จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ทุนรัชดาภิเษกสมโภช

รายงานผลการวิจัย
จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ : การศึกษาวิเคราะห์

โดย
รัตนา จักกะพาก
จิรยุทธ์ สินธุพันธ์

จฬ
นศ 15
011671

พฤษภาคม 2545

29 ต.ค. 2546
I20X480X

กิตติกรรมประกาศ

รายงานวิจัยฉบับนี้เป็นผลการศึกษาวิจัยเรื่อง จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช ประจำปีงบประมาณ 2542 (ครั้งที่ 6)

ในการศึกษาวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้เพียรพยายามศึกษาอย่างมุ่งมั่นให้ดีที่สุด แต่ผู้วิจัยตระหนักดีว่างานวิจัยนี้ยังมีข้อบกพร่องอยู่บ้าง เนื่องจากการศึกษาโดยการวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์แต่ละเรื่องของสัตยาจิต เรย์ โดยวิเคราะห์จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องนี้เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับประเด็นทางด้านสังคมทางประเพณีและวัฒนธรรมของผู้กำกับท่านนี้ด้วย ซึ่งครอบคลุมถึงปัจจัยต่างๆ อีกมากมาย อย่างไรก็ตามผู้วิจัยหวังว่าผลการวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อทุกฝ่าย ไม่ว่าจะเป็นนักศึกษาทางด้านภาพยนตร์ ประชาชนผู้รับสารภาพยนตร์ สื่อมวลชนหรือสถาบันอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ ทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม รวมทั้งนำไปสู่การศึกษาวิจัยต่อไปในอนาคต

ผู้วิจัยขอขอบคุณฝ่ายวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ให้ทุนสนับสนุนตลอดจนคณะกรรมการฯ ที่ให้คำปรึกษาให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์อย่างดียิ่งต่องานวิจัยนี้ เจ้าหน้าที่ฝ่ายวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่านที่ช่วยประสานงานต่างๆ และอาจารย์อรุณ เฉตตีย์ แห่งสถาบันอินเดียศึกษา ที่ช่วยให้งานวิจัยครั้งนี้สำเร็จไปด้วยดี

รัตนา จักกะพาก
จิรยุทธ์ สินธุพันธ์
พฤษภาคม 2545

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เลขหมู่ สส ส๘ ร 15
เลขทะเบียน 011671
วัน,เดือน,ปี 15 ต.ค. 46

: การศึกษาวิเคราะห์

ชื่อผู้วิจัย รัตนา จักกะพาก และ จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์

เดือนและปีที่ทำวิจัยเสร็จ : พฤษภาคม 2545

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ภาพยนตร์ซึ่งเป็นผลงานการกำกับโดยสัตยาจิต เรย์ ทางด้านโครงสร้างการเล่าเรื่อง รูปแบบของโครงเรื่อง และแบบจำลองคู่ตรงข้ามตามแนวโครงสร้างนิยม การวิเคราะห์เนื้อหาตามผังแสวงหาและสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ รวมทั้งการศึกษาภาษาภาพยนตร์ด้านมุมกล้อง การจัดองค์ประกอบ การลำดับภาพ การใช้เสียงประกอบ และศึกษาระบบการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับสื่อ ประเภทของเรื่อง วัฒนธรรมและลักษณะเฉพาะตนของสัตยาจิต เรย์ ในฐานะผู้กำกับการแสดง

ผลการวิจัยพบว่า โครงเรื่องมีลักษณะเป็นดราม่า (Drama) น้อย จนบางครั้งไม่สามารถเล่าเป็นเรื่องย่อได้ ใช้บทสนทนาและบทพูดบรรยายน้อยมาก ส่วนใหญ่ใช้การสื่อความหมายด้วยองค์ประกอบภาพ (Mise en scene) การลำดับภาพ เสียงประกอบและดนตรีเป็นสำคัญ มีความโดดเด่นมากในเรื่ององค์ประกอบภาพ ภาพที่นำเสนอจะเป็นการถ่ายทอดสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดที่ตัวละครเผชิญอยู่

เรื่องราวที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับแคว้นแบงกอล และใช้ภาษาแบงกลี (เว้นเรื่อง Shantranj Ke Khilari เท่านั้นที่เนื้อเรื่องเกิดในอุตระประเทศ และใช้ภาษาอูดู (Urdu) และนิยมดัดแปลงเนื้อเรื่องจากนวนิยายและเรื่องสั้น เนื้อหาอาจแบ่งได้ 4 กลุ่มใหญ่ คือ

1. การตั้งคำถามกับสังคมและวัฒนธรรมที่กำลังเปลี่ยนไป
2. การตั้งคำถามเกี่ยวกับเพศสภาพ (Gender) บทบาทและความสัมพันธ์ของหญิงและชายในสังคมฮินดูที่กำลังจะต้องเปลี่ยนแปลง
3. การตั้งคำถามเกี่ยวกับชีวิตในเมืองใหญ่เช่นกัลกัตตาของคนหลายกลุ่ม หลากวรรณะ ชีวิตและค่านิยมของสังคมเมืองที่ทำให้คุณค่าของมนุษย์เปลี่ยนไป
4. การตั้งคำถามเกี่ยวกับอำนาจส่วนกลางของรัฐ ของจักรวรรดินิยม ของทุนนิยม โดยที่เนื้อหาแต่ละกลุ่มนั้นจะออกมาเป็นชุดในแต่ละช่วง ดังนี้

ช่วงทศวรรษ 1950 จะเน้นที่ความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมดั้งเดิม

ช่วงทศวรรษ 1960 จะเน้นที่เรื่องเพศสภาพ

ช่วงทศวรรษ 1970 จะเน้นที่เรื่องปัญหาและคุณค่าและจริยธรรมของมนุษย์

ช่วงทศวรรษ 1980 จะเน้นเรื่องอำนาจและการขบถต่ออำนาจ

ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ ที่เป็นขาวดำจะเด่นในการสื่อความหมาย และมีสุนทรียะทางด้านภาพยนตร์ที่เด่นกว่าภาพยนตร์สีในส่วนนี้

Project Title :	Social Imagination and Narrative Scheme in the Films of Satyajit Ray : an Analytical Study
Name of the Investigators:	RATTANA CHAKKAPHARK
	JIRAYUDH SINTHUPHAN
Year:	May 2002

Abstract

The aims of this research are to analyse the films directed by Satyajit Ray in the narrative structure, the patterns of plot and the model of binary oppositions of structuralism; to analyse their contents based on the quest model and the semiotic square; to study the film language regarding point of view, the mise en scene, the montage, the use of sound effect; and to study the narrative system in relation to the media, the types of the story and the auteurship of Satyajit Ray.

The results of the research finds that the plots lack dramatic aspects so much that sometimes they cannot be drawn out to be a synopsis. They also lack dialogues and narrative lines. The contents are mostly represented by mise en scene, montage, sound effect and music. The outstanding element is the mise en scene. The images presented represent the feelings and the emotions of the dramatic personal.

The stories are mostly about Bengal region and the Bangali language is used (except "Shantranj Ke Khdari" which has Ultrapradet as a setting and in which Urdu is spoken). The adaptation of novels and short stories are widely used. The stories can be categorised into 4 groups, namely:

1. the questions about the changing society and culture.

2. the question about the gender, the role and the interrelation of opposite sexes in the Hindu society which are to be changed.

3. the question about the life in a big city like Calcutta, where live people of many groups, many classes; and also about life and values in the big city which affect the human values.

4. the question about the central power of the government, of the Imperialism, and of Capitalism; the contents of each group can be sub-divided according to the era, namely:

   4.1 the fifties: the change of society and primitive culture is focused

   4.2 the sixties: the gender is focused

   4.3 the seventies: the problem of human values and morality is focused

   4.4 the eighties: the power and its rebellion are focused

The black-and-white films of Satyajit Ray are outstanding in communicating and have more cinematographic aesthetic than his coloured films.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
บทที่ 1 บทนำ	1
ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	2
ขอบเขตของการวิจัย	3
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
บทที่ 2 การสำรวจแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	4
แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง	4
แนวคิดเกี่ยวกับผังแสวงหา (Quest Model)	17
แนวคิดเกี่ยวกับสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ (Simiotic Square)	18
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย	21
การดำเนินการวิจัย	21
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	21
การวิเคราะห์ข้อมูล	23
บทที่ 4 ผลการวิจัย	25
ส่วนที่ 1 ภูมิหลังและผลงานด้านต่างๆ ของสัตยาจิต เรย์	25
ส่วนที่ 2 ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ และการวิเคราะห์	35
2.1 ภาพรวมของภาพยนตร์	37
2.2 บทวิเคราะห์เนื้อหาและการเล่าเรื่องของภาพยนตร์	41
ส่วนที่ 3 ทฤษฎี ภาพยนตร์และขนบในการนำเสนอที่เด่นชัดในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์	110
บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล	123
บรรณานุกรม	154
ภาคผนวก	156
ภาคผนวก ก เรื่องย่อของภาพยนตร์ที่กำกับโดยสัตยาจิต เรย์	156
ภาคผนวก ข การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ตามกรอบแนวคิดผังแสวงหาและสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์	177

สงวนลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

ในอารยธรรมของมนุษยชาตินั้น ชีวิตของมนุษย์เราต้องมีความเกี่ยวข้องกับการเล่าเรื่อง (Storytelling) และเรื่องเล่า (Narrative) มาโดยตลอด โดยแรกสุด มนุษย์อาจใช้เรื่องเล่าเพื่ออธิบายถึงลักษณะ และความเป็นมาของธรรมชาติ หรือไม่ก็เพื่อบันทึก และบอกเล่าความเป็นไปของสังคมและตนเอง หรือในบางครั้งก็เพื่อแสดงออกถึงความคิดความรู้สึกที่ฝังอยู่ในเบื้องลึกของจิตใจ เป็นต้น จะเห็นได้ว่า มนุษย์เรานั้นใช้กลวิธีของการเล่าเรื่องนี้ไปเพื่อประโยชน์ของชีวิตในบริบทที่แตกต่างกันออกไป

แนวความคิดดั้งเดิมที่ตกทอดกันมาแต่สมัยอริสโตเติล (Aristotle) นั้นมองว่า เรื่องเล่าต่าง ๆ เป็นความพยายามของมนุษย์ที่จะลอกเลียนแบบธรรมชาติ นั่นคือมองว่า เรื่องเล่านั้นเป็นเงาสะท้อนในกระจกของโลกจริง (real world) องค์ประกอบต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในเรื่องเล่าล้วนมีจุดมุ่งหมายเพื่อบอกเล่าความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม อย่างไรก็ตามมุมมองร่วมสมัยกลับมองว่าเรื่องเล่านั้นมิได้สะท้อนความเป็นจริง (reality) หากแต่เป็นกลวิธีในการประกอบสร้าง (construction) ความเป็นจริงที่เป็นไปได้ (potential reality) ของโลกที่เรารับรู้ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "จินตทัศน์ทางสังคม (social imagination)" จากฐานคติใหม่นี้ ทำให้จุดมุ่งหมายในการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับเรื่องเล่า และการเล่าเรื่องเปลี่ยนไปจากเดิม โดยหันมามุ่งเน้นที่จะศึกษาตรรกะภายใน (internal logic) ของเรื่องเล่านั้น เพื่อที่จะค้นหาคำตอบว่า ความเป็นจริงที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นคืออะไร ใช้กลวิธีการใดในการสร้างขึ้นมา และสร้างขึ้นมาเพื่อเป้าหมายใด

ภาพยนตร์เป็นสื่อหนึ่งที่ใช้กลวิธีของการเล่าเรื่อง ในการสื่อสารความเป็นจริงที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้รับรู้ และอาจเป็นสื่อที่สามารถใช้กลวิธีของการเล่าเรื่องนี้ได้อย่างสัมฤทธิ์ผลที่สุดสื่อหนึ่ง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้คนจำนวนมากให้ความสนใจในภาพยนตร์ ทั้งในฐานะที่จะเป็นผู้สร้างสรรค์ หรือในฐานะผู้เสพสาร จำนวนผู้ศึกษาทางสาขาภาพยนตร์ทั้งในระบบการศึกษาที่เป็นทางการ และไม่เป็นทางการก็มีจำนวนเพิ่มขึ้นทุกปี อย่างไรก็ตาม การศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ หรือการศึกษาวิจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ ยังมีอยู่เป็นจำนวนน้อยมากเมื่อเทียบกับการศึกษาวิจัยสาขาอื่น ๆ ความเข้าใจ และความสามารถในการอธิบายเกี่ยวกับกระบวนการสื่อสารของภาพยนตร์นั้น จึงอาจจะยังมีขอบเขตที่ไม่กว้างขวางนัก

นอกจากนี้ การศึกษาทางด้านภาพยนตร์ของเมืองไทยนั้นยังผูกติดกับแนวคิดและตัวอย่างจากโลกตะวันตกอยู่ค่อนข้างมาก อีกทั้งภาพยนตร์กระแสหลักที่ฉายตามโรงภาพยนตร์ส่วนใหญ่นั้นก็มักจะเป็นภาพยนตร์จากผู้สร้างในฮอลลีวูด ที่มุ่งเน้นการสร้างภาพยนตร์เพื่อหวังผลกำไรให้มากที่สุด โอกาสที่ผู้ชมจะได้สัมผัสกับกลวิธีการเล่าเรื่องที่มีความหลากหลายจึงเป็นไปได้น้อย การศึกษาวิจัยภาพยนตร์ที่อยู่นอกกระแสหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์เอเชียจึงมีความจำเป็นด้วยจะนำไปสู่องค์ความรู้อันหลากหลาย และเปิดทางเลือกให้แก่ผู้ที่สนใจเพิ่มมากขึ้น

สัตยาจิต เรย์ (Satyajit Ray ค.ศ.1921-1992) เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียผู้มีชื่อเสียงที่สุดผู้หนึ่ง ผลงานของเรย์นั้นได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในระดับนานาชาติ ทั้งจากเทศกาลภาพยนตร์กรุงเบอร์ลิน, เทศกาลเมืองคานส์ หรือเทศกาลเมืองเวนิส ฯลฯ ก่อนเสียชีวิต เขาได้รับรางวัลพิเศษ Lifetime Achievement Award จากสถาบันภาพยนตร์แห่งสหรัฐอเมริกา (รางวัล Oscar) สำหรับความทุ่มเท และผลงานทั้งหมดของเขา ผลงานทุกชิ้นของเรย์ได้รับการยกย่องว่ามีคุณค่าทางศิลปะ และมีกลวิธีการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์ต่างจากภาพยนตร์อินเดียกระแสหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการพยายามที่จะเสนอภาพของชนกลุ่มเล็ก ๆ ในสังคม และภาพของประเทศอินเดียในอีกแง่มุมหนึ่ง ผลงานของเรย์จึงเป็นตัวอย่างที่ดีของภาพยนตร์นอกกระแสที่ผสานความเป็นเอเชีย และความเป็นสากลเข้าไว้ด้วยกัน ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าอย่างยิ่ง

การศึกษาวิเคราะห์จินตทัศน์ทางสังคม และกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิตต์ เรย์ จึงเป็นการศึกษาที่จะช่วยเปิดโลกทัศน์เกี่ยวกับกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่เป็นมุมมองของชาวเอเชีย อันจะนำไปสู่ความเข้าใจและการพัฒนา "วิถีแห่งการสร้างสรรค์แบบเอเชีย"

<u>วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย</u>

1. เพื่อวิเคราะห์ภาพยนตร์ด้านโครงสร้างของการเล่าเรื่อง รูปแบบของโครงเรื่อง และแบบจำลองคู่ตรงข้ามตามแนวโครงสร้างนิยม (Structuralism)
2. เพื่อวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ตามแนวของจีมาร์ช (Greimas) โดยเน้นการวิเคราะห์ผังแสวงหา (Quest Model) และสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ (Semiotic Square)
3. เพื่อศึกษาภาษาภาพยนตร์ด้านมุมกล้อง การจัดองค์ประกอบภาพ การลำดับภาพ และการใช้เสียงประกอบ

4. เพื่อศึกษาขนบของการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับสื่อ ประเภทของเรื่อง วัฒนธรรมและลักษณะเฉพาะตนของผู้กำกับภาพยนตร์

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ทำการศึกษาวิเคราะห์จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ จำนวนทั้งหมด 36 เรื่อง ซึ่งในจำนวนนี้เป็นภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องอย่างกว้างขวางในระดับนานาชาติ และเป็นผลงานที่เคยได้รับรางวัลออสการ์จากสถาบันภาพยนตร์แห่งสหรัฐอเมริกาและได้รับการยกย่องให้เป็นภาพยนตร์ที่มีคุณค่าทางศิลปะทั้งสิ้น ดังนั้นการวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งศึกษาจากผลงานตลอดชีวิตของสัตยาจิต เรย์ ถือได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของผู้กำกับภาพยนตร์ที่สร้างสรรค์ผลงาน อันมีเอกลักษณ์เฉพาะตนและพัฒนาด้านวิชาชีพโดยประสานความเป็นเอเชียเข้ากับความเป็นสากลอย่างแยบยล ซึ่งจะมีค่าอย่างยิ่งต่อวิชาชีพด้านภาพยนตร์ในประเทศไทยต่อไป

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทางด้านจินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องจากภาพยนตร์ตลอดชีวิตของการสร้างสรรค์ของสัตยาจิตต์ เรย์ ผู้กำกับที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้วิริยะอุตสาหะในการพัฒนาผลงานตลอดมา จำนวนทั้งสิ้น 36 เรื่อง ดังนั้นผลการศึกษาวิจัยครั้งนี้จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งทั้งในระดับวิชาการและในภาคปฏิบัติของวงการวิชาชีพด้านภาพยนตร์สำหรับในระดับวิชาการจะสามารถนำผลการวิจัยเป็นองค์ความรู้ใหม่ในการศึกษาถึงกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ การใช้ภาษาภาพยนตร์ ความสัมพันธ์ระหว่างคุณลักษณะของผู้กำกับภาพยนตร์กับขนบการเล่าเรื่อง และบริบทของวัฒนธรรมสังคม นอกจากนี้ยังเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมให้ละเอียดลึกต่อไป เช่น การศึกษาด้านภาพยนตร์กับสังคม เป็นต้น

บทที่ 2
ทฤษฎี แนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดการเล่าเรื่อง

การเล่าเรื่องมีประวัติศาสตร์ยาวนาน เป็นการสื่อสารที่กำเนิดขึ้นมาพร้อมกับสังคมมนุษย์เลยทีเดียว จนอาจเรียกได้ว่ามนุษย์รู้จักการเล่าเรื่องนับตั้งแต่เริ่มจำความได้ การเล่าเรื่องนำมนุษย์ไปสู่ประสบการณ์มากมาย ทำให้มนุษย์เรียนรู้สิ่งต่างๆ ในชีวิต ทำให้เข้าใจเหตุการณ์รอบๆ ตัว และให้ความบันเทิงควบคู่กันไปอีกด้วย

เอเดรียน ทิลลี (Adrian Tilley 1991 : 53) ได้แสดงทัศนะไว้ว่า "การเล่าเรื่องเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ทางสังคม เด็กๆ เรียนรู้การเล่าเรื่องจากหนังสือ โฆษณา การ์ตูน และบทเพลง สิ่งเหล่านี้ช่วยให้เด็กๆ รู้จักคำศัพท์ใหม่ๆ ให้ทักษะในการเล่าเรื่อง รู้จักลำดับเหตุการณ์อย่างมีเหตุผล เด็กๆ ได้เรียนรู้สัญลักษณ์ที่ใช้ในการเริ่มต้นและจบลงของเรื่องเล่า และรู้จักที่จะคาดเดาเหตุการณ์ล่วงหน้าว่าต่อไปจะเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้น นอกจากนี้การเล่าเรื่องยังช่วยเพิ่มพูนประสบการณ์ในคลังความรู้ ให้เด็กๆ สามารถตัดสินตัวละครได้จากการแยกแยะบทบาทคนดีและคนเลว " ซึ่งในความเข้าใจสิ่งต่างๆ เหล่านี้จะไม่อาจเกิดขึ้นได้เลย หากปราศจากการเล่าเรื่อง ในสื่ออื่นๆ ก็เช่นกัน ลิเก ละครเวที บทเพลง บทกวี และนวนิยาย ต่างก็ใช้การเล่าเรื่องเป็นเครื่องมือในการสื่อสารแทบทั้งสิ้น

ลูเคทส์ และ คอนดิท (Lucaites & Condit 1985 : 96-103) ให้ความหมายของการเล่าเรื่องไว้ว่า "การเล่าเรื่องช่วยให้มนุษย์เข้าใจเรื่องราวต่างๆ การเล่าเรื่องถูกนำมาใช้ในการอภิปรายโดยไม่จำกัดรูปแบบและไม่จำกัดประเภทของสื่อ ไม่ว่าจะเป็นนวนิยาย ละครโทรทัศน์ ปาฐกถา โฆษณา การเทศน์ การรายงานข่าว รวมทั้งการพูดคุยกันในชีวิตประจำวันด้วย"

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง หรือที่เข้าใจกันในชื่อ Narratology ทิลลี่ (1991) อธิบายไว้ว่าเป็นการ "ก้าวข้ามจากการศึกษาเนื้อหาไปสู่ความสนใจในโครงสร้างของการเล่าเรื่อง (Structure) และวิธีการเล่าเรื่อง (Process) ของสื่อแต่ละชนิด" ซึ่งประเภทของการเล่าเรื่องที่ได้รับการนำมาศึกษามีอยู่หลายชนิด มีทั้งนิทาน นวนิยาย การรายงานข่าว รวมทั้งภาพยนตร์

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์นั้น หลุยส์ จิอันเน็ตตี้ (Louise Giannetti) อธิบายไว้ว่า "สมัยโบราณ ผู้คนติดต่อสื่อสารกันโดยการเล่าเรื่อง ในหนังสือ The Poetics ของอริสโตเติล ได้จำแนกประเภทของการเล่าเรื่องบันเทิงคดีไว้ 2 ลักษณะ คือ การแสดง และการเล่าเรื่อง การแสดง คือการที่เหตุการณ์เล่าเรื่องด้วยตัวของมันเองเช่นการละคร ส่วนการเล่าเรื่อง คือการบอกเล่าเรื่องราวโดยมีผู้เล่า อาทิ มหากาพย์ หรือนวนิยาย ซึ่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กำเนิดมาจาก 2 สิ่งนี้ โดยการนำเอาวิธีการเล่าเรื่องทั้งสองชนิดมาผสมผสานกัน ผ่านเทคนิคเฉพาะอันซับซ้อนของสื่อภาพยนตร์" (Louise Giannetti 1990 : 82) สำหรับวิธีการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์กระทำในหลายวิธีคือ

1. โครงเรื่อง (Plot)

ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ นวนิยาย รวมทั้งการเล่าเรื่องเกือบทุกชนิด โครงเรื่องนับเป็นองค์ประกอบสำคัญของเรื่องที่ผู้วิเคราะห์ต้องนำมาศึกษาเสมอ ซึ่งโดยปกติจะมีการลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องไว้ 5 ขั้นตอน ได้แก่

1.1 การเริ่มเรื่อง (Exposition) การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉากหรือสถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือเผยปมขัดแย้งเพื่อให้เรื่องชวนติดตาม การเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเหตุการณ์ อาจเริ่มเรื่องจากตอนกลางเรื่องหรือย้อนจากตอนท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้

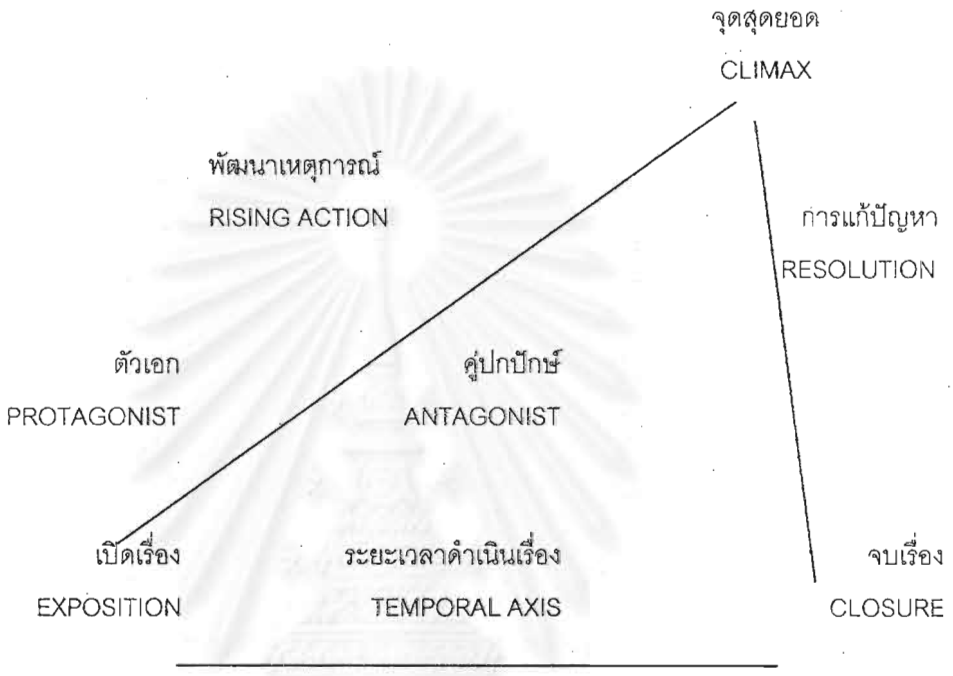
1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) คือการที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและสมเหตุสมผล ปมปัญหาหรือข้อขัดแย้งเริ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์ก็อยู่ในช่วงยุ่งยาก

1.3 ภาวะวิกฤติ (Climax) จะเกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวกำลังถึงจุดแตกหัก และตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ

1.4 ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) คือสภาพหลังจากที่จุดวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำและประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผยหรือข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป

1.5 การยุติของเรื่องราว (Ending) คือการสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด การจบอาจหมายถึงความสูญเสีย อาจจบแบบมีความสุข หรือทิ้งท้ายไว้ให้ขบคิดก็ได้

และจากการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบในการเล่าเรื่องทั้งหมด กุสตาฟ เฟรย์แท็ก (Gustav Freytag) นักวิเคราะห์ชาวเยอรมันได้เสนอโครงสร้างในการเล่าเรื่องรูปตัว วี สำหรับเรื่องบันเทิงคดี (Fiction) ไว้ดังนี้ (Louise Giannetti 1990 : 305)



จาก Diagram นี้ อธิบายถึงโครงสร้างในการเล่าเรื่องได้ว่า เรื่องเล่าเริ่มต้น (Exposition) จากความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลัก มีการพัฒนาเรื่องเป็นลำดับไปสู่จุดสุดยอด (Climax) แล้วจบเรื่องราวลงภายหลังจากปมปัญหาความขัดแย้งได้รับการแก้ไข (Resolution)

สำหรับโครงสร้างรูปตัววีนี้ เป็นโครงการมาตรฐานที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในเรื่องเล่าหลายประเภท โดยเฉพาะในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ประเภทใดก็ตามที จะเป็นภาพยนตร์ชั้นครู (Masterpiece) หรือเป็นภาพยนตร์เกรดบีก็จะมีโครงเรื่องเป็นไปตามสูตรนี้ทั้งสิ้น ซึ่งเราเรียกสูตรโครงเรื่องนี้ว่าเป็นโครงเรื่องแบบดั้งเดิม หรือโครงเรื่องแบบคลาสสิค

แต่ซีวีแทน โทโดรอฟ (Tzvetan Todorov, 1977) ได้เสนอเกณฑ์ภาวะการณ์ที่ใช้ในการศึกษาโครงเรื่องไว้ดังว่า โครงเรื่องของภาพยนตร์จะมีอยู่ 4 ภาวะ ได้แก่ ดุลภาพหรือดุลภาวะ (Equilibrium) ภาวะวิกฤติ (Disruption) การปรับสภาพ (Equalizing) และการกลับสู่ความสงบสุขอีกครั้ง (New Equilibrium) ซึ่งตามแนวคิดของ โทโดร์อฟนี้ เมื่อลองนำมาใช้อธิบายโครงสร้าง

ของภาพยนตร์เรื่อง Jaws (1975) จะได้ผลดังนี้คือ ภาวะสงบสุข (Equilibrium) คือความสงบสุขที่ปรากฏในตอนเริ่มเรื่อง แต่หลังจากนั้นไม่นานก็เริ่มประสบกับภาวะวิกฤติ (Disruption) เมื่อเด็กวัยรุ่นพากันไปจัดปาร์ตี้ชายหาด และมีคนตกเป็นเหยื่อฉลาม ต่อจากนั้นเป็นความพยายามในการแก้ไขปัญหา (Equilizing) โดยการปิดชายหาดและส่งพรานออกไปปราบฉลามขาว ซึ่งหลังจากที่ฉลามถูกจำกัดไปแล้วนั่นเอง จึงเป็นการกลับสู่ความปกติอีกครั้ง (New Equilibrium)

2. ความขัดแย้ง (Conflict)

นอกเหนือจากการศึกษาโครงเรื่องโดยการแบ่งลำดับเหตุการณ์และแบ่งภาวะการณ์ตามท้องเรื่องแล้ว ความขัดแย้งก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ได้รับการนำมาศึกษาอยู่เสมอ ทั้งนี้ก็เพราะเมื่อทำการศึกษาความขัดแย้งก็จะทำให้เข้าใจเรื่องราวได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น อีกทั้งโดยแท้จริงแล้วเรื่องเล่าคือการสานเรื่องราวบนความขัดแย้ง เช่นที่มูลเลอร์และวิลเลียมส์ (Muller And Williams 1985, 42-43) ได้ให้คำอธิบายไว้ว่า "โครงเรื่องคือการลำดับเหตุการณ์หรือพฤติกรรมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเหตุการณ์หรือพฤติกรรมนั้นจะมีการพัฒนาขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งต่างๆ" เช่นเดียวกับปริญญา เกื้อหนุน (2537 : 24) ที่ได้ให้ความเห็นไว้ว่า "ความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของโครงเรื่องที่สร้างปมปัญหา การหาหนทางแก้ปัญหา ความขัดแย้งของตัวละคร คือความเป็นปรปักษ์ต่อกัน หรือความไม่ลงรอยในพฤติกรรม การกระทำ ความคิด ปรารถนา หรือความตั้งใจของตัวละครในเรื่อง" ซึ่งความขัดแย้งสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่

2.1 ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน คือการที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้านกัน หรือพยายามทำลายล้างกัน เช่น การรบของทหารสองฝ่าย หรือการทำศึกระหว่างสองตระกูล เป็นต้น

2.2 ความขัดแย้งภายในจิตใจ เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใน ตัวละครจะมีความสับสน หรือยุ่งยากลำบากใจในการตัดสินใจเพื่อจะกระทำการอย่างที่คิดเอาไว้ เช่น ความขัดแย้งกับสำนึกรับผิดชอบ หรือความรู้สึกบัดแย้งกับกฎเกณฑ์ทางสังคม

2.3 ความขัดแย้งกับพลังภายนอก เช่น ความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมหรือธรรมชาติอันโหดร้าย อย่างการเผชิญกับความดุร้ายของนกนางนวลในภาพยนตร์เรื่อง The Birds (1963) การพยายามเอาชนะไดโนเสาร์ในภาพยนตร์เรื่อง Jurassic Park (1993) และอย่างการเผชิญหน้ากับลมพายุทอร์นาโดใน Twister (1996) เป็นต้น ความสำคัญของความขัดแย้งที่มีต่อโครงเรื่องคือ มันเป็นสิ่งที่ทำให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีทิศทาง หากเรื่องใดมีความขัดแย้งที่สมเหตุผล มีที่มาที่ไปแน่นอน เรื่องราวนั้นๆ ก็จะดำเนินไปอย่างน่าเชื่อถือ ภาพยนตร์ตลกเรื่อง Milk

Money (1993) คือตัวอย่างที่ล้มเหลวสำหรับการสร้างข้อขัดแย้งที่ไม่ลงตัว Milk Money เป็นภาพยนตร์มีเรื่องราวเกี่ยวกับโสเภณีที่หนีการตามล่าของอาชญากร และมาอาศัยอยู่กับพ่อม่ายลูกติดในเมืองเล็กๆ ที่ใครๆ ต่างก็รู้จักกันดี ไม่ช้าทั้งคู่ก็ตกหลุมรักกันและกันท่ามกลางการไม่ยอมรับของคนในชนบท ภาพยนตร์มีปมความขัดแย้งที่ดูไม่น่าเชื่อ ความขัดแย้งในเรื่องเกิดขึ้นระหว่างตัวละครกับสังคม เนื่องมาจากนางเอกของเรื่องมีอาชีพเป็นโสเภณี ทำให้เธอถูกดูหมิ่นดูแคลนจากสังคม และกว่าจะได้รับการยอมรับก็ต้องทำความดีจนสามารถเอาชนะใจใครๆ ได้ในที่สุด ภาพยนตร์มีข้อบกพร่องตรงที่ปมขัดแย้งของเรื่องไม่ได้รับการนำเสนออย่างชัดเจนเพียงพอ จนผู้ชมไม่เกิดความรู้สึกร่วมด้วยว่าสิ่งเหล่านั้นมันเป็นปมปัญหาแต่อย่างใด ซึ่งส่งผลให้การกระทำต่างๆ ในเรื่องขาดความหนักแน่น

สำหรับในภาพยนตร์หนึ่งเรื่องอาจมีความขัดแย้งมากกว่าประเด็นเดียว เช่นในภาพยนตร์เรื่อง In The Name Of The Father (1993) ที่มีข้อขัดแย้งอยู่สองประเด็น หนึ่งคือความขัดแย้งระหว่างชาติพันธุ์ไอริชกับอังกฤษ ที่ต่างรบกันมาหลายปี มีคนตายไปจำนวนมาก ความเกลียดชังของคนสองเชื้อชาตินี้ฝังลึกอยู่ในความทรงจำจนยากที่จะลืม เรียกว่าสบโอกาสเมื่อไรเป็นต้องชำระแค้นต่อกันทันที เช่นที่ตำรวจกังฉินชาวอังกฤษยัดเยียดข้อหาฉกรรจ์ให้กับคนไอริชทั้งๆ ที่รู้ว่าบริสุทธิ์ร้อยเปอร์เซ็นต์ ซึ่งเป็นเหตุให้พระเอกและพ่อพร้อมด้วยคนบริสุทธิ์อีกหลายคนต้องติดคุกโดยไม่รู้สาเหตุ ส่วนความขัดแย้งอีกข้อ เป็นความขัดแย้งที่พระเอกมีต่อพ่อบังเกิดเกล้า อันเนื่องมาจากไม่พอใจในความอ่อนแอของผู้เป็นพ่อ ภาพยนตร์เปิดเผยความขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติด้วยแรงระเบิดที่สั่นถนนได้ทั้งสาย พร้อมกับเผยปมขัดแย้งระหว่างพ่อลูกทีละน้อย และจนกระทั่งในตอนท้ายๆ ภาพยนตร์ก็ได้คลี่คลายความขัดแย้งระหว่างพ่อลูกออกไปจนสิ้น เหลือแต่ปมปัญหาอันเกิดจากความขัดแย้งระหว่างชาติพันธุ์ที่ต้องตัดสินกันที่ศาล ความขัดแย้งทั้งสองประเด็นนี้ดำเนินควบคู่กันไปตลอดทั้งเรื่องและมีความสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้ง กล่าวคือปมขัดแย้งระหว่างพ่อลูกเป็นต้นตอที่นำไปสู่การตกเป็นผู้ต้องหา และเมื่อความขัดแย้งระหว่างพ่อลูกคลี่คลายลงด้วยความตายของผู้เป็นพ่อ พระเอกของเรื่องจึงพยายามคลี่คลาย เอาชนะความขัดแย้งที่ทำให้ตนต้องติดคุกต่อไป

สำหรับวิธีที่ใช้ในการศึกษาข้อขัดแย้งในภาพยนตร์นั้น เลวี สเตราส์ (Claude Levi-Strauss 1955: 423-444) เสนอให้ใช้วิธีการแบ่งขั้วตรงข้ามหรือ Binary Oppositions ซึ่งเป็นแนวคิดที่ตั้งอยู่บนความเชื่อพื้นฐานที่ว่ามนุษย์สามารถเข้าใจโลกโดยการแบ่งสิ่งต่างๆ ออกเป็นส่วนๆ

เพื่อเปรียบเทียบกัน เช่น แผ่นดินกับมหาสมุทร ผู้หญิงกับผู้ชาย เป็นต้น Binary Oppositions กระทำได้โดยการ แบ่งกลุ่มคำออกเป็นสองหมวด ทั้งสองหมวดจะมีความหมายขัดแย้งกัน เช่น

ผู้ชาย (Male)	ผู้หญิง (Female)
แข็งแรง(Strong)	อ่อนแอ(Weak)
ใช้เหตุผล(Rational)	ใช้อารมณ์(Emotional)
เชื่อถือได้(Reliable)	เชื่อถือไม่ได้(Unreliable)

และเมื่อนำเอาวิธี การแบ่งขั้วตรงข้ามมาใช้ศึกษาภาพยนตร์ มันจะช่วยให้เรามองเห็นความขัดแย้งในภาพยนตร์ได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น

ตัวอย่างการแบ่งขั้วตรงข้ามในภาพยนตร์ตะวันตก

คนเมือง(Homesteaders)	อินเดียนแดง(Indians)
ผิวขาว(White)	ผิวดำ-แดง(Red)
คริสเตียน(Domestic)	ป่าแกน(Pagan)
อ่อนโยน(Helpless)	ป่าเถื่อน(Savage)
อ่อนแอ(Weak)	แข็งแรง(Strong)
สวมเสื้อผ้า(Clothed)	เปลือย(Naked)

ซึ่งจากความแตกต่างของทั้งสองฝ่าย สำหรับภาพยนตร์ตะวันตกแล้วมันเป็นสาเหตุของการต่อสู้ทำลายล้างกันอย่างรุนแรง ซึ่งในการแก้ไขปัญหาจากความขัดแย้งนี้ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจะต้องตัดสินใจเลือกที่จะเข้าไปเป็นพวกเดียวกับอีกฝ่าย เช่น อินเดียนแดงต้องเปลี่ยนมาเป็นคริสเตียน หรือไม่อินเดียนแดงก็ต้องละทิ้งความป่าเถื่อนแล้วหันมาใช้ความอ่อนโยนแทน

3. ตัวละคร (Character)

องค์ประกอบสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิดคือตัวละคร (Character) ซึ่งลอเรนซ์ เพอร์รีน (Laurence Perrine 1978 : 1491) ให้ความหมายของตัวละครไว้ว่า "คือบุคคลที่มีความเกี่ยวพันกับเรื่องราวในเรื่องเล่า....นอกจากนี้ยังหมายถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา หรืออุปนิสัยใจคอของตัวละครด้วย"

ดไวท์ วี สเวน (Dwight V. Swain 1982 : 95-114) กล่าวถึงส่วนประกอบของตัวละครไว้ว่า ตัวละครแต่ละตัวจะต้องมีองค์ประกอบ 2 ส่วนเสมอ นั่นคือ ส่วนที่เป็นความคิด (Conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation)

ความคิดของตัวละคร โดยปกติจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมีความคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครนั้นอยู่ที่ภูมิหลังของตัวละคร เช่น ชีวิตวัยเด็ก การศึกษา และฐานะความเป็นอยู่เป็นต้น

ส่วนพฤติกรรมของตัวละครจะเป็นผลอันเกิดขึ้นโดยตรงจากความคิดและทัศนคติของตัวละคร เช่นตัวละคร กอร์ดอน เกรกโก(Gekko) ในภาพยนตร์เรื่อง Wall Street (1987) เขามีความคิดว่า เงินคือพระเจ้า ดังนั้นพฤติกรรมของเขาจึงเต็มไปด้วยเล่ห์เหลี่ยม และทำทุกวิถีทางเพื่อที่จะได้มาซึ่งทรัพย์สินเงินทองนั่นเอง

สำหรับการวิเคราะห์ตัวละครในเรื่องเล่าชิ้นแรกๆ และเป็นการศึกษาที่มักได้รับการนำมาอ้างอิงอยู่เสมอ คือผลงานของวลาดิเมียร์ พร็อพ (Vladimir Propp) ที่วิเคราะห์การเล่าเรื่องในนิทานรัสเซียพบว่าในนิทานแต่ละเรื่องจะประกอบด้วยตัวละครที่มีบทบาทแตกต่างกัน เช่น ผู้ร้าย (The Vllan) อันได้แก่ ผู้ที่สร้างความเดือนร้อนให้กับชุมชน หรือผู้ที่เป็นปรปักษ์กับตัวละครหลักในเรื่อง ผู้ให้ (The Donor) โดยมากเป็นอาจารย์ของตัวละครหลักหรือผู้ให้คำปรึกษาในการแก้ไขปัญหา (เช่น โยดา ในภาพยนตร์เรื่อง Star Wars) ผู้ช่วยเหลือ (The Helper) ได้แก่ ผู้ช่วยของพระเอกในการต่อกรกับผู้ร้าย หรือช่วยเหลือตัวเอกให้ผ่านพ้นอุปสรรค (ในภาพยนตร์ผจญภัยผู้ช่วยมักเป็นคนพื้นเมือง หรือเป็นชาวเผ่าแปลกๆ บางเรื่องผู้ช่วยอาจเป็นพระรองของเรื่อง) เจ้าหญิง (The Princes) คือนางเอกของเรื่อง ผู้ที่พระเอกต้องให้ความช่วยเหลือปกป้อง (ในเรื่องเล่าสมัยใหม่อย่างภาพยนตร์ที่มีตัวเอกเป็นสตรี นางเอกจะเป็นตัวละครหลักที่ไม่จำเป็นต้องรอความช่วยเหลือจากพระเอก แต่มักเป็นตัวละครที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับค่านิยมทางสังคม หรือความถูกผิดในการเลือกตัดสินใจ) ผู้ส่งสาร (Dispatcher) มักเป็นผู้พบเห็นเหตุการณ์ร้าย หรือพบการกระทำผิดของผู้ร้าย (ในภาพยนตร์ไทยผู้ส่งสารอาจเป็นพวกแม่ค้าปากตลาด) พระเอก (The Hero) จะเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมะ และเป็นผู้นำในการแก้ไขข้อขัดแย้ง ส่วนพระเอกจอมปลอม (The Flash Hero) คือตัวละครที่แสร้งเป็นคนดี แต่มักจะเปิดเผยความชั่วร้ายในภายหลัง (มักพบในภาพยนตร์

ประเภทสายลับ ที่มีการส่งคนมาสอดแนมตามองค์กรต่างๆ) สำหรับตัวละครแต่ละตัวตามเกณฑ์ของพร็อพนี้ หนึ่งตัวอาจมีมากกว่าหนึ่งบทบาท หรือตัวละครอาจเปลี่ยนแปลงบทบาทของตัวเองบทหนึ่งไปสู่อีกบทหนึ่งได้เช่นกัน

นอกจากนี้ ในการศึกษาตัวละคร คุณสมบัติของตัวละครยังเป็นอีกส่วนหนึ่งที่มักได้รับการนำมาวิเคราะห์ถึงอยู่เสมอ เราสามารถจำแนกตัวละครโดยแบ่งตามคุณสมบัติของตัวละครได้เป็น 2 ชนิดคือ ตัวละครผู้กระทำ (Active character) และตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive character)

ตัวละครผู้กระทำ คือตัวละครที่มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำจากผู้อื่นได้โดยง่าย ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและมีการตัดสินใจเป็นของตัวเอง ตัวละครชนิดนี้โดยมากเป็นตัวละครที่มีการศึกษาดี และมักเป็นเพศชาย

ตัวละครผู้ถูกกระทำ คือตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ ต้องพึ่งพาผู้อื่นหรือต้องอยู่ภายใต้การดูแลหรือควบคุมของตัวละครอื่น ตัวละครผู้ถูกกระทำส่วนใหญ่มักเป็นผู้ด้อยการศึกษา มีฐานะหรือสถานะต่ำต้อย โดยมากเป็นผู้หญิงมากกว่าชาย

สำหรับการพิจารณาตัวละครนอกเหนือจากใช้การมองภาพของตัวละครจากลักษณะภายนอก เช่น การแต่งกาย กิริยาอาการ หรือพฤติกรรมต่างๆ แล้ว คำพูดและบทสนทนา (Dialogue) ตอบโต้ของตัวละครก็เป็นส่วนที่มีความสำคัยอย่างมาก ทั้งนี้เพราะความคิด ทัศนคติ และเอกลักษณ์ของตัวละครจะสะท้อนออกมาจากคำพูดของตัวละครทั้งสิ้น

4. แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิด (Theme) นับเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่มีความสำคัญต่อเรื่องเล่า โดยเฉพาะเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง เราจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจับใจความสำคัญของเรื่องไว้ให้ได้ มิเช่นนั้นจะไม่อาจรู้ถึงแนวคิดหลักที่ผู้เล่าต้องการถ่ายทอดให้ทราบ

เฮอร์ทิก และ ยาร์เบอร์ (Hurtik & Yarber 1971 : 94) ได้ให้ความหมายของแก่นความคิดไว้ว่า "คือความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง เป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการนำเสนอ" ซึ่งเราสามารถเข้าใจแก่นความคิดได้จากการสังเกตองค์ประกอบต่างๆ ในการเล่าเรื่อง อาทิ การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง สำหรับแก่นความคิดที่ได้รับความนิยมและพบได้บ่อยๆ มีอยู่ไม่มากนัก โดยมากวนเวียนอยู่กับเรื่องความ

ดี-ความชั่ว หรือไม่ก็เกี่ยวข้องกับ ความรัก-ความเกลียด แต่ในส่วนของรายละเอียด แก่นความคิดแต่ละเรื่องก็จะมีรายละเอียดและองค์ประกอบย่อยในการสนับสนุนความคิดหลักที่แตกต่างกันไป อาทิในภาพยนตร์มหากาพย์เรื่อง Benhur (1959) แก่นความคิดอยู่ตรงที่ ความดีจะชนะความชั่ว แต่การดำเนินเรื่องนั้นจะมีความคิดย่อย ที่ช่วยสนับสนุนความคิดหลักปรากฏอยู่จำนวนมากเช่น ความศรัทธาจะพาไปสู่การรอดพ้น ความเกลียดนำไปสู่ความหายนะ หรือความมานะพยายามจะทำให้สามารถเอาชนะอุปสรรคได้ ซึ่งถึงแม้จะมีแนวคิดปลีกย่อยอยู่หลายความคิด แต่ความคิดย่อยทั้งหมดจะมีลักษณะร่วมกันบางประการ หรือเดินไปในทิศทางเดียวกันทั้งสิ้น ดังนั้น ในการพิจารณาแก่นความคิดใดๆ การแยกย่อยความคิดปลีกย่อยจะทำให้เราสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

5. ฉาก

ฉากนับเป็นองค์ประกอบหนึ่งในเรื่องเล่าทุกประเภท ทั้งนี้เนื่องจากเรื่องเล่าคือการถ่ายทอดเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน และเพราะเหตุการณ์ต่างๆ จะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่มิได้ ดังนั้นเองฉากจึงมีความสำคัญ เพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่างๆ ของเรื่อง นอกจากนี้ฉากยังมีความสำคัญในแง่ที่สามารถบ่งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิดหรือการกระทำของตัวละครได้อีกด้วย (ปริญญา เกื้อหนุน 2537: 70) ดังนั้น การศึกษาฉากในเรื่องเล่าอาจยังประโยชน์ให้ผู้ศึกษาได้รับรู้สาระสำคัญของเรื่องที่กำลังศึกษาอยู่ก็ได้

ธัญญา สังขพันธานนท์ (2539 : 191-193) สรุปประเภทของฉากในเรื่องเล่าไว้ 5 ประเภทดังนี้

- ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร หรือบรรยากาศค่ำเช้าในแต่ละวัน
- ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ อารามบ้านช่อง เครื่องใช้ในครัว หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์ไว้ใช้สอยต่างๆ
- ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัย หรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง
- ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผนหรือกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ของชุมชน หรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่

ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือสภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิดของคน เช่น ค่านิยม ธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น

นอกจากนี้ ฉากในเรื่องเล่ายังสามารถแบ่งออกได้เป็นอีก 2 ชนิด นั่นคือฉากนอกบ้านและฉากในบ้าน ซึ่งฉากทั้ง 2 ประเภทดังกล่าวนี้จะปรากฏในเรื่องเล่าโดยมีความสอดคล้องกับลักษณะสำคัญของเรื่องเล่า เช่น ถ้าเป็นเรื่องผจญภัย ฉากส่วนใหญ่ก็จะเป็นฉากนอกบ้าน หากเป็นเรื่องความรักของหนุ่มสาว ฉากของเรื่องก็จะเป็นฉากในบ้าน นอกจากนี้ฉากทั้ง 2 ประเภทนี้ยังมีความสัมพันธ์กับเพศ และอาชีพของตัวละครอีกด้วย เช่น เพศชายอาจมีความสัมพันธ์กับฉากนอกบ้านและบางอาชีพก็มีความสัมพันธ์กับฉากในบ้าน เช่น อาชีพแม่บ้าน เป็นต้น

6. สัญลักษณ์พิเศษ

สำหรับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์มักจะมีการใช้สัญลักษณ์พิเศษ (Symbol) เพื่อสื่อความหมาย ซึ่งปัทมวดี จารุวร (2523: 164) ได้ให้ความหมายถึงสัญลักษณ์พิเศษไว้ว่า "Symbol คือการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายทั้งในรูปของคำพูดและภาพ" สำหรับสัญลักษณ์พิเศษที่มักพบในภาพยนตร์มี 2 ชนิด คือสัญลักษณ์ทางภาพ และสัญลักษณ์ทางเสียง

1. สัญลักษณ์ทางภาพ คือองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ถูกนำเสนอซ้ำๆ อาจเป็นวัตถุ สถานที่ หรือ สิ่งมีชีวิต เช่น สัตว์ หรือบุคคลก็ได้ สัญลักษณ์อาจเป็นภาพเพียงภาพเดียว หรือเป็นกลุ่มของภาพที่เกิดจากการตัดต่อ เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง Old And New ของผู้กำกับรัสเซียที่ชื่อไอเซ่นสไตน์ มีการใช้การลำดับภาพเพื่อสื่อความหมายพิเศษ เริ่มจากการจับภาพในระยะใกล้มากที่ดวงตาของวัว แล้วตัดภาพไปที่ดวงหน้าของเกษตรกร และตัดไปยังดวงอาทิตย์กำลังตกดิน กลุ่มของการลำดับภาพนี้สื่อความหมายถึง ความสิ้นหวังของเกษตรกร ภาพความตายของวัว พระอาทิตย์ที่กำลังลับเหลี่ยมเขา ทั้งหมดคือการสิ้นสุดของชุมชนแห่งนั้น

2. สัญลักษณ์ทางเสียง คือเสียงต่างๆ ที่ถูกใช้เพื่อแสดงความหมายอื่นๆ เพื่อเปรียบเทียบความหมาย หรือเพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของตัวละคร ไม่ใช่การใช้อารมณ์ร่วมกับตัวละคร และเรื่องราวของภาพยนตร์ เช่น การใช้เสียงเพลง Imagine ในภาพยนตร์เรื่อง The Killing Field ที่ถูกใช้เพื่อแสดงความมุ่ง

หวังในสันติภาพของมนุษย์ มากกว่าใช้เพื่อสร้างอารมณ์ของตัวละครที่หลบหนีภัยสงครามได้สำเร็จ

การศึกษาการใช้สัญลักษณ์ทั้งภาพและเสียงนี้ เมื่อนำมาใช้วิเคราะห์ประกอบการชมภาพยนตร์จะช่วยให้สามารถเข้าใจเรื่องราวได้ดีขึ้น โดยเฉพาะเมื่อตระหนักว่าความหมายที่แฝงเร้นอาจสื่อความหมายได้ดีกว่าความหมายที่ปรากฏอยู่ภายนอก

7. มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

ในการเล่าเรื่องของทั้งนวนิยายและภาพยนตร์ มีการนำเสนอที่คล้ายคลึงกันประการหนึ่งคือ จุดยืนในการเล่าเรื่อง (Point Of View) จุดยืนในการเล่าเรื่อง คือการมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือหมายถึงการที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิด หรือจากวงนอกในระยะห่างๆ ซึ่งแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน จุดยืนในการเล่าเรื่อง มีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่งเพราะจุดยืนจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า หลุยส์ จิอันเน็ตตี ศาสตราจารย์ทางภาพยนตร์แห่งมหาวิทยาลัยคลีฟแลนด์ จัดแบ่งจุดยืนพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไว้ 4 ประเภทคือ

7.1 เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narraror) คือการที่ตัวละครตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ข้อสังเกตในการเล่าเรื่องนี้คือ ตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเองทำให้ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มีข้อเสียตรงเป็นการเล่าเรื่องที่อาจมีอคติปะปนอยู่ด้วย การเล่าเรื่องในจุดยืน บุคคลที่หนึ่งพบได้บ่อยในภาพยนตร์นักสืบ และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

7.2 เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) คือการที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่น ที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง The Shawshank Redempion (1994) ที่ผู้เล่าเรื่องเป็นผู้เห็นเหตุการณ์ในเรื่องโดยตลอด และเรื่องที่เล่าก็มีความเกี่ยวพันกับตัวผู้เล่าเองด้วย แต่จุดเน้นของเรื่องทั้งหมดไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้เล่า ทว่าอยู่ที่เพื่อนของผู้เล่าซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง

7.3 การเล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective Narrator) เป็นจุดยืนที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ เป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากวงนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหุการณ์ โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราว

เอง ผู้สร้างมักไม่ใช้กล้องมุมสูง หรือใช้ฟิลเตอร์เพื่อปรุงแต่งภาพ เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริง การเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์ข่าว สารคดี รวมทั้งภาพยนตร์แนวสมจริง ตัวอย่างที่ดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือ The Bicycle Thief (1948) ภาพยนตร์สัจนิยมแนวใหม่ (Neo-Realist) ของผู้กำกับอิตาลี วิททอริโอ เดอ ลิกา ที่เล่าเรื่องให้ดูเหมือนเป็นภาพยนตร์สารคดี เกี่ยวกับชายที่ออกตามหาจักรยานของตนที่ถูกขโมยไป

7.4 การเล่าเรื่องแบบสัพพัญญู (The Omniscient Narrator) คือการเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งจิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์ใช้บ่อยที่สุด

การวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวรูปนิยม/รูปนัยนิยม (ศัพท์บัญญัติ) นิยมรัสเซีย (Russian Formalist)

-การแยกระดับของการวิเคราะห์ระหว่างเนื้อความในระดับปรากฏและเนื้อเรื่องในระดับโครงสร้าง

-ขนบของการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับสื่อ ประเภทของเรื่อง และวัฒนธรรม

การวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวโครงสร้างนิยม (Structuralism)

-โครงสร้างของการเล่าเรื่อง

-รูปแบบของโครงเรื่อง

-แบบจำลองคู่ตรงข้าม หรือผังทวิภาวะ (Binary Model)

การวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ตามแนวทางของ (Greimas)

-การวิเคราะห์ผังแสวงหา (Quest Model)

-สี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ (Semiotic Square)

สำหรับการวิเคราะห์ตัวละครในเรื่องเล่าชิ้นแรก ๆ และเป็นการศึกษาที่มักได้รับการนำมาอ้างอิงอยู่เสมอ คือผลงานของ (Vladimir Propp) ที่วิเคราะห์การเล่าเรื่องในนิทานรัสเซีย พบว่าใน

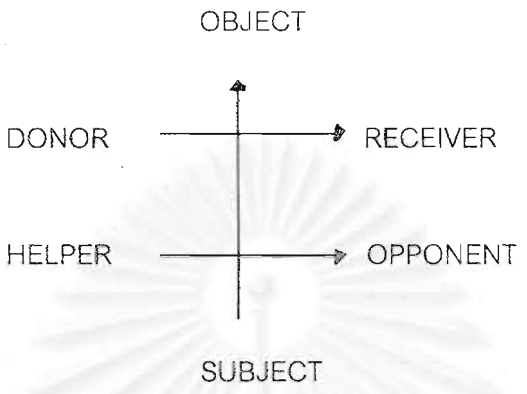
นิทานแต่ละเรื่องจะประกอบด้วยตัวละครที่มีบทบาทแตกต่างกัน เช่น ผู้ร้าย (The Vilian) อันได้แก่ ผู้ที่สร้างความเดือดร้อนให้กับชุมชน หรือผู้ที่เป็นปรปักษ์กับตัวละครหลักในเรื่อง ผู้ให้ (The Donor) โดยมากเป็นอาจารย์ของตัวละครหลักหรือผู้ให้คำปรึกษาในการแก้ไขปัญหา ผู้ช่วยเหลือ (The Helper) ได้แก่ ผู้ช่วย ของพระเอกในการต่อกรกับผู้ร้าย หรือช่วยเหลือตัวเอกให้ผ่านพ้นอุปสรรค (ในภาพยนตร์ผจญภัยผู้ช่วยมักเป็นคนพื้นเมือง หรือเป็นชาวเผ่าแปลก ๆ บางเรื่องผู้ช่วยอาจเป็นพระรองของเรื่อง) เจ้าหญิง(The Princese) คือนางเอกของเรื่อง ผู้ที่พระเอกต้องให้ความช่วยเหลือปกป้อง (ในเรื่องเล่าสมัยใหม่อย่างภาพยนตร์ที่มีตัวเอกเป็นสตรี นางเอกจะเป็นตัวละครหลักที่ไม่จำเป็นต้องรอความช่วยเหลือจากพระเอก แต่มักเป็นตัวละครที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับค่านิยมทางสังคม หรือความถูกผิดในการเลือกตัดสินใจ) ผู้ส่งสาร (Dispatcher) มักเป็นผู้พบเหตุการณ์ร้าย หรือพบการกระทำผิดของผู้ร้ายพระเอก(The Hero) จะเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมะและเป็นผู้นำในการแก้ไขข้อขัดแย้ง ส่วนพระเอกจอมปลอม (The Fals Hero) คือตัวละครที่แสร้งเป็นคนดี แต่มักจะเปิดเผยความชั่วร้ายในภายหลัง (มักพบในภาพยนตร์ประเภทสายลับ ที่มีการส่งคนมาสอด แนม ตามองค์กรต่าง ๆ) สำหรับตัวละครแต่ละตัวตามเกณฑ์ของ Propp นี้ หนึ่ง ตัวอาจมีมากกกว่าหนึ่งบทบาท หรือตัวละครอาจเปลี่ยนแปลงบทบาทของตัวเองจาก บทหนึ่งไปสู่อีกบทหนึ่งได้เช่นกัน

(A.J.Greimas) เป็นนัก narratologist ชาวฝรั่งเศสที่ได้ศึกษาและปรับปรุงแนวคิดของ (Vladimir Propp) ให้กระชับและชัดแจนขึ้น Greimas เสนอความคิดเกี่ยวกับเรื่องเล่าโดยพยายามหาไวยากรณ์ของเรื่องเล่าอีกแบบซึ่งเรียกว่าผังแสวงหา (Quest Model)

Greimas ได้เสนอแนวคิดที่มีลักษณะเป็นไวยากรณ์มากขึ้น โดยเสนอว่าในเรื่องเล่าทุกเรื่องมีตัวละคร (Actant) อยู่แค่สามคู่ความสัมพันธ์คือมี Subject/Object Subject คือตัวเอกของเรื่องต้องการได้อะไรที่เป็น Object ของเรื่อง และมี Helper/Opponent ผู้ช่วยกับผู้ต่อต้าน และมี Donor/Receiver ผู้ให้กับผู้รับแนวคิดของ Greimas ทำให้หน่วยของผู้กระทำในเรื่องชัดเจนขึ้น มองเห็นความสัมพันธ์ได้มากขึ้นว่าเป็นความสัมพันธ์ที่เป็นคู่ตรงข้ามกันระหว่างผู้ให้/ผู้รับ ผู้ช่วย/ผู้ร้าย Subject/Object

ในส่วนของโครงสร้าง (function) (Greimas) เสนอว่าใน narrative ทุกเรื่อง ซึ่งมีเหตุการณ์ตอนต้นและตอนจบ มีสิ่งที่เรียกว่า Quest Model คือตัวละครที่เป็น SUBJECT ซึ่งต้องการแสวงหาสิ่งใดสิ่งหนึ่งในเรื่องนั้นจะได้หรือไม่เป็นอีกเรื่อง แต่ทุกการเล่าเรื่อง narrative จะตกมาในไวยากรณ์ความสัมพันธ์ลักษณะที่ SUBJECT ต้องการแสวงหาสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เขียนเป็นผังได้ดังนี้

ผังแสวงหา (Quest Model) ของ Greimas



จากผังนี้จะเห็นว่าในเรื่องมีตัวละครหรือเหตุการณ์ที่ทำหน้าที่เป็น SUBJECT ซึ่งแสวงหา OBJECT และหน่วยอื่น ๆ ในเรื่องถูกแบ่งออกเป็นสองคู่คือ HELPER ที่มาช่วยSUBJECT แสวงหากับ OPPONENT ผู้ต่อต้านที่ทำให้ SUBJECT ไม่สามารถจะได้ OBJECT และมีผู้ให้กับผู้รับ DONOR/RECEIVER

ผังแสวงหานี้เป็นการสร้างไวยากรณ์ชุดหนึ่งขึ้นมาอธิบายความสัมพันธ์ของหน่วย ต่าง ๆ ภายในเรื่องเล่าทั้งหลายโดยไม่ยึดติดกับเนื้อเรื่อง ผังแสวงหาของ Greimas ซึ่งใช้ในการแสวงหาไวยากรณ์เรื่องเล่า เห็นได้ชัดเจนว่าการวิเคราะห์โดยใช้ผังแสวงหา ช่วยทำให้เราเห็นโครงสร้างหรือความสัมพันธ์ของหน่วยต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในเนื้อความของเรื่องเล่าได้ชัดเจน และเห็นว่าในเรื่องเล่าทุกเรื่องใช้ไวยากรณ์นี้

มีนักวิชาการสาย Marxist บางคนที่สนใจและตั้งข้อสังเกตบางอย่างเกี่ยวกับผังแสวงหา ซึ่งเป็นข้อสังเกตที่น่าสนใจ เช่นที่นักวิชาการชาวอเมริกัน Federic Jamerson ตั้งข้อ สังเกตว่าคู่ความสัมพนธ์ที่น่าจะให้ความสนใจวิเคราะห์หรือศึกษาเป็นพิเศษในผังแสวง หาของ Greimas ไม่ใช่ SUBJECT/OBJECT แต่เป็นคู่ DONOR/RECEIVER ว่าในท้ายที่สุด เรื่องเล่านั้นกำหนดให้ใครหรืออะไรเป็นผู้ให้และผู้รับ

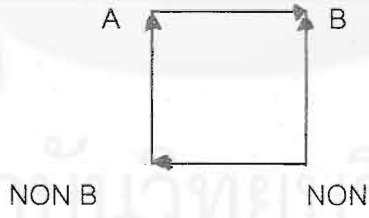
อย่างไรก็ตาม Greimas มองว่าถึงแม้ผังแสวงหาของเขาจะทำให้มองเห็นโครงสร้างความสัมพันธ์ของเรื่องเล่าแต่ก็ยังไม่ลึกซึ้งพอ เพราะว่ายังไม่รวบยอดไวยากรณ์ของเรื่องเล่าให้ขมวดลงมากพอ และยังค่อนข้างอิงอยู่กับลักษณะที่เป็น syntagmatic ที่ดูว่ามีความสัมพันธ์ในเชิงต่อเนื่องจาก SUBJECT ไปหา OBJECT อย่างไร ดูว่ามีHELPER มี OPPONENT มาประกอบ

กันอย่างไร Greimas จึงพยายามศึกษาโครงสร้างของเนื้อเรื่องในระดับที่ลึกลงไปจากโครงสร้างระดับ surface structure คือศึกษาโครงสร้างระดับลึก (deep structure)

Greimas เสนอว่าเป็นไปได้หรือไม่ ที่ในการศึกษาเรื่องเล่าในเชิงไวยากรณ์ที่ดูว่าความสัมพันธ์ของหน่วยต่าง ๆ ทำงานอย่างไรนั้น เราจะตัดเรื่อง syntagmatic และ paradigmatic ออกให้หมดแล้วดูแค่หน่วยต่าง ๆ พยายามวิเคราะห์หน่วยความหมายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในเรื่อง Greimas เสนอว่าในเรื่องเล่ามี seme กับ seimeme เป็นหน่วยในเรื่องเล่า เขาพยายามทำให้ศาสตร์ของเรื่องเล่าเป็นวิทยาศาสตร์ เพราะฉะนั้นจะมีศัพท์ใหม่ ๆ ที่เราไม่คุ้นเคยออกมามากมาย

เมื่อ Greimas ศึกษาโครงสร้างระดับลึก เขาดูว่าถ้าเรามองเรื่องเล่าในฐานะที่มีหน่วยความหมายต่าง ๆ เกิดขึ้นมากมาย มี seimeme (คือหน่วยความหมายที่เล็กที่สุด) ทั้งหลายในเรื่องเล่าหนึ่งเรื่อง วิธีการศึกษาแบบนี้ต้องดูทุกหน่วยความหมายในเรื่อง และพยายามจับคู่มัน Greimas เสนอว่าเมื่อเราศึกษาหน่วยความหมายในเรื่องเล่าเพื่อดูความเหมือนและความต่างแล้วจะพบว่ามันถูกรวบยอดเป็นคู่ตรงข้ามได้คู่ เดียวคือ seme1 กับ seme2 แต่ถ้ามีแค่คู่นี้ก็จะไม่ทำให้เกิดเรื่องเล่า คู่ตรงข้ามต้องก่อให้เกิดคู่ตรงข้ามที่เป็น negative ขึ้นอีกคู่คือ non seme1 กับ non seme2 เขียนเป็น ผังออกมาได้ว่า

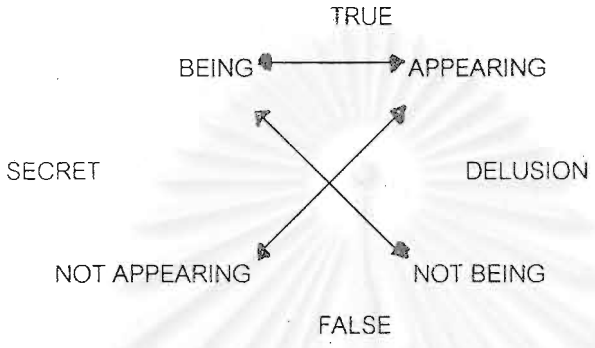
สี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (Semiotic Square) ของ Greimas



Greimas เสนอว่าในเรื่องเล่าต่าง ๆ มีโครงสร้างความสัมพันธ์ที่ตรงข้ามกันอยู่แค่หนึ่งคู่ และคู่นี้จะก่อให้เกิดคู่ที่เป็นเชิง negative ขึ้นมาอีกคู่และเกิดความสัมพันธ์กัน ดังนั้นก็จะเกิดความสัมพันธ์ระหว่าง A, B, NON A, NON B

สมมติว่าวิเคราะห์คู่ตรงข้ามในเรื่องหนึ่งออกมาได้เป็นขาวกับดำ แต่ละหน่วยของคู่ตรงข้ามนี้จะก่อให้เกิดคู่ตรงข้ามเชิงปฏิเสธขึ้นอีกคู่หนึ่งคือไม่ขาวกับไม่ดำ ซึ่งคู่ตรงข้ามสองคู่นี้จะมีความสัมพันธ์สองแบบคือแบบที่เรียกว่า ตรงข้ามกัน เช่น ขาวกับดำ ในขณะที่ขาวกับไม่ขาวจะเป็นความสัมพันธ์แบบขัดแย้งกันโดยสิ้นเชิง

Greimas ทดลองวิเคราะห์เรื่องสั้นของคามุส (Camus) ที่เอามาแปลเป็นเรื่องเมืองในหมอกโดยมองว่าในเรื่องสั้นเรื่องนี้มีหน่วยความหมายอยู่นับสิบหน่วย แต่เอาเข้าจริงสามารถใช้ผังสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์วิเคราะห์ออกมาได้เป็น



ในเรื่องสั้นของ Camus มีหน่วยความหมายที่เป็นคู่ตรงข้ามที่สำคัญคือ BEING กับ APPEARING และคู่ตรงข้ามนี้สามารถ generate คู่ตรงข้ามออกมาได้อีกคู่เป็น NOT APPEARING กับ NOT BEING และหน่วยความหมายทั้งสี่นี้ก่อให้เกิดหน่วยความหมายที่เป็นตัวพื้นฐานที่จะก่อให้เกิดเรื่องเล่าในระดับบนขึ้นมาได้คือ TRUE, FALSE, SECRET และ DELUSION

model นี้เป็น model ที่ Greimas เสนอขึ้นมา และในภายหลังเราเรียกว่า Semiotic Square หรือสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ เป็นตัวกำหนดความหมายของหน่วยต่าง ๆ ขึ้นมา เป็นไวยากรณ์หรือองค์ประกอบพื้นฐานที่สุด เป็นโครงสร้างระดับพื้นฐานที่สุดของเรื่องเล่าทุกเรื่อง ซึ่งจะมี Semiotic Square อยู่

สี่เหลี่ยมสัญศาสตร์นี้ช่วยให้การวิเคราะห์โครงสร้างของเรื่องเล่า ทำให้เราสามารถมองเห็นอุดมการณ์ของเรื่องเล่าหรือกลไกทั้งหลายที่ทำให้การกระทำในเรื่องเล่าเป็นไปได้เมื่อเราเอาสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์มาช่วยในการวิเคราะห์ เราจะเห็นว่าเรื่องเล่าเรื่องนี้ทำให้เกิดความคิด หรือการกระทำที่เป็นไปได้ และอยู่ด้วยกันได้โดยไม่จำเป็นต้องขัดแย้งกันเสมอไป

ภาษาภาพยนตร์

-มุมกล้อง

-การจัดองค์ประกอบภาพ (Mise-en-Scene)

-การลำดับภาพ (Montage)

-การใช้เสียงประกอบ

ทฤษฎี Auteur

-ตัวตนของผู้กำกับในภาพยนตร์

-ลักษณะ หรือ เนื้อหาเฉพาะตัวของผู้กำกับ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัย "จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ สัตยาจิต เรย์" เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพในลักษณะการวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ (Content Analysis) เป็นการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจในการสื่อความหมายของภาพยนตร์ และกลวิธีการสื่อความหมายที่ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกมาใช้ โดยศึกษาจากภาพยนตร์ของ สัตยาจิต เรย์ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียที่มีชื่อเสียง เหตุที่เลือกภาพยนตร์ของสัตยาจิตต์ เร มานั้น เนื่องด้วยยังมีผู้สนใจศึกษากันอยู่น้อย รวมทั้งภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีเนื้อหาที่น่าสนใจ นอกจากนี้ภาพยนตร์ของเร ยังเป็นภาพยนตร์ที่ต่างจากภาพยนตร์อินเดียที่คนทั่วไปเข้าใจกัน

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ภาพยนตร์ของสัตยาจิตต์ เร ซึ่งเป็นผลงานการกำกับและการสร้างสรรค์ตลอดชีวิต รวมทั้งสิ้นจำนวน 36 เรื่อง ดังนี้

(ค.ศ.) 1955 Pather Panchali (Song of the road)
1956 Aparajito (The Unvanquished)
1958 Parash Pathar (The Philosopher's stone)
1958 Jalsaghar (The music room)
1959 Apu Sansar (The World of Apu)
1960 Devi (The Goddess)
1961 Teen Kanya (Three daughters)
1961 Rabindranath Tagore
1962 Kanchenjungha
1962 Abhijan
1963 Mahanagar (The Big Gity)
1964 Charulata (The lonely wife)
1964 Two
1965 Kapurush-o-Mahapurush

1966 Nayak (The hero)

1967 Chiriakhana

1968 Goopy Gyne Bagha Byne (The Adventures of Goopy and Bagha)

1969 Arayer Din Ratri (Days and Nights in the forest)

1970 Pratidwandi (The Adversary) (Siddharatha and the city)

1971 Seemabhaddha (Company Limited)

1971 Sikkim

1972 The Inner Eye

1973 Asani Sanket (Distant thunder)

1974 Sonar Kella (The Golden Fortress)

1975 Jana Aranya (The Middle man)

1976 Bala

1977 Shantranj ke Khilari (The Chess Players)

1978 Joi baba Felunath (The elephant God)

1980 Hirak Rajar Dese (The Kingdom of Diamonds)

1980 Pikoo (Pikoo's Day)

1981 Sadgati

1984 Ghare Baire (The home and the world)

1987 Sukumar Ray

1989 Ganasatru (An enemy of the people)

1990 Sakha Pradakha (Branches of the Tree)

1991 Agantuk (The Stranger)

(ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีคำบรรยายภาษาอังกฤษใต้ภาพ (English Subtitled))

<u>การดำเนินงานวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูล</u>

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับสัตยาจิต เรย์ และภาพยนตร์อินเดียโดยทั่วไป รวบรวมภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ ที่ปรากฏอยู่ในรูปวิดีโอเทป หรือสื่ออื่น ๆ ศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่รวบรวมได้อย่างละเอียด โดยกำหนดให้ผู้วิจัยทั้งสองคนดูภาพยนตร์ทั้งหมดคนละ 2

รอบ โดยรอบแรกต่างคนต่างวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งหมดตามกรอบแนวคิดที่ตกลงกัน เมื่อเสร็จสมบูรณ์ในรอบแรกจะนำผลการศึกษาวิเคราะห์ของผู้วิจัยทั้ง 2 คนมาร่วมพิจารณาถึงจุดร่วมและจุดต่างของผลการศึกษาวิเคราะห์ของกันและกัน แล้วร่วมกันดูภาพยนตร์ดังกล่าวพร้อมกันอีกรอบ โดยทำการศึกษาแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ภายใต้กรอบความคิดของการศึกษากลวิธีการใช้ภาษาภาพยนตร์เพื่อการเล่าเรื่อง โครงสร้างของการเล่าเรื่อง และเนื้อหาของภาพยนตร์ และจินตทัศน์ทางสังคมเป็นหลัก หลังจากนั้นจึงหาข้อสรุปร่วมกันอีก 1 รอบ

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้จะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน

1. การศึกษาภาพยนตร์ในระดับเนื้อความ

นพพร ประชากุล ได้บรรยายไว้ว่า การศึกษาการเล่าเรื่องเล่าในระดับเนื้อความนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะดูว่า "เรื่องเล่าประกอบสร้าง (Constructed) ขึ้นมาอย่างไร มีแบบแผนตรรกะภายในอย่างไร และโดยเฉพาะอย่างยิ่งจะดูว่าการเดินเรื่อง หรือองค์ประกอบของเรื่องนั้นถูกกำหนดด้วยขนบหรือกติกา (Conventions) อะไรบ้าง"

นั่นคือ การศึกษาที่ให้ความสำคัญแก่การศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องเล่านั้นอันได้แก่ องค์ประกอบด้านต่าง ๆ ดังนี้

-สถานที่ (Space)
-เวลา (Time)
-ตัวละคร (Character)
-การเรียงลำดับเหตุการณ์ (Plot Outline)
-มุมมองในการเล่าเรื่อง
-วิธีในการเล่าเรื่อง

อย่างไรก็ตาม ในการศึกษาการเล่าเรื่องนั้นยังมีอีกสิ่งหนึ่งที่จะลืมเสียไม่ได้คือ ขนบของการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับตัวสื่อ การศึกษาเรื่องเล่าในภาพยนตร์จึงต้องให้ความสำคัญแก่การ

วิเคราะห์เทคนิคในการสื่อความหมายของภาพยนตร์ หรือที่เรียกกันว่าภาษาของภาพยนตร์(Film Language) ด้วยอันได้แก่

-มุมกล้อง และระยะห่างของกล้อง

-การจัดองค์ประกอบภาพ

-การเรียงลำดับภาพ

-การใช้เสียงประกอบ

2. การศึกษาในระดับโครงสร้าง

สำหรับการศึกษาการเล่าเรื่องในระดับโครงสร้างนั้น ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าเป็นความพยายามที่จะค้นลึกลงไปเพื่อหาไวยากรณ์ หรือกฎเกณฑ์ของการเล่าเรื่อง "โดยมีความเชื่อว่าน่าจะมีไวยากรณ์ที่เป็นตัวกำกับ หรือเป็นตัวกำหนดที่ทำให้เราเห็นโครงสร้างความสัมพันธ์ของหน่วยต่าง ๆ ในเรื่องเล่า"

การศึกษาในระดับโครงสร้างนี้เป็นที่นิยมศึกษากันมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับข้อมูลประเภทคติชน (เช่น Vladimir Propp ชาวรัสเซีย ได้ริเริ่มศึกษาโครงสร้างของนิทานพื้นบ้านรัสเซีย) แนวคิดนี้ได้รับการพัฒนาเรื่อยมา จนกระทั่งได้ไวยากรณ์ที่เป็นสูตรสำหรับการวิเคราะห์อยู่ชุดหนึ่ง นั่นคือผังแสวงหา (Quest Model) และสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ (Semiotic Square) ของ A.J.Greimas และแบบจำลองคู่ตรงข้ามหรือผังทวิภาวะ (Binary Model) ของ Levi-Strauss

อย่างไรก็ตาม การศึกษาในครั้งนี้จะไม่ใช้แนวทางการวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องนี้เป็นกรอบการศึกษา หากจะใช้เป็นเพียงเครื่องมือตรวจสอบผลการวิจัยที่ผู้วิจัยจะพยายามทดลองค้นหาไวยากรณ์ของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ทั้ง 36 เรื่อง ของสัตยาจิต เรย์ ด้วยตนเอง และทำให้ผลการวิจัยครั้งนี้พบองค์ความรู้ใหม่ทางด้านภาพยนตร์และไวยากรณ์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ซึ่งจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งทั้งต่อวงการวิชาชีพและวิชาการด้านภาพยนตร์ต่อไป

บทที่ 4
ผลการวิจัย

การศึกษาจินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นี้ มีจุดประสงค์สำคัญ ที่จะศึกษาทำความเข้าใจในโลกแห่งความหมาย อันถูกสร้างขึ้นและได้รับการถ่ายทอดผ่านสื่อภาพยนตร์และวิถีการมองโลกของผู้กำกับภาพยนตร์ผู้มีบทบาทยิ่ง การนำเสนอข้อมูลจึงพยายามที่จะให้ภาพแห่งความสัมพันธ์ระหว่างโลกของผู้กำกับภาพยนตร์ผู้นี้กับโลกแห่งเรื่องเล่าที่ต้องอาศัยความเข้าใจของผู้รับสาร ในการที่จะเติมเต็มให้ความหมายนั้นมีความสมบูรณ์ โดยจะนำเสนอเนื้อเป็น 3 ส่วนที่เกี่ยวเนื่องกันอยู่ คือ

1. ภูมิหลังและผลงานด้านต่างๆของสัตยาจิต เรย์
2. ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์และการวิเคราะห์
3. ทฤษฎีภาพยนตร์และขนบในการนำเสนอที่เด่นชัดในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์

ส่วนที่ 1 ภูมิหลังและผลงานด้านต่างๆของสัตยาจิต เรย์

ในปี ค.ศ. 1912 ดาดาซาเฮป ฟัลเก(Dadasaheb Phalke) ผู้ได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งภาพยนตร์อินเดียได้นำภาพยนตร์เรื่อง ราชาหริจันทร์(*Rajah Harischandra*) อันดัดแปลงจากเรื่องราวในมหาภารตยุทธ์ออกฉาย ภาพยนตร์เรื่องนี้นับเป็นจุดเริ่มต้นของวงการอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลก จำนวนโรงภาพยนตร์ 13,000 โรงทั่วประเทศ ภาพยนตร์จำนวนกว่า 900 เรื่องในแต่ละปี ผู้ชม 850 ล้านคนในประเทศ และอีกมากมายในทวีปเอเชีย แอฟริกา ฯลฯ[1] บ่งบอกได้ดีถึงความนิยมต่อภาพยนตร์อินเดียในฐานะสิ่งบันเทิงสำหรับชนทุกหมู่เหล่าที่แพร่ขจายออกไปอย่างรวดเร็ว

ด้วยลักษณะทางกายภาพของประเทศอินเดียนั้นมีอาณาบริเวณกว้างใหญ่ไพศาล ประกอบด้วยผู้คนหลากเผ่าพันธุ์ อีกยังมีภาษาราชการที่ใช้กันอยู่ถึง 19 ภาษา โดยทั้งนี้ยังไม่กล่าวถึงภาษาถิ่นอีกจำนวนนับไม่ถ้วน อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศอินเดียจึงจำต้องกระจายออกไปตามเมืองใหญ่ของแต่ละแว่นแคว้น และสร้างขึ้นในภาษาราชการของแต่ละรัฐเป็นสำคัญ

---

[1] Agarwal, Anu Film And Theater in India : A Sketch (1994)

อาทิเช่นภาพยนตร์ภาษาฮินดีก็จะสร้างขึ้นที่เมืองบอมเบย์(Bombay)[2] ภาพยนตร์ภาษาทมิฬก็จะสร้างขึ้นที่นครมัทราส(Madras)[3]ในรัฐทมิฬ ภาพยนตร์ภาษามาลายาลัมที่นครโคชิน(Kochin)ในรัฐเกราละ หรือภาพยนตร์ภาษาเบงกาลีที่นครกัลกัตตาในรัฐเบงกอล

กระนั้น ความพยายามที่จะสร้างภาพยนตร์เพื่อชาวอินเดียทั้งประเทศก็ยังดำรงอยู่ และคงด้วยเหตุนี้เองที่ภาพยนตร์อินเดียโดยมาก จึงมักที่จะสร้างขึ้นจากเรื่องราวอันเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป หรือไม่ก็มักจะเต็มไปด้วยฉากต่อสู้ ฉากเต้นระบำและฉากร้องเพลง ด้วยหวังว่าจะทำให้ผู้ชมที่ไม่อาจเข้าใจภาษานั้นๆ สามารถได้รับความบันเทิงเช่นเดียวกัน ภาพยนตร์ภาษาฮินดีที่สร้างขึ้นในบอมเบย์นั้นประสบความสำเร็จในการนี้มาก และได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางกว่าภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นในภาษาอื่นๆ กระทั่งวงการภาพยนตร์ในบอมเบย์ได้เติบโตขึ้นเป็นอุตสาหกรรมบันเทิงขนาดใหญ่ที่ได้รับการขนานนามว่า"บอลลีวูด" (Bollywood)

ภาพยนตร์อินเดียส่วนใหญ่นั้นถูกสร้างขึ้นมาตามสูตรสำเร็จนี้เรื่อยมา ตราบกระทั่งในปี ค.ศ. 1955 เมื่อภาพยนตร์เล็กๆเรื่อง *Pather Panchali* โดยผู้กำกับหน้าใหม่จากกัลกัตตาได้รับเชิญให้ออกฉายอย่างเงียบๆเป็นครั้งแรกที่ The Museum of Modern Arts (MOMA) ในมหานครนิวยอร์ค และได้นำออกฉายในประเทศอินเดียภายหลัง ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับเสียงชื่นชมและคำวิจารณ์อันดียิ่ง จากผู้ชมที่เข้าชมภาพยนตร์เรื่องนี้กันอย่างกระตือรือร้น ทั้งในอินเดียและสหรัฐฯ วงการภาพยนตร์อินเดียจึงได้ตระหนักถึงทางเลือกอีกทางเลือกหนึ่งในการผลิตภาพยนตร์ ที่มิต้องดำเนินตามสูตรสำเร็จของบอมเบย์ และโลกก็ได้ยินเสียงสะท้อนอันดังก้องมาแต่อนุทวีป ที่เล่าขานถึงเรื่องราวชีวิตและปัญหาอันจำต้องเผชิญของผู้คนที่อาศัยอยู่ ณ ที่แห่งนั้น ในท่วงทำนองอันงดงามและฝังรากลึกในวัฒนธรรมแห่งตน ผู้กำกับภาพยนตร์ที่กล่าวถึงนั้นมีนามว่า สัตยาจิต เรย์

ชีวิตวัยเยาว์

สัตยาจิต เรย์ ถือกำเนิดเมื่อปี ค.ศ. 1921 ในครอบครัวปัญญาชนผู้มีอันจะกินแห่งนครกัลกัตตา ปู่ของเขาอุเพนทรา กิซอร์เรย์ (Upendra Kishore Ray)เป็นทั้งจิตรกร นักดนตรีและกวีที่มีฝีมือ ปู่ของสัตยาจิตได้ริเริ่มจัดทำนิตยสารสำหรับเด็กใช้ชื่อว่า Sandesh อีกทั้งยังได้ก่อตั้งโรงพิมพ์ของครอบครัวขึ้น ซึ่งสำหรับประเทศอินเดียในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 นั้นนับว่าเป็นโรงพิมพ์ที่ดีที่สุด

---

[2] ปัจจุบัน - มุมไบ

[3] ปัจจุบัน - เชนไน

แห่งหนึ่งในประเทศ เหตุนี้ปู่ของสัตยาจิตจึงได้ส่งบุตรชายที่ชื่อว่าสุกุมาร เรย์(Sukumar Ray)ผู้เป็นบิดาของสัตยาจิต เรย์ให้ไปศึกษาทางด้านเทคโนโลยีการพิมพ์ที่เมืองแมนเชสเตอร์ในสหราชอาณาจักร เมื่อสุกุมารได้เดินทางกลับมายังนครกัลกัตตา เขาจึงได้เข้ารับช่วงดูแลกิจการของโรงพิมพ์และดำเนินงานนิตยสารต่อจากผู้เป็นบิดา โดยใช้เวลาส่วนหนึ่งเขียนบทกวี เรื่องเล่าและภาพประกอบสำหรับเด็กจนมีชื่อเสียง

ในปีที่เด็กชายสัตยาจิตถือกำเนิดนั้นสุกุมารได้ล้มป่วย กระทั่งเสียชีวิตลงเมื่อเด็กชายสัตยาจิตอายุได้ประมาณ 3 ปี ครอบครัวเรย์จึงประสบปัญหาทางการเงิน จนทำให้ธุรกิจของครอบครัวต้องเปลี่ยนมือไปเป็นของผู้อื่น มารดาของสัตยาจิตจำต้องพาบุตรชายคนเดียว มาอาศัยอยู่กับพี่ชายและน้องสาวของเธอที่ยังไม่ได้แต่งงาน โดยมารดาของเขาทำหน้าที่ดูแลบ้านและรับจ้างสอนงานปักให้กับหญิงหม้ายที่ต้องการฝึกอาชีพ แม้จะเป็นบุตรคนเดียวของมารดาสัตยาจิตก็ไม่ได้คิดว่าตนมีชีวิตวัยเยาว์ที่โดดเดี่ยว[4] เพราะไม่นานนักลุงของเขาก็แต่งงาน อีกเขาก็ยังมีกิจกรรมกับเพื่อนๆทั้งที่ละแวกบ้านและที่โรงเรียน รวมถึงกิจกรรมเล่นๆที่กลายมาเป็นความปรารถนาอย่างแรงกล้าของเขาในภายหลัง อันได้แก่ภาพยนตร์และดนตรี

สัตยาจิต เรย์หลงใหลในโลกของภาพยนตร์มาแต่วัยเยาว์ ในแต่ละวันๆเขาจะหมกตัวอยู่กับหนังสือเกี่ยวกับภาพยนตร์อาทิ Picturegoer และ Photoplay ที่เล่าถึงความเป็นไปต่างๆในฮอลลีวูด เขามักจะดูภาพยนตร์เรื่องเดียวกันซ้ำแล้วซ้ำอีกโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพยนตร์เพลงของ เฟรด เอสแตร์(Fred Astaire), เจอโรม เคิร์น(Jerome Kern) และเดียน่า เดอร์บิน(Deanna Durbin) จนเขาสามารถจดจำบทเพลงและท่วงทำนองต่างๆที่อยู่ภาพยนตร์ได้อย่างขึ้นใจ

เมื่อครั้นเขาก้าวสู่รั้วมหาวิทยาลัย ความสนใจของเขาก็พัฒนาจากเพียงเรื่องซุบซิบของดารานักแสดงมาสู่ความสนใจในการทำงานของผู้กำกับการแสดง อีกทั้งวิธีการเล่าเรื่องด้วยกล้องภาพยนตร์ สัตยาจิตสมัครเป็นสมาชิกของนิตยสารที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ของอังกฤษที่ชื่อว่า Sight & Sound และเริ่มที่จะดูภาพยนตร์อย่างพิเคราะห์มากขึ้น หากขณะนั้นภาพยนตร์ที่เขาได้ดูส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็นภาพยนตร์ฮอลลีวูดในช่วงทศวรรษที่ 1930 และ 1940 ของผู้กำกับอย่างจอห์น ฟอร์ด(John Ford), แฟรงค์ คาปรา(Frank Capra) และวิลเลี่ยม ไวเลอร์(William Wyler)

---

[4] Ray, Satyajit เทปบันทึกการสัมภาษณ์ The Museum of Modern Art

ด้วยเหตุที่ครอบครัวทางฝ่ายมารดาของสัตยาจิต เรย์มีพรสวรรค์ทางด้านดนตรีกันเกือบทุกคน เรย์จึงเติบโตขึ้นมาท่ามกลางเสียงดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งท่ามกลางบทเพลงที่รังสรรค์โดยท่านรพินทรนาถ ฐากุร เหตุนี้จึงไม่น่าประหลาดใจ ที่เขาจะสนใจและหลงใหลในเรื่องของดนตรีด้วยอีกประการหนึ่ง โดยในช่วงที่เขาเรียนมหาวิทยาลัยอยู่นั้น เขาก็มักจะใช้เงินส่วนตัวเท่าที่มีอยู่ซื้อแผ่นเสียงเพลงคลาสสิกของโลกตะวันตกมาสะสมไว้ พร้อมทั้งศึกษาวิเคราะห์คีตนิพนธ์เหล่านั้นโดยอาศัยอ่านหนังสือวิเคราะห์การดนตรีและดูตัวโน้ตประกอบ ซึ่งการนี้ก็เป็นดั่งการเรียนรู้ทฤษฎีดนตรี และการประพันธ์ดนตรีด้วยตนเอง

ช่วงแรกของชีวิตในมหาวิทยาลัย สัตยาจิตได้เลือกที่จะศึกษาทางด้านวิทยาศาสตร์ แต่เขาใช้เวลากับภาพยนตร์และดนตรีที่เขารักมากกว่า จนเขาต้องตัดสินใจที่จะเปลี่ยนแผนการเรียน ชั้นแรกเขาประสงค์ที่จะศึกษาทางด้านมนุษยศาสตร์ แต่ได้มีญาติผู้ใหญ่ทัดทานว่าเขาควรที่จะศึกษาเศรษฐศาสตร์มากกว่า ในอนาคตจะได้ไม่มีปัญหาในการประกอบอาชีพ ซึ่งสัตยาจิตก็ปฏิบัติตามข้อแนะนำ จนกระทั่งสามารถสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี เมื่อจบการศึกษามารดาของเขาเห็นว่าเขายังเด็กไปที่จะทำงาน จึงแนะนำให้เขาเรียนต่อทางด้านศิลปะสักพัก ด้วยตัวเขาเองก็มีความสามารถทางนี้อยู่ไม่น้อย

ดังนี้สัตยาจิต เรย์จึงสมัครเข้าเรียนทางด้านจิตรกรรมที่สถาบันศานตินิเกตันอันอยู่ห่างจากกรุงกัลกัตตาไปประมาณ 300 กิโลเมตร

ศึกษิตแห่งศานตินิเกตัน

วิทยาลัยศานตินิเกตัน เป็นสถานศึกษาที่ก่อตั้งขึ้นโดยท่านรพินทรนาถ ฐากุร ปราชญ์ชาวเบงกาลีที่ต้องการเห็นชุมชนแห่งการเรียนรู้ เพื่อความเป็นอิสระแห่งจิตวิญญาณและความเป็นมนุษย์ นักศึกษาของวิทยาลัยนี้จะใช้ชีวิตรวมกันอยู่ในวิทยาลัย ซึ่งตั้งอยู่ในชนบทท่ามกลางหมู่บ้านของชาวบ้าน โดยที่นักศึกษาจะได้เรียนรู้ในสรรพศาสตร์ต่างๆผ่านกิจกรรมที่ได้มีส่วนร่วม ทั้งการภาวนา งานเฉลิมฉลองต่างๆ และจากคำแนะนำของผู้รู้ในศาสตร์นั้นๆอย่างใกล้ชิด ศานตินิเกตันจึงมีชื่อเสียงในฐานะแหล่งบ่มเพาะศิลปินผู้สามารถทั้งในทางนาฏศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ และนฤมิตรศิลป์

สัตยาจิตเข้าเรียนที่วิทยาลัยแห่งนี้ โดยตั้งใจมาแต่แรกเริ่มว่าจะไม่เรียนจนจบหลักสูตรการศึกษา หากจะมาเพียงแค่เพื่อฝึกปรือฝีมือสำหรับการประกอบอาชีพทางพาณิชยศิลป์ ที่นี่เขาได้พบ

กับครูศิลปินชาวเบงกาลีที่ยิ่งใหญ่อย่างนันทาลาล โบส(Nandalal Bose)ผู้ซึ่งปลุกเร้าความสนใจในโลกของนฤมิตรศิลป์ให้แก่เขา หรือครูชาวต่างประเทศเช่น อเล็กซ์ แอรอนสัน(Alex Aronson) นักวรรณคดี ผู้ซึ่งสัตยาจิตมักจะใช้เวลาในช่วงเย็นๆ นั่งฟังแผ่นเสียงและถกปัญหาเกี่ยวกับคีตศิลป์ตะวันตกด้วยกัน

ศานตินิเกตันได้เปิดโลกของสัตยาจิต สู่โลกของปรัชญาและความงามแห่งศิลปะตะวันออก ณ ที่ นี้เขาได้เรียนรู้เกี่ยวกับวิธีการวาดรูปด้วยพู่กันจีน ภาพพิมพ์ไม้ตามแบบอย่างญี่ปุ่น และแง่มุมต่างๆของศิลปะของอินเดียที่เขาไม่เคยจะได้ใส่ใจมาก่อน อีกทั้งการที่เขาได้ออกไปวาดรูปตามหมู่บ้านที่อยู่ล้อมรอบวิทยาลัยอยู่บ่อยๆ ก็ได้ทำให้ชนชั้นกลางจากในเมืองเช่นเขาได้มีโอกาสทำความรู้จักและซึบซับในเสน่ห์แห่งวิถีชีวิต อีกทั้งปัญหาของชนบทในแคว้นเบงกอลมากยิ่งขึ้น สัตยาจิตจึงได้กล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่า ชีวิตในศานตินิเกตันนั้นก็เป็น*"ช่วงปีที่เบ่งบานที่สุดในชีวิต"*[5]ของเขา

แม้ว่าชีวิตในศานตินิเกตัน จะเป็นชีวิตที่มุ่งเข้าหาความเป็นธรรมชาติและรากเหง้าแห่งตะวันออก อีกทั้งยังเป็นชีวิตที่ห่างไกลจากโลกของภาพยนตร์ตะวันตกที่เขาหลงใหล จนทำให้เขาก็พลาดโอกาสที่จะได้ชมภาพยนตร์เรื่อง*Citizen Kane* ของ ออร์สัน เวลส์(Orson Welles) ที่กำลังออกฉายที่นครกัลกัตตาในขณะนั้น หากสิ่งนี้ก็มิใช่ปัญหา เพราะสัตยาจิตก็ยังได้มีโอกาสเพิ่มพูนความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์จากหนังสือในห้องสมุดของวิทยาลัยอยู่เสมอ กระทั่งเขามีความคิดที่จะพัฒนาวงการภาพยนตร์ของเบงกอลให้ดียิ่งขึ้น เพียงแต่ในขณะนั้นเขายังไม่ได้คิดว่าเขาอยากที่จะสร้างภาพยนตร์ขึ้นเอง ด้วยเขาหวังเพียงที่จะสร้างกระแสความสนใจในภาพยนตร์ขึ้นในหมู่ปัญญาชน เพื่อให้เป็นแรงผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในภายหลัง

ชมรมภาพยนตร์แห่งกัลกัตตา

ในปี ค.ศ. 1943 ขณะที่สงครามมหาเอเชียบูรพากำลังดำเนินไปอย่างดุเดือด สัตยาจิต เรย์เดินทางกลับมายังนครกัลกัตตาที่เกือบจะกลายเป็นเมืองร้าง ด้วยผู้คนส่วนหนึ่งได้อพยพออกไป หลังจากที่กองทัพอากาศญี่ปุ่นทิ้งระเบิดถล่มเมือง ขณะนั้นนครกัลกัตตายังคงเป็นเมืองท่าสำคัญของจักรวรรดิอังกฤษผู้นำฝ่ายสัมพันธมิตร เหตุนี้ทั้งเมืองจึงคลาคล่ำไปด้วยทหารนานาชาติจาก

---

[5] Ray, Satyajit My Years with Apu (1994)

กองทัพฝ่ายสัมพันธมิตรที่มาพร้อมกับภาพยนตร์เรื่องล่าสุดจากฮอลลีวูด สัตยาจิตจึงใช้เวลาไปในการดูภาพยนตร์พอๆกับที่จะต้องมองหางานเพื่อหาเลี้ยงชีพ

ในปีนั้นเอง สัตยาจิตได้งานในฝ่ายศิลปกรรมของบริษัท D.J. Keymer & Co อันเป็นบริษัทโฆษณาที่มีสำนักงานใหญ่ที่อังกฤษ ที่นี่เขาได้พบกับผู้ร่วมงานของเขาที่ชื่อว่า ดี เค คุปตะ(D.K. Gupta) ผู้ร่วมงานของเขาคนนี้สนใจทางด้านงานวรรณกรรม และปรารถนาที่จะทำสำนักพิมพ์ของตนเอง ดี เค คุปตะชมชอบความคิดของสัตยาจิต ที่จะประยุกต์ศิลปะอินเดียเข้ากับงานออกแบบกราฟฟิก เขาจึงได้มอยหมายให้สัตยาจิตออกแบบปกหนังสือให้แก่หนังสือของเขา ซึ่งเล่มหนึ่งในนั้นก็คือหนังสือฉบับย่อจากนวนิยายเรื่อง *Pather Panchali* ของนักเขียนชาวเบงกาลีนามว่า พิภูติ ภูสัน บัณเณอร์จี(Bibhuti Bhusan Bannerji) ซึ่งในครั้งนั้น เพื่อนร่วมงานคนนี้ก็ได้เอ่ยกับเขาว่าเป็นเรื่องที่น่าจะทำเป็นภาพยนตร์

ยามว่างจากการทำงานสัตยาจิตมักจะไปนั่งอ่านหนังสืออยู่ที่สำนักงานข่าวสารอเมริกัน ที่นี่เขาได้พบกับเพื่อนร่วมงานของเขาในอนาคตคือ บัณสี จันทรคุปต์ (Bansi Chandra Gupta) ศิลปินหนุ่มจากแคว้นกศมีระ(Kashmir) ทั้งสัตยาจิตและบรรณศรีต่างก็หลงใหลในมนต์เสน่ห์ของภาพยนตร์ ทั้งสองจึงได้รวบรวมสมัครพรรคพวกที่มีความสนใจใกล้เคียงกัน เพื่อก่อตั้งขึ้นเป็นชมรมภาพยนตร์แห่งกัลกัตตา โดยจัดให้มีการฉายภาพยนตร์ที่น่าสนใจรวมทั้งการเสวนาขึ้นเป็นประจำตามบ้านของสมาชิก ทั้งนี้อาศัยยืมหรือเช่าภาพยนตร์และเครื่องฉายมาจากหน่วยงานต่างๆ ในช่วงนี้เองที่เขาได้เขียนบทความเรื่อง What is wrong with the Indian Film? เพื่อแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับข้อบกพร่องของวงการภาพยนตร์อินเดีย โดยเรียกร้องให้มีการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านการนำเสนอและเนื้อหา อีกทั้งเรียกร้องให้คนทำภาพยนตร์หันมาสนใจกับบทภาพยนตร์ให้มากขึ้น

เมื่อ Jean Renoir มาเยือนกัลกัตตา

ภายหลังจากสงครามและการเรียกร้องเอกราช ในราวปี ค.ศ. 1949 ก็ได้มีข่าวออกมาว่า ฌอง เรอนัวร์(Jean Renoir)ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศสที่ในขณะนั้นทำภาพยนตร์อยู่ในสหรัฐฯ จะเดินทางมายังกัลกัตตาเพื่อดูสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องใหม่ และเมื่อเรอนัวร์มาถึงกัลกัตตา สัตยาจิตก็ไม่ยอมเสียโอกาสที่จะได้รู้จักกับปรมาจารย์ทางภาพยนตร์คนนี้ เขาจึงดั้นด้นไปหาเรอนัวร์เพื่อพูดคุยและแนะนำตนเอง

เรอนัวร์นิยมในความกระตือรือร้นของสัตยาจิต จึงได้ชวนให้เขามาร่วมคณะดูสถานที่ด้วยกัน แน่นอนว่าเขาย่อมที่จะไม่ปฏิเสธ แม้ว่าจะสามารถมาร่วมคณะได้เฉพาะวันที่เขามิได้ทำงาน เหตุการณ์ในครั้งนั้นได้เปลี่ยนชีวิตของเขา และอาจกล่าวได้ว่าฌอง เรอนัวร์คนนี้เอง ที่ได้มอบพื้นฐานในการมองโลกอย่างภาพยนตร์ และจุดประกายไฟฝันให้เขาปรารถนาจะเป็นคนทำภาพยนตร์[6]

ดังนี้สัตยาจิตจึงเริ่มที่จะหาความรู้เกี่ยวกับการเขียนบทภาพยนตร์โดยอาศัยการอ่านหนังสือและนำบทภาพยนตร์ต่างๆมาวิเคราะห์ด้วยตนเอง นอกจากนี้แล้วหากเขาได้ยินมาว่าหนังสือเล่มใดกำลังจะนำไปสร้างเป็นภาพยนตร์ เขาก็จะลองนำมาเขียนเป็นบทภาพยนตร์ และเมื่อภาพยนตร์ออกฉาย เขาก็จะเปรียบเทียบข้อเด่นข้อด้อยระหว่างบทภาพยนตร์ของเขาเอง และบทภาพยนตร์ที่ถูกนำมาใช้จริง จนในที่สุดเขาก็ได้รับมอบหมายให้เขียนบทภาพยนตร์ที่จะมีการถ่ายทำจริงเป็นครั้งแรกนั่นคือภาพยนตร์ที่ดัดแปลงจากเรื่อง *Ghare-Baire* หรือ The Home and the World ของรพินทรนาถ ฐากุร

แรกทีเดียวนั้น เพื่อนของเขาคนหนึ่งที่เพิ่งจบการศึกษาด้านภาพยนตร์มาจากอเมริกาจะได้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ หากโครงการก็มีอันต้องล้มพับไป เนื่องจากเขาไม่ยอมแก้ไขบทตามความต้องการของผู้อำนวยการสร้าง ซึ่งในกว่า 30 ปีให้หลัง เมื่อสัตยาจิตย้อนกลับมาทำภาพยนตร์เรื่องนี้อีกครั้ง เขาก็ยอมรับว่าความดื้อรั้นในครั้งนั้นเป็นไปเพราะอัตตาของคนหนุ่ม ที่คิดว่าตนเองรู้ทุกอย่างดี ทั้งนี้ด้วยบทภาพยนตร์ที่เขาเขียนขึ้นในครั้งนั้นมีข้อบกพร่องอยู่จริง

หลังจากเหตุการณ์ในครั้งนั้น สัตยาจิตได้พยายามที่จะเสนอโครงการภาพยนตร์ให้กับบรรดาผู้สร้างต่างๆอีกครั้ง แต่ก็ต้องประสบกับปัญหาเรื่องความคิดเห็นและกระบวนการทำงานไม่ตรงกัน อาทิผู้สร้างคนหนึ่งนั้นให้ความสำคัญกับจำนวนclimaxของเรื่องมากกว่าที่ว่าเรื่องต้องการจะสื่ออะไร ในขณะที่อีกคนหนึ่งนั้นต้องการที่จะให้เขาเพิ่มบางสิ่งที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องนั้นๆเข้าไปในภาพยนตร์[7]

---

[6] My Years with Apu p.17

[7] ใน My Years with Apu (หน้า21) เขาได้บันทึกไว้ว่าผู้กำกับคนนี้ต้องการให้เขาเติมเนื้อหาความรักชาติและการเรียกร้องเอกราชลงไปในภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งระหว่างชนชั้นในอินเดีย

ก้าวแรกของภาพยนตร์เรื่องแรก

หนึ่งปีหลังจากที่ได้พบกับสัตยาจิต ฌอง เรอนัวร์เดินทางกลับมายังกัลกัตตาเพื่อถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง *The River* โดยมีบรรณศรี จันทรคุปต์ เพื่อนร่วมชมรมภาพยนตร์ของสัตยาจิตทำหน้าที่ผู้ช่วยผู้กำกับศิลป์ สัตยาจิต เรย์นั้นก็ได้รับเชิญให้เข้าร่วมสังเกตการณ์ในกองถ่าย หากในช่วงเวลาเดียวกันนี้ บริษัทโฆษณาที่เขาทำงานอยู่ก็ประสงค์ที่จะส่งเขาไปดูงานที่สำนักงานในกรุงลอนดอน ซึ่งเป็นโอกาสอันงามที่เขาไม่ควรจะปฏิเสธ

ในระหว่างที่เดินทางไปกรุงลอนดอนทางเรือนั้น สัตยาจิตได้ใช้เวลาส่วนหนึ่งบนเรือเพื่อเตรียมงานภาพยนตร์เรื่อง *Pather Panchali* โดยเขาจะจดความคิดต่างๆลงในสมุดบันทึก ตลอดหกเดือนในยุโรป เขาทั้งดูงานตามที่ได้รับมอบหมาย ครุ่นคิดเรื่องการทำภาพยนตร์เรื่อง *Pather Panchali* แวะเวียนไปตามเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆเพื่อชมภาพยนตร์ อีกทั้งพยายามทำความรู้จักกับผู้ที่เกี่ยวข้อง ทั้งผู้อำนวยการสร้าง ผู้กำกับ หรือนักวิจารณ์ภาพยนตร์ ในเทศกาลภาพยนตร์ครั้งหนึ่งที่ลอนดอน เขาได้ชมภาพยนตร์เรื่อง *The Bicycle Thief* ของ วิตอร์ริโอ เดอ ซิกา(Vitorrio de Sica) ที่ถ่ายทำนอกสถานที่ด้วยงบประมาณอันจำกัดและใช้นักแสดงที่เป็นชาวบ้านธรรมดา สัตยาจิตประทับใจภาพยนตร์เรื่องนี้มากและเชื่อว่าเขาก็สามารถทำเช่นเดียวกันนี้ได้กับ *Pather Panchali* ดังนี้ในระหว่างที่เดินทางกลับอินเดียสัตยาจิตก็ได้เขียนTreatmentสำหรับภาพยนตร์เรื่องแรกของเขาจนเสร็จเรียบร้อย

เมื่อเขากลับมาถึงอินเดีย บัณศรีที่เพิ่งเสร็จจากงานกองถ่ายภาพยนตร์ของเรอนัวร์ก็กำลังมีไฟและร้อนประสบการณ์ที่เพิ่งจะได้รับมา ทั้งสองจึงมีความต้องการที่จะทำภาพยนตร์ตามแบบที่ต้องการร่วมกัน โดยในช่วงเวลาเดียวกันนี้ รัฐบาลอินเดียได้จัดงานภาพยนตร์นานาชาติขึ้นตามเมืองใหญ่ๆในประเทศอินเดีย โดยในงานนี้ ภาพยนตร์ที่เร้าความสนใจของผู้ชมได้มากที่สุดก็คือภาพยนตร์จากญี่ปุ่นเรื่อง ราโชมอน(*Rashomon*) ของ อะกิระ คุโรซาว่า(Akira Kurosawa) กระแสความสนใจในภาพยนตร์ของสังคม จึงผลักดันให้สัตยาจิตทำโครงการภาพยนตร์นี้อย่างจริงจัง

สัตยาจิตเริ่มออกหาผู้สนับสนุนทางด้านการเงิน หากการณ์กลับไม่ได้ง่ายนักเพราะภาพยนตร์ที่กำลังจะเป็นรูปร่างนี้ต่างจากภาพยนตร์ภาษาเบงกาลีทั่วไป ผู้สร้างหลายคนจึงลังเลใจที่จะลงทุน เครื่องมือเครื่องไม้ต่างๆก็มิได้พรั่งพร้อมนัก อีกทั้งการที่เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกทำให้ต้องพบกับปัญหาที่ไม่ได้คาดคิดนานาประการ การแก้ไขปัญหาจึงเป็นสิ่งที่ผู้ทำงานทั้งหมดต้องเรียนรู้กันไป นอกจากนี้การถ่ายทำก็ดำเนินอย่างไม่ต่อเนื่องนัก และเมื่อขาดแคลนทุนทรัพย์จริงๆสัตยาจิตก็ต้องนำเครื่องประดับของภรรยาออกมาขาย เป็นเวลากว่าหนึ่งปีที่เขาใช้เวลาเฉพาะช่วงวันหยุดในการถ่ายทำ ในที่สุดภาพยนตร์เรื่อง *Pather Panchali* นี้จึงเสร็จสมบูรณ์และได้นำออกฉายรอบปฐมทัศน์ที่มหานครนิวยอร์คในนิทรรศการพิเศษเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยของอินเดีย

ก้าวที่สองตราบถึงวาระสุดท้าย

ภาพยนตร์เรื่อง*Pather Panchali* ได้รับรางวัลพิเศษในงานเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ในปี ค.ศ. 1956 ความสำเร็จทั้งด้านรายได้และคำวิจารณ์ทำให้สัตยาจิตลาออกจากงานประจำเพื่อหันมาทำงานด้านภาพยนตร์อย่างเต็มที่มากขึ้น ภาพยนตร์เรื่องที่สองของเขาคือภาพยนตร์เรื่อง*Aparajito* (1956) อันเป็นตอนต่อของเรื่อง*Pather Panchali*ออกฉายในปีถัดมา ภาพยนตร์เรื่องนี้และภาพยนตร์อีกหลายเรื่องต่อมาไม่ประสบความสำเร็จด้านรายได้นักในประเทศอินเดียแต่ก็ได้รับเสียงวิจารณ์อย่างดียิ่งในต่างประเทศ จนได้รับการทาบทามให้ไปสร้างภาพยนตร์ในต่างประเทศ กระนั้นเขาก็ยังคงยืนยันที่จะสร้างภาพยนตร์ในอินเดียด้วยภาษาเบงกาลี สำหรับผู้ชมชาวเบงกอล ในช่วงทศวรรษแรกของชีวิตการสร้างภาพยนตร์นั้นเขาได้สร้างสรรค์ผลงานออกมาแทบไม่เว้นแต่ละปี โดยภาพยนตร์ส่วนใหญ่นั้นเป็นภาพยนตร์ที่มีการเล่าเรื่องแบบย้อนยุค อาทิ *Jalsaghar* (1958) *Apu Sansar* (1959) หรือ *Devi* (1960)

ในระยะปี 1960 สัตยาจิตหันมาสร้างภาพยนตร์ที่ใช้ฉากหลังเป็นสังคมร่วมสมัยของนครกัลกัตตา อาทิ *Mahanagar* (1963) และ *Nayak* (1966) อีกทั้งได้ร่วมกับเพื่อนของเขาจัดทำSandeshอันเป็นนิตยสารสำหรับเด็กที่ปู่ของเขาก่อตั้งไว้ขึ้นมาใหม่ สัตยาจิตจึงได้หันมาทำงานวรรณกรรมด้วยอีกประการหนึ่ง โดยเรื่องที่เขามักจะเขียนจะไปในแนวทางวรรณกรรมกระตุ้นจินตนาการสำหรับเด็ก เรื่องวิทยาศาสตร์และเรื่องลึกลับ ซึ่งก็ประสบความสำเร็จอย่างมาก จนกระทั่งได้รับรางวัลระดับนานาชาติ เขาได้เคยให้สัมภาษณ์ไว้ครั้งหนึ่งว่าจดหมายจากแฟนหนังสือของเขามีมากกว่าจดหมายจากแฟนภาพยนตร์เสียอีก นอกจากนี้แล้วเขาก็ยังหันมาสร้างภาพยนตร์สำหรับเด็กเรื่อง *Goopy Gyne - Bagha Byne* (1968) และทำงานด้านภาพประกอบหนังสือเป็นครั้งคราว

นับแต่ปลายทศวรรษที่1960เป็นต้นมา สัตยาจิตใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่ในห้องพักของเขาในกรุงกัลกัตตาโดยไม่ใคร่จะได้ออกไปไหนเว้นแต่ในช่วงที่มีการถ่ายทำภาพยนตร์ ในช่วงเวลาเดียวกันนี้เอง ผู้คนจากเบงกอลตะวันออก(บังกลาเทศ)ได้หลั่งไหลเข้าสู่เบงกอลตะวันตกและกัลกัตตาก่อให้เกิดปัญหาของสังคมมากมาย อีกทั้งแนวคิดสังคมนิยมแบบเหมา เจ๋อตุงก็ได้แพร่หลายไปใน

เมืองที่เติบโตบนฐานคิดสังคมนิยมอย่างกัลกัตตา สัตยาจิตถูกวิจารณ์อย่างมากในเรื่องการปลีกตัวออกจากความเป็นจริงของสังคมและการทำงานที่ปราศจากสำนึกทางการเมือง[8]

อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ในช่วงหลังของชีวิตของเขาทั้ง *Pratidwadi* (1970) *Ashani Sankeet* (1973) หรือ *Jana Aranya* (1975)ล้วนแต่แสดงให้เห็นโลกผ่านสายตาของผู้ที่ความเข้าใจในความเป็นไปสังคมและชีวิตอย่างลึกซึ้ง อีกทั้งแฝงไปด้วยนัยยะทางการเมือง อาจกล่าวได้ว่าแท้จริงแล้วเขาไม่ได้ปลีกตัวออกจากความเป็นจริงหากเฝ้ามองดูมันอยู่ห่างๆอย่างพินิจ ภาพยนตร์หลายเรื่องในช่วงนี้นั้นเป็นภาพยนตร์สำหรับเด็ก ทั้งนี้ได้มีผู้วิเคราะห์ไว้ว่าเป็นการประท้วงนโยบายชาตินิยมแบบฟาสซิสต์ของนางอินทิรา คานธี[9] กระทั่งในช่วงทศวรรษที่1980สัตยาจิตล้มป่วยลงด้วยโรคหัวใจล้มเหลวเขาจึงสร้างภาพยนตร์น้อยลง โดยใช้ชีวิตที่เหลืออยู่แต่ในบ้านพัก

ในวันที่ 23 เมษายน ค.ศ. 1992 ภายหลังจากได้รับรางวัล Lifetime Achievement Award จากสมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งสหรัฐอเมริกาไม่นาน สัตยาจิต เรย์ก็ได้จากโลกนี้ไปที่โรงพยาบาลโรคหัวใจกลางกรุงกัลกัตตาอันเป็นบ้านและโลกของเขา

มองชีวิตอย่างพิเคราะห์

ประวัติชีวิตของสัตยาจิต เรย์ โดยเฉพาะเรื่องราวในช่วงหลังของชีวิตนั้นมีบันทึกไว้ไม่มากนัก เราแทบจะไม่รู้จักตัวตนที่แท้จริงของผู้กำกับภาพยนตร์ผู้นี้เลย เอกสารที่สามารถให้ภาพในเบื้องลึกของยักษ์ใหญ่ผู้นี้ได้ดีที่สุดก็คงจะเป็น ภาพยนตร์บันทึกการสัมภาษณ์ในปี 1985 เพียงไม่กี่ชั่วโมงก่อนที่เขาจะล้มป่วยด้วยโรคหัวใจล้มเหลว

การสัมภาษณ์ในครั้งนั้นดำเนินไปในห้องพักของเขา ภาพที่เราเห็นในภาพยนตร์ คือภาพของชายชาวอินเดียร่างใหญ่ นั่งอยู่ในห้องที่เต็มไปด้วยกองหนังสือ กำลังย้อนมองชีวิตของตนอย่างพิเคราะห์ และพยายามบอกเล่าถึงบทสรุปในชีวิตของตน ที่กำลังจะเดินทางมาถึง ด้วยภาษาอังกฤษในสำเนียงของชาวอังกฤษ สัตยาจิตกล่าวย้ำอยู่หลายครั้ง ถึงความสำคัญของความพยายามที่จะเข้าใจและมองโลกอย่างวิเคราะห์ รวมถึงความเข้าใจในรากเหง้าของตน ซึ่งบุคลิกนี้

---

[8] Singh, Ragubir Satyajit Ray: From a Culcatta Room (1994) 30-32

[9] Cooper, Darius The Cinema of Satyajit Ray (2000) 6-7

เองที่ได้ถ่ายทอดมายังผลงานของเขาที่เป็นการเฝ้ามองชีวิตและสังคมอย่างพิเคราะห์ อย่างละเอียดอ่อนและเหินห่าง ด้วยภาษาที่ประหนึ่งว่าจะเป็นสากล

สัตยาจิต เรย์มีผลงานอันหลากหลายทั้งภาพยนตร์ ความเรียงทางทฤษฎี เรื่องสั้น และผลงานอื่นๆ ซึ่งผลงานเหล่านั้นน่าที่จะเป็นบทบันทึกชีวิตที่ดีของเขา ด้วยล้วนเป็นสิ่งที่กลั่นกรองออกมาจากประสบการณ์ชีวิตและหัวใจ สัตยาจิต เรย์เป็นตัวอย่างอันดีของความมุ่งมั่น ของความพยายามที่จะใช้ศักยภาพของตนเองอย่างเต็มที่ที่สุด จริงอยู่ที่เขาถือกำเนิดมาในครอบครัวปัญญาชนที่มีฐานะดี เติบโตขึ้นมาในสังคมวัฒนธรรมอันเข้มแข็งได้รับการศึกษาจากสถานศึกษาที่ถือกันว่าดีที่สุด แต่หากเขาขาดซึ่งความเข้าใจในรากเหง้าของตน ขาดซึ่งความตั้งใจมั่น ความสนใจใฝ่รู้ ความสามารถที่จะเรียนรู้ "นอกระบบ"จากประสบการณ์ในทุกๆด้านของชีวิต และความรักในเพื่อนมนุษย์ เขาก็คงขาดซึ่งคุณลักษณะอันสำคัญที่จะทำให้เขาสามารถสร้างสรรค์ผลงานการสื่อสารที่เล่าขานถึงความเป็นไปของชีวิตมนุษย์ได้อย่างงดงามเช่นนี้

ส่วนที่ 2 ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์และการวิเคราะห์

ในเรื่องเล่าต่างๆนั้น จำเป็นที่จะต้องประกอบขึ้นด้วยองค์ประกอบอันเป็นพื้นฐานคือ เนื้อหาของเรื่อง(Subject) และกลวิธีในการเล่าหรือถ่ายทอดเรื่องราวนั้นๆ(Narrative Scheme) รายงานการวิจัยในส่วนนี้จึงเป็นส่วนที่จะค้นหาและทำความเข้าใจว่า สัตยาจิต เรย์พยายามที่จะเล่าเรื่องราวอะไรและด้วยวิธีการอย่างไรในภาพยนตร์ของเขา โดยในการวิเคราะห์ความหมายนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการอ่านตีความ โดยอิงแนวคิดและเครื่องมือในการวิเคราะห์เรื่องเล่าของนักสัญญศาสตร์ เช่นวลาดิมีร์ พร็อพพ์(Vladimir Propp) และเอ เจ เกรมาส์(A.J. Greimas) เพื่อค้นหาความหมายในระดับโครงสร้างของเรื่องที่เล่าผ่านสายตาของสัตยาจิต เรย์ ซึ่งความหมายในระดับโครงสร้างนี้เอง ที่เป็นโลกแห่งความหมายหรือจินตทัศน์ที่ผู้สื่อสารสร้างขึ้นมาในกระบวนการสื่อสารนั้นๆ

อย่างไรก็ดี นักวิชาการทางด้านภาพยนตร์และการละครอย่างมาร์ติน เอสลิน(Martin Esslin)ก็ได้ให้ข้อสังเกตว่า สูตรการวิเคราะห์ดังกล่าวอาจจะใช้วิเคราะห์เรื่องเล่าไม่ได้ทุกประเภท เพราะยังมีเรื่องเล่าอีกจำนวนหนึ่ง ที่มิได้สร้างขึ้นบนกรอบความคิดของเรื่องเล่าแบบตะวันตก อันประกอบด้วยตัวละครเอกหนึ่งตัวที่ต้องมีการกระทำ(Action)บางอย่างเมื่อต้องเผชิญกับอุปสรรคบางประการ ซึ่งเป็นที่มาของสูตรการวิเคราะห์นี้[10]

---

[10] Esslin, Martin The Field of Drama (1987) 117

I 20733807X

ผู้วิจัยเองก็ได้พบปัญหาเช่นเดียวกันเมื่อวิเคราะห์ภาพยนตร์บางเรื่องของสัตยาจิต เรย์ที่สร้างขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1950 ทั้งนี้อาจเป็นไปตามข้อสังเกตของโรบิน วูด(Robin Wood) ที่ว่า ภาพยนตร์ของสัตยาจิตนั้น*"มีความน่าสนใจในส่วนของการนำเสนอความคิดน้อยกว่าความพยายามที่จะสื่อสารประสบการณ์ทางอารมณ์"*[11] โดยดาริอุส คูเปอร์(Darius Cooper) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า ภาพยนตร์ของสัตยาจิตนั้นน่าจะสร้างขึ้นบนพื้นฐานของสุนทรียศาสตร์แบบอินเดีย ที่เน้นเรื่อง Rasa หรือรสแห่งการละคร

สำหรับการวิเคราะห์นี้ ผู้วิจัยมุ่งที่จะวิเคราะห์ภาพยนตร์ขนาดยาวที่สร้างขึ้นเพื่อฉายตามโรงภาพยนตร์เป็นสำคัญ เว้นแต่ *Parash Pather* (1958) และ*Kapurush-o-MahaPurush* (1965) ที่ไม่สามารถตามหาภาพยนตร์ได้ และทั้งนี้ จะไม่นำผลงานประเภทละครโทรทัศน์ที่นำออกอากาศทางโทรทัศน์ เช่น *Sadgati* (1981) และสารคดีขนาดสั้นคือ *Rabindranath Tagore* (1961), *Chiriakhana* (1967), *Two* (1964), *Sikkim* (1971), *The Inner Eye* (1972), *Bala* (1976) และ *Sukumar Ray* (1987)มาวิเคราะห์ เนื่องจากงานสารคดีและงานจินตคดีนั้น มีธรรมชาติและจุดมุ่งหมายที่แตกต่างกัน อีกทั้งงานเหล่านี้ยังไม่เป็นที่แพร่หลายโดยทั่วไป จึงไม่สามารถหาชมได้ นอกจากนี้แล้วผลงานอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่สามารถนำมาร่วมวิเคราะห์ได้ ก็คืองานภาพยนตร์สำหรับเด็กอันได้แก่ *Goopy Gyne Bagha Byne* (1968), *Sonar Kella* (1974), *Joi Baba Felunath* (1978), *Hirak Rajar Dese* (1980) และ *Pikoo* (1980) ด้วยเหตุผลเดียวกันก็คือ ภาพยนตร์เหล่านี้ไม่เป็นที่แพร่หลายนอกรัฐเบงกอล อีกทั้งยังไม่สามารถหาชมได้ในภาษาอื่นนอกจากภาษาเบงกาลี[12] อย่างไรก็ตามก็น่าที่จะมีการศึกษาภาพยนตร์ทั้งสองกลุ่มนี้ต่อไปในโอกาสหน้า ด้วยยังไม่เคยมีรายงานฉบับใดได้ศึกษาวิเคราะห์ไว้

โดยรายงานผลการวิจัยในส่วนนี้ผู้วิจัยจะแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1. ภาพรวมของภาพยนตร์ขนาดยาวที่กำกับโดยสัตยาจิต เรย์
2. บทวิเคราะห์เนื้อหาและการเล่าเรื่องของภาพยนตร์

---

[11] Wood, Robin The Apu Trilogy (1971) 7 อ้างใน Cooper, Darius เล่มเดียวกัน 2

[12] ในงานเทศกาลภาพยนตร์ที่กรุงเวียนนา เมื่อเดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1999 ได้จัดฉายภาพยนตร์สำหรับเด็กบางเรื่องในภาษาฝรั่งเศส

2.1 ภาพรวมของภาพยนตร์ขนาดยาวที่กำกับโดยสัตยาจิต เรย์

สู่รากเหง้าแห่งตน: สัตยาจิต เรย์กับเบงกอล

ในบทความเรื่อง Calm Without, Fire Within สัตยาจิต เรย์ได้เล่าถึงชั้นเรียนศิลปะการเขียนอักษรจีนเมื่อครั้งเป็นนิสิตในวิทยาลัยศานตินิเกตันไว้ว่า

...พวกเราฝนแท่งหมึกจีนในจานกระเบื้อง จุ่มพู่กันญี่ปุ่นลงไปในน้ำหมึก แล้วก็ถือมันไว้อย่างมั่นคงเหนือแผ่นกระดาษสาจากเนปาล 'ที่นี้ลองวาดต้นไม้' อาจารย์โบส(Bose)ของเราคงจะพูดเช่นนี้(โบสเป็นศิลปินชาวเบงกาลีที่เคยเดินทางไปจีนและญี่ปุ่น) 'ลองวาดรูปต้นไม้ หากไม่ใช่ตามอย่างชาวตะวันตก อย่าวาดจากส่วนยอดลงมายังโคน ต้นไม้นั้นเติบโตจากข้างล่างขึ้นข้างบน มิใช่จากบนลงล่าง เส้นพู่กันนั้นจะต้องลากขึ้นไปจากส่วนฐาน...'

สิ่งนี้เป็นพื้นฐาน เป็นรากฐานของชีวิตในการที่จะเติบโต ขณะที่คุณลงพู่กัน เส้นสายแต่ละเส้น การเคลื่อนไหวแต่ละการเคลื่อนไหวของนิ้วมือ ข้อมือ ต้นแขน ซึมซาบ และเฉลิมฉลองให้แก่การเติบโตนี้ และไม่ได้เพียงแค่สิ่งมีชีวิตหรือสิ่งที่เติบโตได้เท่านั้น ทุกสิ่งที่ประกอบกันขึ้นเป็นความเป็นจริงของโลกนั้นเป็นสิ่งเราจะต้องรู้จักที่จะสังเกต รู้สึก วิเคราะห์ และกำจัดส่วนที่ไม่จำเป็นจนกระทั่งเหลือเพียงรูปแบบ ผิวสัมผัส และจังหวะอันเป็นพื้นฐานที่สุด[13]

คำกล่าวนี้มีอิทธิพลต่อชีวิตและการทำงานของเขายิ่ง โดยในบทความเดียวกันนี้สัตยาจิตได้เน้นย้ำถึงความสำคัญของการที่จะทำความเข้าใจในรากฐานของตน ความสำคัญของการรู้จักพิจารณากลั่นกรองสิ่งต่างๆจนค้นพบแก่นที่แท้ อันเป็นหัวใจของการเล่าเรื่องด้วยภาพยนตร์ สิ่งนี้เป็นสิ่งที่ผู้สร้างภาพยนตร์จะต้องค้นหา ไม่ว่ารากเหง้านั้นจะเป็นการกลับไปหาวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิม หรือการทำความเข้าใจกับปัญหาและวัฒนธรรมของโลกร่วมสมัยกับตน

คงด้วยเหตุนี้เอง ที่ทำให้เขาเลือกที่จะสร้างภาพยนตร์ในประเทศอินเดีย โดยใช่ภาษาเบงกาลี แทนที่จะไปสร้างภาพยนตร์ในต่างประเทศทั้งๆที่มีโอกาส ภาพยนตร์ของสัตยาจิตส่วนใหญ่นอกจากภาพยนตร์เรื่อง *Shatranj-ke-Khilari* (1977) และภาพยนตร์เรื่อง *Sadgati* (1981)แล้วล้วนแต่เป็นภาพยนตร์ที่มีเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง อันเกี่ยวข้องกับชีวิตของผู้คนในแคว้นเบงกอลโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องราวชีวิตของผู้คนที่อาศัยอยู่ในนครกัลกัตตา อันเป็นส่วนของชีวิตที่เขารู้จักและเข้าใจมากที่สุด

---

[13] Ray, Satyajit Our Films, Their Films (1998) 152

อย่างไรก็ตาม จุดเด่นของภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ไม่ได้อยู่ที่การนำเสนอ"เรื่องราว" หรือ "โครงเรื่อง"(Plot) สักเท่าใด ภาพยนตร์หลายๆเรื่องเช่น *Pather Panchali, Teen Kanya, Jalsaghar* หรือ *Aranyer Din Ratri* นั้นก็แทบจะไม่มีเรื่องราวเสียด้วยซ้ำ หากจุดเด่นนั้นอยู่ที่ความสามารถในการบันทึก การทำความเข้าใจ รวมถึงการถ่ายทอด "ภาพ" รายละเอียด ของจังหวะชีวิตและความเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมของเบงกอลได้อย่างใกล้ชิด นับแต่ภาพของกัลกัตตาในช่วงเปลี่ยนศตวรรษใน *Devi* ภาพชีวิตผู้คนในชนบทระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ใน *Ashani Sankeet* ตลอดถึงภาพวิถีของชนชั้นกลางแห่งทศวรรษ1990ใน *Agantuk*

เบงกอล-อินเดีย-โลก: ปัญหาทางศีลธรรมของมนุษย์

แม้ว่าในจำนวนภาพยนตร์ทั้งหมดของสัตยาจิต เรย์ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นั้น จะมีเพียงจำนวน 2 เรื่องเท่านั้นที่สร้างขึ้นเป็นภาษาฮินดีและมีฉากตามท้องเรื่องที่มิใช่รัฐเบงกอล[14] หากนั่นก็ไม่ได้หมายความว่าสัตยาจิต จะมีโลกทัศน์ที่คับแคบจนไม่สนใจเรื่องอื่นๆที่ไม่เกี่ยวกับเบงกอลหรืออินเดีย ทั้งนี้ด้วยสิ่งที่สัตยาจิตถือเป็นรากฐานของเขานั้น คือแนวคิดแบบมนุษย์นิยม(humanism) ซึ่งใจความแห่งความเป็นมนุษย์นี้เอง ที่เป็นเนื้อหาอันสำคัญในภาพยนตร์ของสัตยาจิต ถึงแม้ว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของเขา จะเป็นภาพยนตร์ที่ดัดแปลงมาจากเรื่องที่แต่งไว้แล้ว หากเขาก็มักจะคัดเลือกเรื่องที่ให้ความสนใจแก่คุณค่าและปัญหาของความเป็นมนุษย์[15]

สัตยาจิตได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในหลายๆที่ว่า ภาพยนตร์ของเขานั้นเกี่ยวข้องกับมนุษย์ที่ตกอยู่ในภาวะ ที่จะต้องเผชิญกับความขัดแย้งทางศีลธรรม(moral conflict) และสิ่งที่เขาสนใจก็คือความคิดเชิงศีลธรรม(moral attitude)ของตัวละครนั้นๆ เนื้อเรื่องของภาพยนตร์ของเขาทั้งหมดจึงเกี่ยวข้องกับมนุษย์ ที่ต้องเผชิญกับความขัดแย้งระหว่างสิ่งที่ตนเองต้องทำกับสิ่งที่ควรจะทำ และค่อนข้างที่จะหมิ่นเหม่ต่อศีลธรรมที่สังคมยึดถือกันอยู่ในสมัยนั้น อุมาประสาท(Umaprasad)ใน *Devi* ต้องเลือกระหว่างการเป็นบุตรที่ดีของชาวฮินดูกับการที่จะปกป้องภรรยาของตน อารตี (Arati)ใน *Mahanagar* ต้องเลือกระหว่างปากท้องของครอบครัวทั้งหมด กับการเป็นภรรยาตามแบบฉบับที่ดีชาวฮินดู หรือ สมนาถ(Somnath)ใน *Jana Aranyer* ที่ต้องเลือกระหว่างความสำเร็จของตนและการกระทำที่ถูกทำนองคลองธรรม

---

[14] Shatranj ke Khilari และ Sadgati

[15] Ray, Satyajit A Long Time on the Little Road (1957) 33 และบทสัมภาษณ์โดย Thomsen, Christian Braad ใน Sight and Sound (Winter 1972/73)

ความเปลี่ยนแปลงด้านเนื้อหา

หากเราจะมองให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในการทำงานภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้น เราอาจแบ่งช่วงการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ขนาดยาวของเขาออกได้เป็น 3 กลุ่มคือ

1. กลุ่มภาพยนตร์ในระยะแรกคือ
   Pather Panchali (1955), *Aparajito* (1956), *Jalsaghar* (1958), *Apu Sansar* (1959), *Devi* (1960) และ *Teen Kanya* (1962)
2. กลุ่มภาพยนตร์ในช่วงปี ค.ศ. 1963 ถึง ค.ศ. 1975 อันเป็นภาพยนตร์ที่มีฉากหลังตามท้องเรื่องเป็นเหตุการณ์ร่วมสมัย คือ
   Kanchanjungha (1962), Mahanagar (1963), *Kapurush-o-Mahapurush* (1965), *Nayak* (1966), *Aranyer Din Ratri* (1969), *Pratidwandi* (1970), *Seemabhaddha* (1971) และ *Jana Aranyer* (1975) ยกเว้น *Charulata* (1964) ที่เป็นเหตุการณ์ในเบงกอลระหว่างช่วงทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 และ *Ashani Sankeet* (1973) ที่เป็นเรื่องในสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง

3. กลุ่มภาพยนตร์ในช่วงสุดท้ายของชีวิตนับแต่ภาพยนตร์ภาษาฮินดีเรื่องแรก
   Shantranj-ke-Khilari (1977), *Sadgati* (1981), *Ghare Baire* (1984), *Ganasatru* (1989), *Sakha Pradakha* (1990) และ *Agantuk* (1991)

ภาพยนตร์ในกลุ่มแรกนั้น จะเป็นภาพยนตร์ในแนวทางภาพยนตร์ย้อนยุค(period film) เช่น *Pather Panchali, Aparajito* และ *Apu Sansar* ที่เป็นภาพยนตร์เชิงชีวประวัติ อันบันทึกเรื่องราวความเป็นไปของครอบครัวเบงกาลี ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเน้นนำเสนอรายละเอียดผ่านการเจริญวัยของตัวละครที่ชื่อว่าอาปู(Apu) ในขณะที่ *Jalsaghar* และ *Devi* นั้น จะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวชนชั้นสูงแห่งเบงกอล ระหว่างช่วงเปลี่ยนศตวรรษ(ราวปี ค.ศ.1880 – ค.ศ. 1910) โดยเน้นที่ประเด็นความเปลี่ยนแปลงทางความคิดและประเด็นค่านิยมของสังคม

ในส่วนของภาพยนตร์กลุ่มที่สอง เรื่องราวส่วนใหญ่จะเน้นที่วิถีการดำเนินชีวิตของครอบครัวชนชั้นกลางในนครกัลกัตตา ท่ามกลางปัญหาของเมืองใหญ่และความขัดแย้งทางศีลธรรม ไม่ว่าจะเป็นปัญหาการอพยพสู่เมืองใหญ่และการว่างงานใน *Pratidwandi* ปัญหาการทุจริตและการ

ฉกฉวยผลประโยชน์จากผู้อื่นใน *Seemabhaddha* และ *Jana Aranyer* หรือปัญหาเรื่องตัวตนและความสับสนภายในใจของผู้คนในโลกสมัยใหม่ใน *Nayak* และ *Aranyer Din Ratri*

ในช่วงสุดท้ายของชีวิตนั้น สัตยาจิตหันกลับมาสร้างภาพยนตร์แนวย้อนยุคอีกครั้ง โดยเริ่มจาก *Shatranj-ke-Khilari* อันเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการยึดครองอาณาจักรอวัธ(Oudh)[16] ให้เป็นส่วนหนึ่งของอาณานิคมอินเดีย โดยดาริอุส คูเปอร์ได้ตั้งข้อสังเกตว่า การที่เขาหันกลับไปสู่แนวทางของภาพยนตร์ย้อนยุคนั้น ส่วนหนึ่ง อาจเป็นการตอบโต้ต่อการปกครองกึ่งเผด็จการของนางอินทิรา คานธีที่เน้นนโยบายชาตินิยมฮินดู ภาพยนตร์ของเขาในช่วงนี้แม้จะมีจำนวนน้อย แต่ก็มีเนื้อหาวิพากษ์การปกครองของรัฐและความเชื่อหลักอย่างเห็นได้ชัด *Ganasatru* ที่ดัดแปลงจาก The Enemy of the People และ *Sadgati* ก็เกี่ยวกับความบ้าคลั่งทางศาสนาจนมองไม่เห็นความจริง หรือ *Agantuk* ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนและความเชื่อของชนชั้นกลางในอินเดีย

จากการเปลี่ยนแปลงแนวทางของภาพยนตร์นี้ เราอาจวิเคราะห์ได้ว่าภาพยนตร์ในช่วงแรกของสัตยาจิตนั้น เป็นความพยายามของผู้กำกับ ที่จะมองถึงที่มาแห่งความเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมในเบงกอล ก่อนที่จะมาให้ความสนใจในเนื้อหาของการเปลี่ยนแปลงแห่งโลกร่วมสมัยในภาพยนตร์กลุ่มที่สอง ซึ่งการวิเคราะห์นี้คงจะมิได้เป็นคำกล่าวที่เกินจริงไปนัก ด้วยสัตยาจิตได้เคยกล่าวไว้ว่าเมื่อครั้งที่เขาสร้างภาพยนตร์เรื่อง *Shantranj-ke-Khilari* นั้นเป็นเพราะเขาต้องการที่จะศึกษาประวัติศาตร์และรากฐานทางความคิดเกี่ยวกับอาณานิคมในอินเดีย และเขาได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า สำหรับเขานั้น *การทำภาพยนตร์นั้นคือการเรียนรู้เกี่ยวกับตนเองและสังคม*[17]

คนเล็ก ๆในโลกกว้าง

ตัวละครในภาพยนตร์ของสัตยาจิตนั้น มักจะเป็นคนเล็กๆที่ไม่ได้มีความสำคัญอะไรมากต่อการเปลี่ยนโลก อีกทั้งความขัดแย้งภายในเรื่องก็เป็นเพียงความขัดแย้งที่เล็กน้อย ตัวละครอย่างอาปูนั้น เป็นเพียงลูกชายพราหมณ์จนๆ ที่ต้องเผชิญกับความเปลี่ยนแปลงของชีวิต ระตัน(Ratan)ใน *Teen Kanya* ก็เป็นเพียงเด็กรับใช้ในบ้านพักของข้าราชการผู้น้อย ที่แสวงหาใครสักคนที่ดีต่อเธอ อรินดัม(Arindam)ใน *Nayak* ก็เป็นดาราภาพยนตร์แนวตลาดที่ต้องต่อสู้กับผลพวงแห่งความสำเร็จ หรือ มีร์(Mir)และมีร์ซา(Mirza)ใน *Shantranj-ke-Khilari* ที่แม้จะเป็นขุนนางแต่ก็ไม่ได้สนใจอะไรไปมากกว่ากระดานหมากรุก

---

[16] ปัจจุบัน - Lucknow ใน อุตตระประเทศ

[17] Ray, Satyajit เทปบันทึกการสัมภาษณ์ The Museum of the Modern Art

ด้วยเหตุนี้เองที่ สัตยาจิต เรย์มักจะถูกวิจารณ์ว่าสร้างภาพยนตร์โดยปราศจากจุดยืนทางการเมือง ซึ่งข้อวิจารณ์ดังกล่าวไม่ถูกต้องนัก จริงอยู่ที่ภาพยนตร์ของสัตยาจิตให้ความสำคัญต่อปัญหาทางศีลธรรมของมนุษย์ หากมนุษย์นั้นดำรงอยู่ท่ามกลางความเป็นไปทางการเมืองและวัฒนธรรม วิถีชีวิตของมนุษย์จึงมิอาจแยกจากการเมืองได้ เขาได้เคยให้สัมภาษณ์ว่าภาพยนตร์ของเขานั้นมีสำนึกทางการเมืองเสมอ หากเป็นการเมืองในความหมายที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอยู่ของผู้คน ไม่ใช่การเมืองแบบนักการเมืองหรือนักปฏิกิริยานิยม ที่ลุกขึ้นมาเคลื่อนไหวเพียงชั่วขณะ เรื่องของสมนาถใน *Jana Aranyer* หรือศยามาเลณฑู(Shyamalendu)ใน *Seemabaddha* อาจเป็นเรื่องการทำงานของคนที่อยู่ในแวดวงธุรกิจ แต่ก็เป็นการวิพากษ์ระบบราชการที่ซับซ้อน และสังคมที่น้ำเงินและความสำเร็จถือเป็นสิ่งสำคัญ ความขัดแย้งของมรินโมยี(Mrinmoyee), อามุลยา (Amulya) และมารดาของเขาใน *Teen Kanya (Sampati)* อาจเป็นเรื่องรักกระจุ๋มกระจิ๋ม แต่ก็สะท้อนภาพความขัดแย้งระหว่างชนบทกับเมือง ความคิดเก่ากับความคิดใหม่ ทางเลือกของหญิงและชาย หรือแม้แต่การต่อสู้บนกระดานหมากรุกของตัวละครเอกใน *Shantranj-ke-Khilari* นั้น ก็คือบทบันทึกแห่งการยึดครองอาณานิคมในอินเดีย ทั้งจากชาวอังกฤษและผู้ปกครองในสมัยหลัง

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ตัวละครที่มีความสำคัญต่อเรื่องในภาพยนตร์ของเขานั้นมักจะเป็นผู้หญิง ไม่ว่าจะเป็น สรโปชญะมารดาของอาปูใน *Pather Panchali* และ *Aparajito*, ดรญา (Dorya)ใน *Devi*, อาราตีใน *Mahanagar* หรือ ระตันและมรินโมยีใน *Teen Kanya* ทั้งนี้อาจเป็นด้วยว่า ผู้หญิงนั้นเป็นตัวแทนของครัวเรือน อันเสมือนจักรวาลเล็กๆ(microcosmos)ที่ใกล้ชิดกับผู้ชม และสามารถดึงผู้ชมให้คล้อยตามได้ง่าย การที่สัตยาจิตวางตัวละครผู้หญิง ให้เผชิญกับปัญหาที่บางครั้งอาจดูเป็นเรื่องธรรมดาของชีวิต หากโดยแท้แล้ว ปัญหานั้นเป็นผลสะท้อนมาจากปัญหาของสังคมภายนอก ทัศนคติและการเผชิญหน้าต่อปัญหาของคนเล็กๆเหล่านี้ จึงเป็นดั่งการเผชิญหน้าต่อจักรวาลอันโอฬาร(macrocosmos)

ดังนี้ ชีวิตของผู้คนเล็กๆทั้งหลาย ที่อาจจะมองดูไม่ได้มีความสำคัญอันใดนั้น หากเมื่อถูกมองผ่านสายตาของสัตยาจิตแล้ว ชีวิตเล็กๆเหล่านั้นก็จะกลายเป็นบทวิพากษ์ที่สำคัญยิ่งต่อสังคมและโลก

2.2 บทวิเคราะห์เนื้อหาและการเล่าเรื่องของภาพยนตร์

แนวคิดในการวิเคราะห์เนื้อหาในระดับโครงสร้างนั้น มีอยู่ด้วยกันหลายแนวคิด โดยแนวคิดเบื้องต้นที่ผู้วิจัยนำมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ เพื่อช่วยในการวิเคราะห์เนื้อหาและจัดหมวด

หมู่เนื้อหาในภาพยนตร์ คือ แนวคิดผังทวิภาวะ หรือคู่ตรงข้ามทางความคิด (Binary Model), ผังแสวงหา (Quest Model) และ สี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (Semiotic Square)

การวิเคราะห์เนื้อหาในระดับโครงสร้างดังกล่าว เป็นความพยายามที่จะจัดระบบความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยความหมายต่างๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องเล่า เพื่อค้นหา *"อุดมการณ์ของเรื่องเล่าหรือกลไกทั้งหลายที่ทำให้การกระทำในเรื่องเล่าเป็นไปได้"*[18] อย่างไรก็ดี ข้อจำกัดประการหนึ่งในการใช้เครื่องมือวิเคราะห์เนื้อหาเชิงโครงสร้างก็คือ *"แนวโน้มที่จะได้ผลวิเคราะห์แบบสรุปรวม ตามที่ผู้วิเคราะห์ได้ตั้งกรอบไว้ล่วงหน้า"*[19] เช่น หากผู้วิเคราะห์มีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องการต่อสู้ทางชนชั้นอยู่ในใจ สิ่งที่ผู้วิเคราะห์จะมองหาและมองเห็น ก็จะเป็นสัญญะที่สื่อความหมายเกี่ยวกับเรื่องของชนชั้น สำหรับในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมุ่งที่จะมองหาจินตทัศน์ทางสังคมในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ ดังนี้ประเด็นหลักในการวิเคราะห์ จึงต้องเกี่ยวพันกับมุมมองต่อสังคมของผู้กำกับภาพยนตร์ ที่ถูกนำเสนอผ่านหน่วยความหมายต่างๆเป็นสำคัญ

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องสำคัญของสัตยาจิต เรย์ โดยดาริอุส คูเปอร์[20] และจิตนันต์ ทาสคุปต์(Chidananda Das Gupta)[21] พบว่า ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้นมักจะเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับความขัดแย้ง ของประเพณีและความเป็นสมัยใหม่(Tradition-Modernism) ชนบทกับเมือง(Land-City) บ้านกับโลก(Home-World) ความเป็นหญิงและความเป็นชาย(Femininity-Masculinity) กวีศาสตร์และการเมือง(Poetic-Politic) ศีลธรรมและความปรารถนา(Moral-Desire) ศูนย์กลางและชายขอบ(Centre-Margin) ซึ่งเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของเนื้อหาของภาพยนตร์ทั้งหมดกับคู่ตรงข้ามทางความคิดนี้ สามารถแยกแยะหน่วยความหมายหลักที่สัมพันธ์กันได้ 2 คู่หน่วยความหมายด้วยกัน คือ

1. คู่ความขัดแย้งระหว่างสังคมประเพณีกับโลกสมัยใหม่
2. คู่ความขัดแย้งของความเป็นมนุษย์กับพันธนาการทางจิตสำนึก

---

[18] ภัทรกุลวณิชย์, ชูศักดิ์ และ ประชากุล, นพพร *การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่องในสื่อมวลชน* ใน ศิริยุวศักดิ์, อุบลรัตน์ และคณะ จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน (พ.ศ. 2542) หน้า 20

[19] Esslin, Martin เรื่องเดียวกัน

[20] Cooper, Darius เรื่องเดียวกัน

[21] Das Gupta, Chidananda *Modernismus und Mythos in Satyajit Rays Filmen* ใน Satyajit Ray:eine Retrospektive der Viennalle in Zusammenarbeit mit dem oesterreichischen Filmmuseum(1999) p.21-26

ภายใต้โครงสร้างทางความคิดดังกล่าว สัตยาจิต เรย์ได้สร้างสรรค์เรื่องเล่าที่วิพากษ์ความเป็นไปของสังคม ผ่านเรื่องราวและเหตุการณ์ในชีวิตของตัวละครอันหลากหลายและผันแปรไปในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

2.2.1. จากสังคมประเพณีสู่โลกสมัยใหม่

ภาพยนตร์ในยุคแรกของสัตยาจิต เรย์ นับแต่ *Pather Panchali* (1955) จนกระทั่งถึง *Teen Kanya* (1961) มักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมและวัฒนธรรมเบงกอล โดยใช้ภาพชีวิตและความขัดแย้งในส่วนย่อยของสังคม เพื่อเล่าเรื่องความขัดแย้งในระดับกว้างของสังคมประเพณีกับโลกสมัยใหม่ และระหว่างชนบทกับเมือง

2.2.1.1 ระหว่างบ้านและโลก:

ไตรภาคของApu (Pather Panchali, Aparajito และ Apu Sansar)

การที่สัตยาจิต เรย์ เลือกที่จะดัดแปลงนวนิยายของพิภูติ ภูสัน บัณเณอร์จี(Bibhuti Bhusan Bannerji) อันมีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับชีวิตของครอบครัวพราหมณ์ในเมืองเล็กๆของรัฐเบงกอล ให้เป็นจุดเริ่มต้นของการเดินทางสายภาพยนตร์ของเขา คงจะมิใช่การเลือกที่ธรรมดา ด้วยในขณะนั้น เขาก็คงมิได้คาดหวังว่า เขาจะได้มีโอกาสสร้างภาพยนตร์เรื่องอื่นๆอีก และคงเป็นเช่นเดียวกับงานชิ้นแรกของศิลปินคนอื่นๆที่เนื้อหาของภาพยนตร์ชุดนี้ จะเป็นสิ่งที่เขาต้องการจะสื่อสารกับคนดูของเขามากที่สุด

บนถนนสายน้อย

ชื่อเรื่อง *Pather Panchali* นั้นมีความหมายในภาษาไทยว่า "ลำนำแห่งถนนสายน้อย" เดิมทีเดียว บทประพันธ์ประเภท Panchali มักจะเป็นรูปแบบงานเขียนที่ใช้สำหรับบันทึกเรื่องราวชีวิตของชนชั้นสูงหรือไม่ก็คนสำคัญทางศาสนา การที่พิภูติ ภูสัน บัณเณอร์จี ได้นำความหมายของบทประพันธ์ประเภทนี้มาเป็นส่วนหนึ่งของชื่อหนังสือ อันเล่าเรื่องราวชีวิตของชาวบ้านธรรมดาที่มิได้มีความยิ่งใหญ่ บทประพันธ์เรื่อง *Pather Panchali* และภาพยนตร์ไตรภาคที่สร้างโดยสัตยาจิต เรย์ จึงเป็นดั่งประวัติศาสตร์อินเดียฉบับคนสามัญ

ภาพยนตร์พยายามที่จะเล่าเรื่องความเปลี่ยนแปลงของสังคมอินเดีย ผ่านภาพชะตากรรมและความเป็นไปของครอบครัวพราหมณ์ครอบครัวหนึ่ง อันประกอบด้วยพราหมณ์หริหาร

(Harihar) สรโบชญา(Sarbojaya)ภรรยาของเขา พร้อมทั้งบุตรสาวทุรคา(Durga) บุตรชายอาปู และอินดีร์(Indir)หญิงชราผู้ร่วมอาศัย โดยผู้ชมจะทำหน้าที่เฝ้าคอยดูความเป็นไปของตัวละครเหล่านี้ ในบางครั้งผ่านสายตาของผู้กำกับและในบางครั้งก็ผ่านสายตาของเด็กชายอาปู

ดังนี้ *Pather Panchali* ฉบับที่เป็นภาพยนตร์ จึงมีลักษณะค่อนไปทางบทบันทึกของชีวิต อันเน้นการนำเสนอรายละเอียดของเหตุการณ์ที่เรียงร้อยต่อกันเป็นสาย มากกว่าที่จะเป็นงานอันมีลักษณะของ"ละคร" (Drama)ที่เน้นความขัดแย้งของตัวละคร และ"เรื่องราว"อันสิ้นสุดในตัวที่คนดูสามารถจับต้องหรือนำมาเล่าต่ออีกทอดหนึ่งได้ โดยในแนวทางที่ผู้กำกับได้เลือกนี้ ผู้กำกับจึงมีหน้าที่ที่จะต้องทำให้ผู้ชมเชื่ออย่างสนิทใจว่าว่า ภาพบนจอภาพยนตร์นั้นเป็นดั่งชีวิตจริงกำลังที่ดำเนินไป ด้วยเหตุนี้ ฉาก การถ่ายภาพ บทสนทนา หรือการคัดเลือกนักแสดงก็ดี ล้วนต้องเสมือนกับธรรมชาติให้มากที่สุด

ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ มีจังหวะในการดำเนินเรื่องค่อนข้างช้า เฉกเช่นจังหวะชีวิตของตัวละครที่ค่อยๆเจริญเติบโต ยิ่งไปกว่านั้นก็ดูเหมือนว่าผู้กำกับ สนใจที่จะนำเสนอ"ภาพ"รายละเอียดและความประทับใจในแต่ละช่วงเหตุการณ์ของชีวิตของตัวละคร มากกว่าที่จะนำเสนอให้เห็นว่าตัวละครจะพัฒนาไปทางไหนและมีจุดจบเช่นใด สัตยาจิตจึงมักจะใช้เวลาในการนำเสนอรายละเอียดของเหตุการณ์บางอย่าง ที่เผยให้คนดูได้รับรู้ถึงถึงเบื้องลึกของตัวละคร ถึงแม้ว่าเหตุการณ์นั้นจะไม่ค่อยสำคัญนักต่อการพัฒนาโครงเรื่อง หลายครั้งที่เขาจะจับภาพของตัวละครที่นั่งอยู่เฉยๆอยู่เป็นเวลานาน ราวกับว่าเขากำลังพยายามที่จะพาผู้ชม ให้ดำดิ่งลงไปในห้วงคำนึงของตัวละครนั้นๆ

<u>การเดินทางของอาปู</u>

ภาพยนตร์ 3 เรื่องที่มักจะเรียกกันว่า ไตรภาคของอาปู (Apu's Trilogy)นี้ ถูกร้อยเรียงกันเข้าด้วยการเล่าเรื่องความเปลี่ยนแปลงในแต่ล่ะช่วงชีวิตของบุตรพราหมณ์ที่มีชื่อว่าอาปู และการเดินทางของเขา จากบ้านสู่โลกกว้าง และกลับมาที่บ้านอีกครั้งหนึ่ง

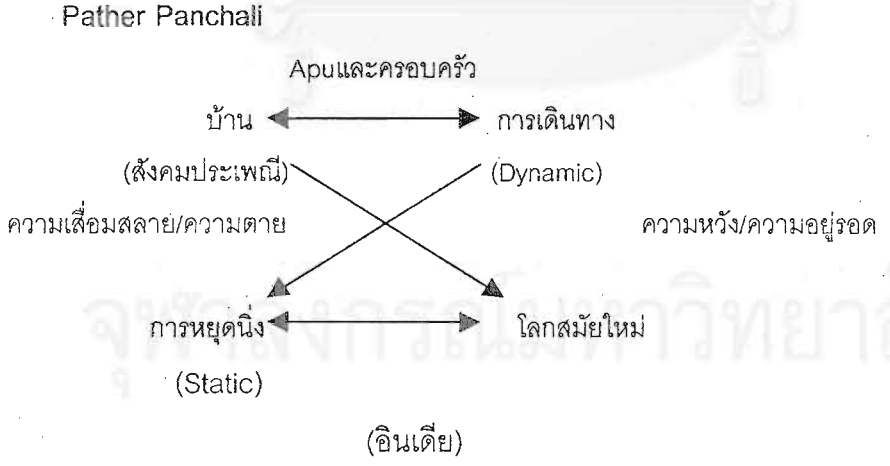
ใน *Pather Panchali* สัตยาจิตนำเสนอให้คนดูเห็นเด็กชายอาปู ผู้ซึ่งกระตือรือร้นที่จะเรียนรู้สิ่งต่างๆรอบตัว ภาพแรกที่เรารู้จักตัวละครตัวนี้ คือดวงตากลมโตที่มองลอดผ่านผ้าห่มอันขาดวิ่นและภาพของเด็กชายที่นั่งดูละครพื้นบ้านที่เรียกว่า"ยาตรา(Jatra)"อย่างตั้งอกตั้งใจ โลกที่เด็กชายรู้จักนั้นคือหมู่บ้านและท้องทุ่ง หากเสียงหวูดรถไฟที่ดังมาแต่ไกลก็มีอำนาจสะกดเด็กชายเอาไว้ และในที่สุดก็พาเด็กชายออกไปจากบ้านที่เขาคุ้นชิน

ใน *Aparajito* เด็กชายอาปูได้เจริญวัยขึ้น เขาได้เข้าศึกษาในโรงเรียนและมหาวิทยาลัย สัตยาจิตนำเสนอภาพของเด็กหนุ่ม ที่ประคองลูกโลกไว้ในอ้อมแขนในขณะที่เขากำลังก้าวขึ้นรถไฟเพื่อออกไปเผชิญหน้ากับโลกกว้าง โลกของอาปู่ในคราวนี้คือเมืองใหญ่ที่ทันสมัยอย่างเช่นนครกัลกัตตา ภาษาอังกฤษและวิทยาศาสตร์คือสิ่งที่ทำให้เขาตื่นใจ เด็กหนุ่มมักจะไปนั่งที่ท่าน้ำเพื่อมองเรือเดินสมุทรแล่นออกไปกลางทะเลกว้าง โดยมุ่งหวังว่าสักวันเขาจะได้ออกไปพร้อมเรือลำใดลำหนึ่ง

ใน *Apu Sansar* เด็กชายอาปู เติบโตขึ้นเป็นชายหนุ่มและสำเร็จการศึกษาแล้ว เขาตั้งเป้าหมายไว้ว่าจะเขียนนวนิยายเกี่ยวกับชีวิตของเด็กชายจากครอบครัวพราหมณ์ ในหมู่บ้านเล็กๆของรัฐเบงกอล ชายหนุ่มมักจะใช้เวลาแต่ลำพังกับชลุ่ยเลาหนึ่ง ชายหนุ่มเดินทางไปจนถึงชายทะเลและเฝ้ามองคลื่นที่ซัดสาดเข้าหาฝั่งอยู่นิรันดร์

<u>การเดินทางและความอยู่รอด</u>

Pather Panchali คือปฐมบทแห่งการเดินทางของอาปูและอินเดีย ตัวละครทุกตัวใน *Pather Panchali* จึงมีความเกี่ยวพันกับการเดินทาง โดยมีเสียงหวูดและเสียงเครื่องจักรรถไฟที่กังวานมาแต่ไกลในแต่ละช่วงของภาพยนตร์ เป็นดั่งแรงผลักดันที่ทำให้ชีวิตของตัวละครเหล่านี้เดินก้าวไป



สัตยาจิต เรย์วางความขัดแย้งของเรื่อง ไว้ที่ความพยายามของตัวละครที่จะรักษาบ้านเอาไว้กับความจำเป็นที่จะต้องละทิ้งถิ่นฐานไป หริหารมีความฝันที่จะเป็นนักเขียนบทละครและเป็นครูสอนเด็กผู้ชายในหมู่บ้าน หากเขาก็จำต้องเดินทางไปทำงานเป็นเสมียนที่ได้เงินไม่มากนักในหมู่

บ้านใกล้ๆ และในบางครั้งก็ต้องออกไปทำงานในถิ่นไกลเป็นเวลานาน แต่หริหารก็ไม่เคยมีความคิดที่จะละทิ้งถิ่นกำเนิดของเขาไปอย่างถาวร ซึ่งตรงกันข้ามกับสรโปชญาที่อยากจะหนีไปให้พ้นจากที่แห่งนี้ ในช่วงหนึ่งของภาพยนตร์ เมื่อหริหารพยายามที่จะบอกกับภรรยาของเขาว่าเขาอาจจะต้องไปทำงานยังต่างเมือง สรโปชญาที่นั่งเย็บผ้าอยู่อีกห้องหนึ่งจึงได้พยายามพูดโน้มน้าว ให้สามีพาตัวเธอและลูกๆไปให้พ้นจากหมู่บ้านนี้

ในฉากๆนี้ สัตยาจิตจัดวางภาพของคนทั้งสองคนไว้ในภาพเดียวกัน หากใช้เส้นกรอบประตูห้องแยกโลกของคนทั้งสองให้ออกจากกัน เมื่อกล้องค่อยๆเลื่อนเข้าใกล้ใบหน้าของสรโปชญา ที่พร่ำพรรณนาถึงความรู้สึกแปลกแยกและความคับข้องของเธอที่มีต่อชีวิตในหมู่บ้าน กล้องภาพยนตร์ได้เสนอให้เห็นสรโปชญาที่กำลังจมดิ่งไปกับความทุกข์ของตน โดยที่ผู้เป็นสามีของเธอได้ปฏิเสธที่จะร่วมรับรู้ความรู้สึกนั้น หริหารยืนยันที่จะใช้ชีวิตอยู่ที่หมู่บ้านนี้ แม้ว่าจะเป็นชีวิตที่ยากลำบาก เพราะ *"ที่นี่เป็นบ้านของบรรพบุรุษ"* ที่เขาจะต้อง *"รักษาเอาไว้"*[22] โดยในชั่วนั้นเองที่เสียงร้องเพลงของอินดีร์ค่อยๆดังขึ้น จากนั้นภาพก็ตัดมายังหญิงชราที่กำลังนั่งร้องเพลงอย่างเดียวดายอยู่นอกชานบ้าน:

"ฝูงชนที่อยู่ก่อนหน้าฉันลาลับไปสิ้น
ทิ้งฉันไว้เบื้องหลังอย่างสิ้นไร้ไม้ตอก
แสงตะวันเคลื่อนคล้อย ราตรีกาลกำลังเยื้องกรายมา
ไปเถิด จงพาฉันไปยังอีกฝากฝั่งหนึ่ง"[23]

การเดินทางของสรโบญาและหริหารนั้น คือการหลีกหนีไปให้พ้นความทุกข์ยากและเพื่อค้นหา "บ้าน" ที่พวกเขาจะมีชีวิตอยู่ได้ แต่การเดินทางของหญิงชราอินดีร์นั้นคือการกลับสู่ที่พักพิงสุดท้ายของชีวิต "บ้าน" คือเรือนตายของเธอ ไม่ว่าหญิงชราจะต้องออกจากบ้านไปอยู่ที่อื่นสักกี่ครั้ง เธอก็จะต้องพยายามที่จะกลับมายังบ้านของเธอ หากในที่สุดแล้ว "บ้าน"ก็มิอาจที่จะเป็นเรือนตายให้กับเธอได้

เมื่อรู้สึกไม่ค่อยสบาย หญิงชราจึงได้เดินทางกลับมาเพื่อที่จะใช้ชีวิตในช่วงสุดท้ายของเธอที่บ้าน หากสภาพอันไร้ซึ่งคนดูแลของเรือนนอนและกิริยาของสรโปชญาที่ไม่แยแสต่อเธอ ทำให้เธอ

---

[22] Ray, Satyajit Pather Panchali (1955)

[23] Ray, Satyajit Pather Panchali (1955)

ต้องเดินออกจากบ้านอีกครั้งและนอนตายอยู่ในป่าไผ่ อันเป็นขณะเดียวกับที่เด็กทั้งสองกำลังวิ่งเล่นกันมาพร้อมกับเสียงกระดึงผูกคอวัว เมื่อเห็นหญิงชรา ทุรคาจึงวิ่งเข้าไปกอดร่างที่ไร้ชีวิตของเธอด้วยความดีใจ หากร่างแข็งนั้นก็ล้มลงฟาดกับพื้น เสียงอันสดใสของกระดึงค่อยๆเลือนหายไป กลายเป็นเสียงของอินดีร์ที่ร้องเพลงกล่อมเด็กที่เคยร้อง พร้อมๆกับภาพกลุ่มคนที่กำลังหามร่างของเธอไปประกอบพิธี การเดินทางของอินดีร์นั้นได้สิ้นสุดลงแล้ว เธอได้กลับสู่"บ้าน"ที่แท้จริงของเธอนั่นคือความตาย

ไม่เพียงแต่ตัวละครที่เป็นผู้ใหญ่เท่านั้นที่จะผูกพันอยู่กับการเดินทาง ทั้งอาปูและทุรคาก็มักจะไปนั่งเล่นเพื่อเฝ้ามองรถไฟวิ่งผ่านหมู่บ้านของตน และเฝ้าฝันว่าวันหนึ่งจะได้เดินทางไปพร้อมกับรถไฟนั้น แม้กระทั่งในวันที่ฝนตกหนัก ทั้งสองยังวิ่งออกจากบ้านไปตามเสียงหวูดรถไฟที่ก้องมาแต่ไกล พายุที่โหมกระหน่ำลงมาพร้อมเสียงฟ้าคำรามเป็นเหตุให้ทุรคาต้องล้มป่วย และพรากชีวิตของเธอไปพร้อมกับบ้าน

สัตยาจิตใช้เพียงแค่ภาพและคำพูดไม่กี่คำในฉากแห่งความตายนี้ ภาพของทุรคาที่นอนอยู่ข้างอาปูที่กำลังหลับไหล สายฝนนั้นยังกระหน่ำลงมาอย่างไม่หยุดยั้งและซัดสาดเข้ามาในบ้าน สรโปชญาพยายามทำทุกวิถีทางที่จะกันน้ำฝนให้พ้นจากลูกของเธอ เธอหอมแก้มของอาปูและลูบศีรษะของทุรคาอย่างห่วงใย สายฝนกระหน่ำยิ่งขึ้น ทุรคาร้องเรียกหามารดา สรโปชญากอดลูกสาวเอาไว้แนบอก กระทั่งภาพค่อยๆเลือนหายไป กลายเป็นภาพของเด็กชายอาปูที่ไปเคาะเรียกเพื่อนบ้านเมื่ออรุณรุ่งมาถึง และเมื่อเพื่อนบ้านเดินผ่านกองเศษไม้และแอ่งน้ำที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นบ้าน กล้องก็เผยให้เห็นภาพของสรโปชญาที่นั่งกอดร่างไร้ชีวิตของบุตรสาวไว้ท่ามกลางความเงียบงัน ความเศร้าของเธอคือความเศร้าที่มิอาจจะเลือนหายไปตามกาลเวลา หากเป็นความเศร้าที่ฝังลึกในใจของมารดาที่ไม่สามารถปกป้องบุตรของเธอได้

ภายหลังจากที่ทุรคาเสียชีวิต ทั้งครอบครัวจึงตัดสินใจที่จะย้ายไปยังเมืองพาราณสี ในวันก่อนที่พวกเขาจะเดินทางนั้น ได้มีผู้เฒ่าผู้แก่ในหมู่บ้านพยายามโน้มน้าวให้หริหารเปลี่ยนใจ โดยอ้างถึงพันธะที่ตัวเขาและบรรพบุรุษของเขามีต่อประเพณีของหมู่บ้าน ทว่าในที่สุด หริหารก็ยังยืนกรานที่จะเดินทางไปจากที่หมู่บ้านนี้ เพราะบ้านที่เขาพยายามจะรักษาไว้นั้นได้พังทะลายลงมาเสียแล้ว

ใน *Pather Panchali* บ้านของอาปูนั้นแม้จะมีขนาดใหญ่โต แต่ก็อยู่ในสภาพที่ทรุดโทรมยิ่ง จนบ้านนั้นมิอาจที่จะปกป้องชีวิตของอินดีร์และทุรคา หรือให้ความหวังแก่ผู้ที่อยู่อาศัยได้ ผู้ชมมักจะเห็นภาพของสรโปชญาที่นั่งเท้าคางอยู่นิ่งๆหน้าเตาไฟ และจ้องมองไปในความว่างเปล่าเบื้องหน้าอย่างเลื่อนลอย "บ้าน" ในภาพที่สัตยาจิตนำเสนอนี้ จึงโยงใยอยู่กับความแร้นแค้น ความสิ้นหวัง และความตาย โลกของบ้านเป็นโลกที่หยุดนิ่ง ไร้ความเปลี่ยนแปลง และไร้ความหวัง ซึ่งแตกต่างจาก"การเดินทาง" ที่เคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

หริหารบิดาของอาปูเคยออกจากบ้านไปอาศัยอยู่ที่เมืองพาราณสีมาแล้วครั้งหนึ่ง เมื่อเขาได้กลับมาอยู่บ้าน เขาก็รู้สึกถึงความผูกพันที่เขามีต่อบ้านของบรรพบุรุษหลังนี้ หริหารจึงต้องการที่จะสืบสานประเพณีของครอบครัวและรักษาบ้านหลังนี้เอาไว้ให้ได้ หากในขณะนี้ "บ้าน"นั้นคือ"ความตาย" การออก"เดินทาง"เพื่อแสวงหา"บ้านใหม่"จึงเป็น"ทางอยู่รอด"สำหรับชีวิตของพวกเขา ภาพของงูเห่าที่เลื้อยออกมาจากซากปรักหักพังของบ้านในตอนจบของภาพยนตร์ จึงเป็นดั่งการตอกย้ำถึงความล่มสลายของสังคมประเพณี ที่ไม่อาจจะให้ชีวิตแก่คนที่อาศัยอยู่ได้ รังก็แต่ความเสื่อมสลายและโรยรา

<u>บ้านและโลก</u>

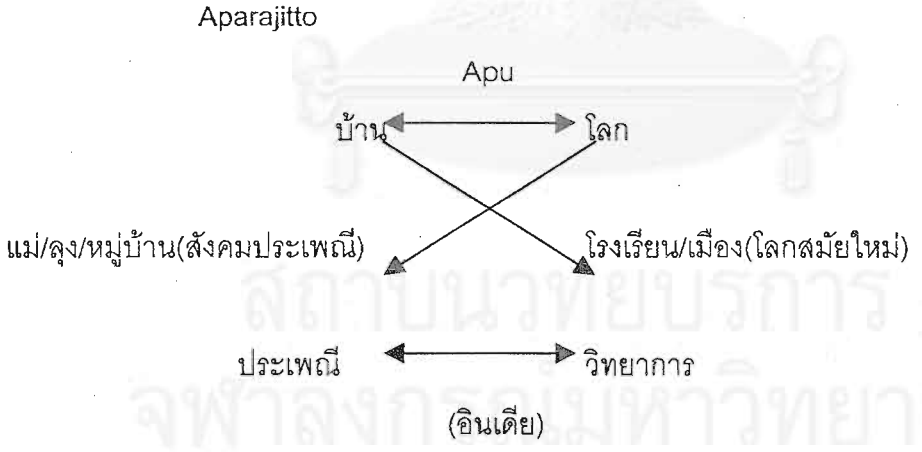
ใน *Aparajito* เสียงหวูดรถไฟที่อาปูเคยหลงใหล กลับกลายเป็นสิ่งที่เขารังเกียจเป็นที่สุด หลังจากที่หริหารเสียชีวิตก่อนวัยอันควรในเมืองพาราณสี สรโปชญาก็ต้องนำเด็กชายมาอาศัยอยู่กับลุงของเธอ เด็กชายอาปูในตอนนี้เติบโตขึ้น และได้กลายเป็นพราหมณ์ประกอบพิธีด้วยการสนับสนุนของลุงและมารดา กระนั้นเด็กชายก็มีความต้องการที่แตกต่างออกไป อาปูชอบที่จะมองเด็กคนอื่นๆวิ่งเล่นและพูดคุยกันระหว่างทางไปโรงเรียน สัตยาจิตนำเสนอให้เรามองเห็นภาพของอาปูที่ค่อยๆหันหน้ามองตามกลุ่มเด็กๆที่อยู่อีกฝากฝั่งคลอง และออกวิ่งตามไปโดยทิ้งวิหารฮินดูไว้เบื้องหลัง

เมื่อเด็กชายรบเร้าที่จะไปโรงเรียน สรโปชญาจึงต้องยินยอมตามนั้นถึงแม้ว่าตัวเธอนั้นจะไม่ค่อยเห็นด้วยนักอาปูมีผลการเรียนอยู่ในระดับดีเยี่ยมจนมีโอกาสที่จะได้เข้าเรียนในมหาวิทยาลัย อาปูต้องการที่จะเรียนรู้โลกและวิทยาการสมัยใหม่จากหนังสือที่ครูใหญ่ค่อยๆวางลงในมือของเขาทีละเล่มทีละเล่ม ในขณะที่มารดาของเขาต้องการให้เขากลับมาอยู่บ้าน และทำหน้าที่พราหมณ์ประกอบ

ศาสนกิจเช่นบิดาของเขา รถไฟที่เขาเคยคิดว่าจะพาเขาไปยังที่ไกลแสนไกล กลับกลายเป็นหนทางกลับสู่บ้านที่เขาจากมา เขาจึงอยากที่จะไปกับเรือเดินทะเล ไปให้ไกลกว่าอินเดีย

ภาพความประทับใจของชนบทใน *Pather Panchali* กลายมาเป็นภาพของตึกรามบ้านช่องสมัยอาณานิคมอันโอฬารในกรุงกัลกัตตา แสงแดดที่ตกกระทบบนผิวน้ำใสอันน่าอัศจรรย์ใจ กลายมาเป็นเงาที่ตกกระทบบนนาฬิกาแดด จังหวะชีวิตอันเนิบช้าของชนบทกลายเป็นการตัดภาพอันฉับไวเช่นวิถีชีวิตในเมือง ละครและการแสดงพื้นเมืองที่เคยทำให้เขามีชีวิตชีวาเมื่อเยาว์วัยคือสิ่งที่เขาเบื่อหน่าย เขาอยากที่จะออกไปจากหมู่บ้านนี้นับแต่วันแรกที่กลับมาถึง

อาปูไม่อยากที่จะกลับบ้านและพูดกับมารดาน้อยลงเรื่อยๆ ทั้งสองไม่รู้จะสื่อสารอะไรต่อกัน ภาพของสรโปชญาที่เดินเข้ามานั่งลงในมุมมืดข้างๆบุตรชายที่กำลังนอนอ่านหนังสืออยู่กับแสงจากตะเกียงไฟ เธอเอ่ยถึงสุขภาพของเธอที่ไม่ค่อยจะดีนัก รวมทั้งความหวังที่จะให้เขากลับมาดูแลเธอ หากเด็กหนุ่มจมอยู่กับหนังสือตรงหน้ากระทั่งไม่ได้ยินสิ่งที่เธอพูด ภาพๆนี้เป็นรูปธรรมของความแปลกแยกระหว่างคนทั้งสอง



นัยยะคู่ตรงข้ามระหว่าง "บ้าน" และ "โลก"นี้ เป็นนัยยะที่ปรากฏอยู่เสมอในงานของสัตยาจิต[24] "บ้าน" กับ "โลก" ในที่นี้ คงจะไม่ได้มีความหมายเพียงตามตัวอักษรว่าเป็นอาคารที่อยู่อาศัย หรือดาวเคราะห์ดวงหนึ่ง หากเป็น "บ้าน" ในความหมายของสิ่งอันคุ้นชินหรืออาณาบริเวณเล็กๆที่มนุษย์สามารถควบคุมได้ กับ "โลก" ในความหมายของความเป็นอื่นที่ไม่คุ้นชิน หรืออาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ที่อยู่เกินกำลังของมนุษย์ การเดินทางจาก"บ้าน"สู่"โลก"ของเด็กชายอาปู เป็นความเปรียบของความเปลี่ยนแปลงในสังคมเบงกอล จากสังคมประเพณีสู่โลกของวิทยาการสมัยใหม่

อาปูนั้นอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงที่จะต้องเลือกเอาระหว่าง "บ้าน" ที่เขาคุ้นชินมาแต่น้อยกับ "โลก" ที่แปลกตาและน่าตื่นใจ ความขัดแย้งระหว่างอาปูและมารดา จึงเป็นดั่งความขัดแย้งระหว่างโลกประเพณีกับโลกสมัยใหม่ และเป็นดั่งความขัดแย้งระหว่างความรู้ทางศาสนากับวิทยาการตะวันตกที่ยากจะสอดประสานกัน บ้านคือสิ่งที่เขาไม่อยากจะเข้าใจและอยากจะหนีไปเสียให้ไกล เช่นเดียวกันกับที่มารดาของเขาก็ไม่อาจเข้าใจได้ว่าเหตุใดเขาจึงไม่เลือกที่จะเป็นพราหมณ์

ในตอนท้ายของภาพยนตร์ เมื่อสรโปชญาเสียชีวิตลง อาปูจึงเลือกที่จะทิ้งโลกเดิมของเขาไว้เบื้องหลัง และปฏิเสธที่จะประกอบพิธีทางศาสนาให้แก่มารดา โดยให้เหตุผลว่า *"จะต้องเข้าสอบวิชาคณิตศาสตร์"* [25]และจะทำพิธีให้ในภายหลังที่กัลกัตตา ความเสื่อมสลายของโลกเก่าใน *Pather Panchali* คือมูลเหตุที่ผลักดันให้อาปู่และครอบครัวออกแสวงหาบ้านใหม่ มาใน *Aparajito* อาปูก็ได้ค้นพบทางเลือกของตน นั่นคือ วิถีแห่งวิทยาศาสตร์และวิทยาการตะวันตก หากการเดินทางของเขานั้นยังไม่สิ้นสุด ใน *Apu Sansar* ภาคสุดท้ายแห่งไตรภาค อาปูก็

<u>บนทางรถไฟสายเก่า</u>

ใน *Apu Sansar* รถไฟยังคงเกี่ยวพันอยู่กับชีวิตของเขา เสียงหวูดและเสียงเครื่องจักรรถไฟยังคงดังก้องเข้ามาในห้องเช่าของเขาที่อยู่ใกล้ๆกับทางรถไฟ บ่งบอกถึงการเดินทางที่ยังไม่สิ้นสุด เมื่ออาปู

---

[24] คงจะมิใช่เหตุบังเอิญที่เขาจะเลือก *Ghare Baire* หรือThe Home and The World มาสร้างอีกครั้งในปี ค.ศ. 1984 หลังจากที่เกือบจะได้สร้างมาแล้วครั้งหนึ่ง

[25] เรื่องเดียวกัน

สำเร็จการศึกษาระดับมหาวิทยาลัย ขณะนี้บ้านของเขาคือเมืองใหญ่เช่นกัลกัตตา เมืองอันเป็นตัวแทนของโลกสมัยใหม่อย่างแท้จริง เขาต้องการที่จะเขียนนวนิยายเกี่ยวกับชีวิตของบุตรพราหมณ์จากเมืองเล็กๆ ที่กลายเป็นเด็กกำพร้ามาอยู่ในกัลกัตตา เด็กชายไม่ต้องการที่จะเป็นพราหมณ์ หากต้องการที่จะเรียนรู้โลก และต่อสู้กับความเชื่ออันงมงายเพื่อโลกที่มีเหตุผล

นวนิยายเรื่องนี้เป็นดั่งความพยายามที่จะจัดระเบียบให้กับชีวิตของเขา อาปูพยายามที่จะค้นหาความหมายและเหตุผลให้กับชีวิตที่ผ่านมา หากชีวิตของมนุษย์นั้นคือความไร้เหตุผล อาปู ต้องพบกับความเปลี่ยนแปลงของชีวิตที่มิได้เป็นไปตามคาดหวัง หรือจำเป็นต้องมีเหตุผลเสมอไป เขาต้องแต่งงานกับอาปาร์ณา(Aparna) ด้วยความบังเอิญ และเมื่อเธอเสียชีวิตจากการคลอดบุตร เขาก็ออกเดินทางไปอย่างไร้จุดหมาย จนปุลุลตามมาพบเขาเพื่อบอกให้เขากลับไปหาลูก และเมื่อเขาพบกับลูกเขาก็ไม่คิดว่าทั้งลูกและเขาจะได้กลับมาอยู่ด้วยกันอีกครั้งหนึ่ง

ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สัตยาจิตยังคงให้ความสำคัญกับการนำเสนอรายละเอียดของเหตุการณ์และบุคลิกของตัวละคร ในช่วง 15-20 นาทีต้น ผู้ชมจะได้รู้จักกับอาปูและชีวิตความเป็นอยู่ของเขา จากเศษเสี้ยวของเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นกับเขาใน 1 วัน ภาพของนักเขียนหนุ่มที่ตื่นขึ้นมาท่ามกลางกองกระดาษและหมึกที่หกเลอะที่นอน ภาพของชายหนุ่มขี้อายที่พยายามหลบสายตาของหญิงสาวข้างบ้านที่จ้องมองมา ชีวิตอันโดดเดี่ยว อ้างว้าง และไร้ซึ่งพันธะคือชีวิตที่เขาเคยชิน หากชะตาชีวิตของเขาที่จะต้องผูกพันกับครอบครัวนั้น ได้ถูกเน้นย้ำให้ผู้ชมรับรู้อยู่เกือบตลอดเวลา ทั้งจากปากของเพื่อนบ้านที่ถามถึงคนรักของเขา หรือจากคำชมของมารดาของอาปาร์ณาที่ว่าเขาละม้ายกับรูปพระกฤษณะ

ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับอาปาร์ณานั้นแม้ว่าจะเป็นเพียงช่วงสั้นๆ หากนำเสนอออกมาได้อย่างทรงพลัง ฉากที่โดดเด่นฉากหนึ่งในภาพยนตร์คือฉากรักระหว่างอาปูและอาร์ปาณา เสียงนาฬิกาปลุกให้ที่กำลังหลับไหลอยู่เคียงข้างอาปูตื่นขึ้นมา เธอลุกขึ้นจากเตียงนอนเพื่อเตรียมอาหารเช้าให้เขา แต่เธอก็พบว่าอาปูได้ผูกชายสาหรีของเธอไว้กับชายผ้านุ่งของเขา เธอหันกลับมาปลดปมนั้นออกแล้วตีเขาเบาๆ อาปูตื่นขึ้นมาพร้อมทั้งอมยิ้มอย่างเห็นขัน เขาเอื้อมมือไปหยิบซองบุหรี่มาเพื่อจุดสูบ และมองเห็นข้อความที่เธอสอดเอาไว้ในซองบุหรี่ เพื่อเตือนให้เขาสูบบุหรี่เพียงครั้งละมวนหลังอาหาร เขายิ้มและส่งสายตามายังเธอ เธอยิ้มรับแล้วก้มลงทำงานต่อไป

ปมที่ผูกโยงทั้งสองเอาไว้นั้น นอกจากที่จะแฝงนัยยะความสัมพันธ์ทางเพศแล้ว ก็ยังแฝงนัยยะของความผูกพันที่เขามีต่อเธอ อาปูจึงมิอาจทำใจได้เมื่อเธอต้องจากไป เขาจึงปฏิเสธที่จะดูหน้าบุตรชาย และเดินทางออกจากเมืองไป อาปูเดินทางผ่านป่าและเขา ผ่านหมู่บ้านในชนบท ไปยังสุดแผ่นดินที่ที่น้ำทะเลจะซัดสาดเข้าหาฝั่งอยู่นิรันดร

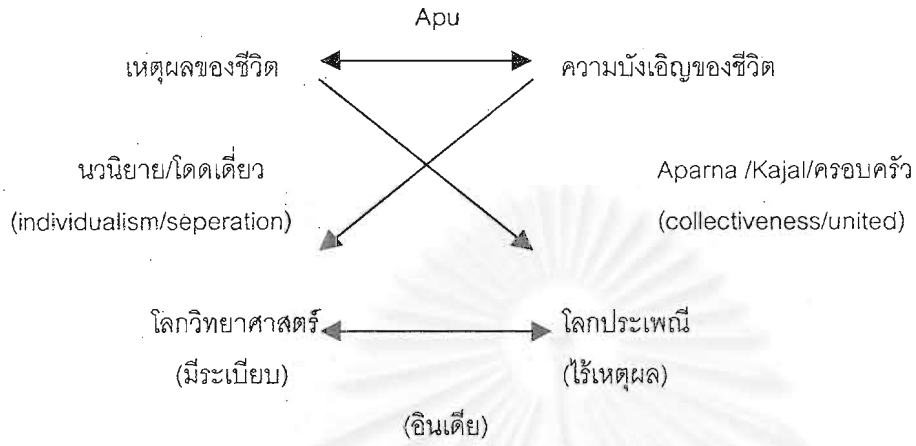
สัญญะแห่งสุดแผ่นดินนี้ มักจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของผู้กำกับหลายๆคน เพื่อสื่อความหมายถึงการเดินทางอันสิ้นสุดลง[26] ใน *Apu Sansar* ก็เช่นเดียวกันที่การค้นหาของอาปูได้สิ้นสุดลง ในฉากหนึ่งที่อาปูนั่งอยู่บนหน้าผา เขาหยิบร่างนวนิยายที่เขียนไว้ออกมาดู ก่อนที่จะค่อยๆทิ้งมันไปทีละแผ่นๆ ชีวิตที่เขาพยายามจะจัดเรียงระเบียบและหาเหตุผลให้กับมัน คือสิ่งที่จำต้องล่องลอยไปตามแรงแห่งสายลม เหตุการณ์ต่างๆที่ผ่านเข้ามาในชีวิตแล้วก็ผ่านเลยไปซ้ำแล้วซ้ำเล่า ก็เป็นดั่งเกลียวคลื่นที่ซัดเข้าสู่ฝั่งและเลือนหายกลับไปยังท้องทะเล

เมื่อเขาเดินทางมายังบ้านเกิดของภรรยา เพื่อบอกให้บิดาของภรรยานำบุตรชายของเขาไปไว้ที่บ้านพักเด็กกำพร้านั้น เขาไม่ได้คาดคิดว่าความผูกพันทางสายเลือดจะทำให้เขาต้องเปลี่ยนความตั้งใจ เขาพยายามที่จะผูกสัมพันธ์กับเด็กชาย โดยมอบรถไฟจำลองอันเป็นดั่งตัวแทนของชีวิตของเขาให้เป็นของขวัญ แต่เด็กชายก็โยนมันทิ้งไปด้วยความโกรธ หากในที่สุดแล้วเด็กชายก็ยินยอมที่จะกลับไป "บ้าน" ที่กัลกัตตาพร้อมกับเขา

---

[26] เช่นใน La Strada ของ Fellini

Apu Sansar



ใน *Aparajito* อาปูพยายามที่จะหลีกหนีจาก"บ้าน"และ"โลกประเพณี" มาในช่วงต้นของ*Apu Sansar* ความคิดนี้ก็ยังคงอยู่กับเขา หากที่สุดแล้ว ชีวิตของเขานั้นก็มิอาจหลีกพ้นไปจากความสัมพันธ์เชิงประเพณีของสามี-ภรรยา หรือของบุตร-บิดา ใบไม้ที่เขาหยิบออกมาจากหนังสือเล่มหนึ่งในตอนต้นของภาพยนตร์เป็นเครื่องเตือนถึง "บ้าน" ที่เขาจากมาก การแต่งงานของเขากับอาปาร์ณาจึงเป็นดั่งการหวนกลับไปหา"โลกประเพณี"และ"บ้าน" ดังนี้ ความตายของอาปาร์ณาก็จะเสมือนกับความสิ้นสูญของโลกประเพณี แต่กายาล(Kajal)บุตรชายที่กำเนิดแต่อาร์ปาณาและอาปู ก็เป็นสัญลักษณ์ของ"ชีวิตใหม่"ที่ผสานเอา"โลกประเพณี"และ"โลกสมัยใหม่"ไว้ด้วยกัน

ภาพของชายหนุ่มที่แบกเด็กชายไว้บนบ่า เดินไปบนถนนสายน้อยพร้อมๆกับเสียงดนตรีอันสดชื่น โดยทิ้งแบบจำลองของรถไฟที่เคยนำเขาไปยังที่ต่างๆไว้เบื้องหลัง เน้นให้เห็นว่าการเดินทางโดยรถไฟของเขาได้สิ้นสุดลงแล้ว และแม้ว่าสัตยาจิตจะไม่ได้ให้ผู้ชมได้รับรู้ชีวิตของอาปูในตอนต่อไปจากนี้ และแม้ว่าการเดินทางด้วยวิถีอื่นๆอาจจะยังไม่สิ้นสุด ผู้ชมก็ยังมั่นใจได้ว่าเขาและลูกพร้อมแล้วสำหรับหนทางเบื้องหน้า

2.2.1.2 **ปราชัยของโลกเก่า**

<u>เสียงดนตรีและความเสื่อมสลายของชนชั้นศักดินาใน</u> Jalsaghar

ใน *Jalsaghar* หรือ The Music Room นั้น สัตยาจิต เรย์ยังคงให้ความสำคัญกับการสำรวจความเปลี่ยนแปลงในสังคมและวัฒนธรรมของเบงกอล โดยในคราวนี้ เขาได้เลือกที่จะนำเสนอภาพของความเปลี่ยนแปลงนั้นผ่านเรื่องราวชีวิตของพิศวัมภาร์ รอย (Biswambhar Roy) ชายชราจากชนชั้นศักดินาแห่งเบงกอล ผู้ซึ่งพยายามจะรักษาเกียรติยศและแบบแผนชีวิตของเชื้อสายเจ้าที่ดิน (Zamindar)ของตนไว้ ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของโลกและความเสื่อมสลายของโครงสร้างสังคมเดิม

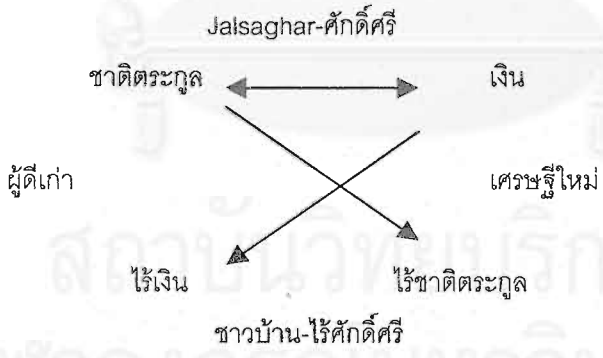
ภาพยนตร์เริ่มต้นด้วยภาพใบหน้าของตาเฒ่าพิศวัมภาร์ในระยะประชิด(close-up) ใบหน้านั้นเป็นใบหน้าที่ไร้ชีวิตจิตใจและปราศจากความรู้สึกประหนึ่งรูปสลักศิลา สัตยาจิตแช่กล้องไว้ที่ภาพใบหน้านี้อยู่เป็นเวลานาน ก่อนที่จะค่อยๆเคลื่อนกล้องออก เพื่อเผยให้เห็นภาพบรรยากาศโดยรอบของรอยปูนที่หลุดลอกออกมาจากผนัง เขม่าดำที่จับอยู่บนพื้นผิวของตัวบ้าน สายลมที่ไม่ไหวติงและความเงียบงัน ชวนให้จิตประหวัดถึงภาพของสุสานอันเคยโอ่อ่าที่ผู้คนพาหลงลืมไป ภาพยนตร์ดำเนินไปในความเงียบและบทสนทนาสั้นๆระหว่างชายชราผู้เป็นนายกับคนรับใช้ของเขา หากในชั่วขณะหนึ่งนั้นตาเฒ่าพิศวัมภาร์ก็ได้ยินเสียงดนตรีที่ดังแว่วมาแต่ไกล เขาจึงถามคนรับใช้ของเขาว่าเสียงดนตรีนั้นมาจากที่ใด และเมื่อได้รับคำตอบว่าเป็นเสียงจากงานฉลองในบ้านของเศรษฐีมาฮิม(Mahim) ตาเฒ่าพิศวัมภาร์จึงได้นึกย้อนไปถึงเหตุการณ์ในงานฉลองที่จัดขึ้นในบ้านของเขาเมื่อกาลก่อน

เหตุการณ์ส่วนใหญ่ในภาพยนตร์เป็นภาพเหตุการณ์ย้อนอดีต ภาพในความทรงจำของพิศวัมภาร์นั้นคือภาพความรุ่งเรืองของชนชั้นศักดินา เครื่องเรือนอันหรูหรา ดอกไม้เพลิงที่ลุกโชติช่วง และเสียงดนตรีอันแสนรื่นรมย์ เสียงดนตรีได้ปลุกให้ตาเฒ่าให้ตื่นขึ้นจากบรรยากาศอันไร้ชีวิต เสียงดนตรีและห้องแสดงดนตรีนั้นจึงเป็นหน่วยความหมายอันสำคัญของภาพยนตร์ พิศวัมภาร์ยอมที่จะจ่ายเงินจำนวนมากสำหรับการจัดแสดงดนตรีในห้องดนตรีของเขา ถึงแม้ว่าเขาจะต้องไปกู้ยืมเงินมาจากผู้อื่นหรือต้องนำเครื่องประดับของภรรยาไปจำนอง Jalsaghar หรือห้องแสดงดนตรีนั้นคือชีวิตของเขา และเป็นสัญลักษณ์ของศักดิ์ศรีแห่งชนชั้นศักดินาที่เขาภาคภูมิใจ

โลกที่พิศวัมภาร์รู้จักคือโลกแห่งอดีต โลกของนักรบที่ขี่ม้าขาวไปในท้องทุ่งที่เขาเป็นเจ้าของ รวมถึงขบวนช้างที่ตกแต่งอย่างงดงามในงานพิธี โลกของห้องแสดงดนตรีที่ตกแต่งด้วยโคมเทียนและรูปเหมือนของบรรพบุรุษ พิศวัมภาร์หลงใหลอยู่กับโลกที่กล่าวถึงนี้ จนกระทั่งลืมสังเกตความเปลี่ยนแปลงที่ย่างกรายเข้ามาในชีวิตของเขา สวนดอกไม้ที่ครั้งหนึ่งเคยงดงามได้ถูกกระแสน้ำอันเชี่ยวกรากพัดพาไปจนหมดสิ้น เสียงจากเครื่องปั่นไฟได้แผดขึ้นกลบเสียงจักจั่นเรไรในยามราตรี แสงสว่างจากไฟฟ้าก็เข้ามาทดแทนแสงเทียน รถยนต์ก็จักเข้ามาแทนที่ช้างและม้า และเศรษฐีใหม่อย่างมาฮิมก็จะเคลื่อนขึ้นมาเป็นชนชั้นใหม่ของสังคม

มาฮิมเป็นชาวบ้านจนๆที่ร่ำรวยขึ้นมาจากการปล่อยเงินกู้และการทำธุรกิจ "คุณค่า"ของคนอย่างมาฮิมจึงอยู่ที่ "เงิน" ซึ่งแตกต่างจากระบบคุณค่าของคนเช่นพิศวัมภาร์ที่ยึดมั่นอยู่กับความใจกว้าง อันเป็นการแสดงออกซึ่ง "เกียรติยศ" และ "ชาติตระกูล" ของชนชั้นศักดินา ดังนี้ เขาจึงมิได้หวังสิ่งตอบแทนที่เป็นสิ่งของหรือเงินตราจากชาวบ้านที่เขาให้ความช่วยเหลือ แต่เป็นความนับหน้าถือตาจากคนเหล่านั้น ความขัดแย้งของภาพยนตร์จึงเป็นการต่อสู้กันระหว่าง "ผู้ดีเก่า" และ "เศรษฐีใหม่" เพื่อการยอมรับและศักดิ์ศรีในสังคม

Jalsaghar



ห้องแสดงดนตรีคือเครื่องหมายแสดงถึงศักดิ์ศรี ในยุคสมัยแห่งชนชั้นศักดินา ห้องดนตรีถือเป็นเอกสิทธิ์ของชนชั้นนี้ ทั้งนี้ ไม่ใช่ผลมาแต่ทรัพย์สินและความมั่งคั่งของพวกเขา หากแต่เนื่องมาจาก "รสนิยม" และ "ชาติตระกูล" ที่สืบต่อกันมา ภาพยนตร์ได้เน้นย้ำถึงความหมายนี้ในฉากย้อนอดีต เมื่อพิศวัมภาร์ได้เชิญมาฮิมให้เข้าร่วมฟังดนตรีในค่ำคืนหนึ่ง ในขณะที่พิศวัมภาร์และชนชั้นสูงอื่นๆกำลัง

ซาบซึ้งไปกับการแสดงดนตรี มาฮิมกลับแสดงอาการเบื่อหน่ายออกมาอย่างเห็นได้ชัด อีกทั้งยังให้ความสนใจกับอาหารและเครื่องดื่มมากกว่าเสียงดนตรี ดังนี้ แม้ว่ามาฮิมจะมีเงินจนสามารถสร้างบ้านได้ใหญ่โตเทียบเท่าบ้านของชนชั้นสูง แต่เขาก็ยังขาดชาติตระกูลและรสนิยมอันดีที่จะทำให้เขาอยู่ในสังคมได้อย่างมีศักดิ์ศรี และด้วยเหตุนี้เอง มาฮิมจึงพยายามที่จัดการแสดงดนตรีขึ้นมาอีกในบ้านของเขา เพื่อโอ้อวดความมั่งมีและยืนยันถึงศักดิ์ศรีของตน

งานแสดงดนตรีในบ้านของมาฮิมนี้เองที่เป็นจุดเริ่มต้นของสงครามระหว่างคนทั้งสอง สงครามระหว่าง "ผู้ดีเก่า" ที่เป็นตัวแทนของวิถีชีวิตอันประณีตอันงดงาม ค่านิยมและระเบียบแบบแผนดั้งเดิมของโลกประเพณี กับ "เศรษฐีใหม่" ที่เป็นตัวแทนของโลกอุตสาหกรรมและเครื่องจักรกลอันไร้ซึ่งความงดงามละเอียดอ่อน

เมื่อห้องดนตรีมิได้เป็นเอกสิทธิ์ของชนชั้นสูงผู้มีรสนิยมอันดีอีกต่อไป หากได้กลายเป็นสิ่งที่ใครที่มีเงินพอก็สามารถหาซื้อมาครอบครองได้โดยง่าย พิศวัมภาร์จึงต้องพยายามที่จะจัดงานแสดงในห้องดนตรีของเขาขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เพื่อที่จะสั่งสอนให้มาฮิมได้รู้ว่า ห้องแสดงดนตรีนั้นไม่ใช่สิ่งที่เศรษฐีใหม่ควรคู่ด้วย หากในครั้งนี้ นอกจากเงินทองที่ร่อยหรอลงเรื่อยๆแล้ว พิศวัมภาร์ก็ยังต้องสูญเสียภรรยาและบุตรชาย ที่รีบเดินทางกลับมาจากต่างเมืองเพื่อที่จะร่วมงานนี้ พิศวัมภาร์จึงปิดห้องแสดงดนตรีของตนลงและใช้ชีวิตอยู่กับความซึมเศร้าของตน ห้องแสดงดนตรีจึงเป็นเครื่องหมายแห่งความเสื่อมสลายของชนชั้นศักดินา และความพ่ายแพ้ของเกียรติยศและชาติตระกูลต่ออำนาจเงินตรา

เสียงดนตรีที่ดังแว่วมาจากบ้านของมาฮิมในช่วงเวลาปัจจุบัน ได้ปลุกให้พิศวัมภาร์มีชีวิตขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เขาจึงตัดสินใจที่จะจัดการแสดงดนตรีขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งด้วยเงินก้อนสุดท้ายที่มีอยู่ ห้องแสดงดนตรีที่ถูกปิดตายก็ถูกเปิดออกเพื่อปัดกวาดทำความสะอาด โคมเทียนระย้าที่แขวนอยู่กลางห้องก็ถูกนำลงมาเช็ดถูจนสะอาด อดีตอันรุ่งโรจน์ถูกปลุกขึ้นมาให้มีชีวิตชีวาอีกครั้งหนึ่ง การแสดงดนตรีดำเนินไปอย่างสนุกสนานและมีรสนิยม และเมื่อการแสดงสิ้นสุดลงพิศวัมภาร์ก็ได้แสดงให้มาฮิมเห็นว่าเศรษฐีใหม่อย่างมาฮิมนั้นไม่อาจที่จะ "เลื่อนขั้น" ขึ้นได้ทัดเทียมชนชั้นสูงเช่นเขา ในขณะที่มาฮิมกำลังจะโยนเงินรางวัลไปที่เท้าของนักแสดง เยี่ยงการให้รางวัลแก่ขอทาน พิศวัมภาร์ก็ได้ใช้ไม้เท้ายื้อมือของมาฮิมไว้ แล้วนำถุงเงินที่เตรียมเขาได้เตรียมไว้ ออกมามอบให้แก่นักแสดงด้วยกิริยาที่ให้เกียรติต่อ

ศิลปิน โดยกิริยานี้เป็นดั่งการตอกย้ำให้เห็นถึง ความแตกต่างอันยิ่งระหว่างผู้ดีเก่า กับเศรษฐีใหม่ที่ไร้ทั้งชาติตระกูลและกิริยาอันงาม

อย่างไรก็ตามในบทสรุปของภาพยนตร์ ภาพของดวงเทียนในห้องแสดงดนตรีที่ค่อยๆดับลงทีละดวงๆนั้น เป็นสัญญาณที่เตือนให้พิศวัมภาร์รู้ว่า ความมืดอันเป็นนิรันดร์ได้เข้าปกคลุมโลกของเขาแล้ว ไม่มีวันที่ห้องแสดงดนตรีของเขาจะส่องแสงประกายได้อีกต่อไป เขาได้นำตนเองมายัง ณ จุดอวสานของชนชั้นศักดินา ภาพของพิศวัมภาร์ในรัดเครื่องเต็มยศ ควบม้าสีข้าวออกไปในทุ่งกว้าง กระทั่งร่วงลงจากหลังม้าสู่ความตายบนพื้นดิน เป็นสัจธรรมของความเสื่อมสลายที่มิมีสิ่งใดหลีกหนีได้พ้น และสัตยาจิตก็ได้นำเสนอให้ผู้ชมเห็นว่าโลกของชนชั้นศักดินานั้นเป็นโลกที่ไม่มีวันที่จะหวนคืน เฉกเช่นโลกประเพณีของชาวบ้านและชนชั้นศักดินาที่จักต้องหลีกทางให้แก่โลกสมัยใหม่ของชนชั้นกลางและอุตสาหกรรม

Devi (The Goddness)

ในกลุ่มภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาที่แสดงถึงความขัดแย้งระหว่างโลกประเพณีและโลกสมัยใหม่นี้ สัตยาจิต เรย์มองว่า ความเปลี่ยนแปลงนั้นเป็นสิ่งที่จะต้องเกิดขึ้น แม้ว่าอารมณ์ที่โหยหาอดีตอันงดงามก็ยังคงมีส่วนสำคัญอยู่ในผลงานของเขา แต่เขาไม่ได้สร้างภาพของความเปลี่ยนแปลงให้เป็นสิ่งที่ชั่วร้าย ในทางตรงกันข้ามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่อง *Pather Panchali* หรือ *Devi* นั้นกลับกลายเป็นสิ่งที่ช่วยต่อชีวิตให้แก่ตัวละครทั้งหลาย

"ความทันสมัย" และ "วิทยาการของตะวันตก" เป็นสิ่งที่อินเดียไม่สามารถที่จะปฏิเสธได้ หากสัตยาจิตก็ได้เรียกร้องให้ผู้คนที่ชมภาพยนตร์ของเขา ได้ย้อนกลับมาพิจารณา อย่างน้อยก็ในสักชั่วขณะจิต ถึงสิ่งที่พวกเขาอาจจะต้องสูญเสียไป

2.2.2. **มนุษย์ กับพันธนาการแห่งชีวิต**

ภาพยนตร์เรื่อง *Kanchanjungha* (1962) เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของสัตยาจิต เรย์ ที่สร้างมาจากเรื่องที่เขาแต่งขึ้นมาเอง ภาพยนตร์ได้เล่าเหตุการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตในช่วงระยะเวลาไม่กี่ชั่ว

โมง ของครอบครัวชนชั้นสูงจากกัลกัตตาที่เดินทางมาพักผ่อนในเมืองดาร์จีลลิ่ง(Darjeeling) ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเต็มไปด้วยเหตุการณ์ที่ซ้อนทับกัน และบทสนทนาอันยาวเหยียด หลายครั้งที่สัตยาจิตใช้เพียงกล้องจับภาพนักแสดงที่เดินสนทนากันไปเรื่อยๆ โดยที่ไม่ตัดภาพเลยเป็นเวลากว่าสิบนาที

สัตยาจิต เรย์ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ของเขาไว้ว่า:

"โครงสร้างของภาพยนตร์เรื่องนี้ค่อนข้างจะซับซ้อน สาระของมันเกี่ยวข้องกับเรื่องหลายเรื่อง มันพูดถึงเรื่องค่านิยม เงินตรา รวมถึงความมั่นคงในชีวิต แล้วก็ยังพูดถึงความไร้ศีลธรรมของมนุษย์ในการที่จะบรรลุซึ่งจุดมุ่งหมายของสังคมที่กล่าวมา...สิ่งที่ผมสนใจในภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือตัวตนอันแท้จริงที่อยู่ภายใต้เปลือกนอกของมนุษย์..."[27]

เหตุการณ์ตามท้องเรื่องและการกระทำ(action)ของตัวละครในภาพยนตร์ไม่ได้พัฒนาไปมากนัก ด้วยเรื่องราวของภาพยนตร์มีอยู่เพียงว่าตัวละครเอกของเรื่อง คือ อินทรานาถต้องการที่จะให้บุตรสาวคนเล็กตอบรับการแต่งงานระหว่างตัวเธอกับชายหนุ่มที่เขาเห็นชอบ กระนั้นจุดเด่นของภาพยนตร์ก็คือ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครแต่ละตัว ที่เป็นดั่งการเผชิญหน้าระหว่างโครงสร้างทางความคิดอันหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเป็นหญิงและความเป็นชายชาย ศีลธรรมและความอยู่รอด ทุนนิยมและสังคมนิยม หรืออำนาจและความเสมอภาคในสังคม

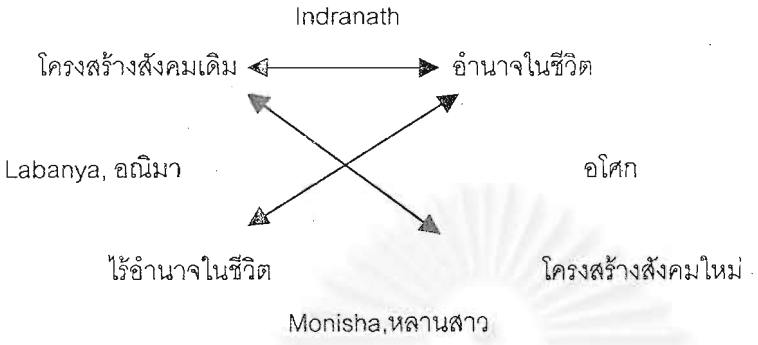
ตัวละครอย่างอินทรานาถ(Indranath)ผู้ประสงค์ที่จะเห็นยอดเขาKanchanjungha[28]ในวันฟ้าหม่น ลาบัณยา(Labanya)ภรรยาผู้อยู่ในโอวาทของสามี อณิมา(Anima)บุตรสาวผู้ระทมทุกข์กับชีวิตการแต่งงานที่บิดาเป็นผู้จัดการให้ โมณิษา(Monisha)บุตรสาวคนเล็กผู้ซึ่งไม่ยอมทำตามประสงค์ของบิดาที่ต้องการให้เธอแต่งงานกับยากาทิศ(Jagadish) ชายหนุ่มผู้สามารถทำทุกอย่างเพื่อความสำเร็จของตน หรืออโศก(Ashoke)นักศึกษาหนุ่มฐานะยากจน ผู้กล้าที่จะปฏิเสธข้อเสนอของอินทรานาถ ล้วนเป็นต้นเค้าให้แก่ตัวละครในภาพยนตร์เรื่องต่อๆมาของเขา

---

[27] Ray, Satyajit อ้างถึงใน Satyajit Ray: eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem oesterreichischen Filmmuseum (1999) p.68

[28] Kanchanjunghaเป็นยอดเขาที่สูงเป็นอันดับสองในเทือกเขาหิมาลัย

Kanchanjungha



ความขัดแย้งระหว่างตัวละครทั้งแปด คือการต่อสู้ของมนุษย์แต่ละคนกับโครงสร้างของสังคมที่รัดรึงตัวตนของพวกเขาไว้ จนกระทั่งพวกเขามิอาจที่จะเป็นนายแห่งชีวิตตนได้ ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สัตยาจิตได้วางให้อินทรานาถเป็นตัวแทนของโครงสร้างสังคมเดิมที่มีอำนาจในการกำหนดชีวิต และความเป็นไปของพนักงานในบริษัทและบุคคลในครอบครัว อินทรานาถมีสิทธิ์ขาดในเกือบทุกๆอย่าง กระทั่งเขาเชื่อว่าเขาสามารถสั่งปุยเมฆที่ปกคลุมยอดเขาสูง ให้ลอยละลิ่วไปได้ดั่งที่เขาปรารถนา หากทว่าอำนาจของอินทรานาถนั้นมิใช่อำนาจของพระเจ้าที่สามารถบงการธรรมชาติและชี้ชะตาชีวิตของมนุษย์ได้อย่างแท้จริง โครงสร้างอำนาจที่เขาสังกัดอยู่จึงถูกท้าทายโดยมนุษย์คนเล็กๆ อย่างอโศกนักศึกษาหนุ่มผู้เป็นตัวแทนของโครงสร้างสังคมใหม่ และโมณิษาบุตรสาวคนเล็กที่กำลังศึกษาวิชาวรรณคดีอยู่ในกัลกัตตา

สัตยาจิต เรย์เปิดทศวรรษใหม่ของปี 1960 ด้วยผลงานที่แสดงถึงทั้งภาพในแง่ดีของสังคมที่กำลังจะเปลี่ยนแปลง และอโศกกับโมณิษาก็คือภาพความหวังที่เขาได้วาดขึ้นมาสำหรับผู้ชม นักศึกษา คนยากจนและมนุษยศาสตร์ คือทางออกของมนุษย์ ในการที่จะต่อสู้กับโครงสร้างของสังคมเดิมที่ไร้ทั้งความยุติธรรมและเหตุผล คนเหล่านี้จะเป็นผู้ที่ปลุกผู้ที่ถูกกดขี่ในโลกเก่า ให้ลุกขึ้นมาตรวจสอบโลกที่ตนอาศัยอยู่และยืนหยัดเพื่อความเท่าเทียมกันของสังคม ดั่งเช่นที่คนหนุ่มสาวทั้งสองได้ปลุกให้ลาบัณญาและอณิมาลุกขึ้นมาต่อต้านอินทรานาถ"ประมุข"ของครอบครัว

2.2.2.1 ภายในโลกแห่งชาย: การต่อสู้ของผู้หญิงสมัยใหม่

ดั่งที่กล่าวไว้ก่อนหน้านี้แล้วว่า ตัวละครเอกจำนวนไม่น้อยในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้น มักจะเป็นตัวละครผู้หญิงที่ต้องต่อสู้กับกฎเกณฑ์ของโลกที่ผู้ชายกำหนดขึ้น ดังนี้ ประเด็นทางจินตทัศน์ประเด็นหนึ่งที่มักจะปรากฏในงานภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ก็เห็นจะเป็นประเด็นจินตทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับ"ความเป็นหญิง"และ"ความเป็นชาย"

ในภาพยนตร์หลายเรื่องของเขา สัตยาจิตได้เล่นกับแนวความคิดของ"ความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่"กับความคาดหวังของสังคม ที่ต้องการให้เธอเป็นทั้ง"ตัวแทนของความทันสมัย"และ"ตัวแทนของผู้หญิงที่เพียบพร้อม" โดยทั้งนี้สัตยาจิตได้มองประเด็นปัญหาเกี่ยวกับเพศสภาพนี้ใน 2 มิติด้วยกัน คือ มิติของสิ่งที่ผู้หญิงต้องเผชิญในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ และในมิติปัญหาของมายาคติระหว่างเพศ

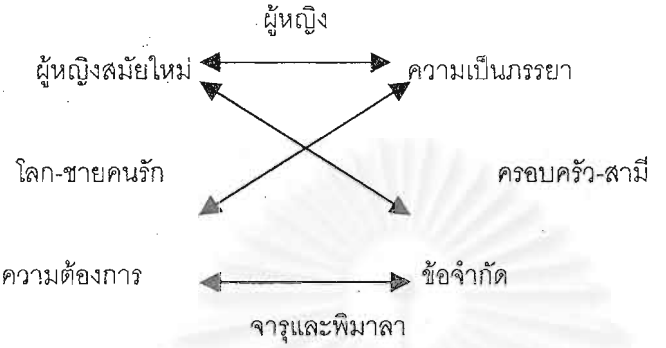
ผู้หญิงในระหว่างสองโลก

ก้าวเล็กๆที่ยิ่งใหญ่ในมหานคร

ชีวิตในบ้านตุ๊กตา:ประตูที่เปิดไม่ออกใน Charulata และ Ghare Baire

ภาพยนตร์เรื่อง *Charulata* (1964) และ *Ghare Baire* (1984)นั้นมีลักษณะหลายๆอย่างคล้ายคลึงกัน นั่นคือ ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่อง เล่าเรื่องของเบงกอลในช่วงแห่งการเปลี่ยนแปลง โดยมีศูนย์กลางของเรื่องอยู่ที่ตัวละครผู้หญิงผู้ซึ่งถูกกำหนดให้อยู่ ณ จุดกึ่งกลางระหว่างชีวิต "ภายในบ้าน" ของความเป็นภรรยา และชีวิต "ภายนอกบ้าน" ของความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ โดยเน้นที่ความขัดแย้งของผู้หญิง ที่จะต้องเลือกระหว่างศีลธรรมกับความปรารถนาของตนเอง โดยช่วงระยะเวลาที่ห่างกัน 20 ปีระหว่างภาพยนตร์ทั้งสอง ทำให้บทสรุปของเรื่องนั้นแตกต่างกัน

Charulata, Ghare-Baire



Charulata เล่าเรื่องราวของจารุ(Charu)ภรรยาของภูผาติ(Bhupati) หนุ่มใหญ่จากตระกูลอันมั่งมีในกัลกัตตา ภูผาติพยายามที่จะดำเนินกิจการหนังสือพิมพ์ของตนเอง และต้องการที่จะให้ภรรยาของเขา"ใช้เวลาว่าง"ที่มีอยู่ในการ"เขียนหนังสือ" ในขณะที่ *Ghare Baire* นั้นเล่าเรื่องราวของ พิมาลา (Bimala)ภรรยาของนิขิล(Nikhil) ชายหนุ่มหัวก้าวหน้าจากตระกูลเจ้าที่ดิน(Zamindar)แห่งเบงกอล ผู้ซึ่งต้องการให้ภรรยาของเขา "รู้จัก" กับ "โลกภายนอก"

ด้วยสถานภาพของหญิงชั้นสูงชาวฮินดู ทั้งจารุและพิมาลาจึงต้องใช้ชีวิตอยู่เพียงแต่ภายในบริเวณบ้านอันโอฬารของสามี จารุใช้เวลาทั้งหมดไปกับงานฝีมือ อ่านหนังสือ เล่นไพ่ หรือไม่ก็เฝ้ามองดูผู้คนบนท้องถนนผ่านกรอบหน้าต่างในห้องนอนของเธอ ส่วนทางด้านพิมาลานั้นก็มักจะใช้เวลาไปกับการเรียนหนังสือกับครูแหม่ม หรือไม่ก็ทำตัวให้งดงามอยู่เสมอสำหรับสามีของเธอ ความต้องการของสามีของทั้งสองที่ต้องการให้พวกเธอ เรียนรู้ที่จะ "เขียนหนังสือ" และทำความคุ้นเคยกับ"โลกภายนอก"อันเป็นโลกของผู้ชายนั้น แท้จริงแล้ว ไม่ได้มีอะไรมากไปกว่าความต้องการที่จะให้พวกเธอเตรียมพร้อมสำหรับโลกตามรสนิยมของพวกเขา ผู้ชายทั้งสองไม่เคยต้องการให้ทั้งจารุและพิมาลาได้ก้าวออกมาอยู่ในโลกภายนอกอย่างแท้จริง ภูผาติจึงรู้สึกประหลาดใจเมื่อเขาได้พบว่าเรื่องที่ภรรยาของเขาเขียนนั้น ได้รับการตีพิมพ์ในวารสารทางด้านวรรณกรรมที่มีชื่อเสียง เช่นเดียวกับความรู้สึกของนิขิลเมื่อเขาตระหนักว่า พิมาลาได้ก้าวออกมาไกลเกินกว่าที่เขาได้คาดหวังเอาไว้ "บ้าน" อันโอฬารจึงเป็นดั่ง "กรงทอง" ที่พยายามกักขังผู้หญิงทั้งสองไว้

ใน *Charulata* สัตยาจิตนำเสนอภาพชีวิตความเป็นอยู่และความเหินห่างในชีวิตคู่ ของผู้หญิงชาวอินเดียระหว่างช่วงศตวรรษที่ 19 ได้อย่างน่าสนใจ ในช่วงเปิดเรื่อง สัตยาจิตเชื้อเชิญให้ผู้ชมได้ประกอบสร้าง(construct)ความเป็นมาของผู้หญิงคนหนึ่ง ผ่านท่าทางและการกระทำของเธอ วัตถุที่เธอจับต้องรวมถึงสภาพของโลกที่แวดล้อมเธออยู่

ภาพชีวิตของจารุที่เดินไปมาอย่างไร้จุดหมาย จากห้องหนึ่งไปสู่อีกห้องหนึ่ง เป็นชีวิตที่น่าเบื่อหน่ายและไร้ความหมาย สิ่งเดียวที่ทำให้เธอรู้สึกสดชื่นขึ้นมาคือเสียงของละครลิงที่ดังมาแต่ภายนอก เสียงอันสดใสนั้น กระตุ้นให้เธอวิ่งไปหยิบกล้องส่องทางไกลอันเล็ก เพื่อมาแอบดูผู้คนบนท้องถนน หากเมื่อผู้คนเดินลับสายตาไป ความสดชื่นในชีวิตก็กลับกลายเป็นความเบื่อหน่ายอีกครั้งหนึ่ง เธอจึงเดินไปที่เปียโนแล้วลองเล่นมันเบาๆ เมื่อเธอได้ยินเสียงฝีเท้าของภูผาติที่นอกประตูห้อง เธอก็รีบออกมาที่หน้าประตูและพยายามเรียกความสนใจจากเขา หากเขาก็ง่วนอยู่กับบทความที่จะลงตีพิมพ์กระทั่งไม่เห็นเธออยู่ในสายตา ขณะที่เขาจะเดินเข้าห้องไป จารุก็ยกกล้องส่องทางไกลขึ้นมาส่องดูภาพของสามีที่ค่อยๆเคลื่อนไกลออกไป โลกที่เธอมองเห็นจึงเป็นโลกของความรู้สึกอันแปลกแยก เหินห่าง และอ้างว้าง

ใน *Ghare Baire* ภาพชีวิตของพิมาลาระหว่างช่วงต้นคตวรรษที่ 20 ก็ไม่ได้แตกต่างอะไรจากภาพชีวิตของจารุ เธอต้องใช้ชีวิตอยู่เพียงแต่ภายในกรงทองอันตกแต่งเสียวิจิตร จนกระทั่งผู้ที่อยู่ภายในห้องนั้นดูไม่ต่างอะไรจากเครื่องเรือนชิ้นเล็กๆ พิมาลาเป็นหญิงที่งดงามและเพียบพร้อม นับแต่ต้นเรื่องผู้ชมจะเห็นเธอแต่งตัวอย่างสวยงามจากศีรษะจรดปลายเท้า ผู้คนรอบข้างมักจะเน้นย้ำเรื่องความงามของเธออยู่เสมอ จนดูราวกับว่าคุณค่าของเธอมีอยู่เพียงเท่านั้น ภาพของพิมาลามักจะถูกนำเสนอผ่านเงาสะท้อนในกระจก ถ้าโลกที่จารุมองเห็นคือโลกที่มองผ่านกล้องส่องทางไกลอันน้อย โลกที่พิมาลามองเห็นก็คือโลกของภาพสะท้อนในกระจกอันบิดเบือน ที่ครูแหม่ม(โลกของผู้หญิงสมัยใหม่) สามี(โลกของนางอันประเสริฐ) และคนรัก(โลกของนางพญาผึ้งผู้ยวนเย้าแรงปรารถนาของชาย) อยากให้เธอเห็น

ความเป็นผู้หญิงของจารุและพิมาลานั้นถูกกำหนดโดยสามีของพวกเธอ เธอได้รับความคาดหวังว่าจะต้องสวมบทบาทที่สมบูรณ์ ทั้งในบทบาทของผู้หญิงสมัยใหม่และบทบาทของภรรยา ในบท

บาทของภรรยานั้น ชีวิตความเป็นอยู่และความต้องการของสามี เป็นสิ่งที่พวกเธอจะต้องคำนึงถึงก่อนสิ่งอื่นใด โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงความต้องการของพวกเธอเอง สิ่งนี้คือข้อบัญญัติที่จะรักษาระเบียบของโลกที่เธออาศัยอยู่ กระทั่งเมื่อทั้งสองได้พบกับผู้มาเยือนที่มิได้คาดคิด พวกเธอจึงตระหนักว่าโลกที่เคยเชื่อว่าสมบูรณ์นั้น แท้จริงแล้วมิได้เป็นเช่นนั้น อามาล(Amal)กวีหนุ่มผู้มาพร้อมกับพายุได้พัดพาให้โลกของจารุนั้นยุ่งเหยิงและโอนเอนตามแรงลมไปชั่วขณะหนึ่ง สัญทีป(Sandip)เพื่อนเก่าแก่ของนิขิลผู้นำขบวนการ Swadeshi[29] ก็ได้จุดประกายไฟแห่งความปรารถนาที่เผาผลาญพิมาลา ผู้ชายทั้งสองได้ทำให้พวกเธอรู้สึกถึงแรงปรารถนา อันเป็นอีกแง่มุมหนึ่งแห่งความเป็นผู้หญิงของพวกเธอ

อามาลผู้ร่าเริงสดใสคือโลกที่จารุปรารถนา เธอสามารถคุยกับเขาได้เกือบทุกเรื่อง ทั้งสองชื่นชอบบทกวีเหมือนกัน เขาแตกต่างจากสามีผู้เงียบขรึมที่หมกมุ่นอยู่กับเรื่องการเมืองและงานเขียนเชิงหนังสือพิมพ์ เมื่อมีอามาลมาอยู่ใกล้โลกของจารุก็มิได้มีแต่ในห้องอันว่างเปล่า หากเป็นโลกอันสดใสของต้นไม้และแสงแดดในสวน เธอรู้สึกเป็นอิสระเฉกเช่นชิงช้าที่พาเธอลอยสูงขึ้นจากพื้นดิน จารุใช้กล้องส่องอันเล็กของเธอส่องดูธรรมชาติของสวน ความเป็นไปของบ้านข้างๆ และใบหน้าของอามาลที่กำลังคร่ำเคร่งเขียนหนังสือ ภาพของเขาภาพนี้เป็นภาพระยะประชิดเพียงภาพเดียวที่ผู้ชมจะได้มองเห็นผ่านกล้องส่องของเธอ จารุได้เผชิญหน้ากับแรงปรารถนาของตนที่ซุกซ่อนอยู่ เธอต้องการครอบครองตัวเขา เธอต้องการให้เขาเคี้ยวเพียงหมากที่เธอปรุงให้ เธอต้องการให้เขาเขียนหนังสือลงในสมุดที่เธอเย็บและปักที่หน้าปกให้ เธอต้องการให้เขาเก็บสิ่งที่เขาเขียนไว้สำหรับเธอเพียงผู้เดียว และเมื่อเขาไม่สามารถรักษาคำมั่นสัญญา เธอจึงตัดสินใจที่จะเขียนเรื่องลงตีพิมพ์ในนิตยสารบ้าง

การที่เรื่องของอามาลได้รับการตีพิมพ์นั้น เป็นสัญญะที่บ่งบอกว่าเธอไม่ได้ครอบครองโลกของเขา จารุจึงรู้สึกว่าเธอถูกทรยศ ด้วยความโกรธระคนเสียใจเธอจึงตัดสินใจที่จะเขียนเรื่องส่งตีพิมพ์บ้าง การเขียนของเธอนั้นเป็นดั่งการทำความเข้าใจตนเอง และเป็นการเปลี่ยนแปลงสถานภาพ จาก "ผู้นิ่งเฉย" มาสู่สถานะ "ผู้กระทำ" ภายหลังจากที่เรื่องของเธอได้รับการตีพิมพ์ ผู้ชมก็ได้เห็นความเปลี่ยนแปลงบางอย่างในตัวเธอ เธอหยิบรองเท้าแตะที่เธอตั้งใจปักให้กับสามีของเธอ ออกมาจากในตู้เพื่อนำ

---

[29] Swadeshi เป็นขบวนการเคลื่อนไหวต่อต้านสินค้านำเข้าจากอังกฤษ อันสืบเนื่องจากการที่ Lord Curzonอุปราชแห่งอาณานิคมอินเดียในขณะนั้น ได้ดำเนินนโยบายแบ่งแยกแคว้นเบงกอลเป็นสองส่วนคือ เบงกอลตะวันตก(ฮินดู) และเบงกอลตะวันออก(มุสลิม)

มามอบให้กับอามาล พร้อมๆกับยัดหมากที่เธอเตรียมไว้ใส่ปากเขา เธอกล้าที่จะแสดงความรู้สึกของเธอต่อหน้าผู้อื่น และได้แสดงความรู้สึกของเธอที่มีต่ออามาลออกมาให้เขาได้รับรู้ จารุได้ก้าวออกจาก" บ้าน"ที่เต็มไปด้วยข้อจำกัดมาสู่"โลก"ที่เธอปรารถนา

ก่อนที่เธอจะได้พบกับสัญทีปนั้น พิมาลามีชีวิตการแต่งงานที่แสนจะราบเรียบกับนิชิลสามีของเธอ จากมุมมองของพิมาลาที่เล่าเรื่องผ่านสมุดบันทึกของเธอ นิชิลเป็นสามีที่สมบูรณ์แบบ ทั้งชาติตระกูลอันสูงส่ง ศีลธรรมจรรยา ตลอดจนการที่เขาปรนเปรอด้วยข้าวของราคาแพง นิชิลไม่ต้องการให้ภรรยาของเขาหมกตัวอยู่แต่ในบ้าน ภรรยาของเขาควรจะเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่รู้ภาษาอังกฤษและรู้จักถึงความต้องการของตนเอง และเมื่อเธอได้ไปฟังปาฐกถาของสัญทีป พิมาลาก็รู้ได้ในทันทีว่าต้องการอะไร

ในสายตาของพิมาลานั้น สัญทีปเปรียบดั่งพระกฤษณะผู้ยังความร่าเริงสดใสมาสู่โลกและใช้ชีวิตในหมู่มวลมนุษย์ ซึ่งเมื่อเปรียบกับสามีของเธอผู้เคร่งขรึมและประเสริฐดั่งพระยุธิษเฐียรแล้ว เธอสามารถเข้าถึงโลกของสัญทีปได้ง่ายกว่า เมื่อแรกที่เธอได้พบเขานั้น เธอนั่งรวมอยู่กับผู้หญิงคนอื่นๆที่นั่งอยู่ในส่วนพื้นที่ของห้องที่ถูกกั้นออกไป เสียงของสัญทีปที่อยู่อีกฝากหนึ่งของฉากกั้นปลุกเร้าความปรารถนาของเธอ จนเธอต้องใช้มือแหวกม่านออกไปเพื่อที่จะได้มองเขาให้เต็มตา แสงทองของเปลวเทียนที่ทาบฉายลงบนใบหน้าของเธอ คือไฟปรารถนาอันคุกรุ่น

เช่นเดียวกันกับจารุ พิมาลาได้เปลี่ยนแปลงตนเองจากหญิงสาวผู้เก็บซ่อนความปรารถนาไว้ภายใต้กิริยาอันนิ่งเฉย มาเป็นผู้หยิบยื่นข้อเสนอในตอนท้าย เมื่อเธอพยายามที่จะบอกกับสัญทีปว่า เธอได้เตรียมเงินจำนวนหนึ่งไว้ให้ขบวนการเคลื่อนไหวของเขานั้น ผู้ชมจะเห็นพิมาลาที่เคยเฉยนิ่งเดินวนอยู่รอบกายของสัญทีปที่ยังยืนตะลึงในความเปลี่ยนแปลงของเธอ เมื่อเธอกำลังจะเดินออกไปจากห้อง เขาจึงได้ปราดเข้าไปยึดข้อมือของเธอไว้ สายตาที่ทั้งสองมอบให้กันทำให้เรารู้ว่า พิมาลาได้ก้าวล้ำจากขอบเขตของ "บ้าน" ที่เธอควรจะเก็บตัวไว้เพียงแต่ภายใน

นอกจากนี้ ภายใต้ตัวละครหลักทั้ง 6 ตัว สัตยาจิตได้ซุกซ่อนความหมายบางประการเอาไว้ "สามี" ของผู้หญิงทั้งสอง คือ ภูผาติเป็นผู้จัดพิมพ์หนังสือพิมพ์"ภาษาอังกฤษ"ที่รายงานข่าวคราวที่เกิด

ขึ้นในรัฐเบงกอล และนิขิลเป็นชนชั้นสูงที่ผ่านการศึกษามาเยี่ยงชาวตะวันตกและรู้ภาษาอังกฤษเป็นอย่างดี สามีทั้งสองสวมใส่เสื้อผ้าตามสมัยนิยมอีกทั้งครอบครองบ้านที่สร้างและตกแต่งตามแบบอย่างของชาวตะวันตก ในขณะที่ "ชู้รัก" ของพวกเธอ คือ อามาลนักศึกษาหนุ่มด้านวรรณคดีเบงกาลี และสัญทีปผู้นำกลุ่มต่อต้านสินค้าอังกฤษนั้นก็มักจะปรากฏกายในชุดพื้นเมือง[30] ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจึงมิใช่เป็นเพียงเรื่องของ "สามี" และ "ชู้รัก" หากแต่เป็นความขัดแย้งระหว่าง"วิถีแบบอินเดีย" และ "วิถีแบบตะวันตก"

ใน *Charulata* เมื่อกิจการหนังสือพิมพ์ภูผาติต้องปิดตัวลง จารุได้เสนอให้เขาพิมพ์หนังสือขึ้นมาใหม่ โดยเพิ่มเนื้อหาที่เป็นภาษาเบงกาลีและส่วนของวรรณคดีกับกวีนิพนธ์ เป็นสัญญาณว่าวิถีที่ต่างกันของ ตะวันออกและตะวันตก, สุนทรียะและการเมือง รวมทั้งความคิดและอารมณ์อาจจะมีโอกาสที่จะมาบรรจบกันได้ ชีวิตคู่ของภูผาติและจารุนั้นก็น่าที่จะกลับคืนสู่ปกติสุข แต่การณ์ก็มิได้เป็นเช่นนั้น เมื่อภูผาติได้รับรู้ถึงความสัมพันธ์ทางใจระหว่างภรรยาและน้องชายของเขา ในฉากสุดท้ายนี้ ภูผาตินั่งรถม้าออกไปเพียงลำพัง เพื่อใช้เวลาอยู่กับความรู้สึกนั้นและทบทวนถึงสิ่งต่างๆ เมื่อเขากลับมาถึงบ้านเขาก็พบกับจารุที่รอเขาอยู่ เมื่อเขาลังเลที่เข้ามาในบ้าน เธอจึงยื่นมือออกหาเขา และเขาก็ยื่นมือออกมาหาเธอ หากก่อนที่มือของทั้งสองจะสัมผัสกันนั้น ทุกสิ่งก็หยุดนิ่งและเงียบงัน กลายเป็นภาพนิ่ง 5 ภาพ

1.ใบหน้าของจารุ

2.ใบหน้าอันโศกเศร้าของภูผาติ

3.คนรับใช้ถือตะเกียงเข้ามา

4.ภาพระยะครึ่งตัวของคนทั้งสองที่กรอบประตู

5.กล้องค่อยๆเคลื่อนออกจนเห็นภาพของสามีภรรยาที่พยายามยื่นมือเขาหากัน โดยมีระยะห่างเพียงครึ่งนิ้ว

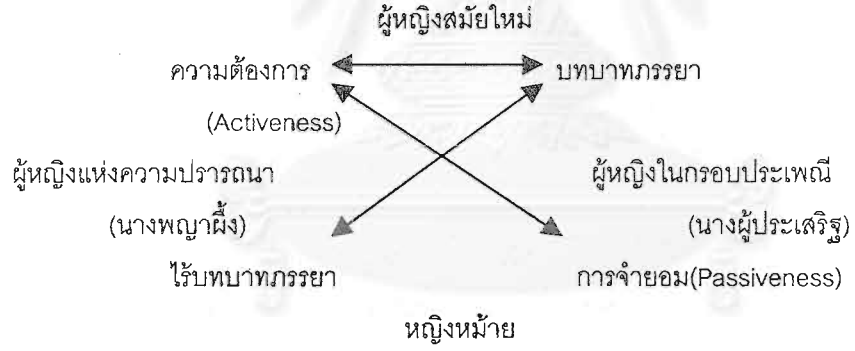
---

[30] Ray, Satyajit ข้างใน Satyajit Ray : eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem oesterreichischen Filmmusumn (1999) p. 68.

ตัวอักษรบนจอภาพยนตร์ที่เขียนว่า *"รังนอนที่แหลกสลาย"*[31] สื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนทั้งสองที่มิอาจจะเป็นดั่งเดิม ทั้งสองอาจจะพยายามที่จะเข้าให้ถึงซึ่งกันและกัน แม้ว่าจารุจะต้องกลับคืนสู่สถานภาพของ "ภรรยา" แต่เธอก็อาจจะมีบทบาทมากขึ้นในความสัมพันธ์นี้ กระนั้นระยะห่างเพียงครึ่งนิ้วก็จะยังคงเป็นระยะห่างที่จะดำรงอยู่ในชีวิตของคนทั้งสอง และเรื่องราวต่างๆที่ผ่านมาคือความเงียบอันเป็นนิรันดร์ที่ทั้งสองคงจะไม่เอ่ยถึงมันอีก

ใน *Charulata* เมื่ออามาลได้รับรู้ความรู้สึกของจารุแล้ว เขาก็ตัดสินใจที่จะไปเสียให้ไกล เฉกเช่นสายลมที่พัดผ่านมาสร้างความปั่นป่วนในคราหนึ่งแล้วก็จักผ่านไป หากสัญฑีปมิได้มีจิตใจอันสูงส่งเช่นอามาล เขาเป็นดั่งเปลวเพลิงที่พร้อมจะเผาผลาญทุกสิ่งที่อยู่ใกล้ให้วอดวาย โทษทัณฑ์ของทางเลือกที่ผิดพลาด คือชีวิตที่ต้องอยู่ภายในกรงขังของความสำนึกผิดไปชั่วนิรันดร์ พิมาลาจึงทิ้งตัวลงร่ำไห้อยู่หน้าบานกระจก กระจกที่เคยสะท้อนภาพของโลกให้เธอเห็น นิขิลค่อยๆประคองร่างของเธอขึ้นโดยมิได้เช็ดหยาดน้ำตาให้แก่เธอ เขาต้องการให้เธอเห็นภาพสะท้อนอันเป็นจริงของนางหงส์ผู้ใฝ่ฝันที่จะโบยบิน หากกลับต้องร่วงหล่นลงสู่พื้นดิน

Ghare-Baire



ดูเหมือนว่าทางเลือกของผู้หญิงอินเดียใน *Ghare-Baire* นั้นมีไม่มากนัก พวกเธอถูกคาดหวังให้รับบทบาทของภรรยาผู้แสนประเสริฐ พร้อมกับที่จะต้องเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่สามารถประสานแรงปรารถนากับบทบาททางสังคมไว้ด้วยกัน แต่นั่นก็เป็นเพียงแค่ภาพในอุดมคติ เพราะใน "ความเป็นจริงของภาพยนตร์" สัตยาจิต เรย์ได้นำเสนอให้เห็นว่าทั้งสองสิ่งนั้นมิอาจที่จะอยู่รวมกันได้ "ความเป็นผู้หญิง" ของพวกเธอนั้น ผูกพันอยู่กับบทบาทที่เธอถูกคาดหวัง พวกเธอจึงต้องเลือกเอาระหว่างชีวิตตาม

---

[31] เรื่องเดียวกัน

บทบาทภายใต้ข้อกำหนด กับชีวิตตามที่เธอปรารถนา แต่ก็ดูเหมือนว่าถ้าเธอเลือกประการหลัง สังคมก็เตรียมพร้อมที่จะลงโทษเธอ

นิขิลต้องการให้พิมาลาเตรียมพร้อมสำหรับโลก แต่โลกก็มิใช่ที่ทางสำหรับเธอ เมื่อนิขิลถูกฆ่า พิมาลาก็ต้องใช้ชีวิตภายใต้ข้อกำหนดของ "หญิงหม้าย" อันเคร่งครัดกว่าชีวิตที่ผ่านมา ภาพของเธอในชุดสาหรีพื้นๆไร้เครื่องตกแต่งค่อยๆเด่นชัดขึ้น ในขณะที่ภาพของเธอในเครื่องแต่งกายอันวิจิตรก็ค่อยๆ เลือนหายไป เช่นเดียวกับแสงเลือนลางแห่งโลกภายนอกของผู้หญิงที่สัตยาจิตเคยตั้งความหวังไว้ใน *Mahanagar (1963), Charulata (1964)* และภาพยนตร์เกี่ยวกับผู้หญิงในยุคแรกๆ

ผ่านม่านกระจกที่ขุ่นมัว: มายาคติระหว่างเพศ

นิยามใหม่ของเพศสภาพ: บทบาท"ผู้ดูแล"ใน The Postmaster

เดิมทีเดียวภาพยนตร์เรื่อง *Teen Kanya* (1961) หรือ สามอนงค์ นี้ ประกอบขึ้นด้วยภาพยนตร์ขนาดสั้นจำนวน 3 เรื่อง แต่ในภาพยนตร์ฉบับที่แพร่หลายโดยทั่วไปนั้น จะมีเพียง 2 เรื่องคือเรื่อง *The Postmaster* และ *Samapati* ภาพยนตร์ชุดนี้ ไม่ได้เล่าเรื่องราวที่ต่อเนื่องหรือสัมพันธ์กันอย่างในภาพยนตร์ชุดไตรภาคของอาปู หากภาพยนตร์แต่ละเรื่องในชุดนี้จะมีเรื่องราวที่สมบูรณ์และสิ้นสุดในตัวของมันเอง โดยจะมีโครงสร้างของเรื่องที่คล้ายคลึงกัน คือ

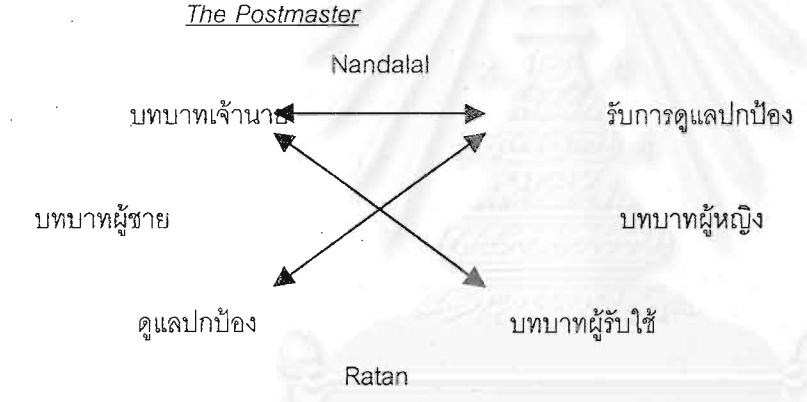
1. ตัวละครผู้ชายเดินทางมาจากในเมือง
2. และได้พบกับตัวละครผู้หญิงที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง
3. ในฉากหลังเป็นชนบทของแคว้นเบงกอล
4. โดยตัวละครผู้ชายนั้นพยายามที่จะควบคุมความเป็นไปบางอย่างในชีวิตของตัวละครผู้หญิง
5. ตัวละครผู้ชายล้มเหลวจากความพยายามนั้นและเดินทางกลับไปยังเมือง

โครงสร้างนี้ทำให้สามารถพิจารณาความหมายของภาพยนตร์ได้ในสองลักษณะ ในลักษณะแรกนั้น ภาพยนตร์จะเป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่าง "ความเป็นชาย" และ "ความเป็นหญิง" หากในขณะเดียวกัน การที่ตัวละครผู้ชายนั้นผูกโยงอยู่กับ "เมือง" และตัวละครผู้หญิงผูกโยงอยู่กับ

"ชนบท" ก็ได้ทำให้ภาพยนตร์มีความหมายในอีกลักษณะหนึ่ง คือ เป็นเรื่องความขัดแย้งระหว่าง "เมือง" และ "ชนบท"

ใน *The Postmaster* สัตยาจิต เรย์ได้พยายามที่จะสำรวจบทบาทของผู้ชายและผู้หญิงในสังคมอินเดีย ที่ผู้หญิงมักจะถูกกำหนดให้สวมบทบาทของผู้รับใช้ที่ต้องรับการดูแลจากพ่อ สามี และผู้ชายที่เป็นนายของพวกเธอ โดยนำเสนอผ่านเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างนันทาลาล(Nandalal) บัณฑิตใหม่จากนครกัลกัตตา ที่ถูกส่งมารับตำแหน่ง "นายไปรษณีย์" ในหมู่บ้านเล็กๆอันห่างไกลจากความเจริญ กับระตัน(Ratan)เด็กหญิงกำพร้าที่ทำงานเป็นเด็กรับใช้ในบ้านของเขา

Teen Kanya



ด้วยตำแหน่งหน้าที่ทางการงาน การศึกษา รูปลักษณ์ภายนอกที่ดูน่าเกรงขาม และความเป็นบัณฑิตที่มาจากในเมือง สถานภาพของนันทาลาล "เจ้านาย" ในภาพยนตร์นั้น จึงค่อนข้างที่จะอยู่ในระดับเหนือกว่าชาวบ้านคนอื่นๆ ที่ดูเป็นคนบ้านนอกไร้การศึกษาและมักจะมองเขาด้วยสายตาอันชื่นชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปรียบเทียบตัวของนันทาลาลกับสถานภาพของระตัน เด็กหญิงกำพร้าที่สวมเสื้อผ้าสกปรกมอมแมมและไร้การศึกษา ผู้รับหน้าที่เป็น "เด็กรับใช้" ในบ้านพักของเขา

ระตันนั้นเป็นตัวละครผู้หญิงเพียงคนเดียวในเรื่อง ในช่วงต้นของภาพยนตร์ สถานภาพอันแตกต่างระหว่างเธอกับนันทาลาลได้ถูกเน้นย้ำให้ชัดขึ้น ด้วยการจัดองค์ประกอบของพื้นที่บนจอภาพยนตร์ ในครั้งแรกที่ผู้ชมจะได้รู้จักกับตัวละครทั้งสอง ภาพของนันทาลาลนั้นจะมีขนาดใหญ่และอยู่ด้านหน้า

ของจอภาพ(foreground) ในขณะที่ภาพของระตันนั้นก็จะมีขนาดเล็กและมักจะเป็นฉากหลัง (background) ให้แก่ภาพของนันทาลาล ทำให้ร่างที่ผอมบางและเล็กแกร็นของเธอนั้นดูเล็กลงไปอีก จนแทบที่จะ "ไร้ตัวตน" จนเมื่อเธอได้ทำงานตามที่เขาต้องการได้สำเร็จลุล่วง ภาพของเด็กหญิงก็จะค่อยๆชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้ เธอจึงเป็นดั่งตัวแทนของผู้หญิงภายใต้กรอบของวัฒนธรรม ที่ "ตัวตน" ของพวกเธอยังต้องผูกพันอยู่กับบทบาท "ผู้รับใช้" ชีวิตและคุณค่าของระตันจึงอยู่ที่ความพึงพอใจที่นายจ้างของเธอมีต่อเธอ โดยตลอดช่วงเวลาของภาพยนตร์นั้น เด็กหญิงจึงต้องทำงานทุกอย่างที่จะทำให้นันทาลาลพึงพอใจและยอมรับเธอสู่จักรวาลของเขา

ด้วย "ความเป็นชาย" และบทบาทของ "เจ้านาย" นันทาลาลจึงต้องมีหน้าที่ที่จะ "ปกป้อง" และ "ดูแล" ผู้อยู่ใต้การปกครองของเขาที่เป็นผู้หญิง หากสภาพของนันทาลาลในหมู่บ้านแห่งนี้ ดูไม่ต่างอะไรกับสภาพของเด็กทารกที่ไม่สามารถช่วยเหลือตนเองได้ เขาไม่สามารถปรับตัวให้เข้ากับชีวิตความเป็นอยู่ของหมู่บ้านแห่งนี้ได้ ด้านที่ "เปราะบาง" และ "ไม่เป็นชาย" ของตัวละครตัวนี้จะค่อยๆปรากฏออกมาเรื่องๆ เขาไม่กล้าแม้กระทั่งที่จะลงไปอาบน้ำในบึงใกล้บ้านพักเมื่อเห็นคราบงูอยู่ใกล้ๆที่นั้น และรู้สึกตกใจกลัวเมื่อเห็นคนบ้าเข้ามาป้วนเปี้ยนในบริเวณบ้าน อีกทั้งไม่สามารถหลับตาลงได้ในยามค่ำคืนเมื่อได้ยินเสียงสุนัขป่าที่หอนอยู่นอกบ้าน ในขณะที่เด็กผู้หญิงตัวเล็กๆอย่างระตันกลับไม่สั่นสะท้านต่อสิ่งเหล่านี้ เธอเดินไปตักน้ำจากบ่อมาให้เขาอาบ และไล่คนบ้าออกไปจากบ้านต่อหน้านันทาลาลที่ยืนตัวแข็งและทำอะไรไม่ถูก จนเมื่อนันทาลาลป่วยหนัก ระตันก็ยังต้องคอยเฝ้าพยาบาลเขาที่นอนเพ้อถึงมารดาด้วยพิษไข้ ดังนี้ ระตัน "เด็กหญิงรับใช้" จึงเป็น "ผู้ดูแลตัวจริง" ของเรื่อง ในขณะที่นันทาลาล "เจ้านาย" กลับต้องเป็นฝ่าย "รับการดูแล"

ดังนี้ ความหมายของโลกที่เคยเชื่อกันว่าเป็นเช่นนั้น (status quo) ที่ว่าผู้ชายจะต้องเป็นผู้ดูแลปกป้องผู้หญิง และเป็นเจ้านาย ในขณะที่ผู้หญิงนั้นต้องคอยทำตามปรารถนาของผู้ชาย จึงถูกสั่นคลอน นันทาลาลจึงต้องหาหนทางที่จะนำสมดุลกลับคืนให้แก่โลกแห่งความเป็นชายของเขา เขาจึงได้พยายามที่จะกันระตันให้ออกจากจักรวาลของเขาและทำให้เธอรู้สึกด้อยในทุกหนทาง เขาไม่เคยใส่ใจกับสิ่งระตันทำเพื่อเขา แม้ว่าเธอพยายามอย่างยิ่ง ที่จะทำให้เขาสังเกตเห็นว่าเธอได้อาบน้ำและสวมเสื้อผ้าที่สะอาดเอี่ยมตามที่เขาต้องการ หรือในตอนหนึ่ง เมื่อเธอถามถึงน้องสาวของเขาที่อยู่ในกัลกัตตาว่า *"น้องสาวของนายอ่านออกเขียนได้ไหม?"* เขาก็รีบตอบว่า *"ได้สิ น้องสาวของฉันไม่เหมือนแก*

หรอก" และเมื่อเธอตอบกลับไปว่า *"แต่หนูก็ร้องเพลงได้นะ"* พร้อมๆกับที่ร้องเพลงให้เขาฟัง ทว่านันทาลาลก็มิได้ใส่ใจกับเพลงที่เธอร้อง จนเธอต้องหยุดลงกลางคันและวิ่งหนีออกไป

นอกจากนี้แล้ว นันทาลาลยังได้พยายามที่จะสวมบทบาท "เจ้านาย" และ"ผู้ดูแล" ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ด้วยการอาสาที่จะสอนหนังสือให้กับเด็กหญิง โดยบอกกับเธอว่า *"ถ้าทำได้ดี ก็จะมีรางวัลให้"* และสัญญาว่าจะสอนจนกระทั่งเธออ่านออกเขียนได้ หากในที่สุดแล้วเขาก็ทนสภาพของชนบทไม่ไหว และพยายามที่จะเดินทางกลับไปยังกัลกัตตา ทิ้งคำสัญญาต่อเด็กหญิงที่เขามิได้ถือเป็นจริงเป็นจังไว้เบื้องหลัง

ในฉากสุดท้ายของภาพยนตร์ เด็กหญิงระตันพยายามที่จะซ่อนน้ำตาของเธอไว้ เมื่อเธอได้รู้ว่านายของเธอได้ทิ้งเธอไปแล้ว และภายหลังจากที่นันทาลาลได้ฝากฝังเธอไว้กับนายคนใหม่ เขาก็เดินมาหาเธอเพื่อที่จะมอบเศษเงินเล็กน้อยให้แก่เธอเป็นสินน้ำใจ หากเด็กหญิงได้ตัดสินใจแล้วว่าเธอจะไม่ยอมให้เขาได้ดูแคลนเธออีก เธอจึงเดินผ่านไปโดยไม่สนใจว่าเขาพยายามที่จะหยิบยื่นบางสิ่งให้แก่เธอ ในตอนสุดท้ายของภาพยนตร์นี้ สัตยาจิตได้เสนอภาพใบหน้าที่มาดมั่นของเด็กหญิงให้เป็นจุดเด่นของภาพ ผู้ชมจึงได้เห็นภาพ "ตัวตนของระตัน" อย่างชัดแจ้ง ในขณะที่ภาพของนันทาลาลนั้น จะค่อยเคลื่อนห่างออกไปไกลขึ้นเรื่อยๆจนกระทั่ง "ไร้ตัวตน"

คุณค่าและตัวตนของผู้หญิงนั้นจึงอยู่ที่ตัวของเธอเอง มิใช่อยู่ที่บทบาทที่พวกเธอถูกคาดหวังให้เป็นเช่นนั้น

หลังม่านกระจก: มายาแห่งเพศ ใน Nayak

ค่ำคืนหนึ่งบนทางแสนไกล ชายรูปงามผู้ต้องคำสาป กับหญิงสาวที่ช่วยปลดปล่อยเขาจากพันธนาการ ในภาพยนตร์เรื่อง *Nayak* หรือ The Hero (1966) สัตยาจิต เรย์ใช้ขนบการเล่าเรื่องของเทพนิยายรักโรแมนติกระหว่างชายและหญิง เพื่อนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับมายาคติ(Myth)ของความเป็นหญิงและความเป็นชายด้วยวิถีทางที่"ต่อต้านความเป็นโรแมนติก(anti-romantic)"[32]

---

[32] Seton, Marie Portrait of a Director 1971

จุดสำคัญในการสื่อความหมายของภาพยนตร์เรื่องนี้ อยู่ที่การเล่นสนุกกับความเชื่อหรือภาพฝันของผู้คน รวมทั้งกับขนบบางประการของเรื่องเล่า โดยมีสัญญะที่สำคัญในการสื่อความหมายคือตัวนักแสดงที่มารับบทนำในเรื่อง อันได้แก่ อุตตมะ กุมาร(Uttam Kumar) และชาร์มิลล่า ฐากุร (Sharmilla Tagore)

ในชีวิตจริงนั้น อุตตมะ กุมารก็เป็นนักแสดงหนุ่มรูปงามและมีชื่อเสียงดั่งบทบาทของอรินดัมที่เขาได้รับในภาพยนตร์ ส่วนชาร์มิลล่า ฐากุรนางเอกเจ้าประจำในภาพยนตร์ของสัตยาจิต ก็ได้กลายเป็นนางเอกยอดนิยมคนหนึ่งในภาพยนตร์ภาษาฮินดี เธอนั้นมีรัศมีดาราที่เปล่งประกายกระทั่งบทบาทนักข่าวสาวอธิติที่เธอได้รับนั้นไม่น่าเชื่อถือตามขนบของภาพยนตร์แนวธรรมชาตินิยม หากก็ยังพอเป็นที่ยอมรับได้ในภาพยนตร์แนวโรแมนติก

ด้วยโครงเรื่องและการคัดเลือกตัวแสดงเช่นนี้ "ความคาดหวัง" ของผู้ชมในเบื้องต้น อันจะเป็นกุญแจที่ผู้ชมใช้ไขความหมายของภาพยนตร์ จึงถูกกำหนดให้เป็นไปในแนวทางหนึ่ง(โรแมนติก) ในขณะที่ "สาระ" ที่สัตยาจิตนำเสนอนั้นเป็นไปในอีกแนวทางหนึ่ง(ต่อต้านความเป็นโรแมนติก) ผู้ชมจึงถูกจับวางให้นั่งอยู่ระหว่างภาพความฝันและภาพความเป็นจริง ที่ยากยิ่งจะแยกออกจากกัน

สถานภาพนักแสดงระดับ "พระเอก" ของอรินทมนั้น ทำให้เขาต้องระมัดระวังตัวอยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้ด้วยฝูงชนไม่ต้องการเห็นเขาเป็น "อย่างอื่น" เขาจำต้องซ่อนตัวตนอันแท้จริงของเขาเอาไว้ภายใต้แว่นตาสีดำ ในขณะที่อธิติก็พยายามขุดคุ้ยแง่มุมเบื้องลึกในชีวิตของเขาผ่านแว่นสายตาของเธอ เพราะเรื่องส่วนตัวของเขาจะ *"ทำให้ยอดขายหนังสือของเธอดีขึ้น"*[33] เมื่อแรกที่ทั้งคู่พบกันอธิติเป็นฝ่ายเดินเข้าไปหาเขาที่นั่งอยู่ในตู้เสบียงเพื่อขอลายเซ็นของเขา โดยเน้นย้ำว่าจะนำไปให้หลานสาว ทำให้เขาต้องเงยหน้าขึ้นมามองและสนทนากับเธอว่าเหตุใดเธอจึงไม่ชอบภาพยนตร์ ซึ่งเธอก็ตอบไปว่าเธอไม่ชอบ *"สิ่งที่ห่างไกลจากความเป็นจริง"*[34] โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *"บทบาทของพระเอกที่ดูราวกับเทพเจ้า"*[35]

---

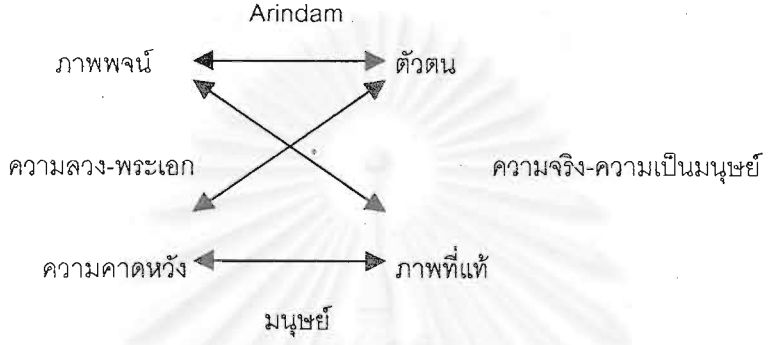
[33] Ray, Satyajit Nayak (1966)

[34] เรื่องเดียวกัน

[35] เรื่องเดียวกัน

ด้วยในแต่ละสังคมนั้น มักจะมีความคาดหวังบางประการเกี่ยวกับ "ความเป็นหญิง" และ "ความเป็นชาย" ซึ่งผู้ที่อาศัยอยู่ในสังคมนั้นๆจำต้องดำเนินตาม ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สัตยาจิตจึงได้พยายามเล่นกับ "ความเป็นชาย(พระเอก)" และ "ความเป็นหญิง(นางเอก)" ของตัวละครทั้งสอง โดยนำเสนอให้ผู้ชมได้เห็นว่า "ความเป็นจริง" นั้นมักจะไม่สอดคล้องกับ "ความคาดหวัง" ที่เรามี

Nayak



ภาพชีวิตและตัวตนที่แท้จริงของอรินดัมที่ภาพยนตร์เผยให้ผู้ชมเห็น ทำให้เขาไม่ใช่พระเอกที่สมบูรณ์นัก ในขณะที่อธิติเองก็ไม่ใช่ "นางเอก" ที่คอยจะใช้ความช่วยเหลือเขาโดยบริสุทธิ์ใจ หากเป็นมนุษย์คนหนึ่งที่คอยจ้องจะหาประโยชน์จากเขา การดำเนินเรื่องทั้งหมดของภาพยนตร์เกิดขึ้นในเพียงชั่วคืนหนึ่งบนรถไฟจากกรุงกัลกัตตาไปนครเดลฮี โดยเน้นที่การเรียงร้อยเรื่องราวความเป็นมา และความรู้สึกเบื้องลึกของอรินดัมที่ถูกนำเสนอผ่านฉากย้อนอดีต และฉากความฝันเข้าด้วยกัน ภายใต้ภาพของพระเอกที่เขาต้องรักษาไว้นั้น คือมนุษย์คนหนึ่งที่อ่อนแอและเปราะบางเยี่ยงปุถุชนทั่วไป

อรินดัมเคยเป็นนักแสดงละครเวทีที่มักจะได้รับบทนำในคณะละครศิลปะเล็กๆ เขาได้ตัดสินใจก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ โดยไม่ฟังคำทัดทานของครูในคณะละครที่เตือนว่า เขาจะสูญเสียความเป็นมนุษย์ และจะกลายเป็นเพียงหุ่นกระบอกในระบบของภาพยนตร์ เมื่อแรกที่เขาเข้ามาในวงการภาพยนตร์นั้น อรินดัมมักจะถูกกลั่นแกล้งและหักหน้าอยู่เสมอ จนกระทั่งเขาได้กลายเป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียง เขาจึงได้โอกาสที่จะตอบแทนคนเหล่านั้นอย่างไม่ปรานี

ในฉากความฝัน อรินดัมวิ่งฝ่าสายฝนแห่งเงินตราที่ถาโถมลงมา เขาวิ่งผ่านท้องทุ่งและเนินเขาแห่งธนบัตร ฉับพลันก็มีซากศพเอื้อมมือมาฉุดขาของเขาไว้ แล้วค่อยๆดึงเขาสู่หลุมลึกเบื้องล่าง เขาพยายามตะเกียกตะกายปีนขึ้นมา เขามองเห็นครูในคณะละครนั่งอยู่บนเนินลูกหนึ่ง เขา

พยายามร้องให้ครูช่วย หากร่างของครูนั้นเป็นเพียงแค่หุ่นกระดาษ อรินดัมมองเห็นตนเองจมหายลงไปในกองเงิน โลกของทุนนิยมและเงินตราคือโลกที่จะดูดกลืนชีวิตของมนุษย์สู่ห้วงอเวจี คำสาปที่อรินดัมได้รับ คือความทุกข์และความรู้สึกผิดในบาปที่มาแต่ชื่อเสียง และภาพพจน์ของ "พระเอก" ที่เขาต้องแบกเอาไว้

ฝูงชนที่เคยเป็นแรงกระตุ้นให้เขามีชีวิตบนเวทีละคร กลายเป็นสิ่งที่เขาอยากจะหลีกให้พ้น ครั้งหนึ่งที่เพื่อนของเขาคนหนึ่งได้ขอร้องให้เขาช่วยพูดจากับกลุ่มคนงานเพื่อให้ยุติการประท้วง แต่ด้วยความรู้สึกหวาดกลัวว่าจะต้องสูญเสียชื่อเสียง ทำให้เขารีบไขกระจกรถขึ้นแล้วก็ขับรถออกมาทิ้งเพื่อนและฝูงชนไว้เบื้องหลัง รางวัลแห่งความสำเร็จในอาชีพการแสดงที่เขากำลังจะได้รับในเดลฮีนั้นคือความล้มเหลวในชีวิตที่ผ่านมา เพื่อรักษาชื่อเสียงและความเป็นพระเอกของเขา เขาต้องสูญเสียเพื่อน สูญเสียศิลปะของนักแสดง และความเป็นมนุษย์ของตนไป

เมื่อการเดินทางใกล้จะสิ้นสุด อรินดัมเผยความเป็นมนุษย์ที่เปราะบางของตนออกมามากขึ้นเรื่อยๆพร้อมๆกับภาพอดีตของเขาที่ถูกนำเสนอสู่ผู้ชม ภาพของเขาในตอนท้ายเรื่องที่ดื่มสุราจนเมามาย เพื่อดับความทุกข์และความว้าวุ่น ดูช่างขัดกับความคาดหวังของผู้ร่วมโดยสารของเขา อรินดัมไม่ใช่พระเอกของฝูงชน หากเป็นมนุษย์ที่มีความรู้สึกและข้อบกพร่อง และเมื่ออธิติได้สัมผัสถึงความเป็น"มนุษย์"ของ"พระเอก"ผู้นี้ สุดท้ายเธอจึงตัดสินใจที่จะไม่ตีพิมพ์เรื่องของเขา เมื่อถอดแว่นตาออก มนุษย์ทั้งสองที่ถูกแยกจากกันด้วยม่านกระจกอันทำให้สิ่งที่ตนมองเห็นนั้นผิดเพี้ยนไป จึงได้เข้ามาใกล้ชิดกัน

ฉากตู้เสบียงรถไฟในยามเช้าตรู่ เป็นฉากหลังที่ไม่ตรงตามขนบของฉากแห่งความซาบซึ้งนัก อธิติเดินเข้ามาหาอรินดัมที่เพิ่งจะสร่างเมา เธอทักทายเขา เขาทักทายตอบและยอมรับถึงความอ้างว้างในชีวิตของเขา เธอยกมือ "นมัสเต"[36]เขาแล้วฉีกต้นฉบับทิ้งหมดทิ้ง เมื่อเขาถามเธอว่าเธอจะ *"เขียนจากความทรงจำ"* หรือไม่ เธอยิ้มแล้วก็ตอบว่าเธอจะ *"เก็บมันไว้ในความทรงจำ"* จากนั้นเธอก็เดินกลับไปที่นั่งของเธอเมื่อรถไฟถึงสถานีนครเดลฮี

ชั้นที่นั่งของรถไฟนั้นถูกนำมาใช้เพื่อสื่อสารนัยยะบางประการ อรินดัมนั้นโดยสารมาในตู้โดยสารชั้นหนึ่ง ส่วนอธิติโดยสารมาในตู้โดยสารชั้นสาม หากทั้งสองจะพบกันที่ตู้เสบียงเสมอ ด้วยตู้เสบียงนั้นเป็น "เขตแดนที่เป็นกลาง" สำหรับผู้โดยสารทุกคน ดังนี้การที่คนสองคนจะสามารถสัมผัสและเข้าใจกันได้นั้น จำต้องต้องอาศัย "ความเป็นกลาง" เป็นสำคัญ

---

[36] การยกมือไหว้อย่างอินเดีย เพื่อแสดงความเคารพ ทักทาย ระหว่างคนรู้จักทั้งที่สูงวัยกว่า หรือที่อยู่ในวัยเท่ากัน

สัตยาจิตกระตุ้นให้ผู้ชมตั้งความคาดหวังว่าตัวละครทั้งสองจะได้พบกันอีกครั้งหนึ่ง ชายหนุ่มและหญิงสาวจะมีสัมพันธ์ต่อกันหลังจากได้สัมผัสซึ่งตัวตนของกันและกัน หากเหตุการณ์ดังกล่าวก็มิได้เกิดขึ้น ที่สถานีรถไฟอธิติเดินผ่านอรินดัมไปพร้อมกับคนที่มารอรับเธอ และอรินดัมก็ต้องกลับเป็น "พระเอก" ของปวงชน ที่ซ่อน "ตัวตนที่แท้" ไว้ภายใต้แว่นตาสีดำอีกครั้งหนึ่ง เรื่องโรแมนติกในภาพยนตร์จึงเป็นเพียงสิ่งที่เราคิดไปเอง เช่นเดียวกับความเป็นพระเอกหรือความเป็นนางเอกก็เป็นเพียงมายาที่ถูกสมมติขึ้น

สัตยาจิตนำเสนอให้เห็นว่าปัญหาของเพศสภาพนั้นมิใช่เป็นเพียงปัญหาของผู้หญิง หากเป็นปัญหาที่เกี่ยวเนื่องมาสู่ผู้ชายเช่นกัน แม้ว่าอาจจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน มนุษย์จำต้องก้าวให้พ้นจากมายาแห่งเพศสภาพนี้ ด้วยการมองให้เห็นตัวตนที่แท้ของตน และสัมผัสให้ถึงความเป็นมนุษย์ของเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน

หนหาวในป่าลึก:ความสับสนของตัวตน ใน Aranyer Din Ratri

สัตยาจิตได้ให้สัมภาษณ์ถึงสาเหตุที่ภาพยนตร์เรื่อง Aranyer Din Ratri ***หรือ*** *Days and Nights in the Forest (1970)* ***ไม่ประสบความสำเร็จนัก ในแง่ของผู้ชมไว้ว่า:***

"Arayer Din Ratri เป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอประเด็นความสัมพันธ์ของมนุษย์ ซึ่งประการนี้เองที่สร้างความยุ่งยากให้กับผู้ชม ผู้ชมชาวอินเดียมักจะมองหาว่า เรื่องนี้เกี่ยวข้องกับอะไร เรื่องเป็นอย่างไร อะไรคือสาระของเรื่อง? หากสาระภาพยนตร์เรื่องนี้เกี่ยวข้องกับหลายสิ่งหลายอย่าง จุดนี้เองที่เป็นปัญหา ผู้ชมมักจะต้องการสาระอะไรสักอย่างเพียงประการเดียวที่จะทำให้พวกเขาติดตามเรื่องได้"[37]

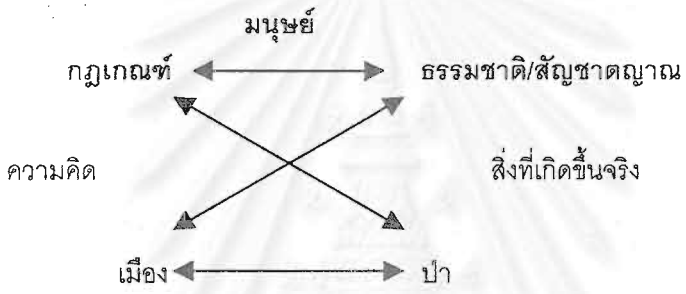
ภาพยนตร์เรื่องนี้มีโครงเรื่องอย่างคร่าวๆเพียงว่า เพื่อนชายสี่คนเดินทางจากกรุงกัลกัตตามาพักผ่อนในแถบหุบเขาของรัฐพิหารในช่วงวันหยุดสุดสัปดาห์ ทั้งสี่ได้ผูกสัมพันธ์กับครอบครัวชาวกัลกัตตาครอบครัวหนึ่งและทำกิจกรรมร่วมกัน จากนั้นเมื่อถึงกำหนดทั้งสี่ก็เดินทางกลับไปยังที่ที่ตนจากมา ภายใต้โครงเรื่องที่ดูเหมือนไม่น่าสนใจนี้ สัตยาจิต เรย์ได้นำเสนอภาพความสัมพันธ์ รวมถึงความรู้สึกสับสนของ "ความเป็นชาย" และ "ความเป็นหญิง" ในเบื้องลึกของตัวละครแต่ละตัวได้อย่างน่าสนใจ

---

[37] Thomsen, Christian Braad Ray's New Trilogy in *Sight and Sound* Winter 1972/73

ชายหนุ่มทั้งสี่ผู้ซึ่งมีภูมิหลังแตกต่างกันนั้น เป็นตัวแทนของความเป็นชายในแต่ละแบบ อาศิม(Ashim)เป็นนักธุรกิจที่ประสบความสำเร็จ(ผู้ชายในโลกทุนนิยม) สัญชัย(Sanjay)เป็นเจ้าหน้าที่ด้านแรงงานในโรงงานแห่งหนึ่ง(ผู้ชายในโลกสังคมนิยม) หริ(Hari)เป็นนักกีฬาที่มีชื่อเสียง(ผู้ชายที่เป็นผู้ชาย{macho}) และ ศิการ(Shekar)เป็นนักพนันที่ปราศจากอาชีพการงาน(ผู้ชายเจ้าสำราญ) ในขณะที่ผู้หญิงแห่งบ้านตรีปติคือ อาปาร์ณาบุตรสาวของบ้านผู้เย็นชา และชญา(Jaya)สะใภ้หม้ายของบ้านผู้แสนอ่อนโยน ก็เป็นเสมือนภาพของผู้หญิงที่ไม่ยอมอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของความเป็นชายและผู้หญิงตามแบบฉบับของวัฒนธรรมฮินดู โดยสัตยาจิตได้ให้ตัวละครทั้งหกโคจรมาพบกันในป่าลึกของรัฐพิหาร

Aranyer Din Ratri



ฉากหลังที่เป็นป่านั้น เป็นภาพของความดิบเถื่อนไร้กฎเกณฑ์อันเป็นธรรมชาติดั้งเดิมของมนุษย์ ซึ่งแตกต่างจากข้อกำหนดและกฎเกณฑ์ของความเป็นเมืองที่ทั้งหมดได้จากมา ประเด็นสำคัญของภาพยนตร์ จึงอยู่ที่ความขัดแย้งระหว่างตัวตนภายใต้กฎเกณฑ์ของสังคมกับตัวตนภายใต้กฎเกณฑ์ของสัญชาตญาณ ภาพชีวิต "ในเมือง" ของตัวละครจึงเป็นเพียงความทรงจำอันเลือนลาง ที่ "มิได้เกิดขึ้นจริง" ตรงหน้าของผู้ชม ในขณะที่ภาพชีวิต "ในป่า" คือสิ่งที่ "เกิดขึ้นจริง" และกำลังดำเนินไปอยู่เบื้องหน้า

ชีวิตของสังคมเมืองที่แวดล้อมไปด้วยกฎเกณฑ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น เป็นประเด็นปัญหาในชีวิตของชายหนุ่มทั้งสี่ อาศิมรู้สึกว่าความสำเร็จที่เขาได้มานั้นเป็นสิ่งที่ว่างเปล่าไร้ความหมาย เมื่อต้องแลกกับความรู้สึกแปลกแยกและความหวาดหวั่นว่าจะต้องตกลงมาสู่ที่ต่ำ สัญชัยก็มีความที่รู้สึกขัดแย้งระหว่างวิถีชีวิตและจิตสำนึกของคนชั้นกลางกับหน้าที่การงานและแนวคิดสังคมนิยมที่เขาต้องแบกไว้ ในขณะที่หรินั้นก็จมอยู่กับความเศร้าและความโกรธ ด้วยเหตุที่เพื่อนหญิงของเขาตี

จากไป รวมทั้งศิการที่ใช้ชีวิตไปวันๆอย่างไร้ความหมาย ภาพของผู้ชายทั้งสี่ จึงมิใช่ภาพในอุดมคติของความเป็นชายตามความคาดหวังของสังคม

การใช้ชีวิตในป่าเพียงชั่วระยะหนึ่ง จึงเป็นโอกาสที่จะทำให้พวกเขาได้"ผ่อนคลาย"จากปัญหาและความคาดหวังที่ต้องเผชิญอยู่ในชีวิตประจำวัน ดังนี้ พวกเขาจึงตั้งใจว่าจะใช้วันพักผ่อนสุดสัปดาห์ในป่านี้ให้แตกต่างจากชีวิตปกติ โดยพวกเขาจะตัดขาดจากการติดต่อกับโลกภายนอก (เผาหนังสือพิมพ์)และจะใช้ชีวิตเยี่ยงชาวป่า(เว้นจากการโกนหนวดเครา, อาบน้ำในที่โล่งแจ้ง และตื่นนอนด้วยเสียงกระดึงผูกคอวัวแทนที่จะเป็นนาฬิกาปลุก) การนี้จึงเป็นดั่งความพยายามของชายหนุ่มทั้งสี่ ที่จะหลีกหนีจาก "ตัวตน" ภายใต้กฎเกณฑ์ที่พวกเขาต้องแบกรับเอาไว้ มาสู่ "ความเป็นอื่น" อันอยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ที่ถูกกำหนด และในความเป็นอื่นนี้เองที่กฎเกณฑ์แห่งความเป็นชายของพวกเขาได้ถูกท้าทาย

หญิงชาวป่าที่ชื่อว่า ธุลี(Duli), อาปาร์ณา และชญา คือตัวละครที่มีความหมายอันท้าทายค่านิยมนั้น ภาพของผู้หญิงทั้งสามนั้นไม่ตรงกับคติแห่งความเป็นหญิงที่คนทั้งสี่ได้เคยรู้จัก ภาพของธุลีและหญิงชาวป่าคนอื่นๆที่นั่งล้อมวงดื่มเหล้า ร้องเพลง และเต้นรำอย่างยั่วยวนกับพวกผู้ชาย จึงทำให้ชายหนุ่มทั้งสี่รู้สึกประหลาดใจระคนกระกระอักอ่วน ด้วยรู้สึกว่าพื้นที่ที่พวกเขาถือว่าเป็นของผู้ชาย(ร้านเหล้า)กำลังถูกคุกคามด้วยผู้หญิงเหล่านี้ ลักษณะของธุลีนั้นถูกนำเสนอออกมาดั่งสัตว์ป่า ผิวสีคล้ำเป็นมันของเธอได้รับการเน้นจนกระทั่งดูราวกับนางเสือสาวผู้เปี่ยมด้วยแรงดึงดูดทางเพศ

ส่วนอาปาร์ณานั้น เป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่ไม่รู้สึกว่าตนเองด้อยกว่าผู้ชาย เธอมักจะซ่อนตนเองไว้ภายใต้แว่นตาหนาสีดำ และเฝ้ามองภาพของโลกจากกระท่อมเล็กๆในบริเวณบ้านที่แยกออกไปจากตัวเรือนใหญ่ ห้องที่เต็มไปด้วยหนังสือระดับคลาสสิกและแผ่นเสียงดนตรีตะวันตก บ่งบอกถึงการศึกษาที่เธอได้รับมา เธอมีท่าทีเย็นชาและเยาะหยันเพศตรงข้าม ซึ่งแตกต่างจากชญาพี่สะใภ้หม้ายของเธอที่มีบุคลิกอันอ่อนหวานอบอุ่น และมักจะปรากฏกายในชุดสาหรีอันพลิ้วไหว ผู้หญิงทั้งสองมักจะได้มองเห็น "ภาพอีกด้านหนึ่ง" ของคนทั้งสี่ ที่พวกเขาไม่คิดว่าจะมีผู้ใดจะได้เห็นอยู่บ่อยครั้ง อาทิ ภาพของชายหนุ่มที่กำลังอาบน้ำอยู่กลางแจ้ง หรือภาพที่ทั้งสี่กำลังเต้นรำแบบชาวป่าซึ่งพวกเขาให้ชื่อว่า "tribal twist" โดยที่ภาพเหล่านี้มิใช่ "ภาพพจน์ของผู้ชาย" ที่พวกเขาอยากจะให้ผู้อื่นมองเห็น หากแต่เป็นตัวแทนของ "ตัวตนที่แท้จริง" ที่พวกเขาพยายามที่จะปกปิด ผู้หญิงทั้งสองจึงกลายเป็นสิ่งที่คุกคาม "พื้นที่ส่วนตัว" ของผู้ชาย

ในฉากที่คนทั้งหกกำลังแข่งขันกันเอ่ยชื่อบุคคลที่มีชื่อเสียงออกมาให้เร็วที่สุดและไม่ซ้ำกัน สัตยาจิตใช้เวลาเพียงไม่กี่นาที ในการนำเสนอให้เราเห็นถึงชีวิตของตัวละครแต่ล่ะตัว รวมถึงการต่อสู้ระหว่างเพศหญิงและเพศชาย ชญาผู้นุ่มนวลขอถอนตัวออกไปเป็นคนแรก หริผู้ที่นึกถึงได้แต่ชื่อของนักกีฬา กับศิการผู้ที่รู้จักเพียงแต่เฮเลนแห่งทรอยและชื่อม้าแข่งพ่ายแพ้ไปเสียแต่ต้น ตามด้วยสัญชัยที่นึกถึงชื่อของ คาร์ล มาร์กซ(Karl Marx) และเหมา เจ๋อ ตุง จนในที่สุดก็เหลือเพียงแต่อาปาร์ณาและอาศิมที่ยังต้องขับเคี่ยวกันอยู่ ชื่อคลีโอพัตราที่เธอเลือกบ่งบอกถึงลักษณะของหญิงที่ทรงอำนาจ ในขณะที่อาศิมก็เลือกชื่อพระนางมุมตาซ มะหาล[38]เพื่อที่จะบอกกับเธอว่า ผู้หญิงในอุดมคตินั้นมิใช่ผู้หญิงอย่างคลีโอพัตรา ภาพของผู้หญิงที่เข้มแข็งและยืนได้ด้วยตนเองเช่นอาร์ปาณานั้น เป็นภาพของผู้หญิงที่ทำให้ความสำคัญของความเป็นชายลดลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อการละเล่นนี้สิ้นสุดลงโดยที่อาปาร์ณาแกล้งทำเป็นแพ้ เพื่อที่จะช่วยรักษาหน้าของอาศิม ซึ่งเป็นการเน้นย้ำว่าความเป็นชายจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีผู้ยอมที่จะเล่นบทบาทของความเป็นหญิงเท่านั้น

แม้ว่าตัวละครอย่างอาปาร์ณาและชญาจะสั่นคลอนโลกของผู้ชาย หากโลกภายในของทั้งสองก็มิได้มั่นคงอย่างภาพภายนอก อาปาร์ณายังคงฝังตัวอยู่กับความเศร้าโศกจากการที่พี่ชายของเธอ(สามีของชญา)ฆ่าตัวตาย ในขณะที่ชญาผู้เป็นหม้ายแต่ยังสาวก็ยังโหยหาความรักฉันชายและหญิง เธอแสดงความพึงใจในตัวสัญชัยออกมาอย่างโจ่งแจ้ง และเมื่อมีโอกาสที่จะอยู่กันตามลำพังเธอก็หยิบยื่นโอกาสให้แก่เขา เมื่อสัญชัยเดินเข้ามาในห้องเพื่อหยิบหมอน เขาก็ได้พบกับชญาซึ่งแต่งกายอย่างงดงามด้วยชุดแต่งงานและกำลังนั่งรอเขาอยู่ในมุมมืด เธอเดินเข้าไปหาเขาแล้วจับมือของเขามาแนบอกของเธอ หากเขาก็เดินหนีออกมาเสีย ทิ้งให้เธอต้องระทมทุกข์อยู่ในห้วงเหวของศีลธรรมที่ถูกละเมิด

การแสดงออกซึ่งความต้องการของชญานั้น เป็นการท้าทายโลกของผู้ชายที่ปรารถนาให้ผู้หญิงเป็นเพียงผู้ตอบสนองและต้องดำรงอยู่ในกรอบของศีลธรรมบางประการ โดยสัญชัยได้ตอบโต้ต่อการท้าทายนี้ด้วยการหวนกลับไปหากฎเกณฑ์แห่งศีลธรรม อันเป็นดั่งกลไกในการควบคุมความต้องการของตนและชญา หากสำหรับหริน้ัน เขาได้เลือกทางเดินที่ต่างออกไป ภาพยนตร์นำเสนอให้หริเป็นผู้ชายที่มีอารมณ์ร้ายและมักจะหันไปหาความรุนแรงมาตั้งแต่ต้น ความเป็นชายของเขาถูกท้าทายจากเพื่อนหญิงที่ทิ้งเขาไป จากกลุ่มชนพื้นเมืองที่รุมทำร้ายเขา และจากธุลีหญิงชาวป่าเมื่อความกดดันของเขาปะทุถึงขีดสุด เขาจึงหันไปหาสัญชาตญาณดิบของตน ด้วยการใช้กำลัง

---

[38] ที่มาของ Taj Mahal ซึ่งแสดงถึงอนุสรณ์แห่งรัก

บังคับให้สัตว์ป่าเช่นธุลีมีสัมพันธ์กับเขา โดยฉากรักระหว่างคนทั้งสองนั้นดูไม่ต่างอะไรจากการสืบพันธุ์ของสัตว์ป่า

โลกของสัตว์ป่าได้นำตัวละครทั้งหลาย ให้มาเผชิญหน้ากับสัญชาตญาณและตัวตนเบื้องลึกของตน มนุษย์ไม่ว่าจะเป็นหญิงหรือชาย ก็ล้วนแต่เป็นสัตว์ป่าที่ซ่อนตนอยู่ภายใต้เสื้อคลุมของบทบาทและกฎเกณฑ์ที่ตนสมมติขึ้น สัตยาจิตได้นำเสนอให้ผู้ชมได้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างความรู้สึกภายในของมนุษย์กับวิถีชีวิตที่ตนดำเนินอยู่ ความขัดแย้งระหว่างสัญชาตญาณของสัตว์ป่ากับความเป็นมนุษย์ที่มีศีลธรรม และระหว่างตัวตนที่แท้กับตัวตนตามความคาดหวัง ความเป็นหญิงและความเป็นชายก็เป็นเพียงเปลือกนอกของความสับสนแห่งตัวตน อันเป็นปัญหาของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่

2.2.2.2 ศีลธรรม ศักดิ์ศรี และความอยู่รอด:ทางสองแพร่งของความเป็นมนุษย์

เมื่อต้นทศวรรษที่ 1960 โมณิษาใน *Kanchanjungha* (1962) เลือกที่จะเป็นปฏิปักษ์ต่อระบบที่ครอบงำเธออยู่ โดยเลือกที่จะเดินไปกับนักศึกษาหนุ่ม ผู้เป็นตัวแทนของความเปลี่ยนแปลงของโลกอันเสมอภาคและอนาคตอันสดใส หากมาในทศวรรษที่ 1970 โลกที่คาดหวังไว้ว่าจะเปลี่ยนแปลงก็ยังคงเป็นโลกเดิมๆที่เต็มไปด้วยความรังเกียจเดียดฉันท์ ความอยุติธรรมและการคดโกง ภาพของท้องฟ้าอันเคยสดใสกลับกลายเป็นภาพของฝุ่นควันอันขมุกขมัว เมื่อสัตยาจิตหันมาสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมร่วมสมัยในกรุงกัลกัตตา

ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้นมักจะตั้งคำถามเกี่ยวกับคุณค่าของความเป็นมนุษย์เสมอ และนับแต่ *Kanchanjungha* เป็นต้นมา ก็ดูเหมือนว่าคุณค่าของมนุษย์ในสายตาของเขานั้น จะอยู่ที่การต่อสู้ระหว่างสำนึกทางศีลธรรมกับภาพลวงของลัทธิความเชื่อต่างๆที่มีอยู่ในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่านิยมของชนชั้นกลางที่ยึดถือคุณค่าแห่งความสำเร็จและการได้ครอบครองเป็นสรณะ และการปฏิวัติสังคมที่ทำให้มนุษย์เป็นเพียงเครื่องมือแห่งความเกลียดชัง

ชีวิตในเมืองใหญ่:ไตรภาคแห่งกัลกัตตา

Pratidwandi หรือ *Siddhartha in the City* (1970), *Seemabaddha* หรือ *the Company Limited* (1971) และ *Jana Aranyer* หรือ *the Middleman* (1975) กลุ่มภาพยนตร์ที่นักวิจารณ์มักจะเรียกรวมว่าไตรภาคแห่งกัลกัตตานี้ มีลักษณะสำคัญร่วมกันคือฉากหลังที่เป็นภาพชีวิตอันมืดหม่นของนครกัลกัตตา ตัวละครเอกที่เป็นชนชั้นกลางระดับปัญญาชน ผู้ถูกกำหนด

ให้ต้องเลือกระหว่างการยอมทำตามแบบแผนและค่านิยมของสังคม กับการดำรงความเป็นมนุษย์ของตนไว้ รวมทั้งบทสรุปของเรื่องที่ค่อนข้างหม่นมัว

อย่างไรก็ตาม จุดสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้แตกต่างกันก็คือ มุมมองและลีลาในการนำเสนอ *Pratidwandi* เป็นชิ้นงานอันเต็มไปด้วยเทคนิคทางภาพถ่าย ที่เล่าเรื่องราวชีวิตของตัวละครเอกที่มีชื่อว่าสิทธารถะ(Siddhartha) โดยการให้ผู้ชมร่วมปะติดปะต่อภาพของเหตุการณ์จริง เข้ากับภาพฝัน และภาพห้วงแห่งความคิดคำนึงอันสับสนยุ่งเหยิง ที่มิได้เกิดขึ้นเรียงตามลำดับจาก 1 ไป 2 และสิ้นสุดลงที่ 10 ด้วยเหตุนี้ ภาพที่ผู้ชมได้เห็นเกือบตลอดช่วงของภาพยนตร์นั้น จึงมิใช่ภาพจริงของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หากเป็นโลกภายในความคิดและความรู้สึกของตัวละครที่ในบางครั้งก็อาจจะเกินเลยจากความเป็นจริง ในขณะที่ลีลาของ *Seemabaddha* และ *Jana Aranyer* นั้น ค่อนข้างจะเป็นลีลาการนำเสนอแบบธรรมชาตินิยม ที่พยายามจะนำเสนอภาพเสมือนของชีวิตอย่างตรงไปตรงมา

I.*Pratidwandi* เริ่มต้นด้วยภาพเนกาตีฟ (Negative)[39] ในมุมกว้างของสิทธารถะ ที่ยืนอยู่ในงานศพของบิดาของเขา จากนั้นกล้องก็ค่อยๆหันไปหาเขาแล้วก็ดึงภาพของเขาให้เข้ามาใกล้ผู้ชมมากขึ้น และในที่สุดภาพNegativeก็ค่อยๆกลายเป็นภาพโพสิตีฟ (Positive)[40] ด้วยการใช้ภาพNegativeนี้สัตยาจิตได้นำเสนอภาพของมนุษย์ผู้ตกในสถานการณ์ที่ผกผันและไร้ซึ่งทางออกเช่น สิทธารถะ นักศึกษาหนุ่มที่จำต้องยุติการศึกษาลงกลางคัน เพื่อออกหางานทำเลี้ยงครอบครัวเมื่อบิดาเสียชีวิตลงอย่างกระทันหัน แต่การณ์ก็กลับไม่ได้เป็นดั่งที่หวัง ด้วยจำนวนผู้ว่างงานนั้น มีมากเกินกว่าตำแหน่งงานที่มีอยู่เพียงน้อยนิด และผู้จ้างงานเองก็คงจะไม่จ้างผู้ยึดมั่นในคุณค่าของมนุษย์และความยุติธรรมเช่นตัวเขา ทุกๆวันเขาต้องกลับมาที่บ้านพร้อมด้วยความรู้สึกล้มเหลวไร้ค่า ทั้งจากการถูกปฏิเสธโดยโลกภายนอก และจากการที่เขาไม่สามารถที่จะเติมเต็มความคาดหวังของครอบครัวได้

ตลอดช่วงเวลาของภาพยนตร์ สิทธารถะถูกนำเสนอให้เป็นผู้ถูกกระทำมากกว่าผู้กระทำเหตุการณ์ความขัดแย้ง ต่างพากันถาโถมเข้ามาในชีวิตของเขาจนเขามิได้ตั้งตัว ภาพ Negative ถูกนำมาใช้อยู่บ่อยครั้งเพื่อสื่อสารถึงสภาวะแห่งความสับสนของตัวละคร ที่รู้สึกรังเกียจสิ่งที่เกิดขึ้นตรงหน้าอย่างรุนแรง แต่ก็ไม่รู้ว่าจะหาทางออกเช่นใด เขารู้สึกเกลียดชังโลกใบนี้ และคิดว่าวิธี

---

[39] ภาพตามต้นฉบับของฟิล์มก่อนที่จะนำไปพิมพ์ ซึ่งจะมีสีที่กลับขาวเป็นดำ ดำเป็นขาว

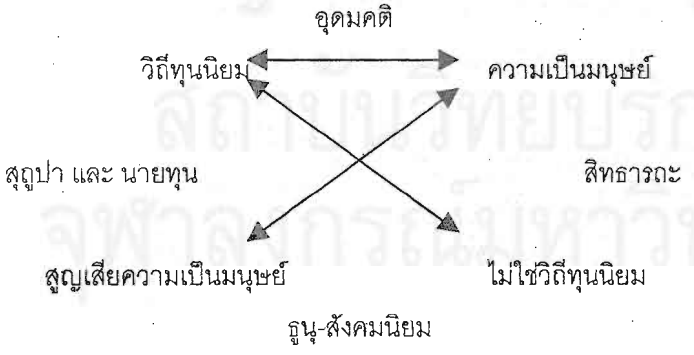
[40] ภาพที่พิมพ์จากNegative เป็นภาพธรรมดาที่คล้ายจริงมากที่สุด

การเดียวที่จะทำให้มันดีขึ้นได้คือ เขาจะต้องจัดการ *"ล้างบาง"*[41]ความชั่วร้ายเสียให้สิ้นซาก เขาจึงลุกขึ้นจับปืนและยิงกราดไปที่ผู้คนที่เขาเกลียด หากสถานที่เดียวที่เขาสามารถจะ "แสดงออก" และ "กระทำ" เช่นนั้นได้ ก็มีอยู่เพียงแต่ในห้วงแห่งความคิดคำนึงของเขาเท่านั้น

สิทธารถะนั้นถูกกำหนดให้มีชีวิตอยู่ท่ามกลางความขัดแย้งและความรุนแรงของสังคมโลกภายนอกนั้นเต็มไปด้วยความฉ้อฉลและการกระทำอันไร้ศีลธรรมของเพื่อนนักศึกษาแพทย์ที่ยักยอกเงินบริจาคกาชาด เพื่อพาเขาไปกินอาหารดีๆและแสวงหาความสุขกับนางพยาบาลที่หาลำไพ่พิเศษจากการขายบริการในเวลากลางคืน หากในขณะเดียวกันโลกภายในบ้านก็มิใช่ที่พักพิงของเขา ด้วยเขาไม่นิยมชีวิตแบบทุนนิยมที่เชื่อในการไต่เต้าสู่ความสำเร็จดั่งที่สุฤปา(Sutupa)น้องสาวของเขาเชื่อ และแม้ว่าเขาจะให้ค่าของการต่อสู้กับลัทธิทุนนิยมของชาวเวียดนามในสงครามเวียดนาม มากกว่าความสำเร็จในการเหยียบย่างสู่โลกพระจันทร์ของมนุษย์ แต่เขาก็ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของขบวนการต่อสู้สังคมนิยมที่ธูนุ(Tunu)น้องชายของเขาร่วมอยู่เช่นกัน

ชายหนุ่มรู้สึกแปลกแยกกับสภาพแวดล้อมและค่านิยมที่สังคมพยายามยัดเยียดให้ เขาต้องหางานเพื่อความอยู่รอด แต่เขาก็รังเกียจการขายวิญญาณเพื่อไต่เต้าสู่ความสำเร็จ รวมทั้งการกระทำที่ไร้ซึ่งมนุษยธรรมของเหล่านายทุน เขาไม่พอใจในความอยุติธรรมของโลก หากเขาก็ไม่คิดที่จะปฏิวัติเปลี่ยนมันด้วยความรุนแรงเหมือนอย่างที่น้องชายของเขาทำ เหมือนกับที่เขาก็ไม่อาจจะเป็นส่วนหนึ่งของฝูงชนที่ห้อมล้อมและทุบตีรถคันโต ที่วิ่งชนเด็กหญิงคนหนึ่งจนเสียชีวิตได้ เมื่อเขาเห็นว่าภายในรถคันนั้น ยังมีเด็กหญิงอีกคนหนึ่งที่นั่งตัวสั่นเทาด้วยความหวาดกลัว

Pratidwandi



[41] Ray, Satyajit Pratidwandi (1970)

สัตยาจิตไม่ได้ทำให้สิทธารถะเป็นตัวแทนของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หากนำเสนอให้เห็นภาพของมนุษย์ที่อยู่ท่ามกลางความสับสนของกระแสค่านิยมต่างๆที่สังคมเป็นผู้สร้างขึ้น ชายหนุ่มมิอาจที่จะเป็นส่วนหนึ่งของโลกใดๆได้ และต้องอยู่ในภาวะเช่นคนไร้สมรรถภาพ เพราะไม่ว่าจะเลือกสังกัดลัทธิความเชื่อใด เขาก็จะต้องเผชิญกับด้านมืดของวิถีนั้นๆ นั่นคือ การลดคุณค่าของมนุษย์

สัตยาจิตเน้นย้ำถึงความสำคัญของคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์นี้ ด้วยการกำหนดให้เป็นชนวนระเบิดของความกดดันที่สิทธารถะได้สั่งสมมาทั้งชีวิต ในฉากการสัมภาษณ์งานครั้งสุดท้าย เมื่อเขาและผู้สมัครงานอีกเกือบร้อยคน ต้องนั่งรออยู่ภายใต้เสียงครืดคราดของพัดลมเก่าๆในห้องเล็กๆอันอบอ้าวและได้รับการปฏิบัติ"เยี่ยงสัตว์" สิทธารถะจึงได้ลุกขึ้นมาประท้วงตอบโต้การกระทำอันไร้มนุษยธรรมและหันหลังให้กับระบบที่ปฏิเสธคุณค่าของชีวิต

หลายๆช่วงใน *Pratidwandi* ที่สัตยาจิตพยายามจะนำเสนอภาพอันขัดแย้ง ระหว่างความยุ่งเหยิงของเมืองกับความสงบเงียบของท้องทุ่งกว้างและเสียงนกร้องของชนบท เสียงนกร้องนั้นเป็นดั่งตัวตนของสิทธารถะที่แปลกแยกจากวิถีของเมืองใหญ่ เขามักจะจมดิ่งไปกับภาพอดีตเมื่อครั้งเยาว์วัยและเสียงของนกที่กำลังร้องเพลง

ที่กัลกัตตา เมื่อน้องสาวของเขาพยายามที่จะแสดงให้เขาเห็นว่าเธอได้เรียนอะไรมาบ้างจากชั้นเรียนเต้นรำ สิทธารถะก็หวนคิดไปถึงเช้าวันหนึ่งที่ทั้งสองเคยนั่งฟังเสียงนกร้องเพลงด้วยกัน หากในขณะนั้นสุถูปาก็กำลังเต้นรำตามท่วงทำนองและความใฝ่ฝันของเธอเอง และในอีกไม่กี่นาทีต่อมาเมื่อเขาต้องเผชิญหน้ากับธูนุที่บาดเจ็บกลับมาบ้าน เขาก็หวนกลับสู่ภาพของธูนุเมื่อครั้งเยาว์วัยที่กำลังเฝ้าดูชาวบ้านตัดคอไก่อย่างใจจดใจจ่อ เขาถามน้องชายว่ายังจำเสียงนกร้องได้ไหม แต่เสียงที่อยู่ในโสตประสาทของธูนุนั้นมีเพียงแต่เสียงโห่ร้องและลูกระเบิดของการปฏิวัติต่อสู้

ตลอดช่วงเวลาของภาพยนตร์ สิทธารถะได้พยายามที่จะหาเสียงร้องเพลงของนกน้อยในที่ต่างๆ แต่ทว่าเจ้านกน้อยนั้นไม่มีวันที่จะร้องเพลงในกัลกัตตาหรือภายในกรงขังแห่งลัทธิความเชื่อใด ในตอนท้ายของเรื่อง เราจึงเห็นสิทธารถะเดินออกจากห้องสัมภาษณ์ ละทิ้งเมืองหลวงไปกับรถไฟสู่ชนบทของรัฐพิหาร ที่ซึ่งเจ้านกน้อยกำลังร้องเพลงอย่างเสรีอยู่กลางท้องทุ่ง

II.ในภาพยนตร์เรื่อง *Seemabaddha* (1971) ศยามาเลนฑู(Shyamalendu)ตัวละครผู้เป็นจุดศูนย์กลางของเรื่อง มิได้มีปัญหากับระบบหรือลัทธิความเชื่อใดๆ ในทางตรงกันข้ามเขากลับใช้

ระบบและภาพลวงของความเชื่อนั้น ในการหาผลประโยชน์ให้แก่ตนเองและไต่เต้าไปจนถึงจุดสูงสุด ในระหว่างช่วงไตเติ้ลของภาพยนตร์สัตยาจิตได้แบ่งส่วนหนึ่งของจอภาพ นำเสนอให้ผู้ชมเห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของเขา จากคราบนักศึกษาจนๆในเมืองเล็กๆสู่การแต่งงานอันหรูหรา สู่ห้องชุดอันกว้างขวางทันสมัย สู่การตกลงธุรกิจในสนามกอล์ฟ และสู่รถคันโตที่กำลังพาเขาไปยังบริษัท Hindustan Peters อาณาจักรของเขาบนตึกสูงเสียดฟ้า

ใน *Seemabaddha* สัตยาจิตได้นำเสนอภาพอีกแง่มุมหนึ่งของกัลกัตตาที่เติบโตขึ้นในแนวดิ่ง ผู้ชมจะมองเห็นตัวละครเคลื่อนไหวจากบนลงล่างหรือล่างขึ้นบนเสมอ ซึ่งแตกต่างจากกัลกัตตาที่แสนจะกว้างใหญ่ใน *Mahanagar* และ *Pratidwandi* หรือกัลกัตตาที่เต็มไปด้วยซอกหลืบอันมืดมิดอย่างใน *Jana Aranyer* โลกของศยามาเลนซูนั้นจึงเป็นโลกของการไต่เต้าขึ้นสู่ที่สูง และเขาก็ยอมทำทุกอย่างเพื่อที่จะรักษาตำแหน่งของเขาไว้บนนั้น แม้กระทั่งที่จะแลกมันกับความเป็นตัวของตัวเอง ทุกสิ่งทุกอย่างในห้องชุดของเขาไม่ว่าจะเป็น เครื่องปรับอากาศ พรม ตู้เย็น โทรศัพท์ เครื่องครัว รถยนตร์ ฯลฯ ล้วนแต่มาจากบริษัท Hindustan Peters ที่เขาทำงานอยู่ ตลอดเวลาผู้ชมจะเห็นเขาอยู่ในชุดเสื้อนอก สูบบุหรี่ยี่ห้อจากต่างประเทศ และเดินไปเดินมาโดยไม่สนใจผู้ใด ชีวิตของศยามาเลนซูนั้นจึงถูกหล่อหลอมให้เป็นไปตามแบบอย่างที่บริษัทต้องการ ดั่งที่เขาได้บอกกับคนดูไว้แต่ต้นว่า *"อนาคตของบริษัทนั้น เป็นดั่งอนาคตของผม"*[42]

ชีวิตของศยามาเลนซูก็คงจะก้าวสูงขึ้นเรื่อยไปเช่นนี้ หากไม่ได้มีเหตุการณ์ที่เป็นจุดหักเหอันสำคัญ เมื่อสินค้าที่เขารับผิดชอบอยู่ไม่ผ่านการตรวจสอบมาตรฐานและทำให้การขนส่งสินค้าต้องล่าช้าออกไป เหตุนี้เพื่อรักษาหน้าของบริษัทและตำแหน่งของตน เขาจำเป็นที่จะต้องโยนความผิดไปให้ผู้อื่น ศยามาเลนซูได้ปลุกปั่นให้สหภาพแรงงานของบริษัทก่อหวอดประท้วงขึ้น กระทั่งทำให้พนักงานรักษาความปลอดภัยได้รับบาดเจ็บสาหัส โดยในช่วงเวลาเดียวกันนี้เองที่สุทรรศณา (Sudharshana)น้องสาวของภรรยา ผู้ที่เคยแอบชอบเขามาแต่ครั้งยังเยาว์วัยได้เดินทางมาเยี่ยมจากต่างเมือง

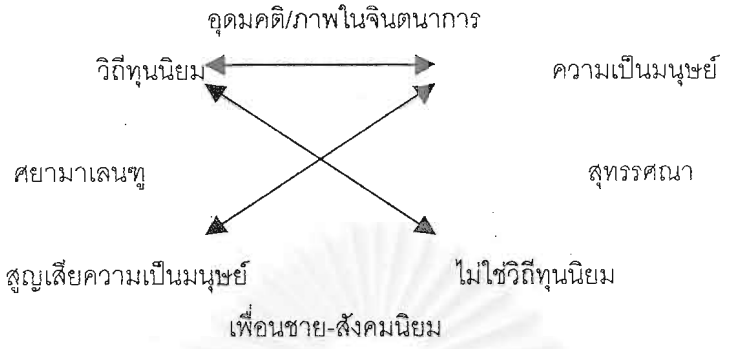
ในสายตาของสุทรรศณานั้น ศยามาเลนซูเป็นดั่งพระเอกของเธอเสมอมา เธอชื่นชมนักศึกษาหนุ่มอนาคตไกลผู้ฉลาดปราดเปรื่อง และเปี่ยมด้วยชีวิตชีวาเช่นใดในอดีต ณ เวลาปัจจุบันเธอก็ยังคงชื่นชมเขาในภาพนั้น บทบาทของสุทรรศณาที่เข้ามาในตอนนี้ จึงเป็นดั่งการเพิ่มน้ำหนักให้ผู้ชมได้เห็นภาพของตัวตนอันขัดแย้ง ระหว่างศยามาเลนซูที่เป็นมนุษย์ และศยามาเลนซูที่เป็นฟันเฟืองตัวหนึ่งของHindustan Petersอันเป็นตัวแทนของลัทธิทุนนิยม ตัวละครเช่นศยามาเลนซูจึงถูกจับวางให้ต้องเลือกเอาระหว่าง การเลื่อนสถานะขึ้นสู่ที่สูงในทางศีลธรรมแต่ต้องสูญเสีย

---

[42] Ray, Satyajit Seemabaddha (1971)

ตำแหน่งที่มาดหมาย กับการขึ้นสู่ที่สูงในหน้าที่การงานหากก็ต้องสูญเสียคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ซึ่งจากการปูเรื่องราวมาแต่ต้น ในที่สุดแล้วเขาก็คงต้องเลือกประการหลัง

Seemabaddha



นอกจากที่จะมีบทบาทในการเพิ่มน้ำหนักของความขัดแย้งให้กับเรื่อง สุทรรศณายังเป็นตัวละครสำคัญที่ทำให้สาระของภาพยนตร์สื่อความหมายออกมายังผู้ชม เมื่อเธอตัดสินใจเดินทางกลับไปยังเมืองปัฏนา(Patna) ภายหลังจากที่ได้รับรู้เรื่องราวและที่มาแห่งความสำเร็จของพี่เขยปัฏนานั้นเป็นวิถีชีวิตที่ศยามาเลนซูได้ละทิ้งไว้เบื้องหลัง โดยที่ในปัจจุบันชีวิตของเขาก็จะมีเพียงกัลกัตตา ในการนี้ สุทรรศณาจึงไม่ได้หันหลังให้แก่ศยามาเลนซูเท่านั้น หากเธอได้ปฏิเสธวิถีชีวิตและความเชื่อทุกประการของเขา

อย่างไรก็ตามสัตยาจิตไม่ได้ลดคุณค่าในการตัดสินใจของเธอให้เป็นเพียงเรื่องของการปฏิเสธอุดมการณ์(Ideology)ทุนนิยมเท่านั้น สัตยาจิตได้จัดวางตัวละครที่เป็นเพื่อนชายของสุทรรศณา ให้เป็นดั่งตัวแทนของอุดมการณ์ปฏิวัติสังคมนิยม อันเป็นคู่ขัดแย้งกับอุดมการณ์ที่ศยามาเลนซูเป็นตัวแทนอยู่ ตัวละครตัวนี้แม้จะไม่ได้ปรากฏตัวเลยตลอดช่วงเวลาของภาพยนตร์ แต่จากข้อความในจดหมายที่เขาเขียนและจากคำบอกเล่าของเธอเพียงไม่กี่คำ ผู้ชมก็ได้รับรู้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองที่ไม่ค่อยจะงดงามนัก จากจุดยืนทางศีลธรรมของสุทรรศณา นักปฏิวัติก็ไม่ได้ดีไปกว่านักธุรกิจ ในเมื่อเขาเห็นการ *"เข่นฆ่า"* และการ *"ทำลาย"* เพื่อนมนุษย์ที่เขาให้ความหมายเพียง *"กาฝากสังคม"* ว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้องสำหรับ *"ความยุติธรรมของสังคม"* เมื่อพี่เขยบอกให้เธอเล่าถึงเพื่อนชายของเธอ เธอจึงเลือกที่จะไม่พูดถึงเขา เพราะ*"ไม่มีอะไรที่จะพูดถึงเขา"* ดังนี้ แม้ว่าเธอจะได้ปฏิเสธวิถีทางของศยามาเลนซู หากที่สุดแล้ว เธอก็คงจะไม่เลือกวิถีของเพื่อนชายเช่นกัน

จากทางเลือกที่ทั้งสุทรรศณาใน *Seemabaddha* และสิทธารถะใน *Pratidwandi* ต้องเผชิญ จะเห็นได้ชัดว่า สัตยาจิตมิได้มีจุดประสงค์ที่จะโจมตีลัทธิทุนนิยมเพื่อสนับสนุนลัทธิสังคม

นิยมแต่อย่างใด เขาเพียงต้องการนำเสนอให้ผู้ชมได้เห็นภาพทั้งสองด้านของมัน การปฏิวัติของลัทธิสังคมนิยมอาจจะนำมาซึ่งความเสมอภาคในสังคมหากต้องแลกกับเลือดเนื้อและชีวิต วิถีชีวิตแบบทุนนิยมอาจจะสร้างความสุขสบายและความมั่นคงให้แก่ศยามาเลนซูและครอบครัว แต่พวกเขาก็ต้องสูญเสียบางอย่างในชีวิต

ในวันที่เขาได้เลื่อนตำแหน่งดังใจหวัง เมื่อลิฟท์ของตึกหยุดทำงาน ศยามาเลนซูต้องไต่ขึ้นบันไดหลายร้อยขั้นไปสู่ห้องชุดอันโอ่อ่าของเขา และได้พบกับสุทรรศณาที่นั่งคอยอยู่ก่อนแล้ว เธอลุกขึ้นเมื่อเห็นเขา แล้วส่งนาฬิกาเรือนแพงที่เขาให้เป็นของขวัญคืนแก่เจ้าของ ก่อนที่จะหายไปจากจอภาพ ทิ้งให้ศยามาเลนซูผู้เหนื่อยล้าต้องอยู่แต่ลำพังท่ามกลางวัตถุอันเป็นตัวแทนของความสำเร็จของเขา

III.ใน *Jana Aranyer* (1975) สัตยาจิต เรย์ยังคงสนใจที่จะนำเสนอภาพชีวิตของคนหนุ่มสาวในเมืองใหญ่ ณ ทางแยกของความอยู่รอดและสำนึกทางศีลธรรม ภาพของนครกัลกัตตาในภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงเป็นแหล่งบ่มเพาะของความเสื่อมทรามและการกระทำอันทุจริต

ตามท้องเรื่อง ไฟฟ้าในนครกัลกัตตาจะดับลงประมาณวันล่ะ 3 ครั้ง ทำให้นครกัลกัตตาเป็นนครที่เต็มไปด้วยซอกมุมอันมืดมิดแห่งความเสื่อมโทรมและการทุจริต เหตุการณ์โดยส่วนมากของภาพยนตร์จะเกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมที่มีแสงทึมสลัว โดยเฉพาะในช่วงที่จะเน้นให้เห็นถึงความขัดแย้งภายในใจของตัวละคร ในขณะตัวละครตัวนั้นจะต้องเลือกหนทางที่มิชอบ

นับแต่ช่วงไตเติ้ลของภาพยนตร์ ที่เสนอให้เห็นภาพของสมนาถ(Somnath) ตัวละครเอกของเรื่องที่กำลังนั่งทำข้อสอบอย่างตั้งใจท่ามกลางการทุจริตอย่างเปิดเผยในการสอบปลายภาคของมหาวิทยาลัยกัลกัตตา ภาพของการตรวจให้คะแนนกระดาษคำตอบที่ไม่ใคร่จะได้คุณภาพของอาจารย์ผู้ตรวจ และภาพวันประกาศผลสอบอันเนื่องแน่นไปด้วยนักศึกษา โดยแม้ในการนี้ นักศึกษาที่ต้องการจะทราบผลสอบก็ยังต้องจ่ายเงินพิเศษให้แก่เจ้าหน้าที่ และเมื่อบิดาของสมนาถเรียกร้องที่จะให้ทางมหาวิทยาลัยตรวจสอบผลคะแนนของบุตรชายใหม่ ภูมพลบุตรชายคนโตจึงหัวเราะและบอกกับบิดาว่า *"ถึงแม้ว่าทางมหาวิทยาลัยจะบกพร่องจริง ก็คงจะไม่มีใครออกมารับแน่"*[43] การทุจริตในระดับต่างๆของสังคมและความบกพร่องของกระบวนการตรวจสอบ จึงกลายเป็นสิ่งที่ดำเนินไปเป็นปกติวิสัยจนไม่มีผู้ใดคิดว่าจะต้องลุกขึ้นมาต่อสู้คัดค้าน

---

[43] Ray, Satyajit Jana Aranyer (1975)

จากความขัดแย้งเล็กๆระหว่างบิดากับบุตรทั้งสองในเบื้องต้นนี้ จะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์พยายามที่จะเล่าเรื่องของอุดมการณ์ 2 อุดมการณ์ที่ขัดแย้งกัน คือ การยืนหยัดเพื่อความถูกต้องและการโอนอ่อนต่อกระแสสังคมเพื่อความอยู่รอด ภาพยนตร์สร้างให้บิดาของภูมพลและสมนาถเป็นข้าราชการปลดเกษียณที่ยึดมั่นกับการทำงานเพื่อรับใช้ชาติและความซื่อสัตย์สุจริต ในขณะที่บุตรชายทั้งสองนั้นดำเนินชีวิตในวิถีที่แตกต่างจากเขาโดยสิ้นเชิง แม้ว่าภาพยนตร์จะมิได้นำเสนอให้เห็นว่าภูมพลนั้นมีการกระทำอันทุจริต แต่ก็นำเสนอให้เห็นว่าเขาก็มิได้คิดว่าความสุจริตนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องรักษาเอาไว้ สำหรับสมนาถที่เป็นตัวเอกของเรื่องนั้น ภาพยนตร์ได้จัดวางเขาไว้ ณ จุดกึ่งกลางระหว่างอุดมการณ์ทั้งสองนี้

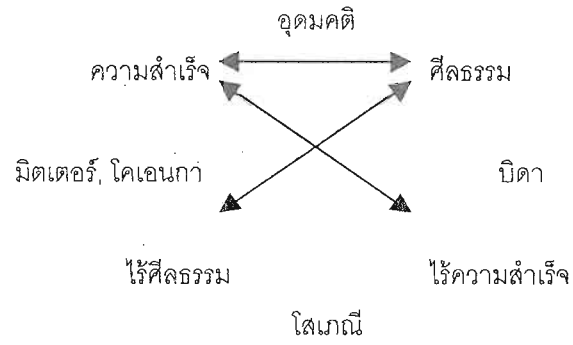
ภายหลังจากที่จบการศึกษา สมนาถพยายามที่จะสมัครเข้าทำงานในที่ต่างๆ แต่โอกาสสำหรับนักศึกษาจบใหม่เช่นเขานั้นมีน้อยนิดนัก เขาจึงต้องอาศัยเงินของบิดาและข้าวของน้อยนิดที่กมลาพี่สะใภ้เจียดมาให้ และเมื่อคนรักของเขาตัดสินใจที่จะแต่งงานกับชายอื่นที่ประสบความสำเร็จและมีอนาคตที่ดีกว่า เขาก็ยิ่งรู้สึกว่าตนเองนั้นไร้คุณค่า ดังนี้เขาจึงพยายามที่จะแสวงหาความสำเร็จบางประการเพื่อยืนยันถึงคุณค่าของตน จนในที่สุด เขาจึงตัดสินใจที่จะประกอบอาชีพ"พ่อค้าคนกลาง" อาชีพที่ครั้งหนึ่งเขาเคยเปรียบเอาไว้ว่าเหมือนกับอาชีพ *"แมงดา"*[44]

งาน "พ่อค้าคนกลาง" ที่เขาต้องทำ ก็คือ การออกเสาะหาสินค้าที่น่าจะขายได้จากผู้ผลิตเพื่อนำไปเสนอขายให้แก่บริษัทห้างร้าน ที่คิดว่าจะต้องการสินค้านี้โดยบวกกำไรตามที่ต้องการเข้าไป โดยเงื่อนไขทางอาชีพของตัวละครนี้ สมนาถจึงต้องเผชิญกับเหตุการณ์ที่เขาจะต้องเลือกเอาระหว่างความสัตย์ซื่อกับความสำเร็จของตนอยู่เสมอ ในตอนต้นของภาพยนตร์ สมนาถนั้นเลือกที่จะเอาความซื่อสัตย์ เขาจึงลังเลที่จะส่งโพยคำตอบให้แก่เพื่อนของเขา และต้องเสียลูกค้าคนแรกไปเพราะเขาเปิดเผยที่อยู่ของแหล่งผลิตที่ลูกค้าสามารถติดต่อได้โดยตรง หากเมื่อเวลาผ่านไป สมนาถก็ได้เรียนรู้กลเม็ดของธุรกิจนี้ จนกระทั่งกลายเป็น "พ่อค้าคนกลาง" ที่ประสบความสำเร็จมากคนหนึ่ง ทว่าความสำเร็จนั้นก็ต้องแลกด้วยความมีศีลธรรมของเขา

---

[44] Ray, Satyajit เรื่องเดียวกัน

Jana Aranyer



เมื่อโคเอนกา(Goenka)ลูกค้าคนหนึ่งของเขาปฏิเสธที่จะทำธุรกิจกับเขาโดยไม่มีเหตุผล สมนาถจึงต้องอาศัยความช่วยเหลือจากมิตเตอร์ให้เป็นตัวแทนไปเจรจากับโคเอนกา โดยที่มิตเตอร์นั้นประกอบอาชีพเป็น "ตัวกลางของพ่อค้าคนกลาง" กล่าวคือ เขาจะทำหน้าที่ช่วยเหลือในการเจรจาการค้าโดยเรียกร้องส่วนแบ่งการค้าเป็นค่าตอบแทน ด้วยความช่วยเหลือของมิเตอร์ สมนาถจึงได้ทราบว่า โคเอนกานั้นเรียกร้องสินบนบางประการ(ส่วนต่างของกำไรที่บวกจนสูงเกินจริงและผู้หญิงโสเภณี) เพื่อเป็นข้อแลกเปลี่ยนสำหรับสัญญาซื้อขายที่สมนาถตั้งความหวังเอาไว้

เหตุการณ์ในครั้งนี้เป็นจุดพลิกผันที่สำคัญยิ่งสำหรับเขา ด้วยเมื่อเราเอาความขัดแย้งระหว่างศีลธรรมและความสำเร็จเป็นประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์ หากสมนาถเลือกที่จะรักษาความสัตย์ซื่อและศีลธรรมของตนไว้ เขาก็จะเป็นคนที่ไร้ความสำเร็จและไร้ซึ่งสถานภาพทางสังคมเช่นบิดาของเขา แต่ถ้าหากเขาเลือกเอาความสำเร็จ เขาก็จะกลายเป็น"พ่อค้าคนกลาง"ที่ไร้ศีลธรรมอย่างเต็มตัว นอกจากนี้แล้ว ภาพยนตร์ยังเพิ่มความเข้มข้นของความขัดแย้งให้ยิ่งขึ้นไปอีกด้วยการกำหนดให้โสเภณีผู้นั้นเป็นน้องสาวของเพื่อนรักของเขา ดังนี้ ถ้าหากว่าเขานำเธอไปพบกับโคเอนกา เขาก็จะมีสภาพที่ไม่แตกต่างอะไรจาก"แมงดา"ที่คอยเก็บเกี่ยวผลประโยชน์จากการลงทุนลงแรงของผู้ที่ปราศจากทั้งศีลธรรมและความสำเร็จเช่นโสเภณี

ใน *Pratidwandi* และ *Seemabadha* ผู้ชมจะได้เห็นทางออกที่เปี่ยมไปด้วยความหวังเมื่อตัวละครเลือกที่จะปฏิเสธระบบอันฟอนเฟะ หากใน *Jana Aranyer* บทสรุปของเรื่องนั้นค่อนข้างหม่นมัวเฉกเช่นบรรยากาศของภาพยนตร์ เมื่อสมนาถเลือกที่จะเป็นส่วนหนึ่งของระบบอันคดโกงของโลก ในบทสรุปของภาพยนตร์ ภายหลังจากที่นำน้องสาวของเพื่อนรักไปส่งให้แก่ลูกค้า สมนาถก็เดินทางกลับมาถึงบ้าน เขาเปิดประตูเข้าไปพบกับบิดาที่นั่งคอยอยู่อย่างเป็นห่วง บิดาของเขาได้

ถามธุรกิจของเขา เมื่อได้ยินว่าการเจรจาเป็นไปด้วยดี บิดาของเขาจึงร่ำพึงออกมาว่า"โล่งใจไปที"[45] หากแสงสว่างอันน้อยนิดบนร่างของบิดาของเขาและเงามืดที่ทาบฉายบนตัวของสมนาถ บ่งบอกถึงความเสื่อมทรามที่จักค่อยๆเข้าปกคลุมโลกนี้จนมืดมิด

ท่ามกลางกระแสทุนนิยมอันเชี่ยวกรากนี้ ความหวังของสังคมที่สัตยาจิตได้เคยตั้งไว้ค่อยๆเลือนหายไป นักศึกษาและมนุษยศาสตร์ไม่สามารถที่เป็นทางออกให้แก่สังคมได้อีกต่อไป สำหรับสัตยาจิต เรย์แล้ว ความสำเร็จในชีวิตมนุษย์นั้นมักจะเป็นคนล่ะเรื่องกับศีลธรรมและความสัตย์ซื่อ

Ashani Sankeet หรือ เสียงกัมปนาทจากแดนไกล

เมื่อปีค.ศ. 1943 สงครามโลกครั้งที่ 2 ที่กำลังดำเนินอยู่ ณ เบื้องอัศดงคตประเทศและเบื้องปลายบูรพทิศได้ส่งผลให้เกิดความขาดแคลนไปทั่ว ชาวเบงกอลหลายล้านคนสูญเสียชีวิตไปด้วยความหิวโหย ใน *Ashani Sankeet* หรือ Distant Thunder (1973) สัตยาจิตได้นำเสนอให้เห็นถึงต้นตอแห่งความอดอยาก และชะตากรรมของชุมชนเล็กๆที่มาพร้อมกับ"เสียงกัมปนาทจากแดนไกล"

หมู่บ้านของชาวเบงกอลใน *Ashani Sankeet* นั้น อยู่ห่างไกลจากความเปลี่ยนแปลงทั้งมวล ไม่มีแม้กระทั่งร่องรอยของอาณานิคมอังกฤษหรือความทันสมัย สีสันอันสดใสของท้องทุ่งและดินแดง แสงสีชมพูส้มอันอบอุ่นของดวงอาทิตย์ยามอัศดง ภาพชีวิตของผู้คนที่ยังยึดมั่นอยู่กับการเกษตรอีกทั้งขนบธรรมเนียมประเพณีที่ส่งผ่านกันมาแต่บรรพบุรุษ ชายสาหรีที่พลิ้วไหวของหญิงงามชาวฮินดูยามเดินเหินหรือสาละวนอยู่กับการปรนนิบัติสามีของเธอ สิ่งต่างๆเหล่านี้คือเสน่ห์ของภาพยนตร์ที่ไม่มีผู้ใดคาดคิดว่าจะเปลี่ยนแปร หากในช่วงต้นภาพของเครื่องบินลำเล็กๆบินอย่างเชื่องช้าพาดผ่านท้องฟ้าสีน้ำเงินเข้ม ที่อนันคานึกว่าเป็นเพียงแมลงตัวหนึ่งในหมู่แมลงที่รบกวนเธออยู่ กับเสียงคำรามของท้องฟ้าที่มิมีเค้าของสายฝน ได้เป็นต้นลางของความเปลี่ยนแปลงที่กำลังมาถึง

ในจำนวนภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ทั้งหมดนั้น *Ashani Sankeet*เป็นภาพยนตร์ที่มีลีลาการนำเสนอใกล้เคียงกับภาพยนตร์ฮอลลีวูดที่คนทั่วไปคุ้นชินมากที่สุด คือ มีโครงเรื่องที่เห็นได้ชัดและเล่าเรื่องตามลำดับขั้นอย่างตรงไปตรงมา ภาพยนตร์เล่าเรื่องอันมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่พราหมณ์คงคาจาราญ(Gangacharan)และอนันคา(Ananga)ภรรยาของเขา โดยสัตยาจิตพยายามที่จะนำ

---

[45] เรื่องเดียวกัน

เสนอให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดกับโลกที่แวดล้อมคนทั้งสอง อันส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงภายในของตัวละคร

คงคาจาราญและอนันคาเป็นชนวรรณะพราหมณ์ ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในหมู่บ้านของชาวนาที่ต่ำวรรณะกว่า ทั้งสองดูแตกต่างจากโลกที่แวดล้อมโดยสิ้นเชิงด้วยลักษณะของชนเชื้อสายอารยัน ที่มีโครงสร้างของร่างกายที่สูงใหญ่และผิวพรรณที่กระจ่างกว่า ในขณะที่ชาวบ้านคนอื่นๆนั้นจะมีลักษณะที่ผอมเกร็ง ค่อนข้างเตี้ยและผิวคล้ำอันเป็นลักษณะของชนพื้นเมือง คนในหมู่บ้านรู้สึกเป็นเกียรติยิ่งที่มีชนชั้นสูงกว่าเช่นทั้งสองมาร่วมอาศัย และพร้อมที่จะให้อภิสิทธิ์แก่คนทั้งสอง ซึ่งคงคาจาราญก็พร้อม ที่จะหาประโยชน์จากความเคารพนับถือและความซื่อของพวกเขาเช่นกัน

ภายในหมู่บ้าน คงคาจาราญทำหน้าที่เป็นทั้งพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี เป็นหมอกลางบ้าน เป็นครูสอนหนังสือให้กับเด็กๆ และเป็นผู้นำทางความคิดของคนในหมู่บ้าน งานเหล่านี้ล้วนเป็นงานที่สูงส่ง เขาจึงต้องวางตัวให้อยู่เหนือชาวบ้านคนอื่นๆทั้งด้านกายภาพและความคิด ดังนี้เขาจึงมักจะปรากฏกายใน"ชุดเต็มยศ" พร้อมกับ"แว่นตา"ที่ดูทรงภูมิ และ"ร่มสีดำ"ที่เป็นดั่งไม้เท้ากายสิทธิ์ อีกทั้งจะต้องนั่ง"บนพรม"ที่ปูลาด"ยกพื้นสูง" สูบ"ใบยาที่เตรียมไว้เป็นพิเศษ"สำหรับเขาและทุกครั้งก่อนที่เขาจะตอบปัญหาใดใด เขาก็จะค่อยๆสูบควันยาสูบและทำท่าครุ่นคิดก่อนที่จะเอ่ยมันออกมา ท่ามกลางสายตาของชาวบ้านที่นั่งจ้องมองเขาอย่างเทิดทูนบูชาอยู่บนพื้นดิน

กระนั้น ภายใต้สถานภาพอันสูงส่งที่คนดูได้เห็น สัตยาจิตได้นำเสนอภาพของตัวละครตัวนี้ในอีกด้านหนึ่ง คงคาจาราญไม่ได้มีความรู้อะไรมากไปกว่าบทสวดภาษาสันสกฤตไม่กี่บทที่พอจะทำให้พิธีของเขาดูขลังขึ้นมา การรักษาโรคของเขานั้นก็มีเพียงการจับชีพจรของคนป่วย ให้ยาสมุนไพรเล็กน้อย แล้วก็บอกให้ระวังอาหารและน้ำดื่มที่ไม่สะอาด อีกทั้งเขาก็ไม่ได้รู้เรื่องราวความเป็นไปของโลกอย่างที่เขาพยายามจะให้คนอื่นเชื่อ เมื่อมีผู้เอ่ยชื่อสิงคโปร์ให้เขาได้ยินเขาก็นึกว่าสิงคโปร์นั้นคือเมืองหนึ่งในอินเดีย อย่างไรก็ตาม ด้วยสถานภาพที่เขาได้สร้างขึ้นนี้ เขาก็ยังสามารถแสวงหาความสุขสบายได้ด้วยการเรียกร้องสิ่งตอบแทนจำนวนมากจากการกระทำเล็กๆน้อยๆ โดยในขั้นแรกเขาเพียงแต่เรียกร้อง*"อะไรก็ได้ที่พวกแกอยากจะให้"*[46] หากต่อมาเขาก็ต้องการสิ่งของที่เฉพาะเจาะจงมากขึ้น เช่น *"ข้าวจำนวนหนึ่ง" "เมล็ดมัสตาร์ดสำกรับแกงกะหรี่" หรือ*"ยาสูบและ

[46] Ray, Satyajit Ashani Sankeet (1973)

ถ่านไม้"[47] จนเมื่อมีคนมาเชิญให้เขาไปช่วยประกอบพิธีไล่โรคห่าในหมู่บ้านใกล้เคียง เขาถึงกับบอกภรรยาให้*"จดรายการสิ่งของที่ต้องการ"*[48]

สัตยาจิตนำเสนอภาพของพราหมณ์คงคาจาราญ ให้เป็นดั่งสุนัขป่าในคราบราชสีห์ ดั่งจอมโจรในเครื่องนุ่งห่มของนักบวช และเมื่อคนดูเริ่มที่จะเกลียดตัวละครตัวนี้ สถานการณ์ทั้งปวงก็กลับพลิกผัน เมื่อผู้ที่เคยได้เปรียบกลายมาเป็นผู้เสียเปรียบ และเมื่อความอดอยากได้ทำให้มนุษย์มองไม่เห็นสิ่งอื่นใดนอกจากตนเอง

การปรากฏตัวของพราหมณ์เฒ่าภัตตาจาร์จี(Bhattacharjee)ในบ่ายวันหนึ่ง เป็นจุดเริ่มต้นของความเปลี่ยนแปลงในโลกของเขา ตามธรรมเนียมของชาวฮินดูนั้น บุคคลมิควรปฏิเสธคำขอของพราหมณ์ อีกทั้งควรให้การต้อนรับพราหมณ์นั้นแม้ว่าจะมิรู้จักกัน อนันคาจึงต้องเตรียมอาหารและใบยาสูบแก่ชายชราที่หนีความอดอยากมาจากแดนไกล อีกทั้งยอมให้เอนหลังบนที่ของสามี เมื่อคงคาจาราญกลับมาบ้านเขาจึงรู้สึกไม่พอใจที่ข้าวของของเขาถูกผู้อื่นนำไปใช้ประโยชน์ หากก็ทำอะไรไม่ได้ นอกจากยอมให้พราหมณ์เฒ่าพำนักอยู่ด้วยชั่วระยะหนึ่ง ตาเฒ่านั้นเป็นดั่งภาพเหมือนของคงคาจาราญ ที่คอยแต่จะเอาเปรียบผู้อื่นจากสภาพการณ์ที่ได้เปรียบกว่าของตน และในสถานการณ์เช่นนี้ เขาจึงต้องเปลี่ยนบทบาทจากผู้ที่เคยได้เปรียบมาเป็นผู้เสียเปรียบ

ในตอนแรกที่เขาได้ยินข่าวความอดอยากจากปากของพราหมณ์เฒ่า คงคาจาราญไม่ได้คาดคิดว่า เสียงกัมปนาทจะดังก้องมาถึงหมู่บ้านของเขาในเวลาที่รวดเร็วนัก หากเมื่อพ่อค้าเริ่มกักตุนสินค้า และเมื่อข้าวในยุ้งของหมู่บ้านมีจำนวนไม่พอ เขาก็มิอาจที่ใช้สถานภาพและวิธีการเดิมๆ" ขูดรีด"ส่วนแบ่งมาจากชาวบ้านได้ ด้วยเหตุนี้อนันคาจึงเสนอว่าเธอจะไปรวมกลุ่มตำข้าวกับพวกผู้หญิง โดยเธอจะได้รับส่วนแบ่งข้าวเป็นการตอบแทน คงคาจาราญปฏิเสธความคิดนี้และบอกกับเธอว่า *"เราไม่ควรลดตัวไปเท่ากับคนพวกนั้น"*[49] ทว่าในที่สุดแล้วคงคาจาราญก็ต้องรับรู้ถึงสถานภาพของตนที่ร่วงหล่นลงเป็นคำรบที่สอง

ในวันที่เขาไปตลาดเพื่อซื้อข้าว เขาก็ต้องพบกับภาพของผู้คนที่เฝ้ารอกันเป็นแถวยาวเหยียดและยื้อแย่งกันซื้อข้าว เขาพยายามที่จะให้คนอื่นช่วยซื้อข้าวให้เขา หากก็ไม่มีผู้ใดสนใจ เมื่อเวลาผ่านไปการยื้อแย่งของฝูงชนก็กลายเป็นจลาจล เขาพยายามที่จะเข้าไปห้ามปรามหากถูกผลัก

---

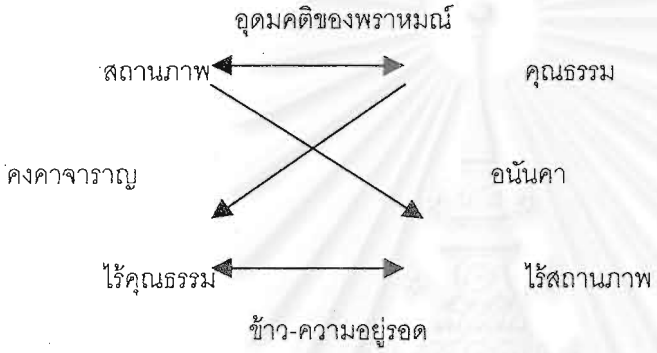
[47] เรื่องเดียวกัน

[48] เรื่องเดียวกัน

[49] เรื่องเดียวกัน

ล้มลงกองกับพื้น คงคาจาราญมองเห็นภาพของผู้งชนที่ถอยห่างออกไปเรื่อยๆ ภาพตัดสลับอย่างรวดเร็วระหว่างพราหมณ์หนุ่มที่อยู่ในภาวะตกตะลึง และภาพเหตุการณ์ที่บังเกิดขึ้นตรงหน้าของเขา เหตุการณ์ดังกล่าวดำเนินไปในความเงียบ มีก็แต่เสียงกัมปนาทของท้องนภาและเสียงกระเดื่องตำข้าวที่ค่อยๆดังขึ้น แล้วจึงตัดไปที่ภาพของอนันคากำลังตำข้าวอยู่กับกลุ่มผู้หญิง เมื่อคงคาจาราญกลับมาถึงบ้านและเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้เธอฟัง เธอจึงวิ่งเข้าไปในห้องเพื่อนำส่วนแบ่งของข้าวที่เธอได้รับมาให้เขาแปลกใจ ตัวตนที่เคยสูงส่งของเขาจึงถูกสั่นคลอนอีกเป็นคำรบที่สอง ภายในบ้านของเขาเอง

Ashani Sankeet



อนันคาถูกสร้างขึ้นมาให้เป็นภาพเปรียบของคงคาจาราญ ในช่วงเปิดเรื่องผู้ชมจะเห็นภาพมือของผู้หญิงคนหนึ่งที่กำลังเล่นอยู่กับผิวน้ำ และเมื่อกล้องค่อยๆเคลื่อนออกภาพของอนันคาที่แช่ตัวอยู่ในสายน้ำก็ปรากฏชัดขึ้น ภาพของเธอนั้นดูราวกับเทพธิดาแห่งความอุดมสมบูรณ์ สาหรีสีชมพูส้มที่เธอมักจะสวมใส่นั้นสองประกายราวกับสีของดวงอาทิตย์แม้ในยามที่อยู่ในมุมมืด ด้วยความเป็นผู้หญิงเธอจึงมิต้องห่วงเรื่องสถานภาพและตัวตนเช่นเขา อนันคานั้นเป็นมิตรและพร้อมที่จะเอื้อเฟื้อแก่ทุกคน ไม่ว่าจะเป็นพราหมณ์หรือจัณฑาล อนันคายอมลำบากทุกประการเพื่อที่จะให้สามีมีความสุข เมื่อมีข่าวลือว่าชายพิการที่เตาเผาอิฐมีข้าวสารสำหรับหญิงสาวที่ยอมมอบกายให้เขา ด้วยความแร้นแค้นอนันคาจึงคิดที่จะไปยังเตาเผาอิฐ หากสำนึกบางประการได้ขัดขวางเธอเอาไว้ กระนั้น เธอพร้อมที่จะเข้าใจการตัดสินใจของจุกติ(Chukti) ที่ยอมมอบกายให้แก่ชายพิการเพื่อแลกกับข้าว บทบาทของอนันคาที่เธอทำไปโดยมิได้คิดอะไร เป็นบทบาทที่พราหมณ์ผู้สูงส่งควรกระทำ เธอจึงเป็นตัวแทนของความหวังและความดีงามของโลก ที่สะกิดให้คงคาจาราญมองเห็นข้อบกพร่องของตน

"ข้าว"และ"ความต้องการที่จะมีชีวิตรอด" เป็นสาเหตุที่ทำให้ผู้คนไม่สนใจสิ่งอื่นใดนอกจากตนเอง พ่อค้าพร้อมที่จะขึ้นราคาสินค้า พราหมณ์เฒ่าพร้อมที่จะเป็นกาฝากอาศัยเกาะติดผู้

อื่นตลอดไป ผู้หญิงพร้อมที่จะพลีกายเพื่อแลกกับข้าวสารเล็กน้อย ผู้คนก็พร้อมที่จะเข่นฆ่าเพื่อนมนุษย์ อีกทั้งพากันลืมโลกที่เคยจัดระเบียบเอาไว้ สถานภาพของพราหมณ์จึงมิได้มีความหมายสักเท่าใดในภาวะการณ์เช่นนี้ ในความอดยากคงคาจาราญได้เรียนรู้ถึงภาพอีกด้านหนึ่งของชีวิต และมองเห็นโลกด้วยสายตาอีกอย่างหนึ่ง

เมื่อเขาได้ยินข่าวลือว่าพ่อค้าคนหนึ่งในเมืองที่อยู่ไกลออกไปอาจจะมีข้าวให้ หากพ่อค้าคนนั้นก็ปฏิเสธที่จะขายข้าวให้แก่เขา อีกทั้งบอกให้เขากลับไปเสีย ขณะที่เขากำลังจะเดินทางกลับพร้อมด้วยความหวังอันพังทะลาย พ่อค้าก็กลับออกมาเชื้อเชิญให้เขาร่วมรับประทานอาหารเย็นและค้างคืนด้วยคืนหนึ่ง ในตอนที่คงคาจาราญกำลังจะรับประทานอาหาร เสียงกัมปนาทของท้องฟ้าและภาพเหตุการณ์ที่คล้ายคลึงกัน ทำให้เขาหวนนึกไปถึงอนันคาและพราหมณ์เฒ่า ชั่วขณะนี้เองที่เขาได้ตระหนักว่าตลอดเวลามานั้นเขาไม่เคยได้คิดถึงผู้อื่นเลยนอกจากตนเอง เสียงกัมปนาทที่เขาคิดว่ามาจากแดนไกลนั้นแท้จริงแล้วดังก้องมาแต่ภายในใจของเขา และด้วยเหตุนี้เขาจึงไม่อาจที่จะกลืนข้าวได้ลง

คงคาจาราญได้แปรเปลี่ยนจากบุคคลที่สนใจเพียงแต่ตนเอง มาเป็นมนุษย์ที่มองโลกอันแวดล้อมอย่างพิเคราะห์ขึ้น เขาได้เห็นภาพของกลุ่มผู้หญิงที่กำลังจับหอยทาก ขุดหาหัวเผือกหัวมันเพื่อนำไปประทังความหิวโหยของครอบครัว ภาพดวงหน้าเปื้อนน้ำตาของภรรยาภายหลังจากที่มีผู้พยายามจะล่วงเกินเธอเมื่อเข้าไปหาของในป่า ภาพของหญิงจัณฑาลที่นอนตายเพราะขาดอาหาร ภาพของชาวบ้านใกล้เคียงที่จำต้องละถิ่นฐานบ้านเรือนไปตายเอาดาบหน้า หากพราหมณ์หนุ่มไม่สามารถที่จะมอบอะไรให้แก่พวกเขาได้เช่นเมื่อก่อน นอกจากจะช่วยรับรู้และแบ่งปันความทุกข์ยากนี้

ในบทสรุปของภาพยนตร์ คงคาจาราญได้ตัดสินใจที่จะปลงศพให้แก่โมตี(Moti)หญิงจัณฑาลที่เสียชีวิตจากความหิวโหยถึงแม้ว่า ตัวของเขาจะต้องแปดเปื้อนจากความไม่บริสุทธิ์ของชนชั้นนี้ คงคาจาราญได้ก้าวข้ามข้อจำกัดของความเป็นพราหมณ์และความเห็นแก่ตัว มาเป็นผู้ที่มองเห็นความเป็นมนุษย์ของผู้ที่ถูกทำให้ไม่เป็นมนุษย์ สัตยาจิตเน้นย้ำให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของเขา ด้วยการให้เขาเปิดแขนต้อนรับครอบครัวของพราหมณ์เฒ่าอีก 8 ชีวิตที่พากันมาอาศัยประโยชน์จากเขา

ภาพของผู้หิวโหยที่ค่อยๆทวีขึ้นจนเต็มจอภาพจาก และข่าวคราวของชีวิตที่อุบัติขึ้นในครรภ์ของอนันคา ไม่ได้ให้ความหวังว่าสภาพการณ์อันเลวร้ายนี้จะผ่านพ้นไปเร็วนัก หากในที่สุด

แห่งความทุกข์ยาก พราหมณ์คงคาจาราญก็ได้ค้นพบความเป็นมนุษย์ของตนท่ามกลางเสียงกัมปนาทของโลกอันเห็นแต่ประโยชน์เฉพาะตน

2.2.2.3 จักรวรรดิ ศูนย์กลาง และคนชายขอบ:พันธนาการแห่งจิตสำนึก

นับแต่ภาพยนตร์เรื่องแรกจนกระทั่งถึงภาพยนตร์เรื่อง *Jana Aranyer*ในปีค.ศ. 1975 วัตถุดิบที่สัตยาจิต เรย์ให้ความสนใจเลือกมาสร้างเป็นภาพยนตร์นั้น โดยมากจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของชาวเบงกอลคนเล็กๆ โดยเน้นที่ภาพความขัดแย้งในชีวิตบางประการที่บังเอิญไปเกี่ยวพันกับระบบโครงสร้างใหญ่ของสังคม เมื่อสัตยาจิตได้เลือกเรื่องสั้นภาษาฮินดีของเปรมจันท์ (Premchand) เรื่อง *Shantranj–ke-Khilari* มาสร้างเป็นภาพยนตร์ในปี ค.ศ. 1977 จุดเน้นในการสร้างสรรค์งานของเขาก็ได้แปรมาสู่การสำรวจความคิดและการวิพากษ์สังคมวัฒนธรรมในแง่มุมที่กว้างขึ้น โดยมุ่งเน้นไปที่การสำรวจ "จิตสำนึก" บางประการที่อยู่เบื้องหลังการทำงานของระบบสังคม

เนื้อหาของกลุ่มภาพยนตร์นับแต่ปีค.ศ.1977นี้ ให้ความสำคัญแก่เรื่องของตัวตน(self)และความเป็นอื่น(otherness) นั่นคือ การตั้งคำถามต่อองค์ประกอบบางประการที่สังคมถือว่าเป็น "ศูนย์กลาง" ของ "ความเป็นตัวตน" ของสังคม รวมถึงกลไกที่สังคมใช้ผลักดัน "สิ่งที่แตกต่าง" จากตน ให้ไปอยู่ ณ "ชายขอบ" ที่ห่างไกล อันเป็นรากฐานของความไม่เท่าเทียมกันในสังคม โดยสิ่งที่สัตยาจิต เรย์สนใจเป็นพิเศษก็คือ ลัทธิจักรวรรดินิยม และตัวตนของชนชั้นกลาง

กลไกของจักรวรรดิ

สัตยาจิต เรย์ได้นำเสนอให้คนดูได้เห็นภาพของลัทธิจักรวรรดินิยมใน 2 ภาพด้วยกัน คือ กระแสของจักรวรรดินิยมที่มาจากภายนอก หรือการแสวงหาประโยชน์จากอินเดียของจักรวรรดิอังกฤษในภาพยนตร์เรื่อง *Shatranj-ke-Khilari* และกระแสจักรวรรดินิยมที่ดำรงอยู่แล้วภายในอินเดีย หรือกลไกลทางสังคมและวัฒนธรรม ที่ให้อภิสิทธิ์แก่ชนวรรณะพราหมณ์เหนือชนวรรณะอื่นๆ ในภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่อง *Sadgati*

ภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องที่กล่าวถึงนี้ล้วนเป็นภาพยนตร์ภาษาฮินดี ที่ดัดแปลงมาจากเรื่องสั้นของเปรมจันท์ กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์จึงค่อนข้างที่จะกว้างขวางกว่าภาพยนตร์เรื่องอื่นๆที่สร้างขึ้น

เป็นภาษาเบงกาลี หากก็เป็นที่น่าเสียดายว่าผู้วิจัยไม่สามารถหาภาพยนตร์โทรทัศน์ความยาวหนึ่งชั่วโมงเรื่อง *Sadgati* นี้มาศึกษาอีกครั้งหนึ่งได้[50]

Shantranj-ke-Khilari

ในการเข้ายึดครองประเทศอาณานิคมนั้น วาทกรรมหลักที่เจ้าอาณานิคมมักจะยกขึ้นมาเป็นข้ออ้างถึง "ความชอบธรรม" ของตนที่จะปลดผู้ปกครองเดิมออกจากอำนาจ ก็คือ การกล่าวอ้างถึงวาทกรรมอันว่าด้วย "ความเหมาะสมของการเป็นผู้ปกครอง" ภาพยนตร์เรื่อง *Shantranj-ke-Khilari* หรือ The Chess Players นี้ ดำเนินเรื่องภายใต้โครงสร้างวาทกรรมดังกล่าว โดยสัตยาจิต เรย์ได้ทำการสำรวจแง่มุมต่างๆของ "ความเหมาะสมในการเป็นผู้ปกครอง" ของตัวละครหลักทั้งสามกลุ่มคือ มีร์(Mir)และมีร์ซา(Mirza)ผู้กำหนดวิถีของตัวหมากแต่ละตัวบนกระดานหมากรุก กษัตริย์วาฮิด อาลี ชาห์(Wajid Ali Shah)และท่านนายพลเอาท์แรม(Gen. Outram)ผู้กำหนดความเปลี่ยนแปลงของแคว้นอวัธ(Oudh)

ภาพยนตร์เรื่องนี้นับเป็นเป็นภาพยนตร์ที่ใช้ต้นทุนสูงที่สุดในการถ่ายทำของสัตยาจิต เรย์ ฉากและเครื่องแต่งกายจึงถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างวิจิตรเพื่อสร้างบรรยากาศของ "ความสมจริงทางประวัติศาสตร์" และด้วยเหตุที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เล่าเรื่องเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ สัตยาจิตจึงต้องใช้เวลาในช่วงบทนำของภาพยนตร์กว่า 10 นาที เพื่อนำให้ผู้ชมคุ้นเคยกับภูมิหลังและสภาพแวดล้อมของเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง อีกทั้งเพื่อโยงใยเรื่องเล่าที่แต่งขึ้นเข้ากับบริบททางประวัติศาสตร์ โดยการใช้เสียงบรรยายและจัดเรียงชุดภาพของเหตุการณ์ที่เป็นแกนของการเล่าเรื่องเข้าด้วยกัน คือ

1. ชุดภาพของมีร์ & มีร์ซาที่กำลังเล่นหมากรุก
2. ชุดภาพชีวิตความเป็นอยู่อันหรูหราของราชสำนักวาฮิด อาลี ชาห์
3. ช่วงการ์ตูนอนิเมชั่นล้อเลียนแสดงการยึดครองอวัธของอังกฤษ

ด้วยลีลาของการนำเสนอที่ไม่จริงจัง เทคนิคทางด้านการเล่าเรื่องด้วยภาพอันแพรวพราวและบทบรรยายที่มีลักษณะขัดแย้งเย้ยหยัน ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่ใช่ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ที่

[50] ผู้วิจัยเคยชมภาพยนตร์เรื่องนี้ 2 ครั้งราวปี ค.ศ. 1993 ทางโทรทัศน์ในสหรัฐอเมริกา และ ราวปี ค.ศ. 1996 ทางโทรทัศน์BBCในสหราชอาณาจักร

นำเสนอความเป็นจริงของเหตุการณ์(fact) หากเป็นภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ที่มองการล่าอาณานิคมอย่างวิพากษ์และเสียดสี

การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ประกอบขึ้นด้วยโครงเรื่อง 2 โครงเรื่องที่ดำเนินเทียบเคียงกันไป โดยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในโครงเรื่องหนึ่งก็จะส่งอิทธิพลต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอีกโครงเรื่องหนึ่ง โครงเรื่องแรกนั้นได้ดัดแปลงมาจากเรื่องสั้นของเปรมจันท์ อันเล่าเรื่องราวของมีร์และมีร์ซาชายหนุ่มจากตระกูลเจ้าที่ดิน(Nawab)แห่งนคร (Lucknow) ผู้หมกมุ่นอยู่กับการเล่นหมากรุกจนละเลยความเปลี่ยนแปลงของโลกรอบข้าง ส่วนโครงเรื่องที่สองอันเป็นส่วนที่สัตยาจิตได้แต่งเติมขึ้นมานั้นจะเล่าเรื่องราวความพยายามของนายพลเอาท์แรมในการรวมอาณาจักรอวัธให้เป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิอังกฤษ ซึ่งการแต่งเติมโครงเรื่องขึ้นมาใหม่นี้ ได้เปิดโอกาสให้สัตยาจิตสามารถสร้างจุดเชื่อมโยงระหว่างความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันของตัวละคร กับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เกิดขึ้นในระดับอาณาจักรได้

ภาพยนตร์เริ่มต้นด้วยภาพของมีร์และมีร์ซาที่กำลังนั่งเล่นหมากรุกอยู่อย่างใจจดใจจ่อ การตัดภาพสลับระหว่างภาพของชายทั้งสอง ภาพของคนรับใช้ที่อ่อนล้า และภาพของกูร์ชิดภรรยาของมีร์ซาที่นั่งรออยู่ในห้องนอนด้วยอารมณ์อันบูดบึ้ง บอกเล่าให้เราทราบว่าการละเล่นนี้ได้ดำเนินมาเป็นเวลานานแล้ว และเมื่อความอดทนของเธอถึงขีดสุด กุร์ชิด(Kurshid)จึงได้ให้คนรับใช้ไปตามสามีของเธอโดยให้แกล้งบอกว่าเธอไม่สบาย มีร์ซาจึงต้องจำใจทิ้งกระดานหมากรุกเข้ามาหาเธอ เมื่อเขามาถึง เธอก็จับตัวเขาทุ่มลงบนเตียงนอนและพยายามยั่วยวน(หรือข่มขืน)สามีของเธอ หากใจของเขานั้นยังพะวงถึงการละเล่นที่ยังไม่สิ้นสุด เมื่อความพยายามของเธอล้มเหลว กูร์ชิดจึงได้ตัดพ้อกับมีร์ซาถึง *"การละเล่นโง่ๆ"*[51] ที่เขากับเพื่อนห่วงหามากว่าภรรยาของตน หากมีร์ซาก็รีบค้านเธอว่า *"หมากรุกนั้นเป็นกีฬาของราชา"*[52] และนับแต่ที่เขาเริ่มเล่นหมากรุกมา *"พลังทางปัญญา"* ของเขานั้น ได้ *"เพิ่มพูนขึ้นนับพันเท่า"* [53]ทว่าในความเป็นจริงปัญญาของคนทั้งสองนั้นมิได้กว้างไกลไปกว่ากระดานหมากรุกเบื้องหน้า

---

[51] Ray, Satyajit Shantranj-ke-Khilari (1977)

[52] เรื่องเดียวกัน

[53] เรื่องเดียวกัน

บนกระดานหมากรุกทั้งสองอาจเป็นผู้ที่ควบคุมความเป็นไปของหมากแต่ละตัว หากภาพชีวิตของตัวละครทั้งสองที่สัตยาจิตได้นำเสนอให้เห็นนั้น เป็นภาพของตัวละครที่ไร้ความสามารถในการควบคุมสิ่งใด ทั้งโลกภายในและโลกภายนอก ภรรยาของมีร์ซาจำต้องเป็นต้องร้องขอและเป็น"ฝ่ายจู่โจม"ในความสัมพันธ์ฉันสามีภรรยา ขณะที่นาฟีซะ(Nafeeza)ภรรยาของมีร์นั้นก็เลือกที่จะมีชายอื่นในระหว่างที่สามีของเธอกุมกอดตัวหมากรุกไว้ ตัวละครทั้งสองมักจะพูดถึงบรรพบุรุษของพวกเขาที่ได้หยิบอาวุธขึ้นต่อสู้กับผู้ที่มารุกรานดินแดนของตนมาในครั้งอดีตอย่างภาคภูมิ แต่การต่อสู้เยี่ยงบรรพบุรุษนั้นก็เป็นเพียงความทรงจำของคนรุ่นลูกหลาน ด้วยทั้งสองไม่รู้แม้กระทั่งวิธีที่จะนำอาวุธออกมาจากที่เก็บ

ทั้งมีร์และมีร์ซาหมกมุ่นอยู่กับเกมกีฬานี้ กระทั่งลืมความเป็นไปของโลกภายนอก อีกทั้งเชื่ออย่างสนิทใจว่าโลกบนกระดานหมากรุกคือโลกที่เป็นจริง เหตุนี้จึงไม่มีสิ่งใดจะหยุดยั้งคนทั้งสองเอาไว้ได้ เมื่อภรรยาของมีร์ซาแอบนำกระดานหมากรุกไปซ่อน ทั้งสองก็ยังดิ้นรนไปขอยืมกระดาน หมากรุกมาได้จากผู้อื่น และแทนที่จะกังวลถึงความอยู่รอดปลอดภัยของบ้านเมืองเมื่อกองทัพอังกฤษกำลังจะบุกเข้ามา หากสิ่งที่พวกเขาหวาดหวั่นนั้นก็มีเพียงว่าการรบพุ่งอาจจะรบกวนการละเล่นของพวกเขา ตัวละครทั้งสองจึงบกพร่องทั้งในบทบาทของสามีและในบทบาทของเจ้าที่ดิน(nawab)

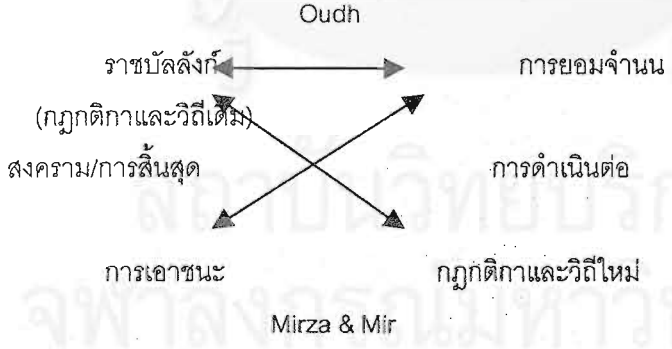
เกือบตลอดช่วงเวลาของภาพยนตร์ สัตยาจิตได้นำเสนอให้ผู้ชมได้รู้จักกษัตริย์วาฮิดอาลี ชาห์ผ่านคำบอกเล่าของผู้บรรยาย บทสนทนาระหว่างนายพลเอาท์แรมกับร้อยตรี Weston นายทหารผู้ช่วย และจาก"ภาพที่ปราศจากเสียง"ของกษัตริย์พระองค์นี้ในลักษณะที่แตกต่างกัน ภาพของพระองค์ที่กำลังสวมบทบาทเป็นพระกฤษณะในละครที่พระองค์ทรงนิพนธ์ขึ้นมาเอง ภาพของพระองค์ที่กำลังทรงดนตรีอยู่ท่ามกลางข้าราชบริพารในราชสำนัก ภาพของพระองค์ในขณะที่ลุกขึ้นมารจนากวีนิพนธ์ในระหว่างการพิจารณาคดีความ วาฮิด อาลี ชาห์คือกษัตริย์ผู้ใช้ชีวิตเยี่ยงกษัตริย์ในเทพนิยายที่มาแต่โลกตะวันออก กษัตริย์ผู้มีจริยวัตรอันลึกลับและแปลกประหลาดที่ชาวตะวันตกมิอาจจะใช้สามัญสำนึกของตนเข้าจับต้องได้ สัตยาจิต เรย์กำลังเล่นสนุกกับ "ภาพความเป็นอื่น" ของกษัตริย์ผู้ไร้ความสามารถในสามัญสำนึกของเจ้าอาณานิคม

ในภาพยนตร์ จริยวัตรอันแปลกประหลาดของวาฮิดนั้น เป็นสิ่งที่ข้าราชบริพารและตัวละครที่เป็นชาวอวัธทุกคนไม่เคยคิดว่าเป็นสิ่งที่แปลกประหลาด ทุกคนยอมรับได้กับการที่พระองค์

จะแสดงความรู้สึกอันท่วมท้นและลุกขึ้นมารจนาบทกวีในระหว่างการพิจารณาคดีความ หรือการที่พระองค์จะปกครองอาณาจักรของพระองค์ด้วยกวีนิพนธ์และเสียงดนตรี เมื่อตัวแทนที่วาฮิดส่งไปเจรจาความกับรัฐบาลอังกฤษเดินทางกลับมาถึงพร้อมกับข่าวร้ายด้วยน้ำตานองหน้า วาฮิดจึงบริภาษเขาถึง *"การกระทำที่ไม่เป็นลูกผู้ชาย[54]"* เช่นนั้น ด้วย *"มีเพียงโสตสำเนียงแห่งดนตรีและบทกวีเท่านั้นที่จะทำให้น้ำตาของลูกผู้ชายนั้นจะไหลหลั่งได้"*[55] และเมื่อพระองค์ได้รับแจ้งถึงชะตากรรมของพระองค์ที่มิอาจหลีกเลี่ยงได้ พระองค์ก็ยังแสดงความรู้สึกอันเศร้าโศกของพระองค์ออกมาเป็นบทกวีที่จับใจข้าราชบริพารทั้งหลายยิ่งนัก จนพวกเขามิอาจหักห้ามน้ำตาของตนไว้ได้ สิ่งหนึ่งที่วาฮิดได้ถามคนดูผ่านบทรำพึงอันยาวเหยียดนี้คือ *"เหตุใดชาวอังกฤษจึงคิดว่าพระองค์ไม่เหมาะสมที่จะปกครองอวัธ....มีกษัตริย์อังกฤษพระองค์ใดที่จะเคยนิพนธ์บทเพลงและกวีที่จับใจประชาราษฎร์...ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินล้วนขับขานบทเพลงที่เรานิพนธ์"*[56]

ถ้าหากเราจะให้นายพลเอาท์แรมเป็นผู้ตอบคำถามที่วาฮิดได้ถามขึ้นมาในข้างต้นนี้ เขาก็คงจะให้เหตุผลว่าเป็นเพราะพระองค์ขาด "คุณสมบัติของความเป็นชาย" เพราะแทนที่พระองค์จะปกครองแผ่นดินโดยใช้กำลังและกฎระเบียบเยี่ยงชาย พระองค์กลับโปรดที่จะร้องเพลง เล่นละครและเต้นระบำ อันล้วนแต่เป็น "กิจธุระของผู้หญิง"

Shantrnj ke Khilari



[54] เรื่องเดียวกัน

[55] เรื่องเดียวกัน

[56] เรื่องเดียวกัน

ในภาพยนตร์ วาทกรรมเรื่อง "คุณลักษณะที่เหมาะสมของผู้ปกครอง" นั้น มักจะถูกนำขึ้นมาเทียบเคียงกับ "คุณสมบัติของความเป็นชาย" เสมอ ตัวละครที่เป็นชายเช่นวาฮิด, มีร์และ มีร์ซา จึงถูกนำเสนอให้เป็นผู้ชายที่ขาดคุณสมบัติของความเป็นชาย เมื่อมีร์ได้รับข่าวคราวการรุกรานของกองทัพอังกฤษ เขาพยายามที่จะแสดงให้ผู้ร่วมสนทนาเห็นว่าเขานั้นพร้อมที่จะรบเพื่อแผ่นดิน หากเขาก็ไม่สามารถที่จะยก "ดาบของบรรพบุรุษ" อันเป็น "เครื่องหมายของความเป็นชาย" ขึ้นมาได้ เช่นเดียวกันกับที่มีร์ซาก็ไม่สามารถที่จะเติมเต็มความต้องการของภรรยาได้ในตอนต้น ขณะเดียวกันที่ตัวละครที่เป็นหญิงเช่นภรรยาของชายทั้งสองถูกนำเสนอให้เป็นหญิงที่มีคุณสมบัติของความเป็นชาย กูร์ซิดจึงต้องเป็นฝ่ายรุกในเกมพิศวาส นาฟีซะจึงสามารถหลอกสามีของตนได้ว่าตนไม่ได้คบชู้ ทั้งๆที่เพิ่งจะถูกจับได้คาหนังคาเขา

นายพลเอาท์แรมนั้นเป็นภาพล้อของเจ้าอาณานิคมที่ปราศจากความเข้าใจในความเป็นอื่นหรือวัฒนธรรมที่แตกต่างจากสิ่งที่ตนคุ้นชิน และภาพของเจ้าอาณานิคมผู้พยายามที่จะขุดคุ้ยหาเหตุผลในการเข้ายึดครองอาณานิคมแม้ว่าจะไม่มีเหตุผลนั้นอยู่จริง ดั่งในฉากเปิดตัวของท่านนายพล ซึ่งสัตยาจิตได้นำเสนอภาพของเขาให้เป็นดังตัวตลกที่ต้องตกเป็นฝ่ายจนแต้มผู้น้อยอยู่เสมอ

เมื่อได้รับคำสั่งให้ยึดครองอาณาจักรอวัธ เอาท์แรมจึงได้เรียกเวสตันผู้ช่วยของเขามาพบแล้วถามว่า *"นายรู้ไหมว่าสมเด็จพระราชาสวดมนต์วันละ 5 ครั้ง"* [57] เพื่อที่จะชี้ให้เขาเห็นถึงกิจที่พระราชาไม่ควรปฏิบัติ หากเมื่อเวสตันตอบว่า *"การสวดมนต์ 5 ครั้งนั้นเป็นบทบัญญัติในพระคัมภีร์* [58]*"* กระนั้นเอาท์แรมก็ยังไม่ยอมจำนนโดยถามต่อไปถึงบทกวีที่วาฮิดทรงนิพนธ์ ทั้งนี้เขาคาดหวังว่าจะได้รับฟังคำวิจารณ์ในแง่ลบ เวสตันก็ตอบว่าบทกวีนั้นไพเราะยิ่ง อีกทั้งยังท่องกวีบทหนึ่งพร้อมทั้งคำแปลออกมา และเมื่อผู้ช่วยของเขายืนยันถึงความสามารถของวาฮิดในฐานะกวีและ *"นักระบำ"* เอาท์แรมจึงต้องยืนกรานถึงความไม่เหมาะสมที่กษัตริย์จะสวมมงกุฎไว้บนศีรษะพร้อมกับ *"ผูกกระพรวนไว้ที่ข้อเท้าอย่างกับนางระบำเปลือย"* จากนั้นจึงถามต่อไปว่า *"กษัตริย์ประเภทไหนกันที่ดำรงกิจวัตรเช่นนี้?* [59]*"*

---

[57] เรื่องเดียวกัน

[58] เรื่องเดียวกัน

[59] เรื่องเดียวกัน

สำหรับเอาท์แรมแล้ว ภาพของกษัตริย์ที่ลูบไล้ขนแมวในอ้อมกอดอย่างทะนุถนอมเช่นวาฮิดเป็นลักษณะของ"ความเป็นชาย"ที่แปลกประหลาด บุคลิกของผู้ปกครองเช่นวาฮิดคือความเป็นอื่นที่สั่นคลอนมโนภาพเกี่ยวกับตัวตนของผู้ปกครองในสำนึกของเขา เขาไม่อาจจะเข้าใจกับลักษณะของกษัตริย์ผู้ไม่ใช้อำนาจ ความรุนแรง และปราศจากความแข็งกร้าวแบบผู้ชาย ดังนี้เมื่อผู้ช่วยของเขาตอบว่าวาฮิดนั้นเป็น *"กษัตริย์ที่ค่อนข้างจะพิเศษ"* เอาท์แรมจึงต้องใช้อำนาจในฐานะผู้นำของตนสรุปว่าวาฮิดนั้นเป็นกษัตริย์ที่ *"อ่อนแอ, ปราศจากความรับผิดชอบ และไร้ความสามารถ"*[60] และดำเนินกระบวนการเข้าครอบครองอวัธ โดยกล่าวกับผู้ช่วยว่า *"การเข้าข้างอวัธอาจจะส่งผลต่อหน้าที่การงานของนาย"*

ในช่วงหนึ่งของภาพยนตร์มีร์และมีร์ซาต้องพักการเดินหมากของตนไว้ชั่วคราวเพื่อต้อนรับแขกที่มาเยือนและเล่าข่าวคราวเกี่ยวกับการรุกรานของทัพอังกฤษ หากจิตของทั้งสองก็ยังพะว้าพะวงอยู่กับกระดานหมากรุกจนทำให้บทสนทนาวกกลับมาที่เรื่องหมากรุกอยู่เรื่องไป ดังนั้นผู้มาเยือนจึงได้สอนทั้งสองให้เล่นหมากรุกตามแบบอย่างของคนอังกฤษที่ต้องใช้ *"ความรวดเร็วในการตัดสินใจ"*[61] ทั้งสองปฏิเสธวิธีการเล่นเช่นนี้ในทันทีโดยมองว่าหมากรุกนั้น *"เป็นการละเล่นของพระราชา"* ที่ต้องอาศัย *"ความสง่างาม"*[62] หากสุดท้ายแล้วทั้งสองก็ต้องยอมรับกฎเกณฑ์ที่ได้ปฏิเสธไป

ในช่วงสุดท้ายของภาพยนตร์ มีร์และมีร์ซาตัดสินใจหลบไปเล่นหมากรุกกันต่อที่นอกเมือง ทิ้งให้นคร Lucknow ต้องเผชิญหน้ากับกองทัพอังกฤษแต่ตามลำพัง ในขณะที่เหตุการณ์บ้านเมืองกำลังดำเนินไปจนถึงจุดวิกฤติ การต่อสู้บนกระดานหมากรุกของคนทั้งสองก็เร่าร้อนยิ่งขึ้น มีร์ซาสร้างความเครียดให้แก่มีร์ด้วยการพูดถึงเรื่องที่ภรรยาของเขาเป็นชู้ จนเมื่อมีร์เป็นฝ่ายเสียเปรียบความเครียดที่อุบัติขึ้นทำให้เขาชักปืนที่เตรียมไว้สู้กับกองทัพอังกฤษขึ้นมาและเล็งไปที่มีร์ซา เสียงลั่นกลองและเสียงประกาศก้องว่ากองทัพอังกฤษมาถึงแล้ว ทำให้ปืนของเขาลั่นไปถูกมีร์ซา แทนที่จะเป็นชาวอังกฤษ ศัตรูที่แท้จริงของพวกเขา

---

[60] เรื่องเดียวกัน

[61] เรื่องเดียวกัน

[62] เรื่องเดียวกัน

ภาพในช่วงสุดท้ายที่ตัดสลับระหว่างภาพของกษัตริย์วาฮิดที่กำลังถอดมงกุฎของตนมอบให้แก่นายพลเอาท์แรมในพระราชวัง กับภาพของมีร์และมีร์ซาที่คืนดีกันและเริ่มเดินหมากรุกใหม่ *"ด้วยวิถีทางของชาวอังกฤษ"*[63] ในท้องทุ่งกว้าง บ่งบอกถึงความเปลี่ยนแปลงที่แพร่ขจายไปในทุกหย่อมหญ้า

ความเป็นศูนย์กลาง และตัวตนแห่งชนชั้นกลาง

ในปี ค.ศ.1984 สัตยาจิต เรย์ได้ล้มป่วยด้วยโรคหัวใจล้มเหลวระหว่างการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง *Ghare-Baire* อาการป่วยในครั้งนี้ส่งผลต่อการทำงาน รูปแบบและลีลาของภาพยนตร์ในช่วงสุดท้ายของชีวิตของเขา

สัตยาจิต เรย์เคยได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับที่ให้ความสำคัญในด้านการสื่อสารด้วยภาพ โดยเขาจะเลือกใช้บทสนทนาเพียงเท่าที่จำเป็น รายละเอียดของแต่ละภาพบนจอภาพยนตร์ที่ถูกจัดวางไว้อย่างมีความหมาย รวมถึงช่วงจังหวะของความเงียบ และการใช้เสียง(บทสนทนา, เสียงประกอบและดนตรีประกอบ)ที่ผ่านการพิจารณามาราวกับการประพันธ์ดนตรี เป็นเสน่ห์ของภาพยนตร์ของเขา หากภาพยนตร์ในช่วงสุดท้ายทั้ง 3 เรื่องของเขานี้ แตกต่างจากภาพยนตร์ในช่วงก่อนที่เขาจะล้มป่วยโดยสิ้นเชิง ด้วยล้วนเป็นภาพยนตร์ที่เต็มไปด้วยบทสนทนาที่ดำเนินไปเรื่อยๆ โดยปราศจากช่วงวินาทีแห่งความเงียบ มีการดำเนินเรื่องภายในฉากเดียวหรือไม่กี่ฉาก อีกทั้งยังเป็นภาพยนตร์ที่ขาดลีลาในการนำเสนอ(style) คือ ปราศจากการแต่งเติมรายละเอียด(ฉาก,แสง,เสียง) และปราศจากเทคนิคในการถ่ายทำภาพยนตร์(มุมกล้อง,การตัดต่อ) จนดูราวกับว่าสัตยาจิต เรย์เพียงแต่ปล่อยให้นักแสดงทำหน้าที่ของตนไป โดยมีกล้องภาพยนตร์ที่คอยเคลื่อนตามจับภาพของนักแสดง เฉกเช่นในการเล่นละครเวที

ตัวละครในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ มีลักษณะของตัวละครที่แบน(Flat Character) อันมีจุดประสงค์ในชีวิตเพียงอย่างเดียว ขาดความขัดแย้งภายในตัวละคร อีกทั้งยังมีความหมายแทนความดี-ความชั่ว ทุนนิยม-สังคมนิยม ศูนย์กลาง-ชายขอบ อย่างค่อนข้างตรงไปตรงมา ในหลายช่วงสัตยาจิตถึงกับใช้โรงภาพยนตร์เป็นห้องบรรยายภายนอกมหาวิทยาลัย เพื่อให้ข้อมูลของแนวคิดต่างๆแก่คนดู ผ่านบทพูดขนาดยาวของตัวละครแต่ละตัวที่บรรยายถึงแนวความคิดของตน

---

[63] เรื่องเดียวกัน

Darius Cooperได้วิจารณ์ถึงภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่องนี้ไว้ว่าเป็นผลงานของ *"ผู้กำกับภาพยนตร์ผู้เหนื่อยล้า ที่นั่งกำกับภาพยนตร์จากเก้าอี้นวมตัวใหญ่"*[64] และสำหรับผู้วิจัย ภาพยนตร์เรื่อง *Ganasatru, Shakha Proshaka* และ *Agantuk* คือเสียงพร่ำบ่นสุดท้ายของชายชรา ผู้ต้องการให้โลกหยุดหมุนเพียงสักชั่วขณะ เพื่อที่เขาจะได้บอกเล่าความในใจที่มนุษย์คนหนึ่งได้ประจักษ์แจ้ง

ตัวตนและความว่างเปล่า: ความหมายแห่งชีวิตของชนชั้นกลางใน Ganasatru, Shaka Proshaka และAgantuk

ด้วยพื้นฐานชีวิตที่มาจากครอบครัวชนชั้นกลางในนครกัลกัตตา ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์โดยมากจึงมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชนชั้นกลางที่เขาคุ้นชิน ในภาพยนตร์เรื่อง *Pratidwandi, Aranyer Din Ratri* และภาพยนตร์อีกหลายๆเรื่อง เขาได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชนกลุ่มนี้ โดยนำเสนอภาพความขัดแย้งระหว่าง ค่านิยมและความมุ่งหวังของชนชั้นกลางกับความเป็นมนุษย์และศีลธรรม มาในทศวรรษที่ ค.ศ. 1990 สัตยาจิต เรย์ได้เปลี่ยนจุดเน้นของภาพยนตร์มาที่การกะเทาะเปลือกตัวตน, ค่านิยม รวมถึงวิถีชีวิตของชนชั้นกลาง ที่ประกอบกันขึ้นเป็นตัวตน หรือศูนย์กลางของสังคม โดยนำเสนอให้เห็นว่า ตัวตนดังกล่าวล้วนเป็นเพียงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นบนความว่างเปล่า

อินเดียและตัวตน

ประเทศอินเดียนั้นเป็นประเทศที่มีความหลากหลายทั้งด้านเชื้อชาติ ภาษา ศาสนาและวัฒนธรรม โดยแต่ละแว่นแคว้นก็จะมีการปกครองที่เป็นอิสระต่อกัน การเข้ายึดครองอนุทวีปของจักรวรรดิอังกฤษ จึงเป็นดั่งการรวบรวมความแตกต่างนี้ไว้ภายใต้ร่มของอาณานิคมอินเดียเพียงหนึ่งเดียว ดังนี้เมื่อจักรวรรดิอังกฤษถอนตัวออกไปในช่วงทศวรรษที่ ค.ศ. 1940 ประเทศอินเดียภายหลังได้รับเอกราชจึงอยู่ในภาวะที่จะต้องรีบเร่งค้นหาความหมายใหม่ของ"ความเป็นอินเดีย"

มหาตมะคานธีและยวาหระลาล เนห์รู เป็นผู้ที่มีบทบาทยิ่งในการสร้าง "ตัวตน" ชาติอันเป็นเอกราชนี้ โดยเฉพาะท่านหลัง ที่ได้นิพนธ์หนังสือขึ้นมาเล่มหนึ่งชื่อว่า"พบถิ่นอินเดีย(The Discovery of India)"[65] อันบรรยายถึงคุณค่าและความยิ่งใหญ่ของอารยธรรมอินเดีย หนังสือเล่มนี้เป็น "สื่อ" อันสำคัญยิ่งที่มีส่วนในการประกอบสร้าง "จิตสำนึกของความเป็นอินเดีย" อันจะนำไปสู่ "ความเป็นหนึ่งเดียว" และ "ความมั่งคั่ง" ของ "ชาติอันไพศาล" และโดยที่ชื่ออีกชื่อหนึ่งของ

---

[64] The Cinema of Stayajit Ray (2000) หน้า 225

[65] กรุณา กุศลาสัย –แปล พบถิ่นอินเดีย (2537)

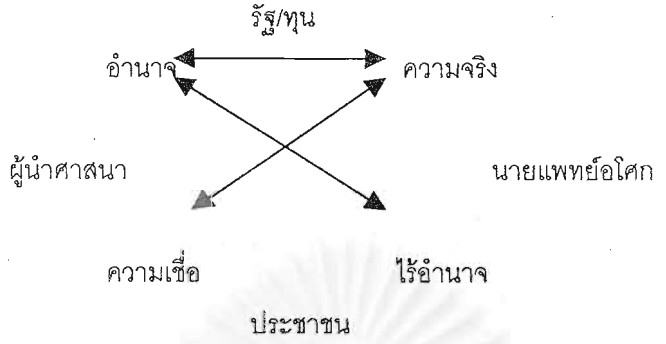
อินเดียนั้นคือ "ฮินดูสถาน" อันมีความหมายว่าดินแดนแห่งชาวฮินดู ตัวตนของ "ความเป็นอินเดีย" จึงผูกพันอยู่กับชนชั้นกลาง, ความเป็นหนึ่งเดียวของรัฐ, ภาษาฮินดี, ค่านิยมฮินดู รวมทั้งความมั่งคั่ง อันเป็นมายาแห่งตัวตน ที่สัตยาจิต เรย์ได้ตั้งคำถามมาตลอดในภาพยนตร์ของเขา

ศัตรูของประชาชน, คนปัญญาอ่อน และชายแปลกหน้า

หลังจากที่ล้มป่วยอยู่เป็นเวลานาน ในปี ค.ศ. 1989 สัตยาจิต เรย์ได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *Ganasatru* ซึ่งเขาได้ดัดแปลงมาจากบทละครเรื่อง The Enemy of the People *(En folkefiende)* ของ Henrik Ibsenอย่างเกือบจะมิมีผิดเพี้ยน โดยเปลี่ยนเพียงบริบทของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในประเทศนอร์เวย์ระหว่างยุควิคตอเรี่ยน มาเป็นเหตุการณ์ร่วมสมัยในเมืองเล็กๆของรัฐเบงกอลตะวันตก ภาพยนตร์ดำเนินเรื่องไปอย่างน่าเบื่อหน่าย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเรื่องราวของบทละครเรื่องนี้เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วจนมีอะไรที่น่าตื่นเต้น หรืออาจเป็นด้วยว่าแนวทางของเรื่องเล่าแนวธรรมชาตินิยม(naturalism)ที่ต้องการความเหมือนจริงและความเข้มข้นของการแสดงนี้ จะไม่ใช่แนวทางที่สัตยาจิตถนัดอย่างแท้จริง รูปแบบของการแสดง เช่นการแสดงของสุมิตร จัฏฏอร์จีที่เคยสะกดคนดูเอาไว้ได้ในภาพยนตร์หลายเรื่องก่อนหน้านี้ ได้กลับกลายเป็นสิ่งที่ผลักคนดูออกจากความเชื่อ และความรู้สึกร่วมที่มีต่อภาพยนตร์

ภาพยนตร์เล่าเรื่องความพยายามของนายแพทย์อโศก ในการเผยแพร่ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับสารพิษที่ปนเปื้อนในน้ำศักดิ์สิทธิ์จากเทวสถานอันสำคัญยิ่งของเมือง โดยความพยายามของเขานั้น ได้ถูกคัดค้าน จากกลุ่มอิทธิพลที่มีผลประโยชน์โยงใยอยู่กับเทวสถานแห่งนี้ จนในที่สุดนายแพทย์อโศกและครอบครัวจึงถูกผลักให้ไปอยู่ ณ ชายขอบของสังคม และถูกทำให้กลายเป็น "ศัตรูของประชาชน" ความหมายของภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้อยู่ที่ว่า นายแพทย์อโศกจะสามารถกอบกู้ชื่อเสียงของตนกลับมาได้หรือไม่ แต่อยู่ที่ว่า "อะไรคือสิ่งที่เป็นมิตรหรือเป็นศัตรูที่แท้ของประชาชน"

Ganasatru



จะเห็นว่า ตัวละครในภาพยนตร์แบ่งออกเป็น 2 ฝ่ายอย่างชัดเจน คือ ตัวละครฝ่ายที่สนับสนุนนายแพทย์อโศกซึ่งถูกจัดวางให้เป็น "มิตรที่แท้ของประชาชน" และตัวละครฝ่ายที่คัดค้านที่เป็น "ศัตรูที่แท้ของประชาชน" รายละเอียดของการจัดวางตัวละครนั้น เป็นไปตามขนบของวาทกรรมเสรีนิยม(liberalism) ที่นายแพทย์ผู้ยืนยันในความถูกต้อง นักการละครในกลุ่มละครเล็กๆ นักหนังสือพิมพ์อิสระ และครูสอนวรรณคดีผู้ปฏิเสธงานแปลนวนิยายสิบสตางค์ จะสื่อความหมายว่าเป็น "มิตรแท้ของประชาชน" ในขณะที่นักการเมืองหัวอนุรักษ์นิยม คณะกรรมการเทวสถานที่มองแต่เรื่องรายได้ของวัด และนักหนังสือพิมพ์ที่คิดถึงยอดขายของหนังสือพิมพ์มากกว่าการนำเสนอความจริง ก็จะเป็นตัวแทนของ "ศัตรูของประชาชน"

การต่อสู้ใน *Ganasatru* คือ การต่อสู้ระหว่าง "ข้อเท็จจริง" กับ "ความเชื่อ" สถาบันที่ถือกันว่าเป็นหลักยึดของประชาชนมาสู่ประชาชน เช่น ศาสนาฮินดู, รัฐบาล และสื่อ คือตัวตนของสังคมที่จะต้องถูกตรวจสอบ โดยสัตยาจิตพยายามที่จะนำเสนอว่า องค์กรทางศาสนา, รัฐ และสื่อมักจะเป็นเป็นตัวแทนของ "ความเชื่อ" มากกว่าที่จะเป็นตัวแทนของ "ความจริง" ด้วยวิถีทางที่สถาบันเหล่านี้ ใช้ทำลายคนดีๆ เช่นนายแพทย์อโศก ก็คือการบิดเบือนข้อเท็จจริงและเล่นกับความเชื่อของประชาชน ในการชี้แจงสาธารณะ นิสิธจึงได้พยายามผูกความคิดเกี่ยวกับ "ความไม่น่าเชื่อถือ" เข้ากับ "การไม่ไปวัด"ของนายแพทย์อโศก ซึ่งเป็นข้อบกพร่องสำคัญที่ขัดต่อ "ความเป็นชาวฮินดูที่ดี" อันเป็น "ตัวตน" ของสังคม ดังนี้นายแพทย์อโศกจึงถูกผลักออกจากที่ของเขา ณ "ศูนย์กลาง" ของสังคม ไปสู่ความเป็น "ศัตรูของประชาชน"

Shaka Proshaka หรือ Branches of the Tree (1990) เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวมุมดาร์ที่มารวมตัวกันเป็นครั้งแรกในรอบหลายปี เมื่ออนันต์ มุมดาร์ประมุขและ "ศูนย์กลาง" ของตระกูล ล้มป่วยด้วยโรคหัวใจล้มเหลวในวันครอบรอบอายุ 70 ปีของเขา อนันต์เป็นนักธุรกิจที่ไต่เต้าสู่ความสำเร็จด้วยความขยันขันแข็งและสัตย์สื่อ ตามคติพจน์แห่งยุคสมัยของมหาตมะคานธีและท่านเนห์รู หากบุตรชายทั้ง 4 ของเขาล้วนมีวิถีชีวิตที่แตกต่างจากเขาอย่างสิ้นเชิง ประโพธบุตรชายคนโตเป็นนักธุรกิจที่ประสบความสำเร็จจากธุรกิจที่ผิดกฎหมายและการเลี่ยงภาษี ประบีร์บุตรชายคนรองมีชีวิตที่สำเริงสำราญและใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่ในบ่อนการพนัน ประศัญโตบุตรชายคนถัดมาที่ประสบอุบัติเหตุระหว่างการศึกษาในประเทศอังกฤษ จนต้องตกอยู่ในสภาวะของ "คนปัญญาอ่อน" และประทีปบุตรชายคนสุดท้องที่ลาออกจากการงานในบริษัทโฆษณา เพื่อมาร่วมกับ "กลุ่มละครเล็กๆ" ในกัลกัตตา

อนันต์เป็นตัวแทนของ "ตัวตนอันเป็นอุดมคติ" ของชนชั้นกลางอินเดีย ที่ประสบความทั้งในชีวิตทางโลก(เงิน และครอบครัว)และชีวิตทางศีลธรรม ส่วนบุตรชายคนโตและคนรองของเขานั้นเป็น "ตัวตนที่เป็นจริง"ของชนชั้นกลาง ที่ต้องแลกความมีศีลธรรมกับความสำเร็จของตน อีกทั้งมีชีวิตการแต่งงานที่ไร้ความสุข ในขณะที่ตัวละครที่เหลือ คือ ผู้หญิงและเด็ก ชายปัญญาอ่อนและชายชราที่หลงลืม รวมทั้งนักการละคร ล้วนแต่เป็นตัวละครที่ไม่ตรงต้องตามคุณสมบัติแห่งตัวตนของชนชั้นกลาง ภาพยนตร์ดำเนินไปอย่างเชื่องช้า และเต็มไปด้วยบทสนทนาเช่นเดียวกับ *Ganasatru* หากมีความลงตัวกว่าในแง่ของจังหวะการแสดง และการวางตัวละครที่ไม่ได้มีเพียงแต่สีขาวและดำ

ตัวละครเช่นประโพธ, ประบีร์ และ ประทีป บุตรชาย "สติดี" ของอนันต์ ต้องต่อสู้กับค่านิยมและอุดมคติที่ผู้เป็นพ่อได้วางไว้ให้ สำหรับอนันต์แล้วเงินตรานั้นมี 2 ประเภทคือ *"เงินสีขาว"* และ *"เงินสีดำ"*[66] เงินที่มีคุณค่าคือเงินที่ได้มาอย่างอุตสาหะและสุจริตเช่นเงินสีขาว เงินที่ไร้คุณค่าคือเงินสีดำที่ได้มาจากการคดโกง ประโพธ และ ประบีร์จึงต้องพยายามที่จะปกปิดมิให้บิดาได้ล่วงรู้ถึงเบื้องหลังของความสำเร็จอันไร้ศีลธรรมของพวกเขา หรือประทีปน้องชายคนสุดท้องที่ปฏิเสธงานอันไร้ศีลธรรมเช่นงานโฆษณาแต่ก็มิอาจจะพูดถึงทางเลือก "ที่ไร้เงิน" ของงานละครได้ ประศัญโตบุตรชายคนที่สามจึงเป็นตัวละครที่โชคดีที่สุด สภาพของคนปัญญาอ่อนทำให้เขาไม้ต้องอยู่ในระบบคุณค่าของสังคมที่เชื่อกันว่าสมบูรณ์ สำหรับตัวละครตัวนี้ เงินไม่ว่าจะเป็นเงินสีขาวหรือเงินสีดำ ก็ล้วนแต่มีค่าเท่ากับ "ศูนย์"

---

[66] เรื่องเดียวกัน

ประศัญโตคือหน่วยความหมายที่สำคัญยิ่งของภาพยนตร์เรื่องนี้ บุตรชายปัญญาอ่อนที่ *"เคยมีพรสวรรค์ที่สุดในบ้าน"*[67] เป็นสัญญะของสิ่งที่อยู่ ณ ปลายสุดของชายขอบ ตัวละครที่หลุดพ้นจากค่านิยมของชนชั้นกลางนี้จึงสามารถทำหน้าที่วิพากษ์ความเป็นไปของสังคมได้อย่างถึงแก่น ประศัญโตจะใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่ในห้องส่วนตัวของเขาเพื่อฟังดนตรีของบาค Bach[68] จากเครื่องเล่นแผ่นเสียงเก่าแก่ เสียงดนตรีของ Bach ที่ดังลอดไปตามห้องต่างๆในบ้าน สะกดในทุกคนในบ้านต้องหันกลับมาสำรวจตนเอง เช่นเดียวกับการปรากฏตัวและเสียงทุบโต๊ะของประศัญโต ที่ทำให้ประโพธและประบีร์ต้องหยุดการถกเถียงและการชิงดีชิงเด่นระหว่างพี่น้อง

ประศัญโตเป็นเพียงผู้เดียวที่สนับสนุนการตัดสินใจลาออกจากบริษัทโฆษณาของประทับด้วยวิถีชีวิตของคนละคร จะทำให้เขาพ้นจาก *"วิถีชีวิตแบบมชุมดาร์"*[69] ที่เขามองว่า "ไร้คุณค่า" ในฉากงานฉลองวันเกิดครบ 70 ปีของอนันต์ สัตยาจิตได้กล้องแทนสายตาของประศัญโต ที่จ้องมองแต่เลข "0" บนแผ่นป้ายแสดงความยินดีที่อยู่เบื้องหลังเจ้าของวันเกิด เลข "0" ในสายตาของประศัญโตนี้อาจหมายถึง 70 ปีที่ไร้ความหมายของชีวิตที่ยืนหยัดเพื่อ "คุณค่าอันเป็นเพียงมายา" ของผู้เป็นบิดา หรืออาจหมายถึง "ตัวตนอันว่างเปล่า" ของชนชั้นกลางที่ยึดติดอยู่กับตัวเลขในบัญชีธนาคารก็เป็นได้

ใน *Agantuk* หรือ The Stranger (1991) มนโมหัน มิตร(Manmohan Mitra)เดินทางกลับมาเยือนนครกัลกัตตาเป็นครั้งแรกในรอบ 25 ปี มนโมหันผู้ทำงานเป็นนักมานุษยวิทยานั้นได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีจากคนแปลกหน้าในดินแดนอันไกลโพ้น หากที่บ้านเกิดเมืองนอนของเขาเอง มนโมหันกลับได้รับการปฏิบัติเยี่ยงคนแปลกหน้า ด้วยญาติๆของเขามีข้อกังขาว่า เขาจะเป็นน้าชายผู้สาบสูญตัวจริงหรือไม่ ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สัตยาจิตได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนของชนชั้นกลางในอินเดียขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง และก็ดูเหมือนว่าเขาจะตระหนักดีว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ อาจจะเป็นภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของเขา ความรู้สึกนึกคิดต่างๆที่เขาอยากจะสื่อสารกับคนดู จึงได้พรั่งพรูออกมาจากปากของตัวละครอย่างมนโมหัน

---

[67] เรื่องเดียวกัน

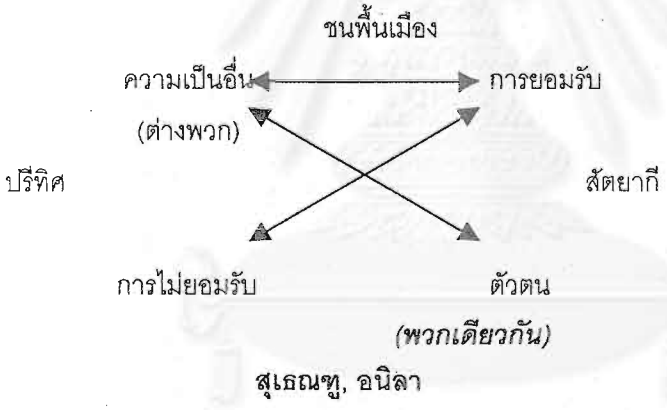
[68] Johann Sebastian Bach คีตกวีชาวเยอรมัน มีชีวิตอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1685-1750 งานคีตนิพนธ์ของเขานั้นมีแรงบันดาลใจและวัตถุประสงค์เพื่อศาสนา

[69] เรื่องเดียวกัน

อุปสรรคของมนโมหันคือ ตัวตนของเขาที่ไม่ตรงตามคุณค่าของชนชั้นกลาง และความกังขาที่ชนกลุ่มนี้มักจะมีต่อสิ่งที่จะเข้ามาในวิถีชีวิตที่พวกเขาเชื่อว่ามั่นคงและสมบูรณ์ เมื่ออนิลา (Anila)ได้รับจดหมายจากญาติผู้สาบสูญผู้นี้ เธอจึงสงสัยว่าเขาจะเป็นญาติของเธอจริงหรือไม่ ในขณะที่สุเธณฑู(Sudhendu)สามีของเธอไม่เชื่อตั้งแต่ต้นว่าชายผู้นี้จะเป็นตัวจริง โดยเมื่ออนิลายืนกรานที่จะให้ชายผู้นี้มาพักที่บ้าน เขาจึงบ่นกับเธอว่า *"ไม่ว่าจะเป็นตัวจริงหรือตัวปลอม ฉันขอแค่ให้เขาเป็นคนมีวัฒนธรรมก็เป็นพอ"*[70] และแนะนำให้เธอนำของค่าทั้งหมดไปซ่อน

ประเด็นสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่ได้อยู่ที่ว่า มนโมหันจะเป็นน้าชายผู้สาบสูญจริงหรือไม่ หากอยู่ที่จิตสำนึกของชนชั้นกลางและกลไกที่พวกเขาใช้ผลักสิ่งที่แตกต่าง ให้ไกลออกไปจากระบบชีวิต สำหรับชนชั้นกลางในศูนย์กลางของสังคมเช่นทั้งสอง คนจากชายขอบอย่างมนโมหัน มักจะได้รับการตีตราว่าเป็น คนแปลกหน้าที่ไร้วัฒนธรรม ผู้ซึ่งจะเป็นตัวการทำลายคุณค่าและความดีงามของสังคม มนโมหันจำต้องผ่านการตรวจสอบเพื่อพิสูจน์ "ความแท้" ของตน

Agantuk



โดยคุณสมบัติแล้ว มนโมหันน่าที่จะสามารถผ่านการพิสูจน์ได้อย่างปราศจากข้อกังขา ด้วยเขาไม่ได้เป็นคนที่ไร้วัฒนธรรมอย่างที่คนทั้งสองคิด หากเป็นผู้ที่มีความรู้กว้างไกล และสามารถใช้ภาษาอื่นๆนอกจากเบงกาลีและฮินดีได้อย่างคล่องแคล่วหลายภาษา ยิ่งไปกว่านี้ เขายังมีข้อพิสูจน์ทั้งที่เป็นหลักฐานทางราชการและหลักฐานที่เป็นสายสัมพันธ์ อันสามารถยืนยัน "ตัวตน" ของเขาได้ แต่ความกังขาของคนทั้งสองที่มีมาแต่ต้นได้เป็นกำแพงกั้นให้ข้อพิสูจน์เหล่านั้นอาจเป็นเพียง "ของปลอม" และก็ดูเหมือนว่ามนโมหันเองก็ไม่ได้เชื่อในการพิสูจน์ถึงตัวตนจากค่า

---

[70] Ray, Satyajit Agantuk (1991)

นิยมของชนชั้นกลางเช่นนี้ ดั่งที่เขาได้กล่าวไว้ว่า *"หลักฐานเหล่านี้ไม่ใช่เครื่องมือพิสูจน์"*[71] และปล่อยให้พวกเขาสับสนอยู่ในความ *"มีอยู่หรือไม่มีอยู่"*[72]

ในทางตรงกันข้าม ความสัมพันธ์ของมนโมหันกับสัตยากี(Satyaki) หลานชายที่เกิดแต่อนิลาและสุเธณฑูกลับเป็นไปด้วยดี เด็กชายยอมรับญาติผู้นี้อย่างไร้ข้อกังขา ครั้งหนึ่งชายชราถามเด็กชายว่าชื่อสัตยากีนี้เป็นชื่อสาวกของพระกฤษณะหรือชื่อบุตรชายของสุเธณฑู เมื่อเด็กชายได้เลือกเอาคำตอบแรก มนโมหันได้พาเด็กชายออกจากตัวตนและวิถีชีวิตของชนชั้นกลางของบิดามารดาของเด็กชาย ไปสู่โลกของความเป็นอื่นอันกว้างไกล ชายชราได้สอนให้เด็กชายรู้จักกับความหมายและความงดงามของสิ่งที่แตกต่าง ผ่านเหรียญกษาปณ์จากเม็กซิโก เรื่องเล่าเกี่ยวกับชนเผ่าต่างๆและอารยธรรมมาชูพิกชู (Machu Picchu) ที่สาบสูญ

มนโมหันเป็นตัวละครที่สั่นคลอนโครงสร้างของสังคมชนชั้นกลาง ด้วยเขาปฏิเสธทุกอย่างที่เป็น"ตัวตน"ของชนชั้นนี้ เมื่อครั้งเยาว์วัยเขาต้องการที่จะเข้าศึกษาในวิทยาลัยทางศิลปะที่มีชื่อเสียง หากเมื่อเขาได้เห็นรูปถ่ายของภาพวาดบนฝาผนังถ้ำที่มนุษย์ยุคหินวาดขึ้น เขาก็ได้ตระหนักว่าการศึกษาและวิถีชีวิตเยี่ยงชนชั้นกลางนั้นไม่อาจที่จะอำนวยให้เขาสามารถสร้างผลงานทางศิลปะเยี่ยงนี้ได้ เขาจึงละทิ้ง "ครอบครัว" "ทรัพย์สมบัติ" และ "อนาคตอันมั่นคง" ที่เป็นเป็นพันธะแห่งชีวิตของชนชั้นกลาง เพื่อออกเดินทางไปตามที่ต่างๆ และใช้ชีวิตเยี่ยง "คนเร่ร่อน" กับชนเผ่าที่ถูกทำให้กลายเป็นคนชายขอบของสังคม

เมื่อมนโมหันได้พบกับสุเธณฑูสามีของหลานสาวเป็นครั้งแรก สุเธณฑูกำลังจะโน้มตัวลงเพื่อสัมผัสเท้าของมนโมหันอันเป็น "ธรรมเนียม" การแสดงความเคารพต่อญาติผู้ใหญ่ ตามที่ภรรยาได้ขอร้องไว้ หากมนโมหันได้ปรามเขาไว้พร้อมกับบอกว่า *"เธอยังสัมผัสเท้าของฉันไม่ได้จนกว่าหัวใจของเธอจะปราศจากซึ่งข้อกังขา"*[73] การกระทำที่ปราศจากความจริงใจเป็นอีกประการหนึ่งที่มนโมหันปฏิเสธ ในหลายช่วงของภาพยนตร์ สัตยาจิต เรย์ได้ให้มนโมหันทำหน้าที่เป็น "ผู้

---

[71] เรื่องเดียวกัน

[72] "To be, or not to be" บทพูดของHamlet ในละครเรื่องเดียวกันของ William Shakespeare ที่ มนโมหันยกขึ้นมา

[73] เรื่องเดียวกัน

วิพากษ์" วิถีชีวิตของชนชั้นกลางที่ผูกติดอยู่กับ "ธรรมเนียม" และ "ขนบปฏิบัติ" ดั่งเช่นในฉากรับประทานอาหาร ที่ดาลัส คูเปอร์ (Darius Cooper)[74] ได้วิเคราะห์ไว้อย่างน่าสนใจ

สำหรับชนชั้นกลางนั้น "การรับประทานอาหาร" หรือ "การกิน" เป็นเครื่องแสดงสถานะทางสังคมและความมีวัฒนธรรมที่สำคัญ ชนชั้นกลางจึงมักจะหมกมุ่นอยู่กับการจัดลำดับว่าอาหารชนิดใดควรจะคู่กับอะไร ในโอกาสไหน และใครที่จะเหมาะกับอาหารชนิดนี้ เมื่ออนิลาตัดสินที่จะต้อนรับชายที่อ้างว่าเป็นน้าชายของเธอ สิ่งแรกที่เธอเป็นกังวลจึงเป็นเรื่องที่ว่าเธอจะเตรียมอาหารอะไรให้เขา ในฉากนี้ อนิลาได้เตรียมอาหารไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาหารจานที่ถือว่าเยี่ยมที่สุดของเธอ เธอจึงตั้งอาหารจานนั้นไว้ที่ "กลางโต๊ะ" และพยายามที่จะคะยั้นคะยอให้ชายแปลกหน้า ลองชิมอาหารที่เธอเตรียมไว้เป็นพิเศษ และเมื่อมนโมหัน เลือกที่จะทานอาหารพื้นๆเช่นแกงถั่วและแกงผักโขม เขาก็ได้ทำลายความ "พิเศษ" ของอาหารจานพิเศษนี้

ในช่วงเกือบจะสุดท้ายของภาพยนตร์ เรื่องความสำคัญของอาหารได้ถูกนำกลับมาพูดถึงอีกครั้งหนึ่ง เมื่อปรีทิศ(Pritish)ทนายความผู้เป็นเพื่อนสนิทของอนิลาและสุเธณฑู ที่มาช่วยตรวจสอบ "ตัวตน" ของมนโมหันได้ถามว่าเขา *"เคยได้กินเนื้อมนุษย์หรือไม่"*[75] การนี้ปรีทิศพยายามใช้มาตรฐานของชนชั้นกลาง เกี่ยวกับสิ่งที่ "กินได้" กับสิ่งที่ "กินไม่ได้" มาชี้ให้เห็นถึง "ความไร้อารยธรรม" และ "การดำเนินชีวิตที่ป่าเถื่อน" ของชนชายขอบ หากเมื่อMamohanตอบว่า *"ผมเคยกินเนื้อสัตว์มาหลายชนิด ไม่ว่าจะเนื้อหนู เนื้องู หรือแม้กระทั่งเนื้อค้างคาว เนื้อมนุษย์นี้ผมยังไม่เคยได้รับเกียรติพอ แต่ก็ได้ยินมาว่าอร่อยมาก"*[76] มนโมหันได้ชี้ให้เห็นว่ามาตรฐานของชนชั้นกลางนั้นเป็นเพียงคำอธิบายหนึ่งในคำอธิบายอันหลากหลายของ "ความมีอารยธรรม" "สิ่งต้องห้าม"ในวัฒนธรรมหนึ่งนั้น อาจเป็น "สิ่งที่มีเกียรติ" ในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง และสำหรับเขาอาหารนั้นก็เป็นเพียงแค่อาหาร ตราบใดที่มันช่วยต่อชีวิตของมนุษย์ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[74] เรื่องเดียวกัน หน้า 230

[75] เรื่องเดียวกัน

[76] เรื่องเดียวกัน

ฉากที่มีความยาวกว่า 20 นาทีนี้ เป็นการเชือดเฉือนกันระหว่างตัวละครที่เป็น "ชนชั้นกลางอย่างสมบูรณ์" และตัวละครที่ "ปฏิเสธชนชั้นกลาง" ดังนี้ คงจะไม่เป็นคำกล่าวที่เกินจริงไปนักหากจะกล่าวว่า บทสนทนาในฉากๆนี้คือข้อสรุปในชีวิตของสัตยาจิต เรย์ คำพูดที่พรั่งพรูออกมาจากปากของมนโมหันคือคำพูด "ก่อนตาย" ที่กลั่นกรองออกมาจากใจของผู้กำกับผู้นี้ คำพูดที่เรียกร้องให้โลกหันมามองคุณค่าของคนเล็กๆที่อยู่ ณ ชายขอบของสังคม คำร้องขอถึงความเข้าอกเข้าใจและความเท่าเทียม *"ความเจริญก้าวหน้าของอารยธรรมมนุษย์"*ที่ปรีทิศและชนชั้นกลางเรียกร้อง คือ *"ความหยิ่งผยองที่จะกัดกร่อนทำลายโลกที่สร้างมันขึ้นมา"*[77]

ในบทสรุปของเหตุการณ์ เมื่อปรีทิศเรียกร้องให้มนโมหันแสดงตัวออกมาว่าเขาเป็นใครกันแน่ หากชายชราก็ยังเลือกที่จะตอบว่า *"ผมชื่อNemo*[78]*-ไม่เป็นใครสักคน"* เขาได้ปฏิเสธโลกของชนชั้นกลาง ที่เรียกร้องให้มนุษย์เป็น "ใครสักคน" สำหรับเขาแล้วในความเป็นมนุษย์ เพศสภาพ เชื้อชาติ ศาสนา และตัวตนทางสังคมล้วนแต่เป็นสิ่งที่ไร้ความหมาย

บทส่งท้ายและความหวัง

ใน *Ganasatru* อำนาจของ"ระบบ"ทำให้นายแพทย์อโศกและครอบครัวต้องกลายเป็น"ศัตรูของประชาชน" หากในช่วงที่ตกต่ำที่สุดของชีวิต เพื่อนที่ยังยืนหยัดอยู่เคียงข้างพวกเขาก็คือนักหนังสือพิมพ์อิสระ, คนในคณะละครเล็กๆ และกลุ่มคนรุ่นใหม่ เสียงร้องของผู้คนที่มาชุมนุมสนับสนุนเขาอยู่ข้างนอกบ้าน ทำให้นายแพทย์อโศกมีความหวังขึ้นมาใหม่และเชื่อว่า *"เราชนะแล้ว"*[79]

ใน *Shaka Proshaka* การวิพากษ์ของชายปัญญาอ่อนเช่นประศัญโต ได้ปลุกให้ฐาปติและอุมาภรรยาของประโพธและประบีร์ ลุกขึ้นมาเรียกร้องให้สามีของพวกเธอสำรวจชีวิตของตนใหม่ อีกทั้งได้ช่วยยืนยันให้ประทีปตัดสินใจหันหลังให้แก่วงการโฆษณา และเลือกที่จะดำเนินชีวิตต่อไปบนทางสายละคร เมื่ออนันต์ มชุมดาร์มองเห็นความเป็นไปของโลกที่มิได้เป็นดั่งที่คิดหวัง

---

[77] เรื่องเดียวกัน

[78] เป็นคำภาษาละติน หมายถึงNo one เป็นชื่อตัวละครเอกในนวนิยายเรื่อง "ใต้ทะเลสองหมื่นโยชน์" ของ Jules Verne

[79] Ray, Satyajit Ganasatru (1989)

เขาจึงได้ตระหนักว่าเขาไม่สามารถควบคุมทุกสิ่งได้ ขณะที่กำลังนอนรอความตาย ชายชราได้รำพึงขึ้นมาอย่างแผ่วเบาเพรียกหา *"ศานติ, ศานติ"*[80]

ใน *Agantuk* สำนึกแห่งมนุษยธรรมได้ผลักดันให้สุเธณฑูและอนิลา ออกเดินทางตามหาญาติที่พวกเขาไม่ยอมรับในตอนต้นของภาพยนตร์ ตัวละครที่เป็น "ชาวเมือง" เช่นคนทั้งสองและบุตรชาย จึงได้ออกมาจากโลกอันคุ้นชินที่ของ "ศูนย์กลาง" มาสู่โลกอันเป็นอื่นของ "ชายขอบ" ณ ที่แห่งนี้คนทั้งสามคือ"คนแปลกหน้า"ที่ไม่สามารถช่วยเหลือตนเองได้ พวกเขาไม่รู้จักหนทาง ไม่รู้จักภาษาและธรรมเนียมปฏิบัติของ "ชนเผ่า" นี้ เมื่อพวกเขาได้พบกัน มนโมหันที่นั่ง "อยู่บนพื้นดิน" ได้ตะโกนขอให้หญิงพื้นเมืองนำ"แคร่"มาให้ญาติๆชาวเมืองของเขา เส้นแบ่งที่ขีดกัน "พื้นที่" (space) ของชาวเมือง-ชาวบ้าน คนจากศูนย์กลาง-คนชายขอบ จึงยังคงดำรงอยู่ หากในที่สุดแล้วอนิลาก็ได้ก้าวข้ามเส้นแบ่งนั้น เมื่อเธอตัดสินใจร่วมเต้นระบำกับกลุ่มหญิงพื้นเมือง ที่ญาติของเธอจัดแสดงขึ้นเป็นพิเศษสำหรับพวกเขา มนโมหันที่เฝ้ามองอยู่จึงกล่าวกับสุเธณฑูว่า *"ผมสงสัยมาตลอดว่าเธอจะมีสายเลือดเดียวกันกับผมหรือเปล่า แต่ตอนนี้ผมแน่ใจแล้ว"*[81]

ในบทส่งท้ายแห่งชีวิต สัตยาจิต เรย์ยังคงเชื่อมั่นว่า ผู้หญิง, เด็ก, นักศึกษา, คนละคร และคนเล็กๆที่อยู่ ณ โลกชายขอบจะเป็น "ผู้ให้ที่แท้จริง" ของสังคม โดยที่เขาวาดหวังให้คนเล็กๆเหล่านั้นเป็นแสงสว่างแห่งมนุษยธรรม ที่จะปลุกให้มนุษย์ทั้งหลายตื่นขึ้นมาจากภาพมายาของตัวตนอันว่างเปล่าและความรังเกียจเดียดฉันท์ เพื่อศานติแห่งโลกและศานติแห่งเรือนใจ *"สายเลือด"* ที่มนโมหันได้กล่าวถึงใน *Agantuk* จึงมิได้มีความหมายเพียงสายสัมพันธ์ระหว่างน้ำกับหลาน หากหมายรวมถึงสายใยแห่งความเป็นมนุษย์ ที่เชื่อมโยงผู้คนอันอันหลากหลายบนโลกนี้เอาไว้ด้วยกัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[80] Ray, Stayajit Shaka Proshaka (1990)

[81] Ray, Satyajit Agantuk (1991)

ส่วนที่ 3 ทฤษฎีภาพยนตร์และขนบในการนำเสนอที่เด่นชัดในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์

ในการอ่านวิเคราะห์ความหมายของเรื่องเล่าชิ้นหนึ่งๆนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้อ่านความหมาย จะต้องเข้าใจ "รหัสความหมาย" หรือ "ขนบ"บางประการที่สัมพันธ์อยู่กับเรื่องเล่านั้นๆ อันจำแนกได้เป็น ขนบที่สัมพันธ์กับประเภทของสื่อ, ขนบที่สัมพันธ์กับประเภทของเรื่องเล่า รวมถึงขนบที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมอันเป็นที่มาของเรื่องเล่านั้น[82] อย่างไรก็ตาม ขนบของเรื่องเล่าดังกล่าวนั้น ก็ยังสัมพันธ์อยู่กับขนบอีกประการหนึ่งที่มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่ากัน คือ ขนบที่สัมพันธ์กับตัวตนอันเป็นลักษณะเฉพาะของผู้เล่าเรื่อง ซึ่งเป็นสาระสำคัญของทฤษฎี *Auteur*

ในรายงานผลการวิจัยในส่วนนี้ ผู้วิจัยจึงพยายามที่จะเชื่อมโยงแนวคิดเกี่ยวกับภาพยนตร์และผลงานของผู้กำกับท่านนี้ เข้ากับแนวคิดเกี่ยวกับขนบของเรื่องเล่าดังที่ได้กล่าวไว้ในตอนต้น เพื่อพยายามตอบคำถาม เกี่ยวกับขนบในการนำเสนอของภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์

สัตยาจิต เรย์ในฐานะ*"Auteur"*

ทฤษฎี *Auteur* หรือ *politique des auteurs* นั้น ถือกำเนิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศส โดยกลุ่มนักวิจารณ์รุ่นใหม่ของวารสารทางภาพยนตร์ *Cahiers du cinema* ได้ริเริ่มที่จะนำมาใช้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างผู้กำกับภาพยนตร์และผลงานของเขา นักทฤษฎีในกลุ่มนี้เชื่อว่า ผู้กำกับภาพยนตร์นั้น คือ"ผู้สื่อสาร"ในแบบจำลองของการสื่อสารที่มีอำนาจสูงสุดในการกำหนด "สาร" และ "รูปแบบของสื่อ" ดังนี้ ตัวตนและแนวคิดอันเป็นลักษณะเฉพาะของผู้กำกับภาพยนตร์คนหนึ่งๆ ก็มักจะปรากฏออกมาในผลงานของผู้กำกับนั้น ไม่ว่าผู้กำกับภาพยนตร์นั้นจะตั้งใจหรือไม่[83] อย่างไรก็ตาม ทฤษฎี *Auteur* นี้ก็ได้ถูกตั้งคำถามจากนักทฤษฎีอีกกลุ่มหนึ่งที่มองว่า ผลงานภาพยนตร์นั้นมิใช่งานที่เกิดจากผู้กำกับเพียงผู้เดียว หากแต่เป็นงานที่ผ่านกระบวนการตีความ และเกิดขึ้นได้ด้วยความร่วมมือของผู้ร่วมทำงานที่หลากหลาย ดังนี้ จึงมีผู้กำกับภาพยนตร์เพียงไม่กี่คนที่ได้รับการจัดให้อยู่ในฐานะที่เป็น *Auteur*

---

[82] Esslin, Martin เรื่องเดียวกัน หน้า 144

[83] Vincendeau, Ginette Encyclopedia of European Cinema (1995) หน้า 307

กระนั้น สัตยาจิต เรย์เป็นผู้กำกับภาพยนตร์อีกผู้หนึ่ง ที่สามารถเรียกได้ว่าเป็น *Auteur* อย่างแท้จริง ด้วยเขาค่อนข้างที่จะมีบทบาทอย่างมากในทุกๆด้านของงานภาพยนตร์ นับแต่การเลือกเรื่อง การเขียนบทภาพยนตร์ การคัดเลือกตัวแสดง การออกแบบ การถ่ายภาพ การกำกับการแสดง การประพันธ์ดนตรีประกอบ หรือแม้กระทั่งการออกแบบแผ่นประชาสัมพันธ์ ที่เขาทำเองเกือบหมดทุกอย่าง ดังนี้ จึงเป็นไปได้มากที่ในภาพยนตร์จะมีองค์ประกอบบางประการที่แสดงออกถึงตัวตนของเขา

ทั้งนี้สาเหตุที่สัตยาจิต ค่อนข้างที่จะมีสิทธิ์ขาดในงานของเขานั้น อาจมาจากสภาวะการณ์ของภาพยนตร์ภาษาเบงกาลี ที่มิอาจจะสู้กับภาพยนตร์ภาษาฮินดีและภาษาทมิฬได้ในเชิงธุรกิจ ดังนี้ สัตยาจิต เรย์จึงได้กำหนดบทบาทของตนเองไว้ "ภายนอก" แวดวงของ "คนทำธุรกิจภาพยนตร์"มาแต่ต้น โดยมองว่าตนเองนั้นเป็น "ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ" อีกทั้งการที่ภาพยนตร์ของเขาไปชนะรางวัลในระดับนานาชาติมาหลายรางวัล ก็ทำให้ผู้ร่วมงานของเขาค่อนข้างที่จะยอมตามการตัดสินใจของเขา

สัตยาจิต เรย์กับการสื่อสารด้วยภาพยนตร์

เมื่อกล่าวถึงสภาพการณ์ของภาพยนตร์ในเบงกอลที่มีข้อจำกัดหลายประการ สัตยาจิต เรย์ได้เสนอทางเลือกหนึ่งให้แก่ผู้กำกับภาพยนตร์ภาษาเบงกาลี ว่า

"ในอินเดีย หรือถ้าจะให้ชัดไปกว่านั้น คือ ในเบงกอล เราคงจะไม่กล้าลงทุนกับการสร้างภาพยนตร์ให้ยิ่งใหญ่เช่นนี้ (ภาพยนตร์ Epic แบบอเมริกัน – ผู้วิจัย) *ประการแรกด้วยเราไม่มีเงินทุนเพียงพอ หรือแม้ว่าเราจะมีเงินทุน เราก็ไม่มีตลาดรองรับหรือวิธีการที่จะแข่งขันกับฮอลลีวูด นี่คือเหตุผลที่เรา*(สัตยาจิต เรย์ – ผู้วิจัย)*เลือกที่จะอยู่ในแนวทางของ Intimate Drama อันเป็นภาพยนตร์ของอารมณ์และบรรยากาศ มากกว่าความยิ่งใหญ่และภาพอันตระการ"*[84]

---

[84] Ray, Satyajit The Odds Against Us ใน Our Films, Their Films หน้า 58

ข้อความข้างต้น ได้บ่งบอกให้เห็นถึง คุณลักษณะเฉพาะบางประการของภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ นั่นคือ ขนบหรือแนวทางของเรื่องที่เป็น Intimate Drama กับขนบหรือแนวทางของการนำเสนออันเน้นอารมณ์และบรรยากาศ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญ ที่จะกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ ในการสื่อความหมายของภาพยนตร์ของเขา

ขนบหรือแนวทางของเรื่อง

เนื่องจากในส่วนของเนื้อหาภาพยนตร์นี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ไว้ค่อนข้างละเอียดแล้วในบทที่ว่าด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ ในรายงานผลการวิจัยส่วนนี้ ผู้วิจัยจึงจะกล่าวถึงประเด็นบางประเด็นเพียงโดยสรุป

ประเภทหรือตระกูลของภาพยนตร์

ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม

ร่วมสมัย-ประวัติศาสตร์

โครงสร้างของเรื่อง

การล่มสลายของวัฒนธรรมเก่า

มนุษย์ตัวเล็กๆกับระบบสังคม

ประเภทของตัวละคร

ตัวละครฝ่ายดี-ตัวละครฝ่ายไม่ดี

ผู้ให้-ผู้รับ

พระเอกแหย-นางเอกแกร่ง

Irony ในตัวละคร

ฉากของท้องเรื่อง

ภายในบ้าน

โต๊ะอาหาร

ป่า

กัลกัตตา

ชนบหรือแนวทางของการนำเสนอ

สุนทรียภาพแห่งชีวิตประจำวัน

สัตยาจิต เรย์ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในครั้งหนึ่งว่า แรงบันดาลใจที่ทำให้เขาสร้างภาพยนตร์นั้นมาแต่ฌอง เรอร์นัวร์(Jean Renoir) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศสที่เขาได้พบในกัลกัตตา และภาพยนตร์เรื่อง The Bicycle Thief ของวิตตอริโอ เดอ ซิก้า(Vitorrio de Sica) โดยคุณลักษณะในงานภาพยนตร์ของผู้กำกับทั้งสองนั้น ได้มีส่วนช่วยส่องทางให้กับงานภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์อยู่ไม่น้อย

The Bicycle Thief นั้น เป็นภาพยนตร์ในแนวทาง Neo-Realism ที่เน้นการนำเสนอภาพที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงของสังคมมากที่สุด Geoffrey Nowell-Smith ได้จำกัดคุณลักษณะของภาพยนตร์ในแนวทางนี้ว่า เป็นภาพยนตร์ที่ถ่ายทำในสถานที่จริงโดยไม่ใช้นักแสดงที่ได้รับการฝึกฝนมา ทั้งนี้ ภาพยนตร์จะนำเสนอภาพชีวิตของคนทั่วๆไปอย่างใกล้เคียงกับธรรมชาติมากที่สุด[85] ในขณะที่ผลงานของฌอง เรอร์นัวร์ นั้น จะมีอิทธิพลของแนวทาง Poetic Realism อันนำเสนอภาพชีวิตของชนชั้นกรรมาชีพในเมืองหลวง โดยมีจุดเด่นทางด้านการจัดองค์ประกอบภาพและการสร้างบรรยากาศโดยรวมของภาพยนตร์ ที่เป็นส่วนผสมระหว่างภาพความเป็นจริงอันโหดร้ายและหม่นมัวของชีวิต กับอารมณ์อันไหลลื่นและงดงามเยี่ยงกวีนิพนธ์ โดยสุนทรียภาพของภาพยนตร์นั้น จะมาจากองค์ประกอบที่ดำรงอยู่ในชีวิตประจำวัน ที่ผ่านการขัดเกลาจนแนบเนียนจากคนเขียนบท นักสร้างฉาก คนถ่ายภาพ หรือนักแสดง [86]

ภาพยนตร์เรื่องแรกของเขา จึงดำเนินรอยตามแนวทาง Neo-Realism อันมีลีลาที่จริงจังและ"ความเสมือนธรรมชาติ"ของภาพชีวิตประจำวัน หากภาพยนตร์ของเขาโดยส่วนใหญ่ ก็จะอยู่อยู่ในแนวทางที่เป็นส่วนผสม ระหว่างแนวทาง Neo-Realism กับแนวทาง Poetic Realism อันเน้นการดัดแปลงองค์ประกอบบางประการของภาพชีวิตประจำวัน เพื่อผลทางอารมณ์และสุนทรียภาพ

---

[85] Vincendeau, Ginette(ed.) Encyclopedia of European Cinema (1995) หน้า 302

[86] Vincendeau, Ginette(ed.) เรื่องเดียวกัน หน้า 336

ด้วยลักษณะเรื่องของ *Pather Panchali, Aparajito* และ *Apu Sansar* ที่เป็นการติดตามเฝ้าดูการเจริญเติบโตของตัวละคร มากกว่าที่จะนำเสนอประเด็นความขัดแย้ง สัดส่วนของแนวทาง Neo-Realism และ "ความเสมือนธรรมชาติ" จึงมีอยู่ค่อนข้างมาก ภาพยนตร์ชุดไตรภาคของApu จึงมีลักษณะและลีลาที่ค่อนข้างจริงจัง โดยที่ผู้ชมจะรู้สึกประหนึ่งว่าสัตยาจิตนำกล้องภาพยนตร์ไปถ่ายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง หากในภาพยนตร์เรื่องต่อๆมา สัดส่วนของแนวทาง Poetic Realism ที่เน้นสุนทรียภาพและบรรยากาศของภาพยนตร์ ก็จะมีเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ตามลักษณะของเรื่องที่มีความขัดแย้งแบบละครมากขึ้น

ในแนวทาง Neo-Realism สัตยาจิต เรย์จึงได้ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง *Pather Panchali* เกือบทั้งเรื่องในสถานที่จริง แต่ในฉากที่ต้องการผลทางอารมณ์มากๆ เช่นในฉากที่พายุฝนถล่มบ้านของApu เขาก็จะถ่ายทำฉากเช่นนี้ในโรงถ่าย โดยสร้างฉากและจัดแสงออกมาให้เหมือนธรรมชาติมากที่สุด ทางด้านนักแสดงนั้น แม้เขาจะใช้นักแสดงหน้าใหม่หรือนักแสดงสมัครเล่นเสียเป็นส่วนใหญ่ หากในบทที่ต้องการความสามารถทางการแสดงมากๆนั้น สัตยาจิตก็ยังต้องพึ่งพามืออาชีพ เช่น กาณุ บัณเณอร์จีที่รับบทหริหาร กับ จุณีปาลา เทวีที่รับบทหญิงชราอินดีร์ โดยที่เขาจะพยายามควบคุมรูปลักษณ์(Appearance)และการแสดงออก(Expression)ของนักแสดงเหล่านี้ให้เป็นธรรมชาติ ดังนี้ จึงมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับเสียงบ่นของนักแสดง ที่ต้องสวมเสื้อผ้าขาดวิ่นและอยู่หน้ากล้องโดยที่ไม่ได้แต่งหน้า[87] และเสียงวิจารณ์ที่ว่าสัตยาจิตไม่ได้สร้างภาพยนตร์ หากแต่นำกล้องภาพยนตร์ไปแอบถ่ายชีวิตประจำวันของคนในหมู่บ้าน[88]

ในแนวทาง Poetic Realism ซึ่งเป็นภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของเขานั้น สัตยาจิตมักจะนำเสนอภาพชีวิตประจำวันของผู้คนในกัลกัตตาที่หม่นมัว โดยที่เรื่องราวของภาพยนตร์มักจะวนเวียนอยู่กับความโหดร้ายของสังคม และความขัดแย้งของมนุษย์ ณ เส้นแบ่งของศีลธรรม กระนั้น สัตยาจิตก็ยังสามารถสร้างบรรยากาศและสุนทรียภาพทางทัศนศิลป์ ให้แก่ความหม่นมัวของภาพยนตร์ได้ ด้วยการจัดองค์ประกอบภาพและการใช้แสงสว่างกับเงามืดที่เหมาะเจาะลงตัว

---

[87] Ray, Satyajit My Years With Apu (1994)

[88] Ray, Satyajit Film Making ใน Our Films, Their Films (1998) หน้า 55

"ความเสมือนธรรมชาติ"ที่ต้องการการถ่ายทำในสถานที่จริง และความรู้สึกว่านักแสดงมิใช่นักแสดง จึงมิใช่ประเด็นสำคัญของภาพยนตร์ในแนวทางของ Poetic Realism แสงสว่างจึงถูกใช้เพื่อสร้างอารมณ์และบรรยากาศ ในภาพยนตร์ของเขานั้น การเคลื่อนไหวธรรมดาๆของตัวละครจึงดูราวน่าสนใจเช่นการเคลื่อนไหวของนักระบำ ภาพของบ้านใน *Charulata* จึงมิใช่สภาพของบ้านที่เหมือนจริง หากเป็นภาพของบ้านที่ถูกเสริมแต่งให้สื่อความหมายของ"กรงทอง"ที่กักขังชีวิตของตัวละครเอาไว้ เงามืดใน *Jana Aranyer* จึงมีส่วนช่วยเพิ่มเติมบรรยากาศอันอึมครึมและความเสื่อมโทรมของนครกัลกัตตา เช่นเดียวกันที่เครื่องแต่งกายสีชมพูอมส้มของอนันกา จะช่วยเสริมความหมายของแสงสว่างและความหวังของเธอ ในภาพยนตร์เรื่อง *Ashani Sankeet*

มาในภาพยนตร์เรื่อง *Nayak* และ *Pratidwandi* สัตยาจิต เรย์ ได้ละทิ้งความสมเหตุสมผลแบบRealismมาสู่แนวทางที่หลากหลายขึ้น โดยเขาได้นำวิธีการบางประการ ของภาพยนตร์ในแนวทางExpressionismมาใช้ เพื่อแสดงออกถึงจิตใต้สำนึกและความรู้สึกภายในของตัวละคร หรือใน *Shantranj-ke-Khilari* ที่เขาใช้วิธีการนำเสนอที่ไม่เหมือนธรรมชาติ(Stylization)ของภาพการ์ตูน และเสียงบรรยาย เพื่อเล่าเรื่องในท่วงทำนองเสียดสีและเย้ยหยัน กระนั้น อิทธิพลของแนวทาง Realism ก็ยังเป็นส่วนที่สำคัญอยู่ โดยในภาพยนตร์ 3 เรื่องสุดท้ายนั้น เขาได้หวนกลับไปหาแนวทางของ Neo-Realism อีกครั้ง โดยในครั้งนี้สัตยาจิตได้หยิบยืมวิธีการของละครเวที ที่ให้เหตุการณ์แต่ละเหตุการณ์เกิดขึ้นและจบลงในฉากเดียว โดยไม่มีการตัดสลับภาพของเหตุการณ์ ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้จึงเล่าเรื่องผ่านบทสนทนาของตัวละครเสียเป็นส่วนใหญ่

จากข้างต้น อาจจำแนกกลุ่มภาพยนตร์ตามแนวทางที่ต่างกัน ให้เห็นได้ดังนี้

1. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ค่อนไปในแนวทาง Neo-Realism** เช่น ภาพยนตร์ชุดไตรภาคของApuโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่อง *Pather Panchali* ในปี ค.ศ. 1955
2. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ค่อนไปในแนวทางของPoetic Realism** หรือ Modified Realism เช่น *Devi, Jalsaghar, Mahanagar, Teen Kanya, Aranyer Din Ratri, Seemabhaddha, Jana Aranyer, Charulata, Ashani Sankeet* และ *Ghare Baire*
3. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ผสมผสานวิธีการของRealismกับExpressionism** เช่น *Nayak* และ *Pratidwandi*
4. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ใช้วิธีการนำเสนอที่ไม่เหมือนธรรมชาติ(Stylization)** เช่น *Shantranj-ke-Khilari*

5. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ใช้แนวทางRealismของละครเวที** เช่น *Ganasatru, Shaka Proshaka และ Agantuk*

นักแสดง

การคัดเลือกนักแสดง

การเฟ้นหานักแสดงที่เหมาะสมกับบทบาทนั้น มีความสำคัญยิ่งต่อการทำงานของสัตยาจิต เรย์ โดยที่เขามักจะวาดภาพของตัวละครที่ต้องการไว้อย่างชัดแจ้ง และออกค้นหา"ใบหน้าที่เหมาะสม"สำหรับบทบาทนั้นๆ ใน *Pather Panchali* เขาจึงยืนยันที่จะใช้สุบีร์ บัณเณอร์จีสำหรับบทบาทของApuแม้ว่าเด็กชายจะไม่สามารถแสดงภาพยนตร์ได้ หรือเมื่อครั้งที่เขาจะสร้างภาพยนตร์เรื่อง *Jalsaghar* เขาจึงยอมอดทนรอเป็นเวลาเกือบ 2 ปี กว่าที่จะฮาบิ พิสวัสจะมีเวลาว่างมารับบทนำให้แก่เขา และภาพยนตร์อีกหลายๆเรื่องจึงอยู่เพียงแต่ในความคิดคำนึงของเขา เพียงเพราะว่า"ไม่สามารถหานักแสดงที่เหมาะสมได้"[89]

ทั้งนี้ แนวทางในการคัดเลือกนักแสดงของสัตยาจิตนั้น มีอยู่ 2 แนวทางคือ

1. **คัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาท** โดยเขาจะออกแสวงหานักแสดงที่เหมาะสมดั่งที่ได้กล่าวไว้แล้ว โดยไม่จำเป็นว่านักแสดงคนนั้นจะเป็นนักแสดงโดยอาชีพหรือไม่ หลายครั้งสัตยาจิตจึงได้ค้นพบนักแสดงของเขาโดยบังเอิญ เช่นที่เขาค้นพบ จุณีปาลา เทวีอดีตนักแสดงหญิงอายุ 80 ปี ที่เหมาะสมกับบทบาทอินดีร์ใน *Pather Panchali* ยิ่ง จนกระทั่ง*"ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่อาจสร้างได้ถ้าขาดเธอ"*[90] หรือรมณี เซ็น คุปตะที่รับบทลุงของอาปูใน *Aparajito* ขณะที่สัตยาจิตและทีมงานกำลังดูสถานที่ถ่ายทำในเมืองพาราณสี
2. **เลือกบทบาทให้เหมาะสมกับนักแสดง** โดยเขาจะมีนักแสดงที่ต้องการอยู่ในใจและจะเลือกเรื่องและบทบาทที่เหมาะสมให้กับนักแสดงคนนั้นๆ เช่น บทบาทอรินดัมในภาพยนตร์เรื่อง *Nayak* จึงถูกเขียนขึ้นมาสำหรับนักแสดงหนุ่มรูปงามอย่างอุตตมะ กุมาร หรือบทบาทอินทรานาถ ใน *Kanchanjungha* ที่เป็นของจะฮาบิ พิสวัสโดยเฉพาะ

---

[89] Ray, Satyajit Some Aspects of My Craft ใน Our Films, Their Films (1998) หน้า 65

[90] Ray, Satyajit The Odds against Us ใน Our Films, Their Films (1998) หน้า 59

คุณลักษณะของนักแสดงของสัตยาจิต เรย์

ผู้กำกับภาพยนตร์ส่วนหนึ่งนั้น มักจะมีนักแสดงคู่บุญ หรือนักแสดงที่มีคุณลักษณะเฉพาะบางประการที่จะมาปรากฏกายอยู่เสมอๆในงานภาพยนตร์ของเขา ชื่อของโตชิโร่ มิฟูเน่(Toshiro Mufune)จึงอยู่คู่กับชื่ออากิระ คูโรซาว่า(Akira Kurozawa) ชื่อสรพงศ์ ชาตรีนั้นก็มักจะมากับภาพยนตร์ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล หรือนักแสดงสาวผมสีบลอนด์ที่ซุกซ่อนแรงดึงดูดทางเพศไว้ภายใต้กิริยาเยือกเย็นปานน้ำแข็ง[91] ในภาพยนตร์ของอัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อก(Alfred Hitchcock) เช่นเดียวกัน ที่งานภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้น ก็มักจะมาเคียงข้างกับชื่อของสุมิตร จัฏเฏอร์จี (11 เรื่อง), ชาร์มิลล่า ฐากุร (5 เรื่อง), มธาปี มุกเฆอร์จี (4 เรื่อง) และ จะฮาบิ พิสวัส (3 เรื่อง)

ความสูงวัยกับบุคลิกอันนิ่งเฉยและทรงอำนาจของจะฮาบิ พิสวัสนั้น ทำให้สัตยาจิตมักจะใช้เขา ให้เป็นตัวแทนของชายวัยกลางคนจากวัฒนธรรมเก่า ที่ต้องเผชิญกับโครงสร้างของวัฒนธรรมใหม่ โดยภายหลังจากที่พิสวัสเสียชีวิต สัตยาจิตก็มิได้สร้างภาพยนตร์ที่มีตัวละครเอกในลักษณะเช่นนี้อีก

สุมิตร จัฏเฏอร์จีนั้นมีบุคลิกของคนรุ่นใหม่ที่มีการศึกษาจากในเมือง อันมักจะเป็นบุคลิกของนักแสดงที่เป็นตัวละครเอกในภาพยนตร์ของสัตยาจิต ด้วยท่าทีที่เหนียมอายและแสดงออกซึ่งความลังเล เขาจึงเป็นตัวแทนของคนรุ่นใหม่ที่พยายามจะแสวงหาจุดยืนที่เหมาะสมในโลกที่กำลังเปลี่ยนแปลง นอกจากนี้แล้ว รูปร่างลักษณะที่ดูเป็นกลางๆไม่เป็นทั้งพระเอกหรือตัวร้าย พร้อมทั้งความสามารถในการถ่ายทอดความลึกของบทบาทการแสดง ก็ยังทำให้เขาสามารถที่จะรับบทบาทอันหลากหลายได้ สัตยาจิตจึงนิยมที่จะทำงานร่วมกับเขา

ในส่วนของนักแสดงหญิงนั้น สัตยาจิตมักจะเลือกนักแสดงที่มีคุณลักษณะของความเปราะบางที่แฝงด้วยความแข็งแกร่ง บุคลิกอันเรียบเฉยที่เปี่ยมด้วยแรงดึงดูดทางเพศ และใบหน้าที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งทั้งชาร์มิลล่าและมธาปีต่างก็มีคุณลักษณะที่กล่าวถึงนี้ ทั้งสองมักจะได้รับบทบาทของผู้หญิงสมัยใหม่ที่ติดอยู่ระหว่างบทบาทตามประเพณีและบทบาทที่เธอต้องการ ในภาพยนตร์ 2 เรื่องแรก บุคลิกอันเหนียมอาย ความเปราะบางและความงามที่เป็นธรรมชาติของชาร์มิลล่า ทำให้เธอมักจะได้รับบทของหญิงสาวผู้เงียบเฉยและยอมรับในชะตากรรมที่สังคมกำหนดไว้ หากบุคลิกอันสดใสและความงามที่ฉูดฉาดของเธอในช่วงหลังๆ ทำให้เธอกลาย

---

[91] เช่น คิม โนแว็ค(Kim Novac), เกรซ เคลลี่(Grace Kelly) หรือ ทิปปี้ เฮเดรน(Tippi Hedren)

เป็นตัวแทนของหญิงสาวชาวเมืองผู้รักอิสระเสรีและสามารถยืนอยู่ได้บนลำแข้งของตนเองโดยไม่ต้องแยแสกับผู้ชาย ในขณะที่บุคลิกอันเก็บกดและความงามแบบเรียบๆของมธาปิ ทำให้เธอเป็นตัวแทนของภรรยาผู้สงบเสงี่ยมที่พยายามจะใช้อิสระภาพภายในข้อจำกัดที่เธอมี

ภาพและเสียง

จากพื้นฐานชีวิตที่มาจากทัศนศิลป์และคีตศิลป์ สัตยาจิต เรย์นั้นจึงให้ความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสื่อสารด้วยภาพและเสียง ในระหว่างที่เขียนบทภาพยนตร์ เขาจึงระมัดระวังที่จะไม่ใช้คำพูดและบทสนทนาให้มากเกินความจำเป็น เพราะ*"การเคลื่อนไหวเพียงเล็กน้อยของนักแสดง อาจจะสื่อความหมายได้แทนบทสนทนาทั้งหมดได้"*[92] ดังนี้ เขาจึงคำนึงถึงการสื่อสารทางด้านภาพของภาพยนตร์อยู่เสมอ โดยมักจะสร้างมโนภาพของสิ่งที่จะปรากฏบนจอภาพยนตร์ให้ละเอียดที่สุดและเขียนบทภาพยนตร์ออกมาในรูปของStoryboard พร้อมๆกับที่จะคำนึงถึงองค์ประกอบทางด้านดนตรีและเสียงประกอบไปด้วย[93] ดั่งตัวอย่างของการทำงานใน *Devi* ที่จะเห็นได้ว่า เขาให้ความสำคัญที่จะผสานการสื่อสารด้วยภาพเข้ากับเสียงประกอบเพียงใด

"ผมใช้ภาพของนักแสดงกำลังจูบกันใน Devi แต่ก็ไม่ได้ไปให้ใกล้เกินกว่าภาพระยะไกล (long shot)ของนักแสดงที่เห็นเป็นเงาดำอยู่หลังมุ้งกันยุง ผมแน่ใจว่าถ้าผมเคลื่อนกล้องเข้าใกล้กว่านี้อีกนิดและจัดแสงให้สว่างชัดขึ้น เสียงฮือฮาจากคนดูข้างล่างคงจะทำลายบรรยากาศของเสียงจักจั่นเรไร และเสียงหอนมาแต่ไกลของสุนัขป่า ที่ผมพยายามสร้างขึ้น"[94]

งานด้านภาพ

สัตยาจิต เรย์นั้น นิยมชมชอบงานภาพถ่ายของ องรี คาร์ทิเอร์-เบรซง(Henri Catier-Bresson) นักถ่ายภาพชาวฝรั่งเศสยิ่งนัก[95] งานของคาร์ทิเอร์-เบรซงนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นงานภาพถ่ายขาวดำที่ถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตประจำวันของมนุษย์ โดยที่จุดเด่นในงานภาพถ่ายของเขานั้นอยู่ที่บรรยากาศของภาพและการจับบุคลิกลักษณะ อารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ได้อย่างละเมียด

---

[92] Ray, Satyajit Ueber das Schreiben von Drehbuechern ใน Satyajit Ray:eine Retrospektive der Viennale (1999) หน้า 17

[93] Ray, Satyajit เรื่องเดียวกัน หน้า 18

[94] Ray, Satyajit The Odds against Us ใน Our Films, Their Films (1998) หน้า 59

[95] Ray, Satyajit เทปบันทึกการสัมภาษณ์ The Museum of Modern Art

ละไม สัตยาจิต เรย์ให้ความสำคัญกับมนุษย์เป็นอย่างยิ่ง งานภาพยนตร์ของเขาจึงเกี่ยวข้องกับมนุษย์ และมีจุดเด่นในด้านการนำเสนอภาพของมนุษย์ในจริตที่ใกล้เคียงกับภาพของคาร์ทิเอร์เบรซงเขาจะให้ความสำคัญกับภาพระยะใกล้(close-up)ของใบหน้านักแสดง และพยายามที่จะจับอารมณ์ ความรู้สึกและความขัดแย้งภายใน ที่ฉายออกมาทางแววตาและสีหน้าของพวกเขา

ภาพยนตร์สีและภาพยนตร์ขาว/ดำ

ในจำนวนภาพยนตร์ทั้ง 21 เรื่องที่นำมาวิเคราะห์นั้น เป็นภาพยนตร์ขาว/ดำจำนวน 14 เรื่อง และเป็นภาพยนตร์สีจำนวน 7 เรื่อง โดยภาพยนตร์สีเรื่องแรกของเขานั้นคือ *Kanchanjungha* ในปี ค.ศ. 1962 หลังจากนั้นเขาก็ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องต่อๆมาด้วยฟิล์มขาว/ดำอีก และจึงกลับมาถ่ายทำด้วยฟิล์มสีอีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง *Ashani Sankeet* ในปี ค.ศ. 1973 ด้วยสาเหตุของความขาดแคลนฟิล์มขาว/ดำ และคุณภาพของการล้างและพิมพ์ม้วนฟิล์มที่ไม่ได้มาตรฐานในยุคหลัง[96]

งานภาพยนตร์ขาว/ดำของเขานั้น มีจุดเด่นที่การใช้แสงและเงาในการสร้างมิติให้กับภาพที่ปรากฏบนจอ ในภาพยนตร์ชุดไตรภาคแห่งอาปู สัตยาจิตจะให้ความสำคัญกับแห่งที่มาของแสงว่าจะต้องตรงตามความเป็นจริงของธรรมชาติ อาทิฉากที่สรโปชญะนั่งอยู่ภายในบ้าน แสงที่ให้ความสว่างก็จะเป็นแสงอันน้อยนิดที่ลอดผ่านหน้าตาหรือมาแต่ตะเกียงไฟ เมื่อเขาถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์มสี มิติของแสงสว่างและเงามืดนี้ได้ลดความสำคัญลงไป จนกระทั่งภาพที่ปรากฏใน *Shantranj-ke-Khilari* และภาพยนตร์เรื่องต่อๆมาจึงดูแบนและขาดมิติ กระนั้น มิติที่มาทดแทนเงามืดและแสงสว่างก็คือสีสัน โดยสัตยาจิตจะควบคุมการออกแบบในภาพยนตร์แต่ละเรื่องให้อยู่ในโทนสีเดียวกัน เช่นโทนสีชมพูส้มใน *Ashani Sankeet* โทนสีน้ำตาลทึมใน *Ganasatru* หรือ โทนสีเขียวน้ำเงินใน *Agantuk*

---

[96] Dubroux, Daniele Entretien avec Satyajit Ray ใน Satyajit Ray: eine Retrospektive der Viennale (1999) หน้า 47

องค์ประกอบของภาพและมุมกล้อง

นอกจากนี้ สัตยาจิตยังได้กล่าวไว้อีกว่า ภาพยนตร์ของเขานั้นไม่ใช่ภาพยนตร์ที่เน้นความเหมือนธรรมชาติ หากเป็นภาพยนตร์ที่เลือกสรรเอาธรรมชาติมานำเสนอ[97] ดังนี้ เขาจึงให้ความสำคัญกับการจัดองค์ประกอบของภาพแต่ละภาพให้สื่อความหมาย งานออกแบบจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นยิ่งสำหรับเขา โดยยึดคำกล่าวของฌอง เรอนัวร์ที่พูดกับเขาว่า *"คุณไม่ต้องใส่อะไรลงไปมากในภาพยนตร์ของคุณ แต่คุณต้องแน่ใจว่าคุณได้ใส่สิ่งที่ใช่แล้ว"*[98] งานภาพยนตร์ของเขาจึงสามารถเล่าเรื่องได้ด้วยองค์ประกอบอันประหยัด ดั่งเช่นในฉากเริ่มต้นของ*Charulata* และ*Apu Sansar*ที่เครื่องแต่งกาย สภาพของห้อง และเครื่องมือเครื่องใช้ของตัวละคร สามารถบอกเล่าถึงความเป็นมาและบุคลิกลักษณะของตัวละครได้ในระยะเวลาอันสั้น นอกจากนี้แล้ว การที่เขาเป็นผู้ควบคุมกล้องถ่ายภาพยนตร์ด้วยตนเอง ก็ยังเปิดโอกาสให้เขาได้เลือกที่จะใช้ภาษาของกล้องภาพยนตร์ เช่น การเคลื่อนกล้องในทิศทางต่างๆ หรือ การกำหนดระยะของภาพ ในการสร้างบรรยากาศเหมาะสมและเน้นองค์ประกอบที่สำคัญได้อย่างเต็มที่

การตัดต่อ

ด้วยเหตุผลทางด้านงบประมาณ สัตยาจิต เรย์จึงนิยมที่จะตัดต่อด้วยกล้องถ่ายภาพของเขา กล่าวคือ เขาจะปล่อยให้เหตุการณ์ในฉากๆหนึ่งดำเนินไปจนกระทั่งสิ้นสุด โดยใช้กล้องภาพยนตร์ทำหน้าที่ตามจับภาพที่ต้องการ จากนั้นคนตัดต่อภาพยนตร์ของเขา คือตุลาล ทัตต์ จึงจะนำฉากแต่ละฉากมาเรียงร้อยเข้าด้วยกันในภายหลัง

ดังนี้ งานภาพยนตร์ของเขาจึงไม่ใคร่จะมีเทคนิคพิเศษ ในการตัดต่อ ส่วนมากจะมีเพียงแค่การเฟดอิน(fade-in)เมื่อเหตุการณ์เริ่มขึ้น การเฟดเอาท์(fade-out)เมื่อเหตุการณ์นั้นสิ้นสุดลง และการตัดต่อแบบคัทชนคัท(cut to cut)เมื่อเหตุการณ์นั้นมีความต่อเนื่องกัน โดยการตัดต่อแบบอื่นๆเช่นการซ้อนภาพ(super impose) การครอสเฟด(cross-fade) และการแบ่งจอภาพ(split screen) จะถูกนำมาใช้เพียงประปราย

---

[97] Ray, Satyajit Ueber das Schreiben von Drehbuechern ใน Satyajit Ray:eine Retrospektive der Viennale (1999) หน้า 17

[98] Ray, Satyajit Renoir in Calcutta ใน Our Films, Their Films (1998) หน้า 115

ดนตรีและเพลง

ดังที่ได้กล่าวไว้ในตอนต้นว่า สัตยาจิตมักจะคำนึงถึงองค์ประกอบด้านเสียงและดนตรีประกอบไปพร้อมกับการเขียนบทภาพยนตร์ โดยในระยะแรกเขาได้มอบหมายให้นักดนตรีผู้อื่นเป็นผู้ประพันธ์ดนตรีให้แก่ภาพยนตร์ของเขา เช่น ระวี ชานคาร์(Ravi Shankar)สำหรับภาพยนตร์ชุดไตรภาคแห่งอาปู อาลี อักบาร์ ข่าน(Ali Akbar Khan)สำหรับภาพยนตร์เรื่องเทวี*(Devi)* และวิละเยท ข่าน(Vilayet Khan)สำหรับภาพยนตร์เรื่อง*Jalsaghar* หากนับแต่ภาพยนตร์เรื่อง Teen Kanya เป็นต้นมาเขาก็จะประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ด้วยตนเอง

ในภาพยนตร์ภาษาฮินดีทั่วไปนั้น มักจะมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ดนตรีและเพลงประกอบจำนวนมากที่มีหน้าที่เพียงให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม โดยที่มิได้มีความกลมกลืนหรือมีความสำคัญในการเล่าเรื่อง สัตยาจิตไม่เห็นด้วยกับการใช้ดนตรีประกอบไปในแนวทางนี้ และพยายามที่จะทำให้ดนตรีและเพลงประกอบเป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่อง ที่ผสมกลมกลืนกับภาพยนตร์[99] ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของเขานั้นโดยมากเป็นงานที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยใช้เครื่องดนตรีและท่วงทำนองที่มีรากฐานมาแต่ดนตรีพื้นเมือง ซึ่งดนตรีประกอบนี้จะมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. **เป็นส่วนเสริมบรรยากาศและอารมณ์** ดนตรีประกอบในกลุ่มนี้จะเป็นดนตรีบรรเลงบรรยากาศให้แก่ภาพยนตร์ โดยมิได้เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง และไม่จำเป็นที่จะต้องมีที่มาของเสียง ดนตรีประกอบนี้มักจะทำหน้าที่ปลุกเร้าและเน้นย้ำอารมณ์บางอย่างให้เกิดขึ้นในใจของผู้ชม ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ ในภาพยนตร์เรื่อง *Pather Panchali* ในฉากที่หริหารเดินทางกลับมาถึงบ้าน พร้อมกับของฝากที่นำมาให้แก่ภรรยาและลูกน้อย โดยที่ไม่ทราบว่า บุตรสาวคือทุรคาได้เสียชีวิตไปแล้ว เมื่อหริหารrส่งผ้าสาหรีของบุตรสาวให้แก่ภรรยา สรโปชญะก็วิ่งออกไปจากห้องและล้มตัวลงร้องให้กับพื้น หริหารวิ่งตามไปประคองเธอไว้ เมื่อรู้ความจริงเขาก็ร้องไห้ออกมาด้วยความเสียใจอย่างที่สุด สัตยาจิตนำเสนอฉากนี้ในความเงียบ มีเพียงแต่เสียงดนตรีประกอบที่แหลมสูง อันเป็นดั่งความโศกเศร้าที่กรีดเข้าไปภายในใจของคนทั้งสอง
2. **เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง** ดนตรีประกอบในกลุ่มนี้จะปรากฏอยู่เป็นส่วนหนึ่งของการกระทำของตัวละคร และมักจะเป็นเพลงประกอบที่มีเนื้อร้อง ตัวอย่างเช่น เพลงที่หญิงชราอินดีร์ร้องใน *Pather Panchali* ที่เป็นดั่งความในใจและภาพอนาคต

---

[99] Ray, Satyajit Those Songs ใน Our Films, Their Films (1998) หน้า 73

ของเธอ(ดูบทวิเคราะห์) หรือใน *Ghare-Baire* ขณะที่พิมาลากำลังเฝ้ารอสันทีป เธอได้ร้องเพลงภาษาอังกฤษที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับแรงถวิลหาของหญิงสาว กระทั่งสามีของเธอรู้สึกรำคาญใจและบอกให้เธอร้องเพลงภาษาเบงกาลีแทน ซึ่งเธอได้เลือกบทเพลงระบายความในใจของสตรีผู้สูงศักดิ์ต่อพระกฤษณะ บทเพลงในฉากๆนี้ทำหน้าที่หลายประการ ทั้งบ่งถึงแรงปรารถนาของพิมาลาที่มีต่อชายคนรัก บ่งถึงบุคลิกลักษณะของสันทีปที่เปรียบดั่งพระกฤษณะ บ่งถึงความขัดแย้งในรักสามเส้า และบ่งถึงความขัดแย้งระหว่างอังกฤษกับเบงกอล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5
สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาจินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิตเรย์นี้ มีจุดประสงค์สำคัญ ที่จะศึกษาทำความเข้าใจในโลกแห่งความหมาย อันถูกสร้างขึ้นและได้รับการถ่ายทอดผ่านสื่อภาพยนตร์และวิถีการมองโลกของผู้กำกับภาพยนตร์ผู้มีบทบาทยิ่ง การนำเสนอข้อมูลจึงพยายามที่จะให้ภาพแห่งความสัมพันธ์ ระหว่างโลกของผู้กำกับภาพยนตร์ผู้นี้กับโลกแห่งเรื่องเล่าที่ต้องอาศัยความเข้าใจของผู้รับสาร ในการที่จะเติมเต็มให้ความหมายนั้นมีความสมบูรณ์ โดยนำเสนอเนื้อเป็น 3 ส่วนที่เกี่ยวเนื่องกันอยู่ คือ

1. ภูมิหลังและผลงานด้านต่างๆของสัตยาจิต เรย์
2. ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์และการวิเคราะห์
3. ทฤษฎีภาพยนตร์และขนบในการนำเสนอที่เด่นชัดในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์

ส่วนที่ 1 ภูมิหลังและผลงานด้านต่างๆของสัตยาจิต เรย์

ประเทศอินเดียมีบุคคลร่วมสมัยที่โลกยกย่องไม่น้อยกว่า 3 ท่าน ได้แก่ "มหาตมะ คานธี" บิดาแห่งอินเดีย ผู้นำการต่อสู้กับอังกฤษด้วยวิธีอหิงสาจนประเทศอินเดียได้เอกราชในปี 1947 "รพินทรนาถ ฐากูร" กวีชาวเบงกาลี ผู้ได้รางวัลโนเบลอันสูงเกียรติในปี 1913 จากเรื่อง คีตญชลี และ "สัตยาจิต เรย์" ผู้กำกับภาพยนตร์จากภูมิภาคเอเชียที่โลกตะวันตกรู้จักและยอมรับนับถือมากที่สุดเป็น 1 ใน 2 คน คู่กับ "อาคิระ คุโรซาวา" แห่งประเทศญี่ปุ่น

ผู้กำกับที่เป็นตัวแทนชาวเอเชียทั้ง 2 ท่านนี้ ผลิตผลงานที่มีคุณค่าออกมาอยู่เรื่อย ๆ อาคิระ คุโรซาวา ทำให้โลกรู้จักภาพยนตร์ญี่ปุ่นด้วยเรื่อง Rashomon (1951) ส่วนสัตยาจิต เรย์ สร้างเรื่อง Pather Panchali (Song of the Road 1955) ให้โลกรู้จัก และผลงานอื่นๆ ของคุโรซาวา ที่ยังเป็นที่กล่าวขวัญอีกคือ Ran (1985) และของสัตยาจิต คือ Ghare-Baire (The Home and the World, 1984) และอีกหลายๆ เรื่องของเขาได้รับการยกย่องอย่างมาก

โลกตะวันตกเริ่มเห็นว่า อินเดียมีคนทำหนังที่มีฝีมือไม่แพ้อเมริกา และยุโรป ต่อเมื่อ Pather Panchali ได้เข้าฉายประกวดที่เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศสปี 1956 การค้นพบเพชรเม็ดงามจากอินเดียเม็ดนี้ ทำให้มีการค้นพบเพชรเม็ดต่อๆ มา ที่จัดว่ามีประกายสะดุดตามากคือ "มรินัล เซน" ผู้กำกับรุ่นเดียวกับสัตยาจิต เรย์ เจ้าของผลงานเด่น The Wedding Day (1960) Bhuvan Shome (1969) The Case Is Closed (1982) และ Genesis (1986) ภาพยนตร์ที่เข้าประกวดเมืองคานส์ปี 1987 อีกคนหนึ่งคือ "ชยัม เบเนกัล" ผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ ซึ่งมีผลงานเด่นได้แก่ The Seed Ling (1947) Manthan (1976) และ Satyajit Ray(1985) หนังสารคดีเกี่ยวกับชีวิตและงานของสัตยาจิต เรย์ ผู้ทำให้โลกรู้จักภาพยนตร์อินเดีย

ภาพยนตร์เรื่อง Pather Panchali ออกฉายในอินเดียปี 1955 เป็นหนังที่แปลกประหลาดที่สุดในสมัยนั้น เพราะทั้งเรื่องไม่มีฉากเต้นรำเลย มีแต่ฉากและเรื่องราวที่เป็นจริงของชีวิตผู้คนในหมู่บ้านเล็ก ๆ ของเบลกอล ที่เกิดเหตุการณ์ขึ้นในช่วงก่อนอินเดียจะได้รับเอกราชประมาณ 2 ทศวรรษ ตัวเอกคือ อาปู เด็กชายเกิดในตระกูลพราหมณ์ที่ยากจน เขามีพี่สาวชื่อทุรกา ชอบขโมยมะม่วงจากสวนข้างบ้าน แม่ของเขามักทะเลาะกับป้า และพ่อก็ตั้งความหวังอยู่เรื่อยว่าจะได้งานได้เงินซ่อมบ้าน พ่อได้หาสามีให้ทุรกาและส่งอาปูเข้าเรียนในโรงเรียนดี ๆ แต่หลายปีผ่านไปก็ยังไม่มีอะไรดีขึ้น มีแต่เลวลง ทุรกาถูกกล่าวหาว่าขโมยสร้อยเพชรของเพื่อนบ้าน ป้าผู้ชนาทะเลาะกับแม่ถึงขั้นแตกหัก ต้องย้ายออกนอกบ้านและเสียชีวิตเพราะความอดอยาก ต่อมาทุรกาก็จากไปอีก เนื่องจากอาการของไข้พิษ ครอบครัวที่เหลืออพยพไปอยู่เมืองพาราณสี นครอันศักดิ์สิทธิ์ เพื่อความหวังใหม่ของชีวิตทิ้งความทุกข์และความขมขื่นไว้ที่บ้านเก่าที่อยู่กันมาหลายชั่วอายุคน

Pather Panchali ได้รับการต้อนรับจากชาวอินเดียที่มีการศึกษาอย่างอบอุ่น หลังจากฉายที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ที่นิวยอร์คแล้ว ก็ได้รับการติดต่อให้ไปฉายในเทศการภาพยนตร์มากมายทั่วโลก ได้รางวัล Best Human Document ที่เมืองคานส์ ปี 1956 และรางวัลอีกมากมายจากการประกวดในที่ต่าง ๆ และการฉายตามโรงทั่วไปก็ได้รับความสนใจอย่างกว้างขวาง

การมองชีวิตตามสภาพที่เป็นจริงอย่างลึกซึ้ง และถ่ายทอดออกมาเป็นภาพที่งดงามราวบทกวี คือคำชมโดยสรุปที่ภาพยนตร์ได้รับ สัตยาจิตเรื่องราวของอาปูออกมาอีก 2 ตอน เพื่อให้สมบูรณ์ตามเรื่องของผู้ประพันธ์ นั่นคือ

เรื่อง Aparajito (The Unvan-quished, 1956) กล่าวถึงอาปูตั้งแต่อายุ 10 ปี จนเข้าสู่วัยรุ่น ครอบครัวของอาปูในพาราณสียังคงอดอยากอยู่เหมือนเดิม และพ่อก็มาตายลงอีก ลุงผู้เป็นญาติของแม่รับอาปูและแม่ไปอยู่ในหมู่บ้านของเขาที่เบงกอล ลุงต้องการให้เขาบวชเป็นพราหมณ์ตามเชื้อสาย แม่ปลอบเขาด้วยการส่งเข้าโรงเรียน อาปูเป็นเด็กเรียนเก่ง อายุ 16 สอบเข้ามหาวิทยาลัยได้และยังได้ทุนการศึกษา 10 รูปีต่อเดือน อาปูเดินทางเข้าเรียนที่กัลกัตตา แรก ๆ ยุ่งยากในการปรับตัว ต่อมาเริ่มคุ้นและไม่อยากที่จะกลับไปหมู่บ้านอีก ไม่นานนักเขาได้ข่าวว่าแม่ป่วยหนัก แต่กลับไปไม่ทันดูใจแม่ ลุงถามถึงเรื่องบวชอีก อาปูปฏิเสธและกลับไปยังกัลกัตตา

เรื่องที่ 2 คือเรื่อง Apur Sansar (The World of Apu, 1959) เป็นช่วงวัยหนุ่มของอาปู เขาเรียนจบและยังหางานทำไม่ได้...ประนาท เพื่อนเก่าชวนเขาไปเที่ยวงานแต่งงานของญาติ อาปูกลายเป็นเจ้าบ่าวเป็นแทนญาติที่ป่วยกะทันหันเพื่อไม่ให้อปาร์นาต้องเป็นสาวขึ้นคานตลอดชีวิต อาปูพาอปาร์นากลับกัลกัตตา เข้าได้งานเสมียนทำ ทั้งคู่อยู่กันอย่างยากจนแต่ก็มีความสุข จนเมื่ออปาร์นาตั้งท้องและใกล้คลอด ตามประเพณี อปาร์นาจะต้องกลับไปอยู่บ้านพ่อแม่ อาปูสัญญาว่าจะตามไปทีหลัง แต่ยังไม่ทันได้ไป พี่ชายของอบาร์นาก็มาส่งข่าวว่าเธอเสียชีวิตแล้วจากสาเหตุการคลอด ส่วนเด็กรอดชีวิต ด้วยความเสียใจอาปูโทษว่าลูกเป็นสาเหตุให้อาปาร์นาเสียชีวิต เขาไม่ต้องการจะเห็นหน้า จึงเตลิดไปเป็นคนงานเหมืองในถิ่นห่างไกล ประนาทกลับจากการเดินทางไปต่างประเทศเจอคาจาส ลูกชายกำพร้าแม่ของอาปู เขาตามหาอาปูจนพบและขอให้กลับไปดูแลลูก พ่อกับลูกเจอกันในที่สุด แต่ต่างก็เป็นคนแปลกหน้าซึ่งกันและกัน

ทั้ง Aparajito และ Apur Sansar ได้รับผลสำเร็จในระดับใกล้เคียงกับเรื่องแรกของชุดนี้รางวัลสำคัญที่สุดของ Aparajito คือสิงโตทองภาพยนตร์ยอดเยี่ยมที่เวนิสปี 1957 ราวัลเดียวกับที่ RASHOMON เคยได้เมื่อปี 1951 ส่วนรางวัลใหญ่ของ Apur Sansar คือรางวัลเหรียญทองของ

ประธานาธิบดี จากการประกวดที่นิวเดลีปี 1959 และรางวัลภาพยนตร์ต่างประเทศยอดเยี่ยมของเนชั่นแนลบอร์ดออฟรีวิว สหรัฐอเมริกา ปี1960

หนังชุด Apu เป็น Trilogy ที่ได้ชื่อว่าสำคัญและดีที่สุดชุดหนึ่งในประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ สัตยาจิตใช้รถไฟเป็นตัวเชื่อมเรื่องราวของทั้ง 3 ตอน และเป็นสัญลักษณ์ของสิงโตที่เชื่อมโยงระหว่างชนบทกับเมืองในอินเดีย ส่วนผู้แสดงในหนังชุดนี้ได้กลายเป็นดาราใหญ่ที่โด่งดังของอินเดียในเวลาต่อมาคือ ดารานำของเรื่องหลังสุด "สุมิตรา จัฏเฏอร์จี "ในบท อาปู และ "ซาร์มิลล่าฐากูร" (บ้านเราเรียกตากอร์) ในบทอปาร์นา ทั้งคู่เป็นดาราที่เห็นได้น้อยที่สุดในหนังของสัตยาจิต แต่ไม่ได้แสดงด้วยกันอีกจนกระทั่งเรื่อง Days and Nights in the Forest (1970) ซึ่งเป็นเรื่องของชายหนุ่ม 4 คนจากกัลกัตตาเข้าไปเที่ยวในป่าแถบพิหารและพบรักกับสาวท้องถิ่น

ระหว่างหนังเรื่องที่ 2 คือเรื่อง Aparajito และ 3 คือเรื่อง Apur Sansar ของชุด Apu สัตยาจิตคั่นด้วยหนัง 2 เรื่องคือ เรื่อง The Philosopher's Stoen (1957) และ The Music room (1958) เรื่องหลังนี้ เขาทำขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายที่จะอนุรักษ์ดนตรีอินเดียตามแบบแผนดั้งเดิม ซึ่งนับวันก็จถูกทำลายไปเนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตก ความสนใจด้านดนตรีในตัวของสัตยาจิตจะเรียกว่าเป็นการสืบทอดมรดกมาจากบรรพบุรุษก็ได้ หลังจากทำ เรื่อง The Goddess (1960) ซึ่งเป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับความเชื่องมงายทางศาสนา และสิ่งที่เป็นจริงแล้ว เขาก็ควบตำแหน่งคนทำดนตรีประกอบเข้าไปอีกตำแหน่ง เริ่มจากภาพยนตร์เรื่อง Three Daughters (1961) เป็นเรื่องแรก ซึ่งเรื่องนี้ทำจากวรรณกรรมของท่านรพินทรนาถฐากูร และในปีนั้นเองสัตยาจิตก็ได้รับมอบหมายจากรัฐบาลเบงกอลให้ทำหนังสารคดีเกี่ยวกับชีวิตของท่านกวีเอก เพื่อฉลองครบรอบร้อยปีเกิด สัตยาจิตนำวรรณกรรมของรพินทรนาถ มาทำเป็นหนังอีกในเรื่อง Charulata (1964) เป็นเรื่องเกี่ยวกับภรรยาของบรรณาธิการนิตยสารการเมืองรายสัปดาห์ ผู้ถูกทิ้งให้อยู่คนเดียวบ่อย ๆ ขณะที่สามีมัวยุ่งอยู่กับงาน หนังเรื่องนี้ถ้าเอาไปรวมกลุ่มกับ The Goddess และ Three Daughters จะเรียกว่าเป็น Trilogy ชุดผู้หญิงของสัตยาจิตก็คงได้

เรื่องของเด็กก็เป็นสิ่งที่สัตยาจิตให้ความสนใจค่อนข้างมาก เขาเขียนหนังสือสำหรับเด็กเป็นบรรณาธิการนิตยสารวัยรุ่นรายเดือน และทำภาพยนตร์หลายเรื่องเพื่อคนดูรุ่นเยาว์เรื่อง The

Adventures of Goopy and Bagha (1969) เป็นหนังผจญภัยแฟนตาซีแบบนิทานของเด็กแต่ก็แฝงแง่คิดทางการเมืองอยู่ด้วยเรื่อง The Golden Fortress (1974) เป็นเรื่องของเด็กที่มีความฝังใจเกี่ยวกับป้อมมหาสมบัติ ส่วนเรื่อง The Elephant God (1978) เป็นเรื่องแนวสืบสวนสนุก ๆ ตัวนักสืบเป็นคนเดียวกับในเรื่อง The Golden Fortress หนังเรื่องนี้ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมสำหรับเด็กที่นิวเดลี ปี 1978 ส่วนเรื่อง The Kingdom of Diamonds (1980) เป็นการผจญภัยภาคต่อของกูปีและบาคา และเรื่อง Pikoo's day (1981) เป็นหนังที่มองปัญหาของเด็กอย่างจริงจัง สร้างเพื่อฉายทางโทรทัศน์ ตัวเอกคือพิคู เป็นเด็กที่มีปัญหาเนื่องจากพ่อแม่ทะเลาะกันเป็นประจำ ที่พึ่งของเขาคือปู่ซึ่งปู่ก็แก่มากแล้ว

ความขัดแย้งภายในครอบครัวหรือภายในใจอันเป็นผลมาจากความแตกต่างของขนบธรรมเนียมและประเพณีที่มีมาแต่ดั้งเดิมกับความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีแผนใหม่ เป็นสิ่งที่พบได้บ่อยครั้งในภาพยนตร์ของสัตยาจิต โดยเฉพาะภาพยนตร์แสดงชีวิตของคนในเมือง อย่างเช่นเรื่อง Mahanagar (The Big City,1963) เป็นเรื่องของครอบครัวที่หาเงินไม่พอรายจ่าย สามีเป็นสมุห์บัญชีธนาคารต้องขอให้ภรรยาเป็นเซลส์ขายของเพื่อหารายได้เพิ่มแต่สังคมก็ไม่ยอมรับในบทบาทใหม่ของภรรยาซึ่งขัดกับแบบแผนเดิมที่ต้องเป็นแม่บ้านเท่านั้น ส่วนเรื่อง The Adversary หรือ Siddharatha and the City (1970) เป็นเรื่องของชายหนุ่มที่หวังจะเรียนหมอ แต่พ่อตาย เลยต้องออกหางานทำ เขาปฏิเสธที่จะทำงานเป็นเซลล์ขายยา ทำให้ว่างงานอยู่นาน แต่ในที่สุดก็ตัดสินใจเป็นเซลล์อยู่ในเมืองเล็ก ๆ ที่ห่าง ไกลความเจริญและอยู่กับผู้หญิงที่เขารัก ทว่าเขาได้ความเป็นอิสระ และเรื่อง Company Limited (1971) เป็นเรื่องของน้องเมียเดินทางมาจากปัตนะที่มาเยี่ยมพี่เขยในกัลกัตตา และได้เห็นการทำงานของพี่เขยในบริษัทต่างชาติทำให้ความนิยมชมชอบที่เคยมีแปรเปลี่ยนไป

อย่างไรก็ตาม สัตยาจิตทำหนังอยู่ในประเทศที่ได้ชื่อว่ามีปริมาณการผลิตมากที่สุดในโลกดังนั้นหนังแนวตลาดก็มีให้เห็นเช่นกัน แต่เป็นส่วนน้อยมาก สัตยาจิตสร้างออกมาเพียงเรื่องเดียวคือ The hero (1966) เป็นเรื่องของดาราชายยอดนิยมและบรรณาธิการนิตยสารสตรีที่ต้องการเรื่องราวของเขามาลงในนิตยสารจากการสัมภาษณ์ทำให้บรรณาธิการสาวพบว่า แม้ดารายอดนิยมผู้นี้จะร่ำรวยและมีชื่อเสียงเท่าใด แต่ก็มีชีวิตที่โดดเดี่ยวและอ้างว้างจนหาความสุขไม่ได้

การคอรัปชั่นในวงการราชการ เป็นสิ่งที่สัตยาจิตหยิบยกขึ้นบ้างในภาพยนตร์เรื่อง The Middleman (1975) ตัวเอกของเรื่องเป็นบัณฑิตที่จบการศึกษาอย่างร่อแร่และเข้าทำงานในบริษัทเอกชน มีหน้าที่เสนอสินค้าให้เจ้าหน้าที่พัสดุของหน่วยงานราชการ แม้สินค้าเขาจะผ่านการทดสอบ แต่ก็จะไม่ได้รับใบสั่งจองสินค้าจนกว่าเขาจะพาผู้หญิงไปให้เป็นการติดสินบน

ระยะหลังสัตยาจิตให้ความสนใจกับเรื่องการเมืองและประวัติศาสตร์เป็นพิเศษ เริ่มจาก Distant Thunder (1973) เป็นเรื่องในหมู่บ้านแห่งหนึ่งของเบงกอลช่วงเกิดสงครามโลก ราวปี 1942-1943 หมู่บ้านแห่งนั้นถึงจะอยู่ไกลจากการสู้รบ แต่ก็ได้รับผลกระทบจากสงคราม เกิดความอดอยากไปทั่วทุกหนแห่ง ทำให้วิถีชีวิตของชาวบ้านที่เคยอยู่อย่างสงบสุขต้องเปลี่ยนไป หนังเรื่องนี้ได้รับรางวัลหมีทองคำประเภทภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเทศการหนังที่เบอร์ลินปี 1974 ส่วนภาพยนตร์เรื่อง The Chess Players (1977) สร้างจากเรื่องสั้นของเปรมจันทร์เนื้อเรื่องเป็นเหตุการณ์เกี่ยวกับการยึดครองอินเดียโดยชาวอังกฤษ ที่แฝงเข้ามาในรูปบริษัท การค้าอินเดียตะวันออก ในช่วงศตวรรษที่ 19 อันเป็นยุคเสื่อมของเจ้าผู้ครองแคว้นชาวมุสลิม หนังเดินเรื่องควบคู่กันไประหว่างเกมหมากรุกของนายร้อย 2 คน กับเกมการเมือง ซึ่งลงเอยในเวลาไล่เลี่ยกัน หนังเรื่องนี้เป็นเรื่องแรกที่สัตยาจิตใช้ภาษาฮินดีแทนภาษาเบงกาลีและก็ได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมของอินเดียในปีนั้นด้วย

มาถึงภาพยนตร์เรื่อง Ghare-Baire หรือ The home and the World ผลงานลำดับต่อมาของเขา ก็ยังเป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และการเมือง สร้างจากวรรณกรรมของรพินทรนาถ ฐากูร เป็นยุคต่อจาก The Chess Players เนื้อเรื่องราวปี 1905 เกี่ยวกับอินเดียภายใต้การปกครองของอังกฤษ ซึ่งมีลอร์ด เคอร์ซอน เป็นข้าหลวงใหญ่เคอร์ซอนพยายามดำเนินนโยบายแบ่งแยกและการปกครองเบงกอล ทำให้เกิดการแตกแยกระหว่างชนฮินดูกับมุสลิม นโยบายนี้ได้รับการต่อต้านเป็นอย่างมากจากชนชั้นกลางผู้มีการศึกษา ปฏิกิริยาตอบโต้ที่นำมาใช้ก็คือ การคว่ำบาตรสินค้าอังกฤษ "วิคเตอร์ บัณเฌอร์จี" แสดงเป็นนิขิล ผู้เป็นเสมือนตัวแทนของรพินทรนาถ เขาไม่เห็นด้วยกับวิธีคว่ำบาตรเพราะจะทำให้คนจนเดือดร้อน "สุมิตรา จัตเตอร์จี" ดาราประจำของสัตยาจิต แสดงเป็น สันทิพย์นักพูดปลุกระดม ซึ่งเป็นเพื่อนของนิขิล ผู้มีเลือดรักชาติเข้มข้นน้อยกว่าคำพูดของเขาและ "สวัสดิเลขา จัตเตร์จี" แสดงเป็น พิมาลา ภรรยาของนิขิล ผู้ติดบ่วงเสน่ห์ของสันทิพย์ กว่าจะรู้ตัวก็สายเกินไปแล้ว สัตยาจิต ดำเนิน

เรื่องรักสามเส้า ควบคู่ไปกับความวุ่นวายทางการเมืองที่เป็นฉากหลัง และจบลงในลักษณะที่สอดคล้องเช่นเดียวกับ The Chess Players

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง Ghare-Baire เริ่มถ่ายทำเมื่อเดือนธันวาคม 1982 แต่กว่าจะเสร็จก็เดือนพฤษภาคม 1984 ความล่าช้าเกิดจากอาการป่วยด้วยโรคหัวใจของเขา สัตยาจิตต้องทิ้งงานเข้ารับการรักษาในโรงพยาบาลในเดือนตุลาคม 1983 สันทิพย์ลูกชายของเขาเป็นผู้สานต่อ แต่ก็อยู่ในความควบคุมของสัตยาจิตผู้เป็นพ่อ หนังเสร็จทันฉายประกวดที่เมืองคานส์ ตัวสัตยาจิตล้มป่วยอีกด้วยโรคเดิม คราวนี้ต้องบินไปผ่าตัดที่ฮุสตัน อเมริกา ต่อมาได้กลับกัตตาในเดือนสิงหาคมปีเดียวกัน แต่ต้องพักฟื้นอยู่ที่บ้าน

เท่าที่ผ่านมาภาพยนตร์ของสัตยาจิตแม้จะมีหลายแนว แต่ก็วนเวียนอยู่กลับกลุ่มชนชั้นกลางเป็นส่วนมากภาพยตร์ลำดับต่อ ๆ มาของเขาเช่นเรื่อง Ganashatru หรือ An enemy of the People และเรื่อง Shakha proshaka และเรื่อง Agantukจึงมุ่งไปที่ชนชั้นต่ำสุดในสังคมอินเดีย เกี่ยวกับพวกใช้แรงงานในพิหาร ซึ่งมีฐานะความเป็นอยู่ไม่ต่างจากทาส

อินเดียเป็นประเทศเก่าแก่และกว้างใหญ่ไพศาล มีความแตกต่างกันมากมายในหลาย ๆ เรื่อง และปัญหาก็มากตามไปด้วย ภาพยนตร์ของสัตตยาจิตสะท้อนภาพของอินเดียในแง่มุมต่าง ๆ อาจไม่ครบแต่ก็เป็นกระจกเงาบานใหญ่ที่สุดเท่าที่อินเดียเคยมี และนั่นคือสิ่งที่เขาต้องการจะบอกกับคนดูดังที่สัตยาจิตกล่าวไว้ว่า "ผมสนใจทำหนังที่เกี่ยวกับปัญหาต่าง ๆ แต่ผมไม่คิดว่าผมจะเสนอวิธีแก้ปัญหาเหล่านั้นได้ในหนัง ผมคิดว่าหนังควรทำให้คนตระหนักถึงสภาพสังคม ความสัมพันธ์ที่มนุษย์มีต่อกับและปัญหาที่พวกเขาเผชิญอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน เพื่อว่าพวกเขาจะได้มีความพร้อมมากขึ้นสำหรับการเป็นมนุษย์".....นี่คือทัศนะของสัตยาจิต เรย์ ที่สะท้อนออกมาให้ปรากฏเป็นผลงานของเขาหลาย ๆ เรื่อง

ส่วนที่ 2 ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์และการวิเคราะห์

ผู้วิจัยมุ่งที่จะวิเคราะห์ภาพยนตร์ขนาดยาวที่สร้างขึ้นเพื่อฉายตามโรงภาพยนตร์เป็นสำคัญ เว้นแต่ *Parash Pather* (1958) และ*Kapurush-o-MahaPurush* (1965)ที่ไม่สามารถตามหาภาพยนตร์ได้ และทั้งนี้ จะไม่นำผลงานประเภทละครโทรทัศน์ที่นำออกอากาศทางโทรทัศน์ เช่น *Sadgati* (1981) และสารคดีขนาดสั้นคือ *Rabindranath Tagore* (1961), *Chiriakhana* (1967), *Two* (1964), *Sikkim* (1971), *The Inner Eye* (1972), *Bala* (1976) และ *Sukumar Ray* (1987)มาวิเคราะห์ เนื่องจากงานสารคดีและงานจินตคดีนั้น มีธรรมชาติและจุดมุ่งหมายที่แตกต่างกัน อีกทั้งงานเหล่านี้ยังไม่เป็นที่แพร่หลายโดยทั่วไป จึงไม่สามารถหาชมได้ นอกจากนี้แล้วผลงานอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่สามารถนำมาร่วมวิเคราะห์ได้ ก็คืองานภาพยนตร์สำหรับเด็กอันได้แก่ *Goopy Gyne Bagha Byne* (1968), *Sonar Kella* (1974), *Joi Baba Felunath* (1978), *Hirak Rajar Dese* (1980) และ *Pikoo* (1980) ด้วยเหตุผลเดียวกันก็คือ ภาพยนตร์เหล่านี้ไม่เป็นที่แพร่หลายนอกรัฐเบงกอล อีกทั้งยังไม่สามารถหาชมได้ในภาษาอื่นนอกจากภาษาเบงกาลี อย่างไรก็ตามก็น่าที่จะมีการศึกษาภาพยนตร์ทั้งสองกลุ่มนี้ต่อไปในโอกาสหน้า ด้วยยังไม่เคยมีรายงานฉบับใดได้ศึกษาวิเคราะห์ไว้

สรุปผลการวิจัยในส่วนนี้ผู้วิจัยจะแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

2.1.ภาพรวมของภาพยนตร์ขนาดยาวที่กำกับโดยสัตยาจิต เรย์

2.2.บทวิเคราะห์เนื้อหาและการเล่าเรื่องของภาพยนตร์

2.1 ภาพรวมของภาพยนตร์ขนาดยาวที่กำกับโดยสัตยาจิต เรย์

ภาพยนตร์ทั้งหมดของสัตยาจิต เรย์ ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นั้นมีเพียงจำนวน 2 เรื่องเท่านั้นที่สร้างขึ้นเป็นภาษาฮินดีและมีฉากตามท้องเรื่องที่มิใช่รัฐเบงกอล คือภาพยนตร์เรื่อง Shatranj ke Khilari (1977) และภาพยนตร์เรื่อง Sadgati (1981) นอกเหนือจากนี้แล้วล้วนแต่เป็นภาพยนตร์ภาษาเบงกาลีที่มีเหตุการณ์ตามท้องเรื่องอันเกี่ยวข้องกับชีวิตของผู้คนในแคว้นเบงกอลในนครกัลกัตตา ทั้งนี้เพราะสิ่งที่สัตยาจิตถือเป็นรากฐานของเขานั้นคือแนวคิดแบบมนุษย์นิยม (humanism) ซึ่งใจความแห่งความเป็นมนุษย์นี้เองที่เป็นเนื้อหาอันสำคัญในภาพยนตร์ของสัตยาจิต

ภาพยนตร์ของเขานั้นเกี่ยวข้องกับมนุษย์ที่ตกอยู่ในภาวะ ที่จะต้องเผชิญกับความขัดแย้งทางศีลธรรม(moral conflict) และสิ่งที่เขาสนใจก็คือความคิดเชิงศีลธรรม(moral attitude)ของตัวละครนั้นๆ เนื้อเรื่องของภาพยนตร์ของเขาทั้งหมดจึงเกี่ยวข้องกับมนุษย์ ที่ต้องเผชิญกับความขัดแย้งระหว่างสิ่งที่ตนเองต้องทำกับสิ่งที่ควรจะทำ

เมื่อเราพิจารณาด้านเนื้อหาแล้ว เราอาจแบ่งช่วงการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ขนาดยาวของเขาออกได้เป็น 3 กลุ่มคือ

1. กลุ่มภาพยนตร์ในระยะแรกเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุค (Period film) เช่น *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956), *Jalsaghar* (1958), *Apu Sansar* (1959), *Devi* (1960) และ *Teen Kanya* (1962)
2. กลุ่มภาพยนตร์ในช่วงปี ค.ศ. 1963 ถึง ค.ศ. 1975 อันเป็นภาพยนตร์ที่มีฉากหลังตามท้องเรื่องเป็นเหตุการณ์ร่วมสมัย ส่วนใหญ่เน้นวิถีการดำเนินชีวิตของครอบครัวชนชั้นกลางท่ามกลางปัญหาของเมืองใหญ่และความขัดแย้งทางศีลธรรมต่าง ๆ เช่น *Kanchanjungha (1962), Mahanagar* (1963), *Kapurush-o-Mahapurush* (1965), *Nayak* (1966), *Aranyer Din Ratri* (1969), *Pratidwandi* (1970), *Seemabhaddha* (1971) และ *Jana Aranyer* (1975) ยกเว้น *Charulata* (1964) ที่เป็นเหตุการณ์ในเบงกอลระหว่างช่วงทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 และ *Ashani Sankeet* (1973) ที่เป็นเรื่องในสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง
3. กลุ่มภาพยนตร์ในช่วงสุดท้ายของชีวิตนับแต่ภาพยนตร์ภาษาฮินดีเรื่องแรก *Shantranj-ke-Khilari* (1977), *Sadgati* (1981), *Ghare Baire* (1984), *Ganasatru* (1989), *Sakha Pradakha* (1990) และ *Agantuk* (1991)

ในช่วงสุดท้ายของชีวิตนั้น สัตยาจิตหันกลับมาสร้างภาพยนตร์แนวย้อนยุคอีกครั้ง น่าสังเกตว่า การที่เขาหันกลับไปสู่แนวทางของภาพยนตร์ย้อนยุคนั้น ส่วนหนึ่ง อาจเป็นการตอบโต้ต่อการปกครองกึ่งเผด็จการของนางอินทิรา คานธีที่เน้นนโยบายชาตินิยมฮินดู ภาพยนตร์ของเขาในช่วงนี้แม้จะมี

จำนวนน้อย แต่ก็มีเนื้อหาวิพากษ์การปกครองของรัฐและความเชื่อหลักอย่างเห็นได้ชัด มีการตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนและความเชื่อของชนชั้นกลางในอินเดีย

ตัวละครในภาพยนตร์ของสัตยาจิตนั้น มักจะเป็นคนเล็กๆที่ไม่ได้มีความสำคัญอะไรมากต่อการเปลี่ยนโลก เมื่อชีวิตของคนเล็ก ๆ เหล่านี้ถูกมองผ่านสายตาของสัตยาจิตแล้ว ชีวิตเล็ก ๆ ก็กลายเป็นบทวิพากษ์ต่อสังคมหรือต่อโลกได้

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ตัวละครที่มีความสำคัญต่อเรื่องในภาพยนตร์ของเขานั้นมักจะเป็นผู้หญิง ไม่ว่าจะเป็น สรโปชญะมารดาของอาปูใน *Pather Panchali* และ *Aparajito*, ดรญา (Dorya)ใน *Devi*, อาราตีใน *Mahanagar* หรือ ระตันและมรินโมยีใน *Teen Kanya* ทั้งนี้อาจเป็นด้วยว่า ผู้หญิงนั้นเป็นตัวแทนของครัวเรือน อันเสมือนจักรวาลเล็กๆ(microcosmos)ที่ใกล้ชิดกับผู้ชม และสามารถดึงผู้ชมให้คล้อยตามได้ง่าย การที่สัตยาจิตวางตัวละครผู้หญิง ให้เผชิญกับปัญหาที่บางครั้งอาจดูเป็นเรื่องธรรมดาของชีวิต หากโดยแท้แล้ว ปัญหานั้นเป็นผลสะท้อนมาจากปัญหาของสังคมภายนอก ทัศนคติและการเผชิญหน้าต่อปัญหาของคนเล็กๆเหล่านี้ จึงเป็นดั่งการเผชิญหน้าต่อจักรวาล (macrocosmos)

2.2 บทวิเคราะห์เนื้อหาและการเล่าเรื่องของภาพยนตร์

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องสำคัญของสัตยาจิต เรย์ พบว่า ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้นมักจะเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับความขัดแย้ง ของประเพณีและความเป็นสมัยใหม่(Tradition-Modernism) ชนบทกับเมือง(Land-City) บ้านกับโลก(Home-World) ความเป็นหญิงและความเป็นชาย(Femininity-Masculinity) กวีศาสตร์และการเมือง(Poetic-Politic) ศีลธรรมและความปรารถนา (Moral-Desire) ศูนย์กลางและชายขอบ(Centre-Margin) ซึ่งเมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของเนื้อหาของภาพยนตร์ทั้งหมดกับคู่ตรงข้ามทางความคิดนี้ สามารถแยกแยะหน่วยความหมายหลักที่สัมพันธ์กันได้ 2 คู่หน่วยความหมายด้วยกัน คือ

1. คู่ความขัดแย้งระหว่างสังคมประเพณีกับโลกสมัยใหม่
2. คู่ความขัดแย้งของความเป็นมนุษย์กับพันธนาการทางจิตสำนึก

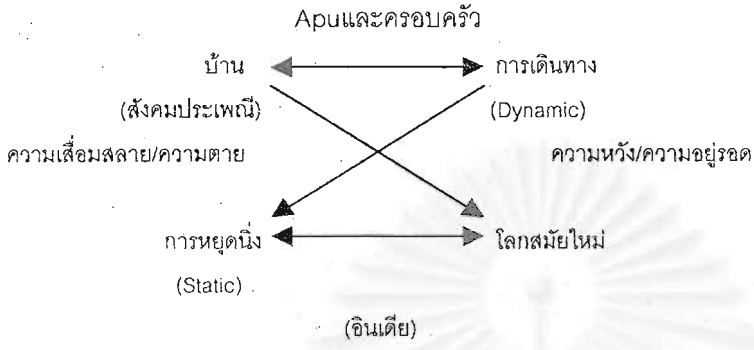
ภายใต้โครงสร้างทางความคิดดังกล่าว สัตยาจิต เรย์ได้สร้างสรรค์เรื่องเล่าที่วิพากษ์ความเป็นไปของสังคม ผ่านเรื่องราวและเหตุการณ์ในชีวิตของตัวละครอันหลากหลายและผันแปรไปในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

1. จากสังคมประเพณีสู่โลกสมัยใหม่

ภาพยนตร์ในยุคแรกของสัตยาจิต เรย์ นับแต่ *Pather Panchali* (1955) จนกระทั่งถึง *Teen Kanya* (1961) มักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมและวัฒนธรรมเบงกอล โดยใช้ภาพชีวิตและความขัดแย้งในส่วนย่อยของสังคม เพื่อเล่าเรื่องความขัดแย้งในระดับกว้างของสังคมประเพณีกับโลกสมัยใหม่ และระหว่างชนบทกับเมือง

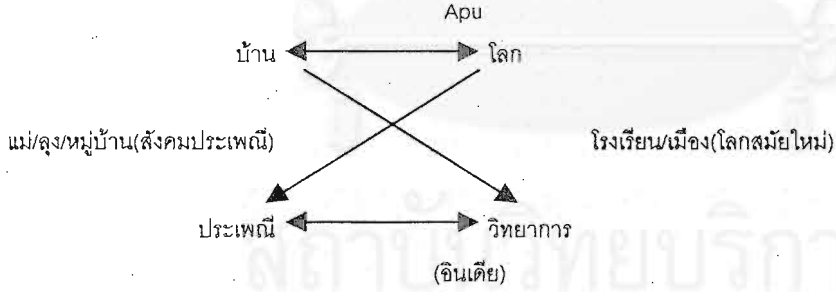
ไตรภาคของ Apu (Pather Panchali, Aparajito และ Apu Sansar) ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้มีจังหวะในการดำเนินเรื่องค่อนข้างช้า เฉกเช่นจังหวะชีวิตของตัวละครที่ค่อยๆเจริญเติบโต ยิ่งไปกว่านั้นก็ดูเหมือนว่าผู้กำกับ สนใจที่จะนำเสนอ"ภาพ"รายละเอียดและความประทับใจในแต่ละช่วงเหตุการณ์ของชีวิตของตัวละคร มากกว่าที่จะนำเสนอให้เห็นว่าตัวละครจะพัฒนาไปทางไหนและมีจุดจบเช่นใด สัตยาจิตจึงมักจะใช้เวลาในการนำเสนอรายละเอียดของเหตุการณ์บางอย่าง ที่เผยให้คนดูได้รับรู้ถึงถึงเบื้องลึกของตัวละคร ถึงแม้ว่าเหตุการณ์นั้นจะไม่ค่อยสำคัญนักต่อการพัฒนาโครงเรื่อง หลายครั้งที่เขาจะจับภาพของตัวละครที่นั่งอยู่เฉยๆอยู่เป็นเวลานาน ราวกับว่าเขากำลังพยายามที่จะพาผู้ชม ให้ดำดิ่งลงไปในห้วงคำนึงของตัวละครนั้นๆ

Pather Panchali



นัยยะคู่ตรงข้ามระหว่าง "บ้าน" และ "โลก"นี้ เป็นนัยยะที่ปรากฏอยู่เสมอในงานของสัตยาจิต "บ้าน" กับ "โลก" ในที่นี้ คงจะไม่ได้มีความหมายเพียงตามตัวอักษรว่าเป็นอาคารที่อยู่อาศัย หรือดาวเคราะห์ดวงหนึ่ง หากเป็น "บ้าน" ในความหมายของสิ่งอันคุ้นชินหรืออาณาบริเวณเล็กๆที่มนุษย์สามารถควบคุมได้ กับ "โลก" ในความหมายของความเป็นอื่นที่ไม่คุ้นชิน หรืออาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ที่อยู่เกินกำลังของมนุษย์

Aparajitto



อาปูนั้นอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงที่จะต้องเลือกเอาระหว่าง "บ้าน" ที่เขาคุ้นชินมาแต่น้อยกับ "โลก" ที่แปลกตาและน่าตื่นใจ ความขัดแย้งระหว่างอาปูและมารดา จึงเป็นดั่งความขัดแย้งระหว่างโลกประเพณีกับโลกสมัยใหม่ และเป็นดั่งความขัดแย้งระหว่างความรู้ทางศาสนากับวิทยาการตะวันตกที่ยากจะสอดประสานกัน บ้านคือสิ่งที่เขาไม่อยากจะเข้าใจและอยากจะหนีไปเสียให้ไกล เช่นเดียวกันกับที่มารดาของเขาก็ไม่อาจเข้าใจได้ว่าเหตุใดเขาจึงไม่เลือกที่จะเป็นพราหมณ์

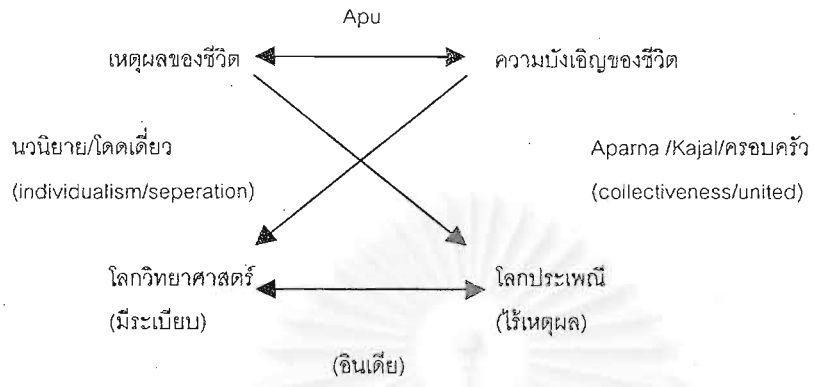
ในภาพยนตร์ Apu Sansar สัตยาจิตยังคงให้ความสำคัญกับการนำเสนอรายละเอียดของเหตุการณ์และบุคลิกของตัวละคร ในช่วง 15-20 นาทีต้น ผู้ชมจะได้รู้จักกับอาปูและชีวิตความเป็นอยู่ของเขา จากเศษเสี้ยวของเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นกับเขาใน 1 วัน ภาพของนักเขียนหนุ่มที่ตื่นขึ้นมาท่ามกลางกองกระดาษและหมึกที่หกเลอะที่นอน ภาพของชายหนุ่มขี้อายที่พยายามหลบสายตาของหญิงสาวข้างบ้านที่จ้องมองมา ชีวิตอันโดดเดี่ยว อ้างว้าง และไร้ซึ่งพันธะคือชีวิตที่เขาเคยชิน หากชะตาชีวิตของเขาที่จะต้องผูกพันกับครอบครัวนั้น ได้ถูกเน้นย้ำให้ผู้ชมรับรู้อยู่เกือบตลอดเวลา ทั้งจากปากของเพื่อนบ้านที่ถามถึงคนรักของเขา หรือจากคำชมของมารดาของอาปาร์ณาที่ว่าเขาละม้ายกับรูปพระกฤษณะ

ปมที่ผูกโยงทั้งสองเอาไว้นั้น นอกจากที่จะแฝงนัยยะความสัมพันธ์ทางเพศแล้ว ก็ยังแฝงนัยยะของความผูกพันที่เขามีต่อเธอ อาปูจึงมิอาจทำใจได้เมื่อเธอต้องจากไป เขาจึงปฏิเสธที่จะดูหน้าบุตรชาย และเดินทางออกจากเมืองไป อาปูเดินทางผ่านป่าและเขา ผ่านหมู่บ้านในชนบท ไปยังสุดแผ่นดินที่ที่น้ำทะเลจะซัดสาดเข้าหาฝั่งอยู่นิรันดร

สัญญะแห่งสุดแผ่นดินนี้ มักจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของผู้กำกับหลายๆคน เพื่อสื่อความหมายถึงการเดินทางอันสิ้นสุดลงใน *Apu Sansar* ก็เช่นเดียวกันที่การค้นหาของอาปูได้สิ้นสุดลง ในฉากหนึ่งที่อาปูนั่งอยู่บนหน้าผา เขาหยิบร่างนวนิยายที่เขียนไว้ออกมาดู ก่อนที่จะค่อยๆทิ้งมันไปทีละแผ่นๆ ชีวิตที่เขาพยายามจะจัดเรียงระเบียบและหาเหตุผลให้กับมัน คือสิ่งที่จำต้องล่องลอยไปตามแรงแห่งสายลม เหตุการณ์ต่างๆที่ผ่านเข้ามาในชีวิตแล้วก็ผ่านเลยไปซ้ำแล้วซ้ำเล่า ก็เป็นดั่งเกลียวคลื่นที่ซัดเข้าสู่ฝั่งและเลือนหายกลับไปยังท้องทะเล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

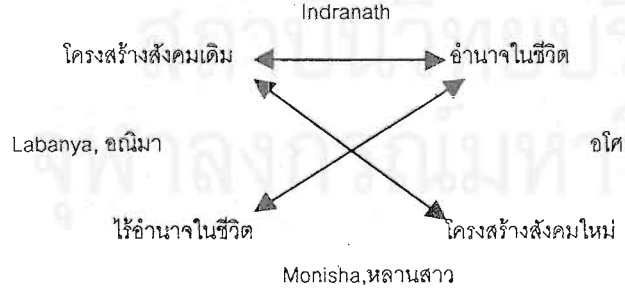
Apu Sansar



ภาพยนตร์ เรื่อง *Aparajito* อาปูพยายามที่จะหลีกหนีจาก"บ้าน"และ"โลกประเพณี" มาในช่วงต้นของ*Apu Sansar* ความคิดนี้ก็ยังคงอยู่กับเขา หากที่สุดแล้ว ชีวิตของเขานั้นก็มิอาจหลีกพ้นไปจากความสัมพันธ์เชิงประเพณีของสามี-ภรรยา หรือของบุตร-บิดา ใบไม้ที่เขาหยิบออกมาจากหนังสือเล่มหนึ่งในตอนต้นของภาพยนตร์เป็นเครื่องเตือนถึง "บ้าน" ที่เขาจากมาก การแต่งงานของเขากับอาปาร์ณาจึงเป็นดั่งการหวนกลับไปหา"โลกประเพณี"และ"บ้าน" ดังนี้ ความตายของอาปาร์ณาก็จะเสมือนกับความสิ้นสูญของโลกประเพณี แต่กายาล(Kajal)บุตรชายที่กำเนิดแต่อาร์ปาณาและอาปู ก็เป็นสัญลักษณ์ของ"ชีวิตใหม่"ที่ผสานเอา"โลกประเพณี"และ"โลกสมัยใหม่"ไว้ด้วยกัน

2. ความเป็นมนุษย์กับพันธนาการทางจิตสำนึก

Kanchanjungha



ในภาพยนตร์เรื่อง Kanchanjungha ความขัดแย้งระหว่างตัวละครทั้งแปด คือการต่อสู้ของมนุษย์แต่ละคนกับโครงสร้างของสังคมที่รัดรึงตัวตนของพวกเขาไว้ จนกระทั่งพวกเขามิอาจที่จะเป็น

นายแห่งชีวิตตนได้ ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สัตยาจิตได้วางให้อินทรานาถเป็นตัวแทนของโครงสร้างสังคมเดิมที่มีอำนาจในการกำหนดชีวิต และความเป็นไปของพนักงานในบริษัทและบุคคลในครอบครัว อินทรานาถมีสิทธิ์ขาดในเกือบทุกๆอย่าง กระทั่งเขาเชื่อว่าเขาสามารถสั่งปุยเมฆที่ปกคลุมยอดเขาสูง ให้ลอยละลิ่วไปได้ดั่งที่เขาปรารถนา หากทว่าอำนาจของอินทรานาถนั้นมิใช่อำนาจของพระเจ้าที่สามารถบงการธรรมชาติและชี้ชะตาชีวิตของมนุษย์ได้อย่างแท้จริง โครงสร้างอำนาจที่เขาสังกัดอยู่จึงถูกท้าทายโดยมนุษย์คนเล็กๆ อย่างอโศกนักศึกษาหนุ่มผู้เป็นตัวแทนของโครงสร้างสังคมใหม่ และโมณิษาบุตรสาวคนเล็กที่กำลังศึกษาวิชาวรรณคดีอยู่ในกัลกัตตา

สัตยาจิต เรย์เปิดทศวรรษใหม่(1960) ด้วยผลงานที่แสดงถึงทั้งภาพในแง่ดีของสังคมที่กำลังจะเปลี่ยนแปลง และอโศกกับโมณิษาก็คือภาพความหวังที่เขาได้วาดขึ้นมาสำหรับผู้ชม นักศึกษา คนยากจนและมนุษยศาสตร์ คือทางออกของมนุษย์ ในการที่จะต่อสู้กับโครงสร้างของสังคมเดิมที่ไร้ทั้งความยุติธรรมและเหตุผล คนเหล่านี้จะเป็นผู้ที่ปลุกผู้ที่ถูกกดขี่ในโลกเก่า ให้ลุกขึ้นมาตรวจสอบโลกที่ตนอาศัยอยู่และยืนหยัดเพื่อความเท่าเทียมกันของสังคม ดั่งเช่นที่คนหนุ่มสาวทั้งสองได้ปลุกให้ลาบัณญาและอณิมาลุกขึ้นมาต่อต้านอินทรานาถ"ประมุข"ของครอบครัว

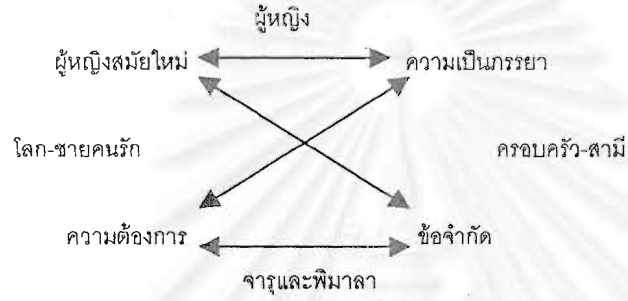
ในด้านการต่อสู้ของผู้หญิงสมัยใหม่ ตัวละครเอกจำนวนไม่น้อยในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้น มักจะเป็นตัวละครผู้หญิงที่ต้องต่อสู้กับกฎเกณฑ์ของโลกที่ผู้ชายกำหนดขึ้น ดังนี้ ประเด็นทางจินตทัศน์ประเด็นหนึ่งที่มักจะปรากฏในงานภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ก็เห็นจะเป็น ประเด็นจินตทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับ"ความเป็นหญิง"และ"ความเป็นชาย"

ในภาพยนตร์หลายเรื่องของสัตยาจิต ได้เล่นกับแนวความคิดของ"ความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่"กับความคาดหวังของสังคม ที่ต้องการให้เธอเป็นทั้ง"ตัวแทนของความทันสมัย"และ"ตัวแทนของผู้หญิงที่เพียบพร้อม" โดยทั้งนี้สัตยาจิตได้มองประเด็นปัญหาเกี่ยวกับเพศสภาพนี้ใน 2 มิติด้วยกัน คือ มิติของสิ่งที่ผู้หญิงต้องเผชิญในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ และในมิติปัญหาของมายาคติระหว่างเพศ

ภาพยนตร์เรื่อง *Charulata* (1964) และ *Ghare Baire* (1984)นั้นมีลักษณะหลายๆอย่างคล้ายคลึงกัน นั่นคือ ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่อง เล่าเรื่องของเบงกอลในช่วงแห่งการเปลี่ยนแปลง โดยมี

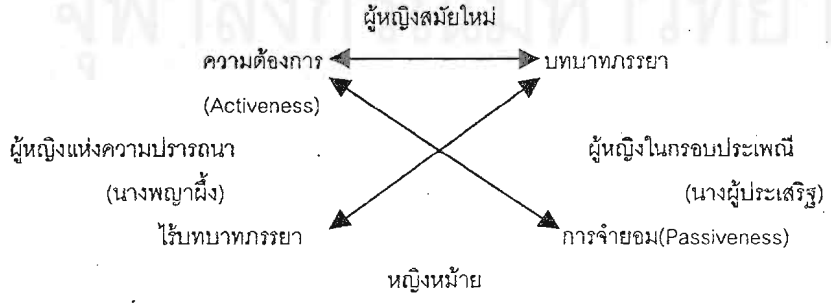
ศูนย์กลางของเรื่องอยู่ที่ตัวละครผู้หญิงผู้ซึ่งถูกกำหนดให้อยู่ ณ จุดกึ่งกลางระหว่างชีวิต "ภายในบ้าน" ของความเป็นภรรยา และชีวิต "ภายนอกบ้าน" ของความเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ โดยเน้นที่ความขัดแย้งของผู้หญิง ที่จะต้องเลือกระหว่างศีลธรรมกับความปรารถนาของตนเอง โดยช่วงระยะเวลาที่ห่างกัน 20 ปีระหว่างภาพยนตร์ทั้งสอง ทำให้บทสรุปของเรื่องนั้นแตกต่างกัน

Charulata, Ghare-Baire



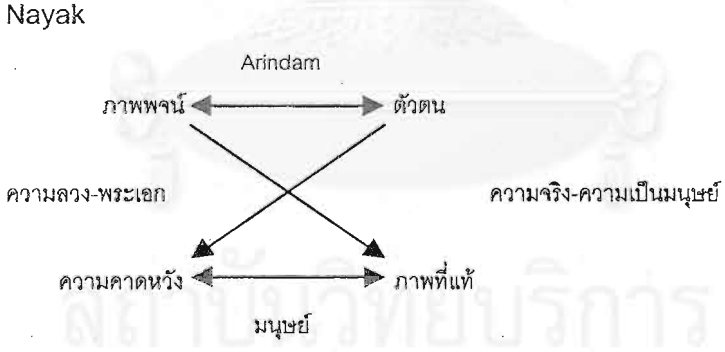
เราจะพบว่า ภายใต้ตัวละครหลักทั้ง 6 ตัว สัตยาจิตได้ซุกซ่อนความหมายบางประการเอาไว้ "สามี" ของผู้หญิงทั้งสอง คือ ภูผาติเป็นผู้จัดพิมพ์หนังสือพิมพ์"ภาษาอังกฤษ"ที่รายงานข่าวคราวที่เกิดขึ้นในรัฐเบงกอล และนิขิลเป็นชนชั้นสูงที่ผ่านการศึกษามาเยี่ยงชาวตะวันตกและรู้ภาษาอังกฤษเป็นอย่างดี สามีทั้งสองสวมใส่เสื้อผ้าตามสมัยนิยมอีกทั้งครอบครองบ้านที่สร้างและตกแต่งตามแบบอย่างของชาวตะวันตก ในขณะที่ "ชู้รัก" ของพวกเธอ คือ อามาลนักศึกษาหนุ่มด้านวรรณคดีเบงกาลี และสัญทีปผู้นำกลุ่มต่อต้านสินค้าอังกฤษนั้นก็มักจะปรากฏกายในชุดพื้นเมือง ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจึงมิใช่เป็นเพียงเรื่องของ "สามี" และ "ชู้รัก" หากแต่เป็นความขัดแย้งระหว่าง"วิถีแบบอินเดีย" และ "วิถีแบบตะวันตก"

Ghare-Baire



ภาพยนตร์เรื่อง *Ghare-Baire* นั้นสะท้อนภาพผู้หญิงอินเดียมักจะถูกคาดหวังให้รับบทบาทของภรรยาผู้แสนประเสริฐ พร้อมกับที่จะต้องเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่สามารถประสานแรงปรารถนากับบทบาททางสังคมไว้ด้วยกัน แต่นั่นก็เป็นเพียงแค่ภาพในอุดมคติ เพราะใน "ความเป็นจริงของภาพยนตร์" สัตยาจิต เรย์ได้นำเสนอให้เห็นว่าทั้งสองสิ่งนั้นมิอาจที่จะอยู่รวมกันได้ "ความเป็นผู้หญิง" ของพวกเธอนั้น ผูกพันอยู่กับบทบาทที่เธอถูกคาดหวัง พวกเธอจึงต้องเลือกเอาระหว่างชีวิตตามบทบาทภายใต้ข้อกำหนด กับชีวิตตามที่เธอปรารถนา แต่ก็ดูเหมือนว่าถ้าเธอเลือกประการหลัง สังคมก็เตรียมพร้อมที่จะลงโทษเธอ

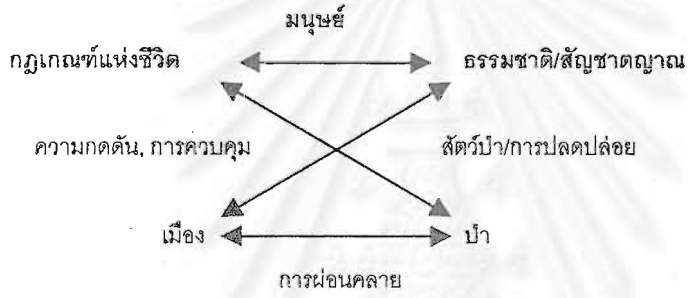
ในภาพยนตร์เรื่อง *Nayak* หรือ The Hero (1966) สัตยาจิต เรย์ใช้ขนบการเล่าเรื่องของเทพนิยายรักโรแมนติกระหว่างชายและหญิง เพื่อนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับมายาคติ(Myth)ของความเป็นหญิงและความเป็นชายด้วยวิถีทางที่"ต่อต้านความเป็นโรแมนติก(anti-romantic)" จุดสำคัญในการสื่อความหมายของภาพยนตร์เรื่องนี้ อยู่ที่การเล่นสนุกกับความเชื่อหรือภาพฝันของผู้คน รวมทั้งกับขนบบางประการของเรื่องเล่า โดยมีสัญญะที่สำคัญในการสื่อความหมายคือ ตัวนักแสดงที่มารับบทนำในเรื่อง อันได้แก่ อุตตมะ กุมาร และชาร์มิลล่า ฐากุร



ในภาพยนตร์เรื่องนี้สัตยาจิตนำเสนอให้เห็นว่าปัญหาของเพศสภาพนั้นมิใช่เป็นเพียงปัญหาของผู้หญิง หากเป็นปัญหาที่เกี่ยวเนื่องมาสู่ผู้ชายเช่นกัน แม้ว่าอาจจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน มนุษย์จำต้องก้าวให้พ้นจากมายาแห่งเพศสภาพนี้ ด้วยการมองให้เห็นตัวตนที่แท้ของตน และสัมผัสให้ถึงความเป็นมนุษย์ของเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน

ภาพยนตร์เรื่อง Aranyer Din Ratri หรือ Days and Night in the Forest (1970) นี้มีโครงเรื่องอย่างคร่าวๆเพียงว่า เพื่อนชายสี่คนเดินทางจากกรุงกัลกัตตามาพักผ่อนในแถบหุบเขาของรัฐพิหารในช่วงวันหยุดสุดสัปดาห์ ทั้งสี่ได้ผูกสัมพันธ์กับครอบครัวชาวกัลกัตตาครอบครัวหนึ่งและทำกิจกรรมร่วมกัน จากนั้นเมื่อถึงกำหนดทั้งสี่ก็เดินทางกลับไปยังที่ที่ตนจากมา ภายใต้โครงเรื่องที่ดูเหมือนไม่น่าสนใจนี้ สัตยาจิต เรย์ได้นำเสนอภาพความสัมพันธ์ รวมถึงความรู้สึกสับสนของ "ความเป็นชาย" และ "ความเป็นหญิง" ในเบื้องลึกของตัวละครแต่ละตัวได้อย่างน่าสนใจ

Aranyer Din Ratri

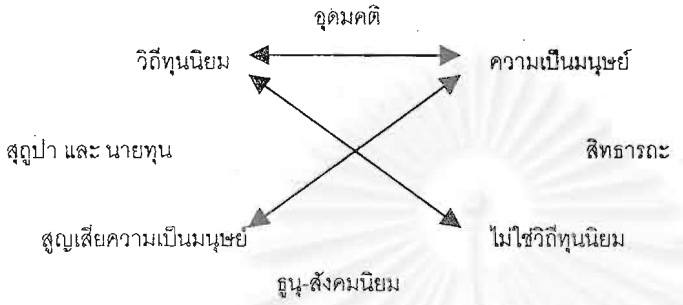


สัตยาจิตได้นำเสนอให้ผู้ชมได้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างความรู้สึกภายในของมนุษย์กับวิถีชีวิตที่ตนดำเนินอยู่ ความขัดแย้งระหว่างสัญชาตญาณของสัตว์ป่ากับความเป็นมนุษย์ที่มีศีลธรรมและระหว่างตัวตนที่แท้กับตัวตนตามความคาดหวัง ความเป็นหญิงและความเป็นชายก็เป็นเพียงเปลือกนอกของความสับสนแห่งตัวตน อันเป็นปัญหาของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่

ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์นั้นมักจะตั้งคำถามเกี่ยวกับคุณค่าของความเป็นมนุษย์เสมอ และนับแต่ *Kanchanjungha* เป็นต้นมา ก็ดูเหมือนว่าคุณค่าของมนุษย์ในสายตาของเขานั้น จะอยู่ที่การต่อสู้ระหว่างสำนึกทางศีลธรรมกับภาพลวงของลัทธิความเชื่อต่างๆที่มีอยู่ในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่านิยมของชนชั้นกลางที่ยึดถือคุณค่าแห่งความสำเร็จและการได้ครอบครองเป็นสรณะ และการปฏิวัติสังคมที่ทำให้มนุษย์เป็นเพียงเครื่องมือแห่งความเกลียดชัง เช่นภาพยนตร์เรื่อง *Pratidwandi* หรือ *Siddhartha in the City* (1970), *Seemabaddha* หรือ *the Company Limited* (1971) และ *Jana Aranyer* หรือ *the Middleman* (1975) กลุ่มภาพยนตร์ที่นักวิจารณ์มักจะเรียกรวมว่าไตรภาคแห่งกัลกัตตานี้ มีลักษณะสำคัญร่วมกันคือฉากหลังที่เป็นภาพชีวิตอันมืดหม่นของนครกัลกัตตา ตัว

ละครเอกที่เป็นชนชั้นกลางระดับปัญญาชน ผู้ถูกกำหนดให้ต้องเลือกระหว่างการยอมทำตามแบบแผนและค่านิยมของสังคมกับการดำรงความเป็นมนุษย์ของตนไว้รวมทั้งบทสรุปของเรื่องที่ค่อนข้างหม่นมัว

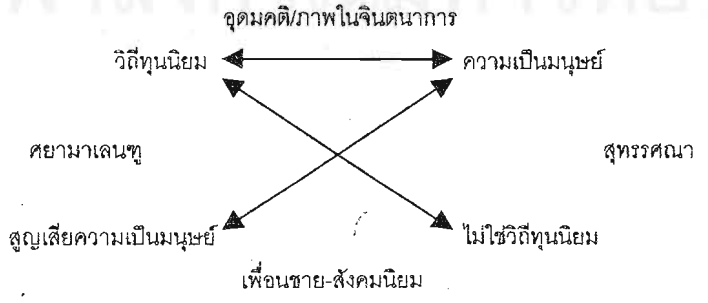
Pratidwandi



เรื่อง *Pratidwandi* ที่สัตยาจิตพยายามจะนำเสนอภาพอันขัดแย้ง ระหว่างความยุ่งเหยิงของเมืองกับความสงบเงียบของท้องทุ่งกว้างและเสียงนกร้องของชนบท เสียงนกร้องนั้นเป็นดั่งตัวตนของสิทธารถะที่แปลกแยกจากวิถีของเมืองใหญ่ เขามักจะจมดิ่งไปกับภาพอดีตเมื่อครั้งเยาว์วัยและเสียงของนกที่กำลังร้องเพลง ตลอดช่วงเวลาของภาพยนตร์ สิทธารถะได้พยายามที่จะหาเสียงร้องเพลงของนกน้อยในที่ต่างๆ แต่ทว่าเจ้านกน้อยนั้นไม่มีวันที่จะร้องเพลงในกัลกัตตาหรือภายในกรงขังแห่งลัทธิความเชื่อใด ในตอนท้ายของเรื่อง เราจึงเห็นสิทธารถะเดินออกจากห้องสัมภาษณ์ ละทิ้งเมืองหลวงไปกับรถไฟสู่ชนบทของรัฐพิหาร ที่ซึ่งเจ้านกน้อยกำลังร้องเพลงอย่างเสรีอยู่กลางท้องทุ่ง

ใน *Seemabaddha* สัตยาจิตได้นำเสนอภาพอีกแง่มุมหนึ่งของกัลกัตตาที่เติบโตขึ้นในแนวดิ่ง ผู้ชมจะมองเห็นตัวละครเคลื่อนไหวจากบนลงล่างหรือล่างขึ้นบนเสมอ ซึ่งแตกต่างจากกัลกัตตาที่แสนจะกว้างใหญ่ใน *Mahanagar* และ *Pratidwandi* หรือกัลกัตตาที่เต็มไปด้วยซอกหลืบอันมืดมิดอย่างใน *Jana Aranyer*

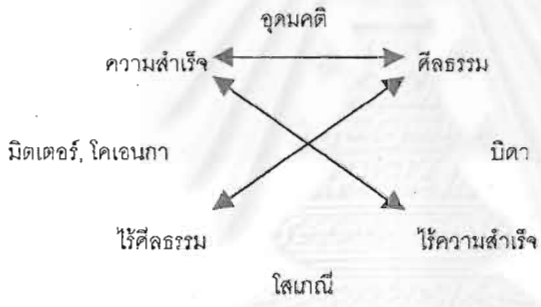
Seemabaddha



สัตยาจิตได้จัดวางตัวละครที่เป็นเพื่อนชายของสุทรรศณา ให้เป็นดั่งตัวแทนของอุดมการณ์ปฏิวัติสังคมนิยม อันเป็นคู่ขัดแย้งกับอุดมการณ์ที่ศยามาเลนซูเป็นตัวแทนอยู่ ตัวละครตัวนี้แม้จะไม่ได้ปรากฏตัวเลยตลอดช่วงเวลาของภาพยนตร์ แต่จากข้อความในจดหมายที่เขาเขียนและจากคำบอกเล่าของเธอเพียงไม่กี่คำ ผู้ชมก็ได้รับรู้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองที่ไม่ค่อยจะงดงามนัก

ใน *Jana Aranyer* (1975) สัตยาจิต เรย์ยังคงสนใจที่จะนำเสนอภาพชีวิตของคนหนุ่มสาวในเมืองใหญ่ ณ ทางแยกของความอยู่รอดและสำนึกทางศีลธรรม ภาพของนครกัลกัตตาในภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงเป็นแหล่งบ่มเพาะของความเสื่อมทรามและการกระทำอันทุจริต

Jana Aranyer

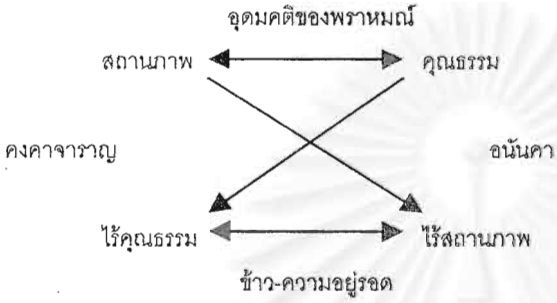


จากความขัดแย้งเล็กๆระหว่างบิดากับบุตรทั้งสองในเบื้องต้นนี้ จะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์พยายามที่จะเล่าเรื่องของอุดมการณ์ 2 อุดมการณ์ที่ขัดแย้งกัน คือ การยืนหยัดเพื่อความถูกต้อง และการโอนอ่อนต่อกระแสสังคมเพื่อความอยู่รอด ภาพยนตร์สร้างให้บิดาของภูมพลและสมนาถเป็นข้าราชการปลดเกษียณที่ยึดมั่นกับการทำงานเพื่อรับใช้ชาติและความซื่อสัตย์สุจริต ในขณะที่บุตรชายทั้งสองนั้นดำเนินชีวิตในวิถีที่แตกต่างจากเขาโดยสิ้นเชิง แม้ว่าภาพยนตร์จะมิได้นำเสนอให้เห็นว่าภูมพลนั้นมีการกระทำอันทุจริต แต่ก็นำเสนอให้เห็นว่าเขาก็มิได้คิดว่าความสุจริตนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องรักษาเอาไว้

Ashani Sankeet เป็นภาพยนตร์ที่มีลีลาการนำเสนอใกล้เคียงกับภาพยนตร์ฮอลลีวูดที่คนทั่วไปคุ้นชินมากที่สุด คือ มีโครงเรื่องที่เห็นได้ชัด และเล่าเรื่องตามลำดับขั้นอย่างตรงไปตรงมา ภาพยนตร์เล่าเรื่องอันมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่พราหมณ์คงคาจาราญ(Gangacharan)และอนันคา(Ananga)ภรรยา

ของเขา โดยสัตยาจิตพยายามที่จะนำเสนอให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดกับโลกที่แวดล้อมคนทั้งสอง

Ashani Sankeet



ในบทสรุปของภาพยนตร์ คงคาจาราญได้ตัดสินใจที่จะปลงศพให้แก่โมตี(Moti)หญิงจัณฑาลที่เสียชีวิตจากความหิวโหยถึงแม้ว่า ตัวของเขาจะต้องแปดเปื้อนจากความไม่บริสุทธิ์ของชนชั้นนี้ คงคาจาราญได้ก้าวข้ามข้อจำกัดของความเป็นพราหมณ์และความเห็นแก่ตัว มาเป็นผู้ที่มองเห็นความเป็นมนุษย์ของผู้ที่ถูกทำให้ไม่เป็นมนุษย์ สัตยาจิตเน้นย้ำให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของเขา ด้วยการให้เขาเปิดแขนต้อนรับครอบครัวของพราหมณ์เฒ่าอีก 8 ชีวิตที่พากันมาอาศัยประโยชน์จากเขา

ตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องแรกจนกระทั่งถึงภาพยนตร์เรื่อง *Jana Aranyer*ใ นปีค.ศ. 1975 ที่สัตยาจิต เรย์ให้ความสนใจเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของชาวเบงกอลคนเล็กๆ โดยเน้นที่ภาพความขัดแย้งในชีวิตบางประการที่บังเอิญไปเกี่ยวพันกับระบบโครงสร้างใหญ่ของสังคม เมื่อสัตยาจิตได้เลือกเรื่องสั้นภาษาฮินดีของเปรมจันท์(Premchand) เรื่อง *Shantranj-ke-Khilari* มาสร้างเป็นภาพยนตร์ในปีค.ศ. 1977 จุดเน้นในการสร้างสรรค์งานของเขาก็ได้แปรมาสู่การสำรวจความคิดและการวิพากษ์สังคมวัฒนธรรมในแง่มุมที่กว้างขึ้น โดยมุ่งเน้นไปที่การสำรวจ "จิตสำนึก" บางประการที่อยู่เบื้องหลังการทำงานของระบบสังคม

เนื้อหาของกลุ่มภาพยนตร์นับแต่ปีค.ศ.1977นี้ ให้ความสำคัญแก่เรื่องของตัวตน(self)และความเป็นอื่น(otherness) นั่นคือ การตั้งคำถามต่อองค์ประกอบบางประการที่สังคมถือว่าเป็น "ศูนย์กลาง" ของ "ความเป็นตัวตน" ของสังคม รวมถึงกลไกที่สังคมใช้ผลักดัน "สิ่งที่แตกต่าง" จากตน ให้ไป

อยู่ ณ "ชายขอบ" ที่ห่างไกล อันเป็นรากฐานของความไม่เท่าเทียมกันในสังคม โดยสิ่งที่สัตยาจิต เรย์สนใจเป็นพิเศษก็คือ ลัทธิจักรวรรดินิยม และตัวตนของชนชั้นกลาง

สัตยาจิต เรย์ได้นำเสนอให้คนดูได้เห็นภาพของลัทธิจักรวรรดินิยมใน 2 ภาพด้วยกัน คือ กระแสของจักรวรรดินิยมที่มาจากภายนอก หรือการแสวงหาประโยชน์จากอินเดียของจักรวรรดิอังกฤษในภาพยนตร์เรื่อง *Shatranj-ke-Khilari* และกระแสจักรวรรดินิยมที่ดำรงอยู่แล้วภายในอินเดีย หรือกลไกลทางสังคมและวัฒนธรรม ที่ให้อภิสิทธิ์แก่ชนวรรณะพราหมณ์เหนือชนวรรณะอื่นๆ ในภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่อง *Sadgati*

ภาพยนตร์เรื่อง Shantranj-Ke-Khilari หรือ The Chess Players นี้นับเป็นเป็นภาพยนตร์ที่มี "ความสมจริงทางประวัติศาสตร์" มีการใช้เสียงบรรยายและจัดเรียงชุดภาพของเหตุการณ์ที่เป็นแกนของการเล่าเรื่องเข้าด้วยกัน คือ

1. ชุดภาพของมีร์ & มีร์ซาที่กำลังเล่นหมากรุก
2. ชุดภาพชีวิตความเป็นอยู่อันหรูหราของราชสำนักวาฮิด อาลี ชาห์
3. ช่วงการ์ตูนอนิเมชั่นล้อเลียนแสดงการยึดครองอวัธของอังกฤษ

ลีลาของการนำเสนอที่ไม่จริงจัง เทคนิคทางด้านการเล่าเรื่องด้วยภาพอันแพรวพราว และบทบรรยายที่มีลักษณะขัดแย้งเย้ยหยัน ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่ใช่ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ที่นำเสนอความเป็นจริงของเหตุการณ์(fact) หากเป็นภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ที่มองการล่าอาณานิคมอย่างวิพากษ์และเสียดสี

การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ประกอบขึ้นด้วยโครงเรื่อง 2 โครงเรื่องที่ดำเนินเทียบเคียงกันไป โดยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในโครงเรื่องหนึ่งก็จะส่งอิทธิพลต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอีกโครงเรื่องหนึ่ง โครงเรื่องแรกนั้นได้ดัดแปลงมาจากเรื่องสั้นของเปรมจันท์ ส่วนโครงเรื่องที่สองอันเป็นส่วนที่สัตยาจิตได้แต่งเติมขึ้นมานั้น จะเล่าเรื่องราวความพยายามของนายพลเอาท์แรมในการรวมอาณาจักรอวัธให้เป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิอังกฤษ ซึ่งการแต่งเติมโครงเรื่องขึ้นมาใหม่นี้ ได้เปิดโอกาสให้สัตยาจิตสามารถสร้าง

จุดเชื่อมโยงระหว่างความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันของตัวละคร กับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เกิดขึ้นในระดับอาณาจักรได้

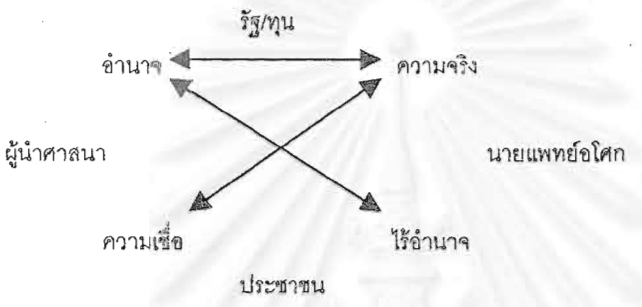
ภาพในช่วงสุดท้ายที่ตัดสลับระหว่างภาพของกษัตริย์วาฮิดที่กำลังถอดมงกุฎของตนมอบให้แก่นายพลเอาท์แรมในพระราชวัง กับภาพของมีร์และมีร์ซาที่คืนดีกันและเริ่มเดินหมากรุกใหม่ *"ด้วยวิถีทางของชาวอังกฤษ"* ในท้องทุ่งกว้าง บ่งบอกถึงความเปลี่ยนแปลงที่แพร่ขจายไปในทุกหย่อมหญ้า

สัตยาจิต เรย์เป็นผู้กำกับที่ให้ความสำคัญในด้านการสื่อสารด้วยภาพ จะเลือกใช้บทสนทนาเท่าที่จำเป็น รายละเอียดของแต่ละภาพบนจอภาพยนตร์ถูกจัดวางไว้อย่างมีความหมาย รวมถึงช่วงจังหวะของความเงียบ และการใช้เสียง(บทสนทนา, เสียงประกอบ และดนตรีประกอบ)เป็นเสน่ห์ของภาพยนตร์ของเขา ภาพยนตร์ในช่วงสุดท้ายทั้ง 3 เรื่องของเขาคือ Ganasatru, Shakha Proshaka และ Agautuk แตกต่างจากภาพยนตร์ในช่วงก่อนที่เขาจะล้มป่วยโดยสิ้นเชิง ด้วยล้วนเป็นภาพยนตร์ที่เต็มไปด้วยบทสนทนาที่ดำเนินไปเรื่อยๆ โดยปราศจากช่วงวินาทีแห่งความเงียบ มีการดำเนินเรื่องภายในฉากเดียวหรือไม่กี่ฉาก อีกทั้งยังเป็นภาพยนตร์ที่ขาดลีลาในการนำเสนอ(style) ตัวละครในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ มีลักษณะของตัวละครที่แบน(Flat Character) อันมีจุดประสงค์ในชีวิตเพียงอย่างเดียว ขาดความขัดแย้งภายในตัวละคร อีกทั้งยังมีความหมายแทนความดี-ความชั่ว ทุนนิยม-สังคมนิยม ศูนย์กลาง-ชายขอบ อย่างค่อนข้างตรงไปตรงมา

ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์โดยมากจึงมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชนชั้นกลางที่เขาคุ้นเคย ในภาพยนตร์เรื่อง *Pratidwandi, Aranyer Din Ratri* และภาพยนตร์อีกหลายๆเรื่อง เขาได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชนกลุ่มนี้ โดยนำเสนอภาพความขัดแย้งระหว่าง ค่านิยมและความมุ่งหวังของชนชั้นกลางกับความเป็นมนุษย์และศีลธรรม มาในทศวรรษที่ ค.ศ. 1990 สัตยาจิต เรย์ได้เปลี่ยนจุดเน้นของภาพยนตร์มาที่การกะเทาะเปลือกตัวตน, ค่านิยม รวมถึงวิถีชีวิตของชนชั้นกลาง ที่ประกอบกันขึ้นเป็นตัวตน หรือศูนย์กลางของสังคม โดยนำเสนอให้เห็นว่า ตัวตนดังกล่าวล้วนเป็นเพียงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นบนความว่างเปล่า

สัตยาจิต เรย์ได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง*Ganasatru* ซึ่งเขาได้ดัดแปลงมาจากบทละครเรื่อง The Enemy of the People *(En folkefiende)* ของ Henrik Ibsenอย่างเกือบจะมิมีผิดเพี้ยน เป็นแนวทางของเรื่องเล่าแนวธรรมชาตินิยม(naturalism)ที่ต้องการความเหมือนจริงและความเข้มข้นของการแสดง ไม่ใช่แนวทางที่สัตยาจิตถนัด

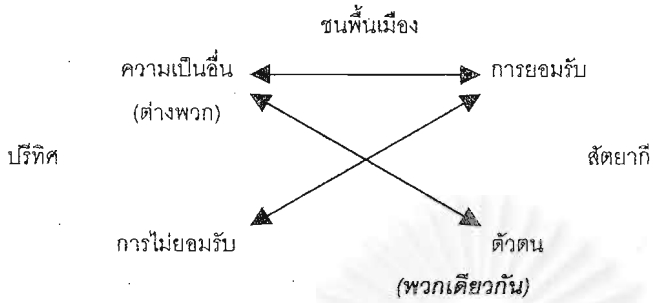
Ganasatru



การต่อสู้ใน *Ganasatru* คือ การต่อสู้ระหว่าง "ข้อเท็จจริง" กับ "ความเชื่อ" เช่นเดียวกับเรื่อง *Shaka Proshaka* หรือ Branches of the Tree (1990) ภาพยนตร์ดำเนินไปอย่างเชื่องช้า และเต็มไปด้วยบทสนทนาเช่นเดียวกัน แต่การวางตัวละครที่ไม่ได้มีเพียงแต่สีขาวและดำ เช่น ประศัญโตคือหน่วยความหมายที่สำคัญยิ่งของภาพยนตร์เรื่องนี้ บุตรชายปัญญาอ่อนที่เป็นสัญญะของสิ่งที่อยู่ ณ ปลายสุดของชายขอบ ตัวละครที่หลุดพ้นจากค่านิยมของชนชั้นกลางนี้จึงสามารถทำหน้าที่วิพากษ์ความเป็นไปของสังคมได้อย่างถึงแก่น

ใน *Agantuk* หรือ The Stranger (1991) ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สัตยาจิตได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนของชนชั้นกลางในอินเดียขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง และก็ดูเหมือนว่าเขาจะตระหนักดีว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ อาจจะเป็นภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของเขา ความรู้สึกนึกคิดต่างๆที่เขาอยากจะสื่อสารกับคนดู จึงได้พรั่งพรูออกมาจากปากของตัวละครอย่างมากมาย ประเด็นสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงอยู่ที่จิตสำนึกของชนชั้นกลางและกลไกที่พวกเขาใช้ผลักสิ่งที่แตกต่าง ให้ไกลออกไปจากระบบชีวิต นั่นเอง

Agantuk



สุเธณฑู, อนิลา

ฉากบนโต๊ะอาหารเป็นฉากที่มีความยาวกว่า 20 นาที เป็นการเชือดเฉือนกันระหว่างตัวละครที่เป็น "ชนชั้นกลางอย่างสมบูรณ์" และตัวละครที่ "ปฏิเสธชนชั้นกลาง" ดังนี้ คงจะไม่เป็นคำกล่าวที่เกินจริงไปนักหากจะกล่าวว่า บทสนทนาในฉากๆนี้คือข้อสรุปในชีวิตของสัตยาจิต เรย์ คำพูดที่พรั่งพรูออกมาจากปากของมนโมหันคือคำพูด "ก่อนตาย" ที่กลั่นกรองออกมาจากใจของผู้กำกับผู้นี้ คำพูดที่เรียกร้องให้โลกหันมามองคุณค่าของคนเล็กๆที่อยู่ ณ ชายขอบของสังคม คำร้องขอถึงความเข้าอกเข้าใจและความเท่าเทียม

ภาพยนตร์สามเรื่องสุดท้ายของ สัตยาจิต เรย์สะท้อนจินตทัศน์ทางสังคมให้เห็นว่าเขายังคงเชื่อมั่นว่า ผู้หญิง, เด็ก, นักศึกษา, คนละคร และคนเล็กๆที่อยู่ ณ โลกชายขอบจะเป็น "ผู้ให้ที่แท้จริง" ของสังคม โดยที่เขาวาดหวังให้คนเล็กๆเหล่านั้นเป็นแสงสว่างแห่งมนุษยธรรม ที่จะปลุกให้มนุษย์ทั้งหลายตื่นขึ้นมาจากภาพมายาของตัวตนอันว่างเปล่าและความรังเกียจเดียดฉันท์ เพื่อศานติแห่งโลก

ส่วนที่ 3 ทฤษฎีภาพยนตร์และขนบในการนำเสนอที่เด่นชัดในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์

สัตยาจิต เรย์ ในฐานะ"*Auteur*"

สัตยาจิต เรย์เป็นผู้กำกับภาพยนตร์อีกผู้หนึ่ง ที่สามารถเรียกได้ว่าเป็น *Auteur*อย่างแท้จริง ด้วยเขาค่อนข้างที่จะมีบทบาทอย่างมากในทุกๆด้านของงานภาพยนตร์ นับแต่การเลือกเรื่อง การเขียนบทภาพยนตร์ การคัดเลือกตัวแสดง การออกแบบ การถ่ายภาพ การกำกับการแสดง การประพันธ์ดนตรีประกอบ หรือแม้กระทั่งการออกแบบแผ่นประชาสัมพันธ์ ที่เขาทำเองเกือบหมดทุกอย่าง ดังนี้ จึงเป็นไปได้มากที่ในภาพยนตร์จะมีองค์ประกอบบางประการที่แสดงออกถึงตัวตนของเขา เหตุที่สัตยาจิต

ค่อนข้างที่จะมีสิทธิ์ขาดในงานของเขานั้น อาจมาจากสภาวะการณ์ของภาพยนตร์ภาษาเบงกาลี ที่มิอาจจะสู้กับภาพยนตร์ภาษาฮินดีและภาษาทมิฬได้ในเชิงธุรกิจ ดังนี้ สัตยาจิต เรย์จึงได้กำหนดบทบาทของตนเองไว้ "ภายนอก" แวดวงของ "คนทำธุรกิจภาพยนตร์"มาแต่ต้น โดยมองว่าตนเองนั้นเป็น "ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ" อีกทั้งการที่ภาพยนตร์ของเขาไปชนะรางวัลในระดับนานาชาติมาหลายรางวัล ก็ทำให้ผู้ร่วมงานของเขาค่อนข้างที่จะยอมตามการตัดสินใจของเขา

สัตยาจิต เรย์กับการสื่อสารด้วยภาพยนตร์

สภาพการณ์ของภาพยนตร์ในเบงกอลมีข้อจำกัดหลายประการ สะท้อนให้เห็นคุณลักษณะเฉพาะบางประการของภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ นั่นคือ ขนบหรือแนวทางของเรื่องที่เป็น Intimate Drama กับขนบหรือแนวทางของการนำเสนออันเน้นอารมณ์และบรรยากาศ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญ ที่จะกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ ในการสื่อความหมายของภาพยนตร์ของเขา

ขนบหรือแนวทางของเรื่อง

ประเภทหรือตระกูลของภาพยนตร์

ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม

ร่วมสมัย-ประวัติศาสตร์

โครงสร้างของเรื่อง

การล่มสลายของวัฒนธรรมเก่า

มนุษย์ตัวเล็กๆกับระบบสังคม

ประเภทของตัวละคร

ตัวละครฝ่ายดี-ตัวละครฝ่ายไม่ดี

ผู้ให้-ผู้รับ

พระเอกแหย-นางเอกแกร่ง

Irony ในตัวละคร

ฉากของท้องเรื่อง

ภายในบ้าน

โต๊ะอาหาร

ป่า

กัลกัตตา

ขนบหรือแนวทางของการนำเสนอ

แรงบันดาลใจที่ทำให้เขาสร้างภาพยนตร์นั้นสืบเนื่องจาก Jean Renoir ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศสที่เขาได้พบในกัลกัตตา และภาพยนตร์เรื่อง The Bicycle Thief ของ Vitorrio de Sica โดยคุณลักษณะในงานภาพยนตร์ของผู้กำกับทั้งสองนั้น ได้มีส่วนช่วยส่องทางให้กับงานภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์อยู่ไม่น้อย ภาพยนตร์เรื่องแรกของเขา จึงดำเนินรอยตามแนวทาง Neo-Realism อันมีลีลาที่จริงจังและความเสมือนธรรมชาติของภาพชีวิตประจำวัน และภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่ ก็จะอยู่ในแนวทางที่เป็นส่วนผสม ระหว่างแนวทาง Neo-Realism กับแนวทาง Poetic Realism อันเน้นการดัดแปลงองค์ประกอบบางประการของภาพชีวิตประจำวัน เพื่อผลทางอารมณ์และสุนทรียภาพ ภาพยนตร์ชุดไตรภาคของApu จึงมีลักษณะและลีลาที่ค่อนข้างจริงจัง โดยที่ผู้ชมจะรู้สึกประหนึ่งว่าสัตยาจิตนำกล้องภาพยนตร์ ไปถ่ายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ภาพยนตร์เรื่องต่อๆมา สัดส่วนของแนวทาง Poetic Realismที่เน้นสุนทรียภาพและบรรยากาศของภาพยนตร์ ก็จะมีเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ตามลักษณะของเรื่องที่มีความขัดแย้งแบบละครมากขึ้น

สัตยาจิต เรย์ ได้ละทิ้งความสมเหตุสมผลแบบRealismมาสู่แนวทางที่หลากหลายขึ้น โดยเขาได้นำวิธีการบางประการ ของภาพยนตร์ในแนวทางExpressionismมาใช้ เพื่อแสดงออกถึงจิตใต้สำนึกและความรู้สึกภายในของตัวละคร เช่น เรื่อง Nayak และ Pratidusandi ใน *Shantranj-ke-Khilari* เขาใช้วิธีการนำเสนอที่ไม่เหมือนธรรมชาติ(Stylization)ของภาพการ์ตูน และเสียงบรรยาย เพื่อเล่าเรื่องในท่วงทำนองเสียดสีและเย้ยหยัน เช่นเรื่อง Shantranj-ke-khilari

จากผลการวิชัยสรุป กลุ่มภาพยนตร์ตามแนวทางที่ต่างกัน ให้เห็นได้ดังนี้

1. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ค่อนไปในแนวทาง** Neo-Realism เช่น ภาพยนตร์ชุดไตรภาคของ Apuโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่อง *Pather Panchali* ในปี ค.ศ. 1955
2. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ค่อนไปในแนวทางของ**Poetic Realism หรือ Modified Realism เช่น *Devi, Jalsaghar, Mahanagar, Teen Kanya, Aranyer Din Ratri, Seemabhaddha, Jana Aranyer, Charulata, Ashani Sankeet* และ *Ghare Baire*
3. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ผสมผสานวิธีการของ**Realism**กับ**Expressionism เช่น *Nayak* และ *Pratidwandi*
4. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ใช้วิธีการนำเสนอที่ไม่เหมือนธรรมชาติ**(Stylization) เช่น *Shantranj-ke-Khilari*
5. **กลุ่มภาพยนตร์ที่ใช้แนวทาง**Realism**ของละครเวที** เช่น *Ganasatru, Shaka Proshaka* และ *Agantuk*

<u>การคัดเลือกนักแสดง</u>

สัตยาจิต เรย์ มักจะวาดภาพของตัวละครที่ต้องการไว้อย่างชัดเจน และออกค้นหา"ใบหน้าที่เหมาะสม"สำหรับบทบาทนั้นๆ สรุปแนวทางในการคัดเลือกนักแสดงของสัตยาจิตนั้น มีอยู่ 2 แนวทาง คือ

1. คัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาท
2. เลือกบทบาทให้เหมาะสมกับนักแสดง

สัตยาจิตมักจะเลือกนักแสดงที่มีคุณลักษณะของความเปราะบางที่แฝงด้วยความแข็งแกร่ง บุคลิกอันเรียบเฉยที่เปี่ยมด้วยแรงดึงดูดทางเพศ และใบหน้าที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก

<u>ภาพและเสียง</u>

สัตยาจิต เรย์ให้ความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสื่อสารด้วยภาพและเสียง ในระหว่างที่เขียนบทภาพยนตร์ เขาจึงระมัดระวังที่จะไม่ใช้คำพูดและบทสนทนาให้มากเกินความจำเป็น เพราะ *การเคลื่อนไหวเพียงเล็กน้อยของนักแสดง อาจจะสื่อความหมายได้แทนบทสนทนาทั้งหมดได้* เขาจึงคำนึงถึงการ

สื่อสารทางด้านภาพของภาพยนตร์อยู่เสมอ โดยมักจะสร้างมโนภาพของสิ่งที่จะปรากฏบนจอภาพยนตร์ให้ละเอียดที่สุด และเขียนบทภาพยนตร์ออกมาในรูปของStoryboard พร้อมๆกับที่จะคำนึงถึงองค์ประกอบทางด้านดนตรีและเสียงประกอบไปด้วย

งานด้านภาพ

สัตยาจิต เรย์ให้ความสำคัญกับมนุษย์เป็นอย่างยิ่ง งานภาพยนตร์ของเขาจึงเกี่ยวข้องกับมนุษย์ เขาจะให้ความสำคัญกับภาพระยะใกล้(close-up)ของใบหน้านักแสดง และพยายามที่จะจับอารมณ์ ความรู้สึกและความขัดแย้งภายใน ที่ฉายออกมาทางแววตาและสีหน้าของพวกเขา

ภาพยนตร์สีและภาพยนตร์ขาว/ดำ

ในจำนวนภาพยนตร์ทั้ง 21 เรื่องที่นำมาวิเคราะห์นั้น เป็นภาพยนตร์ขาว/ดำจำนวน 14 เรื่อง และเป็นภาพยนตร์สีจำนวน 7 เรื่อง โดยภาพยนตร์สีเรื่องแรกของเขานั้นคือ *Kanchanjungha* ในปี ค.ศ. 1962 หลังจากนั้นเขาก็ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องต่อๆมาด้วยฟิล์มขาว/ดำอีก และจึงกลับมาถ่ายทำด้วยฟิล์มสีอีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง *Ashani Sankeet* ในปี ค.ศ. 1973

งานภาพยนตร์ขาว/ดำของเขานั้น มีจุดเด่นที่การใช้แสงและเงาในการสร้างมิติให้กับภาพที่ปรากฏบนจอ ในภาพยนตร์ชุดไตรภาคแห่งอาปู สัตยาจิตจะให้ความสำคัญกับแห่งที่มาของแสงว่าจะต้องตรงตามความเป็นจริงของธรรมชาติ เมื่อเขาถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์มสี มิติของแสงสว่างและเงามืดนี้ได้ลดความสำคัญลงไป จนกระทั่งภาพที่ปรากฏใน *Shantranj-ke-Khilari* และภาพยนตร์เรื่องต่อๆมาจึงดูแบนและขาดมิติ กระนั้น มิติที่มาทดแทนเงามืดและแสงสว่างก็คือสีสัน โดยสัตยาจิตจะควบคุมการออกแบบในภาพยนตร์แต่ละเรื่องให้อยู่ในโทนสีเดียวกัน

องค์ประกอบของภาพและมุมกล้อง

สัตยาจิต เชื่อมั่นว่า ภาพยนตร์ของเขานั้นไม่ใช่ภาพยนตร์ที่เน้นความเหมือนธรรมชาติ หากเป็นภาพยนตร์ที่เลือกสรรเอาธรรมชาติมานำเสนอ เขาให้ความสำคัญกับการจัดองค์ประกอบของภาพแต่ละภาพให้สื่อความหมาย งานออกแบบจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นยิ่งสำหรับเขา งานภาพยนตร์ของเขาจึง

สามารถเล่าเรื่องได้ด้วยองค์ประกอบอันประหยัด เครื่องแต่งกาย สภาพของห้อง และเครื่องมือเครื่องใช้ของตัวละคร สามารถบอกเล่าถึงความเป็นมาและบุคลิกลักษณะของตัวละครได้ในระยะเวลาอันสั้น

การตัดต่อ

สัตยาจิต เรย์นิยมที่จะตัดต่อด้วยกล้องถ่ายภาพของเขา งานภาพยนตร์ของเขาจึงไม่ค่อยจะมีเทคนิคพิเศษ ในการตัดต่อ ส่วนมากจะมีเพียงแค่การเฟดอิน(fade-in)เมื่อเหตุการณ์เริ่มขึ้น การเฟดเอาท์(fade-out)เมื่อเหตุการณ์นั้นสิ้นสุดลง และการตัดต่อแบบคัทชนคัท(cut to cut)เมื่อเหตุการณ์นั้นมีความต่อเนื่องกัน โดยการตัดต่อแบบอื่นๆเช่นการซ้อนภาพ(super impose) การครอสเฟด(cross-fade) และการแบ่งจอภาพ(split screen) จะถูกนำมาใช้เพียงเล็กน้อย

ดนตรีและเพลง

สัตยาจิตมักจะคำนึงถึงองค์ประกอบด้านเสียงและดนตรีประกอบไปพร้อมกับการเขียนบทภาพยนตร์ โดยในระยะแรกเขาได้มอบหมายให้นักดนตรีผู้อื่นเป็นผู้ประพันธ์ดนตรีให้แก่ภาพยนตร์ของเขา นับแต่ภาพยนตร์เรื่อง Teen Kanya เป็นต้นมาเขาก็จะประพันธ์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ด้วยตนเอง และพยายามที่จะทำให้ดนตรีและเพลงประกอบเป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่อง ที่ผสมกลมกลืนกับภาพยนตร์ดนตรีประกอบภาพยนตร์ของเขานั้นโดยมากเป็นงานที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยใช้เครื่องดนตรีและท่วงทำนองที่มีรากฐานมาจากดนตรีพื้นเมือง ซึ่งดนตรีประกอบนี้จะมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. **เป็นส่วนเสริมบรรยากาศและอารมณ์**
2. **เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง**

สรุปข้อสังเกตเกี่ยวกับภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์

1. โครงเรื่องมีลักษณะที่เป็นดราม่า (Drama) น้อย จนบางครั้งก็ไม่สามารถที่จะเล่าเป็นเรื่องย่อได้

2. ใช้บทสนทนาและบทพูดบรรยายน้อยมาก ส่วนใหญ่ใช้การสื่อสารด้วยองค์ประกอบภาพ (Mise-en Scene) การลำดับภาพ (Montage) เสียงประกอบ และเสียงดนตรีเป็นสำคัญ โดยเฉพาะเรื่ององค์ประกอบภาพนั้นเด่นมากเหมือนมีการพิจารณาวางแผนไว้

3. เมื่อพิจารณาครั้งแรกมีลักษณะเป็นแนวธรรมชาตินิยม (Naturalism) ที่พยายามเสนอภาพออกมาให้เหมือนชีวิตจริงจากมุมมองของผู้เล่าเองภายนอกตัวเรื่องให้มากที่สุด หากดูหลายๆ ครั้งแล้วจะเข้าใจว่าภาพที่สร้างขึ้นมานั้นใช้เพื่อสื่อสารความรู้สึกนึกคิดและโลกที่ตัวละครหลักมองเห็น

4. นิยมใช้เรื่องราวที่เกิดขึ้นหรือเกี่ยวข้องกับแคว้นเบงกอล และใช้ภาษาเบงคลี (เว้นแต่เรื่อง Shantranj ke Khilari ที่เกิดในอุตระประเทศ และใช้ภาษา Urdu)

5. ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องที่ดัดแปลงมาจากนวนิยายและเรื่องสั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเขียนชาวเบงกอลที่สำคัญ เช่น ท่านฐากูร จะมีแต่ Ganashatru ที่ดัดแปลงจาก En folksfiende ของ Henrik Ibsen นักเขียนชาวนอร์เวย์ แต่ก็ดัดแปลงให้เป็นเรื่องที่เกิดในเบงกอล

6. เนื้อหาอาจแบ่งได้เป็น 4 กลุ่มใหญ่

-การตั้งคำถามกับสังคมและวัฒนธรรมที่กำลังเปลี่ยนไป

-การตั้งคำถามเกี่ยวกับเพศสภาพ (Gender) บทบาทและความสัมพันธ์ของหญิงและชายในสังคมฮินดูที่กำลังจะต้องเปลี่ยนแปลง

-การตั้งคำถามเกี่ยวกับชีวิตในเมืองใหญ่ เช่น กัลกัตตาของคนหลายกลุ่ม หลากวรรณะ ชีวิตและค่านิยมของสังคมเมือง ที่ทำให้คุณค่าของมนุษย์เปลี่ยนไป

-การตั้งคำถามเกี่ยวกับอำนาจส่วนกลางของรัฐ ของจักรวรรดินิยม ของทุนนิยม

7. น่าสังเกตว่าเนื้อหาแต่ละกลุ่มนั้นจะออกมาเป็นชุดในแต่ละช่วง

ช่วงทศวรรษที่ 1950 จะเน้นที่ความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมดั้งเดิม

ช่วงทศวรรษที่ 1960 จะเน้นที่เรื่องเพศสภาพ

ช่วงทศวรรษที่ 1970 จะเน้นเรื่องปัญหาของคุณค่าและจริยธรรมของมนุษย์

ช่วงทศวรรษที่ 1980 จะเน้นเรื่องอำนาจและการขบถต่ออำนาจ

8. มีความเชี่ยวชาญอย่างยิ่งในการสร้างภาพขาวดำเพื่อสุนทรียะและการสื่อสารในขณะที่ภาพยนตร์ที่เป็นสีจะค่อนข้างด้อยในส่วนนี้

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

เจตนา นาควัชระ. ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ผู้จัดการ, 2538.

ธัญญา สังขพันธานนท์. วรรณกรรมวิจารณ์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์นาคร, 2539

นพพร ประชากุล และ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. "การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ที่สัมพันธ์กับวิธีเล่าเรื่องในสื่อมวลชน" ใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน. คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ 2542.

ปริญญา เกื้อหนุน. เรื่องสั้นอเมริกันและอังกฤษ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดี้ยนสโตร์, 2537

ปัทมวดี จารุวร. ศัพท์ภาพยนตร์. กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ภาษาอังกฤษ

Agarwal, Anu. Film and Theater in India : A Sketch ใน Asian Art & Culture. New York: Oxford University Press (1994).

Cooper, Darius. The Cinema of Satyajit Ray. Cambridge: Cambridge University Press (2000)

Dubroux, Daniele Entretien avec Satyajit Ray ใน Satyajit Ray : eine Retrospektive der Viennale. Wien: Das Ceterreichische Filmmuseum (1999)

Esslin, Martin The Field of Drama. London : Methuen (1987)

Giannetti, Louise. Understanding Movies. New Jesay : Prentice-Hill Inc., 1988.

Hurtik, Emil and Yarber, Robert. An Introduction to Shot Story and Criticism. Lexington, Massachusetts : Xerox College Publishing, 1971.

Levi-strauss, Claude. "The Structural Study of Myth" In Journal of American Folklore 78 (October 1955) : 432-444.

Lucaites, John Louis and Condit, Celste Mitchell. "Reconstructing Narrative Theory: A Functional Perspective" In Journal of Communication. 35 (Autumn 1985): 96-103.

Muller, Gilbert H., Williams, John A. Introduction to Literature. New York: McGraw-Hill Co., 1985.

Perrine, Laurence. Literature : Structure Sound and Sense New York : Hartcourt Brace Javanorich, 1978.

Propp, Vladimire. The mophology of the Folk Tale. Austin University of Texas Press, 1975.

Ray, Satyajit Satyajit Ray เทปบันทึกการสัมภาษณ์โดย The Museum of Modern Art. New York: MOMA (1985)

Ray, Satyajit My Years with Apu. London : Faber & Faber (1994)

Ray, Satyajit Ueber das Schreiben von Drehbuechern ใน Satyajit Ray : eine Retrospektive der Viennale. Wien: Das oesterreichische Filmmuseum (1999)

Ray, Satyajit Our Film, Their Films. Culcutta: Disha Books (1998)

Singh, Ragubir Satyajit Ray: From a Culcatta Room ใน Asian Art & Culture. London: Oxford University Press (1994)

Swain, Dwain V. Film Scriptwriting. Jodan Hill, Oxford : Focal Press, 1982.

Tilley, Adrian. The Media Studies. London: Routledge, 1991.

Todorov, Tzvetan. The Poetics of Prose. Oxford : Blackwell, 1977.

Turner, Gream. Film as Social Practice. London : Routledge, 1988.

Vincendeau, Ginette (ed.) Encyclopedia of European Cinema. London: British Film Institute (1995)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก (Synopsis)

Pather Panchali (Song of the road) (1955): กำกับการแสดง และบทภาพยนตร์ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุพัตรา มิตรา*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ดุลาล ทัตต์*, ดนตรี *ระวี ชานคาร์* 115 **นาที ขาว/ดำ**

นักแสดง	**หริหาร**	กาณุ บัณเณอร์จี
	สรโปชยา	กรุณา บัณเณอร์จี
	อาปู	สุบีร์ บัณเณอร์จี
	ทุรคา	อุมา ทาสคุปต์
	อินดีร์	จุณีปาลา เทวี

เด็กชายอาปูกำเนิดมาในครอบครัววรรณะพราหมณ์ ที่อาศัยในหมู่บ้านชาวเบงกาลีเล็กๆแห่งหนึ่ง ครอบครัวของเด็กชายประกอบด้วย หริหารผู้เป็นบิดา สรโปชยาผู้เป็นมารดา ทุรคาผู้เป็นพี่สาว และอินดีร์หรือที่เด็กๆเรียกว่าคุณย่า ด้วยความแร้นแค้นของครอบครัว ทำให้หริหารต้องออกไปทำงานประกอบพิธีทางศาสนาที่ต่างเมือง โดยทิ้งให้ภรรยาดูแลครอบครัวแต่ลำพัง

ด้วยความทุกข์ยากและความรู้สึกด้อยกว่าเพื่อนบ้าน สรโปชยะจึงมีอารมณ์ขุนมัวอยู่เสมอ และมักจะเอาอารมณ์นั้นมาลงที่บุตรสาวและหญิงชรา หากอาปูผู้เป็นบุตรชายนั้นมักจะได้รับความเอาใจใส่เป็นพิเศษ ครั้งหนึ่งที่ทุรคาทะเลาะกับอาปูที่เอาของเล่นของเธอไปเล่น ทุรคาก็ยังถูกทำโทษแทนที่จะเป็นอาปู อย่างไรก็ตามเด็กทั้งสองก็ยังรักและสนิทสนมกันดี ทุรคานั้นมีลักษณะเหมือนเด็กผู้ชายและมักจะชวนน้องชายออกไปเล่นซนอยู่บ่อยๆ ทั้งสองชอบที่จะออกไปนั่งดูรถไฟที่จะพาผู้โดยสารให้ไปไกลแสนไกล

สรโปชยะและอินดีร์มีเรื่องกระทบกระทั่งกันบ่อยครั้ง จนหญิงชราหนีออกจากบ้านไปอาศัยที่บ้านอื่นอยู่บ่อยๆ วันหนึ่งเมื่อหญิงชรากลับมาบ้าน เพื่อใช้ช่วงชีวิตสุดท้ายที่บ้านของเธอ หากด้วยท่าทีไม่แยแสของสรโปชยะ อินดีร์จึงออกจากบ้านไปอีกครั้งและเสียชีวิตไปในป่าไผ่ ขณะเดียวกันนั้นเด็กทั้งสองก็กำลังเดินทางกลับมาบ้านและได้มาเห็นร่างที่ไร้ชีวิตของเธอ ความตายของอินดีร์คือความทรงจำแรกของเด็กชายเกี่ยวกับความตาย

ต่อมามีพายุหนักพัดผ่านหมู่บ้าน ทุรคาออกไปเล่นน้ำฝนและล้มป่วยลง บิดาของเด็กทั้งสองก็ออกไปทำงานต่างเมืองเป็นเวลานานโดยปราศจากการติดต่อ พายุทวีความรุนแรงขึ้น จนบ้านทั้งหลังที่พุโทรมอยู่แล้วพังลงมา ทำให้ทุรคาเสียชีวิตไปในพายุฝน ทั้งครอบครัวจึงพากันอพยพไปจากหมู่บ้าเพื่อแสวงหาชีวิตที่ดีกว่า

Aparajito (The Unvanquished) (1956) : กำกับการแสดงและบทภาพยนตร์ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุพัตรา มิตรา*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ดุลาล ทัตต์*, ดนตรี *ระวี ชานคาร์* 113นาที ขาว/ดำ

นักแสดง

หริหาร	กาณุ บัณเณอร์จี
สรโปชยะ	กรุณา บัณเณอร์จี
อาปู	ปิณากี เซ็น คุปตะ
อาปู่(ตอนโต)	สมาราน โฆษาล
ครูใหญ่	สุโพธ คงคุลี

ครอบครัวของอาปูย้ายมาอยู่ในเมืองพาราณสี โดยที่หริหารยังชีพด้วยการอ่านโศลก ณ ริมฝั่งคงคา หากขณะที่ชีวิตของทั้งครอบครัวกำลังจะดีขึ้นนั้น หริหารก็เสียชีวิตลงก่อนเวลาอันควร สรโปชยะจึงต้องพาบุตรชายไปรับจ้างทำงานในบ้านของคหบดีคนหนึ่ง ต่อมาพี่ชายของเธอได้ชักชวนเธอไปอยู่ด้วยกัน เธอจึงคิดว่าน่าที่จะเป็นการดีสำหรับเด็กชาย เพราะอย่างน้อยเด็กชายก็เป็นชนวรรณะพราหมณ์ไม่ควรที่จะมาทำงานเยี่ยงนี้

ที่หมู่บ้านเด็กชายรับหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธี ในเวลาที่ผู้เป็นลุงไม่สามารถจะทำได้ เมื่อเวลาผ่านไป ใครๆก็ต้องการให้เด็กชายไปประกอบพิธีให้ เพราะลักษณะอันแจ่มใสร่าเริงราวกับพระกฤษณะของเด็กชาย ชีวิตของสองแม่ลูกจึงดีขึ้นอย่างมาก สรโปชยะต้องการให้เด็กชายทำหน้าที่เป็นพราหมณ์เหมือนอย่างบิดา แต่เด็กชายนั้นมีแผนอย่างอื่นอยู่ในใจ

อาปูเป็นเด็กที่เรียนดีและใส่ใจหาความรู้ เขาสนใจวิทยาศาสตร์และประวัติบุคคลสำคัญของโลกมากเป็นพิเศษ ครูใหญ่ของโรงเรียนจึงหาทุนให้เด็กชายไปศึกษาต่อในกัลกัตตา ซึ่งมารดาของเขานั้นไม่ค่อยพอใจนัก

ที่กัลกัตตา อาปูทำงานนอกเวลาในโรงพิมพ์แห่งหนึ่งเพื่อแลกกับอาหารและที่พัก ชีวิตในเมืองและวิทยาการใหม่ทำให้เขาไม่อยากที่จะกลับบ้าน ด้วยประสบการณ์ที่ต่างกันเขารู้สึกแปลกแยกกับมารดาและหมู่บ้าน รถไฟที่เขาเคยกับทุรคาเฝ้ามองด้วยกันในวัยเยาว์ กลายเป็นสิ่งที่น่ารำคาญยิ่งสำหรับเขา เขาต้องการที่จะเป็นนักเดินทะเล เพื่อที่จะได้ไปให้ไกลออกไปจากหมู่บ้าน จากอินเดีย วันหนึ่งเมื่อเขาก็ได้รับข่าวการเสียชีวิตของมารดา เขาจึงเดินทางกลับไปยังหมู่บ้านเป็นครั้งสุดท้าย

Apu Sansar (The world of APU) (1959) : กำกับการแสดงและบทภาพยนตร์ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุพัตรา มิตรา*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*, ดนตรี *ระวี ชานคาร์* 106 **นาที ขาว/ดำ**

นักแสดง	**อาปู**	สุมิตร จัฏเฏอร์จี
	อาปาร์ณา	ชาร์มิลล่า ฐากุร
	ปุลุล	สวาพัน มุเขอร์จี

เด็กชายอาปูโตขึ้นเป็นหนุ่มและจบการศึกษาระดับวิทยาลัย เขาอาศัยอยู่ในห้องเช่าเล็กๆริมทางรถไฟ โดยตั้งเป้าหมายชีวิตไว้ว่าจะเขียนหนังสือและรับจ้างสอนพิเศษเป็นครั้งคราว ชายหนุ่มหมกมุ่นอยู่กับงานเขียน ปุลุลเพื่อนสมัยมหาวิทยาลัยจึงต้องชวนเขาไปเที่ยว และร่วมงานแต่งงานของน้องสาวของเขาที่บ้านต่างจังหวัด

เมื่อทั้งสองไปถึง การณ์กลับเป็นว่าว่าที่เจ้าบ่าวนั้นเป็นชายปัญญาอ่อน ปุลุลและมารดาจึงอ้อนวอนให้อาปูเข้าพิธีแต่งงานแทน แรกทีเดียวเขาคัดค้านข้อเสนอนี้อย่างหัวชนฝา หากในที่สุดก็ต้องยินยอมไปตามนั้น วันเวลาที่ผ่านไปนั้นทำให้อาปูรักเจ้าสาวของเขามากยิ่งขึ้น เมื่ออาปาร์ณาตั้งครรภ์เขาจึงดีใจยิ่งนัก หากในวันที่เธอคลอดลูกชายเธอก็จากเขาไปอย่างไม่มีวันหวนกลับ อาปูจึงปฏิเสธไม่ยอมรับเด็กชายว่าเป็นลูกของเขา และกล่าวโทษเด็กชายว่าเป็นผู้ที่ทำให้ภรรยาของเขาตาย อาปูทิ้งบุตรชายไว้ให้บิดาของภรรยาเลี้ยงดู โดยที่ตนเองออกเดินทางเร่ร่อนไปเรื่อยๆ จนในที่สุดก็ไปทำงานเป็นคนงานในเหมือง เวลาผ่านไปเกือบสิบปี อาปูจึงได้มีโอกาสเห็นหน้าลูกชายของเขา พร้อมกับเข้าใจในสิ่งต่างๆที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของตน

Jalsaghar (The Music Room)

เรย์ ฮูเซอร์ เป็นชายผู้มีทรัพย์สมบัติร่ำรวย เขาเป็นเจ้าของพื้นที่อันกว้างใหญ่ไพศาลที่ให้ผู้คนมาขอเช่าซื้อไป ทรัพย์สมบัติของเขานั้นเป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ แต่เมื่อตกถึงมือเขาแล้ว เขากลับใช้จ่ายอย่างฟุ่มเฟือย โดยเขาจะไม่ไปบ้านของคนอื่น เขาจะอยู่แต่ในบ้านของตนเองและจัดงานรื่นเริง โดยเฉพาะในห้องดนตรี ภรรยาของเขาไม่พอใจกับการกระทำเนื่องจากสามีเธอไม่รู้ว่าตัวเองอยู่ในสถานะใด ขนาดที่เอาเครื่องเพชรของภรรยาไปขายเพื่อนำเงินมาจัดงานทางศาสนาให้กับโคคา ลูกชายหัวแก้วหัวแหวนเพียงคนเดียวของเขา

ภรรยาของเขาพาโคคาไปเยี่ยมคุณตาที่ป่วยอยู่อีกเมืองหนึ่ง แต่เรย์ไม่ยอมไป เพราะเขาต้องการอยู่กับความมั่งคั่ง เมื่อเพื่อนบ้านมาบอกว่าจะจัดงานเลี้ยงที่ยิ่งใหญ่ เขาก็กลับจัดตัดหน้าซึ่งนั่นเป็นเงินก้อนใหญ่ก้อนสุดท้ายของตระกูลเขา อีกทั้งยังเร่งให้ภรรยาและลูกกลับมาบ้านจนโชคชะตาบันดาลให้เรือที่พากลับจมหายไปในแม่น้ำ เรย์ตะลึงกับความโศกเศร้าที่เข้ามาหลายๆ ทาง ทำให้เขาไม่ยอมที่จะออกไปไหนอีกเลย และยังเกลียดดนตรี เขาไม่ฟังดนตรีอีกเลย

เมื่อเวลาผ่านไป ทรัพย์สินค่อยๆ ร่อยเหรอลง เขาตัดสินใจออกมาข้างนอกบ้าน และจัดงานบรรเลงดนตรีที่บ้านเขาแม้ว่าแทบจะไม่มีเงินเหลือเลยก็ตาม ทั้งนี้เพื่อเป็นการเอาชนะเพื่อนบ้านที่ช่างหยิ่งยโส เขาสามารถเอาชนะได้ แต่เมื่อเสร็จงานทั้งหมด เขาก็ไม่มีอะไรเหลือ และเสียชีวิตเนื่องจากตกม้าตายในที่สุด

The Music Room

Roy เป็นชายวัยกลางคน ประกอบอาชีพเป็นเจ้าของที่ดินให้เช่า อาศัยอยู่กับภรรยาและลูกชายในคฤหาสน์ใหญ่หลังหนึ่ง ด้วยฐานะที่ร่ำรวย เขาจึงใช้ชีวิตในแต่ละวัน ขลุกอยู่กับการเล่น, ฟัง, ชมการแสดงดนตรี โดยเขามีห้องดนตรี (music room) เป็นของตัวเอง อยู่ภายในคฤหาสน์เป็นที่จัดแสดงดนตรีในโอกาสพิธีสำคัญ การแสดงดนตรีครั้งแรกในเรื่องมีขึ้นเพื่อฉลองพิธีทางศาสนาอย่างหนึ่งของลูกชายเขา ต่อมา ลูกเมียของเขาก็เดินทางออกนอกเมืองเพื่อไปเยี่ยมคุณตาที่กำลังป่วยหนัก ในระหว่างนี้ หนังได้แนะนำตัวละครอีกตัวคือ Mahim ซึ่งเป็นเพื่อนบ้านที่มาขอกู้ยืมเงินจาก Roy ไปลงทุนจนประสบความสำเร็จ การแสดงดนตรีครั้งที่ 2 เริ่มขึ้นเมื่อ Roy กลัวน้อยหน้า Mahim ที่มีงาน

ฉลอง จึงจัดงานขึ้นมาบ้าง โดยหวังว่าภรรยาและลูกของตนจะกลับมาร่วมงานได้ทัน การแสดงจบลงได้ไม่นาน Roy ก็ทราบข่าวร้ายว่า ทั้งคู่เสียชีวิตจากอุบัติเหตุเรือล่ม ความผิดหวังในครั้งนั้นทำให้ Roy เลิกสนใจดนตรี และใช้ชีวิตผ่านไปวันๆ ไปกับการสูบยา จนแทบไม่รู้วันเดือนที่ผ่านไป ฐานะเขาก็เริ่มตกต่ำลงเรื่อยๆ จนเหลือเพียงคนรับใช้ที่ซื่อสัตย์เพียง 2 คนคอยดูแล ขณะที่ชีวิต Roy เริ่มตกต่ำลง แต่ Mahim กลับมีฐานะดีขึ้นเรื่อยๆ วันหนึ่ง Mahim เดินทางมาบอกกับ Roy ว่า กำลังเปิด music room ภายในบ้านของตนเอง นั่นทำให้ Roy ตัดสินใจรื้อฟื้น music room ของตนกลับมาอีกครั้ง และจัดการแสดงดนตรีครั้งที่ 3 ซึ่งกลายเป็นบทสรุปในวาระสุดท้ายของชีวิตเขา

Devi (The Goddess) (1960) : บทภาพยนตร์และกำกับการแสดง *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุพัตรา มิตรา*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*, ดนตรี *อาลี อักบาร์ ข่าน*
93 นาที ขาว/ดำ

นักแสดง	**อุมาประสาท**	สุมิตร จัฏเฏอร์จี
	กาลิลกินการ์	จะฮาบิ พิสวัส
	ดรญา	ชาร์มิลล่า ฐากุร

แคว้นเบงกอลในทศวรรษที่ 19 อุมาประสาทชายหนุ่มจากตระกูลขุนนางเดินทางไปยังกัลกัตตาเพื่อเล่าเรียนภาษาอังกฤษและวิทยาการสมัยใหม่ โดยทิ้งให้ดรญาภรรยาของเขาอยู่ที่บ้านกับ กาลิลกินการ์ผู้เป็นบิดา พร้อมด้วยพี่ชายและพี่สะใภ้ของเขา อุมาประสาทตั้งใจว่าเมื่อเขาสามารถหางานในกัลกัตตาได้ เขาก็จะมารับภรรยาไปอยู่ด้วยกัน เพื่อที่ทั้งสองจะได้ไปพ้นจากสภาพของครอบครัวที่ยังยึดมั่นอยู่ในค่านิยมฮินดูอย่างเคร่งครัด ดรญาเป็นหญิงสาวที่สวยน่ารัก กระทั่งโคขาหลานชายของอุมาปราสาท ติดเธอมากกว่าแม่แท้ๆของตน เธอเฝ้าปรนนิบัติ กาลิลกินการ์ผู้เป็นพ่อของสามีด้วยความเคารพยิ่ง ทั้งเรื่องอาหารการกินและการทำพิธีบูชาพระแม่ทุรคาที่เขานับถือ

ในคืนหนึ่งกาลิลกินการ์เกิดนิมิตว่า ใบหน้าของดรญานั้นประพิมประพายกับรูปของพระแม่ทุรคา ประจวบกับในครั้งหนึ่งที่ดรญาเป็นลมไปขณะประกอบพิธี เขาจึงเชื่อว่าเธอเป็นอวตารของพระแม่ และสั่งให้ทุกคนก้มลงกราบเธอ พี่สะใภ้ของอุมาประสาทไม่เชื่อในความคิดนี้จึงเขียนจดหมายเรียกตัวเขากลับมาโดยด่วน เมื่อเขากลับมาถึงบ้านเขาก็พบว่า เขาไม่สามารถเข้าถึงภรรยาของตนได้อีกต่อไป เพราะขณะนี้เธอมิใช่บุคคลธรรมดา หากเป็นอวตารของเทพ อุมาประสาทจึงกล่าวว่าพ่อของตนนั้นฟั่น

เฟื่อนไปแล้ว ทำให้บิดาของเขาโกรธยิ่ง เพราะในครอบครัวฮินดูที่บิดาถือเป็นสิ่งสูงสุดเยี่ยงเทพเจ้า บุตรและคนอื่นๆในบ้านจักต้องเชื่อฟังและเคารพบิดาโดยปราศจากเงื่อนไข ขณะเดียวกันนี้ก็มีชายแก่คนหนึ่งอุ้มหลานที่กำลังป่วยหนักมาให้ดรญาารักษา และเด็กคนนั้นก็อาการดีขึ้นมาหลังจากทำพิธี ทุกคนจึงยิ่งเชื่อขึ้นไปอีกว่าเธอเป็นร่างอวตารจริงๆ ครั้นตกกลางคืนอุมาประสาทจึงลอบเข้ามาหาดรญา เพื่อบอกเธอว่าจะรีบพาเธอออกไปจากที่นี่ หากเธอนั้นยังลังเล อุมาประสาทจึงเดินทางกลับไปยังกัลกัตตาเพียงลำพัง

ที่กัลกัตตา อุมาประสาทต้องต่อสู้กับความคิดของตน ระหว่างการทำสิ่งที่ถูกต้องเพื่อตนเองและภรรยากับการเป็นบุตรที่ดีของชาวฮินดู ข่าวเกี่ยวกับอำนาจของดรญาก็แพร่สะพัดออกไป จนมีผู้เดินทางมาขอพรจากเธอเป็นจำนวนมาก เมื่อโคขาล้มป่วยลง มารดาของเด็กชายพยายามที่จะนำบุตรของตนไปรักษากับแพทย์สมัยใหม่ แต่กาลิลกินการ์ก็กลับนำเด็กชายมาให้ดรญารักษา และเด็กชายก็เสียชีวิตไปในอ้อมกอดของเธอ

เมื่ออุมาประสาทตัดสินใจกลับมาเพื่อนำภรรยาไปอยู่ที่กัลกัตตา เขาก็ต้องพบกับบ้านที่อยู่ภายใต้ความเศร้าสลด อุมาประสาทกล่าวกับบิดาของตนว่า เรื่องราวทั้งหมดนี้เป็นความผิดของบิดาแต่เพียงผู้เดียว เมื่อเขาขึ้นไปหาภรรยาที่ชั้นบนนั้น ดรญาอยู่ในชุดเครื่องทรงของพระแม่ทุรคา เธอได้สูญสัมปชัญญะไปด้วยความเสียใจอย่างเหลือที่จะกล่าว และวิ่งหายไปยังแม่น้ำพระคงคา

Teen Kanya (The daughters) (1961): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์ และดนตรี *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุเมณฑูรอย*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*,ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์* (เดิมประกอบด้วยภาพยนตร์ทั้งหมด 3 เรื่อง หากในฉบับที่ฉายโดยทั่วไปมีเพียง 2 เรื่อง)

The Postmaster 51 **นาที ขาว/ดำ**

นักแสดง **นันดาลาล** อานิล จัฏเฏอร์จี

ระตาน จันทนา บัณเณอร์จี

นันดาลาลเดินทางมารับตำแหน่งนายไปรษณีย์ในเมืองเล็กๆแห่งหนึ่งของแคว้นเบงกอล สภาพของเมืองที่ห่างไกลจากความเจริญเมืองใหญ่ ทำให้เขาไม่ค่อยจะรู้สึกชอบใจในงานนี้นัก ที่บ้านพักนันดาลาลมีเด็กรับใช้คนหนึ่งชื่อว่าระตาน เธอเป็นเด็กกำพร้าและต้องทำงานหนักทุกอย่างเพื่อยังชีวิต ในวันแรกนั้นนันดาลาลไม่กล้าที่จะไปอาบน้ำในบึง จึงได้สั่งให้ระตานไปตักน้ำมาให้ โดยใน

ระหว่างที่เด็กหญิงออกไปนั้นเอง ได้มีคนบ้าคนหนึ่งเข้ามากวนนันดาลาล เขาตกใจกลัวมาก ระทตนจึงต้องมาไล่ชายบ้าออกไป

แม้ว่านันดาลาล จะมองระตานเป็นเพียงลูกจ้างที่ไร้ศักดิ์ศรีและใช้ให้เธอทำงานสารพัด แต่ระตานก็รู้สึกว่าชายหนุ่มเป็นคนใจดี ต่างจากนายจ้างคนก่อนๆ เธอจึงพยายามทำดีกับเขาให้มากที่สุด วันหนึ่งเธอเข้าไปในบ้านขณะที่เขาอ่านจดหมายอยู่ เขาจึงเล่าเรื่องของแม่และน้องสาวให้ฟัง เขาจึงรู้ว่าระตานอ่านและเขียนไม่ได้ เขาจึงสัญญาว่าจะสอนให้เธออ่านและเขียนถ้าเธอทำงานดี เมื่อนันดาลาลป่วยเป็นไข้มาลาเรีย และไม่สามารถช่วยตนเองได้เลย ระตานจึงต้องคอยดูแลเขา

เมื่อนันดาลาลหายดีแล้ว เขาจึงพยายามที่จะขอย้ายไปจากเมืองนี้ หากเมื่อคำขอย้ายไม่ได้รับการอนุมัติ เขาก็ลาออกเพื่อกลับไปยังกัลกัตตา โดยทิ้งเด็กหญิงและคำมั่นสัญญาไว้เบื้องหลัง ทำให้เด็กหญิงรู้สึกสะเทือนใจยิ่ง ในวันที่เขาจะจากไป นันดาลาลตั้งใจจะมอบเศษเงินเล็กน้อยให้กับเด็กหญิง แต่ระตานก็ตั้งใจแล้วว่าเธอจะไม่ยอมให้ใครมาย่ำยีหัวใจน้อยๆของเธออีกต่อไป

Samapti 56 **นาที ขาว/ดำ**

นักแสดง	**อามุลยา**	สุมิตร จัฏเฏอร์จี
	มรินโมยี/ปักลี	อาปาร์ณา ทาสคุปต์

อามุลยาจบการศึกษาทางด้านกฎหมายจากมหาวิทยาลัยกัลกัตตาและเดินทางกลับมายังบ้านเกิด มารดาของเขาเร่งรัดให้แต่งงานกับผู้หญิงที่ได้หาไว้ให้ หากอามุลยาไม่ต้องการเช่นนั้น เขาได้พบหญิงสาวที่เขามีใจด้วยแล้ว มรินโมยีหรือที่ชาวบ้านเรียกกันว่าปักลีคือหญิงสาวคนนั้น ปักลีเป็นหญิงสาวจากครอบครัวชาวประมงจนๆที่ไม่ค่อยจะเป็นผู้หญิงนัก วันๆเธอจะเอาแต่วิ่งเล่นซุกซนกับเด็กผู้ชาย ในวันที่อามุลยาไปดูตัวกับผู้หญิงที่มารดาหาไว้ให้ ปักลีก็เล่นซนจนงานเกือบพัง หากอามุลยาก็รู้สึกชอบเธอตั้งแต่วันที่เขามาถึง เมื่อเธอหัวเราะอย่างไม่อายใครตอนที่เขาเดินตกลงไปในโคลน

เมื่อบุตรชายยื่นคำขาด มารดาของเขาจึงต้องยอมทำตาม โดยตั้งความหวังไว้ว่าจะต้องทำให้ปักลีพร้อมสำหรับหน้าที่ภรรยาที่ดีให้ได้ ปักลีจึงถูกจำกัดบริเวณให้ทำแต่งานบ้าน เธอจึงรู้สึกอึดอัดยิ่งนัก ในวันแต่งงานอามัลยาบอกกับเธอว่าเขาดีใจที่ได้แต่งงานกับเธอตามที่เขาได้เลือกเอง ปักลีจึงบอกกับเขาว่าเธอไม่ได้เลือกที่จะแต่งงานกับเขา ในตอนกลางคืนเมื่อทุกคนนอนหลับกันหมดแล้ว เธอจึงแอบหนีออกไปวิ่งเล่นบนชายหาดและฟุบหลับไปบนชิงช้าที่เธอรักยิ่ง ในตอนเช้าเมื่อมีคนมาพบเธอเข้า

เรื่องจึงกลายเป็นเรื่องใหญ่ อามุลยาจึงตัดสินใจที่จะกลับกัลกัตตา โดยบอกกับเธอว่าเขาจะกลับมาก็ต่อเมื่อเธอต้องการให้เขากลับมา

เมื่อเวลาผ่านไปหกเดือนมารดาของเขาจึงออกอุบายเรียกให้เขากลับมา เมื่อเขารู้ความจริงก็โกรธมาก หากมารดาของเขาบอกว่าอย่างน้อยก็ควรไปพบกับปักลีเพื่อจัดการเรื่องราวให้จบกันไป เมื่ออามุลยาไปที่บ้านของเธอ เขาก็พบว่าเธอได้หายออกจากบ้านไปแล้ว เขาจึงออกตามหาเธอแต่ก็ไม่พบ เมื่อเขากลับมาถึงบ้าน เขาเห็นจดหมายฉบับหนึ่งวางอยู่บนเตียงเขียนว่า"โปรดกลับมา...จากภรรยาของคุณ" ในที่สุด ทั้งสองจึงได้กลับมาอยู่ร่วมกัน

Kanchanjungha (1962): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุพัตรา มิตรา*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*
102 นาที ขาว/ดำ

นักแสดง	**อินทรานาถ**	จะฮาบิ พิสวัส
	ลาบัณยา	กรุณา บัณเณอร์จี
	อณิมา	อนุภา คุปต์
	ยากาทิศ	ปาหาริ สัณญาล
	โมณิษา	อาลักนันต์ รอย

อินทรานาถนักธุรกิจเจ้าของบริษัทจำนวน 5 แห่งในกัลกัตตามาพักผ่อนประจำปีที่สถานตากอากาศในเมืองดาร์จีลลิ่ง[1]พร้อมกับครอบครัวอันประกอบด้วย ลาบัณยาภรรยาผู้สงบเสงี่ยม อานิลบุตรชายเจ้าสำราญที่ไม่ได้ทำอะไรเป็นโล้เป็นพาย อณิมาบุตรสาวคนโตที่มีปัญหาในชีวิตคู่ชานคาร์สามีขี้

[1] เมืองทางตอนเหนือของอินเดีย มีอากาศเย็นตลอดทั้งปี ชาวอังกฤษในสมัยอาณานิคมมักจะมาพักผ่อนหลบร้อนกัน

เหล้าและตุกชลูบุตรสาวของเธอ พร้อมด้วยโมณิษาบุตรสาวคนเล็กที่กำลังศึกษาวรรณคดีเบงกาลีในมหาวิทยาลัย

อินทรานาถนั้นได้รับบรรดาศักดิ์จากราชสำนักอังกฤษ อีกทั้งนิยมในวิถีชีวิตแบบอาณานิคมเป็นอย่างยิ่ง ชายชราเป็นผู้ที่ครอบครองและบงการความเป็นไปของทุกสิ่ง สำหรับช่วงบ่ายสุดท้ายนี้ชายชราก็วาดหวังไว้ว่าจะได้เห็นยอดเขาKanchenjunghaที่มักจะซ่อนตัวอยู่ในม่านหมอก

ชายชราประสงค์ที่จะให้บุตรสาวคนเล็กตอบตกลงแต่งงานกับยากาทิศ วิศวกรหนุ่มผู้สามารถทำทุกอย่างเพียงเพื่อความสำเร็จของตน หากโมณิษานั้นมีใจให้กับนักศึกษาหนุ่มที่ชื่อว่าอโศกผู้ซึ่งปฏิเสธงานที่ชายชราเสนอให้ เพราะไม่ต้องการให้ชายชรามาควบคุมชีวิตตน จากภาพเหตุการณ์ต่างๆที่อุบัติขึ้นพร้อมๆกันใน 2 ชั่วโมงสุดท้ายนี้ ลาบัณยาจึงมองเห็นภาพสะท้อนของชีวิตที่ไม่มีความสุขของตนในลูกสาวทั้งสองและหลานสาวตัวน้อย เธอจึงสนับสนุนให้บุตรสาวคนเล็กเลือกหนทางของเธอเอง

Mahanagar (1963): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุเมณฑู รอย*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์* 131 นาที ขาว/ดำ

นักแสดง	**อารตี**	มธาปี มุกเฆอร์จี
	สุพัตร	อานิล จัฏเฏอร์จี
	มิสเตอร์มุเฆอร์จี	หรธาน บัณเณอร์จี
	อีดิธ	วิกกี้ เร้ดวูด

กัลกัตตาในปี ค.ศ. 1963 ครอบครัวของสุพัตรและอารตีประสบกับปัญหารายได้ไม่เพียงพอกับรายจ่าย สุพัตรจึงมีความคิดว่า อารตีน่าที่จะออกไปทำงาน เพราะในสังคมสมัยใหม่การที่ภรรยาชาวฮินดูจะออกไปทำงานนั้นไม่น่าที่จะแปลกอะไร แรกทีเดียวนั้นอารตีไม่เห็นด้วยแต่ก็ไม่ขัดข้อง

อารตีได้งานเป็นพนักงานขายของตามบ้านในบริษัทของมิสเตอร์มุเฆอร์จี โดยเธอจะต้องไปติดต่อขายของกับแม่บ้านที่ในย่านคนรวยของเมือง เมื่อบิดาและมารดาของสุพัตรรู้เรื่องเข้าก็รู้สึกเสียใจเพราะภรรยาฮินดูที่ดีนั้นควรจะอยู่แต่ในบ้าน ในวันแรกเธอจึงต้องพบกับความหมางเมินของพ่อและแม่สามี อีกทั้งลูกชายคนเล็กก็เข้าใจว่าเธอจะทิ้งเขาไป

ที่บริษัทเธอได้พบกับกลุ่มหญิงสาวที่ทำงานร่วมกับเธอ โดยเธอรู้สึกถูกชะตากับหญิงสาวครึ่งชาติชื่อว่าอีดิธเป็นพิเศษ งานในวันแรกของเธอนั้นไม่ค่อยดีนักเพราะเธอรู้สึกกลัวและอาย แต่เมื่อเวลา

ผ่านไปเธอก็เริ่มที่จะชอบมันและรู้สึกว่าทำมันได้ดี จนได้รับคำชมจากนายจ้าง ครั้นเงินเดือนออกครั้งแรกเธอดีใจมากและนำไปซื้อของเข้าบ้าน ยังความดีใจมาให้แก่คนในบ้านซึ่งเริ่มที่จะเข้าใจและเห็นดีที่เธอออกไปทำงานข้างนอก เว้นแต่พ่อของสามีผู้ยังคงยึดอยู่ในความคิดเดิมๆ

อารตีสนิทสนมกับอีดิธผู้ซึ่งมอบลิปสติกแท่งแรกในชีวิตให้แก่เธอ ผู้คนรอบข้างเริ่มมองเห็นความเปลี่ยนแปลงของเธอ เธอมีความมั่นใจและมีชีวิตชีวามากขึ้น แต่ต้องห่างเหินกับอารตีผู้เป็นสามี กระทั่งเขาขอร้องให้เธอลาออกจากงาน ซึ่งเธอก็ยอมทำตาม แต่ก่อนที่เธอจะได้ยื่นใบลาออกนั้น สุพัตรก็โทรศัพท์มายับยั้งไว้ ด้วยธนาคารที่เขาทำงานอยู่ต้องปิดตัวเองลงและเขาก็จะไม่มีงานทำ อารตีจึงต่อรองกับนายจ้างให้ขึ้นเงินเดือนให้ ซึ่งเขาก็ยอมตามในที่สุด

ในสภาพที่อารตีทำงานนอกบ้านและรับผิดชอบค่าใช้จ่ายในบ้านแต่เพียงผู้เดียวนั้น ทำให้สุพัตรยิ่งรู้สึกว่าตนเองไม่มีค่า เขากับภรรยาจึงยิ่งห่างเหินกันมากขึ้น อารตีพยายามอย่างยิ่งที่จะรักษาทั้งความสัมพันธ์ของทั้งสองและงานของตนไว้ วันหนึ่งสุพัตรมาหาอารตีที่ทำงานและได้พบกับนายจ้างของเธอ นายจ้างของเธอสัญญาว่าจะช่วยหางานให้เขา และบอกให้เขากลับมาในตอนเย็น เมื่ออารตีกลับมายังบริษัท เธอก็พบว่าอีดิธถูกไล่ออกจากงานอย่างไร้สาเหตุ เธอเข้าใจดีว่า นายจ้างของเธอนั้นไม่ชอบอีดิธเพียงเพราะเธอเป็นหญิงครึ่งชาติ เธอเข้าไปหาเขาและเรียกร้องให้เขาขอโทษเพื่อนของเธอ เมื่อเขาปฏิเสธที่จะทำตามคำขอ เธอจึงยื่นใบลาออกที่เธอเตรียมไว้ตั้งแต่ครั้งก่อน โดยบอกให้เขาช่วยเปลี่ยนวันที่ให้ด้วย เมื่อเธอวิ่งลงมาข้างล่าง เธอก็ได้พบกับสามีของเธอ เธอกลั้นน้ำตาไว้ไม่อยู่แล้วเล่าเรื่องราวทั้งหมดให้เขาฟัง เขาปลอบโยนเธอ ทั้งสองกลับมาเข้าใจและเดินเคียงข้างกันออกไป เพื่อเผชิญหน้ากับอุปสรรคทั้งหลายที่เข้ามาในชีวิต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Charulata (The lonely wife) 1964

จารุเป็นภรรยาของภูผาติ นักหนังสือพิมพ์ผู้บ้างาน ผู้อาศัยในเมืองกัลกัตตา จารุเป็นคนที่อ่อนไหวและถูกเมินเฉยจากสามีเนื่องจากความบ้างานของเขา ภูผาติมักคิดว่าครอบครัวของเขาอบอุ่นและคิดว่าภรรยาของเขาสุขสบายดี เขามองข้ามภรรยาเขา และให้อาชีพนักหนังสือพิมพ์นั้นเป็นภรรยาอีกคนหนึ่งของเขาแทน เขาหลงใหลในกลิ่นของหมึกพิมพ์และคิดว่าไม่มีอะไรในโลกนี้ที่หอมหวลไปกว่ากลิ่นนี้อีกแล้ว

จารุอาศัยอยู่ในบ้านอันใหญ่โตแต่เต็มไปด้วยความอ้างว้าง เธอใช้เวลาว่างไปกับการใช้กล้องส่องทางไกลแอบดูคนที่เดินผ่านรอบๆ บ้าน การอ่านหนังสือและการเล่นไพกับมานดา เพื่อนของเธอผู้ที่ในโลกนี้ไม่ได้มีความสุขอะไรไปมากกว่าการกินไอศครีม

ภูผาติเริ่มสังเกตว่าภรรยาของเขานั้นเหงา จึงให้อามาลน้องชายที่พึ่งจะเรียนจบและไม่ยอมแต่งงานกับใครมาอยู่ด้วย โดยเขานั้นพยายามจะให้อามาลนั้นนอกจากจะคลายความเหงาให้พี่สะใภ้แล้ว เขายังขอให้อามาลช่วยทำให้พี่สะใภ้เขียนหนังสือด้วย เพราะเขารู้ดีว่าจารุนั้นเป็นคนที่อ่านหนังสือเยอะมาก และสามารถเขียนหนังสือได้อย่างแน่นอน

เมื่ออามาลเข้ามาในบ้านนี้ เขาก็เริ่มคลายความเหงาให้กับจารุได้จริงๆ เขานั่งอ่านบทกวีต่างๆ ให้จารุฟัง สนทนาในเรื่องกาพย์กลอนและวรรณกรรมกับจารุ ซึ่งเป็นเรื่องที่จารุนั้นชอบมาก เธอเป็นคนรักวรรณกรรมแต่ไม่สามารถคุยกับใครได้เพราะไม่มีใครสนใจในเรื่องนี้กัน อามาลได้ค่อยๆ จุดประกายพรสวรรค์ของจารุที่เธอไม่เคยเห็นมันมาก่อน นั่นคือการเขียนหนังสือ

วันๆ เขาและเธอเพิ่มความสัมพันธ์ไปด้วยกัน เขามักเล่นในสวนของเธอ จารุให้สมุดเพื่อให้อามาลเขียนหนังสือโดนขอคำสัญญาว่าจะต้องไม่นำสิ่งที่เขียนไปลงในหนังสือพิมพ์ เมื่ออามาลเขียนเสร็จกลับผิดคำสัญญา โดยนำไปลงในหนังสือพิมพ์ ทำให้จารุโกรธเขามากที่เขาผิดคำสัญญา เธอจึงเริ่มเขียนบ้าง เธอนั่งนึกถึงความทรงจำในอดีตเกี่ยวกับชีวิตวัยเด็กในชนบทของเธอ เมื่อเธอเขียนเสร็จเธอจึงนำไปตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ The Philanthrope ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์ที่มีระดับไม่ค่อยจะลงงานของนักเขียนหน้าใหม่มากนัก

ภูผาติทำหนังสือพิมพ์ของตัวเองโดยมีเพื่อนเป็นหุ้นส่วน เขาให้เพื่อนของเขาเก็บเงินไว้ทั้งหมด ส่วนเขาเป็นคนสร้างสรรค์งานพิมพ์ด้วยตนเอง แต่เขาก็ตกใจเมื่อเพื่อนเขาชี้ให้เห็นถึงผลงานที่จารุเขียนส่งหนังสือพิมพ์อีกฉบับ อามาลมีโอกาสที่จะแต่งงานและได้ไปยุโรป เขาเป็นคนที่มีจิตใจโลเล ในขณะหนึ่งเขาก็อยากไปยุโรปมาก แต่ในอีกเวลาหนึ่งเขาก็ไม่อยากไป ความสัมพันธ์ของเขาและจารุ

เริ่มมากขึ้นตามลำดับ จารุเริ่มแสดงท่าทีให้ความรักต่อเขามากขึ้นทุกที และใจเขาก็รับรู้ถึงความรู้สึกของพี่สะใภ้อย่างแรงกล้าด้วย

ภูผาติล้มละลายเมื่อเพื่อนของเขาขโมยเงินหนีไป เขาไม่เหลืออะไรทั้งสิ้น เขากลับบ้านมาและระบายความรู้สึกกับภรรยาถึงเพื่อนทรยศ เมื่ออามาลได้ยินเช่นนั้น เขาจึงเกิดความรู้สึกผิดที่เขาเป็นชู้ทางใจกับพี่สะใภ้ ด้วยเหตุนี้เขาจึงจากบ้านนี้ไปโดยไม่บอกลานอกจากทิ้งจดหมายเอาไว้ อันทำให้จารุหัวใจสลายไป แต่ก็ไม่สามารถแสดงความรู้สึกออกมาได้

เมื่อเวลาผ่านไป ภูผาติเลิกล้มการทำหนังสือพิมพ์และหันมาให้เวลากับภรรยามากขึ้น จึงทำให้ครอบครัวมีความสุข ทั้งคู่เกิดความคิดที่แสนวิเศษที่ว่าจะเปิดหนังสือพิมพ์ด้วยกัน โดยเขาก็รับผิดชอบในส่วนของการเมือง เศรษฐกิจ และเธอก็รับผิดชอบในส่วนของวรรณกรรมและความบันเทิง

เมื่ออามาลส่งจดหมายมา แล้วจารุเอาไปแอบอ่านและร้องไห้ เมื่อภูผาติมาพบเข้าจึงทำให้รู้ความจริงเข้า ภูผาติหัวใจสลายในขณะที่จารุก็ไม่สามารถเก็บความรู้สึกอีกได้แล้ว ทั้งคู่จึงหันหน้าเข้าหากันและเรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตต่อไป ภาพจบเขียนว่า The Ruined Nest หรือรังนกที่ปรักหักพัง แต่อย่างน้อยมันก็ยังเป็นรังที่ 2 คนต้องประคับประคองต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Nayak (1966): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์และดนตรีประกอบ สัตยาจิต เรย์, กำกับภาพ สุพัตรา มิตรา, กำกับศิลป์ บัณสี จันทรคุปต์, ตัดต่อ ตุลาล ทัตต์ 120 **นาที ขาว/ดำ**

นักแสดง **อรินดัม มุเฆอร์จี** อุตตมะ กุมาร
อธิติ เซ็น คุปตะ ชาร์มิลล่า ฐากุร

อรินดัมดาราหนุ่มยอดนิยมต้องเดินทางจากกัลกัตตาไปยังนิวเดลฮี เพื่อรับรางวัลเกียรติยศทางการแสดง เนื่องด้วยเขากลัวการเดินทางด้วยเครื่องบิน เขาจึงตัดสินใจที่จะเดินทางไปโดยรถไฟ ที่สถานีรถไฟมีฝูงชนมามุ่งดูเขาอย่างแน่นขนัดจนเขาแทบจะขึ้นรถไม่ได้ เมื่อเขามาถึงที่นั่งโดยสารชั้นหนึ่ง ผู้ร่วมตู้โดยสารของเขารู้สึกตื่นเต้นและประหลาดใจเป็นอย่างมาก ที่ได้ร่วมเดินทางไปกับดารายอดนิยมของพวกเขา อรินดัมจึงปฏิบัติต่อพวกเขาอย่างสุภาพ

บนรถไฟขบวนเดียวกันนี้ อธิตินักข่าวสาวของหนังสือพิมพ์ผู้หญิงฉบับหนึ่งได้เดินทางไปด้วยในที่นั่งชั้นสาม หลังจากที่ได้พูดคุยขายหนังสือให้กับผู้โดยสารคนหนึ่ง เธอจึงตัดสินใจที่จะทำข่าวเกี่ยวกับนักแสดงหนุ่ม ในระหว่างที่เขามาที่ตู้เสบียง เธอจึงฉวยโอกาสเหมาะที่จะเข้าไปพูดคุยกับเขาและแนะนำตัวว่าจะขอสัมภาษณ์ อรินดัมรู้สึกประหลาดใจที่นักข่าวเป็นผู้หญิงจึงยอมที่จะคุยกับเธอ คำถามของอธิติทำให้เขานึกถึงภาพอดีตของเขา ตั้งแต่ครั้งเป็นนักแสดงละครเพื่อศิลปะและการปฏิรูปสังคม ความสัมพันธ์ของเขากับเพื่อนเก่าๆ ที่ต้องขาดสะบั้นลงเมื่อเขามาเป็นดาราภาพยนตร์ การกระทำอันแสนร้ายกาจต่อผู้ร่วมงาน ตลอดจนความคาดหวังของสังคมรอบข้างที่ต้องการให้เขาเป็นพระเอกและวีรบุรุษที่แข็งแกร่งอยู่ตลอดเวลา เขาต้องเผชิญกับความรู้สึกที่ว่าชีวิตของเขานั้นช่างว่างเปล่า อรินดัมจึงค่อยๆเผยความอ่อนไหวของตนเองออกมามากขึ้นๆ จนอธิติเองก็รู้สึกประหลาดใจ

อรินดัมต้องเผชิญกับฝันร้ายและปมปัญหาที่ตามหลอกหลอนเขามาตลอด ครั้งหนึ่งเขาดื่มเหล้าจนเมามาย ซึ่งทำให้ผู้ร่วมตู้โดยสารประหลาดใจยิ่ง ด้วยไม่เคยเห็นภาพของพระเอกของพวกเขาในสภาวะเช่นนี้มาก่อน อรินดัมและอธิติพบกันเพื่อสัมภาษณ์บ่อยครั้งในตู้เสบียง อธิติรู้สึกเข้าใจอรินดัมมากขึ้น และเริ่มรู้สึกได้ถึงความเป็นมนุษย์ของเขา ในขณะที่อรินดัมก็พอใจที่มีคนเข้าใจว่าเขาก็เป็นมนุษย์คนหนึ่ง เขาจึงยอมที่จะเล่าเรื่องชีวิตของเขาให้เธอฟัง เมื่อรถไฟมาถึงนิวเดลฮี ทั้งสองต้องลาจากกัน โดยอธิติฉีกบทสัมภาษณ์ทั้งหมดทิ้งแล้วกล่าวคำอำลา

ที่ชานชลามีผู้มาต้อนรับดาราของเขามากมาย เช่นเดียวกับอธิติที่มีคนมารอรับอยู่แล้ว เธอเดินผ่านเขากลับไปยังโลกของเธอ ในขณะที่Arindamก็ต้องกลับไปยังโลกของเขาเพื่อเป็นพระเอกของทุกคนเช่นเดิม

Aranyer Din Ratri (1970): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์ และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุเมณฑู รอย*,กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*
115 นาที ขาว/ดำ

นักแสดง	**อาศิม**	สุมิตร จัฏเฏอร์จี
	อาร์ปาณา	ชาร์มิลล่า ฐากุร
	สัญชัย	ศุเภณฑู จัฏเฏอร์จี
	ศิการ	โรบี โฆษ
	หริ	สมิต ภัณญา
	ตุลี	สิมิ คาเรวาล

อาศิม, หริ, สัญชัย และศิการ หลีกหนีจากความยุ่งเหยิงและพันธะที่ตนมีในนครกัลกัตตา เพื่อมาใช้ชีวิตเยี่ยงชาวป่าในแถบภูเขาของรัฐพิหาร อาศิมเป็นผู้บริหารในบริษัทแห่งหนึ่งที่รู้สึกว่างานของตนนั้นว่างเปล่าและไร้ความหมาย สัญชัยเป็นเจ้าหน้าที่ทางด้านแรงงานระดับสูงในโรงงานที่รู้สึกขัดแย้งกับวิถีชีวิตแบบชนชั้นกลางและแนวคิดแบบสังคมนิยมของตน หริเป็นนักกีฬาที่มีชื่อเสียงผู้กำลังอยู่ในภาวะเคียดแค้นและซึมเศร้าจากเพื่อนหญิงที่ตีจากไป ส่วนศิการนั้นเป็นเพียงนักพนันที่ไม่ได้ทำงานอะไรเป็นชิ้นเป็นอัน

ทั้งสี่พยายามใช้ชีวิตที่แตกต่างจากวิถีชีวิตในเมือง เช่นอาบน้ำกลางแจ้ง หรือตัดขาดจากข่าวสารภายนอก ครั้งหนึ่งพวกเขาไปกินและดื่มในร้านอาหารของชนพื้นเมืองและรู้สึกประหลาดใจที่เห็นพวกผู้หญิงชาวพื้นเมืองนั้นปฏิบัติตนราวกับผู้ชาย พวกเขาตัดสินใจจ้างหญิงพื้นเมืองกลุ่มหนึ่งไว้คอยรับใช้ที่ที่พัก ลักษณะอันยวนเสน่ห์เยี่ยงสัตว์ป่าของตุลีหญิงชาวพื้นเมืองคนหนึ่งนั้นทำให้ชายทั้งสี่รู้สึกอึดอัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งหริที่อยากจะล้างแค้นกับผู้หญิงทั้งโลก

วันหนึ่ง ทั้งสี่ได้พบกับครอบครัวตรีปติที่มาพักผ่อนในหุบเขานี้เช่นเดียวกัน บุคลิกอันเฉยชาและการวางตัวเหนือผู้ชายของอาปาร์ณาบุตรสาวของบ้าน ดึงดูดให้อาศิมเข้าใกล้เธอ และเมื่อเวลา

ผ่านไป เขาก็ได้รู้ถึงความทรงจำอันเจ็บปวดภายใต้บุคลิกที่เสมือนจะแข็งแกร่งของเธอ ในขณะที่สัญชัยและชะยาผู้เป็นสะใภ้หม้ายของตระกูลก็รู้สึกพึงใจต่อกัน จนชะยามีทีท่าที่จะมอบความสัมพันธ์ให้กับเขา หากสัญชัยก็ตัดสินใจที่จะรักษาศีลธรรมของตนไว้และเดินจากเธอไป ในค่ำคืนเดียวกันนี้ สัญชาตญาณสัตว์ป่าของหริได้ผลักดันเขามีสัมพันธ์กับตุลี จวบรุ่งสาง ระยะการพักร้อนของพวกเขาก็สิ้นสุดลง และทั้งสี่ก็ต้องเดินทางกลับไปยังกัลกัตตา

Pratidwandi (1970): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์ และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุเมณฑุ รอย*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*
110 นาที ขาว/ดำ

นักแสดง	**สิทธารถะ**	ธะริติมัณ จักฺเฎอร์จี
	ตูนุ	เทพราช รอย
	สุฎูปา	กฤษณา โบส
	เกยา	ชัยศรี รอย

เมื่อบิดาเสียชีวิต สิทธารถะต้องลาออกจากมหาวิทยาลัยเพื่อทำงานเลี้ยงครอบครัว การหางานทำในกัลกัตตาเป็นงานที่ไม่ง่ายนักสำหรับเขา หลายครั้งที่เขาได้รับคำตอบปฏิเสธ ด้วยเหตุจากความคิดแบบมนุษย์นิยม และความต้องการความเป็นธรรมให้แก่สังคมของเขา

คำปฏิเสธที่เขาได้รับอยู่บ่อยครั้ง และความวุ่นวายของเมืองหลวงทำให้เขารู้สึกเป็นคนไร้ค่า ยิ่งเมื่อเดินทางกลับไปที่บ้านเขาก็รู้สึกว่าตัวเองเป็นคนล้มเหลว เนื่องจากไม่สามารถเป็นในสิ่งที่ครอบครัวคาดหวังได้ สุฎูปาน้องสาวของเขาต้องการใช้ความสวยของตนไต่เต้าสู่ความสำเร็จ ในขณะที่ ตูนุผู้เป็นน้องชายก็เข้าร่วมกลุ่มปฏิวัติ และกล่าวว่าตัวของสิทธารถะนั้นไม่เคยคิดที่จะทำอะไรอย่างจริงจัง

ครั้งหนึ่งเมื่อเกิดเหตุระเบิดใหญ่ เขาได้เห็นอธินาถเพื่อนของเขานำเงินช่วยผู้ประสพภัยออกมาใช้ สิทธารถะจึงสับสนยิ่งกับชีวิตในเมืองใหญ่ และชีวิตที่ผู้คนต่างเอาเปรียบซึ่งกันและกัน ระหว่างรอสัมภาษณ์งานในห้องเล็กๆพร้อมกับผู้สมัครกว่าร้อยคน สิทธารถะรู้สึกว่าถูกกระทำเยี่ยงสัตว์ เขาและผู้สมัครคนอื่นๆจึงลุกขึ้นมาก่อจลาจลย่อยๆ หลังจากนั้นเขาก็หันหลังให้แก่เมืองหลวงและไปทำงานเป็นคนเดินทางขายยาตามเมืองต่างๆในชนบท

Seemabaddha (1971): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์ และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุเมณฑู รอย*, กำกับศิลป์ *อโศก โบส*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*

112 **นาที ขาว/ดำ**

นักแสดง	**ศยามาเลณฑู**	พารณ จันทา
	สุทัศนา(ตูลุล)	ชาร์มิลล่า ฐากุร
	โดลัน	Parumita Choudhury

ศยามาเลณฑูถีบตัวเองจากเด็กหนุ่มยากจนจากเมืองปัฏนา(Patna) สู่นักธุรกิจที่ประสบความสำเร็จยิ่งในกัลกัตตา และได้แต่งงานกับโดลัน พี่สาวของสุทัศนาเด็กสาวที่ครั้งหนึ่งเคยหลงรักเขา จนวันหนึ่ง สุทัศนา เดินทางมาเยี่ยมบุคคลทั้งสอง และเมื่อเธอได้พบว่าชายที่เธอเคยแอบรักนั้นสามารถทำทุกสิ่งได้ตามที่เขาได้มุ่งหวังไว้ เธอก็ยิ่งนิยมชมชอบเขาขึ้นอีกเป็นทวีคูณ เมื่อเวลาผ่านไป ความใกล้ชิดของบุคคลทั้งสองได้พัฒนาไปเป็นความต้องใจซึ่งกันและกัน แม้ว่าในขณะนั้นเธอจะมีคนรักเป็นผู้นำกลุ่มนักศึกษาอยู่แล้ว

ครั้งหนึ่ง บริษัทที่ศยามาเลณฑูทำงานอยู่ประสบกับปัญหาสินค้าไม่ผ่านมาตรฐาน ทำให้การส่งสินค้าล่าช้า เพื่อโยนความรับผิดชอบไปให้พ้นตัว และเพื่อรักษาชื่อเสียงของบริษัท เขาจึงได้ปลุกปั่นให้คนงานก่อจลาจลและนัดหยุดงาน อันจะเป็นข้ออ้างได้ว่าเหตุใดจึงส่งสินค้าได้ล่าช้า โดยการจลาจลนี้ส่งผลให้ยามสองคนต้องเสียชีวิต เมื่อสุทัศนาได้ทราบเรื่องราว และได้เห็นถึงตัวตนของชายที่เธอเคยยกย่อง เธอจึงเดินทางกลับไปบ้านที่เมืองปัฏนา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Ashani Sankeet (1973): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์ และดนตรี สัตยาจิต เรย์, กำกับภาพ สุเมณฑู รอย, กำกับศิลป์ อโศก โบส, ตัดต่อ ตุลาล ทัตต์
101 นาที สี

นักแสดง	**คงคาจาราญ**	สุมิตร จัฏเฏอร์จี
	อนันกา	ปาปิตา
	จุกดิ	สนธยา รอย
	พิสวัส	ราเมศ มุกเฆอร์จี
	โมตี	จิตรา บัณเณอร์จี

คงคาจาราญและอนันกาภรรยาของเขา ย้ายเข้ามาตั้งรกรากในหมู่บ้านชนวรรณะต่ำในแคว้นเบงกอล ด้วยสถานะพราหมณ์และความรู้ที่มี คงคงจาราญจึงได้รับการยกย่องเป็นอย่างยิ่งในหมู่บ้าน โดยเขาทำหน้าที่เป็นครูสอนหนังสือให้เด็กๆ และผู้นำทางความคิดแก่ชุมชนโดยไม่ต้องทำงานในท้องไร่ท้องนา

เมื่อสงครามโลกครั้งที่สองอุบัติขึ้นในดินแดนอันไกลโพ้นประกอบกับภาวะฝนแล้งในพื้นที่ ผลกระทบที่หมู่บ้านได้รับก็คือความหิวโหย คงคาจาราญใช้สถานะที่สูงกว่าของตนเพื่อให้ได้รับการปันส่วนที่ดีกว่า หากเมื่อสภาวะความแร้นแค้นทวีขึ้น ทุกคนต่างก็คำนึงถึงแต่ความอยู่รอดของตน พ่อค้าหลายคนเริ่มกักตุนสินค้า ชาวไร่ชาวนาก็ไม่อยากที่จะปันข้าวของตนให้ใคร

ที่หมู่บ้านพวกผู้หญิงก็พยายามรวมกลุ่มกันทำงาน โดยอนันกานั้นต้องการที่จะร่วมกลุ่มทำงานนี้ด้วยเพื่อที่จะได้รับส่วนแบ่งข้าวเปลือก สามีของเธอไม่พอใจนักด้วยเธอไม่ควรทำงานเยี่ยงชนวรรณะต่ำกว่า จนเมื่อความแร้นแค้นหนักหนาขึ้นถึงขีดสุดพวกเธอก็ต้องออกไปหาของป่ากัน และครั้งหนึ่งในป่าก็ได้มีคนพยายามที่จะลวนลามอนันกา ซึ่งเป็นการกระทำอันรุนแรงยิ่งต่อหญิงที่เป็นพราหมณ์

วันหนึ่งมีพราหมณ์ชราจากหมู่บ้านใกล้ๆเดินทางมาหาคงคาจาราญ โดยตามธรรมเนียมแล้วเขาจะต้องให้การต้อนรับและให้สิ่งใดก็ตามที่ผู้มาเยือนประสงค์ พราหมณ์ชราใช้ประโยชน์จากธรรมเนียมนี้ในการขอส่วนแบ่งอาหารและที่พักพิง ยังความลำบากมาให้ครอบครัวยิ่งขึ้น

ในหมู่ผู้หญิงมีข่าวแพร่ออกมาว่าชายอัปลักษณ์ที่อาศัยอยู่ใกล้ๆเตาเผาอิฐจะแบ่งส่วนอาหารที่เขากักตุนไว้ให้แก่ผู้หญิงที่ยินยอมมอบกายให้เขา วันหนึ่งจุกดีเพื่อนในกลุ่มของอนันกาเอาส่วนแบ่ง

อาหารมาให้ เมื่อเธอรู้ว่าจุกตีได้รับอาหารนี้มาจากชายอัปลักษณ์ เธอจึงไม่ยอมรับส่วนแบ่งนั้น สงครามยังคงดำเนินต่อไป บางครั้งคนในหมู่บ้านก็ได้ยินเสียงฟ้าร้องมาจากที่ไกลแสนไกลหากยังไร้ซึ่งวี่แววของสายฝน ผู้คนล้มตายลงเป็นจำนวนมากด้วยความหิวโหย คงคาจาราญ จึงต้องเดินทางไปยังหมู่บ้านที่อยู่ไกลออกไปเพื่อขอปันส่วนข้าว แต่เขาก็ได้รับการปฏิเสธ อนันกาจึงตัดสินใจที่จะไปยังเตาเผาอิฐ หากที่สุดแล้วเธอก็วิ่งหนีมาเสีย

วันหนึ่ง จุกตีมาหาเธอที่บ้านเพื่อมาบอกลา เธอตัดสินใจที่จะอพยพไปกัลกัตตาพร้อมกับชายเผาอิฐ เมื่อคงคาจาราญเดินทางกลับมาถึงบ้าน เขาก็กล่าวกับภรรยาว่าทั้งสองจะต้องร่วมกันผ่านพ้นสภาวะนี้ให้ได้ หากอนันกาก็บอกเขาว่า ไม่ใช่เพียงแค่เธอกับเขาเท่านั้นที่จะร่วมกันมีชีวิตรอด ด้วยยังมีอีกหนึ่งที่อยู่ในครรภ์ของเธอ

Jana Aranyer (1975): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุเมณฑู รอย*, กำกับศิลป์ *อโศก โบส*

131 **นาที ขาว/ดำ**

นักแสดง	**สมนาถ**	ประทีป มุกเฆอร์จี
	บิดา	สัตยา Bandopadhaya
	กมลา	ลิลี่ จักรวารตี
	พิศุ	อุตปัก ทัตต์
	มิตเตอร์	โรบี โฆษ

กัลกัตตาในปี ค.ศ. 1975 สมนาถสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยกัลกัตตาด้วยคะแนนที่ไม่น่าพอใจนัก เพราะระบบการตรวจสอบคะแนนที่ไม่ได้มาตรฐาน บิดาของเขาจึงพยายามที่จะร้องเรียนกับมหาวิทยาลัย หากบุตรชายคนโตห้ามไว้เพราะถึงอย่างไรทางมหาวิทยาลัยก็คงจะไม่รับผิดชอบ

หลังจากจบการศึกษา สมนาถพยายามสมัครงานแต่ก็ไม่มีที่ใดตอบรับเพราะจำนวนผู้สำเร็จการศึกษามีมากกว่าตำแหน่งงานเขา จึงยังต้องอาศัยเงินเดือนของพี่ชาย ที่กมลาผู้เป็นพี่สะใภ้เจียดมาให้

วันหนึ่งสมนาถได้พบกับ พิศุเพื่อนที่เคยพบกันในสนามฟุตบอลด้วยความบังเอิญ พิศุจึงชวนให้สมนาถประกอบธุรกิจของตนเอง ธุรกิจดังกล่าวคือการเป็นพ่อค้าคนกลางจัดหาสินค้าให้กับหน่วย

งานต่างๆ ซึ่งเขาก็เห็นดีด้วย โดยธุรกิจแรกของสมนาถคืองานหาอุปกรณ์สำนักงานให้แก่บริษัทแห่งหนึ่งซึ่งเขาก็ทำพลาดเพราะเขาให้ที่อยู่ของผู้ผลิตกระดาษไปกับพนักงานจัดซื้อ ทางบริษัทจึงติดต่อผู้ผลิตได้โดยตรง จากความผิดพลาดในครั้งแรก ธุรกิจของสมนาถก็ดีขึ้นเรื่อยๆ จนเขาเริ่มที่จะมีเงินให้แก่บิดาและพี่สะใภ้

ต่อมาสมนาถไปติดต่อขอซื้อน้ำยาฟอกผ้าขาว เพื่อจะนำไปเสนอขายให้โรงงานทอผ้า หากก็ยังไม่ได้รับการติดต่อกลับ ครั้งหนึ่งในขณะที่รับประทานอาหารกันพร้อมหน้า พี่ชายของสมนาถเอ่ยขึ้นมาว่าการทำอะไรในสมัยนี้นั้นมันต้องมีใต้โต๊ะกันไปหมด บิดาของทั้งสองจึงสงสัยว่าธุรกิจของเขาจะต้องมีการทุจริตด้วยหรือไม่ บิดาของทั้งสองรู้สึกสะเทือนใจที่ได้รู้ว่าโลกนั้นเปลี่ยนแปลงไปในทางที่เห็นผิดเป็นถูก

โรงงานทอผ้าที่สมนาถไปเสนอขายสินค้าติดต่อกลับมาว่าจะไม่ซื้อสินค้าของเขา ทั้งๆที่เขาเสนอราคาต่ำกว่าคนอื่นๆ เขาจึงไปปรึกษาที่ปรึกษาทางธุรกิจที่ชื่อว่ามิตเตอร์ ซึ่งมิตเตอร์ก็ได้ไปเจรจาให้ โดยได้รับคำตอบกลับมาว่าสมนาถจะต้องเสนอราคาให้สูงขึ้นอีก โดยที่ส่วนต่างของราคานั้นจะต้องมอบให้แก่พนักงานจัดซื้อ และจะต้องจัดหาผู้หญิงมาให้เขาด้วย สมนาถไม่แน่ใจในข้อเสนอนี้ ด้วยทั้งครอบครัวของเขานั้นไม่เคยมีผู้ใดเคยทำทุจริตเลย หากที่ปรึกษาได้พยายามเกลี้ยกล่อม จนเขาคล้อยตาม อีกทั้งพาเขาไปหาผู้หญิงขายบริการ เมื่อไปถึงโรงเรียนแห่งหนึ่งที่มีผู้หญิงดังกล่าว สมนาถก็ตกใจมากที่พบว่า หญิงขายบริการนั้นเป็นน้องสาวของเพื่อนสนิทของเขาเอง เขาจึงต้องตัดสินใจว่าจะทำสิ่งที่ถูกต้องหรือทำเพื่อประโยชน์ของตนเอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Shatranj ke Khilari (1977): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์ และ ดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *สุเมณฑู รอย*, กำกับศิลป์ *บัณสี จันทรคุปต์*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*, เพลงประกอบ *รีบา มุฮูรี* และ*บีร์จีร์ มหาราช*, ออกแบบการเคลื่อนไหว *บีร์จีร์ มหาราช*

113 **นาที สี**

นักแสดง	**วาฮิด อาลี ชาห์**	อามิด ข่าน
	มีร์ซา ซายิด อาลี	สัญยีพ กุมาร
	มีร์ โรชัน อาลี	ซายิด ยาฟฟรีย์
	นายพล เอาท์แรม	ริชาร์ด แอทเทนเบอร์โรห์
	กูร์ซิด	ชาบาน่า อัซมิ
	นาฟีซะห์	ฟารีดา ยาลาล

มีร์และมีร์ซา ขุนนางแห่งเมือง Lucknowมักจะประลองหมากรุกกันเสมอ ทั้งสองใจจดใจจ่อกับการเล่นมากจนบ่อยครั้งที่ละเลยหน้าที่การงาน หรือแม้กระทั่งลืมภรรยาของตน จนกูร์ซิดภรรยาของมีร์ซาต้องออกอุบายล่อให้สามีมาหาเธอบนเตียง ในขณะนาฟีซะห์ที่ภรรยาของมีร์ก็ลักลอบมีสัมพันธ์กับหลานชายของเขา

ช่วงเวลาเดียวกัน นี้จักรวรรดิอังกฤษเปลี่ยนแปลงนโยบายต่อแคว้นอวัธ ที่มีมากว่าร้อยปี โดยอังกฤษต้องการผนวกดินแดนส่วนนี้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของเครือจักรภพ นายพลเอาท์แรมจึงได้รับมอบหมาย ให้มาเจรจากับพระราชาวาฮิด อาลี ชาห์ผู้ครองอาณาจักรในขณะนั้น หากการเจรจาไม่ประสบผลสำเร็จ พระราชาวาฮิดนั้นสนพระทัยในศิลปะแขนงต่างๆยิ่งนัก กระทั่งประชาชนทั่วไปสามารถท่องบทกวีของพระองค์ได้ขึ้นใจ หากทว่าพระองค์ไม่สนใจในการปกครองประเทศ นายพลเอาท์แรมจึงใช้จุดนี้เป็นข้ออ้างในการที่จะใช้กำลังทหารเข้ายึดครองอาณาจักร

เพื่อป้องกันเขตแดนของตนผู้ชายทุกคนในอาณาจักรจึงถูกเรียกเข้าร่วมกองทัพ แต่มีร์และมีร์ซาก็ยังไม่สนใจ เมื่อกูร์ซิดนำกระดานหมากรุกไปซ่อน ชายทั้งสองจึงต้องไปยืมกระดานของคนรู้จักมาใช้ และแอบออกนอกเมืองไปหาที่นั่งเล่นหมากรุก เมื่อเล่นไปได้สักพัก มีร์ก็ทำท่าว่าจะชนะมีร์ซา ทั้งสองจึงมีปากมีเสียงกันโดยต่างฝ่ายต่างก็ว่าอีกฝ่ายหนึ่งนั้นเล่นไม่ซื่อ เมื่ออารมณ์ของทั้งสองพุ่งถึงขีดสุด ทั้งสองจึงชักปืนออกมาประลอง

ในช่วงเวลาเดียวกันนี้เอง ที่พระราชาวาฮิดตัดสินใจสยบยอมต่ออังกฤษ ด้วยไม่ต้องการให้เกิดเสียเลือดเสียเนื้อกันขึ้น เป็นการสิ้นสุดเอกราชของราชอาณาจักรที่มีความเป็นมาอันยาวนาน

ที่นอกเมือง ปืนของมีร์ซายิงถูกข้อมือของมีร์ ทั้งสองนิ่งตะลึงด้วยความตกใจไปชั่วขณะ เมื่อมองเห็นความเขลาของตน ทั้งสองจึงกลับมาคืนดีกันแล้วนั่งลงเล่นหมากรุกกระดานใหม่ โดยในคราวนี้ทั้งสองตกลงใจจะเล่นตามแบบแผนของชาวอังกฤษ

Ghare-Baire (1984): *กำกับการแสดง บทภาพยนตร์ และดนตรีประกอบ สัตยาจิต เรย์, กำกับภาพ สุเมณฑู รอย, กำกับศิลป์ อโศก โบส, ตัดต่อ ตุลาล ทัตต์*

140 นาที สี

นักแสดง	**สันทิพย์**	สุมิตร จัฏเฏอร์จี
	นิขิล	วิคเตอร์ บัณเณอร์จี
	พิมาลา	สวัสดิเลขา จัฏเฏอร์จี

ราวปีค.ศ. 1905 รัฐสภาอังกฤษตัดสินใจที่จะแยกเขตการปกครองในแคว้นเบงกอลออกเป็น 2 ส่วนสำหรับชุมชนมุสลิมและชุมชนฮินดู ยังให้เกิดความไม่พอใจแก่ประชาชนทั่วไป กลุ่มชาตินิยมเบงกอลจึงรวมตัวกันเคลื่อนไหวต่อต้านสินค้าอังกฤษและการการตัดสินใจในครั้งนี้ ภายใต้ภาวะแห่งการเปลี่ยนแปลง นิขิลชายหนุ่มจากตระกูลZamindarต้องการที่จะให้พิมาลาภรรยาของเขาเรียนรู้วิทยาการและวัฒนธรรมตะวันตก เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการเป็นผู้หญิงแห่งโลกสมัยใหม่

วันหนึ่ง สันทิพย์ผู้เป็นเพื่อนในวัยเยาว์ของนิขิลและเป็นผู้นำขบวนการเคลื่อนไหวต่อต้านรัฐบาลอังกฤษ ได้มาแสดงปาฐกถาในละแวกบ้านของทั้งสอง ด้วยลักษณะอันทรงอำนาจและพลังแห่งการต่อสู้ของเขา พิมาลาจึงมีใจปฏิพัทธ์ต่อเขานับแต่แรกเห็น เมื่อสามีของเธอได้ชวนชายหนุ่มให้มาดื่มน้ำชาที่บ้าน แรงปรารถนาของเธอก็รุนแรงขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งเธอไม่สามารถควบคุมความเป็นไปของชีวิตได้ ท้ายสุดเมื่อเธอได้รับรู้ถึงแผนร้ายและความต้องการของสันทิพย์ เธอจึงพยายามที่จะกลับมาหาสามีของเธอและใช้ชีวิตตามวิถีที่ผ่านมา หากมันก็สายเกินไปเสียแล้ว

Ganashatru (1989): บทภาพยนตร์(ดัดแปลงจากบทละครของ Henrik Ibsen) กำกับการแสดง และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *พารณ ระหา*, กำกับศิลป์ *อโศก โบส*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์* 100 นาที สี

นักแสดง **นายแพทย์ อโศก คุปต์** สุมิตร จัฏเฏอร์จี

นิสิธ ธริติมัน จัฏเฏอร์จี

นายแพทย์อโศกค้นพบว่าบ่อน้ำศักดิ์สิทธ์ของเมือง ปนเปื้อนด้วยสารเคมีจากโรงงานที่ตั้งอยู่ใกล้ๆ เขาจึงเขียนบทความเตือนประชาชนทางหน้าหนังสือพิมพ์ บทความของเขาก่อให้เกิดความขัดแย้งและทำให้คนหลายฝ่ายไม่พอใจ โดยเฉพาะเจ้าหน้าที่ของรัฐและบริษัทผลิตสารเคมี ทุกคนจึงเรียกร้องให้มีการชี้แจงสาธารณะขึ้น

ในการชี้แจงสาธารณะนั้น นายแพทย์อโศกเป็นฝ่ายเสียเปรียบ ด้วยลักษณะการพูดของเขาไม่ปลุกเร้าความสนใจของผู้ฟังและเต็มไปด้วยคำศัพธ์ทางวิชาการ ในขณะที่อีกฝ่ายหนึ่งใช้วิธีกระตุ้นเร้าอารมณ์และอ้างเหตุผลทางศาสนาว่าน้ำในโลกใบนี้มาจากสรวงสวรรค์ น้ำจึงไม่มีทางที่จะปนเปื้อนด้วยพิษได้ หากนายแพทย์อโศกกล่าวว่าน้ำสกปรกก็เสมือนดั่งว่าเขาดูถูกพระผู้เป็นเจ้า ดังนี้นายแพทย์อโศกจึงกลายเป็นคนโกหกและเป็นคนนอกศาสนาที่เป็นศัตรูของประชาชน ครอบครัวของเขาต้องเผชิญกับการดูถูกเหยียดหยามและการคุกคามอย่างหนัก จนกระทั่งเมื่อเวลาผ่านไปผู้คนจึงได้รู้ว่าศัตรูที่แท้ของประชาชนนั้นคือใคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Shakha Proshaka (1990): กำกับการแสดง บทภาพยนตร์และดนตรีประกอบ *สัตยาจิต เรย์*, กำกับภาพ *พารณ ระหา*, กำกับศิลป์ *อโศก โบส*, ตัดต่อ *ตุลาล ทัตต์*

130 นาที **สี**

นักแสดง	**อนันต์ มชุมดาร์**	อาจิต บัณเณอร์จี
	ประสัญโต มชุมดาร์	สุมิตร จัฏเฏอร์จี
	ประพธ มชุมดาร์	หรธา บัณเณอร์จี
	ประบีร์ มชุมดาร์	ติเพณการ เดช
	ประทัพ มชุมดาร์	รัณจิต มัลลิก
	อุมา	Ruma Guha Thakurta
	ฐาปติ	มามาตา ชานคาร์

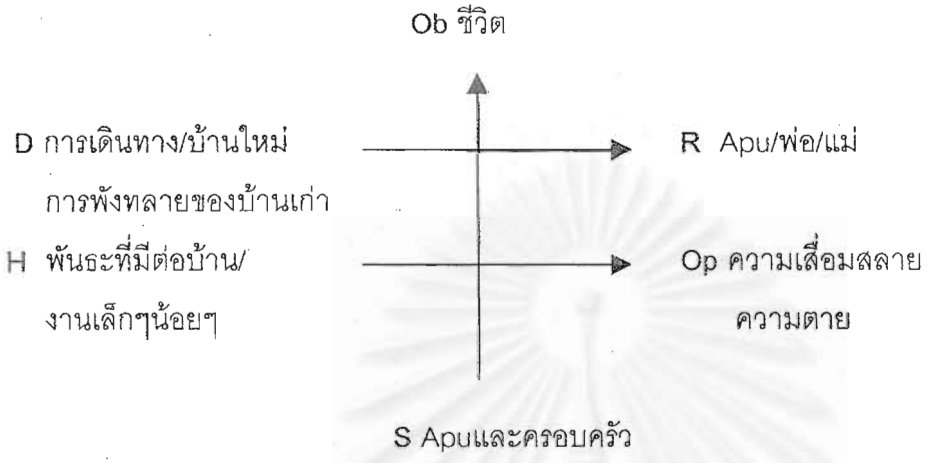
อนันต์ มชุมดาร์นักธุรกิจผู้ประสบความสำเร็จและมั่งคั่ง กระทั่งสามารถสร้างเมืองใหม่และตั้งชื่อตามตัวเขาขึ้นมาได้ ปกติแล้วอนันต์อาศัยอยู่ในเมืองของเขานี้เพียงลำพัง กับปรศัณโตบุตรชายปัญญาทึบที่มักจะขลุกอยู่แต่ในห้องนอนเพื่อฟังดนตรี พร้อมด้วยบิดาของตนที่ชราภาพมากจนมีนิสัยเยี่ยงเด็ก จนเมื่ออนันต์ล้มป่วยด้วยโรคหัวใจล้มเหลวในวันฉลองวันคล้ายวันเกิดครบ 70 ปีของเขา บุตรชายอีก 3 คนของอนันต์ที่ทำงานอยู่ในกัลกัตตาพร้อมครอบครัว จึงได้รีบรุดกลับมาดูอาการของบิดา

ปรพธและปรบีร์บุตรชายสองคนแรกประสพความสำเร็จการการทำธุรกิจที่ไม่สะอาด อันขัดต่อความเชื่อของบิดาที่ยึดมั่นในศีลธรรมและความขยันขันแข็ง ทั้งสองจึงพยายามที่จะปกปิดเบื้องหลังของตนมิให้บิดาได้ล่วงรู้ ปรทัพบุตรชายคนสุดท้องรู้สึกเบื่อหน่ายกับงานโฆษณาที่ทำอยู่และต้องการที่จะหันเหไปร่วมทำงานกับคณะละครเล็กๆในกัลกัตตา

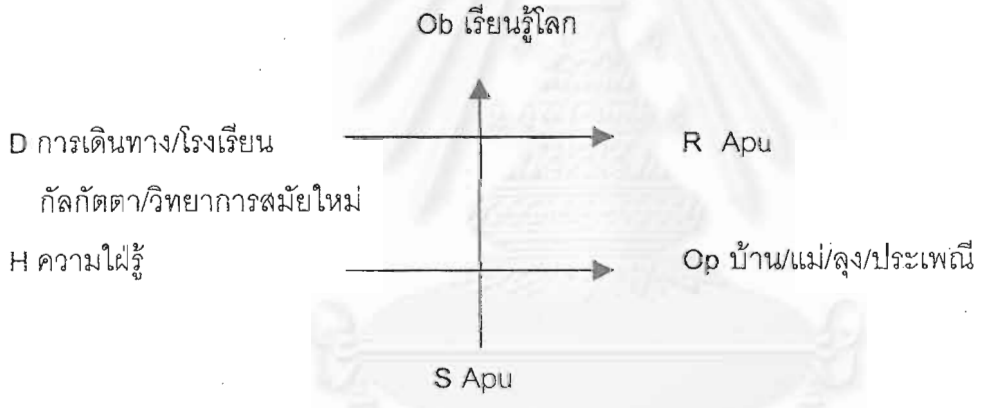
ครั้งนี้เป็นการเผชิญหน้ากันเป็นครั้งแรกในรอบหลายปีของบุตรชายทั้ง 4 คนของอนันต์ ความสัมพันธ์เชิงชิงดีชิงเด่นระหว่างพี่น้อง โดยเฉพาะความขัดแย้งระหว่างปรพธและปรบีร์ ที่สร้างความตึงเครียดอยู่บ่อยครั้งในระหว่างรับประทานอาหาร หากเสียงดนตรีและเสียงทุบโต๊ะของปรศัณโต ได้ทำให้ทุกคนต้องหยุดคิดและมองย้อนเข้าไปในชีวิตของตน

ภาคผนวก ข. การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ตามผังแสวงหาและสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์

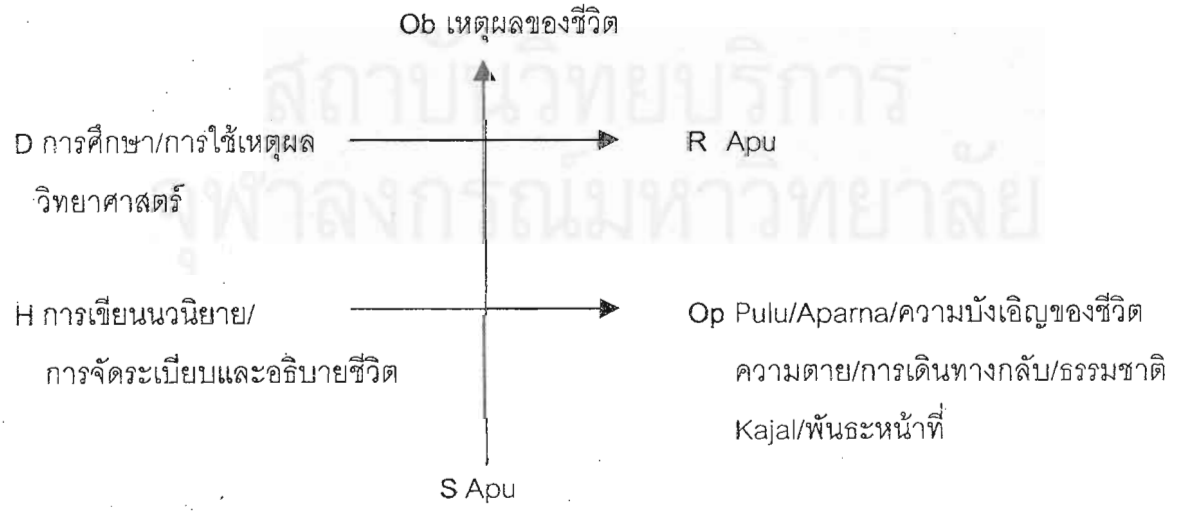
Pather Panchali



Aparajitto

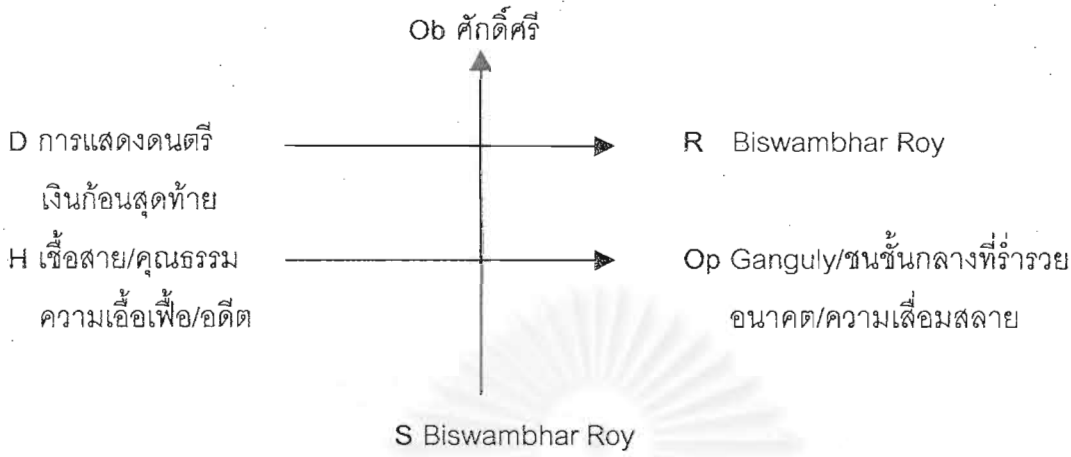


Apu Sansar

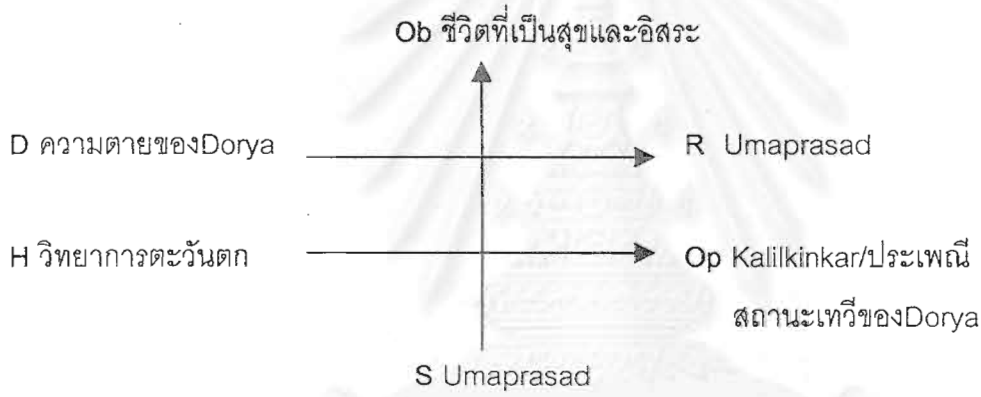


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Jalsaghar



Devi

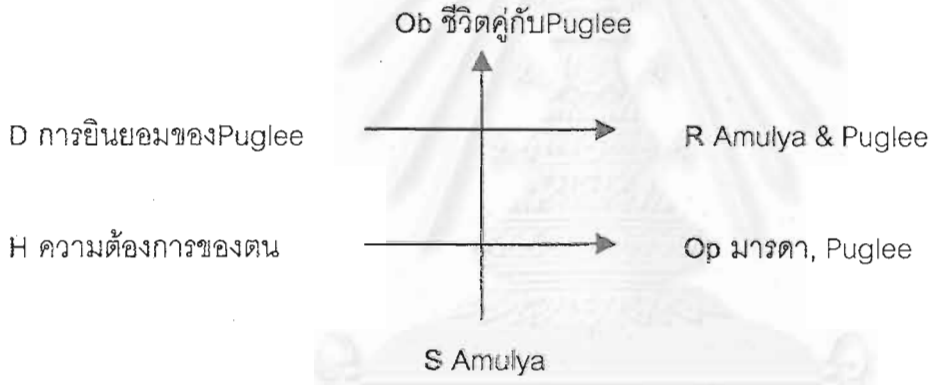


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

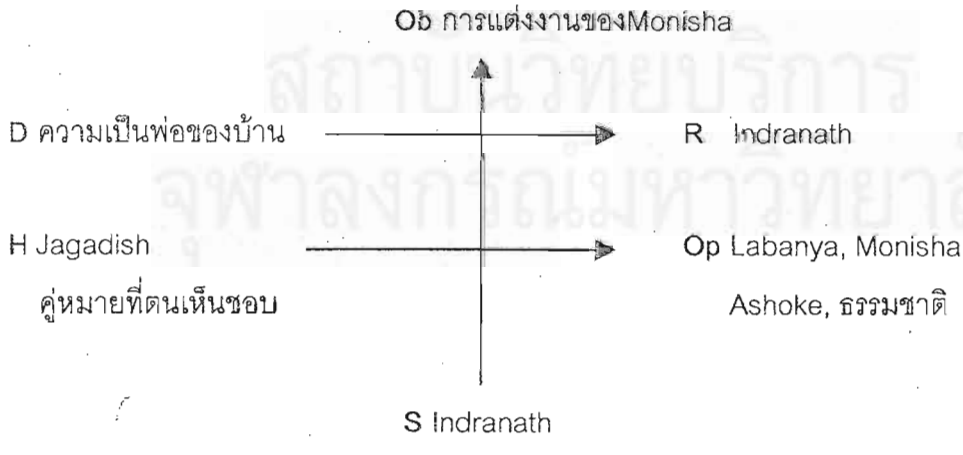
Teen Kanya

The Postmaster

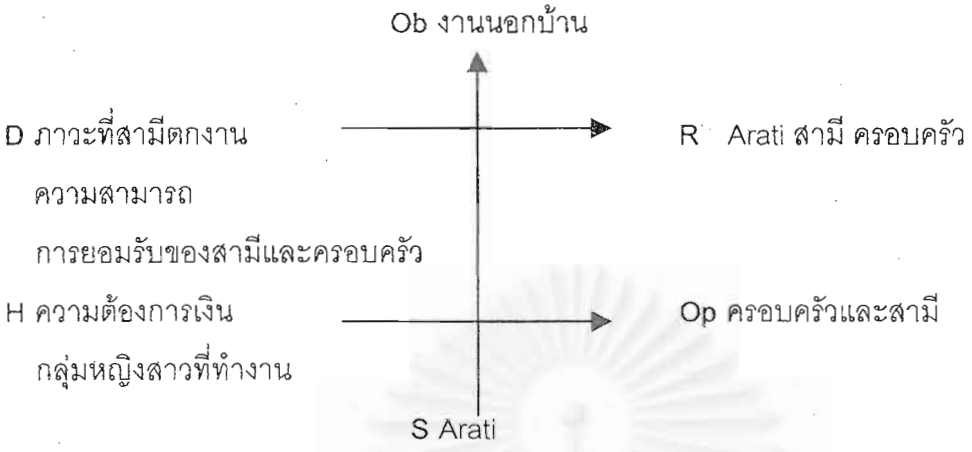
Sampati



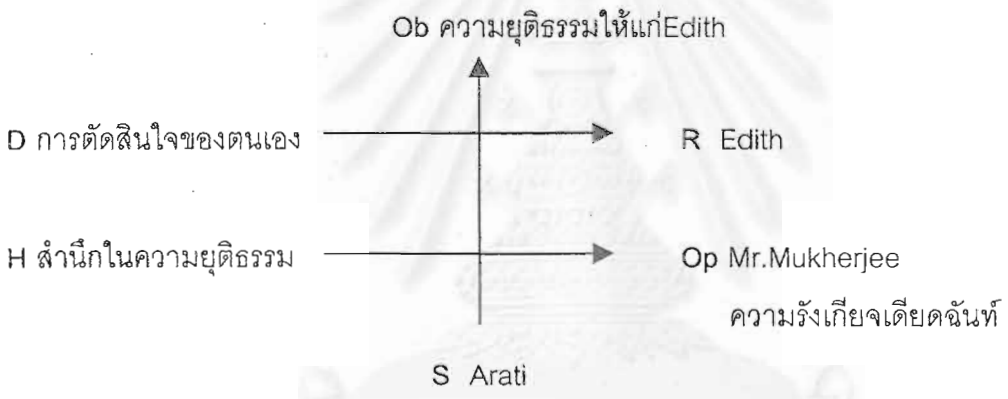
Kanchanjungha



Mahanagar 1

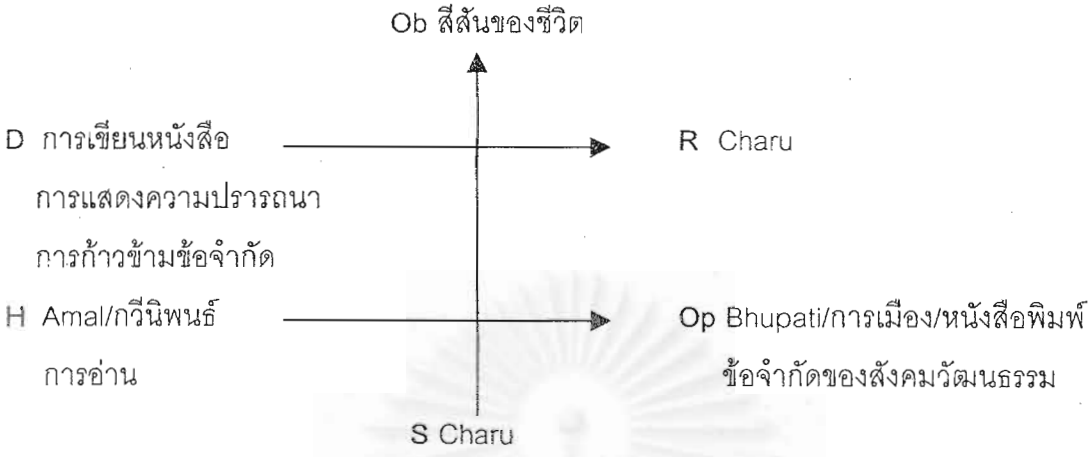


Mahanagar 2

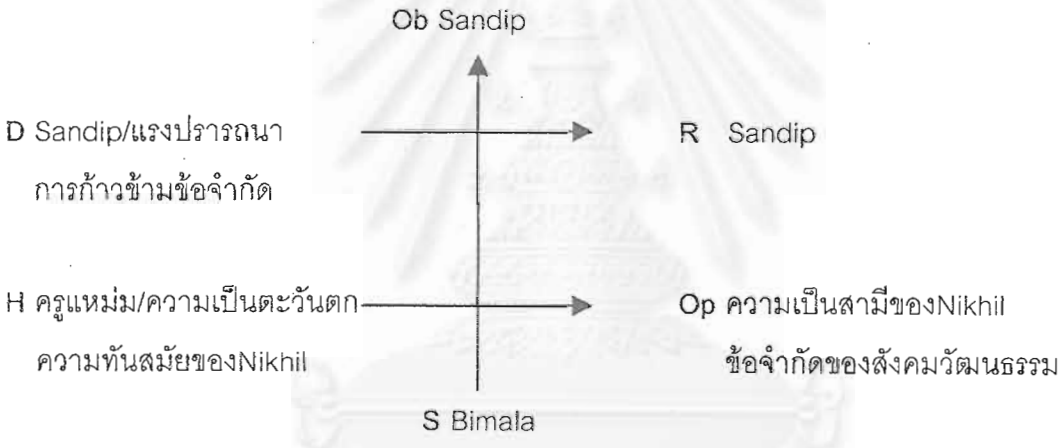


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Charulata

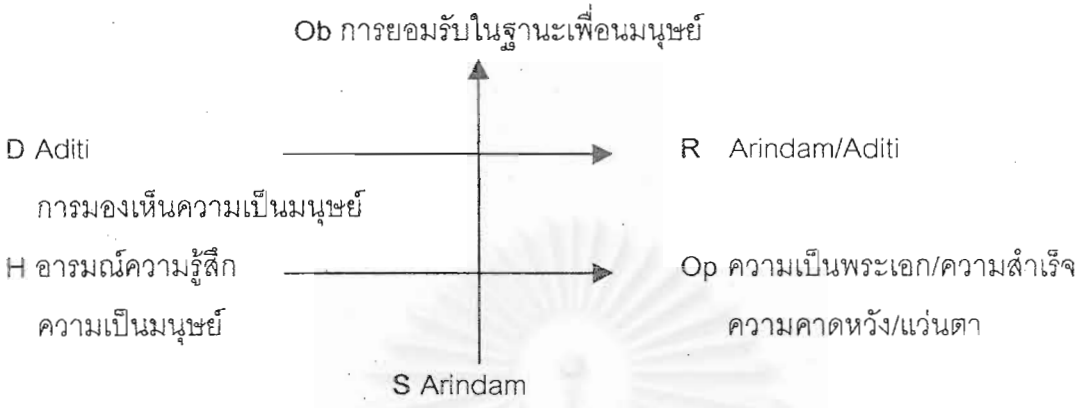


Ghare Baire

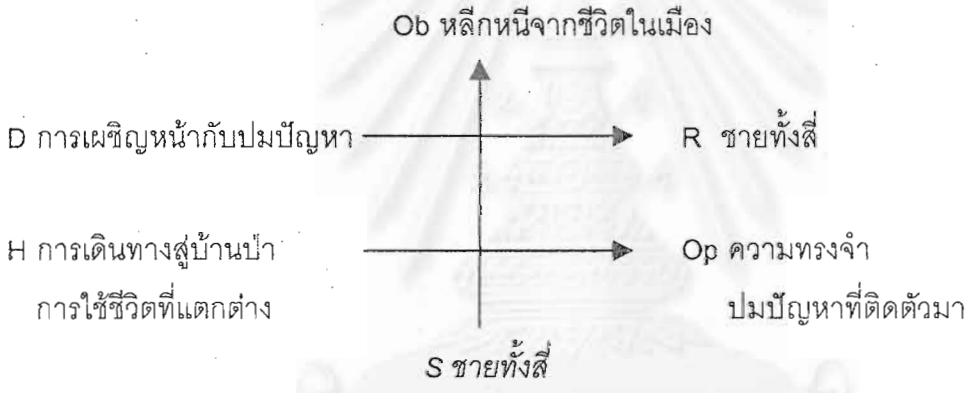


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Nayak

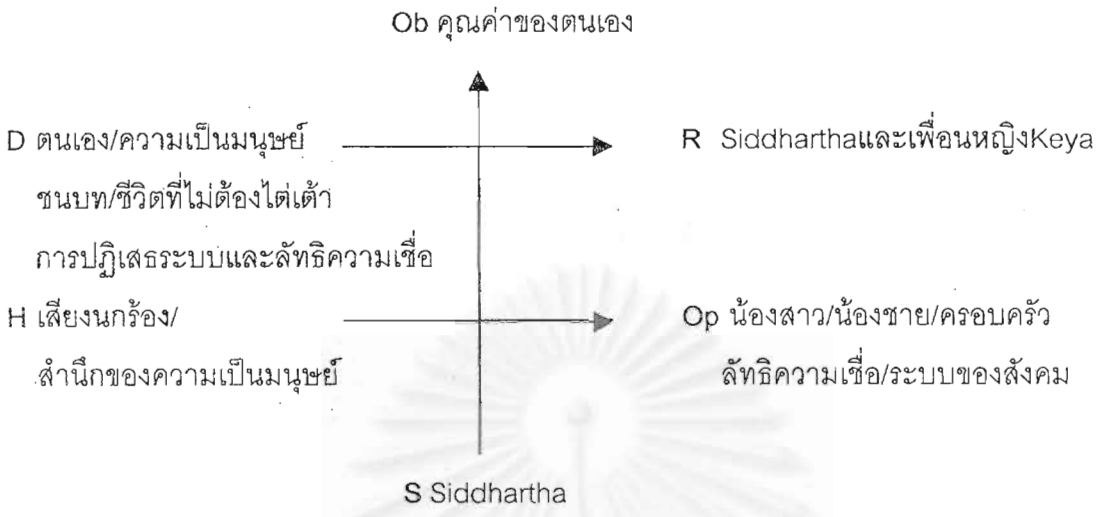


Aranyer Din Ratri

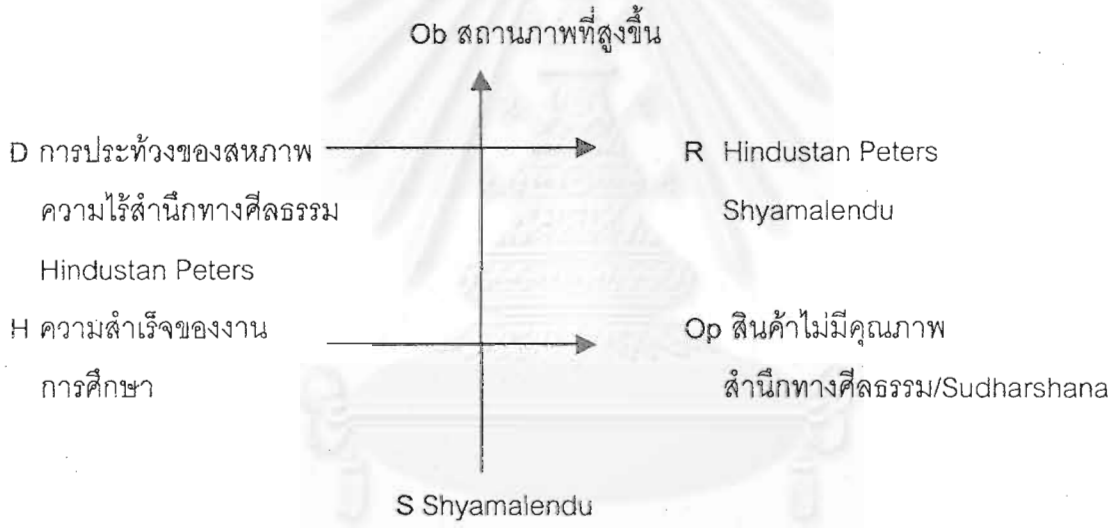


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

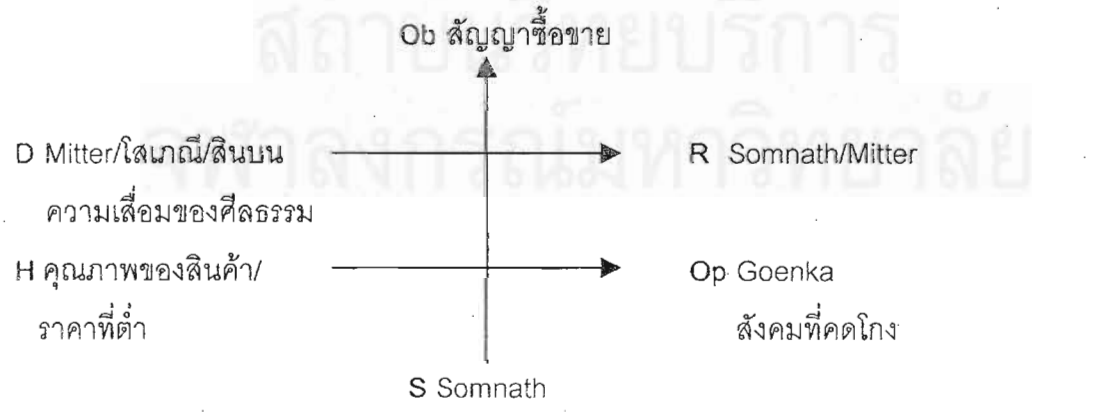
Pratidwandi



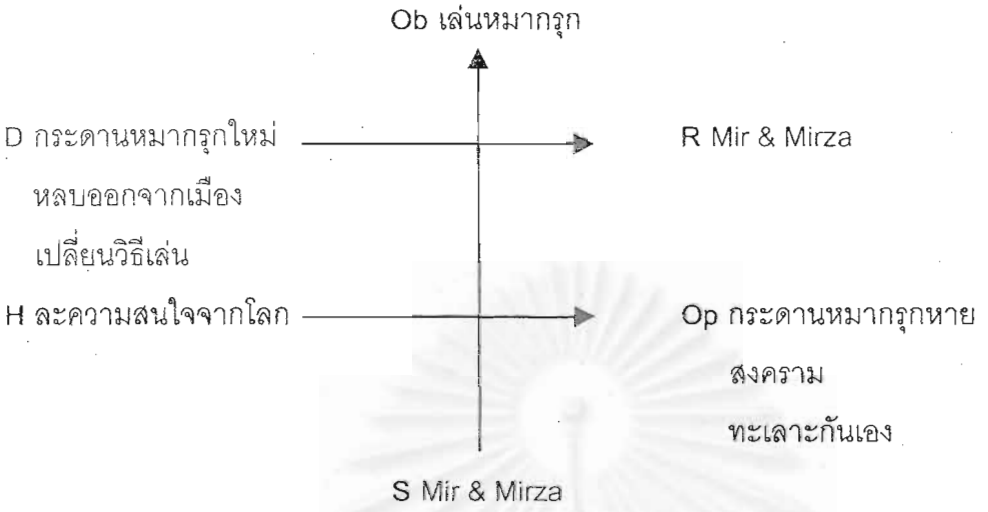
Seemabaddha



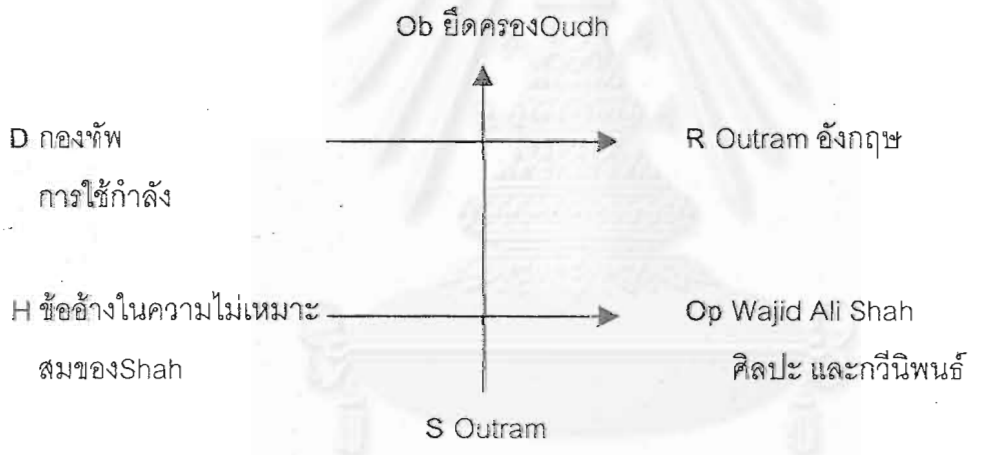
Jana Aranyer



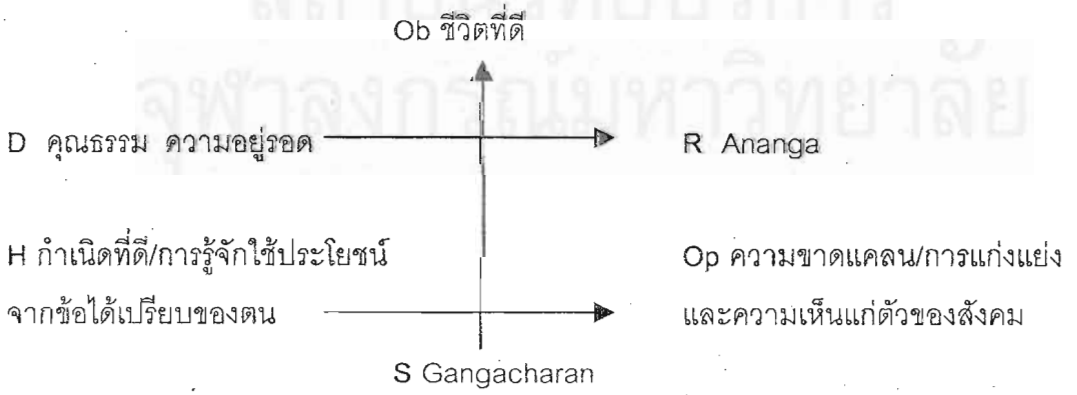
The Chess Players 1



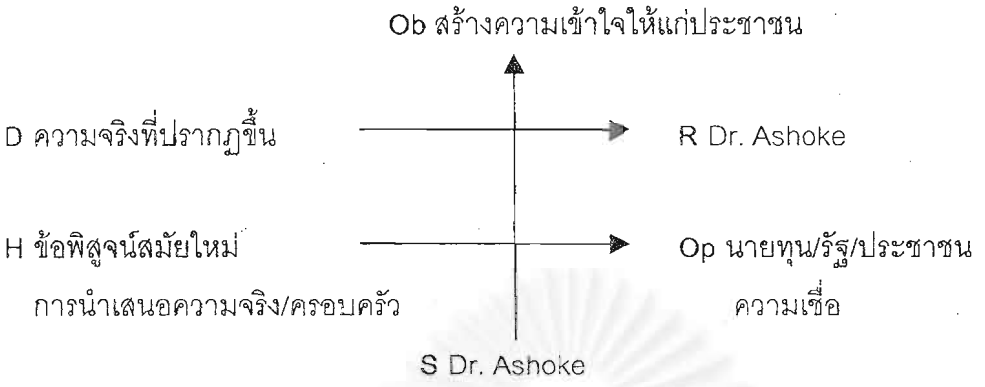
The Chess Players



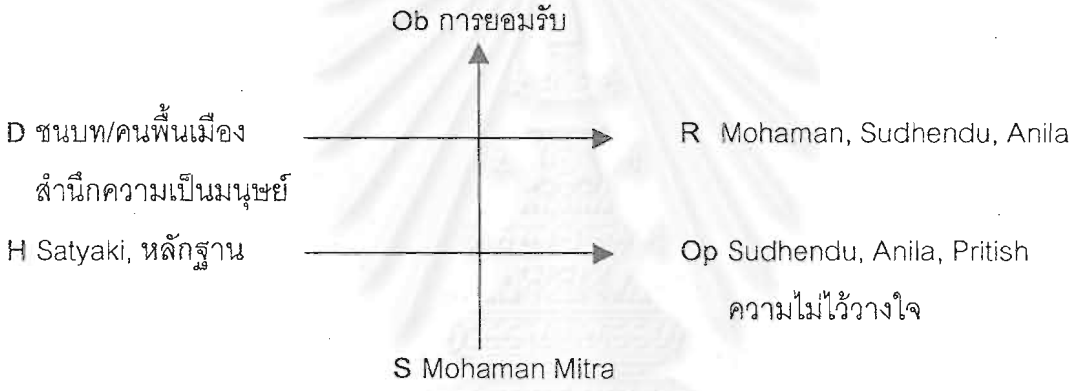
Ashani Sankeet



Ganasatru

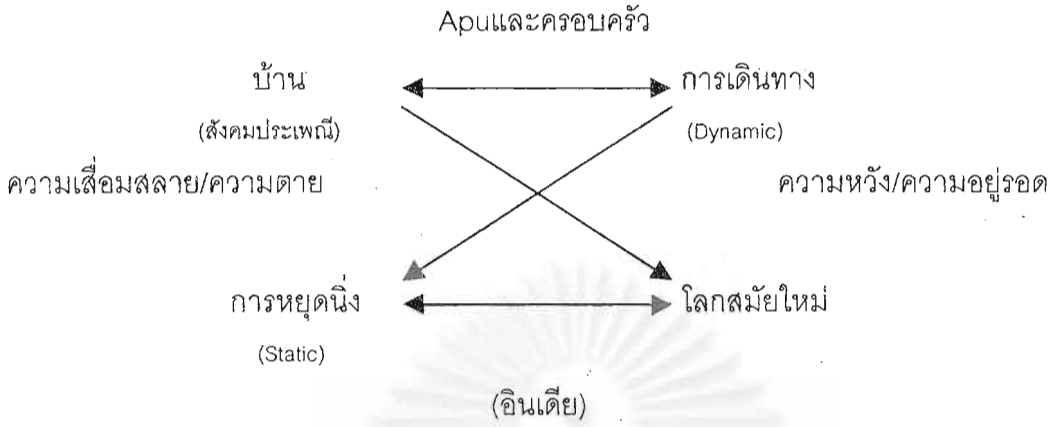


Agantuk

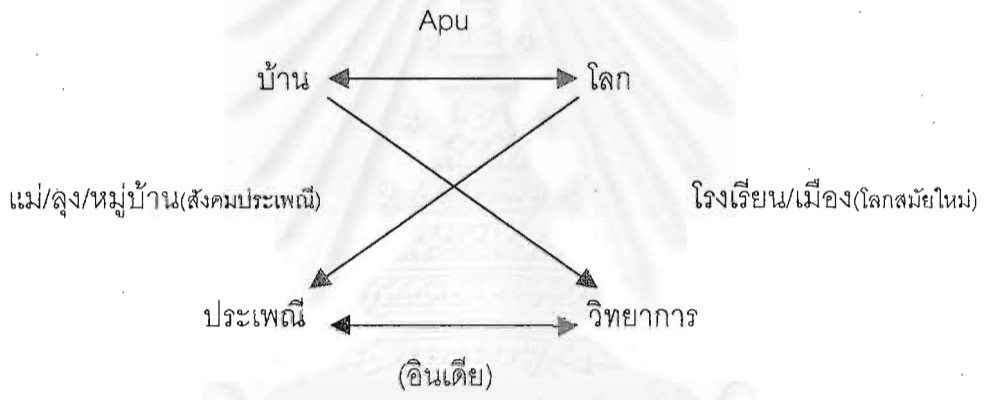


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

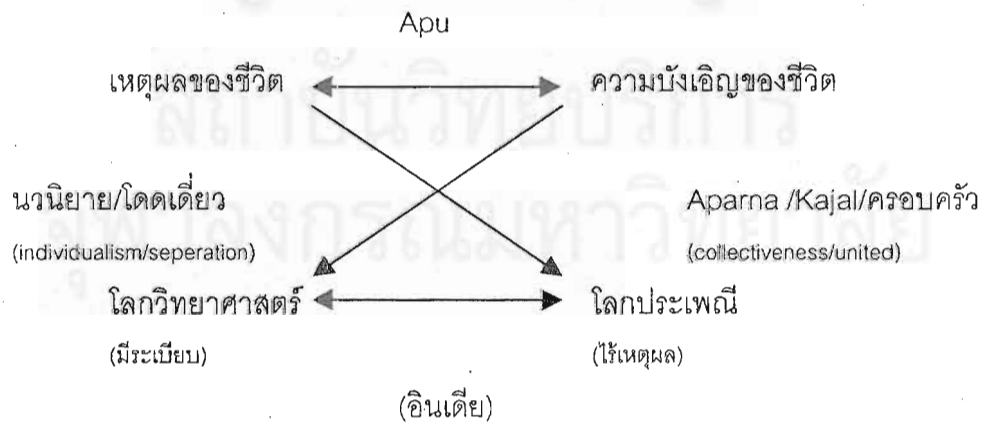
Pather Panchali



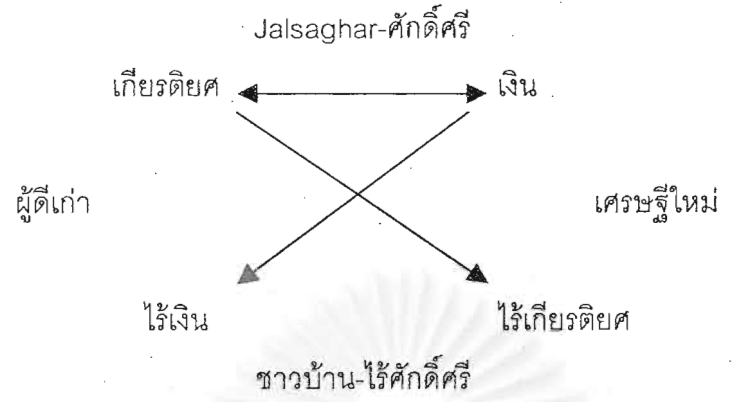
Aparajitto



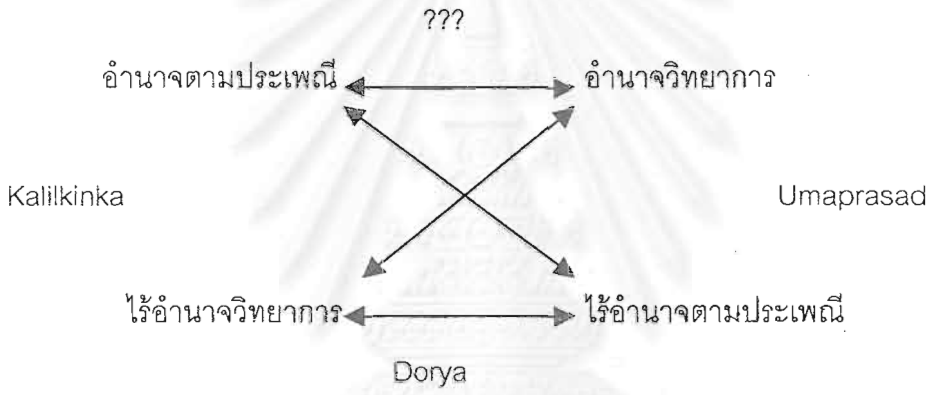
Apu Sansar



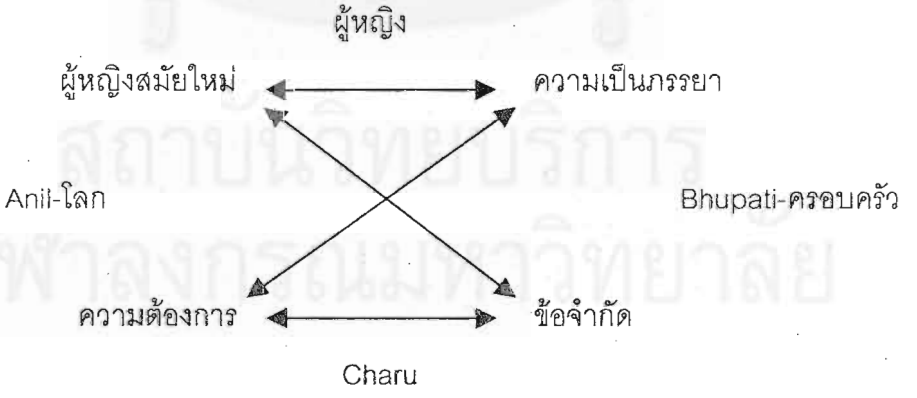
Jalsaghar



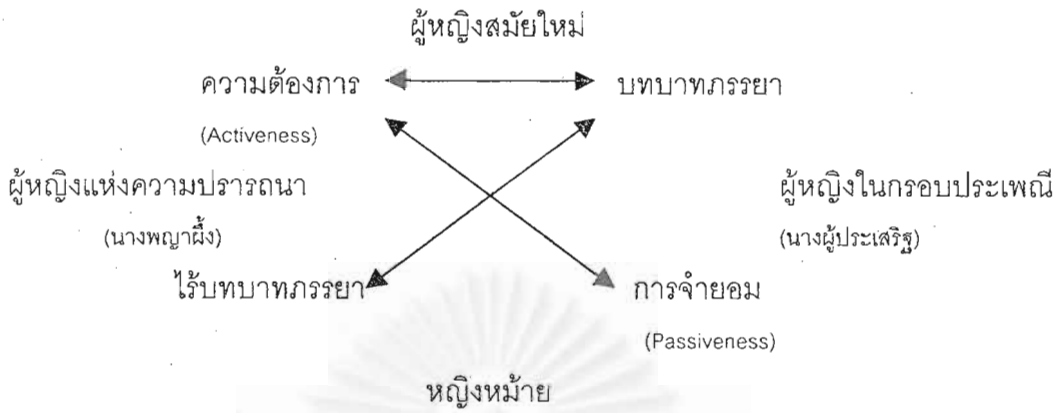
Devi



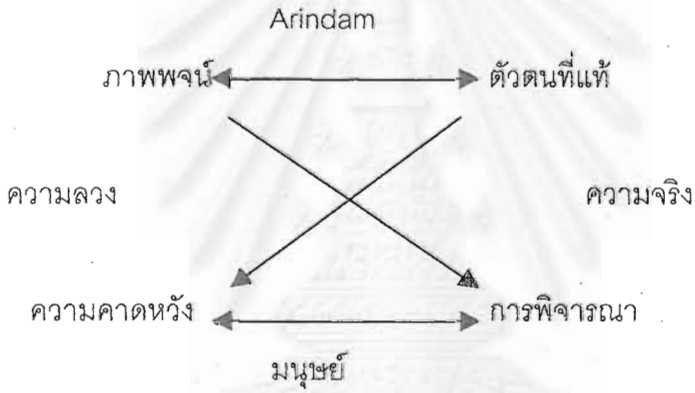
Charulata



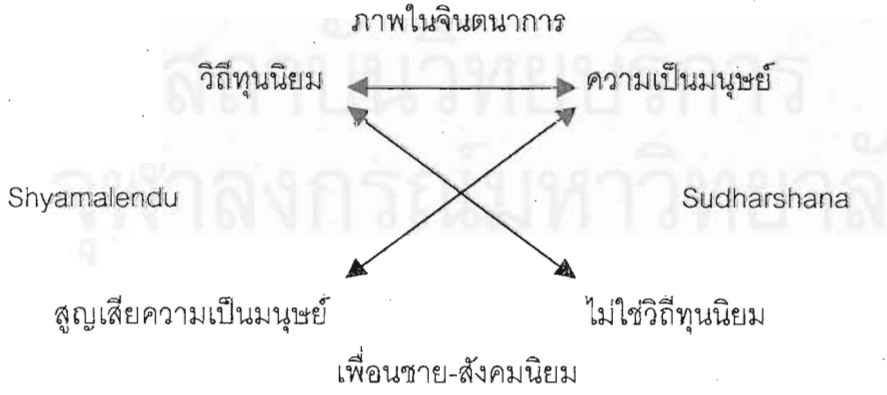
Ghare-Baire



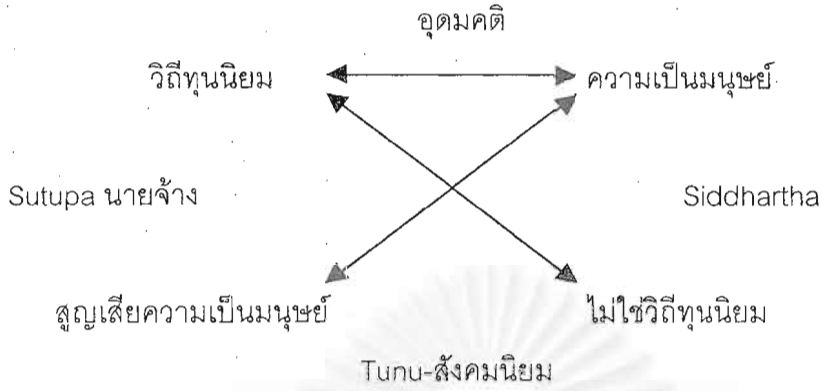
Nayak



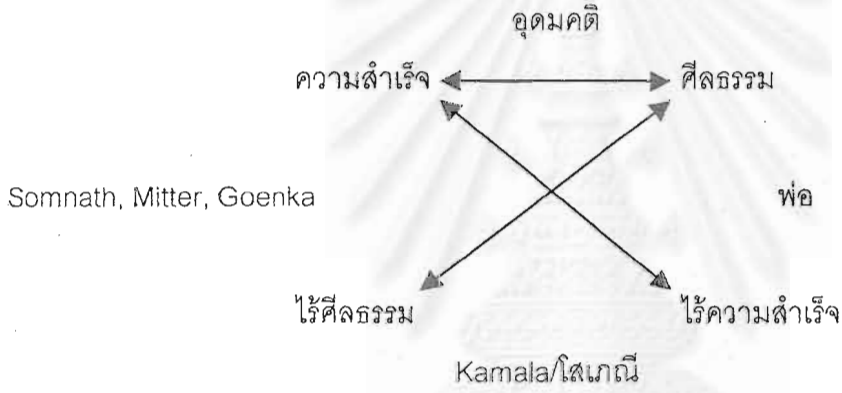
Seemabaddha



Pratidwandi

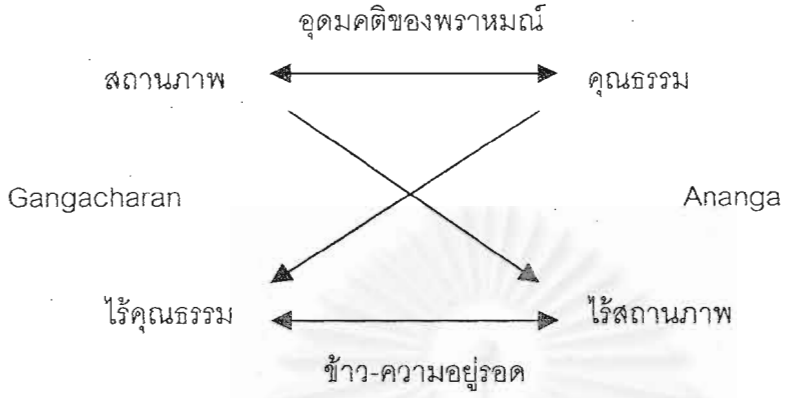


Jana Aranyer

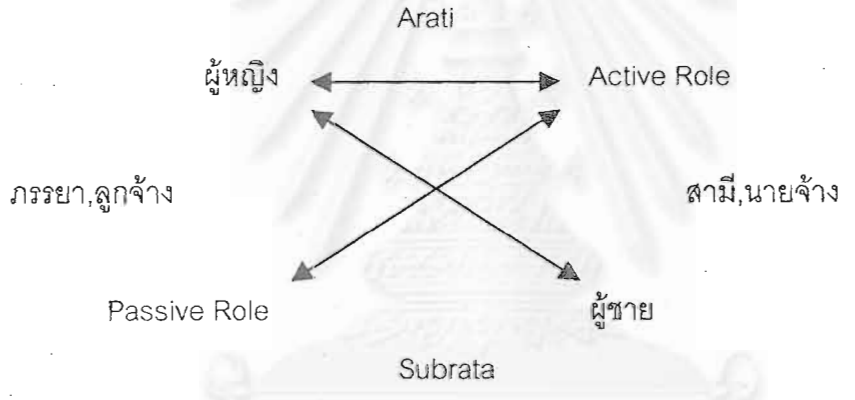


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

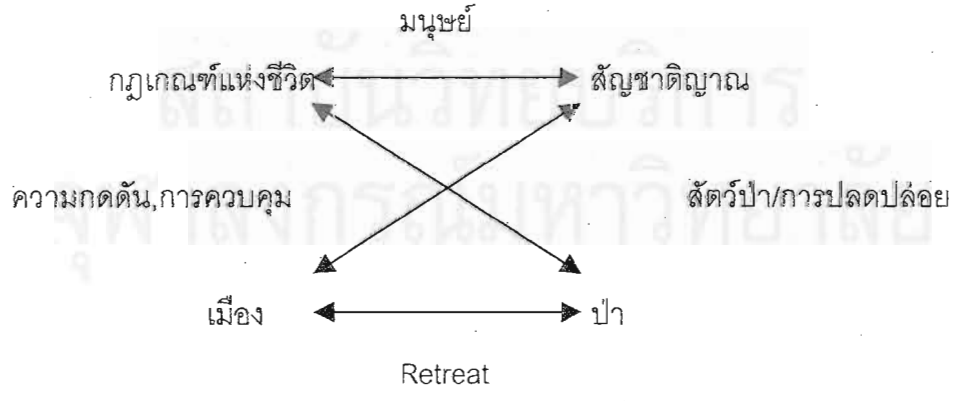
Ashani Sankeet



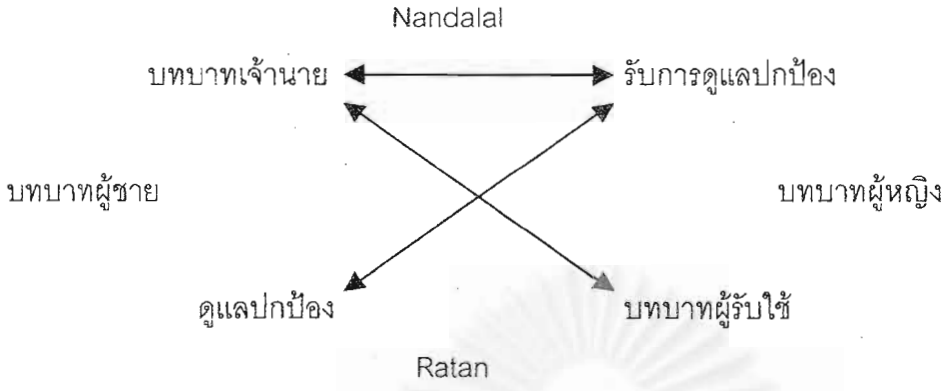
Mahanagar



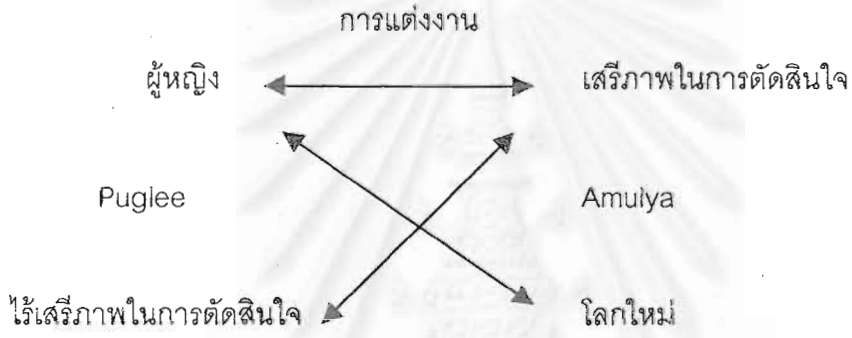
Aranyer Din Ratri



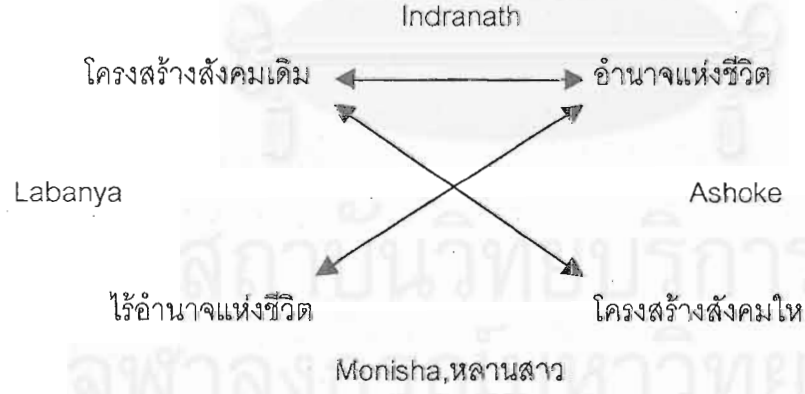
Teen Kanya



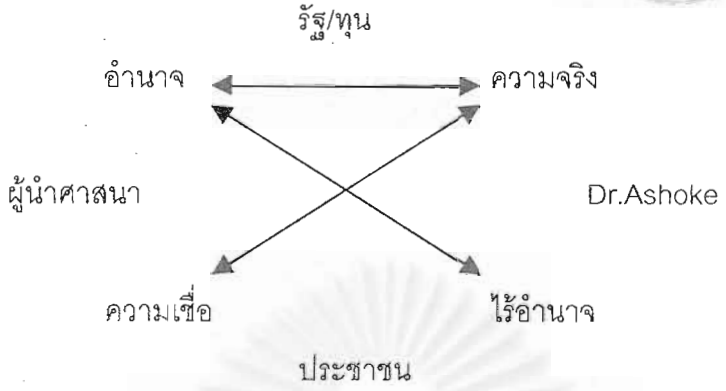
Sampati



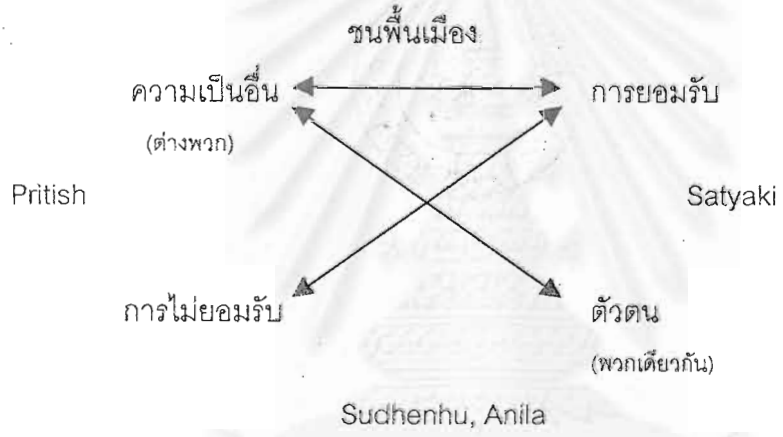
Kanchanjungha



Ganasatru



Agantuk



Shantrnj ke Khilari