การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543 -2555

ปริญญานิพนธ์

ของ

ม.ล.อุสุมา สุขสวัสดิ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มีนาคม 2559

การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543 -2555

ปริญญานิพนธ์

ของ

ม.ล.อุสุมา สุขสวัสดิ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มีนาคม 2559

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543 -2555

บทคัดย่อ

ของ

ม.ล.อุสุมา สุขสวัสดิ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย

มีนาคม 2559

ม.ล.อุสุมา สุขสวัสดิ์. (2559). *การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ด. (ศิลปวัฒนธรรมวิจัย). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: รองศาตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ , ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า , ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพดล อินทร์จันทร์.

การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555 เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มุ่งศึกษาลักษณะเด่นของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่ประสบความสำเร็จเป็นที่ยอมรับจากนานา ชาติ โดยการวิเคราะห์ในแง่เนื้อหา ความหมาย วิธีการเล่าเรื่อง ที่มาของผู้กำกับภาพยนตร์ผู้สร้างผลงาน ร่วมกับบริบททางสังคม ประวัติศาสตร์ เพื่อหาแนวคิดแบบอุดมคติของผู้กำกับภาพยนตร์อิสระของไทย และภาพลักษณ์ของสังคมไทยที่สะท้อนผ่านทางภาพยนตร์เหล่านี้ ในฐานะที่เป็นงานศิลปะสะท้อนให้เห็นถึงภาพของประเทศไทยในหลายๆ ด้าน ทั้งวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง และอุดมการณ์ของผู้คนร่วมสมัย

ในการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555 จำนวน 10 เรื่อง ผู้วิจัยกำหนดระเบียบวิธีวิจัยด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบทเนื้อหาและรูปแบบภายในภาพยนตร์ (Textual Analysis) วิเคราะห์บริบท (Contextual Analysis) จะให้ความสนใจบริบทแวดล้อมภาพยนตร์ทั้งตัวผู้ผลิตผลงานทั้ง 6 คน รวมทั้งบริบททางประวัติศาสตร์หรือเหตุการณ์ปัจจุบันที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงาน และนำเสนอข้อมูลที่ได้ด้วยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

ผลการวิจัยได้อภิปรายแยกเป็น 4 หัวข้อหลักคือ

1. การวิเคราะห์ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ตามแนวทางของทฤษฎีประพันธกร
2. การวิเคราะห์รูปแบบ โครงสร้าง วิธีการเล่าเรื่อง
3. การวิเคราะห์เนื้อหา แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ และประเด็นที่นำเสนอ
4. ความหมายในเชิงการสะท้อนภาพลักษณ์ความเป็นไทย และการวิพากษ์สังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์

จากงานวิจัยนี้จะเห็นได้ว่า ในแง่การประกอบสร้างความเป็นตัวตนของผู้กำกับประพันธกรเหล่านี้ จะเห็นได้ว่า พวกเขาจบการศึกษาด้านศิลปศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มีพื้นฐานในการเขียนเชิงสร้างสรรค์ และหลงรักในศิลปะภาพยนตร์ สนใจศึกษาภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศ พวกเขามีความพยายามที่จะทำความเข้าใจกับการเป็นไปในโลกรอบตัว ใช้ประสบการณ์ชีวิตหลากหลายที่สั่งสมมา ทำให้ได้ค้นพบเสียงของตนเองในที่สุด พวกเขาเหล่านี้มุ่งมั่นที่จะสื่อสารความคิดออกไปผ่าน

ผลงานภาพยนตร์ โดยมิได้ให้ความสำคัญกับผลตอบแทนทางการตลาดเป็นหลัก ทำให้พวกเขาสามารถผลิตผลงานที่มีอัตลักษณ์เป็นของตนเองสูง ในขณะเดียวกันก็มีความเป็นศิลปะสากลเพียงพอที่จะสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรมได้

กรรมการผู้ตัดสินรางวัล ผู้เชี่ยวชาญในวงการ และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ ต่างให้การชื่นชมในแง่ที่ภาพยนตร์ทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนภาพความจริง เป็นการบันทึกเรื่องราวความนึกคิดของผู้คนแห่งยุคสมัย ที่ปราศจากการเสแสร้ง ประดิดประดอย มีเนื้อหาที่พูดถึงคนชายขอบที่มักไม่มีใครเหลียวแลให้ความสำคัญ หรือมีการนำเสนอแนวคิดประเด็นที่น่าสนใจและแตกต่าง พร้อมทั้งมีการนำเสนอในรูปแบบที่โดดเด่น มีความเป็นตัวของตัวเอง แปลกใหม่เต็มไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงกับตัวเนื้อหาได้เป็นอย่างดี ภาพยนตร์เหล่านี้แม้จะมีเนื้อหาที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำชาตินั้นๆ แต่ก็ยังมีความเป็นสากลร่วมสมัย ที่คนทุกชาติทุกภาษาสามารถเข้าใจได้และแบ่งปันประสบการณ์ได้ ในฐานะที่เป็นมนุษย์ปุถุชนบนโลกที่สามารถเผชิญชะตากรรมที่ใกล้เคียงกันได้ทุกเมื่อ แม้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้จะมีอิสระในการเลือกประเด็นที่จะพูดในภาพยนตร์ของตนก็ตาม ยังมีการใช้สัญญะหรือการเปรียบเปรยอุปมาอุปมัยปรากฏอยู่บ่อยๆ ในภาพยนตร์เหล่านี้ เพื่อใช้ในการสื่อสารประเด็นที่ละเอียดอ่อน ไม่สามารถพูดออกมาตรงๆ ได้ หรือเสี่ยงต่อการก่อให้เกิดการโต้เถียงรุนแรง แสดงให้เห็นถึงสังคมไทยที่ยังคงมีความเป็นอนุรักษ์นิยมสูง แต่สัญญะเหล่านี้ก็เชิญชวนและท้าทายให้ผู้ชมได้ติดตามพยายามหาความหมายจากภาษาภาพยนตร์ ช่วยส่งเสริมให้เกิดการตีความได้อย่างอิสระ ตามประสบการณ์ โลกทัศน์และอุดมคติของแต่ละปัจเจกบุคคล อันเป็นลักษณะสำคัญของงานศิลปะที่ไร้พรมแดน

THE STUDY OF THAI INDEPENDENT FILMS THAT WON AWARDS INTERNATIONALLY FROM 2000 – 2012

AN ABSTRACT

BY

M.L.USUMA SUKHSVASTI

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Doctor of Arts degree in Arts and Culture Research

at Srinakharinwirot University

March 2016

M.L.Usuma Sukhsvasti. (2016). *The Study of Thai Independent Films That Won Awards Internationally From 2000 - 2012*. Doctor of Arts dissertation, D.A. (Arts and Culture Research). Bangkok: Faculty of Fine Arts Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc. Prof. Dr.Prit Supasetsiri, Asst. Prof. Dr.Chakapong Phaetlakfa, Asst. Prof. Dr.Noppadol Inchan.

This study is qualitative research aiming at exploring the characteristics of these films by analyzing the directors, content, and narrative forms, as well as the social and historical context surrounding the creation of the movies. It is a search for the ideologies of the directors and the images of 'being Thai' that reflect from these motion pictures as an art form portraying Thai society in various aspects : cultural, historical, social and political, including the ideology of contemporary Thai society.

The researcher studied 10 Thai independent movies that won international awards during these 12 years using research methodologies including analysis of content and narrative forms, contextual analysis, focusing on the background of the 6 directors, including the historical context or current events that inspired the creations of the works. The research is presented as a descriptive analysis.

The result of analysis is discussed in 4 main topics: analysis of the directors according to auteur theory; analysis of narrative form, structure and style; analysis of contents, themes and topics; and analysis of the portrayal of 'being Thai' and social commentaries that appeared in the films.

From the study, the researcher has discovered that all of these directors had Liberal Arts or Humanities educational backgrounds leading to authorship before going on to study film production and direct movies. They have been trying to understand the world around them, using a variety of life experiences accumulated to discover their own voice.
Film festival committees, cinema experts and critics have admired these independent Thai films for their genuine depictions of reality that record the mentalities of people within the era without pretentiousness or over-decoration. These movies usually speak of marginalized people who are often ignored by the main stream media, or present fascinating and

uncanny ideas and topics, and at the same time employ unique and creative narrative forms that help highlight their themes. Although these motion pictures are about the specific national cultural identity of Thai society, they bear some universal messages that can communicate with and be shared by people who have different cultural backgrounds.

Even though these directors have liberty to choose whatever topics they want, they often use signs, symbols or analogies throughout their films to communicate sensitive issues that cannot be addressed directly or are too controversial to discuss. This indicates that conservatism may still dominate Thai society. However, these semiotics and analogies invite and challenge audiences to freely interpret meaning from cinematic language according to their own experience and ideologies, which has become a key aspect of cinema as an art form that can communicate across borders.

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย
จาก
หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

ประกาศคุณูปการ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.นพดล อินทร์จันทร์ ในการให้คำแนะนำ และข้อคิดเห็นต่างๆ อันเป็นประโยชน์ในการวิจัยครั้งนี้มาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ในการสนับสนุนทุนวิจัย และยังให้ข้อคิดเห็นที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์, ศาสตราจารย์ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ และศาสตราจารย์ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาการศิลปวัฒนธรรม และการทำวิจัย ที่ทำให้ผู้วิจัยมาถึงจุดนี้ได้

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ สำหรับกำลังใจ และคำแนะนำที่มีประโยชน์ในเรื่องภาษา และการเรียบเรียงความคิด

ขอขอบคุณนักสร้างสรรค์ภาพยนตร์ทั้ง 6 ท่านที่สร้างสรรค์ผลงานอันยอดเยี่ยม และเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการทำวิจัยครั้งนี้ ขอบคุณคณะกรรมการตัดสินรางวัล, ผู้เชี่ยวชาญภาพยนตร์ และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งหลายที่เห็นคุณค่าของงานศิลปะเหล่านี้

และสุดท้ายขอขอบคุณ พ่อแม่ ครอบครัว ญาติผู้ใหญ่ พี่น้อง เพื่อนฝูง และลูกศิษย์ที่ช่วยเหลือ เข้าอกเข้าใจ และให้กำลังใจที่แสนอบอุ่นมาโดยตลอด

หากปริญญานิพนธ์ชิ้นนี้มีข้อผิดพลาดบกพร่องประการใด ผู้วิจัยต้องขออภัย และน้อมรับผิดแต่เพียงผู้เดียว

ม.ล.อุสุมา สุขสวัสดิ์

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ที่มาและความสำคัญของการวิจัย	1
	คำถามการวิจัย	7
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	7
	ขอบเขตของการวิจัย	7
	กรอบแนวคิดการวิจัย	8
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	8
	นิยามศัพท์	9
2	**กรอบแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	12
	แนวคิดด้านวัฒนธรรม อัตลักษณ์ สังคม และการสื่อสารวัฒนธรรม	13
	ความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม”	14
	อัตลักษณ์	15
	ทุนทางวัฒนธรรมและวัฒนธรรมไทย	21
	แนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์ภาพยนตร์และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	27
	การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis)	27
	การวิเคราะห์บริบท (Contextual Analysis)	32
	การวิเคราะห์ผู้รับสาร (Audience Analysis)	42
	ความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ	45
	ความหมายของภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส	45
	ความรู้เกี่ยวกับเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ	47
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	49
3	**ระเบียบวิธีวิจัย**	58
	ขอบเขตของประชากรที่ใช้ในการศึกษา	58
	การวิเคราะห์ข้อมูล	64

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

3 **(ต่อ)**

เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล 64

การนำเสนอข้อมูล 65

4 **ผลการวิจัย** 66

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล 66

ดอกฟ้าในมือมาร 68

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 68

เรื่องย่อภาพยนตร์ 68

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 70

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 72

สุดเสน่หา 74

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 74

เรื่องย่อภาพยนตร์ 75

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 76

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 81

สัตว์ประหลาด 81

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 82

เรื่องย่อภาพยนตร์ 82

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 84

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 96

แสงศตวรรษ 99

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 99

เรื่องย่อภาพยนตร์ 100

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 102

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 115

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

ลุงบุญมีระลึกชาติ 118
ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 118
เรื่องย่อภาพยนตร์ 120
รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 121
บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 125
ประวัติและภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์ : อาทิตย์ อัสสรัตน์ 133
วันเดอร์ฟูลทาว์น 135
ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 136
เรื่องย่อภาพยนตร์ 136
รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 137
บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 144
ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ : อโนชา สุวิชากรพงศ์ 150
เจ้านกกระจอก 151
ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 151
เรื่องย่อภาพยนตร์ 152
รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 154
บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 157
ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์: อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ 164
สวรรค์บ้านนา 166
ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 166
เรื่องย่อภาพยนตร์ 168
รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 169
บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 172

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 **(ต่อ)**

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์: คงเดช จาตุรันต์รัศมี 181

แต่เพียงผู้เดียว 184

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 184

เรื่องย่อภาพยนตร์ 185

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 186

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 187

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์: นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ 200

36 203

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์ 203

เรื่องย่อภาพยนตร์ 205

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง 206

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม 212

5 **สรุปและอภิปรายผลการวิจัย** 217

การวิเคราะห์ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ตามแนวทางของทฤษฎีประพันธกร 217

ที่มาของผู้กำกับภาพยนตร์ และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน 217

การวิเคราะห์แนวคิดอุดมคติของผู้กำกับภาพยนตร์ที่สะท้อนจากผลงาน ... 218

เอกลักษณ์ลายมือของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคน 221

การวิเคราะห์รูปแบบ โครงสร้าง วิธีการเล่าเรื่อง 224

การวิเคราะห์เนื้อหา แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ ประเด็นที่นำเสนอ
ตัวละคร ฉากหลังหรือสถานที่ และการใช้สัญญะที่ปรากฏในภาพยนตร์ ... 232

ความหมายในเชิงการสะท้อนภาพลักษณ์ความเป็นไทย และการวิพากษ์สังคม
ที่ปรากฏในภาพยนตร์ 238

อภิปรายสรุปผลการวิจัย 243

ข้อเสนอแนะ 243

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

บรรณานุกรม 245

ภาคผนวก 256

ประวัติย่อผู้วิจัย 267

บัญชีตาราง

ตาราง		หน้า
1	รายชื่อภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาและรางวัลที่ได้รับ	59
2	สรุปการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างวิธีการเล่าเรื่องโดยสังเขป	228
3	สรุปการวิเคราะห์เนื้อหาด้านต่างๆ ในภาพยนตร์โดยสังเขป	234

บทที่ 1
บทนำ

ที่มาและความสำคัญของการวิจัย

ภาพยนตร์ถือว่าเป็นสื่อที่มีบทบาท และอิทธิพลมากที่สุดสื่อหนึ่ง ขณะเดียวกัน ภาพยนตร์ก็ยังถูกจัดว่าเป็น ศิลปะแขนงที่เจ็ด ซึ่งได้รวบรวมศิลปะแบบอื่นๆ หลายแขนงไว้ด้วยกัน อาทิ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม ดนตรี นาฏศิลป์ และ ศิลปะการแสดงต่างๆ อีกมากมาย ถ่ายทอดผ่านเลนส์กล้องภาพยนตร์ และนำมาปะติดปะต่อเป็นภาพเคลื่อนไหว เป็นเรื่องราว มีทั้งภาพและเสียง อันก่อให้เกิด อารมณ์ ความรู้สึก และความคิด นานาประการ

โดม สุขวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการภาพยนตร์ไทย ได้ให้ข้อมูลไว้ใน หนังสือกำเนิดหนังไทยว่า ภาพยนตร์ไทยมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน ภาพยนตร์เรื่องแรกที่ถ่ายทำในเมืองไทยคือเรื่อง ‘นางสาวสุวรรณ’ (2465) ผู้สร้างคือบริษัทภาพยนตร์ ยูนิเวอร์ซัล ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ผู้แสดงทั้งหมดเป็นคนไทย ต่อมาคือ ภาพยนตร์เรื่อง ‘โชคสองชั้น’ (2470) เป็นภาพยนตร์ขนาด 35 มิลลิเมตร ขาว-ดำ ไม่มีเสียง ได้รับการยอมรับให้เป็นภาพยนตร์ประเภทเรื่องแสดงเพื่อการค้าเรื่องแรกที่สร้างโดยคนไทย

ในช่วงหลังพ.ศ. 2490 ถือเป็นช่วงยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์ไทย สตูดิโอถ่ายทำและภาพยนตร์มีจำนวนเพิ่มมากขึ้น หลังจากนั้นประเทศไทยเข้าสู่ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ถือเป็นช่วงซบเซาของภาพยนตร์ไทย เมื่อสงครามโลกยุติลง กิจการภาพยนตร์ในประเทศไทยค่อยๆ ฟื้นคืนกลับมาได้ เปลี่ยนไปสร้างเป็นภาพยนตร์ขนาด 16 มิลลิเมตรแทน และเมื่อบ้านเมืองเข้าสู่ภาวะคับขันภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องได้แสดงบทบาทของตนในฐานะกระจกสะท้อนปัญหาการเมืองและสังคม ในช่วงเวลาระหว่างปี พ.ศ. 2516-2529

ตั้งแต่ประมาณปีพ.ศ. 2531 เป็นต้นมา วัยรุ่นเป็นกลุ่มเป้าหมายใหม่ของคนทำภาพยนตร์ไทย วัฒนธรรมการดูภาพยนตร์ตามโรงถูกจำกัดเฉพาะวัยรุ่น เนื่องจากการขยายตัวของตลาดวิดีโอเทปภาพยนตร์ไทยที่ผลิตในช่วงนั้นจึงมีแต่ภาพยนตร์เกี่ยวกับวัยรุ่นเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนั้นก็ยังคงมีหนังผี และหนังบู๊ ผลิตออกมาประปราย ในช่วงปลายทศวรรษนี้ การผลิตภาพยนตร์ไทยได้ปรับปรุงคุณภาพของงานสร้าง จนกระทั่งหนังไทยชั้นดีมีรูปลักษณ์ไม่ห่างจากหนังระดับมาตรฐานของฮ่องกงหรือฮอลลีวู้ด แต่จำนวนการสร้างกลับลดลงจากที่เคยออกฉายมากกว่า 100 เรื่องในปีพ.ศ. 2533 ลดลงเหลือเพียงราว 30 เรื่องในปีพ.ศ. 2539 ทางด้านเพดานรายได้ลดลงจากระดับ 20-30 ล้านบาท (ต่อเรื่อง) ในระหว่างปีพ.ศ. 2531-2534 สู่ระดับ 50-70 ล้านบาท ในระหว่างปีพ.ศ. 2537-2540 แต่ยังห่างจากความสำเร็จของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่ทำรายได้ถึง 100 ล้านบาทเป็นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2539

การเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ไทยนั้น มีผลจากการเติบโตของตลาดวิดีโอ, การพัฒนาอย่างต่อเนื่องของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด และการปรับเปลี่ยนรูปแบบโรงภาพยนตร์ในกรุงเทพฯสู่ระบบมัลติเพล็กซ์ ซึ่งเริ่มต้นในปีพ.ศ. 2537 โรงภาพยนตร์ขนาดย่อมในห้างสรรพสินค้าที่มีระบบเสียงและระบบการฉายทันสมัยเหล่านี้นอกจากจะถูกสร้างให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตแบบใหม่ของคนเมืองแล้ว ยังมุ่งรองรับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเป็นหลัก ทำให้ภาพยนตร์ไทยถูกลดจำนวนการผลิตลงไปอย่างน่าใจหาย นอกจากนั้นความหลากหลายในแง่เนื้อหาของภาพยนตร์ก็ลดน้อยถอยลงไปด้วยเช่นกัน

ภาพยนตร์ไทยยุคใหม่ เริ่มต้นขึ้นเมื่อ นนทรีย์ นิมิตบุตรกำกับภาพยนตร์แก๊งสเตอร์ย้อนยุคเรื่อง '2499 อันธพาลครองเมือง' (2540) ออกฉายและหนังประสบความสำเร็จอย่างสูง นับได้ว่าเขาเป็นผู้บุกเบิกยุคใหม่ของวงการภาพยนตร์ไทย ซึ่งช่วยฟื้นฟูให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเข้าถึงกลุ่มคนดูรุ่นใหม่ๆ มากขึ้น

ในช่วงนั้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกำลังเข้าสู่ยุคการแข่งขันที่รุนแรงอย่างไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน นั่นเป็นเพราะกระแสโลกที่เป็นตัวกำหนดรสนิยมของการดูภาพยนตร์ของคนไทยเริ่มเปลี่ยนไป พร้อมๆ กับการเข้ามาของกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "คลื่นลูกใหม่" ที่ส่วนใหญ่สั่งสมประสบการณ์การทำภาพยนตร์มาจากการทำภาพยนตร์โฆษณา ไม่ว่าจะเป็น เป็นเอก รัตนเรือง เปิดตัวกับภาพยนตร์ชื่อแปลกๆ อย่าง 'ฝันบ้าคาราโอเกะ' (2540) ที่แม้จะไม่ประสบความสำเร็จในเรื่องรายได้ภายในประเทศแต่กลับได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีในต่างประเทศ โดยได้รับเกียรติไปฉายรอบปฐมทัศน์ที่งานเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเบอร์ลิน ไม่กี่ปีต่อมาวิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง ผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาผู้คร่ำหวอดอีกคนหนึ่ง ก็ได้ส่งงานภาพยนตร์คาวบอยย้อนยุคสีสันฉูดฉาด 'ฟ้าทะลายโจร' (2543) ออกสู่สายตาผู้ชมชาวไทย ซึ่งเป็นงานกำกับภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรก หลังจากทำหน้าที่เขียนบทให้กับเพื่อนสนิทอย่าง นนทรีย์ นิมิตบุตร ในเรื่อง '2499 อันธพาลครองเมือง' (2540) และ 'นางนาก' (2542) ภาพยนตร์เรื่องนี้ล้มเหลวด้านรายได้ในประเทศไทยแต่เมื่อนำไปฉายในต่างประเทศกลับประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้รับเลือกไปฉายในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ และได้รับรางวัลมากมายจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติทั่วโลก จนในที่สุดภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกซื้อไปจัดจำหน่ายในสหรัฐอเมริกาโดยบริษัทมิราแม็กซ์ซึ่งเก็บภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้เฉยๆ หลายปีโดยไม่ได้ออกฉาย เนื่อง จากมิราแม็กซ์ต้องการให้เปลี่ยนฉากจบของหนัง จนกระทั่งเปลี่ยนผู้จัดจำหน่ายเป็นแมกโนเลียพิคเจอร์ จึงได้ออกฉายในสหรัฐอเมริกาตั้งแต่วันที่ 12 มกราคม พ.ศ. 2550

ผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่ทั้งสามที่กล่าวถึงนี้ ไม่ว่าจะเป็น เป็นเอก รัตนเรือง, วิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง หรือ นนทรี นิมิตบุตร นับเป็นผู้บุกเบิกแนวหน้าในการพัฒนาภาพยนตร์ไทยยุคใหม่ แม้ต้องพึ่งเงินทุนจากค่ายหนังใหญ่ แต่ได้ผ่านการต่อสู้เพื่อการได้มาซึ่งอิสระทางความคิด ในการเลือกเนื้อหา

และวิธีการบอกเล่าที่แปลกใหม่ แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักเรื่องอื่นๆ ในช่วงเวลาเดียวกัน นอกจากนั้นพวกเขายังบุกเบิกในการเป็นผู้นำภาพยนตร์ไทย ไปสร้างชื่อเสียงในระดับสากลมากมาย อย่างไม่เคยเป็นมาก่อนในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย

ภาพยนตร์เรื่องต่อมาของ วิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง 'หมานคร' (2547) หนังแนวเหนือจริง (surreal) ทั้งสีสันของภาพและเนื้อเรื่อง แม้จะไม่ประสบความสำเร็จในแง่รายได้ภายในประเทศไทย แต่ก็ได้ถูกนำไปจัดจำหน่ายนอกภูมิภาคเอเชีย โดยบริษัท ยูโรปาคอร์ป ของผู้กำกับชื่อดังชาวฝรั่งเศส ลุค เบซอง ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ไปฉายตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติชั้นนำมากมาย รวมทั้งยังได้ลงโรงฉายสำหรับผู้ชมทั่วไปในประเทศฝรั่งเศสในปี พ.ศ. 2549 อีกด้วยนักวิจารณ์ต่างประเทศเปรียบเทียบเรื่องนี้กับ ภาพยนตร์ดังอย่าง 'Amélie' (2001) ของ ฌอง-ปิแอร์ เฌอเนต์ (Jean-Pierre Jeunet)

ในปีต่อมา ภาพยนตร์เรื่องถัดมาของวิศิษฐ์ เรื่อง 'เปนชู้กับผี' (2549) สามารถทำเงินได้ในตลาดภาพยนตร์ไทย อาจด้วยมีเนื้อหาที่เข้ากับรสนิยมคนไทยมากขึ้น โดยเฉพาะภาคพื้นเอเชีย ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงได้ไปลงโรงฉายอย่างกว้างขวางในประเทศมาเลเซีย และสิงคโปร์

ส่วน เป็นเอก รัตนเรือง หลังจาก 'ฝันบ้าคาราโอเกะ' (2540) ที่มีคนนำเขาไปเปรียบกับผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อดังอย่าง เควนติน เทรันติโน่ (Quentin Tarantino) แล้ว ภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มาของเขา ไม่ว่าจะเป็น 'ตลก69' (2542), 'มนต์รักทรานซิสเตอร์' (2544), 'รักน้อยนิดมหาศาล' (2546), 'คำสารภาพของมหาสมุทร' (2549) และ 'พลอย' (2550) ล้วนถูกซื้อไปจัดจำหน่ายในต่างประเทศ และนำไปฉายตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติชั้นนำทั่วโลกทุกเรื่อง ได้รับรางวัลมากมายทั้งในและต่างประเทศ รวมทั้งบางเรื่องได้รับการเสนอชื่อไปเป็นตัวแทนประเทศไทยไปชิงรางวัลออสการ์สาขาภาพยนตร์ต่างประเทศอีกด้วย

ด้วยชื่อเสียงและรางวัลต่างๆ จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ เป็นเอก รัตนเรือง จึงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นที่รู้จักในวงการภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศอย่างแพร่หลาย ภาพยนตร์ที่เขากำกับบางเรื่อง ได้รับเงินทุนหรือร่วมทุนกับบริษัทค่ายหนังของไทย และบริษัทต่างประเทศอย่าง ฟอทิสซิโม่ ฟิล์ม (Fortisimo Film) ตัวอย่างเช่น 'คำสารภาพของมหาสมุทร' เป็นการร่วมทุนกับต่างประเทศ ถ่ายทำในประเทศไทย ฮ่องกง และญี่ปุ่น นอกจากนั้นยังไปร่วมงานกับทีมงานต่างชาติที่มีชื่อเสียง อย่างเช่น ทาดาโนบุ อาซาโน่ (Tadanobu Asano) นักแสดงญี่ปุ่น และ ตากล้องชื่อดังอย่าง คริสโตเฟอร์ ดอยล์ (Christopher Doyle)

ในขณะที่ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ที่จนถึงปัจจุบันยังคงผลิตเพียงหนังผี หนังตลก และหนังรักวัยรุ่น เป็นหลัก อย่างไม่คิดจะเปลี่ยนแปลง เป็นเหตุให้แทบจะมิได้ให้พื้นที่กับภาพยนตร์แนวอื่นๆ อีกเลย ในบทความ หนังไทยนอกระบบกับความตื่นตัวของยุคสมัย ของธัญสก พันสิทธิวรกุล กล่าวถึงภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เอาไว้พอสังเขป ดังนี้ บรรดานักทำหนังรุ่นใหม่ได้พบ

ตลาดทางเลือกอีกทิศทางหนึ่ง ที่กำลังได้รับความสนใจจากต่างประเทศภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องได้มีโอกาสไปฉาย หรือคว้ารางวัลตามประเทศต่างๆ ยังมีการเคลื่อนไหวเป็นคลื่นใต้น้ำของนักทำหนังอีกกลุ่ม ที่หลายคนเรียกว่า 'ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส' ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่ ได้รับการศึกษาด้านภาพยนตร์มาจากต่างประเทศ แต่มิได้สังกัดหรือรับโอกาสจากค่ายหนังใหญ่ๆ ภายในประเทศ ได้สร้างพื้นที่ในวงการภาพยนตร์โดยเริ่มจากการทำหนังสั้น และสามารถสร้างชื่อให้กับตนเอง โดยมิได้พึ่งพาเงินทุนก้อนใหญ่ และการโฆษณาจากค่ายยักษ์ในประเทศแต่อย่างใด (ธัญสก พันสิทธิวรกุล 2554 : Online)

'ดอกฟ้าในมือมาร' (2543) ภาพยนตร์สารคดีเชิงทดลองความยาวหนึ่งชั่วโมงครึ่งของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ได้รางวัล Special Citation จากเทศกาลภาพยนตร์แวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา เวทีรางวัลเดียวกันกับที่ 'ฟ้าทะลายโจร' ของวิศิษฐ์ ศาสนเที่ยงได้รับ เขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์คนไทยคนแรกที่สามารถชนะรางวัล 'Un Certain Regard Award' คือเป็นรางวัลในประเภท 'น่าจับตามอง' ประจำปีพ.ศ. 2545 ของเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศสจากภาพยนตร์เรื่องสุดเสน่หา (2545) และถูกจัดเป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ดีที่สุดที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศสโดยนิตยสาร Le Cahiers du Cinema และในปีพ.ศ. 2547 ภาพยนตร์เรื่อง 'สัตว์ประหลาด' (Tropical Malady) ซึ่งร่วมกับบริษัท Anna Sanders Films ประเทศฝรั่งเศสได้รับรางวัล Jury Prize ที่เมืองคานส์อีกเช่นเดียวกันภาพยนตร์เรื่องต่อมาของเขา "แสงศตวรรษ" (Syndromes and A Century) (2549) ก็เข้ารอบการประกวดในเทศกาลภาพยนตร์เมืองเวนิส ประเทศอิตาลี และได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม Lotus du Meuilleur Film-Grand Prix ในงานเทศกาลภาพยนตร์จากเอเชีย ครั้งที่ 9 ประเทศฝรั่งเศส และล่าสุดในปีพ.ศ. 2553 ภาพยนตร์ 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' ของอภิชาติพงศ์ ก็ได้ประสบความสำเร็จสูงสุดเท่าที่ภาพยนตร์ไทยเคยได้รับ คือรางวัลปาล์มทองคำซึ่งเป็นรางวัลเกียรติยศสูงสุดจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์

นอกจากนั้นในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน วงการภาพยนตร์นอกกระแสของไทยมีการตื่นตัวค่อนข้างสูงมากในมุมของภาพยนตร์ขนาดสั้น ภาพยนตร์สั้นเรื่อง 'มอเตอร์ไซค์' (2543) ของอาทิตย์ อัสสรัตน์ ได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมฉายในสายประกวดที่เทศกาลภาพยนตร์ซันแดนซ์ (Sundance) ประเทศสหรัฐอเมริกา และฝ่าฟันจนสามารถเข้าไปชิงชัยในรอบสุดท้าย แม้จะไม่ได้รางวัลแต่นับว่าเป็นภาพยนตร์สั้นไทยเรื่องแรกที่เข้าร่วมเทศกาลภาพยนตร์นอกกระแสอเมริกันที่มีชื่อเสียงแห่งนี้ ภาพยนตร์ไทยเรื่องเดียวกันนี้เคยได้รับรางวัลภาพยนตร์สั้นยอดเยี่ยมที่เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติชิคาโก, เทศกาลภาพยนตร์นานาชาตินิวยอร์ค และอีกหลายๆ ประเทศรวม 15 รางวัลและภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของเขา 'Wonderful Town' (2550) ได้เข้าฉายในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติต่างๆ ถึง 47 ประเทศ รับรางวัลในเทศกาลเหล่านั้นมาถึง 9 รางวัล ได้ลงโรงฉายสั้นๆ แบบเก็บเงินใน

ประเทศไทย ได้ไปลงโรงฉายทั่วไปในฝรั่งเศส เบลเยี่ยม และสเปน รวมทั้งในอเมริกาในช่วงปลายปีพ.ศ. 2551

ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เติบโตมาในแนวใกล้เคียงกับอาทิตย์ อัสสรัตน์ คือ อโนชา สุวิชากรพงศ์ เจ้าของภาพยนตร์สั้นหลายรางวัลจากเทศกาลต่างประเทศต่างๆ อย่าง 'Graceland' (2549) และ 'Lunch' (2553) รวมถึงภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องแรก 'เจ้านกกระจอก ' (2552) ที่สามารถพิชิตรางวัลสูงสุดจากเทศกาลภาพยนตร์ นานาชาติทรานซิลเวเนีย ครั้งที่ 9 ประจำปีพ.ศ.2553 ที่ประเทศโรมาเนีย และรางวัล Tiger Awards จากเทศกาลภาพยนตร์รอตเตอร์ดัม ได้รับเลือกให้ไปฉายในเทศกาลภาพยนตร์ปูซานที่เกาหลีใต้อีกด้วย

ในบรรดาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ผลิตขึ้นให้วงการภาพยนตร์ไทย มีผู้กำกับภาพยนตร์จำนวนประมาณหนึ่งแม้จะไม่มากมายนัก ดังรายชื่อที่กล่าวไปแล้วข้างต้น และยังไม่ได้กล่าวถึงอีก อย่าง คงเดช จาตุรันต์รัศมี, อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ รวมทั้งคนทำหนังรุ่นใหม่อย่างนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ที่สามารถนำภาพยนตร์ไทยไปประสบความสำเร็จบนเวทีโลก ในแง่การสร้างผลงานที่ถือได้ว่าโดดเด่นเข้าขั้นเป็นงานศิลปะ ได้รับคำชื่นชมจากนักวิจารณ์ต่างชาติ และได้รับรางวัลเกียรติยศทั้งภายในและภายนอกประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่จัดว่าประสบความสำเร็จสูงสุดจากการตอบรับจากคนดูภาพยนตร์ชาวต่างชาติ เขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทยคนเดียว ที่ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาเงินทุนจากนายทุนค่ายหนังภายในประเทศ เนื่องจากความสามารถที่ต่างชาติยอมรับและมีชื่อเสียงสั่งสมมามากพอที่ขอเงินทุนจากต่างประเทศได้สม่ำเสมอ เห็นได้จาก ภาพยนตร์ของเขาอย่าง 'สัตว์ประหลาด', 'แสงศตวรรษ' และ 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' ส่วนใหญ่ได้รับเงินทุนในการสนับสนุนทางศิลปะจากสถาบันศิลปะจากต่างประเทศ อภิชาติพงศ์จึงมีอิสระที่จะผลิตงานของตนได้เต็มที่ แฟนประจำภาพยนตร์ของเขาในประเทศไทยมีจำนวนไม่มากนัก แต่ชื่อเสียงของเขาในต่างประเทศมีอยู่พอสมควร และด้วยรูปแบบภาพยนตร์ที่มิได้ใช้เงินทุนมหาศาล แต่มีคุณค่าทางศิลปะค่อนข้างสูง ก็ทำให้เขาผลิตผลงานออกมาได้อย่างสม่ำเสมอ

ไม่มีเวลาช่วงไหนในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย ที่จะมีผู้กำกับภาพยนตร์จำนวนหลายคนที่สามารถประสบความสำเร็จ มีฝีมือเป็นที่ยอมรับในระดับสากล ทั้งในเรื่องการสร้างสรรค์เนื้อหาที่มีความหลากหลาย และทรงคุณค่าทางศิลปะได้ดีเท่าเวลานี้มาก่อน ปรากฏการณ์นี้ ทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเป็นงานอีกกลุ่มหนึ่งที่น่าจับตามองเป็นอย่างยิ่ง แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ของวงการภาพยนตร์ไทย กลับเป็นที่ชื่นชมในต่างประเทศ และเป็นที่รับรู้เพียงวงแคบในประเทศไทย มีคนไทยเพียงไม่กี่คนที่มีโอกาสได้ชมภาพยนตร์ไทยเหล่านี้ เนื่องจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องและนายทุนเชื่อว่า ภาพยนตร์เหล่านี้ไม่น่าจะถูกกับรสนิยมคนไทยและไม่สามารถทำการตลาดได้

แม้ว่าจะมีคนไทยหลายคนมองว่า ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไม่สนุกเข้าใจยาก ซึ่งก็คงจะเป็นความจริง ถ้าคนเหล่านั้นหวังจะชมภาพยนตร์เพื่อความสนุกสนานเพียงอย่างเดียว แต่ในฐานะที่จัดว่า ภาพยนตร์เป็นงานศิลป์แขนงหนึ่ง ภาพยนตร์เหล่านี้ย่อมเป็นผลงานศิลปะที่มีคุณค่าบางอย่าง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาถึงลักษณะเฉพาะอันเป็นอัตลักษณ์โดดเด่นของภาพยนตร์ไทยกลุ่มนี้ เหตุใดหรือคุณสมบัติใดที่ดึงดูดใจผู้ชมต่างประเทศ ภาพยนตร์เหล่านี้สะท้อนภาพลักษณ์ใดบ้างในสังคมไทยที่เป็นสากลและทำให้คนต่างชาติเปิดรับหนังไทย และเข้าใจวัฒนธรรมที่แตกต่างได้ ทั้งในแง่เนื้อหา ศาสตร์และศิลป์ของการผลิต ทั้งนี้โดยอยู่บนพื้นฐานของสมมติฐานที่ว่า ภาพยนตร์ไทยที่ดี มีคุณค่าในแง่ศิลปะ และในขณะเดียวกัน ก็สามารถดึงดูดความสนใจของตลาดต่างชาติได้นั้น มีเสน่ห์อยู่ที่การมีเอกลักษณ์เป็นของตนเองในขณะเดียวกันก็มีเนื้อหาที่เป็นสากลและไม่พยายามลอกเลียนแบบชาติต่าง

สาเหตุในการที่เลือกศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วง 15 ปีที่ผ่านมานี้เนื่องมาจากช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่ภาพยนตร์มีการเคลื่อนไหวมาก ภาพยนตร์ไทยมีโอกาสได้สร้างชื่อเสียงให้แก่ประเทศชาติ และประสบความสำเร็จอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน ส่งผลให้ในแง่ของบุคลากร ทำให้มีผู้ที่สนใจศึกษาทางด้านภาพยนตร์เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยหลายคนในยุคนี้สามารถผลิตผลงานที่มีมาตรฐานเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง บางคนสามารถเทียบเคียงได้กับผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงในต่างประเทศ นอกจากนั้น บริบทในทางสังคมและการเมืองภายในประเทศ ก็ล้วนมีผลในการประกอบสร้างผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสในช่วงเวลานี้อย่างยิ่ง ทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะสะท้อนความคิดในแง่มุมต่างๆ ออกมาก ไม่ในทางตรงก็ทางอ้อม ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าสนใจศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังมีความสนใจศึกษาตัวผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเหล่านี้ ในแง่การประกอบสร้างผลงานคุณภาพระดับโลก สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตนได้อย่างน่าสนใจเขาเหล่านั้นบางคนหาได้ได้รับการศึกษาอบรมมาทางด้านภาพยนตร์หรือไม่อย่างไร ได้รับแรงบันดาลใจจากไหนอะไรคือปัจจัยพื้นฐานในการสร้างผู้กำกับภาพยนตร์ระดับศิลปิน ที่สามารถสร้างงานศิลปะที่มีคุณค่าเหล่านี้ได้

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นนักวิชาการทางด้านภาพยนตร์ และมีส่วนในการผลิตนักศึกษาที่ส่วนใหญ่ต้องการจะก้าวไปทำงานในวงการภาพยนตร์ไทยในอนาคต ปรารถนาที่จะพัฒนาคุณภาพของของบัณฑิตสาขานี้ให้มีความสามารถรอบด้าน ทั้งทางด้านเทคนิควิธีการ การใช้เทคโนโลยีที่เท่าทันยุคสมัย และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในการพัฒนาวิธีการคิด การสร้างสรรค์งาน รสนิยม และวิสัยทัศน์ที่กว้างไกล สองปัจจัยดังกล่าว จุดประกายให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระดับโลกเหล่านี้ ทั้งในแง่เนื้อหาซึ่งสะท้อนวัฒนธรรม วิถีชีวิต ความเป็นไทย และวิธีการ

เล่าเรื่อง อันแสดงให้เห็นศักยภาพของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยมีวิสัยทัศน์ในการเลือกเรื่องที่จะเล่ามีทักษะในการถ่ายทอดเรื่องราว มีสไตล์การเล่าเรื่องในรูปแบบภาพยนตร์ที่โดดเด่น มีความเป็นตัวของตัวเองสูง สร้างผลงานอันเป็นที่ยอมรับว่ายอดเยี่ยมทางด้านศิลปะมีความคิดสร้างสรรค์ รวมไปถึงรสนิยม และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานระดับคุณภาพ จนเป็นที่ยอมรับจากผู้ชม และผู้ทรงคุณวุฒิทางศาสตร์ภาพยนตร์ในปัจจุบัน ทั้งในและต่างประเทศ

การศึกษางานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ประสบความสำเร็จดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น น่าจะช่วยชี้แนะแนวทาง ให้กับคนกลุ่มนี้ที่จะคิดผลิตงานให้ได้มีคุณภาพ สร้างคุณค่าให้กับศิลปวัฒนธรรมและสะท้อนมิติทางสังคม โดยไม่ต้องขึ้นอยู่กับกลไลทางการตลาดมากนัก

คำถามการวิจัย

1. มีปัจจัยอะไรบ้างในผลงานภาพยนตร์นอกกระแสของไทยเหล่านี้ ที่มีผลทำให้ประสบความ สำเร็จ ในเวทีเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ ทั้งในวิธีการถ่ายทอดเรื่องราว และเนื้อหา
2. ภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้ มีคุณค่าความงามเชิงวัฒนธรรมอย่างไร และสามารถสะท้อนภาพลักษณ์ วิถีชีวิตและความเป็นไปในสังคมไทยอย่างไรบ้าง

วัตถุประสงค์ของการการวิจัย

1. เพื่อศึกษาลักษณะโครงสร้าง องค์ประกอบ รูปแบบวิธีการเล่า รวมทั้งเนื้อหา สาระ และแรงบันดาลการสร้าง ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ประสบความสำเร็จได้รับรางวัลเกียรติยศในระดับนานาชาติระหว่างปีพ.ศ.2543-2555
2. เพื่อศึกษาคุณค่าความงามทางศิลปะของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ในแง่ของการทำหน้าที่สะท้อนภาพ ลักษณ์ทางวัฒนธรรมและสังคมไทย โดยปราศจากอิทธิพลทางการตลาด หรือความพยายามในการสร้างภาพลักษณ์ใดๆ ของผู้มีอำนาจ

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่ได้รับรางวัลเกียรติยศจากเวทีประกวดเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติระหว่าง พ.ศ. 2543-2555 ซึ่งล้วนเป็นภาพยนตร์ที่โดดเด่น และได้รับการยอมรับจากนักวิชาการและนักวิจารณ์ในระดับสากลในช่วงระยะเวลา 15 ปีที่ผ่านมานี้ มีภาพยนตร์ที่น่าสนใจที่คัดมา 10 เรื่องได้แก่ ดอกฟ้าในมือมาร (2543), สุดเสน่หา(2545), สัตว์ประหลาด (2547), แสงศตวรรษ(2549), ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553), Wonderful Town(2550),

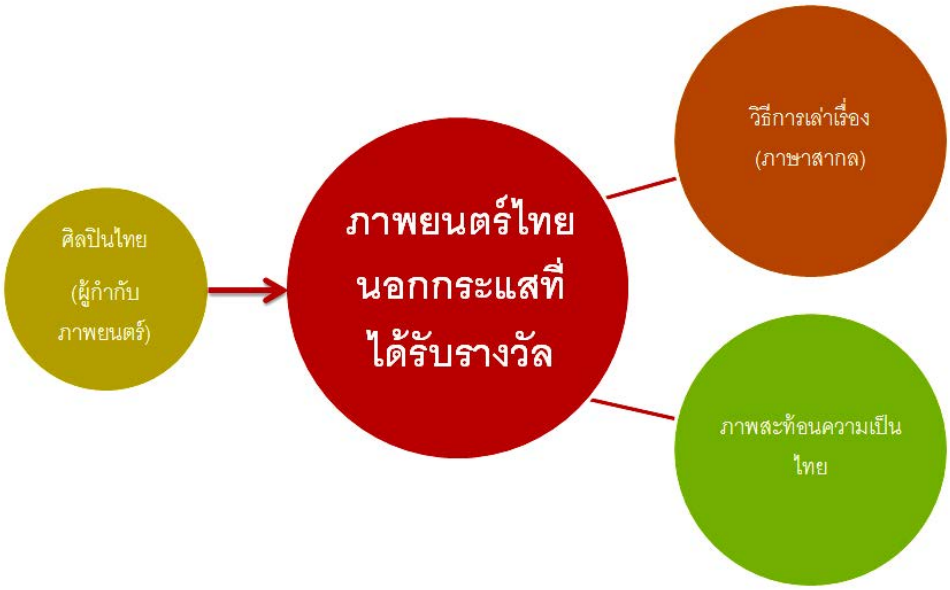
เจ้านกกระจอก(2552), สวรรค์บ้านนา (2552), แต่เพียงผู้เดียว (2554) และ 36 (2555) ผู้วิจัยจะมุ่งศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเหล่านี้ในประเด็นดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์เนื้อหา และความหมายที่สื่อออกมาสู่ผู้รับของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ที่แสดงให้เห็นถึง แนวคิด ความเชื่ออุดมคติของผู้สร้างที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์

2. วิเคราะห์รูปแบบ โครงสร้าง วิธีการเล่าเรื่อง ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเหล่านี้ เพื่อให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ เอกลักษณ์ และความเป็นสากลที่ปรากฏอยู่ในผลงาน

3. วิเคราะห์บริบททางวัฒนธรรมและสังคม ที่สร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ รวมไปถึงภูมิหลังและประวัติการทำงานของผู้สร้างงานเหล่านั้นด้วย

กรอบแนวคิดการวิจัย



ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อให้ผู้ที่สนใจในเรื่องภาพยนตร์ในแนวทางของงานศิลป์ เรียนรู้ที่จะเข้าใจ เข้าถึงความหมาย เสพความงาม และเจตนารมณ์ของผู้สร้าง งานภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้ ซึ่งคนส่วนใหญ่อาจจะยังเข้าไม่ถึง ให้ผู้ชมสามารถเข้าถึง สัมผัส และซาบซึ้งกับ ความงามทางสุนทรียะของภาพยนตร์แนวนี้มากขึ้น

2. เพื่อให้ผู้ที่สนใจศึกษาทางด้านวัฒนธรรม ได้เห็นถึงคุณค่าความงามของภาพยนตร์เหล่านี้ ทั้งในแง่ของเนื้อหาที่ภาพสะท้อนความเป็นจริงในสังคมไทย โดยปราศจากอิทธิพลกลไกทางการตลาดหรือความพยายามในการสร้างภาพลักษณ์ใดๆ ของผู้มีอำนาจ และในแง่วิธีการเล่าเรื่องที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน และความเป็นสื่อสากลของภาพยนตร์ที่เข้าถึงผู้คนได้ไม่ว่าชาติศาสนาใด

3. เพื่อประโยชน์ในด้านการเรียนการสอน ให้นักศึกษาภาพยนตร์ ได้เรียนรู้ลักษณะโครงสร้าง รูปแบบวิธีการเล่า รวมทั้งเนื้อหา ในภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับการยกย่องในระดับนานาชาติเหล่านี้ และสำหรับคนทำภาพยนตร์ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการนำไปพัฒนาปรับปรุงพัฒนาผลงานตนเอง และเป็นการยกระดับคุณภาพของบุคลากรในวงการให้มีการผลิตภาพยนตร์ไทยที่มีคุณภาพได้มากขึ้นในอนาคต

นิยามศัพท์

"ปัจจัยที่มีผลทำให้ภาพยนตร์ประสบความสำเร็จ"

คำว่า "ปัจจัย" ในงานวิจัยนี้ มุ่งศึกษาปัจจัย 3 ด้าน ได้แก่

1. ปัจจัยทางเนื้อหาของภาพยนตร์ (content) อันประกอบไปด้วย เรื่องราวของตัวละครที่นำเสนอ แก่นเรื่อง แนวคิดและมุมมองที่ภาพยนตร์สื่อสารออกมา

2. ปัจจัยทางรูปแบบวิธีการเล่าเรื่อง (form) อันเป็นศาสตร์และศิลป์ของการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งมีองค์ประกอบที่หลากหลาย ตัวอย่างเช่น โครงสร้างเรื่อง กลวิธีการเล่าเรื่อง มุมมอง การแสดง การถ่ายภาพ การจัดแสง การลำดับเรื่อง และการตัดต่อ เป็นต้น

3. ปัจจัยทางบริบทของวัฒนธรรมและสังคมที่ส่งผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์สร้างสรรค์ผลงาน (context) ซึ่งประกอบด้วย ประวัติภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์ และแรงบันดาลใจในการสร้างงาน

"คุณค่าความงามทางศิลปะของภาพยนตร์"

คุณค่าความงามของภาพยนตร์ มีลักษณะเดียวกันกับงานศิลปะแขนงอื่นๆ ตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ งานศิลปะแต่ละประเภทก็มีจุดมุ่งหมายหรือคุณค่าที่แตกต่างกันออกไป ในงานวิจัยชิ้นนี้จะสำรวจคุณค่าความงามทางศิลปะของภาพยนตร์ใน 3 มิติ ด้วยกัน

1. มิติแรกเป็นเรื่องของเนื้อหา (Content) เนื้อหาที่ดี ควรต้องมีประเด็นที่น่าสนใจ เรื่องราวไม่ว่าจะเกี่ยวกับอะไรก็ตามควรจะมีความแปลกใหม่ และแตกต่าง เสนอความคิดที่น่าสนใจ เกิดมุมมองใหม่ๆ เป็นแรงบันดาลใจ เกิดความปลดปล่อย หรือ ให้ความรู้ จรรโลงจิตใจ และยังเปิดโลกทัศน์ให้กับผู้เสพให้กว้างขึ้นอีกด้วย นอกจากนั้นบทภาพยนตร์จะต้องสร้างความน่าเชื่อถือ มีเหตุผลที่สามารถทำให้ผู้เสพเชื่อได้ว่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เกิดขึ้นได้จริงตามตรรกะข้อแม้ที่สร้างขึ้นในเรื่องราวนั้นๆ อาจมีการใช้สัญลักษณ์ ในการสื่อความรู้สึก แนวคิด และความเชื่อบางอย่าง ที่พูดออกมาตรงๆ อาจไม่เหมาะสมนักในบรรยากาศสมัยนั้น แฝงไว้ในเนื้อหาที่เล่ามีความเป็นสัจธรรมหรือสากล มากพอที่ใครๆ ที่มีความลึกซึ้งพอสมควรก็สามารถเข้าใจได้

2. มิติความงามในการเล่าเรื่อง (Form) ซึ่งมีองค์ประกอบจำนวนมาก ภาพยนตร์เล่าด้วยเป็นหมื่นๆ แสนๆ ภาพ สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระ และไร้กาลเวลา มีได้ทั้งเสียงสนทนา เสียงความคิดของตัวละคร เสียงระเบิดสะเทือนเลื่อนลั่น เสียงดนตรีประกอบทุกอารมณ์จะสรรหามา เสียงความเงียบวังเวง การตัดต่อที่แนบเนียน ตามจังหวะที่เหมาะสม มุมกล้องที่ปรับเปลี่ยนได้ดังใจผู้สร้างสรรค์ การนำเสนอวิธีการแนวทางการเล่าแปลกใหม่ มีพลังและเต็มไปด้วยจินตนาการ องค์ประกอบศิลป์ การกำกับการแสดง และการแสดงที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ให้คนดูเชื่อว่าสิ่งที่เกิดขึ้นตรงหน้ามีความเป็นไปได้ที่จะเกิดขึ้นจริง (Plausibility) กลวิธีในการเล่า ที่ชวนให้สนใจ ติดตามการเลือกลำดับการเล่า ล้วนก่อนให้เกิดเสน่ห์ในการถ่ายทอดเรื่องราว การสร้างความขัดแย้ง และไล่ไปสู่ Climax และจบลงด้วยความอิ่มเอม หรือทิ้งให้ผู้ดูคิดต่อไปอีก การท้าทายความคิดคนดู การเลือกการลำดับภาพ ขนาดภาพ ในแต่ละเฟรม ดูแล้วมีความลื่นไหล ไม่ติดขัด หรือการตัดสลับให้เกิดความขัดแย้ง เกิดความหมายในเชิงสัญลักษณ์ หรือเกิดความตื่นเต้นหวาดเสียว สารพัดเรื่องราว และอารมณ์ ความสวยงามของภาพ องค์ประกอบศิลป์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น สถานที่ถ่ายทำ ฉากที่ต้องสร้างใหม่ สีสันของอุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกายของผู้แสดง แสง สีที่เกิดขึ้นในภาพ รวมไปถึงเสียงที่ใช้ประกอบในภาพยนตร์ ล้วนแล้วแต่เป็นส่วนสาคัญในการสร้างสรรค์ความเหมือนจริง ความน่าเชื่อถือ อารมณ์ และความรู้สึกที่สะท้อนเรื่องราว (Mood & Tone) ตามความมุ่งหมายที่ต้องการสื่อของผู้สร้าง แสดงออกถึงอารมณ์ภายในของมนุษย์ออกมาให้ปรากฏ ด้วยจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์

3. มิติของผลลัพธ์ (Impact) ผลที่เกิดขึ้นหลังจากภาพยนตร์ออกฉายแล้ว ภาพยนตร์บางเรื่องได้สร้างจิตสานึก หรือกระแสความนิยม บางประการในสังคมหลังจากเผยแพร่ออกไป จะโดยความตั้งใจ หรือเจตจำนงดั้งเดิมของผู้สร้างหรือไม่ก็ตาม บางเรื่องสามารถเปลี่ยนทัศนคติให้กับผู้คนในมุมมองที่ต่างออกไป เกิดเป็นผลการทบที่เกิดในมุมกว้าง ระดับสังคม และระดับปัจเจก บางเรื่องอาจมีพลังมากพอที่จะเปลี่ยนแปลงทัศนคติ การตัดสินใจในการเลือกเส้นทางดำเนินชีวิตของคนบางคนได้ ภาพยนตร์ในหลายครั้งทำหน้าที่สะท้อนความคิด ความเชื่อ บันทึกเรื่องราวหรือความรู้สึกของผู้คนในยุคสมัยนั้นๆ เอาไว้อีกด้วย

“ภาพยนตร์นอกกระแสหรือ หนังอาร์ต”

ภาพยนตร์นอกกระแส (independent film หรือ indie film) หมายถึงภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นโดยมิได้อยู่ภายใต้การควบคุมของ บริษัทสตูดิโอภาพยนตร์กระแสหลัก (ในที่นี้มักจะหมายถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ใหญ่ๆ ที่ผลิตภาพยนตร์เพื่อการค้า หวังผลกำไรเป็นหลัก อย่าง ฮอลลีวู้ด เป็นต้น) ภาพยนตร์นอกกระแส มักจะเรียกสั้นๆ อีกอย่างหนึ่งว่า “หนังอาร์ต” (art film หรือ art house film)

นอกจากในเรื่องของแหล่งเงินทุนที่นำมาผลิตภาพยนตร์ และวิธีการเผยแพร่ที่จำกัดแล้ว ลักษณะสำคัญที่แยกภาพยนตร์นอกกระแสออกจากภาพยนตร์กระแสหลักก็คือ มีลักษณะการนำเสนอ ที่มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ทดลอง มีเนื้อหาที่แตกต่าง เป็นปากเป็นเสียงให้กับชนกลุ่มน้อยหรือคนชายขอบ ที่ต่างออกไปจากแนวคิดกระแสหลัก หรือเป็นการสะท้อนถึงวิสัยทัศน์ทางศิลปะของตัวผู้สร้างสรรค์งาน ในฐานะศิลปินหรือประพันธกรมากกว่าที่จะมุ่งเน้นเพื่อความบันเทิงเริงรมย์ (Hayward. 1996:190)

“เทศกาลภาพยนตร์”

เทศกาลภาพยนตร์ (film festival) คือเทศกาลที่นำเสนอหรือแสดงภาพยนตร์ภาพยนตร์ที่นำมาฉายมักเป็นภาพยนตร์ในช่วงปีที่ใกล้เคียงกับช่วงที่จัด หรืออาจมีข้อกำหนดเฉพาะแต่ละเทศกาล ภาพยนตร์ซึ่งขึ้นอยู่กับจุดเน้นของแต่ละเทศกาล โดยอาจจะรวมภาพยนตร์ต่างชาติที่สร้างนอกประเทศของประเทศที่จัดงานเทศกาลภาพยนตร์ก็ได้ บางครั้งอาจเน้นรูปแบบเฉพาะ เช่น เทศกาลภาพยนตร์แอนิเมชั่น เทศกาลภาพยนตร์สารคดี หรือเฉพาะเจาะจงเนื้อหา เช่น เทศกาลภาพยนตร์เกย์และเลสเบี้ยน โดยมากเทศกาลภาพยนตร์จะจัดขึ้นเป็นประจำปี โดยส่วนใหญ่แล้ว เทศกาลภาพยนตร์เหล่านี้ มักจะจัดขึ้นเพื่อเป็นพื้นที่ส่วนหนึ่งให้กับภาพยนตร์นอกกระแส หนังอาร์ต หรือภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นนอกสตูดิโอ ที่อาจจะไม่ได้รับโอกาสให้เข้าฉายตามโรงภาพยนตร์ปรกติทั่วไป

นอกจากจะมีการจัดฉายภาพยนตร์แล้ว บางเทศกาลจะมีการมอบรางวัลให้กับภาพยนตร์ที่เข้าประกวด มาตรฐานในการพิจารณาให้รางวัลขึ้นอยู่กับคณะกรรมการของแต่ละเทศกาล ซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้อง ศิลปินนักสร้างภาพยนตร์ที่ได้รับความเชื่อถือและการยอมรับจากคนในอาชีพเดียวกัน ในระดับนานาชาติ โดยทั่วไปแล้วการให้ความสำคัญจะอยู่ที่ ศิลปะรูปแบบการเล่าเรื่อง และเนื้อหาที่น่าสนใจ มีพลัง สะท้อนถึงความเป็นมนุษย์ และวิสัยทัศน์ของผู้สร้างสรรค์ผลงาน มากกว่าความยิ่งใหญ่อลังการของฉากหลัง หรือเทคนิคพิเศษที่ตระการตา และความสนุกสนานบันเทิง

เทศกาลภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักแพร่หลาย และมีอายุการจัดที่ยาวนานพอสมควร ได้แก่ เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์ (Cannes Film Festival), เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเบอร์ลิน (Berlin International Film Festival), เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน (Busan International Film Festival) เป็นต้น

บทที่ 2
ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง "การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555" อาศัยกรอบแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ เพื่อใช้ประกอบเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

1. แนวคิดด้านวัฒนธรรม อัตลักษณ์ สังคม และการสื่อสารวัฒนธรรม
   - 1.1 ความหมายของคำว่า "วัฒนธรรม"
   - 1.2 อัตลักษณ์
     - 1.2.1 ความหมายและการสร้างอัตลักษณ์
     - 1.2.2 อัตลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงและตัวตนในยุคหลังสมัยใหม่และโลกาภิวัตน์
     - 1.2.3 อัตลักษณ์กับภาพยนตร์ไทย
     - 1.2.4 การสื่อสารต่างวัฒนธรรมและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
     - การสื่อสารต่างวัฒนธรรม
     - สื่อมวลชนกับการสารสื่อต่างวัฒนธรรมและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
   - 1.3 ทุนทางวัฒนธรรมและวัฒนธรรมไทย
     - 1.3.2 ทุนทางวัฒนธรรม
     - 1.3.2 วัฒนธรรมไทย
     - 1.3.3 วัฒนธรรมสมัยนิยม (Pop Culture)
2. แนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์ภาพยนตร์และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
   - 2.1 การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis)
     - 2.1.1 แนวทางรูปแบบนิยม (Formalism)
     - 2.1.2 แนวทางสัจนิยม (Realism)
   - 2.2 การวิเคราะห์บริบท (Contextual Analysis)
     - 2.2.1 การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์และปัจจัยทางเศรษฐกิจ
     - 2.2.2 การศึกษาการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์ซึ่งเป็นแนวทางของสำนักมาร์กซิสม์ (Marxism) ประกอบไปด้วยทฤษฎีต่างๆ เช่น
     - ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis)
     - ทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology)
     - ทฤษฎีสตรีนิยม (Feminism)

- ทฤษฎีเกย์และเลสเบี้ยน (Gay and Lesbian Theory)
- ทฤษฎีภาพยนตร์คนดำ (Black Cinema Theory)
- ทฤษฎีภาพยนตร์โลกที่สาม (Third World Cinema)
- ทฤษฎีภาพยนตร์โลกที่สี่ (Forth World Cinema)
- ทฤษฎีการศึกษาภาพยนตร์ข้ามชาติ (Transnational Film Studies)

2.2.3 การศึกษากลุ่มภาพยนตร์

- การศึกษาตระกูลภาพยนตร์ (Genre)
- การศึกษาประพันธกร (Auteur Theory)

2.3 การวิเคราะห์ผู้ชม (Audience Analysis)

2.3.1 การศึกษาจิตวิเคราะห์กับภาพยนตร์ (Psychoanalysis)

2.3.2 การศึกษาการตีความหมายในภาพยนตร์

3. ความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ

3.1 ความหมายของภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส

3.2 ความรู้เกี่ยวกับเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดด้านวัฒนธรรม อัตลักษณ์ และ สังคมและการสื่อสารวัฒนธรรม

วัฒนธรรม อัตลักษณ์และการสื่อสารนั้น มีความหมายเกี่ยวข้องกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะในปี ค.ศ. 1980 เมื่อโลกสิ้นสุดยุคสงครามเย็น (Cold War) ซึ่งเป็นสงครามกลางเมืองที่เกิดขึ้น ภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ระหว่างขั้วอำนาจของโลกสองฝ่าย คือ ค่ายคอมมิวนิสต์นำโดยสหภาพโซเวียต และค่ายโลกเสรีแห่งระบอบประชาธิปไตยนำโดยสหรัฐอเมริกา การสิ้นสุดของสงครามเย็นนี้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงสังคมโลกครั้งสำคัญทั้งในด้านอุดมการณ์ อำนาจในระดับภูมิภาคและระดับโลก (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. 2550: 1-5)

อาจนับได้ว่าเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ โลกได้ก้าวเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงเป็นยุคหลายขั้วอำนาจ (Multi-polars) และหลากหลายอารยธรรม (Multi-civilization) อันเนื่องมาจากการล่มสลายของสหภาพโซเวียตในปี ค.ศ.1991 ทำให้สหรัฐอเมริกาที่อิงทุนนิยมมีบทบาทชัดเจนเพียงประเทศเดียวในการประกาศใช้ระเบียบโลกใหม่หรือ New World Order ซึ่งระบุไว้ว่าประเทศทั้งหลายในโลกต้องตั้งอยู่ในกรอบการเมืองระหว่างประเทศและกฎบัตรแห่งสหประชาชาติ โดยการสร้างวัฒนธรรมโลกที่ตั้งอยู่บนเสาหลักสี่เสา (Four key pillars) คือ

1. การเคารพสิทธิมนุษยชน

2. การยึดมั่นระบอบการเมืองแบบประชาธิปไตย

3. การค้าเสรี

4. การทำนุบำรุงรักษาสภาพแวดล้อมโลกทั้ง ระดับท้องถิ่นและระดับโลก

อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่าเมื่อโลกเข้าสู่ทศวรรษสุดท้ายของศตวรรษที่ 20 อิทธิพลของอเมริกาและประเทศตะวันตกเริ่มลดบทบาทลง พร้อมกับเกิดการคานอำนาจของอารยธรรมของกลุ่มประเทศที่ไม่ใช่ตะวันตก (Non-west) ไม่ว่าจะเป็นอินเดีย ญี่ปุ่น กลุ่มตะวันออกกลาง (มุสลิม) และกลุ่มเอเชียทั้งหลาย ได้เริ่มแผ่อำนาจแห่งอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมของตนออกสู่สายตาชาวโลกอย่างชัดเจน จนกลายเป็นเรื่องของ “การเมืองที่ว่าด้วยเรื่องของชาติพันธุ์ ” (Politics of Ethnicities) ไปแล้ว นับตั้งแต่โลกได้ก้าวผ่านเข้าสู่โลกยุครอยต่อของศตวรรษที่ยี่สิบและยี่สิบเอ็ด ซึ่งเป็นโลกยุคข้อมูลข่าวสาร หรือโลกยุคเทคโนโลยีสารสนเทศ โดยในแวดวงวิชาการก็ยังเกิดการถกเถียงว่า มนุษย์ได้ก้าวสู่โลกแห่งยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern age) แล้วหรือยัง ซึ่งประเด็นส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ของสังคมวัฒนธรรมมนุษย์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคนั่นเอง (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต ” 2550: 2; Hungtington. 1996)

1.1 ความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม”

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต ได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า “ชีวิตทั้งหมดซึ่งกลุ่มชนหนึ่งใดได้ประพฤติปฏิบัติกันมาจนเป็นวิวัฒนาการสืบต่อกันไปชั่วคนๆ และหัวใจของวัฒนธรรม คือ ภาษาอันเป็นพาหนะที่สำคัญทางวัฒนธรรม ” โดยอาจกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของผู้คน (Ways of Life) เป็นเรื่องของทุกสิ่งทุกอย่าง เรื่องราวทั้ง หลายทั้งมวลแห่งชีวิตมนุษย์ (Total of Life) (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. 2550: 5-7; ส.ศิวลักษณ์. 2530) ซึ่งจำแนกออกได้เป็น 3 ประเภทหลัก คือ

1. มรดกทางวัฒนธรรม (Cultural Heritage) เช่น โบราณสถาน (Historic Sites)โบราณวัตถุประเภทเครื่องมือเครื่องใช้ (Artifacts) หรือ จารึก เอกสาร หนังสือโบราณ สมุดข่อย(Epigraphy)

2. วัฒนธรรมร่วมสมัย (Living or Contemporary Culture) เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิตประจำวันของมนุษย์ในสังคม ได้แก่

2.1 เรื่องการทำมาหากินและรูปแบบดำรงชีพ (Lifestyles) การบริโภคอาหาร การแต่งกาย ที่อยู่อาศัย

2.2 ภาษาและวรรณศิลป์ (การพูด อ่าน เขียน)

2.3 ศาสนา พิธีกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ค่านิยม คุณธรรม

2.4 ศิลปะการละเล่นหรือสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics or Arts and Sports) อาทิ นาฏศิลป์ ดนตรี กีฬา การละเล่นพื้นเมือง

2.5 สถาบันทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง (Institutes) ประกอบด้วย สถาบันครอบครัว โรงเรียน ความสัมพันธ์ของชุมชน หรือ ระหว่างประเทศ

3. ภูมิปัญญาและเทคโนโลยี (Wisdom and Technology) คือ องค์ประกอบทั้งมวลของสังคมหรือกลุ่มคน ได้แก่ องค์ประกอบทางจิตวิญญาณ ทางวัตถุ ทางความคิด ทางอารมณ์และรวมเอาวิถีชีวิตแบบต่างๆ ไว้ ไม่ว่าจะเป็นระบบความเชื่อ ระบบคุณค่า กระบวนการขัดเกลาทางสังคม ระบบภาษาและวรรณกรรม ซึ่งเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความรู้ทางวัฒนธรรม

1.2 อัตลักษณ์

1.2.1 ความหมายและการสร้างอัตลักษณ์

จากการศึกษาเรื่องวัฒนธรรมทำให้คำถามเกี่ยวกับเรื่องของอัตลักษณ์ (Identity) หรือ ตัวเราเป็นใคร (Who am I?) นั้นคงไม่ใช่คำตอบ ที่มีพื้นฐานมาจากเรื่องของพันธุกรรม และชีววิทยาตามธรรมชาติ เฉพาะตัวบุคคลใดบุคคลหนึ่งเท่านั้น แต่ประเด็นที่สำคัญ คือ วัฒนธรรมได้เข้ามามีบทบาทสำคัญที่เป็นตัวคั่นกลางระหว่างธรรมชาติของมนุษย์และหล่อหลอมบุคลิกภาพประกอบ(Personality) ของคนคนหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของอิทธิพลทางวัฒนธรรมในเรื่องของความเชื่อ ค่านิยม โลกทัศน์ ดังนั้น วัฒนธรรมจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างและหล่อหลอมอัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคล ทั้งในระดับบุคคลและอัตลักษณ์ของกลุ่ม ดังนั้น คำว่า “อัตลักษณ์ ” คือ เรื่องของภาพลักษณ์ของตัวตนของมนุษย์เรา (Images of Oneself) ที่ได้จากการมีปฏิสัมพันธ์ในสังคม (Social Interaction) และเป็นความเข้าใจทั้งในระดับที่เรามีต่อตัวเอง และในระดับที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบุคคลอื่นๆ ในสังคมตลอดชั่วชีวิตของเรา (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. 2550: 3-4)

1.2.2 อัตลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงและตัวตนแห่งยุคหลังสมัยใหม่และโลกาภิวัตน์

ปัจจุบันเมื่อโลกก้าวเข้าสู่ศตวรรษที่ 21 ซึ่งเป็นโลกยุคข้อมูลข่าวสาร การตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนของเรา อาจทำให้เกิดความสับสนเรื่องอัตลักษณ์ นักวิชาการหลายคนได้กล่าวว่า เมื่อศตวรรษที่ 18 โลกเข้าสู่ยุคปฏิวัติอุตสาหกรรม สังคมร่วมสมัยกำลังเปลี่ยนสู่ยุคสมัยใหม่ (Age of Modernity) และต่อมาในกลางศตวรรษที่ 19 โลกได้ก้าวเข้าสู่สกุลความคิดของยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ที่ผู้คนในสังคมเริ่มตั้งคำถามเกี่ยวกับข้อคิดและแนวปฏิบัติที่เคยประพฤติกันมา หลายคนเลือกที่จะไม่เชื่อในพระเจ้าและเป็นคนไม่มีศาสนา (Atheist) เนื่องจากเกิดความสงสัยและไม่ไว้ใจ จึงทำให้เกิดบทสนทนา หรือวาทกรรมที่ตั้งอยู่บนรากฐานของความไม่ไว้เนื้อเชื่อใจจากการครอบงำผ่านอุดมการณ์หรือแนวประพฤติปฏิบัติต่างๆ ในสังคมมนุษย์ หรือที่เรียกว่า “วาทกรรมแห่งการไม่วางใจ ” (Discourse

of Suspicion) และทำให้เกิดการล้มล้างความคิดเก่าๆ หรือหักล้างอุดมการณ์ที่เคยมีอยู่ตามมา หรือที่เรียกว่า “Nihilism” และต่อมาในปัจจุบันเมื่อโลกเข้าสู่ยุคหลัง- หลังสมัยใหม่ (Post-post Modernism) เป็นยุคที่ผู้คนไม่เพียงตั้งคำถามหรือรื้อถอนแนวคิดเดิม แต่เลือกที่จะเสนอและสร้างทางเลือกใหม่ (Alternatives) ทั้งทางด้านอุดมการณ์ ความคิด และพฤติกรรมที่ส่งผลกระทบทั้งทางตรงและทางอ้อมต่ออัตลักษณ์ของคนในปัจจุบันที่เป็นอยู่นี้ (Sense of Identity) ท่ามกลางกระแสการปรับเปลี่ยนทิศทางของอุดมการณ์เหล่านี้ที่สร้างความรู้สึกสับสนให้กับผู้คนในสังคมแล้ว ยังได้สร้างความรู้สึกผิดที่ผิดทางของอัตลักษณ์ (Dislocation of Identity) หรือ การแตกแยกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยกระจัดกระจายของอัตลักษณ์ (Fragmentation of Identity) ได้ ดังที่ (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต . 2550: 31 อ้างอิงจาก Stuart Hall. 1992) ได้สรุปว่า ผู้คนแห่งยุคหลังสมัยใหม่นั้น จะไม่มีอัตลักษณ์ที่ตายตัวหรือมีความเฉพาะเจาะจงหรือถาวร หากแต่จะมีการสร้างสมอัตลักษณ์ที่หลากหลายและยากต่อการที่จะหลอมรวมให้กลมกลืนกับตัวตนดังเดิมของตน (A post-modern subject is seen as having no fixed, essential or permanent identities) ดังนั้นในโลกยุคปัจจุบัน จึงเป็นเรื่องของความหลากหลายของอัตลักษณ์ (Diversity of identities) (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. 2550: 29-32)

นอกจากนี้ยังมีการสรุปสาเหตุของการกระจายของอัตลักษณ์ของตัวตนมาจากสาเหตุหลักดังต่อไปนี้

1. กระแสของโลกาภิวัตน์ (Globalization)

2. การไหลบ่าของกระบวนการทำให้เป็นตะวันตก (Westernization) ได้ปะทะกับกระแสของท้องถิ่นนิยม (Localization) และตะวันออกนิยม (Orientalism)

3. อารยธรรมหลักของโลกได้แตกออกเป็นหลายกลุ่ม ได้แก่ อารยธรรมกลุ่มยุโรป อารยธรรมจีน อารยธรรมตะวันออกกลาง อารยธรรมอินเดีย อารยธรรมอเมริกัน อารยธรรมญี่ปุ่น เป็นต้น สาเหตุดังที่กล่าวมาแล้วนั้น ส่งผลทำให้เกิดคำว่า “เราเป็นมากกว่าวัฒนธรรมของเรา ” (We are more than our culture) และเป็นที่มาสำคัญของเรื่องวัฒนธรรมและการสื่อสารต่างวัฒนธรรม (Intercultural Communication) ดังที่จะกล่าวต่อไป

1.2.3 **อัตลักษณ์กับภาพยนตร์ไทย**

เมื่อนำเรื่องอัตลักษณ์กับภาพยนตร์ไทยมาพิจารณา ในแง่ของการนำเสนอของสื่อมวลชน พบว่า ภาพยนตร์ไทยเป็นช่องทางหนึ่งในการนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นไทย ที่สามารถทำให้ผู้คนที่จากต่างวัฒนธรรมเข้าใจกันได้มากยิ่งขึ้น ตามที่กำจร หลุยยะพงศ์ นักวิชาการ ที่สนใจด้านสื่อมวลชนและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ของชาติและภาพยนตร์ว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อมวลชนแขนงพิเศษด้วยลักษณะที่มีทั้งภาพและเสียง จึงทำให้ภาพยนตร์สามารถสื่อสารความเข้าใจบางอย่างกับคนดูได้ง่ายกว่าการใช้ตัวอักษร นอกจากนั้นภาพยนตร์ยังเป็นสื่อที่เป็นตัวแทนของประเทศ

ผู้ผลิตได้เป็นอย่างดียิ่ง นักวิชาการชั้นนำของไทย เช่น บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา และนิธิ เอียวศรีวงศ์ กล่าวว่า ภาพยนตร์มิใช่แค่ความบันเทิงแต่เป็นอัตลักษณ์ของชาตินั้นๆ ด้วยเหตุนี้หากเราต้องการเข้าใจความคิดของประเทศหนึ่งๆ โดยเฉพาะประเทศไทยเราเองและประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยกันเอง การเข้าใจผ่านภาพยนตร์จึงเป็นเรื่องที่ง่ายที่สุด (กำจร หลุยยะพงศ์ . 2547: 28; บุญลักษณ์ บุญญะเขตมาลา. 2542; และนิธิ เอียวศรีวงศ์. 2538)

นอกจากนี้ กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน ได้ศึกษาอัตลักษณ์ของภาพยนตร์ไทยในยุคปัจจุบัน หรือที่เรียกว่าเป็นภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 ถึงปัจจุบัน ภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Film) หรือ หนังแนว มีเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอที่ “ประหลาด ” และแหวกแนวไปจากขนบเดิมของภาพยนตร์ในอดีต ตัวอย่างเช่น ฝันบ้าคาราโอเกะ (2540) นางนาก (2542) ฟ้าทะลายโจร (2543) และสัตว์ประหลาด (2547) เป็นต้น โดยมีสาเหตุมาจากปัจจัยภายนอกที่สำคัญ คือ ด้านปรัชญา ประการแรกโลกในสังคมยุคหลังสมัยใหม่ มนุษย์ได้รับผลจากระบบเศรษฐกิจโลกแบบทุนนิยมที่มองมนุษย์เป็นเครื่องจักรทำให้เกิดความเปลี่ยวเหงาขึ้นในหัวใจมนุษย์ ผู้คนในสังคมจึงให้ความสำคัญกับวิถีความเป็นมนุษย์มากขึ้น ประการที่สองคืออิทธิพลจากเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อมวลชน การเชื่อมโยงโลกเข้าไว้ด้วยกันด้วยเทคโนโลยีทำให้บางครั้งมนุษย์ไม่สามารถแยกความแตกต่างได้ระหว่างความจริงกับความฝันหรือจินตนาการ ในด้านศิลปะนั้นโลกยุคหลังสมัยใหม่มีการผสมผสานปนเประหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นล่าง ศิลปะในอดีตและศิลปะในปัจจุบัน ดังนั้น ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่จึงไม่มีความเป็นต้นฉบับ (Original) อย่างแท้จริง และเป็นการยืมศิลปะแบบเก่ามาทำใหม่ (กำจร หลุยยะพงศ์; และสมสุข หินวิมาน. 2551: 147-156)

ส่วนปัจจัยภายในของภาพยนตร์ที่ทำให้ภาพยนตร์ไทยเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่นั้น มีที่มา ประการแรก คือ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเอง ที่มีการทำงานควบคู่กับอุตสาหกรรมเทปเพลง การกำเนิดของภาพยนตร์นอกกระแสและการประกวดภาพยนตร์สั้น และอุตสาหกรรมภาพยนตร์ข้ามชาติ ประการที่สอง คือ ตัวผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยเอง ที่คนทำหนังรุ่นใหม่เริ่มเข้ามาจากสายงานอื่นๆ เช่น โฆษณา มิวสิควิดีโอ เป็นต้น หรือ เริ่มมีนักศึกษาที่ได้เรียนด้านภาพยนตร์และศิลปะมาโดยตรง และให้ความสนใจเกี่ยวกับภาพยนตร์อย่างจริงจัง และประการที่สาม คือ การเติบโตของเทคโนโลยีภาพยนตร์ โดยการถือกำเนิดของระบบดิจิตอล ที่สามารถลดขั้นตอนการทำงานที่ยุ่งยากซับซ้อนของการทำภาพยนตร์ในอดีตลง ทำให้นักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่สามารถเข้าสู่วงการภาพยนตร์ได้ง่ายขึ้น อัตลักษณ์ของภาพยนตร์ไทยยุคหลังสมัยใหม่ จำแนก เป็น 3 ด้าน ดังต่อไปนี้

1. การเล่าเรื่อง ไม่ยึดถือการเล่าเรื่องตามขนบเดิม เช่น โครงเรื่องเดิม เล่าแบบเปิดเรื่องพบปัญหา วิกฤตและคลี่คลาย แต่หนังแนวจะมีการเล่าเรื่องที่หลากหลาย ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว และไม่เน้นความต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามมีข้อสังเกตว่าตัวเอกของเรื่องมีจุดร่วมที่เหมือนกันคือ ต่างพบปัญหา

จากการเปลี่ยนแปลงของสังคมในระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม ทำให้ตัวเอกต้องต่อสู้กับอำนาจเพื่อให้ตัวเองสามารถยืดหยัดอยู่ให้ได้

2. เทคนิคการนำเสนอ ไม่สามารถแยกออกได้ว่าสิ่งที่นำเสนอเป็นเรื่องจริงหรือว่าจินตนาการ ซึ่งบางครั้งสมจริงและยิ่งกว่าเรื่องจริง และบางครั้ง มีการผสมผสานจากงานศิลปะในยุคอดีตเข้าไว้ด้วยกัน โดยเทคนิคการนำเสนอ 2 รูปแบบที่เด่นชัด คือ

2.1 สัมพันธบท (Intertextuality) การเชื่อมโยงจากตัวบทหนึ่งกับอีกตัวบทหนึ่ง เช่น ตัวบทในอดีตกับปัจจุบัน ซึ่งมีหลายแนวทาง คือ 1) เชื่อมโครงเรื่องเดิม เพื่อผลิตใหม่หรือเกิดความหมายใหม่ – นางนาก, ทวิภพ 2) เชื่อมตัวละครในอดีตให้เข้ามาในหนังเรื่องใหม่ เช่น ตัวละครน้อยและนิด ในเรื่องรักน้อยนิดมหาศาล เป็นตัวละครใหม่ในคำพิพากษาของมหาสมุทร 3) การหยิบยืมฉาก เทคนิคในอดีต กลับมานำเสนอในหนังเรื่องใหม่

2.2 การตัดแปะ (Pastiche) การตัดภาพจากสื่อที่หลากหลายมาเล่าในภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง เช่น ภาพข่าว บทเพลง คอมพิวเตอร์ รวมทั้งการตัดปะผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์เข้าไว้ด้วยกัน เช่น ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ เป็นหนังผีมารวมกับหนังรักและสืบสวนสอบสวน
3) เนื้อหาในภาพยนตร์ มุ่งเน้นการตั้งคำถามต่อสังคมในระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม ภาพยนตร์จึงกลายเป็นพื้นที่แห่งการต่อสู้แย่งชิงอำนาจของผู้คนที่มีความแตกต่างและหลากหลายในสังคม โดยเฉพาะในกลุ่มคนที่ไร้สิทธิไร้เสียง นอกจากนี้เนื้อหายังกล่าวถึงการโหยหาอดีตและความสวยงามในอดีตที่หายไป รวมทั้ง ยังมีภาพยนตร์นอกกระแสที่ผลิตอย่างอิสระและไม่สนใจตลาดอยู่ด้วย แต่โดยรวมก็ยังมีเนื้อหาสะท้อนภาพของสังคมร่วมสมัยที่เต็มไปด้วยความรุนแรงและเพศ เนื่องจากผลกระทบของระบบเศรษฐกิจทุนนิยม ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลที่มีความแปลกแยกจากสังคม ระดับสังคมที่ได้รับอิทธิพลการครอบงำจากตะวันตกและการต่อสู้กับอิทธิพลเมืองที่รุกล้ำเข้าสู่ชนบท และระดับจิตวิญญาณ ที่สุดท้ายแล้วใครคือผู้กำหนดชะตาของมนุษย์และเรื่องเหนือธรรมชาติต่างๆ

1.2.4 การสื่อสารต่างวัฒนธรรมและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

การสื่อสารต่างวัฒนธรรม

“การสื่อสารต่างวัฒนธรรม ” มาจากคำภาษาอังกฤษว่า “Intercultural Communication” ซึ่งหากแปลคำภาษาอังกฤษควรจะแปลว่า “การสื่อสารต่างวัฒนธรรม ” แต่เนื่องจากต้องการเน้นเฉพาะการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน จึงใช้คำว่า “การสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม ” แทน โดยมีความหมายถึงกระบวนการถ่ายทอด รับรู้และตีความหมายปฏิสัมพันธ์และสัญลักษณ์ระหว่างคนที่มาจากวัฒนธรรมที่ต่างกันภายใต้บริบทการสื่อสารหนึ่งๆ แต่ทั้งนี้ ความแตกต่างนั้น ต้องเป็นความแตกต่างในระดับวัฒนธรรม ทั้งระดับวัฒนธรรมโดยกว้าง (Cultural Level) เช่น ความแตกต่าง

ระหว่างวัฒนธรรมไทยกับวัฒนธรรมญี่ปุ่น หรือในระดับวัฒนธรรมย่อย (Sub-cultural Level) (เมตตา วิวัฒนานุกูล. 2548: 2-6) นอกจากนี้สามารถพบการสื่อสารต่างวัฒนธรรมในระดับอื่นๆ ได้อีกดังนี้

1. การสื่อสารระหว่างกลุ่มเชื้อชาติ (Interracial Communication) หรือกลุ่มเชื้อชาติ (Racial Group) คือ กลุ่มที่มีลักษณะทางกายภาพคล้ายคลึงกัน เช่น สีผิว รูปร่าง โครงสร้างร่างกาย เป็นต้น กลุ่มเชื้อ ชาติ แบ่งเป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ

1.1 นิกรอยด์ (Negroid) ได้แก่ คนผิวดำในสหรัฐอเมริกา คนแอฟริกัน

1.2 มองโกลอยด์ (Mongoloid) ได้แก่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้และตะวันออกไกล

1.3 คอเคซอยด์ (Caucasoid) ได้แก่คนยุโรปและชาวตะวันตกอื่นๆ

อย่างไรก็ตามกลุ่มเชื้อชาติต่างๆ ได้มีการเดินทางอพยพย้ายถิ่นไปอยู่ในที่ต่างๆ รวมถึงการแต่งงานข้ามเชื้อชาติทำให้เป็นเรื่องที่ยากมาในการระบุว่าคนรุ่นหลังๆ มีเชื้อชาติใดที่ชัดเจน

2. การสื่อสารระหว่างชาติพันธุ์ (Interethnic Communication) เป็นกลุ่มที่เชื่อว่าสืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษเดียวกันใช้ภาษาพูดเดียวกันยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ ที่เหมือนหรือคล้ายกันเช่นกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมในเอเชียอาคเนย์ประกอบไปด้วย 3 กลุ่มโดยพิจารณาจากพฤติกรรมรวมกลุ่มและย้ายถิ่นได้แก่

2.1 กลุ่มรัฐประเทศเช่นจีน, ไทย, ลาว

2.2 กลุ่มตั้งถิ่นฐานกึ่งถาวรเช่นชาวไทยภูเขา-แม้ว, ม้ง

2.3 กลุ่มเร่ร่อนเช่นผีตองเหลือง, ซาไก ทางตอนใต้ของประเทศไทย

นอกจากนี้ จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต ได้ให้คำจำกัดความและรูปแบบของการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมไว้ด้วยเช่นกันกล่าวคือการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อสมาชิกของวัฒนธรรมหนึ่งสร้างและบริโภคข้อมูลข่าวสารจากสมาชิกจากอีกวัฒนธรรมหนึ่ง (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. 2550: 52-53) ดังนั้นการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม จึงเป็นกระบวนการติดต่อสื่อสารระหว่างผู้คน ซึ่งมีการรับรู้ทางวัฒนธรรม และระบบสัญลักษณ์แตกต่างกันเพียงพอที่จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการติดต่อสื่อสาร รูปแบบของการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมมี 2 ลักษณะดังนี้

1. การสื่อสารระหว่างเชื้อชาติ (Interracial Communication) เกิดขึ้นเมื่อผู้พูดและผู้ฟังที่แลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารนั้นมาจากเชื้อชาติที่ต่างกันโดยแบ่งแยกจากรูปลักษณ์ภายนอกเป็นสำคัญ (Physical Appearance) เช่น สีผิวผมรูปร่างหน้าตา ได้แก่ คนผิวขาว คนเอเชีย คนผิวดำ มากกว่าการแบ่งแยกด้วยลักษณะทางวัฒนธรรม

2. การสื่อสารของวัฒนธรรมร่วม (Co-cultural Communication) ในทุกวัฒนธรรมหลัก (Dominant Cultures) จะพบว่ามีวัฒนธรรมร่วม (Co-cultures) แฝงอยู่มากมายเช่นในสังคมไทยถือ

เป็นวัฒนธรรมหลักและพบว่ามีวัฒนธรรมร่วมของกลุ่มต่างๆ อาทิ กลุ่มชาวมุสลิม วัฒนธรรมชาวจีน ชาวเขา กลุ่มคนพิการ กลุ่มคนรักร่วมเพศ เป็นต้น

สื่อมวลชนกับการสื่อสารต่างวัฒนธรรมและการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

ตามที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าปัจจุบันในยุคของโลกาภิวัตน์และการสื่อสารไร้พรมแดน ความเจริญทางเทคโนโลยีทำให้ผู้คนในโลกสามารถติดต่อพบปะและเดินทางไปง่ายดายและรวดเร็วขึ้นมาก ดังนั้นเรื่องของการสื่อสารต่างวัฒนธรรมจึงมีบทบาทอย่างมากในโลกปัจจุบัน นอกจากเป็นการสร้างความเข้าใจอันดีและความสัมพันธ์อันดีระหว่างบุคคลต่างเชื้อชาติและวัฒนธรรมแล้ว เมื่อเรามีโอกาสติดต่อสื่อสารกับวัฒนธรรมอื่นยังทำให้เราได้รู้จักวัฒนธรรมอื่นนอกเหนือจากวัฒนธรรมของตัวเอง และเป็นโอกาสของการถ่ายเทและเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มและระหว่างวัฒนธรรมมีมากขึ้นอีกด้วย เมตตา วิวัฒนานุกูล ได้ชี้ประเด็นให้เห็นว่าในการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมนั้นสื่อมวลชนมีบทบาทที่สำคัญอย่างมากในการกำหนดการรับรู้และสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับชนชาติชนชาติหนึ่งหรือประเทศใดประเทศหนึ่ง โดยเฉพาะเรื่องอำนาจและภาพลักษณ์ ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์และสื่อโทรทัศน์ ถึงแม้สื่อมวลชนอาจจะช่วยให้เราไม่จำเป็นต้องเดินทางหรือพบปะคนต่างๆ เหล่านั้นโดยตรง แต่บ่อยครั้งที่สื่อมวลชนมีการนำเสนอข้อมูลผิดไปจากความจริง ทำให้เราเข้าใจคนชาติอื่นหรือกลุ่มอื่นผิด เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “The King and I” ที่ไม่ได้รับอนุญาตให้ฉายในเมืองไทย เนื่องจากเห็นว่าบิดเบือนไปจากภาพจริงของประวัติศาสตร์ไทย (เมตตา วิวัฒนานุกูล. 2548: 11-14)

นอกเหนือจากเนื้อหาและภาพที่สื่อมวลชนนำเสนออย่างบิดเบือน หรือไม่ได้สะท้อนภาพความเป็นจริงแล้ว อำนาจที่ครอบครองสื่อและความถี่ในนำเสนอนั้นก็มีผลต่อการสร้างภาพของชนกลุ่มต่างๆ ด้วย เช่น โอซามา บินลาเด็น ยอมให้สัมภาษณ์เฉพาะสถานี Al Jazeera ของประเทศกาตาร์เท่านั้น เนื่องจากเป็นประเทศมุสลิมเหมือนกัน และไม่ยอมออกอากาศหรือสัมภาษณ์กับสื่อมวลชนตะวันตก โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกาและอังกฤษ เนื่องจากเกรงว่าจะไม่ได้รับความยุติธรรมจากสื่อตะวันตก

ด้วยเหตุนี้การนำเสนอของสื่อมวลชนซึ่งเป็นการสื่อสารข้อมูลและเรื่องราวต่างๆ ออกไป ไม่เพียงแต่ในประเทศของตัวเอง แต่ปัจจุบันนี้สื่อสารได้กว้างขวางมากขึ้นทั้งระดับทวีปและระดับโลก ดังนั้นสื่อมวลชนจึงต้องมีความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม โดยต้องมีความเท่าเทียมหรือสมดุลทั้งในด้านสื่อและข้อมูล (Communication Information Balance) นอกจากนี้ความสำคัญอีกประการหนึ่งของการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมยังสนับสนุนให้ตระหนักถึงบทบาทของสื่อมวลชนต่อการรับรู้ตัวเองและการรับรู้ของผู้อื่นของชนกลุ่มต่างๆ หรือชาติต่างๆ รวมถึงการสร้างภาพ

แบบเหมารวม (Stereotype) ของแต่ละกลุ่มชน หรือแต่ละวัฒนธรรมที่ถูกเลือกนำเสนอผ่านสื่อมวลชนด้วย

แต่ในทางตรงกันข้ามกับกระบวนการกลืนกลายทางวัฒนธรรม บางสังคมวัฒนธรรมอาจมีการยึดมั่น ต่อตนเองอย่างแรงกล้าและประเมินคุณค่าของสังคมวัฒนธรรมอื่นเป็นศูนย์ ด้วยความรู้สึกว่าแบบแผนพฤติกรรมและสังคมของตนเองดีกว่าหรือเหนือกว่าสังคมอื่น ซึ่งเรียกว่า “อคติเชิงชาติพันธุ์” หรือ “คตินิยมถือชาติพันธุ์ของตนเองเป็นใหญ่ ” (Ethnocentrism) ซึ่งน่าจะมีสาเหตุมาจากผลของการขาดความเข้าใจอันดีและความรู้สึกที่ดีต่อกัน โดยการยึดเอากลุ่มและชาติพันธุ์ของตัวเองเป็นสำคัญ

1.3 ทุนทางวัฒนธรรมและวัฒนธรรมไทย

1.3.1 ทุนทางวัฒนธรรม

Bourdieu (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. 2550: 211-213; Bourdieu. 1984) กล่าวไว้ในเรื่องของชนชั้น (Class) เกี่ยวกับเรื่องทุนไว้ว่า บทบาทของวัฒนธรรมสามารถสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นในสังคมขึ้นใหม่อยู่ตลอดเวลา โดยปัจเจกบุคคลสามารถเลื่อนชั้นทางสังคมได้ โดยต้องมีทุนทางเศรษฐกิจ (Economic Capital) หรือความร่ำรวย แต่อย่างไรก็ตามบุคคลยังจำเป็นต้องมี “ทุนทางวัฒนธรรม ” (Cultural Capital) อันประกอบไปด้วยการมีขีดความสามารถทางวัฒนธรรม มีความคิด ความเข้าใจ ความรู้ การใช้ภาษา รสนิยมและรูปแบบการใช้ชีวิตที่บอกถึงรสนิยมอันดีด้วย จึงจะครบสูตรการเลื่อนชั้น หรือสถานภาพทางสังคม และสำหรับการถ่ายทอดทุนในรูปแบบต่างๆ นั้น ทุนทางเศรษฐกิจ อาจส่งต่อจากคนรุ่นหนึ่งไปอีกรุ่นหนึ่งโดยการรับมรดก แต่หากเป็นทุนทางวัฒนธรรม จะเป็นเรื่องที่ซับซ้อนมากกว่า หรือที่เรียกว่า “กระบวนการปลูกฝังในสายเลือด ”(Habitus) คือ ต้องมีทั้ง การรับรู้ การซาบซึ้ง และการกระทำที่แสดงออกถึงการชื่นชมในวิถีของวัฒนธรรมอันสูงส่งนั้นๆ เช่น การเสริมสร้างให้ลูกหลานได้อ่านหนังสือเสริมสร้างสติปัญญาตั้งแต่ยังเล็ก หรือ ส่งเสริมให้ลูกหลานไปชมหอศิลป์หรือโบราณสถาน เป็นต้น

ในมุมมองของนักวิชาการไทยเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยเป็นทุนนั้น ชัยอนันต์ สมุทรวณิช ได้ให้ความคิดเห็นสนับสนุนเรื่องการลงทุนทางวัฒนธรรมไว้ว่า ประการแรก วัฒนธรรมเป็นจุดแข็งของประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็นด้านอัธยาศัยของคนในประเทศ อาหาร เทศกาล และสถานที่ทางประวัติศาสตร์ ซึ่งตามรากฐานของประเทศไทยไม่ได้มีพื้นฐานทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ประการที่สอง คือ การเน้นวัฒนธรรมทำให้เราเห็นคุณค่าแก่สังคมและประชาชนมากขึ้น ดังนั้น ทุนวัฒนธรรม (Cultural Capital) กับการลงทุนทางวัฒนธรรมมีความหมายต่างกัน เบื้องต้นจำต้องทำความเข้าใจกับคำว่า “ทุนวัฒนธรรม” ก่อน (ชัยอนันต์ สมุทรวณิช. 2540: 16; อ้างอิงจาก รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์. 2539) ได้ให้ความหมายไว้ว่า หมายถึง การเกี่ยวโยงกันของการเติบโตทางอุตสาหกรรมที่

ผลิตสินค้าและบริการที่มีมิติทางวัฒนธรรม ทั้งนี้เพราะสินค้าและบริการเหล่านี้มีการฝังตัวของวัฒนธรรม ดังนั้นทุนและการลงทุนทางวัฒนธรรมเกี่ยวพันกับการให้นิยามศิลปะและวัฒนธรรมอย่างแยกไม่ออก ในอดีตไทยไม่เคยมีการวางมาตรฐานการใช้จ่ายด้านวัฒนธรรมสาธารณะ แต่กรอบความคิดในศตวรรษที่ 19 และ 20 ยังคงแคบและเน้นไปทางด้านเศรษฐกิจ จนกระทั่งปี พ .ศ.2523 ทางยูเนสโก ได้กำหนดประเภทของศิลปวัฒนธรรม ได้แก่ มรดกทางวัฒนธรรม ผลผลิตทางการพิมพ์และวรรณกรรม ดนตรีศิลปะการแสดง ประดิษฐ์ศิลป์ ภาพยนตร์และการถ่ายภาพประกอบวิทยุและโทรทัศน์ กิจกรรมทางสังคม-วัฒนธรรม กีฬา การอนุรักษ์ภูมิประเทศ และธรรมชาติ การบริหารวัฒนธรรมและกิจกรรมทางวัฒนธรรมอื่นๆ (ชัยอนันต์ สมุทรวณิช. 2540: 16-17)

ชัยอนันต์ สมุทรวณิช ยังกล่าวอีกว่าแม้ว่าศิลปะจะไม่ได้มาจากจินตนาการของผู้นำหรือกลุ่มผู้นำเท่านั้น แต่การที่ผู้นำเข้าใจในศิลปวัฒนธรรม และสนใจในการสนับสนุนก็ถือได้ว่าเป็นปัจจัยสำคัญให้กิจกรรมด้านต่างๆ ได้รับการจรรโลงและเกิดการเจริญงอกงาม ดังนั้น เมื่อเกิดการลงทุนทางวัฒนธรรมไปแล้วในทางเศรษฐศาสตร์ รายจ่ายทางวัฒนธรรมมีส่วนช่วยในการพัฒนาเศรษฐกิจ ในสองทางคือ 1) โดยผ่านทาง การพัฒนา “โครงสร้างพื้นฐานทางสังคม ” (Social Infrastructure) และ 2) โดยผ่านการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์วัฒนธรรมมีบทบาทอย่างยิ่งในการฉายภาพพจน์ของประเทศให้กับนานาชาติ ดังนั้น จึงมีประโยชน์ทางการตลาด โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อตลาดการท่องเที่ยว หลายประเทศจึงส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ทั้งด้านการอนุรักษ์และการพัฒนาสถานที่ๆ ดึงดูดความสนใจนักท่องเที่ยว ประเทศที่กำลังพัฒนาไม่น้อยจึงอาศัยมรดกทางศิลปวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญในการนำรายได้เข้าประเทศในขณะที่ระบบเศรษฐกิจยังไม่สามารถหาเงินตามเข้าประเทศได้ (ชัยอนันต์ สมุทรวณิช. 2540: 18)

สรุปได้ว่า เรื่องทุนวัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมถือเป็นทุนหลักของสังคม ที่มีเค้าเดิมและสามารถรักษาให้เพิ่มพูนขึ้นได้ นอกจากนี้ยังมีบทบาทให้วัฒนธรรมพ้นจากการเป็นฝ่ายถูกกระทำและมีบทบาทรอง บทบาทรับ ให้เป็นฝ่ายกระทำตื่นตัวและมีบทบาทนำและรุกได้ ยิ่งไปกว่านั้น วัฒนธรรมจะไม่เสียเอกลักษณ์ กลายเป็นเพียง “สินค้าและบริการ ” วัฒนธรรมจะสามารถคงสภาพการเป็นทุนของสังคม (Capital of Society) ไว้ได้ หลังจากที่กระบวนการการทางเศรษฐกิจได้ทำลายเค้าเดิมของสังคมก่อนเน้นสังคมอุตสาหกรรมไปเกือบหมดสิ้น ดังกรณีของสังคมอเมริกันและสังคมตะวันตกทั่วไป ดังนั้น จะเห็นได้ว่า วัฒนธรรมที่เป็นทุนเท่านั้นที่จะช่วยรักษาสันติสุขและความสุขแบบไทยๆ ไว้ได้ในยุคโลกาภิวัตน์ (ชัยอนันต์ สมุทรวณิช. 2540: 20)

1.3.2 **วัฒนธรรมไทย**

วัฒนธรรมไทยเป็นวิถีของคนไทยในแต่ละชุมชนซึ่งเป็นมรดกตกทอดกันมาช้านาน ถือปฏิบัติสร้างสรรค์กันมา และทุกคนในท้องถิ่นมีความภูมิใจในการเป็นเจ้าของร่วมกัน สำหรับวัฒนธรรมไทย

พื้นบ้านนั้น อุดม เชยกีวงศ์ ได้กล่าวถึงหมวดหมู่ของวัฒนธรรมพื้นบ้านในหนังสือวิถีไทยโดยแบ่งวัฒนธรรมไทยพื้นบ้านเป็น 5 สาขาที่สำคัญ ดังนี้คือ

1. ภาษาและวรรณกรรมพื้นบ้าน หมายถึง ภาษาถิ่นที่ใช้สื่อสารเรื่องราวต่างๆ ในท้องถิ่นสืบทอดมาแต่อดีต ทั้งที่ปรากฏในรูปของภาษาพูดและภาษาเขียนหรือตัวหนังสือ เรื่องราวที่เกิดจากการสร้างสรรค์ด้วยการเล่าหรือเขียนขึ้นในท้องถิ่นนั้น หรือวรรณกรรมพื้นบ้านต่างๆ ซึ่งมีอยู่หลายรูปแบบ เช่น นิทานพื้นบ้าน บทเพลงพื้นบ้าน เป็นต้น

2. ความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณีพื้นบ้าน หมายถึง ประเพณีต่างๆ ที่ถือปฏิบัติในสังคมตลอดจนความเชื่อเรื่องเวทมนต์คาถา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณีพื้นบ้านเหล่านี้ถือเป็นต้นกำเนิดของพิธีกรรมและขนบธรรมเนียมส่วนบุคคลและส่วนรวม

3, ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน หมายถึง สิ่งที่เกิดจากฝีมือ ความคิด และประดิษฐกรรมในทางศิลปหัตกรรมด้านต่างๆ ที่สร้างขึ้นเพื่อความศรัทธา เพื่อประโยชน์ใช้สอยและเพื่อความสวยงาม แบ่งเป็น

3.1 หัตถกรรม หมายถึง สิ่งที่ทำด้วยมือเพื่อใช้เป็นเครื่องยังชีพของชาวบ้านแต่ละท้องถิ่น เช่น สุ่ม ข้อง เป็นต้น

3.2 จิตกรรม ได้แก่ ภาพเขียนตามสถานที่สำคัญ เช่น ในโบสถ์ วิหาร ส่วนมากเป็นภาพพุทธประวัติหรือชาดกในพุทธศาสนา

3.3 สถาปัตยกรรม หมายถึง การก่อสร้างบ้านเรือนที่อยู่อาศัย โบสถ์ ยุ้งข้าว วัสดุที่ใช้มีทั้ง อิฐ หิน ดิน ปูน ไม้และโลหะต่างๆ ในท้องถิ่น

3.4 ประติมากรรม หมายถึง การปั้น การหล่อ ได้แก่ การปั้นหรือหล่อพระพุทธรูป รูปเคารพต่างๆ เป็นต้น

4. ดนตรี นาฏศิลป์ และการเล่นพื้นบ้าน หมายถึง การเล่นที่เป็นทั้งกีฬา มหรสพการแสดงและการร้องรำทำเพลงต่างๆ เพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน อันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นที่สืบต่อจากอดีต เช่น การเล่นดนตรีพื้นเมือง การฟ้อนรำต่างๆ เป็นต้น การเล่นพื้นบ้านมีในกลุ่มชนทุกเพศทุกวัย และเป็นสิ่งที่นอกจากให้ความบันเทิงแล้วยังให้ความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านอื่นๆ ด้วย

5. ชีวิตความเป็นอยู่พื้นบ้าน หมายถึง สภาพการดำรงชีวิตของประชาชนในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งประกอบด้วยคหกรรม เช่น อาหารพื้นบ้าน การดูแลเด็ก เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย การจัดบ้าน เป็นต้น หรือด้านการแพทย์และสาธารณสุข เช่น การแพทย์แผนโบราณ สมุนไพร ยากลางบ้าน เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นวัฒนธรรมด้านการดำรงชีวิตพื้นบ้านที่ได้สืบทอดมาจากอดีต และมีการเปลี่ยนแปลงมาสู่ยุคปัจจุบัน

6. ชีวิตความเป็นอยู่พื้นบ้าน หมายถึง สภาพการดำรงชีวิตของประชาชนในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งประกอบด้วยคหกรรม เช่น อาหารพื้นบ้าน การดูแลเด็ก เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย การจัดบ้าน เป็นต้น หรือด้านการแพทย์และสาธารณสุข เช่น การแพทย์แผนโบราณ สมุนไพร ยากลางบ้าน เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นวัฒนธรรมด้านการดำรงชีวิตพื้นบ้านที่ได้สืบทอดมาจากอดีต และมีการเปลี่ยนแปลงมาสู่ยุคปัจจุบัน

1.3.3 **วัฒนธรรมสมัยนิยม** (Pop Culture)

ความหมายและลักษณะของวัฒนธรรมสมัยนิยม

พัฒนา กิติอาษา นักวิชาการด้านมานุษยวิทยา ได้ศึกษา เรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมและได้รวบรวมคำจำกัดความไว้ในการความหมายของมโนทัศน์ วัฒนธรรมสมัยนิยมที่มีนักคิดนักทฤษฎีกลุ่มต่างๆ ได้ให้คำอธิบายไว้ โดย John Storey (พัฒนา กิติอาษา. 2546: 41-43; อ้างอิงจาก John Storey. 1993) ได้จัดหมวดหมู่ความหมายของวัฒนธรรมสมัยนิยมออกเป็นทั้งหมด 6 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 หมายถึง วัฒนธรรม อะไรก็ตามที่เป็นที่ยอมรับและชื่นชอบของคนจำนวนมาก แต่ความนิยมนี้มีจุดอ่อน ในแง่การขาดขอบเขตที่ชัดเจนหรือระบุลักษณะเฉพาะเจาะจงของวัฒนธรรมแต่ละอย่างได้

กลุ่มที่ 2 หมายถึง วัฒนธรรมที่หลงเหลืออยู่จากการให้คำนิยามวัฒนธรรมของชนชั้นนำ หรือวัฒนธรรมของชนชั้นสูง (High Culture) นั่น คือ วัฒนธรรมที่อยู่ตรงข้ามกับชนชั้นผู้นำหรือชนชั้นส่วนใหญ่ในสังคม

กลุ่มที่ 3 หมายถึง วัฒนธรรมมวลชน (Mass culture) รูปแบบของวัฒนธรรมที่ถูกผลิตเผยแพร่และโฆษณาในตลาด สินค้าของระบบทุนนิยมที่ได้รับความนิยม เช่น แฟชั่น เสื้อผ้า เครื่องสำอาง ดนตรี และภาพยนตร์ เป็นต้น โดยวัฒนธรรมมวลชนจะถูกมองว่ามีลักษณะที่เชื่อมโยงและครอบงำทางวัฒนธรรมมาจากประเทศตะวันตกหรือประเทศอุตสาหกรรมที่เป็นต้นกำเนิดของวัฒนธรรมกลุ่มดังกล่าวนี้

กลุ่มที่ 4 หมายถึง วัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชน เป็นวัฒนธรรมขนาดแท้และดั้งเดิมของประชาชนหรือชาวบ้านร้านตลาดทั่วไป ในแง่นี้คือ วัฒนธรรมประชาชน

กลุ่มที่ 5 หมายถึง พื้นที่หรืออาณาเขตบริเวณของการต่อสู้ระหว่างพลังของกลุ่มคนที่ถูกเอาเปรียบกับกลุ่มคนที่มีอำนาจครอบงำ แต่ไม่ใช่ในแง่มุมของชนชั้นผู้นำหรือชนชั้น ผู้เสียเปรียบ แต่เป็นวัฒนธรรมที่เกิดจากการต่อสู้ ต่อรองและช่วงชิงทางอุดมการณ์และผลประโยชน์ของคนส่วนใหญ่

กลุ่มที่ 6 หมายถึง วัฒนธรรมที่เกิดขึ้น ภายหลังการพัฒนาอุตสาหกรรมและ การขยายตัวของชุนชนเมือง สะท้อนให้เห็นอิทธิพลของสื่อมวลชนและการคมนาคมสื่อสารที่ทันสมัยที่มีบทบาทต่อวิถีชีวิตของผู้คนจำนวนมากจากสังคมเกษตรกรรมหรือสังคมชนบทมาสู่สังคมเมือง ทำให้เกิดรูปแบบ

วัฒนธรรมสมัยใหม่ที่เปลี่ยนวิถีชีวิตดั้งเดิม กลายเป็นวัฒนธรรมที่มีชีวิต ถึงจะเป็นกระแสหรือพลังที่มองไม่เห็นแต่สามารถรู้สึกได้ บริโภคได้ และใช้ชีวิตอยู่ตั้งแต่เราตื่นนอนทำงาน พักผ่อน และกิจกรรมอื่นๆ ในชีวิตประจำวัน

เพื่อให้วัฒนธรรมสมัยนิยมมีความชัดเจนขึ้น พัฒนา กิติอาษา ได้พิจารณารายละเอียดซึ่งเป็นลักษณะของวัฒนธรรมสมัยนิยมไว้ ดังต่อไปนี้ (พัฒนา กิติอาษา. 2546: 53-56)

1. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมแห่งความเป็นไปได้ (Anything goes) เกิดขึ้นทั้งเปลี่ยนแปลงและเสื่อมสูญไปตามกระแสความนิยมของคนในสังคมและกาลเวลา โดยเฉพาะในโลกยุคโลกาภิวัตน์ที่เต็มไปด้วยกระแสความนิยม เหตุการณ์ สื่อบันเทิง สินค้าและบริการ

2. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน เรื่องสามัญในการดำรงชีวิตของมนุษย์ (Common culture in the realm of every life)

3. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมแห่งความเยาวภาพประกอบ(Culture of the Youth) เป็นเรื่องของคนหนุ่มสาวโดยเฉพาะวัยรุ่นและวัยทำงาน เนื่องจากคนกลุ่มดังกล่าวมีกำลังผลิต กำลังซื้อ กำลังบริโภคและแสวงหาความสนุกสนานรื่นรมย์ของชีวิตจากกระแสวัฒนธรรมสมัยนิยมรูปแบบต่างๆ

4. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางโลกย์ (Culture of the Mundane) กระแสสมัยนิยมเกือบทั้งหมดเป็นเรื่องทางโลกียะแทบทั้งสิ้น เป็นเรื่องของกำไร ธุรกิจการค้า เงินตรา อำนาจ และค่านิยมทางสังคมในรูปแบบต่างๆ ดังนั้น จึงเป็นกระแสธรรมดาโลกย์ที่ไม่เที่ยงแท้และไม่ยั่งยืนอย่างยิ่ง

5. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมพันธุ์ผสม (Hybrid Culture) เนื่องจากวัฒนธรรมสมัยนิยมเกิดขึ้น มาจากหลายแหล่งที่มา และเกิดจากการดัดแปลงหรือรวมเอา องค์ประกอบปลีกย่อยต่างๆ ทั้งในและนอกวัฒนธรรมขึ้นมา เพื่อสร้างกระแสการยอมรับและตอบสนองรูปแบบต่างๆ จากสังคมและรูปแบบการผสมผสานดัดแปลงหรือผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมแบบลูกผสม มักเกิดขึ้นในลักษณะเหนือความคาดหมาย

6. วัฒนธรรมสมัยนิยม เป็นวัฒนธรรมที่เกิดจากการรวมกันของการแยกส่วนและแตกตัวออกเป็นเสี่ยงๆ (Fragmented Culture) และไม่จำเป็นต้องให้ความหมายที่สัมพันธ์กับรากฐานความเป็นมาแต่ดั้งเดิมของตนเองหรือบริบททางสังคมใหม่ที่หล่อเลี้ยงกระแสเหล่านั้นอยู่

7. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นวัฒนธรรมแห่งการบริโภค (Consumers' Culture) เป็นวัฒนธรรมตลาด เป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น และเป็นไปตามกลไกของตลาด เพื่อสร้างกระแสในการบริโภคให้เกิดขึ้นในสังคม

8. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นผลผลิตของความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร หรือวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากสื่อมวลชน (Mass Media-saturated Culture) โดยการนำเสนอของสื่อมวลชน เป็นความจริงที่ต้องทำความเข้าใจด้วยการอาศัยตรรกะของสื่อมวลชนนำมาวิเคราะห์ทำความเข้าใจรหัสนับต่างๆ ที่ซ่อนอยู่ในเนื้อหา ของวัฒนธรรมที่เป็นผลมาจากการนำเสนอโดยสื่อมวลชนสมัยใหม่

9. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นเรื่องแฟชั่นและกระแสความนิยม (Culture of Fashion and Popular Trend) ซึ่งเกิดขึ้นรวดเร็ว ได้รับความนิยมเร็ว รวมทั้งจืดจางไปอย่างรวดเร็ว เพราะถูกแทนที่ด้วยกระแสอื่นที่ใหม่กว่า สดกว่าและเร้าใจผู้คนได้มากกว่า

10. วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นเรื่องการสร้าง ค้นหา ต่อรองและผลิตซ้ำตัวตนหรืออัตลักษณ์ (Battles of Cultural Identities / Selves) ผู้คนเวียนว่ายอยู่ในกระแสวัฒนธรรมสมัยนิยมเพื่อค้นหาเลือกต่อรอง และ /หรือปฏิเสธสังกัดของตนเอง ไม่ว่าสังกัดนั้นจะเป็นสไตล์ชีวิต กลุ่มเพื่อน ครอบครัว ที่ทำงาน ชุมชน ชาติพันธุ์หรือแม้กระทั่งชาติ จึงทำให้วัฒนธรรมสมัยนิยมมีพลังและความหมายสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคม เศรษฐกิจและการเมือง

เหตุผลที่ต้องมีการศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมสมัยนิยมและการนำมาพิจารณา วิเคราะห์และเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมไทยในปัจจุบัน ก็เนื่องมาจากวัฒนธรรมสมัยนิยมเปรียบเป็นเหมือนเวทีหรือปริมณฑลของการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อแสวงหาตัวตนหรืออัตลักษณ์ของคนกลุ่มต่างๆ ในสังคมไทย ในท่ามกลางความหลากหลายและทับซ้อนของเสียงสะท้อนและอำนาจควบคุม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของ “ตัวตนทางวัฒนธรรม ” ที่เชื่อมโยงชาติพันธุ์ ชนชั้น เพศสภาวะ รุ่นอายุ และผลประโยชน์ ดังนั้นกระแสวัฒนธรรมสมัยนิยมจึงไม่ต่างอะไรกับพื้นที่ที่เต็มไปด้วยการช่วงชิงนิยามและนำเสนอ “ความเป็นตัวตน / ความเป็นตัวฉัน ” ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับกลุ่มสังคมอย่างเข้มข้น และสำหรับระดับกลุ่มสังคมวัฒนธรรมนั้น ได้มีการเชื่อมโยงความเป็นตัวตนของปัจเจกกับอัตลักษณ์ของกลุ่มเข้าได้ด้วยกันด้วย การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงมิติต่างๆ ที่เกิดขึ้น ในพื้นที่ความเป็นตัวตนของผู้คนที่เวียนว่ายอยู่ในกระแสป๊อปต่างๆ อยู่ตลอดเวลา ดังนั้น สำหรับการทำความเข้าใจเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมมาจากเหตุผลประการสำคัญ 4 ประการ ดังต่อไปนี้ (พัฒนา กิติอาษา. 2546 : 45, 51-52, 100-102)

1. เนื่องจากเรากำลังใช้ชีวิตอยู่ในโลกยุคหลังทันสมัยที่เส้นแบ่งระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมชั้นต่ำ วัฒนธรรมเมืองกับวัฒนธรรมชนบท วัฒนธรรมศูนย์กลางและวัฒนธรรมท้องถิ่นได้พร่าเลือนไปหมดแล้ว โดยไม่สามารถแบ่งแยกระหว่างคู่ขนานข้างต้นได้แบบเบ็ดเสร็จหรือเด็ดขาดอีกต่อไปแล้ว เนื่องจากมีการสื่อสาร แลกเปลี่ยนระหว่างกัน และทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างกัน ทำให้วัฒนธรรมกระแสต่างๆ มีความหลากหลายและทับซ้อนมากขึ้น และเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

2. เนื่องจากการทำความเข้าใจเรื่องวัฒนธรรมสมัยนิยมช่วยทำให้มองเห็นและเข้าใจพลังงานทางสังคม รวมทั้งกระบวนการสื่อความหมายในสังคม (Signification) ในระนาบที่กว้างขวางมากขึ้น และเห็นกระบวนการปฏิสัมพันธ์เชิงวิภาษวิธีของปัจจัยและกลุ่มคนต่างๆ ในสังคมมากขึ้น จะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมสมัยนิยมนั้นเต็มเปี่ยมไปด้วยพลวัตการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง ยืดหยุ่นปรับเปลี่ยนและมีชีวิตชีวามากที่สุด

3. เนื่องจากการศึกษาวัฒนธรรมสมัยนิยมทำให้เรากลับมาสู่โลกของความเป็นจริงในปัจจุบัน วัฒนธรรมไม่ใช่เฉพาะเรื่องที่ดีงาม สูงส่ง หรือเฉพาะความเชื่อที่ยิ่งใหญ่อย่างเดียว แต่วัฒนธรรมแท้จริงเป็นเรื่องธรรมดาสามัญในชีวิตประจำวันของคนทุกคน

4. เนื่องจากการศึกษาวัฒนธรรมสมัยใหม่ทำให้เราเข้าใจที่จะเชื่อมโยงวัฒนธรรมสมัยนิยมให้เข้ากับบริบทหรือฉากหลังประกอบของโลกยุคหลังสมัยใหม่ที่ให้กำเนิดและพลิกเปลี่ยนโฉมหน้าปริมณฑลของชีวิตประจำวันของคนทั้งโลก ได้แก่ กระแสโลกาภิวัตน์ การขยายตัวของเมืองและชนชั้นกลางในเมือง อิทธิพลของสื่อมวลชน การผลิตแบบมวลชนอุตสาหกรรมกระแสบริโภคนิยม และกระแสท้องถิ่นนิยม

2. ทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์

กำจร หลุยยะพงศ์ ได้สรุปเกี่ยวกับทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์เอาไว้ในหนังสือ ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ ทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่ใช้ในปัจจุบันประกอบไปด้วย 3 กลุ่มทฤษฎี คือ 1) การวิเคราะห์ตัวบท จะให้ความสนใจการวิเคราะห์เนื้อหา และรูปแบบภายในภาพยนตร์ 2) การวิเคราะห์บริบท จะให้ความสนใจบริบทแวดล้อมภาพยนตร์ และ 3) การวิเคราะห์ผู้รับสาร จะศึกษากลุ่มผู้ชมภาพยนตร์

2.1 **การวิเคราะห์ตัวบท** (Textual Analysis)

กลุ่มทฤษฎีนี้ มองว่าภาพยนตร์เป็นงานศิลปะอีกแขนงหนึ่ง ซึ่งมีการพัฒนาการเล่าเรื่องด้วยภาพและเสียง การวิเคราะห์ตัวบทนี้มีแนวคิดที่แบ่งได้เป็นสองกลุ่มหลักๆ คือ แนวทางรูปแบบนิยม (Formalism) และ แนวทางรูปแบบสัจนิยม (Realism)

2.1.1 **แนวทางรูปแบบนิยม** (Formalism)

กลุ่มนี้สนใจที่จะศึกษาปัจจัยภายในของภาพยนตร์ หรือตรรกะของโครงสร้างภายในตัวบท (Internal Logic) เช่น ขนาดภาพประกกอบมุมกล้อง การเคลื่อนไหวของกล้อง แสงเงา การให้สีภาพ การจัดองค์ประกอบภาพประกกอบและการตัดต่อ โดยเชื่อว่า ความหมายที่เกิดมาจากการเรียงตัวกันขององค์ประกอบดังกล่าวกลายเป็น"ภาษาภาพยนตร์"

1. การกำหนดขนาดภาพประกกอบ (Film Size) มีหลายขนาด ได้แก่ ภาพระยะใกล้ (Close Up) เป็นภาพในระดับอกถึงใบหน้า เพื่อเน้นความรู้สึกใกล้ชิด เห็นสีหน้าหรือบ่งบอกความรู้สึกของตัวละคร หรือเน้นจุดสนใจ ภาพระยะที่ใกล้กว่านั้น เช่นเห็นเฉพาะ ใบหน้า หรือดวงตา เรียกว่า ระยะใกล้มาก (Extreme Close Up) จะเป็นการเน้นบางสิ่งบางอย่างเป็นพิเศษ ภาพระยะปานกลาง (Medium Shot) เป็นภาพระดับหัวเข่าหรือเอว ถึงใบหน้า มักจะใช้ในการถ่ายบุคคลสนทนา หรือ ภาพผ่านไหล่ (Over the Shoulder Shot) ซึ่งเป็นการถ่ายข้ามจากหัวไหล่บุคคลคนที่หนึ่งให้เห็นใบหน้าของคู่สนทนา เพื่อสื่อความหมายของการที่คนดูได้เข้าไปอยู่ในเหตุการณ์การสนทนานั้นๆ ภาพแทนสายตา (Point of View Shot) เพื่อให้คนดูเห็น หรือร่วมประสบการณ์เดียวไปกับตัวละคร ภาพเต็มตัว (Full Shot) เพื่อให้เห็นบุคคลนั้นแบบเต็มตัว และภาพระยะไกล หรือไกลมาก (Long Shot/Extreme Long shot) เพื่อเน้นความยิ่งใหญ่ หรือการให้เห็นบรรยากาศของตัวละครกับสถานที่ ซึ่งภาพระยะดังกล่าวมักจะเป็นภาพเปิดของภาพยนตร์ โดยมีชื่อเรียกว่า Establishing Shot

2. มุมกล้อง (Camera Angle) เป็นระดับความสูงต่ำของการวางกล้อง เช่น มุมสูง เพื่อทำให้เห็นเสมือนการมองจากเบื้องบนหรือสายตาของพระผู้เป็นเจ้า ทำให้วัตถุที่ถูกถ่ายมีลักษณะต่ำต้อยอ่อนด้อย มุมระดับสายตา เป็นการถ่ายทำด้วยการตั้งกล้องระดับสายตาของผู้ชม ทำให้รู้สึกถึงความเท่าเทียมกันของคนดูต่อเนื้อหาที่ได้ชม ส่วนมุมต่ำ คือทิศทางตรงข้ามกับมุมสูง เพื่อแสดงให้เห็นถึงความมีอำนาจ ยิ่งใหญ่ของตัวละครหรือวัตถุนั้นๆ

3. การใช้แสงเงา (Lighting) คือการเพิ่มความลึกของวัตถุในภาพด้วยการใช้แสงและเงา เพื่อลดความเป็นสองมิติของภาพยนตร์อันทำให้เกิดความสมจริง โดยเฉพาะในยุคของภาพยนตร์ขาวดำ ส่วนในด้านของการใช้แสงอาจจำแนกได้ตามรูปแบบการจัดแสงคือ การจัดแสงที่เน้นความสว่างของแสงและเงาที่สมดุล (High Key)พบได้ในภาพยนตร์ตลก รัก หรือภาพยนตร์สำหรับครอบครัวในทางกลับกันก็จะมีการจัดแสงที่จัดให้เห็นเงาที่ตัดกันชัดเจน (Low Key) ซึ่งมักพบในภาพยนตร์ที่ต้องการสื่อความหมายของอารมณ์โศกเศร้า ลึกลับ ตื่นเต้น หรือภาพยนตร์ตระกูลผี สืบสวน และ ฟิล์มนัวร์ (Film Noir)

4. การให้สี (Coloring) เพื่อสื่อความหมายและปลุกอารมณ์ความรู้สึก เช่น สีแดงคือความร้อนแรง สีเหลืองหรือส้มแสดงถึงความอบอุ่น สีฟ้าคือความสดใส หรือในบางวัฒนธรรมอาจหมายถึงความเศร้า ทุกข์ระทมก็ได้

5. การจัดองค์ประกอบภาพประกกอบหรือการกำหนดกรอบภาพประกกอบ (Blocking) มีเป้าหมายเพื่อให้ผู้ชมจ้องมองในจุดที่ต้องการ จำกัดวิธีการมองเห็น และมุมมองของผู้ชม การตัดสิ่งที่ไม่ต้องการนำเสนอออกไป รวมถึงการบังคับไม่ให้วัตถุอยู่หน้ากล้องมากเกินไป เพราะจะทำให้วัตถุใหญ่เกินไป หรือในทางกลับกัน ก็เป็นการวางไว้หน้ากล้องเพื่อเน้นความหมายอะไรบางอย่าง

5. การเคลื่อนกล้อง (Camera Movement) หรือการเคลื่อนไหวของกล้องเพื่อสื่อความหมาย อาทิ การแพน (Pan) หรือการเคลื่อนกล้องจากซ้ายไปขวาโดยกล้องอยู่กับที่ เพื่อเปิดเผยความหมายบางประการให้กับผู้ชม และเสมือนสายตาของตัวละครที่กำลังมองไปทางซ้ายหรือขวา ใกล้เคียงกับการทิ้ลท์ (Tilt) ที่เป็นการเคลื่อนกล้องแนวตั้งโดยกล้องอยู่กับที่ เสมือนกล้องเงยขึ้นหรือก้มลง นอกจากนั้นยังมีการเคลื่อนกล้องโดยใช้อุปกรณ์ที่มีล้อ หรือราง ทำให้กล้องเคลื่อนไปทางซ้าย ทางขวา เดินหน้า ถอยหลัง หรือเคลื่อนที่เป็นวงกลม เป็นการติดตามความเคลื่อนไหวของตัวละคร หากต้องการความรู้สึกตื่นเต้น ร่วมความรู้สึกของตัวละครมากขึ้น อาจใช้การเคลื่อนกล้องแบบ Hand Held ที่ให้ภาพสั่นไหวคล้ายกับอยู่ในเหตุการณ์จริง หรือใช้อุปกรณ์ Steadicam มาใช้กับการวิ่งหรือเดินตามตัวละคร นอกจากนั้นยังมีการเคลื่อนกล้องที่หลากหลายมากขึ้นตามเทคโนโลยีที่พัฒนาอุปกรณ์การยึดติดกล้องใหม่ๆ และขนาดกล้องที่เล็กลงเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเป็น เครน (Crane) หรือ โดรน (Drone) รวมไปถึงกล้อง GoPro ที่มีขนาดเล็กมากจนสามารถไปยึดติดกับวัตถุที่เคลื่อนไหวหลากหลายมากมายตามแต่จินตนาการของผู้ถ่าย

7. การลำดับภาพประกกอบหรือการตัดต่อภาพประกกอบ (Editing) คือการนำเอาแต่ละช็อตมาเชื่อมต่อกัน และตัดเอาส่วนของเวลาและพื้นที่ที่ไม่สำคัญในภาพยนตร์ออกไป หรือเป็นการเลือกและเรียงช็อตเข้าไว้ด้วยกันตาม ลำดับการเล่าเรื่องเพื่อช่วยเอื้อในเรื่องของอารมณ์ของแต่ละฉากในภาพยนตร์ทั้งเรื่อง การตัดต่อยังช่วยเสริมจังหวะของภาพยนตร์ ช่วยอธิบายสัญลักษณ์ต่างๆ หรืออย่างน้อยก็ช่วยให้ผู้เล่าเรื่องบรรลุวัตถุประสงค์ในการเล่าเรื่อง การตัดต่อถือเป็นการพัฒนาเทคนิคการเล่าเรื่องในงานภาพยนตร์ ที่ทำให้นักวิชาการทั้งหลายยกระดับภาพยนตร์เป็นศิลปะแขนงที่เจ็ดอีกด้วย (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. 2548: 50; Turner. 1999)

Susan Hayward อธิบายถึง การตัดต่อสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 แบบ ได้แก่

1. การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (Chronological/Continuity Editing) ซึ่งเป็นแบบที่ใช้ในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ทั่วไป เป็นการตัดต่อที่คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างช็อตต่อช็อตในแง่ของการแสดง ตำแหน่ง ทิศทางการมอง การเคลื่อนไหวของวัตถุในภาพประกกอบองค์ประกอบภาพประกกอบ เวลา พื้นที่ ฯลฯ

2. การตัดต่อแบบคู่ขนาน (Cross-cutting Editing)คือการตัดต่อ 2 เหตุการณ์ที่เกิดคนละสถานที่อาจจะในเวลาเดียวกันหรือคนละเวลาก็ได้สลับกันไปมา บางครั้งผู้ชมมักจะเกิดความรู้สึกว่าสองเหตุการณ์นี้เกิดในเวลาเดียวกัน หรือมีความสัมพันธ์อะไรบางอย่างต่อกัน

3. การตัดต่อแบบชัดลึก (Deep Focus Editing) การตัดต่อรูปแบบนี้คือการให้ภาพในฉากนั้นมีความชัดลึกสูง มักถ่ายภาพกว้าง และแช่กล้องนานๆ มีการตัดต่อไปยังช็อตอื่นน้อยที่สุดเฉพาะ

เท่าที่จำเป็น ซึ่งเป็นแนวคิดแบบสัจนิยม ในการที่จะควบคุมการมองภาพของผู้ชมให้น้อยที่สุด เหมือนภาพความจริงมากที่สุด

4. การตัดต่อแบบมองทาจ (Montage Editing) เป็นการตัดต่อที่มิได้สนใจเวลาจริง โดยผ่านกระบวนการรวมภาพที่ไม่จำเป็นต้องมีความเกี่ยวข้องกัน 2 ภาพขึ้นไป มาต่อกันให้เกิดความ หมายใหม่ขึ้นมา เป็นวิธีการเล่าเรื่องด้วยการตัดต่อที่พัฒนาโดยกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์รัสเซียใน ช่วงทศวรรษที่ 1920 อย่างไอเซนสไตน์ (Eisenstein) และคุเลชอฟ (Kuleshov)

2.1.2 แนวทางสัจนิยม (Realism)

การวิเคราะห์ตัวบทแนวคิดนี้วางอยู่บนฐานคติที่ว่า ภาพยนตร์ควรจะบันทึกโลกจริงที่ปรากฏ ซึ่งกลับมาเป็นที่สนใจอีกครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่สอง หลังจากถูกการทำภาพยนตร์แบบ Formalism เข้ามามีอิทธิพลในช่วงก่อนหน้านี้ มีการตั้งคำถามว่า ศิลปะที่ผ่านมามักจะมุ่งเน้นการนำเสนอเรื่องราวประโลมโลกของคนชั้นสูง มีลักษณะไม่สมจริง พร้อมทั้งเสนอให้ภาพยนตร์ควรจะเผยให้เห็นชีวิตของผู้คนจริงๆ หรือคนธรรมดา ถ่ายทำในพื้นที่จริง ดังที่เป็นปรากฏการณ์ทางภาพยนตร์ในทศวรรษที่ 1940 ประเทศอิตาลี ซึ่งเราเรียกว่า อิตาเลียนสัจนิยมใหม่ (Italian Neorealism)ภาพยนตร์กลุ่มนี้จะมุ่งเน้นการเฝ้าสังเกตโดยไม่มีการเฝ้าเสริมแต่ง ไม่ใช้นักแสดงอาชีพ บันทึกภาพในสิ่งที่เป็นอยู่ นอกจากในเชิงมิติศิลปะแล้ว อีกส่วนหนึ่งมาจากบรรยากาศหลังสงครามที่ขาดแคลนฟิล์ม และสภาพของสังคมที่เป็นจริง ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ถ่ายทำในสิ่งที่เป็นอยู่ และมีแนวโน้มการวิจารณ์สังคมอันเป็นผลจากการเมืองการปกครอง (กฤษดา เกิดดี. 2548 b: 186-189) ภาพยนตร์ของอิตาเลียนสัจนิยมใหม่ ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์แนวสัจนิยมในฝรั่งเศสและทั่วโลกในระยะเวลาต่อมา ในกรณีไทยเช่น ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล (เช่น ทองพูน โคกโพธิ์ ราษฎรเต็มขั้น/เทพธิดาโรงแรม/คนเลี้ยงช้าง/เสียดาย) สำหรับประเทศฝรั่งเศส กลุ่มที่สนใจผลิตภาพยนตร์แนวสัจนิยม คือ กลุ่มคลื่นลูกใหม่ของฝรั่งเศส (The French New Wave) และในประเทศสหภาพโซเวียต ก็พัฒนาสู่ภาพยนตร์แนวสัจสังคมนิยม (Socialist Realism) มุ่งเน้นการใช้ศิลปะภาพยนตร์เพื่อพัฒนาสังคมให้บุคคลมีความเท่าเทียมกันมากกว่าการใช้เพื่อการค้าอันจะถือเป็นศิลปะที่แท้ (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. 2548: 71-75)

นักวิชาการคนสำคัญในสำนักนี้ก็คือ อังเดร บาแซง (André Bazin) ชาวฝรั่งเศสหนึ่งในกลุ่ม The French New Wave ซึ่งผลิตวารสารใน ค.ศ. 1951 ชื่อ Cahier du Cinema เขาไม่พอใจกับภาพยนตร์ที่สร้างกันในยุคสงครามที่มีพล็อตเรื่องมาก ตกแต่งประดับประดาอย่างหรูหรา แสดงอย่างไม่เป็นธรรมชาติ และดูไร้ซึ่งศิลปะ ในทัศนะของเขา ภาพยนตร์ควรที่จะเป็นเครื่องมือสำรวจและบันทึกภาพความเป็นจริงโดยไม่มีการปรุงแต่ง (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. 2548: 73) หากภาพถ่ายได้รับการแต่งเติมดัดแปลงก็จะทำให้ผิดไป และไม่เกิดแรงกระตุ้นทางจิตวิทยาแก่ผู้ชม (บรรจง โกศัลวัฒน์. 2548: 164-165) อีกทั้งเห็นต่างจาก Eisenstein ในเรื่อง Soviet Montage ว่า ภาพยนตร์

ไม่ควรมีการตัดต่อในลักษณะ Montage เพราะเป็นการควบคุมความคิดคนดู ภาพยนตร์ไม่ควรจะถูกแทรกแซงและควรให้ผู้ชมได้เฝ้าสังเกตการในเฟรม (Frame) อย่างละเอียดและตีความตามที่ตนต้องการ ด้วยเหตุนี้เป็นสิ่งที่ Bazin ให้ความสนใจต่อการจัดการสิ่งที่อยู่ในเฟรมมากกว่า (Turner. 1999: 42)

จากข้อสังเกตของ Bazin ที่ไม่เน้นการตัดต่อ แต่ให้ความสนใจต่อเฟรม ทำให้เกิดการให้ความสนใจต่อการจัดองค์ประกอบของภาพ(Mise-en-scène) ซึ่งเป็นภาษาฝรั่งเศส มาจากศาสตร์การละคร หมายถึงการจัดวางไว้บนเวที แต่เมื่อนำมาประยุกต์กับภาพยนตร์จะหมายถึงการจัดภาพที่เห็นต่อหน้ากล้องในหนึ่งช็อต (Shot) ของภาพยนตร์เพื่อที่จะสื่อความหมาย แนวทางดังกล่าวจะให้ความสนใจว่า ภายในช็อตของภาพยนตร์ ผู้กำกับสามารถที่จะสื่อความหมายได้โดยการจัดองค์ประกอบของภาพประกกอบทั้งขนาดภาพประกกอบตัวละคร แสง สี อุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย ฉาก ฯลฯ (ประวิทย์ แต่งอักษร. 2551: 102-104)

การมุ่งเน้นการจัดองค์ประกอบของภาพทำให้นักวิชาการบางท่านยังมองว่า Bazin ก็คือนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่เป็น Formalism หรือรูปแบบนิยมด้วย เพราะให้ความสนใจรูปแบบ ลีลา ความหมายในภาพยนตร์ (บรรจง โกศัลวัฒน์. 2548 : 171) แต่จุดที่ต่างกันที่ทำให้ Bazin เป็นนักวิจารณ์ในกลุ่ม Realism ที่อาจพอเห็นได้ก็คือ แม้จะมีการจัดองค์ประกอบของภาพประกกอบแต่ก็มิได้มีเป้าหมายเพื่อการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของศิลปิน และการสร้างภาพลวงตาแก่ผู้ชมดังกลุ่ม Formalism ที่ระบุไว้ Bazin กลับใช้การจัดองค์ประกอบของภาพเพื่อศิลปะของการเน้นความจริง (Turner, 1999:42)อย่างไรก็ดี ในปัจจุบันการจัดองค์ประกอบของภาพก็ยังสามารถใช้ในกรณีของการวิเคราะห์ในสำนัก Formalism รวมถึงการใช้เป็นเครื่องมือของสำนักมาร์กซิสต์อีกด้วย เพียงแต่ว่าเป้าหมายของการใช้จะต่างกันไป คือสำนัก Formalism จะมุ่งเน้นถึงศิลปะการแสดงออกถึงการสื่อความหมายของผู้กำกับภาพยนตร์ สำนัก Realism จะมุ่งเน้นศิลปะการสร้างความสมจริง และสำนักมาร์กซิสต์ จะไม่สนใจเรื่องศิลปะ แต่กลับพิจารณาถึงการถูกกำหนดความหมายจากสังคมและวัฒนธรรมผ่านรูปแบบของภาพยนตร์ที่เป็นพื้นที่ซุกซ่อนอุดมการณ์

โดยสรุป สำนักสัจนิยม (Realism) มีฐานคติว่าภาพยนตร์น่าจะเป็นศิลปะของความจริงมากกว่าการแสดงออกและสร้างสรรค์ของผู้กำกับดังสำนักรูปแบบนิยม (Formalism) สำนักสัจนิยมมองภาพยนตร์ว่าต้องถ่ายทอดความจริงด้วยการบันทึกภาพบนพื้นที่จริง บันทึกโดยอัตโนมัติไม่ใช้มุมกล้อง ตัวละครก็มักจะเป็นตัวจริง ไม่ค่อยเน้นการตัดต่อ และเนื้อหามักจะนำเสนอชีวิตประจำวัน การเมือง และปัญหาสังคม อย่างไรก็ตาม ในช่วงหลังแนวคิดดังกล่าว ก็ถูกนักคิดสำนักมาร์กซิสต์ตั้งคำถามว่า ภาพยนตร์ตระกูลสัจนิยมจะนำเสนอความเป็นจริงและสะท้อนภาพของสังคม (Reflection)

ที่เป็นจริงทั้งหมดได้หรือ พร้อมทั้งนำเสนอให้เห็นในมุมตรงกันข้ามว่า ภาพยนตร์อาจเป็นพื้นที่ของการประกอบสร้างความจริงเสียมากกว่า

2.2 **การวิเคราะห์บริบท** (Contextual Analysis)

การวิเคราะห์บริบทมักจะได้รับความนิยมในหมู่นักวิชาการในด้านอื่นๆ นับตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1970 ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม อันทำให้ศาสตร์ด้านภาพยนตร์มีลักษณะเป็นสหวิทยาการ หรือการเชื่อมร้อยกับศาสตร์ด้านอื่นมากขึ้น ไม่ได้ผูกขาดเฉพาะนักวิชาการด้านภาพยนตร์แต่เพียงอย่างเดียว อีกทั้งทำให้การก่อร่างสร้างวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา (Film Studies)เข้มข้นขึ้น

สำหรับการวิเคราะห์บริบทของภาพยนตร์ ผู้วิจัยจะเลือกพิจารณาใน 3 ด้าน คือ การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ และปัจจัยเศรษฐกิจ การศึกษาการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์ตามสำนักมาร์กซิสต์และวัฒนธรรมศึกษา และการศึกษากลุ่มภาพยนตร์ตามสำนัก Genre และ Auteur ดังนี้

2.2.1 **การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์และปัจจัยเศรษฐกิจ**

การศึกษาทั้งสองด้านนี้จะพิจารณาถึงบริบทด้านประวัติศาสตร์และปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อภาพยนตร์

ในด้านแรก มักจะเป็นกลุ่มนักประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ซึ่งสนใจการเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์สังคม รวมถึงประวัติศาสตร์ของการพัฒนาการด้านเทคโนโลยีภาพยนตร์ จะมีผลต่อเนื้อหาและรูปแบบในภาพยนตร์ ตัวอย่างเช่น ผลกระทบของสงครามโลกครั้งที่สอง สร้างความรู้สึกสิ้นหวังให้กับผู้คน โรงถ่ายและอุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์ถูกทำลายไปบางส่วน ทำให้เกิดปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวในการสร้างภาพยนตร์รูปแบบอิตาเลียนสัจนิยมใหม่ (Italian-Neorealism) ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

ในส่วนที่สอง ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ นักวิชาการที่ศึกษามักจะเป็นนักวิชาการในกลุ่มเศรษฐศาสตร์ และเศรษฐศาสตร์การเมือง (Political Economy) โดยจะให้ความสนใจว่า มิติเชิงเศรษฐกิจจะเป็นตัวแปรหลักที่ส่งผลกระทบต่อกระบวนการภาพยนตร์ 4 ระดับ คือการผลิต (Production) การแพร่กระจายและการฉาย (Distribution and Exhibition) การส่งเสริมการขาย (Promotion) และการบริโภคภาพยนตร์(Consumption) ภาพยนตร์ที่ผลิตในทัศนะของนักวิชาการกลุ่มนี้พิจารณาว่า สื่อภาพยนตร์มีความเกี่ยวโยงกับผลกำไร และส่งผลต่อกระบวนการภาพยนตร์โดยตรง หากภาพยนตร์เรื่องใดที่คาดการณ์ว่าจะไม่ได้รับผลกำไรก็จะไม่ได้รับการผลิตไปโดยปริยาย ยิ่งไปกว่า

นั้น ภาพยนตร์ก็เริ่มกลายเป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ ในบางกรณีบริษัทบางแห่งก็ควบรวมกิจการ (Conglomerate) โดยเฉพาะในระดับการผลิตการแพร่กระจาย และการฉายภาพยนตร์อันส่งผลต่อการผูกขาดธุรกิจ ผู้ผลิตรายย่อยหรือผู้ผลิตหน้าใหม่จึงมีโอกาสน้อยที่จะก้าวสู่การเป็นผู้ผลิตภาพยนตร์ หากผลิตได้ก็ไม่สามารถหาโรงฉายได้เช่นกัน หรือบางคนก็ไม่มีแม้แต่งบประมาณก่อนการผลิตและหลังการผลิต จึงต้องเริ่มหางบประมาณจากต่างประเทศ (สามารถ จันทร์สูรย์. 2551 ; สนธยา ทรัพย์เย็น และทีฑะเดช วัชรธานินทร์. 2553)

นอกจากนั้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์บางประเทศก็พัฒนาสู่อุตสาหกรรมขนาดใหญ่ โดยเฉพาะอุตสาหกรรมภาพยนตร์สหรัฐอเมริกา (Hollywood) และที่สำคัญคือ แพร่กระจายสู่โลกที่สาม หรือเรียกว่า จักรวรรดินิยมสื่อ (Media Imperialism) อันทำให้ผู้คนในโลกที่สามต้องบริโภคภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด พร้อมทั้งส่งผลต่อเนื่องให้อุตสาหกรรมในประเทศตนต้องพังทลายลง เนื่องจากสื่อภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดแฝงไปด้วยกลิ่นอายของอุดมการณ์ของสหรัฐฯ ย่อมส่งผลต่อการครอบงำวิธีคิดของคนโลกที่สามอีกด้วย เช่น ความเชื่อเรื่องความฝันของคนอเมริกัน ชาวอเมริกันเป็นวีรบุรุษ และลัทธิบริโภคนิยม

2.2.2 การศึกษาการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์

การศึกษาบริบทในกลุ่มย่อยนี้ เดินตามแนวคิดของสำนักมาร์กซิสต์ (Marxism) โดยเฉพาะกลุ่ม Screen Theory ของประเทศอังกฤษนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 ซึ่งสนใจมิติเชิงอุดมการณ์อันมีรากฐานจากนักวิชาการชาวฝรั่งเศสที่ชื่อ ลุยส์ อัลธูแซร์ (Luis Althusser) ที่มองว่าอุดมการณ์เป็นกรอบการรับรู้ของมนุษย์ อุดมการณ์ดังกล่าวแฝงอยู่ในภาษาและฝังลึกลงในจิตไร้สำนึกของผู้คนโดยไม่รู้ตัว (กาญจนา แก้วเทพ; และสมสุข หินวิมาน. 2551: 214-215)

ในด้านแรกอุดมการณ์แฝงอยู่ในโครงสร้างภาษา Althusserได้รับอิทธิพลจาก Claude Lévi-Strauss นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาที่สนใจโครงสร้างภาษาของการเล่าเรื่องในตำนานตามแนวทางของสัญวิทยา (Semiology) ข้อสรุปของเขาก็คือ เรื่องเล่าทั้งหมดมิได้เกิดขึ้นลอยๆ ตามธรรมชาติ แต่มีโครงสร้างบางอย่างกำหนดมีระบบระเบียบ โดยเรื่องเล่าวางอยู่บนความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) เช่น ในเรื่องเล่าต้องมี พระเอก-ผู้ร้าย นางเอก-นางมาร ความดี-ความชั่ว และคู่ตรงข้ามก็จะสร้างเป็นเรื่องเล่า เช่น นางเอกผู้แสนดี กว่าจะพบรักต้องต่อสู้กับยักษ์และนางมาร ทั้งนี้ความสัมพันธ์ในลักษณะคู่แย้งนี้จะถูกทำให้ดูเหมือนเป็นเรื่องธรรมชาติ แต่ในความเป็นจริงมีกฎเกณฑ์บางอย่างกำหนดอยู่แล้ว (กาญจนา แก้วเทพ; และสมสุข หินวิมาน. 2551: 215)

Althusser ยังพัฒนาแนวคิดดังกล่าวโดยยกระดับว่า ระบบโครงสร้างนี้ยังมีจุดเด่นคือการสร้างเกณฑ์ตัดสินคุณค่าในคู่แย้งนั้นด้วยว่า “อะไรดีกว่าอะไร” “อะไรควรมองดูและอะไรควรมองข้าม ”

และนี่ถือเป็นกลยุทธ์ของการทำงานของอุดมการณ์ (แยกขั้วและกำหนดคุณค่า) และฝังลงในตัวเราอย่างไม่รู้ตัว อันส่งผลต่อการมองโลกหรือการตัดสินโลก เช่น การมองว่าความดีย่อมชนะความชั่ว พระเอกย่อมดีกว่ายักษ์หรือผู้ร้าย ในทัศนะของนักวิชาการกลุ่ม Screen Theory ที่เดินตาม Althusser ภาพยนตร์ก็เป็นหนึ่งในเรื่องเล่าและเป็นชุดภาษาหนึ่ง จึงย่อมเป็นแหล่งผลิตและเผยแพร่อุดมการณ์ให้เรามองโลก/ตัดสินโลก (รวมถึงไม่มองและมองข้ามบางสิ่งบางอย่าง) ได้อย่างดีและแนบเนียน การวิเคราะห์ภาพยนตร์ในสำนักนี้จึงตั้งคำถามว่า ภาพยนตร์จะสร้าง/ตอกย้ำอุดมการณ์อะไรให้กับผู้ชม เช่น การสร้างอุดมการณ์ความรักชาติ รักต่างเพศ ผิวขาวเหนือกว่า ฯลฯ

ในด้านที่สอง อุดมการณ์ฝังลึกลงในจิตไร้สำนึก Althusser ประยุกต์แนวคิดของสำนักจิตวิเคราะห์ของ Jacques Lacan ที่ให้ความสนใจระบบสัญญะในจิตไร้สำนึก (Unconscious) ว่ามีระบบระเบียบเป็นเสมือนโครงสร้างคล้ายๆ กับภาษา ไม่ได้กระจัดกระจาย เมื่อจิตไรสำนึกมีระบบ มนุษย์จึงสามารถหยิบยกสัญญะที่เห็นเช่นที่ปรากฏในภาพยนตร์ เข้าสู่จิตไร้สำนึกของผู้ชมได้ไม่รู้ตัว (กาญจนา แก้วเทพ; และสมสุข หินวิมาน. 2551: 214; Turner, 1999; Thompson. 2007)

ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อย้อนกลับไปถึงแนวคิดด้านแรก ก็จะพบว่า สังคมก็พยายามจะตี/สร้างกรอบหรือควบคุมจิตไร้สำนึกของมนุษย์ด้วยการกำหนดความหมายผ่านสื่อต่างๆ เช่น อุดมการณ์ความรักชาติ ความเกลียดประเทศเพื่อนบ้าน สตรีผู้อ่อนแอ และอื่นๆ อันทำให้ผู้ชมได้กลายเป็น “ตัวตน” (Subject) ที่สังคมต้องการ ดังแนวคิด Interpellation ของ Althusser แนวคิดดังกล่าวสนใจว่า “ตัวตน” ของมนุษย์ไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ หรือมนุษย์เป็นผู้กำหนด แต่เกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นและสังคม ในกรณีนี้เองอุดมการณ์จะเป็นตัวเรียก (Interpellation) ให้เรากลายเป็น “ตัวตน” ขึ้นอยู่กับ “ตัวตนใหญ่”(เช่น อุดมการณ์ชาติ อุดมการณ์ครอบครัว ฯลฯ) และกลไกที่จะเรียกตัวตนของเราก็คือ สถาบันต่างๆ ในสังคม และหนึ่งในนั้นก็คือ “ภาพยนตร์”

สำนักคิดนี้มองต่างไปจากสำนักศิลปะ หรือการมองรูปแบบภาพยนตร์เฉกเช่นในกลุ่มแรก (การวิเคราะห์ตัวบท) ที่ผ่านมาที่ให้ความสนใจศิลปะการนำเสนอและสื่ออารมณ์ความรู้สึกในภาพยนตร์ เนื่องจากสำนักนี้วางอยู่บนแนวคิดของสำนักโครงสร้างนิยมแนวสัญวิทยา (Semiology) ของนักภาษาศาสตร์นาม เฟอร์ดินัน เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ในต้นศตวรรษที่ 20 และนักวิชาการด้านภาพยนตร์ Christian Metz ในทศวรรษที่ 1960 ก็นำมาประยุกต์ในการศึกษาไวยากรณ์ภาพยนตร์ โดยมองว่า ภาพยนตร์เป็นระบบภาษาหนึ่ง เป็นรหัส (Code) เฉพาะที่มีกฎเกณฑ์ที่สร้างขึ้นมิได้เป็นเรื่องธรรมชาติ แต่เป็นเรื่องของสังคมวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนด (Thompson. 2007: 511)

Saussure (สมสุข หินวิมาน. 2551 ; อ้างอิงจาก กาญจนา แก้วเทพ . 2547. 2552.) สนใจศึกษาสัญญะ (Sign) หรือความหมาย อันเป็นหัวใจของแนวคิด Semiology หรือการศึกษาศาสตร์

แห่งสัญญะ (Science of Sign) ซึ่งศึกษาวิถีชีวิตแห่งสัญญะ ทั้งการเกิด แก่ เจ็บ ตายของสัญญะภายใต้กฎเกณฑ์ที่กำหนดสัญญะนั้น

ในทัศนะของ Saussure สัญญะประกอบไปด้วย 2 ส่วนคือ ความหมาย/รูปสัญญะ (Signifier) และตัวหมายถึง/ความหมายสัญญะ (Signified) ในขณะที่ Signifier จะเป็นส่วนที่เป็นรูป Signified จะเป็นส่วนที่เป็นนามหรือความคิด เช่น คำว่า “กุหลาบ” จะเป็น Signifier และเมื่อเราเห็นคำดังกล่าวก็จะทำให้เกิดความคิดในจิตใจ Signified คือดอกไม้ประเภทหนึ่ง และบางคนหรือบางสังคมก็จะมีความหมายที่ลึกลงไปถึง “ความรัก” และอาจมีความหมายอื่นๆ อีกก็เป็นได้

ข้อสังเกตที่สำคัญคือ ตัว Signifier และ Signified มิได้มีความเกี่ยวโยงกันจริงๆ (คำว่ากุหลาบกับความรักไม่ได้เกี่ยวข้องกันเลย) แต่เป็นเรื่องที่สังคมและวัฒนธรรมกำหนดนั่นเอง ดังนั้น ในทัศนะของสำนักนี้ภาพยนตร์ที่เห็นจึงเป็นเรื่องของการให้ความหมายเพื่อแทนสิ่งที่ต้องการจะสื่อ และการใช้สัญญะแทนความหมายนั้นก็เป็นเรื่องที่ถูกกำหนดขึ้น และเมื่อทำซ้ำๆ กันเข้าจึงกลายเป็นรหัส (Code) หรือกฎเกณฑ์ ระยะแรกอาจรู้ว่ามีใครกำหนด แต่เมื่อเวลาผ่านไปก็ถูกทำให้กลายเป็นเรื่องของสังคมวัฒนธรรมที่กำหนดโดยเราไม่ตั้งคำถามรหัสดังกล่าว ทำให้ผู้ผลิตผลิตภาพยนตร์ไปตามรหัสนั้น (หาใช่การผลิตตามความต้องการของตนเพื่อการแสดงออกหรือศิลปะ) รวมถึงผู้ชมก็จะต้องถือรหัสชุดเดียวกันเพื่อถอดความหมายให้ตรงกัน

Saussure ยังให้ความสนใจถึงที่มาของความหมายของสัญญะว่าไม่ได้เกิดขึ้นตัวมันเอง แต่กลับเกิดมาจากการเรียงตัวของความต่างหรือคู่ตรงข้าม เช่น ภาพประกอบ Close up จะมีความหมายถึงความใกล้ชิดได้ก็ต้องเรียงคู่กับภาพระยะไกล หรือจะเข้าใจสีขาวก็ต้องเปรียบเทียบกับสีดำ หรือที่ชัดเจนที่สุดก็คือ การสร้างตัวละครคู่ตรงข้าม คือ พระเอก-ผู้ร้าย

นอกจากนั้น Saussure ยังให้ความสนใจถึงการจัดระบบสัญญะใน 2 ระบบ คือ Syntagmatic และ Paradigmatic ในด้านแรก Syntagmatic คือการเรียงความสัมพันธ์ว่าอะไรจะเกิดก่อนหรือหลัง เช่นการเรียงประโยคของภาษาไทย ก็จะเรียง ประธาน กิริยา และกรรม ทั้งนี้ หากเรียงผิดไปก็จะเปลี่ยนความหมายได้ เช่น G-O-D หากสลับที่ตัวอักษรก็นะแปรเปลี่ยนเป็น D-O-G ในกรณีของภาพยนตร์ก็ได้แก่การเล่าเรื่องที่ต้องมีการเปิดตัว ขัดแย้ง ไคลแมกซ์ คลี่คลาย และตอนจบ เป็นต้น

ส่วนในด้านที่สอง การสร้างความหมายยังเกี่ยวข้องกับชุดหรือตัวเลือกในหมวดหมู่ของสัญญะ หรือที่เรียกว่า Paradigmatic เช่น ในชุดของสัญญะพระเอกในภาพยนตร์ก็จะประกอบด้วย พระเอก สุภาพบุรุษ คุณชาย พระเอกคนเถื่อน เป็นต้น หากต้องการภาพยนตร์บู๊ ก็ต้องเลือกพระเอกที่หล่อล่ำ แทนพระเอกแบบคุณชายที่ผอมบาง

การจัดระบบทั้งสองด้านยืนยังให้เห็นถึงลักษณะของโครงสร้างภาษา ที่มีหลักและกฎเกณฑ์เฉพาะ ภาษามิได้เกิดมาจากธรรมชาติ และนักวิชาการสำนัก Semiology ในยุคหลังก็เผยให้เห็นว่า

การกำหนดนี้จะเกี่ยวโยงกับ “อำนาจ” อันมาจากสังคมและวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนดว่า ประโยคที่เห็นหรือไวยากรณ์ภาพยนตร์ควรเรียงอะไรก่อนหลัง เช่น ฉากตบของนางเอกควรมาก่อนฉากจูบของพระเอก แต่จะไม่เรียงว่า พระเอกตบนางเอกและนางเอกจูบพระเอก และความหมายอะไรจะถูกเลือกให้เป็นความหมายหลักในสังคม เช่น นางเอกใสซื่อจะถูกเลือกนำเสนอในภาพยนตร์กระแสหลักมากกว่านางเอกที่มีลักษณะนางร้าย เพราะทั้งสองกรณีนี้ต่างวางอยู่บนอุดมการณ์ผู้ชายเป็นใหญ่

ในกรณีของภาพยนตร์ การสร้างความหมายจะต่างไปจากภาษาพูดและภาษาเขียนที่เน้นการเรียงลำดับของประโยคก่อนและหลัง Graeme Turner เสนอว่า การสร้างความหมายจะมี ลักษณะ 2 แบบ คือแบบแรก การเรียงช็อตที่1 กับช็อตที่2 (หรือในลักษณะ Montage ดังสำนัก Formalism) หากมีเพียงช็อตเดียวก็จะไม่เกิดความหมาย เพราะความหมายจะเกิดได้จากคู่แย้งหรือเปรียบเทียบช็อตที่1และ2 หรือช็อตที่ต่อกัน รวมถึงแบบที่สอง ความหมายเกิดจากการจัดองค์ประกอบของภาพประกอบ(Mise-en-scène) ที่ได้กล่าวถึงไปแล้วข้างต้น เพียงแต่ว่าสำหนักนี้จะสนใจว่าการจัดองค์ประกอบของภาพมิได้มาจากกำหนดของศิลปินและเป็นไปเพื่อศิลปะ แต่กลับถูกกำหนดจากโครงสร้างสังคมมาก่อนหน้านี้แล้ว ในส่วนงานของ Christian Metz ซึ่งเป็นนักวิชาการภาพยนตร์รายแรกได้เข้ามาศึกษาต่อในงานเรื่อง Semiology of Cinema ว่า ไวยากรณ์ของภาพยนตร์จะมีลักษณะอย่างไร มีการจัดระเบียบอย่างไร (Graeme Turner. 1999: 58)

Metz (ชัยพัฒน์ อัครเศรณี. 2 551: 73-78) ชี้ว่า ไวยากรณ์ภาพยนตร์มิได้มีลักษณะตรงไปตรงมา การเรียงตัวของภาพยนตร์ถูกกำหนดจากรหัส (Code) หรือกฎเกณฑ์ที่เกิดจากการทำซ้ำๆ ที่หลากหลาย อันประกอบด้วย รหัสเฉพาะที่ถูกกำหนดขึ้นสำหรับแวดวงภาพยนตร์ เช่น การตัดภาพประกอบA และB เข้าคู่กันทำให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวละครสองตัวมีความสัมพันธ์กัน การที่กล้องจับภาพระยะใกล้ ผู้ชมก็จะเริ่มตระหนักถึงความสำคัญของภาพนั้น หรือภาพประกอบ Slow Motion ในฉากการตายก็เพื่อที่จะเน้นย้ำ แต่สำหรับในฉากรักก็เพื่อจะเน้นความงดงาม เป็นต้น ในทัศนะของ Metz ภาพยนตร์ยังประกอบไปด้วยรหัสทั่วไป (Non-specific Code) หมายถึงรหัสที่คนในสังคมเข้าใจ เช่น พระเอกขี่รถเปิดประทุนจะสื่อถึงความร่ำรวยและรหัสย่อย (Sub Codes) ขึ้นอยู่กับบริบทของสังคมในแต่ละพื้นที่และเวลาเป็นผู้กำหนด เช่นความหมายของสีในภาพยนตร์ของตะวันออกจะต่างไปจากตะวันตก และไม่ว่าจะเป็นรหัสใดก็ตาม รหัสทั้งหมดก็ฝังอยู่ในกรอบของสังคมและวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนด หาใช่เป็นสิ่งที่ผู้กำกับเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้นตามทัศนะของสำนัก Formalism และ Realism ผู้ผลิตและผู้ชมจึงต้องเข้าใจ หรือมีคู่มือรหัสที่ถูกกำหนดไว้เพื่อสร้างและชมภาพยนตร์

ในช่วงหลังสำนัก Semiology ก็พัฒนาการอธิบายเพิ่มเติมโดยมุ่งสู่มิติกระบวนการสร้างความหมายตามแนวคิดของ Roland Barthes กล่าวคือ ความหมายที่ปรากฏอยู่มิได้มีแต่ความหมายเดียว แต่ประกอบด้วยความหมายโดยตรง (Denotative Meaning) ซึ่งเป็นความหมายขั้นต้น และ

ความหมายโดยนัยหรือความหมายแฝง (Connotative Meaning) ซึ่งเป็นความหมายระดับที่สอง และเมื่อวิเคราะห์ในระดับที่ลึกลงไปก็จะพบว่าความหมายแฝงบางความหมายกลับถูกหยิบขึ้นมาเป็นความหมายหลักหรือความหมายที่มุ่งเน้นในภาพยนตร์ หรือที่ Barthes เรียกว่า มายาคติ (Myth) ซึ่งก็เนื่องมาจากมิติเชิงอำนาจเป็นตัวกำหนด ตลอดจนการทำงานภายใต้การกำหนดของอุดมการณ์ (Ideology) บางประการที่แม้แต่ผู้ผลิตภาพยนตร์อาจมิได้ตระหนักหรือตั้งใจกำหนด แต่กลับเป็นไปตามสังคมและวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนดความหมาย และที่สำคัญคือฝังลึกลงในระดับจิตไร้สำนึกดังที่ได้อธิบายไปแล้ว ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะมีฉากนางเอกดื่มน้ำส้ม ซึ่งหากวิเคราะห์ลึกลงในความหมายระดับลึกในเชิงอุดมการณ์ก็จะพบว่า การดื่มน้ำส้มเป็นสัญญะที่สร้างและตอกย้ำอุดมการณ์ของอิสตรีผู้เรียบร้อยซึ่งต่างไปจากตัวร้ายที่มักจะดื่มสุรา

ด้วยเหตุนี้ สำนักมาร์กซิสต์ในกลุ่ม Screen Theory เมื่อนำแนวทางของสำนัก Semiologyมาใช้ จึงมองภาพยนตร์เป็นเสมือนพื้นที่ประกอบสร้างความหมาย (Constructionism) และสร้างภาพตัวแทน (Representation) บางประการให้กับผู้ชม หาใช่การเป็นพื้นที่ศิลปะ หรือการสะท้อนภาพความจริง (Reflectionism) ของสังคม

ในระยะแรก การวิเคราะห์ตามแนวทางสำนักมาร์กซิสต์พิจารณาว่าภาพยนตร์เป็นพื้นที่ตอกย้ำและเผยแพร่อุดมการณ์ทุนนิยมและชนชั้นปกครอง รวมถึงในบางกรณีก็ยังเผยแพร่ความคิดหรืออุดมการณ์ของฟากคอมมิวนิสต์ได้ด้วย ต่อมาแนวคิดดังกล่าวก็แพร่กระจายไปสู่การศึกษาอุดมการณ์ในมิติอื่นๆ ด้วย เช่น เชื้อชาติ วัย และเพศ ทั้งนี้การศึกษาการครอบงำอุดมการณ์ผ่านภาพยนตร์ที่โดดเด่นมากที่สุดและพัฒนาเป็นสำนักที่ชัดเจนก็คือ สำนักสตรีนิยม (Feminism) กับภาพยนตร์ สำนักนี้พิจารณาว่าภาพสตรีที่เห็นในภาพยนตร์หาใช่ของจริงไม่ แต่เป็นการประกอบสร้างความหมายมาจากผู้ผลิตและสังคมแบบชายเป็นใหญ่ (Patriarchal Society)ภาพสตรีที่เห็นจึงมาลักษณะ “แม่” “เมีย” และ ”ผู้อ่อนแอและพึ่งพิง”ยิ่งไปกว่านั้น นักวิชาการภาพยนตร์และสตรีนิยมเช่น Laura Mulvey ซึ่งส่วนหนึ่งก็ได้รับอิทธิพลจากสำนักจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ยังเผยให้เห็นด้วยว่า ภาพยนตร์มักจะผลิตขึ้นจากการ “จ้องมอง” ของผู้ชาย (Male Gaze) ทำให้ผู้หญิงเป็นเพียง “วัตถุทางเพศ” ที่ให้ผู้ชายได้จ้องมอง

อย่างไรก็ดี ในช่วงหลังเมื่อมีการประกอบสร้างความหมายก็ย่อมมีการ “ทำลาย” ความหมายเดิม และเปลี่ยนแปลงความหมายได้ ตัวอย่างเช่น กรณีของกระแสของการเรียกร้องสิทธิสตรีส่งผลทำให้เกิด ภาพยนตร์ผู้หญิง (Woman’s Film) ที่เน้นการต่อสู้ความหมายของสตรีโดยเน้นผู้หญิงเก่ง และไม่ยอมแพ้ต่ออุดมการณ์แบบชายเป็นใหญ่

อนึ่งประเด็นที่น่าสนใจคือ การต่อสู้ความหมายต่ออุดมการณ์หลักในสังคมยังเป็นไปได้ยากในภาพยนตร์กระแสหลัก แม้กระทั่งภาพยนตร์ที่เน้นการต่อสู้ความหมายของบุคคลที่เป็นผู้ขัดขืนต่อ

อุดมการณ์หลักในสังคมก็ยังมิอาจต่อสู้ได้ทั้งหมด ดังปรากฏในงานของ ขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2553) ซึ่งศึกษาภาพยนตร์ไทยที่เกี่ยวข้องกับบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในช่วง พ.ศ. 2513-2550 จำนวน 57 เรื่อง ตัวอย่างเช่น ทองปาน (2519) เทวดาเดินดิน (2519) ดิฉันไม่ใช่โสเภณี (2536) ฉันผู้ชายนะยะ (2530) และสัตว์ประหลาด (2547)

จากการศึกษาพบว่า อุดมการณ์หลักที่พบในภาพยนตร์กลับมิใช่อุดมการณ์ที่เน้นการต่อสู้ขัดขืน ทั้งๆ ที่ศึกษาภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ แต่กลับกลายเป็นชุดอุดมการณ์หลักที่ประกอบไปด้วย (1) อุดมการณ์ให้ถอย หรือการให้ผู้ขัดขืนถอยจากการต่อสู้ถึง 22 เรื่อง โดยจะแสดงบทลงโทษสำหรับผู้คนที่หาญกล้าขัดขืน ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะเป็นภาพยนตร์ที่เน้นพฤติกรรมทางเพศของสตรีที่ไม่ดี เช่น เมียน้อย เมียเก็บ ละเมิดจารีต กลุ่มอันธพาล หรือแม้กระทั่งคนชั้นล่างที่หาญกล้าต่อสู้ เช่น ทองพูน โคกโพธิ์ ราษฎรเต็มขั้น ส่วนอุดมการณ์อีก 3 แนวทางที่จัดได้ว่าเป็นอุดมการณ์หลักจะมีอยู่เล็กน้อยประปราย ได้แก่ (2) อุดมการณ์ที่เน้นแนวทางการต่อสู้ในลักษณะทางเลือก อันหมายถึงการรอมชอมการต่อสู้ในแบบสันติวิธี เช่น หนองหมาว้อ ทองปาน (2519) (3) อุดมการณ์ปลอบประโลม ผู้ขัดขืน ดังจะปรากฏในแก่นเรื่องที่ว่า ไม่ว่าจะลำบากแค่ไหนก็จะได้รับความสมหวังในตอนท้ายหากต่อสู้ เช่น หมากเตะรีเทิร์นส และ (4) อุดมการณ์ครอบงำ จะหมายถึงอุดมการณ์ที่เน้นการให้ผู้ต่อสู้ขัดขืนกลับยอมรับอุดมการณ์ที่สังคมกำหนด เช่น การยอมรับชนชั้นในสังคม ในภาพยนตร์เรื่อง อีสาวโรงงาน และการยอมรับบทบาทสังคมมากกว่าความรู้สึกส่วนตัว ในภาพยนตร์เรื่อง ชู้ ที่สอนให้ตัวละครควรยอมรับบทบาทและชะตาชีวิตที่ลิขิตให้เธอเป็นภรรยาดีกว่าการที่จะกลับไปเป็นชู้กับคนรักเก่า ชุดอุดมการณ์หลักเหล่านี้รวมแล้ว 31 เรื่อง (มากกว่าครึ่งหนึ่งของปริมาณภาพยนตร์ที่ศึกษาจำนวน 57 เรื่อง) ถือเป็นการยอมรับปัญหาและความไม่เท่าเทียมกันที่เกิดขึ้นในสังคม

ส่วนอุดมการณ์ที่ขัดขืนจริงๆ หรือที่ผู้วิจัยเรียกว่า (5) อุดมการณ์ให้สู้ จะมีเพียง 26 เรื่อง ซึ่งจะเน้นถึงเรื่องศักดิ์ศรี การเสนอให้ลองต่อสู้แม้จะเป็นมือใหม่ แนะเน้นย้ำถึงความยุติธรรมมีอยู่จริงจะมาถึงในที่สุด อุดมการณ์เหล่านี้มักจะปรากฏในภาพยนตร์ที่เน้นการต่อสู้เชิงอัตลักษณ์ของคนบางกลุ่ม เช่น เพศที่สาม ผู้หญิงแกร่งที่ไม่จำนนต่อจารีต ผู้หญิงที่ถูกข่มขืน และผู้คนที่ขัดขืนกับการเมืองเศรษฐกิจโดยมีคนชั้นกลางเป็นผู้นำ ดังนั้น แม้ภาพยนตร์ไทยจะเสนอเรื่องเล่าของผู้ขัดขืนอำนาจของสังคมก็จริง แต่ทว่าส่วนใหญ่กลับตอกย้ำอุดมการณ์ให้ถอยออกจากการขัดขืนการเสนอแนวทางเลือกการปลอบประโลมการต่อสู้ และการยอมรับครอบงำมากกว่าจะให้สู้

นอกเหนือจากสำนักสตรีนิยม (Feminism) ซึ่งให้ความสนใจการครอบงำและการต่อสู้ของอุดมการณ์ในภาพยนตร์แล้ว นักวิชาการด้านภาพยนตร์ยังได้ผลักดันให้เกิดการศึกษาอุดมการณ์ในภาพยนตร์สำนักอื่นๆ อีก เช่น

ทฤษฎีเกย์และเลสเบี้ยน (Gay and Lesbian Theory) จะสนใจประเด็นเรื่องเพศที่สามกับการต่อสู้ความหมายของคนกลุ่มดังกล่า ทฤษฎีกลุ่มนี้พัฒนาไปสู้ทฤษฎีเควียร์ (Queer Theory) ซึ่งเน้นมิติของเพศที่สาม รวมถึงคนที่แตกต่าง เช่น คนพิการ ผู้สูงอายุ ฯลฯ โดยมองว่า คนกลุ่มดังกล่าวเป็นกลุ่มคนที่แปลกแยกและแตกต่างที่พยายามต่อสู้เพื่ออัตลักษณ์และพื้นที่ของตน

ทฤษฎีภาพยนตร์คนดำ (Black Cinema Theory) สนใจภาพยนตร์คนผิวสี โดยมองว่า ที่ผ่านมาสังคมมักจะผลิต และให้คุณค่าแต่คนผิวขาว และมองข้ามคนผิวดำไปแม้แต่ในภาพยนตร์ จึงต้องหันมาต่อสู้เรียกร้องให้เกิดการผลิตและสร้างอัตลักษณ์ภาพยนตร์คนดำ

ทฤษฎีภาพยนตร์โลกที่สาม (Third World Cinema) ศึกษาภาพยนตร์ของโลกที่สามและโลกที่เคยตกเป็นอาณานิคม โดยเริ่มจากละตินอเมริกา และสู่ประเทศโลกที่สามอื่นๆ ทฤษฎีภาพยนตร์โลกที่สี่ (Forth World Cinema) หรือบางแห่งจะเรียกว่า Ethnographic Filmจะสนใจภาพยนตร์ของคนกลุ่มน้อยที่อยู่ในประเทศที่มีคนกลุ่มใหญ่ เช่น คนจีนที่อาศัยในประเทศอังกฤษ คนไทยในสหรัฐอเมริกา รวมถึงคนกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ เป็นต้น ทั้งนี้ เป้าหมายสำคัญคือ การต่อสู้จากการครอบงำภาพยนตร์โลกที่หนึ่ง หรือฮอลลีวู้ด และโลกที่สอง หรือภาพยนตร์แนวศิลปะของยุโรป ของภาพยนตร์โลกที่สามและสี่

ภาพยนตร์ข้ามชาติ (Transnational Film Studies) จะมุ่งเน้นภาพยนตร์ที่เกี่ยวโยงกับการข้ามพื้นที่ของผู้คนหรือกลุ่มคนพลัดถิ่น ซึ่งเป็นผลมาจากระบบโลกาภิวัตน์อันทำให้พื้นที่และเวลาบีบแคบลง และมีผลต่อการผลิต เนื้อหาของภาพยนตร์ การเผยแพร่รวมถึงการบริโภคภาพยนตร์ แนวคิดนี้ต่างไปจากการกำหนดภาพยนตร์ที่เน้นความเป็นชาติ (National Cinema) ซึ่งสนใจภาพยนตร์ที่เน้นความเป็นรัฐชาติเท่านั้น ตัวอย่างภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง Floating Live (1996) ภาพยนตร์ของประเทศออสเตรเลีย ผลิตโดยผู้กำกับภาพยนตร์ Clara Law ซึ่งเกิดที่มาเก๊า แต่อพยพมาที่ออสเตรเลีย จึงให้ความสนใจผลิตภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับการข้ามพื้นที่ ข้ามพรมแดน ภาพยนตร์เรื่องนี้บอกเล่าเรื่องราวของครอบครัวชาวจีนที่ต้องอพยพไปทั่วโลก อันเป็นผลมาจากการที่ฮ่องกงต้องกลับสู่การปกครองของประเทศจีนในช่วงปี 1997 (Iordonova. 2008: 508-509)

ภาพยนตร์ทั้งหมดนี้ ได้ให้ความสนใจทั้งรูปแบบ และเนื้อหาของภาพยนตร์ ที่ถูกอุดมการณ์กระแสหลักกำหนดความหมาย โดยเฉพาะอุดมการณ์ภาพยนตร์กระแสหลักที่มักจะมาจากโลกตะวันตก ตลอดจนการต่อสู้กับความหมายที่ถูกกำหนดเพื่อเปิดพื้นที่อัตลักษณ์และศักดิ์ศรีของผู้คน อันได้รับอิทธิพลมาจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกในยุคหลังสมัยใหม่

2.2.3 การศึกษากลุ่มภาพยนตร์

แนวทางดังกล่าวต่างไปจากการศึกษาที่ผ่านมาในประเด็นเรื่อง “ปริมาณ” ของการศึกษา ซึ่งจะเน้น “กลุ่ม” ภาพยนตร์ มิได้ศึกษาหรือวิเคราะห์เพียงภาพยนตร์เรื่องเดียว แต่จะอาศัยการศึกษา

กลุ่มของภาพยนตร์ นอกจากนั้นการศึกษาภาพยนตร์ในแนวทางนี้ยังขยายไปสู่การวิเคราะห์บริบทด้วย จึงทำให้เป็นการศึกษาแบบคู่ขนานทั้งตัวบทและบริบทควบคู่กัน ทั้งนี้การศึกษากลุ่มภาพยนตร์ยังสามารถจำแนกได้เป็นการศึกษาตระกูลภาพยนตร์ (Genre Studies) และการศึกษาประพันธกร (Auteur Theory) หรือผู้กำกับภาพยนตร์

ในกลุ่มแรก **การศึกษาตระกูลภาพยนตร์** (Genre) เป็นการพิจารณาถึงกลุ่มหนังที่ผลิตมาใกล้เคียงกัน ซึ่งด้านหนึ่งมาจากสูตรสำเร็จของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นเพื่อให้ภาพยนตร์ขายได้ในเชิงพาณิชย์ โดยไม่จำเป็นต้องมีผู้กำกับชื่อดัง และในอีกด้านหนึ่ง สูตรดังกล่าวก็สร้างความคาดหวังให้กับผู้ชมว่า ภาพยนตร์ที่กำลังจะได้ชมมีรูปแบบและเนื้อหาเช่นไร เช่น ภาพยนตร์เพลง ภาพยนตร์บู๊ ภาพยนตร์รัก ภาพยนตร์ผี แต่ถึงแม้จะมีสูตรสำเร็จหรือ Convention หรือ ขนบเพื่อที่จะดึงดูดผู้บริโภค ผู้ผลิตก็ยังสามารถสร้างสรรค์รูปแบบหรือเนื้อหาใหม่ได้หรือที่เรียกว่า Invention หรือ นวัตกรรม เช่น ในภาพยนตร์ตระกูลผีไทย ก็พัฒนาจากการวิ่งหนีผีในวัดสู่การสร้างแนวทางใหม่คือการสืบสวนหาการตายของผี หรือการพัฒนาของหนังรักเพศเดียวกันในตระกูลหนังรัก

แนวทางการวิเคราะห์ตระกูลภาพยนตร์สามารถวิเคราะห์ได้ตามองค์ประกอบภายใน หรือการเล่าเรื่อง เช่น ตัวละคร โครงเรื่อง เวลา สถานที่ และภาษาหนัง ตามแนวทาง Formalism นอกจากนั้นยังสามารถวิเคราะห์ถึงอุดมการณ์หรือความหมายที่แฝงอยู่ในตระกูลภาพยนตร์ตามแนวทางมาร์กซิสต์ ดังเช่น ภาพยนตร์รักส่วนใหญ่จะพบการเล่าเรื่องที่เน้นตัวละครชายหญิง การฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ นับตั้งแต่ครอบครัว ชาติ และแม้กระทั่งความตาย และทั้งหมดนี้ก็ผลิตซ้ำอุดมการณ์ความรักเป็นสิ่งที่มีค่าเหนือสิ่งอื่นใด (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. 2552)

สำหรับการศึกษา **ทฤษฎีประพันธกร** (Auteur Theory) กำเนิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา โดยนักวิชาการภาพยนตร์ Andrew Sarris ได้เขียนบทความชื่อ “Notes on the Auteur Theory in 1962” ขยายคำนิยามของ ความคิดทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory) ซึ่งทีจุดเริ่มต้นมาจากกลุ่มผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ (French New Wave)ของฝรั่งเศสอย่าง André Bazin และ Francoise Truffaut ที่เชื่อว่า ภาพยนตร์ที่ดี ย่อมมาจากอัจฉริยภาพของผู้กำกับภาพยนตร์ หรือในทางกลับกัน ผู้กำกับฯ ที่ยอดเยี่ยม ย่อมสร้างภาพยนตร์ที่ดีมีคุณค่า สรุปเป็นทฤษฎีเอาไว้ดังนี้

ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องเป็นประพันธกร (Auteur) ซึ่งน่าจะเทียบได้กับศิลปินอย่างในศิลปะสาขาอื่นๆ หรือที่ สนธยา ทรัพย์เย็น นำคำว่า “ปรมาจารย์ ” มาใช้ ควรจะต้องมีคุณลักษณะสำคัญที่แสดงออกมาในผลงาน 3 ประการด้วยกัน กล่าวคือ

1. ผู้กำกับฯจะต้องเป็นผู้มีความรู้ศาสตร์และศิลป์ในการใช้กล้องภาพยนตร์เล่าเรื่องได้เป็นอย่างดี เปรียบได้กับนักเขียนที่สามารถใช้ปากกาในการบรรยายเรื่องราวในวรรณกรรมของตน

2. ผู้กำกับฯจะต้องมีเอกลักษณ์เฉพาะตนที่ปรากฏให้เห็นในผลงานทุกๆ เรื่อง เสมือนเป็นการลงลายมือชื่อของตนเองไว้

3. ในผลงานของผู้กำกับฯจะต้องมีความหมายภายในปรากฏในผลงานเสมอ ความหมายนี้หมายถึง สิ่งที่สะท้อนถึงทัศนคติ มุมมองความคิด บุคลิกตัวตนของผู้กำกับที่มีต่อโลกในบทภาพยนตร์หรือเรื่องราวที่นำเสนอ ซึ่งปัจจัยนี้จะเข้าข่ายผู้กำกับฯที่เขียนบทภาพยนตร์เอง หรือ มีส่วนในการเลือกเรื่องที่สะท้อนแนวคิดและทัศนคติของผู้กำกับฯ และกำหนดแนวคิดของตนเองในงาน

แนวคิดนี้เห็นว่าภาพยนตร์ก็ไม่ต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆ จึงต้องมีศิลปินผู้รังสรรค์งาน หาใช่เป็นเพียงวัฒนธรรมมวลชนเท่านั้น ทั้งนี้ศิลปินที่สำนักนี้พูดถึงนั่นคือผู้กำกับภาพยนตร์นั่นเอง

การวิเคราะห์ในสำนักนี้จึงให้ความสนใจว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะศิลปินจะสามารถสร้างสรรค์ความคิดสู่ภาพยนตร์ได้อย่างไร ภายใต้ข้อจำกัดของสื่อภาพยนตร์ ตลอดจนข้อจำกัดของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ยิ่งไปกว่านั้นการวิเคราะห์ตามทฤษฎีประพันธกรยังสนใจการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาตามสูตรของผู้กำกับฯ โดยเฉพาะการให้ความสนใจต่อการจัดองค์ประกอบภาพประกกอบ (Mise-en-scène) จนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวหรือที่เรียกว่า Metteur-en-scène ภาพยนตร์ของผู้กำกับคนเดียวกัน จึงกลายเป็น "ลายเซ็น" หรือเอกลักษณ์ของผู้กำกับ ด้วยเหตุนี้ นักวิชาการบางท่านจึงจัดให้การศึกษาตามแนวทางประพันธกรยังอยู่ในกลุ่มรูปแบบนิยม อีกแบบหนึ่งด้วย (กฤษดา เกิดดี. 2548a: 201) ดังนั้น หากวิเคราะห์ภาพยนตร์ของผู้กำกับคนเดียวกันก็จะทำให้เห็นตัวตนของผู้กำกับท่านนั้นในภาพยนตร์ ดังเช่น ฮิชค็อก, สปีลเบิร์ก และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เป็นต้น

ในอีกด้านหนึ่ง การศึกษาประพันธกรยังขยายการศึกษาสู่การพัฒนาความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ (Evolution) โดยจะวิเคราะห์กลุ่มภาพยนตร์ของผู้ผลิตทั้งหมดควบคู่กับบริบทสังคมที่ส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ที่ผลิตด้วย

ถึงแม้ว่าทฤษฎีประพันธกรนี้ ในเวลาต่อมาจะมีการถกเถียงกันในแง่การให้ความสำคัญผู้กำกับฯมากจนเกินไป ในการสร้างภาพยนตร์ เนื่องจากว่า ภาพยนตร์เป็นผลงานที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของคนหลายคน นอกจากผู้กำกับฯแล้ว ยังมีผู้อำนวยการสร้าง , ผู้กำกับภาพ, ผู้กำกับศิลป์, นักแสดงนำ ฯลฯ จึงอาจไม่นับได้ว่าเป็นผลงานของคนเพียงคนเดียว และไม่สามารถนำมาใช้ได้กับภาพยนตร์ทุกๆ กรณีก็ตาม อย่างไรก็ดี ในผลงานภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปะชั้นยอดอันมีลักษณะเฉพาะในการเล่าเรื่องส่วนใหญ่ อย่าง Vertigo (1958), Breathless (1960). 2001: A Space Odyssey (1968), Rashomon (1950)และ Hero (2002)ก็ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์อย่าง Alfred Hitchcock, Jean Luc Godard, Stanley Kubrick, Akira Kurosawa และจางอี้โหมว เป็นบุคคลที่เป็นส่วนสำคัญที่สุดที่สร้างสรรค์ความยิ่งใหญ่ให้ภาพยนตร์เหล่านั้น

2.3 **การวิเคราะห์ผู้รับสาร** (Audience Analysis)

การศึกษาผู้รับสาร ให้ความสนใจพลังอำนาจของผู้รับสารในการต่อสู้ต่อรองความหมาย ซึ่งต่างไปจากสำนักบริบทที่มักจะมองว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อที่ผลิตและตอกย้ำอุดมการณ์ตามแนวทางมาร์กซิสต์

การศึกษาผู้รับสารภาพยนตร์ สามารถจำแนกได้เป็น 3 กลุ่มย่อย คือ การศึกษาพฤติกรรมการชม การศึกษาจิตวิเคราะห์กับภาพยนตร์ และการศึกษาการตีความหมายในภาพยนตร์ของสำนักวัฒนธรรมศึกษา

2.3.1 **การศึกษาจิตวิเคราะห์กับภาพยนตร์**

เป็นการวิเคราะห์ภาพยนตร์ตามสำนักจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) ตามแนวทางของฟรอยด์ (Sigmund Freud) และลากอง (Jacques Lacan) ซึ่งสนใจจิตวิทยาที่ลึกลงไปของมนุษย์ในระดับจิตไร้สำนึก (Unconscious) มากกว่าการมองจิตวิทยาในระดับต้นแบบกลุ่มแรก

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เริ่มก้าวเข้ามาศึกษาภาพยนตร์ในทศวรรษที่ 1970 โดยมองว่า การวิเคราะห์ความฝันของจิตวิเคราะห์ก็ไม่ได้ต่างไปจากการวิเคราะห์ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ เพราะภาพยนตร์เป็นพื้นที่ที่แฝงไปด้วยความคิดหรือความปรารถนาบางอย่างที่ไม่อาจพูดได้ในชีวิตจริง การศึกษาภาพยนตร์ตามสำนักนี้ จะทำให้เห็นความต้องการของอุดมการณ์และอัตลักษณ์ของคนในสังคม ทั้งนี้ หัวใจสำคัญของการศึกษาในสำนักนี้จะสนใจการดูของผู้ชม ทั้งในเรื่องอำนาจ และการสร้างตัวตนของมนุษย์ (Turner. 1999: 131)

สำนักสตรีนิยม ถือเป็นสำนักสำคัญที่นำทฤษฎีของสำนักจิตวิเคราะห์มาประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์ โดยสนใจเรื่องอำนาจการจ้องมองในภาพยนตร์ โดยเฉพาะในงานของ Laura Mulvey นักสตรีนิยมที่ศึกษาภาพยนตร์ผู้มีชื่อเสียงโดดเด่นในช่วงทศวรรษที่ 1980 จากผลงานเรื่อง Visual Pleasure and Narrative Cinema (1988) ซึ่งชี้ว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อของผู้ชาย ผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์ล้วนแล้วถูกผู้ชายจ้องมองหรือที่เรียกว่า Male Gaze ทั้งจากผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพประกอบและเมื่อปรากฏในจอภาพก็ยังถูกจ้องมองจากผู้ชมที่มีลักษณะการมองแบบผู้ชายไม่ต่างกัน ผู้หญิงไม่อาจหลุดพ้นจากการเป็นเหยื่อของผู้ชาย ผู้หญิงจึงไม่อาจนำเสนอภาพที่ตนต้องการแต่กลายเป็นภาพที่คนอื่นอยากมอง และเป็นเพียงวัตถุ ส่วนผู้ชมก็ได้กลายเป็นผู้มีอำนาจในการจ้องมองอย่างหลงใหล หรือสุขที่ได้จ้องมอง (Scopophilia)

ในขณะที่ด้านแรก การชมภาพยนตร์เกี่ยวโยงกับอำนาจ การควบคุม แต่ในอีกด้านหนึ่งสำนักนี้ยังพิจารณาถึงการเลียนแบบสิ่งที่เห็นในภาพยนตร์ตามทฤษฎีของลากอง (Jacques Lacan) การชมภาพยนตร์เปรียบเสมือนกับการที่ผู้ชมกำลังอยู่ในภาวะ “Mirror Stage/Phase” ซึ่งเป็นขั้นตอนการ

สร้างตัวตนของมนุษย์จากการดูกระจกเงา และหลงใหลเรือนร่างที่ได้จ้องมอง (Narcissistic) เมื่อประยุกต์แนวคิดดังกล่าวกับภาพยนตร์ก็จะพบว่าการจ้องมองตัวละครในภาพยนตร์ทำให้ลืมตัวตนที่มีอยู่ชั่วคราว ส่วนหนึ่งเนื่องจากผู้ชมอยู่ในที่มืดจึงง่ายต่อสภาวะแห่งการย้อนกลับไปสู่การจ้องมองตัวเองในกระจก ผู้ชมจึงได้สร้างตัวตนขึ้นมาจากตัวละครที่เห็นในภาพยนตร์ด้วยการเลียนแบบและหลงใหลตัวละคร ซึ่งต่างจากการจ้องมองด้วยมุมมองเชิงอำนาจ (Turner. 1999: 133-135) เมื่อผู้ชมเห็นพระเอกในละครก็จะมีแนวโน้มอยากเป็นแบบตัวละครในภาพยนตร์ หรือที่เรียกว่า กระบวนการอ้างอิงเพื่อสร้างตนเอง (Identification) (กาญจนา แก้วเทพ; และสมสุข หินวิมาน. 2551: 620-621)

Mulvey ขยายความว่า ผู้ชมจะถูกกำหนดให้มองผู้หญิงแบบเป็นเหยื่อ ในทางตรงข้าม ผู้ชมก็จะเชื่อมโยงหรือเลียนแบบกับตัวละครพระเอก เพราะภาพของพระเอกจะมีความสมบูรณ์พร้อมน่าหลงใหล การดูพระเอกในจอก็ไม่ต่างจากการเห็นตัวเองที่สมบูรณ์จากกระจกจึงเกิดความหลงใหล และนำไปสู่การอ้างอิง ทั้งหมดนี้ก็เนื่องจากไวยากรณ์ภาพยนตร์กระแสหลักจะอยู่ภายใต้อุดมการณ์ผู้ชายเป็นใหญ่ (โดยไม่เปิดพื้นที่สำหรับผู้หญิง) และที่สำคัญคือ การกำหนดให้ผู้ชมต้องรับชมภาพยนตร์แบบผู้ชาย ผ่านกล้องที่ผู้ชายกำกับ/ถ่ายทำ ผ่านการจ้องมองของตัวละครชายที่มีอำนาจเหนือสตรีในภาพยนตร์ ผู้ชมภาพยนตร์จึงกลายเป็นผู้ชายโดยปริยาย (Chaudhuri. 2006: 34-35)

ตามแนวคิดจิตวิเคราะห์การทำงานของภาพยนตร์ที่มีประสิทธิภาพประกอบก็เนื่องจากการฉายภาพยนตร์ในที่มืด แม้ผู้ชมจะดูแบบรวมกลุ่ม แต่กลับสร้างบรรยากาศให้รู้สึกเหมือนดูคนเดียว และมีอำนาจในการจ้องมองตลอดจนการสร้างตัวตนตามสิ่งที่เห็นบนจอได้ง่าย

ถึงแม้ทฤษฎีของสำนักนี้จะมีคุณูปการต่อการวิเคราะห์ภาพยนตร์โดยเฉพาะสำนักสตรีนิยม แต่ก็ถูกวิจารณ์ในช่วงหลังในทศวรรษที่ 1980 โดยเฉพาะการต้องมองแบบผู้ชายจะครอบคลุมภาพยนตร์ทุกเรื่องได้หรือไม่ มีหรือไม่ที่ผู้ชมบางคนสามารถหลุดจากกรอบดังกล่าว เช่น กลุ่มผู้ชมที่รักเพศเดียวกัน กลุ่มคนผิวดำ กลุ่มคนเอเชีย มีภาพยนตร์ประเภทอื่นอีกหรือไม่ที่แสดงให้เห็นถึงความปรารถนา และความต้องการของผู้หญิงมากกว่าการมองผู้หญิงเป็นเพียงเหยื่อ มีหรือไม่ที่เกิดการสร้างอัตลักษณ์ของความเป็นสตรีผ่านเสื้อผ้า หน้าผมของดาราที่ได้ชม อันหมายความว่า เหล่าสตรีไม่จำเป็นต้องตกเป็นเหยื่อของการจ้องมองอย่างเดียว แต่มีอำนาจในการกำหนดตัวตนได้ด้วย นอกจากนั้นผู้หญิงจะกลายเป็นคนที่ “จ้องมอง” ได้หรือไม่ หรือ Female Gaze เช่น กรณีการจ้องมองเรือนร่างดาราชาย ซึ่งในชีวิตจริงไม่อาจจ้องมองได้ รวมถึงขยายไปสู่การจ้องมองของเพศที่สามหรือ Queer Gaze (Wojcik. 2007: 539) คำถามต่างๆ เหล่านี้นำไปสู่การพัฒนาการศึกษาผู้ชมในกลุ่มที่สามที่มองผู้หญิงที่มีอำนาจ ในการอ่านและตีความหมายภาพยนตร์

2.3.2 การศึกษาการตีความหมายในภาพยนตร์

สำนักวัฒนธรรมศึกษาได้ให้ความสนใจต่อพลังอำนาจผู้รับสารในฐานะ Active โดยมองว่าแม้โครงสร้างจะมีอำนาจในการกำหนดความหมายก็ตาม แต่ในเวลาเดียวกันมนุษย์ก็ย่อมมีความสามารถในการต่อสู้ต่อรองความหมายด้วยเช่นกัน แนวทางการศึกษาจึงขยายสู่การพิจารณาผู้รับสารไปพร้อมกัน (Willis. 1995; Wojcik. 2007)

การมองผู้รับสารที่มีอำนาจในการต่อรองความหมายถือเป็นก้าวสำคัญของการศึกษาผู้รับสารของภาพยนตร์ ซึ่งอาจต่างไปจากการศึกษาที่ผ่านมาที่อาจเน้นการชมในระดับปัจเจกหรือระดับบุคคล แต่สำนักนี้จะให้ความสนใจการรับชมภาพยนตร์ในฐานะกลุ่มบุคคลมากกว่า และที่สำคัญคือการมองว่ากลุ่มบุคคลที่ชมภาพยนตร์นั้นมิได้ถูกครอบงำเสมอไป แต่จะตีความหมายที่แตกต่างหลากหลายไปตามทุน หรือประสบการณ์ที่ตนเองมีอยู่ ดังที่ Stuart Hall (1980) หนึ่งในนักวิชาการสำนักนี้อธิบายว่า การตีความหมายของผู้รับสารมีได้อย่างน้อย 3 แบบคือ การตีความไปตามความหมายที่ผู้ผลิตสร้าง (Preferred Meaning) การตีความหมายตรงกันข้ามจากผู้ผลิต (Oppositional Meaning) และการตีความหมายแบบต่อรอง (Negotiated Meaning) หรือการยอมรับความหมายในระดับหนึ่งและต่อรองความหมายในระดับหนึ่ง ในทัศนะดังกล่าว นอกจากมองว่าผู้รับสารมีพลังแล้วยังมองว่า ความหมายมีได้หลากหลาย ขึ้นอยู่กับว่าใครจะกำหนดหรือตีความหมายได้อย่างไร

การวิเคราะห์ภาพยนตร์ตามแนวของสำนักนี้ มักจะให้ความสนใจกลุ่มคนที่รับชมภาพยนตร์และตี ความหมายในภาพยนตร์ว่ามีลักษณะเช่นไร โดยมักจะเจาะกลุ่มเป้าหมายเฉพาะ และศึกษาในลักษณะ Ethnographic Reception Studies หรือการศึกษาเจาะลึกในกลุ่มคนเฉพาะกลุ่มต่อการดูหนังเรื่องหนึ่งๆ โดยในลำดับแรกจะศึกษาตัวบทเพื่อเผยให้เห็นอุดมการณ์ที่แฝงเร้นในหนัง ระดับต่อมาจะศึกษาลักษณะของกลุ่มคนดังกล่าวว่าคือใคร มีความเกี่ยวโยงกับเนื้อหาในภาพยนตร์ที่เลือก เช่น กลุ่มคนพลัดถิ่นที่ได้ชมภาพยนตร์ของประเทศบ้านเกิด การศึกษากลุ่มเกย์หลังจากชมภาพยนตร์รักร่วมเพศ การศึกษาแนวทางนี้จะเผยให้เห็นการอ่านความหมายของกลุ่มคนดังกล่าวเพื่อสร้างอัตลักษณ์หรือตัวตนของกลุ่มย่อยอันเป็นพลังของบุคคลที่มีเหนือกว่าการกำหนดความหมายของสังคม นอกเหนือจากการวิเคราะห์การตีความหมายแล้ว สำนักวัฒนธรรมศึกษายังให้ความสนใจศึกษาผู้ชมในแบบอื่นๆ ซึ่งยังคงมุ่งเน้นการให้ความสำคัญของผู้รับสารในฐานะ Active Audience อยู่ ดังเช่น การศึกษากลุ่มแฟนภาพยนตร์ การศึกษาดารา และการศึกษาการเชื่อมโยงของตัวบทหรือสัมพันธบท การศึกษาการเชื่อมโยงของตัวบท หรือสัมพันธบท หรือสหบท (Intertextuality) ก็เป็นอีกหนึ่งในแนวทางที่ศึกษาผู้ชมรวมถึงตัวบทของสำนักวัฒนธรรมศึกษา โดยพิจารณาว่าไม่มีตัวบทใหม่อีกต่อไปแล้ว แต่ตัวบทจะมีลักษณะเชื่อมโยงกับตัวบทเดิมในอดีต นั่นก็หมายความว่า จากเดิมที่พิจารณาว่า

ภาพยนตร์เป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นมา แต่ในยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) กลับมองว่า ตัวบทที่เห็นมีเงาของอดีตที่ผ่านมา ไม่ว่าจะเป็นการผลิตซ้ำจากตัวบทเดิม การผลิตจากนิยายสู่ภาพยนตร์ การเชื่อมโยงจากภาพยนตร์เรื่องเก่า หรือแม้กระทั่งการเชื่อมโยงกับบริบทอื่นๆ เช่น การนำรูปแบบเนื้อหาจากสื่ออื่นๆ มาตัดแปะ (Pastiche) และสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่องใหม่ เฉกเช่น ภาพยนตร์เรื่องหมานคร (2547)

นอกจากนั้น การเชื่อมโยงของตัวบทยังเกี่ยวข้องกับผู้รับสารในด้านของการที่ผู้รับสารจะเป็นผู้เชื่อมโยงเรื่องราวจากตัวบทที่หนึ่งไปสู่ตัวบทที่สองและสาม ความหมายจึงมิได้หยุดนิ่งกับที่ แต่กระจัดกระจายไปตามบริบทต่างๆ ทั้งในฟากของการผลิตและฟากของการบริโภค ซึ่งผู้ชมจะต้องเข้าใจบริบทที่หลากหลายอันจะส่งผลให้ผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายในภาพยนตร์ ดังนั้น การวิเคราะห์ภาพยนตร์ตามแนวทางการเชื่อมโยงนี้จึงจะพิจารณาความสัมพันธ์ของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวกับบริบทต่างๆ ทั้งภาพยนตร์เรื่องอื่น สื่ออื่นๆ สังคมและวัฒนธรรม และแม้แต่ผู้ชมเอง (ประชา สุวีรานนท์. 2540)

3. ความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแส และเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ

3.1 ความหมายของภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส

ก่อนที่จะให้ความหมายของภาพยนตร์นอกกระแส เราควรทำความเข้าใจถึงภาพยนตร์ที่จัดว่าเป็นกระแสหลัก(Mainstream) เสียก่อน ภาพยนตร์กระแสหลัก หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีกระบวนการผลิต จัดจำหน่าย และการเผยแพร่อยู่ภายใต้ระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ซึ่งมีการใช้เงินทุนจำนวนมาก และผลิตโดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อมุ่งหวังผลทางการตลาด และให้ความบันเทิงเป็นหลัก ยกตัวอย่างเช่น ในสหรัฐอเมริกา เราจะหมายถึงภาพยนตร์ที่ผลิต หรือได้รับเงินทุนการผลิตจาก ระบบบริษัทสตูดิโอหลักอย่าง Paramount Pictures, Metro-Goldwyn Mayer, Warner Bros.. 20th Century Fox และ Universal เป็นต้น และภายในประเทศไทย เราจะหมายถึง ภาพยนตร์ไทยที่ผลิต หรือได้รับเงินทุนสนับสนุนจากบริษัทผลิตภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ที่มีระบบ หรือพันธมิตรในการจัดจำหน่ายเป็นของตนเอง อย่าง บริษัทสหมงคลฟิล์ม จำกัด, บริษัทไฟว์สตาร์โปรดักชั่น และบริษัท จีเอ็มเอ็ม ไทย หับ จำกัด เป็นต้น ด้วยคำจำกัดความข้างต้นนี้ ปัจจุบันคนทั่วไปจึงมองภาพยนตร์กระแสหลักในแง่มูลค่าโดยวัดความสำเร็จจากรายได้ โดยถือเป็นเพียงสื่อที่ให้ความบันเทิง มากกว่าการวัดในแง่คุณค่าเป็นงานศิลปะ ซึ่งสะท้อนให้เห็นมิติทางวัฒนธรรมและสังคม

ฉะนั้น เมื่อเราอยากจะศึกษาภาพยนตร์ในแง่ความเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งสะท้อนให้เห็นมิติทางสังคม อย่างหลากหลายแง่มุม ทั้งทางวัฒนธรรมและสังคม โดยปราศจากอิทธิพลทางธุรกิจเข้ามาเกี่ยงข้องมากนัก เราจึงมักจะศึกษาจาก ภาพยนตร์นอกกระแสหลักมากกว่า

ภาพยนตร์นอกกระแส (Independent Cinema) หรืออาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าภาพยนตร์อิสระ หรือ เรียกสั้นๆ ว่า “หนังอินดี้” หมายถึง ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยผู้สร้างอิสระ ปราศจากการครอบงำทางความคิด และจุดมุ่งหมายทางการค้า จากระบบอุตสาหกรรมผลิตภาพยนตร์หลัก (Mainstream) มีแนวทางการสร้าง และกระบวนการที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์กระแสหลัก ในแง่การถ่ายทอด และเนื้อหา โดยทั่วไปแล้ว มักจะมีต้นทุนการผลิตที่ไม่สูงโดยใช้เงินทุนส่วนตัวของผู้สร้างเองหรือจากแหล่งทุนอิสระอื่นๆ (www.makeindependentfilms.com. 2007)

จากคำจำกัดความข้างต้น ภาพยนตร์นอกกระแสมักจะมีลักษณะรูปแบบหลากหลาย ตั้งแต่ที่เป็นแบบ ภาพยนตร์บันเทิง (Feature Film) ซึ่งอาจมีโครงสร้างคล้ายภาพยนตร์กระแสหลัก แต่แตกต่างในแง่เนื้อหา และวิธีการนำเสนอ ภาพยนตร์ที่เป็นรูปแบบเป็นภาพยนตร์ทดลอง (Experimental Film) หมายถึง ภาพยนตร์ซึ่งสร้างด้วยความมุ่งหมายเพื่อที่จะทำการทดลองในการสื่อสาร แสดงออกถึงความคิดและจินตนาการส่วนตัวผ่านภาพยนตร์ ทั้งในแง่ของเทคนิควิธีการนำเสนอ และการเล่าเรื่อง รูปแบบของภาพยนตร์ทดลองนี้ รวมความถึงภาพยนตร์แนว อาวองการ์ด (Avant-garde Film) ซึ่งหมายถึง ภาพยนตร์ที่ผู้สร้างปฏิเสธรูปแบบการดำเนินเรื่องและโครงสร้างที่ใช้ในภาพยนตร์กระแสหลัก กล่าวคือ ภาพยนตร์กระแสหลัก มักมีวิธีการเล่าเรื่อง (Narrative) แบบเรียงลำดับเวลา (Chronological Order) ภายใต้โครงสร้างการดำเนินเรื่องแบบ 3 ส่วน ที่ประกอบด้วยส่วนแรกที่เป็นการแนะนำตัวละคร และปูพื้นฐาน ส่วนที่สองเป็นส่วนที่ความขัดแย้งได้ปรากฏขึ้น และส่วนที่สาม ซึ่งเป็นส่วนที่ความขัดแย้งได้ดำเนินมาสูงสุด และได้คลี่คลายลง ขณะที่ภาพยนตร์แนวอาวองการ์ด ได้ทำการคิดค้นวิธีการนำเสนอในแบบใหม่ ทั้งภาพยนตร์ที่ปราศจากการดำเนินเรื่อง (Non-narrative) หรือภาพยนตร์แบบนามธรรมซึ่งเนื้อหามักจะเกี่ยวข้องกับจิตใต้สำนึก และภาพยนตร์ใต้ดิน (Underground Film) ซึ่งเป็นผลงานที่เกิดจากความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกาในยุค 60 ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปกรรมยุโรป ที่มีปฏิกิริยาคัดค้านศิลปะในรูปแบบเก่า และต้องการปลดเปลื้องความคิดในแบบเก่า (Anti-art) ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ มักจะเป็นในทางแนวเยาะเย้ย ถากถาง และมองโลกในแง่ร้าย สร้างขึ้นมาเพื่อต่อต้านกฎหมายการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ในขณะนั้น หรือ ล้อเลียนเยาะเย้ย ขนบของภาพยนตร์ในกระแสหลัก เป็นสำคัญ

นอกจากนั้น ภาพยนตร์นอกกระแส ยังหมายรวมไปถึง ภาพยนตร์ศิลปะ หรือ หนังอาร์ต (Art Cinema) ซึ่งส่วนใหญ่จะหมายถึง ภาพยนตร์จากยุโรปบางประเภทที่มีลักษณะไปทางหนังทดลอง สร้างโดยใช้ทุนระดับต่ำ ไปจนระดับกลาง โดยพยายามที่จะนำเสนอสุนทรียศาสตร์ทางภาพยนตร์ ภาพยนตร์เหล่านี้อาจผลิตโดยผู้สร้างอิสระ หรืออาจผลิตในระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักในยุโรปก็ได้ เนื่องจากระบบอุตสาหกรรมในยุโรป มีความแตกต่างในแนวคิดจากระบบของฮอลลีวู้ดพอสมควร ตัวอย่างผู้สร้างสรรค์งานภาพยนตร์เหล่านี้ได้แก่ กลุ่มคลื่นลูกใหม่ ในประเทศฝรั่งเศส

(French New Wave) และเยอรมัน (New German Cinema) ทั้งนี้ ไม่ว่าจะเรียกว่าอะไร ภาพยนตร์เหล่านี้ต่างมีจุดร่วมที่สำคัญอันได้แก่การมองภาพยนตร์ในฐานะของศิลปะรูปแบบหนึ่งซึ่งผู้สร้างได้ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดของตนทั้งสิ้น

ความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสในต่างประเทศ โดยเฉพาะบริบทภายในตลาดผู้ผลิตภาพยนตร์ที่ใหญ่ที่สุดอย่างสหรัฐอเมริกา ยังหมายรวมไปถึงภาพยนตร์ที่ผลิตโดยผู้สร้างต่างชาติ ซึ่งผลิตภาพยนตร์ในภาษาอื่นที่ไม่ใช่ภาษาอังกฤษ เมื่อนำไปเผยแพร่ในระดับนานาชาติ จึงจะต้องมี ซับไตเติ้ล (Subtitle) ประกอบ ในบริบทนี้จึงหมายรวมถึงภาพยนตร์ไทยทั้งหมด ทั้งที่ผลิตในระบบอุตสาหกรรมผลิตภาพยนตร์หลัก และ ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยผู้สร้างอิสระของไทย เมื่อภาพยนตร์เหล่านี้ถูกนำไปเผยแพร่ในต่างประเทศ ก็ได้รับการจัดว่าเป็นภาพยนตร์นอกกระแสทั้งสิ้น

3.2 **ความรู้เกี่ยวกับเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ**

เทศกาลภาพยนตร์ (film festival) คือเทศกาลที่นำเสนอหรือแสดงภาพยนตร์ภาพยนตร์ที่นำมาฉายมักเป็นภาพยนตร์ในช่วงปีที่ใกล้เคียงกับช่วงที่จัด หรืออาจมีข้อกำหนดเฉพาะแต่ละเทศกาลภาพยนตร์ซึ่งขึ้นอยู่กับจุดเน้นของแต่ละเทศกาล โดยอาจจะรวมภาพยนตร์ต่างชาติที่สร้างนอกประเทศของประเทศที่จัดงานเทศกาลภาพยนตร์ก็ได้ บางครั้งอาจเน้นรูปแบบเฉพาะ เช่น เทศกาลภาพยนตร์แอนิเมชั่น เทศกาลภาพยนตร์สารคดี หรือเฉพาะเจาะจงเนื้อหา เช่น เทศกาลภาพยนตร์เกย์และเลสเบี้ยน โดยมากเทศกาลภาพยนตร์จะจัดขึ้นเป็นประจำปี โดยส่วนใหญ่แล้ว เทศกาลภาพยนตร์เหล่านี้ มักจะจัดขึ้นเพื่อเป็นพื้นที่ส่วนหนึ่งให้กับภาพยนตร์นอกกระแส หนังอาร์ต หรือภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นนอกสตูดิโอ ที่อาจจะไม่ได้รับโอกาสให้เข้าฉายตามโรงภาพยนตร์ปรกติทั่วไป

นอกจากจะมีการจัดฉายภาพยนตร์แล้ว บางเทศกาลจะมีการมอบรางวัลให้กับภาพยนตร์ที่เข้าประกวด มาตรฐานในการพิจารณาให้รางวัลขึ้นอยู่กับคณะกรรมการของแต่ละเทศกาล ซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้อง ศิลปินนักสร้างภาพยนตร์ที่ได้รับความเชื่อถือและการยอมรับจากคนในอาชีพเดียวกัน ในระดับนานาชาติ โดยทั่วไปแล้วการให้ความสำคัญจะอยู่ที่ ศิลปะของรูปแบบการเล่าเรื่อง และเนื้อหาที่น่าสนใจ มีพลัง สะท้อนถึงความเป็นมนุษย์ และวิสัยทัศน์ของผู้สร้างสรรค์ผลงาน มากกว่าความยิ่งใหญ่อลังการของฉากหลัง หรือเทคนิคพิเศษที่ตระการตา และความสนุกสนานบันเทิง

เทศกาลภาพยนตร์ที่สำคัญๆ ได้แก่

เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์ (Cannes Film Festival) เป็นเทศกาลภาพยนตร์ที่มีมาตั้งแต่ปี ค.ศ.1946 ถือเป็นเทศกาลภาพยนตร์ที่เก่าแก่ที่สุดในโลกเทศกาลหนึ่ง และมีอิทธิพลมากที่สุดรวมถึงชื่อเสียงเทียบเคียงกับเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเวนิส และเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเบอร์ลิน งานจัดขึ้นประจำปี ราวเดือนพฤษภาคม ที่ Palais des Festivals et des Congrès ในเมือง

คานส์ ทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส เทศกาลนี้มีเวทีประกวดกว้างขวางกว่างานออสการ์ ทั้งสำหรับบริษัทยักษ์ใหญ่และผู้กำกับอิสระไร้สังกัด จุดเด่นของเทศกาลนี้คือ เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้คนที่อยู่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ทั่วโลกได้มาร่วมแลกเปลี่ยนภาพยนตร์ให้กันชม ไม่จำเป็นต้องเป็นภาพยนตร์ที่เข้าฉายในประเทศฝรั่งเศสเท่านั้น เป็นภาพยนตร์ที่มีรูปแบบหลากหลายมาจากทั่วโลก

รางวัลในการประกวดภาพยนตร์เทศกาลเมืองคานส์แบ่งออกเป็น 3 ประเภทด้วยกันคือ รางวัลปาล์มทองคำ (Palme D'or) รางวัลกล้องถ่ายภาพยนตร์ทองคำ (Camera D'or) และรางวัลกรังด์ปรีซ์ (Grand Prix) รวมทั้งรางวัลจูรี่ไพรซ์ (Jury Prize) หรือรางวัลชมเชยอีกด้วย

เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเบอร์ลิน (Berlin International Film Festival) เป็นเทศกาลภาพยนตร์ชั้นนำของยุโรประดับเดียวกับเทศกาลที่เวนิสและคานส์ เทศกาลนี้จัดเป็นประจำในเดือนกุมภาพันธ์ของทุกปีที่กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ตั้งแต่ปี ค.ศ.1951 คณะกรรมการของเทศกาลให้ความสำคัญเป็นพิเศษในการนำเสนอภาพยนตร์จากทุกภูมิภาคในโลก รางวัลหลักของเทศกาลนี้ชื่อว่าหมีทองคำ (Golden Bear) และ หมีเงิน (Silver Bear) เนื่องจาก หมี เป็นสัญลักษณ์ของเบอร์ลิน

เทศกาลภาพยนตร์เวนิส (Venice Film Festival) เป็นเทศกาลเทศกาลภาพยนตร์ที่เก่าแก่ที่สุดในโลก คือตั้งแต่ปีค.ศ. 1932 จัดขึ้นช่วงประมาณปลายเดือนสิงหาคมถึงต้นเดือนกันยายนของทุกปี ณ เมืองเวนิส ประเทศอิตาลี เทศกาลนี้เป็นเทศกาลที่มีประวัติยาวนาน แต่เดิมนั้นนั้นเป็นการมอบรางวัลให้กับภาพยนตร์อิตาลีและภาพยนตร์ต่างประเทศที่จัดขึ้นร่วมกับเทศกาลศิลปะร่วมสมัย และจากนั้นได้แยกตัวออกมาเป็นเทศกาลภาพยนตร์เวนิส อย่างเป็นทางการเมื่อปี ค.ศ. 1985 เทศกาลภาพยนตร์นี้เป็นอีกเวทีหนึ่ง ที่เปิดโอกาสให้กับผู้กำกับภาพยนตร์และนักสร้างภาพยนตร์จากทั่วโลกเข้าร่วมประกวดในงานเทศกาลซึ่งจัดขึ้น ณ ลิโด ดิ เวเนเซีย โรงภาพยนตร์เก่าแก่กลางเมืองเวนิส และมอบรางวัลสิงโตทองคำ (Leone d'Oro) ให้กับภาพยนตร์คุณภาพดีเยี่ยมจากทั่วทุกมุมโลก ที่ทำให้คนดูและกรรมการเกิดความซาบซึ้งและมอบรางวัลนี้ให้

เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน (Busan International Film Festival) จัดขึ้นทุกปีในราวเดือนกันยายนถึงตุลาคม ที่เมืองปูซาน ประเทศเกาหลีใต้ โดยเริ่มจัดมาตั้งแต่ปี ค.ศ.1996 และได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดีจากรัฐบาลและสมาคมภาพยนตร์เกาหลีใต้ ด้วยความคิดเบื้องต้นเพื่อที่จะพัฒนาเมืองปูซานให้เป็นแหล่งแลกเปลี่ยนทางศิลปวัฒนธรรมสาขาภาพยนตร์ในแถบเอเชีย เพื่อสร้างความเข้มแข็งให้แวดวงภาพยนตร์ของชุมชนชาวเอเชีย เทศกาลนี้นับว่าเป็นเทศกาลภาพยนตร์ที่สำคัญที่สุดในเอเชียเทศกาลหนึ่ง เทศกาลภาพยนตร์แห่งนี้มุ่งเน้นที่จะแนะนำคนทำภาพยนตร์รุ่นใหม่โดยเฉพาะจากภาคพื้นเอเชีย นอกจากจะมีการจัดฉาย และประกวดภาพยนตร์ตามปรกติแล้ว ทางเทศกาล มีแผนที่จะพัฒนาภาพยนตร์ในแถบเอเชียโดยการเปิดโอกาสให้นักทำภาพยนตร์รุ่นใหม่ๆ มีโอกาสได้ติดต่อการแหล่งทุนจากที่ต่างๆ ทั่วโลก ในเทศกาลนี้อีกด้วย

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยของ ขจิตขวัญ กิจวิสาละ เรื่อง *"การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย"* (คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2546) สรุปได้ว่า พัฒนาการของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เริ่มต้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในฐานะของภาพยนตร์สมัครเล่น เป็นต้นมา ความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศหลังรัชสมัยรัชกาลที่ 7 สามารถแบ่งออกเป็น 4 ยุคได้แก่

ยุคแรก ยุคบุกเบิกภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย (พ.ศ. 2490-พ.ศ. 2516) การเคลื่อนไหวของภาพยนตร์นอกกระแสในยุคนี้ หน่วยงานที่เข้ามามีบทบาทในการสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์นอกระบบอุตสาหกรรม ได้แก่สำนักข่าวสารอเมริกัน (USIS) ทั้งบทบาทในแง่ของการผลิตโดยมีหน่วยงานผลิตภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อ เพื่อต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ตลอดจนภาพยนตร์ให้ความรู้ในด้านต่างๆ และบทบาทในการส่งเสริมความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย ทั้งการจัดฉายภาพยนตร์ทดลอง และการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการ ในโครงการ Youth & Film โดยเชิญวิทยากรชาวอเมริกันผู้เชี่ยวชาญในด้านภาพยนตร์ทดลองมาให้แก่กลุ่มนักศึกษาทางด้านภาพยนตร์ แต่ในที่สุดบทบาทของยูซิส ก็ต้องลดลงเมื่อสถานการณ์การเมืองระหว่างประเทศ และภายในประเทศเปลี่ยนแปลงไป ประกอบกับกระแสต่อต้านบทบาทของสหรัฐอเมริกาในประเทศไทยจากกลุ่มนักศึกษา

ความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์นอกกระแสหลักส่วนหนึ่งเกิดขึ้นในรั้วมหาวิทยาลัย ในช่วงปี พ.ศ. 2513 เช่น มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งรวมกลุ่มนักศึกษาต่างชั้นปี ต่างสาขาวิชา ที่มีความเชี่ยวชาญในแต่ละด้าน ร่วมกันผลิตผลงานภาพยนตร์ ทั้งที่ในขณะนั้น มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ยังไม่มีสาขาวิชาด้านภาพยนตร์ จนกระทั่ง บรรจง โกศัลวัฒน์ กลับมาจากสหรัฐอเมริกา และนำผลงานภาพยนตร์ทดลองของเขา ซึ่งจัดเป็นผลงานภาพยนตร์ทดลองเรื่องแรกๆ นำเสนอให้เป็นที่รู้จักในสังคมไทย พร้อมกับการบุกเบิกการสอนศาสตร์ด้านภาพยนตร์ที่คณะวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นสถาบันแรกที่มีการเรียนการสอนด้านภาพยนตร์ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงฐานะของภาพยนตร์นอกกระแสหลักในสังคมไทยจากงานของมือสมัครเล่นมาสู่งานสมัครเล่นกึ่งอาชีพ

ยุคที่สอง ยุคของการใช้ภาพยนตร์นอกกระแสหลักในฐานะเครื่องมือต่อสู้ทางการเมือง (พ.ศ. 2517-พ.ศ.2521)

ในช่วงปี พ.ศ. 2517 - พ.ศ. 2521 เป็นช่วงเวลาที่สถานการณ์การเมืองและสังคมไทยมีความเข้มข้น และความแปรผันเป็นอย่างสูง การเคลื่อนไหวในศิลปะแขนงต่างๆ อย่างวรรณกรรมและเพลงถูกนักศึกษาใช้เป็นเครื่องมือต่อสู้ทางการเมืองกันอย่างคึกคัก ปรากฏการณ์ดังกล่าวนับเป็นสิ่งที่สวน

ทางกับความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์นอกกระแสในหมู่นักศึกษา ที่นับตั้งแต่การสัมมนาเชิงปฏิบัติการของยูซิสในปีพ.ศ. 2516 ความเคลื่อนไหวในหมู่นักศึกษาหยุดชะงักลง แต่กลับเกิดขึ้นในกลุ่มนักเคลื่อนไหวและนักกิจกรรมที่ใช้ภาพยนตร์สะท้อนมุมมองของพวกเขาที่มาจากประสบการณ์ในการมองเห็นความไม่เท่าเทียมกัน และการเอารัดเอาเปรียบที่รัฐ นายทุน และชนชั้นกลาง กระทำต่อชนชั้นรากหญ้าของสังคม แม้ว่าพวกเขาจะไม่ได้มีความชำนาญในศาสตร์ภาพยนตร์เท่าใดนัก และด้วยบริบททางการเมืองและสังคมไทยที่หวาดระแวงความเป็นคอมมิวนิสต์อย่างหนัก ทำให้กองถ่ายภาพยนตร์หลายกองต้องประสบกับปฏิกิริยาทางลบ จนถึงการตั้งข้อหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์กับกลุ่มผู้สร้างขณะถ่ายทำภาพยนตร์

เนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคนี้ มักจะเสนอภาพชีวิตอันสิ้นหวังของชนชั้นล่างของสังคม มีแนวคิดหลักอยู่ที่การสะท้อนภาพการเอารัดเอาเปรียบ สิทธิที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างชนชั้น ความขัดแย้งระหว่างรัฐและนายทุน ที่กระทำต่อกลุ่มคนชั้นล่างของสังคม ทั้งเกษตรกรในชนบท และกรรมการในเมือง ภาพยนตร์เหล่านี้ยังได้สะท้อนถึงสภาวการณ์ของสังคมที่เกิดขึ้นในขณะนั้นในหลายแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นบทบาทของนักศึกษา ภาพของสังคมที่หวาดระแวงคอมมิวนิสต์ ตลอดจนมุมมองของผู้สร้างต่อรัฐในขณะนั้น

ในด้านรูปแบบของภาพยนตร์ในยุคนั้น ประกอบด้วยรูปแบบของสารคดี ภาพยนตร์บันเทิง ที่ยังคงยึดแบบจารีตนิยมตามภาพยนตร์กระแสหลัก และภาพยนตร์ทดลอง ที่เน้นใช้ภาพสัญลักษณ์และภาพนิ่งมาเรียงลำดับกันโดยปราศจากความต่อเนื่อง

ยุคที่สาม ยุคแห่งการบ่มเพาะ และแสวงหารูปแบบ (พ.ศ. 2522 - พ.ศ. 2533)

ในการเจริญเติบโตของภาพยนตร์นอกกระแสในยุคนี้ บทบาทหลักสำคัญอยู่ที่ความเคลื่อนไหวของสถาบันทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สถาบันวัฒนธรรมเกอเธ่ (Goethe Institute) มีบทบาทในการยกระดับวัฒนธรรมในการชมภาพยนตร์ โดยการจัดหาภาพยนตร์คุณภาพมาเผยแพร่แก่สาธารณชน จนกลายเป็นสถานที่ให้กลุ่มคนที่ชื่นชอบและหลงใหลในศาสตร์ภาพยนตร์ได้พบกัน เกิดการรวมตัวกันของกลุ่มกานจาบ (GANJAB) เพื่อผลักดันกิจกรรมต่างๆ ที่มุ่งยกระดับมาตรฐานในการชมและผลิตภาพยนตร์ของคนไทย รวมถึงความพยายามในการ่วมกันผลิตภาพยนตร์ของตนเอง นอกจากนั้นเกอเธ่ยังมีบทบาทอย่างมากในการผลักดันความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์นอกกระแส โดยการจัดสัมมนาภาพยนตร์ทดลองเชิงปฏิบัติการ 2 ครั้งในปี พ.ศ. 2536 และปี พ.ศ. 2538 ซึ่งทำให้เกิดผลงานภาพยนตร์นอกกระแสจำนวน 12 เรื่อง ผลงานภาพยนตร์ส่วนหนึ่งได้รับการยอมรับในระบบสากลด้วยการรับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์อีกด้วย ในช่วงปลายของยุคนี้เกิดความเคลื่อนไหวที่น่าสนใจ เมื่อนักศึกษาด้านภาพยนตร์จากต่างประเทศเริ่มเข้ามามีบทบาทด้วยการเผยแพร่ผลงาน

ภาพยนตร์ของพวกเขารวมถึงศิลปะแขนงอื่นๆ เริ่มใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อในการแสดงออกถึงความคิดของตนเอง

ในด้านของเนื้อหา ภาพยนตร์ที่ถูกสร้างในยุคนี้มีความแตกต่างจากภาพยนตร์ในยุคก่อนหน้าโดยสิ้นเชิง เนื้อหาหลักที่ถูกนำเสนอได้กลายมาเป็นเรื่องราวของชนชั้นกลางในสังคม สะท้อนภาพชีวิตอันบีบคั้นในสังคมเมืองหลวง และมุ่งที่จะแสดงเรื่องราวภายในจิตใจของตัวละคร รวมถึงการนำเสนอเนื้อหาในลักษณะวิพากษ์การเมืองและวัฒนธรรม ค่านิยมของผู้คนในสังคมร่วมสมัย
ในด้านรูปแบบภาพยนตร์ในยุคนี้มีลักษณะที่สำคัญดังนี้

1. ภาพยนตร์ได้ทำลายขอบเขตในการยึดภาพยนตร์ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง มาสู่การผสมผสานกันระหว่างภาพยนตร์สารคดี, ภาพยนตร์บันเทิง, ภาพยนตร์แอนิเมชั่น และภาพยนตร์ทดลอง

2. ภาพยนตร์เน้นการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์แบบต่างๆ

3. การดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เน้นการแสดงถึงความทรงจำ ความฝัน และสภาวะในจิตใจของตัวละคร

4. ภาพยนตร์ส่วนหนึ่งอยู่ในแนวนามธรรมที่ปราศจากตัวละครในการดำเนินเรื่อง แต่เน้นการใช้ภาษาภาพประกอบเพื่อแสดงอารมณ์และสื่อความหมายไปสู่ผู้ชม

โดยภาพรวมผลงานภาพยนตร์นอกกระแสในช่วงเวลานี้เป็นเสมือนผลงานที่รวบรวมการได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในแง่ของรูปแบบ เทคนิค และวิธีการมาจากภาพยนตร์แนวต่างๆ ที่สำคัญในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ในยุโรป ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์แนวเยอรมันเอกซ์เพรสชั่นนิสซึ่ม (German Expressionism), อิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Impressionism), โซเวียตมองทาจ (Soviet Montage) และกลุ่มคลื่นลูกใหม่ฝรั่งเศส (French New Wave) อันเป็นอิทธิพลจากการสั่งสมความรู้ของผู้สร้างซึ่งนำเทคนิควิธีต่างๆ มาใช้ในภาพยนตร์ของตน

ลักษณะในด้านเนื้อหาและรูปแบบดังกล่าวสะท้อนถึงการเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) ไม่ว่าจะเป็นสังคมทุนนิยม ที่พื้นที่ของสื่อภาพยนตร์นอกกระแสถูกใช้เป็นพื้นที่ในการแสดงถึง วิถีชีวิตชนชั้นกลาง การเน้นเรื่องราวการผจญภัยในจิตใจของตัวละคร ที่สะท้อนแนวคิดของสังคม ที่เน้นความเป็นปัจเจกนิยม ตลอดจนรูปแบบของภาพยนตร์ที่มีลักษณะหลากหลาย และอ้างอิงอิทธิพลจากภาพยนตร์ในช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ที่สะท้อนถึงรูปแบบและลีลาของศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่

ยุคที่สี่ ยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกกระแส (พ.ศ. 2540 – พ.ศ. 2544)

ความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสตั้งแต่ปีพ.ศ. 2540 เป็นต้นมา ถูกจัดให้เป็นยุคแห่งความเฟื่องฟูของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยดูจากปริมาณการผลิตภาพยนตร์นอกกระแส

ของผู้สร้างอิสระมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นหลายร้อยเท่าตัว เมื่อเปรียบเทียบกับปริมาณภาพยนตร์ที่ถูกผลิตในช่วงเวลาก่อนหน้านี้ การเจริญเติบโตดังกล่าว มาจากปัจจัยแวดล้อมที่ส่งผลต่อการเฟื่องฟูนี้ได้แก่

1. ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีดิจิตอล ที่ทำให้ผู้สร้างสามารถใช้สื่อดิจิตอลเข้ามาแทนที่การใช้ฟิล์มภาพยนตร์ ทำให้เกิดความสะดวกในการใช้งาน และ เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์มาใช้ในการตัดต่อ และทำเทคนิคพิเศษ ทำให้กระบวนการในการผลิตภาพยนตร์ไม่ยุ่งยากซับซ้อน และลดต้นทุนการผลิตเป็นอย่างมาก

2. กระแสของวัฒนธรรมที่ส่งเสริมความเป็นปัจเจกชน และความเป็นอิสระที่ทำให้คนรุ่นใหม่หันมาใช้สื่อทางวัฒนธรรมมาแสดงออกถึงความเป็นตัวตนมากขึ้น

ในขณะที่การเคลื่อนไหวของภาพยนตร์นอกกระแสที่สำคัญในช่วงเวลานี้ได้แก่ การสร้างเวทีในการแสดงออกให้แก่ผู้สร้างภาพยนตร์อิสระ โดยการจัดประกวดภาพยนตร์สั้น ของมูลนิธิหนังไทย ที่เริ่มต้นในปีพ.ศ. 2540 ซึ่งมีผู้ส่งผลงานเข้าประกวดในปีแรก 30 เรื่อง ก่อนจะเพิ่มเป็นจำนวน 153 เรื่องในปี พ.ศ. 2544 นอกจากนี้ยังเกิดเทศกาลภาพยนตร์ทดลอง และเทศกาลภาพยนตร์กรุงเทพฯ รวมถึงการเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษาด้านภาพยนตร์ที่จบการศึกษาจากต่างประเทศ ที่ปฏิเสธการเข้าไปทำงานในระบบภาพยนตร์กระแสหลัก และจัดตั้งบริษัทภาพยนตร์ของพวกเขาเอง เพื่อส่งเสริมผลงานภาพยนตร์ประเภทนี้ด้วยกันเอง โดยการจัดหาทุนสนับสนุน ตลอดจนหาตลาดต่างประเทศ เพื่อรองรับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ถูกผลิตขึ้น ซึ่งได้มีส่วนช่วยพัฒนาผลงานภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ให้เป็นที่ยอมรับในเวทีระดับสากล กลุ่มนักศึกษาภาพยนตร์จากต่างประเทศเหล่านี้ยังเป็นส่วนสำคัญในการผลักดันให้เกิดเทศกาลภาพยนตร์ทดลองในประเทศไทย ซึ่งเปิดกว้างให้กับงานศิลปะหลากแขนงที่มีรูปแบบในการสื่องานเช่นเดียวกับภาพยนตร์ โดยทำลายขอบเขตของความเป็นภาพยนตร์และความเป็นศิลปะที่เคยถูกวางไว้คนละที่ให้มาอยู่ร่วมกัน

เนื้อหาของภาพยนตร์ในยุคนี้ยังคงเป็นการสะท้อนภาพชีวิตชนชั้นกลาง รวมไปถึง ชนชั้นล่าง และชนกลุ่มน้อยในสังคม ทั้งยังมีการนำเสนอเนื้อหาเชิงวิพากษ์ เสียดสี และ สะท้อนภาพของสังคมร่วมสมัย ในประเภทของภาพยนตร์ขนาดสั้น มักจะเน้นการนำเสนอภาพชีวิตของชนชั้นกลาง วิถีชีวิตของคนในสังคมเมือง โดยการสะท้อนภาพชีวิตอันโดดเดี่ยว แปลกแยก ตลอดจนลักษณะนิสัยในแง่ร้าย ขณะที่ในประเภทภาพยนตร์ขนาดยาวที่สร้างโดยผู้สร้างอิสระที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับอย่างต่อเนื่องกลับนิยมนำเสนอภาพชีวิตของชนชั้นล่าง และวิถีชีวิตของผู้คนในต่างจังหวัด นอกจากนี้ ภาพยนตร์ของผู้สร้างดังกล่าวยังนำเสนอเนื้อหาภาพยนตร์ที่มีความผูกพันกับความเป็นตัวตนของพวกเขาอย่างชัดเจน และแสดงเรื่องราวทางเพศอย่างเปิดเผย ส่วนลักษณะร่วมที่น่าสนใจจากภาพยนตร์ทั้งสองกลุ่มก็คือ ความรุนแรงและเรื่องราวทางเพศได้กลายเป็นสิ่งที่ผู้สร้างนิยมหยิบยกมานำเสนอ

ในด้านรูปแบบ ภาพยนตร์จากผู้สร้างทั้งสองกลุ่มนี้ค่อนข้างมีความแตกต่างในด้านรูปแบบค่อนข้างมาก ขณะที่ภาพยนตร์ขนาดสั้นซึ่งส่วนใหญ่สร้างโดยผู้สร้างสมัครเล่น หรือนักศึกษาเป็นส่วนใหญ่นั้น ยังคงยึดถือวิธีการเล่าเรื่องแบบเรียงลำดับ (Narrative) ภายใต้โครงสร้างในการดำเนินเรื่องแบบ 3 ส่วน ตามขนบจารีตของภาพยนตร์กระแสหลัก ในขณะที่ ภาพยนตร์นอกกระแสของผู้สร้างอิสระ กลับเน้นการทดลองในรูปแบบต่างๆ ในภาพยนตร์ของพวกเขา ทั้งการผสานรูปแบบของภาพยนตร์แบบต่างๆ ทั้งภาพยนตร์สารคดี บันเทิง และทดลองเข้าไว้ด้วยกันอย่างแนบเนียน การเล่นกับเทคนิค และองค์ประกอบของภาพยนตร์ ตลอดจนการเปิดกว้างนำวิธีการจากศิลปะแขนงอื่นๆ มาใช้ในการนำเสนอภาพยนตร์ของตนเอง

เห็นได้ว่า ภาพยนตร์นอกกระแสในยุคนี้ ได้แสดงถึงรูปแบบ และลีลาของศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ ผ่านการทำลายขอบเขต ที่แบ่งรูปแบบภาพยนตร์ออกจากกัน และการอ้างอิง และนำเอาโครงสร้าง บรรยากาศ ฉากของภาพยนตร์ ที่มีชื่อเสียงร่วมสมัย มาประกอบไว้ในภาพยนตร์ของตนอย่างต่อเนื่อง ภาพยนตร์นอกกระแสในยุคเฟื่องฟูนี้ นอกจากจะทำหน้าที่ในฐานะภาพสะท้อนของความเป็นไปของยุคสมัยอย่างตรงไปตรงมาแล้ว โดยเนื้อหา และรูปแบบของตัวมันเองยังแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของศิลปะในยุคใหม่ที่แอบแฝงอยู่ในภาพยนตร์อีกด้วย

งานวิจัย เรื่อง *การเกิดขึ้นและพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยไทยและศิลปินไทย : กรณีศึกษาภาพยนตร์แนวอิสระ* ของทากายูกิ อะกิบะ ศึกษาภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยเป็นหลักทั้งกระแสหลัก และภาพยนตร์อิสระ และค้นพบว่า ผู้สร้างภาพยนตร์กระแสหลักนำเสนองานที่สนับสนุนวาทกรรมหลักของสังคมไทยโดยเน้นประเด็นด้านความรักชาติ ในขณะที่ผู้ผลิตภาพยนตร์อิสระมักนำเสนอผลงานที่ท้าทายวาทกรรมหลักโดยการเสนอภาพด้านตรงข้ามกับความเป็นไทย(ที่อยู่ในกรอบความคิดแบบดั้งเดิม) ในเรื่องความมีอารยธรรม (Civilized) นั้นภาพยนตร์กระแสหลักนำเสนอภาพชาวชนบท ชนกลุ่มน้อย และประเทศเพื่อนบ้านในลักษณะความสัมพันธ์เชิงสัมพัทธ์ตามระดับของอารยธรรม ในทางตรงข้ามภาพยนตร์นอกกระแสเสนอภาพที่ให้ความเข้าใจหรือเห็นอกเห็นใจคนกลุ่มนี้ ส่วนเรื่องเพศสภาวะของกลุ่มรักร่วมเพศ ภาพยนตร์กระแสหลักจะมองเรื่องนี้จากบรรทัดฐานของความสัมพันธ์ระหว่างหญิงชาย ทำให้คนกลุ่มนี้ มีภาพน่าขันและผิดแปลกแตกต่างหรือมีความเป็น ในขณะที่ภาพยนตร์นอกกระแสจะสื่อเรื่องราวจากสายตาของกลุ่มผู้มีสภาวะรักร่วมเพศอย่างตรงไปตรงมาเพื่อเปิดพื้นที่ให้กับคนกลุ่มนี้ในเวทีสาธารณะ

นอกจากนั้นงานวิจัยชิ้นนี้ยังเสนอให้เห็นว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์อิสระไทย พยายามจะเสนอรูปแบบทางศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ซึ่งแสดงถึงสุนทรียภาพและแนวคิดที่ท้าทายวาทกรรมหลักของสังคมไทย ซึ่งเป็นแนวคิดต่อต้านความเป็นอำนาจนิยมอีกด้วย

เขมิกา จินดาวงศ์ ได้ทำงานวิจัยเรื่อง *การวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล* โดยวิเคราะห์การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ 4 เรื่องได้แก่ ดอกฟ้าในมือมาร , สุดเสน่หา , สัตว์ประหลาด และ แสงศตวรรษ ผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ มีลักษณะการเล่าเรื่องที่เป็นไปตามโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กระแสหลัก หากแต่เนื้อในภาพยนตร์กลับเป็นลักษณะเปิดที่ไม่ผูกเรื่องราวให้มีปมที่ซับซ้อน ใช้นักแสดงที่ไม่มีประสบการณ์ทางด้านการแสดงมาก่อน รวมไปถึงการไม่บีบกระตุ้นอารมณ์ผู้ชม และการถ่ายภาพในภาพยนตร์เป็นลักษณะแบบปล่อยยาว (Long Take) ซึ่งดูคล้ายจะไม่มีเรื่องราวอะไรไม่ชักจูงให้คนดูเกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่ง ไม่อธิบายการกระทำของตัวละคร และมีการเชื่อมโยงเหตุการณ์โดยปราศจากรูปแบบของจุดมุ่งหมายที่ชัดเจน ซึ่งลักษณะต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้น ล้วนเป็นเอกลักษณ์พิเศษที่พบได้ในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์

นอกจากนั้น เขมิกายังพบว่า เอกลักษณ์พิเศษในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์มีส่วนทำให้ภาพยนตร์ของเขาเข้าใจยากสำหรับคนทั่วไป โดยมีสาเหตุเนื่องมาจากอิทธิพลของแนวคิดศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์เป็นลักษณะงานศิลปะที่ปลดปล่อยความเป็นตัวตน และเป็นบันทึกที่แสดงให้เห็นถึงการมีชีวิตอยู่ในสังคมไทย สิ่งเหล่านี้ ปรากฏในฉากภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่องของอภิชาติพงศ์ ซึ่งสะท้อนถึงลักษณะของภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ 4 ประการด้วยกันคือ

1. สัมพันธบท (Intertextuality)
2. ลักษณะของการโหยหาอาลัยอดีต (Nostalgia)
3. การนำศิลปะในอดีตมาผสมผสาน (Pastiche) ลอกเลียน โดยไม่เน้นความลึกซึ้งทางความคิด การผสมผสานต่างยุคสมัย (Eclectic) และการทำลายขอบเขตทางประวัติศาสตร์
4. เนื้อหาเกี่ยวกับเพศและความรุนแรง

ดังนั้นภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่องของอภิชาติพงศ์ วีรเศรษฐกุลจึงมีลักษณะของความเป็นศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งในภาพยนตร์แต่ละเรื่องได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะต่างๆ ที่สอดคล้องกับรูปแบบความคิดทางภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ ไม่ลักษณะใดก็ลักษณะหนึ่ง

งานวิจัยของจันทิรา สมบุญเกิด เรื่อง *แนวโน้มภาพยนตร์ไทยเพื่อการส่งออกสู่ต่างประเทศ กรณีศึกษาเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน* ในเรื่องของภาพรวมของภาพยนตร์ไทยในตลาดภาพยนตร์ต่างประเทศ ระหว่างปีพ.ศ. 2546-2551 มีประเด็นที่น่าสนใจดังนี้

ภาพรวมของสถานการณ์ตลาดภาพยนตร์โลก เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์เป็นเทศกาลภาพยนตร์ที่สำคัญที่สุดในโลกและเป็นตัวกำหนดทิศทางหนังของโลกหรือบ่งชี้เทรนด์ของภาพยนตร์ในปีนั้นๆ เป็นสองสัปดาห์ที่ภาพยนตร์ทั้งโลกได้มาพบกันเป็นการสร้างสรรค์ทั้งศิลปะและการค้า

ในปี พ.ศ. 2547 ในรายงานของภาพยนตร์เอเชียที่ทำเงินสูงสุดในยุโรปมีภาพยนตร์เรื่ององค์บากติดอยู่ในชาร์ทอันดับที่ 9 นับเป็นครั้งแรกของหนังไทยในอันดับภาพยนตร์ทำเงินของยุโรป

ปี พ.ศ. 2550 ภาพยนตร์จากประเทศที่สาม (Third Country Cinema) มีสัดส่วนที่เพิ่มมากขึ้น เป็นสองเท่าในตลาดยุโรป โดยภาพยนตร์จากทวีปเอเชียมีสัดส่วนสูงสุด หากเปรียบเทียบกับภาพยนตร์จากภูมิภาคอื่นๆ ประกอบการเรื่องความหลากหลายทาง วัฒนธรรมผ่านสื่อภาพยนตร์กำลังเป็นที่นิยมและเปิดกว้างทั่วโลกอันเป็นผลมาจากอนุสัญญาว่าด้วยการอนุรักษ์และส่งเสริมความหลากหลายของการแสดงออกทางวัฒนธรรมของยูเนสโก (The Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions)

สถานการณ์ตลาดภาพยนตร์โลก ปี พ.ศ.2551 เนื่องจากสถานการณ์ตลาดภาพยนตร์โลกมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ลักษณะของธุรกิจจึงเป็นวงจร (Cycle) มีขึ้น และลงอยู่ตลอดเวลาดังนั้น การคาดการณ์อาจเป็นไปได้ยาก เพราะภาพยนตร์มีธรรมชาติที่ไม่เหมือนกันการขายสินค้าในธุรกิจทั่วไป อย่างไรก็ตาม สถานการณ์ตลาดภาพยนตร์โลกในภาพรวมเท่าที่ผ่านมาไม่ค่อยดีเท่าที่ควร สาเหตุสำคัญมาจากภาวะเศรษฐกิจที่ตกต่ำทั่วโลกส่งผลต่อรายได้บ็อกซ์ออฟฟิศ ที่ไม่เป็นไปตามเป้า การสร้างภาพยนตร์มีจำนวนลดลงและการจำกัดงบประมาณในการสร้าง การเกิดขึ้นของโรงภาพยนตร์ระบบซีนีเพล็กซ์ที่ส่งผลต่อคุณภาพของภาพยนตร์ที่ลดลง และเทศกาลภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นใหม่ทั่วโลก โดยส่วนใหญ่มีรูปแบบที่ไม่แตกต่างกันและในแง่ของการสนับสนุนด้านศิลปะภาพยนตร์ของเทศกาลภาพยนตร์ในยุโรปและอเมริกาก็ไม่ได้ทรงพลังเท่ากับที่ผ่านมา

สถานการณ์ตลาดภาพยนตร์ในเอเชีย ปีนี้ยังพบว่าในภาพรวมภาพยนตร์เอเชียได้รับความนิยมในตลาดตะวันตกมากขึ้น หากเปรียบเทียบกับสิบปีก่อน โดยเกิดจากปัจจัยหลายๆ ด้ายรวมทั้งผลจากการกระแสโลกาภิวัตน์ที่ทำให้ประเทศต่างๆ มีการติดต่อกันได้ง่ายขึ้น

ด้านสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อตลาดภาพยนตร์โลกพบว่า กระแสวัฒนธรรมของโลกที่เปลี่ยนไปจากความนิยมในภาพยนตร์แบบเดิมจากตะวันตกอย่างฮอลลีวูดที่ทรงอิทธิพลต่อภาพยนตร์โลกมาเป็นระยะเวลายาวนาน กลายมาเป็นการมองหาความแปลกใหม่ในภาพยนตร์จากการนำเสนอวัฒนธรรมผ่านภาพยนตร์จากซีกโลกอื่นๆ ซึ่งกระแสนิยมที่มาแรงที่สุดในช่วง 4-5ปีที่ผ่านมา คือ ภาพยนตร์เอเชีย และภาพยนตร์ไทยก็ถือว่าเป็นหนึ่งในภาพยนตร์ประเทศโลกที่สามที่น่าสนใจ ด้วยวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่และเนื้อหาที่มีเอกลักษณ์ อย่างไรก็ตามเมื่อขึ้นชื่อว่าเป็นกระแสนิยมแล้วจึงเกิดการตั้งคำถามจากหลายฝ่าย เกี่ยวกับการรักษาความยาวนานในการเกาะกระแสความนิยมภาพยนตร์เอเชียว่า ภาพยนตร์ไทยจะเกาะกระแสไปได้อีกนานเพียงใด ซึ่งแน่นอนว่าในช่วง 1-2 ปีที่ผ่านมา ปรากฏชัดเจนว่าความนิยมเอเชียเริ่มลดลง และมีแนวโน้มว่า ชาวตะวันตกจะกลับไปนิยมความเป็นตะวันตกแบบเดิม หรือพยายามมองหากระแสหรือเทรนด์ใหม่ๆ ให้กับภาพยนตร์โลกต่อไป

กรณีกระแสนิยมเอเชียพบว่าเกิดขึ้นมาจากในยุคทศวรรษที่ 19 80-1990 เมื่อชาวตะวันตกได้ดื่มด่ำกับวัฒนธรรมตะวันตกของตัวเองไปจนเต็มอิ่มแล้ว ในช่วงต้นปี 2000 ชาวตะวันตกซึ่งเป็นผู้สร้างกระแสให้กับโลกใบนี้ได้พยายามมองหาเรื่องราวใหม่ๆ โดยเฉพาะเรื่องของชนเผ่าและคนชายขอบจากเอเชียที่กลายเป็นที่สนใจในสายตาตะวันตก ซึ่งปรากฏอย่างชัดเจนในช่วง 4-5 ปีที่ผ่านมา ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเป็นที่รู้จักจากการได้รับรางวัลเมืองคานส์ในปีพ.ศ. 2547 และได้รับความนิยมในตลาดภาพยนตร์จากกระแสความนิยมเอเชียในระยะเวลาต่อมา

ในแง่ของผู้ชม (Audience) จันทิรายังพบว่า ผู้ชมในเทศกาลภาพยนตร์มีความคล้ายคลึงกันทั่วโลกคือ มีความหลากหลายด้านประชากร ประกอบด้วยคนหลายเพศหลายวัย ตั้งแต่วัยรุ่น วัยกลางคน และผู้สูงอายุ ซึ่งส่วนมากมีความตั้งใจและต้องการมาชมภาพยนตร์อย่างแท้จริง ทั้งนี้พบว่ามาจากวัฒนธรรมการดูภาพยนตร์ที่ได้รับการปลูกฝังของต่างชาติอย่างในยุโรป ญี่ปุ่น และเกาหลี ที่เห็นว่าภาพยนตร์เป็นวัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่ให้มากกว่าความบันเทิง คือ การให้ความรู้และทำให้เกิดความเข้าใจกันระหว่างวัฒนธรรมอื่นๆ ผ่านสื่อภาพยนตร์

แม้ผู้ชมในเทศกาลภาพยนตร์จะมีลักษณะร่วมที่คล้ายคลึงกัน แต่ก็พบว่ามีความแตกต่างกันในแต่ละภูมิภาค เช่น ในยุโรป คนนิยมชมภาพยนตร์อาร์ตเป็นส่วนมาก ด้านอเมริกา ผู้ชมดูเพื่อความสนุกเพราะมีพื้นฐานมาจากการดูภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ส่วนเอเชียมีหลากหลาย บางครั้งมาชมภาพยนตร์เพราะความชื่นชอบดาราที่นำแสดงหรือเป็นกลุ่มแฟนคลับเป็นต้น

ผู้ประกอบการและเกี่ยวข้องกับธุรกิจภาพยนตร์ไทยชาวต่างประเทศ ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยในแง่เทศกาลและภาพยนตร์ อาร์ตเฮาส์ ซึ่งในกลุ่มนี้คือ ชาวยุโรปทั้งหมด เห็นว่าอัตลักษณ์ของภาพยนตร์ไทย คือ การมีภาพยนตร์ที่หลากหลายประเภทและรูปแบบ ซึ่งสร้างสรรค์มาจากผู้กำกับภาพยนตร์ที่เอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละคนที่แตกต่างกัน

จันทิรายังค้นพบในงานวิจัยอีกว่า ในแง่การนำเสนอเนื้อหาวัฒนธรรมไทยในเชิงลึกที่สุดโต่งเกิน ไปหรือยัดเยียดความเป็นไทยจนเกินไป เช่นประวัติศาสตร์ไทยนั้นกลับเป็นเรื่องยากที่ผู้ชมต่างชาติจะเข้าถึงดังนั้นการนำเสนอความเป็นไทยในภาพยนตร์ สำหรับภาพยนตร์ที่นำไปจัดจำหน่ายยังต่างประเทศ ควรจะเข้าใจง่ายและเป็นเรื่องราวของวิถีชีวิตประจำวันในสังคมไทย ซึ่งความเป็นไทยย่อมสะท้อนออกมาให้ภาพยนตร์ไทยเอง ภาพยนตร์ตลกและประวัติศาสตร์มักมีอุปสรรคด้านการสื่อสารทางวัฒนธรรมดังนั้น ควรสร้างภาพยนตร์ที่มีความหลากหลาย เพื่อให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยมีทางเลือกที่มากขึ้นสำหรับการส่งออกภาพยนตร์สู่ต่างประเทศ

งานวิจัยทั้ง 4 งานที่ได้กล่าวถึงเหล่านี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อนำมาใช้เป็นความรู้พื้นฐานประกอบการค้นคว้า เพื่อทำความเข้าใจในภาพรวมด้านประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ในแง่

ของเนื้อหาและรูปแบบ การเติบโตพัฒนา และการเผยแพร่ในต่างแดน และ ใช้ในการต่อยอดการศึกษาในเรื่องภาพยนตร์นอกกระแสในสังคมไทยครั้งนี้ให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพประกอบ (qualitative research) ที่มุ่งศึกษาลักษณะเด่นของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่ประสบความสำเร็จได้รับรางวัลเกียรติยศในเทศกาลภาพยนตร์ระดับโลก ทั้งในแง่เนื้อหา และวิธีการเล่าเรื่อง ซึ่งได้สะท้อนลักษณะของสังคม และวัฒนธรรมไทยไปยังเวทีโลก ระดับสากล โดยการวิเคราะห์ในแง่เนื้อหา สัญญะ วิธีการเล่าเรื่อง ที่มา และประวัติของผู้กำกับภาพยนตร์เจ้าของเรื่อง ร่วมกับบริบททางสังคม ประวัติศาสตร์ชาติไทย และผู้รับสาร เพื่อหาอุดมคติของผู้กำกับภาพยนตร์อิสระของไทย และภาพลักษณ์ของสังคมและวัฒนธรรมที่สะท้อนผ่านทางภาพยนตร์เหล่านี้ ผู้วิจัยกำหนดระเบียบวิธีวิจัยด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบทเนื้อหาและรูปแบบภายในภาพยนตร์ (textual analysis) วิเคราะห์บริบท (contextual analysis) จะให้ความสนใจบริบทแวดล้อมภาพยนตร์ และ การวิเคราะห์ผู้รับสาร (audience analysis) จะศึกษากลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ และนำเสนอข้อมูลที่ได้ด้วยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (descriptive analysis) ซึ่งผู้วิจัยได้ระบุขอบเขตของประชากร การวิเคราะห์ข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล และการนำเสนอข้อมูลไว้ดังนี้

ขอบเขตของประชากรที่ใช้ในการศึกษา

ประเภทภาพยนตร์ดีวีดี (DVD)

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่ได้รับรางวัลเกียรติยศจากเวทีประกวดเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติระดับแนวหน้า และสถาบันภาพยนตร์ต่างๆ ในประเทศไทย ในช่วงระยะเวลา 15 ปีที่ผ่านมา มีภาพยนตร์ที่น่าสนใจที่คัดมา 10 เรื่อง ดังในตาราง 1 ต่อไปนี้

ตาราง 1 รายชื่อภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาและรางวัลที่ได้รับ

รายชื่อภาพยนตร์ที่คัดเลือกมาศึกษาวิจัย	รางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติที่ได้รับ
1. ดอกฟ้าในมือมาร - Mysterious Object at Noon (2543) กำกับภาพยนตร์โดย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล	• รางวัล Dragons and Tigers Award - Special Mentionจากเทศกาลภาพยนตร์ Vancouver International Film Festival 2000 ประเทศแคนาดา • รางวัลNETPAC Award - Special Mention และรางวัล Runner-up Prizeจากเทศกาลภาพยนตร์สารคดี Yamagata International Documentary Festival 2001 ประเทศญี่ปุ่น
2. สุดเสน่หา - Blissfully Yours (2545)กำกับภาพยนตร์โดย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล	• รางวัล Un Certain Regard Award จากเทศกาลภาพยนตร์ Cannes Film Festival 2002 ประเทศฝรั่งเศส • รางวัล Best Director และรางวัล FIPRESCI Prize จากเทศกาลภาพยนตร์ Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2003 ประเทศอาร์เจนติน่า • รางวัล KNF Award จากเทศกาลภาพยนตร์ Rotterdam International Film Festival 2003 ประเทศเนเธอร์แลนด์ • รางวัล Young Cinema Award จากเทศกาลภาพยนตร์ Singapore International Film Festival 2003 ประเทศสิงคโปร์ • รางวัล Golden Alexande จากเทศกาลภาพยนตร์Thessaloniki Film Festival 2002 ประเทศกรีซ • รางวัล Grand Prize จากเทศกาลภาพยนตร์ Tokyo FILMeX 2002 ประเทศญี่ปุ่น

ตาราง 1 (ต่อ)

รายชื่อภาพยนตร์ที่คัดเลือกมาศึกษาวิจัย	รางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติที่ได้รับ
3. สัตว์ประหลาด – Tropical Malady (2547)กำกับภาพยนตร์โดย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล	• รางวัลJury Prize จากเทศกาลภาพยนตร์ Cannes Film Festival 2004 ประเทศฝรั่งเศส • รางวัลSpecial Jury Prize จากเทศกาลภาพยนตร์Indianapolis International Film Festival 2005 ประเทศสหรัฐอเมริกา • รางวัลCriticsAwardจากเทศกาลภาพยนตร์ São Paulo International Film Festival 2004 ประเทศบราซิล • รางวัล Grand Prize จากเทศกาลภาพยนตร์ Tokyo FILMeX 2004 ประเทศญี่ปุ่น • รางวัล Best Feature Film จากเทศกาลภาพยนตร์Torino International Gay & Lesbian Film Festival 2005 ประเทศสเปน
4. แสงศตวรรษ – Syndromes and a Century(2549) กำกับภาพยนตร์โดย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล	• รางวัล Asian Film Award จากเทศกาลภาพยนตร์Asian Film Awards 2007 ที่ฮ่องกง • รางวัล LotusAward จากเทศกาลภาพยนตร์ Deauville Asian Film Festival 2007 ประเทศฝรั่งเศส • รางวัลSpecial Mention จากเทศกาลภาพยนตร์Fribourg International Film Festival 2007 ประเทศสวิตเซอร์แลนด์

ตาราง 1 (ต่อ)

รายชื่อภาพยนตร์ที่คัดเลือกมาศึกษาวิจัย	รางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติที่ได้รับ
5. ลุงบุญมีระลึกชาติ - Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2553)กำกับภาพยนตร์โดย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล	• รางวัล Palme d'Or จากเทศกาลภาพยนตร์ Cannes Film Festival 2010 ประเทศฝรั่งเศส • รางวัล Best Film Asian Film Award จากเทศกาลภาพยนตร์Asian Film Awards 2011 ที่ฮ่องกง • รางวัลICS Award จากเทศกาลภาพยนตร์ International Cinephile Society Awards 2011 ประเทศสหรัฐอเมริกา • รางวัล Jury Prize for Peter Brunette Award for Best Director จากเทศกาลภาพยนตร์RiverRun International Film Festival 2011ประเทศสหรัฐอเมริกา • รางวัล TFCA Award for Best Foreign Language Film จากเทศกาลภาพยนตร์ Toronto Film Critics Association Awards 2011 ประเทศแคนาดา
6. Wonderful Town (2550) กำกับภาพยนตร์โดย อาทิตย์ อัสสรัตน์	• รางวัล Tiger Award จากเทศกาลภาพยนตร์ Rotterdam International Film Festival 2008ประเทศเนเธอร์แลนด์ • รางวัล New Currents Awardจากเทศกาล Busan International Film Festival 2007 ประเทศเกาหลี • รางวัล Lotus AwardจากเทศกาลDeauville Asian Film Festival 2008 ประเทศฝรั่งเศส

ตาราง 1 (ต่อ)

รายชื่อภาพยนตร์ที่คัดเลือกมาศึกษาวิจัย	รางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติที่ได้รับ
	• รางวัล Special Jury Award จากเทศกาล Las Palmas Film Festival 2008 ประเทศสเปน
7. เจ้านกกระจอก – Mundane History (2552) กำกับภาพยนตร์โดย อโนชา สุวิชากรพงศ์	• รางวัล Tiger Award จากเทศกาลภาพยนตร์ Rotterdam International Film Festival 2010ประเทศเนเธอร์แลนด์ • รางวัลTransilvania Trophyจากเทศกาล Transilvania International Film Festival 2010 ประเทศโรมาเนีย • รางวัล NETPAC Awardจากเทศกาล Golden Horse Film Festival 2010 ประเทศไต้หวัน • รางวัลSilver Gatewayจากเทศกาล Bombay International Film Festival 2010 ประเทศอินเดีย
8. สวรรค์บ้านนา – Agrarian Utopia (2552) กำกับภาพยนตร์โดย อุรุพงศ์ รักษาสัตย์	• รางวัล UNESCO AWARD ด้านส่งเสริมและอนุรักษ์ความหลากหลายทางวัฒนธรรม จากAsia Pacific Screen Awards 2009 ที่เมืองโกลด์โคสต์ ประเทศออสเตรเลีย • รางวัล Special Mention ของ NETPAC จากเทศกาลหนังนานาชาติร็อตเทอร์ดัม ประจำปี 2009 ในสาย Bright Futures ประเทศเนเธอร์แลนด์ • รางวัล Special Mention จาก "เทศกาลหนังเอเชียบาร์เซโลนา ครั้งที่ 11 ประเทศสเปน

ตาราง 1 (ต่อ)

รายชื่อภาพยนตร์ที่คัดเลือกมาศึกษาวิจัย	รางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติที่ได้รับ
	• รางวัล Netpac Award จากเทศกาล Brisbane International Film Festival 2009 จากประเทศออสเตรเลีย • รางวัล Golden Hanoman Award และ Netpac Award จากเทศกาล Jogja-NETPAC Asian Film Festival 2009 ประเทศอินโดนีเซีย
9. แต่เพียงผู้เดียว - P-047 (2554) กำกับภาพยนตร์โดย คงเดช จาตุรันต์รัศมี	• รางวัล Best Picture จากเทศกาล Five Flavours Film Festival ครั้งที่ 6ที่เมือง Warsaw ประเทศโปแลนด์
10. 36 (2555)กำกับภาพยนตร์โดย นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์	• รางวัล “New Currents Award” และรางวัล “FIPRESCI Award” จากเทศกาล Busan International Film Festival 2012 ประเทศเกาหลี • รางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยม จากเทศกาล Cinemanila International Film Festival ประเทศฟิลลิปปินส์ • รางวัล “New Talent Award” จากเทศกาล Hong Kong Asian Film Festival 2012 ที่ฮ่องกง

ประเภทเอกสาร

เอกสารที่ใช้ประกอบในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ สามารถจำแนกออกได้เป็นประเภทต่างๆ ดังนี้

1. เนื้อเรื่องย่อ และรายละเอียดของการสร้างภาพยนตร์

2. บทความ บทสัมภาษณ์ บทวิเคราะห์ และบทวิจารณ์ภาพยนตร์ที่เผยแพร่ในตำรา หนังสือด้านภาพยนตร์ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร และสื่ออินเตอร์เน็ต ทั้งภาษาไทย และภาษาต่างประเทศ

3. บทภาพยนตร์
4. เอกสารวิชาการด้านประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรมไทย

ประเภทบุคคล

1. กลุ่มผู้ผลิตผลงานซึ่งได้แก่ ผู้กำกับภาพยนตร์และโปรดิวเซอร์ที่ผลิตภาพยนตร์เหล่านี้
2. กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาพยนตร์
3. กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสื่อสาร และวัฒนธรรม

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ประเด็นในการนำเสนอเนื้อหาของภาพยนตร์เหล่านี้ รวมไปถึงแนวคิดเรื่องการสื่อสาร วิธีการเล่าเรื่องที่ใช้ในภาพยนตร์ โดยศึกษาจากตัวบท (text) โดยใช้แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์ต่างๆ เช่น สัญญะวิทยา (semiology) แนวคิดเรื่องการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (film narration) รวมถึงทฤษฎีประพันธกร (auteur theory) รวมไปถึงแนวคิดด้าน วัฒนธรรม อัตลักษณ์ และสังคมไทย มาเป็นกรอบในการศึกษา เพื่อพิจารณาว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเหล่านี้ มีวิธีที่สะท้อนภาพสังคมไทย และแนวคิดแบบอุดมคติของผู้กำกับเหล่านี้ออกมาอย่างไรบ้าง เนื้อหาเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่เหมือนหรือต่างกันอย่างไรบ้าง โดยประเด็นหลักในการวิเคราะห์ประกอบด้วย แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ ตัวละคร และฉากของภาพยนตร์ ตลอดจนพฤติกรรมการแสดงออกของตัวละครในเนื้อเรื่อง วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ฐานะทางสังคม รูปแบบการแสดง วิธีการนำเสนอ เล่าเรื่อง ความหมายในเชิงการสะท้อนภาพลักษณ์ของสังคมไทย และการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลจากเวทีนานาชาติทั้ง 10 เรื่องนี้

เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์เนื้อหา และวิธีการเล่า หรือตัวบท ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระดับนานชาตินี้ระหว่าง พ.ศ. 2543 –2555 นี้ ผู้วิจัยได้นำภาพยนตร์จากดีวีดีและบทภาพยนตร์ทั้ง 10 เรื่อง มาใช้ในการวิเคราะห์ ด้านเนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่อง โดยตรวจสอบด้านความหมาย และการตีความจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาพยนตร์จากหนังสือ ตำรา บทวิจารณ์ทั้งในและต่างประเทศ ประกอบกับทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์ต่างๆ รวมไปถึงข้อมูลที่เป็นบริบททางสังคม ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมไทย จากนั้นจึงตรวจทานความถูกต้องในการถอดรหัสทางความหมายในเชิงลึก โดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้อง นักวิจารณ์ และผู้กำกับภาพยนตร์ เพื่อ

พิจารณาว่า ภาพยนตร์ไทยทั้ง 10 เรื่องนี้ มีความเหมือน หรือต่างกันอย่างไร ในแง่วิธีการเล่า เนื้อหา และความหมายที่ถ่ายทอดสะท้อนภาพลักษณ์ของสังคมไทยออกมาอย่างไร เหตุได้จึงได้รับความสนใจ การยอมรับ และยกย่องจากผู้ชมในระดับนานาชาติ

การนำเสนอข้อมูล

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เนื้อหา โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่คัดมาทั้ง 10 เรื่อง ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยสามารถ ตีความ เข้าใจรหัส นัยยะสำคัญ ตลอดจนความหมายจากตัวบทของภาพยนตร์ โดยรวมถึงการวิเคราะห์ผ่านบริบทแวดล้อมทางสังคม และวัฒนธรรม ของทั้งผู้ผลิตภาพยนตร์ และกลุ่มผู้ชมที่ใช้ในการศึกษา (ซึ่งหมายถึงผู้ชมต่างชาติที่มีความเชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ กรรมการ และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ระดับอาชีพ) และตรวจสอบความถูกต้องในรายละเอียดกับกลุ่มผู้เชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้องแล้ว ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) จำแนกตามประเด็นคือ ลักษณะที่มีร่วมกันของภาพยนตร์เหล่านี้ ที่ทำให้ได้รับการยกย่องชื่นชมจากเวทีประกวดภาพยนตร์ในต่างประเทศ และภาพสะท้อนของสังคมไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์เหล่านี้ ในบทที่ 4 และจะสรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลการวิจัยในบทที่ 5

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์

ในการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543 - 2555 ผู้วิจัยได้จัด ลำดับการวิเคราะห์ภาพยนตร์โดยแบ่งตามผู้กำกับภาพยนตร์ ทั้ง 6 คน โดยเริ่มจาก อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ซึ่งมีภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลในกลุ่มนี้ ถึง 5 เรื่อง ต่อด้วย อาทิตย์ อัสสรัตน์, อโนชา สุวิชากรพงศ์, อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, คงเดช จาตุรันต์รัศมี และ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ คนละ 1 เรื่อง ตามลำดับ ในรายละเอียด ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องทั้ง 10 เรื่อง โดยเรียงลำดับตามประเด็นดังต่อไปนี้

1. ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์
2. ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์
3. เรื่องย่อภาพยนตร์
4. รูปแบบ โครงสร้างและวิธีการเล่าเรื่อง
5. บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เกิดวันที่ 16 กรกฎาคม พ.ศ. 2513 ณ กรุงเทพมหานคร เติบโตในจังหวัดขอนแก่น เป็นบุตรชายของ นายสุวัฒน์ วีระเศรษฐกุล อดีตสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรจังหวัดขอนแก่น สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาพยนตร์ จากสถาบันศิลปะชิคาโก (Art Institute of Chicago) เขาเริ่มต้นการผลิตภาพยนตร์และวีดีโอตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 เขาเป็นหนึ่งในคนทำภาพยนตร์ไม่กี่คนในประเทศไทยที่ทำงานนอกระบบสตูดิโอ ภาพยนตร์ของเขามีลักษณะเป็นภาพยนตร์ทดลอง โดยยึดหลักโครงเรื่องที่อิงมาจากละครโทรทัศน์ ละครวิทยุ การ์ตูน และภาพยนตร์เก่าๆ เขาได้แรงบันดาลใจมาจากเมืองเล็กๆ เขามักใช้นักแสดงมือสมัครเล่น และใช้บทสนทนาสด (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2550: 240)

ในวัยเด็กของอภิชาติพงศ์เริ่มต้นด้วยการดูภาพยนตร์ทุกเรื่องในร้านเช่าวีดีโอใกล้บ้าน และดูภาพยนตร์ของสตีเวน สปีลเบิร์ก และจอร์จ ลูคัส ในโรงภาพยนตร์ จนกระทั่งมีภาพยนตร์บางเรื่องเข้ามาฉายที่จังหวัดขอนแก่นโดยมิได้มีการพากย์และแต่มีซับไตเติ้ล ซึ่งจุดนั้นเองที่ทำให้เขาเริ่มมองเห็นภาพยนตร์ในมุมมองที่แตกต่างออกไป อภิชาติพงศ์กล่าวว่า จากภาพยนตร์ที่เข้าฉายที่ขอนแก่นที่ไม่ใช้

เสียงพากย์ ไม่มีซับไตเติ้ลเป็นเรื่องแรกที่เป็นจุดเปลี่ยน ทำให้เขาเกิดแรงบันดาลใจ และเริ่มมองเห็นความเป็นศิลปะของภาพยนตร์

อภิชาติพงศ์ ขยับตัวเองให้ใกล้กับภาพยนตร์มากขึ้น ด้วยการทำโปรเจ็คจบด้วยการออกแบบโรงถ่ายภาพยนตร์ จุดนั้นเองทำให้เขาสัมผัสกับวงการภาพยนตร์ไทยอย่างใกล้ชิดเป็นครั้งแรกและเขาเองก็ประสบเหตุการณ์เหมือนกับหลายคน เพราะบทภาพยนตร์ที่ตัดสินใจส่งไปที่ค่ายภาพยนตร์ชื่อดังถูกปฏิเสธด้วยระบบธุรกิจ ดังนั้นเขาจึงตัดสินใจตั้งต้นใหม่ด้วยการไปเรียนต่อที่อเมริกา ด้วยการเรียนปริญญาตรีเกี่ยวกับการทำภาพยนตร์อย่างเดียว และหลังจากนั้นเขาได้มีโอกาสสมัครเป็นเจ้าหน้าที่ห้องสมุด การเป็นเจ้าหน้าที่เช็คฟิล์มทำให้ได้รู้เทคนิคเกี่ยวกับฟิล์มมากขึ้น และตัดสินใจทำหนังทดลองให้เขาสามารถเข้าเรียนที่สถาบัน The School of Art Institute of Chicago

พ.ศ. 2543 ภาพยนตร์สารคดีเรื่องยาวเรื่องแรกของเขา *ดอกฟ้าในมือมาร* (Mysterious Object at Noon) ได้เข้าร่วมเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติมากมาย และได้รับคำวิจารณ์พร้อมรางวัล 4 รางวัล และเป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ดีที่สุดในปี 2543 โดยนักวิจารณ์นิตยสาร The Village Voice อภิชาติพงศ์เปิดบริษัทภาพยนตร์ Kick the Machine โดยผลิตภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* (Blissfully Yours) ได้รับรางวัล Un Certain Regard ในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ (Cannes Film Festival) ประจำปี พ.ศ. 2545 ณ ประเทศฝรั่งเศส ถูกจัดเป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ดีที่สุดที่คานส์โดยนิตยสาร Le Cahiers du Cinema พ.ศ. 2547 ภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด!* (Tropical Malady) ซึ่งร่วมกับบริษัท Anna Sanders Films ประเทศฝรั่งเศส ได้รับรางวัล Jury Prize และเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้รับเข้าเลือกในสายประกวดหลักของเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ในปี พ.ศ. 2550 แสงศตวรรษ (Syndromes and a Century) ได้รับทุนจากประเทศออสเตรีย ในการเฉลิมฉลองวันเกิดครบ 250 ปีของโมสาร์ท ได้ฉายรอบปฐมทัศน์ในงานเทศกาลภาพยนตร์เมืองเวนิส ได้รับรางวัล Asian Film Award จากเทศกาลภาพยนตร์ Asian Film Awards 2007 ที่ฮ่องกง รางวัล Lotus Award จากเทศกาลภาพยนตร์ Deauville Asian Film Festival 2007 ประเทศฝรั่งเศส และรางวัล Special Mention จากเทศกาลภาพยนตร์ Fribourg International Film Festival 2007 ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ (วิกิพีเดียสารานุกรมเสรี. 2558: ออนไลน์)

พ.ศ. 2551 อภิชาติพงศ์ได้รับเกียรติให้เป็นหนึ่งในคณะกรรมการตัดสินรางวัล (ส่วนของภาพยนตร์สายหลัก) ในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ และต่อมาในปี พ.ศ. 2553 ภาพยนตร์เรื่องลุงบุญมีระลึกชาติ (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives) ของเขาได้รับรางวัลเกียรติยศสูงสุด คือรางวัลปาล์มทองคำในงานเทศกาลภาพยนตร์เดียวกันนี้ด้วย เราสามารถพูดได้ว่าอภิชาติพงศ์เป็นคนทำหนังไทยที่ประสบความสำเร็จระดับโลกสูงสุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย

ดอกฟ้าในมือมาร

ดอกฟ้าในมือมาร (2543) (Mysterious Object at Noon. 2000) ถ่ายทำด้วยฟิล์ม 16 ม.ม. ขาว-ดำ สัดส่วนภาพ1:1.85 เสียง Dolby SR ความยาว 83 นาที ฉายในระบบ 35 ม.ม.
ดอกฟ้าในมือมาร เป็นภาพยนตร์ทดลอง ลูกผสมที่ไม่สามารถจัดประเภทได้แน่ชัด เพราะประกอบไปด้วยทั้งเรื่องแต่ง สารคดีแท้ และสารคดีเทียม เป็นเรื่องของหลายชีวิตในเมืองไทยที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกัน และถูกโยงใยโดยการเดินทางของทีมงาน ซึ่งบันทึกชีวิตผู้คน และเรื่องเล่าของเขาเหล่านั้น จากกรุงเทพมหานคร สู่ภาคเหนือที่จังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ พิษณุโลก ขอนแก่น ไปยังภาคใต้ที่ เกาะปันหยี พังงา และกระบี่

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

ในการถ่ายทำและสร้างเรื่องราว อภิชาติพงศ์ได้ยืมวิธีการผูกและสร้างเรื่องราวจากศิลปะเหนือจริง (Surrealism) ที่เรียกว่า Exquisite Corpse ซึ่งก็คือการให้คนหลายๆ คนเล่าเรื่องต่อกันไปเรื่อยๆ ร้อยเรียงเป็นเรื่องเดียวกัน อภิชาติพงศ์ได้ให้ชาวบ้านในจังหวัดหนึ่งเป็นคนแต่งเรื่องขึ้นก่อน และเมื่อทีมงานเดินทางสู่อีกจังหวัดหนึ่ง คนในเมืองถัดมา ก็จะทำการต่อเรื่องนั้น เกิดเป็นเรื่องเล่าลูกโซ่ที่จินตนาการขึ้นจากคนต่างพื้นเพ ต่างความเชื่อและศาสนา ต่างอาชีพ หลังจากสิ้นสุดการเดินทางที่ภาคใต้ ทีมงานได้เดินทางกลับมาที่อยุธยา เพื่อถ่ายทำเรื่องที่รวบรวมมาเป็นหนังที่แสดงโดยนักแสดงสมัครเล่น แล้วตัดต่อเข้าไปกับสารคดีการเดินทางที่ผ่านมา โดยภาพรวมแล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงภาพชีวิตที่หลากหลาย ผนวกกับเรื่องที่ไม่ปะติดปะต่อที่เกิดขึ้นมากกว่าที่จะมุ่งสร้างความสมบูรณ์ต่อเนื่องตามแบบของหนังเล่าเรื่องปรกติ
อภิชาติพงศ์ได้บรรยายถึงการทำงานเบื้องหลังภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า

> “เราก็ได้เรียนรู้วิธีถ่าย ทำต่างๆ หนึ่งในนั้นคือให้ Subject ได้ผ่อนคลายโดยการกินเหล้า เป็นเทคนิคอย่างหนึ่ง แต่ว่าที่ได้เรียนรู้เยอะก็คือ เรื่องการนิยามคำว่า อะไรคือสารคดี อะไรคือเรื่องแต่ง เพราะว่าช่วงนั้นเป็นช่วงที่ได้อิทธิพลมากจากหนังอิหร่าน ตอนนั้นหนังอิหร่าน หนังไต้หวันกำลังบูม เรื่องของเส้นบางๆ ระหว่างสารคดีกับเรื่องจริง ซึ่งตอนนี้ไม่อยากคิดแล้วว่ามันต่างกันยังไง ในแง่ที่ว่าภาพยนตร์ก็คือภาพยนตร์ มันเป็นภาพลวงทั้งนั้น เรามองว่ามันไม่มีความจริงในภาพยนตร์ มันเป็นแค่ลักษณะของมุมมองของแต่ละคนมากกว่า” (ชั้นครู๑ ตัวตนโดยตัวงาน อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. 2556: 19)

เรื่องย่อภาพยนตร์

เรื่องที่รวบรวมได้เป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตของครูสาวที่ชื่อว่า ดอกฟ้า และศิษย์พิการที่เธอไปสอนพิเศษที่บ้านเขา วันหนึ่งครูดอกฟ้าได้เป็นลมล้มสลบไป และมีวัตถุลึกลับออกมาจากกระโปรงของเธอ วัตถุลึกลับนั้นได้กลายสภาพเป็นเด็กต่างดาว ซึ่งต่อมาได้มาเป็นเพื่อนกับเด็กพิการ ขณะเดียวกัน

ก็มีชายข้างบ้านที่แอบชอบครูดอกฟ้า และพาเธอเข้ามาในกรุงเทพฯ เขาได้เกิดเปลี่ยนใจ และได้ขายเธอให้แก่อะโกโก้บาร์แห่งหนึ่ง และขายเด็กทั้งสองให้เป็นทาสที่ร้านอาหาร และเขาก็เชิดเงินหนีไป ศิษย์พิการสงสารครูดอกฟ้ามาก เขาเฝ้าเอาดอกไม้มาให้ครูและปรนเปรอเธอต่างๆ นานา ต่อมาทั้งคู่ก็พบความจริงว่า เด็กมนุษย์ต่างดาวนั้นเป็นคนเลว จึงเกิดการต่อสู้กันขึ้น จนกระทั่งมนุษย์ต่างดาวพ่ายแพ้ถูกฆ่าตาย แต่เรื่องก็ยังไม่จบลงแค่นั้น เพราะในเวลาต่อมาก เมื่อครูดอกฟ้าได้ไปเดินเพลิดเพลินในป่า เธอได้เผชิญหน้ากับเสือสมิงที่แปลงร่างมาเป็นคน สุดท้ายครูดอกฟ้าก็ถูกเสือกิน ชีวิตของเธอได้จบลงอย่างน่าอนาถ (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2551: 242)

นอกจากส่วนที่เป็นเรื่องที่แต่งขึ้นแล้ว ดอกฟ้าในมือมาร ยังประกอบขึ้นด้วยส่วนที่เป็นสารคดีที่เกี่ยวข้องกับตัวผู้เล่าเรื่องที่ทางทีมงานผู้สร้างได้พบเจอ และชักชวนให้มาช่วยสร้างสรรค์ และสานต่อเรื่องราวของครูดอกฟ้า อันประกอบไปด้วย แม่ค้าเร่ขายของชำท้ายรถกระบะ (ภาพ 1.1)ตามซอยในกรุงเทพฯผู้ถูกบิดาขายให้คนอื่นตั้งแต่อายุน้อย เป็นผู้เริ่มเล่าเรื่องเกี่ยวกับครูดอกฟ้าและเด็กชายพิการโดยไม่ปรากฏแน่ชัดว่าแต่งเรื่องขึ้นเองหรือเอาเรื่องราวนี้มาจากที่ใดแน่ ต่อด้วยหญิงชราอารมณ์ดีขี้เมา (ภาพ 1.2)ในหมู่บ้านแห่งหนึ่งในจังหวัดเชียงราย เป็นผู้เพิ่มเติมตัวละครเด็กต่างดาวเข้ามาในเรื่อง ตามด้วยกลุ่มเด็กวัยรุ่นชายชาวเขา (ภาพ 1.3) ที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านแห่งหนึ่ง เล่าเรื่องครูดอกฟ้าต่อโดยใช้ภาษาชาวเขา และกลุ่มเด็กชายวัยรุ่นเลี้ยงช้าง (ภาพ 1.4)ที่เล่าเรื่องไปและเลี้ยงช้างไปด้วยในขณะเดียวกัน หลังจากนั้นทีมงานก็ไปยังภาคอีสาน มีกลุ่มชาวบ้านนักแสดงศิลปะพื้นบ้าน (ภาพ 1.5) เล่าเรื่องโดยการแสดงหมอลำ ตามด้วยแม่ค้าและพ่อค้าอาหารตามสั่ง (ภาพ 1.6)ในชนบท เป็นผู้ที่เล่าว่า เด็กชายพิการเพราะแม่ทำแท้งตอนก่อนเกิด แต่ทางทีมงานตัดออกไป เปลี่ยนเป็นเด็กชายพิการเพราะเครื่องบินตก ต่อด้วยเด็กหญิงใบ้ (ภาพ 1.7)นักเรียนมัธยมเล่าเรื่องโดยใช้ภาษามือ และจบท้ายด้วยกลุ่มนักเรียนประถมโรงเรียนเกาะปันหยี (ภาพ 1.8) นอกจากเรื่องราวที่พวกเขาเหล่านี้ได้ถ่ายทอดออกมา ผู้ชมภาพยนตร์ยังสามารถสัมผัสและรับรู้วิถีชีวิตของกลุ่มคนไทยชาวบ้านชนชั้นล่างเหล่านี้ที่ผู้สร้างภาพยนตร์ได้นำเสนอมาได้อย่างน่าสนใจ และน่าค้นหาพอๆ กับเรื่องที่พวกเขาเล่าเช่นเดียวกัน

ภาพ 1.1 แม่ค้าเร่ขายของชำท้ายรถกระบะ

ภาพ1.2 หญิงชราอารมณ์ดี

ภาพ 1.3 กลุ่มเด็กวัยรุ่นชายชาวเขา

ภาพ 1.4 กลุ่มเด็กชายวัยรุ่นเลี้ยงช้าง

ภาพ 1.5 คณะหมอลำชาวอีสาน

ภาพ 1.6 พ่อค้าอาหารตามสั่ง

ภาพ 1.7 เด็กนักเรียนมัธยมหญิงใบ้

ภาพ 1.8 กลุ่มนักเรียนประถม

ที่มา: ภาพ 1.1-1.8 จากภาพยนตร์ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. (2543) ดอกฟ้าในมือมาร.

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

จากการสัมภาษณ์ผู้กำกับภาพยนตร์สำหรับงานวิจัยของเขมิกา จินดาวงศ์ อภิชาติพงศ์ ได้บอกวิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างของคนผู้เล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้ทั้ง 8 กลุ่มว่า ได้มีการวางแผนในสิ่งที่สนใจ และไม่มีเหตุผลในการเลือกกลุ่มตัวอย่าง บางครั้งก็ใช้สัญชาตญาณ แผนงานจะเหมือนกับการสุ่ม แต่ว่างบประมาณมีจำกัด ดังนั้นในการทำภาพยนตร์เรื่องนี้จึงต้องมีการวางแผนที่ดี

การเลือกกลุ่มผู้เล่าเรื่องในตอนจบให้เป็นกลุ่มเด็กนักเรียนในโรงเรียนหมู่เกาะปันหยี เพราะว่า อาจจะเป็นการเล่าเรื่องว่า ครูดอกฟ้าถูกเสือกินตายเหมือนกับการจบทางด้านเนื้อหาของการเล่าเรื่อง พร้อมกับการขึ้นต้นเล่าเรื่องใหม่เกี่ยวกับเสือสมิง แสดงให้เห็นว่า ในด้านการทำภาพยนตร์เรื่องดอกฟ้าในมือมารได้จบลงแล้ว แต่ทีมงานยังคงดำเนินหน้าต่อไป กองถ่ายภาพยนตร์ก็ยังคงดำเนินเรื่องราวเดินต่อไปแบบทิ้งท้ายให้คิด

นี่คือภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรก ของผู้กำกับไทยที่ประสบความสำเร็จสูงสุดบนเวทีโลกคนนี้ และเหมือนจะเป็นหนังเรื่องเดียวที่เขาเล่นสนุกกับวิธีการเล่าเรื่องที่มีการใส่ลีลาลวดลายที่หลากหลายแพรวพราว ตั้งแต่การเลือกที่จะบันทึกภาพด้วยฟิล์มขาวดำ 16 ม.ม. และขยายเป็น 35 ม.ม.ในการฉาย ภาพที่ออกมาเป็นภาพขาวดำหยาบๆ คล้ายภาพข่าวเก่า มองผิวเผินดูเป็นงานฝีมือสมัครเล่นทุนต่ำ แต่เมื่อดูต่อไปจะพบว่า การนำเสนอภาพขาวดำเกรนแตกเช่นนี้ สร้างบรรยากาศภาพวิถีชีวิตพื้นๆ ของชาวบ้านไทยให้ดูโดดเด่น ดูมีคุณค่าคล้ายสารคดีที่สามารถสร้างความน่าสนใจคล้ายความทรงจำอันเลือนรางได้อย่างน่าประหลาด ประกอบกับเนื้อเรื่องเล่าที่ชาวบ้านถ่ายทอดออกมาบางครั้งไม่ได้อยู่บนพื้นฐานของโลกในความเป็นจริง ไม่กระจ่างแจ้งแน่ชัดในยุคสมัย ภาพขาวดำทำให้เราเดินทางเข้าสู่เรื่องราวที่ไร้กาลเวลาได้อย่างแนบเนียนยิ่งนัก

นอกจากนั้น กลวิธีการสื่อสารในเรื่องล้วนมีความแพรวพราว หลากหลาย และครอบคลุม การเปิดเรื่องโดยใช้เสียงละครวิทยุน้ำเน่า ตอกย้ำบรรยากาศวิถีชีวิต ความทรงจำของคนไทยในยุคหนึ่ง (ผู้วิจัยเชื่อว่า น่าจะเป็นวัยเด็กของผู้กำกับฯ) ต่อด้วยเสียงประกาศเร่ขายของชำจากรถกระบะไปถามถนน เสียงและภาพการสัมภาษณ์พูดคุยที่ตัดเข้าออกกับเรื่องที่เล่า (reenactment) แบบสารคดี ตอกย้ำผู้ชมถึงโครงสร้างและที่มาของภาพยนตร์ที่กำลังชมอยู่โดยหลายครั้งมีการตัดเสียงบรรยากาศของผู้เล่า เช่น เสียงการต่อรองซื้อขายของเข้าไปในเรื่องที่เล่าอยู่เข้าไปในเรื่องเล่า และบางครั้งก็มีเสียงของคนในเรื่องเล่าเข้าไปอยู่ในส่วนที่เป็นภาพวิถีชีวิตของผู้เล่าเองด้วยเช่นกัน เช่น เสียงของครูดอกฟ้าเล่าอาการผิดปรกติของตนกับเครื่องฝากข้อความทางโทรศัพท์ของเพื่อน กับภาพขณะเดินทางของทีมงานผู้สร้างภาพยนตร์ผ่านกลุ่มเด็กเลี้ยงช้าง มีการเปลี่ยนตัวแสดงหลายคนสำหรับบทครูดอกฟ้า คล้ายกับกลวิธีที่หลุยส์ บุนเยล (Luis Buñuel) ใช้ในภาพยนตร์ Surrealist เรื่อง That Obscure Object of Desire (1977) มีการตัดเข้าดำและเขียนคำบรรยายเรื่องแบบหนังเงียบยุคก่อน มีการนำเรื่องราวจากรายการโทรทัศน์ยอดนิยม มาสวมใช้เป็นส่วนประกอบในการเรื่องที่เล่าถึงที่มาที่ว่า เด็กพิการรอดชีวิตจากเหตุการณ์เครื่องบินตกในตอนเป็นทารก และเป็นสาเหตุให้เกิดความพิการ (ไม่แน่ชัดว่า ผู้เล่าอาจนำความคิดนั้นมาจากรายการโทรทัศน์นั้นก็เป็นได้) มีการนำภาพฟุตเทจเหตุการณ์สมัยสงครามโลกครั้งที่สองในกรุงเทพฯมาประกอบการเล่าเรื่องว่า ในขณะที่เรื่องเล่าดำเนินไปนั้นอยู่ระหว่างช่วงที่มีสงครามพอดี ในความต่อเนื่องที่ไม่ค่อยปะติดปะต่อ คล้ายงานศิลปะแบบคอลลาจ (Collage) ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดเป็นนวัตกรรมใหม่ของการเล่าเรื่อง ที่ลื่นไหลไปอย่างน่าตื่นเต้น แปลกใหม่ และล้ำลึก

วิธีการเล่าเรื่องของชาวบ้านผู้ให้สัมภาษณ์ก็มีสีสันหลากหลายด้วยเช่นเดียวกัน ยกตัวอย่าง เช่น กลุ่มศิลปินชาวบ้าน เล่าเรื่องผ่านการแสดงหมอลำ โดยมีชาวบ้านในละแวกนั้น มาร่วมรับชมการแสดง ในขณะเดียวกับที่มีการบันทึกถ่ายทำภาพยนตร์เป็นที่สนุกสนาน มีการใช้ภาษาพื้นถิ่นโดยไม่มี

คำบรรยายกำกับ แต่สื่อด้วยการแสดง (Reenactment) ประกอบเรื่องราวโดยนักแสดงสมัครเล่น รวมไปถึงเด็กหูหนวกเป็นใบ้ที่สื่อสารด้วยการใช้ภาษามือใส่อารมณ์ดูแล้วตื่นตาตื่นใจพอๆ กับเรื่องที่เล่า และเด็กประถมเล่านิทานพื้นบ้านแบบผสมผสานที่ได้รับฟังมาจากผู้ใหญ่แบบปากต่อปาก (มุขปาฐะ) อีกที เหล่านี้ได้แสดงความหลายหลายของประชากรที่ทางทีมผู้สร้างเลือกไปสัมภาษณ์ให้เป็นผู้เล่าเรื่อง

การปะทะกันระหว่าง เรื่องจริง และเรื่องเล่า เป็นเอกลักษณ์หนึ่งที่พบได้ในภาพยนตร์หลายเรื่องของอภิชาติพงศ์ ในความเป็นสารคดี (Cinéma Vérité) ที่ถูกทับซ้อนด้วยเรื่องแต่งขึ้นมา ในขณะที่ผู้ให้สัมภาษณ์กำลังเล่าถึงชีวิตตนเองที่น่ารันทดอยู่นั้น ผู้สัมภาษณ์กลับเปลี่ยนเรื่องกลางคัน และให้เขาเล่าเรื่องอะไรก็ได้ที่ไม่ใช่เรื่องของตนเองที่กำลังเล่าอยู่นั้น ซึ่งกลายมาเป็นเรื่องเล่าต่อๆ กันมาแบบ Exquisite Corpse ที่กล่าวไปแล้วข้างต้น และภายในเรื่องเล่าของครูดอกฟ้า เด็กพิการ และเด็กต่างดาวนั้นก็ถูกทับซ้อนด้วยภาพทีมงานและผู้กำกับที่เดินเข้ามาพูดคุยกับนักแสดงหลังจากหมดคัต โดยให้กล้องยังคงบันทึกภาพหลังการถ่ายทำไปเรื่อยๆ เราได้เห็นภาพในมิติที่ทับซ้อนกันอยู่ถึง 3 ชั้น คือ มิติของผู้เล่า มิติของตัวละคร และมิติของผู้สร้างภาพยนตร์

นอกจากนี้หนังยังซ้อนภาพจริงลวงของครูดอกฟ้าด้วยการให้ครูดอกฟ้ามีสองคน เพราะในฉากหนึ่งที่เล่าเรื่องครูดอกฟ้าออกไปทำผม จู่ๆ หนังไปจับภาพสตรีอีกนางหนึ่งที่ไม่ได้เป็นครูดอกฟ้าในหนัง (ที่สร้างจาก เรื่องเล่า) ภาพที่ดูคล้ายการแอบติดตามชีวิตมากกว่าจะจัดสร้างขึ้นเหมือนเรื่องของครูดอกฟ้า ยิ่งในฉากต่อมาหนังเฉลยว่าเธออาจเป็นทีมงานคนหนึ่ง ก็ยิ่งทำให้ภาพของครูดอกฟ้าเลือนจางไปในเส้นแบ่งของเรื่องจริงกับเรื่องแต่ง ที่ในที่สุดก็กลืนเป็นเนื้อเดียวกัน (วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา . 2550: 83)

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ดอกฟ้าในมือมารพาผู้ชมให้ได้สัมผัสภาพวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ที่หลากหลายของชาวบ้านแบบไทยๆ ที่แท้จริง ไร้การปรุงแต่ง ไม่ว่าจะเป็น บ้าน สวน ตลาด ร้านอาหาร สนามมวย โรงเรียน และท้องถนนในชนบทและเมือง เมื่อถูกนำมาผสมผสานกับเรื่องเล่าเหนือจริงของครูสาว เด็กพิการ เด็กมนุษย์ต่างดาว ไปจนถึงเสือสมิง แนวนิทานพื้นบ้าน (Folklore) เรื่องลึกลับ หนังชีวิตรันทด นิยายวิทยาศาสตร์ (Sci-fi) หรือเรื่องสยองขวัญ (Horror) สุดจะจินตนาการ ภาพเหล่านี้ในสายตาผู้ชมชาวต่างชาติ หรือแม้แต่คนไทยนักดูหนังที่เป็นชนชั้นกลางในเมืองหลวงบางคน(เช่นผู้วิจัยเอง) เห็นเป็นของแปลกใหม่ (Exotic) ที่ไม่ใคร่ได้มีโอกาสสัมผัส หรือหาดูได้ง่ายนัก เอลวิส มิทเชล (Elvis Mitchell) นักวิจารณ์ภาพยนตร์จากหนังสือพิมพ์นิวยอร์กไทมส์ (New York Times) พูดถึงภาพยนตร์เรื่องนี้ว่าอาจเป็นจุดเริ่มของศิลปะรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “Village Surrealism” (ศิลปะเหนือจริงแบบบ้านๆ) ก็ได้ (Mitchell, Elvis. 2001: Online.)

ในแง่การศึกษาด้านวัฒนธรรม ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ร่างภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรม (Cultural Lanscape) ของคนไทยในจังหวัดต่างๆ เหล่านี้ ด้วยการสำรวจเข้าไปในความคิดและจิตสำนึกของชาวบ้านธรรมดาๆ ผู้เข้ามาร่วมกันสร้างเรื่องราวในภาพยนตร์ ว่าอะไรคือสิ่งที่พวกเขาปรารถนา สนใจ หรืออะไรที่ทำให้พวกเขากลัว หวาดหวั่น หรือวิตกกังวล คนเหล่านี้ล้วนเป็นตัวแทนของผู้คนที่มีส่วนในการร่วมสร้างโครงสร้างสังคมนี้ขึ้นมา

ดอกฟ้าในมือมาร ได้สำรวจหน้าที่และพลังของเรื่องเล่าในแง่ของการเป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม และ สะท้อนให้เห็นถึง จิตวิญญาณของคนในยุคสมัยนั้นๆ ที่เรื่องนี้ได้ถูกสร้างขึ้นเฉกเช่นเดียวกับงานศิลปะประเภทอื่นๆ อย่างวรรณคดี นิทานพื้นบ้าน ภาพเขียน ฯลฯ ไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบสื่อชนิดใดก็ตาม เรื่องราวเหล่านี้ก็ยังคงเก็บรอยประทับของโลกทัศน์ การรับรู้ และทัศนคติของเจ้าของเรื่อง

> “อีกส่วนหนึ่งที่น่าแปลก แต่ไม่แปลกใจ คือส่วนของเรื่องเล่า เมื่อหนังเปิดเสรีให้ประชาชนทุกหมู่เหล่าได้เล่าเรื่องนี้เราค้นพบว่า เรื่องเล่าที่ไม่สมจริงอะไรเลยนี้เต็มเปี่ยมไปด้วยชีวิตชีวา ผู้หญิงคนเริ่มอาจไม่นึกฝันว่า เด็กหนุ่มชาวเขาจะใส่มนุษย์ต่างดาวลงไปในเรื่องเล่า ก่อนที่ชาวบ้านในหมู่บ้านจะสร้างเป็นละครเพลงชิงรักหักสวาทของครูดอกฟ้าสองคน (ที่ว่ากันว่าเป็นมนุษย์ต่างดาวแปลงร่างมา) ไปจนถึงเด็กหญิงใบ้สองคนที่เปลี่ยนให้มันเป็นชีวิตรันทดของการใช้แรงงานเด็ก และ เหล่าเด็กๆ ประถมกลุ่มใหญ่ (ที่ผู้ใหญ่เชื่อว่าบริสุทธิ์จนไม่สามารถแตะต้องได้) ทำให้มันจบลงแบบหนังฆาตกรรมซ้ำซ้อนเลือดสาด หากเรื่องเล่าสะท้อนตัวตนของผู้เล่า ภายในเรื่องเล่าประหลาดผิดรูปเรื่องนี้ หากวิเคราะห์กันดีๆ เราจะเห็นตำแหน่งแห่งที่และความสนใจในรูปแบบของเรื่องเล่าของแต่ละคน ซึ่งที่แท้ผูกพันกับสภาพชีวิตของเขานั้นเอง ” (วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา. 2550: 83-85)

อภิชาติพงศ์เล่าถึงความแปลกใจ ที่เขาค้นพบจากบรรดาเด็กๆ ที่เกาะปันหยีที่เขาไปสัมภาษณ์ เด็กๆ เหล่านั้นมีจินตนาการและเปิดกว้างมาก เขาพบว่า มันเป็นอิทธิพลจากวิถีชีวิต พวกเขาเป็นเด็กนักเรียนจึงมีอิทธิพลจากหนังสือการ์ตูน และโทรทัศน์อยู่มาก พวกเขาแค่อยากสนุกและนึกถึงภาพต่างๆ ในตอนแรกเขาไม่ได้นึกถึงเรื่องประเด็นสังคม หรือมีความพยายามทำมันให้เป็นสารคดีกึ่งเรื่องแต่งเลย ชีวิตผู้คนที่เกี่ยวข้องกับสังคมมันส่งในภาพยนตร์ และทำให้เรื่องราวน่าสนใจขึ้นเอง

ภาพยนตร์ถือเป็นสื่อที่สามารถทำหน้าที่เป็นเอกสารข้อมูลทาง สังคมวิทยามานุษยวิทยา และชาติพันธุ์วิทยา ซึ่งสามารถเป็นแหล่งเรียนรู้สำหรับคนรุ่นหลังที่จะมาทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ของบรรพบุรุษของตนได้หลากหลายมุมมอง โดยเฉพาะผลงานภาพยนตร์จากผู้กำกับอย่างอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ซึ่งสร้างผลงานโดยไม่ได้รับอิทธิพลทางการตลาด หรือเล็งเพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจใดๆ เช่นนี้ ย่อมมีคุณค่าในการศึกษาทางด้านวัฒนธรรม สูงกว่าภาพยนตร์ที่สร้างเพื่อการค้าตอบสนองความต้องการชนชั้นกลางในสังคมเมืองที่เห็นเข้าโรงภาพยนตร์ทั่วๆ ไปในหลายแง่มุมนัก

'ดอกฟ้าในมือมาร' ออกฉายรอบปฐมทัศน์ในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติแวนคูเวอร์ ในปี พ.ศ. 2543 ได้รับรางวัล Dragons and Tigers Award ได้รับรางวัล Woosuk Award จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติจีอุนจู เกาหลีใต้ ได้รางวัล NETPAC Special Mention Prize จากเทศกาลภาพยนตร์สารคดีนานาชาติยามางาตะ ญี่ปุ่น และไปฉายในเทศกาลนานาชาติภาพยนตร์ที่ลอนดอน ฮ่องกง และสิงคโปร์ และได้รับการจัดอันดับเป็นหนึ่งในภาพยนตร์ดีเด่นประจำปี 2000 โดยนิตยสาร Film Comment[1] และ Village Voice[2]

สุดเสน่หา

สุดเสน่หา (2545) (Blissfully Yours. 2002) ถ่ายด้วยฟิล์มสี 35 ม.ม., สัดส่วนภาพ1:1.66, เสียง Dolby SRD. 126 นาที, ระบบที่ฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

ในช่วงหลายปีที่ผ่านมาในเวลานั้น รัฐบาลไทยได้มีการจับกุมและออกกฎหมายควบคุมแรงงานพม่าต่างด้าวอย่างเข้มงวดซึ่งได้ส่งผลกระทบอย่างมากต่อกลุ่มชาวพม่าในเมืองไทย ผู้ที่พลัดถิ่นเกิดมาเพื่อแสวงหาชีวิตและงานที่ดีกว่าในประเทศไทย ซึ่งบางคนก็ได้มีความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับคนไทย สุดเสน่หา เป็นภาพยนตร์ ที่พูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ที่สะท้อนถึงสถานการณ์ ที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออกทางการเมือง แม้ว่าเมืองเล็กๆ ในภาพยนตร์เรื่องนี้จะแลดูสงบ แต่ความเบื่อหน่าย ความตึงเครียดทางอารมณ์ ความล้มเหลวในการสื่อสาร ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างตัวละครในเรื่อง พวกเขาจงใจที่จะทำตัวเพิกเฉยภายใต้การปกครองที่อ่อนแอของสองประเทศ สร้างโลกของตัวเองขึ้นมา และหมกมุ่นอยู่ในสภาวะความสุขในยามบ่าย (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2550: 248)

อภิชาติพงศ์ได้ให้ข้อมูลว่า เป็นคนชอบหนังไทยเก่าๆ ที่เกี่ยวกับโศกนาฏกรรม ความหายนะ ความรักต้องห้าม หนังที่เล่าถึงคู่หญิงชายที่ลงเอยด้วยการถูกธรรมชาติหรือพระแม่ธรณีลงโทษ สุดเสน่หา มีโครงสร้างเรื่องที่มีความคล้ายคลึงกับหนังเหล่านั้นตรงที่เป็นเรื่องที่เล่าอย่างง่ายๆ ไม่ซับซ้อน มีการใช้ธรรมชาติที่เปิดกว้างเป็นฉากของเรื่อง และเป็นสถานที่แห่งโศกนาฏกรรม สุดเสน่หาอาจจะต่างจากหนังไทยอมตะเหล่านั้นอยู่บ้าง ตรงที่ผู้กำกับฯเน้นว่า โศกนาฏกรรมนั้นมันปะทุอยู่ภายใน

---

[1] นิตยสารเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมในสังกัดของสมาคมภาพยนตร์แห่งลินคอล์นเซ็นเตอร์ (Film Society of Lincoln Center) ที่มีชื่อเสียงของสหรัฐอเมริกา

[2] หนังสือพิมพ์รายสัปดาห์และเผยแพร่ทางเว็ปไซด์ที่เก่าแก่ของเมืองนิวยอร์ค แต่เป็นที่แพร่หลายอย่างกว้างขวางในสหรัฐอเมริกา

ภาพยนตร์สุดเสน่หานี้ เป็นภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องที่สองของอภิชาติพงศ์ แต่ก็เป็นภาพยนตร์เรื่องยาว(Feature Film) หรือ ‘หนังเล่าเรื่อง’ เรื่องแรก ที่เป็นเรื่องที่เขาได้เขียนบท และกำกับเอง เนื่องมาจาก ดอกฟ้าในมือมาร มีลักษณะเป็นภาพยนตร์สารคดีกึ่งทดลอง (Documentary Feature) ซึ่งเขาได้ทำหน้าที่รวบรวมเรื่องราวมากกว่าเขียนบท หรือเป็นเจ้าของเรื่อง ผู้กำกับได้แรงบันดาลใจจากที่ได้ประสบเหตุการณ์ พบแรงงานพม่าต่างด้าวหญิงวัยรุ่น 2 คนถูกตำรวจจับใจกุญแจมือ ณ สวนสัตว์ดุสิต

> “เหตุการณ์นี้ไม่ได้พิเศษอะไรมากนัก มันเป็นปกติที่เห็นกันชินชาในบ้านเรา แต่สิ่งที่ผมสนใจคือ แม้ว่าพวกเขาและเธอที่ต้องลี้ภัยมาจากบ้านเกิด และต้องมาตกระกำลำบากในดินแดนสยาม แต่ชีวิตของเขาคงไม่ตกอยู่ในความมืดมิดตลอดเวลาแน่นอน มันต้องมีที่ให้แสงสว่างเล็ดลอดออกมาบ้าง แม้ว่าคนอื่นจะมองไม่เห็นก็ตามที หญิงพม่าวัยรุ่นสองคนนั้น จะมีความสุขกับการดูสัตว์เฉกเช่นเดียวกับคนอื่นๆ ในบ่ายวันนั้นหรือเปล่า คำถามนี้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง สุดเสน่หา ที่พูดถึงความสุขชั่ววูบที่เกิดขึ้นในสภาวะที่ถูกกดขี่ ถึงการอยู่ร่วมกันระหว่างความมืดและความสว่าง ความปิติและความทรมาน” (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2550: 249)

เรื่องย่อภาพยนตร์

เนื้อหาของภาพยนตร์เป็นเรื่องราวของรุ่งสาวโรงงานชาวไทย (อาจมีเชื้อสายกะเหรี่ยง) ได้พามิน คนรักชาวพม่าที่เข้าประเทศมาอย่างผิดกฎหมายมาหาหมอที่คลินิก เขาป่วยเป็นโรคผิวหนังที่หาสาเหตุไม่ได้ เธอว่าจ้างอร หญิงวัยกลางคนให้ดูแลมิน และหาใบอนุญาตทำงานให้มิน ในระหว่างที่เธอมองหาที่ที่เธอกับเขาจะได้ใช้ชีวิตร่วมกันอย่างมีความสุข

บ่ายวันนั้น มินพารุ่งไปทานข้าวเที่ยงสองต่อสองในป่า ณ ที่แห่งนี้ เขาและเธอรู้สึกเป็นอิสระที่จะแสดงความรักต่อกัน ขณะเดียวกัน อรก็เข้าป่ากับ ทอมมี่ ชู้รักหนุ่มซึ่งเป็นเพื่อนร่วมงานของสามีเธอ ในช่วงท้ายของภาพยนตร์ ผู้ชมจะได้ยิน Voiceover ของมิน เหมือนกับเขียนจดหมายถึงลูกเมียที่อยู่ที่พม่าด้วยความคิดถึงและหวังว่าพวกเขาจะได้มีโอกาสกลับมาใช้ชีวิตในดินแดนแห่งใหม่ในอนาคตข้างหน้า อภิชาติพงศ์ต้องการพูดถึง ความสุขชั่วคราวที่เกิดขึ้นในสภาวะที่ถูกกดขี่ พูดถึงการอยู่ร่วมกันระหว่างความมืดและความสว่าง ความปิติและความทรมาน ซึ่งเขาเห็นว่ามันเป็นสิ่งที่คนอื่นไม่ใคร่จะมองเห็นนัก

คล้ายกับดอกฟ้าในมือมาร อภิชาติพงศ์ยังคงใช้ตัวละครนำเป็น ชนชั้นล่างในสังคม ซึ่งเป็นเรื่องยากนักที่คนกลุ่มนี้จะได้มีบทบาทเป็นตัวเอกในภาพยนตร์ไทยเรื่องในปัจจุบัน มินสาวโรงงานตุ๊กตาเซรามิก ธรรมดาๆ และคนชายขอบของสังคมอย่าง มิน แรงงานชาวพม่าที่เข้ามาทำงานอย่างผิด

กฎหมาย ป้าอร หญิงชาวบ้านวัยกลางคนที่เคยเสียลูกไปกับสายน้ำ และพยายามจะมีลูกอีกครั้ง นักแสดงเป็นคนหน้าตาธรรมดาๆ ที่มิได้เคยผ่านการเรียนการแสดงใดๆ มาก่อนเลย

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

รูปแบบวิธีการเล่าเรื่องในงานของอภิชาติพงศ์นั้นจะเห็นได้ชัดว่า ได้รับอิทธิพลจากงานภาพยนตร์แบบสัจนิยม (Realism) นักวิจารณ์ภาพยนตร์หลายคนมักนำผลงานของเขาไปเปรียบเทียบกับงานของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอิหร่านอย่างอับบาส เคียรอสตามี่ (Abbas Kiarostami) โหวเสี่ยวเสี้ยน และไฉ่หมิง เหลียง (สองคนหลังเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไต้หวัน) แต่หนังของเขาก็หาได้เหมือนผลงานของผู้กำกับเหล่านั้นเสียทีเดียว เพราะภาพยนตร์ของเขายังผสมผสานกลิ่นอายของความไร้เหตุผล (Absurd) ของหนังแบบเหนือจริง (Surrealism) ในแบบของหลุยส์ บุนเยล (Luis Buñuel) และเดวิด ลินช์ (David Lynch) อีกด้วย

ไกรวุฒิ จุลพงศธร [3]ได้วิเคราะห์ 6 ช็อตแรก ความยาว 14.20 นาทีของ สุดเสน่หา เพื่อให้เห็นสไตล์การเล่าเรื่องแปลก แหวกแนว ไม่เหมือนใครของอภิชาติพงศ์ เอาไว้ได้อย่างน่าสนใจดังนี้

ภาพ 2.1 ช็อตที่หนึ่ง

ภาพ 2.2 ช็อตที่สอง

ภาพ 2.3 ช็อตที่สาม

ภาพ 2.4 ช็อตที่สี่

[3] ไกรวุฒิ จุลพงศธร ปัจจุบันเป็นหัวหน้ากองบรรณาธิการ นิตยสาร Bioscope และมีงานเขียนตีพิมพ์ในนิตยสาร สารคดี และ MARS นอกจากนี้ยังเป็นอาจารย์พิเศษทางภาพยนตร์ที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ภาพ 2.5 ช็อตที่ห้า

ภาพ 2.6 ช็อตที่หก

ในทั้ง 6 ช็อตนี้ เราสามารถเห็นวิธีประกอบเรื่องราวของอภิชาติพงศ์ ซึ่งมีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

ภาพในหนังของอภิชาติพงศ์เกิดจากการตั้งกล้องไว้นิ่งๆ เป็นการถ่ายแบบ Long Take (ปล่อยยาว) ซึ่งดูคล้ายจะไม่มีเรื่องราวอะไรมากนัก แต่จริงๆ แล้วมันมีความหมายอยู่เสมอ และไม่ได้เป็นการถ่ายที่ยาวนานเกินไป อภิชาติพงศ์ใช้ภาพเพียง 6 ช็อต ใน 14.20 นาที ซึ่งถือว่าเป็นการใช้ภาพที่น้อยมาก เมื่อเขาเลือกการถ่ายภาพแบบนิ่งๆ โดยไม่เร้าอารมณ์ผู้ชม คนดูของอภิชาติพงศ์จึงต้องเป็นผู้ชมที่มีลักษณะชอบคิด (Active Audience) แต่ขณะเดียวกันก็ใจเย็นพอที่จะดูเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นอย่างธรรมชาติ อภิชาติพงศ์ไม่ได้ป้อนสาระต่างๆ เข้าปากคนดูอย่างง่ายดาย แต่เขาปล่อยให้คนดูคิดเอง และคิดอะไรก็ได้ตามประสบการณ์ชีวิตของตน

นี่คือเรื่องของคนธรรมดาที่เล่นโดยคนธรรมดา ไม่มีใครหน้าตาเหมือนดารา และไม่มีใครแสดงเหมือนดารา พวกเขาดูเหมือนคนจริงๆ ที่ใช้ชีวิตจริงๆ แต่บังเอิญว่ามีกล้องไปแอบถ่ายพวกเขาอยู่ ลักษณะของบทสนทนาในแต่ละช็อตก็ถูกวางไว้อย่างระเกะระกะเหมือนชีวิตจริง พวกเขาคุยเรื่องหนึ่งอยู่ดีๆ ก็อาจกระโดดไปคุยอีกเรื่องหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากหนังทั่วไปที่บทสนทนาจะต้องมีความหมายกับเนื้อเรื่องเสมอๆ ตัวละครเหล่านี้ยังพูดตะกุกตะกักเหมือนคนทั่วไปด้วยซ้ำ การแสดงในหนังของอภิชาติพงศ์ดูคล้ายการด้นสด แต่ไม่ใช่การด้นสด แต่เป็นสิ่งที่ผู้กำกับต้องการให้ออกมาแบบนี้

ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์แม้จะได้รับอิทธิพลจากลุ่มนักทำหนังสัจนิยม หรือภาพยตร์สมจริง (Realist) แต่สิ่งที่ต่างไปก็คือ เขามักผสมผสานแนวคิดแบบเหนือจริง (Surrealist) เข้าไปด้วย นี่คือเคมีที่สวยงามและหาได้ยากยิ่ง อย่างเช่นใน 6 ช็อตข้างต้น ถึงแม้จะดูเหมือนชีวิตจริงทุกประการ แต่ก็มีลักษณะเหนือจริงโดดเด่นมาก นั่นคือ ป้าอร มิน และรุ่ง เป็นตัวละครที่เหมือนหลุดมาจากละครแอบเซิร์ด (Absurd) พวกเธอกำลังทำสิ่งไร้สาระอยู่ รุ่งปล่อยให้หมอตรวจหัวใจมินตั้งนาน ทั้งที่จริงๆ แล้วมินเป็นโรคผิวหนัง, รุ่งเอาครีมถนอมผิวมารักษาโรคผิวหนัง (ในฉากต่อๆ มา ป้าอรเอาครีมนี้ผสมกับผักสวนครัวแล้วทำสลัดผักให้ผัวกินด้วยซ้ำ), ป้าอรบอกว่ามินพูดไม่ได้ตั้งแต่เกิด, พอหมอจะตรวจคอมิน

รุ่งบอกว่า อย่าให้เขาอ้าปากเดี๋ยวเขาเจ็บคอ, มินเป็นโรคผิวหนัง แต่เราไม่เห็นลักษณะผิวหนังของเขาด้วยซ้ำ แต่นางพยาบาลก็ยังทำท่ากวาดเศษหนังกำพร้า

หัวใจของภาพยนตร์เซอร์เรียลก็คือการสร้างสัญลักษณ์ให้ผู้ชมตีความ ในที่นี้ก็คือ ทำไมตัวละครเหล่านี้ต้องทำตัวไร้สาระ ? นั่นก็เพราะการมาหาหมอครั้งนี้เป็นเรื่องไร้สาระ มันเป็นเพียงฉากบังหน้าของคนชั้นล่างที่พยายามหาช่องทางทุจริตทางกฎหมายเพื่อให้ชีวิตตัวเองดีขึ้น สิ่งที่พวกเขาต้องการไม่ใช่ยารักษาโรค แต่เป็นใบรับรองแพทย์เพื่อให้หนุ่มพม่าคนนี้สมัครงานได้ ที่ดูเป็นเรื่องเสียดเย้ย (Irony) ก็คือดูเหมือนว่าบุคคลที่ได้รับประโยชน์จากการพบแพทย์ครั้งนี้มากที่สุดกลับเป็นป้าอร เพราะอย่างน้อยเธอก็ได้รู้แล้วว่า ถ้าวันไหนอยากนอนกับผัว ก็ไม่ต้องกินยากล่อมประสาท ในทางนามธรรม สิ่งไร้สาระที่สุดในฉากดังกล่าวก็คือการที่หมอตรวจหัวใจมิน เพราะหัวใจของมินไม่ได้มีปัญหาแต่อย่างใด หัวใจของเขามีความรักต่างหาก

ในช็อตสุดท้ายหลังจากที่ป้าอรและมินเดินออกจากคลินิกไปแล้ว แทนที่กล้องจะพาเราไปดูว่า พวกเขาไปไหนกันต่อ แต่สิ่งที่กล้องทำก็คือการถ่ายภาพหมอคุยกับคนไข้รายต่อไป ซึ่งทะเลาะกันต่อหน้าคุณหมอ นี่คือธรรมชาติของหนังอภิชาติพงศ์ เขาทิ้งเราให้ได้มีโอกาสดูสิ่งที่ผู้กำกับคนอื่นตัดทิ้งไปแน่ เพราะคิดว่า มันเป็นส่วนเกิน แต่สิ่งเหล่านี้มิใช่ส่วนเกินสำหรับเขา ดอกฟ้าในมือมาร ทำให้เรารู้ว่าโลกของอภิชาติพงศ์เป็นโลกที่มีพื้นที่กว้างใหญ่ และเรื่องเล่าไม่ได้มีเพียงเรื่องเดียว และเรื่องเล่าเหล่านี้ ก็ไหลข้ามเรื่องกันได้ด้วย อย่างเช่น ตัวละครพ่อลูกนี้ก็เคยปรากฏตัวแล้วในหนังเรื่อง ดอกฟ้าในมือมาร และป้าอรเองก็ไปปรากฏต่อใน แสงศตวรรษ โดยเปลี่ยนชื่อเป็นป้าเจน แต่ยังเดินทอดน่องในป่าเหมือนเดิม (ไกรวุฒิ จุลพงศธร. 2550: 91-92)

แม้ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์นั้นจะพูดถึงคนธรรมดา แต่งานภาพยนตร์ของเขาไม่ธรรมดาเลย ด้วยเนื้อหาและรูปแบบที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว วิธีการนำเสนอแปลกใหม่ นักวิจารณ์ภาพยนตร์โดยเฉพาะในต่างประเทศตื่นเต้นกับผลงานของเขา จัดให้เขาเป็นคนทำหนังที่มีเสียง (Voice) เป็นของตนเอง โดดเด่นมากที่สุดคนหนึ่งในช่วงนั้น เขาใช้จำนวนช็อตแบบประหยัด แต่วางกล้องในตำแหน่งที่เล่าเรื่องได้มีพลัง หลอกล่อคนดูให้อยู่กับเรื่อง และล่อออกมาสู่โลกของผู้ชมเอง ให้คิดพินิจตามใจ และกลับเข้าไปในเรื่องใหม่ เขาไม่สนใจวิธีการเล่าเรื่องแบบ 3 องก์แบบหนังทั่วไป ในสุดเสน่หาเอง และภาพยนตร์เรื่องยาวต่อมาอีกสองเรื่องของเขา มีโครงสร้างที่น่าสนใจ คือ มีการแบ่งเป็นสององก์ชัดเจน

ในสุดเสน่หา ในองก์แรก เราได้เข้าไปมองดูปัญหาในโลกของมิน รุ่ง และป้าอร ในคลินิกหมอ โรงงานที่รุ่งทำงาน รวมถึงที่ทำงานของสามีป้าอร หลังจากนั้นก่อนจะไปถึงองก์ที่สอง ถูกคั่นกลางด้วยซีเควนซ์การเดินทางจากเมืองสู่ป่าโดยรถยนต์ (ภาพ 2.7-2.8) เกือบจะตามเวลาจริง (Real time) ระหว่างนั้นไตเติ้ลเครดิตทีมงานขึ้นมาพร้อมกับเพลงอินดี้ป๊อบของค่ายเบเกอรี่มิวสิคก็ขึ้นมา (อภิชาติ

พงศ์บอกว่า เป็นเพลงรักที่ทีมงานฟังเสมอขณะเดินทาง เสมือนเตือนให้ตระหนักถึงโลกภายนอกของเรื่องราว โลกของเบื้องหลังการถ่ายภาพยนตร์เรื่องนี้) ขณะที่ รุ่ง และมินกำลังส่งสายตา แสดงความรักต่อกันระหว่างการเดินทาง เป็นเวลาถึง 10 นาที องก์ที่สองเริ่มขึ้นเมื่อรุ่งและมินจอดรถ และเดินเข้าสู่ความเขียวขจี ร่มเงาไม้ในป่าบนเขาแถบชายแดนพม่า

ภาพ 2.7

ภาพ 2.8

โลกในองค์ที่สองนี้ต่างจากช่วงแรกอย่างสิ้นเชิง เมื่อเข้าเขตป่า มินเริ่มปลดเสื้อผ้าออกเนื่องด้วยอากาศร้อน เหงื่อออกยิ่งระคายผิวที่เป็นแผล เหลือเพียงกางเกงชั้นใน และรองเท้า เขาพารุ่งไปนั่งรับประทานอาหารชมวิวริมหน้าผา ที่เห็นออกไปเป็นฝั่งประเทศบ้านเกิด เก็บผลไม้ป่ากินอย่างสบายใจ เล่นน้ำในลำธาร และนอนเล่นใต้ร่มไม้ริมน้ำ พลอดรักกันอย่างเป็นสุข (ภาพ 2.9) ขณะที่ป้าอรก็แอบมานอนกับทอมมี่ชายชู้ที่ทำงานที่เดียวกับสามีของเธออยู่ชายป่านั้นด้วย หลังจากที่ทอมมี่วิ่งตามขโมยที่มาเอารถมอเตอร์ไซด์ไป ตามมาด้วยเสียงปืน (ผู้ชมไม่มีโอกาสได้ล่วงรู้ถึงชะตากรรมของทอมมี่จนกระทั่งฉากเปิดของภาพยนตร์เรื่องราวลำดับต่อมาของอภิชาติพงศ์ที่ชื่อ ‘สัตว์ประหลาด’) ป้าอรเดินหลงทางเข้าป่ามาพบกับหนุ่มสาวทั้งสองกำลังพลอดรักในป่าอันเป็นสถานที่ลับ ไร้กฎเกณฑ์ ลี้ภัยจากโลกภายนอกแห่งนี้ ป่าได้โอบกอด และกลืนพวกเขาไว้ในช่วงเวลาหนึ่ง พร้อมกับอารมณ์ต่างๆ ที่ถ่าโถมเข้าในความนึกคิดของตัวละครแต่ละคน มิน ที่คิดถึง ครอบครัวที่ตนจากมา รุ่งที่ดื่มด่ำกับการปรนเปรอความสุขให้กับชายที่ตนรัก และป้าอรที่นอนร้องไห้กับความไม่สมหวังในชีวิตของตน

คนที่คุ้นเคยกับผลงานของอภิชาติพงศ์ จะพบว่า ผู้กำกับภาพยนตร์คนนี้ไม่ใคร่ที่จะเล่าเรื่องราวผ่านการแสดง หรือคำพูดมากมายนัก และมักเลือกที่จะสื่อสารผ่านทางภาพและอิริยาบถ หรือแม้กระทั่งอุปกรณ์ประกอบฉากเล็กๆ น้อยๆ ที่บางครั้งก็ดูเล็กน้อยเสียจนไม่ทันสังเกต หรือมองผ่านเลยไป โดยไม่ทันได้คิดว่ามันมีความหมายอะไรเป็นพิเศษแฝงอยู่ในสิ่งเหล่านั้น ไม่ว่าจะเป็นตุ๊กตาดิสนี่ย์ที่รุ่งต้องนั่งหลังขดหลังแข็งทาสีทั้งวัน หรือตุ๊กตามนุษย์หินฟลิ้นสโตนที่ตั้งเรียงอยู่หน้ารถที่ป้าอรให้รุ่งยืมขับ กระดานเขียนที่ป้อมยามหน้าโรงงานที่เขียนบอกว่า วันนี้จะมีกองถ่ายมาถ่ายภาพยนตร์ ถังเคมีสี

น้ำเงิน ที่ระเกะระกะอยู่ในป่า และหน้ากากปิดปากที่ป้าอรเจอกลางป่าแล้วหยิบมาสวมขณะที่หลงป่า (ภาพ 2.10)

ภาพ 2.9

ภาพ 2.10

ป่า ถือเป็นตัวละครหลักอีกตัว เป็นที่ๆ มินและรุ่ง รวมทั้งป้าอร มาพักผ่อนพึ่งพิง หลีกหนีจากปัญหาที่รุมเร้า เป็นที่ๆ พวกเขามาแสวงหาความสุขชั่วคราว แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นที่ซึ่งกักขังตัวละครในเรื่องไว้ แม้ว่ามันจะเป็นสถานที่ซึ่งพวกเขาเดินทางเข้าไปหาความอิสระก็ตาม อภิชาติพงศ์มักใช้ป่าในการทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ ในภาพยนตร์ของเขาอยู่เสมอโดยเฉพาะในเรื่องต่อๆ มาของเขา อภิชาติพงศ์ได้เล่าถึงเบื้องหลังการถ่ายทำในป่าของภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า

> “...ป่า เราเล่นได้ในแง่ที่ว่าแสงมันเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา แสงมันเปลี่ยนแล้วอารมณ์มันเปลี่ยน ก็สนุกในการถ่ายทำ เรามีอิสระ เหมือนกับว่า 180 องศา จะหมุนกล้องไปทางไหน ต้องคิดเรื่องความต่อเนื่องว่าตัวละครโผล่มาแล้ว จะต้องเดินไปรับภาพตรงนี้ แต่เสียง แสงเปลี่ยนไปแล้วจะทำยังไง ทำให้เราได้แก้ปัญหาตลอดเวลา ในเรื่องนี้จะมีช่วงหนึ่งที่บรรยากาศไม่เอื้อ คือพึ่งธรรมชาติหมดเลย เพราะฉะนั้นบางช่วงฝนตกตลอด 2 เดือน ก็ต้องปิดกองถ่ายไป แต่ก่อนที่จะปิด เราก็ได้นั่งรอฝน ทำให้เราเห็นสภาพของป่าและแสง ทำให้เราตกหลุมรัก เรื่องต่อมา (สัตว์ประหลาด) ทำให้เรารู้สึกว่า ป่าเป็นสิ่งที่เราอยากค้นหา เรื่องนี้สิบปีแล้ว ก็ยังค้นอยู่จนปัจจุบัน เหมือนเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่บางทีเล่นดีกว่าตัวละครที่เป็นมนุษย์อีก ถ้าเราทรีตมันถูกต้องในเรื่องเสียง การดูแสง การจัดแสง ” (ชั้นครู๑ ตัวตนโดยตัวงาน อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. 2556: 21-22)

ภาพ 2.11

ภาพ 2.12

ที่มา: ภาพ 2.1-2.12 จากภาพยนตร์ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. (2545) สุดเสน่หา.

นอกจากนั้น อภิชาติพงศ์ใช้แสงอาทิตย์เป็นอีกตัวละครหนึ่งในหนังเรื่องนี้ด้วย เพราะแสงของมันให้พลังงานแก่ชีวิต (ภาพ 2.11) และในขณะเดียวกันก็สามารถทำลายล้างชีวิตได้ มันส่งผลกระทบต่อตัวละคร ในเรื่องโดยส่งแสงแห่งความสุขและกดพวกเขาไว้ (ภาพ 2.12) ที่ชายแดนไทย-พม่าด้วย เช่นเดียวกันกับการใช้ป่าเป็นตัวละครในภาพยนตร์ของเขาอยู่เสมอ ซึ่งปรากฏให้เห็นอยู่ในภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มาของเขา

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ประเด็นทางสังคมที่เด่นชัดในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ เรื่องปัญหาแรงงานต่างด้าว ความแปลกแยก แตกต่างทางภาษา ไม่เป็นที่ยอมรับของแรงงานชาวพม่าแบบมิน จะได้รับการดูถูกในสังคมไทย คล้ายกับโรคผิวหนังลึกลับที่มินเป็นนั่นเอง แม้ว่า ผู้ชมอาจพอจะบอกได้จากตอนท้ายเรื่องว่า โรคผิวหนังที่มินเป็นนั้น น่าจะเกิดเนื่องมาจากตอนที่มินลักลอบเข้าเมืองนั้น เขาต้องไปหลบในถังเก็บของเสีย ทำให้ผิวของเขาติดเชื้อหรือได้รับสารพิษบางอย่าง แต่ทว่า แม้แต่หมอเองก็ดูงง ไม่สามารถวินิจฉัยออกมาได้ว่า เป็นอะไร หรือจะรักษาอย่างไรให้หายได้แน่ๆ เปรียบได้กับปัญหาการเป็นคนต่างด้าวของมิน ซึ่งดูจะเป็นปัญหาที่แก้ไขไม่ได้เช่นกัน ครีมที่ป้าอร และรุ่ง พยายามบรรจงทาให้ตลอดทั้งเรื่อง ก็เป็นเพียงการแสร้งที่จะแก้ปัญหาแบบขอไปที ไม่จริงจัง หรือใช้ไม่ได้ผลเอาเสียเลย คนตัวเล็กๆ แบบพวกเขา คงไม่มีศักยภาพพอที่จะแก้ปัญหานี้ได้ และต้องเผชิญกันต่อไป

ความสัมพันธ์ของตัวละครในเรื่องมีความน่าสนใจมิใช่น้อย ในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ทั้งรุ่ง และป้าอร (คนไทย) ทั้งสองคนดูจะมีจิตเสน่หาในตัวมิน (คนพม่า) เป็นพิเศษด้วยกันทั้งคู่ หาได้ยากในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ หรือแม้กระทั่งวรรณกรรมไทยที่จะได้เห็นสัมพันธ์สวาทข้ามชาติระหว่างไทยและพม่า เนื่องด้วยประวัติศาสตร์ของชาติได้ปลูกฝังความรู้สึกตรงกันข้ามไว้ค่อนข้างหยั่งลึกมาช้านานนัก แต่ในความรู้ สึกนึกคิดของคนตัวเล็กๆ อย่างพวกเขา ประวัติศาสตร์ เชื้อชาติและภาษา มิได้มีความหมายอะไรมากไปกว่าความอยู่รอด ปากท้อง ความรัก และการหาความสุขไปวันๆ ‘สุดเสน่หา’ ออกฉายรอบปฐมทัศน์ที่ประเทศฝรั่งเศส ในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ปี 2002 และได้รับรางวัล Un Certain Regard นอกจากนั้นภาพยนตร์ยังได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม Golden Alexander จากเทศกาลภาพยนตร์เทสซาโลนิกิ ครั้งที่ 43 ที่ประเทศกรีซ และยังไปได้รางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ที่โตเกียว รอตเตอร์ดัม สิงคโปร์ และบัวโนสไอเรส

สัตว์ประหลาด

สัตว์ประหลาด (2547) (Tropical Malady. 2004) ถ่ายด้วยฟิล์ม สี 35 ม.ม. สัดส่วนภาพ 1:1.85, เสียง Dolby SRD, 118 นาที, ไทย/ฝรั่งเศส/ เยอรมัน/ อิตาลี, ระบบฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

อภิชาติพงศ์เชื่อว่า เราทุกคนมีโรคชนิดหนึ่งอยู่ นั่นคือการยึดติด ไม่ว่าจะเป็นคนหรือสิ่งของโดยเฉพาะเรายึดติดกับความงามของเผ่าพันธุ์ของเราเอง และเราก็รุ่มร้อนและทุกข์จากความงามเหล่านี้ ด้วยว่าทุกสิ่งไม่ถาวร เราทุกข์จากความทรงจำ และความรู้สึกที่ดี หรือเราทุกข์กับสภาวะปัจจุบันที่เรายึดติดกับใครคนหนึ่งทำให้เรามีบ่วง ไม่อิสระอย่างแท้จริง โรคนี้เป็นโรคที่เราเป็นกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไม่ว่าจะเป็นเพศใด บางครั้งที่คนมองรักร่วมเพศว่าเป็นตัวประหลาด แต่หากมิได้ถอยออกมามองว่า แท้จริงแล้วเราทุกคน ก็ตกอยู่ในวงจรเดียวกัน วงจรที่เรานำตัวเองเข้าสู่ความทุกข์ ความประหลาดที่มนุษย์มีความสุขที่จะโอบกอดโรคนี้ไว้เท่าเทียมกัน (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2550: 260)

อภิชาติพงศ์ เคยพูดถึง ‘สัตว์ประหลาด ’ ว่า เป็นผลงานที่แสดงความยึดติดของเขากับสภาพแวดล้อมขุนเขาลึกลับในจิตใจคน มันคือความทรงจำของความรักและความมืดมน และยังเป็นเสมือนการหลบซ่อนของเขาเองจากการทำหนังหลังจากเรื่อง สุดเสน่หา ในช่วงนั้น การจะหาทุนมาสร้างโลกส่วนตัวใบนี้เต็มไปด้วยอุปสรรค การหลอกลวง ผลที่ออกมาคือด้านมืดของ สุดเสน่หา และการโหยหาการทำหนังที่เรียบง่าย หากแต่สะท้อนความมืดในช่วงชีวิตหนึ่งทั้งในด้านการงานและชีวิตส่วนตัว

“...สัตว์ประหลาด นี่ค่อนข้างจะเป็นเรื่องส่วนตัวหน่อย เพราะเป็นเรื่องที่พูดถึงความสัมพันธ์ของผู้ชายสองคน แล้วก็เป็นช่วงไม่นานด้วยที่เราปรับสภาพได้ แล้วก็ยอมรับว่าโอเค เราเป็นเกย์ เหมือนกับว่ามันไม่มีเหตุผลอะไรที่เราจะไม่เชื่อมงานเข้ากับเรื่องทางเพศของเรา... คือตอนนั้น ‘สัตว์ประหลาด’ จะได้ทุนจากสหมงคล เป็นช่วงที่เราเข้าไปรู้ว่า เราทำงานกับสตูดิโอไม่ได้ แล้วก็มีความรู้สึกผิดหวังว่า ทำไมเราหาเงินจากเมืองไทยไม่ได้ ในขณะเดียวกัน ก่อนที่จะถ่ายทำไม่นานพ่อก็เสีย ตอนที่ถ่ายวันแรกยังหัวโล้นอยู่เลย คือบวชหน้าไฟให้พ่อ ก็มีเรื่องอะไรหลายๆ อย่าง เรื่องของเงินทุน เรื่องของอะไรที่ประดังกันเข้ามาในระหว่างทำเรื่อง ‘สัตว์ประหลาด’ ทำให้ตัวเองกลายเป็นสัตว์ประหลาด เหมือนกับว่า เราโยนทุกอย่างเข้าไปในหนังเรื่องนี้ โยนอารมณ์ที่เราผิดหวัง อารมณ์เศร้าอะไรทุกอย่าง ถ้าย้อนกลับไปดูตอนนี้ก็รู้สึกเลย เพราะมันมี Reference เยอะมากในเรื่องส่วนตัว... บางทีการทำหนังให้ได้อารมณ์จริงๆ บางทีนี่ก็เป็นทางหนึ่งเหมือนกันในแง่ที่อารมณ์เราถูกดึงให้ถึงจุดๆ หนึ่งแล้วเราใส่ทุกอย่างเข้าไปในงานชิ้นนี้ ” (ชั้นครู๑. 2556: 23-25)

เรื่องย่อภาพยนตร์

เรื่องย่อ เรื่องที่หนึ่ง

ในทุ่งกว้าง กลุ่มทหารลาดตระเวนได้พบศพชายนิรนามผู้หนึ่ง พวกเขาได้แบกศพนั้นข้ามหุบเขาเพื่อรอรถมารับที่จุดนัดหมาย ระหว่างทางพวกเขาหยุดและแวะพักที่หมู่บ้านเล็กๆ แห่งหนึ่งที่ซึ่งเก่งนายทหารได้พบกับโต้ง ชาวบ้านวัยรุ่นและครอบครัวของเขา หลังจากนั้นเก่งก็แวะเวียนเข้ามาใน

หมู่บ้านอยู่บ่อยๆ โดยเขาได้สอนโต้งขับรถ เพื่อที่โต้งจะได้เลื่อนตำแหน่งเป็นคนขับรถส่งน้ำแข็ง และจะได้เงินเดือนมากขึ้น

ในคืนวันหนึ่งพวกเขาทั้งสองได้พาสุนัขของโต้งไปที่โรงพยาบาลสัต ว์และพบว่ามันเป็นมะเร็ง ณ ที่แห่งนี้ เก่งค้นพบว่าโต้งอ่านหนังสือไม่ออก แต่เขาก็ไม่ได้รังเกียจ กลับพยายามเอาใจใส่โต้งมากขึ้น พาไปเที่ยว ไปตามที่ต่างๆ เช่น ร้านอินเตอร์เน็ต ร้านอาหาร โรงหนัง โรงสนุกเกอร์

เช้าวันรุ่งขึ้น ในขณะที่แม่ของโต้งกำลังซักผ้า เธอได้ค้นพบว่าทหารหนุ่มรู้สึกอย่างไรต่อลูกชายของเธอแต่เธอก็ไม่ได้กล่าวว่าอะไร นอกจากหยอกล้อลูกชายอย่างมีความสุข ชายหนุ่มทั้งสองใช้เวลาวันหยุดที่ศาลาริมน้ำ พวกเขาพูดคุยหยอกกันตามประสาคนใกล้ชิด สักพักหนึ่ง มีหญิงวัยกลางคนชื่อสำเริงได้เดินมาทักทายทั้งคู่ และนำพวกเขาเดินลงบันไดลงสู่ใต้ดิน เข้าชมถ้ำที่มีพื้นที่กว้างใหญ่เบื้องล่าง เธอชี้ให้พวกเขาดูอุโมงค์ที่ไม่เคยมีใครรอดชีวิตออกมาได้เนื่องจากภายในมีก๊าซพิษ ต่อจากนั้นป้าสำเริงก็ชักชวนพวกเขาไปเยือนบ้านของเธอ และแนะนำให้รู้จักกับน้อย พี่สาวของเธอ ผู้ซึ่งเปิดร้านชำเล็กๆ อยู่หน้าบ้าน หญิงวัยกลางคนทั้งสองต่างต้อนรับคู่ชายหนุ่มแปลกหน้าด้วยเครื่องดื่มและผลไม้อย่างเป็นกันเอง

เย็นวันนั้นเก่งและโต้งได้ไปที่ท่าน้ำซึ่งผู้คนในเมืองมาออกกำลังกายเต้นแอโรบิคกัน จากนั้นเก่งก็ขี่มอเตอร์ไซค์มาส่งโต้งที่บ้าน ทั้งคู่ได้แสดงออกความรักต่อกันและกันเป็นวันสุดท้ายก่อนที่เหตุการณ์จะพลิกผันไป

เรื่องย่อ เรื่องที่สอง

ชาวบ้านที่อาศัยอยู่ที่หมู่บ้านริมหุบเขา ต่างพากันหวาดกลัวต่อสัตว์ร้ายลึกลับ ที่มาลากวัวควายของพวกเขาไปกินมีการร่ำลือถึงตำนานของเสือสมิง นายทหารหนุ่มจัดเตรียมเสบียงและอาวุธจนเพียบพร้อม และเดินทางเข้าป่าเพียงลำพังเพื่อตามหาสัตว์ประหลาดตนนี้ เขาตามรอยเลือดของวัวและรอยอุ้งตีนเสือเข้าไปในป่าลึกจนกระทั่งถึงเวลาเย็น จนเขาค้นพบชายลึกลับที่ไม่ใส่เสื้อผ้าวิ่งอยู่ไกลลิบๆ เมื่อเวลามืดมาเยือนนายทหารพยายามแกะรอยของคนป่าผู้นั้น แล้วเขาต้องพบกับความประหลาดใจเมื่อรอยเท้าบนพื้นนั้นค่อยๆ เปลี่ยนเป็นรอยตีนเสือ ชายหนุ่มหารู้ไม่ว่าเขากำลังถูกติดตามโดยเสือร้าย ในเช้าวันต่อมานายทหารได้พบกับคนป่าในสภาพเปลือยเปล่า ตามตัวของเขาเต็มไปด้วยรอยสัก ในไม่ช้านายทหารก็กลายสภาพเป็นเหยื่อที่ถูกล่าโดยคนป่า ทั้งคู่ได้ปะทะสู้กัน นายทหารบาดเจ็บและถูกผลักตกลงไปในหุบเขาเล็กๆ เป้ทหารที่สะพายมาด้วยตอนนี้หายไปแล้ว เหลือเพียงไฟฉายและปืนยาวที่พกมาด้วยเท่านั้น ท่ามกลางป่าทึบ นายทหารต้องเผชิญกับสภาวะความกดดันจากสัตว์ป่า และเสียงที่น่ากลัวของพวกมัน ทุกสิ่งที่อยู่รอบตัวเขา ไม่ว่าจะเป็นซากศพของสัตว์ ชายที่เต็มไปด้วยรอยสัก เสือลิงป่าลึกลับ ล้วนแต่ทรมานเขาทางจิตใจจนทำให้เขาต้องเผยสัญชาติญาณดิบออกมา นายทหารเริ่ม

แปรเปลี่ยนเป็นสัตว์ เขาพรางตัวด้วยโคลนและใบไม้ และออกล่าสัตว์เพื่อประทังชีวิต พฤติกรรมของเขาเริ่มใกล้เคียงกับชายที่เต็มไปด้วยรอยสักเข้าทุกที

จนกระทั่งคืนวันหนึ่งที่เขาพยายามจะล่อเสือสมิงออกมา เขาถูกหลอนด้วยวิญญาณของวัวแดง และหิ่งห้อยที่ทำให้มิติเวลาของเขาผิดเพี้ยนไปและค้นพบว่าเขาไม่สามารถที่จะเข้าสู่โลกของเสือปีศาจได้ โลกของวิญญาณและโลกของมนุษย์ช่างแตกต่างและอยู่ห่างกันนัก นายทหารร้องไห้ด้วยความกลัว จิตใจของเขาตอน นี้แตกสลาย สิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นกับเขาคือความตายที่มอบให้โดยสัตว์ประหลาดบนต้นไม้ (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2550: 260)

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

ผู้วิจัยขอหยิบยกบทความของไกรวุฒิ จุลพงศธร ที่ได้วิเคราะห์โครงสร้างของสัตว์ประหลาดไว้ในหนังสือ สัตว์วิกาล ได้อย่างน่าสนใจดังนี้

โครงสร้างของ สัตว์ประหลาด แบ่งเป็น 2 เรื่องอย่างชัดเจน เรื่องแรกคือ จุดเริ่มต้นของความรักและความสัมพันธ์ระหว่างชายหนุ่มสองคน เรื่องหลังคือจุดสิ้นสุดและจุดเริ่มต้นใหม่ของพวกเขาทั้งสอง ส่วนดูเหมือนจะไม่เกี่ยวข้องกัน แต่มันมีชีวิตด้วยความทรงจำของกันและกัน มันไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้หากขาดอีกส่วนหนึ่ง

ถึงสัตว์ประหลาด จะแบ่งเป็น 2 ส่วนอย่างชัดเจน แต่ถ้ามองกันให้ถี่ถ้วน โครงสร้างของมันถูกแบ่งออกเป็น 5 ส่วนย่อย ได้แก่ 1.บทโหมโรง 2. หนังเรื่องที่หนึ่ง 3.การเชื่อมต่อ 4. บทโหมโรงครั้งที่สอง และ 5.หนังเรื่องที่สอง ทั้ง 5 ส่วนสอดประสานเป็นหนึ่งบทกวี

1. บทโหมโรง : รอยยิ้มและความตายกลางป่าเขา

ทหารพรานกลุ่มหนึ่งถ่ายรูปอย่างสนุกสนานกลางทุ่งสีทอง บริเวณชายขอบป่า มันคงเป็นเรื่องปกติถ้าพวกเขาไม่ได้ถ่ายรูปกับ 'ศพ' (ภาพ 3.1) อภิชาติพงศ์ไม่ให้เราเห็นภาพศพเต็มๆ ดังนั้นเราจึงอดหัวเราะ และอมยิ้มไม่ได้กับลีลาการหยอกล้อป้อคำหวานระหว่างกลุ่มทหารพรานกับสาวเสียงสวยที่ปลายสายวิทยุ

ภาพ 3.1

ภาพ 3.2

องก์ต่างๆ ที่ประกอบขึ้นในฉากนี้จะถูกเน้นความสำคัญในส่วนที่เหลือของทั้งเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นทหารพราน / วิทยุ / การเกี่ยวพาราสี / ความซื่อจนน่ารัก / รูปถ่าย / ทัศนียภาพของป่าเมืองไทย / ศพ

สาวเสียงสวยที่ปลายสายขอเพลงให้ทหารหนุ่มเสียงหล่อของเธอ ทันใดนั้น เพลงก็ล่องลอยมาพร้อมกับภาพชายหนุ่มเปลือยกายเดินตัดผ่านทุ่งหญ้าสีทอง (ภาพ 3.2)

ฤๅหนุ่มคนนี้คือผู้มอบความตายให้กับศพนั้น ? ฤๅศพนั้นคือร่างทหารพรานหลังมอบวิญญาณให้สมิง ? ฤๅชายร่างเปลือยเปล่าไม่ใช่ทั้งสมิงและนายพราน หากคือนิยามการรวมตัวของวิญญาณทั้งสอง ฤๅศพนั้นเป็นเพียงศพธรรมดาร่างหนึ่ง ไม่ว่าคำตอบคืออะไร แต่บทโหมโรงนี้คือจุดเริ่มต้นของความ'สุข' ที่มี 'ทุกข์' เป็นเงาตามหลัง

2. หนังเรื่องที่หนึ่ง : เทพนิยายของชายหนุ่ม

แม้เนื้อเรื่องในครึ่งหลังของสัตว์ประหลาดจะปรากฏในรูปแบบของตำนาน แต่ก็มิได้หมายความว่า ครึ่งแรกจะเกิดขึ้นในโลกของความเป็นจริง แต่มันกลับเป็นโลกของเทพนิยายฉบับพื้นบ้าน

เก่ง คือทหารพรานร่างกำยำ โต้ง คือลูกชาวบ้านที่ประกอบอาชีพเป็นแรงงานในโรงงานน้ำแข็ง เก่งกับโต้งอาจเจอหน้ากันหลายครั้งแล้ว แต่ก็ยังไม่สนิทชิดเชื้อ (เนื่องจากโต้งบอกว่ายังจำชื่อเก่งไม่ได้) เราเห็นเก่งและโต้งส่งสายตาให้กันเป็นระยะผ่านวงข้าว โดยที่แม่ของโต้งเองก็สังเกตเห็นความเงียบในวงข้าวสิ้นสุดลง เมื่อชายสูงวัยเล่าเรื่อง 'ผี' จนทำให้ทุกคนระเบิดเสียงหัวเราะพร้อมกัน เสียงหัวเราะสดใสมากจนพวกเขาไม่รู้ว่า ปลายสายของเนื้อเรื่องจะมี 'ผี' อยู่จริงๆ

โต้งไปอาบน้ำกับหลานชาย (ภาพ 3.3) สุนัขตัวขาวเดินตุปัดตุเป๋อยู่บริเวณนั้น เก่งนอนกัดเล็บอยู่บนแคร่ เครดิตเริ่มขึ้นพร้อมๆ กับดวงตาที่หยาดเยิ้มของเก่ง เขายิ้มทำไมนะ ? หรือเพราะเขากำลังมองไปที่ประตูสังกะสี แล้วฟังเสียงโต้งอาบน้ำอยู่? (ภาพ 3.4)

ภาพ 3.3

ภาพ 3.4

โลกในส่วนหนึ่งคือ ยูโทเปียของความรักระหว่างเก่งกับโต้ง ความสัมพันธ์ที่ไม่ได้มีนิยามว่า 'เกย์' 'ชายรักชาย' หรือ 'รักร่วมเพศ' เพราะในยูโทเปียของทั้งคู่ย่อมไม่มี 'คำเหยียด' เหล่านี้ (และหนังก็

ทำให้เราเข้าใจความบริสุทธิ์นี้ จนเรารู้สึกว่าทั้งคู่ไม่ได้มีนิยามอื่นใด นอกจาก ‘คนในห้วงรัก’) ความรักของเก่งกับโต้งไม่มีอุปสรรคใดๆ ทั้งสิ้นนอกจากความขัดเขินของตนเอง พ่อแม่ของโต้งเอ็นดูเก่งประหนึ่งลูกเขย หนึ่งในฉากเล็กๆ ที่อบอุ่นที่สุดในเรื่องนี้ คือ ฉากที่แม่ของโต้งเจอกระดาษสื่อรักขณะซักกางเกงให้โต้ง เธอนำมันไปให้ลูกชายพร้อมสร้างรอยยิ้มให้คนดูด้วยคำพูดว่า “จะให้แม่หนีพ่อไปรึไง” หากเป็นหนังเรื่องอื่น เราคงเห็นภาพบ้านแตกสาแหรกขาด แม่ฟูมฟายร่ำไห้ปางตาย แต่ที่นี่คือยูโทเปีย สิ่งเหล่านั้นจะไม่เกิดขึ้น โต้งตอบโต้แม่ด้วยการเขียนอะไรบางอย่างลงไปในกระดาษ พร้อมถามแม่ว่า “เขียนถูกรึเปล่า” นอกเหนือจากความน่ารัก สิ่งที่คนดูรับรู้อีกอย่างก็คือ โต้งไม่มีการศึกษาที่สูงมากนัก ไม่มีใครรับโต้งเข้าทำงาน อภิชาติพงศ์ยังคงถ่ายทอดเรื่องราวของคนชายขอบของสังคม เพียงแต่เขาซ่อนมันไว้ไม่ให้โจ่งแจ้ง มีอยู่ฉากหนึ่งที่การไม่รู้หนังสือของโต้งถูกแปรเปลี่ยนให้เป็นเรื่องเศร้า เมื่อโต้งกรอกแบบฟอร์มตัดสินชะตาชีวิตให้สุนัขผิดพลาด (ภาพ 3.5) ดูผิวเผินเหมือนว่ามันเป็นอีกครั้งหนึ่งที่โต้งมีปัญหากับตัวหนังสือ แต่จริงๆ แล้วภายใต้ใบหน้านิ่งๆ ของโต้ง เขาว้าวุ่นใจและโศกเศร้าจนมีเพียงคนรักที่นั่งข้างๆ เท่านั้นที่จะช่วยเหลือเขาได้

...โต้งยื่นแบบฟอร์มให้เก่งช่วยกรอกแทน ฉากนี้สำคัญกับความรักของทั้งคู่อย่างมาก เพราะในฉากที่เหลือล้วนมีแต่ความสุข แต่ฉากนี้คือภาพของ ‘ไหล่ให้พักพิงยามเหนื่อยล้า’ (ภาพ 3.6)

ภาพ 3.5

ภาพ 3.6

เทพนิยายเริ่มต้นเมื่อตอนที่โต้งยืนที่โรงน้ำแข็ง แล้วมองออกไปที่บึงซึ่งมีรูปปั้นหงส์ตั้งอยู่อย่างโดดเด้ง ทั้งคู่เริ่มความสัมพันธ์เล็กๆ ในยามอาทิตย์อัสดงด้วยการ ‘สอนขับรถ’ พวกเขาเข้าไปในสวนอาหารที่ถูกใช้แทนภัตตาคารชั้นดี เสียงครวญเพลง ‘วนาสวาท’ ช่างหวานยิ่งกว่าเสียงใดๆ เพิ่มความซึ้งด้วยเสียงอุ่นๆ ของโต้งที่ไม่ต้องบอก เราก็รู้ว่าร้องเพลงนี้ให้ใคร โรงหนังเก่าๆ (ภาพ 3.7) ไม่ต่างจากโรงมหรสพชั้นดีที่คู่รักก็ย่อมเป็นคู่รัก (ตามองมหรสพ แต่มือลูบไล้ผิวกาย) พวกเขาพลอดรักกลางขุนเขาด้วยลีลาที่ทำให้ผู้ชมอดอมยิ้มไม่ได้ (ภาพ 3.8) แล้วอยู่ดีๆ ก็มีนางฟ้าน่ารักปรากฏตัวในร่างของ ‘ป้าสำเริง’ และ ‘พี่สาวป้าสำเริง’ ทั้งคู่เหมือนนางฟ้าอ้วนๆ ติดปีกบินมาเนรมิตยูโทเปียแห่งนี้ด้วยเป๊บซี่ปลัดขิก และซุ้มดอกไม้ (ที่ประตูบ้านป้าสำรวยจะมีซุ้มดอกไม้ที่โดดเด้ง) ป้าสำเริงคือกามเทพที่พาคู่รักทัวร์รอบป่า (เดินตามป้าสำเริงหมาไม่กัด) และลอดใต้ถ้ำ (ซึ่งมีทางเชื่อมไปบริเวณก๊าซพิษ ซึ่งอาจจะ

เป็นจุดเดียวกับที่ ‘ป้าอร’ ในสุดเสน่หาต้องสวมหน้ากาก) รอยยิ้มของป้าสำเริง พี่สาวของป้า และนายทหารที่เก่งเจอในห้องน้ำ สร้างความเหนือจริงราวกับพวกเขาเป็นเทวดานางฟ้า หลังจากนั้นเก่งและโต้งนั่งกินของปิ้งเสียบไม้ประหนึ่งอาหารเลิศรส มีกองทัพแดนเซอร์กายบริหารที่ทำหน้าที่ไม่ต่างจากคู่เต้นในห้องแกรนด์บอลรูม (ซึ่งผู้นำกายบริหาร – หรือในอีกแง่หนึ่งก็คือ ผู้รับหน้าที่สร้างวิมานต่อจากป้าสำเริง – ยังรู้จักมักจี่กับเก่งอีกด้วย ราวกับว่าเขาสร้างวิมานนี้ให้กับเก่ง)

ภาพ 3.7

ภาพ 3.8

ยามมืดมาเยือน หลังจากที่โต้งฉี่เสร็จ เก่งก็เอามือโต้งไปโลมเลีย (ภาพ 3.9) จะเห็นได้ว่ามีการสัมผัสด้วยเนื้อหนัง(โดยเฉพาะมือ) เป็นสิ่งที่ถูกเน้นย้ำเป็นพิเศษตั้งแต่ฉากในโรงหนังมาแล้ว อวัจนภาษานี้ทำให้นึกถึงการสื่อสารแรกๆ ของมนุษยชาติตั้งแต่สมัยที่ความดิบยังคงอยู่ และเป็นภาษาของสิ่งมีชีวิตทั้งปวง การโลมเลียมือของโต้งด้วยปากของเก่งจบลงด้วยการโลมเสียมือของเก่งด้วยริมฝีปากของโต้ง เราเริ่มรู้สึกแปลกๆ ในสายตาของผู้โลมเลีย โต้งไม่พูดไม่จาอาจเพราะมีการล่ำลาซ่อนอยู่ในสัมผัสเขาเดินหายไปในความมืดราวกับหนังของเดวิด ลินช์

เก่งขี่มอเตอร์ไซค์กลับไปด้วยหัวใจพองโต (ภาพ 3.10) เวลาที่เราดูหนังของอภิชาติพงศ์ มอเตอร์ไซค์และเนื้อหนังที่ถูกันมักเป็นสัญญาณของความรักอยู่เสมอ คู่รักในสุดเสน่หาซ้อนท้ายมอเตอร์ไซค์ และโลมเลียมือเช่นกัน

ภาพ 3.9

ภาพ 3.10

ระหว่างที่เก่งขับมอเตอร์ไซค์ เราเห็นเก่งยิ้มเพียงเล็กน้อย นอกจากนั้นเรารู้เองว่าเก่งหัวใจพองโตเนื่องจากภาพทิวทัศน์ประกอบเพลง เริ่มต้นจากภาพเสาไฟฟ้าทีละต้น กลายเป็นเสาไฟฟ้าแบบ

ที่มีต้นเดียวแต่มีไฟหลายดวง กลายไปเป็นถนนที่มีแต่เสาไฟฟ้า กลายไปเป็นตลาดข้างถนนที่สว่างไสวด้วยหลอดนีออน ไฟแต่ละดวงที่ค่อยๆ เพิ่มเข้ามาไม่ต่างจากความรู้สึกของเก่งที่ 'ยิ่งคิดยิ่งรัก-ยิ่งถูกรักยิ่งสุข'

ภาพตัดไปที่รถบรรทุกทหาร ที่หน้าตาระคนกันไปตั้งแต่ 'เคร่ง' 'ขรึม' 'เครียด จนถึง 'คลายเครียด' หนึ่งในนั้นย่อมมีเก่งผู้ตกในห้วงรัก ผู้กำกับภาพเสนอทิวทัศน์ที่น่าสนใจอีกครั้ง เมื่อฝุ่นดินคละคลุ้งจากการวิ่งของรถบรรทุกคันนี้ดูขาวนุ่มราวกับปุยเมฆ มันล่องลอยไปพร้อมกับเพลงที่ใช้ตอน 'เปิดเรื่อง' ซึ่งกลับมาทำหน้าที่ 'ปิดเรื่อง' และฝุ่นขาวก็ทำหน้าที่ปิดสวรรค์ยูโทเปีย

การจับภาพ Landscape ของอภิชาติพงศ์นั้นให้ความรู้สึกแตกต่าง เขาไม่ได้จัดวางภาพด้วยมุมประดิษฐ์ หากแต่ถ่ายภาพสิ่งที่ธรรมดามากๆ แต่ด้วยความทรงจำในฉากก่อนหน้า หรือบรรยากาศที่ปูมาตั้งแต่ต้น Landscape แสนธรรมดากลับกลายเป็นภาพฝันในครึ่งแรกของ สัตว์ประหลาด ! มีพื้นที่ 'ซื่อๆ' หลายส่วน ประกอบกันเป็นโลกใบหนึ่ง ตั้งแต่บริเวณบ้านกลางสวนของโต้ง ตัวเมืองที่วุ่นวายในบางช่วง และสงบในบางช่วง ราเข้าป่าลอดถ้ำ เข้าโรงหนัง เล่นเคาน์เตอร์สไตรค์ (และเข้าไปอยู่ในเกมเคาน์เตอร์สไตรค์) จนกระทั่งมาสิ้นสุดที่ควันขาวของรถบรรทุก

อารมณ์ในสถานที่ต่างๆ ไม่ได้มาจากภาพเพียงอย่างเดียว 'เสียง' ในเรื่องนี้ถูกให้ความสำคัญพอๆ กับภาพในหลายๆ ฉากเสียงบรรยากาศถูกบันทึกให้มีความดังเท่าๆ กับเสียงตัวละครด้วยซ้ำ เมื่อครั้งที่เก่งและโต้งเข้าไปหลบฝนในศาลากลางป่า ผู้ชมต้องเงี่ยหู (แอบ) ฟังทั้งคู่คุยกันกลางเสียงฝน หลายคนอาจกล่าวหาว่า บันทึกเสียงไม่ดีจนต้องอ่านซับไตเติ้ลแทน แต่มิใช่เลย เพราะเราไม่จำเป็นต้องได้ยินตัวละครเหล่านี้พูดชัดๆ ทุกประโยคก็สามารถติดตามและเข้าใจอารมณ์ต่างๆ ของเรื่องราวได้ เราได้ยินเสียงของ 'กลางคืน' รอบๆ บ้านโต้งที่วังเวงและสงบนิ่ง เสียงของ 'เมือง' ที่ดูวุ่นวายในหลายฉาก (บนรถบรรทุกที่สาวหน้าสวยคุยโทรศัพท์มือถือ เราฟังเธอพูดแทบไม่รู้เรื่อง) เสียงโฆษณาจากวิทยุรถสองแถว เสียงประชาสัมพันธ์ในร้านขายรองเท้า เสียงโฆษณาหมอดู 1900 ทางโทรทัศน์ เสียงบรรยากาศที่เหมือนอีกโลกหนึ่ง หลังจากที่ทั้งคู่เข้าถ้ำ เสียงเหล่านี้เป็นพู่กันด้ามหนึ่งที่ระบายความทรงจำบนแผ่นฟิล์ม

ในครึ่งแรกมีฉากหนึ่งที่ถือว่าเป็นไฮไลท์ของมุขตลก นั่นก็คือ ฉาก 'รายการเกมเศรษฐีของคุณไตรภพ' ป้าสำเริงโผล่เข้ามากลางศาลาเพื่อเป็นนางฟ้าให้คู่รัก หลังจากการเกลี้ยกล่อมให้ซื้อดอกไม้เพื่อมัดใจหนุ่มไม่สำเร็จ ป้าก็เล่าถึง 'ตำนาน'ว่าด้วยเณรน้อยกับชาวนาผู้ละโมบ เก่ง โต้ง และผู้ชมหัวเราะอย่างสนุกสนาน โดยไม่รู้ตัวว่า อีกไม่นานนัก ทั้งเก่ง โต้ง และเราต้องตกเป็นส่วนหนึ่งของตำนานอีกเรื่องเช่นกัน

2. การเชื่อมต่อ : รูปเขา

หัวใจของ สัตว์ประหลาด คือความทรงจำ และหนังก็เชื่อมช่วงที่หนึ่งและสองด้วย ‘ภาพถ่าย’ หรือ ‘วัตถุที่มนุษย์ผลิตขึ้นเพื่อบันทึกความทรงจำ’

หลังจากเพลงสไตล์สมอลรูมลอยละล่องพร้อมกับฝุ่นขาวคลุ้งเนื่องจากรถบรรทุก อยู่ดีๆ ยูโทเปียของคู่หลักก็หยุดชะงัก ทุกอย่างถูกตัดอารมณ์ด้วยภาพโค้งนอนบนเตียงแล้วค่อยๆ ตื่น จากนั้นเก่งเดินเข้ามาในห้องโต้ง แต่โต้งหายตัวไปทิ้งไว้แค่รอยยับและไออุ่นบนเตียงเล็กๆ (ภาพ 3.11) เสียงแม่ของโต้งพูดคุยกับพ่อถึงสัตว์ (ซึ่งขอเดาว่าเป็นวัว) ที่ถูก “สัตว์ประหลาด !” ลากไปกิน ชาวบ้านได้รับความเดือดร้อน แล้วเก่งก็หยิบอัลบั้มรูปข้างเตียงมาเปิดดูมันเป็นรูปโต้งนั่งเรือและรูปเขายืนกับผู้ชายคนหนึ่ง (ภาพ 3.12)

ภาพ 3.11

ภาพ 3.12

หนังเล่นกับความทรงจำของคนดูอีกครั้ง เก่งกับโต้งยื่นภาพให้กันและกัน (แต่ไม่ให้ผู้ชมได้เห็น) ในศาลาตอนฝนตก ภาพนี้อาจเป็นภาพดังกล่าว ทันใดนั้น หนังก็ช็อคคนดูเมื่อฟิล์มค่อยๆ บิดเบี้ยวและบดบังจนเห็นภาพแค่บางส่วน ก่อนที่จะดับไป หนังทิ้งคนดูอยู่ในความมืดจนหลายคนนึกว่าฟิล์มขาด แต่แล้วสิ่งที่ค่อยๆ เลือนจนชัดบนจอก็คือภาพวาดโบราณรูปเสือ

ไกรวุฒิเห็นว่า หนังนำเสนอ ‘วัตถุบันทึกความทรงจำของมนุษย์’ 3 รูปแบบเรียงต่อกันนั่นก็คือ 1.ภาพถ่าย 2.ฟิล์ม 3.รูปวาดเสือ เพื่อย้ำเตือนว่าหนังเรื่องนี้ (หรือหนังที่จะได้ดูต่อไปอีกครั้งหนึ่ง) ก็ทำหน้าที่บันทึกความทรงจำเช่นกัน

การปรากฏของเสือเป็นสิ่งยืนยันว่า ยูโทเปียของคู่รักที่ผู้ชมเคลิบเคลิ้มมาตลอดหนึ่งชั่วโมงได้ถึงกาลจบสิ้นแล้ว ทุกอย่างถูกบดบังด้วยเหตุปริศนา ภาพเสือที่ขึ้นมาก็เต็มไปด้วยความน่ากลัวและอันตรายประหนึ่งลางบอกเหตุว่ารักที่เราได้ติดตามมาเกือบหนึ่งชั่วโมง...ไม่ได้มีพื้นที่กลางแสงสว่างแน่ๆ

ปริศนาและความกังขาในจุดนี้ไม่ได้ทำให้หนังเรื่องนี้ด้วยค่าลงแม้แต่นิด แต่มันกลับทำให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ด้วยการเปลี่ยนกระบวนท่าที่สง่างามเยี่ยงบทกวีแห่งความมืด

อภิชาติพงศ์มิได้เป็นนักทำหนังคนแรกที่ตัดฟิล์มกลางเรื่องเช่นนี้ ก่อนหน้านั้นคงมีอีกหลายคน เช่น อิงมาร์ เบิร์กแมน กับหนังเรื่อง Persona อันที่จริง สัตว์ประหลาด กับ Persona มีโครง สร้าง

บางอย่างที่คล้ายกันมากใน Persona นั้นมีการแบ่งครึ่งแรกและครึ่งหลัง (ซึ่งเป็นเรื่องเดียวกันแต่อารมณ์ตรงข้ามกันโดยสิ้นเชิง) ด้วยการทำให้ 'ฟิล์มไหม้' บนกลางจอภาพยนตร์ ทั้งใน สัตว์ประหลาด ! และ Persona เป็นการปะทะกันของตัวละครเพศเดียวกัน ฉากในเรื่องเป็นเพียงสิ่งสมมติเพื่อกำหนดขอบเขตพื้นที่ของจิตวิญญาณ (ใน Persona คือบ้านกลางเกาะ ใน 'สัตว์ประหลาด' คือป่า) และในทั้ง 2 เรื่องนั้น ท้ายที่สุดแล้วตัวละครทั้งสองต่างรวมตัวกันเป็นหนึ่งเดียว

แต่นอกจากนี้แล้ว สัตว์ประหลาด และ Persona ไม่มีอะไรเหมือนกันเลย Persona คือบทกวีว่าด้วยหน้ากากของมนุษย์ที่เมื่อถอดแล้วมีแต่ความเสื่อมเน่า แต่ สัตว์ประหลาด คือ บทกวีว่าด้วยความทรงจำ ความรักกลางความมืดและ 'ทุกข์' โรคร้ายที่ติดมากับชีวิตของมนุษย์ทั้งปวง

3. บทโหมโรงครั้งที่สอง : สมิงจำแลง

เสือสมิงที่เราเห็นอยู่ในภาพนี้มิได้เป็นเสือสมิงตัวแรกที่ปรากฏในงานของอภิชาติพงศ์ มีการพูดถึงเสือสมิงมาก่อนหน้าแล้วในหนังเรื่อง ดอกฟ้าในมือมาร
อภิชาติพงศ์มักจะสร้างศิลปะโดยใช้วัตถุดิบจากพื้นบ้าน หรือความเชื่อที่เกิดจากเรื่องเล่าขาน และตำนาน (Myth) ในบริเวณนั้น

ตำนานของประเทศในแถบยุโรปกับเอเชียจะไม่เหมือนกัน ในยุโรปจะมีตำนานเกี่ยวกับหมาป่าในเอเชียจะมีตำนานว่าด้วยเสือ (ในบางแถบอาจจะเป็นจระเข้) ด้วยเหตุนี้แต่ละท้องที่จึงมีเรื่องเล่าขานว่าด้วยอันตรายและความน่ากลัวของสัตว์ทั้งสองชนิด ตลอดจนเรื่องเล่าว่าด้วยคนกลายร่างเป็นสัตว์ทั้งสองชนิด (แน่นอนว่า เราจะไม่เจอเรื่องมนุษย์หมาป่าในแถบเอเชีย และเรื่องเสือสมิงในแถบยุโรป) เคยอ่านเจอว่ามีโรคชนิดหนึ่ง เป็นโรคเกี่ยวกับประสาทหลอนที่คนจะนึกว่าตัวเองเป็นสัตว์ คนยุโรปจะนึกว่าตัวเองเป็นหมาป่า ส่วนคนเอเชียจะคิดว่าตัวเองเป็นเสือ โรคนี้คงเป็นสิ่งยืนยันได้ดีว่าตำนานไม่ใช่แค่เพียงเรื่องเล่าต่อๆ กันมา แต่มันคือความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อปัจเจกในท้องถิ่นนั้นๆ

ด้วยเหตุนี้ เมื่อภาพเสือปรากฏคมชัดขึ้น แล้วเล่าตำนานพ่อมดเสือสมิงจากเขมร ผู้ชมจึงได้หวาดกลัวอย่างบอกไม่ถูก เพราะหนังเล่นกับตำนานที่ซ่อนอยู่ในใจของคนไทยอย่างเราๆ

ภาพ 3.13

ภาพ 3.14

นอกจากลายเส้นและตัวอักษร (ที่เลือกฟ้อนต์มาเหมาะเหลือเกิน) (ภาพ 3.13) อีกสิ่งหนึ่งที่ตามมาก็คือ ชื่อหนังเรื่องใหม่ ('วิญญาณ') และรายชื่อนักแสดงสองสิ่งนี้ ทำหน้าที่อย่างชัดเจนว่า 'นี่คือหนังเรื่องใหม่' หนังตัดไปที่พรานป่าที่เผชิญหน้ากับสมิงที่จำแลงในรูปหญิงสาว... นั่นเป็นเพียงหนึ่งในหลายรูปของปีศาจตัวนี้ (ภาพ 3.14)

หากว่าภาพเสือที่ปรากฏขึ้นในตอนต้นของครึ่งหลังกระตุ้นความหวาดกลัวของผู้ชมแล้ว ภาพพรานป่ากับหญิงสาวยิ่งเป็นตัวสานต่อให้เราหวาดกลัวมากขึ้น สำหรับไกรวุฒิแล้ว ย้อนไปในวัยเด็กเขาได้ยินเรื่องผีสางบ่อยๆ จากผู้ใหญ่ในละแวกบ้าน "กลางคืนถ้าใครเรียกชื่อห้ามขานตอบนะ" หรืออะไรก็แล้วแต่ เรื่องผีสางเหล่านี้มันฝังลึกในจิตใจเราไม่เหมือนกับเรื่องผีที่เราได้ดูทางโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ (ที่เรารู้แน่นอนว่าเป็นเรื่องแต่ง เราอาจตกใจและกลัวไป 2-3 วัน หรือจนกว่าละครเรื่องนั้นจะเลิกออนแอร์) ลึกๆ แล้วเราเชื่อว่าเรื่องผีเป็นเรื่องจริง

4. หนังเรื่องที่สอง : เสียงร่ำไห้ในความมืด

ตลอดเวลาที่นั่งดูครึ่งหลังของ สัตว์ประหลาดไกรวุฒิพบว่า เขาค่อยๆ ถูก 'ผีอำ' ในช่วงแรกแต่ยังมีสติและรู้สึกขอบเขตของตัวเอง แต่เมื่อไปถึงกลางเรื่อง ใจของเขาก็ลอยไปกลางป่า ร่างกายไม่กระดุกกระดิกหายใจไม่ทั่วท้อง แต่ก็ไม่กล้าหายใจ

ผู้ชมเห็นพรานป่าที่หน้าตาเหมือนเก่ง เห็นเสือสมิงที่หน้าตาคล้ายโต้ง แต่พวกเขาเป็นเก่งกับโต้งรึเปล่า? เขาไม่ใช่เก่งกับโต้งที่หลุดมาจากเรื่องช่วงแรกแน่ๆ แต่ก็มีบางอย่างที่เชื่อมโยงกัน ในครึ่งแรกเก่งกับโต้งคุยกันการระลึกชาติได้ อาจเป็นได้ที่ พรานป่าและเสือสมิงคือ 'การเกิดใหม่' 'ชาติก่อน' หรือ 'อีกโลกหนึ่ง' คงจะไม่มีคำตอบที่แน่นอน แต่สัญชาตญาณในวิญญาณของพวกเขาก็เรียกร้องหากันตลอดเวลา

ผู้กำกับภาพและผู้บันทึกเสียงดึงเอามนตร์เสน่ห์ ความลึกลับและทุกอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ให้ลอยล่องออกจากทุกอณูพื้นที่แห่งนี้ พวกเขาทำให้ป่ามิใช่เพียงป่า แต่กลายเป็นพื้นที่วงกตสำหรับจิตวิญญาณทั้งสองดวง เหมือนอย่างที่ชื่อเรื่องของตอนที่สองได้บอกเอาไว้ว่า 'วิญญาณ'

แต่สิ่งหนึ่งที่ทำให้พื้นที่แห่งนี้แตกต่างกันไปสำหรับแต่ละคน นั่นก็คือ ความทรงจำอย่างที่บอกไว้ตอนต้นว่า "ครึ่งแรกและครึ่งหลังไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้หากขาดอีกส่วนหนึ่ง" อภิชาติพงศ์ทำให้ป่าที่มองไปทางไหนก็ดูคล้ายแต่ไม่เหมือนกันแห่งนี้ เหมือนภาพลึกลับที่มีผ้าใบสีดำนามว่าความมืดทาบทับอยู่ ความจริงที่คลุมเครือด้วยความมืดกลายเป็นผ้าใบให้แต่ละปัจเจกบุคคลวาดจินตนาการจากความทรงจำส่วนตัวหรือความทรงจำที่เพิ่งได้มาจาก 'ครึ่งแรก'

การเห็นนายพรานถือปืนเดินป่า อาจทำให้นึกย้อนไปถึงภาพที่โต้งเล่นเกมเคาน์เตอร์สไตรค์ วิทยุที่เสือสมิงสนอกสนใจทำให้นึกถึงวิทยุและเสียงสาวๆ ตอนต้นเรื่อง การที่พรานปลดทุกข์กลางป่า (และเจออุจจาระเสือ) อาจทำให้นึกถึงคำพูดในถ้ำตอนครึ่งแรกว่าด้วย 'ขี้ค้างคาว' และ 'ขี้ของโต้ง' การ

เดินท่องป่าของทั้งคู่ อาจทำให้นึกถึงการเดินท่องเที่ยว ของทั้งคู่ในครึ่งแรก เพียงแต่ตอนนี้ทั้งคู่ต้องแยกกันเดิน (หรือเดินสะกดรอยกันและกัน) เมื่อครั้งแรกที่สมิงปะทะกับพรานป่าแล้วทิ้งพรานให้กลิ้งลงมาจากภูเขา พรานมองมือของตน (ที่เพิ่งสัมผัสกับสมิงมาหมาดๆ) มีตัวหนังสือขึ้นว่า “พรานรู้สึกประหลาดใจ”

บางคนอาจคิดว่าสัตว์ประหลาด พูดถึงความรัก สำหรับบางคนอาจเป็นพุทธศาสนา บางคนอาจเป็นความมืดดำของจิตร้อยล้านเรื่องราวแอบซ่อนอยู่ในเงามืดของแมกไม้

ในขั้นต้นเราเห็นภาพพรานป่าเดินตามหาชาวบ้านที่สูญหาย แต่ในอีกไม่กี่นาทีต่อมากลับกลายว่าผู้ชม ‘เดิน’ พร้อมๆ กับพรานป่า กติกาประหลาดเกิดขึ้นเมื่อทั้งพรานและสมิงเป็นทั้งผู้ล่าและผู้ถูกล่า ในขณะที่พรานค่อยๆ ปอกเปลือกของจิตใจออกทีละชั้นแล้วเรียนรู้สัญชาตญาณดิบที่ติดมาตั้งแต่เกิด (เสื้อผ้าหลุดออกทีละชิ้น / เขาค่อยเป็นส่วนเดียวกับธรรมชาติด้วยการเอาน้ำโคลนมาทาตัวล่าสัตว์ และพูดภาษาเดียวกับสัตว์) ผู้ชมค่อยๆ ถูกตัดขาดจากทุกสิ่งรอบกายเช่นกัน

พรานเป็นพยานในสิ่งมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นต่อหน้า เขาอยู่บนพรมแดนระหว่างความเป็นและความตาย เขาเห็นลิงพูดได้ หิ่งห้อยเปล่งเสียงวิทยุและวิญญาณวัว แมกไม้สายลมก่อตัวหนามากขึ้นเรื่อยๆ ขุนเขาและเมฆหมอกที่อยู่ในความมืดยิ่งบอกให้เรารู้ว่า เราใกล้จะถึงใจกลางสุดของพื้นที่จิตใจที่มืดดำ

จอมืดดำขึ้นเรื่อยๆ นายพรานคลานช้าๆ สมิงคลานช้าๆ ผู้ชมไม่อาจแน่ใจว่า นั่นคือร่างของสมิงหรือนายพราน ความมืดค่อยๆ ทำลายตัวตน (Identity) ของทั้งสอง มันบอกเราเป็นนัยว่าอีกไม่นาน ไม่ว่าใครจะคลานก็ไม่สำคัญ เพราะทั้งคู่ค่อยๆ ไร้ซึ่งตัวตน

ภาพ 3.15

ภาพ 3.16

ที่มา: ภาพ 3.1-3.16 จากภาพยนตร์ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. (2547) สัตว์ประหลาด.

ใบหน้าของสมิง (ภาพ 3.15)ปรากฏขึ้น ทั้งใจของพรานและใจของผมแทบจะหยุดนิ่งรู้สึกเหมือนสุดทาง เดินแห่งชีวิต (ภาพ 3.16)

“ข้าเห็นตัวเอง แม่ พ่อ ความกลัว ความเศร้า มันเหมือนจริงมาก เหมือนจริงจน...ทำให้ข้ามีชีวิตอยู่ได้ เมื่อข้าได้กินวิญญาณของแกแล้ว เราทั้งคู่ก็ไม่ใช่สัตว์หรือคนอีกต่อไป” เสียงของใครสักคน

พูดเบาๆ จนเหมือนว่าอัดเสียงไม่ดี แต่ที่จริงแล้วมันคือการบันทึกเสียงให้เหมือนเสียงจากจิตใต้สำนึกมากที่สุด ตอนแรกผมนึกว่านี่เป็นเสียงของสมิง แต่มันอาจเป็นเสียงของพรานก็เป็นได้เสียงของใครคงไม่สำคัญ เพราะ ตัวตน นั้นค่อยๆ จางลงไปเรื่อยๆ

“หยุดหายใจได้แล้ว ...ข้าคิดถึงแก...นายทหาร...และเลือดทุกหยดของกู ร้องเพลงของเรา เพลงแห่งความสุข ฟังสิ ได้ยินไหม”

ตัวตนของนายพราน หมอง ป่า สายลม เสียง แสง และคนดูบางส่วนได้รวมเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ ความกลัวและความรักหลอมรวมอย่างสงบภายในเสียงของสายลม ‘เพลงของเรา’ ทำให้นึกถึงเพลงวนาสวาทที่โต้งร้องให้เก่ง นึกถึงเพลงที่นักร้องร้านอาหารเอื้อนเสียงใสว่า “ขาดเธอ ฉันเหมือนขาดใจ” นึกถึงเพลงรักตอนต้นเรื่องที่อบอุ่นด้วยเสียงของชายหนุ่ม นึกถึงเทปเพลง Clash ที่เก่งมอบให้โต้ง ท่ามกลางสายลม (ไกรวุฒิ จุลพงศธร. 2550: 100-110)

เราจะเห็นได้ว่า สไตล์การเล่าเรื่องของอภิชาติพงศ์ยังคงมีความสม่ำเสมอ คล้ายกับเรื่องก่อนๆ คือ ในครึ่งแรก มีการถ่ายภาพที่ไม่เน้นการปรุงแต่ง ใช้แสงธรรมชาติ เล่าเรื่องโดยไม่พยายามเร้าอารมณ์ใดๆ เสียงเพลงประกอบส่วนใหญ่เป็นเสียงที่เกิดขึ้นภายในเรื่อง หรือ Diegetic (ยกเว้นตอนช่วงท้ายของครึ่งแรก) เพื่อนำเสนอชีวิตของโต้งและเก่งการจีบกัน การแสดงความรัก กับบทพูดที่เคอะเขินซื่อๆ ดูเป็นธรรมชาติของคู่รักใสซื่อ หวานจนเชย ราวกับรักบริสุทธิ์ในโลกอุดมคติ ดูง่ายๆ และมีท่าทีเจืออารมณ์ขัน นักแสดงมือสมัครเล่น หน้าตาบ้านๆ แต่ในขณะเดียวกัน อภิชาติพงศ์ก็จะแอบซ่อนรายละเอียดที่ไม่ปรกติเล็กๆ น้อยๆ แฝงไว้ตามซอกมุมต่างๆ ในแต่ละฉาก เพื่อให้เห็นถึงความแปลกแยกที่ดูประหลาดของโต้ง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการไม่รู้หนังสือ การออกไปหางานในชุดทหารทั้งๆ ที่ตัวเองเป็นพลเรือน โต้งกับสุนัขที่เป็นมะเร็ง การที่โต้งเลียมือเก่งเพื่อแสดงความรักที่คล้ายกับการแสดงออกของสัตว์ แล้วเดินจากไปในความมืด โดยมิได้พูดอะไร ตอนต้นเรื่องผู้ชมจะได้เป็นภาพของทหารที่ไปเจอศพกลางป่า ถ้าดูดีๆ จะสามารถเชื่อมโยงกางเกงในที่ศพผู้ตายได้กับทอมมี่ ซู้รักป้าอรที่วิ่งตามโจรขโมยมอเตอร์ไซค์ไป แล้วตามด้วยเสียงปืน จากภาพยนตร์เรื่องสุดเสน่หา เหล่านี้ล้วนเป็นการบอกเป็นนัยถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อไปในช่วงที่สองของสัตว์ประหลาด

เช่นเดียวกับสุดเสน่หา โลกในครึ่งแรกนี้ดูเผินๆ ก็ดูเหมือนโลกแห่งความเป็นจริงธรรมดาๆ วิธีการเล่าก็เป็นแบบสัจนิยม (Realism) คล้ายสารคดีที่ไร้การปรุงแต่งใดๆ แต่อภิชาติพงศ์ก็ยังคงแฝงความเหนือจริง (Surrealism) บางประการไว้ เช่น ความเป็นยูโทเปียในโลกความรักแบบชายรักชายของโต้งและเก่ง ความรักของพวกเขาดูจะสมบูรณ์แบบ ความสัมพันธ์พวกเขาเป็นที่ยอมรับในสังคม ไม่มีสายตาประนาม เหยียดหยาม พ่อแม่ของโต้งยอมรับเก่งเป็นว่าที่ลูกเขยอย่างยินดี ไม่มีความกังขาใดๆ ทั้งสิ้น ป้าสำเริงและพี่สาวก็เป็นดั่งแม่สื่อที่คอยส่งเสริมคู่รักคู่นี้ ทุกคนมีแต่รอยยิ้มให้กันเช่นเพื่อนของเก่งที่เจอในห้องน้ำโรงหนัง และเป็นครูสอนแอโรบิก มันเป็นความรักที่ดูเหมือนว่าจะไม่มีอุปสรรค

ใดๆ ยกเว้นความเป็นสัตว์ประหลาดของตัวละครในเรื่องดังที่อภิชาติพงศ์ได้จั่วหัวด้วยการอ้างคำจาก เรื่อง “สัตว์ดงดิบ” ของ ทอน นาคาจิมา นักเขียนชาวญี่ปุ่น ไว้ในตอนต้นเรื่องว่า “ภายในตัวเราทุกคนมีสัตว์ป่าแฝงอยู่ มนุษย์มีหน้าที่เป็นผู้คุมสัตว์เหล่านี้ให้เชื่อง แม้แต่สอนมันให้ทำในสิ่งที่ขัดกับสันดานดิบของตนเอง”

นอกจากนั้นอภิชาติพงศ์ยังชอบแฝงเรื่องเล่าทับซ้อนอยู่ในเรื่องเล่าอยู่เสมอๆ เช่น ไม่ว่าจะเป็นนิทานพื้นบ้านเรื่องเสือสมิง ที่เด็กประถมจากเกาะปันหยีเล่าไว้ในเรื่อง 'ดอกฟ้าในมือมาร ' ถูกนำมาใช้เป็นเรื่องราวในช่วงที่สองของหนังเรื่องนี้ หรือนิทานพื้นบ้านเณรน้อยกับชาวนาที่ป้าสำเริงเล่า นอกจากนั้นยังมีเรื่องคนที่มาเล่นเกมตอบคำถามในรายการเกมเศรษฐีของคุณไตรภพ (คล้ายกับเรื่องเด็กทารกที่รอดชีวิตจากเครื่องบินตกแล้วกลายมาเป็นเด็กพิการในเรื่อง 'ดอกฟ้าในมือมาร ที่เอามาจากรายการเจาะใจ) และยังมีการพูดถึงลุงคนหนึ่งที่ระลึกชาติได้กลับไปถึง 200 ปีที่โต้งเล่าให้เก่งฟัง และต่อมาอภิชาติพงศ์ก็นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์'ลุงบุญมีระลึกชาติ'ในภายหลัง

ครึ่งหลังของสัตว์ประหลาด เรื่องราวดำเนินอยู่ในป่า เต็มไปด้วยความเหนือจริงของนิทานพื้นบ้าน มีการนำภาพเขียนโบราณของตำนานนายพรานและเสือสมิง มาใช้ในการประกอบการเล่าเรื่อง ทั้งตอนต้น และท้ายของครึ่งหลัง มีฉากจำลองเรื่องเล่า (Reenactment) ของเสือสมิงสาว และพรานป่า พร้อมทั้งใช้คำบรรยายประกอบผ่านข้อความบนหน้าจอ และใช้ซับไตเติ้ลในการสื่อภาษาลิงกับทหารพราน การดำเนินเรื่องส่วนนี้หลังจากทหารพรานเดินเข้าป่าเกือบ 1 ชั่วโมงแทบจะไม่มีบทพูดเลย การสื่อสารเกิดการสร้างอารมณ์ด้านภาพจากการแสดงของคน ป่า ต้นไม้ ลิง แสงอาทิตย์ แสงจันทร์ แสงหิ่งห้อย และแสงจากไฟฉาย เสียงลม น้ำ สัตว์ป่า รวมถึงหรีดหริ่งเรไร เสียงวิทยุสื่อสาร เสียงกระดิ่งคอวัว และเสียงแว่วของรถมอเตอร์ไซด์ ป่าแห่งนี้เหมือนเป็นแดนสนธยาอันลึกลับ น่าหวาดหวั่นความมืดมิด ความรู้สึกอ่อนแอตกอยู่ภายใต้อำนาจของธรรมชาติ วิญญาณที่สิงสู่ภายในป่า และสัญชาตญาณดิบเถื่อนของสัตว์ป่า ซึ่งตรงกันข้ามกับครึ่งแรกของเรื่องอย่างสิ้นเชิง

ตัวละครในเรื่องนี้เหมือนยานพาหนะที่เดินทางระหว่างสองโลก คือโลกขอความทรงจำและโลกของการค้นหามัน หรืออาจจะมองได้ว่า โลกแห่งความจริง (ลมหายใจ) และโลกที่เราคิดว่าคือ การสมมุติ (วิญญาณ) สุดท้ายแล้ว พวกเขาก็ทำอะไรไม่ได้ นอกจากการยุติการค้นหา ปล่อยให้จิตใจโดนกระแสลมพัดให้ล่องลอยไป

วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา [4] ได้อธิบายถึงเรื่องความทรงจำ ในหนังของอภิชาติพงศ์ได้อย่างน่าสนใจว่า

---

[4] วิวัฒน์ มีนามปากกาว่า Filmsick เป็นเภสัชกรประจำในโรงพยาบาลเล็กๆ ที่ตะกั่วป่า มากรุงเทพฯเป็นประจำเพื่อดูหนัง และเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ในบล็อคของตนเอง เป็นคอลัมน์นิสต์ นิตยสาร BIOSCOPE / FUSE / VOTE เคยมีหนังสือมาแล้ว 3 เล่มคือ มองโลกในแง่เหงา (นามปากกา เจ้าชายน้อย) นักเปลี่ยนแปลงโลกกับกาแฟ

"นอกจากในภาพยนตร์แล้ว ยังมีอีกพื้นที่หนึ่งที่ข้อเท็จจริงและเรื่องเล่าได้มีโอกาสปะทะกัน เราเรียกพื้นที่นั้นว่า 'ความทรงจำ'... ความทรงจำโอบกอดหนังทั้งเรื่องนี้เอาไว้ เราอาจบอกได้ว่า หากครึ่งแรกคือความจริง ครึ่งหลังก็คือความทรงจำที่เกิดขึ้นหลังจากการจบสิ้นของเรื่องแรก (การค้นพบว่า โต้งอาจมีคนรักมาก่อนหน้าผ่านทางรูปถ่าย) อาการป่วนปั่นของคนที่ตกอยู่ในห้วงความทรงจำของความรักที่ดับสูญลงไปแล้ว ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านแบบ จำลองของการเผชิญหน้ากับเสือร้ายที่มีชีวิตโดยการกัดกินความทรงจำของผู้อื่น... บางทีที่แท้หนังทั้งเรื่องคือรอยจำของรักอันร้างลาไปแล้ว ครึ่งแรกคือความทรงจำอันงดงามของเรื่องที่เราทั้งคู่มีร่วมกัน และในเมื่อภาพความทรงจำนั้นงดงามกว่าความเป็นจริงเสมอ มันจึงไม่ได้แปลกอะไรเลยที่มันจะถูกจดจำในฐานะของยูโทเปียแห่งชีวิต เวลากัดกร่อนเรื่องราวเลวร้ายมากหลายออกไป เหลือเพียงที่ที่เราไปด้วยกัน ผู้คนใจดีที่เราพานพบ การหยอกล้อเล่นกันในความมืดและฝุ่นควันถนนสีแดงที่เราสูดเข้าไปพร้อมกัน ใครบางคนบอกว่า เมื่อความรักจบลงมันก็เหมือนกับบางส่วนในตัวเราได้ตายลงไปด้วย เรากลายเป็นคนใหม่ เป็นคนอื่นซึ่งไม่เหมือนเดิมอีกต่อไป คำกล่าวนี้ราวแนบสนิทอยู่กับสภาวะในครึ่งหลังของเรื่อง นายทหารหนุ่มเผชิญกับเสือ ผีร้ายที่มีชีวิตอยู่ได้ด้วยความทรงจำ เขามีทางเลือกแค่สองทางคือฆ่ามันเสียปล่อยมันออกจากโลกผี หรือไม่ก็ให้มันกินเสีย ไม่ต่างจากความรัก หากเราไม่ลบลืมมันเพื่อก้าวไปข้างหน้า เราย่อมมีแต่ต้องปล่อยให้มันกลืนกิน และเมื่อความรักกลืนกินเรา เราก็ไม่ได้เป็นคนหรือสัตว์อีกต่อไป หาก 'เปลี่ยนรูป'ไปสู่สิ่งอื่น ไปเป็นคนคนใหม่ คนที่ในที่สุดถูกความรักทิ้งร่องรอยเอาไว้ในการเติบโต ดังนี้เสือจึงไม่ใช่คนรัก หากคือความรัก การให้โต้งรับบทเสือในครึ่งหลังไม่ได้เป็นภาพแทนของโต้งในฐานะคนรัก แต่เป็นความรัก ผีซึ่งถูกยวนใจด้วยเสียงจากวิทยุสื่อสารของนายทหาร วิทยุสื่อสารซึ่งในครึ่งแรกทำหน้าที่เป็นสารสื่อใจในการก้อร่อก้อติกของนาย ทหาร(อีกนาย)กับหญิงสาวขณะพวกเขาเดินตัดทุ่งเช่นเดียวกัน เมื่อนายทหารกอดปล้ำกับผี เขาสัมผัสถึงความเย้ายวนบางอย่างไม่ต่างกันกับในครึ่งแรก ที่เก่งจูบมือของโต้ง แล้วโต้งเลียมือของเก่ง (กล่าวตามสัตย์ ฉากเลียมือในครึ่งแรก และฉากการต่อสู้ในครึ่งหลังมีนัยยะโฮโมอีโรติคที่ระอุกรุ่นมากทั้งในแง่ของ มือแขน แทนลำลึงค์ และการกอดรัดฟัดเหวี่ยงอันเป็นรูปแบบการต่อสู้ใช้กำลังของเพศชาย) นายทหารและผีต่างถูกดึงดูดเข้าหากัน ความรักคือความปรารถนาโหยหานายทหารในที่สุดถึงกับเคาะกระดึงของวัวที่ตายไปแล้วราวกับเรียกหาผีร้าย เช่นกันฉากหนึ่งเราเห็นผีร้ายเดินไปในป่าทึบเปล่าเปลือยและสะอื้นให้ ราวกับเขาพลัดหลงกับนายทหาร ศัตรูและคู่รักของเขา กระทั่งในที่สุดพวกเขาได้เผชิญหน้ากัน เสือจะกลืนกินนายทหาร เป็นเรื่องเศร้าที่เรามักยอมให้ความรักกลืนกินเราไป เราตายลงเพื่อถือกำเนิดในร่างใหม่ เหตุการณ์กลายเป็นความทรงจำเราในวันนี้ 'เปลี่ยนรูป'มาจากสิ่งอื่น" (วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา. 2553: สัตว์ประหลาด! อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล: การเปลี่ยนรูปของความทรงจำ. Online).

(นามปากกา เจ้าชายน้อย) และคิโยชิคุโรซาวะ : หนังผีไซไฟ และเมืองใหญ่ชื่อโตเกียว เคยร่วมเขียน ในหนังสือ FILMVIRUS มาแล้วหลายฉบับ เช่น ฉบับ 3 อีสาวกายสิทธิ์, สางสำแดง, THE 8 MASTER และ สัตว์วิกาล

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

สัตว์ประหลาดเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกในประวัติศาสตร์ที่ได้เข้าชิงรางวัลปาล์มทองคำ การตอบรับภาพยนตร์เรื่องนี้ในเวทีต่างประเทศ ค่อนข้างหลากหลาย มีผู้ชมต่างชาติในรอบสื่อมวลชนบางคนหลับตั้งแต่ครึ่งเรื่องแรก บางคนเดินออกจากโรงกลางคันทั้งที่หนังยังไม่จบ บางรายมีการโห่หลังจากหนังจบ แต่ในขณะเดียวกันก็มีเสียงปรบมือให้กำลังใจเช่นเดียวกัน คนดูพยายามหาความเชื่อมโยงระหว่างเรื่องราวในหนังทั้งสองช่วง ที่ต่างดังกับอยู่คนละโลก หนังคนละเรื่อง หลายคนอาจงงและสับสน ระหว่างความเป็นจริง ภาพลวงหรือความทรงจำ หลายคนชื่นชมความความแปลก (Exoticism) ของทิวทัศน์ป่าเขา และชนบทของไทย เนื้อหาเกี่ยวกับเสือสมิงจากตำนานพื้นบ้าน ภาพความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศในแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในภาพยนตร์เรื่องไหนๆ

อภิชาติพงศ์อธิบายถึงเนื้อเรื่องของ “สัตว์ประหลาด” ไว้สั้นๆ ว่า

> “...เป็นเรื่องเกี่ยวกับ ผู้ชายสองคนที่รักกันมากซะจนอีกฝ่ายรับไม่ได้ จนตอนหลังอีกคนต้องอยู่คนเดียว... มันเหมือนขั้วแม่เหล็กสองขั้วที่ผลักกันแต่ต้องอยู่ด้วยกัน...”

เสน่ห์ที่น่าสนใจอีกอย่างคือตัวละครของอภิชาติพงศ์ มีคนบอกว่า อภิชาติพงศ์มิได้ “ถ่ายทอด ” ชีวิตคนต่างจังหวัด แต่เขา “จับภาพ ” คนเหล่านั้นให้เราดู ตัวละครในสัตว์ประหลาดโดยเฉพาะในครึ่งแรก ไม่ว่าจะเป็นนายทหารเก่ง ที่มีลักษณะเป็นคนอารมณ์ดี ยิ้มง่าย มีจิตใจเมตตากรุณา โต้ง ชายหนุ่มผู้มองโลกในแง่ดี จิตใจอ่อนโยน ชอบร้องเพลง แม่ของโต้ง หญิงใจดีที่เข้าใจจิตใจของลูก รวมทั้งป้าสำเริงและพี่สาว หญิงชราใจดี ที่พาเก่งและโต้งเที่ยว ชอบเล่านิทาน เขาเหล่านี้ล้วนมีเสน่ห์ ในความใสซื่อ บริสุทธิ์ จริงใจ มองโลกในแง่ดี สมกับคำว่าสยามเมืองยิ้มแบบที่ไม่ต้องเสแสร้งใดๆ บทสนทนาที่อาจดูซื่อ และเชยในสายตาคนกรุง กลับดูจริง และน่าเอ็นดูในโลกของชนบทในหนังเรื่องนี้ การแสดงความรัก เกี้ยวพาราสีที่ไม่มีการประดิดประดอย อยากการเขียนโน้ตใส่กระดาษให้กัน การร้องเพลงรัก การให้เทปเพลง ล้วนดูน่ารักน่าเอ็นดู และมิได้สร้างความรู้สึกในแง่ลบใดๆ ในเรื่องเกี่ยวกับความรักร่วมเพศของตัวละครทั้งสอง แสดงให้เห็นถึงทัศนคติที่เปิดกว้างของคนชนบทต่อเรื่องนี้ผ่านมุมมองของคนที่เติบโตในจังหวัดขอนแก่นอย่างอภิชาติพงศ์

นักวิจารณ์หลายคนพยายามที่จะตีความ และวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเปรียบหนังทั้งสองส่วนเป็น หยินกับหยาง โลกทางกายกับโลกทางจิต รูปธรรมกับนามธรรม จิตสำนึกและจิตใต้สำนึก ฯลฯ ซึ่งออกมาเหมือนและแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย แต่นี่เป็นเสน่ห์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของภาพยนตร์อภิชาติพงศ์ ผู้ชมมีอิสระที่จะสัมผัสผ่านประสบการณ์การดูหนังของเขาด้วยการผสมผสานประสบการณ์ชีวิตของตนเองเข้าไปด้วย ฉะนั้นการสัมผัสหนังของอภิชาติพงศ์ของ

ผู้ชมแต่ละคนจะมีความแตกต่างกันออกไป เสมือนการดูหนังและดูตนเองไปด้วยในเวลาเดียวกัน นักวิจารณ์หลายคนตื่นเต้นกับประสบการณ์วิธีการดูหนังแปลกใหม่เช่นนี้

สุขเทพ สันธุ (Sukhdev Sandhu) จากหนังสือพิมพ์ เดอะเทเลกราฟ (The Telegraph) ของอังกฤษ ได้บรรยายถึง "สัตว์ประหลาด" ไว้ว่า

> "...ผมไม่สามารถรับประกันได้ว่า ผมเล่าเรื่องย่อของ Tropical Malady ได้อย่างถูกต้อง แต่ผมรู้สึกว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ลักพาสมองส่วนที่เป็นความสามารถในการใช้เหตุผลของผมไปแล้ว และผมได้ก้าวผ่านประตูที่นำไปสู่จักรวาลใหม่ในทางภาพยนตร์ ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้เต็มไปด้วยรายละเอียด และไม่มีความประนีประนอม โดยมีทั้งความน่าสะพรึงกลัวและน่าหลงใหลในเวลาเดียวกัน... " (Sandhu. 2004: Online)

ปีเตอร์ แบรดชอว์ (Peter Bradshaw) ได้เขียนลงในหนังสือพิมพ์ เดอะการ์เดียน (The Guardian) ของอังกฤษ ไว้ว่า

> "...หนังไทยเรื่อง "สัตว์ประหลาด" หรือ "Tropical Malady" ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล คือ การทดลองทางด้านภาพและทางด้านการเล่าเรื่องที่โดดเด่นอย่างมาก ภาพยนตร์เรื่องนี้เริ่มต้นเรื่องด้วยการไม่เร้าอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม เหมือนกับภาพยนตร์เอเชียยุคใหม่ที่เราคุ้นเคยกันดี ... ฉากสุดท้ายของหนังเป็นฉากที่ทำให้นึกถึง Apocalypse Now (1979) เนื่องจากฉากนี้มืดมากและแทบไม่มีเสียงใดเลยในฉากนอกจากความเงียบ แต่ฉากนี้ของ Tropical Malady มีการเล่นกับภาพหลอนและเล่นกับความมืดด้วย Tropical Malady จึงเป็นภาพยนตร์ที่งดงาม และแปลกประหลาด ... ...ภาพยนตร์ทุกวันนี้ ถูกครอบงำไปด้วย วิธีการเล่าเรื่องแบบคลาสสิกยึดพื้นที่ เสียจนใครก็ตามที่กล้าที่จะแตกต่าง ฉีกตัวออกมาจากรูปแบบเดิมๆ ด้วยการดึงศักยภาพที่ไม่เคยถูกใช้ของสื่อชนิดนี้ออกมา ย่อมเสี่ยงที่จะถูกกระแนะกระแหนค่อนขอด ปีเตอร์ กรีนอเวย์ (Peter Greenaway) กล่าวเอาไว้ว่า ภาพยนตร์ต้องแยกตัวเองออกจากความโบราณของการละครในศตวรรษที่19เสียที ไม่ว่าเขาจะพูดถึงหรือไม่นั้น ขณะนี้ก็ไม่มีภาพยนตร์เรื่องไหนที่จะท้าทายขนบการเล่าเรื่องแบบคลาสสิกได้อย่างขี้เล่นและเย้ายวนได้เท่ากับ "สัตว์ประหลาด "อีกแล้ว... " (Bradshaw. 2005: Online)

วิธีการและโครงสร้างการเล่าเรื่องของอภิชาติพงศ์มีความโดดเด่นเป็นพิเศษเสมอ "สัตว์ประหลาด" มีโครงสร้างแบ่งหนังออกเป็นสองส่วน คล้ายๆ กลับ "สุดเสน่หา" แต่ในสุดเสน่หานั้นยังเป็นเรื่องราวต่อเนื่องกันตามปรกติ แต่ในทั้งสองส่วนของสัตว์ประหลาดนั้น เหมือนฟิล์มคนละม้วนหรือหนังคนละเรื่องอย่างเห็นได้ชัด อภิชาติพงศ์ได้ใช้นักแสดงหลักคนเดิมคือ ศักดิ์ดา แก้วบัวดี และ บัลลพ ล้อมน้อย ในทั้งสองเรื่อง แต่ในเรื่องส่วนหลังนั้น ดูเหมือนอภิชาติพงศ์ได้ลบความทรงจำทั้งหมดที่เกิดขึ้นในหนังช่วงแรกออกไป และวางตัวละครไว้ในบริบทใหม่ในอีกโลกหนึ่ง บรรยากาศอบอุ่นของ

เมืองในชนบทในตอนแรก ช่างแตกต่างกับป่าลึกลับและมืดมิดเต็มไปด้วยวิญญาณประหลาดในตอนที่สองราวฟ้ากับดิน ในสองเรื่องที่แตกต่าง ได้ควบรวมและขมวดความหมายสื่อถึงแก่นเรื่องเกี่ยวกับจิตวิญญาณ ความรัก สัญชาตญาณดิบของมนุษย์ ไว้ได้อย่างเกรี้ยวกราดและทรงพลัง โรคร้ายในฤดูร้อนตามชื่อภาษาอังกฤษ หรือสัตว์ประหลาด ในชื่อไทย ของอภิชาติพงศ์หมายถึงอะไร การมีความรัก ความแปลกแยกของการเป็นเพศที่สาม การสูญเสีย ความยึดติด หรือความทุกข์ และความพยายามที่จะหลุดพ้นตามหลักศาสนาพุทธ ใครจะตีความหมายไปเป็นอะไรได้บ้าง คงไม่มีอะไรผิด เพราะนี่เป็นการทำหน้าที่ภาพยนตร์เพื่อศิลปะของอภิชาติพงศ์ได้อย่างครบถ้วนแล้ว

ออกฉายครั้งแรกในสายการประกวด ที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส ครั้งที่ 57 ประจำปี 2004 และได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักในหมู่ผู้ชม และนักวิจารณ์ ภาพยนตร์ได้รับรางวัล Prix du Jury (Jury Prize - ขวัญใจกรรมการ) ซึ่งมีเควนติน แทรันติโนเป็นประธาน นับเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้เข้าประกวดในสายหลัก และได้รับรางวัลใหญ่ ภาพยนตร์สัตว์ประหลาด มีโอกาสได้เข้าฉายในประเทศไทยแบบจำกัดโรง เป็นเวลา 10 วัน

จะเห็นได้ว่า แม้จะประสบความสำเร็จในเวทีต่างประเทศค่อนข้างสูง ถึงขั้นได้รางวัล Jury Prize จากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ประจำปี 2004 การตอบรับที่มีต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ภายในประเทศกลับแตกออกเป็นสองฝ่ายอย่างชัดเจน กล่าวคือมีกลุ่มคนที่หลงใหลได้ปลื้มชื่นชมหนังอย่างเลิศเลอจากกลุ่มนักวิจารณ์ภาพยนตร์ กลุ่มคนที่ผิดหวังอย่างรุนแรงเพราะไม่สามารถ 'รับ' และ 'สนุก' ไปกับหนัง โดยเฉพาะสื่อมวลชน และคนมีชื่อเสียง(ผู้ที่มีอำนาจในการสื่อสาร)ในประเทศไทย ที่แม้จะดีใจและคุยอวดได้กับการที่ภาพยนตร์ไทยได้รางวัลทรงเกียรติจากต่างประเทศ แต่ส่วนใหญ่จะพูดถึงหนังในทำนองว่า 'เข้าใจยาก' 'ลึกลับ' 'ต้องปีนกระไดดู' หรือ'เป็นหนังที่ทำให้คนต่างชาติดู ไม่เหมาะกับคนไทย' ซึ่งส่งผลต่อการตัดโอกาสประชาสัมพันธ์และจำนวนการเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ที่จำกัดมาก ทำให้คนไทยในประเทศจำนวนเพียงน้อยนิดที่มีโอกาสได้สัมผัสกับภาพยนตร์ของเขาหรือรู้จักชื่อของอภิชาติพงศ์ เบเนดิค แอนเดอร์สัน [5] (Benedict Anderson) ได้เขียนบทความวิเคราะห์การตอบรับภาพยนตร์เรื่อง 'สัตว์ประหลาด' ในประเทศไทย โดยยกตัวอย่างกรณีศึกษาจากภาพยนตร์สารคดีล้อเลียนขนาดสั้น (Mockumentary) ที่ชื่อว่า 'รุมกัดสัตว์ประหลาด' (2549) โดย อลงกต ที่พาคนต่างจังหวัดเข้ากรุงเทพมาชม สัตว์ประหลาด ที่สมาคมฝรั่งเศสจัดฉาย แล้วสัมภาษณ์ความคิดเห็นของพวกเขา และพบว่าเขาเหล่านั้นก็ชม 'สัตว์ประหลาด'ด้วยความสนุกสนาน และสามารถติดตามได้ โดย

[5] ศ.ดร.เบเนดิก แอนเดอร์สัน อาจารย์ทางด้านรัฐศาสตร์ เชี่ยวชาญทางด้านการศึกษาระหว่างประเทศและศาสตราจารย์กิตติคุณแห่งคณะการปกครอง มหาวิทยาลัยคอร์แนล (Department of Government, Cornell University) สหรัฐอเมริกา

มิได้รู้สึกว่าดูยากแต่อย่างใด ด้วยสายตาชาวต่างชาติที่ศึกษาเกี่ยวกับเอเชียตะวันออกมาเป็นเวลานาน แอนเดอร์สันได้วิเคราะห์ว่า

> "การที่สื่อและคนกรุงเทพฯ บอกว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้เข้าใจยาก นั่นเป็นเพราะ พวกเขาในสถานะเป็นคนชั้นกลางในเมืองหลวง มีรสนิยมในการดูภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องราวของคนแบบพวกเขาเอง (ชนชั้นกลางเชื้อสายจีน) คนบ้านนอกหรือชาวบ้านในภาพยนตร์มักไม่ใช่ตัวเอก และเป็นเพียงตัวประกอบหรือเป็นสีสันในเรื่องเท่านั้น ถ้าตัวเอกเป็นคนต่างจังหวัด แต่อย่างน้อยต้องมีหน้าตาที่ดูดี ผิวขาว เป็นดารามาแสดง เรื่องราวของคนในชนบทเป็นวัฒนธรรมที่แตกต่างและอยู่คนละระดับ ถือเป็นเรื่องห่างไกลตัวสำหรับพวกเขา การตอบรับสัตว์ประหลาดของพวกเขาปรากฏออกมาว่า เป็นเรื่องเข้าถึงได้ยาก แต่ในทางกลับกัน คนชนบท คนเคยมีโอกาสใช้ชีวิตในชนบท ป่า หรือคุ้นเคยกับป่า นักวิจารณ์ นักวิชาการภาพยนตร์ หรือ นักดูหนังที่คุ้นเคยกับ ภาพยนตร์แบบ World Cinema เท่านั้น ที่จะชื่นชอบหนังเรื่องนี้" (Anderson. 2009: 158)

เราอาจพอจะสันนิษฐานได้ว่า สาเหตุที่ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ขายคนไทยไม่ค่อยได้ เพราะมีความเป็นไทยแบบชาวบ้านมากเสียจนแทบจะเรียกได้ว่าหนังบ้านนอก ที่ดูเหมือนเหมาะจะเอาไปฉายกลางแปลงมากกว่าฉายในโรงหนังซีนีเพล็กซ์กลางกรุง ซึ่งความเป็น 'ไทย'ลักษณะนี้อาจจะมากเกินไปกว่าที่คนไทยชั้นกลาง (ซึ่งเป็นกลุ่มลูกค้าหลักของโรงภาพยนตร์) ในเมืองส่วนใหญ่จะรับได้และคุ้นเคยกับมัน ความไม่ถูกรสนิยมของคนดูกลุ่มนี้ กลับไปตัดโอกาสการเข้าถึงภาพยนตร์ของคนกลุ่มอื่นที่ถ้ามีโอกาสได้สัมผัสภาพยนตร์เรื่องนี้ พวกเขาน่าจะสนุกไปกับมันได้ ซึ่งถือเป็นเรื่องที่น่าเสียดายยิ่งนัก

> สิ่งที่อภิชาติพงศ์พูดบ่อยๆ ก็คือ เขาอาจไม่แคร์คนดู แต่เขาไม่ดูถูกคนดู ทำไมต้องมีการจำกัดทางเลือกของผู้ชมว่า "คนไทยต้องดูหนังแบบนี้ คนไทยพร้อมหรือไม่พร้อมกับหนังแบบไหน " เขาเชื่อว่าถ้าศิลปินทำหนังแบบที่เป็นตัวเองมากที่สุด มันย่อมไปถึงกลุ่มคนดูของมัน พิสูจน์ได้จากกลุ่มคนดูของเขาที่มากขึ้นเรื่อยๆ เมื่อเปรียบเทียบกับหลายปีก่อน รวมทั้งรางวัลต่างๆ (โดยเฉพาะรางวัล Jury Prize จากเทศกาลหนังเมืองคานส์ที่ สัตว์ประหลาด ได้รับ) ก็เป็นโฉนดยืนยันพื้นที่ในวงการหนังระดับโลก (ไกรวุฒิ จุลพงศธร. 2550: สารคดีออนไลน์)

แสงศตวรรษ

แสงศตวรรษ (2549) Syndrome and a Century) (2006), 35 ม.ม. , สี, สัดส่วนภาพ 1:1.85, เสียง Dolby SRD, 105 นาที ไทย/ออสเตรีย/ฝรั่งเศส, ระบบที่ฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

แสงศตวรรษ เป็น Project ชื่อ New Crowned Hope ซึ่งเป็นโปรเจคที่ทำเพื่อร่วมรำลึกในวาระ ครบรอบ 250 ปี ของ โมสาร์ท คีตกวีชื่อดังชาวออสเตรีย โดยโจทย์ของหนังไม่ใช่การสร้างภาพยนตร์ที่มีดนตรีของโมสาร์ทประกอบ หรือสร้างภาพยนตร์อัตชีวประวัติของโมสาร์ท แต่เป็นการสร้างภาพยนตร์ที่ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีของโมสาร์ท โดย อภิชาติพงศ์ เป็นหนึ่งในผู้กำกับที่ได้รับเลือกร่วมกับผู้กำกับจาก ปารากวัย อิหร่าน ชาด ไต้หวัน และ อินโดนีเซีย โดยเขาได้เลือกที่จะนำเสนอภาพยนตร์เรื่องนี้ถึงความทรงจำ โดยที่มองว่า ชีวิตมนุษย์คือความมหัศจรรย์อย่างหนึ่งของโลก โดยจะเน้นไปที่หัวใจของ The Magic Flute (เพลงของโมสาร์ท) ความเปลี่ยนแปลงของโลก การมองไปในอนาคต โดยเขาเลือกที่จะนำเสนอภาพยนตร์ที่เรียบง่ายเกี่ยวกับชีวิตในโรงพยาบาลเพื่อเป็นการอุทิศแด่พ่อแม่ผู้ให้กำเนิด ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงพูดถึงสิ่งดีๆ ในชีวิตที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพ่อแม่ของผู้กำกับซึ่งเป็นแพทย์ทั้งคู่ ภาพยนตร์จะให้ความสนใจกับรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ของชีวิต และเปรียบเทียบความงามของสถาปัตยกรรม ทั้งจากอดีต และปัจจุบัน ในแง่บวก เพื่อที่จะเน้นจินตนาการของผู้ชมถึงสิ่งที่ตามมาในอนาคต ราวกับว่าภาพยนตร์เหมือนกับแก้วเจียระไนที่สดใส ที่อุทิศให้แก่ผู้ที่ให้ชีวิตแก่ผู้สร้าง

> “ตอนยังเด็ก ผมอาศัยอยู่ในละแวกโรงพยาบาลนานถึง 12 ปี พ่อแม่ของผมที่เป็นหมอเลี้ยงพวกเราพี่น้องในบ้านพัก ของโรงพยาบาลเล็กๆ ที่ทั้งคู่ทำงาน แม่ชอบพาผมไปที่ทำงาน ซึ่งเป็นห้องทึมๆ ที่หันหน้าไปทางแผนกคนไข้เด็ก แล้วห้องนี้ก็กลายมาเป็นสนามเด็กเล่นของผม มันเป็นสถานที่ที่ผมจะใช้จ้องมองผู้คนใกล้ๆ กันคือบึงน้ำที่คนไข้กับญาติๆ ที่ตามมาเฝ้าไข้จะพากันให้อาหารปลา และถ้ามองผ่านทางหน้าต่างห้องออกไปก็จะเห็นคนนั่งท่ามกลางแสงแดด กินข้าวและนอนหลับกันอยู่ตามทางเดินระหว่างตึก... เมื่อนึกย้อนกลับไป ผมรู้สึกเหมือนว่าทุกอย่างเกิดขึ้นเชื่องช้า ราวภาพสโลว์โมชั่น ไม่นานมานี้ผมกลับไปที่โรงพยาบาล แล้วก็พบว่าตัวเองหลงทาง ทุกอย่างเปลี่ยนแปลงไปหมด พื้นที่ที่ผมคุ้นเคยหายไปเสียแล้ว ในฐานะคนทำหนัง ผมเคยรู้สึกตื่นเต้นกับพื้นที่ของเมืองเล็กๆ และภูมิทัศน์ของมัน แต่ผมไม่เคยนึกถึงจริงจังเกี่ยวกับที่ซึ่งครอบครัวผมเคยอยู่มาก่อน ตอนนี้บ้านเกิดของผมเปลี่ยนแปลงรวดเร็ว มันกลายเป็นเหมือนกรุงเทพฯ มากขึ้นเรื่อยๆ และความทรงจำของผมที่มีต่อพื้นที่ที่หายไปก็ยิ่งเลือนลาง ขณะที่กระแสโลกาภิวัตน์กำลังชัดกระทบวิถีชีวิตและวิธีการทำหนัง ความปรารถนาของผมในการทำสิ่งรำลึก ถึงเรื่องส่วนตัวอย่างแท้จริงก็ยิ่งรุนแรงขึ้น ” (อภิชาติพงศ์ เขียน “แถลงการณ์ก่อนถ่ายทำ ” ไว้ในปี พ.ศ.2548 (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2550: 271-272)

เรื่องย่อภาพยนตร์

เริ่มต้นจากเรื่องเล่าอีกเรื่องหนึ่ง จากความทรงจำของหมอสองคน ที่โรงพยาบาลแห่งหนึ่ง หมอที่เป็นพ่อและแม่ของอภิชาติพงศ์ จากนั้นจึงค่อยๆ กลายเป็นเรื่องเล่าอีกเรื่องหนึ่งของคุณหมอสาวในโรงพยาบาลชุมชนแห่งหนึ่ง ที่กำลังสัมภาษณ์คุณหมอคนใหม่ที่เข้ามาทำงาน เป็นวันแรก เธอกำลัง

ถูกจีบจากเพื่อนร่วมงานอีกคนหนึ่ง เสร็จจากสัมภาษณ์ เธอเข้าไปตรวจรักษา พระรูปหนึ่ง ซึ่งมีเรื่องเล่าของตัวเองเกี่ยวกับวิญญาณไก่ พระหนุ่มที่มาด้วยกันไปทำฟัน และเล่าเรื่องสมัยยังไม่บวชให้หมอฟันฟัง และหมอฟันก็เล่าเรื่องตัวเองด้วยเช่นกัน ย้อนกลับมาที่คุณหมอสาว เธอเองก็มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับเกษตรกรหนุ่มและกล้วยไม้เรืองแสงของเขา ก่อนที่เรื่องทั้งหมดจะไปผุดบังเกิดอีกครั้งคล้ายคลึงกับเรื่องแรกแต่เกิดในโรงพยาบาลในกรุงเทพฯ ผ่านอีกมุมมองหนึ่ง ไหลเวียน ย้อนทวน ถอยหลังและเดินไปข้างหน้า เรื่องเล่าบางเรื่องเปลี่ยนมุมมอง บางเรื่องบังเกิดซ้ำ บางเรื่องก็เกิดขึ้นใหม่ แต่ในความต่างนั้นกลับมีนัยยะที่ล้วนแต่มีความหมายทั้งสิ้น

ห้วงความทรงจำที่ 1

ความงามของอาชีพแพทย์ ในความทรงจำของแพทย์หญิง ที่ทำงานที่โรงพยาบาลชุมชนเล็กๆ แห่งหนึ่งภาพยนตร์เริ่มด้วยชีวิตประจำวันของแพทย์หญิงเตย ที่ต้องสัมภาษณ์นายแพทย์หน่องแพทย์ทหารที่มาฝึกงาน ขณะเดียวกันแพทย์หญิงเตยก็ได้มีชายหนุ่มคนหนึ่งชื่อ โต๋ มาเฝ้าติดตามที่โรงพยาบาล เขาเอาของฝากมาให้เธอและพยายามเอาใจเธออย่างเขินอาย เช้าวันนั้น แพทย์หญิงเตยได้มาตรวจโรคให้กับพระสูงอายุที่มากับพระผู้ติดตาม ชื่อว่าพระศักดิ์ดา เธอมีความประหลาดใจอย่างมากต่ออาการของหลวงตา ผู้มีอาการเจ็บขาอย่างประหลาด ท่านเชื่อว่าเกิดจากการต้องชดใช้กรรมที่ท่านได้ทำกับฝูงไก่ที่หมู่บ้าน

ในเวลาต่อมาพระหนุ่มศักดิ์ดาได้รับการขูดหินปูนที่แผนกทันตกรรมโดยทันตแพทย์ชื่อเปิ้ล บรรยากาศเป็นไปอย่างปลอดโปร่ง ทั้งสองคุยกันราวกับว่ารู้จักกันมานาน เปิ้ลได้กล่าวว่านอกจากเขาจะเป็นทันตแพทย์แล้ว เขายังเป็นนักร้องมืออาชีพอีกด้วย และเขาก็ร้องเพลงให้พระศักดิ์ดาฟังอย่างไพเราะ

ตอนสายในวันเดียวกันนั้น โต๋ได้สะกดรอยตามแพทย์หญิงเตยและสารภาพรักกับเธอ เขาขอหมั้นกับเธออย่างตรงไปตรงมา เธอได้เล่าเรื่องชายคนหนึ่งที่เธอกำลังดูใจอยู่ที่ชื่อ หนุ่ม เป็นเจ้าของฟาร์มกล้วยไม้ที่มาออกงานเกษตรแฟร์ แพทย์หญิงเตยเล่าเรื่องการไปเยี่ยมฟาร์มกล้วยไม้ของหนุ่มที่ต่างจังหวัดให้โต๋ฟังว่า เธอได้ไปทานข้าวกลางวันกับเขาที่ริมเขื่อนพร้อมกับพนักงานที่ฟาร์มของเขาชื่อเจนจิรา หญิงวัยกลางคนที่มีขาพิการ เธอสนิทกับเจนจิราอย่างรวดเร็วและได้คุยเรื่องชีวิตกันอย่างสบายๆ ที่ฟาร์มกล้วยไม้แห่งนั้น เจนจิราเล่าเรื่องปรากฏการณ์มหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นที่ฟาร์มในวันที่เกิดสุริยุปราคาเบื้องบนแสงอาทิตย์ค่อยๆ ถูกบดบังด้วยเงาเสี้ยววงกลม เจนจิราแนะนำให้เธอมีแฟนและสอนวิธีดูผู้ชาย ซึ่งจะต้องเข้าไปดูที่ห้องทำงาน

กลางดึกหลังจากที่ทันตแพทย์เปิ้ลกลับจากการร้องเพลง เขาได้เข้ามาพูดคุยกับพระศักดิ์ดาในโรงพยาบาล โดยเล่าเรื่องน้องชายที่เสียชีวิตที่หน้าตาคล้ายกับพระศักดิ์ดาให้พระศักดิ์ดาฟัง และ

จากนั้นเขาก็มอบซีดีเพลงรักให้แก่พระศักดิ์ดาพระศักดิ์ดาเดินหายเข้าไปในความมืดของโรงพยาบาล ทันตแพทย์เปิ้ลเดินตามพระศักดิ์ดา และเดินเข้าไปในห้องทำงานของเขาในโรงพยาบาล

ห้วงความทรงจำที่ 2

มีการย้อนการแสดงของเรื่องราวจากห้วงความทรงจำที่ผ่านมา โดยมีการแสดงคล้ายครึ่งแรก ณ สถานที่ใหม่ คือโรงพยาบาลในเมือง ซึ่งเป็นโรงพยาบาลที่ใหญ่โตและเต็มไปด้วยเครื่องมือที่ทันสมัย ภาพยนตร์ที่เริ่มต้นด้วยการสัมภาษณ์แพทย์ทหารที่มาฝึกงาน คือ นายแพทย์หน่อง ขณะเดียวกันแพทย์หญิงเตยก็ได้มีชายหนุ่มคนหนึ่งชื่อโต๋มาเฝ้าติดตามเธอที่โรงพยาบาลแห่งนี้ด้วย

เช้าวันนั้นเธอได้พบกับหลวงตาและพระศักดิ์ดาอีกเช่นเคย เหมือนกับเป็นความทรงจำที่ย้อนอดีต หรือราวกับภาพยนตร์ที่ถูกเล่นซ้ำ พระศักดิ์ดาได้รับการขูดหินปูนโดยทันตแพทย์เปิ้ลอีกครั้ง ขณะเดียวกันโต๋ได้เอาผ้าไหมมาให้แพทย์หญิงเตย เธอได้ขอบคุณเขาอย่างสุภาพแต่เธอไม่รู้จะบอกเขาอย่างไรดีว่าเธอไม่ได้ชอบเขา

อีกมุมหนึ่งของโรงพยาบาล นายแพทย์หน่องได้เรียนรู้โรงพยาบาลใหม่ เราติดตามการทำงานของเขา และความงามของสถาปัตยกรรมที่ทันสมัย มีการแข่งขันกีฬาสีที่โรงพยาบาล ดังนั้นเขาจึงมักพบเห็นนักกีฬาที่ใส่เสื้อหลากสีเดินไปมา นายแพทย์หน่องตัดสินใจไปเยี่ยมเพื่อนที่แผนกกายภาพบำบัดทั้งคู่ได้คุยกับพยาบาลหญิงและคนไข้ที่มารักษาอย่างน่าสนใจ เพื่อนของนายแพทย์หน่องนำเขาไปชั้นใต้ดินซึ่งเป็นห้องผลิตอุปกรณ์ขาเทียม ซึ่งเป็นแผนกที่งานสถาปัตยกรรมที่ลึกลับงดงาม และภายในห้องเต็มไปด้วยคนพิการที่กำลังทดสอบอุปกรณ์ขาเทียม นายแพทย์หน่องได้พบกับแพทย์หญิงวัยใกล้เกษียณที่แอบมาดื่มเหล้าในห้องใต้ดิน เนื่องจากเธอเกิดความประหม่าที่ต้องออกโทรทัศน์ ในขณะเดียวกันพวกเขาก็พยายามรักษาเด็กวัยรุ่นคนหนึ่งซึ่งมีปัญหาทางสมอง เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีอารมณ์ขันและลึกลับในเวลาเดียวกัน

จนกระทั่งเย็น คู่รักของนายแพทย์หน่องชื่อ จอย ได้มาหาที่โรงพยาบาล ทั้งคู่จูบกันและคุยกันเบาๆ ถึงเรื่องอนาคตที่ริมหน้าต่าง เธอกำลังจะจากเขาไปทำงานที่อื่น ความสัมพันธ์ของทั้งคู่กำลังจะจบลง แต่ก็ไม่มีใครเอ่ยถึงมันตรงๆ ภายนอกดวงอาทิตย์กำลังจะลับขอบฟ้า สาดแสงสีส้มทั่วโรงพยาบาล ผู้คนกำลังออกกำลังกายที่สวนสาธารณะ คู่รักที่พยายามจะรักษาความทรงจำดีๆ ไว้ตลอดกาล (สนธยา ทรัพย์เย็น. 2551: 268)

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

ในบรรดาภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นทั้งหมด แสงศตวรรษน่าจะเป็นหนังที่เข้าถึงได้ง่ายที่สุด ดูเผินๆ จากแถลงการณ์ก่อนถ่ายทำ ภาพยนตร์เรื่องนี้เหมือนจะเป็นบันทึกความทรงจำวัยเด็กของผู้กำกับฯ แต่มันมิได้เป็นเพียงบันทึกความทรงจำธรรมดาๆ ทั่วไปแน่นอน ด้วยความที่มันได้รับการสร้างสรรค์จากศิลปินอย่างอภิชาติพงศ์ ภาพยนตร์ได้ถ่ายทอดความทรงจำของพ่อ

แม่ที่ถ่ายทอดมาสู่ลูก และลูกก็ได้นำมาถ่ายทอดต่อ พร้อมทั้งยังผสมผสานความทรงจำของตนเองและคนรอบข้าง แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลง และกาลเวลาที่ทำให้ความทรงจำค่อยๆ เลือนลางไป ความเหมือนและความต่างของโลกในอดีตและโลกที่อยู่ในปัจจุบัน นี่คือแกนหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้

โครงสร้างการเล่าเรื่องในแสงศตวรรษนี้ มีความชัดเจนและโดดเด่นมากอีกเช่นกัน ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นหนึ่งในไตรภาคของอภิชาติพงศ์ที่มีโครงสร้างแบ่งออกเป็นสองส่วนอย่างชัดเจน ในกลุ่มเดียวกับ สุดเสน่หา และ สัตว์ประหลาด แม้จะถูกแบ่งเป็นสองส่วนเหมือนกัน ความหมายที่สื่อมาก็ยังมีความแตกต่างและทำหน้าที่ได้น่าสนใจไม่แพ้กันเลยทีเดียว ทั้งสองส่วนในแสงศตวรรษทำหน้าที่เป็นเหมือนกระจกเงาสะท้อนซึ่งกันและกัน เหตุการณ์คล้ายๆ กัน บทสนทนาที่เกือบจะเหมือนกัน และเกิดใน 2 บริบทคือโรงพยาบาลเหมือนกัน ต่างกันที่เวลาอดีตกับปัจจุบัน ความเชยกับความทันสมัย และสถานที่เป็นชนบทกับในเมืองหลวง

อภิชาติพงศ์เล่นกับภาษาภาพที่เป็นระบบ (Structuralism) อย่างมากในภาพยนตร์เรื่องนี้ ตั้งแต่การคัดเลือกสถานที่ถ่ายทำ การวางเฟรมภาพ (Framing) การจัดวางภายในภาพ (Blocking) การเคลื่อนกล้อง (Camera Movement) การจัดแสง (Lighting) การจัดองค์ประกอบศิลป์ (Art Direction) รวมไปถึงการทำสตอรี่บอร์ด ได้รับการวางแผนไว้อย่างละเอียดลออเป็นอย่างดี เพื่อจะเล่นกับมุมมองของโลกในทั้งสองบริบท และสร้างศักยภาพในการสื่อความหมายในแต่ละฉากแต่ละตอนให้ได้ประสิทธิภาพมากที่สุด ต่อไปนี้จะเป็นการยกตัวอย่างเปรียบเทียบภาพจากแสงศตวรรษ ภาพซ้ายจะเป็นภาพจากภาพยนตร์ในองก์แรก ภาพขวาจะเป็นภาพจากภาพยนตร์ในองก์ที่สอง เหตุการณ์ในทั้งสององก์มีบางตอนที่เดินคู่ขนานไปด้วยกัน บทสนทนา หรือการกระทำบางตอนเกือบจะเหมือนกัน มีความต่างเล็กๆ น้อยๆ แล้วแต่บริบทของแต่ละสังคมและยุคสมัย

ภาพ 4.1 ฉากสัมภาษณ์ในครึ่งแรก (ความทรงจำของแม่)

ภาพ 4.2 ฉากสัมภาษณ์ในครึ่งหลัง (ความทรงจำของพ่อ)

ฉากการสัมภาษณ์งานที่เป็นฉากเปิดในทั้งสองช่วงนั้น องก์แรกเปิดด้วยภาพแทนสายตาหมอหน่อง เห็นเป็นหน้าหมอเตยกำลังถามคำถาม ในองก์หลังเปิดด้วยการสัมภาษณ์ในชุดคำถามเดียวกัน แต่เป็นภาพแทนสายตาหมอเตย เห็นเป็นหน้าหมอหน่องกำลังตอบคำถาม จะเห็นได้ว่า ครึ่งแรกส่วนหนึ่งเป็นตัวแทนความทรงจำของหมอผู้หญิง (แม่ของอภิชาติพงศ์) และครึ่งหลังส่วนหนึ่งเป็นตัวแทนความทรงจำของหมอผู้ชาย (พ่อของอภิชาติพงศ์)

เมื่อตัดมาภาพกว้าง เราจะเห็นถึงบริบทของสถานที่ของหนังทั้งสองส่วน ส่วนแรกดูเป็นโรงพยาบาลชนบท (ภาพ 4.3) การตกแต่งไม่ทันสมัย มีความร่มรื่นจากต้นไม้ภายนอก มาจากความทรงจำวัยเด็กของอภิชาติพงศ์ที่วิ่งเล่นอยู่ในโรงพยาบาลจังหวัดขอนแก่น ส่วนที่สองเป็นโรงพยาบาลในเมืองกรุง (ภาพ 4.4) ตกแต่งอย่างล้ำสมัย แต่แข็งทื่อและเย็นชา ซึ่งเป็นสภาพที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

ภาพ 4.3 โรงพยาบาลต่างจังหวัด (ความทรงจำในวัยเด็ก)

ภาพ 4.4 โรงพยาบาลในกรุงเทพฯ (สภาพชีวิตในปัจจุบัน)

ภาพห้องตรวจ ขณะที่กำลังตรวจคนไข้ที่เป็นพระสงฆ์ จะเห็นได้ว่า ผู้กำกับฯได้สลับวางมุมกล้องไว้คนละด้าน บทสนทนามีโครงสร้างแบบเดียวกัน แตกต่างกันเพียงในรายละเอียดเพียงเล็กน้อย กล่าวคือ ในโรงพยาบาลต่างจังหวัด (ภาพ 4.5) บทสนทนาดูจะเปิดเผย มีความเป็นกันเองมากกว่า พระศักดิ์ดามีความเหนียมอายน้อยกว่า ในครึ่งที่สองพระศักดิ์ดาแทบจะไม่พูดอะไรเลย แสดงความรู้สึกน้อยมาก (ภาพ 4.6)

ภาพ 4.5 ฉากพระพบแพทย์ในร.พ.ต่างจังหวัด

ภาพ 4.6 ฉากคล้ายเดิม สลับมุม ในร.พ.กรุงเทพฯ

สภาพห้องทำฟันของโรงพยาบาลทั้งสอง ในโรงพยาบาลแรกทันตแพทย์ทำคนเดียว ไม่มีผู้ช่วย ไม่มีการใช้ผ้าปิดหน้าคนไข้ บทสนทนาเป็นกันเองมาก สนทนาถึงเรื่องส่วนตัว และหมอมีการร้องเพลงให้คนไข้ฟังขณะที่ทำฟันไปด้วย (ภาพ 4.7) ในขณะที่ครึ่งหลังห้องทำฟันมีลักษณะล้ำสมัยอย่างกับหลุดมาจากภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์ (ภาพ 4.8) บรรยากาศดูเย็นชา มีการใช้ผ้าปิดหน้าคนไข้ แต่คนไข้พระศักดิ์ดาพยายามเอาผ้าออกหลายครั้ง มีการเสวนาระหว่างหมอกับคนไข้น้อยมาก ทันตแพทย์มีผู้ช่วยแต่ก็แทบจะไม่มีการคุยอะไรกัน

ภาพ 4.7 ห้องทำฟันเปิดโล่ง

ภาพ 4.8 ห้องทำฟันที่ทันสมัยราวฉากจากภาพยนตร์Sci-fi

เช่นเดียวกับห้องทำฟัน วิธีการจัดวางฉากของอภิชาติพงศ์สื่อถึงความสัมพันธ์ของผู้ในทั้งสองบริบทเป็นอย่างดี ในโรงพยาบาลต่างจังหวัด หมอเตยผละจากการตรวจคนไข้กลางคันเพื่อเดินมาทวงหนี้กับภารโรงที่เดินผ่านมา (ภาพ 4.9) จะเห็นว่าในบริบทนี้ทุกคนรู้จักและมีปฏิสัมพันธ์พึ่งพาอาศัยกันอยู่ตลอดเวลา ในขณะที่ในโรงพยาบาลเมืองหลวงที่มีการตกแต่งทันสมัย ผู้คนต่างคนต่างอยู่ในโลก

ของตนเอง (ภาพ 4.10) มีการใช้โทรศัพท์มือถือ ไม่ยุ่งเกี่ยวกัน และมีปฏิสัมพันธ์ตัวต่อตัวกันน้อยมาก การจัดแสงโดยการเน้นแสงอาทิตย์อันอบอุ่นในองก์แรก และแสงสังเคราะห์จากไฟนีออนในตึกในองก์ที่สองช่วยเสริมในการสื่อความหมายนี้เป็นอันมากเช่นเดียวกัน

ภาพ 4.9 หมอเคยทวงหนี้ภารโรงหน้าตึก

ภาพ 4.10 ในห้องพักหมอและพยาบาลไม่เสวนากัน

การเคลื่อนของกล้องในภาพยนตร์ทั้งสองช่วงมีลักษณะที่ต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ในช่วงครึ่งแรกการเล่าเรื่องกล้องจะอยู่นิ่งๆ ไม่มีการเคลื่อนไหวใดๆ (ภาพ 4.11และ13) เวลาในเรื่องจะผ่านไปอย่างเชื่องช้า ในขณะเดียวกัน ช่วงครึ่งหลังกล้องจะมีการเคลื่อนไหวช้าๆ อยู่ในหลายช็อต โดยเฉพาะภาพที่จะแสดงถึงความโอ่โถงของสถานที่ กล้องจะแพนไปทั่วตึก (ภาพ 4.12 และ14) หรือสนามภายนอกอาคาร บางครั้งกล้องก็เคลื่อนไปตามทางเดินที่กว้างขวาง หรือเดินตามตัวละครไปเรื่อยๆ การถ่ายภาพในโลกสมัยใหม่นี้กล้องดูเหมือนเป็นสิ่งชีวิตที่มีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา

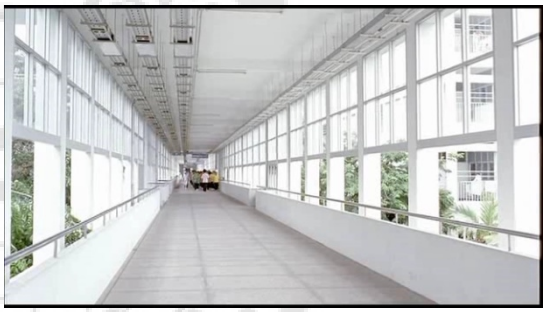
ภาพ4.11 กล้องตั้งนิ่งต่างกับภาพ 4.12 กล้องเคลื่อนที่ไปทางขวาให้เห็นความอลังการของสถานที่

ภาพ4.13 พระพุทธรูปองค์เดียวกันตั้งอยู่กลางแจ้งกล้องตั้งนิ่ง

ภาพ4.14 กล้องแทร็คไปบนราง

ในภาพยนตร์แสงศตวรรษนี้ อภิชาติพงศ์ให้แสดงให้เห็นถึงความหลงใหลทางด้านสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นพื้นฐานดั่งเดิมตอนเรียนปริญญาตรีของเขาก่อนที่จะมาเรียนภาพยนตร์ การเลือกสรรสถานที่ถ่ายทำไม่ว่าจะเป็น ห้องทำงานหมอ ทางเดินภายในโรงพยาบาลรูปแบบต่างๆ ที่อาจดูเก่า และเชยแต่สวยงามในความทรงจำ ความโล่งโปร่งสบายร่มรื่นผ่านประตู หน้าต่างของห้องทำงานและระเบียงบ้านในสวน ที่สะท้อนไปให้เห็นความสัมพันธ์ของผู้คน และอารมณ์ความรู้สึกที่เปิดเผยออกมาได้โดยง่าย สร้างบรรยากาศในระลึกถึงอดีต (Nostalgia) ในครึ่งแรกของหนัง (ภาพ 4.15, 4.17, 4.19 และ 4.21) ซึ่งมีลักษณะเกือบจะเป็นขั้วตรงข้ามกับสถานที่ในครึ่งหลังของหนัง ไม่ว่าจะเป็นทางเดินเชื่อมระหว่างตึกที่ขาวสะอาด กว้างขวาง ใหญ่โต น่าเกรงขาม แต่เย็นชา ทางเดินภายในชั้นส่วนใต้ดินของตึกที่ดูอึดอัดและลึกลับ ภาพถ่ายโรงงานอุตสาหกรรมล้ำสมัย ไร้ความอ่อนโยน และดูน่าเป็นอันตราย และห้องที่เต็มไปด้วยเครื่องจักรผลิตอวัยวะเทียมให้คนพิการที่คละคลุ้งไปด้วยกลุ่มควันประหลาด (ภาพ 4.16, 4.18, 4.20 และ 4.22)

ภาพ 4.15



ภาพ 4.16

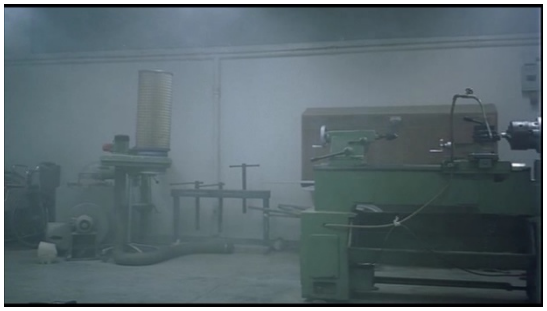
ภาพ 4.17

ภาพ 4.18

ภาพ 4.19

ภาพ 4.20

ภาพ 4.21



ภาพ 4.22

นอกจากนั้น พื้นฐานของการเป็นเด็กที่โตมาในโรงพยาบาลเนื่องจากมีพ่อแม่เป็นหมอทั้งคู่ ทำให้ในหนังยาวแทบทุกเรื่องของอภิชาติพงศ์จะต้องมาฉากที่เกี่ยวข้องกับโรงพยาบาล แสงศตวรรษถูกสร้างด้วยโจทย์ที่เกี่ยวข้องกับความทรงจำ ที่คงจะหนีไปพ้นเรื่องของหมอและคนไข้ในโรงพยาบาลนั่นเอง ในแสงศตวรรษ เราจะได้เห็นการรักษาบำบัดความเจ็บป่วยในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการทำกายภาพบำบัด (ภาพ 4.23-24) การทำธรรมชาติบำบัดอย่างการรักษาด้วยการพอกโคลนของป้าเจน (ภาพ 4.25) และพระที่ในขณะปรึกษาอาการเจ็บป่วยของตนกับแพทย์ ก็ยังมีการแจกยาสมุนไพรให้แพทย์ไปรับประทาน การรักษาด้วยความเชื่ออย่างพลังจักระของหมอผู้หญิงในห้องใต้ดิน (ภาพ 4.26) รวมไปถึงการเยียวยาทางจิตใจ หรือจิตบำบัด ด้วยการพูดคุยแลกเปลี่ยนระหว่างหมอกับคนไข้ ซึ่งในบทสนทนานั้น บางครั้งมีการแลกเปลี่ยนบทบาทระหว่างผู้รักษาและผู้ถูกรักษาอยู่เนืองๆ เช่น หมอฟันที่พยายามให้ตุ๊กตากับพระศักดิ์ดาเพื่อรักษาความรู้สึกผิดบาปในใจที่เป็นสาเหตุ ให้น้องชายตัวเองตายเมื่อตอนที่ยังเป็นเด็ก (ภาพ 4.27) หมอเตยที่คุยระบายความในใจที่มีต่อหนุ่มนักเลี้ยงกล้วยไม้กับป้าเจน (ภาพ 4.31) และการแสดงความเห็นใจของหมอหน่องกับเด็กวัยรุ่นที่ป่วยทางสมอง (ภาพ 4.28)

ภาพ 4.23 กายภาพบำบัดในบริบทของร.พ.ต่างจังหวัดภาพ

4.24 กายภาพในร.พ.เมืองหลวง

ภาพ 4.25 ป้าเจนพอกโคลนรักษาขาที่พิการ

ภาพ 4.26 หมอบำบัดคนไข้ด้วยพลังจักระ

ภาพ 4.27 ปฏิสัมพันธ์ของหมอกับคนไข้ในช่วงแรก

ภาพ 4.28 ปฏิสัมพันธ์ของหมอกับคนไข้ในช่วงหลัง

ในความเหมือนที่เกิดขึ้นในแสงศตวรรษทั้งสององก์นี้ พอจะแสดงให้ผู้ชมเห็นแล้วว่า มนุษย์ไม่ว่าจะอยู่ที่ไหน หรือยุคสมัยใดย่อมมีความปรารถนาในเรื่องความรัก และความกลัวที่จะเจ็บปวดสูญเสียคล้ายๆ กัน ในความต่างของความเป็นชนบทและเมืองหลวง ย่อมจะก่อให้เกิดการแสดงออกและปฏิกิริยาตอบสนองที่ต่างกันออกไป ในเรื่องความรักความสัมพันธ์ ในองก์แรกผู้ชมได้พบโต๋ ชายหนุ่มที่มาตามจีบหมอเตย ในองก์แรก โต๋ซื้อหมูแผ่นมาให้เป็นของกำนัล และขอหมั้นหมอเตยก่อนเวลาอาหารกลางวันแบบซื่อๆ ตรงไปตรงมา ก่อนที่จะถูกปฏิเสธพร้อมการปลอบใจจากหมอเตยในเวลาต่อมา โดยหมอเตยได้เล่าถึงความสัมพันธ์ที่ดูเหมือนจะไม่สมหวังของตนกับหนุ่มนักเลี้ยงกล้วยไม้ (ภาพ3.29) หมอเตยได้มีโอกาสคุยแลกเปลี่ยนในเรื่องความรู้สึกที่มีต่อหนุ่มอย่างเปิดเผยกับป้าเจน (ภาพ 4.31) ทั้งๆ ที่เพิ่งรู้จักกัน นอกจากนั้นผู้ชมยังได้เห็นการแลกเปลี่ยนสนทนาที่ดูจะเกินความสัมพันธ์แบบหมอและคนไข้ของหมอเปิ้ลกับพระศักดิ์ดา คุยแลกเปลี่ยนกันตั้งแต่เรื่องความใฝ่ฝันอาชีพที่จริงๆ อยากทำ (หมออยากเป็นนักร้องและพระอยากเป็นดีเจ) ไปจนถึงเรื่องเวรกรรมและชาติปางก่อน (ภาพ 4.27) หมอได้ให้ซีดีเพลงรักที่ตนร้องกับพระศักดิ์ดา ก่อนที่อยู่ๆ พระศักดิ์ดาจะเดินหาไปในความมืด(คล้ายโต้งในเรื่องสัตว์ประหลาด) ในองก์ที่สอง โต๋ให้ของกำนัลกับหมอเตยเป็นผ้าไหม (ดูมีความประดิดประดอยขึ้นมาเล็กน้อย) และได้แต่นั่งเฝ้ารอหมอเตยไปเรื่อยๆ ในครึ่งหลังนี้ผู้ชมได้สำรวจความสัมพันธ์ของหมอหน่องและจอยแฟนสาว (ภาพ 4.30) ทั้งคู่มีการแสดงความรักต่อกันโดยไม่มีการเขินอายมากนัก (เมื่อเทียบกับคู่หมอเตยกับหนุ่ม) จอยกำลังจะย้ายไปทำงานที่ชลบุรี (ภาพ 4.20) เพื่อความก้าวหน้าในอนาคต หมอหน่องดูจะไม่สนใจที่จะย้ายตามไปด้วยตามคำชวนของแฟน

สาว ทั้งคู่รู้อยู่แก่ใจว่า ความสัมพันธ์นี้อาจจะไปไม่ถึงไหน แต่ทั้งคู่ต่างไม่สามารถพูดกันออกมาตรงๆ ได้ แต่เพียงส่งสายตาให้กันด้วยความเจ็บปวด (ภาพ 4.32)

ภาพ 4.29

ภาพ 4.30

ภาพ 4.31

ภาพ 4.32

”.. แสงศตวรรษ คือการชำเลืองมองแห่งศตวรรษ (Glance of the Century) เป็นการมองเพียงแวบเดียวอยู่ 2 ครั้งครั้งแรกมองไปยังอดีตครั้งหลังมองไปยังปัจจุบันและอนาคต .. ในแสงศตวรรษพูดถึงยูโทเปียในครึ่งแรกเป็นโลกมนุษย์ในยุคที่ยังไม่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ .. คนดูมีโอกาสเฝ้าสังเกตความเหมือนและความไม่เหมือนของครึ่งแรกและหลัง .. โลกาภิวัตน์และทุนนิยมเปลี่ยนเมืองเล็กกลายเป็นเมืองใหญ่ เทคโนโลยีก้าวไกล แต่น่าแปลกไหมที่ไม่ว่ายุคสมัยจะเปลี่ยนไปอีกกี่ร้อยปี สุดท้ายมนุษย์ก็ยังเหมือนเดิม พูดเหมือนเดิม ต้องมาโรงพยาบาลเหมือนเดิม ต้องการความรักความใครเหมือนเดิม มันน่าเศร้าไหมที่สุดท้ายเราก็เปลี่ยนแค่เฟอร์นิเจอร์รอบตัว เรากลายเป็นสิ่งมีชีวิตที่ติดกับดักที่ตัวเองวางไว้ เราสร้างสิ่งรกรุงรัง และสุดท้ายมันก็ค่อยๆ กลืนกินตัวเรา .. อดคิดไม่ได้ว่าระหว่างมนุษย์ในอดีตกับมนุษย์ในปัจจุบัน (และอนาคต) ใครกันที่มีความสุขมากกว่า ? ในหนังครึ่งหลังมนุษย์กล้าแสดงความเป็นมนุษย์น้อยลง พวกเขาโดดเดี่ยว ติดอยู่กับตัวเอง ดูคล้ายเครื่องจักรที่มีเศษเสี้ยวอารมณ์เหลืออยู่ ตัวละครเด็กที่ป่วยเป็นโรคสมองติดสารพิษเป็นตัวละครที่บอกแนวคิดนี้ได้ดี..” (ไกรวุฒิ จุลพงศธร 2550: 122-123)

เมื่อเราเปรียบเทียบภาพทางซ้ายและขวา เราก็จะได้คำตอบได้ด้วยตัวเองว่า ใครมีความสุขกว่ากันระหว่างตัวละครในโลกสองบริบทนี้ ห้องทำงานหมอเตยในภาพ 4.33 มองออกไปเห็นทุ่งนาเขียวชอุ่ม ท้องฟ้ากว้างใหญ่ ในขณะที่ภาพ 4.34 ทุ่งนาสีเขียวถูกแทนที่ด้วยม่านทึบสีเดียวกันแต่หม่นหมองกว่า เมื่อตกเย็นหลังเลิกงาน โต๋มายืนฟังเพลงแบบเหงาๆ ในภาพ 4.35 ท่ามกลางงาน

เทศกาลฉากหลังที่สีสันสดใสยังดูมีความหวังอยู่ ขณะที่ในภาพ 4.36 หมอหน่องขึ้นลิฟท์กลับห้องพักแบบเหงาๆ โดดเดี่ยวมีเพียงเงาสะท้อนของตนเองเป็นเพื่อน

ภาพ 4.33

ภาพ 4.34

ภาพ 4.35

ภาพ 4.36

เมื่อเราเทียบภาพ 4.37 หมอเปิ้ล ทันตแพทย์ที่ชอบเป็นนักร้อง และภาพ 4.38 ป้านันท์ หมอที่ดื่มเหล้าย้อมใจก่อนจะต้องไปออกทีวี ทั้งสองเป็นแพทย์ที่ถูกนำเสนอภาพลักษณ์ต่างจากภาพลักษณ์ของแพทย์ที่เคยเห็นใจสื่อต่างๆ ทั่วไปอย่างชัดเจน จะเห็นว่าการจัดองค์ประกอบศิลป์ในแต่ละเฟรมของอภิชาติพงศ์ มีการตั้งใจวางโครงสร้างที่ชัดเจน ทิศทางการมองของตัวละครในเฟรม อุปกรณ์ประกอบฉาก และโทนสีที่เลือกใช้ ให้เห็นถึงความแปลกแยกของเจ้าของห้อง และห้องทำงานของตน เสื้อสีเขียวที่หมอเปิ้ลใส่ดูจะเข้ากับต้นไม้นอกหน้าต่างมากกว่าห้องทำฟันของเขาเสียอีก ด้วยหน้าตา การแต่งตัว และวัยวุฒิของหมอนันท์ที่ดูเป็นข้าราชการสูงอายุ มิได้เข้ากันอันใดกับเฟอร์นิเจอร์โลหะที่มีเหลี่ยมแข็งเย็นชา และอุปกรณ์ที่หน้าตาเหมือนหุ่นยนต์ประหลาดจากต่างดาว ที่ยืนตระหง่านอยู่เหนือซากขาเทียมทีเรียงอยู่ที่พื้น ช่างก่อให้เกิดความรู้สึกเหนือจริงอย่างประหลาด ส่วนประกอบต่างๆ ในภาพเหล่านี้สามารถสื่อความหมายและสร้างความรู้สึกได้ลุ่มลึก โดยที่ไม่ต้องมีคำบรรยายใดๆ ทั้งสิ้น

ภาพ 4.37

ภาพ 4.38

อภิชาติพงศ์ได้รับการยอมรับในความเป็นผู้กำกับประพันธกรที่น่าจับตามองที่สุดคนหนึ่งในยุคนี้ ฉะนั้นในภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขาย่อมมีลายเซ็นที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของเขา แสงศตวรรษนี้ก็หนีไม่พ้นเช่นกัน

> “การดูหนังของอภิชาติพงศ์คล้ายกับการนั่งสมาธิ มันเป็นทั้งการปล่อยวางและการควบคุมสติไปพร้อมๆ กัน สำหรับผู้ชมที่สามารถรับคลื่นความถี่ในงานของเขาได้ ช่วงเวลา 20 นาทีสุดท้ายในหนังของเขามักเป็นช่วงเวลาที่จิตนิ่งมาก นิ่งราวกับนั่งสมาธิ” (ไกรวุฒิ จุลพงศธร. 2550: 125)

ในแสงศตวรรษ จะมีช่วงของการตกอยู่ในภวังค์ หรือที่ไกรวุฒิ จุลพงศธรเรียกว่า การนั่งสมาธิ ในช่วงท้ายๆ ในทั้งสององก์ ในครึ่งแรกจะเป็นช่วงที่แอ็นท์มือกีต้าร์ของหมอเบิ้ลออกมาบรรเลงเพลงเดี่ยวกีต้าร์ จะมีการตัดต่อภาพแบบมองทาจ (Montage) สิ่งต่างๆ ไปเรื่อยๆ อย่างช้าๆ ไม่ว่าจะเป็นผู้คนเดินในตลาดนัด คนเล่นกีฬาบนลานกีฬา (ภาพ 4.39) นางพยาบาลมองมายังกล้องสร้างความรู้สึกประหลาด (ภาพ 4.41) ในครึ่งหลังช่วงท้ายก็จะมีมองทาจ (Montage) ของภาพทางเดิน ซอกมุมต่างๆ และ การก่อสร้างต่อเติมในโรงพยาบาล กลุ่มควันลึกลับในห้องใต้ดิน และปล่องควันทะมึนหรือท่อดูดวิญญาณ (ภาพ 4.44) ผู้คนหย่อนใจและคนออกกำลังกายในสวนสาธารณะ ลานแอโรบิก (คล้ายกับที่ปรากฏในสัตว์ประหลาด) รวมเป็นเวลาถึงสิบกว่านาที ช่วงนี้เองจะเป็นเวลาที่อภิชาติพงศ์ปล่อยให้ดวงจิตของคนดูของเขาล่องลอยไปไหนต่อไหนสลับกับการดึงสติให้กลับมาสู่โลกปัจจุบันอยู่เรื่อยๆ เหมือนการสะกดจิตก็ไม่ปาน

ภาพ 4.39

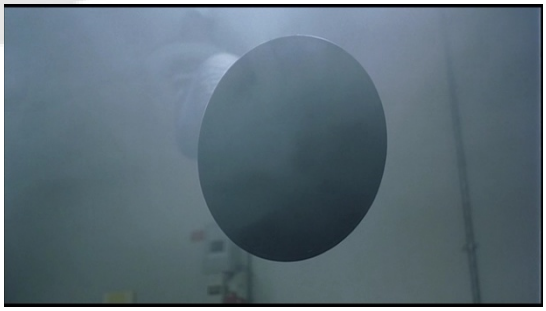
ภาพ 4.40

ภาพ 4.41

ภาพ 4.42

นี่คือประสบการณ์การดูหนังอภิชาติพงศ์ที่เกิดขึ้นเสมอ คือในการดูภาพยนตร์ในท้องตลาดทั่วๆ ไป คนดูจะปล่อยตนเองให้เข้าไปอยู่ในโลกของหนังเรื่องนั้นๆ เป็นการลืมตัวตนของตนเองไปชั่วขณะหนึ่ง แต่ในหนังของอภิชาติพงศ์นี้ หลายครั้งเขามักจะสะกิดคนดูให้รู้ตัวอยู่ว่ากำลังชมภาพยนตร์อยู่ เช่นในไตเติ้ลเครดิตต้นเรื่อง เราจะได้ยินเสียงตัวละครหมอเตยเดินไปกับเพื่อนร่วมงาน เราได้ยินการสนทนาของทั้งคู่ชัดเจน แต่ในขณะเดียวกัน กล้องมิได้ตามหมอเตยไป แต่กลับเคลื่อนไปมองยังทุ่งนาเขียวขจี ยาวนานจนเสียงหมอเตยที่คนดูยังคงได้ยินอย่างชัดเจนหยุดแสดง เปลี่ยนเป็นการคุยเล่นว่า แสดงเหมือนเดิมมาหลายเทคแล้ว ให้คนดูรับรู้โลกเบื้องหลังกล้องถ่ายหนังทางเสียงที่ได้ยิน นอกจากนั้นยังมีช็อตที่หมอนันท์กำลังรักษาพลังจักระ ที่ดูเหมือนคล้ายการสะกดจิตคนไข้ที่มีอาการผิดปรกติทางสมอง ขณะเดียวกันจู่ๆ หมอวรรณ เพื่อนของหมอนันท์ก็หันมามองกล้อง (ภาพ 4.42) จ้องคนดู อยู่พักใหญ่ เป็นการทำลายกำแพงที่4 ของโลกภาพยนตร์กลางคัน คล้ายกับช็อตกลุ่มนางพยาบาล (ภาพ 4.41) ก็ให้ความรู้สึกในการทำลายกำแพงที่4 อีกเช่นเดียวกัน อภิชาติพงศ์ดูจะสนุกกับการสะกดจิตคนดูให้ตกอยู่ในภวังค์ความคิดของตนสลับกับการปลุกคนให้ตื่นขึ้นจากโลกในภาพยนตร์ของเขาอยู่เสมอ

ภาพ 4.43



ภาพ 4.44

ที่มา: ภาพ 4.1-4.44 จากภาพยนตร์ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. (2549) แสงศตวรรษ.

อีกสิ่งหนึ่งที่มักถูกพูดถึงในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์เสมอในบทสนทนาของตัวละคร คือ แนวคิดปรัชญาแบบพุทธศาสนา ในเรื่องบาปบุญ การเวียนว่ายตายเกิด การกลับชาติมาเกิด การเกิดดับและนิพพานในแสงศตวรรษ การพูดถึงความคิดความเชื่อเหล่านี้เกิดขึ้นอยู่เนืองๆ ในทั้งสององค์หลวงตาที่มาหาหมอเชื่อว่า ที่ตนปวดขาเป็นเพราะตอนเด็กเคยหักขาไก่ นิทานที่ป้าเจนเล่าให้หมอเตยฟัง และเชื่อว่า มีใครบางคน หรือพลังบางอย่างคอยดูพวกเราอยู่ ใครทำกรรมอะไรไว้ ถูกบันทึกไว้ทั้งสิ้น ภาพที่เห็นเป็นสัญลักษณ์ของการดับไปแล้วเกิดใหม่คือ สุริยุปราคา (ภาพ 4.43) หมอเปิ้ลที่พยายามบอกพระศักดิ์ดาว่า พระคงเป็นน้องชายที่ตายไปแล้วของเขามาเกิดใหม่ และพระศักดิ์ดาที่ปฏิเสธอย่างมั่นใจว่า ชาติที่แล้วไม่ได้เกิดเป็นคน (น่าจะหมายถึงว่า ชาติที่แล้วของพระศักดิ์ดา เกิดเป็น 'เสือสมิง' ในเรื่อง "สัตว์ประหลาด") ในครึ่งหลัง เด็กวัยรุ่นที่ป่วยทางสมองก็คุยกับหมอหน่อยในเรื่องการเกิดในชาติหน้า และตอบอย่างมั่นใจที่ดูประหลาคล้ายๆ พระศักดิ์ดาว่า ชาติหน้าจะเกิดเป็นผู้ชายเพราะว่า ชาติที่แล้วก็เกิดเป็นผู้ชาย ตอนช่วงท้าย อภิชาติพงศ์ก็ยั่วล้อภาพสุริยุปราคาในครึ่งแรกด้วยภาพท่อดูดวิญญาณดำทะมึนที่ค่อยๆ ดูดกลืนมวลควันลึกลับเข้าไปอย่างช้าๆ คล้ายกับหลุมดำ (Black Hole) อันมืดมิดที่เป็นซากที่สิ้นสลายของดาวฤกษ์ที่ถึงอายุขัยแล้ว เฉกเช่นการสูญสลายของการมีตัวตน จิต วิญญาณ หรือการนิพพานนั่นเอง

การมีโครงสร้างที่เป็นระบบระเบียบชัดเจน เฉกเช่นเดียวกับบทกวีที่มีฉันทลักษณ์ลงตัวเช่นนี้ของ "แสงศตวรรษ" ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้แม้จะมีรสชาติแปลกใหม่ แต่ก็สามารถทำความเข้าใจเข้าถึงได้อย่างไม่ยากเย็นนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเทียบกับเรื่องก่อนๆ ของเขา

ปีเตอร์ แบรดชอว์ (Peter Bradshaw) นักวิจารณ์หนังขาประจำจาก เดอะการ์เดียน (The Guardian) พูดถึงแสงศตวรรษไว้ว่า

> "..หลายคนคร่ำครวญกับการสูญเสีย ศิลปินนักสร้างหนังอย่าง เบิร์กแมน (Ingmar Bergman) และ แอนโทนิโอนี่[6] (Michelangelo Antonioni) ด้วยการบอกว่า 'หนังอาร์ตได้ตายไปแล้ว' การมาถึงของหนังอย่าง 'แสงศตวรรษ' เป็นการเยียวยาความหดหู่ชนิดนี้ได้ดีที่สุด ..ถ้าคุณต้องการดูภาพยนตร์ที่ท้าทายกระตุ้นความคิด เหมือนกับได้ชมงานแสดงศิลป์ที่แสนจะประหลาดและมหัศจรรย์ที่สุดในหอศิลป์เททโมเดิร์น (Tate Modern)[7] หรือ ถ้าคุณเบื่อที่จะต้องดูหนังซ้ำซากจำเจที่มาจากฮอลลีวู้ด 'แสงศตวรรษ' น่าจะเป็นคำตอบที่คุณรอคอย.." (Bradshaw. 2007: Online)

---

[6] เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอิตาเลี่ยน ที่ได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูง เขาให้นิยามใหม่แนวคิดของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ท้าทายวิธีการเล่าเรื่องแบบดั้งเดิม และความสมจริง ผลงานที่เป็นรู้จักได้แก่ L'Avventura (1960), La Notte (1961), and L'Eclisse (1962)

[7] หอศิลป์ชื่อดังของสหราชอาณาจักร ที่รวบรวมงานศิลป์สมัยใหม่ของอังกฤษตั้งแต่ศตวรรษที่19 จนถึงปัจจุบัน รวมไปถึงงานศิลปะสมัยใหม่ระดับโลก และงานร่วมสมัยอื่นๆ อีกมากมาย

คล้ายๆ ภาพยนตร์ยาวสองเรื่องก่อนหน้านี้ของอภิชาติพงศ์ ‘แสงศตวรรษ’ มีโครงสร้างที่ไม่เหมือนใครโดยแบ่งออกเป็น 2 องก์ เนื้อหาเรื่องนี้มีความเป็นส่วนตัวสูงเช่นเดียวกับสัตว์ประหลาด แต่เรื่องนี้เป็นการผสมผสานความทรงจำของตัวเขาเองกับความทรงจำของพ่อแม่ของเขาก่อนที่ทั้งสองจะมาพบกัน และเหตุการณ์ต่างๆ ที่นำเสนอออกไปนั้นก็ไม่จำเป็นจะต้องมีการคลี่คลายใดๆ บางคนเรียกหนังแบบนี้ว่า ‘หนังไม่เล่าเรื่อง’ (Non-narrative Film) สิ่งที่ผู้ชมเก็บกลับไปอาจไม่ใช่ข้อคิดที่เป็นชิ้นเป็นอัน แต่กลับเป็นความรู้สึกที่ประทับอยู่ในใจที่มักจะทำให้หวนกลับมานึกถึง และติดอยู่กับผู้ชมไปอีกหลายวัน คล้ายความฝันที่เรากลับมาฝันถึงอีกบ่อยๆ ความพยายามในการที่จะแปลความหมายและตีความขณะที่ชมภาพยนตร์อาจจะไม่จำเป็นเสมอไป แต่จะรื่นรมย์มากเมื่อนำมาขบคิด และถกเถียงกันในวงสนทนาภายหลังมากกว่า นอกจากนั้นการสร้างความไม่เข้าใจ คลุมเครือ หรือไม่มีการอธิบายความหมายที่ชัดเจนของอภิชาติพงศ์ยังเป็นเหมือนกุศโลบายเพื่อให้ผู้รับสารขบคิดและนำไปตีความเพื่อให้เข้าใจได้ในแบบของตนเอง (ตามประสบการณ์ชีวิตของแต่ละบุคคล) และในขณะเดียวกันก็อาจทำให้ผู้รับสารเกิดการเข้าใจตนเองมากขึ้นอีกด้วย

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

นอกจากโครงสร้างที่โดดเด่นและแหวกแนวของแสงศตวรรษ นักวิจารณ์ต่างประเทศหลายคนหลงใหลในความสามัญของตัวละครหมอ พระ และคนไข้ในโรงพยาบาลต่างจังหวัด ที่ทุกคนเป็นคนธรรมดาๆ ไม่มีพระเอก นางเอกที่ต้องมีความสามารถพิเศษเก่งกว่าคนอื่นๆ ไม่มีผู้ร้ายชั่วช้าที่จะมาทำร้ายโลก ในขณะเดียวกันพวกเขาก็ดื่นเต้นไปกับความแปลกประหลาดในพฤติกรรมและวิธีคิดของพวกเขาเหล่านั้น ไม่ว่าจะเป็นการเกี้ยวพาราสี หรือบทสนทนาที่ซื่อๆ เต็มไปด้วยการขวนเขินแบบตะวันออก เช่น การขอหมั้นในช่วงพักกลางวัน การให้ซีดีเพลงแลกกับตุ๊กตาม้า พระที่สารภาพกับหมอว่าจริงๆ อยากเป็นดีเจ การอยู่ใต้ชายคาเดียวกันอย่างเป็นธรรมชาติของสิ่งที่ต่างกันสุดขั้วอย่างแนวคิดวิทยาศาสตร์และความเชื่อแบบโบราณ อย่าง พระมาหาหมอขอยา และตอบแทนด้วยการแจกยาสมุนไพรให้หมอไปทาน ความเชื่อเรื่องชาติปางก่อนของหมอฟัน และหมอที่รักษาคนไข้ด้วยพลังจักระในโรงพยาบาล และยังรวมไปถึงภาพลักษณ์ของหมอทั้งหลายที่ไม่ใคร่ได้เห็นกันนักในภาพยนตร์ บรรดาหมอในหนังเรื่องนี้ ดูเป็นมนุษย์ธรรมดาๆ มิได้วิเศษไปกว่าคนอื่นๆ หมอที่มีความรักและมีความต้องการทางเพศ หมอฟันที่ชอบเป็นนักร้อง ร้องเพลงให้คนไข้ฟังขณะทำฟันมีหมอสูงวัยแอบดื่มเหล้าในห้องใต้ดิน และยังซ่อนขวดวิสกี้ไว้ในขาเทียม

เอ. โอ. สก๊อต (Anthony Oliver Scott) จากเดอะนิวยอร์กไทมส์ บอกว่า

> “ตอนที่ดูหนังเรื่องนี้ครั้งแรก ผมถึงจุดที่พอเข้าใจการออกแบบภาพรวมของหนังเริ่มจะปรากฏออกมาให้เห็น แต่ภาพชุดตอนช่วงท้ายๆ ของท่อดูดควันในห้องใต้ดินของโรงพยาบาล และลานเต้นแอโรบิก ทำเอา

ผมตีความไปต่อไม่ถูกเลย เมื่อได้ชมภาพยนตร์อีกในครั้งต่อๆ มา ทำให้ผมกลับได้ชื่นชอบในทั้งความชัดเจนและความลึกลับภายในตัวหนัง ที่ต้อนรับคุณไปยังโลกของความธรรมดาสามัญและความแปลกประหลาดพิสดารในเวลาเดียวกัน" (Scott. 2007: Online)

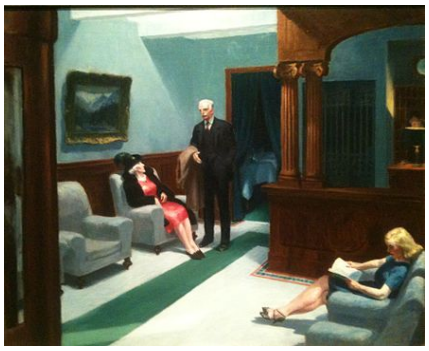
เควิน บี. ลี [8] (Kevin B. Lee) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ชาวอเมริกัน เลือกให้แสงศตวรรษอยู่ในอันดับ 4 ในบัญชีรายชื่อ 10 หนังแห่งทศวรรษของตนเอง ได้บรรยายความประทับใจที่มีต่อหนังเรื่องนี้ว่า

"อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ได้แปรเปลี่ยนความทรงจำเกี่ยวกับพ่อแม่ ที่ประกอบอาชีพเป็นแพทย์ของตนเอง ให้กลาย เป็นเมล็ดพันธุ์แห่งการเล่าเรื่อง จากนั้นเขาได้คัดแยกเมล็ดพันธุ์ดังกล่าวไปเพาะปลูกทั้งในโรงพยาบาลบ้านป่า และในโรงพยาบาลประจำเมือง เพื่อจะสำรวจตรวจสอบว่าเมล็ดพันธุ์ที่ถูกนำไปเพาะปลูกในพื้นที่อันแตกต่างจะ ผลิดอกออกผลอย่างผิดแผกจากกันเช่นไร" (มติชนออนไลน์. 2552 : Online)

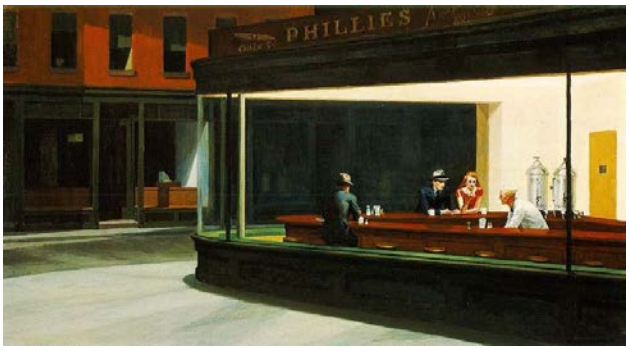
เพื่อจะอธิบายความเป็น 'แสงศตวรรษ' ของอภิชาติพงศ์ให้ผู้อ่านเข้าใจ นักวิจารณ์บางคนจะนำภาพในหนังของเขาไปเปรียบเทียบกับงานภาพเขียนของศิลปินชื่อดังอย่าง 'Hotel Lobby' และ 'Nighthawks' ของศิลปินอเมริกัน เอ็ดเวิร์ด ฮอปเปอร์ (Edward Hopper) ในแง่การจัดวางความสัมพันธ์ของมนุษย์และสถาปัตยกรรมที่แวดล้อมพวกเขา (Hilo. 2007: Online) และบางคนนำเรื่องนี้ไปเปรียบกับผลงานของผู้กำกับชั้นนำระดับโลกมากมายหลายคนอย่าง Mulholland Drive (2001) ของเดวิด ลินช์ (David Lynch) ในแง่การทับซ้อนกันของเรื่องเล่าที่พร้อมจะแตกตัวออกไปเรื่อยๆ โดยไม่จำเป็นต้องมีตรรกะ (วิวัฒน์) Elephant (2003) ของ กัส แวง แซงต์ (Gus Van Sant) ในแง่ของการใช้เทคนิกการเล่าเรื่องบางอย่างโดยเฉพาะเพื่อสื่อถึงแก่นเรื่องบางเรื่อง (McCalmont. 2009: Online) Vertigo (1958) ของอัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock) ในแง่ของการเกิดขึ้นซ้ำหรือเดจาวู (Déjà vu) ยังไม่รวมไปถึงความเกินจริงที่น่าจะได้รับอิทธิพลจากงาน Surrealist ของหลุยส์ บุนเยล (Luis Buñuel) (Hilo. 2007: Online) การเปรียบเหล่านี้เป็นความพยายามที่จะอธิบายหนังของอภิชาติพงศ์ให้เห็นภาพมากที่สุดตามประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญเหล่านี้ แต่ก็ไม่มีใครจะสามารถเลือกผลงานใดงานหนึ่งมาเทียบเคียงได้โดยรวม เนื่องจากงานของอภิชาติพงศ์ช่างแตกแต่ง และมีความเป็นตัวของตัวเองสูงมาก ปีเตอร์ แบรดชอว์ บอกว่า อภิชาติพงศ์น่าจะอยู่ในระดับชั้นเดียวกับผู้กำกับมือรางวัลอย่าง อับบาส คิรอสตามี่ (Abbas Kiarostami)ของอิหร่าน และ ไมเคิล ฮานาเก้ (Michael Haneke) จากเยอรมนี

---

[8] นักวิจารณ์ภาพยนตร์ชาวอเมริกันเชื่อสายจีน เขียนวิจารณ์ให้กับนิตยสารชั้นนำหลายแห่ง เช่น Sight & Sound, the Chicago Sun-Times, Time Out and Cineaste



ภาพ 4.45 ‘Hotel Lobby’



ภาพ 4.46 ‘Nighthawks’

ที่มา: ภาพ 4.45 Edward Hopper. (1943). Hotel Lobby ภาพ4.46 Edward Hopper. (1942). Nighthawks

‘แสงศตวรรษ ’ ออกฉายรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ. 2549 ในเทศกาลภาพยนตร์เวนิสได้รับรางวัลลำดับภาพยอดเยี่ยมจากงานเอเชียน ฟิล์มส์ อวอร์ดส์ ที่ฮ่องกง และรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม Lotus du Meuilleur Film-Grand Prix ในงานเทศกาลภาพยนตร์เอเชียโดวิลล์ครั้งที่ 9 ประเทศฝรั่งเศส

ภาพยนตร์เรื่องนี้มีกำหนดฉายในประเทศไทย ในวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2550 แบบจำกัดโรงจำนวน 2 โรง แต่ภาพยนตร์ไม่ผ่านการพิจารณาของคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์ เมื่อวันที่ 2 เมษายน และ 10 เมษายน พ.ศ. 2550 โดยมีเงื่อนไขให้ตัดฉากสำคัญออกไป 4 ฉาก ซึ่งทางคณะกรรมการชี้ว่ามีผลกระทบต่อภาพลักษณ์ขององค์กรศาสนาและองค์กรทางการแพทย์ จึงจะอนุญาตให้ฉายได้ ซึ่งอภิชาติพงศ์ ได้ตัดสินใจที่ไม่ฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ในประเทศไทย

ฉากที่ไม่ผ่านการพิจารณาจากกองเซ็นเซอร์คือ 1) ฉากพระกำลังเล่นกีตาร์ 2) ฉากหมอดื่มเหล้าในโรงพยาบาลขณะกำลังปฏิบัติหน้าที่ 3) ฉากหมอชายจูบแสดงความรักกับแฟนสาวที่แวะมาเยี่ยมที่โรงพยาบาล ก่อนจะต้องจากกันเมื่อฝ่ายหญิงต้องย้ายไปทำงานต่างจังหวัด และเกิดอารมณ์ทางเพศจนเห็นความผิดปกติของเป้ากางเกง (ในกางเกง) และ 4) ฉากพระเล่นเครื่องร่อน

ทีมงานได้ติดต่อคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์ เพื่อขอรับฟิล์มภาพยนตร์คืนเมื่อวันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2550 ปรากฏว่า คณะกรรมการฯ ไม่คืนฟิล์มภาพยนตร์ให้ โดยชี้แจงว่า จะคืนให้ก็ต่อเมื่อได้นำฟิล์มไปทำการตัดฉากทั้ง 4 ฉากทิ้งออกเสียก่อน ด้วยเหตุผลว่า หากส่งฟิล์มในสภาพสมบูรณ์คืนแก่ทีมงาน ทางทีมงานอาจถือโอกาสนำกลับมาตัดเองแล้วส่งเข้าสู่กระบวนการอุทธรณ์อีกครั้ง อันจะทำให้คณะกรรมการตรวจพิจารณาฯ มีความผิดในการปฏิบัติงานทันที (งดฉาย แสงศตวรรษ. 2550. Online)

หลังจากเหตุการณ์ไม่คืนฟิล์มภาพยนตร์ ได้มีเสียงวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์ อย่างกว้างขวาง ทั้งทางสื่อมวลชน และสังคมอินเทอร์เน็ต และผู้ไม่เห็นด้วยกับกรณีดังกล่าว นำโดย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล นิตยสารไบโอสโคป มูลนิธิหนังไทย หอภาพยนตร์แห่งชาติ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทย ได้รวมตัวกันเรียกร้องให้พิจารณากฎหมายเซ็นเซอร์ และระบบการตรวจพิจารณาภาพยนตร์ของไทย โดยเปิดให้ร่วมลงชื่อสนับสนุนผ่านเว็บไซต์ ในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2551 มีประกาศว่าผู้กำกับภาพยนตร์ได้นำภาพยนตร์นี้เข้ารับการพิจารณาอีกครั้ง ซึ่งครั้งนี้ถูกสั่งให้ตัดเพิ่มเป็น 6 ฉาก โดยอภิชาติพงศ์ใส่ฟิล์มดำแทนฉากที่โดนตัด เพื่อแสดงถึงการโดนบังคับตัดออก โดยเข้าฉายที่พารากอนซีนีเพล็กซ์ในวันที่ 10 เมษายน (ThaiFilm. 2551: Online) ปรากฏการณ์การปะทะกันทางความคิดครั้งนี้ แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของแนวคิดเก่า (Conservative) และแนวคิดใหม่ (Liberal) ในการมองสังคมผ่านงานภาพยนตร์ การต่อสู้กันทางความคิดนี้ยังคงต่อเนื่องมาตลอด จนกระทั่ง มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติ (พ.ร.บ.) ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 และมีผลบังคับใช้เมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2551 ได้เปลี่ยนจากระบบตรวจพิจารณาภาพยนตร์ มาเป็นการจัดประเภท (Film Ratings) โดยกำหนดภาพยนตร์ไว้ 7 กลุ่ม แบ่งตามช่วงอายุของผู้ชม สูงสุดคือ ภาพยนตร์ที่ห้ามผู้มีอายุต่ำกว่า 20 ปีดู (ยกเว้นผู้บรรลุนิติภาวะโดยการสมรส) แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ยังคงมีเรตภาพยนตร์ที่ห้ามเผยแพร่ในราชอาณาจักรอยู่ดี ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้สร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่รวมถึงผู้ชมจำนวนไม่น้อยไม่เห็นด้วยเป็นอย่างยิ่ง การต่อสู้ของผู้สร้างภาพยนตร์ต่อระบบการพิจารณาจากกองเซ็นเซอร์ยังคงดำเนินไป

ลุงบุญมีระลึกชาติ

ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553) Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2010), 16 ม.ม., สี. สัดส่วนภาพ 1,85:1, เสียง Dolby SRD, 113 นาที ไทย/อังกฤษ/เยอรมัน/ฝรั่งเศส/สเปน , ระบบที่ฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

‘ลุงบุญมีระลึกชาติ ’ เป็นส่วนหนึ่งของโครงการศิลปะของอภิชาติพงศ์ ที่ชื่อว่า ‘ดึกดำบรรพ์ (Primitive)’ ซึ่งตัวงานมีทั้งภาพยนตร์ขนาดยาว ภาพยนตร์สั้น ภาพนิ่ง และศิลปะจัดวาง ว่าด้วยการค้นหาความทรงจำของแผ่นดินถิ่นอีสาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของหมู่บ้านนาบัว อำเภอเรณูนคร จังหวัดนครพนม ใกล้ชายแดนประเทศลาว หมู่บ้านนี้เป็นดินแดนประวัติศาสตร์อันเป็นจุดปะทะกันระหว่างชาวบ้านกับทหารปราบปรามคอมมิวนิสต์ในเหตุการณ์เสียงปืนแตก เมื่อวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2508 ซึ่งนับเป็นการเปิดฉากต่อสู้ระหว่างกองกำลังของคอมมิวนิสต์ กับเจ้าหน้าที่รัฐอย่างเป็นทางการ

ในประเทศไทย นอกจาก 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' ยังมีหนังสั้นอย่าง 'จดหมายถึงลุงบุญมี' (The Phantom of Nabua) ที่เล่าเรื่องแตกแยกย่อยออกไป

อย่างไรก็ดี เมื่อมองแยกส่วนเฉพาะ 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' เราอาจจะมองหนังเรื่องนี้ในฐานะความทรงจำของภาคอีสานซึ่งปะปนเข้ากับ ความทรงจำของอภิชาติพงศ์ ผู้ซึ่งเติบโตในภาคอีสาน และความทรงจำของภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสื่อที่ผู้กำกับเลือกใช้ การระลึกชาติในความหมายของหนังนั้นเป็นไปได้ทั้งกว้างและลึกในขณะเดียวกันก็ แนบเป็นเนื้อเดียวกันระหว่าง ประวัติศาสตร์ ชีวิต และ เรื่องเล่า (วิวัฒน์ เลิศรัตนวงศา. 2553: Online)

อภิชาติพงศ์ได้ให้สัมภาษณ์กับยัติภังค์[9] ถึงเรื่องเบื้องหลังการสร้างลุงบุญมีไว้ครั้งหนึ่งว่า

> "ผมไม่เคยทำหนังเกี่ยวกับภาคอีสานมาก่อน และโครงการ Primitive ล้วนเกี่ยวโยงกับความทรงจำและการระลึกถึงภูมิลำเนาที่ผมเติบโต และหนังที่ผมจำได้ นั่นยังรวมถึงทัศนคติทางการเมือง Primitive คือความทรงจำจำนวนมากของภูมิภาคนี้ หมู่บ้านนาบัวที่ซึ่งผมถ่ายหนังสำหรับศิลปะติดตั้งจัดวาง (Installation) ยังเป็นพื้นที่ซึ่งเต็มไปด้วยความทรงจำมากมาย ผมเดินทางไปยังหลายเมืองในภาคอีสานก่อนจะสิ้นสุดที่หมู่บ้านนี้ และเป็นที่ซึ่งถ่ายทำหนังเรื่องลุงบุญมี โดยในหนังผมอยากจะถ่ายทอดแต่ละมุมของภูมิภาคเพื่อให้เห็นภาพได้อย่างครบถ้วน สมบูรณ์ ความคิดในการทำหนังเริ่มจากหนังสือเล่มเล็กๆ ที่ได้จากพระที่ จ.ขอนแก่นบ้านเกิดผม (หนังสือ "คนระลึกชาติ")[10] เกี่ยวกับบุญมีผู้ระลึกอดีตชาติได้ เขาเสียชีวิตไปแล้ว และผมไม่เคยมีโอกาสพบกับเขา ผมได้รับหนังสือเล่มนี้ก่อนจะทำ 'สัตว์ประหลาด' และอยากทำหนังจากหนังสือเล่มนี้มาตลอดโดยยังไม่รู้ว่าจะทำออกมายังไง ผมอยากจะผสมเรื่องส่วนตัวกับเรื่องอะไรก็ตามที่ผมจะทำ แล้วท้ายที่สุดหนังเรื่องนี้ก็กลายเป็นเรื่องของผมด้วยเช่นกัน โดยอ้างอิงเรื่องราวชีวิตของตนเข้าไปในการดัดแปลงบท จนต้องเรียกว่าเป็น การได้แรงบันดาลใจจากหนังสือ แทน" (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. 2547: สัมภาษณ์)

อภิชาติพงศ์ได้เดินทางไปหาข้อมูลของบุญมีในภาคอีสาน ตามเส้นทางริมแม่น้ำโขง เขาได้พบกับลูกชายของบุญมี 3 คน และได้พูดคุยกับคนที่เคยพบกับบุญมี แนวคิดเกี่ยวกับการระลึกชาติและการเกิดใหม่จึงค่อยๆ ก่อตัวเป็นรูปเป็นร่างขึ้นมา

อภิชาติพงศ์อธิบายว่า นอกจากหนังสือที่ภาพยนตร์ลุงบุญมีฯอิงมา ยังมีความทรงจำช่วงชีวิตที่เขาเติบโตในวัยเด็กที่ไม่ได้เกี่ยวกับเขตภาค แต่มันเกี่ยวกับบ้านในความรู้สึกแบบทั่วไป ทั้งจากละคร

---

[9] ยัติภังค์ นักเขียน นักวิจารณ์ เว็บมาสเตอร์ และหนึ่งในผู้ก่อตั้ง "เครือข่ายคนดูหนัง ลงข่าว และข้อมูลหนัง ดูแลเว็บให้กับ Popcornmag กับ เครือข่ายคนดูหนัง และเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ให้กับ Filmax

[10] หนังสือ คนระลึกชาติ ของ พระศรีปริยัติเวที แห่งวัดป่าวแสงอรุณ จ.ขอนแก่น ซึ่งเล่าเรื่องราวในชาติภาพต่างๆ ของนายบุญมี ศรีกุลวงศ์ ผู้เคยเกิดเป็นนายพราน เป็นเปรต เป็นกระบือ และเป็นโค ก่อนจะเกิดเป็นมนุษย์อีกครั้งในชาตินี้

ทีวียุค70 ซึ่งถ่ายทำด้วยฟิล์มขนาด 16 มม. การ์ตูนเล่มละบาทซึ่งสร้างมุมมองที่แตกต่าง มุมมองเรื่องผี ซึ่งยังอยู่ร่วมกับคนเป็น เขาหลงใหลเรื่องดังกล่าวและหาทางใส่มันเข้าไปในหนัง และที่มากกว่าหนังเรื่องก่อนๆ ลุงบุญมีระลึกชาติ เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์โดยตรง อภิชาติพงศ์ต้องการแสดงความเคารพสดุดี และไว้อาลัยกับภาพยนตร์ยุคเก่า ลุงบุญมีจึงมีความเป็นส่วนตัวของเขาด้วย ฟิล์มแต่ละม้วนจะมีสไตล์การแสดง จัดแสง หรืออ้างอิงทางภาพยนตร์ต่างกันออกไป หากมันล้วนสะท้อนถึงภาพยนตร์ที่กำลังจะหายตายจากไป หรืออย่างน้อยคือภาพยนตร์ยุคเก่าที่ไม่มีใครทำอีกแล้ว โดยเฉพาะการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์มซึ่งกำลังค่อยๆ หายไป เนื่องจากการพัฒนาของกล้องดิจิตัลสำหรับถ่ายภาพยนตร์ที่ก้าวหน้าไปไกลขึ้นเรื่อยๆ

เรื่องย่อภาพยนตร์

เนื้อเรื่องในภาพยนตร์ เริ่มเปิดฉากด้วยภาพของกระบือซึ่งหลุดออกจากหลักวิ่งเตลิดเข้าไปในป่าอันมืดมิด ก่อนจะถูกเจ้าของมาตามกลับบ้าน ต่อด้วยเรื่องราวของลุงบุญมีที่เดินทางกลับบ้านสวน โดยมีป้าเจนน้องสะใภ้ และโต้งหลานชายป้าเจนตามกลับมาดูแลลุงบุญมีซึ่งป่วยเป็นโรคไต และอยู่ในวาระสุดท้ายของชีวิต ณ บ้านสวนของลุงบุญมี เราได้พบกับจาย ลูกจ้างชาวลาว ที่มีหน้าที่ช่วยดูแลลุงบุญมีในการล้างไต เย็นวันนั้นเองในช่วงเวลาอาหารค่ำ ฮวย ภรรยาผีลุงบุญมีที่ตายจากไปเมื่อ 19 ปีก่อน ได้ปรากฏตัวขึ้น เหมือนการรวมญาติเพื่อเป็นกำลังใจให้กับลุงบุญมีในการเผชิญหน้ากับช่วงเวลาสุดท้ายในชาติภพนี้ บุญส่ง ลูกชายที่หายไป ซึ่งหวนกลับมาเยี่ยมในสภาพของลิงผีตาแดงก่ำ บุญส่งเล่าถึงเรื่องราวที่มาของการได้เมียเป็นลิงผี และทำให้ตัวเองหันไปใช้ชีวิตเป็นลิงอยู่ในป่า จากนั้น หนังตัดไปยังเรื่องเล่าของเจ้าหญิงผู้ซึ่งมีใบหน้าอัปลักษณ์ และแอบหลงรักกับทหารองครักษ์ เดินทางผ่านป่า แวะพักที่น้ำตก และได้พบกับปลาดุกพูดได้ เจ้าหญิงยอมทำทุกอย่างเพื่อให้มีใบหน้าที่งดงามบวงสรวงด้วยถนิมพิมพาภรณ์ แล้วลงเอยด้วยการได้เสียกับปลาดุก หลังจากนั้นภาพยนตร์กลับมายังเรื่องของลุงบุญมีต่อ ฮวยพาลุงบุญมี ป้าเจน และโต้ง เข้าไปเผชิญวาระสุดท้ายในถ้ำกลางป่า โดยมีบรรดาลิงผีคอยเฝ้าดูอยู่ห่างๆ ลุงบุญมีสิ้นลมในถ้ำในคืนนั้นเอง และหลังจากนั้นเหตุการณ์ตัดมาที่งานศพลุงบุญมี โดยโต้งบวชหน้าไฟให้ ตกดึกพระโต้งนอนไปหลับจึงไปขออาบน้ำอุ่นที่ห้องพักในโรงแรมของป้าเจน จากนั้นโต้งเปลี่ยนชุดเป็นฆราวาส ออกมาจากห้องน้ำ ป้าเจนและรุ่งหลานสาวกำลังนั่งๆ นอนๆ ดูโทรทัศน์อยู่บนเตียง โต้งบ่นหิว และชวนป้าเจนออกไปหาอะไรรับประทาน ขณะที่โต้งกับป้าเจนกำลังจะเดินออกไปนั้นเอง โต้งมองกลับไปเห็นตนเอง ป้าเจนและรุ่ง กำลังดูโทรทัศน์อยู่ เหมือนเป็นการแยกร่าง ในฉากสุดท้าย ผู้ชมได้เห็นโต้งไปนั่งรับประทานอาหารกับป้าเจนในร้านคาราโอเกะ และนั่งดูโทรทัศน์อยู่ในเวลาเดียวกัน

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

โครงสร้างการเล่าเรื่องของลุงบุญมีฯมิได้แบ่งออกเป็น 2 ส่วนแบบภาพยนตร์เรื่องก่อนๆ ของอภิชาติพงศ์ (สุดเสน่หา, สัตว์ประหลาด และแสงศตวรรษ) แม้จะยังเป็นการบอกเล่าถึงบางสิ่งคล้ายความทรงจำอย่างเดียวกับแสงศตวรรษก็ตาม แต่เหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในเรื่องดูคล้ายความฝัน ความทรงจำ ไม่เป็นตามลำดับเวลาแน่นอน ไม่มีระบบ ระเบียบที่เห็นได้ชัดเจนอย่างในแสงศตวรรษ ผู้กำกับตั้งใจที่จะไม่ตัดต่อตามลำดับเวลา เพื่อให้เกิดความรู้สึกความทรงจำต่างๆ ได้ผุดขึ้นมาเรื่อยๆ อย่างไม่มีแบบแผน นอกจากนั้นเขายังตัดเสียงเล่าเรื่อง (Voiceover) ที่ตั้งใจจะใส่ไปในตอนแรกออก เนื่องจากเห็นว่า มันจะทำให้ผู้ชมไม่ได้ใช้จินตนาการ ซึ่งก็ดูจะได้ผลเป็นอย่างดี

แวงซอง ธาบัวรี นักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสจากนิตยสารโพสิทีฟ (Positif) พูดถึงรูปแบบของภาพยนตร์เรื่องนี้ว่า

> “ความทรงจำอันลี้ลับในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่มีอะไรใกล้เคียงกับที่ปรากฏใน ’แสงศตวรรษ’เอาเสียเลย แม้แต่ในฉากธรรมดาๆ ก็ตาม ในภาพยนตร์ ’ลุงบุญมีระลึกชาติ’ นี้ การสะกดจิตและเวทมนตร์เกิดขึ้นตามอำเภอใจ เฉกเช่นคลื่นที่ซัดเข้าฝั่งเข้ามาแล้วก็ล่าถอยออกไปไกล” (Thabourey. 2010: 90)

จริงๆ แล้ว ถ้าวิเคราะห์พิจารณาให้ดี จะพบว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้มีระบบโครงสร้างการเล่าเรื่อง แต่เป็นโครงสร้างที่แตกต่างออกไปจากเรื่องก่อนๆ เท่านั้นเอง อภิชาติพงศ์อธิบายว่า เขาได้แบ่งโครงสร้างของรูปแบบการถ่ายทำเป็นฟิล์ม 6 ม้วน มีความยาวม้วนละประมาณ 20 นาที แต่ละม้วนจะมีความแตกต่างกันในแง่ทิศทางของการถ่ายทำ การจัดแสง การวางมุมกล้อง การแสดง และการจัดองค์ประกอบ แต่ในความต่างเหล่านั้นมิได้สังเกตเห็นได้ชัดเจนจนเห็นเป็นหนังคนละเรื่องจนเกินไปนัก เมื่อดูต่อๆ กันไปก็ยังคงมีความกลมกลืน และลื่นไหลไปด้วยกันอยู่ แสดงให้เห็นถึงความสามารถของอภิชาติพงศ์ในการเชื่อมต่อแต่ละช่วงได้อย่างแนบเนียน

ในฟิล์มม้วนแรกจะคล้ายกับวิธีการถ่ายหนังของอภิชาติพงศ์ที่คุ้นเคย เราจะเห็นฉากสัตว์ที่อยู่ในป่า (ภาพ 5.1) ฉากการเดินทางนั่งรถยนต์ (ภาพ 5.2) และการถ่ายลองเทค (Long Take) กล้องตั้งนิ่งๆ ในฉากชงชา (ภาพ 5.3) หรือฉากฟอกไต (ภาพ 5.4) แสงที่ใช้ดูเป็นธรรมชาติ ไร้การแต่งเติมคล้ายๆ สารคดี

ภาพ 5.1

ภาพ 5.2

ภาพ 5.3

ภาพ 5.4

ม้วนที่สองนั้นได้แรงบันดาลใจมาจากหนังไทยยุคเก่า ที่อภิชาติพงศ์ชื่นชอบตอนเด็กๆ นักแสดงมีการแสดงแข็งๆ และไม่มีการเคลื่อนกล้อง (ภาพ 5.5-5.8) ในฉากที่อยู่กับผี เขาใช้กระจกซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้กับหนังในอดีต

ภาพ 5.5

ภาพ 5.6

ภาพ 5.7

ภาพ 5.8

ม้วนที่สาม เป็นการถ่ายทำคล้ายสารคดี ซึ่งถ่ายนอกสถานที่ในสวนมะขาม ใช้แสงธรรมชาติถ่ายกลางแจ้งที่มีความต่างของแสงมาก (Contrasting Light) มีลักษณะเป็นหนังที่ผ่อนคลาย สดชื่น โปร่งสบาย คล้ายหนังฝรั่งเศส (ภาพ 5.9-5.12)

ภาพ 5.9

ภาพ 5.10

ภาพ 5.11

ภาพ 5.12

ม้วนที่สี่ว่าด้วยเรื่องเจ้าหญิงกับปลาดุก มีการจัดแสงอย่างเห็นได้ชัด เป็นลักษณะของหนังย้อนยุคแบบละครจักรๆ วงศ์ๆ ของไทย (ภาพ 5.13-5.16) ดังนั้นแม้จะมีการดำเนินเรื่องต่อเนื่องแต่การอ้างอิงของลำดับเวลาก็มีการเปลี่ยนถ่ายตลอด

ภาพ 5.13

ภาพ 5.14

ภาพ 5.15

ภาพ 5.16

ฟิล์มม้วนที่ห้าเป็นฉากป่า แต่ไม่เหมือนกับป่าใน “สัตว์ประหลาด” เพราะมันเป็นหนังป่าที่ถ่ายด้วยเทคนิค Day for Night (เทคนิคการถ่ายฉากกลางคืนตอนกลางวันโดยใช้ฟิลเตอร์ช่วย) อภิชาติพงศ์ใช้ฟิลเตอร์สีน้ำเงินถ่ายคล้ายกับหนังยุคเก่า มีการจัดแสงอย่างเห็นได้ชัด เมื่อเขานำนักแสดงอายุมากๆ เข้าไปในหนังป่า และถ้าจะชวนให้นึกถึงนิยายผจญภัยเก่า หรือหนังสือการ์ตูน (ภาพ 5.17-5.18)

ภาพ 5.17

ภาพ 5.18

และในม้วนที่หก ฉากในโรงแรม เวลาจะเดินข้าลงกลับไปเหมือนหนังสารคดีอีกแบบงานของอภิชาติพงศ์ที่ถ่ายกับแบบลองเทค (ภาพ 5.19) แต่พอใกล้จบช่วงเวลาเดียวกันนั้นมันก็แยกจากกันไป คนดูจะเห็นสองตัวละคร คือเจนกับโต้งแบ่งร่างเป็นสอง (ภาพ 5.20-5.22) อภิชาติพงศ์อธิบายว่า เขาอยากใส่แนวคิดที่ว่าด้วยเรื่องการแบ่งเวลาว่า ภาพยนตร์ไม่ได้ให้ความจริงเพียงหนึ่งเดียวเท่านั้น มันมีหลากหลายระดับซ้อนทับกันอยู่ ฟิล์ม 6 ม้วนคือการระลึกชาติแบบของภาพยนตร์ เหมือนการบันทึกชีวิตและแสดงความอาลัยด้วยการทำหนังสืองานศพ ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ทำหน้าที่เดียวกัน ตัวละครรุ่งที่ปรากฏในฟิล์มม้วนสุดท้ายเพื่อแค่พูดถึงชายคนนี้ คล้ายๆ กับอภิชาติพงศ์ที่เล่าเรื่องของลุงบุญมี การมารวมกันของผู้หญิงและพระ ป้าเจน (ตัวละครจาก ‘แสงศตวรรษ’ หรือ ป้าอรจาก ’สุดเสน่หา’), รุ่ง (ตัวละครจาก ‘สุดเสน่หา’) กับพระโต้ง (ตัวละครจาก ’แสงศตวรรษ’) เป็นการบอกอีกว่าแม้ในชาติเดียวคุณก็มีอีกชาติที่เปลี่ยนสถานะของตัวเอง เป็นประสบการณ์คู่ขนาน เช่นเดียวกับตอนที่คุณดูหนังสมัยก่อน นักแสดงในภาพยนตร์จะไม่เคยโต แต่ในความจริงพวกเขามีอายุมากขึ้น หรือได้ตายไปแล้ว ภาพยนตร์จึงเป็นเหมือนที่เก็บวิญญาณของผู้คนเหล่านั้น

ภาพ 5.19

ภาพ 5.20

ภาพ 5.21

ภาพ 5.22

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

แนวคิดเกี่ยวกับความจริงหลายมิติของอภิชาติพงศ์ปรากฏชัดในภาพยนตร์เรื่องนี้ เขาแสดงให้เห็นถึงการคาบเกี่ยวกัน และการผสานกันของความจริงในมิติที่แตกต่างเช่น อดีตกับปัจจุบัน คนอยู่กับคนตาย มนุษย์กับสัตว์ มนุษย์กับธรรมชาติ กลางวันกับกลางคืน ความมืดกับความสว่าง ความฝันกับความจริง ฯลฯ โลกแห่งวิญญาณดำเนินอยู่กับโลกแห่งความจริงโดยไม่มีเขตแดน เมื่อเราดูภาพยนตร์เรื่องนี้แล้วกลับมาพิจารณา เราอาจแยกไม่ออกแล้วว่า ส่วนใดเป็นเรื่องจริง ส่วนใดอาจเป็นความฝัน หรือส่วนใดอาจเป็นเพียงจินตนาการ

เปาโล เมเรเก็ตติ [11] เขียนถึง 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' ไว้ในหนังสือพิมพ์ คอริเอเร่ เดลลา เซร์ร่า (Corriere della Sera) ไว้ว่า

> "ภาพยนตร์เรื่องนี้ ทำให้ผู้ชมหลงเข้าไปในมนต์สะกดและความลี้ลับของภาพอันงดงาม ที่นำพาไปยังโลกซึ่งความแตกต่างของตรรกะและจินตนาการ มนุษย์และสัตว์ประหลาด อดีตและปัจจุบัน (หรืออนาคต) ได้มลายหายไป ผู้ชมได้ค้นพบมนต์เสน่ห์ในการสะกดจิตและความมหัศจรรย์ของภาพยนตร์ "
> (Mereghetti. 2010: Online)

อภิชาติพงศ์ใช้การเปลี่ยนแปลงของแสงภายในฉากเดียวกัน ในการสื่อความหมายของการดำรงอยู่ร่วมกันของสองสิ่งออกมาได้อย่างน่าสนใจ เราได้เห็นสถานที่เดียวกันในสภาวะของแสงที่แตกต่างเช่นในห้องนอนที่ทึบอับเหมือนดั่งถ้ำ (ภาพ 5.23) ทันทีที่เปิดหน้าต่างออกมา บรรยากาศช่างแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด (ภาพ 5.24) ซึ่งเหมือนอยู่คนละโลกทั้งๆ เป็นห้องเดียวกัน เราได้เห็นสภาวะการเปลี่ยนแปลง อันนี้ต่อหน้าต่อตา ในฉากโต๊ะอาหารกับการปรากฏตัวของผีฮวย (ภาพ 5.25) ผู้มาเยือนจากโลกวิญญาณ และแสงไฟบ้านที่ถูกปิดเปลี่ยนเป็นแสงไฟฉาย (ภาพ 5.26) หลังจากที่บุญส่ง (ลิงผี) มาร่วมโต๊ะ

---

[11] เปาโล เมเรเก็ตติ เป็นนักข่าวและนักวิจารณ์ภาพยนตร์ชาวอิตาเลี่ยน มีชื่อเสียงจากการเป็นเจ้าของผลงานหนังสือ Dizionario dei film (Dictionary of the film) ที่ขายดีในอิตาลี

ภาพ 5.23

ภาพ 5.24

ภาพ 5.25

ภาพ 5.26

การวางเฟรมและจัดแสงที่ให้เห็นการดำรงอยู่ร่วมกันของสองสิ่งที่ให้เห็นในฉากห้องนอนของเจน คนมีชีวิตกลับนอนนิ่งเหมือนเป็นศพ ในขณะที่ฮวยซึ่งเป็นผีนั่งเฝ้าดูอยู่เหมือนคนเป็น (ภาพ 5.27) แสงเงาในถ้ำที่พาดผ่านกึ่งกลางร่างที่ไร้วิญญาณของบุญมีและของเจนในตอนรุ่งเช้าแสดงให้เห็นถึงภาวะก้ำกึ่งของความเป็นและความตาย เห็นถึงเขตแดนของสองโลกที่อยู่ติดกัน

ภาพ 5.27

ภาพ 5.28

การมองความตายเป็นเพียงการเปลี่ยนผ่านจากสภาวะหนึ่งไปอีกสภาวะหนึ่ง แนวคิดของการระลึกชาติและเกิดใหม่ของวิญญาณ หรือที่เรียกว่า การเวียนว่ายตายเกิด ตามความเชื่อในศาสนาพุทธที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้ เช่น ในการเดินทางไปยังถ้ำกลางป่าของบุญมีเพื่อใช้เวลานาทีสุดท้ายของชีวิตที่นั่น อาจมีนัยยะไปถึงแหล่งกำเนิดของเขาในชาติปางก่อนหน้านี้ หรือต้นตอของบรรพบุรุษแห่งมนุษยชาติ (เราได้เห็นภาพเขียนที่ผนังถ้ำที่แสดงว่ามีมนุษย์โบราณดึกดำบรรพ์ได้อาศัยอยู่ที่นี่มาก่อน) หรืออาจหมายถึงลักษณะทางกายภาพของถ้ำที่คล้ายกับครรภ์มารดา ซึ่งต่างล้วนหมายถึง

การย้อนกลับไปยังจุดเริ่มต้นอีกครั้ง แนวคิดประเด็นเรื่องมุมมองใหม่เกี่ยวกับความตาย และการกลับชาติมาเกิดแบบตะวันออกนี้ เริ่มได้รับความสนใจเป็นอย่างมากในหมู่ชาวตะวันตก และอภิชาติพงศ์ก็นำเสนอประเด็นนี้ออกมาด้วยวิธีการสร้างบรรยากาศที่แปลกประหลาดไม่ซ้ำใคร ในภาพยนตร์พูดถึงเรื่องของความตายด้วยการมองว่าเป็นเรื่องธรรมชาติ โดยที่ไม่จำเป็นต้องเร้าอารมณ์อะไรจนเกินความจำเป็น ทั้งยังแทรกด้วยความอบอุ่นภายในครอบครัว บวกกับความขี้เล่นแบบตลกหน้าตายแบบของอภิชาติพงศ์อีกด้วย

จัสติน แชง จากนิตยสารวาไรตี้ (Variety) ของสหรัฐ กล่าวว่า

> “อภิชาติพงศ์ได้สำรวจแนวคิดเกี่ยวกับวิญญาณ และการเกิดใหม่ด้วยความตรงไปตรงมาอย่างน่าอัศจรรย์ และให้ความอบอุ่นอย่างประหลาด เนื่องจากในหนัง ลุงบุญมีสามารถรับมือกับสัตว์พูดได้ และผู้มาเยือนที่เป็นอมนุษย์ต่างๆ อย่างอิสระโดย ไม่รู้สึกว่าต้องหาเหตุผลมารองรับการมีอยู่ของสิ่งเหล่านี้ ”
> (Chang. 2010: Online)

โจอาคิม คุร์ซ (Joachim Kurz) บรรณาธิการเว็ปไซด์เกี่ยวกับภาพยนตร์ของเยอรมนี เขียนถึงภาพยนตร์เรื่องในตอนที่เข้าประกวดที่เมืองคานส์ว่า

> “ลุงบุญมีฯ เป็นภาพยนตร์ที่เป็นตัวของตัวเองและอาร์ตที่สุดในงาน และสำหรับผู้ชมหลายคนมันเป็นหนังที่เข้าใจยากที่สุดในคานส์ปีนี้.. ท่ามกลางโลกของประสบการณ์แบบเหนือธรรมชาติ ในภาวะการตื่นอยู่ของประสาทสัมผัส และภาพคล้ายอยู่ในห้วงฝัน หนังจะพาผู้ชมท่องไปอย่างสบายๆ ไปสู่การรับรู้อีกระดับหนึ่ง และเมื่อคุ้นเคยกับบรรยากาศแปลกๆ นี้ได้ชักพัก ผู้ชมก็จะได้สัมผัสกับการมีอยู่ของวิญญาณ สิ่งเหนือจริง และวงจรการเวียนว่ายตายเกิด แม้จะไม่เคยมีความเชื่อในเรื่องนี้มาก่อน ลุงบุญมีฯเป็นหนังที่น่าดูเป็นอย่างยิ่ง หนังเรื่องนี้ถ่ายทอด มุมมองที่น่าค้นหาของชุดความจริงและมุมมองต่อโลกนี้อีกแบบหนึ่ง โดยไม่ต้องใช้เทคนิคพิเศษหรือคอมพิวเตอร์กราฟฟิกใดๆ นี่คือ ความมหัศจรรย์ของภาพยนตร์เล็กๆ เรื่องนี้ ”
> (Kurz. 2010: Online)

บุญมีกอดเมียผีไว้แนบอก (ภาพ 5.29) พร้อมทั้งสารภาพว่า เขาตื่นเต้นประหม่าเหลือเกิน ในการที่จะต้องเผชิญกับความตายที่กำลังมาเยือน ก่อนที่ทั้งคู่จะตัดสินใจพากันเดินลึกเข้าไปในป่าไปยังถ้ำ ณ ที่นั้น เขาเล่าถึงฝันร้ายให้กับฮวย เจน และโต้งฟัง ก่อนที่เขาจะจากไป (ภาพ 5.30)

ภาพ 5.29

ภาพ 5.30

"ข้อยฝันว่าได้ไปที่เมืองเมืองหนึ่งในอนาคต ในเมืองนั้น รัฐบาลสามารถทำให้เราหายไปได้ เวลาเขาจับใคร เขาจะฉายไฟไปที่คนคนนั้น แล้วภาพของเขาตั้งแต่อดีตไล่เรียงไปจนถึงอนาคตจะปรากฏขึ้นบนจอ แล้วถึงที่สุดแล้วร่างของเขาก็จะค่อยๆ หายไป ข้อยย่านหลาย"

นอกจากประเด็นเรื่องการระลึกชาติ การเวียนว่ายตายเกิด และกฎแห่งกรรม ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องก่อนๆ อยู่เนืองๆ และเน้นเป็นแก่นเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้แล้วนั้น ยังมีความพยายามที่จะตีความลุงบุญมีฯในเชิงการเมืองอีกด้วย ซึ่งก็มิได้เป็นเรื่องผิดแต่อย่างใดนัก ภาพยนตร์เรื่องนี้มีการพูดถึงประเด็นความขัดแย้งที่เกิดในช่วงปี พ.ศ. 2508 - 2525 ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการปราบปรามคอมมิวนิสต์แถบภาคอีสาน หมู่บ้านนาบัวซึ่งเป็นฉากหลังในภาพยนตร์ ได้ตกอยู่ใต้อำนาจทหารสุดทารุณมาหลายทศวรรษ เมื่อรัฐบาลพยายามควบคุมการก่อตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ ชาวบ้านหลายคนถูกสังหารหรือไม่ก็ถูกขับไล่ออกจากบ้านตัวเอง บุญมีบอกกับเจนว่า ที่เขาต้องทรมานกับการป่วยเช่นนี้เนื่องมาจาก'กรรม'ที่ตอนหนุ่มๆ เขาได้สังหารคอมมิวนิสต์ไปหลายคน

อภิชาติพงศ์นำภาพนิ่งชุดกลุ่มทหารวัยรุ่นกับลิงผี ที่ถ่ายทำไว้ที่นาบัว เมื่อตอนทำงานศิลปะติดตั้งจัดวาง 'ดึกดำบรรพ์' (Primitive) มาประกอบเสียงเล่าของบุญมีถึงฝันร้าย มันเชื่อมโยงได้กับเรื่องเล่าในหนังอยู่ ตอนที่บุญมีเป็นนายทหารปราบปรามคอมมิวนิสต์หนุ่มสาว (ภาพ 2.31-5.36)

ภาพ 5.31

ภาพ 5.32

ภาพ 5.33

ภาพ 5.34

ภาพ 5.35

ภาพ 5.36

ที่มา: ภาพ 5.1-5.36 จากภาพยนตร์ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. (2553) ลุงบญมีระลึกชาติ.

"มันก็มีล่ะครับ (ประเด็นเรื่องการเมือง) นั่นเป็นเจตนาของผมอย่างหนึ่งเลย ตอนที่ผมดูหนังเรื่องนี้จะคิดถึงประสบการณ์ที่ผ่านมากว่า 2 ปีแล้ว โดยเฉพาะในช่วงบทดั้งเดิม และการทำศิลปะติดตั้งจัดวาง (Installation) ซึ่งตอนนั้นยังไม่มีภาพชุดของทหารจากนาบัวในหนังครับ แต่มันถูกใส่เข้ามาในช่วงตัดต่อและโพสต์โปรดักชั่น ถึงแม้ว่าบทสนทนาที่ว่าด้วยโลกอนาคต และผู้คนที่หายสาบสูญจะเป็นเสียงบรรยายที่มีอยู่แล้วก็ตาม.. ..มันเป็นความฝันของผมจริงๆ จำได้ว่าตื่นขึ้นและเขียนเกี่ยวกับเรื่องที่ฝันว่าเดินทางไปยังอนาคต ที่นั่นมียานไทม์แมชชีนซึ่งคนใช้ทำให้เห็นชาติก่อนได้ แล้วภาพนั้นจะถูกฉายขึ้นจอโปรเจ็คเตอร์ ผมใส่ภาพชุดดังกล่าวเข้ามาเพราะอยากให้เสียงของผม และบุญมีรวมเข้าด้วยกัน ผมมักพูดมาตลอดว่าหนังคล้ายกับสมุดบันทึก ผมอยากจะจดจำหมู่บ้านแห่งนี้ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในหมู่บ้านนาบัวซึ่งสะท้อนและก้องขึ้นมาในชั่วขณะนั้น อันเป็นปัญหาที่เรากำลังเผชิญอยู่ในประเทศไทยเวลานี้ และมันยังเชื่อมไปกับเรื่องการระลึกชาติ และอิทธิพลของหนังที่ผมได้รับโดย คริส มาร์แกร์[12] และ แอนโทนิโอนี่ ตอนแรกก็คิดนะว่ามันจะโจ่งแจ้งเกินไปไหมที่ใส่ภาพเข้าไป แต่ช่างเหอะ มันเป็นอะไรที่ผมชอบและอยากจะบันทึกมัน.." (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. 2553: สัมภาษณ์)

[12] เป็นนักเขียนชาวฝรั่งเศส, ช่างภาพ, ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดี ศิลปินมัลติมีเดีย และ นักเขียนเรียงความด้วยภาพยนตร์ ผลงานเขาเป็นที่รู้จักกันได้แก่ La Jetée (1962), A Grin Without a Cat (1977), Sans Soleil (1983) and AK (1985) เขามักจะใช้ภาพนิ่งประกอบการบรรยายมาเล่าเรื่องในหนัง

บางคนอาจมองว่า “ลิงผีที่มีตาสีแดงโพลง” (ลูกชายที่หายตัวเข้าป่าไปของลุงบุญมี) เป็นสัญลักษณ์ของพวกคอมมิวนิสต์ที่หนีเข้าป่าไปในช่วงปี พ.ศ. 2510 ซึ่งคนที่มีแนวคิดนี้มักถูกมองว่าเป็นพวกสัตว์ประหลาด คล้ายๆ กับคนรักร่วมเพศในหนังเรื่อง “สัตว์ประหลาด” ผลงานเรื่องก่อนหน้า ยิ่งไปกว่านั้น ด้วยสถานการณ์ทางการเมืองสีเสื้อที่ร้อนแรงในประเทศไทยในขณะนั้น ส่งผลให้สุขเทพ สันธุ (Sukhdev Sandhu) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ของหนังสือพิมพ์ เดอะเทเลกราฟ (The Telegraph) เปรียบเทียบ ’ลิงผี’ กับกลุ่มคนเสื้อแดง (นปช.) ที่กำลังก่อการจราจลต่อต้านรัฐบาลในช่วงเวลานั้นอีกด้วย (Sandhu. 2010: Online)

นอกจากนั้น อภิชาติพงศ์ยังพูดถึงเรื่องแรงงานต่างด้าวที่อพยพมา ผ่านตัวละครชื่อจาย ลูกจ้างชาวลาว ที่มาเป็นคนคอยรับใช้ดูแลล้างไตให้บุญมี คล้ายกับตัวละครมินอู จากสุดเสน่หาที่มาจากพม่า โดยมีประเด็นที่ต่างกันอยู่เล็กน้อย ในขณะที่ความสัมพันธ์ของรุ่งกับมินอยู่บนพื้นฐานที่เท่าเทียมกัน สุดเสน่หาเน้นที่ความแปลกแยกของคนต่างด้าวในสังคม ความสัมพันธ์ของบุญมีกับจาย เป็นความสัมพันธ์แบบเจ้านายกับบ่าว แต่เราจะเห็นได้ว่า เจ้านายอย่างบุญที่ต้องพึ่งพาบ่าวต่างด้าวอย่างจายที่ต้องคอยพยาบาลล้างไตให้ ถือเป็นงานของคนรับใช้ ทั้งๆ ที่มีเจนและโต้งผู้ที่ถือว่าเป็นญาติกลับไม่ต้องทำหน้าที่ดังกล่าว แสดงให้เห็นการแบ่งแยกชนชั้น ที่ในขณะเดียวกันต้องมีการพึ่งพาซึ่งกันและกันเพื่อความอยู่รอด

นอกจากการสื่อประเด็นที่น่าสนใจที่หลากหลายของภาพยนตร์เรื่องลุงบุญมีนี้แล้ว สิ่งที่บรรดานักวิจารณ์ชื่นชมและหลงใหลคือ ลายมือการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความเป็นตัวของตัวเองที่สูงมากของอภิชาติพงศ์ จนได้รับการยกย่องให้เป็นประพันธกร (Auteur) โดยเฉพาะในเรื่องการผสานความเป็นท้องถิ่นเข้ากับสิ่งที่เป็นสากล และการจับภาพชีวิตธรรมดาๆ ให้ออกมาเป็นงานศิลปะที่งดงามและน่าประทับใจได้อย่างไม่น่าเชื่อ เขามีความแม่นยำจัดเจนในเชิงการกำกับในแบบฉบับของตัวเอง ที่สามารถคุมบรรยากาศในช่วงต่างๆ ของหนังให้ผู้ชมได้หลงตกอยู่ในภวังค์ได้อย่างชะงัดนัก เอกลักษณ์สำคัญของเขาคือความสามารถในการนำเสนอภาพชีวิตดิบๆ แบบชาวบ้านๆ ด้วยจริตลีลาเชิงหนังอันอลังการที่ผสานรวมกันได้อย่างประหลาด โดยเฉพาะในส่วนผสมของความเป็นภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์ (Sci-Fi) ที่จะพบเห็นได้ในหนังทุกๆ เรื่องของเขา ซึ่งอภิชาติพงศ์ก็ยังนำมาปรับเข้ากับบริบทแบบอีสานๆ ได้อย่างไม่ขัดเขิน เคล็ดลับสำคัญที่อภิชาติพงศ์นำมาใช้สร้างพลังความมหัศจรรย์ในหนังของเขาได้อย่างอยู่หมัดเลยคือ การนำเสนอสิ่งแปลกปลอมต่างๆ เหล่านี้อย่างหน้าตายราวกับว่าเรื่องประหลาดทั้งหลายแท้แล้วก็มิใช่อะไรที่น่าตื่นเต้นตรงไหน เมื่อความอัศจรรย์ในหนังไม่ได้ถูกผลักออกมาอย่างจงใจ มนต์เสน่ห์ของมันจึงเปล่งประกายได้อย่างเป็นธรรมชาติ (กัลปพฤกษ์. 2553 : 61-62) หลายคนที่ไม่คุ้นเคยมักบ่นว่าภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ดูยาก เนื้อเรื่องไม่มีการคลี่คลาย แต่สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นความตั้งใจของผู้กำกับประพันธกรคนนี้ที่จะคงความคลุมเครือไว้ในเนื้อหา และเหลือ

ช่องว่างให้ผู้ชมใช้จินตนาการอย่างอิสระ การนั่งชมภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์หลายเรื่อง ให้ความรู้สึกเหมือนเป็นประสบการณ์ ให้ผู้ชมเข้าไปสัมผัสอยู่ในหนัง มากกว่าการรับรู้เรื่องราว ในการที่จะเข้าถึงภาพยนตร์ของเขานั้นเป็นเรื่องท้าทาย ผู้ชมจะต้องปลดเปลื้องตัวเองจากพันธนาการวิถีการรับรู้ภาพยนตร์แบบเดิมๆ ออกให้สิ้น [13] เปิดใจรับความพิสดาร รสชาติใหม่ ปล่อยใจสำรวจไปกับทุกความเป็นไปได้ แล้วจะได้ค้นพบภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ในฐานะของการเป็นงาน 'สื่อศิลปะ' อันมหัศจรรย์ที่บรรดาปราชญ์แห่งภาพยนตร์ทั้งหลายตื่นเต้นชื่นชมกันนักหนาด้วยตนเอง ทั้งยังพบความจริงที่ว่าการทำความเข้าใจกับหนังของเขานั้นไม่ได้ยากเย็นอย่างที่หลายคนคิด ผู้ชมอาจต้องใช้ทักษะความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ มากกว่าทักษะทางปัญญาความรู้ ซึ่งเป็นศักยภาพที่แต่ละบุคคลจะต้องฝึกฝนกันเอง

ภาพยนตร์ 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' นับว่าเป็นภาพยนตร์ไทยที่ประสบความสำเร็จสูงสุดใน 10 เรื่องที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกมาศึกษา และในประวัติศาสตร์ชาติไทย ด้วยการคว้ารางวัลปาล์มทองคำประจำปี 2010 ซึ่งถือว่าเป็นรางวัลที่ถือเป็นที่สุดแห่งวงการภาพยนตร์นานาชาติของโลก พอจะเป็นที่ทราบกันอยู่ในวงการภาพยนตร์ว่า รสนิยมการคัดเลือกหนังของเทศกาลนี้ มิได้มุ่งเน้นความสมบูรณ์พร้อมในเชิงการผลิต และเงินทุนเป็นเกณฑ์สำคัญในการพิจารณา วิสัยทัศน์สำคัญของเทศกาลนี้มุ่งเน้นไปที่การแสวงหาความแปลกใหม่ น่าสนใจ ของภาษาภาพยนตร์ ที่ต่างไปด้วยน้ำเสียงและลีลาเฉพาะตัวชนิดที่ไม่เคยมีใครคิดทำมาก่อน อันจะขยายพรมแดนแห่งศิลปะภาพยนตร์ให้ก้าวไกลออกไปมากกว่าจะใส่ใจกับความถูกต้องลงตัวสมบูรณ์แบบ จึงไม่น่าแปลกใจว่า ในประเทศฝรั่งเศสนั้น ภาพยนตร์ลุงบุญมีระลึกชาติได้ขึ้นปกนิตยสารกาเย่ส์ดูซีเนม่า [14] (Cahiers du Cinéma) ฉบับเดือนมิถุนายน 2010 (ภาพ 5.37) และได้รับการโหวตให้เป็นภาพยนตร์ที่ดีที่สุดอันดับหนึ่งจากผู้อ่านนิตยสารนี้อีกด้วย เช่นเดียวกับหนังสือพิมพ์ "เดอะ เทเลกราฟ" (The Telegraph) ของประเทศอังกฤษ ขณะที่นิตยสาร "ฟิล์ม คอมเมนท์" (Film Comment) แห่งสหรัฐอเมริกา ได้ยกย่องให้หนังเรื่องนี้เป็นหนังยอดเยี่ยมอันดับสูงสุด ในบรรดาภาพยนตร์ที่ยังไม่ได้ลงโรงฉายในสหรัฐฯ นอกจากนั้นบรรดานักวิจารณ์จาก "ไซท์ แอนด์ ซาวด์" [15] (Sight & Sound) นิตยสารภาพยนตร์ชื่อดังของอังกฤษ (ภาพ 5.38)

---

[13] ในแง่ของเรื่องเล่า ผู้คนทั่วไปมักมีกรอบความคิดว่า เรื่องเล่าในภาพยนตร์นั้นต้องมีจุดเริ่มต้นและจุดจบ การลำดับอารมณ์แบบดราม่า การสร้างตัวละครที่มีจุดมุ่งหมายบางอย่าง แต่อภิชาติพงศ์เป็นนักเล่นแร่แปรธาตุ เขาสลายองค์ประกอบต่างๆ ของเรื่องเล่าจนเหลือเพียงความคำนึงบางๆ ซ้อนทับกันไปมา

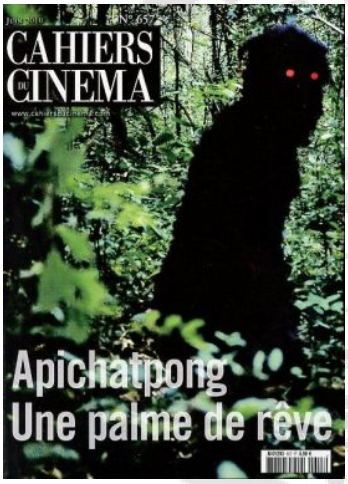
[14] นิตยสารวิจารณ์ภาพยนตร์เก่าแก่ของฝรั่งเศสที่ทรงอิทธิพลสูงสุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์

[15] นิตยสารวิจารณ์ภาพยนตร์รายเดือนของสถาบันภาพยนตร์แห่งชาติประเทศอังกฤษ (British Film Institute)

จะลงคะแนนเลือกหนังไทยเรื่องนี้ให้เป็นภาพยนตร์ยอดเยี่ยมอันดับที่ 2 แห่งปี 2010 รองจาก "The Social Network" ของเดวิด ฟินเชอร์อีกด้วย (มติชนออนไลน์. 2553: Online)

ทิม เบอร์ตัน ประธานคณะกรรมการติดสินรางวัลปาล์มทองคำในปีนั้น เป็นอีกคนที่ชอบทำหนังแปลก และมีความเป็นตัวของตัวเองสูงเช่นเดียวกับอภิชาติพงศ์ กล่าวถึงการตัดสินให้รางวัลแก่ลุงบุญมีฯ ว่า

> “หนังของอภิชาติพงศ์เหมือนเปิดให้ได้เข้าไปรู้สึกถึงอีกมุมหนึ่งของโลกที่ไม่เคยรู้จักมาก่อน ผ่านการเล่าเรื่องแบบแฟนตาซีเป็นความฝันเฟื่องที่งดงามและแปลกประหลาดคละเคล้ากันอยู่ “กรรมการทุกคนดูหนังทุกเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบและถกกันว่าเรื่องใดที่จะสร้าง ความประทับใจทั้งทางปัญญาและความรู้สึก เราจะไม่วางตัวเป็น ‘ผู้ตัดสิน’ แต่จะทำตัวเป็น ‘คนดูหนัง’ และลุงบุญมีระลึกชาติก็เป็นหนังที่สร้างความประทับใจให้แก่พวกเรามากที่สุด ” (ลุงบุญมีระลึกชาติ...หนังทุนต่ำที่เจิดจรัสขึ้นรับรางวัลปาล์มทองคำที่เมืองคานส์. 2553: Online)



ภาพ 5.37 ปกนิยสาร Cahiers du Cinéma

ภาพ 5.38 ปกนิตยสาร Sight & Sound

ที่มา: ภาพ5.37 Cahiers du Cinéma. (June. 2010) ภาพ5.38 Sight & Sound (December. 2010)

‘ลุงบุญมีระลึกชาติ ’ ออกฉายรอบปฐมทัศน์ ในฐานะภาพยนตร์เข้าประกวดในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์เมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2553 ส่วนในประเทศไทย ลุงบุญมีระลึกชาติ มีกำหนดออกฉายเฉพาะโรงภาพยนตร์ เอส เอฟ เอ็กซ์ ซีนีมา สาขา ดิ เอ็มโพเรี่ยม เพียงแห่งเดียว ตั้งแต่วันที่ 24 มิถุนายน 2553 เป็นต้นไป โดยอภิชาติพงศ์ได้แสดงความเห็นต่อการฉายในประเทศไทยก่อนที่ภาพยนตร์จะได้รับรางวัลว่า "ทุกครั้งที่ออกหนังมา ผมต้องใช้เงินในการประชาสัมพันธ์ ซึ่งผมไม่แน่ใจว่ามันคุ้มค่าหรือไม่ แต่ผมก็อยากให้ออกฉายที่บ้านเกิดของผม" (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. 2010: สัมภาษณ์) ภาพยนตร์ได้รับกระแสตอบรับภายในประเทศที่ดีกว่าทุกครั้งที่ผ่านมา จนเพิ่มรอบ

ออกฉายในอีก 5 สาขาของเครือเอสเอฟ ซึ่งรวมถึงออกฉายในต่างจังหวัดอย่างใน ขอนแก่น บางแสน พัทยาและภูเก็ต

ในบรรดาผู้กำกับภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาทั้งหมด อาจกล่าวได้ว่า อภิชาติพงศ์ เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสของไทยที่ประสบความสำเร็จสูงสุดในต่างแดน นอกจากนั้นผลงานของเขายังมีอิทธิพลต่อผลงานภาพยนตร์นอกกระแสของไทยที่สร้างขึ้นตามมาอีกหลายต่อหลายเรื่อง ทั้งในแง่ของเนื้อหา และวิธีการเล่าเรื่อง ยกตัวอย่างเช่น นางไม้ (2552) ของเป็นเอก รัตนเรือง, แต่เพียงผู้เดียว (2554) ของคงเดช จาตุรันต์รัศมี และโพ้นทะเล (2555) ของอโนชา สุวิชากรพงศ์ ที่ต่างมีป่าดงอันลึกลับ รวมทั้งถ้ำอันมืดมิด เป็นฉากหลัง บรรยากาศหวนให้นึกถึงภาพยนตร์อย่าง สุดเสน่หา สัตว์ประหลาด และลุงบุญมีระลึกชาติ ฉากโรงพยาบาลต่างจังหวัดในแต่เพียงผู้เดียวก็มีบรรยากาศคล้ายกับครึ่งแรกของแสงศตวรรษ การเล่าเรื่องที่เนิบช้า ตั้งกล้องนิ่งนาน ในภาพยนตร์ทุกเรื่องของอภิชาติพงศ์ ถูกนำมาใช้ในการเล่าเรื่องในผลงานของ อาทิตย์ อัสสรัตน์ และ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์อยู่เนืองๆ นอกจากนั้น การสร้างโลกในอุดมคติของความรักเพศเดียวกันในครึ่งแรกของสัตว์ประหลาด ซึ่งเป็นสังคมที่ยอมรับเห็นดีเห็นงามกับความรักแบบนี้ว่าเป็นเรื่องปรกติและสวยงาม ปราศจากความตะขิดตะขวงใจใดๆ ในสายตาคนรอบข้าง (ซึ่งไม่เคยปรากฏในภาพยนตร์ไทยมาก่อนหน้านี้) ปรากฏให้เห็นอีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง พี่ชาย My Hero (2558) ของผู้กำกับชาวอเมริกันเชื่อสายเกาหลี จอช คิม อีกด้วย

ประวัติและภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์ : อาทิตย์ อัสสรัตน์

อาทิตย์ อัสสรัตน์ เกิดที่กรุงเทพมหานครในปี พ.ศ. 2515 เขามีพื้นฐานมาจากครอบครัวค่อนข้างฐานะดี เขาไปศึกษายังต่างประเทศตั้งแต่อายุได้ 15 ปี หลังจากจบมัธยมที่บอสตัน เขาเรียนปริญญาตรีด้านประวัติศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ค (NYU) เขาเลือกเรียนประวัติศาสตร์ เพราะคิดว่า วิชาประวัติศาสตร์มันเป็นมรดกของโลก เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดเนื้อหาของวิชานี้ก็ครอบคลุมชีวิตของเราทุกคน เป็นฐานที่จะช่วยให้เราเข้าใจโลกได้ดียิ่งขึ้น และเป็นการเล่าเรื่องที่น่าสนใจอย่างหนึ่ง ในช่วงเวลานั้นเองที่เขาเริ่มสนใจเกี่ยวกับภาพยนตร์ นิวยอร์คเป็นศูนย์ กลางของศิลปะ มีภาพยนตร์หลากหลายประเภทให้ดู เมื่อว่างไม่มีอะไรทำเขาก็จะไปดูหนัง แล้วเขาก็เริ่มดูหนังลึกกว่าคนส่วนใหญ่จะดูกัน คือดูในแง่ของการเขียนบท หรือการถ่ายทำว่าเขาถ่ายทำอย่างไร ขณะเดียวกันเขาเป็นนักเขียนด้วย สำหรับเขา การเขียนก็คือการเล่าเรื่องอย่างหนึ่ง เขาเขียนเรื่อง เขียนบทต่างๆ เมื่อเขียนบทเขาก็เกิดความคิดว่า บทที่เขียนขึ้นมาไม่อยากให้ใครอื่นมาทำ เมื่อรวมเข้ากับความชอบหนัง หลังจากเรียนจบปริญญาตรี เขาจึงหันไปเรียนภาพยนตร์ในระดับปริญญาโทในแคลิฟอร์เนีย ที่คณะศิลปศาสตร์

ภาพยนตร์ (School of Cinematic Arts) มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนียใต้ (University of Southern California) และจบการศึกษาในปี พ.ศ.2543

ผลงานวิทยานิพนธ์สำหรับการจบการศึกษาของเขาเป็นภาพยนตร์สั้นความยาว 15 นาที เรื่อง 'มอเตอร์ ไซค์' เป็นเรื่องเกี่ยวกับพ่อในหมู่บ้านชนบทห่างไกลในภาคอีสานที่สูญเสียลูกชายไปในอุบัติเหตุรถจักรยานยนต์ ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ถูกนำไปฉายตามงานเทศกาลต่างๆ มากมายทั่วโลก และได้ชนะรางวัลมากมาย เช่น รางวัลฮูโกทองคำจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติชิคาโก รางวัลโกลเด้นเกทจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติซานฟรานซิสโก รางวัลภาพยนตร์สั้นยอดเยี่ยม จากเทศกาลภาพยนตร์สั้นแอสเพน รามทั้งจากเทศกาลภาพยนตร์สั้นนานาชาตินิวยอร์ค และจากที่อื่นๆ อีกมากมายเกือบสิบรางวัลจากยุโรปและเอเชีย รวมทั้งประเทศไทย

หลังจากนั้นเขาก็ได้สร้างผลงานภาพยนตร์สั้นออกมาอีก ได้แก่ '705 สุขุมวิท 55 ' (2545) และ 'Waiting' (2546) ซึ่งได้ไปฉายตามงานเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ และได้รับรางวัลในประเทศสเปน และอิตาลี

ระหว่างนั้น เขาได้ทำงานกำกับสารคดีเรื่องยาวชื่อ 'Raw Velvet' (2545) ซึ่งเป็นการบันทึกการแสดงสดของวงพรูเพื่อเปิดอัลบั้ม เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2545 ที่อินดอร์สเตเดียมหัวหมาก ภาพยนตร์บันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนวันแสดงจริง รำลึกถึงการเดินทางของสมาชิกวงทั้งสี่คน เพื่อนที่จะมาเป็นวงดนตรีร็อคที่ยิ่งใหญ่วงหนึ่งของปี

ในปี พ.ศ. 2546 เขาชนะรางวัลเป็นทุนทำภาพยนตร์ของอูแบร์บาลส์ (Hubert Bals Award) ที่รอตเตอร์ดัม และได้รับคำเชิญให้เข้าร่วมโครงการของเทศกาลภาพยนตร์ปูซาน และในปีเดียวกันนั้นเอง เขาได้เข้าร่วมโครงการสนับสนุนคนทำหนังรุ่นใหม่ของสถาบันภาพยนตร์ซันแดนซ์ที่สหรัฐอเมริกา และเป็นหนึ่งในผู้ที่ได้รับเลือกให้ได้รับทุนในโครงการแอนเนนเบิร์ก ได้เป็นผู้ติดตามไปเรียนงานกับผู้กำกับภาพยนตร์เก่งๆ อย่าง มิร่าแนร์ (Mira Nair) ซึ่งเป็นผู้กำกับภาพยนตร์หญิงชาวอินเดียผู้โด่งดังเป็นเวลา 1 ปี (Filmmaker Magazine. 2004: Online)

ในช่วงนั้น อาทิตย์ได้ร่วมงานกับ ม.ล. มิ่งมงคล โสณกุล และภูมินทร์ ชินะฤดี ในการกำกับภาพยนตร์สารคดีทดลองเรื่อง '3 Friends' โดยได้ไปฉายรอบปฐมทัศน์ ณ เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติโตรอนโตในปี 2005 และฉายในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติกรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2548 ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นงานที่ผสมผสานระหว่างสารคดีกึ่งทดลอง และการล้อเลียนปรากฏการณ์โทรทัศน์เรียลลิตี้ นำแสดงโดย นภคปภา นาคประสิทธิ์

ในปี พ.ศ. 2549 อาทิตย์ได้ ร่วมก่อตั้งบริษัทป๊อบพิกเจอร์ส กับเพื่อนอีก 2 คน คือ โสฬส สุขุม และ เจตนิพิฐ ธีระกุลชาญยุทธ รับถ่ายทำงานโฆษณาโทรทัศน์, มิวสิควีดีโอ, รายการโทรทัศน์ และงานภาพยนตร์

ในปีนั้นเอง อาทิตย์กำลังกำกับภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิตของเขาชื่อ 'Wonderful Town' ซึ่งมีฉากหลังเป็นพื้นที่ในอำเภอตะกั่วป่า จังหวัดพังงา หลังจากเหตุการณ์มหันตภัยสึนามิ ภาพยนตร์เรื่องนี้เข้าฉายในปี พ.ศ. 2550 และได้รับรางวัลจากหลายเทศกาล คว้ารางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเทศกาลหนังปูซาน เกาหลีใต้ เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้รับรางวัลสูงสุดจากเทศกาลหนังแห่งนี้ รวมทั้งรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำอีกด้วย

เนื่องจากอาทิตย์ไปใช้ชีวิตในต่างประเทศเป็นเวลานาน เขาจึงไม่สันทัดในการเขียนภาษาไทยเท่าใดนัก เขาจึงต้องเขียนบทภาพยนตร์เป็นภาษาอังกฤษ และให้คนอื่นแปลเป็นบทภาษาไทยอีกรอบ ซึ่งเรื่องนี้เป็นปัญหาสำคัญของเขาเลยทีเดียว เขารู้สึกไม่ค่อยสะดวกใจพอสมควรกับการทำงานที่ต้องช้าลง และหงุดหงิดกับการเห็นสิ่งที่เขาต้องการพูดนั้นต้องพูดผ่านคนอื่นซ้ำอีกรอบ เขาจึงแก้ปัญหานี้ด้วยการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องต่อไปของเขา (Hi-So) ให้เป็นคนที่มีลักษณะพื้นเพใกล้เคียงกับตัวเขาเลย คือ เป็นคนไทยที่ไปโตในต่างประเทศ และพูดภาษาอังกฤษปนไทยไปตลอดทั้งเรื่อง

'ไฮโซ' เป็นภาพยนตร์ที่เขาเขียนไว้นานแล้วตั้งแต่หลังเรียนจบ และตั้งใจจะสร้างเป็นเรื่องแรกของเขา แต่ด้วยเหตุผลบางประการทำให้เขาไปทำ 'Wonderful Town' ก่อน ภาพยนตร์เรื่องนี้พูดถึงเรื่องของคนที่เกิดมามีโอกาสในชีวิตที่ดี และคนที่ไม่มีโอกาสดังกล่าว ความแตกต่างคือสิ่งที่อยู่ในความคิดของพวกเขาเท่านั้น

ปัจจุบัน อาทิตย์ยังคงยืนยันจะเดินอยู่บนเส้นทางของคนทำหนังนอกกระแส ทั้งกำกับและอำนวยการสร้างภาพยนตร์ให้กับคนรุ่นใหม่ที่มีแนวความคิดอิสระในการทำภาพยนตร์ แม้จะยังมีข้อเสนอจากสตูดิโอใหญ่ๆ ในประเทศให้กำกับภาพยนตร์อยู่บ้างก็ตาม

เขาเคยให้ความเห็นกับการทำหนังนอกกระแสไว้ว่า

> "ทำหนังในเมืองไทยมันยาก คือไม่มีใครสนับสนุน รัฐบาลไทยไม่เหมือนประเทศอื่นที่เขาให้ความสำคัญกับหนังมากกว่า อยากทำหนังในเมืองไทยจะตาย แต่ดูแล้ว คนเรียนหนังในเมืองไทย ทำหนังในมหาวิทยาลัยดีมาก แต่จบมาก็ไม่ได้ทำอะไรอีกเลย (อาทิตย์ อัสสรัตน์. 2544 : สัมภาษณ์)... การทำหนังกับสตูดิโอสำหรับผมคงจะไม่เหมาะ เพราะรูปแบบและวิธีการมันต่างกันมาก ผมก็อยากลองทำงานกับสตูฯ ถ้าเขาเปิดโอกาสให้ผมทำหนังแบบที่ผมอยากทำ แต่ก็คงเป็นเรื่องยาก หนังทางเลือกในประเทศไทยไม่ค่อยมีที่ยืนทางการตลาดมากนัก" (อาทิตย์ อัสสรัตน์. 2550: สัมภาษณ์)

วันเดอร์ฟูลทาว์น

วันเดอร์ฟูลทาว์น (2550) Wonderful Town (2007), Digital Format, สี. สัดส่วนภาพ 1.85:1, เสียง Dolby Digital 5.1, 92 นาที, ไทย, ระบบที่ฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

'Wonderful Town' หรือชื่อภาษาไทยว่า 'เมืองเหงาซ่อนรัก ' (ผู้วิจัยขออนุญาตเรียกภาพยนตร์เรื่องนี้ในชื่อภาษาอังกฤษในงานวิจัยชิ้นนี้ เนื่องจากเป็นชื่อที่คุ้นเคยอย่างกว้างขวางมากกว่าชื่อไทย) เป็นภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องแรกของ อาทิตย์ อัสสรัตน์ ความคิดเริ่มแรกเกิดขึ้นจาก การที่อาทิตย์เดินทางไปพังงาเพื่อดูสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์สำหรับอีกโปรเจคหนึ่งที่ชื่อ 'Sideline' ประมาณ 1 ปี หลังจากโศกนาฏกรรมที่เกิดจากหายนะคลื่นสึนามิถล่มเมื่อวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2547 เขาได้มีโอกาสสำรวจริมฝั่งทะเลอันดามัน ผ่านอำเภอตะกั่วป่า เฉพาะที่นี่ มีผู้เสียชีวิตเป็นจำนวนถึง 8,000 คน เขาประหลาดใจที่ไม่ได้เห็นร่องรอยของซากปรักหักพังอย่างที่คิดว่าจะได้เจอ ตึกรามบ้านช่องริมฝั่งที่ได้รับการบูรณะไปเรียบร้อยแล้ว ทุกอย่างดูใหม่และสวยงาม เหมือนกับว่า คนในชุมชนพยายามที่จะลบล้างความทรงจำที่ไม่ดีออกไปให้หมดโดยเร็ว แต่เมื่อได้ไปพูดคุยกับผู้คนในพื้นที่ เขาได้พบร่องรอยความเศร้าที่ยังฝังแน่นอยู่ในใจผู้คน พวกเขายังไม่สามารถฟื้นฟูสภาพจิตใจได้อย่างสิ่งก่อสร้างเหล่านั้น ทำให้อาทิตย์เกิดความสนใจที่จะสำรวจเกี่ยวกับช่องว่างระหว่างสิ่งที่เห็นได้ด้วยตากับสิ่งที่รู้สึกได้ด้วยใจในที่แห่งนี้ และกลายมาเป็นกรอบความคิดที่นำมาสร้างเป็น Wonderful Town นอกจาก นั้นเขาได้ไปพบโรงแรมแห่งหนึ่ง และได้สำรวจรอบๆ สถานที่ และเกิดความประทับใจ ประจวบกับที่เขามีความตั้งใจอยากจะทำหนังรักอยู่แล้ว สถานที่นี้เหมาะมากที่จะให้คนแปลกหน้าสองคนมาพบและตกหลุมรักกัน เขาจึงตัดสินใจจะถ่ายทำภาพยนตร์ที่นี่

> "ตอนที่เราเจอโรงแรมนี้ภายในครึ่งชั่วโมง หนังทั้งเรื่องก็ปรากฏอยู่ในหัว คือเราก็ไม่แน่ใจนะว่าทำไมมันมีเคมีอะไรบางอย่างที่บางทีนั่งส้วมอยู่หรืออะไรก็ตามแล้วหนังทั้งเรื่องมันก็ปรากฏอยู่ในหัวเลย เราก็รู้เลยตั้งแต่วันแรก ครึ่งชั่วโมงนั้นเดินไปเดินมาอยู่ในโรงแรม รู้เลยว่า 'โอเค เราจะถ่ายหนังที่นี่ '" (ชั้นครู2 Personal Movie ของอาทิตย์ อัสสรัตน์. 2556: 51)

เรื่องย่อภาพยนตร์

เนื้อเรื่องในภาพยนตร์ เกิดขึ้นที่ตะกั่วป่า 3 ปี หลังเหตุการณ์สึนามิถล่มชายทะเลฝั่งตะวันตกทางภาคใต้ 'ต้น' สถาปนิกหนุ่มผู้มีบุคลิกเงียบขรึม เหมือนมีความหลังอะไรบางอย่างซ่อนอยู่ ถูกส่งมาทำการรื้อฟื้นโรงแรมตากอากาศริมทะเล ซึ่งของเก่าได้ถูกทำลายไปพร้อมกับคลื่นยักษ์ เมื่อไปถึงแทนที่เขาจะพักในบริเวณไซต์งานก่อสร้าง เขากลับเลือกที่จะเข้าพักในโรงแรมเก่าแก่แถบตัวเมือง เมืองที่เงียบเชียบ ดูร้าง ไร้ผู้คน โรงแรมเก่าๆ เปล่าเปลี่ยวแทบไม่มีคนพัก มีคนดูแลเป็น 'นา' หญิงสาวสวยเรียบๆ คนหนึ่ง กับครอบครัวของเธออันประกอบไปด้วย หลานชาย อาม่า และอาเจ็ก ท่ามกลางความเงียบ อวลระคนกลิ่นเศร้าโศกหลังการสูญเสีย และภาวะชะงักงันของเมือง เขาและเธอผูกสัมพันธ์กันอย่างช้าๆ นาแอบฟังเสียงต้นร้องเพลงจากห้องพักของเขา และย่องไปนอนบนเตียงของต้นขณะที่เขา

ไม่อยู่ ต้นไปช่วยนาเก็บผ้าบนดาดฟ้า และซื้อส้มมาให้เป็นของกำนัล ความสัมพันธ์ที่ดูเหมือนจะไปได้สวยงาม เริ่มส่อแววอุปสรรคเมื่อรถของต้นโดนทุบกระจก และถูกรังควานโดยแก๊งมอเตอร์ไซค์วัยรุ่น ลูกน้องของ 'วิทย์' น้องชายนักเลงหัวไม้ของนานั่นเอง ในตอนเช้าหลังจากที่ต้นและนาได้เสียกัน ต้นออกไปซื้อน้ำ และตัดสินใจโทรศัพท์กลับไปขอคืนดีกับคนรักเก่าที่กรุงเทพฯ ต้นถูกแก๊งของวิทย์รุมทำร้ายจนเสียชีวิต และทิ้งศพไว้ในแอ่งน้ำใหญ่ ในตอนท้าย เราเห็นทุกคนกลับมาใช้ชีวิตตามปรกติเหมือนเดิม และวิทย์กลับตัวมาช่วยงานนาที่โรงแรม

ซิด สมิธ (Sid Smith) นักวิจารณ์จากหนังสือพิมพ์ชิคาโก ทริบูน (Chicago Tribune) พูดถึง Wonderful Town ไว้ว่า

> "การสร้างเนื้อเรื่องที่คลุมเครือไม่ชัดเจนของอัสสรัตน์เป็นไปด้วยความจงใจ การเข้าถึงอารมณ์แห่งความสูญเสียหลังจากโศกนาฏกรรม อันโหดร้ายเกินจะจินตนาการได้ของเขา เป็นบทกวีที่ดูเรียบง่ายแต่ช่างร้ายกาจ การนำภาพความสวยงามของธรรมชาติมาวางคู่กับความเสื่อมโทรมทางกายภาพที่เห็นได้ชัดเจน เป็นสิ่งที่ทั้งน่าทึ่งและทำร้ายจิตใจในเวลาเดียวกัน" (Smith. 2015: Online)

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

อาทิตย์ชี้แจงว่า การเล่าเรื่องใน Wonderful Town นั้นตั้งใจดำเนินเรื่องไปอย่างเชื่องช้าเพื่อเป็นการเลียนแบบบรรยากาศของตะกั่วป่าที่เซื่องซึมและเงื่องหงอย นักวิจารณ์ต่างชาติหลายคนนำภาพยนตร์เรื่องนี้ไปเปรียบกับภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ ที่มีความคล้ายคลึงกันในความช้า มีการตัดต่อไม่มากนัก ตัวละครไม่ค่อยมีบทสนทนายาวๆ ใช้ฉากหลัง บรรยากาศภาพและการกระทำแสดงสัญลักษณ์บอกความหมายเป็นนัยมากกว่าการพูดออกมาตรงๆ มีความคลุมเครือในการชี้แจงเหตุผลของการกระทำของตัวละครคล้ายๆ กัน นอกจากนั้นยังมีความใกล้เคียง ในแง่ของบรรยากาศ ฉากหลังสีเขียวชอุ่มของธรรมชาติ ที่ดูขลังและออกจะหลอนหลอกไปด้วยวิญญาณในอดีต แต่โครงสร้างการเล่าเรื่องของอาทิตย์นั้นไม่ได้มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ทดลองถึงขั้นของอภิชาติพงศ์ อาทิตย์ยังคงเล่าเรื่องแบบ 3 องก์ตามขนบของภาพยนตร์ปรกติทั่วไป คือมีตอนต้นแนะนำตัวละคร มีตอนกลางเล่าถึงปัญหาและมีตอนจบคือคลี่คลาย กล้องของเขามักจะค่อยๆ เคลื่อนตัวไปช้าๆ สำรวจสถานที่และเฝ้ามองตัวละครที่อยู่ในนั้น มีการตัดต่อภาพสลับกันระหว่างภาพขนาดกว้าง ขนาดกลาง และขนาดแคบอยู่บ้าง ไม่นิ่งนานทิ้งยาวเหมือนกับในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์

แม้จะมีบริบทปูฉากหลังของเรื่องเป็นเมืองที่ผ่านโศกนาฏกรรมครั้งใหญ่มา ในบทภาพยนตร์มีการกล่าวถึงสึนามิเพียงสองครั้งเท่านั้น สิ่งที่ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงบริบทสำคัญนี้คือ ภาพของคลื่นกระทบฝั่งเบาๆ บนหาดที่ถ่ายในระยะใกล้ในตอนเปิดเรื่อง (ภาพ 6.1) แม้ภาพตัดไปยัง 'นา' ที่หลับอยู่บนเคาน์เตอร์ในโรงแรมแล้วเสียงคลื่นยังคงก้องอยู่ และอีกครั้งในช่วงท้ายเรื่องภาพใกล้ของคลื่นซัดเข้าฝั่งที่ดูจะรุนแรงหนักหน่วงขึ้นกว่าช่วงแรกเล็กน้อย จากนั้นภาพตัดไปยังใบหน้า 'นา' ที่หลับอยู่อีกเช่น

เดียวกัน (ภาพ 6.2) ก่อนที่เธอจะตื่นในเช้าหลังจากที่ได้ร่วมรักกับต้น คล้ายกับฝันที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่าฝังลึกอยู่ในจิตใจ

ภาพ 6.1 ภาพใกล้คลื่นตอนเปิดเรื่อง

ภาพ 6.2 เปิดตัวนาหลับอยู่ที่เคาน์เตอร์โรงแรม

ภาพ 6.3 ภาพใกล้คลื่นช่วงท้ายเรื่อง

ภาพ 6.4 นาหลับอยู่บนเตียงกับต้น

ภาพใกล้ของคลื่นทะเลค่อยกระทบชายหาดในต้นเรื่องชวนให้นึกถึงอะไรบางอย่าง แม้คลื่นยักษ์สึนามิที่นำพาความหายนะและความตายได้ถอยกลับลงทะเลไปเป็นเวลานานแล้ว แต่พลังงานของมันยังคงแฝงกายอยู่ในความเคลื่อนไหวของน้ำทะเลเบื้องหน้า เหมือนกับความสงบนิ่งของเมืองตะกั่วป่าได้บดบังและกดทับความเจ็บปวดและโกรธแค้นในจิตใจของบรรดาผู้รอดชีวิตเอาไว้ รอคอยการปะทุขึ้นอีกครั้ง

อาทิตย์ให้ความสำคัญกับการเล่าเรื่องด้วยภาพสถานที่ถ่ายทำ และบรรยากาศมากกว่าการเล่าด้วยบทสนทนา บรรยากาศอึมครึมขมุกขมัวครึ้มฟ้าครึ้มฝนในช่วงครึ่งหลังของเรื่อง ภาพสถานที่เก่ารกร้างต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น โรงแรมของนา บ้านเก่าของพ่อแม่นาหลังโรงแรม สุสานรีสอร์ทข้างไซต์งานของต้น โกดังเก่าที่วิทย์อาศัยกบดานอยู่ รวมถึงความเงียบเหงาวังเวงประดุจเมืองร้างใกล้ตายของตะกั่วป่า ก็ตอกย้ำสะท้อนถึงสภาพจิตใจของผู้คนที่เหลืออยู่ในเมืองนี้ ที่ยังจมอยู่กับความสูญเสียที่ผ่านมา ไม่มีอะไรจะสามารถมาเยียวยาจิตใจพวกเขาได้ โดยที่ไม่ต้องมีการเอ่ยถึงโศกนาฏกรรมจากสึนามิที่ผ่านมาด้วยคำพูดใดๆ เลย

ภาพ 6.5 ตี๋เล็กเล่นน้ำฝนอยู่บนดาดฟ้าโรงแรม

ภาพ 6.6 ตึกโรงแรมเก่าที่ต้นมาพัก

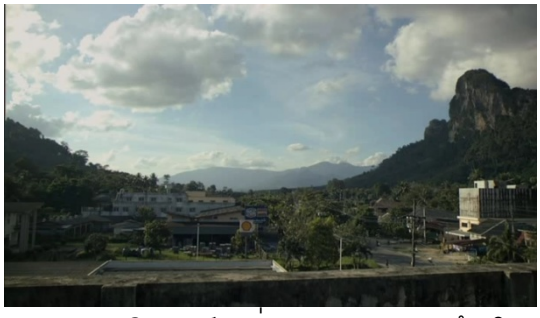
ภาพ 6.7 บ้านเก่าของนาและวิทย์

ภาพ 6.8 สุสานหรือซากรีสอร์ทที่ถูกทำลายโดยสึนามิ

ภาพ 6.9 โกดังร้างที่กบดานของวิทย์

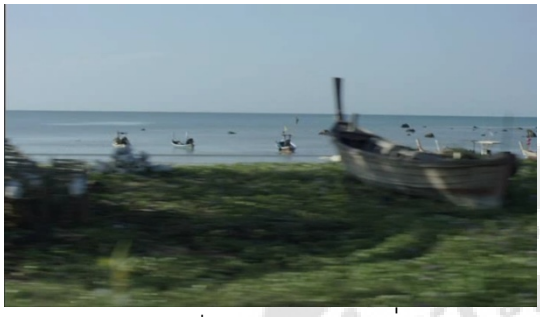
ภาพ 6.10 ตึกรามบ้านช่องในตะกั่วป่า

'ตะกั่วป่า' เป็นตัวละครหลักที่มีบทบาทสำคัญมากที่สุดในเรื่อง ถึงได้ขึ้นมาเป็นชื่อเรื่อง 'Wonderful Town' ในช่วงครึ่งแรกผู้กำกับพยายามจะหลอกคนดู โดยเล่นกับคำว่า 'เมืองอันแสนวิเศษ' ด้วยความสวยงามของบรรยากาศที่สดใสของภูเขา ทะเล สายลมและแสงแดด ในองก์ที่สองนี้ ผู้ชมได้เห็นความพยายามที่จะบูรณะซ่อมแซมความเสียหายที่กำลังเกิดขึ้นที่ไซต์งานก่อสร้างของต้น การผูกสัมพันธ์ของต้นกับนา ฉากพลอดรักต่างๆ ของคนทั้งสอง ล้วนนำเสนอในบรรยากาศที่สว่างไสวด้วยแสงแดดอ่อนๆ ยามฟ้าใส การเคลื่อนกล้องที่มีชีวิตชีวา กระฉับกระเฉง ประกอบกับทิวทัศน์อันสวยงามของเมืองเล็กๆ แห่งนี้ เป็นการตบตาผู้ชมได้อย่างแนบเนียน ผู้ชมบางคนไม่ทันตั้งตัวกับสิ่งที่เกิดในช่วงท้ายของภาพยนตร์



ภาพ 6.11 ทิวทัศน์ตะกั่วป่ามองจากดาดฟ้าโรงแรม

ภาพ 6.12 ชายทะเลมองจากไซต์งานของต้น

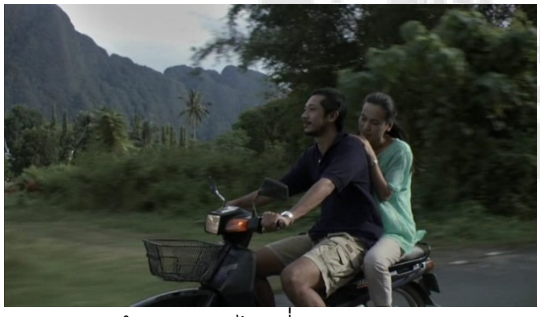


ภาพ 6.13 ถนนเลียบชายทะเลตะกั่วป่า

ภาพ 6.14 ต้นเริ่มสานสัมพันธ์กับนาด้วยการชวนทานข้าว

ภาพ 6.15 ต้นช่วยนาเก็บผ้าบนดาดฟ้า

ภาพ 6.16 นามีความสุขยิ่งเมื่ออยู่ในห้วงรัก



ภาพ6.17 ต้นและนาไปเที่ยวกันสองต่อสอง

ภาพ6.18 ทั้งคู่แอบไปพลอดรักที่เหมืองร้าง

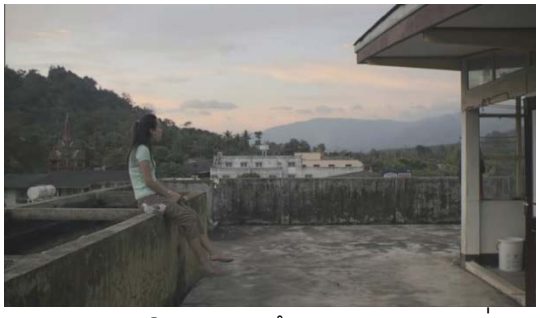
อย่างไรก็ตาม เมื่อเข้าครึ่งหลังของภาพยนตร์ การมาของเมฆฝนที่มืดครึ้มได้เปลี่ยนแปลงบรรยากาศไปอย่างชัดเจน (ภาพ 6.19) พร้อมๆ กับการปรากฏตัวของตัวละคร 'วิทย์' น้องชายของนา หัวหน้าแก๊งมอเตอร์ไซค์ป่วนเมือง (ภาพ 6.20) ชื่อเรื่องดูจะมีความหมายย้อนแย้ง (Irony) กับสภาพความเป็นจริงในเรื่องไปทันที ตามประวัติศาสตร์ของตะกั่วป่า เมืองนี้เคยเฟื่องฟูสมัยคนนิยมมาทำเหมืองแร่และซบเซาลงเมื่อเหมืองปิด จึงเป็นเพียงเมืองทางผ่าน สภาพปัจจุบันกลายเป็นเมืองท่องเที่ยว

ริมทะเลเล็กๆ ยิ่งเมื่อประสบภัยสึนามิ เศรษฐกิจซบเซาลง เหลือแต่ตึกรามบ้านช่องเก่าๆ เงียบเหงาไม่มีอะไรตื่นเต้น ดังที่นาได้เล่าให้ต้นฟังตอนนอนเล่นกันบนดาดฟ้าว่า เมืองนี้ได้ผ่านโศกนาฏกรรมมาหลายคราเหมือนเป็นเมืองต้องคำสาป ตอนสมัยพ่อเกิดโรคมาลาเรียระบาดผู้คนเสียชีวิตไปครึ่งเมือง สมัยนาโตมาก็เกิดมรสุมและอุทกภัยร้ายแรงจนคนต้องอพยพไปอยู่บนเขา และสมัยอาตี๋(หลานชาย)ก็เกิดสึนามิ นาพยายามมองโลกในแง่ดี เธอเชื่อว่าเมื่อเวลาผ่านไปอะไรๆ ก็น่าจะดีขึ้นเอง

ภาพ 6.19 เมื่อมรสุมพัดผ่านมาบรรยากาศของหนังเปลี่ยนไป ภาพ 6.20 วิทย์เตือนนาให้ระวังเรื่องต้น

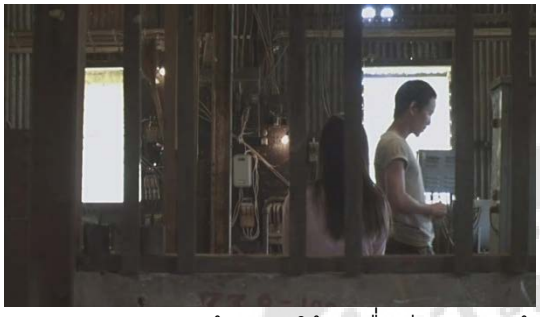
> “บรรยากาศของเมืองตะกั่วป่าในหนังเรื่อง Wonderful Town ให้ความรู้สึกเหมือนสภาพของตัวละครที่เพิ่งจะผ่านภาวะกระทบกระเทือนทางจิตใจมาอย่างรุนแรง และได้ก้าวข้ามปฏิกิริยาช็อคในช่วงแรก (ชาวบ้านส่วนใหญ่เริ่มกลับมาใช้ชีวิตตามปกติเหมือนก่อนหน้า ขณะที่ซากตกค้างจากหายนะก็หลงเหลืออยู่เพียงไม่มาก) ไปสู่ขั้นตอนของอาการซึมเศร้า หมกมุ่นอยู่กับตัวเอง กล่าวคือ มันกลายเป็นเมืองชายทะเลที่ซบเซา ปราศจากนักท่องเที่ยว ภาพความรื่นเริง งานเลี้ยง หรือการพบปะสังสรรค์ถูกจำกัดให้เหลือศูนย์ หลายฉากนอกตัวอาคารแทบจะว่างเปล่ารกร้างผู้คน ท้องถนนโปร่งโล่งปราศจากรถรา ขณะท้องฟ้าก็มักจะครึ้มเมฆ และมีสายฝนเทกระหน่ำเป็นครั้งคราว” (Riverdale. 2008: Online)

สถานที่ตั้งของตะกั่วป่า ที่ด้านหน้าเป็นทะเล ด้านหลังเป็นภูเขา (ภาพ 6.21-22) ยังถูกนำมาใช้ในเชิงสัญลักษณ์ของการถูกขังหรือติดกับของตัวละครอย่างนา ที่รู้ทั้งรู้ว่าควรจะเดินหน้าต่อไป ลืมอดีตที่ขมขื่น หรือไปสร้างความสุขชีวิตใหม่ให้กับตัวเอง ก็รู้สึกผิดกับคนที่ตายไปแล้ว และไม่แน่ใจว่าตนเองควรคู่กับการได้รับความสุขเช่นนี้หรือไม่ (ภาพ 6.24) หรือตัวละครอย่างวิทย์ที่จมปลักอยู่กับความเศร้าและโดดเดี่ยวที่เก็บกดเอาไว้ จนกลายเป็นความรู้สึกชิงชังหมั่นไส้คนนอกอย่างต้น ที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงสภาพเดิมๆ ที่เขาเคยอยู่ (ภาพ 6.23) เขาอาจอิจฉาที่เห็นนาพี่สาวมีความสุขกับคนรักจากเมืองกรุง ซึ่งอาจหมายถึงว่า เขาอาจจะต้องสูญเสียพี่สาวของเขาไปในอนาคต จึงเป็นเหตุให้เกิดการฆาตกรรมตอนท้ายเรื่องในที่สุด



ภาพ 6.21 ภูมิประเทศคล้ายกรงขังของตะกั่วป่า

ภาพ 6.22 นาซอบหลบมานั่งเล่นคนเดียว



ภาพ 6.23 นาถามน้อง‘จะให้คนอื่นมีความสุขบ้างไม่ได้หรือ’

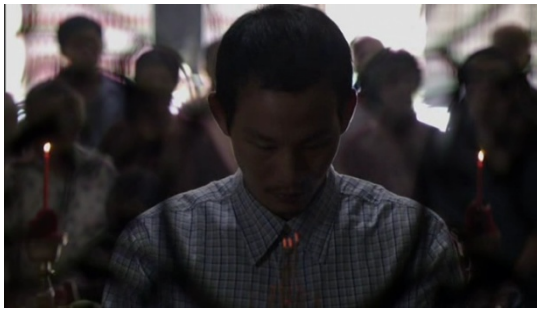
ภาพ 6.24 นาแอบนั่งร้องไห้คนเดียว

สถานภาพทางจิตใจของตัวละครแต่ละคนที่ติดกับของตนเอง อยากจะเปลี่ยนแปลงสภาพที่เป็นอยู่แต่เป็นไปไม่ได้ยังถูกบ่งบอกออกมาด้วยการจัดองค์ประกอบศิลป์ในการถ่ายภาพของอาทิตย์ในรูปสัญลักษณ์ของกรงขัง เขามักจะสื่อความหมายเหล่านี้อย่างเป็นนัยด้วยการจัดวางตัวละครเอกของเขา ทั้งนา ต้น และวิทย์ ให้อยู่ในกรอบประตู หน้าต่าง บานประตูเหล็ก หรือหลังลูกกรงเมื่อโอกาสอำนวยเสมอ (ภาพ 6.25-30)

ภาพ 6.25

ภาพ 6.26

ภาพ 6.27

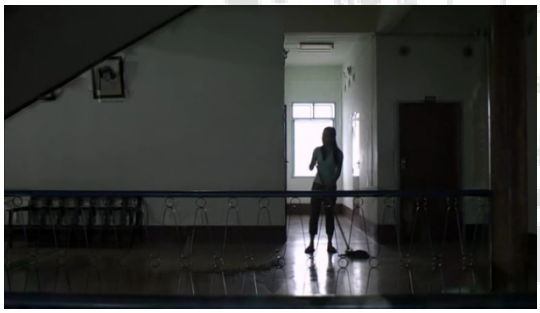


ภาพ 6.28

ภาพ 6.29

ภาพ 6.30

ตัวละครหลักใน Wonderful Town แต่ละคนจะมีเรื่องราวที่เป็นแผลในใจอันระทมติดตัวมา พอประมาณ ‘นา’สาวใต้เรียบร้อยแสนซื่อผู้รับช่วงกิจการโรงแรมต่อจากครอบครัว นาจะเกิดและโตในตะกั่วป่า เธอต้องทำงานทุกอย่างในโรงแรมตั้งแต่งานทำความสะอาด (ภาพ 6.31-33) ไปจนถึงต้อนรับลูกค้า ทั้งๆ ที่จบปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยที่กรุงเทพฯ นอกจากงานประจำวันที่ต้องทำซ้ำๆ ซากๆ จนไม่มีเวลาเป็นของตัวเองแล้ว นายังต้องดูแลครอบครัว ซึ่งได้แก่ อาม่าที่แก่มากแล้ว และตี๋เล็ก ลูกของน้องชายที่ทิ้งไว้ให้นาเลี้ยง (ภาพ 6.34) มองดูอีกที การทำงานของนาอย่างการเปลี่ยนผ้าปูที่นอน ซักผ้าเช็ดตัว ทั้งๆ ที่โรงแรมแทบไม่มีแขกเข้าพักเท่าใดนัก และกิจกรรมซ้ำซากของคนอื่นๆ อย่างอาม่าที่คอยหาอะไรอยู่ตลอดเวลา และอาเจ็กที่ลืมไม้กวาดเป็นประจำนั้นอาจเป็นวิถีแห่งการเยียวยาความเจ็บปวดของพวกเขาก็เป็นได้



ภาพ 6.31 กิจวัตรประจำวันของนา

ภาพ 6.32 นาเปลี่ยนผ้าปูที่นอนทุกวัน ทั้งๆที่ไม่เคยเห็นแขกคนอื่น

ภาพ 6.33 นาตากและเก็บผ้าเป็นกิจวัตรที่คุ้นตา

ภาพ 6.34 นาไปรับส่งตี๋เล็กไปโรงเรียนทุกวัน

เมื่อนาได้พบกับต้น สถาปนิกหนุ่มที่ดูเหมือนจะพอใจกับความเงียบสงบของตะกั่วป่า ชีวิตที่ซ้ำซากจำเจไร้จุดหมายของนาก็สดใสขึ้น (ภาพ 6.35-36) นาแอบชอบต้นแต่แสนจะขี้อายจึงไม่ค่อยกล้าแสดงออก ได้แต่แอบฟังต้นร้องเพลงตอนเขาอาบน้ำ แอบไปนอนบนเตียงของต้นตอนเข้าไปทำความสะอาด (ภาพ 6.37) จัดห้องนอน และเปลี่ยนผ้าเช็ดตัวที่ขาดให้ เมื่อต้นต้องกลับไปทำธุระที่กรุงเทพฯ นาไม่แน่ใจว่าเขาจะกลับมาอีกหรือไม่ และเมื่อต้นหวนกลับมาพักที่โรงแรม และแสดงเจตนาที่อยากจะสานสัมพันธ์กับนา นาก็เปิดใจรับด้วยความยินดี

ภาพ 6.35 นาลองที่คาดผมในใจคงคิดว่าต้นจะชอบไหม

ภาพ 6.36 นาแอบปลื้มที่ต้นซื้อส้มมาฝาก

ภาพ 6.37 นาแอบไปนอนทับที่ที่ต้นนอน

ภาพ 6.38 นาไม่สบายใจกับแก๊งที่มาป่วนต้น

อย่างไรก็ตาม ความสุขของการตกอยู่ในห้วงรักของนามีอายุได้ไม่ยืนยาวนัก ความรักของนาคล้ายกับต้องคำสาปเหมือนชะตากรรมของเมืองที่เธออาศัยอยู่ เมื่อวิทย์น้องชายของนาผู้ซึ่งเป็นอันธพาลประจำถิ่นแสดงความไม่พอใจที่เธอไปคบหากับคนนอกอย่างต้น นาและต้นถูกรบกวนด้วยแก๊งมอเตอร์ไซค์ของวิทย์ (ภาพ 6.38) ภายในใจของนาเองก็สับสนมิใช่น้อย นาเหมือนจะรู้สึกผิดทุกครั้งที่ตนเองเริ่มจะมีความสุขภายในเมืองที่เต็มไปด้วยโศกนาฏกรรมแห่งนี้ เธอแอบนั่งร้องไห้อยู่คนเดียว (ภาพ 6.24) ความรู้สึกเหมือนถูกขังอยู่ในกรงเป็นเช่นนี้นั่นเอง

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้บันทึกบรรยากาศภายหลังโศกนาฏกรรมครั้งยิ่งใหญ่ ณ ดินแดนอันแสนงามแห่งนี้ บรรยากาศและความรู้สึกของผู้คนที่หลงเหลืออยู่ที่ไม่อาจสัมผัสได้ด้วยสายตา จะเห็นได้

จากตัวละครในภาพยนตร์เรื่องนี้ ที่แต่ละคนต่างล้วนเป็นตัวแทนนำเสนอมุมมองและประสบการณ์การรับรู้ของผู้คนในสังคมต่อเหตุการณ์โศกนาฏกรรมครั้งนั้น ณ เวลานั้นที่แตกต่างกันออกไป

‘ต้น’ สถาปนิกหนุ่มจากเมืองกรุงผู้ที่รับอาสานายมาคุมงานที่ปักษ์ใต้ พกพาบาดแผลบางอย่างที่แสนจะลึกลับคลุมเครือมาด้วย เขาอ้างเสมอว่าชอบความเงียบสงบ แต่อดีตเคยเป็นนักดนตรีร้องเพลงตามบาร์ ก่อนจะกลับใจมาทำงานเป็นสถาปนิกตามใจพ่อ ภายนอกเขาดูเป็นคนเงียบๆ สบายๆ รักสันโดษ และชอบความอิสระ เมื่อเวลาสนใจผู้หญิงโดยเฉพาะนา ก็สามารถเข้าไปเกี้ยวพาราสีได้โดยไม่เคอะเขิน

ภาพ 6.39 ต้นขึ้นมาสูบบุหรี่บนดาดฟ้าคนเดียว

ภาพ 6.40 ต้นเดินสำรวจซากสุสานรีสอร์ทสึนามิ

ต้นเป็นคนนอก การรับรู้เกี่ยวกับโศกนาฏกรรมในตะกั่วป่า มีเพียงผิวเผินผ่านทางจอโทรทัศน์ ความอยากรู้อยากเห็นของเขามีเพียงแค่เดินไปสำรวจสุสานซากรีสอร์ทข้างๆ ไซต์งานเขาเท่านั้น (ภาพ 6.40) ตัวเขาเองก็ดูมีห่วงอะไรบางอย่างประมาณหนึ่ง เห็นได้จากการที่เขาคอยดูโทรศัพท์ และพยายามโทรไปที่ไหนสักแห่งแต่ไม่สำเร็จอยู่หลายครั้ง เมื่อเรื่องดำเนินไปมากขึ้น ผู้ชมจะเริ่มเห็นความเปราะบางของเขา ไม่ว่าจะเป็นความบาดหมางระหว่างเขากับพ่อ และความบอบช้ำจากความรักในอดีต

ภาพ 6.41 ต้นไม่ค่อยหลับ เขาเหมือนจะคิดอะไรอยู่เสมอ

ภาพ 6.42 เขามักจะกดโทรศัพท์หาใครสักแต่ไม่มีการตอบรับ

เมื่อสำรวจความสัมพันธ์ของต้นและนาลึกๆ แล้ว จะเห็นว่า นาดูจะเป็นฝ่ายชอบต้นมากกว่าต้นเองแม้จะเป็นฝ่ายเข้าหานาก่อน ก็มิได้ดูเป็นคนเอาใจใส่ดูแลเต็มที่มากนัก โดยเฉพาะเมื่อนาเตือนต้นว่า คนในเมืองแอบเฝ้ามองเขาทั้งสองคนอยู่ ให้ระมัดระวังกว่านี้ ต้นแสดงอาการไม่แยแสชาวบ้านโดยมิได้ห่วงความรู้สึกของนาสักเท่าใดนัก เหมือนกับตอนที่รถของเขาถูกทุบกระจบ ต้นมิได้ใส่ใจจะแจ้งความใดๆ นอกจากนาแล้ว ก็ไม่เห็นต้นผูกมิตรกับอีกใครเลย คล้ายกับว่า เขามิได้ที่จะสนใจที่จะสานต่อความสัมพันธ์ใดๆ กับคนในพื้นที่ แม้กับนา พวกเขาก็ไม่เคยพูดถึงเรื่องอนาคต หรือวางแผนที่จะใช้ชีวิตร่วมกันแต่อย่างใด

ภาพ 6.43 วิทย์บอกต้นให้ดูแลนาให้ดี

ภาพ 6.42 ต้นดูจะครุ่นคิดอะไรบางอย่างหลังจากที่คุยกับวิทย์

ในคืนที่ต้นร่วมรักกับนา มิได้เร่าร้อน หรืออบอวลด้วยไอรักอย่างที่คู่รักใหม่ๆ ควรจะเป็น มันกลับดูเศร้าอย่างประหลาด อาการครุ่นคิดบางอย่างของต้นยังคงมีให้เห็น (ภาพ 6.43) ปมนี้คลี่คลายในเช้าวันรุ่งขึ้นเมื่อมีคนตอบปลายสายโทรศัพท์ของต้น สิ่งที่ทำให้ต้นหนีปัญหามาทำงานไกลถึงพังงา ก็คือการที่ต้นยังลืมคนรักเก่าที่เลิกกันไปนานแล้วไม่ได้ ต้นร้องไห้ ขอคืนดีและบอกว่าจะขอกลับไปหาเธอคนนั้น ผู้ชมจึงค้นพบว่า สำหรับต้น นาคงเป็นเพียงแค่ทางผ่านเท่านั้น

ภาพ 6.43 แม้จะอยู่กับนา แต่ใจต้นดูจะลอยไปไกล

ภาพ6.44 ต้นคุยกับคนรักเก่า เขาร้องไห้

‘วิทย์’ นักเลงหัวไม้เจ้าถิ่น น้องชายของนา การปรากฏตัวของเขาในครึ่งหลังของภาพยนตร์เหมือนเป็นพลังงานศักย์ที่สะสมไว้จนกลายเป็นพลังงานจลน์ระเบิดออกมา วิทย์น่าจะผ่านภาวะของการกระทบกระเทือนจิตใจอย่างรุนแรงมาก่อน (น่าจะเป็นสึนามิ) จนทำให้เขาออกจากบ้านไปอยู่โกดัง

ร้าง ทิ้งลูก(ตี๋เล็ก)ไว้ให้พี่สาวเลี้ยง ในภาพยนตร์ไม่ได้บอกว่า แม่ตี๋เล็กเป็นใครหรือไปไหน ผู้ชมคงได้แต่จินตนาการเอาว่า เลิกกันไป หรืออาจเสียชีวิตไป(ในสึนามิ)แล้ว วิทย์เลือกที่จะเยียวยาบาดแผลในใจด้วยการปล่อยชีวิตว่างเปล่า ไร้จุดหมาย แล้วดื่มด่ำไปกับอารมณ์คับแค้น โกรธขึ้ง ซึ่งไม่ถือเป็นเรื่องแปลก เพราะผู้คนที่ต้องเผชิญหน้ากับความสูญเสียครั้งใหญ่บ่อยครั้งมักรู้สึกว่า สถานการณ์ดังกล่าวไม่ยุติธรรม เขาไม่เข้าใจได้ว่าเหตุใดมันจึงเกิดขึ้น และทำไมมันถึงต้องเกิดขึ้นกับเขา สภาพอารมณ์ของวิทย์ก็ไม่ต่างจากท้องฟ้าครึ้มเมฆในเมืองตะกั่วป่าก่อนการมาถึงของพายุและสายฝน มันคุกรุ่นขมุกขมัว และพร้อมจะร้องคำรามได้ทุกเวลา ยิ่งเมื่อเห็นพี่สาวคนเดียวไปคบกันหนุ่มกรุงเทพฯซึ่งเป็นคนนอกอย่างต้น จึงไม่พอใจ และอาจอิจฉาความสุขของคนทั้งคู่ หรือไม่ก็ห่วงว่าพี่สาวจะทิ้งเขาไปอยู่ที่อื่น ทำให้ต้น กลายเป็นเหยื่อในการระบายความคั่งแค้นในใจของเขาในที่สุด

ภาพ 6.45 วิทย์กบดานอยู่ในโกดังร้าง

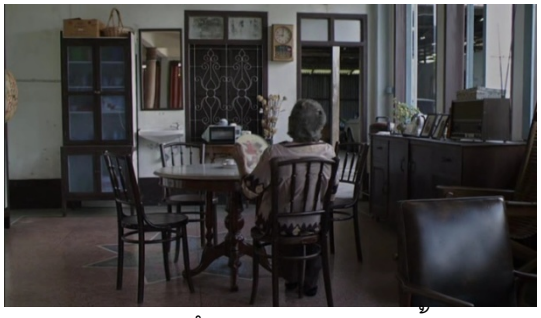
ภาพ 6.46 วิทย์มาดักรอต้น

ภาพ 6.47 วิทย์และพรรคพวกเอาศพต้นมาทิ้งน้ำ

ภาพ 6.48 วิทย์กลับมาช่วยงานที่โรงแรม

ตัวละครรองอื่นๆ ใน Wonderful Town แม้จะไม่มีบทบาทอะไรมากมายนัก ไม่ว่าจะเป็นอาเจ็ก อาม่า หรือบรรดาลูกน้องของวิทย์ พวกเขาดูจะมีลักษณะเหมือนหุ่นยนต์หรือผีดิบซอมบี้ ที่ไม่ค่อยจะแสดงอารมณ์ความรู้สึกใดๆ ทำกิจกรรมซ้ำๆ ทุกวัน แต่แอบซ่อนบาดแผลที่มองไม่เห็นทางจิตใจเอาไว้ แก๊งวัยรุ่นลูกน้องของวิทย์ขี่มอเตอร์ไซค์ไปตามท้องถนนเพื่อฆ่าเวลาจากชีวิตอันไร้จุดหมาย พวกเขาเปรียบดังตัวแทนของอารมณ์โกรธแค้นที่ยังคุกรุ่นอยู่ข้างใต้พื้นผิวอัน ราบเรียบ รอวันจะปะทุขึ้นมา

ภาพ 6.49 อาเจ๊กผู้ชอบลืมไม้กวาด



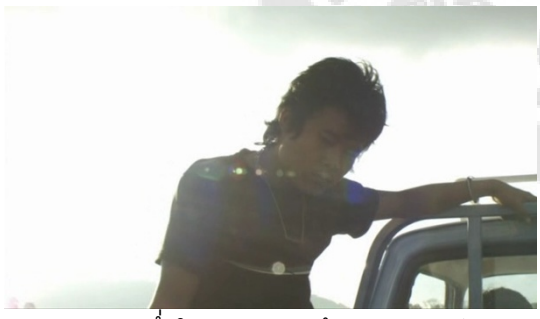
ภาพ 6.50 อาม่าผู้ง่วนกับการหาพัดทั้งวัน

ภาพ 6.51 แก๊งมอเตอร์ไซค์ป่วนรอบรถต้น

ภาพ 6.52 แก๊งมอเตอร์ไซค์

ภาพ 6.53 หนึ่งในบรรดาลูกน้องของวิทย์

ภาพ 6.54 หนึ่งในบรรดาลูกน้องของวิทย์



ภาพ 6.55 หนึ่งในบรรดาลูกน้องของวิทย์

ภาพ 6.56 พวกเขาหยอกล้อกันรุนแรง

แม้ชีวิตของผู้คนในเมืองอันแสนวิเศษแห่งนี้ ดูจะสิ้นหวังไร้ชีวิตชีวาจากการตีความของผู้กำกับฯ เมื่อเวลาผ่านไป นาก็ยังคงจมปลักอยู่กับชีวิตเดิมๆ แต่อย่างน้อยเธอก็ได้วิทย์น้องชายกลับมาช่วยทำงานที่โรงแรม อาม่าเจอพัดที่ตามหา อาทิตย์ได้แอบให้ความหวังทางสว่างเล็กๆ ด้วยภาพของเด็กหญิงสองคนในชุดกระโปรงตูตูสีชมพูเล่นกันบนดาดฟ้าอย่างไร้ซึ่งความวิตกกังวลใดๆ เด็กๆ รวม

ทั้งตี๋เล็กยังคงมีโอกาสสำหรับอนาคตที่สดใส เพราะพวกเขาโชคดีที่ยังเด็กเกินกว่าจะรับรู้จดจำความทรมานจากโศกนาฏกรรมอันโหดร้ายครั้งนั้น'

ภาพ 6.57 ตี๋เล็กเล่นน้ำฝนโดยไม่กลัวเปียกปอน

ภาพ 6.56 เด็กหญิงเล่นกันในวันฟ้าใส

ที่มา: ภาพ6.1-6.56 จากภาพยนตร์ อาทิตย์ อัสสรัตน์. (2550) Wonderful Town.

แม้ Wonderful Town จะไม่ได้การชื่นชมในระดับเดียวกับภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์เคยได้รับ และถูกนำเอาไปเปรียบเทียบอยู่เนืองๆ ในแง่สไตล์การเล่าเรื่องกับสัตว์ประหลาดและแสงศตวรรษ ชื่ออาทิตย์ อัสสรัตน์บนเวทีโลกก็เคยได้รับการกล่าวถึงอยู่ก่อนแล้ว ตั้งแต่สมัยที่ทำภาพยนตร์สั้น นักวิจารณ์หลายคนสนใจภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยมีเนื้อหาพาดพิงถึงโศกนาฏกรรมสึนามิที่มีผลกระทบต่อผู้คนทั่วโลก และติดใจเสน่ห์ความเป็นเอเชียที่แปลกตา (Exotic) ทั้งในด้านวัฒนธรรมและภูมิประเทศที่สวยงาม น่าพิศวงในสายตาคนตะวันตก ศิลปะการทำหนังของอาทิตย์ก็มีความน่าสนใจอยู่ไม่น้อย

เนธาน ลี (Nathan Lee) จากนิวยอร์คไทม์ ได้กล่าวชื่นชมอาทิตย์ไว้ว่า

> "อัสสรัตน์นำเสนอภาพเรื่องราวความรักได้อย่างน่ารักน่าชังที่หาผู้ใดมาเทียบเคียงได้ยาก ท่วงทีในการสานต่อแต่ละฉากด้วยจังหวะที่ไม่รีบเร่งนั้นทำให้อารมณ์ ความคิด และความหมายที่แฝงไว้แต่ละช่วงมีเวลาที่จะเบ่งบานแตกหน่อออกผล แล้วจึงค่อยจางหายไป การวางเฟรมของเขาเป็นไปอย่างพิถีพิถัน ไม่วุ่นวาย ยุ่งเหยิง การเคลื่อนไหวของกล้องก็เป็นไปอย่างนุ่มนวล และแสดงถึงความหมายของอารมณ์ในชั่วขณะนั้นได้อย่างเที่ยงตรงและงดงาม" (Lee. 2008: Online)

ปีเตอร์ แบรดชอว์ (Peter Bradshaw) จากเดอะการ์เดียน ก็ได้พูดถึง Wonderful Town ด้วยเช่นกัน

> "ผมเริ่มจะเคลือบแคลงใจกับหนังอาร์ตชวนฝันหลายเรื่อง ที่ชอบจบลงด้วยความรุนแรงที่คาดไม่ถึงในตอนท้าย แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ ทำให้ผมเชื่อในความเป็นไปได้ เป็นการทำหนังอย่างฉลาดแบบที่โอบล้อมคนดูไว้ในโลกของมัน" (Bradshaw. 2009: Online)

สำหรับนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ใช้ชีวิตอยู่ในพื้นที่ตะกั่วป่าอย่าง วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา ออกจะไม่ค่อยปลื้มกับความไม่สมจริงบางประการในภาพยนตร์ เนื่องจากเขาเป็นเจ้าของพื้นที่ และโรงแรมที่อาทิตย์ใช้เป็นสถานที่ถ่ายทำนั้นมิได้อยู่ในตะกั่วป่าจริงๆ การแสดงของนักแสดงก็ดูไม่เป็นธรรมชาติตามลักษณะของคนพื้นถิ่นแท้ๆ ทั้งสำเนียงการพูด และบุคลิกลักษณะ เขามองว่า Wonderful Town มิได้เป็นหนังสมจริงที่มุ่งบันทึก จ้องมอง หรือค้นหา ความดิ่งลึกล้ำอันเศร้าสร้อยของเมือง แต่เป็นการนำเสนอโลกส่วนตัวของผู้กำกับฯที่ถูกสร้างขึ้นจากมายาคติ ประสบการณ์ หรือความคิด จินตนาการที่ผู้กำกับฯมีต่อเมืองเมืองหนึ่ง ซึ่งก็มิได้เป็นเรื่องผิดแปลกแต่อย่างใด “ภาพยนตร์เรื่องนี้มีฉากและภาพที่ผ่านการจัดวางอย่างพิถีพิถัน ทำให้มันเป็นหนังที่สวยงาม และดิ่งจมจนน่าทึ่งจนทำให้ดูประดิษฐ์แบบคนเมืองมากกว่าจะเป็นหนังที่เล่าเรื่องชาวบ้านอย่างจริงจัง” (วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา. 2009 : Online) ในความเป็นจริงจากทัศนคติของอาทิตย์เอง เขามองว่า สิ่งสำคัญสำหรับหนังอาร์ตคือ มันสามารถสะท้อนภาพของศิลปิน(ผู้กำกับภาพยนตร์)ออกมาได้ ภาพยนตร์ของเขาจึงมีความเป็นส่วนตัวสูง (Personal movie) หนังแต่ละเรื่องของเขามักจะสะท้อนภาพความคิดหรือทัศนคติของเขาในขณะนั้นออกมา Wonderful Town จึงเป็นภาพการสังเกต การณ์ของอาทิตย์ในฐานะคนนอกที่มองเข้าไปยังชุมชนแห่งนี้และบอกเล่าสิ่งที่เขาเขาสัมผัสได้นั่นเอง

Wonderful Town ฉายแบบจำกัดโรงในประเทศไทยเมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2551 และได้รับเชิญให้ไปฉายและเข้าประกวดในเทศกาลภาพยนตร์หลายเทศกาลทั่วโลก ในประเทศไทยภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำประจำปี พ.ศ. 2551 ถึง 5 รางวัล โดยเฉพาะรางวัลภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม และอีกหลายรางวัลจาก ชมรมวิจารณ์บันเทิง และเฉลิมไทยอวอร์ดในปีนั้นอีกด้วย นอกจากนั้น Wonderful Town ยังไปชนะรางวัลตามเทศกาลภาพยนตร์ในเมืองต่างๆ เช่น ปูซาน(เกาหลีใต้) รอตเตอร์ดัม(เนเธอร์แลนด์) ลาสปาลมาส(สเปน) ซาน ฟรานซิสโก (สหรัฐอเมริกา) ฮ่องกง และไต้หวัน เป็นต้น (Pop Pictures. 2007: Online)

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ : อโนชา สุวิชากรพงศ์

อโนชา สุวิชากรพงศ์ หรือ ใหม่ เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2519 ที่จังหวัดชลบุรี สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรีทางด้านออกแบบเครื่องประดับ และจบปริญญาโททางด้านศิลปวัฒนธรรมศึกษาที่ประเทศอังกฤษ ขณะที่เรียนอยู่ในประเทศอังกฤษนั้น อโนชามีโอกาสได้สัมผัสงานศิลปะมากมาย โดยเฉพาะภาพยนตร์ซึ่งเป็นสิ่งที่เธอเริ่มจะหลงใหลเป็นพิเศษ เมื่อกลับมาทำงานที่ประเทศไทยได้ไม่นานเธอจึงตัดสินใจไปศึกษาภาพยนตร์อย่างจริงจังที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างที่ศึกษาอยู่ที่นิวยอร์ค อโนชาได้รับทุนการศึกษาจากสมาคมผู้สื่อข่าวต่างประเทศของฮอลลีวู้ด (Hollywood Foreign Press Association) ในปี 2549 อโนชาสำเร็จการศึกษาปริญญาโท(MFA) สาขา

ภาพยนตร์ โดยทำภาพยนตร์สั้น เป็นวิทยานิพนธ์เรื่อง ‘เกรซแลนด์’ (Graceland) ซึ่งได้รับการคัดเลือกเข้าประกวดในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์ครั้งที่ 59 นับเป็นครั้งแรกที่ภาพยนตร์ไทยขนาดสั้นได้ไปฉายที่นั่น นอกจากนั้น ‘เกรซแลนด์’ ได้รับการฉายที่เทศกาลต่างๆ ทั่วโลกกว่า 30 เทศกาล รวมทั้งเทศกาลภาพยนตร์ซันแดนซ์ที่มีชื่อเสียงอีกด้วย ในปีนั้น เธอยังได้เข้าร่วมโครงการ Berlinale Talent Campus ของเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเบอร์ลิน และบทภาพยนตร์ขนาดยาวของเธอที่ชื่อ The White Room ก็เป็นหนึ่งใน 15 เรื่องที่ได้รับการคัดเลือกให้เข้าร่วมคลินิกบทภาพยนตร์ และในปี 2553 อโนชายังได้รับรางวัล Pan Star Cruise จากแผนการโปรโมทของเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน (PPP) เป็นเงินทุนสำหรับพัฒนาภาพยนตร์เรื่องนี้อีกด้วย

ในปี พ.ศ. 2550 อโนชาและเพื่อนได้ร่วมกันก่อตั้งบริษัทอิเล็คทริคอีลฟิล์ม เพื่อผลิตภาพยนตร์อิสระและสื่อเคลื่อนไหวต่างๆ ทั้งภาพยนตร์ขนาดสั้นและยาว เธอได้กำกับภาพยนตร์สั้น ใจ (2550) ซึ่งได้ไปเปิดตัวที่รอตเตอร์ดัม และไปได้รางวัลจากเทศกาลในเยอรมนี และฮ่องกง

ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของอโนชา ‘เจ้านกกระจอก’ (2552) ได้รับทุนอูแบร์บาลส์ (Hubert Bals) จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม และทุนโพสต์โปรดักชั่นจาก Asian Cinema Fund (ACF) ของเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน เจ้านอกกระจอกได้ไปฉายในกว่า 40 เทศกาลภาพยนตร์ทั่วโลก ได้รับรางวัลใหญ่ๆ ในต่างประเทศมากมาย และมีคนซื้อลิขสิทธิ์ไปฉายในประเทศฝรั่งเศสในปี 2556 อีกด้วย

นอกจากกำกับภาพยนตร์แล้ว อโนชา ยังทำงานอำนวยการผลิตภาพยนตร์ให้กับเพื่อน และรุ่นน้องผู้ร่วมอุดมการณ์การทำภาพยนตร์อิสระ อย่าง สิ้นเมษาฝนตกมาปรอยๆ (2555) ของวิชชานนท์ สมอุ่มจารย์, ภวังค์รัก (2556) ของ ลี ชาตะเมธีกุล และล่าสุด พี่ชาย มายฮีโร่ (2558) ของจอช คิม อีกด้วย

ได้ปัจจุบันอโนชามีโครงการจะทำภาพยนตร์ขนาดยาวสองเรื่อง ที่กำลังอยู่ในช่วงพัฒนาโครงการแรกคือเรื่อง “ดาวคะนอง” (By the Time It Gets Dark) ซึ่งได้รับรางวัล Prince Claus Film Fund จากประเทศเนเธอร์แลนด์ และทุนไทยเข้มแข็งจากกระทรวงวัฒนธรรม และเรื่อง “The White Room” ซึ่งได้รับทุนจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ เมืองปูซาน ประเทศเกาหลีใต้

เจ้านกกระจอก

เจ้านกกระจอก (2552) Mundane History (2009), 35 ม.ม., สี. สัดส่วนภาพ1.85 :1, เสียง Dolby Digital 5.1, 82 นาที, ไทย, ระบบที่ฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

‘เจ้านกกระจอก’ หรือในชื่อภาษาอังกฤษว่า Mundane History เป็นผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของอโนชา สุวิชากรพงศ์ ที่ใช้เวลา 3 ปีในการสร้าง ที่มาของภาพยนตร์ได้รับการพัฒนาบทมาจากเรื่องสั้นความยาว 1 หน้ากระดาษที่อโนชาเคยเขียนไว้ เป็นลักษณะการบรรยายความรู้สึกคับแค้นใจของลูกชายที่มีปมปัญหากับบิดาของตน เมื่อโตขึ้นปมปัญหาต่างๆ ก็พัฒนามากขึ้น เรื่องของความเป็นผู้ชาย เมื่อวัยเด็กพ่อเป็นหัวหน้าครอบครัว ในเวลาต่อมาลูกชายก้าวขึ้นมาเป็นหัวหน้าครอบครัวแทน แล้วถ้าหากว่ามีเหตุการณ์ที่ลูกชายไม่สามารถทดแทนความเป็นหัวหน้าครอบครัวได้ ความเป็นผู้ชายจะถูกบั่นทอนไปและถูกยับยั้งเอาไว้ เกิดเป็นคำถามว่าจะเป็นอย่างไร ประเด็นนี้อโนชาได้แรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวที่เพื่อนเล่ามาอีกทีหนึ่ง ซึ่งขณะนั้นเธอมีความสนใจประเด็นความสัมพันธ์ของคนในครอบครัว นอกจากนั้นในวัยเด็กอโนชาได้อ่านวรรณกรรมเรื่อง “ปีศาจ”ของเสนีย์ เสาวพงศ์ แล้วเกิดความประทับใจอย่างมาก จึงนำแนวคิดเกี่ยวกับการเมือง โครงสร้างสังคมที่เหลื่อมล้ำในประเทศไทย และความรุ่งโรจน์ในอดีตที่กำลังเสื่อมถอยที่ได้จากวรรณกรรมเรื่องนี้ มาผสมในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย (อโนชา สุวิชากรพงศ์. 2555: สัมภาษณ์)

เมื่อได้พัฒนาเป็นบทภาพยนตร์แล้ว อโนชาได้รับทุนอูแบร์บาลส์ (Hubert Bals) จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม และทุนในการทำโพสต์โปรดักชั่นของ Asian Cinema Fund (ACF) จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน รวมทั้งทุนจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้รางวัล Tiger Award จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม ในปี 2553 รางวัลที่1 จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติทรานซิลเวเนียประเทศโรมาเนีย รางวัลกรังด์ปรีซ์จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ Era New Horizons ประเทศโปแลนด์ และจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติในประเทศอื่นๆ อีกรวมถึง 6 รางวัล (Electriceelfilms. 2015: Online)

เรื่องย่อภาพยนตร์

‘เจ้านกกระจอก’ เป็นหนังที่เล่าเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย 3 คน คือ ‘เอก’ เด็กหนุ่มที่ประสบอุบัติเหตุทางรถยนต์จนร่างกายท่อนล่างเป็นอัมพาตไม่สามารถเดินได้ ‘ธานินทร์’ บิดาของเขาผู้ซึ่งเป็นอาจารย์มหาวิทยาลัย มีอุปนิสัยเงียบขรึม และ ‘ปัญจ์’ บุรุษพยาบาลที่ธานินทร์ว่าจ้างให้มาดูแลเอก ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเหล่านี้จะดำเนินไปอย่างห่างเหินเย็นชา ราวกับมีปราการกั้นขวางจนพวกเขาไม่อาจแลก เปลี่ยนความรู้สึกใดๆ ระหว่างกันได้

ภาพ 7.1 ธานินทร์ พ่อผู้เงียบขรึมของเอก

ภาพ 7.2 เอกและปัญจ์บุรุษพยาบาล

ในภาพยนตร์แต่ละวันค่อยๆ ผ่านไปโดยที่ไม่มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นมากนัก ปัญจ์เช็ดตัวให้เอก หรือไม่ก็เข็นรถเข็นไปรอบๆ บ้าน ช่วงแรกๆ ปัญจ์พยายามชวนเอกคุย แต่ดูเหมือนจะไม่เป็นผลสำเร็จนัก นานๆ ครั้งที่ธานินทร์จะโผล่เข้ามาทักทายแล้วชวนทั้งสองพูดคุย เอกดูไม่ใครเต็มใจที่จะพูดคุยกับพ่อของเขานัก สายตาของเอกที่มองธานินทร์ไม่เคยส่อความเป็นมิตร เสมือนจะมีกำแพงที่มองไม่เห็นคั่นกลางพ่อกับลูกคู่นี้อยู่ ปัญจ์เองก็สังเกตเห็นความเป็นไปเหล่านี้ได้ชัดเจน

ภาพ 7.3 ปัญจ์เช็ดตัวให้เอก

ภาพ 7.4 ปัญจ์สระผมให้เอก

ภาพยนตร์ใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการถ่ายทอดกิจวัตรในการพยาบาลปรนนิบัติเอกของปัญจ์ แม้การเล่าเรื่องจะไม่เป็นไปตามลำดับเวลา ผู้ชมจะพอปะติดปะต่อเห็นพัฒนาการความสัมพันธ์ระหว่างคนทั้งสองที่เริ่มจากความเย็นชาเหินห่าง ปัญจ์โทรบอกคนรักของเขาว่าคงจะอยู่ที่บ้านนี้ได้ไม่นานในวันแรกที่มาถึง จนเมื่อเวลาผ่านไปสักพักพวกเขาค้นพบว่า เขาทั้งคู่มีอะไรบางอย่างคล้ายกัน เช่น ชอบอ่านหนังสือ เคยใฝ่ฝันอยากเป็นนักเขียน แม่ของพวกเขาได้เสียชีวิตแล้ว และถูกทอดทิ้งจากผู้เป็นพ่อ แม้จะเป็นไปในลักษณะที่ต่างกันก็ตาม เอกจึงเริ่มเปิดใจกับปัญจ์มากขึ้น ในขณะที่ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับพ่อผู้ให้กำเนิดยังคงห่างเหิน และเจือไปด้วยความเกลียดชังไม่เปลี่ยนแปลง ตอนหนึ่งผู้ชมได้เห็นภาพเอกลืมตาตื่นขึ้นในโรงพยาบาลหลังจากอุบัติเหตุ พ่อของเขาอยู่ในชุดคนไข้เช่นเดียวกันกับเอก ยืนดูลูกชายนอนอยู่บนเตียงเงียบๆ

ในระหว่างที่เรื่องดำเนินไป ผู้ชมได้พบสมาชิกรายอื่นๆ ที่อยู่ในบ้านอย่าง ป้าสมใจ แม่บ้านที่เลี้ยงเอกมาแต่เด็ก ป้าแก้วแม่ครัว และ ปู่ยหลานชายของป้าแก้ว แต่ละคนต่างก้มหน้าก้มตาทำงานใน

หน้าที่ของตน โดยแทบจะไม่มีปากไม่มีเสียงอะไร ยกเว้นสมใจที่ครั้งหนึ่งพยายามเกลี่ยกล่อมเอกให้เห็นใจพ่อเขาบ้าง การเผชิญ หน้าครั้งนั้นจบด้วยเอกมีบาดแผลโดนบาดที่มือ อันน่าจะเกิดจากการบีบแก้วแตกด้วยความโกรธ บรรยากาศภายในบ้านอันใหญ่โตแห่งนี้ ช่างอึมครึม หดหู่ ดูไร้ชีวิตชีวา แถมยังคุกรุ่นไปด้วยความโกรธแค้นอะไรบางอย่างอีกด้วย

ภาพ 7.5 ป้าสมใจแม่บ้านที่เลี้ยงเอกมาแต่เด็กๆ

ภาพ 7.6 ป้าแก้ว แม่ครัวที่อยู่มานาน

วันหนึ่งปัญจ์พาเอกไปเที่ยวชมนิทรรศการที่ท้องฟ้าจำลอง ก่อนที่ภาพยนตร์จะเริ่มเบี่ยงเนื้อหาไปว่าถึงปรากฏการณ์ระเบิดของดาวฤกษ์มวลมากหลังสิ้นอายุขัยหรือที่รู้จักกันในนาม Supernova ซึ่งก็จะนำโยงไปถึงภาพมองทาจต่างๆ รวมไปถึงภาพการชุมนุมทางการเมืองของประเทศไทยในช่วงเวลาหนึ่ง และบทสรุปเกี่ยวกับการถือกำเนิดชีวิตใหม่ในท้ายที่สุด

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

เป็นเรื่องที่ค่อนข้างยากที่จะเล่าเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่องนี้ ทั้งๆ ที่เนื้อเรื่องมีได้มีอะไรมากมายนัก เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้มีการตัดต่อเรียงเรื่องแบบไม่เป็นตามลำดับเวลา มีการสลับเหตุการณ์ก่อนหลังกลับไปกลับมาอย่างซับซ้อน ผู้ชมจะต้องตั้งใจสังเกต และจดจำรายละเอียดต่างๆ เพื่อที่จะมาปะติดปะต่อว่าอะไรเกิดขึ้นก่อนหลังเอาเอง เช่นเดียวกับการต่อรูปต่อ (Jigsaw) ลี ชาตะเมธีกุลตัดต่อเรื่องนี้ได้ดี ไม่มีรอยต่อ ไม่มีเส้นปะ มันกลืนเป็นเรื่องเดียวกัน ไม่ว่าอะไรจะเกิดก่อนหรือหลัง เมื่อชมภาพยนตร์จบผู้ชมก็จะได้ภาพออกมาเป็นภาพเดียวกัน อย่างไรก็ตาม ในรายละเอียดแต่ละฉากกลับมีความหมายให้ตีความ และจินตนาการไปได้ไกลเหลือเกิน

ปมความขัดแย้งหลักใน ‘เจ้านกกระจอก’ เกิดขึ้นระหว่างตัวละครหลัก 3 ตัว ได้แก่ ธานินทร์ เอก และปัญจ์ ตัวละครหลัก และบรรดาคนรับใช้ซึ่งเป็นตัวละครรอง รวมทั้งบ้านซึ่งเป็นฉากหลังของภาพยนตร์ ล้วนมีหน้าที่สำคัญในเชิงสัญลักษณ์ทั้งสิ้น ซึ่งจะกล่าวถึงอย่างละเอียดในภายหลัง

อโนชาสนใจที่จะสำรวจความสัมพันธ์ของพ่อกับลูกชาย ที่มีความขัดแย้งกันในเชิงอำนาจเป็นปมที่ซับซ้อน และวัฏจักรการสืบทอดอำนาจที่ได้รับการกระทบกระเทือนจนอาจต้องหยุดชะงัก ‘เอก’ เด็กหนุ่มนักศึกษานิเทศศาสตร์ ผู้ซึ่งเพิ่งได้รับอุบัติเหตุทำให้เป็นอัมพาตตั้งแต่เอวลงไป เขากำลัง

หงุดหงิด และสิ้นหวังกับชะตาชีวิตที่พลิกผันของตัวเอง เขาจึงกลายเป็นคนเอาแต่ใจตัวเองเหมือนเด็กเล็กๆ เกรี้ยวกราดกับคนรอบข้างเขาเพราะเขาช่วยตัวเองไม่ได้ ความสัมพันธ์กับพ่อของเขาซึ่งดูจะห่างเหินกันมาแต่ไหนแต่ไร ยิ่งเลวร้ายลงหลังจากเกิดอุบัติเหตุ เขารู้สึกแย่ที่ต้องมาถูกกักขังภายใต้การควบคุมของบิดาที่เขาเกลียดชัง หนีไปไหนไม่ได้ ภาพยนตร์ไม่ได้บอกรายละเอียดไว้ แต่พอจะอนุมานได้ว่า พ่อของเขาอยู่ในอุบัติเหตุนั้นด้วย แต่ไม่ได้รับบาดเจ็บอะไร

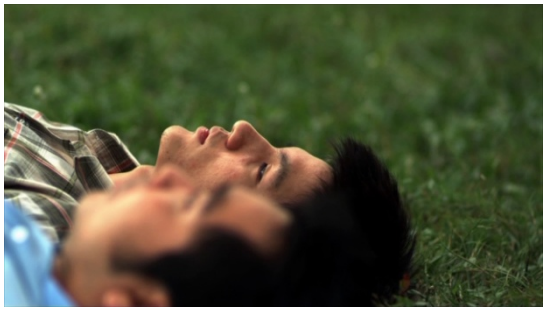
ภาพ 7.7 เอกเอาแต่ใจตัวเองเกรี้ยวกราดใส่คนรอบข้าง

ภาพ 7.8 ปัญจ์โต้ตอบด้วยอาการเย็นชา

เมื่อเอกได้พบกับ'ปัญจ์' บุรุษพยาบาลที่อายุแก่กว่าเขาไม่กี่ปี แรกเริ่มเขารู้สึกว่า ปัญจ์เป็นคนที่พ่อเขาส่งมาควบคุมดูแล เขาจึงรู้สึกเป็นปฏิปักษ์ และแสดงความเกรี้ยวกราดออกไป หลังจากที่ได้พูดคุยกันในวันต่อๆ มา เขาค้นพบว่า เขาทั้งสองมีอะไรที่คล้ายคลึงกัน จึงทำให้เอกเปิดใจ ยอมรับมิตรภาพจากปัญจ์ เอกเริ่มเรียนรู้ที่จะยอมรับกับสภาพความพิการของตน

เมื่อปัญจ์เข้ามาอยู่ในบ้านนี้วันแรก เขารู้สึกได้ถึงบรรยากาศอึมครึม ไร้วิญญาณและความเป็นมิตรในบ้านอันใหญ่โตหลังนี้ เขาคิดว่าคงจะอยู่ที่นี่ไม่นาน แต่เพื่ออนาคตของเขากับคนรักเขาจึงฝืนทำงานดูแลพยาบาลเอกไปวันๆ ด้วยความเย็นชา ต่อมาเขาได้สังเกตเห็นความระหองระแหงในความสัมพันธ์ของเอกกับพ่อ และเห็นอกเห็นใจในความพิการตั้งแต่ยังหนุ่มแน่นของเอก เขาจึงอดทนต่อความเกรี้ยวกราดของเอก และพูดคุยกับเอกดีๆ ความเป็นปรปักษ์ของคนทั้งสองจึงค่อยๆ กลายเป็นมิตรภาพในที่สุด

ภาพ 7.9 ทั้งสองเริ่มพูดคุยสนิทสนมกันมากขึ้น



ภาพ 7.10 ปัญจ์กล้าถามเอกถึงสาเหตุของอุบัติเหตุ

‘ธานินทร์’ อาจารย์มหาวิทยาลัย พ่อหม้าย ผู้เคร่งขรึม ดูเป็นผู้ดีเก่า เขาเป็นผู้มีอำนาจสูงสุดในบ้าน และดูจะไม่ใกล้ชิดกับลูกชายคนเดียวของตนเองนัก ตัวละครตัวนี้ดูจะมีความซับซ้อน และมีอะไรในใจมากมาย แต่ไม่เคยแสดงออกมาให้เห็น คล้ายกับผู้ชายไทยสมัยโบราณ ที่ไม่ค่อยแสดงความรัก ความรู้สึกใด กับคนรอบข้าง แม้กระทั่งคนในครอบครัว เขามักจะออกไปทำงานนอกบ้าน และกลับมาตอนดึก ส่วนหนึ่งเขาอาจจะรู้สึกผิดที่มีส่วนในการทำให้เกิดอุบัติเหตุ และไม่อยากที่จะต้องเผชิญหน้ากับลูกชายพิการของตนเองก็เป็นได้

ภาพ 7.11 พ่อที่สามารถเข้ามาในห้องลูกชายเมื่อไหร่ก็ได้

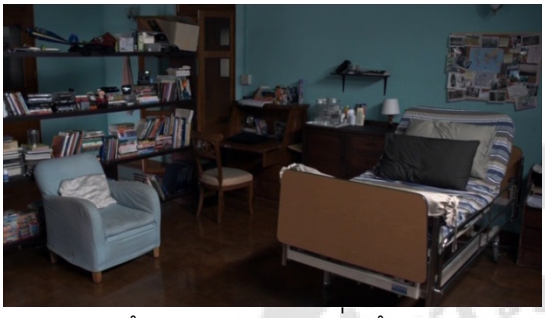
ภาพ 7.12 เอกเลือกที่จะเพิกเฉยไม่คุยกับพ่อ

อโนชาได้นำปมที่มีความเป็นปฏิปักษ์ในความสัมพันธ์ของพ่อกับลูกชาย (Oedipus Complex) มาเป็นตัวขับเคลื่อนในการดำเนินเรื่อง เธอมองว่า ในช่วงระหว่างวัฏจักรที่ลูกชายกำลังจะโตเป็นผู้ใหญ่ ผู้เป็นบิดาจะรู้สึกกลัวที่จะเห็นลูกของตัวเองโต เพราะว่ามันทำให้รู้สึกว่าตนเองกำลังถูกคุกคามด้วยกาลเวลา และช่วงสุดท้ายในชีวิตของเขาใกล้เข้ามาทุกที ถ้าสมมุติว่า มีอะไรบางอย่างมาขัดขวางวัฏจักรการโตเป็นผู้ใหญ่นั้นเสีย และผู้เข้ามาขัดขวางวงจรนั้นก็คือ พ่อผู้ให้กำเนิดนั่นเอง

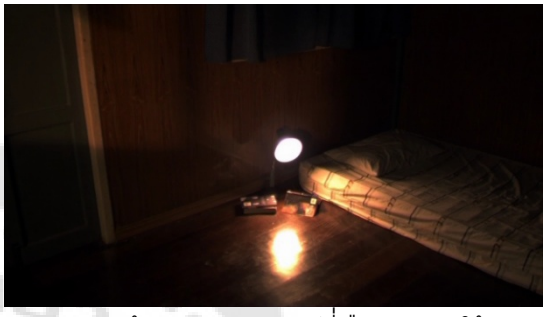
เรื่องเกือบจะทั้งหมดเกิดขึ้นภายในบ้านเก่าหลังงามเป็นของผู้ดีตระกูลเก่าที่ดูจะเคยรุ่งโรจน์ในอดีต บ้านหลังใหญ่นี้ใหญ่เกินว่าจะอยู่กันเพียงสองคนพ่อลูก ห้องนอนของเอกซึ่งอยู่บนชั้นสอง หลังจากเกิดอุบัติเหตุ ก็มิได้มีใครคิดจะย้ายให้เอกลงมาอยู่ชั้นล่างแต่อย่างใด ทั้งๆ ที่เอกกลายเป็นคนขาพิการ และต้องนั่งรถเข็นตลอดเวลา แสดงถึงความไม่ต้องการที่จะทำให้เอกช่วยเหลือพึ่งพาตัวเองได้ เรือนของคนใช้ถูกแยกเป็นสัดส่วนออกไปต่างหาก นายรับประทานอาหารชั้นสอง และบ่าวรับประทานอาหารในครัว ห้องนอนของเอกก็กว้างใหญ่ เต็มไปด้วยเครื่องอำนวยความสะดวกครบครัน ต่างกันอย่างเห็นได้ชัดกับห้องนอนเล็กๆ ของปัญจ์ ที่มีเพียงที่นอน ตู้เสื้อผ้า และโคมไฟสำหรับอ่านหนังสือเท่านั้น องค์ประกอบของบ้านที่เป็นฉากหลังเหล่านี้จะทำหน้าที่บ่งบอกความหมายบางอย่างซึ่งจะอธิบายในลำดับต่อไป

ภาพ 7.13 บ้านผู้ดีเก่าหลังใหญ่

ภาพ 7.14 บันไดทางขึ้นห้องชั้นสอง



ภาพ 7.15 ห้องนอนอันแสนพรั่งพร้อมของเอก



ภาพ 7.16 ห้องพักของปัญจ์ที่เรือนคนรับใช้

ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้แสดงให้เห็นถึงพยายามที่ทะเยอทะยานและกล้าหาญของอโนชา ในการที่จะสื่อ สารแนวคิดที่ยิ่งใหญ่ ซับซ้อน มีความละเอียดอ่อน และหมิ่นเหม่ในการก่อให้เกิดการถกเถียงโต้แย้ง โดยอโนชาหันไปใช้สัญลักษณ์ (Symbol) แฝงอยู่ในการเปรียบเทียบ (Allegory) เพื่อกระตุ้นให้เกิดการตีความไปได้หลายชั้นหลายมิติ และเลี่ยงที่จะพูดออกมาตรงๆ

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ผู้ชมสามารถรับรู้ ‘เจ้านกกระจอก’ ได้อย่างน้อยสองระดับ ระดับแรกคือ เป็นการติดตามเรื่องของบุรุษพยาบาลที่ต้องเข้ามาดูแลเด็กหนุ่มพิการลูกผู้ดีเก่า ที่กำลังผิดหวังและหมดอาลัยตายอยากกับความพิการของตนเอง และยังที่ไม่ลงรอยกับพ่อผู้เคร่งขรึมของตน เขาถูกแวดล้อมไปด้วยแม่บ้าน และคนใช้ ต่อมาความสัมพันธ์ของบุรุษพยาบาลและเด็กหนุ่มจากที่ตึงเครียดก็ค่อยๆ อ่อนลง และกลายเป็นมิตรภาพระหว่างคนสองคน ระดับที่สอง ผู้ชม (โดยเฉพาะที่เป็นคนไทย หรือคนต่างชาติที่รู้เรื่องความเป็นไปทางสังคมและการเมืองในประเทศไทย) จะสามารถตีความภาพยนตร์เรื่องนี้ในแง่สัญลักษณ์ว่า เป็นการเปรียบเทียบหน่วยขนาดเล็ก คือครอบครัวนี้ กับสภาพของหน่วยขนาดใหญ่อย่างสังคมไทยที่กำลังเป็นอยู่ในปัจจุบัน คือเป็นสังคมที่ในอดีตเคยรุ่งเรืองและยิ่งใหญ่ เทียบกับสภาพบ้านที่ดูเป็นบ้านผู้ดีเก่า ควบคุมดูแลทุกอย่างโดยพ่อผู้เป็นใหญ่ในบ้าน (สังคมที่ปกครองด้วยปิตาธิปไตย) แต่ปัจจุบันกลับเป็นบ้านที่เคยสวย มีสภาพเสื่อมโทรมไปทุกวัน เหมือนสังคมไทยที่กำลังเปลี่ยนแปลง แตกแยก มีความรุนแรง และดูไร้อนาคต เทียบประชาชนในสังคม กับเอกหนุ่มพิการ ที่อารมณ์เกรี้ยวกราด เอาแต่ใจตัวเอง ไม่มีประโยชน์ที่จะรักษา เนื่องจากไม่สามารถสืบทอดวงศ์ตระกูล

ได้ นอกจากนั้น มันก็ยังเป็นสังคมที่เต็มไปด้วยชนชั้น มีการแบ่งการกินข้าวอย่างชัดเจน เจ้านายกินชั้นบน บ่าวไพร่กินชั้นล่าง แถมยังมีบ่าวไพร่อย่างสมใจที่ทำตัวประหนึ่งเจ้านาย และ ปัญจ์ ที่เป็นคนรุ่นใหม่ มีการศึกษา ผู้ซึ่งพยายามที่จะเข้ามาช่วยเยียวยาให้เอกช่วยตัวเองได้ แม้ธานินทร์จะชวนเขามาร่วมโต๊ะอาหารด้วยแต่ก็ยังถูกปฏิบัติกึ่งคนรับใช้อยู่ดี ภาวะตกต่ำของบ้านที่เหมือนบรรยากาศที่ดูสิ้นหวังในสังคมได้รับการบันทึกไว้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นจารึกห้วงอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นอยู่ในขณะนั้น (รัฐประหาร 19 กันยายน ปี 2549 และการแตกแยกในสังคมออกเป็นเสื้อเหลืองและเสื้อแดง) ไว้บนแผ่นฟิล์ม

ภาพ 7.17 นายรับประทานอาหารบนชั้นสอง

ภาพ 7.18 บ่าวรับประทานอาหารในครัว

ชื่อ ‘เจ้านกกระจอก ’ ที่เป็นชื่อภาษาไทยของภาพยนตร์ ก็ยังมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ นกกระจอกเป็นนกที่หาได้ทั่วไป ไม่มีราคา เลี้ยงไม่เชื่อง หมายไปถึง เอก ที่เป็นคนตัวเล็กๆ ไม่มีอำนาจพิการ ทำอะไรไม่ได้ และเป็นคนไร้ค่าของครอบครัว (และสังคม) ส่วนชื่อภาษาอังกฤษ ‘Mundane History’ เป็นการใช้คำที่มีความแตกต่างเป็นขั้วตรงข้ามนำมารวมกัน ‘Mundane’ หมายถึงความสามัญ ไม่สำคัญ นำมาวางไว้กับคำว่า ‘History’ ที่หมายถึงประวัติศาสตร์ซึ่งมักจะเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งใหญ่จนได้รับการบันทึกไว้ เมื่อนำเรื่องราวเล็กๆ ของครอบครัวครอบครัวนี้มาทำเป็นภาพยนตร์ ก็ถือว่าเป็นการบันทึกเรื่องราวของคนกระจอกๆ ไร้ความสำคัญไว้ให้เป็นประวัติศาสตร์ได้เช่นกัน

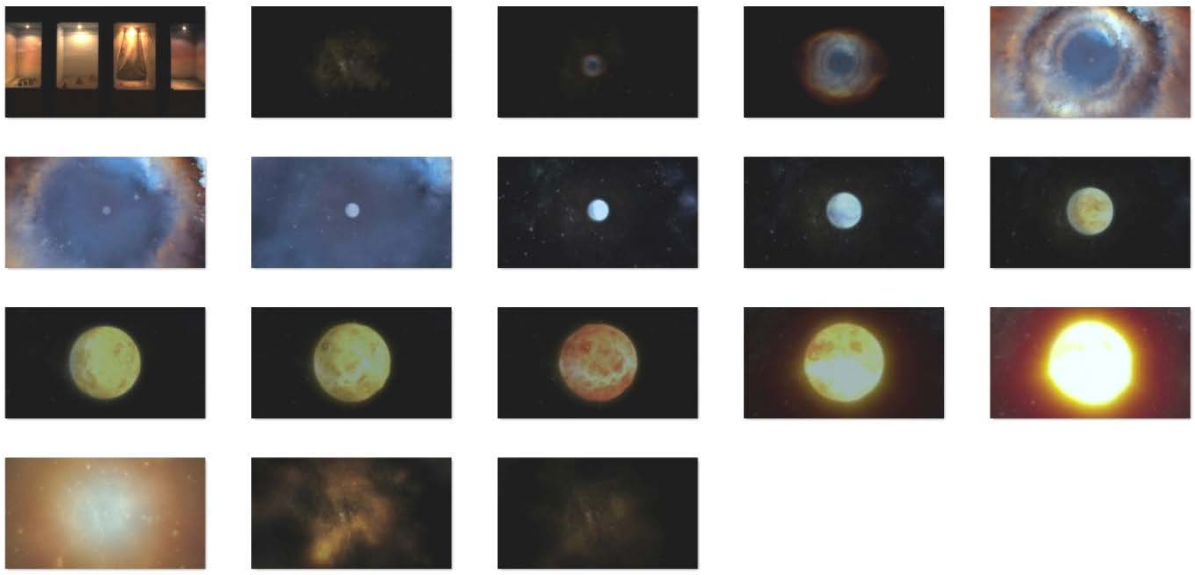
ในภาพยนตร์นอกจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในบ้านหลังนี้ที่ผู้ชมได้ติดตามแล้ว อโนชายังสอดแทรก Sequence ที่ดูจะไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องสักเท่าไหร่ เพื่อจะสื่อความหมายแนวคิดบางอย่าง เข้ามาสลับกับการดำเนินเรื่อง ชุดแรกเป็นภาพมองทาจ (Montage) ของความเสื่อมโทรมของตัวบ้านในเรื่อง ที่ว่างเปล่าดูเหมือนไม่มีคนอยู่ พร้อมกับเสียงบรรยายของเอกที่บอกว่า เขาเป็นนกขณะกำลังบินอยู่บนท้องฟ้าอย่างอิสระ เขาถูกกระสุนปืนยิงมาโดนปีกข้างซ้าย และทุกอย่างก็ดับวูบลง (ภาพ 7.19) ผู้ชมอาจจะอนุมานเอาเองว่า อาจจะเป็นภาพยนตร์ทดลองของเอกที่ทำไว้ตอนเรียนก่อนที่จะเกิดอุบัติเหตุ (เอกเรียนนิเทศศาสตร์ และใฝ่ฝันอยากเป็นผู้กำกับภาพยนตร์) ชุดที่สอง เป็นมองทาจภาพทางช้างเผือกที่มีดาวฤกษ์สุกสว่าง และระเบิดตัวลักษณะเป็น Supernova มีเพลงบรรเลงประกอบ (ภาพ 7.20) ผู้ชมสามารถอนุมานได้ว่า ภาพดังกล่าว น่าจะเป็นภาพยนตร์จากนิทรรศการที่เอก

กับปัญจ์ไปชมที่ท้องฟ้าจำลอง และสุดท้ายชุดที่สาม เป็นมองทาจของภาพหลากหลายมี บ้าน เด็กหัด เดิน พ่อ เอก เต่าว่ายน้ำในบึง ธรรมชาติที่สวยงาม น้ำ ต้นไม้ ก้อนหิน มด ท้องฟ้า ห้องนอน ซ้อนทับกับภาพการชุมนุมประท้วงของฝ่ายเสื้อเหลือง และจบด้วยการกำเนิดของเด็กทารกเพศหญิงในห้องผ่าตัด พร้อมกับเสียงบรรยายถึงเรื่องระเบิดและดับมอดของSupernovaอีกด้วย (ภาพ 7.21)

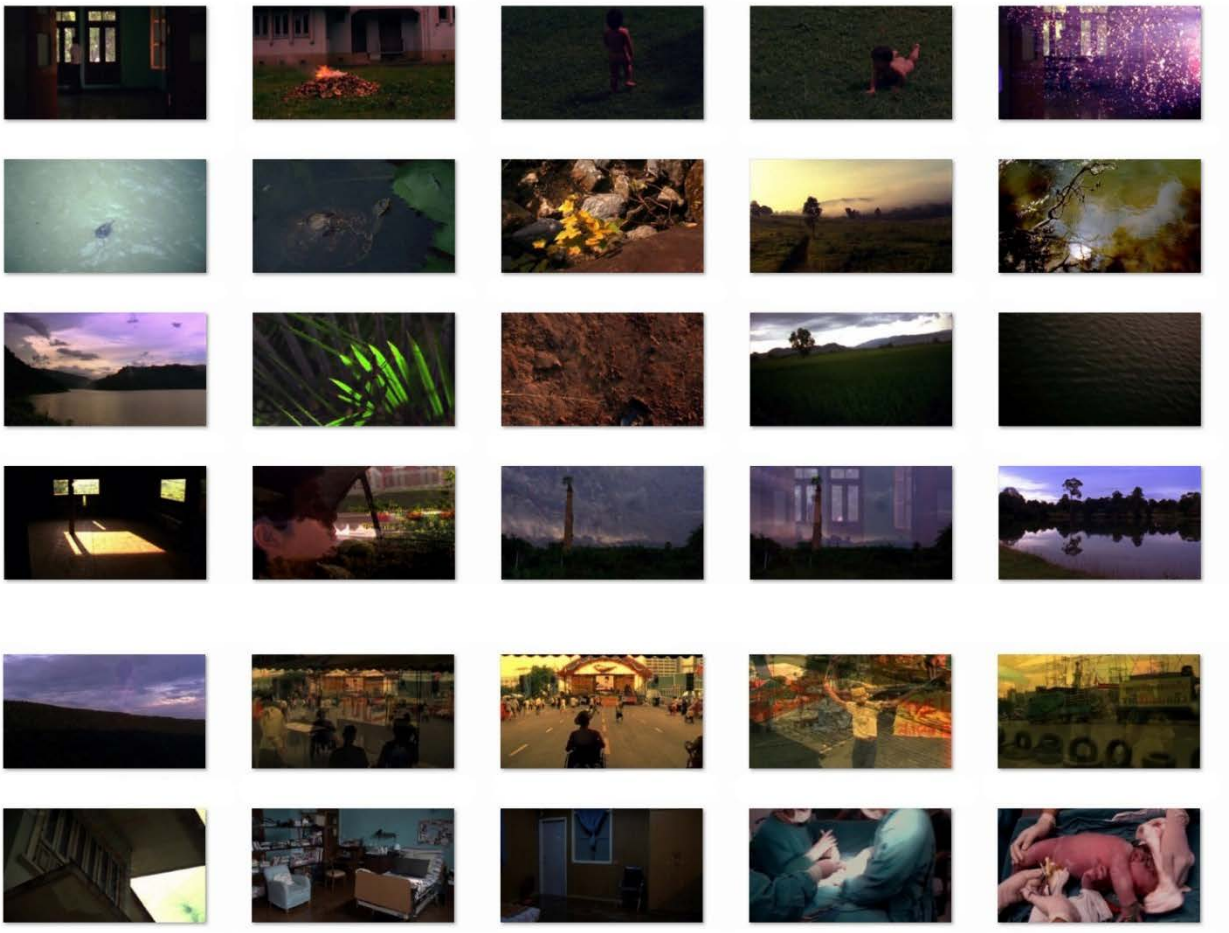
ภาพ 7.19 สตอรี่บอร์ด Montage ชุดแรกมุมต่างๆ ของบ้าน บรรยายโดยนกที่ถูกยิง

"หนังมิได้เปรียบเปรยอย่างงดงามเท่านั้น แต่ยังล้ำลึกด้วยเมื่อพ่วงเอาเรื่องของอารยธรรม ธรรมะ และวิทยาศาสตร์มาอธิบาย หนังพูดถึงอารยธรรมในฉากที่เอกและปัญจ์เดินดูรูปจำลองของอารยธรรมต่างๆ (ซึ่งรุ่งโรจน์และมอดม้วยไปแล้ว) ในท้องฟ้าจำลอง และยังพูดถึงพุทธธรรมผ่านตัวคนใช้ ที่สบถขึ้นมาอย่างไม่มีปี่ไม่มีขลุ่ยว่า 'สัตว์โลกย่อมเป็นไปตามกรรม ' ในแง่วิทยาศาสตร์มีการอธิบายเรื่องจุดจบของดาวอโนซาลากให้ทุกอย่างมารวมกัน เหมือนกับภาพโปสเตอร์หนังที่เหมือนรูปปริศนา มันเป็นทั้งดวงตาของเด็กหนุ่มผู้พิการไร้ความหวัง เป็นทั้งดาวฤกษ์สุกสว่างที่กำลังจะแตกดับ และเป็นทั้งดวงตาของคนทำหนังที่จับจ้องความล่มสลายของยุคสมัย" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร. 2553: 97)

อโนชาใช้ Sequence ทั้งสามชุดนี้ การเสนอแนวคิดอภิปรัชญา (Metaphysics) พูดถึงความเป็นจริงในธรรมชาติ เกิด แก่ เจ็บ ตาย เป็นเรื่องสามัญ เช่นเดียวกับแนวคิดแบบพุทธ หากดาวฤกษ์ขนาดมหึมายังมีวันดับสลายได้ นับประสาอะไรกับ อารยธรรมของมนุษยชาติ ประเทศ คนชั่วอายุหนึ่ง มนุษย์ไม่ว่าจะยิ่งใหญ่หรือต่ำต้อยเพียงใดต้องมีวันดับสิ้นไปทั้งนั้น แต่เมื่อมีวันดับสิ้น ก็มีวันกำเนิดใหม่ และหลังจากประวัติศาสตร์ของโลก อารยธรรม ประเทศ และครอบครัว ที่ผ่านมาถูกเดินหน้าด้วยบุรุษเพศ อาจจะถึงเวลาแล้ว สำหรับสตรีที่จะมาเป็นผู้นำในสังคมนี้บ้าง อโนชาอาจแอบบอกเป็นนัยอะไรบางอย่างไว้ในตอนท้ายเรื่อง ด้วยภาพการกำเนิดใหม่ของทารกเพศหญิง



ภาพ 7.20 สตอรี่บอร์ด ชุดที่สอง ภาพSupernova ระเบิดในทางช้างเผือก



ภาพ 7.21 สตอรี่บอร์ด Montage ชุดสุดท้าย บรรยายเรื่อง Supernova

ที่มา: ภาพ 7.1-7.21 จากภาพยนตร์ อโนชา สุวิชากรพงศ์. (2552) เจ้านกกระจอก.

นอกจากแนวคิดจักรวาลวิทยา ในแบบดาราศาสตร์ หรือวิทยาศาสตร์แนวใหม่แล้ว อโนชายังรวมไปถึงแนวคิดของจักรวาลวิทยาแบบเอเชียมาเสนอให้เห็นอีกด้วย แนวคิดที่ว่านี้ เป็นจักรวาลแบบที่มีเทพเจ้าบนสรวงสวรรค์ เป็นศูนย์กลางอยู่ชั่วกัปกัลป์ ซึ่งปรากฏในฉากที่ปัญจ์อ่านหนังสือท่องเที่ยวทิเบต มีการกล่าวถึง 'เขาไกรลาส' สถานที่ที่ถือกันว่าเป็นสัญลักษณ์ของศูนย์กลางของจักรวาล ที่ผู้คนไปจาริกแสวงบุญ ภาวนาบำเพ็ญเพียร เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ของคนเอเชียหลายศาสนา คนทิเบตเชื่อว่าหากเดินภาวนาเวียนรอบเขา และปฏิบัติบูชาได้ครบ 108 รอบ ถือว่าเห็นการสักการบูชาที่สูงที่สุดจะถึงนิพพาน นอกจากนั้น ในภาพยนตร์ผู้ชมได้เห็นปัญจ์ไปไหว้พระทำบุญทำทานปล่อยนกปล่อยเต่าที่วัด และอีกตอนหนึ่งที่ป้าแก้วแม่ครัวปรารภถึงความอาภัพในโชคชะตาของเอกและแม่ที่เสียชีวิตไปแล้วของเขาว่า คงเป็นเพราะเคราะห์กรรมที่เคยทำไว้ ทำให้ครอบครัวจึงได้มีสภาพเป็นเช่นนี้ ล้วนแสดงถึงความเชื่อในเรื่องเวรกรรม และความพยายามที่จะสั่งสมบุญของคนในสังคมไทย

นอกจากความโดดเด่นในการใช้ภาพสัญลักษณ์ และการตั้งคำถามเชิงเปรียบเทียบระหว่างการถือกำเนิด และดับสูญของมนุษย์และจักรวาลแล้ว อโนชายังค้นพบวิธีการเล่าเรื่องที่ท้าทายและไม่ธรรมดา คล้ายกับผลงานของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล อโนชาได้รื้อโครงสร้างของเวลาในการเล่าเรื่องใหม่หมด ทำให้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาน้อยนิด และการดำเนินเรื่องที่น่าจะเรื่อยๆ เนือยๆ ของการเฝ้ามองตัวละครที่พิการเคลื่อน ไหวไม่ได้ ดูเหมือนจะน่าเบื่อซ้ำซาก กลับกลายเป็นเรื่องที่ผู้ชมจะต้องคอยติดตาม ต้นเหตุปลายเหตุที่ถูกวางสลับที่กันอยู่ตลอดทั้งเรื่อง บางฉากก็เล่าแล้วเล่าอีก บางฉากก็เชื่อมกันอย่างเนียนๆ โดยมิได้มีความเกี่ยวเนื่องกันเลย สร้างความพิศวงให้ผู้ชมต้องตื่นตัวตลอดเวลา ถือเป็นกุศโลบายที่ชาญฉลาดมากของคนเล่าเรื่อง ผลที่ตามมาเป็นของแถมคือ การสร้างพื้นที่ที่ทำให้ความหมายต่างๆ งอกเงยขึ้นมาอีกต่างหาก

อโนชาได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการตัดสินใจที่จะเล่าเรื่องของเจ้านกกระจอกในลักษณะนี้ว่า ในตอนเขียนบทและถ่ายทำ เหตุการณ์ทุกอย่างเป็นไปตามลำดับเวลาตามปรกติ (Linear) แต่เมื่ออยู่ในห้องตัด ผู้กำกับได้พิจารณาใคร่ครวญกับผู้ตัดต่อคือ ลี ชาตะเมธีกุล และเห็นพ้องต้องกันว่า ถ้าเล่าเรื่องแบบไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์ (Non-chronological Order) จะทำให้ภาพยนตร์น่าสนใจ และสามารถรองรับกับอารมณ์และเนื้อหาในภาพยนตร์ได้อย่างมีพลังมากกว่าการเล่าเรื่องแบบตรงไปตรงมา เพราะมันสะท้อนความคิดและความทรงจำของตัวละครของเอกที่มาเป็นห้วงๆ และไม่มีการลำดับเวลาที่แน่นอนออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพแม้วิธีนี้จะมิได้เป็นนวัตกรรมใหม่เอี่ยมสำหรับโลกภาพยนตร์ แต่เล่าเรื่องในรูปแบบการทดลองเช่นนี้ของอโนชา ดูจะเหมาะเจาะกับอารมณ์ของภาพยนตร์ และแสดงให้เห็นถึง ฝีไม้ลายมือการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับหญิงชาวไทยคนนี้ออกมาได้อย่างโดดเด่น

แม็กกี้ ลี (Maggie Lee) นักวิจารณ์จาก ฮอลลีวู้ดรีพอร์ตเตอร์ (Hollywood Reporter) บอกว่า

> "บรรดานักวิจารณ์และผู้จัดฉายภาพยนตร์อิสระต่างยอมรับในความโดดเด่นในฝีไม้ลาย มือของผู้กำกับอย่างอโนชา แต่แม้กระทั่งนักดูหนังอาร์ตทั้งหลายยังยอมรับว่า ทั้งๆ ที่ 'เจ้านก กระจอก' มีเนื้อเรื่องที่แสนจะธรรมดา มันก็ยังคงน่าพิศวงและเข้าถึงได้ยากอยู่ดี" (Lee. 2009: Online)

อโนชาตั้งใจว่าจะไม่ดำเนินเรื่องตามสูตรของหนังชีวิตทั่วไปที่มักจะแบ่งเป็น 3 หรือ 5 องก์ แต่จะโต้แย้งว่า ลึกเข้าไปในแกนการเล่าเรื่องที่ง่ายๆ แบบนี้มันมีความขัดแย้งอยู่มาก และความขัดแย้งนี้แหละที่จะสร้างจุดกระตุ้นให้กับเนื้อเรื่องของหนัง (แถลงการณ์ของผู้กำกับ. 2553: Online)

ภายใต้ของการทะลายโครงสร้างการเล่าเรื่อง และนำมาเรียงใหม่เช่นนี้ มิได้มีการเรียงเรื่องแบบตามอำเภอใจ มีการสร้างโครงสร้างขึ้นมาใหม่ มีกรอบความคิดเป็นตัวกำหนดมีเหตุผลรองรับ โดยแต่ละตอนจะถ่ายทอดความคิดในเรื่องจักรวาล การกำเนิดของชีวิต การเจ็บป่วย การบาดเจ็บ การสูญเสีย ความเชื่อเรื่องกรรม ความทรุดโทรม ความตาย และการเกิดใหม่ ซึ่งล้วนเป็นแนวคิดหลักที่ต้องการนำเสนอในแต่ละตอน

> "อโนชา และลี ชาตะเมธีกุล คนตัดต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ จงใจก่อกวนพื้นที่ เวลา และความทรงจำ ด้วยการเล่าหนังโดยไม่เรียงลำดับเวลา (เหมือน 21 Grams) เมื่อผนวกกับชื่อเรื่องภาษาอังกฤษ Mundane History ก็คลับคล้ายว่า ท่วงท่าปรัชญาแบบพั้งค์ๆ ที่โจทย์ตีประวัติศาสตร์ทางการที่เล่าเรื่องแบบเรียงตามลำดับเวลา (หรืออำนาจแนวดิ่ง) และให้คุณค่ากับประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลที่มาในรูปแบบของความทรงจำที่ย่อมวูบวาบไม่เรียงลำดับก่อนหลัง (หรืออำนาจแนวระนาบ)" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร. 2553: 97)

จากการให้สัมภาษณ์หลายครั้ง อโนชาชอบที่จะเรียกภาพยนตร์ของเธอว่า 'หนังพั้งค์' นั่นเพราะว่า เธอต้องการจะฉีกสไตล์การถ่ายทำแบบหนังอาร์ตที่เป็นที่นิยมกันอยู่ในขณะนั้น ที่มีการใช้ภาพขนาดกว้าง ตั้งกล้องนิ่งๆ วางคัตยาวๆ เดินเรื่องอย่างเชื่องช้า ซึ่งตามเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่เป็นเรื่องของคนพิการที่วันๆ นอนจมอยู่บนเตียง ย่อมคาดเดาได้ว่าจะต้องมีรูปแบบการเล่าที่มีลักษณะดังกล่าว ซึ่งมีสไตล์คล้ายคลึงกับงานของ อภิชาติพงศ์ เศรษฐกุล หรือ อาทิตย์ อัสสรัตน์อย่างแน่นอน อโนชากลับเลือกที่จะทำอะไรที่ต่างออกไปจากรุ่นพี่ๆ ที่มาก่อนหน้า เธอเลือกที่จะทำอะไรย้อนแย้งกับสภาพที่เห็นได้ด้วยตา ยกตัวอย่างเช่น เธอเลือกที่จะใช้กล้องแฮนด์เฮลด์ คอยตามความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นภายในบ้าน คล้ายเป็นมุมแทนสายตาของตัวละคร กล้องจะมีการสั่นไหวเล็กน้อย มีเมื่อการเคลื่อนไหว กล้องก็จะหันไปจับภาพบุคคลนั้นหรือสิ่งนั้น ขนาดภาพจะเป็นขนาดกลาง และแคบเพื่อสร้างความรู้สึกอึดอัด ถูกกักขัง (โดยเฉพาะเวลาถ่ายตัวละครเอก) อโนชายังคงยึดรูปแบบเล่าน้อยๆ (Minimalism) อยู่ ในภาพที่สงบนิ่งตอนเอกเข้านอน เธอเลือกที่จะใช้เพลงร็อคที่ช้าแต่หนักแน่น

รุนแรงของวง The Photo Sticker Machine แทนสภาวะในจิตใจของเอกที่พลุ่งพล่านอยู่ภายในในฉากเปิดเรื่อง และในฉาก Supernova กับ มองทาจตอนจบ เธอเลือกเพลงที่มีโครงสร้างเหมือนพลุของวง Furniture ที่เริ่มจากเล็กๆ และระเบิดออกขยายใหญ่ขึ้น ซึ่งมีความคล้ายคลึงทางด้านโครงสร้างกับของภาพยนตร์เรื่องนี้ ที่มีจุดเริ่มต้นจากครอบครัวที่เป็นหน่วยเล็กๆ และไปจบที่กลุ่มดาวบนทางช้างเผือกในจักรวาลอันยิ่งใหญ่ สิ่งเหล่านี้คือการให้ความหมายของภาพยนตร์แนวพั้งค์ของอโนชา

ด้วยสไตล์การเล่าเรื่องที่แปลก (แบบ Minimal ผสมพั้งค์) ของอโนชาทำให้นักวิจารณ์หลายคนบอกว่าเธอเป็นผู้กำกับหญิงที่น่าจับตามองมากที่สุดคนหนึ่งในเวลานั้น และด้วยแนวคิดที่ทะเยอะทะยานอาจหาญที่กล่าวมาข้างต้น มีนักวิจารณ์หลายคนนำ 'เจ้านกกระจอก ' ไปเปรียบเทียบกับภาพยนตร์มหากาพย์อันยิ่งใหญ่อย่าง 2001 A Space Odyssey (1968) ของแสตนลีย์ คูบริค (Stanley Kubrick) และ Tree of Life (2011) ของเทอร์เรนซ์ มาลิค (Terrence Malick) เนื่องจากมีความคล้ายคลึงในแง่แนวคิดที่สื่อสารออกมา แต่มีขนาดของการถ่ายทำและงบประมาณช่างต่างกันลิบลับ

ฌองฟิลลิปป์ เทสเซ (Jean-Philippe Tesse) จากนิตยสารการเย่ส์ ดู ซีเนม่า (Cahiers du Cinéma) กล่าวถึง 'เจ้านกกระจอก' ว่า

> "แก่นเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์พ่อและลูกชายร่วมสายเลือดในมิติที่แสนโศก และ การกระจัดกระจายของสะเก็ดดาวอันงดงามท่ามกลางการกำเนิดจักรวาล ทำให้ เจ้านกกระจอกกลายเป็น Tree of Life ฉบับเมืองในเขตร้อน การปรุงแต่งในเรื่องสไตล์ที่ออกจะประดิดประดอยไปเล็กน้อยในตัวภาพยนตร์ ไม่สามารถทำให้อารมณ์ที่ถ่าโถมเข้ามาอย่างเฉียบพลันลดลงไปแม้แต่น้อย เป็นดัง "ท้องฟ้าจำลอง" ที่โอบล้อมถึงปลายสุดแห่งการเล่าขาน เปรียบเปรยถึงจักรวาลแห่งดวงดาวอันมหึมา" (Tesse. 2013: Online)

ฌองฟรองซัวส์ รอเชร์ (Jean-François Rauger) จากหนังสือพิมพ์เลอโมดของฝรั่งเศสบอกว่า

> "ด้วยวิธีการทำลายโครงสร้างของการเรียงลำดับเวลา ในการเล่าเรื่องที่เต็มไปด้วย การบอกเป็นนัยของอโนชา และการผสานภาพของมนุษย์สามัญกับดาวในจักรวาล ทำให้ เจ้านกกระจอก " เป็นภาพยนตร์ที่น่าตื่นเต้นเป็นอย่างมาก" (Rauger. 2013: Online)

ตรงกันข้ามกับงานของอภิชาติพงศ์ ที่มักจะปลุกให้คนดูหลุดออกมาจากโลกในภาพยนตร์ของเขาอยู่เรื่อยๆ อโนชาเริ่มต้นหนังของเธอด้วยประโยคที่ว่า "ปิดไฟมั้ยครับ ?" เชิญชวนให้ผู้ชมดำดิ่งเข้าสู่ภาพฝันในโลกของเธอ ที่เต็มไปด้วยภาพที่เล่าซ้อนกันไปมา บางครั้งซ้ำเวียน บางครั้งย้อนไปในอดีต หรือไปโผล่ในอนาคต ภาพการดำเนินชีวิตแสนสามัญของครอบครัวหนึ่ง ถูกนำไปวางคู่เทียบเคียงกับภาพธรรมชาติ ดวงดาว และจักรวาล สามารถนำเสนอประเด็นที่อาจเรียกได้ว่ายิ่งใหญ่ที่สุดของ

มนุษยชาติ และสามัญธรรมดาที่มนุษย์ทั้งหลายพึงตระหนักรู้ ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สะท้อนทัศนคติ การพยายามทำความเข้าใจของอโนชาที่มีต่อโลก การมีชีวิต สังคม และความเป็นไปทางการเมืองและสังคมของประเทศที่เธออาศัยอยู่ ณ เวลานั้น ทั้งหมดนี้ได้รับการบันทึกไว้เป็นประวัติศาสตร์บนแผ่นฟิล์ม เมื่อตื่นจากฝันนี้ เรามิอาจไปตัดสินได้ว่าใครถูกหรือใครผิด ใครเป็นคนดีหรือหรือคนชั่ว หรืออะไรจริงอะไรไม่จริง ภาพยนตร์เรื่องนี้มีลักษณะเป็นพื้นที่ส่วนตัวของศิลปินผู้สร้าง ที่จบลงด้วยการแอบฝากความหวังไว้กับคนรุ่นใหม่ในอนาคต

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ หรือชื่อเล่นชื่อ ต้อย เขาเกิดในครอบครัวชาวนาที่ชนบทแห่งหนึ่งใน อ.เทิง จ.เชียงราย จนกระทั่งจบชั้นมัธยมศึกษา เขาเข้ามาศึกษาต่อที่คณะวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ใน สาขาภาพยนตร์ ในสมัยเรียนอุรุพงศ์ถือได้ว่ามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเรื่องของความเนิบนาบสุภาพราบเรียบ ทำอะไรค่อนข้างจะเชื่องช้าประณีตบรรจง ขณะเดียวกันก็มี "ลูกบ้า" อยู่ในตัว ชนิดที่มักจะทำอะไรให้เพื่อนๆ ต้องรู้สึกประหลาดใจอยู่บ่อยครั้ง แม้ภายนอกจะเป็นคนที่สุภาพเรียบร้อย ชอบทำกิจกรรม เขาเป็นคนที่ค่อนข้างจะคิดเยอะในประเด็นที่เกี่ยวกับสัจจะ-ความเป็นจริงธรรมชาติของมนุษย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาคสังคมชนบท เกษตรกร ชาวนา ชาวสวน ชาวไร่ ที่คุ้นเคยซึ่งแสดงผ่านออกมาผ่านผลงานของเขามาโดยตลอด (อำนาจ เกิดเทพ. 2554 : Online) ในตอนนั้นเขาได้สร้างชื่อให้คนเองด้วยผลงานภาพยนตร์นักศึกษาเรื่อง “กาล” ได้รับรางวัลช้างเผือก (ชนะเลิศ) จากงานเทศกาลภาพยนตร์สั้น ครั้งที่ 4 ในปี 2542

หลังจากจบการศึกษาอุรุพงศ์ได้เข้าสู่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ ด้วยการทำงานในหลายบริษัท โดยเริ่มต้นด้วยงานตัดต่อที่บริษัทรถไฟดนตรี ทำรายการ ทำมิวสิควีดีโออยู่ประมาณ 3 เดือน แล้วจึงย้ายไปบริษัทดิจิตัลแล็บอีก 8 เดือน เป็นงานวีดีโอพรีเซนท์ หลังจากนั้น เขามาทำงานตัดต่อละครกับฉลอง ภักดีวิจิตร เรื่องทอง5 อยู่ 3 เดือน และย้ายมาทำงานที่บริษัทกันตนา ทำประสานงานดูแล คุมกล้องและคุมตัดต่อ ติดต่อสถานที่ออกต่างจังหวัด และต่อมาเขายังทำงานด้านถ่ายทำ และตัดต่อในภาพยนตร์ไทยอีกหลายเรื่องที่บริษัทไทเกอร์ทีม ของธนิต จิตนุกูล อยู่อีก 2 ปีกว่า ซึ่งทำให้เขาได้เห็นภาพรวมของอุตสาหกรรมหนังไทย (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. 2553 : สัมภาษณ์) แต่แล้วในที่สุดเขาได้เลือกหันหลังจากวงการอย่างเงียบๆ และมุ่งมั่นสู่การทำงานภาพยนตร์อิสระ

ด้วยความที่อยากจะมีโอกาสเล่าเรื่องของตนเอง อุรุพงศ์จึงก่อตั้งกลุ่มอิสระที่ชื่อ ‘ปลาเป็นว่ายทวนน้ำ’ ออกมาทำหนังอิสระ พวกเขาช่วยเหลือกัน รับงานเล็กๆ น้อยๆ เพื่อประคองตัว และทำหนังสั้น โดยมุ่งหวังว่าภาพยนตร์ของเขาจะมีโอกาสนำเสนอเรื่องราวของชาวนาไทย อันเป็นเรื่องราวที่

เขาใกล้ชิดมากที่สุด ในปี 2550 ภาพยนตร์สั้นเรื่อง “แข่งบั้งไฟ” ได้รับรางวัลรัตน์ เปสตันยี (ชนะเลิศสำหรับบุคคลทั่วไป) ในงานเทศกาลภาพยนตร์สั้น ครั้งที่ 11

หลังจากทำภาพยนตร์สั้นมาบ้าง อุรุพงศ์เริ่มเป็นที่จับตามองจากผลงานอย่าง “เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ” อันเป็นการร้อยเรียงหนังสั้นของเขาที่ว่าด้วยบ้านเกิดที่จังหวัดเชียงราย ซึ่งเล่าถึงวิถีชีวิตชาวบ้านอันเรียบง่ายแต่ลุ่มลึก ผลงานชิ้นนี้ได้เดินสายไปยังหลายเทศกาลหนัง และเปิดโอกาสให้เขาได้ทำภาพายนตร์ขนาดยาวเรื่องที่สอง ‘สวรรค์บ้านนา’ โดยหนังยาวเรื่องนี้ โดยได้รับการันตีจากเวทีนานาชาติ กว่า 45 เทศกาลทั่วโลก และได้รับรางวัลนานาชาติ 8 รางวัล อาทิ รางวัล UNESCO AWARD ด้านส่งเสริมและอนุรักษ์ความหลากหลายทางวัฒนธรรม รางวัล Special Mention ของ NETPAC จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม 2009 ในสาย Bright Futures ประเทศเนเธอร์แลนด์ รางวัล Special Mention จาก เทศกาลภาพยนตร์เอเชียที่บาร์เซโลนา ครั้งที่ 11 เป็นต้น นอกจากนั้นภายในประเทศ อุรุพงศ์ยังได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม และรางวัลกำกับภาพยอดเยี่ยม จากเวทีการประกาศผลรางวัลภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2553 โดยชมรมวิจารณ์บันเทิงและ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย รวมทั้งรางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม และรางวัลถ่ายภาพยอดเยี่ยม จากเวทีการประกาศผลรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติสุพรรณหงส์ครั้งที่ 20 ของสมาพันธ์สมาคมภาพยนตร์แห่ง ชาติ ท่ามกลางเสียงวิพากษ์วิจารณ์ว่า เป็นหนังม้ามืด เนื่องจากเป็นภาพยนตร์จากค่ายเล็กและมีต้นทุนต่ำ ที่สามารถคว้ารางวัล โดยการเฉือนกับภาพยนตร์กระแสแรงอย่าง “ชั่วฟ้าดินสลาย” ฝีมือการกำกับของ ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล ผู้กำกับภาพยนตร์แถวหน้าของเมืองไทย

อุรุพงศ์บอกว่า

> “นี่เป็นรางวัลที่ถือว่าเป็นการพิชิตเป้าหมายความฝัน ที่มีมาตั้งแต่สมัยเรียนชั้นประถม แม้ว่าใครมองไม่เห็นว่ารางวัลที่เขาได้จะไม่ใหญ่โต แต่สำหรับเขาแล้วถือว่าเป็นรางวัลที่สำคัญมากสำหรับเขาเป็นอย่างมาก อย่างน้อยจะได้เป็นแรงบันดาลใจให้กับใครหลายๆ คนที่กำลังจะสร้างผลงานตามฝันของตัวเอง โดยไม่มีทุนเข้ามาเกี่ยวข้อง และกล้าคิดกล้าฝันที่จะสร้างผลงานออกมา นี่อาจจะเป็นจุดเล็กๆ ที่สำคัญที่จะทำให้มีผู้กำกับหน้าใหม่เดินตามเข้าสู่วงการภาพยนตร์ไทย และสรรค์สร้างผลงานออกมาสู่สายตาชาวไทยและชาวโลก” (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. 2554: สัมภาษณ์)

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ผู้กำกับภาพยนตร์อิสระที่เล่าเรื่องเมืองเหนือผ่านภาพยนตร์ที่งดงามราวบทกวีที่ทำให้ผู้ชมตื่นตาตื่นใจไปกับความงดงามของภาพและวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น การทำภาพยนตร์อย่าง ''สวรรค์บ้านนา'' คงไม่มีผลตอบแทนในเรื่องการตลาดมากนัก แต่ผลงานที่ออกมา

กลับคุ้มค่าไม่ใช่แค่กับเจ้าของผลงาน แต่ยังเปรียบเสมือนกระบอกเสียงของชาวนาไทยที่มีพลังสื่อสารไปได้ถึงคนทั้งโลก

ล่าสุดอุรุพงศ์ได้กำกับ 'เพลงของข้าว' (Song of Rice 2014) ผลงานขนาดยาวเรื่องที่สาม อุรุพงศ์ใช้เวลาในการทำภาพยนตร์เรื่องนี้ถึง 4 ปี โดยทำคนเดียวเกือบทั้งหมด ทั้งถ่ายภาพตัดต่อและกำกับ และยังคงมีลักษณะเป็นภาพยนตร์สารคดีเชิงทดลอง ที่เฉลิมฉลอง เทิดทูน และเชิดชู ความผูกพันที่คนไทยทุกภาคมีกับ 'ข้าว' ผ่านความงดงามของประเพณี และบทเพลงต่างๆ โดยปราศจากบทพูด ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัล FIPRESCI จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ และรางวัลจากสมาคมนักวิจารณ์นานาชาติจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี

อุรุพงศ์ กล่าวว่า

> "การทำหนังสำหรับผมก็คือ การใช้ชีวิต ถ้าเราใช้ชีวิตอย่างมีความสุขสนุกกับการทำหนัง หนังที่ออกมาก็จะสนุกไปด้วย ไม่อยากจะแยกออกจากกัน เพราะจะทำให้เหมือนกับการต้องทนทำ รางวัลที่ได้ถือว่าภาคภูมิใจและเป็นเกียรติในการทำงาน เติมเต็มความฝันวัยเด็กของ เรา ก็ถือว่า เป็นอาชีพที่มีเกียรติ และยิ่งเห็นว่าทุกคนเห็นคุณค่ามัน ก็ยิ่งภาคภูมิใจขึ้นอีก" (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. 2554: สัมภาษณ์)

สวรรค์บ้านนา

สวรรค์บ้านนา (2552) Agrarian Utopia (2009), HDV, สี. สัดส่วนภาพ1.85 :1, เสียง Dolby Digital 5.1, 122 นาที, ไทย, ระบบที่ฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

สวรรค์บ้านนาเป็นภาพยนตร์ขนาดยาวลำดับที่สอง ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ มีชื่อภาษาอังกฤษว่า 'Agrarian Utopia' มีความหมายถึงอุดมคติแห่งเกษตรกรรม ความคิดนี้ของอุรุพงศ์เกิดขึ้นระหว่างที่เขาทำเรื่อง 'เล่าจากเมืองเหนือ' เขาสงสัยว่า อุดมคติแบบชาวนาซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่ยุคเก่ายังมีเหลืออยู่จริงๆ หรือเปล่า และวิถีชีวิตปัจจุบันส่งผลต่อชาวนายุคใหม่เช่นไร โดยเขาเลือกที่จะหาคำตอบด้วยการสร้างสารคดีเรื่องนี้

พิมพกา โตวิระ เจ้าของผลงานเรื่อง 'คืนไร้เงา' (One Night Husband 2546) งานชิ้นเดียวที่เธอทำงานกับค่ายหนัง ก่อนที่จะผันตัวมาทำงานสร้างภาพยนตร์อิสระอย่างเต็มรูปแบบ เข้ามาเป็นช่วยอำนวยการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ โดยพิมพกาและอุรุพงศ์เคยทำงานด้วยกันมาก่อน จากการที่ได้ร่วมงานกันอุรุพงศ์เล่าถึงโปรเจคนี้ให้เธอฟัง เธอมองเห็นคุณค่าในผลงานของเขา และตั้งใจว่าน่าจะมีโอกาสได้ช่วยเขาทำงานในแบบที่เขาถนัดก็เลยเข้ามาเป็นโปรดิวเซอร์ให้ ถึงแม้ตอนแรกจะหนักใจเล็กน้อย เพราะยังไม่เห็นภาพว่าเขาจะนำเสนอหนังอย่างไร แต่เมื่ออุรุพงศ์ได้ทำการบ้านมาให้เธอดูเธอ

จึงมั่นใจมากขึ้น และช่วยกันในการนำเสนอโปรเจค จนได้รับเลือกจากทุนอูแบร์บาลส์ (Hubert Bals) จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม ซึ่งเป็นทุนเดียวกับที่หนังของอภิชาติพงศ์และอโนชาเคยได้รับ แต่ในส่วนของอุรุพงศ์จะเป็นทุนสำหรับหนังดิจิตัลโดยเฉพาะ ถึงจะได้รับทุนที่มากพอสมควร แต่งบก็ยังไม่เพียงพอ ในระหว่างที่อุรุพงศ์ต้องเตรียมงานที่จังหวัดเชียงราย ก็ยังจะต้องมีการหาทุนเพิ่มเติมเพื่อทำให้หนังมีคุณภาพการผลิตที่ดีขึ้นกว่างานชิ้นก่อนของเขา เพื่อการฉายที่มีคุณภาพดีกว่าเดิม โดยสำหรับเรื่องนี้ อุรุพงศ์จะเตรียมนาแปลงหนึ่งไว้ และทดลองให้ชาวนายุคปัจจุบันมาทำนาในแบบที่ชาวนายุคก่อนเขาทำกัน ไม่ใช้ไฟฟ้าหรืออุปกรณ์สมัยใหม่ใดๆ มาช่วย โดยกำหนดระยะเวลายาวนานถึง 1 ปีเต็มเพื่อให้ครอบคลุม 3 ฤดูกาล ในการถ่ายทำเป็นหนังกึ่งทดลองกึ่งสารคดี ที่ไม่อาจคาดเดาได้ว่าระหว่างถ่ายทำจะเกิดอะไรขึ้นบ้าง

ในตอนแรกโครงการหนังเรื่องนี้คิดขึ้นมาแล้ว เรื่องจะเป็นเกี่ยวกับการเกษตร เป็นวงจรของการทำเกษตรกรรม วงจรของธรรมชาติสามฤดู อุรุพงศ์พยายามหาชื่อที่เหมาะสมสวยงาม ที่มาของชื่อหนัง 'Agrarian Utopia' ได้มาจากบทความที่ก้อง ฤทธิ์ดี [16] เขียนตอนที่เขาเคยสัมภาษณ์สัมภาษณ์อุรุพงศ์ เกี่ยวกับเรื่อง 'เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ ' ในบทความซึ่งเป็นภาษาอังกฤษนั้น ก้องใช้คำว่า 'Agrarian Utopia' ซึ่งเขาและพิมพการู้สึกชอบวลีนี้มาก จึงได้นำมาใช้เป็นชื่อโครงการ ชื่อนี้แปลว่า "เกษตรกรรมในอุดมคติ " คือตัวเรื่องต้นแบบของมันมาจากมาซาโนบุ ฟูกูโอกะ เป็นชาวญี่ปุ่นที่เป็นนักทำเกษตรกรรมแบบธรรมชาติ เขาเขียนหนังสือชื่อ "ปฏิวัติยุคสมัยด้วยฟางเส้นเดียว " (The One Straw Revolution) คือเหมือนกลับสู่รากเหง้าของมนุษยชาติ ซึ่งเป็นแนวคิดหลักส่วนหนึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่มิได้เป็นเพียงประเด็นเดียวในเรื่อง อุรุพงศ์ยังต้องการพูดรวมถึงเรื่องปัญหาอื่นๆ ของชาวนาอีกด้วย (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. 2552: สัมภาษณ์)

> "เป้าหมายสูงสุดของเกษตรกรรมไม่ใช่การเพาะปลูกพืชผล แต่คือการบ่มเพาะความสมบูรณ์แห่งความเป็นมนุษย์" (มาซาโนบุ ฟูกูโอกะ. 2530: 71)

> "การทำเกษตรกรรมในยุคนี้ก็มีปัญหาในหลายระดับ ตั้งแต่การถือครองที่ดิน และนโยบายระดับประเทศที่เน้นการเจริญเติบโต ทางด้านเศรษฐกิจ เพื่อที่จะแข่งขันกับนานาประเทศ เขาสงสัยว่า จริงๆ แล้วเรากำลังทำไปเพื่ออะไรกันแน่ 'โลกาภิวัตน์' ในเวลานี้ดูจะมีอำนาจมากเหนือรัฐบาลของเรา มันผลักเราไปไกลเหลือเกิน และเขาไม่แน่ใจเลยว่า มันจะพาเราไปถึงที่ไหน" (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. 2553 : สัมภาษณ์)

---

[16] นักวิจารณ์ภาพยนตร์ระดับคุณภาพของไทย ประจำหนังสือพิมพ์ Bangkok Post มีบทความตีพิมพ์ในหนังสือและวารสารต่างประเทศ เป็นจำนวนมาก และเป็นกรรมการตัดสินรางวัลภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศ

ด้วยความที่เติบโตจากการเป็นลูกชาวนา แรงบันดาลใจส่วนหนึ่งของอุรุพงศ์ ในการทำหนังเรื่องนี้มาจากภาพความทรงจำในวัยเด็กที่มีต่อท้องทุ่งนา ซึ่งเต็มไปด้วยชีวิตชีวา และงดงามราวสรวงสวรรค์โดยเขาถ่ายทอดภาพการหว่านไถ ปักดำ รอคอยข้าวแตกรวง จวบจนเก็บเกี่ยวผลผลิตได้อย่างหมดจดงดงาม แต่ในอีกด้านหนึ่งก็บอกว่า การจะบอกเล่าเพียงภาพความทรงจำในวัยเด็ก ก็ดูจะหลุดลอยออกจากโลกของความเป็นจริงในปัจจุบันที่ชาวนาไทยต้องประสบกับปัญหามากมาย ดังนั้นภายใต้ภาพที่แลดูหมดจดงดงามจึงแฝงไว้ด้วยเรื่องราวความยากเข็ญของคนทำนา

> "มันคือประสบการณ์ในวัยเด็กส่วนหนึ่ง และภาพความทรงจำของเราต่อผืนทุ่งนา ต่อการทำเกษตรกรรม เพราะว่าเราเป็นลูกชาวนา ชีวิตในวัยเด็กเป็นลูกชาวนา เราก็มีความคิดอยู่เสมอว่ามันเป็นสิ่งที่เติมเต็มชีวิตเรา ชีวิตชนบทและทุ่งนา ถึงแม้ว่าเราจะไปอยู่ที่ไหนก็ตาม เราก็จะกลับไปหามัน กลับไปรื้อฟื้น กลับไปคิดถึงไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เวลาเราท้อแท้ก็กลับไปชนบท เวลาเห็นทุ่งนาแล้วมีความสุข มันเหมือนกับเป็นฐานของชีวิต หากพูดในทางกายภาพคือชีวิตในวัยเด็กเราอยู่ตรงนั้นจนถึงวัยรุ่น 18 ปี ซึ่งทางจิตวิญญาณมันหล่อหลอมให้เราสัมผัสกับธรรมชาติ คือการอยู่อาศัย รู้สึกว่าเวลาที่เราอยู่ตรงนั้น คนกับธรรมชาติมันใกล้ชิดกัน มีความเชื่อมโยงกัน แล้วถ้าคิดถึงประเทศไทยแล้วล่ะก็ มันหนีไม่พ้นที่จะพูดว่าเกษตรกรรมมันเป็นรากฐานของประเทศจริงๆ คือถ้าเราไม่มีมัน เราล้มไปนานแล้วนะ เรื่องที่เราสามารถอยู่ในกระแสของโลกปัจจุบัน เพราะว่าตรงนี้มันสนับสนุนเราอยู่ คนในกรุงสามารถบริโภคข้าวปลาอาหารที่เกษตรกรทำ ถ้าประเทศไทยไม่มีอะไรตรงนี้ รับรองเราแย่ เราอาจจะบริโภคสินค้าไอทีจากที่โน่นที่นี่ แต่สินค้าเกษตรเราก็ยังบริโภคจากภายในประเทศ" (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. 2553: สัมภาษณ์)

เรื่องย่อภาพยนตร์

'สวรรค์บ้านนา ' เปิดฉากด้วยภาพชายคนหนึ่งนอนหลับอยู่ ร่างนั้นตะแคงอยู่กับคานปูนที่หล่อขึ้นใหม่ หนุนหัวด้วยกระเป๋าเสื้อผ้า อ่อนล้าอยู่กลางแดดลมของสถานที่ซึ่งน่าจะถูกทิ้งร้างไว้โดยสร้างไม่เสร็จสมบูรณ์ ชายคนนั้นกำลังหลับใหล บางทีเขาอาจฝันถึงท้องทุ่งที่กำลังรอการหว่านไถ ย้อนกลับไปก่อนหน้านี้เขามีหนี้ และไม่สามารถใช้คืนได้ ทำให้บ้านเคยอยู่อู่เคยนอนของเขาต้องถูกธนาคารยึด เขากับเมีย และลูกนั่งยองๆ มองดูบ้านที่เคยอยู่แต่ไม่ได้เป็นเจ้าของอีกแล้ว เพื่อนคนหนึ่งมีที่นา จึงชวนเขาไปเป็นทำงานรับจ้างปักดำหว่านไถ เพียงหมาดหน้าฝนพ้นข้าวแตกรวงเก็บเกี่ยวแล้วได้เท่าไรก็เอามาแบ่งกันระหว่างชาวนากับเจ้าของที่ ด้วยเหตุนี้ ครอบครัวของเขา และอีกครัวหนึ่งซึ่งรุ่นราวคราวเดียวกันจึงได้มาปลูกกระท่อมกินอยู่กันในที่นาแห่งนั้น ลงมือปักดำหว่านไถ บนแผ่นดินของผู้อื่น

ย่างเข้าฤดูฝน จากการไถหว่านสู่การปักดำ การรอคอยข้าวแตกรวง จวบจนการเก็บเกี่ยว ครอบครัวชาวนาเรียนรู้ และดิ้นรนเพื่อจะเอาชีวิตรอดท่ามกลางแผ่นดินอันอุดม พวกเขาได้รู้จักกับลุงพร้อม ปราชญ์ผมยาวจากเมืองกรุง ที่หนีสังคมมาทำนาไร่แบบโบราณ เน้นทำไร่นาสวนผสมที่

ปราศจากสารเคมีทุกชนิด ทำไปเพื่อเพียงพอกินโดยไม่หวังกำไรตอบแทน ขณะเดียวกันพวกเขาก็ถ่ายทอดวิธีการดิ้นรนเอาตัวรอดโดยการหากินกับท้องทุ่งจากรุ่นสู่รุ่น ตั้งแต่การฝึกควายให้ไถนา ยิงนก ตกปลาล่างู การหาและเก็บรวงผึ้ง ไข่มดแดง สิ่งต่างๆ นาๆ จากที่นั่นที่นี่ แปรเป็นมื้ออาหารตามแรงและประสบการณ์

เมื่อถึงฤดูการเก็บเกี่ยว ชาวบ้านต่างมาช่วยกันลงแขกเกี่ยวข้าว ผลผลิตที่ได้มาเมื่อนำไปขายและแบ่งรายได้กับเจ้าของที่ดิน กลับได้ผลลัพธ์เป็นเงินเพียงน้อยนิดแถบไม่คุ้มกับที่เสียแรงกายและเวลาไปหลายเดือน พวกเขาต้องดิ้นรนตรากตรำ หาอาหารทุกประเภทเพื่อประทังชีวิต ไม่ว่าจะเป็นงู หนู หรือแม้กระทั่งสุนัข ปลูกพืชผัก เพาะเห็ดขาย และไปรับจ้างทำงานก่อสร้างในระหว่างที่รอฤดูกาลไถว่านจะเวียนมาใหม่ โลกหมุนเคลื่อนคล้อยไป เฉกเช่นเดียวกับชีวิตที่ยังต้องคืบเคลื่อนนำพาปัญหาใหม่ๆ มาให้พบ หลังจากที่ฝนมา พวกเขาปักดำรอบใหม่เรียบร้อยแล้ว เพื่อนเจ้าของที่มาเยือนพร้อมข่าวร้ายว่า จะต้องขายที่เพื่อนำเงินไปผ่อนรถใหม่ที่เพิ่งซื้อไป และพวกเขาจะต้องย้ายออกจากนาผืนนี้ในเร็ววัน ที่ปักดำไว้แล้วแทบจะสูญเปล่า พวกเขาก้มหน้ารับชะตากรรม ลุงพร้อมเสนอให้พวกเขามาทำนาอยู่ด้วยกัน แต่มีข้อแม้ว่าจะต้องทำนาแบบพอเพียงและไม่มีการใช้สารเคมี พวกเขาปฏิเสธข้อเสนอเนื่องจากมีวิธีการคิดที่ต่างกัน หัวหน้าครอบครัวคนหนึ่งตัดสินใจเข้าเมืองกรุง เพื่อทำงานรับจ้างใช้แรงงาน แต่ได้มาประสบพบเจอการชุมนุมเรียกร้องการเมืองกลางกรุงเทพฯ ที่ผู้ชุมนุมแต่ละฝ่ายต่างก่นด่าใส่กันด้วยความเกลียดชัง และอ้างความชอบธรรมให้พวกตนเอง สิ่งที่ดูเหมือนจะเป็นเรื่องไร้สาระเมื่อเทียบกับปัญหาปากท้องที่เขากำลังเผชิญอยู่ แต่กลับส่งผลให้เศรษฐกิจของทั้งประเทศหยุดชะงักไปหมด ไม่ว่าโลกจะพัฒนาไปเท่าใด เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมของประเทศจะเปลี่ยนแปลงไปเพียงใด ชาวนาอย่างพวกเขาก็ยังไม่อาจไขว่คว้าหนทางแห่งชีวิตที่ไร้ซึ่งความทุกข์ยากลำเค็ญได้ ภาพยนตร์จบลงโดยกลับมาที่ไซด์ก่อสร้างที่ถูกทิ้งร้างในฉากเปิดเรื่อง เขาลุกขึ้นหยิบกระเป๋าที่ใส่ของใช้ส่วนตัวที่มีเพียงใบเดียว แล้วเดินจากไปด้วยความอ่อนใจ ท้อแท้ และสิ้นหวัง

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

'สวรรค์บ้านนา' เป็นภาพยนตร์ที่มีลักษณะผสมกันระหว่างสารคดีและเรื่องแต่ง ตามทฤษฎีแล้วงานภาพยนตร์ตระกูลนี้มักถูกเรียกขานกันด้วยคำสมาสว่า Docudrama (หนังจำลองเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นจริงโดยใช้นักแสดง) และ Docufiction (หนังเล่าเรื่องซึ่งใช้วิธีการในลักษณะสารคดี) ที่ทลายเส้นแบ่งแห่งความจริงลวงระหว่างงานทั้งสองตระกูลนี้จนมิอาจแยกแยะอะไรได้อีก ตัวอย่างเช่นผลงานที่มีชื่อเสียงของ โรเบิร์ต โจเซฟ ฟลาเฮอร์ที (Robert J. Flaherty) ผู้ซึ่งเป็นบรรพบุรุษของภาพยนตร์กลุ่มชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnographic Film) อันได้แก่ Nanook of the North (1922) และ Moana (1926) ที่มุ่งศึกษาวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของผู้คนในท้องถิ่นพื้นที่ต่างๆ ด้วยการเดินทางเข้าไปสัมผัสคลุกคลีและใช้ชีวิตอยู่กินร่วมกับพวกเขาจริงๆ

สำหรับงานกลุ่ม Docudrama หรือ Docufiction แนวชาติพันธุ์วรรณาในวงการภาพยนตร์ไทยก็ดูจะมีให้เห็นกันไม่มากนัก ตัวอย่างที่เด่นชัดที่สุดก็คงจะเป็น 'คนภูเขา' (2522) กับ 'ลูกอีสาน' (2525) ของ วิจิตร คุณาวุฒิ ที่มุ่งนำเสนอภาพชีวิตของเผ่าชาวเขาทางภาคเหนือของประเทศไทย และการต่อสู้ดิ้นรนกับความอดอยากแร้นแค้นของครอบครัวชาวอีสานผ่านการถ่ายทอดเรื่องราวของตัวละครพื้นถิ่นตามลำดับ แต่นับจากผลงานทั้งสองเรื่องนี้แล้วก็แทบจะไม่ปรากฏหนังไทยในตระกูลนี้อีกจนมาถึงผลงานของอุรุพงศ์ (กัลปพฤกษ์. 2552: 66)

ในความเป็นสารคดีเชิงทดลอง หรือ Docufiction ของภาพยนตร์เรื่องนี้ อุรุพงศ์อธิบายว่า 'สวรรค์บ้านนา' เป็นเรื่องที่แต่งขึ้นเป็นโครงไว้คร่าวๆ ก่อน เขาไปเช่าที่นาที่ อ.เทิง จ.เชียงราย บ้านเกิดของเขา และใช้ชาวนาจริงๆ ซึ่งเป็นเพื่อนบ้านกับเขา จำนวน 2 ครอบครัว มาแสดงในเรื่อง ตัวละครในเรื่องเป็นชาวนาที่รับจ้างทำนาจริงๆ พวกเขามีหนี้สิน อยู่ในสภาวะของชาวนาที่ไม่มีที่ดินเป็นของตนเอง ต้องเช่าที่ทำนา แต่ไม่ถึงกับโดนยึดบ้านตามเรื่องในภาพยนตร์ บ้านที่ใช้ถ่ายทำเป็นบ้านของพวกเขาในชีวิตจริง วิถีชีวิต การอยู่ การกิน การทำงานของพวกเขาก็เป็นสิ่งที่ทำอยู่จริงๆ อุรุพงศ์เพียงเสริมร้อยเรื่องเพิ่มเข้าไปให้เนื้อเรื่องมีความเข้มข้น บวกกับสถานการณ์บ้านเมืองที่เกิดขึ้นจริงในช่วงเวลานั้น และสิ่งที่ไปพบระหว่างการถ่ายทำ อย่างลุงพร้อมอดีตคนกรุงผู้นิยมการใช้ชีวิตแบบพอเพียง การปราศรัยหาเสียงของนักการเมือง และสถานการณ์การชุมนุมเรียกร้องทางการเมืองในกรุงเทพฯ ภาพยนตร์เรื่องนี้เล่าเรื่องด้วยการผสมวิธีการของสารคดีซึ่งมีความเป็นจริงสูง นักแสดงแม้จะเป็นมือสมัครเล่น แต่พวกเขาแสดงเป็นตัวเอง สถานการณ์ส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่พวกเขาทำเป็นกิจวัตรอยู่แล้ว มีการเพิ่มเติมสถานการณ์สมมุติลงไปเล็กน้อย ผู้ชมแทบจะแยกไม่ออกว่าส่วนใดเป็นเรื่องจริง ส่วนใดเป็นเรื่องแต่ง การกำกับภาพยนตร์ของเขาอาศัยเวลา ความท้าทายคือการที่ต้องผสมอัตราส่วนของเรื่องจริงและสถานการณ์ที่สร้างขึ้นให้ได้สัดส่วนลงตัว กลมกลืน และแนบเนียนพอดี

ในความเป็นสารคดีเชิงทดลอง โครงเรื่องมีลักษณะที่มีพัฒนาการไปเรื่อยๆ เดิมทีอุรุพงศ์ตั้งใจจะถ่ายทอดความทรงจำในวัยเด็ก ต้องการนำเสนอชีวิตที่เกี่ยวกับคนทำนาแบบดั้งเดิม เพื่อจะถ่ายทอดความงดงามของทุ่งนา เมื่อลงไปในพื้นที่ เขาไม่สามารถจะละทิ้งสภาวะปัจจุบันความเป็นจริงของชีวิตเกษตรกรเหล่านี้ไปได้ โดย เฉพาะปัญหาหนี้สินความยากจน และปัญหาเกี่ยวกับระบบความคิดที่ยึดติดกับวัตถุนิยมมากเกินไป ที่ล้วนได้รับการบ่มเพาะจากระบบทุนนิยม เขาจึงต้องหยิบประเด็นปัญหาความจริงในปัจจุบันที่พบมาพัฒนาหลอมมันเข้าไปกับความทรงจำของเขา ด้วยการใช้ศิลปะทางภาพยนตร์ เพราะเขาพบว่า ถ้าสร้างภาพยนตร์ที่มีความเป็นส่วนตัวมากๆ เพื่อถ่ายทอดความทรงจำของตนเพียงเท่านั้น ดูจะเป็นการหลีกหนีและปฏิเสธโลกความเป็นจริงมากเกินไป

ในแง่การถ่ายทำ อุรุพงศ์มีพื้นเพเป็นคนในพื้นที่อยู่แล้ว แม้ครอบครัวเขาจะเลิกอาชีพทำนาไปนานแล้วก็ตาม เขาไปใช้ชีวิต 1 ปีเต็มในการถ่ายทำ และยังไปอยู่ร่วมกับคนในสังคมนี้เต็มตัว เขาไป

ร่วมทานข้าว พูดคุย ใช้ชีวิต หลับนอนในกระท่อมเดียวกัน เขาลงไปทำงานอยู่ในระดับเดียวกับชาวนาเหล่านี้ สังเกตเห็นได้จากมุมกล้องของอุรุพงศ์เหมือนกับอยู่ในระดับเดียวกับตัวละครของเขา ลุยโคลนไถนา เกี่ยวข้าวไปกับพวกเขาเหล่านั้น เขาใช้เวลาค่อยๆ เก็บข้อมูลรายละเอียด หลายฉากหลายตอนในภาพยนตร์ดูสมจริงคล้ายกับการชมสารคดีทางด้านมานุษยวิทยาจริงๆ อุรุพงศ์ใช้ทีมงานเพียงน้อยนิดเพียง 2 คน ตัวเขารับหน้าที่ถ่ายภาพทั้งหมด และอีกคนทำหน้าที่อัดเสียง เขาใช้การถ่ายทำแบบลอบสังเกตการณ์(Observational) กล้องตามถ่ายตัวละครของเขา โดยที่ไม่มีผู้กำกับ หรือคนทำหนังเข้าไปแทรกแซง, สัมภาษณ์ หรือตั้งคำถาม ไม่มีแม้กระทั่งการให้ข้อมูลด้วยเสียง หรือข้อความบรรยายใดๆ เนื้อหาต่างๆ ของหนังจึงถูกถ่ายทอดผ่านบทสนทนาระหว่างตัวละครเพื่อสื่อสารมูลเหตุที่จะอธิบายพฤติกรรมทั้งหลายของพวกเขา เขาเน้นการใช้ภาพขนาดกลางเป็นส่วนใหญ่เมื่อถ่ายภาพผู้คนทำกิจวัตรประจำวันในท้องนา การดำนา , ฝัดข้าว, ลากจูงกระบือ, พ่อแม่ลูกนั่งกินข้าวด้วยกัน หรือเด็กๆ ที่วิ่งเล่นในโคลนตม (ภาพ 8.1-8.6) มุมกล้องที่ลงไปลุยโคลนพร้อมกับเด็กๆ ละอองน้ำกระเซ็นเปื้อนกระจกเลนส์ เหล่านี้ทำให้ผู้ชมรู้สึกราวกับว่าได้เข้าไปติดตามสัมผัสการใช้ชีวิตของชาวนาเหล่านี้อย่างใกล้ชิดอยู่จริงๆ การเฝ้าติดตามอย่างมีระยะห่างเช่นนี้ส่งผลดีในแง่การสร้างมุมมองที่บริสุทธิ์เป็นธรรมชาติ

ภาพ 8.1 หว่านข้าว

ภาพ 8.2 ไถนา

ภาพ 8.3 เกี่ยวกล้า

ภาพ 8.4 ปักดำ

ภาพ 8.5 เด็กเล่นลุยโคลนกันอย่างสนุกสนาน

ภาพ 8.6 ครอบครัวล้อมวงกินข้าวอย่างอบอุ่น

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

> "อุรุพงศ์ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่เล่าให้เรื่องดำเนินไปข้างหน้าอย่างเดียว แต่เขายังเป็นคนทำหนังประเภทที่มีดวงตามองเห็นความงาม และสามารถถ่ายทอดความงามนั้นออกมาให้ผู้ชมร่วมดื่มด่ำได้อย่างวิจิตรตระการตา และบรรดาช็อตน้อยใหญ่ที่ถูกเรียงร้อยเข้าด้วยกันอย่างประณีตบรรจงก็ค่อยๆ วาดเป็นภาพของท้องไร่ท้องนาในความหมายที่ใกล้เคียงกับ "สวรรค์" ตามชื่อหนังอย่างแท้ จริง " (ประวิทย์ แต่งอักษร. 2552: Online)

ไม่ว่าจะเป็นภาพของท้องทุ่งนาข้าวที่เขียวชอุ่มในช่วงเวลาใกล้ปักดำภายใต้ฟ้าที่ฉ่ำฝน หรือทุ่งข้าวสีทองอร่ามในเวลาเก็บเกี่ยวในวันฟ้าใส ช่างแสนจะงดงามเกินจะหาคำใดมาบรรยาย ล้วนเกิดจากการรอจังหวะของแสงธรรมชาติในช่วงเวลาที่เหมาะสม (ภาพ 8.7-8.12) นี่เป็นจุดที่โดดเด่นที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้ อุรุพงศ์ชื่นชอบการถ่ายภาพในเวลารุ่งอรุณและเวลาโพล้เพล้ (Magic Hour) เขาทำให้ที่นาผืนนี้มีสภาพเป็นเหมือน 'สวรรค์' หรือ 'ยูโทเปีย' ที่หมายถึงโลกในอุดมคติ ได้สมดั่งชื่อภาพยนตร์ของเขา ส่วนตัวเป้าหมายที่แท้จริงอันแรกของอุรุพงศ์ คือพยายามจะให้ผู้ชมได้เห็น ความทรงจำวัยเด็กที่มีต่อทุ่งนาของเขา ได้เห็นคุณค่าของอาชีพชาวนา นอกจากความเหน็ดเหนื่อยลำบากยากเข็ญของคนทำนา ตามสำนวน 'หลังสู้ฟ้าหน้าสู้ดิน' ที่เคยคุ้นหูแล้ว ผู้ชมได้เห็นทักษะพิเศษต่างๆ ของการทำนาแบบดั้งเดิมโดยปราศจากการใช้เครื่องจักรกลใดๆ นี้ อย่าง การฝึกให้ควายไถนา (ปัจจุบันชาวนาไทยเลิกใช้วิธีนี้กันไปเกือบหมดแล้ว) การจัดเก็บและมัดรวมต้นกล้าได้อย่างเป็นจังหวะจะโคน การปักดำที่รวดเร็วเป็นแถวงดงาม การเกี่ยวข้าวด้วยเคียว นวดข้าวด้วยวิธีฟาดข้าว รวมไปถึงฝัดข้าวด้วยกระด้ง ล้วนเป็นทักษะที่มิใช้ใครจะทำง่ายๆ เป็นงานต้องใช้ฝีมือ และการฝึกฝน อุรุพงศ์แสดงให้เห็นว่า การทำนาเป็นงานที่มีเกียรติต้องใช้ศาสตร์และศิลป์ และเป็นอาชีพเก่าแก่ที่เป็นรากเหง้าของวัฒนธรรมไทย ได้ถูกนำเสนอผ่านภาพที่ประกอบไปด้วยภูมิทัศน์อันงดงาม มีคุณค่าประดุจดังภาพวาดจนเกือบจะดูเกินจริง แต่ก็เป็นการถ่ายทอดออกมาได้อย่างบริสุทธิ์และตรงไปตรงมา

ภาพ 8.7 Magic Hour ในวันฟ้าครึ้มยามโพล้เพล้

ภาพ 8.8 การเกี่ยวและมัดต้นกล้า วันฟ้าฉ่ำฝน

ภาพ 8.9 การถ่ายภาพรอวันมีหมอก

ภาพ 8.10 ข้าวรวงทองยามสะท้อนแสงอาทิตย์

ภาพ 8.11 Magic Hour ตอนเช้า

ภาพ 8.12 Magic Hour ตอนเย็น

> “นอกเหนือจากการทำหนังแล้ว สิ่งที่ผมสนใจไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันคือ การเกษตรกรรม ผมคิดว่ามันเป็นอาชีพที่ประเสริฐที่สุดของมนุษย์เรา ถ้าเปรียบกับอาชีพอื่นแล้ว การทำเกษตรกรรมคือการผลิตอาหารจากดินเพื่อนำมาใช้กินโดยตรง ขณะที่อาชีพอื่นๆ ล้วนแต่ต้องทำเพื่อให้ได้เงินมาซื้ออาหาร ผมสงสัย ว่าอาชีพตั้งมากมายบนโลกนี้(รวมถึงการทำหนัง) มันจำเป็นจริงๆ หรือเปล่า มันจำเป็นต่อโลกใบนี้มากแค่ไหน เพราะผมรู้สึกว่ายิ่งเราทำอะไรซับซ้อนมากเท่าไร มันก็ดูเหมือนจะว่างเปล่ามากเท่านั้น ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง”
> (Director’s Statement. 2009: Online)

ในเรื่องพ่อและแม่ชาวนาอยากให้ลูกของตนเรียนสูงๆ เพื่อให้ต่อไปลูกจะได้ไม่ต้องเป็นชาวนาไปประกอบอาชีพอื่น รับราชการ หรืออะไรก็ตาม เพื่อจะได้ไม่ต้องลำบาก ไม่มีใครอยากให้ลูกโตขึ้นเป็นชาวนาเพราะเห็นว่ามันยากลำบาก และที่สำคัญ มันต่ำต้อยและไม่มีใครเห็นค่า และถูกดูถูกจากสังคมภายนอก สังคมในเมือง สังคมที่มีแต่มนุษย์เงินเดือน นั่งทำงานในห้องปรับอากาศเย็นฉ่ำ และยก

ตนเองว่าโก้หรู แต่ลืมคิดไปเลยว่า ถ้าไม่มีชาวนาปลูกข้าวให้ พวกเขาก็อดตาย ถ้าไม่มีเกษตรกรปลูกพืชพรรณธัญญาหาร พวกเขาก็ไม่มีกิน

อุรุพงศ์เป็นคนทำหนังที่มีสายตาเป็นศิลปิน และในขณะเดียวกันเขาก็เป็นนักสื่อสารที่พูดถึงประเด็นทางสังคม การเมือง และสิ่งแวดล้อมอีกด้วย เขาทั้งกำกับ และเป็นคนถ่ายภาพเองทั้งหมด สถานที่ถ่ายทำที่บ้านเกิด อ.เทิง จ.เชียงรายของเขานั้น มีภูมิทัศน์ซึ่งสวยงามเป็นที่ราบลุ่ม ใกล้ชายแดนประเทศลาว ด้านหนึ่งโอบล้อมรอบด้วยเทือกเขา (ภาพ 8.13) อีกด้านหนึ่งเป็นวัดที่มีบนเนินเขาที่มีพระธาตุสูงเด่นเป็นสง่า (ภาพ 8.14) ซึ่งส่วนหนึ่งอุรุพงศ์ใช้เป็นตัวยึดไว้เป็นจุดสังเกตบอกตำแหน่งทิศทางให้กับคนดู และยังทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์บ่งบอกความหมายบางอย่างอีกด้วย เช่นเดียวกันกับบรรดาภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับเกษตรกรรมทั้งหลาย แก่นหลักจะเป็นการพูดถึงสายสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และแผ่นดินของเขา ซึ่งมักจะเป็นความสัมพันธ์ที่มีความย้อนแย้งที่โหดร้ายแฝงอยู่ในความงดงามนั้น

ภาพ 8.13 ที่ราบโอบล้อมด้วยเขา

ภาพ 8.14 พระธาตุประจำชุมชนโดดเด่นเป็นสง่า

สวรรค์บ้านนา เน้นการเล่าเรื่องด้วยภาพคล้ายงานสารคดีแบบ Cinéma Vérité ไม่มีการบรรยายบอกเล่าใดๆ ความหมายที่ต้องการจะสื่อออกไป มักจะแฝงในบทสนทนาของคน หรือ สัญญะต่างๆ ที่ซ่อนไว้อย่างเป็นนัย อุรุพงศ์ก็เช่นกัน เขาใช้ฉากที่เกี่ยวกับการเมือง คือนักการเมืองหาเสียงและฉากการชุมนุมทางการเมือง ขนาบไว้ในตอนต้น (ภาพ 8.15) และตอนท้ายเรื่อง (ภาพ 8.16) แสดงให้เห็นปัจจัยที่เป็นตัวบีบบังคับชีวิตของชาวนาตัวเล็กๆ รากหญ้าด้วยเหล่าบรรดาชนชั้นสูงและชั้นกลางทั้งหลาย

ภาพ 8.15 นักการเมืองเดินทางมาหาเสียงช่วงต้นเรื่อง

ภาพ 8.16 เขาเดินเคว้งคว้างท่ามกลางม็อบช่วงท้ายเรื่อง

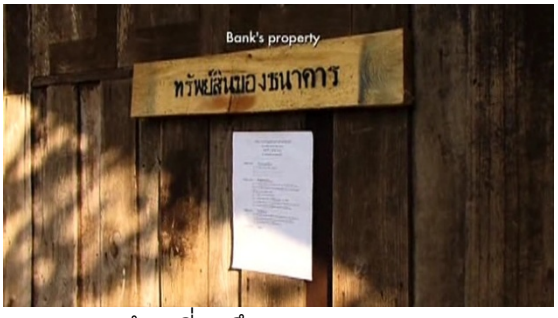
ฉากที่เขาไปหารังผึ้งที่เศียรพระที่พระธาตุ ชาวนาคนหนึ่งพูดถึงการก่อสร้างพระธาตุว่า ‘ถ้าฐานไม่แข็งแรง ไม่ว่าจะสร้างอะไรมันก็ล้ม ’ ดูเหมือนว่า เขาพยายามเปรียบโครงสร้างของประเทศไทยกับพระธาตุ คือถ้าฐานที่เป็นภาคเกษตรกรรมไม่แข็งแรง ประเทศไทยสามารถล้มครืนลงมาได้ พระพุทธรูปองค์ที่มีรังผึ้งอยู่ที่เศียร สังเกตดีๆ จะเห็นว่าเป็นปางห้ามญาติ ซึ่งพอจะให้ความหมายได้ว่า พอแล้ว หยุดเถิด พวกเราได้เอาเปรียบธรรมชาติมากเกินไปแล้ว ถึงเวลาที่ควรจะหยุดได้แล้ว และท้ายที่สุดชาวนาทั้งสองจึงยกเลิกความตั้งใจที่จะขึ้นไปเก็บรังผึ้งรังนั้น

ความย้อนแย้ง (Irony) ถูกนำมาใช้ในการสื่อความหมายหลายครั้งในภาพยนตร์เรื่องนี้ ตั้งแต่ชื่อเรื่องที่พูดถึง สวรรค์ และ โลกแห่งอุดมคติ ซึ่งถูกนำเสนอด้วยการถ่ายภาพที่แสนจะสวยงามจนเกือบลืมหายใจของอุรุพงศ์ ซึ่งขัดแย้งกับความลำบากยากเข็ญที่ทั้งสองครอบครัวนี้ต้องเผชิญ เราเห็นได้จากสีหน้าที่เหนื่อยอ่อนสิ้นหวังของหัวหน้าครอบครัวทั้งสองในช่วงท้ายเรื่อง (ภาพ 8.17-8.18) โลกในอุดมคตินั้นไม่มีอยู่จริง

ภาพ 8.17 ท้อแท้และเหนื่อยล้า

ภาพ 8.18 เคว้งคว้าง ไม่มีอะไรยึดเหนี่ยว

ในหลายฉาก ผู้ชมจะได้เห็นชาวนาอย่างพวกเขาต้องไปรับจ้างทำงานก่อสร้าง ซึ่งดูจะเป็นทางออกที่พวกเขาต้องเลือก ถ้าไม่ได้ทำนา ความย้อนแย้งที่เห็นได้ชัดอยู่ตรงที่ บ้านที่พวกเขามี ได้ถูกธนาคารยึดไปแล้ว (ภาพ 8.19) แต่พวกเขาต้องก้มหน้าก้มตาสร้างบ้านให้คนอื่น (ภาพ 8.20) เพื่อหาเงินมีเลี้ยงครอบครัว และใช้หนี้ที่พอกพูนขึ้นทุกวัน



ภาพ 8.19 บ้านที่ถูกยึด

ภาพ 8.20 ทำงานก่อสร้างบ้านให้คนอื่นอยู่

เรื่องราวในสวรรค์บ้านนา มีตัวละครหลักแบ่งเป็นสองฝ่าย ที่มีอุดมคติเป็นดั่งเส้นขนานที่ดูแล้วยากจะมาบรรจบพบกันได้ พวกเขามีแนวคิดและพื้นฐานที่ต่างกัน

พวกแรกเป็นชาวนาดั้งเดิม คือ ชาวนา 2 ครอบครัวนี้ (ภาพ 8.21-8.22) พวกเขามีโอกาสได้รับการศึกษาน้อย ขาดเงินทุนจึงต้องไปกู้หนี้ยืมสิน จนสุดท้ายครอบครัวจึงตกอยู่ในสภาวะหนี้สินล้นพ้นตัว ถูกยึดที่ดินทำกิน เขาต้องมาทำนาบนที่ดินของคนอื่น รายได้จากผลผลิตหลังจากถูกหักจากเจ้าของที่ดินไม่เพียงพอที่จะมาใช้หนี้ และจุนเจือครอบครัว ปัญหาหนี้สินของชาวนาเป็นปัญหาใหญ่มาก เราไม่อาจกล่าวหาว่าเป็นความผิดของพวกเขาได้ เนื่องจากระบบสังคมแบบทุนนิยมเป็นตัวการที่ทำให้คนมีหนี้สิน การสื่อสารถึงการในยุคโลกาภิวัตน์ และการบริโภคนิยมทำให้คนอยากจะครอบครองสิ่งของหลายอย่างที่อาจไม่ได้มีความจำเป็นกับชีวิตของพวกเขา ลูกชายของครอบครัวหนึ่งอยากได้เกมกด อีกคนหนึ่งอยากได้มอเตอร์ไซค์ เจ้าของที่ดินต้องขายที่เพื่อเอาเงินไปผ่อนรถ เหล่านี้ล้วนทำให้พวกเขาเกิดมีหนี้สินขึ้น ระบบการทำนาในประเทศไทยไม่สามารถให้ค่าตอบแทนสูงพอที่จะทำให้พวกเขาสามารถมี และใช้ชีวิตในแบบที่พวกเขาได้เห็นภาพความสะดวกสบายแบบภาพของคนชั้นกลางที่อยู่ในโทรทัศน์และสื่อต่างๆ ได้ เมื่อพวกเขาไม่เคยมีสิ่งเหล่านั้น ย่อมทำให้รู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจในสภาพทางสังคมของตนเอง ด้วยความพยายามที่อยากจะมี อยากจะได้บ้าง รายได้กับรายจ่ายจึงไม่สัมพันธ์กัน สิ่งแวดล้อมของการบริโภคนิยมผลักดันให้พวกเขาเข้าไปติดในกับดักทุนนิยม มันทำให้พวกเขาต้องสูญเสียศักยภาพในการพึ่งพาตนเองไป ต้องไปกู้เงินจากธนาคาร ต้องเสียที่ทำกิน ต้องดิ้นรนเข้ามาทำงานในเมือง สูญเสียศักดิ์ศรีความเป็นเจ้านายตัวเอง ต้องทำงานใช้แรงงานเพื่อเงินตรา และไม่เคยที่จะประสบผลสำเร็จตามที่หวัง อีกทั้งรัฐบาลไม่ว่าใครจะมาเป็นผู้นำ ก็ไม่สามารถจะช่วยแก้ปัญหาให้พวกเขาได้อย่างจริงจังยั่งยืน กลายเป็นวงจรอุบาทว์วนเวียนไม่มีที่สิ้นสุด

ภาพ 8.21 ครอบครัวชาวนา 1

ภาพ 8.22 ครอบครัวชาวนา 2

เมื่อพิจารณากันจริงๆ แล้ว ความลำบากของชาวนาเหล่านี้ มองออกมาได้สองแง่ เวลาคนเมืองมองไปอาจมองเป็นความลำบากในการทำมาหากินที่แสนเหนื่อยยาก ซึ่งก็อาจเป็นปัญหาที่มีอยู่จริง แต่ถ้ามองอีกแง่หนึ่งจะเห็นว่า มันวิถีที่เป็นชาวบ้านจริงๆ สิ่งเหล่านี้อาจจะเป็นเรื่องปกติของชีวิตเป็นสิ่งที่มีคุณค่าในตัวมัน อาหารในแต่ละมื้อ เกิดจากการออกไปหา ไม่ได้สะสม ตอนเช้าไปหา ตอน

บ่ายมาทำกิน ไม่ใช่ใช้เงินซื้อ เป็นความสวยงามในการเกิดเป็นมนุษย์ ทำมาหากินจริงๆ ปรุงอาหารจากธรรมชาติ มันมีความสวยงามในมุมของมัน แต่ในด้านหนึ่งที่มันมีปัญหาขึ้น เป็นสิ่งที่มนุษย์เรามันดิ้นรนทำให้เกิดขึ้นมา คือความอยากมี อยากเป็นเหมือนคนอื่น ซึ่งก่อให้เกิดหนี้สิน อันเป็นเหตุให้เกิดความยากลำบากที่ดูจะไม่มีวันสิ้นสุด

อีกพวกหนึ่ง หรือฝ่ายที่มีอีกแนวคิดหนึ่ง คือลุงพร้อม (ภาพ8.23-8.24) เขาเคยเป็นคุณครูมาก่อน มีการศึกษาดี มาจากเมืองกรุง ถูกคนรอบข้างเรียกว่า ‘ผีบ้า’ บ้าง ‘อาจารย์’ บ้าง เขาคือชายคนหนึ่งที่ปลีกตัวจากความวุ่นวายของเมืองหลวงออกมาทำนาในวิธีการใหม่ โดยมีการจัดการดูแลเรือกสวนไร่นาอย่างยั่งยืน ในรูปแบบที่ไม่มีชาวนาแบบดั้งเดิมพวกแรกทำกัน เขาหว่านเมล็ดครั้งเดียวแล้วปล่อยทิ้ง ปล่อยหญ้าให้ขึ้นในนา ไม่ใช้ปุ๋ย ไม่ใช้สารเคมี ไม่เกี่ยวข้าวไปขาย ใช้กรรไกรตัดกิ่งเล็มเล็กๆ ตัดรวงข้าวแค่พอกินในหนึ่งปี ที่เหลือปล่อยไว้ให้นกและสัตว์อื่น สีข้าวด้วยจักรยานสีข้าวที่ประดิษฐ์เอง แยกเปลือกข้าวออกจากเม็ดข้าวด้วยกระด้งและสองมือ ปลูกพืชผักอื่นๆ มากมายไว้กินเอง และปล่อยที่ดินที่เหลือไว้เป็นป่า เขาใช้ชีวิตอย่างอิสระไร้หนี้สิน ดำรงชีวิตหาเช้ากินค่ำจริงๆ อย่างมีความสุข ไร้พันธนาการจากเงินตรา และระบบทุนนิยม เขาชักชวนให้ชาวนาทั้งสองครอบครัวที่ไม่เหลือที่ทำนาแล้วมาทำนาบนที่ดินของเขาที่มีอยู่มากมายและเขาปล่อยไว้เป็นที่ป่า โดยเขาไม่เรียกร้องขอสิ่งใดเลย ไม่ต้องจ่ายค่าที่ เพียงแค่ไม่ใช้สารเคมีทุกชนิด ครอบครัวปรึกษากัน ใจหนึ่งอยากลอง แต่ด้วยความเคยคุ้น และความคิดความเชื่อที่แตกต่าง จึงมองว่า วิถีเช่นนี้เป็นไปไม่ได้สำหรับพวกเขา ที่อาจารย์ทำได้ เพราะ มีความรู้ มีทุนทางสังคม ไม่มีภาระมากมายในเรื่องครอบครัวเช่นพวกเขา การทำนาที่ไม่ใช้สารเคมีดูจะห่างไกลจากความเป็นไปได้ของพวกเขา สุดท้าย ชาวนาเหล่านั้นจึงเข้าไปรับจ้างในเมืองกรุง

ภาพ8.23 ลุงพร้อม หรือ ผีบ้า

ภาพ8.24 ลุงพร้อมสอนเด็กน้อยเล็มต้นข้าว

อุรุพงศ์มิได้ตัดสินว่า ฝ่ายใดถูก หรือฝ่ายใดผิด ระบบความคิดของชาวนาแบบดั้งเดิม อยู่กับผืนนามาตลอดชีวิต เห็นจนชินชา อาจจะมองว่า ‘นา’ ไม่มีค่าอะไร พวกเขาอยู่ตรงนั้น เขาไม่มีอะไรที่จะนำไปเทียบเคียง นอกจากสิ่งที่เห็นอยู่ในโทรทัศน์ หรือได้เห็นคนอื่นที่เขาสามารถครอบครองวัตถุแปลกใหม่ มีราคา ถ้าพวกเขาไม่สามารถมีได้ เขาก็อาจรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจ ซึ่งถือว่าเป็นวุฒิภาวะทางความคิด

ปรกติของคนที่มีการศึกษาน้อย มิได้เป็นความผิดของพวกเขาแต่อย่างใด ในทางตรงกันข้าม ตัวละครแบบลุงพร้อม ซึ่งในเรื่องเป็นคนทำเกษตรแบบผสมผสาน เขามีความรู้ ได้เดินทางเห็นโลกมามากมายแล้ว เคยใช้ชีวิตอยู่ในเมืองมาแล้ว จึงได้เลือกว่า การใช้ชีวิตแบบใดที่เหมาะกับตนเอง เขารู้ว่า สิ่งที่คนอื่นคาดหวังอยากจะมีไม่ได้ตอบโจทย์อะไรสำหรับชีวิตเขา เขาจึงเลือกที่จะกลับไปสู่วิถีชาวนา หนังไม่ได้สั่งสอนหรือตัดสินหาทางออกอะไรให้ตัวละคร เพียงปล่อยที่ว่างให้ผู้ชมได้คิดต่อเอง หนังทำหน้าที่เล่าและฉายภาพวิถีชีวิตของชาวนา ตั้งแต่หว่านกล้า ดำนา ข้าวออกรวง จนถึงเกี่ยวข้าว ทุกภาพสวยงาม ราวกับภาพฝัน และการทำนาคือพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ที่พึงกระทำต่อผืนดิน ไม่มีบทสรุปที่แน่ชัด ไม่มีทางออกที่แน่นอนสำหรับชีวิตของชาวนาเหล่านี้

ความดีในการเสนอภาพตัวละครของอุรุพงศ์อยู่ที่ การไม่พยายามสร้างภาพลักษณ์ของตัวละครในเชิงปัจเจกในเรื่องให้ดีหรือชั่วเกินความเป็นจริง หรือเป็นขาวหรือดำที่เห็นได้ชัด เรามักคุ้นเคยกับการเสนอภาพนายทุนเป็นคนชั่วร้าย และชาวนาเป็นผู้ถูกกดขี่ ในภาพยนตร์เรื่องนี้ เราได้เห็นถึงระบบทั้งหมดที่ขับเคลื่อนทุกอย่างไป ตั้งแต่การที่เจ้าของที่ดินต้องการเอาเงินไปหมุนเพื่อผ่อนรถ เมื่อต้องขายที่ดินก็มีการชดใช้ค่าแรงที่ได้ลงไปแล้วให้บ้าง เมียของเขาที่ต้องการเข้าไปทำงานในกรุงเทพฯ ลูกชายที่อยากได้เกมกดเล่นแบบเพื่อน ตัวเขาเองที่ก่อหนี้จนต้องสูญบ้าน ลุงพร้อมที่ดูเหมือนว่าจะอยู่แบบพอเพียงได้แล้ว แต่ก็ยังมีอนาคตที่ไม่สามารถจะคาดเดาได้ นักการเมือง(ผู้ร้ายตัวจริง)ที่ดีแต่พูดถึงนโยบายที่ชาวนาอย่างพวกเขาหมดความศรัทธาไปแล้ว (ในหนังมีฉายกลุ่มชาวนาที่ตั้งวงคุยเรื่องการเมือง เสียดสีสิ่งที่เกิดขึ้นในสภาราวกับเป็นเรื่องตลกไร้สาระ พวกเขาไม่ได้โง่หรือไร้เดียงสาอย่างที่คนชั้นกลางบางคนชอบมอง) บรรดาม็อบชนม็อบที่ต่างฝ่ายต่างเชื่อในอุดมการณ์ของตนเองอย่างหัวชนฝา ต่างก็ตกเป็นเครื่องมือของเกมการเมือง พวกเขาเป็นผู้ก่อเรื่องวุ่นวายในกรุงเทพฯ ทั้งหมดนี้ถูกผูกเป็นปมเล็กๆ ที่ส่งผลกระทบถึงกันอย่างเลี่ยงไม่ได้ การคลี่ให้เห็นปัญหาซึ่งผูกปมโยงใยไว้เป็นระบบช่วยให้เราไปพ้นจากกรอบคิด เรื่องการกดขี่แบบเดิมๆ และมองปัญหาชาวนารับจ้างตามความซับซ้อนของสังคมปัจจุบันจริงๆ ซึ่ง ‘สวรรค์บ้านนา’ สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างตรงไปตรงมาและมีพลังที่น่าสนใจยิ่งนัก

‘สวรรค์บ้านนา ’ ชื่อที่กลายเป็นความย้อนแย้ง (Irony) กับสภาพความเป็นจริงของชีวิตเกษตรกรชาวนาไทย ได้ตั้งคำถามให้กับเราว่า ชาวบ้านชนชั้นรากหญ้า ได้ประโยชน์อะไรจากการที่ชนชั้นกลางไปจนถึงชั้นชั้นสูงในสังคมทะเลาะเบาะแว้งกันเพื่อแย่งชิงอำนาจ เพราะสุดท้ายแล้วไม่ว่าจุดจบของสถานการณ์ทางการเมืองจะเป็นอย่างไร คนที่อยู่ดีกินดีอยู่แล้ว นับวันก็ยิ่งแต่สบาย แต่คนที่ลำบากอันเนื่องมาจากชุดระบบความคิดที่ต่างกัน ก็ยิ่งแต่จะประสบพบเจอความทุกข์ยากเช่นเดิม แต่อย่างน้อยในภาพยนตร์ ผู้ชมได้เห็นลูกของครอบครัวชาวนาคนหนึ่งที่สนใจการดำรงชีวิตแบบลุงพร้อม (ตัวแทนของวิถีชีวิตที่ยั่งยืน) ถึงแม้เขาจะยังเป็นเด็ก และไม่พร้อมที่จะรับรู้อะไรไปมากกว่าการได้เที่ยว

เล่น แต่อย่างน้อยเราก็เห็น ‘ฝนเม็ดเล็กๆ ’ ที่ร่วงหล่นลงมาจากท้องฟ้า สู่ผืนดินที่แห้งผากในหน้าร้อน เป็น สัญญาณแห่งความหวัง ว่าหน้าฝนกำลังจะมา

จากแถลงการณ์ของคณะกรรมการ Jogja Asian Film Festival 4th NETPAC Awards ประเทศอินโดนีเซีย

> “สวรรค์บ้านนาได้นำเสนอการดิ้นรนต่อสู้เพื่อความอยู่รอดอย่างไม่กระโตกกระตาก ด้วยความเคารพและให้เกียรติกับตัวละครในเรื่อง มีการใช้เครื่องมือทางภาพยนตร์ในการเล่าเรื่องอย่างฉลาด พูดถึงปัญหาเกี่ยวกับความยั่งยืนในการทำนาข้าวที่พวกเราชาวเอเชียต่างก็ประสบกันอยู่ รวม ถึงประเด็นการท้าทายต่ออำนาจรัฐอันเป็นปัญหาสากล” (Extravirgin. 2009: Online)

ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จได้รางวัลมากมายตามเทศกาลในต่างประเทศ เป็นที่กล่าวขวัญถึงจากนักวิจารณ์นานาชาติ ในเรื่องของถ่ายทอดภาพภูมิทัศน์ท้องนาเมืองไทยอันแสนงดงาม (Exotic) ที่พวกเขาไม่เคยเห็น ผ่านวิธีการนำเสนอในรูปแบบกึ่งสารคดีกึ่งเรื่องแต่งที่กลมกลืนจนแทบจะแยกกันไม่ออก และเนื้อหาที่แสดงให้เห็นถึงปัญหาชีวิตที่ยากลำเค็ญของชาวนาไทยอย่างซื่อตรงและสมจริง และยังสะท้อนไปถึงปัญหาที่คล้ายคลึงกับที่เกษตรกรอีกหลายกลุ่มทั่วโลกกำลังประสบอยู่เช่นเดียวกัน

แมทธิว ดาร์ราส์ (Mattieu Darras) จากนิตยสารโพสิทีฟ (Positif) เขียนว่า

> “...เป็นการนำเสนอภาพของภูมิทัศน์ด้วยจังหวะลีลา ที่เฉลิมฉลองสภาพแวดล้อมแห่งธรรมชาติที่แสนตระการตา ในขณะ เดียวกันก็เป็นการบันทึกการวิถีชีวิตธรรมดาๆ ที่ทั้งเหนื่อยยาก และอิ่มเอม.. ชื่อภาพยนตร์ ’สวรรค์บ้านนา ’ ไม่ได้ปฏิเสธภาพสังคมอุดมคติในเรื่องแต่งขึ้น แต่แสดงให้เห็นถึง สภาพความเป็นจริงของชุมชน ที่เคยอยู่กันอย่างร่มเย็นเป็นสุข ได้เดินทางมาอยู่บนปากเหวของความล่มสลาย ” (Darras. 2009: 64)

นอกจากนั้น ‘สวรรค์บ้านนา ’ ยังบันทึกภาพวิถีชีวิตของชาวนาแบบดั้งเดิม เราได้เป็นวัฒนธรรมของเกษตรกร การทำมาหาอาหารกิน การอยู่ร่วมกับธรรมชาติ เคารพธรรมชาติ พิธีกรรมการไหว้เทวดาขอพรก่อนเริ่มฤดูกาลแต่ละช่วง การละเล่นของเด็กๆ เครื่องเล่น ข้าวของเครื่องใช้ที่ทำเองได้ด้วยมือ (ภาพ 8.25-8.30) หาได้จากธรรมชาติ ไม่ต้องไปซื้อหาด้วยเงินทอง เหล่านี้เป็นสิ่งที่หลายคนมองข้าม เมื่อมีโอกาสได้เห็นภาพเหล่านี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่มาของข้าวที่เรารับประทานอยู่ทุกวัน น่าจะทำให้ผู้ชม สำนึกในคุณค่า และเข้าใจได้ถึงความเชื่อมโยง ของสิ่งที่เราบริโภคทุกวัน กับผู้คนที่เป็นแรงงานผู้ผลิตอาหารเหล่านี้ อย่างเข้าอกเข้าใจมากขึ้น

ภาพ 8.25 เตรียมข้องดักปลา

ภาพ 8.24 ร้อยจากไปมุงหลังคา

ภาพ 8.25 เด็กน้อยเล่นแตรไม้ไผ่

ภาพ 8.26 เด็กน้อยเล่นตีแมลง

ภาพ 8.27 เซ่นไหว้เทวดาก่อนลงมือเกี่ยวข้าว

ภาพ 8.28 เครื่องเซ่นก่อนเริ่มต้นหว่านไถ

ภาพ 8.29 หาไข่มดแดง

ภาพ 8.30 ลิ้มรสน้ำผึ้งจากรัง

ที่มา: ภาพ8.1-8.30 จากภาพยนตร์ อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. (2552) สวรรค์บ้านนา.

แอนดริว ไพค์ (Andrew Pike) หนึ่งในคณะกรรมการผู้มอบรางวัลยูเนสโกให้สวรรค์บ้านนาได้พูดภาพยนตร์ถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

"หนังไทยเรื่องนี้เกินคาดสำหรับผมมากๆ ในแผ่นกระดาษมันดูน่าหวั่นอยู่พอสมควร แต่ผมพบว่า มันเป็นภาพยนตร์ที่ทรงพลังอยู่ลึกๆ ต้องใช้สมาธิความตั้งใจมากพอสมควร แต่ผมคิดว่า มันได้พัฒนากลายเป็นภาพยนตร์ที่มีพลังมหาศาลเกี่ยวกับวัฒนธรรม และการเปลี่ยนแปลง ตัวเรื่องมีความเป็นสากลสูง มันสามารถไปใช้ได้ในชุมชนเกษตรของออสเตรเลีย หรือที่อื่นๆ ในภาคพื้นเอเชียแปซิฟิค หรือใครก็ตามที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับผืนแผ่นดิน มันเป็นภาพยนตร์ที่ยอดเยี่ยมมากในแง่ที่ว่า มันพูดถึงปัจเจกบุคคลและชุมชนเพียงแค่กลุ่มเดียว แต่เรื่องเช่นนี้สามารถเกิดขึ้นได้ในแทบทุกที่บนโลกใบนี้" (Pike. 2009: Online)

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ : คงเดช จาตุรันต์รัศมี

คงเดช จาตุรันต์รัศมี ชื่อเล่นชื่อเล็ก เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2515 จบการศึกษาระดับมัธยมจากโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย มีความสนใจชอบดูภาพยนตร์ตั้งแต่สมัยเป็นวัยรุ่น เมื่อเข้ามหาวิทยาลัยจึงเลือกเรียนภาพยนตร์ที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง หลังจากเรียนจบ คงเดชทำงานหลากหลาย เขาเคยเป็นกอปปี้ไรท์เตอร์ทำงานบริษัทโฆษณา และอาจารย์พิเศษในมหาวิทยาลัย ทุกวันนี้เขายังคง รับอ่านสปอตโฆษณาวิทยุ พากย์เสียงทำเพลงโฆษณาและเพลงประกอบภาพยนตร์ เป็นนักร้อง นักแต่งเพลงวงสี่เต่าเธอ และเขียนการ์ตูนปัจจุบันในวงการภาพยนตร์ เขาเป็นนักเขียนบทภาพยนตร์ที่มีฝีมือ และผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีแนวทางเป็นของตนเองค่อนข้างสูง

เขาเริ่มกำกับภาพยนตร์จากโครงการประกวดภาพยนตร์สั้น 'ส่งฝันสู่ฟิล์ม ' ที่จัดขึ้นโดยนิตยสารซีเนแมก กำกับร่วมกับเกียรติ ศงสนันทน์ ที่เป็นเพื่อนตั้งแต่เรียนชั้นมัธยมที่โรงเรียนสวนกุหลาบ และรับงานกำกับมิวสิควิดีโอ คงเดชเขียนบทภาพยนตร์คุณภาพให้กับสตูดิโอต่างๆ หลายค่าย เช่น 'โลกทั้งใบให้นายคนเดียว ' (2538), 'เดอะเลตเตอร์ จดหมายรัก ' (2546), 'ต้มยำกุ้ง ' (2548), 'หนูหิ่น เดอะมูฟวี่ ' (2549), 'Me…Myself ขอให้รักจงเจริญ ' (2550) และ 'Happy Birthday' (2551) ฯลฯ คงเดชมีโอกาสได้กำกับภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่อง 'สยิว' เป็นเรื่องแรกกับบริษัทบาแรมยูในปี พ.ศ. 2546 โดยทำงานกำกับร่วมกับ เกียรติ ศงสนันทน์ 'สยิว ' ได้รับรางวัล Asian Trade-Wind Honorable Mention จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ เมืองซีแอทเทิล ประเทศสหรัฐอเมริกา หลังจากนั้นเขาได้ทำงานกำกับและเขียนบทภาพยนตร์ของตนเองให้กับทางสตูดิโออีก 2 เรื่องคือ 'เฉิ่ม' (2548) ได้รางวัลบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ เมืองโดวิลล์ ประเทศฝรั่งเศส รางวัลกำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, รางวัลบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, และนักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม จากชมรมวิจารณ์บันเทิง และเรื่อง 'กอด' (2551) ได้รับรางวัลบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม กับรางวัลดนตรีประกอบยอดเยี่ยมจากชมรมวิจารณ์บันเทิง รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม กับรางวัลบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากนิตยสารสตาร์พิคส์ และรางวัลเพลงประกอบยอดเยี่ยม รางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ

ผลงานของคงเดชทั้งในงานเพลง บทภาพยนตร์ที่เขาเขียน และงานที่เขากำกับ หลายเรื่องจะสะท้อนทัศนคติ ความเป็นตัวตนของเขาอยู่เสมอ หลายปีที่ผ่านมา คงเดชถือว่าตนนั้นโชคดีมากที่มีนายทุนออกเงินสนับสนุนให้เขาได้สร้างภาพยนตร์ในแบบที่เขาต้องการ ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้มักจะเป็นภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัล แต่มักไม่ทำรายได้สูง หลายปีที่ผ่านมาวงการภาพยนตร์ไทยมีความเปลี่ยนแปลงไป ความต่างของภาพยนตร์ในกระแส และนอกกระแสมีเส้นทางเดินที่ห่างออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด ในการที่จะสามารถเลือกนำเสนอในสิ่งที่ตนเองคิด คงเดชจึงหันเหมาเดินอยู่ในเส้นทางของภาพยนตร์นอกกระแส โดยร่วมงานกับโสฬส สุขุม (โปรดิวเซอร์ภาพยนตร์นอกกระแสที่ทำงานร่วมกับ อาทิตย์ อัสสรัตน์) หาเงินทุนจากที่ต่างๆ เพื่อสร้างภาพยนตร์เรื่อง ‘แต่เพียงผู้เดียว’ (2555) ซึ่งถือได้ว่า นอกจากจะได้ไปฉาย เข้าประกวด และชนะรางวัลตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติต่างๆ ทั่วโลกแล้ว ยังเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่เมื่อเข้าฉายแบบจำกัดโรงในประเทศไทยก็ประสบความสำเร็จมีคนดูเต็มโรงเกือบทุกรอบ

ต่อมาคงเดชได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม และเงิน ทุนจากบริษัท นอร์ธ สตาร์ โปรดักชั่น จำกัดซึ่งเป็นค่ายอิสระ ให้สร้างภาพยนตร์เรื่อง ‘ตั้งวง’ (2556) ซึ่งได้รับเกียรติจากคณะกรรมการคัดเลือกภาพยนตร์ในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ ให้เข้าฉาย และร่วมประกวดชิงรางวัลหมีแก้ว สาย Generation Kplus เบอร์ลิน ครั้งที่ 63 ที่ประเทศเยอรมันและเทศกาล ฮ่องกงฟิล์ม เฟสติวัล นอกจากนั้น ‘ตั้งวง’ ยังได้รับรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำประจำปี พ.ศ. 2556 ถึง 4 รางวัลด้วยกัน ได้แก่ รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, รางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยม, รางวัลบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม และรางวัลนักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยมอีกด้วย

ณัฐพงษ์ โอฆะพนม บรรณาธิการข่าวบันเทิงของเนชั่นแชนแนลและหนังสือพิมพ์คมชัดลึก ได้วิเคราะห์ความเป็นผู้กำกับประพันธกรของคงเดชไว้ในคอลัมน์ เอกเขนกดูหนัง : “เมื่อ 'เฉิ่ม' ‘ตั้งวง' ชวนเธอ 'แต่เพียงผู้เดียว' มา 'กอด' กันให้ 'สยิว' กิ้ว” อย่างน่าสนใจดังนี้

งานของ คงเดช จาตุรันต์รัศมี มีความเชื่อมโยงถึงกัน หลายเรื่องสะท้อนแนวคิดในทิศทางเดียวกัน แต่ละเรื่องตั้งคำถามต่อชีวิตและวิพากษ์การเมือง ผ่านบริบทท่ามกลางบรรยากาศที่ตัวละครในหนังของเขาต้องเผชิญเริ่มจาก ‘สยิว’ หนังเรื่องแรกแม้เล่าถึงการค้นหาตัวตนของทอมบอยสาว ในยุครุ่งเรืองของหนังสือปลุกใจเสือป่า แต่หนังยังเลือกใส่บรรยากาศความวุ่นวายทางการเมืองในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ เมื่อปี พ.ศ. 2535 มาเป็นฉากหลังของเรื่อง เช่นเดียวกับ ‘กอด’ หนังที่เกือบๆ จะมาทางสัจนิยมมหัศจรรย์ ซึ่งมุ่งวิพากษ์สังคมไทยผ่านเรื่องราวของ ‘ไอ้ ขวาน สามแขน’ ชายหนุ่มผู้แปลกแยกจากสังคมที่พยายามหาทางกลับมามีสองแขนเหมือนคนอื่นๆ แม้สุดท้ายขวานจะกลับมาเป็นปกติ แต่บทเรียนตลอดการเดินทางก็ได้เปลี่ยนมุมมองชีวิตของเขาไปอย่างสิ้นเชิง สิ่งที่สำคัญสิ่งที่ ‘ขวาน’ ประสบพบเจอตลอดการเดินทางคือ รถโฆษณาหาเสียงของนักการเมืองที่วิ่งไปมาตลอดทั้งเรื่อง

จนกระทั่ง “ตั้งวง” หนังเรื่องล่าสุดของผู้กำกับ คงเดช ที่ดูเหมือนจะตั้งใจนำการเมืองไทยมาใส่ในหนัง ให้เห็นอย่างโจ่งแจ้ง แต่ก็ดูเหมือนเขาจะนำมาใส่ไว้ในฐานะบริบททางสังคมมากกว่าจงใจจะวิพากษ์การเมืองไทยอย่างตรงไปตรงมา

การตั้งคำถามถึงการรักษาความเป็นปัจเจก และการดำรงซึ่งอัตลักษณ์ในตัวตนอย่างมั่นคง เป็นสิ่งที่พบเห็นในตัวละครในหนังของคงเดชเสมอ ตั้งแต่แท็กซี่คนซื่อใน ‘เฉิ่ม’ แม้จะเผชิญชะตากรรมท่ามกลางสังคมโหดร้าย จนชีวิตเพลี่ยงพล้ำ ง่อนแง่นโซเซ แต่สุดท้ายก็สามารถพยุงกายนำพาชีวิตเวียนว่ายในสังคมหม่นมืดต่อไป ครั้นมาถึงช่างทำกุญแจใน ‘แต่เพียงผู้เดียว’ คราวนี้เขากลับตั้งคำถามต่อการดำรงอยู่และตัวตนที่แท้จริง ซึ่งบางครั้งอาจถูกประกอบสร้างจากตัวตนคนอื่น คล้ายคลึงกับเด็กๆ ใน ‘ตั้งวง’ ที่แม้จะไม่ได้ตั้งคำถามต่อตัวตนและการดำรงอยู่ แต่พวกเขากำลังสะท้อนภาพความวุ่นวายของสังคมร่วมสมัย และการถามหาอัตลักษณ์ หรืออาจจะไปถึงรากของเราว่ายังมีอยู่จริงไหม เคยมี หรือหลงเหลืออยู่บ้างหรือไม่ ? หรือคำว่า ‘วัฒนธรรม’ ในสายตาเด็กสมัยนี้ พวกเขาเข้าใจความหมาย หรือมองคำคำนี้อย่างไร ที่น่าสนใจมากก็คือ ‘ตั้งวง’ ได้ทุนสนับสนุนส่วนหนึ่งจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

ในบรรดาผู้กำกับหนังไทย คงเดช จาตุรันต์รัศมี ถือเป็นคนทำหนังที่มีแนวคิดน่าสนใจ ทำหนังได้ทั้งในเชิงพาณิชย์ (ผ่านการเขียนบท , แต่ง-ร้องเพลงประกอบฯ) และทำหนังที่สะท้อนคุณค่าในเชิงศิลปะโดยเฉพาะหนังสองเรื่องหลังของเขาคือ ‘แต่เพียงผู้เดียว’และ’ตั้งวง’ที่คงเดชเดินออกจากธุรกิจในระบบ มุ่งสู่เส้นทางของคนทำหนังอิสระอย่างเต็มตัว แม้หนังของคงเดช จะอยู่ห่างไกลจากคำว่า ‘ความบันเทิง’ อยู่สักหน่อยในสายตาคนทั่วไป แต่สำหรับคนที่ดูหนังเพื่อความบันเทิงมาทั้งชีวิตอย่างผม รู้สึกว่า แง่มุมหรือประเด็นต่างๆ ที่ผู้กำกับสอดแทรกไว้ในหนังของเขา ทั้งประดิษฐ์บรรจงอย่างตั้งใจให้คนดูเห็น แอบซ่อนหรือทิ้งปริศนาไว้เป็นสัญญะ ให้ต้องสังเกต ตีความ หรือกระทั่งผูกโยงไปสู่ความหมายใหม่ ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นความบันเทิงอีกแบบ ที่สำคัญสิ่งที่ผู้กำกับคงเดชทำมาในหนังทุกเรื่องของเขาคือการเล่าเรื่องที่แตกต่าง แม้มันอาจจะเสี่ยงไปบ้างเมื่อหนังสักเรื่อง สร้างขึ้นโดยเปลี่ยนรสชาติหรือมีจริตบางอย่างที่แตกต่างจากคนดูไทยหรือคอหนังทั่วไปคุ้นเคย การทำหนังที่สะท้อนภาพสังคมร่วมสมัยด้วยความซื่อตรง วิพากษ์การเมือง-สังคมผ่านชะตากรรมที่ตัวละครในหนังประสบ ตั้งคำถามถึงตัวตนที่ทางในสังคม และบริบทอื่นๆ ที่รายล้อมรอบตัวเรา ถือเป็นความกล้าหาญของคนทำหนังที่หาได้น้อยนักในประเทศนี้ (ณัฐพงษ์ โอฆะพนม. 2556: Online)

ปัจจุบันคงเดชยังคงทำงานหลากหลาย ทั้งงานโฆษณา งานทำเพลง และงานเขียนอื่นๆ เพื่อเป็นการดำรงชีพเช่นเดิม และในขณะเดียวกันเขาก็ยังคงหาแหล่งทุนเพื่อทำงานเขียนบท และกำกับภาพยนตร์ของตนเองในเส้นทางของคนทำภาพยนตร์อิสระอยู่ตลอดเวลา เขาได้กำกับภาพยนตร์สารคดีเรื่อง ‘เอวัง’ (2557) ซึ่งเป็นงานที่สานต่อมาจากโครงการสามเณรปลูกปัญญาธรรม โดยถ่ายทอด

เรื่องราวผ่านเด็ก 2 คน ที่มีความแตกต่างกันทั้งทางฐานะและสังคม ที่ได้มาใช้ช่วงหนึ่งในชีวิตวัยเด็กในร่มพระพุทธศาสนา คงเดชได้เข้าไปสำรวจความคิด ค่านิยมเกี่ยวกับการนับถือศาสนาพุทธ ผ่านการติดตามการใช้ชีวิตของเด็กๆ การปฏิบัติตนตั้งแต่ก่อนบวช ขณะเป็นสามเณร และหลังบวช ผ่านมุมมองซื่อๆ ของเด็ก และนำไปสู่การสำรวจแก่นแห่งพระพุทธศาสนา ได้อย่างน่าคิดทีเดียว

ภาพยนตร์เรื่องล่าสุดของเขาเรื่อง Snap แค่...ได้คิดถึง (2558) เป็นภาพยนตร์รักโรแมนติก ที่มีการเหตุการณ์ทางการเมืองคือ การปฏิวัติรัฐประหาร 2 ครั้งล่าสุดเป็นฉากหลังของเรื่อง ได้รับความชื่นชมจากนักวิจารณ์ทั้งในและต่างประเทศ ได้รับเลือกให้เป็นภาพยนตร์ฉายเปิดเทศกาลภาพยนตร์โลกแห่งกรุงเทพฯ ครั้งที่ 13 และในขณะนี้กำลังตระเวณประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติทั่วโลก

แต่เพียงผู้เดียว

แต่เพียงผู้เดียว (2555) P-047 (2012), HDV, สี. สัดส่วนภาพ1.85 :1, เสียง Dolby SRD, 98 นาที, ไทย, ระบบที่ฉาย: 35 ม.ม.

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

คงเดชรู้สึกว่า ในเส้นทางอาชีพของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยของเขานั้น เขาโชคดีมากที่ได้ทำหนังที่ตัวเองอยากทำ โดยมีค่ายหนังสนับสนุน แต่หลังจากที่ล้มเหลวในเรื่องรายได้จากเรื่อง ‘กอด’ เขาเริ่มมีคำถามกับตัวเองว่า เขาเป็นเป็นคนทำหนังกระแสหลักจริงหรือเปล่า เทียบกับตอนที่เขาเข้าวงการใหม่ๆ เขาค่อนข้างมีอิสระทางความคิดในการเขียนบทภาพยนตร์และกำกับภาพยนตร์ และผลงานของเขาที่ผ่านมาแม้จะไม่ยากต่อการรับรู้ ดูง่ายๆ แต่ก็จะมีลักษณะส่วนผสมบางอย่างที่มีความเป็นส่วนตัว และฉีกจากภาพยนตร์กระแสหลักในท้องตลาดอยู่เนืองๆ แต่เมื่อเวลาผ่านไปกระแสหลักกับภาพยนตร์อิสระ มีความแตกต่างกันมากขึ้นเรื่อยๆ สภาวะของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักหันไปเน้นผลิตภาพยนตร์ตลกและผีกันเป็นส่วนใหญ่ ทำให้คงเดชกลับมามองสำรวจและลอกเปลือกตนเอง จนกระทั่งพบว่าเขาไม่เห็นเป็นอะไรเลย สิ่งที่ประกอบขึ้นเป็นตัวตนของเขา ล้วนแต่หยิบจากคนอื่นมาแทบทั้งสิ้น (คงเดช จาตุรันต์รัศมี. 2555: สัมภาษณ์) นี่จึงเกิดเป็นความคิดแรกเริ่มสำหรับภาพยนตร์เรื่องต่อมาของเขาที่ชื่อว่า ‘แต่เพียงผู้เดียว’

> “หากชีวิตคือการหยิบยืมเรื่องราวจากผู้อื่นมาต่อยอดชีวิตเราออกไป นำมาทำสำเนา หรือดัดแปลงจนเป็นของเรา และสุดท้ายก็ส่งต่อกันไปผ่านมือกันครั้งแล้วครั้งเล่า แล้วจะหลงเหลือสิ่งใดที่เป็นของเรา... แต่เพียงผู้เดียว” (คงเดช จาตุรันต์รัศมี. 2554: Online)

เมื่อได้แนวคิดออกมาเป็นเช่นนี้ คงเดชมั่นใจว่า เขาไม่มีทางจะได้รับการสนับสนุนจากสตูดิโอในการสร้างภาพยนตร์ที่มีแนวคิดที่เป็นนามธรรม ดูจะจับต้องได้ยากเช่นนี้อย่างแน่นอน เขาจึงหันไปร่วมงานกับโสฬส สุขุม โปรดิวเซอร์ภาพยนตร์อิสระ มาช่วยหาทุนสร้าง และควบคุมการผลิต 'แต่เพียงผู้เดียว ' และในที่สุด คงเดชและโสฬส สามารถรวบรวมทุนได้จากภาครัฐและเอกชน ได้แก่ โครงการไทยเข้มแข็งของสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, บริษัทกระทิงแดง ประเทศไทยจำกัด, บริษัทห้าตะขาบจำกัด และ ทุนจาก Paris Project ของ Paris Cinema Film Festival

เรื่องย่อภาพยนตร์

'แต่เพียงผู้เดียว' เป็นเรื่องราวของ 'เล็ก' ช่างทำกุญแจ ที่ไม่เคยใส่ใจกับการใช้ชีวิต และบอกว่าเขายังไม่เคยพบเจอกับความรัก และ 'ก้อง' หนุ่มร้านขายหนังสือแผงลอย อดีตผู้ควบคุมความต่อเนื่องในกองถ่ายภาพยนตร์ ผู้ใฝ่ฝันอยากจะเป็นนักเขียนนิยายแนวสืบสวนสอบสวน วันหนึ่งก้องชวนเล็กไปเล่นเกมสนุกๆ ด้วยการไขกุญแจเข้าไปในห้องของคนอื่นในช่วงกลางวันในเวลาที่เจ้าของห้องไม่อยู่ เพื่อเข้าไปลองใช้ชีวิตแบบเจ้าของห้อง (ภาพ 9.1-9.2) พวกเขาเข้าไปกิน นอน ฟังเพลง เล่นดนตรี และปัดกวาดเช็ดถูร่องรอยออกก่อนจะกลับออกไป ด้วยกฎที่ว่า 'ตราบใดที่เราไม่ได้ขโมยเจ้าของเขาก็ไม่เดือดร้อน หมายถึงว่า เราก็ไม่เดือดร้อน'

ภาพ9.1 ก้องกับเล็กนั่งจิบไวน์ในบ้านที่พวกเขาแอบเข้าไป ภาพ9.2 พวกเขานั่งดูวีดีโอในห้องหญิงสาว

จนกระทั่งวันหนึ่ง ก้องเผลอไปยุ่งโต้ตอบแชทส่วนตัวของเจ้าของห้องห้องหนึ่ง ซึ่งเป็นความลับของความรักที่ไม่อาจเปิดเผย ทำให้เหตุการณ์พลิกผันไปจนไม่สามารถควบคุมได้ 'ธนา' เจ้าของห้องกลับมาที่ห้องอย่างกะทันหัน และเกิดการเผชิญหน้ากัน

ภาพยนตร์ตัดไปที่ 'เล็ก' รู้สึกตัวอีกทีภายในโรงพยาบาลที่ทุกคนต่างเรียกเขาว่า 'ก้อง' เขาใช้ชีวิตพักฟื้นภายในโรงพยาบาล ครั้งหนึ่งเล็กแอบขึ้นไปสูบบุหรี่และพบเพื่อนใหม่ชื่อ 'อ้อย' หญิงสาวผู้ชอบสูดดมกระป๋องเหล็ก เพียงเพื่อจะนำพาให้เธอได้ย้อนกลับสู่ความรู้สึกเก่าๆ นั้นอีกครั้ง ในวัน

สุดท้ายก่อนที่เล็กจะออกจากโรงพยาบาลทั้งคู่อยู่บนดาดฟ้าพูดคุยกัน และได้พบนกยูงตัวหนึ่งเดินอยู่บนนั้น

ภาพยนตร์ตัดกลับไปยังการเผชิญหน้ากับเจ้าของห้อง เกิดการชุลมุนต่อสู้กันขึ้น ก้องพลั้งมือยิงธนา เสียชีวิต ขณะที่ธนากำลังจะหมดลมหายใจ ภาพตัดไปยังความทรงจำเรื่องราวความรักที่ไม่อาจเปิดเผยของ ธนาที่เกิดขึ้นในป่ากับเอก

เล็กพาก้องมาส่งที่บ้าน หลังจากเกิดเหตุ ต่อมามีคนย้ายเข้ามาอยู่ใหม่ในห้องเก่าของธนา โดยที่ไม่รู้ว่าห้องนี้เคยมีการฆาตกรรมมาก่อน ภาพยนตร์ตัดไปยังเหตุการณ์ก่อนที่เล็กจะเข้าโรงพยาบาล เล็กเดินเท้าเปล่า คล้ายหลงป่าอยู่บนเขา เขาเจอรองเท้า 1 ข้าง (ซึ่งเป็นของก้อง) เขาพยายามตามหารองเท้าอีกข้างที่เหลือจนพบ ในขณะเดียวกันนั้น มีเสียงบรรยายของอ้อย เล่านิทานเรื่องนกยูงทองที่ผิดคำสาบานแล้วไปเกิดเป็นโจร ตัดกลับมาที่โรงพยาบาล เล็กบอกนางพยาบาลว่าเขามีอาชีพเป็นผู้ควบคุมความต่อเนื่องในกองถ่ายภาพยนตร์ และเข้าไปถ่ายรูปหาสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ในป่าจนเกิดอุบัติเหตุ

เล็ก รอจนแม่ก้องออกไปจากบ้าน ครั้งนี้ไม่มีก้องอยู่ที่นี่ เขาเริ่มต้นการค้นบ้านของก้อง เขาสำรวจห้องนอน ข้าวของส่วนตัว หนังสือที่ก้องชอบอ่าน และนิยายเรื่อง ‘เล็กจารชน’ ที่ก้องเขียนเอาไว้ ซึ่งทำให้เล็กรับรู้ถึงความรู้สึกและความเป็นตัวตนของก้อง รวมถึงเรื่องคนรักเก่าของก้องที่ชื่อ ‘นุ๊ก’ เล็กมาทำงานเป็นคนถ่ายเอกสารที่ร้านของแม่ก้อง เขาเห็นใบปลิวประชาสัมพันธ์การจัดฉายภาพยนตร์เรื่อง ’เสน่ห์บางกอก’ เล็กจึงไปนั่งดูภาพยนตร์เรื่องนี้ ภาพตัดไปยังโรงภาพยนตร์ร้างที่กำลังจะถูกทุบทิ้ง อ้อยกำลังค้นหาอะไรบางอย่างในซากนั้น แล้วเธอได้พบกระป๋องฟิล์มอันหนึ่งเขียนไว้ว่า ‘เสน่ห์บางกอก’

วันหนึ่งขณะที่เล็กอยู่ที่สถานีรถไฟ เขาได้พบกับ ’นางในฝัน’ หญิงสาวถือร่มสีแดงเสื้อสีชมพู เหมือนกับที่ก้องเคยบอกเล่าถึงจินตนาการของเขาตามความรู้สึกเมื่อฟังเพลงโปรด ซึ่งเป็นเพลงเกี่ยวพันถึงคนรักคนแรกของก้องที่ชื่อ ’นุ๊ก’ นั่นเอง

รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

โครงสร้างของ ’แต่เพียงผู้เดียว’ มีความซับซ้อน ไม่เรียงลำดับเวลา การเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีลักษณะคล้ายการต่อรูปต่อจิ๊กซอว์ เช่นเดียวกับ ’เจ้านกกระจอก’ ของอโนชา สุวิชากรพงศ์ เริ่มต้นตอนกลางเรื่อง เล่าไปเกือบจบ แวะเวียนไปยังความทรงจำ ย้อนไปเล่าตอนเริ่มต้น วกมาที่เรื่องเล่า และจบลงด้วยภาพคล้ายความฝัน ผู้ชมไม่สามารถแน่ใจได้ว่าเหตุการณ์ใดเกิดขึ้นก่อนหรือหลังเหตุการณ์ใดเป็นเรื่องจริง เป็นความทรงจำ หรือว่าเป็นเพียงจินตนาการของตัวละครกันแน่ เพราะนั่นก็หาใช่สาระสำคัญของการพยายามสื่อความหมายไม่ คงเดชเว้นช่องว่างทิ้งไว้ในเรื่องที่เขาเล่า พยายามปูทางให้ผู้ชมของเขาเติมเต็มจินตนาการของตนเองได้อย่างเสรี จนกลายเป็นภาพยนตร์ของคนดูที่จะ

ปะติดปะต่อเรื่องราวตามความรู้สึกนึกคิด จินตนาการ ความฝัน และประสบการณ์ชีวิตของตนเองตามปรารถนา การเล่าเรื่องเช่นนี้มิได้ทำเพื่อให้ดูโดดเด่นหรือแตกต่าง แต่เห็นการเล่าเรื่องที่เชื่อมโยงกับแก่นเรื่องที่พูดถึงเรื่อง 'ความเป็นตัวตนของปัจเจกบุคคล' ที่ว่า ความเป็นตัวตนของคนเราล้วนประกอบสร้างจากสิ่งต่างๆ ที่เราได้ประสบพบเจอตั้งแต่เล็กจนโต ไม่ว่าจะเป็น หนังสือที่ได้อ่าน ภาพยนตร์ที่ได้ดู เพลงที่ได้ฟัง เรื่องที่ได้ยิน ผู้คนทั้งหลายที่อยู่รอบตัวเรา อันล้วนแต่กระจัดกระจายอยู่เหมือนดังรูปต่อจิ๊กซอว์ที่ประกอบออกมาเป็นภาพหนึ่งภาพ

ริชาร์ด คิวเปอร์ส (Richard Kuipers) นักวิจารณ์จากนิตยสารวาไรตี้ บอกว่า

> "นี่เป็นภาพยนตร์ที่กระตุ้นให้เกิดความคิดกับผู้ชมที่มีใจกว้างเปิดรับ แต่ใช้การเล่าเรื่องที่ตั้งใจจะไม่อธิบายตรงๆ ถือเป็นเรื่องที่ท้าทายผู้ชมธรรมดาทั่วไปอยู่พอสมควร" (Kuipers. 2011: Online)

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ชื่อภาพยนตร์ 'แต่เพียงผู้เดียว' ก็เป็นชื่อที่มีความหมายในเชิงย้อนแย้งกับแก่นเรื่อง ที่หมายถึง ความเป็นตัวตนของปัจเจกบุคคลนี้ล้วนมาจากการคัดลอก ดัดแปลง และหยิบยืม ความทรงจำ เรื่องเล่า หรือประสบการณ์ มาจากคนอื่น หรือสิ่งอื่นรอบๆ ตัว ฉะนั้นแม้แต่ตัวตนของเราก็หาได้เป็นลิขสิทธิ์ของเรา 'แต่เพียงผู้เดียว' ไม่ คนเรามักจะซึมซับทุกสิ่งรอบตัว เอามาประกอบกันกลายเป็นตัวตนของเรา เช่น จากเพลงที่เราฟังตอนเด็กๆ จากภาพยนตร์ที่เราเคยดู จากประสบการณ์ที่ประทับใจ จากความทรงจำอันเจ็บปวด สิ่งต่างๆ รอบตัวเหล่านี้ ล้วนเป็นองค์ประกอบที่ทำให้ 'ตัวตนของเรา' กลายเป็น 'ตัวตนของเรา' อย่างทุกวันนี้แต่ถ้าชีวิตเราล้วนแล้วแต่ ประกอบรวมจากทุกสิ่งทุกอย่างที่ผ่านเข้ามารอบตัว... แล้วอะไรบ้างที่จะเป็นของเรา 'แต่เพียงผู้เดียว'

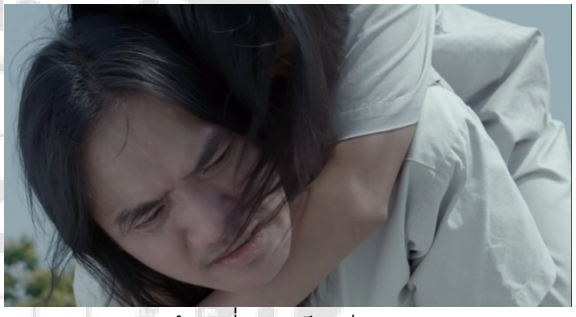
เหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในเรื่อง หลายเหตุการณ์มักเป็นการเกิดซ้ำ หรือต่อยอดจากสิ่งที่เกิดขึ้นมาก่อนหน้า ยกตัวอย่างเช่น ฉากที่เล็กเดินหลงอยู่ในป่า (ภาพ 9.4) ก็เป็นการหยิบยืมมาต่อยอดมาจากเหตุการณ์การหลงป่าของธนาและเอกจากความทรงจำของธนา (ภาพ 9.3) ฉากที่อ้อยกระโดดขึ้นขี่หลังของเล็ก (ภาพ 9.6) ก็ละม้ายคล้ายกับฉากพระนางระหว่างแพรกับสไบ (ภาพ 9.5) จากภาพยนตร์เรื่อง 'เสน่ห์บางกอก' (2509) ของวิจิตร คุณาวุฒิ ที่อ้อยไปเก็บกระป๋องฟิล์มมาได้ เมื่อถูกซักประวัติจากนางพยาบาล เล็กก็แอบอ้างตนเป็นก้อง ทั้งยังเอาอาชีพเก่าของก้อง คือผู้ควบคุมความต่อเนื่องในภาพยนตร์มาเป็นอาชีพตนอีกด้วย นวนิยายที่ก้องเขียนเรื่อง 'เล็กจารชน' เอาโครงเรื่องเกี่ยวกับสายลับความจำเสื่อมมาจากนิยายชุดเรื่อง 'กูชื่อ เจสัน บอร์น' (1980) ของ โรเบิร์ต ลัดลัม ตัวละครก็เอาความสามารถในการสะเดาะกุญแจมาจากเล็ก เรื่องราวเหตุการณ์ทั้งหลายก็ต่อยอดจินตนาการไปจากประสบการณ์เข้าไปใช้ชีวิตตามบ้านคนอื่นของเล็กและก้อง และในฉากสุดท้ายการได้พบกับนางในฝันของเล็ก ก็เป็นการคัดลอกมาจากจินตนาการของก้องที่เล่าให้เล็กฟังเมื่อพวกเขาฟังเพลง Ballad

(Slave) ของ Claude Debussy เล็กจากที่เป็นคนจีบสาวไม่เป็น ก็ยืมเรื่องราวการผสมพันธุ์ของนกยูงที่ได้ยินจากอ้อย มาเป็นจุดเริ่มต้นในการทำความรู้จักกับ ‘นุ๊ก’ ในฉากสุดท้ายนี้เราจะเห็นภาพของ ‘เล็ก’ อีกคนหนึ่งที่ต่างจากตอนต้นเรื่อง ผู้ซึ่งพัฒนาขึ้นจากประสบการณ์ที่สั่งสมมาจากเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นตลอดเรื่อง

ภาพ 9.3 ความทรงจำของธนาตอนหลงป่า

ภาพ 9.4 เล็กหลงป่า เขาใส่เสื้อที่ขโมยมาจากธนา

ภาพ 9.5 ฉากขี่หลังจากภาพยนตร์เรื่อง ’เสน่ห์บางกอก’



ภาพ 9.6 อ้อยขี่หลังเล็กเลียนแบบตามภาพยนตร์

> “หากแม้แต่ภาพในจินตนาการที่ชัดเจนยังสามารถแปลงร่างกลายเป็นความทรงจำ สิ่งที่คิดขึ้นมาเองด้วยความทึกทักยังกลายเป็นความเชื่อ และสิ่งที่เกิดขึ้นจริงอาจจะถูกบันทึกไว้ ถูกลบให้สูญหาย และถูกเขียนขึ้นใหม่อย่างบิดเบือน ทั้งจากฝีมืออันชำนิชำนาญและความยอกย้อนของหัวใจ ทั้งจากผู้อื่น และแม้กระทั่งตัวเราเอง... เราคัดลอก เราฉกฉวย เราดัดแปลง เราจึงมีชีวิต!!!” (คงเดช จาตุรันต์รัศมี. 2554: Online)

ตัวภาพยนตร์ ‘แต่เพียงผู้เดียว’ เองถูกนำไปเปรียบเทียบกับผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายคน ตัวละครเหงาๆ โดดเดี่ยวอย่างเล็ก หรือหนุ่มกวนๆ มาดเซอร์อย่างก้อง บวกกับพฤติกรรมแปลกๆ แต่น่าพิศวง ชวนให้นึกถึงภาพยนตร์ของเป็นเอก รัตนเรือง บรรยากาศเนิบช้า ชวนเหงา มุมกล้องนิ่งๆ คล้ายงานภาพยนตร์ของอาทิตย์ อัสสรัตน์ (ผู้กำกับภาพเป็นคนเดียวกันกับ ‘Wonderful Town’ คือ ม.ร.ว อัมพรพล ยุคล) ในทางหนึ่งการฉายภาพของตัวละครชายสองตัวที่รวมเป็นหนึ่งหรือกลายเป็นอื่น ให้ความรู้สึกประหวัดไปถึง เก่งกับโต้งใน ’สัตว์ประหลาด’ ของอภิชาติพงศ์ วีรเศรษฐกุล ในฉากหนึ่งตัวละครเล็กถูกทักผิดเป็น ’โต้ง ท่าแร้ง’ (ภาพ 9.8) ตัวละครอ้อยในหนังก็ชวน

ให้นึกถึงตำแหน่งแห่งที่ของป้าสำเริง ที่ชอบเล่านิทาน ตำนานนกยูงที่ชวนให้คิดถึงเสือสมิง หรือฉากในโรงพยาบาลชุมชน (ภาพ 9.7-9.8) ที่ชวนให้คิดถึงครึ่งแรกของ ‘แสงศตวรรษ’ (วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา . 2555: Online) รวมถึงฉากกล้องเคลื่อนที่เดินทางลงจากที่จอดรถ ให้อารมณ์เฉกเช่นเดียวกับมุมกล้องในฉากเดินทางของรุ่งกับมินใน ’สุดเสน่หา ’ หรือมุมกล้องที่เคลื่อนที่ไปตามทางเดินในโรงพยาบาลในครึ่งหลังของ ‘แสงศตวรรษ’ (ภาพ 9.9-9.10) การที่เด็กหลงเข้าไปในป่า ซึ่งเป็นสัญญะยอดนิยมที่ถูกนำมาใช้บ่อยมาก เช่นใน ‘นางไม้’ ของเป็นเอก และในงานอีกหลายชิ้นของอภิชาติพงศ์ เพราะป่าเปรียบเสมือนการเข้าไปค้นหาตัวตนของตนเองในจิตใจของมนุษย์ในระดับที่ลึกซึ้งและซับซ้อน ความคล้ายเหล่านี้ไม่น่าจะเป็นความบังเอิญ แต่ดูจะเป็นการลอกเลียน และดัดแปลงอย่างตั้งใจของผู้กำกับอย่างคงเดช เพื่อที่จะตอกย้ำประเด็นเรื่องของการคัดลอก ฉกฉวย และดัดแปลง สิ่งที่เป็นของคนอื่น เพื่อนำมาประกอบสร้างตัวตนของคงเดชเอง ซึ่งเป็นลักษณะของภาพยนตร์ในยุคโพสต์โมเดิร์นที่เชื่อว่า ไม่มีอะไรเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นใหม่ (Original) อีกต่อไปแล้วนั่นเอง

ภาพ 9.7 มุมกล้องในโรงพยาบาลชนบท

ภาพ 9.8 มีคนมาทักเล็กว่าเป็น ‘โต้ง ท่าแร้ง’

ภาพ 9.9 อีกมุมกล้องในโรงพยาบาลชนบท

ภาพ 9.10 มุมกล้องเคลื่อนที่ในรถ

อีกประเด็นหนึ่งนอกเหนือจากเรื่องการประกอบสร้างตัวตนของปัจเจกบุคคลแล้ว เรื่องการตั้งคำถามเกี่ยวกับความทรงจำและการสร้างประวัติศาสตร์ โดยการลักลอบเข้าไปก่อกวนความทรงจำของผู้อื่นก็เป็นเรื่องที่น่าสนใจอีกเช่นกัน การใช้เรื่องการเข้าไปใช้ชีวิตในห้องผู้อื่น เป็นเรื่องที่ดึงดูดผู้ชมได้ดี การเข้าไปเรียนรู้ชีวิตผู้อื่นโดยการเข้าไปสำรวจ ข้าวของเครื่องใช้ส่วนตัวของเขา หนังสือที่เขาอ่าน เพลงที่เขาฟัง เสื้อผ้าที่เขาใส่ กลิ่นที่ติดอยู่บนที่นอน อาจเป็นความปรารถนาลับๆ ของใครหลายคน

ความอยากรู้อยากเห็นเป็นสัญชาตญาณพื้นฐานของมนุษย์ทั่วไปอยู่แล้ว ซึ่งก่อให้เกิดคำถามว่า เราจะสามารถเข้าไปสำรวจชีวิตผู้อื่นโดยไม่มีการทิ้งร่องรอยใดๆ ไว้ได้จริงหรือ

วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา วิเคราะห์ถึงประเด็นนี้โดยผูกโยงกับประเด็นทางการเมืองอย่างมีนัยยะสำคัญ ตัวละครทั้งเล็กและก้องได้ค้นพบว่า การกระทำแบบนั้นไม่ใช่เรื่องเล็กๆ การเข้าไปยุ่งวุ่นวายกับความทรงจำผู้อื่นถึงที่สุดก็ชักพาลากพันมาทำลายความทรงจำของตนเอง เมื่อก้องเข้าไปตอบแชทในเฟซบุ๊คเล่นๆ ในห้องของธนาที่เปิดคอมทิ้งไว้ การสร้างเรื่องขึ้นใหม่ การเล่นสนุกๆ ลามปามจนไปถึงการฆาตกรรมโดยไม่ได้ตั้งใจ เล็กฟื้นขึ้นมาในนามของ 'ก้อง' (พยาบาลดูจากบัตรประกันสุขภาพของก้อง ที่เล็กยืมเอามาใช้สะเดาะกุญแจและติดกระเป๋าเสื้อเอาไว้) ท่ามกลางความสับสนมึนงง เขาค่อยๆ กลายเป็นก้อง โดยสะเดาะกุญแจเข้ามาในห้องของก้อง เล็กเข้ามาก่อกวนความทรงจำของก้องที่สาบสูญไปแล้ว อ่านไดอารี่ของเขา อ่านนิยายจารชนที่เขาทิ้งเอาไว้ ไล่เรื่อยไปจนถึงความทรงจำของคนรัก

การสร้างประวัติศาสตร์ขึ้นใหม่ จึงเป็นรูปแบบหนึ่งของการก่อกวนความทรงจำในอีกท่วงทำนองเช่นกัน และถึงที่สุดแล้วตัวละครในเรื่องต่างพากันเขียนประวัติศาสตร์ที่เพิ่งสร้าง โดยทำให้ดูคล้ายของเดิม คล้ายของที่มีอยู่แล้ว วิธีการนั้นแสนง่ายก็คือการหยิบจับเอาสิ่งที่มีอยู่แล้วนั่นเองมาตัดทอนลดรูปเขียนใหม่ เหมือนตึกที่สร้างใหม่ในหนัง เหมือนตัวเล็กกับก้องที่เกิดขึ้นมาจากการประกอบสร้างสิ่งละอันพันละน้อยของชายหนุ่มในร้านถ่ายเอกสาร

ประวัติศาสตร์ที่สร้างใหม่เด่นชัดอยู่ในฉากห้องของธนา (ภาพ 9.11) ที่ตกเป็นเหยื่ออาชญากรรมของก้องกับเล็ก เมื่อเขาตายลง ความทรงจำเกี่ยวกับเอกเพื่อนชายในป่า ถูกเอาไปทำซ้ำกำเนิดใหม่ในเรื่องการหลงป่าของเล็ก หรืออาจจะในตำนานนกยูงทองของอ้อย การมีอยู่ของเขาถูกลบเลือนไปเจ้าของห้องคนใหม่ย้ายเข้ามา และจัดห้องใหม่อีกครั้ง (ภาพ 9.12) เขียนประวัติศาสตร์ของตัวเองขึ้นทับประวัติศาสตร์ฉบับเดิมของเจ้าของเก่า โดยไม่เคยรู้เลยว่า 'ที่นี่มีคนตาย' ในฉากนี้หนังโฟกัสไปยังคราบไคลของสิ่งต่างๆ ที่ยังคงดำรงอยู่อย่าง 'มองไม่เห็น' คราบเลือดที่พื้นห้อง คราบที่รูท่อของห้องน้ำ ผ้าม่าน ผนัง ร่องรอยเล็กๆ ที่ไม่ได้สลักสำคัญ (ภาพ 9.14) ร่องรอยของประวัติศาสตร์ฉบับเดิมที่ถูกกดทับไว้ ทำให้หายไป (เฉกเช่นเจ้าของห้องคนใหม่ไม่รู้ว่าเกิดอะไรขึ้นกับเจ้าของห้องคนเดิม) และสิ่งที่มองไม่เห็นนี่เองคือหัวใจสำคัญของเรื่อง

ภาพ 9.11 ธนาเสียชีวิตบนพื้นในห้องพักของเขา

ภาพ 9.12 คราบเลือดที่เหลืออยู่แทบสังเกตไม่เห็น

ภาพ 9.13 อ้อยผู้พิสมัยร่อยรอยจากอดีตจากกลิ่นในกระป๋อง

ภาพ 9.14 ร่องรอยของวิญญาณในอดีต

การมองเห็นสิ่งมองไม่เห็นคือประเด็นสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ หากเราคือคนที่มองไม่เห็นมาตลอด เป็นคนธรรมดาที่ใช้ชีวิตอยู่กับประวัติศาสตร์ที่เพิ่งสร้างที่เราเหมาเอาว่ามันเป็นฉบับทางการ เรากระทั่งหลงลืมไปด้วยว่าอันที่จริงตัวเราไม่ใช่สิ่งกำเนิดใหม่เอี่ยมอ่อง หากเป็นภาชนะบรรจุร่องรอยของสิ่งอื่นๆ จำนวนมาก ผู้คนที่อยู่กับเรา หรือผู้คนที่เราลืมไปแล้ว ที่เราฝันอยากจะเป็น หรือที่เรากดทับเอาไว้ เรามีดบอดต่อการตระหนักรู้ว่าเราเป็นเหมือนกระป๋องบรรจุร่องรอย (ภาพ 9.13) ซึ่งถูกทำขึ้นใหม่ ถูกปิดฉลากใหม่จากบรรจุภัณฑ์เดิม ภูตผีของผู้คนที่เรามองไม่เห็นไหลเวียนอยู่ในทุกส่วนของร่างกายของเราเสมอ เรามีดบอดจนแม้มีคนตายลงตรงหน้า เราก็ยังมองไม่เห็นอยู่ดี มืดบอดจนแม้เราอยู่ในห้องเล็กแคบเราก็ไม่อาจหา ‘เสื้อสีแดง ’ ที่หายไปพบ มืดบอดจนเราคิดว่าเราสามารถก่ออาชญากรรมเพื่อเอาไปใช้เป็นวัตถุดิบในการเขียนเรื่องจารชน จารชนความจำเสื่อมที่ต่อสู้เพื่อความดีงามจนความจำเสื่อม แถมยังเป็นเรื่องจารชนแบบที่มีตัวเราเองเป็นพระเอกด้วย เรามองไม่เห็น เพราะเราไม่เคยมอง จนเมื่อเราได้ประกอบอาชญากรรมขึ้น ได้รื้อสร้างตัวตนของเราใหม่อีกครั้ง ในตอนนั้นเองเราจึงมองเห็น มองเห็นภาพที่เรามองไม่เห็นมาก่อน ภาพของคนรักของผู้อื่น ซึ่งมีร่องรอยอยู่ในเราด้วย ภาพของผู้หญิง ‘ร่มแดง’ ที่ชานชาลารถไฟ ผู้หญิงที่อาจอยู่ในตำนานนกยูง ซึ่งสับสนไปหมดว่าโจรกับเจ้าชายแตกต่างกันตรงไหน เมื่ออะไรก็สับเปลี่ยนตำแหน่งกันได้ ตอนนั้นเองที่เราได้ค้นพบขนนกยูง ขนนกยูงตัวที่เราทิ้งให้ตายในกองไฟทั้งที่สัญญากันแล้ว (วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา. 2555 : Online)

การเข้าไปสำรวจชีวิตผู้อื่นตามด้วยวิธีแอบเข้าไปสำรวจบ้าน ห้องคอนโดฯ หรืออพาร์ตเม้นท์ของคนอื่นในภาพยนตร์เรื่องนี้ ยังสามารถเป็นอุปมาไปถึงการเล่นโซเชียลเน็ตเวิร์คอย่างบ้าคลั่งของผู้คนในปัจจุบันได้เช่น กัน ผู้คนสมัยนี้สร้างและสะสมความเป็นตัวเองไว้อย่างเปิดเผยในสังคมโซเชียลมีเดีย อย่าง Facebook, Instagram หรือ Twitter เราสามารถเข้าไปยังหน้าส่วนตัวให้คนสักคน และเรียนรู้ประวัติชีวิต รสนิยม ความชอบ อาหารการกิน เทรนด์แฟชั่นการแต่งตัว ความสัมพันธ์ ความคิดเห็น และทัศนคติ ของเขาเหล่านั้นได้มากมาย และง่ายดาย ไม่ต่างจากความสามารถอันเชี่ยวชาญของเล็กในการสะเดาะกุญแจประตู แต่เราก็ไม่สามารถแน่ใจได้เช่นกันว่า สิ่งที่ได้พบเห็นในหน้าโซเชียลเน็ตเวิร์คเหล่านั้น เป็นตัวตนที่แท้จริงของคนๆ นั้น หรือเป็นเพียงตัวตนที่เขาอยากปรากฏให้คนอื่นได้รับรู้เท่านั้น อย่างไรก็ตามเมื่อเราได้เข้าไปรับรู้แล้ว แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะไม่เข้าไปหยิบยืม ฉกฉวย หรือได้รับอิทธิพลจากข้อมูลที่ได้พบเห็นเหล่านั้น โดยมิได้ทำให้เกิดผลที่ตามมาใดๆ เทคโนโลยีที่สร้างบรรยากาศสังคมในยุคโลกาภิวัตน์ทุกวันนี้ทำให้พวกเราทุกคนแทบจะมีงานอดิเรกที่ชอบเข้าไปสำรวจชีวิตคนอื่นแบบเดียวกับเล็กและก้องกันหมดแล้ว

> “คือผมสนใจเรื่อง Identity มาก แล้วเฟซบุ๊คมันเป็นโลกเสมือนจริงที่ไม่รู้ว่าอันไหนจริงอันไหนปลอม เราไม่รู้ว่าอะไรคือตัวจริง แล้วมันก็ดันมีลิงค์ต่อไปเรื่อยๆ เราก็กดดูไปเรื่อยๆ พูดง่ายๆ คือมันแทบจะเป็นโครงสร้างของหนัง ‘แต่เพียงผู้เดียว’ เลยนะ” (คงเดช จาตุรันต์รัศมี. 2555: สัมภาษณ์)

ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ คงเดชสามารถสื่อสารความคิดของตนออกมาได้อย่างแยบยลและคมคาย แม้จะเข้าถึงได้ไม่ง่ายนักเพราะ เส้นเรื่องที่มีความซับซ้อนแตกออกอยู่อย่างกระจัดกระจายเป็นเรื่องเล่าซ้อนกันอยู่หลายเรื่อง ความหมายต่างๆ มักแอบซ่อนอยู่ในรายละเอียดที่เล็กน้อย และความประหลาดเหนือจริงที่ถูกใส่เข้ามาในบางขณะของภาพยนตร์ของเขา ผู้ชมต้องอาศัยสมาธิค่อนข้างสูงในการชม ‘แต่เพียงผู้เดียว’ เป็นภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่ควรดูมากกว่า 1 ครั้ง และในฐานะคนเขียนบท ของภาพยนตร์เรื่องนี้ คงเดชดูจะมีความละม้ายคล้ายกับงานของ ชาร์ลี คอฟแมน (Charlie Kaufman) คนเขียนบท และผู้กำกับภาพยนตร์เจ้าของผลงานอย่าง Being John Malkovich (1999), Adaptation (2002), Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004) และ Synecdoche, New York (2008) ที่มักจะมีวิธีการเล่าเรื่องที่ซับซ้อน และเนื้อหาที่ตั้งคำถามกับการมีตัวตน และความหมายของการมีชีวิต ซึ่งคำตอบที่ได้มักจะเป็นความว่างเปล่า ไร้ตัวตน ไร้การครอบครอง หรือความเป็นอนัตตาแบบในศาสนาพุทธ นั่นเอง

ตัวละครใน ‘แต่เพียงผู้เดียว’ เป็นตัวละครที่เป็นคนที่ดูธรรมดาๆ เป็นคนไม่ใคร่จะได้รับความสนใจ หรือคนในสังคมมักจะมองข้าม ช่างกุญแจ และคนขายหนังสือบนแผง ที่เราพบเห็นร้านของพวกเขาได้บ่อยๆ ตรงระหว่างทางเข้าห้างสรรพสินค้าและทางเดินไปยังที่จอดรถไปทั่วไป (ภาพ 9.15) ถ้าเรา

มิได้มีธุระที่จะใช้บริการคนเหล่านี้ เราก็แทบจะไม่เคยมองหน้า หรือสนใจพวกเขาเลย ในทางตรงข้าม คนแบบพวกเขามักจะเหมาะที่จะอยู่ในตำแหน่งของผู้ที่เป็นฝ่ายคอยเฝ้ามองความเป็นไปของผู้คนและสิ่งต่างๆ รอบตัวมากกว่า

ภาพ 9.15 พื้นที่ทำงานของเล็กและก้องในห้าง

ภาพ 9.16 เล็กกับแผงรับปั๊มกุญแจที่เขาทำงาน

เล็ก คือ ช่างกุญแจ (ภาพ 9.16) ผู้ปราศจากความทรงจำ ผู้ชมจะไม่เห็นเรื่องเล่าและอดีตของเขา รวมทั้งที่อยู่และปูมหลังของตัวละครตัวนี้เลย ยกเว้นเรื่องความรักที่เขาตอบก้องไปว่า “เขาไม่มีเคยมี” แต่ด้วยการทิ้งช่องว่างนาน อาจตีความได้ว่า เล็กอาจเคยมีความรักที่ไม่สมหวังจึงไม่ต้องการพูดถึงมัน รวมทั้งคำพูดปริศนาที่ว่า “คนเรามันจะลืมเรื่องที่เคยทำ ได้จริงๆ หรือ ?” รวมถึงเพลงประกอบภาพยนตร์ “ป่าสนในห้องหมายเลข 1” มีท่อนที่ว่า “ฉันตื่นขึ้นในความเป็นจริง ที่ภาพทุกสิ่งไม่เหมือนเคยมาก่อน ฉันปราศจากความทรงจำ สิ่งที่เหลือเป็นเพียงภาพฝันยากจดจำ... เมื่อการมีเธอและฉันมันยากพอกันที่จะลืมหรือจดจำ” ซึ่งถ้าลองเอาความหมายของบทเพลงนี้ไปซ้อนใส่ในตัวละครของเล็ก จะพบตัวตนของเล็กที่ภาพยนตร์ไม่ได้กล่าวถึง นั่นคือ เล็กปิดกั้นตัวเองจากความรักที่ผิดหวังในอดีต และต้องการปิดกั้นอดีตเอาไว้ เขาไม่ต้องการให้ความทรงจำในอดีตกลับมาหลอกหลอนความเป็นปัจจุบัน จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้เล็กดูเหมือนจะเป็นคนที่ไม่มีเรื่องราวความทรงจำอะไรเลย ไม่ใช่ว่าเขาไม่มี แต่เขาพยายามลืมมันต่างหาก

สิ่งที่น่าชื่นชมสำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ คือการคัดเลือกตัวแสดงที่พอเหมาะพอเจาะอย่างมาก โดยเฉพาะบทของเล็ก ซึ่งนำแสดงโดย อภิชัย ตระกูลเผด็จไกร ซึ่งแม้จะมิใช่นักแสดงอาชีพ แต่เขาเป็นคนที่มีลักษณะของคนที่ดูจะผ่านเรื่องราวต่างๆ ในชีวิตมาประมาณหนึ่ง ผู้ชมจะรับรู้เรื่องราวในอดีตของตัวละครตัวนี้น้อยมาก หรือแทบจะไม่มีเลย แต่โดยลักษณะภายนอกที่ดูว่าเป็นคนที่มีเรื่องราวความหลังอะไรในใจอยู่ตลอดเวลา บวกกับการแสดงที่เข้าถึงบทบาทของอภิชัย ช่วยเสริมให้ตัวละครตัวนี้มีมิติที่ลึกซึ้ง และน่าค้นหาเป็นอย่างมาก จึงไม่น่าแปลกใจเลยที่อภิชัยจะได้รับรางวัลนักแสดงนำชายยอดเยี่ยมมาครองหลายรางวัลจากภาพยนตร์เรื่องนี้

การทำงานเป็นช่างกุญแจของเล็ก ในแง่ของการเป็นสัญญะ อาชีพนี้มีความหมายที่แสดงถึงการทำการคัดลอกให้เหมือนกุญแจต้นแบบอย่างไม่ผิดเพี้ยน ซึ่งเป็นสิ่งที่เล็กกำลังเป็นอยู่ มันจึงเป็น

การบอกโดยนัยว่า เล็กกำลังต้องการหนีออกจากชีวิตตนเองด้วยการคัดลอกชีวิตของคนอื่นเอามาเป็นของตนแทน โดยภาพยนตร์แสดงให้เห็นแล้วว่า ในเวลาต่อมา เล็กได้กลายเป็นก้อง และหากลองนำไปเชื่อมโยงกับอีกอาชีพหนึ่งของเล็ก ที่ผู้ชมเห็นในเวลาต่อมาคือ อาชีพคนถ่ายเอกสาร (ภาพ 9.18) ซึ่งก็มีความหมายคล้ายช่างกุญแจ ที่มีหน้าที่คัดลอกต้นฉบับเหมือนกัน แม้การถ่ายเอกสารจะไม่ได้ต้นฉบับที่เหมือนเดิมเสียทีเดียว แต่ในแง่ของความหมายมันคล้ายคลึงกับช่างกุญแจเป็นอย่างมาก ดังนั้น จึงไม่แปลกที่เล็ก จะกลายเป็นนักคัดลอกชีวิตผู้อื่น (ไม่ว่าจะเป็น ก้อง หรืออ้อย) โดยสมบูรณ์เพื่อปิดช่องว่างอดีตในจิตใจ

ภาพ 9.17 เล็กจารชน

ภาพ 9.18 เล็กคนถ่ายเอกสารผู้ชอบอ่านนิยายสายลับ

การเรียนรู้ของ เล็ก ในช่วงหลัง(เข้าป่า) จึงไม่ใช่เล็ก ช่างกุญแจ ปราศจากความทรงจำผู้เดิมอีกต่อไป เพราะหลังจากถึงฉากสุดท้ายของตอนจบภาพยนตร์ เล็กได้กลายเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่ได้เรียนรู้มา คัดเลือกเรื่องให้กลายเป็นตนเอง ดังเขาเป็นเรื่องเล่าที่มีชีวิตขึ้นมาใหม่ ทั้งการจีบหญิง เรื่องนกยูงกินโปเต้ การกลับบ้านเหมือนในนิยายเรื่องเล็กจารชนของก้อง (ภาพ 9.17) มีความย้อนแย้งที่น่าสนใจอีกอย่างตรงที่ เล็กได้รับแรงบันดาลใจมาจากนิยายเรื่องเล็กจารชน ทั้งๆ ที่ ก้องได้รับแรงบันดาลใจมาจากเล็กอีกต่อหนึ่ง เป็นการแสดงภาพของการพลวัตทางเรื่องเล่าและแรงบันดาลใจที่สอดแทรกเข้ามาอยู่ในภาพยนตร์ตลอดเวลา และเป็นการตอกย้ำแก่นเรื่องอีกครั้งหนึ่งของคงเดช

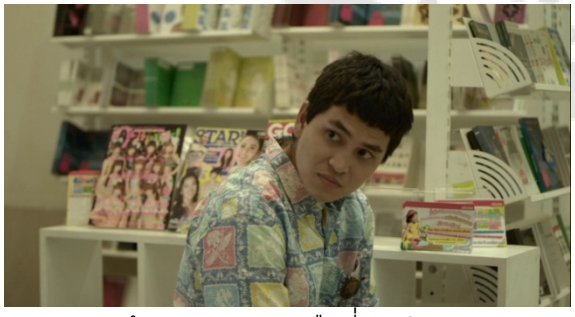
ฉากจบที่เล็กได้รับแรงบันดาลใจที่เหมือนคัดลอกมาจากฝันของก้อง หญิงสาวในฝันถือร่มสีแดงเสื้อสีชมพูที่รอใครบางคนอยู่ (ภาพ 9.19) ด้านหลังของเขามีตัวเลขที่ก้องจำไม่ได้ แต่สำหรับเล็กแล้ว เล็กได้เห็นภาพนั้นเหมือนที่ก้องเคยบอก เหมือนคัดลอกความทรงจำ และยังได้ดัดแปลงเรื่องเล่าของก้องนั้นให้ตัวเลขชัดเจนขึ้นมา และกลายเป็นเรื่องของเขาโดยสมบูรณ์แบบเพราะมันได้กลายเป็นเรื่องเล่าใหม่ที่ดัดแปลงโดยเล็กเรียบร้อยแล้ว ซึ่งผู้ชมไม่รู้ว่าฉากนี้เป็นความจริงหรือเป็นเพียงจินตนาการของเล็ก ที่ทำงานในร้านถ่ายเอกสาร ผู้ซึ่งกำลังแต่งเรื่องเล่าทางจินตนาการอยู่เช่นกัน แต่ทั้งหมดทั้งมวลเป็นการตอกย้ำอุดมการณ์ทางความคิดของผู้กำกับ ที่กำลังส่งสารบอกถึงแนวคิดหลักของเรื่องได้อย่างสมบูรณ์ เพราะในที่สุดแล้ว เล็กอาจไม่ได้เป็นใครเลย ไม่ว่าจะเป็น เล็กที่เป็นช่างกุญแจ, คนถ่ายเอกสาร, โต้ง ท่าแร้ง หรือแม้กระทั่งตัวเขาเอง เมื่อนุ๊กถามว่า เขาชื่ออะไร เล็กได้แต่ยิ้ม

(ภาพ 9.20) ผู้ชมได้แต่ลุ้นคำตอบ เพราะเราไม่อาจแน่ใจได้เลยว่า แท้จริงแล้วชื่อเสียงเรียงนามหรือตัวตนของชายในฉากสุดท้ายนี้คือใครกันแน่

ภาพ 9.19 นางในฝัน ที่สถานีรถไฟ

ภาพ 9.20 เล็กได้แต่ยิ้มก่อนจะแนะนำตัวเองกับนุ๊ก

ตัวละครหลักอีกคนหนึ่ง คือ ก้อง ชายหนุ่ม ที่ต้องการเป็นนักเขียน โดยมีแรงบันดาลใจจากเรื่อง เจสัน บอร์น สายลับที่สูญเสียความทรงจำ เขานำแรงบันดาลใจจากสิ่งรอบกายมาสร้างเรื่องเล่าเป็นนิยายของเขา และเล็กคือบุคคลที่เหมาะสมเป็นตัวเอกในนิยายของเขามาก เพราะเล็กมีความเหมือนในแง่ของการไร้ความทรงจำ อีกทั้งเขายังมีความสามารถในการเปิดกุญแจทุกชนิดได้ ทำให้ก้องชวนเล็กเข้าไปในห้องผู้อื่น เพื่อหวังจะมีประสบการณ์เพื่อนำมาเขียนในหนังสือ จนเกิดเป็นเรื่อง ‘เล็กจารชน’ ซึ่งทำให้เล็กกลายเป็นแรงบันดาลใจของก้องในการสร้างเรื่องเล่าของเขา ถ้าลองมองถึงชีวิตของก้อง เขามีความหลังกับเพลง Ballad (Slave) ของ Claude Debussy เขาชอบเพลงนี้เพราะว่าเป็นเพลงที่คนรักเก่าเปิดให้ฟัง (ภาพ 9.23) และเป็นเพลงที่อยู่ในความฝันของก้อง ที่เขาได้เห็น ’นางในฝัน’ ที่เขาเล่าให้เล็กฟังในตอนต้นเรื่องด้วย



ภาพ 9.21 ก้องกับแผงหนังสือที่เขาทำงาน

ภาพ 9.22 ก้องแอบดูคนตึกข้างๆ จากห้องนอนของเขา

ก้องจึงเป็นภาพแทนความหมายของนักสร้างเรื่องเล่า จากการได้รับแรงบันดาลใจมากจากสิ่งรอบกาย เขาดัดแปลงชีวิตของเล็กช่างกุญแจ เป็นเล็กจารชน ดัดแปลงเรื่องต่างๆ ที่พบเจอในห้องของคนที่เข้าไป มาอยู่ในเรื่องด้วย ดัดแปลงเพลงที่ได้ฟังกับนุ๊ก กลายเป็นเพลงที่อยู่ในความฝัน (ดัดแปลงในระดับจิตใต้สำนึก) ดัดแปลงตัวเองในโลกเสมือนอย่างเฟสบุ๊คให้กลายเป็น ธนา จนเกิด

เหตุการณ์ไม่ดีขึ้น ทั้งหมดอาจเห็นภาพของก้องได้ว่า เขาเป็นบุคคลที่เปลี่ยนแปลง และคัดสรรเรื่องเล่าจากสิ่งที่พบหรือได้รับแรงบันดาลใจ เพื่อเป็นนักเล่าเรื่องเสียเอง

ภาพ 9.23 ก้องเมื่ออยู่กับนุ๊กคนรักในอดีต

ภาพ 9.24 ก้องสอนให้เล็กเล่นเปียโนตามมือของเขา

ก้อง มีอาชีพเป็นคนเฝ้าร้านหนังสือ (ภาพ 9.21) เขามีอาชีพเดิมที่น่าสนใจ คือทำงานเป็นผู้ควบคุมความต่อเนื่องในกองถ่ายภาพยนตร์ หรือตำแหน่งที่เรียกกันว่า Continue ตำแหน่งนี้ต้องคอยจดจำบันทึกข้อมูลของการถ่ายหนังในแต่ละฉากให้มีความต่อเนื่องกัน (ภาพ 9.25-9.26) เพราะโดยปกติการถ่ายหนัง จะถ่ายสลับไปมา ไม่ได้เรียงลำดับตามเวลาในเนื้อเรื่อง ฉากไหนสะดวกและเหมาะตอนไหนก็ถ่ายทำก่อน จึงต้องมีผู้ควบคุมความต่อเนื่องไว้คอยสังเกตและบันทึก เสื้อผ้าหน้าผม การแสดง และคำพูดของตัวละครให้ต่อเนื่องกันตลอด โดยไม่มีการโดดของภาพซึ่งตำแหน่งนี้แน่นอนว่ามีความชำนาญในการเก็บข้อมูลและจดจำว่าหากมีอะไรผิดไปจากเดิมตอนเริ่มต้น ก็จะปรับให้กลับเข้าที่ได้

ภาพ9.25 ก้องขณะเก็บของคืนที่ให้เหมือนเดิม

ภาพ9.26 ก้องกับเล็กกำลังตรวจความเรียบร้อยของห้อง

การที่คงเดชจงใจให้ก้องมีอดีตเคยทำอาชีพนี้ ถือว่ามีความเหมาะสมเป็นอย่างมาก เพราะการแอบเข้าไปใช้ชีวิตในห้องของคนอื่น ทำกิจกรรมต่างๆ ทั้งกิน ดื่ม ฟังเพลง เล่นดนตรี อาบน้ำ สารพัด แล้วจะทำให้ทุกอย่างกลับเข้าที่ได้ตามเดิมอย่างไม่ผิดเพี้ยน คงต้องพึ่งความใส่ใจในละเอียดของคนที่ทำอาชีพนี้ของก้องนั่นเอง อีกทั้งการเข้าไปในห้องแต่ละห้องก็เหมือนการได้รับรู้ความลับ เข้าใจ

ความคิดของคนคนนั้น ซึ่งเป็นจุดประสงค์หลังในการทำการค้นคว้าของก้องเพื่อจะไปเขียนนิยายนั่นเอง

สิ่งที่ทำให้ผู้ชมส่วนใหญ่สับสนงงงวยเป็นที่สุดคือ การที่จู่ๆ ก้องก็หายตัวไปจากเรื่องโดยไม่มีสาเหตุ และคำอธิบายใดๆ นอกจากทิ้งร่องรอยความเป็นเขาในบางอย่างไว้กับเล็ก (ภาพ 9.27) เกิดเป็นการถกเถียงแลกเปลี่ยนตีความกันไปต่างๆ นานาไม่รู้จบสิ้น ก้องหายไปไหน ทำไมจู่ๆ เล็กสวมรอยเป็นก้องที่โรงพยาบาลในสภาพที่บาดเจ็บอยู่กลางป่า ก้องหนีไปเพราะพลั้งมือฆ่าธนาเสียชีวิต หรือเขาเองก็หายสาบสูญ หรือเสียชีวิตไปแล้วด้วยน้ำมือของเล็ก หรือเล็กกับก้องเป็นคนคนเดียวกัน ก้องไม่เคยมีตัวตนแต่เป็นเพียงภาคหนึ่งของเล็ก หรือเล็กเป็นตัวละครในนิยายที่ก้องเขียน และเรื่องทิ้งหมดที่เราเห็นอาจจะเป็นแค่เรื่องในหนังสือที่ก้องเขียน การที่เล็กเจอกับนุ๊ก ซึ่งเป็นแฟนเก่าของก้องที่สถานีรถไฟเป็นความบังเอิญ หรือเป็นการขโมยเรื่องราวชีวิตของก้องโดยเล็ก หรือทั้งหมดเป็นเพียงจินตนาการของใครซักคน ฯลฯ ภาพยนตร์ทิ้งปลายเปิดเอาไว้ โดยเฉพาะภาพคนที่มีลักษณะคล้ายก้องที่ปรากฏตัวขึ้นเพียงชั่วแวบเดียวที่สถานีรถไฟ (ภาพ 9.28) คงเดชไม่ได้ให้คำตอบที่ชัดเจนใดๆ และพึงพอใจที่จะเฝ้ามองผู้ชมของเขาใช้จินตนาการคิดต่อกันไปเองตามแต่ประสบการณ์ของแต่ละคนจะพาไป

ภาพ 9.27 เล็กขณะสำรวจห้องนอนของก้อง

ภาพ 9.28 ภาพก้องปรากฏตัวที่สถานีรถไฟ

> “...เป็นเรื่องถูกแล้วที่หนังได้ทำการพร่าเลือนเส้นแบ่งของข้อเท็จจริง เพราะในขั้นตอนของการทำสำเนาจากสิ่งรอบตัว ตัวเราเองก็ไม่สามารถระบุชัดได้ว่า เศษเสี้ยวความทรงจำส่วนไหนมีรากต้นมาจากความทรงจำของใครกันแน่ แม้กระทั่งการเติมช่องว่างที่หนังจงใจเว้นไว้ก็ขึ้นอยู่กับการเติมเต็มจากชุดการรับรู้ของแต่ละบุคคลอย่างอิสระ ในทางคล้ายกัน ตัวหนังจึงสามารถเป็น ‘อะไรก็ได้’ ในสายตาของผู้ชมแต่ละคนที่เติมเต็มมันภายใต้ข้อมูลที่หนังทิ้งไว้ให้จำนวนหนึ่งเช่นเดียวกัน...” (ชาคร ไชยปรีชา. 2555: 63)

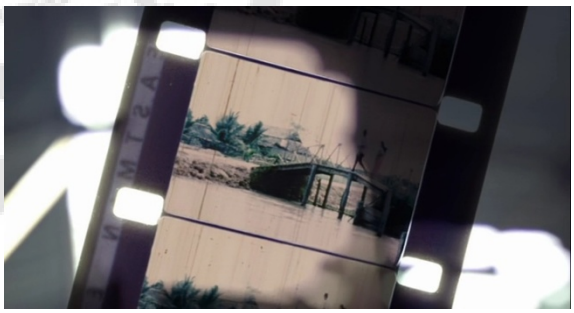
ตัวละครที่น่าสนใจอีกคนคือ อ้อย หญิงสาว ที่เล็กพบในโรงพยาบาลชนบท อ้อยเป็นโรคปอดอักเสบเพราะชอบดมกระป๋องเก่าๆ อยู่ตลอดเวลา อ้อยแสดงถึง ความหมายของการที่สิ่งของ หรือตัวตนเรานั้น ไม่ใช่ของเราแต่เพียงผู้เดียว แต่เป็นของผู้อื่นทั้งหมด โดยเรื่องเล่านกยูงทอง เป็นตัวบอกถึงการสวมร่างเป็นผู้อื่นไปเรื่อยๆ จนเราไม่สามารถไปหาสิ่งตั้งต้นในระดับจิตวิญญาณได้อีกต่อไป สิ่ง

ตั้งต้นที่ว่านี้ ภาพยนตร์แสดงถึงความเป็นนกยูงที่กลายเป็นโจรและเจ้าชาย ซึ่งเป็นเรื่องเล่าที่ไม่ต่างจากความเชื่อทางศาสนาพุทธที่ว่า เมื่อเราตายเราก็จะเกิดใหม่ในชาติหน้าไปเรื่อยๆ โดยจะได้เกิดเป็นอะไรนั้นอยู่ที่สิ่งที่ทำในชาติที่แล้ว

ถ้ามองให้ซับซ้อนเพิ่มไปอีกก็จะเห็นว่า ถ้าชาติที่แล้วเป็นอะไร อยู่ที่การกระทำของชาติก่อนหน้านั้นขึ้นไป จนทำให้เราไม่สามารถเห็นถึงสิ่งตั้งต้นได้ เหมือนที่เจ้าชายไม่รู้ว่าตนเองเป็นนกยูง เหมือนที่เราไม่รู้ว่า การเป็นเราถูกหล่อหลอมมาด้วยอะไรบ้างตลอดชีวิต หรือชาติก่อนๆ

อ้อยจึงมีแนวคิดที่เชื่อว่าทุกสิ่งปัจจุบันไม่ใช่เป็นของเราแต่เพียงผู้เดียว อ้อยพยายามค้นหาความหมายของสิ่งที่ผ่านพ้นมาแล้ว ทั้งสิ่งของ สถานที่ โดยของที่เคยอยู่ในกระป๋องเป็นตัวแทนของความหมายที่ว่า อ้อยชื่อว่า สิ่งเหล่านั้นจะยังมีชีวิตอยู่ได้ ถ้าเราไปให้ความหมายของมัน และทำให้เรื่องอดีตกลับมาชีวิตในปัจจุบัน เพราะเราไม่สามารถลบล้างสิ่งเหล่านั้นให้หายไป แม้จะทุบตึกสร้างอีกกี่ครั้ง วิญญาณผีมันก็ยังจดจำได้ว่า มันเคยอยู่ที่ตึกเก่าๆ แห่งนี้ เลือดที่ติดอยู่ในอาคารแม้มันเป็นเพียงคราบที่หลุดรอดตามกาลเวลา แต่สิ่งเหล่านั้นมันเป็นความทรงจำที่รอมนุษย์ร่วมสมัยพิสูจน์ แม้มันจะไม่ถูกค้นพบแต่มันยังมีจิตวิญญาณความเป็นบางสิ่งบางอย่างที่รอปลุกให้มันมีชีวิตขึ้นมาในปัจจุบัน ฟิล์มเก่าในอดีต (ภาพ 9.30) กลับมาโลดแล่นสร้างความทรงจำในระดับประวัติศาสตร์ ดังนั้นอ้อย (ภาพ 9.29) จึงมีความหมายแทนว่า ทุกสิ่งทุกอย่างไม่ใช่ของเรา แต่เรามีชีวิตขึ้นมาได้จากประวัติศาสตร์ และประวัติศาสตร์สร้างเรา และเราก็ยังได้สร้างบางสิ่งที่ถูกลืมให้มีชีวิตขึ้นไปได้อีกด้วย เสมือนอ้อยหรือมนุษย์เป็นนักสร้างความทรงจำ

ภาพ 9.29 อ้อยค้นพบฟิล์มภาพยนตร์ 'เสน่ห์บางกอก'



ภาพ 9.30 ฟิล์ม 16 ม.ม. ภาพยนตร์ 'เสน่ห์บางกอก'

ภาพยนตร์ฟิล์ม 16 ม.ม.เรื่อง 'เสน่ห์บางกอก ' (2509) ที่คงเดชเลือกมาใช้ในช่วงหนึ่งในภาพยนตร์นี้ ส่วนหนึ่งเป็นการแสดงความเคารพและชื่นชอบต่อภาพยนตร์ไทยที่ถ่ายด้วยฟิล์ม (ที่กำลังจะหมดไปในไม่ช้า) แต่อีกส่วนหนึ่งยังเป็นการแสดงถึงการบันทึกความทรงจำไว้เป็นประวัติศาสตร์บนแผ่นฟิล์ม นอกจากนั้นเนื้อเรื่องใน 'เสน่ห์บางกอก' ยังสะท้อน และเชื่อมโยงกับแก่นเรื่องใน 'แต่เพียงผู้เดียว' และตัวละครของเล็กอีกด้วย ภาพยนตร์เรื่องนี้พูดถึงชายหนุ่มที่พยายามหนีพื้นเพของตัวเองด้วยการทิ้งบ้านเกิดมาหาชีวิตใหม่ที่บางกอก แต่ในที่สุดเขาก็ผิดหวัง และกลับบ้านมาอยู่กับครอบครัวของ

ตนที่บ้านนอกตามเดิม (ภาพ 9.31) เช่นเดียวกับการเดินทางกลับบ้านของเล็กในตอนจบของภาพยนตร์ (ภาพ 9.32)

ภาพ 9.31 ฉากตอนจบภาพยนตร์ 'เสน่ห์บางกอก' ภาพ 9.32 ฉากตอนจบของ 'แต่เพียงผู้เดียว'

ที่มา: ภาพ 9.1-9.32 จากภาพยนตร์ คงเดช จาตุรันต์รัศมี. (2555) แต่เพียงผู้เดียว.

คณะกรรมการได้ให้เหตุผลที่มอบรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมให้กับ 'แต่เพียงผู้เดียว' ในงานเทศกาล Five Flavours Film Festival[17] ครั้งที่ 6 ที่ ประเทศโปแลนด์ ไว้ว่า

> "เป็นความเชี่ยวชาญที่เยี่ยมยอดของผู้กำกับภาพยนตร์ในการที่จะเล่าเรื่องอันลึกซึ้งบอกเป็นนัยเกี่ยวกับความไม่แน่นอนของความทรงจำของมนุษย์ และความซับซ้อนในการประกอบสร้างตัวตนของปัจเจก" พวกเขาตั้งข้อสังเกตว่า คงเดชสามารถดึงดูดให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมเล่นเกมถอดรหัสหาความหมายด้วยขนบวิธีของภาพยนตร์ได้อย่างน่าสนใจ ("P-047" from Kongdej Jaturanrasamee wins the sixth edtion of Five Flavours. 2012: Online)

'แต่เพียงผู้เดียว ' ตระเวนออกฉายตามงานเทศกาลชั้นนำต่างๆ อย่าง เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองเวนิส , เทศกาลภาพยนตร์ลอสแอนเจลิส , เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน และอีกมากมายรวม 16 ประเทศ ทั้งในเอเชีย ทวีปยุโรป และสหรัฐอเมริกา คว้ารางวัล Main Prize ในเทศกาล 6th Five Flavours Film Festival ที่ประเทศ โปแลนด์ และอีกหลายรางวัลในประเทศไทย ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เข้าฉายแบบจำกัดโรง รอบและจำนวนวันฉายเมื่อวันที่ 19 กรกฎาคม 2555 ที่โรงภาพยนตร์ลิโด้, เอสพลานาด รัชดา และโรงภาพยนตร์ในเครือเมเจอร์ที่เชียงใหม่ เมื่อเข้าฉายในประเทศ เกิดปรากฏการณ์ที่แปลกประหลาดต่างจากภาพยนตร์นอกกระแสทั่วไป คือพบว่า มีผู้เข้าชมล้นโรงเกือบ

[17] เทศกาลภาพยนตร์นี้เป็นเทศกาลเดียวในยุโรปที่จัดฉายและประกวดภาพยนตร์ที่มาจากทวีปเอเชียตะวันออก และตะวันออกเฉียงใต้ จัดขึ้นทุกปี ณ กรุงวอร์ซอว์ ประเทศโปแลนด์ มีจุดประสงค์เพื่อที่จะนำเสนอและเผยแพร่วัฒนธรรมของของประเทศต่างๆ ในภูมิภาคนี้ ในบริบททางสังคมและประวัติศาสตร์ที่กว้างขึ้น

ทุกรอบ ที่โรงภาพยนตร์ลิโดถึงกับต้องเสริมเก้าอี้ และมีการจองบัตรกันล่วงหน้าถึงสองสามวัน ซึ่งถือว่าเป็นการความประสบสำเร็จที่งดงาม อันเนื่องมาจากมีวิธีการประชาสัมพันธ์ทางการตลาดที่แปลกใหม่และน่าสนใจที่มีคนที่ชื่อ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ เป็นผู้อยู่เบื้องหลัง

ประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ชื่อเล่นว่า เต๋อ เกิดเมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ 2527 สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนนวมินทราชินูทิศ บดินทรเดชา และ ภาควิชาภาษาจีน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นวพลสนใจชอบดูภาพยนตร์ตั้งแต่เรียนอยู่ตอนเป็นวัยรุ่น เขาดูภาพยนตร์ทุกแนวทั้งภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ภาพยนตร์จากยุโรป และติดตามชมภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และภาพยนตร์สั้นของนักศึกษาตามมหาวิทยาลัยตั้งแต่ยังเรียนอยู่ชั้นมัธยมปลาย แม้จะสนใจงานทางด้านภาพยนตร์เป็นพิเศษ นวพลตัดสินใจเลือกที่จะเรียนอักษรศาสตร์ แทนที่จะเรียนนิเทศศาสตร์โดยตรง ด้วยเหตุผลที่กลัวจบมาแล้วจะหางานยาก เขาจึงเลือกเรียนสายภาษา แต่ความสนใจที่จะทำหนังของเขาก็มิได้หดหายไปแต่อย่างใด

> “สิ่งหนึ่งที่ท้าทายในตอนนั้นก็คือเราได้ดูหนังของพี่เจ้ย (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล) ก็พบว่าเขาจบทางด้าน สถาปัตย์ฯ แล้วหนังของเขาก็มีเอกลักษณ์มีกลิ่นอายเฉพาะตัว นี่คือข้อดีของการไม่ทำอะไรตามสูตร เมื่อเลือกมา เรียนอักษรฯ เราก็จะได้อ่านหนังสือเยอะขึ้น ได้เขียนมากขึ้น ซึ่งตรงนี้สุดท้ายมันก็เป็นพื้นฐานของการเขียนบทภาพยนตร์.. ..ผมมองว่า ’เนื้อหา’ สำคัญกว่า ’โปรดักชั่น’ ช่วงมัธยมได้ดูหนังอินดี้เยอะเราเห็นหว่าหนังที่ดีไม่จำเป็นต้องมีเทคนิคล้ำยุค มีไดโนเสาร์ มีจานบิน บทมันเรียบง่ายถ่ายทอดชีวิตประจำวันของคนทั่วๆ ไปที่เราจับต้องได้ง่ายกว่า มันก็คือศาสตร์ในการเข้าใจมนุษย์อย่างหนึ่ง” (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. 2554: สัมภาษณ์)

ในขณะที่เป็นนิสิตวิชาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาเริ่มฝึกหัดการผลิตภาพยนตร์สั้นด้วยกล้องวิดีโอแบบ Hi8 และตัดต่อบนเครื่องคอมพิวเตอร์ส่วนตัวจากการเรียนรู้ด้วยตนเอง นวพลลองผิดลองถูกไปเรื่อยๆ เขาได้ทำหนังสั้นเชิงทดลองอย่างต่อเนื่อง และส่งเข้าประกวดตามงานเทศกาลต่างๆ มาโดยตลอด แม้ว่าจะไม่ได้เรียนมาทางภาพยนตร์โดยตรง พื้นฐานการศึกษาจากคณะอักษรศาสตร์ ได้ทำให้นวพลเข้าใจถึง “ความเป็นมนุษย์” ที่ละเอียดอ่อนหลากหลายอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการผลิตหนังสั้นได้เป็นอย่างดี ภาพยนตร์สั้นของเขาชื่อ ‘เชอร์รี่เป็นลูกครึ่งเกาหลี’ ชนะเลิศรางวัลรัตน์ เปสตันยี จากการประกวดในเทศกาลหนังสั้นครั้งที่ 14 และในปี พ.ศ. 2549 ภาพยนตร์สารคดีแนวทดลองเรื่อง ‘See’ หนังสั้นแนวสารคดีระหว่างพ่อและลูก ได้ชนะรางวัลที่ 2 และรางวัลป๊อปปูล่าโหวตในงาน Fat Film Festival 2006 (ครั้งที่ 4)

ขณะที่เรียนอยู่มหาวิทยาลัย นอกจากการทำภาพยนตร์สั้นนอกเวลาเรียนแล้ว นวพลยังรักการเขียนเป็นพิเศษ เขาทำวารสารของคณะ ทำหนังสือรุ่น และยังไปฝึกทำงานที่นิตยสาร อะเดย์ โดยเขียนคอลัมน์เกี่ยวกับภาพยนตร์ เขาชอบเขียนหนังสือเป็นอันดับแรก ทักษะนี้จึงมาเสริมความสามารถในการเขียนบทภาพยนตร์ของเขาได้เป็นอย่างดี

หลังจากเรียนจบ นวพลเลือกที่จะเข้าไปฝึกงานกับบริษัทจีทีเอช สตูดิโอภาพยนตร์ชั้นนำของไทย ด้วยผลงานภาพยนตร์สั้นที่ไปชนะการประกวดมาหลายเทศกาล ทำให้เขาได้ทำงานอยู่ในทีมเขียนบทของบริษัทตั้งแต่นั้นมา ปัจจุบันนวพลเป็นนักเขียนบทอิสระ เขามีส่วนในการร่วมเขียนบทภาพยนตร์ให้กับภาพยนตร์กระแสหลักดังๆ หลายต่อหลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็น ‘รถไฟฟ้ามาหานะเธอ’, ‘Top Secret วัยรุ่นพันล้าน’, ‘Home ความรัก ความสุข ความทรงจำ’ และ ‘รัก 7 ปีดี 7 หน’

ขณะเดียวกันชีวิตอีกหนึ่งด้าน เขาก็ยังคงทำงานเขียนหนังสือซึ่งเป็นอีกหนึ่งสื่อที่เขารัก นวพลมีอาชีพหลักอีกอาชีพหนึ่งคือเป็นนักเขียน เขามีความสนใจเกี่ยวกับสังคมไทย วัฒนธรรมป๊อบคัลเจอร์เป็นพิเศษ เขามีพ็อกเก็ตบุ๊คส์ออกมาหลายเล่ม เล่มหนึ่งเกี่ยวกับบันทึกการเดินทางไปเทศกาลภาพยนตร์ ชื่อว่า ‘ที่โรงภาพยนตร์ใกล้บ้านคุณ ’ นอกจากนั้นยังมีหนังสือชื่อ ‘ไทยจัง’, ‘จอยสติ๊ก’, ‘ฮ่องกงกึ่งสำเร็จรูป’, ‘เมดอินไทย แลนด์’, ‘4-6’ และ เมดอินไทยแลนด์2 และยังคงเป็นคอลัมนิสต์ให้กับนิตยสารอะเดย์

แม้จะมีงานค่อนข้างล้นมือ นวพลยังคงหาเวลาที่จะทำภาพยนตร์สั้นของเขาอย่างสม่ำเสมอ เขาพัฒนาฝีมือขึ้นเรื่อยๆ และหาโอกาสที่จะฝึกฝนและพัฒนาตนเองอยู่ตลอดเวลา เขาเปิดโอกาสตัวเองด้วยการรับงานกำกับมิวสิควิดีโอ และกำกับภาพยนตร์สั้นให้กับสตูดิโอ เขาเริ่มเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้นนอกวงการภาพยนตร์นอกกระแสจากผลงานการกำกับภาพยนตร์สั้นชุดบันทึกกรรม เรื่อง “มั่นใจว่าคนไทย 1 ล้านคน เกลียดเมธาวี ซึ่งเป็นที่สนใจฮือฮาอย่างมากในโลกออนไลน์ เขากลายเป็นหนุ่มไฟแรงแห่งวงการหนังสั้นในวงกว้างขึ้นมาทันที และเริ่มมีแฟนคอยติดตามผลงานของเขาเป็นกลุ่มเป็นก้อน

นวพลชำชองในการสื่อสารกับผู้ชมผ่านพรมแดนอันกว้างใหญ่ในโลกออนไลน์ เขาเรียนรู้ที่จะใช้มันในการประชาสัมพันธ์ทำการตลาดสำหรับภาพยนตร์ทั้งในและนอกกระแส ซึ่งถือเป็นศาสตร์ใหม่ที่หลายคนต้องพยายามเรียนรู้และทำความเข้าใจอยู่อีกมาก นวพลเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จส่วนหนึ่งในการวางแผนโฆษณาประชาสัมพันธ์ออนไลน์ของภาพยนตร์นอกกระแสอย่าง ‘แต่เพียงผู้เดียว’ ของคงเดช จาตุรันต์รัศมี ที่สร้างปรากฏการณ์เต็มทุกรอบจนต้องเพิ่มเก้าอี้เสริมที่โรงภาพยนตร์ลิโด้มาแล้ว

นวพลทำงานอยู่กึ่งกลางระหว่าง โลกของหนังกระแสหลักและโลกของหนังอิสระ

"การเรียนด้านสาขามนุษยศาสตร์มันทำให้เราเข้าใจว่าโลกนี้มันเป็นสีเทา ไม่มีอะไรที่ดำหรือขาวร้อยเปอร์เซ็นต์ สิ่งต่างๆ นั้น เราต้องทำความเข้าใจ ตอนเราจบมาใหม่ๆ เราก็อยากทำหนังอิสระ ไม่อยากมีใครจำกัด แต่พอจบมาเราก็ไปทำกับค่ายใหญ่ เลยได้เรียนรู้ว่าวิธีการทำงานเขาเป็นแบบไหน และสามารถพัฒนากับวงการหนังอิสระ ทุกอย่างมันมีข้อดี-ข้อเสียของมัน มันก็จะเกิดสิ่งใหม่ๆ เสมอ " (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. 2554: สัมภาษณ์)

ในปี พ.ศ. 2555 นวพลรวบรวมเงินที่ได้จากการทำงานหลากหลายได้จำนวนหนึ่ง เขานำมาลงทุนทำภาพยนตร์อิสระขนาดยาวเรื่องแรกของตนเอง ที่ชื่อว่า '36' เป็นภาพยนตร์ทดลองเล็กๆ ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับความทรงจำและความรักระหว่างคนหาโลเคชั่นสาวและหนุ่มผู้กำกับศิลป์ นอกจากรับหน้าที่ทั้งเขียนบทและกำกับภาพยนตร์แล้ว นวพลก้าวเข้ามาทำการประชาสัมพันธ์ จัดฉาย และจัดจำหน่ายดีวีดีภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยตัวเอง ซึ่งถือว่าประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากในฐานะภาพยนตร์อิสระ และยังสร้างกระแสในกลุ่มวัยรุ่นอินดี้ทั้งหลายเป็นอย่างมากจนหลายคนยกให้เขาเป็นไอดอลทั้งจากงานเขียนบทและกำกับภาพยนตร์ ก่อนจะส่งไปประกวดยังต่างประเทศ และได้รางวัลกลับมาหลายรางวัล

นวพลพูดถึงเสน่ห์ของการทำภาพยนตร์อิสระได้อย่างน่าสนใจว่า

"หนังเป็นงานที่ค่อนข้างประหลาดเพราะไม่ว่าคุณจะจบสาขาใดก็สามารถทำได้ มันไม่เหมือนเวลาคุณจะสร้างตึกคุณต้องพึ่งแค่วิศวกรหรือสถาปนิกเท่านั้น หนังมันเป็นการผสานในหลายๆ ศาสตร์เข้าด้วยกัน บางทีคนไทยติดความเป็นหนังฮอลลีวู้ดที่ว่าด้วยหนังสูตรสำเร็จต้องดูด้วยความเร้าใจและดูสนุก แต่หนังบางทีมันอาจไม่ต้องมีโครงสร้างที่ชัดเจนเหมือนกับตึก หนังอิสระบางทีอาจจะไม่ต้องมีองค์ประกอบครบ แต่เราต้องเรียนรู้อะไรที่หลากหลาย ลองเปิดใจรับสิ่งใหม่ๆ " (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. 2554: สัมภาษณ์)

ผลงานภาพยนตร์อิสระขนาดยาวเรื่องต่อมาของนวพล เป็นภาพยนตร์ทดลองที่สร้างเนื้อเรื่องขึ้นจากข้อความทวิตเตอร์ จำนวน 410 ทวีตของหญิงสาวคนหนึ่ง ชื่อเรื่องว่า 'Mary is Happy, Mary is Happy' (2556) ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับทุนสร้างจาก Biennale College – Cinema ซึ่งเป็นทุนของเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองเวนิส ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงในการฉายแบบจำกัดโรงภายในประเทศ และได้รับรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติ สุพรรณหงส์ ครั้งที่ 23 ถึง 4 สาขา ได้แก่ นักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม นักแสดงสมทบหญิงยอดเยี่ยม ลำดับภาพยอดเยี่ยม และถ่ายภาพยอดเยี่ยม

ในปี พ.ศ. 2557 นวพลหันมาทำงานสารคดี 'The Master' (2557) เป็นเรื่องเกี่ยวกับพี่แว่น เจ้าของร้านวิดีโอที่นำเข้าหนังอินดี้จากทั่วทุกมุมโลกมาให้คนไทยได้ดู ในช่วงปลายยุค90 แต่ปัญหามีอยู่ว่า วิดีโอเหล่านั้นคือวิดีโอเถื่อน ก๊อปมาอย่างผิดกฎหมาย แต่ถ้าไม่มีร้านพี่แว่น คนไทยในยุคนั้นอาจจะไม่ได้ดูหนังอาร์ตนอกกระแส หรือหนังทางเลือกกันเลย นวพลนำเสนอถึงความลักลั่นเรื่อง

ลิขสิทธิ์กับการเปิดพื้นที่ทางปัญญา ความจริงของการเข้าถึงภาพยนตร์ในประเทศไทย ภาพยนตร์เรื่องนี้เข้าฉายแบบจำกัดโรงอีกเช่นกัน ไม่มีแผ่นดีวีดีขาย บริษัททรูวิชั่นซื้อลิขสิทธิ์ไปออกอากาศทางช่อง True Thai Film และทางระบบออนไลน์แทน นวพลได้รับรางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม จากภาพยนตร์เรื่องนี้ ในงานคมชัดลึกอวอร์ด ครั้งที่ 12 และรางวัลภาพยนตร์สารคดียอดเยี่ยมบนเวทีสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 24 โดยปีนี้เป็นปีแรกที่ได้เพิ่มรางวัลพิเศษให้กับภาพยนตร์สารคดี เพื่อตอบรับกระแสภาพยนตร์สารคดีที่มีเพิ่มขึ้นทุกปี และสนับสนุนคนทำให้มีกำลังใจต่อไป

ชื่อของ เต๋อ-นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ คล้ายจะเป็นธงที่โบกสะบัดเด่นชัดขึ้นมาในสายตาสาธารณชนคนดูหนัง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง งานชิ้นหลังๆ ของเขา แม้จะเข้าฉายแบบจำกัดโรง แต่ตัวเลขรายรับกลับมากเกินกว่าหนังในกระแสหลายเรื่องที่เข้าฉายในโรงหนังทั่วไปที่คนดูสามารถเข้าถึงได้โดยง่ายด้วยซ้ำ

นวพลรู้จักประนีประนอมระหว่าง ‘ศิลปะ’ และการแสวงหา ‘กำไร’ เขาหลุดพ้นจากการหมกมุ่นในความเท่ของการผลิตหนังอาร์ตที่คนส่วนใหญ่ไม่เข้าใจ มาเป็นการผลิตหนังคุณภาพที่คนส่วนใหญ่รู้สึกร่วม ขณะที่คนส่วนน้อยก็ดื่มด่ำในคุณค่าทางศิลปะ จึงทำให้นวพลสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างต่อเนื่อง โดยไม่ต้องเจ็บปวดไส้แห้งจากการเป็นศิลปินพันธุ์แท้

> “ผมคิดว่าคำว่า “อินดี้”มันไม่ใช่การแหกมันทุกกฎ ไม่ยอมรับอะไรเลย แต่มันคือการเข้าใจตัวเองมากกว่า ทำอะไรแล้วสบายใจ อย่าไปยึดติดที่สไตล์ว่าอินดี้ต้องจน หนังของเราต้องดูไม่รู้เรื่อง ไม่ใช่ว่าคุณชอบหนังพี่เจ้ยก็เลยทำหนังในแบบของพี่เจ้ย แบบนั้นคุณก็กำลังลอกเลียนแบบเขาแล้ว ถ้าแบบนั้นคุณสูญเสียความเป็นตัวเองไปแล้ว” (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. 2554: สัมภาษณ์)

ล่าสุดในปี พ.ศ. 2558 นี้ นวพลได้รับโอกาสจากสตูดิโอใหญ่จีทีเอช ให้เขียนบทและกำกับภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ ที่ชื่อ ‘ฟรีแลนซ์..ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ ’ (Heart Attack) นำแสดงโดย ซันนี่ สุวรรณเมธานนท์ และดาวิกา โฮร์เน่ กำหนดออกฉายในวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2558 ซึ่งถือว่าประสบความสำเร็จทางการตลาดพอสมควรคือทำรายได้ในประเทศเกิน 80 ล้านบาท และยังคงรักษาความเป็นเอกลักษณ์ตัวตนของผู้กำกับภาพยนตร์ประพันธกรไว้ได้เป็นอย่างดี

36

36 (2555) (2012), HDV, สี. สัดส่วนภาพ 16:9, เสียง Dolby 5.1 SRD, 68 นาที, ไทย, ระบบที่ฉาย: HD

ที่มา ภูมิหลัง และแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์

ด้วยความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีของกล้องถ่ายภาพยนตร์ในรูปแบบดิจิตัล ทำให้ต้นทุนในการถ่ายทำภาพยนตร์ต่ำลงเป็นอันมาก นวพลลงทุนซื้อกล้อง DSLR และเครื่องอัดเสียงมาเก็บไว้ ด้วยความคิดที่ว่าถ้าวันไหนอยากทำหนังสักเรื่องเล็กๆ เขาก็จะทำได้เลย โดยไม่จำเป็นต้องไปตระเวนรวบรวมทุนอะไรมากมาย เมื่อทำงานเก็บเงินได้จำนวนหนึ่ง เขาจึงคิดที่จะทำภาพยนตร์ (Feature Film)เพื่อออกฉายแบบเก็บเงินของตนเองสักเรื่อง แบบที่ไม่ต้องลงทุนสูงมาก โดยคิดว่าจะจัดฉายเองตามหอศิลป์ มิได้หวังผลที่จะต้องเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ทั่วไป หรือเพื่อส่งประกวดใดๆ และเนื่องจากเขาอยากทำภาพยนตร์ให้คนไทยได้ดูก่อน แทนที่จะต้องไปเวียนฉายตามเทศกาลทั่วโลกก่อนเป็นปีเช่นภาพยนตร์นอกกระแสของรุ่นพี่ๆ ที่ทำกันมา นวพลคิดเอง เขียนบท และกำกับเองโดยใช้ทีมงานจำนวนไม่ถึง 10 คน เขาใช้เงินไปประมาณ 800,000 บาท

> “หนังเรามันค่อนข้าง Local ประมาณหนึ่ง คือเราพูดในสิ่งที่ คนเอเชียเข้าใจ มันมี Love Stories ที่คนไทยเข้าใจ ทีมโปรดักชั่นกันก็เล็กมากๆ ทำกันกับคนรู้จักเกือบสิบคนเองครับ ตอนแรกเราคิดอะไรทุกอย่างให้มันเล็กมากๆ เราไม่อยากคิดอะไรที่มันใหญ่เลยตอนนั้น ไม่อยากมีแบบเจ๊งแล้วต้องขายบ้านต้องเป็นหนี้อะไรขนาดนั้น คือก็คิดเผื่อเจ๊งเลยนะ บอกตัวเองว่าสมมุติขาดทุน 50,000 ก็คิดว่าได้เรียนหนังสือละกัน เหมือนเสียเงินเรียนทำหนังสร้างหนัง มันก็ได้เรียนรู้อะไรสักอย่าง เพราะเอาจริงๆ เงินเท่านี้มันก็เหมือนเราไปเที่ยวต่างประเทศสักที่ ก็คิดว่าเปลี่ยนจากเที่ยว มาเป็นทำหนัง ” (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. 255 5: สัมภาษณ์)

แรงบันดาลใจที่มาของเรื่อง ‘36’ ย้อนกลับไปเมื่อนวพลได้ไปร่วมงานเทศกาลภาพยนตร์ที่เบอร์ลินเมื่อปี พ.ศ. 2552 ในโฮสเทลที่เขาไปพัก มีแผ่นกระดานสำหรับเขียนนัดหมายกัน เขาไปพบข้อความหนึ่งของคนที่ชื่อแอนดรูว์ เขียนถึงเพื่อนที่ชื่ออเล็กซ์ ว่า “Alex, I left your memory at the counter, take care.” เขารู้สึกสะดุดกับประโยคนี้ที่แปลเป็นไทยได้ว่า “ฉันทิ้งความทรงจำของนายไว้ที่เคาน์เตอร์นะ” เป็นอันมาก ขณะนั้นเป็นช่วงที่คนยังไม่ได้นิยมมีฮาร์ดดิสก์ และไม่ได้ใช้ทัมบ์ไดรฟ์กันแพร่หลายเท่าในปัจจุบันนัก เวลาผ่านไปหลายปี ประโยคนี้ยังคงวนเวียนในความคิดของนวพลอยู่ตลอดมา เขาเป็นคนทำงานกับคอมพิวเตอร์ และเก็บงาน ข้อมูล รูปภาพไว้ในฮาร์ดดิสก์จำนวนมาก เช่นเดียวกับคนอื่นๆ เมื่อมีรูปถ่ายดิจิตัลเก็บไว้เป็นจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ เขารู้สึกถึงความไม่มั่นคง ถ้าสมมุติวันหนึ่งข้อมูลเหล่านั้นสูญหายไป นวพลเห็นว่านี่เป็นประเด็นที่น่าสนใจ และยังไม่มีใครพูดถึง เหมาะอย่างยิ่งที่จะเอามาทำเป็นภาพยนตร์ที่สำรวจถึง วิธีการที่เรายึดมั่นและจดจำอดีตที่ผ่านมา เราจะสูญเสียอะไรไปบ้างถ้าหากข้อมูลจากหน่วยความจำเหล่านี้เกิดมีปัญหาขึ้น ภาพถ่ายที่ไม่สามารถกู้คืนมาได้ ภาพวิดีโอที่ไม่สามารถจะกลับไปถ่ายใหม่ได้อีกแล้ว เราจะยังจำทุกอย่างได้ไหม ถ้าไม่มีภาพเหล่านั้นอีกต่อไปแล้ว ด้วยตัวตนที่เป็นคนหนุ่มรุ่นใหม่ ง่ายๆ สบายๆ เขาเลือกที่จะสื่อสารประเด็น

ดังกล่าวในรูปแบบของหนังรัก มากกว่าที่จะพูดถึงอะไรที่จริงจังคร่ำเครียดจนเกินไป เช่น ประวัติศาสตร์ การเมือง หรือสังคม

เรื่องย่อภาพยนตร์

'36' เป็นเรื่องของ 'ทราย' สาวที่มีอาชีพติดต่อหาสถานที่ถ่ายทำให้กับกองถ่ายภาพยนตร์ วันหนึ่งในปี 2008 เธอได้ทำความรู้จักกับเพื่อนร่วมงานที่เป็นผู้กำกับศิลป์ชื่อ 'อุ้ม' ทรายแซวอุ้มว่า เขามีชื่อคล้ายกับผู้หญิง ด้วยความที่ทรายอยู่ฝ่ายจัดหาสถานที่สำหรับถ่ายหนัง และต้องถ่ายรูปสถานที่อยู่เป็นประจำ เธอจึงมีนิสัยส่วนตัวที่ชอบจะรัวชัตเตอร์อยากไม่บันยะบันยังด้วยกล้องถ่ายรูปดิจิตัล ต่างกับอุ้มที่ชอบจะถ่ายรูปโดยใช้ฟิล์มแบบเก่าซึ่งจะต้องพินิจพิเคราะห์อย่างดีก่อนจะกดชัตเตอร์แต่ละครั้ง นิสัยส่วนตัวของอุ้มก็คือ เขาไม่ชอบถูกถ่ายรูป ช่วงเวลานั้นทรายและอุ้มมักต้องออกไปดูสถานที่ด้วยกันอยู่บ่อยๆ จึงเริ่มสนิทกันขึ้น เป็นความผูกพันบางอย่างที่ยังคงดูคลุมเครือ

2 ปีผ่านไป ทรายได้รับมอบหมายจาก 'กานต์' ผู้กำกับให้ไปติดต่อหาสถานที่แห่งความทรงจำของเขามาถ่ายภาพยนตร์ ซึ่งเป็นตึกคลินิกเก่าแห่งหนึ่ง ครั้งนี้ดูเหมือนทรายและอุ้มไม่ได้ทำงานร่วมกันแล้ว เมื่อทรายไปตามหาตึกตามภาพถ่ายที่กานต์ให้มา ปรากฏว่า มันถูกทุบทิ้งและแปลงสภาพไปเป็นไซต์งานก่อสร้างมหึมา จะเหลือก็เพียงเม็ดวิตามินซีที่ยังคงตกอยู่ให้ย้ำเตือนถึงวันเวลาเก่าๆ ทรายนึกถึงสถานที่ที่น่าจะมีลักษณะคล้ายๆ กัน และเอามาใช้แทนกับตึกที่ไม่มีแล้วนี้ได้ ซึ่งเธอเคยถ่ายรูปเอาไว้เมื่อ 2 ปีก่อน สมัยตอนที่ทำงานกับอุ้ม เธอจึงกลับไปค้นฮาร์ทดิสก์ที่เก็บรูปเหล่านั้นเอาไว้ ทรายพบว่า ฮาร์ทดิสก์อันที่เธอเก็บภาพตึกนั้นมีปัญหาใช้การไม่ได้ ที่สำคัญมันเป็นฮาร์ทดิสก์เดียวกับที่เธอเก็บภาพอุ้มไว้ในนั้น

'แจ๋ม' เพื่อนสนิทของทราย แนะนำให้ทรายเอาฮาร์ทดิสก์ไปซ่อมกับ 'ไก่' เพื่อนเก่าที่มหาวิทยาลัย แจ๋มจำเบอร์โทรศัพท์ของไก่ได้แม่นยำ เนื่องจากไก่เคยเป็นคนที่เธอแอบชอบสมัยเรียน ทรายเอาฮาร์ทดิสก์ไปทิ้งไว้ให้ไก่ซ่อม ตัวเธอเองตระเวนกลับไปยังสถานที่ที่เธอเคยถ่ายรูปไว้เมื่อ 2 ปีก่อนเพื่อถ่ายรูปใหม่ เธอพบว่า ลูกสาววัยรุ่นของเจ้าของสถานที่ ชื่อ 'กีต้าร์' ที่เธอเคยติดต่อ ได้เสียชีวิตไปแล้ว และตอนนั้นอุ้มเคยถ่ายรูป น้องกีต้าร์เอาไว้ เจ้าของตึกอยากได้รูปที่อุ้มเคยถ่ายไว้เป็นที่ระลึก ด้วยเหตุนี้ทรายจึงกลับไปพยายามตามล่าหาความทรงจำในปีนั้นคืนกลับมาให้ได้มากที่สุด

ทรายยังคงหาสถานที่ที่มีเรื่องราวที่ถูกใจกานต์ไม่ได้ เธอกลับไปหาไก่ และพบกับความผิดหวังที่ไก่ไม่สามารถกู้ไฟล์ภาพคืนมาได้ ทรายไปตามหาอุ้มที่ห้องที่เขาเคยพัก แต่อุ้มย้ายออกไปแล้ว ทรายพยายามรวมภาพที่พอจะหาคืนมาได้ ส่วนใหญ่เหลือแต่ภาพไม่กี่ภาพที่อุ้มเคยอัดจากกล้องฟิล์มของเขาไว้ให้เธอ

ณ ที่แห่งหนึ่ง ไกลออกไป อุ้มเปิดคอมพิวเตอร์ส่วนตัวของเขา ภาพบนหน้าจอเดสก์ท็อปของอุ้มเป็นภาพคู่ภาพเดียวของเขากับทรายที่ถ่ายคู่กันบนดาดฟ้าโรงแรมเก่าแห่งหนึ่ง ภาพนี้เป็นภาพดิ

จิตัลที่อุ้มขโมยมาจากฮาร์ทดิสก์ของทรายเมื่อ 2 ปีก่อน ทรายกลับไปถ่ายรูปที่ดาดฟ้าตึกแห่งนั้นอีกครั้ง ดาดฟ้าที่เป็นสถานที่แห่งความทรงจำของเธอและอุ้ม ทรายโทรศัพท์บอกกานต์ว่า เธอน่าจะพบสถานที่แห่งความทรงจำที่กานต์ตามหาแล้ว

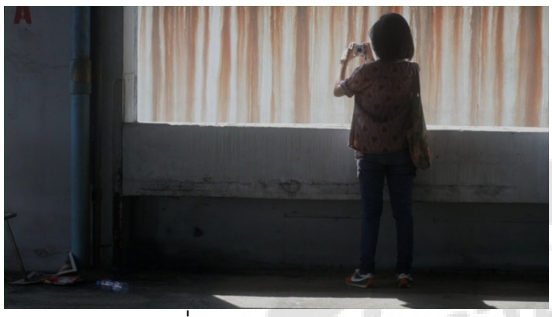
รูปแบบ โครงสร้าง และวิธีการเล่าเรื่อง

สิ่งที่โดดเด่นมากที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้คือโครงสร้างการเล่าเรื่อง นวพลแบ่งการเล่าเรื่องออกเป็น 36 ฉาก แต่ละฉากจะเป็นกล้องตั้งอยู่แช่ภาพนิ่งเป็นลองเทคเพียง 1 ช็อต รูปแบบคล้ายกับงานของ รอย แอนเดอร์สสัน (Roy Andersson) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวสวีเดนที่เขาชื่นชอบ จำนวน 36 ฉากเท่ากับจำนวนภาพของกล้องฟิล์มภาพนิ่งแบบ 35ม.ม. ที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย ก่อนจะการมาถึงของกล้องดิจิตัล แต่ละฉากจะตัดสลับกับจอดำที่มีคำโปรยสั้นๆ เกริ่นนำแต่ละฉากในภาพยนตร์ที่กำลังจะตามมา บางคำโปรยเป็นอาจการแสดงความคิดของตัวละคร ณ ขณะหนึ่ง บางประโยคเป็นการเล่าอธิบายที่แสนสั้นของที่มาที่ไปบางอย่าง บางคำอาจเป็นเพียงความทรงจำบางช่วงที่แวบเข้ามา แต่หลายๆ คำเหล่านั้นคือตัวแสดงตัวหนึ่ง ไม่ก็เป็นองค์ประกอบของภาพยนตร์ เช่นเดียวกับนักแสดง การแสดง หรือมุมกล้องที่ตั้งอยู่กับที่แล้วแช่ภาพไว้ (อัญชลี ชัยวรพร. 2555 : Online) หลายๆ มุมกล้องในแต่ละฉากได้แสดงให้เห็นความตั้งใจที่ประณีตบรรจงละเมียดละไมในการออกแบบภาพไม่ว่าจะเป็นการจัดองค์ประกอบศิลป์ การวางตำแหน่งของตัวนักแสดง การวางขนาดภาพหรือการถ่ายภาพสะท้อนผ่านกระจก ช่วยในการสื่อสารเล่าเรื่องราว ซึ่งผู้กำกับพยายามนำมาทดแทนข้อจำกัดในเรื่องการเคลื่อนกล้องได้อย่างดีเยี่ยม

นวพลเล่าว่า เขามีความคิดที่จะเลียนแบบโครงสร้างของฟิล์มภาพนิ่ง 36 รูปนี้มานานแล้ว แต่ยังหาเรื่องราวที่จะถ่ายทอดให้เหมาะสมด้วยภาพเพียง 36 ภาพไม่ได้เสียที จนกระทั่งเขาเริ่มสนใจและตั้งคำถามเกี่ยวกับเรื่องระบบดิจิตัลที่เข้ามาแทนที่ระบบแอนะล็อก เขาได้ความคิดที่จะเขียนเรื่องนี้และพบว่าโครงสร้างของ 36 ภาพที่เคยคิดไว้ สามารถนำมาใช้เล่าเรื่องราวนี้ได้เป็นอย่างดี (Brzeski. 2012: Interview)

‘36’ ชื่อภาพยนตร์ คือจำนวนฉาก และช็อต ในภาพยนตร์ โดยโครงสร้าง จะถูกแบ่งออกเป็น 3 องก์ คือ 11 ฉากแรก จะเป็นเรื่องราวความสัมพันธ์ที่ก่อตัวขึ้นของทรายและอุ้มในช่วงปี 2008 และจบลงตรงที่ผู้ชมพอจะเข้าใจได้ว่า สองคนนี้น่าจะชอบพอกัน หลังฉากที่ 11 ภาพยนตร์ถูกคั่นด้วยเครดิตที่ปรากฏขึ้นเกือบจะกลางเรื่อง องก์ที่สอง คือฉากที่ 12 เป็นต้นไปจะเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอีก 2 ปีถัดมา ช่วงเวลาที่ทรายมีเหตุให้ต้องกลับไปค้นหาความทรงจำในอดีตเมื่อ 2 ปีก่อน ซึ่งในช่วงนี้จะเห็นได้ว่า อุ้มได้หายไปจากชีวิตของทรายแล้ว เฉกเช่นเดียวกับฟิล์มที่หายไปแล้วถูกแทนที่ด้วยเมมโมรี่การ์ด ระบบแอนาล็อกที่ถูกแทนที่ด้วยระบบดิจิตัล ทรายประสบปัญหากับความทรงจำที่หายไปในยุคดิ

จิตัล องก์ที่สาม ในฉากที่ 35-36 จุดคลี่คลายปลายเปิด เราได้เห็นภาพบนหน้าจอคอมพิวเตอร์ของอุ้มที่เฉลยถึงความรู้สึกของอุ้มที่มีต่อทราย อันเป็นความสัมพันธ์ที่ดูเหมือนจะไม่ได้รับการสานต่อ หรือได้จบไปแล้ว ซึ่งนวพลทิ้งไว้ให้คนดูจินตนาการเอง และฉากสุดท้ายที่ดาดฟ้าโรงแรมเก่าแห่งนั้น ได้กลายเป็นสถานที่ที่น่าจะตอบโจทย์ปริศนาการหาสถานที่ของทรายให้กับผู้กำกับของเธอได้ ต่อไปนี้เป็นภาพทั้ง 36 ฉากในเรื่อง พร้อมคำโปรยแต่ละตอนใต้ภาพ



ฉาก 1 “วันแรกที่ทำงานเป็นวันเสาร์”

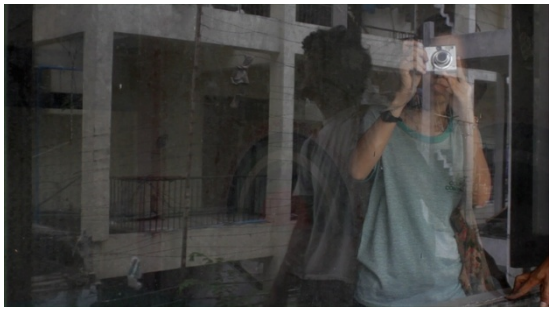
ฉาก 2 “ฝ่ายดูแลสถานที่ติดต่อคุณวิไลพร”

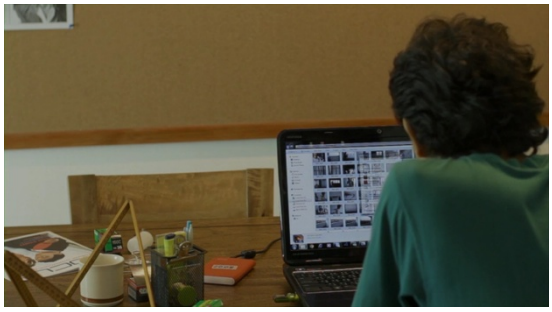
ฉาก 3 “ก็ถ่ายเก็บไว้ วันหลังจะได้มีไว้ดู”

ฉาก 4 “หน้าปกหนังสือที่น้องอ่านเป็นรูปบ้านที่ไม่มีประตู”

ฉาก 5 “copying…”

ฉาก 6 “แล้วที่นั่นมันมีอดีตมั้ย”



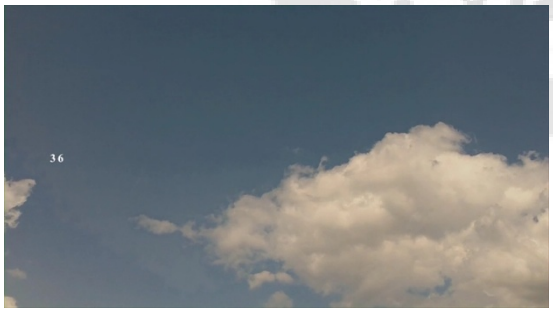


ฉาก 7 “มีนกสีม่วงแดงบินวนอยู่บนท้องฟ้า” ฉาก 8 “ขโมย”

> “ในขณะที่เมื่อเป็นกล้องฟิล์มเราจะต้องละเอียดที่จะเลือกถ่าย เพราะเรามีโอกาสจำกัดแค่ 36 ครั้งตายตัว แก้ไขไม่ได้เหมือนกล้องดิจิตัล มันเป็นภาพความสุขที่แช่นิ่งในอดีตเก็บไว้ในอัลบั้มรูป ส่วนกล้องดิจิตัลมีธรรมชาติที่ต่างไป ด้วยความสามารถในการบรรจุที่มหาศาลของมัน ทำให้คนถือกล้องไม่ค่อยยี่หระว่าต้องเน้นเหตุการณ์ที่พิเศษที่สุด ภาพจากในกล้องดิจิตัล จะดาษดื่นไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย เต็มไปด้วยภาพที่กระจัดกระจายไม่ถูกคัดเลือก”(แชมพูพ่ายรักใช้แล้วคนชม. 2555: 80)

สิบเอ็ดฉากแรกของหนังก็เหมือนภาพนิ่งในกล้องฟิล์มของอุ้ม มันคือความสุขที่ถูกบรรจงคัดเลือกแล้ว ภาพที่ปรากฏแต่ละใบคือเส้นเรื่องที่เดินทางไปข้างหน้าของทรายและอุ้ม ส่วนฉากที่ 12 เป็นต้นมาเป็นเสมือนภาพถ่ายจากกล้องดิจิตัลของทราย เป็นภาพเหตุการณ์ที่ดูจะสามัญกว่าชุดแรก เส้นเรื่องเป็นการตามหาความทรงจำที่หายไปของทราย เรารอให้มันผ่านไปเพื่อที่จะได้เห็นภาพที่เหมาะแก่การถ่ายเก็บลงบนฟิล์มไว้อีกครา เมื่อมาถึงฉากที่ 29-33 เป็นภาพนิ่งที่ถ่ายด้วยกล้องฟิล์มที่จากปี 2008 ที่อาจดูเหมือนจะเป็นภาพแสนจะธรรมดาสามัญ แต่ ณ วันนี้กลับเป็นภาพอดีตซึ่งยังหลงเหลืออยู่และมีความหมายแห่งความทรงจำที่มีค่ายิ่งนักสำหรับทราย

ฉาก 9 “เราไม่ชอบโดนถ่ายรูป” ฉาก 10 “ยังไง”



ฉาก 11 “แกงเห็ดร้านเจ๊แป๋วอร่อย” ฉาก 12 “วันแรกที่แชมป์ฝึกงานเป็นวันเสาร์”

ฉาก 13 “กานต์นั่งกินไอศกรีมอยู่หน้าคลินิก”

ฉาก 14 “ตรงนั้นยังมีเม็ดวิตะมินซีตกอยู่”

ฉาก 15 “ทั้งหมด 4,697 ไฟล์”

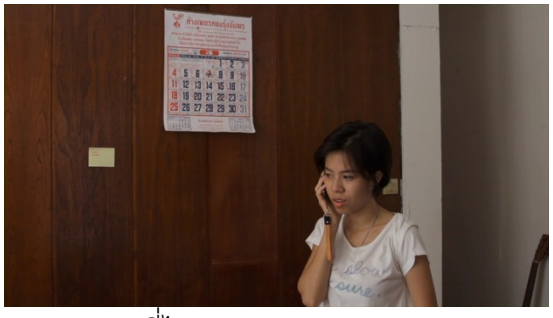
ฉาก 16 “เคย”

ฉาก 17 “ข้างใน”

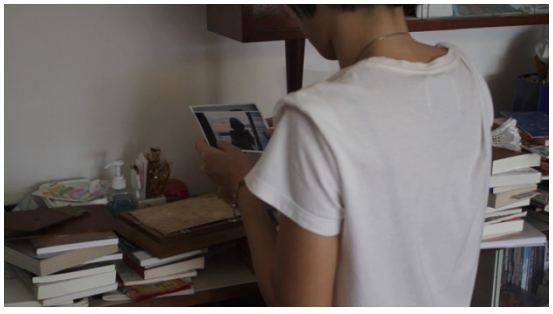
ฉาก 18 “ว่าจะโทรไป”

ฉาก 19 “ก็ถ่ายเก็บไว้ ...”

ฉาก 20 “เงียบลงไป”



ฉาก 21 “อยู่ที่ไหน”

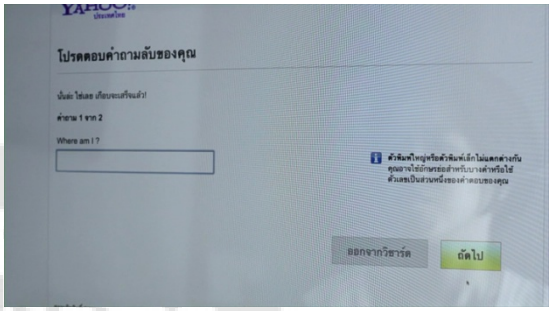


ฉาก 22 “ขอให้หาไม่เจอ”

ฉาก 23 “คลินิกที่สี่พระยามีเด็กคนหนึ่งนั่งกินไอศกรีมอยู่”

ฉาก 24 “ล้าง”

ฉาก 25 “Shift + Delete”



ฉาก 26 “แวร์ แปลว่า อะไร”

ฉาก 27 “นาฬิกาบนกำแพงมันไม่เดินแล้ว”

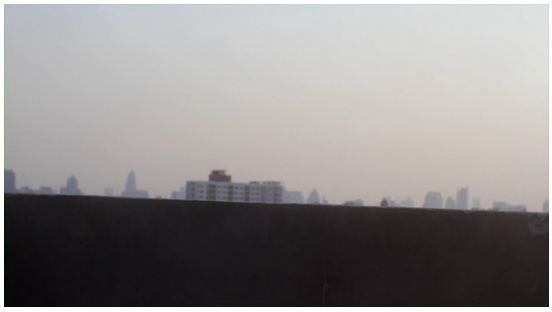
ฉาก 28 “แถบสีเทา”

ฉาก 29 “เพื่อนคนนึง”

ฉาก 30 “ครับ”

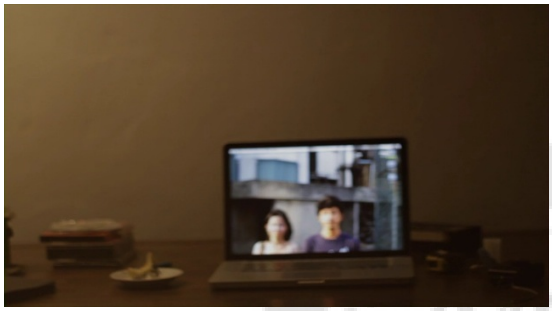
ฉาก 31 “มือขวา”

ฉาก 32 “ไปยืนตรงนั้นหน่อยสิ”

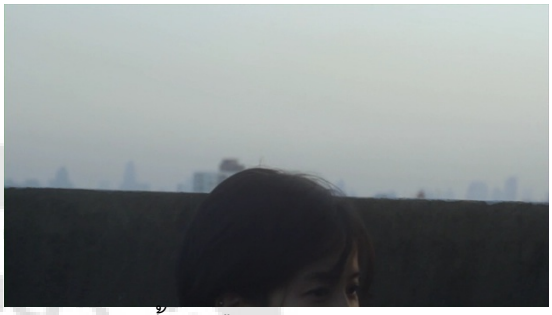


ฉาก 33 “ถ่ายด้วยกันฟ้าสวยดี”

ฉาก 34 “ไอ เลิฟ ทูเดย์ คอนเวอเซชั่น”



ฉาก 35 “ไกลออกไป”



ฉาก 36 “วันนี้ ดูเหมือนฝนจะตกนะ”

ที่มา: ภาพฉาก 1-36 จากภาพยนตร์ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. (2555) 36.

ใน 36 ช็อตนิ่งๆ ในภาพยนตร์เรื่องนี้ นวพลและไพรัช คุ้มวัน ผู้กำกับภาพของเขา เลือกใช้ขนาดภาพที่หลากหลาย ตั้งแต่ภาพกว้างมากๆ เห็นตัวละครตัวเล็กจิ๋วเทียบกับไซด์ก่อสร้างขนาดมหึมา (ฉากที่14) ไล่ทุกขนาดจนถึงภาพเข้าใกล้เห็นไม่เต็มใบหน้าตัวละคร (ฉากที่10) ทำให้รู้สึกเหมือนกับการสุ่มเลือกช่วงในการที่จะเล่าเรื่องอย่างอิสระ ด้วยรูปแบบที่เข้มงวดตายตัวในการวางเฟรม นวพลให้วางตำแหน่งตัวละครของเขาในเฟรมแบบไม่ธรรมดา พวกเขามักจะยืนอยู่ตามขอบเฟรม เดินเข้าเดินออกจากภาพไปทำกิจกรรมต่างๆ นอกเฟรม ทิ้งให้ผู้ชมต้องใช้จินตนาการ ปะติดปะต่อเหตุการณ์เอาเอง คนดูเองไม่ใคร่จะมีโอกาสเห็นสีหน้าตัวละครในเรื่องมากนัก (ฉากที่1 , 3, 8, 12, 16, 17, 18) ผู้กำกับภาพยนตร์มักวางเฟรมจากด้านข้างหรือด้านหลังตัวละคร สร้างความอยากรู้อยากเห็นให้ผู้ชม การจัดองค์ประกอบศิลป์ เสียงพูดคุยของตัวละคร และเสียงบรรยากาศจากนอกเฟรมจึงมีบทบาทสำคัญมาก ในการเล่าเรื่อง และเป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมตั้งใจเพ่งสมาธิกับรายละเอียดเล็กๆ น้อยมากกว่าปรกติ คล้ายกับการพิจารณาดูภาพถ่ายภาพหนึ่งเป็นเวลานานๆ

ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างขึ้นเพื่อระลึกถึงประดิษฐกรรมของมนุษย์ ที่กำลังจะถูกลืมเลือนไปตามกาลเวลาและพัฒนาการของเทคโนโลยีเฉกเช่นเดียวกับ แผ่นเสียง เทปคาสเส็ท วิดีโอเทป หรือเพจเจอร์ นั่นคือ ฟิล์มถ่ายภาพด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจ ทำให้นวพลจำเป็นต้องถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยกล้องดิจิตัล (Cannon DSLR 7D) จึงเกิดเป็นความย้อนแย้งลักลั่นในระดับโครงสร้างทางสุนทรียะของ

ตัวภาพยนตร์ นอกเหนือไปจากกรอบแนวคิดของการเล่าเรื่องด้วยภาพเพียง 36 ภาพนวพลพูดถึงสิ่งที่กำลังจะตาย (ฟิล์มระบบแอนะล็อก) ด้วยสิ่งที่กำลังจะฆ่าสิ่งนั้น (เมมโมรี่การ์ดระบบดิจิตัล) ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเสน่ห์ที่น่าสนใจมากขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง

การลำดับภาพของ "36" นั้นเรียบง่าย แบบมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การลำดับภาพเรื่องนี้ชวนให้นึกถึงการฉายสไลด์ ที่ต่อกันไปเรื่อยๆ ตามลำดับเวลา แต่เห็นเป็นห้วงๆ นวพลไม่จำเป็นต้องใช้วิธีตัดต่อที่หนีการลำดับเรื่องแบบเรียงแถว 1-2-3-4 ซึ่งกำลังนิยมใช้มาก จนอาจเกินความจำเป็นซึ่งเป็นที่นิยมในกลุ่มภาพยนตร์อาร์ตเก๋ๆ ทั้งหลายในปัจจุบัน ภายใน 36 ช็อตนี้แม้จะเรียงตามลำดับเวลา แต่ก็มิได้มีความต่อเนื่องกันโดยตรงทีเดียว คล้ายกับการดูรูปในเฟสบุ๊ค หรืออินสตาแกรม ที่เราจะเห็นเรื่องราวของคนๆ นั้นเพียงแค่บางช่วงของชีวิต มิได้ต่อเนื่องกันตลอดเวลา ดนตรีประกอบภาพยนตร์ที่บางช่วงเป็นอะคูสติกกีต้าร์ และบางช่วงเป็นเปียโน ช่วยสร้างบรรยากาศชวนฝัน โรแมนติกน้อยๆ ไม่โฉ่งฉ่าง หรือหวานจนเลี่ยนได้อย่างงดงาม เสริมเน้นความรู้สึกยากจะอธิบายที่ซ่อนเร้นไว้ของตัวละครในเรื่องนี้ได้อย่างเหมาะเจาะ

บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ตัวละครในเรื่องนี้ เป็นหนุ่มสาวคนรุ่นใหม่ คนชั้นกลางธรรมดาๆ ที่ใช้ชีวิตอยู่ในช่วงการเปลี่ยนผ่านจากของเก่า (กล้องฟิล์ม) ไปสู่ของใหม่ (กล้องดิจิตัล) นวพลเลือกที่จะใช้นักแสดงเป็นคนธรรมดาที่ไม่ใช่ดารามาแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้ของเขา

ทราย นำแสดงโดย กรมิษฐ์ วัชรเสถียร เป็นสาวที่มีอาชีพเป็นคนหาสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ มักใช้กล้องถ่ายรูปดิจิตัลของเธอในการจดจำทุกๆ อย่าง ทั้งถ่ายรูปสถานที่ไว้เพื่อใช้ในทำงาน ถ่ายรูปเล่นส่วนตัว และถ่ายรูปเอกสารสำคัญต่างๆ แทนการจดลงสมุดโน้ต เธอจะเก็บข้อมูลดิจิตัลมหาศาลเหล่านี้ไว้ในฮาร์ทดิสก์ปีละ 1 ตัว ก่อนจะมาทำงานนี้ ทรายเรียนจบจากคณะโบราณคดี ซึ่งประจวบเหมาะกับงานของเธอที่ต้องตามหาสถานที่ที่มีเรื่องราวในอดีต ตามโจทย์ที่ได้รับมอบหมายจากพี่ผู้กำกับ เจ้านายของเธอ

การที่ทรายมัวแต่สัมผัสโลกรอบข้างผ่านเลนส์กล้องดิจิตัลของเธอ อาจทำให้ทรายเสียโอกาสที่จะเห็นสิ่งต่างๆ รอบตัวอย่างแท้จริง เธอเลือกที่สร้างความสัมพันธ์กับอุ้มผ่านการแอบถ่ายรูปเขาและเก็บไว้ในฮาร์ทดิสก์เป็นความทรงจำ แทนที่จะแสดงความรู้สึกที่แท้จริงให้อุ้มได้รับรู้ พลาดโอกาสที่จะได้สร้างประสบการณ์ในโลกที่แท้จริง เป็นอุปมาเหมือนเหตุการณ์ในฉากที่ 7 ที่ทรายมัวแต่พยายามถ่ายรูปนกสีม่วงแดง แต่อุ้มเลือกที่จะดูมันด้วยตา จนกระทั่งนกได้บินจากไป การใช้ชีวิตอยู่หน้าหลังเลนส์กล้องดิจิตัล, หน้าจอโทรศัพท์ หรือคอมพิวเตอร์เหมือนเช่นทราย เป็นการใช้ชีวิตโดยปราศจากความรู้สึกที่ผ่านประสบการณ์จริง ไร้ความสามารถในการสัมผัสของจริงๆ ของผู้คนในปัจจุบัน

อุ้ม นำแสดงโดย วัลลภ รุ่งกำจัด ผู้กำกับศิลป์มาดเซอร์ ผู้หลงใหลการถ่ายรูปด้วยกล้องฟิล์ม อุ้มเป็นคนเงียบๆ เหมือนจะขี้อาย เขาชอบแซวทรายเรื่องที่เธอชอบถ่ายรูปพร่ำเพรื่อโดยไม่เลือก และมักลืมที่จะสัมผัสโลกด้วยตาตนเอง เขาเป็นคนไม่ชอบถูกถ่ายรูป ล้อพอดีกับการที่นวพลวางตัวอุ้มให้ดูลึกลับ โดยการที่จะไม่ให้คนดูได้เห็นหน้าอุ้มชัดๆ เลยแม้แต่ฉากเดียวในภาพยนตร์เรื่องนี้ อุ้มจะหันหลังหันข้างให้กับกล้องตลอดเวลา ภาพที่ชัดที่สุด คนดูจะเห็นได้แค่เพียงเงาสะท้อนผ่านกระจก (ฉากที่ 7) และภาพเบลอๆ ที่หน้าจอคอมพิวเตอร์(ฉากที่ 35) เท่านั้น เขาเป็นเสมือนตัวแทนความทรงจำในอดีต ที่ยิ่งเก่า หรืออยู่ๆ ก็สูญหายไป กลายเป็นของที่มีคุณค่า เป็นที่โหยหาอาลัย ภาพของเขาที่ปรากฏก็เบลอไม่ชัดเจน เหมือนความทรงจำของมนุษย์ที่ไม่มั่นคง และอาจเปลี่ยนแปลงไปได้ตามกาลเวลา

> “ถึงที่สุดแล้ว เราไม่มีทางรู้ว่าความทรงจำในโลกสมัยใหม่จะเคลื่อนไปในทางใด (อาจต้องใช้เวลาอีกเป็นสิบปี เราถึงจะหาคำอธิบายที่เหมาะเจาะได้) แต่ในเรื่องรักเล็กๆ เศร้าๆ ของนวพลนี้ ไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ เขาได้คลี่ภาพของความทรงจำของมนุษย์ในยุคสมัยของการเปลี่ยนผ่านได้อย่างน่าทึ่ง งดงาม และหม่นเศร้าตามสมควรยิ่ง” (วิวัฒน์ เลิศรัตนวงศา. 2555: Online)

ประเด็นเรื่องของความทรงจำ และวิธีการจดจำที่เปลี่ยนไปเนื่องจากเทคโนโลยีที่พัฒนาขึ้นเป็นอีกประเด็นหลักของเรื่อง ความทรงจำของมนุษย์นั้นไม่มั่นคงแน่นอน มนุษย์จึงเลือกที่จะบันทึกสิ่งต่างๆ ด้วยหลากหลายวิธี ทั้งการท่องจำ แต่งเป็นเพลง วาดภาพจดบันทึก บันทึกเสียง และการถ่ายภาพด้วยกล้องถ่ายรูป ก่อนจะเข้าสู่ยุคดิจิตัล การบันทึกภาพแบบแอนะล็อกมีข้อจำกัดสูง ก่อนที่จะกดชัตเตอร์ในแต่ละครั้ง ผู้ถ่ายภาพจะต้องประณีตบรรจงในการวางเฟรม หรือเลือกที่จะบันทึกเฉพาะเหตุการณ์ที่มีความหมายสำคัญจริงๆ เท่านั้น เรามีเวลาเหลือเฟือในการที่จะสัมผัสกับประสบการณ์ตรงหน้าโดยตรง มากกว่าการใช้เวลาหลังเลนส์กล้องบันทึกภาพเรามักเลือกที่จะจำจากเหตุการณ์ที่ประทับใจ หรือกระทบกับใจเราเป็นพิเศษ และมักจะหลงลืมอะไรที่เรารู้สึกว่ามันอาจเล็กน้อยหรือไม่สำคัญมากนัก ในภาพยนตร์เรื่องนี้ผูกโยงกับความทรงจำของตัวละครทั้งหลายในเรื่อง ไม่ว่าจะเป็น ‘ทราย’ ที่รู้สึกผูกพันกับโรงแรมม่านรูดแถวบ้านเก่าที่เธอผ่านบ่อยๆ ‘พี่กานต์’ ผู้กำกับที่ทรายทำงานให้ เขาให้ทรายไปตามหาและติดต่อเจ้าของสถานที่แห่งหนึ่ง ที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นคลินิกที่เขาเคยไปเตร็ดเตร่อยู่เมื่อตอนเป็นเด็ก และ ’แจ๋ม’ เพื่อนของทรายผู้ที่ยังจดจำเบอร์ของ ’ไก่’ เพื่อนชายที่เธอแอบชอบได้อย่างแม่นยำ เหตุใดความทรงจำเหล่าถึงติดอยู่กับเรา แล้วมันจะอยู่กับเราไปได้อีกนานเพียงใด นวพลทิ้งคำถามเหล่านี้ไว้ให้ผู้ชมของเขาคิดหาคำตอบต่อเอง

เมื่อเข้าสู่ยุคดิจิตัล การถ่ายภาพสามารถทำได้อย่างฟุ่มเฟือย และง่ายดาย เราไม่จำเป็นต้องพยายามจดหรือจำอะไรมากมายอีกต่อไป ขอแค่เรามีเพียงโทรศัพท์สมาร์ทโฟนที่สามารถถ่ายรูปได้อย่างคมชัดอยู่ในมือ เหมือนกับทรายที่รัวกดชัตเตอร์กล้องดิจิตัลของเธอซึ่งมีศักยภาพเก็บรูปได้เป็น

พันๆ ภาพเธอเลือกที่จะให้วงจรอิเลกโทรนิกไฟฟ้าจดจำสิ่งต่างๆ ที่เธอได้เห็นแทนตนเอง เธอคิดว่ามันมีศักยภาพที่จะสามารถจดจำได้แบบไม่มีขีดจำกัด ไม่ว่าสิ่งนั้นจะมีความหมายเพียงเล็กน้อย หรือสำคัญสักเพียงใด แล้วจะเกิดอะไรขึ้นเมื่อภาพเหล่านั้นสูญหายไป เหมือนกับที่กานต์พูดขึ้นมาในฉากที่ 23 ว่า “มันแปลกนะ ถ้าเกิดไม่มีรูปนี้ คลินิกนี้ก็เหมือนไม่มีอยู่เลย” แม้ว่าความทรงจำของมนุษย์อาจมีขีดจำกัดอยู่บ้าง ในการเลือกที่จะจดจำ และสามารถจะหลงลืมอะไรบางอย่างไปได้อย่างง่ายดาย เหมือนบทเพลงที่ว่า “คนเรานี้ คิดให้ดีก็น่าขำ อยากจำเรากลับลืม อยากลืมเรากลับจำ” ทรายตกเป็นเหยื่อของโลกดิจิตัล เธอคงไม่ค่อยจะใช้งานความจำตนเองสักเท่าไหร่ เธอลืมว่าเก็บข้อมูลอะไรไว้ในฮาร์ทดิสก์ตัวไหน ลืมแม้กระทั่งรหัสอีเมล์ของตนเอง (ฉากที่ 26) ทรายจึงเป็นทุกข์ร้อนมากเมื่อเธอไม่สามารถกู้ข้อมูลในฮาร์ทดิสก์ของเธอได้ เพราะนั่นเท่ากับว่า ความทรงจำในปี 2008 ของเธอ โดยเฉพาะรูปภาพของอุ้มก็จะหายไปด้วย เหมือนว่า เพื่อนชายที่ชื่ออุ้มคนนั้นของเธอ อาจไม่เคยมีอยู่จริง แล้วประโยคหนึ่งที่ไก่เพื่อนเก่าของเธอพูดขึ้นมาว่า “เสียดายทำไมวะ แกก็จำมันได้อยู่แล้วหนิ” (ฉากที่ 33) ดังก้องขึ้นมา ตรงข้ามกับลูกค้าของไก่อีกคนหนึ่งที่รู้สึกผิดหวังที่เขาสามารถกู้ข้อมูลคืนมาได้ครบ

> “ความทรงจำของทรายก็สูญหายในรูปแบบหนึ่ง ในรูปแบบของภาพถ่ายจำนวนมากนั่นเอง ภาพบันทึกด้วยฟิล์มนั้นมีการสูญหายอยู่ การสูญหายในที่นี้คือการที่เราไม่สามารถบันทึกมันไว้ได้มากพอ ภาพจากกล้องฟิล์มคือการขาดหายเพราะมีไม่เคยพอ กล้องดิจิตัลก็เป็นตรงกันข้ามนั่นคือการขาดหายเพราะมีมากเกินไป มากจนหาไม่พบ” (วิวัฒน์ เลิศรัตนวงศา. 2555: Online)

แนวคิดของความไม่จีรังยั่งยืน หรือความเป็นอนิจจัง ปรากฏอยู่ในแก่นเรื่อง ‘36’ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความทรงจำของมนุษย์ หรือหน่วยความจำในระบบดิจิตัล ที่ย่อมมีวันที่จะสูญหายไปได้ ฟิล์มถ่ายรูป หรือฟิล์มภาพยนตร์ เคยเป็นวัตถุที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย กำลังจะกลายเป็นของโบราณ หรือเลิกผลิต เลิกใช้ในที่สุด ตึกต่างๆ ที่ทรายไปตามถ่ายรูป ถ้าไม่ถูกทิ้งร้าง ก็กำลังจะถูกทุบทิ้ง หรือสร้างทับด้วยคอนโดมิเนียมขนาดยักษ์ ไม่ว่าจะเป็น ซากโรงแรมม่านรูด ดาดฟ้าโรงแรมเก่า และตึกคลินิกของกานต์ องค์ประกอบศิลป์ อย่างสถานที่ถ่ายทำ และอุปกรณ์ประกอบฉากอย่าง ตู้ลิ้นชักไม้ (ฉากที่ 9) โต๊ะ และชั้นวางของ (ฉากที่ 21-22) ล้วนเป็นการรื้อฟื้นการโหยหาอดีตที่สวยงามอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้

กรรมการจากเทศกาลภาพยนตร์ Five Flavours Film Festival พูดถึงนวพลว่า

> “ผู้กำกับชาวไทยคนนี้ เป็นหนึ่งในน้อยคนนัก ที่จะสามารถนำเสนอการวิเคราะห์สภาวะความเป็นจริงทางจิตใจของวัยรุ่นยุคนี้ได้อย่างลึกซึ้ง ในเรื่องภาวะการใช้ชีวิตที่ก้ำกึ่งระหว่างโลกดิจิตัลและโลกแห่งความเป็นจริง นวพลสื่อสารด้วยภาพยนตร์ของเขาได้สำเร็จ โดยปราศจากการใช้เทคนิคพิเศษ หรือภาพที่ตื่นเต้นเร้าใจใดๆ เขาสามารถแปลความหมายในเรื่องการรับรู้รูปแบบใหม่นี้ออกมาเป็นภาษาภาพยนตร์ได้อย่างชาญ

> ฉลาด ด้วยสไตล์การวางเฟรมที่ตัดส่วนสำคัญออก การเชื่อมต่อเกี่ยวโยงกันของแต่ละฉาก และบรรยากาศที่พูดน้อยได้มากดังบทกวีในภาพยนตร์ของเขา เป็นการสร้างคุณภาพใหม่ที่มีเสน่ห์ตรึงใจ" (Jagoda Murczyńska. 2014: Online)

นวพล ได้แสดงให้เห็นถึง ความเป็นผู้กำกับรุ่นใหม่ที่น่าจับตามองที่สุดในขณะนี้ ด้วยวิธีการเล่าเรื่องที่แปลกใหม่ โดดเด่นเรียกได้ว่าเป็น 'นวัตกรรม' เขาสร้างกรอบความคิด (Concept) ที่สามารถสื่อสารแก่นเรื่องอันเป็นสากล และทันสมัยออกมาได้อย่างเหมาะเจาะลงตัว นำศิลปะภาพยนตร์มาออกแบบการเล่าเรื่องด้วยภาพที่สดใหม่ ด้วยวิธีที่เรียบง่าย ปราศจากการใช้อุปกรณ์ซับซ้อนฟุ่มเฟือย หรือทุนสร้างที่สูงลิ่วแต่อย่างใด

'36' คว้ารางวัลในต่างประเทศมาได้จากหลายประเทศ เช่นรางวัล New Asian Cinema จากเทศกาล Five Flavours Film Festival 2013 ประเทศโปแลนด์, รางวัล New Talent Award จากงานเทศกาล Hong Kong Asian Film Festival 2012, รางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากงานเทศกาล Cinemanila International Film Festival 2012 ประเทศฟิลิปปินส์, รางวัล FIPRESCI Prize (ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม) และ New Currents Award จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองปูซาน ประเทศเกาหลี รางวัลเดียวกันกับ Wonderful Town ที่อาทิตย์ อัสสรัตน์ เคยได้รับ

ครั้งนี้ เบลา ทาร์ (Béla Tarr) ผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อดังชาวฮังการี เป็นประธานคณะกรรมการตัดสินรางวัล เขาได้แถลงเหตุผลในการตัดสินให้รางวัลกับ '36' ไว้ว่า

> "คณะกรรมการมีความประทับใจ ที่ได้เห็นความพยายามของคนรุ่นเยาว์ ผู้มีความกล้าหาญ ที่จะสรรหาภาษาภาพยนตร์ที่เป็นของตนเอง สิ่งที่นวพลนำเสนอนั้น ช่างน่าทึ่ง มีศิลปะ ประหยัดถ้อยประหยัดคำ และไม่ได้ใช้อะไรเกินความจำเป็น" (thaicinema.org. 2555: Online)

ในการเข้าฉายภายในประเทศ นวพลก็ได้สร้างรูปแบบใหม่ของการนำภาพยนตร์ไปสู่สายตาของผู้ชมเขาจัดฉายเอง ประชาสัมพันธ์เอง ขายตั๋วเอง โดยไม่ผูกมัดกับระบบเดิมๆ ที่ส่งภาพยนตร์เข้าโรงแล้ว ฉายตามระยะเวลาสั้นๆ ตามที่ได้ตกลงไว้กับทางโรงหนังนั้นๆ ซึ่งข้อเสียของการฉายแบบนี้คือไม่มีใครจะรับประกันได้ว่าคนจะมาดูมากหรือน้อยเพียงใด คนที่อยากดูอาจจะไม่สามารถไปดูในช่วงเวลานั้นๆ อันเป็นเรื่องที่น่าเสียดายมากที่หนังไม่สามารถเข้าไปถึงกลุ่มเป้าหมายได้ วิธีการฉายหนังเรื่องนี้ของนวพล ถือว่าเป็นรูปแบบที่น่าสนใจไม่น้อยสำหรับคนทำหนังนอกกระแสแบบเขา เขาใช้วิธีการจองห้องฉายเล็กๆ ตามสถานที่ที่คนเดินทางมาได้สะดวก จุคนได้พอประมาณ และเปิดให้จองบัตรล่วงหน้าซึ่งสามารถรับประกันจำนวนคนมาดูและรายได้ได้ไม่ยาก อันเป็นหนทางที่ภาพยนตร์นอกกระแสจะเข้าถึงกลุ่มคนดู และสามารถมีรายได้หรือกำไรกลับคืน คนทำหนังสามารถนำหนังไปฉาย

ตามสถานที่ต่างๆ ได้ทั่วประเทศ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นข้อเสียเดียวของวิธีการนี้ คือคนทำนอกจากจะต้องขยันทำการประชาสัมพันธ์แล้ว พื้นฐานประสบการณ์และชื่อเสียงของเขานั้นต้องมีอยู่แล้วประมาณหนึ่งถึงจะสามารถก่อร่างสร้างรูปแบบนี้ได้ผล ซึ่งนวพลมีข้อนั้นอยู่เต็มมือ เราจึงได้เห็นคนตีตั๋วเข้าดู ’36’ เต็มทุกรอบฉาย

บทที่ 5
สรุปผลและอภิปรายการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555” มุ่งศึกษาลักษณะเด่นของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่ประสบความสำเร็จได้รับรางวัลเกียรติยศในเทศกาลภาพยนตร์ระดับโลก ทั้งในแง่เนื้อหา และวิธีการเล่าเรื่อง ซึ่งได้สะท้อนลักษณะของสังคม และวัฒนธรรมความเป็นไทยไปยังเวทีโลกระดับสากล โดยการวิเคราะห์ในแง่ ที่มาและประวัติของผู้กำกับภาพยนตร์เจ้าของเรื่อง เนื้อหา ความหมาย สัญญะ โครงสร้าง วิธีการเล่าเรื่อง ร่วมกับบริบททางสังคม และประวัติศาสตร์ เพื่อหาอุดมคติแนวคิดของผู้กำกับภาพยนตร์อิสระของไทย และภาพลักษณ์ของสังคมและวัฒนธรรมที่สะท้อนผ่านทางภาพยนตร์เหล่านี้ ซึ่งจากการศึกษาสามารถที่จะสรุป และอภิปรายผลการวิจัยในประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. การวิเคราะห์ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ตามแนวทางของทฤษฎีประพันธกร

ลักษณะสำคัญของภาพยนตร์นอกกระแส คือ ความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ ซึ่งถือว่าเป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ ในการศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ ทั้ง 6 คน อันได้แก่ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, อาทิตย์ อัสสรัตน์, อโนชา สุวิชากรพงศ์, อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, คงเดช จาตุรันต์รัศมี และ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ตามทฤษฎีประพันธกร ผู้วิจัยได้แบ่งเป็นประเด็นย่อยออกมาดังนี้

1.1 ที่มาของผู้กำกับภาพยนตร์ และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในบรรดาผู้กำกับภาพยนตร์อิสระทั้ง 6 คนนี้ คงเดช และอุรุพงศ์ จบการศึกษาทางด้านภาพยนตร์ในระดับปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยชั้นนำในประเทศไทย ส่วนอภิชาติพงศ์, อาทิตย์ และอโนชา ล้วนจบการศึกษาด้านภาพยนตร์ในระดับปริญญาโทจากสถาบันการศึกษาที่มีชื่อเสียงในประเทศสหรัฐอเมริกา มีเพียงนวพลคนเดียวเท่านั้นที่ไม่ได้การศึกษาทางด้านภาพยนตร์มาโดยตรง อย่างไรก็ดีนวพลเป็นคนที่สนใจงานภาพยนตร์มาตั้งแต่สมัยมัธยม เขาศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมและหัดสร้างภาพยนตร์สั้นด้วยตนเองตั้งแต่เรียนในมหาวิทยาลัย ส่งประกวดตามงานเทศกาลจนเป็นที่รู้จัก โดยภาพรวม พวกเขาเหล่านี้มีความสนใจในการเล่าเรื่องและการเขียนหนังสือ ชอบอ่านหนังสือและดูภาพยนตร์มาตั้งแต่เป็นวัยรุ่น มีโอกาสได้เข้าถึงภาพยนตร์ที่หลากหลายทั้งภาพยนตร์ไทยและต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์ศิลปะของประเทศต่างๆ จากยุโรปและอเมริกา รวมทั้งเอเชีย พวกเขามีความสนใจที่จะทำภาพยนตร์ของตนเองตั้งแต่ต้น จึงไป

ศึกษาหาความรู้เอง มิได้จับพลัดจับผลูเข้ามาในวงการ หรือเรียนรู้แบบครูพักลักจำเฉกเช่นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นก่อนๆ ที่ค่อยๆ ไต่เต้าเป็นเวลานานกว่าจะขึ้นมาสู่ตำแหน่งผู้กำกับภาพยนตร์ นอกจากวิชาการทางด้านภาพยนตร์ ผู้กำกับเหล่านี้ ส่วนใหญ่จะมีพื้นฐานความรู้ด้านในสาขามนุษยศาสตร์และศิลปศาสตร์มาเป็นทุนช่วยเสริมภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ผลงานของตนด้วย เช่น อภิชาติพงศ์จบปริญญาตรีมาทางด้านสถาปัตยกรรมศาสตร์ อาทิตย์เรียนจบมาทางประวัติศาสตร์ อโนชาเรียนจบมาทางด้านการออกแบบเครื่องประดับและศิลปวัฒนธรรมศึกษา นวพลจบมาทางด้านอักษรศาสตร์ คงเดชจบสาขาภาพยนตร์โดยตรงจากคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ที่มีการวางพื้นฐานทางด้านศิลปะอยู่พอประมาณ พวกเขาเหล่านี้ล้วนมีทักษะทางด้านการเขียน (จากการอ่านมาก) อยู่เป็นทุน ซึ่งเอื้อในการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ของตนเอง ให้สามารถมีศักยภาพในการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นตัวอักษรและภาพได้เป็นอย่างดี

ในแง่ที่มา พื้นเพครอบครัว สิ่งแวดล้อม ที่เอื้อต่อการพัฒนาให้เข้าสู่เส้นทางอาชีพ กลายเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ พวกเขาเหล่านี้ส่วนใหญ่มาจากครอบครัวชนชั้นกลางทั้งในกรุงเทพฯและต่างจังหวัด ที่มีฐานะแตกต่างกันเล็กน้อย อาทิตย์และอโนชามาจากครอบครัวที่มีฐานะค่อนข้างดี อันมีส่วนช่วยในการสนับสนุนด้านการศึกษาในต่างประเทศที่เปิดโลกทัศน์ได้มากมาย และเป็นแหล่งทุนที่เปิดโอกาสให้การทำงานด้านนี้ได้อย่างค่อนข้างอิสระ อภิชาติพงศ์มาจากครอบครัวที่บิดามารดาเป็นแพทย์ในจังหวัดขอนแก่น เขาได้รับการสนับสนุนในเรื่องการศึกษาเป็นอย่างดี และประสบการณ์การเติบโตในจังหวัดขอนแก่น ก็มีส่วนเป็นอย่างมากในการสร้างสรรค์ผลงานของอภิชาติพงศ์ในแง่เนื้อหาที่มีความโดดเด่นและแตกต่างของเขา คงเดช และนวพล มีความคล้ายคลึงกันในด้านพื้นฐาน พวกเขาเป็นคนช่างสังเกต เป็นนักคิดนักเขียน ทำงานได้หลายด้าน (คงเดชเขียนเพลง นวพลเขียนหนังสือ) เริ่มเข้าวงการภาพยนตร์จากการมีอาชีพเขียนบทภาพยนตร์ พวกเขามีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานจากสิ่งเล็กน้อยรอบตัวมาตั้งคำถาม สำหรับอุรุพงศ์ มีพื้นเพที่มาจากการเป็นลูกชาวนาจากแม่ฮ่องสอน มีผลต่อแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ของเขาเป็นอย่างมากในแง่เนื้อหาที่มักเกี่ยวข้องกับเกษตรกร

1.2 การวิเคราะห์อุดมคติแนวคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ที่สะท้อนจากผลงาน

เป็นที่น่าสังเกตได้ว่า จากการวิเคราะห์ประวัติและผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์อิสระเหล่านี้ ผู้กำกับฯแต่ละคนล้วนมีแนวคิดของตนเองเป็นอิสระ และสามารถนำเสนอออกมาได้ชัดเจน ซึ่งจะเห็นความสม่ำเสมอได้จากผลงานทุกๆ ชิ้นของผู้กำกับคนนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็น ภาพยนตร์ขนาดสั้น หรือขนาดยาว

ทั้งที่ได้รางวัล และไม่ได้รางวัล ซึ่งอาจหมายรวมไปถึงงานที่เป็นงานเขียน และงานสร้างสรรค์รูปแบบอื่นๆ ที่มีความเป็นอิสระของศิลปินเหล่านั้นด้วย

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล มักได้แรงบันดาลใจมาจากประสบการณ์ และแรงจูงใจส่วนตัว ไม่ว่าจะเป็นความทรงจำวัยเล็กที่เติบโตมาในละแวกโรงพยาบาลจังหวัดขอนแก่น ภาพยนตร์ไทยในยุค70-80 ความสนใจในประวัติศาสตร์การเมืองโดยเฉพาะพื้นที่ในภาคอีสาน ความเชื่อเรื่องการกลับชาติมาเกิด การนั่งสมาธิ ครอบครัว ความรัก และความงามของสรีระบุรุษเพศ สำหรับอภิชาติพงศ์ 'ภาพยนตร์ก็คือการระลึกชาติ คือการกลับชาติมาเกิดใหม่ของความทรงจำ' (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. 2553 : สัมภาษณ์) ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์มักจะถูกนำเสนอในรูปแบบของเรื่องเล่า หรือไม่ก็ความทรงจำ เนื้อหามักจะเป็นประเด็นที่ถ่ายทอดความคิด ความเชื่อ และชีวิตของคนชายขอบ หรือปุถุชนคนธรรมดาในมุมที่แตกต่าง ที่ภาพยนตร์กระแสหลักมองข้ามไม่เคยพูดถึง ไม่ว่าจะเป็น ชาวบ้านต่างจังหวัดนอกเมือง เกษตรกรที่ทรมานจากการป่วยใกล้ตาย ชายรักร่วมเพศ พระสงฆ์ (ธรรมดาสามัญ ผู้ซึ่งมิได้เป็นเกจิอาจารย์ที่ทำหน้าที่สั่งสอน) แพทย์ (ในฐานะปุถุชนทั่วไปที่มิใช่ผู้ทำการรักษาเยียวยาคนป่วย) แรงงานต่างด้าว สาวโรงงาน ฯลฯ ภาพยนตร์ของเขาสะท้อนความเป็นไทยพื้นบ้านร่วมสมัยจริงๆ ที่ต่างจากภาพลักษณ์ที่ปั้นแต่งแล้วอันแสนจะคุ้นเคยในสื่อกระแสหลัก สิ่งเหล่านี้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเขา ล้วนสะท้อนซึ่งแนวคิด มุมมองที่นำเสนอภาพของตัวละครเหล่านี้ออกมาด้วยการให้เกียรติในความเป็นมนุษย์สูง ปราศจากการดูถูกดูแคลนหรือยกยอปอปั้นที่เกินความจริง สอดแทรกความคิดที่ต่อต้านวาทกรรมกระแสหลักอย่างเป็นนัย ด้วยวิธีที่เกินจริงแบบบ้านๆ (Magical Realism) มีมุมมองที่มีความเป็นสังคมนิยมสูง โหยหาความเรียบง่ายแบบชนบท แต่ในขณะเดียวกันก็ยอมรับในความเปลี่ยนแปลงอันเป็นสัจธรรม

อาทิตย์ อัสสรัตน์ มีพื้นเพที่แตกต่างตรงที่แม้เขาจะเกิดที่เมืองไทย แต่ก็ไปเติบโตในต่างประเทศตั้งแต่เด็กๆ ความเป็นลูกครึ่งที่ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งส่วนใดของสังคมใดสังคมหนึ่งอย่างเต็มที่ได้สะท้อนออกมาในภาพยนตร์ของเขาที่มักจะมีประเด็นของความแปลกแยกของตัวละครกับสถานที่ที่เขาไปเยือนหรืออาศัยอยู่ เป็นการปะทะกันของวัฒนธรรม หรือสิ่งที่แตกต่างกัน ตัวละครหลักของอาทิตย์มักจะเป็นสถานที่ ไม่ว่าจะเป็นในภาพยนตร์สั้นที่ชื่อ '705/1 Sukhumvit 55' (2546) ที่ถ่ายที่บ้านของเขาเอง, 'Wonderful Town' (2550) ที่มีเรื่องราวเกิดขึ้นที่อ.ตะกั่วป่า จ.พังงา, 'Bangkok Blues' (2552), 'ภูเก็ต' (2552) และ 'ไฮโซ' (2553) ภาพยนตร์ของอาทิตย์มีความเป็นส่วนตัวสูง มุมมองที่ถ่ายทอดออกมาจึงถูกถ่ายทอดออกมาด้วยการตีความจากมุมของคนนอกอย่างเขา เขาสนใจสำรวจประเด็นของ 'ความเปลี่ยนแปลง' ทั้งการล่มสลายของความรุ่งเรืองเก่าๆ ความกลัวที่จะเปลี่ยน และการเรียนรู้ที่จะยอมรับมันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

จากผลงานหลายเรื่องของอโนชา สุวิชากรพงศ์ ดูเหมือนอโนชาจะมีความสนใจเป็นพิเศษเกี่ยวกับประเด็นทางสังคมและการเมือง โดยเฉพาะเรื่องความเหลื่อมล้ำ และสิทธิมนุษยชน อันมีสาเหตุมาจากโครงสร้างของสังคมไทย ตัวละครเอกของอโนชา มักจะเป็นคนชายขอบ ไม่ว่าจะเป็น หนุ่มพิการ จาก ' เจ้านกกระจอก '(2552), ผู้ชายขายตัว จากภาพยนตร์สั้นเรื่อง 'เกรซแลนด์ '(2549), สาวโรงงาน จาก ภาพยนตร์สั้นเรื่อง 'ใจ' (2550) หรือแรงงานต่างด้าวชาวพม่า จากเรื่อง 'โพ้นทะแล'(2555) อโนชามักเลือกที่จะสำรวจประเด็นปัญหาความเหลื่อมล้ำและสิทธิมนุษยชนในสังคมที่เธอสนใจออกมาแบบไม่โผงผาง ผ่านกิจวัตรประจำวันของตัวละครของเธอ ในขณะเดียวกันนั้นผู้ชมจะสัมผัสได้ถึงบรรยากาศที่ล้อมรอบตัวละครเหล่านั้นที่คุกรุ่นไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกรุนแรงที่ถูกเก็บกดเอาไว้ภายใน

พื้นเพการเป็นลูกหลานเกษตรกรของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ สะท้อนออกมาในภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขาทั้งภาพยนตร์สั้นที่เขาทำตั้งแต่สมัยเรียน จนถึงภาพยนตร์รางวัลอย่าง 'สวรรค์บ้านนา' และล่าสุด 'เพลงของข้าว ' ประเด็นเกี่ยวกับวิถีชนบท เป็นตัวดำเนินเรื่องหลักของอุรุพงศ์ ในขณะที่ภาพยนตร์ของเขานำเสนอภาพอันแสนงดงามของวิถีเกษตรดั้งเดิมของคนไทย อุรุพงศ์ยังนำเสนอปัญหาอันหนักหน่วงที่เข้ามาคุกคามชีวิตของชาวนาได้อย่างลึกซึ้งสมจริง เขาเชื่อมโยงปัญหาโครงสร้างทางเศรษฐกิจ สังคมและการเมืองของชาติ ผ่านภาพของชาวนา คนตัวเล็กๆ ที่ถูกมองข้ามจากภาพยนตร์กระแสหลักและคนชั้นกลางส่วนใหญ่ แนวคิดที่เล็งเห็นถึงการคุกคามของระบบเศรษฐกิจทุนนิยมที่ค่อยๆ ทำลายวิถีชีวิตชนบทและการโหยหาอดีต การค้นหารากเหง้า อัตลักษณ์ดั้งเดิมและความเรียบง่ายของวิถีชีวิตชนบทของชาวนาไทยจึงเป็นประเด็นหลักในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์อย่างอุรุพงศ์

ผลงานของคงเดช จาตุรันต์รัศมี ทั้งงานเขียนบทภาพยนตร์และงานที่เขากำกับเอง ล้วนมีความเชื่อมโยงถึงกัน คงเดชชอบที่จะตั้งคำถามกับชีวิต ณ เวลานั้นของเขาในบทภาพยนตร์ที่เขาเขียน และแอบวิพากษ์สถานการณ์ทางการเมืองของประเทศขณะนั้นในภาพยนตร์ที่เขากำกับ ภาพยนตร์ที่เขาทำกับสตูดิโอทั้งในฐานะคนเขียนบท และผู้กำกับนั้น คงเดชถือว่าเขาโชคดีที่มีโอกาสทำงานได้ค่อนข้างอิสระ เขาได้สร้างภาพยนตร์ที่ตอบสนองความสงสัยส่วนตัว และสำรวจข้อกังขาในชีวิตของเขาได้มาเกือบตลอด โดยเฉพาะในเรื่องการรักษาความเป็นปัจเจก การดำรงอยู่ และการมีตัวตนที่แท้จริงของปัจเจกในสังคม อันปรากฏในภาพยนตร์อย่าง 'สยิว' (2546), 'เฉิ่ม' (2548), 'กอด' (2551), 'แต่เพียงผู้เดียว' (2555), และ 'ตั้งวง' (2556) จะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์ของคงเดช มีความหลากหลายในเนื้อหา สาระ และรสชาติแตกต่างไปจากภาพยนตร์ไทยในกระแสเรื่องอื่นๆ ภาพยนตร์ของคงเดชสะท้อนภาพสังคมไทยร่วมสมัยด้วยความซื่อตรง วิพากษ์สังคมและการเมืองของประเทศไทยผ่านเรื่องราวชะตากรรมของตัวละครที่เขาสร้างขึ้น ตั้งคำถามถึงตัวตน การประกอบสร้างตัวตน และที่ทางในสังคมของตัวละครเหล่านั้น

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ เป็นคนรุ่นใหม่ที่อายุน้อยที่สุดในกลุ่มที่นำมาศึกษาวิจัย เขามีความสนใจในเรื่องเทคโนโลยีสมัยใหม่ และเป็นคนชอบที่จะตั้งข้อสังเกตในความเป็นไป และความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมอันเกิดจากการติดต่อสื่อสารในยุคดิจิตัล มุมมองที่สะท้อนจากผลงานของเขา จึงเป็นมุมมองของคนชั้นกลาง ที่ใช้ชีวิตในเมืองหลวงที่มีโอกาสได้สัมผัสโลกก่อนและหลังการมาถึงของยุคดิจิตัล นวพลมักจะตั้งคำถามกับสิ่งเล็กๆ น้อยๆ ใกล้ตัว ที่บางคนอาจมองข้าม เช่นความเชื่อ หรือเรื่องระบบคิดบางอย่าง โดยคล้ายกับการพูดขึ้นมาลอยๆ มิได้แสดงทัศนคติไปในทางใดทางหนึ่งชัดเจน ผสมกับความเป็นตลกร้ายที่เสียดสีผู้คนในสังคมอยู่ในที

หากจะกล่าวโดยรวม แนวคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ประพันธกรทั้ง 6 คนนี้ ส่วนใหญ่จะมีส่วนผสมของแนวคิดที่มีร่วมกันคือ แนวคิดและความเชื่อแบบพุทธ อันได้แก่ สังสารวัฏ หรือการเวียนว่ายตายเกิด ความเป็นอนิจจังหรือความไม่เที่ยง ความเป็นอนัตตา หรือการไม่มีตัวตน มีการสะท้อนวิถีไทยที่มีลักษณะร่วมสมัย เป็นจริง และมีการปรุงแต่งน้อย นอกจากนั้น ยังมีลักษณะของการวิพากษ์วัฒนธรรมและสังคม ซึ่งเป็นอุดมคติที่เห็นต่างจากวาทกรรมกระแสหลักของผู้มีอำนาจ เช่น ในเรื่องประวัติศาสตร์ ความเป็นชาตินิยม มีการแสดงความเห็นอกเห็นใจคนชายขอบ และแสดงถึงแนวคิดอันต่อต้านระบบทุนนิยม ที่สอดแทรกอยู่ในการวิพากษ์ความเจริญทางเทคโนโลยีซึ่งเติบโตพัฒนาไปอย่างรวดเร็วในสังคมยุคปัจจุบัน

1.3 เอกลักษณ์ลายมือของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคน

ผู้กำกับภาพยนตร์ประพันธกรเหล่านี้ ล้วนมีความเป็นตัวของตัวเองสูง พวกเขาไม่จำเป็นต้องประนีประนอมกับนายทุนในการที่จะนำเสนอความคิด เลือกประเด็นที่จะพูด หรือออกความเห็นในงานของตน ผลงานของพวกเขาแสดงเอกลักษณ์ลายมืออันเป็นลักษณะที่โดดเด่นชัดเจนปรากฏอยู่ในงานของแต่ละคน ทั้งในเรื่องแง่แนวคิดที่มีความเฉพาะตัวและวิธีการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์

เนื่องจากอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เติบโตในครอบครัวที่ทั้งบิดาและมารดามีอาชีพเป็นแพทย์ในโรงพยาบาลจังหวัดขอนแก่น ในภาพยนตร์ของเขามักจะมีเรื่องราวของความเจ็บป่วย หรือความพิการ และประกอบไปด้วยฉากที่อยู่ในห้องตรวจของแพทย์หรือโรงพยาบาลอยู่เสมอ อภิชาติพงศ์ชอบที่จะถ่ายทำภาพยนตร์ของเขาในพื้นที่แถบภาคอีสานที่เขาคุ้นเคย เขาหลงใหลมนต์เสน่ห์ของป่าดงพงไพร เขาจึงใช้ป่าในการแสดงถึงสัญญะบางอย่างในภาพยนตร์ของเขามาโดยตลอด อภิชาติพงศ์มีลายมือการเล่าภาพยนตร์ของเขาที่ชัดเจน เขามักตั้งกล้องนิ่ง สังเกตการณ์ความเป็นไปของตัวละครของเขาอยู่ห่างๆ ทิ้งช่วงเวลาให้สำรวจอย่างเนิบช้า บทสนทนาเป็นไปอย่างธรรมชาติ คล้ายการด้นสด ไม่มีการเร้าอารมณ์ใดๆ มีการตัดต่อไม่มากนัก ซึ่งเป็นลักษณะการเล่าเรื่องคล้ายแบบสัจนิยมใหม่ (Neorealism) แต่ในขณะเดียวกันเหตุการณ์

หรือการกระทำบางอย่างของตัวละครในเรื่องกลับดูไม่สมเหตุสมผล (Absurd) หรือมีความเหนือจริง (Surrealism) เข้ามาผสมอยู่บ่อยๆ มีการใช้เรื่องเล่าทับซ้อนเรื่องเล่า เขาไม่ใช้นักแสดงอาชีพ แต่จะมีนักแสดงขาประจำที่ปรากฏตัวในภาพยนตร์ของเขาซ้ำๆ อยู่ตลอดทุกเรื่อง อภิชาติพงศ์ชอบที่จะปลุกคนดูให้ตระหนักว่ากำลังดูภาพยนตร์อยู่ แทนที่จะให้คนดูจมหายไปกับโลกในภาพยนตร์ของเขาด้วยมุขบางอย่างเช่น ในขณะที่ตัวละครของเขากำลังแสดงอยู่ มีเสียงสั่งคัท และผู้กำกับฯเดินเข้าไปจัดไฟในฉาก หรือให้ตัวละครเหมือนจะพูดนอกบทหลังจากสั่งคัท มีการใส่ไตเติ้ลไปในช่วงเกือบกลางเรื่อง ฯลฯ และที่ขาดไม่ได้ในช่วงท้ายของภาพยนตร์หลายเรื่องของเขามักจะจบด้วยภาพมองทาจ (Montage) ต่างๆ ทิ้งช่วงยาวของกิจกรรมต่างๆ ที่ไม่จำเป็นจะต้องสัมพันธ์กับเนื้อเรื่องที่เกิดขึ้นให้ผู้ชมได้จมอยู่ในการครุ่นคิดเสมอๆ

ภาพยนตร์ของอาทิตย์ อัสสรัตน์ จะเนิบช้า เรียบง่าย ไม่ค่อยผ่านการปรุงแต่งมากมาย จนดูเหมือนจะไม่ค่อยมีอะไรเกิดขึ้น คล้ายๆ กับชีวิตประจำวันจริงๆ ของมนุษย์ เขาพยายามหาความงามจากสิ่งเล็กๆ น้อยๆ ในชีวิตประจำวัน เขาวางเฟรมมุมกล้องได้สวยงาม นิยมใช้ภาพกว้าง และภาพขนาดกลางมากว่าภาพใกล้ ที่เหมือนเป็นการสังเกตการณ์อยู่ห่างๆ พร้อมกับการสื่อสารที่แสดงความสัมพันธ์ของตัวละครกับสถานที่ที่ตัวละครเขาอาศัยอยู่ เน้นการเล่าเรื่องสื่อความหมายด้วยภาพและบรรยากาศ มากกว่าบทสนทนาของตัวละคร อาทิตย์มักไม่นิยมอธิบายสาเหตุการกระทำต่างๆ ของตัวละครของเขาออกมาให้ชัดเจน เขาเลือกที่จะทิ้งให้คนดูใช้จินตนาการค้นหาคำอธิบายจากการสังเกตรายละเอียดเอาเองมากกว่าเหมือนกับในชีวิตจริงๆ

งานของอโนชา สุวิชากรพงศ์ มีรูปแบบคล้ายภาพยนตร์ศิลปะนอกกระแสก่อนหน้าอยู่บ้าง ตรงที่มักจะเล่าเรื่องด้วยภาพและกิจวัตรของตัวละครมากกว่าตัวบทสนทนา มีการสอดแทรกสัญญะต่างๆ เพื่อสื่อความนัยตลอดการเล่าเรื่อง อย่างไรก็ดีภาพยนตร์ของอโนชามีงานภาพที่แตกต่าง การเล่าเรื่องของเธอไม่ทิ้งกล้องแช่ภาพนิ่งนานๆ อโนชากลับเลือกที่จะใช้กล้องแบบแฮนเฮลด์อยู่บ่อยๆ เพื่อดึงคนดูให้เข้าไปใกล้ตัวละครและมีส่วนร่วมในเหตุการณ์ในภาพยนตร์ของเธอมากขึ้น มีการใช้ขนาดภาพที่ใกล้มากขึ้นเพื่อให้ผู้ชมอ่านอารมณ์ของตัวละครจากสีหน้า และท่าทาง ของพวกเขาที่มักเก็บกดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดไว้ภายในมากกว่าที่จะระบายออกมาตรงๆ และมีการใช้เพลงประกอบที่ทรงพลังเข้ามาช่วยสื่อสารในเรื่องอารมณ์ มากกว่าการอธิบายเรื่องราว หรือบอกเล่าที่มาที่ไปของตัวละคร และเหตุผลของการกระทำต่างๆ ของพวกเขา เช่นเดียวกับอาทิตย์ อัสสรัตน์ อโนชาเลือกที่จะทิ้งคำอธิบายต่างๆ ให้ผู้ชมของเธอได้ใช้จินตนาการปะติดปะต่อเอาเองมากกว่า

ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ “ชาวนาไทย ” เป็นลายเซ็นหลักของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ มาโดยตลอด อย่างไรก็ดี งานภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ จะเกิดจากทีมงานจำนวนน้อยนิดเนื่องจากมีทุนสร้างที่จำกัด

นอกจากจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์และเขียนบทภาพยนตร์เองแล้ว เขายังรับหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพหรือตากล้องอีกตำแหน่งหนึ่งด้วยเสมอ ทักษะการถ่ายภาพของอุรุพงศ์นั้นยอดเยี่ยม เขาใช้แสงธรรมชาติตลอดการถ่ายทำ เขาจึงต้องรอจังหวะของแสงอาทิตย์ที่พอดีเหมาะสม และได้ผลลัพธ์ที่งดงามราวกับภาพเขียน ภาษาภาพในงานของเขามีความเป็นสารคดีสูง (Docudrama) มุมกล้องอยู่ในระดับเดียวกับตัวละคร แสดงถึงมุมมองที่เท่าเทียมกันในความเป็นมนุษย์ นักแสดงที่ใช้จะเป็นชาวนาอาชีพจริงๆ มิใช่นักแสดง บทพูดจะเป็นภาษาท้องถิ่นที่มีความเป็นธรรมชาติมากๆ ไม่เหมือนการพูดตามบทภาพยนตร์ที่เขียนขึ้น ซึ่งสามารถถ่ายทอดแง่มุมความรู้สึกนึกคิดที่สะท้อนภาพวิถีของชาวนาไทยแบบดั้งเดิมออกมาได้อย่างสมจริง มีความทรงพลังไม่ต่างจากหรืออาจดีกว่างานสารคดีเกี่ยวกับเกษตรกรที่เคยเห็นทั่วๆ ไป

ผลงานของคงเดช จาตุรันต์รัศมี ไม่ว่าจะทำกับสตูดิโอ หรือในฐานะภาพยนตร์อิสระ ก็ตาม จะแฝงไปด้วยความเศร้าหม่น และเหงาอยู่เล็กน้อย ปนไปกับความตลกในเชิงเสียดสี เขามักจะแฝงแง่มุมหรือประเด็นที่น่าคิดต่างๆ ไว้ในภาพยนตร์ ให้ผู้ชมได้คอยสังเกตเห็น หรือแอบซ่อนไว้เป็นปริศนาหรือสัญญะให้ตีความ เขาจะมีวิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่าง เปลี่ยนไปเรื่อยๆ ตามความหลากหลายของเรื่องที่เขาต้องการจะเล่า ซึ่งห่างไกลจากการเล่าเรื่องของภาพยนตร์บันเทิงในกระแสทั่วๆ ไป ภาพยนตร์ของเขาสะท้อนภาพสังคมร่วมสมัยด้วยความซื่อตรง แฝงด้วยการวิพากษ์สังคมและการเมืองผ่านชะตากรรมของตัวละครของเขา คงเดชมักทำภาพยนตร์เพื่อตอบคำถามที่เขาสงสัย ฉะนั้นภาพยนตร์ของเขามักมีวิธีการเล่าเรื่องที่ซับซ้อน และมีแก่นเรื่องเป็นการตั้งคำถามเรื่องการมีตัวตน และหาความหมายของชีวิต

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ทำงานก้ำกึ่งระหว่างโลกของภาพยนตร์กระแสหลัก (เขียนบทภาพยนตร์ให้บริษัทจีทีเอช) และโลกของภาพยนตร์อิสระ (ทำภาพยนตร์สั้นแนวทดลอง) เขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเป็นตัวของตัวเองสูง ภาพยนตร์ขนาดยาวของเขา จึงมีลักษณะเป็นภาพยนตร์ทดลองในแง่รูปแบบผสมอยู่ในขณะที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนหนุ่มสาววัยรุ่น บางครั้งแฝงความตลกเสียดสีที่เข้าถึงผู้คนทั่วไปได้ไม่ยากนัก วิธีการเล่าเรื่องของเขาจะมีการวางกรอบโครงสร้าง ที่สดและแปลกใหม่ ซึ่งตอบสนองล้อเลียนไปกับเนื้อหาที่เขากำลังพูดถึง เช่น การสื่อสารสมัยใหม่ในโลกสังคมออนไลน์อย่างทวิตเตอร์และเฟสบุ๊ค หรือการถ่ายภาพด้วยกล้องฟิล์มกับกล้องดิจิตัล การแสดงของตัวละครของเขาจะแสดงออกน้อยๆ คล้ายคนจริงๆ หรือบางครั้งมีการสร้างอารมณ์ขันแบบหน้าตาย เย็นชา หรือมีการแสดงออกทางอารมณ์ไม่มากนัก เขาชอบที่จะใช้ลองเทค จัมพ์คัท กล้องแฮนด์เฮลด์ นอกจากนั้นเขามักชอบใช้ประโยคสั้นๆ ขึ้นเป็นตัวหนังสือประกอบการเล่าเรื่องในแต่ละฉาก และตัวละครเอกของเขา (ที่มักจะเป็นหญิงสาว) เป็นเหมือนคนในสังคมร่วมสมัยที่ยังคงสับสนกับชีวิตที่พยายามดิ้นรนหาพื้นที่ที่ลงตัวให้กับตนเองในโลกปัจจุบัน

2. การวิเคราะห์รูปแบบ โครงสร้าง วิธีการเล่าเรื่อง

จากตาราง 2 ที่สรุปไว้ด้านล่าง โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาวิจัยทั้ง 10 เรื่องนี้ มีลักษณะรูปแบบที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาส่วนใหญ่จะมีโครงสร้างที่โดดเด่น แปลกใหม่ สร้างสรรค์ เป็นสากล ในขณะเดียวกันก็ต่างไปจากภาพยนตร์กระแสหลักที่มักจะมีโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบ 3 องก์แทบทั้งสิ้น การลำดับเรื่องมีทั้งแบบเรียงตามลำดับเวลาปรกติ (Chronological Order) และไม่เรียงตามลำดับเวลา (Non-chronological Order) หลายเรื่องมีกรอบของความเป็นภาพยนตร์ทดลอง (Experimental) อยู่ค่อนข้างสูง สไตล์การเล่าเรื่องส่วนใหญ่เป็นไปอย่างช้าๆ ไม่รีบเร่ง (Realism) มักเป็นถ่ายแบบลองเทค มีการตัดต่อไม่มากนัก มุมกล้องถ้าไม่ตั้งอยู่นิ่ง ก็มักใช้การถ่ายแบบแฮนด์เฮลด์ การจัดแสงมักใช้แสงธรรมชาติ หรือมีการจัดแสงที่ให้ดูเป็นธรรมชาติ รูปแบบการเล่าเรื่องที่ไม่ปรกติธรรมดาเหล่านี้ล้วนทำหน้าที่ช่วยสื่อสารแก่นเรื่องและแนวคิดบางอย่างไปด้วยพร้อมๆ กัน ‘ดอกฟ้าในมือมาร ’ เป็นภาพยนตร์ทดลองกึ่งสารคดี เต็มไปด้วยส่วนผสมกลวิธีการเล่าเรื่องที่ผสมผสานหลากหลาย มีโครงสร้างที่แบ่งตามกลุ่มของผู้คนที่มาร่วมแบ่งปันเรื่องเล่าทั้ง 8 กลุ่ม จึงมีการแบ่งแต่ละช่วงด้วยการเดินทางของทีมงานไปยังส่วนต่างๆ ในชนบทของประเทศไทย ผู้เล่นถูกสุ่มเลือกมาอย่างอิสระ ตามสัญชาตญาณของผู้สร้างที่ไม่ได้มีหลักการอะไรเป็นพิเศษ พวกเขาเล่าเรื่องสานต่อกันไปเรื่อยๆ เนื้อหาจึงมีความเกินจริง (Surreal) ที่ผสมผสานระหว่างเรื่องเล่า และเรื่องจริงจนแทบจะแยกกันไม่ออก วิธีการเล่าเรื่องสื่อสารจึงหลากหลายมาก และไร้กาลเวลา ไม่ว่าจะเป็นการใช้เสียงจากละครวิทยุ ภาพจากรายการโทรทัศน์ ฟุตเทจจากข่าว การถ่ายทำแบบสารคดี การสร้างฉากจำลองเรื่องเล่า (Reenactment) ฯลฯ ภาพยนตร์มีความต่อเนื่องในเรื่องเนื้อหาแต่ภาพที่โดดไปมาไม่ค่อยปะติดปะต่อ ใกล้เคียงกับงานศิลปะแบบคอลลาจ (Collage) ซึ่งถือว่าเป็นความแปลกใหม่ และน่าตื่นเต้นเป็นอย่างมาก อันเป็นลักษณะสำคัญของภาพยนตร์อิสระในยุคโพสต์โมเดิร์น

ภาพยนตร์อีก 3 เรื่องของอภิชาติพงศ์ ได้แก่ ‘สุดเสน่หา’, ‘สัตว์ประหลาด’ และ ‘แสงศตวรรษ’ มีโครงสร้างที่แบ่งออกเป็น 2 ส่วนอย่างชัดเจน สุดเสน่หาถูกแบ่งเป็น 2 องก์ด้วยการคั่นกลางของซีเควนซ์การเดินทางโดยรถยนต์ของรุ่งและมินที่ทำหน้าที่เป็นไตเติ้ลขึ้นชื่อเรื่องไปด้วยในเวลาเดียวกัน องก์ที่หนึ่งและองก์ที่สองมีบรรยากาศที่ต่างกันโดยสิ้นเชิง เช่นเดียวกับภาพยนตร์ของผู้กำกับฯคนเดียวกันนี้ที่ตามมาอีกสองเรื่องคือ ‘สัตว์ประหลาด’ ซึ่งประกอบไปด้วยเรื่องราวสองเรื่องที่ขาดกันเกือบจะชัดเจน สิ่งเดียวที่เชื่อมโยงภาพยนตร์ทั้งสองส่วนเข้าด้วยกัน คือการใช้ตัวแสดงเอกทั้งสองคนแสดงในทั้งสององก์แต่ในบทบาทที่ต่างกันแต่สัมพันธ์กันอยู่ในระดับเชิงสัญญะ คล้ายกันกับใน ’แสงศตวรรษ’ ภาพยนตร์ที่ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนใช้ตัวแสดงหลักคนเดียวกัน แสดงในบทบาทที่แทบจะเป็นกระจกเงาสะท้อนกันและกัน

ในบริบทของสถานที่และรายละเอียดที่ทั้งคล้ายกันเล็กน้อยและต่างกันออกไปสุดขั้ว ภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่องนี้มีการลำดับเวลาการเล่าเรื่องตามลำดับก่อนหลังตามปรกติ

โครงสร้างการเล่าเรื่องของ 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' ภาพยนตร์ที่ไปชนะรางวัลปาล์มทองคำจากเมืองคานนส์ประเทศฝรั่งเศส ของอภิชาติพงศ์ ถูกแบ่งออกเป็น 6 องก์ เหมือนฟิล์ม 6 ม้วนที่มีความแตกต่างกันเล็กน้อยในแง่ของทิศทางการถ่ายทำ สไตล์วิธีจัดแสง มุมกล้อง การจัดองค์ประกอบศิลป์ และการแสดงเพื่อเป็นการสื่อสาร แสดงออกถึงความหมายและแนวคิดบางอย่าง ลำดับการเล่าเรื่องมีเส้นเรื่องของชีวิตช่วงสุดท้ายของลุงบุญมีที่มีเส้นเรื่องเป็นไปตามลำดับเวลา ตัดสลับคั่นไปมากับเรื่องราวของอดีตชาติในชาติต่างๆ ที่มิได้เรียงตามลำดับ หรือระบุรายละเอียดที่มาที่ไปใดๆ อย่างชัดเจน

'Wonderful Town' ของอาทิตย์ แม้จะมีการดำเนินเรื่องที่เชื่องช้า การตัดต่อไม่มากนัก ตัวละครไม่ค่อยมีบทสนทนายาวๆ ใช้ฉากหลัง บรรยากาศภาพประกอบและการกระทำแสดงสัญลักษณ์บอกความหมายเป็นนัยมากกว่าการพูดออกมาตรงๆ มีความคลุมเครือในการชี้แจงเหตุผลของการกระทำของตัวละครคล้ายๆ กันกับภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ผู้ที่ประสบความสำเร็จมากก่อนหน้า นอกจากนั้นยังมีความใกล้เคียง ในแง่ของบรรยากาศ ฉากหลังสีเขียวชอุ่มของธรรมชาติ ที่ดูขลังและออกจะหลอนหลอกไปด้วยวิญญาณในอดีต แต่โครงสร้างการเล่าเรื่องของอาทิตย์นั้นไม่ได้มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ทดลองถึงขั้นของอภิชาติพงศ์ 'Wonderful Town' ยังมีโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบ 3 องก์ตามขนบของภาพยนตร์ปรกติทั่วไป คือมีตอนต้นแนะนำตัวละคร มีตอนกลางเล่าถึงปัญหา และมีตอนจบคือคลี่คลาย กล้องของเขามักจะค่อยๆ เคลื่อนตัวไปช้าๆ สำรวจสถานที่และเฝ้ามองตัวละครที่อยู่ในนั้น มีการตัดต่อภาพสลับกันระหว่างภาพขนาดกว้าง ขนาดกลาง และขนาดแคบอยู่บ้าง ไม่นิ่งนานทิ้งยาวถึงขั้นเดียวกับในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ ในขณะเดียวกันก็ไม่มีการอธิบายที่มาที่ไปของการกระทำของตัวละครอย่างชัดเจน เพียงแต่ทิ้งร่องรอยเล็กๆ น้อยๆ ให้ผู้ชมสังเกตและนำไปจินตนาการเชื่อมโยงด้วยตนเองเช่นเดียวกัน

ในภาพยนตร์เรื่อง 'เจ้านกกระจอก' อโนชาได้รื้อโครงสร้างของเวลาในการเล่าเรื่องใหม่หมด ทำให้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาน้อยนิด อาจจะดูน่าเบื่อ กลายเป็นเรื่องที่น่าติดตาม ต้นเหตุปลายเหตุที่ถูกวางสลับที่กันอยู่ตลอดทั้งเรื่อง บางฉากก็เล่าแล้วเล่าอีก บางฉากก็เชื่อมกันอย่างเนียนๆ โดยมิได้มีความเกี่ยวเนื่องกันเลย สร้างความพิศวงให้ผู้ชมต้องตื่นตัวตลอดเวลา ถือเป็นกุศโลบายที่ชาญฉลาดมากของคนเล่าเรื่อง ผลที่ตามมาคือ การสร้างพื้นที่ที่ทำให้ความหมายต่างๆ งอกเงยขึ้นมาอีกต่างหาก การเล่าเรื่องแบบไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์ (Non-chrolonogical) แบบนี้สามารถสะท้อนความคิด และความทรงจำของตัวละครของเอกที่มาเป็นห้วงๆ และไม่มีการลำดับเวลาที่แน่นอนออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพประกอบ นอกจากนั้นอโนชายังมีการใช้ มองทาจซีเควนซ์ (Montage Sequence) ที่เต็มไปด้วยภาพเชิงสัญลักษณ์

มาสอดแทรกในการดำเนินเรื่องให้ผู้ชมใช้ความคิดและจินตนาการ มีเวลาครุ่นคิดหาความหมายแนวคิดที่ผู้สร้างพยายามนำเสนอได้อย่างลุ่มลึกอีกด้วย

‘สวรรค์บ้านนา ’ แบ่งโครงสร้าง เป็น 4 องก์ ตามฤดูกาลเพาะปลูกคือ ฤดูฝน ฤดูหนาว ฤดูร้อน และวนมาจบที่ฤดูฝนอีกครั้งหนึ่ง เป็นภาพยนตร์ที่มีลักษณะผสมกันระหว่างสารคดีและเรื่องแต่ง ทั้งแบบที่เป็นDocudrama (หนังจำลองเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นจริงโดยใช้นักแสดง) และแบบ Docufiction (หนังเล่าเรื่องซึ่งใช้วิธีการในลักษณะสารคดี) โดยมีลักษณะที่ทลายเส้นแบ่งแห่งความจริงลวงระหว่างงานทั้งสองตระกูลนี้จนมิอาจแยกแยะอะไรได้อีก ภาพยนตร์เรื่องนี้เล่าเรื่องด้วยการผสมวิธีการของสารคดีในแง่การบอกเล่าเรื่อง และมุมกล้องที่ใช้ นักแสดงแม้จะเป็นมือสมัครเล่น แต่พวกเขาแสดงเป็นตัวเอง สถานการณ์ส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่พวกเขาทำเป็นกิจวัตรอยู่แล้ว มีการเพิ่มเติมสถานการณ์สมมุติลงไปเล็กน้อย ผู้ชมแทบจะแยกไม่ออกว่าส่วนใดเป็นเรื่องจริงส่วนใดเป็นเรื่องแต่ง อรุพงศ์ผสมอัตราส่วนของเรื่องจริงและสถานการณ์ที่สร้างขึ้นให้ได้สัดส่วนลงตัว กลมกลืน และแนบเนียนพอดี เขาเน้นการเล่าเรื่องด้วยภาพประกอบคล้ายงานสารคดีแบบ Cinéma Vérité ที่ไม่มีการบรรยายบอกเล่าใดๆ ความหมายที่ต้องการจะสื่อออกไป มักจะแฝงในบทสนทนาของตัวละครในเรื่อง หรือ สัญญะต่างๆ ที่ซ่อนไว้อย่างเป็นนัย การดำเนินเรื่องเริ่มต้นในฉากสุดท้ายก่อนแล้วเล่าย้อนเหตุการณ์ไปเมื่อ 1 ปีก่อนหน้าไล่ตามลำดับเวลามาจรดกับฉากสุดท้ายอีกครั้งหนึ่ง

‘แต่เพียงผู้เดียว ’ มีโครงสร้างของเรื่องที่ซับซ้อน ไม่เรียงลำดับเวลา มีลักษณะคล้ายการต่อรูปต่อจิ๊กซอว์ เช่นเดียวกับ ’เจ้านกกระจอก’ ของอโนชา ภาพยนตร์เริ่มต้นตอนกลางเรื่อง เล่าไปเกือบจบ แวะเวียนไปยังความทรงจำ ย้อนไปเล่าตอนเริ่มต้น วกมาที่เรื่องเล่า และจบลงด้วยภาพคล้ายความฝัน ผู้ชมไม่สามารถแน่ใจได้ว่าเหตุการณ์ใดเกิดขึ้นก่อนหรือหลัง เหตุการณ์ใดเป็นเรื่องจริง เป็นความทรงจำ หรือว่าเป็นเพียงจินตนาการของตัวละครกันแน่ เพราะนั่นก็หาใช่สาระสำคัญของการพยายามสื่อความหมายไม่ คงเดชเว้นช่องว่างทิ้งไว้ในเรื่องที่เขาเล่า พยายามปูทางให้ผู้ชมของเขาเติมเต็มจินตนาการของตนเองได้อย่างเสรี จนกลายเป็นภาพยนตร์ของคนดูที่จะปะติดปะต่อเรื่องราวตามความรู้สึกนึกคิด จินตนาการ ความฝัน และประสบการณ์ชีวิตของตนเองตามปรารถนา การเล่าเรื่องเช่นนี้เป็นการเล่าเรื่องที่เชื่อมโยงกับแก่นเรื่องที่พูดถึงเรื่อง ’ความเป็นตัวตนของปัจเจกบุคคล’ ที่ว่าความเป็นตัวตนของคนเราล้วนประกอบสร้างจากสิ่งต่างๆ ที่เราได้ประสบพบเจอตั้งแต่เล็กจนโต ไม่ว่าจะเป็น หนังสือ ภาพยนตร์ เพลง รวมไปถึงผู้คนทั้งหลายที่อยู่รอบตัวเรา คงเดชบอกว่า โครงสร้างของภาพยนตร์เรื่องนี้เหมือนกับการเล่นเฟสบุ๊ค ที่เราไม่สามารถแน่ใจได้เลยว่าเรื่องใดจริงเรื่องใดปลอม และเราก็สามารถสำรวจต่อไปได้เรื่อยๆ เท่าที่ต้องการ

ภาพยนตร์เรื่อง ‘36’ ของนวพลผู้กำกับฯรุ่นใหม่ที่ดูจะได้รับอิทธิพลหลายอย่างมาจากอภิชาติพงศ์อยู่พอสมควร มีลักษณะโครงสร้างที่ละม้ายคล้ายจะแบ่งเป็น 2 องก์เช่นกัน ถ้าไม่นับ 2 ฉากสุดท้ายที่สามารถแยกออกมาเป็นองก์ที่ 3 ในการคลี่คลายเรื่องได้เช่นกัน ภาพยนตร์เรื่องนี้มีความยาวเพียง 68 นาที ประกอบไปด้วย 36 ฉาก แต่ละฉากมี 1 คัทหรือ 1 ช็อต ล้อไปกับจำนวน 36 รูปในฟิล์มภาพนิ่งขนาด 35 ม.ม.หนึ่งม้วน ภาพยนตร์ถูกแบ่งเป็นสององก์ด้วยไตเติ้ลของภาพยนตร์ในฉากที่ 11 (คล้ายกับ ’สุดเสน่หา’) โดยส่วนแรกเป็นช่วงที่เล่าถึงความสัมพันธ์ของทรายกับอุ้ม และส่วนที่สองเป็นเรื่องราวในอีก 2 ปีถัดมาที่เล่าถึงการตามล่าความทรงจำที่หายไปของทราย การเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นไปตามลำดับเวลาก่อนหลังปรกติแต่ถูกวางกรอบแบบภาพยนตร์ทดลองไว้ว่าจะต้องตั้งกล้องนิ่ง มี 1 มุมกล้องต่อ 1 ฉาก อย่างไรก็ดี ‘36’ ถือเป็นภาพยนตร์เล่าเรื่องกึ่งทดลองที่มีการดำเนินเรื่องเนื้อหาที่สื่อสารเข้าใจได้ไม่ยากเย็นอะไรนัก

ตาราง 2 การวิเคราะห์รูปแบบ โครงสร้าง วิธีการเล่าเรื่องโดยสังเขป

ชื่อภาพยนตร์	โครงสร้าง	รูปแบบ	กลวิธีการเล่าเรื่อง	การลำดับเรื่อง
1. ดอกฟ้าในมือมาร (2543)	8 องก์ ตามจำนวนกลุ่มผู้เล่าเรื่อง และปิดท้ายด้วย Montage ทิ้งยาวเป็นบทส่งท้าย	สารคดีทดลอง ผสมผสานระหว่างการสัมภาษณ์ผู้เล่าเรื่องกับเรื่องเล่าที่ถ่ายทำขึ้นตามบทสัมภาษณ์ เล่าเรื่องแบบสัจนิยม ทั้งมุมกล้องและการจัดแสง	ถ่ายทำด้วยฟิล์ม 16 มม. ขาวดำ ดูเหมือนสารคดี เนื้อหาที่เล่ามีทั้งแบบเหมือนจริงและแฟนตาซี มีการใช้สื่ออย่างละครวิทยุ รายการโทรทัศน์ การแสดงหมอลำ และภาพข่าว มาใช้ในการเล่าเรื่อง	ลำดับเรื่องตามลำดับของผู้ให้สัมภาษณ์แต่ละกลุ่มตัดสลับกับเรื่องที่พวกเขาเหล่านั้นเล่า
2. สุดเสน่หา (2545)	2 องก์ ครึ่งแรกเกิดขึ้นในตัวเมือง และครึ่งหลังเกิดขึ้นในป่า โดยมีฉากไตเติ้ลของการเดินทางเป็นตัวคั่นกลาง	เรื่องแต่งที่เล่าในรูปแบบสัจนิยม	ถ่าย Long Take ตัดต่อน้อย แสงธรรมชาติ	เล่าเรื่องตามลำดับเวลาปรกติ
3. สัตว์ประหลาด (2547)	2 องก์ ตอนต้นของแต่ละองก์มีบทโหมโรงของตนเอง ครึ่งแรกเป็นเรื่องราวสัมพันธ์รักของชายหนุ่มสองคน และครึ่งหลังเป็นการตามล่าเสือสมิงของนายทหารหนุ่ม	รูปแบบสัจนิยมที่ผสานกับความเหนือจริงตามตำนาน (Magical Realism) หรืออาจเรียกว่า เหนือจริงแบบพื้นบ้าน	ทั้ง 2 องก์มีเรื่องราวที่แยกขาดกันชัดเจน แต่ใช้นักแสดงตัวเอกเป็นคนเดียวกันแสดงในทั้ง 2 เรื่อง ในองก์แรกส่วนใหญ่ใช้แสงธรรมชาติ ในองก์ที่สองเป็นเรื่องคล้ายตำนานพื้นบ้านมีลักษณะเหนือจริง	เล่าเรื่องตามลำดับเวลาปรกติ

ตาราง 2 (ต่อ)

ชื่อภาพยนตร์	โครงสร้าง	รูปแบบ	กลวิธีการเล่าเรื่อง	การลำดับเรื่อง
4. แสงศตวรรษ (2549)	2 องก์ เป็นเหตุการณ์ที่คล้ายคลึงกันแต่เกิดขึ้นในโรงพยาบาลต่างจังหวัด และโรงพยาบาลทันสมัยในเมืองหลวง	เรื่องแต่งที่เล่าในรูปแบบสัจนิยม แต่ในบางครั้งมีการทลายกำแพงที่สี่ในโลกของภาพยนตร์ในเรื่อง	เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในทั้ง 2 องก์มีความคล้ายคลึงกันในแง่โครงสร้าง เกิดจากมุมมองของตัวละครคนละคน (แพทย์หญิงในองก์แรกและแพทย์ชายในองก์ที่สอง) เป็นจักรวาลคู่ขนานกันไป	เล่าเรื่องตามลำดับเวลาปรกติ องก์แรกดูจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในอดีต ดูเชยๆ และองก์หลังดูจะเป็นเรื่องที่เกิดในปัจจุบันที่มีวิทยาการที่ทันสมัย
5. ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553)	6 องก์ คล้ายฟิล์มภาพยนตร์ 6 ม้วน	รูปแบบสัจนิยมที่ผสานกับความเหนือจริงตามตำนาน (Magical Realism) หรืออาจเรียกว่า เหนือจริงแบบพื้นบ้าน	ในแต่ละช่วงทั้ง 6 ของภาพยนตร์ มีรูปแบบการถ่ายทำที่แตกต่างกันไป เป็นการแสดงการระลึกรูปแบบภาพยนตร์ต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานของผู้กำกับฯ	เส้นเรื่องชีวิตของลุงบุญมีดำเนินไปตามลำดับเวลา แต่ตัดสลับคั่นไปมากับเรื่องราวของอดีตชาติต่างๆ ที่มิได้บ่งบอกลำดับชัดเจน
6. Wonderful Town (2550)	3 องก์ตามขนบของภาพยนตร์ปรกติ	เรื่องแต่งที่เล่าในรูปแบบสัจนิยม	เล่าอย่างเนิบช้า มีการตัดต่อไม่มากนัก ใช้ภาพกว้างนิ่งนาน เพื่อเน้นบรรยากาศภายในภาพยนตร์	เล่าเรื่องตามลำดับเวลา

ตาราง 2 (ต่อ)

ชื่อภาพยนตร์	โครงสร้าง	รูปแบบ	กลวิธีการเล่าเรื่อง	การลำดับเรื่อง
7. เจ้านกกระจอก (2552)	มีการเล่าเรื่องที่สลับเวลาไปมา เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกตื่นตัว ตั้งใจดูตลอดเวลาจนจบ คล้ายกันเล่นรูปต่อจิ๊กซอว์ ที่ผู้ชมจะได้เห็นภาพรวมเมื่อต่อรูปครบถ้วนแล้ว	เน้นการเล่าเรื่องน้อย (Minimalism) แต่สื่อสารมาก มีการใช้ Montage Sequence มาสื่อความหมายในบางช่วง (Formalism)	มีการใช้กล้องแฮนเฮลด์เคลื่อนเล็กน้อยไปตามเสียงที่เกิดขึ้น ให้ผู้ชมได้สัมผัสมุมมองที่มีความเคลื่อนไหวที่จำกัด คล้ายมุมมองของเอกชายหนุ่มพิการในเรื่อง	การเล่าเรื่องแบบไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์
8. สวรรค์บ้านนา (2552)	4 องก์ แบ่งตามฤดูกาล เพาะปลูกคือ ฤดูฝน ฤดูหนาว ฤดูร้อน และวนมาจบที่ฤดูฝนอีกครั้งหนึ่ง	มีลักษณะผสมกันระหว่างสารคดีและเรื่องแต่ง ทั้งแบบที่เป็น Docudrama (หนังจำลองเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นจริงโดยใช้นักแสดง) และแบบ Docufiction (หนังเล่าเรื่องซึ่งใช้วิธีการในลักษณะสารคดี)	เน้นการเล่าเรื่องด้วยภาพประกอบแบบงานสารคดี Cinéma Vérité ใช้แสงธรรมชาติในการถ่ายทำ มีครอบครัวชาวนาที่มีลักษณะใกล้ตัวละครที่สมมุติขึ้น มาใช้ชีวิตจริงๆ เป็นเวลา 1 ปี นักแสดงแสดงเป็นตัวเอง ผู้ชมจะได้ติดตามกิจวัตรของตัวละครไปเรื่อยๆ	เล่าเรื่องตามลำดับเวลา

ตาราง 2 (ต่อ)

ชื่อภาพยนตร์	โครงสร้าง	รูปแบบ	กลวิธีการเล่าเรื่อง	การลำดับเรื่อง
9. แต่เพียงผู้เดียว (2554)	มีโครงสร้างของเรื่องที่ซับซ้อน ผู้ชมไม่สามารถแน่ใจได้เลยว่าเรื่องใดเกิดขึ้นจริง หรือเป็นเพียงจินตนาการของตัวละคร มีลักษณะคล้ายการต่อรูปต่อจิ๊กซอว์	รูปแบบเหนือจริง	การเล่าเรื่องที่มีการเลียนแบบชีวิตกันไปมา ซับซ้อนแยกแยะความจริงไม่ได้ เชื่อมโยงกับแก่นเรื่องที่ตั้งคำถามเรื่อง ' ความเป็นตัวตนของปัจเจกบุคคลในโลกหลังสมัยใหม่' ที่ผู้กำกับฯบอกว่าไม่มีอะไรจริงแท้เป็นของใครคนใดคนหนึ่งแต่เพียงผู้เดียว	การเล่าเรื่องแบบไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์
10. 36 (2555)	2 องก์ ซึ่งคั่นกลางด้วยไตเติ้ลของภาพยนตร์ในฉากที่ 11 (คล้ายกับ'สุดเสน่หา') องก์แรกเล่าถึงความสัมพันธ์ที่พัฒนาขึ้นของทรายกับอุ้ม และองก์สองเป็นเรื่องราวในอีก 2 ปีถัดมาที่เล่าถึงการตามล่าความทรงจำที่หายไปของทราย	เรื่องแต่งที่เล่าในรูปแบบสัจนิยม	ประกอบไปด้วย 36 ฉาก แต่ละฉากมี 1 คัทหรือ 1 ช็อต ล้อไปกับจำนวน 36 รูปในฟิล์มภาพนิ่งขนาด 35 ม.ม.หนึ่งม้วน	เล่าเรื่องตามลำดับเวลา

3. การวิเคราะห์เนื้อหา แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ ประเด็นที่นำเสนอ ตัวละคร ฉากหลังหรือสถานที่ และการใช้สัญญะที่ปรากฏในภาพยนตร์

โดยภาพรวมที่สรุปจากตาราง5.2 ด้านล่าง จะเห็นได้ว่า แก่นความคิดหลัก หรือประเด็นที่นำเสนอในภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ประสบความสำเร็จไปได้รางวัลในต่างประเทศเหล่านี้ แม้จะมีความหลากหลาย แต่ส่วนใหญ่จะเป็นการครุ่นคิดถึงสัจธรรม ความหมายในการมีชีวิตของมนุษย์ ตามแนวคิดของพุทธศาสนา หรือไม่ก็จะเป็นการวิพากษ์ และตั้งคำถามในประเด็นทางสังคม การเมือง หรือความเป็นไปในโลกท่ามกลางระบบทุนนิยมและความเจริญก้าวหน้ายุคโลกาภิวัตน์ พอจะเห็นได้ว่าคณะกรรมการที่ให้รางวัลกับภาพยนตร์เหล่านี้สนใจแนวคิดที่แตกต่าง แปลกใหม่ และการนำเสนอในแง่มุมที่ยังไม่ใคร่มีใครยกขึ้นมาพูดถึงมากนัก

ตัวละครหลักๆ ในภาพยนตร์เหล่านี้ ส่วนใหญ่จะเป็นคนชายขอบของสังคม ไม่ว่าจะเป็นคนไทยในชนบท แม่ค้า คนเลี้ยงช้าง เด็กพิการ ชาวนา ชาวสวน สาวโรงงาน แรงงานต่างด้าว ทหารชั้นผู้น้อย ชาวบ้านอ.ตะกั่วป่า ผู้รอดชีวิตและสูญเสียจากภัยสึนามิ พระสงฆ์ชาวบ้าน หมอในโรงพยาบาลต่างจังหวัด ช่างทำกุญแจ และคนเฝ้าแผงขายหนังสือ ฯลฯ เห็นได้ว่า ภาพยนตร์เหล่านี้เป็นพื้นที่ให้กับคนกลุ่มที่ไม่ใคร่ได้รับการเหลียวแลในภาพยนตร์กระแสหลัก ที่มักจะมีตัวละครเป็นคนชั้นกลาง หรือชั้นสูง เฉกเช่นเดียวกับกลุ่มลูกค้าหลักของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ แต่ในเวทีรางวัลระดับโลกกลับนิยมจะให้ความสำคัญกับผู้คนกลุ่มนี้ และชื่นชมที่ภาพยนตร์ถูกใช้ให้เป็นกระบอกเสียงหรือเปิดพื้นที่ในการสำรวจชีวิตของคนชายขอบ(ดูตารางการวิเคราะห์ฯ)

อย่างไรก็ดี ภาพตัวละครหลักที่เป็นคนชั้นกลางในเมืองหลวง ไม่ว่าจะเป็น บรรดาแพทย์ในโรงพยาบาลที่แสนทันสมัยในครึ่งหลังของ ‘แสงศตวรรษ’, ต้น สถาปนิกหนุ่มชาวกรุงผู้ไปเยือนตะกั่วป่าใน ‘Wonderful Town’, เอกหนุ่มพิการจากครอบครัวฐานะดีใน ‘เจ้านกกระจอก’, เล็กช่างกุญแจกับก้องคนขายหนังสือใน ‘แต่เพียงผู้เดียว’ และทรายโลเคชั่นสาวใน ‘36’ ล้วนถูกนำเสนอออกมาในภาพของคนที่สับสนและหลงทางอยู่ในโลกสมัยใหม่ที่ไม่สามารถหาความลงตัว หรือพื้นที่ที่เหมาะสมให้กับตนเองได้

ฉากหลังของภาพยนตร์ หรือสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง มีภาพยนตร์ 8 เรื่องที่มีฉากหลังเป็นทัศนียภาพของธรรมชาติที่สดใสสวยงาม อย่างป่าใน ‘สุดเสน่หา’ และ ‘แสงศตวรรษ’ หรือป่าเขาที่ซ่อนความเร้นลับแปลกประหลาด อย่างใน ‘สัตว์ประหลาด’ ‘ลุงบุญมีระลึกชาติ’ และ ‘แต่เพียงผู้เดียว’ การเข้าไปสำรวจถ้ำลึกลับ ใน ‘ลุงบุญมีระลึกชาติ’ และ ‘สัตว์ประหลาด’ นอกจากนั้นยังมีการนำเสนอภาพชนบท อย่างในบ้านสวนผลไม้ของลุงบุญมี ภาพท้องทุ่งนาที่สวยดั่งภาพเขียนใน ‘สวรรค์บ้านนา’ และทิวทัศน์ของภูเขาและทะเลงามงดที่แต่แฝงด้วยความหม่นเศร้า ใน ‘Wonderful Town’ ทิวทัศน์เหล่านี้ล้วนเป็นภาพที่แปลกตาสำหรับคนต่างชาติหรือคนเมือง มีมนต์เสน่ห์ที่ดึงดูดให้ค้นหาความหมายได้เป็นอย่างดี

ฉากหลังของภาพยนตร์อีกแนวหนึ่งในกลุ่มที่นำมาวิจัยนี้คือ ภาพชีวิตในเมืองหลวง อย่างบ้านทรงผู้ดีเก่าของเอกกับพ่อใน ‘เจ้านกกระจอก’ และสถานที่แห่งความทรงจำต่างๆ ที่ทรายไปถ่ายรูปเพื่อมาใช้ในการถ่าย

ภาพยนตร์ ล้วนแล้วแต่มีสภาพเก่าผ่านกาลเวลาที่รุ่งโรจน์ และเข้าสู่ช่วงเวลาแห่งการล่มสลาย โรงพยาบาลที่ทันสมัยที่ปรากฏในครึ่งหลังของ ‘แสงศตวรรษ’ เอง มีทั้งส่วนที่อยู่ชั้นสูง และส่วนที่เป็นชั้นใต้ดินที่เต็มไปด้วยทางเดินและห้องลับที่สลับซับซ้อนเหมือนเขาวงกต บางส่วนเป็นตึกเก่าที่กำลังได้รับการบูรณะ มุมต่างๆ ของสถานที่ถูกนำเสนอในบรรยากาศที่มืดมน อึมครึม และเย็นชา อาจกล่าวได้ว่า ความเจริญสมัยใหม่ของเมืองหลวงที่ปรากฏในภาพยนตร์เหล่านี้ถูกนำเสนอออกมาในทางลบมากกว่าทางบวกอย่างเห็นได้ชัด

ลักษณะของการนำเสนอเนื้อหาในภาพยนตร์กระแสหลัก มักจะเป็นการให้คำตอบ และวางกรอบชีวิตให้กับคนดู แต่สำหรับภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้ ผู้กำกับภาพยนตร์กลับนำเสนอความคิดในเชิงตั้งเป็นคำถาม และเสนอให้ผู้ชมไปคิดต่อเองมากกว่า แต่ในขณะเดียวกันนั้น เมื่อพิจารณาให้ลึกซึ้ง ผู้ชมจะมองเห็นทัศนคติความคิดของผู้กำกับฯที่สะท้อนออกมาได้อยู่ดี

การใช้สัญญะปรากฏอยู่ตลอดในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาวิจัยกลุ่มนี้ ส่วนสำคัญเพื่อใช้ช่วยในการสื่อสารประเด็นที่ละเอียดอ่อน เสี่ยงต่อการก่อให้เกิดการโต้เถียงรุนแรง หรือไม่สามารถพูดออกมาตรงๆ ได้ ช่วยส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ เชิญชวนและท้าทายให้ผู้ชมติดตามพยายามหาความหมายจากภาษาภาพยนตร์ นอกจากนั้นยังช่วยส่งเสริมให้เกิดการตีความได้อย่างอิสระ ขยายขอบเขตของความหมายจากภาพยนตร์ให้ผู้ชมสามารถตีความไปตามประสบการณ์ โลกทัศน์และอุดมคติของแต่ละปัจเจกบุคคล อันเป็นลักษณะสำคัญของงานศิลปะที่ไร้พรมแดน

ตาราง 3 การวิเคราะห์เนื้อหาด้านต่างๆ ในภาพยนตร์โดยสังเขป

ชื่อภาพยนตร์	แก่นเรื่อง/ประเด็น/เนื้อหา	ตัวละครเอก	ฉากหลัง/สถานที่	สัญญะ/ความหมาย
1. ดอกฟ้าในมือมาร (2543)	ภาพสะท้อนความคิดทัศนคติ, ความคิด และจินตนาการของคนไทยจากท้องถิ่นต่างๆ ของประเทศผ่านเรื่องเล่า	ชาวบ้านผู้เล่าเรื่องทั้ง 8 กลุ่มต่างวัยและอาชีพ, ครูดอกฟ้า, เด็กพิการ, เด็กต่างดาวและ ชายข้างบ้าน	พื้นที่ภาคเหนือ อีสาน กลางและใต้ ทั้งในตัวเมืองและชนบท	เรื่องเล่าต่างๆ ได้สะท้อนภาพรวมของสังคมไทยผ่านผู้เล่าแต่ละกลุ่ม
2. สุดเสน่หา (2545)	ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ที่สะท้อนถึงสถานการณ์ ที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออกทางการเมือง / การไขว่คว้าช่วงเวลาความสุขเล็กๆ ของคนชายขอบ	รุ่งสาวโรงงาน, มินแรงงานพม่าผิดกฎหมายและ ป้าอรสาวใหญ่ที่ไม่สมหวังกับชีวิตรัก	ตัวเมืองในต่างจังหวัด ,โรงงาน และป่า	โรคผิวหนังของมิน เปรียบเหมือนความเป็นคนต่างด้าวที่แปลกแยกในสังคม / ความรักระหว่างสาวไทยกับหนุ่มพม่า ที่แย้งกับวาทกรรมกระแสหลักในเรื่องความเป็นปฏิปักษ์ของทั้งสองชาติ
3. สัตว์ประหลาด (2547)	ความรัก,ความทรงจำ ที่มาพร้อมกับความทุกข์ / ความรักของชายหนุ่มสองคน และการตามล่าเสือสมิงของนายทหารหนุ่ม	เก่งกับโต้ง และทหารพรานหนุ่มกับเสือสมิง	ตัวเมืองในต่างจังหวัด, นอกเมืองเขตชนบทและป่า	ป่าและขุนเขาในภาพยนตร์เรื่องนี้เปรียบเสมือนความลึกลับยอกย้อนของจิตใจคน

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อภาพยนตร์	แก่นเรื่อง/ประเด็น/เนื้อหา	ตัวละครเอก	ฉากหลัง/สถานที่	สัญญะ/ความหมาย
4. แสงศตวรรษ (2549)	ความทรงจำในอดีตกับภาพสะท้อนความเปลี่ยนแปลงในปัจจุบัน / กิจวัตรภายใน 1 วัน ที่เกิดขึ้นในโรงพยาบาลต่างจังหวัดและโรงพยาบาลทันสมัยในเมืองหลวง	หมอเตย, หมอหน่อง, โต๋, หลวงตา, พระศักดิ์ดา และทันตแพทย์เปิ้ล	โรงพยาบาลในชนบท และโรงพยาบาลในเมืองหลวง	สิ่งที่เกิดขึ้นในครึ่งแรก แทนภาพความทรงจำที่ประทับใจในอดีต สิ่งที่เกิดขึ้นในครึ่งหลังบ่งบอกถึงความเปลี่ยน แปลงไปของโลกสมัยใหม่ แต่ยังคงมีพฤติกรรมบางอย่างตามธรรมชาติของมนุษย์ที่ยังคงเดิม
5. ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553)	การเวียนว่ายตายเกิด และเวรกรรม / วาระสุดท้ายของชีวิตลุงบุญมี	ลุงบุญมี, ป้าเจน, โต้ง, บุญส่งผีลิงลูกชายที่หายไปในป่า, ฮวยผีภรรยาที่ตายไปแล้ว, จายลูกจ้างชาวลาว, รุ่ง, เจ้าหญิงอัปลักษณ์และองครักษ์ผู้ซื่อสัตย์	หมู่บ้านนาบัว จ. นครพนม	ลิงผีแบบบุญส่งเปรียบได้กับคอมมิวนิสต์ที่หนีเข้าไปอยู่ในป่า / ถ้ำเปรียบเหมือนกับต้นกำเนิดอย่างครรภ์มารดา และในขณะเดียวกันอาจหมายถึงที่อยู่ของบรรพบุรุษมนุษยชาติ เป็นสถานที่เปลี่ยนผ่านทั้งตายและเกิดใหม่

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อภาพยนตร์	แก่นเรื่อง/ประเด็น/เนื้อหา	ตัวละครเอก	ฉากหลัง/สถานที่	สัญญะ/ความหมาย
6. Wonderful Town (2550)	ผลจากโศกนาฏกรรมสึนามิกระทบจิตใจผู้คนที่รอดชีวิตอย่างฝังลึกกว่าที่คนนอกได้รับรู้ / ความสัมพันธ์ของสาวตะกั่วป่ากับสถาปนิกหนุ่มจากเมืองกรุง	นา สาวตรังเจ้าของโรงแรมเก่า, ต้นชาย หนุ่มผู้มีความหลังจากกรุงเทพฯ และวิทย์ อันธพาลเจ้าถิ่นน้องชายของนา	อ.ตะกั่วป่า จังหวัดตรัง เมืองที่ผ่านโศกนาฏกรรมครั้งใหญ่	สถานที่ตั้งเมืองด้านหน้าเป็นทะเลด้านหลังเป็นภูเขาเหมือนการติดกับถูกกักขังของตัวละครในเรื่อง /ชื่อเรื่องภาษาอังกฤษมีความย้อนแย้งกับสภาพความเป็นจริงในจิตใจของผู้คนที่อยู่ในเมืองนี้
7. เจ้านกกระจอก (2552)	ความเป็นอนิจจัง / ภาพสังคมไทยในปัจจุบันที่อยู่ระหว่างการเปลี่ยนแปลง / ความขัดแย้งระหว่างความสัมพันธ์ของชายหนุ่มขาพิการกับบิดาผู้เย็นชา	เอกหนุ่มขาพิการ, ปัญจ์ บุรุษพยาบาล และธานินทร์พ่อของเอก	บ้านผู้ดีเก่าที่เคยรุ่งเรืองในกรุงเทพฯ	โครงสร้างความสัมพันธ์ในบ้านหลังนี้ถูกนำมาเปรียบกับภาพรวมความ สัมพันธ์ระหว่างชนชั้นในสังคมไทย / ภาพการระเบิดของดาวซุปเปอร์โนว่าบ่งบอกถึงการกำเนิดและดับสูญซึ่งจะหมุนเวียนไปตลอดกาล / ชื่อเรื่องภาษาอังกฤษที่มีความย้อนแย้งอยู่ในตัวเอง เช่นเดียวกับประเทศไทยซึ่งเป็นประเทศที่มีความย้อนแย้งในตัวเองสูง

ตาราง 3 (ต่อ)

ชื่อภาพยนตร์	แก่นเรื่อง/ประเด็น/เนื้อหา	ตัวละครเอก	ฉากหลัง/สถานที่	สัญญะ/ความหมาย
8. สวรรค์บ้านนา (2552)	ระบบทุนนิยมที่เข้ามาคุกคามวิถีชีวิตของชาวนาไทย / การดิ้นรนของชาวนาสองครอบครัวเพื่อการอยู่รอด	ชาวนาหัวหน้าครอบครัว 2 คน และลุงพร้อมเกษตรกรจากเมืองกรุง	ท้องนาอ.เทิง จ.แม่ฮ่องสอน	ชื่อภาพยนตร์มีความย้อนแย้งกับเนื้อหาในเรื่อง เพื่อจะบอกว่า โลกอุดมคติของวิถีชีวิตชาวนาแบบดั้งเดิมแทบจะเป็น ไปไม่ได้แล้วในยุคโลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน
9. แต่เพียงผู้เดียว (2554)	การตั้งคำถามกับความเป็นปัจเจกตัวตนของมนุษย์ / งานอดิเรกแผลงๆ ของช่างทำกุญแจและคนเฝ้าแผงหนังสือ	เล็กช่างทำกุญแจ และก้องคนเฝ้าแผงหนังสือที่อยากเป็นนักเขียน	กรุงเทพฯ และป่าเขา	ชื่อภาพยนตร์มีความหมายย้อนแย้งกับแก่นเรื่องที่ว่า ตัวตนของปัจเจกล้วนประกอบสร้างหยิบยืมจากคนรอบข้างสิ่งรอบตัว มิได้มีสิ่งใดเป็นของคนใดคนหนึ่งแต่เพียงผู้เดียว / การแอบเข้าไปใช้ชีวิตในห้องพักของคนอื่นของเล็กกับก้องก็เปรียบได้กับการที่คนชอบเข้าไปสำรวจในหน้าเฟสบุ๊คดูชีวิตของคนอื่นในปัจจุบัน
10. 36 (2555)	การบันทึกความทรงจำของคนยุคใหม่ / ความทรงจำเรื่องความสัมพันธ์ของโลเคชั่นสาวกับผู้กำกับศิลป์หนุ่มที่สูญหายไป	ทราย โลเคชั่นสาว และอุ้ม ผู้กำกับศิลป์หนุ่ม	กรุงเทพฯ	จำนวน 36 ช็อต และชื่อเรื่องเป็นการแสดงความรำลึกถึงฟิล์มถ่ายภาพที่กำลังจะกลายเป็นอดีตในไม่ช้านี้ รวมไปถึงสถานที่ต่างๆ ที่ทรายไปถ่ายรูปล้วนเป็นตึกเก่าที่ผูกโยงกับความทรงจำ และกำลังจะถูกทำลายในไม่ช้า หรือไม่ก็ถูกทุบทิ้งไปแล้ว

ผู้สร้างภาพยนตร์อิสระเหล่านี้ สามารถใช้ทุกองค์ประกอบของภาพยนตร์มาใช้ในการสื่อความหมายเป็นสัญญะ ในรูปของความหมายย้อนแย้ง (Irony) หรือ ความหมายที่เป็นนัยแฝง (Connotative Meaning) ไม่ว่าจะเป็นชื่อภาพยนตร์ อย่าง 'Wonderful Town', 'Mundane History', 'สวรรค์บ้านนา' และ 'แต่เพียงผู้เดียว' ที่มีความหมายย้อนแย้งกับตัวเรื่องเพื่อแสดงการเสียดสีอะไรบางอย่าง การใช้ความเจ็บป่วยอย่าง โรคผิวหนังของมินใน 'สุดเสน่หา' อาการป่วยของคนไข้ใน 'แสงศตวรรษ' และความพิการของเอกใน 'เจ้านกกระจอก' หรือชื่อภาษาอังกฤษ 'Tropical Malady' ของ 'สัตว์ประหลาด' และการกลายร่างเป็นลิงของบุญส่งลูกชายลุงบุญมีแสดงถึงความเป็นทุกข์ที่ไม่อาจหลีกเลี่ยง หรือความแปลกแยกที่ไม่สามารถแก้ไขได้ นอกจากนั้นยังมีการใช้สถานที่ในการสื่อความหมายหรือเป็นตัวแทนของสังคมบางกลุ่ม เช่น 'โรงพยาบาล' ในช่วงแรกที่เป็นตัวแทนความทรงจำที่สวยงามในวัยเด็ก และ 'โรงพยาบาล' ในช่วงหลังที่เป็นตัวแทนโลกสมัยใหม่ที่เย็นชาใน 'แสงศตวรรษ' 'ป่า' ในสุดเสน่หาที่หมายถึงสถานที่ที่เป็นอิสระปราศจากกฎเกณฑ์ กับ 'ป่า' ใน 'สัตว์ประหลาด' และ 'แต่เพียงผู้เดียว' ที่หมายถึง ภาวะของตัวละครที่สับสน หลงทาง 'ถ้ำ' ใน 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' ที่เป็นสถานที่ลึกลับอันเป็นทั้งแหล่งเชื่อมต่อระหว่างการตายและการกำเนิด 'บ้านผู้ดีเก่าหลังใหญ่' ที่เป็นตัวแทนสังคมไทยที่ย่อขนาดลงใน 'เจ้านกกระจอก' และสถานที่ตั้งของเมืองตะกั่วป่าที่ด้านหน้าติดทะเลด้านหลังติดผู้เขา ที่เหมือนเป็นการติดกับดับของผู้คนในเมืองแห่งนี้ นอกจากนั้นยังมีการใช้สัญญะจากองค์ประกอบอื่นๆ อย่าง มุมกล้อง การจัดแสง โครงสร้างการเล่าเรื่อง ฯลฯ ที่สามารถตีความหมายออกมาในเชิงสัญญะตามแต่อุดมคติการมองโลก และประสบการณ์ชีวิตของผู้ชมภาพยนตร์แต่ละคนไปได้อีกมากมายหลายระดับยิ่งนัก

4. ความหมายในเชิงการสะท้อนภาพลักษณ์ความเป็นไทย และการวิพากษ์สังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์

ภาพยนตร์นอกกระแสถูกสร้างมาอย่างอิสระปราศจากอิทธิพลทางการตลาดใดๆ ย่อมถือว่าเป็นภาพสะท้อนผ่านความคิดมุมมองของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยคนนั้นๆ ที่มีต่อสังคม การเมือง และวัฒนธรรมความเป็นไทยออกมาได้อย่างซื่อตรง และจริงใจ 'ความเป็นไทย' หรือวัฒนธรรมไทยที่ปรากฏออกมาในภาพยนตร์เหล่านี้หาใช่วัฒนธรรมในคำจำกัดความแบบขนบนิยมดั้งเดิมที่เป็นมรดกตกทอดมาแต่โบราณไม่ แต่เป็นวัฒนธรรมแบบร่วมสมัย ที่ได้รับการผสมผสานจากวัฒนธรรมต่างถิ่นที่หลากหลายอันเนื่องมาจากเทคโนโลยีในยุคโลกาภิวัตน์ ที่มีการดัดแปลง ปรับสภาพไปตามยุคสมัย ภาพยนตร์เหล่านี้ได้สะท้อน และบันทึกประวัติศาสตร์ เหตุการณ์ สภาพความเป็นไปในสังคมและการเมือง รวมทั้งยังสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของผู้คน ณ ขณะนั้นโดยผ่านมุมมองของศิลปินผู้สร้าง ทำให้งานศิลปะชนิดนี้มีคุณค่ายิ่งนัก

เนื่องจากภาพยนตร์นอกกระแสกลุ่มนี้ หลายเรื่องมีเนื้อหาเกี่ยวกับคนชายขอบที่เป็นชนชั้นล่าง อย่าง เกษตรกร ชาวสวน ชาวนา และคนที่ใช้ชีวิตในท้องถิ่นชนบทของประเทศไทย ผู้ชมจึงมีโอกาสได้เห็น 'ความเป็น

ไทย' จากวิถีชีวิตพื้นบ้านของไทยที่หลากหลาย ตัวอย่างเช่น การแสดงหมอลำ (ดอกฟ้าในมือมาร) การทำนาแบบวิถีดั้งเดิม (สวรรค์บ้านนา) งานพิธีศพ (ลุงบุญมีระลึกชาติ) พิธีไหว้เจ้า (Wonderful Town) มีการใช้ภาษาท้องถิ่น (สวรรค์บ้านนาและลุงบุญมีฯ) มีการแสดงให้เห็นความเชื่อในเรื่องบาปบุญคุณโทษ การเวียนว่ายตายเกิด ตามหลักพุทธศาสนา และมีการนับถือกราบไหว้สิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ (การเซ่นไหว้ขอพรก่อนเริ่มทำนาใน 'สวรรค์บ้านนา')

อย่างไรก็ดี แม้เรื่องราวส่วนใหญ่ที่เกี่ยวข้องกับคนชายขอบ หรือคนท้องถิ่น เรื่องเล่าของพวกเขาสะท้อนถึงความผูกพันบางอย่างกับวิถีชีวิต จิตวิญญาณและจินตนาการของผู้คนท้องถิ่นในยุคสมัยนั้นๆ เนื้อหาที่ปรากฏออกมาก็หาได้เป็นวิถีไทยแบบดั้งเดิมอย่างเต็มตัวไม่ ยกตัวอย่างเช่น 'ดอกฟ้าในมือมาร ' ที่เป็นเรื่องเล่าของชาวบ้านจากท้องถิ่นต่างๆ ทั่วประเทศ ซึ่งถ่ายทำเสร็จราวปี พ.ศ. 2543 เนื้อหาเรื่องเล่าที่มาจากชาวบ้านเหล่านั้น กลับมีการผสมผสานของความร่วมสมัยปะปนอยู่ด้วยตลอด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของวัตถุลึกลับที่กลายเป็นมนุษย์ต่างดาว ครูดอกฟ้าถูกขายให้กับอะโกโก้บาร์ มีการใช้แรงงานเด็ก และปิดท้ายเรื่องด้วยนิทานพื้นบ้านเรื่องเสือสมิงที่ฟังดูราวกับภาพยนตร์สยองขวัญ เรื่องเล่าเหล่านี้ล้วนสะท้อนความรู้สึกนึกคิดแท้ๆ ของคนเหล่านี้ออกมาได้อย่างน่าอัศจรรย์ นอกจากนั้น ภาพยนตร์เหล่านี้ได้เสนอวิถีชีวิตไทยร่วมสมัย ภาพความเป็นชาวบ้าน และชาวเมืองที่ยังอยู่ในภาวะรอยต่อ ภาวะก้ำกึ่งของความเป็นไทยที่ผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมต่างชาติที่มาพร้อมกับความเจริญทางเทคโนโลยีและโลกโลกาภิวัตน์

ใน 'สุดเสน่หา ' อภิชาติพงศ์ได้ใช้โครงสร้างที่เลียนแบบจากภาพยนตร์ไทยในอดีตที่มีลักษณะเป็นโศกนาฏกรรม ความรักต้องห้าม ที่จบลงด้วยความไม่สมหวัง ในด้านเนื้อหาอภิชาติพงศ์ได้หยิบยกเรื่องราวสัมพันธ์สวาทข้ามชาติระหว่างสาวไทยกับหนุ่มพม่า ซึ่งถือเป็นการตอบโต้กระแสภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ยอดนิยมระดับประเทศก่อนหน้าอย่าง 'สุริโยไท' (2544) ที่กล่าวถึงความเป็นปฏิปักษ์ขัดแย้งอันยาวนานของทั้งสองชาติเพื่อสร้างกระแสชาตินิยมขึ้นมาโดยผู้มีอำนาจในขณะนั้น

ประเด็นทางสังคมที่ถูกวิพากษ์อย่างชัดเจนใน 'สุดเสน่หา' คือ เรื่องปัญหาแรงงานต่างด้าว ความแปลกแยกไม่เป็นที่ยอมรับ ความแตกต่างทางภาษาของแรงงานชาวพม่าแบบมิน ที่เป็นที่ดูถูกเหยียดหยามในสังคมไทย คล้ายกับโรคผิวหนังลึกลับที่มินเป็นและรักษาเท่าไหร่ก็ไม่หายนั่นเอง ภาพยนตร์พยายามแสดงให้เห็นว่า ท้ายที่สุดแล้วประวัติศาสตร์ เชื้อชาติ และภาษา มิได้มีความสำคัญแต่อย่างใดกับคนชายขอบเหล่านี้ เมื่อนำไปเทียบกับความอยู่รอดเรื่องปากท้อง ความรัก และการหาความสุขให้ตนเองไปวันๆ

ในครึ่งแรกของ 'สัตว์ประหลาด' ผู้ชมจะได้สัมผัสภาพของวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของผู้คนในชนบทที่มีความร่วมสมัย ดูไร้การประดิดประดอยเสริมแต่ง การอยู่ร่วมกันที่ผูกพันแบบครอบครัว ผู้คนชาวบ้านที่จริงใจใสซื่อ ที่มีทัศนะคติในเชิงบวกที่เปิดกว้างในเรื่องรักร่วมเพศ ตัวละครมีการเดินทางพักผ่อนหย่อนใจตามสถานที่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ไปดูหนัง ไปฟังเพลง ตีสนุกเกอร์ เล่นเกมคอมพิวเตอร์ในร้านเกม การเกี้ยวพาราสีพลอดรัก

แบบบ้านๆ มีการไปเที่ยวถ้ำ ไหว้พระพุทธรูปที่ประดับด้วยไฟและเพลงคริสต์มาส นอกจากนั้นยังมีการใช้เรื่องเล่าที่มีลักษณะเป็นตำนาน หรือนิทานพื้นบ้านแบบไทยๆ มาใช้ในการสื่อสารในบางช่วงในภาพยนตร์ ให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติที่ปรากฏในตำนานของคนไทย

'แสงศตวรรษ' ได้สะท้อนความจริงของความเป็นไทยร่วมสมัยในวงการสาธารณสุข เช่น ขณะที่แพทย์ซึ่งเป็นตัวแทนแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ เป็นผู้มีความรู้มีการศึกษาสูง น่านับถือ ในภาพยนตร์เรื่องถูกนำเสนอในฐานะเป็นปุถุชนธรรมดามีความฝัน มีความรัก และความต้องการ(ทางเพศ)เหมือนคนทั่วไป พวกเขาได้ทำการรักษาทั้งแบบแผนปัจจุบัน ผสมกับการใช้ความเชื่อในการบำบัดด้วยพลังจักระ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องบาปบุญคุณโทษ เวรกรรม และชาติปางก่อน แพทย์ในเรื่องมีการดื่มเหล้าย้อมใจเพื่อสร้างความกล้าก่อนที่จะไปออกรายการโทรทัศน์ และมีการแสดงออกถึงความต้องการทางเพศตามธรรมชาติมนุษย์ นอกจากนั้นในวงการสงฆ์ พระสงฆ์ที่ถูกเสนอภาพลักษณ์เป็นผู้ทรงศีลน่านับถือในสื่อกระแสหลัก กลับถูกเสนอภาพที่ด้านที่เป็นมนุษย์ที่ไม่ต่างจากปุถุชน คนธรรมดามากนัก เช่น พระสงฆ์ในขณะที่มาปรึกษาเรื่องอาการป่วยของตน ก็แจกยาสมุนไพรให้หมอไปใช้ด้วย พระพูดถึงความใฝ่ฝัน เล่นกีต้าร์ มีเครื่องเล่นซีดี (ใช้ฟังเพลง) และเล่นจานร่อนในสวนสาธารณะ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคมไทย แต่มักไม่มีใครกล้าที่จะพูดถึงในสื่อกระแสหลัก และถูกนำเสนอในด้านที่เป็นเพียงภาพในอุดมคติเท่านั้น

นอกจากนั้น 'แสงศตวรรษ' ยังมีความพยายามที่จะวิพากษ์ความแตกต่างของสังคมต่างจังหวัดในอดีต กับสังคมเมืองปัจจุบันที่ได้รับอิทธิพลของระบบทุนนิยมและโลกาภิวัตน์ จะเห็นได้จากการเปรียบเทียบความแตกต่างที่ตัวละครในเรื่องทั้งสององค์มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน มิตรภาพและความเป็นกันเองในระดับที่ต่างกันของผู้คนในทั้งสองสังคม ความแตกต่างของสถานที่ที่ให้เห็นถึง ความอบอุ่น นุ่มนวล โปร่งสบาย ของโรงพยาบาลในต่างจังหวัด และความแข็งกร้าว เย็นชา ลึกลับ ของโรงพยาบาลในเมือง ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นถึงการโหยหาวิถีชีวิตที่เรียบง่าย อบอุ่น และเป็นมิตรในอดีตสมัยเด็กของผู้กำกับภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี

อภิชาติพงศ์ได้พยายามที่จะสะท้อนภาพของความทรงจำ เกี่ยวกับภาคอีสาน ซึ่งเป็นภูมิลำเนาที่เขาเติบโตมา ใน 'ลุงบุญมีระลึกชาติ' เขาได้เล่าถึงการระลึกชาติของลุงบุญมีที่ไม่ว่าจะไปเกิดชาติไหนก็มักจะวนเวียนอยู่ในอีสานดินแดนที่แสนยากแค้นลำเค็ญนี้อยู่ร่ำไป ผู้ชมได้เห็นวิถีชีวิตเกษตรกรอีสาน การทำมาหากิน แรงงานต่างด้าวชาวลาว มีการใช้ภาษาท้องถิ่นเกือบตลอดเรื่อง มีการปรากฏตัวของวิญญาณ หรือผี ที่บ่งบอกถึงความเชื่อเกี่ยวกับโลกหลังความตายโดยมีมุมมองที่เห็นการตายเป็นเรื่องธรรมชาติ และยังมีความเชื่อในสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติที่มักพบเพียงในนิทานอย่าง ลิงผี หรือปลาดุกพูดได้ ปรากฏในภาพยนตร์เหมือนเป็นสิ่งปรกติธรรมดา เหล่านี้ล้วนสะท้อนจิตวิญญาณ ความคิดความเชื่อ ที่ผูกพันกับวิถีชีวิตของคนในดินแดนแห่งนี้ที่ยากจะแยกออกจากกันได้

นอกจากการพูดถึง แนวคิดความเชื่อเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด และสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้ และเรื่องอื่นๆ ก่อนหน้าของอภิชาติพงศ์แล้ว เขายังได้แสดงทัศนคติทางการเมืองในเรื่องการบันทึกประวัติศาสตร์ของประเทศเกี่ยวกับการปราบปรามคอมมิวนิสต์เมื่อสี่สิบปีก่อน ณ หมู่บ้านนาบัว ซึ่งเป็นสถานที่ที่เขาเลือกปักหลักถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ ผ่านความเชื่อเรื่องการป่วยเป็นโรคไตของลุงบุญมีที่เชื่อว่า ตนเองป่วยหนักเป็นเหตุมาจากบาปกรรมที่เคยสังหารคอมมิวนิสต์หลายคนเมื่อสมัยเป็นทหารหนุ่ม และตั้งคำถามถึงภาวะกลืนไม่เข้าคายไม่ออกระหว่างการทำตามหน้าที่ในการรับใช้ชาติ และการสร้างบาปจากการสังหารเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเพียงแค่มีคนมาบอกเขาว่าคนเหล่านั้นเป็นศัตรูต่อความมั่นคงของชาติ

ใน ‘Wonderful Town’ อาทิตย์ได้สะท้อนภาพของสภาวะทางจิตใจที่ไม่อาจจะฟื้นฟูได้ง่ายๆ ของผู้คนในเมืองตะกั่วป่าหลังจากที่ผ่านโศกนาฏกรรมครั้งยิ่งใหญ่จากภัยสึนามิได้สองปี เขาเล่าเรื่องผ่านทัศนียภาพเมืองที่ดูภายนอกแสนจะสงบสวยงาม ทั้งในส่วนที่เป็นธรรมชาติป่าเขาทะเล และตึกรามบ้านช่องเก่าแก่ที่เคยรุ่งเรืองมากในสมัยก่อน ซากปรักหักพังได้ถูกเก็บกวาดและบูรณะสร้างใหม่ไปเกือบหมด แต่บรรยากาศภายในใจผู้คนกลับจมปลักอยู่ในความเจ็บปวดที่ยากจะเยียวยา บางครั้งถูกระบายออกมาเป็นความรุนแรงคล้ายคลื่นยักษ์สึนามิที่เกิดขึ้นได้อย่างไม่มีปี่มีขลุ่ย

อโนชามีความทะเยอทะยานสูงในการที่จะนำเสนอภาพรวมของสังคมไทย ผ่านครอบครัวที่อาศัยในบ้านเก่าแก่กลางกรุงดูเป็นของผู้ดีตระกูลเก่าแก่ที่ดูจะเคยรุ่งโรจน์ในอดีตใน ‘เจ้านกกระจอก’ บ้านหลังนี้ใหญ่เกินว่าจะอยู่กันเพียงสองคนพ่อลูก ห้องนอนของเอกลูกชายขาพิการที่อยู่บนชั้นสอง แสดงถึงความไม่ต้องการที่จะทำให้เอกช่วยเหลือพึ่งพาตัวเองได้ การแบ่งแยกชัดเจนของการกินอยู่ของนายและบ่าว ทำหน้าที่บ่งบอกความหมาย เป็นการเปรียบเทียบหน่วยขนาดเล็ก คือครอบครัวนี้ กับสภาพของหน่วยขนาดใหญ่อย่างสังคมไทยที่กำลังเป็นอยู่ในปัจจุบัน คือเป็นสังคมที่ในอดีตเคยรุ่งเรืองและยิ่งใหญ่ ควบคุมดูแลทุกอย่างโดยพ่อผู้เป็นใหญ่ในบ้าน (สังคมที่ปกครองด้วยปิตาธิปไตย) แต่ปัจจุบันกลับเป็นบ้านที่เคยสวย มีสภาพเสื่อมโทรมไปทุกวัน เหมือนสังคมไทยที่กำลังเปลี่ยนแปลง แตกแยก มีความรุนแรง และดูไร้อนาคต เทียบประชาชนในสังคมกับเอกหนุ่มพิการ ที่อารมณ์เกรี้ยวกราด เอาแต่ใจตัวเอง ดูเหมือนจะไร้ศักยภาพในการที่จะช่วยเหลือพึ่งพาตนเอง นอกจากนั้น มันก็ยังเป็นสังคมที่เต็มไปด้วยชนชั้น ชนชั้นล่างที่อยากเขยิบฐานะขึ้นมาบ้าง ชนชั้นกลางผู้มีการศึกษา ที่พยายามที่จะเข้ามาช่วยเชื่อมรอยต่อระหว่างคนชั้นสูงและประชาชน แต่ยังไม่เคยประสบความสำเร็จอย่างเป็นรูปธรรม ภาวะตกต่ำของบ้านหลังนี้เหมือนบรรยากาศทางการเมืองที่กำลังมีการเปลี่ยนแปลงที่อาจดูสิ้นหวัง ยังไม่เห็นหนทางสว่าง ได้รับการบันทึกไว้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นการจารึกห้วงอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นอยู่ในช่วงเวลานั้น อย่างการแตกแยกทางการเมืองของผู้คนในสังคมออกเป็นเสื้อเหลือและเสื้อแดง และตามด้วยการรัฐประหาร 19 กันยายน ปี 2549 เอาไว้บนแผ่นฟิล์ม

นอกจากการนำเสนอภาพวิถีชีวิตการดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด รวมทั้งศาสตร์และศิลป์ของการทำนาแบบดั้งเดิมที่ทำให้ผู้ชมได้ตื่นตะลึงในความงดงาม และตระหนักถึงคุณค่าของอาชีพเกษตรกรแล้ว อุรุพงศ์ยังได้นำเสนอปัญหาที่ชาวนาไทยส่วนใหญ่กำลังประสบออกมาได้อย่างสมจริงและทรงพลัง ผ่านครอบครัวชาวนาสองครอบครัวในภาพยนตร์ ‘สวรรค์บ้านนา ’ ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้พูดถึง ปัญหาการถือครองที่ดินของนายทุน ปัญหาราคาข้าวตกต่ำ นโยบายทางด้านเศรษฐกิจระดับประเทศที่วิ่งตามระบบทุนนิยมมุ่งเน้นเรื่องปริมาณผลผลิต ยุคโลกาภิวัตน์ที่นำความเจริญ ข้อมูลข่าวสาร รวมทั้งความเป็นวัตถุนิยมเข้าไปสู่ผู้คนในชนบท วิถีชีวิตดั้งเดิมที่ถูกผลกระทบอย่างรุนแรงเพราะปรับเปลี่ยนตามไม่ทัน รวมไปถึงการถูกเพิกเฉย ไม่จริงใจในการแก้ปัญหาของผู้มีอำนาจ และปัญหาความวุ่นวายทางการเมืองในประเทศ ซึ่งล้วนแต่ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของคนชายขอบตัวเล็กๆ เช่น ครอบครัวชาวนาไทยเหล่านี้อย่างคาดไม่ถึง

การหยิบยืมและคัดลอกตัวตนที่คงเดชนำมาเป็นแก่นเรื่องใน ‘แต่เพียงผู้เดียว ’ เป็นการอธิบายถึงความเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ ความเป็นไทยในปัจจุบันล้วนแล้วแต่เป็นส่วนผสมของวัฒนธรรมจากหลากหลายแหล่งพื้นที่ต่างๆ ทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นจีน อินเดีย อเมริกัน ยุโรป หรือเกาหลี ควบรวมกับวัฒนธรรมไทยในท้องถิ่นออกมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะขึ้นใหม่ หรืออาจคล้ายคลึงกันไปทั่วโลกผ่านเทคโนโลยีการสื่อสาร หรือสื่อออนไลน์ที่เชื่อมผู้คนทั่วโลกเข้าด้วยกัน ยิ่งไปกว่านั้น ‘แต่เพียงผู้เดียว’ ได้ถูกนำมาวิเคราะห์ผูกโยงไปถึงประเด็นทางการเมืองไทย ในเรื่องการบันทึกประวัติศาสตร์และการเข้าไปก่อกวนความทรงจำของผู้คนผ่านทางสื่อต่างๆ โดยการดัดแปลง เสริมแต่ง เลียนแบบ กลบเกลื่อน ปิดกั้น และพยายามลบทิ้ง ของบรรดาผู้คนที่มีอำนาจอีกด้วย

นวพลเลือกที่จะสำรวจการเปลี่ยนผ่านของยุคแอนาล็อกไปยังยุคดิจิตัล ผ่านความรักความสัมพันธ์และวิธีการบันทึกความทรงจำด้วยการถ่ายภาพของสองหนุ่มสาวชนชั้นกลางคู่หนึ่ง เนื้อหาที่มีความร่วมสมัยค่อนข้างสูงสำหรับคนยุคปัจจุบันสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอนิจจังไม่จีรังยั่งยืน ของความทรงจำมนุษย์เมื่อปราศจากภาพถ่าย หรือสถานที่สำหรับเป็นหลักในการจดจำ ก็เสมือนว่า สิ่งเหล่านั้นไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน การแอบรัก บวกกับความเหนียมอายแบบไทยๆ ที่ดูจะเป็นรักคุดแบบโบราณๆ ของทรายและอุ้ม ทำให้ความสัมพันธ์ไม่ได้รับการสานต่อ อนุสรณ์แห่งความทรงจำแบบดิจิตัลนั้นสุ่มเสี่ยงที่จะสูญหายไปได้ตลอดเวลา การรับรู้โลกความเป็นจริงรูปแบบใหม่สำหรับคนยุคปัจจุบันจึงแสนเปราะบางนัก

การใช้สัญญะเพื่อใช้ช่วยในการสื่อสารประเด็นที่ละเอียดอ่อน เสี่ยงต่อการก่อให้เกิดการโต้เถียงรุนแรง หรือไม่สามารถพูดออกมาตรงๆ ที่ปรากฏอยู่ตลอดในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาวิจัยกลุ่มนี้ สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดอนุรักษ์นิยมที่ยังครอบงำสังคมไทยมายาวนาน ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส แม้จะสามารถเลือกสรรประเด็นที่ตนอยากจะพูดได้เอง แต่ก็ต้องระมัดระวังวิธีการนำเสนอความคิดออกไปเป็นอย่างมาก

เนื่องจากทั้งในแง่กฎหมายและสังคมยังยอมรับไม่ได้กับการวิพากษ์วิจารณ์ที่ตรงเกินไป ซึ่งสะท้อนออกได้จากความขัดแย้งที่เกิดขึ้นเสมอในเรื่องการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ในประเทศไทย

อภิปรายสรุปผลการวิจัย

จากงานวิจัยนี้จะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติเหล่านี้นั้น บรรดากรรมการผู้ตัดสิน ผู้เชี่ยวชาญในวงการ และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ ต่างให้การชื่นชมในแง่ที่ภาพยนตร์ทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนภาพความจริง เป็นการบันทึกเรื่องราวความนึกคิดของผู้คนแห่งยุคสมัย ที่ปราศจากการเสแสร้ง ประดิดประดอย มีเนื้อหาที่พูดถึงคนชายขอบที่มักไม่มีใครเหลียวแลให้ความสำคัญ หรือมีการนำเสนอแนวคิดประเด็นที่น่าสนใจและแตกต่าง พร้อมทั้งมีการนำเสนอในรูปแบบที่โดดเด่น มีความเป็นตัวของตัวเอง แปลกใหม่เต็มไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงกับตัวเนื้อหาได้เป็นอย่างดี ภาพยนตร์เหล่านี้แม้จะมีเนื้อหาที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำชาตินั้นๆ แต่ก็ยังมีความเป็นสากลร่วมสมัย ที่คนทุกชาติทุกภาษาสามารถเข้าใจได้และแบ่งปันประสบการณ์ได้ ในฐานะที่เป็นมนุษย์ปุถุชนบนโลกที่สามารถเผชิญชะตากรรมที่ใกล้เคียงกันได้ทุกเมื่อ

ในแง่การประกอบสร้างความเป็นตัวตนของผู้กำกับประพันธกรเหล่านี้ จะเห็นได้ว่า พวกเขาจบการศึกษาด้านศิลปศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มีพื้นฐานในการเขียนเชิงสร้างสรรค์ และหลงรักในศิลปะภาพยนตร์ สนใจศึกษาภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศ พวกเขามีความพยายามที่จะทำความเข้าใจกับการเป็นไปในโลกรอบตัว ใช้ประสบการณ์ชีวิตหลากหลายที่สั่งสมมา ทำให้ได้ค้นพบเสียงของตนเองในที่สุด พวกเขาเหล่านี้มุ่งมั่นที่จะสื่อสารความคิดออกไปผ่านผลงานภาพยนตร์ โดยมิได้ให้ความสำคัญกับผลตอบแทนทางการตลาดเป็นหลัก ทำให้พวกเขาสามารถผลิตผลงานที่มีอัตลักษณ์เป็นของตนเองสูง ในขณะเดียวกันก็มีความเป็นศิลปะสากลเพียงพอที่จะสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรมได้

ข้อเสนอแนะ

เป็นที่น่าเสียดายว่า ภาพความจริงที่สะท้อนออกมาจากภาพยนตร์เหล่านี้ ล้วนมีคุณค่าในรับชมในเชิงที่เป็นงานศิลปะที่ยกระดับจิตใจและความคิด และเพื่อการศึกษาเป็นแนวทางที่สามารถนำสาระที่ได้ไปพัฒนาการเพื่อแก้ปัญหาในสังคมต่างๆ ได้ กลับได้รับการเพิกเฉยจากผู้คนส่วนใหญ่ที่มองเห็นภาพยนตร์เป็นเพียงแค่สื่อบันเทิง จึงไม่สนใจจะชมภาพยนตร์นอกกระแสด้วยคิดไปเองว่า ดูยาก และคงจะไม่สนุก ในในส่วนภาคเอกชนทั้งผู้สร้างและเจ้าของโรงภาพยนตร์เอง มองว่าเป็นสินค้าที่ไม่น่าจะทำกำไรให้กับธุรกิจได้ จึงไม่คิดที่จะให้การสนับสนุน แต่ในความเป็นจริงแล้ว ภาพยนตร์เหล่านี้มีคุณค่าในทางศิลปวัฒนธรรม ทั้งยังสามารถไปสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศชาติ มีการใช้ทุนในการผลิตค่อนข้างต่ำ จึงทำให้สามารถทำรายได้เป็นกอบเป็นกำ

ในตลาดต่างแดน ในบรรดาภาพยนตร์ทั้ง 10 เรื่องที่นำมาศึกษาวิจัยนี้ มีเพียงเรื่องเดียวคือ ‘แต่เพียงผู้เดียว’ ที่ได้รับการสนับสนุนทุนบางส่วนจากทางรัฐบาลไทย นอกจากนั้นล้วนได้รับการสนับสนุนทุนจากประเทศในทวีปยุโรปที่มองเห็นคุณค่าในการผลิตภาพยนตร์อิสระลักษณะนี้ หรือไม่ก็เป็นการรวบรวมทุนจากภาคเอกชนและทุนส่วนตัวของผู้สร้างเอง ในแง่ของการเผยแพร่ที่จำกัดอยู่เฉพาะโรงภาพยนตร์อาร์ตเฮ้าส์ไม่กี่โรงในกรุงเทพฯ ตัดโอกาสที่ภาพยนตร์เหล่านี้จะเข้าถึงผู้ชมต่างจังหวัดที่อาจจะสนใจแต่ไม่มีโอกาสเข้าถึง ผู้วิจัยเชื่อมั่นว่า มีคนไทยอีกไม่น้อยที่สนใจ และปรารถนาที่จะเห็นภาพยนตร์อิสระแบบนี้ผลิตออกมามากขึ้น และได้รับโอกาสให้มีการเข้าถึงมวลชนที่กว้างขวางขึ้นกว่านี้ หากได้รับการสนับสนุนจากผู้จัดฉายที่จะหาทางวางแผนการตลาดที่เหมาะสมให้กับภาพยนตร์แนวนี้ ให้เดินทางไปได้ไกลยิ่งขึ้น และจากทางรัฐบาลที่จะจัดสรรงบประมาณให้ทุนสนับสนุนการสร้าง ถ้าได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าสูง เทียบเท่าได้กับงานศิลปะในสาขาอื่นๆ ด้วย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กฤษฎา เกิดดี. (2548). *การวิจารณ์ภาพยนตร์แนวประพันธกร และการวิจารณ์ภาพยนตร์แนวอิงบริบท*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

----------. (2548). *ทฤษฎีแนวสัจจนิยมใหม่*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ก้อง ฤทธิ์ดี. (2547, มิถุนายน). ชำแหละ"สัตว์ประหลาด. *วารสารหนัง:ไทย*. 13: 6-19.

กองบรรณาธิการไบโอสโคป. (2552, ธันวาคม). คนทำหนังแห่งปี 2552 อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. *ไบโอสโคป*. 82.

----------. (2552, ธันวาคม). หนังไทยแห่งปี เจ้านกกระจอก. *ไบโอสโคป*. 91.

----------. (2552, ธันวาคม). หนังไทยแห่งปี สวรรค์บ้านนา. *ไบโอสโคป*. 89.

----------. (2554, กรกฎาคม). มหาโหดของโรงหนังเครือเมเจอร์ กระแสต้านจากคนดูหนัง. *ไบโอสโคป*. 27.

กัลปพฤกษ์. (2553, กันยายน). Dirty Pretty Things:' เจ้านกกระจอก' Abstract ฉบับ 'ไม่บอก... ปล่อยให้งง!'. *Filmax*. 60-62.

----------. (2553, สิงหาคม). Dirty Pretty Things:'ลุงบุญมีระลึกชาติ' คู่แล่วสิบ่แคล่วบ่คลาดกันดอกน่อ. *Filmax*. 60-62.

----------. (2553, ตุลาคม). Dirty Pretty Things:'สวรรค์บ้านนา' ในน้ำมีปลา ในนามีหนี้. *Filmax*. 66-67.

กาญจนา แก้วเทพ. (ม.ป.ป.). *วิจารณ์หนังทัศนะใหม่ = Feminist criticism*. ปทุมธานี: เจนเดอร์เพลส.

----------. (2010). *แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

----------. (2011). *สื่อเก่า-สื่อใหม่ : สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์*. กรุงเทพฯ: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส ฝ่ายวิชาการ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

----------. (2014). *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ; และสมสุข หินวิมาน. (2010). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2004). *หนังอุษาคเนย์ : การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา.

----------. (2013). *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำจร หลุยยะพงศ์; และสมสุข หินวิมาน (2551). *รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ.2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่.* สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

----------. (2552). *หลอน รัก สับสน ในหนังไทย : ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: ศยาม.

เกื้อเมธา ฤกษ์พรพิพัฒน์. (2553, พฤศจิกายน). อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ คนทำนาบนจอหนัง. สืบค้นเมื่อ 27 มิถุนายน 2558, จาก http://www.web.greenworld.or.th/greenworld/interview/905

ไกรวุฒิ จุลพงศธร. (2550). *ภาพยนตร์ : แสงศตวรรษ (Syndromes and a Century): อภิชาติพงศ์ 7 มิติ สารคดี,* Online.

----------. (2553, สิงหาคม). “เจ้านกกระจอก' กับขบวนการเคลื่อนไหวเชิงสัญลักษณ์ในหนังไทย (แบบไม่ได้นัดหมาย). *ไบโอสโคป.* 96-97.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. (2546). *การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์กระแสหลักในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

----------. (2553). *ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ระหว่าง พ.ศ. 2513-2550.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เขมิกา จินดาวงศ์. (2551). *การวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ อภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล.* เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

คงเดช จาตุรันต์รัศมี. (2554). แต่เพียงผู้เดียว: Director's Statement. สืบค้นเมื่อ 3 มิถุนายน 2558, จาก http://www.thaicinema.org/kits318taetherphoodiao.php

จันทิรา สมบุญเกิด. (2552). *แนวโน้มภาพยนตร์ไทยเพื่อการส่งออกสู่ต่างประเทศ กรณีศึกษาเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2548). *ทฤษฎีภาพยนตร์พื้นฐาน ทฤษฎีภาพยนตร์แนวรูปแบบนิยม 1 และ 2.* นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. (2550). *วัฒนธรรม การสื่อสารและอัตลักษณ์ : Culture, communication and identity.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชัยพัฒน์ อัครเศรณี. (2551). *ทฤษฎีหนังอะไรวะ.* กรุงเทพฯ: ดูมายเบส.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. (2540). *วัฒนธรรมคือทุน.* กรุงเทพฯ: พี.เพรส.

ชาคร ไชยบรีชา. (2555, สิงหาคม). Dirty Pretty Things:แต่เพียงผู้เดียว ตัวจริงไร้ตัวตน. *Filmax.* 62-63.

แชมพูพ่ายรักใช้แล้วคนชม. (2555, กันยายน). จับตาหนังไทย:เวลาใน 36:11ภาพที่มีเรา และ 25 ภาพที่มีแต่ฉัน. *ไบโอสโคป*. 80.

ณักฐ์ธร กังวาลไกล. (2552, มกราคม). การเดินทาง ของสวรรค์บ้านนา ในต่างแดน. สืบค้นเมื่อ 22 กรกฎาคม 2558, จาก http://www.thaicinema.org/interview13_agarian.php

ณัฐพงษ์ โอฆะพนม. (2556, สิงหาคม). เมื่อเฉิ่ม-ตั้งวงชวนเธอแต่เพียงผู้เดียวมากอดกันให้สยิวกิ้ว, *คมชัดลึก*. สืบคืนเมื่อ 30 สิงหาคม 2556, จาก www.komchadluek.net/detail/20130830/167005/เมื่อเฉิ่มตั้งวงชวนเธอแต่เพียงผู้เดียวมากอดกันให้สยิวกิ้ว.html

โดม สุขวงศ์. (1996). *กำเนิดหนังไทย "โชคสองชั้น" และ "ไม่คิดเลย"*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ทิพย์ลักษณ์ โกมลณิช (2550). *การศึกษาโอกาสเพื่อการส่งออกของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธัญสก พันสิทธิวรกุล (2544). หนังไทยนอกระบบ กับ ความตื่นตัวของยุคสมัย. สืบค้นเมื่อ 7 มกราคม 2552, จาก http://www.thaifilm.com/shortFilmDetail.asp?id=6

นคร โพธิ์ไพโรจน์. (2552, กันยายน). ทุ่งรวงทองของเรานี้มีคุณค่า. *ไบโอสโคป*. 45-47.

----------. (2555, กรกฎาคม). หลุดเข้าไปในจักรวาลของ คงเดช จาตุรันต์รัศมี. *ไบโอสโคป*. 30-31.

นคร โพธิ์ไพโรจน์; และ สิริกัญญา ชุ่มเย็น. (2555, ธันวาคม). กับสารพัดท่วงท่าหนังอิสระ. *ไบโอสโคป*. 35-36.

นลัท, ตั้งพรพิพัฒน์. (2553, มิถุนายน). ลุงบุญมีระลึกชาติ' แด่รากเหง้าอีสาน และการระลึกชาติในนามของภาพยนตร์. *ไบโอสโคป*. 68.

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. (2558). หนุ่มไฟแรงแห่งวงการหนังสั้น ผู้เป็นส่วนหนึ่งในความสำเร็จเบื้องหลังละคร “บันทึกกรรม” ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 3. สืบค้นเมื่อ พฤษภาคม 2558, จาก http://transform.in.th/change-agents/nawapol-thamrongrattanarit/

นวลวรรณ ดาระสวัสดิ์, สมภูมิ ตั้งชูพงศ์; และณัฐวุฒิ สุดโต. (2551). *การบริหารจัดการงานอุตสาหกรรมศิลปวัฒนธรรม = Cultural & creative industry management*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

บรรจง โกศัลวัฒน์. (2548). *ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจจนิยม 1*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ประชา สุวีรานนท์. (1999). *แล่เนื้อ เถือหนัง*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ประวิทย์ แต่งอักษร. (2008). *มาทำหนังกันเถอะ (ฉบับตัดต่อใหม่)*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไบโอสโคป พลัส.

ประวิทย์ แต่งอักษร. (2558). Agrarian Utopia Reviews Retrieved. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2558, จาก http://www.extravirginco.com/wp/?p=406

ผู้กำกับผู้สะท้อนชีวิตผ่านแผ่นฟิลม์ : คงเดช จาตุรันต์รัศมี. (2555), *รายการ Voice of the day* Thailand: Voice TV.

พัฒนา กิติอาษา. (2003). *คนพันธุ์ป๊อป : ตัวตนคนไทยในวัฒนธรรมสมัยนิยม*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2553, กรกฎาคม). Open Your Eyes:หนังอาร์ต(ที่ไม่จำเป็นต้องปีนกระได) ว่าด้วยงานศิลปะในร่างทรงภาพยนตร์ Part III (ภาคพิเศษ) ยุคทองแห่งวงการหนัง(อิสระ)ไทย. *Filmax.* 206-210.

----------. (2553, สิงหาคม). เจ้ย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล อินดี้ตัวพ่อแถวหน้าของเมืองไทย. *Filmax.* 128-129.

----------. (2553, กันยายน). Open Your Eyes:สวรรค์บ้านนา ทุ่งรวงทองของเรานั้นมีคุณค่า. *Filmax.* 190-194.

มติชนออนไลน์. (2553). "ลุงบุญมีระลึกชาติ" เจ๋ง สื่อต่างชาติพาเหรดยกย่องให้หนังยอดเยี่ยมอันดับ 1 แห่งปี. สืบค้นเมื่อ 22 ธันวาคม 2553, จาก http://www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=1292937687&grpid=01&catid=&subcatid=

มโนธรรม เทียมเทียบรัตน์. (2553, กรกฎาคม). Dirty Pretty Thing:ลุงบุญมีระลึกชาติ. *Filmax.* 56-57.

----------. (2553, สิงหาคม). หนังไทยในยุคทศวรรษ 2000:Future Perfect Continuous in Part-Tense. *Filmax.* 117.

มอร์เตอร์ไซค์. (2545). สัมภาษณ์ อาทิตย์ อัสสรัตน์. สืบค้นเมื่อ 2 กรกฎาคม 2544, จาก http://www.thaifilm.com/shortFilmDetail.asp?id=12

เมตตา วิวัฒนานุกูล. (2005). *การสื่อสารต่างวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2003). *นักสร้าง สร้างหนัง หนังสั้น*. กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลุงบุญมีระลึกชาติ...หนังทุนต่ำที่เจิดจรัสขึ้นรับรางวัลปาล์มทองคำที่เมืองคานส์ (2553). *Who Magazine,* Online.

วิมล จิโรจพันธุ์, ประชิต สกุณะพัฒน์; และอุดม, เชยกีวงศ์. (2548). *วิถีไทย.* กรุงเทพฯ: แสงดาว.

วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา. (2009). ROUGH CUT : WONDERFUL TOWN (อาทิตย์ อัสสรัตน์ /2008) เมืองระทม. สืบค้นเมื่อ 2 มิถุนายน 2557, จาก http://filmsick.exteen.com/20090225/rough-cut-wonderful-town-2008

----------. (2012, 2 มิถุนายน 2558). 36 (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ /2012/ไทย) ความจำทำให้ลืม. สืบค้นเมื่อ 2 มิถุนายน 2558, จาก https://filmsick.wordpress.com/2012/07/31/36-nawapol/

----------. (2012). แต่เพียงผู้เดียว (คงเดช จาตุรันต์รัศมี/2011/ไทย) ประวัติศาสตร์ที่เพิ่งสร้าง. สืบค้นเมื่อ 2 มิถุนายน 2558, จากhttps://filmsick.wordpress.com/2012/02/20/p047/

----------. (2553). สัตว์ประหลาด! (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล /2004/ไทย) : การเปลี่ยนรูปของความทรงจำ. สืบค้นเมื่อ 2 มิถุนายน 2558, จาก http://filmsick.exteen.com/20100616/entry

----------. (2555). ลุงบุญมีระลึกชาติ (อภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล/2010 / ไทย)การเปลี่ยนความทรงจำให้เป็นประวัติศาสตร์. สืบค้นเมื่อ 2 มิถุนายน 2558, จาก https://filmsick.wordpress.com/2012/01/08/uncleboonme/

เวียงตาล. (2554). วันเบาๆ กับผู้กำกับยอดเยี่ยม รางวัลสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 20 “อุรุพงษ์ รักษาสัตย์”. สืบค้นเมื่อ 11 มีนาคม 2554, จาก http://www.oknation.net/blog/knui/2011/03/11/entry-1

สนธยา ทรัพย์เย็น. (2007). *8 the masters*. กรุงเทพฯ: openbooks.

----------. (2007). *สัตว์วิกาล : ภาพเรืองแสงของ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล*. กรุงเทพฯ: openbooks.

----------. (2010). *ปฏิบัติการหนังทุนข้ามชาติ ตำรับชีวิตสามัญโกอินเตอร์*. กรุงเทพฯ: openbooks.

สิริกัญญา ชุ่มเย็น. (2555). หนังอินดี้ขอใกล้คนดูอีกนิด(นะ). *ไบโอสโคป, สิงหาคม 2555,* 34.

หน่วยหนัง. (2553, มกราคม). ไทยทัศนา:ชายหนุ่มคอมพิวเตอร์ฟุตเตจและมันสมอง. *ไบโอสโคป.* , 34-35.

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล. (2556). *ตัวตนในตัวงาน*. ม.ป.ท.

อลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว. (2555, พฤษภาคม). Somthing to Talk About :36 ของ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. *Filmax*. 46.

อะกิบะ ทากายูกิ. (2550). *การเกิดขึ้นและพัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยไทยและศิลปินไทย*. วิทยานิพนธ์ อ.ม. (ไทยศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

อัญชลี ชัยวรพร. (2555). 36. สืบค้นเมื่อ 29 พฤษภาคม 2558, จาก http://www.thaicinema.org/ reviewsth94samsibhok.php

อาทิตย์ อัสสรัตน์. (2556). *Personal Movie.*สืบค้นเมื่อ 29 พฤษภาคม 2558, จาก http://www.thaicinema.org/ reviewsth94samsibhok.php

อารยา คงแป้น. (2012). อิสระ-'แต่เพียงผู้เดียว' *WAY, 2558,* สืบค้นเมื่อ 29 พฤษภาคม 2558, จาก http://www.thaicinema.org/ reviewsth94samsibhok.php

อำนาจ เกิดเทพ. (2554, 9 มีนาคม 2554). สวรรค์บ้านนา:สวรรค์บนดินที่สัมผัสได้/ไก่ อำนาจ, *ผู้จัดการออนไลน์.* สืบค้นเมื่อ 9 มีนาคม 2554, จาก http://www.manager.co.th/ Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9540000030457

After the wave a young filmmaker makes his feature debut with a love story set in post-tsunami Phang Nga. Interview, *The Nation,* Retrieved November, 5, 2007, from http://www.nationmultimedia.com/2007/11/05/entertainment/ entertainment_30054890.php

Agrarian Utopia – Awards. Retrieved 20 กรกาคม 2558, 2558, from http://www.extravirginco. com/wp/?p=402

Anderson, Benedict. (2009). *The Strange Story of a Strange Beast. Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's Sat Pralad*. Vienna: Österreichisches Filmmuseum.

Assarat, Aditya (Writer). (2007). Wonderful Town (เมืองเหงาซ่อนรัก) [DVD]. In Jetnipith Teerakulchanyut Soros Sukhum (Producer). Thailand.

Bookmoby (Writer). (2555). Bookmoby คุยกับผู้กำกับ "เจ้านกกระจอก" Thailand: Bookmoby.

Bradshaw, Peter. (2005) Tropical Malady, *The Guardian,* p. Online. Retrieved March 4, 2005, from http://www.theguardian.com/theguardian/2005/mar/04/apichatpong-weerasethakul

----------. (2007). Syndromes and a Century Film Review, *The Guardian.* Retrieved September 21, 2007, from http://www.theguardian.com/film/2007/sep/21/ worldcinema.drama

----------. (2009). Wonderful Town *The Guardian,* p. Online. Retrieved March 13, 2009, from http://www.theguardian.com/film/2009/mar/12/wonderful-town-film-review

Brzeski, Patrick. (2012, Nov 28, 2012). Q&A: '36′ Director Nawapol Thamrongrattanarit Interview, *The Wall Street Journal,* Retrieved November 28, 2012, from http://blogs.wsj.com/ scene /2012/11/28/capturing-everything-remembering-nothing/

Chang, Justin. (2010, May 21, 2010). 'Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives'. *Variety Magazine,* Retrieved May 21, 2010 from http://blogs.wsj.com/ scene /2012/11/28/capturing-everything-remembering-nothing/

Chaudhuri, Shohini. (2006). *Feminist film theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge.

Electriceel, Films. Anocha Suwichakornpong Retrieved November 28, 2012 from http://www.electriceelfilms.com/EEF/who_anocha.html

Hayward, Susan. (1996). *Key concepts in cinema studies*. New York: Routledge.

Hilo, Clifford. (2007). Syndromes and a Century. *Cahiers du Cinéma,* Online. Indie Film Financing. (2007) Retrieved 2011-09-12, 2011, from http://www.makeindependentfilms.com

Jaturanrasamee, Kongdej (Writer). (2012). P-047 (แต่เพียงผู้เดียว) [DVD]. In Jetnipith Teerakulchanyut Soros Sukhum (Producer). Thailand.

Kael, Pauline. (1979). *'Circles and Squares'* (2th ed.). New York: Oxford University Press.

Kuipers, Richard. (2011, November 27, 2011). Review: 'P-047'. *Variety* Online.

Kurz, Joachim. (2010, 30 September 2010). Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben Retrieved July, 8 2015, from http://www.kino-zeit.de/filme/uncle-boonmee-erinnert-sich-an-seine-fruheren-leben

Lee, Maggie. (2009, October 13, 2009). Mundane History Film Review. *The Hollywood Reporter,* Online.

Lee, Nathan (2008, July 18, 2008). In Thailand, Two Lovers Among a Tsunami's Ruins Film Review, *The New York Times,* p. Online. Retrieved from http://www.nytimes.com/2008/07/18/movies/18wond.html?_r=0

McCalmont, Jonathan (2009). Syndromes and a Century (2006) – Repetition and Change Retrieved December 25, 2009 2009 from http://ruthlessculture.com/2009/12/25/ syndromes-and-a-century-2006-repetition-and-change/

Mereghetti, Paolo (2010, 14 October 2010). Esplora il significato del termine: Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti Il fascino (da Palma d'oro) di un cinema che ipnotizza, Film Review, *Corriere della Sera* p. Online. Retrieved from http://cinema-tv.corriere.it/cinema/mereghetti/10_ottobre_14/mereghetti_lo_zio_boonmee_che_si_ricorda_b8b548fa-d768-11df-8fad-00144f02aabc.shtml?refresh_ce-cp

Mitchell, Elvis. (2001). Mysterious Object at Noon (2000) : From Thailand, Adventures In Collective Storytelling, Film Review, *The New York Times,* p. Online. Retrieved November, 1, 2001, from http://www.nytimes.com/movie/review?res=9505E5DB1330F932A35752C1A9679C8B63

Murczyńska, Jagoda. (2014). 36 Retrieved May, 29 2015, from http://www.piecsmakow.pl/film.do?id=54

Oordanova, Dina. (2007). *Transnational Film Studies* (2nd ed.). London: BFI Pub.

Pike, Andrew. (2009). 2009 INTERNATIONAL JURY STATEMENTS Retrieved 12 มิถุนายน 2558, 2558, from http://www.asiapacificscreenacademy.com/nomsarchive/uruphong-raksasad-2/

Quandt, James. (2009). *Apichatpong Weerasethakul*. Vienna: Österreichisches Filmmuseum.

Raksasad, Uruphong (Writer). (2012). Agrarian Utopia (สวรรค์บ้านนา) [DVD]. In Mai Meksawan Pimpaka Towira (Producer). Thailand.

Rauger, Jean-François (2013). "Mundane History" : l'objet cinématographique rare d'Anocha Suwichakornpong, 2015, from http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/01/15/mundane-history-l-objet-cinematographique-rare-d-anocha-suwichakornpong_1817196_3246.html

Riverdale. (2551, พฤหัสบดี 12 มิถุนายน 2551). Wonderful Town: คนเหงาในเมืองเศร้า Retrieved from http://riverdale-dreams.blogspot.com/2008/06/wonderful-town.html

Sandhu, Sukhdev. (2010). Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives Review, Film Review, *The Telegraph* p. Online. Retrieved May 21, 2010, from http://www.telegraph.co.uk/culture/film/cannes-film-festival/7750613/Cannes-Film-Festival-2010-Uncle-Boonmee-Who-Can-Recall-His-Past-Lives-review.html

Sarris, Andrew. (1979). *'Notes on the Auteur Theory In 1962'* (2th ed.). New York: Oxford University Press.

Scott, A.O.. (2007). Inside the Beauty of Romance, a Sometimes Mysterious and Illogical Affair Film Review, *The New York Times,* Retrieved April 18, 2007, from http://www.nytimes.com/2007/04/18/movies/18cent.html?_r=0

Smith , Sid. (2007). 'Wonderful Town': An understated trip back to the scene of a catastrophe, Film Review, *Chicago Tribune.* Retrieved August 15, 2007, from http://www.chicagotribune.com/chi-wonderful-town-0815_qaug15-story.html

Suwichakornpong, Anocha. Director's Statement. Online. Retrieved from http://www.extravirginco.com/wp/website/downloads/Mundane%20History%20PK%20EN%20-%20Electric%20Eel%20Films.pdf

Suwichakornpong, Anocha (Writer). (2009). Mundane History (เจ้านกกระจอก) [DVD]. In Anocha Suwichakornpong Soros Sukhum (Producer). Thailand.

Tessé, Jean-Philippe (2013 15 January 2013). Mundane History. *Cahiers du Cinéma,* Online.

Thamrongrattanarit, Nawapol (Writer). (2012). 36 [DVD]. In Soros Sukhum Aditya Assarat, Nawapol Thamrongrattanarit (Producer). Thailand.

Thompson, John. (2007). *Feminist Film Theory* (2nd ed.). London: BFI Pub.

Turner, Graeme. (1999). *Film as social practice* (3rd ed.). London ; New York: Routledge.

Webmaster. (2012). 36 ของ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ คว้าสองรางวัลจากเทศกาลหนังปูซาน Retrieved 29 May 2015, 2015, from http://www.thaicinema.org/kits400samsib.php

----------. (2004 May 28, 2004). MENTORS & PROTEGES. *Filmmaker,* Online.

----------. (2012). "P-047" from Kongdej Jaturanrasamee Wins The Sixth Edition of Five Flavours, 30 พฤษภาคม 2558, from http://old.piecsmakow.pl/index.php/en/news/399-qp-047q-kongdeja-jaturanrasamee-wygrywa-6-festiwal-filmowy-pi-smakow-

Weerasethakul, Apichatpong (Writer). (2004). Tropical malady (สัตว์ประหลาด) [Cd-dvd =]. กรุงเทพฯ: แมงป่อง.

Weerasethakul, Apichatpong, Anna Sanders Films (Firm), & LC Purchase Collection (Library of Congress) (Writers). (2003). Blissfully Yours (สุดเสน่หา). Bangkok: Mangpong.

Weerasethakul, Apichatpong, Fortissimo Films., Backup Films., Anna Sanders Films (Firm), TIFA (Firm), Kick the Machine Films., & Strand Releasing Home Video (Firm) (Writers). (2007). Syndromes and a Century (แสงศตวรรษ) [videorecording]. Culver City, CA: Strand Releasing Home Video distributor ,.

Weerasethakul, Apichatpong, Hubert Bals Fund., 9/6 Cinema (Firm), Firecracker Film Co., & Plexifilm (Firm) (Writers). (2003). Mysterious Object at Noon (ดอกฟ้าในมือมาร) [videorecording]. Brooklyn, NY: Plexifilm,.

Weerasethakul, Apichatpong, Saisaymar, Thanapat, Strand Releasing Home Video (Firm), & Strand Releasing (Firm) (Writers). (2011). Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (ลุงบุญมีระลึกชาติ) [videorecording]. Culver City, Calif.: Strand Releasing Home Video,.

Wagner, Robert W. (1975). *The Education of the Film-maker: an International View*. Paris: Unesco Press ; Washington.

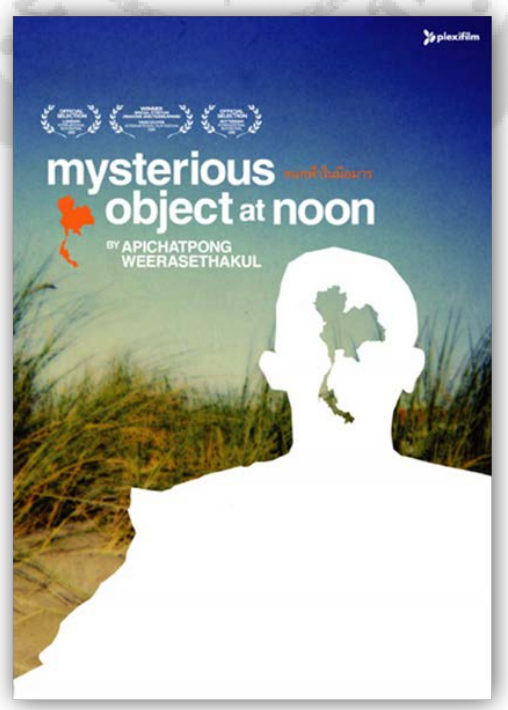
WONDERFUL TOWN. (2007). (2007) Retrieved 22 July 2015, 2015, from http://www.pop-pictures-ltd.com/?page_id=150

Wojcik, Pamela Robertson. (2007). *Spectatorship and Audience Research* (2nd ed.). London: BFI Pub.

ภาคผนวก

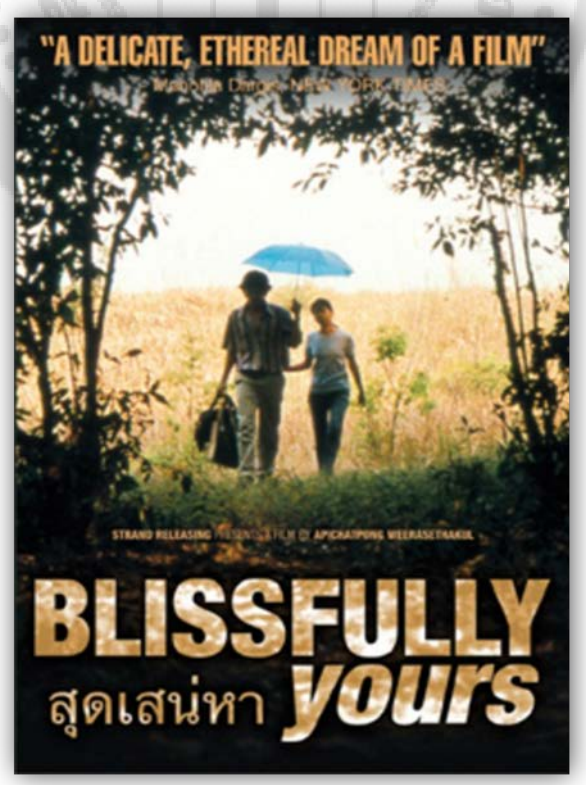
คณะผู้ทำงานสร้างภาพยนตร์
ดอกฟ้าในมือมาร (2543)

ผู้อำนวยการสร้าง	: กฤติยา กาวีวงศ์
	หม่อมหลวงมิ่งมงคล โสณกุล
ผู้กำกับภาพยนตร์	: อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล
ผู้เขียนบทภาพยนตร์	: ชาวบ้านในประเทศไทย
ผู้กำกับภาพ	: ประสงค์ กลิ่นบรม
	สยมภู มุกดีพร้อม
ผู้ลำดับภาพ	: หม่อมหลวงมิ่งมงคล โสณกุล
	อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล
เสียง	: สิโรตม์ ตุลสุข
นักแสดง	: สมศรี พิณโยผล
	กรรณิการ์ นารอง
	ชาครี ดวงเกล้า
	โต หาญอุดมลาภ
	ดวงใจ หิรัญศรี
บริษัท	: Kick the Machine



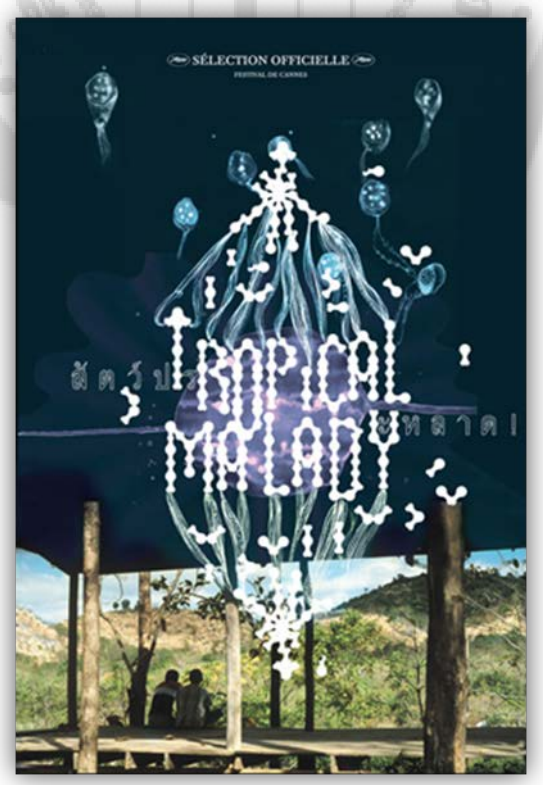
สุดเสน่หา (2545)

ผู้อำนวยการสร้าง	:	Eric Chan
		Charles de Meaux
ผู้กำกับภาพยนตร์	:	อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล
ผู้เขียนบทภาพยนตร์	:	อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล
ผู้กำกับภาพ	:	สยมภู มุกดีพร้อม
ผู้ลำดับภาพ	:	ลี ชาตะเมธีกุล
เสียง	:	ลี ชาตะเมธีกุล
ผู้กำกับศิลป์	:	เอกรัฐ หอมลออ
อาทิตย์ มหาศรี		
เครื่องแต่งกาย	:	สันติภาพ อินกองงาม
นักแสดง	:	กนกพร ทองอร่าม
		มิน อู
		เจนจิรา จันทร์สุดา
บริษัท	:	Kick the Machine



สัตว์ประหลาด (2547)

ผู้อำนวยการสร้าง	: พันธุ์ธัมม์ ทองสังข์
ผู้กำกับภาพยนตร์	: อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล
ผู้เขียนบทภาพยนตร์	: อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล
ผู้กำกับภาพ	: จริน เพ็งพานิช
	วิชิต ธนาพานิชย์
	Jean-Louis Vialard
ผู้ลำดับภาพ	: ลี ชาตะเมธีกุล
	Jacopo Quadrie
ดนตรีประกอบ	: อัคริศเฉลิม กัลยาณมิตร
ผู้กำกับศิลป์	: เอกรัฐ หอมลออ
นักแสดง	: ศักดา แก้วบัวดี
	บรรลพ ล้อมน้อย
บริษัท	: Kick the Machine



แสงศตวรรษ (2549)

ผู้อำนวยการสร้าง : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล
พันธุ์ธัมม์ ทองสังข์
Charles de Meaux

ผู้กำกับภาพยนตร์ : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

ผู้เขียนบทภาพยนตร์ : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

ผู้กำกับภาพ : สยมภู มุกดีพร้อม

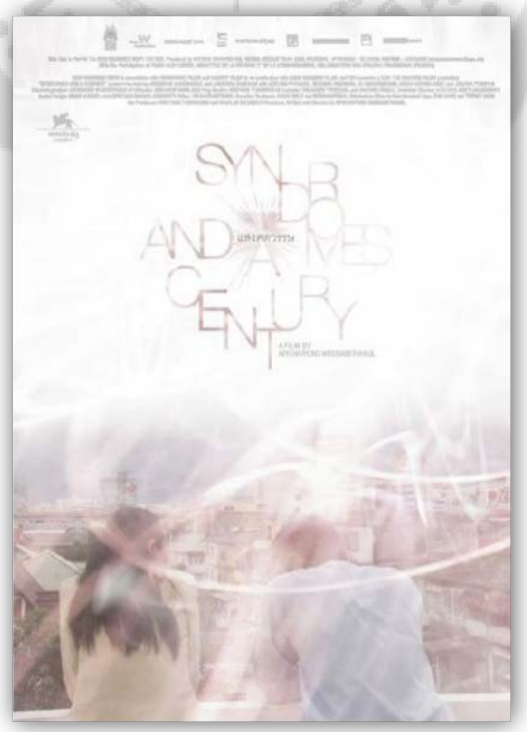
ผู้ลำดับภาพ : ลี ชาตะเมธีกุล

ออกแบบเสียง : Koichi Shimizu
อัคริศเฉลิม กัลยาณมิตร

ผู้กำกับศิลป์ : เอกรัฐ หอมลออ

นักแสดง : นันทรัตน์ สวัสดิกุล
จารุชัย เอี่ยมอร่าม
โสภณ ภู่กนก
อาคเนย์ เชื้อขำ
ศักดิ์ดา แก้วบัวดี

บริษัท : Kick the Machine



Wonderful Town (2550)

ผู้อำนวยการสร้าง : เจตนิพิฐ ธีระกุลชาญยุทธ
โสพัส สุขุม

ผู้กำกับภาพยนตร์ : อาทิตย์ อัสสรัตน์

ผู้เขียนบทภาพยนตร์ : อาทิตย์ อัสสรัตน์

ผู้กำกับภาพ : ม.ร.ว. อัมพรพล ยุคล

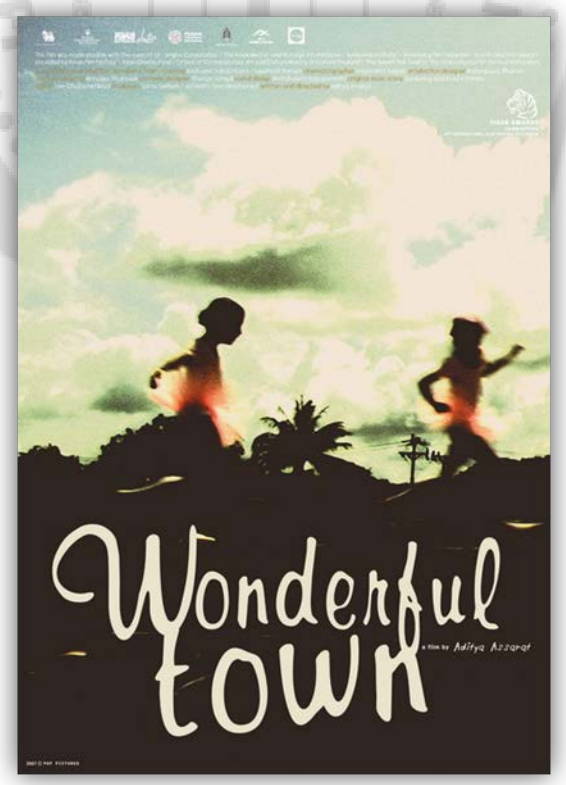
ผู้ลำดับภาพ : ลี ชาตะเมธีกุล

ดนตรีประกอบ : Koichi Shimizu
Zai Kuning

ผู้กำกับศิลป์ : การัณยภาส ขำสิน

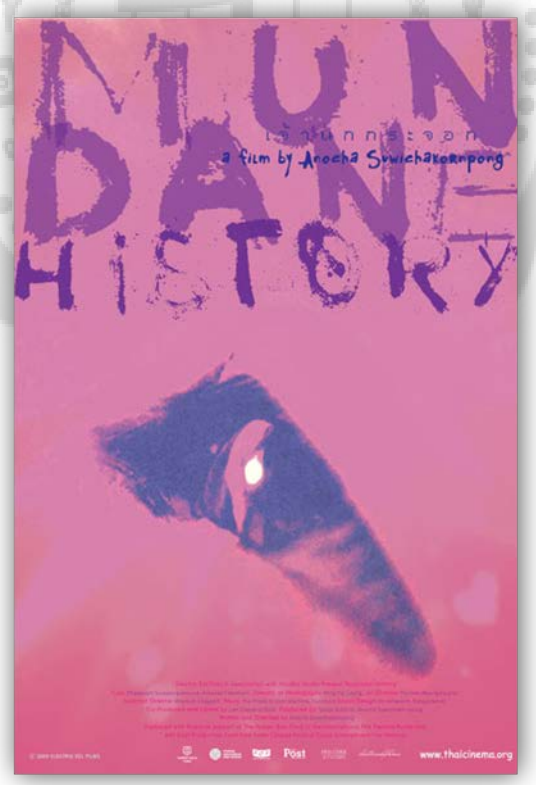
นักแสดง : อัญชลี สายสุนทร
ศุภสิทธิ์ แก่นเสน
ดล แย้มบุญยิ่ง

บริษัท : Pop Pictures



เจ้านกกระจอก (2552)

ผู้อำนวยการสร้าง : โสฬส สุขุม
อโนชา สุวิชากรพงศ์
ผู้กำกับภาพยนตร์ : อโนชา สุวิชากรพงศ์
ผู้เขียนบทภาพยนตร์ : อโนชา สุวิชากรพงศ์
ผู้กำกับภาพ : Ming Kai Leung
ผู้ลำดับภาพ : ลี ชาตะเมธีกุล
ออกแบบเสียง : อัคริศเฉลิม กัลยาณมิตร
ผู้กำกับศิลป์ : ปรินดา มุ่งหมายผล
นักแสดง : ภาคภูมิ สุรพงศานุรักษ์
อาคเนย์ เชื้อขำ
ปรเมศร์ น้อยอ่ำ
บริษัท : Electric Eel Films



สวรรค์บ้านนา (2552)

ผู้อำนวยการสร้าง : พิมพ์ผกา โตวีระ

ผู้กำกับภาพยนตร์ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์

ผู้เขียนบทภาพยนตร์ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์

ผู้กำกับภาพ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์

ผู้ลำดับภาพ : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์

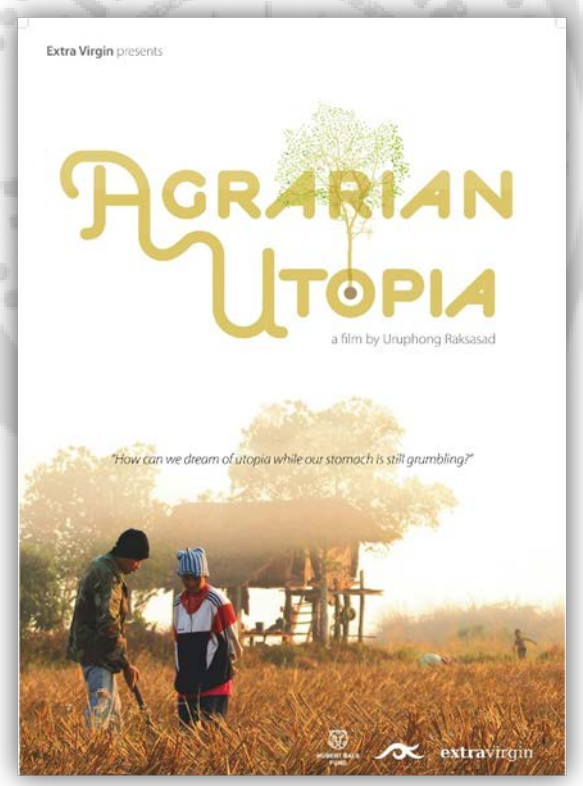
ออกแบบเสียง : อัคริศเฉลิม กัลยาณมิตร

นักแสดง : ประหยัด จุ่มมา

สมนึก มุงเมือง

พร้อมโชค บุญคำตัน

บริษัท : Extra Virgin



ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553)

ผู้อำนวยการสร้าง : ไซมอน ฟิลด์
คีธ กริฟฟิธส์
Charles de Meaux
อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

ผู้กำกับภาพยนตร์ : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

ผู้เขียนบทภาพยนตร์ : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

ผู้กำกับภาพ : สยมภู มุกดีพร้อม
ยุคนธร มิ่งมงคล
Charin Pengpanich

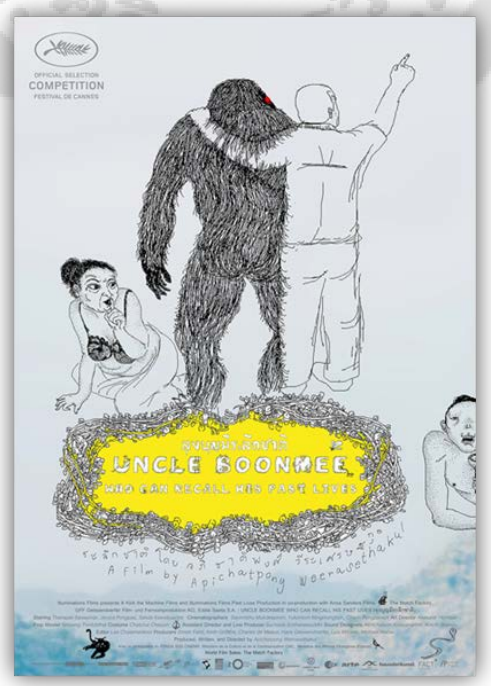
ผู้ลำดับภาพ : ลี ชาตะเมธีกุล

ออกแบบเสียง : Koichi Shimizu
อัคริศเฉลิม กัลยาณมิตร

ผู้กำกับศิลป์ : เอกรัฐ หอมลออ

นักแสดง : ธนภัทร สายเสมา
เจนจิรา จันทร์สุดา
ศักดิ์ดา แก้วบัวดี

บริษัท : Kick the Machine



แต่เพียงผู้เดียว (2554)

ผู้อำนวยการสร้าง : โสฬส สุขุม

คงเดช จาตุรันต์รัศมี

ผู้กำกับภาพยนตร์ : คงเดช จาตุรันต์รัศมี

ผู้เขียนบทภาพยนตร์ : คงเดช จาตุรันต์รัศมี

ผู้กำกับภาพ : ม.ร.ว. อัมพรพล ยุคล

ผู้ลำดับภาพ : มนุสส วรสิงห์

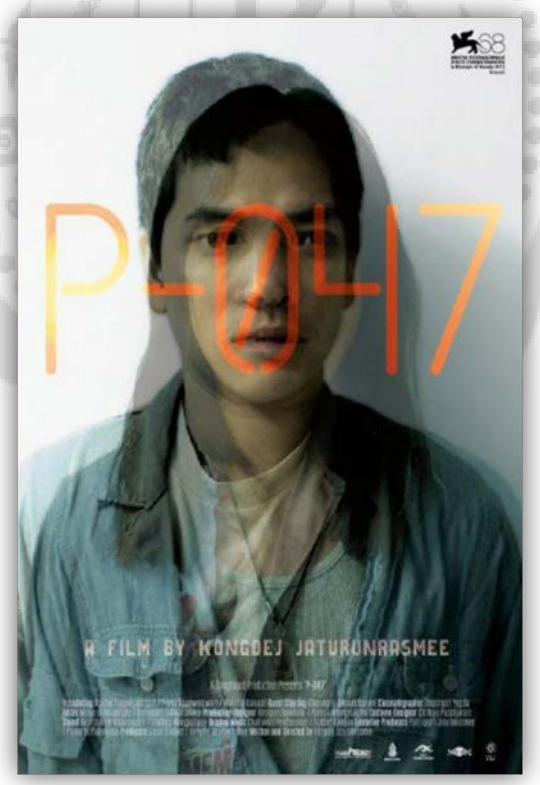
ออกแบบเสียง : อัคริศเฉลิม กัลยาณมิตร

ผู้กำกับศิลป์ : ราสิเกตุ สุขกาล

นักแสดง : อภิชัย ตระกูลเผด็จไกร

ปริญญา งามวงศ์วาน

บริษัท : Song Sound Production



36 (2555)

ผู้อำนวยการสร้าง : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

โสพัส สุขุม

อาทิตย์ อัสสรัตน์

ผู้กำกับภาพยนตร์ : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

ผู้เขียนบทภาพยนตร์ : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

ผู้กำกับภาพ : ไพรัช คุ้มวัน

ผู้ลำดับภาพ : ชลสิทธิ์ อุปนิกขิต

ออกแบบเสียง : สรยศ ประภาพันธ์

ผู้กำกับศิลป์ : ราสิเกตุ สุขกาล

อิทธิศักดิ์ ตรีสง่า

นักแสดง : กรมิษฐ์ วัชรเสถียร

วัลลภ รุ่งกำจัด

บริษัท : Pop Picture

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	ม.ล.อุสุมา สุขสวัสดิ์
วันเดือนปีเกิด	19 ตุลาคม 2516
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	12 สุขุมวิท 43 คลองตันเหนือ วัฒนา กรุงเทพฯ 10110
สถานที่ทำงาน	อาจารย์ประจำสาขาภาพยนตร์และสื่อดิจิตอล วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2537	อักษรศาสตร์บัณฑิต เอกภาษาอังกฤษ โทภาษาสเปน จาก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
พ.ศ. 2543	ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต ทางด้านการผลิตภาพยนตร์และวิดีโอ จาก School of communications, American University, Washington DC, USA
พ.ศ. 2559	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปวัฒนธรรมวิจัย จาก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ