทย ส่วนรูปแบบการปกครองที่เหมาะกับสภาพสังคมไทยมากกว่าคือ การเน้นประเพณีการปกครองแบบเดิมของไทย คือ แบบพ่อปกครองลูก

จากแนวคิดทางการเมืองดังกล่าวจะเห็นได้ว่า จอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ เชื่อมั่นและศรัทธาในสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นอย่างมาก เพราะถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทย และรัฐบาลที่ยกย่องเทิดทูนพระมหากษัตริย์ย่อมเป็นรัฐบาลที่ชอบธรรมและได้รับการยกย่องจากประชาชนอยู่เสมอ (ปิยนาถ , 2550: 116) รวมทั้งยังเน้นดำเนินนโยบายเพื่อรักษาความมั่นคงของสถาบันหลัก อันได้แก่ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ เนื่องจากการรักษาสถาบันทั้งสามนี้ไว้ ก็เพื่อการได้มาซึ่งความ

มั่นคงของรัฐ และนำไปสู่การได้รับอำนาจอันชอบธรรมของรัฐบาลในการบริหารประเทศในท้ายที่สุด

ในสมัยรัฐบาลพลเรือนของพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ (พ.ศ. 2531-2534) ได้เข้ามาบริหารประเทศ ยุคนี้ถือเป็นยุคทองของการลงทุน เพราะมีการขยายตัวทางเศรษฐกิจแบบก้าวกระโดด รัฐบาลได้สนับสนุนการส่งออก มีการส่งเสริมอุตสาหกรรมต่างๆ ตลอดจนธุรกิจอันหลากหลาย โดยเฉพาะอสังหาริมทรัพย์ได้เติบโตอย่างรวดเร็ว แต่ในเวลาไม่นานนักรัฐบาลกลับประสบปัญหาเศรษฐกิจที่ถดถอยจากระบบเศรษฐกิจโลก ทั้งถูกตั้งข้อสงสัยในเรื่องการทุจริตคอรัปชั่นอย่างรุนแรง (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 163)

แนวคิดทางการเมืองหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองที่สำคัญ คือ ประชาธิปไตย เผด็จการนิยม-ทหารนิยม และ สังคมนิยม แต่ที่โดดเด่นในสังคมไทย คือ ประชาธิปไตย เผด็จการนิยม-ทหารนิยม สำหรับแนวคิดทางการเมืองแบบประชาธิปไตย มีนักคิดหลายท่านด้วยกัน เช่น *นายปรีดี พนมยงค์ (หลวงประดิษฐ์มนูญธรรม)* โดยให้ความสำคัญกับ “ความเป็นธรรมทางสังคมและสิทธิมนุษยชน” (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 166) เช่นเดียวกับ*กุหลาบ สายประดิษฐ์* ท่านได้สะท้อนความคิดเกี่ยวกับหลักการและความเชื่อมั่นในแนวคิดเรื่องสิทธิเสรีภาพของมนุษย์เอาไว้ (นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, 2535: 135-145) แนวคิดเหล่านี้นับว่าเป็นรากฐานสำคัญต่อโลกทัศน์ของกลุ่ม นักคิดนักเขียน อาจารย์มหาวิทยาลัย นิสิตและนักศึกษา ซึ่งถือกันว่าเป็นกลุ่มผู้นำทางความคิดของชาติ มีอุดมการณ์หลัก คือการต่อต้านเผด็จการทหาร ส่วนแนวคิดทางการเมืองแบบเผด็จการนิยม-ทหารนิยมเป็นการผสมผสานแนวคิดแบบฟาสซิสต์กับลัทธิชาตินิยมแบบเอเชียที่มุ่งต่อต้านลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตก ผู้ที่มีบทบาทเด่นคือจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งมีแนวคิดในเรื่อง “การสร้างชาติใหม่ในระบอบประชาธิปไตย” โดยการสร้างเงื่อนไขทางวัฒนธรรมแบบใหม่ที่จะปรับเปลี่ยนพฤติกรรมของคนในชาติให้สอดคล้องกับการเมืองการปกครอง เช่น การเปลี่ยนชื่อประเทศ การยกเลิกบรรดาศักดิ์ การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมการแต่งกาย ภาษา ความเป็นอยู่ โดยการออกนโยบายการบริหารงานด้านต่างๆ (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 167)

2.4.2 บริบททางเศรษฐกิจ

ในสมัยอยุธยาเป็นราชธานี ด้วยชัยภูมิที่ตั้งอยู่บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำป่าสัก และแม่น้ำลพบุรี พื้นดินจึงมีความอุดมสมบูรณ์สูง เหมาะแก่การทำอาชีพเกษตรกรรมซึ่งเป็นวิถีชีวิต

ของคนในยุคนี้ โดยใช้วิธีการเพาะปลูกอย่างง่ายๆ ไม่ซับซ้อน ใช้โคกระบือในการไถนา แรงงานในการผลิตเป็นแรงงานผู้หญิง เด็ก ไพร่ที่ปลดชราและชายที่ยังไม่ถึงเกณฑ์ ลักษณะการผลิตแบบพอยังชีพ ผลผลิตส่วนเกินที่ได้ตกแก่รัฐ ประชากรมีการเสีย “อากรนา” นอกจากการปลูกข้าวยังมีการทำสวน ทำไร่ เลี้ยงสัตว์และการประมง มีอุตสาหกรรมแบบครัวเรือน รวมถึงเครื่องใช้ชนชั้นสูงและราชสำนัก เช่น เครื่องสาน เครื่องเหล็ก เสื้อผ้า รวมทั้งเครื่องเคลือบและเครื่องปั้นดินเผา ที่ตั้งของอยุธยาเหมาะสำหรับการทำการค้าทั้งภายในอาณาจักรและระหว่างประเทศ โดยอยุธยาอยู่กึ่งกลางเส้นทางการเดินทาง ส่งผลให้กลายเป็นเมืองท่าของนานาชาติ นำมาซึ่งความมั่งคั่งจากกิจกรรมทางการค้า ไม่ว่าจะเป็นจีน อินเดีย อาหรับ เปอร์เซีย เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ญี่ปุ่น โปรตุเกส สเปน ฮอลันดาและฝรั่งเศส เป็นต้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 75-78)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 เซอร์ จอห์น บาวริ่ง (Sir John Bowring) ทูตอังกฤษได้เข้ามาทำสัญญาทางการค้ากับไทย มีชื่อสนธิสัญญาว่า ***“สนธิสัญญาบาวริ่ง”*** (Bowring Treaty) (วิลาสวงศ์ พงศบุตร, 2553: 51-52) ทำให้เกิดระบบการค้าเสรีขึ้น ให้สิทธิแก่ชาวต่างชาติ ซึ่งการเข้ามาของชาติตะวันตกเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมและวิทยาการตามไปด้วย หลังจากการทำสัญญาบาวริ่งกับอังกฤษและชาติอื่นๆ ในลักษณะเดียวกันอีก 13 ประเทศ ทำให้เกิดการขยายตัวทางการค้าอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน ข้าวกลายเป็นพืชเศรษฐกิจที่สำคัญ ทำให้ขยายพื้นที่การเพาะปลูกและสนับสนุนให้ราษฎรทำนา การขยายตัวส่งผลให้เบี้ย และพดด้วงขาดแคลน รัชกาลที่ 4 จึงโปรดเกล้าฯให้สร้างโรงกษาปณ์(อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 141-142)

การค้าขยายตัวอย่างต่อเนื่องในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 142) มีการปรับปรุงข้อบกพร่องวิธีการบริหารคลังแบบเก่า โดยตั้งหอรัษฎากรพิพัฒน์ใน พ.ศ. 2416 และยกฐานะเป็นกระทรวงพระคลังมหาสมบัติใน พ.ศ. 2435 มีการก่อตั้งธนาคารของคนไทยเป็นแห่งแรกขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2449 (วิลาสวงศ์ พงศบุตร, 2553: 52) และเริ่มใช้เหรียญและธนบัตร ในสกุลเงินบาท มีการสำรวจทำเขื่อนเจ้าพระยา เกิดการพัฒนาการคมนาคม คือ การสร้างรถไฟ พัฒนาการเช่นนี้ทำให้เกิดศูนย์การค้าในส่วนต่างๆ ของประเทศ ทำให้เศรษฐกิจขยายตัวสู่ภูมิภาค

ในช่วง พ.ศ. 2473-2475 ได้เกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจหลายครั้ง ซึ่งเป็นภาวะที่เกิดขึ้นทั้งภายในและนอกประเทศ รัฐบาลประสบปัญหาการส่งออกมาก ในขณะที่ชาวไร่ชาวนาประสบกับปัญหาที่ดินที่ต้องเช่าจากนายทุน ผลผลิตต่างๆ จึงเริ่มลดลง ส่งผลให้ภาครัฐขาดรายได้จนกลายเป็น

ปัญหาใหญ่ของประเทศโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งมีปัญหาเศรษฐกิจที่สำคัญคือปัญหาทางงบประมาณรายได้กับรายจ่ายอันซึ่งเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2463 โดยมีงบประมาณขาดดุลหลายล้านบาท ดังนั้นเมื่อรัชกาลที่ 7 ขึ้นครองราชย์จึงประสบปัญหาหนี้สินมากมาย ทำให้ตลอดช่วงรัชสมัยของพระองค์มีราโชบายในการแก้ไขปัญหาด้วยการประหยัดและตัดรายจ่ายต่างๆ ตลอดเวลา (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 143-144)

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองคณะราษฎร์พยายามแสวงหาแนวทางใหม่ในการแก้ปัญหา คือใช้นโยบายเศรษฐกิจแบบชาตินิยมที่มุ่งสร้างทุนโดยรัฐ (พ.ศ. 2475-2502) (State Capitalism) นโยบายเศรษฐกิจแบบนี้จะเน้นไปยังการที่รัฐใช้อำนาจทางเศรษฐกิจดำเนินการในฐานะที่เป็นนายทุนเสียเอง ทั้งนี้เพราะสังคมไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ ทำให้รัฐเห็นว่า ควรเข้ามาเป็นนายทุนแทนนายทุนไทยที่อ่อนแอ รวมทั้งรัฐเองเห็นว่านายทุนต่างชาติไม่น่าไว้วางใจ เนื่องจากไม่มีความรับผิดชอบต่อเศรษฐกิจไทยในช่วงนั้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 174)

สภาพเศรษฐกิจไทยภายหลังปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ลักษณะส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากการเสนอแนะของธนาคารโลก (World Bank) ซึ่งเป็นแหล่งเงินทุนรายใหญ่ที่สุดของประเทศไทยนับตั้งแต่ พ.ศ. 2493 เป็นต้นมา โดยประเทศไทยเป็นประเทศแรกในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ได้รับเงินกู้จากธนาคารโลก (กฤช เพิ่มทันจิตต์, 2528) และในระหว่าง พ.ศ. 2500-2501 คณะทำงานของธนาคารโลกได้เข้ามาศึกษาสภาวะเศรษฐกิจไทยแล้วให้ข้อเสนอแนะแก่รัฐบาลไทย อันนำไปสู่การวางแผนพัฒนาประเทศโดยการกำหนดให้มีการพัฒนาเศรษฐกิจควบคู่ไปกับการพัฒนาการศึกษา ดังปรากฏในการประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่ 1 ระหว่าง พ.ศ. 2504-2509 (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ, 2503) ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยรัฐบาลจอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ โดยแผนพัฒนาฯ ฉบับนี้เป็นการพัฒนาทางด้านเกษตรกรรมและโดยเฉพาะในส่วนที่เป็นโครงสร้างพื้นฐานของสังคม (Infra Structure Facilities) (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 176) และเศรษฐกิจประเภทสาธารณูปโภคต่างๆ เช่น การคมนาคม การสร้างเขื่อนชลประทาน เขื่อนผลิตไฟฟ้า กิจการโทรศัพท์ เป็นต้น นอกจากนี้รัฐบาลยังส่งเสริมให้มีการลงทุนภาคอุตสาหกรรมโดยเอกชน ทำให้มีโรงงานอุตสาหกรรมต่างๆ เกิดขึ้น ร่วมทั้งส่งเสริมให้ต่างชาติเข้ามาลงทุนอย่างเสรี ดังที่เห็นได้จาก การออก พ.ร.บ. ส่งเสริมการลงทุนเพื่อกิจกรรมอุตสาหกรรม พ.ศ. 2503 และ พ.ศ. 2505 หรือแม้แต่การจัดตั้งหน่วยงานต่างๆ เช่น สภาพัฒนาการเศรษฐกิจแห่งชาติ คณะกรรมการส่งเสริมเรื่องการลงทุนเพื่อกิจการอุตสาหกรรม คณะกรรมการส่งเสริมสินค้าขาออก และกระทรวงพัฒนาการแห่งชาติ เป็นต้น (ปิยนาถ , 2550) จนอาจกล่าวได้ว่าในช่วงของการใช้แผนพัฒนา

เศรษฐกิจของประเทศไทย ตามแผนพัฒนาฯ ตั้งแต่ฉบับแรก (พ.ศ. 2504-2509) จนถึงแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 5 (พ.ศ. 2526-2529)ประเทศไทยประสบความสำเร็จพอสมควรในเรื่องการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ ซึ่งการขยายตัวทางเศรษฐกิจจะเป็นไปอย่างเข้มข้นตามภาวะของกระแสเศรษฐกิจโลกที่มีความผันผวนและขยายตัวตลอดเวลา (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 176) ต่อมาในแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 6 (พ.ศ. 2530-2534) อัตราการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจเพิ่มสูงขึ้นอีก แต่ในทางกลับกันการพัฒนาเศรษฐกิจตามแนวทางนี้ได้ก่อให้เกิดปัญหาตามมาหลายเรื่อง โดยเฉพาะการเกิดช่องว่างความเหลื่อมล้ำระหว่างสังคมเมืองกับสังคมชนบท เกิดความย่อหย่อนทางศีลธรรมจรรยา ค่านิยมประเพณี ยังทำให้ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเสื่อมโทรมลง ขาดการจัดการในเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่น เป็นต้น

ช่วงทศวรรษ 2530 ประเทศไทยก็ประสบปัญหาหลายประการ เนื่องจากเศรษฐกิจไทยไม่เข้มแข็งเท่าที่ควร สังคมไทยจึงเกิดวิกฤตเศรษฐกิจขึ้น โดยเฉพาะตั้งแต่ พ.ศ. 2540 เกิดปรากฏการณ์ที่เรียกกันว่า “วิกฤตของเศรษฐกิจฟองสบู่” (Bubble Economy) (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 177) ราคาที่ดินถูกปั่นให้ให้สูงขึ้นเพื่อแสวงหากำไรในตลาดหลักทรัพย์ ส่งผลให้เกิดความเฟื่องฟูของระบบเศรษฐกิจไทยอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน ซึ่งส่งผลให้ต้นทุนการผลิตสูงขึ้น สินค้าส่งออกของไทยมีราคาสูงขึ้น ไม่สามารถแข่งขันกับตลาดโลก จนกลายเป็นวิกฤตทางเศรษฐกิจในท้ายที่สุด

2.4.3 บริบทสังคมและวัฒนธรรม

สังคมอยุธยาประกอบไปด้วยสองชนชั้นใหญ่ คือ *ชนชั้นปกครอง* ได้แก่ พระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นเทวราชาและธรรมราชา เจ้านายและบรรดาราชนิกูลทั้งหลายมีฐานะลดหลั่นตาม “สกุลยศ” รวมทั้งขุนนางโดยมี “ศักดินา” เป็นเครื่องกำหนดความสูงต่ำของยศศักดิ์อย่างชัดเจน *ชนชั้นใต้ปกครอง* ได้แก่ ไพร่ อันหมายถึงราษฎรหญิงและชายที่ต้องขึ้นสังกัดมูลนาย ไพร่จะถูกควบคุมจากมูลนายผ่านระบบกรมกอง มูลนายมีหน้าที่ออกคำสั่งให้ไพร่ทำตามในยามศึกสงครามและใช้แรงงานในยามปกติ ในขณะเดียวกันก็ต้องให้ความช่วยเหลือคุ้มครองไพร่มิให้ใครมาข่มเหง ไพร่เองก็ต้องมีหลักปฏิบัติ โดยให้ความจงรักภักดี ปฏิบัติตามคำสั่ง ตอบแทนผลประโยชน์มูลนายอันเป็นหลักปฏิบัติตามค่านิยมของสังคมไทย คือ ความกตัญญูกตเวที ความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นการกระทำเกี่ยวกับ “การให้” และ “การปกป้องคุ้มครอง” หรือที่รู้จักโดยทั่วไปว่า “*ระบบอุปถัมภ์*” ชนชั้นที่อยู่ต่ำสุดไม่มีสิทธิเสรีภาพในชีวิต ได้แก่ทาสที่ต้องสังกัดมูลนายหรือนายเงิน ส่วนพระสงฆ์

ประกอบไปด้วยชนชั้นต่างๆ มารวมกัน พระสงฆ์มีความสำคัญต่อสังคมในด้านการอบรมวิทยาการและเป็นตัวกลางความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 68-71)

ความเชื่อดั่งเดิมในบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีการนับถือวิญญาณหรือผี ซึ่งเชื่อกันว่าในธรรมชาติมีวิญญาณประจำอยู่ ในสังคมไทยยังมีความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์และฮินดูของวัฒนธรรมอินเดียโบราณที่มีอิทธิพลต่อประเพณีพิธีกรรมต่างๆ รวมทั้งแนวคิดการปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในด้านอำนาจเด็ดขาด กับการผสมผสานพุทธศาสนา ในด้านการใช้อำนาจอย่างเป็นธรรม (วิลาสวงศ์ พงศบุตร, 2553: 25-26) สำหรับพิธีกรรมและหลักความเชื่อในศาสนาพุทธ เป็นเรื่องสำคัญมากสำหรับสังคมไทยโบราณ ถือว่าเป็นหลักและแนวทางในการครองชีวิตที่ดี(วิลาสวงศ์ พงศบุตร, 2553: 37) ส่วนในด้านศิลปะและวัฒนธรรม สมัยอยุธยามีพื้นฐานสั่งสมวัฒนธรรมที่มาจากขอม สุโขทัยและล้านนาและนำมาปรับให้เข้ากับภูมิปัญญาท้องถิ่นก่อให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะในรูปแบบของตนเอง กลมกลืนกับแนวคิดในทางพระพุทธศาสนา ในด้านจิตรกรรม สมัยอยุธยาตอนปลาย นิยมจิตรกรรมภาพวาดเล่าเรื่อง เช่น ชาดก โดยแทรกภาพเกี่ยวกับชีวิตประจำวันไว้ในตัวประกอบเรื่องไตรภูมิพระร่วง มีการละเล่นดนตรีวงมโหรี ปี่พาทย์ โดยการใช้เครื่องดนตรีครบทุกประเภททั้งดีด สี ตี เป่า รวมไปถึงนาฏศิลป์หลายชนิด อันได้แก่ โขน ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน ส่วนละครในคือละครรำที่แสดงโดยผู้หญิงล้วน นิยมเล่นในพระราชฐาน สำหรับละครนอก เป็นละครที่ใช้ผู้ชายล้วนและมักละเล่นกันตามงานบ้านงานวัด นอกจากนี้ยังมี ละครชาตรีเป็นละครแบบดั้งเดิม รวมถึงมีการละเล่นอีกหลายอย่าง เช่น ระบำ รำ เสภา หุ่น การเล่นเพลง การเล่นมโหรี การเล่นสักวา การขับไม้ ฯลฯ (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 80-88)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 อิทธิพลของตะวันตกส่งผลให้สังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงในหลายด้าน โดยเฉพาะเรื่องสิทธิเสรีภาพ เช่น พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงประกาศยกเลิกการยิงกระสุนใส่ตาราษฎรหากมองขบวนเสด็จ ทรงอนุญาตให้ราษฎรเข้าเฝ้าในเวลาเสด็จราชดำเนิน พร้อมทั้งออกหมายประกาศรับฎีกาของราษฎรเดือนละ 4 ครั้ง นอกจากนี้ยังทรงพยายามที่จะให้ผู้หญิงมีสิทธิด้านต่างๆ เช่นสิทธิในการศึกษา สิทธิในการสมรส เปลี่ยนแปลงระเบียบประเพณีให้ทันสมัย เช่น ประเพณีการสวมเสื้อของราชการในเวลาเข้าเฝ้า พัฒนาการศึกษาโดยวางรากฐานให้กับพระราชโอรส ทรงจ้างครูอังกฤษถวายพระอักษรแก่พระราชโอรสและพระราชธิดา และทรงสนับสนุนเทคโนโลยีการหนังสือพิมพ์ เป็นต้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 138)

แนวคิดการเลิกทาสและเลิกระบบไพร่ นับว่าเป็นความเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ในสังคมไทย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงมีพระราชประสงค์จะขจัดความกดขี่ไม่ยุติธรรมในสังคม ทรงดำเนินวิธีการผ่อนผันจนลุล่วงสำเร็จอย่างสันติ และมีการประกาศพระราชบัญญัติเลิกทาส พ.ศ.2448 นับว่าเป็นการให้อิสรภาพและเสรีภาพเท่าเทียมกัน ปลดปล่อยให้คนไทยมีอิสระในแรงงานของตน ยังผลให้โครงสร้างของสังคมเปลี่ยนไปจากเดิมอย่างมาก (วิลาสวงศ์ พงศบุตร, 2553: 53-54) มีการปฏิรูปการศึกษาให้เป็นแบบโรงเรียนตะวันตก (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 140) แต่การเปลี่ยนแปลงยังไม่ได้มีผลกระทบต่อวิถีชีวิตของคนไทยส่วนใหญ่มากนัก เพราะการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นในกรุงเทพฯ และเมืองใหญ่ๆ เป็นหลัก ในสังคมชนบทยังคงเห็นผลการเปลี่ยนแปลงไม่ชัดเจน และเป็นไปอย่างเชื่องช้า

คติความเชื่อและพระพุทธศาสนามีลักษณะเด่นในสมัยปรับปรุงประเทศในด้านสนับสนุนให้คนประพฤติดีเว้นชั่ว ยอมรับเป้าหมายตามขั้นตอนของชีวิต เนื่องจากอิทธิพลของคริสต์ศาสนาที่เข้ามาพร้อมกับวิทยาการตะวันตก ได้ทำให้ชนชั้นนำของไทยเห็นความจำเป็นที่จะต้องอธิบายสาระพุทธธรรมตามแนววิทยาศาสตร์ ว่าที่แท้จริงตามคำสอนของพระพุทธเจ้ามีสาระสอดคล้องกับวิทยาการสมัยใหม่ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงมีพระราชดำริว่า พุทธศาสนาที่นำมาเสนอจำเป็นต้องตอบสนองต่อสังคมไทย มีความทันสมัยสอดคล้องกับสังคมปัจจุบัน ส่วนในด้านวัฒนธรรม ศิลปะไทยมีการสร้างสรรค์ผลงานตามแบบประเพณีนิยมอยู่บ้าง แต่ก็ไม่มากเท่ากับในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้เนื่องจากในยุคสมัยนี้ค่านิยมแบบตะวันตกเริ่มฝังรากลึกลงในสังคมไทยและวัฒนธรรมไทย ในประติมากรรมในรัชกาลที่ 4 ส่วนใหญ่เป็นงานหล่อพระพุทธรูป ด้านงานสถาปัตยกรรมมีความนิยมแบบตะวันตกมากขึ้น ราชสำนักหันความนิยมไปสู่รูปแบบตะวันตกแทนที่ศิลปะจีน รัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ทรงพัฒนาประเทศด้านสาธารณประโยชน์ของสังคมทางวัตถุเป็นหลัก เพื่อให้ประเทศเจริญก้าวทันอารยประเทศ ทางด้านนาฏศิลป์ รัชกาลที่ 4 ได้มีการรื้อฟื้นละครหลวงขึ้นมาใหม่หลังเลิกไปในรัชกาลที่ 3 ละครนอกก็ยังได้รับอนุญาตให้ละครเอกชนนำไปแสดงได้ด้วย ต่อมาในรัชกาลที่ 5 แนวคิดและวิถีชีวิตของคนตะวันตกแพร่ขยายเข้าสู่สังคมไทยมากขึ้น ละครที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ ได้แก่ ละครพูด ซึ่งเริ่มมีครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2415 มีตัวละครเป็นชายล้วน ส่วนละครร้องจะเป็นละครผู้หญิงซึ่งเป็นการแสดงละครแบบฝรั่ง แต่งกายธรรมดาไม่มีการร่ายรำ ละครพันทางเป็นการนำเอาละครใน ละครนอก และงิ้วมาดัดแปลง มีท่ารำไทย และท่ารำที่ดัดแปลงมาจากต่างชาติ เช่น พม่า ลาว จีน แขก นอกจากนี้ยังมีการแสดงเกิดขึ้นอีกอย่างคือ ลิเก ดัดแปลงมาจากบทสวดบูชาพระเจ้าของชาวมาลายูจนกลายเป็นการละเล่นของไทยไปในที่สุด ด้านวรรณกรรมในรัชกาลที่ 4 ยังคงมีลักษณะการสืบต่อจากอดีต เช่น นิยาย นิทาน ก็ยังคง

นำมาจากนิทานศาสนา และนิยายนิทานเรื่องเดิมๆ ในรัชกาลที่ 5 วรรณคดีมีสองลักษณะใหญ่ คือ วรรณคดีแบบเดิมและวรรณคดีแบบใหม่ งานวรรณคดีแบบใหม่เป็นวรรณคดีประเภทสารคดี ส่วนใหญ่เป็นแบบเรียน จดหมายเหตุ พงศาวดาร กฎหมาย นอกจากนี้ยังมีวรรณคดีประเภทบันเทิงคดีรูปแบบใหม่ที่รับแบบแผนมาจากตะวันตกและเกิดขึ้นครั้งแรกในยุคนี้ ได้แก่ เรื่องสั้นและนวนิยาย ซึ่งอาจกล่าวได้ว่านักเขียนส่วนใหญ่ยังจำกัดอยู่ในกษัตริย์และชนชั้นผู้นำ แต่เริ่มมีนักหนังสือพิมพ์สามัญชนคนชั้นกลางที่มีการศึกษาและแนวคิดแบบตะวันตกกันบ้างแล้ว (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 144-155)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว วงการวรรณกรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ร้อยกรอง เรื่องยาวนวนิยายจักรๆ วงศ์ๆ และบทละครเริ่มลดน้อยลงแต่ไม่ถึงกับขาดหายไป ในขณะที่เรื่องสั้นและนวนิยายได้รับความนิยมมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการนำทำนองเพลงพื้นบ้านมาใช้ในการแต่ง สำหรับนิยาย เรื่องสั้น และ นวนิยายแนวใหม่ๆ ซึ่งสร้างสีสันและบรรยากาศแปลกตา เช่น นวนิยายชีวิตและสังคมเรื่องสงครามชีวิตของศรีบูรพา เป็นต้น นักเขียนเรื่องสั้นในยุคนี้ เช่น “ยาขอบ” (โชติ แพร่พันธ์) เขียนเรื่อง เพื่อนแพง เป็นต้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 156)อาจกล่าวโดยรวมได้ว่า ในช่วงรัชกาลที่ 4 – พ.ศ.2475 วรรณกรรมไทยเปลี่ยนแปลงจากอดีตหลายด้าน ทั้งเนื้อหาตามรูปแบบตะวันตก ขณะเดียวกันวรรณกรรมก็ยังมีการขยายขอบเขตจากราชสำนักสู่สังคมภายนอกอย่างกว้างขวาง ผู้อุปถัมภ์ ผู้แต่ง และผู้เสพวรรณคดีที่เคยจำกัดอยู่กับชนชั้นสูงได้ขยายสู่สามัญชนอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดมีการเขียน การอ่านมากขึ้น ผลที่ตามมาก็คือ เกิดมีธุรกิจเกี่ยวกับหนังสือ มีนักเขียนอาชีพเกิดขึ้น วรรณกรรมและสังคมมีความหมายในแง่อิทธิพลและบทบาทซึ่งกันและกัน (ยุพร แสงทักษิณ และ ทัศนาวลัย บูรพาชีพ, 2541: 114-120)

ในยุคการปกครองแบบประชาธิปไตย สังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงหลายอย่าง ทั้งในแง่โครงสร้างทางสังคม ความสัมพันธ์ของคนไทยในสังคม โลกทัศน์ และวิถีชีวิต กล่าวคือ ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 สังคมชนชั้นแบบเจ้าขุนมูลนายในสมัยศักดินาเริ่มคลี่คลาย แต่ไม่ทำให้สังคมไทยเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง เพราะระบบความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ระหว่างผู้น้อยกับผู้ใหญ่ หรือผู้สูงกว่ากับผู้ต่ำกว่าก็ยังคงมีอยู่ ปรับเปลี่ยนรูปแบบให้สอดคล้องกับยุคสมัย จากสังคมเจ้าขุนมูลนายอุปถัมภ์บ่าวไพร่ มาเป็นข้าราชการชั้นผู้ใหญ่อุปถัมภ์ข้าราชการผู้น้อย และกลุ่มนายทุนที่มีผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ

ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี มีการใช้เครื่องมือสร้างชาติ โดยออกนโยบายรัฐนิยม 12 ฉบับ รัฐนิยมเหล่านี้สร้างความแปลกใหม่ขึ้นในสังคมไทย เช่น เปลี่ยนชื่อประเทศจากสยามเป็นไทย ปรับปรุงวิถีชีวิตคนไทย เช่น กำหนดให้ประชาชนเคารพเพลงชาติ ออกกำลังกาย ทำสวนครัว เลี้ยงสัตว์ ปลูกต้นไม้ ฟังวิทยุกรมโฆษณาการ อ่านหนังสือ ฟังเทศน์ ผู้ชายผู้หญิงเลิกนุ่งโสร่ง โจงกระเบน หันมานุ่งกางเกงขายาว กระโปรงและสวมหมวก เลิกกินหมากกินพลู เลิกรับประทานอาหารด้วยมือ และหันให้มาใช้ช้อนส้อมแทน และเลิกเชื่อไสยศาสตร์ เป็นต้น (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 168-169)

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมจากการขยายตัวของการลงทุนต่างๆ ทำให้เกิดแรงงานในภาคเกษตรกรรมเข้ามาสู่ภาคอุตสาหกรรมมากขึ้น จากการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศในแนวทางดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ก่อให้เกิดปัญหาการกระจายรายได้ที่ไม่เป็นธรรม การพัฒนาภาคอุตสาหกรรมส่งผลให้ผู้ประกอบการหรือนายทุนเป็นฝ่ายเดียวที่ได้รับกำไร ขณะที่ผู้ใช้แรงงานและประชาชนภาคการเกษตรกลับมีฐานะยากจนลง สภาพเศรษฐกิจดังกล่าว ย่อมส่งผลกระทบต่อสังคมในช่วงระยะภายหลังปี 2500 เป็นต้นมา โดยเฉพาะการขยายตัวของเมืองกับการเกิดชุมชนใหม่ในสังคม (ปิยนาถ, 2550) เนื่องด้วยนโยบายการพัฒนาด้านอุตสาหกรรมที่มีมากกว่าการพัฒนาด้านเกษตรกรรม ทำให้เกิดการย้ายถิ่นจากชนบทเข้าสู่เมืองเพื่อหางานทำ ส่งผลกระทบทำให้เกิดชุมชนใหม่ แรงงานภาคเกษตรกรรมจำต้องเปลี่ยนมาสู่ภาคอุตสาหกรรมและบริการ เกิดการอพยพแรงงานย้ายถิ่นจากชนบทสู่เมือง การขยายตัวของเมืองและชุมชนใหม่จึงเพิ่มขึ้นจำนวนมากและเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว(ปิยนาถ, 2550) การขยายตัวของชุมชน การย้ายถิ่นประชากรในเขตนครหลวง ทำให้จำนวนผู้ใช้แรงงานภาคเกษตรกรรมลดลง ประชากรเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว การเพิ่มขึ้นของประชากรทำให้มีปัญหาการย้ายถิ่นฐานจากชนบทสู่เมือง ทำให้เกิดภาวะคนว่างงาน การขาดแคลนที่อยู่อาศัย ครอบครัวของคนเมืองถูกบีบบังคับนานัปการให้เป็นแบบครอบครัวเดี่ยว ชีวิตคนในเมืองแก่งแย่งแข่งขัน เพื่อใช้สาธารณูปโภคที่มีอยู่อย่างจำกัด การดำรงชีวิตแบบตัวใครตัวมัน ขาดความมีน้ำใจหรือความเอื้ออารีที่เคยเป็นพื้นฐานของวัฒนธรรมไทยในสังคมเกษตรกรรมซึ่งเคยปฏิบัติกันมาจืดจางลง (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 171)

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองไสยศาสตร์ถูกวิพากษ์วิจารณ์จากพระพุทธศาสนาในแง่ที่ว่าเป็นสิ่งที่ไม่มีเหตุผลและงมงาย แต่กลับไม่ปฏิเสธไปทั้งหมด ทำให้แนวคิดภพภูมิต่างๆ ตลอดจนไสยศาสตร์ยังคงมีอิทธิพลต่อพระพุทธศาสนา และมีบทบาทต่อสังคมไทยโดยตลอด สำหรับงานสถาปัตยกรรมมีทั้งแบบไทยเดิมและแบบประยุกต์ อาคารสร้างแบบไทยโดยใช้

โครงสร้างตะวันตก เช่น ศาลากลางจังหวัด หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นต้น ทางด้านวงการดนตรีไทยมีความเจริญขึ้นมาในสมัยรัชกาลที่ 7 เนื่องจากพระองค์สนับสนุน ทั้งได้พระราชนิพนธ์เพลงไทยไว้ด้วย ต่อมาในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม มีการห้ามบรรเลงดนตรีไทยหรือถ้าบรรเลงต้องมีใบอนุญาต ดนตรีไทยจึงซบเซาลงไป ในขณะที่ดนตรีตะวันตกแพร่หลายจนเกิดการผสมผสานกับดนตรีไทย ด้านวรรณกรรมหลัง พ.ศ. 2475 ไม่เพียงมีผลต่อการโอนถ่ายอำนาจจากสถาบันกษัตริย์ไปสู่อำนาจใหม่ แต่ยังมีผลต่อวงการศิลปะที่หลุดลอยจากการอุปถัมภ์ของชาว “วัง” และ “วัด” ไปสู่ประชาชน วรรณกรรมที่แต่งหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจึงสะท้อนความรู้สึกทัศนคติ การเปลี่ยนแปลงในแง่มุมต่างๆ ขณะที่กวีที่ยิ่งใหญ่อย่าง “ศรีบูรพา” ก็นำเสนอภาพนายทุนซึ่งเป็นผู้ดีสมัยใหม่ในข้างหลังภาพ ในขณะที่นวนิยายอิงพงศาวดารที่ยิ่งใหญ่ และได้รับความนิยมมาก ได้แก่ ผู้ชนะสิบทิศของ “ยาขอบ” ในช่วงนโยบายรัฐนิยมของรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม นักเขียนที่มีชื่อเสียงโดดเด่นที่สุดในช่วงนี้ คือ “หลวงวิจิตรวาทการ” ซึ่งได้เขียนบทละครประวัติศาสตร์ปลุกใจให้รักชาติหลายเรื่อง เช่น เลือดสุพรรณ จันทร์เจ้าขา กวีอย่าง “สง่า กาญจนาคพันธ์” ก็ยังสร้างผลงานไม่ขาดสาย อาทิ เลือดอนงค์ บ้านไร่นาเรา ฯลฯ (อดิศร ศักดิ์สูง, 2552: 178-184)

จากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่างๆ ทั้งด้านการเมืองการปกครอง ด้านเศรษฐกิจและด้านสังคมวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นกรอบในการศึกษาบริบททางสังคมในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี เพื่อศึกษาถึงความสอดคล้องหรือสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ว่ามีความสอดคล้อง ถูกต้องสมจริงอย่างไรกับบริบททางสังคมตามยุคสมัยต่างๆ

2.5 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

การเล่าเรื่อง (Narrative) และเรื่องเล่าต่างๆ นั้นเป็นวิธีการพื้นฐานอันหนึ่งของการสร้างความหมายหรือความเข้าใจเกี่ยวกับประสบการณ์ของคนเรา มนุษย์มีแนวโน้มที่จะเข้าใจและเล่าถึงประสบการณ์ต่างๆ ทั้งหลายโดยผ่านเรื่องเล่า ในวัฒนธรรมตะวันตกเมื่อผู้คนต้องการพูดถึงสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้น ทั้งเรื่องที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงและเรื่องที่เสกสรรขึ้นมาเอง พวกเขาจะนำเสนอประสบการณ์ต่างๆ เหล่านี้ในรูปของเรื่องเล่าหรือโครงสร้างของการดำเนินเรื่อง นั่นคือ ลำดับ

เกี่ยวกับเหตุการณ์ต่างๆที่เชื่อมโยงกันผ่านกระบวนการของเหตุผลที่เกิดขึ้นตามเวลาและสถานที่ (Bordwell, 1993) โดยเล่าถึงจุดเริ่มต้น เรื่องราวที่ดำเนินไปในระหว่างกลาง และตอนจบ (A. Cook, 1996)

การเล่าเรื่องนั้นมีประวัติศาสตร์มาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยนักปราชญ์ของโลกอย่าง อริสโตเติลในหนังสือเรื่อง “The Poetics” ของเขาได้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็น 2 แบบ คือ การแสดงให้เห็น (Mimesis / Showing) เช่นละครเวทีที่เหตุการณ์สามารถเล่าเรื่องด้วยตัวเอง กับ การเล่า (Diegesis / Telling) เช่นวรรณกรรมหรือนวนิยายที่ต้องผ่านการเล่าของนักเล่าเรื่องหรือผู้ประพันธ์ ซึ่งการเล่าเรื่องทั้งสองประเภทนี้ก็เป็นพื้นฐานของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่ต้องประกอบด้วยภาพและเสียง โดยมีเทคนิคของการเล่าเรื่องเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย (Giannetti, 1987)

ในสื่อภาพยนตร์นั้นคำว่า “การเล่าเรื่อง” หรือ “Narrative” นั้นมีการให้คำนิยามหรือความหมายไว้อย่างกว้างขวางและหลายรูปแบบ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วสรุปได้ว่า การเล่าเรื่องในภาพยนตร์จะมีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เรียงลำดับต่อเนื่องกันไปอย่างมีเหตุมีผล ตามเวลาและสถานที่ที่เชื่อมโยงกัน (Bordwell, 1993) และส่วนประกอบของการเล่าเรื่องนั้นจะมีองค์ประกอบต่างๆ คือตัวละคร ฉาก โครงเรื่อง เทคนิคที่ผสานเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นภาพยนตร์ (Schatz, 1981) ดังนั้นการศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องจึงถูกนำมาใช้ตีความให้เข้าใจเรื่องราวต่างๆ ในภาพยนตร์ได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น ซึ่งวิธีการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์สามารถแบ่งออกเป็นองค์ประกอบต่างๆ ได้ดังนี้

2.5.1 โครงเรื่อง (Plot)

ในคริสต์ศตวรรษที่สิบเก้านักปราชญ์ชาวเยอรมันนาม กุสตาฟ เฟรย์ทาก (Gustav Freytag, อ้างถึงใน Giannetti, 1987) ได้แบ่งการเล่าเรื่องตามแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิกออกเป็น 5 ขั้นตอน คือ

1.1 การเริ่มเรื่อง (Exposition) การเล่าเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉากและสถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือเปิดปมความขัดแย้งเพื่อให้เรื่องชวนติดตาม การเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องลำดับเหตุการณ์อาจเริ่มจากตอนกลางเรื่องหรือย้อนจากตอนท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้

1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) คือ การที่เรื่องดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและสมเหตุสมผล ปมปัญหาหรือข้อขัดแย้งเริ่มทวีขึ้นเรื่อยๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์ก็เริ่มทวีความเข้มข้นมากขึ้นเรื่อยๆ

1.3 ภาวะวิกฤต (Climax) จะเกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวดำเนินไปสู่จุดแตกหัก และตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ

1.4 ภาวะคลี่คลาย (Resolution) คือ สภาพหลังจากที่จุดวิกฤตได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำและประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผยหรือข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป

1.5 การปิดเรื่อง (Closure) คือ การสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด การจบอาจหมายถึงความสูญเสีย อาจจบแบบมีความสุขหรือทิ้งท้ายแบบให้ขบคิดก็ได้

นอกจากนี้ Syd Field (1998) ยังได้แบ่งโครงสร้างการเล่าเรื่องตามแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิกออกเป็นองค์ประกอบสำคัญ 3 ส่วนด้วยกัน หรือเรียกอีกอย่างว่าการแบ่งออกเป็น 3 องก์ (Three Act) คือ

- องก์ที่ 1 เรียกว่า ช่วงวางฐานเรื่อง (The Setup) จะอยู่ในส่วนแรกของเรื่อง มีประมาณหนึ่งในสี่ส่วนของบทภาพยนตร์ เป็นช่วงของการปูพื้นฐานของเรื่อง ทั้งในส่วนของตัวละคร ที่มาและประเด็นที่ภาพยนตร์ต้องการนำเสนอในส่วนต่อไป
- องก์ที่ 2 เรียกว่า การเผชิญหน้า (Confrontation) เป็นส่วนกึ่งกลางของเรื่อง มีประมาณสองในสี่ส่วนของบท อยู่ในช่วงสถานการณ์ที่กำลังดำเนินไป มีการเปิดเผยปมปัญหาและการกระทำของตัวละคร ก่อนที่สถานการณ์จะพลิกผันเป็นจุดวิกฤตที่จะนำไปสู่องก์ที่สาม
- องก์ที่ 3 เรียกว่า การคลี่คลาย (Resolution) เป็นส่วนสุดท้าย หรือหนึ่งในสี่ส่วนสุดท้ายของเรื่องราว มีการคลี่คลายและแก้ปัญหาต่างๆ ของสิ่งที่เกิดขึ้นในองก์สอง

2.5.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิด หมายถึง ศูนย์กลางของความคิดหลักที่เกี่ยวกับเรื่องทั้งหมดที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อสารกับคนดู (รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม,2547) หรือ ความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง ซึ่งเป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการนำเสนอ ผู้ชมจะสามารถเข้าใจแก่นความคิดของเรื่องได้จากองค์ประกอบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นชื่อเรื่อง ตัวละคร สถานการณ์ การกระทำ หรือสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏในเรื่อง โดยแก่นของเรื่องนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้ชมจะต้องรับทราบ

หรือจับใจความสำคัญให้ได้ มิเช่นนั้นจะไม่สามารถทราบหรือเข้าใจถึงแนวคิดหลักที่ผู้สร้างต้องการถ่ายทอด

2.5.3 ตัวละคร (Character)

ตัวละครในภาพยนตร์ คือ ส่วนที่เชื่อมโยงเหตุการณ์ต่างๆ และเหตุการณ์ก็คือสิ่งที่ทำให้ตัวละครมีความชัดเจนขึ้น (Syd Field , อ้างถึงใน รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม: 2547) ส่วนมิติของตัวละครเกิดจากชีวิตสองส่วน คือ ชีวิตภายในและชีวิตภายนอก

ชีวิตภายในของตัวละคร หมายถึง ส่วนที่เรามองไม่เห็น ซึ่งได้แก่ ปูมหลังของตัวละครนั่นเอง (รักศานต์ : 2547) เป็นประวัติความเป็นมาของตัวละครก่อนที่ภาพยนตร์จะเริ่มเล่าเรื่อง ส่วนชีวิตภายนอกของตัวละคร ก็คือ สิ่งที่เราสามารถเห็นได้ ณ ห้วงเวลาปัจจุบันในภาพยนตร์ เช่น เขากำลังตกหลุมรักหญิงสาวคนหนึ่ง หญิงสาวคนหนึ่งตกอับจนต้องเลี้ยงชีพด้วยการเป็นหญิงขายบริการ เป็นต้น ดังนั้นสิ่งสำคัญที่จะเปิดเผยให้เห็นชีวิตภายนอกของตัวละครได้ก็คือ ความต้องการ (Dramatic Need) และการกระทำ (Action) (รักศานต์ : 2547) ความต้องการของตัวละครในที่นี้ไม่ได้หมายถึงความต้องการเชิงกายภาพทั่วไป เช่น หิว (อยากกิน) ง่วง(อยากนอน) แต่ต้องเป็นความต้องการถึงขั้นที่จะผลักดันให้เขาคิดหรือทำอะไรบางอย่างที่มีผลต่อเรื่องราวหรือชีวิตของเขา ซึ่งความต้องการนี้จะนำไปสู่การกระทำ ซึ่งการกระทำในที่นี้หมายถึงเหตุการณ์ที่จะพาตัวละครเดินไปตามโครงเรื่อง เป็นการกระทำเพื่อจะเอาชนะต่ออุปสรรคหรือความขัดแย้งบางอย่าง

2.5.4 ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้ง เป็นการกำหนดความต้องการหรือตั้งเป้าหมายอย่างใดอย่างหนึ่งให้ตัวละครแล้วสร้างอุปสรรคให้ตัวละครแก้ปัญหาหรือพยายามบรรลุเป้าหมายนั้น หมายความว่า ตัวละครต้องพบอุปสรรคคอยขัดขวางและจำเป็นจะต้องเอาชนะต่ออุปสรรคนั้น (รักศานต์ : 2547) ซึ่งประเภทของความขัดแย้งสามารถแบ่งออกได้เป็นหลายรูปแบบ (กาญจนา แก้วเทพ, 2542) ได้แก่

1) ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน คือ การที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้านกัน หรือพยายามทำลายล้างกัน เช่น การทำศึกระหว่างสองตระกูล เป็นต้น

2) ความขัดแย้งภายในจิตใจ เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใน ตัวละครจะมีความสับสนหรือยุ่งยากลำบากใจในการตัดสินใจเพื่อจะกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่งตามที่ได้คิดเอาไว้ เช่น ความขัดแย้งภายในจิตใจที่ต้องเลือกกระทำในสิ่งที่ถูกต้องตามศีลธรรมกับอารมณ์ใคร่ที่ปรารถนา
3) ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ เช่น การต่อสู้กับภัยธรรมชาติ การต่อสู้เพื่อเอาชนะความตายอันเป็นธรรมชาติที่ไม่อาจมีผู้ใดหลีกเลี่ยงพ้น
4) ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น หนังเกี่ยวกับภูตผี เป็นต้น

ดังนั้นผู้กำกับจึงต้องสร้างจุดเชื่อมระหว่างผู้ชมกับตัวละครโดยแสดงสาเหตุความต้องการของตัวละครออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน (รักศานต์ : 2547) นอกจากนี้ในการศึกษาถึงเรื่องของความขัดแย้งนั้น จากงานเขียนของ Claude Levi- Strauss (อ้างถึงใน ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539) ที่ศึกษาเกี่ยวกับนิทานปรัมปราและโครงสร้างนิยม โดยมีแนวคิดว่าสิ่งที่มนุษย์แสดงออกมาทั้งหมดเกิดจากโครงสร้างของมนุษย์ที่พยายามแบ่งทุกสิ่งออกเป็นสองส่วนเพื่อเปรียบเทียบกันหรือการให้ความสำคัญกับคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) เช่น ผู้ชายตรงข้ามกับผู้หญิง ความดีตรงข้ามกับความเลว หรือความแข็งแรงตรงข้ามกับความอ่อนแอ ฯลฯ ซึ่งการใช้มุมมองหรือแนวคิดคู่ตรงข้ามมาใช้ในการวิเคราะห์ ก็จะช่วยให้สามารถมองเห็นความขัดแย้งในภาพยนตร์ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

2.5.5 มุมมอง (Point of view)

ในการวิเคราะห์เรื่องมุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์มี 2 ประเด็นสำคัญคือ

1) มุมมองนั้นเป็นวิธีคิด ทัศนคติของใคร และในมุมมองนั้นแฝงด้วยความรู้สึกใดไว้ความรู้สึกที่เขามีต่อตัวละครตัวอื่นๆ แต่ละตัวเป็นอย่างไร
2) มุมมองที่ภาพยนตร์นำเสนอนั้นถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะใด เราอาจทำความเข้าใจมุมมองในลักษณะนี้ผ่านจุดยืนทั้งสี่แบบ ได้แก่ (Giannetti, 1987)

- *เล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่หนึ่ง* (The First-Person Narrator) คือ การเล่าเรื่องที่ตัวละครที่เป็นตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่อง ข้อสังเกตคือ ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องด้วยมุมมองประเภทนี้มักจะปรากฏคำว่า “ฉัน” หรือ “ผม” อยู่เสมอ ข้อดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือ

ให้ความรู้สึกใกล้ชิดกับเหตุการณ์ เนื่องจากว่าตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเรื่องเอง การเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์นักสืบ และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

- *เล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม* (The Third-Person Narrator) คือ การที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่น เหตุการณ์อื่น ที่ตัวผู้เล่าพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย
- *เล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง* (The Objective) เป็นมุมมองที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ ดังนั้นการเล่าเรื่องชนิดนี้ทำให้ไม่สามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เพราะเป็นการเล่าจากวงนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอาเอง ผู้สร้างมักเลี่ยงการใช้กล้องมุมสูง หรือใช้ฟิลเตอร์ปรุงแต่งภาพ เพราะจะทำให้ภาพขาดความสมจริง มักพบการเล่าเรื่องชนิดนี้ในภาพยนตร์ข่าว สารคดี รวมทั้งภาพยนตร์แนวสมจริง
- *เล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน* (Omniscent) คือ การเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัดสามารถหยั่งรู้จิตใจตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์ใช้บ่อยที่สุด

มุมมองหรือผู้เล่าเรื่องจึงเสมือนตัวกลางระหว่างผู้เล่ากับผู้ชม เพราะเราทราบเรื่องราวจากผู้เล่าเรื่อง มุมมองจึงมีความสำคัญต่อประสิทธิผลของการเล่าเรื่อง ทั้งในระดับความลึกและขอบเขตการรับรู้ของผู้ชม ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวได้ลึกระดับใดและขอบเขตกว้างเพียงใดนั้นก็ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้มุมมองการเล่าเรื่อง

2.5.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space)

องค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ก็คือ เรื่องเวลาและพื้นที่ ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก เวลาในภาพยนตร์นั้นจะมีหน้าที่บอกเวลาที่เกิดเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง ซึ่งเป็นส่วนช่วยให้ผู้ชมสามารถติดตามและเข้าใจเรื่องราวได้ดีมากยิ่งขึ้น โดยมากแล้วภาพยนตร์มักใช้เวลาจริงเป็นกรอบของเรื่องราว เช่น ยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ หรือยุคสมัยในปัจจุบัน แต่ในบางครั้งภาพยนตร์อาจใช้เวลาในอนาคตหรือเวลาในจินตนาการที่ผู้แต่งเสริมเติมขึ้นมาเองเพื่อความน่าตื่นตาตื่นใจหรือเพิ่มความตื่นเต้นให้แก่เรื่องราวที่กำลังนำเสนอ เช่น ภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์

ในภาพยนตร์อาจใช้เวลาที่ดำเนินไปตามความเป็นจริงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรือตามเส้นของเวลา (Chronological Order) ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในภาพยนตร์ที่มีการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก แต่ในบางครั้งการสลับเวลาของเรื่อง (Non-Chronological Order) ก็เป็นส่วนช่วยสร้างสีสันและความน่าสนใจให้กับเรื่องราวได้เป็นอย่างมากเช่นกัน ตัวอย่างของการเล่าเรื่องในลักษณะนี้ก็คือ ภาพยนตร์ของเควนติน ทารันติโน ที่มักจะมีการเล่าเรื่องแบบไม่เรียงลำดับเหตุการณ์ แต่เมื่อผู้ชมดูภาพยนตร์ไปจนจบเรื่องแล้วสามารถที่จะนำเอาเรื่องราวทั้งหมดมาจัดเรียงใหม่ตามลำดับเวลาเพื่อทำความเข้าใจในเรื่องราวได้เช่นเดียวกัน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “Pulp Fiction” (1994) เป็นต้น

ในสื่อบางชนิดนั้น การเล่าเรื่องจะเน้นเพียงแค่ความเป็นเหตุเป็นผลและเวลา แต่สำหรับภาพยนตร์แล้วสถานที่เป็นองค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งในโครงเรื่อง (Bordwell, 1993) พื้นที่หรือสถานที่ในภาพยนตร์มีบทบาทในการทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ว่าเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นนั้นอยู่ในสถานที่แห่งใดและจะแปรเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์หรือเวลาที่ปรากฏในภาพยนตร์

ภาพยนตร์ส่วนมากนิยมเปิดฉากหรือเปิดเรื่องด้วยการบอกให้ทราบถึงสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ ส่วนใหญ่แล้วผู้ชมจะสามารถเข้าใจหรือรับรู้ได้ทันทีว่าสถานที่ๆ ปรากฏตรงหน้านั้นเป็นที่ใด เช่น บ้าน อาคารสำนักงาน ทะเลทราย น้ำตก ภูเขา ฯลฯ แต่ในบางกรณีหากผู้สร้างต้องการระบุสถานที่หรือเวลาอย่างเจาะจงเพื่อให้ผู้ชมไม่เกิดความสับสน ก็อาจมีการใช้สื่อตัวอักษรกำกับไว้บนภาพ เช่น ชื่อเมือง ชื่อประเทศ หรือ ชื่อองค์กรต่างๆ

นอกจากบทบาทดังกล่าวแล้ว สถานที่ในภาพยนตร์อาจทำหน้าที่เป็นตัวอธิบายสภาพชีวิตหรือสัญลักษณ์ของชะตาชีวิตของตัวละครด้วย เช่น ในภาพยนตร์จีนเรื่อง “Raise the Red Lantern” (1991) บ้านสกุลเฉินที่ตัวละครหลักถูกขายให้ไปเป็นภรรยาอีกคนหนึ่งของนายใหญ่นั้น สภาพแวดล้อมและสถานที่โดยความหมายตรงแล้ว ก็คือบ้านหลังใหญ่ที่ประกอบด้วยผู้คนหลายชนชั้น แต่โดยนัยแฝงแล้ว บ้านหลังใหญ่จึงเป็นเสมือนภาพสะท้อนของสังคมจีนที่กดขี่และมองผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศ หรือสถานที่อันเป็นที่กักขังชีวิตของตัวละครหลักนั่นเอง (อัศวิน ซาบาร่า, 2551)

2.5.7 สัญลักษณ์ (Symbols)

สำหรับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์มักมีการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ เพื่อสื่อความหมายอยู่เสมอ สัญลักษณ์ทั้งหลายที่มักพบในภาพยนตร์มี 2 ชนิดคือ (อัศวิน ซาบาร่า, 2551) สัญลักษณ์ทางภาพและสัญลักษณ์ทางเสียง

- *สัญลักษณ์ทางภาพ* คือ องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ถูกนำเสนอซ้ำ ๆ (Motif) อาจเป็นวัตถุ สถานที่ หรือสิ่งมีชีวิต เช่น สัตว์ หรือบุคคล ก็ได้ สัญลักษณ์อาจเป็นภาพเพียงภาพเดียว หรือเป็นกลุ่มของภาพที่เกิดจากการตัดต่อในภายหลัง นอกจากนี้เทคนิคทางภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นมุมกล้อง แสงและสี ยังสามารถสื่อความหมายหรือบ่งบอกสารบางอย่างไปสู่ผู้ชม ได้เช่นเดียวกัน
- *สัญลักษณ์ทางเสียง* คือเสียงต่างๆ ที่ถูกใช้เพื่อแสดงความหมายอื่น เพื่อเปรียบเทียบความหมายหรือเพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของตัวละคร ไม่ใช่การใช้เพื่อสร้างอารมณ์ร่วมกับตัวละคร และเรื่องราวของภาพยนตร์

2.5.8 ฉาก (Setting)

ฉากมีความสำคัญเพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่างๆ ที่บ่งบอกความหมายของเรื่องและมีอิทธิพลต่อความคิดหรือการกระทำของตัวละคร หรือเป็นตัวกำหนดเวลาและสถานที่ที่สมมติว่าเรื่องราวนั้นกำลังเกิดขึ้น ดังนั้นฉากจึงมีส่วนช่วยทำให้บรรยากาศของเรื่องเป็นไปอย่างสมจริง โดยประเภทของฉากอาจแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภทดังนี้ (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539)

1) ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมหรือธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ทุ่งนา หรือบรรยากาศในแต่ละวัน
2) ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ บ้านเรือน เครื่องใช้ หรือสิ่งประดิษฐ์สำหรับใช้สอย
3) ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัย หรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์
4) ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผนหรือกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ชุมชน หรือท้องถิ่นที่อาศัย

5) ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือ สภาพแวดล้อมที่ไม่สามารถจับต้องได้ มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิด เช่น ค่านิยม ธรรมเนียมประเพณี

กล่าวโดยสรุปแล้วแนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง ก็คือองค์ประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ที่ร้อยเรียงเข้าด้วยกันเพื่อให้เรื่องราวสามารถดำเนินต่อไป ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นกรอบในการศึกษาเพื่อช่วยให้ผู้วิจัยสามารเข้าใจเรื่องราวต่างๆในภาพยนตร์ที่นำมาวิเคราะห์และตีความ ได้อย่างถูกต้อง ครบถ้วนและมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

2.6 แนวคิดทฤษฎีประพันธกร

แนวคิดทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory) เป็นแนวคิดที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานว่าผู้กำกับภาพยนตร์จะมีรูปแบบที่เฉพาะตัว ซึ่งสามารถเห็นได้จากภาพยนตร์ของผู้กำกับคนนั้นทุกเรื่อง โดยพื้นฐานแนวคิดนี้ได้เริ่มต้นขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1950 จากกลุ่มนักคิด นักวิจารณ์คลื่นลูกใหม่ชาวฝรั่งเศส นำโดย อองเดร บาแซง (Andre Bazin) , ฟรังซัวร์ ทรุฟโฟต์ (FranciosTruffaut) และ ฌอง ลุก โกดาร์ (Jean Luc Godard) ซึ่งได้รวมตัวกันตั้งแนวคิดขึ้นมาใช้พิจารณาหรือวิจารณ์ภาพยนตร์โดยวิเคราะห์ที่ตัวผู้กำกับ ในฐานะที่เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานเทียบเท่าศิลปะแขนงอื่นๆ นั่นคือแนวคิดที่เรียกว่า “La Politique des auteurs” (John Caughie, 1999: 35-36)

โดยที่มาของคำว่า “Auteur” หรือ “Author” นั้น สามารถย้อนหลังกลับไปถึงปี 1920 ในยุคภาพยนตร์เงียบของฝรั่งเศส ที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์จะใช้คำนี้เพื่อแทนตัวผู้กำกับที่เป็นผู้เขียนบทด้วยตัวเอง ในขณะที่ผู้กำกับอีกกลุ่มหนึ่งจะรับบทมาจากผู้เขียนบทอีกต่อหนึ่ง นับว่าเป็นสัญญาณแรกๆ ที่ภาพยนตร์ได้พัฒนาจากที่เรียกว่าเป็น Low Art ให้มาเป็น High Art ในภายหลัง (Hayward, 1996:

แนวคิด “La Politique des auteurs” ได้เกิดขึ้นครั้งแรกในบทความชื่อ “Une Certaine Tendance du Cinema Francaise” (A Certain Tendency of French Cinema) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ในนิตยสาร “Cahiers du Cinema” โดยทรุฟโฟต์เขียนโจมตีวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสที่ให้ความสำคัญและความเป็นเจ้าของผลงานให้แก่คนเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งเขามองว่าคนเขียนบทมักดัดแปลงบท

จากวรรณกรรมและไม่มีความสร้างสรรค์ ดังนั้นภาพยนตร์จึงปราศจากความสมจริงและไม่เป็นธรรม ภาพยนตร์ไม่ได้ใช้ประโยชน์จากความเป็นสื่อทั้งภาพและเสียงอย่างที่มันควรจะเป็น ทรุฟโฟต์และคนอื่นๆ ที่เห็นด้วยกับแนวคิดนี้ ต้องการให้ภาพยนตร์ฝรั่งเศสดำเนินรอยตามแบบอย่างภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ด ที่หลั่งไหลเข้ามาในฝรั่งเศสอย่างมากมาย ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ได้แก่ผลงานของ อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock) , โฮวาร์ด ฮอร์ก (Howard Hawk) , และจอห์น ฟอร์ด (John Ford) ดังนั้นกลุ่มแกนนำของ “Cahiers du Cinema” จึงผลักดันให้ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดกลายเป็นงานศิลปะ โดยเสนอว่าภาพยนตร์นั้นเปรียบเสมือนงานศิลปะที่ผู้กำกับเป็นคนสร้างสรรค์ขึ้นมาเอง หลังจากนั้นคำว่า “Auteur” จึงแพร่หลายในฐานะเป็นคำเรียกขานชื่อของผู้กำกับบางคนที่มีบทบาทมากกว่าชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนบท หรือแม้แต่ชื่อของบริษัทสร้างภาพยนตร์(อัศวิน ซาบาร่า, 2551)

อย่างไรก็ตามแนวคิด “La Politique des auteurs” ไม่ได้จำกัดอยู่ในฝรั่งเศสเพียงเท่านั้น นิตยสารภาพยนตร์ของอังกฤษอย่าง Movie, Screen, และ Sight and Sound ก็รับเอาอิทธิพลนี้ไปด้วย เช่นกัน ส่วนฝั่งอเมริกานั้นก็มี แอนดรู ซาริส (Andrew Sarris) เป็นผู้บุกเบิกสำคัญที่มีส่วนช่วยให้แนวคิดดังกล่าวได้รับความสนใจและเป็นที่แพร่หลายในสหรัฐอเมริกา และได้ทำการเรียกขานอย่างสมบูรณ์เป็น “Auteur Theory” ที่ได้ใช้มาจนถึงปัจจุบันนี้ (ก้อง พาหุรักษ์, 2548)

Edward Murry (1975) อธิบายสรุปเกี่ยวกับกรอบแนวคิดที่ ซาริส(Saris) ได้นำเสนอในบทความของเขาที่ชื่อว่า “Notes on the Auteur Theory in 1962” ก็คือ เขาเสนอประเด็นเกี่ยวกับทฤษฎีนี้เอาไว้ 3 ขั้นตอน คือ ความสามารถทางด้านเทคนิค (Technique) ของตัวผู้กำกับนั้นนับเป็นเกณฑ์ขั้นแรกในการประเมินคุณค่า ความเป็นตัวของตัวเอง (Personal Style) ความมีเอกลักษณ์โดดเด่นอย่างเห็นได้ชัดเจนของผู้กำกับเป็นอีกเกณฑ์หนึ่งในการประเมินคุณค่า และประเด็นสุดท้ายในการประเมินคุณค่าของกรอบทฤษฎีนี้ก็คือ การให้ความสนใจกับความหมายที่อยู่ภายใน อันเป็นความเชื่อมโยงระหว่างทัศนะส่วนตัวของผู้กำกับและวัตถุดิบที่เขามี หรือความหมายโดยนัยเชิงลึกที่ซ้อนเร้นอยู่ (Interior Meaning)

นอกจากนี้ ซาริส(Saris) ยังได้แบ่งผู้กำกับภาพยนตร์ออกเป็น 2 ประเภทคือ (อัศวิน , 2551)

1. *Great Author หรือ Major Author* มีลักษณะเด่น คือ เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นแท้ของเรื่องในภาพยนตร์ทุกเรื่องที่ตนเป็นเจ้าของ เช่น ผู้กำกับ

ภาพยนตร์อย่าง ออร์สัน เวลส์ (Orson Welles), อัลเฟรด ฮิทช์ค๊อก(Alfred Hitchcock), ฌอง เรอนัวร์(Jean Renoir), จอห์น ฟอร์ด (John Ford) เป็นต้น

2. *Lesser Author* เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมได้เฉพาะ “Mise en scene” หรือการจัดองค์ประกอบภาพเท่านั้น แต่ไม่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นของเรื่องได้ ผู้กำกับในกลุ่มนี้ เช่น ผู้กำกับชาวเยอรมันดัง ดักลาส เซิร์ก(Douglas Sirk) , หรือแซมมวล ฟูลเลอร์ (Samuel Fuller) เจ้าของผลงาน “The Big Red One” (1980)

จากตัวอย่างดังกล่าวทำให้เห็นถึงมุมมองของนักวิจารณ์ที่รับเอาแนวคิด “Politique des auteurs” มาใช้ ทั้งยังทำให้เห็นข้อด้อยของทฤษฎีประพันธกร ในทศวรรษที่ 50 ได้อย่างชัดเจน ซึ่งก็คือการให้ความน่าเชื่อถือแก่ผู้กำกับโดยสมบูรณ์เพียงผู้เดียว ปัจจัยอย่างผู้ชม อุดมการณ์ (Ideology) หรือบริบทอื่นๆ กลับไม่ได้รับความสนใจ ผู้กำกับกลายเป็นทุกสิ่งและภาพยนตร์ทั้งเรื่องเป็นผลงานของผู้กำกับเท่านั้น ด้วยเหตุนี้แนวคิดนี้จึงมีข้อโต้แย้งและเกิดการปรับปรุงในทศวรรษต่อมาในที่สุด

โดยพัฒนาการของแนวคิดประพันธกรในยุคที่สองในช่วงปี 1960 เป็นต้นมา มีที่มาจากกระแสโครงสร้างนิยมที่เริ่มแผ่ขยายอย่างมากในวงวิชาการช่วงนั้น อิทธิพลสำคัญคือการศึกษาเรื่อง “ภาษาศาสตร์โครงสร้าง”(Structural Linguistics) ของ เฟอร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ที่อธิบายระบบภาษาว่ามีความสัมพันธ์กันในเชิงโครงสร้าง และสามารถแยกส่วนออกได้เป็นองค์ประกอบย่อยๆ โดยแนวคิดของโซซูร์ ได้นำไปใช้อธิบายกับศาสตร์อื่นๆ อีกกว้างขวาง จนกลายเป็นกระแส “โครงสร้างนิยม” เช่น คล็อด เลวี สเตราส์ (Claude Levi-Strauss) ซึ่งนำโครงสร้างนิยมไปผนวกกับมานุษยวิทยา และโรลองด์ บาร์ธส์ ที่นำสัญญศาสตร์(Semiotics) เครื่องมือหนึ่งของโครงสร้างนิยมไปใช้อธิบายในวงวรรณกรรม (ก้อง พาหุรักษ์, 2548) และ คริสเตียน เมทซ์ (Christian Metz) ซึ่งได้นำโครงสร้างนิยมมาใช้อธิบายกับภาพยนตร์ โดยกล่าวว่าภาพยนตร์นั้นมีภาษาเป็นของตัวเอง โดยภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะมีโครงสร้างหลักที่เหมือนกัน แต่ในขณะเดียวกันก็ยังมีลักษณะหรือเทคนิคที่แตกต่างกันด้วย ซึ่งการมองภาพยนตร์ในเชิงโครงสร้างนั้น ถือเป็นการลดบทบาทหรือความสำคัญของตัวผู้กำกับลง และมองถึงปัจจัยอื่นๆที่มีผลต่อภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ เช่น ภาษาบทสนทนาหรือบทภาพยนตร์ นักแสดง หรือระบบสตูดิโอด้วย (อัศวิน ซาบาร่า, 2551)

จากลักษณะดังกล่าวข้างต้น จึงทำให้เกิดการพิจารณาถึงโครงสร้างของผู้กำกับแต่ละคนมากกว่า โดยการวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับเหล่านั้น จะอาศัยประวัติภูมิหลังหรือ

สภาพแวดล้อม เป็นตัวตรวจสอบความถูกต้องที่บ่งบอกความเป็นตัวตนหรืออัตลักษณ์ของเขา อย่างไรก็ตาม การศึกษาเรื่องทฤษฎีประพันธกรในปัจจุบัน ไม่ได้เป็นประเด็นที่มีความสำคัญเหมือนเมื่อหลายสิบปีก่อน การมองถึงฐานะของผู้ประพันธ์แบบ “หลังโครงสร้างนิยม” และการมาถึงของยุคสื่อสารมวลชนลดทอนคุณค่าของความเป็นต้นแบบ ความเป็นเจ้าของ และสุนทรียภาพไปไม่ใช่น้อย ซึ่งสามประการนี้ล้วนเป็นแนวคิดที่สำคัญของทฤษฎีประพันธกรด้วยกันทั้งสิ้น ทั้งนี้ก็ใช่ว่าความเป็นเจ้าของผลงานตามแบบแนวคิดประพันธกรจะหายไปเสียทั้งหมด ผู้ชมก็ยังคงได้เห็นผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในผลงานทุกเรื่อง ซึ่งมักจะใช้ทีมงานที่รู้จักและทำงานร่วมกันด้วยดีเสมอมา ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับจากฮอลลีวู้ด เช่น มาร์ติน สกอร์เซซี่ หรือ สตีเว่น สปีลเบิร์ก(Steven Spielberg) ที่มีทีมงานที่เปี่ยมด้วยคุณภาพ หรือผู้กำกับจากเอเชียอย่าง จางอี้โหมว (Zhang Yimou) หรือ หว่องกาไว (Wong Kar Wai) เหล่านี้ขึ้นอยู่กับการตีความของผู้รับในการใช้แนวคิดใดมาวิเคราะห์ผลงานต่างๆ นั้นเอง ซึ่งในการศึกษาถึงแนวคิดประพันธกรนี้จะทำให้ผู้วิจัยใช้เป็นกรอบแนวความคิดในการวิเคราะห์ถึงเนื้อหาและลักษณะแบบไทยที่ปรากฏจนเป็นอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ได้อย่างแม่นยำและถูกต้องมากยิ่งขึ้น

2.7 แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา

ทฤษฎีสัญญวิทยาซึ่งแปลมาจากภาษาอังกฤษคำว่า “Semiology” สามารถถอดความหมายจากศัพท์เดิมได้ว่าเป็น “ศาสตร์แห่งเครื่องหมาย” (Science of sign) ซึ่งอาจอธิบายในเบื้องต้นได้ว่าแนวคิดนี้เริ่มต้นในฐานะเป็นวิธีการศึกษาเกี่ยวกับการวิเคราะห์ภาษา แต่ปัจจุบันได้ถูกนำมาใช้เพื่อวิเคราะห์ถึงเรื่อง “ระบบเครื่องหมายต่างๆ ว่ามันทำงานอย่างไร” (How all sign systems work) (Michael O’Shaughnessy and Jane Stadler, 2005)

สัญญวิทยาสำรวจถึงหลักตรรกะและระเบียบวิธีที่อยู่เบื้องหลังการสื่อสาร และแสดงให้เราเห็นว่าจะสามารถทำความเข้าใจอย่างเป็นระบบได้อย่างไร โดยผ่านวิธีการทางสัญญศาสตร์ (Semiotic method) รวมไปถึงสิ่งที่การสื่อสารต่างๆ หมายความถึง สัญญวิทยาเป็นศาสตร์ที่สนใจในเรื่องของความหมาย และเอาใจใส่ในเรื่องของวิธีการต่างๆ ที่ความหมายได้รับการผลิตขึ้นมาและถูกส่งต่อหรือถ่ายทอด นอกจากนี้ สัญญวิทยายังได้รับการนิยามในฐานะที่เป็นศาสตร์ของเรื่องเครื่องหมาย (The Science of Sign) หรือการศึกษาเรื่องเครื่องหมาย (The Study of Sign) หรือระบบ

เครื่องหมาย (Sign Systems) โดยสัญญะวิทยาเสนอว่า การสื่อสารทั้งมวลได้วางอยู่บนรากฐานของระบบเครื่องหมายต่างๆ ซึ่งทำงานโดยผ่านกฎเกณฑ์และโครงสร้างบางอย่าง

สิ่งที่สำคัญที่สุดและถือเป็นระบบเครื่องหมายที่มีอิทธิพลมากที่สุดสำหรับมนุษย์ก็คือ ภาษา เราควรจะต้องทราบถึงความหมายที่แฝงอยู่ในภาษานั้นๆ ซึ่งมีการแสดงออกมาในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นภาษาพูด ภาษาภาพ ตลอดจนภาษาของสื่อต่างๆ ดังนั้น “สัญญะ” จึงถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนสิ่งที่เห็นจริง (Object) ในตัวบท (Text) และบริบท (Context) หนึ่งๆที่ต่างกันไป การที่จะทราบความหมายของภาษาหรือภาพที่ปรากฏนั้นจึงมิใช่การดูที่ภาพหรือวัตถุเพียงอย่างเดียว เพราะความหมายที่แฝงอยู่นั้นอาจเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับอีกสิ่งหนึ่ง (กาญจนา แก้วเทพ, 2541)

Ferdinand De Saussure นักภาษาศาสตร์ชาวสวิสผู้เสนอทฤษฎีสัญญวิทยา ได้แบ่งองค์ประกอบของกระบวนการสร้างความหมายออกเป็น 2 ประการ (Arthur Asa Berger, 2007) คือ “รูปสัญญะ” (Signifier) หรือตัวหมาย และ “ความหมายสัญญะ” (Signified) หรือตัวหมายถึง ซึ่งก็คือแนวคิด (Mental Concept) เมื่อนำถ้อยคำ ภาพ หรือภาพเคลื่อนไหวมาประกอบเข้ากับแนวความคิดใดความคิดหนึ่ง เช่น ความสุข ความเศร้า ความยินดี ถ้อยคำหรือภาพต่างๆ จะกลายเป็นสัญญะของแนวความคิดนั้น ระบบภาษาจึงเป็นการจัดระบบสัญญะต่างๆ ขึ้นมาและมีการถ่ายทอดจนเป็นที่รับรู้และยอมรับในความหมายที่ใช้ ดังนั้นการสร้างความหมายในระบบสัญญะวิทยาจึงมีลักษณะที่ไม่แน่นอนตายตัว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงเป็นเรื่องของการกำหนดขึ้นมามากกว่าจะเป็นโดยธรรมชาติ (Arbitrary nature of sign) (Arthur Asa Berger, 2007) ความหมายที่ได้จึงขึ้นอยู่กับการเลือกตัวหมายมาเข้าคู่กับตัวหมายถึงที่ได้รับการยอมรับจากชุมชนหรือสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปตามแต่ละสถานที่และยุคสมัย การสร้างระบบความหมายด้วยวิธีการสัญญะวิทยาของภาษาศาสตร์จึงมีความสำคัญอย่างมากในการทำความเข้าใจกับภาพเคลื่อนไหวของสื่อภาพยนตร์ เพราะในภาพยนตร์นั้น ตัวหมายจะอยู่ใกล้ชิดกับตัวหมายถึงอย่างมาก กล่าวคือ ภาพที่ปรากฏจะเป็นภาพตัวแทนที่มีความสมจริง และเสียงที่ออกมาก็เป็นการผลิตซ้ำเสียงที่เหมือนกับเสียงจริงของสิ่งที่กำลังกล่าวถึง ผู้ชมจะไม่มีทางเข้าใจตัวหมายในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ได้หากไม่สามารถจดจำตัวหมายถึงในเวลาเดียวกันด้วย

การวิเคราะห์เชิงสัญญะวิทยาจำเป็นต้องพิจารณาอีกสองส่วนสำคัญ คือ การศึกษาในเรื่องของรหัส (Code) และวัฒนธรรม (Culture) (ไชยรัตน์ เจริญสินโอพาร, 2545)

- *รหัส (Code)* เป็นรหัสพฤติกรรม (Code of Behavior) และรหัสการให้ความหมาย (Signifying code) ซึ่งอยู่ในลักษณะของสัญญะต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมต่างๆ โดยบริบททางสังคมในช่วงเวลาหนึ่งก็จะเป็นตัวกำหนดรหัสและการให้ความหมายของสิ่งต่างๆ ด้วย
- *วัฒนธรรม (Cultural)* เป็นตัวให้ความหมายแก่สัญญะและรหัสต่างๆ เพราะสัญญะและรหัสจะมีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งนั้น ขึ้นอยู่กับว่าอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมใด ดังนั้นรหัสหรือสัญญะที่เหมือนกันอาจมีความหมายแตกต่างกันเมื่ออยู่ต่างวัฒนธรรมกันด้วย

Berger กล่าวว่า “รหัสเป็นแบบแผนที่ซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะต่างๆ ซึ่งผู้คนในสังคมและวัฒนธรรมหนึ่งๆ สามารถเรียนรู้ได้” (Arthur Asa Berger,1998) หรือกล่าวอย่างง่ายๆ คือ จะนำเอาสัญญะย่อยต่างๆ มาสัมพันธ์กันอย่างไร แบบแผนนี้จะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างที่อยู่ในหัวสมองของเรา และจะทำงานในการรับรู้และตีความเมื่อมีการเปิดรับสัญญะต่างๆ

ในกระบวนการเข้ารหัส (Encoding) และถอดรหัส (Decoding) นั้น บรรดานักวิชาการด้านสัญญวิทยาต่างมีสมมุติฐานที่ว่า ผู้ส่งและผู้รับสารนั้นไม่เคยมีและไม่จำเป็นต้องถือรหัสเล่มเดียวกัน แต่ก็ยังสื่อสารกันได้ก็เพราะมีรหัสที่คล้ายกัน ดังนั้น Umberto Eco (1979) จึงกล่าวว่า “การถอดรหัสเพี้ยนไปเป็นกฎของการสื่อสารที่ไม่อาจยกเว้นได้” เนื่องจากฝ่ายผู้รับเองก็มีกรอบอ้างอิง (Reference) ของตัวเอง ดังนั้นจึงไม่มีการถอดรหัสที่ผิดพลาด มีเพียงแต่ผู้รับสารที่ถอดรหัสแตกต่างไปจากฝ่ายผู้ส่งเท่านั้น

Roland Barthes นักสัญญะวิทยาชาวฝรั่งเศส ยังได้พัฒนาแนวคิดของกระบวนการสร้างความหมายเหล่านี้ให้มีมิติมากขึ้น โดยศึกษาถึงลักษณะที่ทำให้เกิดความหมายในระดับพื้นผิวและระดับลึก ด้วยการแบ่งระดับของกระบวนการสร้างความหมายออกเป็น 2 ระดับ คือ การตีความหมายโดยตรง (Denotative Meaning) และการตีความหมายโดยนัยแฝง (Connotative Meaning) (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545)

1) *การตีความหมายโดยตรง (Denotative Meaning)* เป็นความหมายที่ชัดแจ้งของตัวหมาย ไม่ต้องอาศัยการตีความก็สามารถเข้าใจได้ทันที เพราะเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป เช่น “ดอกกุหลาบ” มีความหมายตรงเป็นความหมายระดับพื้นผิว คือดอกไม้ชนิดหนึ่ง ซึ่งคนทั่วไปหากได้ยิน

หรือมองเห็นดอกกุหลาบก็จะสามารถเข้าใจในความหมายของสิ่งนั้นได้ทันที ในสื่อภาพยนตร์มีความสามารถในการสื่อความหมายของตัวสัญญะในระดับความหมายได้ดี เพราะภาพยนตร์สามารถที่จะจำลองความจริงได้ใกล้เคียงความจริงเป็นอย่างมาก

2) *การตีความหมายโดยนัยแฝง (Connotative Meaning)* เป็นความหมายที่เกิดขึ้นจากการตีความหมายโดยอัตวิสัย (Subjective) หรือการตีความจากอารมณ์ ความรู้สึก ประสบการณ์ หรือค่านิยมของบุคคล การตีความในลักษณะนี้จะเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละบริบททางสังคม วัฒนธรรม อคติ ของบุคคลนั้นๆ เป็นหลัก แต่ละบุคคลจะรู้สึกต่อตัวหมายไม่เหมือนกันหรือไม่เท่ากัน เพราะมนุษย์มักตัดสินความหมายโดยนัยแฝงจากสังคมมากกว่าโดยส่วนตัว (Jonh Fiske, 1982) ในสื่อภาพยนตร์สามารถใช้ความหมายแฝงเป็นส่วนหนึ่งของตัวสัญญะ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นผลผลิตของวัฒนธรรม ดังนั้นอิทธิพลของวัฒนธรรมจึงมีผลต่อองค์ประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็น แสง สี หรือ เสียง เช่น สีแดง สามารถสื่อความหมายออกมาได้มากกว่าแค่การเป็นสี จากการที่วัฒนธรรมของชาวจีนเชื่อว่าสีแดงเป็นสีของความสุข ในขณะที่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง สีแดงก็อาจหมายถึงความรู้สึกอื่นได้

เทคนิคทางภาพยนตร์กับการสื่อความหมาย

เนื่องจากภาพยนตร์มิได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่เป็นผลผลิตที่เกิดขึ้นมาจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ประกอบกับเทคโนโลยีและเครื่องมือต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นกล้องภาพยนตร์ ฟิล์มถ่ายภาพยนตร์ หรืออุปกรณ์ไฟ ฯลฯ จึงทำให้สื่อภาพยนตร์เป็นสื่อที่มีเทคนิคหรือองค์ประกอบเฉพาะตัวในการเล่าเรื่องราว เพื่อสื่อความหมายและสร้างอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้ชม ดังนั้นหากวิเคราะห์ตามหลักสัญญะวิทยาแล้วจะเห็นว่าเนื้อหาและเทคนิคต่างๆ ทางภาพยนตร์เปรียบได้กับ “ตัวหมาย” (Signifier) ส่วนความหมายที่เกิดจากการถ่ายทอดเนื้อหาด้วยวิธีการต่างๆเหล่านั้นเป็น “ตัวหมายถึง” (Signified)

เบอร์เกอร์ (Arthur Asa Berger,2007: 43-46) ได้แบ่งลักษณะของเทคนิคทางภาพยนตร์ในการสื่อความหมายออกเป็น 6 ประเภท ได้แก่ ขนาดของภาพ (Camera Shot), มุมกล้อง (Camera Angle), การเคลื่อนกล้อง (Camera Movement), การตัดต่อ (Editing), สี (Color), และแสง (Lighting)

1.***ขนาดของภาพ*** (Camera Shot) ขนาดของภาพถูกกำหนดด้วยจุดประสงค์ที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อสาร ซึ่งมิได้จำกัดเฉพาะจุดประสงค์ในด้านการเล่าเรื่องเท่านั้น แต่ยังรวมถึงจุดประสงค์ในเชิงจิตวิทยาเพื่อให้เกิดอารมณ์หรือความหมายกับผู้ชมด้วย ดังนั้นขนาดของภาพจึงเกี่ยวข้องโดยตรงกับการกำหนดสิ่งที่ผู้ชมควรรับรู้และผลลัพธ์ในทางความหมายที่จะเกิดขึ้น นอกจากนี้การวิเคราะห์ความหมายของการใช้ขนาดภาพคนที่แตกต่างกันยังต้องคำนึงถึงเนื้อหาของภาพยนตร์ประกอบด้วย โดยทั่วไปแล้ว ขนาดของภาพแบ่งออกได้เป็นประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

- Establishing Shot เป็นภาพแสดงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่เพื่อบ่งบอกสถานที่
- Long Shot เป็นภาพไกลที่แสดงบริบทและขอบเขตที่เกิดเหตุการณ์
- Full Shot เป็นภาพเต็มตัวของบุคคล ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม
- Medium Shot มักใช้ในฉากสนทนาแสดงกิริยาท่าทางของตัวละครได้ บางครั้งใช้เพื่อเน้นความสำคัญหรืออิทธิพลของตัวละครหนึ่งที่มีเหนืออีกคนหนึ่ง
- Close-up เน้นความสัมพันธ์ในระยะใกล้ชิดระหว่างผู้ชมกับตัวละคร หรือแสดงนัยยะสำคัญ
- Extreme Close-up เป็นภาพขนาดใกล้เป็นพิเศษ เช่น แสดงส่วนหนึ่งส่วนใดของใบหน้า หรือต้องการสื่อสารอารมณ์ในฉากนั้นอย่างละเอียด เป็นภาพที่ให้ความรู้สึกอึดอัด

2. ***มุมกล้อง*** (Camera Angle) เป็นตำแหน่งที่ตั้งหรือมุมมองของกล้องสามารถให้ความหมายแก่บุคคลหรือวัตถุที่ถูกถ่ายได้ ซึ่งความรู้สึกที่เกิดขึ้นนั้นก่อให้เกิดความหมายหรือความรู้สึกในเชิงจิตวิทยาต่อผู้ชม นอกจากนี้มุมกล้องจะมีความหมายมากยิ่งขึ้นหากประกอบหรือสัมพันธ์กับระยะหรือขนาดของภาพประเภทต่างๆ มุมกล้องโดยทั่วไปแล้วประกอบด้วย

- *มุมสูง (High Angle)* เป็นมุมที่อยู่เหนือกว่าระดับศีรษะของวัตถุที่ถูกถ่าย หากเป็นภาพมุมสูงที่ประกอบกับขนาดของภาพระยะไกลแล้วจะเป็นการเน้นให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของฉาก หรือให้ความรู้สึกเวิ้งว้าง กว้างไกล หากเป็นภาพมุมสูงที่ถ่ายบุคคล จะให้ความรู้สึกว่าตัวละครนั้นต่ำต้อย ด้อยค่า ไม่น่าเกรงขาม หรือบ่งบอกลักษณะที่ดูถูกตัวละคร
- *มุมระดับสายตา (Eye Level)* เป็นมุมปกติที่ความหมายจะเกิดจากองค์ประกอบต่างๆ ร่วมกัน

- *มุมต่ำ (Low Angle)* เป็นมุมที่แสดงความยิ่งใหญ่ของสิ่งที่ถูกถ่าย การเคลื่อนไหวของสิ่งที่ถูกถ่ายในมุมกล้องระดับนี้จะให้ความรู้สึกที่รวดเร็ว หากใช้ประกอบฉากที่มีความรุนแรงจะเป็นประโยชน์ในการสร้างความรู้สึกสับสนวุ่นวาย ในทางจิตวิทยา มุมภาพลักษณะนี้เป็นการเพิ่มความสำคัญให้กับตัวละครดูน่ากลัว น่าเกรงขาม น่านับถือ หรือเกิดความคุกคามส่งผลให้ผู้ชมรู้สึกถึงความไม่มั่นคง และถูกครอบงำ
- *มุมเอียง (Dutch Angle)* เป็นมุมภาพที่ตัวละครเหมือนกำลังจะล้มไปทางหนึ่ง บ่งบอกสภาวะมึนเมา จิตหลอน ไม่มั่นคง ของตัวละคร นอกจากนี้ยังสื่อถึงภาวะตึงเครียดตลอดจนสถานการณ์ที่ไม่มั่นคงในฉากที่มีความสับสนวุ่นวายด้วย

3.***การเคลื่อนกล้อง*** (Camera Movement) ความเคลื่อนไหวในภาพหนึ่งๆ นั้น มีอยู่สองประเภท คือ การเคลื่อนไหวของกล้องในแนวนอน และการเคลื่อนไหวของกล้องในแนวดิ่ง การเคลื่อนไหวของกล้องนั้นนอกจากจะเป็นการเพิ่มอารมณ์ความรู้สึกให้กับฉากนั้นๆ แล้ว ยังสามารถสื่อความหมายบางประการได้อีกด้วย การเคลื่อนไหวของกล้องโดยทั่วไปแล้ว ประกอบด้วย

- *แพน (Pan)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องบนหัวขาตั้งกล้องในแนวนอน การหมุนกล้องให้ด้านหน้าของกล้องไปทางขวาเรียกว่า “แพนขวา” ไปทางซ้ายเรียกว่า “แพนซ้าย” การแพนมักจะใช้เพื่อรักษาการเคลื่อนไหวของตัวละครให้อยู่ในกรอบภาพ บางครั้งใช้เพื่อเปิดเผยข้อมูลบางอย่าง หรือการแพนอย่างรวดเร็วจะแสดงถึงความวุ่นวายสับสนของเหตุการณ์
- *ทิลท์ (Tilt)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องบนหัวขาตั้งกล้องในแนวดิ่ง การยกกล้องให้ด้านหน้าของกล้องแหงนขึ้นเรียกว่า “ทิลท์ขึ้น” (Tilt up) กดกล้องลงต่ำเรียกว่า “ทิลท์ลง” (Tilt down)
- *ซูม (Zoom)* เป็นการเคลื่อนที่ของภาพที่เกิดจากเลนส์ซูมในตัวกล้อง ภาพที่ใกล้เข้าไปเรียกว่า “ซูมเข้า” (Zoom in) หรือแคบเข้า เป็นการแสดงความสนใจของภาพ หรือรายละเอียดที่กำลังนำเสนอ ส่วนภาพที่ห่างออกมาเรื่อยๆ เรียกว่า “ซูมออก” (Zoom out) หรือกว้างออก เป็นการแสดงขอบเขตหรือบริบทแวดล้อม
- *ดอลลี่ (Dolly)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องและขาตั้งไปพร้อมกัน การเคลื่อนไปข้างหน้าหาเป้าหมายของการถ่ายเรียกว่า “ดอลลี่เข้า” (Dolly in) และถอยหลังออกมาเรียกว่า “ดอลลี่ออก” (Dolly out)

- *ทรัคหรือแทรค (Truck or Track)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องและขาตั้งไปพร้อมกันทางด้านข้างโดยกล้องยังคงหันหน้าไปทางเป้าหมาย การเคลื่อนไปทางขวาเรียกว่า “แทรคขวา” (Track right) การเคลื่อนไปทางซ้ายเรียกว่า “แทรคซ้าย” (Track left)

- *อาร์ค (Arc)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องและขาตั้งไปพร้อมกันทางด้านข้างโดยกล้องยังคงหันหน้าไปทางเป้าหมาย แต่มีเส้นทางการเคลื่อนที่เป็นรูปครึ่งวงกลม การเคลื่อนไปทางขวาเรียกว่า “อาร์คขวา” (Arc right) การเคลื่อนไปทางซ้ายเรียกว่า “อาร์คซ้าย” (Arc left)

4. ***เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ*** (Editing Technique) เทคนิคการลำดับภาพคือการเปลี่ยนจากภาพหนึ่งไปยังอีกภาพหนึ่ง หรือจากเหตุการณ์หนึ่งไปยังเหตุการณ์หนึ่ง ซึ่งจะต้องมีตัวเชื่อมเปลี่ยน ที่โดยปกติแล้วในทางภาพยนตร์มักจะใช้เทคนิคอยู่ 3 รูปแบบ คือ การตัดชนภาพหรือคัท (Cut), การเลือนภาพหรือเฟด (Fade) และการจางซ้อนภาพ (Dissolve)

- *การตัดชนภาพหรือการคัท (Cut)* เป็นการเปลี่ยนภาพแบบเร็วที่สุดเหมือนกระพริบตา หมายถึงการนำเอาภาพหนึ่งมาต่อกับอีกภาพหนึ่ง ที่ชี้ให้เห็นถึงความต่อเนื่องรวดเร็ว ในบางโอกาสใช้สำหรับกระตุ้น เร่งเร้าความรุนแรงได้เช่นกัน การตัดต่อในกรณีนี้มักใช้ในกรณีที่เป็นการกระทำอย่างต่อเนื่อง ต้องการเปลี่ยนจุดสนใจ หรือมีการเปลี่ยนแปลงของข้อมูลหรือสถานที่เกิดเหตุ
- *การเลือนภาพหรือเฟด (Fade)* เป็นการเชื่อมภาพที่ค่อยเป็นค่อยไปจากภาพหนึ่งไปสู่ฉากที่ดำสนิทหรือขาวทั้งหมดเรียกว่า “เฟดออก” (Fade out) และจากฉากดำสนิทหรือขาวไปสู่ภาพใดภาพหนึ่งเรียกว่า “เฟดเข้า” (Fade in) การเฟดเป็นการบอกถึงการเริ่มต้นหรือสิ้นสุดหรือเป็นการเปลี่ยนจากเวลา เหตุการณ์ หรือสถานที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง
- *การผสมภาพหรือการจางซ้อน (Dissolve)* เป็นการเปลี่ยนภาพโดยภาพหนึ่งค่อยๆ เลือนออก ในขณะที่อีกภาพหนึ่งค่อยๆ เลือนซ้อนขึ้นมาแทนที่ ความหมายของตัวเชื่อมนี้แสดงถึงความนุ่มนวล เป็นการเปลี่ยนเวลา เปลี่ยนเหตุการณ์และสถานที่อย่างนุ่มนวล

นอกจากการเปลี่ยนภาพในขั้นตอนการตัดต่อที่นิยมกันมากทั้งสามรูปแบบดังกล่าวมาแล้ว ยังมีการเปลี่ยนภาพชนิดอื่น แต่ไม่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน คือ การกวาดภาพ (Wipe) ซึ่งเป็นการค่อยๆ กวาดภาพหนึ่งออกไปโดยใช้อีกภาพหนึ่งมาแทนที่ ด้วยเส้นสมมติในแนวดิ่ง แนวนอนหรือแนวทะแยง เช่น การเปลี่ยนภาพในภาพยนตร์ชุดสตาร์วอร์ส (Star Wars) เป็นต้น

5. ***สี*** (Color) สีเป็นองค์ประกอบอีกส่วนหนึ่งในภาพยนตร์ที่มีผลต่อการสื่อความหมายและความรู้สึกในเชิงจิตวิทยาต่อผู้ชม แต่การพิจารณาถึงความหมายของสีต่างๆ นั้นขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ เพราะในแต่ละสังคมล้วนให้ความหมายของสีที่แตกต่างกัน โดยทั่วไปแล้วการใช้สีในภาพยนตร์มีหลักการพิจารณา 2 ประการ คือ

6.***แสง*** (Lighting) นอกจากสีแล้ว แสงก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่สามารถช่วยสร้างอารมณ์และสื่อความหมาย รวมถึงสะท้อนให้เห็นสภาวะของตัวละครบางประการ ได้เช่นกัน ซึ่งลักษณะของการจัดแสงและความหมายนั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือแนวของภาพยนตร์ด้วย โดยทั่วไปแล้ว ความหมายของแสงเกิดจากลักษณะที่สำคัญ 2 ประการ คือ

- *คุณภาพของแสง (Quality) หรือความเข้มข้นของแสง* แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ “แสงแข็ง” (Hard light) หรือแสงกระด้าง เป็นแสงที่ทำให้เกิดเงาอย่างชัดเจน ให้ความรู้สึกที่รุนแรง ในบางกรณีบอกถึงความรู้สึกขัดแย้ง หรือภาวะไม่ปกติภายในจิตใจของตัวละคร อีกชนิดหนึ่งคือ “แสงนุ่ม” (Soft light) เป็นแสงที่ทำให้เกิดเงาอย่างเบาบาง ให้ความรู้สึกที่อ่อนโยนและอ่อนหวาน
- *ทิศทางของแสง (Direction)* แบ่งออกเป็น 5 ทิศทางที่สำคัญ คือ
    - ก. แสงด้านหน้า (Front light) เป็นแสงที่จัดเพื่อลบเงาตกกระทบ ทำให้ภาพดูแบน ไม่มีความลึก แต่ในบางกรณีก็สามารถสื่อถึงความสุขได้เช่นกัน
    - ข. แสงด้านข้าง (Side light) เป็นแสงที่แสดงให้เห็นความโค้งมนของโครงหน้า แสดงให้เห็นถึงความสับสนหรือความขัดแย้ง ในบางกรณีอาจก่อให้เกิดเงามืดมากกว่าความสว่าง ซึ่งอาจสื่อถึงความทุกข์และความรู้สึกเศร้าสร้อย
    - ค. แสงด้านหลัง (Back light) เป็นแสงที่นิยมใช้มากในภาพยนตร์ลึกลับตื่นเต้น เพื่อสื่อถึงการปกปิดซ่อนเร้น แต่หากปรากฏในภาพยนตร์รักจะแสดงถึงความนุ่มนวลและบอบบาง
    - ง. แสงด้านล่าง (Under light) เป็นแสงที่มักบิดเบือนโครงหน้าของตัวละคร สร้างความรู้สึกน่ากลัว นิยมใช้กันมากในภาพยนตร์สยองขวัญ
    - จ. แสงด้านบน (Top light) เป็นแสงที่ทำให้ตัวละครเหมือนมีรัศมี มักบ่งบอกถึงความดีงาม ความศักดิ์สิทธิ์ และความบริสุทธิ์

จากแนวคิดเรื่องสัญญวิทยาที่เกี่ยวข้องกับการสร้างความหมายเชิงสัญญะนี้ ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการศึกษาครั้งนี้ด้วย เพื่อสามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์การสร้างความหมายจากเนื้อหาและวิธีการนำเสนออัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ได้ เพราะไม่ว่าจะเป็นการพูด การแต่งกาย ฉาก ตัวละคร รวมถึงองค์ประกอบต่างๆ ที่ประกอบขึ้นและปรากฏบนจอภาพยนตร์ล้วนเป็นการสร้างความหมายและสื่อความหมายให้กับผู้ชมแทบทั้งสิ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้นำมาใช้ประกอบกับแนวคิดเรื่องการเล่าเรื่อง เพื่อช่วยให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจเรื่องราวในภาพยนตร์มากขึ้นอีกด้วย

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สุวิมล วงศ์รัก (2547) เรื่อง "อัตลักษณ์ และการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย- เอเชีย" วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์หาอัตลักษณ์ และโครงสร้างการเล่าเรื่อง ในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย-เอเชียที่ออกฉายในประเทศไทย ช่วงปี 2544 –2546 จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ จัน ดารา(2544), Three : อารมณ์ อาถรรพ์ อาฆาต (2545), The Eye : คนเห็นผี (2545), Nothing To Lose : หนึ่งบวกหนึ่งเป็นสูญ (2545), Last Life In The Universe : เรื่องรัก น้อยนิด มหาศาล (2546) และ The Park :สวนสนุกผี (2546)

ผลการศึกษาพบอัตลักษณ์ของภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย-เอเชียโดยสรุป 8 ประการ ประกอบด้วย 1. อัตลักษณ์ของโครงสร้างการเล่าเรื่อง เป็นการเล่าเรื่องที่วิพากษ์สภาวะความเป็นมนุษย์และไม่เน้นการเล่าเรื่องแบบยึดตามตระกูลของภาพยนตร์ (Genre) 2. ลักษณะการยึดถือวัฒนธรรมตนเองแบบโลกตะวันออกเป็นศูนย์กลาง และเน้นการวิพากษ์เปรียบเทียบกับวัฒนธรรมของโลกตะวันตก 3. การใช้วิธีการสื่อสารแบบHigh context ในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ 4. การสร้างให้เห็นความแตกต่างระหว่างกลุ่มประเทศเอเชียด้วยกัน 5. การถ่ายทอดประเด็นเกี่ยวกับครอบครัว 6. การถ่ายทอดประเด็นกดขี่ทางเพศ และสิทธิความเท่าเทียมกันของชาย –หญิง 7. การถ่ายทอดลักษณะโครงสร้างทางสังคมแบบอุปถัมภ์ 8. การปรากฏลักษณะร่วมของอิทธิพลพุทธศาสนาเรื่องกฎไตรลักษณ์ที่กล่าวถึงความไม่เที่ยงของทุกสรรพสิ่งในโลกนี้

โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย-เอเชีย มีลักษณะดังนี้คือ โครงเรื่องเน้นการคลี่คลายเรื่องด้วยการแก้ปัญหาในจิตใจ แก่นความคิดและขั้วขัดแย้งเน้นวิพากษ์เกี่ยวกับสภาวะความเป็นมนุษย์ และสภาพสังคม โดยสร้างคู่เปรียบเทียบระหว่างแนวคิดแบบตะวันออกกับตะวันตก มีการสร้างตัวละครแบบสมจริง มีการใช้ฉากและสัญลักษณ์พิเศษเพื่อสะท้อนบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชาวเอเชียใช้มุมมองการเล่าเรื่องที่หลากหลาย

มลิณี นิลมาลี (2540) เรื่อง "การเปรียบเทียบลักษณะไทยและลักษณะตะวันตกจากนวนิยายและสื่อภาพยนตร์เรื่อง 'กาเหว่าที่บางเพลง' และ 'Village of the Damned' " วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวิจัยมีวัตถุประสงค์ที่จะวิเคราะห์หาความแตกต่างระหว่างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแบบลักษณะไทย กับลักษณะตะวันตก ทั้งนี้ผลการวิจัยพบว่า ในสื่อนวนิยายทั้งสองเรื่องมีลักษณะทางวัฒนธรรมในด้านความคิดที่คล้ายคลึงกันอยู่ 3 ประการ คือ (ก.) อธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นโดยการเชื่อมโยงกับธรรมชาติ (ข.)ความรักของแม่ (ค.) แนวคิดเรื่องผลการกระทำ ซึ่งหมายถึงผลที่ตามมาจากการกระทำและความคิดที่ลักษณะไทยจะสะท้อนความคิดที่เกี่ยวข้องกับหลักพุทธศาสนาในเรื่องความไม่มีตัวตนที่แท้จริง ทำให้คนไม่ยึดติดอำนาจหรือลุ่มหลงในมัน ลักษณะความสัมพันธ์ทางสังคมเป็นแบบเคารพกฎผู้อาวุโสหรือลำดับทางสังคมที่แตกต่าง เชื่อในโลกอื่นที่ลี้ลับเหนือธรรมชาติและหลักความจริงของศาสนาอยู่เหนือความจริงทางวิทยาศาสตร์ ในขณะที่ลักษณะตะวันตกการแสดงออกและการกระทำสะท้อนความคิดที่ยึดถือตัวตนเป็นหลัก

รักศานต์ วิวัฒน์สินอดุม (2550) เรื่อง "เอกลักษณ์ไทยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์งานอุตสาหกรรมสารัตถะ: กรณีศึกษาอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย รายงานการวิจัยของศูนย์บริการวิชาการแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เสนอกับสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อทำการสำรวจว่าเอกลักษณ์ของไทยที่สามารถนำมาสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยได้ ซึ่งทำการสำรวจจาการสุ่มตัวอย่างชาวต่างประเทศจำนวน 411 คน ในส่วนผู้โดยสารขาออก ณ สนามบินสุวรรณภูมิ จังหวัดสมุทรปราการ โดยใช้แบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูล แล้วจึงนำมาวิเคราะห์แจกแจงร้อยละและค่าเฉลี่ย

ผลการวิจัยพบว่า ประเทศไทยเป็นประเทศที่น่าสนใจสำหรับการท่องเที่ยวประเทศหนึ่ง แต่ยังไม่โดดเด่นเมื่อเปรียบเทียบกับประเทศในแถบเอเชีย หรืออาเซียน นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติส่วนใหญ่ชื่นชอบเอกลักษณ์ไทยในระดับปานกลาง ซึ่งด้านที่ได้รับความชื่นชอบได้แก่ ภาพเขียนเกี่ยวกับพุทธศาสนา สังคมและประเพณีต่างๆ งานประติมากรรมรูปหล่อพระพุทธรูป ปูนปั้น แกะสลัก งานสถาปัตยกรรมด้านศาสนาสถาน พระที่นั่งและพระบรมมหาราชวัง รวมถึงงานประณีตศิลป์ประเภทเครื่องประดับตกแต่ง งานเกี่ยวกับผ้าและงานที่มีลักษณะพิเศษ เช่น เครื่องถม เครื่องลงยา เครื่องเงิน และเบญจรงค์ สิ่งที่ประทับใจอื่นๆ ได้แก่ ด้านการเคารพบูชา และการปฏิบัติตามคำสอนของพระพุทธศาสนา การให้ความสำคัญกับศาสนาเกี่ยวกับการเป็นศูนย์กลางของชุมชนและศูนย์รวมทางวัฒนธรรม ความเชื่อในเรื่องวิญญาณ ประเพณีต่างๆ ที่เป็นแบบแผนในการดำเนินชีวิต ตลอดจนลักษณะนิสัยใจคอของคนไทย ได้แก่ การรักสนุก สุภาพ อ่อนโยน ยิ้มแย้ม แจ่มใส ร่าเริง เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ เคารพผู้อาวุโส เชื่อมั่นในสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์

ในมุมมองของผู้ผลิตภาพยนตร์ต่างมีความเห็นร่วมกันว่ามีความเชื่อในเอกลักษณ์วัฒนธรรมไทยที่สามารถนำมาผสมผสานกับความคิดสร้างสรรค์และพัฒนาไปสู่ธุรกิจที่เรียกว่าอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ได้

จันทนา เพชรพรหม (2548) เรื่อง “การนำเสนอเอกลักษณ์ความเป็นไทย ในรายการคุณพระช่วย” วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์คือ เพื่อศึกษาเอกลักษณ์ “ความเป็นไทย” และวิธีการนำเสนอในรายการคุณพระช่วย การศึกษาความคิดเห็นของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อเอกลักษณ์ความเป็นไทย และเพื่อศึกษาความคิดเห็นและความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อรายการคุณพระช่วย

การดำเนินการวิจัยแบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนแรก คือ การวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการผลิตรายการคุณพระช่วย ซึ่งเป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญจำนวน 3 คน ได้แก่ ผู้จัดการฝ่ายผลิต, พิธีกรและผู้ร่วมรายการ นอกจากนี้ได้ใช้วิธีการสังเกตเทปบันทึกรายการเป็นเครื่องมือช่วยในการวิเคราะห์ข้อมูล ส่วนที่ 2 เป็นการวิจัยทดลอง ศึกษาจากกลุ่มตัวอย่าง 108 คน แบ่งเป็นกลุ่มทดลองจำนวน 54 คน ซึ่งจะได้ชมเทปรายการคุณพระช่วย ก่อนตอบ

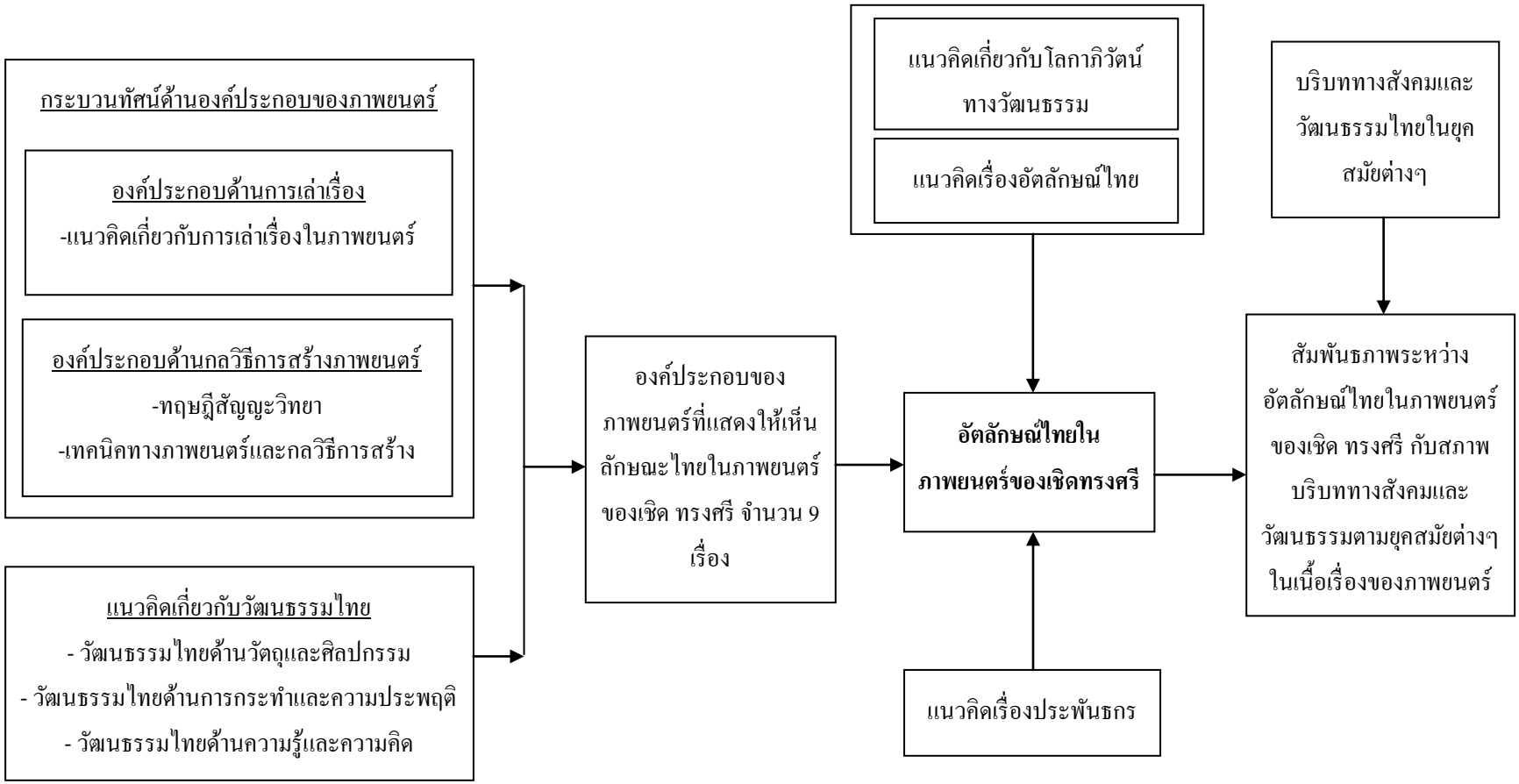
แบบสอบถาม อีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มควบคุมจำนวน 54 คน ซึ่งจะตอบแบบสอบถามโดยไม่ได้ชมเทปรายการ ผลการวิจัยพบว่า

1. ความเป็นไทยที่นำเสนอในรายการ คุณพระช่วย ประกอบด้วยความเป็นไทยทั้งในด้านรูปธรรมและนามธรรม สำหรับความเป็นไทยที่พบมากที่สุด ได้แก่ ดนตรีไทย โดยได้นำเสนอทั้งในรูปแบบที่เป็นมาตรฐานและแบบที่มีการประยุกต์ ซึ่งการนำเสนอแบบที่ 2 นี้ ผู้ผลิตมีจุดมุ่งหมายเพื่อดึงดูดผู้ชมในกลุ่มวัยรุ่น

2.กลยุทธ์การนำเสนอรายการคุณพระช่วย ผู้ผลิตให้ความสำคัญกับเนื้อหามากที่สุด โดยเน้นนำเสนอสิ่งที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย สำหรับวิธีการนำเสนอประกอบด้วย การที่พิธีกรเป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับความเป็นไทย ยิ้มแย้ม มีอารมณ์ขัน และเป็นกันเอง ส่วนผู้ร่วมรายการมีทั้งผู้เชี่ยวชาญในเรื่องที่จะนำเสนอในแต่ละตอน และกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ ที่มีความสามารถมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก มีบรรยากาศเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมเอกลักษณ์ความเป็นไทยให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ประกอบด้วย ฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์ประกอบฉาก นอกจากนี้รูปแบบในการนำเสนอแตกต่างจากรายการปกิณกะบันเทิงรายการอื่น โดยทุกช่วงจะนำเสนอแบบสบายๆ ไม่มีรูปแบบตายตัวและมีความสอดคล้องกันตลอดทั้งรายการ

3. กลุ่มวัยรุ่นทั้งที่ได้ชมและไม่ได้ชมรายการ มีความคิดเห็นต่อเอกลักษณ์ความเป็นไทย ไม่แตกต่างกัน โดยมีความคิดเห็นอยู่ในระดับที่ดี สำหรับผู้ที่ได้ชมรายการจะมีความคิดเห็นต่อภาพรวมของรายการในทางบวก และมีความพึงพอใจต่อรายการอยู่ในระดับสูง

2.9 กรอบแนวคิดของงานวิจัย (Conceptual Framework)



บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี” นี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) จากภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี และบริบท (Contextual Analysis) ประกอบกับการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ครอบครัวหรือคนใกล้ชิดของเชิด ทรงศรี รวมถึงผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ไทยด้วย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลประเภทต่างๆ เช่น หนังสืออัตชีวประวัติ บทสัมภาษณ์ บทภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี และหนังสือที่รวบรวมผลงานของเชิด ทรงศรี ประกอบกับเอกสารทางด้านวิชาการเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งสื่อวีดีทัศน์ประเภท DVD และ VCD เพื่อนำมาช่วยวิเคราะห์ตัวบทให้มีความถูกต้องแม่นยำมากขึ้น

3.1 แหล่งข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูล 5 ประเภท ได้แก่ แหล่งข้อมูลประเภทสื่อภาพยนตร์ แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร แหล่งข้อมูลประเภทบทความ แหล่งข้อมูลประเภทบทสัมภาษณ์ และแหล่งข้อมูลประเภทวีดิทัศน์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1.1 แหล่งข้อมูลประเภทสื่อภาพยนตร์

ข้อมูลประเภทสื่อภาพยนตร์ในที่นี้ คือ ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ที่อยู่ในรูปแบบของวีดิโอ(Video) วีดิโอซีดี (VCD) และดีวีดี (DVD) ที่ผู้วิจัยสามารถหาชมและรวบรวมได้จากร้านจำหน่ายภาพยนตร์ไทยยุคเก่า รวมทั้งภาพยนตร์บางเรื่องที่ได้รับการเก็บรักษาไว้ในรูปแบบม้วนฟิล์ม ซึ่งผู้วิจัยได้รับอนุญาตจากหอภาพยนตร์แห่งชาติ ให้จัดฉายภาพยนตร์เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีเป้าหมายในการศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี จึงได้ทำการคัดเลือกภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี จากจำนวนทั้งสิ้น 19 เรื่อง ออกมาทำการวิจัยเพียง 9 เรื่อง โดยมีเกณฑ์ในการพิจารณาเฉพาะคือ การเลือกเฉพาะภาพยนตร์ในช่วงหลังของเชิด ทรงศรี นับตั้งแต่ผลงานภาพยนตร์ในปี พ.ศ.2520 จนถึงภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายในปี พ.ศ. 2544 (ยกเว้นเรื่อง พ่อปลาไหล ในปี 2524 ที่เป็นการนำผลงานของตัวเอง คือ พ่อปลาไหลในปี 2514 กลับมาสร้างใหม่อีกครั้ง) เนื่องจากเป็นช่วงที่เชิด ทรงศรี ได้สร้างผลงานอันโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์และมีแนวทางที่ชัดเจนมากที่สุด คือ การสร้างภาพยนตร์แนวย้อนยุคที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นไทย ซึ่งได้แก่ภาพยนตร์ดังต่อไปนี้

1. ***แผลเก่า (2520)*** ผลงานภาพยนตร์แนวย้อนยุคเรื่องแรกของเชิด ทรงศรี ที่ได้ประกาศถึงความเป็นไทยให้โลกได้รับรู้ โดยภาพยนตร์เรื่องนี้นำมาจากบทประพันธ์ดั้งเดิมของ ไม้เมืองเดิม ซึ่งเชิด ทรงศรี ได้นำมาสร้างอย่างยิ่งใหญ่โดยใช้บุคคลที่เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมไทยและขนบธรรมเนียมประเพณีไทยในยุค 2473 เพื่อเป็นที่ปรึกษาในการออกแบบฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก รวมถึงการแต่งกาย แผลเก่าเป็นเรื่องราวความรักของขวัญกับเรียมแห่งทุ่งบางกะปิใน พ.ศ. 2473 ที่ต้องจบลงด้วยความตายต่อหน้าศาลเจ้าพ่อไทรที่เคยสาบานรักกันไว้ หลังจากที่ภาพยนตร์ออกฉาย ได้ทำรายได้สูงสุดเป็นประวัติการณ์ และยังเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกและเรื่องเดียวที่ได้รับเลือกให้เป็นภาพยนตร์ 1 ใน 360 เรื่องของภาพยนตร์ยอดเยี่ยมระดับคลาสสิกของโลก จากการโหวตของนิตยสาร Sight and Sound ของสถาบันภาพยนตร์อังกฤษ พิพิธภัณฑ์ภาพยนตร์ในลอนดอน (Museum of Moving Image in London) และผู้กำกับภาพยนตร์รวมทั้งนักวิจารณ์จากทั่วโลก เมื่อปี 2544

2. ***เลือดสุพรรณ (2523)*** เป็นภาพยนตร์ที่มีงานสร้างยิ่งใหญ่และลงทุนสร้างสูงที่สุดเท่าที่ภาพยนตร์ไทยเคยสร้างมาในสมัยนั้น มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวความสามัคคีของคนไทย ในช่วงสงครามที่พม่ายกมาโจมตีเมืองสุพรรณ ตอนปลาย พ.ศ. 2308 ซึ่งคนไทยจำนวนมากได้ตกเป็นเชลยของพม่า โดยภาพยนตร์ได้นำมาจากบทประพันธ์ที่เคยสร้างขึ้นเพื่อทำเป็นละครเวทีของหลวงวิจิตรวาทการ ที่เริ่มแสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2479 ในช่วงหลังเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครองมาไม่นาน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อปลุกจิตสำนึกชาตินิยม และความภูมิใจในความเป็นไทยของคนในชาติ โดยมีสโลแกนของภาพยนตร์ว่า “ถ้าอยู่อย่างไทไม่ได้ เรามาสู้ตายพร้อมกัน” อย่างไรก็ตามเมื่อภาพยนตร์ออกฉาย ปรากฏว่าไม่ค่อยประสบความสำเร็จในแง่ของรายได้เท่าที่ควร แต่ก็ได้รับคำชมอย่างมากจากนักวิจารณ์ว่าเป็นภาพยนตร์ที่ดีมีคุณค่าต่อชาติ ส่วนเบื้องหลังงานสร้าง มีการเตรียม

งานกว่า 11 เดือน โดยเชิด ทรงศรี ได้จัดตั้งทีมค้นคว้าหาข้อมูลจากเอกสารกว่า 130 ชิ้น เกี่ยวกับข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ เพื่องานสร้างที่มีความสมจริง และถูกต้องมากที่สุด

3. ***เพื่อน-แพง (2526)*** มาจากบทประพันธ์ของ ยาขอบ เป็นเรื่องราวความรักสามเส้าในเครือญาติที่จบลงด้วยโศกนาฏกรรม ซึ่งมีแนวทางของเรื่องคล้ายกับภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ทั้งในแง่บรรยากาศและการดำเนินเรื่องราว ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2477 โดยยังคงความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นในแง่ของการถ่ายทอดความเป็นไทยลงในภาพยนตร์ นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพงยังได้รับรางวัลภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี 2526 รางวัลนักแสดงหน้าใหม่ยอดเยี่ยม, นักแสดงประกอบหญิงยอดเยี่ยม และยังได้รับโล่เกียรติยศจากกระทรวงศึกษาธิการในฐานะที่เป็นภาพยนตร์เชิดชูเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชาติด้วย

4. ***พลอยทะเล (2530)*** เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคที่นำมาจากบทประพันธ์เรื่อง “สินในน้ำ” ของ ไม้ เมืองเดิม ซึ่งถ่ายทอดความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติและทรัพยากรของไทยที่มีคุณค่า รวมทั้งบรรยากาศแบบไทย โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก และความเห็นแก่ตัวของมนุษย์ โดยการดำเนินเรื่องและบรรยากาศโดยรวมยังคงมีลักษณะและแนวทางคล้ายกับภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า และเพื่อน-แพง

5. **ทวิภพ (2533)** นำมาจากบทประพันธ์ของทมยันตี ซึ่งถือเป็นนักเขียนนวนิยายชื่อดังหลายเรื่อง รวมทั้งยังเป็นเพื่อนสนิทกับเชิด ทรงศรีด้วย บทประพันธ์เรื่องนี้เคยได้นำไปสร้างเป็นละคร ละครเวที และภาพยนตร์ต่อมาอีกหลายครั้ง เชิด ทรงศรี ถือเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์เป็นคนแรก ซึ่งนับเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคเรื่องแรกของเชิด ทรงศรี ที่มีส่วนผสมของความเป็นภาพยนตร์ร่วมสมัย ด้วยเนื้อหาที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์เรื่องก่อนๆ คือการที่ตัวละครพระเอกและนางเอกเป็นคนที่อยู่คนละยุคสมัยกันและมีการเดินทางผ่านมิติของกาลเวลามาพบรักกัน รวมถึงประเด็นแฝงที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมตะวันตกที่เริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย ในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลางด้วย

6. ***คนผู้ถามหาตนเอง (2535)*** ถือเป็นภาพยนตร์สั้นเรื่องเดียวของเชิด ทรงศรี และผู้วิจัยได้นำมาศึกษาในครั้งนี้ด้วย เนื่องจากมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับความเป็นไทย โดยภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ เป็นภาพยนตร์สั้น 1 ใน 4 เรื่อง จากภาพยนตร์เรื่อง “Southern Winds” ซึ่งได้สร้างขึ้นเนื่องในวาระครบรอบ 25 ปีอาเซียน โดยเชิด ทรงศรี เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่ได้รับคัดเลือกร่วมกับผู้

กำกับภาพยนตร์ในประเทศอาเซียนอีก 2 คน คือ จากอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ รวมทั้งผู้กำกับชาวญี่ปุ่นอีก 1 คน เพื่อนำเสนอผลงานภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดเอกลักษณ์ของแต่ละชาติออกมา โดยในส่วนของเชิด ได้ตั้งชื่อว่า “คนผู้ถามหาตนเอง” (The Tree of Life) โดยเรื่องราวส่วนหนึ่งเป็นการถ่ายทอดมาจากประสบการณ์ในชีวิตของเชิด ทรงศรีเอง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนักธุรกิจที่เดินทางมาพบกับเด็กชายคนหนึ่งในชนบทอันห่างไกลความเจริญ ซึ่งเด็กคนนี้จริงๆแล้วก็คือภาพในจินตนาการ รวมทั้งประสบการณ์เมื่อครั้งเยาว์วัยของตนเอง (ภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้ออกฉายเพียงครั้งเดียวในประเทศไทย ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย และไม่ได้เผยแพร่ออกสู่สาธารณชน โดยปัจจุบัน ฟิล์มภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับการเก็บรักษาไว้ที่ หอภาพยนตร์แห่งชาติ อำเภอศาลายา)

7. ***อำแดงเหมือน กับ นายริด (2537)*** เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องเดียวในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ที่ไม่ได้สร้างจากผลงานวรรณกรรม เพียงแต่เชิด ทรงศรี เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ขึ้นด้วยตนเอง จากการหยิบยกเอาเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์เพียงไม่กี่บรรทัด ที่ถูกบันทึกในราชกิจจานุเบกษาช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เกี่ยวกับอำแดงเหมือนที่ทูลเกล้าถวายฎีกา ถึงรัชกาลที่ 4 เกี่ยวกับการตัดสินคดีที่ไม่เป็นธรรม โดยเชิด ทรงศรีได้นำมาถ่ายทอดในมุมมองของตนเอง รวมทั้งใส่เรื่องราวความรักลงไป พร้อมกับการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในสมัยนั้น เพื่อให้ผลงานที่ออกมามีความสมจริง และถูกต้องมากที่สุด ซึ่งนอกจากจะได้บรรยากาศของความเป็นไทยในสมัยนั้นแล้ว ประเด็นหลักที่แฝงอยู่ในภาพยนตร์ก็คือ ประเด็นเรื่องสิทธิสตรีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จในด้านคำวิจารณ์จากทั้งภายในและต่างประเทศอย่างมาก

8. ***เรือนมยุรา (2539)*** นำมาจากบทประพันธ์ของ ว.วินิจฉัยกุล โดยเป็นภาพยนตร์ที่มีส่วนผสมระหว่างความเป็นภาพยนตร์ย้อนยุคและภาพยนตร์ร่วมสมัย เนื่องจากเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในช่วง 2 ยุคสมัย โดยตัวละครนางเอก เป็นตัวละครที่อยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2310 แต่ได้เกิดอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์จนมาปรากฏอยู่ในยุคสมัยปัจจุบัน และได้มาพบกับพระเอก ซึ่งเป็นตัวละครที่อาศัยอยู่ในยุคปัจจุบัน โดยภาพยนตร์ได้แฝงแนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย และการเผชิญหน้าระหว่างความทันสมัยของตะวันตก กับวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีที่ดีงามแบบไทย

9. ข้างหลังภาพ (2544) นำมาจากบทประพันธ์ของศรีบูรพา เป็นภาพยนตร์ย้อนยุค ที่เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในช่วงรอยต่อทางประวัติศาสตร์ระหว่างสังคมเก่า คือ ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 และเหตุการณ์หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยนำมาถ่ายทอดผ่านมุมมองความรักระหว่างหญิงสาวและชายหนุ่มซึ่งมีอายุที่แตกต่างกัน ทั้งสองจึงเป็นตัวแทนของสังคมเก่า และสังคมใหม่ ด้วยกรอบจารีตประเพณีทางสังคมและวัฒนธรรมไทย ที่เคร่งครัด จึงทำให้กลายเป็นอุปสรรคความรักของทั้งคู่

3.1.2 <u>แหล่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์</u>

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับคุณเชิด ทรงศรี ทั้งในด้านประวัติชีวิตส่วนตัวและด้านผลงานภาพยนตร์ต่างๆ โดยมีการสัมภาษณ์บุคคลที่ใกล้ชิดในครอบครัว และการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ไทย เพื่อนำมาประกอบในการศึกษาเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องน่าเชื่อถือด้วย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

- การสัมภาษณ์จากคุณ **โดม สุขวงศ์** ผู้อำนวยการหอภาพยนตร์(องค์การมหาชน) ในฐานะที่เป็นบุคคลผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ไทย และเป็นแหล่งข้อมูลด้านประวัติการทำงานหรือข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับเชิด ทรงศรี
- การสัมภาษณ์จากคุณ **ธัชตะวัน ทรงศรี** บุตรสาวของเชิด ทรงศรี ในฐานะเป็นบุคคลผู้ใกล้ชิดในครอบครัว และเป็นแหล่งข้อมูลด้านประวัติชีวิตส่วนตัวของเชิด ทรงศรี

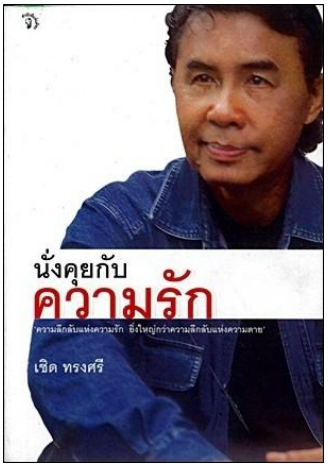
3.1.3 <u>แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร</u>

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลประเภทเอกสารเกี่ยวกับแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทย และวัฒนธรรมไทย รวมทั้งแนวคิดด้านภาพยนตร์ต่างๆโดยอาศัยแหล่งข้อมูลต่างๆ เช่น ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ห้องสมุดคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ห้องสมุดและโสตทัศนสถาน เชิด ทรงศรี ณ หอภาพยนตร์(องค์การมหาชน) ฯลฯ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) หนังสือเกี่ยวกับแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทยและวัฒนธรรมไทย ได้แก่

- พื้นฐานวัฒนธรรมไทย โดย หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช
- เชื้อชาติ ภาษาและวัฒนธรรม โดย พระยาอนุมานราชธน
- รวมเรื่องเกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีไทย โดย พระยาอนุมานราชธน
- ลอกคราบวัฒนธรรมไทย โดย ส. ศิวรักษ์ (นามแฝง)
- สังคมและวัฒนธรรมไทย โดย สุพัตรา สุภาพ
- ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมไทย โดย เสาวภา ไพทยวัฒน์

2) หนังสือเกี่ยวกับประวัติและผลงานภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี



- นั่งคุยกับความตาย โดย เชิด ทรงศรี
- นั่งคุยกับความรัก โดย เชิด ทรงศรี
- เชิด ทรงศรี “เลือดเนื้อของหนังไทย” โดย ธัชตะวัน ทรงศรี
- บันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน – แพง โดย ธม ธาตรี
- บันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง เรือนมยุรา โดย ธม ธาตรี
- บันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง ข้างหลังภาพ โดย ธม ธาตรี
- บันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง อำแดงเหมือน กับนายริด
  โดย ธม ธาตรีและจันนิภา
- บันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง ทวิภพ โดย ธม ธาตรี

3.1.4 แหล่งข้อมูลประเภทบทความ บทสัมภาษณ์ และบทวิจารณ์ภาพยนตร์

ศึกษาจากบทความเกี่ยวกับอัตลักษณ์ไทยและวัฒนธรรมไทยในสื่อนิตยสาร วารสาร รวมทั้งรวบรวมบทสัมภาษณ์ของเชิด ทรงศรีที่เกี่ยวข้องกับประวัติส่วนตัวและชีวิตการทำงานต่างๆ และบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ซึ่งสามารถหาได้จากนิตยสารภาพยนตร์และนิตยสารอื่นๆ ในประเทศไทย รวมถึงข้อมูลทางเว็บไซท์ต่างๆ ด้วย

3.1.5 แหล่งข้อมูลประเภทวีดิทัศน์

ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลจาก วีซีดี บันทึกประวัติผลงานของเชิด ทรงศรี และบทสัมภาษณ์จากทีมงานผู้สร้างภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งเคยได้ถ่ายทอดออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส เพื่อนำมาประกอบในการวิเคราะห์ด้วย

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้เกิดความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ไทยที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีกระบวนการในการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

1.2.1 กระบวนการวิเคราะห์สื่อภาพยนตร์

ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยอาศัยกรอบแนวคิดเกี่ยวกับโครงสร้างการเล่าเรื่อง โดยศึกษาวิเคราะห์ตามแต่ละองค์ประกอบของโครงสร้างการเล่าเรื่องอันได้แก่ โครงเรื่อง แก่นความคิด ตัวละคร ความขัดแย้ง มุมมอง ฉาก และสัญลักษณ์ต่างๆ โดยมีลักษณะการวิเคราะห์คือ

1) ศึกษาองค์ประกอบทางภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี อย่างละเอียด ว่าเชิด ทรงศรี ได้นำเอาองค์ประกอบทางภาพยนตร์และกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ต่างๆ มาถ่ายทอดเนื้อหาที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยอย่างไร และทำการสรุปถึงลักษณะ

แบบไทยด้านต่างๆ ในมิติทางวัฒนธรรม ได้แก่ วัฒนธรรมไทยทางด้านวัตถุ วัฒนธรรมไทยด้านการกระทำและความประพฤติ วัฒนธรรมไทยทางด้านความรู้และความคิด

2) วิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยที่สะท้อนให้เห็นในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี โดยใช้กรอบแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทย รวมถึงสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ แนวคิดเรื่องโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม ตลอดจนลักษณะไทยที่ได้ทำการวิเคราะห์ออกมาซึ่งจะช่วยให้ผู้วิจัยได้เห็นลักษณะการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมไทยที่เกิดขึ้น จากนั้นจึงทำการวิเคราะห์ถึงลักษณะของการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ไทย โดยอธิบายถึงในส่วนที่คงอัตลักษณ์ไทยแบบดั้งเดิม และอัตลักษณ์ไทยแบบผสมผสาน

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ใช้แนวคิดเรื่องสัญญวิทยาและแนวคิดประพันธกรมาประกอบในการใช้ตีความหมายจากองค์ประกอบต่างๆ ของการเล่าเรื่อง และความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องอื่นๆ ในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง เพื่อช่วยให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์องค์ประกอบของภาพยนตร์และอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ได้อย่างถูกต้อง แม่นยำมากยิ่งขึ้น

1.2.2 <u>กระบวนการวิจัยเอกสาร</u>

เป็นการวิเคราะห์องค์ประกอบของภาพยนตร์และอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีผ่านการวิเคราะห์ข้อมูลประเภทเอกสารต่าง ๆ โดยอาศัยแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์ไทยและวัฒนธรรมไทย รวมถึงสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่างๆ และทฤษฎีเกี่ยวกับภาพยนตร์ นอกจากนี้ยังมีการศึกษาจากบันทึกการเขียนบทภาพยนตร์และบทภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ของเชิด ทรงศรี รวมทั้งเอกสารบทสัมภาษณ์และบทความต่างๆ ตลอดจนบันทึกบทสัมภาษณ์ของผู้วิจัยเอง จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดนี้มาใช้ในการวิเคราะห์และตีความจากการชมภาพยนตร์ด้วย

3.3 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลโดยวิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) เป็นหลัก โดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 3 บท ซึ่งประกอบด้วย

บทที่ 4 เป็นการศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี โดยศึกษาผ่านองค์ประกอบของโครงสร้างการเล่าเรื่องต่างๆ ได้แก่ โครงเรื่อง แก่นความคิด ตัวละคร พื้นที่และเวลา ฉาก และสัญลักษณ์ต่างๆ รวมถึงองค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ได้แก่ การถ่ายภาพ การตัดต่อหรือลำดับภาพ การจัดแสงและสี เสียงและดนตรีประกอบ เป็นต้น โดยการวิเคราะห์ไล่เรียงไปทีละเรื่องตามลำดับที่ออกฉาย จนครบทั้งสิ้น 9 เรื่อง เพื่อมองหาลักษณะไทยด้านต่างๆที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ทั้งวัฒนธรรมไทยด้านวัตถุ วัฒนธรรมไทยด้านกระทำและความประพฤติ และวัฒนธรรมไทยด้านความรู้และความคิด

บทที่ 5 เป็นการวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี โดยการใช้ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบของภาพยนตร์และลักษณะไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ที่ได้ทำการวิเคราะห์ในบทที่ 4 มาสรุปให้เห็นถึงอัตลักษณ์ไทยทั้งในส่วนที่สะท้อนให้เห็นอัตลักษณ์และตัวตนของเชิด ทรงศรี อัตลักษณ์การเล่าเรื่องและกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี และอัตลักษณ์ไทยด้านเนื้อหาหรือสารที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ตลอดจนมีการเปรียบเทียบให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ว่ามีความสอดคล้องสมจริงอย่างไรกับ สภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ด้วย

บทที่ 6 เป็นการสรุปผลการวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของ เชิด ทรงศรี” ข้อจำกัดและข้อเสนอแนะต่างๆในการวิจัย

บทที่ 4
องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทย ในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

การศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านต่างๆ ทั้งในส่วนขององค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ และองค์ประกอบด้านอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ เพื่อสรุปให้เห็นลักษณะไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ทั้งสิ้นจำนวน 9 เรื่อง ดังต่อไปนี้

4.1 ภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า (2520)

4.1.1 <u>องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า</u>

4.1.1.1 โครงเรื่อง (Plot) จากการศึกษาบทภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า เชิด ทรงศรี[1] ได้แบ่งโครงเรื่องออกเป็น 3 องก์ ตามแนวโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก โดยมีลำดับการเล่าเรื่องเป็นไปตามลำดับขั้นของเวลา เริ่มตั้งแต่ ฉากเปิดเรื่องที่มีการแนะนำตัวละคร สถานที่เกิดเหตุซึ่งต่อมาได้กลายเป็นฉากสำคัญที่ใช้เป็นจุดเชื่อมโยงเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง รวมทั้งประเด็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่ทำให้เรื่องราวเกิดการพัฒนาไปสู่จุดสูงสุด ต่อเนื่องมาจนถึงฉากจบ โดยสามารถแสดงรายละเอียดการดำเนินเรื่องในแต่ละองก์ได้ดังนี้

- *องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up)* เป็นการเปิดเรื่องที่บ้านกำนันเรือง ซึ่งตั้งอยู่ในอำเภอบางกะปิ และมีสภาพแวดล้อมอยู่ติดกับคลองแสนแสบ ในขณะที่กำลังมีประเพณีการทำบุญยุ้งสมโภชแม่โพสพ มีการเปิดตัวละคร ตั้งแต่ ขวัญ เรียม จ้อย กำนันเรือง เริ่ม เริญ รอด แฉ่ง และพรรคพวกของจ้อย โดยแสดงให้เห็นสภาพปัญหา

---

[1] นอกจากหน้าที่การเป็นผู้กำกับภาพยนตร์แล้ว เชิด ทรงศรี มีส่วนทำหน้าที่ในการเขียนบทภาพยนตร์ของตนเองด้วยเกือบทุกเรื่อง โดยจะใช้นามปากกาในการเขียนบทภาพยนตร์ว่า “ธม ธาตรี” ซึ่งเป็นนามปากกาที่ใช้มาตั้งแต่สมัยทำงานเขียนต่างๆ เช่น นวนิยาย เรื่องสั้น สารคดี บทความ และผลงานประพันธ์ด้านอื่นๆ

ความขัดแย้งระหว่าง 2 ฝ่าย คือ ครอบครัวของขวัญและเรียม เป็นจุดเริ่มต้นความสัมพันธ์ระหว่างขวัญกับเรียมในฐานะอริศัตรูกัน ก่อนจะพัฒนากลายมาเป็นความรักซึ่งเกิดขึ้นท่ามกลางความไม่เห็นด้วยของผู้ใหญ่ฝ่ายเรียม การดำเนินเรื่องในตอนต้นนี้ได้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างพัฒนาการด้านความรักของขวัญ-เรียม ซึ่งสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมแบบชนบทและสังคมเกษตรกรรม คือ ท่ามกลางความเรียบง่ายแบบชนบท รวมทั้งความอุดมสมบูรณ์ของท้องทุ่งนา และหนองน้ำ เป็นสภาพแวดล้อมที่ทำให้ความรักของทั้งคู่เบ่งบาน และยังมีศาลเจ้าพ่อไทรซึ่งตั้งอยู่ริมคลองแสนแสบเป็นสถานที่พลอดรักและแอบพบกันของขวัญ-เรียม นอกจากนี้ในตอนต้นเรื่องยังแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของขวัญกับผู้ใหญ่เขียนผู้เป็นพ่อ ว่ามีความรักใคร่สนิทสนมกันถึงขนาดหยอกล้อกันเล่นได้

- *องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation)* ปัญหาความขัดแย้งซึ่งเป็นอุปสรรคความรักของขวัญ-เรียมได้ทวีความรุนแรงขึ้นเมื่อ กำนันเรือง เริญและจ้อย ได้ล่วงรู้ว่าขวัญกับเรียมแอบนัดพบกันและตามมาเห็นทั้งคู่กำลังสาบานรักกันต่อหน้าศาลเจ้าพ่อไทร ขวัญถูกจ้อยและเริญทำร้าย ได้รับบาดเจ็บจนเกิดแผล ขวัญใช้ผ้าแพรที่โอบรอบศาลเช็ดเลือดของตน เป็นการเซ่นสังเวยต่อความรักและถือเป็นสักขีพยานว่าตนเองจะรักและซื่อสัตย์ต่อเรียมเพียงคนเดียว โดยมีแผลเป็นเครื่องเตือนใจ เหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้กำนันเรือง หาวิถีทางที่จะขัดขวางความรักของทั้งสอง ประกอบกับปัญหาด้านฐานะการเงินทำให้ตัดสินใจขายเรียมไปบางกอกเป็นทาสคุณนายทองคำเพื่อแลกกับโฉนดที่นา ตามคำแนะนำของจ้อย เป็นเหตุให้เรื่องราวเกิดการพลิกผัน ทำให้ขวัญพลัดพรากจากเรียมและได้เปลี่ยนแปลงเรียมจากสภาพสาวชนบทกลายเป็นสาวชาวกรุง ไปมีชีวิตที่สุขสบายและค่อยๆหลงลืมความรักที่มีต่อขวัญ รวมทั้งสภาพที่เคยใช้ชีวิตผูกพันอยู่กับทุ่งนาและหนองน้ำ สถานการณ์เริ่มเข้าสู่จุดวิกฤต (Climax) เมื่อเรียมได้กลับบ้านมาเยี่ยมแม่ซึ่งกำลังป่วย ทำให้พบกับขวัญอีกครั้ง สภาพแวดล้อมที่คุ้นเคยและอดีตคนรัก ทำให้เรียมสับสนและเผชิญกับความขัดแย้งภายในจิตใจ และตัดสินใจหนีขวัญกลับไปอยู่บางกอก

- *องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution)* ขวัญทั้งเสียใจและแค้นที่เรียมผิดคำสาบาน และขอร้องให้เจ้าพ่อไทรช่วยดลบันดาลให้เรียมกลับมารักขวัญ ในขณะที่เรียมซึ่งอยู่บางกอกก็รู้สึกหวนรำลึกถึงอดีตของตนที่เคยรักกับขวัญ ยิ่งได้รู้ข่าวว่าแม่ป่วยหนักอีก

ครั้ง จึงได้กลับมาที่ทุ่งบางกะปิ ในช่วงท้ายของเรื่องก่อนที่จะนำไปสู่การคลี่คลายและบทสรุปของเรื่อง ตัวละครหลักทั้งเรียมและขวัญได้เผชิญกับทางเลือกครั้งสำคัญ คือ เรียมต้องเลือกระหว่างการกลับไปอยู่กับคุณสมชายคู่หมั้นของตนที่บางกอก หรือการกลับมารักกับขวัญและใช้ชีวิตอยู่ที่ทุ่งบางกะปิ ส่วนขวัญซึ่งกำลังจะบวชทดแทนคุณให้กับบิดาก็ยังต้องเผชิญกับกิเลสที่คอยรบกวนจิตใจ นั่นคือการไปพบกับเรียมเพื่อรอฟังคำตอบ สถานการณ์ซึ่งดูเหมือนจะคลี่คลายไปในทางที่ดีกลับต้องพลิกผันกลายเป็นโศกนาฏกรรมแทน เมื่อสมชายคู่หมั้นเรียมต้องการนำตัวเรียมกลับไปบางกอก ทำให้ขวัญขาดสติไปเผาเรือของสมชาย เป็นเหตุให้ขวัญถูกสมชายยิงตาย ส่วนเรียมซึ่งตอนนี้ได้ตระหนักแล้วว่าตนยังรักขวัญอยู่ได้ฆ่าตัวตายตามขวัญไปในลำน้ำแสนแสบริมศาลเจ้าพ่อไทร

จากลักษณะโครงเรื่องดังกล่าว สิ่งที่แสดงให้เห็นพัฒนาการและจุดพลิกผันของเรื่องที่ชัดเจนที่สุด คือ สภาวะความขัดแย้งทั้งภายใน ภายนอกและการเปลี่ยนแปลงของตัวเรียม ดังนั้นตัวละครเรียมจึงเปรียบเสมือนศูนย์กลางของเรื่องในการพัฒนาเรื่องราวไปสู่จุดสูงสุด จนกระทั่งเข้าสู่ภาวะคลี่คลาย กล่าวคือ ภาพยนตร์ได้ปูเรื่องราวการเริ่มต้นความรักของขวัญ-เรียม ซึ่งเกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมแบบชนบท ซึ่งเป็นช่วงเวลาแห่งความสุขถึงแม้จะมีอุปสรรคความรักคือการกีดกันของฝ่ายผู้ใหญ่ แต่ก็ไม่เทียบเท่ากับอุปสรรคความรักที่ยิ่งใหญ่กว่า นั่นก็คือ เมื่อเรียมได้ถูกกลืนกลายเป็นหญิงสาวชาวกรุงและได้รับค่านิยมแบบสังคมเมืองและวัฒนธรรมแบบตะวันตก ทำให้หลงลืมตัวตนเดิมที่เคยใช้ชีวิตแบบเรียบง่ายในชนบท และหลงลืมความรักที่มีต่อขวัญ จนกระทั่งท้ายสุดเรียมได้ตระหนักว่าตนเองไม่ได้มีความสุขในการใช้ชีวิตแบบสังคมเมือง จึงได้หวนคิดถึงอดีตและตัดสินใจที่จะกลับมาใช้ชีวิตอยู่ในสภาพที่คุ้นเคยและกลับมารักขวัญ จากโครงสร้างหลักของเรื่องได้สะท้อนให้เห็นเนื้อหาด้านความเป็นไทยที่ภาพยนตร์ต้องการจะสื่อออกมาผ่านตัวละครของเรียม คือ การที่โครงเรื่องมีลักษณะของการหวนกลับคืนสู่อดีต(Nostalgia) หรือการหวนกลับคืนสู่สภาพความเป็นชนบท ซึ่งเป็นลักษณะของสังคมไทยในอดีตที่เน้นการใช้ชีวิตแบบเรียบง่าย ผู้คนในสังคมยังประกอบอาชีพหลักคือเกษตรกรรม มีสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์ ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว รวมทั้งค่านิยมในแบบชนบทต่างๆ โครงเรื่องจึงสะท้อนให้เห็นถึงการตระหนักในคุณค่าของวัฒนธรรมแบบไทย โดยเฉพาะในแง่ของวิถีการดำเนินชีวิตของไทยแบบดั้งเดิมที่ยังคงผูกผันอยู่กับสภาพแวดล้อมแบบชนบทนั่นเอง

การเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างบทประพันธ์ดั้งเดิมกับภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า(2520)

จากการศึกษาโครงเรื่องดังกล่าว เมื่อเปรียบเทียบกับนวนิยายซึ่งเป็นต้นฉบับของ ไม้ เมืองเดิม จะเห็นได้ว่า เชิด ทรงศรี ยังคงรักษาโครงเรื่องหลักของนวนิยายเอาไว้เป็นส่วนใหญ่ ถึงแม้จะมีการเพิ่มเติมเหตุการณ์ในช่วงต้นเรื่อง การเพิ่มบทบาทของตัวละครบางตัว หรือการแก้ไขรายละเอียดของเนื้อเรื่องบางส่วน ทั้งนี้เพื่อเป็นการเน้นย้ำและสามารถถ่ายทอดเนื้อหาด้านวัฒนธรรมไทยออกมาให้ชัดเจนยิ่งขึ้นตามวัตถุประสงค์ของการสร้างภาพยนตร์ นอกเหนือไปจากการให้ความสำคัญกับเรื่องราวความรักเหมือนในฉบับนวนิยายเพียงอย่างเดียว เช่น การเพิ่มเติมเหตุการณ์ในช่วงต้นเรื่อง โดยการปูเรื่องราวความสัมพันธ์ของขวัญ-เรียม ก่อนที่จะมารักกัน เนื่องจากผู้เขียนบทภาพยนตร์แต่งขึ้นเพิ่มเติมจากนวนิยาย ทำให้ค่อนข้างมีอิสระในการถ่ายทอดลักษณะไทยผ่านองค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านต่างๆ เช่น การสอดแทรกฉากที่ทำให้เห็นสภาพแวดล้อมแบบท้องทุ่งนา สภาพบ้านเรือนแบบชนบท ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการทำนา เช่น ประเพณีการทำบุญยุ้งสมโภชแม่โพสพ ประเพณีการลงแขกเกี่ยวข้าว เป็นต้น หรือการเพิ่มบทบาทของตัวละครเขียนและเริ่ม ซึ่งในนวนิยายตัวละครทั้งสองตัวนี้แทบไม่มีบทสนทนาใดๆ ทั้งนี้เพื่อสร้างเรื่องราวความสัมพันธ์ในรูปแบบความรักของพ่อกับลูก หรือแม่กับลูก นอกเหนือจากความรักของชายหนุ่มกับหญิงสาว เพื่อสอดแทรกค่านิยมด้านความกตัญญู ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ดีงามของไทยด้วย

นอกจากนี้ การเปลี่ยนแปลงเนื้อหาในฉากปิดเรื่องซึ่งกล่าวถึงการตายของเรียม ในฉบับนวนิยายนั้น การตายของเรียมถือเป็นอุบัติเหตุเนื่องจากขณะเข้าไปช่วยขวัญตนได้ถูกมีดที่อยู่ในมือขวัญแทงเข้าโดยบังเอิญ แต่ในภาพยนตร์ เรียมจงใจหยิบมีดในมือขวัญมาแทงตนเองเป็นการฆ่าตัวตายตามขวัญไป การเปลี่ยนแปลงตอนจบของเรื่องนี้ นอกจากจะเร้าอารมณ์ความรู้สึกคนดูได้มากแล้ว ยังเป็นการเลือกวิธีการตายที่สมศักดิ์ศรีให้แก่เรียม เพื่อเน้นย้ำประเด็นซึ่งถือเป็นแก่นความคิดหลักของเรื่องด้วยคือ ความซื่อสัตย์และมั่นคงในความรัก ในเมื่อเรียมเป็นผู้ผิดต่อคำสาบานที่เคยให้ไว้ต่อหน้าศาลเจ้าพ่อไทร และเป็นสาเหตุทำให้ขวัญต้องจบชีวิตลง ตนจึงขอตายตามขวัญไปอย่างผู้ที่รู้สึกสำนึกผิดและกลับมายึดมั่นในคุณค่าของความรัก

4.1.1.2 แก่นความคิด (Theme) อาจกล่าวได้ว่า แก่นความคิดหลักของเรื่อง ปรากฏอยู่ในคำพูดของตัวละครเริ่มผู้เป็นแม่ของเรียม ซึ่งได้สั่งสอนลูกให้รู้จักคุณค่าของความรัก และไม่อยากให้ลูกดำเนินรอยตามตนเอง ที่ต้องทนทุกข์ทรมานในชีวิตเพราะไปเลือกแต่งงานกับคนที่มีเงิน

มากกว่าคนที่ตนเองรัก โดยเริ่มได้สอนว่า “จำไว้นะเรียม ความสุขของคนอยู่ที่ใจ จงทำตามที่ใจของเจ้ารักและปรารถนา ความรักมีค่ามากกว่าเงิน... ถ้าเจ้าจำเป็นจะต้องเลือกระหว่างเงินกับความรัก จงเลือกความรักเถิด”(ธม ธาตรี และ รพีพร,2520: 80) แก่นความคิดนี้ได้ชี้ให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับคุณค่าทางด้านจิตใจมากกว่าคุณค่าทางด้านวัตถุ ซึ่งสอดคล้องกับหลักปรัชญาของศาสนาพุทธที่สอนไม่ให้ยึดติดกับวัตถุนิยมอันเป็นสาเหตุของการเกิดทุกข์

4.1.1.3 ตัวละคร (Character) จากการศึกษาบุคลิกและลักษณะของตัวละคร ผู้วิจัยได้เน้นการศึกษาตัวละครในด้านที่แสดงออกให้เห็นลักษณะไทยอย่างชัดเจน รวมถึงบุคลิกลักษณะด้านอื่นๆ ของตัวละครที่อาจเกี่ยวข้องโดยตรงกับโครงเรื่องและแก่นความคิดของเรื่อง โดยภาพยนตร์เรื่องนี้มีตัวละครที่แสดงให้เห็นลักษณะไทย ได้แก่ ขวัญ เรียม ผู้ใหญ่เขียน และเริ่ม

- ***ขวัญ*** อาจกล่าวได้ว่าตัวละครนี้ ได้แสดงภาพตัวแทน (Representation) ของลักษณะไทยออกมาได้ชัดเจนมากกว่าตัวละครอื่น ทั้งบุคลิกลักษณะภายนอกที่ตัวละครแสดงออกรวมถึงความรู้สึกนึกคิดภายในจิตใจ เริ่มตั้งแต่ลักษณะทางกายภาพ จากการที่ขวัญมีรูปร่างหน้าตาคมเข้ม ร่างกายกำยำล่ำสัน แข็งแรง ซึ่งสอดคล้องกับจิตใจที่มีความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว เป็นชายชาตินักเลง ซึ่งความหมายของการเป็นชายชาตินักเลงในบริบทของภาพยนตร์เรื่องนี้ ไม่ได้หมายถึงการเป็นนักเลงอันธพาลที่ชอบรักแกผู้อื่นหรือชอบว่างอำนาจ แต่หมายถึงความมีจิตใจเป็นนักสู้ ไม่เกรงกลัวผู้ใดที่จะเข้ามารังแกตนเองและคนที่ตนเองรัก รวมถึงการไม่ยอมเสียเกียรติหรือปล่อยให้คนอื่นมาทำลายศักดิ์ศรีของตนเอง ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะนิสัยของคนไทย คือ ความรักในศักดิ์ศรีของตนเองและประเทศชาติ รักความเป็นไท รักสงบ ความเป็นนักสู้ที่กล้าหาญปกป้องเอกราชของประเทศชาติ ไม่ยอมให้ชาติอื่นเข้ามารุกรานได้ นอกจากนี้บุคลิกภายนอกของขวัญยังเป็นคนที่รักความสนุกสนาน ร่าเริง เห็นได้จากพฤติกรรมที่ชอบเป่าขลุ่ย ชอบร้องเพลงเกี้ยวพาราสีเรียม ทั้งเพลงกลอน ด้น ร้องลิเก ยั่วเย้าเรียมอย่างสนุกสนาน ไม่เว้นกระทั่งร้องเพลงหยอกล้อเล่นกับบิดา แสดงให้เห็นความรักและเป็นกันเองของพ่อลูก บุคลิกดังกล่าวตรงกับลักษณะนิสัยของคนไทยในเรื่องการรักความสนุกสนานร่าเริง ที่แสดงออกให้เห็นผ่านวิถีการดำเนินชีวิตรูปแบบต่างๆ เช่น การละเล่นพื้นบ้าน ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ดนตรีไทย รวมถึงประเพณีพิธีกรรมต่างๆ ส่วนในด้านการแสดงออกความรักของขวัญ นอกจากจะมีความซื่อสัตย์ มั่นคงในความรักที่มีต่อเรียม โดยมีความเชื่อ ความศรัทธา และยึดมั่นต่อคำสาบานที่เคยให้ไว้กับเจ้าพ่อไทร ซึ่ง

แสดงให้เห็นค่านิยม ความเชื่อเรื่องการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของคนไทย ขวัญยังแสดงออกซึ่งความรักต่อผู้อื่น ในรูปแบบความรัก ความกตัญญูและเคารพต่อผู้อาวุโส ไม่เพียงเฉพาะแต่บิดาของตน แต่รวมไปถึงเริ่ม กำนันเรืองซึ่งถึงแม้จะเป็นอริศัตรูกันอยู่แต่ก็ยังให้ความเคารพในฐานะผู้หลักผู้ใหญ่ แสดงให้เห็นค่านิยมเรื่องการยึดถือระบบอาวุโสและการแสดงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ซึ่งเป็นค่านิยมที่คนไทยได้ยึดถือมายาวนานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

- *<u>เรียม</u>* เรียมเป็นตัวละครที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากตามโครงเรื่องเรียมได้ถูกพ่อส่งไปขายเป็นทาส ทำให้ต้องเปลี่ยนสภาพจากสาวชนบทไปเป็นสาวชาวกรุง ทั้งบุคลิกลักษณะภายนอก การแต่งกาย กิริยา วาจา ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดของเรียมก็ได้เปลี่ยนแปลงไปด้วย จากที่เคยเป็นคนใช้ชีวิตเรียบง่าย เป็นสาวบ้านนอก เคยลุยน้ำดำโคลนเล่นกับขวัญ ก็ได้เปลี่ยนเป็นหญิงสาวที่สงวนกิริยาท่าทาง มีรสนิยม แต่งกายแบบหญิงสาวสมัยใหม่ หรือแม้แต่คำพูดที่เคยเรียกขวัญอย่างสนิทสนมว่า “พี่ขวัญ” กลายเป็นเรียก “นายขวัญ” ด้วยความสุภาพแต่แฝงไปด้วยท่าทีเหินห่าง เรียมจึงเปรียบเสมือนตัวแทนของลักษณะสังคมไทยในยามที่ต้องเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเพื่อปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมตะวันตกอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยที่ยังไม่หลงลืมพื้นฐานของวัฒนธรรมดั้งเดิมที่มีคุณค่าอย่างวัฒนธรรมของไทยที่สืบทอดมาเป็นเวลายาวนาน เพราะท้ายที่สุดเรียมก็ได้กลับมาที่ทุ่งบางกะปิสำนึกในคุณค่าของความรักที่มีต่อขวัญหนุ่มบ้านนา และกลับมาแสดงความกตัญญูต่อเริ่มมารดาผู้ให้กำเนิดของตน ส่วนประเด็นปลีกย่อยอื่นๆ ที่สะท้อนให้เห็นผ่านตัวละครเรียมคือ การแสดงลักษณะสังคมไทยที่ยึดถือในระบบชายเป็นใหญ่ เรียมเป็นตัวแทนจากการถูกกดขี่จากเพศชาย หรือการเป็นลูกสาวที่ต้องเชื่อฟังพ่อและพี่ชายในขณะที่พ่อและพี่ชายไม่ต้องทำงานแต่เรียมกลับต้องทำงานหนักและถูกส่งไปขายเป็นทาสชดใช้หนี้สินแทนบิดาของตนเอง

- *<u>ผู้ใหญ่เขียน</u>* เป็นตัวละครที่แสดงให้เห็นบทบาทของพ่อที่มีความรัก ความปรารถนาดีต่อลูก ยอมทำทุกอย่างแม้ต้องเสียศักดิ์ศรีของความเป็นชายชาตินักเลงกราบเท้าศัตรูคู่อาฆาตเพื่อขอร้องให้ช่วยลูกชาย บางครั้งได้แสดงให้เห็นความขัดแย้งภายในจิตใจคือการเอาชนะความรู้สึกโกรธแค้นภายในที่มีต่อศัตรู ด้วยการใช้หลักธรรมทางพุทธศาสนาเรื่องความมีสติมาช่วยเตือนตนเองไม่หันกลับไปประพฤติในทางนักเลง

บทบาทของผู้ใหญ่เขียนจึงแสดงให้เห็นค่านิยมของคนไทยที่มีความยึดมั่นศรัทธาในหลักพุทธศาสนา เช่น การที่ผู้ใหญ่เขียนสาบานตนต่อพระว่าจะเลิกในทางนักเลง การตักบาตรในตอนเช้า และการสนับสนุนให้ขวัญบวชเพื่อหันเข้าหาพุทธศาสนาเช่นเดียวกับที่ตนศรัทธา สำหรับการเพิ่มบทบาทของผู้ใหญ่เขียนให้มีความสำคัญไม่แพ้กับตัวละครหลักอย่างขวัญกับเรียม ทำให้ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี แตกต่างจากนวนิยายของไม้ เมืองเดิม คือการนำเสนอมิติของความรักในรูปแบบที่หลากหลาย โดยเสนอว่าความรักในแบบพ่อรักลูกนั้นมีความยิ่งใหญ่ไม่แพ้ความรักในแบบชายหนุ่ม-หญิงสาวเช่นกัน

- <u>*เริ่ม*</u> ในกรณีเดียวกันกับผู้ใหญ่เขียน บทบาทของเริ่มได้รับการสร้างสรรค์เพิ่มขึ้นจากนวนิยาย เพื่อช่วยสนับสนุนความสัมพันธ์และส่งผลต่อตัวละครหลัก คือ บทบาทของความเป็นแม่ที่มีต่อลูก ทำให้เรียมได้ตระหนักถึงความรักของมารดาผู้ให้กำเนิดจนต้องหวนกลับคืนสู่ทุ่งบางกะปิ นอกจากนี้เริ่มยังได้แสดงให้เห็นสภาวะการตกเป็นเบี้ยล่างของสตรีไทย ที่ต้องเคารพเชื่อฟังสามี บางครั้งถูกทุบตีและเป็นที่รองรับอารมณ์ของฝ่ายชาย เป็นตัวอย่างให้กับเรียมได้ตระหนักว่า หากเลือกแต่งงานกับคนที่มีฐานะดีแต่ปราศจากความรักแล้วจะมีชีวิตเป็นเช่นไร

4.1.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2473 และเรื่องราวดำเนินต่อเนื่องกันเป็นระยะเวลา 3 ปีเศษ โดยเกิดขึ้นไปตามลำดับเวลาและเหตุการณ์ (Chronological Order) สำหรับพื้นที่หรือสถานที่เกิดเหตุนั้น ได้แบ่งออกเป็น 2 แห่ง คือ สภาพแวดล้อมที่เป็นทุ่งนาและสภาพบ้านเรือนแบบชนบท กับสภาพบ้านเรือนในกรุงเทพฯ ในช่วงเวลาเดียวกัน สำหรับในฉากที่เป็นท้องทุ่งนา เรื่องราวในภาพยนตร์ได้อิงสถานที่เกิดเหตุจริงเช่นเดียวกับในนวนิยาย คือ ปลายน้ำคลองแสนแสบ อำเภอบางกะปิ แต่เนื่องจากในช่วงเวลาของการถ่ายทำภาพยนตร์ สถานที่ดังกล่าวได้มีสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไปมาก ดังนั้น เพื่อความถูกต้องและสมจริง เชิด ทรงศรี จึงได้เลือกใช้ อำเภอบางแพ จังหวัดราชบุรี เป็นสถานที่ถ่ายทำ เนื่องจากยังคงบรรยากาศสงบแบบธรรมชาติ และท้องทุ่งนาแบบชนบทไทยเอาไว้ครบถ้วน เพื่อต้องการแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยไว้ให้มากที่สุด (รังสิมา กุลพัฒน์, 2539)

4.1.1.5 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า มีทั้งส่วนที่แสดงให้เห็นลักษณะแบบไทย และในส่วนที่แสดงการเปรียบเทียบให้เห็นสภาวะการเปลี่ยนแปลง

ระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก โดยสัญลักษณ์ดังกล่าวถูกนำเสนอในลักษณะที่มีการปรากฏอยู่บ่อยครั้ง (Motif) ดังนี้

- *ขลุ่ยไทย และ ขลุ่ยฝรั่ง (หรือฟลุต)* เป็นสัญลักษณ์ทางภาพและเสียง ที่ปรากฏขึ้นคู่กับความนึกคิดของตัวละครเรียม แสดงให้เห็นสภาวะความสับสนภายในจิตใจ เมื่อเรียมไปงานเต้นรำกับสมชายและได้ยินเสียงขลุ่ยฝรั่งซึ่งเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมตะวันตก หรือสภาพความเป็นอยู่ในปัจจุบันของเรียมที่เป็นสังคมสมัยใหม่ ในขณะเดียวกันก็ได้ยินเสียงขลุ่ยไทยลอยแทรกเข้ามาในความคิด เหมือนกับกระตุ้นเตือนให้เรียมรำลึกถึงอดีต ซึ่งขลุ่ยไทยนอกจากจะเป็นตัวแทนของขวัญผู้เป็นคนรักเก่า ยังเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมไทยและสภาพความเป็นอยู่ในอดีตที่เรียมคุ้นเคยด้วย

- *กังหันลมหมุน* เป็นสัญลักษณ์ทางภาพที่แสดงให้เห็นการหมุนเปลี่ยนของเวลาซึ่งทำให้สภาพสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป ในขณะที่จิตใจของเรียมก็ได้เปลี่ยนไปตามกาลเวลาและสภาพสังคมเช่นเดียวกัน
- *ดอกบัวและเสียงพระพุทธรูป* เป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏขึ้นพร้อมกัน เป็นตัวแทนของพุทธศาสนาและหลักธรรมคำสอนที่คอยฉุดสติของผู้ใหญ่เขียนไม่ให้ขาดสติและกลับไปประพฤติในทางนักเลง โดยเสียงพระพุทธรูปนั้น ในการบันทึกเสียงได้ใช้เสียงของผู้ใหญ่เขียนเอง (ซึ่งแสดงโดย ส.อาสนจินดา) เป็นนัยแสดงให้เห็นว่าเสียงพระพุทธรูปที่ผู้ใหญ่เขียนได้ยิน แท้ที่จริงแล้วก็คือเสียงในจิตใต้สำนึกของตนเอง
- *เสียงเพลงกล่อมขวัญนาค* เป็นสัญลักษณ์ทางเสียงที่ปรากฏขึ้นในความคิดของขวัญเมื่อได้เห็นบิดาเสียสละเพื่อตนเองจึงรู้สึกสำนึกในบุญคุณ และยอมบวชตามความปรารถนาของบิดา
- *ภาพลางบอกเหตุต่างๆ* เช่น จิ้งจกร้องทัก ภาพควายร้องไห้ หรือ มองเห็นน้ำในขันเป็นสีเลือด เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงลางบอกเหตุว่าขวัญกำลังจะมีเคราะห์ แสดงให้เห็นค่านิยมความเชื่อในเรื่องโชคลางซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏให้เห็นในสังคมไทย

4.1.1.6 ฉาก (Setting) อาจกล่าวได้ว่าในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีแทบทุกเรื่อง ได้ให้ความสำคัญกับงานสร้างฉากเป็นอย่างมาก เนื่องจากองค์ประกอบในด้านฉากเป็นสิ่งที่จะแสดงให้เห็นบรรยากาศของความเป็นไทยได้มากที่สุด และเนื่องจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของเชิด ทรงศรีเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคที่มักแสดงภาพของวัฒนธรรมไทยในอดีต ในกระบวนการสร้างจึงต้อง

อาศัยความปราณีตและคำนึงถึงความถูกต้องสมจริงเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพบริบทสังคมในสมัยนั้นมากที่สุด ทั้งนี้จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ได้พบฉากต่างๆ ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะไทย ดังนี้

- <u>*ฉากบ้านกำนันเรือง*</u> เป็นฉากที่ใช้แสดงสถาปัตยกรรมแบบไทย คือ มีลักษณะเป็นเรือนไทยแบบชนบทที่สภาพทั่วไปมีลักษณะสอดคล้องกับสภาพความเป็นอยู่ของชุมชน คือ ความผูกพันอยู่กับแม่น้ำลำคลองและการประกอบอาชีพเกษตรกรรมโดยเฉพาะการทำนาปลูกข้าว ลักษณะบ้านเรือนจึงเป็นบ้านริมคลอง มีสะพานทอดลงไปสู่ท่าน้ำและมีร่องน้ำขุดเข้ามาสำหรับเก็บเรือ สำหรับตัวเรือนใหญ่ มีเสาเรือนกลม หลังคามุงจาก มีลานบ้านสำหรับใช้ย่ำลาน (การนวดข้าว) มียุ้งข้าวสำหรับเก็บข้าว รวมถึงมีคอกควายและห้างสำหรับนอนเฝ้าควายอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกัน นอกจากนี้ในฉากบ้านกำนันเรืองได้ใช้เป็นฉากเปิดเรื่องที่มีการแสดงการจัดงานทำบุญยุ้งสมโภชแม่โพสพ ซึ่งเป็นการทำบุญยุ้งข้าวตามประเพณีก่อนเอาเมล็ดข้าวเก็บในยุ้ง ภายในงานได้มีการแสดงรำเหย่ย[2] ซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านตามลักษณะของวัฒนธรรมไทยภาคกลางด้วย
- <u>*ฉากหมู่บ้านชาวนา*</u> ฉากนี้ใช้แสดงสภาพความเป็นอยู่ของชุมชนและความสัมพันธ์ของคนในชุมชนที่มีลักษณะของการพึ่งพาช่วยเหลือซึ่งกันและกัน มีความใกล้ชิดเป็นกันเอง โดยมีการใช้ตัวละครประกอบแสดงภาพการทำกิจวัตรต่างๆ เช่น การนั่งล้อมวงกินข้าว การพูดคุยสอบถามสารทุกข์สุขดิบ บางคนกำลังร้องเพลงกล่อมลูก บางคนกำลังหอบข้าวของไปช่วยงานบวชนาค เป็นต้น
- <u>*ฉากวัดบางกะปิ*</u> เนื่องด้วยลักษณะของสังคมไทยโดยเฉพาะสังคมไทยในอดีต วัดมีบทบาทในฐานะเป็นศูนย์กลางชุมชน ที่ใช้ในการทำกิจกรรมต่างๆของชุมชน มากกว่าสถาบันทางสังคมอื่นๆ โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ใช้วัดเป็นฉากในการแสดงประเพณีของไทย ได้แก่ ประเพณีการขนทรายเข้าวัด และการก่อเจดีย์ทรายในเทศกาลงานสงกรานต์ และการจัดงานมหรสพ งานรื่นเริงต่างๆ
- <u>*ฉากท้องทุ่งนาและคลองแสนแสบ*</u> เป็นฉากที่ใช้บรรยายลักษณะของท้องทุ่งนาและแม่น้ำลำคลองที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพฤดูกาล เช่น ในฤดูการทำนา เริ่มจากหน้าไถ

---

2 การรำเหย่ย เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่พบในแถบจังหวัดกาญจนบุรี หรือเรียกอีกอย่างว่า “การรำพาดผ้า” เนื่องจากลักษณะการเล่นจะเป็นการจับคู่กันของชายหญิง โดยฝ่ายชายจะเป็นผู้นำผ้าไปคล้องไหล่ฝ่ายหญิงให้ออกมารำคู่กัน มีการร้องและรำในเชิงเกี้ยวพาราสีเพื่อความสนุกสนาน นิยมเล่นในงานบุญ งานมงคลต่างๆ ตามโอกาส

หน้าหว่าน หน้าดำกล้า ไปจนถึงฤดูเก็บเกี่ยว เป็นการแสดงให้เห็นขั้นตอนในการทำนา ส่วนในแม่น้ำลำคลองได้เน้นช่วงฤดูน้ำหลากที่มีปลาชุกชุม และได้แสดงให้เห็นวิธีการซุ่มปลาในหนองน้ำ ฉากนี้จึงแสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติในสังคมเกษตรกรรมและสังคมแบบชนบท ซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมที่ตัวละครหลักได้อาศัยอยู่

- <u>*ฉากศาลเจ้าพ่อไทร*</u> กล่าวได้ว่าฉากศาลเจ้าพ่อไทรเป็นฉากที่มีความสำคัญมากที่สุดของเรื่อง เชิด ทรงศรี ได้เริ่มฉากแรกโดยการเปิดภาพของศาลเจ้าพ่อไทร แสดงความเป็นองค์ประกอบสำคัญซึ่งเป็นจุดเชื่อมโยงเรื่องราวตำนานความรักระหว่างขวัญ-เรียม ตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง โดยศาลเจ้าพ่อไทรเป็นสถานที่เริ่มต้นของความรัก จนกระทั่งกลายเป็นที่สาบานรัก เป็นที่นัดพบ และเป็นฉากสุดท้ายที่ทั้งคู่ต้องจบชีวิตลง ความสำคัญของเจ้าพ่อไทรได้แสดงให้เห็นผ่านอำนาจของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมีอิทธิพลต่อระบบความคิด ความเชื่อของคนในสังคม เป็นเครื่องช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจให้พ้นจากสภาพที่เป็นทุกข์

อย่างไรก็ตาม ฉากทั้งหมดที่กล่าวมาล้วนเป็นฉากที่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมแบบชนบท ซึ่งเป็นพื้นที่ (Space) ส่วนใหญ่ของเนื้อเรื่อง ส่วนฉากที่เกิดในสภาพแวดล้อมแบบเมือง เช่น ฉากบ้านคุณนายทองคำในกรุงเทพฯ ฉากจัดงานลีลาศ ถึงแม้จะปรากฏเป็นพื้นที่ส่วนน้อย แต่ก็มีส่วนสำคัญต่อเนื้อเรื่องที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในรูปแบบซึ่งได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกและความทันสมัยมากขึ้น ทำให้เห็นข้อเปรียบเทียบและภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมไทยชัดเจนยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในด้านการแต่งกาย และสภาพบ้านเรือน เป็นต้น

4.1.2 <u>องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า</u>

4.1.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) จากลักษณะโครงเรื่องที่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมแบบทุ่งนาและชนบท เชิด ทรงศรีได้ใช้กลวิธีการสร้างภาพยนตร์ด้านการถ่ายภาพ เปิดเผยให้เห็นสภาพความเป็นธรรมชาติ และวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละคร โดยในฉากที่ต้องการแสดงบรรยากาศความเป็นไทยเหล่านี้ ส่วนใหญ่มักใช้การถ่ายภาพในระยะไกล (Long Shot) หรือไกลมาก (Extreme Long Shot) เป็นการเปิดฉากเพื่อแสดงรายละเอียดของเหตุการณ์ สถานที่ กิจกรรมของตัวละครต่างๆ ส่วนในการดำเนินเรื่องราวทั่วไปซึ่งเป็นการเผชิญหน้าหรือสนทนากันของตัว

ละคร ก็จะใช้ภาพขนาดกลาง (Medium Shot) หรือบางครั้งมีการใช้ภาพ Close-up ในการแสดงสีหน้า อารมณ์ของตัวละคร

รูปที่ 4.1 ภาพ Long Shot แสดงการละเล่นเพลงเหย่ย รูปที่ 4.2 ภาพ Long Shot สภาพท้องทุ่งนา

ส่วนในด้านมุมกล้อง (Camera Angle) ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่ามีการใช้มุมกล้องส่วนใหญ่อยู่ในระดับสายตา (Eye Level) เป็นมุมมองปกติที่ใช้แทนสายตาของคนดูซึ่งเป็นบุคคลภายนอก แต่ในมุมมองอื่นๆที่แตกต่างออกไปอย่างชัดเจน ปรากฏในฉากการสาบานรักของขวัญ-เรียมใต้ต้นไทร โดยมีการใช้ภาพมุมสูง (High Angle) แทนสายตาของเจ้าพ่อไทรซึ่งสิงสถิตย์อยู่บนต้นไม้ เสมือนว่ากำลังก้มมองลงมายังขวัญและเรียม (รังสิมา กุลพัฒน์, 2539: 223) ดังเช่นที่ เชิด ทรงศรีได้บันทึกรายละเอียดของฉากนี้ไว้ในงานเขียนบทภาพยนตร์ว่า “เราต้องการให้คำสาบานนี้รับรู้โดยเจ้าพ่อไทร” (ธม ธาตรีและรพีพร, 2520 : 53)

รูปที่ 4.3 ภาพ High Angle แทนสายตาเจ้าพ่อไทร กำลังก้มมองลงมายัง ขวัญ-เรียม

ความสำคัญของศาลเจ้าพ่อไทร ได้ถูกถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบด้านการถ่ายภาพ นับตั้งแต่เปิดเรื่อง ระหว่างการดำเนินเรื่อง จนถึงฉากปิดเรื่อง โดยใช้มุมกล้องและขนาดภาพที่มีความต่อเนื่องสอดคล้องกัน กล่าวคือ ฉากเปิดเรื่องเป็นภาพขนาดระยะใกล้ โดยการซูมเข้ามาจากบนเครนสูง เห็นรายละเอียดภายในของศาลเจ้าพ่อไทร จากนั้นกล้องซูมออก จนเป็นภาพระยะไกล (Long Shot) และถ่ายภาพจากมุมสูง (High Angle) เห็นศาลเจ้าพ่อไทรตั้งอยู่กลางลำน้ำในคลองแสนแสบ บ่งบอกความยิ่งใหญ่ของสถานที่และเป็นจุดเกิดเหตุของเรื่อง คือตำนานความรักของขวัญ-เรียม จากนั้นในตอนจบ ภาพยนตร์ได้ใช้ศาลเจ้าพ่อไทรเป็นฉากการตายของขวัญ-เรียมอีกครั้ง ด้วยขนาดภาพระยะไกลและมุมกล้องเป็นมุมสูงเช่นเดียวกัน เป็นภาพที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคนดูในตอนท้าย รวมทั้งแสดงให้เห็นความศักดิ์สิทธิ์ของสถานที่และคำสาบาน ซึ่งขวัญเคยกล่าวไว้ว่า ขอให้ได้ตายกับเรียมในลำน้ำ ต่อหน้าศาลเจ้าพ่อไทรนี้เอง

(ก) **(ข)**

รูปที่ 4.4 ภาพฉากเปิดเรื่อง (ก) และฉากปิดเรื่อง (ข) ในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ซึ่งมีขนาดภาพและมุมกล้องสอดคล้องกัน แสดงความสำคัญของศาลเจ้าพ่อไทร ที่เป็นจุดเกิดเหตุความรัก และเป็นสถานที่ตายของขวัญ-เรียม

ส่วนที่โดดเด่นที่สุดในการใช้องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพของภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า คือการใช้การเคลื่อนไหวของกล้อง (Camera Movement) เป็นเทคนิคพิเศษหลักในการถ่ายทอดเรื่องราว มีอยู่บ่อยครั้งที่เชิด ทรงศรี นิยมใช้การดอลลี่ (Dolly) และการแทรค (Track) ในการติดตามเหตุการณ์หรือการกระทำของตัวละคร เพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกต่อเนื่องลื่นไหลและสอดคล้องกับบรรยากาศที่มีความเป็นธรรมชาติในภาพยนตร์ให้มากที่สุด ในทางเดียวกันเทคนิคดังกล่าวก็ได้แสดงให้เห็นการทำงานของกล้องอย่างชัดเจนด้วย โดยเฉพาะเมื่อหนังต้องการจะสื่ออารมณ์ของตัวละครใดตัวละครหนึ่ง หรือแสดงความสนใจเป็นพิเศษต่อวัตถุในภาพ มักใช้การซูมเข้า (Zoom in)

ไปที่วัตถุหรือสีหน้าของตัวละครโดยตรง เป็นการเปลี่ยนระยะภาพอย่างรวดเร็ว ซึ่งถึงแม้จะให้ทำคนดูสามารถมองเห็นการทำงานของกล้องออกอย่างชัดเจน และเทคนิคดังกล่าวก็ไม่ค่อยเป็นที่นิยมใช้กันในภาพยนตร์ไทยสมัยใหม่อย่างในปัจจุบัน แต่ลักษณะดังกล่าวกลับแสดงออกให้เห็นรูปแบบที่โดดเด่นของภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า รวมถึงแนวทางการทำงานที่มีสไตล์เป็นเอกลักษณ์ส่วนตัวของเชิด ทรงศรีด้วยเช่นกัน

4.1.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) ในช่วงองก์แรกของภาพยนตร์ที่มีการปูพื้นเรื่องและความสัมพันธ์ของตัวละคร จังหวะการดำเนินเรื่องยังเป็นไปแบบเนิบช้า และมีการใช้เทคนิคการจางซ้อน (Dissolve) ทั้งหมดในการเปลี่ยนฉากหรือเหตุการณ์ต่างๆ สอดคล้องบรรยากาศของเรื่องที่เน้นสภาพความเรียบง่าย เป็นธรรมชาติ แต่เมื่อการดำเนินเรื่องเข้าสู่ภาวะการเผชิญหน้าและความขัดแย้งของตัวละคร ภาพยนตร์ได้เปลี่ยนไปใช้เทคนิคการตัดชนภาพ (Cut) เป็นส่วนใหญ่เพื่อกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคนดู และการดำเนินเรื่องที่ต่อเนื่องรวดเร็วขึ้น นอกจากนี้ในส่วนที่ต้องการเน้นความรู้สึกขัดแย้งรุนแรง ได้มีการใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบตัดต่อสลับเหตุการณ์ (Cross-Cutting) เช่น หลังจากขวัญ-เรียมได้สาบานรักกันที่ศาลเจ้าพ่อไทร หนังได้ตัดสลับเหตุการณ์ระหว่าง ผู้ใหญ่เขียนที่แสดงความเป็นห่วงขวัญซึ่งได้รับบาดเจ็บจนเป็นแผลกลับมา และเหตุการณ์ของกำนันเรืองซึ่งตบตีลงโทษเรียมอย่างทารุณเมื่อรู้ว่าแอบไปพบขวัญ นอกจากหนังจะใช้การตัดต่อเป็นตัวเปรียบเทียบเหตุการณ์แล้ว ยังใช้บทสนทนาที่มีคำพูดรับ-ส่งกันทำให้เห็นความขัดแย้งระหว่างสองครอบครัวและความสัมพันธ์ของพ่อลูกที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามการเล่าเรื่องแบบตัดต่อสลับเหตุการณ์ยังใช้ในกรณีที่ต้องการแสดงเรื่องราวที่ต่อเนื่องสอดคล้องกันด้วย ได้แก่ ฉากเรียมเดิมกลับบ้านหลังจากดูลิเก ระหว่างทางจ้อยคิดจะฉุดปล้ำเรียม ในขณะที่ฉากลิเกก็แสดงให้เห็นตัวโกงกำลังจะปล้ำนางเอก เป็นการเปรียบเทียบระหว่างสองเหตุการณ์ เพื่อกระตุ้นอารมณ์คนดูให้รู้สึกตื้นเต้นเร้าใจ

เมื่อเข้าสู่ภาวะคลี่คลายในช่วงท้ายเรื่อง ซึ่งตัวละครได้หวนรำลึกถึงเหตุการณ์ที่เคยรักกันในอดีต ภาพยนตร์มักใช้ภาพแฟลชแบค (Flashback) แสดงการคิดคำนึงของตัวละครถึงเหตุการณ์ในอดีต โดยใช้ภาพประกอบกับเพลงเป็นการบรรยายเรื่องราวต่างๆ เช่น เพลงแสนแสบ ใช้บรรยายความเจ็บปวดและความคิดถึงของขวัญที่มีต่อเรียม ส่วนเพลงขวัญ-เรียม ใช้แสดงความรู้สึกสำนึกผิดของเรียมและหวนคิดถึงขวัญ ทั้งนี้ในส่วนของการใช้ภาพประกอบเพลงอื่นๆ ยังปรากฏแทรกในส่วนต่างๆของการดำเนินเรื่องด้วย เพื่อใช้เป็นเทคนิคในการตัดต่อเพื่อย่นย่อระยะเวลา ทำให้เรื่อง

ดำเนินต่อไปอย่างรวดเร็ว ซึ่งการใช้ภาพประกอบเพลงนี้ถือเป็นจุดเด่นอีกอย่างของภาพยนตร์เรื่องแผลเก่าด้วย

4.1.2.3 การจัดแสงและการใช้สี (Lighting and Color) ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า เป็นภาพยนตร์ที่จัดได้ว่าอยู่ในกลุ่มเมโลดราม่า ซึ่งมักจะใช้การจัดแสงแบบขาวจัดหรือดำจัด (High Contrast) (ประวิทย์ แต่งอักษร,2537:126 อ้างถึงใน รังสิมา กุลพัฒน์, 2539:221) โดยในการถ่ายทำภาพยนตร์ได้ถ่ายทำกันตามสถานที่จริง ดังนั้นแสงที่ใช้จึงเป็นแสงที่มาจากธรรมชาติ และเน้นการใช้สีสันที่มาจากธรรมชาติด้วย ดังนั้นภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงให้ความรู้สึกกลมกลืนสอดคล้องกับธรรมชาติรอบตัวมากที่สุด เช่น ในฉากกลางวันก็ใช้แสงที่มาจากดวงอาทิตย์เป็นหลัก ส่วนในฉากกลางคืนก็ใช้แสงจากดวงจันทร์หรือแสงของเทียนไข เป็นต้น อย่างไรก็ตามในบางฉากที่ต้องการเพิ่มความโรแมนติกของเรื่องราว ได้มีการใช้ฟิลเตอร์ (Filter) เพื่อให้ได้ภาพลำแสงสีส้มของแสงอาทิตย์ในช่วงยามบ่าย เช่น ในฉากที่ขวัญเข็นเรือให้เรียมนั่งอยู่ในทุ่งนาหน้าน้ำหลาก เป็นต้น นอกจากนี้จุดเด่นอีกอย่างในเรื่องเทคนิคการใช้แสง คือ การใช้แสงแบคไลท์ (Back light) เป็นแสงที่สาดมาจากด้านหลังของนักแสดง ให้ความรู้สึกนุ่มนวลโรแมนติก หรือบางครั้งให้ความรู้สึกตื้นเต้นน่ากลัวได้

รูปที่ 4.5 แสง Back Light ที่ให้ความรู้สึกโรแมนติก ในฉากที่ขวัญ-เรียมเล่นน้ำกันในคลอง

รูปที่ 4.6 แสง Back Light ที่ให้ความรู้สึกตื้นเต้น น่ากลัว ในฉากที่ขวัญตามมาฆ่าจ้อยที่มีนบุรี

4.1.2.4 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music) ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ไม่ได้มีลักษณะของการบรรยายด้วยเสียงที่มีผู้เล่า (Narrator) เนื่องจากเป็นมุมมองการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (Omniscent) ดังนั้นเสียงในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจำแนกได้ออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

- <u>*เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)*</u>[3] เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ถูกสร้างมาจากนวนิยายของไม้ เมืองเดิม ซึ่งได้ชื่อว่ามีความโดดเด่นด้านภาษา ที่สามารถนำเอาภาษาถิ่นหรือภาษาพูดในชีวิตประจำวันของชาวบ้านมาใช้ในงานวรรณกรรมไทย (รังสิมา กุลพัฒน์, 2539: 232) โดยเชิด ทรงศรีซึ่งได้ชื่อว่าเป็นผู้ที่เคารพในผลงานดั้งเดิม และชื่นชอบในสำนวนโวหารของผู้ประพันธ์เดิมอยู่แล้ว จึงได้ถ่ายทอดภาษาจากวรรรณกรรมมาสู่บทสนทนาในภาพยนตร์ได้อย่างใกล้เคียงมากที่สุด มีทั้งการหยิบยกเอามาใช้ทั้งคำพูด ตัวอย่างเช่น บทสนทนาหนึ่งของขวัญที่ว่า “แม่เรียม อย่าให้พี่ตายเหมือนปลาค้างแห้งเลย เมื่อเจ้าเป็นน้ำหลากมาแล้ว ก็ขอให้พี่ได้ชุ่มชื่นสมกับที่พี่คอยน้ำเถิด” (ไม้ เมืองเดิม , 2537: 59) หรือในส่วนที่ต้องมีการแต่งบทสนทนาขึ้นเพิ่มเติมเพื่อวัตถุประสงค์อื่นของผู้สร้าง เช่น เรื่องความกตัญญู แต่ก็ยังคงสำนวนโวหารของนักประพันธ์เดิมไว้อยู่ ตัวอย่างเช่น บทสนทนาของขวัญก่อนตาย “ให้กูตายตายประสาของกู อีเรียมเอ๊ย บัดนี้กูรู้แล้ว ไม่มีใครรักกูจริงเหมือนที่พ่อกูรัก ควรแล้วที่กูจะตายเสียเพราะหลงรักมึงจนลืมพ่อ” (ธม ธาตรี,รพีพร ,2520: 102)

- <u>*เสียงประกอบ (Sound Effect)*</u> เสียงประกอบที่อยู่ในฉากส่วนใหญ่เป็นเสียงที่เป็นบรรยากาศ เสียงธรรมชาติทั่วไป หรือเสียงการทำกิจกรรมต่างๆ ของตัวละคร เช่น เสียงนกร้อง เสียงจิ้งหรีดเรไร เสียงน้ำไหล เสียงฟ้าร้อง เสียงหวดข้าว เสียงผ่าฟืน เป็นต้น ซึ่งเสียงประกอบต่างๆเหล่านี้มีส่วนช่วยในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่สมจริงขึ้น

- <u>*เสียงดนตรี (Music)*</u> กล่าวได้ว่าองค์ประกอบด้านเสียงดนตรีในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่าเป็นกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ที่ช่วยแสดงความเป็นไทยด้านที่เป็นรูปธรรม โดยเฉพาะในด้านดนตรีไทยและเพลงไทยเด่นชัดที่สุด โดยมีดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Background music) ช่วยเสริมอารมณ์ความรู้สึกคนดูให้คล้อยตามไปกับเรื่องราว ซึ่งจะใช้เครื่อง

---

3 บทสนทนาต่างๆ ในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ได้รับการถ่ายทอดเสียงโดยคณะพากย์ เนื่องจากในการถ่ายทำไม่ได้บันทึกเสียงจริงของตัวแสดง โดยในบทของขวัญ มีผู้พากย์เสียงคือ รอง เค้ามูลคดี และบทของเรียม มีผู้พากย์เสียงคือ จุรี โอศิริ

ดนตรีไทยทั้งหมดในการบรรเลงประกอบไปกับภาพยนตร์ตลอดทั้งเรื่อง เครื่องดนตรีไทยที่ใช้มีหลากหลายประเภททั้ง เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า ขึ้นอยู่กับเรื่องราว เช่น มักจะใช้กลอง ฆ้องวง ระนาด จะเข้ ให้จังหวะอารมณ์ที่ตื่นเต้นสนุกสนาน หรือใช้ ปี่ ขลุ่ย ซอ ในจังหวะอารมณ์ที่โรแมนติก หรือเหงา เศร้าสร้อย นอกจากนี้ยังมีเพลงประกอบ ที่ใช้ประกอบการเล่าเรื่องราวในภาพยนตร์ ได้แก่ เพลงเคียงเรียม เพลงขวัญ-เรียม เพลงสั่งเรียม เพลงลำนำแผลเก่า เพลงแสนแสบ ซึ่งทั้งหมดเป็นเพลงไทยสากลที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นตามยุคสมัยที่มีการสร้างภาพยนตร์เรื่องแผลเก่าในฉบับต่างๆ[4] ส่วนองค์ประกอบด้านดนตรีที่ปรากฏอยู่ในฉาก (Plot Music) มีอยู่สองส่วน คือ ส่วนที่เป็นดนตรีไทย ได้แก่ การเป่าขลุ่ยของขวัญในฉาก กับส่วนที่เป็นเพลงไทยซึ่งมีทั้งเพลงไทยสากล ได้แก่ เพลงวอลซ์ปลื้มจิตที่ใช้เปิดเต้นลีลาศในฉากงานราตรีสโมรส และเพลงไทยพื้นบ้านภาคกลางต่าง ๆ อาทิ เพลงเหย่ย เพลงพวงมาลัย เพลงนางหงส์ เพลงฉ่อย เพลงพาดควาย เพลงลิเก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ขวัญชอบร้องเกี้ยวพาราสีเรียมหรือหยอกล้อกับบิดา นอกจากนี้ยังมีเพลงกล่อมลูก และเพลงกล่อมขวัญนาค ที่ปรากฏในฉากที่แสดงประเพณีพิธีกรรมต่างๆ

4.2 ภาพยนตร์เรื่อง เลือดสุพรรณ (2523)

4.2.1 <u>องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง เลือดสุพรรณ</u>

4.2.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ เป็นเรื่องราวอุปสรรคความรักต่างเชื้อชาติระหว่างหญิงไทยกับนายทหารพม่า ในฐานะที่เป็นศัตรูคู่อาฆาตกันในช่วงระยะเวลาของการทำสงครามระหว่างไทย-พม่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยภาพยนตร์มีโครงสร้างการเล่าเรื่องแบ่งเป็น 3 องค์ และมีลำดับการดำเนินเรื่องเป็นไปตามลำดับขั้นของเวลา เริ่มจากการกล่าวถึงสถานที่เกิดเหตุคือเมืองสุพรรณบุรีและจุดเริ่มต้นความรักของตัวละครหลักคือ ดวงจันทร์กับมังราย

---

[4] เพลงเคียงเรียม เพลงขวัญ-เรียม และเพลงสั่งเรียม ได้รับการแต่งขึ้นในยุคสมัยที่มีการสร้างภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ในฉบับ พ.ศ.2483 แต่งคำร้องและทำนองโดย พรานบูรพ์ ส่วนเพลงลำนำแผลเก่าและเพลงแสนแสบ ได้รับการแต่งขึ้นในยุคสมัยที่มีการสร้างภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ในฉบับ พ.ศ.2520 ของเชิด ทรงศรี โดยในเพลงลำนำแผลเก่า เชิด ทรงศรีเป็นผู้แต่งคำร้องเอง

ไปจนถึงเหตุการณ์ต่อสู้ในสงคราม จนนำไปสู่จุดสูงสุดของเรื่อง และโศกนาฏกรรมความรักที่จบลงด้วยการตายของตัวละคร ทั้งนี้สามารถแสดงรายละเอียดการดำเนินเรื่องในแต่ละองก์ได้ดังนี้

- องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up) เริ่มต้นเปิดเรื่องที่เมืองสุพรรณบุรี และการแนะนำตัวละครหลักคือ ดวงจันทร์ ซึ่งกำลังเข้ามานั่งฟังเทศน์มหาชาติร่วมกับชาวบ้านอีกหลายคน และกำลังเตรียมตัวที่จะเข้าร่วมในประเพณีการละเล่นเพลงเรือ ซึ่งชาวสุพรรณบุรีได้จัดขึ้นในช่วงฤดูน้ำหลากประมาณเดือน 11 ของไทยหลังเทศกาลวันออกพรรษาซึ่งจัดเป็นประจำทุกปี การดำเนินเรื่องในช่วงแรกหนังได้เปิดเผยให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ของชาวบ้านในเมืองสุพรรณและความประมาทนิ่งนอนใจต่อข่าวลือเรื่องพม่ายกทัพมาตี จึงไม่ได้มีการเตรียมพร้อมสู้รบแต่อย่างใด จนกระทั่งเริ่มมีนายทหารพม่า 3 คนเข้ามาสอดแนมและได้ลักพาตัวดวงจันทร์ไปให้กับ มังระโธ ผู้เป็นนายกองปีกขวาของทัพพม่า แต่ในระหว่างนั้นได้มาพบกับมังราย ผู้เป็นนายกองปีกซ้ายที่ได้ปลอมตัวเป็นคนไทยเข้ามาสอดแนมเช่นกัน แต่มังรายเป็นทหารพม่าที่จิตใจดีและมีคุณธรรมจึงได้ช่วยดวงจันทร์ไว้ได้จากมังระโธ ทั้งคู่ได้ใช้เวลาอยู่ร่วมกันในช่วงหนึ่งที่กระท่อมร้างกลางเนินเขา มังรายได้หลงรักดวงจันทร์ทันทีตั้งแต่แรกพบ ส่วนดวงจันทร์ก็ได้เริ่มมอบความรักให้แก่เขาทั้งที่ไม่รู้ความจริงว่ามังรายคือนายทหารชาวพม่าและมีฐานะเป็นศัตรูคู่อริในสงครามที่กำลังจะมาถึง

- องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation) ในช่วงที่ดวงจันทร์ไม่ได้อยู่ที่บ้านนี่เอง พวกของมังระโธได้พากองทหารเข้ามาบุกในหมู่บ้านของชาวสุพรรณที่ดวงจันทร์อาศัยอยู่ โดยจับชาวบ้านทั้งหมดเป็นเชลยและได้ฆ่ายายของดวงจันทร์ตาย มังระโธเป็นนายกองทหารที่โหดร้าย ชอบทำสงครามในลักษณะกองโจรที่มีการปล้นฆ่าเชลย เมื่อดวงจันทร์กลับมาถึงก็ได้โดนจับพร้อมกับพ่อแม่ของตนและชาวบ้านทั้งหมดไปขังไว้ในค่ายเชลย ในตอนนี้เองที่ดวงจันทร์ได้พบกับมังรายอีกครั้งแต่ในฐานะของนายกองทหารพม่าผู้เป็นลูกชายคนเดียวของมังมหาสุรนาท แม่ทัพใหญ่ของพม่าที่ยกมาตีกรุงศรีอยุธยาและชาวบ้านเมืองสุพรรณบุรีในครั้งนี้ เมื่อดวงจันทร์รู้ความจริงจึงทั้งเสียใจและเจ็บแค้นที่ได้ไปหลงเชื่อศัตรู แต่มังรายเป็นนายทหารพม่าที่มีเกียรติและศักดิ์ศรีความเป็นชาติชายนักรบ และปฏิบัติต่อเชลยอย่างมีมนุษยธรรม เมื่อมังรายได้เข้ามาช่วยเหลือชาวบ้านที่ตกเป็นเชลย ดวงจันทร์จึงมองเห็นในคุณธรรมความดีของมังรายและได้เปลี่ยนเป็นความรักต่อเขาในที่สุด ส่วนมังรายด้วยความรักและเห็นใจดวงจันทร์กับพวกชาวบ้าน จึงตัดสินใจปล่อยเชลยหนีไปทั้งหมดโดยพลการ จนมังระโธเอาเรื่องไปฟ้องแม่ทัพผู้เป็นพ่อของมังราย หนังได้ดำเนินมา

สู่จุดพลิกผันสำคัญเมื่อมังมหาสุรนาทตัดสินประหารชีวิตลูกของตน ด้วยความเห็นว่าเป็นการผิดระเบียบวินัยของทหารและทรยศต่อประเทศชาติ เหตุการณ์ที่เป็นจุดสูงสุดของเรื่อง (Climax) คือช่วงหลังจากที่มังรายถูกประหารชีวิต ทำให้ดวงจันทร์เสียใจแทบคลั่งและกลับไปปลุกระดมให้ชาวสุพรรณเลิกวิ่งหนี และลุกขึ้นมาต่อสู้กับพวกพม่าข้าศึก

- *องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution)* บรรยากาศในช่วงท้ายของเรื่อง เป็นการทำสงครามสู้รบกันระหว่างชาวบ้านเมืองสุพรรณบุรีที่มีอยู่ไม่ถึง 100 คน กับกองทหารพม่ากว่า 40,000 คน ซึ่งชาวบ้านเมืองสุพรรณบุรีกลับมารวมพลังสามัคคีเพื่อต่อสู้กับพม่า ถึงแม้รู้ดีว่าจะต้องตายแต่ก็ขอพลีชีพตายอย่างสมศักดิ์ศรีและมีเกียรติของความเป็นคนไทย ที่มีความรู้สึกสำนึกในบุญคุณของบรรพบุรุษที่ได้เคยปกป้องแผ่นดินเกิดเอาไว้ สุดท้ายชาวสุพรรณทั้งหมดรวมทั้งดวงจันทร์ก็ได้ตายที่สนามรบอันเป็นแผ่นดินเกิดของตน และในการทำสงครามครั้งนี้ มังมหาสุรนาทแม่ทัพใหญ่ของกองทหารพม่าทั้งเกิดความรู้สึกหดหู่ใจและรู้สึกยกย่องในความมีใจหาญกล้าของชาวสุพรรณ โดยกล่าวคำพูดให้เป็นที่ประจักษ์แต่ทหารฝ่ายตนให้เอาเป็นเยี่ยงอย่างว่า ศึกครั้งนี้ฝ่ายพม่าของตนอาจจะแพ้ก็เป็นได้ถ้าหากว่าคนในชาติไทยทั้งหมดมีความกล้าหาญเฉกเช่นเดียวกับการต่อสู้ของชาวสุพรรณในครั้งนี้ สำหรับในฉากปิดเรื่อง มังมหาสุรนาทได้สั่งให้นายทหารนำศพของดวงจันทร์ไปฝังไว้ที่เดียวกับมังรายเพื่อเป็นอนุสรณ์แก่ความรักและส่งดวงวิญญาณทั้งคู่ให้อยู่ด้วยกันตลอดไป

<u>*การเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างบทประพันธ์ดั้งเดิมกับภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ (2523)*</u>

จากการศึกษาองค์ประกอบภาพยนตร์ด้านโครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณได้รับการดัดแปลงมาจากบทละครอิงประวัติศาสตร์ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ที่เคยจัดแสดงเป็นละครเวทีครั้งแรกในปี พ.ศ. 2479 ณ หอประชุมศิลปากร (โรงละครแห่งชาติในปัจจุบัน) รูปแบบละครมีลักษณะเป็นละครผสม คือ มีทั้งบทร้องในแบบละครร้อง สลับกับบทพูดในแบบละครพูด เมื่อเชิดทรงศรีได้นำมาดัดแปลงทำเป็นภาพยนตร์ ได้มีการนำองค์ประกอบบางอย่างที่โดดเด่นจากละครเวทีมาถ่ายทอดลงสู่ภาพยนตร์ ได้แก่ องค์ประกอบด้านบทสนทนาและองค์ประกอบด้านดนตรีและเพลง ซึ่งจะวิเคราะห์เป็นลำดับต่อไปในส่วนขององค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง แต่สำหรับในส่วนขององค์ประกอบด้านโครงสร้างการดำเนินเรื่อง ภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นโครงเรื่องที่แบ่งออกเป็น 3 องก์อย่างชัดเจน โดยมีโครงเรื่องส่วนใหญ่เหมือนกับในบทละคร ทั้งนี้ในส่วนองก์แรกของหนังได้มีการเพิ่มเติมเนื้อหาในตอนเริ่มเรื่องบ้าง เพื่อเป็นการปูพื้นความสัมพันธ์ของตัวละคร

ได้แก่ จุดเริ่มต้นของความรักระหว่างมังรายกับดวงจันทร์ และมีการแต่งเรื่องราวเพิ่มเติมเพื่อเป็นการสอดแทรกฉากที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในช่วงต้นเรื่อง คือ ฉากของการเทศน์มหาชาติและฉากการละเล่นเพลงเรือประจำปีของชาวสุพรรณ ซึ่งเป็นช่วงที่หนังดำเนินเรื่องไปอย่างเชื่องช้าและใช้เวลาพร่ำพรรณนาถึงเนื้อหาของบทเพลงเรือที่ร้องเป็นปฏิพากย์โต้ตอบกันระหว่างชายหญิงเพื่อสอดแทรกประเพณีและการละเล่นพื้นบ้านของไทย จนกระทั่งการดำเนินเรื่องเข้าสู่องก์ที่ 2 เมื่อมังระโธนำกองทัพพม่าเข้าจับกุมชาวสุพรรณเป็นเฉลย หนังจึงเปลี่ยนอารมณ์การดำเนินเรื่องเป็นจังหวะเข้มข้นตื้นเต้นขึ้น และดำเนินไปตามโครงเรื่องที่ยึดมาจากบทประพันธ์เป็นส่วนใหญ่ และเมื่อภาพยนตร์ได้เข้าสู่การดำเนินเรื่องในองก์ที่ 3 ก็ได้เปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกคนดูมาสู่ฉากการต่อสู้ยิ่งใหญ่ของกองทัพพม่ากับชาวบ้านเมืองสุพรรณ ซึ่งเป็นช่วงสำคัญของเรื่องที่เปิดเผยให้เห็นแก่นความคิดหลักที่มีอุดมการณ์แฝงเรื่องแนวคิดเกี่ยวกับชาตินิยมและเผื่อปลูกจิตสำนึกของคนไทยให้เกิดความสามัคคี

4.2.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดของเรื่องนี้สอดคล้องกับชื่อเรื่องของภาพยนตร์คือ “เลือดสุพรรณ” โดยเชิด ทรงศรีได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “เลือดสุพรรณ” ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 นัยยะ (เชิดไชยภาพยนตร์: ไม่ระบุปีที่พิมพ์, 1) ประการแรกเป็นความหมายตรงตัวหมายถึงโลหิตของชาวสุพรรณบุรี ประการที่สองหมายถึงเชื้อสายของชาวสุพรรณบุรีที่สืบทอดกันมา ประการที่สามหมายถึงนิสัยใจคอและบุคลิกอันเป็นลักษณะเฉพาะของชาวสุพรรณบุรี และเมื่อรวมความหมายทั้ง 3 ประการเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดความหมายประการที่สี่ขึ้น เป็นความหมายซึ่งถือเป็นแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยคือ “ความกล้าหาญ เสียสละและความสามัคคี” ของชาวสุพรรณที่ได้ต่อสู้กับพม่าจนกระทั่งตัวตาย ทั้งที่รู้ว่าไม่มีอาวุธและกำลังเพียงพอ แต่ยอมตายพร้อมกับเพื่อนร่วมชาติ ดีกว่าหนีเอาตัวรอด ดั่งเช่นคำพูดของดวงจันทร์ที่ปลุกระดมความคิดชาวสุพรรณและเป็นคำโปรยในใบปิดภาพยนตร์ด้วยที่ว่า “ถ้าอยู่อย่างไทไม่ได้ เรามาสู้ตายพร้อมกัน”

4.2.1.3 ตัวละคร (Character) เมื่อกล่าวถึงจุดประสงค์ดั่งเดิมจากบทละครของหลวงวิจิตรวาทการที่สร้างขึ้นมาเพื่อปลุกจิตสำนึกชาตินิยมขึ้นในหัวใจของคนไทยที่ได้ดูละครเรื่องนี้ เมื่อเชิด ทรงศรีได้นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ก็ยังคงบุคลิกลักษณะของตัวละครได้ตรงตามบทประพันธ์ ดังนั้นถึงแม้ตัวละครหลักในหนังจะเป็นตัวละครทหารพม่า แต่ตัวละครเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นมาในลักษณะเป็นภาพอุดมคติของทหารที่มีทั้งทหารดีและทหารเลว เพื่อเปรียบเทียบให้คนไทยเห็นและยึดถือเป็นแบบอย่างโดยเฉพาะภาพของทหารดีที่รักในเกียรติยศศักดิ์ศรีของชาติตน มีความจงรักภักดีต่อชาติและมีคุณธรรมของความเป็นทหาร ดังนั้นภาพของทหารพม่าเหล่านี้ได้สะท้อน

ออกมาเป็นลักษณะนิสัยของของไทยซึ่งเป็นภาพอุดมคติของคนไทยที่รักชาติด้วยเช่นกัน แต่ได้ถูกนำไปใส่ไว้ในตัวละครทหารพม่าที่เป็นศัตรูและฝ่ายตรงข้าม เพื่อให้คนไทยเกิดความรู้สึกหวงแหนและทวงเกียรติยศศักดิ์ของตนกลับคืนมา โดยสามารถแสดงให้เห็นรายละเอียดของตัวละครได้ดังนี้

- *ดวงจันทร์* หญิงไทยที่ไปหลงรักกับข้าศึกศัตรูที่เป็นทหารพม่า เริ่มแรกมีความเกียจชังในตัวของมังรายผู้เป็นศัตรูแต่ต้องยอมฝ่ายแพ้ต่ออำนาจของความรักและความดีงามในตัวของมังรายที่ยอมปล่อยตัวเชลยไทยให้เป็นอิสระ ตอนหลังเมื่อมังรายได้รับโทษถึงขั้นประหารชีวิตจึงแสดงความกล้าหาญและความกตัญญูรู้คุณ เพื่อเข้าไปรับโทษแทนกับแม่ทัพของพม่า แสดงให้เห็นลักษณะของคนไทยที่มีความกตัญญูต่อผู้ที่มีบุญคุณกับตน แต่สุดท้ายเมื่อมังรายไม่อาจพ้นผิดและถูกประหารในที่สุด ดวงจันทร์จึงกลับไปปลุกระดมและเป็นผู้นำพาชาวเมืองสุพรรณบุรีเข้าต่อสู้กับทหารพม่าอย่างกล้าหาญและชาวบ้านก็ได้แสดงความสามัคคีเข้าร่วมปกป้องแผ่นดินเกิดและกอบกู้ศักดิ์ของคนไทยกลับคืนมา แสดงให้เห็นลักษณะนิสัยของคนไทยที่มีความรักในเกียรติศักดิ์ของตนเองและประเทศชาติ มีความรักอิสระ รักความเป็นไทและไม่ยอมให้ผู้อื่นมารุกราน มีความเป็นนักสู้ที่กล้าหาญเหมือนกับบรรพบุรุษของไทยที่ได้ปกป้องเอกราชสืบต่อเรื่อยมาจนถึงรุ่นลูกรุ่นหลาน

- *มังราย* เป็นทหารนายกองซึ่งเป็นหัวหน้าทหารฝ่ายปีกซ้าย เป็นลูกของมังมหาสุรนาทแม่ทัพใหญ่ของพม่า เป็นตัวแทนของทหารฝ่ายดีที่มีคุณธรรมและรักเกียรติยศศักดิ์ของความเป็นทหารและศักดิ์ศรีของชนชาติตน เห็นได้จากความไม่เห็นด้วยกับการกระทำของมังระโธที่บุกจับเชลยไทยด้วยความโหดเหี้ยมแบบกองโจรมากกว่ากองทหาร ทำให้ทหารพม่าต้องเสื่อมเสียชื่อเสียง ประกอบกับการที่มังรายเกิดหลงรักกับหญิงไทย จึงได้ทำผิดระเบียบวินัยของทหารโดยการปล่อยตัวเชลย เพราะคิดว่าแม่ทัพซึ่งเป็นพ่อของตนคงไม่กล้าลงโทษหนักถึงขั้นประหารชีวิตลูกของตนได้ลงคอ อย่างไรก็ตามมังรายได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นชายชาตินักรบที่ยึดมั่นในหน้าที่ความเป็นทหาร และยอมรับผิดต่อการกระทำของตนแต่โดยดี นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญต่อคุณค่าของความรักมากกว่าชีวิตของตนเองด้วย

- *มังระโธ* เป็นทหารนายกองฝ่ายปีกขวา ซึ่งมีลักษณะเป็นขั้วตรงข้ามกับมังราย ที่มีความโหดเหี้ยมไร้คุณธรรมและปฏิบัติต่อเฉลยอย่างไร้มนุษยธรรม นอกจากกระทำการทารุณต่อคนไทยแล้ว ยังให้ทหารลูกน้องของตนไปปล้นเอาทรัพย์สินของเชลยหรือจับตัวผู้หญิงไทย

มาข่มขืน และทำการฆ่าคนไทยที่คิดต่อต้านหรือขัดขืน ทำให้เกิดภาพที่เสื่อมเสียต่อทหารพม่า มังระโธจึงเป็นภาพตัวแทนของทหารเลว ที่ไม่ควรเอาเป็นแบบอย่าง นอกจากนี้ยังมีนิสัยขี้อิจฉา ชอบชิงดีชิงเด่น เอาความดีความชอบเข้าตนเอง เห็นได้จากการเอาเรื่องของมังรายไปรายงานแม่ทัพ เพราะอิจฉาที่มังรายเป็นลูกของแม่ทัพจึงคอยจ้องเล่นงานจับผิดมังรายอยู่ตลอด มังระโธจึงแสดงให้เห็นภาพของทหารที่ไม่ใส่ใจในหน้าที่ มัวแต่คิดจะเอาชนะแข่งขันเพื่อเอาความชอบเข้าตนเอง ทำให้พม่าต้องแตกความสามัคคีกันเอง แทนที่จะยึดถือประเทศชาติเป็นเป้าหมายสำคัญ

- <u>*มังมหาสุรนาท*</u> แม่ทัพใหญ่ของทหารพม่า ที่มีบุคลิกความเป็นผู้นำสูง คือมีความกล้าหาญเข้มแข็ง เป็นบุคลิกภายนอกที่แสดงออกมาเพื่อสร้างความน่าเชื่อถือและเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับทหารคนอื่น มีความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อประเทศชาติ ไม่เอาเรื่องส่วนตัวมาเกี่ยวข้องกับเรื่องของประเทศชาติ ดังนั้นเมื่อมังรายทำผิดระเบียบวินัยของชาติและเพื่อไม่ให้ทหารคนอื่นเอาเป็นเยี่ยงอย่างอันจะส่งผลเสียต่อการควบคุมทัพ ถึงแม้มังรายจะเป็นลูกของตนก็ตาม แต่ก็ต้องตัดสินประหารชีวิต แม้ว่าความรู้สึกภายในจิตใจของความเป็นพ่อที่ต้องฆ่าลูกนั้น จะต้องรู้สึกเจ็บปวดแสนสาหัส มังมหาสุรนาทจึงเป็นตัวแทนของทหารที่มีจิตสำนึกของชาตินิยมและรักในเกียรติยศศักดิ์ศรีของความเป็นชายชาติทหาร

4.2.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ เป็นเหตุการณ์อิงประวัติศาสตร์ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงปลายปี พ.ศ 2308 ในสมัยของพระเจ้าเอกทัศน์แห่งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมีเหตุการณ์ที่บันทึกอยู่ในประวัติศาสตร์เกี่ยวกับพระเจ้ามังระกษัตริย์ของพม่าที่ได้ยกทัพมาตีกรุงศรีอยุธยาก่อนที่จะสามารถตีกรุงศรีอยุธยาสำเร็จและยึดเป็นเมืองขึ้นได้ในปี พ.ศ 2310 โดยพม่าได้ยกทัพมาหลายทางก่อนที่จะเข้าไปรวมตัวที่กรุงศรีอยุธยา ในระหว่างทางก็ได้ผ่านเมืองสำคัญที่อยู่รอบนอกเพื่อกวาดต้อนเอาเชลยไทยไปเป็นแรงงานและใช้สะสมกักตุนเสบียงอาหาร ส่วนสถานที่เกิดเหตุหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้ เกิดขึ้นที่เมืองสุพรรณ เป็นสถานการณ์ที่พูดถึงการต่อสู้ของชาวสุพรรณบุรีต่อกองทหารฝ่ายหนึ่งของพม่า ซึ่งเป็นส่วนที่ผู้ประพันธ์เรื่องเดิมได้เสริมแต่งเรื่องราวเพิ่มเติมจากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์จากการสันนิษฐานตามสภาพจริงที่พม่าจะต้องเดินทางผ่านสุพรรณบุรีซึ่งเป็นเมืองหน้าด่านของกรุงศรีอยุธยา

4.2.1.5 ฉาก (Setting) ฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้ส่วนที่โดดเด่นคือ ฉากทั่วไปของการทำสงคราม เช่น ฉากสนามรบ โดยแสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ของกองทัพฝ่ายพม่าผ่านองค์ประกอบ

ของภาพยนตร์ในด้านการถ่ายภาพซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์ในลำดับต่อไป ฉากการต่อสู้ของชาวบ้านเมืองสุพรรณบุรี ฉากค่ายของทหารพม่าที่ใช้จับกุมตัวเชลยไทย และฉากค่ายซึ่งเป็นที่พักและสถานที่บัญชาการของแม่ทัพพม่า เป็นต้น ส่วนฉากที่ภาพยนตร์ได้สอดแทรกให้เห็นลักษณะไทยอื่นๆ ส่วนใหญ่ปรากฏในช่วงต้นเรื่องซึ่งเป็นส่วนที่เชิด ทรงศรีเสริมแต่งจากบทประพันธ์ โดยสามารถกล่าวในรายละเอียดได้ ดังนี้

- <u>*ฉากการเทศน์มหาชาติ*</u> เป็นฉากเปิดเรื่องที่แสดงการจัดเทศน์มหาชาติประจำปีของชาวสุพรรณซึ่งจัดขึ้นที่วัด โดยหนังได้แสดงให้เห็นการแหล่มหาชาติ โดยมีชาวบ้านมานั่งฟังจำนวนมาก การแหล่มหาชาติเป็นลักณะของการเทศน์รูปแบบหนึ่งที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาในเรื่องมหาเวสสันดรชาดกเพื่อสอดแทรกหลักธรรมคำสอน มีลักษณะการสวดเป็นทำนองการแหล่ทำให้เกิดความไพเราะ โดยประเพณีการเทศน์มหาชาติมักจัดขึ้นในช่วงออกพรรษาซึ่งสอดคล้องกับเนื้อเรื่องในภาพยนตร์ที่อยู่ในช่วงเดือน 11 ช่วงออกพรรษาพอดี เป็นการสอดแทรกลักษณะไทยในด้านประเพณีที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา

- <u>ฉากการละเล่นเพลงเรือ</u> เป็นฉากในตอนต้นเรื่องหลังช่วงออกพรรษาที่เมืองสุพรรณบุรีได้จัดการละเล่นเพลงเรือตามประเพณีขึ้น และดวงจันทร์นางเอกของเรื่องได้เข้าร่วมการละเล่นในครั้งนี้ด้วย ซึ่งผู้กำกับได้สอดแทรกเข้ามาได้สอดคล้องกับบริบทสังคมซึ่งจัดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันพอดีคือจัดขึ้นในช่วงฤดูน้ำหลากประมาณเดือน 11 ของไทย และเป็นประเพณีที่มักพบเห็นได้ในภาคกลาง โดยเฉพาะเมืองสุพรรณบุรี อ่างทอง สิงห์บุรีและอยุธยา (อมรา กล่ำเจริญ: 2553, 157) โดยหนังได้แสดงให้เห็นรายละเอียดการเล่น คือเป็นการร้องเพลงเล่นโต้ตอบกันระหว่างชายหญิงในลักษณะเกี้ยวพาราสีกัน มีลูกคู่คอยร้องรับเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน มีเครื่องดนตรีประกอบการร้องคือ ฉิ่ง และมีเรือเป็นพาหนะในการเล่น จึงมักเรียกการละเล่นนี้ว่า การละเล่นเพลงเรือ

- <u>ฉากหมู่บ้านของชาวสุพรรณบุรี</u> เป็นเหตุการณ์ก่อนที่พวกทหารพม่าจะได้เข้าบุกรุกโจมตีเมืองสุพรรณซึ่งเชิด ทรงศรีได้เพิ่มเติมเข้ามาเพื่อปูเรื่องให้เห็นว่าชาวสุพรรณมีความประมาทไม่ยอมเตรียมฝึกซ้อมการรบ เพราะไม่เชื่อข่าวลือที่ชาวบ้านคนหนึ่งได้นำข่าวมาบอกเรื่องที่พม่ากำลังเข้ามาสอดแนมเตรียมโจมตี และแสดงให้เห็นความแตกแยกของชาวบ้านที่ขาดความสามัคคีกัน นอกจากนี้ผู้กำกับได้ถ่ายทอดบรรยากาศวิถีชีวิตของชาวบ้านที่มีการประกอบอาชีพเกษตรกรรม โดยเฉพาะมีการทำนาเป็นหลัก สภาพหมู่บ้าน

จึงเป็นหมู่บ้านของชาวนา เช่น สภาพบ้านเรือนที่เป็นเรือนไทยยกสูง สอดคล้องกับสภาพภูมิประเทศที่เป็นที่ราบลุ่มแม่น้ำ[5] ใต้ถุนเรือนใช้เป็นที่เก็บข้าวที่นวดแล้ว หรือใช้ทำอาชีพอื่นๆของครัวเรือนในบริเวณใต้ถุนเรือนด้วย เช่น ในหนังแสดงให้เห็นการทำอาชีพทอผ้าของชาวบ้านด้วย มีการแสดงให้เห็นสภาพของท้องทุ่งนา คอกควาย นอกจากนี้ยังสอดแทรกให้เห็นกิจกรรมของผู้ชายที่ไม่สนใจการซ้อมรบ และใช้เวลาว่างไปกับความบันเทิงเริงใจเช่น การเล่นหมากรุก การชนไก่ ซึ่งเป็นการสอดแทรกให้เห็นลักษณะไทยด้าน กีฬาพื้นบ้านของไทยด้วย

รูปที่ 4.7 ประเพณีการละเล่นเพลงเรือของชาวจังหวัดสุพรรณบุรี

4.2.2 <u>องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง เลือดสุพรรณ</u>

4.2.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยการใช้ภาพจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเครดิตตอนต้นเรื่อง เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการทำสงครามระหว่างไทยกับพม่า เป็นการสอดแทรกให้เห็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของไทยด้านจิตรกรรมฝาผนัง สำหรับในการถ่ายภาพโดยทั่วไปเนื่องจากเป็นหนังที่มีบรรยากาศของสงคราม ภาพยนตร์มักใช้ขนาดภาพที่หลากหลาย ทั้งภาพขนาดระยะไกล (Long Shot) หรือภาพขนาดระยะปานกลาง (Medium Shot) เพื่อเปิดเผยให้เห็นความยิ่งใหญ่ของกองทัพทหารพม่า โดยมีการใช้เทคนิคการแบ่งจอภาพ (Split Screen) ในฉากหนึ่งเพื่อแสดงมุมมองที่หลากหลายของการเคลื่อนทัพพม่า รวมถึงเปรียบเทียบกับกำลังพลของฝ่ายชาวเมืองสุพรรณที่มีอยู่น้อยนิดแต่ก็ยังมีใจหาญกล้าหันมาสู้กับฝ่ายพม่า (รูปที่ 4.8)

---

[5] แม่น้ำสายสำคัญของจังหวัดสุพรรณบุรีคือ แม่น้ำสุพรรณบุรี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแม่น้ำท่าจีนที่ไหลผ่านหลายจังหวัดออกสู่อ่าวไทยที่จังหวัดสมุทรสาคร

รูปที่ 4.8 เทคนิคการใช้ Split Screen แสดงความยิ่งใหญ่ เกรียงไกรของกองทัพพม่า

รูปที่ 4.9 การจัดองค์ประกอบภาพโดยใช้กรอบเฟรม แสดงการถูกจำกัดอิสรภาพของเชลยไทย

การถ่ายภาพในหนังเรื่องนี้มีการใช้เทคนิคการจัดองค์ประกอบภาพเพื่อสื่อความหมายบางอย่าง เช่น การถ่ายผ่านวัตถุสิ่งของที่มีลักษณะเป็นกรอบเฟรม แสดงการถูกจำกัดอิสระภาพของคนไทยที่ตกเป็นเชลยของพม่า ตัวอย่างเช่นในฉากหนึ่งที่มังระโธจับหญิงไทยที่เป็นเชลยมาให้กับลูกน้องทหารของตนเพื่อกระทำการข่มขืน มังระโธได้โยนหญิงสาวเข้ามาในมุมหนึ่ง จากนั้นกล้องจึงเคลื่อนเร็วมารับภาพของหญิงสาวโดยเคลื่อนมาหยุดอยู่ที่หน้าอุปกรณ์จับปลาชนิดหนึ่งคล้ายสุ่ม ซึ่งมีลักษณะเป็นการถ่ายผ่านกรอบวงกลม เป็นจังหวะเดียวกับหญิงสาวที่ถูกโยนเข้ามาและใบหน้าของเธอเข้ามาอยู่กรอบวงกลมของภาพพอดี เป็นการเปรียบเทียบถึงสภาวะการตกเป็นเหยื่อของชาวไทยเหมือนปลาที่ถูกจับเข้ามาในสุ่ม และไม่สามารถต่อสู้ดิ้นรนให้มีอิสระภาพได้ (รูปที่ 4.9)

ในส่วนของการเคลื่อนไหวกล้อง (Camera Movement) หนังเรื่องนี้มีการแสดงให้เห็นกล้องที่เคลื่อนไหวอยู่โดยตลอด โดยเน้นการใช้ Dolly และการ Track ติดตามตัวละครหรือเหตุการณ์ต่างๆ เป็นส่วนในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกของการดำเนินเรื่องที่ลื่นไหลไปเรื่อยๆ โดยมีจังหวะทั้งส่วนที่เคลื่อนไปอย่างเนิบช้าและ เคลื่อนกล้องเร็วขึ้น สอดคล้องไปตามอารมณ์ของเรื่องราวที่มีทั้งฉากรัก ฉากเศร้าหรือฉากต่อสู้ ตื่นเต้น ตัวอย่างเช่น ในฉากเปิดเรื่องที่กล้องเริ่ม Track ผ่านพระที่กำลังเทศน์มหาชาติและผ่านชาวบ้านที่มานั่งฟังตั้งแต่หัวแถวไปจนถึงหางแถว โดยกล้องเคลื่อนที่ไปอย่างช้าๆ เป็นการถ่ายแบบ Long Take จนมาหยุดที่ดวงจันทร์ซึ่งนั่งอยู่แถวด้านหลังๆ กำลังนั่งสัปหงบ เนื่องจากฟังพระเทศน์เป็นเวลานาน การเคลื่อนกล้องที่เนิบช้าสอดคล้องกับอารมณ์ของเรื่องที่แสดงให้เห็นการเทศน์มหาชาติที่ยาวนานอันเป็นเอกลักษณ์ของการเทศน์

มหาชาติที่มีการสวดหลายกัณฑ์หลายจบ จนทำให้บางคนถึงกับง่วงและนั่งหลับ ส่วนในช่วงที่หนังเริ่มเข้าสู่ฉากต่อสู้มากขึ้น เช่นในตอนที่มังระโธกับมังรายต่อสู้กัน กล้องมีการ Dolly In เข้าไปที่ตัวละครทั้งสองอย่างรวดเร็วสื่อถึงเหตุการณ์ที่กำลังมีการประจันหน้ากัน อย่างไรก็ตามลักษณะของการเคลื่อนไหวในเรื่องนี้ยังทำได้ไม่เนียบเนียนเท่าที่ควร หรือในทางภาษาของภาพยนตร์ ยังมีลักษณะที่แสดงให้เห็นการทำงานของกล้องอย่างชัดเจน เช่น การที่กล้องเริ่ม Track ภาพอย่างลื่นไหลจากตัวละครหรือเหตุการณ์หนึ่งมาสู่อีกตัวละครหนึ่งแล้วจึงเปลี่ยนเป็นการซูมเข้าไปหาตัวละครนั้นโดยตรงอย่างฉับพลัน เป็นการทำงานของกล้อง 2 จังหวะติดต่อกันภายในหนึ่งคัท (Cut) ทำให้ภาพที่ลื่นไหลรู้สึกกระตุกหรือขาดช่วงไปในระหว่างที่กล้องเปลี่ยนจากการดอลลี่มาเป็นการซูมเข้าโดยทันที นอกจากนี้ลักษณะการทำงานของกล้องที่พบบ่อยคือมีการ Zoom in ไปที่การกระทำหรือสีหน้าของตัวละครโดยตรงหรือ Zoom Out เพื่อเปิดเผยสภาพฉากหรือรายละเอียดบางอย่างที่ต้องการเน้นและแสดงให้คนดูได้เห็น และยังเป็นการทำงานของกล้องที่แสดงให้เห็นสไตล์การถ่ายภาพในหนังของเชิด ทรงศรีที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งด้วย

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

(จ)

รูปที่ 4.10 ลักษณะของการถ่ายภาพที่มีการ Zoom Out ออกไกลสุด (เรียงจากรูป ก-ง) จนกลายเป็นขนาดภาพระยะไกลมาก (Extreme Long Shot) เพื่อเปิดเผยให้เห็นลักษณะภูมิประเทศและสภาพของฉากกระท่อมกลางเนินเขา ซึ่งหนังต้องการเน้นว่าเป็นสถานที่เกิดความรักของคนทั้งคู่ขึ้น สอดคล้องกับภาพในฉากปิดของเรื่องที่ปรากฏขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ในมุมและขนาดภาพที่ใกล้เคียงกัน (รูป จ) เป็นการสื่อว่าหลังการตาย ดวงวิญญาณของทั้งคู่ได้มาอยู่รวมกัน ณ ที่แห่งนี้อีกครั้งหนึ่ง

4.2.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) การดำเนินเรื่องในช่วงต้นเรื่องตั้งแต่ฉากแสดงการละเล่นเพลงเรือ และการปูพื้นเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์รักของดวงจันทร์และมังรายที่ได้ไปพบรักกันที่กระท่อมกลางเนินเขา เป็นช่วงที่หนังดำเนินเรื่องไปอย่างเนิบช้า และมีการใช้เทคนิคการตัดต่อที่มักใช้การจางซ้อน (Dissolve) เป็นหลัก ให้ความรู้สึกนุ่มนวลสอดคล้องกับการดำเนินเรื่องที่ค่อยเป็นค่อยไป จนกระทั่งเมื่อเข้าสู่กลางเรื่อง ที่พม่าได้เข้ามาโจมตีเมืองสุพรรณไปจนถึงตอนท้ายเรื่อง หนังได้เปลี่ยนมาใช้เทคนิคการตัดต่อโดยการตัดภาพ (Cut) มากขึ้น สอดคล้องกับอารมณ์ช่วงท้ายเรื่องที่เน้นภาพการทำสงครามและการต่อสู้กับพม่า แต่ก็ยังมีการใช้ Dissolve ให้เห็นอยู่เป็นระยะเช่น ในฉากเศร้าตอนท้ายเรื่องที่มังมหาสุรนาทตัดสินใจประหารชีวิตมังรายลูกของตน เป็นช่วงที่หนังได้พร่ำพรรณา และแสดงความอาลัยอาวรณ์ต่อการจากไปของมังราย หนังมีทั้งการใช้ Dolly และจังหวะการตัดต่อที่เนิบช้าประกอบกับเทคนิคการตัดต่อแบบจางซ้อน เพื่อช่วยสร้างให้คนดูเกิดอารมณ์ร่วมและคล้อยตามไปกับเหตุการณ์เศร้าสลดในหนัง

นอกจากนี้ในฉากการตายของดวงจันทร์ในช่วงท้ายๆ เรื่อง หนังมีการใช้เทคนิคการหยุดภาพ (Freeze Frame) ซึ่งเป็นภาพที่ดวงจันทร์เอามือรับดาบที่ข้าศึกฟันมาที่ตน แล้วจับดาบของข้าศึกหักออก แสดงให้เห็นหัวใจอันกล้าหาญและยอมพลีชีพแต่ไม่ยอมเสียเกียรติของเธอ จากนั้นภาพจึงหยุด (Freeze Frame) ชั่วคราวพร้อมกับสีของภาพที่เปลี่ยนไปเป็นสีออกโทนแดง สื่อถึงการตายของดวงจันทร์ในตอนท้ายที่สุด (รูปที่ 4.11)

รูปที่ 4.11 การใช้เทคนิค Freeze Frame และการใช้สีภาพ สื่ออารมณ์ความกล้าหาญและการตายของดวงจันทร์

4.2.2.3 การจัดแสงและการใช้สี (Lighting and Color) การจัดแสงและสีสันในภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ โดยทั่วไปเน้นการจัดแสงที่เป็นธรรมชาติหรือเลียนแบบแสงของธรรมชาติ (Natural Light) เป็นหลัก แต่มีอยู่ฉากหนึ่งที่หนังต้องการสร้างบรรยากาศที่โรแมนติกเป็นพิเศษระหว่างดวงจันทร์กับมังรายในยามค่ำคืนที่กำลังมองดูพระจันทร์เต็มดวงด้วยกัน สำหรับในฉากนี้หนังใช้การจัดสร้างฉากขึ้นมาในสตูดิโอ และใช้ฉากหลังของพระจันทร์ซึ่งถูกวาดขึ้นมา เป็นสีสันของพระจันทร์ที่ดูสดใสและกลมโตผิดกับความเป็นจริง พร้อมกับมีการจัดแสงในสตูดิโอซึ่งเป็นการเซ็ตขึ้นมาตั้งใจให้คล้ายกับการจัดฉากในละครเวที ซึ่งต้องการเน้นความสวยงามของดวงจันทร์ที่ดูเหนือจริงเป็นพิเศษ และสื่อให้เห็นถึงดวงจันทร์ซึ่งเป็นชื่อตัวละครนางเอกของเรื่องด้วย (รูปที่ 4.12) นอกจากนี้ยังใช้การจัดแสงเพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ในฉากที่ดวงจันทร์มาไหว้พระเพื่อขอช่วยดลบันดาลใจให้ตนรู้สึกเกลียดชังมังรายซึ่งเป็นศัตรู ในฉากนี้มีการจัดแสงมาจากด้านข้าง (Side Light) ซึ่งเป็นลักษณะของการจัดแสงที่ทำให้เห็นความโค้งมนของใบหน้า เกิดส่วนที่เป็นเงามืดและส่วนที่สว่างบนใบหน้าสื่อให้เห็นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่มีภาวะสับสนทางจิตใจ คือ อารมณ์เกลียดชังมังรายในขณะที่อีกใจหนึ่งก็รู้สึกมีความรักต่อมังรายด้วยเช่นกัน (รูปที่ 4.13)

รูปที่ 4.12 การจัดแสงและ Setting ฉากดวงจันทร์ยามค่ำคืนในสตูดิโอ

รูปที่ 4.13 การจัดแสงแบบ Side Light สื่ออารมณ์และภาวะสับสนของดวงจันทร์

4.2.2.4 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

<u>เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)</u> เนื่องจากบทประพันธ์ดั้งเดิมของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการนั้นเป็นลักษณะของบทละครผสมที่มีบทร้องสลับกับบทพูด เมื่อเชิด ทรงศรีได้นำมาดัดแปลงเป็นบทภาพยนตร์ จึงต้องมีการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับภาษาของภาพยนตร์โดยเฉพาะ

ในส่วนของบทร้องที่จะต้องปรับออกมาให้เป็นบทสนทนาทั้งหมดในภาพยนตร์ อย่างไรก็ตามในส่วนของบทสนทนาในหนัง ยังมีสำนวนภาษาที่ยืดมาจากบทพูดในละครเวที โดยเฉพาะการใช้ถ้อยคำที่มีเนื้อหาปลุกใจ เร้าอารมณ์ความรู้สึกคนดู ตัวอย่างเช่น คำพูดของดวงจันทร์ที่ปลุกระดมชาวสุพรรณบุรีให้ออกมาร่วมสู้รบกับพม่าและยอมพลีชีพด้วยกัน ดังคำพูดต่อไปนี้ว่า

"เราเป็นคนไทยหรือเปล่า พ่อ แม่ ปู่ ย่า ตา ยายไทย ได้เอาชีวิตต่อสู้ สร้างบ้านสร้างเมืองให้เราอยู่ ให้ช่วยกันรักษาไว้เป็นมรดกของลูกหลานยุคต่อไป แล้วเราจะทิ้งไปได้ยังไง คนไทยต้องไม่ขี้ขลาด เมื่อเราได้ชื่อว่าเป็นคนไทย เราต้องสู้ ...แผ่นดินนี้ เป็นของไทย ถ้าเราถูกรุกราน แล้วเราไม่สู้ คิดจะทิ้งแผ่นดินหนีเอาตัวรอด ไทยจะสูญชาติในที่สุด ...ถ้าอยู่อย่างไทไม่ได้ เรามาสู้ตายพร้อมกัน"

คำพูดดังกล่าวถือเป็นประโยคสำคัญในตอนท้ายของเรื่องที่แสดงให้เห็นแก่นความคิดหลักที่หนังต้องการสื่อสารมายังคนดู โดยรูปแบบของการสื่อสาร นอกจากเป็นบทพูดที่ต้องการปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครชาวสุพรรณอื่นๆด้วยกันในเรื่องแล้ว ยังเป็นการสื่อสารมายังคนดูโดยตรงโดยใช้ภาษาถ้อยคำที่ปลุกใจ ซึ่งเป็นรูปแบบการสื่อสารที่คล้ายกับบทละครเวทีดั้งเดิม ในลักษณะที่ตัวแสดงบทเวทีใช้คำพูดปลุกเร้าแก่ผู้ชมที่มาชมละครเวทีด้วย จากนั้นเพลงประกอบที่ใช้ในละครเวทีคือเพลง *"เลือดสุพรรณ"* ก็ดังขึ้นเพื่อช่วยเสริมสร้างอารมณ์ความรู้แก่คนดูรวมทั้งมีเนื้อหาของเพลงที่ปลุกใจด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ในส่วนที่เป็นบทรักระหว่างดวงจันทร์กับมังราย เชิด ทรงศรีได้มีการการเสริมแต่งบทสนทนาขึ้นใหม่ในช่วงตอนต้นเรื่องระหว่างที่ทั้งคู่อาศัยอยู่ด้วยกันที่กระท่อมกลางเนินเขา ซึ่งมังรายกล่าวกับดวงจันทร์ว่าเป็นช่วงเวลาที่ตนเองมีความสุขที่สุดในชีวิตและไม่อยากไปจากที่กระท่อมนี้ โดยเป็นบทสนทนาที่มีการใช้สำนวนโวหารเปรียบเปรย มีถ้อยคำลึกซึ้งกินใจ ดังประโยคต่อไปนี้

*"ยามค่ำคืน ความสว่างของแผ่นดิน เกิดได้ด้วย**ดวงจันทร์บนฟ้า**...ยามเงียบเหงา ความสุขของบ้านเรือน เกิดได้ด้วย**ดวงจันทร์บนดิน**"*

บทสนทนาของมังรายดังกล่าว เป็นการเปรียบเทียบ "ดวงจันทร์" ซึ่งเป็นชื่อของตัวละครกับพระจันทร์ที่อยู่บนฟ้า ว่าดวงจันทร์(ชื่อตัวละคร) เป็นผู้นำความรักและความสุขมาสู่มังราย

เปรียบได้ดั่งพระจันทร์ที่นำความสว่างไสวมาสู่ยามค่ำคืน การใช้ภาษาที่สวยงามดังกล่าวยังสะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์ส่วนตัวของเชิด ทรงศรี ที่เคยทำงานอยู่ในแวดวงด้านการประพันธ์มาก่อนด้วย

เสียงดนตรี (Music) องค์ประกอบด้านดนตรีและเพลง เป็นองค์ประกอบส่วนที่โดดเด่นมากในภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ โดยบทเพลงและดนตรีที่นำมาใช้ในหนัง มีบทเพลงที่นำมาจากงานประพันธ์ดนตรีของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ และดนตรีประกอบที่มีทั้งแนวเพลงไทยเดิม เพลงไทยสากล ที่เคยใช้นำมาประกอบในละครเวทีด้วย นอกจากนี้เชิด ทรงศรี ยังได้มีการนำเพลงไทยพื้นบ้านมาใช้ประกอบเรื่องราวเพิ่มเติมในหนัง และมีเพลงบางส่วนที่แต่งทำนองขึ้นใหม่เพื่อใช้กับภาพยนตร์เรื่องนี้โดยเฉพาะ เป็นการแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของแนวทางดนตรีและเพลง โดยสามารถจำแนกออกเป็น 2 ส่วน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

(1) ดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Background Music): เป็นส่วนของดนตรีประกอบที่ใช้เสริมอารมณ์คนดูให้คล้อยตามไปกับเรื่องราว โดยมีความสอดคล้องกับเนื้อหาในหนัง เช่น ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับฉากที่มีทหารพม่า จะใช้ดนตรีไทยที่มีสำเนียงภาษาพม่า โดยมีอยู่หลากหลายเพลงตามจังหวะอารมณ์ของเรื่องราว เช่น เพลงพม่าเขว พม่าแปลง พม่ารำขวาน เป็นต้น โดยเครื่องดนตรีที่ใช้มีทั้งรูปแบบของวงมโหรี วงปี่พาทย์มอญ[6] และการเดี่ยวปี่มอญ รวมทั้งมีการใช้ดนตรีสากล ในส่วนที่เป็นเพลงประกอบเนื้อเรื่องซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงไทยสากลที่พลตรีหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้แต่งขึ้นใช้กับละครเวทีเมื่อปี พ.ศ 2479 โดยสามารถแสดงรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.1 รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่นอกฉาก กับความสอดคล้องของเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ

รูปแบบการใช้ในภาพยนตร์	**ชื่อเพลง**	**เครื่องดนตรีที่ใช้**	**แนวเพลง**	**ความสอดคล้องกับเนื้อหาในภาพยนตร์**
ดนตรีบรรเลง	พม่าเขว	ดนตรีไทย	เพลงไทยเดิม	เป็นทำนองเพลงสนุกสนาน ปรากฏในฉากที่มังรายให้ลูกน้องไปหาต้นจากและแฝกแห้งมามุงหลังคากระท่อมที่ชำรุด เป็นช่วงเริ่มต้นของหนังที่มีเนื้อหา

6 วงดนตรีไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากชนชาติมอญ ซึ่งมีการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีมอญเข้าด้วยกัน

				สนุกสนานและสอดแทรกบทตลก
	พม่าแปลง	ดนตรีไทย	เพลงไทยเดิม	เป็นทำนองเพลงเศร้า ปรากฏในฉากที่มังรายมาพบกับดวงจันทร์ที่กำลังรู้สึกสับสนในจิตใจเพราะทั้งรักและเกลียดมังราย เมื่อรู้ความจริงว่าเป็นทหารพม่า
	พม่ารำขวาน	ดนตรีไทย	เพลงไทยเดิม	เป็นทำนองตื้นเต้น เร้าใจ มักปรากฏในฉากต่อสู้ และฉากที่พม่าบุกเข้ามาโจมตีชาวบ้านเมืองสุพรรณบุรี
	มอญร้องไห้	เดี่ยวปี่มอญ	เพลงไทยเดิม	ประกอบฉากที่มังมหาสุรนาทตัดสินประหารชีวิตมังราย เป็นทำนองเศร้าโอดครวญ พร่ำพรรณนาและร้องไห้เสียใจที่จำเป็นต้องฆ่าลูกตัวเอง
	อัศวะลีลา	ดนตรีไทย	เพลงไทยเดิม	ใช้ประกอบอากัปกิริยาของการควบม้า มีจังหวะทำนองเร็วสนุกสนาน ปรากฏในฉากที่ตัวละครมีการขี่ม้า
	ต้นวรเชษฐ	ดนตรีสากล (วงดุริยางค์สากล)	เพลงไทยเดิม	ใช้ประกอบฉากที่มังรายกับดวงจันทร์ช่วยกันซ่อมแซมกระท่อมกลางเนินเขาเพื่อใช้เป็นที่พักอาศัยชั่วคราว เป็นทำนองเพลงสนุกสนาน ให้อารมณ์ความรู้สึกที่มีความสุขสดใส
	เพลงโอด	ดนตรีไทย	เพลงไทยเดิม	เป็นทำนองเพลงเศร้าใช้ประกอบอากัปกิริยาของการร้องไห้เสียใจ ปรากฏในฉากที่ดวงจันทร์มาพบกับแม่ที่ถูกมังระโธ ทำร้ายจนตาย
เพลงประกอบเนื้อเรื่อง (มีการขับร้อง)	เลือดสุพรรณ	ดนตรีสากล	เพลงไทยสากล	ใช้ประกอบในช่วงท้ายเรื่องที่ชาวสุพรรณลุกขึ้นมาต่อสู้กับทหารพม่าโดยมีเนื้อหาและทำนองปลุกใจ แต่งคำร้องและทำนองโดยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ
	ดวงจันทร์	ดนตรีสากล	เพลงไทยสากล	มีทั้งส่วนที่ใช้เป็นดนตรีบรรเลงและเพลงขับร้องซึ่งปรากฏในฉากปิดของเรื่อง มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักของดวงจันทร์กับมังราย ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง แต่งคำร้องและทำนองโดยพล

				ตรีหลวงวิจิตรวาทการ
	เชลย	ดนตรีสากล	เพลงไทยสากล	เป็นเพลงที่ใช้บอกเล่าเรื่องราวในฉากที่มังระโธจับชาวบ้านเมืองสุพรรณเป็นเชลยอย่างทารุณโหดเหี้ยม มีเนื้อเพลงสอดคล้องกับการกระทำของตัวละคร แต่งคำร้องโดยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการและธม ธาตรี[7]

(2) ดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music): โดยส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ตัวละครในหนังใช้ร้องประกอบกิจกรรมทางประเพณี หรือประกอบการละเล่นแบบพื้นบ้านไทย มีทั้งรูปแบบการขับร้องไม่มีดนตรีประกอบ และมีส่วนที่เป็นการขับร้องมีดนตรีประกอบ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.2 รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่ในฉาก กับความสอดคล้องของเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ

รูปแบบการใช้ในภาพยนตร์	**ชื่อเพลง**	**แนวเพลง**	**ความสอดคล้องกับเนื้อหาในภาพยนตร์**
เพลงขับร้องไม่มีดนตรีประกอบ	แหล่มหาชาติ	เพลงไทยพื้นบ้าน	ปรากฏในฉากเริ่มเรื่องในงานประเพณีเทศน์มหาชาติ เป็นลักษณะของการสอดแทรกเพลงพื้นบ้านไทย ในภาพยนตร์
เพลงขับร้องมีดนตรีประกอบ	ฟ้าบ่กั้นหัวใจ	เพลงไทยพื้นบ้าน	เป็นเพลงทำนองซอเงี้ยว คือ เป็นการขับร้องประเภทหนึ่งซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านของชาวไทยล้านนา เรียกว่าการ “ขับซอ” ประกอบกับดนตรีพื้นบ้านของชาวล้านนา มีเนื้อหาสอดคล้องกับเรื่องราวในหนัง คือเนื้อเพลงกล่าวถึงตำนานอุปสรรคความรักของพระนเรศวรมหาราชของไทยกับเจ้าหญิงสุดาเลิศลักขณา พระธิดาของพระเจ้านันทบุเรงกษัตริย์พม่า ซึ่งเป็นความรักต่างเชื้อชาติและถือเป็นประเทศคู่ศัตรูกัน เปรียบเสมือน

[7] ธม ธาตรี(หรือเชิด ทรงศรี) ได้นำบทร้องของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการที่ได้ประพันธ์ไว้ก่อนหน้า มาแต่งคำร้องเพิ่มเติม และประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยสง่า อารัมภีร์ ขับร้องโดยสุเทพ วงศ์กำแหง

			ความรักของมังรายกับดวงจันทร์
	เพลงเรือ	เพลงไทย พื้นบ้าน	ปรากฏในฉากการละเล่นเพลงเรือ ซึ่งเนื้อเพลงที่ใช้ร้องมีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์โต้ตอบกันของชายหญิง เนื้อเพลงที่ใช้ร้องไม่ตายตัว ขึ้นอยู่กับปฏิพานไหวพริบของผู้ร้องในการด้นคำร้องสด หรืออาจมีการซักซ้อมกันล่วงหน้าก็ได้ เป็นการร้องประกอบกับเครื่องดนตรีไทยง่ายๆ ในการเคาะจังหวะ เช่น กรับ ฉิ่ง เป็นต้น โดยในหนังได้มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้สอดคล้องกับเรื่องราวในภาพยนตร์

4.3 ภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน-แพง (2526)

4.3.1 <u>องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน-แพง</u>

4.3.1.1 โครงเรื่อง (Plot) จากการศึกษาภาพยนตร์ ประกอบกับงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน-แพง เชิด ทรงศรีได้แบ่งโครงเรื่องออกเป็น 3 องก์ มีลำดับการเล่าเรื่องเป็นไปตามลำดับขั้นของเวลา โดยมีการพัฒนาเรื่องราวไปแบบค่อนข้างเนิบช้า ค่อยเป็นค่อยไป และค่อยๆเปิดเผยให้เห็นรายละเอียด เกี่ยวกับความสัมพันธ์แบบรักสามเส้าระหว่างตัวละครหลัก และประเด็นความขัดแย้งซึ่งเกิดมาจากการเปลี่ยนแปลงสภาวะจิตใจของตัวละคร เป็นส่วนที่ทำให้เกิดการพัฒนาเรื่องราวไปสู่จุดสูงสุดและการคลี่คลายของเรื่องซึ่งสุดท้ายจบลงแบบโศกนาฏกรรม โดยสามารถแสดงรายละเอียดการดำเนินเรื่องในแต่ละองก์ได้ ดังต่อไปนี้

- องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up) เป็นช่วงที่หนังใช้บรรยายรายละเอียด เหตุการณ์ ความสัมพันธ์ของตัวละครหลัก โดยเฉพาะเรื่องราวความรักระหว่าง เพื่อน แพง ลอ และเอี้ยง ซึ่งอาศัยอยู่ในระแวกทุ่งบ้านสร้าง ท่ามกลางการสอดแทรกรายละเอียดของสถานที่ซึ่งได้แก่ สภาพแวดล้อมและบรรยากาศแบบชนบท โดยเพื่อนกับแพงเป็นพี่น้องที่เกิดจากพ่อแม่เดียวกัน แต่แพงผู้เป็นน้องสาว ไม่ค่อยจะเป็นที่รักของพ่อกับพี่สาวเนื่องจากเกิดมาพร้อมกับความตายของแม่ตั้งแต่ตอนคลอด จะมีก็แต่พี่ลอ ญาติผู้มีศักดิ์เป็นลูกผู้พี่ ที่ให้ความรักความเอ็นดูแพงอย่างน้องสาวแท้ๆ ของตน ลอมาอาศัยอยู่กับครอบครัวของพิศผู้

เป็นอา หลังจากที่พ่อของตนเสีย และมีฤกษ์แต่งงานกับเพื่อน ส่วนแพงก็มีใจแอบรักพี่ลอมากกว่าความเป็นพี่ชายอยู่ลึกๆ ในขณะที่เอี้ยง ลูกชายของกำนันในทุ่งบ้านสร้าง ก็แอบชอบแพงอยู่เหมือนกัน จุดพลิกผันของเรื่องที่เป็นประเด็นขัดแย้งนำไปสู่สภาวะการเผชิญหน้า เริ่มต้นเมื่อเพื่อนแอบสงสัยในพฤติกรรมและความเอาใจใส่ของแพงที่มีต่อพี่ลอจนเกิดความหึงหวงน้องสาว และยื่นคำขาดว่าพี่ลอควรเลิกให้ความสนิทสนมกับแพง รวมถึงให้พี่ลอสาบานต่อหน้าพระที่ห้อยคอ ว่าจะรักตนแต่เพียงผู้เดียว

- *องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation)* ความขัดแย้งระหว่างตัวละครดำเนินต่อไปอย่างต่อเนื่อง พร้อมกับสถานการณ์ได้เปลี่ยนแปลงไปเมื่อลอเกิดล่มป่วยกะทันหัน ไม่ได้สติ ทำให้ต้องเลื่อนงานแต่งออกไป เพื่อนและแพง จึงได้นำตัวพี่ลอเข้าไปรักษาที่พระนครตามคำแนะนำของญาติ คือ น้าทองดี ระหว่างที่อยู่ในพระนครเพื่อนได้มีโอกาสรู้จักกับบุญเพ็งหนุ่มนักเรียนนอก ซึ่งเป็นลูกชายของน้าทองดี ด้วยความตื่นตาแปลกใหม่กับวัตถุสิ่งของต่างๆ และค่านิยมแบบสมัยใหม่ที่บุญเพ็งหยิบยื่นให้กับเพื่อนเนื่องจากเกิดความรู้สึกเสน่หาในรูปร่างหน้าตา ทำให้เพื่อนเอาใจออกห่างไปรักกับบุญเพ็งและทอดทิ้ง ไม่ดูแลเอาใจใส่พี่ลอเหมือนเดิม ในขณะที่แพงคอยดูแลเฝ้าไข้พี่ลอที่นอนหมดสติไม่เคยขาด จนกระทั่งเพื่อนรู้ความจริงว่าบุญเพ็งเป็นหนุ่มเจ้าสำราญคบผู้หญิงมากหน้าหลายตาและไม่จริงจังอะไรกับตนเอง ประจวบกับที่พี่ลอฟื้นคืนสติหายจากอาการป่วย จึงหันกลับมาสนใจคนรักเก่า ส่วนลอตอนแรกก็หลงเข้าใจผิดคิดว่าเพื่อนเอาใจใส่ดูแลและคอยเป็นห่วงตนมาตลอด แต่เมื่อกลับมาที่ทุ่งบ้านสร้าง ความบาดหมางระหว่างพี่น้องของเพื่อน-แพงเดินมาถึงจุดแตกหัก ภายหลังลอจึงทราบความจริงว่าเพื่อนเคยนอกใจตน และตระหนักว่าแพงคือคนที่รักตนเองอย่างแท้จริง สถานการณ์เข้าสู่จุดพลิกผันอีกครั้งก่อนจะเข้าสู่จุดวิฤกต (Climax) ของเรื่อง เมื่อเหตุการณ์ต่างๆ ผลักดันให้ลอต้องผิดคำสาบานและมอบความรักตอบแทนให้กับแพงบ้าง คือทั้งคู่ได้เสียกันบนห้างเฝ้าควายในคืนวันฝนตกและสถานการณ์ที่เป็นใจ

- *องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution)* เวลาล่วงเลยไปนับจากฤดูน้ำหลากจนน้ำเกือบแห้งสนิท แพงเริ่มแพ้ท้องและถูกพ่อจับได้ แต่แพงไม่ยอมบอกว่าใครคือพ่อของเด็กในท้อง เพราะไม่ต้องการให้พี่ลอต้องเดือดร้อนและยกเลิกงานแต่งกับเพื่อน จึงโดนพ่อตบตีอย่างหนัก ส่วนเอี้ยงที่ยังคงรักแพงมากจึงออกมาสารภาพแทน ในวันแต่งงานของเอี้ยงกับแพง ลอซึ่งเพิ่งเดินทางกลับมาจากมีนบุรีจึงรู้ความจริงและพร้อมรับผิดชอบ แต่เพราะความอัปยศจากการผิดจารีตประเพณี ไม่อาจทนอยู่ในทุ่งบ้านสร้างต่อไป จุดคลี่คลายของเรื่องคือ

การตัดสินใจของลอที่จะพาแพงไปอยู่ที่อื่น ส่วนแพงซึ่งยังหวังว่าพ่อและพี่สาวจะยกโทษให้พี่ลอในท้ายที่สุด ตนจึงคิดหนีไปเองตามลำพัง แต่อนิจจามาประสบอุบัติเหตุตกบันไดเรือนตายก่อน เป็นการปิดเรื่องแบบโศกนาฏกรรม ส่วนลอเอง เมื่อแพงตายแล้วจึงขอตายตามด้วยการมัดมือมัดเท้าตนเองแล้วกระโดดลงไปตายในน้ำตื้น เป็นการประกาศให้ชาวบ้านสร้างรู้ทั่วกันว่า การตายของตนเป็นความจงใจ เพราะได้ผิดต่อคำสาบานที่ให้ไว้กับเพื่อน เป็นการตายอย่างกล้าหาญและสมศักดิ์ศรีของลูกผู้ชาย

การเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างบทประพันธ์ดั้งเดิมกับภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง(2526)

จากลักษณะโครงเรื่องที่กล่าวมา พบว่าภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง มีแนวทางการวางโครงเรื่องคล้ายกับผลงานก่อนหน้าของเชิด ทรงศรี ได้แก่ เรื่องแผลเก่า (2520) โดยการวางโครงเรื่องในตอนต้นให้มีบรรยากาศแบบชนบทหรือความเป็น “ลูกทุ่ง” ทั้งนี้โดยพื้นฐานเดิมแล้ว ภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพงได้ดัดแปลงเรื่องราวมาจากบทประพันธ์ของ “ยาขอบ” ในชื่อเรื่องเดียวกัน ซึ่งมีเนื้อหาเรื่องราวที่เกิดในชนบทและมีกลิ่นอายความเป็นลูกทุ่งอยู่แล้ว แต่เนื่องจากบทประพันธ์เดิมมีขนาดสั้น ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์สามารถนำมาดัดแปลงเรื่องราวเพิ่มเติม โดยยังคงให้ความเคารพต่อบทประพันธ์เดิมโดยการรักษาแก่นความคิดหลักและโครงสร้างส่วนใหญ่ของเรื่องไว้ได้ ทั้งนี้ในส่วนตอนต้นของเรื่อง เชิด ทรงศรีได้มีการปูพื้นเรื่องราวความสัมพันธ์และรายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครให้เปิดเผยอารมณ์ความรู้สึก มิติเบื้องลึกของตัวละครมากยิ่งขึ้น พร้อมกับการสอดแทรกเนื้อหาที่มีความเป็นไทย เช่น บรรยากาศและสภาพแวดล้อมที่ตัวละครอาศัยอยู่ คือ การเป็นสังคมชนบทที่มีการประกอบอาชีพหลักด้านเกษตรกรรม คือการทำนาปลูกข้าว การสอดแทรกประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำนา เช่น ประเพณีการลงแขกเกี่ยวข้าว พิธีกรรมการนวดข้าว รวมถึงสภาพความเป็นอยู่และความสัมพันธ์ของผู้คน ทำให้เห็นลักษณะนิสัย ทัศนคติ ค่านิยม ความเชื่อต่างๆ ที่เป็นลักษณะของสังคมไทยโดยเฉพาะสังคมแบบชนบท

ส่วนที่ภาพยนตร์มีความแตกต่างจากบทประพันธ์อย่างชัดเจน คือการเพิ่มเติมเนื้อหาในช่วงการพัฒนาเรื่องราวในองก์ที่ 2 ซึ่งการกล่าวถึงสภาพแวดล้อมในแบบสังคมเมือง โดยการผูกเรื่องราวให้ตัวละครของลอล้มป่วยลงกระทันหัน และต้องเดินทางมารักษาตัวในพระนคร พร้อมกับการเพิ่มตัวละครของบุญเพ็ง ตัวละครที่มีบุคลิกแบบสมัยใหม่ ซึ่งในบทประพันธ์ของ “ยาขอบ” ไม่ได้มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับสภาพแวดล้อมแบบสังคมเมืองหรือตัวละครที่มีลักษณะเช่นนี้เลย แต่เชิด ทรงศรีได้ให้ความสำคัญกับประเด็นดังกล่าว โดยใส่เนื้อหาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับสังคมสมัยใหม่เข้า

มาประมาณถึง 1 ใน 4 ของโครงเรื่องทั้งหมด ซึ่งนอกเหนือจากต้องการแสดงให้เห็นการเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างสภาพแวดล้อมของสังคมเมืองและสังคมชนบท โดยชี้ให้เห็นถึงวัฒนธรรมแบบตะวันตกที่กำลังเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมและวัฒนธรรมของไทย ผ่านการสร้างบุคลิกตัวละครของเพื่อนให้เป็นผู้ที่หลงใหลในวัตถุและความทันสมัยจนหลงลืมคนรักเก่าแล้ว การเพิ่มเนื้อหาดังกล่าว ยังเป็นการช่วยพัฒนาเรื่องราวและขับเน้นประเด็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครให้มีน้ำหนักมากยิ่งขึ้น และช่วยสนับสนุนการกระทำของตัวละครเมื่อถึงสภาวะตัดสินใจในตอนท้ายให้มีความสมเหตุสมผลและกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกคนดูได้มากขึ้น กล่าวคือ การที่ลอเลือกที่จะผิดคำสาบานต่อเพื่อนนั่นเอง

4.3.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของเรื่อง หรือสิ่งที่เชิด ทรงศรีเรียกว่า “หัวใจของเรื่อง” ในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง คือ การตั้งคำถามในประเด็นระหว่างความรักและคำสาบาน ที่ว่าคำสาบานสามารถผูกมัดความรักได้หรือเปล่า หรือความรักกับคำสาบานอย่างไหนมีอำนาจสูงส่งกว่ากัน (ธม ธาตรี, 2526: 11) อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ไม่ได้ตัดสินหรือให้บทสรุปแท้จริงว่าสิ่งใดถูกและสิ่งใดผิด แต่ต้องการแสดงให้เห็นทั้งอำนาจของความรักและอำนาจของคำสาบานว่ามีอิทธิพลต่อชีวิตของตัวละครเช่นกัน ถึงแม้ว่าเจ้าลอจะยอมจำนนต่อความรักที่นางแพงมอบให้ตน จนกระทั่งยอมผิดคำสาบานต่อนางเพื่อน แต่สุดท้ายลอก็ต้องยอมรับผลอันรุนแรงของการผิดคำสาบานเช่นกัน แสดงให้เห็นลักษณะไทยด้านความเชื่อเรื่องอำนาจคำสาบานที่มีอิทธิพลต่อชีวิตถึงขนาดตัดสินความเป็นความตายของผู้คนได้

4.3.1.3 ตัวละคร (Character) ในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง ผู้วิจัยพบว่ามีทั้งตัวละครหลักที่แสดงให้เห็นลักษณะไทย และมีตัวละครอื่นๆที่ไม่ได้แสดงให้เห็นลักษณะไทยโดยตรง แต่เป็นตัวละครที่ได้รับอิทธิพลจากลักษณะตะวันตก ทั้งนี้เพื่อใช้เป็นข้อมูลเปรียบเทียบในการแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม และการวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีในลำดับต่อไปได้

- <u>ลอ</u> เป็นภาพของชายหนุ่มที่มีลักษณะของความเป็นชายไทย ทั้งลักษณะทางกายภาพที่ร่างกายกำยำล่ำสัน แข็งแรง และจิตใจที่มีความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว รักในเกียรติยศและศักดิ์ศรีของความเป็นลูกผู้ชาย แม้กระทั่งยอมตายดีกว่าการเสียศักดิ์ศรีเพราะผิดต่อคำสัตย์สาบาน ส่วนในด้านความประพฤติ ลอเป็นตัวอย่างที่ดีของชายไทย ที่มีความขยันทำมาหากิน ไม่ประพฤติตัวเสเพล ไม่กินเหล้า ไม่เล่นการพนัน และเป็นคนที่มีความสุภาพอ่อน

น้อม เชื่อฟังคำสั่งสอนของผู้หลักผู้ใหญ่ ให้ความเคารพต่อผู้อาวุโส และมีความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ กล่าวได้ว่า ลอมีคุณสมบัติในแบบฉบับของอุดมคติชายไทยทุกประการ ลอจึงเป็นที่รักของเพื่อน แพง อาพิศ รวมถึงญาติพี่น้อง และชาวบ้านทั่วไปในทุ่งบ้านสร้าง

- *<u>แพง</u>* หญิงสาวที่มีบุคลิกร่าเริงแจ่มใส รักความสนุกสนาน และมีความสามารถในการร้องเพลง เห็นได้จากการที่ชาวบ้านในทุ่งบ้านสร้างมักยินดีให้แพงเป็นแม่เพลงหรือหมายถึงการเป็นผู้นำในการร้องเพลง เวลาที่มีงานประเพณีลงแขกเกี่ยวข้าว หรืองานรื่นเริงต่างๆ ของชุมชน เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงพิษฐาน (ร้องในพิธีกรรมนวดข้าว) นอกจากนี้ยังสามารถร้องเพลงไทยสากล ซึ่งแพงจำมาจากพวกชาวบ้านที่ร้องในตลาด และนำมาร้องให้พี่ลอฟัง คือ เพลงกระจุ๋มกระจิ๋ม ซึ่งมีเนื้อเพลงเป็นภาษาอังกฤษด้วย บางครั้งด้วยความที่เป็นเด็ก ทั้งยังขาดความรักจากพ่อและพี่สาว แพงจึงมักเรียกร้องความสนใจและต้องการความรักจากพี่ลอ โดยการแสดงออกผ่านบุคลิกที่เป็นคนหัวดื้อ แก่นซน ชอบทำท่าทางทะเล้น เช่น ท่าทางอากัปกิริยาของลิง ซึ่งแพงเลียนแบบมาจากท่าทางการแสดงของคนเชิดหนังใหญ่ เมื่อครั้งที่ได้แอบพ่อและพี่สาวไปดูการแสดงหนังใหญ่ที่หน้าวัด เป็นการสอดแทรกเอกลักษณ์ไทยด้านนาฏศิลป์โดยผ่านบุคลิกของตัวละครแพง อย่างไรก็ตามส่วนดีของแพงก็คือ ความซื่อสัตย์มั่นคงในความรักที่มีต่อพี่ลอ นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังได้แสดงให้เห็นรายละเอียดปลีกย่อยเกี่ยวกับระบบครอบครัวไทย ผ่านความสัมพันธ์ของพ่อกับลูกสาวทั้งแพงและเพื่อน โดยแสดงให้เห็นอำนาจของพ่อในฐานะเป็นหัวหน้าครอบครัว ที่มีอำนาจตัดสินใจต่างๆ รวมถึงการเลือกคู่ครองให้กับลูกสาว เมื่อครั้งที่กำนันอ้นมาสู่ขอแพงให้กับลูกชายของตน(เอี้ยง) จึงยินดียกให้โดยไม่ไต่ถามความสมัครใจของแพงก่อนเลย

- *<u>เพื่อน</u>* เป็นหญิงสาวที่มีหน้าตาสวยแบบไทย ในทุ่งบ้านสร้างไม่มีใครสวยเกินไปกว่าเพื่อน จึงเหมาะสมที่จะเป็นคู่หมั้นขอลอมากกว่าใคร ตามความคิดเห็นของชาวบ้านในละแวกนั้น เพื่อนเป็นที่รักของพ่อมากกว่าแพง เนื่องจากเป็นคนช่างประจบ เอาใจเก่ง แต่กับพี่ลอเห็นจะเป็นรองอยู่แค่แพงน้องสาวของตนในเรื่องการใส่ใจรายละเอียดเล็กน้อย เพื่อนจึงมักอิจฉาน้องสาว เมื่อเห็นน้องสาวให้การปรนนิบัติดูแลพี่ลอเป็นพิเศษ การสร้างบุคลิกของเพื่อนให้แตกต่างจากแพง นอกจากช่วยสร้างประเด็นความขัดแย้งต่อมุมมองความรัก คือการที่เพื่อนรักตนเองมากกว่ารักพี่ลอแล้ว ยังทำให้เพื่อนเป็นตัวละครที่มีการเปลี่ยนแปลงสภาวะจิตใจไปอย่างง่ายดาย เมื่อต้องเข้าไปอยู่ในเมืองกรุง และไปมีความสุขกับการใช้ชีวิตแบบสมัยใหม่จนหลงลืมความรักที่มีต่อพี่ลอ เช่น การใช้เครื่องสำอางค์มี

ยี่ห้อ ราคาแพง การเต้นลีลาศ การนิยมเล่นกีฬาเทนนิส เป็นต้น เพื่อนจึงเป็นตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญต่อวัตถุนิยมมากกว่าคุณค่าของความรัก เปรียบเทียบได้กับสังคมไทยที่กำลังได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกจนทำให้คุณค่าของวัฒนธรรมไทยแบบดั้งเดิมได้สูญหายหรือลดทอนคุณค่าลงไป

- <u>บุญเพ็ง</u> หนุ่มนักเรียนนอก หัวสมัยใหม่ แต่งกายตามสมัยนิยม มีรสนิยมหรูหรา เป็นหนุ่มเจ้าสำราญที่มักจะหาความสุขในชีวิตโดยการใช้วัตถุสิ่งของราคาแพง มียี่ห้อ มีทัศนคติในเรื่องการมีคู่ครองแบบไม่ผูกมัด เห็นได้จากพฤติกรรมการเปลี่ยนคู่ควงหลายคนตามความพึงพอใจ รักความเป็นอิสระในแบบหนุ่มสาวสังคมเมืองที่ชอบแยกไปอยู่ตามลำพังเป็นครอบครัวเดี่ยว (สุพัตรา สุภาพ :2518: หน้า 79) เห็นได้จากการที่บุญเพ็งแยกจากพ่อแม่ออกไปซื้อบ้านอาศัยอยู่ตามลำพัง จากลักษณะตัวละครของบุญเพ็ง จึงเป็นตัวแทนแสดงให้เห็นถึงสังคมไทยที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกโดยตรง โดยเฉพาะค่านิยมเรื่องระบบวัตถุนิยมและการรักอิสระ ไม่ชอบอยู่รวมกันเป็นครอบครัวใหม่ ซึ่งเป็นค่านิยมที่พบได้ในสังคมเมือง

4.3.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เชิด ทรงศรีได้กำหนดยุคสมัยของเรื่องขึ้นตามช่วงเวลาที่บทประพันธ์เรื่องเพื่อน-แพง ของยาขอบได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรก ในวารสารของโรงเรียนเทพศิรินทร์ เมื่อปี พ.ศ.2476 ภาพยนตร์จึงกำหนดระยะเวลาของการดำเนินเรื่องให้มีบรรยากาศอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2476-2477 โดยเหตุการณ์เกิดขึ้นไปตามลำดับของเวลา โดยแบ่งพื้นที่หรือสถานที่เกิดเหตุออกเป็น 2 แห่ง ตามลำดับพัฒนาการของเรื่องราว โดยในช่วงแรกและตอนท้ายของเรื่องเกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมแบบชนบท ที่มีทุ่งนา หนองน้ำและสภาพบ้านเรือนไทยแบบภาคกลาง ส่วนในตอนกลางของเรื่องเป็นสภาพแวดล้อมแบบเมือง ซึ่งมีความเจริญและผู้คนพลุกพล่านในบรรยากาศเมื่อ 78 ปีก่อน มีภาพของบ้านเรือนที่อยู่ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยา (เห็นได้จากฉากหลังซึ่งเป็นวัดอรุณราชวราราม), ถนนนครสยามซึ่งเป็นย่านการค้า, โรงละคร, สนามกีฬา, สถานฝึกเต้นลีลาศ เป็นการแสดงให้เห็นวิถีชีวิตของคนในเมืองสมัยนั้น

4.3.1.5 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภายพนตร์ มักแสดงให้เห็นถึงค่านิยมด้านวัตถุนิยมซึ่งมีอิทธิพลต่อตัวละคร โดยสะท้อนให้เห็นเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรม 2 กระแส นอกจากนี้ยังมีการใช้สัญลักษณ์เป็นส่วนบอกเล่าเรื่องราวและอารมณ์ความรู้สึกตัวละครซึ่งในขณะเดียวกันก็สามารถใช้ศิลปะของภาพยนตร์สอดแทรกรายเอียดความเป็นไทยไว้ด้วยเช่นกัน

- *<u>การแต่งตัวตุ๊กตา</u>* มีตัวละครหนึ่งชื่อส้มลิ้มซึ่งรับบทเป็นน้องสาวของบุญเพ็ง เธอมักนิยมเล่นของเล่นแบบผู้หญิง คือการแต่งตัวให้ตุ๊กตา (คล้ายตุ๊กตาบาร์บี้) ซึ่งเป็นของเล่นในยุคสมัยใหม่ (Modern) เมื่อครั้งที่ส้มลิ้มได้พบกับเพื่อนครั้งแรกในสภาพสาวบ้านนาและใส่เสื้อผ้าดูเก่า เพื่อนมองดูส้มลิ้มในเสื้อผ้าชุดทันสมัยกับของเล่นตุ๊กตาของเธอแล้วเกิดความสนใจ ส้มลิ้มจึงจับเพื่อนไปแต่งตัวเปลี่ยนเสื้อผ้าใหม่ให้สวยงาม เสมือนหนึ่งว่าเพื่อนเป็นของเล่นที่มีชีวิตที่ส้มลิ้มจะสามารถจับแต่งตัวให้สวยงามอย่างไรก็ได้ เป็นสัญญะที่สื่อให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมภายนอกหรือทางกายภาพ ซึ่งเน้นไปในเรื่องของวัตถุเป็นหลัก

-*<u>พระเครื่องที่ห้อยคอของลอ</u>* เป็นตัวแทนของอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่ลอใช้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจและใช้รักษาคุ้มครองตนเอง ซึ่งในที่นี้ใช้เป็นตัวแทนของอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 2 ประการคือ วิญญาณของพ่อที่ช่วยคุ้มครองดูแลลอ เนื่องจากพระองค์นี้ได้ถอดมาจากคอพ่อเมื่อตอนที่ตาย เป็นการรับมรดกตกทอดมา แสดงให้เห็นถึงการนับถือเครื่องรางของขลังว่าเป็นตัวแทนบิดามารดาเสมือนพระประจำใจ ซึ่งเป็นค่านิยมด้านความกตัญญูของคนไทย ประการที่สองคือ เป็นตัวแทนอำนาจของพระพุทธ ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อในด้านพุทธศาสนา

- *<u>การแสดงหุ่นกระบอก</u>* ในภาพยนตร์เป็นตอนที่แพงกับสาวใช้ในบ้านน้าทองดี ได้ออกมาดูละครหุ่นกระบอกในย่านค้าขาย หนังได้แสดงภาพการเชิดหุ่นกระบอกซึ่งกำลังเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ในตอน สำมนักขา[8]หึงนางสีดา ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับรักสามเส้า เป็นฉากที่นางสำมนักขากำลังจะตบนางสีดาเพื่อแย่งชิงตัวพระราม เป็นการสื่อให้เห็นเรื่องราวในหนังซึ่งกล่าวถึงรักสามเส้าระหว่างเพื่อน-แพงด้วยเช่นกัน แสดงให้เห็นถึงกลวิธีในการสอดแทรกเอกลักษณ์ไทยด้านนาฏศิลป์ ผ่านศิลปะของภาพยนตร์เพื่อใช้บอกเล่าเรื่องราวได้ด้วย

---

8 น้องสาวของทศกัณฐ์เกิดหลงรักพระรามขณะเดินเที่ยวป่า นางตามพระรามไปที่อาศรมและพบนางสีดา นางคิดว่าหากกำจัดนางสีดาเสีย พระรามจะหันมาสนใจตน จึงเข้าทำร้ายนางสีดา แต่พระรามจับได้และถูกพระลักษมณ์ตัดหูและจมูก เป็นเหตุให้ทศกัณฐ์มาลักพานางสีดาและนำไปสู่สงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์

4.3.1.6 ฉาก (Setting) ฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะสำคัญ คือ ฉากเมืองและฉากชนบท ซึ่งสำหรับฉากในชนบทส่วนใหญ่จะวนเวียนอยู่กับทุ่งนาและลำประโดง (คลองหรือลำน้ำสายเล็กๆ) และสภาพบ้านเรือนของพิศซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยและสถานที่ในการดำเนินชีวิตหรือประกอบอาชีพของตัวละคร แสดงให้เห็นสภาพความเป็นอยู่แบบไทยในเขตชนบทของภาคกลาง ส่วนในฉากเมือง ส่วนใหญ่เป็นฉากบ้านของทองดี และสถานที่ต่างๆ ในเมือง ซึ่งใช้แสดงสภาพชีวิตแบบสมัยใหม่ หรือแสดงให้เห็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยกับวัฒนธรรมแบบตะวันตก โดยขอกล่าวในรายละเอียดดังนี้

(1) ฉากชนบท

-<u>*ฉากทุ่งนาและลำประโดง*</u> เป็นฉากที่ใช้บรรยายธรรมชาติของท้องทุ่งนาที่เขียวชอุ่ม และน้ำในลำประโดงที่มีปลาชุกชุม แสดงความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ และวิธีการทำมาหากินโดยการปลูกข้าว จับปลา หรือการเก็บพืชผักที่ขึ้นตามธรรมชาติมาประกอบอาหาร เช่น ผักบุ้ง สายบัว บอน (นิยมนำมาต้ม หรือแกงกิน)

-<u>*ฉากบ้านเรือนของพิศ*</u> เป็นลักษณะเรือนไทยแบบเรือนเครื่องผูก มีการแสดงให้เห็นทั้งสภาพภายนอกและภายในผ่านการกิจกรรมของตัวละคร เช่น ภาพการประกอบอาหารในครัว การมีบริเวณชานเรือนไว้ต้อนรับแขกหรือนั่งล้อมวงกินข้าวและนั่งพักผ่อน รวมถึงสภาพภายนอกที่เป็นเรือนยกสูง มีใต้ถุนเรือน เพื่อป้องกันน้ำท่วมในฤดูน้ำหลาก บันไดเรือนสามารถยกเก็บเข้าบ้านได้ เป็นการป้องกันสัตว์ร้ายหรือโจรขึ้นบ้านในยามค่ำคืน เป็นการแสดงให้เห็นภูมิปัญญาไทยด้านการสร้างที่อยู่อาศัยที่เหมาะสมกับสภาพภูมิอากาศและเน้นประโยชน์การใช้สอย นอกจากนี้รอบบริเวณบ้านยังมีลานกว้างซึ่งใช้เป็นพื้นที่ดำเนินกิจกรรมต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการทำอาชีพเกษตรกรรม เช่น มีคอกควาย ห้างเฝ้าควาย ลอมฟาง มีลานนวดข้าว ยุ้งข้าว เป็นต้น

-<u>*ฉากบ้านกำนันอ้น*</u> เป็นฉากที่ต้องการแสดงให้เห็นประเพณีต่างๆ และความสัมพันธ์ของชุมชน เนื่องจากกำนันอ้นเป็นที่รู้จักและคนในหมู่บ้านให้ความเคารพนับถือ เมื่อมีพิธีกรรมนวดข้าว ชาวบ้านก็ต่างร่วมแรงร่วมใจมาช่วยกันที่ลานหน้าบ้านกำนันอ้น โดยเจ้าบ้านแสดงน้ำใจด้วยการทำอาหารเลี้ยงตอบแทน แสดงให้เห็นลักษณะการพึ่งพาช่วยเหลือกันของชุมชน ส่วนข้าวที่นวดแล้วจะถูกนำมารวมเป็นกองใหญ่ โดยวิธีการที่เรียกว่า “การชักกระดาน” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2549: ออนไลน์) เป็นการทำงานประกอบการละเล่นพื้นบ้าน โดยมีการร้องเพลงชักกระดาน เพื่อทำให้เกิดความสามัคคีในการทำงานและทำให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน เป็นการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยขณะ

ทำงาน นอกจากนี้ในฉากบ้านกำนันอ้นยังใช้เป็นสถานที่จัดงานแต่งของเอี้ยงกับแพงในตอนท้ายเรื่อง เป็นการแสดงให้เห็นประเพณีการแต่งงานแบบอาวาหมงคล (Patrilocal) ซึ่งหมายถึงการกระทำพิธีสมรสที่บ้านของฝ่ายชาย (สุพัตรา สุภาพ , 2518: หน้า 152)

(2) ฉากเมือง

-<u>*ฉากบ้านเรือนของทองดี*</u> เป็นบ้านไม้ทรงไทยแบบประยุกต์ ตั้งอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยา โดยแสดงให้เห็นสภาพภายนอกและภายใน เช่น การประดับลวดลายฉลุแบบไทยตามกรอบซุ้มประตูหน้าต่างหรือตามชายหลังคา แสดงให้เห็นการผสมผสานสถาปัตยกรรมไทยเข้ากับแบบตะวันตก นอกจากนี้ยังแสดงความทันสมัยของเครื่องใช้ไม้สอยภายในบ้าน เช่น โคมไฟ จักรเย็บผ้า เครื่องเล่นแผ่นเสียงลำโพงปากแตร เป็นต้น

-<u>*ฉากอื่นๆ ในเมือง*</u> เช่น ฉากโรงละคร ฉากสนามกีฬาเทนนิส ฉากสถานฝึกเต้นลีลาศ ซึ่งใช้แสดงให้เห็นรูปแบบวิถีชีวิตในสังคมเมือง โดยเฉพาะด้านกิจกรรมการเข้าสังคม ซึ่งบุญเพ็งเป็นผู้เปลี่ยนเพื่อนให้กลายเป็นสาวชาวกรุงโดยการพาไปดูละครเวที ฝึกเล่นเทนนิส ฝึกเต้นลีลาศ เพื่อปรับตัวในการเข้าสังคม แสดงให้เห็นค่านิยมแบบสมัยใหม่ นอกจากนี้ในฉากโรงละคร เป็นการแสดงละครร้องเรื่อง “จันทร์เจ้าขา” ซึ่งเป็นละครร้องที่ได้รับความนิยมมากในสมัยนั้น เชิด ทรงศรีได้สอดแทรกเข้ามาได้ตรงตามบริบทเหตุการณ์ในภาพยนตร์ อีกทั้งยังเป็นการยกย่องให้เกียรติแก่ พรานบูรพ์ ศิลปินเจ้าของผลงาน ซึ่งถือว่าเป็นผู้บุกเบิกวงการเพลงไทยสากลให้ได้รับความนิยมในสมัยนั้นด้วย

4.3.2 <u>องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน-แพง</u>

4.3.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) เนื่องจากหนังมีเนื้อหาเกี่ยวกับรักสามเส้าที่เน้นสภาวะการเผชิญหน้าระหว่างตัวละคร การใช้ขนาดภาพที่พบส่วนใหญ่จึงเน้นภาพขนาดกลาง (Medium Shot) และการใช้ภาพระยะใกล้ (Close-up) เพื่อเปิดเผยให้เห็นสีหน้าอารมณ์ของตัวแสดง หรือมีการถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot หรือการถ่ายข้ามไหล่ของตัวละคร ซึ่งเป็นมุมมองการถ่ายภาพที่ทำให้คนดูรู้สึกใกล้ชิดกับตัวละคร มีลักษณะคล้ายภาพแทนสายตาคนดู แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้รู้สึกแยกออกมาจากตัวละครด้วยเช่นกัน ส่วนฉากที่ต้องการแสดงรายละเอียดเหตุการณ์ หรือสถานที่ที่เน้นแสดงลักษณะไทยด้านต่างๆ จะใช้ภาพขนาดไกล (Long Shot) หรืออาจเริ่มต้นด้วยภาพระยะใกล้เน้นที่วัตถุก่อนแล้วจึง Zoom out ออกเป็นภาพขนาดไกลเปิดเผยให้เห็นรายละเอียดของฉาก ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะเน้นเฉพาะตอนใช้เปิดฉากใดฉากหนึ่ง

รูปที่ 4.14 มุมมองการถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot เป็นมุมมองการถ่ายภาพส่วนใหญ่ในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง ที่มีเนื้อหาเน้นสภาวะการเผชิญหน้าและความสัมพันธ์รักสามเส้าของตัวละคร

รูปที่ 4.15 ภาพ Long Shot แสดงสถาปัตยกรรมไทย (เรือนแพ) และสภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่การคมนาคมที่ผูกพันอยู่กับแม่น้ำลำคลอง

รูปที่ 4.16 ภาพ Long Shot แสดงประเพณีการลงแขกเกี่ยวข้าว และการละเล่นประกอบเพลงพื้นบ้าน คือ เพลงเกี่ยวข้าว

จุดเด่นของภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง คือการจัดองค์ประกอบภาพที่เล่นกับระยะพื้นที่ (Space) โดยในฉากพื้นที่ที่เป็นสภาพแวดล้อมแบบเมือง มักจะใช้การถ่ายภาพผ่านกรอบของประตูหรือหน้าต่าง เป็นลักษณะของการให้ตัวละครอยู่ภายในกรอบหรือเฟรมที่จำกัด (Tight Frame) ซึ่งส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกเหมือนถูกกักขัง อึดอัดหรืออยู่ในสภาวะบีบคั้น (Louis Giannetti ,1996) ส่วนพื้นที่ที่เป็นสภาพแวดล้อมแบบชนบท จะเป็นภาพของตัวละครยืนอยู่ท่ามกลางทุ่งนา เป็นลักษณะของเฟรมที่มีพื้นที่มาก (Loose Frame) มักใช้ภาพขนาดไกล โดยตัวละครค่อนข้างมีอิสระในการใช้พื้นที่ที่อยู่รอบๆ ให้อารมณ์ความรู้สึกเป็นอิสระ (Louis Giannetti ,1996) หรือแสดงให้

เห็นสภาพที่เป็นธรรมชาติ นอกจากนี้ยังมีการสร้างมิติด้านความลึกของภาพโดยการถ่ายผ่าน Foreground สิ่งของต่างๆ ซึ่งมักใช้เป็นภาพแทนสายตาของตัวละคร (Point of view) ให้ความรู้สึกเหมือนคนดูได้เข้าไปอยู่ในเหตุการณ์ โดยเป็นการให้อารมณ์ความรู้สึก 2 แบบ ตามลักษณะของพื้นที่ กล่าวคือ ในพื้นที่แบบเมืองจะเป็นการถ่ายผ่าน Foreground ซึ่งเป็นลูกกรงเหล็กตามบานหน้าต่าง ให้ความรู้สึกเหมือนถูกกักขัง ส่วนในพื้นที่แบบชนบทจะถ่ายผ่าน Foreground ที่เป็นธรรมชาติต่างๆ เช่น กอบอนและพงกก ให้ความรู้สึกเหมือนอยู่รายล้อมด้วยธรรมชาติ

รูปที่ 4.17 การจัดองค์ประกอบภาพแบบ Tight Frame ภายใต้พื้นที่จำกัดในกรอบของประตูหรือหน้าต่าง สื่อถึงสภาวะอึดอัด ไร้ความสุขของตัวละครที่อยู่ในฉากสภาพแวดล้อมแบบเมือง

รูปที่ 4.18 การจัดองค์ประกอบภาพแบบ Loose Frame ภายใต้พื้นที่เปิดโล่งของสภาพแวดล้อมแบบทุ่งนา ทุ่งหญ้า สื่อถึงสภาวะความเป็นธรรมชาติ และความเป็นอิสระของตัวละครที่อยู่ในฉากสภาพแวดล้อมแบบชนบท

รูปที่ 4.19 การจัดองค์ประกอบภาพ ที่แสดงให้เห็นมิติความลึก โดยการถ่ายภาพผ่านวัตถุ ที่เป็นลูกกรงเหล็ก สื่อถึงสภาวะการถูกกักขัง ในฉากสภาพแวดล้อมแบบเมือง

รูปที่ 4.20 การจัดองค์ประกอบภาพ ที่แสดงให้เห็นมิติความลึก โดยการถ่ายภาพผ่านวัตถุทางธรรมชาติ เช่น กอบอนและพงกก เป็นมุมมองแทนสายตาคนดู (Point of view) ให้ความรู้สึกทางอารมณ์ที่อยู่รายล้อมด้วยธรรมชาติ ในฉากสภาพแวดล้อมแบบชนบท

ในการเคลื่อนไหวของกล้อง เชิด ทรงศรี ยังคงเน้นเรื่องความต่อเนื่องลื่นไหลในการถ่ายภาพ โดยมักใช้การดอลลี่ (Dolly) รวมถึงการแทรค (Track) ตลอดทั้งเรื่อง ในการติดตามการกระทำของตัวละคร หรือการแสดงภาพบรรยากาศของฉาก การทำงานของกล้องในลักษณะนี้นอกจากจะสร้างความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติแล้ว ยังแสดงให้เห็นสไตล์การถ่ายภาพที่เป็นเอกลักษณ์ในภาพยนตร์ของเชิด ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง การเคลื่อนไหวของกล้องดังกล่าวสามารถทำได้อย่างแนบเนียบและลื่นไหลมากยิ่งขึ้นกว่าผลงานก่อนหน้าของเชิดทรงศรี อย่างเรื่องแผลเก่าซึ่งมีบรรยากาศหรือโครงเรื่องในลักษณะเดียวกัน อย่างไรก็ตามหนังยังคงใช้การเปลี่ยนระยะภาพที่เห็นการทำงานของเลนส์อย่างชัดเจน เช่น การซูมเข้า (Zoom in) ไปหาวัตถุและซูมออก (Zoom out) จาก

วัตถุอย่างรวดเร็ว ซึ่งปรากฏให้เห็นอยู่เป็นระยะตลอดทั้งเรื่อง เป็นการชี้นำสายตาของคนดูให้ไปในทิศทางที่ผู้กำกับเน้นหรือต้องการให้ความสนใจเป็นพิเศษ

4.3.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) ตลอดการดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ส่วนใหญ่หนังมีการใช้เทคนิคการจางซ้อน (Dissolve) ในการเปลี่ยนฉาก (Scene) หรือเหตุการณ์ต่างๆ และการใช้ Fade in และ Fade out ในการเปิดและปิดเรื่องหรือใช้ในการเปลี่ยนเหตุการณ์จากองก์หนึ่งเข้าสู่อีกองก์หนึ่งตามโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบ 3 องก์(เป็นรูปแบบที่คล้ายกับการเปลี่ยนฉากในละครเวที) เพื่อทำให้การดำเนินเรื่องของหนังโดยรวมมีความเรียบลื่น ต่อเนื่องไปตามลำดับขั้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของหนังที่ไม่ต้องการสร้างความตื่นเต้นเร่งเร้าจนเกินไป แต่เน้นความเป็นธรรมชาติของบรรยากาศและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่ค่อยๆ เปิดเผยขึ้น

จุดเด่นอีกอย่างของหนัง คือ มีการใช้เทคนิคการหยุดภาพ (Freeze Frame) หรือการทำให้ภาพที่เคลื่อนไหวหยุดกลายเป็นภาพนิ่ง โดยพบในช่วงต้นและท้ายของหนังเรื่องนี้ โดยทั่วไปนั้นการหยุดภาพมักใช้เป็นการจบของ Sequence หรือเป็นภาพปิดฉากของหนังทั้งเรื่อง ซึ่งให้ความรู้สึกว่าเหตุการณ์ได้สิ้นสุดลง หรือชีวิตได้สิ้นสุดลง (Boggs, 2008 : 212) ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้หมายถึงการตายของตัวละครลอและแพง เช่น ในช่วงฉากเปิดของหนัง ได้ใช้การหยุดภาพของตัวละครแพงในวัยเด็กก่อน เป็นท่าชูมือสองข้างโผ่เข้าหาพี่ลอ ร้องเรียกให้พี่ลอมาช่วย ซึ่งเชิด ทรงศรีเรียกว่า “ท่าหาพี่ลอ” (ธม ธาตรี: 2526:280) เพื่อให้คนดูจดจำภาพนี้ของแพงในตอนเด็กก่อน และหนังได้ใช้การหยุดภาพอีกครั้งเมื่อแพงตายในตอนท้ายเรื่อง ซึ่งเป็นภาพในท่าหาพี่ลอเหมือนกับตอนเด็ก สื่อให้เห็นว่าแพงขาดพี่ลอไม่ได้ แม้กระทั่งเกิดจนตายแพงก็เรียกหาแต่พี่ลอ เป็นภาพการตายที่สร้างความน่าหดหู่ สังเวชใจให้แก่คนดูอย่างยิ่ง

รูปที่ 4.21 การใช้เทคนิค Freeze Frame ในฉากวัยเด็กของแพง (เริ่มเรื่อง) และฉากการตายของแพง (ท้ายเรื่อง) เพื่อเชื่อมโยงชีวิตและแสดงความสัมพันธ์ของตัวละคร เน้นภาพในท่า "หาพี่ลอ" และการตายที่น่าสังเวชของแพง

4.3.2.3 การจัดแสงและการใช้สี (Lighting and Color) เน้นการใช้แสงและสีสันที่เป็นธรรมชาติเป็นหลัก โดยในฉากกลางวันเป็นการใช้แสงตามธรรมชาติคือแสงของพระอาทิตย์ เป็นแสงที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวล (Soft Light) อบอุ่น หรือเป็นแสงของพระอาทิตย์ยามเย็นที่ให้ความรู้สึกโรแมนติก ส่วนสีสันเป็นสีตามสภาพแวดล้อม เช่น สีเขียวชอุ่มของท้องทุ่งนา ให้ความความรู้สึกสดชื่น

รูปที่ 4.22 แสง Back Light ที่ให้ความรู้สึกโรแมนติก ในฉากที่บุญเพ็งขอเพื่อนแต่งงาน

รูปที่ 4.23 การใช้แสงตามธรรมชาติ (Natural Light) ในฉากสภาพแวดล้อมตามท้องทุ่งนา

4.3.2.4 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

- *<u>เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)</u>* บทสนทนาในหนังพบว่า เชิด ทรงศรี ยังคงรักษาถ้อยคำสำนวนเดิมจากนวนิยายไว้เกือบจะครบถ้วน เพียงแต่สับเปลี่ยนที่ใช้ และทำภาษาหนังสือให้

เป็นภาษาพูดเพื่อให้คนดูเข้าใจง่ายขึ้น (ธม ธาตรี: 2526:15) ซึ่งโดยปกติการทำงานด้านการเขียนบทภาพยนตร์ที่ดัดแปลงมาจากนวนิยาย เชิด ทรงศรีจะมีการศึกษาค้นคว้าสำนวนโวหารของผู้ประพันธ์ท่านนั้นก่อน สำหรับบทประพันธ์เรื่องเพื่อน-แพงของยาขอบนั้น มีสำนวนภาษาแบบลูกทุ่ง หรือมีการใช้ภาษาถิ่นเป็นหลัก แต่เนื่องจากบทประพันธ์เดิมมีขนาดสั้น เมื่อนำมาแต่งบทสนทนาเพื่อเติมให้เหมาะสมกับความยาวของภาพยนตร์ เชิด ทรงศรีจึงใช้วิธีการเลียนแบบสำนวนโวหารให้คล้ายกับของยาขอบมากที่สุด ดังเช่นตัวอย่างบทสนทนาประโยคหนึ่งในภาพยนตร์ ซึ่งเป็นตอนที่พี่ลอกล่าวต่อหน้าเพื่อนว่าขอยอมผิดคำสาบาน

"*ให้ไฟนรกลุกขึ้นมาเห็นอยู่ตรงหน้า ให้ความฉิบหายตายโหงทุกประการมาสุมอยู่บนหัว ให้สาบานไว้ต่อหน้าพระสักร้อยครั้งพันหน ให้ไปตกนรกร้อยกัปป์แสนกัลป์...กูยอมสิ้น ขออย่างเดียวในชาตินี้ ในชาติที่ได้มาพบแพง ขอเป็นผัวมัน รักมันให้สมกับที่มันรักไอ้ลอให้จงได้*"

นอกจากนี้บทสนทนาในภาพยนตร์ยังสามารถใช้ในการถ่ายทอดความรู้ด้านวัฒนธรรมประเพณีไทยให้คนดู และสามารถนำมาสอดแทรงลงไปได้อย่างสอดคล้องกับบริบทเรื่องราวในภาพยนตร์ด้วย เช่น ตัวอย่างบทสนทนาระหว่างมื้ออาหารของพิศและเพื่อนซึ่งได้กล่าวถึงญาติคือนางทองดี ที่ได้แต่งงานออกเรือนไปอยู่บางกอก

พิศ : *"เถ้าแก่กิมแช ...ล่องเรือจากบางกอก มาจอดรับซื้อข้าวเปลือกที่ปากคลองบ้านสร้าง เขาได้พบแม่ทองดีก็ชอบอกชอบใจ ติดพันอยู่ร่วมปี แม่ทองดีถึงได้ยอมไปแต่งงานด้วยที่บางกอก"*

เพื่อน : *"ทำไมไม่แต่งที่บ้านสร้างล่ะพ่อ"*

พิศ : *"ธรรมเนียมจีน เขานิยมให้ผู้หญิงไปแต่งที่บ้านผู้ชาย"*

บทสนทนาดังกล่าวแสดงให้เห็นธรรมเนียมการแต่งงาน ซึ่งปกติตามธรรมเนียมไทยแบบดั้งเดิมโดยเฉพาะในแถบชนบท จะนิยมทำพิธีแต่งงานกันที่บ้านของฝ่ายหญิง และเมื่อแต่งแล้วฝ่ายชายจะต้องไปอยู่ที่บ้านฝ่ายหญิงร่วมกับบิดามารดาของฝ่ายหญิง (สุพัตรา สุภาพ , 2518: หน้า 152) แต่ในหนังนั้นฝ่ายชายมีเชื้อสายจีน นางทองดีจึงต้องไปอยู่บ้านร่วมกับฝ่ายชาย ตามธรรมเนียมการแต่งงานของคนจีน

- *เสียงดนตรี (Music)* องค์ประกอบด้านดนตรีและเพลงประกอบในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน แพง เป็นองค์ประกอบการสร้างที่ทำได้ปราณีตและมีรายละเอียดมาก กล่าวได้ว่าเชิด ทรงศรีใส่ใจในการคัดเลือกดนตรีเข้ามาประกอบกับหนังได้อย่างสอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราว ทั้งในแง่ของชนิดเครื่องดนตรี มีทั้งเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีสากล และประเภทของเพลงมีหลากหลาย ตั้งแต่ เพลงไทยพื้นบ้าน เพลงไทยเดิม เพลงไทยสากล และเพลงไทยลูกทุ่ง ภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพงจึงเป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ได้บันทึกวิวัฒนาการของเพลงไทยเอาไว้ และยังแสดงบทบาทของดนตรีในการบันทึกเอกลักษณ์ความเป็นไทยผ่านศิลปะภาพยนตร์ด้วย โดยในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพงพบการใช้เสียงดนตรีอยู่ 2 แบบ ได้แก่

(1) ดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Background Music): เป็นส่วนที่ใช้เสริมอารมณ์คนดูให้คล้อยตามไปกับเรื่องราว โดยมีความสอดคล้องกับเนื้อหาและแสดงให้เห็นความหลากหลายของแนวดนตรีและการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยกับสากล โดยมีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.3 รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่นอกฉาก กับความสอดคล้องของเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง

รูปแบบการใช้ในภาพยนตร์	**ชื่อเพลง**	**เครื่องดนตรีที่ใช้**	**แนวเพลง**	**ความสอดคล้องกับเนื้อหาในภาพยนตร์**
ดนตรีบรรเลง	เขมรไล่ควาย	ดนตรีไทย	เพลงไทยเดิม	ประกอบฉากที่ลอต้อนฝูงควายไปที่เมืองมีนบุรี
	เกิดมาพึ่งกัน	ดนตรีไทย	เพลงไทยสากล	ประกอบฉากที่ชาวบ้านเดินทางกลับบ้านอย่างพร้อมเพรียงหลังจากช่วยกันลงแขกเกี่ยวข้าวกันอย่างสามัคคี
	พ่อแง่แม่งอน	ดนตรีไทยผสมสากล	เพลงลูกทุ่ง/ลูกกรุง	ใช้ประกอบฉากที่พระเอกนางเอกแง่งอนใส่กัน ไม่ยอมพูดจากัน
เพลงประกอบเนื้อเรื่อง	ลืมเสียแล้วหรือเพื่อนเอ๋ย	ดนตรีสากล	เพลงไทยสากล	เพลงมีเนื้อหาเกี่ยวกับการที่เพื่อนหลงวัฒนธรรมในเมืองกรุงไปรักกับบุญเพ็งจนลืมพี่ลอ ในฉากที่เพื่อนทำกิจกรรมสังคมต่างๆในภาพสาวสมัยใหม่

(2) ดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music): โดยส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ตัวละครในหนังใช้ร้องประกอบกิจกรรมทางประเพณี หรือประกอบการละเล่นแบบพื้นบ้านไทย ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นเพลงขับร้องไม่มีดนตรีประกอบ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.4 รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่ในฉาก กับความสอดคล้องของเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง

รูปแบบการใช้ในภาพยนตร์	ชื่อเพลง	แนวเพลง	ความสอดคล้องกับเนื้อหาในภาพยนตร์
เพลงขับร้องไม่มีดนตรีประกอบ	เพลงเกี่ยวข้าว	เพลงไทยพื้นบ้าน	เป็นเพลงที่แพงและชาวบ้านร่วมร้องกันในฉากแสดงประเพณีเกี่ยวข้าว ซึ่งโดยทั่วไปทำนองและเนื้อร้องจะไม่มีรูปแบบเฉพาะตายตัว มีลักษณะแตกต่างไปตามแต่ละท้องถิ่น ผู้กำกับภาพยนตร์จึงสามารถสร้างสรรค์ให้เข้ากับเนื้อหาในหนัง เช่น ในท่อนที่แพงร้องก็ปรับเปลี่ยนเนื้อให้เข้ากับบุคคิกตัวละคร ซึ่งแพงร้องพาดพิงถึงพี่ลอในเชิงเย้าแหย่เล่น สร้างความสนุกสนานให้เรื่องราว
	เพลงลำตัด	เพลงไทยพื้นบ้าน	เป็นเพลงที่เอี้ยงชอบร้องแทรกเข้ามาในระหว่างประเพณีเกี่ยวข้าว เนื่องจากร้องเพลงเกี่ยวข้าวไม่เป็นร้องเป็นแต่ลำตัด แต่ก็อยากมีส่วนร่วมด้วย เป็นการสอดแทรกอารมณ์ขันของผู้กำกับทำให้เรื่องราวเกิดความสนุกสนานโดยเพลงลำตัดที่ใช้เป็นแบบฉบับของลำตัดคณะหวังเต๊ะ(ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ. 2531) ซึ่งมีเอกลักษณ์ด้านถ้อยคำสำนวนที่มีนัยแบบสองแง่สองง่าม
	เพลงชักกระดาน	เพลงไทยพื้นบ้าน	ชาวบ้านใช้ขับร้องประกอบการละเล่นพื้นบ้านที่เรียกว่า “การชักกระดาน” ในฉากพิธีกรรมนวดข้าวที่บ้านกำนันอ้น
	เพลงพิษฐาน	เพลงไทยพื้นบ้าน	เป็นเพลงที่แพงร้องเพื่อบูชาเจ้าแม่โพสพในพิธีกรรมนวดข้าวที่บ้านกำนันอ้น โดยในหนังได้มีการปรับเนื้อร้องใหม่ให้สอดคล้องกับเรื่องราว คือ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการระบายความในใจของตัวละครที่เกิดมากำพร้าแม่และไร้คู่ครอง จึงร้องเพลงวิงวอนต่อเจ้าแม่โพสพขอพร

			ให้ได้ดั่งที่อธิษฐาน
	เพลง กระจุ๋มกระจิ๋ม	เพลงไทยสากล	เป็นเพลงประกอบละครร้องเรื่อง “โรสิตา” ของพรานบูรพ์ที่ดัดแปลงมาจากภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องเสน่ห์นายร้อยโท เป็นเพลงกระจุ๋มกระจิ๋มได้รับความนิยมในสมัยนั้นเพราะเป็นสิ่งแปลกใหม่ ทำนองสนุกสนานและมีเนื้อร้องเป็นภาษาอังกฤษง่ายๆ โดยแพงเคยฟังจากชาวบ้านในตลาดและจำมาร้องในฉากที่กำลังสระผมให้พี่ลอ แสดงให้เห็นอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาสู่สังคมเมืองและสังคมชนบทในเวลานั้น
เพลงขับร้องมีดนตรีประกอบ	เพลง จันทร์เจ้าขา	เพลงไทยสากล	เป็นเพลงประกอบละครร้องเรื่อง “จันทร์เจ้าขา” ของพรานบูรพ์ ที่เริ่มแสดงครั้งแรกที่โรงภาพยนตร์พัฒนากร เมื่อ พ.ศ. 2474 เป็นละครร้องที่ได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงมาก และมีการนำออกแสดงมากถึง 49 ครั้ง ติดต่อกันทั่วทุกโรงมหรสพในพระนครและธนบุรีในสมัยนั้น โดยผู้กำกับได้นำมาสอดแทรกไว้ในฉากหนึ่งของหนัง เมื่อบุญเพ็งพาเพื่อนมาดูละครเรื่องนี้

4.4 ภาพยนตร์เรื่อง พลอยทะเล (2530)

4.4.1 <u>องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง พลอยทะเล</u>

4.4.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ลักษณะโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเล โดยทั่วไปยังคงแสดงให้เห็นแนวทางที่เป็นเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรี นั่นคือการกล่าวถึงความสัมพันธ์ในด้านความรักของตัวละครที่ไม่สมหวัง กล่าวคือการมีความรักซ้อนหรือมีความสัมพันธ์ในรูปแบบรักสามเส้า โดยมีปัจจัยภายนอกเป็นตัวเร่งเร้าทำให้อุปสรรคความรักทวีความรุนแรงขึ้น โดยตัวละครนำฝ่ายหญิงจะมีสภาวะจิตใจที่เปลี่ยนแปลงไปอันเนื่องมาจากสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลง เป็นส่วนที่ทำให้เรื่องราวดำเนินไปสู่จุดสูงสุด โดยโครงเรื่องยังคงดำเนินไปตามลำดับขั้นของเวลา และสามารถแสดงรายละเอียดได้ดังนี้

- *องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up)* เปิดเรื่องด้วยภาพความงดงามใต้ท้องทะเลที่อุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรธรรมชาติหลากชนิด เป็นการแนะนำสถานที่เกิดเหตุหลักคือ เกาะระย้าซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมที่เป็นเกาะ คือมีเนินเขา มีชายหาดและทะเล มีความสงบ เรียบง่ายและมีผู้คนอาศัยอยู่ไม่มาก ห่างไกลความเจริญจากฝั่งเมือง ในหนังกล่าวถึง 3 ครอบครัวหลักที่อาศัยอยู่บนเกาะ คือครอบครัวของกระถิ่น สำเภา และรุ่ง โดยรุ่งและกระถิ่นได้แอบรักกันทั้งที่ผู้ใหญ่ทั้งสองฝ่ายไม่รู้เห็น เพราะพ่อของกระถิ่นต้องการให้แต่งงานกับแปลง ซึ่งเป็นพี่ชายของสำเภา ส่วนความสัมพันธ์ของรุ่งกับสำเภานั้นมีความสนิทสนมกันเหมือนพี่น้อง เนื่องจากตอนที่สำเภายังเด็กเคยได้รับการเลี้ยงดูจากแม่สาย แม่แท้ๆของรุ่ง ทำให้สำเภาไปมาหาสู่กับครอบครัวของรุ่งเป็นประจำ การดำเนินเรื่องในตอนนี้เป็นไปอย่างเนิบช้า โดยเน้นไปที่การบรรยายสภาพธรรมชาติ และความสัมพันธ์รักของรุ่งและกระถิ่น จนทั้งคู่ได้เสียเป็นผัวเมียกัน และรุ่งได้ให้คำมั่นสัญญาว่าจะรักกระถิ่นเพียงคนเดียวโดยกล่าวต่อหน้าแม่ทะล แม่พายุ แม่ภูเขา อำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามธรรมชาติเป็นสักขีพยาน เรื่องราวพัฒนาไปสู่จุดพลิกผลัน เมื่อน้ำเสือญาติของกระถิ่นจะพาครอบครัวของกระถิ่นออกจากเกาะย้ายไปประกอบอาชีพใหม่ที่ฝั่งเมือง

องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation) เนื่องด้วยรุ่งได้เติบโตมากับสภาพแวดล้อมที่เป็นเกาะและทะเล และต้องดำรงชีพด้วยการหาทรัพยากรที่อยู่รายล้อมไปแลกกับอาหารหรือทรัพย์สินเงินทอง เพื่อนำมาเลี้ยงดูแม่เนื่องจากพ่อเสียไปตั้งแต่ยังเด็ก ทำให้รุ่งว่ายน้ำและดำน้ำเก่ง ครั้งหนึ่งรุ่งได้ดำน้ำไปเจอพลอยแดงหรือทับทิม จึงต้องการเอาไปขายและพาแม่ที่ป่วยไปรักษาตัวยังฝั่งเมือง แต่เรือที่จะพาไปมีเพียงเรือของน้ำเสือที่จะพาครอบครัวกระถิ่นไปฝั่งเมืองเพียงลำเดียว เมื่อครอบครัวของกระถิ่นรู้ความจริงเรื่องที่ทั้งคู่แอบรักกัน จึงถูกกีดกันไม่ให้รุ่งและแม่ติดเรือไปด้วย รุ่งจึงเอาพลอยแดงไปต่อรอง แต่น้ำเสือคิดโลภจึงพาพวกไปดักทำร้ายเพื่อชิงพลอย รุ่งจึงแอบฝากพลอยไว้กับกระถิ่นให้นำติดตัวไปที่ฝั่งเมือง ครั้นถึงฝั่งเมือง กระถิ่นซึ่งเข้าใจผิดคิดว่ารุ่งถูกฆ่าตายแล้วจึงโศกเศร้าเสียใจอยู่พักหนึ่งจนนางเสียงผู้เป็นนายจ้างเกิดเอ็นดูและนำไปชุบเลี้ยงด้วยความเป็นอยู่แบบคนฝั่งเมืองและเริ่มมีรักใหม่กับสำเนียงน้องชายของนางเสียง ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละครได้พัฒนาขึ้นเมื่อกระถิ่นรู้ความจริงว่ารุ่งยังไม่ตายและได้เดินทางมาจากเกาะระย้าพร้อมกับแม่และสำเภา กระถิ่นซึ่งในขณะนี้ได้กลายเป็นสาวชาวเมืองและต้องกลายเป็นหญิงสองใจจึงเป็นจุดศูนย์กลางความขัดแย้ง แล้วยังมีประเด็นขัดแย้งเรื่องการแย่งชิงพลอยซึ่งตอนนี้ตกไปอยู่ในมือของนายสำเนียง เรื่องราวได้พลิกผันไปถึงจุดสูงสุด (Climax) อันเนื่องมาจากความ

ต้องการทางวัตถุและความเจริญของฝั่งเมือง ที่เปลี่ยนแปลงจิตใจของมนุษย์จากผู้ที่ควรเห็นคุณค่าของความรักกลายเป็นผู้ที่มีจิตใจโลภและเห็นแก่ตัว

องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution) รุ่งยังต้องการพลอยเพื่อนำไปรักษาแม่ที่ป่วย จึงลักลอบมาหากระถิ่นเพราะคิดว่าพลอยยังอยู่กับกระถิ่น เมื่อสำเนียงรู้เข้าจึงต้องการตามไปฆ่ารุ่ง แต่รุ่งหนีกลับไปก่อน ในขณะเดียวกันน้ำเสือก็ต้องการฆ่ารุ่งและตามมาที่บ้านเพื่อชิงพลอยเป็นครั้งที่สอง แต่แม่สายเอาตัวเข้ามาขวางไว้จึงถูกแทงตาย ชีวิตรุ่งจึงไม่เหลือใครที่จะคอยรักและเป็นห่วงนอกจากสำเภา ครั้งหนึ่งเมื่อสำเนียงออกเรือไปหาปลากับพวกแปลงและคนอื่นๆ ได้เกิดพายุและใบพัดเรือไปพันกับอวนกลับฝั่งไม่ได้ กระถิ่นจึงมาขอร้องให้รุ่งไปช่วยสำเนียงและพี่ชายของตนที่อยู่ในเรือเพราะรู้ว่ารุ่งว่ายน้ำเก่ง แต่สำเภามาห้ามเพราะเป็นห่วงรุ่งที่ต้องไปเสี่ยงชีวิต รุ่งยอมไปช่วยเพราะยังรักกระถิ่นและเห็นแก่ชีวิตของหลายคนในเรือ รุ่งสามารถช่วยคนทั้งหมดเอาไว้ได้แต่กลับถูกสำเนียงทรยศปล่อยให้ถูกพายุซัดและหันเรือกลับฝั่ง คนในเรือเป็นพยานรู้เห็นถึงความอกตัญญูของสำเนียง แต่รุ่งรอดชีวิตมาได้ทำให้กระถิ่นสำนึกผิดกลับมาขอโทษรุ่งและไปนำพลอยจากที่ซ่อนของสำเนียงมาคืนเพื่อหวังไปตั้งต้นชีวิตใหม่ แต่เมื่อเห็นว่าพลอยได้สูญหายไปจึงกลับคำเพราะเห็นค่าของพลอยดีกว่าความรักและไม่อยากกลับไปใช้ชีวิตลำบาก หนังเข้าสู่จุดคลี่คลายและการปิดเรื่องเมื่อเปิดเผยให้เห็นว่าแท้จริงรุ่งได้พลอยกลับคืนมาแล้วโดยความช่วยเหลือของสำเภา แต่ต้องการลองใจกระถิ่น จุดจบของเรื่องคือการที่กระถิ่นต้องกลายเป็นคนที่ไม่มีความสุขในชีวิต ส่วนรุ่งและสำเภาได้กลับไปใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายตามเดิมที่เกาะระย้า

<u>*การเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างบทประพันธ์ดั้งเดิมกับภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเล(2530)*</u>

ภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเลได้ถูกดัดแปลงมาจากนวนิยายเรื่อง “สินในน้ำ” ของไม้ เมืองเดิม และมีลักษณะของโครงเรื่องโดยทั่วไปคล้ายกับเรื่องภาพยนตร์แผลเก่า และภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง คือการกล่าวถึงชีวิตรักของชายหญิง ที่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติและเรียบง่าย แต่เมื่อฝ่ายหญิงได้ก้าวข้ามไปสู่สภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมแบบใหม่ที่มีความเจริญกว่าก็หลงลืมคนรักเก่าและชีวิตที่เรียบง่ายในอดีต สิ่งที่แตกต่างออกไปก็คือ การเปลี่ยนสภาพแวดล้อมจากบรรยากาศของทุ่งนาและสังคมชนบท กลายมาเป็นบรรยากาศที่มีทะเลล้อมรอบและสังคมชาวเกาะ โดยในช่วงต้นของเรื่องได้แสดงให้เห็นความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรธรรมชาติทางทะเล ผ่านการหาเลี้ยงชีพของตัวละคร เช่น การจับปลา การเก็บสินน้ำ (ทรัพยากรทางธรรมชาติใต้ทะเล) การ

เก็บมะพร้าว เก็บไข่เต่า การทำหลักหอย เพื่อนำไปขายหรือแลกเปลี่ยนเป็นสิ่งของในการดำรงชีวิต จะเห็นได้ว่าระบบเศรษฐกิจของสังคมยังเป็นระบบเศรษฐกิจแบบพื้นฐาน คือยังอาศัยการแลกเปลี่ยนสิ่งของและการดำรงชีพแบบพออยู่พอกิน เน้นการพึ่งพาธรรมชาติหรือวิถีชีวิตที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติ แม้กระทั่งระบบความคิดความเชื่อที่ยึดถืออำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามธรรมชาติ เช่น แม่ทะเล แม่ภูเขา แม่พายุ เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ทั้งนี้ด้วยสภาพแวดล้อมที่เป็นเกาะตัดขาดจากความเจริญภายนอก จึงขาดโอกาสที่จะติดต่อกับวัฒนธรรมภายนอก

ประเด็นหลักที่ภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเลมีความแตกต่างจากบทประพันธ์ดั้งเดิม คือการตัดตัวละครและประเด็นความขัดแย้งอื่นๆที่ซับซ้อนบางส่วนลง เพื่อเป็นการเน้นความขัดแย้งหลักให้เด่นชัดหรือเพื่อส่งเสริมแก่นความคิดหลักซึ่งตรงกับแก่นความคิดของบทประพันธ์เดิมให้ชัดเจนขึ้น กล่าวคือ ในฉบับนวนิยายจะมีการกล่าวถึงตัวละครที่เป็นพ่อของรุ่งซึ่งมียศฐาบรรดาศักดิ์ และร่ำรวย และตัวละครของอรุณผู้เป็นน้องชายต่างมารดา ซึ่งได้เปิดเผยเมื่อตอนรุ่งได้ข้ามมายังฝั่งเมืองและรับมรดกจากพ่อ ทำให้เกิดความขัดแย้งกับอรุณผู้เป็นน้องชายที่ต้องการสมบัติไว้เพียงผู้เดียว โดยมีสำเนียงคอยสนับสนุนและต้องการจะกำจัดรุ่งเช่นเดียวกัน ดังนั้นประเด็นความขัดแย้งในนวนิยายจึงเป็นเรื่องการแย่งชิงทรัพย์สมบัติที่เป็นมรดกของพ่อ ส่วนประเด็นเรื่องพลอยในฉบับนวนิยายนั้นเป็นเพียงประเด็นความขัดแย้งเริ่มต้นที่ทำให้รุ่งได้ข้ามมายังฝั่งเมืองและสุดท้ายได้ละทิ้งประเด็นความขัดแย้งเรื่องพลอยไว้ ส่วนในภาพยนตร์ เชิด ทรงศรีได้ตัดตัวละครที่เป็นพ่อและอรุณทิ้ง และถ่ายเทความขัดแย้งกลับมาที่การแย่งชิงพลอยและความโลภของสำเนียงแทน โดยใจความสำคัญหลักของเรื่องไม่ได้เปลี่ยนแปลงไป

4.4.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของเรื่อง คือ ความต้องการของมนุษย์และการแสวงหาความสุขของมนุษย์ในทางที่ต่างกัน คนหนึ่งแสวงหาความสุขจากการยึดถือทรัพย์สมบัติหรือวัตถุสิ่งของมีค่าว่าเป็นความสุขที่แท้จริง กับอีกคนหนึ่งซึ่งแสวงหาความสุขการจากการมีชีวิตที่สงบ เรียบง่ายตามธรรมชาติ หรือความสุขที่เป็นคุณค่าทางจิตใจว่าเป็นความสุขที่แท้จริงและไม่อาจหาซื้อได้แม้ด้วยพลอยทะเลอันมีค่า

4.4.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครในเรื่องนี้มีความสอดคล้องกับโครงเรื่องและแก่นความคิดหลัก คือ มีตัวละครที่แบ่งออกเป็นสองขั้วตรงข้าม คือ กลุ่มที่ยึดถือคุณงามความดีและแสวงหาประโยชน์จากคุณค่าของธรรมชาติ กับอีกกลุ่มหนึ่งที่มีความโลภ เห็นแก่ตัว และแสวง

คุณค่าจากทรัพย์สมบัติและวัตถุ และการแบ่งตัวละครออกตามสภาพแวดล้อม 2 แบบ คือ กลุ่มที่อยู่ฝั่งเกาะ และกลุ่มที่อยู่ฝั่งเมือง

(1) ตัวละครฝั่งเกาะระย้า

- *รุ่ง* มีชีวิตผูกพันกับธรรมชาติ ดำรงชีวิตโดยการแสวงหาทรัพยากรธรรมชาติที่มีอยู่รายล้อมตัว เป็นคนดำน้ำและว่ายน้ำเก่ง ยึดถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามธรรมชาติเป็นที่พึ่ง ทำอะไรพออยู่พอกิน ไม่โลภ ซื่อสัตย์ในความรักที่มีต่อกระถิ่น มีความกตัญญูต่อมารดา มีความกล้าหาญ มีเกียรติและศักดิ์ศรีของลูกผู้ชาย ยอมเสียสละชีวิตไปช่วยผู้อื่นแม้ผู้ที่เป็นศัตรู
- *กระถิ่น* รักความสบาย เห็นคุณค่าของวัตถุมากกว่าคุณค่าของความรัก จิตใจอ่อนไหวง่าย บางครั้งมีความเห็นแก่ตัว ชอบพูดโกหกเพื่อเอาตัวรอด ไม่ซื่อสัตย์ในความรัก แต่มีข้อดีคือ มีความกตัญญูรู้คุณต่อนางเสียงที่ได้ชุบเลี้ยงตนไว้ รู้จักให้ความเคารพต่อผู้อาวุโส ตัวละครของกระถิ่นจึงเป็นตัวแทนของมนุษย์ที่มีทั้งด้านดีและชั่ว
- *สำเภา* มีความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายตามธรรมชาติ เชื่อถือในอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ไม่โลภ มีความกตัญญูต่อแม่สายถึงจะไม่ใช้แม่แท้ๆของตนแต่เคยมีบุญคุณต่อตนเองในวัยเด็ก ขยันทำมาหากิน คอยดูแลเป็นห่วงรุ่งอย่างจริงใจ ถึงแม้จะแอบรักรุ่งอยู่ในจิตใจลึกๆ แต่ก็ไม่ทรยศต่อกระถิ่นที่เคยฝากให้ดูแลรุ่ง
- *แม่สาย* เป็นคนไม่โลภ รู้จักความพอดี เห็นคุณค่าของความรักมากกว่าคุณค่าของวัตถุ ยึดถือหลักในเรื่องการมีสติ และความไม่ประมาทเป็นหลักในการดำเนินชีวิต โดยรุ่งมักได้รับคำสั่งสอนนี้จากแม่สาย ยอมเสียสละชีวิตเพื่อปกป้องลูกของตนเอง
- *น้ำเสือ* เป็นคนเห็นแก่ตัว มีความโลภอยากได้ทรัพย์สมบัติของผู้อื่น แม้กระทั่งยอมฆ่าคนเพื่อแย่งชิงมา

(2) ตัวละครฝั่งเมือง

- *นายสำเนียง* เป็นชาวไทยเชื้อสายจีน ในตอนแรกมีความรักต่อกระถิ่นด้วยความจริงใจ แต่พอเห็นพลอยจึงอยากได้มาครอบครอง สำเนียงจึงเป็นผู้ที่เห็นค่าของวัตถุมากกว่าคุณค่าของความรัก เป็นคนเห็นแก่ตัว โลภ ไม่รู้จักความพอเพียงทั้งที่ตนเองมีฐานะดีอยู่แล้ว ชอบวางอำนาจแก่ผู้ที่อยู่ต่ำต้อยกว่าคือพวกที่เป็นลูกน้องของตน ไม่มีศักดิ์ศรีความเป็นลูกผู้ชาย ไม่รู้จักสำนึกบุญคุณคน ไม่รู้จักความกตัญญูที่รุ่งเคยช่วยชีวิตไว้

- <u>*นางเสียง*</u> เป็นพี่สาวของสำเนียง แต่มีนิสัยตรงข้ามกันอย่างชัดเจน เสียงเป็นคนขยันทำมาหากิน ทำอาชีพประมงเป็นหลัก รู้จักคุณค่าของทรัพยากรทางธรรมชาติและวัตถุดิบที่มีอยู่ในทะเลนำมาเปลี่ยนเป็นอาชีพสร้างรายได้ให้ตนเองและผู้อื่น เป็นนายจ้างที่ลูกน้องให้ความเคารพนับถือเนื่องจากไม่ดูถูกเหยียดหยามคนที่ต่ำต้อยกว่า ทำมาหากินแบบไม่เอารัดเอาเปรียบผู้อื่น มีความซื่อตรงไม่คดโกง และรู้จักคุณค่าของความกตัญญูสำนึกในบุญคุณผู้อื่น

จากลักษณะตัวละครที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า การแบ่งตัวละครออกเป็นลักษณะขาวกับดำไม่ได้มีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมที่เคยอาศัยอยู่มาก่อนในแบบฉบับตายตัว กล่าวคือ ตัวละครที่อาศัยฝั่งเกาะไม่จำเป็นต้องเป็นตัวละครดีทั้งหมด เช่น กระถิ่นและน้ำเสือ และตัวละครที่อาศัยฝั่งเมืองก็ไม่ได้เป็นคนเลวทั้งหมด เช่น นางเสียง แต่เป็นภาพของตัวละครที่แตกต่างหลากหลาย แสดงให้เห็นว่าตัวละครทุกคนจะดีจะชั่วไม่ได้ขึ้นอยู่กับปัจจัยภายนอกเป็นสำคัญ แต่มาจากปัจจัยภายในคือความชั่วความดีที่อยู่ในตัวเรา เพียงแต่หนังพยายามแสดงให้เห็นว่าปัจจัยภายนอก ซึ่งก็คือความเจริญทางวัตถุเป็นตัวเร่งทำให้คนกลายเป็นคนโลภและเห็นแก่ตัวได้

4.4.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเลไม่ปรากฏยุคสมัยของเรื่องอย่างแน่ชัด อย่างไรก็ตามเชิด ทรงศรีได้ยึดช่วงเวลาและเหตุการณ์จากการสันนิษฐานได้จากช่วงเวลาของการประพันธ์นวนิยายเรื่อง*สินในน้ำ*ของไม้ เมืองเดิม คือหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ.2475โดยเหตุการณ์ได้เกิดขึ้นไปตามลำดับของเวลา ส่วนพื้นที่ได้แบ่งเป็น 2 แห่ง ได้แก่สภาพแวดล้อมที่เป็นเกาะ มีทะเลรายล้อม ห่างไกลจากความเจริญ มีผู้คนอาศัยอยู่ไม่มาก ได้แก่เกาะระย้า และสภาพแวดล้อมที่เป็นชายฝั่งติดกับแผ่นดินใหญ่ มีความเจริญมากกว่าและมีผู้คนอาศัยอยู่ริมชายฝั่งมากขึ้น ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทำประมง ได้แก่ ฝั่งเมืองหรือในหนังจะเรียกว่าแหลมสิงห์

4.4.1.5 ฉาก (Setting) ฉากในภาพยนตร์เรื่องพลอยทะลแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะตามลักษณะโครงสร้างของเรื่อง ได้แก่ ฉากเกาะระย้าซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมแบบทะเลและเกาะ และฉากแหลมสิงห์ซึ่งเป็นฝั่งเมืองมีบรรยากาศแบบชายทะเลเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างกันที่สภาพความเจริญ เช่น ตึกรามบ้านช่อง และวิถีการดำเนินชีวิตด้านต่างๆ เช่น การประกอบอาชีพ การแต่งกาย ลำดับชนชั้นทางสังคม โดยกล่าวในรายละเอียดได้ดังนี้

- <u>*ฉากเกาะระย้า*</u> มุมหนึ่งเป็นฉากที่บรรยายความสวยงามและความอุดมสมบูรณ์ใต้ท้องทะเล เช่น ปะการัง ดอกไม้ทะเล ปลาสวยงามต่างๆ ส่วนสภาพแวดล้อมตามชายหาดก็จะมีโขดหินขนาดเล็กใหญ่ต่างกัน หรืออาจพบช่องว่างตามโขดหินมีลักษณะคล้ายถ้ำ ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นบรรยากาศที่เรียบง่าย สงบ เอื้ออำนวยต่อคู่รักเช่น รุ่งและกระถิ่นที่ชอบแอบมาพลอดรักกันตามโขดหินบ้าง ตามถ้ำบ้างหรือดำน้ำดูปะการังกัน ในขณะเดียวกันอีกมุมหนึ่งของเกาะ เป็นสภาพที่อยู่อาศัยหรือบ้านตัวละครที่มีอยู่ไม่กี่หลัง มีลักษณะเป็นกระท่อมที่ใช้วัตถุจากธรรมชาติมาก่อสร้างแบบง่ายๆ สามารถรื้อถอนย้ายไปตั้งในที่แห่งใหม่ได้

- <u>*ฉากฝั่งเมืองหรือแหลมสิงห์*</u> สภาพโดยทั่วไปยังเป็นลักษณะแบบชายฝั่งทะเล แต่มีบรรยากาศคึกคักเพราะเป็นบริเวณที่มีสะพานปลาและเรือตังเกที่ใช้ทำอาชีพประมงนำปลามาซื้อขายกันเป็นจำนวนมาก บริเวณริมชายหาดก็มีหมู่บ้านของชาวประมงเรียงรายเป็นทิวแถว ในบริเวณใกล้กับสะพานปลามีบ้านของนางเสียง มีลักษณะเป็นตึกแถวหลังใหญ่ ใช้เป็นที่อยู่อาศัยและประกอบอาชีพ ส่วนใหญ่เป็นการบรรยายลักษณะการทำอาชีพของนางเสียงเช่น การทำประมง ส่งออกแมงกระพรุนดอง ทำอู่ต่อเรือตังเก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีฉากหนึ่งมีการฉายหนังกลางแปลงให้ชาวบ้านได้ดูกันเป็นหนังกลางแปลงที่กำลังฉายเรื่อง พันท้ายนรสิงห์ ฉบับปีพ.ศ.2493 (สันนิษฐานได้จากเพลงที่ดังมาจากในหนังคือเพลงน้ำตาแสงใต้) นอกจากนี้ยังมีฉากหนึ่งที่เป็นฉากบ้านพ่อแม่ของนางเสียงซึ่งอยู่ที่จันทบุรี(สมัยนั้นเรียกจันทบูร)ซึ่งมีการทำอาชีพค้าพลอย และทอผ้า ในหนังก็ได้มีการแสดงให้เห็นการขุดพลอยและการเจียระไนพลอยและเครื่องมือในการทอผ้า เป็นการแสดงให้เห็นลักษณะการประกอบอาชีพของคนในจังหวัดจันทบุรีสมัยนั้น

4.4.2 <u>องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง พลอยทะเล</u>

4.4.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) ในช่วงเปิดเรื่อง มีการใช้เทคนิคการถ่ายภาพใต้น้ำซึ่งคุณเชิด ทรงศรี ได้ผู้ถ่ายภาพใต้น้ำฝีมือดีอย่างหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล มาถ่ายให้ ภาพที่ออกมามีความสวยงามทำให้เห็นหลากหลายมุมของภาพใต้ท้องทะเล และในฉากใต้น้ำต้องมีการให้นักแสดงคือสรพงษ์ ชาตรีซึ่งแสดงเป็นรุ่งและ สินจัย เปล่งพานิชซึ่งแสดงเป็นกระถิ่นต้องว่ายน้ำใต้ทะเล เป็นฉากที่รุ่งดึงกระถิ่นลงเล่นในทะเลและดำน้ำด้วย

รูปที่ 4.24 การถ่ายภาพใต้น้ำ ในฉากเปิดเรื่อง แสดงความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรใต้ท้องทะเล

ในฉากที่เป็นเกาะระย้า ส่วนใหญ่หนังมักมีการใช้ภาพระยะไกล เปิดเผยให้เห็นสภาพธรรมชาติที่เป็นเกาะและทะเล บางครั้งแม้เป็นการสนทนาของตัวละครหนังก็ยังมีการถ่ายภาพจากระยะไกลให้เห็นเช่น ฉากที่รุ่งและกระถิ่นพลอดรักกันบริเวณโขดหินชายทะเลในตอนต้นของเรื่อง ส่วนในฉากการสนทนาที่ต้องการแสดงสีหน้าอามรณ์ของตัวละครโดยเฉพาะฉากที่มีกระถิ่นร่วมแสดงอยู่ มักใช้ขนาดภาพระยะใกล้ ตัวละครของกระถิ่นเป็นตัวละครที่ต้องแสดงอารมณ์ค่อนข้างมากยิ่งในตอนกลางของเรื่องที่ความขัดแย้งเริ่มมีความเข้มข้นขึ้น และได้นักแสดงฝีมือดีคือ สินใจ เปล่งพานิช มาเล่น

รูปที่ 4.25 ภาพ Close up ใช้เปิดเผยสีหน้าอารมณ์ในฉากการสนทนาของตัวละคร

รูปที่ 4.26 การใช้ภาพ Long Shot ในฉากที่เป็นธรรมชาติหรือในฉากที่แสดงสภาพแวดล้อมของเกาะ

การเคลื่อนไหวกล้องในภาพยนตร์เรื่องนี้ ค่อนข้างมีลักษณะเนิบช้า โดยยังคงมีการใช้ดอลลี่และการแทรค ให้เห็นอยู่พอสมควร มีลักษณะของการถ่าย Long Take มากขึ้นในฉากที่ต้องมีการติดตามตัวละคร หรือแสดงภาพบรรยากาศของธรรมชาติ ในส่วนของการเน้นความสนใจหรือ

ต้องการชี้นำสายตาของคนดูให้ไปในทิศทางที่ผู้กำกับต้องการเน้น หนังยังมีการใช้การเปลี่ยนระยะภาพที่แสดงให้เห็นการทำงานของกล้องอย่างชัดเจนอยู่ คือ การซูมเข้าไปหาวัตถุ และการซูม ออกจากวัตถุ หรือบางครั้งมีการ Switch Pan คือการแพนกล้องไปด้านข้างอย่างรวดเร็ว เพื่อกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกตื่นเต้นหรือแสดงสถานการณ์บางอย่างที่เกิดขึ้นในระยะฉับพลัน

รูปที่ 4.27 การใช้ภาพมุมสูง ในฉากการขุดหาพลอย แสดงให้เห็นอาชีพค้าพลอยของนายสำเนียง

4.4.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) การดำเนินเรื่องในช่วงต้นที่เน้นบรรยากาศที่เป็นธรรมชาติและแสดงความสัมพันธ์ของความรักระหว่างรุ่งและกระถิ่น หนังมีการดำเนินเรื่องไปอย่างค่อยเป็นค่อยไป เนิบช้า และมักมีการใช้เทคนิคการจางซ้อน (Dissolve) ในการเปลี่ยนฉากและเหตุการณ์ต่างๆ ส่วนฉากการต่อสู้ระหว่างรุ่งและพวกน้าเสือในตอนที่น้าเสือต้องการมาแย่งชิงพลอยจากรุ่ง หนังมีการใช้การตัดต่ออย่างรวดเร็วและมีการใช้เทคนิคการตัดชนภาพ (Cut)

การใช้เทคนิคการตัดต่อในภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเล มักใช้การตัดต่อเพื่อให้เกิดความรู้สึกในด้านความยาวนานของเวลา หรือมีผลต่ออารมณ์ความรู้ของคนดู โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

- การใช้เทคนิคการตัดชนภาพ (Cut) ในฉากที่ต้องการให้ความรู้สึกในด้านเวลาที่เกิดขึ้นรวดเร็ว กินระยะเวลาสั้น แต่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง กระชั้นชิด ตื่นเต้น เช่น ในฉากการต่อสู้ระหว่างรุ่งกับพวกน้าเสือ หรือในฉากเรือของสำเนียงโดนพายุพัดทำให้ใบพัดเรือไปติดกับอวน

- การใช้เทคนิคการจางซ้อน (Dissolve) ในฉากที่ต้องการให้ความรู้สึกเหมือนกินระยะเวลายาวนาน เป็นวันคืนที่ค่อยๆผ่านไปอย่างเนิบช้า หรือช่วงเวลาเหล่านั้นได้ดำเนินผ่านมาแล้วสักระยะหนึ่ง เช่น ในฉากที่รุ่งพลอดรักกับสำเภาหลังจากที่กระถิ่นได้ไปอยู่ในฝั่งเมืองแล้ว และกระถิ่นได้ฝากให้สำเภาคอยดูแลรุ่ง หรือในฉากที่กระถิ่นได้พบกับนายสำเนียงคนรักใหม่และใช้เวลาอยู่ด้วยกันเมื่อครั้งไปเที่ยวบ้านที่จันทบุรี

4.4.2.3 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

<u>เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)</u> สำนวนภาษาที่เป็นบทสนทนาของตัวละคร ยังมีการยึดถ้อยคำสำนวนที่มาจากนวนิยายเป็นส่วนใหญ่ โดยมีการปรับให้เป็นภาษาพูดเพื่อให้ฟังดูง่ายขึ้น โดยสำนวนโวหารยังเป็นแบบฉบับของไม้ เมืองเดิม คือการใช้ภาษาที่เรียบง่าย และมีลักษณะเป็นภาษาพูดอยู่แล้ว เมื่อนำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์จึงสามารถที่จะนำมาใช้เป็นบทสนทนาได้เลย ในส่วนที่นวนิยายมีการใช้ภาษาสวยงาม หรือมีการใช้โวหารภาพพจน์ (Figure of Speech) ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเชิด ทรงศรี คือ เมื่อมีความประทับใจต่อประโยคใดประโยคหนึ่งในนวนิยาย หรือเมื่อมีการอ่านนวนิยายแล้วชื่นชอบในสำนวนการประพันธ์นั้น ก็จะมีการหยิบยกมาเป็นบทสนทนาในหนังโดยที่ไม่มีการดัดแปลงใดๆ ด้วยเหตุผลที่ว่าภาษานั้นมีความสวยงามอยู่แล้ว เช่น ในบทสนทนาของสำเภาที่พูดกับกระถิ่น ที่ว่า *"ตั้งแต่เอ็งจากมา หน้าพี่รุ่งนั้นเศร้าเหมือนกับตะวันเย็นที่ชวนให้ร้องไห้"*

นอกจากนี้ในบทสนทนาของตัวละครยังแสดงให้เห็นบุคลิกด้านความกตัญญูหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ซึ่งเป็นค่านิยมที่ผู้กำกับต้องการสอดแทรกให้เห็น เช่น ตัวอย่างบทสนทนาระหว่างรุ่งและสำเภา เมื่อกระถิ่นได้ขอให้รุ่งว่ายน้ำไปช่วยนายสำเนียงกับพวกที่ติดพายุอยู่ในเรือ และสำเภาได้เข้ามาห้ามไว้

> *"สำเภา..ความดีของเอ็งที่คอยห่วงหาอาทร คอยปกป้องและเคือดร้อนแทนพี่นั้นผิดจากแม่บังเกิดเกล้าแล้ว มีเองนี้แหละเป็นหญิงเดียวที่ไอ้รุ่งจะกราบตีนได้ เพราะบุญคุณของเอ็งล้นหัวใจมัน"*

หรืออีกตัวอย่างบทสนทนาหนึ่งที่ผู้กำกับได้สอดแทรกเข้ามาและเน้นความสำคัญเป็นพิเศษ เป็นบทสนทนาที่ถือได้ว่าอยู่ในช่วงจุดสูงสุด (Climax) ของเรื่องและได้เปิดเผยให้เห็นหัวใจของ

เรื่อง เน้นกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของคนดูให้เห็นถึงความเห็นแก่ตัวของมนุษย์และความเจริญของเมืองที่เปลี่ยนหัวใจของคนให้กลายเป็นผู้อกตัญญู ไม่รู้จักความดีงาม คือ บทสนทนาของแปลง ซึ่งกล่าวถึงนายสำเนียงผู้เป็นนายจ้างของตน ที่ว่า

" ไอ้รุ่งอุตส่าห์เสี่ยงชีวิตไปช่วยเรา ช่วยนายด้วย แต่นายกลับฆ่าคนที่ช่วยชีวิตนาย ..นี่เราอยู่เมืองสวรรค์หรือนรกกันแน่ ฝั่งเมืองมันเจริญจริงก็แค่บ้านเมืองสิ่งของ คนเมืองมันโลภจัดเหมือนกับว่าจะมีชีวิตอยู่กันจนค้ำฟ้า มันแข่งกันอยู่อีกทึกวุ่นวาย แย่งกันกินเหมือนหมาอด คนฝั่งเมืองมันถูกไอ้สิ่งที่เรียกว่าความเจริญเปลี่ยนหัวใจมัน จากหัวใจคนเป็นหัวใจสัตว์ มันถึงไม่รู้จักความดีงาม ไม่รู้จักความกตัญญู ไอ้รุ่งคนบ้านระย้า ถึงคนฝั่งเมืองจะเรียกมันว่าคนเถื่อน แต่มันก็มีหัวใจคนแท้ หัวใจที่มีความดีเป็นแก่น ...ดูเอาเถอะ แม้ข้ากับไอ้ปีจะชังมันมาก่อน แต่น้ำใจมันที่กล้าแลกชีวิตกับคนที่ควรถือเป็นศัตรู ข้าต้องขอยอมแพ้"

<u>*เสียงดนตรี (Music)*</u> ดนตรีในภาพยนตร์เรื่องพลอยทะเลประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Background Music) เป็นดนตรีบรรเลงประกอบภาพยนตร์ซึ่งได้บรรจุดนตรีแบบอิเล็กโทรนิกส์ (Electronic Music) เป็นแนวดนตรีรูปแบบใหม่ที่มีการใช้เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ในการเลียนแบบเสียงของเครื่องดนตรีได้หลากหลายชนิด ส่วนที่ 2 คือ ดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music) ได้แก่ เพลงแหล่มหาชาติ ซึ่งการแหล่เป็นลักษณะของการเทศน์รูปแบบหนึ่งมีการใช้เสียงและทำนองมุ่งให้เกิดความไพเราะ และมีเนื้อหาเกี่ยวข้องในทางพุทธศาสนาเรื่องมหาเวสสันดรชาดก ในหนังเป็นฉากที่สำเภาร้องเพลงแหล่มหาชาติซึ่งได้จำมาจากพ่อที่เคยใช้ร้องกล่อมในตอนเด็ก นอกจากนี้ยังมีเพลงน้ำตาแสงใต้ ในฉากที่มีการฉายหนังกลางแปลงเรื่อง พันท้านนรสิงห์ โดยเพลงน้ำตาแสงใต้เป็นเพลงไทยสากลอมตะที่มีชื่อเสียงของ สง่า อารัมภีร์ ซึ่งเป็นผู้แต่งทำนองขึ้นใช้ประกอบละครเรื่องพันท้านนรสิงห์ที่เคยจัดแสดงที่ศาลาเฉลิมไทยเมื่อปีพ.ศ.2487

4.5 ภาพยนตร์เรื่อง ทวิภพ (2533)

4.5.1 <u>องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ทวิภพ</u>

4.5.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ แบ่งโครงสร้างการเล่าเรื่องออกเป็น 3 องก์ โดยมีลำดับการเล่าเรื่องเป็นไปตามลำดับขั้นของเวลา ด้วยโครงเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับหญิงสาวที่

สามารถเดินทางข้ามกาลเวลาไปพบรักกับคนในอดีต ผ่านทางกระจกซึ่งเป็นประตูของมิติเวลา ดังนั้นภาพยนตร์จึงมักมีการเล่าเรื่องสลับไปมาระหว่างเหตุการณ์ในอดีตกับปัจจุบันอยู่บ่อยครั้ง ทั้งนี้คนดูสามารถรับรู้ได้ว่ากำลังอยู่ในยุคสมัยใด โดยผ่านองค์ประกอบการเล่าเรื่องต่างๆ เช่น ฉาก ตัวละคร เสื้อผ้า เป็นตัวอ้างอิง ส่วนการพัฒนาของเรื่องราวเกี่ยวข้องกับประตูของมิติเวลาที่กำลังจะปิดลงและตัวละครหลักต้องตัดสินใจว่าจะเลือกอยู่ในภพใด จนนำไปสู่จุดคลี่คลายและการปิดเรื่อง โดยสามารถแสดงรายละเอียดการดำเนินเรื่องในแต่ละองก์ได้ดังนี้

- องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up) เปิดเรื่องที่ความฝันของมณีจันทร์หรือเมณี่ ที่มักฝันซ้ำๆ เห็นชายคนหนึ่งที่เรียกเธอว่า “แม่มณี” จนกระทั่งวันหนึ่งได้ซื้อกระจกโบราณสมัยรัชกาลที่ 5 มาจากร้านขายของเก่า ทำให้เมณี่ยิ่งฝันหรือเกิดภาพนิมิตถึงชายผู้นี้บ่อยขึ้น จนกระทั่งได้เห็นรูปถ่ายสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีรูปชายคนที่เมณี่เห็นอยู่ในฝันนั้นด้วย คือ หลวงอัครเทพวรากร ข้าราชการกระทรวงการต่างประเทศสมัยนั้น ทำให้เมณี่เกิดความสงสัยว่าเป็นเพราะเหตุใดจึงฝันเห็นถึงคนในอดีตซึ่งตนไม่เคยรู้จักหรือเห็นหน้ามาก่อน ในช่วงต้นยังมีการเปิดตัวละครอื่นๆ เช่น มาลิดา(แม่ของเมณี่) กุลวรางค์ ดร.ตรอง และไรวัต นายทหารหนุ่มที่มาหลงรักเมณี่ เรื่องราวดำเนินไปจนกระทั่งเมณี่ได้ข้ามเวลาไปในอดีตผ่านทางกระจกโบราณ และพบกับคุณหลวงตัวจริงเป็นครั้งแรก ทำให้เธอเชื่อว่าตนไม่ได้แค่ฝันไป และสามารถเดินทางไปสู่อดีตได้จริงๆ

- องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation) ในช่วงของการพัฒนาเรื่องราว มณีจันทร์ได้มีการเดินทางไปมาระหว่างอดีตและปัจจุบันผ่านทางกระจกบ่อยขึ้น โดยทุกครั้งกระจกก็จะยิ่งเพิ่มรอยร้าวมากขึ้นด้วย การไปสู่อดีตครั้งหนึ่งทำให้เธอได้พบกับคุณหญิงแสร์ แม่ของคุณหลวง ซึ่งประหลาดใจกับการมาของเมณี่ ด้วยความที่เมณี่เป็นสาวสมัยใหม่ ที่ไม่รู้จักธรรมเนียมประเพณีในสมัยอดีต อีกทั้งกิริยาวาจา รวมทั้งความคิดก็เป็นแบบสาวสมัยใหม่ จึงมักทำอะไรที่ดูผิดธรรมเนียม หรือแปลกประหลาดไปบ้างสำหรับคุณหญิงแสร์และคุณหลวง ในขณะที่ฝั่งสมัยปัจจุบัน พวกตรอง กุลวรางค์ และไรวัต ก็เริ่มที่จะเป็นห่วงเมณี่ ที่ชอบหายตัวไปบ่อยๆ อย่างไร้ร่องรอยและชอบอ้างว่าได้กลับไปในอดีต จนเพื่อนๆคิดว่าเมณี่เริ่มเป็นโรคประสาท เรื่องราวได้พัฒนาไปอย่างเข้มข้นมากขึ้นเมื่อเมณี่เริ่มรู้สึกหลงไหลผูกพันและมีความสุขกับการอยู่ในภพของอดีต พร้อมกับความรักที่มีให้กับคุณหลวงได้เพิ่มมากขึ้น จนทำให้เมณี่สับสนกับการเลือกที่จะอยู่ในอดีตหรือกลับมาในปัจจุบัน เพราะเธอก็ยังเป็นห่วงและคิดถึงแม่ของตน รวมทั้งการอยู่ในอดีต เมณี่ยังสามารถสร้างประโยชน์ต่อชาติ

บ้านเมืองในช่วงเวลาที่สยามประเทศกำลังตกอยู่ในยุคการล่าอาณาณิคมของอังกฤษและฝรั่งเศส เรื่องราวได้พัฒนาไปสู่จุดสูงสุด (Climax) เมื่อคุณหลวงฉุดรั้งไม่ให้มณีจันทร์กลับไปยังภพของเธอ จนเมณี่หมดสติไป ในขณะที่กระจกร้าวจนใกล้จะแตกเต็มที่

- *องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution)* ด้วยความรักที่คุณหลวงและมณีจันทร์มีต่อกัน อีกทั้งความรักที่คุณหญิงแสร์มอบให้กับมณีจันทร์เปรียบเสมือนลูกคนหนึ่ง ทั้งคู่ได้ตัดสินใจแต่งงานกันในภพของอดีต ส่วนมาลิดา ผู้เป็นแม่แท้ๆของเมณี่ ซึ่งในขณะนี้คิดถึงลูกของตนมากจนกระทั่งรับรู้และสัมผัสได้ถึงบางสิ่งที่เชื่อมโยงกับเมณี่ในภพของอดีต ในระหว่างพิธีแต่งงาน ประตูภพได้เปิดอีกเป็นครั้งสุดท้าย เมณี่ตัดสินใจที่จะกลับไปหาแม่เป็นครั้งสุดท้ายเพื่อขอพร คุณหลวงจึงได้ตามไปพร้อมกัน และได้เจอกับแม่ของเมณี่ ในฉากปิดของเรื่องก็คือ ตัวละครในภพของปัจจุบันได้มาเห็นเหตุการณ์ครั้งนี้กันพร้อมหน้า ทุกคนยินดีกับการตัดสินใจของเมณี่ที่จะเลือกกลับไปอยู่ในภพของอดีตและไปใช้ชีวิตอยู่กับคุณหลวงตลอดชั่วชีวิต

<u>*การเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างบทประพันธ์ดั้งเดิมกับภาพยนตร์เรื่องทวิภพ(2533)*</u>

จากการศึกษาลักษณะโครงเรื่องของภาพยนตร์และการเปรียบเทียบกับนวนิยายดั้งเดิมที่มาจากบทประพันธ์ของทมยันตี พบว่าในฉบับภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี มีการรักษาโครงเรื่องหลักหรือแม้แต่การเก็บประเด็นรายละเอียดต่างๆ ตามบทประพันธ์ไว้ได้เกือบสมบูรณ์ โดยเฉพาะโครงเรื่องสำคัญที่เน้นในเรื่องความรักข้ามภพระหว่างมณีจันทร์กับหลวงอัครเทพวรากร สิ่งที่ภาพยนตร์คล้ายกับนวนิยายมากที่สุดก็คือ การเน้นเรื่องราวความสัมพันธ์ในด้านความรักของตัวละคร และการให้จุดศูนย์กลางของการดำเนินเรื่องอยู่ที่ตัวละครของมณีจันทร์ซึ่งเป็นตัวแทนของคนในภพปัจจุบัน ที่เดินทางไปยังภพอดีตในยุคสมัยที่สยามประเทศกำลังเผชิญกับสถานการณ์ทางการเมืองสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งตรงกับปี ร.ศ.112 ทั้งนี้ตามประวัติศาสตร์ชาติไทย ประเทศไทยได้เสียดินแดนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงให้กับฝรั่งเศสจากกรณีพิพาทดังกล่าว และการเดินทางไปอดีตของมณีจันทร์ในครั้งนี้ก็เพื่อทำการแก้ไขหรือเปลี่ยนแปลงอดีตที่ผิดพลาดดังกล่าว ดังนั้นนอกจากโครงเรื่องของภาพยนตร์ที่ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับประเด็นความรักแล้วยังมีประเด็นที่เกี่ยวข้องในด้านการเมืองอยู่ด้วย ซึ่งในส่วนนี้เองที่ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีมีลักษณะแตกต่างจากฉบับนวนิยายอยู่บ้าง เนื่องจากในภาพยนตร์ได้ถ่ายเทน้ำหนักความสำคัญส่วนใหญ่ไปที่การสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้เกิดความซาบซึ้งใจในเรื่องราวอัศจรรย์ความรักข้ามภพระหว่างตัวละคร ทำให้ประเด็นน้ำหนักในเรื่อง

การเมืองกลับกลายเป็นส่วนที่มีเนื้อหาเบาบางลงไปบ้างโดยการตัดทอนและปรับเปลี่ยนเนื้อหาส่วนนี้ให้มีความกระชับลง อย่างไรก็ตามเชิด ทรงศรีไม่ได้ละทิ้งประเด็นเรื่องการเมืองไปเสียทีเดียว โดยยังคงฉากสำคัญของเรื่องไว้ ซึ่งถือเป็นฉากคลี่คลายปมขัดแย้งในส่วนของประเด็นการเมือง ได้แก่ ตอนที่มณีจันทร์แสดงความศิวิไลซ์ให้แก่ชาวอังกฤษและฝรั่งเศษได้เห็นถึงวัฒนธรรมไทยในฉากงานเลี้ยงรับรองคณะฑูตในช่วงท้ายเรื่อง ทำให้ชาวต่างชาติได้เห็นว่าประเทศสยามไม่ได้เป็นบ้านป่าเมืองเถื่อนไร้อารยธรรมอย่างที่คิด โดยในฉากนี้ได้มีการสอดแทรกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยที่เป็นรูปธรรมด้านต่างๆ อาทิเช่น อาหารไทย นาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย ซึ่งถือเป็นส่วนที่ภาพยนตร์ได้เพิ่มเติมเข้าไปนอกเหนือจากที่ฉบับนวนิยายได้กล่าวเอาไว้

อย่างไรก็ตาม หากกล่าวถึงในส่วนเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทยที่สอดแทรกอยู่ทั้งในฉบับของนวนิยายและภาพยนตร์ อาจกล่าวได้ว่า ในฉบับนวนิยายดั้งเดิมของทมยันตี มีความโดดเด่นในด้านการถ่ายทอดเอกลักษณ์ความเป็นไทยอยู่ค่อนข้างมากทั้งในด้านขนบธรรมเนียมประเพณีสมัยโบราณ การแต่งกาย การใช้ภาษา และวัฒนธรรมไทยในอดีตด้านอื่นๆ และเมื่อนวนิยายได้รับการถ่ายทอดมาสู่ภาพยนตร์ เชิด ทรงศรี ก็ยังสามารถเก็บรักษารายละเอียดเนื้อหาด้านวัฒนธรรมไทยต่างๆ เอาไว้ได้อย่างค่อนข้างครบถ้วนและไม่ผิดเพี้ยนไปจากเดิม นอกจากนี้ในภาพยนตร์ยังมีการสอดแทรกเนื้อหาความเป็นไทยในส่วนอื่นๆ เข้าไปเพิ่มเติม ซึ่งนอกจากเป็นการเพิ่มเข้าไปเพื่อให้มีความสอดคล้องกับเรื่องราวในภาพยนตร์แล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของวัฒนธรรมไทยในรูปแบบต่างๆ ด้วยเช่นกัน

4.5.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือการยึดมั่นในคุณค่าของความรัก ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้ตัวละคร (มณีจันทร์) เลือกตัดสินใจที่จะกลับไปอยู่ในภพของอดีต ความรักดังกล่าวมีทั้งความรักที่มอบให้กับคุณหลวงในฐานะของคนรัก และความรักที่มีต่อสยามประเทศซึ่งมณีจันทร์คิดว่าการเลือกกลับไปในอดีตตนสามารถทำประโยชน์ให้กับประเทศชาติได้มากกว่าการอยู่ในภพปัจจุบัน

4.5.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ กล่าวได้ว่าเป็นตัวละครที่แสดงให้เห็นการเปรียบเทียบลักษณะทางวัฒนธรรมในสองรูปแบบอย่างชัดเจน กล่าวคือ มณีจันทร์เป็นตัวละครที่สะท้อนความเป็นวัฒนธรรมสมัยใหม่ซึ่งได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก ส่วนหลวงอัครเทพวรากรรวมถึงคุณหญิงแสร์ได้แสดงภาพของวัฒนธรรมไทยแบบดั้งเดิมในอดีต นอกจากนี้ส่วนที่โดดเด่นอีกอย่างในภาพยนตร์คือ การแสดงให้เห็นบทบาทและ

สถานภาพของสตรีไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน และการแสดงสายสัมพันธ์ของแม่ที่มีต่อลูก ผ่านบุคลิกลักษณะของตัวละคร โดยสามารถกล่าวในรายละเอียดได้ดังนี้

- *มณีจันทร์ (เมณี่)* เป็นหญิงสาวสมัยใหม่ ที่มีคุณสมบัติเพียบพร้อมทั้งฐานะและการศึกษา โดยมีพ่อเป็นฑูตและแม่ซึ่งเป็นภริยาของฑูต ทำให้เมณี่ต้องเดินทางไปต่างประเทศอยู่บ่อยครั้ง และเธอเองได้รับการศึกษามาจากเมืองนอก ทำให้มีความสามารถในการพูดได้หลายภาษาทั้งไทย อังกฤษและฝรั่งเศส บุคลิกโดยทั่วไปจึงดูเป็นหญิงสาวที่ฉลาด ช่างพูด ช่างเจรจา พูดจาตรงไปตรงมา มีความมั่นใจในตนเองสูง มีภาพลักษณ์ของความเป็นคนทันสมัย อย่างไรก็ตาม เมณี่ก็เป็นหญิงสาวที่มีหน้าตาสวยแบบไทย และมีนิสัยบางอย่างที่ตรงข้ามกับบุคลิกทันสมัย คือการเป็นคนที่ชอบสะสมของเก่าของโบราณ พวกข้าวของเครื่องใช้ เครื่องประดับตกแต่งโบราณต่างๆ นอกจากนี้ภาพยนตร์ได้มีการสร้างบุคลิกตัวละครผ่านกิจกรรมงานอดิเรกอย่างหนึ่ง คือ การเล่นกีฬายิงปืนของเมณี่ ซึ่งแสดงถึงความโลดโผน กล้าหาญ เนื่องจากกีฬายิงปืนไม่ใช่กีฬาของสตรีไทยโดยทั่วไป การสร้างบุคลิกดังกล่าวทำให้ตัวละครของเมณี่ได้แสดงให้เห็นภาพลักษณ์และสถานภาพของสตรีไทยสมัยใหม่ที่มีความสามารถทัดเทียมกับเพศชายในหลายๆ ด้าน ทั้งสติปัญญาและความกล้าหาญ ดังนั้นเมื่อเมณี่ได้เดินทางข้ามไปยังสมัยอดีต จึงทำให้คนสมัยนั้นหรือแม้แต่ชาวต่างชาติรู้สึกแปลกใจและให้ความชื่มชมในฐานะของสตรีที่มีบทบาทความเป็นผู้นำแตกต่างจากสตรีทั่วไปในสมัยนั้น รวมถึงการเป็นลูกสาวฑูตที่มีนิสัยช่างเจรจา ทำให้เมณี่ใช้ความสามารถของตนในการพูดคุย เจรจาต่อรองกับชาวต่างชาติ จนส่งผลดีต่อสยามประเทศในการสร้างสัมพันธไมตรีกับชาวต่างประเทศในสมัยนั้น

- *หลวงอัครเทพวรากร (คุณหลวง)* ข้าราชการกระทรวงว่าการต่างประเทศในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งต่อมาได้เป็นฑูตไทยประจำสหรัฐอเมริกา คุณหลวงมีลักษณะของความเป็นชายไทยชนชั้นสูง ซึ่งมีต้นตระกูลและตำแหน่งหน้าที่การงานที่ดี เป็นคนสุภาพอ้อมน้อม มีความสำรวจในกิริยาท่าทาง ประพฤติตัวอยู่ในกรอบจารีตประเพณีอันดีงาม เคร่งขรึม ไม่ค่อยแสดงอารมณ์ให้เห็น มีสัมมาคารวะต่อผู้ใหญ่ รู้จักที่ต่ำที่สูง ในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงบุคลิกที่มีความเป็นผู้ใหญ่ ฉลาดและมีความรับผิดต่อหน้าที่การงาน เป็นคนที่ทุ่มเทการทำงานให้กับชาติบ้านเมือง เป็นชายไทยที่มีความรักชาติบ้านเมืองในสมัยที่สยามประเทศกำลังอยู่ในวิกฤตการณ์ทางการเมือง ตัวละครของคุณหลวงได้แสดงให้เห็นบทบาทหน้าที่ของเพศชายในฐานะของคนชั้นสูง ที่มีบทบาทความเป็นผู้นำในระดับชาติ หรือกล่าวโดย

สรุปก็คือ ลักษณะของสังคมไทยที่มีการแบ่งบทบาทและสถานภาพของชายหญิง โดยมักมอบความเป็นผู้นำให้กับเพศชาย ในการดูแลกิจการสำคัญที่เกี่ยวข้องกับระดับชาติ

- *<u>คุณหญิงแสร์</u>* เป็นสตรีชนชั้นสูง ที่เพียบพร้อมไปด้วยคุณสมบัติของสตรีไทย ทั้งการมีกิริยาวาจาสุภาพ การวางตัวและยึดมั่นในหลักจารีตประเพณีอันดีงาม มีความเป็นแม่ศรีเรือน คือความสามารถในกิจการงานภายในเรือน เช่น มีความสามารถในการทำอาหารไทยต่างๆ เย็บปักถักร้อย จัดดอกไม้ร้อยมาลัย ดังนั้นเมื่อมณีจันทร์ได้ข้ามมายังภพอดีตและได้พบกับคุณหญิงแสร์ผู้เป็นแม่ของคุณหลวง เมณี่จึงได้รับการอบรมสั่งสอนให้รู้จักจารีตธรรมเนียมประเพณีของไทยสมัยนั้นและการปฏิบัติตนเป็นแม่ศรีเรือนดังกล่าว โดยเมื่อเวลาผ่านไปคุณหญิงแสร์ก็ได้ให้ความรักความเอ็นดูกับมณีจันทร์เปรียบเสมือนลูกของตนเอง นอกจากนี้คุณหญิงแสร์ยังมีความสำคัญในฐานะเป็นผู้อาวุโสของบ้านที่บ่าวไพร่ให้ความเคารพเกรงกลัว รวมทั้งคุณหลวงที่ให้ความเคารพต่อมารดาและมอบอำนาจในการดูแลกิจการภายในเรือนให้คุณหญิงแสร์ แสดงให้เห็นลักษณะสังคมไทยที่แบ่งบทบาทหน้าที่ของชายหญิง โดยการมอบความเป็นผู้นำให้กับเพศหญิง ในการดูแลกิจการที่อยู่ภายในครัวเรือน

- *<u>มาลิดา</u>* มีลักษณะของความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ ที่มีความเป็นผู้นำในฐานะที่เป็นภริยาของฑูต ที่ต้องค่อยติดตามสามีไปทำงานในต่างประเทศ มาลิดาจึงมีภาพลักษณ์ของความเป็นผู้หญิงเก่ง ฉลาด และสามารถที่จะทำงานควบคู่ไปกับสามี ทั้งการใช้ความสามารถในการเจรจา กิริยาวาจาต่างๆและการวางตัวในฐานะที่ต้องค่อยดูแลสามีอย่างใกล้ชิดทั้งในเรื่องการทำงานและเรื่องส่วนตัว เรียกได้ว่าเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับเมณี่ในด้านของความเป็นผู้นำ ในส่วนบทบาทของความเป็นแม่ มาลิดาได้มอบความรักและการอบรมดูแลเมณี่เป็นอย่างดี โดยหนังได้ให้น้ำหนักความสำคัญต่อสายสัมพันธ์ของแม่ลูกที่ผูกพันกันเมื่อเมณี่ต้องจากไปอยู่ในภพอดีต โดยแสดงให้เห็นความรักที่แม่มีต่อลูก และความทุกข์ใจที่แม่กับลูกต้องแยกจากกันไปอยู่ในคนละภพ

4.5.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เนื่องจากภาพยนตร์เกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่มีการเดินทางข้ามอดีตไปมาของตัวละคร หนังได้แบ่งลักษณะของเวลาและพื้นที่ออกเป็น 2 ส่วน คือ พื้นที่ของปัจจุบัน และพื้นที่ของอดีต กล่าวคือ ในพื้นที่ของปัจจุบัน เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในปีพ.ศ. 2533(ในช่วงเวลาที่หนังออกฉาย) โดยสถานที่เกิดเหตุส่วนใหญ่คือภายในบ้านและห้องนอนของ

มณีจันทร์ ส่วนในพื้นที่ของอดีต เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นใน ปี ร.ศ.112 หรือตรงกับปี พ.ศ. 2436 ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยสถานที่เกิดเหตุส่วนใหญ่คือภายในเรือนและห้องนอนของหลวงอัครเทพวรากร ทั้งนี้หนังยังคงมีการเล่าเรื่องเป็นไปตามลำดับขั้นของเวลา โดยมีการเล่าเรื่องสลับพื้นที่ไปมาระหว่างอดีตและปัจจุบันทุกครั้งที่ตัวละครของมณีจันทร์มีการเดินทางเข้าออกผ่านกระจกซึ่งเป็นประตูมิติเวลาที่เชื่อมสองภพเข้าด้วยกัน

4.5.1.5 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ส่วนใหญ่เป็นสัญลักษณ์ทางเสียงที่ใช้สื่อสารความหมายเกี่ยวกับเนื้อหาและเรื่องราวในภาพยนตร์ เช่น สัญลักษณ์ที่เป็นตัวแทนเหตุการณ์ในอดีต สัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับการเดินทางข้ามเวลา ส่วนสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะไทยในหนังเรื่องนี้ปรากฏอยู่เพียงอย่างเดียวคือ การใช้เพลงกล่อมลูก โดยสามารถกล่าวในรายละเอียดดังนี้

- *<u>เสียงร้องเพลง “ปลูกรัก” ของคุณหลวง</u>* เสียงร้องเพลงดังกล่าวมีลักษณะของการปรากฏซ้ำๆ (Motif) เป็นสัญลักษณ์ทางเสียงที่เกิดขึ้นในช่วงต้นเรื่อง โดยมาปรากฏในความฝันของมณีจันทร์ ในลักษณะของการเป็นเสียงเพลงที่ลอยเข้าไปในความฝัน หรือแม้กระทั่งในตอนที่ตื่นอยู่ เสียงเพลงดังกล่าวบางครั้งก็ลอยเข้ามาในความคิดของเมณีอยู่บ่อยครั้ง ทั้งที่ไม่เคยรู้จักหรือได้ยินเพลงนี้มาก่อน แสดงให้เห็นสภาวะจิตใจของตัวละครที่ผูกติดอยู่กับอดีต เป็นเสียงของการเพียกหาจากอดีต และเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เมณีสามารถระลึกถึงอดีตหรือจดจำเรื่องราวเหตุการณ์ในอดีตได้ เพราะเป็นเพลงที่คุณหลวงเคยร้องให้ฟัง เป็นทำนองเพลงไทยเดิมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการให้คำมั่นสัญญาในเรื่องความรัก

- *<u>เสียงของนาฬิกาและระฆัง</u>* เป็นการใช้เสียงที่มีลักษณะคล้ายเสียงของนาฬิกาลูกตุ้มโบราณเตือนบอกเวลาเมื่อถึงกำหนดและเสียงของการตีระฆังที่ก้องกังวานเป็นการแจ้งเตือนหรือส่งสัญญาณบางอย่าง โดยการใช้เสียงดังกล่าวหนังได้ใช้เป็นองค์ประกอบร่วมกับการใช้เสียงและดนตรีประกอบ เพื่อใช้บอกเล่าเรื่องราวหรือเป็นส่วนประกอบที่ช่วยส่งเสริมด้านอารมณ์ความรู้สึกให้กับคนดู นอกจากนี้ยังเป็นสัญลักษณ์ทางเสียงที่สามารถสื่อสารความหมายบางอย่าง โดยมักปรากฏขึ้นซ้ำๆ (Motif) และเป็นตัวบ่งชี้ (Index) ถึงเหตุการณ์บางอย่างที่จะเกิดขึ้น โดยเสียงของนาฬิกาและระฆังจะปรากฏขึ้นเมื่อเมณีได้รับการเตือนจากกระจก เป็นเงื่อนไขให้ตัวละครมีการเดินทางข้ามมิติเวลา หากตัวละครมีการปฏิเสธเงื่อนไขหรือมีความลังเลในการเดินทางข้ามมิติเวลา เสียงดังกล่าวจะยิ่งเร่งเร้าจังหวะขึ้น แสดงถึงภาวะบีบคั้น เร่งรีบ ทำให้ตัวละครเกิดความสับสนในจิตใจ

- *<u>เพลงกล่อมลูก</u>* เป็นสัญลักษณ์ทางเสียงที่ปรากฏขึ้นเมื่อเมณีเห็นบ่าวในเรือนกำลังร้องเพลงกล่อมลูกในขณะที่ตนอยู่ในช่วงเวลาที่คิดถึงแม่ในภพปัจจุบัน ส่วนหนังก็ได้ตัดภาพให้เห็นความทุกข์ทรมานใจของมาลิดาผู้เป็นแม่ที่คิดถึงลูกแทบขาดใจด้วย เป็นการสื่อให้เห็นถึงความรักความผูกพันระหว่างแม่กับลูกได้เป็นอย่างดี

4.5.1.6 ฉาก (Setting) ฉากในภาพยนตร์เรื่องทวิภพแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะใหญ่ๆ ตามยุคสมัย ได้แก่ฉากในอดีต และฉากในปัจจุบัน โดยความแตกต่างของฉากทั้งสองลักษณะสามารถบ่งบอกสภาพแวดล้อมและวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครที่แตกต่างกัน โดยสามารถกล่าวในรายละเอียดได้ดังนี้

(1) ฉากในปัจจุบัน ได้แก่

- *<u>ฉากบ้านและห้องนอนของมณีจันทร์</u>* เป็นสถานที่เกิดเหตุหลักในส่วนที่เป็นภพปัจจุบันของตัวละคร ซึ่งสภาพบ้านทั่วไปแสดงให้เห็นลักษณะของความทันสมัย เป็นสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ทั้งลักษณะภายนอกของตัวบ้านและสิ่งของเครื่องใช้ประดับตกแต่งภายในบ้าน ยกเว้นภายในห้องนอนของมณีจันทร์ที่การประดับตกแต่งหรือสิ่งของเครื่องใช้บางอย่างเป็นของใช้สมัยโบราณ บ่งบอกรสนิยมของมณีจันทร์ที่เป็นคนชอบสะสมของเก่า เช่น กระจกโบราณ อ่างน้ำและเหยือกโบราณ

- *<u>ฉากอื่นๆ</u>* เช่น ฉากสนามยิงปืน ฉากโรงละครภายในโรงแรม ฉากห้องทำงานของกุลวรางค์ ฉากห้องทำงานของตรอง ซึ่งเป็นฉากย่อยๆ ที่ต้องการแสดงให้เห็นวิถีชีวิตของคนกรุงเทพในพ.ศ.2533 เป็นลักษณะของวิถีชีวิตที่มีความทันสมัยแต่ก็แสดงให้เห็นถึงความวุ่นวาย ความกดดันเคร่งเครียด เช่นสภาพห้องทำงานของกุลวรางค์ที่เต็มไปด้วยโต๊ะทำงานเรียงติดๆกัน มีผนังกั้นแบ่งแยกความเป็นส่วนตัว พนักงานแต่ละคนก็ต่างก้มหน้าก้มตาทำงาน สร้างความรู้สึกถูกปิดกั้น แออัด หรือสภาพโต๊ะทำงานของตรองที่มีกองเอกสารสูงท่วมหัวทำให้เกิดความรู้สึกอึดอัด หมกหมุ่น เคร่งเครียด เป็นต้น

(2) ฉากในอดีต ได้แก่

- *<u>ฉากเรือนของหลวงอัครเทพวรากร</u>* เป็นสถานที่หลักในส่วนที่เป็นภพอดีต ลักษณะของเรือนเป็นเรือนไทยเครื่องสับ ใต้ถุนสูง ประเภทเรือนหมู่คหบดี แสดงให้เห็นฐานะของผู้อยู่อาศัยที่เป็นผู้มียศฐาบรรดาศักดิ์ ลักษณะของเรือนหมู่คหบดีคือเป็นเรือนขนาดใหญ่ ที่

ประกอบไปด้วยเรือนหลายหลังแยกเป็นสัดส่วนต่างๆ ตามการใช้สอย สำหรับเรือนของคุณหลวง ประกอบไปด้วยส่วนต่างๆ ได้แก่ เรือนนอน หอนั่ง เรือนนก(หอนก) หอพระ เรือนครัว เรือนบ่าวไพร่ ชานเรือน ห้องโถง และเรือนแพ เป็นต้น ทั้งนี้ภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นส่วนประกอบต่างๆ ของฉากภายในเรือนคุณหลวงทั้งหมด ผ่านกิจกรรมการดำเนินชีวิตของตัวละคร และยังใช้ในการสอดแทรกรายละเอียดด้านความเป็นไทยต่างๆ โดยสามารถจำแนกได้ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4.5 แสดงส่วนประกอบต่างๆ ของเรือนไทย กับความสอดคล้องของเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ

ส่วนประกอบต่างๆ ของเรือน	**กิจกรรมการดำเนินชีวิตของตัวละคร หรือ การสอดแทรกรายละเอียดลักษณะไทยด้านต่างๆ**
เรือนนอน	ใช้เป็นห้องนอนของคุณหลวงและเป็นที่ที่ตั้งของกระจกซึ่งใช้เชื่อมเป็นประตูมิติเวลาไปยังในภพปัจจุบันของมณีจันทร์ ภายหลังเมื่อมณีจันทร์ได้มาพักอาศัยอยู่นานขึ้น คุณหญิงแสร์จึงได้จัดตกแต่งห้องใหม่ให้เป็นห้องนอนของมณีจันทร์
เรือนนก(หอนก)	ใช้เป็นห้องนอนของคุณหลวงชั่วคราว ซึ่งย้ายมาจากเรือนนอนเดิม สำหรับเรือนนกนั้นถือเป็นเอกลักษณ์ของเรือนไทยอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะเรือนไทยของผู้ที่มีฐานะค่อนข้างดี เนื่องจากใช้เป็นเรือนพักผ่อนหย่อนใจ หรือเป็นงานอดิเรกอย่างหนึ่งของพวกชนชั้นเจ้านายหรือคหบดีที่นิยมเลี้ยงนก ดังนั้นจะมีส่วนหนึ่งของเรือนที่ใช้เป็นหอนก ซึ่งจะมีการประดับกรงนกไว้ตามระเบียงเรือน
หอนั่ง	เป็นส่วนที่ใช้พักผ่อน ใช้รับแขกหรือนั่งรับประทานอาหาร โดยในหนังเป็นฉากที่คุณหลวง คุณหญิงแสร์และมณีจันทร์ใช้นั่งรับประทานอาหารร่วมกัน และหนังได้สอดแทรกเอกลักษณ์ด้านอาหารไทยและธรรมเนียมประเพณีการรับประทานอาหารซึ่งสมัยนั้นยังมีการใช้มือเปิปข้าว
เรือนครัว	เป็นฉากที่คุณหญิงแสร์ได้แสดงความเป็นแม่ศรีเรือนในด้านการทำอาหารให้กับมณีจันทร์ได้ดูเป็นตัวอย่าง พร้อมทั้งได้คิดทำขนมขึ้นใหม่ชนิดหนึ่งเพื่อเป็นตัวแทนความคิดถึงต่อมณีจันทร์หากต้องจากกลับไปยังภพปัจจุบัน จึงได้ตั้งชื่อขนมว่า “หยกมณี” เป็นการแสดงความรักของคุณหญิงแสร์ที่มีต่อมณีจันทร์เปรียบเสมือนลูกแท้ๆ คนหนึ่ง

หอพระ	เป็นฉากที่มณีจันทร์เข้ามาสวดมนต์ไหว้พระเพื่อทำจิตใจให้สงบเนื่องจากคิดว้าวุ่นเพราะคิดถึงแม่ในภพปัจจุบัน แต่เนื่องจากมณีจันทร์สวดมนต์ไม่เป็น จึงให้ม้วนสาวใช้ที่ถูกมอบหมายให้ดูแลมณีจันทร์อาสาเป็นคนนำสวดให้ เป็นการผูกเรื่องราวเพื่อสอดแทรกพิธีกรรมทางพุทธศาสนาของคนไทย นอกจากนี้หนังยังได้สอดแทรกเรื่องการจัดดอกไม้บูชาพระหรืองานปราณีตศิลป์ เช่น มาลัยที่ร้อยมาถวายพระ
ชานเรือน	เป็นส่วนที่เชื่อมต่อกับเรือนส่วนต่างๆเข้าด้วยกัน มีลักษณะเปิดโล่งไม่มีหลังคา เป็นส่วนของเรือนที่สัมผัสกับธรรมชาติมากที่สุด รับทั้งแสงแดดและลมในเวลาเดียวกัน โดยในฉากนี้เป็นฉากที่มณีจันทร์ได้ออกมาเดินกลางแดดจ้าในชุดเครื่องแต่งกายไทยที่บริเวณชานเรือนซึ่งมีพื้นที่ค่อนข้างกว้าง เพื่อพิสูจน์ให้ม้วนสาวใช้ได้เห็นว่าตนไม่ใช่ผีสางนางไม้ แต่เป็นคนจริงๆเนื่องจากมีเงาที่เกิดจากแสงแดดนั่นเอง
เรือนแพ	เรือนแพเป็นส่วนที่ต่อลงไปบริเวณท่าน้ำ เนื่องจากเรือนของคุณหลวงมีสภาพแวดล้อมคืออยู่ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยา แสดงให้เห็นวิถีชีวิตคนไทยภาคกลางอย่างหนึ่งที่มักตั้งถิ่นฐานที่อยู่อาศัยอยู่ติดกับแม่น้ำ เป็นวิถีชีวิตที่ผูกพันอยู่กับสายน้ำ โดยเรือนแพในบ้านคุณหลวง เป็นแพที่ทำมาจากไม้ไผ่นำมาผูกติดกับเป็นแพเรียกว่า “แพลูกบวบ” ในฉากเรือนแพได้ใช้เป็นสถานที่แสดงประเพณีการลอยกระทงของตัวละคร ซึ่งหนังได้สอดแทรกเพิ่มเข้ามาเพื่อแสดงให้เห็นประเพณีไทย นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นประเพณีการทำบุญตักบาตรซึ่งเป็นฉากที่คุณหญิงแสร์ได้ออกมาตักบาตรบริเวณท่าน้ำในตอนเช้า เมื่อมีพระมาบิตรบาตรทางเรือ
ส่วนอื่นๆบริเวณรอบเรือน	เป็นการแสดงส่วนอื่นๆบริเวณรอบตัวเรือน เพื่อแสดงให้เห็นบรรยากาศทั่วไปของสมัยอดีตที่ยังมีวิถีชีวิตสงบเรียบง่าย เช่น แสดงผ่านมุมมองจากตัวละครของมณีจันทร์ที่กำลังมองดูเด็กๆ กระโดดเล่นน้ำอย่างสนุกสนานที่บริเวณเรือนบ่าวติดกับแม่น้ำเจ้าพระยา หรือแสดงการละเล่นของเด็กที่บริเวณลานชั้นล่างของเรือน ซึ่งเป็นฉากที่เด็กๆ กำลังเล่นเสือข้ามห้วย และมณีจันทร์นึกสนุกได้เข้าไปเล่นกับเด็กๆด้วย เป็นการสอดแทรกลักษณะไทยในด้านการละเล่นของเด็กในสมัยอดีต

- <u>*ฉากงานเลี้ยงรับรองคณะฑูตที่บ้านเจ้าคุณวิศาล*</u> เป็นฉากสำคัญของเรื่องที่มีการสอดแทรกรายละเอียดเนื้อหาด้านความเป็นไทยในส่วนที่เป็นเอกลักษณ์วัฒนธรรมไทยด้านที่โดดเด่นต่างๆ ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาในภาพยนตร์ที่สยามประเทศต้องการแสดงความศิวิไลซ์ให้กับคณะฑูตที่เป็นชาวอังกฤษและฝรั่งเศสได้เห็นว่าสยามไม่ได้เป็นบ้านป่าเมืองเถื่อนไร้อารยธรรมอย่างที่คิดและทำให้ประเทศผู้ล่าอาณานิคมทั้งหลายไม่สามารถใช้เป็นข้ออ้างในการเข้ามาแทรกแซงทางการเมืองหรือยึดดินแดนของไทยเป็นเมืองขึ้นอีกต่อไปได้ โดยในฉากนี้เชิด ทรงศรีได้ใช้ศิลปะของภาพยนตร์เข้ามาถ่ายทอดให้เห็นความยิ่งใหญ่อลังการ ความปราณีตงดงาม อ่อนช้อย ของศิลปวัฒนธรรมไทยด้านต่างๆ ได้แก่ ศิลปะด้านดนตรีไทย โดยมีการใช้วงมโหรีชุดใหญ่ บรรเลงเพลงไทยเดิมประกอบในงานเลี้ยงรับรอง เน้นให้เห็นความหลากหลายของชนิดเครื่องดนตรีทั้งประเภท ดีด สี ตี เป่า และจำนวนเครื่องดนตรีที่มีมากมายหลายชิ้น ส่วนผู้เล่นทั้งชายหญิงก็มีการแต่งกายในชุดไทยด้วย ในส่วนของอาหารเลี้ยงรับรองที่นำมาก็เป็นอาหารไทยทั้งหมด ซึ่งนอกจากแสดงความหลากหลายของอาหารไทยที่มีนานาชนิดแล้ว ยังแสดงให้เห็นความปราณีตสวยงามในด้านการจัดตกแต่ง เช่น การแกะสลักฟักทองเป็นรูปเรือสุพรรณหงส์ การจัดตกแต่งขนมไทยต่างๆที่มีสีสันและรูปลักษณ์ที่สวยงาม เป็นต้น นอกจากนี้ในระหว่างการรับประทานอาหารได้มีการจัดแสดงโขน ซึ่งถือเป็นศิลปะด้านนาฏศิลป์ชั้นสูงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของไทย โดยเป็นการแสดงโขนชุดยกรบชุดใหญ่ในตอนสำคัญของเรื่องรามเกียรติ์ เป็นตอนที่ฝ่ายของพระรามและบรรดาวานร ได้ยกทัพไปรบกับฝ่ายทัศกัณฑ์และพวกยักษ์ ถือว่าเป็นฉากที่มีความยิ่งใหญ่อลังการที่สุด เนื่องจากมีตัวละครสำคัญเกือบครบทั้งหมดขาดเพียงแต่ตัวนางสีดา และเป็นฉากรบที่ต้องแสดงให้เห็นแสนยานุภาพของทัพรบทั้งสองฝ่าย หรือการแสดงท่าทางร่ายรำของการรบต่างๆ โดยเฉพาะ “ท่าลอยสูง” หรือ “ท่าขึ้นลอย” กล่าวคือเป็นท่ารบระหว่างพระรามกับทศกัณฑ์ ซึ่งตัวพระจะต้องยืนอยู่บนบ่าของฝ่ายยักษ์ เป็นท่าที่ต้องอาศัยความแข็งแรงของผู้แสดง แต่ในขณะเดียวกันก็มีความอ่อยช้อยสวยงามอยู่ในตัวด้วย เป็นการแสดงความวิจิตรงดงามของนาฏศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี และเป็นท่าที่มักได้รับเสียงปรบมือของผู้ชมทุกครั้งที่ทำการแสดงอีกด้วย

อย่างไรก็ตามในเรื่องของการสอดแทรกศิลปะด้านการแสดงในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ เชิด ทรงศรี ยังได้มีการสอดแทรกศิลปะการแสดงที่ได้รับมาจากวัฒนธรรมอื่นด้วย เช่น การแสดงงิ้วไทย ในฉากภพปัจจุบัน ที่มณีจันทร์ได้ไปแสดงโชว์ในงานของโรงเรียนในช่วงตอนต้นเรื่อง ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาวิเคราะห์ในส่วนของการศึกษาลักษณะไทยในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย เนื่องจากลักษณะ

ของการสอดแทรกเข้ามาในภาพยนตรนั้น มีนัยยะสำคัญบางอย่างที่ผู้กำกับต้องการจะสื่อให้เห็นถึงลักษณะสังคมไทยที่มีการหยิบยืมหรือรับเอาวัฒนธรรมจากที่อื่นมาปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมของไทย โดยในส่วนของฉากการแสดงงิ้วของมณีจันทร์นี้ เป็นเนื้อหาในภาพยนตร์ที่เชิด ทรงศรีได้มีการปรับเปลี่ยนไปจากฉบับนวนิยาย ซึ่งในฉบับนวนิยายเป็นการกล่าวถึงการแสดงร้องเพลงธรรมดาของมณีจันทร์ในงานโรงเรียน แต่เชิด ทรงศรีตั้งใจที่จะปรับเปลี่ยนเรื่องราวให้เป็นการแสดงงิ้วไทยแทน ทั้งนี้หากวิเคราะห์ในบริบทของสังคมไทย กล่าวได้ว่า งิ้วเป็นศิลปะการแสดงที่รับมาจากวัฒนธรรมของจีน โดยมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุว่า งิ้วเริ่มต้นเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จากบันทึกของเดอชัวส์ ผู้ช่วยฑูตที่ติดตามมองซิเออร์ เลอ เชอวาเลีย เดอโชมองต์ เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับสยามประเทศในสมัยพระนารายณ์ และจากบันทึกของลาลูแบร์ ฑูตชาวฝรั่งเศสที่เรียกการแสดงชนิดนี้ว่า “ละครจีน” (ธนัช ถิ่นวัฒนากูล: 2548, 8) ต่อมาในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้พบหลักฐานต่อมาเมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีโปรดฯให้จัดขบวนแห่อย่างยิ่งใหญ่ เมื่อครั้งที่พระมหากษัตริย์ศึก (ต่อมาคือรัชกาลที่ 1) ยกทัพไปตีเวียงจันทร์สำเร็จและอัญเชิญพระแก้วมรกตมาไว้ที่กรุงธนบุรี ในขบวนแห่นอกจากจะมีโขน ละคร ดนตรีปี่พาทย์แล้ว ยังมีรับสั่งให้มี “งิ้ว” ไปจัดแสดงในเรือด้วย จนกระทั่งงิ้วมาได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงขนาดที่กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (พระโอรสในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) ซึ่งในขณะนั้นดำรงพระยศเป็นพระมหาอุปราช กรมพระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) ทรงรวบรวมลูกจีนและมหาดเล็กเด็กชายในพระองค์หัดงิ้วจนสามารถจัดตั้งคณะและโรงละครที่รู้จักในนามของ “งิ้ววังหน้า” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ: 2512) ต่อมาช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เกิดละครร้องขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งได้พัฒนามาจากละครต่างประเทศและมีต้นกำเนิดเดิมมาจากการแสดงของชาวมลายู โดยคณะแรกที่นำมาคือคณะละครของ “โรงละครปรีดาลัย” ของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้คิดที่จะนำงิ้วมาเล่นในรูปแบบของละครร้อง โดยตัวแสดงยังคงแต่งตัวเป็นงิ้ว รวมทั้งลีลาท่าทางร่ายรำที่ยังคงแบบฉบับของงิ้ว แต่เป็นการนำเพลงจีนมาร้องเป็นภาษาไทย และแสดงในเรื่องสามก๊ก อย่างไรก็ตามงิ้วได้เสื่อมความนิยมลงไปช่วงหนึ่งในตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 7 เนื่องจากผู้ชมหันไปชมมหรสพรูปแบบใหม่ที่เข้ามาและได้รับความนิยมมากกว่าเช่น ภาพยนตร์ จะมีก็เพียงการเล่นงิ้วในแบบฉบับดั้งเดิมในหมู่ชาวจีนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยเท่านั้น จนกระทั่งงิ้วได้กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งหนึ่งในช่วงปีพ.ศ. 2495-2502 ในช่วงนี้มีโรงงิ้วเกิดขึ้นมากมายตามถนนเยาวราชและถนนเจริญกรุงกว่า 80 คณะ และในปี พ.ศ. 2502 นี้เอง ได้มีการนำการแสดงงิ้วมาเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์ออกอากาศทางช่อง 4 บางขุนพรหม โดย จำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายจัดรายการของช่อง 4 ได้มีการเชิญผู้ฝึกสอนคือ “แม่ชม้อย ภูมินาถสนิท (คังฆะรัตน์)” ซึ่งเคยเรียนการแสดงงิ้วมาจากครูชาวจีนแท้ๆ มาเป็นผู้ฝึกสอนให้กับนักแสดง โดย

แม่ชม้อยเป็นเจ้าของคณะละครร้อง “คณะเทพบันเทิง” ซึ่งได้เคยนำบทงิ้วในแบบฉบับของกรมพระนราธิปฯ มาแสดงเป็นแบบละครร้องจนมีชื่อเสียงโด่งดังมาก่อน จนได้รับฉายาว่า “แม่ชม้อยลิโป้” เนื่องจากตนเองได้เล่นเป็นตัวละครลิโป้ในเรื่องสามก๊ก เป็นที่ถูกอกถูกใจคนดู ดังนั้นเมื่อนำมาทำเป็นละครโทรทัศน์ได้มีการเขียนเนื้อเรื่องขึ้นใหม่ โดยมีการเชิญขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) มาเป็นผู้ประพันธ์บทให้ ในชื่อเรื่องว่า “เนื้อนางหอม” เป็นแบบฉบับงิ้วไทยที่มีการร้องเป็นภาษาไทยทำนองจีน แต่ยังมีการแต่งกายและแต่งหน้าในแบบงิ้ว เมื่อออกอากาศก็ได้รับความนิยมจนมีการนำมาออกอากาศใหม่อีกครั้งหนึ่ง

จากที่กล่าวมาข้างต้น เป็นการแสดงให้เห็นวิวัฒนาการของ “งิ้ว” ที่ได้เข้ามาอยู่ในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมมาเนิ่นนาน และแสดงให้เห็นถึงความคิดริเริ่มของคนไทยที่มีการนำงิ้วในแบบดั้งเดิมมาปรับให้เป็นแบบของไทยและเรียกว่าเป็น “งิ้วไทย” เป็นลักษณะของคนไทยที่รู้จักนำเอาวัฒนธรรมของต่างชาติมาประยุกต์ให้เข้ากับวัฒนธรรมของไทย โดยพอจะสรุปให้เห็นได้ว่างิ้วที่พบในประเทศไทยมีอยู่ด้วยกัน 4 รูปแบบ (มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา: 2545, 18) คือ (1) การแสดงงิ้วที่เป็นของเดิมแท้ (2) การแสดงงิ้วไทยที่เล่นแบบละครร้องของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (3) งิ้วจีนที่สั่งมาเล่นจากเซี้ยงไฮ้ และ (4) งิ้วไทยที่นำมาแสดงทางโทรทัศน์ ดังนั้นสรุปได้ว่า งิ้วไทยที่เชิด ทรงศรีได้นำมาสอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีลักษณะไทยในแง่ของการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมจีนและวัฒนธรรมไทย โดยในภาพยนตร์แสดงให้เห็นการร้องงิ้วในแบบละครร้องที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาไทย และบางครั้งยังมีการติดสำเนียงการเอื้อนแบบเพลงไทยให้เห็น อย่างไรก็ตามลักษณะการแต่งกายและการแต่งหน้ายังเป็นแบบงิ้วจีนอยู่เหมือนเดิม

4.5.2 <u>องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง ทวิภพ</u>

4.5.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) เนื่องจากหนังเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทางผ่านมิติของเวลาซึ่งมีกระจกเป็นตัวเชื่อมกาลเวลา ภาพยนตร์ได้มีการเล่นกับมุมมองของภาพเสมือนที่เกิดขึ้นในกระจกเงา ภาพเสมือนนี้ก็เปรียบได้กับภาพของอดีตหรือภาพของปัจจุบันที่อยู่ในอีกมิติเวลาหนึ่ง การจัดองค์ประกอบภาพในหนังจึงมักถ่ายภาพให้เห็นเงาของตัวละครที่สะท้อนอยู่ในกรอบมุมมองของกระจก (ดังรูปที่ 4.28) เป็นการสื่อให้เห็นว่าตัวละครกำลังมองภาพของอดีตหรือภาพของปัจจุบันอยู่นั่นเอง นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคพิเศษด้านภาพในตอนที่ตัวละครมีการเดินทางผ่านกระจกหรือทำให้รู้สึกเหมือนสามารถเดินทะลุเข้าออกผ่านกระจกได้

รูปที่ 4.28 การจัดองค์ประกอบภาพแสดงให้เห็นเงาของตัวละครสะท้อนอยู่ในกรอบเฟรมของกระจก

ในส่วนของการใช้ขนาดภาพ เนื่องจากหนังเน้นไปที่การถ่ายทอดอารมณ์ความรักของตัวละครที่เน้นการเผชิญหน้าระหว่างตัวละครหลัก หนังมักมีการใช้ภาพระยะกลาง (Medium Shot) และภาพระยะใกล้ (Close up) เพื่อเปิดเผยสีหน้าอารมณ์ของตัวละคร หรือมีการใช้มุมมองการถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot เมื่อมีการสนทนาโต้ตอบกันระหว่างตัวละคร นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ภาพระยะใกล้มาก (Extremely Close up) ในการแสดงแววตาและสีหน้าอารมณ์ของตัวละครที่อยู่ในภาวะความรู้สึกกดดัน สับสนอย่างมาก เช่นในฉากที่มณีจันทร์เกิดความรู้สึกสับสนเมื่อไม่สามารถตัดสินใจที่จะเลือกอยู่ในภพใด ในขณะที่ประตูมิติเวลายิ่งเร่งเร้าเธอด้วยเสียงเตือนมากขึ้นๆ

สำหรับการใช้มุมกล้อง มีลักษณะของการใช้มุมกล้องเพื่อแสดงให้เห็นการจัดลำดับอาวุโส กล่าวคือ มีการใช้ภาพมุมสูง (High Angle) เพื่อต้องการให้ความรู้สึกว่าตัวละครนั้นมีฐานะที่ต่ำต้อยกว่าหรือ ให้ความรู้สึกถึงความเป็นผู้น้อย ด้วยอายุที่น้อยกว่าหรือฐานะทางสังคมที่ด้อยกว่า หรือมีการใช้ภาพมุมต่ำ (Low Angle) เมื่อต้องการให้ความรู้สึกว่าตัวละครนั้นมีฐานะที่สูงกว่า ให้ความรู้สึกถึงความเป็นผู้ที่อาวุโสกว่าด้วยอายุที่มากกว่าหรือฐานะทางสังคมที่สูงกว่า ลักษณะการใช้

มุมกล้องดังกล่าวพบบ่อยในหนังเรื่องนี้เนื่องจาก กล่าวถึงเหตุการณ์ในภพอดีตสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งยังเป็นสังคมที่มีการจัดลำดับชนชั้นทางสังคม หรือแม้แต่ในสังคมไทยปัจจุบันที่ยังให้ความสำคัญกับค่านิยมเรื่องการให้ความเคารพกับผู้หลักผู้ใหญ่ที่อาวุโสกว่าทั้งด้วยอายุหรือฐานะ (ดังรูปที่ 4.29)

(ก) **(ข)**

รูปที่ 4.29 การใช้กล้องมุมสูงแสดงฐานะที่ต่ำต้อยกว่า (ก) และการใช้กล้องมุมต่ำแสดงฐานะที่สูงกว่า (ข)

ในส่วนของการเคลื่อนไหวของกล้อง แสดงให้เห็นลักษณะที่แตกต่างกัน 2 ลักษณะ สอดคล้องกับองค์ประกอบด้านพื้นที่และเวลาในภาพยนตร์ กล่าวคือในพื้นที่และเวลาของภพปัจจุบัน หรือในช่วงครึ่งแรกของภาพยนตร์ที่มณีจันทร์ยังคงอยู่ในภพของปัจจุบันมากกว่าภาพยนตร์จะไม่ค่อยปรากฏให้เห็นของลักษณะของกล้องที่เคลื่อนไหว แต่เมื่อเข้าสู่ช่วงครึ่งหลังของภาพยนตร์โดยเฉพาะในช่วงองก์ที่ 3 เมื่อมณีจันทร์ได้ข้ามมาอยู่ในภพอดีตและไม่สามารถกลับไปยังภพปัจจุบันได้ ลักษณะการเคลื่อนไหวของกล้องเปลี่ยนไปโดยมีการใช้การดอลลี่ (Dolly) และการแทรคภาพ (Track) บ่อยขึ้น เนื่องจากเนื้อหาภาพยนตร์ในช่วงครึ่งหลังเกี่ยวข้องกับสภาพบรรยากาศที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นไทย ที่เน้นพื้นที่ที่อยู่ในฉากเรือนของคุณหลวงหรือในฉากงานเลี้ยงรับรองฑูต ดังนั้นลักษณะที่โดดเด่นในแง่ของการถ่ายภาพในช่วงนี้ ได้ใช้ศิลปะของภาพยนตร์ในการถ่ายทอดให้เห็นรายละเอียดด้านความปราณีต อ่อนช้อย และความสวยงามของศิลปกรรมไทยด้านต่างๆ รวมถึงขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีการดำเนินชีวิตที่เรียบง่าย สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวกล้องที่ใช้การดอลลี่และการแทรคภาพเพื่อให้เกิดความรู้สึกเรียบลื่น นุ่มนวล เช่น ในฉากที่กล้องค่อยๆ ดอลลี่ให้เห็นภาพของอาหารไทยที่มีการจัดแต่งอย่างงดงาม ปราณีต หรือในฉากที่มณีจันทร์ได้กราบแสดงความกตัญญูต่อคุณหญิงแสร์ที่ให้ความรักความเมตตากับตนเหมือนลูกแท้ๆ ในขณะที่มณีจันทร์ก้มลงกราบ กล้องก็ค่อยๆดอลลี่เข้าไปอย่างนุ่มนวล แสดงให้เห็นถึงกิริยามารยาทและเอกลักษณ์ด้านการไหว้ที่งดงามอ่อยช้อย

รูปที่ 4.30 มุมกล้องแบบ Bird's eye view แสดงลักษณะไทยด้านการรับประทานอาหาร

รูปที่ 4.31 การเคลื่อนไหวกล้องโดยใช้การ Dolly เปิดเผยความสวยงามของวัฒนธรรมไทยด้านอาหาร

รูปที่ 4.32 การแสดงกล้องที่เคลื่อนไหว แสดงให้เห็นความเรียบลื่น อ่อนช้อย ในการไหว้ของมณีจันทร์ ในภพอดีต

รูปที่ 4.33 การแสดงกล้องที่ตั้งอยู่กับที่ แสดงให้เห็นถึงสภาวะความเครียด กดดันด้วยภาพของกองหนังสือที่สูงท้วมหัวบนโต๊ะทำงานของตรอง ในภพปัจจุบัน

ส่วนในด้านที่ต้องการแสดงภาพของความยิ่งใหญ่อลังการของศิลปกรรมไทย เช่น การแสดงความยิ่งใหญ่อลังการของวงดนตรีไทย หรือในฉากของการแสดงโขนที่เน้นความยิ่งใหญ่ของทัพรบระหว่างพระรามและทศกัณฑ์ หนังได้มีการใช้ขนาดภาพระยะไกล (Long Shot) และการใช้ภาพมุมสูง เพื่อเปิดเผยให้เห็นรายละเอียดและบรรยากาศทั้งหมด (ดังในรูปที่ 4.34 และ รูปที่ 4.35)

รูปที่ 4.34 ภาพ ขนาดระยะไกล แสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่อลังการของการแสดงดนตรีไทย

รูปที่ 4.35 ภาพขนาดระยะไกลและภาพมุมสูง แสดงให้เห็นฉากการรบและท่าลอยสูง ของการแสดงโขนในชุด ยกรบชุดใหญ่

4.5.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) การตัดต่อส่วนใหญ่มักใช้เทคนิคการตัดชนภาพ (Cut) แสดงความต่อเนื่องในด้านเวลาและทำให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้า ทั้งนี้ได้มีการใช้เทคนิคการจางซ้อน (Dissolve) ให้เห็นบ้างเป็นระยะ ในฉากที่ต้องการใช้เพื่อตัดต่อย่นย่อเวลา หรือเป็นการตัดต่อเพื่อให้เกิดความรู้สึกในเรื่องความยาวนานของเวลา เช่น ในฉากที่มณีจันทร์มีการรอคอยเวลาโดยมานั่งเฝ้าที่หน้ากระจกเพื่อรอคอยการกลับไปยังภพอดีตเพื่อไปหาคุณหลวง หรือในฉากที่คุณหลวงเคร่งเครียดทำงานทั้งคืนจนไม่ได้หลับไม่ได้นอนในขณะที่ใจก็คิดถึงแม่มณีด้วย นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการจางซ้อนในฉากที่คุณหญิงแสร์ได้สอนกิจการงานเรือนในเรื่องต่างๆ เช่น การทำอาหาร การเย็บปักถักร้อยให้กับมณีจันทร์ โดยการใช้เทคนิคนี้สร้างความรู้สึกเรียบลื่น ทำให้เรื่องราวดูอ่อนโยน นุ่มนวลลง แสดงให้เห็นถึงเวลาที่ค่อยๆผ่านไป และมณีจันทร์ก็รู้สึกว่าตนเองมีความสุขกับการเรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตอยู่ในภพของอดีตโดยมีคุณหญิงแสร์ที่รักตนเองเหมือนลูกคอยให้คำแนะนำต่างๆ

นอกจากนี้หนังได้มีการใช้การตัดต่อสลับเหตุการณ์ (Cross-Cutting) 2 เหตุการณ์ คือในฉากพิธีการแต่งงานของมณีจันทร์ที่พระสงฆ์กำลังพรหมน้ำมนต์ให้คู่บ่าวสาวในภพของอดีต กับอีกฉากหนึ่งที่มาลิดาหลั่งน้ำพุทธมนต์อุทิศส่วนกุศลอยู่ในภพปัจจุบันเพื่อส่งบุญไปให้มณีจันทร์ในภพของอดีต ในลักษณะของการทำให้เหตุการณ์ทั้งสอง สามารถเชื่อมโยงประติดประต่อเข้าด้วยกัน เป็นการสื่อความหมายเป็นนัยยะว่า การกรวดน้ำของมาลิดาในภพปัจจุบัน สามารถส่งไปถึงมณีจันทร์ในงานแต่งงานในภพของอดีตได้ ประกอบกับการใช้ดนตรีที่ช่วยเสริมอารมณ์คนดู ให้รับรู้ถึงอารมณ์ความรักของแม่ที่ส่งข้ามกาลเวลาไปถึงลูกด้วย

4.5.2.3 การจัดแสงและการใช้สี (Lighting and Color) ลักษณะของการใช้แสงในฉากของอดีตโดยเฉพาะการจัดแสงภายในห้องนอนของคุณหลวง เมื่อตอนที่มณีจันทร์เดินทางข้ามอดีตผ่านกระจกเข้ามาที่ห้องนอนของคุณหลวงเป็นครั้งแรก หรือเมื่อตอนที่มณีจันทร์ฝันเห็นคุณหลวงอยู่ในภาพของอดีต การจัดแสงภายในห้องนอนของคุณหลวงจะเน้นแสงที่ดูนุ่มนวลอ่อนโยน เป็นธรรมชาติ เช่น ถ้าเป็นฉากกลางวันก็จะเน้นแสงที่ส่องมาจากภายนอกห้องผ่านเข้ามาตามช่องของประตูหรือหน้าต่างเห็นเป็นลำแสงตัดกับบรรยากาศภายในห้องที่ดูค่อนข้างสลัว หรือถ้าเป็นฉากกลางคืนก็จะเน้นแสงที่มาจากตะเกียงที่ตั้งอยู่บนโต๊ะภายในห้องนอนคุณหลวงเป็นหลัก ดังนั้นการจัดแสงโดยทั่วไปจึงเน้นความเป็นธรรมชาติและดูสมจริง ทั้งนี้บางครั้งมีลักษณะของการจัดแสงที่เน้นความสว่างที่บริเวณใบหน้าของนักแสดง หรือมีการใช้แสงที่มีทิศทางมาจากด้านหน้า (Front Light) ตัวแสดง เพื่อเน้นการเปิดเผยสีหน้าอารมณ์ของตัวละครในฉากที่ต้องมีการเผชิญหน้ากัน

4.5.2.4 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

<u>*เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)*</u> บทสนทนาส่วนใหญ่เป็นการยึดแนวทางมาจากต้นฉบับที่เป็นนวนิยายโดยมีการปรับเปลี่ยน ตัดทอนรายละเอียดลงไปบ้างเนื่องจากความยาวของภาพยนตร์ที่จำกัด แต่โดยรวมภาพยยนตร์ได้รักษาความโดดเด่นของบทสนทนาที่มีลักษณะของการสอดแทรกความรู้ด้านการใช้ภาษาไว้ โดยแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงในด้านการใช้ภาษาระหว่างสมัยอดีตกับปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น บทสนทนาระหว่างคุณหญิงแสร์กับมณีจันทร์ในตอนที่เจอกันครั้งแรก และมณีจันทร์แนะนำตัวเอง ด้วยคำแทนตัวเองว่า “ดิฉัน” แต่ในบริบทสังคมสมัยนั้น “ดิฉัน” เป็นคำแทนตัวที่ใช้กับผู้ชาย ส่วนผู้หญิงต้องใช้คำแทนตัวว่า “อีฉัน” จึงจะถูกต้อง

อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นบทสนทนาระหว่างมณีจันทร์กับคุณหลวง ในตอนที่มณีจันทร์ออกไปเดินตากแดดที่ชานเรือน และคุณหลวงได้เตือนให้เข้ามาหลบในร่ม โดยพูดว่า “*กำลังแดดนาย เข้ามาหลบเสียในร่มเถอะ*” มณีจันทร์สงสัยจึงได้ถามว่าแดดนายหมายถึงอะไร คุณหลวงจึงตอบว่า “*แดดนายแปลว่าแดดจัด ตรงข้ามกับแดดวาย แปลว่าแดดจะหมด*”

นอกจากนี้ยังมีบทสนทนาอีกหลายส่วนที่สอดแทรกการสอนเรื่องกิริยามารยาท โดยเฉพาะกิริยามารยาทที่เกี่ยวข้องกับการอยู่ต่อหน้าผู้หลักผู้ใหญ่ แสดงให้เห็นค่านิยมในเรื่องการนับถือระบบอาวุโส ตัวอย่างเช่น ในฉากที่มณีจะนั่งลงบนตั่งข้างๆ กับที่นั่งของคุณหญิงแสร์ และคุณหลวงได้เตือนว่า “*หล่อนต้องนั่งข้างล่าง เด็กไม่นั่งเสมอผู้ใหญ่*” หรือในฉากที่มณีจันทร์เรียนเรื่องการ

ทำอาหารกับคุณหญิงแสร์ คุณหญิงได้เตือนมณีจันทร์เรื่องการใช้วาจา เนื่องจากมณีจันทร์บางครั้งชอบพูดเสียงดัง เอะอะโวยวาย คุณหญิงจึงได้เตือนว่า "*พูดค่อยๆ หน่อย อย่าพูดจายังกับเจ๊กตื่นไฟ*" หรือคำพูดเตือนมณีจันทร์ว่า "*เวลาพูดกับผู้ใหญ่ อย่าสั่นหัวด๊อกแด๊ก ไม่สุภาพ*" เป็นต้น

เสียงดนตรี (Music) ดนตรีในภาพยนตร์เรื่องทวิภพประกอบไปด้วย 2 ส่วน ดังนี้

(1) ดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Backgound Music): เป็นการใช้ดนตรีบรรเลงประกอบภาพยนตร์เพื่อช่วยในการเสริมสร้างอารมณ์ให้กับคนดู โดยมีการใช้ทั้งดนตรีไทยและดนตรีแนวอิเล็กทรอนิกส์ (Electronic Music) หรือเป็นการผสมผสานดนตรีไทยเข้ากับดนตรีแนวอิเล็กทรอนิกส์ สำหรับในส่วนของดนตรีไทย เครื่องดนตรีที่ใช้ส่วนใหญ่จะประกอบด้วย ระนาด ขลุ่ย และซออู้ เป็นเสียงหลักในการดำเนินเรื่อง ส่วนการใช้ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์มีรูปแบบการใช้ที่หลากหลาย เนื่องจากดนตรีแนวอิเล็กทรอนิกส์เกิดจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในการประดิษฐ์และสร้างสรรค์เสียงดนตรีในรูปแบบใหม่ ในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีการใช้เสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ในการเลียนแบบเป็นเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ประกอบเป็นท่วงทำนองที่หลากหลาย โดยสอดคล้องกับเรื่องราวในหนัง เช่น ท่วงทำนองรัก ท่วงทำนองตื้นเต้น หรือในฉากที่มณีจันทร์ได้เดินทางข้ามมิติเวลาเป็นครั้งแรก มีการใช้ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ สร้างท่วงทำนองที่ทำให้เกิดความรู้สึกพิศวง มหัศจรรย์ลึกลับ รวมถึงเสียงดนตรีที่ให้ความรู้สึกเหมือนสัญญาณเตือนคล้ายเสียงของนาฬิกาหรือระฆังเพื่อให้มณีจันทร์ได้รับรู้ว่าเป็นเสียงเรียกของกระจกเมื่อต้องถึงเวลาเดินทางข้ามมิติ

(2) ดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music): ได้แก่ เพลงปลูกรัก ซึ่งเป็นเพลงทำนองไทยเดิมประกอบกับดนตรีไทยวงมโหรี ถือว่าเป็นเพลงหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้และปรากฏอยู่บ่อยครั้ง เช่น ในช่วงต้นเรื่องที่มณีจันทร์ฝันเห็นคุณหลวง หรือเกิดนิมิตขึ้นมาในความคิด มณีจันทร์ก็จะได้ยินเพลงปลูกรักลอยเข้ามาในความคิดด้วย เพลงปลูกรักเปรียบเสมือนเพลงที่เป็นสัญญารักระหว่างมณีจันทร์กับคุณหลวง ซึ่งครั้งหนึ่งคุณหลวงเคยร้องระบายความรู้สึกในใจประกอบกับการสีไวโอลินเมื่อในภพของอดีต และใช้ร้องคู่กับมณีจันทร์ในงานประเพณีวันลอยประทีป (ลอยกระทง) เมื่อครั้งอดีต นอกจากนี้ยังมีดนตรีที่อยู่ในฉากอื่นๆ อีก ได้แก่ การสอดแทรกฉากการตีขิมของกุลวรางค์ในตอนที่มีการซ้อมร้องเพลงสำหรับการแสดงงิ้วของโรงเรียน การบรรเลงเพลงเชิดประกอบการแสดงโขนชุดยกรบชุดใหญ่ในฉากงานเลี้ยงต้อนรับคณะฑูต และการร้องเพลงกล่อมลูก ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านไทยในฉากที่มณีจันทร์เห็นบ่าวในเรือนกำลังเลี้ยงลูกและทำให้ตนต้องคิดถึงแม่

4.6 ภาพยนตร์เรื่อง คนผู้ถามหาตนเอง (2535)

4.6.1 องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง คนผู้ถามหาตนเอง

4.6.1.1 โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่องมีลักษณะของการซ้อนทับของเวลาระหว่างเหตุการณ์ในปัจจุบันและเหตุการณ์ในอดีต โดยจุดศูนย์กลางของการดำเนินเรื่องคือตัวละครชื่อธนาชัย ที่ได้เดินทางกลับไปยังบ้านเกิดในชนบทและในขณะเดียวกันก็มีลักษณะของการเดินทางย้อนกลับไปในอดีตด้วยเช่นกัน โดยหนังไม่ได้ใช้การตัดต่อภาพในลักษณะของการ Flashback เพื่อย้อนเวลากลับไปในอดีต แต่หนังใช้วิธีการเล่าเรื่องโดยให้ธนาชัยเดินทางไปพบกับเด็กชายทองปานซึ่งแท้จริงแล้วก็คือตัวของธนาชัยในวัยเด็กเอง โดยให้ตัวละครทั้งสองอยู่ร่วมเหตุการณ์เดียวกันและสามารถพูดคุยตอบโต้กันได้ ส่วนการพัฒนาของเรื่องราวเป็นเพียงการสำรวจเหตุการณ์ในอดีตและสภาวะทางอารมณ์และบุคลิกของธนาชัยที่เปลี่ยนแปลงไปหลังจากได้พูดคุยกับอดีตของตน

เรื่องย่อของภาพยนตร์เรื่องคนผู้ถามหาตนเอง

เริ่มต้นที่การแนะนำสภาพปัญหาหรือสภาวะความขัดแย้งของตัวละครธนาชัย นักธุรกิจด้านรับเหมาก่อสร้าง ซึ่งมีตำแหน่งเป็นประธานกรรมการและเจ้าของบริษัทไทรทองคอนสตรัคชั่น ที่กำลังประสบปัญหาเกี่ยวกับสภาวะทางการเงิน และมีภาระหนี้สินกับทางธนาคารจนถึงขั้นกำลังจะโดนฟ้องล้มละลาย จึงเกิดความทุกข์และความเครียดไม่สามารถหาหนทางแก้ปัญหาได้ ประกอบกับสภาพแวดล้อมของสังคมเมืองที่แออัด วุ่นวาย จึงคิดอยากจากหนีไปเสียให้พ้นจากปัญหาต่างๆ จึงบอกให้คนขับรถพาไปที่บ้านเกิดของตนในชนบทเพื่อหลบหลีกไปอยู่อย่างเงียบๆ เผื่อว่าบางทีบรรยากาศสงบๆ อาจทำให้ตนคิดหาหนทางออกของปัญหาได้

เมื่อธนาชัยมาถึงบ้านเกิดในชนบท ภาพแรกที่เห็นก็คือ ต้นไทรใหญ่ตั้งตระหง่านแข็งแรงอยู่ท่ามกลางสิ่งก่อสร้างทันสมัย ต่างจากในอดีตเมื่อตอนธนาชัยยังเป็นเด็ก ต้นไทรยังเป็นต้นเล็กและตั้งอยู่ในสภาพของทุ่งโล่งไม่มีสิ่งปลูกสร้างที่ขึ้นรายล้อมเหมือนในปัจจุบัน แต่สิ่งที่ยังเหมือนเดิมคือ ยังเป็นสถานที่ที่ชาวบ้านมากราบไหว้บูชาและยังให้ความเคารพศรัทธา เห็นได้จากผ้าแดงที่ห่มคลุมรอบต้นและธูปเทียน ดอกไม้แห้งที่ปักและวางอยู่ใกล้ๆ จากนั้นธนาชัยจึงได้พบกับเด็กชายทองปาน และการดำเนินเรื่องหลังจากนี้จะเป็นการ

สำรวจชีวิตของเด็กชายทองปาน โดยมีนายธนาชัยคอยติดตามไปในทุกๆที่ภายใต้สภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในชนบท ส่วนเด็กชายทองปานเมื่อได้ทราบว่าธนาชัยเดินทางมาถึงชนบทเพื่อต้องการมาหาบรรยากาศสงบๆเพื่อผ่อนคลายความทุกข์ จึงหาวิธีที่จะทำให้ธนาชัยมีความสุข เช่น พาไปเที่ยวงานวัด พาไปรู้จักกับย่าของตน ได้กินห่อหมกอร่อยๆ ฝีมือของย่า และได้ไปฟังพระเทศน์ หรือการได้เห็นสภาพวิถีชีวิตคนในชนบท รวมถึงวิถีชีวิตของเด็กชายทองปานที่อาศัยอยู่กับย่าเพียงสองคนด้วย

หลังจากที่สภาวะอารมณ์ของธนาชัยที่ได้เปลี่ยนไปจากคนอมทุกข์และมีสีหน้าบึ้งตึง กลายเป็นคนที่มีแต่ความสุขและอารมณ์ดียิ้มแย้มแจ่มใสหลังจากที่ได้มารู้จักกับเด็กชายทองปาน และในตอนสุดท้ายหนังได้เปิดเผยให้เห็นว่าแท้จริงแล้วเด็กชายทองปานก็คือนายธนาชัยในวัยเด็กนั้นเอง และการดำเนินเรื่องที่ผ่านมานั้นเป็นเพียงการคิดคำนึงของธนาชัยที่หวนรำลึกถึงเหตุการณ์ต่างๆในอดีตซึ่งเป็นช่วงเวลาแห่งความสุขในวัยเด็กที่เคยอาศัยอยู่กับย่า และสิ่งที่ทำให้ธนาชัยสามารถระลึกถึงอดีตของตนได้ก็คือ การยืนมองต้นไทรซึ่งตั้งตระหง่านนั้น เพราะต้นไทรนี้ได้โตมาพร้อมๆกับธนาชัย จึงเปรียบเสมือนเป็นต้นไม้แห่งชีวิตที่คอยใช้เตือนสติตนเองในยามทุกข์ และนำมาใช้เป็นโลโก้ของบริษัทด้วย สำหรับในตอนจบของเรื่อง ธนาชัยได้กลับไปที่กรุงเทพฯ ในฐานะของคนที่มีรากกำเนิดอันมั่นคงแข็งแรงเหมือนดั่งต้นไทร พร้อมเผชิญกับสภาพปัญหาและเตรียมรับมือกับทุกสถานการณ์ของชีวิต

ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์สั้นจาก 1 ใน 4 ของภาพยนตร์เรื่อง “Southern Winds” ซึ่งได้จัดสร้างขึ้นในโอกาสครบรอบ 25 ปีของภูมิภาคอาเซียน โดยมี 4 ประเทศได้ร่วมจัดทำภาพยนตร์สั้นขึ้นเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนมุมมองทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ได้แก่ อินโดนีเซีย ฟิลปปินส์ ไทย และญี่ปุ่น โดยเชิด ทรงศรีได้รับเลือกให้เป็นตัวแทนประเทศไทย และส่งผลงานภาพยนตร์ที่มีชื่อว่า “The Tree of Life” เป็นชื่อที่ใช้ในระดับสากล ภายหลังเมื่อได้นำมาจัดฉายที่ประเทศไทยซึ่งได้จัดฉายขึ้นเพียงครั้งเดียว ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย จึงตั้งชื่อเรื่องภาษาไทยว่า “คนผู้ถามหาตนเอง”

เชิด ทรงศรีได้เขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจบางส่วน มาจากประสบการณ์ในอดีตของตนเองที่ได้เติบโตมาในสภาพแวดล้อมแบบชนบท และเคยได้รับการอบรมเลี้ยงดูจากคุณย่าเมื่อตอนยังเป็นเด็ก จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นสิ่งที่สะท้อนความ

เป็นตัวตนของคุณเชิดออกมาได้อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมามากที่สุด ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากลักษณะของโครงเรื่อง หนังเรื่องนี้มีส่วนคล้ายคลึงกับผลงานภาพยนตร์เรื่องก่อนหน้าของเชิด ได้แก่ เรื่องแผลเก่า เพื่อนแพง และพลอยทะเล ซึ่งมักกล่าวถึงตัวละครหลักที่มีการเดินทางไปสู่สภาพแวดล้อมแบบใหม่และได้เปลี่ยนแปลงบุคลิกและสภาพจิตใจไปจากเดิม โดยทั้ง 3 เรื่องที่กล่าวมา ตัวละครหลักจะเริ่มต้นเดินทางจากสภาพแวดล้อมแบบชนบทไปสู่เมือง แล้วจึงค่อยย้อนคืนกลับมาในสภาพแวดล้อมของชนบท แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องคนผู้ถามหาตนเอง เป็นการเดินทางจากสภาพแวดล้อมของเมืองไปสู่ชนบท แล้วจึงกลับเข้ามาอยู่ในเมืองตามเดิม โครงเรื่องจึงมีลักษณะที่สวนทางกัน นอกจากนี้การเดินทางไปสู่ชนบทครั้งนี้ยังมีลักษณะเป็นการเดินทางของความคิดซึ่งตัวละครได้หวนรำลึกกลับไปยังสภาพแวดล้อมของชนบทในอดีตแล้วทำให้ตนเองเกิดความสุขหรือตระหนักได้ถึงคุณค่าของชีวิตที่เคยหลงลืมไป จากนั้นจึงกลับมาตั้งมั่นอยู่ในเหตุการณ์ปัจจุบันหรือสภาพแวดล้อมแบบเมืองตามปกติ จากโครงเรื่องดังกล่าวได้สะท้อนถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการหวนกลับคืนสู่อดีต หรือการหวนกลับไปตระหนักในคุณค่าของวัฒนธรรมดั้งเดิมที่หล่อหลอมวัฒนธรรมของชาติให้มีความแข็งแรง ดำรงสืบต่อเรื่อยมา โดยสามารถสร้างความประนีประนอมกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตกที่ได้เข้ามา โดยที่สังคมไทยยังไม่หลงลืมหรือทำให้วัฒนธรรมไทยที่มีคุณค่าบางประการต้องสูญหายไป

4.6.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้พูดถึงประเด็นเกี่ยวกับการสูญเสียความเชื่อมั่นในตนเองของธนาชัย และการสูญเสียความเชื่อมั่นนี้ก็เท่ากับการสูญเสียความเป็นตัวตนทั้งหมดจนทำให้ตนเองประสบความล้มเหลวในชีวิต จึงต้องเรียกความเชื่อมั่นกลับมาอีกครั้ง ดังนั้นเมื่อธนาชัยได้ทบทวนความคิดของตนเอง จึงค้นพบกับความจริงอย่างหนึ่งซึ่งตอกย้ำแก่นความคิดของเรื่อง และปรากฏอยู่ในคำพูดของธนาชัยในตอนท้ายเรื่องว่า “*จะสูญเสียอะไร ก็ให้สูญเสียไป แต่อย่ายอมสูญเสียความเชื่อถือเป็นอันขาด*” ความเชื่อถือนี้หมายถึงความเชื่อถือในตนเอง และถ้าหากเรามีความเชื่อถือในตนเอง เราก็จะมีความมั่นคงในชีวิต แม้มีอุปสรรคปัญหาต่างๆ ก็จะสามารถฝ่าฟันไปได้ จนกลายเป็นผู้ที่ประสบความสำเร็จในชีวิต

4.6.1.3 ตัวละคร (Character) จากที่ได้กล่าวมาแล้วว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากประสบการณ์ส่วนตัวของเชิด ทรงศรี และการที่ผู้วิจัยได้มีการศึกษาประวัติส่วนตัวผ่านหนังสืออัตชีวประวัติของท่านรวมถึงการสัมภาษณ์จากบุคคลที่เกี่ยวข้อง จึงกล่าวได้ว่า ตัวละครของธนาชัยในเรื่องนี้ เป็นภาพแทนชีวิตของเชิด ทรงศรีนั่นเอง ส่วนเด็กชายทองปานและย่า ก็เปรียบเทียบได้กับชีวิตของเชิด ทรงศรีในวัยเด็กและคุณย่าในชีวิตจริงของท่าน อย่างไรก็ตามตัว

ละครและสถานการณ์ต่างๆในเรื่องนี้สร้างสรรค์ขึ้นจากประสบการณ์บางส่วนเท่านั้น ในแง่ของรายละเอียดอื่นๆ ยังคงมีการเสริมแต่งหรือปรับเปลี่ยนเพื่อให้เรื่องราวมีความน่าสนใจและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของผู้สร้างเท่านั้น ไม่ได้เหมือนกันทั้งหมดแต่อย่างใด

- *ธนาชัย* นักธุรกิจวัย 50 ปีกว่า เจ้าของธุรกิจด้านรับเหมาก่อสร้าง ที่กำลังประสบปัญหาด้านการเงินและกำลังจะถูกฟ้องล้มละลาย ธนาชัยเป็นคนที่ชอบเคร่งเครียดอยู่กับการทำงาน จนไม่ได้มีเวลาออกไปพักผ่อนหรือหาความบันเทิงให้กับตนเอง แม้กระทั่งในวันหยุดก็ยังคิดแต่เรื่องงาน บุคลิกและสีหน้าของเขาจึงเป็นคนดูเคร่งขรึม ไม่ยิ้มแย้มแจ่มใส และทำหน้าบึ้งตึงอยู่เสมอ ธนาชัยจึงเป็นตัวแทนของคนกรุงที่ใช้ชีวิตอย่างเร่งรีบ แข่งขัน ขาดความสุขในชีวิต ยิ่งได้มาประสบกับปัญหาเศรษฐกิจอย่างกระทันหัน จึงไม่สามารถรับมือและเตรียมใจยอมรับกับความเปลี่ยนแปลงในชีวิตได้

- *เด็กชายทองปาน* เด็กชายวัยประมาณ 7-9 ขวบ ซึ่งพ่อกับแม่ได้แยกทางกัน โดยต่างคนต่างไปมีครอบครัวใหม่ ทิ้งให้ทองปานอยู่กับย่าเพียงสองคนในชนบท ส่วนพ่อกับแม่ของทองปานก็ไม่เคยกลับมาสนใจส่งเงินค่าเลี้ยงดูมาให้ ทองปานจึงต้องทำงานพิเศษหาเลี้ยงตนเองเป็นค่าเล่าเรียนหนังสือ และมีย่าคอยช่วยเหลืออีกทาง มีบ่อยครั้งที่ทองปานแอบเอาขนมไปขายให้เพื่อนในห้องเรียนจนครูจับได้ เลยเปลี่ยนมาขายในตอนเย็นหลังเลิกเรียน หรือเอาไปขายตามงานวัดบ้างตามโอกาส จุดเด่นของทองปานคือ ความเป็นเด็กร่าเริง ยิ้มแย้มแจ่มใส มีความผูกพันอยู่กับธรรมชาติและชีวิตที่เรียบง่ายในชนบท ถึงแม้จะยากจน แต่ก็มีความสุขกับการใช้ชีวิตอยู่กับย่าผู้ที่คอยให้ความรักความเอาใจใส่ คอยอบรมสั่งสอนทองปานเป็นอย่างดี ทองปานจึงมีความผูกพันกับย่าและทำตัวเป็นเด็กดี เชื่อฟังคำสั่งสอน รวมทั้งมีความกตัญญูต่อย่าของตนด้วย

- *ย่า* เปรียบเสมือนเป็นทั้งพ่อและแม่ของเด็กชายทองปาน และเปรียบเสมือนเป็นพระประจำใจของเด็กชายทองปานด้วย เพราะนอกจากคอยดูแลเลี้ยงดูทองปานมาตั้งแต่ยังเล็กแล้ว ยังคอยอบรมสั่งสอน เตือนสติ คอยเป็นที่พึ่งทางจิตใจให้กับทองปาน ย่าเป็นพุทธศาสนิกชนที่ดี เคารพและศรัทธาในหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนา และรู้จักนำหลักคำสอนมาปฏิบัติและยึดเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต รวมถึงนำมาถ่ายทอดอบรมสั่งสอนให้ทองปานฟังด้วย

4.6.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เวลาและพื้นที่ในภาพยนตร์เรื่องนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ในช่วงเวลาที่เป็นเหตุการณ์ปัจจุบัน ซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2535 (ยึดตามปีที่ภาพยนตร์ได้รับการเผยแพร่) เป็นยุคสมัยของนายธนาชัยในสภาพแวดล้อมของกรุงเทพฯ ย่านคนทำงานบนถนนสีลม ที่เต็มไปด้วยตึกสูงมากมาย มีการจราจรแออัด ส่วนอีกช่วงเวลาหนึ่ง คือ เหตุการณ์ในอดีตประมาณปี พ.ศ. 2490 ในยุคสมัยของเด็กชายทองปานที่มีสภาพแวดล้อมเป็นชนบท ซึ่งเป็นบรรยากาศของทุ่งนา บ้านเรือนแบบชนบทและสภาพวิถีชีวิตที่สงบเรียบง่ายของผู้คน

4.6.1.5 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อความหมายแทนชีวิตของธนาชัย เป็นสัญลักษณ์ที่มีความเด่นชัดมากที่สุด ปรากฏให้เห็นอยู่อย่างบ่อยครั้ง (Motif) ในภาพยนตร์ ได้แก่

- ***<u>ต้นไทร</u>*** ความหมายแฝงของต้นไทรที่เปรียบเสมือนเป็นตัวแทนชีวิตของธนาชัย สามารถแยกได้เป็น 2 ประการสำคัญ ประการแรก เป็นลักษณะทางกายภาพของต้นไทรที่เจริญเติบโตมาได้โดยไม่ต้องมีคนรดน้ำพรวนดินและกลับกลายเป็นต้นไทรสูงใหญ่ ที่แข็งแรงมั่นคง จนมีอายุกว่า 50 ปี เปรียบเหมือนกับชีวิตของธนาชัยที่เติบโตขึ้นมาโดยที่ไม่ได้มีพ่อแม่คอยเลี้ยงดู มีเพียงย่าและการพึ่งตนเอง แต่ก็สามารถเติบโตขึ้นมาและมีงานการที่มั่นคง เป็นถึงเจ้าของบริษัทอสังหาริมทรัพย์ มีบ้านหลังใหญ่โต แต่สิ่งเหล่านี้ก็เป็นเพียงสมบัตินอกกาย ความแข็งแรงมั่นคงที่ว่านี้ กลับหมายถึงจิตใจที่เข้มแข็ง มั่งคง ไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคมากกว่า ประการที่สอง ต้นไทรต้นนี้สามารถอยู่รอดจากการถูกตัดโค่นท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยมาได้ เนื่องจากชาวบ้านยังศรัทธาและมีความเชื่อถือในเรื่องอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทำให้ไม่มีคนกล้ามาตัดทำลาย เปรียบเทียบได้กับการที่ธนาชัยได้ตระหนักในภายหลังว่าไม่ควรสูญเสียความเชื่อมั่นในตนเอง เหมือนดั่งที่ต้นไทรไม่เคยสูญเสียความศรัทธา ดังนั้นถ้าคนเราสามารถดำรงความเชื่อมั่นหรือความเชื่อถือในตนเองได้แล้ว ไม่ว่าการเปลี่ยนแปลงของโลกภายนอกจะเป็นอย่างไร เราก็จะสามารถปรับตัวอยู่ได้อย่างผู้ที่ประสบความสำเร็จในชีวิต

4.6.1.6 ฉาก (Setting) ฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้แบ่งออก 2 ส่วนหลัก คือ ฉากในเมือง และฉากในชนบท สำหรับฉากในเมือง เป็นการกล่าวถึงในช่วงตอนต้นเรื่องที่บรรยายถึงความแออัดของตึกสูงระฟ้าในย่านกลางกรุง สภาพการจราจรที่ติดขัดและบรรยากาศภายในบริษัทและห้องทำงาน

ของธนาชัย ส่วนในฉากของชนบทซึ่งเป็นฉากที่พบเป็นส่วนใหญ่ของเรื่อง มีฉากย่อยๆ ด้วยกันหลายฉากโดยขอกล่าวในรายละเอียดดังนี้

- *ฉากสภาพบ้านเรือนในชนบท* เป็นการบรรยายลักษณะบ้านเรือนของชาวบ้านในชนบทและวิถีการดำเนินชีวิตทั่วไป เช่น สภาพของถนนในหมู่บ้านที่ยังเป็นถนนดิน ไม่มีไฟฟ้า วิทยุ ทีวี มีการประกอบอาชีพที่เกี่ยวข้องกับการเลี้ยงสัตว์ เห็นได้จาก ตามบ้านเรือนบริเวณใต้ถุนบ้านยังมีการเลี้ยงไก่ เลี้ยงเป็ด เลี้ยงหมู ชาวบ้านบางคนก็กำลังต้อนวัว ทำลอมฟาง เป็นต้น

- *ฉากท้องทุ่งท้องนา* เป็นฉากที่แสดงให้เห็นวิถีชีวิตในท้องทุ่งท้องนา ที่มีการทำมาหากินโดยการจับปลาในหนองน้ำมาทำเป็นอาหาร โดยในฉากนี้เป็นฉากที่เด็กชายทองปานต้องการจับปลาไปให้ย่าสำหรับทำห่อหมกขาย จึงเกณฑ์เพื่อนๆมาช่วยกันจับ แสดงให้เห็นการใช้อุปกรณ์ต่างๆ ที่เป็นเครื่องมือเครื่องใช้ตามภูมิปัญญาท้องถิ่น และวิธีการใช้อุปกรณ์ในการจับปลาต่างๆ เช่น สุ่ม ตะข้อง สวิง เป็นต้น

- *ฉากชุมชนริมคลองและตลาดน้ำ* เริ่มต้นด้วยการแสดงบรรยากาศของตลาดน้ำที่มีเรือพายนำสินค้ามาขายกันอย่างคึกคื้นทำให้คลองบริเวณนั้นดูแน่นขนัด จากนั้นจึงแนะนำให้เห็นบ้านพ่อของเด็กชายทองปานที่อาศัยอยู่กับเมียใหม่ เป็นบ้านที่อาศัยอยู่เป็นชุมชมริมคลองส่วนใหญ่เป็นบ้านไม้ มีลักษณะคล้ายห้องแถวเรียงติดๆกัน บางบ้านแสดงให้เห็นว่าทำเป็นร้านขายของชำด้วย สำหรับในฉากนี้เป็นฉากที่ย่าของทองปานพาทองปานมาหาพ่อเนื่องจากมาขอเงินเป็นค่าเลี้ยงดูและค่าเล่าเรียน แต่ก็ไม่มีให้เนื่องจากต้องเอาไปเลี้ยงดูลูกกับเมียใหม่จนหมด

- *ฉากโบราณสถานในพระนครศรีอยุธยา* เป็นฉากที่ครูพานักเรียนรวมทั้งเด็กชายปานทองมาทัศนศึกษา ครูได้ให้ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ตอนสมัยกรุงศรีอยุธยาแก่นักเรียน เป็นการสอดแทรกเนื้อหาความเป็นไทยเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมไทยด้านศาสนสถาน ได้แก่ซากปรักหักพังของวัดเก่าแก่ในสมัยอยุธยาที่ถูกพม่าเผาทำลายเมื่อตอนเหตุการณ์เสียกรุง มีการแสดงให้เห็นพระพุทธรูปเก่าแก่ในสมัยอยุธยา พร้อมกับการที่คุณครูได้ให้ความรู้สอดแทรกเกี่ยวกับสถิติด้านจำนวนประชากรที่เปลี่ยนแปลงไป จากปี พ.ศ. 2397 ถึงในสมัยของเด็กชายทองปาน (พ.ศ. 2490) ต่อมาธนาชัยก็ได้พูดแทรกว่าในสมัยของธนาชัย ซึ่งเป็น

สมัยปัจจุบันกว่า (พ.ศ. 2535) สถิติตัวเลขได้เปลี่ยนแปลงไปอีกเป็นอย่างมาก เป็นการแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่เพิ่มขึ้นของจำนวนประชากรว่าเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วมาก

- *ฉากงานวัด* เป็นการแสดงบรรยากาศของงานวัดทั่วไป เช่น การแสดงลิเก ซึ่งมีชาวบ้านมานั่งดูอยู่มากมาย มีการออกร้านขายของต่างๆ โดยในหนังเป็นการเน้นให้เห็นภาพการเล่นลิเกโดยแสดงเรื่องราวที่กำลังมีฉากตื่นเต้นพร้อมกับดนตรีไทยที่บรรเลงจังหวะเร็วขึ้น พอมาถึงฉากเนื้อเรื่องที่เป็นบทโศกดนตรีก็จะเปลี่ยนทำนองไปเป็นทำนองเศร้า เป็นการสอดแทรกให้เห็นศิลปะด้านนาฏศิลป์ของไทย นอกจากนี้ในงานวัดยังมีการฉายหนังกลางแปลง ซึ่งในสมัยนั้นเป็นการพากย์สด และมีการแสดงบรรยากาศการรำวงซึ่งเป็นตอนที่เด็กชายทองปานชวนธนาชัยขึ้นไปเต้นรำในวงเพื่อให้ผ่อนคลายจากความทุกข์ใจเรื่องงาน โดยลักษณะของการรำวงยังเป็นรูปแบบของการรำวงแบบดั้งเดิมก่อนที่จะพัฒนากลายมาเป็นรำวงมาตรฐาน ซึ่งลักษณะการรำวงในสมัยนั้นยังเป็นการละเล่นพื้นบ้านตามท้องถิ่นต่างๆ เพื่อความสนุกสนาน นิยมเล่นกับเครื่องดนตรีง่ายๆ เช่น ฉิ่ง กรับ กลองโทน กลองยาว เพื่อใช้ประกอบจังหวะ ลักษณะการรำมีการรำเป็นคู่ๆ เดินเป็นวงกลมและใช้ท่ารำแบบง่ายๆ บทร้องก็เป็นภาษาที่เรียบง่าย เนื้อหามีลักษณะเป็นการกระเซ้าเย้าแหย่ หยอกล้อกันของหนุ่มสาว การแต่งกายเรียบง่ายขึ้นอยู่กับความสะดวกสบาย มักนิยมเล่นตามเทศกาลรื่นเริงต่างๆ เช่น งานประเพณี งานวัด เพื่อเป็นการหารายได้มาบำรุงวัดหรือนำไปทำบุญตามโอกาสต่างๆ

- *ฉากภายในโบสถ์* เป็นฉากที่ย่า เด็กชายทองปานและธนาชัย มานั่งฟังพระเทศน์พร้อมกับชาวบ้านอีกหลายคนที่นั่งฟังกันอย่างพร้อมเพียง แสดงให้เห็นถึงค่านิยมของคนไทยในเรื่องการนับถือศาสนาพุทธ

4.6.2 องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง คนผู้ถามหาตนเอง

4.6.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) หนังเปิดเรื่องด้วยการใช้ภาพมุมสูง (High Angle) และเป็นภาพขนาดระยะไกลมาก (Extreme Long Shot) ของพระบรมมหาราชวังและวัดพระแก้วซึ่งสวยสดงดงามเป็นการแสดงให้เห็นสถาปัตยกรรมไทย จากนั้นกล้องจึงค่อยๆ แพน (Pan) มาเห็นฉากของเมืองซึ่งเป็นภาพของตึกสูงระฟ้าเรียงรายกันอยู่อย่างหนาแน่นในย่านใจกลางเมือง เป็นภาพมุมเดียวกันและขนาดเดียวกัน คือ เป็นภาพมุมสูงและเป็นภาพขนาดระยะไกลมาก เป็นการสื่อให้

เห็นความหมายเปรียบเทียบระหว่างสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิมกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมตะวันตก อย่างไรก็ตามในภาพยนตร์เรื่องนี้ส่วนใหญ่มักมีการใช้ขนาดภาพระยะไกล เพื่อต้องการเปิดเผยให้เห็นสถานที่และรายละเอียด บรรยากาศต่างๆ ด้านความเป็นไทย เช่น มีการใช้ขนาดภาพระยะไกล ในฉากที่ธนาชัยหัวเราะเสียงดังเนื่องจากชอบใจและรู้สึกตลกในท่าทางของเด็กชายทองปาน โดยในฉากก่อนหน้านี้เด็กชายทองปานเอาโคลนปะหน้าตนเองเพื่อต้องการทำให้ธนาชัยยิ้มและคลายจากความทุกข์ใจ แต่ธนาชัยกลับหัวเราะออกมาเสียงดัง จากนั้นจึงตัดมาเป็นภาพระยะไกลมากซึ่งแสดงให้เห็นต้นไทรที่ตั้งอยู่ไกลออกไปและแสดงความกว้างใหญ่ของทุ่งนาและทุ่งหญ้าแห้งๆ ได้ยินเพียงเสียงหัวเราะของธนาชัย เด็กชายทองปานและเพื่อนๆ ดังมาแต่ไกล เป็นการสื่อความให้เห็นว่าเสียงหัวเราะนี้ดังไปทั่วทุ่งท้องนา ซึ่งเชิด ทรงศรีได้อธิบายไว้ในบทภาพยนตร์ว่า “ต้องการให้ภาพสื่อความหมายว่า เมื่อเรายิ้ม โลกยิ้มไปกับเราด้วย” (ธัชตะวัน ทรงศรี, 2549)

นอกจากนี้ยังมีการใช้ Crane shot ในฉากห้องทำงานของธนาชัย โดยลักษณะการทำงานของกล้องในฉากนี้ต้องการที่จะแสดงให้เห็นทรรศนวิสัยภายในห้องทำงานของธนาชัยที่เริ่มต้นด้วยภาพระดับสายตาเห็นกองเอกสารบนโต๊ะทำงาน และกล้องเริ่มเคลื่อนที่ไปรอบห้องพร้อมกับเปลี่ยนระดับเป็นภาพมุมสูงขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งเคลื่อนที่ไปเห็นผนังห้องด้านหนึ่งซึ่งเป็นกระจกของตัวอาคารสามารถมองทะลุออกไปเห็นภาพความวุ่นวายของเมืองด้านล่าง ทั้งนี้การใช้ภาพมุมสูงเพื่อเปิดเผยให้เห็นสภาพที่แออัด วุ่นวายของเมืองนี้ ยังมีการใช้กับฉากที่ต้องการแสดงสภาพการจราจรแออัดบนท้องถนนยาวเหยียดในฉากของเมืองด้วยเช่นกัน

ส่วนการใช้ภาพมุมต่ำ (Low Angle) มีให้เห็นเฉพาะฉากที่ต้องการแสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ของต้นไทร โดยการใช้ภาพมุมต่ำนี้ช่วยส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของคนดู ทำให้ต้นไทรรู้สึกมีความมั่งคงแข็งแรง รวมถึงรู้สึกได้ในอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของต้นไทร ที่ทำให้ต้นไทรกลายเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจและเป็นสถานที่ที่ดูมีความน่าเชื่อถือศรัทธาของชาวบ้าน

4.6.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique)

การตัดต่อโดยทั่วไปมีการใช้การตัดชนภาพ (Cut) เป็นส่วนใหญ่ ทำให้เรื่องราวมีการดำเนินไปอย่างรวดเร็วและต่อเนื่องกันไปตามลำดับระยะเวลา ในบางฉากหรือบางเหตุการณ์มีการใช้เทคนิคการตัดชนเพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงอารมณ์ของหนัง เช่นฉากเริ่มต้นที่ต้องการแสดง

บรรยากาศของสังคมเมือง มีการถ่ายภาพตามมุมต่างๆของตึกสูงในกรุงเทพ นำมาตัดชนภาพอย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดความรู้สึกถึงความวุ่นวายและความแออัดของกรุงเทพฯ นอกจากนี้ในฉากที่ธนาชัยเต้นรำวงกับเด็กชายปานทอง มีการใช้จังหวะการตัดต่อเพื่อแสดงให้เห็นพัฒนาทางอารมณ์ของธนาชัยโดยเริ่มตามจังหวะเสียงดนตรีประกอบในฉากที่เริ่มจากจังหวะช้า เร็วปานกลาง และเร็วมาก โดยภาพที่ตัดต่อนั้นสอดคล้องไปกับจังหวะของดนตรี และท่าทางการเต้นของธนาชัยก็สนุกมากขึ้นด้วย แสดงให้เห็นว่าธนาชัยปลดปล่อยอารมณ์ความทุกข์ทั้งหมดในจิตใจที่มีมาตั้งแต่เริ่มต้นของเรื่องออกไปจนหมดสิ้นแล้ว สุดท้ายมีการใช้ภาพซ้อน (Superimpose) เข้ามาประกอบเป็นภาพสองภาพซ้อนกัน ภาพแรกคือภาพของธนาชัยเต้นรำอย่างสนุกสนานกับวงเต้นรำในงานวัด กับภาพที่สองคือภาพของธนาชัยเต้นรำอยู่คนเดียวอย่างสนุกสนานอยู่หน้าวัด เป็นเทคนิคที่ต้องการสร้างความคลุมเคลือในแง่ของเวลาว่าแท้จริงแล้วธนาชัยได้อยู่ร่วมเหตุการณ์และเวลาเดียวกับเด็กชายปานทอง หรืออาจเป็นเพียงจินตนาการของธนาชัยที่ย้อนรำลึกถึงเหตุการณ์ในอดีตของตนในวัยเด็กที่เคยเต้นรำในงานวัดเท่านั้น

ในบางฉากมีการถ่าพแบบ Long take ให้เห็นในฉากที่ต้องการแสดงสภาพความเป็นอยู่ของชาวบ้านในชนบทโดยมีการเคลื่อนที่ของกล้องโดยการใช้ดอลลี่ไปอย่างต่อเนื่องลื่นไหล โดยเริ่มต้นที่ภาพระยะไกลเห็นกิจกรรมต่างๆ ของชาวบ้าน ได้แก่ ชาวบ้านกลุ่มหนึ่งกำลังต้อนวัวเข้าคอก อีกกลุ่มกำลังทำการละเล่นพื้นบ้าน บางคนกำลังสุมกองฟางเพื่อทำลอมฟาง เห็นเด็กวิ่งเล่นอยู่ไกลออกไป แล้วกล้องจึงค่อยๆ แพนไปเห็นหญิงชาวบ้าน 3-4 คนกำลังช่วยกันหุงหาอาหาร แล้วกล้องก็ดอลลี่ต่อเนื่องไปตามบ้านข้างเคียง เห็นกิจกรรมอื่นๆของชาวบ้าน เช่น เห็นเด็กแก่ผ้าอาบน้ำ ชาวบ้านทักทายสาระทุกข์สุกดิบกัน เห็นหญิงชรากำลังให้อาหารเป็ดและไก่ และจบด้วยภาพของเด็กชายทองปานเดินมาแต่ไกลกำลังเร่ขายห่อหมกตามบ้านเรือนแต่ละหลัง

นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการตัดต่อเพื่อทำให้เกิดความรู้สึกที่ต่อเนื่องลื่นไหล หรือใช้เปรียบเทียบเหตุการณ์สองเหตุการณ์ที่มีความต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน เช่นในฉากงานวัดที่มีการแสดงลิเก หลังจากที่เด็กชายทองปานแอบมาดูลิเกโดยทิ้งร้านขายถั่วเอาไว้ ทำให้มีคนมาขโมยถั่วไป ในขณะเดียวกันฉากลิเกก็เล่นบทโศกที่ตัวนางกำลังร้องไห้เสียใจเพราะโดนพ่อตบตี จากนั้นหนังก็ตัดภาพกลับมาที่การร้องไห้ของเด็กชายทองปานเมื่อตอนกลับมาถึงบ้านเพราะเสียใจที่ตนได้ทิ้งร้านไปเพื่อดูลิเกจนกระทั่งทำให้ถั่วโดนขโมยไปจนหมด

4.6.2.3 การจัดแสงและการใช้สี (Lighting and Color) โดยทั่วไปเป็นการใช้แสงตามธรรมชาติ เช่นในฉากกลางคืนบริเวณชายทุ่งนาในช่วงที่เด็กชายทองปานกับนายธนาชัยวิ่งออกมาจากงานวัดหลังเต้นรำวง มาหยุดนั่งพัก การใช้แสงและสีสันเป็นแสงค่อนข้างมืด ในลักษณะแสงแบบ Low key ทำให้เห็นรายละเอียดหรือสีหน้าท่าทางของตัวละครไม่ชัดเจน เนื่องจากมีการใช้แสงธรรมชาติเป็นหลัก ซึ่งก็คือแสงที่มาจากดวงจันทร์ ส่วนในฉากงานวัดแสงที่ใช้ส่วนใหญ่ก็จะมาจากแสงของหลอดไฟที่ประดับตามงานวัดนั่นเอง

4.6.2.4 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

- *<u>เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)</u>* เสียงสนทนาหรือเสียงพูดในหนังเรื่องนี้มีความโดดเด่นในแง่ของการสอดแทรกแนวคิดในการดำเนินชีวิตซึ่งสะท้อนให้เห็นแนวความคิดหรือค่านิยมของคนไทยด้านต่างๆ ผ่านคำพูดของตัวละคร เช่น คำสั่งสอนของย่าที่ได้สั่งสอนเด็กชายทองปาน คำพูดของเด็กชายทองปานที่ได้ให้คำแนะนำกับธนาชัยซึ่งเขาเองก็ได้ฟังมาจากคำสั่งสอนของย่าอีกทีหนึ่ง หรือแม้แต่การสอดแทรกผ่านการเทศนาของพระในฉากท้ายเรื่อง โดยกล่าวในรายละเอียดได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างคำพูดของย่าที่ได้สั่งสอนเด็กชายทองปาน ในฉากที่เด็กชายทองปานโดนขโมยถั่วไปจนหมดหลังจากที่มัวแต่ไปดูลิเกจนไม่สนใจมาขายของ ซึ่งในฉากนี้เองที่ธนาชัยมานั่งฟังอยู่ด้วยทำให้คิดถึงเหตุการณ์ของตนเองที่กำลังจะโดนฟ้องล้มละลาย โดยมีเนื้อหาคำพูดดังนี้

ย่า: *“อะไรที่สูญเสียไปแล้ว ก็ให้มันแล้วไป ไม่ต้องไปเสียอกเสียใจ ชีวิตเอ็งยังอยู่ไม่ใช่รึ คิดหาเอาใหม่ซิ แล้วต่อไปก็อย่าประมาท”*

สำหรับในฉากที่ธนาชัยถามเด็กชายทองปานว่าทำไมเพื่อนๆ ของทองปานจึงไม่ยอมพูดกับตน แล้วเด็กชายทองปานบอกสาเหตุว่าธนาชัยชอบทำหน้าบึ้งจึงไม่มีคนพูดด้วย จึงแนะนำให้ธนาชัยยิ้มโดยเด็กชายทองปานพยายามแสดงท่าทางตลกต่างๆออกมาเพื่อให้ธนาชัยสามารถยิ้มออกมาให้ได้ ในฉากนี้เป็นการแสดงให้เห็นลักษณะนิสัยของคนไทยในเรื่องความยิ้มแย้มแจ่มใส เป็นมิตรกับพูดอื่น โดยคำพูดที่เด็กชายทองปานได้แนะนำกับธนาชัยคือคำพูดว่า

ทองปาน: *“ยิ้มไม่ต้องเสียเงิน ถ้าเราอยากให้คนรักคนชอบ เราต้องหมั่นยิ้มอยู่เสมอ”*

นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกเสียงสนทนาผ่านบทเทศนาของพระ ในฉากท้ายๆของเรื่อง ซึ่งธนาชัยได้มาฟังเทศน์พร้อมกับเด็กชายทองปานและย่า เป็นบทเทศน์ที่มีนัยยะสื่อไปถึงธนาชัยโดยตรง เพื่อทำให้ธนาชัยได้ตระหนักถึงปัญหาที่ตนเองกำลังเผชิญอยู่ในตอนนี้คือ การถูกฟ้องล้มละลาย โดยคำสั่งสอนในพุทธศาสนานั้นตรงกับหลักคำสอนเรื่องไตรลักษณ์ ที่ว่าด้วยหลักความจริงของธรรมชาติ 3 ประการคือความไม่เที่ยงแท้แน่นอน ความทุกข์และความไม่มีตัวตนของสรรพสิ่งจึงยึดมั่นถือมั่นไม่ได้ โดยบทเทศน์ของพระมีใจความดังนี้

พระสงฆ์: *"พระพุทธเจ้าสอนว่าสิ่งทั้งหลายทั้งปวง เป็นสิ่งยึดมั่นถือมั่นไม่ได้ การยึดมั่นถือมั่นสิ่งใดว่าเป็นสมบัติของเรา ก็เท่ากับการยึดมั่นถือมั่นเอาความทุกข์ความร้อนไว้เป็นสมบัติของเราด้วย อย่าว่าแต่สมบัตินอกกายของเราเลย ร่างกายของเราก็รักษาไว้ไม่ได้ อะไรล้วนเปลี่ยนแปลงทุกขณะ ความเปลี่ยนแปลงเป็นธรรมชาติและเป็นความจริงแท้แน่นอนทุกยุคทุกสมัย ท่านทั้งหลายจงหมั่นระลึกถึงความจริงแท้นี้ แล้วใช้เป็นหลักครองสติ ดำรงชีวิตอยู่ท่ามกลางกระแสของการเปลี่ยนแปลงโดยไม่ประมาทเถิด"*

- <u>*เสียงประกอบ (Sound Effect)*</u> เสียงประกอบในภาพยนตร์เรื่องนี้มีส่วนช่วยในการส่งเสริมบรรยากาศให้เข้ากับสภาวะแวดล้อมต่างๆ เช่น ในสภาพแวดล้อมที่เป็นเมือง มีการใช้เสียงแข่งกันบีบแตรของรถยนตร์ เสียงเป่านกหวีดของตำรวจจราจร แสดงให้เห็นสภาพความวุ่นวายของเมืองหลวง ส่วนในสภาพแวดล้อมที่เป็นชนบท เสียงประกอบที่ใช้ก็มีความสอดคล้องกับบรรยากาศที่เป็นธรรมชาติในชนบท เช่น เสียงไก่ขันบอกเวลาเช้าตรู่ เสียงนกและการ้อง เสียงแม่ไก่กำลังพาลูกออกหากิน เสียงเป็ดจากคูน้ำ เป็นต้น

- <u>*เสียงดนตรี (Music)*</u> ดนตรีในภาพยนตร์เรื่องคนผู้ถามหาตนเอง นอกจากใช้เป็นองค์ประกอบในการเสริมอารมณ์ความรู้สึกคนดูให้คล้อยตามไปกับเรื่องราวแล้ว ดนตรีในเรื่องนี้ยังใช้ทำหน้าที่ในการสื่อสารความหมายที่มีนัยยะแฝงถึงเรื่องการเปรียบเทียบให้เห็นวัฒนธรรม 2 รูปแบบ คือวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ในส่วนที่เป็นดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Background Music) ในฉากเปิดเรื่องมีการใช้ดนตรีบรรเลงเป็นเสียงของเครื่องดนตรีไทย(วงมโหรี)ที่ใช้ประกอบกับภาพพระบรมมหาราชวัง ดนตรีไทยที่ใช้จะมีท่วงทำนองเชื่องช้า อ่อนหวาน นุ่มนวล บ่งบอกถึงลักษณะการดำเนินชีวิตของคนไทย

สมัยก่อนที่อยู่กันด้วยความสงบสุขเรียบง่าย จากนั้นจึงค่อยๆ เปลี่ยนมาเป็นเสียงของเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์พร้อมกับการที่กล้องค่อยๆ แพนภาพจากพระบรมมหาราชวัง มาเป็นภาพของตึกสูงในเมืองที่เรียงรายอยู่อย่างหนาแน่น ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์นี้มีจังหวะเร็ว คึกคัก และฟังดูสับสน สื่อให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตแบบสมัยใหม่ของคนในกรุงเทพที่อยู่กันอย่างแออัดยัดเยียด และมีการแข่งขันกันอยู่ตลอดเวลา

สำหรับในฉากสุดท้ายหลังจากที่ธนาชัยได้ฟังพระเทศน์ในเรื่องการยึดหลักธรรมเกี่ยวกับการครองสติและการดำเนินชีวิตอย่างไม่ประมาทในท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลก และภาพสุดท้ายของฉากนี้เป็นภาพของธนาชัยกำลังจะเดินทางกลับกรุงเทพฯ การใช้ดนตรีบรรเลงประกอบในช่วงท้ายเรื่องนี้จะเป็นการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยเข้ากับเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์กลายเป็นดนตรีแนวใหม่ที่ฟังดูน่าสนใจ สะท้อนให้เห็นความทันสมัยแต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงอนุรักษ์รูปแบบเดิมไว้ด้วย เปรียบเทียบได้กับสังคมไทยที่ต้องยอมรับความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัฒน์ โดยการรู้จักผสมผสานวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ที่เข้ามาโดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตกให้เข้ากับวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ ซึ่งได้แก่วัฒนธรรมไทยแบบดั้งเดิมที่มีคุณค่าไม่ให้ถึงกลับต้องสูญสลายหายไป เหมือนกับชีวิตของ ธนาชัยที่ยังคงต้องกลับไปใช้ชีวิตในสังคมเมืองและดำเนินชีวิตท่ามกลางการเติบโตของเมืองโดยที่ยังไม่สูญเสียความเป็นตัวตนในอดีตและไม่ลืมถิ่นฐานบ้านเกิดที่ที่ตนได้เติบโตมานั่นเอง

ในส่วนของดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot music) ที่ปรากฏอยู่ในหนัง พบอยู่ด้วยกัน 2 แห่ง คือ การใช้เครื่องดนตรีไทยประกอบกับการเล่นลิเกในฉากของงานวัด และการตีกลองยาวของกลุ่มชาวบ้านซึ่งมีอยู่ด้วยกันหลากหลายเพลง หลากหลายจังหวะ ประกอบกับการเต้นรำวงของเด็กชายทองปานและนายธนาชัยในบรรยากาศของงานวัด

4.7 ภาพยนตร์เรื่อง อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)

4.7.1 <u>องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง อำแดงเหมือนกับนายริด</u>

4.7.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริดถูกสร้างมาจากโครงเรื่องจริงซึ่งปรากฏเป็นหลักฐานอยู่ในหนังสือประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2408 ฉบับที่ 271 ตามประกาศพระราชบัญญัติลักษณะลักพา เกี่ยวกับคดีของอำแดงเหมือนที่ได้ทูลเกล้าฯ ถวายฎีกา

เรียกร้องความเป็นธรรมให้ผู้หญิงสามารถมีสิทธิในการเลือกคู่ครองเองได้ โดยที่พ่อแม่ไม่สามารถบังคับหรือขายลูกสาวให้กับชายอื่นที่ตนไม่ได้ยินยอมแต่งงานด้วย เมื่อเชิด ทรงศรีได้นำมาทำเป็นภาพยนตร์ได้มีการเพิ่มเติมเรื่องราวความรักเข้ามาเพื่อสร้างสีสัน พร้อมกับดำเนินเรื่องควบคู่ไปกับประเด็นทางสังคมเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อสิทธิสตรีไทยในยุคสมัยแรกๆ โดยสามารถแบ่งโครงสร้างการเล่าเรื่องออกเป็น 3 องก์ และดำเนินเรื่องไปตามลำดับขั้นของเวลา ได้ดังนี้

- *องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up)* หนังเปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละครหลักคืออำแดงเหมือน กับนายริด พร้อมกับสร้างปมความขัดแย้งซึ่งเป็นอุปสรรคความรักของตัวละคร เนื่องจากอำแดงเหมือนเกิดความรักต้องห้ามขึ้นกับนายริดซึ่งเป็นพระ จากเหตุบังเอิญที่ทำให้พระริดต้องเข้าไปช่วยชีวิตอำแดงเหมือนจากการจมน้ำจนถูกเนื้อต้องตัวกัน การดำเนินเรื่องในตอนต้นนี้มีศูนย์กลางอยู่ที่การเล่าสาเหตุความเป็นมาเป็นไปของอำแดงเหมือน ที่มีส่วนผลักดันความคิดและการกระทำจนนำไปสู่การเขียนหนังสือทูลเกล้าฯ ถวายฎีกาในตอนท้ายเรื่อง เช่น การมาขอหลวงปู่เรียนหนังสือที่วัด จนสามารถอ่านออกเขียนได้และมีความรู้ รวมถึงได้เห็นการใช้อำนาจกดขี่ของเพศชายที่กระทำต่อเพศหญิงมาจากประสบการณ์ชีวิตของตนเอง เนื่องจากมีย่าที่เคยถูกขายไปเป็น “เมียทาส” หรือแม้แต่พ่อที่ชอบใช้อำนาจความเป็นเพศชายข่มเหง ตบตีแม่ของตน อำแดงเหมือนจึงไม่อยากมีชีวิตที่เป็นเหมือนย่ากับแม่ และปรารถนาที่จะเลือกคู่ครองที่ตนรักและเป็นคนดีด้วยตัวเอง นอกจากนี้ในตอนต้นเรื่องยังได้แสดงให้เห็นความรักความผูกพันระหว่างอำแดงเหมือนกับย่า ผู้ซึ่งคอยดูแลปกป้อง ให้ความรักและตามใจอำแดงเหมือนมาโดยตลอด

- *องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation)* ปัญหาความขัดแย้งได้พัฒนาขึ้นเมื่ออำแดงเหมือนไม่สามารถปิดซ่อนความรู้สึกต่อไปได้ จึงไปสารภาพรักต่อหน้าพระริด แต่พระริดสามารถควบคุมกิเลสของตนและได้สั่งให้อำแดงเหมือนกลับไป ส่วนทางพ่อกับแม่ของอำแดงเหมือนต้องการยกลูกสาวให้กับนายภู เศรษฐีเจ้าของโรงหล่อพระ ซึ่งได้ให้แม่สื่อมาทาบทามขอไปเป็นเมีย แต่อำแดงเหมือนไม่ยอมจึงต้องใช้อุบาย โดยทำให้พ่อของอำแดงเหมือนติดหนี้ของตนก่อน จากนั้นเรื่องราวต้องพลิกผันไป เมื่อย่าได้เสียชีวิตลงและไม่มีใครที่จะปกป้องอำแดงเหมือนได้อีกต่อไป พ่อของอำแดงเหมือนจึงได้โอกาสขายลูกสาวตนให้กับนายภูเพื่อชดใช้หนี้สินแทน เมื่อไปถึงเรือนนายภู อำแดงเหมือนไม่ยอมเป็นเมียนายภูและได้ลักลอบหนีออกมาแต่ก็มาถูกจับได้ ครั้งต่อมาก็ได้มีโอกาสหนีอีก คราวนี้อำแดงเหมือนกระโดดหนีลงคลองหายไป พวกลูกน้องของนายภูจึงคิดว่าอำแดงเหมือน

จมน้ำตายแล้ว ต่อมาเมื่อพระริดรู้ข่าวจึงเกิดความสงสาร และมีความรู้สึกผิดภายในจิตใจมารบกวนทำให้ต้องสึกกลับไปอยู่ที่บ้าน และได้มาเจออำแดงเหมือนซึ่งแท้จริงแล้วยังไม่ตาย และได้หนีมาอยู่กับพ่อแม่ของตน คืนวันผ่านไปจากความสงสารของนายริดได้พัฒนาเป็นความรักต่ออำแดงเหมือน จนกระทั่งนายภูรู้ความจริงว่าอำแดงเหมือนยังไม่ตาย จึงไปฟ้องร้องต่อศาลให้ดำเนินคดีต่อนายริดในฐานะทำชู้กับเมียของตน เรื่องราวหลังจากนี้จึงนำไปสู่การต่อสู้เรียกร้องสิทธิของอำแดงเหมือน เมื่อตระลาการ (ตุลาการ) ได้ตัดสินให้ต้องตกไปเป็นเมียของนายภู อำแดงเหมือนจึงคิดว่าตนไม่ได้รับความยุติธรรมและโต้เถียงศาลว่า กฎหมายนั้นมีไว้เข้าข้างผู้ชายและกดขี่ผู้หญิง เรื่องราวดำเนินไปสู่จุดสูงสุดของเรื่อง (Climax) เมื่ออำแดงเหมือนถูกตั้งโทษร้ายแรงในข้อหาดูถูกตระลาการและกฎหมายบ้านเมือง จนถูกนำไปคุมขังไว้ แต่ต่อมานายริดได้ลักลอบเข้าไปช่วยและพาหนีออกมาได้

- *องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution)* อำแดงเหมือนและนายริดหลบหนีการล่าตัว โดยหวังจะหนีไปตายเอาดาบหน้าจึงเดินทางมุ่งหน้าหลบหนีไปยังพระนคร แต่การไปทางเรือนั้นอาจทำให้ถูกจับได้ง่าย จึงใช้วิธีเดินทางเท้าแทน แต่สมัยนั้นการเดินจากเมืองนนทบุรีไปยังพระนครระหว่างทางยังเต็มไปด้วยป่าและสัตว์ร้าย จึงต้องใช้ความลำบากเป็นอย่างมาก จนกระทั่งเรื่องราวเข้าสู่ภาวะคลี่คลาย เมื่อระหว่างทางอำแดงเหมือนได้ยินเสียงเห่เรือของขบวนพยุหยาตราทางชลมารคจึงเกิดความคิดที่จะเขียนหนังสือทูลเกล้าฯ ถวายฎีกาถึงในหลวง และเดินทางไปยังพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ ที่พระบรมมหาราชวัง ซึ่งล้นเกล้ารัชกาลที่ 4 ทรงเปิดโอกาสให้ประชาชนเดินทางมาร้องทุกข์ถวายฎีกาได้ หลังจากได้ทรงอ่านฎีกาของอำแดงเหมือน จึงมีพระราชวินิจฉัยโปรดเกล้าฯ ให้ออกประกาศเป็นพระราชบัญญัติลักษณะลักพา ให้อำแดงเหมือนพ้นผิดและได้เป็นภรรยาของนายริดตามความสมัครใจ ส่วนกฎหมายเก่าที่ว่าบิดามารดาหรือสามีสามารถขายบุตรหรือภรรยาได้นั้นให้ยกเลิกไป

จากการศึกษาบันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด เพื่อช่วยในการวิเคราะห์โครงเรื่องในหนังเรื่องนี้ เชิด ทรงศรีกล่าวได้ว่า งานเขียนบทภาพยนตร์และการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้มีความยากมากกว่าผลงานเรื่องก่อนๆของเขา เนื่องจากเป็นผลงานที่สร้างมาจากเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์ ซึ่งจะต้องมีการศึกษาข้อมูลอย่างละเอียดเพื่อให้เกิดความถูกต้องสมจริงมากที่สุด แต่ข้อมูลที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับคดีของอำแดงเหมือนนั้นปรากฏเป็นข้อความอยู่เพียงไม่กี่หน้าของบันทึกทางประวัติศาสตร์ เมื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์จึงจำเป็นต้องมีการเสริมแต่งเนื้อเรื่องส่วนอื่นๆเพื่อสร้างสีสันให้หนังมีความสนุกน่าติดตาม พร้อมทั้งยังคงยึดหลักความ

สมเหตุสมผลเอาไว้ด้วยเช่นกัน เช่น การปูพื้นฐานของตัวละครหลัก หรือการเพิ่มโครงเรื่องส่วนที่เป็นประเด็นความรักเข้ามาโดยสร้างตัวละครนายริดให้เป็นพระ ซึ่งในประวัติศาสตร์ไม่ได้กล่าวไว้ เพื่อสร้างความรู้สึกขัดแย้ง เร้าอารมณ์ในแง่ประเด็นความรักต้องห้าม รวมถึงเพื่อสอดแทรกเนื้อหาสาระในเรื่องพุทธศาสนาเข้ามาและยังเป็นการผูกเรื่องเชื่อมโยงไปถึงมูลเหตุเริ่มต้นที่ทำให้อำแดงเหมือนอยากเรียนหนังสือก็เพราะอยากเห็นหน้าพระริด ทั้งนี้ในสมัยก่อนแหล่งความรู้และการศึกษาแห่งเดียวสำหรับคนธรรมดาสามัญก็คือวัด โดยเพศชายหากจะเรียนหนังสือก็ต้องเข้าวัดเพื่อบวชเรียนเป็นพระหรือเณร ส่วนเพศหญิงไม่ได้รับโอกาสให้เรียนหนังสือเหมือนอย่างเพศชาย เพราะค่านิยมสมัยก่อนกำหนดให้ผู้หญิงอยู่กับบ้าน ไม่ต้องเล่าเรียนมาก เพราะเมื่อแต่งงานไปสามีจะเลี้ยงดูเอง ฉะนั้นหน้าที่ของหญิงคือการหัดเรียนรู้และเก่งในงานบ้านเพื่อเป็นภรรยาที่ดี(สุพัตรา สุภาพ: 2518, 84-85)

การปูพื้นเรื่องดังกล่าวเป็นการแสดงให้เห็นพื้นฐานของความไม่เท่าเทียมทางเพศ ซึ่งเริ่มต้นมาจากการไม่ได้รับโอกาสทางการศึกษาของเพศหญิง ต่อเนื่องไปถึงการจำกัดสิทธิและอำนาจทำให้เพศหญิงมีสถานภาพทางสังคมที่ด้อยกว่าเพศชายในหลายๆด้าน ทำให้เห็นลักษณะของสังคมไทยสมัยก่อนซึ่งเข้าทำนองสุภาษิตที่ว่า “ชายเป็นช้างเท้าหน้า หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” นำไปสู่โครงเรื่องหลักที่เน้นให้ความสำคัญต่ออำแดงเหมือนซึ่งมีตัวตนจริงในประวัติศาสตร์ ในฐานะเป็นตัวแทนของสตรีไทยคนแรกๆ ที่กล้าลุกขึ้นมาเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมทางเพศจนส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงกฎหมายสำคัญที่มีมาอย่างช้านาน นอกจากนี้หนังยังแฝงประเด็นถึงการยกย่องพระมหากษัตริย์ไทยสมัยนั้นคือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ทรงมีวิสัยทัศน์แบบสมัยใหม่และให้ความสำคัญกับความเท่าเทียมทางเพศโดยการยกระดับฐานะของสตรีไทยให้สูงขึ้น นอกจากนี้หนังยังได้สอดแทรกเนื้อหาทางด้านวัฒนธรรมอีกหลายประการ อาทิเช่น การพิจารณาคดีความและระบบยุติธรรมของไทยสมัยก่อน สภาพความเป็นอยู่ของผู้คนด้านต่างๆ ได้แก่ สภาพบ้านเรือนที่อยู่อาศัย การประกอบอาชีพ การศึกษา การนับถือพุทธศาสนา ประเพณีพิธีกรรมต่างๆ โดยจะวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะไทยจากองค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านต่างๆ ในส่วนต่อไป

4.7.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้สอดคล้องกับคำโปรยที่ใช้ประชาสัมพันธ์เนื้อหาของหนัง ซึ่งเป็นคำอุปมาอุปมัยที่ใช้แสดงสถานภาพของผู้หญิงและผู้ชายในสังคมไทยสมัยก่อน ที่กำหนดให้ “ผู้หญิงเป็นควาย ผู้ชายเป็นคน” (ธม ธาตรี, จันนิภา: 2537, 14) แสดงให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมทางเพศที่ผู้หญิงตกอยู่ใต้อำนาจและการกดขี่ของเพศ

ชาย โดยผู้หญิงนั้นถูกตีราคาเป็นเหมือนวัวเหมือนควาย ที่บิดาหรือสามีซึ่งเป็นเพศชายสามารถขายลูกสาวหรือภรรยาของตนให้ตกไปเป็นของผู้อื่นหรือเป็นทาสรับใช้ผู้อื่นได้อย่างชอบธรรม

4.7.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักในภาพยนตร์ ได้แก่ อำแดงเหมือน นายริด นายภู นายเกต และอำแดงนุ่ม ถึงแม้จะเป็นบุคคลที่มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์ แต่ก็พบข้อมูลที่เป็นเพียงคำอ้างถึงของอำแดงเหมือนในฎีกาเท่านั้น ไม่ได้ปรากฏประวัติความเป็นมา เบื้องลึกเบื้องหลังของคนเหล่านี้แต่อย่างใด ผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องสร้างบุคลิกลักษณะ พื้นฐานของตัวละครแต่ละตัวขึ้นมาตามจินตนาการเป็นส่วนใหญ่ โดยตีความตามหลักความสมเหตุสมผลและการศึกษาบริบททางสังคม สิ่งแวดล้อมสมัยนั้น รวมถึงประสบการณ์ของเชิด ทรงศรีเอง ที่ได้แรงบันดาลใจมาจากคนรอบข้าง เช่น ตัวละครของย่าจัน ที่เพิ่มเติมเข้ามาและไม่ได้มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์ โดยเชิด ทรงศรีได้แรงบันดาลใจมาจากย่าของตนเองที่ชื่อ “ย่าลูกจันทน์” หรือตัวละครของอำแดงนุ่มกับนายเกต ซึ่งเป็นพ่อกับแม่ของอำแดงเหมือน เชิดได้รับแรงบันดาลใจมาจากป้าของตนกับสามีของป้าที่ชอบตบตีภรรยาเวลาเมา (วาตรี: 2536, 183) และได้นำเอาบุคลิกของคนเหล่านี้มาใส่เป็นบุคลิกของตัวละคร โดยสามารถแสดงให้เห็นรายละเอียดของตัวละครต่างๆ ได้ดังนี้

- <u>*อำแดงเหมือน*</u> หญิงสาวอายุ 21 ปี (ณ ปีพ.ศ 2408) เป็นชาวบางม่วง แขวงเมืองนนทบุรี มีอาชีพเป็นชาวสวน[9] เป็นลูกสาวคนเดียวของนายเกตกับอำแดงนุ่ม แต่คนที่เลี้ยงดูเอาใจใส่อำแดงเหมือนมาตั้งแต่เด็กกลับเป็นย่าจัน อำแดงเหมือนจึงรักใคร่สนิทสนมกับย่ามากเป็นพิเศษ และแสดงความกตัญญูตอบแทนด้วยการดูแลเอาใจใส่เมื่อตอนที่ย่าเจ็บป่วยและแก่ตัวลง อำแดงเหมือนซึมซับความรู้สึกนึกคิดที่ต่อต้านการกดขี่ทางเพศไว้ภายในจิตใจ จากความเจ็บแค้นแทนย่าที่เคยถูกขายไปเป็น “เมียทาส” และการเห็นพ่อลงมือลงเท้า เอารัดเอาเปรียบแม่อยู่บ่อยครั้ง ประกอบกับการได้เรียนรู้หนังสือที่ทำให้ตนเองฉลาดขึ้น รู้จักคิดเท่าทันผู้อื่น กล้าพูด กล้าแสดงออก ตรงไปตรงมา คิดอย่างไรก็พูดอย่างนั้น รวมถึงบุคลิกพื้นฐานที่เป็นคนมีความคิดเป็นของตัวเอง ไม่ยอมเชื่อหรือทำตามความคิดของผู้อื่น เพียง

---

9 เชิด ทรงศรีกำหนดขึ้นจากการศึกษาข้อมูลบริบทของสภาพภูมิประเทศของ “บางม่วง” สมัยนั้นซึ่งปัจจุบันเป็นตำบลหนึ่งในอำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี ซึ่งคนในพื้นที่ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพหลักคือการทำสวนมาอย่างช้านานนับร้อยปี เช่น สวนทุเรียน สวนมะม่วง เป็นต้น

เพราะเหตุผลที่ว่า “ใครๆ เขาก็เชื่อและทำตามต่อๆกันมา” แต่อำแดงเหมือนเป็นคนที่รู้จักคิดอย่างมีเหตุผล เช่น ไม่เชื่อเรื่องคำโบราณที่ย่าเคยเตือน ว่าห้ามชี้รุ้ง เพราะนิ้วจะกุด โดยคิดว่าเป็นเรื่องตลกไป นอกจากนี้ลักษณะทางกายภาพที่เป็นคนคล่องแคลว ปราดเปรียว มีความขยันขันแข็ง หนักเอาเบาสู่ อดทนทำงานหนักๆได้ไม่แพ้กับผู้ชาย ดังนั้นเมื่อประกอบลักษณะทางกายภาพและความคิดจิตใจเข้าด้วยกัน อำแดงเหมือนจึงมีบุคลิกของความเป็นผู้นำ ที่ไม่ยอมตกเป็นช้างเท้าหลัง ดั่งธรรมเนียมประเพณีที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา

- <u>*นายริด(หรือพระริด)*</u> บ้านเดิมที่อยู่ปากเตร็จ (ปัจจุบันคืออำเภอปากเกร็ด จ.นนทุบรี) มีครอบครัวทำอาชีพทำเครื่องปั้นดินเผาขาย เมื่อตอนเด็กเคยเจ็บไข้ได้ป่วยหนัก จนชีปะขาวได้ทำนายว่าชะตาชีวิตได้ขาดแล้ว ต้องบวชเป็นพระและห้ามสึกตลอดชีวิตจึงจะมีชีวิตอยู่ต่อได้ เป็นการสอดแทรกความเชื่อในเรื่องคำทำนายทายทักเกี่ยวกับโหราศาสตร์ รวมทั้งสร้างประเด็นความขัดแย้งและความสอดคล้องของเรื่องราวเกี่ยวกับอุปสรรคความรักของตัวละคร เมื่อครั้งหนึ่งพระริดได้มาช่วยชีวิตอำแดงเหมือนไว้จากการจมน้ำ จนบังเอิญสัมผัสกับร่างกายเปลือยท่อนบนของอำแดงเหมือน จนเกิดภาพติดตาคอยเป็นกิเลสหรือมารทำลายตบะให้หลุดจากความเป็นพระ แต่ด้วยบวชเรียนมาตั้งแต่เด็กจึงตั้งมั่นอยู่ในธรรมวินัยอย่างเคร่งครัดและสามารถเอาชนะกิเลสได้เรื่อยมา จนกระทั่งถึงเหตุการณ์ที่เข้าใจผิดคิดว่าอำแดงเหมือนได้จมน้ำตายแล้ว จึงเกิดความรู้สึกผิดบาปในจิตใจเนื่องจากคิดว่าตนเป็นสาเหตุที่ได้ปฏิเสธความช่วยเหลือเมื่ออำแดงหลบหนีจากนายภูมา ความรู้สึกผิดนี้แม้จะตั้งอยู่บนพื้นฐานของความสำนึกในคุณธรรม แต่ก็เป็นความ “อยาก” ในคุณธรรมความดี หลวงปู่ได้สอนพระริดว่า ผู้เป็นพระนั้น “อยาก” ไม่ได้เลย ไม่ว่าจะอยากในความชั่วหรืออยากในความดีก็ตาม พระริดจึงตัดสินใจสึกกลับไปอยู่บ้านช่วยงานพ่อแม่ เพราะคิดว่าตนไม่สามารถคุมสติได้อีกต่อไปและไม่อยากทำให้ศาสนาต้องมัวหมอง จากบุคลิกตัวละครและเหตุการณ์ดังกล่าว แสดงให้เห็นการสอดแทรกลักษณะไทยด้านศีลธรรมจารีตที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาที่มีอิทธิพลต่อความคิดและการดำเนินชีวิตของคนไทย

- <u>*นายภู*</u> เป็นเศรษฐีเจ้าของโรงหล่อพระ ที่เบื้องหน้าชอบทำบุญสุนทานแต่เบื้องหลังชอบกดขี่ใช้แรงงานทาสบริวารของตน เข้าทำนองคำพังเพยที่ว่าเป็นพวก “มือถือสากปากถือศีล” อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาตามยุคสมัยที่นายภูมีชีวิตอยู่คือสมัยรัชกาลที่ 4 นายภูเป็นเพียงตัวแทนของระบบศักดินาไทย ที่กฎหมายยังให้ความชอบธรรมต่อการซื้อขายทาส การขูดรีดแรงงานทาสอย่างเอารัดเอาเปรียบ และการมีเมียมาก ซึ่งเป็นการแสดงถึงอำนาจ

อย่างหนึ่งตามธรรมดาวิสัยของผู้เป็น “นาย” และ “เพศชาย” ทั่วไปในสมัยนั้น ดังนั้นนายภูจึงไม่ยอมที่จะเสียหน้าให้กับผู้ที่ด้อยกว่าอย่างนายริด และคิดว่าตนมีสิทธิ์ถูกต้องตามกฎหมายในตัวของอำแดงเหมือนเนื่องจากพ่อแม่ของหล่อนได้ขายให้กับตนเป็นการชดใช้หนี้สินเรียบร้อยแล้ว

- <u>*นายเกต*</u> เป็นพ่อของอำแดงเหมือน ที่กดขี่เอาเปรียบภรรยาและลูกสาว ไม่ช่วยครอบครัวทำมาหากิน แล้วยังชอบเล่นการพนัน กินเหล้า เวลาเมาและเสียพนันก็มักกลับมาระบายอารมณ์ตบตีเมียของตน นายเกตจึงเป็นตัวแทนของสังคมสมัยนั้นที่ชอบใช้อำนาจของเพศชายคอยกดขี่เพศหญิง อย่างไรก็ตามนายเกตก็ยังให้ความเคารพแม่บังเกิดเกล้าของตน และไม่ขายอำแดงเหมือนไปเพราะยังเกรงใจแม่ของตนอยู่

- <u>*อำแดงนุ่ม*</u> เป็นแม่ของอำแดงเหมือน ต้องอดทนทำงานหนักหาเลี้ยงครอบครัวและดูแลสามีที่ไม่เอาการเอางาน อำแดงนุ่มเป็นตัวแทนของผู้หญิงไทยสมัยก่อนที่ยอมตกอยู่ใต้อำนาจของสามี จงรักภักดีต่อสามี ไม่กล้ามีปากมีเสียงถึงแม้จะถูกตบตีทำร้าย อำแดงนุ่มรักและเป็นห่วงลูกสาวของตนเหมือนดั่งแม่ทั่วไป แต่เพราะต้องเชื่อฟังสามีซึ่งเป็นหัวหน้าครอบครัว จึงยอมให้นายเกตขายอำแดงเหมือนไปทั้งๆที่สงสารลูกจับใจ

- <u>*ย่าจัน*</u> เป็นตัวละครที่แต่งเพิ่มเติมจากประวัติศาสตร์ เป็นย่าของอำแดงเหมือนที่ผ่านร้อนผ่านหนาวมาจากการถูกขายไปเป็น “เมียทาส” โดยมีรอยแผลเป็นจากการถูกเฆี่ยนที่หลัง เป็นสักขีพยานของสังคมที่ถูกเพศชายกดขี่ ย่าจันเป็นคนหัวเก่าที่ยังมีความเชื่อแบบโบราณและยังยึดถือประเพณีแบบเก่าๆอยู่มาก เนื่องจากยังไม่มีใครชักจูงให้กล้าคิดกล้าทำอย่างอื่นแต่ด้วยความรักหลานสาวจึงมักตามใจ และคล้อยตามความคิดของหลานอยู่ในบางครั้ง

4.7.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด เกิดขึ้นในระหว่างปี พ.ศ. 2404-2408 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเกิดขึ้นไปตามลำดับของเวลาและเหตุการณ์ สำหรับพื้นที่หรือสถานที่เกิดเหตุนั้น ส่วนใหญ่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมของเมืองนนทบุรี ได้แก่ ที่บางม่วง แขวงเมืองนนทบุรี ซึ่งเป็นบ้านเกิดของอำแดงเหมือน ที่ปากเตร็จ บ้านเกิดของนายริด และศาลเมืองนนทบุรีซึ่งเป็นที่พิพากษาดำเนินคดีของอำแดงเหมือน จนกระทั่งในช่วงท้ายเรื่องอำแดงเหมือนกับนายริดจึงเดินทางไปที่พระนคร เพื่อทูลเกล้าฯถวายฎีกา ยังพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ ซึ่งตรงกับวันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2408

4.7.1.5 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด เป็นการใช้เพื่อบอกเล่าเรื่องราวและสื่อสารความหมายเกี่ยวกับเนื้อหาในภาพยนตร์ และมีสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทย โดยสามารถกล่าวในรายละเอียดได้ดังนี้

- *พายุฝนฟ้าคะนอง* เป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏในฉากเปิดเรื่องและฉากปิดเรื่อง โดยในฉากเปิดเรื่องมีท้องฟ้ามืดครึม ก่อนที่จะมีฝนตกหนักและลมพายุรุนแรง เป็นเหตุการณ์ที่ทำให้อำแดงเหมือนเกิดอุบัติเหตุเรือคว่ำและตกลงไปในแม่น้ำและพระริดได้เข้าไปช่วยไว้จากการจมน้ำ พายุฝนในฉากเปิดเรื่องนี้ต้องการสื่อให้เห็นชีวิตของอำแดงเหมือน และอุปสรรคความรักของทั้งคู่ ที่จะต้องพบเจอกับความเลวร้าย ภัยพิบัติและความยากลำบากที่จะต้องเกิดขึ้นในภายภาคหน้า ส่วนในฉากปิดเรื่องเมื่อสถานการณ์อุปสรรคความรักได้คลี่คลายหลังจากที่ในหลวงทรงตัดสินให้อำแดงเหมือนพ้นผิดและได้กลับมาเป็นเมียนายริด ในฉากนี้นายริดได้เจอหน้าอำแดงเหมือนเดินขึ้นมาจากท่าน้ำ จึงดีใจและวิ่งเข้าโผกอดกัน ฝนได้ตกลงมา พร้อมกับมีการซ้อนภาพ (Superimpose) **ธงประจำพระองค์ของรัชกาลที่ 4** ซึ่งเป็นตัวแทนสื่อให้เห็นถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และฝนที่ตกลงมาก็เปรียบได้กับน้ำพระทัยของพระองค์ เป็นฝนแห่งความชุ่มฉ่ำ ปีติยินดี ซึ่งได้หลั่งลงมาจากเบื้องบนเพื่อฉลองการครองคู่ หรือแทนการรดน้ำแต่งงานให้กับคนทั้งคู่

รูปที่ 4.36 การใช้ภาพซ้อนในฉากปิดเรื่อง ระหว่างภาพของธงประจำพระองค์รัชกาลที่ 4 กับภาพอำแดงเหมือนกลับมาบ้านหลังพ้นผิด (มีฝนตก) สื่อถึงพระมหากรุณาธิคุณของรัชกาลที่ 4

- *ป่ากระบองเพชร* เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อให้เห็นถึงอุปสรรคความรักของอำแดงเหมือนกับนายริดที่จะต้องฟันฝ่าไปให้ได้ หนามแหลมของต้นกระบองเพชร ก็เปรียบเสมือนอุปสรรค

ขวากหนามที่คอยทิ่มตำให้ทั้งคู่ต้องยอมพ่ายแพ้ สัญลักษณ์นี้ปรากฏในฉากที่ทั้งคู่ได้หลบหนีออกมาจากคุกและจะเดินทางไปตายเอาดาบหน้ามุ่งตรงไปยังพระนครเพื่อไปใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน ในระหว่างทางก็ต้องผ่านป่ารกทึบซึ่งเต็มไปด้วยอันตรายจากสัตว์ร้ายต่างๆ

- *<u>พระพักตร์พระพุทธรูป</u>* เป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง เมื่อพระริดเกิดความรู้สึกเหมือนมีกิเลสเข้ามาคอยรบกวนจิตใจ และเมื่อต่อสู้กับกิเลสภายในจิตใจไม่ได้ พระริดก็จะเข้ามาหาหลวงปู่ภายในโบสถ์เพื่อของคำแนะนำและช่วยเตือนสติ จากนั้นหนังจึงสอดแทรกภาพของพระพักตร์พระพุทธรูปพร้อมกับเสียงนุ่มกังวาลของหลวงปู่(แสดงโดย ส.อาสนจินดา) ที่ดังล้ำเข้ามาก่อนจะเห็นตัวของหลวงปู่ ดังนั้นภาพของพระพุทธรูปจึงปรากฏพร้อมเสียงคำสั่งสอนในช่วงแรก ให้อารมณ์ความรู้สึกเหมือนเป็นเสียงที่มาจากพระพุทธรูป ซึ่งเป็นตัวแทนของพุทธศาสนา คอยเตือนสติมนุษย์ในยามที่เดินหลงทาง

- *<u>ว่าวจุฬากับว่าวปักเป้า</u>* เป็นการสอดแทรกสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทย โดยว่าวทั้งสองชนิดเป็นว่าวไทยที่แสดงถึงเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในด้านกีฬาและการละเล่นของไทย นอกจากนี้ยังใช้สื่อถึงเรื่องราวในหนัง หลังจากที่นายริดบอกรักอำแดงเหมือน โดยกล่าวว่าตนได้พัฒนาจากความสงสารเป็นความรักต่ออำแดงเหมือน ภาพของว่าวปักเป้าที่ส่ายหางระริก เริงร่าบนท้องฟ้า สื่อถึงความดีใจและความสุขของอำแดงเหมือน จากนั้นจึงมีว่าวจุฬาซึ่งเป็นตัวแทนของนายริด เข้ามาโต้ลมอย่างคึกคะนอง ฉวัดเฉวียนประกบเคียงคู่อยู่กับว่าวปักเป้า เป็นการสื่อถึงทั้งคู่ได้ใช้ชีวิตอยู่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันนับตั้งแต่นี้ต่อไป

4.7.1.6 ฉาก (Setting) ฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีความโดดเด่นในด้านการถ่ายทอดบรรยากาศของสังคมและวัฒนธรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 ออกมาให้เห็นอย่างหลากหลายด้าน ทั้งลักษณะไทยที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม เช่น สภาพการใช้ชีวิตความเป็นอยู่ ความคิดความเชื่อของตัวละครด้านต่างๆ ทั้งนี้เนื่องจากเป็นหนังแนวย้อนยุคที่มีเนื้อหาและสภาพแวดล้อมเป็นฉากหลังที่แสดงถึงวัฒนธรรมไทยแบบดั้งเดิมในตัวของเนื้อหาเองอยู่แล้ว อย่างไรก็ตามผู้กำกับภาพยนตร์ ก็ได้ใช้ศิลปะของภาพยนตร์ในการสอดแทรกลักษณะไทยด้านอื่นๆ เพิ่มเติมเข้ามาเป็นรายละเอียดปลีกย่อย ซึ่งเป็นเนื้อหาสาระและคุณค่าที่แฝงอยู่ในหนัง นอกเหนือไปจากความบันเทิงเพียงอย่างเดียว อันเป็นอุดมการณ์ทำงานของเชิด ทรงศรีในการถ่ายทอดความเป็นไทยผ่านภาพยนตร์

- *ฉากที่อยู่อาศัยและสภาพบ้านเรือนของตัวละครหลัก* ได้แก่ เรือนของนายเกต เรือนของนายภู และเรือนของนายริด ทั้งหมดเป็นลักษณะของเรือนไทยซึ่งมีจุดร่วมเหมือนกันอย่างหนึ่งคือการตั้งอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ติดกับแม่น้ำลำคลอง แสดงให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ของคนไทยได้อดีตที่ผูกพันอยู่กับแม่น้ำ เพื่อความสะดวกในการคมนาคมที่ยังอาศัยการเดินทางผ่านทางเรือเป็นหลักและยังเป็นอู่ข้าวอู่น้ำในการทำมาหากินประกอบอาชีพต่างๆ ทั้งนี้ในส่วนลักษณะเรือนของตัวละคร มีความแตกต่างไปตามฐานะและชนชั้น เช่น เรือนของนายภู เป็นเรือนไทยเครื่องสับ(หรือเรือนถาวร) แบบเรือนหมู่ ซึ่งเป็นเรือนขนาดใหญ่และมีเรือนหลังเล็กหลังน้อยตั้งเชื่อมต่ออยู่ในบริเวณเดียวกันเป็นหมู่ แสดงถึงฐานะบารมีที่ร่ำรวยและบ่งบอกถึงอำนาจ เช่น การมีเรือนใหญ่หรือเรือนหลวงเป็นเรือนของเมียเอก และมีเรือนของเมียน้อยอื่นๆ มีเรือนทาส และเรือนแพ เป็นต้น ส่วนเรือนของนายเกตและเรือนของนายริด เป็นเรือนเครื่องผูก(หรือเรือนชั่วคราว) ซึ่งเป็นเรือนของชาวบ้านธรรมดาทั่วๆไปที่มีฐานะปานกลางไปจนถึงฐานะยากจน นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นการประกอบอาชีพของตัวละครด้วยเช่นกัน เนื่องจากตัวละครมักใช้พื้นที่รอบๆบริเวณเรือน หรือพื้นที่ในบริเวณใกล้เคียงที่อยู่ไม่ไกลจากตัวเรือน เป็นสถานที่ในการประกอบอาชีพทำมาหากิน เช่น ครอบครัวนายเกตมีอาชีพเป็นชาวสวน หนังก็แสดงให้เห็นสภาพแวดล้อมของสวนมะม่วงและสวนทุเรียนซึ่งเป็นผลไม้หลักที่ชาวบ้านในบริเวณนั้นนิยมปลูกและนำไปขาย หรือครอบครัวนายริดที่ทำอาชีพหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา หนังก็แสดงให้เห็นภาพกรรมวิธีต่างๆเช่น การนวดดินเหนียว การปั้นและขึ้นรูปหม้อ นำไปตากให้แห้งและขัดผิวให้เรียบก่อนนำไปเข้าเตาเผาซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้าย จนกระทั่งนำลงเรือแจวไปขายที่แหล่งขาย ส่วนนายภูก็อาศัยพื้นที่บริเวณภายในเขตเรือนทำเป็นโรงหล่อพระ ซึ่งหนังก็แสดงให้เห็นกรรมวิธีในการหลอมโลหะ การหล่อองค์พระและการนิมนต์พระสงฆ์มาปลุกเสกมงคล จนกระทั่งเห็นภาพการกดขี่ใช้แรงงานทาสของนายภู เป็นการสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่ขัดแย้งระหว่างเบื้องหน้าของนายภูที่ทำงานบุญงานกุศลแต่เบื้องหลังที่ต้องแลกมาด้วยเลือดเนื้อหยาดเหงื่อของแรงงานทาส

- *ฉากสวนผลไม้ของนายเกต* เป็นการแสดงให้เห็นสภาพแวดล้อมทั่วไปของสวนผลไม้ในสมัยนั้นผ่านการดำเนินชีวิตและการประกอบอาชีพของตัวละคร เช่น ภาพการทำงานหนักของอำแดงเหมือนและอำแดงนุ่มในสวน โดยอำแดงเหมือนซึ่งมีบุคลิกคล่องแคล่วปราดเปรียวจะเป็นคนคอยไปเก็บผลไม้ในสวน มาให้อำแดงนุ่มผู้เป็นแม่นำใส่เรือไปขายที่ตลาดน้ำเป็นประจำทุกวัน ส่วนอำแดงนุ่มก็จะมีกรรมวิธีในการบ่มผลไม้ โดยการนำมาใส่ตุ่ม

แห้งและใช้ใบตองแห้งรองผลไม้แต่ละชั้น จากนั้นจึงจุดธูป 2-3 ดอกปักไว้ในตุ่มด้วยเพื่อช่วยให้ผลไม้สุกเร็วขึ้น จากนั้นก็ปิดฝาตุ่มและใช้ผ้าหนาคลุมไว้อีกชั้นเพื่อไม่ให้ควันธูปซึมออกมา เป็นการสอดแทรกให้เห็นภูมิปัญญาของไทยอย่างหนึ่งในภาพยนตร์ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกชีวิตประจำวันของเด็กๆ ซึ่งใช้สวนผลไม้เป็นสถานที่เล่นสนุก เช่น การจับปลาเล่นในท้องร่องสวน การวิ่งเล่นไล่จับกัน โดยแสดงให้เห็นผ่านการละเล่นของเด็กไทยสมัยก่อน ได้แก่ การขี่ม้าก้านกล้วย การเล่นไอ้เข้ไอ้โขง การเดินขาโถกเถก เป็นต้น

- <u>*ฉากงานศพย่าจัน*</u> เป็นการจัดงานศพขึ้นที่เรือนเนื่องจากเป็นการตายในเรือน ตามประเพณีไทยจึงมักจัดงานศพที่เรือน โดยในฉากนี้หนังได้แสดงให้เห็นพิธีการสวดอภิธรรมศพ เป็นการสอดแทรกประเพณีเกี่ยวกับการตาย นอกจากนี้ยังแสดงพิธีการสวดคฤหัสถ์ ซึ่งจัดเป็นการละเล่นอย่างหนึ่งที่นิยมแสดงในประเพณีงานศพของไทยแบบดั้งเดิม สำหรับการสวดคฤหัสถ์เป็นการแสดงที่เลียนแบบการสวดอภิธรรมของพระภิกษุสงฆ์ในพุทธศาสนาซึ่งมีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา นิยมเล่นหลังพิธีสวดอภิธรรมเสร็จแล้ว เพื่อเป็นการผ่อนคลายความโศกเศร้าของญาติมิตรผู้ตาย โดยผู้สวดจะเป็นฆราวาสที่ผ่านการบวชเรียนมาแล้วจำนวน 4 คน รวมเรียกว่า “สำรับ” ผู้สวดที่เป็นฆราวาสนี้ตามคำในพุทธศาสนาจะเรียกว่า “คฤหัสถ์” ดังนั้นจึงเรียกการสวดชนิดนี้ว่า “การสวดคฤหัสถ์” (อรวดี ธนะจันทร์: 2545) โดยจะมีบทสวดอยู่ 4 พื้น ในพื้นหนึ่งจะมีการเล่นเป็นเนื้อเรื่อง โดยเรื่องที่นิยมนำมาเล่นขึ้นอยู่กับภาษาที่ใช้เป็นเนื้อร้อง สำหรับภาษาไทยจะนิยมเล่นเรื่องจากวรรณคดีไทย เช่น อิเหนา ราชาธิราช ไกรทอง เมฆขลา พระอภัยมณี เป็นต้น สำหรับในภาพยนตร์นี้เป็นการเล่นสวดคฤหัสถ์ในเรื่องราชาธิราช ตอน “พญาน้อยฉุดเม้ยเจิง” โดยเริ่มเป็นบทสวดตลกก่อนจากนั้นจึงเริ่มสวดเป็นบทอาลัย ซึ่งเป็นตอนที่เม้ยเจิงกำลังจะแยกจากมะเหิ่งผู้เป็นคนรัก เป็นช่วงที่มีเนื้อหาเศร้ารำพึงรำพันถึงคนรักที่ต้องจากกัน สอดคล้องกับย่าจันที่ต้องลาจากอำแดงเหมือนไปตลอดชีวิต เมื่ออำแดงเหมือนได้ฟังบทสวดจึงหวนคิดถึงความหลังที่เคยอยู่ใกล้ชิดกับย่า

รูปที่ 4.37 การใช้ภาพซ้อน (Superimpose) ระหว่างภาพของอำแดงเหมือน กับพีธีฝังศพย่าจัน ในฉากอำแดงเหมือนคิดคำนึงถึงย่า หลังจากได้ฟังการสวดคฤหัสถ์ในบทอาลัย

- <u>*ฉากบ่อนการพนัน*</u> เป็นฉากที่แสดงให้เห็นบรรยากาศของโรงบ่อนในสมัยนั้น เป็นสถานที่ที่นายเกตพ่อของอำแดงเหมือนมามัวสุมกินเหล้า เล่นถั่วเล่นโป นอกจากนี้ยังแสดงภาพการซื้อขายทาส โดยในหนังได้กล่าวถึงพ่อคนหนึ่งที่นำลูกมาขายในวงพนัน เนื่องจากเล่นพนันจนหมดตัวและยังติดหนี้จนกระทั่งต้องเอาลูกสาวมาขาย และภาพยนตร์ยังได้มีการสอดแทรกลักษณะไทยในฉากนี้ คือ มีกลุ่มชาวบ้านที่กำลังนั่งดูมหรสพการแสดงอยู่ในโซนหนึ่ง คือกำลังมีการเล่นละครนอก เรื่องสังข์ทอง เป็นการสอดแทรกลักษณะไทยด้านนาฏศิลป์ และมีอีกโซนหนึ่งที่กำลังเล่นแอ่วเคล้าซอ[10] (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์: 2545, 2) เป็นลักษณะการละเล่นพื้นบ้านชนิดหนึ่ง โดยผู้เล่นจะมีการขับร้องเพลงประกอบกับการสีซอ มีท่วงทำนองที่เป็นแบบฉบับเฉพาะ เป็นการสอดแทรกลักษณะไทยด้านการละเล่นพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้านไทย นอกจากนี้ผู้กำกับภาพยนตร์ยังได้สอดแทรกเข้ามาได้สอดคล้องกับบริบทสังคมในสมัยนั้น กล่าวคือ ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เกิดโรงบ่อนขึ้นมากมาย และแต่ละบ่อนก็พยายามหาทางเรียกคนให้เข้ามาในบ่อนมากขึ้น เจ้าของบ่อนจึงต้องจ้างคณะมหรสพต่างๆ มาทำการแสดง เพื่อสร้างความสนุกสนานครึกครื้น และมหรสพที่นิยมนำมาแสดงในบ่อนสมัยนั้นอย่างหนึ่งก็คือ ละครนอกและแอ่วเคล้าซอ เป็นต้น ต่อมาภายหลังในปีพ.ศ. 2430 สมัยรัชกาลที่ 5 จึงทรงโปรดเกล้าฯให้ยกเลิกโรงบ่อนโรงเบี้ยและโรงหวยต่างๆ เพื่อมิให้เป็นการมอมเมาแก่ราษฎร (กันยาบดี: 2545, 116) มหรสพที่อยู่ตามโรงบ่อนจึงได้มีการปรับตัวเปลี่ยนรูปโฉมไป

---

10 แอ่วเคล้าซอ มีพัฒนาการมาจากแอ่วลาว ซึ่งเป็นการขับร้องประกอบกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานได้แก่ แคน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงประกาศพระราชกิจจานุเบกษาห้ามแอ่วลาวเป่าแคนในปีพ.ศ.2408 และได้มีการปรับปรุงนำซ้ออู้มาใช้บรรเลงแทน จึงได้เปลี่ยนชื่อเรียกใหม่เป็น “แอ่วเคล้าซอ”

- <u>*ฉากวัดขนุน*</u> ในฉากนี้หนังได้แสดงให้เห็นบทบาทของวัดในสมัยนั้นในฐานะเป็นศูนย์กลางของชุมชน โดยเฉพาะบทบาทในด้านเป็นแหล่งของการศึกษาให้ความรู้สำหรับสามัญชนทั่วไป โดยพ่อแม่มักฝากบุตรชายของตนไว้กับพระในวัดเพื่อเป็นลูกศิษย์ช่วยงานหรือบวชอยู่ที่วัด เพื่อได้มีโอกาสศึกษาเล่าเรียนวิชาอ่านเขียนทั่วไป รวมถึงวิชาด้านพุทธศาสนา สำหรับในภาพยนตร์ได้มีการสอดแทรกวัฒนธรรมด้านการศึกษาในสมัยนั้นผ่านตัวละครอำแดงเหมือนที่ขอหลวงปู่เจ้าอาวาสวัดขนุนเพื่อเข้าไปเรียนหนังสือ ในเบื้องแรกหลวงปู่ไม่ให้เรียนเพราะเป็นสตรีจะมาเรียนรวมกับพระไม่ได้ อันเป็นธรรมเนียมประเพณีของสังคมที่ไม่เหมาะสม แต่เมื่ออำแดงเหมือนได้แสดงความตั้งใจจริงและไม่ยอมแพ้ภายหลังหลวงปู่จึงยินยอม โดยพิจารณายึดถือความจริงตามหลักคำสอนของพุทธศาสนาว่า “พระพุทธศาสนา นอกจากจะสอนให้คนไม่แบ่งชั้นวรรณะแล้ว ยังเปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้เรียนหนังสือด้วย” และในอดีตตามประวัติในพระไตรปิฎกก็ปรากฏว่าเคยมีภิกษุณีที่ได้รำเรียนจนได้รับการยกย่องและมีชื่อเสียงอยู่หลายท่าน ดังนั้นจึงยอมให้อำแดงเหมือนเรียนโดยมีข้อแม้ว่าห้ามเรียนกับพระสองต่อสอง อำแดงเหมือนจึงไปชวนย่ามาเรียนเป็นเพื่อน ในหนังได้แสดงให้เห็นแบบตำราเรียนในสมัยนั้น ที่ยังบันทึกลงในสมุดข่อยหรือที่เรียกว่า “สมุดไทย” โดยมีแบบเรียนที่ใช้อยู่ เช่น ปฐม ก กา, พระไชยสุริยา, (ดูรายละเอียดในภาคผนวก) หรือมีการเรียนวรรณคดีไทยเช่น พระอภัยมณี เป็นต้น ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นนิทานคำกลอนหรือบทร้อยกรองต่างๆ โดยที่กล่าวมาทั้งหมดหนังได้สอดแทรกผ่านบทพูดของเณรที่ท่องอยู่ในวัด และอำแดงเหมือนที่นำกลับมาท่องจำที่บ้านหรืออ่านออกเสียงให้ย่าฟังก่อนนอน

นอกจากนี้หนังยังแสดงให้เห็นบทบาทด้านอื่นของวัด ได้แก่ การเป็นแหล่งพบปะชุมนุมของชาวบ้านหรือจัดงานประเพณีตามเทศกาลต่างๆ เพื่อสร้างความเชื่อมแน่นสามัคคีของคนในชุมชน โดยในหนังได้สอดแทรกประเพณีการทอดกฐิน เป็นฉากเปิดตัวละครนายภูในฐานะเป็นเจ้าภาพจัดงานกฐินประจำปีและทำให้ได้มาพบกับอำแดงเหมือนครั้งแรก ในงานเฉลิมฉลองกฐิน ซึ่งมีบรรยากาศของความสนุกสนานครื้นเครง และมีการสอดแทรกการละเล่นพื้นบ้าน ได้แก่ การร้องเพลงยั่ว เป็นลักษณะของการร้องและรำโต้ตอบระหว่างชายหญิง อาจมีการปรบมืออย่างเดียวหรือใช้เครื่องดนตรีเช่นกลองยาวในการเคาะจังหวะช่วย เพลงที่ใช้ร้องเป็นคำกลอนสั้นๆ มีเนื้อหากระเซ้าเย้าแหย่กัน เหมือนการเกี้ยวพาราสี

ของชายหญิง โดยในฉากนี้นายภูได้มาแอบเห็นอำแดงเหมือนกำลังร้องรำอยู่แล้วเกิดความชอบคิดอยากได้เป็นเมียขึ้นมาทันที

- *ฉากศาลแขวงเมืองนนทบุรีและจวนเจ้าเมืองนนทบุรี* เป็นฉากที่ใช้ในการตัดสินคดีของอำแดงเหมือน ซึ่งในสมัยนั้นยังใช้จวนของเจ้าเมืองเป็นศาลหรือสถานที่ตัดสิน และมีการยึดหลักกฎหมายตราสามดวงเป็นกฎหมายหลัก ภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นขั้นตอนในการตัดสินคดีความของเจ้าเมืองนนทบุรี และวิธีการเปรียบเทียบตัดสินโดยการสาบานตัว แสดงให้เห็นความเชื่อเรื่องคำสาบานในสังคมสมัยนั้น ว่ามีความศักดิ์สิทธิ์กระทั่งนำมาใช้เป็นวิธีทางกฎหมาย นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นสภาพของตะราง (ตาราง) หรือคุกในสมัยนั้น ซึ่งตั้งอยู่ใต้ฉุนจวน ภายในเขตรั้วของจวนเจ้าเมืองนั่นเอง

- *ฉากพระที่นั่งสุทไธสวรรย์* เป็นฉากที่อำแดงเหมือนมาเขียนหนังสือทูลเกล้าฯถวายฎีกา โดยหนังได้แสดงให้ภาพของราษฎรจำนวนมากที่มารอถวายฎีกาอยู่ด้านหน้าพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ และแสดงธรรมเนียมประเพณีการตีกลองวินิจฉัยเภรี ซึ่งถูกสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 และใช้ต่อมาจนถึงรัชกาลที่ 4 เพื่อให้เจ้าหน้าที่ตีเป็นสัญญานแจ้งเตือนแก่ราษฎรเมื่อพระมหากษัตริย์ได้เสด็จออกรับฎีกาที่พระที่นั่งฯ

4.7.2 องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง อำแดงเหมือนกับนายริด

4.7.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) ภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด มีความโดดเด่นในการถ่ายทอดสภาพบริบทสังคมและวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยแสดงให้เห็นผ่านองค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านการกำกับศิลป์และงานสร้างฉากที่ปราณีต และให้ความสำคัญกับรายละเอียดต่างๆเป็นอย่างมาก ดังนั้นในส่วนของการถ่ายภาพในหนังเรื่องนี้ มีการใช้ Film Formats ในอัตราส่วน (Ratio) ขนาด 2.35:1 ซึ่งเป็นภาพแบบ Widescreen ที่มีจอกว้างเป็นพิเศษ เอื้อประโยชน์ต่อการเปิดเผยให้เห็นรายละเอียดของฉากได้มากขึ้นกว่าปกติ ทั้งนี้ในส่วนของการถ่ายภาพจึงมักมีการใช้ขนาดภาพระยะไกล (Long Shot) และมีการใช้มุมกล้องเป็นมุมสูง (High Angle) ในฉากที่ต้องการเปิดเผยสภาพบรรยากาศ เช่น สภาพบ้านเรือน การดำเนินชีวิตของผู้คนในสมัยนั้น

รูปที่ 4.38 ภาพ Long Shot เรือนของนายภู เป็นลักษณะของเรือนเจ้านายหรือผู้มีฐานะร่ำรวย

รูปที่ 4.39 ภาพมุมสูง เรือนของนายริด เป็นลักษณะเรือนชาวบ้านทั่วไป ซึ่งมีฐานะปานกลาง

ในส่วนของการใช้มุมกล้องที่โดดเด่น มีการแสดงให้เห็นการจัดลำดับสถานภาพของชายหญิงที่ให้ความรู้สึกถึงความไม่เท่าเทียมทางเพศ โดยเพศชายเป็นฝ่ายที่ใช้อำนาจกดขี่เพศหญิงให้อยู่ในฐานะที่ต่ำต้อยกว่า ดังนั้นภาพยนตร์มักมีการใช้ภาพมุมต่ำ (Low Angle) เป็นภาพแทนสายตาของตัวละครเพศหญิงที่มองเพศชาย ให้ความรู้สึกถึงอำนาจของผู้ชาย และมีการใช้ภาพมุมสูง (High Angle) เป็นภาพแทนสายตาของตัวละครเพศชายที่มองเพศหญิง ให้ความรู้สึกถึงการดูถูกเหยียดหยามในฐานะอันต่ำต้อยของเพศหญิง ตัวอย่างเช่น ในฉากที่อำแดงเหมือนถูกพะทำมะรง (ผู้คุมนักโทษ) คุมตัวมาตีตรวนไว้ที่ลานหน้าที่คุมขัง เพื่อให้คนรุมประณามในความผิดฐานที่คบชู้และดูถูกกฎหมายบ้านเมืองซึ่งอำแดงเหมือนอ้างว่ากฎหมายเข้าข้างเพศชายมากกว่า (รูปที่ 4.40 และรูปที่ 4.41) หรือในฉากที่นายเกตเมาอาละวาดกลับมาจากบ่อน และพาลโมโหใส่เมีย เป็นภาพแทนสายตาของอำแดงนุ่มที่มองสามีตัวเอง เหมือนยอมเชื่อฟัง จงรักภักดี ยอมให้ตบตีโดยไม่คิดตอบโต้ใดๆ (รูปที่ 4.42) นอกจากนี้ยังมีการจัดองค์ประกอบภาพที่สร้างอารมณ์ความรู้สึกขัดแย้งและสื่อความหมายเปรียบเทียบถึงความต่ำต้อยและการดูถูกเหยียดหยามเพศหญิง ได้แก่ ภาพของอำแดงนุ่มที่กำลังทำอาหารให้สามีกิน แต่สามีนอนสบายใจ โดยถ่ายภาพผ่านเท้าของสามีที่ยกขึ้นมาเทียบอยู่กับศีรษะของอำแดงนุ่ม ซึ่งความหมายของเท้าในบริบทของสังคมไทย ถือว่าเป็นของต่ำ (รูปที่ 4.43)

รูปที่ 4.40 ภาพมุมต่ำ แทนสายตาของอำแดงเหมือน ให้ความรู้สึกถึงอำนาจของเพศชายที่อยู่เหนือกว่า

รูปที่ 4.41 ภาพมุมสูง แทนสายตาของตัวละครเพศชาย ที่ให้ความรู้สึกกดขี่เพศหญิงที่ต่ำต้อยกว่า

รูปที่ 4.42 ภาพมุมต่ำ แทนสายตาของอำแดงนุ่มที่มองสามี ให้ความรู้สึกถึงอำนาจของเพศชายและการถูกกดขี่จากสามี

รูปที่ 4.43 การจัดองค์ประกอบภาพ ที่กระตุ้นความรู้สึกทางอารมณ์ ความต่ำต้อยและการดูถูกเหยียดหยามเพศหญิง โดยมีเท้าของนายเกตอยู่เสมอกับศรีษะของอำแดงนุ่ม

ในด้านของการเคลื่อนไหวกล้อง ยังแสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรี คือยังมีการใช้ Dolly และการ Track กล้อง ปรากฏอยู่ในหลายฉากด้วยกัน เพื่อให้อารมณ์ความรู้สึกในการดำเนินเรื่องที่นุ่มนวล หรือใช้ในการติดตามการกระทำของตัวละครที่ให้ความรู้สึกต่อเนื่อง ลื่นไหล ตัวอย่างเช่น ในฉากที่อำแดงเหมือนกับย่าเดินทางจากบ้านไปเรียนหนังสือที่วัด จะต้องเดินผ่านสวนผลไม้ หนังใช้การ Track ภาพจากซ้ายไปขวา ติดตามตัวละครที่เดินข้ามท้องร่องของสวน ประมาณ 3-4 ทอดด้วยกัน ซึ่งนอกจากต้องการแสดงสภาพทั่วไปของสวนผลไม้แล้ว ยังเป็นการติดตามการกระทำของตัวละครอย่างต่อเนื่องด้วย เพราะในระหว่างที่เดินผ่านสวนนี้ อำแดงเหมือนได้ท่องกลอนจากแบบเรียนปฐม ก กาไปด้วยตั้งแต่ต้นจนจบบท แสดงให้เห็นความสามารถด้านความจำและการเป็นคนเรียนรู้เร็วของอำแดงเหมือน นอกจากนี้ในส่วนของการติดตามหรือเน้นการแสดง

สภาวะทางอารมณ์ของตัวละคร หนังยังมีการใช้ Dolly in หรือมีการซูมเข้า (Zoom in) ไปที่การแสดงสีหน้าของตัวละครโดยตรงให้เห็นอยู่บ้าง

รูปที่ 4.44 การแสดงความเคลื่อนไหวของกล้อง โดยการ Track ติดตามตัวละคร ผ่านสวนผลไม้ เพื่อแสดงให้เห็นบรรยากาศและสภาพแวดล้อม รวมถึงติดตามการกระทำของตัวละครอย่างต่อเนื่อง

4.7.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) จังหวะของการดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นไปตามลำดับขั้นของเวลาและเหตุการณ์ โดยส่วนใหญ่เน้นการใช้เทคนิคตัดชนภาพ (Cut) ซึ่งในช่วงครึ่งแรกของหนังมีจังหวะการตัดต่อโดยรวมค่อนข้างเนิบช้า และมีการใช้ Long Take ให้เห็นบ้าง โดยเฉพาะช่วงองก์แรกในฉากที่มีการสนทนาตอบโต้ระหว่างอำแดงเหมือนกับย่าจัน เพื่อเปิดเผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์สนิทสนมของย่ากับหลาน ส่วนในช่วงครึ่งหลังของหนังโดยเฉพาะในฉากศาลที่เกี่ยวข้องกับการตัดสินคดีและการหลบหนีออกจากคุกของอำแดงเหมือน หนังได้เปลี่ยนไปใช้การตัดภาพที่กระชับ รวดเร็วขึ้น ทำให้การดำเนินเรื่องมีความตื้นเต้นเร้าอารมณ์ขึ้น นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการจางซ้อน (Dissolve) ในฉากที่ต้องการสร้างความต่อเนื่องด้านเวลา หรือใช้ในการย่นย่อเรื่องราวเพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกถึงวันเวลาที่ผ่านพ้นไป เช่น ในฉากที่อำแดงเหมือนคอยปรนนิบัติดูแลย่าอย่างสม่ำเสมอ หลังจากที่ย่ามีอาการทรุดป่วยลง มีการใช้เทคนิคการจางซ้อนเชื่อมภาพเหตุการณ์ต่างๆ ของอำแดงเหมือนที่ปฏิบัติต่อย่า เป็นการแสดงความกตัญญูรู้คุณของอำแดงเหมือน หรือในฉากที่อำแดงเหมือนได้มาอาศัยอยู่กับพ่อแม่ของนายริด และได้ช่วยกิจการงานในครอบครัวของนายริด คือการทำเครื่องปั้นดินเผา ซึ่งนอกจากหนังได้แสดงให้เห็นความต่อเนื่องของขั้นตอนกระบวนการต่างๆ ผ่านการใช้เทคนิคจางซ้อนในการเชื่อมภาพเข้าด้วยกัน ยังแสดงถึงความขยันขันแข็งของอำแดงเหมือน จนเมื่อเวลาผ่านไปจึงสามารถเอาชนะใจและทำให้นายริดเปลี่ยนจากความสงสารมาเป็นความรักที่มีต่ออำแดงเหมือนในที่สุด

4.7.2.3 การจัดแสงและการใช้สี (Lighting and Color) เน้นการใช้แสงและสีสันที่ดูเป็นธรรมชาติ กลมกลืนกับสภาพแวดล้อมทั่วไป เช่น ในฉากกลางวันและฉากภายนอกจะเน้นการใช้แสงที่มาจากดวงอาทิตย์เป็นแหล่งกำเนิดแสงหลัก ซึ่งจะให้ภาพที่มีความสว่างเท่ากันทั่วทุกบริเวณ และแสดงให้เห็นแสงเงาตามธรรมชาติบ้าง ส่วนในฉากกลางคืนหรือฉากภายในห้อง เนื่องจากสมัยก่อนยังไม่มีไฟฟ้าใช้ จึงเน้นแสงที่มาจากดวงจันทร์ หรือแสงของตะเกียง ซึ่งเป็นลักษณะของแสงที่พุ่งตรงมาด้านใดด้านหนึ่งจากแหล่งกำเนิดแสง เกิดส่วนที่เป็นแสงและเงา ทำให้ภาพมีความสว่างไม่เท่ากันทั่วทุกบริเวณ โดยมักจะปรากฏส่วนที่มืดมากกว่าส่วนที่สว่าง เป็นลักษณะทั่วไปของการจัดแสงแบบ Low key ซึ่งการจัดแสงในลักษณะนี้ ในบริบทของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกหดหู่ สภาพความตกต่ำของตัวละคร หรือตัวละครอยู่ในสถานภาพที่ถูกกดขี่ ตัวอย่างเช่น ในฉากที่นายริดพาอำแดงเหมือนหลบหนีจากตะราง เป็นช่วงที่ทั้งคู่อยู่ในสถานการณ์ตกต่ำสุดขีด และได้หนีมาหลบที่วัด อาศัยการซ่อนตัวอยู่ในส่วนของเงามืดภายในโบสถ์ “เงามืด” สื่อถึงสภาวะที่ต้องหลบหนี จากนั้นแม่ชีได้เปิดประตูโบสถ์เข้ามา แสงที่รอดเข้ามาจากนอกโบสถ์เผยให้เห็น “ส่วนสว่าง” ของพระพักตร์พระพุทธรูปและภาพของทั้งคู่ที่นอนหมดเรี่ยวแรงอยู่ สื่อให้เห็นถึงแสงนำทางของพุทธศาสนาที่ได้เข้ามาเป็นที่พึ่งให้กับมนุษย์ในยามทุกข์ยากลำบาก

รูปที่ 4.45 การจัดแสงเพื่อใช้สื่อความหมาย โดยการใช้ “ส่วนสว่าง” และ “เงามืด” ในการสื่ออารมณ์ความรู้สึก โดย “ส่วนสว่าง” ในภาพ แทนความหวังหรือแสงแห่งพุทธศาสนาที่ได้เข้ามาเป็นที่พึ่งในยามที่อำแดงเหมือน กับนายริด ได้รับความเดือนร้อน

(ก)

(ข)

รูปที่ 4.46 การจัดแสงแบบ Low key แสดงให้เห็นสภาวะที่ตกต่ำของตัวละคร และอารมณ์ความรู้สึกหดหู่ โดยภาพ (ก) เป็นฉากที่อำแดงเหมือนกับนายริดหลบหนีจากคุกออกมาหลบที่วัด และภาพ (ข) เป็นฉากที่อำแดงเหมือนคิดถึงแม่และย่าจัน หลังจากที่หนีออกมาจากบ้าน มาอยู่กับนายริด

4.7.2.4 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

<u>*เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)*</u> เสียงสนทนาหรือเสียงพูดในหนังเรื่อง มีการใช้ภาษาโบราณโดยเฉพาะในฉากของการพิจารณาตัดสินคดี มีการใช้ภาษากฎหมายโบราณ คำศัพท์บางคำผู้ชมอาจฟังแล้วไม่เข้าใจ แต่ผู้กำกับได้คงไว้โดยไม่ได้มีการแก้ให้เป็นภาษาปัจจุบัน เนื่องจากต้องการรักษาบรรยาศและความถูกต้องตามบริบทในยุคสมัยนั้น และเป็นการอนุรักษ์ภาษาไทยดั้งเดิมไว้อีกส่วนหนึ่ง (ธม ธาตรี: 2537, 9) เช่น คำว่า “ตระลาการ” ซึ่งคำในสมัยปัจจุบันหมายถึง ตุลาการ หรืออย่างเช่นคำว่า “ขอสมายุมแปลง” ซึ่งแปลเป็นความหมายปัจจุบันว่า ขอสมาลาโทษ และยังมีคำว่า “พะทำมะรง” ซึ่งหมายถึง ผู้คุมนักโทษ เป็นชื่อเรียกตำแหน่งข้าราชการกรมราชทัณฑ์ในสมัยนั้น ซึ่งใกล้เคียงกับคำในสมัยปัจจุบันคือ “พัศดี” เป็นต้น

นอกจากนี้ได้มีการสอดแทรกความเชื่อของคนโบราณ ผ่านบทสนทนาของตัวละคร ในฉากที่อำแดงเหมือนชี้รุ้ง และย่าจันได้สั่งให้เอามือเช็ดก้น ไม่อย่างนั้นนิ้วจะด้วน แต่อำแดงเหมือนไม่เชื่อ แถมยังทำเป็นเรื่องตลกขบขัน และพูดออกมาในทำนองล้อเลียนคำที่ย่าจันเคยสอนไว้ ว่า

อำแดงเหมือน: *“สีฟันก็ห้ามหันหน้าไปทางตะวันตก ดาวตกก็ห้ามทัก เห็นรุ้งก็ห้ามชี้ เข้าป่าก็ห้ามพูดถึงเสือ ลงเรือก็ห้ามพูดถึงตะเข้ พบอะไรแปลกๆ ก็ให้เฉยไว้ เฉยไว้”*

ความเชื่อดังกล่าวเป็นกุศโลบาย หรืออุบายอันแยบคายที่คนในสมัยโบราณสั่งสอนต่อๆ กันมา มักแฝงไปด้วยวัตถุประสงค์บางอย่าง เช่น การพูดเรื่องเสือเวลาเข้าป่า อาจทำให้เกิดจินตนาการหรือความกลัวแก่ผู้ที่ได้ฟัง เป็นต้น นอกจากนี้ส่วนที่โดดเด่นอีกอย่างหนึ่งในด้านการใช้ภาษาของหนังเรื่องนี้ คือ การสอดแทรกสำนวนสุภาษิตไทย และคำอุทาน ผ่านบทสนทนาของตัวละคร ซึ่งผู้เขียนบทภาพยนตร์ได้แทรกเข้ามาได้อย่างสอดคล้องและถูกจังหวะกับเนื้อหาเรื่องราวในหนังพอดี ดังนั้นผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายได้อย่างชัดเจน ผ่านการสื่อสารของเนื้อเรื่องในฉากนั้นๆ โดยสามารถแสดงให้เห็นรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.6 สำนวนสุภาษิตไทยที่พบในภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด กับความสอดคล้องกับเรื่องราวในภาพยนตร์

สำนวนสุภาษิตไทย	**ความสอดคล้องกับเรื่องราวในภาพยนตร์**
1.รากงอก	อำแดงเหมือนพูดกับหลวงปู่ แสดงการกระทำที่ไม่ยอมลุกไปจากที่นั่ง และรออยู่จนกว่าหลวงปู่จะยอมอนุญาติให้เรียนหนังสือ
2.ชักใบให้เรือเสีย	ย่าจันต่อว่าอำแดงเหมือน เนื่องจากชวนพระริดคุยออกนอกเรื่อง ขณะที่กำลังเรียนหนังสืออยู่ ไปถามเรื่องส่วนตัวของพระริด แทนที่จะถามเรื่องเนื้อหาในบทเรียน ทำให้บรรยากาศของการเรียนต้องหยุดชะงัก
3.ได้หน้าลืมหลัง	อำแดงเหมือนพูดถึงย่าจัน ซึ่งกำลังท่องเนื้อหาในบทเรียน แต่เนื่องจากย่าจันแก่แล้ว จึงแสดงอาการขี้หลงขี้ลืม พอท่องประโยคหน้าได้ สักพักเดี๋ยวก็ลืมประโยคหลังที่เคยท่องไปแล้วก่อนหน้านี้ไม่นาน
4.ทำบุญเอาหน้า	อำแดงเหมือนต่อว่านายภู แสดงถึงลักษณะนิสัยนายภู ที่เป็นคนใจบุญสุนทาน แต่ทำไปเพื่อต้องการให้คนอื่นเห็นเท่านั้น ไม่ได้ทำไปด้วยใจบริสุทธิ์อย่างแท้จริง
คำอุทาน	
1.ตาเถรตกน้ำ	เป็นคำอุทานของย่าจัน ที่ตกใจเนื่องจากเห็นอำแดงเหมือนเดินตกท่าน้ำ เพราะตามัวแต่มองพระริด จนไม่ทันสังเกตดูทางเดิน

เสียงดนตรี (Music) ดนตรีในภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริดประกอบไปด้วย 2 ส่วนดังนี้

(1) ดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Backgound Music): เป็นการใช้ดนตรีบรรเลงประกอบภาพยนตร์ ซึ่งมีแนวดนตรีแบบอิเล็กทรอนิกส์ (Electronic Music) หรือมีการใช้ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ในการสร้างเสียงเลียนแบบของเครื่องดนตรีไทยบางชนิด หรือมีรูปแบบการใช้ที่ผสมผสนแนวดนตรีแบบอิเล็กทรอนิกส์ เข้ากับเสียงของเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ เช่น ขลุ่ย ซออู้ ระนาด เป็นต้น การใช้ดนตรีในหนังเรื่องนี้จึงแสดงให้เห็นถึงความสามารถของเทคโนโลยีสมัยใหม่ ที่สามารถเลียนแบบเสียงของดนตรีไทยบางชนิดได้ และได้นำมาประยุกต์ใช้ในภาพยนตร์โดยยังคงแสดงให้เห็นบรรยากาศของความเป็นไทยอยู่เหมือนเดิม สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้รับรางวัลดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากชมรมวิจารณ์บันเทิงประจำปี พ.ศ. 2537 โดยมีผู้ประพันธ์ดนตรีคือ จำรัส เศวตาภรณ์

(2) ดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music): ประกอบไปด้วยเพลงพื้นบ้านประกอบการละเล่นของผู้ใหญ่ ได้แก่ เพลงยั่ว เพลงแอ่วเคล้าซอ และเพลงที่ใช้ประกอบการสวดคฤหัสถ์ นอกจากนี้ยังมีเพลงเห่เรือพระราชพิธี ซึ่งปรากฏในฉากที่อำแดงเหมือนได้เห็นขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

4.8 ภาพยนตร์เรื่อง เรือนมยุรา (2539)

4.8.1 องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง เรือนมยุรา

4.8.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุรามีแนวทางของภาพยนตร์ที่เป็นส่วนผสมระหว่างภาพยนตร์แนวย้อนยุคกับภาพยนตร์แนวร่วมสมัย ซึ่งมีเนื้อหากล่าวถึงอุปสรรคความรักระหว่างตัวละครที่อาศัยอยู่ในยุคสมัยต่างกัน แต่ได้มาพบรักกันเพราะเหตุการณ์อันเนื่องมาจากอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ การพัฒนาของเรื่องราวจึงดำเนินไปบนความขัดแย้งหลักที่เกี่ยวข้องกับวิถีการดำเนินชีวิตและระบบความคิดความเชื่อของตัวละครที่แตกต่างกันซึ่งเป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน จนนำไปสู่จุดสูงสุดและการคลี่คลายของเรื่องเมื่อตัวละครสามารถแสวงหาจุดยืนและเอาชนะอุปสรรคของความรัก เป็นการปิดเรื่องแบบมี

ความสุข โดยสามารถแสดงรายละเอียดโครงสร้างการเล่าเรื่องซึ่งแบ่งออกเป็น 3 องก์ และมีลำดับการเล่าเรื่องเป็นไปตามลำดับขั้นของเวลา ได้ดังนี้

- *องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up)* เป็นช่วงของการแนะนำตัวละครหลักและกล่าวถึงเหตุการณ์ปาฏิหาริย์ที่เป็นสาเหตุทำให้ตัวละครเดินทางข้ามยุคสมัยมาพบรักกัน โดยเปิดเรื่องในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และแนะนำตัวละครหลักคือนกยูง ที่ต้องพลัดพรากจากบิดาและชายคนรักเนื่องจากต้องนำทัพไปรบกับพม่า พระยาเทพสงครามผู้เป็นบิดาได้ใช้คาถาอาคมบดบังเรือนซึ่งจะช่วยกำบังนกยูงและบ่าวไพร่หญิงอื่นๆ ให้ปลอดภัยจากข้าศึกศัตรู แต่การกำบังเรือนนี้ทำให้เวลาของโลกภายนอกเดินไปเร็วกว่าภายในเรือนมาก และเมื่ออยุธยาแพ้สงครามแก่พม่าในปี พ.ศ.2310 บิดาของนกยูงได้ตายในสนามรบและไม่สามารถกลับมาแก้อาคมนี้ได้ เป็นเหตุให้เวลาภายในเรือนดำเนินผ่านไปถึง 2 ปี แต่ในขณะที่โลกภายนอกเรือนดำเนินมาไกลถึงปี พ.ศ.2538 ซึ่งตรงกับสมัยรัตนโกสินทร์ เรื่องราวได้ดำเนินไปข้างหน้าเมื่อมีสถานการณ์เป็นตัวผลักดันให้นกยูงต้องออกมานอกเรือน ทำให้พระนาย พระเอกของเรื่องไปพบเข้าโดยบังเอิญและหลงรักนกยูงตั้งแต่แรกพบ ส่วนนกยูงต้องแปลกใจเมื่อพระนายมีหน้าตาคล้ายกับเจ้าหมื่นไวยวงศาคนรักของตนที่จากไปรบ

- *องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation)* พระนายซึ่งในตอนนี้ยังไม่แน่ใจว่าหญิงสาวที่ตนพบเห็นมีตัวตนอยู่จริงหรือไม่ เนื่องจากมองไม่เห็นเรือนที่นกยูงเดินเข้าออก จึงมาดักพบหลายครั้งที่บริเวณป่าทึบที่นกยูงหายตัวเข้าไป จนกระทั่งได้พบนกยูงและทราบเรื่องราวปาฏิหาริย์ทั้งหมด ส่วนนกยูงเองก็เพิ่งรู้ว่าตนได้เดินทางข้ามเวลามาไกลถึง 200 กว่าปี ทั้งตกใจและเสียใจถึงความจริงที่ว่ากรุงศรีอยุธยาได้ล้มสลายไปแล้ว พระนายพานกยูงไปรู้จักกับเมืองหลวงใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์ ถึงแม้ว่ายุคสมัยของการทำสงครามกับพม่าจะยุติลงไปแล้ว แต่นกยูงกลับรู้สึกถึงภัยเงียบที่แฝงมากับความเจริญและทันสมัยของกรุงเทพฯ อีกทั้งการได้ให้คำสัตย์สัญญาต่อชายคนรักเก่า นกยูงจึงไม่สามารถตอบรับรักและมาอาศัยอยู่ร่วมกับพระนายในโลกของเขาได้ เธอจึงตัดใจจากพระนายและกลับเข้าไปกำบังตนในเรือนมยุราตามเดิม ส่วนพระนายก็พยายามหาวิธีที่จะระลึกชาติเพื่อพิสูจน์กับนกยูงว่าตนอาจเป็นเจ้าหมื่นไวยวงศาคนรักของนกยูงที่อาจกลับชาติมาเกิด เรื่องราวความขัดแย้งเริ่มเข้มข้นขึ้นเมื่อมีเหตุการณ์ที่ทำให้คาถาอาคมที่กำบังเรือนเสื่อมลง ทำให้คนภายนอกสามารถเข้าไปรบกวนและแสวงหาประโยชน์จากเรือนมยุรา โดยเฉพาะนายฟ้าฟื้นเจ้าของที่ดินเก่าแก่บริเวณนั้นที่ต้องการทรัพย์สมบัติและตัวของนกยูง รวมถึงการเปิดเผยประเด็น

ความขัดแย้งที่นำไปสู่จุดสูงสุด (Climax) ของเรื่อง คือเมื่อนกยูงทราบความจริงว่าพระนายไม่ใช่เจ้าหมื่นไวยวงศากลับชาติมาเกิดแต่เป็นนายนรวีย์เพื่อนของพระนาย ยิ่งทำให้อุปสรรคความรักระหว่างนกยูงและพระนายไม่มีทางเป็นไปได้

- *องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution)* นกยูงจำใจต้องแต่งงานกับนรวีร์ตามคำสัตย์สัญญาที่เคยให้ไว้แต่ชาติภพอดีต ทั้งที่หัวใจของเธอได้มอบความรักให้กับพระนายแล้ว ส่วนพระนายหลังจากที่ได้เศร้าเสียใจก็สามารถกลับมาครองสติและตัดใจจากนกยูงได้ เรื่องราวดำเนินไปถึงจุดคลี่คลายเมื่อฟ้าฟื้นได้สืบทราบภายหลังว่า นกยูงที่แท้จริงแล้วเป็นบรรพบุรุษต้นตระกูลของตนเมื่อสมัยอยุธยา จึงได้ไปขอขมาลาโทษที่เคยล่วงเกิน และได้ใช้อำนาจบารมีของตนข่มขู่ให้นรวีย์ขอถอนตัวจากการแต่งงานกับนกยูง เนื่องจากนรวีย์ไม่มีความชอบธรรมตั้งแต่แรกเพราะทั้งในชาติภพที่เกิดเป็นเจ้าหมื่นไวยวงศาและชาติภพที่เกิดเป็นนรวีย์ เคยลักลอบได้เสียกับยี่ภู่ ซึ่งเป็นพี่เลี้ยงคนใกล้ชิดของนกยูง จึงถือเป็นฝ่ายผิดคำสัญญาตั้งแต่แรก เมื่อพระนายรู้ความจริงจึงเกิดความลังเลใจที่จะยอมรับนกยูง เพราะการยกเลิกงานแต่งเป็นผลมาจากการใช้อำนาจที่ไม่ชอบธรรมของนายฟ้าฟื้นเช่นเดียวกัน นกยูงละอายใจที่ตนถูกปฏิเสธจึงคิดจะกลับไปกำบังเรือนอยู่เหมือนเดิม ในฉากปิดเรื่อง เมื่อนกยูงร่ายคาถากำบังเรือนสำเร็จ การตัดสินใจครั้งสุดท้ายของทั้งคู่ก็คือการยึดมั่นในคุณค่าของความรักเหนือสิ่งอื่นใด พระนายตัดสินใจวิ่งเข้าไปขัดขวางในขณะที่นกยูงก็วิ่งลงมาจากเรือนและโผเข้ากอดกัน ทันเวลาก่อนที่เรือนจะหายไปตลอดกาล เป็นบทสรุปที่ว่าทั้งคู่ได้มาใช้ชีวิตอยู่ด้วยกันในโลกของปัจจุบัน

<u>*การเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างบทประพันธ์ดั้งเดิมกับภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุรา(2539)*</u>

จากการศึกษาลักษณะโครงเรื่องของภาพยนตร์และการเปรียบเทียบกับนวนิยายดั้งเดิมซึ่งเชิด ทรงศรีได้ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของแก้วเก้า พบว่านวนิยายเรื่องเรือนมยุราเป็นนวนิยายที่มีขนาดค่อนข้างยาว และมีรายละเอียดเนื้อหามาก เป็นนวนิยายแนวเหนือธรรมชาติหรือเหนือความจริง ที่มีลักษณะรูปแบบการเขียนที่เหมาะสมกับการจัดทำเป็นละครทางโทศทัศน์มากกว่า เพราะมีพล็อตรองหรือประเด็นปัญหาความขัดแย้งปลีกย่อยอื่นๆมาก เช่น เหตุการณ์ที่เป็นอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่างๆ ดังนั้นเมื่อนำมาดัดแปลงเป็นบทภาพยนตร์ ได้มีการตัดเนื้อหาส่วนอื่นๆและส่วนที่เกี่ยวข้องกับอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ออกไปค่อนข้างมาก โดยในฉบับภาพยนตร์ต้องการนำเสนอความสมจริงให้มากที่สุด ทั้งนี้อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ในส่วนที่เป็นโครงเรื่องหลัก ภาพยนตร์ก็ยังคงรักษาไว้

โดยเป็นเพียงสัญลักษณ์หนึ่งที่ต้องการสื่อความหมายให้เห็นถึง “สิ่งที่เป็นจริงไปไม่ได้” (ธม ธาตรี: 2539) ซึ่งในที่นี้หมายถึงเรือนมยุราที่ในท้ายที่สุดแล้วได้เลือนหายไปตลอดกาลเหมือนกับว่าไม่เคยมีอยู่จริง อย่างไรก็ตามในฉบับภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ยังคงรักษาโครงเรื่องหลักที่นวนิยายต้องการจะสื่อให้เห็น นั้นก็คือการพูดถึงการเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ โดยนำเสนอผ่านตัวละครหลักที่เปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมในแต่ละรูปแบบ ดังนั้นความขัดแย้งและการเผชิญหน้าของตัวละครในภาพยนตร์จึงเปรียบได้กับความขัดแย้งอันเนื่องมาจากความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ทำให้ตัวละครต้องดำเนินชีวิตอยู่ท่ามกลางภัยพิบัติแห่งวัฒนธรรม กล่าวคือ เป็นภัยพิบัติที่เกิดมาจากกระแสวัตถุนิยมรุนแรงในสังคมสมัยใหม่ เป็นตัวทำลายค่านิยมอันดีงาม จารีตประเพณี หรือความร่มเย็นเป็นสุขที่เคยมีอยู่ในสังคมไทยดั้งเดิม (ธม ธาตรี: 2539) อย่างไรก็ตามสังคมไทยก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงจากการเปลี่ยนแปลงและกระแสโลกาภิวัฒน์ดังกล่าวได้ บทสรุปของภาพยนตร์ซึ่งสะท้อนออกมาเป็นแก่นความคิดหลักของเรื่องด้วย ก็คือการนำเสนอให้เห็นทางออกและการแสวงหาจุดยืนของตัวละครที่อาศัยอยู่ใน “โลกเก่า” และ “โลกใหม่” ให้สามารถดำเนินมาพบกันอยู่ในจุดกึ่งกลางหรือการปรับเข้าหากันเพื่อให้สามารถดำรงชีวิตต่อไปได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงนั้นเอง

4.8.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้อยู่ในคำพูดของตัวละครซึ่งได้แก่ คำพูดของผู้ปฏิบัติธรรมที่ได้สั่งสอนหลักการดำเนินชีวิตให้กับพระนาย โดยยึดหลักที่ว่า “การดำเนินชีวิตที่มีใจเป็นนาย และกายเป็นบ่าว” (ธม ธาตรี: 2539, 75) ซึ่งหมายถึงการดำเนินชีวิตที่มีสติ ศีล และปัญญาเป็นที่ตั้ง (ใจเป็นนาย) สามารถควบคุมเอาชนะความโลภ กิเลสและตัณหา ที่เป็นบ่อเกิดแห่งการกระทำชั่วทางกายได้ (กายเป็นบ่าว) นอกจากนี้ในความหมายที่สอดคล้องกับโครงเรื่องที่พูดถึงการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรม ยังแฝงความหมายถึงการยึดหลักดำเนินชีวิตที่มี “วัฒนธรรมทางใจเป็นนาย และมีวัฒนธรรมทางกายเป็นบ่าว” ด้วย กล่าวคือ การยึดวัฒนธรรมทางจิตใจ เช่น คุณงามความดี จารีตประเพณีที่ดีงามบางอย่างที่มีอยู่ในสังคมดั้งเดิมเป็นที่ตั้ง และไม่ปล่อยให้วัฒนธรรมทางวัตถุหรือวัฒนธรรมที่ปรนเปรอความสุขทางกาย เช่น กระแสวัตถุนิยมที่มีอยู่ในสังคมสมัยใหม่ มามีอำนาจมากจนไม่สามารถควบคุมได้อีกต่อไป

4.8.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครในภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุรามีความสอดคล้องกับโครงเรื่องและแก่นความคิดหลักของเรื่อง กล่าวคือ ตัวละครของนกยูงเป็นตัวแทนของ “ใจ” สื่อความหมายถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมและการยึดหลักคุณงามความดีในการดำเนินชีวิต ตัวละครของนรวีย์เป็นตัวแทนของ “กาย” สื่อความหมายถึงวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่หลงใหลในวัตถุนิยมและมีความเห็น

แก่ตัว ส่วนพระนายเป็นตัวแทนของ “กายและใจ” สื่อความหมายถึงการต่อสู้ระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมสมัยใหม่เพื่อแสวงหาจุดยืนในสังคมร่วมสมัย (ธม ธาตรี: 2539) โดยสามารถกล่าวถึงรายละเอียดของตัวละครได้ดังนี้

- *นกยูง* หญิงสาวสมัยอยุธยาที่ยึดมั่นในกรอบจารีตประเพณีอันดีงาม เกิดมาในชาติตระกูลของขุนนางเนื่องจากมีบิดาที่มีบรรดาศักดิ์เป็นพระยาเทพสงคราม ทหารรับใช้ในสมัยสมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อัมรินทร์ (พระเจ้าเอกทัศ) มีความสำรวมในกิริยา วาจา มีบุคลิกของความรักชาติ รักความสงบร่มเย็นในแผ่นดินเกิดของตน เห็นได้จากการแสดงออกของนกยูงเมื่อทราบความจริงเรื่องเหตุการณ์การเสียกรุงศรีอยุธยาให้กับพม่า เธอรู้สึกเศร้าใจในการสูญเสียเอกราชครั้งนี้ ซึ่งตรงกับลักษณะนิสัยของคนไทยที่มีความรักในความเป็นไทและรักอิสระภาพ ไม่ยอมตกเป็นเมืองขึ้นของใคร นอกจากนี้บุคลิกที่สำคัญของนกยูงคือการยึดมั่นในคำสัตย์สัญญาต่อความรัก ทั้งนี้จากการศึกษาลักษณะตัวละครในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีที่ผ่านมา ตัวละครที่มีบุคลิกของการยึดมั่นในสัตย์สัญญามักพบในตัวละครเพศชายมากกว่าเพศหญิง เนื่องจากลักษณะของบุรุษเพศโดยทั่วไปมักมีภาพลักษณ์ของการรักในเกียรติยศศักดิ์ศรีความเป็นลูกผู้ชายเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ดังนั้นการผิดในคำมั่นสัญญาต่อความรักจึงเป็นเรื่องของการเสียเกียรติ์และศักดิ์ศรีของตนเองด้วย ส่วนลักษณะของสตรีเพศโดยทั่วไปมักมีภาพลักษณ์ของความอ่อนไหวทางจิตใจง่ายกว่าเพศชาย โดยเฉพาะในเรื่องความรัก แต่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ นกยูงซึ่งเป็นตัวละครเพศหญิงกลับเป็นฝ่ายที่มีความมั่นคงต่อคำสัตย์สัญญาเสียเอง ทั้งนี้สามารถวิเคราะห์จากบริบทของเนื้อเรื่องได้ว่า การยึดมั่นในคำสัตย์สัญญาเป็นผลเนื่องมาจากการที่นกยูงเป็นบุตรีของพระยาเทพสงครามผู้เคยถือน้ำพิพัฒน์สัตยาแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ และมีสัจจะวาจาเป็นหลักดำเนินชีวิตของตระกูล รวมถึงพี่ชายทั้ง 5 คนของตนเองที่เป็นชายชาติทหารก็ไม่เคยมีผู้ใดตระบัดสัตย์มาก่อน นกยูงถึงแม้เกิดเป็นสตรีจึงต้องคำนึงถึงการรักษาเกียรติยศศักดิ์ศรีของวงศ์ตระกูลเอาไว้ไม่ให้เสื่อมเสียด้วย

- *นรวีย์* เป็นตัวละครที่มีตัวตน 3 ลักษณะ คือ ในชาติที่แล้วได้เกิดเป็นเจ้าหมื่นไวยวงศาที่มีความเห็นแก่ประโยชน์ส่วนตัวโดยการหนีทัพกลับมาหาหญิงคนรัก และเป็นคนเจ้าชู้หลายใจ ชอบใช้เล่ห์เหลี่ยมและโกหกหลอกลวงเพื่อให้ได้ผู้หญิงที่ตนต้องการมาครอบครองไม่มีความซื่อสัตย์ต่อความรัก เมื่อมาเกิดเป็นนรวีย์ในชาติภพปัจจุบัน ก็ยังไม่ทิ้งนิสัยเดิมที่เป็นคนชอบแสวงหาผลประโยชน์จากผู้อื่นและยังคงเป็นคนที่ไม่รักษาคำสัตย์สัญญาในความ

รัก นรวีย์ที่อาศัยอยู่ในสังคมสมัยใหม่ยังเป็นตัวละครยึดติดในวัตถุนิยม มีกิเลสตัณหาและความโลภ เห็นคุณค่าของทรัพย์สินเงินทองและเกียรติยศชื่อเสียงของตนมากกว่าคุณค่าของความรัก ส่วนตัวตนสุดท้ายคือภาพมายาในฐานะที่นรวีย์เป็นนักแสดงละครทีวีที่มีชื่อเสียง โดยตัวละครที่เล่นรับบทเป็นหลวงจ่าแสนยากรที่มีความซื่อสัตย์ต่อหญิงคนรัก ซึ่งตรงข้ามกับตัวตนที่แท้จริงของนรวีย์ เป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงการเป็นคนเสแสร้งและการที่ตนแสดงละครเก่งทั้งบทบาทที่อยู่ในโทรทัศน์และในชีวิตจริง

- <u>*พระนาย*</u> เนื่องจากเกิดในยุคสมัยใหม่ พระนายจึงมีทัศนคติและค่านิยมบางอย่างแบบคนรุ่นใหม่ จากคำพูดที่เคยพูดกับนกยูง เช่น “*คนสมัยนี้ไม่มีใครถือคำสัตย์สัญญาเป็นเรื่องจริงจังแล้ว*” หรือคำพูดที่ว่า “*ในสมัยนี้ การแต่งงานเป็นพิธีรีตองพ้นสมัยแล้ว หนุ่มสาวเมื่อรักกัน ก็ออกมาอยู่ด้วยกันเลย*” แสดงให้เห็นความคิดของพระนายที่ไม่ได้ยึดกรอบจารีตประเพณีแบบดั้งเดิมจนเกินไปนัก อย่างไรก็ตามพระนายก็มีบุคลิกที่ดูตรงข้ามกับความเป็นคนรุ่นใหม่อยู่บ้าง คือความสนใจในวัตถุโบราณ ทั้งตนเองได้จบการศึกษามาจากคณะโบราณคดีและร่วมหุ้นกับเพื่อนเปิดร้านขายของเก่าวัตถุโบราณหายาก ดังนั้นนอกจากจะมีความรู้ความเชี่ยวชาญในด้านนี้เป็นพิเศษแล้ว ยังมีแนวคิดในเรื่องการอนุรักษ์โบราณวัตถุโบราณสถานต่างๆ และเห็นคุณค่าสิ่งเหล่านี้ในฐานะเป็นมรดกหรือสมบัติอันมีค่าของชาติด้วย นอกจากนี้พระนายยังเป็นคนที่เห็นคุณค่าของความรักหรือคุณค่าทางด้านจิตใจมากกว่าการให้ความสำคัญกับทรัพย์สินเงินทองหรือคุณค่าด้านวัตถุต่างๆ บางครั้งด้วยความรักและหลงใหลในตัวนกยูงอาจทำให้พระนายขาดสติไปชั่วขณะ แต่จากการที่ตนเคยไปนั่งสมาธิ ไปปฏิบัติธรรมและฟังคำสั่งสอนจากผู้ทรงศีล จึงสามารถใช้สติหรือ “ใจ” เป็นตัวยับยั้งควบคุมความต้องการทาง “กาย” ให้อยู่ในขอบเขตที่เหมาะสมได้

- <u>*ฟ้าฟื้น*</u> มหาเศรษฐีหมื่นล้าน ที่มีทั้งอำนาจและบารมี เป็นผู้มีอิทธิพลที่ชอบใช้อำนาจบารมีของตนบังคับข่มขู่และแสวงหาผลประโยชน์จากผู้อื่นโดยไม่รู้จักเพียงพอ เป็นนักสะสมของโบราณเก่าแก่ที่มีค่าราคาแพงแต่ก็มีไว้เพื่อประดับบารมีตนเท่านั้น ไม่ได้รู้คุณค่าในเชิงอนุรักษ์จริงจัง และชอบคิดว่าเงินสามารถซื้อทุกสิ่งทุกอย่างได้แม้กระทั่งความรัก ทั้งยังเป็นคนเจ้าชู้ มีเมียหลายคนแต่ก็ไม่เคยจริงใจต่อใคร และคิดที่จะใช้ผู้หญิงเพื่อบำบัดความต้องการของตนเท่านั้น ฟ้าฟื้นจึงเป็นคนในสังคมสมัยใหม่อีกคนหนึ่งที่ยอมปล่อยให้อำนาจของวัตถุนิยมเข้ามาครอบครอบจิตใจกลายเป็นคนที่มีแต่กิเลสตัณหา อย่างไรก็ตามข้อดีของฟ้าฟื้นเห็นจะมีอยู่เพียงด้านเดียว คือ การแสดงความกตัญญูต่อญาติผู้ใหญ่ และการ

ให้ความเคารพต่อผู้อาวุโส โดยนายฟ้าฟื้นมีความดูแลเอาใจใส่ญาติผู้ใหญ่ของตนที่กำลังป่วยหนักและได้ให้ความเคารพเกรงใจต่อท่าน รวมถึงต่อนกยูงเมื่อทราบความจริงภายหลังว่านกยูงคือบรรพบุรุษของตน ก็ได้มากราบขอขมาลาโทษที่ได้เคยล่วงเกินไว้

4.8.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เวลาและพื้นที่ในภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุราแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ พื้นที่ของปัจจุบันและพื้นที่ของอดีต โดยการดำเนินเรื่องในภาพยนตร์ได้ยึดเอาเหตุการณ์ปัจจุบันเป็นโครงเรื่องหลัก คือ ในช่วงปีพ.ศ 2538 (เป็นช่วงเวลาใกล้เคียงกับที่หนังออกฉาย) และมีสถานที่เกิดเหตุส่วนใหญ่อยู่ในจังหวัดอยุธยาและกรุงเทพฯ สลับกับการเล่าเรื่องย้อนอดีตผ่านความคิดคำนึงและคำบอกเล่าของตัวละครที่ย้อนกลับไปในปีพ.ศ. 2310 ก่อนเหตุการณ์เสียกรุงครั้งที่ 2 ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย โดยสถานที่ส่วนใหญ่เกิดขึ้นภายในบริเวณเรือนของพระยาเทพสงครามหรือเรือนมยุรา ที่ตั้งอยู่ใกล้เคียงกับวัดไชยวัฒนาราม นอกเกาะเมืองของอยุธยา

4.8.1.5 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ แสดงให้เห็นถึงโครงเรื่องที่กล่าวถึงการเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมสมัยใหม่ ทั้งในแง่ที่วัฒนธรรมสมัยใหม่ที่เข้าไปคุกคามทำลายวัฒนธรรมดั้งเดิม และในแง่ที่กล่าวถึงการประนีประนอมระหว่างวัฒนธรรมทั้ง 2 รูปแบบเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ยังมีการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายของเรื่องราวและได้แสดงให้เห็นลักษณะไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

- <u>*เรือนมยุรา*</u> เป็นตัวแทนของ “โลกเก่า” หรือ “สังคมและวัฒนธรรมดั้งเดิม” ซึ่งเริ่มแรกเดิมทีนกยูงใช้ในการกำบังหลบหนีจากข้าศึกศัตรูเมื่อครั้งที่พม่าได้ยกทัพมาตีกรุงศรีอยุธยา แต่เมื่อเวลาได้ผ่านไปจนกระทั่งสงครามสงบและเรือนมยุราได้ข้ามกาลเวลามาถึงยุคปัจจุบัน นกยูงกลับยังปกปิดซ่อนเร้นตนอยู่ภายในเรือนหรือภายในโลกอดีตของตน เพราะคิดว่าภัยอันตรายรูปแบบใหม่ที่จะเข้ามาไม่ใช่ข้าศึกศัตรูที่มองเห็นได้ แต่คือภัยที่แฝงตัวมากับวัฒนธรรมความเจริญ ซึ่งสื่อให้เห็นถึงการเข้ามาทำลาย “โลกเก่า” หรือวัฒนธรรมดั้งเดิมที่มีอยู่ นอกจากนี้การที่นกยูงปกปิดตนเองอยู่แต่ในเรือน จึงไม่สามารถรับรู้ความเป็นไปและการเปลี่ยนแปลงของโลกภายนอกได้เลย เมื่อต้องออกมาสู่โลกภายนอกจึงไม่สามารถจะปรับตัวให้อยู่รอดได้ เพราะสุดท้ายแล้วการกลับเข้าไปอยู่ในเรือนเป็นเพียงการใช้คาถากำบังตนอยู่ภายในเท่านั้น แต่ไม่สามารถทำให้เรือนมยุราย้อนกาลเวลากลับไปสู่อดีตได้อีกครั้ง ในฉากปิดเรื่องการที่นกยูงวิ่งลงมาจากเรือนก่อนที่เรือนมยุราจะถูกกำบังหายไป จึงสื่อให้เห็นถึงการออกมาจากโลกอดีตของตนและการปรับเปลี่ยนตัวเองให้เข้ากับยุคสมัย ส่วน

เรือนมยุราที่เลื่อนหายไปก็ไม่ได้หมายถึงการหายสาบสูญของอดีตหรือวัฒนธรรมดั้งเดิม แต่เป็นการเก็บรักษาอดีตเอาไว้ภายในจิตใจและความคิดซึ่งเป็นการเก็บรักษาที่มั่นคง และเป็นเรื่องยากหากผู้ใดที่คิดจะมาทำลายลงได้

- *<u>การสนทนาระหว่างย่าพวงและส้มฉุน</u>* เป็นการเปรียบเทียบให้เห็นถึงการเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมสมัยใหม่ในลักษณะที่มีการประนีประนอมเข้าหากัน โดยย่าพวงผู้เป็นย่าของพระนาย เป็นหญิงชราวัย 80 กว่าปี ซึ่งอาศัยในยุคสมัยปัจจุบัน แต่ก็ยังมีอายุน้อยกว่าส้มฉุน บ่าวของนกยูงที่มีอายุไม่ถึง 10 ขวบ ในแง่ที่ส้มฉุนเป็นคนในยุคสมัยอดีตที่เดินทางข้ามเวลามา จากลักษณะที่ดูขัดแย้งกันทั้งวัยที่แตกต่าง และการอยู่ในยุคสมัยที่ต่างกัน เมื่อต้องเผชิญหน้าพูดคุยจึงดูเหมือนจะปรับเข้าหากันได้ยาก แต่การสนทนาที่ค่อยๆ ปรับเข้าหากัน และภาพที่ส้มฉุนนอนตักคุณย่าพวง เป็นภาพที่ดูน่ารัก อบอุ่น สื่อให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่สามารถปรับเข้าหากันได้เป็นอย่างดี

- *<u>พระพุทธรูปปางมารวิชัย</u>* ใช้สื่อให้เห็นถึงการเอาชนะกิเลสตัณหา ซึ่งถือเป็นศัตรูทางใจของมนุษย์ เมื่อพระนายได้นั่งสมาธิ สงบจิตใจและใช้สติในการครองตน ภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นภาพของพระพุทธรูปปางมารวิชัยที่อยู่เบื้องหลังของพระนาย เป็นการบอกว่าพระนายได้เอาชนะมารหรือศัตรู ซึ่งได้แก่ความโลภ โกรธ หลงภายในจิตใจของตนเองได้แล้ว เป็นการสอดแทรกให้เห็นลักษณะไทยด้านการยึดถือหลักคำสอนทางพุทธศาสนา

4.8.1.6 ฉาก (Setting) การดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีการใช้สถานที่ถ่ายทำค่อนข้างหลากหลาย และมีฉากย่อยต่างๆ ปรากฏให้เห็นมากมาย โดยขอจำแนกเป็น 2 ลักษณะสำคัญใหญ่ๆ คือ ฉากที่แสดงให้เห็นวัฒนธรรมสมัยใหม่ กับฉากที่สอดแทรกให้เห็นลักษณะไทยด้านต่างๆ โดยสามารถกล่าวในรายละเอียดได้ดังนี้

(1) ฉากแสดงวัฒนธรรมสมัยใหม่ ได้แก่ ฉากสถานที่ท่องเที่ยวย่านกลางคืน เป็นฉากที่พระนายกับพวกเพื่อนๆ รวมทั้งนรวีย์ได้พาธีตาซึ่งเป็นหุ้นส่วนร้านขายของวัตถุโบราณมาฉลองวันเกิดกันในผับแห่งหนึ่ง นอกจากนี้ยังมีฉากที่พระนายพานกยูงและส้มฉุนมารู้จักกับกรุงเทพฯโดยพามาเดินเที่ยวในห้างสรรพสินค้า เพื่อต้องการให้นกยูงได้เห็นความเจริญและรูปแบบการดำเนินชีวิตของคนสมัยใหม่ จนกระทั่งนกยูงได้มาหยุดเห็นกลุ่มนักศึกษาที่กำลังรณรงค์ประท้วงเรียกร้องให้มีการอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในกรุงเทพฯ โดย

กล่าวถึงสาเหตุที่ทำให้กรุงเทพฯมีมลพิษสูง คือความเจริญและวัฒนธรรมวัตถุนิยม ซึ่งเปรียบเสมือนสงครามเงียบที่คร่าชีวิตคนกรุงเทพฯให้ตายผ่อนส่ง นกยูงฟังแล้วจึงรู้สึกอยากกลับไปอยู่ในยุคสมัยอยุธยาของตน มากกว่าการมาอาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร

(2) ฉากแสดงลักษณะไทยด้านต่างๆ โดยแบ่งเป็นฉากย่อยๆ ดังนี้

- *ฉากเรือนมยุรา* เป็นการสอดแทรกลักษณะไทยด้านสถาปัตยกรรม แสดงให้เห็นลักษณะของเรือนไทยสมัยอดีต โดยลักษณะของเรือนมยุราเป็นเรือนไทยประเภทเรือนเครื่องสับหรือเรือนถาวร แบบเรือนหมู่คหบดีที่เป็นเรือนขนาดใหญ่ แยกเป็นสัดส่วนต่างๆ โดยมีชานเรือนและระเบียงเป็นตัวเชื่อมต่อเรือนย่อยๆทั้งหมดเข้าด้วยกัน บ่งบอกฐานะของผู้อยู่อาศัยที่ร่ำรวยมีอันจะกินหรือเป็นเรือนของผู้ที่มียศฐาบรรดาศักดิ์ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกประเพณีไทยโดยการผูกเรื่องราวให้ตัวละครหลักคือนกยูงได้มาพบกับเจ้าหมื่นไวยวงศาครั้งแรกที่ท่าน้ำหน้าเรือนมยุราในวันเพ็ญเดือน 12 หรือเจอกันในวันลอยประทีป (ลอยกระทง) และทั้งคู่ได้ตกหลุมรักกันได้ทันทีเมื่อแรกพบ

- *ฉากงานศพแม่ผิวที่วัดในจังหวัดอยุธยา* เป็นฉากที่พระนายพาคุณย่าพวงมางานศพของคนที่เคยรู้จักกันคือคุณนายผิว ในช่วงตอนต้นเรื่อง โดยงานศพได้จัดขึ้นที่วัดแห่งหนึ่งในจังหวัดอยุธยาซึ่งจากการขับรถมาอยุธยาในครั้งนี้เป็นเหตุทำให้พระนายได้พบกับนกยูงเป็นครั้งแรกโดยบังเอิญ สำหรับในฉากงานศพนี้นอกจากเป็นการสอดแทรกให้เห็นประเพณีไทยเกี่ยวกับการจัดพิธีศพแล้ว ยังมีการสอดแทรกให้เห็นลักษณะไทยด้านศิลปะการแสดงคือ การแสดงหุ่นกระบอกซึ่งเป็นการจัดแสดงหน้าไฟในงานศพแม่ผิว เนื่องจากผู้ตายเมื่อตอนยังมีชีวิตอยู่ชอบไปดูการแสดงหุ่นกระบอกและเคยชวนย่าพวงไปดูอยู่บ่อยๆ จนย่าพวงกลายเป็นคนชอบดูไปด้วย สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกหน้าไฟในงานศพนี้ ได้แสดงเรื่องรามเกียรติ์ในตอน หนุมานจับนางเบญกาย เป็นอีกตอนหนึ่งที่นิยมจัดแสดงเนื่องจากมีเนื้อหาที่สนุกและท่าทางการร่ายรำที่สวยงาม

- *ฉากโบราณสถานต่างๆ* เป็นการแสดงร่องรอยของอารยธรรมในสมัยอดีตของไทย ซึ่งนอกจากแสดงให้เห็นสถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้างไทยในสมัยอดีตแล้ว ยังต้องการสะท้อนให้เห็นคุณค่าของโบราณสถานต่างๆ ในฐานะเป็นเป็นมรดกตกทอดอันมีคุณค่าที่ยังหลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันให้คนไทยเห็นความสำคัญและช่วยกันอนุรักษ์เอาไว้ สำหรับโบราณสถานที่พบนั้นสอดคล้องกับเนื้อหาในหนังคือ ส่วนใหญ่เป็นโบราณสถานที่อยู่ในจังหวัดอยุธยา

อันเป็นราชธานีเดิมของไทย โดยที่พบในภาพยนตร์ได้แก่ วัดไชยวัฒนาราม เป็นวัดที่อยู่รอบนอกเกาะเมืองอยุธยาแต่ก็เป็นวัดที่มีความสำคัญแห่งหนึ่ง ส่วนโบราณสถานที่อยู่ในเกาะเมือง ได้แก่ พระราชวังโบราณซึ่งเป็นพระราชวังของพระมหากษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา, วัดพระศรีสรรเพชญ์ซึ่งเป็นวัดหลวงที่ตั้งอยู่ในพระราชวังโบราณในอยุธยา โดยในหนังยังได้เปรียบเทียบกับภาพของวัดพระศรีรัตนศาสดารามหรือวัดพระแก้วในกรุงรัตนโกสินทร์เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความคล้ายคลึงกันเนื่องจากวัดพระแก้วได้จำลองมาจากต้นแบบของวัดพระศรีสรรเพชญ์ในสมัยอยุธยานั่นเอง นอกจากนี้ยังมีพระที่นั่งสรรเพชญ์ปราสาท ในพระราชวังโบราณซึ่งเคยใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีสำคัญๆของราชสำนักและใช้รับแขกบ้านแขกเมืองในสมัยอยุธยา ปัจจุบันหลงเหลือเพียงซากฐานเท่านั้นเนื่องจากถูกเผาทำลายลงทั้งหลังเมื่อตอนเสียกรุง แต่ในภาพยนตร์ยังได้เปรียบเทียบกับพระที่นั่งจำลองซึ่งตั้งอยู่ที่เมืองโบราณ เป็นการจำลองพระที่นั่งสรรเพชญ์ปราสาทขึ้นมาจากซากผังอาคารของจริงประกอบกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ปัจจุบันตั้งอยู่ที่พิพิธภัณฑ์เมืองโบราณ จ.สมุทรปราการ นอกจากนี้ยังมีโบราณสถานที่ตั้งอยู่ในจังหวัดอื่นด้วย คือ ปราสาทหินพิมาย ในอำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นการแสดงให้เห็นสถาปัตยกรรมด้านโบราณสถานที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปกรรมของอาณาจักรขอม โดยในฉากนี้ได้สอดแทรกเข้ามาตอนที่พระนายพาคุณฝอยฝนบรรณาธิการของนิตยสารแห่งหนึ่งมาแนะนำโบราณสถานสำคัญของไทย เพื่อเขียนบทความลงในนิตยสาร ซึ่งฝอยฝนนั้นได้แอบหลงรักพระนายอยู่ด้วย และพระนายยังได้พาฝอยฝนมาเที่ยวที่ “ไทรงาม” ในอำเภอพิมายซึ่งเป็นสถานที่ท่องเที่ยวมีชื่อเสียง เนื่องจากมีต้นไทรอายุเก่าแก่และมีคนมากราบไหว้บูชาจำนวนมาก เป็นการแสดงให้เห็นความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของคนไทยด้วย

- <u>*ฉากร้านอาหารของนรวีย์*</u> เป็นฉากที่ฝอยฝนพาพวกเพื่อนๆ ของพระนายมานั่งรับประทานอาหารเพื่อปรึกษาหารือกันเพื่อช่วยเหลือพระนาย เนื่องจากอาการแปลกประหลาดของพระนายที่ชอบไปหมกตัวอยู่ในป่าเพื่อรอพบกันนกยูงหรือการที่พระนายนั่งสมาธิเพื่อต้องการระลึกชาติ จึงเข้าใจผิดคิดว่าพระนายถูกผีนางไม้ในป่าที่อยุธยาเข้าสิง โดยในฉากนี้มีการสอดแทรกลักษณะไทยคือ เป็นร้านอาหารที่มีบรรยากาศแบบไทย เช่น การจัดเลี้ยงอาหารแบบขันโตก และมีการจัดแสดงบนเวทีเพื่อให้ลูกค้าที่มานั่งรับประทานอาหารเกิดความเพลิดเพลินใจคือ มีการจัดแสดงโชว์การรำวงมาตรฐานในเพลงงามแสงเดือน ซึ่งเป็นการสอดแทรกให้เห็นนาฏศิลป์ของไทยที่ถูกพัฒนามาจากการ “รำโทน” หรือมาจากการรำวงทั่วไปซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมมาก่อนหน้า โดยในสมัย

รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงครามได้นำมาปรับให้มีแบบแผนที่เป็นมาตรฐานขึ้น เช่น ท่าทางการร่ายรำ ทำนองเพลงที่มีแบบฉบับเป็นมาตรฐานและให้เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “รำวงมาตรฐาน” โดยผู้เล่นจะสวมเครื่องแต่งกายชุดไทยหรือชุดสากลนิยม เป็นการแสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของชาติไทยด้านนาฏศิลป์

- <u>*ฉากสถานที่ฝึกวิปัสสนากรรมฐาน*</u> เป็นฉากที่พระนายมานั่งฝึกสมาธิปฏิบัติธรรม เนื่องจากคิดว่าจะเป็นหนทางที่สามารถทำให้ตนระลึกชาติได้ แต่ผู้ทรงศีลซึ่งเป็นผู้ฝึกสอนการวิปัสสนากรรมฐานได้บอกกับพระนายว่า จุดประสงค์ของการนั่งสมาธิและปฏิบัติธรรมที่แท้จริงก็เพื่อฝึกฝนให้จิตใจสงบ มีสติ และเกิดปัญญา ไม่ได้มุ่งหวังเพื่อให้คนสามารถระลึกชาติได้ แต่คนที่ระลึกชาติได้นั้นเป็นผลพลอยได้มาจากการที่เขาฝึกสมาธิบรรลุจนถึงขั้นระดับหนึ่ง จากฉากนี้จึงแสดงให้เห็นความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเรื่องการกลับชาติมาเกิดหรือการระลึกชาติ นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นถึงค่านิยมในการยึดหลักคำสอนของพระพุทธศาสนาด้วย

- <u>*ฉากพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้ง*</u> เป็นฉากที่พระนายพานกยูงกับส้มฉุนมาเที่ยว ซึ่งเชิด ทรงศรีได้ต่อเติมจากนวนิยายโดยสอดแทรกเข้ามาอยู่ในภาพยนตร์เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะไทยด้านต่างๆ เช่น ในพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งจะมีโซนหนึ่งที่แสดงหุ่นขี้ผึ้งของพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 8 เมื่อพระนายแนะนำให้นกยูงรู้จัก นกยูงก็ต้องตกใจรีบก้มลงหมอบกราบเพราะจารีตประเพณีในสมัยอยุธยานั้นประชาชนหรือขุนนางเมื่อเข้าเฝ้าต้องหมอบกราบและไม่สามารถมองหน้าพระมหากษัตริย์โดยตรงได้ พระนายจึงได้อธิบายว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ จารีตประเพณีดังกล่าวได้ปรับเปลี่ยนไปให้เข้ากับยุคสมัย โดยไม่ต้องหมอบกราบและสามารถมองหน้าพระมหากษัตริย์ได้ เป็นการสอดแทรกให้เห็นเรื่องการเปลี่ยนแปลงจารีตประเพณีในเรื่องการเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์ นอกจากนี้ยังมีโซนหนึ่งที่แสดงให้เห็นจารีตประเพณีด้านการแสดงความเคารพผู้อาวุโส โดยแสดงให้เห็นหุ่นขี้ผึ้งที่ลูกหลานกำลังแสดงความเคารพปู่ย่าตายาย

- <u>*ฉากทุ่งนาและทุ่งโล่งกว้าง*</u> เป็นฉากที่พระนายพานกยูงกับส้มฉุนมาเที่ยวในย่านชานเมืองของกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นบริเวณที่ยังไม่แออัดด้วยสิ่งก่อสร้างเหมือนในกรุงเทพฯ แต่ยังมีสภาพแบบท้องทุ่งนาและทุ่งโล่งกว้าง ซึ่งมีบรรยากาศสงบเรียบง่าย อากาศบริสุทธิ์ โดยในฉากนี้นกยูงกับพระนายได้นั่งคุยกันอยู่ที่บริเวณขนำ (กระท่อมชั่วคราวในทุ่งนา) เห็นควาย

วิ่งผ่านไปและพระนายได้ขอนกยูงแต่งงานและคิดที่จะมาปลูกบ้านอยู่ในที่ดินบริเวณนี้ เนื่องจากเจ้าของที่ดินประกาศขายในราคาไม่แพงและบรรยากาศก็สงบเรียบง่ายไม่วุ่นวาย เหมือนในเมืองหลวง เป็นการสอดแทรกให้เห็นบรรยากาศแบบชนบทไทยที่ยังคงหลงเหลือในเห็นในย่านชานเมืองของกรุงเทพฯ

- <u>*ฉากงานแต่งงานในโรงแรมระหว่างนรวีย์กับนกยูง*</u> เป็นฉากที่แสดงให้เห็นประเพณีการแต่งงานแบบไทย เช่น มีพิธีกรรมการรดน้ำสังข์ การอวยพรให้กับคู่บ่าวสาว เป็นต้น

4.8.2 <u>องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง เรือนมยุรา</u>

4.8.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) ลักษณะโดยรวมสำหรับการถ่ายภาพในภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุรา แสดงให้เห็นรูปแบบที่ค่อนข้างเป็นสากลมากกว่าผลงานเรื่องอื่นๆ ก่อนหน้าของเชิด ทรงศรี เช่น การใช้ขนาดภาพต่างๆ ที่มีให้เห็นหลากหลายมากขึ้น หรือในเรื่องการเคลื่อนไหวของกล้องที่สามารถทำได้อย่างลื่นไหล แนบเนียนมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามในบางช่วงของภาพยนตร์ก็ยังปรากฏให้เห็นลักษณะการถ่ายภาพที่คงความเป็นเอกลักษณ์ในสไตล์ของเชิด ทรงศรี ให้เห็นอยู่บ้าง เช่น การใช้ดอลลี่ และการแทรค ติดตามเหตุการณ์หรือการกระทำของตัวละคร และการใช้การเปลี่ยนระยะของภาพโดยการซูมเข้าและซูมออก ในการแสดงสีหน้าอารมณ์ของตัวละครโดยการใช้เทคนิคดังกล่าวในภาพยนตร์เรื่องนี้สามารถทำได้อย่างแนบเนียนมากยิ่งขึ้น

สำหรับการใช้ขนาดภาพ เนื่องจากในหนังเรื่องนี้มีเหตุการณ์ต่างๆเกิดขึ้นมากมายและมีฉากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในหลากหลายสถานที่ โดยต้องการเน้นให้เห็นสภาพแวดล้อมที่แสดงถึงวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของตัวละคร หนังจึงมักเปิดฉากแต่ละฉากด้วยการใช้ขนาดภาพระยะไกล (Long Shot) เช่น การแสดงให้เห็นสภาพบรรยากาศโดยรวมของเรือนมยุรา การแสดงความสวยงามของสถาปัตยกรรมด้านโบราณสถานต่างๆ หรือสภาพบรรยากาศความเป็นอยู่ของวัฒนธรรมสมัยใหม่ในเมืองหลวง

รูปที่ 4.47 ภาพ Long Shot แสดงบรรยากาศความเป็นธรรมชาติของท้องทุ่งนา และความเรียบง่ายของชนบท

รูปที่ 4.48 ภาพ Long Shot แสดงสถาปัตยกรรมโบราณสถาน ของวัดไชยวัฒนาราม ใน จ.พระนครศรีอยุธยา

รูปที่ 4.49 ภาพ Long Shot แสดงสถาปัตยกรรมของเรือนไทยเครื่องสับแบบเรือนหมู่คหบดี ในฉากนี้เป็นเรือนของพระยาเทพสงคราม บิดาของนกยูง แสดงฐานะความเป็นชนชั้นสูง

รูปที่ 4.50 ภาพ Long Shot แสดงสถาปัตยกรรมด้านที่อยู่อาศัยที่ได้รับอิทธิพลจากสถาบัตยกรรมตะวันตก โดยฉากนี้เป็นบ้านของนายฟ้าพื้น แสดงถึงฐานะที่ร่ำรวย

ในฉากที่แสดงให้เห็นการเผชิญหน้าระหว่างตัวละครเช่น การแสดงอารมณ์ความรักหรือความเศร้าเสียใจระหว่างนกยูงและพระนาย หรือในฉากที่มีการโต้ตอบการสนทนาระหว่างตัวละคร ภาพยนตร์มักใช้มุมมองการถ่ายภาพแบบการถ่ายข้ามไหล่ตัวละคร (Over Shoulder Shot) โดยมีการตัดสลับภาพไปมาระหว่างตัวละครที่กำลังพูดอยู่ จากนั้นเมื่อบทสนทนามีความเข้มข้นขึ้นหรือเป็นบทที่ต้องการแสดงอารมณ์ที่รุนแรงหรือมีการขับเน้นอารมณ์ที่เด่นชัดขึ้น หนังจึงเริ่มเปลี่ยนการใช้

ขนาดภาพเป็นขนาดระยะใกล้ (Close up) มากขึ้น หรืออาจจะใช้การเคลื่อนไหวกล้องโดยการซูมเข้า (Zoom In) หรือการดอลลี่เข้า (Dolly In) ไปที่การแสดงสีหน้าของตัวละครเพื่อเปิดเผยอารมณ์ความรู้สึก เช่น ในฉากที่นกยูงกำลังบอกลาพระนายเพื่อจะกลับเข้าไปกำบังตนอยู่ในเรือนมยุราตามเดิม เป็นฉากที่มีการโต้ตอบการสนทนาไปมาและเป็นฉากที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกเศร้าเสียใจค่อนข้างมาก (รูปที่ 4.51) หรืออีกฉากหนึ่งที่เป็นการโต้เถียงระหว่างนกยูงกับนายฟ้าฟื้นกำลังปะทะอารมณ์กันโดยนกยูงได้ต่อว่าฟ้าฟื้นว่าเป็นคนที่มีแต่กิเลสและชั่วช้าไม่เป็นที่น่าเคารพ (รูปที่ 4.52) ในฉากดังกล่าวหนังได้แสดงลักษณะการถ่ายภาพที่มีรูปแบบชัดเจน คือการเริ่มต้นด้วยภาพ Over Shoulder Shot จากนั้นเมื่อตัวละครมีอารมณ์เข้มข้นขึ้นจึงเริ่มการซูมเข้าหรือดอลลี่เข้าจนกลายเป็นภาพขนาดระยะใกล้ เป็นสไตล์การถ่ายภาพที่เป็นเอกลักษณ์ชัดเจนในภาพยนตร์เรื่องนี้

รูปที่ 4.51 แสดงมุมมองการถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot และการ Zoom in เข้าไปที่ตัวละคร แสดงให้เห็นถึงสภาวะการเผชิญหน้ากัน เป็นฉากที่นกยูงบอกลาพระนายและกลับเข้าไปกำบังเรือนตามเดิม (เรียงลำดับภาพ ตามหมายเลข 1-4)

รูปที่ 4.52 แสดงมุมมองการถ่ายภาพแบบ Over Shoulder Shot และการ Zoom in เข้าไปที่ตัวละคร แสดงให้เห็นถึงสภาวะการเผชิญหน้ากัน โดยเป็นฉากการเผชิญหน้าทางอารมณ์ระหว่างนกยูงและนายฟ้าฟื้น (เรียงลำดับภาพ ตามหมายเลข 1-4)

4.8.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) การดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้ค่อนข้างดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็วโดยมีเหตุการณ์ต่างๆเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง และเมื่อเปรียบเทียบกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ก่อนหน้าของเชิด ทรงศรี ซึ่งมักจะมีการดำเนินเรื่องไปอย่างเนิบช้าและมีการใช้การตัดต่อโดยใช้เทคนิคการจางซ้อน (Dissolve) ในการเปลี่ยนฉากหรือเหตุการณ์ แต่สำหรับในภาพยนตร์เรื่องนี้ส่วนใหญ่มักใช้เทคนิคการตัดต่อโดยการตัดชนภาพ (Cut) เกือบทั้งหมด ในการเปลี่ยนฉากหรือเหตุการณ์ต่างๆ เป็นการให้ความรู้สึกที่ต่อเนื่องรวดเร็ว อย่างไรก็ตามเมื่อประกอบกับลักษณะการเคลื่อนไหวกล้องที่บางส่วนยังใช้การดอลลี่เข้าหรือดอลลี่ออกอย่างช้าๆ สามารถช่วยลดระดับอารมณ์ของการดำเนินเรื่องให้ดูนุ่มนวลลงได้ระดับหนึ่ง

4.8.2.3 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

<u>เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)</u> ความโดดเด่นในด้านการใช้เสียงสนทนาในหนังเรื่องนี้เป็นการเน้นย้ำแก่นความคิดสำคัญและสอดคล้องกับโครงเรื่องที่พูดถึงเรื่องการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรมและการประนีประนอมระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทย โดยเสียงสนทนาที่ออกมาจากตัวละครมีลักษณะเป็นการสื่อสารไปยังคนดูโดยตรงเพื่อสะท้อนให้เห็นปัญหาสังคมที่เกิดมาจากวัฒนธรรมวัตถุนิยม และอีกส่วนหนึ่งมีลักษณะเป็นการแฝงให้เห็นค่านิยมที่ดีงามที่ควรยึดถือเป็นแบบอย่างเพื่อชี้แนะแนวทางที่เหมาะสมหรือการแสวงหาจุดยืนร่วมกันในสังคมร่วมสมัย ตัวอย่างเช่น ในฉากที่นกยูงต่อว่านายฟ้าฟื้นผู้มีความโลภ และกิเลสตัณหาอันเนื่องมาจากการยึดติดในวัตถุนิยม โดยมีเนื้อหาดังนี้

> **นกยูง** : *“เราหลงคิดว่าเจ้ามีทรัพย์มากแล้ว คงรู้กำหนดเพียงพอ แต่เจ้ากลับยังหารู้จักพอไม่ ...นายฟ้าฟื้น เรามิได้ต้องการเลยที่จะยืนอยู่บนแผ่นดินเมืองนี้ แต่พวกเจ้าใช่ฤาไม่ที่บุกรุกไปทำลายบ้านเมืองที่เราเคยอยู่ ทั้งๆ ที่เราอยู่ก็มิได้กีดขวางหูตาของผู้ใด...เราเป็นคนไทยเช่นเจ้า แต่สิ่งที่พวกเจ้ากระทำกับเรา ไม่ต่างอะไรกับพม่าข้าศึกเคยกระทำต่อบุรพชนไทย ...เมื่อคราศึกศรีอยุธยา หากเรามีหนทางกลับไปอยู่บ้านเดิมของเราดังเมื่อแรก เราจะยอมอดตายอยู่แต่ในบ้านดีกว่าจะต้องออกจากบ้านมาแค้นใจตายเพราะความหยาบช้าสามานย์ของคนเช่นเจ้า..นายฟ้าฟื้น กิเลสตัณหาของเจ้าหนานัก เราละอายแทนผู้เยาว์ทั้งหลายที่ผู้เฒ่าสมัยนี้ไม่เป็นบุคคลอันควรค่าแก่การกราบไหว้เสียแล้ว”*

อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นบทสนทนาของผู้ทรงศีลซึ่งได้ชี้แนะแนวทางแก่พระนายและผู้ที่มานั่งวิปัสสนากรรมฐานให้เห็นแนวคิดในการดำเนินชีวิตอยู่บนท่ามกลางกระแสสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อไม่ให้กิเลสเข้ามาครอบงำจิตใจ นอกจากนี้ยังเป็นบทสนทนาที่สอดแทรกให้เห็นค่านิยมอันดีงามและประเพณีการบวชของผู้ชายไทยที่นับถือศาสนาพุทธด้วย โดยมีใจความดังนี้

> **ผู้ทรงศลี :** *“ผู้ชายไทยสมัยก่อนเมื่ออายุครบยี่สิบปีบริบูรณ์ต้องบวชเป็นพระก่อนอย่างน้อยสามเดือน เมื่อสึกออกมาได้ชื่อว่าเป็นคนโดยสมบูรณ์ พร้อมที่จะแต่งงานเป็นหัวหน้าครอบครัวและดำเนินชีวิตสืบต่อไป...เพราะถ้าใจมีศีล มีสติ มีปัญญาแล้ว ใจสามารถปกครองกายได้ ชีวิตก็ดำเนินไปแบบใจเป็นนาย กายเป็นบ่าว”*
>
> ส่วนบทสนทนาอีกช่วงหนึ่งเป็นการแสดงให้เห็นแนวคิดในเรื่องการปรับเปลี่ยน

วัฒนธรรมบางอย่างที่ล่าสมัยหรือวัฒนธรรมบางอย่างที่ควรมีการประนีประนอมเพื่อให้เข้ากับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป เช่น ในฉากที่พระนายขอแต่งงานกับนกยูง และนกยูงได้ตอบตกลงแต่ด้วยเสียงที่เบา เพราะกลัวว่าการพูดดังจะเป็นเรื่องไม่งามและเสียกิริยา พระนายจึงได้พูดว่า

พระนาย : *"พูดดังก็ไม่ได้ ยิ้มเห็นฟันก็ไม่ได้ ...คุณจะไม่ยอมเปลี่ยนประเพณีของคุณให้เข้ากับสมัยนี้บ้างหรือไง ผมว่าของเก่าบางอย่าง น่าจะปรับเปลี่ยนได้บ้างนะ"*
นกยูง : *"จะให้นกยูงปรับเปลี่ยนประการใดเจ้าคะ"*
พระนาย : *"ก็พูดให้ดังจนได้ยินไปถึงก้อนเมฆ แล้วก็ยิ้มโชว์ฟันทั้ง 32 ซี่แก่ดวงอาทิตย์"*

เสียงดนตรี (Music) ดนตรีในภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุราประกอบไปด้วย 2 ส่วน ดังนี้

(1) ดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Backgound Music): การเรียบเรียงดนตรีประกอบในภาพยนตร์เรื่องนี้มีการใช้แนวดนตรีที่มีแบบแผนของดนตรีคลาสสิกซึ่งบรรเลงด้วยวงออเคสตรา (Orchestra Music) เป็นลักษณะดนตรีที่มักนิยมใช้ในภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ด เนื่องจากเครื่องดนตรีในวงออเคสตรามีความหลากหลายทั้ง กลุ่มเครื่องสาย (String section) กลุ่มเครื่องลม (Woodwind section) กลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass section) และกลุ่มเครื่องเคาะต่างๆ (Percussion) จึงสามารถสร้างเสียงดนตรีที่มีความหลากหลายได้มาก (เกษมสันต์ พรหมสุภา: 2539, 98) ทั้งนี้ยังมีการผสมผสานรูปแบบดนตรีวงออเคสตราเข้ากับเครื่องดนตรีไทยบางชนิด เช่น ระนาด ขลุ่ย ซออู้ ฉิ่ง หรือมีการใช้เครื่องดนตรีสากลได้แก่ เปียโน ผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีไทย ได้แก่ ขลุ่ยและซออู้ การใช้แนวดนตรีที่มีลักษณะการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยและสากลนี้จึงสอดคล้องกับแนวทางของภาพยนตร์ที่มีส่วนผสมของภาพยนตร์แนวย้อนยุคที่มีบรรยากาศแบบไทยกับความเป็นภาพยนตร์แนวร่วมสมัยเข้าไว้ด้วยกันได้ นอกจากนี้ในส่วนของเพลงประกอบภาพยนตร์ยังมีการใช้เพลงไทยสากลแนวยอดนิยม (Popular Music) ซึ่งเป็นแนวดนตรีที่เหมาะสมกับภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกิดขึ้นในยุคสมัยใหม่ โดยเพลงประกอบหลักที่ใช้ในหนังเรื่องนี้คือ เพลง "ทุกสิ่งสำคัญที่ใจ" ประพันธ์คำร้องโดยธม ธาตรี(หรือเชิด ทรงศรี) เรียบเรียงทำนองโดย จำรัส เศวตาภรณ์ และขับร้องโดยศรัณยู วงษ์กระจ่าง(ซึ่งในเรื่องแสดงเป็นตัวละครพระนาย) เนื้อหาของเพลงเกี่ยวข้องกับคุณค่าของความรักที่สามารถรับรู้สัมผัสได้ด้วยหัวใจ ไม่ว่ากาลเวลาจะเปลี่ยนแปลงไปหรือจะอยู่ในยุคสมัยใด สิ่งสำคัญที่สุดก็คือ "ใจ" ซึ่งมีความสอดคล้องหรือแฝงให้เห็นถึงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ด้วย

(2) ดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music): ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ 2 แห่งด้วยกัน คือ เสียงดนตรีเพลงไทยเดิมในเพลง “งามแสงเดือน” ที่ใช้ประกอบการแสดงรำวงมาตรฐาน ในฉากร้านอาหารของนรวีย์ที่ฝอยฝนกับเพื่อนๆของพระนายมานั่งรับประทานอาหารกัน และอีกฉากหนึ่งที่นกยูงกำลังเล่นเครื่องดนตรีไทยคือ จะเข้ อยู่บนเรือนของตน เป็นการสอดแทรกความเป็นไทยด้านเพลงไทยและเครื่องดนตรีไทยลงในภาพยนตร์

4.9 ภาพยนตร์เรื่อง ข้างหลังภาพ (2544)

4.9.1 <u>องค์ประกอบด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ข้างหลังภาพ</u>

4.9.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ แบ่งโครงสร้างการเล่าเรื่องออกเป็น 3 องก์ โดยมีลำดับการเล่าเรื่องเป็นไปตามลำดับขั้นของเวลา ด้วยโครงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอุปสรรคความรักของคนสองคนที่แตกต่างกันด้วยอายุ ชนชั้น และความขัดแย้งอันเกิดขึ้นท่ามกลางรอยต่อทางประวัติศาสตร์ของสังคมไทยก่อนและหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปีพ.ศ. 2475 โดยเสนอมุมมองความขัดแย้งผ่านตัวละครหลักคือ หม่อมราชวงศ์กีรติ เป็นตัวแทนของ “สังคมเก่า” ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองที่ยึดถือกรอบจารีตประเพณีอย่างเคร่งครัด และนพพรเป็นตัวแทนของ “สังคมใหม่” หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยสามารถแสดงรายละเอียดการดำเนินเรื่องในแต่ละองก์ได้ดังต่อไปนี้

> *- องก์ที่ 1 ช่วงวางฐานเรื่อง (The Set up)* เปิดเรื่องที่นพพร หนุ่มไทยวัย 22 ปีที่กำลังศึกษาอยู่ที่ญี่ปุ่น ได้รับจดหมายจากเจ้าคุณอธิการบดี เพื่อนสนิทของบิดาตนเอง ที่กำลังจะพาภรรยาสาวคือหม่อมราชวงศ์กีรติ มาเที่ยวญี่ปุ่นเป็นเวลา 2 เดือน และให้นพพรช่วยจัดหาบ้านพักพร้อมมอบหมายให้เป็นผู้พาคุณหญิงกีรติไปเที่ยวเปิดหูเปิดตา เนื่องจากท่านเจ้าคุณมีธุระต้องไปพบปะกับมิตรสหายที่ญี่ปุ่น ด้วยความที่คุณหญิงกีรติ ซึ่งขณะนี้มีอายุ 35 ปีแล้วแต่ทั้งยังสาว สวย และสง่า สมกับเป็นกุลสตรีชั้นสูง ทำให้นพพรเกิดความประทับใจตั้งแต่แรกพบและตั้งคำถามขึ้นว่าเหตุใดจึงมาแต่งงานกับผู้มีอายุรุ่นราวคราวพ่อเช่นท่านเจ้าคุณ นพพรได้พาคุณหญิงกีรติไปท่องเที่ยวในสถานที่ต่างๆ ที่สวยงามของประเทศญี่ปุ่น จนความสัมพันธ์ของทั้งคู่แน่นแฟ้นขึ้นเรื่อยๆ กระทั่งพัฒนาเป็นความรักในเวลาต่อมา

- *องก์ที่ 2 การเผชิญหน้า (Confrontation)* เมื่อครั้งที่นพพรได้พาคุณหญิงกีรติขึ้นไปเที่ยวที่ภูเขามิตะเกะ และได้ทราบเหตุผลที่ต้องแต่งงานกับท่านเจ้าคุณ ก็เพราะสาเหตุจากความเป็นหญิงสูงศักดิ์ และเป็นลูกสาวคนโตซึ่งบิดาคาดหวังให้มาเป็นเจ้านายเหมือนอย่างตน จึงถูกอบรมเลี้ยงดูมาภายใต้กรอบจารีตอันเข้มงวดและต้องเก็บความสวย สดชื่นของสาวแรกรุ่นไว้ในโลกภายในของชนชั้นเจ้านาย ทำให้ไม่เคยพบกับความรัก เมื่อถึงช่วงอายุที่สมควรจึงกลับไม่มีใครมาขอแต่งงาน จนอายุล่วงเลยมามากพร้อมกับน้องสาวทั้งสองที่ได้แต่งงานไปก่อน จึงเหลือทางเลือกสุดท้ายคือตกลงแต่งงานกับเจ้าคุณอธิการบดีคนที่พ่อแนะนำ เมื่อนพพรได้รู้ความจริงจึงเปิดเผยความในใจออกมาอย่างหนุ่มเลือดร้อนว่าตนได้หลงรักเธอ แต่ในฐานะของหญิงที่แต่งงานแล้วและยึดมั่นในกรอบจารีตอันดีงาม กีรติจึงได้เก็บกดความรู้สึกและไม่ยอมเปิดเผยความรักของตน จนกระทั่งเวลาผ่านไปไม่กี่ปีหลังจากกลับมาถึงสยาม ท่านเจ้าคุณได้เสียชีวิตลงด้วยวัณโรค ส่วนนพพรหลังจากกลับไปมุ่งมั่นในการศึกษาจนสำเร็จและกลับมาถึงสยาม เวลาก็ผ่านมาถึง 7 ปี ความรักของทั้งคู่ต้องเดินสวนทางกันอีกครั้งเมื่อนพพรหมดรักในตัวคุณหญิงและกำลังจะแต่งงานใหม่กับปรีดิ์คู่หมั้น ส่วนคุณหญิงกีรติซึ่งยังรักและรอคอยนพพรมาตลอดจึงตรอมใจและทรุดหนักด้วยวัณโรคที่ติดมาจากเจ้าคุณ เรื่องราวพัฒนาไปสู่จุดสูงสุด (Climax) เมื่อคุณหญิงจะมีชีวิตอยู่ได้อีกไม่นานและนพพรได้รู้ความลับที่ถูกเก็บซ่อนไว้ในจิตใจเบื้องลึกของคุณหญิงมาโดยตลอด

- *องก์ที่ 3 การคลี่คลาย (Resolution)* นพพรทราบถึงอาการป่วยของคุณหญิงและได้มาเยี่ยมเธอที่บ้าน จึงได้รู้ความจริงว่าคุณหญิงจะมีชีวิตเหลืออีกไม่นาน คุณหญิงกีรติได้มอบของขวัญวันแต่งงานให้กับนพพร ซึ่งเป็นภาพเขียนฝีมือของเธอเองที่บรรจงวาดพร้อมใส่หัวใจลงไปด้วย เป็นภาพของกีรติและนพพรที่นั่งอยู่ริมลำธารใต้ต้นซีดาร์บนภูเขามิตะเกะเมื่อครั้งที่เคยไปเที่ยวด้วยกันตอนอยู่ที่ญี่ปุ่น เป็นที่ที่เกิดความรักของทั้งคู่ขึ้น ทำให้นพพรรู้ความจริงว่าคุณหญิงกีรติรักตนเองมาโดยตลอดแต่ต้องเก็บซ่อนความรู้สึกนั้นไว้ เพราะกฎระเบียบจารีตของสังคมและความจงรักภักดีในฐานะยังเป็นภรรยาของท่านเจ้าคุณ นพพรรู้สึกผิดที่ตนเป็นสาเหตุทำให้คุณหญิงล้มป่วยจนสายเกินไปที่จะรักษา จึงมาคอยปรนนิบัติดูแลเธอจนถึงวินาทีสุดท้ายของชีวิต เป็นการปิดเรื่องด้วยการตายของคุณหญิงกีรติเคียงข้างกับนพพรชายที่เธอรักเพียงคนเดียว

การเปรียบเทียบโครงเรื่องระหว่างบทประพันธ์ดั้งเดิมกับภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ(2544)

จากการศึกษาลักษณะของโครงเรื่อง ถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับอุปสรรคความรักของตัวละครเป็นส่วนในการดำเนินเรื่องหลัก แต่แก่นแท้ที่เป็นโครงสร้างของเรื่องเป็นการแฝงประเด็นเรื่องราวเกี่ยวกับผลกระทบซึ่งเกิดมาจากเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคมวัฒนธรรมและการเมืองไทยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปีพ.ศ. 2475 จากระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย ซึ่งเหตุการณ์นี้ถือเป็นฉากหลังหรือสภาพแวดล้อมที่มีส่วนสนับสนุน หล่อหลอมระบบความคิด ความเชื่อ ค่านิยมของตัวละครหรือแม้แต่ผู้คนในสังคมที่อาศัยอยู่ในสังคมแบบดั้งเดิมให้พร้อมก้าวเข้าสู่สังคมในยุคสมัยใหม่ ดังนั้นสิ่งที่ภาพยนตร์นำเสนอก็คือ การแสดงให้เห็นถึงจารีตประเพณีแบบดั้งเดิม ระบบชนชั้นของสังคมไทย รวมถึงบทบาทและสถานภาพของชายหญิงในสังคมไทยที่กำลังเปลี่ยนแปลงไป ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ถือเป็นโครงเรื่องสำคัญที่ภาพยนตร์สามารถถ่ายทอดมาจากนวนิยายต้นฉบับของศรีบูรพา โดยการรักษาโครงเรื่องและรายละเอียดเหตุการณ์ต่างๆ ไว้ค่อนข้างสมบูรณ์ รวมไปถึงการถอดสำนวนโวหารจากบทประพันธ์มาสู่บทภาพยนตร์เพื่อคงความสวยงามในด้านภาษาเอาไว้ให้มากที่สุด

อย่างไรก็ตามสิ่งที่ภาพยนตร์มีความแตกต่างไปจากบทประพันธ์ของศรีบูรพา คือการนำเสนอมุมมองการเล่าเรื่องที่ต่างกันออกไป กล่าวคือ ในฉบับนวนิยายเป็นการนำเสนอมุมมองการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) เป็นมุมมองการเล่าเรื่องผ่านตัวละครของนพพร ดังนั้นในแง่อารมณ์ความรู้สึกของการดำเนินเรื่องผู้อ่านจะรู้สึกเหมือนได้รับรู้เหตุการณ์ทั้งหมดผ่านมุมมองความคิดของนพพรเพียงผู้เดียว แต่เมื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์เชิด ทรงศรีได้ขยายกรอบมุมมองการเล่าเรื่องให้กว้างขึ้น โดยนำเสนอมุมมองการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (Omniscent) เป็นตัวส่งเสริมเรื่องราวให้มีสีสันหรือเอื้ออำนวยต่อการเพิ่มเติมรายละเอียดเนื้อหาบางอย่างซึ่งไม่ได้เกิดขึ้นจากความคิดของนพพรผู้เดียว เช่น การแสดงความรู้สึกของเจ้าคุณอธิการบดีต่อความสนิทสนมระหว่างกีรติและนพพร หรือการปรับเปลี่ยนรายละเอียดเนื้อหาจากนวนิยายในส่วนสาเหตุการเสียชีวิตของเจ้าคุณอธิการบดีจากการเสียชีวิตด้วยโรคไตมาเป็นการเสียชีวิตด้วยวัณโรคเพื่อสร้างความสมเหตุสมผลและผูกเรื่องราวให้เกิดความสะเทือนใจและซาบซึ้งใจในตัวคุณหญิงกีรติที่ต้องมาติดโรคจากสามีเพราะความดูแลเอาใจใส่ ปรนนิบัติอย่างใกล้ชิด นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มฉากและเหตุการณ์เพื่อบ่งบอกถึงยุคสมัยในเวลานั้น ได้แก่สมัยที่มีจอมพลป.พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี เช่น ฉากที่มีการจัดฉายภาพยนตร์เรื่องบ้านไร่นาเรา การรณรงค์ให้สวมหมวก เพื่อ

สอดแทรกนโยบาย “รัฐนิยม” ของผู้นำประเทศที่ต้องการปรับปรุงวัฒนธรรมเข้าสู่ความเป็นสากล รวมถึงการเพิ่มตัวละครพันตรีพงศธร นายทหารซึ่งเป็นตัวแทนของรัฐบาลที่ได้รับมอบหมายให้มาเชิญหม่อมราชวงศ์กีรติไปร่วมงานเลี้ยง บทบาทของพันตรีพงศธรนี้นอกจากจะสะท้อนภาพของรัฐบาลที่มาจากอำนาจของทหารแล้ว ยังเป็นตัวละครที่เข้ามาสนใจในตัวกีรติภายหลังจากที่เจ้าคุณเสีย แต่กีรติได้ปฏิเสธนายทหารผู้เพียบพร้อม ทั้งยังเหมาะสมกับเธอมากกว่านพพรด้วยวัย รูปทรัพย์ เกียรติยศ และเงินทองนี้ เพียงเพื่อเหตุผลในการขับเน้นจิตใจที่มั่นคงของกีรติ ที่เก็บตัวไม่ออกงานสังคมอีกและต้องการใช้ชีวิตอย่างสงบ เรียบง่าย รอคอยคนรักเพียงคนเดียวของเธอคือนพพรนั่นเอง

4.9.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดของเรื่อง คือประเด็นปัญหาที่ทำให้ตัวละครไม่สมหวังในความรัก อันเกิดจากการยินยอมให้ค่านิยมของสังคมมามีอำนาจเหนือหัวใจของตนเอง (รัชชา: 2544) โดยค่านิยมของสังคมดังกล่าวก็คือ สถานภาพของผู้หญิงชนชั้นสูงที่ยึดมั่นในกรอบจารีตประเพณีที่เคร่งครัด จนไม่สามารถทำตามหัวใจของตนที่ได้พบรักแท้แต่เป็นความรักที่ไม่ถูกต้องเพราะขัดกับค่านิยมของสังคม อย่างไรก็ตามจุดประสงค์ของภาพยนตร์เพื่อเป็นการให้แง่คิดในประเด็นปัญหาเท่านั้น ไม่ได้มีแนวโน้มไปในทางตัดสินว่าสิ่งใดถูกหรือผิดแต่อย่างใด

4.9.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ ได้สะท้อนภาพของสังคมไทย โดยมีหม่อมราชวงศ์กีรติเป็นตัวแทนของสังคมไทยสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ 2475 ที่ยึดถือในกรอบจารีตประเพณีของ “สังคมเก่า” ส่วนนพพรเป็นตัวแทนของสังคมไทยสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 ที่มีบุคลิกความเป็นคนใน “สังคมสมัยใหม่” โดยสามารถกล่าวในรายละเอียดได้ดังนี้

- ***<u>หม่อมราชวงศ์กีรติ</u>*** หญิงสาววัย 35 ปี แต่ดูอ่อนกว่าวัยเนื่องจากรู้จักดูแลบำรุงรักษาตนเองเมื่อครั้งวัยสาว เป็นผู้หญิงที่สวยทั้งรูป งามทั้งกิริยาวาจา มีความสง่างามตามลักษณะการวางตัวในสังคมและการอบรมมาอย่างลูกหลานชาววัง รวมทั้งได้รับการศึกษาจากครูแหม่มแก่ที่เข้ามาสอนภายในวัง คุณหญิงกีรติเป็นผู้มีจิตใจละเอียดอ่อน มีความสนใจในธรรมชาติและรักในงานศิลปะ เห็นได้จากความสามารถในการเขียนรูป มีความใส่ใจในรายละเอียดเล็กน้อยต่อสิ่งรอบตัว ทำให้เห็นบุคลิกของความเป็นผู้หญิงที่มีความลุ่มลึกในความคิดและมักแฝงนัยยะจากการกระทำและคำพูดอยู่เสมอ จนทำให้นพพรไม่เข้าใจความรู้สึกที่ซ่อนอยู่ในจิตใจของเธอ อย่างไรก็ตามด้วยพื้นฐานที่เป็นคนช่างฝัน มีอารมณ์สุนทรีย์ เมื่อตนได้ออกไปสู่โลกภายนอกและได้ท่องเที่ยวกับนพพร จึงได้แสดงออกถึงความรักอิสระ

บางครั้งจึงทำตนเหมือนหญิงสาวแรกรุ่นไร้เดียงสาที่เพิ่งออกมาสู่โลกกว้าง หากแต่การถูกอบรมมาให้อยู่ในกรอบจารีตประเพณีอันเคร่งครัด จึงไม่ลืมที่จะวางตัวตามแบบอย่างที่ควรจะเป็นเมื่อถูกล้ำเส้นความสัมพันธ์จากนพพร และต้องเก็บกดอารมณ์ความรู้สึกไว้ภายในแม้ตนเองจะต้องขมขื่นเป็นทุกข์ นอกจากนี้คุณหญิงกีรติยังทำหน้าที่ของภรรยาได้อย่างสมบูรณ์แบบทั้งความซื่อสัตย์ จงรักภักดีและการปรนนิบัติรับใช้สามีแม้กระทั่งในยามป่วยเป็นโรคติดต่อร้ายแรง และเมื่อเธอได้รับอิสระจากการพันธนาการของกรอบจารีต คุณหญิงกีรติก็ได้แสดงให้เห็นถึงความมั่นคงในอุดมคติของรักแท้ที่มีต่อนพพร ที่ตนได้ยึดถือเป็นตัวหล่อเลี้ยงความหวังและรอคอยความสุขเบื้องหน้า แต่เมื่อต้องพบกับความผิดหวังจึงได้แสดงความอ่อนแอของจิตใจถึงขนาดที่ไม่อยากจะมีชีวิตอยู่อีกต่อไป

- ***<u>นพพร</u>*** นักศึกษาหนุ่มวัย 22 ปี ที่มีความเฉลียวฉลาด มีสัมมาคารวะ สุภาพอ้อนน้อม เป็นความหวังของครอบครัวและมีเป้าหมายของชีวิตคือการประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานภายหลังจบการศึกษา พร้อมกับการแต่งงานมีครอบครัวกับคู่หมั้นที่พ่อของตนได้เลือกไว้ให้ โดยเริ่มแรกนพพรไม่ได้ใส่ใจกับคู่ครองที่พ่อเลือกให้เท่าไร เนื่องจากยังมุ่งมั่นจดจ่ออยู่กับการศึกษาเล่าเรียนและยังคงรักความเป็นอิสระในชีวิต ตามแบบคนหนุ่มที่ยังไม่ได้คิดจริงจังในเรื่องความรัก จนกระทั่งเมื่อนพพรได้มาประสบกับความรักด้วยตนเองกับคุณหญิงกีรติที่ทั้งสวย สง่าด้วยกิริยาวาจา ด้วยธรรมชาติของเลือดหนุ่มที่ร้อนรุ่มและบุคลิกที่เข้ากับคนได้ง่ายอย่างนพพร จึงเผลอปล่อยอารมณ์ความรู้สึกลุ่มหลงตามธรรมชาติของมนุษย์ให้มีอำนาจเหนือเหตุผลจนลืมความถูกต้องของจารีตศีลธรรมทั้งที่รู้ว่าคุณหญิงกีรติเป็นภรรยาของท่านเจ้าคุณผู้เป็นเพื่อนสนิทกับบิดาตน พร้อมกับแสดงความมั่นใจในความรู้สึกของตนครั้งนี้ว่าเป็นความรักแท้ แต่เมื่อนพพรไม่ได้รับคำตอบจากคุณหญิงจึงทุกข์ทรมานใจและพยายามลืมความรักที่มีต่อคุณหญิง จนความรักค่อยๆหมดลง ภายหลังเมื่อนพพรเรียนจบจึงมีบุคลิกและความคิดที่เป็นผู้ใหญ่ขึ้น และมีมุมมองต่อความรักเปลี่ยนไป โดยการยอมแต่งงานกับผู้หญิงที่บิดาของตนได้หมั้นหมายไว้ให้ทั้งที่ยังไม่ได้มีความรักเพราะเชื่อว่าหลังแต่งงานแล้วอยู่กันไปจะเกิดความรักขึ้นเอง ประกอบกับการหันเหความสนใจไปทุ่มเทกับหน้าที่การงานแทน นพพรวัยนี้จึงแสดงให้เห็นถึงลักษณะชายหนุ่มที่ดำเนินชีวิตไปตามขั้นตอนของสังคม คือ ค่านิยมในเรื่องการมีหน้าที่การงานที่ดีและแต่งงานเป็นหัวหน้าครอบครัวตามบรรทัดฐานสังคมที่ผู้หลักผู้ใหญ่เห็นชอบว่าเหมาะสม

4.9.1.4 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เวลาและพื้นที่ในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้วยกัน ได้แก่ ในส่วนครึ่งแรกของหนัง เกิดเรื่องขึ้นที่ประเทศญี่ปุ่นในช่วงปีพ.ศ 2480 ซึ่งเป็นช่วงที่เกิดเหตุการณ์ความรักระหว่างตัวละครขึ้น ส่วนในครึ่งหลังของหนังหลังจากที่กีรติและนพพรได้แยกจากกัน หนังได้กลับมาดำเนินเรื่องที่สยามประเทศ ในปีพ.ศ. 2480 ซึ่งเป็นช่วงเวลาหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 7 มาไม่นาน โดยเรื่องราวดำเนินต่อเนื่องกันเป็นเวลา 7 ปี จนถึงปี พ.ศ. 2487 โดยเกิดขึ้นไปตามลำดับของเวลาและเหตุการณ์ อย่างไรก็ตามได้มีการเล่าย้อนอดีตกลับไปในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2480 และก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองบางส่วนเพื่อเล่าถึงประวัติความเป็นมาและการดำเนินชีวิตของตัวละครหม่อมราชวงศ์กีรติ

4.9.1.5 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ ไม่ปรากฏในส่วนที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยหรือแสดงภาพของวัฒนธรรมโดยตรง แต่เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงบุคลิกหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละครหลักของเรื่อง ซึ่งมีส่วนสำคัญต่อโครงเรื่องและแก่นความคิดหลัก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- <u>*นกพิราบ*</u> ปรากฏในฉากหลังจากที่เจ้าคุณอธิการบดีได้เสียชีวิตลงและคุณหญิงกีรติได้เข้ามากราบอัฐิท่านเจ้าคุณเพื่อบอกกล่าวความในใจต่อวิญญาณของผู้ตาย เพื่อขออนุญาตทำตามใจปรารถนาในเรื่องการแสดงออกด้านความรัก หากเธอจะแต่งงานใหม่กับนพพร หลังจากนั้นจึงตัดมาเป็นภาพของนกพิราบขาวที่โบยบินไปสู่ท้องฟ้า เป็นการสื่อความหมายถึงการได้รับอิสรภาพของกีรติที่สามารถจะทำตามใจปรารถนาของเธอได้แล้ว

- <u>*ดอกหัวใจนพพร และ ดอกฟอร์เก็ตมีน็อตพันธุ์กีรติ*</u> ในฉากบนภูเขามิตะเกะ สัญลักษณ์สำคัญที่แสดงถึงการเกิดขึ้นของความรักอย่างหนึ่งก็คือ การมอบดอกไม้ให้แก่กัน นพพรได้มอบดอกไม้สีม่วงให้กับคุณหญิงกีรติโดยตั้งชื่อว่า “ดอกหัวใจนพพร” เหมือนเป็นการมอบความรักและหัวใจให้คุณหญิงกีรติ ส่วนคุณหญิงกีรติก็ได้มอบดอกไม้สีแดงให้กับนพพรและตั้งชื่อว่า “ดอกฟอร์เก็ตมีน๊อตพันธุ์กีรติ” เป็นการแสดงความรักตอบในแบบคุณหญิงที่มักแฝงความหมายเป็นนัยว่าอย่าลืมความรักของเราในครั้งนี้ ความสำคัญของดอกไม้ทั้งสองชนิดยังเป็นเสมือนลางบอกเหตุถึงความสัมพันธ์ของคนทั้งคู่ในเวลาต่อมาด้วย เมื่อนพพรบังเอิญทำดอกฟอร์เก็ตมีเน็ตพันธุ์กีริตหล่นไว้บนภูเขามิตะเกะโดยไม่ทันสังเกต สื่อให้เห็นถึงความรักของนพพรที่เกิดขึ้นที่นั้นและก็จบลงที่นั้นด้วยเช่นกัน เพราะสุดท้ายนพพรก็ลืมความรักต่อคุณหญิงกีรติไปจนหมดสิ้น ส่วนคุณหญิงซึ่งเก็บดอกหัวใจนพพรใส่กรอบ

กระจกไว้อย่างดีจนผ่านมา 7 ปี เปรียบเสมือนการเก็บรักษาหัวใจและยังรักนพพรอยู่จนถึงทุกวันนี้ นอกจากนี้แม้กระทั้งสีของดอกไม้ทั้งสองชนิดยังสื่อถึงบุคลิก อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครด้วยเช่นกัน กล่าวคือ สีม่วงเป็นสีแห่งความโศกเศร้า เป็นสีของอดีตและความตาย ดังนั้นดอกสีม่วงจึงหมายถึงชีวิตของคุณหญิงกีรติที่ทนทุกข์ทรมารอยู่กับความรักในอดีตจนสุดท้ายต้องพบกับจุดจบของชีวิต ส่วนสีแดงเป็นสีของเลือดเนื้อและชีวิต ดังนั้นดอกไม้สีแดงจึงหมายถึงวัยหนุ่มเลือดร้อนและการมีชีวิตอยู่ในโลกปัจจุบันของนพพร (ณัฏฐวี ทศรฐ: 2544, 33)

4.9.1.6 ฉาก (Setting) การถ่ายทอดรายละเอียดของฉากในหนังเรื่องนี้ สะท้อนให้เห็นการทำงานของเชิด ทรงศรี ที่มีความใส่ใจในรายละเอียดและพิถีพิถันในเรื่องของการสอดแทรกวัฒนธรรมลงในภาพยนตร์ ถึงแม้ว่าเนื้อหาและบรรยากาศส่วนใหญ่จะมีความเป็นญี่ปุ่นเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่ค่อนข้างมาก แต่ด้วยความที่เชิด ทรงศรีเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์ในด้านการใช้ศิลปะของภาพยนตร์ในการสอดแทรกเนื้อหาด้านวัฒนธรรมและได้รับการยอมรับให้แง่ของฝีมือ ดังนั้นในส่วนที่เป็นฉากของประเทศญี่ปุ่น จึงต้องมีทีมงานค้นคว้าเพื่อศึกษาในส่วนที่เป็นวัฒนธรรมของญี่ปุ่น โดยเฉพาะบรรยากาศของญี่ปุ่นในช่วงปีพ.ศ 2480 ซึ่งตรงกับยุคสมัยเมจิ เพื่อให้มีความถูกต้องทั้งในเรื่อง สถานที่ อุปกรณ์ประกอบฉาก เสื้อผ้าต่างๆ สำหรับตัวอย่างฉากที่แสดงให้เห็นวัฒนธรรมญี่ปุ่น ได้แก่ วิถีชีวิตของครอบครัวชาวญี่ปุ่นในฉากบ้านพักครอบครัวชาวญี่ปุ่นที่นพพรอาศัยอยู่ วัฒนธรรมการแต่งกายแบบดั้งเดิมในฉากลอยเรือที่สวนสาธารณะ ภาพสังคมเกษตรกรรมในเขตชนบทในฉากหมู่บ้านชาวนา ฉากวัดวาอารามและศาลเจ้าต่างๆซึ่งแสดงถึงความเชื่อและการนับถือศาสนาของชาวญี่ปุ่น การสอดแทรกศิลปะการแสดงในฉากโรงละครหุ่นบุนระกุ รวมไปถึงการแสดงความสวยงามของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมของประเทศญี่ปุ่นโดยเฉพาะความสวยงามของดอกซากุระบาน และฉากหลังของนครโตเกียวที่เป็นภาพของภูเขาไฟฟูจิ ซึ่งทั้ง 2 สิ่งนี้ เรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่สะท้อน “จิตวิญญาณความเป็นญี่ปุ่น” อันเป็นเอกลักษณ์ของประเทศญี่ปุ่นออกมามากที่สุด

สำหรับในเนื้อหาส่วนที่เป็นฉากของสยามประเทศ ระหว่างปีพ.ศ. 2480-2487 มีฉากที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยและบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในสมัยนั้น ได้แก่

- *ฉากศาลาเฉลิมกรุง* เป็นฉากที่เจ้าคุณอธิการบดีกับคุณหญิงกีรติมาดูภาพยนตร์เรื่อง “บ้านไร่นาเรา”[11] ที่ศาลาเฉลิมกรุงซึ่งจัดฉายในปี พ.ศ. 2484(ตามเหตุการณ์ในหนัง) โดยในฉากได้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของตัวละคร เมื่อท่านเจ้าคุณเริ่มมีอาการป่วยด้วยวัณโรคและเกิดอาการไอในระหว่างชมภาพยนตร์โดยมีคุณหญิงกีรติคอยปรนนิบัติดูแลอยู่ข้างๆ ในฉากนี้นอกจากจะเป็นการสอดแทรกให้เห็นวัฒนธรรมด้านมหรสพรูปแบบใหม่ที่กำลังได้รับความนิยมในสมัยนั้น คือการชมภาพยนตร์ของคนกรุงแล้ว ยังแสดงให้เห็นบริบททางสังคมและการเมืองในสมัยนั้น เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องบ้านไร่นาเรา เกิดจากนโยบายของรัฐบาลในสมัยจอมพลป.พิบูลสงคราม ที่ต้องการปรับปรุงวัฒนธรรมให้เป็นสากล อาทิ เช่น การยกระดับอาชีพชาวนาให้มีภาพลักษณ์ที่ดีขึ้น หรือการสร้างวัฒนธรรมเกษตรกรรมขึ้นใหม่ให้ดูเจริญแบบตะวันตก โดยผู้แสดงที่เป็นชาวไร่ชาวนาในหนังจะต้องแต่งตัวให้เข้ากับสมัยนิยม คือมีการสวมหมวก สวมรองเท้าบูทขณะทำงาน และแสดงให้เห็นถึงความขยันหมั่นเพียรของเกษตรกรไทย และได้ใช้สื่อภาพยนตร์เป็นการรณรงค์นโยบายดังกล่าว

- *ฉากงานแต่งงานของวิจารุ และสุธาร* เป็นฉากการแต่งงานของน้องสาวทั้งสองคนของหม่อมราชวงศ์กีรติ โดยภาพยนตร์ได้สอดแทรกเข้ามาเพื่อแสดงให้เห็นประเพณีการแต่งงานแบบไทยแท้ในสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองที่เคร่งครัดในกรอบจารีตประเพณี เน้นรูปแบบและแสดงขั้นตอนที่ถูกต้องตามธรรมเนียม โดยเริ่มต้นที่การแต่งงานของวิจารุน้องสาวคนรอง เป็นเหตุการณ์เช้าวันรุ่งขึ้นหลังแต่งงานซึ่งเป็นธรรมเนียมของคู่บ่าวสาวที่จะนิยมทำบุญตักบาตรร่วมกัน เป็นธรรมเนียมทั่วไปของงานมงคลต่างๆ ที่มักจะมีการทำบุญตักบาตร เลี้ยงพระเพื่อความเป็นสิริมงคลหลังเสร็จงานพิธีการ นอกจากนี้เป็นการแสดงความเชื่อของคนไทยที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธคือ การทำบุญตักบาตรร่วมขันกันของบ่าวสาวเพื่อหวังจะได้เกิดมาเป็นคู่กันอีกในชาติภพหน้า

ต่อมาเป็นการแต่งงานของสุธารน้องสาวคนเล็กของกีรติที่ได้จัดขึ้นที่บ้านเรือนไทยซึ่งเป็นเรือนหอปลูกใหม่ของคู่บ่าวสาว โดยในฉากนี้เป็นตอนที่มีพิธีรดน้ำในวัน

---

11 ภาพยนตร์เรื่องบ้านไร่นาเรา ออกฉายที่ศาลาเฉลิมกรุงโอเดี้ยน ในปีพ.ศ.2485 จัดสร้างโดยกองภาพยนตร์ทหารอากาศ แต่งเรื่องโดย สง่า กาญจนาคพันธ์(ขุนวิจิตรมาตรา) กำกับการแสดงโดย เนรมิต เป็นภาพยนตร์ 35 มิลลิเมตร ขาว - ดำ เสียงในฟิล์ม นำแสดงโดย เรืออากาศเอก ทวี จุลละทรัพย์ และนางสาวอารีย์ ปิ่นแสง ปัจจุบันฟิล์มภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สูญหายไปแล้ว ดังนั้นในการนำมาประกอบฉากในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ ได้มีการสร้างขึ้นใหม่ด้วยฟิล์มขาว-ดำ เฉพาะบางฉากที่จะนำมาใช้ในหนังเท่านั้น

แต่งงาน เริ่มต้นที่ประธานพิธี ผู้อาวุโสคนสำคัญและบ่าวสาวจะนั่งอยู่ที่ศาลากลางบ้าน ทุกคนจะนั่งบนพื้นที่ปูด้วยพรม บริเวณเสาสี่ต้นรอบศาลาจะประดับด้วยม่านดอกรักทั้งสี่มุม ส่วนแขกคนอื่นๆหรือญาติจะนั่งอยู่รอบๆด้านนอก เมื่อเริ่มพิธีรดน้ำ บ่าวสาวจะนั่งหน้าบิดามารดา กรณีนี้เจ้าสาวเป็นหม่อมราชวงศ์ เจ้าบ่าวเป็นคนธรรมดา ผู้หญิงจะนั่งเหลื่อมขึ้นมาเล็กน้อย และเริ่มต้นพิธีการดังต่อไปนี้

"เริ่มต้นบ่าวสาว ยกพานทองเหลืองที่มีกรวยดอกไม้ รูป เทียนแพ ถือเข้าไปด้วยกัน เปิดกรวย ไหว้บิดา จากนั้นกราบหนึ่งที หม่อมเจ้า(บิดาของเจ้าสาวและเป็นประธานพิธี)รดน้ำให้บนศรีษะของทั้งคู่ เพราะมียศสูง และโบราณไม่นิยมรดน้ำทับเจ้านายเขาถือกัน ส่วนคนสามัญจะรดน้ำสังข์ก็ต้องรดที่มือเป็นลำดับต่อมา ใครจะไปรดทับหม่อมเจ้าที่มียศสูงสุดในที่นั้นไม่ได้ เมื่อรดเสร็จกราบ หม่อมเจ้าผู้เป็นบิดาจะทัดใบมะตูมให้คู่บ่าวสาวที่หูด้านขวาของทั้งคู่และเจิ่มแป้งที่หน้าผาก นอกจากนี้หม่อมเจ้าจะประทานเงินก้นถุงให้แก่คู่บ่าวสาว ใส่เป็นถุงเงินถุงทอง ภายในบรรจุเงิน 200 บาม(เป็นเหรียญ) ตามโบราณ เมื่อเสร็จจากท่านพ่อ บ่าวสาวให้ญาติผู้ใหญ่ที่นั่งรอบข้างรดน้ำสังข์ โดยทั้งคู่จะคลานเข้าไปหา และมีน้องสาวหรือหญิงสาวถือสังข์ตามมายื่นให้ ผู้ใหญ่รดให้ที่มือ ซึ่งเขาจะรดกันนิดเดียวพอเป็นพิธี จึงไม่มีพานรองเช่นปัจจุบัน" (ณัฏฐวี ทศรฐ: 2544, 107)

จากข้อความรายละเอียดข้างต้น ได้แสดงให้เห็นพิธีการรดน้ำสังข์ของชนชั้นเจ้านายที่มีรายละเอียดแตกต่างไปจากการแต่งงานของสามัญชนทั่วไปในบางส่วน และยังแสดงให้เห็นระเบียบพิธีการ ขั้นตอนที่เคร่งครัดในกรอบจารีตธรรมเนียมประเพณีอยู่ค่อนข้างมาก

- <u>*ฉากงานแต่งงานของนพพรกับปรีดิ์*</u> เป็นฉากการแต่งงานที่มีลักษณะของความเป็นสมัยใหม่เข้ามาผสม ซึ่งไม่ได้เคร่งครัดในกรอบจารีตประเพณีแบบดั้งเดิมจนเกินไปนัก โดยในฉากนี้จะแสดงให้เห็นประเพณีการแต่งงานที่มีวัฒนธรรมแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสาน ในส่วนที่เป็นการเลี้ยงฉลองแต่งงานหลังงานพิธีการเสร็จสิ้น ได้แก่ การเต้นลีลาศของคู่บ่าวสาวและแขกผู้มาร่วมงานคนอื่นๆบนฟลอร์เต้นรำ ในบรรยากาศเพลงสากลและเพลงไทยสากล จากนั้นหลังเสร็จสิ้นงานเลี้ยงฉลอง จึงเป็นธรรมเนียมปฏิบัติตามขนบประเพณีแบบไทย โดยหนังได้แสดงให้เห็นขั้นตอนหลังจากนี้ คือ พิธีส่งตัวคู่บ่าวสาวเข้าห้องหอ โดยเริ่มต้นจากการให้ผู้แก่เฒ่าที่อยู่กินกันอย่างมีความสุขไปทำพิธีปูที่นอนเรียงหมอน จากนั้นจึงโรยกลีบดอกไม้มงคลลงบนเตียง และให้ผู้แก่เฒ่านอนเอาเคล็ดโดยฝ่าย

หญิงนอนด้านซ้าย ฝ่ายชายนอนด้านขวา สุดท้ายจึงเป็นการอบรมให้โอวาทของผู้ใหญ่ และคู่บ่าวสาวกราบเท้าผู้ใหญ่ เป็นอันเสร็จสิ้นพิธี แล้วปล่อยให้บ่าวอยู่กันตามลำพัง

รูปที่ 4.53 ฉากประเพณีการแต่งงานที่เคร่งครัดในกรอบจารีตประเพณี เป็นฉากการแต่งงานของสุธาร น้องสาวคนสุดท้องของคุณหญิงกีรติ ซึ่งภาพยนตร์ได้สาธิตให้เห็นพิธีการรดน้ำสังข์ ตามธรรมเนียมไทยดั้งเดิม

รูปที่ 4.54 ฉากการแต่งงานของวิจารุ น้องสาวคนรองของคุณหญิงกีรติ เป็นเหตุการณ์ในวันรุ่งขึ้นหลังพิธีแต่งงาน โดยแสดงประเพณีการตักบาตรร่วมขันของคู่บ่าวสาว เพื่อความเป็นสิริมงคล

รูปที่ 4.55 ฉากการแต่งงานของนพพรกับปรีดิ์ เป็นการแสดงขั้นตอนของประเพณีการแต่งงานในขั้นตอนส่งตัวเข้าหอ และการอบรมให้โอวาทของผู้หลักผู้ใหญ่

4.9.2 องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้าง ในภาพยนตร์เรื่อง ข้างหลังภาพ

4.9.2.1 การถ่ายภาพ (Cinematography) ส่วนที่โดดเด่นในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ คือ การจัดองค์ประกอบภาพ และการจัดวางตำแหน่งแห่งหนของตัวละครระหว่างกีรติและนพพร เพื่อสื่อให้เห็นถึงความแตกต่างทางชนชั้น และการมีกรอบจารีตประเพณีที่เป็นอุปสรรคขัดขวางความรักของทั้งคู่ โดยในช่วงเวลาที่นพพรและกีรติได้ใช้เวลาอยู่ร่วมกัน ท่องเที่ยวไปยังสถานที่ต่างๆตามธรรมชาติของประเทศญี่ปุ่น ถือเป็นช่วงเวลาที่ทั้งคู่ได้อยู่ในโลกส่วนตัว ที่หลบเลี่ยงจากสายตาของสังคม ทั้งยังถือเป็นโลกใหม่และโลกภายนอกของกีรติ ที่จะได้ปลดปล่อยจินตนาการและอิสระภาพของเธอจากการถูกกักขังเก็บกดอยู่ในโลกภายในที่มีกรอบจารีตประเพณีเคร่งครัด ภาพยนตร์มักใช้ภาพขนาดระยะไกลมาก (Extreme Long Shot) และเห็นตัวละครของนพพรและกีรติยืนอยู่คู่กันเพียงลำพังตัวเล็กๆ ในระยะไกล ซึ่งการใช้ภาพระยะขนาดนี้นอกจากเป็นการเปิดเผยให้เห็นฉากและสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติของประเทศญี่ปุ่นแล้ว ในระยะภาพนี้ผู้ชมจะไม่สามารถสังเกตเห็นรายละเอียดการกระทำ สีหน้าอารมณ์ หรือการสนทนาในบางช่วงของตัวละคร การจัดวางตำแหน่งของตัวละครให้อยู่ในระยะไกล จึงเปรียบเสมือนความรักต้องห้ามที่ต้องอยู่ห่างไกลจากสายตาของคนดูซึ่งเป็นตัวแทนของสังคมที่กำลังจับจ้องอยู่ อย่างไรก็ตามถึงแม้กีรติและนพพรจะสามารถหลบเร้นจากสายตาของสังคมได้ แต่ด้วยกรอบจารีตที่เป็นปราการแน่นหนา ก็ยังเป็นตัวกีดกั้นหรือสร้างช่องว่างไม่ให้ทั้งคู่ทำตามใจปรารถนาและใช้ความใกล้ชิดสนิทสนมกันจนมากเกินความเหมาะสม สังเกตได้จากการใช้กรอบเฟรมของภาพที่มีระยะห่างของพื้นที่มาก (Loose Frame) ระหว่างตัวละครทั้งคู่ (รูปที่ 4.57) หรือการจัดวางตัวละครให้อยู่ในกรอบเฟรมคนละส่วนและแบ่งแยกทั้งคู่ออกจากกันเด็ดขาด (รูปที่ 4.58) สื่อให้เห็นถึงความรักที่ไม่สามารถเป็นไปได้

รูปที่ 4.56 การใช้ภาพขนาด Extreme Long Shot เปิดเผยให้เห็นสภาพแวดล้อมของประเทศญี่ปุ่น และเป็นการจัดวางตำแหน่งตัวละครให้อยู่ห่างไกล สื่อความหมายถึงการหลบเร้นจากสายตาคนดู ที่มีต่อความรักต้องห้ามของคนทั้งคู่

รูปที่ 4.57 การจัดองค์ประกอบภาพแบบ Loose Frame โดยใช้ระยะห่างของพื้นที่ระหว่าง ตัวละคร สื่อถึงความห่างเหิน และอุปสรรคของกรอบจารีตที่เปรียบเสมือนกำแพงที่มองไม่เห็นคอยปิดกั้นความสัมพันธ์ของตัวละคร

รูปที่ 4.58 การจัดองค์ประกอบภาพให้ตัวละครอยู่ในกรอบเฟรมแยกคนละส่วน สื่อถึงความรักที่มีกรอบอุปสรรคทางสังคมเป็นตัวกีดกั้น และการใช้ขนาดภาพแบบ Extreme Long Shot สื่อถึงความรักต้องห้ามระหว่างตัวละคร

รูปที่ 4.59 การจัดองค์ประกอบภาพให้คุณหญิงกีรติอยู่ในกรอบเฟรมหน้าต่างของวัง สื่อถึงการถูกจำกัดอิสระภาพ และกรอบจารีตของสังคมแบบดั้งเดิมที่เคร่งครัด

ในส่วนของการใช้มุมกล้อง มีการใช้มุมกล้องในการแสดงการจัดลำดับอาวุโสและความแตกต่างในเรื่องชนชั้นระหว่างตัวละคร เช่น การจัดลำดับความสัมพันธ์ระหว่างกีรติและนพพร เป็นภาพแทนสายตา (Point of view) ที่คุณหญิงกีรติมองมาที่นพพร โดยการใช้ภาพมุมสูง (High Angle) ทำให้วัตถุที่มองอยู่ต่ำกว่า ให้ความรู้สึกถึงสถานะของนพพรที่ต่ำต้อยกว่า เป็นชนชั้นสามัญชน ทั้งยังอายุที่น้อยกว่าและมีวุฒิภาวะทางอารมณ์ที่แสดงถึงสภาวะความเป็นเด็ก ส่วนภาพแทนสายตาของนพพรที่มองคุณหญิงกีรติจะกลับกันเป็นภาพมุมต่ำ (Low Angle) ทำให้วัตถุที่มองอยู่สูงกว่า ให้ความรู้สึกถึงสถานะของคุณหญิงที่สูงศักดิ์กว่า เป็นชนชั้นเจ้านาย และด้วยอายุที่มากกว่าบ่งบอกสภาวะอารมณ์ของความเป็นผู้ใหญ่ที่มั่นคง น่าเคารพนับถือ

(ก)

(ข)

รูปที่ 4.60 การใช้มุมกล้องสื่อถึงการจัดลำดับอาวุโส หรือความแตกต่างทางชนชั้นระหว่างตัวละครนพพรและกีรติ โดยรูป (ก) เป็นภาพมุมสูง แทนสายตาของกีรติ ให้ความรู้สึกที่นพพรดูต่ำต้อยกว่า ส่วนรูป (ข) เป็นภาพมุมต่ำ แทนสายตาของนพพร ให้ความรู้สึกถึงความอาวุโสกว่า หรือคุณหญิงกีรติมีสถานภาพทางสังคมที่สูงกว่า

รูปที่ 4.61 การจัดองค์ประกอบภาพที่แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของตัวละครนพพรและคุณหญิงกีรติ ที่มีความแตกต่างกันทั้งด้านชนชั้นและวัยที่ห่างกัน

นอกจากนี้ยังมีการใช้มุมกล้องแบบ Bird's Eye View ในฉากโต๊ะอาหารระหว่างนพพรกับคุณหญิงกีรติเมื่อตอนที่นพพรได้มาเยี่ยมคุณหญิงที่บ้านหลังจากที่นพพรกลับมาจากญี่ปุ่น เป็นฉากที่ผู้กำกับต้องการแสดงให้เห็นวัฒนธรรมการรับประทานอาหารที่มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมไทย คือการประยุกต์การรับประทานอาหารโดยใช้ช้อนคู่กับซ้อมแบบฝรั่ง รวมถึงเมนูอาหารบนโต๊ะที่มีทั้งสไตล์ฝรั่งผสมกับอาหารไทย (รูปที่ 4.62) นอกจากนี้ในส่วนของการเคลื่อนไหวกล้องยังปรากฏให้เห็นเอกลักษณ์สไตล์ของเชิด ทรงศรี คือ ยังมีการแสดงให้เห็นการซูมเข้า เพื่อโน้มนำสายตาคนดูไปยังวัตถุหรือตัวละครที่ต้องการให้คนดูสนใจเป็นพิเศษ ตัวอย่างเช่น ในฉากที่คุณหญิงกีรติช่วยเย็บเน็คไทที่ปริให้กับนพพร จะเห็นแม่แย้มซึ่งเป็นแม่ครัวและข้ารับใช้ที่จงรักภักดีของท่านเจ้าคุณคอยแอบมองการกระทำของคนทั้งสองอยู่จากภายในบ้าน จากนั้นจึงซูมเข้าไปที่แม่แย้มโดยตรง เพื่อแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าแม่แย้มกำลังสงสัยในพฤติกรรมที่สนิทสนมกันมากเป็นพิเศษของทั้งคู่ (รูปที่ 4.63)

รูปที่ 4.62 มุมกล้องแบบ Bird's Eye View แสดงภาพการรับประทานอาหารที่เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก คือ วัฒนธรรมการใช้ช้อนคู่กับส้อม

รูปที่ 4.63 การจัดองค์ประกอบภาพ ให้แม่แย้มมองเห็นการกระทำของนพพรและคุณหญิงกีรติอยู่ด้านหลัง จากนั้น กล้องจึง Zoom in เข้าไปหาแม่แย้ม เป็นการโน้มนำสายตาคนดูไปที่ตัวละครที่ต้องการเน้นพิเศษ

4.9.2.2 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) จังหวะการดำเนินเรื่องให้อารมณ์ความรู้สึกที่เนิบช้า นุ่มนวล โดยหนังมีการใช้เทคนิคการตัดต่อโดยใช้การจางซ้อน (Dissolve) ค่อนข้างมากในการเปลี่ยนฉากหรือเหตุการณ์ต่างๆ โดยเฉพาะในช่วงครึ่งแรกของหนังที่มีการดำเนินเรื่องอยู่กับการท่องเที่ยวในประเทศญี่ปุ่นของกีรติและนพพร ซึ่งต้องการให้อารมณ์ความรู้สึกที่โรแมนติก นุ่มนวล แสดงความเป็นธรรมชาติที่สวยงามของญี่ปุ่น และแสดงความยาวนานของเวลาที่ตัวละครได้ใช้ช่วงเวลาอันน่าประทับใจ อันเป็นคืนวันแห่งความสุข และความรักที่ค่อยๆพัฒนาขึ้น โดยตัวละครมีการเดินทางไปในสถานที่ต่างๆหลายที่ จนกระทั่งไปยังสถานที่ที่เป็นหัวใจสำคัญของเรื่องคือ ภูเขามิตะเกะ ซึ่งเป็นที่มาของภาพ "ริมลำธาร" และความรักที่เกิดขึ้นและถูกเก็บซ่อนเอาไว้ในสถานที่แห่งนี้ โดยในฉากนี้ นพพรกับกีรติได้นั่งคุยกันริมลำธาร และกีรติได้เปิดใจถึงสาเหตุในการแต่งงานกับท่านเจ้าคุณ และเล่าเรื่องราวในอดีตของเธอให้นพพรฟัง ดังนั้นช่วงเวลานี้ หนังจะมีการใช้ภาพย้อนอดีต (Flash Back) กลับไปยังเหตุการณ์ ตั้งแต่ในช่วงวัยสาวของหม่อมราชวงศ์กีรติจนกระทั่งมาแต่งงานกับท่านเจ้าคุณอธิการบดี

4.9.2.3 การจัดแสงและการใช้สี (Lighting and Color) การจัดแสงโดยทั่วไป เน้นให้เกิดความรู้สึกที่นุ่มนวล ดูโรแมนติก และให้ความรู้สึกชวนฝัน ตัวอย่างเช่น ในฉากที่นพพรกับกีรติพายเรือเล่นในสระน้ำที่สวนสาธารณะในอาโอยาม่า การจัดแสงจะเป็นแสงนุ่ม (Soft Light) โดยจัดแสงเลียนแบบแสงของธรรมชาติ (Natural Light) ได้แก่แสงของดวงจันทร์ในยามค่ำคืน หรือแสงของ

โคมไฟในบริเวณรอบๆสระน้ำ นอกจากนี้ในฉากนี้ ยังมีการใช้แสงและเงาในการสื่อความบางอย่าง เมื่อดวงจันทร์ถูกเมฆเคลื่อนเข้าบดบังแสง ทำให้เกิดเงามืดขึ้นที่ใบหน้าของนพพร สื่อให้เห็นถึงการถูกมนตร์สะกด เป็นมนตร์ของความรักต้องห้ามเมื่อนพพรได้สบตากับกีรติและพบใบหน้าอันงดงามท่ามกลางแสงจันทร์ เงามืดเปรียบเสมือนกับความรักที่มืดบอดของนพพร เป็นความรักของคนหนุ่มที่ขาดสติและความยั้งคิดในเรื่องศีลธรรม ความถูกต้อง ต่อมาเมื่อเมฆเคลื่อนตัวออกจากดวงจันทร์ ภาพกลับมาจับที่ใบหน้าของกีรติ ค่อยๆเผยให้เห็นความสว่าง เปรียบเสมือนกับการที่กีรติดึงสติของนพพรกลับมาให้อยู่ในครรลองของศีลธรรม

รูปที่ 4.64 แสดงการจัดแสง โดยการใช้เงามืด (ของดวงจันทร์ที่ถูกบดบังด้วยเมฆ) เคลื่อนมาบดบังใบหน้าของนพพร สื่อให้เห็นถึงมนตร์ของความรักต้องห้าม ที่เข้ามาสะกดให้นพพรลุ่มหลงในความรักคุณหญิงกีรติ จนขาดสติยั้งคิดชั่วขณะ

ส่วนการใช้สีสันในภาพยนตร์ จะเน้นการใช้สีสันที่ดูสดใส และเป็นสีสันของธรรมชาติประกอบกับแสงที่ดูนุ่มนวล ทำให้เกิดความรู้สึกคล้ายภาพของความฝัน หรือภาพวาด โดยเฉพาะการจัดแสงและใช้สีสันในช่วงครึ่งแรกของหนัง ที่ตัวละครค่อยๆพัฒนาความรักขึ้นท่ามกลางบรรยากาศของธรรมชาติประเทศญี่ปุ่น เป็นการสื่ออารมณ์ความรู้สึกให้เห็นว่า เหตุการณ์ทั้งหมดเป็นเพียงช่วงเวลาหนึ่งที่เหมือนฝันไป เป็นความสุขชั่วขณะ และไม่มีวันที่จะกลายเป็นจริงขึ้นมาได้

รูปที่ 4.65 การจัดแสงแบบ Soft Light ให้ความรู้สึกนุ่มนวล โรแมนติก สร้างบรรยากาศความรักแบบชวนฝัน

4.9.2.4 เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music)

<u>เสียงสนทนา หรือเสียงพูด (Dialogue)</u> ข้างหลังภาพเป็นบทประพันธ์ของศรีบูรพาที่มีความโดดเด่นในแง่ความงดงามของภาษา เมื่อดัดแปลงมาเป็นบทภาพยนตร์ ธม ธาตรีหรือเชิด ทรงศรี ได้คงไว้ซึ่งถ้อยคำ สำนวนของบทสนทนาระหว่างตัวละคร เพื่อคงอรรถรสตามบทประพันธ์เดิมไว้ โดยถอดถ้อยความจากบทประพันธ์มาใส่ในบทภาพยนตร์แบบเทียบประโยคต่อประโยค แล้วจึงขัดเกลาเป็นคำพูดที่ฟังดูรื่นหูอีกครั้งหนึ่ง (ณัฏฐวี ทศรฐ: 2544, 29) เป็นการทำภาษาหนังสือให้กลายมาเป็นภาษาหนัง โดยเชิด ทรงศรีกล่าวว่า

> *"นี่เป็นครั้งแรกของการเขียนบทหนัง ที่ผมลอกคำพูดของตัวละครทุกตัวจากหนังสือออกมาทั้งเล่ม แล้วนำมาพิจารณาความหมาย ความสะดวกปากที่จะพูดและความเข้าใจมากน้อยของคนดูหนัง ...และมีคำบางคำที่คนสมัยนี้ฟังแล้วไม่รู้เรื่อง เราจะปรับเปลี่ยนอย่างไรจึงจะรักษาไว้ได้ทั้งความงดงามของภาษาเดิมและคนรุ่นใหม่ฟังแล้วเข้าใจ..."* (ณัฏฐวี ทศรฐ: 2544, 29-30)

ตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการใช้สำนวนภาษาที่สวยงามในภาพยนตร์ซึ่งถ่ายทอดมาจากบทประพันธ์ และยังเป็นการใช้สำนวนโวหารเปรียบเปรย หรือโวหารภาพพจน์ที่แสดงให้เห็นความหมายแฝงลึกซึ้ง กินใจ โดยคำพูดเปรียบเปรยเหล่านี้ส่วนใหญ่ออกมาจากคำพูดของคุณหญิงกีรติ แสดงให้เห็นบุคลิกของเธอที่เป็นคนฉลาด สง่างามด้วยรูปและกิริยาวาจา แต่ก็เก็บซ่อนไปด้วย

ความรู้สึก และไม่ยอมเปิดเผยออกมาเป็นคำพูดอย่างตรงไปตรงมา เช่น *"ฉันเป็นผู้โคจรตามพระอาทิตย์ ฉันเลือกไม่ได้ สุดแล้วแต่พระอาทิตย์"*

คำพูดดังกล่าวเป็นคำตอบของคุณหญิงกีรติ ตอนที่นพพรถามความคิดเห็นคุณหญิง ว่าอยากให้อยู่เที่ยวต่อที่ประเทศญี่ปุ่นอีกสักระยะ โดยตนเองจะไปชวนเจ้าคุณให้ยืดเวลาที่จะต้องกลับสยามไปอีก คำตอบของคุณหญิงนั้น จึงแสดงฐานะของผู้ตามที่ไม่สามารถเลือกเองได้ และ "พระอาทิตย์" หมายถึงท่านเจ้าคุณ ที่คุณหญิงกีรติจะต้องจงรักภักดี คอยติดตามปรนนิบัติรับใช้ไปตลอด แสดงให้เห็นถึงสังคม "ชายเป็นใหญ่" ที่ภรรยาจะต้องให้เคารพเชื่อฟังสามี เหมือนกับสุภาษิตคำพังเพยไทยที่ว่า "ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง"

นอกจากนี้คำพูดอื่นๆที่ออกจากปากของกีรติ สามารถตีความหมายถึงความรู้สึกภายในจิตใจที่แสดงมาสู่นพพร แต่นพพรไม่เข้าใจความหมายแฝงหรืออารมณ์ความรู้สึกลึกๆของกีรติ เช่น *"..นพพร ไม่รู้ตัวเลยหรือว่า เธอน่ะเป็นโคลัมบัสที่พาฉันมาสู่โลกใหม่และดอกหญ้ากำลังร่ายรำต้อนรับเรา"* คำว่า "โลกใหม่" ในที่นี้สื่อความหมายทางตรง คือการออกมาสู่โลกกว้างภายนอกของกีรติ ได้มาพบเห็นธรรมชาติและการปลดปล่อยจินตนาการความฝัน จากโลกแคบๆของเธอที่เคยอยู่แต่ในรั้วในวัง ส่วนความหมายทางอ้อมคือ โลกใหม่หมายถึงโลกของนพพร นพพรได้นำพาเธอมารู้จักกับความรัก อันเป็นยอดปรารถนาที่กีรติเฝ้ารอคอยจะได้พบมาตลอดชีวิต หรือแม้แต่คำพูดที่คุณหญิงที่คอยตักเตือนนพพรให้ข่มใจ ต่อความปวดร้าวในรักต้องห้าม เช่น "*โปรดเชื่อฉันเถอะนพพร เธอต้องพยายามข่มใจ*" หรือ "*บังคับใจของเธอให้ดีนพพร*" คำพูดเหล่านี้ได้สะท้อนกลับมาเตือนใจตนเองของกีรติซึ่งกำลังรู้สึกปวดร้าวไม่แพ้กันด้วย

<u>เสียงดนตรี (Music)</u> ดนตรีในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพประกอบด้วย 2 ส่วนดังนี้

(1) ดนตรีที่อยู่นอกฉาก (Backgound Music): เป็นการเรียบเรียงแนวดนตรีบรรเลงโดยใช้ดนตรีแบบวงออเครสตราและเครื่องดนตรีสากลต่างๆ ตามแนวทางของภาพยนตร์สมัยใหม่ที่นิยมใช้มากในปัจจุบัน สำหรับในส่วนเนื้อเรื่องที่เป็นฉากประเทศญี่ปุ่น มีการเรียบเรียงแนวดนตรีที่มีกลิ่นอายของบรรยากาศแบบญี่ปุ่น เช่น ในฉากสวนซากุระ ดนตรีประกอบจะบรรเลงทำนองเพลงซากุระ (Sakura Folksong) ซึ่งถือเป็นแนวเพลงพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงของญี่ปุ่น นอกจากนี้ยังมีการผสมผสานเสียงของเครื่องดนตรีญี่ปุ่น เข้ากับแนวดนตรีแบบวงออเครสตราหรือดนตรีสากลอื่นๆ เพื่อให้ได้กลิ่นอายของความเป็นญี่ปุ่นเข้ามาด้วย ในส่วนของเพลงประกอบภาพยนตร์หลัก มีการใช้

เพลงไทยสากลแนวยอดนิยม (Popular Music) ซึ่งเป็นแนวเพลงสมัยใหม่ ได้แก่ เพลง “กีรติ” ขับร้องโดยสุนิตา ลีติกุล นักร้องเพลงไทยสากลแนวยอดนิยมที่มีชื่อเสียง โดยเนื้อหาของเพลงเกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึก ความในใจของกีรติผู้อาภัพในความรัก

(2) ดนตรีที่อยู่ในฉาก (Plot Music): ทั้งหมดเป็นดนตรีประกอบกับเนื้อร้อง ซึ่งมีส่วนในการนำมาใช้บอกเล่าเรื่องราวและปรากฏอยู่ในเหตุการณ์ต่างๆในภาพยนตร์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ตาราง 4.7 รูปแบบการใช้ดนตรีที่อยู่ในฉาก กับความสอดคล้องของเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ

เพลง	ความสอดคล้องกับเนื้อหาในภาพยนตร์
เพลงเป็นอะไร เป็นให้ดีที่สุด	ปรากฏในฉากที่นพพรพายเรือเล่นกับกีรติในสระน้ำ และได้ยินหญิงสาวญี่ปุ่นร้องเพลงเล่นกันเป็นเนื้อร้องภาษาญี่ปุ่น และนพพรได้แปลความหมายให้คุณหญิงกีรติฟังมีใจความเกี่ยวการให้กำลังใจคนที่รู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจที่คนเราเกิดมาแตกต่างกัน ให้พึงพอใจในสิ่งที่เป็นและทำหน้าที่ของตัวเองให้ดีที่สุด โดยเชิด ทรงศรีได้แรงบันดาลใจมาจากเนื้อความในบทประพันธ์ของศรีบูรพา และนำมาแต่งเป็นคำร้องและทำนองใหม่ ทั้งในส่วนที่เป็นเนื้อร้องญี่ปุ่น แต่งโดยนักแต่งเพลงชาวญี่ปุ่นที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ชื่อ Keiju Nakajima และในส่วนที่เป็นเวอร์ชั่นเนื้อร้องภาษาไทย แต่งคำร้องและทำนองโดย พีรสันต์ จวบสมัย อดีตสมาชิกวง ดิ อินโนเซนต์
เพลง Little Sakura in the - 10 Degree Snow Land	ปรากฏในฉากไนต์คลับที่โฮเต็ลไกอิน ซึ่งเป็นฉากที่นพพรและกีรติ มาร่วมเลี้ยงฉลองงานแต่งงานของเพื่อนท่านเจ้าคุณอธิการบดี เป็นเพลงเต้นรำจังหวะสนุกสนานใช้เปิดฟลอร์ให้กับคู่เต้นรำ เป็นแนวเพลงสากล แต่งคำร้องและทำนองโดย จำรัส เศวตาภรณ์
เพลง Truth in My Heart	ปรากฏในฉากไนต์คลับที่โฮเต็ลไกอิน เป็นเพลงที่นพพรกับกีรติได้เต้นรำคู่กัน เป็นแนวเพลงสากล มีจังหวะและเนื้อหาโรแมนติกปนเศร้า บอกความรู้สึกภายในใจของกีรติที่ส่งไปถึงนพพร เป็นทั้งความรักและขมขื่นในเวลาเดียวกัน เพลงนี้เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์หลักอีกเพลงหนึ่ง ขับร้องโดย สายสุนีย์ สุขกฤต
เพลงบ้านไร่นาเรา	ปรากฏในฉากการฉายภาพยนตร์เรื่องบ้านไร่นาเรา ที่ศาลาเฉลิมกรุง โดยขณะที่ฉายหนังเรื่องนี้ พอดีเป็นตอนที่มีการร้องเพลงประกอบกับภาพการทำนาของชาวนา สำหรับเพลงบ้านไร่นาเราที่ปรากฏในภาพยนตร์ข้างหลังภาพ เป็นเวอร์ชั่นที่นำมาเรียบเรียงและขับร้องใหม่ให้มีความร่วมสมัยขึ้น เรียบเรียงโดย พีรสันต์ จวบสมัย ส่วนฉบับดั้งเดิม

	นั้น แต่งทำนองโดย พระเจนดุริยางค์ และแต่งคำร้องโดย สง่า กาญจนาคพันธ์(ขุนวิจิตรมาตรา)
เพลงสวมหมวก	ปรากฏในฉากศาลาเฉลิมกรุง หลังจบการฉายหนังเรื่องบ้านไร่นาเรา เป็นเสียงเพลงที่ดังมาจากวิทยุเพื่อประชาสัมพันธ์ให้คนที่ออกมาจากการดูหนัง ช่วยกันสวมหมวก ซึ่งเป็นนโยบาย “รัฐนิยม” อีกอย่างหนึ่งของจอมพลป.พิบูลสงคราม เป็นเวอร์ชั่นดั้งเดิมที่ขับร้องโดย มัณฑนา โมรากุล แต่งทำนองโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน

บทที่ 5
อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

จากการศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีจากบทที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะไทยในรูปแบบต่างๆ ทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม จากภาพยนตร์ทั้ง 9 เรื่อง ได้แก่เรื่อง แผลเก่า, เลือดสุพรรณ, เพื่อน-แพง, พลอยทะเล, ทวิภพ, คนผู้ถามหาตนเอง, อำแดงเหมือนกับนายริด, เรือนมยุรา และข้างหลังภาพ มาวิเคราะห์ให้เห็นภาพรวมและสรุปออกมาเป็นอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี และทำการศึกษาถึงสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ว่ามีความสอดคล้องกับสภาพบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ตามท้องเรื่องในภาพยนตร์อย่างไร โดยผู้วิจัยได้ทำการแบ่งการวิเคราะห์เป็นส่วนต่างๆ ดังต่อไปนี้

<u>ส่วนที่ 1</u> การวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ได้แก่

- อัตลักษณ์และตัวตนของเชิด ทรงศรี
- อัตลักษณ์การเล่าเรื่องและกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี
- อัตลักษณ์ไทยด้านเนื้อหาหรือสารในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

<u>ส่วนที่ 2</u> การศึกษาสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีกับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์

สำหรับการวิเคราะห์ในส่วนที่ 1 เพื่อสรุปออกมาเป็นอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี นอกจากผู้วิจัยจะนำข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะไทยในรูปแบบต่างๆ จากภาพยนตร์ทั้ง 9 เรื่องในบทที่ 4 มาประกอบการวิเคราะห์แล้ว ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไทย แนวคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัฒน์ทางวัฒนธรรมและแนวคิดเรื่องประพันธกรมาใช้ประกอบการวิเคราะห์เพื่อความถูกต้องแม่นยำมายิ่งขึ้นด้วย และการวิเคราะห์ในส่วนที่ 2 ผู้วิจัยได้นำข้อมูลบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่างๆ มาประกอบการวิเคราะห์กับสภาพบริบทสังคมและวัฒนธรรมในยุคสมัยต่างๆตามเนื้อเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ เพื่อศึกษาว่าเชิด ทรงศรี ได้นำมากล่าวถึงได้อย่างถูกต้องสมจริงมากน้อยเพียงใด

ส่วนที่ 1 การวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

5.1 อัตลักษณ์และตัวตนของเชิด ทรงศรี

ตามแนวคิดทางภาพยนตร์ในเรื่องประพันธกร กล่าวว่าการประเมินคุณค่าความเป็นตัวของตัวเอง (Personal Style) หรือความมีเอกลักษณ์โดดเด่นอย่างเห็นได้ชัดของผู้กำกับภาพยนตร์ ถูกเชื่อมโยงเข้ากับทัศนคติส่วนตัวและประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านมา ซึ่งเป็นตัวบ่งบอกความหมายแฝงที่ซ้อนเร้นจากการศึกษาภาพยนตร์ของผู้กำกับท่านนั้น ผู้วิจัยได้ใช้ภาพยนตร์เรื่องคนผู้ถามหาตนเองเป็นกรอบในการวิเคราะห์เบื้องต้นในการศึกษาเรื่องอัตลักษณ์และความเป็นตัวตนของเชิด ทรงศรี เนื่องจากเป็นภาพยนตร์ที่ได้เขียนบทขึ้นมาจากแรงบันดาลใจและจากประสบการณ์ส่วนตัว ประกอบกับการศึกษาชีวประวัติของเชิด ทรงศรี จากหนังสืออัตชีวประวัติของเชิด ทรงศรีจำนวน 2 เล่ม ได้แก่ หนังสือเรื่อง "***นั่งคุยกับความตาย***" ซึ่งเป็นหนังสืออัตชีวประวัติที่เชิด ทรงศรีได้เขียนขึ้นหลังจากที่พบว่าตนเองได้ป่วยเป็นโรคมะเร็งต่อมลูกหมากระยะสุดท้ายและมีเนื้อหาเกี่ยวกับทัศนคติมุมมองต่อชีวิตในช่วงวัยต่างๆและการต่อสู้กับโรคร้าย กับหนังสือเรื่อง "***นั่งคุยกับความรัก***" หนังสืออัตชีวประวัติเกี่ยวกับทัศนคติมุมมองด้านความรักและชีวิตครอบครัว และบุคคลแวดล้อมอันเป็นที่รักของเชิด ทรงศรี รวมถึงผู้วิจัยได้รวบรวมบทสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับเชิด ทรงศรีจากนิตยสารและสิ่งพิมพ์ต่างๆมาประกอบ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ข้อมูลด้านชีวิตส่วนตัวจากการสัมภาษณ์บุคคลในครอบครัวได้แก่ ***คุณธัชตะวัน ทรงศรี*** ผู้เป็นลูกสาวคนเล็กที่มีความสนิทสนมใกล้ชิดกับเชิด ทรงศรีผู้เป็นบิดา จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษา เป็นส่วนในการเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาของภาพยนตร์ในเรื่องอื่นๆ ของเชิด ทรงศรีซึ่งถึงแม้ส่วนใหญ่เป็นการดัดแปลงมาจากวรรณกรรมของผู้อื่น แต่อย่างไรก็ตามจากเนื้อหาของภาพยนตร์ที่พบอาจมีแนวทางที่ใกล้เคียงสอดคล้องกับทัศนคติหรือประสบการณ์ชีวิตของเชิด ทรงศรี ซึ่งแฝงอยู่ในภาพยนตร์เรื่องอื่นๆด้วยในลักษณะที่ปรากฏให้เห็นซ้ำๆกันอย่างสม่ำเสมอ หรือมีการเน้นย้ำเนื้อหาบางประเด็นอย่างต่อเนื่อง ซึ่งลักษณะของประเด็นเนื้อหาที่มีการผลิตซ้ำดังกล่าว เป็นการปรากฏซ้ำอย่างมีนัยสำคัญ (Significant) อันนำมาสู่การสรุปให้เห็นอัตลักษณ์และความเป็นตัวตนของเชิด ทรงศรีโดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยในแง่มุมต่างๆ ได้อย่างแม่นยำและเที่ยงตรงมากขึ้น

ภาพยนตร์เรื่องคนผู้ถามหาตนเอง (2535) หรือ "The Tree of Life" เริ่มต้นจากการเป็นตัวแทนภาพยนตร์ไทยที่ได้รับการคัดเลือกไปฉายในโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมอาเซียนซึ่งมีวาระครบรอบ 25 ปี และยังเป็นปีที่ครบรอบ 20 ปีของความสัมพันธ์ระหว่างมูลนิธิญี่ปุ่นที่ก่อตั้งขึ้นเพื่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับประเทศในภูมิภาคอาเซียน ซึ่งประเทศไทยได้รับคัดเลือกให้ส่งหนัง

สั้นความยาว 30 นาที ร่วมกับหนังสั้นอีก 3 ประเทศได้แก่ ญี่ปุ่น อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนเผยแพร่ทางวัฒนธรรมต่อกัน โดยความคิดริเริ่มและแรงบันดาลใจในการนำเสนอเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องคนผู้ถามหาตนเองของเชิด ทรงศรี มาจากภาพเขียนสีน้ำมันรูป ***"ทุ่งนาไทย"*** ที่แขวนอยู่ในห้องทำงานของบริษัทเชิดไชยภาพยนตร์ ซึ่งเป็นบริษัทสร้างภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี จึงทำให้เกิดความคิดถึงชีวิตยามเยาว์ของตัวเอง (เชิด ทรงศรี, 2546: 37) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับ*ธนาชัย* หนุ่มนักธุรกิจที่ประสบความล้มเหลวในธุรกิจรับเหมาก่อสร้าง และไม่สามารถคิดหาทางออกในการแก้ปัญหา ความคิดที่เข้ามาเพียงอย่างเดียวในตอนนั้น คือการหลบหนีจากความกดดันโดยให้คนขับรถพาไปยังนอกเมือง ในย่านชนบทซึ่งเคยเป็นสถานที่อาศัยของตนในวัยเด็ก และได้พบกับต้นไทรศักดิ์สิทธิ์อายุมากที่ยังคงตั้งตระหง่านผ่านยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและความเจริญมาอย่างรอดพ้นจากการโค่นทำลาย ธนาชัยได้พบกับเด็กชายทองปานและย่าของเขา ซึ่งแท้จริงแล้วก็คือภาพอดีตของตนเองในวัยเด็กที่ผูกพันอยู่กับท้องทุ่งนา และความเรียบง่ายของชนบท ที่เคยวิ่งเล่นหรือจับปลาในท้องนา ผ่านความยากลำบากและอุปสรรคชีวิตที่เติบโตมาจากการเลี้ยงดูของย่าโดยลำพัง เนื่องจากพ่อแม่แยกทางกันไปมีครอบครัวใหม่ เด็กชายทองปานหรือ ธนาชัยจึงต้องหาเลี้ยงปากท้องของตนเองด้วยการขายขนมเอาเงินมาเป็นทุนการศึกษาให้กับตนเอง และได้รับหลักธรรมแห่งชีวิตจากย่าที่อบรบสั่งสอนเลี้ยงดูมา รวมถึงพุทธศาสนาที่ขัดเกลาจิตใจให้ดำรงอยู่ในหลักของชีวิต เนื่องจากย่ามักจะพาเขาไปทำบุญ ฟังเทศน์ที่วัดเป็นประจำ เด็กชายทองปานได้พาธนาชัยเพลิดเพลินไปกับบรรยากาศรื่นเริงของงานวัด ที่มีการแสดงลิเก การรำวงแบบพื้นบ้าน ได้กินห่อหมกอร่อยๆ ฝีมือของย่า และได้กลับไปเข้าวัดฟังธรรมอีกครั้งท้ายที่สุดธนาชัยจึงได้ตระหนักถึงความสุขที่แท้จริงในชีวิต และต้นไทรที่เขาพบในตอนแรกก็เปรียบได้กับชีวิตของเขาเองที่ได้เจริญเติบโตหยั่งรากลึกมาพร้อมกัน ธนาชัยได้กลับไปดำเนินชีวิตในกรุงเทพฯ ในฐานะของผู้ที่สามารถเรียกคืน "จิตวิญญาณแห่งชีวิต" ซึ่งเคยสูญเสียไปกลับคืนมา และคำตอบจากการถามหาตัวตนในครั้งนี้ ก็คือ "***อดีต คือรากแก้วของชีวิต***" และ "***พุทธธรรมคือโอสถรักษาจิตใจ***"

จากโครงเรื่องที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงใช้เป็นกรอบวิเคราะห์เบื้องต้นในการประเมินอัตลักษณ์และความเป็นตัวตนของเชิด ทรงศรี และได้พบถึงความสอดคล้องกับประวัติชีวิตและทัศนคติด้านต่างๆของเชิด ทรง นอกจากนี้ยังสามารถเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาความเป็นไทยในผลงานภาพยนตร์เรื่องอื่นๆด้วย ในฐานะที่ภาพยนตร์เรื่อง***คนผู้ถามหาตนเอง*** มีส่วนใกล้เคียงกับชีวิตของเชิด ทรงศรี เปรียบเสมือนเป็นสมุดบันทึกประสบการณ์ชีวิต และเนื้อหาสาระสำคัญหรือแก่นความคิดต่างๆที่พบในภาพยนตร์ ก็เป็นวัตถุดิบที่ได้ถ่ายทอดมาสู่ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีเรื่องอื่นๆ แทบทุกเรื่อง

ดังที่เขาได้กล่าวไว้ว่า “ผมขอกราบขอบพระคุณ*ความหลัง*ที่ได้สะสมไว้ในโกดังแห่งชีวิต ผมจึงได้มีวัตถุดิบมาเขียนหนังสือขาย รวมทั้งภาพยนตร์แทบทุกเรื่องที่สร้างมา ทั้ง*แผลเก่า เพื่อน-แพง ทวิภพ* หรือ *อำแดงเหมือนกับนายริด* ฯลฯ เพราะมี*ความหลัง* ยืนปิดทองหลังพระ และได้อบรมสั่งสอนวิชาการภาพยนตร์ให้กับผม” (เรื่องเดียวกัน: 47) โดยผู้วิจัยได้พบประเด็นที่น่าสนใจ ดังนี้

5.1.1 ทุ่งนา และลอมฟาง: โรงเรียนและสนามเด็กเล็กของเชิด ทรงศรี

เชิด ทรงศรี เกิดเมื่อปีพ.ศ. 2474 เป็นชาวนครศรีธรรมราชโดยกำเนิด เริ่มต้นอาชีพหาเลี้ยงตัวเองตั้งแต่เด็กที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ด้วยการแกะสลักตัวหนังตะลุงขายเพื่อหารายได้เสริมมาประกอบการเล่าเรียนในช่วงวัยเด็ก สำหรับสภาพแวดล้อมสมัยก่อนในจังหวัดนครศรีธรรมราชยังมีการประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก ได้แก่ อาชีพการทำนา จึงเคยสัมผัสชีวิตแบบท้องทุ่งนามาก่อน ในวัยเด็กเชิด ทรงศรีเป็นคนที่ไม่ชอบไปโรงเรียน เพราะเรียนหนังสือไม่ค่อยเก่ง แต่จะชอบศึกษาธรรมชาติ อยู่ตามท้องทุ่ง ท้องนามากกว่า ทุ่งนาและลอมฟางจึงเปรียบเสมือนเป็นทั้งโรงเรียนและสนามเด็กเล่นของเขา ในการใช้ชีวิตสนุกสนาน วิ่งเล่นไล่จับกับเพื่อนไปวันๆ เวลาที่ใช้ไปส่วนใหญ่ จึงหมดไปกับกิจกรรมความบันเทิงต่างๆ ตามประสาเด็กบ้านนอกคอกนา ตั้งแต่จับปลา ยิงนก เลี้ยงควาย เป็นต้น

ในหนังสืออัตชีวประวัติของเขาได้กล่าวว่า *“ผมเคยนอนกลางดินกินกลางทราย เดินตีนเปล่าไปทุกหัวระแหง ทุ่งนาคือมีตติ้งพอยต์ของพวกผม ไล่จับกันบนต้นมะขาม เล่นว่าว สู้รบกันบนหลังควาย โดยใช้ก้อนดินแทนกระสุนปืน และใช้ดาบเทียมที่ทำให้จากไม้พาเข-ฟันประจัญบาน วิดปลาในหนองบึง ทงเบ็ด ตีนก ตีกบ แทงปู หาปลากัด เก็บผักแว่น ผักหวา ผักสารพัดชนิดบรรดามีในท้องทุ่ง ผมไม่เคยสนใจท้องฟ้า ทุ่งข้าว ลำประโดงหรืออะไรๆในทุ่งนาว่ามันสวยหรือมีคุณค่ายังไง เพราะผมชิดใกล้อยู่กับมันอย่างสุดแสนจะคุ้นเคย เหมือนมันเป็นคิ้วแหมะอยู่ใกล้ชิดดวงตานั่นแหละ”* (เชิด ทรงศรี, 2546: 113)

จากลักษณะการใช้ชีวิตที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติในวัยเยาว์ ได้หล่อหลอมตัวตนของเชิด ทรงศรี ให้เติบโตขึ้นมาด้วยนิสัยที่รักความเป็นธรรมชาติ และความเรียบง่าย เมื่อกระทั่งเขาได้ย้ายเข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ และเริ่มที่จะแต่งงานมีครอบครัว บ้านพักที่อยู่อาศัยในกรุงเทพฯ แถวย่านสุทธิสารซึ่งสมัยก่อนยังเป็นทุ่งโล่ง จึงแตกต่างจากบ้านอื่นทั่วไปในบริเวณใกล้เคียง ด้วย

สภาพแวดล้อมในบ้านของเชิด ทรงศรีที่ร่มรื่น และเต็มไปด้วยต้นไม้ใหญ่ที่ปลูกรายล้อมบริเวณรอบตัวบ้าน คุณ***แสงแดด*** ลูกสาวคนเล็กของเชิด ทรงศรีได้กล่าวว่า "ลักษณะการใช้ชีวิตของคุณพ่อเป็นคนเรียบง่าย สมถะ และไม่ชอบชีวิตที่ยึดติดกับความหรูหราหรือวุ่นวาย ในวันว่างหรือกิจวัตรประจำวันทั่วไปนอกเหนือจากการทำงาน จึงมักชอบอ่านหนังสืออยู่ในสวนบริเวณบ้านที่เต็มไปด้วยต้นไม้ที่ร่มรื่น เป็นธรรมชาติ" (ธัชตะวัน ทรงศรี, สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2555)

การใช้ชีวิตที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติ และท้องทุ่งนาจากที่ได้กล่าวมา ได้สะท้อนออกมาในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีเรื่องต่างๆ โดยมีเนื้อหาที่เน้นแสดงบรรยากาศของสังคมเกษตกรรมของไทย รวมถึงบรรยากาศที่เป็นธรรมชาติหรือสังคมแบบชนบทต่างๆ สำหรับในภาพยนตร์เรื่อง *"คนผู้ถามหาตนเอง" (2535)* เป็นการกล่าวถึงสภาพแวดล้อมของชานเมืองกรุงเทพฯ สมัยปี พ.ศ.2490 ซึ่งเป็นสถานที่เกิดของตัวละคร*ธนาชัย*ที่ยังมีสภาพเป็นท้องทุ่งนา และหากย้อนกลับไปในผลงานสร้างภาพยนตร์เรื่องก่อนหน้าที่ผู้วิจัยได้กำหนดเป็นขอบเขตการศึกษา เนื้อหาที่กล่าวถึงสภาพแวดล้อมแบบลูกทุ่งท้องนา ได้เริ่มต้นมาตั้งแต่ผลงานภาพยนตร์เรื่อง *"แผลเก่า" (2520)* ซึ่งเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่เขาได้แสดงเจตจำนง ในการที่จะสะท้อนภาพของวัฒนธรรมความเป็นไทยไปสู่สายตาของคนดูทั้งชาวไทยและต่างประเทศ การเลือกหยิบผลงานวรรณกรรมของไม้ เมืองเดิมเรื่องนี้มาสร้างเป็นภาพยนตร์ เนื่องจากมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับแนวทางของตนเอง เชิด ทรงศรีจึงสามารถที่จะใช้โอกาสนี้ในการถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ของท้องทุ่งนาซึ่งเคยเป็นโรงเรียนของเขาหรือเป็นแนวทางตามที่ตนถนัด เมื่อเขาได้ดูภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ที่มีฉากเกี่ยวกับคนจับปลาในท้องนา แล้วเห็นว่านักแสดงเล่นได้ไม่สมจริงหรือแสดงวิธีการจับปลาที่ผิด เชิด ทรงศรีจึงนำมาแสดงให้เห็นถึงวิธีการจับปลาที่ถูกต้องในภาพยนตร์ของเขา เป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดวัฒนธรรม ชีวิตความเป็นอยู่แบบไทย นอกเหนือไปจากเนื้อหาด้านประเพณี พิธีกรรมและวัฒนธรรมไทยรูปแบบอื่นๆที่สอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องๆ ที่มีเนื้อหาคล้ายกันซึ่งปรากฏออกมาอย่างต่อเนื่องเพื่อเน้นย้ำความเป็นตัวตนด้านวัฒนธรรมไทยที่เกี่ยวกับรูปแบบโครงสร้างสังคมเกษตรกรรมและชนบท โดยสามารถกล่าวในรายละเอียด ตามที่สรุปไว้ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4.8 ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมแบบชนบทและท้องทุ่งนา

ภาพยนตร์เรื่อง (ปีที่สร้าง)	**เนื้อหา**
แผลเก่า (2520)	การแสดงภาพการดำเนินชีวิตของตัวละครที่ประกอบอาชีพหลักคือการทำนา และสภาพแวดล้อมที่ผูกพันอยู่กับทุ่งนา และหนองน้ำ(ลำประโดง)

เพื่อน-แพง (2526)	การแสดงประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำนา เช่น ประเพณีการเกี่ยวข้าว การลงแขกเกี่ยวข้าว และแสดงสภาพแวดล้อมแบบท้องทุ่งนา และลำประโดง
พลอยทะเล (2530)	การแสดงสภาพการดำเนินชีวิตของชาวเกาะที่เรียบง่าย ที่เป็นสภาพแวดล้อมแบบชนบท มีการประกอบอาชีพประมง และการเก็บทรัพยากรทางทะเลไปขาย
คนผู้ถามหาตนเอง (2535)	สภาพแวดล้อมแบบชนบทและทุ่งนา ซึ่งเป็นบ้านเกิดในอดีตของธนาชัยในย่านชานเมืองของกรุงเทพฯ เป็นวิถีชีวิตที่เรียบง่าย และมีฉากแสดงวิธีการจับปลา
อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)	การแสดงสภาพแวดล้อมแบบชนบท โดยตัวละครมีอาชีพทำเกษตรกรรม โดยการทำสวนผลไม้ ซึ่งเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของอำแดงเหมือนและชาวบางม่วง
เรือนมยุรา (2539)	ภาพยนตร์มีการสอดแทรกฉากท้องทุ่งนา และควายในท้องนา เป็นฉากที่พระนายพานกยูงออกมาจากความวุ่นวายของสังคมเมือง มาเที่ยวพักผ่อนในย่านชานเมือง

5.1.2 ย่าลูกจันทน์ที่เคารพรัก : สำนึกด้านความมกตัญญูของเชิด ทรงศรี

เชิด ทรงศรีได้เติบโตมาจากการเลี้ยงดูของย่าชื่อ “***ลูกจันทน์***” เพียงลำพัง เนื่องจากคุณพ่อของเชิด ทรงศรีได้แยกไปมีครอบครัวใหม่ รวมทั้งแม่ซึ่งได้ทอดทิ้งไปตั้งแต่ยังเล็ก จึงถูกเลี้ยงดูและมีความรักความผูกพันกับย่ามากเป็นพิเศษ จนกระทั่งเชิด ทรงศรีย่างเข้าอายุ 10 ปี คุณย่าจึงได้เสียชีวิตไป จากนั้นคุณอาซึ่งเป็นน้องชายของพ่อได้มารับไปอยู่ด้วยที่กรุงเทพฯ และได้มีโอกาสเข้าไปเรียนหนังสือที่กรุงเทพฯ และในช่วงเวลาของการเรียนหนังสือ เชิด ทรงศรีได้มีความใฝ่ฝันที่จะเป็นนักเขียนก่อน แต่หลังจากเรียนจบชั้นมัธยมศึกษา ได้มีช่วงเวลาสั้นๆ ในการหาประสบการณ์ทำงาน โดยการสมัครไปเป็นครูตามจังหวัดชายแดน อยู่ในกิ่งอำเภอเล็กๆ ในจังหวัดอุตรดิตถ์ ซึ่งในสมัยนั้นยังห่างไกลความเจริญและกันดาร และมีครูอยู่ในโรงเรียนเพียงคนเดียว ในระหว่างที่เชิด ทรงศรีได้สอนอยู่ในโรงเรียนเพียงไม่นาน ก็ได้ป่วยเป็นไข้มาลาเรีย ทำให้หมดสติไปหลายวัน ผู้ปกครองนักเรียนได้นำขึ้นหลังช้างออกมาขึ้นรถไฟ และได้มารู้สึกตัวอีกทีเมื่ออยู่ในโรงพยาบาลที่กรุงเทพฯ หลังจากนั้นจึงมาทำงานเป็นลูกจ้างที่องค์การรับส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์(ร.ส.พ.) ในตำแหน่งบรรณาธิการหนังสือท่องเที่ยวของ ร.ส.พ. จึงเริ่มเข้ามาสู่แวดวงของนักเขียนในคราวนี้

โดยเริ่มต้นใช้นามปากกา "***วันชัย***" หลังจากนั้นจึงเปลี่ยนมาเป็น "***ธม ธาตรี***" และยึดใช้มาโดยตลอดแม้กระทั่งในงานเขียนบทภาพยนตร์ของเขาทุกเรื่อง (ธัชตะวัน ทรงศรี, สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2555)

เมื่อเชิด ทรงศรีได้มีโอกาสหันมาทำงานด้านภาพยนตร์เป็นครั้งแรก และเริ่มสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตคือเรื่อง *โนห์รา (2409)* ต่อมาจึงได้สร้างภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง ได้แก่ *เมขลา (2510) อกธรณี (2511) พญาโศก (2512) ลำพู (2513) คนใจบอด (2513) และ พ่อปลาไหล (2514)* จนกระทั่งคิดที่จะเดินทางไปศึกษาหาความรู้ด้านภาพยนตร์เพิ่มเติมที่ประเทศอเมริกา ในมหาวิทยาลัย UCLA (University of California, Los Angeles) โดยเรียนแบบไม่นับหน่วยกิต (non for credit) และได้มีโอกาสฝึกงานเขียนบทภาพยนตร์และกำกับ ที่โรงถ่ายเบอร์แบงค์ (Burbank) มีอยู่ครั้งหนึ่งในขณะที่เชิด ทรงศรีเดินเล่นที่สวนสาธารณะและได้เห็นสภาพสังคมอเมริกัน ที่มีคนแก่ถูกทอดทิ้งให้นั่งอยู่ตามลำพังตามสถานที่สาธารณะต่างๆ ทำให้เขาคิดถึงคุณย่าลูกจันทน์ของตนเองที่เคยได้เลี้ยงดูมาในตอนเด็ก และเปรียบเทียบกับสังคมไทยที่ยังมีความเป็นอยู่แบบครอบครัวขยายที่มีลูกหลานคอยดูแลปู่ ย่า ตา ยาย คิดถึงความกตัญญูและขนบจารีตประเพณีอันดีงามแบบไทย ความสำนึกในคุณค่าของวัฒนธรรมไทยจึงเริ่มต้นในช่วงเวลานี้ และเป็นแรงบันดาลใจให้เชิด ทรงศรีหันกลับมาทำภาพยนตร์ที่เทินทูนวัฒนธรรมของคนไทยในอดีต แต่ได้เริ่มสร้างภาพยนตร์แนวรักและตลก ซึ่งเป็นแนวตลาดที่คนนิยมก่อน ได้แก่ เรื่อง "*ความรัก*" *(2516)* และ *"พ่อไก่แจ้" (2518)* เพื่อเป็นการสะสมทุนเอากำไร เตรียมไว้สำหรับสร้างภาพยนตร์เรื่อง *"แผลเก่า" (2520)* เป็นภาพยนตร์ 70 มม. ซึ่งเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคเรื่องแรกของเชิด ทรงศรี และเตรียมพร้อมที่จะขาดทุน เนื่องจากคิดว่าคนดูในยุคสมัยนั้นคงไม่สนใจภาพยนตร์ที่มีพระเอกถอดเสื้อ และพระเอกนางเอกตายตอนจบ (ธัชตะวัน ทรงศรี,2549: 27) แต่เมื่อหนังออกฉายวันแรก ปรากฏว่ามีคนมายืนรอซื้อตั๋วจำนวนมาก จนในวันอื่นๆถึงกับมีคนมานอนรอหน้าโรงเพื่อที่จะได้ซื้อตั๋วดูหนัง และภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า (2520) ได้กลายเป็นภาพยนตร์ทำเงินสูงสุดในปีนั้นและยังทำรายได้สูงสุดในประวัติศาสตร์ที่เคยมีการฉายหนังในเมืองไทยทำลายสถิติทั้งหนังไทยและหนังต่างประเทศที่เคยฉายมา โดยทำรายได้ไปทั้งสิ้นประมาณ 13 ล้านบาทในช่วงเวลานั้น

เชิด ทรงศรีได้ให้สัมภาษณ์ถึงแนวทางในการทำงานของตนว่า *"งานของผมจะเน้นการพัฒนาใจเป็นหลัก จิตใจซึ่งใกล้ชิดธรรมชาติ ผมจะเน้นวัฒนธรรมของไทย เช่น เรื่อง**ความกตัญญู** ผมจะเน้นสิ่งนี้มาก ไม่ว่าจะระหว่างพ่อแม่ลูก บรรพชนคนที่ทำคุณแก่เราทุกคน ...ผมพยายามหลายปีเพื่อจะเก็บเงินให้ได้สักก้อน เพื่อจะมาทำหนังแผลเก่า ความจริงนั้นผมไม่มีเงินมากพอในตอนนั้น*

จึงเตรียมเงินไว้เพื่อจะได้ไม่ต้องง้อสายหนัง ผมพร้อมจะขาดทุน ผมคิดเสมอว่ารูปแบบความเป็นไทยที่นำเสนอในภาพยนตร์ เราควรจะถอยหลังไปสู่อดีต ซึ่งจะเด่นชัดได้มากกว่า"(วาตรี, 2536: 180)

จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า* (2520) จะกล่าวถึงประเด็นเนื้อหาเรื่องความเป็นกตัญญูเป็นพิเศษซึ่งแตกต่างไปจากนวนิยายของ*ไม้ เมืองเดิม* โดยการเพิ่มบทบาทของตัวละครบางตัวในภาพยนตร์ เพื่อส่งเสริมบทบาทการแสดงออกถึงความกตัญญูรวมทั้งการใช้กลวิธีการสร้างภาพยนตร์โดยใช้เพลงประกอบที่ปรากฏอยู่ในฉาก ได้แก่ เพลงกล่อมลูก ซึ่งมีเนื้อหาสื่อถึงความรักความผูกผันของพ่อลูก และเพลงกล่อมขวัญนาคที่ใช้สอดแทรกเข้ามาเพื่อทำให้***ขวัญ***รู้สึกสำนึกในบุญคุณของบิดาและตัดสินใจอุปสมบทเป็นการตอบแทน เป็นการสอดแทรกประเพณีไทยด้านการบวช ซึ่งเป็นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธและแสดงถึงวัฒนธรรมที่ดีงามของไทย นอกจากนี้ในเรื่องของความกตัญญูยังพบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีทุกเรื่อง โดยการสอดแทรกอยู่ในพฤติกรรมการแสดงออกของตัวละคร โดยเฉพาะตัวละครหลัก โดยความกตัญญูในหนังมีให้เห็นหลายรูปแบบ ได้แก่ ความกตัญญูระหว่างสายเลือดของลูกที่มีต่อพ่อแม่ หลานที่มีต่อปู่ย่า ,ความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณที่ไม่ใช่สายเลือดโดยตรง เป็นต้น นอกจากนี้ยังปรากฏตัวละครในหนังของเชิด ทรงศรีที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก***ย่าลูกจันทน์***เพื่อเป็นการแสดงถึงความกตัญญูและแสดงให้เห็นถึงตัวตนของเชิด ทรงศรีที่ถ่ายทอดมาสู่ภาพยนตร์ ได้แก่ ตัวละคร ***"ย่าของเด็กชายทองปาน"*** ในภาพยนตร์เรื่อง*คนผู้ถามหาตนเอง (2535)* และตัวละคร ***"ย่าจัน"*** .ในภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด* (2537) สำหรับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ที่แสดงให้เห็นถึงความกตัญญูของตัวละครสามารถกล่าวในรายละเอียดได้ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4.9 ตัวละครที่มีบุคลิกของความกตัญญูในรูปแบบต่างๆ ในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

ภาพยนตร์เรื่อง (ปีที่สร้าง)	เนื้อหา
แผลเก่า (2520)	-ขวัญมีความกตัญญูต่อผู้ใหญ่เขียนและตอบแทบด้วยการบวชทดแทนคุณบิดา -เรียมแสดงความกตัญญูต่อเริ่มผู้เป็นมารดาโดยกลับมาดูแลแม่ที่นอนเจ็บป่วย
เลือดสุพรรณ (2523)	ดวงจันทร์มีความกตัญญูต่อมังรายที่ได้ช่วยชีวิตตนและเชลยไทยคนอื่นไว้
เพื่อน-แพง (2526)	-ลอ มีความกตัญญูต่ออา ผู้ที่ได้เลี้ยงดูตนเองมาตั้งแต่ยังเล็ก เปรียบเสมือนพ่ออีกคน

พลอยทะเล (2530)	-รุ่งมีความกตัญญูต่อแม่สายโดยการปรนนิบัติดูแลในยามที่แม่เจ็บป่วย -สำเภามีความกตัญญูต่อแม่สายในฐานะที่เคยเลี้ยงดูตนเองมาตั้งแต่ยังเด็ก
ทวิภพ (2533)	-มณีจันทร์แสดงความกตัญญูต่อมารดาที่ได้เลี้ยงดูมา และสำนึกในความรักที่แม่มีให้กับตนเอง โดยมีการสอดแทรกเพลงกล่อมลูกเน้นอารมณ์ความรู้สึกคนดูด้วย
คนผู้ถามหาตนเอง (2535)	-ธนาชัยระลึกถึงการดูแลสั่งสอนของย่าในวัยเด็ก ที่ได้เลี้ยงดูตนมา
อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)	-อำแดงเหมือนแสดงความรัก และความกตัญญูต่อย่า ด้วยการดูแลปรนนิบัติในยามที่ย่าเจ็บป่วย
เรือนมยุรา (2539)	-นายฟ้าฟื้นมีความกตัญญูต่อญาติผู้ใหญ่ โดยให้การดูแลในยามที่เจ็บป่วย
ข้างหลังภาพ (2544)	-แม่แย้มมีความกตัญญูต่อท่านเจ้าคุณอธิการบดีที่ได้เมตตาแก่ตน

5.1.3 ธรรมะประจำชีวิต: การยึดถือพุทธศาสนาเป็นหลักดำเนินชีวิต

ในภาพยนตร์เรื่อง*คนผู้ถามหาตนเอง(2535)* การที่***ธนาชัย*** สามารถเรียกความเชื่อมั่นของตนเองกลับคืนมาได้ โดยการแก้ไขปัญหาของชีวิตที่เคยล้มเหลวในการประกอบอาชีพนักธุรกิจนอกเหนือจากคำสั่งสอนของย่าและความยากลำบากที่พานพบมาในวัยเด็กเป็นภูมิคุ้มกันชั้นดีแล้ว ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการยึดหลักคำสั่งสอนทางพุทธศาสนา เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจในยามที่ร่างกายและจิตใจอยู่ในสภาวะที่เป็นทุกข์ เช่นเดียวกับในชีวิตจริงของเชิด ทรงศรี ที่เคยตกอยู่ในสถานการณ์คับขันของชีวิต โดยเขากล่าวว่า “ในช่วงวัยเด็ก ผมเคยใกล้ชิดกับวัดวา พระสงฆ์มาก่อน เคยเป็นเด็กวัดอยู่ที่วัดเขมาภิรตารามช่วงหนึ่งที่ได้เข้ามาเรียนหนังสือในกรุงเทพฯ คอยตามพระบิณฑบาตร จึงได้รับการอบรมสั่งสอนจากพระ ศิลปะต่างๆ ก็เรียนรู้มาจากวัด ดังนั้นเมื่อผมมาทำหนัง จึงพยายามนำสิ่งเหล่านี้มาบอกกล่าวกับคนยุคสมัยใหม่ ให้เห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าด้วย” (เรื่องเดียวกัน : 180)

อิทธิพลทางความคิดอีกอย่างเกี่ยวกับหลักธรรมทางพุทธศาสนา คือ การยึดถือปรัชญา "*พุทธศาสนาแนวปฏิรูป*" ของ***พุทธทาสภิกขุ*** ที่ตีความหลักธรรมทางพุทธศาสนาโดยใช้ปัญญาและเหตุผลในการแก้ปัญหาของชีวิต เชิด ทรงศรีได้มีโอกาสอ่านหนังสือธรรมมะของท่านพุทธทาสภิกขุเรื่อง "*ภูเขาแห่งวิถีพุทธธรรม*" และได้ใช้หลักแนวคิดดังกล่าว ยึดถือปฏิบัติทั้งในยามสุขและทุกข์ของชีวิต โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ. 2533 ในระหว่างที่ได้สร้างภาพยนตร์เรื่องทวิภพ ครอบครัวของเขาต้องเจอกับเรื่องเลวร้ายในชีวิต คือ การที่ลูกสาวคนกลาง "*ธันยฉัตร ทรงศรี (ผึ้ง)*" ได้ป่วยเป็นมะเร็งที่รังไข่ เชิด ทรงศรีได้กล่าวว่า "หนังสือภูเขาแห่งวิถีพุทธธรรมของท่านพุทธทาสภิกขุ ได้ช่วยผมเอาไว้มาก ทำให้มีหลักใจในการต่อสู้กับชีวิต ผมรักลูกยิ่งกว่าตัวเอง แต่เรื่องร้ายแรงที่เกิดขึ้นเราคิดว่าจะต้องเอาชนะกับมันให้ได้ การมีความเชื่อที่จะเอาชนะและรู้จักชีวิต ทำให้ไม่ต้องมานั่งทุกข์และทำให้ชีวิตต้องแย่ไปกว่าเดิม" (พิมพ์สี, 2533: 160)

ในหนังสือเรื่อง "นั่งคุยกับความตาย" ได้แสดงให้เห็นทัศนคติการมองโลกในแง่ดี ซึ่งเชิด ทรงศรีได้รับการสั่งสมมาจากการยึดหลักปรัชญาทางพุทธศาสนา ในช่วงเวลาของการเข้ารับการรักษาจากการป่วยด้วยโรคมะเร็งต่อมลูกหมาก ด้วยการยึดหลักความเชื่อและการพิจารณาในกฏไตรลักษณ์ ซึ่งว่าด้วยเรื่องความไม่เที่ยงของสรรพสิ่ง(รวมทั้งสังขาร) และการไม่ยึดมั่นถือมั่นในสิ่งใดๆ อันเป็นความไม่แน่นอนของชีวิต และนำมาซึ่งความทุกข์ทั้งหลายทั้งปวง พระพุทธเจ้าสอนให้เขารู้จักความตาย และพิจารณาความตายทุกครั้งที่ไหว้พระสวดมนต์ จนสนิทสนมคุ้นเคยเป็นอย่างดี ราวกับว่าความตายได้มานั่งอยู่ตรงหน้าและเผชิญกับมันด้วยความรู้สึกปราศจากความกลัวและความทุกข์ใดๆ เชิด ทรงศรีกล่าวว่า "ผมมักจะพูดให้คนอื่นฟังอยู่เสมอโดยเฉพาะคนที่อยู่ใน***วัยดอกไม้บาน***ที่เห็นว่าศาสนาเป็นเรื่องน่าเบื่อหน่าย และมีไว้สำหรับเฉพาะ***ชนชาวโบราณแลนด์*** ว่าเราควรจะเห็นความสำคัญของศาสนาประจำชาติ คราใดที่ชีวิตเสียศูนย์ มีทุกข์ หรือชะตาร้ายได้โรค โปรดจำไว้เถิดว่า...***จงเชื่อในพระพุทธเจ้า***" (เชิด ทรงศรี, 2546: 123)

ทัศนคติความเชื่อดังกล่าวยังสะท้อนให้เห็นผ่านบุคลิกของตัวละครในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีเรื่องต่างๆ โดยตัวละครส่วนใหญ่ไม่ได้มีชีวิตที่ราบเรียบ แต่ต่างประสบพบเจอกับมรสุมของชีวิต หรือมีอุปสรรคขวางหนามนานาประการ และพื้นฐานในการแก้ปัญหาต่างๆ เหล่านี้ที่ทำให้ตัวละครผ่านวิกฤตมาได้ ล้วนมีหลักธรรมทางพุทธศาสนาเป็นที่ตั้งทั้งสิ้น เช่น ในเรื่อง *พลอยทะเล (2530)* ***รุ่ง***ได้รับการอบรมสั่งสอนมาจากแม่ของตนเอง ในการใช้สติและความไม่ประมาทในการดำเนินชีวิตเนื่องจากมีนิสัยส่วนตัวที่บ้าบิ่น ไม่เกรงกลัวต่ออันตรายใดๆ บางครั้งก็กล้าเสี่ยงชีวิตลงไปดำน้ำหาทรัพยากรในท้องทะเลเพื่อเอามาขายและนำเงินไปรักษาแม่ที่ป่วย ทุกครั้งที่ตนได้กระทำสิ่งที่ขาดสติใดๆ หรือเจอกับสถานการณ์ที่ต้องเสี่ยงชีวิต จึงมักคิดถึงคำสั่งสอนของแม่อยู่เสมอ,

พระริด ในเรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด(2537)* ได้ยึดหลักธรรมเรื่องกฎไตรลักษณ์ ในการพินิจมองดูสังขารของร่างกายมนุษย์ที่ไม่เที่ยง เนื่องจากถูกกิเลสตัญหาเข้าครอบงำจิตใจหลังจากได้สัมผัสถูกตัวอำแดงเหมือนโดยบังเอิญจากการช่วยชีวิตไว้จากการจมน้ำ ภาพของอำแดงเหมือนที่เปลือยกายท่อนบน ได้ปรากฏเข้ามาอยู่ในใจของพระริดและไม่สามารถที่จะสลัดความคิดนั้นออกไปได้ จึงใช้หลักธรรมทางพุทธศาสนา นั่งมองดูรูปโครงกระดูกมนุษย์ที่น่าสังเวช แล้วจึงปลงตกได้ในที่สุด ส่วน***พระนาย*** ในเรื่อง*เรือนมยุรา(2539)* ได้ใช้กฎในเรื่องไตรสิกขา ได้แก่ ศีล สมาธิ ปัญญา ในการดับความทุกข์ในจิตใจที่ลุ่มหลงในความรักที่มีต่อ***นกยูง*** โดยการไปนั่งปฏิบัติธรรมที่สถานฝึกวิปัสสนากรรมฐาน จนสามารถใช้จิตใจที่สงบและมีสติในการปกครองกายที่ยึดติดวัตถุในทางโลกได้ นอกจากนี้ยังมีตัวละครอื่นๆ ที่ใช้หลักพุทธศาสนาในการยึดเหนี่ยวจิตใจ สามารถกล่าวโดยสรุปได้ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4.10 ตัวละครต่างๆ ที่ใช้หลักพุทธศาสนาในการยึดเหนี่ยวจิตใจในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

ภาพยนตร์เรื่อง (ปีที่สร้าง)	**เนื้อหา**
แผลเก่า (2520)	ผู้ใหญ่เขียนขาดสติไปชั่วขณะเมื่อเกิดความแค้นแทนลูกขึ้นมาในจิตใจเพราะมีคนมาทำร้ายลูกของตน แต่ก็สามารถใช้หลักธรรมเรื่องสติสัมปชัญญะ มาควบคุมจิตใจไม่ให้วู่วามและไม่ให้กระทำสิ่งที่ชั่วร้ายได้
พลอยทะเล (2526)	แม่สายยึดหลักธรรมเรื่องความไม่ประมาทและการมีสติ นำไปสั่งสอนรุ่งซึ่งเป็นลูกชาย
คนผู้ถามหาตนเอง(2535)	ธนาชัยเกิดความทุกข์จากปัญหาเศรษฐกิจและได้เข้ามาฟังพระเทศน์จนสามารถปล่อยวางและเกิดความสงบในจิตใจ โดยยึดหลักคำสอนของกฎไตรลักษณ์ ถึงความไม่เที่ยงแท้ของชีวิต และทรัพย์สมบัติเงินทองที่เป็นของนอกกาย
อำแดงเหมือนกับนายริด (25357)	พระริดยึดหลักคำสอนเรื่องกฎของไตรลักษณ์ ในการเพ่งมองโครงกระดูกมนุษย์ให้เห็นสังขารของมนุษย์ที่ไม่เที่ยง แล้วจึงเกิดปลงตกเมื่อเห็นภาพของอำแดงเหมือนที่เปลือยท่อนบน
เรือนมยุรา (2539)	พระนายมีกิเลสเข้าครอบงำจิตใจทำให้เกิดความลุ่มหลงในความรักจนขาดสติ จึงได้หันมานั่ง

	สมาธิ ปฏิบัติธรรม และยึดหลักธรรมคำสอนเรื่องไตรสิกขา

5.1.4 นารีอุปถัมภ์: การเชิดชูสตรีและสิทธิความเท่าเทียมทางเพศระหว่างชาย-หญิง

สภาพแวดล้อมความเป็นอยู่ทั้งในด้านชีวิตส่วนตัวและการทำงานของเชิด ทรงศรี มักมีบุคคลซึ่งเป็น “เพศหญิง” ได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับชีวิตของเขาแทบทั้งสิ้น โดยบุคคลเหล่านี้ได้คอยเข้ามาช่วยเหลือในด้านต่างๆ และได้ส่งอิทธิพลทางความคิดและหล่อหลอมทัศนคติในเรื่องการยกย่องเทิดทูนความสามารถของสตรีเพศ ที่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าความสามารถของบุรุษเพศ บุคคลแวดล้อมเหล่านี้ เริ่มต้นตั้งแต่ “ย่าลูกจันทน์” ผู้เป็นผู้หญิงคนแรกที่มีบทบาทสำคัญได้การอบรมเลี้ยงดูและสั่งสอนเชิด ทรงศรีมาตั้งแต่ยังเล็ก ต่อมาเมื่อได้เข้าเรียนหนังสือในระดับชั้นประถมที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ก็ยังมีทัศนคติที่ดีต่อ “ครู” ซึ่งเป็นเพศหญิง เนื่องจากนิสัยของเชิด ทรงศรีที่ไม่ชอบไปโรงเรียน แต่ด้วยครูที่ชื่อ “***จำรัส***” ได้ใช้จิตวิทยาในการอบรมสั่งสอนนักเรียนและเป็นแรงบันดาลใจทำให้เชิด ทรงศรีอยากที่จะมาเรียนหนังสือ กล่าวคือ ครูจำรัสเป็นคุณครูผู้หญิงที่ตาพิการข้างหนึ่ง เธอจึงได้ใช้จิตวิทยาในการมอบหมายหน้าที่สำคัญให้กับเชิด ทรงศรี ได้เป็นผู้ช่วยประจำตัวคอยถือกระเป๋าให้กับครูเพื่อไปส่งที่โรงเรียนเป็นประจำทุกวัน ถึงแม้จะเป็นหน้าที่เพียงเล็กน้อย แต่สำหรับเด็กในวัยระดับประถมอย่างเขา ถือเป็นสิ่งที่น่าภาคภูมิใจที่ได้รับเกียรติในการช่วยเหลือครูตาบอดคนหนึ่งให้ได้รับความสะดวกสบาย ทำให้เชิด ทรงศรีมีทัศนคติที่ดีต่อการไปโรงเรียนและเข้าไปเรียนหนังสือโดยปริยาย จนทุกวันนี้เชิด ทรงศรียังรู้สึกซาบซึ้งในพระคุณของครูท่านนี้ตลอดเรื่อยมาที่ทำให้เขาเรียนจบระดับชั้นป. 4 มาได้ ต่อมาในส่วนของการทำงาน เมื่อเชิด ทรงศรีได้เข้ามาทำงานในวงการภาพยนตร์และเริ่มถ่ายหนัง ก็ยังได้รับความช่วยเหลือจากครูบาอาจารย์ ทั้งคุณครูจากที่โรงเรียนเก่าสมัยที่ยังเรียนอยู่ที่โรงเรียนโยธินบูรณะ ซึ่งเชิด ทรงศรียังได้ติดต่อเยี่ยมเยียนอยู่เป็นประจำ ก็ได้ให้หยิบยืมอุปกรณ์จำเป็นต่างๆ ที่มีค่าเข้ามาประกอบฉาก รวมถึง “***สุพรรณ บูรณพิมพ์***” ซึ่งเชิด ทรงศรีจะเรียกท่านด้วยความเคารพว่า “***แม่ต้อย***” บุคคลในวงการบันเทิงที่เชิด ทรงศรียกย่องว่าเป็น “ครู” และเป็นผู้อุปการะที่คอยให้ความช่วยเหลือในด้านการทำงานมาโดยตลอด

ในด้านชีวิตครอบครัวเชิด ทรงศรี ก็ยังแวดล้อมไปด้วยผู้หญิง ซึ่งมีภรรยาและลูกสาวทำหน้าที่คอยให้กำลังใจในด้านการทำงานหรือบางครั้งก็มีส่วนในการช่วยเหลือด้านการทำงานด้วย

เช่นกัน เนื่องด้วยคุณ***จันทนา ทรงศรี*** ผู้เป็นภรรยา เคยเป็นนักเรียนนาฏศิลป์ อยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร และเมื่อได้จบออกมาก็ได้กลับเข้าไปเป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์อยู่ที่นั้น เชิด ทรงศรีจึงได้มีภรรยาคอยทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาด้านวัฒนธรรมความเป็นไทย โดยเฉพาะในส่วนของศิลปะการแสดงและนาฏศิลป์ต่างๆ ซึ่งได้รับการสอดแทรกให้เห็นในภาพยนตร์ของเขาอยู่เสมอ โดยเชิด ทรงศรีกล่าวว่า *"ผมยกย่องให้คุณจันทนา เป็นดั่งเพชรา เชาวราษฎร์ แห่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร"* (เชิด ทรงศรี, 2547: 96)

สำหรับภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี เรื่องที่ถือได้ว่ามีเนื้อหาโดดเด่นในการยกย่องเชิดชูสตรี โดยตัวละครหญิงมีบทบาทนำอย่างชัดเจน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง***อำแดงเหมือนกับนายริด(2537)*** ซึ่งมีประเด็นเนื้อหาเกี่ยวกับการเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมระหว่างเพศชายและเพศหญิงในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเชิด ทรงศรีได้สร้างเรื่องนี้ขึ้นเพื่อเป็นการยกย่องแก่***อำแดงเหมือน*** สตรีไทยคนแรกในประวัติศาสตร์ชาติไทยที่ได้ลุกขึ้นมาเรียกร้องสิทธิในการเลือกคู่ครองของตนเอง เป็นกรณีตัวอย่างที่บันทึกอยู่ในประวัติศาสตร์เพียงไม่กี่หน้า แต่เชิด ทรงศรีได้นำมาเขียนบทภาพยนตร์ต่อเติมและสร้างเป็นภาพยนตร์โดยศึกษาข้อมูลหลักฐานต่างๆ เพิ่มเติมเพื่อนำมาสร้างได้อย่างสมจริงและถูกต้อง อย่างไรก็ตาม ในปีที่เชิด ทรงศรีได้สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้น คือ พ.ศ.2537 เป็นช่วงเวลาที่ได้เกิดกระแสเรียกร้องสิทธิสตรีขึ้นแล้วในสังคมไทย นอกจากนี้จุดที่ถือเป็น "แรงกระตุ้น" สำคัญให้เชิด ทรงศรีสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้น มีสาเหตุส่วนหนึ่งมาจาก เหตุการณ์ที่เชิด ทรงศรีได้พาลูกสาวคนกลางซึ่งป่วยเป็นมะเร็งรังไข่ ไปรับการรักษาจากหมอที่คลินิค และได้รับทัศนคติจากหมอซึ่งเป็น "เพศชาย" โดยตั้งข้อสันนิษฐานในลักษณะที่เต็มไปด้วยอคติทางเพศ ในคำพูดที่ส่อไปในทางการวินิจฉัยจากหมอว่าเป็นการตั้งท้อง ซึ่งในความรู้สึกของเชิด ทรงศรี ถือเป็นเรื่องรุนแรงที่ผู้หญิงมักได้รับการดูถูกและกดขี่อยู่ในทางความคิดลึกๆ จึงเป็นแรงผลักดันให้สร้างภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริดขึ้นไปอีก (ธัชตะวัน ทรงศรี, สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2555)

นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของเชิด ทรงศรีที่มีตัวละครหญิงมีบทบาทโดดเด่น ในลักษณะที่แสดงให้เห็นบทบาทความเป็นผู้นำของเพศหญิง หรือการพูดถึงแง่มุมต่างๆในลักษณะของการยกย่องให้เกียรติเพศหญิง รวมถึงการนำเสนอประเด็นเรื่องสิทธิอำนาจความไม่เท่าเทียมระหว่างเพศหญิงและชาย ไปสู่กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ โดยสามารถแสดงให้เห็นรายละเอียด ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4.11 ตัวละครเพศหญิงในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ที่มีบทบาทโดดเด่น หรือสะท้อนให้เห็นสิทธิอำนาจทางเพศที่แตกต่างกันระหว่างชายหญิง

ภาพยนตร์เรื่อง (ปีที่สร้าง)	เนื้อหา
เลือดสุพรรณ (2523)	ดวงจันทร์เป็นสตรีไทยที่มีความกล้าหาญ เสียสละเพื่อชาติ และยอมพลีชีพ โดยปลุกระดมชาวบ้านเมืองสุพรรณบุรีให้ลุกมาต่อสู้กับพม่าข้าศึก
ทวิภพ (2533)	มณีจันทร์มีบุคลิกความเป็นผู้นำ มีภาพลักษณ์ของสตรีสมัยใหม่ที่มีความสามารถเท่าเทียมกับเพศชาย และกลับไปช่วยแก้ไขปัญหาด้านการเมืองในสมัย ร.5
อำแดงเหมือนกันนายริด (2537)	อำแดงเหมือนมีความกล้าหาญในการลุกขึ้นมาเรียกร้องสิทธิสตรีและเป็นหญิงไทยคนแรกที่เรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมในการเลือกคู่ครอง
เรือนมยุรา (2539)	นกยูงมีบุคลิกของความเป็นผู้นำ ที่มีความซื่อสัตย์ รักในเกียรติยศศักดิ์ศรีของวงศ์ตระกูล เป็นสตรีไทยที่ยึดมั่นในคุณธรรมความดีตามจารีตประเพณีไทย
ข้างหลังภาพ (2544)	หม่อมราชวงค์กีรติเป็นสตรีชั้นสูง ที่มีกิริยาวาจางดงาม วางตนอยู่ในกรอบจารีตประเพณีอันดีงาม และซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อสามีของตนเอง

5.1.5 ผู้หยุดอายุตัวเองไว้ที่ 28 ปี: การยอมรับวัฒนธรรมความทันสมัยอย่างประนีประนอม

คนส่วนใหญ่โดยทั่วไป จะไม่รู้อายุที่แท้จริงของเชิด ทรงศรี เนื่องจากเขาจะบอกคนใกล้ชิดและเพื่อนร่วมงานอยู่เสมอว่า ตนเองมีอายุ 28 ปี เพราะเขาได้หยุดอายุของตัวเองไว้ที่ 28 ปีแล้ว เหตุผลหลักที่กล่าวดังนี้ เนื่องมาจากเชิด ทรงศรี เป็นคน “รุ่นเก่า” หรือเป็นคนที่เกิดมาในยุคสมัยที่น้ำคลองยังใส แต่พยายามที่จะทำตัวร่วมสมัยให้เข้ากับคน “รุ่นใหม่” ลักษณะของการทำตัวร่วมสมัยของเชิด ทรงศรี ไม่ได้หมายถึงการมีรสนิยมหรูหรา หรือการใช้ข้าวของแบรนด์เนม ยึดติดแฟชั่นในแบบคนสมัยใหม่ แต่หมายถึงการปรับรูปแบบทางความคิดให้ก้าวหน้าอยู่เสมอ โดยเปิดรับความคิดเห็นของคนรุ่นใหม่ตลอดเวลา นักแสดงในวงการบันเทิงหรือผู้กำกับรุ่นน้อง ที่มีอายุ

ห่างกับเขา ก็มักจะถูกสั่งให้เรียกอย่างสนิทสนมว่า "***พี่เชิด***" เช่น นักแสดงรุ่นใหม่อย่าง "***เคน ธีรเดช***" ซึ่งรับบทเป็น***นพพร***ในภาพยนตร์เรื่อง*ข้างหลังภาพ* หรือ "***จันจิรา จูแจ้ง***" ที่รับบท***มณี จันทร์***ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ ต่างก็เรียกเชิด ทรงศรีว่า*พี่เชิด*เช่นกัน ส่วนหนึ่งเป็นจิตวิทยาในการทำงานของเชิด ทรงศรีร่วมกับผู้อื่น ที่ต้องการสร้างความเป็นกันเองกับผู้ร่วมงาน ร่วมถึงแสดงให้เห็นทัศนคติของเชิด ทรงศรีในการเป็นคนเปิดกว้าง และมีใจยอมรับการเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ อยู่เสมอ

แม้กระทั่งในชีวิตครอบครัวของเชิด ทรงศรี ทัศนคติของการมองโลกและการวางตัวกับลูกสาว ยังมีลักษณะที่เป็นกันเองกับลูก โดยเขาเห็นด้วยกับลูกสาวที่ว่า "พ่อแม่ไม่ควรให้ลูกกลับไปอยู่ในยุคสมัยเก่าเหมือนอย่างพ่อแม่ พ่อแม่ต่างหากที่ควรมาอยู่ในสมัยของลูก" (ธัชตะวัน ทรงศรี, สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2555) ทำให้ลักษณะการเลี้ยงลูกของเชิด ทรงศรี เป็นคนที่เข้าใจความรู้สึกของลูกเป็นอย่างดี ***แสงแดด*** ผู้เป็นลูกสาวคนเล็ก จึงมีความสนิทสนมกับพ่อเป็นพิเศษ และมักจะใช้คำแทนตัวในการคุยกันกับพ่อว่า "***เชิด กับ แดด***" อยู่เสมอ

คุณโดม สุขวงค์ ผู้อำนวยการหอภาพยนตร์(องค์การมหาชน) ในฐานะผู้ที่คุ้นเคยกับเชิด ทรงศรีจากการทำงาน ได้กล่าวถึงทัศนคติการทำงานของเขาว่า "คุณเชิด เป็นคนที่ไม่ยอมแก่ เป็นคนที่สุขุม เปิดใจกว้าง เป็นคนประนีประนอม ยอมรับความเปลี่ยนแปลงใหม่ ๆ เช่น ดูหนังของผู้กำกับรุ่นใหม่ๆ ในขณะที่ก็ยังอนุรักษ์ของเก่าไว้ด้วย หรืออะไรที่เป็นความดีงามก็จะอนุรักษ์ไว้" (โดม สุขวงศ์, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2555) หากเปรียบเทียบลักษณะนิสัยของเชิด ทรงศรีดังกล่าวอาจพูดได้ว่า เป็นลักษณะนิสัยของคนไทยอย่างหนึ่งที่มีการยอมรับวัฒนธรรมอย่างประนีนอม เป็นแนวคิดแบบ***ประสานประโยชน์*** เมื่อสังคมไทยต้องเผชิญหน้ากับการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จึงได้มีการประสานประโยชน์โดยนำวัฒนธรรมรูปแบบเก่าอันเป็นวัฒนธรรมส่วนที่ดีงามมาประยุกต์หรือปรับใช้เข้ากับวัฒนธรรมรูปแบบใหม่อย่างผสมกลมกลืนและสอดคล้องกับการดำเนินชีวิตของคนไทยมาตลอดทุกยุคทุกสมัย เชิด ทรงศรีได้กล่าวถึงจุดยืนของตนเองว่า "*ผมเป็นคนร่วมสมัย ที่ไม่เคยลืมอดีตของตนเอง*" (รัชชา, 2544: 206) เป็นคำนิยามที่แสดงตัวตนของเชิด ทรงศรีออกมาได้อย่างชัดเจนมากที่สุด

ทัศนคติดังกล่าวได้สะท้อนออกมาในผลงานภาพยนตร์ในช่วงยุคหลัง ๆ ของเชิด ทรงศรีด้วย จากที่แต่เดิม ผลงานภาพยนตร์ในเรื่องก่อนๆ มักแสดงให้เห็นความเป็นไทยในรูปแบบดั้งเดิมทั้งในแง่ของเนื้อหาและรูปแบบด้านกลวิธีการสร้างต่างๆ สำหรับในภาพยนตร์เรื่อง*คนผู้ถามหา*

ตนเอง(2535) ได้แสดงให้เห็นแนวคิดในเรื่องประสานประโยชน์หรือการประนีประนอมทางวัฒนธรรม โดยสามารถตีความได้จากบทสรุปของเรื่องราวที่ตัวละคร***ธนาชัย*** ได้เดินทางกลับไปดำเนินชีวิตในสังคมเมืองตามเดิมเพื่อกลับไปแก้ไขปัญหาด้านเศรษฐกิจของบริษัท โดยสาระสำคัญอยู่ที่การนำเอาแนวทางการแก้ปัญหาจากประสบการณ์ในอดีตกลับไปแก้ไขปัญหาของปัจจุบันด้วย คือ การใช้หลักปรัชญาแบบศาสนาพุทธและพื้นฐานความเรียบง่ายของสังคมในอดีต เป็นการชี้ให้เห็นแนวทางที่เหมาะสมในการดำรงชีวิตอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของโลกคือ รู้จักปรับเอาข้อดีข้อเสียของวัฒนธรรมรูปแบบต่างๆมาแก้ไขปัญหาของชีวิตนั่นเอง นอกจากนี้กลวิธีการสร้างในภาพยนตร์เรื่องนี้ยังสอดรับกับส่วนของเนื้อหา คือ รูปแบบการใช้ดนตรีประกอบที่มีการผสมผสานแนวดนตรีไทยและดนตรีสากลอย่างผสมกลมกลืนกันด้วย

นอกจากนี้ในภาพยนตร์เรื่อง *เรือนมยุรา(2539)* ยังได้กล่าวถึงการเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรมรูปแบบเก่าโดยแสดงเป็นภาพตัวแทนของตัวละคร***นกยูง*** ที่เป็นคนในอดีตที่ได้เดินทางข้ามเวลามายังอนาคต และวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ซึ่งแสดงเป็นภาพตัวแทนของ***พระนาย*** คนในยุคสมัยปัจจุบัน โดยบทสรุปของภาพยนตร์เรื่องนี้คือการที่***นกยูง*** ยอมออกมาจาก***โลกของอดีต***และมาอาศัยอยู่กับ***พระนาย***และครองรักกันโลกของปัจจุบัน ทั้งนี้หนังได้สื่อให้เห็นว่าการออกมาจากโลกอดีตของ***นกยูง***ไม่ใช่ลักษณะของการหลงลืมวัฒธรรมในอดีต แต่เป็นการเก็บอดีตไว้กับตนเองและบุคลิกทัศนคติของ***นกยูง***ที่ยังยึดมั่นในคุณงามความดีในขณะที่ได้ปรับเปลี่ยนบุคลิกบางอย่างที่ล่าสมัยหรือก่อให้เกิดผลเสียให้มาผสมเข้ากับยุคสมัยปัจจุบันอย่างกลมกลืน ส่วนในด้านกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ ด้านดนตรีประกอบในภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุรา (2539) และเรื่องข้างหลังภาพ (2544) ยังแสดงให้เห็นวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ที่มาปรับใช้ให้ทันสมัยกับการสร้างภาพยนตร์เพื่อให้เป็นที่ยอมรับแก่กลุ่มคนดูรุ่นใหม่ โดยมีการใช้เพลงประกอบภาพยนตร์แนวสากลยอดนิยม(Pop music) ที่ได้รับความนิยมมากขึ้นตามยุคสมัยด้วย

5.2 อัตลักษณ์การเล่าเรื่องและกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

จากการศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านโครงสร้างการเล่าเรื่องในบทที่ผ่านมา เนื่องจากภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีที่นำมาศึกษา ส่วนใหญ่เป็นการดัดแปลงมาจากงานวรรณกรรมประเภทนวนิยายของไทย ดังนั้นการมองหาอัตลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะที่สะท้อนความเป็นตัวตน

ในด้านการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ อาจกล่าวได้อย่างไม่เที่ยงตรงนักในแง่ของการสรุปให้เห็นว่าลักษณะโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ที่พบนั้นถูกถ่ายทอดมาจากความคิดของเชิด ทรงศรีทั้งหมดอย่างตรงไปตรงมา เนื่องจากยังมีลักษณะบางส่วนที่ผูกติดอยู่กับงานวรรณกรรม หรือการที่เชิด ทรงศรีได้รับอิทธิพลทางความคิดส่วนหนึ่งมาจากบทประพันธ์ของนักเขียนดั้งเดิมที่ตนได้นำมาดัดแปลงเป็นบทภาพยนตร์ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้พยายามชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของวรรณกรรมที่มีผลต่อทัศนคติและมุมมองของเชิด ทรงศรี ในส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความคิดที่สอดคล้องกันกับวรรณกรรมดั้งเดิมและสะท้อนออกมาเป็นอัตลักษณ์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

นอกจากนี้ในส่วนของกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ซึ่งเกี่ยวข้องกับรูปแบบภาษาหรือไวยกรณ์ทางภาพยนตร์ได้แก่ การถ่ายภาพ (Cinematography) การตัดต่อ (Editing) การจัดแสง (Lighting) เสียงและดนตรีประกอบ (Sound and Music) สิ่งต่างๆเหล่านี้ เป็นองค์ประกอบที่ใช้ถ่ายทอดเนื้อหาความเป็นไทยและมีส่วนสนับสนุน ส่งเสริม รวมทั้งสอดคล้องไปกับเรื่องราวที่แสดงออกถึงความเป็นไทยต่างๆ เป็นการใช้องค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ถ่ายทอดภาษาเขียนของนวนิยายให้ออกมาเป็นภาพและเสียงอันเป็นรูปแบบเฉพาะทางภาพยนตร์ ดังนั้นการวิเคราะห์อัตลักษณ์ในส่วนกลวิธีการสร้างทางภาพยนตร์จึงสามารถบ่งชี้ความเป็นตัวตน หรือลักษณะเฉพาะของเชิด ทรงศรี โดยเฉพาะส่วนที่แสดงให้เห็นความเป็นไทยออกมาได้อย่างชัดเจนและเที่ยงตรง

5.2.1 โครงเรื่อง: ความสัมพันธ์ของศิลปะต่างแขนงระหว่างวรรณกรรมไทยและภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

เมื่อกล่าวถึงการความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับภาพยนตร์ สิ่งที่ไม่อาจละเลยได้ก็คือการพิจารณาภาพยนตร์ว่าเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มีทั้งส่วนแตกต่างและเชื่อมโยงกับศิลปะของแขนงวรรณกรรม เนื่องจากจุดเริ่มต้นของการสร้างภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จและได้รับการยอมรับจากคนดู มักเริ่มต้นมาจากขั้นตอนในการเขียนบทภาพยนตร์ที่ดี ซึ่งต้องอาศัยศิลปะในด้านวรรณกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย หรือหลายครั้งที่ภาพยนตร์ได้ถูกถ่ายทอดหรือดัดแปลงมาจากผลงานวรรณกรรมของผู้อื่นที่มีชื่อเสียงอยู่แล้ว เพื่อเป็นการรับประกันความสำเร็จเบื้องต้นเมื่อภาพยนตร์เรื่องนั้นออกฉาย เนื่องจากวรรณกรรมที่ได้รับการดัดแปลงมานั้นเป็นที่นิยมของคนอ่านอยู่ก่อนแล้ว และจะได้รับความสนใจด้วยเช่นกันเมื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ นอกจากนี้อาจมีผู้กำกับภาพยนตร์หรือผู้สร้างภาพยนตร์บางท่านได้ทำหน้าที่เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ของตนเองด้วย หรือแม้กระทั่งก่อนที่จะได้ก้าวเข้ามาสู่แวดวงของศิลปะภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพยนตร์บางคนอาจ

เริ่มต้นมาจากการมีอาชีพเป็นนักเขียนหรือมีความสนใจในงานประพันธ์มาก่อน หากย้อนกลับไปในยุคบุกเบิกของภาพยนตร์อเมริกันเอง ผู้สร้างภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่อย่าง D.W Griffith ก็เคยมีความรู้ในทางวรรณกรรมเป็นอย่างดี ตามบันทึกของ Lewis Jacobs ในงาน “The Rise of the American Film” กล่าวถึงความมุ่งมั่นแรกของ Griffith คือการเป็นนักเขียน และการสร้างบทละครก่อนที่จะกลายเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ เขามีความรักในวรรณกรรมสมัยวิคตอเรียนอย่างมาก โดยเฉพาะด้านบทกวี เห็นได้จากผลงานและลีลาของเขาในยุคแรก และระหว่างปีแรกของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เขาเคยดัดแปลงผลงานวรรณกรรมของนักเขียนที่มีชื่อเสียงอย่างเช่น Jack London, Lord Alfred Tennyson, William Shakespeare, Leo Tolstoi, O.Henry และนักเขียนอื่นๆอีกหลายคน มาดัดแปลงเป็นผลงานภาพยนตร์ของตนเอง (Robert Richardson, 1973: 38) และสำหรับวงการภาพยนตร์ไทยในยุคเริ่มต้น ยังมีผู้กำกับภาพยนตร์ที่เริ่มต้นมาจากการเป็นนักประพันธ์ด้วย ได้แก่ ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) โดยมีทั้งงานเขียนประเภทนวนิยาย สารคดี และการประพันธ์เพลง และผลงานกำกับภาพยนตร์ เช่นเรื่อง รบระหว่างรัก (2474) , หลงทาง(2475), ปู่โสมเฝ้าทรัพย์ (2476) และ เลือดทหารไทย(2478) เป็นต้น

ในกรณีของเชิด ทรงศรี ก่อนที่จะกลายมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีแนวทางเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ได้เริ่มต้นการทำงานในฐานะนักเขียนโดยเข้าทำงานเป็นบรรณาธิการนิตยสาร จากนั้นจึงเริ่มงานเขียนอย่างจริงจังในนามปากกาของ “*ธม ธาตรี*” มีงานเขียนหลายประเภททั้งนวนิยาย เรื่องสั้น บทความ สารคดี รวมทั้งมีการเขียนบทละครวิทยุ บทละครโทรทัศน์ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ และแต่งเนื้อเพลงด้วย จากนั้นจึงมีโอกาสเข้ามาเรียนรู้การทำงานในกองถ่ายภาพยนตร์และต่อมาได้เป็นผู้กำกับการแสดงให้กับหนังของผู้อื่น นับเป็นจุดเริ่มต้นของการเข้ามาสู่วงการภาพยนตร์ และเมื่อได้มีโอกาสสร้างและกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกของตนเอง[12] เชิด ทรงศรีได้อาศัยประสบการณ์ในด้านการเขียนของตน ในการแต่งเรื่องราวและเขียนบทภาพยนตร์ขึ้นเอง อย่างไรก็ตามในผลงานภาพยนตร์ช่วงหลังที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาทั้งหมด 9 เรื่องนี้ มีอยู่ 7 เรื่องด้วยกันที่เป็นการนำวรรณกรรมของผู้อื่นมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ โดยเชิด ทรงศรีได้นำมาเขียนดัดแปลงเป็นบทภาพยนตร์ด้วยตัวเอง โดยคำนึงถึงเรื่องความสะดวกในการทำงาน และมีแนวทางในการคัดเลือก

---

12 ภาพยนตร์เรื่องแรกของเชิด ทรงศรี คือ เรื่อง “โนห์รา” (2509) เป็นภาพยนตร์ 16 มม. ที่สร้างขึ้นด้วยเงินทุนของตนเอง รวมทั้งทำหน้าที่ตั้งแต่ เขียนบทภาพยนตร์, ออกแบบฉาก, ลำดับภาพ, แต่งเพลงประกอบ, กำกับการแสดงและทำโฆษณาประชาสัมพันธ์ด้วยตนเองทั้งหมด และเมื่อออกฉาย ณ โรงภาพยนตร์เอ็มไพร์ ได้เป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดในปีนั้น คือประมาณ 1 ล้านบาท (ธัชตะวัน ทรงศรี, 2549: 26)

วรรณกรรมมาจากพื้นฐานความชอบส่วนตัวก่อน “เนื่องด้วยนิสัยรักการอ่านเขียน จึงมีนวนิยายที่อยู่ในความประทับใจและชื่นชอบเป็นพิเศษ จากนั้นจึงดูความเป็นไปได้ในการดัดแปลงมาเป็นบทภาพยนตร์ เช่น เป็นแนวเรื่องที่มีความถนัดส่วนตัวหรือเป็นเรื่องใกล้ตัวของคุณเชิดเอง หรือนวนิยายบางเรื่องมีความเหมาะสมที่จะนำมาทำเป็นภาพยนตร์อยู่แล้ว และง่ายต่อการนำมาดัดแปลงให้สอดคล้องกับแนวทางหรือความสนใจของตัวเอง” (ธัชตะวัน ทรงศรี, สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2555) เช่น นวนิยายเรื่อง *แผลเก่า*ซึ่งเกี่ยวกับสภาพชีวิตชนบท ซึ่งเชิด ทรงศรีมีความถนัดและมีประสบการณ์ที่เติบโตมาจากชนบท หรือการนำเอาบทประพันธ์ที่ชื่นชอบเป็นการส่วนตัวอย่างเรื่อง *ข้างหลังภาพ* เป็นนวนิยายในดวงใจของเชิด ทรงศรี ซึ่งได้มาจากการเก็บเงินซื้อในตอนสมัยเรียน เมื่ออ่านแล้วจึงเกิดความประทับใจเรื่อยมาจนกระทั่งได้นำมาทำภาพยนตร์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามข้อสังเกตหนึ่งก็คือ ภาพยนตร์หลายเรื่องของเชิด ทรงศรีเป็นการนำมาจากนวนิยายที่ได้รับความนิยมหรือเป็นของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอยู่ก่อนหน้า ซึ่งเป็นลักษณะทั่วไปของผู้สร้างภาพยนตร์ที่จะต้องคำนึงถึงความสนใจของผู้ชมเป็นส่วนประกอบด้วย นอกจากนี้จากการศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้พบลักษณะของโครงเรื่องที่สอดคล้องไปในแนวทางเดียวกัน จากการที่เชิด ทรงศรีได้คัดเลือกนวนิยายต่างๆ นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ มีลักษณะของการผลิตซ้ำด้านเนื้อหาสำคัญที่เป็นโครงเรื่องและแก่นความคิดต่างๆ และสะท้อนให้เห็นอัตลักษณ์ด้านโครงเรื่องที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่

-*<u>โครงสร้างการเล่าเรื่องที่ยึดแนวทางมาจากวรรณกรรมไทยแนวจินตนิยม (Romanticism)</u>*

เมื่อกล่าวถึงวรรณกรรมไทยประเภทบันเทิงคดี หรือที่เรียกว่านวนิยาย (Fiction) เป็นแนวทางวรรณกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกที่เริ่มเข้ามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้รูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมไทยเปลี่ยนไปจากเดิมที่เป็นแนวร้อยกรองกลายมาเป็นร้อยแก้ว และแนวเรื่องที่อิงพงศาวดารจีนและวรรณคดีไทยแบบจักรๆ วงศ์ๆ ในสมัยก่อน ไปเป็นนวนิยายแปลจากตะวันตก โดยเฉพาะนวนิยายแนวจินตนิยม (Romanticism) ในช่วงเริ่มต้นจึงเป็นการแปลมาจากวรรณกรรมตะวันตก ต่อมาจึงได้รับความนิยมจากผู้อ่านมากขึ้น จนนักเขียนไทยหลายคนได้มีการแต่งเรื่องราวขึ้นใหม่ในรูปแบบและเนื้อหาเฉพาะตัวแบบไทยๆ ออกมาจำนวนหลายเรื่องด้วยกัน จนกลายมาเป็นวรรณไทยแนวจินตนิยม (สายทิพย์ นุกูลกิจ, 2534 :114) ซึ่งมีเนื้อหาโดยทั่วไปมุ่งให้ความสำคัญทางอารมณ์ (Emotion) ความรู้สึก (Sentiment) และญานสังหรณ์ (Intution) บางครั้งเรียกว่า “นิยายพาฝัน” มักเกี่ยวข้องกับความรัก โลภ โกรธ หลงของมนุษย์ (สุพรรณี วราทร,2519 :

14) เป็นนวนิยายที่ได้รับความนิยมมาทุกยุคสมัย โดยอาจมีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาหรือเกิดพัฒนาการไปเป็นนวนิยายแนวจินตนิยมรูปแบบอื่นๆ ตามการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยหรือแนวทางเฉพาะของนักเขียนแต่ละคน แต่โดยทั่วไปก็ยังมุ่งเห็นไปในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ในเชิงโรมานซ์หรือมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรักในรูปแบบต่างๆ

สำหรับการศึกษาโครงเรื่องในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ผู้วิจัยพบว่าเรื่องราวในภาพยนตร์มีเนื้อหาที่สอดคล้องกับแนวทางของนวนิยายแบบจินตนิยม ซึ่งมักเกี่ยวข้องกับอุปสรรคความรักของตัวละคร และเน้นในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกเป็นส่วนสำคัญ ทั้งลักษณะโครงเรื่องที่จบลงด้วยความรักแบบโศกนาฏกรรมคือการตายของตัวละคร เช่น *เรื่องแผลเก่า(2520), เพื่อน-แพง (2526) และข้างหลังภาพ (2544)* หรือหากจบลงด้วยการที่คนรักได้ครองคู่กันอย่างมีความสุขในโครงเรื่องแบบสุขนาฏกรรม ตัวละครเหล่านั้นก็ต้องผ่านอุปสรรคความรัก และความยากลำบากต่างๆ มาอย่างทรหด ไม่ใช่เป็นความรักหวานชื่น หรือได้พบกับคืนวันแห่งความสุขอย่างตลอดรอดฝั่ง เช่น ในเรื่อง*พลอยทะเล (2530) ทวิภพ (2533) เรือนมยุรา (2539)* โดยตอนจบของเรื่องก็คือการที่คู่รักสามารถเอาชนะอุปสรรคต่างๆ โดยเฉพาะอุปสรรคในด้านกาลเวลาที่ตัวละครอาศัยอยู่ในภพชาติที่แตกต่างกัน หรือความแตกต่างทางสภาพแวดล้อมเป็นสิ่งทำให้เกิดประเด็นความขัดแย้งขึ้น

นอกจากนี้ลักษณะของโครงเรื่องที่สอดคล้องกับแนวทางของวรรณกรรมไทยแนวจินตนิยม ที่พบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีนี้ กล่าวได้ว่าเป็นการยึดรูปแบบโครงเรื่องมาจากบทประพันธ์ดั้งเดิม ซึ่งได้ดัดแปลงมาจากผลงานวรรณกรรมของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในยุคที่วรรณกรรมแนวนี้เฟื่องฟู ได้แก่ *กุหลาบ สายประดิษฐ์(ศรีบูรพา) โชติ แพร่พันธ์ (ยาขอบ) ก้าน พึ่งบุญ ณ อยุธยา (ไม้ เมืองเดิม)*[13] ซึ่งนักเขียนเหล่านี้ได้อยู่ร่วมสมัยและสร้างผลงานออกมาในยุครุ่งอรุณของนวนิยายไทยแนวจินตนิยม ได้แก่ช่วงรอยต่อแห่งการเปลี่ยนแปลงการปกครองภายหลัง พ.ศ. 2475 ซึ่งระบบศักดินาไทยกำลังล่มสลาย และถือเป็นยุคบุกเบิกวรรณกรรมไทยแนวจินตนิยม ซึ่งต่อมาได้รับการพัฒนาไปในแนวทางอื่นๆ อีกหลายรูปแบบ และเมื่อเชิด ทรงศรีได้นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์จึงได้รับอิทธิพลทางความคิดและยึดโครงเรื่องมาจากงานวรรณกรรมของนักเขียนเหล่านี้ด้วย ต่อมาเมื่อแนวทางของนวนิยายปรับเปลี่ยนไปสู่แนวทางใหม่ และเกิดวรรณกรรมแนวจินตนิยมรูปแบบใหม่ๆออกมาอยู่อย่างต่อเนื่อง ในช่วงเวลานี้เชิด ทรงศรีได้สร้างภาพยนตร์ที่มาจาก

---

13 เรื่องสั้น “เพื่อน-แพง” ของยาขอบ ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกในวารสารเทพศิรินทร์ ฉบับชื่นชุมนุม ในปี พ.ศ. 2476 ส่วนเรื่อง “แผลเก่า” ของไม้ เมืองเดิม และนวนิยายเรื่อง “ข้างหลังภาพ” ของศรีบูรพา ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อพ.ศ. 2479

วรรณกรรมร่วมสมัยขึ้น ซึ่งหมายถึงเป็นนวนิยายที่อยู่ร่วมสมัยกับช่วงเวลาที่สร้างภาพยนตร์ ได้แก่ เรื่อง*ทวิภพ*ของทมยันตี และเรื่อง*เรือนมยุรา*ของแก้วเก้า ซึ่งถือเป็นนวนิยายแนวจินตนิยมสมัยใหม่ หรือเรียกว่า “นวนิยายแนวโรมานซ์ข้ามภพชาติ” (อนัญญา วารีสอาด,2553: 7) ซึ่งยังเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรัก และเน้นความรู้สึกด้านอารมณ์อยู่ แต่เป็นรูปแบบของความรักที่ลึกซึ้ง รุนแรงมากขึ้น ในลักษณะมั่นคงเหนือกาลเวลา โดยมีเรื่องของอิทธิฤกษ์ปาฏิหาริย์ที่ทำให้ตัวละครต้องแยกจากกันไปอยู่ในคนละภพชาติ แต่ด้วยพลังอำนาจแห่งความรักที่เต็มเปี่ยมจึงทำให้สามารถเอาชนะปัญหาต่างๆได้ ถือเป็นแนวทางของนวนิยายที่แตกต่างออกไป เนื่องจากนวนิยายแนวจินตนิยมแบบเดิมๆ ที่มักมีเนื้อหาซ้ำซากจำเจทำให้ผู้อ่านเริ่มเบื่อ จึงแสวงหาแนวทางใหม่ๆให้กับอุปสรรคความรักของตัวละคร โดยเอาเรื่องความรักเหนือธรรมชาติ เข้ามาเกี่ยวข้อง สร้างความแปลกใหม่เพื่อดึงความสนใจของผู้อ่านวรรณกรรมมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของเชิด ทรงศรี จะได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากนวนิยายแนวจินตนิยม ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรัก และเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร แต่สิ่งที่สะท้อนอยู่เบื้องหลังคือ การแฝงบริบททางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ รวมถึงการเมือง หรือความตึงเครียดทางสังคมในแง่มุมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งในสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกัน หรืออาจเป็นเหตุการณ์ที่เปลี่ยนผ่านจากช่วงเวลาหนึ่งไปยังอีกช่วงเวลาหนึ่ง และบริบททางสังคมเหล่านั้นก็ได้มีอิทธิพลต่อตัวละครที่อาศัยอยู่ต่างสถานที่หรือช่วงเวลาที่ต่างกัน อันส่งผลทำให้เกิดประเด็นขัดแย้งที่เป็นอุปสรรคความรักระหว่างตัวละครขึ้น เช่น อุปสรรคความรักของ***ขวัญกับเรียม***ที่มีปัจจัยเรื่องสภาพแวดล้อมมาเกี่ยวข้อง อุปสรรคความรักระหว่าง***พระนายกับนกยูง***ในเรื่องของความแตกต่างทางวัฒนธรรม เป็นต้น นอกจากนี้อุปสรรคความรักของตัวละครยังเกี่ยวข้องกับความแตกต่างทางชนชั้น เพศสถานะ หรือชาติพันธุ์ เช่น *ข้างหลังภาพ* เป็นความแตกต่างทางชนชั้นระหว่าง***นพพร***ที่เป็นสามัญชน กับ***หม่อมราชวงค์กีรติ*** ความแตกต่างทางเพศสถานะในเรื่อง***อำแดงเหมือนกับนายริด*** เกี่ยวกับความไม่เท่าเทียมทางเพศระหว่างชายหญิง และความแตกต่างทางชาติพันธุ์ระหว่าง***มังรายและดวงจันทร์ในเรื่องเลือดสุพรรณ*** ซึ่งจะกล่าวถึงรายละเอียดต่อไปในการวิเคราะห์ประเด็นเรื่องการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรม

- *<u>โครงเรื่องที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรม</u>*

ลักษณะร่วมในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีมักกล่าวถึงการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตก โดยปรากฏอยู่ในสภาพแวดล้อมเชิงกายภาพ คือการแบ่งพื้นที่แยกขาดจากกันอย่างชัดเจน ระหว่างพื้นที่ของอดีตกับปัจจุบัน หรือพื้นที่ของเมืองกับชนบท ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นความแตกต่างและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม อันเป็นผลมาจากกระแสโลกาภิวัฒน์ที่สังคมไทยได้รับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาในช่วงเวลาต่างๆ ตามบริบทสังคม เช่น ในเรื่อง*แผลเก่า(2520)* ***เรียม***ได้มีการเดินทางจากชนบทเข้าสู่สภาพแวดล้อมแบบเมืองจากนั้นจึงทำให้หลงติดอยู่กับวัฒนธรรมสมัยใหม่ในพระนคร แล้วจึงลืมความรักที่เคยมีต่อ***ขวัญ***หนุ่มบ้านนาในชนบท กระทั่งภาพยนตร์เรื่องต่อมาคือ *เพื่อน-แพง (2526)* เชิด ทรงศรีได้มีการต่อเติมโครงเรื่องจากบทประพันธ์ดั้งเดิมของยาขอบ เพื่อให้มีโครงเรื่องที่สอดคล้องไปในแนวทางเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า โดยการเพิ่มเนื้อหาในส่วนของฉากสภาพแวดล้อมของเมืองเข้ามา เพื่อผูกเรื่องราวให้ตัวละครได้มีการเดินทางไปเผชิญหน้ากับสภาพแวดล้อมแบบใหม่ที่ไม่คุ้นเคย และทำให้***เพื่อน*** ตื่นตาตื่นใจกับวัฒนธรรมความเจริญ จนหลงลืมความรักที่มีต่อ***พี่ลอ*** และความเรียบง่ายแบบบ้านนอกคอกนา ส่วนเรื่อง*พลอยทะเล (2530)* ***กระถิ่น*** เป็นตัวละครที่มีสภาวะจิตใจเปลี่ยนไปหลังจากออกจากเกาะระย้า ไปสู่ฝั่งเมืองที่มีความเจริญและยึดติดกับวัตถุนิยม มากกว่าที่จะเห็นความสำคัญในคุณค่าความรักของ***รุ่ง***

จากที่กล่าวมาเห็นได้ว่าอุปสรรคความรักระหว่างตัวละคร เกิดมาจากวัฒนธรรมตะวันตกกี่อาจเป็นภัยคุกคามสังคมบ้านนา หรือสังคมชนบท โดยสภาพจิตใจของตัวละครที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อม เปรียบได้กับสังคมและวัฒนธรรมไทยในช่วงเวลาที่เข้าสู่การเผชิญหน้ากับวัฒนธรรมตก โดยเมื่อย้อนกลับไปในช่วงบริบทสังคมสมัยรัชกาลที่ 5 ในภาพยนตร์เรื่อง*ทวิภพ* (2533) มีเนื้อหาที่พูดถึงกับติดต่อกับชาติตะวันตกอย่างอังกฤษและฝรั่งเศสที่เริ่มเข้ามาในประเทศไทยแล้ว เป็นการแสดงให้เห็นการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรม ที่ปรากฏตามสภาพแวดล้อมที่แตกต่างผ่านภพอดีตและภพปัจจุบัน หรือบุคลิกของตัวละครระหว่าง ***หลวงอัครเทพวรากรและมณีจันทร์*** ซึ่งเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมสมัยเก่าและสมัยใหม่ ที่มีการเผชิญหน้าผ่านการปฏิสัมพันธ์โต้ตอบกันระหว่างบทสนทนาของตัวละคร นอกจากนี้การใช้ตัวละครเป็นตัวแทนของสภาพสังคมที่แตกต่างระหว่าง “โลกเก่า” กับ “โลกใหม่” เพื่อแสดงการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรมยังพบได้ในภาพยนตร์เรื่อง *เรือนมยุรา(2539)* โดย***นกยูง***เป็นตัวแทนของคนยุคเก่าที่เดินทางข้ามกาลเวลาจากสมัยอยุธยามาพบกับ***พระนาย***ในยุคสมัยปัจจุบัน หรือใน*ข้างหลังภาพ (2544)* ถึงแม้ตัวละครจะอยู่

ร่วมสมัยกัน แต่ด้วยความแตกต่างทางชนชั้นและวัยที่ห่างกัน จึงเป็นอุปสรรคต่อความรัก โดย ***คุณหญิงกีรติ***เป็นตัวแทนวัฒนธรรมจารีตแบบดั้งเดิม ซึ่งได้รับอิทธิพลจากโครงสร้างสังคมสมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองพ.ศ. 2475 ในขณะที่***นพพร***เป็นตัวแทนของคนหนุ่มที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมสมัยใหม่ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองพ.ศ.2475

- *<u>โครงเรื่องแบบถวิลหาอดีต (Nostalgia) และการย้อนกลับสู่วัฒนธรรมดั้งเดิม</u>*

ผลสืบเนื่องมาจากโครงเรื่องที่กล่าวถึงการเผชิญหน้าทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ลักษณะของการปะทะกันระหว่างวัฒนธรรมธรรมไทยและวัฒนธรรมตะวันตกหรือวัฒนธรรมเก่ากับวัฒนธรรมใหม่ ส่งผลต่อสภาวะจิตใจของตัวละครทั้งหลายในภาพยนตร์ ทำให้เกิดความรู้สึกไม่มั่นคงในชีวิต เกิดการสูญเสียความเป็นตัวของตัวเอง ความไม่เชื่อมั่นต่อสภาวะการดำรงอยู่ จนกระทั่งตัวละครเกิดความแปลกแยกจากการเป็นส่วนหนึ่งของสังคม เช่น ***เรียม*** *(แผลเก่า-2520)* ที่ไม่ได้รับความสุขและรู้สึกไม่เป็นตัวของตัวเองเมื่อต้องอยู่ในสภาพสาวชาวกรุงทั้งที่แต่ก่อนเคยมีชีวิตผูกพันอยู่กับสภาพแวดล้อมที่เรียบง่ายแบบชนบท จึงได้รำลึกถึงอดีตอันแสนสุขที่เคยว่ายน้ำเล่นกัน***ขวัญ***คนรักเก่า, ***เพื่อน*** *(เพื่อนแพง-2526)* พยายามเปลี่ยนตัวเองให้กลายเป็นสาวชาวกรุงที่มีภาพลักษณ์ความทันสมัย เพื่อทำให้ตนเองคู่ควรกับ***บุญเพ็ง***คนรักใหม่ที่เป็นหนุ่มนักเรียนนอก แต่เมื่อโดนหลอก จึงหันกลับมาหาคนรักเก่าอย่าง***พี่ลอ***ซึ่งเป็นหนุ่มบ้านนอกคอกนา, ***มณีจันทร์*** *(ทวิภพ-2533)* สาวในยุคสมัยใหม่ที่รู้สึกไม่มีความสุขในชีวิตภายใต้สภาพสังคมเมืองปัจจุบันที่วุ่นวาย แข่งขัน เมื่อได้พบเจอกับเรื่องปาฏิหาริย์ได้ย้อนกลับไปในอดีตสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ยังมีสภาพสังคมเรียบง่ายและพบรักกับหลวงอัครเทพวรากร จึงรู้สึกสับสนในชีวิตที่ต้องตัดสินใจเลือกว่าจะไปอยู่ในภพใด และสุดท้ายก็เลือกที่จะไปอยู่กับคนรักในอดีต, บริษัทของ ***ธนาชัย*** *(คนผู้ถามหาตนเอง-2535)* กำลังประสบกับภาวะล้มละลาย เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจแบบทุนนิยมสมัยใหม่ที่อยู่ในช่วงตกต่ำ ทำให้ตนขาดความเชื่อมั่นที่จะกอบกู้วิกฤต และเกิดความเครียดจนไม่สามารถคิดหาทางออกได้อย่างมีสติ จึงได้สั่งให้คนขับรถพากลับไปยังบ้านเกิดในชนบทและยืนมองดูต้นไทรที่เปรียบแทนได้กับชีวิตของตน ทำให้ระลึกถึงคำสั่งสอนของย่าในวัยเด็กและชีวิตที่เคยยากลำบากมาก่อน จึงเกิดสติและหันกลับมาศรัทธาในความเชื่อมั่นดั้งเดิมของตนรวมทั้งแนวทางของพุทธศาสนาที่สอนเรื่องความไม่ประมาท

เมื่อเปรียบเทียบตัวละครเหล่านี้เป็นสภาพของสังคมไทยที่อยู่ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่มีการเผชิญหน้ากับวัฒนธรรมตะวันตกทำให้รากฐานวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เคยยึดถือมาสั่นคลอน หรือกล่าวนัยหนึ่งคือสังคมไทยกำลังเผชิญกับ "วิกฤตอัตลักษณ์" เนื่องจากวัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วกระทันหัน จนเกิดการตั้งคำถามที่ว่าสุดท้ายแล้วสังคมไทยควรดำเนินไปในทิศทางไหนหรือตามกระแสของวัฒนธรรมรูปแบบใด จนกระทั่งวิฤกตนั้นได้ดำเนินมาถึงจุดแตกหัก เช่น สภาพเศรษฐกิจตกต่ำอันเป็นผลพวงมาจากความล้มเหลวของระบบทุนนิยมตะวันตก สิ่งแวดล้อมที่เสื่อมโทรมอันเนื่องมาจากกระแสบริโภคนิยมและการเติบโตของประชากร หรือปัญหาทางสังคมอื่นๆที่เกิดมาจากความเจริญสมัยใหม่ รวมถึงวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมบางอย่างที่ได้สูญหายไป เมื่อถึงจุดหนึ่งสังคมไทยจึงตระหนักถึงการหวนกลับไปหาวัฒนธรรมไทยในอดีต หรือวัฒนธรรมดั้งเดิมของคนรุ่นปู่ ย่า ที่เคยรุ่งเรืองในอดีต การมีระบบเศรษฐกิจแบบดั้งเดิมที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตอันเรียบง่าย รวมถึงประเพณี ค่านิยมความเชื่อแบบดั้งเดิม ดังนั้นบทสรุปในตอนจบของโครงเรื่องของภาพยนตร์ที่กล่าวมา สุดท้ายตัวละครเหล่านั้นก็มักเลือกที่จะกลับไปอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ตนเคยอยู่มาในอดีต หรือหันไปยึดถือในรูปแบบการดำเนินชีวิตตามวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม สำหรับตัวละคร***ธนาชัย*** ถึงแม้ว่าเขาจะได้กลับไปใช้ชีวิตในสภาพสังคมแบบเมืองแต่สภาวะจิตใจของเขาก็ยังคงดำรงและยึดมั่นอยู่ในหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนาและการดำเนินชีวิตที่เรียบง่ายตามภูมิปัญญาของไทยดั้งเดิม

5.2.2 การดัดแปลงบทประพันธ์ดั้งเดิมสู่บทภาพยนตร์ตามแนวทางอันเป็นเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรี

เนื่องจากผลงานภาพยนตร์หลายเรื่องที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาทั้งหมด 9 เรื่องนี้ มีหลายเรื่องที่นำมาจากบทประพันธ์ของผู้อื่น และเชิด ทรงศรี ได้มีบทบาทสำคัญในกระบวนการสร้างภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นผู้ดัดแปลงจากบทประพันธ์มาสู่บทภาพยนตร์ด้วยตัวเอง ผู้วิจัยจึงได้มีการศึกษาบทภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีเปรียบเทียบกับบทประพันธ์ดั้งเดิม อันจะสะท้อนให้เห็นวิธีการทำงานกระบวนการคิด ของเชิด ทรงศรีในการถ่ายทอดอัตลักษณ์ไทยมาสู่ผลงานภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยเน้นการศึกษาเปรียบเทียบในด้านโครงสร้างของเรื่องโดยรวมและแก่นความคิดหลัก หรือรายละเอียดบางส่วน รวมทั้งสำนวนโวหารที่ใช้ ว่าเชิด ทรงศรีได้มีการปรับเปลี่ยนแต่งเติม หรือคงเนื้อหาจากบทประพันธ์เดิมไว้มากน้อยเพียงใด

ในกรณีแนวทางการเขียนบทภาพยนตร์ เชิด ทรงศรีมีแนวทางการเขียนบทภาพยนตร์เป็นของตนเอง โดยเขาได้กล่าวไว้ในบันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์ของตนเอง ถึงลำดับขั้นตอนการเขียนบทไว้ดังนี้ (ธม ธาตรี, 2526: 10)

1.อ่านเรื่องเดิม และค้นหา “หัวใจ” ของเรื่อง

2.ซื้อ (เช่า) ลิขสิทธิ์เรื่องเพื่อสร้างเป็นภาพยนตร์

3.ตั้งมั่นอยู่ในความเคารพเรื่องเดิม และทำความรู้จักกับชีวิตและผลงานผู้เขียน

4.กำหนดยุคสมัยของเรื่อง

5.ย่อเรื่อง

6.เขียนบุคลิกลักษณะตัวละครสำคัญ

7.ตัดฉาก

8.เขียนบทภาพยนตร์ครั้งที่ 1

9.เขียนบทภาพยนตร์ครั้งที่ 2, 3, 4 และ 5 ให้เหมาะสมกับเวลาความยาวของภาพยนตร์

จากการศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ผ่านมาและแนวทางการเขียนบทภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีข้างต้น กล่าวได้ว่าลักษณะการดัดแปลงนวนิยายมาสู่บทภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีมักให้ความเคารพต่อบทประพันธ์ดั้งเดิม ด้วยการยึดโครงสร้างการเล่าเรื่องและแก่นความคิดหลักจากบทประพันธ์ดั้งเดิมไว้ โดยอาจมีการปรับรายละเอียดเนื้อหาโดยการตัดหรือต่อเติมในส่วนต่างๆ เพื่อสนับสนุนโครงเรื่องให้มีความชัดเจน หรือสอดแทรกในส่วนที่เป็นเนื้อหาความเป็นไทยลงไปในภาพยนตร์ เช่น ในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า เพื่อนแพง หรือเลือดสุพรรณ ที่ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ขนาดสั้น เชิด ทรงศรีจึงได้มีการต่อเติมเรื่องราวในส่วนต้นเรื่องหรือมีการปูพื้นฐานของตัวละครให้มีน้ำหนัก สมเหตุสมผลต่อโครงสร้างเรื่อง แก่นความคิด หรือประเด็นความขัดแย้งต่างๆ นอกจากนี้การเพิ่มเติมเนื้อหาในตอนต้นเรื่องยังช่วยสนับสนุนในการสอดแทรกเนื้อหาความเป็นไทยลงไปเพิ่มเติมได้อีกด้วย

ในส่วนของการใช้สำนวนโวหารในการเขียนบทภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ถ่ายทอดมาสู่บทสนทนาของตัวละครในภาพยนตร์ เชิด ทรงศรีได้มีการยึดสำนวนโวหารจากบทประพันธ์ดั้งเดิมไว้ค่อนข้างมาก โดยเฉพาะผลงานเรื่อง ข้างหลังภาพ ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่เชิด ทรงศรีมีความชอบเป็นพิเศษส่วนตัว เนื่องจากมีการใช้ภาษาที่สวยงาม และด้วยความที่เชิด ทรงศรีเคยอยู่ในแวดวงการเขียนหนังสือ หรือบทประพันธ์มาก่อน จึงมีนิสัยของการรักการอ่านการเขียนวรรณกรรมเป็นทุนเดิม เมื่อรู้สึกชื่นชอบในผลงานของนักเขียนคนใดเป็นพิเศษ ก็พยายามที่จะรักษาความสวยงามของภาษาจากบทประพันธ์ดั้งเดิมเอาไว้เมื่อมีการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์และเมื่อนำมาเขียนเป็น

บทภาพยนตร์ เชิด ทรงศรีก็จะยึดสำนวนโวหารที่สวยงามเหล่านั้นไว้ โดยมีการเกลาออกมาให้เป็นภาษาพูดมากขึ้น หรือมีการสลับสับเปลี่ยนตำแหน่งประโยคเล็กน้อยเพื่อให้ฟังเข้าใจง่ายมากยิ่งขึ้น โดยไม่กระทบต่อสำนวนโวหารเดิมมากนัก จากสัมภาษณ์ของคุณโดม สุขวงค์ ผู้อำนวยการหอภาพยนตร์(องค์การมหาชน) ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรีในด้านการถ่ายทอดผลงานมาจากวรรณกรรมว่า *"เอกลักษณ์ของคุณเชิดคือ ต้องการชื่นชมวรรณกรรมไทย อย่างเรื่องข้างหลังภาพ ด้วยความงดงามในภาษาของศรีบรูพา จึงอยากให้คนอื่นได้รับรู้ และถ่ายทอดมาเป็นภาษาของภาพยนตร์ สิ่งที่รักษาไว้ได้คือบทพูดในหนังสือ ...คนที่เข้าถึงจะชื่นชม ส่วนคนที่ไม่เข้าถึงจะไม่เข้าใจ เขาก็จะบอกว่าหนังคุณเชิด เชย ทั้งๆที่เป็นความจงใจของผู้กำกับที่ต้องการจะรักษาภาษาของวรรณกรรมเอาไว้"* (โดม สุขวงศ์, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2555)

สำหรับบทประพันธ์ที่มีขนาดสั้น อย่างเช่น เรื่อง แผลเก่า และเพื่อนแพง เมื่อมีการดัดแปลงมาเป็นบทภาพยนตร์ จึงต้องทำการเขียนบทขึ้นเพิ่มเติม โดยมีการเลียนแบบสำนวนโวหารของนักประพันธ์เอาไว้ โดยเชิด ทรงศรีจะมีกระบวนการขั้นตอนทำงานคือ จะมีการศึกษาบทประพันธ์เรื่องอื่นๆ ของผู้เขียนท่านนั้น และประวัติส่วนตัวคราวๆของนักเขียนผู้นั้นด้วย เช่น การสร้างภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า เชิด ทรงศรีได้มีการอ่านบทประพันธ์เรื่องอื่นๆซึ่งเป็นวรรณกรรมแนวลูกทุ่ง ของไม้ เมืองเดิมด้วย เพื่อศึกษาในด้านสำนวนการเขียนที่เป็นภาษาถิ่นเพิ่มเติม และนำมาใช้ในงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่องแผลเก่าในส่วนที่ต้องต่อเติมเนื้อหาออกไป

ในการเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง*เพื่อน-แพง* เชิด ทรงศรีกล่าวว่า "เมื่อผมต้องทำบทต่อเติมจากเรื่องของ ***ยาขอบ*** ในสมัยที่ท่านนักเขียนผู้นี้ไม่ได้มีชีวิตอยู่แล้ว ผมจำเป็นต้องศึกษาหาความรู้และทำความรู้จักกับชีวิตและงานของท่านให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ ผมต้องรู้ให้ได้ว่าอะไรเป็นแรงบันดาลใจให้***ยาขอบ***คิดเขียนเรื่อง*เพื่อน-แพง*ขึ้น และนิยายเรื่องนี้มีความจริงผสมอยู่มากน้อยแค่ไหน" ในส่วนของการเลียนแบบสำนวนโวหาร เชิด ทรงศรีกล่าวว่า "เรื่อง*เพื่อน-แพง* เป็นแนวเรื่องประเภทลูกทุ่ง แต่ลักษณะความเป็นลูกทุ่งของยาขอบแตกต่างจากของ***ไม้ เมืองเดิม*** อยู่มาก เมื่อผมทำบทเรื่อง*แผลเก่า* ผมมีงานเขียนประเภทลูกทุ่งของไม้ เมืองเดิม ให้ศึกษาสำนวนโวหารของเรื่องอยู่มาก แต่ในกรณีของยาขอบ นอกจากเรื่องเพื่อน-แพงแล้ว มีเพียงอีกเรื่องเดียวที่ใช้สำนวนลูกทุ่ง คือ เรื่อง *ธรรมดา* การจับสำนวนทำนองนี้ของท่านจึงทำได้ค่อนข้างยาก แต่อย่างไรผมได้พยายามรักษาถ้อยคำสำนวนเดิมของยาขอบจากนวนิยายไว้เกือบจะครบถ้วน เพียงแต่สับเปลี่ยนที่ใช้ และทำภาษาหนังสือให้เป็นภาษาพูด พอที่คนดูหนังสมัยนี้จะเข้าใจได้ด้วย"

ทมยันตี เจ้าของนวนิยายเรื่อง *"ทวิภพ"* กล่าวว่า "เชิด ทรงศรีเป็นคนที่ทำภาพยนตร์ได้เหมือนกับนวนิยาย และเชิด ทรงศรีเป็นคนที่ดึงนวนิยายของดิฉัน เอาออกมาได้เหมือนและดีกว่าในหลายส่วน เค้ารู้เลยว่าส่วนไหนในนวนิยายของดิฉันควรจะนำมาเสนอเป็นจุดเด่น ในขณะที่คนอื่นมองข้ามและตัดทิ้งจุดสำคัญนั้นไป แต่เชิด ทรงศรีเป็นคนดึงจุดสำคัญจากนวนิยายออกมาได้ จึงถือเป็นความสำเร็จของผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความรู้จักนวนิยายเป็นอย่างดี รวมทั้งในฐานะนักเขียนบทภาพยนตร์ที่เข้าใจวรรณกรรมอย่างลึกซึ้ง เนื่องจากคุณเชิด เป็นคนดูแลการเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองด้วย" (คุณหญิงวิมล เจียมเจริญ, สัมภาษณ์ : รายการโทรทัศน์ ชุด "รำลึกถึง-คุณเชิด ทรงศรี")

5.2.3 รูปแบบการใช้ดนตรีประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงมหรสพต่างๆ ของไทย และการแสดงอัตลักษณ์แบบผสมผสาน ระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากล

องค์ประกอบด้านดนตรีเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่โดดเด่นในการนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี นอกจากจะเป็นองค์ประกอบด้านที่แสดงให้เห็นความเป็นไทยอย่างชัดเจนแล้ว ยังมีความพิถีพิถันในรายละเอียดในการนำดนตรีแต่ละชนิดมาใช้อย่างสอดคล้องกันกับเรื่องราว ในภาพยนตร์บางเรื่องเชิด ทรงศรีได้มีส่วนในการประพันธ์คำร้องมาใช้กับภาพยนตร์ด้วย เช่น เพลง "***ลำนำแผลเก่า***" ในเรื่องแผลเก่า เชิด ทรงศรีเป็นผู้แต่งเนื้อร้องขึ้นเอง หรือเพลง ***"เชลย"*** ในเรื่องเลือดสุพรรณซึ่งเชิด ทรงศรีได้มีการแต่งคำร้องเพิ่มเติมจากส่วนที่พลตรีหลวงวิจิตรวาทการเคยแต่งไว้ และเพลง ***"ลืมเสียแล้วหรือเพื่อนเอ๋ย"*** ในเรื่องเพื่อน-แพง ซึ่งเชิด ทรงศรีได้แต่งคำร้องขึ้นจากทำนองของพรานบูรพ์ที่ได้เคยเรียบเรียงไว้

นอกจากนี้การนำดนตรีมาใช้ในภาพยนตร์ทุกๆเรื่อง ยังเป็นการแสดงให้เห็นวิวัฒนาการด้านดนตรีที่ใช้ประกอบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีด้วย กล่าวคือ ในผลงานช่วงแรก ได้แก่ เรื่องแผลเก่า(2520), เลือดสุพรรณ(2523) และเพื่อนแพง(2526) ได้มีการนำเพลงไทยเดิม มาใช้ประกอบเรื่องราว รวมทั้งเพลงไทยพื้นบ้านต่างๆ และยังมีการใช้เครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงประกอบ หรือมีการผสมผสานดนตรีสากลเข้ามาบ้าง เนื่องจากผลงานเรื่องแผลเก่า เป็นการนำมาสร้างใหม่อีกครั้ง เชิด ทรงศรีจึงต้องมีการนำเอาเพลงไทยสากลที่พรานบูรพ์เคยใช้กับภาพยนตร์ฉบับก่อนหน้า มาใช้ในฉบับของตนด้วย หรือในเรื่องเลือดสุพรรณที่เป็นการนำเอาเพลงไทยสากลของหลวงวิจิตรวาทการที่เคยใช้แสดงเป็นละครเวทีมาใส่ไว้ในภายพนตร์ของตน ทั้งนี้ในส่วนของเพลงไทยเดิมที่ได้

นำมาใช้กับภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ของเชิด ทรงศรี มีลักษณะคล้ายกับเพลงหน้าพาทย์[14] ใน "**วัฒนธรรมการแสดงมหรสพ**" ต่างๆ ของไทยสมัยก่อน ที่มักจะมีการใช้ดนตรีไทยบรรเลงประกอบการแสดงตามจังหวะที่หลากหลายต่างๆ เพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราว เช่น การแสดงโขน ลิเก ละครนอก ต่างๆของไทย ที่มักจะมีการใช้ดนตรีไทยและเพลงไทยเดิมบรรเลงประกอบเรื่องราว หรือลีลาท่าทางต่างๆของตัวละคร อาทิ เพลงเชิด สำหรับใช้ประกอบท่าทางที่ตัวละครมีการเดินทางไปในที่ต่างๆ , เพลงโอด ใช้สำหรับประกอบท่าทางการร้องไห้เสียใจ หรือเรื่องราวที่มีเนื้อหาเศร้า เป็นต้น

ผลงานภาพยนตร์ในช่วงเวลาต่อมาได้แก่ พลอยทะเล(2530), ทวิภพ (2533), คนผู้ถามหาตนเอง (2535) และอำแดงเหมือนกันนายริด (2537) ได้มีการนำดนตรีแนวใหม่มาใช้ประกอบเป็นดนตรีบรรเลงในภาพยนตร์ ได้แก่ แนวดนตรีแบบอิเล็กทรอนิค ซึ่งเป็นรูปแบบของการใช้ดนตรีที่เกิดจากความสามารถทางเทคโนโลยีที่สามารถสร้างสรรค์เสียงดนตรีได้หลากหลายรูปแบบและสามารถเลียนแบบเสียงของเครื่องดนตรีไทยหรือดนตรีสากลได้บางชนิด เป็นการแสดงให้เห็นพัฒนาการของดนตรีประกอบที่นำมาใช้กับภาพยนตร์ไทยในเวลานั้น

ผลงานภาพยนตร์ในยุคสุดท้ายของเชิด ทรงศรี ที่ผู้วิจัยในนำมาศึกษา ได้แก่ เรือนมยุรา (2539) และข้างหลังภาพ (2544) ได้มีการนำแนวดนตรีแบบวงออเครสตร้ามาใช้ ซึ่งเป็นแนวดนตรีที่นิยมใช้ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ซึ่งมีความสามารถในการสร้างแนวดนตรีที่หลากหลายได้ โดยภาพยนตร์ก็ยังมีการนำมาผสานผสานกับเครื่องดนตรีไทยบางชนิดเพื่อยังคงแสดงให้เห็นบรรยากาศของภาพยนตร์แนวย้อนยุคที่มีกลิ่นอายของความเป็นไทยอยู่ โดยเฉพาะในภาพยนตร์เรื่องเรือนมยุราที่มีส่วนผสมของความเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคและแนวร่วมสมัย นอกจากนี้ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องสุดท้ายของเชิด ทรงศรี ยังมีการใช้เพลงประกอบที่มีความทันสมัยมากขึ้น คือแนวเพลงไทยสากลยอดนิยม (Pop music) ซึ่งเป็นแนวเพลงที่ได้รับความนิยมอยู่ในช่วงของเวลาที่มีการสร้างภาพยนตร์ด้วย

กล่าวโดยสรุปคือ รูปแบบการใช้ดนตรีประกอบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี เป็นการแสดงให้เห็น **"อัตลักษณ์แบบผสมผสาน"** ที่มีการนำเอาแนวดนตรีทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล มา

---

14 เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมติ กิริยาที่เป็นปัจจุบัน และกิริยาที่เป็นอดีต เช่น บรรเลงในการแสดงกิริยา ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้นหรือสูญไปของวัตถุและธรรมชาติ (ราชบัณฑิตยสถาน,2540 : 114)

ประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์ แสดงถึงแนวความคิดที่มีการประนีประนอมทางวัฒนธรรม สอดคล้องกับความคิดและตัวตนของเชิด ทรงศรี ที่มีการยอมรับเอาวัฒนธรรมแบบตะวันตกบางอย่างมาปรับใช้กับวัฒนธรรมของไทย นอกจากนี้ยังเป็นองค์ประกอบที่นำมาใช้เข้ากับเนื้อหาเรื่องราวของภาพยนตร์ได้อย่างสร้างสรรค์ และแสดงลำดับวิวัฒนาการของรูปแบบการใช้ดนตรีประกอบในภาพยนตร์ที่ปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เริ่มตั้งแต่ในช่วงแรกที่มีการใช้แนวเพลงไทยเดิมและเพลงไทยพื้นบ้าน จนกระทั่งมาถึงแนวเพลงไทยสากลยอดนิยมที่มีความทันสมัยมากขึ้น

5.2.4 การแสดงการทำงานของกล้องที่เคลื่อนไหว และลำดับการเล่าเรื่องหรือการตัดต่อที่เนิบช้า

ลักษณะการถ่ายภาพของเชิด ทรงศรีคือการเน้นการทำงานของกล้องที่เคลื่อนไหว โดยมักใช้เทคนิคการเคลื่อนกล้องโดยการ Dolly หรือการ Track ติดตามการกระทำของตัวละครหรือเหตุการณ์ต่างๆ โดยปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้งในผลงานภาพยนตร์หลายเรื่อง โดยลักษณะของการเคลื่อนกล้องดังกล่าวมีความสอดคล้องกับเนื้อหาและบรรยากาศของความเป็นไทย ในด้านต่างๆ เช่น การแสดงให้เห็นศิลปกรรมด้านที่อ่อนช้อย นุ่มนวล โดยลักษณะของการเคลื่อนกล้องจะให้อารมณ์ความรู้สึกที่เรียบลื่น ต่อเนื่อง หรือต้องการแสดงให้เห็นศิลปกรรมด้านที่แสดงความยิ่งใหญ่อลังการหรือ ฉากที่ต้องการแสดงบรรยากาศที่เป็นธรรมชาติของท้องทุ่งท้องนา ภาพยนตร์มักมีการใช้ภาพขนาดระยะไกล หรือมีการใช้การเคลื่อนไหวกล้องที่ต้องการกระตุ้นความสนใจต่อคนดูเป็นพิเศษเช่น Zoom Out กลายเป็นภาพขนาดระยะไกลเพื่อเปิดเผยให้เห็นสภาพบรรยากาศที่เป็นธรรมชาติ หรือมีการใช้ Zoom in ไปยังวัตถุหรือสีหน้าอารมณ์ของตัวละครโดยตรงเพื่อเน้นความสนใจของคนดู ลักษณะการทำงานของกล้องดังกล่าวพบอยู่ในภาพยนตร์แทบทุกเรื่องของเชิดทรงศรี ซึ่งในภาพยนตร์ยุคหลังๆ การเคลื่อนกล้องลักษณะดังกล่าวสามารถทำให้อย่างแนบเนียบมากยิ่งหรือลื่นไหลมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ในส่วนของจังหวะการดำเนินเรื่อง เชิด ทรงศรีมักใช้การตัดต่อแบบจางซ้อน (Dissolve) ในภาพยนตร์หลายเรื่อง ลักษณะการตัดต่อดังกล่าวสร้างอารมณ์ความรู้สึกต่อการดำเนินเรื่องที่เนิบช้า ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์ส่วนใหญ่ซึ่งเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคที่ต้องการแสดงให้เห็นบรรยากาศแบบไทยๆ รวมทั้งเนื้อหาของเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความรักด้วย

5.2.5 การออกแบบงานสร้าง (Production Design) ที่อาศัยความละเอียดปราณีต สมจริง และเป็นธรรมชาติ

สไตล์การทำงานที่เป็นเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรี คือการให้ความละเอียดพิถีพิถันในองค์ประกอบด้านต่างๆ ของการทำงาน เริ่มตั้งแต่การค้นคว้าหาข้อมูลด้านที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทยต่างๆ เพื่อถ่ายทอดฉากออกมาได้อย่างถูกต้องสมจริง ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์ที่สร้างมาจากเหตุการณ์จริงอย่างเรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด*(2537) ที่จะต้องมีทีมงานค้นคว้าข้อมูลสภาพบริบทสังคมในสมัยนั้นอย่างละเอียด หรือในภาพยนตร์เรื่อง*เลือดสุพรรณ(2523)* ที่มีการใช้เอกสารการค้นคว้าอ้างอิงถึง 130 ชิ้น (เชิดไชยภาพนตร์: ไม่ระบุปีที่พิมพ์) ในการศึกษาทั้งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์พม่าและประวัติศาสตร์ไทย สำหรับในภาพยนตร์เรื่อง *ข้างหลังภาพ*(2544) จากงานเขียนของเชิด ทรงศรีเรื่อง "*แกะรอยศรีบูรพา ตามหาข้างหลังภาพ*" เชิด ทรงศรีได้เขียนบันทึกถึงการเดินทางไปที่ประเทศญี่ปุ่นเพื่อศึกษาข้อมูลด้านสถานที่ต่างๆตามที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายของศรีบูรพา เพื่อที่จะถ่ายทอดบรรยากาศสถานที่ต่างๆ ในประเทศญี่ปุ่น ตามที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายให้ออกมาได้อย่างถูกต้องสมจริง "ในการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ เราตั้งใจจะให้เหตุการณ์ในภาพยนตร์เกิดขึ้นตรงกับเหตุการณ์ในบทประพันธ์คือ พ.ศ. 2479-2487 ซึ่งเป็นช่วงรอยต่อระหว่างสังคมเก่าก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองกับสังคมใหม่ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิ์ราชย์มาเป็นประชาธิปไตย คุณหญิงกีรติเป็นเสมือนตัวแทนสตรีในช่วงเวลาดังกล่าว ถ้าเราไปเปลี่ยนแปลงให้เรื่องเกิดขึ้นในปัจจุบันเพื่อความสะดวกของการทำหนัง ก็เท่ากับว่าเราทำลายสาระสำคัญของเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพก็จะเป็นเพียงหนังรักธรรมดาๆ ไม่ใช่หนังบันทึกประวัติศาสตร์สังคมสตรีที่ล้ำค่าอย่างนวนิยาย" (ธม ธาตรี, 2544: 123-138)

เชิด ทรงศรีได้กล่าวถึงแนวทางการทำงานสร้างภาพยนตร์ของเขาทุกเรื่อง สิ่งที่ต้องคำนึงจะต้องประกอบไปด้วยแนวทางสำคัญ 4 ประการ (ธม ธาตรี, 2537: 5-6) ได้แก่

1.ตลาด หมายถึง การสร้างภาพยนตร์ที่ต้องคำนึงถึงความสนุก เพื่อที่จะนำความ "สุข ซึ้ง ตรึงใจ" หรือนำความบันเทิงมาสู่ผู้ชมเป็นอันดับแรก

2.คุณภาพ หมายถึง ความมีเหตุมีผล ความปราณีตสมจริง และองค์ประกอบที่ถูกต้องตามหลักวิชาการภาพยนตร์สากล

3.สาระ หมายถึง ต้องสอดแทรกสาระประโยชน์ให้กับผู้ชม ซึ่งโดยมากจะเน้นหนักทางด้านธรรมชาติ, ขนบประเพณี และวัฒนธรรม

4.ความพอใจส่วนตัว หมายถึง ความชื่นชอบส่วนตัวในเรื่องธรรมชาติและชีวิตแบบชาวบ้าน เช่น ชาวนา ชาวสวน ชาวไร่ จึงพอใจที่จะสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับสิ่งที่ตนชื่นชอบ

ในด้านของความสมจริงและเป็นธรรมชาติขององค์ประกอบด้านฉากต่างๆ เนื่องจากภาพยนตร์หลายเรื่องมีบรรยากาศของชนบท หรือท้องทุ่งนา และรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาความเป็นไทยต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญมากที่สุดและเป็นส่วนที่แสดงเอกลักษณ์ในการทำงานของเชิด ทรงศรี ทั้งองค์ประกอบด้านต่างๆ เช่น การจัดออกแบบฉากและบรรยากาศที่ดูเป็นธรรมชาติสมจริง การจัดแสงที่เน้นแสงของธรรมชาติเป็นหลัก แม้กระทั่งองค์ประกอบด้านนักแสดงที่จะต้องมีการคัดเลือกให้เหมาะสมและเน้นการแสดงที่ดูเป็นธรรมชาติด้วย เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า (2520)* โดม สุขวงศ์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการทำงานที่คำนึงถึงความสมจริงเป็นธรรมชาติในหนังเชิด ทรงศรี ว่า “หนังได้ย้อนไปในเหตุการณ์หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองใหม่ๆ คุณเชิดก็ได้พยายามรักษาเหตุการณ์ในอดีต และสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ ก็พยายามเอามาใส่เพิ่มเติม เช่น เพลงพื้นบ้าน สภาพบ้านเรือนตามความเป็นจริงในสมัยนั้น การแต่งกายที่ดูสมจริง นักแสดงที่เล่นเป็นขวัญกับเรียมก็ยังไม่ได้แต่งหน้า เพราะเป็นคนบ้านนอก ถ้าเปรียบเทียบหนังคุณเชิด กับหนังไทยเรื่องอื่นๆ ในยุคก่อนหน้านั้นซึ่งยังเป็นฟิลม์แบบ 16 ม.ม. หลายเรื่องจะไม่คำนึงถึงความสมจริง ดาราจะต้องสวยหล่ออยู่ตลอด เช่น ฉากคลอดลูกในหนัง ***เพชรา*** จะต้องแต่งหน้าทาปาก หรือพระเอกอย่าง***มิตรไชย บัญชา*** จะมาเยี่ยมนางเอก ก็ต้องใส่สูทเวลาเข้ามาในบ้านรองเท้าก็ไม่ถอด เหมือนลิเกที่จะต้องรัดเครื่อง คนดูจึงจะยอมรับ หนังไทยในสมัยนั้นจึงมักจะดูไม่สมจริง และเป็นหนังสูตร” (โดม สุขวงศ์, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2555)

5.3 อัตลักษณ์ไทยด้านเนื้อหาหรือสารในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

ในส่วนของเนื้อหาสาระซึ่งเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาผ่านองค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านต่างๆ และพบลักษณะไทยที่มีลักษณะของการปรากฏซ้ำๆ กันอย่างมีนัยสำคัญ (Significant) หรือเนื้อหาในส่วนที่แสดงให้เห็นเด่นชัดออกมาเป็นพิเศษ รวมถึงสะท้อนให้เห็นบริบททางสังคมและสภาพวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป

โดยสรุปออกมาให้เห็นถึงอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี โดยจำแนกเป็นประเด็นต่างๆ ได้ดังต่อไปนี้

5.3.1 การแสดงโครงสร้างสังคมแบบเกษตรกรรมและสังคมชนบท

นับตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน สังคมไทยเป็นสังคมที่ผูกพันอยู่กับระบบการดำเนินชีวิตและการผลิตเชิงเกษตรกรรม สอดคล้องกับนิเวศวิทยาที่คนไทยมักเลือกพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำเป็นที่ตั้งชุมชนและเป็นแหล่งสร้างสรรค์วัฒนธรรมไทยให้เจริญงอกงาม ผลผลิตหลักของสังคมเกษตรกรรมของไทยก็คือ “ข้าว” อันมีความหมายต่อการดำเนินชีวิตของคนไทยจนเห็นเป็นแบบฉบับของวัฒนธรรมที่เรียกกันว่า “วัฒนธรรมข้าว” หรือสังคมแบบ “สังคมชาวนา” ซึ่งมีวิถีการดำเนินชีวิตที่เรียบง่ายในแบบสังคมชนบท สำหรับในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี หลายเรื่องได้สะท้อนให้เห็นสภาพบรรยากาศแบบสังคมชาวนา หรือสังคมแบบชนบท ทั้งการประกอบอาชีพของตัวละคร การแสดงฉากของท้องทุ่ง ท้องนา สภาพหมู่บ้านของชาวนา เป็นต้น โดยเรื่องที่โดดเด่นและมีบรรยากาศโดยรวมทั้งเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพเกษตรกรรมโดยตรง ได้แก่ *แผลเก่า* (2520) และ *เพื่อนแพง* (2526) ทั้งสองเรื่องได้แสดงขั้นตอนกรรมวิธีต่างๆ ของการทำนา ตั้งแต่เริ่มต้นปลูกข้าวจึงถึงขั้นตอนการเกี่ยวข้าว การเลี้ยงควาย การจับปลาในนาข้าว รวมถึงประเพณีพิธีการที่เกี่ยวข้องกับข้าวต่างๆ เป็นการแสดงให้เห็นวิถีชีวิตของคนไทยที่ผูกผันอยู่กับวัฒนธรรมข้าวแทบในทุกๆด้านของชีวิต ส่วนภาพยนตร์เรื่องอื่นที่ไม่ได้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการแสดงวิถีชีวิตของสังคมชาวนาโดยตรง แต่ก็ยังมีการสอดแทรกให้เห็นฉากของท้องทุ่งท้องนาหรือหมู่บ้านของชาวนาเพื่อใช้บ่งบอกอาชีพหลักของตัวละคร ได้แก่เรื่อง *เลือดสุพรรณ* (2523) และ *คนผู้ถามหาตนเอง* (2535)

สิ่งสำคัญของการแสดงให้เห็นลักษณะการประกอบอาชีพหลักของตัวละครในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีนั้น ประเด็นสำคัญคือต้องการแสดงภาพของวิถีชีวิตของสังคมชนบทที่เรียบง่าย เนื่องจากลักษณะการประกอบอาชีพส่วนใหญ่ของตัวละคร เป็นการอาศัยประโยชน์จากสภาพแวดล้อมที่ตัวละครอาศัยอยู่ หรือเป็นทรัพยากรที่หามาจากธรรมชาติที่อยู่รายรอบตัวซึ่งสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมหรือภูมิศาสตร์ต่างๆ ภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นบรรยากาศของการทำมาหากิน นอกจากไปจากอาชีพการทำนา ได้แก่ เรื่อง *อำแดงเหมือนกับนายริด* (2537) ซึ่งแสดงให้เห็นอาชีพการทำสวนผลไม้ การทำเครื่องปั้นดินเผา, ภาพยนตร์เรื่อง *พลอยทะเล* (2530) เป็นบรรยากาศการประกอบอาชีพของชาวเกาะ ซึ่งมีการทำประมง ปลูกมะพร้าว เก็บทรัพยากรอื่นๆทาง

ทะเลไปขาย เป็นต้น กล่าวโดยสรุปคือ ลักษณะการประกอบอาชีพและวิธีการดำเนินชีวิตที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นการสะท้อนให้เห็นโครงสร้างทางสังคมแบบดั้งเดิม ที่มีระบบเศรษฐกิจแบบพื้นฐานโดยเฉพาะการเป็นสังคมเกษตรกรรมซึ่งในปัจจุบันยังสามารถพบเห็นได้ตามสังคมชนบททั่วไป

5.3.2 การแสดงโครงสร้างทางสังคมที่มี “วัด” เป็นศูนย์กลางของชุมชม

เมื่อพิจารณาองค์ประกอบด้านฉากในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี มักมีฉากของวัดเข้ามาสอดแทรกให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง โดยมีการแสดงบทบาทหน้าที่ของวัดแตกต่างหลากหลายออกไปในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ทำให้เห็นภาพรวมของวัดในฐานะที่เป็นศูนย์กลางของชุมชนในทุกๆด้าน หน้าที่สำคัญของวัดอย่างแรก คือ เป็นแหล่งการศึกษาขั้นฐานของสังคมสมัยก่อน โดยมีพระภิกษุสงฆ์ทำหน้าที่เป็นครูบาอาจารย์ สอนให้สามารถอ่านออกเขียนได้ หรือวิชาขั้นสูงขึ้นไป รวมทั้งเรื่องราวในทางพุทธศาสนา ในภาพยนตร์เรื่อง *อำแดงเหมือนกับนายริด* (2537) ได้สะท้อนบทบาทของวัดด้านการศึกษาเด่นชัดที่สุด ผ่านตัวละครอำแดงเหมือนที่ได้เข้าไปเรียนการอ่านเขียนพื้นฐานกับหลวงปู่ นอกจากนี้ยังมีบทบาทเป็นสถานที่ใช้จัดงานประเพณีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเทศกาล หรือประเพณีทางศาสนา เช่น ใช้จัดงานประเพณีสงกรานต์ ประเพณีขนทรายเข้าวัด ในเรื่อง *แผลเก่า* (2520) การจัดเทศน์มหาชาติ ในเรื่อง *เลือดสุพรรณ* (2523) ใช้เป็นสถานที่ในการจัดประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต ได้แก่ ฉากงานศพใน *เรือนมยุรา* (2539) เป็นต้น ทั้งนี้เมื่อมีการชุมนุมกันในงานเทศกาลประเพณีต่างๆ ชาวบ้านก็มักใช้โอกาสเหล่าในการรวมตัวกัน เป็นการสร้างความเชื่อมแน่นของคนในสังคม ถือเป็นโอกาสดีของการพบปะพูดคุยกัน เช่น เรื่อง *อำแดงเหมือนกับนายริด* (2537) ที่มีการจัดประเพณีทอดกฐินในวัด จึงเป็นโอกาสดีที่ทำให้หนุ่มสาวได้มาพบปะกัน โดยมีการจัดการละเล่นพื้นบ้านขึ้นเพื่อสร้างความสนุกสนานผ่อนคลาย หรือมีการจัดมหรสพเฉลิมฉลองเป็นงานกลางคืนในบรรยากาศแบบงานวัด ในภาพยนตร์เรื่อง *คนผู้ถามหาตนเอง* (2535)

5.3.3 การยึดถือ “ระบบคุณงามความดี” และหลักธรรมทางพุทธศาสนาเป็นที่พึ่งทางจิตใจ

ศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติของคนไทย ที่มีอิทธิพลต่อระบบความคิดความเชื่อ และส่งผลต่อเนื่องออกมาในรูปของการกระทำต่างๆมากมาย ลักษณะร่วมสำคัญในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ที่ปรากฏออกมาผ่านแก่นความคิดและบุคลิกของตัวละครในภาพยนตร์หลายเรื่อง มักมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับระบบคุณงามความดี ศีลธรรม หรือการให้ความสำคัญกับคุณค่าทางจิตใจ

โดยเริ่มต้นที่ตัวละครของเรื่องต้องพบเจอกับสภาพที่มีปัญหาในชีวิต และต้องการหาทางออกโดยยึดหลักคำสอนทางพุทธศาสนาเป็นที่พึ่ง ทั้งนี้หลักคำสอนที่พบมักเกี่ยวข้องกับหลักคำสอนเรื่องกฎไตรลักษณ์ ซึ่งหมายถึง ความไม่เที่ยงแท้แน่นอน (อนิจจัง) ความเป็นทุกข์ทั้งหลายทั้งปวง (ทุกขัง) และความไม่มีตัวตนอยู่ของสรรพสิ่ง (อนัตตา) นอกจากนี้ยังมีหลักธรรมเรื่อง ไตรสิกขา ได้แก่การปฏิบัติตนให้อยู่ใน ศีล สมาธิและปัญญา และหลักเรื่องความมีสติ ไม่ประมาท โดยตัวอย่างจากภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีที่แสดงให้เห็นถึงตัวละครที่มีการยึดถือหลักคำสอนดังกล่าว มีดังนี้

- ตัวละครของธนาชัยในเรื่อง *คนผู้ถามหาตนเอง* (2535) ที่เกิดความทุกข์จากปัญหาเศรษฐกิจและได้เข้ามาฟังพระเทศน์จนสามารถปล่อยวางและเกิดความสงบในจิตใจ โดยยึดหลักคำสอนของกฎไตรลักษณ์ ถึงความไม่เที่ยงแท้ของชีวิต และทรัพย์สมบัติเงินทองที่เป็นของนอกกาย

- ตัวละครของพระนายในเรื่อง *เรือนมยุรา* (2539) ที่มีกิเลสเข้าครอบงำจิตใจทำให้เกิดความลุ่มหลงในความรักจนขาดสติ จึงได้หันมานั่งสมาธิ ปฏิบัติธรรม และยึดหลักธรรมคำสอนเรื่องไตรสิกขา

- ตัวละครของนายริด (พระริด)ในเรื่อง *อำแดงเหมือนกับนายริด* (2537) ที่ยึดหลักคำสอนเรื่องกฎของไตรลักษณ์ ในการเพ่งมองโครงกระดูกมนุษย์ให้เห็นสังขารของมนุษย์ที่ไม่เที่ยง แล้วจึงเกิดปลงตกเมื่อเห็นภาพของอำแดงเหมือนที่เปลือยท่อนบน

-ตัวละครของผู้ใหญ่เขียน ในเรื่อง *แผลเก่า* (2520) ที่ขาดสติไปชั่วขณะเมื่อเกิดความแค้นแทนลูกขึ้นมาในจิตใจเพราะมีคนมาทำร้ายลูกของตน แต่ก็สามารถใช้หลักธรรมเรื่องสติสัมปชัญญะ มาควบคุมจิตใจไม่ให้วู่วามและไม่ให้กระทำสิ่งที่ชั่วร้ายได้

-ตัวละครของแม่สาย ในเรื่อง *พลอยทะเล* (2530) ที่ยึดหลักธรรมเรื่องความไม่ประมาทและการมีสติ นำไปสั่งสอนรุ่งซึ่งเป็นลูกชาย

5.3.4 การดำรงอยู่ของ “ระบบความเชื่อเรื่องอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และไสยศาสตร์”

ความเชื่อและศาสนาเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งที่ดำรงอยู่ร่วมกันในระบบสังคมต่างๆ ตามธรรมดามนุษย์มีความนึกคิดจินตนาการที่กว้างไกลกว่าสภาพวัตถุรอบข้าง เมื่อรวมเข้ากับการที่ต้องผจญความไม่แน่นอนของชีวิตและธรรมชาติ จึงเป็นเหตุให้ต้องมีที่พึ่งทางใจเป็นที่ยึดเหนี่ยวว่าจะช่วยปกป้อง ช่วยแก้ปัญหาอันเป็นอันตรายร้ายแรงได้

ความเชื่อดั้งเดิมของคนไทยหรืออาจกล่าวได้ว่ากลุ่มชนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เชื่อว่ามีอำนาจหรือความศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือมนุษย์ โดยมากอำนาจเหล่านี้ไม่มีตัวตน แต่อาจสิงสถิตในสถานที่สำคัญหรือที่หมายสำคัญ เช่น ภูเขาก้อนหิน ต้นไม้ใหญ่ คนไทยเรียกอำนาจเหล่านี้ว่า “ผี” หากเรียกยกย่องก็เรียกว่า “เจ้า” เรียกเป็น “เจ้าพ่อ” หรือ “เจ้าแม่” บางทีเรียกรวมๆ “ผีสางนางไม้” (ประพจน์ อัศววิรุฬหการ: 2553, 64) ในภาพยนตร์เรื่อง *แผลเก่า* (2520) แสดงให้เห็นความเชื่อในอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของต้นไทร ซึ่งขวัญใช้เป็นที่พึ่งทางจิตใจและชาวบ้านในละแวกทุ่งบางกะปิยึดถือศรัทธาและต่างเรียกขานว่า เป็น “เจ้าพ่อไทร” หรืออย่างต้นไทรใหญ่ในเรื่อง *คนผู้ถามหาตนเอง* (2535) เป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจต่อธนาชัย และมีอิทธิพลต่อชีวิตถึงขนาดนำไปสร้างเป็นโลโก้ของบริษัท เมื่อธนาชัยเกิดความรู้สึกไม่มั่นคงหรือสิ้นหวัง ก็จะย้อนกลับมาคิดถึงต้นไทรที่มีความมั่นคงทั้งรากแก้วที่หยั่งลึกซึ่งเป็นความมั่นคงทางกายภาพ ประกอบกับความมั่นคงในเรื่องการดำรงความเชื่อถือศรัทธาในแง่ของความศักดิ์สิทธิ์ทำให้ไม่มีมนุษย์กล้าเข้าไปตัดโค่นทำลาย เนื่องจากมีความเชื่อในเรื่องอำนาจศักดิ์สิทธิหรือมี “เจ้าพ่อ” หรือ “ผีสางนางไม้” สิงสถิตคอยปกปักษ์รักษาคุ้มครองมนุษย์อยู่ ในภาพยนตร์เรื่อง *พลอยทะเล* (2530) อำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาอยู่ในรูปของธรรมชาติที่อยู่รายรอบตัว แสดงถึงความผูกพันของมนุษย์ที่ดำเนินชีวิตอยู่ตามสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และมอบอำนาจให้กับ ภูเขา ทะเล ลมพายุ ซึ่งมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ในรูปอำนาจสิ่งศักดิ์ที่เรียกไปต่างๆนานา เช่น แม่ลม แม่พายุ แม่ภูเขา แม่ทะเล เป็นต้น

บรรพบุรุษเมื่อตายไปก็นับถือว่ามีอำนาจช่วยคุ้มครองลูกหลาน ผู้ที่เป็นหัวหน้าหมู่บ้าน เจ้าบ้านเจ้าเมือง เมื่ออยู่มีอำนาจก็มีความศักดิ์สิทธิ์อยู่แล้ว เมื่อสิ้นชีวิตไปก็เป็น “ผี” หรือเป็นเทพมีศักดิ์ใหญ่ ช่วยคุ้มครองบ้านเมือง ลักษณะเช่นนี้เรียกกันว่า “ผีบ้านผีเรือน” หรือ “ผีบ้านผีเมือง” ทั้งนี้อำนาจหรือผีสางเทวดานี้อาจให้คุณหรือโทษก็ได้ ผู้ที่อาศัยอยู่ในบ้านในเมืองจึงต้องดูแลเอาใจใส่ บางครั้งผีบ้านผีเรือนเป็นผู้ที่คอยดูแลความประพฤติของลูกหลานให้อยู่ในกรอบจารีตประเพณีที่เหมาะสม ถ้าทำผิดหรือที่เรียกกันว่า “ผิดผี” จึงเป็นเรื่องที่ไม่ชอบไม่งาม เช่น ในเรื่อง *เรือนมยุรา* (2539) นกยูงทำตัวประพฤติอยู่ในกรอบจารีต เมื่อครั้งที่เจ้าหมื่นไวยวงศาแอบลอบขึ้นมาหาบนเรือนและขอได้นกยูงเป็นเมียก่อนไปรบ แต่นกยูงได้กล่าวว่าตนจะไม่ประพฤติตนอย่างนั้นให้เสื่อมเสียไปถึงผีบ้านผีเรือน จึงได้ให้คำสัตย์สัญญาและจะยอมเป็นเมียหลังจากที่คนรักของตนกลับมาและได้แต่งงานกันให้ถูกต้องตามประเพณีแล้ว

ลักษณะอีกอย่างในเรื่องการถือผีที่ไม่มีตัวตน แต่สามารถสิงสถิตอยู่ในสิ่งอื่นได้นี้ ยังเป็นเหตุให้เกิดคติความเชื่อเรื่อง “เครื่องรางของขลัง” อันเป็นที่ชุมนุมของอำนาจหรือแหล่งอำนาจด้วยการทำพิธีดึงอำนาจให้มาสิงสถิตอยู่ในเครื่องรางของขลัง เช่น บรรพบุรุษเมื่อตายไปเป็นผี บ้างก็

ยึดถือให้เป็นตัวแทนของพลังอำนาจ บ้างก็ทำพิธีให้มาสิงสถิตย์อยู่ในวัตถุบางอย่างซึ่งลูกหลานใช้ประหนึ่งเป็นเครื่องรางของขลัง ประกอบกับเมื่อมีการยอมรับนับถือพุทธศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยแล้ว เมื่อมีการสร้างพระพุทธรูป หรือจัดทำวัตถุมงคล พระเครื่องต่างๆ ยังมีการปลุกเสกนำเอาอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับทางศาสนาเข้ามาสิงสถิตอยู่วัตถุมงคลหรือพระเครื่อง ใช้ยึดถือเป็นเครื่องรางของขลังได้เช่นกัน ในเรื่อง *เพื่อน-แพง* (2526) ลอได้ใช้ “พระเครื่อง” ที่ได้รับมรดกตกทอดมาจากพ่อของตนที่ตายไปแล้ว เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจและเป็นตัวแทนความเชื่อในเรื่องพลังอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งที่ดำรงอยู่ในรูปของอำนาจความเชื่อทางศาสนาหรือ “พระ” และที่ดำรงอยู่ในรูปวิญญาณของพ่อซึ่งพระเครื่องที่ได้รับมา ลอได้ใช้เป็นตัวแทนของพ่อ จึงเป็นตัวแทนอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวกับ “ผี” ด้วยเช่นกัน

ความเชื่อในอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ยังแสดงออกมาในรูปแบบความกลัวของมนุษย์ หรือความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์ (Superstition) (สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์: 2553, 76) เมื่อระบบเหตุผลหรือวิทยาศาสตร์เข้ามามีอิทธิพลต่อระบบความคิดของมนุษย์ในภายหลัง แต่ความกลัวเกิดขึ้นมาพร้อมๆ กับมนุษย์มาช้านานพร้อมกับความไม่รู้หรือการที่ยังไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ธรรมชาติบางอย่างได้ ในภาพยนตร์เรื่อง *เรือนมยุรา* (2339) แสดงให้เห็นความหวาดกลัวของมนุษย์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผีสางนางไม้ เมื่อเห็นนกยูงสามารถเดินเข้าออกผ่านต้นไทรใหญ่ จึงคิดว่าเป็นผีที่สิงอยู่ในต้นไม้ ทั้งนี้หากเกิดสภาวะที่ไม่ปกติของมนุษย์ทั้งทางร่างกายและจิตใจ อันเป็นสิ่งที่คนโบราณไม่สามารถอธิบายได้ จึงมักกล่าวอ้างว่าเป็นการกระทำของสิ่งที่มองไม่เห็น หรือพลังอำนาจของ “ผี” จึงเรียกอาการผิดปกติเหล่านี้ว่าเป็นการอาการ “ผีเข้า” เช่นในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า (2520) อาการป่วยของเริ่มเกิดจากความเชื่อของคนในชนบทที่ยังมีความเชื่อแบบดั้งเดิม คือเชื่อว่าเป็นอาการของผีเข้า จึงจะต้องรักษาด้วยหมอผี, เรื่อง เพื่อน-แพง (2526) อาการล้มป่วยของลออย่างกระทันหันนั้น พิศมีความเชื่อว่าเป็นอาการของผีเข้า แต่เมื่อบุญเพ็งกับน้าทองดีซึ่งเป็นคนเมืองและมีความเชื่อในวิทยาศาสตร์สมัยใหม่จึงได้พาลอเข้าไปรักษาในเมืองกรุงภายหลัง

5.3.5 ค่านิยมเรื่องการยึดถือ “ความกตัญญู” และ “ระบบอาวุโส”

ความกตัญญูเป็นค่านิยมสำคัญอย่างยิ่งในทุกยุคทุกสมัย ที่ถูกปลูกฝังมาตั้งแต่ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา และสถาบันต่างๆ ทางสังคม ได้พยายามถ่ายทอดคุณธรรมนี้ผ่านกระบวนการทางสังคมในระดับต่าง ๆ เช่น การรู้จักบุญคุณบิดามารดา ครูบาอาจารย์ ผู้มีอุปการคุณ โดยสังคมจะมีพิธีการต่างๆที่คอยกระตุ้นความรู้สึก หรือค่านิยมนี้ให้คงอยู่สืบทอดต่อมาในสังคม ได้แก่ การมีพิธีไหว้

ครู ถ้าเป็นเพศชายก็อาจมีการบวชตอบแทนคุณบิดามารดา เป็นต้น สำหรับในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีทั้ง 9 เรื่องที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์ทั้ง 9 ได้มีการสอดแทรกค่านิยมเรื่องความกตัญญูอยู่ทั้งหมด แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจของเชิด ทรงศรี และสะท้อนความเป็นตัวตนออกมาอย่างชัดเจนมากที่สุดประเด็นหนึ่ง โดยความกตัญญูได้ถ่ายทอดมาจากการสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละคร ความรู้สึกนึกคิดและการกระทำต่างๆ ซึ่งมีอยู่ด้วยกันหลายรูปแบบ ทั้งเป็นความกตัญญูต่อบิดามารดา ปู่ย่า ตายาย หรือคนในสายเลือดเดียวกัน โดยมีตัวละคร ได้แก่ ขวัญ (*แผลเก่า*), ลอ (*เพื่อน-แพง*), รุ่ง (*พลอยทะเล*), มณีจันทร์(*ทวิภพ*), ธนาชัย (*คนผู้ถามหาตนเอง*), อำแดงเหมือน(*อำแดงเหมือนกับนายริด*), ฟ้าฟื้น (*เรือนมยุรา*), และรูปแบบของความกตัญญูต่อผู้มีอุปการคุณอื่นๆที่ไม่ใช่สายเลือดโดยตรงแต่ได้เคยเลี้ยงดูมาหรือเคยมีบุญคุณต่อกันมาก่อน ได้แก่ ตัวละครของ สำเภาที่มีความกตัญญูต่อแม่สายที่เคยเลี้ยงดูเปรียบเสมือนแม่แท้ๆ ในเรื่อง *พลอยทะเล* , ความกตัญญูของดวงจันทร์ที่มีต่อมังรายที่เคยปล่อยตนเองให้เป็นอิสระจากการเป็นเชลยของพม่า และความกตัญญูต่อบรรพบุรุษที่เคยพลีชีพเพื่อชาติในการต่อสู้กับข้าศึก ในเรื่อง *เลือดสุพรรณ* และความกตัญญูของแม่แย้มข้าผู้จงรักภักดีรับใช้ต่อท่านเจ้าคุณอธิการบดีที่เคยมีพระคุณต่อตนเอง ในเรื่อง *ข้างหลังภาพ* เป็นต้น

ในเรื่องการยึดถือ***ระบบอาวุโส*** โดยทั่วไปบิดามารดาผู้ปกครองจะสอนลูกหลานของตนเองเสมอว่าต้องมีสัมมาคารวะต่อผู้หลักผู้ใหญ่ หรือการรู้จักที่ต่ำที่สูง ผู้ที่อายุน้อยกว่าก็จะต้องเชื่อฟังรุ่นพี่ที่มีอายุมากกว่า หรือรู้จักเคารพพี่ป้าน้าอา โดยเฉพาะบิดามารดาของตนเอง หรือถ้าอยู่ในโรงเรียนลูกศิษยก็ต้องรู้จักให้ความเคารพต่อครูบาอาจารย์ จนกระทั่งเมื่อเข้าทำงานก็ต้องให้ความเคารพต่อหัวหน้างานและรับฟังความคิดเห็นของผู้ที่อาวุโสกว่า กล่าวโดยสรุปคือ ผู้อาวุโส หมายถึงบุคคลผู้มีอายุมากกว่า มีคุณวุฒิสูงกว่า มีตำแหน่งสูงกว่า หรืออาจมีชาติตระกูลที่สูงกว่าก็ได้ ค่านิยมเรื่องระบบอาวุโสเป็นค่านิยมที่สำคัญอย่างหนึ่งในสังคมไทยที่ได้รับการปลูกฝังสืบต่อกันมา จนเป็นวิถีชีวิตที่ยังปฏิบัติกันอย่างกว้างขวาง สำหรับในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ได้พบลักษณะของตัวละครที่ให้ความเคารพต่อผู้อาวุโส เช่น ในเรื่อง แผลเก่า (2520) ขวัญให้ความเคารพต่อเริ่ม ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่มารดาแท้ๆของตน หรือแม้กระทั่งการให้ความเคารพต่อกำนันเรืองที่ถือเป็นศัตรูกับพ่อของตน แต่ก็ยังแสดงความนับถือในฐานะเป็นบิดาของคนรัก, เรื่อง พลอยทะเล (2530) กระถิ่นมีความเคารพต่อนายเจ้าของตนด้วยวัยวุฒิและฐานะทางสังคมที่สูงกว่าและยังถือเป็นผู้ได้นำกระถิ่นไปอุปการะเลี้ยงเป็นผู้ปกครอง,

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง ทวิภพ (2535) และ ข้างหลังภาพ (2544) เป็นภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดเนื้อหาเกี่ยวกับการยึดถือระบบอาวุโสออกมาให้เห็นเป็นพิเศษ ทั้งในด้านบุคลิกลักษณะของตัว

ละครและการใช้การจัดองค์ประกอบภาพที่แสดงให้เห็นลำดับอาวุโส เช่น ในเรื่องทวิภพ ตัวละครของมณีจันทร์ที่มีอายุน้อยและชนชั้นทางสังคมที่ต่ำกว่าคุณหญิงแสร์ซึ่งเป็นมารดาของหลวงอัครเทพวรากรในภพของอดีต ในเรื่องข้างหลังภาพ ตัวละครของนพพรอยู่ในฐานะที่มีอายุน้อยกว่าและอยู่ในชนชนทางสังคมที่ต่ำกว่าหม่อมราชวงค์กีรติ ดังนั้น ภาพยนตร์มักมีการแสดงให้เห็นการใช้มุมกล้องที่เป็น มุมสูง (High Angle) หรือ มุมต่ำ (Low Angle) ตามลักษณะของลำดับอาวุโสที่ต่างกัน นับเป็นการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์เพื่อสื่อสารในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกแก่คนดู

5.3.6 มิติความหลากหลายของ “บทบาทและสถานภาพของชายหญิงในสังคมไทย”

ในบริบทของสังคมเกษตรกรรม กล่าวได้ว่า ชาย-หญิง ค่อนข้างมีบทบาทที่ใกล้เคียงกันในด้านการทำมาหากินหรือการแบ่งงานกันทำ เนื่องจากสังคมเกษตรกรรมต้องการแรงงานมากจึงจะสามารถสร้างผลผลิตให้เพียงพอกับความต้องการได้ ผู้หญิงในสังคมเกษตรกรรมมีความรู้และความสามารถในการทำงานเกี่ยวกับไร่นาได้พอๆ กับผู้ชาย จะต่างกันเพียงสมรรถนะในทางร่างกายทำให้จำเป็นต้องแยกงานหนักๆให้กับผู้ชาย ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีที่แสดงให้บทบาทด้านการแบ่งงานกันทำของชายหญิง ได้แก่ เรื่อง เพื่อน-แพง (2526) และ พลอยทะเล (2530) สำหรับภาพยนตร์เรื่องเพื่อน-แพง เป็นสังคมเกษตรกรรมที่มีการทำนาปลูกข้าว ในครอบครัวของพิศ ซึ่งประกอบด้วย พิศ ลอ เพื่อน และแพง ทั้งหมดมีการร่วมงานกันทำ เห็นได้จากฉากของการนวดข้าวในบริเวณที่อยู่ใกล้เคียงกับบ้าน หรือแม้แต่ในประเพณีเกี่ยวข้าวก็แสดงให้ความร่วมแรงร่วมใจของชายหญิงในชุมชนที่มาช่วยกันอย่างพร้อมเพียง สำหรับเรื่อง พลอยทะเล ถึงแม้ไม่ใช่ลักษณะของสังคมเกษตรกรรมโดยตรง แต่มีลักษณะโครงสร้างพื้นฐานที่คล้ายกับสังคมเกษตรกรรม คือมีการดำรงชีพหรือทำมาหากินจากทรัพยากรที่มีอยู่ในธรรมชาติ เป็นสังคมที่มีความเรียบง่ายในแบบชนบท ตัวละครทั้งในครอบครัวของกระถิ่นและครอบครัวของสำเภา ต่างก็มีการแบ่งงานกันทำมาหากินระหว่างชายหญิง

อย่างไรก็ตาม ในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า (2520) และเรื่อง อำแดงเหมือนกับนายริด (2537) ถึงแม้ว่าจะมีลักษณะของสังคมเกษตรกรรม โดยมีการทำนาปลูกข้าว หรือทำสวนผลไม้ เป็นต้น แต่หนังได้แสดงให้เห็นภาพของตัวละครในบางครอบครัวที่มีการเอารัดเอาเปรียบ โดยเพศชายเป็นฝ่ายกดขี่ใช้แรงงานเพศหญิงอยู่บ้าง เช่น ตัวละครกำนันเรือง (แผลเก่า) และนายเกต (อำแดงเหมือนกับนายริด) ที่ปล่อยให้ภรรยาและลูกสาวเป็นฝ่ายทำมาหากินเพียงลำพัง ส่วนตัวเองก็เอาแต่เข้าบ่อนเล่นการพนัน หรือบางครั้งก็ตบตีทำร้ายเพศหญิง การสร้างบุคลิกของตัวละครเพศชายดังกล่าว แสดงให้

เห็นบทบาทของเพศชายในฐานะเป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นสามีที่มีหน้าที่ต้องปกครองดูแลภรรยาและลูก โดยภรรยาและลูกต้องให้ความเคารพเชื่อฟัง เรียกว่าครอบครัวบแบบพ่อเป็นใหญ่ (Patriarchal) นอกจากนี้พ่อยังมีสิทธิในการตัดสินใจเลือกคู่ครองให้กับลูกสาวได้ (สุพัตรา สุภาพ: 2534, 73) เช่น เรื่องแผลเก่า (2520) , เพื่อน-แพง (2526), พลอยทะเล (2530) หรือในบริบทสังคมที่ยังมีการซื้อขายทาส พ่อก็มีสิทธิ์ที่จะขายลูกสาวของตนให้กับผู้อื่นได้ เป็นสังคมแบบดั้งเดิมที่สถานภาพของเพศหญิงด้อยกว่าเพศชายค่อนข้างมาก เช่น ในเรื่อง อำแดงเหมือนกับนายริด (2537) หรือแม้แต่ในสังคมชนชั้นสูง ในภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพ (2544) ถึงแม้จะเป็นสังคมที่เริ่มเข้าสู่สมัยใหม่แล้วก็ตาม แต่ตัวละครอย่างหม่อมราชวงค์กีรตินั้น เป็นตัวละครที่เติบโตมาในสังคมสมัยเก่าซึ่ง เพศชายยังมีบทบาทในครอบครัวอยู่สูง และพ่อยังมีสิทธิในการที่จะเลือกคู่ครองหรือจำกัดอิสระภาพของลูกสาวในการคบหาผู้ชายอยู่มาก และเมื่อคุณหญิงกีรติต้องแต่งงานไปกับท่านเจ้าคุณอธิการบดี ด้วยความที่ได้รับการปลูกฝังเลี้ยงดูมาในสังคมแบบเก่า ประกอบกับความเป็นหญิงชนชั้นสูงด้วยแล้ว จึงยังต้องรักษาจารีตประเพณีเดิม ด้วยการเคารพเชื่อฟัง และจงรักภักดีต่อสามีตามแบบของสังคมชายเป็นใหญ่ ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง ทวิภพ (2533) ตัวละครของมณีจันทร์ซึ่งอาศัยอยู่สังคมสมัยใหม่แล้ว บทบาทและสภาพของเพศหญิงจึงเริ่มมีบทบาทสูงมากขึ้นในสังคม

จากที่กล่าวมาสรุปได้ว่า บทบาทและสถานภาพของเพศหญิงและชาย ที่พบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี มีมิติมุมมองที่หลากหลาย เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพบริบทของสังคมไทย และภายใต้เงื่อนไขของเวลา กล่าวคือ ในบริบทของสังคมเกษตรกรรม บทบาทหน้าที่ของชายหญิงมีความเท่าเทียมกันในแง่ของการแบ่งหน้าที่การทำงาน เนื่องจากต้องอาศัยแรงงานในการสร้างผลผลิตมาก ส่วนบทบาทหน้าที่ในครอบครัว สังคมไทยยังให้สิทธิอำนาจแก่เพศชายมากกว่าเพศหญิง ในฐานะเป็นผู้ปกครองหรือเป็นผู้นำของครอบครัว โดยเฉพาะในสังคมแบบดั้งเดิม อย่างไรก็ตามจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเข้าสู่สังคมสมัยใหม่ บทบาทและสภาพของผู้หญิงเริ่มเปลี่ยนแปลงไปในทางที่เท่าเทียมกับเพศชายมากยิ่งขึ้น

5.3.7 การแสดง “วัฒนธรรมย่อย” หรือ “วัฒนธรรมท้องถิ่น” ด้านเพลงและการละเล่นพื้นบ้านของไทย

ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี มีความโดดเด่นในด้านการสอดแทรกและนำเสนอวัฒนธรรมไทยพื้นบ้านโดยเฉพาะด้านเพลงและการละเล่นพื้นบ้านต่างๆ สอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์หลายเรื่อง โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีบรรยากาศของสังคมชนบท ได้แก่ เรื่อง แผลเก่า(2520), เลือดสุพรรณ (2523), เพื่อนแพง (2526), พลอยทะเล (2530), และคนผู้ถามหาตนเอง หรือภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวในอดีต ได่แก่ ทวิภพ (2533) และ อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)

เพลงและการละเล่นพื้นบ้านเป็นกิจกรรมที่ให้ความสนุกสนานเพลิดเพลิน เป็นสมบัติทางวัฒนธรรมชาวบ้าน ซึ่งได้มีการสืบทอดต่อกันมาในแต่ละท้องถิ่นทั่วภูมิภาคของไทย ในอดีตเพลงพื้นบ้านมีบทบาทต่อสังคมหลายด้านโดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวบ้านที่อยู่ในสังคมเกษตรกรรม ดังนั้นจึงมักนิยมเล่นกันตามลานวัด ในท้องนาและตามลำน้ำ เป็นต้น เพลงพื้นบ้านสามารถจำแนกได้เป็น 3 ประเภท คือ เพลงกล่อมเด็ก เพลงปฏิพากย์ และเพลงที่ใช้ในพิธีกรรม (อมรา กล่ำเจริญ: 2554, 3)

เพลงกล่อมเด็กเป็นลักษณะของเพลงพื้นบ้านอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นความรักของแม่ที่มีต่อลูก มีวัตถุประสงค์ทางตรงคือเป็นเพลงที่ร้องกล่อมให้เด็กนอนหลับเร็วขึ้น ส่วนวัตถุประสงค์ทางอ้อมคือ มักมีเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นสภาพสังคม ความเชื่อ ค่านิยม สภาพความเป็นอยู่ของคนในแต่ละท้องถิ่น ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ควรแก่การสืบทอดอนุรักษ์(เรื่องเดียวกัน, 47) เช่น ในเรื่อง แผลเก่า (2520) และทวิภพ (2533) มีการสอดแทรกเพลงกล่อมลูกเข้ามาโดยสอดคล้องกับเรื่องราว ที่ทำให้ตัวละครเกิดรู้สึกสำนึกในบุญคุณของบิดามารดาที่ได้เลี้ยงดูจนเติบโตมา โดยเป็นลักษณะของการใช้เสียงเพลงเข้ามาประกอบหรือแสดงให้เห็นภาพของแม่ที่กำลังกล่อมลูกประกอบอยู่ด้วย

ส่วนเพลงและการละเล่นพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมนั้น มีทั้งพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพเกษตรกรรม ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้เล่นตามฤดูกาลทำนา ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว และเพลงชักกระดาน ในภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน-แพง (2526) นอกจากนี้ยังพบเพลงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับประเพณีของชีวิตได้แก่ เพลงกล่อมขวัญนาค ในเรื่อง แผลเก่า (2520) ใช้ร้องในประเพณีการบวช โดยมีเนื้อหาที่มุ่งให้ผู้ฟังหรือนาคเกิดความสำนึกในบุญคุณของบิดามารดา เป็นการอมรมสั่งสอนแก่นาค, เพลงสวดคฤหัสถ์ ในเรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด (2537) ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมที่มัก

ใช้สวดหรือร้องในประเพณีงานศพ โดยเนื้อหามีทั้งบทสวดที่สนุกสนานเพื่อผ่อนคลายความโศกเศร้าของญาติมิตร และบทสวดที่เศร้าเพื่อเป็นการรำลึกถึงผู้ตายเป็นครั้งสุดท้าย

เพลงและการละเล่นพื้นบ้านที่พบมากที่สุดในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี คือเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์โต้ตอบกันระหว่างชายหญิง เป็นลักษณะของเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว ซึ่งมักเป็นการจัดขึ้นตามเทศกาลงานสำคัญต่างๆในชุมชนแต่ละท้องถิ่น เพื่อเป็นการเปิดโอกาศให้ชายหนุ่มหญิงสาวได้มาพบปะพูดคุยทำความรู้จักกัน และเป็นสร้างความผ่อนคลายและสร้างความเหนี่ยวแน่นของคนในชุมชน ส่วนใหญ่เป็นเพลงพื้นบ้านที่พบในวัฒนธรรมของภาคกลาง ได้แก่ เพลงเหย่ย เพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงลำตัด เพลงยั่ว เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบเพลงพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมทางภาคเหนือ ได้แก่ เพลงซอเงี้ยว ในภาพยนตร์เรื่อง เลือดสุพรรณ (2523)

นอกจากนี้ยังพบการละเล่นพื้นบ้านของเด็ก ได้แก่ การเล่นไม้หึ่ง (แผลเก่า), การเดินกะลา (เพื่อนแพง), การละเล่นเสือข้ามห้วย(ทวิภพ) และในเรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด พบการละเล่นของเด็ก 3 ประเภทคือ การเดินไม้โถกเถก, ขี่ม้าก้านกล้วยและ ไอ้เข้ไอ้โขง เป็นต้น ส่วนกีฬาพื้นบ้านไทยที่พบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี พบอยู่ 3 ชนิดกีฬา คือ การเล่นว่าว,หมากรุกและการชนไก่

จากที่กล่าวมาทั้งหมด สามารถสรุปให้เห็นว่าเชิด ทรงศรีได้มีการสอดแทรกให้เห็นวัฒนธรรมด้านเพลงและการละเล่นพื้นบ้านในรูปแบบที่หลากหลายชนิด โดยมีการสอดแทรกเข้ากับเรื่องราวในภาพยนตร์ได้อย่างกลมกลืนไปกับเนื้อหาของหนัง และมีความใส่ใจในละเอียดในเรื่องของการศึกษาหาข้อมูล โดยเมื่อดูภาพรวมทั้งหมด เชิด ทรงศรีพยายามที่จะสอดแทรกเข้ามาให้ครบถ้วนมากที่สุด และมีความสม่ำเสมอในการที่จะถ่ายทอดวัฒนธรรมเหล่านี้มาสู่ผลงานภาพยนตร์ของเขาในเกือบทุกเรื่อง ซึ่งสะท้อนให้เห็นจุดประสงค์อย่างหนึ่งคือความต้องการที่จะอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านดั้งเดิมเหล่าให้ผู้ชมหรือคนรุ่นหลังได้เห็นผ่านผลงานภาพยนตร์ อย่างไรก็ตามข้อสังเกตหนึ่งก็คือ วัฒนธรรมด้านเพลงและการละเล่นพื้นบ้านส่วนใหญ่มักเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของภาคกลาง เนื่องจากเนื้อหาในภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมของภาคกลาง จึงยังไม่ค่อยพบวัฒนธรรมพื้นบ้านที่อยู่ในแถบภูมิภาคอื่นๆของไทย

5.3.8 วัฒนธรรมด้านมหรสพและการแสดง

กล่าวได้ว่าลักษณะนิสัยอย่างหนึ่งของคนไทยที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม คือการชอบดูมหรสพการแสดงต่างๆ ทั้งในสังคมชนบทหรือสังคมเมืองก็ตาม หรือปรากฏอยู่ใน***วัฒนธรรมหลวง***ซึ่งเป็นมหรสพชั้นสูง ได้แก่ โขน ละครใน มาจนถึง***วัฒนธรรมราษฎร์*** ซึ่งเป็นมหรสพของชาวบ้านต่างๆ เช่น ลิเก ละครนอก เป็นต้น สำหรับในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีแทบทุกเรื่องที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาได้มีการนำเอามหรสพประเภทต่างๆ มาสอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์ได้อย่างกลมกลืนไปกับเนื้อหาหรือมหรสพการแสดงที่นำมาสอดแทรกในภาพยนตร์นั้น อาจมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องหรือใช้เปรียบเทียบกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ หรือแสดงให้เห็นบริบททางสังคมสมัยนั้น

มหรสพการแสดงที่พบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีส่วนใหญ่เป็นมหรสพของชาวบ้านหรือเป็นวัฒนธรรมของประชาชน ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับสังคมชนบท เช่น ลิเก, หุ่นกระบอก, หนังใหญ่, จำอวด และละครนอก เป็นต้น ซึ่งวัฒนธรรมมหรสพเหล่านี้พบได้ในภาพยนตร์อย่างเช่น แผลเก่า, เพื่อนแพง, คนผู้ถามหาตนเอง, อำแดงเหมือนกับนายริด และเรือนมยุรา นอกจากนี้ในส่วนเนื้อหาของภาพยนตร์ที่มีฉากของสังคมเมือง เช่น เรื่องพลอยทะเลและเพื่อนแพง ในส่วนที่เป็นฝั่งเมืองหรือพระนคร ได้แสดงให้เห็นวัฒนธรรมมหรสพรูปแบบที่สมัยใหม่ขึ้นมา เช่น ละครร้อง หนังกลางแปลง หรือในภาพยนตร์เรื่อง ข้างหลังภาพ เป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมในสมัยนั้น คือการชมภาพยนตร์ในโรงหนังหรือโรงละคร เป็นต้น สำหรับในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ ได้แสดงให้เห็นมหรสพชั้นสูง เช่น โขน ซึ่งเป็นฉากที่มณีจันทร์กับหลวงอัครเทพวรากรได้จัดงานเลี้ยงต้อนรับคณะฑูตจึงต้องใช้มหรสพที่ดูยิ่งใหญ่ อ้อนช้อย สวยงามและเป็นมหรสพชั้นสูงอย่างโขนมาแสดง

<u>ส่วนที่ 2</u> การศึกษาสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีกับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์

จากการศึกษาอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ที่สอดคล้องกับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ พบว่าภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี จำนวนทั้งหมด 9 เรื่อง ที่ได้นำมาศึกษาในครั้งนี้ มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือฉากต่าง ๆ ในอดีต เนื่องจากส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุค หรือภาพยนตร์แนวร่วมสมัยที่มีส่วนผสมทั้งภาพยนตร์สมัยใหม่และภาพยนตร์แนวย้อนยุค โดยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์สามารถแบ่งได้เป็น 3 ช่วงเวลา คือ

1) ภาพยนตร์ที่มีเหตุการณ์อยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ได้แก่ เรื่อง*เลือดสุพรรณ* และเรื่อง*เรือนมยุรา*

2) ภาพยนตร์ที่มีเหตุการณ์อยู่ในสมัยรัชกาลที่ 4-รัชกาลที่ 5 ได้แก่ เรื่อง *อำแดงเหมือนกับนายริด* ในสมัยรัชกาลที่4 และเรื่อง*ทวิภพ* ในสมัยรัชกาลที่ 5

3) ภาพยนตร์ที่มีเหตุการณ์อยู่ในช่วงก่อนและหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 ได้แก่ เรื่อง*แผลเก่า เพื่อนแพง พลอยทะเล ข้างหลังภาพ* และ*คนผู้ถามหาตนเอง*

โดยเหตุการณ์ทั้งสามช่วงถือเป็นช่วงเวลาสำคัญที่สังคมได้มีการเปลี่ยนแปลง เช่น การเปลี่ยนแปลงในสมัยเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 เป็นช่วงเวลาที่ไทยได้มีศึกสงครามกับพม่าและต้องพ่ายแพ้สงครามทำให้ตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า โดยสาเหตุสำคัญของการเสียกรุงคือ เกิดจากการแตกความสามัคคีของคนไทยและการขาดการฝึกซ้อมรบมาเป็นเวลานานทำให้กำลังทหารอ่อนแอ ประกอบกับกองทัพพม่าที่ยกทัพมาจำนวนมากและตั้งค่ายอยู่เป็นเวลานานเกือบ 2 ปี จากบริบทสังคมดังกล่าว มีความสอดคล้องกับเรื่องราวในภาพยนตร์ซึ่งมีเนื้อหาปลุกใจเพื่อให้คนในชาติเกิดความรู้สึกชาตินิยมและหันมาร่วมมือและกลับมาสามัคคีกับอีกครั้ง

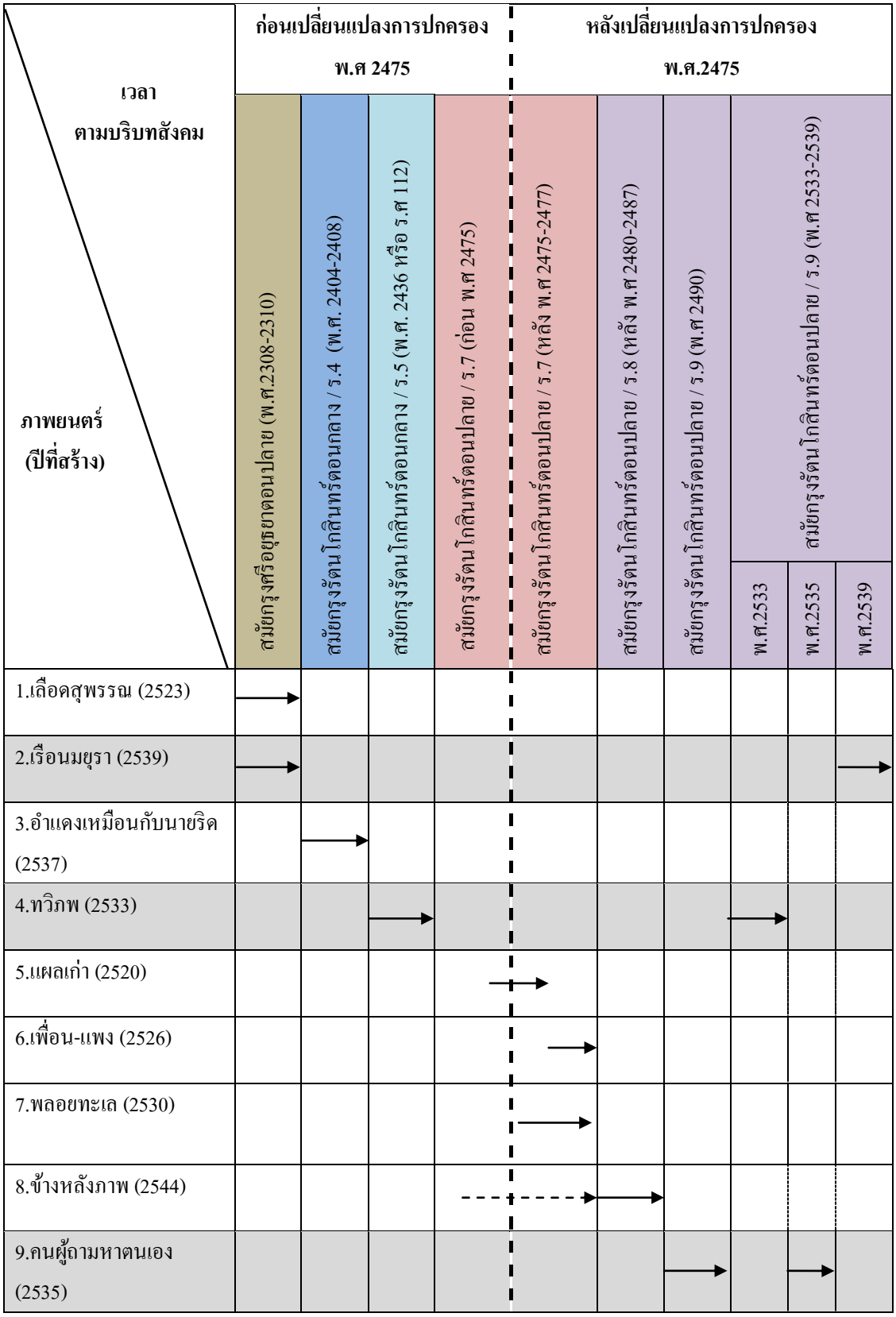
ส่วนบริบทสังคมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลางตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา สยามประเทศกำลังอยู่ในช่วงที่ได้รับอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกและลัทธิจักรวรรดินิยมที่เริ่มเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 4 ทำให้สยามในสมัยนั้นต้องมีการปรับเปลี่ยนนโยบายของตนเองบางอย่างให้มีอารยะตามแนวคิดแบบตะวันตกมากยิ่งขึ้น ซึ่งส่งผลต่อเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่องอำแดงเหมือนกับนายริด ซึ่งกษัตริย์ในสมัยนั้นคือรัชกาลที่ 4 ทรงมีแนวคิดหลายด้านที่ต้องการปรับปรุงประเทศทางด้านสังคม

เศรษฐกิจ (มีการทำสนธิสัญญาการค้าเสรีกับตะวันตก) ดังนั้น เมื่ออำแดงเหมือนได้ทูลเกล้าถวายฎีกาในเรื่องเกี่ยวกับประเด็นสิทธิสตรีในการเลือกคู่ครอง รัชกาลที่ 4 ผู้ทรงมีแนวคิดแนวคิดที่จะปรับปรุงวัฒนธรรมด้านอื่นอยู่แล้ว จึงได้มีการแก้ไขกฎหมายบางอย่างเกี่ยวกับการที่พ่อแม่ไม่สามารถขายลูกสาวของตนได้ จึงถือเป็นเหตุการณ์ทางบริบทสังคมที่สำคัญ อำแดงเหมือนได้กลายเป็นสตรีไทยคนแรกที่ออกมาเรียกร้องสิทธิสตรีและประสบความสำเร็จ และรัชกาลที่ 4 จึงได้ชื่อว่าเป็นกษัตริย์พระองค์ที่มีนโยบายในเรื่องการยกฐานะของสตรีไทยให้สูงขึ้น ส่วนในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เกิดเหตุการณ์กรณีพิพาทย์ระหว่างไทยกับฝรั่งเศสเกี่ยวกับการเสียดินแดนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงในปี ร.ศ.112 รัชกาลที่ 5 ทรงมีแนวคิดในการพัฒนาประเทศให้ไปสู่ความเป็นอารยะตามแนวคิดตะวันตกมากยิ่งขึ้น เช่น มีการเลิกทาส, มีการส่งลูกเจ้าขุนมูลนายและพระราชโอรสไปทรงศึกษายังต่างประเทศ เพราะไปศึกษาแนวคิดแบบตะวันตก เพราะเร่งเห็นถึงอิทธิพลของตะวันตกที่จะเข้าเพื่อเป็นการเตรียมปรับปรุงประเทศในหลายๆ ด้าน ทั้งทรงเป็นนักปฏิรูปการปกครอง และปรับปรุงกฎหมาย สอดคล้องกับเหตุการณ์ในเรื่องทวิภพ ที่มีพวกคณะฑูตจากฝรั่งเศสและอังกฤษเข้ามาและทำให้มณีจันทร์ต้องแสดงความเป็นอารยะให้กับชาวต่างชาติเห็น

สำหรับเหตุการณ์ในปีพ.ศ 2475 ซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลที่ 7 ได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปสู่ระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตยซึ่งมีส่วนสำคัญที่ทำให้โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมไทยเปลี่ยนไปสู่รูปแบบใหม่โดยเฉพาะการเปิดรับกระแสวัฒนธรรมตะวันตกอย่างเต็มที่ โดยการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคมในหลายมิติ ได้แก่ ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของระบบชนชั้นในสังคม ระบบเจ้าขุนมูลนาย ระบบศักดินาที่ได้ลดบทบาทความสำคัญลงไป เป็นกลุ่มของชนชั้นกลาง พ่อค้านายทุนเข้ามาแทนที่ อย่างไรก็ตามภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองอำนาจการปกครองได้ตกมาอยู่ในกลุ่มของคณะราษฎร ซึ่งส่วนใหญ่ยังเป็นพวกทหาร ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงภายหลังปี 2475 ในช่วงแรกอำนาจจึงไม่ได้อยู่ในมือของประชาชนหรือเป็นประชาธิปไตยอย่างแท้จริง เห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง ข้างหลังภาพ ที่ผู้นำประเทศเป็นกลุ่มของทหาร และมีผู้นำประเทศคือ จอมพลป. พิบูลสงครามซึ่งมีแนวคิดในเชิงชาตินิยม เห็นได้จากการประกาศนโยบายรัฐนิยมเพื่อปรับปรุงประเทศให้เข้าสู่ความเป็นสากล ซึ่งทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางวัฒนธรรมต่อมาหลายประการ เช่น วัฒนธรรมการแต่งกาย หรือมีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของสังคมเกษตรกรรม ไปสู่ระบบเศรษฐกิจรูปแบบใหม่ตามมาภายหลัง ในระหว่างนี้ได้เกิดช่วงว่างระหว่างคนจน คนรวยมากขึ้น หรือเกิดช่องว่างระหว่างสังคมชนบทและสังคมเมือง ในขณะที่สังคมเมืองมีการพัฒนาไปอย่างรวดเร็ว คนในชนบทบ้างก็เกิดการอพยพย้ายถิ่นเข้าไปทำมาให้กินในเมือง ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อ

เรื่องอย่างในภาพยนตร์เรือง แผลเก่า เพื่อนแพง ที่ตัวละครได้เดินทางเข้าไปสู่เมืองที่มีความทันสมัย เนื่องจากมีเหตุการณ์บางอย่างชักนำให้ไปอยู่ในเมืองกรุงแล้วตัวละครจึงเกิดการหลงในระบบค่านิยมของสังคมเมืองหรือกระแสวัตถุนิยม

ตาราง 4.12 แสดงเนื้อหาในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีตามบริบทสังคมในยุคสมัยต่างๆ


เวลา
ตามบริบทสังคม
ภาพยนตร์
(ปีที่สร้าง)
ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง
พ.ศ 2475
หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง
พ.ศ.2475
สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2308-2310)
สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนกลาง / ร.4 (พ.ศ. 2404-2408)
สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนกลาง / ร.5 (พ.ศ. 2436 หรือ ร.ศ 112)
สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนปลาย / ร.7 (ก่อน พ.ศ 2475)
สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนปลาย / ร.7 (หลัง พ.ศ 2475-2477)
สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนปลาย / ร.8 (หลัง พ.ศ 2480-2487)
สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนปลาย / ร.9 (พ.ศ 2490)
สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนปลาย / ร.9 (พ.ศ 2533-2539)
พ.ศ.2533
พ.ศ.2535
พ.ศ.2539
1.เลือดสุพรรณ (2523)
2.เรือนมยุรา (2539)
3.อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)
4.ทวิภพ (2533)
5.แผลเก่า (2520)
6.เพื่อน-แพง (2526)
7.พลอยทะเล (2530)
8.ข้างหลังภาพ (2544)
9.คนผู้ถามหาตนเอง (2535)

เรื่องราวในภาพยนตร์ *เรือนมยุรา (2539)* เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่ในภาวะการเปลี่ยนแปลงและล่มสลายของอาณาจักรอยุธยา อันสอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงทางการเมืองในขณะนั้น ตัวละครสะท้อนภาพรูปแบบการปกครองของคนชนชั้นปกครองและชนชั้นใต้ปกครองในระบบศักดินา นั่นคือ ครอบครัวของ “นกยูง” เป็นชนชั้นปกครองซึ่งมีบิดาเป็น “พระยาเทพสงคราม” อันมีบ่าวไพร่บำเรอรับใช้ในใต้ปกครอง ในขณะเดียวกัน “พระยาเทพสงคราม” และบุตรชายทั้งห้าต้องถวายความจงรักภักดีต่อเบื้องยุคลบาทในฐานะข้ารับใช้แผ่นดิน ทั้งพวกตนยังเคยถือน้ำพิพัฒน์สัตยาถวายคำสัตย์เพื่อรับใช้ประเทศชาติในยามศึกสงคราม

ภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่เกิดในสมัยเดียวกัน คือ *เลือดสุพรรณ (2523)* ซึ่งเป็นบทละครประพันธ์โดยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ บทละครนี้ประพันธ์ขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เรื่องราวสะท้อนแนวคิดของผู้ประพันธ์และสอดคล้องกับสภาพเหตุการณ์การเมืองในขณะนั้นที่มีผู้นำทางการเมืองเป็นทหาร แม้เหตุการณ์ตามท้องเรื่องเกิดขึ้นในเมืองสุพรรณจะตรงกับสภาพความเป็นจริงในสมัยอยุธยาตอนเสียกรุง ทว่าแนวคิดเน้นหลักความคิดเรื่องชาตินิยม ทั้งนี้แนวคิดชาตินิยมยังไม่มีในสมัยอยุธยา แต่เริ่มโดดเด่นในยุคของผู้ประพันธ์ แนวคิดชาตินิยมสอดแทรกคติความคิดมิให้คนในชาติแตกความสามัคคี ทั้งมีเนื้อหาปลุกใจให้คนในยุคนั้นมีความรู้สึกรักชาติ ดังเช่นในช่วงกลางเรื่องของภาพยนตร์ สะท้อนความรู้สึกให้ผู้ชมเกิดความฮึกเหิม โดยศัตรูดังเช่นพม่าตราหน้าว่าไทยแตกความสามัคคี แต่ในตอนท้ายของเรื่องชาวบ้านเมืองสุพรรณนำโดย “ดวงจันทร์” ปลุกใจให้ชาวบ้านจับเคียว หยิบจอบ หยิบเสียมลุกขึ้นสู้ เพื่อสำนึกถึงบุญคุณที่บรรพบุรุษได้เคยรักษาเอกราชให้ดำรงคงอยู่ และกตัญญูกตเวทีต่อแผ่นดินอันเป็นถิ่นเกิด จนท้ายที่สุดชาวบ้านได้ตายสิ้นไม่มีเหลือ จนผู้นำทัพพม่าต้องกลับคำ กล่าวสรรเสริญในความรักชาติและสามัคคีของชาวบ้านเมืองสุพรรณ ว่าหากคนไทยมีความกล้าสามัคคีเช่นเดียวกับชาวบ้านเมืองสุพรรณ พม่าคงไม่สามารถชนะในศึกครั้งนี้ได้

สภาพความเป็นอยู่การทำมาหากินของประชาชนในปลายสมัยอยุธยายึดอาชีพเกษตรกรรมไม่ต่างจากคนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อุตสาหกรรมแบบครัวเรือน ดังภาพยนตร์เรื่อง *เลือดสุพรรณ (2523)* ที่แสดงให้เห็นกิจกรรมในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน เช่น การตำข้าว ชาวบ้านขี่ควาย ทอผ้า เป็นต้น การทำนาปลูกข้าวถือเป็นวิถีชีวิตหลักของคนในยุคสมัยนี้ ด้วยสภาพภูมิประเทศเป็นที่ราบลุ่มแม่น้ำ ชาวบ้านนิยมปลูกเรือนริมแม่น้ำลำคลอง เรือนของชาวบ้านมีลักษณะที่สอดคล้องกับภูมิประเทศที่อุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรน้ำ ตัวเรือนยกพื้นใต้ถุนสูงซึ่งมีข้อดีในฤดูน้ำหลาก ใช้แฝกใช้จากผูกเป็นตับมุงหลังคาและทำเป็นฝาขัดแตะตามแบบเรือนเครื่องผูก

ของชาวบ้าน ส่วนเรือนไทยอีกรูปแบบหนึ่งคือเรือนเครื่องสับ ประเภทเรือนหมู่คหบดีขนาดใหญ่ เป็นเรือนสำหรับชนชั้นสูงหรือชนชั้นเจ้านาย ดังเห็นในภาพยนตร์เรื่อง *เรือนมยุรา (2539)* มีบ่าวไพร่รับใช้เจ้านาย มีลักษณะสังคมแบบเจ้าขุนมูลนาย ในด้านความสัมพันธ์สะท้อนความเชื่อมแน่นในภาพยนตร์เรื่อง *เลือดสุพรรณ (2523)* ที่ชาวบ้านมีการทักทายปราศรัย หยอกล้อกันในประเพณีการละเล่นเพลงเรือ มักละเล่นในเดือนน้ำหลากซึ่งเป็นประเพณีเดือนสิบเอ็ด ถือเป็นศูนย์กลางการรวมตัวของชาวบ้านและเป็นแหล่งชุมชนกันตามประเพณีก็คือวัด ดังเห็นได้ในตอนเริ่มเรื่องที่มีการเทศน์มหาชาติซึ่งมักทำกันในประเพณีออกพรรษาเดือนสิบเอ็ด นอกจากนี้ยังมีประเพณีลอยกระทงในเรื่อง*เรือนมยุรา (2539)* ในฉากที่เจ้าหมื่นไวยวงศาพบแม่นกยูงเป็นครั้งแรก ส่วนในด้านศาสนานอกจากศาสนาพุทธแล้วยังมีพิธีกรรมและความเชื่อแบบพราหมณ์ที่พ่อของนกยูงใช้ในพิธีกำบังเรือน

ในสมัยรัชกาลที่ 4 จักรวรรดินิยมจากตะวันตกแพร่อิทธิพลเข้ามาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อิทธิพลของตะวันตกส่งผลให้สังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงในหลายด้านโดยเฉพาะเรื่องสิทธิเสรีภาพ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงยกเลิกประเพณีโบราณและให้สิทธิแก่ประชาชนในหลายๆ ด้าน เช่น ออกหมายประกาศรับฎีกาของราษฎรเดือนละ 4 ครั้ง นอกจากนี้ยังทรงพยายามที่จะให้ผู้หญิงมีสิทธิด้านต่างๆ เช่นสิทธิในการศึกษา สิทธิในการสมรส ตัวละครอำแดงเหมือนในภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)* เป็นตัวบอกเรื่องราวความเปลี่ยนแปลงความคิดทางการเมืองในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้เด่นชัด ซึ่งเรื่องราวยึดมาจากโครงเรื่องจริงตามประกาศพระราชบัญญัติลักษณะลักพา ฉบับที่ 271 พ.ศ. 2408 ตามท้องเรื่องมีคำพูดหนึ่งที่อำแดงเหมือนพูดไว้ว่า “ผู้หญิงเป็นควายผู้ชายเป็นคน” อันแสดงถึงการอุปมาว่าผู้หญิงไม่มีสิทธิในชีวิตของตนเอง ประหนึ่งควายที่นายของมันจะทำอย่างไรกับมันก็ได้ อันหมายถึงพ่อ แม่ หรือสามีที่มีสิทธิขายหรือยกลูก เมียให้ใครก็ทำได้ตามใจ เมื่อในหลวงรัชกาลที่ 4 ออกหมายประกาศรับฎีกาของราษฎร อำแดงเหมือนซึ่งต้องคดีเรื่องหมิ่นตระลาการ (ตุลาการหรือศาล) อ้างสิทธิในการเลือกคู่ครองเสมือนสิทธิที่ผู้ชายมี อำแดงเหมือนจึงถวายฎีกาขอความเป็นธรรมในเรื่องสิทธิในการเลือกคู่ครองเอง จนในที่สุดอำแดงเหมือนก็ได้อิสระในการเลือกคู่ครอง ตามประกาศเรื่องสิทธิสตรีในการเลือกคู่ครอง

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงมุ่งมั่นที่จะรักษาเอกราชของประเทศเอาไว้ ทรงอำนาจรากฐานให้เข้มแข็ง ทรงฝึกฝนให้เจ้านายและขุนนางมีการแสดงออกทางการเมือง ต่อมาเมื่อพระบรมวงศานุวงศ์และบุตรหลานของเสนาบดีซึ่งมีโอกาสไป

ศึกษายังต่างประเทศก็ได้รับแนวคิด ประเพณี ค่านิยม วัฒนธรรมต่างๆ เข้ามายังประเทศไทยและเริ่มมีการแสดงความคิดเห็นต่อระบบการเมืองไทยยังล้าหลัง พระองค์ทรงใช้พระราชอำนาจอย่างเต็มที่ทรงให้สมาชิกสภาที่ปรึกษาราชการแผ่นดินเต็มไปด้วยขุนนางรุ่นใหม่ อันเป็นแนวทางหนึ่งในการปกป้องผลประโยชน์และอธิปไตยของประเทศ หลวงอัครเทพวรากรในเรื่อง*ทวิภพ (2553)* บุตรเจ้าพระยาตัวละครนำของเรื่องที่ได้รับการศึกษาแบบตะวันตก ตามแนวคิดของรัชกาลที่ 5 ทั้งยังเป็นหนึ่งในขุนนางหนุ่มที่ได้รับความไว้วางใจในการเจรจา ในขณะที่สองมหาอำนาจอย่างอังกฤษและฝรั่งเศสขนาบซ้ายขวาหวังผลประโยชน์จากประเทศไทยซึ่งเหตุการณ์ในภาพยนตร์ตรงกับเหตุการณ์ร.ศ. 112

อิทธิพลของตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 เริ่มส่งผลให้เศรษฐกิจในระดับประเทศ ณ ขณะนั้นมีการขยายตัวเพิ่มขึ้น แต่ในระดับท้องถิ่นการทำมาหากินของประชาชนยังไม่ได้รับผลกระทบอย่างทั่วถึง การเปลี่ยนแปลงมักเกิดขึ้นในเมืองหลวง ทำให้การทำมาหากินและสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนประชาชนในท้องถิ่นไกลปืนเที่ยงยังไม่ได้รับผลกระทบกระเทือนมากนัก ซึ่ง*เชิด ทรงศรี*ทำการศึกษา บริบทสังคมถึงสภาพชีวิตความเป็นอยู่และการทำมาหากิน พบว่าเมืองนนทบุรี บ้านบางม่วง (ตำบลบางม่วงในปัจจุบัน) อันเป็นที่อยู่อาศัยของครอบครัวอำแดงเหมือน ในภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)* มีการทำมาหากินแบบชาวไร่ชาวสวน มาช้านาน หรืออาชีพการทำเครื่องปั้นดินเผาของนายริดที่บ้านปากเตร็ด (อำเภอปากเกร็ดในปัจจุบัน) ก็มีการสืบทอดอาชีพนี้มาช้านานและมีชื่อเสียงจนกระทั่งปัจจุบัน การปลูกเรือนยังคงวิถีชีวิตตามความนิยมของคนไทยในการปลูกเรือนไว้ริมน้ำ เพื่อใช้น้ำในการอุปโภค บริโภค สัญจร หรือกิจกรรมอื่นๆ ซึ่งสามารถเห็นได้ตลอดทั้งเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรือนเครื่องผูกของครอบครัวอำแดงเหมือน เรือนเครื่องผูกของครอบครัวนายริด หรือแม้แต่เรือนเครื่องสับของผู้มีอันจะกินอย่าง***นายภู*** ล้วนปลูกอยู่ริมแม่น้ำลำคลองทั้งสิ้น รวมทั้งเรือนเครื่องสับ เรือนหมู่คหบดีขนาดใหญ่ ของหลวงอัครเทพวรากรในภาพยนตร์เรื่อง*ทวิภพ (2553)* ก็ปลูกอยู่ริมน้ำเช่นเดียวกัน กิจกรรมต่างๆ ในการดำเนินชีวิตของประชาชนในภาพยนตร์จะพบเห็นวิถีชีวิตแบบคนริมน้ำ ดังเช่นในภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)* เด็กๆ กระโดดเล่นน้ำกัน อำแดงเหมือนอาบน้ำ การตักบาตรพระริดที่พายเรือบิณฑบาตในยามเช้าของย่าจันและอำแดงเหมือน และการตักบาตรของคุณหญิงแสร์ ใน*ทวิภพ (2553)* การขายสินค้าในตลาดน้ำของอำแดงนุ่มแม่ของอำแดงเหมือน หรือประเพณีลอยกระทงที่พบในภาพยนตร์เรื่อง*ทวิภพ (2553)* เป็นต้น

ในด้านประเพณีที่เห็นเด่นชัดก็คือการจัดงานศพของย่าจันในภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)* จะเห็นได้ว่ายังมีพิธีการสวดคฤหัสถ์โดยฆราวาส ซึ่งจัดเป็นการละเล่นอย่างหนึ่งที่นิยมแสดงในประเพณีงานศพของไทยแบบดั้งเดิม จัดว่าหาได้ยากในปัจจุบัน เป็นการแสดงที่เลียนแบบการสวดอภิธรรมอันมีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เพื่อเป็นการผ่อนคลายความโศกเศร้าของญาติมิตรผู้ตาย ในด้านนาฏศิลป์ ภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)*มีการเล่นละครนอก เรื่องสังข์ทองและการเล่นแอ่วเคล้าซอซึ่งมีพัฒนาการมาจากแอ่วลาว เป็นการขับร้องประกอบกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานในโรงบ่อนที่มีการเล่นถั่วเล่นโป เจ้าของบ่อนนิยมจ้างคณะมหรสพต่างๆ มาทำการแสดง เพื่อสร้างความสนุกสนานครึกครื้น ต่อมาภายหลังพ.ศ. 2430 สมัยรัชกาลที่ 5 จึงทรงโปรดเกล้าฯให้ยกเลิกโรงบ่อนโรงเบี้ยและโรงหวยต่างๆ เพื่อมิให้เป็นการมอมเมาแก่ราษฎร ในฉากโรงบ่อนยังมีการสอดแทรกภาพการซื้อขายทาส โดยได้กล่าวถึงพ่อคนหนึ่งที่นำลูกมาขายในวงพนัน เนื่องจากเล่นพนันจนหมดตัวจนกระทั่งต้องเอาลูกสาวมาขาย แสดงให้เห็นถึงการซื้อขายทาสยังคงมีอยู่ก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีการเลิกทาส นอกจากนี้ยังมีวัฒนธรรมการรับประทานอาหารที่สอดแทรกในภาพยนตร์เรื่อง*ทวิภพ (2553)* แสดงวิธีการรับประทานอาหารแบบใช้มือหยิบรับประทานอาหาร สอดคล้องกับบริบทในสังคม ณ ขณะนั้นที่ยังมีการรับประทานอาหารแบบใช้มืออยู่ ในภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)*วัดนอกจากจากจะเป็นศูนย์กลางในด้านพิธีกรรมทางศาสนา เช่น ประเพณีทอดกฐินที่พบในเรื่อง ยังทำหน้าที่สำคัญ ในฐานะเป็นแหล่งการศึกษาขั้นฐานของสังคมสมัยก่อน โดยมีพระภิกษุสงฆ์ทำหน้าที่เป็นครูบาอาจารย์ สอนให้สามารถอ่านออกเขียนได้ หรือวิชาขั้นสูงขึ้นไป ดังที่อำแดงเหมือนไปเรียนหนังสือกับย่าจันที่ศาลาในวัด ทั้งนี้ชาวบ้านก็มักใช้โอกาสเหล่าในการรวมตัวกัน เป็นการสร้างความเชื่อมแน่นของคนในสังคม ถือเป็นโอกาสดีของการพบปะพูดคุยกัน ดังเช่นประเพณีทอดกฐินที่กล่าวมาแล้ว ส่วนในด้านบทบาทและสถานภาพของชายหญิงในสังคม เห็นเด่นชัดในภาพยนตร์เรื่อง*อำแดงเหมือนกับนายริด (2537)* จะเห็นเด่นชัดในหลายๆ ด้าน เช่น สิทธิในการเลือกคู่ครอง สิทธิในการศึกษา สถานภาพในครอบครัว พ่อมีสิทธิที่ขายลูกสาวหรือจะยกให้แก่ผู้ใดก็ได้ ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง*ทวิภพ (2553)* มณีจันทร์หญิงสาวผู้มีการศึกษาสูงข้ามภพผ่านกระจกเงา แสดงให้เห็นถึงการเปรียบเทียบบทบาทของผู้หญิงที่แตกต่างกันในสมัยรัชกาลที่ 5 และทศวรรษที่ 2530 ว่าเพศหญิงในสมัยรัชกาลที่ 5 ยังถูกมองว่าการเป็นผู้หญิงไม่จำเป็นต้องรู้หนังสือหรือใส่ใจเรื่องของการเมือง เพราะเรื่องการเมืองถือว่าเป็นเรื่องของเพศชาย ผู้หญิงควรฝึกการบ้านการเรือนเพื่อการปรนนิบัติสามี

หลังพ.ศ. 2475 ประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ นั่นคือการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตยโดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข คุณหญิงกีรตีในภาพยนตร์เรื่อง*ข้างหลังภาพ (2544)* เป็นตัวแทนภาพสะท้อนของผู้หญิงชนชั้นปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เปลี่ยนผ่านมาสู่การปกครองระบอบประชาธิปไตย ดังที่คุณหญิงกีรตีเคยกล่าวไว้ว่าการที่คุณหญิงต้องมาแต่งงานกับคนแก่คราวพ่ออย่างท่านเจ้าคุณ นั่นเป็นเพราะว่าเจ้าคุณพ่อของคุณหญิงยังมีค่านิยมในเรื่องการใช้ชีวิตว่าเจ้าก็ควรอยู่ส่วนของเจ้า ทำให้คุณหญิงไม่มีโอกาสได้ออกมาสำรวจโลกภายนอก จนกระทั่งอายุล่วงเลยไปมาก คุณหญิงจึงต้องตัดสินใจแต่งงานกับท่านเจ้าคุณในท้ายที่สุด นี่แสดงให้เห็นถึงช่วงชีวิตของคุณหญิงกีรติได้เกิดและเติบโตมาท่ามกลางบรรยากาศทางสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงในยุคของการปกครองทั้งสองระบอบ หลังจากการเปลี่ยนแปลงมาเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตยในยุคแรก เป็นยุคที่ทหารเข้ามามีบทบาททางการเมืองมากในขณะนั้น จะเห็นได้ว่ามีนายกรัฐมนตรีหลายท่านใช้อำนาจทางการทหารในการดำเนินนโยบายการปกครอง ในภาพยนตร์เรื่อง*ข้างหลังภาพ (2544)* จะเห็นได้ว่ามีนายทหารแต่งตัวเต็มยศมาติดพันคุณหญิงกีรตี ซึ่งตรงกับบริบททางสังคมในช่วงนั้นในเรื่องการใช้นโยบายทหาร รวมทั้งรัฐบาลตัดสินใจเข้าร่วมกับญี่ปุ่นในสงครามโลกครั้งที่ 2 ในขณะนั้นแม้ว่าจะอยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว แต่จะสังเกตได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องข้างหลังภาพไม่ได้มีการนำเสนอภาพเกี่ยวกับสงครามให้เห็น มีเพียงแต่นายตัวละครนายทหารคือพันตรีพงศธรที่ได้มาเชิญคุณหญิงกีรติไปงานเลี้ยงตอนรับคณะฑูตจากญี่ปุ่น แสดงเห็นถึงการที่รัฐบาลไทยในเวลานั้นได้เริ่มติดต่อเป็นพันธมิตรกับประเทศญี่ปุ่นแล้ว อันนำไปสู่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ในฝั่งภูมิภาคเอเชีย ดังนั้นตัวละครนายทหารพงศธร ได้ถูกเพิ่มเข้ามาเพื่อเป็นเพียงสัญลักษณ์ให้ทราบถึงบริบทสังคมในขณะนั้น แต่เชิด ทรงนี้ไม่ได้ต้องการนำเสนอภาพหรือบรรยาศทางการเมืองที่รุนแรงในสมัยนั้น ด้วยเหตุที่ว่าภาพยนตร์เรื่อง*ข้างหลังภาพ (2544)* เป็นภาพยนตร์แนวรัก จึงไม่ต้องการทำให้โครงเรื่องหรือบรรยากาศของบทประพันธ์ดั้งเดิมต้องเสียไป

ในภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า (2520)* ภาพยนตร์เรื่อง*เพื่อนแพง (2526)* ภาพยนตร์เรื่อง*พลอยทะเล (2530)* และภาพยนตร์เรื่อง*ข้างหลังภาพ (2544)* ล้วนแล้วแต่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นในยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครองทั้งสิ้น การเมืองการปกครองมักมีผลกระทบต่อสภาพเศรษฐกิจ สังคมประเพณีและวัฒนธรรมทั้งทางตรงและทางอ้อม ดังเช่นเรียมในภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า (2520)* เป็นตัวสะท้อนให้เห็นว่าแรงงานในภาคเกษตรกรรมได้มีการย้ายเข้าสู่สังคมเมือง หรือในภาพยนตร์เรื่อง*เพื่อนแพง (2526)* ที่เพื่อนย้ายเข้ามาสู่เมืองกรุงแล้วเกิดความหลงใหลในแสง สี เสียง และความศิวิไลในกรุงเทพฯ แต่อย่างไรก็ตามสังคมเกษตรกรรมก็ยังมีบทบาทสำคัญ เนื่องจากการเปลี่ยนแปลง

ในชนบทยังดำเนินไปอย่างช้าๆ ดังจะเห็นได้ในภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า (2520)* และภาพยนตร์เรื่อง *เพื่อนแพง (2526)* ที่แสดงภาพวิถีชีวิตของชนบทแบบเกษตรกรรม รวมถึงการทำประมงในภาพยนตร์เรื่อง*พลอยทะเล (2530)* ในขณะที่สภาพสังคมเมืองในขณะนั้นเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง ตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ตัวละครในภาพยนตร์ก็สะท้อนวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไป เช่น บุญเพ็งในภาพยนตร์เรื่อง*เพื่อนแพง (2526)* หนุ่มนักเรียนนอก หัวสมัยใหม่ แต่งกายตามสมัยนิยม มีรสนิยมหรูหรา ใช้วัตถุสิ่งของราคาแพง มีทัศนคติในเรื่องการมีคู่ครองแบบไม่ผูกมัด เปลี่ยนคู่ควงหลายคน ออกมาใช้ชีวิตตามลำพัง ซึ่งต่างจากสังคมชนบท ที่พบเห็นความเชื่อมแน่นกันทางสังคม มีน้ำใจไมตรี ทักทายปราศรัย ดังเช่นในภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า (2520)* และภาพยนตร์เรื่อง*เพื่อนแพง (2526)* ที่พบเห็นในฉากชนบท เช่น การช่วยงานบุญบวชพระ ผู้คนทักทายปราศรัยกัน เป็นต้น ในด้านวิทยาการสมัยใหม่โดยเฉาพะด้านการแพทย์ ดังเช่นในภาพยนตร์เรื่อง*ข้างหลังภาพ (2544)* คุณหญิงกีรตีทำการรักษาตัวกับแพทย์แผนปัจจุบัน และมีการกล่าวถึงยาที่นำเข้ามาจากตะวันตก ในภาพยนตร์เรื่อง*แผลเก่า (2520)* นางเริ่มแม่ของเรียมป่วย แต่กำนันเรืองผู้เป็นสามียังมีความเชื่อแบบเดิมๆ ในการให้หมอผีมารักษาซึ่งเชื่อว่าผีเข้า แต่คุณนายทองคำผู้อุปการะเรียม เสนอให้ไปรักษาตัวในเมืองซึ่งไม่เชื่อในการรักษาแบบหมอผี สะท้อนให้เห็นแนวคิดคนเมืองและสะท้อนให้เห็นว่าวิทยาการทางการแพทย์ได้เปลี่ยนไปแล้ว ในภาพยนตร์เรื่อง*เพื่อนแพง (2526)* มีการนำตัวลอไปรักษาอาการป่วยในเมืองแทนการรักษาด้วยหมอผี

ภาพยนตร์เรื่อง*คนผู้ถามหาคนเอง(2535)* เป็นภาพยนตร์ที่ดำเนินเรื่องในเวลาปัจจุบันตามปีที่สร้าง ช่วงนั้นเป็นช่วงที่มีกระแสโลกาภิวัฒน์เข้ามา ฟองสบู่ก็กำลังจะแตก ซึ่งสอดคล้องกับบริบททางสังคมในขณะนั้น พระเอกเป็นตัวแทนของคุณเชิด ทรงศรีที่จะประสบกับปัญหากลับไปบ้านในช่วงที่กลับไปพบเด็กคนหนึ่งซึ่งสอนให้เขามีสติกลับมาใช้ชีวิตในเมืองหลวง มีฉากหนึ่งที่เด็กมอบห่อหมกให้พระเอก พระเอกก็ไม่รู้จะกินอย่างไร เด็กจึงหากิ่งไม้มาให้แล้วพระเอกก็ทำเป็นตะเกียบซึ่งเดิมที ผมคิดว่าเขาจะใช้กิ่งตักกินแต่เขากลับทำเป็นตะเกียบคีบกิน ซึ่งคนไทยไม่ใช้ตะเกียบ อันสะท้อนให้เห็นว่าทำไมถึงไม่ใช้ช้อนที่แม่เราให้มา ทำไมต้องไปหาสิ่งที่เป็นความสะดวกอันเป็นอุปสรรค เช่น ต้องมีหม้อหุงข้าวที่ต้องใช้เงินซื้อ ซึ่งเป็นอุปสรรคของการมีชีวิตแบบเป็นธรรมชาติ ในสถานการณ์ที่ต้องการเอาชีวิตรอดจากความหิว เป็นการสะท้อนให้เห็นประเด็นบางอย่าง หากมองในเรื่องของการใช้ตะเกียบกินห่อหมก เป็นการแฝงนัยสำคัญของการอุปมาอุปไมยที่สะท้อนให้เห็นถึงการรับวัฒนธรรมต่างชาติอันเป็นผลมาจากโลกาภิวัฒน์ ตะเกียบคือวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามา ส่วนห่อหมกคือความเป็นไทย ในช่วงที่ยุคเศรษฐกิจประสบปัญหาการปรับใช้สิ่งที่ต่างชาตินำเข้ามาอาจจะเป็นอุปสรรคในการแก้ปัญหาภายใน ดังเช่น พระเอกซึ่งเป็น

คนเมืองที่ลืมอาหารท้องถิ่นอย่างห่อหมกจนไม่รู้วิธีการกินของมัน เมื่อเด็กชายยื่นกิ่งไม้มาให้ตนก็นำมันมาเป็นตะเกียบแทนที่จะทำเป็นช้อน ภาพนี้สะท้อนให้เห็นว่าห่อหมกคือของไทยที่เป็นอุปสรรค กิ่งไม้คือวิธีแก้ปัญหาว่าจะกินอย่างไร พระเอกกลับเลือกใช้มันเป็นตะเกียบ(วัฒนธรรมต่างชาติ) แทนที่จะทำเป็นช้อน(วัฒนธรรมไทย)

คุณเชิด ทรงศรีมีลักษณะการมองบริบทสังคมแบบประนีประนอม นั่นหมายความว่าการปรับใช้วัฒนธรรมต่างชาติควรนำมาใช้อย่างเหมาะสมตาม กาละ และ เทศะ สิ่งที่ดีงามของไทยก็ให้ยังคงไว้ สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่างต่างแดนก็ให้นำมาปรับใช้อย่างเหมาะสม หากเวลาใดที่ชาติเกิดปัญหาให้หาวิธีการแก้ปัญหาอย่างเหมาะสม ในช่วงที่สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ ประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากโลกาภิวัตน์และ ประสบปัญหาเศรษฐกิจฟองสบู่ ซึ่งแนวทางการให้การศึกษาและพัฒนาประเทศล้วนเป็นอิทธิพลจากตะวันตก การแก้ปัญหาจึงมุ่งเน้นในแนวทางแบบตะวันตก แต่หากมองแนวคิดแบบคุณเชิด ทรงศรีประเทศไทยควรกลับไปมองภูมิหลังตัวเองแล้วตั้งสติประนีประนอมในการเลือกใช้วิธีแก้ที่เหมาะสมเป็นทางเลือก

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี” ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นลักษณะไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ทั้งหมดจำนวน 9 เรื่อง โดยวิเคราะห์ผ่านองค์ประกอบด้านการเล่าเรื่อง ได้แก่ โครงเรื่อง แก่นความคิด ตัวละคร เวลาและพื้นที่ สัญลักษณ์ และฉาก รวมถึงองค์ประกอบด้านกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ ได้แก่ การถ่ายภาพ เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ การจัดแสงและการใช้สี เสียงและดนตรีประกอบ โดยศึกษาภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี แยกออกเป็นเรื่องๆ จำนวนทั้งสิ้น 9 เรื่อง ประกอบด้วย

1. แผลเก่า (2520)
2. เลือดสุพรรณ (2523)
3. เพื่อน-แพง (2526)
4. พลอยทะเล (2530)
5. ทวิภพ (2533)
6. คน-ผู้ถามหาตนเอง (2535)
7. อำแดงเหมือน กับ นายริด (2537)
8. เรือนมยุรา (2539)
9. ข้างหลังภาพ (2544)

ผลการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ได้ใช้องค์ประกอบของภาพยนตร์ถ่ายทอดและสอดแทรกให้เห็นอัตลักษณ์ไทยในมิติที่หลากหลาย ทั้งด้านที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมต่างๆ โดยเน้นแสดงให้เห็นอัตลักษณ์ไทยแบบดั้งเดิม ที่ยังไม่ได้รับผลกระทบจากอิทธิพลของวัฒนธรรมสมัยใหม่หรือวัฒนธรรมที่รับมาจากตะวันตกมากนัก โดยเน้นการย้อนกลับไปแสดงถึงวัฒนธรรมไทยในสมัยอดีตที่โครงสร้างสังคมไทยยังเป็นสังคมแบบดั้งเดิม เช่น สังคมที่ยังมีการยึดถือการประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก โดยภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นวิถีชีวิตของชาวบ้านที่มีความผูกพันอยู่กับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบชนบท การแสดงถึงสังคมไทยที่มีการนับถือพุทธ

ศาสนาเป็นศูนย์รวมของจิตใจ เห็นได้จากการที่มีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชม ทั้งในด้านเป็นแหล่งการศึกษาและการประกอบประเพณีพิธีกรรมต่างๆ รวมถึงเป็นที่พึ่งทางจิตใจและช่วยอบรมขัดเกลาสมาชิกของสังคมให้อยู่ในศีลธรรมอันดีงาม นอกจากนี้พุทธศาสนาได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับขั้นตอนชีวิตของมนุษย์นับตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย โดยภาพยนตร์ได้สอดแทรกให้เห็นประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต ได้แก่ ประเพณีเกี่ยวกับการเกิด การบวช การแต่งงานและการตาย ในส่วนของวัฒนธรรมด้านวัตถุและศิลปกรรม ภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นสถาปัตยกรรมไทยในรูปแบบต่างๆ เช่น สภาพบ้านเรือนไทย และวัดวาอาราม รวมถึงสถาปัตยกรรมด้านโบราณสถานที่สำคัญของไทย นอกจากนี้ภาพยนตร์ได้ถ่ายทอดศิลปะด้านดนตรีไทยและเพลงไทยผ่านองค์ประกอบด้านเสียงและดนตรีประกอบ รวมถึงศิลปะด้านนาฏศิลป์ การแสดงมหรสพและการละเล่นต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมพื้นบ้านของไทยภาพกลาง และในส่วนของวัฒนธรรมด้านนามธรรมหรือความคิด ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีได้เน้นให้ความสำคัญกับคุณค่าของความกตัญญูและการเคารพผู้อาวุโส การแสดงลักษณะจำเพาะของสังคมไทยดั้งเดิมที่ยังมีความเชื่อเรื่องอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธ์หรือไสยศาสตร์ รวมถึงระบบโครงสร้างสังคมไทยแบบสังคมชายเป็นใหญ่ ซึ่งทั้งหมดได้สะท้อนผ่านโครงสร้างการเล่าเรื่องและแก่นความคิดในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

อย่างไรก็ตามอัตลักษณ์ไทยที่ได้กล่าวมา ถึงแม้จะสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมไทยแบบดั้งเดิมเป็นหลัก แต่ทั้งนี้เนื่องจากโครงสร้างของเรื่องและเนื้อหาในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี มักมีบรรยากาศหรือเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงบริบทสังคมที่กำลังมีการเปลี่ยนผ่านจากสังคมแบบดั้งเดิมไปสู่สังคมสมัยใหม่ เช่น กระแสของวัฒนธรรมตะวันตกที่เริ่มเข้ามาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลางตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 รวมถึงกระแสโลกภิวัฒน์ในสังคมสมัยใหม่ ทำให้สภาพของสังคมวัฒนธรรมไทยได้เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นนอกจากภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีจะแสดงให้เห็นอัตลักษณ์ไทยแบบดั้งเดิมแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงการเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมกับวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ที่กำลังเข้ามาในสังคมไทย โดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านวัตถุนิยมที่พบเห็นได้ทั่วไปในสังคมแบบเมือง

ทั้งนี้อัตลักษณ์ไทยที่พบในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี มีความสอดคล้องกับประสบการณ์ในอดีตและทัศนคติแนวคิดส่วนตัวของเชิด ทรงศรี อันสะท้อนให้เห็นอัตลักษณ์และความเป็นตัวตนของเชิด ทรงศรีด้วย ซึ่งประสบการณ์ในอดีตและทัศนคติส่วนตัวเหล่านี้ ถือเป็นแรงบันดาลใจและเป็นส่วนผลักดันสำคัญที่ทำให้ เชิด ทรงศรี ได้หันมาสร้างภาพยนตร์ที่ “สำแดงความเป็นไทยให้ประจักษ์แก่สายตาชาวโลก” ตัวอย่างเช่น การเกิดและเติบโตมาใน จ.นครศรีธรรมราช ที่เคยอยู่

ในสภาพแวดล้อมแบบชนบทและเป็นสังคมเกษตรกรรม จึงผูกผันอยู่กับสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ หรือการรำลึกถึงความรักและความเอาใจใส่ของย่าตน ที่เคยได้ดูแลเชิด ทรงศรีมาในวัยเด็ก จึงต้องการแสดงคุณค่าของความกตัญญูและการเคารพในคนรุ่นปู่ ย่า ตา ยาย มาสู่ผลงานภาพยนตร์ และการให้ความสำคัญกับตัวละครสตรีซึ่งในภาพยนตร์ของเชิด จะเน้นให้ความโดดเด่นแก่ตัวละครนางเอกเป็นพิเศษ ทั้งนี้เชิด ทรงก็ได้รับแรงบันดาลใจมาจากคนใกล้ชิดที่เคยมีบุญคุณหรือเป็นบุคคลที่เชิด ทรงศรีให้การยกย่อง จึงมีทัศนคติต่อเพศหญิงในทางที่ต้องการเชิดชูคุณงามความดีบุคคลเหล่านี้ สะท้อนลงในผลงานภาพยนตร์ด้วย อย่างไรก็ตามเชิด ทรงศรีก็ยังมีบุคลิกของการเป็นคนประนีประยอมยอมรับวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ โดยการเปิดรับความคิดเห็นของคนรุ่นใหม่ ในขณะที่ยังไม่หลงลืมวัฒนธรรมความเป็นไทยที่ดีงามในอดีตหรือความเป็นไทยแบบดั้งเดิม โดยมีการประยุกต์ใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมสมัยใหม่ ดังจะเห็นได้จากเนื้อหาของภาพยนตร์และรูปแบบกลวิธีการสร้างที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี

นอกจากนี้ด้วยลักษณะการทำงานที่มีรูปแบบเฉพาะส่วนตัวอันเป็นเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรี ซึ่งสะท้อนให้เห็นผ่านองค์ประกอบของภาพยนตร์และกลวิธีการสร้างต่างๆ อันสรุปให้เห็นถึงอัตลักษณ์ด้านการเล่าเรื่องและกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี กล่าวคือภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีส่วนใหญ่ได้ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของผู้อื่น โดยเชิด ทรงศรีได้มีส่วนในการเขียนบทภาพยนตร์ของตนเองแทบทุกเรื่อง เอกลักษณ์การทำงานด้านเขียนบทของเชิด ทรงศรีคือการยึดถือให้ความเคารพกับบทประพันธ์ดั้งเดิมอยู่ค่อนข้างมาก เห็นได้จากการยึดโครงสร้างเรื่องและแก่นความคิดจากบทประพันธ์เดิมเป็นหลัก รวมถึงการถ่ายทอดภาษาจากบทประพันธ์มาสู่บทภาพยนตร์ก็ยังคงสำนวนโวหารแบบเดิมไว้ซึ่งมีความสวยงามในด้านภาษาค่อนข้างมาก

สำหรับลักษณะของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ได้รับอิทธิพลแนวคิดมาจากวรรณกรรมไทยในยุคสมัยที่วรรณกรรมไทยได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะวรรณกรรมไทยที่เกิดขึ้นในช่วงยุครอยต่อแห่งการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 โดยบทประพันธ์ดั้งเดิมที่เชิด ทรงศรีได้นำมาดัดแปลงสร้างเป็นภาพยนตร์ ส่วนใหญ่เป็นวรรณกรรมไทยแนวจินตนิยม อันเป็นรูปแบบของวรรณกรรมไทยที่ได้รับความนิยมมาหลายยุคหลายสมัย และมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรักและเน้นด้านอารมณ์ความรู้สึกด้านความรักของตัวละคร มีทั้งโครงเรื่องที่เป็นความรักของตัวละครที่จบลงแบบโศกนาฏกรรมและโครงเรื่องที่จบลงแบบสุขนาฏกรรม

ส่วนในด้านกลวิธีการสร้างภาพยนตร์และเทคนิคทางภาพยนตร์อื่นๆ สไตล์การทำงานที่เป็นเอกลักษณ์ของเชิด ทรงศรี คือเน้นความเป็นธรรมชาติและความถูกต้องสมจริง เช่น ด้านการจัดแสงและใช้สีสันที่เน้นแสงมาจากธรรมชาติเป็นหลัก การแต่งหน้ารวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงที่เน้นความธรรมชาติ มีการถ่ายภาพที่เปิดเผยให้เห็นสภาพแวดล้อม ของฉากที่มีบรรยากาศของความเป็นชนบทอันเรียบง่าย โดยเน้นการใช้ภาพขนาดระยะไกล (Long Shot) การเคลื่อนไหวกล้องที่เนิบช้า เรียบลื่น โดยการ Dolly หรือการ Track ติดตามการกระทำของตัวละครหรือเหตุการณ์ต่างๆ มีการใช้เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อที่มีจังหวะเนิบช้า โดยเน้นเทคนิคการตัดต่อแบบจางซ้อน (Dissolve) เป็นส่วนใหญ่ ช่วยให้อารมณ์ความรู้สึกที่นุ่มนวล ทั้งนี้เอกลักษณ์ด้านเทคนิคภาพยนตร์และกลวิธีการสร้างดังกล่าว มีความสอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราวในภาพยนตร์ที่ต้องการถ่ายทอดบรรยากาศแบบไทย เช่น สภาพแวดล้อมของชนบท ความนุ่มนวลอ่อนช้อยในศิลปกรรมไทยด้านต่างๆ เป็นต้น นอกจากนี้เอกลักษณ์การทำงานของกล้องอีกอย่างในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีคือมักมีการใช้ซูมเข้า (Zoom in) หรือซูมออก (Zoom out) แบบตรงๆ เป็นลักษณะของการชี้นำสายตาของคนดู เพื่อเปิดเผยให้เห็นวัตถุหรือสีหน้าอารมณ์ของตัวละคร

ในส่วนของการศึกษาด้านสัมพันธภาพระหว่างอัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีกับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์พบว่าภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี จำนวนทั้งหมด 9 เรื่องที่ได้นำมาศึกษาในครั้งนี้ มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือฉากต่าง ๆ ในอดีต เนื่องจากส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุค หรือภาพยนตร์แนวร่วมสมัยที่มีส่วนผสมทั้งภาพยนตร์สมัยใหม่และภาพยนตร์แนวย้อนยุค โดยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์สามารถแบ่งได้เป็น 3 ช่วงเวลา คือ

1) ภาพยนตร์ที่มีเหตุการณ์อยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ได้แก่ เรื่องเลือดสุพรรณ และเรื่องเรือนมยุรา

2) ภาพยนตร์ที่มีเหตุการณ์อยู่ในสมัยรัชกาลที่ 4-รัชกาลที่ 5 ได้แก่ เรื่อง อำแดงเหมือนกับนายริด ในสมัย รัชกาบที่ 4 และเรื่องทวิภพ ในสมัย รัชกาลที่ 5

3) ภาพยนตร์ที่มีเหตุการณ์อยู่ในช่วงก่อนและหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 ได้แก่ เรื่องแผลเก่า เพื่อนแพง พลอยทะเล ข้างหลังภาพ และคนผู้ถามหาตนเอง

โดยเหตุการณ์ทั้งสามช่วงถือเป็นช่วงเวลาสำคัญที่สังคมได้มีการเปลี่ยนแปลง เช่น การเปลี่ยนแปลงในสมัยเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2, อิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกและลัทธิจักรวรรดินิยมที่เริ่มเข้ามาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง และเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปสู่ระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตยซึ่งมีส่วนสำคัญที่ทำให้

โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมไทยเปลี่ยนไปสู่รูปแบบใหม่โดยเฉพาะการเปิดรับกระแสวัฒนธรรมตะวันตกอย่างเต็มที่ โดยภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีในแต่ละเรื่องได้มีการสอดแทรกเหตุการณ์ซึ่งเป็นบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเหล่านี้มาถ่ายทอดอยู่ในภาพยนตร์ได้อย่างถูกต้องสมจริง เช่น การถ่ายทอดเหตุการณ์เกี่ยวกับการตัดสินคดีของอำแดงเหมือนในสมัยรัชกาลที่ 4 (เรื่องอำแดงเหมือนกับรายริด), กรณีพิพาษระหว่างไทยกับฝรั่งเศสเกี่ยวกับดินแดนไทยฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงในสมัยรัชกาลที่ 5 (เรื่องทวิภพ) หรือการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมของประเทศให้สู่ความเป็นสากลตามนโยบาย “รัฐนิยม” ของจอมพล ป.พิบูลสงครามภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปีพ.ศ. 2475 (เรื่องข้างหลังภาพ) เป็นต้น

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีหลายเรื่องไม่ได้รับการเผยแพร่ออกในรูปของ VCD หรือ DVD ลิขสิทธิ์ ภาพยนตร์หลายเรื่องผู้วิจัยได้รับมาจากร้านหนังเก่าซึ่งมีคุณภาพด้านเสียงและภาพที่ไม่ดีเท่าที่ควร ดังนั้นในส่วนของการวิเคราะห์เรื่องภาพโดยเฉพาะเรื่องแสงและสี จึงไม่สามารถวิเคราะห์ได้อย่างเที่ยงตรงเท่าที่ควร

ข้อเสนอแนะ

1. งานวิจัยชิ้นนี้ เป็นการศึกษาภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีในช่วงปีพ.ศ 2520-2544 ซึ่งภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคหรือมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับอดีต และมีเนื้อหาด้านความเป็นไทยอยู่สูง อย่างไรก็ตามควรมีการศึกษาผลงานของเชิด ทรงศรีในเรื่องอื่นๆ ก่อนหน้าปี พ.ศ.2520 ซึ่งเป็นภาพยนตร์แนวอื่นๆ ด้วย เพื่อสามารถเห็นการเปรียบเทียบผลงานภาพยนตร์ทั้ง 2 ช่วงให้เห็นภาพที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ผลงานเรื่องแรกของเชิด ทรงศรี ได้แก่ เรื่องโนห์รา (2509) เป็นภาพยนตร์ที่เนื้อเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางภาคใต้ด้วย

2.สามารถนำแนวทางในการวิจัยนี้ เพื่อใช้ศึกษาผลงานผู้กำกับภาพยนตร์ไทยท่านอื่นๆ ที่มีแนวทางเป็นเอกลักษณ์ชัดเจน หรือใช้ศึกษาภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นความเป็นไทยเรื่องอื่นๆ ได้

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ก้อง พาหุรักษ์. ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

กันยาบดี. หมายเหตุ: สยามประเทศ. กรุงเทพฯ : บางกอกบุ๊ค, 2545.

กาญจนา แก้วเทพ. การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค. กรุงเทพฯ : ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

การฝึกหัดครู, กรม. สังคม 102 สังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศน์, 2520.

เกษมสันต์ พรหมสุภา. รูปแบบ หน้าที่และการผลิตดนตรีประกอบภาพยนตร์ไทย : กรณีศึกษาระหว่างปี พ.ศ. 2516-2534. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539

เกษียร เตชะพีระ.ความเป็นไทยแบบโพสท์โมเดอร์น ตอนใจหนึ่งจอดขุนช้าง หนึ่งนั้นขุนแผน. หนังสือพิมพ์ผู้จัดการรายวัน ฉบับวันที่ 16 มกราคม 2538 : 8.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. ภาคความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม. กองวัฒนธรรมสัมพันธ์, 2539.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. กระทรวงวัฒนธรรม. เพลงชักกระดาน. [ออนไลน์]. 2549. แหล่งที่มา: http://www.culture.go.th/knowledge/homethai/TPA/2062.pdf [2555, มีนาคม 23]

คึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว. พื้นฐานทางวัฒนธรรมไทย. พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2514.

จันทนา เพชรพรหม. การนำเสนอเอกลักษณ์ความเป็นไทย ในรายการคุณพระช่วย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต. วัฒนธรรม การสื่อสารและอัตลักษณ์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. ประวัติการเมืองไทย. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, 2538.

เชิด ทรงศรี. นั่งคุยกับความตาย. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

เชิด ทรงศรี. นั่งคุยกับความรัก. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

เชิด ทรงศรี. บทภาพยนตร์และบันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง เรือนมยุรา / โดย ธม ธาตรี. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, 2539.

เชิดไชยภาพยนตร์. สูจิบัตรภาพยนตร์เรื่องเลือดสุพรรณ. กรุงเทพฯ: เชิดไชยภาพยนตร์, ไม่ระบุปีที่พิมพ์. (จุลสาร)

โชติ แพร่พันธ์ และเชิด ทรงศรี. เพื่อน-แพง และบันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน-แพง โดย ธม ธาตรี. กรุงเทพฯ: แสงแดด, 2526.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. สัญญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษารัฐศาสตร์. กรุงเทพฯ : วิภาษา, 2545.

ณัฏฐวี ทศรฐ. ข้างหลังภาพ: ความรักบนแผ่นฟิล์ม. กรุงเทพฯ: ระหว่างบรรทัด, 2544.

โดม สุขวงศ์. ผู้อำนวยการหอภาพยนตร์(องค์การมหาชน). สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2555.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. เรื่องกระทรวงสมัยเก่า. ใน พระราชนิพนธ์และพระนิพนธ์. กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิพิธภัณฑ์วังวรดิศ, 2523.

ถวัลย์ นิ่มสกุล. เพื่อน-แพง ฉบับอภินันทนาการจากนิตยสารบางกอก รายสัปดาห์. กรุงเทพฯ: การพิมพ์บางกอก, 2526

ธนัช ถิ่นวัฒนากูล. กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงงิ้วไทยจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ธม ธาตรี และ วิมล เจียมเจริญ. ทวิภพ. กรุงเทพฯ : พ่อให้มา, 2533.

ธม ธาตรี และจันนิภา. บทภาพยนตร์เรื่อง อำแดงเหมือนกับนายริด. กรุงเทพฯ: สนุกอ่าน, 2537.

ธม ธาตรี. ข้างหลังภาพ : บทภาพยนตร์และบันทึกงานเขียนบทภาพยนตร์. กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, 2544.

ธัชตะวัน ทรงศรี. เชิด ทรงศรี เลือดเนื้อของหนังไทย. กรุงเทพฯ : ก.พล, 2549

ธัชตะวัน ทรงศรี. สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2555.

ธัญญา สังขพันธานนท์. วรรณกรรมวิจารณ์. กรุงเทพฯ : นาคร, 2539.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. การปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2535.

นฤมล ธีรวัฒน์. พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

บุญญรักษ์ บุญญเขตมาลา. ศิลปะแขนงที่เจ็ด. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2538.

ประเวศ วะสี. พุทธเกษตรกรรมกับศานติสุขในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หมอชาวบ้าน, 2530.

ปิยนาถ บุนนาค และธีรเวทย์ ประมวลรัฐการ. ประวัติสังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2544.

ปิยนาถ บุนนาค. ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่(ตั้งแต่การทำสนธิสัญญาบาวริง ถึง "เหตุการณ์ 14 ตุลาคม" พ.ศ.2516) กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

พระยาอนุมานราชธน (เสฐียรโกเศศ). ชาติ ศาสนา วัฒนธรรม. พระนคร : บรรณาคาร, 2515.

พระยาอนุมานราชธน (เสฐียรโกเศศ). รวมเรื่องเกี่ยวกับวัฒนธรรม โดยคณะอนุกรรมการจัดพิมพ์เอกสารเนื่องในวาระครบรอบ 100 ปี พระยาอนุมานราชธน. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร: องค์การค้าของคุรุสภา และมูลนิธิเสฐียรโกเศศ – นาคะประทีป, 2531.

พิมพ์สี (นามแฝง). เชิด ทรงศรี : ลูกผู้ชายจากมหาวิทยาลัยชีวิต. แพรว 12, 269 (พ.ย. 2533) : 152-161.

มลิณี นิลมาลี. การเปรียบเทียบลักษณะไทยและลักษณะตะวันตกจากนวนิยายและสื่อภาพยนตร์เรื่อง 'กาเหว่าที่บางเพลง' และ 'Village of the Damned'. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ไม้ เมืองเดิม.แผลเก่า. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บางหลวง, 2537

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. แอ่วเคล้าซอ : ประวัติความเป็นมาและระเบียบวิธีปฏิบัติ. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ยุพร แสงทักษิณ. ไทยศึกษา. พิมพ์ครั้งแรก กรุงเทพฯ : คณะกรรมการวิชาบูรณาการหมวดศึกษาทั่วไป, 2541.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. เสกฝัน ปั้นหนัง : บทภาพยนตร์. กรุงเทพฯ : บ้านฟ้า, 2547.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. เอกลักษณ์ไทยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์งานอุตสาหกรรมสารัตถะ : กรณีศึกษาอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย. รายงานผลการวิจัยเสนอสถาบันศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2550.

รังสิมา กุลพัฒน์. แผลเก่า: จากนวนิยายสู่ภาพยนตร์. วิทยานิพธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

รัชชา (นามแฝง). เชิด ทรงศรี คนทำหนังไทย. ขวัญเรือน 33, 701 (ปักษ์แรก ก.พ. 2544): 188-206

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2540.

วราคม ทีสุกะ. สังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา, 2544.

วาตรี (นามแฝง). เชิด ทรงศรี ผูกใจไว้ในความเป็นไทย. ผู้หญิง 11, 199 (ปักษ์หลัง พ.ย. 2536) : 178-185.

ส. ศิวรักษ์ (นามแฝง). อยู่อย่างไทยในสมัยศตวรรษที่สามแห่งกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : เคล็ดไทย, 2525.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. สังคมวิทยทัศน์. กรุงเทพฯ : เจ้าพระยาการพิมพ์, 2533.

สายทิพย์ นุกูลกิจ. วรรณกรรมไทยปัจจุบัน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางเขน, 2534.

สิริรัตน์ เรืองวงษ์วาร. ประวัติศาสตร์ไทยตั้งแต่เปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 จนถึงปัจจุบัน. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2517.

สุพรรณี วราทร. ประวัติการประพันธ์นวนิยายไทยตั้งแต่สมัยเริ่มแรกจนถึง พ.ศ.2475. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, 2519.

สุพัตรา สุภาพ. สังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ :ไทยวัฒนาพานิช, 2534.

สุพิศวง ธรรมพันทา. พื้นฐานวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : ดี.ดี.บุ๊คสโตร์, 2532.

สุริชัย หวันแก้ว. เผชิญหน้าโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม : นโยบายวัฒนธรรมในบริบทใหม่. กรุงเทพฯ : ศูนย์ศึกษาการพัฒนาสังคม คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ; ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2547.

สุวิมล วงศ์รัก. อัตลักษณ์ และการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย- เอเชีย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

เสาวภา ไพทยวัฒน์. พื้นฐานวัฒนธรรมไทย : แนวทางอนุรักษ์และการพัฒนา. ตำรา-เอกสารวิชาการหน่วยศึกษานิเทศก์ สำนักงานสภาสถาบันราชภัฏ, 2538.

อดิศร ศักดิ์สูง. พื้นฐานอารยธรรมไทย. สงขลา: ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยทักษิณ, 2552.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. อัตลักษณ์. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2546.

อมรา กล่ำเจริญ. เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2553.

อรวดี ธนะจันทร์. สวดคฤหัสถ์ : กรณีศึกษานักสวดตำบลไผ่จำศีล อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2545.

อัศวิน ซาบารา. ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ภาษาอังกฤษ

Appadurai, A. Modernity At Large : Cultural Dimention of Globalization. Meneapolis, Mina: University of Minisota Press, 1996.

Berger, A.A. Media and Society : A Critical Perspective. 2nd ed. Maryland : Rowman & Littlefield, 2007.

Boggs, J.M. The Art of Watching Film. New York: McGraw-Hill, 2008.

Bordwell, D. Film Art : An Introduction. US : Mcgraw-Hill, 1993.

Caughie, J. Theories of Authorship : A Reader. London : Routledge, 1999.

Cook, D.A. A History of Narrative Film. New York : W.W.Norton, 1996.

Eco, U. The role of the reader : explorations in the semiotics of texts. Bloomington : Indiana University Press, 1979.

Field, S. The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify and Define Screenwriting Problem. New York: Dell Publishing, 1998.

Fiske, J. Introduction to Communication Studies. London : Merhuen, 1982.

Giannetti, L. Understanding Movies. 4th ed. New Jersey : Prentice-hall, 1987.

Hayward, S. Key Concepts in cinema studies. London : Routledge, 1996.

Holton, R. Globalizations Culture Consequences. ANNALS, The Annals of the American Academy (AAPSS) 570, July 2000, 140-152.

John Caughie. Theories of authorship : a reader .London : Routledge, 1999.

O'Shaughnessy, M. and Stadler, J. Media and society : an introduction 3rd ed. Victoria : Oxford University Press, 2005

Richardson, Robert. Literature and Film. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายเอกสิทธิ์ พันธุ์พูล เกิดเมื่อวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2525 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับสอง) จากคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อปีการศึกษา 2546 หลังจากจบการศึกษาได้เข้าทำงานในตำแหน่งเจ้าหน้าที่โฆษณาและประชาสัมพันธ์ ของบริษัทมหพันธ์ไฟเบอร์ซีเมนต์ จำกัด (มหาชน) และเคยทำงานในตำแหน่งเจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์ สังกัดกองประชาสัมพันธ์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย จากนั้นจึงได้เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2551