

ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์



791.1309
ข5591
จ.3

๗๙๑.๕๓๐๙

๒๕๓๙๗

ร.๓

ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์

A HISTORY OF MOTION PICTURE

เยอวันท์ เชษฐรัตน์

30 ส.ค. 2530



พิมพ์แจก
ห้ามขาย

เอกสารนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 283

ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ

หน่วยศึกษานิเทศก์

กรมการฝึกหัดครู

163454

คำนำ

อาจารย์เยาวนันท์ เชษฐรัตน์ แผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์ วิทยาลัยเทคโนโลยี
และอาชีวศึกษา วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพฯ ท่วมหาเมฆ ได้เรียบเรียงหนังสือ “ประวัติศาสตร์
ภาพยนตร์” มอบให้หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู พิจารณาจัดพิมพ์เป็นเอกสารการนิเทศ-
การศึกษา หน่วยศึกษานิเทศก์เห็นว่า หนังสือเล่มนี้มีคุณค่าทางวิชาการและมีประโยชน์ต่อการ
ฝึกหัดครูอย่างมาก จึงได้จัดพิมพ์ขึ้นเป็นเอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 283

ในนามของกรมการฝึกหัดครู หน่วยศึกษานิเทศก์ขอขอบคุณอาจารย์เยาวนันท์ เชษฐรัตน์
ไว้ ณ โอกาสนี้ และหวังว่าเอกสารการนิเทศการศึกษาฉบับนี้จะอำนวยประโยชน์ต่อการฝึกหัดครู
ตลอดจนผู้ที่สนใจทั่วไปตามสมควร



หน่วยศึกษานิเทศก์
กรมการฝึกหัดครู

สารบัญ

	หน้า
ความนำ	1
ยุคบุกเบิก	6
– การทดลองของเอ็ดิสันและคณะ	10
– สิ่งประดิษฐ์ของพี่น้องลูมิแอร์	17
ยุคของฟิล์มสตริปและภาพยนตร์ม้วนเดี่ยวจบ	23
– ผู้ผลิตในภาคพื้นยุโรป	23
– ผู้ผลิตในสหรัฐอเมริกา	27
ยุคหนังเงียบ (ภาพยนตร์ไม่มีเสียง)	33
– สมัยของกริฟฟิธ	33
– ช่วงต้นของหนังตลก	40
– อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในสหรัฐอเมริกาเติบโตเต็มที่	45
– หนังตลกในทศวรรษที่ 1920	50
– หนังสือสารคดียุคแรก	55
– หนังเงียบของประเทศต่าง ๆ ในยุโรป	57
– หนังเงียบของกลุ่มประเทศสแกนดิเนเวีย	70
ยุคหนังเสียง	72
– หนังเสียงยุคต้น	72
– หนังเสียงระหว่างปี ค.ศ. 1945–1970	94
ภาพยนตร์ในปัจจุบัน	113

กล่าวนำ

บทความเรื่อง “ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์” (สากล) ขึ้นนี้ เรียบเรียงขึ้นจากเอกสารที่ใช้ประกอบการสอนนักศึกษาในแผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง ดังนั้นขอบเขตและการให้ความสำคัญในบางจุดจึงเป็นไปได้เพื่อสนองวัตถุประสงค์ของการเรียนการสอนดังกล่าว มากกว่าจะเป็นการค้นคว้าหรือรวบรวมรายละเอียดทั้งหลายทั้งมวลมาไว้เพื่อเป็นตำราทางประวัติศาสตร์ หรือวิชาการภาพยนตร์โดยตรง

อย่างไรก็ตาม สำหรับผู้ที่สนใจในเรื่องของภาพยนตร์ บทความชิ้นนี้คงจะเป็นประโยชน์พอควรในอันที่จะช่วยให้เห็นวิวัฒนาการของเทคโนโลยีทางการผลิตและสร้างภาพยนตร์นับแต่เริ่มต้นจน

ถึงยุคปัจจุบัน รวมทั้งได้ทราบหลักการที่นักสร้างภาพยนตร์คนสำคัญ ๆ สร้างสรรค์เป็นคุณูปการแก่วิชาชีพภาพยนตร์ในปัจจุบัน

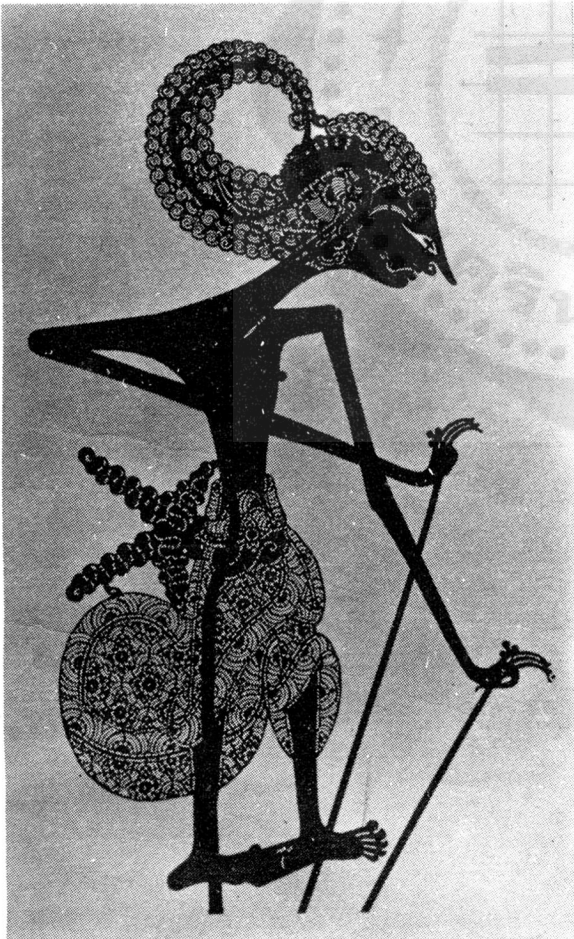
อนึ่ง ด้วยเหตุที่ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์เป็นเรื่องราวที่มีบุคคลหลายชาติ หลายภาษา ร่วมสร้างผลงานขึ้น ดังนั้น ชื่อบุคคล ชื่อภาพยนตร์ และเครื่องมือ รวมทั้งศัพท์เทคนิคทางภาพยนตร์ จึงมีอยู่ค่อนข้างมาก โดยใช้ทับศัพท์เพื่อป้องกันปัญหาการออกเสียง นอกจากนี้ การกล่าวถึงประดิษฐกรรมที่เป็นภาพเคลื่อนไหวก็ได้ใช้ทั้งคำว่า “ภาพยนตร์” อันเป็นทางการ และคำว่า “หนัง” ปะปนกัน เพราะบางครั้งคำว่า หนัง อาจจะฟังรื่นหูและคุ้นเคยกว่า เช่น หนังเขียน หรือ หนังตลก เป็นต้น

ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์

ความนำ

ความปรารถนาที่จะเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ด้วยภาพที่เคลื่อนไหวได้ หรือที่เรียกว่า “ภาพยนตร์” นั้น มีอยู่ในความคิดฝันของมนุษย์ทั่วโลกมานานแสนนานแล้ว อาจจะตั้งแต่ยุคโบราณก็เป็นได้ สันนิษฐานว่า ในชั้นแรกก็เป็นการใช้มือเล่นเงาให้เกิด

ภาพที่ 1 ตัวหนังของอินโดนีเซีย



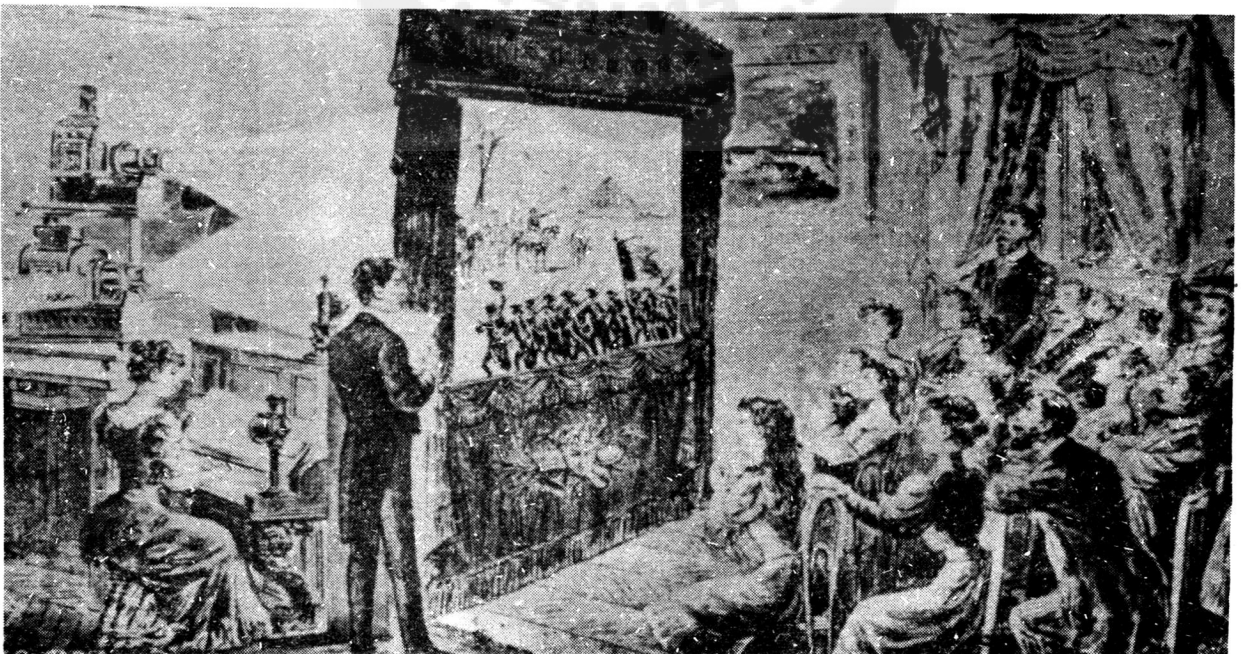
รูปร่างต่าง ๆ ที่เคลื่อนไหวได้ที่หน้ากองไฟ โดยมีหนังถ้าเป็นจอฉาย ในสมัยต่อ ๆ มา ก็มีการเขียนภาพที่มีลักษณะอาการต่อเนื่องกันลงในสมุดที่ละหน้า หรือบ้างก็เขียนไว้บนพัดที่มีสองด้าน เมื่อพลิกสมุดหรือหมุนพัดเร็ว ๆ ก็จะได้ภาพที่ดูเหมือนเคลื่อนไหวได้ นอกจากนี้ศิลปินพื้นบ้านในบางประเทศก็ได้จัดทำตัวหนังเพื่อเชิดชักเล่นเป็นเรื่องราวหลังจอผ้าขาวบาง โดยใช้ตะเกียงเป็นแหล่งกำเนิดแสง เช่น ในประเทศอินโดนีเซีย หรือในประเทศไทยเราเอง ที่มีทั้งหนังใหญ่ และหนังตะลุง ซึ่งทำให้คนไทยเราติดปากเรียกการเสนอเรื่องราวด้วยภาพเคลื่อนไหวในรูปแบบของภาพยนตร์ซึ่งใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ว่า “หนัง” ด้วยเช่นกัน

สำหรับภาพยนตร์ยุคใหม่ที่ใช้เทคโนโลยีในการสร้างนี้ แม้ว่าจะเริ่มรอรอยด้วยการคิดสร้างแมจิก แลนเทิร์น Magic Lantern ของนักประดิษฐ์ตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ก็ตามที่ แต่การพัฒนาในเรื่องนี้ก็เชื่องช้ามาก เพราะกว่าจะมีการปรับปรุงจนเป็นแลนเทิร์น สไลด์ Lantern Slides หรือเครื่องฉายภาพชุดที่ประกอบด้วยเครื่องกลไกง่าย ๆ สองสามชิ้น ก็ล่วงเข้ามาถึงต้นศตวรรษที่ 19 อันเป็นยุคของการประดิษฐ์คิดค้นเครื่องยนต์กลไกต่าง ๆ ได้สำเร็จจนกระทั่งก่อให้เกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรมขึ้นมา อย่างไรก็ตามในระยะนี้ นักวิชาการภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่เขียนตำราต่าง ๆ ขึ้นไว้ ยังคงถือว่ามันเป็นเพียงช่วง “ก่อนประวัติศาสตร์ภาพยนตร์” อยู่ และประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์นั้นได้เปิดฉากขึ้นในทศวรรษสุดท้ายของศตวรรษที่ 19 นี้เอง



ภาพที่ 2 แมจิก แลนเทิร์น ยุคแรกที่ใช้
เทียนไขเป็นแหล่งกำเนิดแสง

ภาพที่ 3 การแสดงภาพฉายหนัง (Magic
Lantern Show)



ยุคสมัยของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์

แม้ว่าประวัติศาสตร์ภาพยนตร์จะมีอายุค่อนข้างน้อย เมื่อเปรียบเทียบกับประวัติศาสตร์สาขาอื่นๆ ทว่าวิวัฒนาการต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเป็นไปอย่างรวดเร็ว และความเปลี่ยนแปลงก็มีอยู่มากมาย ในด้านเศรษฐกิจจากที่เคยเป็นเพียงของเล่นอย่างหนึ่ง ราคาไม่ก็สตางค์ จนกลายเป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่ต้องลงทุนนับล้าน ๆ หรือนับสิบล้าน ๆ ล้านดอลลาร์อเมริกัน ในด้านสถานะหรือคุณค่าที่สังคมยอมรับจากที่เคยเป็นสิ่งบันเทิงใจราคาถูกที่ถูกค้าส่วนใหญ่เป็นกรรมกรชาวเมืองในเมืองฟิตสเบิร์กของสหรัฐฯ กลายเป็นงานศิลปะที่ประณีตละเอียดอ่อนที่ชนทุกชั้นชื่นชอบ ในด้านการสื่อสาร ภาพยนตร์เป็นสื่อสากลที่คนทุกชาติเข้าใจได้ และมีอิทธิพลยิ่งในการสร้างหรือเปลี่ยนแปลงทัศนคติและค่านิยมของกลุ่มคน ดังนั้น อายุเพียง 1 ศตวรรษของภาพยนตร์จึงสามารถจะแบ่งออกได้หลายยุคด้วยกัน อย่างหยาบ ๆ ที่สุดก็ไม่ต่ำกว่าสองช่วง คือ ช่วงต้น เป็นยุคของการพัฒนาทางด้านเครื่องมือและอุปกรณ์เป็นส่วนใหญ่ ขณะที่ช่วงหลัง เป็นการพัฒนาด้านการสร้างและเทคนิคภาพยนตร์ ในที่นี้จะขอแบ่งโดยให้ความสำคัญกับเทคนิคการสร้าง ซึ่งจัดเรียงลำดับเป็น 5 ยุค ดังนี้

1. ยุคเริ่มต้น (ค.ศ. 1815–1895)

- 1.1 การทดลองของเอ็ดิสันและคณะ
- 1.2 สิ่งประดิษฐ์ของพี่น้องลูมิแอร์

2. ยุคของฟิล์มสตริปและภาพยนตร์

ม้วนเดี่ยวจบ (ค.ศ. 1896–1907)

2.1 ยุโรป

- 2.1.1 ฝรั่งเศส
- 2.1.2 อังกฤษ

2.2 สหรัฐอเมริกา

3. ยุคหนังเงียบ (ค.ศ. 1908–1928)

3.1 สหรัฐอเมริกา

- 3.1.1 สมัยของกริฟฟิธ
- 3.1.2 ช่วงต้นของหนังตลก
- 3.1.3 อุตสาหกรรมภาพยนตร์สหรัฐฯ เติบโตเต็มที่
- 3.1.4 หนังตลกในทศวรรษที่ 1920
- 3.1.5 หนังสือสารคดียุคแรก

3.2 ยุโรป

- 3.2.1 เยอรมนี
- 3.2.2 สหภาพโซเวียต
- 3.2.3 ฝรั่งเศส
- 3.2.4 กลุ่มสแกนดิเนเวีย

4. ยุคหนังเสียง

4.1 หนังเสียงตอนต้น (ค.ศ. 1928–1945)

- 4.1.1 การทดลองและหนังพูดเรื่องแรก ๆ
- 4.1.2 เยอรมนี
- 4.1.3 สหภาพโซเวียต
- 4.1.4 ฝรั่งเศส
- 4.1.5 สหรัฐฯ
- 4.1.6 อังกฤษ

4.2 หนังเสียงระหว่างปี ค.ศ. 1945–1970

- 4.2.1 สหรัฐฯ
- 4.2.2 อิตาลี
- 4.2.3 ฝรั่งเศส
- 4.2.4 สวีเดน
- 4.2.5 อังกฤษ
- 4.2.6 ยุโรปตะวันออก
- 4.2.7 ญี่ปุ่น
- 4.2.8 อินเดีย

5. ภาพยนตร์ในปัจจุบัน

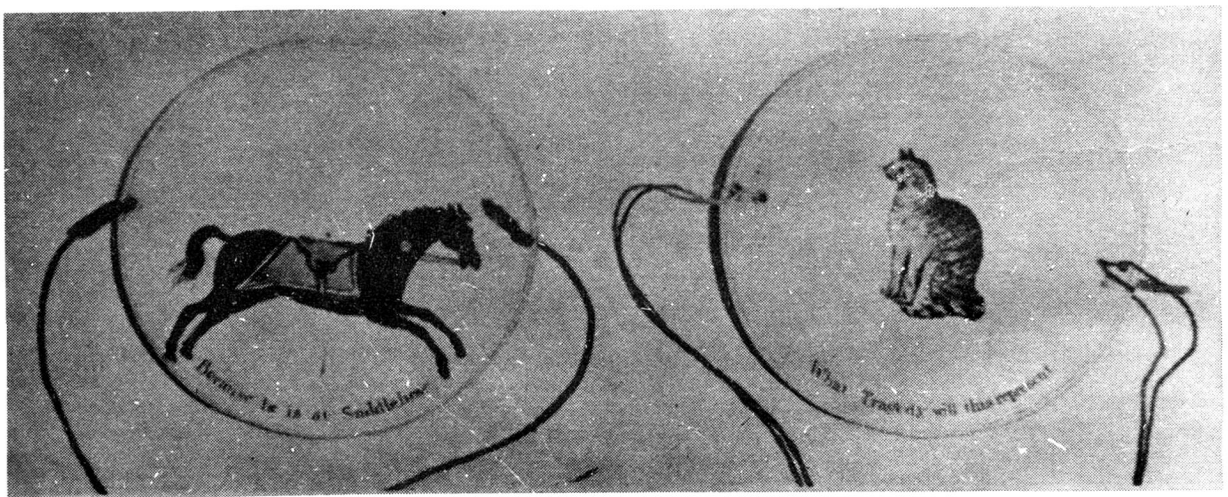
1. ยุคบุกเบิก (ค.ศ. 1815–1895)

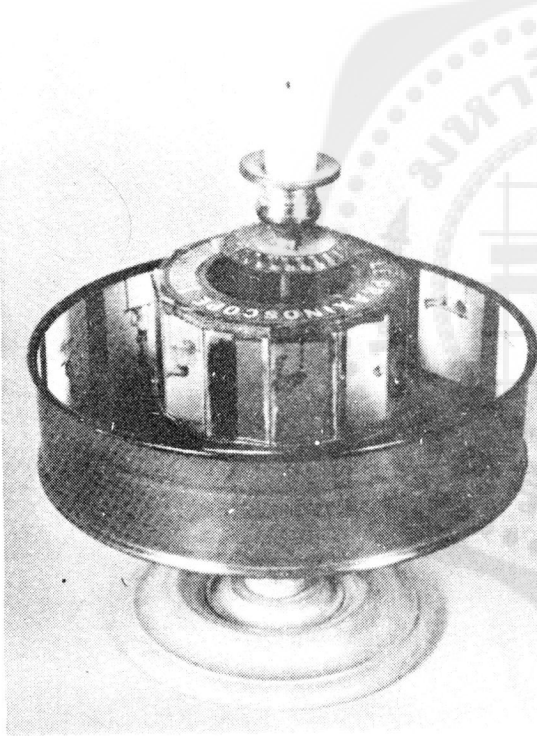
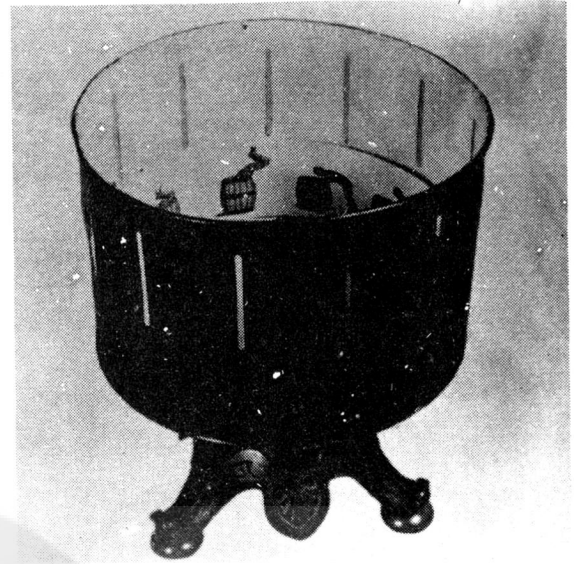
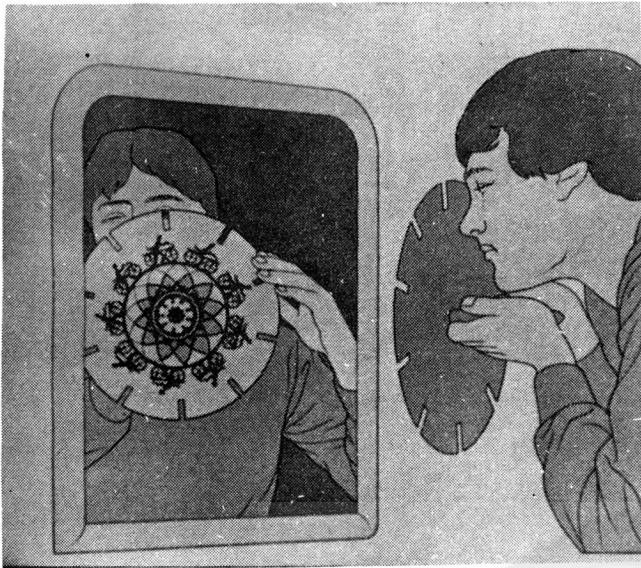
ภาพยนตร์ เป็นประดิษฐกรรมที่เกิดขึ้นในทศวรรษสุดท้ายของศตวรรษที่ 19 อันถือได้ว่าเป็นศตวรรษแห่งเครื่องจักรกล โดยได้รับผลพวงจากประดิษฐกรรมที่ได้เกิดขึ้นแล้วก่อนหน้านี้สามประการด้วยกัน คือ ของเล่นตามทฤษฎีว่าด้วยการเห็นภาพติดตา การถ่ายภาพนิ่ง และเครื่องบันทึกที่มีกลไก

หลักการเห็นภาพติดตานั้น ได้มีการศึกษาและสาธิตโดยนักวิทยาศาสตร์หลายต่อหลายคนในศตวรรษที่ 19 นี้ เป็นต้นว่า Peter Mark Rojet, Sir John Herschel และ George Horner แห่งอังกฤษ Joseph Antoine Ferdinand Plateau แห่งเบลเยียม Simon Ritter von Stampfer แห่งเยอรมัน รวมทั้ง Baron Franz von Uchatius แห่งออสเตรีย ผลแห่งการศึกษาของนักวิทยาศาสตร์เหล่านี้ ทำให้เกิดของเล่นที่สามารถสาธิตให้เห็นหลักการดังกล่าวหลายชิ้นด้วยกัน เช่น Thaumatrope ที่มี

ลักษณะเป็นแผ่นกลม มีภาพเขียนอยู่สองด้าน ที่นิยมกันมากที่สุดคือ รูปนกด้านหนึ่ง และรูปกรงนกอีกด้านหนึ่ง เมื่อหมุนหรือปั่นด้วยความเร็วพอเหมาะ ก็จะได้เห็นภาพเสมือนนกเข้าไปอยู่ในกรง ขึ้นนี้เป็นของ Dr. John Ayrton Paris ส่วน Phenakistoscope ซึ่งพัฒนาขึ้นโดย Plateau มีลักษณะเป็นภาพชุดหนึ่งที่มีอาการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นจนจบ เช่น แมวกระโดด เรียงรายบนแผ่นกลมแผ่นหนึ่ง เวลาจะดูต้องดูภาพจากแผ่นกระจกที่ตั้งอยู่ตรงข้ามกับแผ่นกลม จึงจะมองเห็นภาพคนหรือสัตว์นั้น แสดงอาการเคลื่อนไหวได้ ที่ได้ยินกันบ่อย ๆ อีกชิ้นหนึ่ง คือ Zoetrope หรือ Wheel of Life ที่พัฒนาขึ้นโดย Horner มีลักษณะเป็นภาพชุดเช่นเดียวกับ Phenakistoscope แต่ภาพนั้นติดอยู่กับแกนหมุน เมื่อหมุนแกนภาพก็จะพลิกขึ้นมาติดต่อกันทำให้ดูเหมือนเคลื่อนไหวได้ ของเล่นในลักษณะเช่นนี้ยังมีอีกมากมาย เช่น Praxinoscope, Stroboscope ฯลฯ แต่ก็ประดิษฐ์ขึ้นตามหลักการเห็นภาพติดตาเช่นเดียวกันทั้งสิ้น

ภาพที่ 4 เครื่องเล่นทำภาพเคลื่อนไหวชื่อ Thaumatrope





ภาพที่ 5 *Phenakistoscope*

ภาพที่ 6 *Zoetrope*

ภาพที่ 7 *Praxinoscope*

ของเล่นที่เป็นการเห็นภาพติดตา จับเอาจุดของความเป็นจริงทางจิตวิทยาที่ว่า สมองของคนเรานั้นสามารถจดจำภาพที่ตามองเห็นได้นาน

กว่าการบันทึกภาพของตาจริง ๆ การจดจำนี้ ทำให้ภาพชุดแสดงอาการเคลื่อนไหวที่เราเห็นทีละภาพต่อเนื่องกันดูเชื่อมต่อกันสนิทเหมือนกับเคลื่อนไหว

ไหวได้ นี่เป็นหัวใจของหลักการสร้างภาพยนตร์ เพราะภาพยนตร์ก็คือภาพนิ่งแต่ละภาพที่ต่อเนื่องกัน อย่างมีระบบนั่นเอง

แม้ว่ามนุษย์เราจะสามารถทำให้ภาพเขียน เคลื่อนไหวได้ แต่ตราบไคที่ยังไม่มีภาพถ่ายของ สิ่งต่าง ๆ ตามธรรมชาติ ก็ยังไม่อาจมีภาพยนตร์ ที่มีลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติได้ จุดนี้ทำให้ นักประดิษฐ์สนใจที่จะสร้างกล้องถ่ายภาพยนตร์ ขึ้น

ประวัติศาสตร์ของกล้องถ่ายภาพยนตร์ อาจ ศึกษาย้อนหลังลงไปถึงงานของ Leonardo da Vinci ขึ้นที่เป็นไดอะแกรมของ Camera Obscura อันเป็น กล้องเล็ก ๆ ที่จับภาพกลับหัวได้ที่ด้านตรงข้ามเลนส์ ซึ่งแรกทีเดียวก็ไม่มีเลนส์ด้วยซ้ำไป เป็นแต่รูเล็กๆ เท่านั้น ในตอนต้นศตวรรษที่ 19 นักวิทยาศาสตร์ หลายคนก็พยายามคิดค้นหาแผ่นวัสดุที่จะมารับ ภาพได้อย่างชัดเจนและคงทนถาวร การทดลอง ที่ประสบผลสำเร็จเกิดขึ้นในฝรั่งเศส ใน ค.ศ. 1839 ด้วยความพยายามของ Louise-Jacques-Mandé Daguerre และ Joseph-Nicephore Niepce แต่ภาพแรก ๆ ของดาแกร์นั้นใช้เวลารับแสงนาน ถึง 15 นาที ในขณะที่การถ่ายและฉายภาพยนตร์ ให้ดูภาพเคลื่อนไหวได้เหมือนจริงนั้น จะต้องใช้ เวลาอย่างน้อยก็ 16 ภาพต่อวินาที ดังนั้น ในระยะ นี้ภาพยนตร์จึงยังไม่อาจเกิดขึ้นได้ จนกว่าจะได้มี การพัฒนาเครื่องมือและวัสดุในการถ่ายภาพให้มีความไวแสงมากขึ้นและทำงานได้รวดเร็วขึ้น

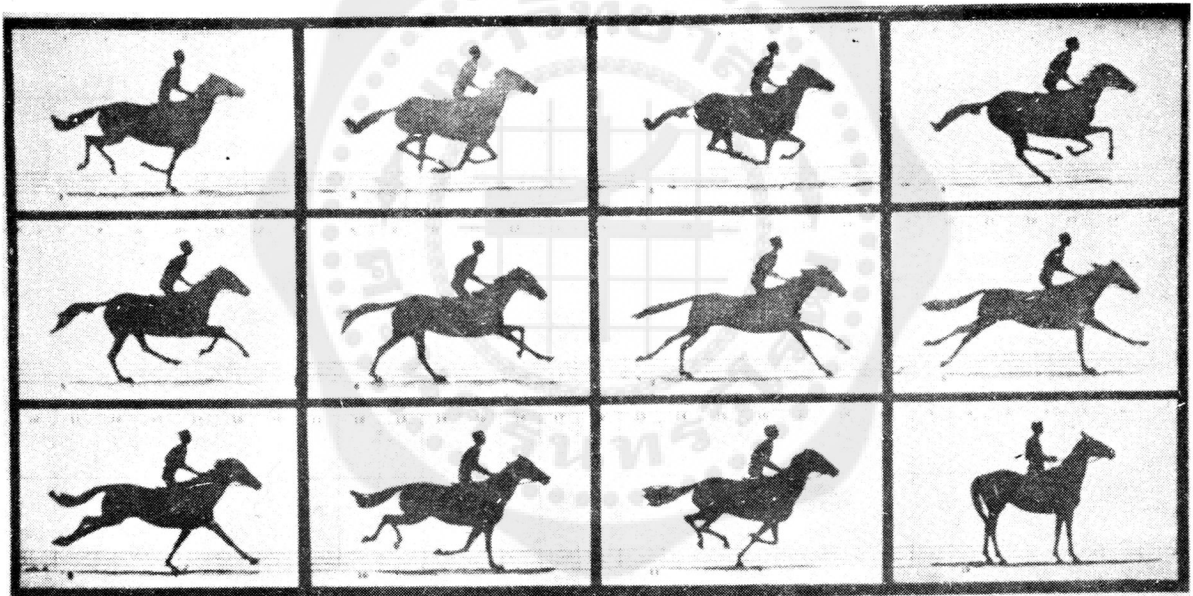
ค.ศ. 1870 กล้องถ่ายภาพนิ่งจึงได้มีชัตเตอร์ และเริ่มมีการใช้ความเร็วชัตเตอร์ถึง $1/1000$ วินาที

บุคคลแรกที่ได้ประยุกต์การถ่ายภาพนิ่งให้เป็นภาพยนตร์ก็คือ Eadward Muybridge นักแสง-

โชคชาวอังกฤษที่อพยพเข้ามาตั้งรกรากในรัฐ แคลิฟอร์เนีย หลังจากยุคตื่นทองในแคลิฟอร์เนีย เมื่อปี ค.ศ. 1894 โดยมีอาชีพเป็นช่างถ่ายรูปอยู่ที่ซานฟรานซิสโก และในปี ค.ศ. 1872 ผู้ว่าการ รัฐแคลิฟอร์เนีย คือ Leland Stanford ซึ่งเป็นเจ้าของ คอกม้าและนักแข่งม้าได้ทำพินันกับคู่แข่งของเขาเป็น เงิน 25,000 ดอลลาร์ว่า ในการควบวิ่งของม้า นั้น จะมีเวลาหนึ่งที่ขาทั้งสองของม้าจะลอยขึ้นเหนือพื้นดิน โดยเขาได้จ้างให้ ไมบริดจ์หาทางพิสูจน์ข้อเท็จจริง ดังกล่าว

หลังจากได้รับการว่าจ้าง ไมบริดจ์ก็หาหนทาง อยู่นาน จนกระทั่งปี ค.ศ. 1877 (บางตำราว่า 1878) จึงสามารถพิสูจน์ได้ โดยความช่วยเหลือของเพื่อน ที่เป็นวิศวกรชื่อ John D. Isaacs โดยเขาตั้งกล้อง ถ่ายภาพนิ่ง 12 ตัว เรียงรายไว้ข้างทางวิ่ง แล้วชิง เชือกเส้นเล็ก ๆ ขวางทางวิ่งไว้ โดยที่ปลายด้านหนึ่ง จะผูกติดกับไกชัตเตอร์ของกล้องโดยมีแบตเตอรี่ ไฟฟ้าเป็นตัวควบคุม เมื่อม้าวิ่งสะดุดเชือกเส้นหนึ่ง ไกชัตเตอร์ของกล้องแรกก็จะทำงาน และเรียงลำดับไป จนครบ 12 ตัว หลังจากถ่ายภาพได้แล้ว ไมบริดจ์ ก็นำภาพที่ได้มาติดบนวงล้อหมุน แล้วฉายด้วยแมจิก แลนเทิร์น ทำให้เห็นภาพการเคลื่อนไหวของม้า ต่อเนื่องเหมือนของจริง และหลังจากได้ทดสอบ ซ้ำอีกโดยใช้กล้อง 24 ตัว ไมบริดจ์ก็สามารถพิสูจน์ ได้ว่า ในเวลาที่ม้าควบไปเร็ว ๆ นั้น ขาทั้งสอง มันจะลอยขึ้นเหนือพื้นดินในเวลาหนึ่งจริง ๆ

ยี่สิบปีหลังจากนั้น ไมบริดจ์ ก็ได้ถ่ายและ ฉายภาพเคลื่อนไหวแบบเดียวกันนี้เป็นอาชีพ และ แถบภาพหรือภาพชุดในของเล่นภาพติดตาทั้งหลาย ก็เริ่มเปลี่ยนมาใช้ภาพถ่ายแทนภาพเขียน แต่ประ- ติษฐกรรมของไมบริดจ์ก็ยังไม่ถือว่าเป็นภาพยนตร์ เนื่องจากว่ามันถ่ายทำด้วยกล้องถ่ายภาพนิ่ง และ



THE HORSE IN MOTION.

Illustrated by
E. J. MUYBRIDGE.

"SALLIE GARDNER," owned by LELAND STANFORD, running at a 1:40 gait over the Palo Alto track, 10th June, 1875.

ภาพที่ 9 การเตรียมงานบันทึกภาพม้าวิ่งของไมบริดจ์

ภาพที่ 10 ภาพชุดม้าวิ่งของไมบริดจ์

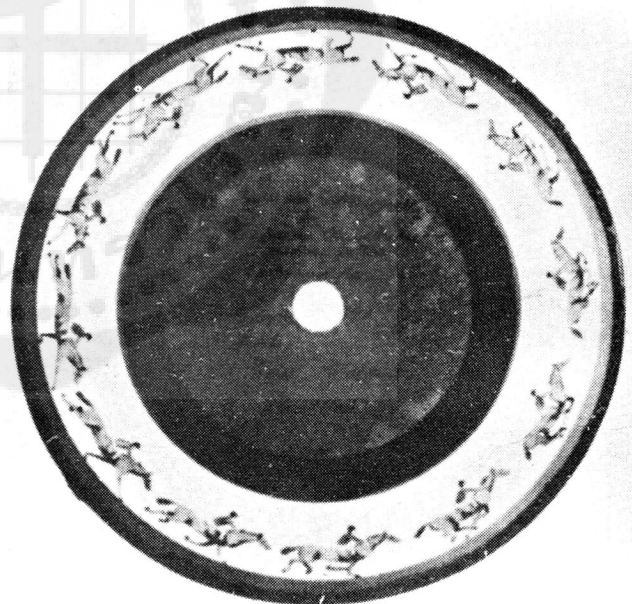
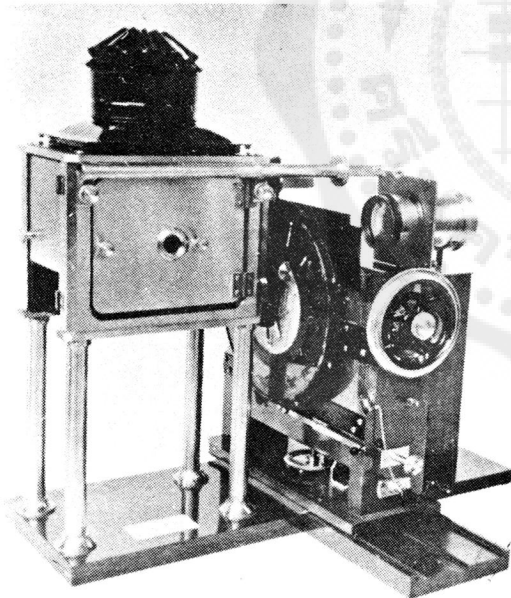
ต้องใช้กล้องเป็นจำนวนมากตั้งแต่ 12 หรือ 20 หรือบางทีถึง 40 ตัวทีเดียว

ใน ค.ศ. 1881 สแตนฟอร์ด ได้นำภาพถ่ายชุดแสดงการเคลื่อนไหวของไมบริดจ์ไปให้นักวิทยาศาสตร์ และกลุ่มศิลปินในยุโรปชม โดยที่ไมบริดจ์ได้เดินทางไปด้วย และที่กรุงปารีส เขาก็ได้พบกับ Etienne Jules Marey นักวิทยาศาสตร์ชาวฝรั่งเศสซึ่งสนใจศึกษาในเรื่องภาพเคลื่อนไหว และมารีได้นำเอาเทคนิคของไมบริดจ์ไปพัฒนาสร้างป็นถ่ายภาพ อันเป็นการใช้กล้องตัวเดียวถ่ายภาพแสดงการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องเป็นชุดในเวลาอันรวดเร็วได้สำเร็จในปี ค.ศ. 1882 ทว่าข้อจำกัดของป็นถ่ายภาพของมารีก็คือ มันไม่สามารถบันทึก

การเคลื่อนไหวหรืออาการใด ๆ ที่ยาวนานเกินกว่า 2-3 วินาทีได้

1.1 การทดลองของเอ็ดิสันและคณะ

หลังความสำเร็จของไมบริดจ์ คณะนักทดลองของ Thomas Alva Edison นักประดิษฐ์ชาวอเมริกันผู้มีชื่อเสียง ซึ่งได้รับฉายาว่า พ่อมดแห่งนิวเจอร์ซีย์ ก็ได้นำความคิดนั้นมาพัฒนา อย่างไรก็ตามในเวลานั้นมิได้มีเพียงกลุ่มของเอ็ดิสันเท่านั้นที่สนใจในการสร้างภาพเคลื่อนไหว หากยังมีคนอื่น ๆ อีก เช่น Marey, Lumiere, Friese-Greene, Le Prince, Skladenowsky, Anschutz และคนอื่น ๆ ซึ่งก็ได้รับยกย่องว่าเป็นผู้สร้างสรรค์ประดิษฐ์กรรมเกี่ยวกับภาพยนตร์ในประเทศของตน



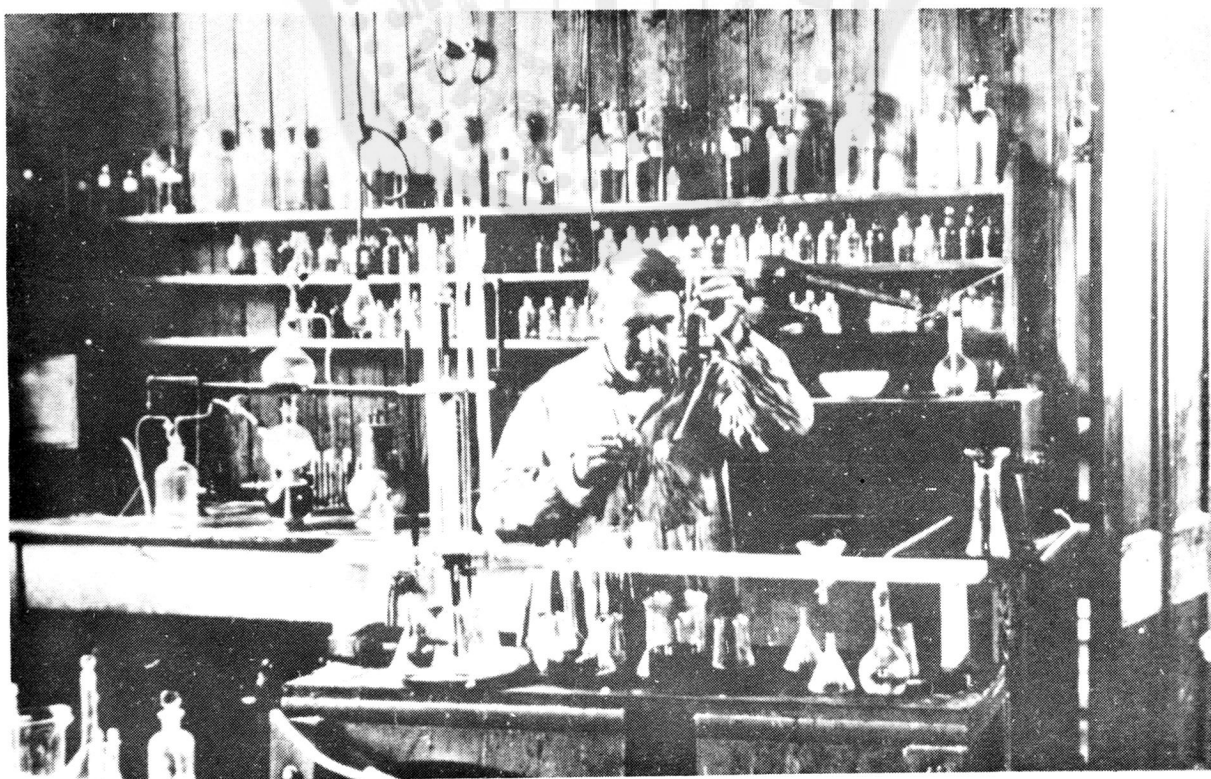
ภาพที่ 11 เครื่องฉายภาพ Zoopraxiscope ตามแบบที่ไมบริดจ์คิดประดิษฐ์

ภาพที่ 12 แผ่นภาพสำหรับฉายกับเครื่อง Zoopraxiscope

ภาพที่ 13 *Etienne Jules Marey*
ชาวฝรั่งเศส ผู้ประดิษฐ์ปืนถ่ายภาพ



ภาพที่ 14 เอติสันในห้องทดลอง



อันที่จริงแล้ว ตัวเอ็ดิสันเองไม่ได้สนใจจะทำการประดิษฐ์คิดค้นกล้องถ่ายภาพหรือเครื่องฉายภาพยนตร์อย่างจริงจัง เพราะว่าเขามีความถนัดในด้านการถ่ายภาพมาก่อน เอ็ดิสันเพียงสนใจที่จะนำเอาภาพเคลื่อนไหวหรือภาพยนตร์มาประกอบเข้ากับเครื่องบันทึกเสียงแบบกระบอกที่เขาประดิษฐ์ขึ้นเท่านั้น ดังนั้นผู้ที่เขามารับผิดชอบในโครงการทดลองเรื่องนี้จึงเป็น William Kennedy Laurie Dickson ผู้ช่วยคนหนึ่งของเขา ซึ่งมีความถนัดในการถ่ายภาพ และเป็นผู้ที่ได้ถ่ายภาพของเอ็ดิสันและเพื่อนพ้องเอาไว้มากมายหลายภาพ

ดิกสัน อพยพจากประเทศอังกฤษเข้ามาอยู่ในสหรัฐอเมริกา ในราวปี ค.ศ. 1880 เขาเป็นลูกผสมระหว่างฝรั่งเศสกับสกอต ดิกสันเขียนจดหมายมาสมัครเข้าทำงานกับเอ็ดิสัน ในระยะสิบกว่าปีแรกที่ทำงานนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นการทดลองเกี่ยวกับไฟฟ้า จนในที่สุดเขาก็ได้ช่วยเอ็ดิสันติดตั้งเครื่องกำเนิดไฟฟ้าเครื่องแรกของโลกในนิวยอร์กด้วยเครื่องกำเนิดไฟฟ้าดังกล่าวเป็นต้นแบบของเครื่องกำเนิดไฟฟ้าที่ใช้กันในเวลาต่อมา

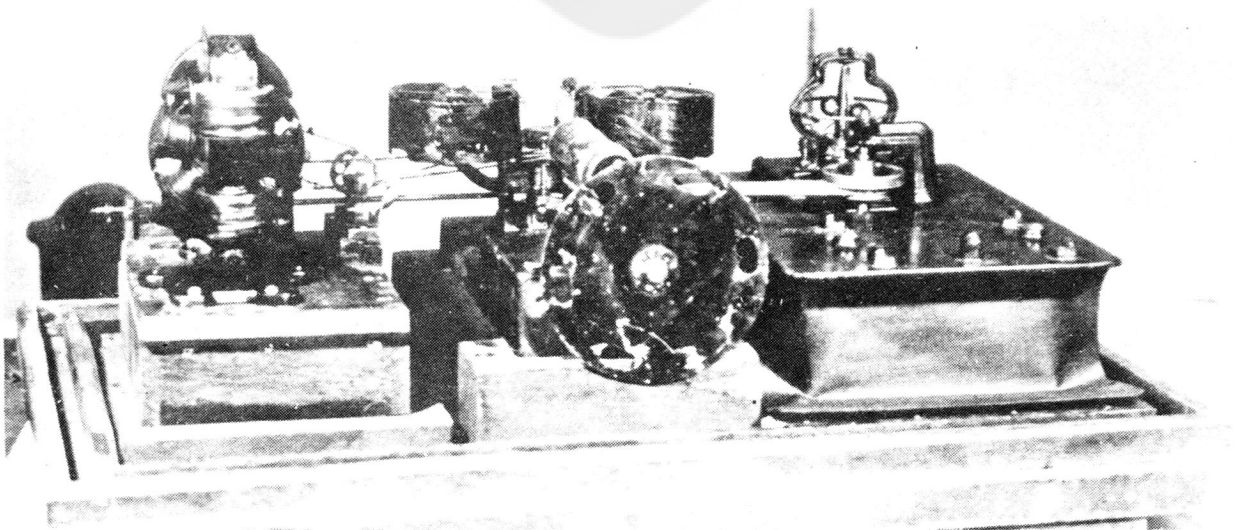
ดิกสันได้มาทำงานทดลองเกี่ยวกับภาพยนตร์ในราวปี ค.ศ. 1888 ซึ่งในระยะเวลากลางคืนนั้น George Eastman ก็ได้พัฒนาฟิล์มเซลลูลอยด์ขึ้น และผลิตออกจำหน่ายอย่างเป็นล่ำเป็นสัน (จนกระทั่งได้ปรับปรุงฟิล์มเซลลูลอยด์ไม่ให้ติดไฟง่ายเหมือนในระยะแรก ๆ และที่ใช้กันมาจนทุกวันนี้ที่เรียกว่า Safety Film นั่นเอง) ดิกสันจึงนำเอาฟิล์มของอีสต์แมนมาใช้ในการทดลอง จนสามารถประดิษฐ์กล้องถ่ายภาพยนตร์เครื่องแรกของโลกได้สำเร็จ ในปี ค.ศ. 1889 เรียกชื่อว่า Kinetograph และภาพยนตร์เรื่องแรกที่เขาถ่ายทำขึ้นในปีเดียวกันนี้คือเรื่อง Fred Ott's Sneeze อันเป็นการถ่ายทำภาพยนตร์ในระยะเดียวคือ ปาน-

กลางค่อนข้างใกล้ (Medium Close-up) ของชายที่กำลังจาม นอกจากนี้ ดิกสันยังได้ประดิษฐ์เครื่องฉายภาพยนตร์ที่เรียกว่า Kinetoscope ขึ้นด้วย แต่เป็นเครื่องฉายในลักษณะ “ถ้ามอง” (Peep-Show) ที่ดูได้คราวละหนึ่งคน ทั้งนี้เพราะเอ็ดิสันเชื่อว่าภาพยนตร์จะสามารถทำเงินได้ต่อเมื่อให้คนดูที่อยากดูอยากเห็นจ่ายเงินเข้าดูทีละคนเท่านั้น

เอ็ดิสัน ได้นำประติษฐกรรมทั้งสองไปจดทะเบียนลิขสิทธิ์ไว้ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1891 แต่กว่าที่จะผลิตออกแสดงให้ประชาชนได้ชมกันก็ล่วงไปถึงปี ค.ศ. 1894 กล้องคิเนโตกราฟฟ์บันทึกภาพด้วยอัตราความเร็ว ๔๘ เฟรมต่อวินาที โดยที่ตัวกล้องสามารถบรรจุฟิล์มได้ครั้งละ 50 ฟุต ดังนั้นการถ่ายภาพยนตร์แต่ละครั้งจึงสามารถบันทึกภาพเคลื่อนไหวหรือท่าทางต่าง ๆ โดยไม่มีการตัดต่อได้ยาวไม่กี่วินาที และเวลาที่นำไปฉายก็จะใช้วิธีฉายวนต้นชนปลายไปเรื่อย ๆ เช่นเดียวกับเครื่องเล่นทำภาพเคลื่อนไหวที่เคยมีมา

เนื่องจากภาพยนตร์ของเอ็ดิสันนี้มีความยาวจำกัด จึงเรียกได้ว่าเป็นเพียงแถบฟิล์มหรือฟิล์มสตริป (Filmstrip) เท่านั้น ฟิล์มสตริปเรื่องแรกๆ ที่คณะของเอ็ดิสันสร้างขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1893-1896 นี้ ได้แก่ เรื่องประเภทระบำของนักรบ่าที่มีชื่อ เช่น Annabelle และ Carmencita หรือประเภทยิมนาสติก เช่นเรื่อง Fun in a Chinese Laundry หรือบางตอนจากละครอิงประวัติศาสตร์อย่าง The Execution of Mary Queen of Scots ที่ผู้ชมจะได้เห็นภาพเศียรของพระนางแมรีกระเด็นราวกับลูกบาสเกตบอล กระทั่งบางตอนจากละครบรอดเวย์ที่นิยมกัน เช่น เรื่อง The John Rice-May Irwin Kiss ซึ่งทั้งเรื่องเป็นภาพโคลสอัพของการกอดรัดและจูมพิตเต็มจอ อันเป็นมูลเหตุให้มีการต่อต้านด้านศีลธรรมในภาพยนตร์ขึ้นเป็นครั้งแรก

- ภาพที่ 15 *Le Prince* ชาวฝรั่งเศสที่ไปอยู่อังกฤษ เป็นนักประดิษฐ์กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหวคนแรก
นำฟิล์มม้วนของอัสต์แมน ไปใช้ทดลองใช้
- ภาพที่ 16 ดิคสัน (ขวา) กับนารี
- ภาพที่ 17 ต้นแบบเครื่องถ่ายภาพยนตร์ในแนวนอน อันเป็นประดิษฐ์กรรมทดลองครั้งแรก ๆ ของ
ทีมงานเอ็ดิสัน



ภาพที่ 18 จอร์จ อีสต์แมน ผู้ประดิษฐ์และผลิตฟิล์มเซลลูลอยด์ออกจำหน่าย



George Eastman

(1854–1932)

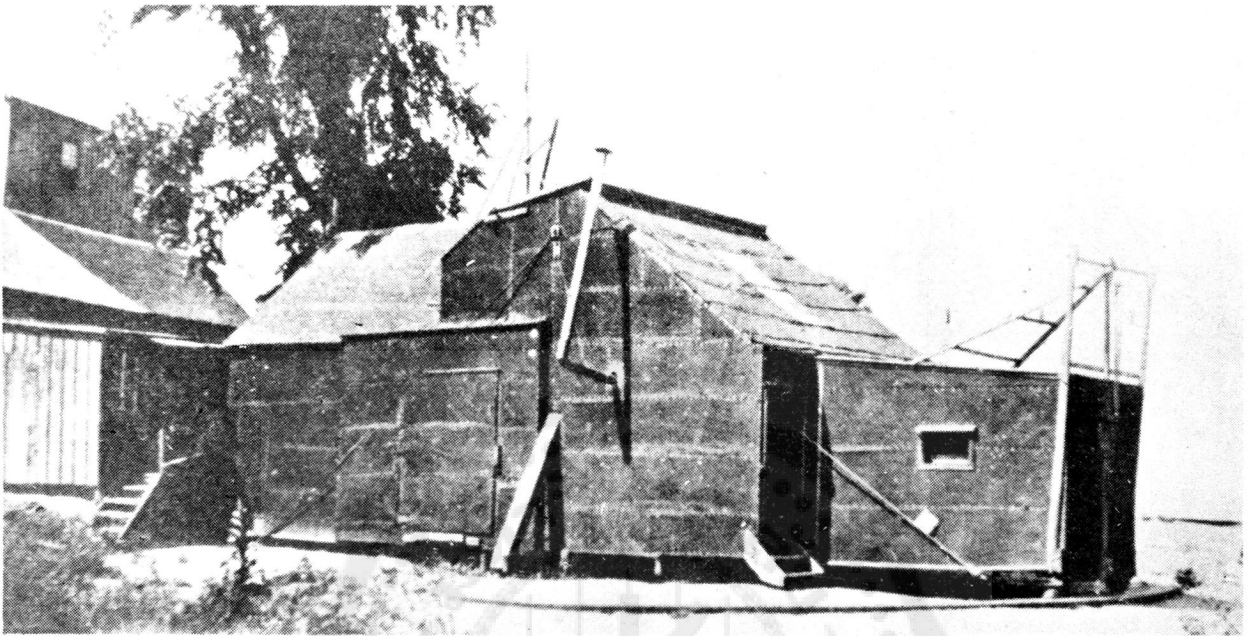
Eastman เริ่มต้นชีวิตการทำงานด้วยการเป็นพนักงานธนาคาร ในราวปี ค.ศ. 1877 เขาเริ่มหันมาสนใจการถ่ายภาพ และรู้สึกไม่ชอบใจการใช้ Wet Plate ในการถ่ายภาพซึ่งยุ่งยาก จึงได้คิดประดิษฐ์ Gelatin dry plate ขึ้น และพัฒนาจนใช้การได้ดี ในปี ค.ศ. 1880 เขาก็สามารถผลิตออกจำหน่ายเชิงการค้าได้ และได้รับการต้อนรับอย่างดี ทว่า Eastman มองไกลไปกว่านั้น เขาต้องการจะทำให้กระบวนการถ่ายภาพง่ายและสะดวกขึ้น เพื่อที่คนทั่ว ๆ ไปก็จะสามารถถ่ายภาพเองได้ ในปี ค.ศ. 1885 เขาจึงร่วมกับ William Walker ประดิษฐ์ฟิล์มที่เป็น

ม้วนขึ้น ม้วนหนึ่งสามารถถ่ายได้ 48 ภาพ ปรากฏว่าได้รับความนิยมมาก ดังนั้นอีสต์แมนจึงออกแบบผลิตกล้องแบบใหม่ให้มีที่ใส่ฟิล์มม้วนได้ และผลิตออกจำหน่ายในปี ค.ศ. 1888 มีรูปร่างเป็นกล้องบ็อกเซอร์ธรรมดา บรรจุฟิล์มม้วนสำเร็จรูปที่สามารถถ่ายภาพได้ถึง 100 ภาพ โดยที่เขาตั้งชื่อการค้าใหม่กับกล้องนี้ว่า โกดัก ถึงปี 1889 Eastman ก็ผลิตฟิล์มเซลลูโลยด์โปร่งแสงซึ่งมีลักษณะบาง สะดวกกับการใช้งาน เพื่อใช้กับกล้องโกดัก จุดนี้เองที่ช่วยให้นักทดลองเกี่ยวกับภาพยนตร์ได้มีวัสดุรับภาพที่เขาออกขายอยู่

ภาพที่ 19 फिल्मภาพยนตร์เรื่อง Carmencita →



ภาพที่ 20 โรงถ่ายภาพยนตร์ชื่อ Black Maria ของเอ็ดิสัน



ภาพยนตร์ในยุคแรกเริ่มของเอ็ดิสันนี้ ถ่ายทำขึ้นภายในสถานที่หรือโรงถ่ายทั้งหมดโดยให้กล้องทำหน้าที่เสมือนหนึ่งผู้ชมการแสดงในโรงละครเท่านั้น และการสร้างโรงถ่ายหรือสตูดิโอชื่อ Black Maria ของเขาก็ใช้หลักการเดียวกันนี้ด้วย

แม้ว่าในตอนแรกการจำหน่ายเครื่องฉายภาพยนตร์ Kinematoscope จะเป็นไปด้วยดี แต่พอถึงฤดูใบไม้ร่วงในปี 1895 ก็มีการเริ่มชบเซา เนื่องจากพวกตระกูลลูมิแอร์ในฝรั่งเศสประดิษฐ์เครื่องฉายที่ฉายภาพยนตร์ให้คนชมได้ครั้งละมาก ๆ ขึ้นแล้ว การตัดสินใจของเอ็ดิสัน ที่ไม่ยอมสร้างเครื่องฉายชนิดให้คนดูได้หลาย ๆ คนจึงเป็นการตัดสินใจที่ผิดพลาดอย่างมาก ทำให้เขาสูญเสียเงินที่ควรจะได้ไปหลายล้านดอลลาร์ทีเดียว เพราะดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า นับแต่ต้นศตวรรษที่ 19 เรื่อยมา ผู้คนส่วนใหญ่ให้ความสนใจกับเครื่องฉายภาพเคลื่อนไหวกันอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็น

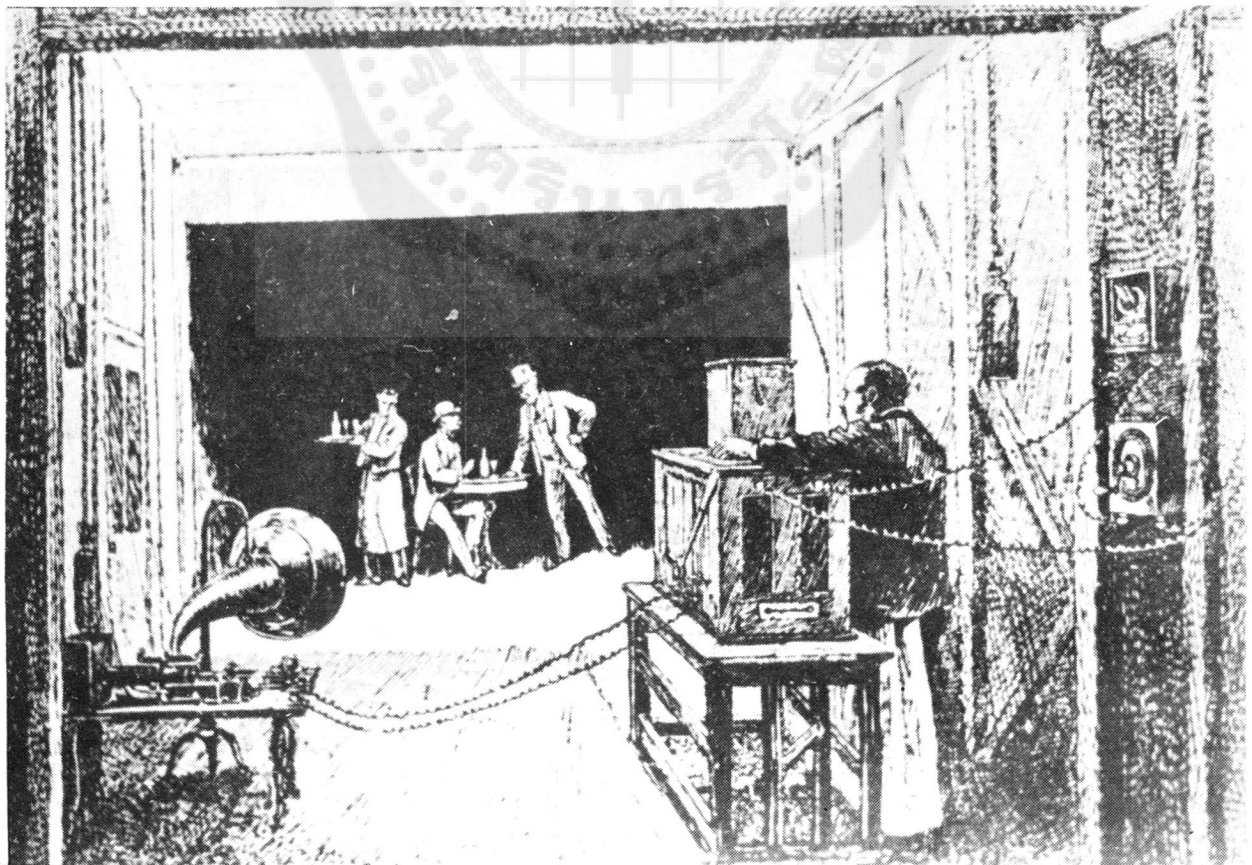
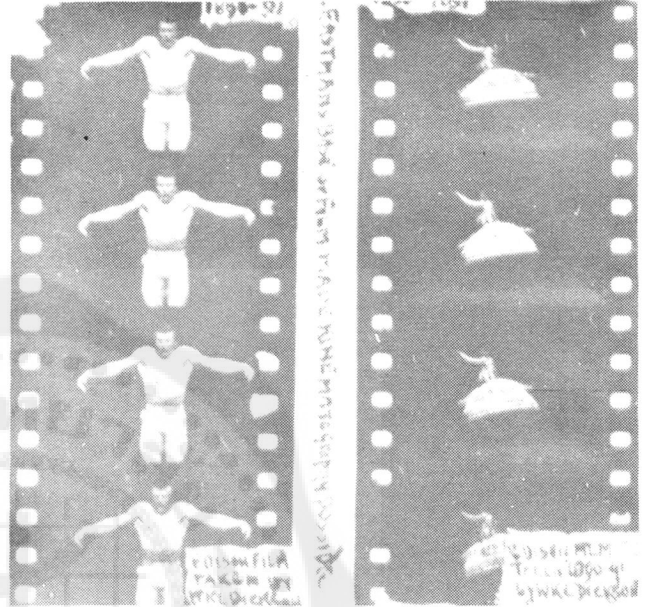
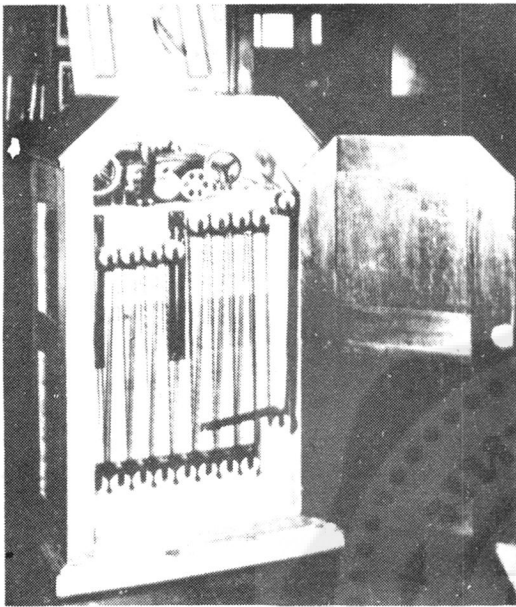
เครื่องเล่นบันเทิงอย่าง Magic Lantern หรือ Phenakistoscope หรืออื่น ๆ รวมทั้งการฉายสไลด์ของภาพชุดที่เป็นเรื่องราวและมีตัวละครที่เรียกว่า Photoplay ของ Alexander Black ซึ่งเป็นทั้งนักเขียน นักพูด และช่างภาพชาวอเมริกัน ซึ่งสร้าง Photoplay ที่คนนิยมมากในปี 1894 โดยจัดแสดงในโรงละคร เป็นการแสดงที่ใช้พล็อตเรื่องแบบเมโลดราม่า โดยใช้นักแสดงจริงและการฉายภาพสไลด์ประกอบกัน อาจจะกล่าวได้ว่าความบันเทิงหรือมหรสพแบบนี้ คือต้นเค้าของการสร้างภาพยนตร์บันเทิงเรื่องต่าง ๆ นั่นเอง

1.2 สิ่งประดิษฐ์ของพี่น้องลูมิแอร์

เนื่องจากว่าเอ็ดิสันได้จดทะเบียนลิขสิทธิ์เครื่องฉายและกล้องถ่ายภาพยนตร์ของเขา แต่เฉพาะในประเทศสหรัฐอเมริกา บรรดานักประดิษฐ์ชาวโรปชาติต่าง ๆ ที่สนใจและค้นคว้า

ภาพที่ 21 ส่วนประกอบภายในเครื่องฉายภาพยนตร์กีเนโตสโคปและฟิล์มที่ใช้

ภาพที่ 22 ในโรงถ่ายภาพยนตร์ของเอ็ดิสัน

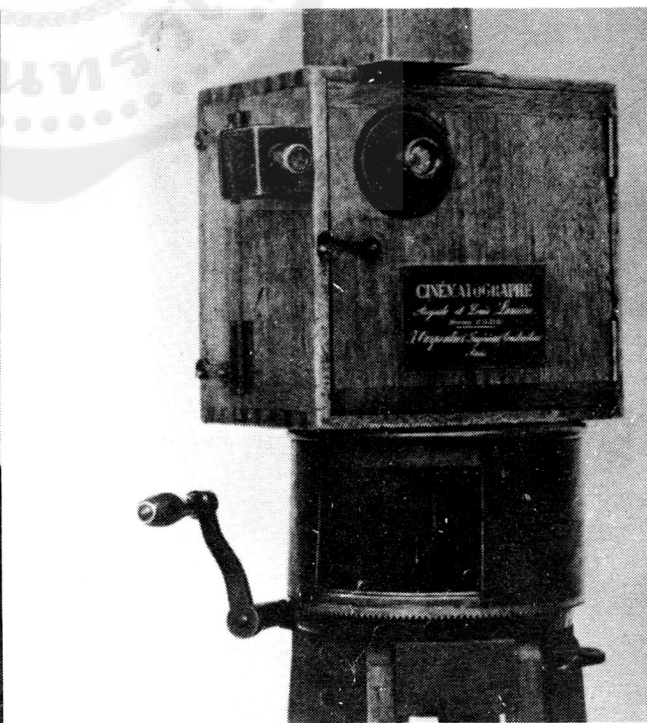
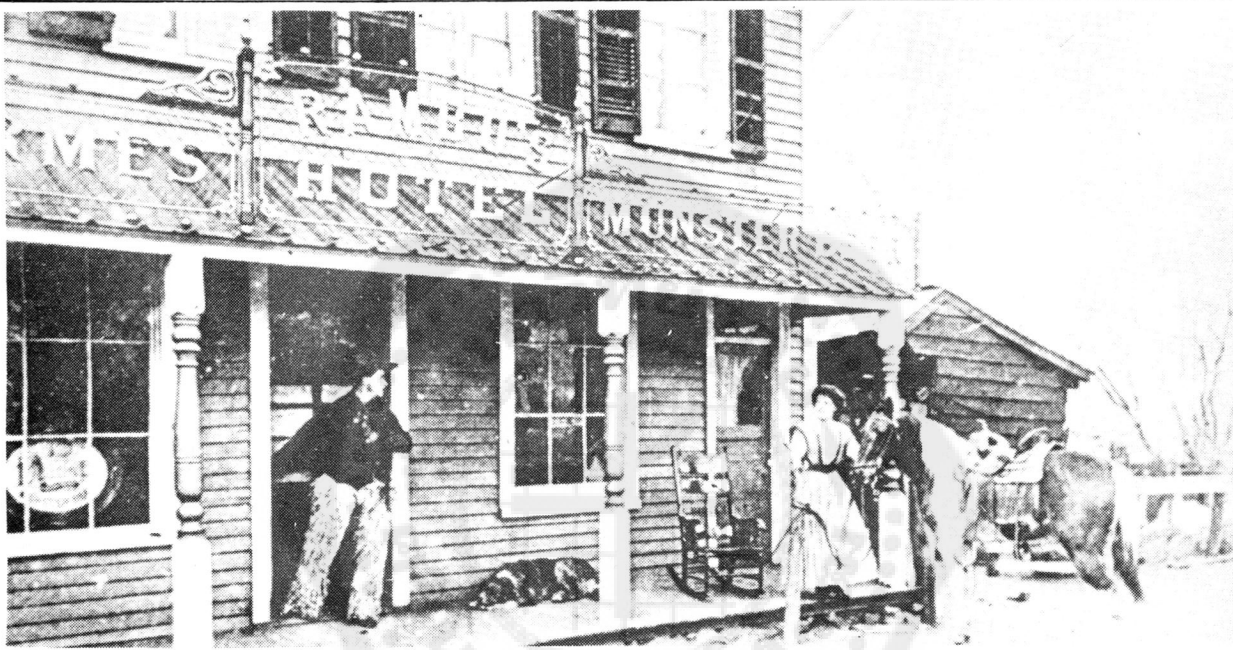


ในเรื่องนี้อยู่แล้วเมื่อได้มาชมนิทรรศการประดิษฐ์กรรมของเอ็ดิสันจึงสามารถลอกแบบและนำไปปรับปรุงให้ดีกว่าได้ และในบรรดานักประดิษฐ์

ที่มีบทบาทต่อประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ในช่วงปี ค.ศ. 1895-1900 นั้น มีอยู่คนหนึ่งที่น่าจะมีบทบาทสำคัญมาก ก็คือ พี่น้องลูมิแอร์ อันได้แก่

ภาพที่ 23 ฉากภาพยนตร์ความบอย สมัยเอ็ดิสัน

ภาพที่ 24, 25 พี่น้องลูมิแอร์ กล้องถ่ายภาพยนตร์ Cinematographe ของลูมิแอร์ในปี ค.ศ. 1895



Auguste และ Louise Lumière ซึ่งบิดาของเขาได้ก่อตั้งโรงงานผลิตอุปกรณ์และวัสดุที่ใช้ในการถ่ายภาพนิ่ง และทั้งสองคนพี่น้องก็ได้เข้าบริหารงานอย่างประสบผล สินค้าของโรงงานตระกูลลูมิแอร์ขายได้ดีทั้งในฝรั่งเศสเองรวมทั้งในยุโรปด้วย ในปี ค.ศ. 1894 ได้มีการแสดงประติษฐกรรมทางภาพยนตร์ของเอดิสันในฝรั่งเศส และปรากฏว่าตัวแทนจำหน่ายของเอดิสันในฝรั่งเศสตั้งราคาไว้มาก คนฝรั่งเศสที่สนใจในเรื่องนี้จึงเรียกร้องให้มีการผลิตภาพยนตร์ขึ้นในฝรั่งเศสเอง Auguste จึงได้ทดลองออกแบบกล้องถ่ายภาพยนตร์ขึ้น แต่ก็ยังใช้การไม่ได้ดีพอ จนกระทั่ง Louis ได้เสนอว่าน่าจะใช้เครื่องกลแบบเดียวกับที่ใช้ในจักรเย็บผ้าที่จะช่วยเลื่อนฟิล์มไปข้างหน้า ซึ่งก็คือ “ก๊วก” อันเป็นกลไกสำคัญอย่างหนึ่งที่ยังคงใช้อยู่ในกล้องถ่ายและเครื่องฉายภาพยนตร์ปัจจุบัน

เมื่อเปรียบเทียบกล้องถ่ายภาพยนตร์ของเอดิสันกับลูมิแอร์แล้ว พบว่า ลูมิแอร์ได้พัฒนาประติษฐกรรมของเขาให้มีประสิทธิภาพมากกว่าของเอดิสันใน 3 ประการสำคัญ คือ

ประการแรก เขาได้สร้างกล้องถ่ายภาพยนตร์ที่มีน้ำหนักเบา มีก้านหมุน (Handcranked) เคลื่อนย้ายได้ ทำให้สามารถนำไปใช้ถ่ายภาพยนตร์นอกสถานที่ได้

ประการที่สอง กล้องของพี่น้องลูมิแอร์ มีอัตราเร็วในการบันทึกภาพวินาทีละ 16 ภาพ โดยใช้หลักการเว้นช่วงจังหวะการเดินของฟิล์มด้วย “ก๊วก” ซึ่งนอกจากจะเป็นการประหยัดฟิล์มแล้วยังช่วยให้เครื่องฉายเดินเรียบและเสียงเบาลงด้วย

ประการสุดท้าย ประติษฐกรรมของลูมิแอร์สามารถใช้ได้ทั้งการถ่าย และฉายภาพยนตร์ในเครื่องเดียวกัน

ลูมิแอร์ ได้จดทะเบียนลิขสิทธิ์ผลงานของ

เขาในวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 1895 โดยให้ชื่อประติษฐกรรมนี้ว่า Cinématographe

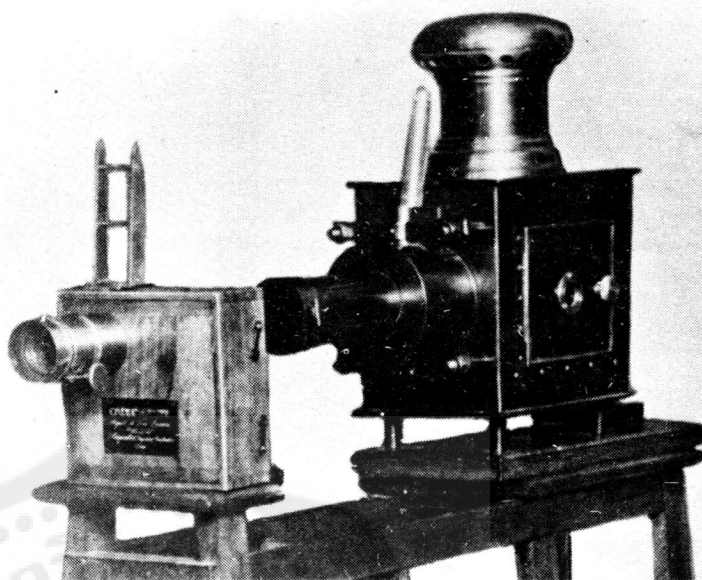
ภาพยนตร์เรื่องแรกที่พี่น้องลูมิแอร์ถ่ายทำขึ้นก็คือ La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière (คนงานออกจากโรงงานลูมิแอร์) แสดงให้เห็นภาพชีวิตประจำวันของคนงานที่ออกจากโรงงาน ซึ่งมีลักษณะที่เป็นไปเองตามปกติและไม่มี “จัดแสดง” นี่เป็นอีกจุดหนึ่งของความแตกต่างทางด้านศิลปะการสร้างภาพยนตร์หรือสุนทรียศาสตร์ระหว่างลูมิแอร์กับเอดิสันซึ่งจะเห็นได้จากภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่องของสองฝ่ายนี้ อาจกล่าวได้ว่า ในขณะที่เอดิสันนั้นเป็นบิดาของภาพยนตร์เรื่องหรือภาพยนตร์ที่เป็นการแสดง ลูมิแอร์ก็จะเป็นฝ่ายที่เริ่มบุกเบิกภาพยนตร์ธรรมชาติหรือสารคดี เพราะว่าการหนึ่งของลูมิแอร์ส่วนใหญ่จะเป็นการจับภาพของช่วงชีวิตที่เกิดขึ้นหน้าเลนส์ของกล้องมากกว่าจะเป็นการจัดแสดงขึ้นหน้ากล้อง

ภาพยนตร์เรื่องแรกของลูมิแอร์ได้นำออกแสดงให้สมาคมและองค์กรต่าง ๆ ชมตั้งแต่กลุ่มนักอุตสาหกรรมไปจนถึงนักวิชาการที่มหาวิทยาลัย Sorbonne โดยที่ได้ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องใหม่ ๆ ไปแสดงด้วย อาทิเช่น L'Arrivée d'un Train en Gare (รถไฟเข้าสถานี) Le Repas De Bebe (วิธีการเลี้ยงดูเด็ก) Les Carabiniers, และ L'Arroseur arrose* ซึ่งเป็นภาพยนตร์ตลกเป็นเรื่องราวของคนสวนที่ถูกเด็กชุกชนสาดน้ำใส่หน้า ซึ่งบทตลกแบบไม่มีศิลปะ (Slapstick comedy) หรือตลกเจ็บตัวแบบนี้ถือได้ว่าเป็นบรรพบุรุษของภาพยนตร์ตลกต่าง ๆ หลายเรื่องในยุคหนึ่งสืบต่อมา

แม้ว่าพวกเขาจะจัดประเภทของตนเองไว้ในกลุ่มของนักประติษฐ์ ไม่ใช่ศิลปินก็ตาม แต่ภาพยนตร์ของลูมิแอร์มีลักษณะสดใหม่ เป็นอิสระ และกระฉับกระเฉงมากกว่าภาพยนตร์รุ่นแรกของ

ภาพที่ 26

การติดตั้ง Cinematographe
เพื่อฉายภาพยนตร์



ภาพที่ 27

จากเรื่อง *La sortie des Ouvriers
de l'Usine Lumiere* (1895)
ของลูมิแอร์

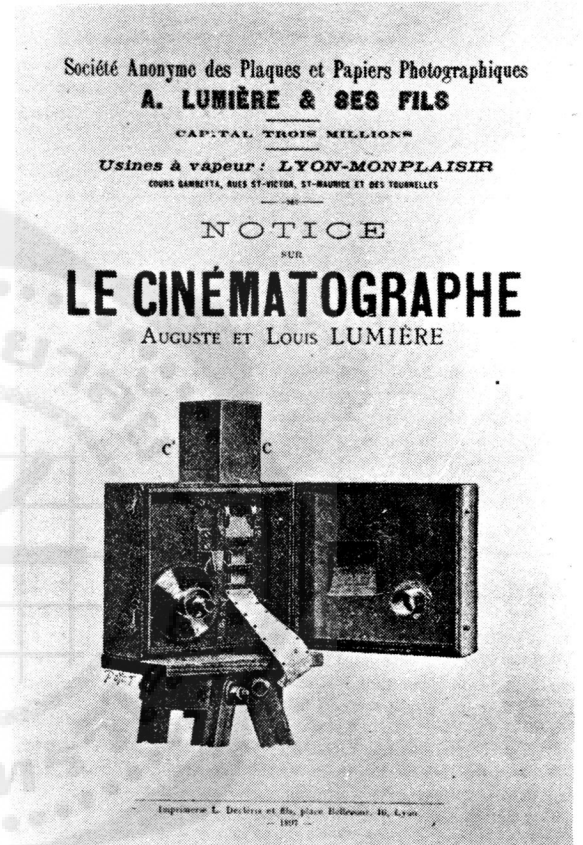


เอดิสันในเวลาต่อมา บริษัทของลูมิแอร์ก็ได้สร้างภาพยนตร์ประเภทฟิล์มสตริปเหล่านี้ขึ้นเป็นพันๆ เรื่อง และก็สามารถจำหน่ายได้หมด ตลอดระยะเวลากว่า 5 ปีที่ได้ผลิตฟิล์มสตริปดังกล่าว ลูมิแอร์มิได้เปลี่ยนแปลงหลักการ หรือเป้าหมายในการสร้างของเขาแต่อย่างใด พวกเขายังคงใช้วิธีบันทึก วิว บันทึกภาพกระบวนการ หรือเหตุการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งโดยไม่มีการตัดต่อหรือตัดแปลงอะไรเลย รวมทั้งไม่ได้มีการใช้กล้องสร้างเอฟเฟคหรือเทคนิคอื่นใดที่แปลกไปจากการมองดูด้วยตาธรรมดา ดังนั้นเมื่อประดิษฐ์กรรมชิ้นนี้หมดความแปลกใหม่ในความรู้สึกของผู้คน ธุรกิจสร้างภาพยนตร์ของลูมิแอร์ก็จบสิ้นลงด้วย เวทีของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ช่วงต่อไป จึงเป็นการแสดงบทบาทของนักธุรกิจที่มีความเป็นศิลปิน และมีความคิดสร้างสรรค์ที่เข้มข้นยิ่งกว่า

การจัดฉายภาพยนตร์ของลูมิแอร์ให้สาธารณชนชมเป็นครั้งแรกทำกันที่ห้องใต้ถุนของร้าน Grand Café ในกรุงปารีส เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 1895 ซึ่งถือว่าเป็นจุดยุติของยุคเริ่มต้นในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ การสร้างภาพยนตร์ในลักษณะของเครื่องเล่นที่เป็นกลไกจบสิ้นลงแล้ว ผู้ที่เข้า

มามีบทบาทต่อจากนี้ไปก็คือ บรรดาศิลปิน นักลงทุน และสาธารณชน

ภาพที่ 28



2. ยุคของฟิล์มสตริปและภาพยนตร์ม้วนเดี่ยว จบ (ค.ศ. 1896-1907)

หลังจากที่การพัฒนาทางด้านเครื่องมือ (Hardware) และอุปกรณ์ในการถ่ายทำและฉายภาพยนตร์ได้ดำเนินไปในระดับหนึ่งตามที่ได้กล่าวไว้ในยุคเริ่มต้นหรือยุคของการบุกเบิกงานสร้างภาพยนตร์นั้นแล้วก็ได้มีผู้สนใจหันมาให้ความสำคัญทางด้านการผลิตภาพยนตร์ขึ้น แต่ในยุคที่ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์เพิ่งจะเริ่มก้าวเดินนี้ ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นเกือบทั้งหมดยังคงเป็นเพียงเรื่องสั้น ๆ ถ่ายทำด้วยฟิล์มเพียงท่อนเดียวที่เรียกว่าเป็นฟิล์มสตริปหรือมีฉะนั้นก็มีความยาวแค่ม้วนเดียว (One reelers) เท่านั้น

2.1 ยุโรป

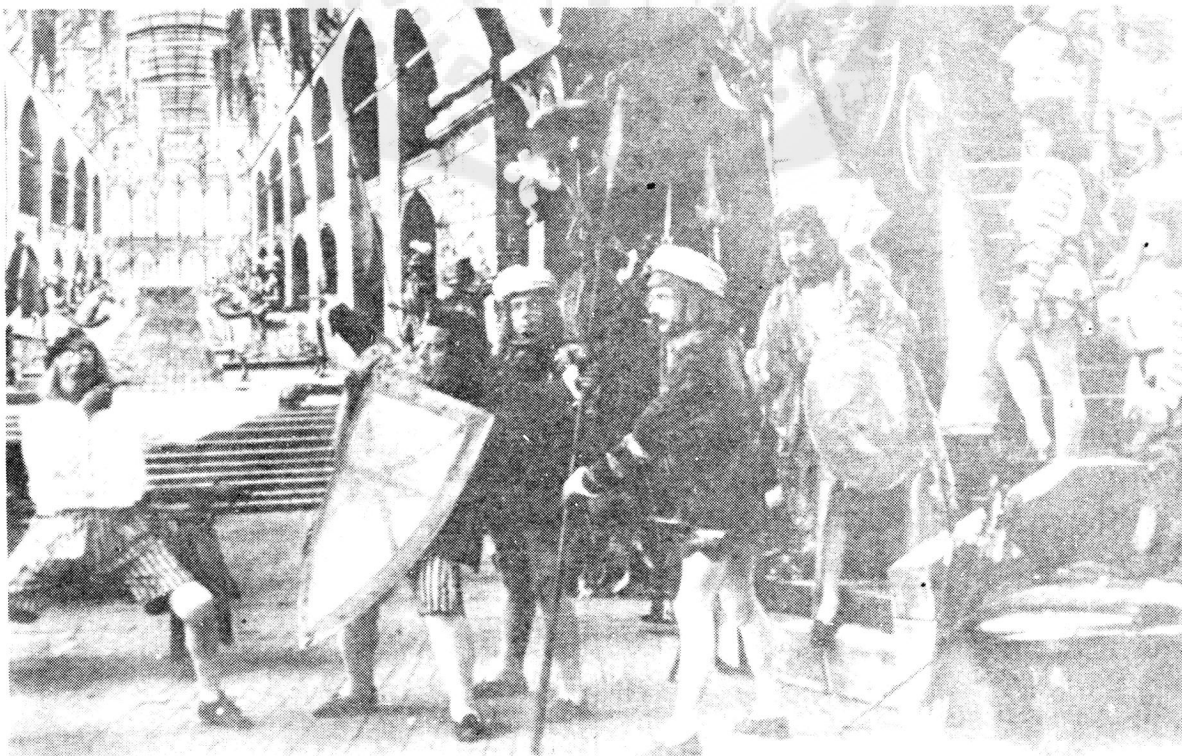
ทศวรรษแรกของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์

นี้ ปรากฏว่าการพัฒนาภาพยนตร์ทั้งในแง่ของศิลปะและธุรกิจในยุโรป เจริญก้าวหน้าไปรวดเร็วกว่าในสหรัฐอเมริกา ภาพยนตร์ดี ๆ ที่สร้างขึ้นมักมาจากฝรั่งเศสหรือไม่ก็เป็นอังกฤษ

2.1.1 ฝรั่งเศส

ปี ค.ศ. 1886 พี่น้อง Pathé และ Leon Gaumont แห่งฝรั่งเศส เริ่มต้นครอบครองธุรกิจอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของยุโรปได้ก่อน แลในปีเดียวกันนั้นเองนักแสดงกลคนหนึ่งชื่อ George Melies ไม่ช้าเขาก็สังเกตเห็นว่าหากได้ถ่ายทำภาพยนตร์ไปช่วงหนึ่งแล้วหยุดสักครู่ค่อยเริ่มถ่ายต่อ ไม่เพียงแต่ว่าเขาจะสามารถทำให้กระต่ายออกมาจากหมวกได้เท่านั้น ยังอาจทำให้หมวกหายไปทั้งใบก็ได้ นั่นก็คือ เมลิแอร์ได้พบเทคนิคของการใช้ “Stop Action” ที่เราเรียกกันในปัจจุบัน นับเป็นการค้นพบ

ภาพที่ 29 ก จากเรื่อง *The Kingdom of Fairies* ของ เมลิแอร์



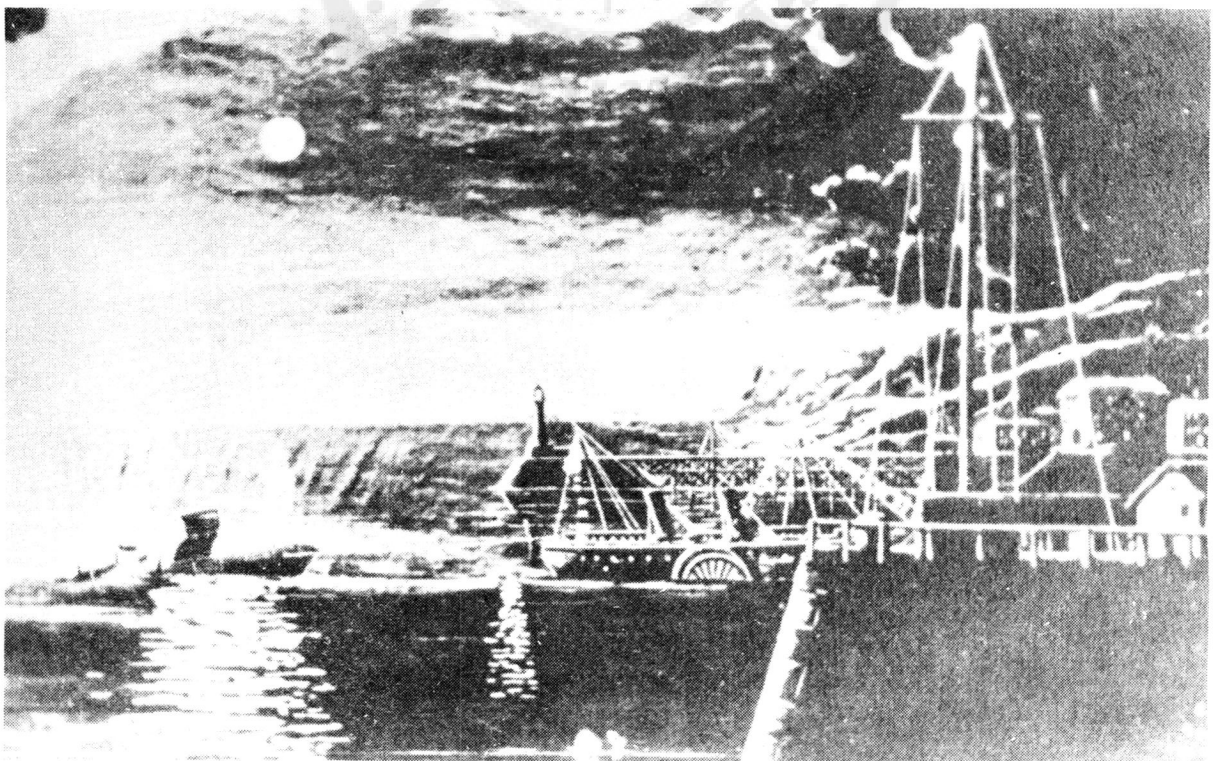
ที่มีคุณค่าต่อการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ประการเดียวที่เมลิแอร์มอบให้กับประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ เพราะนอกจากนี้แล้ว เมลิแอร์ก็เช่นเดียวกับผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่น ๆ ในสมัยเดียวกันนี้ ที่ยังมองดูภาพยนตร์ประหนึ่งว่าเป็นลูกเลี้ยงของการแสดงบนเวทีเท่านั้น เมลิแอร์กำหนดให้กล้องอยู่กับที่เช่นเดียวกับเอ็ดสัน และกล้องมีหน้าที่จับภาพการแสดงบนเวทีข้างหน้าเท่านั้น ภาพที่ได้ออกมาจึงมีเพียง 2 มิติ

อย่างไรก็ดี ในเรื่องการแสดงแล้ว นับว่าเมลิแอร์เป็นคนที่มีความสามารถมาก ทั้งฉลาด น่าทึ่ง และน่าขัน ภาพยนตร์ของเขาจึงมีการเปลี่ยนฉากหลังโดยใช้ฉากหมุนหรือมีแถวของนักร้องประสานเสียงสาว ๆ หรือการแสดงยิมนาสติกของนักกายกรรมซึ่งเล่นบทของคนแคระ

ปีศาจหรือมนุษย์โลกพระจันทร์ ฯลฯ พล็อตเรื่องตามแบบฉบับของเขาก็ได้แก่ เรื่องราวเกี่ยวกับคำสาปของยิปซี ความฝันของคนเมา และการเดินทางไปยังดินแดนที่ไม่มีใครรู้จักซึ่งล้วนเป็นเรื่องจินตนาการทั้งสิ้น ตัวอย่างภาพยนตร์เรื่องที่มีชื่อเสียงของเขา เช่น *Le Voyage dans la Lune* (การเดินทางไปโลกพระจันทร์) ที่สร้างในปี ค.ศ. 1902 และ *La Conquête du Pôle* (การพิชิตขั้วโลก) ในปี 1912 เป็นต้น

หนังของเมลิแอร์ในยุคนี้จัดจำหน่ายไปทั่วโลก โดยบริษัทสตาร์ฟิล์ม ภาพยนตร์ของเขาจึงมีอิทธิพลต่อความคิดในการสร้างภาพยนตร์ในหลายประเทศ ในสหรัฐฯ นั้น ภาพยนตร์ของเมลิแอร์ถูกขโมยก็อปปีเอาทีเดียว แต่แล้วในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 บริษัทเกิดล้มละลาย เมลิแอร์

ภาพที่ 29 ข จากเรื่อง *Voyage dans la Lune* ของเมลิแอร์เช่นกัน



ก็เลยหายตัวไป กระทั่งกว่าสิบปีให้หลัง เขาจึงกลับมากู้ชื่อเสียงได้อีกครั้ง

ผู้กำกับที่มีชื่อเสียงของฝรั่งเศสในยุคเดียวกันนี้อีกคนหนึ่งคือ Ferdinand Zecca หัวหน้าฝ่ายผลิตของบริษัทปาเต๊ะ ผลงานสำคัญของเขาก็คือมอมให้กับการสร้างภาพยนตร์ก็คือ การถ่ายทำตอนไล่ล่ากัน (Chase Sequence) ซึ่งสร้างความมีชีวิตชีวาให้กับภาพยนตร์ด้วยการถ่ายทำนอกสถานที่ นับว่าเขาก็คือผู้ที่ปลดปล่อยภาพยนตร์จากข้อจำกัดมากมายที่เคยทำกันในสตูดิโอของเด็สน์ ของเมลลิแอร์ หรือผู้กำกับร่วมสมัยคนอื่น ๆ เขาก็คือวิธีเพิ่มความเร็วและพลังของร่างกายขณะที่ไล่ล่ากันโดยทำให้มันมีอัตราส่วนผกผันกับการเดินฟิล์มในกล้องถ่ายและไม่ได้ใช้การตัดต่อใด ๆ ข้อเท็จจริงอย่างหนึ่งที่น่าสนใจของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ยุคเริ่มต้น 15 ปีแรกนี้ก็คือ ภาพยนตร์ที่มีชีวิตชีวานั้นก็คือ ภาพยนตร์ที่ได้ถ่ายทำนอกสถานที่นั่นเอง

หลักฐานที่เห็นได้ชัดเจนนของภาพยนตร์ฝรั่งเศสช่วงก่อนสงครามโลกครั้งแรกที่เป็นเรื่องยืนยันคำกล่าวข้างต้นก็คือ ในปี ค.ศ. 1907 ได้มีบริษัทภาพยนตร์แห่งหนึ่ง เรียกชื่อตนเองว่า Film d'Art ตัดสินใจที่จะเอา “ความจริงจัง” บรรจุลงในภาพยนตร์ (กล่าวได้ว่าฝรั่งเศสเป็นชาติแรกที่มีแนวคิด ภาพยนตร์ก็คือศิลปะแขนงหนึ่ง มิใช่เพียงประติมากรรมใหม่) บริษัทนี้จึงรวบรวมเอานักเขียน นักดนตรี ตลอดจนนักแสดงละครเวทีที่มีชื่อเสียงของฝรั่งเศสมาทำงานร่วมกัน ภาพยนตร์ที่บริษัท Film d'Art สร้างขึ้นหลายต่อหลายเรื่อง ทำจากงานเขียนของนักเขียนคนสำคัญ เช่น Alexandre Dumas (คนพ่อ) Eugene Scribe และ Victorien Sardue ใช้ตัวแสดงจากคณะละครแห่งชาติของฝรั่งเศส ซึ่งก็มีดารานำหญิงคนหนึ่ง ที่ต่อมากลายเป็นดาราสากลนานาชาติ คือ Sarah

Bernhardt ภาพยนตร์เรื่องที่มีชื่อเสียงของบริษัทนี้คือเรื่อง Queen Elizabeth ซึ่งสร้างในปี 1912 แต่ก็ปรากฏว่าเป็นงานที่เกินจริงจนรู้สึกเสแสร้งจนกล่าวได้ว่าด้อยปัญญากว่าหนังของเมลลิแอร์และขาดชีวิตชีวาเกินกว่าหนังของเขามากทีเดียว

2.1.2 อังกฤษ

การคิดค้นและทดลองประดิษฐ์กล้องถ่ายและเครื่องฉายภาพยนตร์ในอังกฤษ ได้ดำเนินไปพร้อม ๆ กับในฝรั่งเศส หลังจากที่ได้เห็นงานของเอ็ดสันแล้วเช่นกัน นั่นคือ ตั้งแต่ปลายปี ค.ศ. 1894 นักประดิษฐ์เครื่องมือชื่อ Robert W. Paul และช่างภาพชื่อ Bert Acres ได้ลอกเลียนแบบกล้องของเอ็ดสันและทำขึ้นจนสำเร็จ แต่ทว่าตัวแทนจำหน่ายฟิล์มไม่ยอมขายฟิล์มให้กับผู้ซื้อที่มีได้ซื้อกล้องจากตัวแทน Paul กับ Acres จึงหันมาประดิษฐ์กล้องตามหลักการของ Marey และได้จดทะเบียนลิขสิทธิ์กล้องของเขาที่เรียกว่า Kinetic Camera ในวันที่ 27 พฤษภาคม 1895 แต่แล้วสองเดือนหลังจากนั้น ทั้งสองก็ขัดแย้งจนเลิกทำงานร่วมกัน ถึงเดือนมกราคม 1896 Bert Acres จึงนำผลงานภาพยนตร์ที่เขาเคยถ่ายทำไว้ด้วยกล้องของ Paul ออกแสดงให้ชาวอังกฤษได้ชม นับเป็นการฉายภาพยนตร์ให้สาธารณชนในอังกฤษชมเป็นครั้งแรก ส่วน Paul ก็ได้จัดฉายภาพยนตร์ของเขาในเดือนกุมภาพันธ์เช่นกัน แม้จะมีปัญหาอย่างไร แต่ก็ถือได้ว่า ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์อังกฤษได้เปิดฉากขึ้นแล้ว

กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ในทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 ในอังกฤษ มักเรียกว่ากลุ่ม School of Brighton นักสร้างภาพยนตร์ที่อยู่ในกลุ่มนี้ได้แก่ G. Albert Smith, James Williamson, Esme Collings, Cecil Hepworth และ Charles Urban

ภาพที่ 30

Birt Acres ช่างถ่ายภาพยนตร์ยุคบุกเบิก
ของอังกฤษ



ภาพที่ 31

โรงฉายภาพยนตร์ยุคเริ่มต้นชื่อ Newark
Theatre ในปี ค.ศ. 1895



ภาพยนตร์ของกลุ่มดังกล่าวมีลักษณะเด่นที่การทดลองถ่ายทำโดยเคลื่อนไหวกล้อง การโคลสอัพ และจังหวะของการตัดภาพ ภาพยนตร์เรื่อง Rescue by Rover (ปี 1905) ของ Cecil Hepworth อันเป็นภาพยนตร์เรื่องแนวเมโลดราม่า ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการกคนหนึ่งถูกยิปซีขโมยตัวไปแต่ได้รับการช่วยเหลือกลับคืนมาโดยสุนัขเลี้ยงแกะที่ซื่อสัตย์ ถือได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่มีการตัดภาพได้อย่างต่อเนื่องและกลมกลืนที่สุดในช่วง 15 ปีแรกของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์

นอกจากนี้ นักสร้างภาพยนตร์อังกฤษยังได้เริ่มพัฒนาการสร้างภาพยนตร์สารคดีทางสังคมขึ้น เช่นเรื่อง Tatters, A child of the Slums (ปี 1905) ของ Collings และได้ปรับปรุงกลวิธีในการถ่ายทำภาพยนตร์ให้ผู้ชมเกิดความแปลกใจตามแนวของเมลิแอร์ให้ประณีตยิ่งขึ้นด้วย

2.2 สหรัฐอเมริกา

การพัฒนาภาพยนตร์ในแง่ศิลปะและธุรกิจในสหรัฐฯ เป็นไปอย่างเชื่องช้าในยุคต้นนี้เนื่องจากความวุ่นวายในการแก่งแย่งกันเพราะยังไม่มีกฎหมายใด ๆ ออกมาควบคุมบังคับ การจัดฉายภาพยนตร์ให้สาธารณชนชมเป็นครั้งแรกในสหรัฐฯ มีขึ้นในวันที่ 23 เมษายน 1896 ที่นิวยอร์กซิตี มิวสิคฮอลล์ และในช่วงสิบปีหลังจากนั้น การสร้างภาพยนตร์ในสหรัฐฯ ก็ไม่มีอะไรก้าวหน้าขึ้น นอกจากลอกเลียนรูปแบบหนังของลูมิแอร์ และเอดิสัน ทั้งที่เป็นหนังตลก การบันทึกทิวทัศน์ หรือขบวนรถไฟ การเต้นระบำ ฯลฯ บรรดานักบุกเบิกวงการภาพยนตร์ของสหรัฐฯ ต่างตั้งหน้าตั้งตาลอกแบบขึ้นส่วนและอุปกรณ์ของกันและกัน รวมทั้งก๊อปปีเนื้อหาของภาพยนตร์มาวนเดียวจบและฟิล์มสตริปของกันและกัน จน

กระทั่งแทบจะไม่มีอะไรใหม่ ๆ เกิดขึ้นได้เลย

ราวปี ค.ศ. 1897 บริษัทภาพยนตร์ของเอดิสันก็เผชิญกับคู่แข่งสำคัญสองบริษัท บริษัทแรกคือ American Mutoscope and Biograph Company กับบริษัท Vitagraph Company สำหรับบริษัทแรกที่เรียกกันสั้น ๆ ว่า Biograph นั้นทำธุรกิจด้านการจัดฉายภาพยนตร์แบบ “ถ้ามอง” ด้วยเครื่อง Mutoscope ซึ่งเลียนแบบ Kinetoscope ที่เอดิสันจดทะเบียนลิขสิทธิ์ไว้ เพราะบุคคลที่อยู่เบื้องหลังบริษัทนี้ก็คือ ดิคสัน ซึ่งเคยเป็นหัวหน้าโครงการทดลองเกี่ยวกับประดิษฐ์กรรมภาพยนตร์ของเอดิสันนั่นเอง

สำหรับบริษัท Vitagraph นั้น ผู้อำนวยการฝ่ายผลิตและผู้ก่อตั้ง คือ J. Stuart Blackton อดีตนักเขียนการ์ตูนหนังสือพิมพ์และอดีตเพื่อนเก่าของเอดิสัน ซึ่งมีตราภาพเสื้อมสลายลงเนื่องจาก Blackton ได้ลอกแบบสิ่งประดิษฐ์ของเอดิสันไปผลิตเครื่องฉายที่เรียกชื่อว่า Vitascope โดยตั้งบริษัททำธุรกิจด้านนี้ร่วมหุ้นกับเพื่อนอีกสองคน จะสังเกตได้ว่า Blackton พยายามตั้งชื่อสินค้าของตนให้ใกล้เคียงกับชื่อสินค้าของบริษัทเอดิสันมากที่สุดเท่าที่กฎหมายจะอนุญาตให้ได้ นอกจากนี้แล้วยังมีนักลอกเลียนอีกหลายคนที่หันมาทำธุรกิจทางภาพยนตร์ เช่น George Kleine, Sigmund Lubin และ William Selig เป็นต้น

พัฒนาการของศิลปะภาพยนตร์ในสหรัฐฯ คงจะเกิดขึ้นไม่ได้ตราบใดที่อุตสาหกรรมเกี่ยวกับภาพยนตร์ยังไม่มั่นคง ซึ่งความเป็นปึกแผ่นมั่นคงดังกล่าวค่อยเกิดขึ้นอย่างช้า ๆ ก่อนหน้าที่จะเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ได้ไม่นาน เริ่มต้นด้วยการคุ้มครองลิขสิทธิ์ของเครื่องมือและอุปกรณ์ต่าง ๆ และที่สำคัญก็คือต้องมีการออกกฎหมายลิขสิทธิ์คุ้มครองภาพยนตร์ที่ถ่ายทำสำเร็จแล้วด้วย

ภาพที่ 32

ทีมงานถ่ายภาพยนตร์ของบริษัทเอดิสัน ขณะถ่ายทำเรื่อง *Black Diamond Express* ปี ค.ศ. 1896



เอดิสันเริ่มเปิดฉากฟ้องเรียกค่าเสียหายจากบรรดาบริษัทคู่แข่งทั้งหลายในปี ค.ศ. 1897 และต่อมาก็ถูกฟ้องกลับบ้าง คดีฟ้องร้องเหล่านี้ยืดเยื้ออยู่ราวสิบปี

สงครามลิขสิทธิ์นี้เอง ที่เป็นตัวบ่อนทำลายความมั่นคงในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกา จนถึงปี ค.ศ. 1908 บริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกา ส่วนใหญ่จึงได้ประชุมกันและตกลงที่จะแบ่งส่วนลิขสิทธิ์กันในกลุ่มพวกเขา เพื่อกีดกันผู้สร้างหน้าใหม่ไม่ให้เกิดขึ้นในวงการอีก บริษัทเหล่านี้ ได้แก่ บริษัท เอดิสัน ไบโอกราฟ วิตากราฟ เอสเซนเนย์ ลูบิน เซลิก กาแลม กับทั้งเมลิแอร์ และปาเต๊ะ ซึ่งสองบริษัทหลังได้ข้ามทวีปมาผลิตภาพยนตร์ในสหรัฐอเมริกา ทั้งหมดรวมตัวกันเป็นบริษัท

Motion Picture Patents Company หรือที่เรียกกันย่อ ๆ ว่า บริษัท Patents บริษัทดังกล่าวประสบความสำเร็จอย่างดีในการผูกขาดอุตสาหกรรมภาพยนตร์ เพราะว่าบรรดาสมาชิกล้วนแต่เป็นบริษัทที่ผลิตภาพยนตร์ในระดับดี อีกทั้งเป็นกลุ่มลูกค้ารายใหญ่ที่สั่งซื้อฟิล์มจากบริษัทของอีสต์แมน และได้ทำสัญญาไว้ว่า หากอีสต์แมนขายฟิล์มภาพยนตร์ให้บริษัทอื่นเมื่อใด พวกเขาจะหยุดการสั่งซื้อฟิล์มดิบเข้าสต็อกทันที รวมทั้งได้ทำสัญญากับบรรดาโรงฉายทั้งหลายว่า หากโรงฉายใดนำภาพยนตร์ของบริษัทอื่นเข้าฉาย บริษัท Patents จะไม่ให้เข้าภาพยนตร์อีกเลย

โรงภาพยนตร์ต่าง ๆ ที่เปิดทำการฉายภาพยนตร์นั้น ถือได้ว่าเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดความมั่นคงแก่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกา และเป็นตัวบ่งชี้ถึงความเติบโตของอุตสาหกรรมดังกล่าวด้วย โรงหนัง 5 เซนต์ (Nickelodeon) โรงแรกเปิดขึ้นที่เมืองพิตต์สเบิร์ก ในปี ค.ศ. 1905 ราวปี 1908 อันเป็นปีที่กฎหมายลิขสิทธิ์มีผลบังคับ ก็ปรากฏว่ามีโรงหนังนับพัน ๆ โรงในสหรัฐอเมริกา บริษัทผู้สร้างไม่สามารถขายฟิล์มให้พวกฉายหนังเร่ได้ อีก จึงได้มีการพัฒนาโรงฉายแบบถาวรขึ้นในแต่ละชุมชน ซึ่งมีลูกค้ากลุ่มเดียวกัน ดังนั้นเจ้าของโรงฉายเหล่านี้จึงต้องการภาพยนตร์จำนวนมากไว้ฉายเพื่อสับเปลี่ยนโปรแกรม คนดูจะได้ไม่เบื่อ ทั้งนี้เนื่องจากว่าในสมัยนั้น การฉายภาพยนตร์แต่ละรอบใช้เวลาราว 1 ชั่วโมง แต่การสร้างภาพยนตร์เป็นแบบม้วนเดียวจบหนึ่งเรื่อง ซึ่งกินเวลาราว 10 นาที (ม้วนละ 1,000 ฟุต โดยประมาณ จึงต้องใช้ถึงหกม้วนหรือหกเรื่องต่อรอบ) นอกจากนี้โรงหนังบางโรงก็เปลี่ยนโปรแกรมบ่อยมากขนาดวันละ 2 โปรแกรม ดังนั้นเจ้าของโรงฉายจึงต้องการใช้ระบบเช่าหนังแทนที่จะซื้อมาเก็บไว้ จุดนี้

ภาพที่ 33 พนักงานของบริษัท Motion Picture Patents Company ที่หน้าห้องทดลองของเอคิสัน



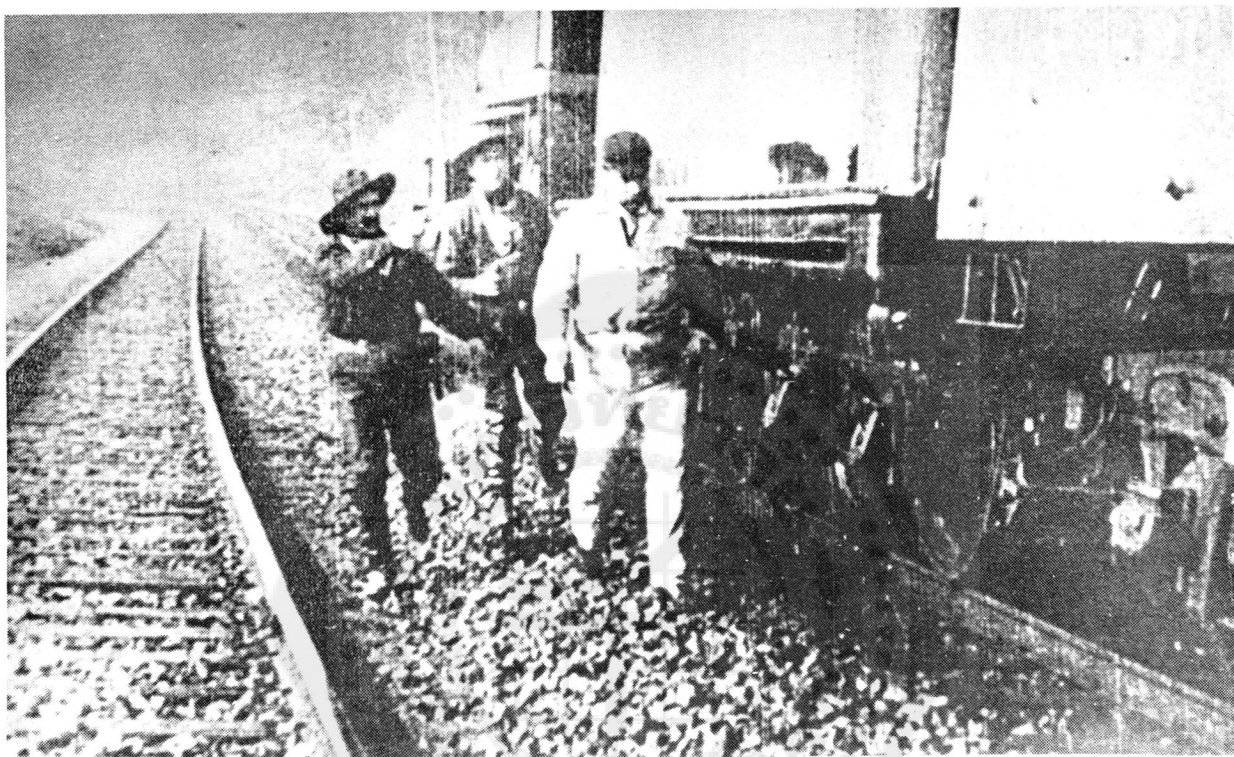
เองทำให้เกิดอาชีพ “คนกลาง” หรือธุรกิจการจัดจำหน่ายขึ้นมา คือมีการตั้งบริษัทจัดจำหน่ายที่ซื้อหนังจากผู้สร้าง และนำไปให้โรงฉายเช่าและหลังจากได้ก่อตั้งบริษัท Patents ขึ้นในปี ค.ศ. 1908 แล้ว บริษัทดังกล่าวก็สร้างระบบผูกขาดการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ขึ้นด้วย โดยตั้งบริษัท เซ็นทรัลฟิล์มคอมปะนี รับทำธุรกิจด้านการจัดจำหน่าย ทำให้กลุ่มผูกขาดมีอิทธิพลในการควบคุมอุตสาหกรรมภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น

ทว่าหลังจากระบบผูกขาดโดยกลุ่มบริษัท Patents ดำเนินไปได้ไม่นาน บรรดาเจ้าของโรงฉายก็เริ่มต่อต้าน และรวมตัวกันฟ้องร้องเรียกค่าเสียหายเนื่องจากในสหรัฐเวลานั้น มีกฎหมายห้ามการผูกขาด

อยู่ ธุรกิจภาพยนตร์หวนกลับไปเริ่มต้นที่ศาลอีกวาระหนึ่ง ความขัดแย้งคราวนี้ส่งผลให้เกิดกลุ่มนักสร้างอิสระ ผู้จัดจำหน่ายอิสระ รวมทั้งกลุ่มโรงฉายที่จัดฉายเฉพาะภาพยนตร์ของกลุ่มอิสระนี้ด้วย ในบรรดานักสร้างกลุ่มอิสระรุ่นแรก ๆ มี Carl Laemmle (ผู้ก่อตั้งบริษัทภาพยนตร์ยูนิเวอร์แซล) และวิลเลียม ฟ็อกซ์ (ผู้ก่อตั้งบริษัท ฟ็อกซ์ ฟิล์มคอมปะนี) ซึ่งนักสร้างอิสระเหล่านี้ ต่อมาก็ประสบความสำเร็จร่ำรวยเสียยิ่งกว่าบรรดาผู้สร้างในกลุ่มบริษัท Patents ทั้งหลายเสียอีก ทั้งนี้ก็เพราะบริษัท Patents จำกัดตัวเองจากการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ นั่นคือ สนับสนุนให้มีแต่การสร้างภาพยนตร์ม้วนเดียวจบ ไม่ยอมสร้างหนังเรื่องยาว ๆ เลือก

ภาพที่ 34 ภาพจากเรื่อง *The Great Train Robbery*

ภาพที่ 35 จาก *The Great Train Robbery* เช่นเดียวกัน



ใช้แต่นักแสดงที่ไม่มีใครรู้จัก โดยปฏิเสธระบบดารานำแสดง ดังนั้นภายในเวลาสิบปีต่อมา เมื่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสหรัฐฯ พัฒนาขึ้นเป็นการสร้างภาพยนตร์เรื่องยาวและใช้ดาราที่ผู้ชมชื่นชอบ บริษัท Motion Picture Patents Company ก็กลายเป็นอดีต ปล่อยให้บรรดานักสร้างอิสระเป็นผู้รับผิดชอบต่ออุตสาหกรรมและศิลปะภาพยนตร์ของสหรัฐฯ ในอนาคตต่อไป

ในบรรดาผู้กำกับภาพยนตร์ของสหรัฐฯ ในทศวรรษแรกนี้ ที่มีชื่อเสียงและได้รับยกย่องว่าเป็นศิลปินผู้สร้างภาพยนตร์เพียงคนเดียว ก็คือ Edwin S. Porter ผู้อำนวยการฝ่ายผลิตของบริษัทเอคิสัน ภาพยนตร์เรื่องสำคัญที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขา คือ The Great Train Robbery ที่สร้างขึ้นในปี 1903 ภาพยนตร์เรื่องนี้มักจะได้รับบทกล่าวขวัญผิด ๆ ว่าเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่เล่าเรื่องราว แต่ที่จริงแล้ว ความสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้อยู่ที่การเล่าเรื่องเท่านั้น (ก่อนหน้านี้ไม่ต่ำกว่า 7 ปี ก็ได้มีการสร้างภาพยนตร์ที่เป็นการเล่าเรื่องราวขึ้นแล้ว) หากแต่อยู่ที่วิธีการเล่าเรื่องด้วยภาษาของภาพยนตร์มากกว่า เนื้อหาของเรื่องดังกล่าวก็คือ มีโจร 4 คน ดักปล้นรถไฟและยิงผู้โดยสารตายไปคนหนึ่ง แต่แล้วในที่สุดพวกโจรก็ถูกยิงตายเมื่อปะทะกับกองทหาร Porter ใช้วิธีการตัดภาพถอยหลังหรือเดินหน้าได้อย่างเหมาะสมจะทันเหตุการณ์ เป็นต้นว่า การเปลี่ยนไฟจากกลุ่มโจรไปยังคนส่งวิทยุโทรเลขที่แจ้งข่าวให้กองทหาร หรือการตัดภาพกลับไปกลับมาระหว่าง

กลุ่มโจรกับกองทหารที่กำลังปะทะกัน จุดเด่นของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงอยู่ที่เทคนิคการตัดภาพที่มีประสิทธิภาพ

The Great Train Robbery ประสบผลสำเร็จอย่างสูงด้านธุรกิจในยุคนั้น มีผู้นำไปฉายต่อเนื่องกันเป็นเวลาไม่น้อยกว่า 10 ปี อย่างไรก็ตามภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ของเขาออกจะขาดความลื่นไหล (Fluidity) และความเป็นอิสระ (Freeness) เช่น เรื่อง The Life of an American Cowboy (ปี 1903) ซึ่งฉากภายนอกดูสุดโต่งมีชีวิตชีวา แต่ฉากภายในดูแข็งและเห็นชัดว่าเป็นการแสดงเหมือนบนเวทีละคร ภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งของเขาน่าสนใจคือ Life of an American Fireman ซึ่งแม้ว่าโครงสร้างของเรื่องราวจะล้าสมัยเมื่อนำมาดูกันในปัจจุบัน แต่ในแง่เทคนิคการตัดต่อหรือเรียงร้อยภาพยนตร์เข้าด้วยกันนั้นน่าทึ่งทีเดียว เพราะมีทั้งการ Inserts, Dissolve, Close-up, Flashback และการตัดต่อที่ย่นระยะเวลา ฯลฯ การใช้เทคนิคในการสร้างภาพยนตร์ที่ซับซ้อนมากขึ้นเช่นนี้ ทำให้ภาพยนตร์ของ Porter มีความยาวมากขึ้น คือประมาณ 7-10 นาที ซึ่งยังนับว่าสั้นมากเมื่อเทียบกับมาตรฐานของปัจจุบันแต่ก็ส่งผลให้ภาพยนตร์ในทศวรรษต่อมา จนถึงราวปี 1912-1913 เพิ่มความยาวมาตรฐานเป็น 10-15 นาที แต่ว่าภาพยนตร์ยังมีความยาวมากขึ้นเพียงใด ก็ยังต้องการเทคนิคการผลิตที่ละเอียดอ่อนมากขึ้นเท่านั้น เป็นผลให้ค่าใช้จ่ายสูงขึ้นและผู้ปฏิบัติงานต้องมีทักษะมากขึ้นด้วย

Edwin S. Porter

อดีตนักเดินทาง ชาวเรือ และช่างไฟฟ้า ซึ่ง ได้กลายเป็นช่างถ่ายภาพยนตร์ยุคเริ่มแรกที่มีชื่อเสียง ในสังกัดบริษัทเอ็ดิสัน Porter ได้ศึกษา ลักษณะและคุณสมบัติต่าง ๆ ของกล้องถ่ายภาพยนตร์เป็นอย่างดี จนสามารถผลิตภาพยนตร์ ที่ถือว่าเป็นมาตรฐานใหม่สำหรับอุตสาหกรรม ภาพยนตร์ยุคเริ่มต้นนี้ ภาพยนตร์ของเขาที่ได้รับ การกล่าวขวัญถึงเสมอ มีด้วยกัน 5 เรื่อง คือ Jack and the Beanstalk (1902), Life of an American Fireman (1903), Uncle Tom's Cabin (1903) และ The Great Train Robbery (1903).



3. ยุคหนังเงียบ (ค.ศ. 1908–1920)

3.1 สหรัฐอเมริกา

ยุคหนังเงียบ เป็นยุคที่สหรัฐฯ ได้พัฒนา ศิลปะการสร้างภาพยนตร์ขึ้นอย่างมาก ประจวบ กับสงครามโลกครั้งแรกได้เกิดขึ้นในยุคนี้ด้วย เป็น ผลให้พัฒนาการทางภาพยนตร์ของประเทศต่างๆ ในยุโรปที่เข้าสู่สงครามต้องสะดุดชะงัก และกลายเป็นฝ่ายรับในการแข่งขันด้านอุตสาหกรรมภาพยนตร์ จะเห็นได้จากสถิติที่ว่า ก่อนปี ค.ศ. 1914 นั้น 90 เปอร์เซ็นต์ของภาพยนตร์ที่ส่งออกไปฉายในตลาดโลกเป็นของฝรั่งเศส ทว่าหลังปี 1928 เป็นต้นมา 85 เปอร์เซ็นต์ของหนังในตลาดโลกเป็นของสหรัฐฯ

3.1.1 สมัยของกริฟฟิธ

การค้นพบศิลปะภาพยนตร์อย่าง แท้จริงเริ่มต้นด้วยงานของกริฟฟิธ เพราะดูเหมือนว่า จะไม่มีข้อกีดกันประการใดเกี่ยวกับภาพยนตร์ ชาว-ดำที่กริฟฟิธไม่สามารถควบคุมหรือบอกให้คนอื่นควบคุมได้

การค้นพบพื้นฐานที่สำคัญสองประการ ของกริฟฟิธก็คือ ผลของการจัดองค์ประกอบภาพ และการตัดต่อซึ่งเป็นการจัด Space and Time ให้เหมาะสม นอกจากนี้ กริฟฟิธ ยังได้พัฒนา ในเรื่องพื้นผิวของภาพ (Texture) การมองเห็น (tee look) และความรู้สึก (the feel) รวมทั้ง Tone ของภาพแต่ละช็อต กับทั้งการจัดจังหวะ (Rhythms) ความหมาย (Meaning) การรับรู้เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว (Kinetic Sensation) ตลอดจนกระทั่งการต่อเชื่อมแต่ละ ช็อตหรือแต่ละคัทเข้าเป็นเรื่องราวอย่างเฉลียวฉลาด กริฟฟิธมีความคิดหลักอยู่ว่า พื้นฐานที่แท้จริงของโครงสร้าง ภาพยนตร์ก็คือ “ช็อต” ไม่ใช่ “ฉาก” (ดังที่ เมลิแอร์ หรือเซคก้า หรือพอร์เตอร์เคยให้คำจำกัดความ

ไว้) ภาพยนตร์เป็นสื่อภาษาชนิดใหม่ที่มีไวยากรณ์ และศิลปะแห่งการจูงใจเฉพาะตัวของมันเอง การ เรียงร้อยแต่ละช็อตเข้าด้วยกันเป็นฉาก หลายฉาก รวมเข้าเป็นซีเควนซ์ และหลาย ๆ ซีเควนซ์รวม เข้าเป็นเรื่อง ก็เป็นไปในทำนองเดียวกับการเอา คำมาต่อกันเข้าให้เป็นประโยค จากประโยคหลายๆ ประโยครวมกันเป็นย่อหน้าหนึ่ง และหลาย ๆ ย่อ- หนารวมเข้าเป็นบทความหรือเรื่องราวเรื่องหนึ่ง นั้นเอง กริฟฟิธมิได้เสนอการค้นพบข้อนี้ของเขา ในรูปของทฤษฎีเท่านั้น หากได้แสดงให้เห็นใน การสร้างภาพยนตร์นับร้อย ๆ เรื่องทีเดียว

กริฟฟิธเกิดที่รัฐเคนตักกีเมื่อ ค.ศ. 1880 แรกทีเดียวเขาอยากจะเป็นนักเขียนบทมากกว่า นักแสดงภาพยนตร์ แต่เพื่อที่จะให้ได้ค่าแรงประจำ วันละ 5 ดอลลาร์ เขาจึงจำเป็นต้องรับจ้างแสดง ภาพยนตร์ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1907 ในเรื่อง *Rescued from an Eagle's Nest* ของบริษัทเอ็ดสันที่พอร์เตอร์ กำกับ ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นหนังม้วนเดียวจบแนว เมโลดราม่า มีเนื้อหาเกี่ยวกับทหารคนหนึ่งที่ถูก นกยักษ์สีดาขโมยตัวไป

ปีต่อมา กริฟฟิธมีโอกาสดำกับหนัง เองให้บริษัทไบโอกราฟชื่อเรื่อง *The Adventure of Dollie* เป็นเรื่องของเด็กที่ถูกขโมยเช่นกัน แต่ คราวนี้ตัวขโมยเป็นยิปซี อีกห้าปีต่อมาคือ ระหว่าง ค.ศ. 1908–1913 กริฟฟิธได้กำกับหนังมากกว่า 50 เรื่อง ประสบการณ์ในการทำงานดังกล่าว ทำให้เขามีโอกาสได้ทดลองด้านศิลปะและการสื่อ ความหมายของภาพยนตร์เป็นประจำทุก ๆ สัปดาห์ ที่เดียว เขาได้จดบันทึกผลการทดลองนั้น ๆ นำ มาขัดเกลา และพัฒนาขึ้นจนสามารถนำไปใช้อย่าง มีประสิทธิภาพได้ในหนังเรื่องใหม่ของเขาต่อไป

กริฟฟิธปฏิเสธการจับภาพที่เรียกว่า

ภาพที่ 36 กริฟฟิธ



Standard Shot ซึ่งบริษัทสนับสนุนให้ใช้ (ด้วยเหตุผลที่ว่า คนดูยอมเสียเงินเข้าชมภาพยนตร์ เพื่อที่จะได้เห็นตัวแสดงเต็ม ๆ ตัวไม่ใช่แค่ครึ่งเดียว ในเมื่อต้องจ่ายอัตราค่าดูที่เท่ากันอยู่แล้ว) กริฟฟิธ ได้พัฒนาการถ่ายทำโดยให้มีการจับภาพในระยะต่างกันทั้งชุดทีเดียว นับแต่ใกล้มาก (Extreme Close-up) ไปจนถึงไกลมาก (Extreme Long shot) เพราะเขาได้ค้นพบว่า การจัดองค์ประกอบของภาพในแต่ละเฟรม โดยคำนึงถึงขนาดของภาพที่จะจัดตามบทบาทของผู้แสดงจะมีผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ดูมากกว่า จะบันทึกภาพในลักษณะเดียวกับการแสดงละครบนเวที

เกี่ยวกับจังหวะของการตัดต่อภาพแต่ละช็อตให้ต่อเนื่องกัน กริฟฟิธพบว่า การตัดภาพอย่างเฉื่อยช้าจะให้ความรู้สึกเยียบ สงบ และเรียบ-เรื่อย ขณะที่การตัดภาพอย่างกระทันหันรวดเร็ว จะสร้างความรู้สึกตึงเครียด เร้าใจ เพิ่มความรู้สึกรวดเร็ว อีกทั้งการเสนอภาพในลักษณะแทนตาตัวละคร จะเป็นการเล่าความนึกคิด ความสนใจของตัวละครนั้น ๆ ได้ด้วย

กริฟฟิธ พัฒนาเทคนิคของการใช้ฉากบัง (Masking) รูปสามเหลี่ยมบ้าง วงกลมบ้าง วงรีบ้าง แล้วค่อย ๆ ปรับเลนส์ให้ภาพนั้น out of focus หรือ in focus ภายในเฟรม เขายังพัฒนา Irising effect ในตอนเริ่มเปิดฉากที่ให้แสงสว่างเป็นวงกลมเล็ก ๆ แล้วค่อยเปิดกว้างขึ้นจนเห็นภาพเต็มจอ หรือไม่ก็ใช้วิธีกลับกันในตอนจบฉาก

ทางด้านการเคลื่อนไหวกล้อง กริฟฟิธ นำเอา Pan shot นำมาใช้ร่วมกับ Travelling shot หรือ Tracking shot ในการเล่าเรื่องด้วยภาพยนตร์ สิ่งต่าง ๆ ที่เขานำมาใช้นี้ มิใช่ว่ากริฟฟิธจะคิดขึ้นได้เองทั้งหมด หากแต่ว่าเขาเป็นคนแรกที่ได้วิเคราะห์ผลของมัน แล้วจึงนำมาใช้ให้เกิดประ-

สิทธิภาพ

ในด้านการแสดง กริฟฟิธเปลี่ยนวิธีการที่ตัวละครจะแสดงเกินจริงเหมือนละครเวทีมาเป็นการแสดงออกอย่างคนธรรมดา ดารารุ่นแรกๆ ที่กริฟฟิธสร้างขึ้นจนมีชื่อเสียง เช่น Mary Pickford, Lionel Barrymore, Lillian และ Dorothy Gish Robert Harron, Erich von Stroheim ฯลฯ

กริฟฟิธ ยังได้แก้ปัญหาการถ่ายฉากภายในสถานที่ให้ดูสมจริง และได้ภาพที่มี 3 มิติ และเห็นพื้นผิวทั้งหมดเช่นเดียวกับฉากภายนอก การสร้างฉากของเขามีรายละเอียดและพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ การจัดแสงก็ลดความแบนของภาพลง ทั้งนี้ ในยุคแรกเริ่มของภาพยนตร์การถ่ายฉากภายในยังคงทำกันกลางแจ้ง เพียงแต่ใช้ผ้ามัสลินกรองแสงให้กระจาย ได้ภาพนุ่มนวลขึ้น การจัดโทนและ Texture ของแสงตามแบบของกริฟฟิธ ทำให้ฉากภายในสมจริงยิ่งขึ้น

ภาพยนตร์ม้วนเดียวจบที่กริฟฟิธสร้างมีมากมายหลายประเภท แต่เขามีความสามารถและทำได้ดีเป็นพิเศษก็คือ ภาพยนตร์ประเภทเมโลดราม่า อาทิ การต่อสู้ระหว่างธรรมะกับอธรรม เช่นเรื่อง The Lonely Villa (1909) และ The Lonedale Operator (1911) เป็นต้น

ประเภทเมโลดราม่า (Melodrama) อาทิ การต่อสู้ระหว่างธรรมะกับอธรรม เช่นเรื่อง The Lonely Villa (1909) และ The Lonedale Operator (1911) เป็นต้น

กริฟฟิธยังได้พัฒนา Climatic chase คือ ในกรณีที่ผู้ร้ายจับนางเอกหรือทหารน้อยไปและในขณะที่กำลังจะฆ่าหรือทำร้าย ก็ให้พระเอกตามมาช่วยได้ทันอย่างหวุดหวิด โดยการตัดภาพสลับกันจากผู้ร้ายไปยังเหยื่อและผู้ที่กำลังมาช่วย วิธีนี้ช่วยเพิ่มความรู้สึกตื่นเต้น ให้จังหวะที่เร้าใจ และ

มีส่วนสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ของเขาเป็นที่นิยม ภาพยนตร์ตลกชีวิตครอบครัว กริฟฟิธ ก็สร้างไว้หลายเรื่อง เช่น Mr. Jones Has a Card Party (1908) หรือภาพยนตร์ตลกชีวิตชาวชนบท อาทิ A Country Cupid (1911) ซึ่งเป็นเรื่องที่แสดงถึงความนุ่มนวลและอ่อนโยนของชีวิตชนบทที่ กริฟฟิธรู้จักดีและชื่นชมมาก ไม่เพียงเท่านั้น เขายังสร้างภาพยนตร์สะท้อนสังคมอีกบางเรื่องด้วย เป็นต้นว่า The Musketeers of Pig Alley (1912) ซึ่งเป็นการสะท้อนปัญหาสังคมที่เกิดจากความเห็นแก่ตัวของคนรวย การเอาเปรียบชาวนา และการฉ้อโกงกันในสลัมของเมืองใหญ่ จึงกล่าวได้ว่า กริฟฟิธมิได้เป็นเพียงนักเทคนิคภาพยนตร์ที่สามารถเท่านั้น หากเป็นทั้งนักวิชาการ และกวีทางภาพยนตร์ด้วย เขาเป็นคนแรกที่ยอมรับแนวนิโม่ว่า ภาพยนตร์สามารถนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสมมุติฐานทางสังคมและการตีความเกี่ยวกับค่านิยมของมนุษย์เราได้

จริยธรรมของกริฟฟิธมีลักษณะอ่อนไหว โรแมนติก และบริสุทธิ์ ซึ่งมักปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของเขาเสมอ กริฟฟิธเชื่อในความผูกพันของครอบครัว ของบ้าน ความบริสุทธิ์ ความสงบสุขของสังคม และชนบทประเพณีอันเก่าแก่ การแบ่งปันความมั่งคั่งสมบูรณ์ทางวัตถุและสิ่งจำเป็นในการดำรงชีวิตของมนุษย์อย่างยุติธรรม แนวคิดหลักของกริฟฟิธก็คือ ความอ่อนโยน และศูนย์กลางจริยธรรมของคนก็คือ จิตใจ เขาเชื่อว่าถ้าคนเราปฏิบัติต่อกันอย่างรักใคร่ นุ่มนวล โลกนี้จะปราศจากสงคราม ความยากจนข้นแค้น และความชั่วร้ายทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม อุดมคติของกริฟฟิธสวนทางกับความเป็นจริงที่โหดร้ายในสังคม เขาจึงหาทางเลี่ยงโดยให้คนร้ายในเรื่องเป็นคนที่ป่วยไข้ทางจิต

บ้าง หรือไม่ก็เกิดจากความละโมภของคนบางจำพวกเท่านั้น

ในการทำหนังม้วนเดียวของกริฟฟิธระยะหลัง เขาสามารถนำเสนอระบบจริยธรรมอันอ่อนไหวแบบของเขาได้อย่างมีชีวิตชีวาและเป็นรูปธรรม นับแต่เสนอภาพของคนร้ายภายในลักษณะตลกร้าย เชิงเสียดสี แต่สำหรับชาวบ้านชนบทที่อ่อนโยนก็จะนำเสนอภาพใบหน้าที่ยิ้มแย้ม นัยน์ตาที่เป็นมิตร ต่อมาเขาก็สามารถใช้ภาพวัตถุต่าง ๆ เป็นสื่อบอกเล่าเกี่ยวกับฐานะทางเศรษฐกิจ ความเชื่อ และให้ข้อมูลอื่น ๆ เกี่ยวกับเรื่องราวได้อย่างมีประสิทธิภาพ จนเป็นผลให้เขาได้พัฒนาการเสนอภาพสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ขึ้นได้ เป็นต้นว่า ใช้ภาพสัตว์แทนสภาวะทางอารมณ์ หรือทัศนคติของมนุษย์ ใช้ภาพดอกไม้แทนความงดงาม บอบบาง และเป็นอมตะ

Birth of a Nation และ Intolerance

กริฟฟิธมาถึงจุดสูงสุดของอาชีพในการสร้างภาพยนตร์ยิ่งใหญ่ 2 เรื่อง คือ Birth of a Nation (1915) และ Intolerance (1916) โดยที่เขาได้ออกจากบริษัทไบโอกราฟ ในปี 1914 เมื่อทางบริษัทปฏิเสธที่จะสร้างภาพยนตร์เรื่องใหญ่ แม้ว่าทางอิตาลีจะมีการสร้างภาพยนตร์เรื่องใหญ่และประสบความสำเร็จตั้งแต่ปี 1912-1914 มาแล้ว คือเรื่อง Quo Vadis (ก่อนหน้านั้นมีหนังใหญ่เรื่อง Queen Elizabeth และ Cabiria กับ Antony and Cleopatra แล้ว)

กริฟฟิธปรารถนาจะสร้างภาพยนตร์เรื่องยาว เขาจึงชวนทีมงานที่เข้าใจกันคือ ช่างภาพฝีมือดี G.W. Bitzer (Billy) และดาราบางคนออกมาด้วย ซึ่งก่อนหน้านั้น ผู้กำกับมือดีอีกคนของบริษัทเปตั้นท์ รองจากกริฟฟิธคือ แมค เซเนต (Mack Sennett)

ภาพที่ 37 ก. และ ข. ภาพจากเรื่อง *Birth of a Nation*



ภาพที่ 38 39 ภาพจากเรื่อง Intolerance



ก็ลาออกไปทำหน้าที่อิสระแล้ว ดังนั้น ไม่นานต่อมา เปเต็นท์ คอมปะนี ก็ค่อย ๆ ถึงกาลพิณาสลง

Birth of a Nation เป็นเรื่องราวตั้งแต่ ก่อนสงครามกลางเมืองในภาคใต้ (อันเป็นสังคม ที่สงบ และอ่อนไหว ตามอุดมคติของกริฟฟิธ) เหตุการณ์สงครามกลางเมืองที่รุนแรง โหดร้าย จนกระทั่งการฟื้นฟูประเทศหลังสงคราม (สัญลักษณ์ แห่งความวุ่นวายและขัดแย้งทางสังคม ของกริฟฟิธ) และภายใต้เงาของการต่อสู้ครั้งนี้ ประเทศใหม่ ก็ได้เกิดขึ้น โดยใช้สัญลักษณ์คือ การแต่งงาน ระหว่างนายทหารฝ่ายใต้ คือ Ben Cameron (แสดง โดย Henry B. Walthall) กับ Elsie Stoneman (แสดง โดย Lillian Gish) เรื่องราวทั้งหมดนี้ กริฟฟิธ นำ มาทำเป็นภาพยนตร์ที่กินเวลากว่า 3 ชั่วโมง โดย แสดงถึงรายละเอียด ความอ่อนโยนของมนุษย์ ความพยายามที่จะฟื้นฟูยุคใหม่ทั้งด้านสถาปัตยกรรม การใช้เครื่องแต่งกาย การแสดงความขัดแย้ง อย่างได้อารมณ์ ตลอดจนความหวังใหม่ของมนุษยชาติ

ออกจะเป็นการยากที่จะบ่งชี้ให้แน่ชัดว่า ผู้ชมประทับใจภาพยนตร์เรื่องนี้ในด้านการนำเสนอ ภาพที่ยิ่งใหญ่ หรือว่ารายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ความตื่นเต้นเร้าใจ หรือการต่อเนื่องที่ชาญฉลาด นอกจากเนื้อหาที่ง่าย ๆ แล้ว ถือได้ว่า มันเป็นแนวคิด ทางภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเท่าที่เคยมีผู้สร้างกัน และเป็นการเปิดฉากการสร้างภาพยนตร์เรื่องยาว ของสหรัฐฯ ในเวลาต่อมา

นอกจากนี้ กริฟฟิธยังได้ให้แต่งเพลง (ดนตรี ประกอบ) เพื่อให้เอฟเฟกต์กับภาพโดยเล่นด้วย เปียนโนหรือวงออเคสตราโดยเฉพาะ รวมทั้งมีการย้อมสีภาพยนตร์บางซีเควนซ์เป็นสีฟ้า ส้ม เหลือง เขียวหรือแดง เพื่อเน้นอารมณ์ความรู้สึก ด้วย

Birth of a Nation ลงทุนสร้างด้วยเงิน 1 แสน 1 หมื่นดอลลาร์ แต่ทำรายได้ถึงกว่า 20 ล้านดอลลาร์ อย่างไรก็ตามหนังเรื่องนี้ถูกวิจารณ์ ว่าเป็นทัศนคติของคนรังเกียจผิว เพราะในฉาก ที่กองทหารฝ่ายเหนือเข้าโจมตีฝ่ายใต้นั้น พวกทหาร ฝ่ายเหนือล้วนแต่เป็นคนผิวดำที่อยู่ใต้การนำของหัวหน้า ผิวดำที่ชั่วร้ายและละโมภ แม้จะมีผู้วิเคราะห์ว่า เป้าหมายการโจมตีของกริฟฟิธไม่ใช่คนผิวดำ หาก เป็นความชั่วร้ายของการแสวงหาอำนาจของคน บางคน แต่หนังเรื่องนี้ก็ถูกประท้วง ถูกเซ็นเซอร์ กระทั่งห้ามฉาย กริฟฟิธเจ็บปวดกับเรื่องนี้มาก แม้ว่าหนังของเขาจะทำรายได้ดีก็ตาม เขาจึงเขียน บทความตอบโต้ชื่อ "The Freedom of the Screen ขึ้นมา และปีต่อมายังได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง Intolerance ซึ่งผูกเอาเรื่องราว 4 เรื่องเข้าไว้ด้วยกัน โดยมีแนวคิดเกี่ยวกับความไม่ยุติธรรมในสังคม ยุคต่าง ๆ เช่น ในยุคบาบิโลนที่ผู้ครองอำนาจขาย ชาติให้แก่ศัตรูชาวเปอร์เซีย หรือการที่พวกแคทอลิก รังแกพวกฮิวเกอโนต์ เป็นต้น และในตอนจบของ แต่ละตอนกริฟฟิธจบด้วยสัญลักษณ์ที่อ่อนมาก เมื่อเปรียบเทียบกับธรรมชาติของมนุษย์หรือทิศทาง ของประวัติศาสตร์ เช่น Dissolve ภาพจากคุกที่ โหดร้ายเป็นทุ่งดอกไม้หรือในเปลของลูกที่ถูกพราก จากแม่มีดอกกุหลาบบานจนเต็ม

ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นในช่วงหลังของกริฟฟิธ สะท้อนทัศนคติที่ค่อนข้างแคบในขณะที่ผู้กำกับ ใหม่ ๆ จำนวนมากมีทัศนะและวิธีการนำเสนอ ที่ซับซ้อน และน่าสนใจกว่า ทั้งผู้ชมหลังปี 1920 ก็เป็นพวกหัวสูงและเป็นนักนิยมวัตถุ ความซาบซึ้ง อ่อนไหวแบบง่าย ๆ ของกริฟฟิธจึงไม่ประสบความสำเร็จ แม้เมื่อถึงยุคของภาพยนตร์เสียง กริฟฟิธจะพยายามสร้างภาพยนตร์เสียงออกมา 2 เรื่อง แต่ก็ล้มเหลวอีก เขาจึงวางมือจากการ

ไปในปี 1930 นั้นเอง

3.1.2 ยุคต้นของหนังตลก

การสิ้นสุดของยุคสมัยของกริฟฟิธ ก็คือจุดเริ่มต้นของหนังตลก และผู้นำคนแรกของ ยุคนี้ก็คือ Mack Sennett

เซนนัท เริ่มทำงานเกี่ยวกับภาพยนตร์ในปี ค.ศ. 1907 ร่วมกับกริฟฟิธที่บริษัทไบโอกราฟ ผลงานของเขาตั้งแต่ปี 1908-1912 ก็ทำให้เขา กลายเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียง รวมทั้งสร้างสานุศิษย์ ในวงการหนังตลกอีกหลายคน เช่น Charlie Chaplin, Fatty Arbuckle, Harold Lloyd ฯลฯ

เซนนัทลาออกจากบริษัทไบโอกราฟในปี ค.ศ. 1913 เพื่อมาเป็นผู้กำกับหนังอิสระในนาม บริษัท Keystone ของตนเอง เทคนิคหลักที่เขาใช้ ก็คือ ความรวดเร็ว การตีกัน การเตะกัน ทำลาย

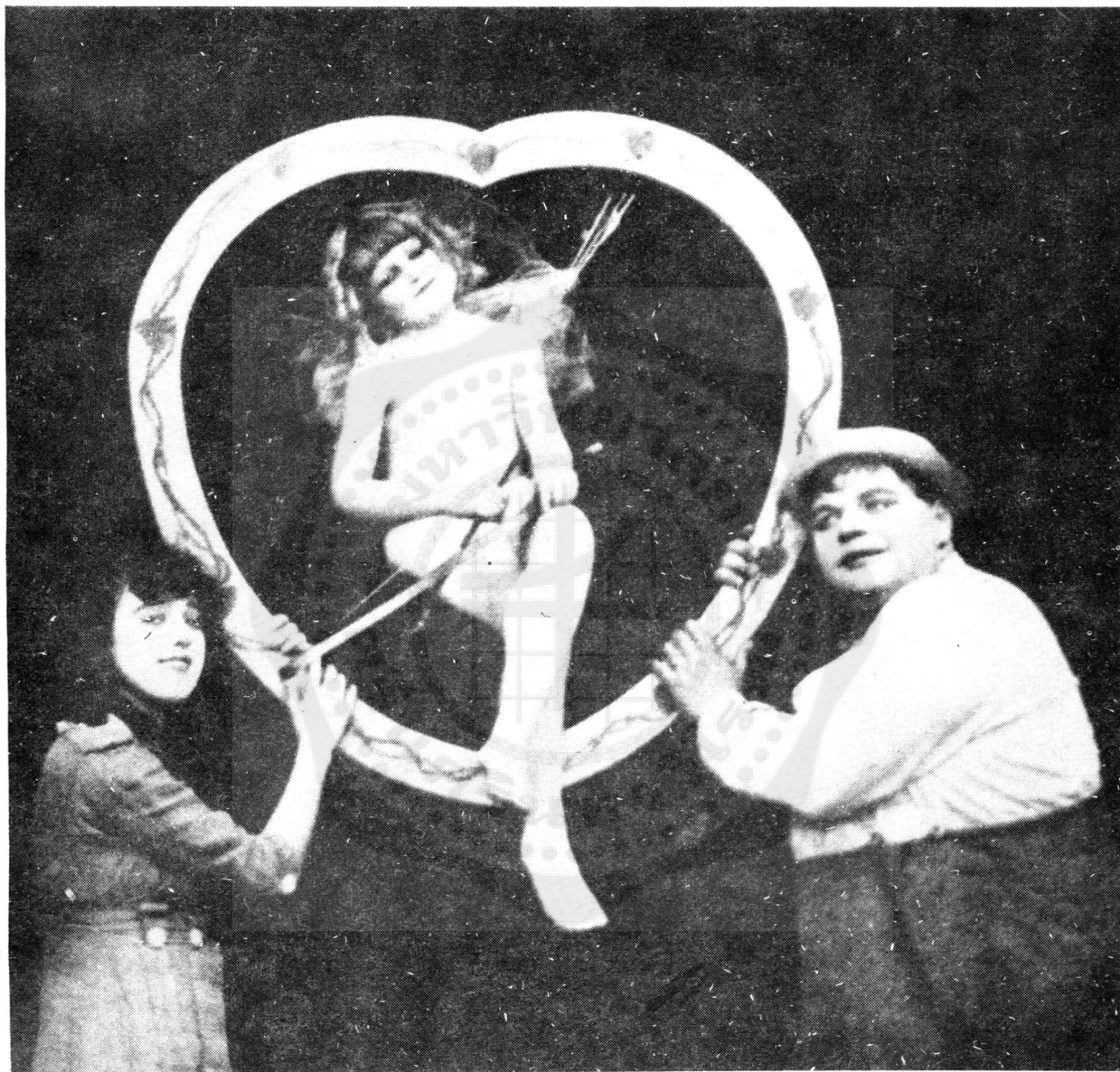
ข้าวของ ขว้างขนมพายใส่หน้ากัน นั่นคือเขามีแนว คิดว่า ในหนังตลกนั้นไม่มีอะไรเป็นเรื่องจริงจัง

ในหนังตลกของเซนนัทเขามักใช้คนแสดง เป็นเครื่องจักร หรือให้ความสำคัญกับเครื่องจักร มากกว่าความเป็นคน นอกจากนี้หนังของบริษัท คีส์โตนจะพยายามลดปัญหาสังคมโดยเอาเรื่อง ของการดูถูก หรือกดขี่กันมาทำเป็นเรื่องตลกไร้-สาระ เช่น หนังที่ล้อเลียนพวกยิว พวกเยอรมัน คนผิวดำ รวมทั้งคนรวยหัวสูง พวกคลั่งจิตวิทยา นักเทศน์ ครูอาจารย์ และตำรวจ ในหนังเหล่านี้ จะมีการเตะกันกัน หรือเอาก้อนอิฐทุบหัวอยู่เสมอๆ นอกจากนี้ เซนนัทยังชอบสร้างหนังที่ล้อเลียน หนังเรื่องอื่น ๆ อีกหลายเรื่อง เช่นเรื่อง A Versatile Villain (1915) ที่ล้อเลียนหนังความบอยตะวันออก เป็นต้น

ภาพที่ 40 ฉากหนึ่งในหนังตลกของ Mack Sennett



ภาพที่ 41 Fatty Arbuckle กับดาราสาว Mable Normana



ชาลี แชปปลิน

เป็นบุคคลที่นำหนังตลกไปในแนวทางใหม่ในตอนแรก แชปปลินเริ่มเล่นหนังให้เซเนท โดยแสดงเป็นตลกตาหุ้ยนนต์ ต่อจากนั้นก็ได้เรียนรู้สิ่งต่าง ๆ มากมาย จนกระทั่งเลื่อนขึ้นมากำกับหนังเอง และได้ทำหนังดี ๆ ให้บริษัทคีสโตนหลายต่อหลายเรื่อง แต่ในด้านการแสดงแล้วเขามักได้รับบทขายจรจัดที่สวมเสื้อผ้าหลวมโคร่งเสมอ

บทเรียนอันมีค่าที่ชาลีได้จากการทำงานกับเซเนทที่คีสโตนก็คือ ความคิดเกี่ยวกับวัตถุ เซเนทมักใช้คนเล่นเป็นวัตถุที่ไม่มีชีวิต แต่แชปปลินจะทำให้วัตถุนั้นกลายเป็นสิ่งมีชีวิตขึ้นมา เช่นในเรื่อง His Favorite Passtime เขาต้องสู้กับบานประตูร้าน

ภาพที่ 42 ชาลี แชปปลิน นอกบทบาทการแสดง



เหล้าอยู่เป็นนาน เทคนิคในภาพยนตร์ตลกของเขา มักเกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหวของสิ่งของต่าง ๆ รอบตัวเรานั้นเอง

นอกจากนี้ ชาลียังเริ่มรับรู้ว่ โลกของเรานั้นมิได้เป็นโลกที่โง่เขลาหรือง่ายดายเช่นที่เซเนทสะท้อนออกมาเลย ตำรวจมิใช่ตัวตลกเท่านั้น หากยังเป็นคนที่มีความน่าเกรงขามหรือกฎหมายอยู่ในมือด้วย และกฎหมายนั้นก็เป็ระเบียบบังคับที่คนมีทรัพย์สินตราออกมาเพื่อพิทักษ์ทรัพย์สินของตนเอง เขารู้สึกว่าความจำเป็นที่แท้จริงของคนเราไม่ได้อยู่ที่การพยายามหยิบขนมพายขึ้นมาจากข้างใต้ของคนอื่น หากแต่อยู่ที่การพยายามจะไขว่คว้าหาขนมปังมากินให้อิ่มท้องต่างหาก ดังนั้นในการกำกับภาพยนตร์เรื่องต่าง ๆ ให้คีสโตน ชาลียก็พยายามสร้างหนังที่แฝงเนื้อหาที่จริงจังขึ้น เป็นเรื่องเกี่ยวกับความต้องการตอบสนองทางวัตถุที่จำเป็นต่อชีวิต มิตรภาพระหว่างเพื่อนมนุษย์ ความขัดแย้งระหว่างคนกับธรรมชาติ รวมทั้งความหม่นเวียนของสังคม อย่างไรก็ตาม เซเนทไม่เห็นด้วยกับการพัฒนาหนังตลกไปในแนวนี้อาลีจึงยังคงต้องเล่นเป็นเจ้าคนจรจัดที่คอยเตะกันคนอื่น ซึ่งมาเตะกันเขาเข้าก่อน หรือแม้ว่าบางทีก็จะได้เตะเขาก่อนก็ตาม ดังนั้นเพื่อที่จะได้พัฒนาการสร้างภาพยนตร์ไปในแนวที่ตนเองต้องการ ชาลี แชปปลิน จึงต้องแสวงหาหนทางอื่นต่อไป

ในปี ค.ศ. 1915 เขาได้ทำสัญญาสร้างหนังตลกความยาว 2 ม้วน ให้กับบริษัท Essanay (หนังตลกของคีสโตนส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องม้วนเดียวจบ) เป็นเวลา 1 ปี โดยได้รับค่าจ้างทั้งหมดเป็นเงิน 75,000 ดอลลาร์ ปี 1916 ได้ทำสัญญากับบริษัท Mutual Film ให้ทำหนังที่มีความยาว 12 ม้วน และปี 1918 ก็เซ็นสัญญากับ First National Company เพื่อสร้างภาพยนตร์ 9 เรื่อง (เรื่อง

หนึ่งความยาวราว 2 ม้วน หรือกว่านั้น) ด้วยค่าจ้าง 1 ล้านดอลล่าร์ โดยจะได้รับเปอร์เซ็นต์จากกำไรในการจัดฉายอีกด้วย

ความรู้โรจน์ในชีวิตของชาลี แชปลิน เกิดขึ้นได้ด้วยเหตุ 3 ประการ คือ

1. ความนิยมชมชอบที่ประชาชนมีต่อเขาอย่างท่วมท้น

2. การพัฒนาของอุตสาหกรรมภาพยนตร์จากธุรกิจการค้าสิ่งแปลกใหม่มาเป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่มีการลงทุนและได้ผลกำไรสูง

3. วิธีการหรือแนวคิดของเขาคือสิ่งที่ก้าวหน้าตอนที่ออกมารับทำหนังอิสระในครั้งแรกๆ เช่นหนังที่ทำให้บริษัท Essanay ชาลียังคงติดรูปแบบที่เคยทำกับเซนเนทอยู่ แต่ถึงปี 1915 ที่เขา

สร้างเรื่อง "The Tramp" ที่เขาเป็นคนจรจัดที่คอยช่วยเหลือสาวสวยให้พ้นจากการถูกคนจรจัดที่เลวร้ายรังแก แล้วที่สุดก็เสียเธอไปให้กับหนุ่มชาวเมืองรูปหล่อหรือเรื่องต่อ ๆ มาที่เสียดสีนักเทศน์ประเภทมือถืออัสาก ปากถือศีล ชาลียังได้เพิ่มน้ำหนักการวิจารณ์และเสียดสีสังคม แต่โดยที่เขาไม่เคยลดความขบขันในหนังของเขาเลยเขาสามารถผสมผสานเรื่องที่เคร่งเครียดจริงจังเข้ากับการใช้เครื่องประกอบฉากที่สนุกสนาน ขณะเดียวกันก็เป็นการล้อเลียนหรือจำลองความขัดแย้งของมนุษย์เราได้เป็นอย่างดี ความสามารถในการควบคุมสื่อภาพยนตร์ของเขาทวีขึ้นทุกที เขารู้สึกว่าตลกแบบของเขานี้เหมาะกับการถ่ายในระยะภาพปานกลาง (Medium shot) โดยไม่มีการตัดบ่อย

ภาพที่ 43



ครั้งนัก เนื่องจากการตัดต่อจะหันเหความสนใจไปจากการล้อเลียนที่ละเอียดอ่อน

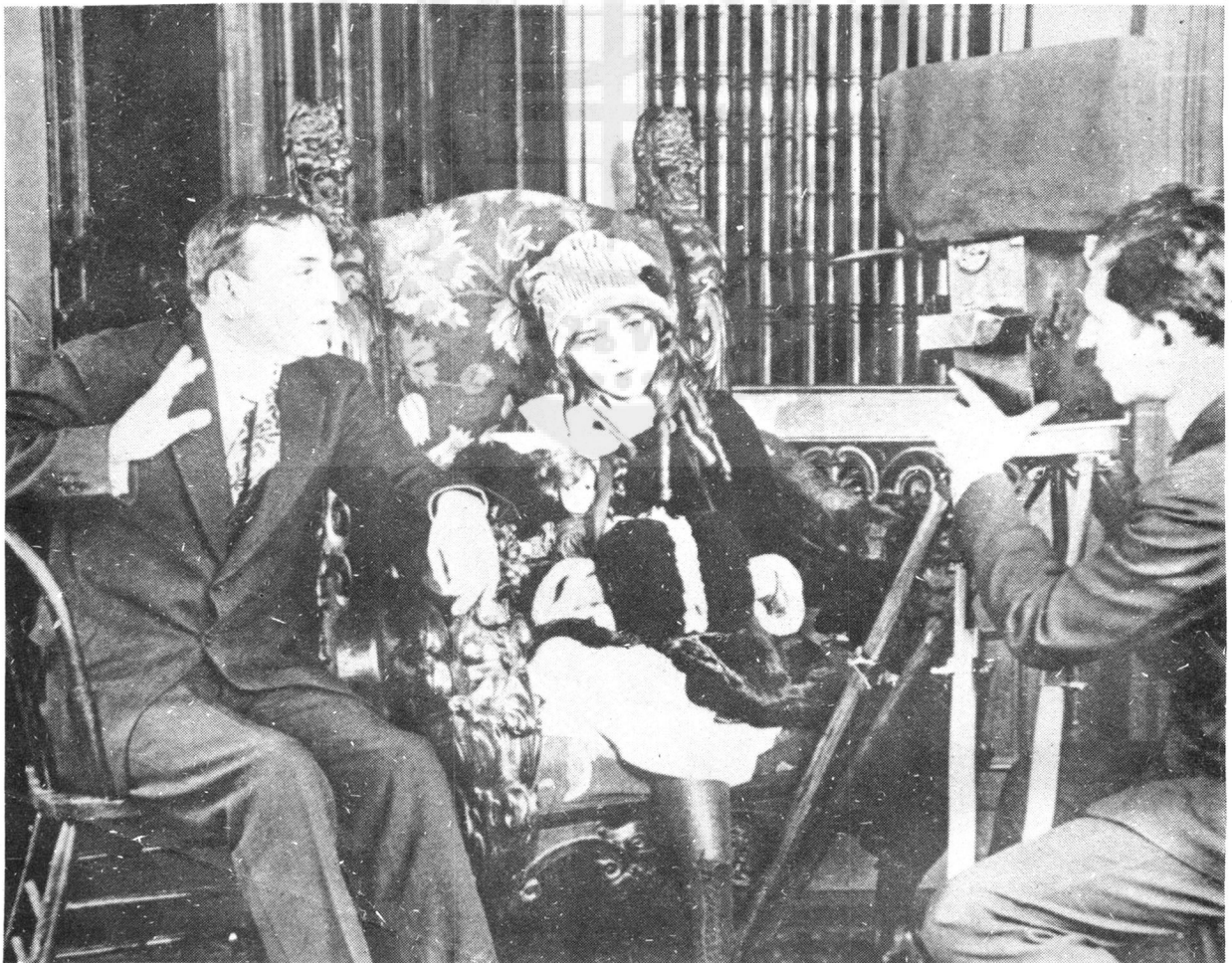
ในการทำงานที่บริษัท Mutual Film เขาได้พัฒนาวิธีการควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์ พัฒนาโครงสร้างที่เป็นเอกภาพ ตลอดจนการบูรณาการระหว่างแอคชั่นที่ตลกขบขันกับเนื้อหาที่เอาจริงเอาจัง และเขาได้ไปถึงจุดแห่งความสำเร็จอย่างสมบูรณ์ในการสร้างหนังตลกเรื่องสั้น ๆ เช่น ในเรื่อง "The Rink" (1916) และ Modern Time

แก่นเรื่องของหนังที่แซ่ปปลินใช้บ่อย คือ

เรื่องของเจ้านายที่คิดโกงกิจการของตนเอง แต่ตัวเขาเองกลับถูกใส่ความให้เป็นแพะรับบาป ด้วยเหตุที่แต่งตัวรุ่มร่ามและมีที่ท่าน่าสงสัย และถ้าคนรายนั้นไม่ใช่คนโกงแล้ว ก็มักจะมีบทบาทที่โหดร้าย ไม่เห็นอกเห็นใจคนจน

สำหรับการเลือกตัวแสดง Edna Purviance ซึ่งมีรูปร่างแบบบาง ใบหน้าอ่อนหวาน ผมสีบลอนด์ มักจะได้บทหญิงสาวที่อ่อนหวานและงดงามตามอุดมคติ ส่วน Eric Campbell ซึ่งมีรูปร่างสูงใหญ่ ท่าทางดุร้าย และเห็นแก่ตัว จะเล่นเป็นศัตรูคู่

ภาพที่ 44 แมรี พิคฟอร์ด ขณะแสดงเรื่อง *Poor Little Rich Girl* ปี ค.ศ. 1917



อาฆาตของชาลีเสมอ โดยได้รับบทหัวหน้าคนงาน บ้าง คนรวย หรือนักเลงโตบ้าง ชาลีเองจะได้ บทคนที่ล้มเหลวเสมอในสังคม

หนังตลกในยุคหลังของบริษัท Mutual Film ถือได้ว่าเป็นเรื่องจริงจังมาก เช่น The Immigrant (1917) ซึ่งแซปปลินเสนอปัญหาของคนที่ย้ายเข้ามาอยู่ในสหรัฐฯ และเรื่อง Easy Street (1917) เป็นเรื่องที่ขมขื่นที่สุดและสมบูรณ์แบบที่สุด มีการเสียดสีภาวะเงินฝืดและถ้อยคำที่พูดกันจนเผื่อเกี่ยวกับความก้าวหน้าของสังคมและฐานะของมนุษย์ หนังของแซปปลินแสดงให้เห็น ภาพปัญหาต่าง ๆ ของการดำรงชีวิตในเมือง ทั้ง ความยากจน ความหิวโหย ยาเสพติด ความป่าเถื่อนโหดร้าย ในรูปของความขบขัน สิ่งเหล่านี้เป็นบันไดสำหรับการสร้างภาพยนตร์สร้างสรรค์ก้าวต่อไปของชาลี แซปปลิน (หนังตลกในทศวรรษ 1920)

3.1.3 อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในสหรัฐฯ เติบโตเต็มที่

บรรดานักสร้างภาพยนตร์คนสำคัญ ๆ เช่น กริฟฟิธ เซนเนท และแซปปลิน ต่างก็ได้พัฒนาฝีมือในการสร้างภาพยนตร์ของตนได้ถึงขีดสุดในช่วงปี ค.ศ. 1915 และนี่ก็เป็นจุดเดียวกับที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในสหรัฐฯ ได้พัฒนาขึ้นถึงจุดที่เติบโตเต็มที่เช่นกัน ด้วยเหตุที่ประเทศต่างๆ ในยุโรปล้วนได้รับผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 1 (1914-1918) อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสหรัฐฯ ยกตนเองจากวัยทารกที่เต็มไปด้วยความยุ่งเหยิงทางธุรกิจ ด้วยการที่บริษัท เปตันท์คอมปะนี สลายตัวไปในปี ค.ศ. 1915 โดยแพ็คคิโนสคาล และในตลาดภาพยนตร์ด้วย ปี ค.ศ. 1915 อันเป็นปีของภาพยนตร์เรื่องยิ่งใหญ่ คือ

Birth of a Nation ก็เป็นปีที่ภาพยนตร์เรื่องยาวเข้ามาครอบครองอาณาจักรภาพยนตร์และผู้ชม เป็นปีแรกที่นายทุนชื่อ Samuel Rothafel หรือเรียกชื่อเล่น ๆ กันว่า “ร็อกซี่” ลงทุนเปิดโรงฉายภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือ “Movie Palace” ขึ้นในถนนบรอดเวย์ของเมืองนิวยอร์กซิตี้ เพื่อฉายภาพยนตร์ยิ่งใหญ่เรื่องแรกนั้น

ยุคนั้นเป็นยุคแรกที่ระบบการใช้ดารานักแสดงมาจับความประทับใจของสาธารณชน ทำให้ดาราดัง ๆ มีค่าตัวสูงมาก อย่างเช่น ชาลี แซปปลิน หรือ แมรี พิคฟอร์ด ที่เซ็นสัญญารับค่าตัวปีละล้านเหรียญ นอกจากนี้ก็ยังมีดาราอื่น ๆ เช่น จอห์น บันนี่ (ดาราตลกตัวอ้วนที่เล่นคู่กับภรรยาตัวผอมชื่อ ฟลอรา ฟินซ) หรือ บรองโก บิลลี แอนเดอร์สัน (ดาราควบอยคนแรกของสหรัฐฯ ที่ เป็นเจ้าของบริษัทภาพยนตร์เอสเสนเนย์ครึ่งหนึ่ง รวมทั้ง ดักลาส แฟร์แบงค์ ดาราและนักสร้างภาพยนตร์อเมริกันที่ใช้ความสามารถได้เท่าในการดำเนินชีวิตไปสู่เป้าหมายตามความใฝ่ฝันแบบคนอเมริกัน คือ ความรัก ความมั่งคั่ง และความสำเร็จในชีวิต

นิตยสารประเภทแฟนดาราภาพยนตร์ฉบับแรกก็เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1915 เช่นกัน รวมทั้งภาพยนตร์ชุดที่มีหลายตอนต่อเนื่องกันด้วย (เช่นเรื่อง The Adventures of Kathlyn, The Perils of Pauline) และเริ่มมีการเขียนรีวิวภาพยนตร์ลงในหนังสือพิมพ์ประเภทข่าวชาวบ้าน รวมทั้งเป็นยุคแรกเริ่มของการต่อต้านภาพยนตร์บางเรื่องที่ผู้ชมส่วนมากเห็นว่าเป็นเรื่องชั่วร้ายขัดต่อศีลธรรม และในทศวรรษนี้เองที่ฮอลลีวูดก็ได้กลายมาเป็นเมืองศูนย์กลางของอุตสาหกรรมภาพยนตร์เมื่อนายทุนหลายคนได้ประสบความสำเร็จเป็นเศรษฐีเงินล้าน และได้มีการจัดระบบโรงถ่ายในฮอลลีวูดให้เป็นมาตรฐาน

ภาพที่ 45 บริษัท Centaur Film ในนิวเจอร์ซีย์



Thomas H. Ince เป็นผู้อำนวยการสร้างคนหนึ่งในจำนวนผู้ที่เริ่มระบบองค์กรของโรงงานอุตสาหกรรมภาพยนตร์ โดยมีการกำหนดตารางการถ่ายทำคำนวณงบประมาณรวมทั้งกลั่นกรองรับรองบทถ่ายทำก่อนที่จะเริ่มลงมือปฏิบัติงาน ปี ค.ศ. 1916 Adolph Zukor (อดอล์ฟ ชูเคอร์) ครองตำแหน่งประธานขององค์กรอุตสาหกรรมภาพยนตร์อันทรงอิทธิพลนี้กลาย ๆ และเรียกองค์กรนี้ว่า Paramount Pictures ปี ค.ศ. 1919 บรรดานักสร้างภาพยนตร์ที่รู้สึกถูกบีบคั้นจากอิทธิพลของเจ้าของ

โรงถ่ายในเครือ ตามกลยุทธ์ของชูเคอร์ และผู้สร้างที่มีอิทธิพลคนอื่น ๆ ก็แยกตัวมาตั้งบริษัทของตนเอง นักสร้างเหล่านี้ได้แก่ แซปปลิน กริฟฟิธ แฟร์แบงก์ และฟิคฟอร์ด และเพื่อนพ้องที่เป็นกลุ่มฝีมือแห่งยุคก็รวมกันตั้งบริษัท (United Artists Corporation) ขึ้น ถึงปี 1925 บริษัทอื่น ๆ ก็เกิดตามมาขึ้นมา เช่น Goldwin Pictures Corporation, Universal Pictures Company, Columbia Picture Company, Warner Brothers, The Fox Company, และ Metro-Goldwyn-Mayer

Hollywood (ฮอลลีวูด)

ฮอลลีวูด ซึ่งเป็นศูนย์กลางของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในสหรัฐอเมริกา มาตั้งแต่ราวปี 1915 จนถึง 1970 มาจากชื่อฟาร์มปศุสัตว์ขนาดใหญ่ ในหุบเขา Cahuenga ของนาง Harvey Henderson Wilcox ภรรยาของนักบุกเบิกดินแดนตะวันตก ซึ่งก่อตั้งฟาร์มขึ้นในปี ค.ศ. 1886 เธอได้ซื้อนี้จากการเดินทางกลับไปเยี่ยมบ้านเดิมแถบชิคาโก แล้วไปพบบ้านพักฤดูร้อนหลังหนึ่งเข้า ชื่อ “ฮอลลีวูด” ด้วยความประทับใจ จึงกลับไปตั้งชื่อฟาร์มของเธอว่า ฮอลลีวูดด้วยในปี 1910 ชาวบ้านในแถบนี้ได้ออกเสียงให้ฮอลลีวูดไปขึ้นอยู่กับเมืองลอสแอน-

เจลิส เพื่อจะได้รับบริการสาธารณูปโภคด้านน้ำประปา ในตอนนั้นประชากรของฮอลลีวูดมีเพียง 5,000 คนเท่านั้น แต่เมื่อเริ่มเป็นศูนย์กลางของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ปรากฏว่าในปี 1919 ประชากรเริ่มขึ้นเป็น 35,000 คน และเมื่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ในฮอลลีวูดเติบโตเต็มที่ ประชากรก็เพิ่มเป็น 130,000 คน ในปี 1925

โรงถ่ายแห่งแรกที่สร้างขึ้นที่นี่ ในปี ค.ศ. 1911 คือ โรงถ่ายของบริษัท Centaur Co. ซึ่งต้องการสร้างภาพยนตร์ประเภทควาบบอยตะวันตก ปีต่อมาก็ได้มีโรงถ่ายเกิดขึ้นอีก 15 แห่งด้วยกัน

วัตถุประสงค์ของระบบโรงถ่าย ก็เพื่อที่จะดำเนินการให้กระบวนการผลิต การจัดจำหน่าย ตลอดจนจนตัวผลผลิตเองเป็นไปอย่างราบรื่นและมีระบบงานที่ดี ไม่ใช่ขึ้นอยู่กับสไตล์ หรือวิธีการของคนเพียงคนเดียว เช่น งานของกริฟฟิธ หรือ ชาลี แชปลิน ซึ่งต่อมาก็สลายตัวไปหมด อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของฮอลลีวูด มีแนวโน้มที่จะเพิ่มประเภทต่าง ๆ ของภาพยนตร์ให้มากยิ่งขึ้น เช่น แนวควาบบอยตะวันตก (โดยมีดารานำอย่าง William S. Hart และ Tom Mix หรือผลงานชิ้นมหิมาของเจมส์ ครุซ เรื่อง Covered Wagon (1923) หรือของจอห์น ฟอร์ด เรื่อง Iron Horse (1924) หรือแนวรัก โรแมนติกที่เกิดในดินแดนห่างไกลที่มีผู้ร้ายหรือนักเลงมาเป็นตัวขัดขวาง (เช่น หนึ่งของ Valentino, Ramon Novarro และ Douglas Fairbanks) หรือหนังรักที่เต็มไปด้วยอุดมคติ และนุ่มนวลอ่อนหวาน (เช่น หนึ่งของ Mary Pickford หรือของ Henry King เรื่อง Tol'able David ปี

1922) เรื่องเกี่ยวกับชีวิตครอบครัว หรือการล่องลอยทางเพศ หรือเรื่องตลกหรือเมโลดราม่าต่าง ๆ เช่นของ Von Stroheim เรื่อง Blind Husbands (ปี 1919) The Devil's Passkey (ปี 1920) และ Foolish Wife (ปี 1922) ของ de Mille เรื่อง Male and Female (ปี 1919) กับ Why Change Your Wife (ปี 1922) หนึ่งของ Lubitsch เรื่อง Marriage Circle (ปี 1924) Three Woman (ปี 1924) และ So This Is Paris (ปี 1926)

Cecil B. de Mille

เป็นผู้กำกับที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดคนหนึ่งของฮอลลีวูด เขาสามารถทำเรื่องตามสูตรง่าย ๆ ซ้ำ ๆ ธรรมดาให้ดูมีอะไรพิเศษขึ้นมาได้ หนังตลกเกี่ยวกับห้องนอนหรือชีวิตสามี-ภรรยา ของเขานั้นมักจะมีลูกเล่นต่าง ๆ ซึ่งหลาย ๆ มุกก็เป็นที่น่าประทับใจโดยที่ไม่ได้มีกิจกรรมว่าด้วยการแสดงความรักหรือเรื่องตลกขบขันอะไรมาก

มาย ในหนังโรแมนติกอิงประวัติศาสตร์ของเขา จะเต็มไปด้วยฉากที่ยิ่งใหญ่ การแต่งกาย รวมทั้ง จุดเด่นของพล็อตเรื่องที่น่าสนใจ ถือได้ว่าเดอมิลล์ เป็นทายาทของกริฟฟิธ ในเรื่องเทรดิชันของหนัง หนังหลายเรื่องของเขา ก็เช่นเดียวกับเรื่อง Intolerance ของกริฟฟิธ ที่เริ่มต้นด้วยคำเตือน (บนไตเติ้ลและเสียงบรรยาย) ว่าภาพยนตร์ที่จะได้ชมต่อไปนี้จะต้องดูอย่างจริงจัง การนำเข้าสู่เรื่อง จากที่มโหฬารและแบบอย่างการแสดงที่เอาจริงจัง ตามแบบฉบับของเดอมิลล์ ทำให้ผู้ชมมั่นใจว่าเขากำลังได้ชมสิ่งที่ “น่าทึ่งและยิ่งใหญ่” ด้วยการตีตราแบบนี้ทำให้หนังของเขาประสบความสำเร็จในตลาดเป็นอย่างดีและเป็นเช่นนั้นมาตลอดเวลาในการทำงานของเขา ช่วงที่หนังของเขามีอิทธิพลและเป็นที่ยอมรับมากคือในทศวรรษที่ 1920 และ 1950

Eric Von Stroheim

ซึ่งด้านหนึ่งของฮอลลีวูดถือว่าเป็น เจ้าตัวร้าย (Enfant Terrible) ของวงการเพราะเขาปฏิวัติการผลิตภาพยนตร์หลายอย่าง ตั้งแต่การออกแบบ การสร้างฉาก การแต่งกายและการให้แสง รวมทั้ง สมมุติฐานทางจริยธรรม ทศนคติทางเพศ และ อารมณ์ตามบุคลิกภาพของมนุษย์ด้วย ขณะที่เดอมิลล์ เน้นการให้ผู้ชมตรึงตราด้วยความประทับใจ สโตรไฮม์ จะทำให้ผู้ชมติดตรึงกับการถ่ายภาพที่ไร้รายละเอียดของเรือนร่าง ความเป็นจริงทางเพศ เมื่อเดอมิลล์แสดงความปรารถนาของตัวละครด้วยภาพการสะท้อนขึ้นลงหรือถอนหายใจหนักหน่วง สโตรไฮม์จะแสดงความปรารถนานั้นโดยใช้สัตว์เป็นสัญลักษณ์ หรือด้วยภาพ Animated imagery นอกจากนี้เขาจะแสดงรายละเอียดของบรรยากาศเพียงเล็กน้อยเท่านั้น (ขึ้นอยู่กับบ-

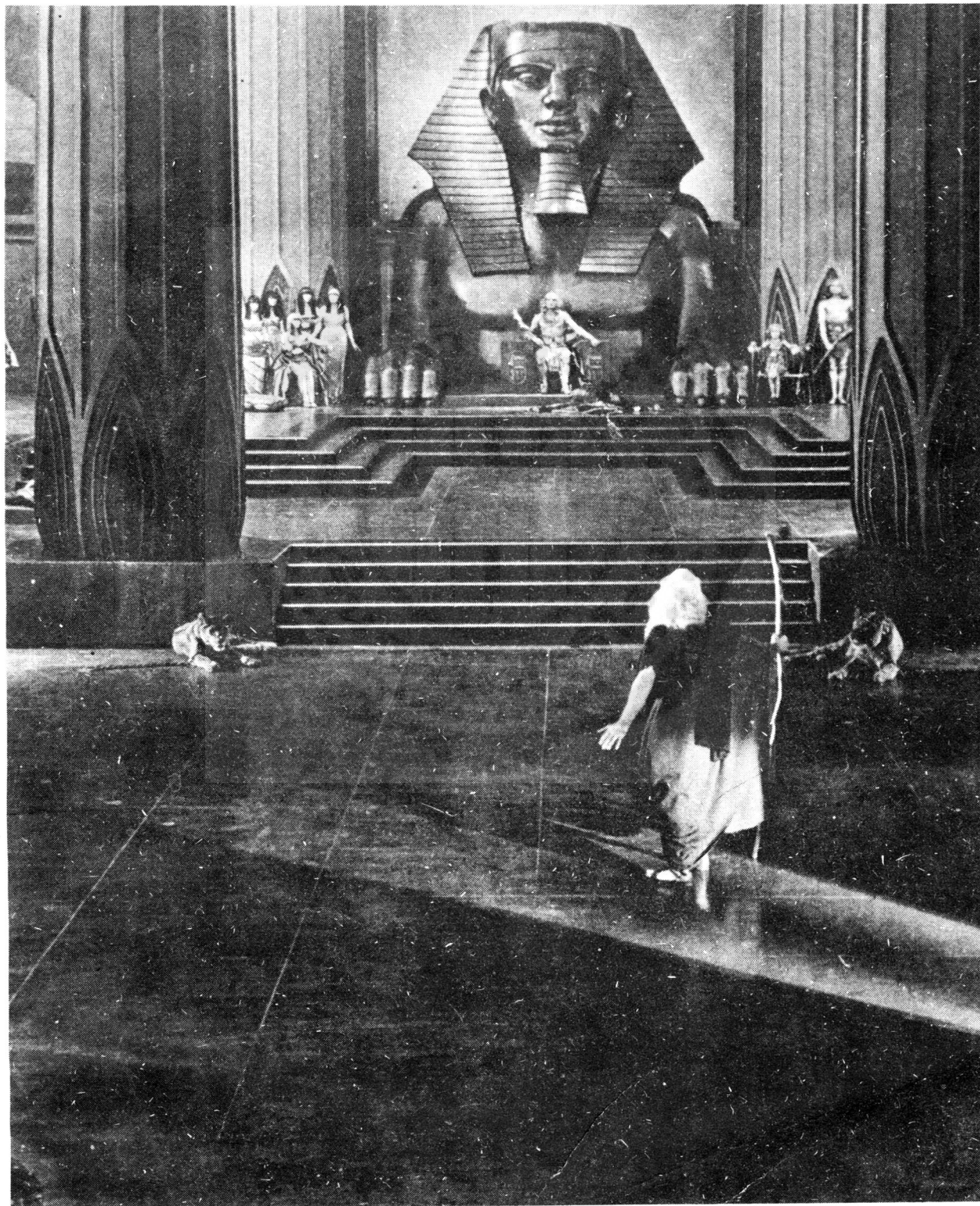
ประมาณของผู้อำนวยการสร้าง) ขณะที่การจัดแสงของเดอมิลล์ มีลักษณะแบนแต่การจัดแสงของสโตรไฮม์ในเวลาที่ต้องการสะท้อนอารมณ์ลึกซึ้งจะทำให้มีเงามาก แม้แต่ภาพการกระพริบของตาก็ยังคงต้องมีคอนทราสต์ของแสงและเงาอยู่เสมอ ตัวเขาเองก็เล่นในหนังที่เขากำกับหลายเรื่อง เขาชอบเล่นเป็นตัวละครที่มีมาดดี แต่งเครื่องแบบสง่า สวมถุงมือขาว มารยาทสุภาพเรียบร้อย ทว่าภายใต้รูปแบบที่มองเห็นภายนอกนั้นกลับเป็นคนที่มักมากในกาม ป่าเถื่อนราวกับสัตว์ร้าย เห็นมนุษย์อื่นเป็นเพียงเครื่องเล่นสนองตัณหาของตนเอง และลักษณะเช่นนี้แหละที่เป็นหัวใจของภาพยนตร์ที่เขากำกับ

อย่างไรก็ตาม หนังที่มีแนวโน้มในเรื่องเพศของเขาทำรายได้ให้บริษัทยูนิเวอร์แซลไม่น้อย รวมทั้งเรื่อง The Merry Widow (ปี 1925) ที่ทำให้กับบริษัทเมโทรโกลด์วิน เมเยอร์ด้วย

งานที่ถือว่าเป็นชิ้นเอกของ สโตรไฮม์ คือเรื่อง Greed (ปี 1924) ที่สร้างจากงานเขียนของ แฟรงค์ นอร์ริส เรื่อง Mc Teague อันเป็นเรื่องของคนที่สร้างความมั่งคั่งให้ตนเองด้วยการคดโกงและป่าเถื่อน แรกทีเดียว สโตรไฮม์ต้องการสร้างหนังเรื่องนี้ให้ยาว 42 ม้วน (8 ชั่วโมง) แต่ต่อมาก็ยอมลดลงเหลือครึ่งหนึ่ง แต่แล้วก็ถูกหัวหน้าฝ่ายผลิตคนใหม่ ชื่อ Irving Thalberg ยึดฟิล์มไปแล้วสั่งให้ตัดต่อจนเหลือแค่ 10 ม้วน รวมทั้งให้ทำลายฟิล์มเนกาตีฟที่เหลือจากการตัดต่อทิ้งหมดด้วย ผลก็คือ ภาพยนตร์ที่เต็มไปด้วยเนื้อหา สัญลักษณ์ และภาพเคลื่อนไหวที่ทรงพลัง กลายเป็นภาพยนตร์ที่ดูแล้วไม่เข้าใจ

หลังจากยุคหนึ่งเงียบแล้ว สโตรไฮม์ ลดบทบาทลงเป็นเพียงผู้แสดง และเรื่องที่น่าทึ่งที่สุดในสมัยนั้นจดจำเขาได้มากก็คือ เรื่อง Grand Illusion

ภาพที่ 46 ฉากหนึ่งในภาพยนตร์สืบทอดการ ของ เซซิล บี. เดอ มิลล์



(1938) ที่ Jean Renoir กำกับ และในเรื่อง *Sunset Boulevard* (1950) ของ Billy Wilder

จากงานของผู้กำกับสองคนที่มีบทบาทเด่นในยุคนี้ จะเห็นว่าแนวโน้มของภาพยนตร์ในทศวรรษที่ 1920 เปลี่ยนจากเรื่องอ่อนหวาน บริสุทธิ์ แบบกริฟฟิธ มาเป็นเรื่องที่มีแนวโน้มไปทางเพศมากขึ้น พฤติกรรมของดารา เช่น ดารายอดนิยมที่แสดงแต่บทบริสุทธิ์ อ่อนหวาน อย่าง แมรี พิคฟอร์ด ก็แต่งงานใหม่กับดักลาส แฟร์แบงค์ หลังจากหย่าเพียง 3 วัน ดาราตลกอย่าง Arbuckle โดนคดีข่มขืน สิ่งเหล่านี้ทำให้สาธารณชนเริ่มเพ่งเล็งบทบาทในจอของดารามากขึ้น เพื่อที่จะแก้ไขภาพพจน์เหล่านี้ กลุ่มผู้อำนวยการสร้างและจัดจำหน่ายภาพยนตร์แห่งสหรัฐอเมริกา ได้ตั้งองค์กรประชาสัมพันธ์ของตนขึ้นในปี 1922 สำนักงานดังกล่าวได้กลายเป็นสถาบันควบคุมจริยธรรมของฮอลลีวูดในทศวรรษต่อมา

3.1.4 หนังสือในทศวรรษที่ 1920

ผลิตผลจากฮอลลีวูดที่ประสบความสำเร็จและเป็นที่ยอมรับกันมากในทศวรรษที่ 1920 ก็คือภาพยนตร์ตลก แชนปอลินเข้าร่วมงานกับนักบุกเบิกทางด้านภาพยนตร์ตลกอีก 3 คน คือ บัสเตอร์ คีตัน, ฮาโรลด์ ลอยด์ และแฮร์รี แลงดอน ซึ่งมีผลงานและได้รับความนิยมพอ ๆ กัน

Chaplin

หนังเรื่องยาวของแชนปอลิน เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยเฉพาะตัวเขาเองในบทบาทของชายจรจัดที่ขัดแย้งกับสังคมในสมัยนั้น ในงานแสดงภาพยนตร์แห่งชาติ (สหรัฐฯ) ครั้งแรก ซึ่งจัดฉายภาพยนตร์ที่สร้างในระหว่างปี 1918–1923 (ซึ่งมีความยาวต่าง ๆ กันตั้งแต่ 2 ถึง 6 ม้วน) แชนปอลินได้แสดงนำในบทบาทต่าง ๆ เช่น ทหาร

พ่อ นักเทศน์ ซึ่งตรงกันข้ามกับบุคลิกประจำตัวของเขาที่เป็นชายจรจัด ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะทดสอบความแตกต่างระหว่างบทดังกล่าว ในภาพยนตร์เรื่อง *A Dog's Life* เป็นการแสดงให้เห็น ชีวิตของคนจรจัดกับสุนัขตัวหนึ่งซึ่งต้องต่อสู้เพื่อความมีชีวิตรอด ในการหาอาหารเลี้ยงปากเลี้ยงท้อง ที่ซุกหัวนอนและมิตรภาพ ในภาพยนตร์เรื่อง *Shoulder Arms* เจ้าหนุ่มจรจัดพยายามที่จะปรับตัวให้เข้ากับระเบียบวินัยของกองทัพโดยไร้ผล ต่อมาเขาก็มีอันได้สร้างวีรกรรมขึ้นโดยบังเอิญ แต่แล้วก็ตื่นขึ้นมาพบว่ามันเป็นเพียงความฝันเท่านั้นเอง ส่วนในเรื่อง *Sunny Side* เขาแสดงให้เห็นสภาพความสกปรก ความเห็นแก่ตัว และคดโกงที่อยู่ภายใต้ชีวิตชนบทตามอุดมคติในเมืองเล็ก ๆ ของสหรัฐฯ สำหรับเรื่อง *The Kid* เป็นภาพยนตร์เรื่องสำคัญที่ผนวกเอาความขบขันเข้าไว้กับความทุกข์อันละเอียดอ่อน แชนปอลินให้คำจำกัดความของความรักฉันท์ครอบครัวใหม่ที่ขัดแย้งกับคำจำกัดความของสังคมด้วยความสัมพันธ์ระหว่างเขากับเด็กชายเล็ก ๆ คนหนึ่ง แสดงโดย แจ็กกี้ คูแกน ส่วนในเรื่อง *The Pilgrim* แชนปอลินล้อเลียนทั้งคำจำกัดความและสิทธิทางศาสนาและกฎหมายที่รัฐและศาสนากำหนดขึ้น

เมื่อเขาสร้างหนังเรื่องยาวให้กับยูไนเต็ดอาร์ติส แชนปอลินเริ่มควบคุมในเรื่องขนาดของภาพที่ถ่ายทำมากขึ้น เขาระมัดระวังมากเพราะสไตล์ที่ต้องการแสดงความละเอียดในการเลือกมุมกล้องด้วยความรู้จักตัวเองและสังคมขณะนั้นเป็นอย่างดี รวมทั้งความสามารถส่วนตัว ทำให้เขาสามารถสอดแทรกเรื่องราวที่จริงจังเคร่งเครียดเข้าไว้ในภาพยนตร์ตลกของเขาได้อย่างสมบูรณ์ ไม่มีที่ติ ภาพยนตร์เรื่องแรกที่เขาสร้างให้ยูไนเต็ดอาร์ติส ชื่อ *A Woman in Paris* (1923) นับเป็นก้าวที่ท้าทายมาก แชนปอลินกำกับเองและเรื่องนี้

ภาพที่ 47 แชนปอลินในเรื่อง *The Gold Rush*.



ไม่มีตัวหนุ่มจอร์จ เขาเล่นเป็นตัวประกอบที่เดินผ่านกล้องไปมานิดหน่อย เรื่องนี้นางเอกคือ Edna Pulviance (ที่เล่นเป็นนางเอกให้ชาลีถึง 8 ปีติดต่อกัน) แสดงเป็นผู้หญิงที่ชอบความมั่งคั่งสุขสบายในการเป็นเมียเก็บของชายเจ้าชู้ชาวปารีสคนหนึ่ง ภาพยนตร์ดังกล่าวเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างความบริสุทธิ์ของชีวิตชนบทและความเย้ายวนของชีวิตในเมือง ความขัดแย้งระหว่างความนิยมวัตถุกับความรักซึ่งเป็นแนวคิดที่แชปปลินนำมาใช้สร้างภาพยนตร์ของเขาเสมอ ๆ ข้อน่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งในหนังของเขาคือ เขามักสร้างภาพยนตร์ที่มีแนวคิดเกี่ยวกับความขัดแย้งระหว่างความรักกับความมั่งคั่งร่ำรวยเขามักจะตั้งคำถามว่า ผู้หญิงที่ลำบากยากจนนั้นจะมีหนทางอื่นใดอีกหรือที่จะแสวงหาความสุขและความรื่นรมย์ให้กับชีวิต

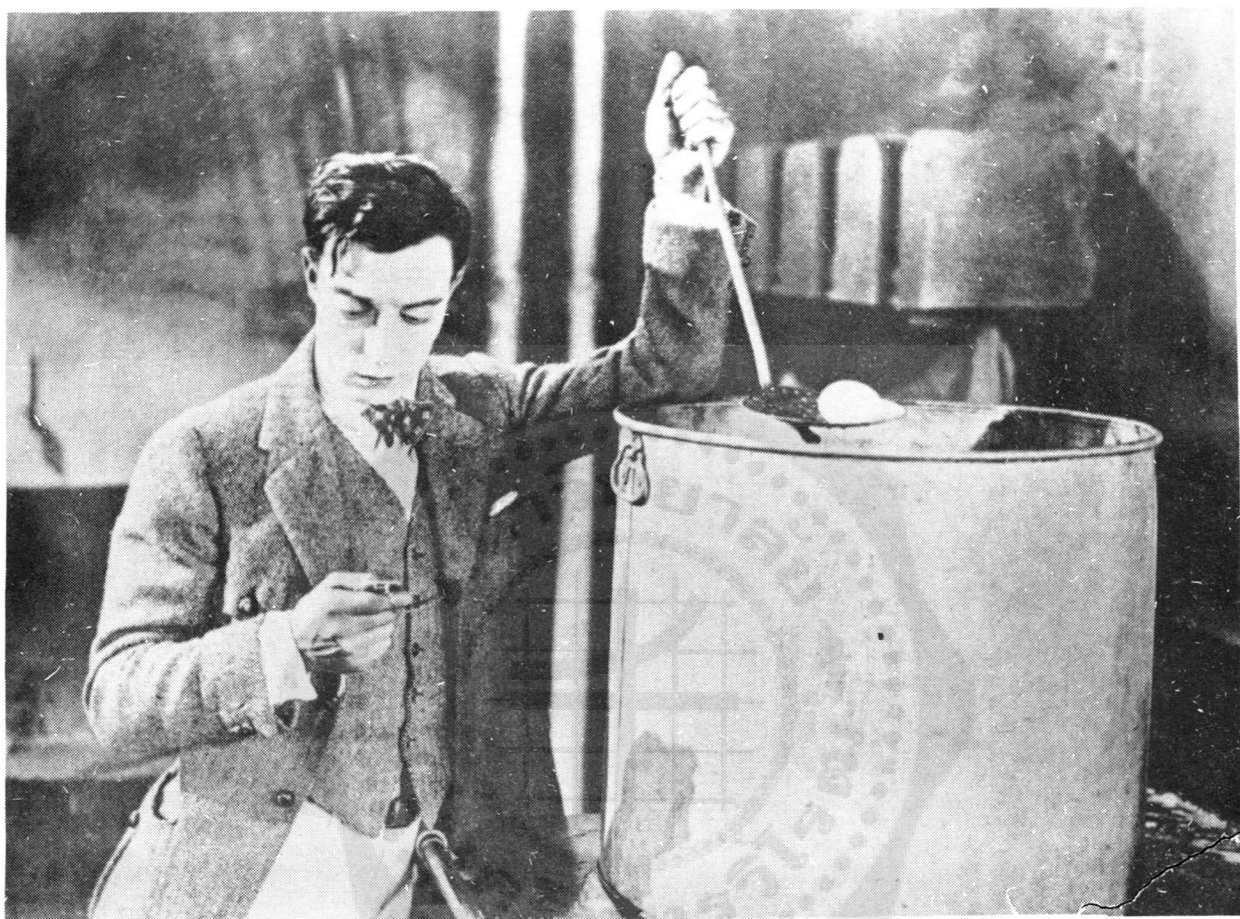
ข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง คือวิธีการสร้างเรื่องของเขามักจะเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นรอบ ๆ สิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือความคิดหนึ่ง และมันจะมีความหมายครอบคลุมกว้างขวางออกไปมากกว่าที่มันเคยถูกเอ่ยถึง เป็นต้นว่า เรื่องราวเกี่ยวกับกล้องยาสูบ ผ้าเช็ดหน้า สร้อยคอ ผ้าขนหนู แชคไซโฟน เนื้อหาของภาพยนตร์มักเป็นการเสียดสี วิพากษ์วิจารณ์อย่างแย้ยหัยัน และมีอิทธิพลต่อทิศทางของภาพยนตร์ประเภทตลกสุภาพที่สร้างต่อมาในอนาคต เช่น ภาพยนตร์ของ Ernst Lubitsch บางตอนเป็นต้น

ในภาพยนตร์เรื่อง *The Gold Rush* (1925) ซึ่งเป็นเรื่องที่แชปปลินชอบที่สุด และก็ดูเหมือนว่าจะเป็นเรื่องที่ดีที่สุดของเขาด้วย การไปขุดทองในดินแดนภาคเหนือที่หนาวจัดจนเป็นน้ำแข็ง นอกจากฉากสนุกสนานเฮฮาหลายต่อหลายฉากแล้ว ทุกซีเควนซ์ที่ตลก จะเกิดขึ้นจากการตั้งคำถามว่าด้วยความอยู่รอดของมนุษย์ การค้นหาทองคำ (โลหะอันเย็นชืดและไร้ชีวิต) ในพื้นที่ที่เป็นน้ำแข็ง (มีแต่ความหนาวเยือกและไร้ชีวิตชีวาเช่นกัน) เป็นการฆาตกรรมมนุษย์อย่างชัด ๆ ความหนาวเย็นนี้ ได้สร้างช่วงเวลาแห่งความระทมทุกข์ขึ้นในภาพยนตร์ของแชปปลิน เมื่อสาวในฝันของเขาซึ่งทำงานในโรงเตี๊ยม ทอดทิ้งให้เขายืนอยู่เปลี่ยวดาย เจ้าหนุ่มจอร์จที่ช่างเห็นอกเห็นใจและอ่อนโยนต้องว่าเหวอย่างที่สุด ความเป็นคนอบอุ่นและอ่อนโยนของเขาเข้ากันไม่ได้เลยกับโลกที่เป็นน้ำแข็ง เรื่องนี้คล้ายกับเรื่อง *The Circus* (1928) ที่มีเนื้อหาว่าด้วยความขัดแย้งระหว่างความอ่อนโยนของชาลีกับความโหดร้ายทารุณของเจ้าของโรงละครสัตว์กับความจงใจอันอ่อนหวาน (โรแมนติก) ของนักกายกรรมบนชิงช้าสูงที่ชิงชิงสาวคนรักไปจากเจ้าหนุ่มจอร์จ



ครีนทรา

ภาพที่ 48 บัสเตอร์ คีตัน ในเรื่อง *The Navigator*



Buster Keaton (บัสเตอร์ คีตัน)

เป็นนักแสดงและผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีสไตล์ตรงข้ามกับแชปปลิน คือ เขามักสร้างความขัดแย้งขึ้นระหว่างรูปร่างเตี้ยเล็กของเขากับโลกและธรรมชาติที่ใหญ่โต (เช่น ป่าไม้ ทะเล แม่น้ำ ฝน ไฟ) ไม่เหมือนแชปปลินที่สร้างเรื่องจากความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม นอกจากนี้คีตันยังชอบเล่นกับวัตถุต่าง ๆ ที่มีขนาดใหญ่ ซึ่งทำให้เขากลายเป็นเหมือนคนแคระ (เป็นต้นว่า หัวรถจักร เรือเดินสมุทร ฝูงวัว กองทหารหรือตำรวจ) มากกว่าจะเล่นกับของเล็ก ๆ ที่แชปปลินชอบต่อสู้ด้วย

พล็อตเรื่องของภาพยนตร์ที่คีตันสร้าง มีลักษณะต่อเนื่องเชื่อมโยงกันไปข้างหน้าเรื่อย ๆ ต่างจากพล็อตของแชปปลินที่สร้างขึ้นในลักษณะเป็นวงกลมล้อมรอบสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือเหตุการณ์อย่างหนึ่ง

คีตันยังชอบล้อเลียนภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ด้วย สไตล์ตลกของเขา มีลักษณะรวดเร็ว โง่เขลา หรือมีเล่ห์เหลี่ยม กว่าของแชปปลินที่ดำเนินไปอย่างช้า ๆ สุขุม ทว่ากินใจ

ขณะที่ชาลีจะยิ้มแย้ม หรือนินทาทอดถอนใจ ให้กล้องบันทึกภาพช้า ๆ และเก็บรายละเอียดของ

ความรู้สึก คีตันจะมีสีหน้าแข็งทื่อไม่แสดงอารมณ์ใด ๆ เมื่อประจันหน้ากับโลกอันใหญ่โตและซับซ้อนที่ล้อมรอบเขาอยู่

หลังจากเริ่มงานภาพยนตร์ตั้งแต่อายุ 3 ขวบ ปี 1917 Keaton ก็ไปเล่นเป็นตัวประกอบให้ Fatty Arbuckle มากพอ ๆ กับที่แชปปลินเล่นหนังให้เซนเนทนั่นเอง

ระหว่างปี ค.ศ. 1920-1923 Keaton สร้างหนัง 2 ม้วนหลายเรื่อง ที่น่าสนใจที่สุดคือเรื่อง "The Playhouse" กับ "The Paleface" (เป็นหนังล้อเลียนหนังคาบอยกับอินเดียนแดง) นับตั้งแต่ปี 1923-1929 คีตันเริ่มสร้างหนังเจียบเรื่องยาวที่ผนวกเอาการล้อเลียนตัวแสดงที่เป็นนักยิมนาสติกกับการใช้ลูกเล่นของกลองและจังหวะในการเล่าเรื่อง บรรดาหนังล้อเลียนของเขาในยุคนี้มีชื่อเสียงคือ "Our Hospitality" ปี 1923 ซึ่งล้อเลียนการทะเลาะเบาะแว้ง และความพยายามในระหว่างครอบครัว ปี 1924 ทำหนังนักสืบที่มีชื่อเสียง คือเรื่อง "Sherlock Jr." ปี 1925 สร้างเรื่อง "Go West" ล้อเลียนหนังคาบอยโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับการต้อนวัวไปขายโดยได้รับความช่วยเหลือจาก Brown Eyes คนรักของเขาที่เป็นแม่วัว

คีตันประสบความสำเร็จในการแสดงทั้งที่ขนาดรูปร่างไม่ชวนให้ใครสนใจ หนังที่ประสบความสำเร็จมากที่สุด และเป็นภาพยนตร์เรื่องที่ดีที่สุดของเขาคือ "The General" สร้างปี 1926 เขาเล่นเป็นวิศวกรรถไฟที่ปราบศัตรูหมู่หมาซึ่งมายัฒรรถไฟ ตามเนื้อเรื่องเขาตามหามันด้วยความรัก ทำให้ได้สร้างวีรกรรมอันน่าประทับใจขึ้นมา คีตันเป็นนักสร้างหนังตลกประเภทมหากาพย์ (Epic) ที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการทำสงครามวีรบุรุษ ภาพของเขาซึ่งตัวเล็กและอ่อนแอแท้จริงเป็นการอำพรางความเป็นมนุษย์ที่เข้มแข็ง เช่นเดียวกับไบรนา

เยนชาที่อำพรางจิตใจที่คึกคักกระฉับกระเฉง

Harold Lloyd (ฮาโรลด์ ลอยด์)

ฮาโรลด์ ลอยด์ เป็นดาราตลกที่ผู้ชมรู้ได้ทันที เพราะบุคลิกภาพภายในของเขาแสดงออกทางใบหน้าอย่างชัดเจน ทั้งด้วยรอยยิ้ม และแว่นตาขอบกระ เขามักเล่นบทบาทของคนอเมริกันที่เต็มไปด้วยพลังและกระตือรือร้นที่จะประสบความสำเร็จ พร้อมทั้งจะชดเชยความล่าช้าของตัวเองด้วยการใช้ความรวดเร็ว หนังตลกของลอยด์จัดอยู่ในประเภทชีวิตครอบครัวขณะที่ของแชปปลินเป็นการมองสังคมด้วยสายตาของคนนอก ส่วนคีตันเป็นการต่อสู้ระหว่างคนกับธรรมชาติและสิ่งที่ยิ่งใหญ่ เป้าหมายของภาพยนตร์ตลกชีวิตครอบครัวของลอยด์ คือการประสบความสำเร็จทางวัตถุและความรัก เขามีชื่อเสียงในการสร้างหนังตลกที่ตื้นตัน เป็นต้นว่าการต่อสู้กับแรงดึงดูดของขอบกำแพงหรือหลังคาตึก เช่นในเรื่อง "High and Dizzy" ปี 1920 หรือเรื่อง "Safety Last" ปี 1923 กล่าวโดยสรุปคือ แม้หนังตลกของลอยด์จะไม่มีลักษณะละเอียดอ่อนและประทับใจอย่างของแชปปลิน ไม่เต็มไปด้วยจินตนาการอย่างคีตัน แต่หนังของเขาก็ทำให้ผู้ชมหัวเราะได้ ด้วยการสร้างและพัฒนาชุดตลกใน Sequence ต่าง ๆ อย่างฉลาด

Harry Langdon (แฮร์รี แลงดอน)

เป็นดาราตลกที่มีชื่อเสียงคนที่ 4 ของสหรัฐ ในทศวรรษที่ 1920 เขามีลักษณะตรงข้ามกับลอยด์ คือเชื่องช้ามากกว่ารวดเร็ว มักหลบเลี่ยงมากกว่าจะกล้าเผชิญหน้า เก็บงำมากกว่าก้าวร้าว มีลักษณะของเด็กมากกว่าชายหนุ่ม และในบรรดาตลกชื่อดังทั้ง 4 คนนี้ แลงดอนได้ชื่อว่าเป็นตัวตลกที่โง่ที่สุด อ่อนแอที่สุด และอยู่ห่างแถมมากที่สุด

ภาพที่ 49 ตาราทลก ฮาโรลด์ ลอยด์ (คนกลาง)



พล็อตเรื่องตลกของเขามักจะเป็นสถานการณ์ที่ผลักดันให้ทั้งผู้ชาย ผู้หญิง และเด็ก ๆ ต้องเข้าไปอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่น่าหวาดหวั่นหรือยุ่งยากชนิดที่เทวดาก็ไม่อยากจะยื่นมือเข้ามาช่วยด้วย เป็นต้นว่า เขาต้องต่อสู้กับอาชญากรที่บ้าระห่ำ นักต้มมณุษย์ พายุทอร์นาโด ผู้หญิงที่คอยติดตามพวกอาชญากร แก๊งค์วายร้าย ซึ่งเขาก็สามารถเอาชนะคนเหล่านั้นได้อย่างไม่น่าเชื่อ เนื่องจากมีจังหวะหรือโอกาสอันดีที่เข้าข้าง ไม่ใช่ด้วยการปะทะกันอย่างของ คีตัน หรือความพยายามผลักดันตนเองอย่างลอยด์ ในภาพยนตร์เรื่อง “Tramp, Tramp, Tramp” ปี 1926 เป็นตัวอย่างหนึ่งที่แฮร์รีสามารถชนะการแข่งขันเดินเร็วข้ามประเทศ โดยเอาชนะได้ทั้งหนทางวิบาก คู่แข่งที่มีเล่ห์เหลี่ยมร้ายกาจ พื้นที่

อันกว้างใหญ่ไพศาล ดำรวจ แก๊งค์คนร้าย รวมทั้ง พายุหมุนอีกด้วย ส่วนในเรื่อง “The Strong Man” ปี 1926 แฮร์รีก็สามารถทำลายการค้าเหล้าเถื่อนในเมืองเล็ก ๆ ลงได้และยังได้แต่งงานกับสาวในฝัน (ซึ่งเป็นคนตาบอดแต่ก็เหมาะสมกับเขา) ส่วนในเรื่อง “Long Pants” ปี 1927 แฮร์รีพบว่า ผู้หญิงที่เขารักเป็นคนชั่วร้าย และได้ติดตามมือปืนที่เป็นอาชญากรไป เขาต้องชมชานกลับบ้านอย่างน่าสงสาร แต่ก็ได้พบว่าในความเป็นจริงแล้ว เมืองเล็ก ๆ อันเป็นที่อยู่ของเขา เป็นที่ที่สุขสบาย และคนส่วนใหญ่ล้วนบริสุทธิ์ผุดผ่อง

3.1.5 หนังสือยุคแรก

การพัฒนาที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของ

ภาพที่ 50 ภาพจากเรื่อง *Nanook of The North*

ภาพที่ 51 จากสารคดีเรื่อง *Lousiana Story* ของ Flaherty



หนังเงียบในสหรัฐ ก็คือการเริ่มต้นกำเนิดภาพยนตร์สารคดีเรื่องสำคัญของโรเบิร์ต ฟลาเฮอร์ตี (Robert Flaherty) เรื่อง "Nanook of the North" ปี 1922 เป็นหนังสารคดีเรื่องแรกของสหรัฐว ที่ประสบความสำเร็จทางการค้าอย่างมาก

ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวชีวิตชาวเอสกิโมที่สะท้อนผ่านตัวละครชื่อ "นานูก" ซึ่งแต่ละวันของเขาต้องต่อสู้เพื่อให้มีชีวิตรอด จากภาพยนตร์ผู้ชมจะได้รู้สึกว่ หากเขาเป็นนานูก เขาจะรู้สึกอย่างไร รวมทั้งได้เห็นวิถีชีวิตในสายตาของนานูกด้วย ความสำเร็จของภาพยนตร์ชุดนี้ ทำให้ฟลาเฮอร์ตี มีโอกาสสร้างภาพยนตร์สารคดีอื่น ๆ ให้ฮอลลีวูดอีก บางเรื่องเขาก็ทำคนเดียวเช่น Moana (1926) บางเรื่องก็ร่วมกับคนอื่น เช่น White Shadows of the South Seas (1928) และ Tabu (1931) ต่อมาฟลาเฮอร์ตีรู้สึกว่ฮอลลีวูดไม่เป็นมิตร ต่อความมุ่งหมายในอันที่จะสังเกตและสร้างสรรค์ประสพการณ์ชีวิตอย่างเป็นเอกภาพของเขา เขาจึงอพยพไปอยู่อังกฤษ และได้ไปเป็นผู้นำให้วงการภาพยนตร์อังกฤษก้าวหน้าอย่างใหญ่หลวงในการสร้างภาพยนตร์สารคดีในทศวรรษที่ 1930

3.2 ยุโรป

ขณะที่ภาพยนตร์จากฮอลลีวูดหรือสหรัฐวเข้าครอบครองอาณาจักรธุรกิจภาพยนตร์สากลเป็นเวลาไม่ต่ำกว่า 15 ปี ของยุคหนังเงียบ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในยุโรปค่อยเริ่มฟื้นตัวขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 หนังของยุโรปในสมัยนั้นมิได้สร้างสรรค์ขึ้นตามมาตรฐานหรือความนิยมของตนเอง หากแต่ได้รับอิทธิพลจากการทดลองของนักสร้างภาพยนตร์อเมริกันหลายเรื่องในสมัยของกริฟฟิธ เป็นต้นว่าอิทธิพลในการจัดองค์ประกอบภาพและการตัดภาพของเขา อย่างไรก็ตาม

ศิลปินภาพยนตร์ชาวยุโรปได้นำเทคนิคเหล่านั้นไปใช้ประกอบกันอย่างซับซ้อนและมีเอกลักษณ์ส่วนตัวมากขึ้น รวมทั้งยังได้สร้างสรรค์เทคนิควิธีใหม่ ๆ มากขึ้นกว่าที่ผู้อำนวยการสร้างและผู้กำกับชาวสหรัฐว จะตั้งใจทำกัน

3.2.1 เยอรมนี

ภาพยนตร์ของเยอรมนีในระหว่างปี 1918 ถึง 1933 ได้พัฒนาขึ้นทางด้านเอฟเฟคขององค์ประกอบภาพ การมองเห็น ความรู้สึกและพื้นผิวของภาพแต่ละช็อต ซึ่งทำให้ภาพยนตร์ของเยอรมันสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้โดยใช้คำบรรยาย (Subtitles) น้อยมาก

ภาพยนตร์เยอรมันในยุคนี้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลทางอารมณ์อันเกิดจากแสง เงา รูปร่างของสถาปัตยกรรม และสิ่งก่อสร้าง การใช้กล้องในลักษณะแทนสายตาตัวละคร (Subjective camera) และมักจะใช้เลนส์ต่าง ๆ เพื่อสะท้อนบุคลิกภาพภายในของสิ่งที่มองเห็น ขอนำสังเกตก็คือ หนังเยอรมันส่วนใหญ่จะถ่ายทำกันในสตูดิโอ เต็มไปด้วยฉากภายในมากกว่าที่จะถ่ายนอกสถานที่ตามธรรมชาติ แม้แต่เมื่อเป็นฉากภายนอกก็มักจัดฉากขึ้นภายในโรงถ่ายเพื่อให้ช่างเทคนิคสามารถควบคุมเทคนิคต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับแสง เงา น้ำหนักของแสง ตลอดจนพื้นผิวของภาพได้สมบูรณ์ตามต้องการ การประดิษฐ์เช่นนี้ปรากฏว่ได้ผลเพราะภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่ประสบความสำเร็จในยุคนั้นมักเป็นเรื่องราวของอารมณ์ที่กดดัน การจัดฉากถ่ายทำในสตูดิโอช่วยสร้างความรู้สึกอัดอัด หวาดกลัวที่ต้องอยู่ในที่คับแคบหรือปิดเจียบในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนที่ถูกคุมขัง ภาพยนตร์ที่ถ่ายทำในสตูดิโอเหล่านี้จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องเน้นการตกแต่งด้วยวัสดุหนักๆ ทำให้ผู้ออกแบบฉากมีโอกาสใช้ความคิดสร้างสรรค์

ภาพที่ 52 ก. การจัดแสงให้มีบรรยากาศ อันเป็นลักษณะเด่นของภาพยนตร์เยอรมันยุคหนังเงียบ
ภาพนี้จากเรื่อง *The Love of Jeanne Ney* ของ G. W. Pabst.



อย่างอิสระเต็มที่ เป็นต้นว่า ฉากประตูเมืองขนาดใหญ่หนาทึบ และฉากต่าง ๆ ที่สร้างโดย Hermann Warm, Robert Herlth, Walter Röhrig และ Walter Reimann เป็นต้น

การเน้นองค์ประกอบภาพทำให้งานของช่างภาพนักพอ ๆ กับฝ่ายฉาก ช่างภาพเช่น Fritz Arno Wagner และ Karl Freund ต้องเผชิญกับงานที่ท้าทายอยู่บ่อยครั้งคือต้องหาวิธีการถ่ายให้น่าตื่นเต้นยิ่งขึ้นกว่าเดิม

ระบบสตูดิโอของเยอรมันเกิดขึ้นในตอนท้ายของสงครามโลกครั้งที่ 1 เมื่อรัฐบาลเยอรมันพบว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อที่ดีอย่างหนึ่งในการโฆษณาชวนเชื่อ หลังการล่มสลายของพระเจ้าไกเซอร์ สตูดิโอใหญ่แห่งแรกก็เกิดขึ้น คือ Ufa (Universum-Film-Aktiengesellschaft) และยังคงอยู่จนถึงปัจจุบันนี้ งานศิลปกรรมด้านอื่น ๆ ในแนวสร้างสรรค์แบบ Expressionism ก็เช่นกัน ทั้งจิตรกรรม บทกวี นวนิยาย และละคร ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นหลังจากการสิ้นสุดระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช และการกำเนิดสาธารณรัฐไวมาร์ (แต่ทว่าเสรีภาพในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์เยอรมันก็ได้มาถึงสิ้นสุดลงในปี 1933 เนื่องจากการเถลิงอำนาจของฮิตเลอร์ และลัทธิฟาสซิสต์ (Fascism))

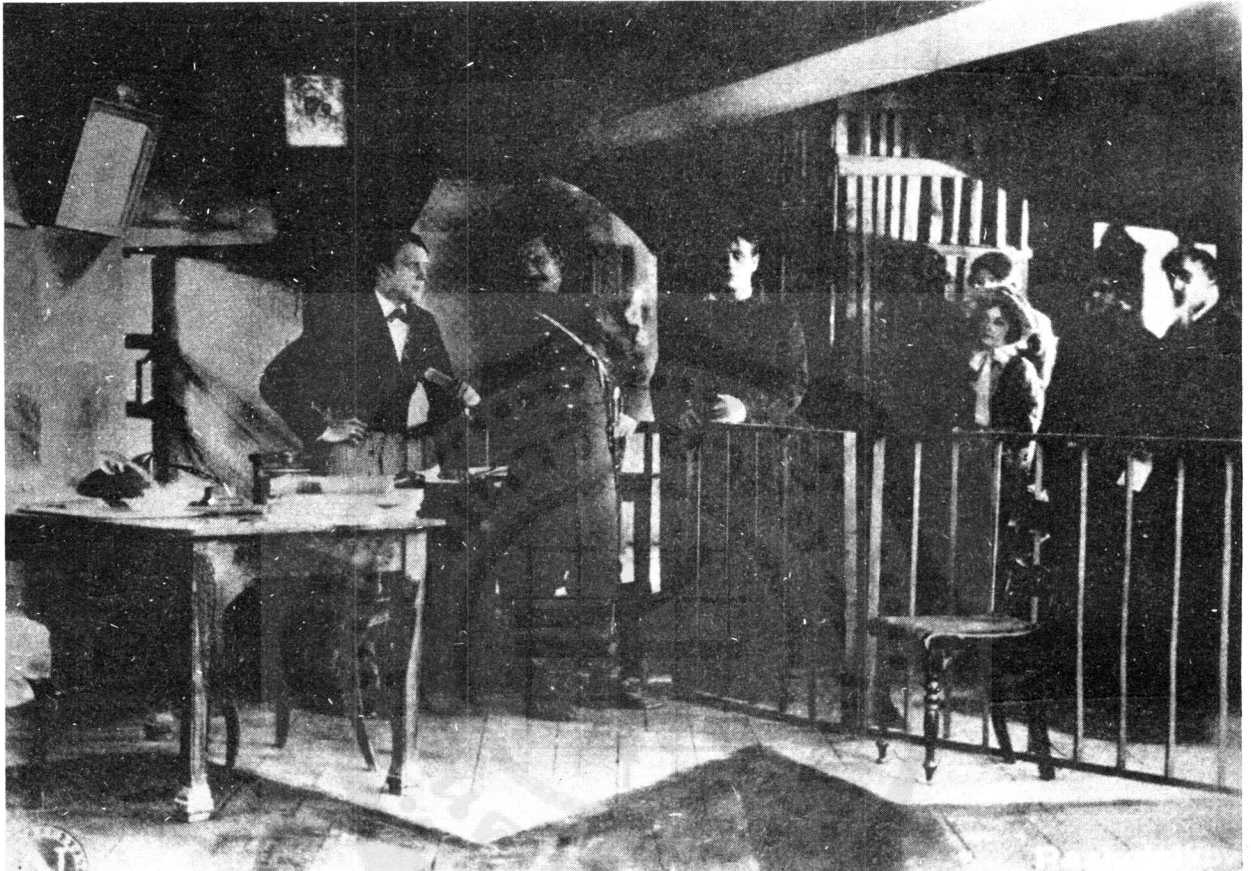
การสนับสนุนของรัฐบาลเยอรมันที่ทำให้ศิลปะภาพยนตร์ในเยอรมันก้าวขึ้นสู่ระดับที่เปี่ยมไปด้วยเต็ม ที่ ศิลปินภาพยนตร์หลายคนเข้าร่วมงานกับ Ufa. อาทิเช่น ผู้อำนวยการสร้างที่สามารถและฉลาดเฉลียวอย่าง Erich Pommer ผู้กำกับที่เต็มไปด้วยจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เช่น Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Fritz Lang, G.W. Pabst. รวมทั้งนักแสดงที่มีทักษะสูง เช่น Emil Jannings, Conrad Veidt, Asta Nielsen, Werner Krauss, Lya de Putti, Lil Dagover เป็นต้น ตั้งแต่ปี 1918 Lubitsch

เริ่มงานกำกับภาพยนตร์โรแมนติกเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ โดยการผนวกความรู้สึกลึกซึ้งซึ่งส่วนบุคคลเข้ากับเรื่องราวยิ่งใหญ่ทางประวัติศาสตร์ได้อย่างมีเอกภาพ ลักษณะเด่นของภาพยนตร์เหล่านี้ คือ การควบคุมงานตกแต่งอย่างละเอียดรอบคอบรวมทั้งการควบคุมพื้นผิวของภาพที่มองเห็นด้วย

ยุคของการสร้างภาพยนตร์เยอรมันที่ยิ่งใหญ่ เริ่มต้นด้วยเรื่อง The Cabinet of Dr. Caligari (ปี 1919) กำกับโดย Robert Wiene เขียนบทโดย Carl Mayer (ซึ่งถือว่าเป็นนักเขียนบทที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของเยอรมันก็ว่าได้) และ Hans Janowitz ออกแบบและตกแต่งฉากโดย Warm, Reimann และ Röhrig

เนื้อหาภาพยนตร์เรื่องนี้แบ่งเป็น 2 ระดับ ระดับแรก ก็คือเป็นเรื่องของคนวิกลจริต เนื่องจาก Caligari ซึ่งสามารถสะกดจิตคนได้นี้ ชอบสะกดจิตคนให้ตกอยู่ใต้อำนาจของเขาและไปกระทำการต่าง ๆ ตามแต่เขาจะต้องการ (คนที่ถูกสะกดจิตคือ Cesare) แม้ว่า Dr. Caligari จะแสวงหาเป็นว่าการใช้พลังจิตของเขานั้นเป็นเพียงเรื่องสนุก ๆ ที่ทำให้คนกลายเป็นหุ่นในงานออกกร้านหรือการแสดงละครสัตว์เท่านั้น แต่ที่จริงแล้ว เขาใช้ให้คนที่ถูกสะกดเหล่านี้ออกสังหารคนอื่น ๆ ในยามค่ำคืน พระเอกของเรื่องได้ติดตาม Caligari และ Cesare ไปจนกระทั่งได้พบว่าแท้จริงแล้ว หัวใจของกลุ่มคนวิกลจริตพวกนี้ก็คือ ผู้อำนวยการโรงพยาบาลโรคจิตนั่นเอง นับเป็นการเยาะหยันกันอย่างจังทีเดียวที่บุคคลซึ่งมีหน้าที่ดูแลรักษาคนป่วยโรคจิตกลับเป็นคนป่วยเสียเอง ในระดับนี้อาจกล่าวได้ว่า หนังสือของขวัญเรื่องนี้ เป็นการวิพากษ์วิจารณ์หน่วยงานด้านสังคมของรัฐ นั่นคือ โรงพยาบาลโรคจิต ตำรวจ และข้าราชการที่มีอำนาจ คำจำกัดความของทางการเกี่ยวกับความบริสุทธิ์ และความ

ภาพที่ 52 ข. การจัดแสงแบบ *Chiaroscuro* ในเรื่อง *Raskolnikov* (ค.ศ. 1923) ของเยอรมัน
กำกับโดย *Robert Wiene*



บัคลิ่ง รวมทั้งการที่คนคนหนึ่งต้องตกอยู่ใต้การครอบงำทางจิตใจของคนอีกคนหนึ่ง

แต่ในระดับที่สอง กลับทำให้เรื่องราวบิดผันไปอย่างสิ้นเชิง โดยการเพิ่มเนื้อหาตอนท้ายเข้าไปอีกนิดเดียวให้ผู้ชมทราบว่ พระเอกซึ่งเป็นคนที่เล่าเรื่องนี้ให้ฟังมาแต่ต้นจนจบนั้นตัวเขาเองก็เป็นคนไข้คนหนึ่งในโรงพยาบาลโรคจิต นอกจากนั้น Dr. Caligari ที่เขาได้พรรณนาให้ผู้ชมทราบถึงความชั่วร้ายมาโดยตลอดนั้นที่จริงก็คือ ผู้อำนวยการโรงพยาบาลหรือสถานพยาบาลแห่งนี้ ดังนั้นผู้ชมจะต้องเลือกเอาว่า จะเชื่อเรื่องที่เขากล่าวว่า Dr. Caligari เป็นฆาตกรจริง ๆ หรือว่า เจ้าพระเอก

นั้นเพียงแต่จินตนาการให้ฟังประสาคนวิกลจริต

ตลอดเรื่องของภาพยนตร์นี้ได้รับการออกแบบให้ตรงข้ามกับความเป็นจริงทั้งหมด เป็นต้นว่า กำแพงก็ดูขาวจัดเกินไป ส่วนที่เป็นเงาก็ดำมืดเกินไป หน้าต่างหรือประตูล้วนไม่ตั้งฉากกับพื้น และไม่มีแสงอาทิตย์เลย มีเพียงเงาจาง ๆ บนผนังเท่านั้น ไม่มีถนนด้วย เพราะตลอดทั้งเรื่องเกิดขึ้นภายในสถานที่ หนึ่งเรื่องนี้ก่อให้เกิดคำถามมากมาย เป็นต้นว่า การนำเสนอภาพแบบไม่สมจริงหรือเหนือจริงเช่นนี้ เพราะต้องการสะท้อนความชั่วร้ายของฆาตกร หรือว่าเป็นการสะท้อนถึงความผิดปกติของจิตใจผู้เล่าซึ่งเป็นโรคจิตเอง หรือว่ามัน

ภาพที่ 53 ภาพจากเรื่องเกี่ยวกับแดร์คคิวล่า ของ F.M. Murnau



เป็นการสะท้อนภาพความไม่เชื่อมั่นที่ผู้สร้างมีต่อสังคม อย่างไรก็ตาม ทั้งสองระดับของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ ระดับแรกที่เป็นเรื่องลึกลับตื่นเต้น และระดับที่สองอันเป็นเรื่องจิตใจและความรู้สึกภายใน สามารถนำเสนอออกมาได้ชัดเจนเท่า ๆ กัน และได้รับคำนิยามว่าเป็นหนังเยอรมันที่เยี่ยมยอดเรื่องหนึ่ง

ผู้กำกับที่สืบทอดการสร้างหนังลึกลับสยองขวัญตามแบบฉบับของ Dr. Caligari ต่อมาคือ F.W. Murnau ด้วยเรื่อง *Nosferatu* (1922) อันเป็นเรื่องของแดร์คคิวล่า ที่ใช้เทคนิคของกล้องและ

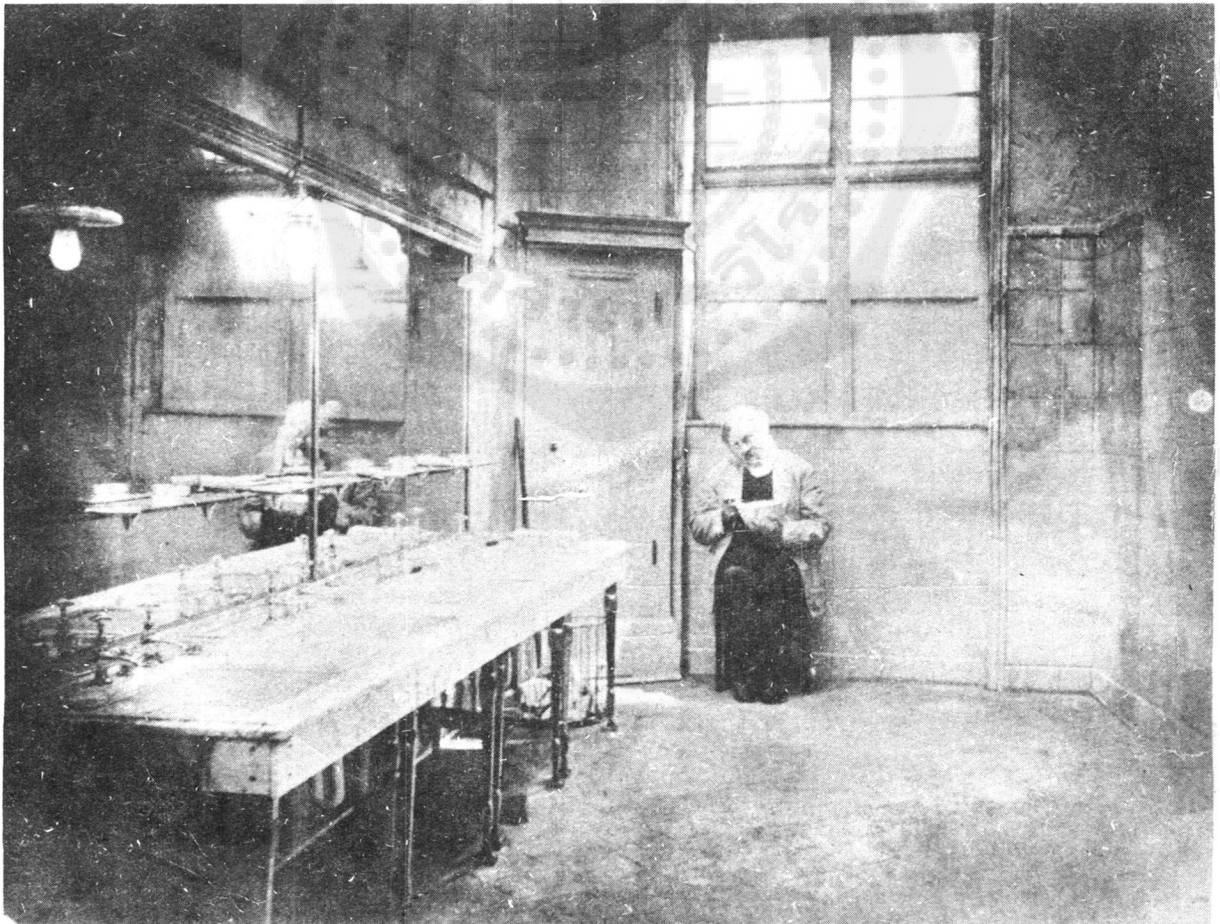
เสนอภาพแทนสายตาดำลึกลับ สร้างความรู้สึกขนพองสยองเกล้าได้จริงจัง แล้วก็มีเรื่องของหุ่นขี้ผึ้งในพิพิธภัณฑ์ที่คืนชีพมาแล้วเรื่องราวของตัวให้ฟัง ในเรื่อง *Wax Works* (1924) ของ Paul Leni เรื่อง *Destiny* (1921) และ *Metropolis* (1926) ของ Fritz Lang สำหรับเรื่อง *Destiny* เป็นเรื่องจินตนาการถึงความรักในอดีต เบื้องหลังคือความขัดแย้งระหว่างความรักและความตาย ขณะที่ *Metropolis* เป็นเรื่องจินตนาการถึงอนาคตของโลกวิทยาศาสตร์ (นักวิจารณ์ภาพยนตร์บางคนกล่าวว่า เป็นต้นเค้าของหนังวิทยาศาสตร์ (จากสหรัฐว) ในปัจจุบัน)

ถึงกระนั้น Metropolis ก็ยังคงลักษณะโรแมนติคอยู่มาก ดังนั้นแม้ว่าจะเป็นงานวิจารณ์สังคมที่มีหลักการแต่ก็อ่อนพลังลงด้วยทัศนะที่บริสุทธิ์ใจและมองโลกในแง่ดี

ภาพยนตร์เยอรมันยุคหนังเงียบอีกเรื่องหนึ่งที่ถือว่าเป็นงานหนึ่งในหกหรือเจ็ดเรื่องที่เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นชัดแจ้งได้ว่าหนังเงียบนั้นเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง คือเรื่อง Last Laugh กำกับโดย F.W. Murnau เมื่อปี ค.ศ. 1924 เป็นหนังแนว realist ที่มีพล็อตเรื่องง่าย ๆ คือ พนักงานขนกระเป๋าของโรงแรมคนหนึ่ง (แสดงโดย Emil Jannings) ที่ตี

ราคาคุณค่าของชีวิตและความเคารพตนเองด้วยอาชีพที่เขาทำอยู่ โดยมีสัญลักษณ์ก็คือเครื่องแบบพนักงานขนกระเป๋านั้นเอง ต่อมาเมื่อเขาขอร้องผู้จัดการจึงเปลี่ยนหน้าที่ของเขาเสีย โดยเรียกเครื่องแบบพนักงานขนกระเป๋าคืน และให้เครื่องแบบพนักงานเฝ้าห้องสุขาแก่เขาแทน พนักงานขนกระเป๋ารู้สึกสูญเสียความเคารพในตนเอง รวมทั้งความเคารพที่คนอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเพื่อนบ้านหรือแม้แต่ลูกสาวที่เคยมีต่อเขาด้วย เรื่องราวเกือบจะจบลงด้วยความขมขื่น แต่แล้วในตอนท้ายเรื่องปรากฏว่าเศรษฐีอเมริกันที่มาล้มตายในวงแขน

ภาพที่ 54 ภาพจาก *The Last Laugh* ของ F.W. Murnau



พนักงานผู้นี้ ได้ยกมรดกเป็นเงินนับล้านเหรียญ เขา ที่สุดเขาก็มีความสุขและได้แบ่งปันความสุขนั้นด้วยการซื้อข้าวของและแจกจ่ายเงินทองให้แก่คนที่ลำบากยากจน

ภาพยนตร์เรื่องนี้ มีคำบรรยายเพียงครั้งเดียวในเรื่องแต่สามารถบอกเล่าสิ่งต่าง ๆ กระทั่งความคิด ความรู้สึกในจิตใจของพนักงานชนกระเป๋าค้นได้ด้วยฝีมือการแสดงของนักแสดงส่วนหนึ่ง แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือ การทำงานของกล้อง Karl Freund ข่างภาพของหนังเรื่องนี้ จะจับภาพในลักษณะแทนสายตาตัวละครที่มองเห็นความเป็นจริง หรือเมื่อยามที่เขาค้นถึงความเข้มแข็งที่เคยมี ความรู้สึกที่เสมือนโลกทั้งโลกทรม่ทับลงบนหัวเขา ภาพเบลๆ ในยามที่เขาเมา ความตระหนกผวาในยามที่เพื่อนบ้านพบว่าเขาไม่มีเกียรติใด ๆ เหลืออยู่ กล้องทำให้ผู้ชมได้เห็นภาพคนชนกระเป๋าค้นจากภายนอก รวมทั้งความรู้สึกภายในใจของเขา ด้วยการใช้เลนส์ชนิดต่าง ๆ รวมทั้งการเคลื่อนไหวกล้อง

ในยุคนั้นเอง นอกจากกลุ่มนักสร้างภาพยนตร์ในสตูดิโอที่กล่าวมาแล้วยังมีนักสร้างอีกกลุ่มหนึ่งที่ทำให้ความสนใจกับปัญหาสังคม ทั้งในเรื่องความยากจน ความเป็นธรรมและการต่อสู้เพื่อเอาชีวิตรอดมากกว่าจะสนใจกับความรู้สึกภายใน เราอาจเรียกหนังของกลุ่มนี้ว่า “The Street Films” ก็ได้ เนื่องจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของพวกเขาจะถ่ายทำกันบนถนนหรือภายนอก ภาพจากกล้องของพวกเขาจะไม่เป็นไปในลักษณะแทนสายตาตัวละคร หากแต่เป็นการมองดูสภาพของสังคมในฐานะผู้ดู (Objective view) มากกว่า ตัวอย่างของภาพยนตร์จากกลุ่มนี้ เช่นเรื่อง Street ของ Karl Grune ที่สร้างในปี 1923 หรือ Tragedy of the Street (1927) ของ Bruno Rahn ลักษณะของภาพยนตร์กลุ่ม Street Films นี้สรุปได้ว่า มักมีเนื้อหา

เรื่องความรักแบบเมโลดรามานำเสนอในแนวเหมือนจริง (Realist) โดยได้พัฒนาภูมิหลังของตัวละครในด้านการเมือง สังคม และจริยธรรมอย่างรอบคอบ

นอกจากจะมีกลุ่มนักสร้างภาพยนตร์แนว Fantasy และ Realist แล้ว ในทศวรรษที่ 1920 นี้ยังมีกลุ่มนักสร้างชาวเยอรมันอีกกลุ่มหนึ่งที่พยายามฉีกแนวออกไปโดยสร้างภาพยนตร์ในแนวเหนือจริง (Surrealist) ขึ้นด้วย เช่นเรื่อง Berlin-The Symphony of a Great City (1927) ของ Walter Ruttmann ซึ่งเป็นการถ่ายภาพแบบ candid บันทึกเรื่องราวของเมืองเบอร์ลิน ชาวเบอร์ลินในเวลาทำงานและเวลาหย่อนใจ แล้วนำมาเชื่อมต่อกันเป็นเรื่องราวด้วยเทคนิคการตัดต่อที่มีจังหวะจะโคน โดยใช้รูปแบบการนำเสนอภาพทั้งที่ขนานกันและตรงข้ามกัน ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นเบอร์ลินในมิติต่าง ๆ ทั้งความรื่นเริง ความเศร้าสร้อย ความอบอุ่นและเย็นเยือก โดยไม่มีการนำเอาความคิดเห็นด้านจริยธรรมหรือคุณค่าใด ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ ถือว่าเป็น Experimental films (ภาพยนตร์ทดลอง) ในทศวรรษที่ 1920 ซึ่งแสดงออกอย่างชัดแจ้งว่าเป็นการต่อต้านหรือขบถต่อภาพยนตร์ในสตูดิโอของเยอรมัน

3.2.2 สหภาพโซเวียต

ภาพยนตร์โซเวียตได้รับการพัฒนาการให้คำจำกัดความตลอดจนมีการใช้ผลพิเศษในการตัดต่ออย่างมีประสิทธิภาพที่สุด ซึ่งเรียกว่า “Montage” ภาพยนตร์โซเวียตมีจุดที่คล้ายคลึงกับภาพยนตร์กลุ่มทดลองของเยอรมันตรงที่มีการตัดต่อเข้าด้วยกันเป็นเรื่องราวอย่างมีความหมาย และได้อารมณ์ แต่ก็ต่างจากกลุ่มสตูดิโออันเป็นกลุ่มผู้สร้างส่วนใหญ่ของเยอรมันที่ภาพยนตร์โซ-

เวียตจะเป็นการถ่ายทำนอกโรงถ่าย คือใช้สถานที่จริงตามธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม การบันทึกภาพตามธรรมชาติของภาพยนตร์โซเวียตในยุคนี้ ก็ได้เป็นการสร้างภาพขึ้นใหม่ให้เหมือนกับธรรมชาติทีเดียว หากแต่เป็นการบันทึกภาพด้วยการมองเห็นที่แตกต่างกันไปแต่ละช็อต โดยตีความหรือขยายความในการนำเสนอภาพนั้น ๆ ตามทัศนะของมาร์กซิสต์-เลนินนิสต์ ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของประวัติศาสตร์ ความเป็นธรรมในสังคม หรือความจำเป็นพื้นฐานของมนุษย์

ภาพยนตร์ของสหภาพโซเวียตได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ที่แน่นอนที่จะใช้ชวนเชื่อหรือให้การศึกษามากกว่าจะมุ่งที่ความบันเทิง หลังจาก ค.ศ. 1917 ไม่นานนักรัฐก็เข้าควบคุมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่หลงเหลือมาจากสมัยพระเจ้าซาร์ การค้นพบเทคนิค “Montage” ของสหภาพโซเวียตนั้น เป็นทั้งผลของการสร้างสรรค์ศิลปะและความบังเอิญ ในแง่ของศิลปะนั้น การทำ “Montage” เป็นการพิสูจน์ให้เห็นถึงประสิทธิภาพที่เพิ่มพูนขึ้นในการสื่อความหมาย ประสิทธิภาพในการสร้างความคิดและทัศนะทางสังคม รวมทั้งการโน้มน้าวเปลี่ยนแปลงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมให้เป็นไปตามที่ผู้สร้างต้องการ ในแง่ของเหตุบังเอิญ ก็เนื่องจากว่าตลอดเวลาหลายปีที่เกิดสงครามและการปฏิวัติรัสเซียนั้น ทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของรัสเซียเหลือฟิล์มดิบในสต็อกไม่มากนัก ดังนั้น นักสร้างภาพยนตร์ในยุคนี้จึงต้องทำงานโดยมีขีดจำกัดมาก การฝึกงานด้านภาพยนตร์นั้นผู้เข้ารับการฝึกจะได้ฝึกหัดปฏิบัติเพียงเล็กน้อย จึงต้องฝึกการตัดต่อมากกว่าจะสร้างภาพยนตร์ใหม่ขึ้นมาจริง ๆ นอกจากนี้ เมื่อมีการพบฟิล์มภาพยนตร์ตะวันตก เรื่อง *Intolerance* ของกริฟฟิธ ซึ่งเป็นตัวอย่างภาพยนตร์ที่มีอิทธิพลของ

การตัดต่ออย่างดีเท่าที่เคยมีมาในยุคนั้น จึงเป็นบทเรียนที่นักสร้างภาพยนตร์ชาวโซเวียตได้ศึกษากัน

ห้องปฏิบัติการภาพยนตร์ของ Lev Kuleshov เป็นที่ซึ่งบรรดานักสร้างภาพยนตร์โซเวียตในเวลาต่อมาได้ทดลองทำงานตัดต่อกันมากมาย พวกเขาได้พบว่า ด้วยการตัดต่อเพียงอย่างเดียวเท่านั้น เขาก็สามารถสร้างความคิดหรือความประทับใจที่เป็นเอกภาพได้ ตัวอย่างเช่น อธิบายถึงร่างกายของมนุษย์คนหนึ่งโดยใช้ภาพต่าง ๆ ของร่างกายของผู้แสดงตั้งหลายคน ผลการนำขึ้นส่วนของภาพยนตร์หลาย ๆ ช่วงมาต่อเข้าด้วยกัน สามารถทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าภาพสองช็อตที่ต่อกันนั้นมีความต่อเนื่องหรือสัมพันธ์กันในด้าน เวลา สถานที่ ความหมาย หรือแม้กระทั่งความรู้สึก เป็นต้นว่า ถ้าช็อตแรกเป็นภาพของศพ ช็อตต่อมาเป็นใบหน้าของคน ผู้ชมก็จะเกิดความรู้สึกว่าคนผู้นั้นมีใบหน้าเศร้าหมอง แต่ถ้าช็อตแรกเป็นภาพเด็กกำลังเล่นอย่างสนุกสนานภาพใบหน้าในช็อตต่อมาก็ดูเหมือนจะแฝงไว้ด้วยความพึงพอใจอย่างเจียบ ๆ

การทดลองดังกล่าว นำไปสู่หลักการที่ว่า การตัดต่อสามารถสนององค์ประกอบพื้นฐาน 3 ประการของภาพยนตร์ได้ นั่นคือ มันสามารถเล่าเรื่องราวสามารถสื่อสารลำดับของเหตุการณ์ต่าง ๆ ประการต่อมา การตัดต่อสามารถสร้างความเป็นเหตุผลหรือการอ้างอิงขึ้นได้ เป็นต้นว่า ถ้าผู้กำกับตัดภาพชายคนหนึ่งกำลังเงยหน้ามองให้ต่อจากช็อตภาพอนุสาวรีย์ของนโปเลียนผู้ชมจะเกิดความรู้สึกว่าชายคนนี้กำลังยืนค้อนอนุสาวรีย์อยู่ และสามารถประยุกต์ความคิดทางการเมืองหรือจิตวิทยาว่า อนุสาวรีย์มีอิทธิพลต่อชายผู้นั้นอย่างไรบ้าง ประการสุดท้าย การตัดต่อจะสร้างพลังหรือจังหวะในความรู้สึก

ของผู้ชมโดยที่พวกเขาไม่รู้สีก้าว เช่น การตัดภาพอย่างฉับไวรวดเร็ว หรือการตัดภาพต่อเนื่องของวัตถุที่ขยายใหญ่ขึ้น ๆ หรือเล็กลง ๆ ทุกที จะส่งผลให้ผู้ชมมีความรู้สึกทางอารมณ์ต่อสิ่งที่ได้เห็น โดยไม่รู้สีกว่าภาพเหล่านี้ถูกปรุงแต่งขึ้นมา

ด้วยเหตุนี้เอง การตัดต่อในภาพยนตร์จึงมีความหมายมาก ในอันที่จะสร้างผลทางอารมณ์ความรู้สึก รวมทั้งแนวคิดทางจริยธรรม หรือคุณค่าต่าง ๆ ให้เกิดกับผู้ชม และมันก่อให้เกิดผลในลักษณะเดียวกับดนตรี นั่นคือ มันสร้างความรู้สึกต่าง ๆ ในระดับจิตใต้สำนึก

Eisenstein (ไอเซนสไตน์)

ถ้าหากจะเปรียบงานสร้างภาพยนตร์กับการสร้างหรือประพันธ์เพลง ก็ถือได้ว่าคนอย่าง Sergei Eisenstein นั้น เป็นทั้งนักวิทยากลและนักดนตรีแห่งการทำ montage ที่ยิ่งใหญ่มาก เขาสามารถสับเปลี่ยน โยกย้ายจังหวะในการตัดต่อผสมภาพ (Montage) ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ก่อให้เกิดพลังความตื่นเต้น หรือความตึงเครียดในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ได้ ทฤษฎีการตัดต่อผสมภาพของไอเซนสไตน์นั้น ให้หลักการปะทะกันระหว่างคัทต่อคัท ภาพที่ได้จะมี Contrast สูง ทั้งในด้านแสงเงา ความยาว พื้นผิว ขนาดความเร็ว หรือจุดเน้นผลที่ได้จากการปะทะกันนี้ก็คือความตื่นเต้น ความกระวนกระวายทางอารมณ์ในระดับสูง และผู้ชมจะรู้สึกผ่อนคลายลงได้เลยจนกว่าหนังของเขาจะจบ

ไอเซนสไตน์ มีชื่อเสียงอย่างมากในเรื่องของการตัดภาพ (Cuttings) รวมทั้งการเสียดสีที่แหลมแหลม เขาจึงอาจตัดภาพจากผู้นำทางการเมืองคนหนึ่งไปยังกันมาแล้วตัดกลับ ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์ขันได้ดีเท่า ๆ กับเวลาตัดภาพให้ได้อารมณ์จริงจัง

ไอเซนสไตน์ได้รับการยกย่องว่าเขาเป็นวาทยากรแห่งงานภาพยนตร์ ฝีมือในการควบคุมกำกับภาพยนตร์ของเขาเทียบได้กับนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงร่วมชาติคนหนึ่ง คือ Sergei Prokofiev และต่อมา ทั้งสองคนก็ได้ร่วมงานกันในภาพยนตร์เรื่อง Alexander Nevsky ในปี ค.ศ. 1938

Theme สำคัญของหนังที่ไอเซนสไตน์สร้างมักเป็นเรื่องของภราดรภาพ ไม่ก็เป็นเรื่องของระบบทุนนิยมชั่วร้ายซึ่งหลอกลวงและทำลายผู้คนโดยแอบอ้างความเป็นเพื่อนหรือพี่น้อง หรือเป็นเรื่องของการรวมตัวกันเพื่อทำกิจกรรมทางการเมืองที่เป็นการต่อต้านผู้กดขี่ พระเอกหรือตัวชูโรงในหนังของไอเซนสไตน์มักเป็นมวลชนเสมอ ไม่ใช่เอกชนคนใดคนหนึ่ง แต่สำหรับฝ่ายตรงกันข้าม ไอเซนสไตน์จะสร้างตัวละครที่เป็นเอกัตบุคคลที่ชั่วร้าย และเขามักเสียดสี ล้อเลียนผู้ร้ายในเรื่องของตัวเองด้วย (โดยการแทรกภาพหน้าสัตว์เข้าไประหว่างจับภาพใบหน้าผู้ร้าย เช่น ในเรื่อง Strike หรือใช้ภาพวัตถุที่ไม่มีชีวิตเพื่อการเสียดสี เช่นในเรื่อง October เป็นต้น ไม่เช่นนั้นก็จะทำให้แสดงความชั่วร้ายออกมาอย่างเด่นชัด เช่น พวกนายทหารหัวสูงหรือพระมือถือสาปปากถือศีล ในเรื่อง Potemkin) ส่วนเป้าหมายทางสังคมที่เขาโจมตี ก็คือ อำนาจที่กดขี่ประชาชนซึ่ง ได้แก่ “วิธีแห่งการผลิต” ในสังคมเก่านั่นเอง เช่น ระบบโรงงานในเรื่อง Strike (ปี 1924) หรือระบบกองทัพ เช่นเรื่อง Potemkin (1925) หรือระบบราชการในเรื่อง October (ปี 1928) รวมทั้งคริสตศาสนา ซึ่งไอเซนสไตน์จะทำให้ดูเสมือนเป็นความน่าพรั่นพรึงหรือไม่ก็ตลกอย่างน่าเกลียด เช่นในเรื่อง Potemkin และ October

เมื่อเอ่ยถึงไอเซนสไตน์ หรือยุคหนังเงียบของโซเวียต งานภาพยนตร์เรื่องหนึ่งที่ไม่สามารถจะข้ามไปได้ก็คือ Potemkin ซึ่งได้รับการจัด

ภาพที่ 55 ฉากหนึ่งใน *Odessa Steps Sequence* ในเรื่อง *Potemkin*



อันดับเป็นยอดเยี่ยมอันดับ 1 ในสิบเรื่องของโลก และเป็นงานชิ้นครูที่ตำราทางภาพยนตร์หลายสิบเล่มกล่าวถึงหรือนำมาศึกษาวิเคราะห์ งานชิ้นนี้จัดว่าเป็นภาพยนตร์ที่มีเอกภาพและกลมกลืนที่สุดของไอเซนสไตน์ มันมีพล็อตเรื่องง่าย ๆ เกี่ยวกับการลุกฮือขึ้นก่อกบฏของกลุ่มลูกเรือรัสเซียในเรือรบของรัฐบาลพระเจ้าซาร์ เมื่อยึดเรือได้สำเร็จพวกเขาทั้งหมดเข้ากับประชาชนรัสเซียที่เมืองท่าโอเดสซาในทะเลดำ จนประสบผลสำเร็จในการฉีกกำลังกับลูกเรือบนเรือรบลำอื่น ๆ ด้วยพลังของ

ภราดรภาพ

แม้ว่าเนื้อเรื่องจะง่าย แต่ไอเซนสไตน์ก็ได้แบ่งออกเป็น 5 Sequences ด้วยกัน โดยแต่ละ Sequence เชื่อมต่อเข้าด้วยกันอย่างสอดคล้องและมีเอกภาพ ที่เด่นที่สุดก็คือ Odessa Steps Sequence ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความโหดเหี้ยมของทหารพระเจ้าซาร์ ที่เข้าเช่นฆ่าประชาชนทั้งผู้ชาย ผู้หญิง หรือแม้แต่เด็ก ๆ ที่ไม่มีทางต่อสู้ โดยที่ก่อนหน้านี้ผู้คนเหล่านี้ยังรืนเริงยินดีต่อชัยชนะของลูกเรืออยู่การจัดจังหวะของอารมณ์โดยตัดฉับจากความรื่น-

เรื่องไปเป็นความโหดร้ายทารุณ ก่อให้เกิดความรู้สึกต่อต้านทางจริยธรรมในใจผู้ชมทันที เท่า ๆ กับสร้างความประทับใจให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนตนเองมีส่วนร่วมเป็นคนหนึ่งในประชาชนเหล่านั้นด้วย อย่างไรก็ตาม จุดมุ่งหมายของไอเซนสไตน์มิใช่สร้างความหวาดหวั่น ท้อแท้ แก่ผู้ชม หากเป็นการสร้างความหวังใหม่ สร้างความร่วมมือร่วมใจของประชาชนที่ถูกทำร้ายทารุณ เพราะในที่สุดป็นเรื่องก็ยิ่งกระหน่ำกองบัญชาการทหารจนพินาศ

Pudovkin (ปุดอฟกิน)

ผู้กำกับสำคัญอีกคนหนึ่งของยุคหนังเงียบโซเวียตซึ่งเป็นคู่แข่งของไอเซนสไตน์ก็คือ Vsevolod Pudovkin ซึ่งมีสไตล์ในการสร้างภาพยนตร์ที่สงบและนุ่มนวลกว่ารวมทั้งค่อนข้างมีลักษณะเป็นกวีนิพนธ์มากกว่าด้วย

ภาพยนตร์ของปุดอฟกินนั้นเป็นเรื่องที่แสดงอารมณ์และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจนโดยใช้ การตัดต่อผสมภาพ (Montage) เป็นเครื่องมือสร้างเสริมผลพิเศษด้านการแสดงมากกว่าจะใช้ดนตรี หรือองค์ประกอบในการแสดงอื่น ๆ ปุดอฟกินก็เช่นเดียวกับไอเซนสไตน์ ที่มุ่งให้ภาพยนตร์ของเขาให้การศึกษาและเปลี่ยนแปลงทัศนคติของผู้ชมแต่วิธีการแตกต่างกันตรงที่ปุดอฟกินจะเล่าเรื่องโดยผ่านตัวละครคนหนึ่ง ซึ่งเป็นเสมือนตัวแทนของมวลชน เช่น ในเรื่อง *Mother* (1926) ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับผู้หญิงคนหนึ่งที่ค้นพบว่า การปฏิบัติเป็นวิถีทางเดียวเท่านั้นที่จะทำให้คนเราได้รับความเป็นธรรม หรือในเรื่อง *The End of St. Petersburg* (1927) ที่เป็นเรื่องของชายหนุ่มคนหนึ่งซึ่งทรยศต่อการปฏิวัติเพื่อหวังจะได้เงิน ส่วนเรื่อง *Storm Over Asia* (1928) นั้น เป็นเรื่องของชาวมองโกล

ภาพที่ 56

ภาพที่ 57

ภาพจากเรื่อง *Mother* ของปุดอฟกิน



ที่เรียนรู้ในอันที่จะก่อกฎต่อต้านจักรวรรดินิยม
ที่เข้ามาครอบครองดินแดนของตน

นอกจากความสามารถในการทำกับแล้ว ปูดอฟกิน
ยังมีความสามารถด้านการแสดงอีกด้วย

เขามักแสดงความละเมียดละไมของจินตนาการ
ออกมาในรูปของภาพท้องทุ่ง ผืนดิน ท้องฟ้าและ
แมกไม้ สายน้ำ ซึ่งตรงข้ามกับลักษณะเด่นใน
ภาพยนตร์ของไอเซนสไตน์ที่เต็มไปด้วยจินตนา-
การที่กระด้าง ไม่มีความรู้สึก และโหดร้าย

เทคนิคสำคัญสองประการที่ปูดอฟกินได้
สร้างไว้ให้แก่วิชาการภาพยนตร์ ก็คือ ทฤษฎีที่
เขาเรียกว่า “Plastic Material” อย่างหนึ่ง กับความ
สำคัญของการกำหนดมุมกล้องอีกอย่างหนึ่ง

สำหรับทฤษฎี “Plastic Material” นั้น ปูดอฟกิน
บันทึกไว้ว่า การแสดงภาพของวัตถุรูปธรรมอย่างใด
อย่างหนึ่งใช้แทนอารมณ์ความรู้สึก ความคิดของ
ตัวละครในภาพยนตร์ได้ชัดเจนและสามารถทำ
ให้ผู้ชมตระหนักถึงความคิดทางด้านจริยธรรมหรือ
สังคมได้ชัดเจนกว่าจะใช้กิริยาท่าทางของตัวแสดง
เสียอีก ทฤษฎีในการสร้างเรื่องราวภาพยนตร์ขึ้น
โดยมีวัตถุอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นศูนย์กลางนี้ ได้
เคยมีผู้ทำกับบางคนค้นพบแล้ว แต่เป็นการค้นพบ
และใช้โดยยังไม่เกิดสำนึก เช่น Griffith, Chaplin,
Von Stroheim และ Lubitsch

เกี่ยวกับการกำหนดมุมกล้อง ปูดอฟกินมี
แนวคิดว่าการจัดให้ผู้ชมได้เห็นฉากหรือสิ่งที่ถูก
ถ่ายในมุมมองที่ต่างกัน มีความสำคัญมาก ไม่ว่า
จะเป็น มุมสูง มุมต่ำ หรือระดับสายตา สามารถ
ก่อให้เกิดปฏิกิริยาทั้งกับตัวละคร และผู้ชมได้
เป็นต้นว่าการถ่ายภาพ ขำระชาการ ตำรวจ หรือ
ทหารจากมุมต่ำมาก ๆ จะทำให้ตัวละครเหล่านั้น
ดูมีอำนาจเหนือและน่าหวาดเกรง หรือการถ่าย
จากมุมสูงมากจะทำให้ประชาชนสามัญดูเล็กระ-

จ้อยร่อยและไร้ความหมาย

นอกจากสองผู้กำกับที่ยิ่งใหญ่ในยุคหนังเงียบ
ของโซเวียตสองคนนี้แล้ว อีกคนหนึ่งที่จะ
กล่าวไว้ด้วยก็คือ Alexander Dovzhenko (ดอฟเซนโก)
นักวิชาการภาพยนตร์บางคนกล่าวว่า เขาเป็นผู้
กำกับใหญ่ของโซเวียตที่มีจินตนาการเพื่อฝัน และ
ไม่สมจริงที่สุด หนังเงียบเรื่องสำคัญของเขาคือ
Arsenal (1929) และ Earth (1930) นั้น เป็นหนัง
ที่ไม่มี “เรื่อง” เอาเลย เป็นเพียงภาพชุดที่เติม
ไปด้วยจินตนาการที่สม่ำเสมอและตัดต่อผสมกัน
เข้าอย่างมีจังหวะลีลา

3.2.3 ฝรั่งเศส

วงการภาพยนตร์ของฝรั่งเศสในทศ-
วรรษที่ 1920 มีจุดเด่นในเรื่องของการฝึกหัดทดลอง
และสร้างสรรค์นวัตกรรมใหม่ ๆ มากกว่าที่จะเป็น
ศูนย์กลางของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่เติบโตเต็มที่
ด้วยการผนวกเอาความเป็นเลิศทางด้านเนื้อหาและ
ศิลปะของภาพยนตร์เข้าด้วยกันได้

อย่างไรก็ตาม ผลของการทดลองในทศวรรษ
นี้ทำให้ทศวรรษต่อมาคือ 1930 ฝรั่งเศสสามารถ
ผลิตภาพยนตร์เสียงและผู้กำกับที่ดีที่สุดของยุค
หนังเสียงออกมาได้ อาทิเช่น René Clair, Jean
Renoir, Jean Cocteau, Luis Bunuel และ Jean Vigo)
โดยที่ในยุคหนังเงียบนั้น บุคคลเหล่านี้เพิ่งเริ่ม
เรียนรู้ในอันที่จะผลิตภาพยนตร์เท่านั้น

แนวคิดในการทดลองเกี่ยวกับภาพยนตร์ของ
ฝรั่งเศสในยุคนี้ ส่วนใหญ่มุ่งไปที่ความพยายาม
จะให้ภาพยนตร์เป็นสื่อทางศิลปะที่สามารถสะท้อน
ความเป็นจริงตามธรรมชาติออกมาอย่างฝัน ๆ หรือ
บิดเบี้ยวหรือเหนือจริง ซึ่งเป็นอิทธิพลทางความคิด
ที่ได้รับจากลัทธินิยมต่าง ๆ ที่กำลังเฟื่องฟูในยุคนั้น
เป็นต้นว่า ลัทธิ Dadaism, Surrealism, Impressionism
และอื่น ๆ ศิลปินผู้สร้างภาพยนตร์ เช่น Man Ray,



ภาพที่ 58

↑ จากเรื่อง *Passion of Joan of Arc*

ภาพที่ 59

← เครื่องฉายภาพยนตร์เค้นโตสโคปรุ่นที่มีการขึง
โครโนซ์เสียงของเอ็ดิสัน

Jean Epstein, Marcel Duchamp, Fernand Leger, Alberto Cavalcanti, Louis Delluc และ Marcel L'Herbier ถือได้ว่าเป็นนักสร้างภาพยนตร์เรื่องสั้น ๆ ในแนวเหนือจริงได้นำประทับใจที่สุด (การสร้างภาพยนตร์เป็นเรื่องสั้น ๆ นี้ เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์นวัตกรรมใหม่ ๆ ทั้งนี้เนื่องจากว่า ภาพยนตร์ตามมาตรฐานนั้น มักจะขาดการจัดองค์ประกอบของพล็อตให้เป็นเอกภาพ และมักจะก่อให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ง่าย ๆ) ตัวอย่างของภาพยนตร์ทดลองในยุคหนังเงียบของฝรั่งเศสที่น่าสนใจ เช่น เรื่อง *Entr'acte* (1924) ที่ค่อนข้างอีกทีกวนวายของ René Clair และเรื่อง *Non Sequitur* กับ *Un Chien Andalou* (1928) ที่มีเนื้อหาผสมผสานระหว่างเรื่องของความฝันและเรื่องทางเพศ ซึ่ง Salvador Dali และ Luis Bunuel ร่วมกันสร้าง

ทางด้านภาพยนตร์เรื่องบันเทิงของฝรั่งเศส ยุคหนังเงียบ ก็มีผลงานที่เน้นในประเด็นการทดลองทางทัศนสื่อสาร ของ Abel Gance เรื่อง *J'accuse* (1919) และเรื่อง *Napoléon* (1927) อันเป็นการตีความในแนวเหนือจริงทำจากงานเขียนของนักเขียนอเมริกัน เอ็ดการ์ อลแลนโป เรื่อง *Fall of the House of Usher* (1928) สร้างโดย Jean Epstein นอกจากนี้ยังมีหนังตลกของ Clair อีกเรื่องหนึ่งที่โจมตีความคิดแบบนายทุนและสถาบันทางสังคมคือเรื่อง *The Italian Straw Hat* (1927) และภาพยนตร์เรื่องที่ถือว่าสำคัญที่สุดแห่งยุคสมัยนี้ คือเรื่อง *The Passion of Joan of Arc* (1928) ซึ่งกำกับการแสดงโดยผู้กำกับชาติเดนมาร์ก Carl Theodor Dreyer ออกแบบศิลปกรรมโดยนักออกแบบที่มีชื่อเสียงชาวเยอรมัน กล่าวกันว่าความสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ มิได้อยู่ที่เนื้อหาการไต่สวนและพิพากษาคดีโจน ออฟ อาร์ค อย่างมีชื่อเสียงปากถือศีล หากแต่อยู่ที่การนำเสนอทางทัศนสื่อสารที่ทำให้หนังเรื่องนี้เป็น

เสมือนบทกวีทางภาพยนตร์ ที่พรรณนาถึงแรงกดดันในจิตใจและความขมขื่น และหากจะเปรียบภาพยนตร์กับดนตรีแล้ว ขณะทำงานของไอเซนสไตน์ มีลักษณะเหมือนเพลงซิมโฟนี ภาพยนตร์เรื่อง *The Passion of Joan of Arc* นี้ก็คือเพลงสวดประสานเสียงในโบสถ์นั่นเอง

3.2.4 สแกนดิเนเวีย

การพัฒนาของภาพยนตร์ในกลุ่มประเทศสแกนดิเนเวียยุคหนังเงียบ เป็นผลจากงานของ Dreyer (ซึ่งได้กำกับหนังเรื่องสำคัญของฝรั่งเศส คือ โจน ออฟ อาร์ค) เนื้อหาหลักของภาพยนตร์สแกนดิเนเวีย คือ การผสมผสานความซาบซึ้งและความน่าพิศวงในการมองดูธรรมชาติตามแบบฉบับของหนังเยอรมันเข้ากับลักษณะที่เป็นรูปธรรมในการพรรณนาสภาพของธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ที่คนเรามองเห็นได้ตามแบบของสหรัฐฯ ผู้กำกับคนสำคัญ ๆ ในกลุ่มสแกนดิเนเวียยุคนี้ ได้แก่ Mauritz Stiller และ Victor Sjöström (ชาวสวีเดน) ซึ่งได้พัฒนาภาพยนตร์ในจุดที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับธรรมชาติ ระหว่างสภาวะทางอารมณ์กับพลังธรรมชาติ ระหว่างแรงกระตุ้นในใจหรือโทสะของมนุษย์กับสภาวะธรรมชาติที่น่าพิศวง ทั้ง Stiller และ Sjöström ต่างก็ได้เข้าไปสร้างหนังเงียบที่มีอิทธิพลในสหรัฐฯ อันเป็นดินแดนที่สภาพแวดล้อมตามธรรมชาติมีส่วนสำคัญในการจัดรูปรอยเรื่องราวของมนุษย์เป็นอย่างยิ่ง

อย่างไรก็ตาม เมื่อพัฒนาการของภาพยนตร์เริ่มเข้าสู่ยุคหนังเสียง บรรดานักสร้างภาพยนตร์ชาวสแกนดิเนเวียก็ต้องโยกย้ายกันกลับบ้านเกิด ทั้งนี้ไม่ใช่เพราะปัญหาของกำแพงทางภาษาพูดอย่างเดียว แต่เป็นเพราะเรื่องราวของธรรมชาติตกไปจากความสนใจของวงการอุตสาหกรรมภาพยนตร์สหรัฐฯ เสียแล้ว



ภาพที่ 60

ก. เครื่องผสมสัญญาณภาพและเสียง ↑
(จากจานเสียง) ด้วยไฟฟ้าในระยะแรก

ภาพที่ 60

ข. จานเสียงในระบบ Vitaphone →



4. ยุคหนังเสียง

4.1 ยุคหนังเสียงตอนต้น (ค.ศ. 1928-1945)

4.1.1 การทดลองและการสร้างภาพยนตร์เสียงรุ่นแรก

ความคิดที่จะบันทึกเสียงให้สัมพันธ์ (Synchronized) กับภาพยนตร์นั้น เป็นความคิดที่มีมานานเท่า ๆ กับการคิดสร้างภาพยนตร์ขึ้นนั่นเอง เอดิสันและดิกสันก็เคยทดลองในเรื่องนี้กันแล้วตั้งแต่เริ่มแรกที่พวกเขาคิดสร้างกล้องถ่ายและเครื่องฉายภาพยนตร์ และถ้าจะพูดกันจริง ๆ แล้วบรรดานักประดิษฐ์กล้องถ่ายและเครื่องฉายภาพยนตร์รุ่นแรก ๆ หลายต่อหลายคนก็ได้พยายามที่จะบันทึกเสียงให้สัมพันธ์กับภาพยนตร์ด้วยทั้งนั้น หลักการสำคัญของการสร้างภาพยนตร์เสียงหรือภาพยนตร์พูดขึ้นอยู่กับการประกอบ 2 ประการ คือ

1. การบันทึกเสียงที่มีคุณภาพในขณะที่ถ่ายภาพยนตร์
2. การ Synchronization ภาพและเสียงแล้วขยายเสียงขึ้น

ปรากฏว่า นักประดิษฐ์สามารถพิชิตปัญหาการขยายเสียงได้ก่อนในปี ค.ศ. 1906 คือ Lee de Forest นักประดิษฐ์ชาวอเมริกันได้ประดิษฐ์ Audion tube คือ หลอดสูญญากาศ หรือหลอดวิทยุขึ้นเพื่อใช้ในเครื่องขยายเสียง ต่อมาอีกไม่นานคือในช่วงไม่กี่ปีหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ปัญหาการทำ Synchronization ก็แก้ตกลง เนื่องจากมีการค้นพบ Oscilloscope ที่สามารถเปลี่ยนพลังงานเสียงให้เป็นลำแสงซึ่งบันทึกลงไปในแถบเซลลูลอยด์ข้าง ๆ ส่วนที่บันทึกภาพได้ พร้อมกับการบันทึกภาพ

แต่ก่อนหน้าที่จะมีการบันทึกเสียงลงบนฟิล์ม

(Sound-on-Film) ได้ดังที่กล่าวมานี้ นักสร้างภาพยนตร์สหรัฐฯ ได้เริ่มทดลองสร้างภาพยนตร์เสียง โดยใช้วิธีบันทึกเสียงบนจานเสียง (Sound-on-Disc) ก่อน โดยทำให้ภาพยนตร์ที่ฉายกับการเปิดแผ่นเสียงสัมพันธ์กัน (Synchronized) ด้วยระบบอิเล็กทรอนิกส์

ย้อนขึ้นไปก่อนหน้านั้น คือราวปี ค.ศ. 1912 สตูดิโอของเอดิสันเคยสร้างภาพยนตร์เพลงที่มีเนื้อเรื่องจากนิทานกล่อมเด็ก การสร้างภาพยนตร์ยุคแรกเริ่มนี้ ไม่มีการตัดต่อเลย กล้องก็อยู่กับที่และบันทึกภาพการร้องเพลงและเต้นรำไปตลอด 15 นาที โดยไม่หยุด หรือขยับเขยื้อน การสร้างหนังเงียบประกอบแผ่นเสียงด้วยวิธีนี้ทำตาม ๆ กันเรื่อยมาจนถึงปี ค.ศ. 1930

ในระหว่างทศวรรษที่ 1920 เดอ ฟอเรสต์ก็ได้สร้างภาพยนตร์เสียงขึ้นชุดหนึ่งเป็นภาพยนตร์ที่บันทึกการแสดงของบรรดานักร้อง นักแสดงตลอดจนการปาฐกถา โดยใช้วิธีการบันทึกเสียงลงในฟิล์มที่เรียกว่า Phonofilm ต่อมาก็มีผู้คิดวิธีการบันทึกเสียงลงบนฟิล์มตามหลักการคล้ายคลึงกันนี้ แต่เรียกชื่อว่า Movietone ซึ่งบริษัทฟ็อกซ์ซื้อลิขสิทธิ์ไปในปี ค.ศ. 1927 และนำไปใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ชุดที่เป็นการสนทนาของบุคคลที่มีชื่อเสียง เป็นต้นว่า ยอร์ช เบร์นาร์ด ชอว์ และในปีเดียวกันนี้เองที่บริษัทฟ็อกซ์ได้ผลิตภาพยนตร์ข่าวเสียงในฟิล์มขึ้นเป็นม้วนแรก

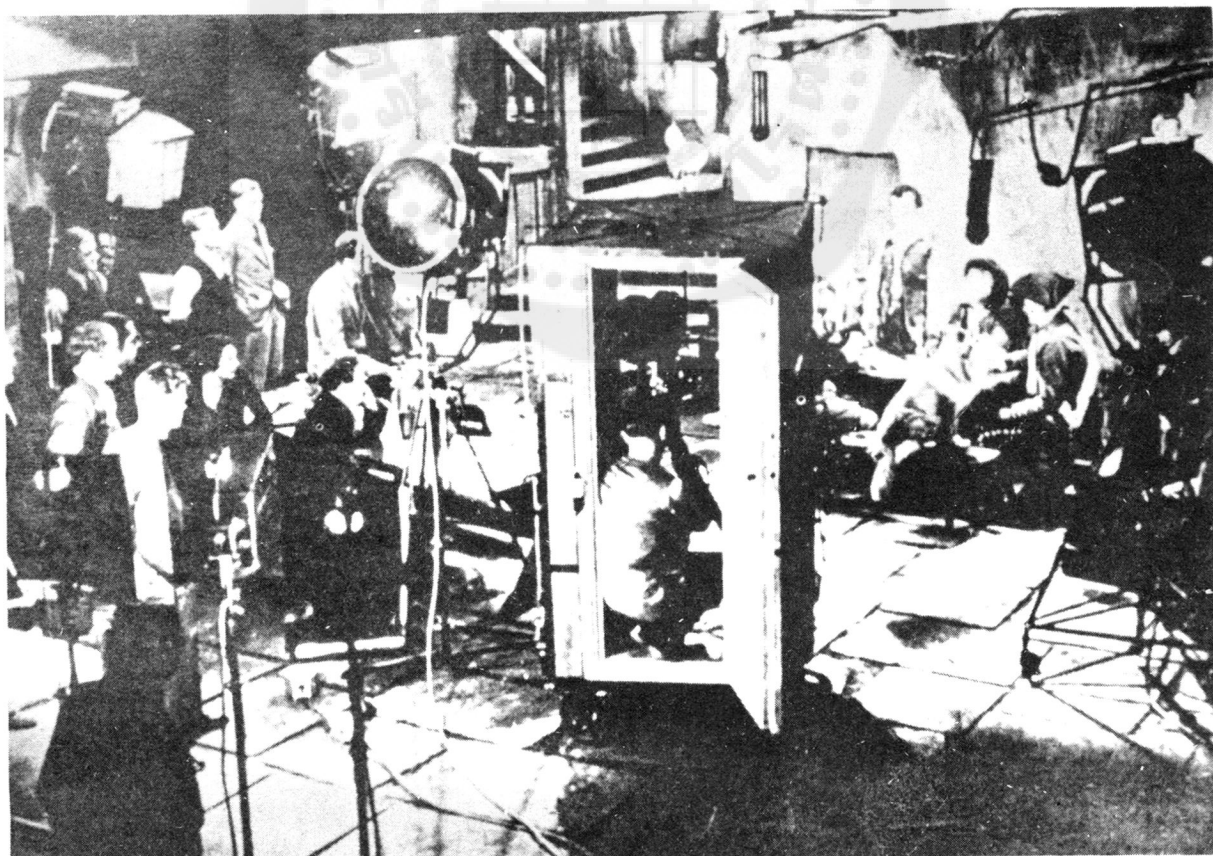
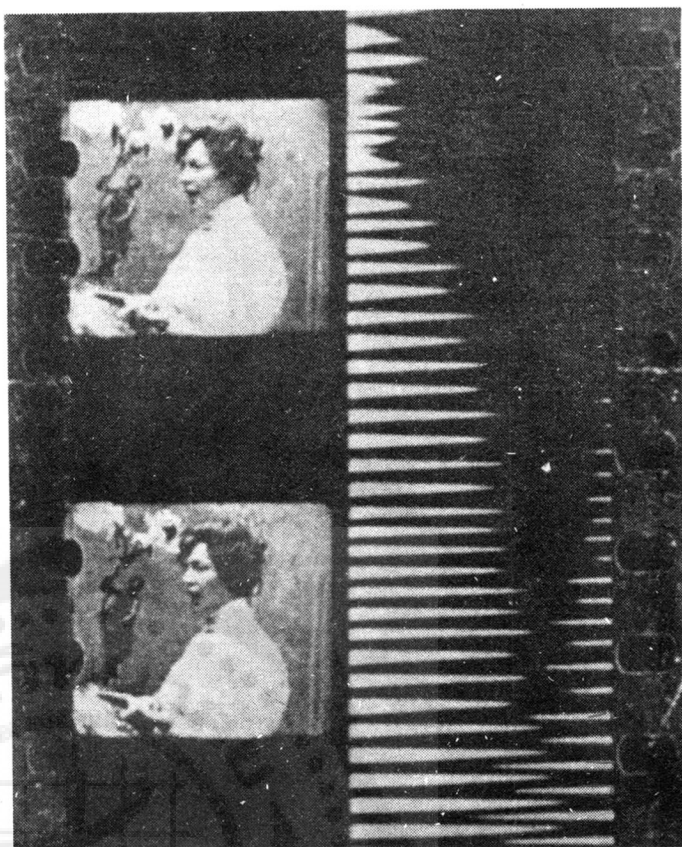
ชัยชนะครั้งแรกและครั้งสำคัญของการบันทึกเสียงระบบ Sound-on-Disc นี้ก็คือ การประดิษฐ์ของบริษัทเวสเทิร์น อิเล็กตริก คอมปะนี ที่เรียกว่า Vitaphone แต่ปรากฏว่าบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ใหญ่ ๆ ของฮอลลีวูดไม่สนใจ ที่สุดบริษัทเวสเทิร์น อิเล็กตริกฯ จึงตกลงขายลิขสิทธิ์ให้วอร์เนอร์ บราเดอร์

ภาพที่ 61

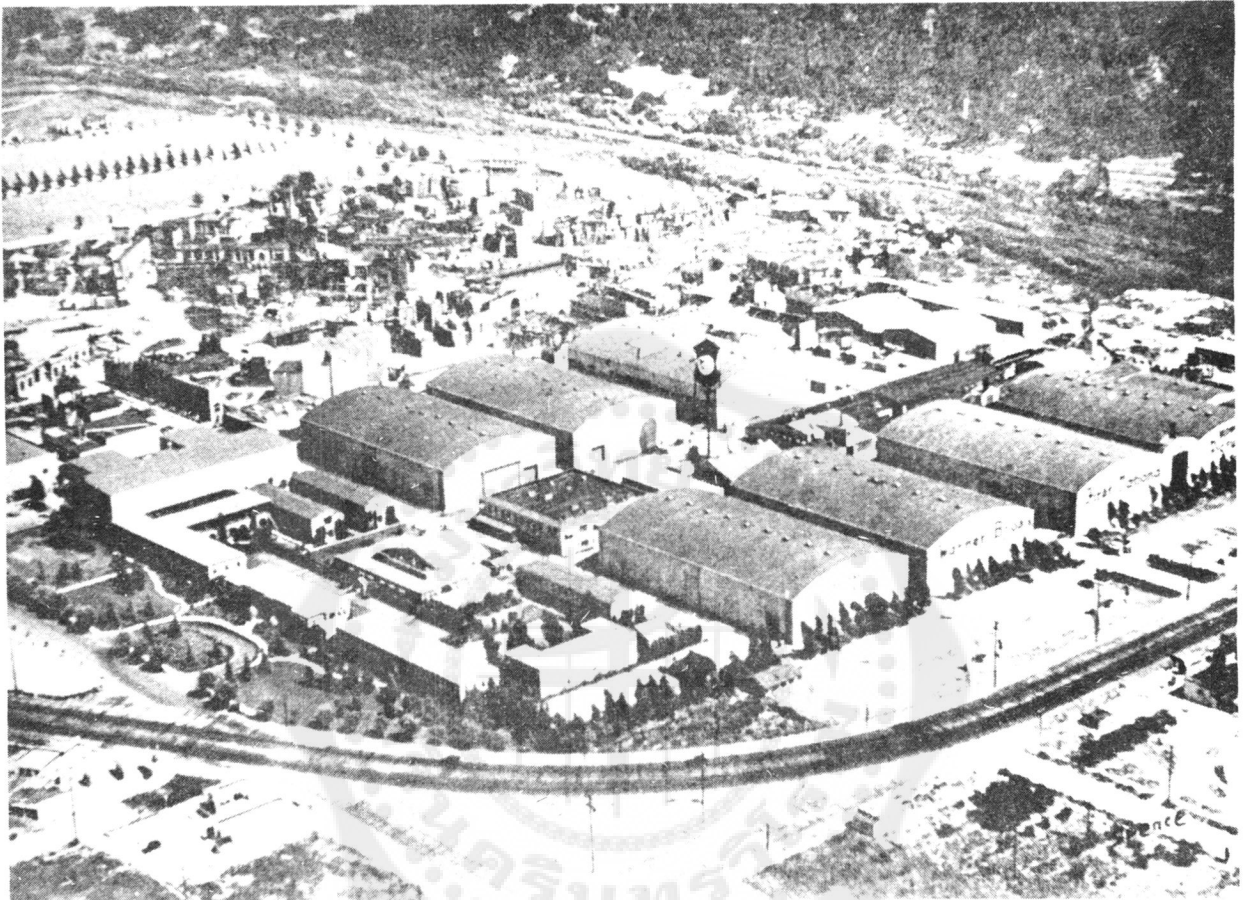
การบันทึกเสียงลงข้างฟิล์ม →

ภาพที่ 62

ในโรงถ่ายหนังเสียงยุคแรก ต้องเอากล้อง
ไว้ในตู้เก็บเสียง ↓



ภาพที่ 63 โรงถ่ายของบริษัทวอเนอร์ บราเดอร์ ในปี 1931 เป็นโรงถ่ายที่ใช้วิธีบันทึกเสียงในระบบวิต้าโฟนเป็นแห่งแรก อยู่ในแคลิฟอร์เนีย



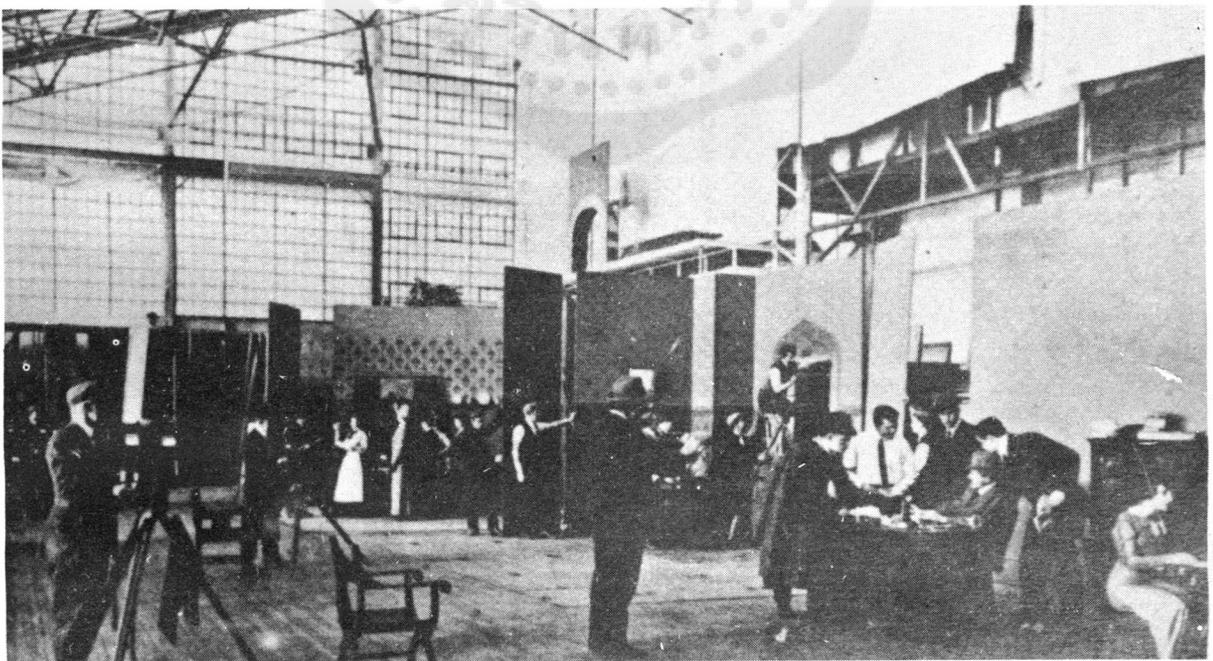
ซึ่งในปี ค.ศ. 1925 นั้น ยังล้มลุกคลุกคลานอยู่ วอเนอร์บราเดอร์จึงเป็นบริษัทแรกที่ได้ใช้ประดิษฐ์กรรมใหม่นี้ ซึ่งตอนแรก ๆ ก็ใช้แบบเดียวกับคู่แข่งอื่น ๆ คือ บันทึกภาพยนตร์การแสดงของดาราโอเปร่า และการบรรยายของบุคคลสำคัญ จนปี 1926 วอเนอร์ฯ จึงสร้างภาพยนตร์เรื่องที่เป็นภาพยนตร์เสียง โดยใช้เพลงจากกระบอกเสียงรวมทั้งใส่เสียงประกอบลงไปด้วย แทนที่จะใช้วงออร์เคสตราหรือเปียโนโนเล่นจริง ๆ ปี 1927 วอเนอร์ฯ สร้างภาพยนตร์เรื่อง The Jazz Singer โดยเพิ่มให้มีซีเควนซ์ร้องเพลง 4 ตอน

รวมทั้งบทสนทนาอีกเล็กน้อย นับเป็นภาพยนตร์เพื่อการค้าเรื่องแรกที่บรรจุทั้งเสียงดนตรีสด ดนตรีที่อัดไว้ในกระบอกเสียง และบทพูดลงไปแทนที่จะใช้ Subtitles เช่นที่เคยทำกันมา ผลก็คือภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับการต้อนรับอย่างดีจากผู้ชม ส่งผลให้ดารานำคือ Al Jolson เป็นที่นิยมของประชาชนอย่างมาก และสองปีหลังจากนั้น หลักการของวิต้าโฟนก็ถูกนำไปใช้ในการสร้างภาพยนตร์ระบบเสียงในฟิล์มในเวลาต่อมา

การที่ฮอลลีวูดเปลี่ยนมาสร้างหนังเสียงแทนหนังเงียบ ก่อให้เกิดความวุ่นวายในวงการภาพยนตร์

ภาพที่ 64 โปสเตอร์โฆษณาภาพยนตร์เรื่อง *The Jazz Singer*

ภาพที่ 65 ในโรงถ่ายหนังเงียบ จะเห็นว่ามีแบ่งส่วนถ่ายทำที่ละหลายเรื่องได้



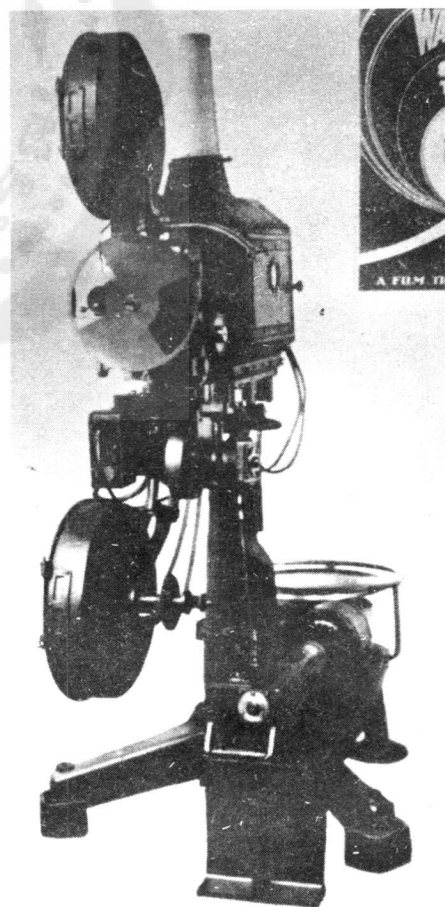
อย่างมาก ทั้งในด้านการจัดการธุรกิจ เทคนิคและศิลปะในการการผลิต การสร้างหนังพูดแต่ละเรื่องต้องลงทุนมหาศาล นับแต่การต้องซื้อกล้องแบบใหม่ที่สามารถบันทึกเสียงได้ในขณะถ่ายทำด้วยไมโครโฟนในตัวซึ่งมีราคาแพง นอกจากนี้ยังต้องถ่ายทำกันในโรงถ่ายที่เก็บเสียงได้ โดยถ่ายทำครั้งละ 1 ช็อต ขณะที่ในยุคหนังเงียบนั้น ผู้สร้าง 6 บริษัท สามารถแบ่งกันถ่ายทำในโรงถ่ายขนาดใหญ่เพียงโรงเดียวพร้อม ๆ กันโดยที่ต่างฝ่ายก็สามารถทำเสียงอีกทีก็แค่นั้นก็ได้

ทางด้านโรงฉาย ก็ต้องมีเครื่องฉายหนังเสียงและสร้างใหม่เป็นอาคารที่เก็บเสียงได้เช่นกัน นอกจากนี้การเปลี่ยนเข้าสู่ยุคหนังเสียง ยังทำให้ดาราเก่าแก่ในสตูดิโอต่าง ๆ หมดความหมายลง ทั้งนี้เพราะบุคลิกเก่า ๆ ของพวกเขาไม่เหมาะสมกับภาพยนตร์เสียงอีกต่อไป บรรดาโรงถ่ายต่าง ๆ ก็หาดาราใหม่ ๆ นักเขียนบท ตลอดจนช่างกล้องและเรื่องราวที่จะนำมาสร้างกันใหม่โดยดึงมาจากบรอดเวย์เป็นส่วนใหญ่

ปัญหาทางเทคนิคที่กล้องถ่ายหนังเสียงใน

ภาพที่ 66 Al Jolson ดารานำในเรื่อง *The Jazz Singer*

ภาพที่ 67 เครื่องฉายหนังเสียงแบบหนึ่งเมื่อ ปี ค.ศ. 1929



ยุคแรกมีรูปร่างเทอะทะและมีน้ำหนักมาก ทำให้ต้องเอากล่องใส่ไว้ในตู้กระจก เพื่อกันไม่ให้เสียงของมันเข้าไปในไมโครโฟนได้ ความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวกลิ้งของยุคหนึ่งเรียบจึงสะดุดหยุดลงตรงนี้ อีสระภาพในการตัดต่ออย่างมีจังหวะจะโคนของภาพยนตร์ก็ถูกจำกัดด้วยเสียงเช่นกัน เพราะว่ามันเป็นเรื่องยากที่จะตัดต่อภาพยนตร์เสียงโดยมิให้กระทบกระเทือนการ Synchronization ของภาพและคำพูดสนทนา Space และ time หวนกลับมามีอิทธิพลเหนือภาพยนตร์อีกครั้ง แม้แต่ผู้แสดงเองก็ไม่สามารถเคลื่อนไหวได้ในฉากที่มีการพูด พวกเขาหรือเธอจะต้องนั่งหรือยืนหรือจับกลุ่มกันอยู่หนึ่ง ๆ เพื่อที่ไมโครโฟนซึ่งซ่อนอยู่ในบริเวณใกล้ ๆ นั้นจะสามารถรับเสียงของพวกเขาได้อย่างสม่ำเสมอ

หนังเสียงในยุคแรกเริ่มจึงมีลักษณะของภาพนิ่ง ๆ ผสมผสานกับเสียงสนทนา ไม่มีการเคลื่อนไหวในภาพยนตร์อีกต่อไป ตัวอย่างเช่น ในเรื่อง "The Jazz Singer" ในซีเควนซ์ที่มีเสียงนั้น กล้องเซ่นึงจับภาพนิ่งของ อัล จอลสัน ที่กำลังร้องเพลง โดยมีการตัดภาพเพียงน้อยนิด หากจะมีการขยับเคลื่อนไหวบ้างก็เป็นการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ไม่ใช่ตัวกล้อง อย่างไรก็ตาม ในซีเควนซ์ที่ไม่มีการพูดยังคงมีการเคลื่อนไหวกล้องให้ได้ภาพที่ต่อเนื่องและกระฉับกระเฉง แต่ปรากฏว่าคนกลับไปให้ความสนใจหนังตอนที่มิมีเสียงเพลงและเสียงพูดมากกว่า นักวิจารณ์ภาพยนตร์บางคนสรุปว่า ผู้ชมภาพยนตร์ในยุคนั้นสนใจแต่จะได้เห็นสิ่งแปลกๆ ใหม่ ๆ จนกระทั่งศิลปะของภาพยนตร์หรือภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นศิลปะแขนงหนึ่งต้องตายลง

แม้ว่าการสร้างหนังเสียง จะเป็นการเพิ่มเติมบางสิ่งบางอย่างให้แก่หนังเงียบ แต่ขณะเดียวกันมันก็ได้ดึงเอาบางสิ่งบางอย่างออกไป..นั่นคือการ

ให้ความสำคัญกับ Images ที่ควบคู่ไปกับการจัดองค์ประกอบทางการมองเห็น อันก่อให้เกิดความสมจริงทั้งทางสังคม ทั้งความรู้สึกและความคิดของมนุษย์ ซึ่งความสมจริง ความรู้สึกและความคิดดังกล่าวนี้จะสื่อสารกับผู้ชมได้เช่นเดียวกับการใช้คำพูดเหมือนกัน ความแตกต่างระหว่างหนังเงียบและหนังเสียง อาจเปรียบได้กับความแตกต่างระหว่างบัลเลต์เรื่องแฮมเลตกับการแสดงละครเรื่องเดียวกันนี้จากบทประพันธ์ของเชกสเปียร์นั่นเอง ศิลปะของหนังเสียงกับหนังเงียบแตกต่างกันและยังแตกต่างจากการแสดงละครด้วย แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อนักเทคนิคได้ประดิษฐ์เครื่องมือที่ใช้สร้างหนังเสียงขึ้นมาได้แล้ว ศิลปินผู้สร้างภาพยนตร์ก็จะค้นคว้าหาศิลปะในการใช้รูปแบบใหม่เพื่อสร้างภาพยนตร์ให้ได้ โดยวิธีบูรณาการภาพ ถ้อยคำ การตัดภาพ เสียง และดนตรี ให้ได้ผลผลิตที่เหมาะสมงดงาม

หนังเสียงที่น่าสนใจเรื่องแรก ๆ หลายเรื่องผลิตขึ้นในสหรัฐฯ ซึ่งได้มีการพัฒนาเกี่ยวกับเทคนิคด้านเสียงอย่างสมบูรณ์ได้เป็นประเทศแรก ผู้กำกับหลายคนเรียนรู้เทคนิคในเรื่องนี้ และนำไปปรับใช้ให้ได้ประสิทธิภาพ นั่นคือแม้ว่าในฉากที่มีบทสนทนานั้น ผู้มีบทพูดจะต้องอยู่หนึ่ง แต่ผู้แสดงคนอื่น ๆ ก็สามารถเคลื่อนไหวได้ รวมทั้งกล้องเองก็สามารถเคลื่อนไหวได้ในฉากที่ไม่มีบทพูด หลังจากนั้นจึงนำภาพยนตร์ดังกล่าวมาบันทึกเสียงดนตรีและเสียงประกอบเข้าไป ผลงานชิ้นสำคัญ ๆ ในระยะนี้ได้แก่เรื่อง Love Parade (ปี ค.ศ. 1929) ของ Ernst Lubitsch, เรื่อง Applause (ปี 1929) ของ Rouben Mamoulian, เรื่อง Hallelujah (ปี 1929) ของ King Vidor, รวมทั้งเรื่อง All quiet on the Western Front (ปี 1930) ของ Lewis Milestone ภาพยนตร์เหล่านี้หวนกลับมาใช้หลักการ

สื่อสารด้วยภาพของยุคหนังเงียบ และ Lubitsch เองก็ได้พบข้อสรุปว่า ในการสร้างภาพยนตร์พูดนั้น บทสนทนาต่าง ๆ จำเป็นต้องเขียนได้ดียิ่งด้วย ภาพยนตร์จึงจะประสบความสำเร็จ และภาพยนตร์พูดที่เขาสร้างนั้นก็กล่าวได้ว่ามีบทสนทนาที่ดีจริง ๆ (หนังของเขาส่วนใหญ่เขียนบทโดย Samson Raphaelson)

ขณะที่นักสร้างภาพยนตร์เรื่องพยายามที่จะบูรณาการงานถ่ายภาพยนตร์เสียงเข้ากับการสะท้อนภาพของโลกธรรมชาติ การสร้างภาพยนตร์การ์ตูนแอนิเมชัน ก็เริ่มเกิดขึ้น โดยราชาการ์ตูน วอลท์ ดิสนีย์ เขาสามารถนำเอาเทคนิควิธีต่าง ๆ โดยที่ยังอิงกับความเป็นจริงตามธรรมชาติ ดิสนีย์ใช้

เสียงอย่างชาญฉลาดในงานสร้างภาพยนตร์เรื่องชุดมิกกี้ แม้าส์ ตอนที่ 2 ของเขาที่มีชื่อตอนว่า Steamboat Willie (1928) มีการนำเสียงร้องของสัตว์ต่าง ๆ เช่น แมว วัว หมู และนกแก้วมาใช้ และในภาพยนตร์การ์ตูนเรื่องต่อ ๆ มา เขายังได้พัฒนาด้านเสียงดนตรี และเสียงประกอบ รวมทั้งการตัดภาพอย่างได้จังหวะ และถึงปี 1933 ก็ได้มีการถ่ายทำภาพยนตร์การ์ตูนสีขึ้นด้วย

4.1.2 เยอรมัน

หนังเสียงในยุคแรกของเยอรมันนั้น ถือได้ว่าดีกว่าของประเทศอื่นใด ทั้งนี้เนื่องจากวิธีผลิตที่สร้างภาพยนตร์ในโรงถ่ายและเน้นที่การ

ภาพที่ 68 สโนว์ไวท์ กับแม่มด ในภาพยนตร์การ์ตูนแอนิเมชันของวอลท์ ดิสนีย์ ที่เด็ก ๆ รู้จักดี



จัดองค์ประกอบภาพที่ทำกันมาแต่ยุคหนังเงียบ นั้นกลับเหมาะสมกับการถ่ายหนังเสียง หนังที่มีชื่อเสียงของเยอรมันในยุคนี้ เช่นเรื่อง “The Blue Angel” (1930) ซึ่งแม้ว่าจะใช้ผู้กำกับสหรัฐ คือ Josef Von Sternberg แต่ก็มีความเป็นวิถีชีวิตของคนเยอรมันอย่างแท้จริง ขณะเดียวกันก็มีการควบคุม Visual Contrast อย่างระมัดระวัง มีการใช้วัตถุเป็นสัญลักษณ์ ใช้ดนตรีช่วยสร้างแรงกระตุ้น ฯลฯ องค์ประกอบเหล่านี้ทำให้ภาพยนตร์เสียงของเยอรมันค่อนข้างจะมีอิสระในการแสดงออกและสร้างความเข้าใจได้ดีเท่า ๆ กับภาพยนตร์

ชั้นเยี่ยม ๆ ในยุคหนังเงียบ ภาพยนตร์เรื่องแรก ๆ ในยุคหนังเสียงของเยอรมันที่ประสบความสำเร็จ คือเรื่อง M. ของฟริตซ แลงก์ (1931) ทั้งนี้เพราะผู้กำกับได้นำเอาอิทธิพลของการใช้เสียงของตัวละคร(และความเงียบ) มาเป็นเครื่องดึงดูดหรือเร้าความสนใจ นอกจากนี้ก็ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง West front 1918 (1930) ของ G.W. Pabst อันเป็นการมองสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วยทัศนะของผู้รักสันติและเรื่อง The Three Penny Opera (1931) ที่สร้างจากบทละครของ Bertolt Brecht แต่แล้วเมื่อพรรคนาซีได้อำนาจปกครองและเข้าควบคุม

ภาพที่ 69 คนร้ายโรคจิตในหนังเรื่อง “M” ของ ฟริตซ แลงก์



อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในเยอรมัน บรรดาผู้กำกับภาพยนตร์ฝีมือดี ๆ ของเยอรมันก็ต้องลี้ภัยออกนอกประเทศ ดังนั้นหลังจากปี 1933 เป็นต้นมา ลักษณะเด่นของภาพยนตร์เยอรมันก็คือ การโฆษณาชวนเชื่อ ที่สร้างออกมาในรูปแบบของสารคดีเช่นงานสร้างภาพยนตร์สารคดีของ Leni Riefenstahl เรื่อง *Triumph of the Will* (1936) *Olympia* (1936-1938) และเรื่องอื่น ๆ ที่สนองตอบวัตถุประสงค์ของฮิตเลอร์

4.1.3 โซเวียตรัสเซีย

ภาพยนตร์เสียงรุ่นแรก ๆ ของโซเวียตนั้นไม่น่าประทับใจเลย บรรดานักสร้างหนังเงียบที่มีความสามารถต่างก็มีปัญหากับเครื่องมือและเทคโนโลยีใหม่ ๆ นี้ ทั้งนี้เนื่องจากเทคโนโลยีของภาพยนตร์เสียงไปถึงโซเวียตล่าช้ามากรวมทั้งการมีอคติทางการเมือง และนอกจากนั้นอาจเป็นด้านเทคนิคเฉพาะของภาพยนตร์โซเวียต คือ montage นั้นตรงข้ามกับหลักการของการสร้างหนังเสียงยุคแรกอย่างสิ้นเชิง แม้ว่าผู้กำกับชั้นนำอย่างไอเซนสไตน์และปูดอฟกินจะเคยเขียนบทความยอมรับทฤษฎีของหนังเสียงไว้ (แต่ทั้งสองก็ได้โต้แย้งด้วยว่า เสียงที่บันทึกลงภาพยนตร์นั้นอาจทำในลักษณะของ asynchronization ได้) รวมทั้งได้ค้นคว้าเกี่ยวกับแนวคิดของหนังเสียงด้วยก็ตาม แต่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่มีความรู้สึกที่คลั่งคลั่งทั้งสองไม่ได้สร้างหนังเสียงที่ยิ่งใหญ่เทียบเท่าหนังเงียบของตนเองขึ้นได้เลย ไอเซนสไตน์นั้นมาทำหนังเสียงเอาเมื่อปี 1938 ได้แก่เรื่อง *Alexander Nevsky* และ *Ivan the Terrible* สองตอนในปี 1944-1946 แต่นักวิจารณ์ก็กล่าวว่าหนังเสียงของเขานั้นประสบความสำเร็จเพียงบางส่วนไม่ใช่ทั้งเรื่อง และส่วนที่ประสบความสำเร็จก็เป็นในแง่ของภาพที่สื่อสาร

แก่ผู้ชมมากกว่าการแสดงหรือดนตรี ฯลฯ

4.1.4 ฝรั่งเศส

ด้วยจิตใจที่รักการค้นคว้าหาสิ่งใหม่ๆ ในหมู่นักสร้างภาพยนตร์ฝรั่งเศสเมื่อระยะทศวรรษที่ 1920 ทำให้พวกเขากระตือรือร้นที่จะรับและลองงานหนังเสียงที่ทำหาย ผู้กำกับฝรั่งเศสบางคนรับเอาทฤษฎีว่าด้วยเอฟเฟกของการบันทึกเสียงที่ไม่สัมพันธ์กับภาพ ในภาพยนตร์เรื่อง *Sous les toits de Paris* (1930) Rene Clair ใช้เพลงที่นักร้องข้างถนนร้องโดยผสมเสียงประกอบต่าง ๆ เป็นต้นว่า เสียงเข็มครูดไปกับร่องแผ่นเสียงลงไปในเรื่องด้วย และในเรื่อง *Le Million* (1931) เขานำเอาเสียงการแข่งขันฟุตบอลบันทึกลงไปกับภาพกลุ่มคนที่แย่งเสื้อผ้านั้น

เรื่องอื่น ๆ ก็ได้แก่เรื่อง “*Boudu Sauvé des eaux*” (1932) ของ Jean Renoir เรื่อง “*Zéro de Conduite*” (1933) ของ Jean Vigo ซึ่งสร้างในลักษณะของหนังเงียบแล้วมาบันทึกเสียงดนตรีโดยมีบทสนทนาบ้างเล็ก ๆ น้อย ๆ และแล้งหลังจากการทดลองดังที่กล่าวมา ไม่ช้าผู้สร้างภาพยนตร์ฝรั่งเศสก็สามารถจับหลักเกณฑ์และกระบวนการในการสร้างภาพยนตร์เสียงได้อย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ ดังนั้น ในทศวรรษที่ 1930 นี้ พวกเขาจึงได้สร้างภาพยนตร์ที่ถือได้ว่ายอดเยี่ยมกว่าทศวรรษใด ๆ ของฝรั่งเศสขึ้นมา

René Clair (เรอเน แคลร์)

เรอเน แคลร์ ก้าวถึงจุดสูงสุดของอาชีพของเขาด้วยผลงานหนังเสียงจำนวน 4 เรื่อง ซึ่งสร้างขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1930-1933 เป็นเรื่องประโลมโลกสองเรื่อง คือ *Sous les toits de Paris* กับ *Quatorze Juillet* แล้วก็หนังเพลงตลกอีกสองเรื่อง คือ *Le Million* และ *A nous la liberté* แคลร์มีพรสวรรค์

ที่ยิ่งใหญ่สองประการที่ทำให้หนังสือของเขาประสบความสำเร็จอย่างสูง นั่นคือประสาทมัมัสทางด้านดนตรี และการออกแบบตกแต่งฉาก หนังสือของเขาเต็มไปด้วยบทเพลง การเต้นรำ หรือการไล่ตามกันในลีลาของบัลเลต์ เสียงในหนังสือของเขามักจะเป็นการร้องเพลงมากกว่าการเจรจา ในเวลาเดียวกันเขาจะตกแต่งฉากด้วยสิ่งต่าง ๆ ที่เมื่อผู้ชมมองเห็นแล้ว รูปแบบ ลวดลาย และพื้นผิวของมันจะช่วยย้ำหรือสะท้อนเนื้อเรื่องหรือแก่นของเรื่องได้ ตัวอย่างเช่น การจัดฉากในโรงงานที่เขาต้องการเน้นว่ามันก็คือคุกดี ๆ นี่เอง แคลร์ได้จัดองค์ประกอบของภาพในฉากนั้นให้มีลักษณะถูกตีกรอบและซ้ำซาก โดยให้ตัวแสดงและอุปกรณ์ประกอบฉากต่าง ๆ เป็นต้นว่า เฟอร์นิเจอร์ อยู่ในตำแหน่งเส้นตั้งกับเส้นนอนเท่านั้น

สำหรับหนังสือส่วนใหญ่ซึ่งดูรื่นเริงสนุกสนานนั้น เรอเน แคลร์ได้แทรก theme ที่จริงจังไว้เสมอ หนังสือของเขาส่วนใหญ่มักเป็นเรื่องของผู้ชายที่เป็นเพื่อนคู่หูกัน ซึ่งเป็นตัวแทนหรือสัญลักษณ์ของความเป็นเพื่อน หรือภราดรภาพนั่นเอง พล็อตเรื่องก็คือ การทำให้คนทั้งสองต้องแตกแยกกัน แต่แล้วในที่สุดเขาก็จะกลับมาเข้าใจกันจนได้ สิ่งที่เป็นศัตรูของมิตรภาพตามปรัชญาของแคลร์ ได้แก่ เงิน ความละโมภ ฐานะทางชนชั้น สมมุติฐานทางสังคมว่าด้วยชีวิตที่มีคุณค่าและความหมาย แคลร์ได้รับอิทธิพลจากแซปปลินมากที่สุด ในแนวคิดว่ามันจะต้องต่อสู้กับสังคมนวนตัว เป็นต้นว่า คนงานต้องสู้กับเครื่องจักร คนต้องสู้กับเหตุผล (ที่สังคมกำหนด) อย่างไรก็ตาม เขาสามารถทำให้เนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอในหนังสือของเขาพร้อมกันอย่างมีเอกภาพ อุดมคติเกี่ยวกับความสุขของคนเรานั้น เขาเสนอไว้ในเรื่อง *A nous la liberté* ว่า เมื่อโรงงานที่กดขี่คนราวกับ

คุก สามารถใช้เครื่องจักรทำการผลิตเองแล้ว มนุษย์ก็จะได้รับการปลดปล่อยให้ไปนั่งเล่นริมแม่น้ำ เต้นรำ และพักผ่อนท่ามกลางแสงแดดสดใส กล่าวได้ว่า หนังสือในช่วงแรกของเขาเต็มไปด้วยความสดใส ละเมียดละไม และเฟื่องฟูด้วยจินตนาการ แต่ทว่าเมื่อเขาเน้นในจุดนี้มากเกินไป งานช่วงหลังของเขาก็ดูจะมีแต่เปลือกของรูปแบบที่ฟุ้งฟู่เท่านั้น

ภาพที่ 70 ภาพภูมิประเทศอันกว้างใหญ่
จากเรื่อง *La Règle du jeu* ของ Jean Renoir



Jean Renoir (ฌอง เรอเนอร์)

แนวคิดของเรอเนอร์ก็คล้ายคลึงกับแคลร์ ต่างแต่ว่า ทัศนคติต่อความขัดแย้งในสังคมนุษย์ของเขาเน้นออกจะมีดมนและซับซ้อนมากกว่า โดยที่เขาไม่ได้ถ่วงถ่วงสภาวะทางสังคมที่บีบคั้นให้เป็นสิ่งที่ไม่มีตัวตนแบบแคลร์ หากได้แสดงให้เห็นชัดเจนว่ามันเป็นผลผลิตจากมนุษย์ด้วยกันเอง

หนังตลกของเขาจึงเข้มข้นกว่าของแคลร์ และหนังเรื่องที่จริงจังของเขาก็มีวามหนักหน่วงกว่ามาก การนำเสนอภาพของเรอนัวร์ก็จะใช้ตามความเป็นจริงมาก รวมทั้งความขัดแย้งของภาพด้วย เพื่อสร้างความขัดแย้งทางอารมณ์ระหว่าง foreground กับ background

เรอนัวร์ยังมีความสามารถควบคุมโครงสร้างภาพยนตร์ที่ซับซ้อนได้อย่างดี และหนังของเขาก็มักใช้นักแสดงที่สามารถและเป็นที่ยอมรับในสมัยนั้น เป็นต้นว่า Jean Gabin, Erich von Stroheim Michel Simon, Marcel Dolio

หนังของเรอนัวร์ยังมักเยาะหยันผู้คนทั่วไปที่หลบลี้หนีภัยเพื่อให้ง่ายไปหาความหมายที่ไม่มีคุณค่าอะไรเลย เช่นในเรื่อง *Boudu Sauva des eaux* ซึ่งมีเนื้อหาว่า นายทุนเจ้าของร้านขายหนังสือคนหนึ่งเกิดไปช่วยคนพเนจรที่กำลังจะจมน้ำขึ้นมาแล้วก็เพียรพัฒนาขายผู้นั้นตามค่านิยมในสังคม ในที่สุดอดีตคนพเนจรก็ปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมของชาวเมืองได้ นั่นคือสวมเสื้อผ้าดี ๆ ใช้ชีวิตอยู่ในบ้านมีครอบครัว มีเงินทอง (เนื่องจากถูกลืดยอดเดรี) แล้วก็มียศเป็นนายพล ตรงนี้ที่เรอนัวร์เริ่มเสียดสีสังคม โดยให้เมียเก็บของเจ้าหมอนั้นเป็นภรรยาของเจ้าของร้านขายหนังสือนี้เอง เป็นเหตุให้เจ้าของร้านขายหนังสือเริ่มหันหลังให้ชีวิต ทำลายความมั่นคงของชีวิตตามวัฒนธรรมเดิม เขาพยายามที่จะก่ออุบัติเหตุทางเรือให้ตัวเองจมน้ำตายไป แต่ก็ไม่สำเร็จ ที่สุดท้ายก็กลายเป็นคนพเนจรร่อนเร่ไปตามถนนเสียงเอง

ความสามารถอีกประการหนึ่งของเรอนัวร์ก็คือ การสร้างความขัดแย้งในภาพยนตร์ เช่นเรื่อง *Toni* (1934) อันเป็นเรื่องราวความขัดแย้งทางความรู้สึก ความเป็นอนาธิปไตยของชาวนาสเปนต์อวกฎเกณฑ์ของสังคมคิวไรซ์ หรือเรื่อง *The Crime*

of Monsieur Lange (1936) ซึ่งเป็นความขัดแย้งระหว่างความสุขในสำนักพิมพ์ชุมชนตามอุดมคติ (ยูโทเปีย) กับความทุกข์ทรมานก่อนหน้านั้นในระยะที่สำนักพิมพ์ดังกล่าวยังเป็นของเจ้าของที่กดขี่เป็นต้น

4.1.5 สหรัฐฯ

แม้ว่าการทดลองเกี่ยวกับหนังเสียงจะดำเนินมาเป็นเวลานานแล้วในสหรัฐฯ แต่เอกลักษณ์ของภาพยนตร์สหรัฐฯ มิได้มีลักษณะของบทกวีหรืองานศิลปะส่วนบุคคลอย่างของฝรั่งเศส หากได้เกิดและเติบโตขึ้นในระบบของอุตสาหกรรม รากฐานของการผลิตแบบอุตสาหกรรมก็คือ ปริมาณของผลผลิต ดังนั้นในสหรัฐฯ จึงมีการผลิตภาพยนตร์ปีละกว่า 500 เรื่อง เพื่อสนองความต้องการของผู้ชมกว่า 75 ล้านคน โดยมีการเปลี่ยนโปรแกรมไปทุก ๆ สัปดาห์ ดังนั้นจะเห็นได้ว่าโรงถ่ายภาพยนตร์ของบริษัทต่าง ๆ ในฮอลลีวูดก็คือ โรงงานผลิตรายวันแบบนั้นเอง และเป้าหมายก็ไม่ได้ต่างจากโรงงานอุตสาหกรรมอื่น ๆ คือมุ่งผลิตสินค้าจำนวนมาก ๆ ให้มีคุณภาพตามมาตรฐานที่กำหนดไว้ จึงมีการจัดระบบการทำงานเป็นแผนก ๆ เช่น แผนกเขียนบท แผนกนักแสดง แผนกช่างเทคนิค แผนกตัดต่อ แผนกประชาสัมพันธ์ ฯลฯ แต่ละแผนกจะทำงานของตนอย่างเต็มที่เพื่อให้ได้ผลงานร่วมกันออกมาเป็นภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ภาพยนตร์ในความหมายของสหรัฐฯ จึงมิใช่งานศิลปะส่วนบุคคลหรือธุรกิจเท่านั้น แต่ยังหมายความถึงผลผลิตต่อปีของโรงถ่ายด้วย ฝ่ายบริหารจึงต้องวางแผนงานการผลิตตลอดปี คำนวณงบประมาณ และพยายามควบคุมให้งานบรรลุเป้าหมาย การเริ่มต้นของยุคหนังเสียง ซึ่งมีความยุ่งยากทางกลไกและเทคนิควิธีมากมาย รวม

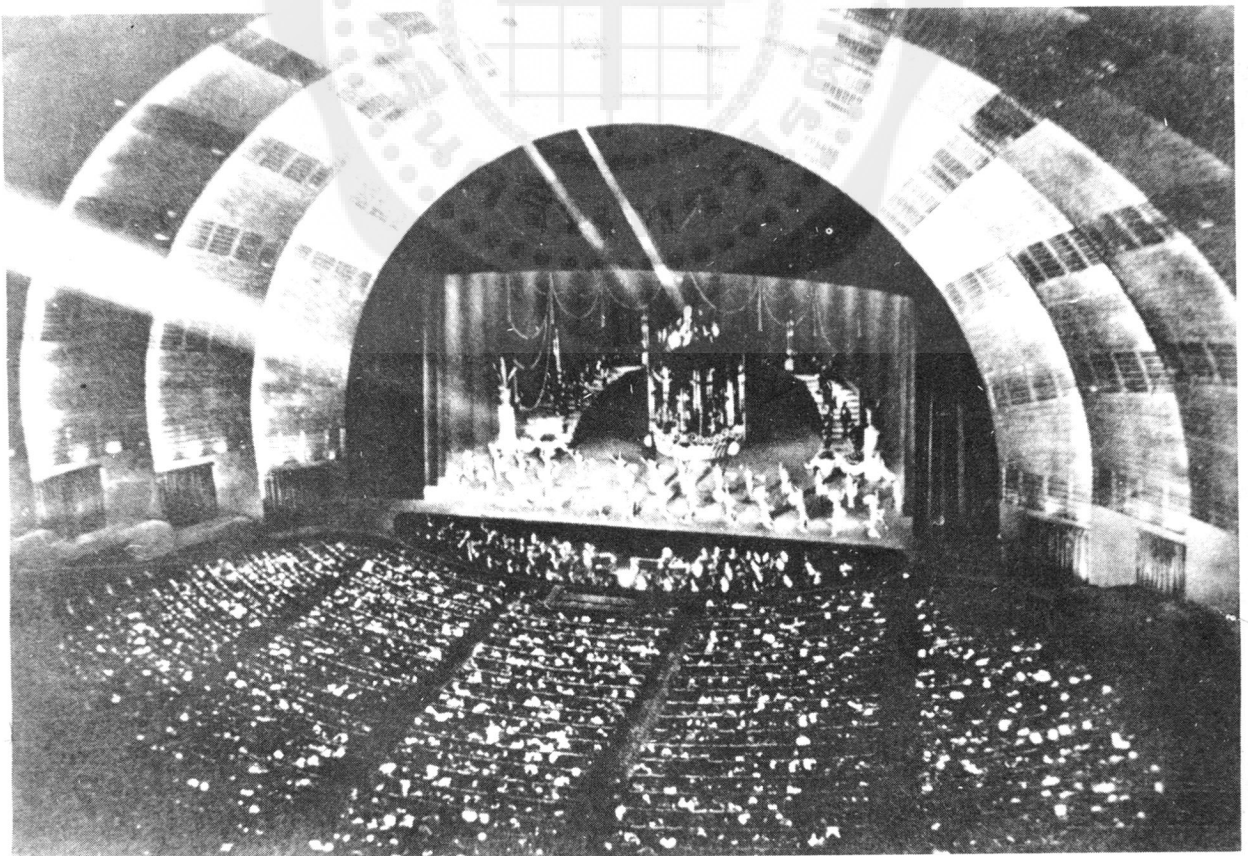
ทั้งสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมากขึ้นด้วย จึงเป็นตัวกระตุ้นให้ระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์มีอำนาจมากขึ้น ตั้งแต่ปี 1930 ถึง 1945 ระบบโรงถ่ายจึงมีอิทธิพลเหนือวงการภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกาทั้งหมด

ระบบดังกล่าวนี้ก่อให้เกิดความตึงเครียดขึ้นระหว่างศิลปะและการค้า ภาพยนตร์สหรัฐฯ ในยุคนี้จึงปรากฏว่ามักจะวนเวียนอยู่ในแนวที่ผู้คนคุ้นเคยแต่ก็สามารถสร้างความประทับใจบางอย่างได้ ผู้กำกับจึงเป็นเพียงคนที่สามารถนำเอาบทมาสร้างงานแสดงที่อยู่ในงบประมาณที่กำหนดไว้พอดีเท่านั้นเอง แนวเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของแก๊งค์วัยรุ่น (ในยุคนี้ผู้ชมก็สามารถได้ยินคำ

พูดจาหยาบค้ายหรือสบถของตัวละครได้แล้ว) แนวตะวันตกหรือเคาบอย แนวประวัติศาสตร์ แนวรักตลก หรือประวัติศาสตร์โรแมนติกซึ่งมักจะทำเงินได้ สไตล์ของการถ่ายทำของโรงถ่ายในยุคนี้จึงเน้นที่การจัดแสงที่ให้ภาพสะอาด สดใส ชัดเจน การตัดต่อที่ราบรื่นกลมกลื่น และการทำงานของกล้องต้องเอื้ออำนวยต่อบทสนทนาด้วย เนื่องจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ในทศวรรษที่ 1930 ของฮอลลีวูดเป็นหนังพูดแล้ว

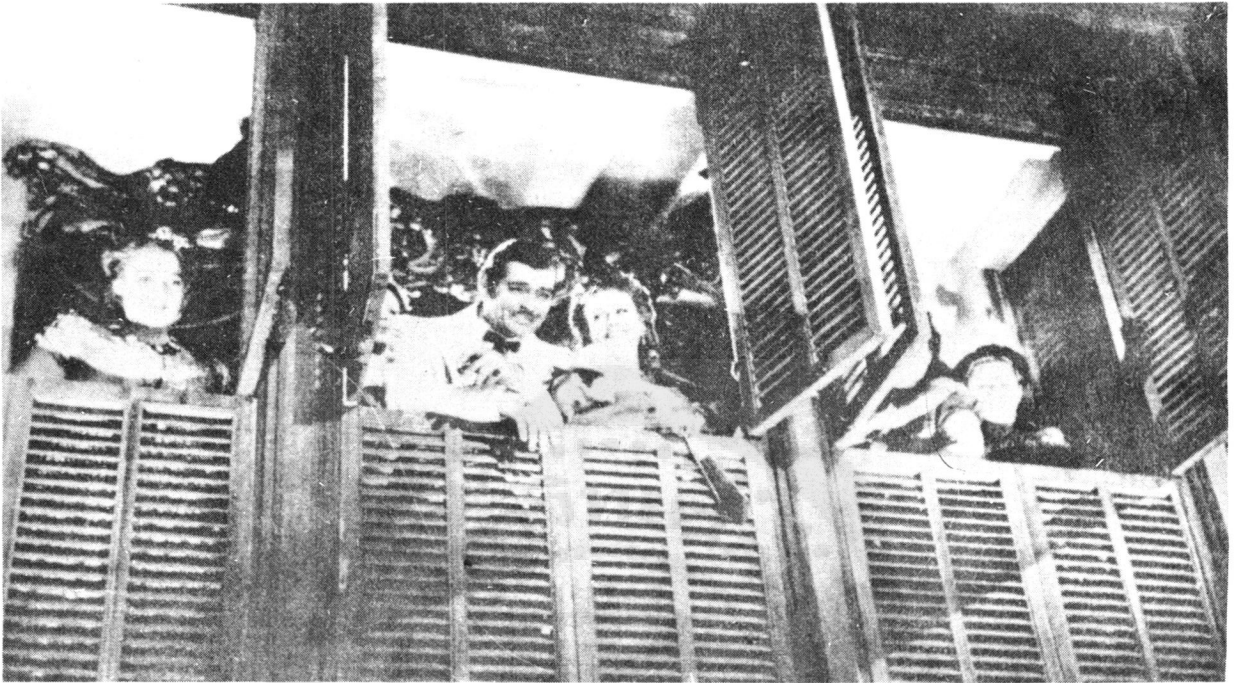
โรงถ่ายหรือบริษัทผู้สร้างสำคัญในยุคนี้ มียักษ์ใหญ่ 2 บริษัท คือ M-G-M (Metro Goldwyn Mayer) และ Paramount ซึ่งมีสไตล์และความคิด

ภาพที่ 71 *Radio City Music Hall* เป็นโรงภาพยนตร์ใหญ่โตและหรูหราแห่งหนึ่งในสหรัฐฯ เมื่อ
ทศวรรษที่ 1930



ภาพที่ 72 คล้าก เกปัด ในเรื่อง *Gone With the Wind* กำกับ โดย Victor Fleming

ภาพที่ 73 จูดี การ์แลนด์ ในโปสเตอร์โฆษณาหนังของเธอเรื่องหนึ่ง



ในการสร้างภาพยนตร์ต่างกัน คือ เอ็ม จี เอ็ม นั้นรวมการควบคุมงานไว้ที่ศูนย์กลาง โดยมีผู้บริหารคือ หลุยส์ บี เมเยอร์ และ เออร์วิง ทัลเบิร์ต ควบคุม ส่วนพาราเม้าท์นั้นผู้ควบคุมการบริหารคือ ออดอล์ฟ ซูเคอร์ ซึ่งจัดองค์กรในการทำงานหลวมกว่า นั่นคือให้อำนาจการตัดสินใจตลอดจนอิสระในการทำงานกับผู้อำนวยการสร้างและผู้กำกับมากกว่า นอกจากนี้ เอ็ม จี เอ็ม ถือได้ว่าเป็นค่ายของดาราใหญ่ในยุค ได้แก่ เกรต้า การ์โบ, จีน ฮาร์โลว์, โจอัน ครอฟฟอร์ด, จูดี การ์แลนด์, คล้าก เกเบิล, มิกกี รูนิย์, สเปนเซอร์ เทรซี ฯลฯ ขณะที่พาราเม้าท์นั้นเป็นค่ายของผู้กำกับและนักเขียนบทฝีมือดี เช่น เออร์เนสต์ รูบิทซ์, โจเซฟ ฟอน สเตอร์นเบิร์ก, เซซิล บี เดอมิลล์, บิลลี ไวส์เดอร์ และแซมซัน ราฟาเอลสัน ฯลฯ พาราเม้าท์ได้ชื่อว่าเป็นสวรรค์ของพวกที่คัดค้านระบบประเพณีหรือความเชื่อดั้งเดิม ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อเกี่ยวกับการกำหนดบทบาทของผู้หญิง ความรัก การศึกษาระดับสูง รัฐบาลประชาธิปไตย และจริยธรรมอื่น ๆ ในทางตรงกันข้ามเมื่อผู้กำกับเหล่านี้โยกย้ายไปอยู่กับ เอ็ม จี เอ็ม งานของเขาจะได้รับการขัดเกลาออกมาในลักษณะที่มีเนื้อหาแน่นกว่า สดใสมากกว่าหรืออ่อนหวานกว่าที่เคยทำเมื่ออยู่กับพาราเม้าท์

สำหรับบริษัทอื่น ๆ ในยุคนั้นไม่ได้มีลักษณะสุดขั้วอย่างนี้ เช่น วอร์เนอร์ บราเดอร์ ซึ่งถนัดในการสร้างหนังแก๊งสเตอร์ หนังเพลง และชีวประวัติ ผู้กำกับในค่ายนี้ ได้แก่ วิลเลียม เวลแมน, เมอร์วิน เลอรอย, ดาราเซน เอ็ดเวิร์ด จี โรบินสัน, ฮัมฟรีย์ โบการ์ต, ดิค เพาเวลล์ และเบ็ตตี้ เดวิส ฯลฯ ส่วนทเวนตีเซนจูรี ฟ็อกซ์ ถนัดทางสร้างหนังประวัติศาสตร์และหนังผจญภัย ซึ่งกำกับโดย จอห์น ฟอร์ด, เฮนรี คิง โดยมีดาราดังเช่น

ไทโรน เพาเวอร์ และเฮนรี ฟอนด้า ฯลฯ ส่วนยูนิเวอร์แซล ถนัดทางสร้างหนังสยองขวัญ เช่น แฟรงเกนสไตน์, แดร์กควิลล่า, มนุษย์หมาป่า ซึ่งกำกับโดย เจมส์ เวลล์ และท็อด บราวน์

อย่างไรก็ตามภายใต้ระบบโรงถ่ายที่กล่าวมาข้างต้น ผู้กำกับส่วนใหญ่จะเป็นเพียงคณะผู้กำกับซึ่งรับเอาบทมา จัดการถ่ายทำ เสร็จแล้วก็ส่งไปให้แผนกตัดต่อจัดการให้เป็นเรื่องราวตามบท มีผู้กำกับเพียงไม่กี่คนเท่านั้น ที่ได้พิสูจน์ตนเองว่าสมควรมีสิทธิปรับปรุงบทก่อนการถ่ายทำ และไปควบคุมการตัดต่อด้วย

Ernst Lubitsch (เอิร์นสท์ ลูบิทซ์)

ในยุคของหนังเสียงตอนต้นนี้ ถือว่าเอิร์นสท์ ลูบิทซ์ เป็นผู้กำกับของฮอลลีวูดที่หลีกเลี่ยงการทำงานตามสูตรหรือแม้กระทั่งเล่นเอาเถิดเจ้าล่อกับสูตรสำเร็จของภาพยนตร์มากที่สุด

เนื้อหาหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ของลูบิทซ์แทบทุกเรื่องก็คือ เรื่องเพศ ซึ่งเป็นเนื้อหาที่ก่อให้เกิดกบฏบัญญัติว่าด้วยศีลธรรมขึ้นมาในปี ค.ศ. 1933 เพื่อที่จะสะกดกันไม่ให้มีเรื่องราวทางเพศปรากฏในจอภาพยนตร์ ลูบิทซ์ได้แสดงให้เห็นว่า แม้แต่สามีที่ซื่อสัตย์ที่สุดก็ยังอดไม่ได้ที่จะเสี่ยงในเรื่องไปแอบนอกใจภรรยา หรือผู้หญิงเองก็มีไขว่หน่ที่ปราศจากเลือดเนื้อ แต่เป็นมนุษย์ที่มีความรู้สึกและมีพลังขับเคลื่อนทางเพศอยู่ในตัวของเธอเอง ในเรื่องเกี่ยวกับเพศนี้ ลูบิทซ์ออกจะมีลักษณะถากถางตามแบบชาวยุโรปที่นุ่มนวลมากกว่าจะเป็นนักอุดมคติชาวอเมริกันดังเช่นกับผู้กำกับร่วมสมัยส่วนใหญ่

หนังของลูบิทซ์เรื่องแรก ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงการต่อสู้ขัดเคืองระหว่างแรงดึงดูดทางเพศกับคำจำกัดความถาวรเกี่ยวกับชีวิตของคนเรา ได้แก่

ภาพที่ 74 จากเรื่อง *Madame Dubarry* กำกับโดย *Ernst Lubitsch*



Forbidden Paradise (1924), *The Student Prince* (1928), *The Love Parade* (1929) Monte Carlo (1930) *The Merry Widow* (1934) และ *Cluny Brown* (1946) ตัวละครในหนังเหล่านี้ มีความรู้สึก ว่า ฐานะตำแหน่งทางสังคมคอยจู้จี้พวกเขาไว้ ทางหนึ่ง ในขณะที่ความปรารถนาภายในใจก็พยายาม ลากดูไปอีกทางหนึ่ง ส่วนในเรื่อง *The Marriage Circle* (1924), *Lady Windermere's Fan* (1925), *So This is Paris* (1926), *One Hour with You* (1932)

และ *Angel* (1937) นั้น ตัวละครมีความรู้สึกว่าการแต่งงานของพวกเขา (ที่จริงก็เป็นสถานะทางสังคมอย่างหนึ่ง) ดึงเขาไว้จากทางที่พวกเขาปรารถนา เรื่องต่อ ๆ มา ก็เช่นกัน ล้วนเป็นเรื่องของการต่อสู้ ในลักษณะนี้

ลูบิทซ์สามารถควบคุมไม่ให้หนังของเขาถูกเซ็นเซอร์ แม้ว่ามีแนวโน้มที่น่ากลัวว่าจะเป็นดังนั้น โดยใช้วิธีการเยาะหยันหรือหาทางออกอย่างชาญฉลาด อย่างที่ทำให้เรื่องทางเพศกลับกลายเป็น

เรื่องของวิชาการ หรือข้อคิด ในหนังสือของเขา ลูบิธ์เสนอเนื้อหาว่าด้วยแรงดึงดูดทางเพศ โดยใช้สัญลักษณ์คือวัตถุต่าง ๆ ที่ไม่เคลื่อนไหว แต่เมื่อทำหนังสือ เขาได้เพิ่มมิติอีกอย่างหนึ่งลงในหนังสือ ด้วยการกำหนดให้ภาพและเสียงทำงานในแนวตรงกันข้าม เช่นในเรื่อง *The Merry Widow* มอริซ เซาเลียร์ เล่นบทเล้าโลมขาอ่อนของเจนเน็ท แมคโดนัลด์ ได้โตะกาแฟ

ลูบิธ์กำหนดให้กล้องจับภาพเฉพาะใบหน้าของคนทั้งสอง และเจนเน็ทก็พูดเพียงว่า “หยุดเถอะ” กับ “อย่างนะ” เท่านั้นเขาก็สามารถทำให้ผู้ชมได้รับรู้ในสิ่งที่ภาพมิได้บอก หากแต่โดยจินตนาการของผู้ชมเอง แม้ว่าฮอลลีวูดจะมีความคิดเก่าแก่ที่ว่า เรื่องเพศคือไฟที่จะเผาผลาญกลืนกินทุกสิ่งทุกอย่างแต่มีไขความรู้อันบริสุทธิ์จากหัวใจอย่างเด็ดขาด แต่สำหรับลูบิธ์ เรื่องเพศเป็นเพียงกิจกรรมอย่างหนึ่งในชีวิตของมนุษย์ ไม่มีความสำคัญพิเศษอะไรมากไปกว่า ความเฉลียวฉลาด มารยาท สติปัญญา รสนิยม หรืออารมณ์ขันของคนเราเลย

Josef von Sternberg (โจเซฟ ฟอน สเตร์นเบิร์ก)

สเตร์นเบิร์ก เป็นผู้กำกับที่มีอิทธิพล และประสบความสำเร็จมากที่สุดในการสร้างภาพยนตร์ที่พรรณาเรื่องราวตามแนวคิดเก่าที่มีอิทธิพลในฮอลลีวูดสมัยนั้น หนังสือหลายเรื่องของเขา อาทิ *The Blue Angel* (1930), *Morocco* (1930), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1934), *The Devil is a Woman* (1935), ล้วนเป็นเรื่องราวของชายและหญิงที่ถูกครอบงำด้วยความปรารถนาจนเคลิบเคลิ้มหลงใหล ดารานำที่แทบจะได้บทในหนังทุกเรื่องของสเตร์นเบิร์ก ก็คือ มาร์ลีน

ไดทริช ซึ่งเป็นดาราสหุทัยนิยมแห่งยุค ที่สามารถทำให้ผู้ชายที่เข้มแข็งพลันอ่อนปวกเปียกรวกับซึ้งถูกไฟลนได้ ในขณะที่ลูบิธ์ทำให้ความสัมพันธ์ทางเพศเป็นเรื่องของธรรมชาติ เรื่องน่าสนุก หรือไม่ก็เสียดสีเอาบ้างนั้น สเตร์นเบิร์กทำให้มันเป็นเรื่องแปลกประหลาดอย่างมาก โดยการจัดฉากให้ดูเป็นสถานที่ที่ไม่มีใครรู้จัก ใช้สัญลักษณ์ที่มืดมนไม่ก็คนเข้าใจ รวมทั้งจัดแสงให้เกิด Contrast อย่างผิดปกติ ใส่ใจกับรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ของเครื่องตกแต่งประกอบฉาก รวมทั้งเคลื่อนไหวกล้องอย่างนุ่มนวลแทบว่าจะไม่ต้องหายใจเอาทีเดียว (โดยมากเขาจะให้ Lee Garmes เป็นช่างภาพ) นอกจากนี้เขายังกำกับให้ไดทริชวางท่าที่เขาคิดว่าเป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์ความรู้สึกในใจ แต่นักวิจารณ์บางคนก็ไม่แน่ใจว่าผู้ชมจะสามารถรับสารของการวางท่าประหลาด ๆ เหล่านั้นว่าเป็นการแสดงออก จากความรู้สึกที่แท้จริงได้

Howard Hawks (โฮเวิร์ด ฮอก)

โฮเวิร์ด ฮอก เป็นผู้กำกับที่ไม่เพียงแต่จะกันเอาเรื่องเพศสัมพันธ์ออกไปจากภาพยนตร์ของเขาเท่านั้น หากยังกันการแสดงอารมณ์ตามแบบฉบับหนังฮอลลีวูดนั้นออกไปด้วย ตัวละครในหนังของเขานั้นแสดงบุคลิกภาพออกมาด้วยการกระทำ ไม่ใช่ความรู้สึก ภาพยนตร์ที่เขาสร้างจะปฏิเสธการให้แนวคิดทางจริยธรรมหรือการสร้างทัศนคติที่ละเอียดอ่อนต่าง ๆ

หนังของฮอก มักจะเป็นเรื่องความขัดแย้งของ ตัวตน (ego) ของมนุษย์ เช่นในเรื่อง *Red River* (1948) อันเป็นการเผชิญหน้าและหักล้างกันของตัวตนของคนสูงวัย (แสดงโดย จอห์น เวนนีย์) กับตัวตนของคนหนุ่ม (แสดงโดย มอนต์โกเมอรี คลิฟท์) หรือเรื่อง *The Big Sleep* (1946) ก็เป็น

ภาพที่ 75 ฉากต้นเต็นในเรื่อง Stagecoach ของ John Fords



การประจัญหน้ากันระหว่างตัวตนของเพศชาย (รับบทโดย ฮัมฟรีย์ โบการ์ต) กับตัวตนของเพศหญิง (ลอเรน เบคอล) เป็นต้น

ตัวละครในหนังของฮอค จะต่อสู้กันมากกว่าที่จะแสดงความรักต่อกัน ทว่าในการต่อสู้นั้นก็มีความรักแฝงอยู่ด้วย เนื่องจากว่าถ้าไม่มีความรักต่อกันแล้ว การต่อสู้นั้นก็คงจะไม่เกิดขึ้น จะเห็นได้ว่าความรักในหนังของฮอคเป็นเรื่องของจิตใจ ไม่ใช่การกระทำ

ฝีมือการกำกับและการแสดงให้เกิดแอคชั่นที่ฉับไวมีจังหวะ การตัดภาพที่เฉียบคม รวมทั้ง

การกำหนดสไตล์ในการทำงานของกล้องให้สามารถสร้างความเข้าใจแก่ผู้ชมได้ถ่องแท้ เป็นสิ่งที่พิสูจน์ว่าเขาเป็นนักเล่าเรื่องด้วยภาพยนตร์ยุคระบบโรงถ่ายที่สามารถคนหนึ่ง

John Ford (จอห์น ฟอร์ด)

จอห์น ฟอร์ด คล้ายกับฮอคตรงที่สนใจการทำหนังแนวตะวันตกเหมือนกัน แต่ขณะที่เรื่องราวในหนังของฮอคนั้นเป็นเรื่องของคนที่มีความมุ่งมั่นที่จะเปลี่ยนแปลงความคิดของฝ่ายที่ตนเห็นว่าอ่อนด้อยกว่า หนังของฟอร์ดมักจะเป็นเรื่องของคนที่

มีอารยธรรมสูงกว่าที่พยายามจะนำเอาคุณธรรม หรือแสงสว่างทางความคิดและจิตใจเข้าไปมอบ ให้ฝ่ายที่ยังป่าเถื่อนอยู่ ดังในเรื่อง Stagecoach (1939) หรือ My Darling Clementine (1946) อย่างไรก็ตาม ความเชื่อสูงสุดของฟอร์ดก็คือความเมตตากรุณา ในใจคนเรา

ปี 1940 จอห์น ฟอร์ด เอานวนิยายการเมือง ของ จอห์น สไตน์เบค เรื่อง The Grapes of Wrath มาทำหนัง โดยปรับให้เป็นตำนานแห่งการต่อสู้ ของครอบครัวหนึ่งกับสังคมที่มีแต่ความคลุมเครือ และศัตรูตามธรรมชาติ ซึ่งเดิมสไตน์เบคเน้นใน ปัญหาของระบบเศรษฐกิจ หนังของฟอร์ดไม่ แข็งกร้าว หรือมีจังหวะรวดเร็วเช่นของฮอค แต่

มีลักษณะประณีประนอมมากกว่า

Frank Capra (แฟรงก์ คาปรา)

แฟรงก์ คาปรา มีสไตล์การทำหนังตลกทำนอง เดียวกับ จอห์น ฟอร์ด และมีแนวคิดคล้ายกันด้วย คือ คาปราเชื่อว่า ศูนย์กลางแห่งคุณงามความดี ทั้งด้านจริยธรรมและการเมืองก็คือ จิตใจ (ขณะที่ สำหรับลูปิทซ์และฮอคนั้นศูนย์กลางคือ สมอง)

ดังนั้นหากว่าทุกคนมีความรักซึ่งกันและกัน ปฏิบัติต่อกันอย่างดี ก็จะไม่มีความ สงคราม ไม่มีความ ยากจน ไม่มีการกดขี่ และมีการคดโกง และไม่มี ความทุกข์ พระเอกของคาปรามักเป็นคนอเมริกัน ระดับชาวบ้านธรรมดา ๆ ที่ไม่น่าประทับใจอะไร แต่ก็พยายามแก้ปัญหาทางความคิดจิตใจต่าง ๆ ด้วย

ภาพที่ 76 เจมส์ สจ๊วต ในเรื่อง *Mr. Smith goes to Washington* ของแฟรงก์ คาปรา



ความนุ่มนวล และผ่อนคลายสภาวะที่ถูกเหยียดหยันต่าง ๆ นา ๆ ด้วยความจริงใจ ส่วนผู้ร้ายนั้นจะเป็นคนมีเงินที่ใช้เงินซื้ออำนาจและรื้อถอนความเป็นมนุษย์ของคนอื่น เช่นในเรื่อง Mr. Smith Goes to Washington (1939) หรือ Meet John Doe (1941)

อย่างไรก็ตาม การที่แฟรงก์ คาปราพยายามที่จะมองโลกในแง่ดี และให้ความหวังแก่ผู้ชมก็เลยทำให้การนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับสังคมและการเมืองของเขามีจุดอ่อนอย่างเห็นได้ชัด

งานของผู้กำกับคนอื่น ๆ ในยุคของระบบโรงถ่ายนี้ ยังมีอีกไม่น้อย แต่ไม่สามารถจะนำมาพูดถึงได้หมดในที่นี้ จะขอกล่าวถึงงานและผู้กำกับอิสระที่มีจุดเด่นหรือลักษณะเฉพาะตัวที่น่าสนใจในยุคนี้อีก 2 คน คือ

Charlie Chaplin (ชาลี แชปลิน)

เราเคยพูดถึงแชปลินและงานของเขาในกลุ่มผู้สร้างหนังตลกยุคหนึ่งเรียบร้อยแล้ว ถึงในตอนนี้ (ยุคหนังเสียง) แชปลินก็ยังคงมีผลงานดี ๆ โดยที่ไม่ได้เข้าสังกัดโรงถ่ายใด เขายังคงทำหนังเอง สร้างสรรค์นวัตกรรมใหม่ ๆ ขึ้นอีก ในระยะแรกของยุคหนังเสียง แชปลินยังไม่ยอมทำหนังพูด หนังเงียบสองเรื่องในยุคนี้ของเขาได้แก่ City Lights (1931) และ Modern Times (1936) เขายังคงอนุรักษ์ “ชาลี” เจ้าคนจรจัดไว้ในรูปแบบเดิมทุกประการ เพียงแต่ใส่ดนตรีประกอบเข้าไป โดยที่แชปลินแต่งเอง รวมทั้งใส่เสียงประกอบอย่างมีประสิทธิภาพเข้าไปด้วย

แต่ในหนังสามเรื่องหลัง เขาเริ่มยอมให้มีบทพูดบ้าง แต่ยังรักษาสไตล์ตลกแบบเสียดสีที่แหลมคมอยู่ คือเรื่อง The Great Dictator (1940) Monsieur Verdoux (1947) และ Limelight (1952) อันเป็นเรื่องราวที่สรุปจากชีวิตของแชปลินเอง

ในแง่ความผูกพันกับอาชีพและศิลปะ

Orson Welles (ออร์สัน เวลส์)

ออร์สัน เวลส์ เป็นนักสร้างภาพยนตร์ที่ถูก “สั่งเข้า” มาสู่โลกฮอลลีวูดจากนอกระบบโรงถ่าย แต่ก็ไม่เหมือนอิซซัคค็อก เพราะว่าเขาไม่ได้ประสบความสำเร็จในความหมายของชาวฮอลลีวูดเลย

แต่มีหนังเรื่องหนึ่งของเขาที่เป็นเรื่องแรกและยิ่งใหญ่ที่สุดที่เขาได้ทำมา คือ Citizen Kane (1941) อันเป็นหนังที่ถือว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งจุดจบของแนวคิดในหนังตามระบบฮอลลีวูดเก่า ที่ฮอลลีวูดพยายามจะปิดงำไว้ ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็น

ภาพที่ 78 จากเรื่อง *Citizen Kane*



เห็นถึงการพังทลาย ความว่างเปล่า และความตายของผู้ชายคนหนึ่ง ซึ่งได้รับความสำเร็จสูงสุดตามนิยามของคนอเมริกัน

เนื้อหาย่อ ๆ ของเรื่องนี้มีว่า Charles Foster Kane เป็นคนที่มั่งคั่งร่ำรวยมาก เขาสามารถครอบครองทุกสิ่งทุกอย่างที่เขาต้องการ นอกจากความรัก เพราะความรักมิใช่วัตถุ ซึ่งจะครอบครองเอาไว้ด้วยอำนาจเงิน Citizen Kane จึงเป็นเรื่องโศกนาฏกรรมของความขัดแย้งระหว่างวัตถุกับจิตใจ ระหว่างการครอบงำและความรัก ซึ่งใน treatment (บทภาพยนตร์ในลักษณะหนึ่งซึ่งสมบูรณ์เฉพาะเนื้อเรื่อง ยังไม่มีบทสนทนาหรือการกำหนดแนวทางถ่ายทำ) ของหนังตลกหรือหนังโรแมนติคตามแบบ

ฉบับความฝันของคนอเมริกันนั้น พระเอกจะต้องได้รับความสำเร็จทั้งด้านวัตถุและความรัก (เช่นหนังของ ฮาโรลด์ ลอยด์ หรือดักลาส แฟร์แบงก์) แต่ใน Citizen Kane ออร์สัน เวลส์ ชี้ให้เห็นว่าทั้งสองสิ่งนั้นอยู่คนละขั้วโดยสิ้นเชิง ถ้าคนเราอุทิศตัวเพื่อความสำเร็จทางวัตถุ เขาก็จะปฏิบัติต่อคนรอบข้างเสมือนเป็นวัตถุ และในที่สุดก็จะจบลงด้วยการได้รับแต่วัตถุ ซึ่งสำหรับ Kane แล้ว เขาได้ตายไปตั้งแต่ยังมีได้เสียชีวิต ความตายของเขาเริ่มตั้งแต่การตัดสินใจให้เขาแยกมาจากครอบครัว ทั้งนี้ก็เพื่อความมั่งคั่ง ดังนั้นตลอดชีวิตของเขาตั้งแต่หนุ่มจนแก่ จึงไม่เคยรู้เลยว่าอะไรที่มีค่าอย่างแท้จริง เนื้อหาของหนังจึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์

ภาพที่ 79 จากเรื่อง *Citizen Kane* เช่นกัน



คำนิยมและทัศนะต่อชีวิตของคนอเมริกันในสมัยนั้นชนิดผ่าตัดให้ดูกันเลยทีเดียว ส่วนเทคนิคทางด้านภาพ เวลส์กำหนดการนำเสนอภาพด้วยสไตล์ที่เรียกว่า idiosyncratic คือ ถ่ายทำโดยให้มีความชัดลึกมาก ๆ ให้แสงหลังมีเงามาก ๆ และใช้มุมสูงมาก ๆ

ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับการยกย่องทั้งด้านโครงสร้างเนื้อหา และการนำเสนอด้วยภาพ และถือว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ของวงการภาพยนตร์ ซึ่งออร์สันเวลส์ได้ชี้ให้นักสร้างรุ่นต่อมาของสหรัฐอเมริกามองเห็น

ภาพยนตร์สารคดี

ขณะที่การสร้างภาพยนตร์เรื่องบ้านเท็งถูกครอบงำด้วยระบบโรงถ่าย การต่อสู้ของวงการภาพยนตร์สหรัฐฯ ในยุคนั้นจึงมาอยู่ทั้งงานภาพยนตร์สารคดี ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีที่มีความสามารถในทศวรรษที่ 1930 คือ Pare Lorentz ผู้สร้างเรื่อง *Plow that broke the Plains* (1936) และ *The River* (1937) ซึ่งบันทึกความงามของลุ่มแม่น้ำมิสซิสซิปปีด้วยการบันทึกภาพอย่างวิเคราะห์วิจารณ์พร้อมด้วยคำบรรยายราวบทกวีและดนตรีประกอบที่มีประสิทธิภาพทั้งตัดต่ออย่างดียิ่งเยี่ยม

ต่อมาเขายังชักจูงฟลาเฮอร์ตีให้กลับไปทำงานร่วมกันที่สหรัฐฯ ด้วย นักวิชาการภาพยนตร์ถือว่าลอเรนซ์ เป็นผู้ฟื้นฟูอิทธิพลของภาพยนตร์สารคดีขึ้น ทั้งในด้านการให้ข้อมูลแก่ประชาชนและการกลมเกลียวทัศนคติของพวกเขาด้วย และปรากฏว่าหลังจากที่ประธานาธิบดีรูสเวลต์ได้ชมภาพยนตร์สารคดีสองเรื่องของเขา คือ *Power and The Land* (1940) และ *The Land* (1942) แล้ว ก็ได้อนุมัติให้จัดตั้งหน่วยภาพยนตร์ของประเทศขึ้นเรียกชื่อว่า *The United State Film Service* ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการให้ความสำคัญกับภาพยนตร์สารคดีของ

รัฐบาลตลอดเวลาที่เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2

4.1.6 อังกฤษ

ในทศวรรษที่ 1930 นี้ ฐฤกภาพยนตร์บันเทิงของอังกฤษกล่าวได้ว่าตกเป็นอาณานิคมของฮอลลีวูดไปโดยปริยาย เนื่องจากในช่วงต้นของยุคหนึ่งเสียงนี้ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในสหราชอาณาจักรพัฒนาไปมาก และประการสำคัญคือ สองประเทศนี้ใช้ภาษาอังกฤษเหมือนกัน

จุดเด่นของภาพยนตร์อังกฤษในยุคนี้ จึงเป็นภาพยนตร์สารคดี ซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1929 โดย John Grierson พยายามโน้มน้าวให้สถาบันการตลาดของสหราชอาณาจักรให้ทุนอุดหนุนสำหรับสร้างภาพยนตร์ส่งเสริมการขายผลิตผลของประเทศเป็นผลสำเร็จ จึงได้ทำเรื่อง *The Drifters* ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชาวประมงที่จับปลาเฮอริ่งในทะเลเหนือ จากจุดนี้เองที่ทำให้เกิดกองทุนเพื่อพัฒนาภาพยนตร์สารคดีของอังกฤษขึ้น *The Drifters* เป็นเรื่องจริงที่นำเสนอด้วยแนวคิดที่โรแมนติกและซาบซึ้ง อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่คงมีบทบาทต่อภาพยนตร์สารคดีประเภทประเพณีนิยมของอังกฤษในเวลาต่อมา

หลังจากงานของเกรียสัน ความคิดและความสนใจในภาพยนตร์สารคดีที่ขยายตัวไปทั้งในหน่วยงานของรัฐบาลและอุตสาหกรรม ราวก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง ในอังกฤษก็มีกองทัพของนักทำหนังสารคดีที่ผ่านการฝึกฝนจนชำนาญ อาทิ Humphrey Jennings, ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดี เรื่อง *Fires were Started, London Can take it* และ *Diary for Timothy*

อย่างไรก็ตาม หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แล้ว หน่วยงานต่าง ๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์ของรัฐบาลอังกฤษซึ่งประสบภาวะบอบช้ำจากสงครามต่างก็งดให้ทุนอุดหนุนหรือไม่ก็พยายามลดจำนวนการ

สร้างภาพยนตร์สารคดีลง ศูนย์การสร้างภาพยนตร์
สารคดีประเพณีนิยมของเกรียสันจึงโยกย้ายไป
อยู่ที่แคนาดา ซึ่งเกรียสันได้เคยไปช่วยก่อตั้งหน่วย
งานภาพยนตร์แห่งชาติแคนาดาให้ตั้งแต่ปี ค.ศ.
1939

สำหรับวงการธุรกิจบันเทิงด้านภาพยนตร์
ด้วยเหตุที่ถูกโหมกระหน่ำจากฮอลลีวูดอย่างหนัก
รัฐบาลอังกฤษถึงกับต้องออกกฎหมายจำกัดโควตา
การนำเข้าภาพยนตร์ฮอลลีวูดขึ้น นอกจากนี้ดารา
ดัง ๆ ของอังกฤษ เช่น Laughton, Leslie Howard

และ Sir Laurence Olivier ก็โยกย้ายไปเล่นหนัง
ในฮอลลีวูด เมื่อได้รับการทาบทาม รวมทั้งผู้กำกับ
มือดี คือ Alfred Hitchcock ด้วย

หนังของฮิทช์ค็อก ไม่ว่าจะสร้างในอังกฤษ
หรือในสหรัฐว มักจะเป็นเรื่องน่าตื่นเต้นที่มีส่วน
ผสมของความสงสัย การฆาตกรรมที่แปลกประหลาด
และเรื่องตลกที่หักมุม มีการบรรยายที่ดึงดูดใจการ
สังเกตการณ์ในสังคมและความผิดปกติทางจิตใจ
พล็อตเรื่องสำคัญของฮิทช์ค็อกส่วนมากได้มาจากข้อมูล
ทางการเมืองที่มีชีวิตชีวาบางอย่าง เช่นเรื่อง The

ภาพที่ 80 อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (ขวาสุด) ขณะกำกับฉากเปิด ของเรื่อง *The Man Who Know Too Much*



Thirty-nine Steps (1935) The Man who Knew Too Much (1935 และ 1956) ฯลฯ ไม่เช่นนั้นก็จะเป็นเรื่องที่ได้จากการศึกษากรณีของผู้ป่วยด้วยโรคจิตแล้วเอามาผูกเป็นเรื่องขึ้น เช่น Suspicion (1941) Shadow of a Doubt (1943) Strangers on a Train (1951) และ Psycho (1960)

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่า อิทธิพลอันชอบ “หักมุม” ดังนั้นผู้ชมจะพบว่าในหนังของเขานั้นคนที่ปกติจะถูกทำให้ดูเหมือนไม่ปกติ ในเวลาเดียวกัน คนที่ปกติก็จะกลับเป็นตรงกันข้าม โดยที่เขาจะซ่อนเงื่อนงำไว้ให้ผู้ชมเฝ้าติดตามค้นหา แล้วก็รู้สึกสนุกสนานไปกับการบิดผันหรือแปรเปลี่ยนของมัน ผู้ร้ายหรือฆาตกรในหนังของเขา จึงมักปรากฏว่าเป็นคนแก่ข้างบ้าน หรือชายหนุ่มท่าทางสุภาพ ขี้อาย นั่นเอง

นอกจากนี้ในฐานะของนักเทคนิคภาพยนตร์ อิทธิพลก็เช่นเดียวกับลูบิซ ที่มีความสามารถในการควบคุม “plastic material” หรือการใช้วัตถุรูปธรรมเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายที่ลึกซึ้งหรือกว้างขวางยิ่งขึ้นกว่าภาพของตัวมันเองที่เรามองเห็น ในเรื่องจังหวะการตัดต่อที่ช่วยสร้างความพิศวงสงสัย รวมทั้งการทำ intercutting เสียงและภาพ การเลือกดนตรีประกอบให้เข้ากับภาพแต่ละฉาก หรือการใช้เสียงประกอบช่วยสร้างความตื่นเต้นในบางฉากด้วย กล่าวได้ว่าอิทธิพลก็มีความสามารถทางการใช้เสียงมากทีเดียว

4.2 ยุคหนังเสียง ตอนที่ 2 (ค.ศ. 1945–1965)

4.2.1 สหรัฐฯ

ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ฮอลลีวูดได้สนับสนุนรัฐบาลของประเทศตนในการทำสงครามอย่างเข้มข้นทั้งทางตรงและทางอ้อม ผู้กำกับฝีมือดีหลายต่อหลายคน เช่น John

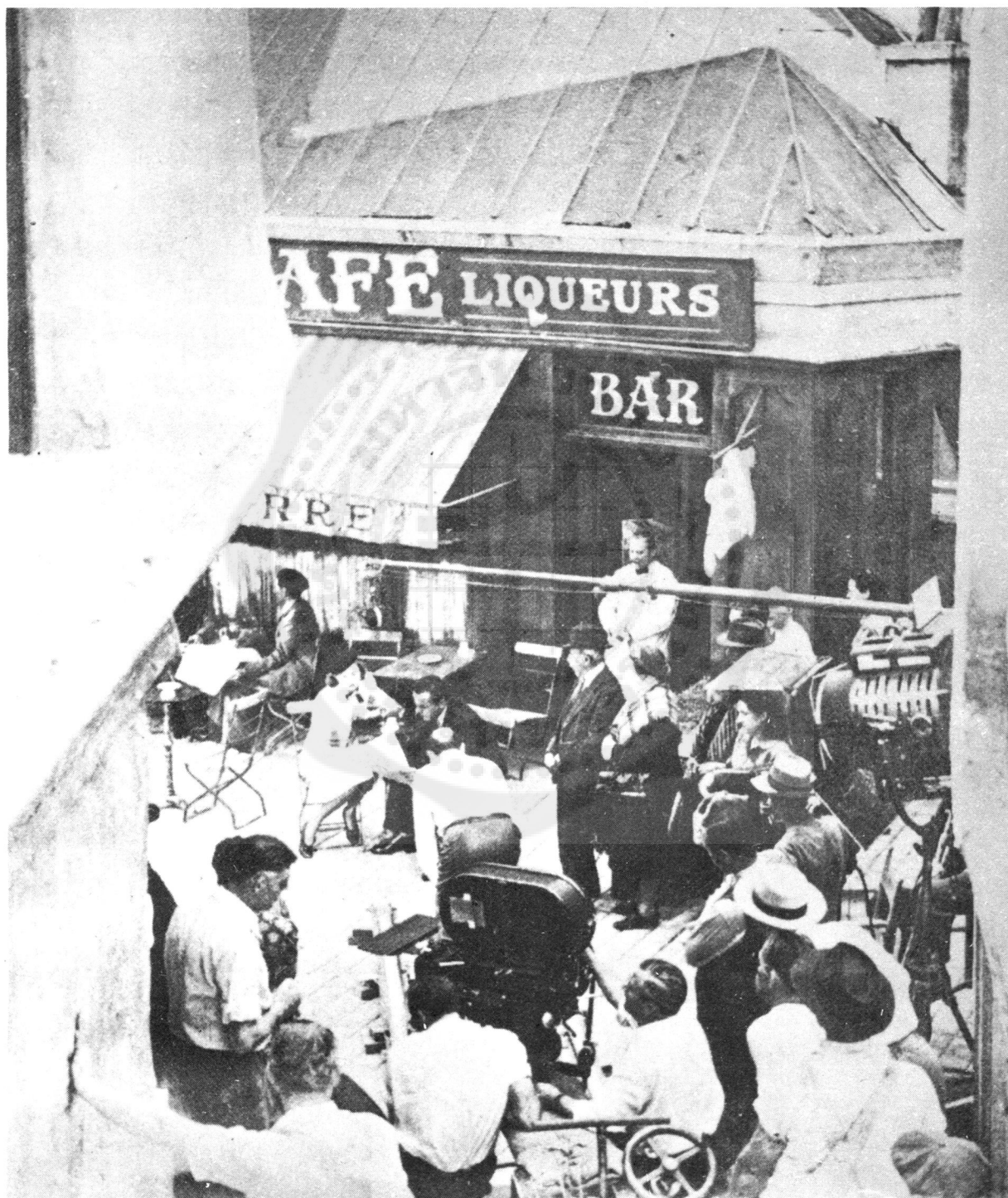
Ford, Frank Capra, William Wyler, Garson Kanin, John Huston ต่างก็ได้กำกับหนังสารคดีให้รัฐบาลหลายเรื่อง หนึ่งดังกล่าวมีลักษณะผสมผสานระหว่างการให้ข่าวสารกับการชวนเชื่อเพื่อตอกย้ำแนวคิดที่ว่า สหรัฐฯ จำเป็นต้องเข้าช่วยพันธมิตรที่เป็นประเทศรักเสรีภาพ และเตือนใจว่าจะมีอันตรายใดเกิดขึ้นบ้าง หากว่าพันธมิตรเหล่านั้นต้องพ่ายแพ้ เช่นในภาพยนตร์ชุด Why We Fight ซึ่งสร้างและกำกับโดย Frank Capra ภาพยนตร์ชุดนี้ เป็นงานที่เด่นที่สุดกว่าสารคดีเกี่ยวกับสงครามเรื่องอื่น ๆ ที่สร้างขึ้นเพื่ออธิบายถึงนโยบายของสหรัฐฯ ก่อนสงคราม และสาเหตุที่รัฐบาลต้องตัดสินใจเข้าร่วมสงคราม หนึ่งเรื่องนี้สร้างโดยการตัดต่อหนังข่าว และหนังบันทึกการรบของทางทหารเข้าด้วยกัน

จากจุดนี้ จะเห็นว่า ภาพยนตร์ประเภท “ชวนเชื่อ” ได้มีบทบาทมากขึ้นในสงครามโลกครั้งที่ 2 เนื่องจากผู้บริหารประเทศเริ่มเห็นว่าสื่อภาพยนตร์นั้นมีอิทธิพลสูงในอันที่จะสร้างคุณค่าหรือเปลี่ยนแปลงทัศนคติของผู้ชมได้

นอกจากช่วยผลิตภาพยนตร์สารคดีแล้ว ฮอลลีวูดยังสนับสนุนในด้านเงินทองโดยจ่ายภาษีพิเศษเพิ่มสำหรับค่าตัวหนัง และสิ่งที่สำคัญที่สุดและมีบทบาทมากที่สุดในการสร้างทัศนคติและความร่วมมือร่วมใจระหว่างประชาชนและทหารก็คือ ภาพยนตร์บันเทิงเรื่องต่าง ๆ ที่ฮอลลีวูดผลิตขึ้นมา ซึ่งในเวลาเดียวกันก็เป็นการผ่อนคลายความเครียด ความวิตกกังวลของประชาชนจากสงครามด้วย ผลก็คือ ธุรกิจภาพยนตร์ประสบความสำเร็จด้านรายได้สูงสุดในปี ค.ศ. 1946 คือมีผู้ซื้อบัตรชมภาพยนตร์รวมเป็นเงินถึง 1,700,000,000 ดอลลาร์ และหลังจากนั้นก็ตกลงเรื่อย ๆ จนกระทั่งในปี 1962 รายได้รวมก็เหลือเพียงครึ่งเดียวของปี 1946 นี้

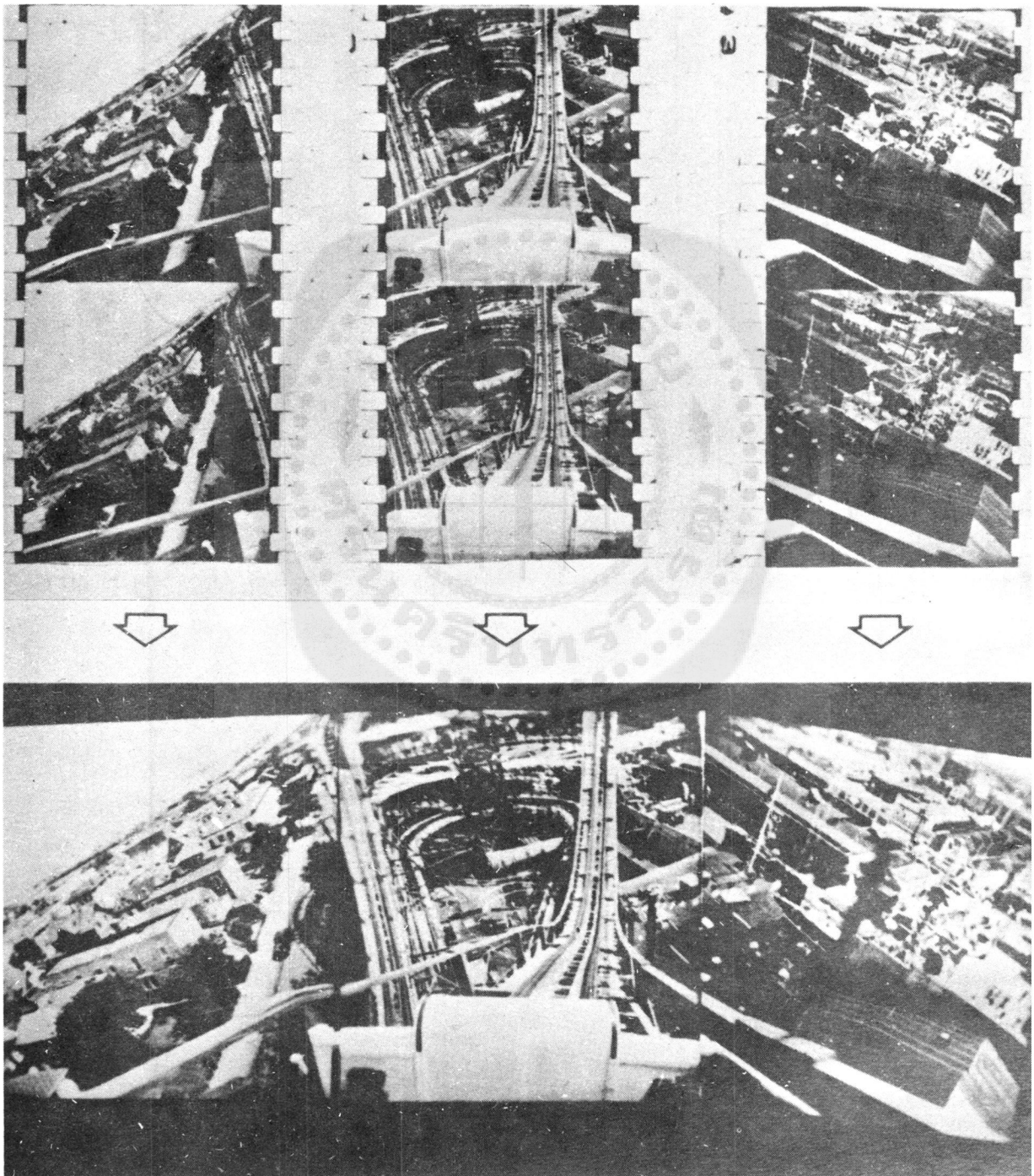
สาเหตุแรกที่ลูกค้าของฮอลลีวูดถูกแย่งไปก็

ภาพที่ 81 การถ่ายทำเรื่อง *Casablanca* ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ของปี 1943 ซึ่ง อินกริด เบิร์กแมน และฮัมฟรีย์ โบการ์ต แสดงนำ



ภาพที่ 82 ความพยายามที่จะเอาชนะโทรทัศน์ของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ในทศวรรษที่ 1950 โดยเน้นที่การพัฒนาระบบจอกว้าง

ภาพที่ 82 ก,ข ระบบจอกว้างแบบ Waller's Cinerama (1952) โดยวิธีการถ่ายภาพครั้งละ 3 เฟรม ให้แต่ละเฟรมมีความสูงเพียงครึ่งหนึ่งของปกติ แล้วนำมาเข้าเครื่องฉายที่ขึงโครไนซ์ภาพให้ออกมาเป็นภาพเดี่ยว



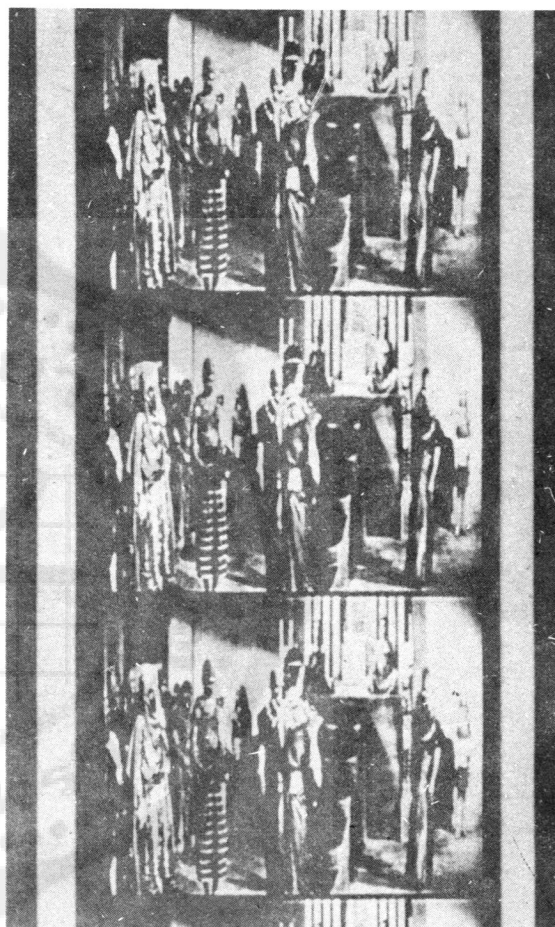
คือ กำเนิดธุรกิจโทรทัศน์ คนนิยมที่จะดูรายการอยู่กับบ้านอย่างสบาย ๆ มากขึ้นทุกที จนกระทั่งสามารถชิงตำแหน่งสื่อมวลชนด้านบันเทิงอันดับหนึ่งไปจากธุรกิจภาพยนตร์

ประการต่อมาก็คือ มีการฟ้องร้องกันในกรณีโรงถ่ายหรือบริษัทผู้สร้าง (คดีของบริษัทพาราเมาท์จัดตั้งเครือข่ายโรงฉายภาพยนตร์ของตนเองขึ้นมา) ทำผิดกฎหมายป้องกันการผูกขาด (Anti-Trust) ของสหรัฐฯ และโรงถ่ายก็เป็นฝ่ายพ่ายแพ้ เช่นเดียวกับที่บริษัท Patents ในยุคเริ่มต้นของอุตสาหกรรมภาพยนตร์สหรัฐฯ เคยแพ้มาแล้ว

สาเหตุสุดท้ายซึ่งเป็นตัวชี้ขาดก็คือ ความต้องการของผู้ชม และความเป็นจริงทางธุรกิจ หากผู้ชมไม่ให้การสนับสนุน ไม่ว่าระบบโรงถ่ายหรือเครือข่ายโรงฉายก็อยู่ไม่ได้ รวมทั้งผู้ประกอบการอาชีพเกี่ยวกับภาพยนตร์ทั้งปวง ไม่ว่าจะเป็นดาราช่างเทคนิค ตัวแทนต่าง ๆ หรือนักประชาสัมพันธ์ก็ตาม ที่น่าสะเทือนใจหรือเป็นการเยาะหยันในความรู้สึกของพวกเขาก็คือ ในทศวรรษที่ 1950 นี้ นักเขียนบท และผู้กำกับที่เคยมีผลงานสนับสนุนรัฐบาลในสงครามอยู่ก่อนหน้านี้ไม่นาน กลับต้องตกงาน เพราะถูกสงสัยว่าเป็นคอมมิวนิสต์ บ้างเป็นพวกสีชมพู หรือฝ่ายซ้าย บ้าง ฮอลลีวูดกลายเป็นดินแดนที่เจียบเหงาและผู้ชมก็ลดลงอีก

อย่างไรก็ตาม ในความพยายามที่จะกอบกู้สถานะภาพของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ฮอลลีวูดได้ทดลองสร้างภาพยนตร์โดยใช้เทคนิคทางภาพแบบต่าง ๆ ขึ้นมา เป็นต้นว่า ภาพยนตร์สามมิติหรือระบบจอกว้างเพื่อที่จะเอาชนะจอเล็ก ๆ ของโทรทัศน์ ฯลฯ แต่ว่าสิ่งเหล่านี้ก็เป็นเรื่องที่ยื้อฮากันเพียงชั่วคราว สำหรับภาพยนตร์เรื่องเด่น ๆ ที่แสดงให้เห็นความพยายามของฮอลลีวูดในทศวรรษนี้ ได้แก่ The Greatest Show on Earth (1952), The

ภาพที่ 83 ระบบจอกว้างแบบ Cinema Scope (1953) ถ่ายด้วยเลนส์ anamorphic ซึ่งบีบภาพให้แคบเข้า แล้วนำมาฉายผ่านเลนส์ชนิดเดียวกัน ได้ภาพกว้างขึ้น



Robe (1953), The Ten Commandments (1956) และเรื่อง Ben Hur. (1959)

ในเรื่องการเปลี่ยนมาสร้างภาพยนตร์สีเกือบทั้งหมดในตอนกลางทศวรรษที่ 1950 ก็มีสาเหตุจากความพยายามแย่งคนดูนี้เช่นกัน แม้ว่าการสร้างภาพยนตร์สีเทคนิค (Technicolor) จะทำได้สมบูรณ์แล้วพร้อม ๆ กับการทำหนังเสียง แต่ก็ยังมีโรงถ่ายจำนวนไม่มากนักที่สามารถเสียเวลาและค่าใช้จ่ายรวมทั้งความระมัดระวังในการทำงานที่เพิ่มมากขึ้น

ภาพที่ 84 ก จอกว้างระบบ ทอดด์ เอ โอ (1954) ถ่ายด้วยฟิล์มเนกาทีฟ 65 มม. แล้วพิมพ์ลงบนฟิล์ม 75 มม.



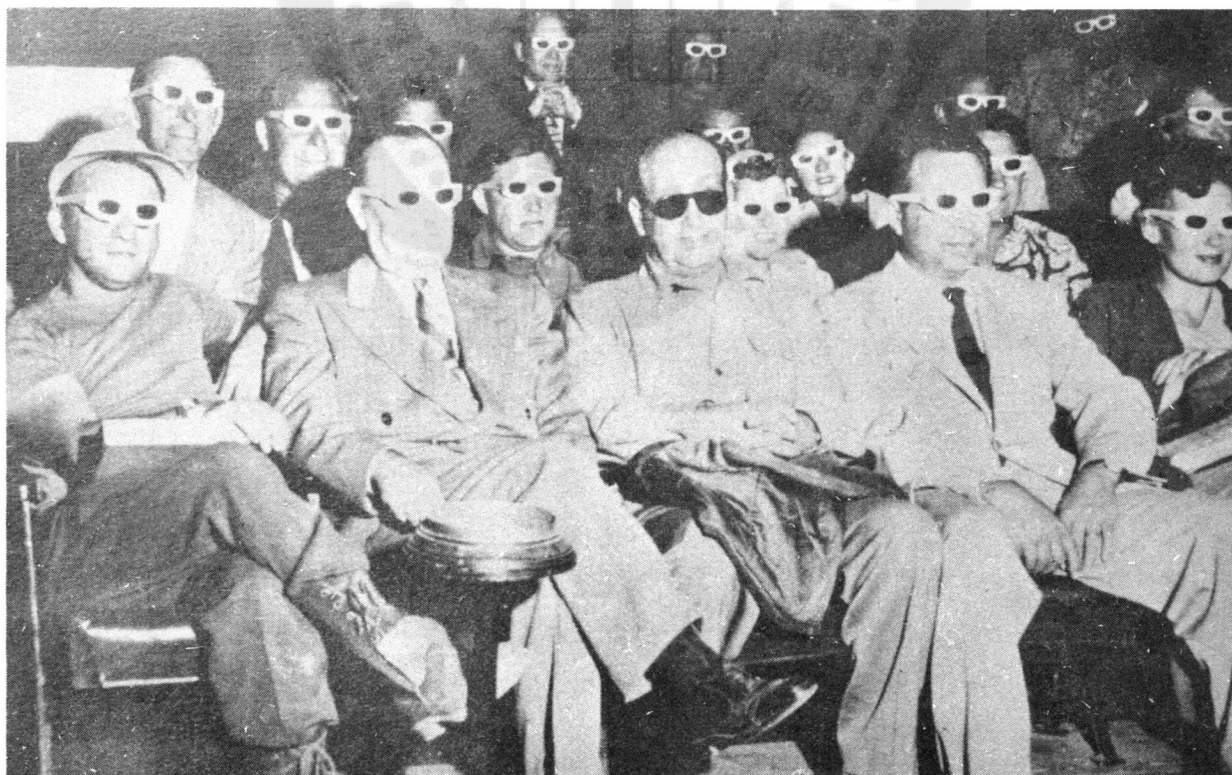
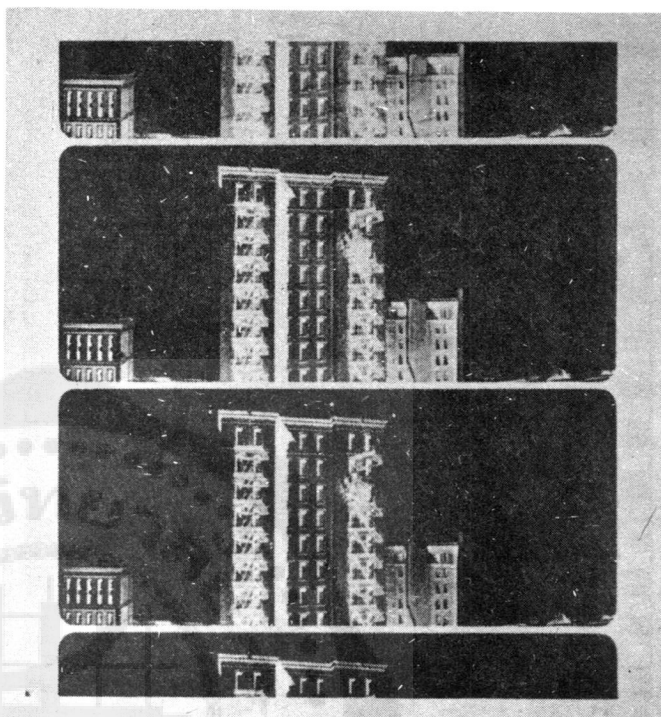
ในการทำหนังสีได้ เพราะการสร้างภาพยนตร์เทคนิคัลเลอร์ในระยะแรกนั้น ต้องใช้กล้องขนาดใหญ่ที่มีสามเลนส์ ใช้ช่างเทคนิคพิเศษเพิ่มขึ้น รวมทั้งต้องมีที่ปรึกษาทางศิลปะเป็นพิเศษด้วย แต่ว่าพอหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ฮอลลีวูดจำเป็นต้องใช้สีของภาพยนตร์มาเอาชนะคู่แข่งคือโทรทัศน์ ซึ่งในระยะนั้นยังเป็นขาว-ดำ จึงได้มีผู้พยายามค้นหาระบบการผลิตภาพยนตร์สีที่ไม่ยุ่งยากและ

ลดค่าใช้จ่ายลงได้ด้วย และทั้ง ๆ ที่ธุรกิจภาพยนตร์เคยใช้ “สี” เพื่อปราบคู่แข่งของตนก่อน แต่เมื่อโทรทัศน์ได้พัฒนาขึ้นให้มีสีได้แล้ว วงการภาพยนตร์ก็หันไปจับมือกับโทรทัศน์เพื่อขายลิขสิทธิ์หนังของตน

ความวุ่นวายทางธุรกิจภาพยนตร์ดังกล่าว ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของกลุ่มภาพยนตร์ใต้ดิน (Underground Films) กลุ่มดังกล่าวปฏิเสธการใช้

ภาพที่ 85 ภาพจากฟิล์ม 65 มม.
เนกาตีฟ ของเรื่อง *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* ใน 1963 เป็นเรื่อง
แรกที่ทำในระบบจอกว้างแบบ *Single Film* →

ภาพที่ 86 ภาพยนตร์ 3 มิติ ซึ่งผู้ชม
ต้องสวมแว่นพิเศษ ก็เป็นอีกรูปแบบหนึ่ง
ในการต่อสู้ของธุรกิจภาพยนตร์ ↓



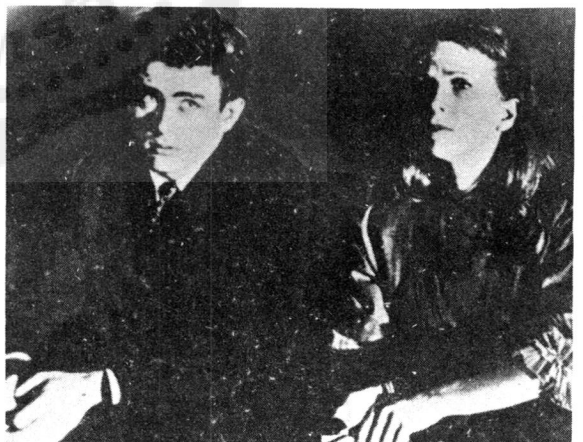
เครื่องมือและอุปกรณ์ชิ้นใหญ่ ๆ ที่ยุ่งยากซับซ้อน แต่จะใช้กล้องมือถือ 16 มม. แทน รวมทั้งปฏิเสธการสร้างพล็อตเรื่องแบบมาตรฐาน แต่จะถ่ายทำเรื่องราวที่เป็นนามธรรม (abstract) หรือมีลักษณะเป็นบทกวี (poetic) หรืออาจจะไม่มีโครงสร้างอะไรเลยก็ได้ นักสร้างในกลุ่มนี้ได้แก่ Bruce Baillie, Ron Rice, Stan van der Beek ฯลฯ และแม้ว่าฮอลลีวูดตลอดจนผู้หนุนหลังฮอลลีวูด จะไม่ให้ความสนใจใด ๆ กับกลุ่มใต้ดินนี้เลย แต่ปรากฏว่าปลายทศวรรษต่อมาคือ 1960 นั้น งานของกลุ่มใต้ดินกลับมามีอิทธิพลต่อศิลปะของภาพยนตร์บันเทิงเพื่อการค้า

สงครามระหว่างภาพยนตร์กับโทรทัศน์ในสหรัฐฯ ยุติลงในปี ค.ศ. 1956 โดยที่ภาพยนตร์เป็นฝ่ายปราชัย แต่ภาพยนตร์และดาราภาพยนตร์ทั้งหลายก็ได้ปรากฏในจอโทรทัศน์ซึ่งเคยต่อต้านขับเคี่ยวกันมา โรงถ่ายภาพยนตร์ในฮอลลีวูด เริ่มผลิตภาพยนตร์ชุดให้กับโทรทัศน์ เพื่อเลี้ยงตัวเองให้อยู่รอดได้ต่อไป ระยะเวลาดังกล่าวนี้นี้ เป็นเวลาที่ผู้กำกับยิ่งใหญ่ของฮอลลีวูดหลายคนตายลงไม่ทางจิตใจก็ทางร่างกายด้วย เป็นต้นว่า John Ford, Hawks, Cukor, และ Hitchcock ผู้กำกับใหญ่คนอื่น ๆ ที่ยังมีชีวิตอยู่ แม้ว่าจะพยายามสร้างงานที่ประณีต ลึกซึ้ง หรือแง่มุมกว้างขึ้นแต่ก็ไม่ได้บุกเบิกหนทางใหม่ของศิลปะภาพยนตร์ขึ้นมาได้อีก

สำหรับผู้กำกับใหม่ ๆ นั้น มีจำนวนไม่น้อยที่สามารถผลิตงานที่แปลกใหม่และน่าทึ่ง เช่น George Steven เรื่อง Shane (1953), Fred Zinnemann เรื่อง High Noon (1952) กับ From Here to Eternity (1953) John Huston เรื่อง The African Queen (1951) Elia Kazan เรื่อง East of Eden (1955) และคนอื่นๆ อีกหลายคน

ภาพที่ 87 วิเวียน ลีห์ (ซ้าย) ในเรื่อง
A Streetcar Named Desire ของ Elia Kazan

ภาพที่ 88 เจมส์ ดีน และจูดี แวเรียส ในเรื่อง
East of Eden (1955) กำกับโดย Elia Kazan



นักวิชาการภาพยนตร์บางคนพูดถึงหนังใน
ระยะนี้ของสหรัฐฯ ว่า เป็นหนังที่เล่นดี ถ่ายทำ
ชัดเจน บทเจรจาคมคาย แต่ก็ยังเป็นเพียงงานหนัง
ที่ถ่ายทอดบทละครหรือนวนิยายขายดีออกมาเป็น

ภาพและเสียงเท่านั้น ไม่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว หรือความคิดที่ลึกซึ้งน่าสนใจอะไร ทั้งนี้ก็เพราะความกดดันของอิทธิพลทางการเมืองสหรัฐวั้นเอง

ในด้านภาพยนตร์ตลก จากเรื่องยิ่งใหญ่ที่เคยทำกันเมื่อสามทศวรรษก่อน ตอนนั้นก็สร้างแต่หนังตลกที่ไม่มีสาระอะไรนัก มุ่งแต่ให้บันเทิงอย่างเดียว เช่น การแสดงของ Dean Martin กับ Jerry Lewis, Bob Hop, Red Skelton เป็นต้น

ทางหนังเพลง จากที่เคยสร้างหนังเพลงตลกที่ถือว่า ทำได้ดีถึงจุดสูงสุดในยุคก่อน โดยเฉพาะของบริษัท เอ็ม.จี.เอ็ม ที่มีผู้กำกับหนังเพลงตลกฝีมือดีอย่าง Vincent Minnelli, Gene Kelly เป็นต้น

ถึงทศวรรษที่ 1950 ฮอลลีวูดก็เลือกสร้างหนังเพลงจากละครบรอดเวย์เรื่องดัง ๆ เท่านั้น

ในขณะที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ รวมทั้งจินตนาการในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในสหรัฐวั้นเริ่มอับเฉาลง ปรากฏว่าในประเทศเล็กทางยุโรปกลับพัฒนาขึ้นจนสามารถชี้แนวทางใหม่ ๆ ให้กับวงการภาพยนตร์สหรัฐวั้นได้ในเวลาต่อมา

4.2.2 อิตาลี

การเคลื่อนไหวของกลุ่ม Neorealist ในอิตาลี แสดงให้เห็นว่ามนุษย์เราต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อแก้ปัญหาพื้นฐาน 4 ประการ ในการดำรงชีวิต นั่นคือ ต่อสู้กับการทำสงครามการรุกรานกัน และการก่อความวุ่นวายทางการเมือง ต่อสู้

ภาพที่ 89 ฉากหนึ่งที่ถ่ายทำตามความเป็นจริง โดยไม่มีนักแสดงอาชีพเลย ในเรื่อง *Bicycle Thief* งานมาสเตอร์พีซ ของกลุ่ม Neorealist ในอิตาลี กำกับโดย Vittorio De Sica



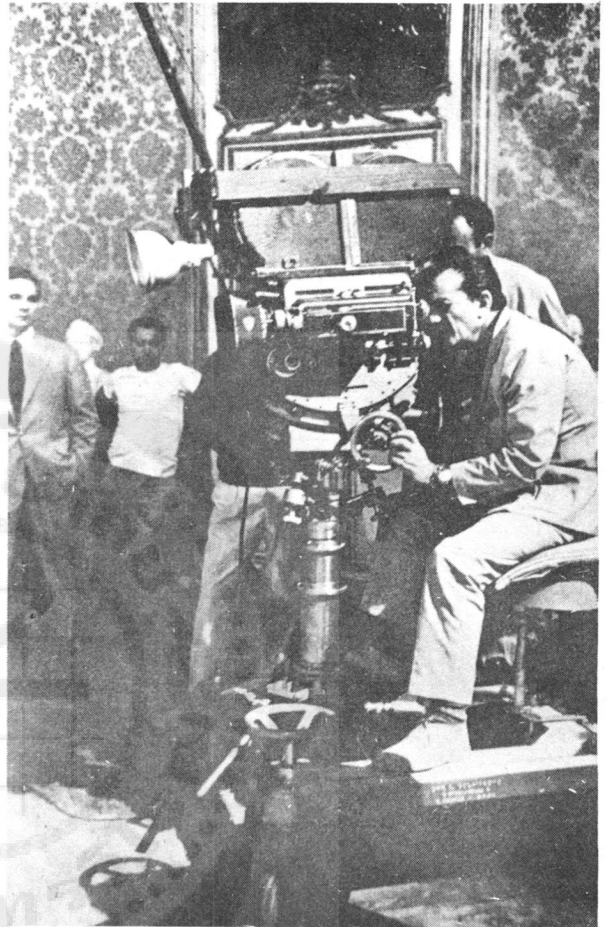
กับความหิวโหย ต่อสู้กับความยากจนและการไม่มีงานทำ และต่อสู้กับการพังทลายของความสัมพันธ์ในครอบครัว

ภาพยนตร์ของกลุ่ม Neorealist จึงมีลักษณะของเรื่องบันเทิงผสานกับสารคดีโดยจะแสดงให้เห็นสภาพความยากจน มากกว่าภาพของบ้านที่สะอาดเป็นระเบียบ แสดงถึงชีวิตคนสามัญที่ต่ำต้อย มากกว่าเทพบุตรเทพธิดาอย่างในหนังฮอลลีวูด ทั้งนี้เนื่องจากหนังของกลุ่มนี้ได้รับเอาแนวคิดของลัทธิมาร์กซิสม์ที่ว่าด้วยความไม่เป็นธรรมในสังคม รวมทั้งแนวคิดที่ว่า ความรักและมิตรภาพอาจเป็นอันตรายหรือเป็นของฟุ่มเฟือยในสังคมที่ไม่มียานพอให้คนทำ ไม่มีอาหารพอให้คนกิน

Vittorio De Sica

ภาพยนตร์เด่น ๆ ของอิตาลีในยุคนี้ที่น่าสนใจ ได้แก่ *Bicycle Thief* (1948) กำกับโดย Vittorio De Sica ซึ่งถือว่าเป็นภาพยนตร์ที่สามารถพัฒนาความรู้สึกขัดแย้งและความเวทนาสงสารได้อย่างชัดเจน โดยใช้เรื่องราวง่าย ๆ ธรรมดา ๆ นั่นคือ กรรมกรคนหนึ่งซึ่งจำเป็นต้องพึ่งจักรยานอย่างมากในการหาเลี้ยงชีพและลูกเมีย แต่แล้ววันแรกที่เขาขี่จักรยานไปทำงานก็ถูกขโมยจักรยานไปต่อหน้าต่อตา เขากับเพื่อนและลูกชายได้แต่เที่ยวค้นหาจักรยานคันนั้นตามแหล่งสลัมและตลาดขายของเก่าในโรม ในที่สุดก็ไปพบเด็กหนุ่มที่ขโมยจักรยานไปด้วยความจำเป็นที่จะต้องหาเลี้ยงปากท้องเช่นกัน ด้วยความเห็นใจ เขาไม่อาจเรียกร้องจักรยานคืนมาได้ จึงตัดสินใจไปขโมยจักรยานคนอื่นมาใช้แทน แต่แล้วก็ถูกจับได้และโดนประหารชีวิต ภาพยนตร์เรื่องต่อ ๆ มาของ เดอซิกาก็มีเนื้อหาเกี่ยวกับความต้องการของมนุษย์ ความปรารถนาที่มีรายละเอียดซับซ้อน และถูกเก็บกดไว้เช่นในเรื่อง *The Roof* (1956) *The Garden of the Finzi-Continis* (1971)

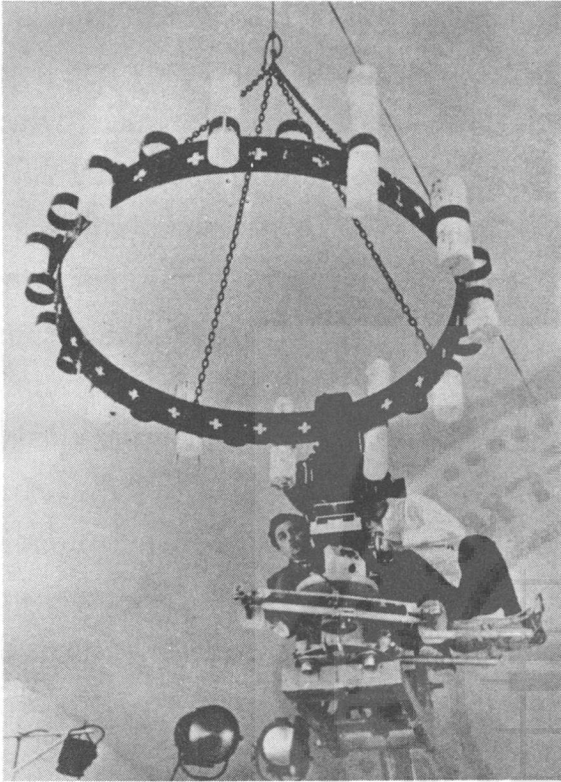
ภาพที่ 90 *Luchino Visconti* ขณะตรวจดูองค์ประกอบฉาก ในการถ่ายทำหนังเรื่องหนึ่ง



Luchino Visconti

ผู้กำกับอีกคนที่น่าสนใจ คือ Luchino Visconti ซึ่งทำหนังที่มีเนื้อหาด้วยความขัดแย้ง ที่มีสาเหตุจากความยากจนในระยะหลังสงครามใหม่ ๆ แต่เมื่ออิตาลีฟื้นตัวทางเศรษฐกิจแล้วเขาก็หันไปทำหนังประวัติศาสตร์ที่เป็นสี แทนหนังขาว-ดำอย่างเคย เป็นต้นว่า *The Leopard* (1963) รวมทั้งทำหนังจากงานเขียนระดับมหากาพย์คือเรื่อง *Death in Venice* (1971) หนังในช่วงหลังของเขาเน้นในด้านความยิ่งใหญ่ สง่างาม และการตกแต่งประดับประดา

ภาพที่ 91 *Fellini กำลังตรวจสอบการจัด
ภาพอยู่บน Camera Boon.*



Federico Fellini

เป็นผู้กำกับที่เริ่มทำหนังเรื่องราวของคน
สามัญชนกัน แต่แล้วก็เปลี่ยนไปทำหนังชีวิตของ
มหาเศรษฐีแทน คือเรื่อง *Satyricon* ในปี 1969
การที่เขาเปลี่ยนแนวทำหนังไปเช่นนี้ก็เพราะ
เขารู้สึกสนุกในการมองดูสังคมมนุษย์ว่ามีลักษณะ
เหมือนละครสัตว์

การทำหนังเกี่ยวกับคนยากจนของ Fellini นั้น
ไม่ได้มุ่งแสดงความกตัญญูที่สังคมกระทำต่อคนจน
แต่กลับแสดงให้เห็นว่าคนที่ยากจนชั้นแค่นั้นพยายาม
ไขว่คว้าหาความรัก เพราะว่ามันเป็นสิ่งเดียวที่ทำให้
ชีวิตของพวกเขาที่มีค่าพอที่จะอยู่ต่อไป เช่นใน
เรื่อง *Nights of Cabiria* (1956) งานระยะหลังว่า
ด้วยละครสัตว์ของสังคมมนุษย์ ได้แก่ เรื่อง *8 1/2*
(1963) หรือ *Juliet of the Spirits* (1965) เป็นต้น

ภาพที่ 92 จากเรื่อง *The Red Desert*
ของ *Antonioni* ↓



Michelangelo Antonioni

เป็นศิลปินผู้สร้างที่มีลักษณะสากลและสงบกว่า Fellini หนังสือของเขามักเป็นเรื่องของความทุกข์ทรมานที่คนเรามีต่อชีวิตสมัยใหม่ ไม่ก็เป็นเรื่องการศึกษามนุษย์ที่พยายามจัดการกับความทุกข์ทรมานใจ ตัวอย่างงานของเขาได้แก่ La notte (1961) Red Desert (1964) และ Blow-Up (1966)

Antonioni พบว่า บทเจรจาต่าง ๆ สื่อความหมายได้ไม่ดีเท่า ภาพ ท่าทาง และเสียงต่าง ๆ เมื่อเขาเริ่มทำหนังสือเรื่อง Red Desert เขาก็ใช้สีในการสื่อความหมาย เกี่ยวกับความรู้สึกของตัวละครที่มีต่อโลก

ภาพยนตร์ของ Antonioni ส่วนใหญ่ไม่เป็นเรื่องราว แต่จะเป็นวงจรของการเดินทางที่จบลงด้วย action ที่เคยเริ่มต้นขึ้น และแม้ว่าทักษะการมองชีวิตผ่านเรื่องราวในหนังสือของเขาจะไม่สดใสนัก แต่ความยุ่งยาก ขัดข้อง โหดร้ายต่าง ๆ ก็เป็นเรื่องที่เข้าใจได้ และทนได้ นั่นเป็นทักษะที่ตัวละครและผู้รู้รู้สึกร่วมกัน

4.2.3 ฝรั่งเศส

ขณะที่หนังสือของอิตาลีนียุคนี้ก้าวกระโดดออกไปตามทิศทางของการปฏิบัติสังคม ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 วงการภาพยนตร์ของฝรั่งเศสได้พยายามที่จะเชื่อมต่อการพัฒนาการทางภาพยนตร์ของตนเข้ากับอดีต แต่หนังสือออกมาสองเรื่องสำคัญคือ Les enfants du Paris กับ Zéro de conduits ไม่ได้รับความสำเร็จ

เรอเน แคลร์ กลับมาฝรั่งเศสแล้วก็ได้สร้างหนังสือที่มีความละเอียดอ่อน เต็มไปด้วยจินตนาการและประสบความสำเร็จหลายเรื่อง แต่ทว่าหนังสือเขาสร้างในช่วงนี้ขาดความคิดสร้างสรรค์ใหม่ ๆ และค่อนข้างจะหนักกว่าที่เคยทำในยุคแรก ฌอง

เรอเนวาร์ ก็กลับมาจากฮอลลีวูดเช่นกัน และได้สร้างหนังสือที่ยิ่งใหญ่ขึ้นสามเรื่อง เป็นหนังสือทั้งหมดคือเรื่อง The River (เดอะ รีเวอร์) (1951) ซึ่งถ่ายทำในอินเดีย The Golden Coach (เดอะ โกลเด้น โคช) (1953) ซึ่งจัดฉากให้เป็นยุคต้นของศตวรรษที่ 19 ในอเมริกาใต้ และเรื่อง French Can Can (เฟรนช์ แคน แคน) (1955) อันเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 19 ในปารีส ภาพยนตร์เหล่านี้ประสบความสำเร็จในด้านของการสื่อความหมายด้วยภาพได้อย่างวิเศษ การใช้ดนตรีประกอบที่ไพเราะและสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมของยุคสมัยนั้น ๆ รวมทั้งแสดงให้เห็นความรู้สึกพึงพอใจอย่างใหม่ของผู้ออกแบบที่มีต่อชีวิตและศิลปะด้วย ซึ่งเป็นแนวที่ตรงข้ามกับหนังสือในทศวรรษ 1930 ของพวกเขาที่เสียดสีและแสดงความรู้สึกขมขื่นที่มีต่อชีวิตและสังคม โดยเฉพาะเรอเนวาร์นั้นหนังสือของเขาได้พัฒนาอารมณ์ความรู้สึกแห่งการ “ยอมรับ” สภาพของชีวิตอย่างเห็นได้ชัด

ผู้กำกับอื่น ๆ บางคนซึ่งทำงานตามแบบประเพณีนิยม งดงาม และสามารถเล่าเรื่องราวได้ตามแบบฉบับของหนังสือมาตรฐาน ในสมัยนี้ ได้แก่ Jean Cocteau ซึ่งผสมผสานศิลปะแนวสมจริง (realism) กับการใช้สัญลักษณ์ (symbolism) ในภาพยนตร์เรื่อง Beauty and the Beast (1945), Les parents terribles (1948) และ Orphee (1950)

Robert Bresson ซึ่งหนังสือของเขาผสมเอาความตั้งใจเรียบ ๆ ทว่าอ่อนไหวที่เขามีต่อผู้คน และการจัดฉากที่ย้ำถึงคุณค่าของมนุษย์และความเชื่อทางศาสนา เช่นในเรื่อง The Diary of a country Priest (1951) A Man Escaped (1956) Pickpocket (1959)

ส่วน René Clément ซึ่งชอบทำหนังสือแนวตื่นเต้นสยองขวัญคล้าย ๆ แบบฮิเทค็อกและก็

ล้อเลียนอิทธิพลค็อกด้วยปน ๆ กัน เช่นในเรื่อง *Forbidden Games* (1952) *Purple Noon* (1959)

กลุ่มคลื่นลูกใหม่

ราวปี ค.ศ. 1960 กลุ่มนักวิจารณ์และนักสร้างภาพยนตร์ผู้สืบทอดเจตนารมณ์การคัดค้านความเชื่อเดิมของฝรั่งเศส ได้ลุกขึ้นต่อต้านการสร้างภาพยนตร์ตามแบบฉบับคลาสสิก ที่ได้ครอบงำการสร้างภาพยนตร์ฝรั่งเศสมานับแต่มีการนำการบันทึกเสียงที่สัมพันธ์กับภาพมาใช้ นักสร้างหนังหนุ่ม ๆ ประยุกต์เอาเทคนิควิธีใหม่ ๆ ที่พวกเขาเคยเขียนลงนิตยสารภาพยนตร์ชื่อ *Cahiers du*

Cinéma มาปฏิบัติจริง ภาพยนตร์เรื่อง “*Breathless*” (1960) ของ Jean-Luc Godard ถือกันว่าเป็นหลักเริ่มต้นของยุคคลื่นลูกใหม่นี้ แต่ที่จริงแล้ว ก่อนหน้านั้นได้มีผู้กำกับหลายคนอาทิ Roger Vadim, Louis Malle, Claude Chabrol ก็เคยสร้างภาพยนตร์ประเภทคลื่นลูกใหม่มาแล้ว รวมทั้งงานของ Francois Truffaut ที่ถือว่าเป็นงานชิ้นพิเศษที่แสดงถึงเสรีภาพของภาพยนตร์อย่างชัดเจน คือเรื่อง “*400 Blows*” กับเรื่อง “*Hiroshima Mon amour*” ของ Alain Resnais ซึ่งสร้างขึ้นในปี 1959

ภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่อง ที่ถือว่าเป็นงานเปิดยุคคลื่นลูกใหม่ในฝรั่งเศสนี้ ล้วนมีลักษณะฝ่าฝืน

ภาพที่ 93 จากเรื่อง *Pierrot Le fou* ของ Jean-Luc Godard



ภาพที่ 94 จากเรื่อง *Anne and Muriel* ของ ฟรังซัว ทรูฟโฟต์



ไวยากรณ์ของภาพยนตร์ในเรื่องลำดับเวลา (มีการตัดภาพกระโดดไปข้างหน้าแล้วก็ย้อนกลับมาข้างหลังตลอดจนลักษณะคลุมเครือของเรื่องราว) กล้าเสี่ยงกับการใช้สไตล์ของภาพยนตร์ที่ต่างกัน มาผสมผสานไว้ในเรื่องเดียว นอกจากนี้ยังสะท้อนถึงลักษณะที่เป็นไปเอง การแสดงออกช่วงสั้นๆ ที่เต็มไปด้วยอิสระเสรี ลักษณะพิเศษในภาพยนตร์ของทั้งทรูฟโฟต์และโกดาร์ดก็คือลักษณะที่เป็นไปเอง ความตื่นเต้นที่ปราศจากเหตุผลและขี้เล่น ซึ่งเคยปรากฏในหนังตลกยุคของเรอเนัวร์และแคลร์ ถูกนำมาใช้ในหนังของพวกเขาอีกครั้งหนึ่ง

โกดาร์ดนั้นเริ่มต้นด้วยการเป็นพวกเอกซิสเตน

เซียลลิสต์ แล้วต่อมาก็กลายเป็นสาวกของลัทธิ มาร์กซิสม์-เมอซิสม์ จากหนังเรื่อง *Breathless* ที่เป็นเรื่องราวของแก๊งสเตอร์ที่รันทด มีเสน่ห์และอบอุ่น สิ่งต่าง ๆ ในชีวิตของเขาดูจะมีลักษณะเกิดขึ้นและเป็นไปเองโดยไม่มีการวางแผนดำเนินเรื่องล่วงหน้า โกดาร์ดเปลี่ยนลักษณะมาทำหนังการเมืองที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งและปราศจากอารมณ์ขัน เช่นเรื่อง *La Chinoise* (1967) *Le Gai Savoir* (1968)

ทรูฟโฟต์ นั้นยังคงลักษณะความเป็นไปเอง และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ รวมทั้งทัศนคติต่อชีวิตที่เต็มไปด้วยอารมณ์ขันอยู่ เขามีความคิด

ว่า แม้ว่าความรัก ความจริงใจจะเป็นของที่หาได้ยากในชีวิตและมันก็มีไขว่จะเป็นไปไม่ได้ ภาพยนตร์เรื่อง 400 Blows ของเขาแสดงสภาพชีวิตของเด็กชายชื่อ อังตวน โดเนเยล ที่หนีออกมาจากความรู้สึกอึดอัดคับแค้นที่มีต่อ ครอบครัว โรงเรียน ตลอดจนสถานที่ดัดสันดาน ทรุษโปต์ยังสร้างเรื่อง "Stolen Kisses" (1968) อันเป็นช่วงชีวิตวัยหนุ่มของอังตวนที่ยังคงต้องหนีจากกองทัพและงานที่น่าเบื่อจนไปพบรักเข้าโดยบังเอิญ และในปี 1970 เขาก็ทำเรื่อง "Bed and Board" ซึ่งในตอนนี้อังตวนเองแม้จะยังคงรักภรรยา แต่ก็ปรารถนาที่จะมีเสรีภาพ เขาพยายามหนีจากชีวิตครอบครัว แต่แล้วที่สุดก็กลับไปสู่ความสัมพันธ์ในครอบครัวซึ่งมีความหมาย

บางอย่างต่อเขา ภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ของทรุษโปต์คงมีเนื้อหาเกี่ยวกับความอ่อนไหวของมนุษย์ ความจริงใจ และลักษณะที่เป็นไปเอง ดังเช่นเรื่อง "Shoot the Piano Player" (1960) หรือ "Jules and Jim" (1961) และ "The Wild Child" (1970) กล่าวได้ว่าหนังส่วนใหญ่ของเขาเป็นเรื่องที่ทำให้การเรียนรู้เกี่ยวกับความรักนั่นเอง

นับแต่ปี ค.ศ. 1959 กลุ่มคลื่นลูกใหม่ได้ขยายไปมีอิทธิพลต่อผู้กำกับอีกหลายต่อหลายคน Claude Chabrol กำกับหนังสยองขวัญและหนังกรณีศึกษาทางจิตวิทยาแปลกพิสดารหลายเรื่อง เช่น Les cousins (1958) Les Bonnes Femmes (1959) ฯลฯ ส่วนโรเจอร์ วาติม ก็ทำหนังที่สບอารมณต์ลาดสหรฐว

ภาพที่ 95 บรียิต บาร์โดต์ ในเรื่อง *And God created woman* ของ อิงมาร์ เบิร์กแมน



ภาพที่ 96 ลิฟ อุลมานน์ ในเรื่อง *Cries and Whispers* ของ อิงมาร์ เบิร์กแมน



ที่มีอคติเกี่ยวกับความเชื้กซี้ของคณฝร้งเศส เช่น “And God Created Woman” (1956) *Barbarella* (1968) ส่วน Louis Malle นั้นมักจะทำหนังประเภทวรรณกรรมคลาสสิกต่าง ๆ เช่น “The Lovers” (1958) “Murmur of The Heart” (1971) ฯลฯ

4.2.4 สวีเดน

กลางทศวรรษ 1950 อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสวีเดนเริ่มเป็นที่สนใจของสากล

โดยเฉพาะจากผลงานของผู้กำกับ อิงมาร์ เบิร์กแมน (Ingmar Bergman) เบิร์กแมนก็เช่นเดียวกับนักสร้างภาพยนตร์ยุคหนึ่งเจียบคนสำคัญอื่น ๆ ของสวีเดนที่ได้พัฒนาความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และความเป็นจริงของกายมนุษย์และจิต หนังของเขามักเป็นเรื่องเกี่ยวกับมนุษย์ที่ไม่สามารถสัมผัสธรรมชาติได้ เนื่องจากมีศาสนาครอบงำอยู่ เช่นเรื่อง *The Seventh Seal* (1956) หรือเรื่องของชนชั้น กฎเกณฑ์หรือข้อสรุปของ

พวกผู้ดีหรือชนชั้นสูง ในเรื่อง The Magician (1968) The Ritual (1969) ฯลฯ ตัวละครของเบิร์กแมน ส่วนใหญ่ มักจะตกอยู่ในความยุ่งยากที่อธิบายไม่ได้ แล้วก็มักจะหนีจากความเป็นจริงไปอยู่ในโลกของความเกลียดชัง เห็นแก่ตัว และมองดูโลกเพื่อนมนุษย์ด้วยความชิงชัง อย่างไรก็ตาม ในหนังของเขาจะมีภาพความสดใสของแสงอาทิตย์ ความเขียวชอุ่มของแมกไม้ ทุ่งหญ้า และดอกไม้ ซึ่งมนุษย์จะสามารถบรรเทาความเจ็บปวดทรมานของตนเองได้หากยอมให้ตัวเอง “ได้เห็น” สิ่งเหล่านี้ นอกจากนี้ในหนังของเขามักจะมีบทสนทนาที่คมคาย มุขตลกเสียดสีที่น่าขัน รวมทั้งเพลงประกอบที่เลือกสรรมาอย่างเหมาะสมเจาะ กล่าวได้ว่า อิงมาร์ เบิร์กแมน เป็นผู้กำกับที่สามารถนำเอาคำตามเกี่ยวกับการแสวงหาตนเองของมนุษย์ผนวกเข้ากับอิทธิพลของภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี

4.2.5 อังกฤษ

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง วงการภาพยนตร์อังกฤษกลับเป็นตัวของตัวเอง คือ มีลักษณะเฉพาะขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง นั่นคือนำเอาความสมจริงตามแบบหนังสือมาสอดแทรกไว้ในหนังเรื่อง (บันทึก) เป็นต้นว่า ในงานกำกับของ เดวิด ลีน (David Lean) เช่นเรื่อง Great Expectation (1946) Oliver Twist (1947) หรือหนังเขย่าขวัญที่ Carol Reed กำกับ เช่นเรื่อง “The Third Man” (1949) หรือหนังตลกแบบเจียบ ๆ และสมจริงของ Ealing Studio ซึ่งส่วนใหญ่นำเสนอโดย อเล็ก กินเนส เช่นเรื่อง Tight little Island (1948)

ปี 1959 เป็นปีที่ภาพยนตร์อังกฤษมีการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดเจนเช่นเดียวกับในฝรั่งเศส นั่นคือเกิดกลุ่ม “angry young men” ขึ้น ซึ่งทำหนังโดยนำเอาความสมจริงทั้งด้านเนื้อหาและการแสดง

ภาพที่ 97 โรมัน โปลันสกี ขณะกำกับเรื่อง
Repulsion



จากแนวสารคดีรวมกับอิทธิพลของเสรีภาพในงานภาพยนตร์ที่ได้รับจากกลุ่มคลื่นลูกใหม่ในฝรั่งเศส และการสังเกตพฤติกรรมมนุษย์และสังคมตามแนว Neorealist ของอิตาลีเข้าด้วยกัน ทั้งนี้สภาพสังคมในอังกฤษขณะนั้นก็เปลี่ยนแปลงไป คือชนชั้นกรรมกรได้รับการศึกษาดีขึ้น จนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงระบบชนชั้นในอังกฤษขึ้นมา

เมื่อเริ่มเข้าทศวรรษ 1960 หนังอังกฤษก็เช่นเดียวกับหนังอิตาลี ได้ละทิ้งการสร้างหนังขาว-ดำ เกี่ยวกับชนชั้นกรรมกรมาชีพที่ยากจนหม่นหมองแล้วหันไปสร้างหนังที่มีลักษณะปฏิวัติต่อระบบการผลิตภาพยนตร์แต่เดิมให้ก้าวหน้าขึ้น กระทั่งแยกไม่ออกว่าเรื่องไหนเป็นหนังฮอลลีวูด เรื่องไหน

เป็นหนังอังกฤษ ตัวอย่างเช่น เรื่อง If (1968) Oliver (1968) The Lion in Winter (1968) Nicholas and Alexandra (1971)

4.2.6 ยุโรปตะวันออก

ในยุโรปตะวันออกก็เช่นกันกับประเทศยุโรปอื่น ๆ ที่มีหนังดี ๆ น่าตื่นเต้น เกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ทั้งใน โปแลนด์ เช็กโกสโลวาเกีย ฮังการี และยูโกสลาเวีย

ในทศวรรษ 1960 มีผู้กำกับคนสำคัญของโปแลนด์คือ โรมัน โปลันสกี ของเช็กโกว คือ Jan Kadar และ Milos Forman หนึ่งในของพวกเขา แม้จะเป็นหนังเล็ก ๆ แต่ทั้งดงามด้วยศิลปะและมีลักษณะเฉพาะประจำชาติ เช่นเดียวกับหนังยุคหลังสงครามของเดอสิกา และรอสเซลลินีของอิตาลี อย่างไรก็ตาม ด้วยปัญหาทางการเมืองและความกดดันที่คอมมิวนิสต์โซเวียตขยายอิทธิพล

ภาพที่ 98 โตชิโร มิฟูเน่ และ มิชิโกะ คะโย ในเรื่อง ราโซมอน ของคุโรซาวา



เข้าครอบงำยุโรปตะวันออก นักสร้างและผู้กำกับ
หนังหลายคนจึงอพยพไปอยู่ฮอลลีวูด และได้ปรับ
เปลี่ยนแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์
ประจำชาติไปเป็นแบบสากล

4.2.7 ญี่ปุ่น

จากการที่ได้มีงานแสดงภาพยนตร์
นานาชาติ ทำให้โลกตะวันตกเริ่มรู้จักหนังญี่ปุ่น
ผู้บุกเบิกให้โลกตะวันตกรู้จักหนังญี่ปุ่นก็คือ ผู้
กำกับใหญ่ Akira Kurosawa อุตสาหกรรมภาพยนตร์
ของญี่ปุ่นเริ่มเติบโตก้าวหน้าใน ค.ศ. 1953 และ
สร้างภาพยนตร์บันทึกปีหนึ่ง ๆ เป็นจำนวนมาก
กว่าฮอลลีวูดเสียอีก

หนังของคุโรซาวา แบ่งได้เป็นสองแนว คือ

ประเภทหนังประวัติศาสตร์อันเป็นยุคทองของ
ญี่ปุ่น คือหนังซามูไร เช่นเรื่อง ราโซมอน
(1950) Seven Samurai (1954) Yojimbo (1961) อีก
แนวหนึ่งเป็นหนังร่วมสมัย เช่นเรื่อง Drunken
Angel (1948) Ikiru (1952) หนังแนวซามูไรของ
คุโรซาวานี้ สร้างขึ้นหลังจากที่เขาได้ศึกษางาน
ของจอห์น ฟอร์ด และโฮเวิร์ด ฮอค เกี่ยวกับ
หนังตะวันตก คุโรซาวา นำเอาแรงจูงใจแบบหนัง
ตะวันตก พล็อตเรื่องหักมุม และฉากนอกสถานที่
มาใช้ โดยที่เขาเน้นในจุดที่เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะ
ของมนุษย์ ภาพยนตร์เรื่องราโซมอนเป็นภาพยนตร์
ที่มีอิทธิพลทางความคิดมาก (เกี่ยวกับสิ่งที่เป็
นจริงและสิ่งที่คนเรามองเห็น) เรื่องหนึ่งในทศวรรษ
ที่ 20 นี้

ภาพที่ 99 จากเรื่อง *Seven Samurai* ที่ยูนิเต็ค อาร์ติสท์ ลอกไปสร้างเป็นเรื่อง *The Magnificent Seven* ในปี 1960



นำชั้นที่หลังจากคูโรซาวาเลียนแบบหนัง คาวบอยตะวันตกไปทำหนังซามูไร พวกนักสร้างหนังคาวบอยรุ่นต่อมาก็ลอกแบบคูโรซาวามาทำหนังตะวันตกอีกครั้ง เช่นเรื่อง เจ็ดสิงห์ แด่นเลื้อ (Magnificent Seven) (1960) และ The Outrage (1964) และในยุคหลัง ๆ ญี่ปุ่นหันมาสร้างหนังประเภทสัตว์ประหลาด เช่น กิอดซิลล่า หรือ โรแดง ซึ่งเป็นเรื่องอภินิหารหรือสัตว์ดึกดำบรรพ์มากขึ้น

4.2.8 อินเดีย

แม้ว่าอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของอินเดียจะผลิตงานออกมามากมายไม่แพ้ญี่ปุ่น แต่ก็มีหนังอินเดียเพียงไม่กี่เรื่องที่ได้ไปฉายในประเทศตะวันตก เพราะว่าส่วนใหญ่ผู้สร้างหนังอินเดียสร้างเพื่อป้อนตลาดภายในประเทศมากกว่า ดังนั้น

ทั้งพล็อต ฉาก ตัวแสดง ดนตรี และองค์ประกอบต่าง ๆ จึงเป็นลักษณะพื้นเมืองไปหมด อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับคนสำคัญในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สองของอินเดียที่มีฝีมือก็คือ สัตยาจิต เรย์ ซึ่งหนังเรื่อง “Apu” ที่มี 3 ภาคของเขาเป็นที่สนใจของประเทศตะวันตกมากที่สุด ภาพยนตร์ดังกล่าวเป็นเรื่องราวของชีวิตเด็กชายชาวอินเดียคนหนึ่งที่ได้เติบโตขึ้นและกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมประเทศนั้น

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าหนังของอินเดียจะไม่ได้ไปฉายต่างประเทศบ่อยครั้ง แต่ก็ได้มีการยกกองถ่ายจากตะวันตกเข้าไปบันทึกเรื่องราว วัฒนธรรมที่น่าสนใจของอินเดีย รวมทั้งใช้ดาราชาวอินเดียแสดง ทำให้อินเดียเป็นที่รู้จักในวงการอุตสาหกรรมภาพยนตร์สากลในทศวรรษที่ 1960 เรื่อยมา

5. ภาพยนตร์ในปัจจุบัน (1965–1970)

ในระยะ 2 ทศวรรษหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ปรากฏว่าอุตสาหกรรมภาพยนตร์มีแนวโน้มไปในเรื่องของชาตินิยมเป็นสำคัญ ทว่าหลังจาก ค.ศ. 1965 เป็นต้นมาก็ได้เปลี่ยนแนวไปเป็นสากลนิยมมากขึ้น ทั้งนี้ ไม่เพียงแต่จะเนื่องด้วยการจัดจำหน่ายที่เผยแพร่ไปทั่วโลกเท่านั้น หากแต่ในด้านการผลิตก็มีลักษณะเป็นสากลมากขึ้น ตัวอย่างเช่น ผู้กำกับอิตาเลียนอาจจะใช้ตัวแสดงที่เป็นอังกฤษ อิตาลี ฝรั่งเศส และเยอรมันร่วมแสดงในภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องของชาวเยอรมันก็ได้ สิ่งเหล่านี้เป็นการทลายกำแพงแห่งเชื้อชาติ

และวัฒนธรรมที่เคยเป็นเครื่องกีดขวางอยู่แต่เดิม อย่างไรก็ตาม ลักษณะที่เป็นสากลของภาพยนตร์ในยุคปัจจุบัน ก็ได้มีกลางหรือมีที่ท่ามาตั้งแต่ราว 45 ปีก่อนนั้นแล้ว ด้วยงานของผู้กำกับ Luis Buñuel ที่สร้างขึ้นในประเทศต่าง ๆ โดยไม่จำกัด เป็นต้นว่า เรื่อง *Un Chien Andalou* (1928), *L'Age D'or* (1930) และ *Belle de jour* (1966) ที่เขาสร้างในฝรั่งเศส เรื่อง *Las Haldas* (1932) และ *Viridiana* (1961) ในสเปน ส่วนเรื่อง *Los Olvidados* (1950) กับ *The Exterminating Angel* (1962) ในเม็กซิโก ความเป็นเอกภาพหรือลักษณะร่วมของงานอาชีพของ Buñuel จึงมิได้อยู่ที่ประเด็นของชาติ หรือ สไตร์ของหนัง (เพราะหนังของเขามีตั้งแต่สไตร์

ภาพที่ 100 วอเรน บีทตี้ (ขวา) ในเรื่อง *All Fall Down* ของ John Frankenheimer

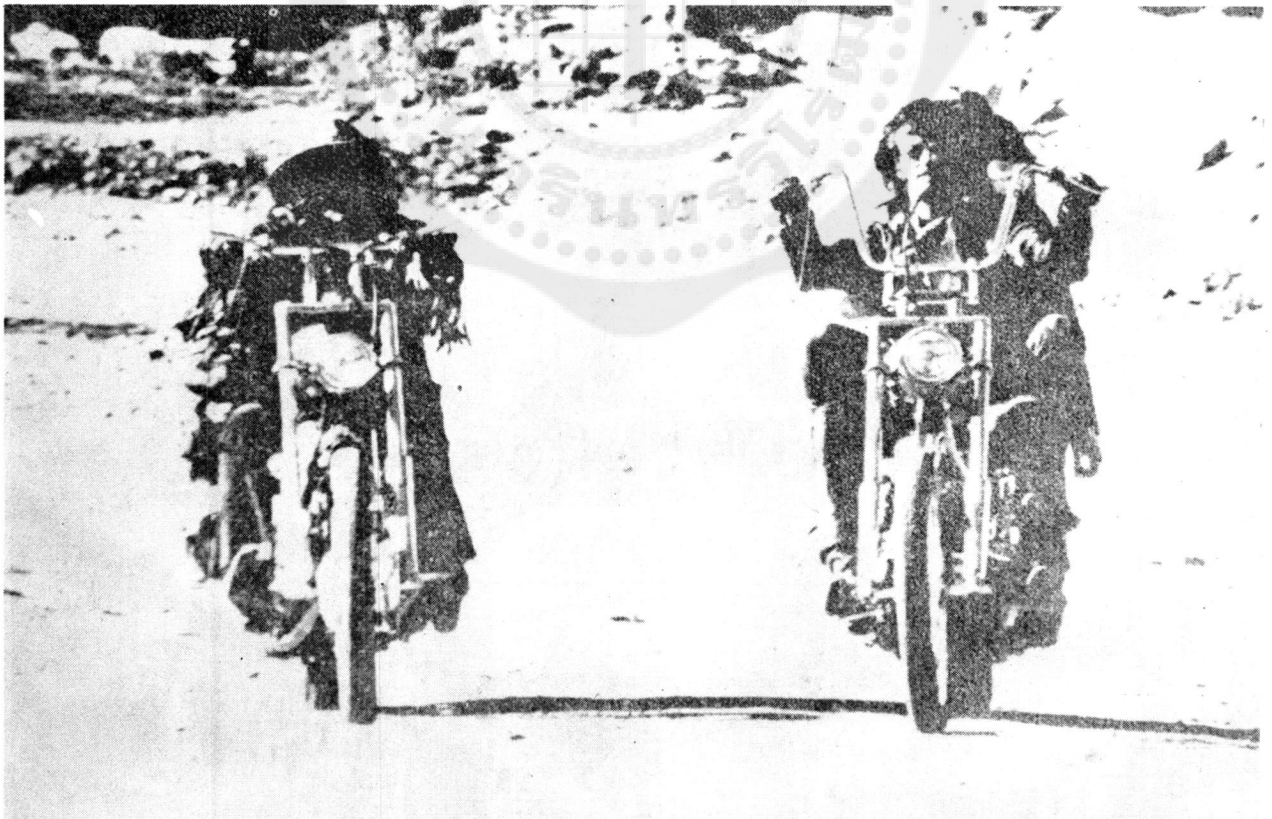


เหนือจริงอย่างที่สุดไปจนถึงสมจริงตามสภาพสังคมอย่างที่สุดเหมือนกัน) หากอยู่ที่พลังอันป่าเถื่อน ดุดัน ที่ผู้กำกับอย่างเขาที่ใช้โจมตีสังคมหรือการตีความเกี่ยวกับความต้องการของมนุษย์ตามลัทธิมนุษยนิยมคริสเตียน

อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสหรัฐฯ ในยุคปัจจุบันนี้ได้รับผลสะท้อนจากพลังของความสร้างสรรค์ ความมีชีวิตชีวา และการจัดการธุรกิจของประเทศอื่น ๆ ต้นทศวรรษที่ 1960 ฮอลลีวูดได้วิเคราะห์กลุ่มผู้ชม โครงสร้างการทำงาน ตลอดจนผลผลิตของตนเสียใหม่เนื่องจากว่าภาพยนตร์มิได้เป็นสื่อมวลชนเพื่อการบันเทิงอันดับหนึ่งอีกต่อไปแล้ว จึงไม่มีความจำเป็นที่ผู้สร้างจะพยายาม

ประนีประนอม หรือหาทางสร้างภาพยนตร์ที่มีความสอดคล้องกับกลุ่มผู้ชมทุกระดับ ทั้งยากจนและร่ำรวย ทั้งที่เป็นคนสูงอายุและหนุ่มสาว หรือเป็นชาวเมืองใหญ่และชาวชนบท อุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวูดหันไปจับกลุ่มผู้ชมกลุ่มย่อย ๆ ที่ต้องการจะได้เห็นสิ่งที่พวกเขาไม่มีโอกาสเห็นทางโทรทัศน์ ผู้ชมภาพยนตร์ในปัจจุบัน มักได้แก่คนหนุ่มสาว (อายุต่ำกว่า 30 ปี) ที่มีการศึกษา และสามารถจ่ายค่าชมราคาแพงได้ ภาพยนตร์ฮอลลีวูดในปัจจุบันจึงมีเนื้อหาสนองตอบความต้องการของคนกลุ่มย่อยโดยเฉพาะมากขึ้น เช่น กลุ่มที่นิยมดนตรีร็อก กลุ่มคนผิวดำ กลุ่มที่ชอบสารคดีหรือแม้แต่กลุ่มรักรวมเพศ เป็นต้น แต่อย่างไรก็ดี ยัง

ภาพที่ 101 โรเบิร์ต เรดฟอร์ด ใน *Easy Rider* ของ Dennis Hopper



คงมีภาพยนตร์ที่สร้างสำหรับครอบครัวอยู่ด้วย แม้ว่าปัจจุบัน ครอบครัวอเมริกันส่วนใหญ่จะไม่ออกมาพักผ่อนโดยชมภาพยนตร์ตามโรงภาพยนตร์ใหญ่โต หรรษา และในความเป็นจริง โรงภาพยนตร์ใหญ่ ๆ หรรษาในสหรัฐก็แทบจะไม่มีเหลือแล้ว จะมีก็แต่โรงฉายขนาดเล็กเท่านั้น

การที่กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ในปัจจุบันส่วนใหญ่ได้แก่คนหนุ่มสาวที่มีการศึกษานี้เอง ทำให้แนวโน้มของการสร้างภาพยนตร์ของฮอลลีวูด มีเนื้อหาและรูปแบบเช่นที่เราเห็นกันในปัจจุบัน ไม่มีการตีกรอบให้ผู้สร้างอีกต่อไป แต่ได้มีการกำหนดวุฒิภาวะของผู้ชมขึ้นมาแทน ในหนังยุคนี้ บางทีฝ่ายธรรมะก็มีได้รับชัยชนะเสมอไป ชีวิตของตัวละครก็ไม่ได้ถูกต้องและดีงามไปเสียทั้งหมด จะว่ากันจริง ๆ แล้วก็คือในชีวิตจริงนั้น ฐานะของความดีและความชั่วจะกลับตรงกันข้ามกับในอุดมคติ คนหนุ่มสาวยุคปัจจุบัน ตระหนักดีในข้อนี้ พวกเขาจึงเฝ้ายหน้าอุดมการณ์อันสวยงามที่หลุดออกจากปากนักการเมือง รวมทั้งความถูกต้อง งดงามในหนังยุคเก่าด้วย

ตัวเอกของหนังปัจจุบัน มักเป็นคนที่ถูกกฎหมายไม่พอใจสังคม เป็นผู้ทำลายภาพพจน์ของอุดมคติเก่า ๆ แต่เขาจะให้คุณค่าต่อความจริงใจ และประสบการณ์ทางเพศมากกว่าศีลธรรมจรรยาของพวกมือถือสาปากถือศีลทั้งหลาย

นอกจากแนวคิดและบุคลิกภาพของตัวละครที่มีลักษณะเป็นกบฏต่อสังคมแล้ว ฮอลลีวูดยังได้พัฒนารูปแบบของภาพยนตร์ตามแบบยุโรป ซึ่งมีลักษณะเป็นนวนิกรรมใหม่ที่กบฏต่อรูปแบบเดิม ภาพยนตร์ในปัจจุบันจึงอาจไม่เป็นเรื่องราวที่ต่อเนื่องเป็นเหตุเป็นผลแต่ต้นจนจบ แต่จะเป็นเพียงประสบการณ์อุปมาของภาพเคลื่อนไหวที่มีผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม ผู้กำกับหนัง

ยุคนี้สามารถเล่นกับเทคนิคต่าง ๆ ได้อย่างเสรี ทั้งในเรื่องของเวลา ช่วงเวลา ความต่อเนื่อง เช่นเดียวกับยุคหนังเงียบ และยังพัฒนามากว่า ในแง่การใช้กล้อง การบันทึกเสียง ตลอดจนเทคนิคการตัดต่อต่าง ๆ

หนังยุคปัจจุบันที่ประสบความสำเร็จได้แก่ Dr. Strangelove (1964), 2001 : A Space Odyssey (1968) ของ Stanley Kubrick เรื่อง Hustler (1961) ของ Roberf Rossen. เรื่อง Pawnbroker (1965) ของ Sidney Lumet เรื่อง Bonnie and Clyde (1967) ของ Arthur Penn เรื่อง Wild Bunch (1969) และ Straw Dogs (1971) ของ Sam Peckinpah เรื่อง Bullitt (1968) ของ Peter Yates เรื่อง Butch Cassidy and the Sundance. Kid (1969) ของ George Roy Hill เรื่อง Easy Rider (1969) ของ Peter Fonda และ Denis Hopper. เรื่อง Five Easy Pieces (1970) ของ Bob Rafelson เรื่อง Joe (1970) ของ John G. Avildsen และ Last Picture Show (1971) ของ Peter Bogdanovich เป็นต้น

ราวปี 1970 อุตสาหกรรมภาพยนตร์สหรัฐอเมริกาและประเทศอื่น ๆ ต่างก็ได้ปฏิวัติเปลี่ยนแปลงไปทั้งด้านศิลปะและธุรกิจ ฮอลลีวูดมิได้เป็นศูนย์กลางของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของสหรัฐอีกต่อไป เพราะภาพยนตร์สหรัฐส่วนใหญ่ไปถ่ายทำกันในนิวยอร์ก เม็กซิโก และยุโรป ตลอดจนดินแดนอื่น ๆ ที่มีใช้ศูนย์กลางของอาณาจักรภาพยนตร์ (และที่จริงฮอลลีวูดก็ได้กลายเป็นแหล่งผลิตเพื่อโทรทัศน์มากกว่าด้วย) อย่างไรก็ตาม ด้วยความตั้งใจของผู้กำกับ ด้วยความสนใจและคำวิพากษ์วิจารณ์จากผู้ชมและผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง งานสร้างภาพยนตร์ในปัจจุบันจึงพัฒนาขึ้นเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง มากกว่าจะเป็นเพียงสื่อเพื่อการบันเทิงจากระบบอุตสาหกรรมเช่นที่เป็นมา

ส่งท้าย

จากการติดตามเนื้อหาโดยสรุปของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ตั้งแต่เริ่มเปิดฉากจนกระทั่งถึงทศวรรษที่ 1970 คงจะเห็นแล้วว่า ในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์นั้นนวัตกรรมด้านเครื่องจักรกลรสนิยมของผู้ชม หลักการทางศิลปะ และความ เป็นจริงทางธุรกิจ ล้วนเป็นองค์ประกอบร่วมกัน ในการกำหนดทิศทางของวิวัฒนาการภาพยนตร์ ขึ้นมา

ประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์เป็นเรื่องที่น่าสนใจ ศึกษา ในฐานะที่มันได้พัฒนาขึ้นจนเป็นที่ยอมรับ กันว่า ภาพยนตร์ก็คือศิลปะแขนงหนึ่งที่มีฐานะทาง วัฒนธรรมเท่าเทียมกับงานศิลปะประเพณีอื่น ๆ ที่เกิดมาก่อนหน้านั้น เช่น วรรณกรรม ละคร จิตรกรรม ดนตรี และบทกวี นอกจากนี้ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ในอดีตที่ผ่านมาแล้วย่อมจะมี อิทธิพลต่ออนาคตของภาพยนตร์ในยุคสมัยหน้า ด้วย



บรรณานุกรม

1. Brian Coe. THE HISTORY OF MOVIE PHOTOGRAPHY. Ash & Grant; London. 1981.
2. Eric Rhode. A HISTORY OF THE CINEMA FROM ITS ORIGINS TO 1970. Butler & Tanner Ltd, London; 1976
3. James Monaco. HOW TO READ A FILM. Oxford University Press; 1981
4. Paul C. Spehr. THE MOVIES BEGIN. The Newark Museum, New Jersey; 1977
5. The Encyclopedia of Photography. HISTORY OF MOTION PICTURE, Volume, 9. The Greystone Press; New York,
6. _____ . Volume 4, 13.
7. The New Encyclopaedia Britannica. MOTION PICTURE, HISTORY OF. Helen Hemingway Benton, Publisher; 1974.

