การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสาน ในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ

โดย

เบญจา ศรีทองสุข

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์
วิทยาลัยนิเทศศาสตร์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2566

AN ANALYSIS OF STORYTELLING TECHNIQUES AND DIRECTOR'S REPRESENTATION OF ISAAN IDENTITY IN THE FILM "PHUBAO THAI BAAN"

BY

BENJA SRITHONGSUK

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF COMMUNICATION ARTS

IN FILM AND TELEVISION WRITING AND DIRECTING

COLLEGE OF COMMUNTATION ARTS

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2023

วิทยานิพนธ์เรื่อง

การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสาน
ในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ

โดย

เบญจา ศรีทองสุข

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์

มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2566

ผศ.ดร.ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค
ประธานกรรมการสอบ

รศ.ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์
กรรมการ

ผศ.ดร.กฤษณีกร เจริญกุศล
กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
21 สิงหาคม 2566

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

AN ANALYSIS OF STORYTELLING TECHNIQUES AND DIRECTOR'S REPRESENTATION OF ISAAN IDENTITY IN THE FILM "PHUBAO THAI BAAN"

by

BENJA SRITHONGSUK

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Communication Arts in Film and Television Writing and Directing

Rangsit University

Academic Year 2023

Asst.Prof.Chalongrat Chermanchonlamark, Ph.D.
Examination Committee Chairperson

Assoc.Prof.Paiboon Kachentaraphan
Member

Asst.Prof.Kritsaneekron Jaroenkuson, Ph.D.
Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off. Vannee Sooksatra, D.Eng.)

Dean of Graduate School

August 21, 2023

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จไปได้ด้วยดีเนื่องจากได้รับความกรุณาอย่างสูงจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผศ.ดร.กฤษณีกร เจริญกุศล ที่คอยให้คำชี้แนะในแนวทางการศึกษาอย่างมีคุณค่า การแสดงข้อคิดเห็นทางด้านการวิจัย ตลอดจนได้สละเวลาอันมีค่าในการตรวจทาน แก้ไขข้อบกพร่องต่างๆของงานวิจัยนี้จนเสร็จสมบูรณ์ นอกจากนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ ผศ.ดร.ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค และรศ.ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์ ที่ได้กรุณาสละเวลาอันมีค่ามาเป็นประธานในการสอบ และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ตลอดจนได้ให้คำชี้แนะต่างๆ เพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์และถูกต้องยิ่งขึ้น ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่านเป็นอย่างสูง

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยรังสิต และวิทยาลัยนิเทศศาสตร์ที่ได้สนับสนุนและส่งเสริมจนทำให้ข้าพเจ้าสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโท วิทยาลัยนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต

ขอขอบคุณบุคลากรวิทยาลัยนิเทศศาสตร์ พี่ๆ เพื่อนๆ ที่ได้ให้ความช่วยเหลือ เสนอแนะให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์

และที่ลืมไม่ได้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อบุญเตียง ทองแถม คุณแม่ราตรี ทองแถม และครอบครัวศรีทองสุข อันเป็นที่รักยิ่ง ซึ่งมีส่วนสำคัญในการสนับสนุนและส่งเสริมการศึกษาของข้าพเจ้า ให้มีโอกาสสำเร็จการศึกษาขั้นสูงสุดเท่าที่กำลังของข้าพเจ้าพึงมี ทั้งเป็นกำลังใจ ห่วงใย ดูแล ทำให้ผู้วิจัยสามารถผ่านพ้นอุปสรรคต่างๆ จนพบกับความสำเร็จในการศึกษาครั้งนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

เบญจา ศรีทองสุข
ผู้วิจัย

6104403 : เบญจา ศรีทองสุข

ชื่อวิทยานิพนธ์ : การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ

หลักสูตร : นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์

อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร.กฤษณีกร เจริญกุศล

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน และ 2) การสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของกำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) เพื่อทำการศึกษาประเด็นด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน และการสัมภาษณ์ (Interview) เพื่อทำการศึกษาการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ ประกอบไปด้วย ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (2557) อีสานนิวโอนซองผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ตอนหมานแอนด์เดอะคำผาน (2561) และผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด (2564)

ผลการศึกษาพบว่า การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาค มีองค์ประกอบของการเล่าเรื่องแบ่งตามโครงเรื่อง แก่นความคิด ความขัดแย้ง ตัวละคร ฉาก สัญลักษณ์พิเศษและมุมมองการเล่าเรื่องครบทุกองค์ประกอบ โดยภาพยนตร์มุ่งเน้นการนำเสนอแก่นความคิดและความขัดแย้งเป็นหลัก โดยแก่นแนวคิดที่พบในภาพยนตร์ทั้ง 4 ภาค ได้แก่ แก่นความคิดเกี่ยวกับอีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้าน แนวคิดการแยกออกเป็นสองขั้ว แนวคิดความเหลื่อมล้ำทางสังคมของชนชั้นแรงงานและนายทุน และแนวคิดท้องถิ่นนิยมกับการโหยหาอดีต และการนำเสนอรูปแบบความขัดแย้งที่พบในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน ประกอบไปด้วย ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มบุคคล เช่น ชนชั้นนายทุนและแรงงาน ความขัดแย้งภายในบุคคลที่สัมพันธ์กับบทบาทของตัวละคร เช่น ตัวละครบทเด่น ตัวเร่งและบทสนับสนุน และความขัดแย้งระหว่างบุคคลที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ในครอบครัว เช่น พ่อกับลูกหรือแม่ผัวกับลูกเขย เป็นต้น และการเล่าเรื่องผ่านสัญลักษณ์พิเศษ ประกอบไปด้วย (1) สัญลักษณ์ที่สะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้าน (2) การแยกเป็นสองขั้วและความมีอัตลักษณ์ที่ชัดเจน (3) กลุ่มชนชั้นนายทุนและแรงงาน และ (4) การท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีต สำหรับการสัมภาษณ์คุณอุเทน ศรีริวิ พบว่าผู้กำกับต้องการสะท้อนอัตลักษณ์อีสาน ได้แก่ (1) การเป็นพื้นที่ต่อรองทางสังคมของผู้หญิงในชนบท (2) การปรับตัวของชาวอีสานไทบ้าน (3) ปัญหาช่องว่างและความเหลื่อมล้ำระหว่างชนชั้นนายทุนและชนชั้นแรงงาน และ (4) ภาวะการโหยหาอดีตหรือการคิดถึงบ้านเกิดของกลุ่มอีสานผลัดถิ่น

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 133 หน้า)

คำสำคัญ : การเล่าเรื่อง, การสะท้อนอัตลักษณ์, ความเป็นอีสาน, ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน

ลายมือชื่อนักศึกษา ..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

6104403 : Benja Srithongsuk

Thesis Title : An Analysis of Storytelling Techniques and Director's Representation of Isaan Identity in the Film "Phubao Thai Baan"

Program : Master of Communication Arts in Film and Television Writing and Directing

Thesis Advisor : Asst.Prof.Kritsaneekron Jaroenkuson, Ph.D.

Abstract

This study aimed to achieve two primary objectives: Firstly, to analyze the storytelling techniques employed in the film "Phubao Thai Baan." Secondly, to explore the extent to which Uthen Sririwi, the director of the film, portrayed and represented the Isaan identity. To accomplish these objectives, a qualitative research approach was adopted. The study utilized content analysis to investigate the various storytelling elements utilized in the film. Additionally, interviews were conducted to gain deeper insights into the intentions and reflections concerning the representation of Isaan identity. The data for this study were gathered from four episodes of the film series "Phubao Thai Baan," namely: "Phu Bao Thai Baan Isaan Indy" (2014), "Phu Bao Thai Baan Man and the Company" (2018), and "Phu Bao Thai Baan Isaan Juet" (2021).

The study's findings revealed that all four episodes of the film employed essential storytelling techniques, encompassing elements such as plot, theme, conflict, character, setting, symbol, and point of view. Notably, the episodes placed significant emphasis on themes and conflicts. Among the major themes identified throughout all four episodes were the portrayal of a civilized Isaan, the exploration of social inequality between the working class and the capitalist class, and the depiction of localism and reminiscence. Furthermore, the conflicts found in the film included the conflicts between different societal factions such as capitalists and workers, the internal conflict, and the conflict between characters who were family members. Regarding the utilization of symbolism in the storytelling, four distinct aspects were employed. Firstly, symbols were employed to represent the idea of Isaan, evoking a sense of being far away from home. Secondly, the film utilized symbols that encapsulated the contrasting and distinctive identities of different characters. Thirdly, symbols were employed to explore the dynamics between the capitalist and working classes. Lastly, the film employed symbols to delve into the themes of localism and reminiscence. For the results from the interview, it was found that there were four Isaan identities that the director of the film would like to portray including 1) Isaan as a space for social negotiation, particularly among local women, 2) the adaptation of Isaan Thai Baan people, 3) problems related to social gap and inequality existing between the capitalists and workers, and 4) the reminiscence experienced by Isaan people who had to work far from home.

(Total 133 pages)

Keywords: Storytelling techniques, Representation of identity, Isaanness, Phu Bao Thai Baan

Student's Signature …..... Thesis Advisor's Signature .....

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**ค**
สารบัญ		**ง**
สารบัญตาราง		**ฉ**
สารบัญรูป		**ช**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา	1
	1.2 ปัญหานำวิจัย	5
	1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	5
	1.4 ขอบเขตการวิจัย	6
	1.5 นิยามศัพท์	6
	1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	7
บทที่ 2	**แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	**9**
	2.1 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	9
	2.2 แนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน	26
	2.3 แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสาน	36
	2.4 ข้อมูลและรายละเอียดภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน	43
	2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	49
บทที่ 3	**ระเบียบวิธีวิจัย**	**43**
	3.1 ขอบเขตงานวิจัย	43
	3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ขอมูล	44
	3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล	45

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 4	**ผลการวิจัย**	**47**
	4.1 การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน	47
	4.2 ภาพสะท้อนอัตลักษณ์อีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน	116
บทที่ 5	**สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	**123**
	5.1 สรุปผล	123
	5.2 ข้อเสนอแนะ	129
บรรณานุกรม		**131**
ประวัติผู้วิจัย		**133**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

4.1	หญิงชราในชนทบอีสาน	111
4.2	หญิงสาววัยรุ่นและสาวโรงงาน	112
4.3	สมุดภาพถ่ายจากกล้องฟิล์ม	112
4.4	ป้ายโฆษณา	113
4.5	โรคอัลไซเมอร์	113

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

รูปที่		หน้า
1.1	ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านโดยผู้กำกับคุณอุเทน ศรีริวิ ทั้งหมด 4 เรื่อง	3
2.1	ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค1)	33
2.2	ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง	34
2.3	ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3)	35
2.4	ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)	36
4.1	ตัวละครทองคำรับบทโดยธนฉัตร ตุลยฉัตร	74
4.2	ตัวละครปราณีรับบทโดยชุติมา วันดึก	75
4.3	แม่ใหญ่แดงรับบทโดยบุญศรี ยินดี	76
4.4	ตัวละครไมเคิลรับบทโดยมาร์ติน วิลเลอร์	77
4.5	ตัวละครกระถินรับบทโดย เบญจา ศรีทองสุข	78
4.6	ตัวละครเคนรับบทโดยภูศิลป์ วารินรักษ์	79
4.7	ตัวละครวรรณรับบทโดยแอน อรดี	80
4.8	ตัวละครแม่ใหญ่แดงรับบทโดยบุญศรี ยินดี	81
4.9	ตัวละครพ่อใหญ่คูณรับบทโดยบุญชื่น เสนาลาด	82
4.10	ภาพตัวละครหมานรับบทโดยสามารถ โพธิพัฒน์	83
4.11	ตัวละครคำผานรับบทโดยสุชาติ พุดจันทึก	84
4.12	ตัวละครบักทีรับบทโดย ณัฐวุฒิ แสนยะบุตรและบักเค รับบทโดย ชาติชาย ชินศรี	85
4.14	ตัวละครเคน รับบทโดยโอบนิธิ วิวรรธนวรางค์	86
4.15	ตัวละครเฟิร์น รับบทโดยแอน อรดี	87
4.16	ตัวละครแม่ใหญ่ทองรับบทโดย บุญศรี ยินดี	88
4.17	ตัวละครแมนรับบทโดยจักร์รินท์ ศิลา	89
4.18	ตัวละครปีเตอร์รับบทโดยสุชาติ พุดจันทึก	90
4.19	ภาพฉากนำเสนอสถานที่ตามธรรมชาติ	91
4.20	ภาพฉากนำเสนอสถานที่ ที่ประดิษฐ์ขึ้น	92

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป (ต่อ)

รูปที่		หน้า
4.21	ภาพวิถีชีวิตของผู้บ่าวไทบ้าน	93
4.22	ภาพนำเสนอสถานที่เชิงนามธรรมของผู้บ่าวอินดี้	94
4.23	ภาพที่นำเสนอช่วงเวลาในปัจจุบัน	95
4.24	ภาพที่นำเสนอช่วงเวลาในอดีต	96
4.25	ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีหมอลำ	97
4.26	ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีเกาหลีเคป๊อบ	98
4.27	ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับชนชั้นนายทุน	100
4.28	ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับชนชั้นแรงงานหรือชาวบ้านในชนบทอีสาน	101
4.29	ภาพฉากที่นำเสนอสภาพแวดล้อมแบบ “ความเป็นท้องถิ่นอีสาน” ที่หลงเหลืออยู่	102
4.30	ภาพฉากที่นำเสนอ “ความเป็นเมืองหลวง” ที่เต็มไปด้วยความโหยหาถิ่นฐานบ้านเกิด	103
4.31	ภาพสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรม	105
4.32	ภาพสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรม	106
4.33	ภาพเปรียบเทียบสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรมของกลุ่มหมอลำและกลุ่มเคป๊อบ	107
4.34	ภาพสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมของการผสมผสานและการรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน	108
4.35	ภาพเปรียบเทียบสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรมของกลุ่มชนชั้นนายทุนและแรงงาน	109
4.36	ภาพแสดงสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมระหว่างระบบจำนองและระบบขายตรง	110

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

คำว่า "อัตลักษณ์" เป็นคำที่ใช้แสดงผลรวมของลักษณะเฉพาะของสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ทำให้สิ่งนั้นมีลักษณะที่แตกต่างจากสิ่งอื่นและทำให้สิ่งนั้นเป็นที่รู้จักหรือจดจำได้ คำว่า "อัตลักษณ์" ในภาษาอังกฤษใช้คำว่า "Identity" ที่ใช้กับสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยกระบวนการทางบริบทสังคมและวัฒนธรรมที่ไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งที่เกิดจากการสร้างของวัฒนธรรมในช่วงเวลาใดช่วงเวลาหนึ่งและวัฒนธรรมก็เป็นสิ่งก่อสร้างทางสังคมให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทที่เลื่อนไหล ดังนั้น อัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่งหรือตายตัวมีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงไปตามวงจรแห่งวัฒนธรรมและบริบททางสังคม

อัตลักษณ์จึงเป็นการสร้างความหมายเชิงวัฒนธรรมให้แก่ตัวเองของปัจเจกหรือกลุ่มชนที่นิยามไว้เฉพาะสำหรับกลุ่มตน ดังนั้นอัตลักษณ์จึงมีกระบวนการที่ทำให้ถูกผลิตขึ้น สามารถถูกบริโภคและสามารถถูกควบคุมจัดการอยู่ในวัฒนธรรมเหล่านั้นได้ สอดคล้องกับที่ Jenkins (อ้างถึงใน ณัฏฐธิดา จันเทร์มะ, 2559) ได้นิยามไว้ว่า อัตลักษณ์เป็นผลมาจากปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่ก่อให้เกิดความหมาย (Meaning) ที่เข้าใจร่วมกันเช่นเดียวกับวัฒนธรรม ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงสร้างสรรค์และผลิตซ้ำได้ตลอดเวลา

ในปัจจุบันการศึกษาเกี่ยวกับประเด็นอัตลักษณ์ ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในสายมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ทั่วโลกที่ต่างก็ให้ความสำคัญกับเรื่องอัตลักษณ์และการเคารพสิทธิทางชาติพันธุ์วรรณา โดยเฉพาะในยุคหลังสมัยใหม่ที่ต้องการทลายหรือรื้อถอนการครอบงำเชิงอำนาจจากการปกครองด้วยระบบอาณานิยมที่ยึดตะวันตกเป็นศูนย์กลาง (Eurocentric) ก่อให้เกิดการกดขี่ข่มเหง การเอารัดเอาเปรียบและการกดทับอัตลักษณ์ชาติพันธุ์อื่นๆ ผ่านวาทกรรมการล่าอาณานิยมเป็นจำนวนมาก จนทำให้นักคิดในยุคหลังสมัยใหม่ออกมาเรียกร้องและพยายามแสวงหารากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเพื่อใช้เป็นเครื่องมือโต้ตอบ ปรับเปลี่ยนและให้ความสำคัญกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นถิ่นให้มีศักดิ์ศรีเท่าเทียมกันในสังคม เช่นเดียวกับการศึกษาหรือการ

วิเคราะห์ปรากฏการณ์ของสังคมที่มีความหลากหลายในมิติทางอัตลักษณ์ทั้งทางวัฒนธรรม เพศสภาพ คนชายขอบ ชาติพันธุ์วรรณาหรือความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของท้องถิ่นต่างๆ ที่แสดงออกผ่านทางโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรม วาทกรรมหรือบันเทิงคดีในรูปแบบที่หลากหลาย

อนึ่ง ภาพยนตร์ก็จัดเป็นสื่อประเภทหนึ่งที่นอกจากจะใช้ในการติดต่อสื่อสาร การสื่อความหมายและการสะท้อนแนวคิดต่างๆ ในการส่งสารไปยังผู้รับสารแล้ว ภาพยนตร์ยังเป็นวิธีการหนึ่งที่สังคมจะใช้เป็นช่องทางในการเล่าเรื่อง (Narrative) ต่างๆ เพื่อให้มนุษย์เข้าใจและได้เรียนรู้เหตุการณ์ ความรู้ความจริงทางบริบทสังคมและวัฒนธรรม รวมไปถึงอัตลักษณ์เฉพาะต่างๆ ให้เกิดความเข้าใจถ่องแท้มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เป็นเพราะภาพยนตร์เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและเป็นผลผลิตของสังคมใดสังคมหนึ่งในขณะนั้นว่ามีภาพสะท้อนและตัวบ่งชี้ว่าสังคมในขณะนั้นมีสภาพการณ์และทิศทางเป็นอย่างไร ซึ่งจะเป็นสิ่งที่จะช่วยให้เกิดความเข้าใจบริบททางสังคมนั้นๆ ได้ดีมากยิ่งขึ้น ดังนั้นภาพยนตร์จึงเปรียบเสมือนการสะท้อนภาพสังคม (Movie as Reflection) ที่ทำหน้าที่เป็นแขนงหนึ่งของสื่อในการแพร่กระจายสารให้มีขอบเขตกว้างขวางและสร้างความเข้าใจตลอดจนการรับรู้และการจดจำได้ดีมากยิ่งขึ้น (กำจร หลุยยะพงศ์, 2556, น. 2-4)

สำหรับภาพยนตร์ไทยในปัจจุบันมีการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานได้หลากหลายเป็นอย่างมากเมื่อเทียบกับในอดีต ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของความคิดที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำซากจำเจ องค์ประกอบภาพยนตร์ที่มีเทคนิคการถ่ายทำที่โดดเด่นมากขึ้น หรือมีการนำเสนอคุณค่าและความหลากหลายของสารในการสะท้อนสังคมและบริบททางวัฒนธรรมที่ได้มุมมอง แง่คิดที่ลึกซึ้งและสามารถตีแพร่ปรากฏการณ์หรือสภาพปัญหาออกมาได้อย่างละเอียดอ่อนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่บอกเล่าอัตลักษณ์เฉพาะตัว อย่างเช่นภาพยนตร์ที่นำเสนอและมีความเกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์วรรณาโดยตรงอย่างภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือเรียกสั้นๆ ว่า "ภาพยนตร์อีสาน"

ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ของอีสานเกิดจากภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีพื้นที่อาณาเขตมากที่สุดในประเทศไทย คิดเป็นร้อยละ 33.17 เทียบได้กับหนึ่งในสามของพื้นที่ทั้งหมดของประเทศไทยทำให้เกิดความหลากหลายทั้งทางชาติพันธุ์ วิถีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมไปถึงการใช้ภาษาที่มีความหลากหลายและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยความหลายหลากนี้เองที่เป็นสาเหตุทำให้ความเป็นอีสานมีความน่าสนใจในอัตลักษณ์ที่โดดเด่นและแตกต่างจากวัฒนธรรมในภูมิภาคอื่นๆ โดยเฉพาะในบริบทของสื่อภาพยนตร์ที่พบได้ว่าในปัจจุบัน

ภาพยนตร์ที่มีการเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับอัตลักษณ์และวัฒนธรรมของภาคอีสานมีจำนวนมาก ส่วนหนึ่งเป็นเพราะภูมิภาคอีสานมีวิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณีที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่น่าสนใจ เรื่องราวของความเป็นอีสานจึงถูกนำเนื้อหามาเล่าเรื่องในภาพยนตร์จำนวนมาก และปฏิเสธไม่ได้เลยว่าความเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนนี้ บ่อยครั้งที่อัตลักษณ์ความเป็นอีสานถูกนำมาเสนอแทนความเป็นไทยหรือความเป็นชาติไทยได้ในอีกรูปแบบหนึ่งจึงยิ่งทำให้การสร้างสรรค์และการถ่ายทอดความเป็นอีสานปรากฏในสื่อทั้งที่ต้องการนำเสนอโดยตรงและการนำเสนอโดยอ้อมเพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมากทั้งในภาพยนตร์ภายในประเทศและภาพยนตร์ต่างประเทศ

อีกทั้งในปัจจุบันพบว่าภาพยนตร์ที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นอีสานมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง ทั้งที่เป็นผลงานที่เกิดขึ้นจากผู้กำกับรางวัลปาล์มทองคำจากงานเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ครั้งที่ 63 อย่างอภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล จากเรื่อง "ลุงบุญมีระลึกชาติ" หรือผลงานที่สร้างเงินและถูกให้ความสนใจในตลาดภาพยนตร์เชิงพาณิชย์อย่างภาพยนตร์ "แหยมยโสธร" ทั้ง 3 ภาคจากผู้กำกับเพ็ชรทาย วงศ์คำเหลา ที่เป็นการกำกับโดยคนอีสานเอง หรือภาพยนตร์อีสานจากผู้กำกับอิสระและกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ที่เกิดจากแรงบันดาลใจและประเด็นการนำเสนอความเป็นอีสานจากกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์อีสานนอกกระแส อย่างเช่นกลุ่มอีสานอินดี้ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่อง "ผู้บ่าวไทบ้าน"

รูปที่ 1.1 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านโดยผู้กำกับคุณอุเทน ศรีริวิ ทั้งหมด 4 เรื่อง
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ภาพยนตร์เรื่อง "ผู้บ่าวไทบ้าน" เป็นภาพยนตร์ประเภทคอมมาดี้ ซึ่งเป็นผลงานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ผู้กำกับชาวอีสานที่อยากทำภาพยนตร์ด้วยแนวคิดเหมือนจริงแนวใหม่ จึงหยิกเนื้อหาทางวัฒนธรรมอีสาน เรื่องราวชีวิตความเป็นอยู่ มาถ่ายทอดผ่านเรื่องราวความรักของตัวละครในมุมมองใหม่ที่สนุกสนาน จนทำให้ปรากฏการณ์ผู้บ่าวไทบ้านได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จนกลายเป็น "ภาพยนตร์ไทยเรื่องฮิตแห่งปี" และกวาดรางวัลด้านภาพยนตร์หลายรางวัลและเป็นภาพยนตร์ที่จุดประการ "ปรากฏการณ์หนังไทยถิ่นอีสาน" ที่ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทบ้านสร้างความรู้สึกโหยหาอดีต การสำนึกรักบ้านเกิด รวมถึงปรากฏการณ์ป่าล้อมเมืองที่ทำให้คนอีสานที่รับชมภาพยนตร์ไทบ้านอยากที่จะกลับบ้านไปอยู่กับถิ่นฐานบ้านเกิดของตัวเอง โดยผู้กำกับอุเทนกล่าวถึงที่มาในการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า

> "ผู้บ่าวไทบ้าน เป็นคำในภาษาอีสานที่แปลว่า หนุ่มวัยรุ่นชาวอีสานที่ยังอาศัยอยู่ในท้องถิ่น ยังใช้ชีวิตและมีวิถีชีวิตแบบอีสานไม่ใช่หนุ่มอีสานที่เข้าไปอยู่ในเมืองหรือทำตัวเป็นคนเมือง ซึ่ง ผมอยากเล่าเรื่องเกี่ยวกับคนอีสานให้คนอีสานได้ดูเหมือนกับว่าดูหนังแล้วได้ย้อนดูตัวเองครับ โดยแรงบันดาลใจผมมีความใฝ่ฝันอยากจะมีชื่อของตัวเอง ขึ้น End Credit ในตอนจบหนัง นั่นคือความฝันแรก ณ ตอนนั้นด้วยความที่อยากทำหนัง แต่ผมก็ยังไม่รู้ว่าจะทำหนังเกี่ยวกับอะไรดี ผมเลยเลือกทำหนังที่มันใกล้ตัวผมมากที่สุด เพราะเชื่อว่าผมน่าจะเล่าเรื่องออกมาได้จริงมากที่สุด ก็คือภาพยนตร์อีสานครับ" (อุเทน ศรีริวิ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 มีนาคม 2566)

อนึ่ง ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราวและถ่ายทอดวิถีชีวิตของหนุ่มชาวอีสาน โดยคำว่าผู้บ่าวไทบ้านมีความหมายที่ใช้เรียกชายหนุ่มชาวอีสานที่มีลักษณะบ้านๆ เกิดและเติบโตในพื้นที่และไม่ได้ไปทำงานที่ไหน มีการใช้ชีวิตแบบดั้งเดิมในวิถีชาวอีสาน ดังนั้นการสร้างภาพยนตร์อีสานในเรื่องนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอีสานเพื่อกระตุ้นให้เกิดความระลึกถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนอีสานเองและยังเป็นการสะท้อนและสร้างการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมให้กับผู้ชมต่างวัฒนธรรมอีกด้วย โดยภาพยนตร์เรื่องนี้นับได้ว่าเป็นภาพยนตร์ต้นแบบในตระกูลผู้บ่าวไทบ้านที่ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานด้วยมิติของการนำเสนอความเป็นอีสานจากผลงานผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ภาคแรกจากเดิมที่ผู้กำกับอุเทน ศรีริวิผลิตภาพยนตร์แนวอีสานขึ้นมาเป็นภาพยนตร์สั้นที่นำเสนอตามแฟลตฟอร์มโซเชียลมีเดียทั่วไป จนกระทั่งเกิดเป็นกระแสความนิยมอย่างมากเป็นประวัติการณ์ทำ

ให้เกิดการเรียกร้องให้มีการสร้างผู้บ่าวไทบ้านในรูปแบบภาพยนตร์และมีกลุ่มทุนผู้สนับสนุนการผลิตเป็นจำนวนมาก

อนึ่ง ผู้วิจัยเป็นส่วนหนึ่งของนักแสดงในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ภาคแรกที่ออกฉายในโรงภาพยนตร์ครั้งแรกในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2557 และเป็นหนึ่งในนักแสดงผู้บ่าวไทบ้าน อวสานอินดี้ ทองคำปราณีซึ่งเป็นภาคต่อที่กำลังออกฉายเดือนมิถุนายน 2566 ที่กำลังจะถึงนี้ ดังนั้นในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นส่วนหนึ่งของนักแสดงของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านและเป็นคนอีสานโดยกำเนิด ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอีสานผ่านสื่อสารมวลชนทั้งบทบาทการเป็นนักแสดงและบทบาทการเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งอีสาน จึงมีความสนใจที่จะศึกษาอัตลักษณ์ความเป็นอีสานผ่านสื่อภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านที่กำกับโดยผู้กำกับคุณอุเทน ศรีริวิ ทั้ง 4 เรื่อง อันประกอบไปด้วย 1) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ 2) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง 3) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอนคำผ่าน และ 4) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด โดยทำการวิเคราะห์ประเด็นวิจัย ประกอบไปด้วยการวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบในการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์เพื่อทำให้ทราบถึงแนวทางหรือกลวิธีการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน โดยประกอบไปด้วย โครงเรื่อง (Plot) แก่นเรื่อง (Theme) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) สัญลักษณ์พิเศษ (Symbol Special) และมุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View) และประเด็นวิจัยเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ที่ต้องการสื่อสารไปยังผู้ชมภาพยนตร์สามารถเข้าใจเรื่องราวเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานได้ดีมากยิ่งขึ้น

1.2 ปัญหานำวิจัย

ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านมีการเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.4 ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง "การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน" ผู้วิจัยแบ่งขอบเขตของการวิจัยออกเป็น

1.4.1 ขอบเขตด้านระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) เพื่อทำการศึกษาประเด็นด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ และใช้วิธีการสัมภาษณ์ (Interview) เพื่อทำการศึกษาการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้บ่าวไทบ้านผ่านผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ โดยงานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาภาพยนตร์ทั้ง 4 ภาคที่ออกฉายในโรงภาพยนตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557 จนถึงปี พ.ศ. 2565 ประกอบไปด้วย ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (2557) ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (2559) ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (2561) และผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (2564)

1.4.2 ขอบเขตด้านเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ตารางบันทึกรายการ (Coding Sheet) เป็นเครื่องมือในการวิจัยเพื่อรวบรวมข้อมูลเพื่อวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับ อุเทน ศรีริวิ โดยใช้กรอบแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัย ประกอบไปด้วย แนวคิดและทฤษฎีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ แนวคิดอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน และแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสานมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์

1.5 นิยามศัพท์

การเล่าเรื่อง หมายถึง กลวิธีในการนำเสนอเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านที่ผู้กำกับต้องการส่งสารไปยังผู้ชมผ่านการบอกเล่าเรื่องราวโดยการใช้องค์ประกอบในการเล่าเรื่อง โดยในงานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาเฉพาะโครงเรื่อง (Plot) แก่นเรื่อง (Theme) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) สัญลักษณ์พิเศษ (Symbol Special) และมุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of

View) ที่จะทำให้ผู้ชมภาพยนตร์สามารถเข้าใจเรื่องราวเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานได้ดีมากยิ่งขึ้น

การสะท้อนอัตลักษณ์อีสาน หมายถึง การนำเสนอความเป็นอีสานที่ผู้กำกับอุเทน ศรีริวิต้องการสะท้อนให้ผู้ชมภาพยนตร์รับรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมอีสานเพื่อกระตุ้นให้เกิดความระลึกถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนอีสาน รวมทั้งสร้างความเป็นจริงเกี่ยวกับวัฒนธรรมอีสานให้ผู้ชมภาพยนตร์จากวัฒนธรรมอื่นๆ เกิดความรู้ ความเข้าใจและการเรียนรู้ร่วมกัน โดยในงานวิจัยนี้ในประเด็นเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์อีสาน ผู้วิจัยจะใช้การสัมภาษณ์ผู้กำกับอุเทน ศรีริวิเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานที่ต้องการถ่ายทอดลงไปในเนื้อหาของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาค

ผู้บ่าวไทบ้าน หมายถึง คำเรียกในภาษาอีสานที่ใช้แทนผู้ชายวัยรุ่นชาวอีสานในหมู่บ้านที่มีสถานภาพโสด เป็นชาวอีสานโดยกำเนิดและยังคงอาศัยอยู่ในท้องถิ่นและยังใช้ชีวิตและมีวิถีชีวิตพื้นถิ่นแบบอีสานดั้งเดิม

ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน หมายถึง ภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมอดี้ที่นำเสนอเรื่องราวความรักของหนุ่มสาวไทบ้านที่กำกับโดยผู้กำกับคุณอุเทน ศรีริวิ และออกฉายในโรงภาพยนตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557 จนถึงปี พ.ศ. 2565 ทั้ง 4 เรื่อง อันประกอบไปด้วย 1) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ 2) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง 3) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ตอนหมานแอนเดอร์คำผาน และ 4) ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 การศึกษาการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะชาติพันธุ์วรรณาและวัฒนธรรมแบบอีสานที่มีคุณลักษณะพิเศษ ที่จะทำให้สามารถค้นพบรูปแบบการเล่าเรื่องที่จะนำผลการวิจัยมาปรับใช้ในการสื่อสารและการเล่าเรื่องแบบเฉพาะอัตลักษณ์เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.6.2 การศึกษาภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านจากผลงานการสร้างสรรค์โดยผู้กำกับที่เป็นคนอีสานโดยกำเนิดและจากกลุ่มผู้สร้างอิสระสามารถนำผลการวิจัยไปทำการศึกษาเชิงเปรียบเทียบกับการนำเสนอภาพยนตร์อีสานเชิงพานิชย์หรือภาพยนตร์อีสานเชิงรางวัลได้

1.6.3 งานวิจัยชิ้นนี้ถือได้ว่าเป็นการศึกษาที่ส่งเสริมคุณค่าทางศิลปะและวัฒนธรรมที่จะช่วยธำรงรักษาให้คงไว้ซึ่งความเป็นอัตลักษณ์ของภูมิภาคอีสาน นอกจากจะช่วยส่งเสริมให้ชาวอีสานได้สัมผัสและกลับมาตระหนักถึงความสำคัญและคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนเองแล้วยังช่วยสร้างพื้นที่ในการทำความเข้าใจเชิงประจักษ์จากผู้คนที่อยู่ต่างวัฒนธรรมให้เข้าใจและเรียนรู้บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกันได้ดีและถ่องแท้มากยิ่งขึ้นอีกด้วย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง "การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน" ผู้วิจัยมีการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องเพื่อทำการศึกษาเกี่ยวกับประเด็นปัญหานำวิจัยในการศึกษาการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ การสะท้อนอัตลักษณ์และภาพยนตร์อีสาน โดยประกอบไปด้วยแนวคิดและทฤษฎีสำคัญๆ ดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสาน

2.4 ข้อมูลและรายละเอียดภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ความหมายของละครตามสารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน คือ การแสดงประเภทหนึ่งมีตัวแสดงเรียกว่าตัวละคร มีสถานที่ หรือเวทีที่ใช้แสดง รวมถึงมีบทที่ให้ตัวละครแสดง ตามเนื้อเรื่องอย่างเป็นเรื่องราว โดยมีองค์ประกอบที่แตกต่างกันออกไป และวิธีในการนำเสนอก็จะเป็นการบอกประเภทของละครนั้นๆ เช่น ละครตลกคือละครที่สนุกสนานเพลิดเพลิน ละครเศร้าคือละครที่ก่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจเป็นต้น (นฤมล บุญแตง, 2557)

การเล่าเรื่อง (Narrative) คือ วิธีการส่งสารที่มีสูตรโครงสร้างและองค์ประกอบที่แน่นอน การเล่าเรื่องทำให้มนุษย์เรียนรู้สิ่งต่างๆ ในชีวิตทำให้มนุษย์เข้าใจเหตุการณ์รอบตัวนอกจากนั้นยังให้ความบันเทิงควบคู่ไปด้วย นอกจากนั้น ภาพยนตร์ เป็นศิลปะแขนงที่เจ็ด มีอุดมการณ์ที่ถูกสอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์ และภาพยนตร์มีการเล่าเรื่อง เพื่อทำให้ผู้ชมเข้าใจสิ่งที่เกิดในสังคม การเล่าเรื่อง (Narrative) คือ วิธีหนึ่งที่ส่งสาร เพื่อให้เรื่องน่าสนใจและให้สามารถนำไปถ่ายทอด ซึ่งจะมีโครงสร้างและองค์ประกอบที่แน่นอน และยังมีประเด็นที่ เต็มไปด้วยฉากย้อนสู่อดีต (Flashbacks)

และการคาดหวัง (Anticipations) (Cornell, 1980 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553) ดังนั้น ภาพยนตร์เป็นเรื่องเล่าที่ถ่ายทอดหล่อหลอมอุดมการณ์ค่านิยม

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2553) ได้อธิบายว่า การเล่าเรื่องเกิดมาพร้อมกับสังคมมนุษย์ ซึ่งมนุษย์ทุกคนล้วนเป็นคนสร้างและต้องการรับเรื่องเล่า เรื่องเล่า จึงปรากฏออกมาในหลายรูปแบบ ทั้งนิทาน ตำนาน จิตรกรรมฝาผนัง เรื่องสั้น นวนิยาย สารคดีภาพยนตร์หรือแม้กระทั้งความฝัน มีทั้งในลักษณะที่สมมุติขึ้นและที่อ้างอิงข้อเท็จจริง เช่น ข่าวสารคดี ส่วนศาสตร์ด้านการเล่าเรื่องเริ่มพัฒนาอย่างจริงจังมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 20 กลายมาเป็นวิชาเฉพาะอย่างเต็มตัวในชื่อ “ศาสตร์เรื่องเล่า” (Narratology) ซึ่งการพัฒนามาเป็นศาสตร์ของตัวเองอย่างจริงจังทำให้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ วัตถุที่จะศึกษาและวิธีการในการศึกษาที่ชัดเจน

Fisk (อ้างถึงใน ขวัญเรือน กิตติวัฒน์, 2541) กล่าวถึง ในอีกมุมหนึ่งของการเล่าเรื่องนั้นมีการผลิตความหมายของสาร (Message) โดยนักสื่อสารมวลชนเป็นผู้สร้างสัญญะ สร้างความหมายเพื่อให้คนในสังคมเข้าใจเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นทุกมุมโลกให้ทุกคนได้เห็นและเข้าใจสิ่งที่ต้องการให้เข้าใจ ซึ่งประเด็นเหล่านี้นักคิดสำนัก Semiotic School ให้ความสนใจอย่างมากและเคยทำการศึกษาพบว่า ในบรรดาการศึกษาหลากหลายรูปแบบนั้น

ดังนั้น หน้าที่หลักการเล่าเรื่อง คือ การทำหน้าที่ถ่ายทอดจินตนาการ (Imagination) และความสนุกสนานเพลิดเพลิน ช่วยให้มนุษย์เข้าใจเรื่องราวต่างๆ ได้อย่างถ่องแท้ยิ่งขึ้น การเล่าเรื่องจะทำหน้าที่ค้นหา เปิดเผย เสนอเรื่องจริง รวมทั้งการโน้มน้าวใจ ซึ่งทำให้การเล่าเรื่องต้องเรียบเรียงถ้อยคำมีรูปแบบและวิธีการเล่าเรื่องที่สอดคล้องกัน สำหรับผู้รับสาร การเล่าเรื่องช่วยให้ผู้รับสารสามารถสร้างความหมายด้วยการประติดปะต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทีละส่วนให้รวมเข้ามาเป็นเรื่องเดียวกันจนเข้าใจได้คล้าย ๆ กับการเล่นรูปต่อจิกซอว์ (Jigsaw Puzzle) (กาญจนา แก้วเทพ, 2544)

ต่อประเด็นดังกล่าว สำหรับโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์สามารถแบ่งได้ 7 องค์ประกอบที่สำคัญคือ โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ความขัดแย้ง ตัวละคร ฉาก สัญลักษณ์พิเศษและมุมมองในการเล่าเรื่อง โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1.1 โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่องเป็นรูปแบบของการร้อยเรียงเรื่องราวในรูปแบบของการลำดับเหตุการณ์ผ่านการดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ซึ่งอาจจะไม่ได้ไล่ไปตามลำดับเหตุการณ์ แต่เหตุการณ์ต่างๆ จะมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกัน โดยภูริพันธ์ ภูไพบูลย์ (2558) ได้อธิบายโครงเรื่องหรือลำดับเหตุการณ์ซึ่งประกอบด้วย 5 ขั้นตอน ได้แก่

1) การเริ่มเรื่อง (Exposition) เป็นจุดเริ่มต้นเพื่อชักจูงความสนใจของผู้ชมให้ติดตามต่อไปซึ่ง อาจจะใช้กลยุทธ์การเริ่มเรื่องได้หลาย ๆ แบบ

2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Raising Action) เป็นขั้นตอนที่เรื่องราวเริ่มดำเนินไปมากขึ้นความขัดแย้ง เริ่มทวีความรุมแรงหรือความเข้มข้นขึ้น ตัวละครเริ่มยุ่งยากลำบากใจมากขึ้น

3) ภาวะวิกฤต (Climax) เป็นขั้นตอนที่ความขัดแย้งพุ่งขึ้นสูงสุดและถึงจุดแตกหักตัวละครอยู่ ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่ง

4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) เป็นขั้นตอนหลังจากที่จุดวิกฤตได้ผ่านพ้นไป อันเนื่องมาจากปัญหาความยุ่งยากหรือเงื่อนงำต่าง ๆ ได้เปิดเผยหรือแก้ไข

5) การยุติเรื่อง (Ending) เป็นขั้นตอนสุดไทยที่เรื่องราวได้จบสิ้นลง โดยอาจจะมีจุดจบหลาย ๆ แบบ เช่น อาจจะจบอย่างมีความสุข อย่างสูญเสีย หรือมีปริศนาคาใจ เป็นต้น

กล่าวได้ว่า โครงเรื่องก็คือการนำเอาเหตุการณ์หลาย ๆ เหตุการณ์เรียงต่อกันด้วยเหตุผล แต่ไม่จำเป็นต้องตามลำดับเวลา ซึ่งจะแตกต่างกับตัวเรื่อง (Story) ที่นำเอาเหตุการณ์มาเรียงต่อกันตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้น ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าตัวเรื่อง คือ สัญญาหลาย ๆ ตัวรวมกันอยู่อย่างกระจัดกระจาย ผู้ชมก็จะทราบ เพียงว่าเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นบ้าง แต่โครงเรื่องนั้นจะเป็นชุดของสัญญะที่มีความสัมพันธ์เชิงเหตุผล ผู้ชมก็จะทราบความหมายอื่น ๆ เพิ่มเติมได้ (ประพนธ์ ตติยวรกุลวงศ์, 2553, น.25)

นอกจากโครงเรื่องที่แบ่งการลำดับเรื่องเป็นขั้นตอนแล้ว ยังสามารถแบ่งตามการร้อยเรียงเรื่องราวของการดำเนินเรื่องเป็นแบบสามองค์ (Three Act Structure) ได้อีกด้วย โดยมีลักษณะดังนี้ (จีรบุณย์ ทัศนบรรจง, 2548)

1) องค์แรก จะเป็นโครงสร้างในช่วงต้นเรื่อง โดยมีลักษณะเป็นการเล่าเปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละคร การวางเงื่อนไขที่จะนำไปสู่ความเกี่ยวพันไปถึงเหตุการณ์ในตอนต่อๆไป ซึ่งใน

องค์แรกนี้จะเริ่มปรากฏจุดหักเหหลักที่จะผลักดันให้เนื้อเรื่องดำเนินต่อไปโดยจะผ่านเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งที่อาจทำให้เรื่องเกิดการพลิกผันและนำไปสู่เรื่องราวของความขัดแย้งในองค์ที่สอง

2) องค์ที่สอง จะเป็นโครงสร้างที่เริ่มนำเสนอถึงความขัดแย้งหรือการเผชิญหน้าของตัวละครกับอุปสรรคที่ต้องแก้ไขเพื่อไปสู่ความสำเร็จ โดยนับได้ว่าเป็นจุดกึ่งกลางของเรื่องที่บ่อยครั้ง จะมีการแนะนำตัวละครที่อาจเกิดขึ้นมาใหม่และอาจมีการชักนำความคิดของตัวละครเอกให้เปลี่ยนความคิดที่เกิดขึ้นในช่วงต่อไป

3) องค์ที่สาม จะอยู่ในช่วงของการคลี่คลายปัญหาที่เกิดขึ้น ซึ่งผู้รับชมจะเข้าใจถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นตั้งแต่ต้นเรื่อง โดยมีฉากที่เป็นจุดสุดยอดของเรื่อง ที่ตัวละครจะต้องเผชิญหน้ากับสิ่งที่ชั่วร้ายและเป็นฉากที่มีความยิ่งใหญ่มากที่สุดของเรื่อง

2.1.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดหรือแก่นเรื่อง หมายถึง ความคิดรวบยอดที่ดำรงอยู่ในเรื่องราวที่ผู้เขียนสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการเล่าเรื่อง เป็นส่วนที่บรรจุความหมายของเรื่องผู้เขียนต้องการจะสื่อไปยังผู้รับสาร การทำความเข้าใจถึงแก่นเรื่องสามารถสังเกตได้จากองค์ประกอบต่าง ๆ ในการเล่าเรื่อง เช่น ชื่อเรื่อง ลักษณะตัวละคร ค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในการเล่าเรื่อง ทั้งนี้แก่นเรื่องสามารถใช้ได้ในสองความหมาย คือ ความคิดที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องและจุดมุ่งหมายอันเป็นศูนย์กลางของเรื่อง (พิษณุรักษ์ ปิตาทะสังข์, 2548, น.25)

ดังนั้น แก่นเรื่องจึงเปรียบเสมือนจุดรวมที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องหรืออาจจะเป็นปมประเด็นสำคัญของเรื่อง ซึ่งบทบาทของแก่นเรื่องจะทำหน้าที่กำกับว่าตัวละครจะแสดงอะไร ภาพยนตร์ควรจะดูเป็นแบบใด ควรจะตัดต่ออย่างไร จะใส่เพลงอะไรเข้ามาช่วงใด ด้วยเหตุนี้แก่นเรื่องจึงเป็นศูนย์กลางความคิดหลักที่ยึดเรื่องราวทุกส่วนขององค์ประกอบของเรื่องเข้าไว้ด้วยกัน ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจในสิ่งที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอหรือสื่อสาร เช่น อุดมการณ์ ค่านิยม ความเชื่อด้านต่าง ๆ เป็นต้น โดย Boggs (1978 อ้างถึงใน วริทพร ศรีจันทร์, 2551) ได้แบ่งแก่นความคิด หรือแก่นเรื่อง ออกเป็น 5 ประเภท ประกอบไปด้วย

1) แก่นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรม ที่มุ่งให้สนใจเรื่องศีลธรรม โดยใช้เรื่องของความจริงที่ปรากฏอยู่ทั่วไป และใช้ศีลธรรมหลาย ๆ เรื่องมานำเสนออย่างสัมพันธ์กัน

2) แก่นเรื่องเกี่ยวกับชีวิต ที่มุ่งเสนอเรื่องจริงของชีวิต สร้างข้อวิพากษ์ในประสบการณ์ทางธรรมชาติของมนุษย์ เป็นการประเมินสภาพของมนุษย์

3) แก่นเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์ ที่มุ่งเสนอพฤติกรรมของมนุษย์คนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่ง แต่เป็นตัวแทนของมนุษย์ทั้งหมด

4) แก่นเรื่องเกี่ยวกับการวิพากษ์สังคม ที่มุ่งสะท้อนสภาพสังคม ซึ่งจะทำได้ทั้งแนวตลก เสียดสี หรือสมจริงเพื่อการปฏิรูปทางสังคม

5) แก่นเรื่องเกี่ยวกับคำถามเชิงปรัชญา ที่มุ่งเสนอโดยตั้งคำถามเรียกร้องให้ตอบในเชิงปรัชญา ซึ่งต้องการการวิเคราะห์จากผู้ชม

อนึ่ง แก่นของเรื่องอาจเป็นประโยคสั้นๆ โดยภายในเรื่องมักมีแก่นความคิดเดียวหรือถ้ามีแก่นความคิดอื่นแฝงอยู่ก็จะเป็นเพียงแก่นความคิดรองที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวได้มากขึ้นเท่านั้น โดยภาพยนตร์เรื่องต่าง ๆ ซึ่งจะสามารถวิเคราะห์แก่นของเรื่องออกเป็น 6 ประเภท (นิวัฒน์ ประสิทธิวงวิทย์, 2553) ได้แก่

1) เนื้อเรื่องเกี่ยวกับความรักหรือที่เรียกว่า Love Theme ไม่ว่าจะเป็นความรักระหว่างหนุ่มสาว สามี-ภรรยา โดยเป็นเรื่องของการใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน รวมไปถึงความรักในครอบครัว ความสัมพันธ์ของความรักที่เกิดขึ้นอย่างไร หรือมีอุปสรรคอย่างไร และจบลงอย่างไร

2) เนื้อเรื่องเกี่ยวกับปัญหาที่เกิดขึ้นจากหลักศีลธรรมในสังคมหรือเรียกว่า Morality Theme โดยจะเป็นการแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของการทำความดีว่าเป็นสิ่งจำเป็นและเป็นสิ่งที่สังคมปรารถนาหรือเป็นการแสดงให้เห็นถึงคนที่เลือกระหว่างทำความดีกับความชั่วและผลที่ได้รับจากการเลือกทำในสิ่งนั้น

3) เนื้อเรื่องเป็นการแสดงให้เห็นถึงคนที่มีความพยายามที่จะกระทำสิ่งต่างๆ เพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่ปรารถนาหรือเรียกว่า Idealism Theme อาจเป็นนักปฏิวัติ ผู้ที่มีอุดมการณ์ ชาตินิยม เสรีนิยม เป็นนักบวช หรือศิลปิน ซึ่งมีความคิดที่แตกต่างไปจากคนทั่วไป ซึ่งอาจเป็นความคิดที่ต่อต้านกับสิ่งที่สังคมมีอยู่

4) เนื้อเรื่องเกี่ยวกับอำนาหรือความขัดแย้งระหว่างคน 2 คน หรือ 2 กลุ่ม ที่มีความต้องการในสิ่งเดียวกันหรือที่เรียกว่า Power Theme เช่นความขัดแย้งที่เกิดจากชนชั้น เป็นต้น ซึ่งต้องมีการฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ เพื่อให้ได้มาซึ่งอำนาจ

5) เนื้อเรื่องจะมีการแสดงให้เห็นถึงความพยายามของคนที่ทำงานเพื่อให้ประสบความสำเร็จ โดยมีเป้าหมายหรือที่เรียกว่า Career Theme ซึ่งเป็นการทำเพื่อตนเอง โดยการฝ่าฟันอุปสรรคเพื่อให้บรรลุเป้าหมาย

6) เนื้อเรื่องมีการนำเสนอการดำเนินชีวิตของคนในสังคมที่แตกต่างจากคนทั่วไป เนื่องจากมีสาเหตุต่างๆ หรือที่เรียกว่า Outcast Theme อาทิเช่น เป็นคนพิการ รูปร่างหน้าตาหน้า

เกลียด หรือเป็นนักโทษ โสเภณี เด็กกำพร้า เป็นต้น ซึ่งเนื้อเรื่องจะแสดงให้เห็นถึงชีวิตของคนเหล่านี้ และปฏิกิริยาที่คนเหล่านี้แสดงออกและสิ่งที่สังคมปฏิบัติต่อเขา

นอกจากนั้น วาณิช จรุงกิจอนันต์ (2538, น.28) ได้ให้ความหมายแก่นของเรื่องที่แท้จริงแล้วควรจะเรียกว่าสารสาระ เพราะคำว่า "สารสาระ" คือสมมุติฐานซึ่งกล่าวหรือแสดงนัยแฝงไว้กับการเล่าถึงสถานการณ์ที่กำหนดอันเกี่ยวข้องกับบุคคลที่กำหนดความคิดในเรื่องของสารสาระจะต้องไม่ใช่อันหนึ่งอันเดียวกับข้อกำหนดทางศีลธรรม สารสาระที่ดีจะต้องไม่เป็นความจริงสั้นๆ ที่สรุปไว้ในลักษณะเดียวกับคำขวัญ เช่น "ความซื่อสัตว์เป็นนโยบาลที่ดีที่สุด" หรือ ธรรมะย่อมชนะอธรรม" เพราะชีวิตมนุษย์ซับซ้อน ดังนั้นการพยายามยืนยันว่าความดีชนะความชั่วได้ในที่สุดเสมอนั้น เป็นการแสดงประสบการณ์ที่ง่ายเกินไปและผิดจากความเป็นจริง ดังนั้นในการจะวิเคราะห์สารสาระจะต้องพิจารณาจากบริบทหลายองค์ประกอบรวมกัน เพื่อให้ได้แก่นสารสาระที่จริงแท้ที่สุด อันได้แก่

1) ตัวละครในเรื่อง เรื่องที่จะมีความหมายใดๆ นั้น ตัวละครในเรื่องต้องมีความเป็นสามัญ ทำนองเดียวกับมนุษย์ทั้งบุคลิก ปฏิบัติ การแสดง อารมณ์หรือแนวคิด ต้องดูว่าเป็นคนแบบไหน เป็นตัวแทนอะไร สื่อความหมายถึงสิ่งใด

2) สถานการณ์ สถานการณ์ที่เกิดในเรื่องจะเป็นสิ่งที่บอกถึงสารสาระของเรื่อง สถานการณ์ที่เกิดกับตัวละคร ปัญหาที่ต้องเผชิญจะมีลักษณะสถานการณ์และปัญหาที่มนุษย์มีประสบการณ์หรือสังเกตรู้

3) ปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างไร

4) ผลที่เกิดขึ้นคืออะไร

โดยหลักทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ วาณิช จรุงกิจอนันต์ ได้แนะนำให้ใช้ร่วมกับการค้นหาความหมายของแก่นของเรื่องที่แท้จริงเพื่อแสดงนัยแฝงเกี่ยวกับการอธิบายสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับบุคคลได้อย่างครบถ้วน

2.1.3 ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เกิดความน่าสนใจ ผ่านอุปสรรคในเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับตัวละคร โดยรักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2547) ได้ให้ความหมายว่า “ความขัดแย้งเป็นอุปสรรคที่คอยขัดขวางและจำเป็นที่ตัวละครจะต้องเอาชนะอุปสรรคนั้น” โดยปม

อุปสรรคที่เกิดขึ้นจะเป็นปรปักษ์ต่อวิธีการในการแก้ไขปัญหาของตัวละคร โดยความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในภาพยนตร์สามารถจำแนกได้ 4 ประเภทด้วยกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2542) ได้แก่

1) ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน คือ การที่ตัวละครทั้งสองฝ่ายไม่ลงรอยกันหรือพยายามทำลายล้างกัน เช่น ตัวละครนักโทษกับผู้คุม เป็นต้น

2) ความขัดแย้งกันภายในจิตใจ คือ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละครทำให้เกิดความสับสนหรือยุ่งยากใจในการตัดสินใจเพื่อกระทำสิ่งหนึ่ง เช่น ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครที่มีความสับสนว่าควรจะเปิดเผยตัวตนที่แท้จริงเพื่อไม่ให้คนอื่นต้องมารับโทษแทนตน เป็นต้น

3) ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ เป็นการที่ตัวละครอาจจะต่อสู้กับภัยธรรมชาติที่เกิดขึ้นหรือต่อสู้กับความตายที่ไม่มีทางที่ผู้ใดจะหนีพ้น

4) ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ เป็นภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับภูตผี เป็นต้น

ต่อประเด็นดังกล่าว กาญจนา แก้วเทพ และคณะ (2543) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์เปรียบเทียบคู่ขัดแย้งหรือคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) โดยอธิบายความหมายของโซซูร์ไว้ว่า “หากมีคำถามว่า อะไรคือวัว เราจะตอบคำถามนี้ได้ก็ต่อเมื่อเรารู้ว่า อะไรไม่ใช่วัว หรือคำถามโรแมนติกที่ว่า อะไรคือรัก ก็ต้องมีการแยกให้ออกว่า อะไร ไม่ใช่รัก” การเปรียบเทียบคู่ตรงข้าม ทำให้สามารถที่จะเข้าใจถึงความหมายได้ง่ายยิ่งขึ้นและมนุษย์ส่วนใหญ่ก็มีการใช้กรอบแนวคิดในการเปรียบเทียบคู่ตรงข้ามอยู่แล้ว

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.1.4 ตัวละคร (Character)

ตัวละครในภาพยนตร์ คือ การแสดงของคนที่มีลักษณะบุคลิกตามที่เราเลือกไว้เพื่อวัตถุประสงค์ของการแสดง (Blacker, 1986 อ้างถึงใน อัศวิน ซาบาร, 2551) เป็นผู้กระทำและผู้ที่ได้รับผลจากการกระทำ ตัวละครต้องมีการเปลี่ยนแปลงทางความคิด นิสัย ตลอดจนถึงทัศนคติและการกระทำ โดยการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นต้องไม่ขัดกับหลักเหตุผลและความเป็นจริงการแบ่งประเทของตัวละครนั้นสามารถแบ่งได้หลายรูปโดยใช้เกณฑ์ที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

1) การแบ่งตัวละครโดยใช้เกณฑ์บทบาทในภาพยนตร์

(1.1) ตัวละครหลัก (Main Character) คือ ตัวละครที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องราวในภาพยนตร์ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ตัวเอก (Hero / Heroine) และตัวร้าย (Villain)

(1.2) ตัวละครรอง (Subordinate Character) คือ ตัวละครที่ช่วยเสริมบทบาทให้กับตัวละครหลัก เช่น ผู้ช่วยตัวเอก (Helper / Assistant) หรือตัวละครที่ทำให้เรื่องราวดำเนินต่อเนื่องไปได้ (Dispatcher)

2) การแบ่งตัวละครโดยใช้เกณฑ์คุณลักษณt

(2.1) ตัวละครมิติเดียว (Flat Character) คือ ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหรือพฤติกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งตลอดทั้งเรื่อง ทำให้ผู้ชมสามารถคาดเดาได้ ข้อดีของตัวละครประเภทนี้คือ ผู้ชมสามารถทำความเข้าใจได้ง่าย อีกทั้งสามารถจดจำลักษณะของตัวละครได้

(2.2) ตัวละครหลายมิติ (Round Character) คือ ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหรือพฤติกรรมหลากหลาย ให้ผู้ชมสามารถคาดเดาได้ยาก ลักษณะนิสัยเหล่านี้อาจมีความขัดแย้งกันได้ รวมทั้งเปลี่ยนแปลงได้ตามเหตุการณ์ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้จะสร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้ชมได้

2.1.5 ฉาก (Setting)

ฉาก หมายถึง เวลาและสถานที่ที่เกิดขึ้นในเรื่องเล่า เดวิด เฮอร์แมน (Devid Herman) เรียกเวลาและสถานที่ในภาพยนตร์ว่า "Story World" ขณะที่มิคาอิล บัคติน (Mikhail Bakhtin) เรียก "Chronotope" อันสื่อความหมายถึงเวลาและสถานที่ในเรื่องเล่า ฉากสัมพันธ์กับเรื่องเล่า โดยสื่อสารถึงปัจจัยด้านเวลา (Temporal Factors) อันเป็นช่วงเวลาที่เนื้อเรื่องเกิดขึ้น ปัจจัยทางด้านภูมิศาสตร์ (Geographic Factors) เป็นสถานที่ทางกายภาพที่รวมคุณลักษณะบางอย่าง เช่น ผืนดิน สภาพอากาศ หรือความหนาแน่นของประชากรและปัจจัยทางกายภาพอื่นๆ ในสถานที่ที่เรื่องราวนั้นเกิดขึ้น ซึ่งอาจจะส่งผลต่อตัวละครและการกระทำของตัวละครในเรื่อง ปัจจัยทางเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคมที่เกิดขึ้นตามสภาพแวดล้อมในเรื่อง รวมถึงประเพณี ค่านิยม ศีลธรรมและธรรมเนียมปฏิบัติในสังคมที่เรื่องราวนั้นเกิดขึ้น (Boggs & Petrie, 2003, p.100)

อนึ่ง องค์ประกอบของฉากเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งในการเล่าเรื่อง เพราะจะช่วงส่งเสริมและสนับสนุนให้เห็นถึงความหมายบางอย่างที่ผู้สร้างภาพยนตร์กำลังจะสื่อสารกับผู้ชม โดยฉากในเรื่องเล่าจะประกอบไปด้วย 2 ส่วนด้วยกัน คือ ส่วนของช่วงเวลา (Time) ที่แสดงให้เห็น

ถึงช่วงเวลาที่เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้น เช่น หากภายในภาพยนตร์ต้องการให้ทราบว่าอยู่ในสมัยหลังการปฏิวัติฝรั่งเศส ฉากภายในภาพยนตร์ก็จะทำหน้าที่สื่อสารได้ถึงคุณลักษณะพิเศษของประเทศฝรั่งเศสในยุคนั้น และอีกส่วนหนึ่งก็คือส่วนของสถานที่ (Location) เป็นการกำหนดถึงเหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร เช่น ฉากในซอยแคบที่พื้นเต็มไปด้วยคราบเลือด เป็นต้น

ฉากแต่ละฉากจะทำหน้าที่ในการสะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ว่าจะต้องมีลักษณะเป็นเช่นไร โดยฉากอาจจะทำหน้าที่เปรียบเสมือนเป็นตัวละครหนึ่งที่คอยบอกเล่าเรื่องราวและกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครได้

2.1.6 สัญลักษณ์พิเศษ (Symbol Special)

การศึกษาเรื่องเล่าในภาพยนตร์มีความเกี่ยวข้องกับทฤษฎีสัญญาณศาสตร์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เหตุผลหนึ่งก็เพราะเรื่องเล่าในภาพยนตร์มีลักษณะบางอย่างคล้ายกับงานเรื่องเล่าที่มีรากฐานมาจากภาษาวรรณกรรมทั่วไปที่มีพื้นฐานมาจากทฤษฎีทางภาษาศาสตร์เป็นหลัก จึงทำให้การศึกษาเรื่องเล่าในเชิงทฤษฎีมีความเกี่ยวข้องกับสัญญาณศาสตร์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ อีกประการหนึ่ง เรื่องเล่าในภาพยนตร์หรือ Narrative Film เป็นรูปแบบที่ใช้ในการผลิตงานภาพยนตร์มากที่สุด จึงมักจะได้รับการคัดเลือกขึ้นมาศึกษาในทฤษฎีภาพยนตร์ก่อนเสมอ แม้กระทั่งในการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์

การศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ คำว่า "สัญลักษณ์" จะหมายถึง ชุดของสัญญะ (Set of Signs) ในภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนของจริง (Object) ในตัวบทหรือบริบทหนึ่ง สัญลักษณ์จะช่วยอธิบายหรือบ่งบอกความหมายของเรื่องราว เพราะฉะนั้นผู้ผลิตภาพยนตร์จำเป็นต้องควบคุมสัญญะต่าง ๆ ให้มีความหมายไปในทิศทางเดียวกัน สัญลักษณ์ที่พบในภาพยนตร์แบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ ดังนี้

1) สัญลักษณ์ทางภาพ คือ องค์ประกอบของเรื่องที่ถูกนำเสนอซ้ำๆ โดยที่สัญลักษณ์ทางภาพเป็นได้ทั้งภาพเดียวหรือกลุ่มภาพที่เกิดจากการตัดต่อ เช่น เครื่องแต่งกาย (Costumes) พาหนะ (Locomotion) และอาวุธ (Weaponry) เป็นต้น

2) สัญลักษณ์ทางเสียง คือ เสียงต่างๆ ที่ถูกใช้เพื่อสื่อความหมายอื่นๆ ที่ไม่ใช่การแสดงอารมณ์ร่วมของตัวละคร และเรื่องเล่าในภาพยนตร์ อาจจะเพื่อตอกย้ำจากภาพหรือเพื่อเปรียบเทียบจากภาพเพื่อให้ได้ความหมายที่ต่างไป

2.1.7 มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View)

มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View) หมายถึง การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครใดตัวละครหนึ่ง หรือการมองเหตุการณ์จากตัวผู้เล่าเอง โดยอาจใช้ประสบการณ์หรือการเข้าใจไปคลุกคลีอย่างใกล้ชิดกับเหตุการณ์ที่จะนำมาเล่าหรือเฝ้าคอยสังเกตห่างๆ และนำมาเล่าก็ได้ ทั้งนี้มุมมองในการเล่าเรื่องนั้นเป็นส่วนสำคัญเนื่องจากว่าการนำเสนอของผู้เล่าจะมีการสอดใส่อุดมการณ์ ความเชื่อ ค่านิยมและการตัดสินใจบางอย่างของผู้เล่าลงในภาพยนตร์ ซึ่งมุมมองนั้นมีผลต่อความรู้สึกนึกคิดของผู้ชมและสามารถชักจูงใจใจให้ผู้ชมเชื่อหรือไม่เชื่อก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับพรสวรรค์ในการนำเสนอของผู้เล่าแต่ละคน และมุมมองของแต่ละคน อีกทั้งในภาพยนตร์เรื่องเดียวกันยังให้ความหมายที่แตกต่างกันด้วย (พิษณุรักษ์ ปิตาทะสังข์, 2548, น.28)

มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View) สามารถแบ่งออกเป็น ตัวละครเป็นผู้เล่าเอง (The First-Person Narrator) และตัวละครอื่นเป็นผู้เล่าถึงตัวเอก หรือไม่ปรากฏผู้เล่าเรื่องเลยก็ได้ เปรียบเสมือนผู้ชมยืนมองดูเหตุการณ์อยู่ห่าง ๆ เป็นต้น โดย Giannetti (1990, p. 329) กล่าวว่า จุดยืนพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์มี 4 ประเภทต่อไปนี้คือ

1) การเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 1 (The First-Person Narration) เป็นการเล่าเรื่องที่ตัวละครเอกเป็นผู้ทำการเล่าเรื่องเอง จะมีข้อที่สามารถสังเกตเห็นได้ คือคำที่ปรากฏจะ พบว่ามีคำว่า “ผม” หรือ “ฉัน” อยู่เสมอ ข้อดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือ การได้ใกล้ชิดกับเหตุการณ์เพราะว่าตัวละครเป็นผู้เล่าเรื่องนี้เอง โดยจะพบในภาพยนตร์ประเภท อัตชีวประวัติ เป็นต้น

2) การเล่าเรื่องจากมุมมองที่ 3 (The Third-Person Narration) เป็นการที่ผู้เล่าได้เล่าเรื่องผ่านตัวละครอื่น หรือเหตุการณ์อื่น ที่ผู้เล่าได้พบเห็นหรือมีส่วนเกี่ยวข้อง

3) การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) เป็นการเล่าเรื่องที่ผู้สร้างพยายามเล่าเรื่องออกมาให้มีความเป็นกลาง ดังนั้นภายในเรื่องราวจึงไม่ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าจากวงนอก จะสามารถสังเกตได้จากมุมกล้องที่ไม่ใช่มุมสูงหรือไม่มีฟิลเตอร์ที่ใช้ในการปรับแต่งภาพ เพราะจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริง จะพบการเล่าเรื่องในลักษณะนี้ได้จากภาพยนตร์ข่าวสารคดี เป็นต้น

4) การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The Omniscient) เป็นการเล่าเรื่องที่ไร้ซึ่งข้อจำกัดซึ่งข้อจำกัดและผู้ชมสามารถรับรู้ถึงความรู้สึกของตัวละครได้ ในส่วนของสถานที่และเหตุการณ์ต่าง ๆ ก็ไร้ซึ่งข้อจำกัดด้านเวลา ซึ่งเป็นรูปแบบที่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่นิยมใช้

ดังนั้นในการวิเคราะห์องค์ประกอบเรื่องเล่าด้วยมุมมองในการเล่าเรื่องนั้น ผู้วิจัยอาจเริ่มต้นจากการวิเคราะห์ว่า เรื่องเล่าแต่ละเรื่องนั้นได้ให้ความสำคัญกับ “ความขัดแย้งประเภทใด” มากที่สุดก่อน แล้วจะพบว่าเรื่องนั้นต้องการคลายปมความขัดแย้งโดยใคร ทั้งนี้เป็นเพราะเรื่องเล่าแต่ละเรื่องหรือแม้แต่สื่อต่างประเภทกันก็อาจใช้มุมมองในการเล่าเรื่องที่แตกต่างกัน หากเป็นภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์ มุมมองในการเล่าเรื่องสามารถสร้างสรรค์ได้อย่างอิสระ จะเล่าเรื่องจากจุดยืนแบบใดก็ได้ ซึ่งแต่ละครั้งที่เปลี่ยนมุมมองในการเล่าเรื่องแม้จะเล่าเรื่องเดิมแต่ความหมายในการเล่าเรื่องก็อาจจะเปลี่ยนแปลงไปได้ตามมุมมองคนเล่าได้ แต่ถ้าเป็นการเล่าเรื่องในงานข่าวหรืองานสารคดี การเล่าเรื่องมักใช้การเล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลางนั่นเอง นอกจากนั้นแล้ว การวิเคราะห์มุมมองในการเล่าเรื่องตามแนวทางข้างต้นนี้ ยังสามารถวิเคราะห์มุมมองในการเล่าเรื่องโดยการตั้งคำถามว่าเรื่องที่เล่านี้ถูกเล่าจากมุมมองของใครได้อีกด้วย ยกตัวอย่างเช่นเล่าเรื่องจากมุมมองของคนในหรือคนนอก คนชาติตะวันตกหรือตะวันออก ผู้หญิงหรือผู้ชาย ผู้ถูกกระทำหรือผู้กระทำ ผู้ที่ครอบงำหรือผู้ที่ขัดขืนอำนาจของสังคม ชนชั้นสูงหรือชนชั้นล่าง เป็นต้น เพราะเรื่องที่เล่าจากมุมมองของใครก็ย่อมที่สร้างความชอบธรรม ประโยชน์ต่างๆ ให้แก่ตัวผู้เล่าดังเช่น กาญจนา แก้วเทพ (2553, น. 303-304) ได้แสดงความเห็นต่อความสำคัญของมุมมองในการเล่าเรื่องต่อการศึกษาการเล่าเรื่องไว้ว่า มุมมองการเล่าเรื่องถือเป็นยุทธศาสตร์ที่สำคัญที่นักเล่าเรื่องต้องเข้าไปยึดกุมเป็นด่านแรกของกระบวนการประกอบสร้างความหมาย โดยยกตัวอย่างการเล่าเรื่องปฏิวัติในรัสเซียจากมุมมองนิยายที่เขียนโดยนักเขียนฝ่ายก้าวหน้าของรัสเซียหรือมุมมองภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องจากฝ่ายตะวันตกนั่นเอง

จากการศึกษาเกี่ยวกับความหมายของการเล่าเรื่อง สรุปได้ว่า เรื่องเล่าคือสื่อที่ถูกผู้คนนำออกมาถ่ายทอดให้ผู้อื่นรับรู้ในรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นนิทาน นวนิยาย ละครหรือภาพยนตร์ เป็นต้น โดยเรื่องเล่าเป็นการถ่ายทอดสื่อที่มีอิทธิพลอย่างมากรูปแบบหนึ่ง สามารถส่งทำให้มนุษย์มีพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม จากความหมายที่กล่าวมาข้างต้น อาจสรุปได้ว่า การเล่าเรื่องหมายถึง วิธีการที่ผู้ส่งสารหรือผู้เล่าใช้เพื่อถ่ายทอดเรื่องราว เนื้อหา สถานการณ์ต่างๆ จากประสบการณ์หรือความประทับใจ เพื่อสื่อสารให้ผู้รับสารรับรู้ โดยมีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เรียงลำดับต่อเนื่องกันไปอย่างมีเหตุผล ตามเวลาและสถานที่ที่มีความเชื่อมโยงกัน และส่วนประกอบของการเล่าเรื่องนั้นจะมีองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น โครงเรื่อง (Plot) แก่นเรื่อง (Theme) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View) และสัญลักษณ์ (Symbol) เป็นต้น ซึ่งองค์ประกอบทั้งหมดนั้นจะต้องเชื่อมโยงกันและผสานเข้าด้วยกันจนกลายเป็นภาพยนตร์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องมาเป็นกรอบแนวคิดหลักที่ใช้

ในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านชิ้นนี้

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์และภาพตัวแทน

อัตลักษณ์ในนิยามศัพท์ของคำในภาษาอังกฤษ ใช้คำว่า Identification ที่แปลว่า การกำหนดเอกลักษณ์ อันหมายถึง กระบวนการที่บุคคลใดบุคคลหนึ่งนิยามตนเองหรือแสดงเอกลักษณ์ของตนโดยยึดถือบุคคลอื่นหรือสิ่งอื่นนอกจากตัวเองเป็นหลัก เช่น ชื่อหมู่คณะ ที่ซึ่งบุคคลถือเพื่อนหรือหมู่คณะเป็น อัตลักษณ์อันเดียวกับตน

ในขณะที่อัตลักษณ์ตามพจนานุกรมภาษาอังกฤษ – ไทย คำว่า Identity คือคำว่า อัตลักษณ์ ซึ่งตรงกับความหมายของคำในพจนานุกรมภาษาอังกฤษ นั้นคือ สิ่งที่เป็นคุณสมบัติของบุคคลหนึ่งและมีนัยขยายต่อไปว่าเป็นคุณสมบัติเฉพาะของคนหรือสิ่งนั้นที่ทำให้โดดเด่นขึ้นมาหรือแตกต่างจากสิ่งอื่น แต่ในปัจจุบันความหมายนี้ได้แปรเปลี่ยนไป โดยเฉพาะแนวโน้มทางทฤษฎียุคหลัง (Postmodernism) ทำให้เกิดการตั้งคำถามอย่างมากกับวิธีการมองโลก การเข้าถึงความจริงของสิ่งต่าง ๆ รวมทั้งสิ่งที่เชื่อกันว่าเป็นความจริงที่เป็นแก่นของปัจเจกบุคคล วิธีคิดในกระแสรื้อถอนความเชื่อเกี่ยวกับคุณสมบัติแกนของปัจเจกภาพความเป็นปัจเจกลายเป็นเรื่องของการนิยามความหมาย ซึ่งสามารถเลื่อนไหลเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทอัตลักษณ์จึงเป็นมโนทัศน์คาบเกี่ยวสัมพันธ์กับวิชาหลายแขนงทางด้านสังคมศาสตร์ ทั้งสังคมวิทยามนุษย์วิทยา จิตวิทยาและปรัชญา ดังนั้นอัตลักษณ์จึงมีความสำคัญเป็นพิเศษ เนื่องจากเป็นปฏิสัมพันธ์ที่ใช้ในการเชื่อมต่อและในอีกด้านหนึ่ง อัตลักษณ์ คือ ความเป็นปัจเจกที่เชื่อมต่อและสัมพันธ์กับสังคม (Burke & Reitzes, 1991)

อนึ่ง การศึกษาเกี่ยวกับการสื่อสารอัตลักษณ์เกิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี้ ดังที่ กำจร หลุยยะพงศ์ (2551, น.14) ได้กล่าวถึงอัตลักษณ์ว่าเป็นการเริ่มให้อำนาจแก่มนุษย์ในการนิยามตัวตน โดยเฉพาะคนหรือกลุ่มคนที่ไร้อำนาจให้เสมือนมีตัวตนหรือมีอำนาจทางสังคมขึ้นมา เช่นเดียวกับที่ อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546, น.1) ได้กล่าวว่า อัตลักษณ์ (Identity) โดยทั่วไปแล้วจะหมายถึง อัตลักษณ์ของใครหรือหมายถึงบางสิ่งบางอย่างที่มีคุณสมบัติเฉพาะบุคคลหรือเฉพาะสิ่งนั้น พจนานกรมภาษาอังกฤษได้ให้คำจากดความ “Identity” ว่าหมายถึงคุณสมบัติของคนหรือสิ่งหนึ่ง และอาจขยายความหมายต่อไปว่าเป็นคุณสมบัติเฉพาะของสิ่งนั้นที่ทำให้สิ่งนั้นโดดเด่นขึ้นมาหรือต่างจากสิ่งอื่น ดังนั้นจึงทำให้แปล

ความหมายของคำว่า "Identity" ได้ว่า "เอกลักษณ์" ที่มองคุณสมบัติของบุคคลหรือสิ่งนั้นๆ เพียงจุดเดียวหรือด้านเดียวเท่านั้น

นอกจากนั้น Burke and Reitzes (1991) ยังกล่าวถึงอัตลักษณ์ว่า อัตลักษณ์ถูกสร้างขึ้นโดยกระบวนการทางสังคมครั้นเมื่อตกผลึกแล้วอาจมีความคงที่ ปรับเปลี่ยนหรือแม้กระทั้งเปลี่ยนแปลงรูปแบบไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ทางสังคมเป็นหลัก กล่าวโดยอีกนัยหนึ่งคือ อัตลักษณ์เป็นเรื่องของความเข้าใจและการรับรู้ว่าเราเป็นใครและคนอื่นเป็นใคร นั่นคือเป็นการเกิดขึ้นและดำรงอยู่ว่าเรารับรู้เกี่ยวกับตัวเราเองอย่างไรและคนอื่นรับรู้เราอย่างไรโดยมีกระบวนการทางสังคมในการสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ ทั้งนี้ ย่อมขึ้นอยู่กับบริบทของความสัมพันธ์ทางสังคมที่มีต่อคนกลุ่มอื่นๆ ด้วย โดยอัตลักษณ์ (Identity) แบ่งออกเป็น 2 ระดับ คือ อัตลักษณ์ระดับปัจเจก (Individual Identity) และอัตลักษณ์รวมของกลุ่ม (Collective Identity) ในระดับปัจเจก บุคคลหนึ่งอาจมีหลายอัตลักษณ์อยู่ในตัวเอง ในขณะที่อัตลักษณ์ร่วมก่อให้เกิดความสงบสุข อยู่ร่วมกันของกลุ่มชนและไม่สามารถแยกออกจากการกระทำหรือละทิ้งสถานภาพของปัจเจกในกลุ่มได้

แต่เนื่องจากการสื่อสารกับอัตลักษณ์มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน ดังนั้นจึงต้องมีการปฏิสัมพันธ์เพื่อสื่อสารว่าเราเป็นพวกเดียวกับคนอื่น (Self-Ascription) และสื่อสารว่าคนอื่นเป็นพวกเดียวกับเรา (Ascription by Other) อัตลักษณ์จึงคอยเป็นตัวกำหนดขอบเขตของเราในความเหมือนหรือความต่างกับคนอื่นการเป็นสมาชิกในกลุ่มหรือการสื่อสารปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นควรทำเช่นไรหรือสานสัมพันธ์อย่างไร ซึ่งมีทั้งการใช้คำพูดในเชิงวัจนภาษาและอวัจนภาษาเพื่อสื่อสาร การสร้างอัตลักษณ์หรือบ่งชี้อัตลักษณ์นั้นอาจมาจากการบริโภคในชีวิตประจำวันของคน (Consumption) เช่น การดื่ม การกิน การอยู่ การแต่งกาย การพูด ภาษาที่ใช้บุคลิกภาพ การใช้เวลาว่าง การเล่นกีฬา การเรียนหนังสือ การดูหนังฟังเพลงหรือรูปแบบรสนิยมการใช้ชีวิตต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการท่องเที่ยวของกลุ่มต่างๆ หรือวิถีชีวิตของวัยรุ่นตามย่านท่องเที่ยวของวัยรุ่น หรือ ภาษาเฉพาะกลุ่มสาวประเภทสอง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้สามารถบ่งบอกได้ถึงอัตลักษณ์และตัวตนว่าเราเป็นใครและแตกต่างกับคนอื่นอย่างไร

อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่ถูกสร้างถูกใช้และถูกวางระเบียบกฎเกณฑ์ภายในสังคม จึงเปรียบเสมือนการสร้างความหมายในระบบสัญลักษณ์ผ่านภาพแทน (Representation) ในเรื่องสถานะอัตลักษณ์ที่เรารับมาใช้ (Woodward, 1997, p.2) ความเหมือนและความแตกต่างเป็นสิ่งที่ถูกบ่งชี้จากทั้งสัญญะที่เป็นนัยผ่านกระบวน การสร้างภาพแทนและการอยู่ร่วมกันในสังคมผ่านการรวมและการแบ่งแยกกลุ่มคน (Woodward, 1997, p. 4) เรามักจะใช้สัญลักษณ์ (Symbol) หลายๆ อย่าง เช่น หนังสือพิมพ์ท้องถิ่น ภาษา

ที่เราใช้พูดหรือเสื้อผ้าที่สวมใส่และสัญลักษณ์ประจำกลุ่มสัญลักษณ์สามารถที่จะทำให้เกิดความชัดเจนในการประกาศอัตลักษณ์ของเราสู่สาธารณะได้ และในบางครั้งเราได้แบ่งแยกข้ามไปสู่กลุ่มอื่น (Woodward, 2004, p.7) ถึงแม้ว่าสัญลักษณ์จะเป็นเรื่องในเชิงปัจเจก แต่อัตลักษณ์เหล่านี้มีความสำคัญในการสร้างความสัมพันธ์ในสมาคมที่เราเป็นส่วนหนึ่งอยู่ และเราได้ใช้สัญลักษณ์นี้ในการมีความสัมพันธ์กับคนอื่นและอัตลักษณ์เป็นการค้นหาอย่างเป็นปัจเจกบุคคลกับปัจเจกบุคคลและเป็นการอธิบายระหว่างปัจเจกกับโลกที่เราอาศัยอยู่ การรวมอัตลักษณ์เข้าไว้ด้วยกันเป็นกลุ่มเกิดขึ้นได้โดยการที่ตัวเองเห็นตัวเองอย่างไร คนอื่นเห็นเราอย่างไร

อย่างไรก็ตาม การที่เรามองตัวเองอย่างไรและคนอื่นมองเรานั้นอาจไม่สอดคล้องกันเสมอไป ดังนั้น อัตลักษณ์จึงมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันระหว่างสิ่งที่อยู่ภายใน (Internal) และสิ่งที่อยู่ภายนอก (External) และเป็นเรื่องของการเลือกหรือตัดสินใจเลือกในเชิงอัตวิสัย (Subjective) คือเกิดขึ้นจากภายนอกแต่ทำให้ปัจเจกบุคคลตระหนักรับรู้ การเชื่อมต่อกันระหว่างตัวฉันเอง (Myself) กับคนอื่นไม่ได้เกิดขึ้นเพียงการจัดการความสัมพันธ์การเชื่อมต่อกันระหว่างฉันเข้าใจตัวฉันอย่างไรและคนอื่นเข้าใจฉันอย่างไร หากแต่ อัตลักษณ์ คือ “การเชื่อมโยงระหว่างอะไรที่ฉันจะเป็น” (กำลังจะเป็นหรือต้องการจะเป็น) และอิทธิพลที่บังคับให้เราเป็น ซึ่งมันคือโอกาสในการเป็นที่สามารถยืดหยุ่นและสามารถปรับเปลี่ยนได้ในการที่เราหวังว่า “จะเป็น” (Woodward, 2004, p.7) ดังนั้น อัตลักษณ์จึงมีความสัมพันธ์เชื่อมต่อกันระหว่าง “ฉัน ” (I) เห็นตัวเอง (Myself) และคนอื่นเห็นอย่างไร อัตลักษณ์มีความเชื่อมต่อระหว่างปัจเจกกับสังคม อัตลักษณ์ถูกทำเครื่องหมายไว้ด้วยความเหมือนและความต่าง อัตลักษณ์มีความพัวพันเกี่ยวข้องบางอย่างที่กระตุ้นให้คนเข้าไปในส่วนที่เราสามารถร่วมได้ และมีความตึงเครียดระหว่างผู้กระทำการที่เป็นมนุษย์และต่อโครงสร้างทางสังคม อัตลักษณ์มีทั้งอัตลักษณเชิงเดี่ยวและอัตลักษณ์ที่หลากหลาย อัตลักษณ์สามารถที่จะพบเห็นได้ทั้งในลักษณะที่จำกัด สถิตหยุดนิ่งและอัตลักษณ์ที่เลื่อนไหลเปลี่ยนแปลงได้ (Woodward, 2004, pp. 10-11)

ในทางสังคมวิทยาจึงนิยามคำว่า อัตลักษณ์ หรือ Identity มีความหมายถึง การรู้คิดเกี่ยวกับตนเองของบุคคลบนเรื่องของบทบาทและตำแหน่งในระบบความสัมพันธ์ทางสังคมของบุคคล (Burke & Reitzes, 1991) ซึ่ง Stryker (1991) กล่าวว่า อัตลักษณ์ คือ สิ่งที่บุคคลให้ความหมายทางสังคมกับคนที่อยู่ในบทบาทเดียวกัน (Shared Social Meanings) อัตลักษณ์มีลักษณะที่สำคัญ 3 ประการ

1) อัตลักษณ์ต่าง ๆ เป็นผลผลิตทางสังคม (Social Products) กล่าวคือ อัตลักษณ์ ถูกก่อรูปและธำรงรักษาผ่านกระบวนการทางสังคม 3 ประการ ได้แก่

1.1) การนิยามหรือการให้ความหมายเกี่ยวกับตัวตนตามการแบ่งประเภทต่าง ๆ ทางสังคม

1.2) การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นตามการแบ่งประเภทต่าง ๆ ทางสังคม

1.3) การแสดงตนโดยการประนีประนอมหรือยืนยันการให้ความหมาย

2) อัตลักษณ์ต่างๆ เป็นการให้ความหมายกับตนเอง (Self - Meaning) กล่าวคือ อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่ เราได้มาจากการเข้าไปอยู่ในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่งและอัตลักษณ์เกิดขึ้นบนพื้นฐานความคล้ายคลึงและความแตกต่างของบทบาทอื่น ๆ

3) อัตลักษณ์เป็นสัญลักษณ์ (Symbolic) และผลสะท้อนกลับ (Reflexive) ซึ่งมีประเด็นที่สำคัญสอง ประการคือ อัตลักษณ์เป็นสัญลักษณ์ หมายความว่า คนที่มีอัตลักษณ์เดียวกันมีการแสดงออกในเรื่องเกี่ยวกับกิจกรรมนั้นเหมือนกัน และประเด็นที่สองคือ อัตลักษณ์เป็นผลสะท้อนกลับหมายความถึง การใช้อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่อ้างอิงในการประเมินพฤติกรรมของตนเองและตามกระบวนการประเมินซึ่งกันและกันได้

อัตลักษณ์จึงเป็นการปฏิสังสรรค์ทั้งระหว่างบุคคลในสังคมและภายในตัวบุคคลเอง โดยในแต่ละบุคคลอาจมีอัตลักษณ์ที่หลากหลาย แต่จะมีการเลือกเอาเพียงอัตลักษณ์ใดอัตลักษณ์หนึ่งที่ตนยอมรับเพื่อนำมาใช้ภายใต้เงื่อนไขของบริบทในช่วงเวลาและพื้นที่ และอัตลักษณ์นี้อาจจะถูกกำหนดได้ทั้งจากบุคคลเป็นผู้กำหนดตนเองหรือถูกกำหนดตำแหน่งที่ของบุคลโดยสังคมก็ได้ การกำหนดอัตลักษณ์นี้เกิดขึ้นบนกระบวนการคิดเกี่ยวกับระบบความแตกต่าง ระบบของความหลากหลายและการตั้งคำถามว่าอัตลักษณ์ที่จะสร้างขึ้นนั้นมีความเชื่อมโยงกับสังคมอย่างไร

อนึ่ง ในงานของไปรยา ศรีสวัสดิ์ (2550, น.7) ได้อ้างถึงการแบ่งประเภทของอัตลักษณ์โดยสามารถ แบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ

1) อัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคล (Individual Identity) หมายถึง ความรู้สึกถึงการเป็นตัวตนของตัวเอง การมองและรับรู้ถึงตนเองในมุมต่างๆ โดยในบุคคลหนึ่งอาจมีหลายอัตลักษณ์อยู่ในตนเอง เช่น เพศสภาพ ชาติพันธุ์ ชาติ อาชีพ และศาสนา เป็นต้น

นอกจากนั้น เมตตา วิวัฒนานุกูล (2548, น. 93) ได้กล่าวว่า การรับรู้เกี่ยวกับตนเอง (Self-Conception) ส่วนหนึ่งถูกสร้างขึ้นจากอิทธิพลของสังคมวัฒนธรรมความเป็นสมาชิกของกลุ่มสังคมของปัจเจก มี อิทธิพลต่อการมองและการคิดเกี่ยวกับตัวเอง ซึ่งความคิดเกี่ยวกับตนเองของบุคคลมักผูกติดกับการให้คุณ ค่าของตนไปในทางบวกและลบ กล่าวคือ บุคคลจำเป็นต้องมีเกณฑ์ในการที่จะให้ค่ากับตนเองและเกณฑ์ดังกล่าวนี้จะได้รับอิทธิพลมาจากสังคมที่บุคคลนั้น ๆ อาศัยอยู่โดย

ส่วนประกอบที่สำคัญที่สุดในการรับรู้เกี่ยวกับตนเอง (Self-Concept) หรือการเป็นตัวเราที่ มีอิทธิพลต่อการสื่อสารกับบุคคลอื่นๆ นั่นก็คือ อัตลักษณ์ทางสังคม (Social Identity) เมื่อเราตระหนักว่า เราอยู่ในกลุ่มสังคมกลุ่มใด อัตลักษณ์ทางสังคมของเราก็จะเริ่มก่อตัวขึ้น (เมตตา วิวัฒนานุกูล, 2548, น.95)

2) อัตลักษณ์ทางสังคม (Social Identity) ซึ่งเป็นผลมาจากชุดของวาทกรรมต่างๆ ในสังคม รวมถึงบทบาทของตัวเราจึงเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ นอกจากนี้อัตลักษณ์ทางสังคมยังเป็นสิ่งที่คาบเกี่ยวและเชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคลอีกด้วย

โดยทั่วไป คนเราจะมีบทบาททางสังคมหลายอย่าง รวมถึงการเป็นสมาชิกสังกัดหลายกลุ่ม แต่อันที่จริงแล้วสิ่งนั้นความถึงการมีบทบาทหรืออัตลักษณ์เชิงซ้อนที่หลากหลายเหล่านี้เป็นสิ่งที่ถูกแบ่งปันในสังคม กล่าวคือ มีสมาชิกจำนวนมากที่ตระหนักรู้ สร้างความหมาย และลงมือใช้อัตลักษณ์ทางสังคมเหล่านี้ร่วมกัน

นอกจากนั้นอัตลักษณ์ทางสังคมเป็นผลผลิตโดยตรงจากการตกผลึกประสบการณ์ชีวิต (Experience) ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและสังคม รากฐานของอัตลักษณ์คือ ประสบการณ์ชีวิต การมีประสบการณ์ตรงจะทำให้เข้าใจ เข้าถึงและตระหนักรู้ในเรื่องอัตลักษณ์หรือความเป็นตัวตนที่ชัดเจน ทั้งยังตระหนักถึงความเหมือน ความแตกต่างและคุณค่าของการมีหรือไม่มีอัตลักษณ์เฉพาะนั้นด้วย นอกจากนั้นแล้วสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ การเข้าใจถึงการสร้างสรรค์หรือการสั่งสมอัตลักษณ์ ปัจเจกบุคคลจะมีตัวตนหรืออัตลักษณ์ทางสังคมได้ด้วยการคิด ทบทวน ประเมิน สะท้อน ตั้งคำถาม และรื้อสร้างตัวตนของตนเองผ่านเรื่องราวหรือสถานการณ์ต่างๆ อัตลักษณ์จึงสามารถเปลี่ยนแปลงได้เสมอ เนื่องจากการรื้อสร้างตัวตนหรืออัตลักษณ์ทางสังคมของแต่ละบุคคลจะเกิดขึ้นใหม่เสมอภายใต้สถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป

3) อัตลักษณ์กลุ่มหรืออัตลักษณ์ร่วม (Collective Identity) คือ อัตลักษณ์ในระดับกลุ่มที่มีลักษณะ เป็นกระบวนการสร้างสามัญสำนึกร่วมกันของสมาชิกกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมที่ถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานของความเหมือนกันของสมาชิกกลุ่มจนทำให้สมาชิกเกิดความตระหนักถึงลักษณะร่วมของกลุ่ม และตระหนักถึงความแตกต่าง ระหว่างกลุ่มตนกับกลุ่มอื่นที่เป็นตัวกำหนดความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ จึงทำให้สมาชิกเข้าใจว่ากลุ่มตนมีลักษณะทำให้แตกต่างไปจากกลุ่มอื่นๆ ในสังคมอย่างไร (อาร์ลิศ ปาทาน, 2554) โดยสามัญสำนึกดังกล่าวนี้ สามารถปรับเปลี่ยนและสร้างได้โดยสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ถูกสร้างขึ้นในระบบวัฒนธรรมของกลุ่ม ดังนั้นสังคมและวัฒนธรรมจึงมีบทบาทต่อการสร้างอัตลักษณ์ การดำรงรักษาและการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์โดยตรง

4) อัตลักษณ์องค์กร (Corporate Identity) คือ การแสดงออกของบุคลิกภาพขององค์กรที่ทุกคนรู้สึกได้ โดยแสดงในทางพฤติกรรมและการสื่อสารองค์กร และสามารถวัดผลการรรับรู้ของกลุ่มคนระหว่างภายในและภายนอกได้

5) อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identity) เป็นเรื่องของตัวบ่งชีที่มีลักษณะที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรม (Cultural Identity) นอกจากนี้ยังเป็นเรื่องของกระบวนการทางวัฒนธรรม เช่น การรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม การรื้อฟื้น การทำนุบำรุง เป็นต้น อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจึงเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่จะช่วยบอกได้ว่า เราเป็นใคร (us) และแตกต่างจากคนอื่น (Them) อย่างไร

โดยในงานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ" นี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์อัตลักษณ์ 4 ประเภท ได้แก่ 1) อัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคล อัตลักษณ์ทางสังคม อัตลักษณ์กลุ่มหรืออัตลักษณ์ร่วม และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยไม่นับรวมอัตลักษณ์องค์กร อันเนื่องมาจากอัตลักษณ์ทั้ง 4 ประเภทมีความเชื่อมโยงกันและสามารถนำมาใช้ในการอธิบายการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านได้

แนวคิดเกี่ยวกับภาพตัวแทน (Representation)

คำว่า “ภาพตัวแทน” มีความหมายตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า “Representation” นอกจากนี้ยังมีผู้ใช้สื่อความหมายเดียวกันอีกได้แก่คำว่า “ภาพแทน” และ “ภาพเสนอ” โดยนักวิชาการได้กล่าวถึงความหมายของภาพตัวแทนไว้มากมาย ดังต่อไปนี้

เสนาะ เจริญพร (2546, น.31) กล่าวว่า ภาพตัวแทน หมายถึง ภาพจำลองสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งนำเสนอผ่านวรรณกรรมหรือประดิษฐ์ภัณฑ์ทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ในฐานะที่ภาพจำลองนั้นสร้างขึ้นจากการคัดเลือก ปรุงแต่ง ขับเน้นคุณลักษณะบางอย่างจากความเป็นจริงตามคติความเชื่อและค่านิยมบางประการ รายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพเสนอหนึ่ง ๆ จึงร่วมกันทำหน้าที่สื่อความหมายและคุณค่าอย่างใดอย่างหนึ่งในเชิงสังคมวัฒนธรรมเกี่ยวกับสิ่งนั้น ๆ ภาพเสนอมิได้เป็นเครื่องบ่งชี้ว่าความเป็นจริงเป็นเช่นไร เพราะมิใช่ภาพสะท้อน แต่บ่งบอกให้ทราบว่าคนในสังคม (อย่างน้อยก็กลุ่มหนึ่ง) มีความเชื่อ ความคาดหวังและให้ความหมายคุณค่าต่อสิ่งที่ถูกนำเสนออย่างไร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กาญจนา แก้วเทพ (2549, น.127) กล่าวว่า ภาพตัวแทนมิใช่สิ่ง/ผลผลิตที่เคยเป็นอยู่/มีอยู่ หากแต่เป็นผลผลิตที่มีการประกอบสร้างขึ้นมาใหม่อยู่ตลอดเวลา (Reproduce) ไม่ว่าจะเป็นรูปภาพ ข้อเขียน หลักฐานซึ่งภาพแทนนั้นจะออกมาเป็นอย่างไรก็ย่อมแล้วแต่ว่าภาพแทนนั้นจะถูกนำเสนออย่างไรและหากพูดในแง่ของภาษา อาจกล่าวได้ว่าภาพแทนนั้นจะออกมาเป็นอย่างไรก็ย่อมแล้วแต่การให้คำนิยาม การเล่าเรื่องหรือการพูดถึงสิ่งนั้น ๆ นั่นเอง

วันชนะ ทองคาเภา (2554, น.14) กล่าวว่า การนำเสนอภาพตัวแทนเป็นการนำ “ความจริง” หรือภาพต้นแบบมานำเสนอซ้ำอีกครั้ง โดยที่การนำเสนอภาพแทนนั้นไม่สามารถนำเสนอได้ตรงกับภาพต้นแบบ เพราะการเสนอภาพแทนเป็นการนำภาพต้นแบบมานำเสนอครั้งใหม่ ภาพที่ถูกนำเสนอจึงมิได้มีคุณสมบัติเท่าเทียมกับความจริงดั้งเดิมแต่เป็นเพียง “ตัวแทน” ที่ “คล้ายคลึง” กับความจริง/ภาพต้นแบบเท่านั้น

นอกจากนั้น ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2538) อธิบายว่า “ภาพตัวแทน” (Representation) คือ การนำเสนอใหม่แต่ไม่ได้เอาสรรพสิ่งทั้งหลายที่มีอยู่ในความเป็นจริงมานำเสนอให้ประจักษ์ เนื่องจากทุกคนสามารถมีประสบการณ์โดยตรงกับสิ่งต่างๆได้ ดังนั้นผู้ที่สร้างภาพตัวแทนให้เรารับรู้นั้นไม่ได้อยู่ตรงหน้าเราจริงๆ จึงทำให้เราไม่สามารถรู้ได้เลยว่าสิ่งที่กำลังรับชมอยู่นั้นตรงกันกับสิ่งที่ผู้สร้างภาพตัวแทนต้องการสื่อหรือไม่ ภาพตัวแทนไม่สามารถบอกความเป็นจริงของสรรพสิ่งทั้งหลายได้ถูกต้องทุกอย่าง เพราะผู้สร้างภาพตัวแทนและเวลายุคสมัยในการสร้างภาพตัวแทนนั้นแตกต่างกัน ดังนั้นไม่ว่าจะสร้างภาพตัวแทนนั้นออกมากี่ครั้ง แต่ภาพตัวแทนเหล่านั้นก็ถือเป็นภาพตัวแทนใหม่เสมอและต่างออกไปตามยุคสมัย เพราะฉะนั้นการที่มนุษย์สร้างภาพตัวแทนขึ้นมานั้นก็เหมือนกับการสร้างโลกใหม่เข้าไปในตัว

Hall (2003) อธิบายว่า “ภาพตัวแทน” คือ ภาพที่เกิดจากการให้ความหมายแก่สิ่งต่างๆใน โลกแห่งความเป็นจริงไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่เป็นรูปธรรมหรือนามธรรมโดยใช้ภาษา ซึ่งภาษาที่ให้ความหมายและภาพของสิ่งต่างๆนั้นไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่เป็นข้อตกลงของสังคมและวัฒนธรรม สมาชิกในสังคมและวัฒนธรรมเดียวกันมักจะมีภาพของสรรพสิ่งร่วมกันอย่างไม่รู้ตัว การสร้างภาพตัวแทนประกอบไปด้วยกระบวนการ 2 กระบวนการ คือ

1) ภาพตัวแทนในสำนึก (Mental Representations) คือ การที่เรามีภาพของสรรพสิ่งต่าง ๆ อยู่ในสมองของเรา ถ้าไม่มีระบบนี้ เราจะไม่สามารถตีความหรือเข้าใจสิ่งใด ๆ ในโลกได้เลย ความหมายนั้นขึ้นอยู่กับระบบความคิดและภาพ (Image) ที่ถูกสร้างขึ้นในสมองของเราซึ่งสามารถใช้

แทนที่หรืออ้างอิงโลกวัตถุ ทำให้เราสามารถที่จะอ้างอิงถึงสิ่งต่าง ๆ ทั้งที่อยู่ในสมองและนอกสมองของเราได้

ระบบการสร้างภาพตัวแทนเป็นระบบที่ช่วยจำแนกแยกแยะ เพราะว่ามันไม่ได้ประกอบด้วย ความคิดที่เป็นปัจเจกเท่านั้น แต่มีความหลากหลายในการรวบรวม การจัดกลุ่ม การจัดหมวดหมู่ การจัดประเภทของความคิดและสร้างความสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างกันได้ ยกตัวอย่าง เช่น เราใช้หลักเกณฑ์ความคล้ายคลึงและความแตกต่างในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างความคิดหรือสร้างความแตกต่างของความคิดจากสิ่งต่าง ๆ เช่น เรามีความคิดว่าในบางประการของปลากับเรือมีความเหมือนกันอยู่บ้าง ซึ่งความคิดนี้ตั้งอยู่บนฐานของความจริงว่า พวกมันเหมือนกันเพราะพวกมันเคลื่อนที่ในน้ำได้ แต่ในขณะเดียวกันมันมีความแตกต่างในประการอื่น ๆ คือ ปลาเป็นสัตว์ในธรรมชาติ แต่เรือเป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์ การผสมความเหมือนและจับคู่ความสัมพันธ์ระหว่างความคิดต่าง ๆ เพื่อสร้างความเข้าใจในสมองโดยระบบการจัดจำแนกความแตกต่าง

2) สัญญะ (Signs) คือการที่เรานำเสนอภาพตัวแทนหรือแลกเปลี่ยนความหมายและแนวคิด โดยการเข้าใจภาษาซึ่งเป็นตัวกลางในการติดต่อสื่อสารระหว่างกัน เป็นการนำแนวคิดต่าง ๆ มาแปล มาเป็นภาษาหรือหมายถึงการเขียนเป็นลายลักษณ์อักษรคำพูดหรือรูปภาพซึ่งทำหน้าที่เชื่อมโยงระหว่างสรรพสิ่ง (Things) แนวคิด (Concepts) และสัญลักษณ์ (Signs) ซึ่งเป็นหัวใจหลักของการนำเสนอภาพตัวแทน

ส่วนสำนักวัฒนธรรมศึกษาได้พัฒนาแนวคิดเรื่องภาพตัวแทน (Representation) โดยการต่อยอดจากแนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) ของสำนักปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenology) ที่วางอยู่บนฐานที่ว่า มนุษย์เป็นผู้สร้างสภาวการณ์หรือปรากฏการณ์ของสังคมขึ้น แล้วกำหนดความหมายหรือ “ความจริง” (Reality) ของสิ่งต่าง ๆ ร่วมกัน ดังนั้น “ความจริง” (Reality) ทางสังคมจึงเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้น (Construct) ไม่ใช่สิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้ว ฉะนั้น สำนักวัฒนธรรมศึกษาจึงเชื่อว่า ภาพตัวแทน (Representation) นั้น มิใช่การสะท้อน/เลียนแบบ/ค้นพบ หากแต่เกิดจากการประกอบสร้างส่วนเสี้ยวหนึ่งของโลกความเป็นจริง (สมสุข หินวิมาน, 2548, น.426)

จากความหมายของภาพแทนที่เสนอมาทั้งหมดข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ภาพแทน หมายถึงผลผลิตทางความหมายของภาพในใจคนที่คิดผ่านกระบวนทัศน์หรืออุดมการณ์ของผู้สร้างเพื่อให้คนในสังคมได้รับรู้เกี่ยวกับความหมายนั้น ๆ โดยมีภาษาเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่ง

ต่าง ๆ กับแนวคิดและระบบสัญญะเพื่อบอกให้ทราบว่าผู้คนในสังคมมีความคิด ความเชื่อ ความคาดหวังและให้ความหมาย คุณค่าต่อสิ่งที่นำเสนออย่างไร

ต่อประเด็นดังกล่าว ในส่วนของการนำเสนอภาพแทนนั้น การนำเสนอภาพแทนเป็นความพยายามที่จะเชื่อมโยงแนวคิดกับระบบสัญญะเพื่อสื่อความหมายโดยใช้ภาษาเป็นสื่อการ มีนักวิชาการได้กล่าวถึงการนำเสนอภาพแทน ไว้ดังนี้

Hall (1997 อ้างถึงใน สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2551) กล่าวว่า การนำเสนอภาพแทนเป็นความพยายามที่จะเชื่อมโยงแนวคิด (Concepts) กับระบบสัญญะ (Signs) เข้าด้วยกันหรือเป็นการนำเสนอแนวคิดผ่านระบบสัญญะ สามารถเกิดขึ้นได้ 2 ระดับ ดังนี้

ระดับที่ 1 การนำเสนอภาพแทนในใจ คือ การตีความหมายหรือความจริงรอบตัวมนุษย์ เป็นกระบวนการกลั่นกรองสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัวให้เป็นความรู้ที่เกิดขึ้นภายในใจ

ระดับที่ 2 การนำเสนอภาพแทนภายนอก คือ การสื่อสารความรู้ความคิดที่อยู่ในหัวสมองออกมาให้ผู้อื่นรับทราบ โดยใช้ระบบสัญญะ เช่น ภาษาหรือภาพ เป็นต้น ดังนั้น การนำเสนอภาพแทนจึงมีกระบวนการกลั่นกรองความจริง 2 ระดับ คือ 1) กลั่นกรองและจัดการเรียบเรียงความรู้ความคิด ในหัวสมองมนุษย์ และ 2) กลั่นกรองเรียบเรียงภายนอกโดยผ่านระบบสัญญะ เช่น ภาษา เป็นต้น

นอกจากนี้ Hall (1997 อ้างถึงใน เอกรัฐ เลาหวาณิชย์, 2553) ยังแบ่งเป็นแนวทางการศึกษาภาพแทนออกเป็น 3 แนวทางหลัก ๆ ดังนี้

1) ภาพสะท้อน (Reflective Approach) แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ “ภาพสะท้อน” (Reflective Approach) แนวทางนี้เชื่อว่าความหมายอยู่ในวัตถุ ผู้คน ความคิด หรือเหตุการณ์ที่อยู่บนโลกแห่งความจริงและภาษาทำหน้าที่เหมือนกับกระจกเพื่อสะท้อนความหมายที่แท้จริงซึ่งปรากฏบนโลก

2) เจตจำนง (Intentional Approach) แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ “ความตั้งใจหรือเจตจำนง” (Intentional Approach) แนวทางนี้เชื่อว่าผู้แต่ง ผู้พูด เป็นคน กำหนดความหมายต่าง ๆ บนโลกผ่านภาษา คำต่าง ๆ จึงมีความหมายตามที่ผู้แต่งตั้งใจที่จะให้มีความหมาย

3) การประกอบสร้าง (Constructionist Approach) แนวทางการศึกษาภาพแทนที่เชื่อว่าภาพแทน คือ “การประกอบสร้าง” (Constructionist Approach) ความหมายผ่านภาษา ซึ่งแนวทางนี้เชื่อว่าไม่มีสิ่งใดหรือแม้กระทั่งปัจเจกผู้ใช้ภาษาคนใดสามารถจะคงความหมายต่าง ๆ ในภาษาไว้ได้ สิ่ง

ต่าง ๆ ไม่ได้มีความหมายใด ๆ แต่เป็นเราที่สร้างความหมายขึ้นมา โดยการใช้ระบบภาพตัวแทน ซึ่งได้แก่ ความเข้าใจ (Concept) และสัญญะ (Sign) ต่าง ๆ

ดังนั้น สามารถสรุปได้ว่าการนำเสนอภาพแทนเป็นกระบวนการนำเสนอผลผลิตทางความหมายของภาพในใจคนที่คิดผ่านกระบวนทัศน์หรืออุดมการณ์ของผู้สร้างเพื่อให้คนในสังคมให้ได้รับรู้เกี่ยวกับความหมายนั้น ๆ โดยใช้ภาษาเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ กับแนวคิดและระบบสัญญะ เพื่อบอกให้ทราบว่าผู้คนในสังคมมีความคิด ความเชื่อ ความคาดหวังและ ให้ความหมาย คุณค่าต่อสิ่งที่นำเสนออย่างไร ในงานวิจัยชิ้นนี้ ซึ่งเป็นการศึกษาเกี่ยวกับความเป็นเอกลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมและชาติพันธุ์วรรณาที่ภาพยนตร์ต้องการนำเสนอและสะท้อนให้เห็นถึงแก่นแท้ ความดั้งเดิม และความบริสุทธิ์ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงและการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลายนี้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์และภาพตัวแทนมาใช้กรอบในการวิเคราะห์ในงานวิจัยเรื่อง "การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน" นี้

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสาน

คำว่า "อีสาน" เป็นชื่อเรียกพื้นที่ทางทิศตะวันอีสานของประเทศไทย ซึ่งคำว่า "อีสาน" นั้นมีรากมาจากภาษาสันสกฤต สะกดว่า "อีศาน" หมายถึง นามของพระศิวะ ผู้เป็นเทพดาประจำทิศตะวันออกเฉียงเหนือแต่การเขียนว่า "อีสาน"เป็นการเขียนตามคำบาลีที่ไทยได้หยิบยืมรูปคำมาใช้ อันหมายถึงภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยคำว่า "ตะวันออกเฉียงเหนือ" เริ่มนำมาใช้อย่างเป็นทางการในสมัยรัชกาลที่ 5 ราว พ.ศ. 2442 ในชื่อ "มณฑลตะวันออกเฉียงเหนือ" (ประวัติศาสตร์อีสาน, 2557)

“ความเป็นอีสาน” หรือ “อัตลักษณ์อีสาน” (Isan Identities) เป็นอีกสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมหนึ่งที่ถูกหยิบยกมาใช้เพื่อแสดงมโนทัศน์เชิงวัฒนธรรมตามแนวคิดท้องถิ่นนิยมทั้งในมิติทางประวัติศาสตร์มิติทางปรากฏการณ์ทางสังคมในปัจจุบัน อนึ่ง เป็นผลสืบเนื่องจากการรวมรัฐชาติและการปะทะสังสรรค์การอพยพโยกย้ายของกลุ่มชาติพันธุต่างๆ ที่อยู่ในอาณาบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือของสยามมาตั้งแต่อดีต อาทิ การผนวกดินแดนบางส่วนของภาคตะวันออกเฉียงเหนือในอดีตรวมเข้ากับอาณาจักรลาวในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 เหตุการณ์การอพยพลี้ภัยของชาวลาวรอบ ๆ เวียงจันทร์ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16-18 จากเหตุการณ์ความ ขัดขัดแย้งทางการเมืองและการช่วงชิงราชบัลลังก์ในอาณาจักรล้านช้างทำให้ ชาวลาวจำนวนมากเข้ามาอยู่ในร้อยเอ็ด จนถึงจำปาสัก (Viravong, 1964 อ้างถึงใน คายส์, 2552, น.39-40)

จากการอพยพลี้ภัยปัญหาทางการเมืองของชาวลาวดังกล่าวไม่ได้ส่งผลเพียงการเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมเขมรโดยวัฒนธรรมลาวในภาคตะวันออกเฉียงเหนือเท่านั้น คนลาวได้หยิบยืมองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่สำคัญมากมายจากวัฒนธรรมเขมรทั้งคนลาวได้นำวัฒนธรรมลาว “แบบใหม่”เข้ามาด้วยเมื่ออพยพเคลื่อนย้ายไป ยังที่ราบสูงโคราช (คายส์, 2552, น. 39-40) นอกจากนั้นแล้ว การนิยามขอบเขตพื้นที่ด้วยวิธีของภาครัฐ ตั้งแต่ป พ.ศ. 2476 เป็นต้นมานั้น บริเวณที่เคยเป็นมณฑลต่างๆ ในอีสานได้ถูกสถาปนาเป็น “ภาคอีสาน” มาจนถึงทุกวันนี้ ซึ่งนั่นหมายความว่า รัฐได้รวมกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มและหลายวัฒนธรรมเข้ามาอยู่ในทางการเมืองเดียวกัน (ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์ และคณะ, 2547 อ้างถึงใน ติ๊ก แสนบุญ, 2554, น.154)

อนึ่ง “อีสาน" แท้ที่จริงแล้วก่อนหน้านี้ถือได้ว่าเป็นภูมิภาคที่มีอารยธรรมจารีตประเพณีและภูมิศาสตร์เฉพาะซึ่งถ้าหากเราย้อนประวัติศาสตร์และร่วมสมัยอยู่ในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 ก่อนที่ประเทศไทยจะออกแบบการพัฒนาประเทศตามแนวทางของชาติตะวันตก ภาคอีสานก่อนหน้านั้นถือว่าเป็นภูมิภาคที่เป็นดินแดนชายขอบที่ถูกโดดเดี่ยวจากรัฐบาลไทยมานาน จึงทำให้มีความเป็นอัตลักษณ์เพราะความห่างไกลจากการเข้าครอบงำและกดทับด้วยอำนาจรัฐ ซึ่งในอดีตหัวเมืองต่างๆ ในแถบภูมิภาคอีสานมีความสัมพันธ์กับกรุงเทพฯ ในฐานะเป็นเมืองใต้การสวามิภักดิ์เท่านั้น ดังนั้นหากมองผ่านมิติพื้นที่ (Space) ภาคอีสานในอดีต จึงมีความหมายจำกัดเฉพาะมิติทางภูมิศาสตร์เท่านั้น (กว้าง ยาว แคบ) หรือพูดอีกนัยหนึ่งก็คือ เป็นเพียงพื้นที่ “กลวง” หรือพื้นที่ “ว่างเปล่า” ในความหมายทางสังคมศาสตร์ กล่าวคือ แทบจะไม่มีอะไรความหมายอย่างอื่นเป็นเพียงพื้นที่ที่มีผู้คนอาศัยอยู่ทางกายภาพพื้นที่เท่านั้น

แต่นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2500 เมื่อประเทศไทยเข้าสู่ศักราชการพัฒนารัฐไทยก็สามารถเข้าไปสลายความเป็นท้องถิ่นนิยม (Localism) แบบลาวที่มีลักษณะเข้มข้นให้กลมกลืนกับวัฒนธรรมและความเป็นไทย อีสานที่เคยเป็นพื้นที่ว่างก็กลับมีความหมายในมิติต่างๆ มากยิ่งขึ้นโดยเฉพาะในทางเศรษฐกิจ ภูมิภาคอีสานถูกเนรมิตให้กลายเป็นพื้นที่ในการรองรับการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน ถนน เขื่อน ไฟฟ้า สาธารณูปโภค ฯลฯ จากแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับแรก (พ.ศ. 2504)

ผลจากนโยบายของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติส่งผลให้เศรษฐกิจในภาคอีสานปรับตัวไปตามโครงสร้างแบบ “เศรษฐกิจนิยม” ผู้คนชาวอีสานต่างปรับตัวและมีวิถีชีวิตที่สอดคล้องกลมกลืนไปกับกระแสการเปลี่ยนแปลงใหม่ๆ ยกตัวอย่างเช่น การจ้างงาน การอพยพของแรงงานอีสาน การเปลี่ยนแปลงวิถีการผลิต ตลอดจนการเข้าสู่รสนิยมใหม่ จนอาจกล่าวได้ว่าภาคอีสานได้เปลี่ยนโฉม

หน้าไปจนทำให้เกิดความหมายใหม่ๆ ในลักษณะที่แตกต่างไปจากเดิม นั่นคือการเป็นภูมิภาคที่ผู้คนมีความหลากหลายในการใช้ชีวิตมากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นความเร่งรีบ ความหลากอาชีพ ความหลากหลายรสนิยม เป็นต้น โดยที่ผู้คนในยุคนี้ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่เหมือนในอดีตแต่กลับมีความหลากหลายสลับซับซ้อนไปตามแรงเหวี่ยงของค่านิยม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมใหม่ๆ ของกระแสโลกาภิวัตน์มากยิ่งขึ้น

โดยในการศึกษาของ Mccargo and Hongladarom (2004)ได้กล่าวอ้างอิงว่า อัตลักษณ์อีสานคือการประกอบสร้างทางการเมืองที่ค่อนข้างมีปัญหา สะท้อนถึงความคลุมเครือในการเข้าใจตนเองและการนำเสนอตัวตนของคนอีสาน แต่อย่างไรก็ตาม คนอีสานก็ได้เข้าร่วมกระบวนการต่อรองในความสัมพันธ์ทั้งระหว่างความเป็นคนไทยและความเป็นคนลาว หรือระหว่างความมีอัตลักษณ์แบบวิถีชีวิตพื้นถิ่นหรือการเข้าสู่วิถีรสนิยมใหม่ ดังนั้นจึงจะเห็นได้ว่าความคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสานนั้นไม่ได้หยุดนิ่ง เนื่องจากผลการศึกษาพบว่า นักวิชาการแต่ละกลุ่มมีการให้ความหมายที่แตกต่างกัน แต่สิ่งที่เหมือนกันคือความหลากหลายทางชาติพันธุ์ของอีสานนั้นเป็นสาเหตุของความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ทำให้อีสานมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นอย่างชัดเจนจากภูมิภาคอื่นๆ

ต่อประเด็นดังกล่าว หากพิเคราะห์ในมิติทางวัฒนธรรม จะเห็นได้ว่า “อีสาน” จึงมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมผสมผสานกันทั้งอัตลักษณ์เฉพาะและอัตลักษณ์ร่วมที่เกิดจากพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ อาจกล่าวได้ว่า ดินแดนอีสานเป็นดินแดนที่มีความมั่งคั่งทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาศิลปะ และทรัพยากรทางธรรมชาติ ประกอบกับความหลากหลายของอารยะธรรมของภูมิภาคแห่งนี้ด้วยเหตุปัจจัยหลายประการ เป็นต้นว่า ลักษณะภูมิประเทศที่แตกต่างกัน หรือกลุ่มชาติพันธุ์อันหลากหลายที่อาศัยอยู่ร่วมกัน จึงทำให้การดำเนินชีวิตของคนในภูมิภาคนี้มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมกับภูมิภาคอื่นๆ เป็นอย่างมาก

อนึ่ง ปัจจัยเหล่านี้นี่เองที่ได้สร้างลักษณะเฉพาะทางอัตลักษณ์ทั้งในเชิงรูปรูปธรรมและนามธรรมที่สะท้อนผ่านวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม ค่านิยม ความเชื่อ ความเป็นอยู่ รวมถึงศิลปะหัตถกรรม ประเพณี พิธีกรรม การแต่งกายดนตรีและการขับร้องเพลง เป็นต้นแล้ว สิ่งเหล่านี้ยังเป็นการแสดงอัตลักษณ์ในรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ เพราะระบบสัญลักษณ์ที่มีการจัดระเบียบไว้แล้วก็คือแบบแผนทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งนั่นเอง (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2556) จึงทำให้บ่อยครั้งที่ความเป็นอีสานถูกนำมาผลิตเป็นวาทกรรมหรือเป็นมายาคติในการประกอบสร้างความเป็นจริงที่ปรากฏในสื่อสารมวลชนหลากรูปแบบในแต่ละช่วงเวลา เช่น การสร้างภาพแทนความจริงผ่านวาทกรรมอีสานแล้ง ห่างไกล

ความเจริญ บ้างก็เป็นอีสานนิยมหรืออีสานภิวัตน์ หรืออัตลักษณ์อีสานแบบดั้งเดิมหรืออัตลักษณ์อีสานในภาวะความทันสมัยใหม่

โดยลักษณะดังกล่าวสามารถอธิบายได้จากแนวคิดอีสานกับแนวคิดเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Articulation) ที่แม้ว่าภาพยนตร์อีสานมีทั้งภาพยนตร์นอกกระแสและในกระแสหลัก แต่ภูมิภาคนี้ก็มิได้ ตั้งอยู่อย่างโดดเดี่ยว กลับกันนั้น ชาวอีสานมีการเชื่อมโยงกับโลก และภูมิภาคอื่น ๆ อยู่ตลอดเวลา เมื่อนำแนวคิดของโฮมี่ บาบา (Homi Bhabha) มาอธิบายปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเป็นโลกและความ เป็นท้องถิ่น อาจกล่าวได้ว่า สัมพันธภาพระหว่างวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มีการพบปะต่อรองนั้นไม่ จำเป็นต้องแสดงออกในรูปของการครอบงำตามแนวทางทฤษฎีจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมเท่านั้น การปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นมีการปรับตัวหรือผสมผสานเข้าหา กันอย่างต่อเนื่องและตลอดเวลา ตามทฤษฎีการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรม

บาบา (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2560) เสนอความคิดว่า โดยธรรมชาติแล้วไม่เคยมีวัฒนธรรมใดที่เป็นหนึ่งเดียวแต่ทุกวัฒนธรรมจะมีลักษณะเป็นแบบ “พันธุ์ทางลูกผสม” (Hybrid) หรืออีกนัยหนึ่งไม่มีวัฒนธรรมใด ๆ ที่จะสมบูรณ์ในตัวเอง แต่ทุกวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงแปลงอย่างสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นตลอดเวลากระบวนการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Hybridisation) จึงเป็นพื้นที่ใหม่ของการต่อรองและ สร้างสรรค์ความหมายใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นตลอดเวลาในโลกแห่งวัฒนธรรม

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2560) กล่าวว่า ความสัมพันธ์ของผู้คนบนโลกในปัจจุบันเกิดมาจากการที่โลกมีการเชื่อมร้อยระหว่างกัน (Interconnection) หรือมีสายสัมพันธ์บางเส้นที่โยงใยระหว่างกันอยู่และสายสัมพันธ์นี้ไม่ได้อยู่ในระดับของการเชื่อมโยงข้ามพื้นที่ทางกายภาพหรือพื้นที่ทางภูมิศาสตร์เท่านั้น แต่ยังหมายรวมถึงลักษณะของการข้ามพรมแดนทางบริบท เศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรมด้วย เช่น ในทางกายภาพเราอาจพบการเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนทางภูมิศาสตร์ของผู้คน นักท่องเที่ยว แรงงานข้ามชาติ ผู้ลี้ภัย บุคลากรทางวิชาชีพ แต่ในอีกด้านหนึ่ง โลกยังมีการเชื่อมร้อยชาติต่าง ๆ และคนแต่ละคนผ่านมิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ ความสัมพันธ์ผ่านวัฒนธรรมกระแสหลักจึงทำให้เกิด “เบ้าหลอม” ที่ทำให้เกิดการเสพวัฒนธรรมที่เหมือนร่วมกันทั่วโลก และทำให้คนทั้งโลกมีประสบการณ์ที่แตกต่างไปจากการเสพคุณค่า ความหมายแบบทีเคยสัมผัสได้จากวัฒนธรรมดั้งเดิมในท้องถิ่นของตน

ดังนั้น ในงานวิจัยเรื่อง "การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน" ก็ถือได้ว่าเป็นการศึกษาที่ช่วยสะท้อนความเป็นอีสานในอีกหนึ่งบริบทผ่านทางการเล่าเรื่องของศาสตร์ทางภาพยนตร์ซึ่งนับได้ว่าเป็นสื่อมวลชนที่ทำหน้าที่สะท้อนภาพสังคม (Movie as Reflection) ให้มีความเด่นชัดและยังเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะเชิงประวัติศาสตร์ที่ส่งเสริมและร่วมบันทึกอัตลักษณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของชาติไว้ให้คงอยู่ต่อไป

2.4 ข้อมูลและรายละเอียดภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ

งานวิจัยเรื่อง "การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน" ผู้วิจัยแบ่งขอบเขตของการวิจัยด้านเนื้อหาโดยมุ่งศึกษาเฉพาะภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านที่กำกับโดยผู้กำกับคุณอุเทน ศรีริวิ ที่ออกฉายในโรงภาพยนตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557 จนถึงปี พ.ศ. 2565 มีทั้งหมด 4 เรื่อง ประกอบไปด้วย

2.4.1 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค1)

รูปที่ 2.1 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค1)
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

เรื่องย่อ

เรื่องราวของ ทองคำ (ธนฉัตร ตุลยฉัตร) หนุ่มอีสานบ้านนอกที่ฝันอยากเป็นผู้กำกับหนังอันโด่งดัง ท่ามกลางความฝันลม ๆ แล้ง ๆ ทองคำ เฝ้ารอ ปราณี (นภัสนันท์ วันดึก) สาวคนรักที่ไปทำงานเมืองนอกหวังกลับมาแต่งงานกัน ทองคำ มีเพียงไก่ชนตัวหนึ่งที่ ปราณี ให้ไว้ก่อนไปเมืองนอกและกลุ่มผู้บ่าวไทบ้านเป็นเพื่อน ความซวยของ ทองคำ เกิดขึ้นเมื่อไก่ตัวรักถูกเพื่อนขโมยไปต้ม ทองคำเสียใจมากที่สุด และต้องเสียใจอีกครั้ง ในวันที่ ปราณี กลับมาจากเมืองนอกพร้อมแฟนฝรั่งชาวอังกฤษเพื่อจะมาไถนาให้แม่ยายในช่วงฤดูทำข้าว เดือนมิถุนายน ทำให้ ทองคำ อกหักทันที มีเพียงเพื่อนผู้บ่าวไทบ้านคอยปลอบใจ และ ทองคำ จะทำยังไงกับความเป็นไทบ้านลูกอีสานเพื่อดึงใจแฟนสาวไม่ให้กลับเมืองนอกกับแฟนฝรั่ง หลังฤดูทำนาเสร็จ

2.4.2 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง

รูปที่ 2.2 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เนื้อเรื่องย่อ

เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับแม่ใหญ่แดง (บุญศรี ยินดี) คุณแม่ของปราณี (นภัสนันท์ วันดึก) ยินดีที่ลูกสาวตั้งท้องกับไมเคิล (มาร์ติน วีลเลอร์) ลูกเขยฝรั่ง แต่ไมเคิลตั้งใจจะพาปราณีที่ท้องแก่ 8 เดือนไปคลอดลูกที่ต่างประเทศ แม่ใหญ่แดงที่อยากให้ปราณีอยู่คลอดลูกที่บ้านเกิดแดนอีสานมากกว่า แม่ใหญ่แดงจึงวางแผนการณ์จัดงานใหญ่ทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ตัวเองและปู่ย่าตายาย งานแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดงจึงเกิดขึ้น ซึ่งเป็นงานใหญ่มากต้องมีหมอลำ แม่ใหญ่แดงจึงปรึกษาว่าจ้างหมอลำวงพ่อคูณเพื่อนรักมาแสดง แต่วงหมอลำพ่อคูณได้ปิดตัวไปแล้ว พ่อคูณตั้งใจจะแสดงงานบุญนี้อีกสักครั้ง จึงตัดสินใจตั้งวงหมอลำขึ้นมาอีก ทั้งที่ เคน (ภูศิลป์ วารินรักษ์) ลูกชายแฟนคลับเกาหลีไม่เห็นด้วย พยายามบ่ายเบี่ยงให้พ่อล้มเลิกวงหมอลำ ในขณะที่ วรรณ (แอน อรดี) ผู้สาวไทบ้านในหมู่บ้าน ฝันอยากจะเป็นหมอลำพยายามเข้าร่วมวงหมอลำทั้งที่พ่อของวรรณ ต้องการให้วรรณไปทำงานกรุงเทพฯ แต่ด้วยความรักและความสัมพันธ์ระหว่าง หนุ่มเคป๊อบอย่างเคนกับสาวหมอลำอย่างวรรณดำเนินไป ท่ามกลางเหล่าผู้บ่าวผู้สาวแห่งไทบ้าน ถ่ายทอดความรักและความสัมพันธ์ของพลพรรคนักร้องลำที่ไปไหนไปกัน ในบรรยากาศท่ามกลางลำนำหมอลำแห่งวิถีไทบ้านที่สร้างความครึกครื้นเกิดเป็นเรื่องราวความบันเทิงและความสนุกสนานเป็นอย่างมาก

2.4.3 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3)

รูปที่ 2.3 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3)

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

เรื่องย่อ

เรื่องราวของเพื่อนรักหมาน (รับบทโดย มาท แก๊ปสุ่ม) และคำผาน (รับบทโดย ฝ้าย เมฆะ) ซึ่งเป็นเพื่อนรักกันมาก หมานหยิบจับอะไรก็ได้เป็นหมากเป็นผล แม้แต่เล่นการพนันก็ได้ตลอด สมชื่อหมาน แต่ไม่เคยสมหวังเรื่องความรักเลย ซึ่งแตกต่างกับคำผานสมหวังเรื่องความรักมาตลอด ชอบเล่นการพนันแต่เล่นทีไรก็เสียทุกครั้ง และทำอะไรก็ผิดหวังล้มเหลวไปหมด จนได้ขโมยเงินพ่อไปเล่นแต่ก็เสียอีกโดนพ่อจับได้จึงต้องหาเงินมาคืนพ่อ ประจวบเหมาะกับหมานยายเสียทิ้งมรดกไว้ให้คือที่นา หมานขายนาเพื่อที่จะไปแต่งงานกับหญิงคนรัก แต่ด้วยที่รักเพื่อนมากคำผานของยืมเงินเพื่อที่จะไปคืนพ่อ หมานจึงให้คำผานยืมเงินและคำผานกะเอาไปเสียการพนันจนหมดตามเคย ทั้งสองจึงต้องร่วมมือกันแก้ไขปัญหาที่สร้างมาครั้งนี้

2.4.4 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)

รูปที่ 2.4 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

เรื่องย่อ

เริ่มจากเคนชายหนุ่มผู้ผิดหวังการชีวิตการงานในเมืองใหญ่ตัดสินใจกลับบ้านเคนได้พบเฟิร์นหญิงสาวผู้มุ่งมั่นการงานและรักครอบครัวแต่มีแฟนแล้วเรื่องมันเริ่มตรงที่แมนแฟนที่เฟิร์นรัก

กลับนอกใจเพื่อทำให้แมนเลิก กับเธอเด็ดขาดเธอจึงขอให้เคนเพื่อนใหม่แกล้งเป็นแฟนใหม่ของเธอเพื่อจะให้แมนตัดใจจากเธอ.. แต่เรื่องกลับไม่เป็นดังที่วางแผนไว้เคนกลับหลงรักเฟิร์นจริง ๆ และเฟิร์นดูเหมือนจะมีใจให้เคน แต่ด้วยโชคชะตาพลิกผันความรักของสองคนนี้จึงไม่ง่าย เพราะเคน ผู้อับโชคในชะตารักและเพิ่งค้นพบว่าแม่ของเขากำลังมีความทรงจำที่ลบเลือนอัลไซเมอร์ เคนต้องทำให้ความทรงจำของแม่กลับมาด้วยความทรงจำสุดท้ายที่แม่มีการเปิดร้านลาบ ร้านที่พ่อและแม่เจอกันเป็นครั้งสุดท้ายส่วนเฟิร์นสาวน้อยผู้มุ่งมั่นแม้จะโชคร้ายในความรักแต่เธอก็โชคดีในเกมเธอสอบคัดเลือกไปทำงานที่ญี่ปุ่นผ่านด้วยเหตุที่เธอต้องเผชิญกับปัญหาครอบครัวที่ทำให้เธอต้องไปทำงานเพื่ออนาคตที่ญี่ปุ่นโดยที่เคนไม่มีโอกาสได้ไปส่งเธอความรักที่มั่นคงอาจต้องใช้กาลเวลาเป็นเครื่องพิสูจน์เคน ผู้บ่าวไทบ้านผู้คืนถิ่น ในขณะที่คนรักกำลังย้ายถิ่นออกไปเรื่องรัก

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ประกายกาวิล ศรีจินดา และคณะ (2563) ได้ทำการศึกษาเรื่องการสื่อสารวัฒนธรรมอีสานในภาพยนตร์ “ไทบ้าน เดอะซีรีส์” โดยการวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงการสื่อสารวัฒนธรรม อีสานในภาพยนตร์ไทบ้าน เดอะซีรีส์และศึกษาการประกอบสร้างวัฒนธรรมร่วมในภาพยนตร์ไทบ้านเดอะซีรีส์ โดยการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ร่วมกับการสัมภาษณ์ ผู้กำกับภาพยนตร์เพื่อนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์

ผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์ไทบ้านเดอะซีรีส์มีการสื่อสารวัฒนธรรมอีสานทั้งหมด 4 ประเภท คือ ประเภทศิลปะ ประเภทมนุษยศาสตร์ ประเภทกีฬาและนันทนาการและประเภทคหกรรมศิลป์ภาพยนตร์เรื่องนี้มีการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาลงรายละเอียดให้เห็นภาพความเป็นชนบทอีสานในช่วงเวลาเมื่อ 10 -15 ปีที่ผ่านมา ผสมกับภาพของภาค อีสานในยุคปัจจุบันที่มีเทคโนโลยีต่าง ๆ เข้ามามีส่วนในการใช้ชีวิตประจำวันควบคู่กับการเล่าเรื่องถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านที่ยังดำเนินชีวิตในรูปแบบเดิม ๆ สะท้อนมุมมอง คนอีสานที่สามารถอยู่ร่วมกันได้ด้วยความสงบสุขสันติมีความเอื้ออาทรด้วยความรักและสามัคคีต่อกัน โดยสอดแทรกการเล่าเรื่องเหล่านี้ไปในวัฒนธรรมอีสานที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ซึ่งสอดคล้องกับความตั้งใจของผู้กำกับที่ต้องการเล่าในมุมอีสานที่มีความสงบ สวยงามและมีเสน่ห์ในแบบของตัวเองท่ามกลางยุคที่มีเทคโนโลยีเข้ามาในชีวิตประจำวัน โดยผู้ผลิตภาพยนตร์ได้มีการประกอบสร้างลงไปในตัวบทภาพยนตร์ ซึ่งมีลักษณะเป็นอีสานแบบใหม่เพื่อให้เข้าถึงกลุ่มวัยรุ่นและคนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้เข้าใจและพร้อมยอมรับวัฒนธรรมอีสานให้คงอยู่เป็นวัฒนธรรมลูกผสม

ปรัชญา เปี่ยมการุณ (2560) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การประกอบสร้างสุนทรียะแห่งรัก และภาพสะท้อนสังคมในภาพยนตร์รักของไทย พ.ศ. 2548-2552 โดยการวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ 3 ประการ ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาภาพรวมของภาพยนตร์ไทยในช่วงระหว่างปี พ.ศ.2548-2552 โดยผ่านภาพยนตร์ไทยประเภทความรัก 2) เพื่อศึกษาแนวคิดและโลกทัศน์ในมิติด้านต่างๆ ของผู้สร้างภาพยนตร์ประเภทความรักของไทย พ.ศ.2548-2552 3) เพื่อศึกษาภาพสะท้อนทางสังคมวัฒนธรรม อัตลักษณ์ รวมถึงมิติด้านต่างๆ ที่ถูกประกอบสร้างผ่านภาพยนตร์ ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้กรอบคิดทางด้านภาพยนตร์ ตลอดจนด้านสื่อและวัฒนธรรมศึกษาภายใต้บริบทของสังคมและวัฒนธรรมไทยเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อเป็นการเปิดมิติทางความคิดโลกทัศน์ ตลอดจนภาพสะท้อนต่างๆ ในบริบทของสุนทรียะ สังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏผ่านภาพยนตร์ โดยทำการวิจัยจากการศึกษาเอกสาร (Documentary Research) ที่เกี่ยวข้องควบคู่กับทำการวิเคราะห์เนื้อหา/ตัวบท (Textual Analysis) จากสื่อภาพยนตร์ด้วยแนวทางเชิงสัญญวิทยา (Semiotic Approaches) รวมถึงการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ทางด้านผู้ส่งสารหรือผู้ผลิตภาพยนตร์ จากนั้นนำเสนอข้อมูลเชิงวิเคราะห์ในรูปแบบของการพรรณนาความ ผลการวิจัยพบว่า

นัยยะสำคัญของกระแสนิยมภาพยนตร์รักของไทยมีเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง ในรอบ 5 ปีตั้งแต่ พ.ศ. 2548-2552 มีปริมาณเพิ่มขึ้นถึง 1 เท่าตัว จาก 6 เรื่องถึง 13 เรื่อง นอกจากนั้นความหลากหลายของตัวภาพยนตร์รักของไทย สามารถแบ่งได้ 4 ประเภทหลักคือ ภาพยนตร์รักวัยรุ่นสนุกสนาน ภาพยนตร์รักโรแมนติกภาพยนตร์รักแบบครอบครัวและภาพยนตร์รักหลากหลาย ซึ่งในทุกประเภทนี้จะมีลักษณะภาพยนตร์ที่ค่อนข้างชัดเจน เป็นเรื่องราวความรักเพียงอย่างเดียวเท่านั้น โดยในเชิงเนื้อหาอาจใกล้เคียงกันบ้าง แต่หน้าภาพยนตร์ส่วนใหญ่เมื่อเห็นแล้วจะสามารถรับรู้ได้ทันที

ส่วนทางด้านผู้ผลิตภาพยนตร์พบว่า ผู้กำกับสามารถนำเสนอเรื่องราวที่มีความเป็นตัวเองผ่านภาพยนตร์ได้ รวมถึงเป็นคนควบคุมดูแลทุกกระบวนการในภาพยนตร์ได้อย่างมีเสรี แต่กระบวนการการเริ่มทำนั้นจะต้องได้รับความเห็นชอบจากทางนายทุนเป็นหลัก เพราะภายใต้อุตสาหกรรมภาพยนตร์รักของไทยนั้น กระแสนิยมหรือกระแสตลาดจะเป็นตัวขับเคลื่อนทิศทางภาพยนตร์มากกว่าจะเป็นภาพยนตร์ที่ผู้กำกับแต่ละคนอยากทำทิศทางภาพยนตร์รักของไทยเลยจะค่อนข้างไปในทิศทางที่ไหลตามกระแสกันไป

ณัฏฐธิดา จันเทร์มะ (2559) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การสร้างอัตลักษณ์อีสานผ่านภาพยนตร์สั้นในเทศกาลภาพยนตร์อีสาน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาเนื้อหาและองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์อีสานที่ถูกประกอบสร้างขึ้น โดยการวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์สั้นในเทศกาลภาพยนตร์อีสานทั้งสิ้น 22 เรื่องประกอบกับการสัมภาษณ์เจาะลึกผู้กำกับและ

กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์อีสานทั้งสิ้น 11 คน การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำแนวคิดเกี่ยวกับอีสานศึกษา แนวคิดอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทนและแนวคิดเกี่ยวกับภาพยนตร์สั้นมาเป็นแนวทางในการศึกษา

จากการศึกษาการสร้างอัตลักษณ์อีสานผ่านภาพยนตร์สั้นในเทศกาลภาพยนตร์อีสาน จากการวิเคราะห์เนื้อหาและองค์ประกอบทางภาพยนตร์ ผลการศึกษาแสดงให้เห็นถึงบทบาทขององค์ประกอบทางภาพพยนตร์และเนื้อหาของภาพยนตร์ รวมถึงแนวความคิดในด้านต่างๆ ของผู้กำกับและผู้สร้างภาพยนตร์ที่ส่งผลและมีส่วนในการประกอบสร้างความหมายของอัตลักษณ์อีสานผ่านภาพยนตร์ โดยแบ่งได้เป็น 2 ประเด็น ได้แก่ 1) อีสานในภาพลักษณ์ใหม่ที่เกิดจากเจตนารมณ์ที่จะลบล้างมายาคติและภาพตัวแทนในเชิงลบเกี่ยวกับอีสานของผู้กำกับภาพยนตร์โดยการนำเสนออัตลักษณ์อีสานผ่านภาพยนตร์สั้นในมุมมองใหม่ นำเสนอวิถีชีวิตที่เรียบง่าย เงียบสงบและน่าอยู่ของอีสาน จากเดิมที่ภาพของอีสานเป็นภาพของพื้นดินที่แห้งแล้งแตกระแหงก็ถูกทดแทนด้วยภาพของทุ่งนากว้างสีเขียวชุ่มชื่นและอุดมสมบูรณ์ 2) การสร้างความหมายใหม่ภายใต้มายาคติเดิมของอีสาน การสร้างภาพของอีสานในภาพยนตร์ให้มีความน่าหวนคิดถึง (Romanticize) มากขึ้น เช่นภาพของทุ่งนาสีเขียวกว้างที่เงียบสงบ ภาพสังคมชนบทที่มีความน่าอยู่ ผู้คนมีน้ำใจไม่ได้มีส่วนในการช่วยทำลายมายาคติเดิมของอีสาน แต่เป็นเพียงการสร้างความหมายใหม่ให้แก่ อัตลักษณ์อีสานภายใต้กรอบมายาคติเดิมเท่านั้น

อุบลวรรณ เปรมศรีรัตน์ (2558) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การเล่าเรื่องทางนิเทศศาสตร์ : ศึกษาจากงานวิจัย โดยบทความเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาเพื่อรวบรวมรายชื่องานวิจัยทางนิเทศศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องและศึกษาประเด็นหลักจากงานวิจัยเกี่ยวกับการเล่าเรื่องทางนิเทศศาสตร์โดยศึกษาจากงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ในสาขานิเทศศาสตร์และสาขาที่เกี่ยวข้องที่จัดทำในช่วง พ.ศ 2534-2557 ผลการศึกษา พบว่า

1) มีงานวิจัยที่ใช้คำว่าเรื่องเล่า การเล่าเรื่องหรือการเล่าข่าวในชื่อเรื่องจำนวน 32 เรื่อง แบ่งตามประเภทของการสื่อสารได้ดังนี้การเล่าข่าวทางวิทยุการเล่าเรื่องและเล่าข่าวในหนังสือพิมพ์ การเล่าเรื่องในหนังสือเล่มการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ รายการและละครโทรทัศน์ การเล่าเรื่องในเพลงไทย สื่อออนไลน์ เกม และการเล่าเรื่องข้ามสื่อ

2) การศึกษาประเด็นหลักของการเล่าเรื่องทางนิเทศศาสตร์จากงานวิจัยนั้นพบว่าการเล่าข่าวทางวิทยุนั้นเป็นการเล่าข่าวเพื่อสร้างความเพลิดเพลิน ให้ข้อเท็จจริงและข้อคิด โดยใช้ภาษาแบบไม่เป็นทางการ การเล่าเรื่องในสื่อสิ่งพิมพ์นั้นอิงตามองค์ประกอบการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะโครงเรื่องแก่นเรื่องและตัวละครรวมทั้งนโยบายของสิ่งพิมพ์ฉบบนั้นเน้นการใช้ภาษาที่สร้างภาพและความหมายที่เร้าความสนใจด้วย ส่วนการเล่าเรื่องในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์นั้นส่วนใหญ่อิงตาม

องค์ประกอบการเล่าเรื่องโดยเฉพาะแก่นเรื่องและความขัดแย้ง สื่อภาพยนตร์นั้นยังเน้นองค์ประกอบภาพด้วย ด้านละครนั้นยังยึดการเล่าตามวัตถุประสงค์ในการผลิตด้วย การเล่าเรื่องในเพลงไทยนั้นเพลงลูกทุ่งใช้การเล่าเรื่องแบบนิทาน ใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย เพลงประกอบละครเล่าเรื่องตามแก่นของเรื่อง ส่วนการเล่าเรื่องข้ามสื่อส่วนใหญ่เป็นการข้ามสื่อจากการ์ตูนสู่แอนิเมชันและภาพยนตร์ โดยยังคงเดิมตามองค์ประกอบการเล่าเรื่องหลักๆ เช่น โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ความขัดแย้ง มีการปรับเปลี่ยนเฉพาะในรายละเอียดย่อย เช่น แก่นเรื่องรอง คู่ขัดแย้งและฉากเป็นต้น

เขมพัทธ์ พัชรวิชญ์ (2558) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับภาพสะท้อนปัญหาสังคม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์แนวคิดประเด็นปัญหาสังคมและภาพมายาคติที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 2) เพื่อค้นคว้าแสวงหาแนวคิดและสไตล์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอันนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ 3) ค้นหาแนวคิดอุดมการณ์ที่แท้จริงของผู้กำกับภาพยนตร์ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในปัจจุบัน 4) สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์นอกกระแส จากการศึกษาค้นคว้างานวิจัยเพื่อสะท้อนปัญหาสังคมไทย ซึ่งผู้วิจัยได้วางขอบเขตการศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมตั้งแต่ปี พ.ศ.2547-2557 เป็นจำนวน 10 เรื่อง ด้วยกระบวนการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกผู้กำกับภาพยนตร์จำนวน 5 ท่าน

ผลการวิจัยพบว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสส่วนใหญ่มีเป้าหมายเพื่อแสดงแนวความคิดปัจเจกของผู้กำกับ ซึ่งสะท้อนถึงปัญหาสังคมไทยในทางอ้อมด้วยวิธีการตีแผ่มายาคติของสังคม แนวคิดของผู้กำกับภาพยนตร์มาจากประสบการณ์ส่วนตัว และสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในสไตล์สัจนิยม ซึ่งได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์นอกกระแสในต่างประเทศ ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสมีอุดมการณ์ตามแนวคิดมาร์กซิสต์อันมีแนวคิดที่ขัดแย้งกับอุดมการณ์กระแสหลัก ซึ่งสิ่งนี้คือปัจจัยสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก ผู้วิจัยสรุปองค์ประกอบในการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสกับการสะท้อนปัญหาสังคมได้ดังนี้คือ 1) ประเด็นทางสังคม 2) ประสบการณ์ส่วนตัว 3) อุดมการณ์ลัทธิมาร์กซิสต์ 4) ทัศนคติ 5) การตีแผ่มายาคติของสังคม 6) ความขัดแย้งกับอุดมการณ์กระแสหลัก 7) สไตล์ภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ดังกล่าวมาสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่สะท้อนปัญหาสังคมไทยจากประสบการณ์ชีวิตของผู้วิจัยเองได้อย่างสัมฤทธิ์ผล โดยผสมผสานสไตล์เฉพาะตัวด้วยเรื่องราวจากเกมออนไลน์ เทคนิค Visual Effects และสไตล์ภาพยนตร์นอกกระแส เกิดเป็นสไตล์ที่เรียกว่า ภาพยนตร์สัจนิยมเสมือน

พรจันทร์ เสียงสอน (2557) ได้เขียนวิทยานิพนธ์เรื่อง “การนำเสนอผู้หญิงและความรุนแรงในภาพยนตร์ไทย” อธิบายไว้ดังนี้ การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การนำเสนอผู้หญิงและความรุนแรงในภาพยนตร์ไทย โดยอาศัยวัตถุประสงค์หลักในการศึกษาและกรอบแนวคิดทฤษฎีสตรีนิยม แนวคิดเรื่องความรุนแรง ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์และแนวคิดเกี่ยวกับการประกอบสร้างความจริงทางสังคม โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ วิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ไทย จำนวน 10 เรื่อง

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับผู้หญิงและความรุนแรงจำนวน 10 เรื่องดังกล่าว พบว่ามีการนำเสนอภาพผู้หญิงและพฤติกรรมความรุนแรงที่มีความสอดคล้องกับความเป็นจริงมากขึ้น ตัวละครเอกที่เป็นผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยมีความมั่นใจในตัวเองมากขึ้น มีความเป็นปัจเจกชนที่พร้อมเผชิญหน้ากับความเสี่ยงและเปิดเผยความปรารถนาออกมาอย่างชัดเจน นอกจากนี้ภาพยนตร์ไทยได้นำเสนอภาพของผู้หญิงที่พร้อมจะต่อสู้หรือปกป้องตัวเองเมื่อเกิดอันตรายเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการไม่ยึดติดในอุดมการณ์ความเป็นผู้หญิงแบบเก่าและการต่อสู้กับอุดมการณ์ดั้งเดิมแบบปิตาธิปไตยที่ทำให้ผู้หญิงอยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าผู้ชาย โดยส่วนใหญ่แล้ว ผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยที่ทำการวิเคราะห์ยังเป็นฝ่ายที่ถูกกระทำความรุนแรงก่อน ดังนั้นความรุนแรงที่ตัวละครผู้หญิงกระทำจึงถูกนำเสนอให้เห็นเป็นวิธีการหนึ่งที่มนุษย์นำมาใช้ในการยุติความขัดแย้งที่ตัวละครถูกบีบจากปัจจัยแวดล้อมต่าง ๆ ซึ่งความรุนแรงที่ตัวละครกระทำจึงมีทั้งที่ตั้งใจมีการวางแผนไว้ก่อนและแบบที่ไม่ตั้งใจหรือได้วางแผนเอาไว้ อย่างไรก็ตามผู้กระทำความรุนแรงทุกคนจะต้องได้รับบทลงโทษในชีวิตที่น่าเศร้า ซึ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่าการใช้ความรุนแรงไม่ใช่ทางออกที่ดีในการแก้ไขปัญหาใด ๆ ภาพยนตร์ไทยได้ให้บทเรียนถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นเพื่อสร้างให้เกิดความตระหนักรู้ว่าความรุนแรง ไม่ใช่คำตอบของทุก ๆ ปัญหา

สิริชญา คอนกรีต (2556) ที่ศึกษาเพลงลูกทุ่งอีสานที่ เกี่ยวกับคนอีสานพลัดถิ่น พบว่า ใช้เครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ (Identity Marker) ได้แก่ อาหาร ดนตรี ประเพณี เทศกาล และอาชีพ งานของอัษฎาวุธ ไสยรส (2558) ศึกษาความเป็นอีสานในบทเพลง ลูกทุ่งอีสานร่วมสมัย พบว่า มีจำนวน 15 มโนอุปลักษณ์ ได้แก่ ความเป็นอีสานคือ การต่อสู้แข่งขัน การเดินทาง ธุรกิจ พื้นที่หรือสถานที่ ธรรมชาติ สัตว์ พืช การศึกษา มนุษย์ อาหาร การรักษาโรค เครื่องใช้และสิ่งปลูกสร้าง วัตถุสิ่งของ ภัยพิบัติ และการประหยัดอดออม ส่วนงานของ พันธกานต์ ทานนท์ (2564) พบว่า อัตลักษณ์อีสานใหม่ในมิวสิกวิดีโอเพลงลูกทุ่งอีสานระหว่างปี พ.ศ. 2558- 2562 ประกอบไปด้วย อีสานกับความเฉพาะตัว อีสานกับความเรียบง่าย อีสานกับการพัฒนา และ อีสานกับความยิ่งใหญ่สวยงาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

งานวิจัยชิ้นนี้ค้นพบว่าภาพความเป็นอีสานในปัจจุบันถูกสร้างออกมาใน 2 มีการศึกษา 2 ชิน รูปแบบ คือ 1) อีสานเก่า อีสานแบบดั้งเดิม ชนบท บ้านนอก และ 2) อีสานใหม่ ที่มีส่วนผสมกับโลก และมีความทันสมัยต่างจากภาพเดิม ๆ ที่เคยมีมา โดย ณัฏฐธิดา จันเทร์มะ (2559) พบว่า ภาพยนตร์ สั้นในเทศกาลภาพยนตร์อีสานส่วนใหญ่ ส่วนหนึ่งจะพยายามนำเสนออีสานในภาพลักษณ์ใหม่ เพื่อที่จะลบล้างมายาคติเดิม จากที่ภาพของอีสานเป็นภาพของพื้นดินที่แห้งแล้งแตกระแหง ก็ถูก ทดแทนด้วยภาพของทุ่งนากว้างสีเขียวชุ่มชื่นและอุดมสมบูรณ์ แต่อีกส่วนหนึ่งก็มีการสร้างภาพ ของอีสานให้มีความเป็นชนบท ย้อนกลับไปสู่ความเป็นอีสานดั้งเดิมที่มีความน่าหวนคิดถึง (Romanticize) มากขึ้น ซึ่งณัฏฐธิดามองว่าสิ่งเหล่านี้ไม่ได้มีส่วนในการช่วยทำลายมายาคติเดิม แต่ เป็นเพียงการสร้างความหมายใหม่ให้แก่อัตลักษณ์อีสานภายใต้กรอบมายาคติเดิมเท่านั้น สอดคล้อง กับ อุกฤษฏ์ เฉลิมแสน (2561) ที่ค้นพบว่า เน็ตไอดอลอีสานส่วนหนึ่ง เลือกนำเสนอความเป็นอีสาน ของตนคล้ายกับคนอีสานในอดีต และสื่อถึงชีวิตที่เรียบง่าย แต่เน็ตไอดอลอีสานอีกส่วนหนึ่ง ต่อรอง และนิยามความเป็นอีสานโดยผสมผสานความเป็นอีสานกับวัฒนธรรมต่างชาติ ไม่ได้อิงอยู่กับ อิทธิพลของขั้วตรงกันข้ามระหว่างความเป็นอีสานกับความเป็นเมือง ซึ่งเป็นการประกอบสร้าง ความเป็นอีสานนอกบริบทของสังคมวัฒนธรรมไทย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่อง "การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน" เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) เพื่อค้นหาคำตอบในงานวิจัยว่าภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านมีการเล่าเรื่องผ่านองค์ประกอบการเล่าเรื่องอย่างไร และผู้กำกับอุเทน ศรีริวิมีการสะท้อนการสะท้อนอัตลักษณ์ทั้ง 4 ภาคอย่างไร โดยในงานวิจัยชิ้นนี้มีรายละเอียดในการศึกษาดังต่อไปนี้

3.1 ขอบเขตงานวิจัย

3.1.1 ขอบเขตด้านระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) เพื่อทำการศึกษาประเด็นด้านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ และใช้วิธีการสัมภาษณ์ (Interview) เพื่อทำการศึกษาการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับ อุเทน ศรีริวิ ผ่านภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน 4 ภาคที่ออกฉายในโรงภาพยนตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557 จนถึงปี พ.ศ. 2565 ประกอบไปด้วย ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (2557) ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (2559) ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (2561) และผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (2564)

3.1.2 ขอบเขตด้านเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ตารางบันทึกรายการ (Coding Sheet) เป็นเครื่องมือในการวิจัยเพื่อรวบรวมข้อมูลเพื่อวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน โดยใช้กรอบแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัย ประกอบไปด้วย แนวคิดและทฤษฎีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ แนวคิดอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน และแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสานมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์

3.1.3 แหล่งข้อมูลในการวิจัย

3.1.3.1 แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร คือเอกสารต่างๆ ที่นำมาใช้เป็นข้อมูลและประเด็นสำคัญในการทบทวนวรรณกรรมประกอบด้วย แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ แนวคิดเกี่ยวกับ อัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสาน

3.1.3.2 แหล่งข้อมูลประเภทบุคคลโดยใช้การสัมภาษณ์ (Interview) ผู้กำกับภาพยนตร์คุณอุเทน ศรีริวิ ซึ่งเป็นผู้กำกับผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคเพื่อทำการศึกษาการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานที่ผู้กำกับต้องการถ่ายทอดและนำเสนอไปยังผู้ชมภาพยนตร์ ทั้งนี้ผู้กำกับในฐานะผู้ส่งสารนับเป็นแหล่งข้อมูลที่ให้รายละเอียดได้ดีที่สุดในกระบวนการผลิตว่าภาพยนตร์ว่ามีการสร้างสรรค์และการสะท้อนความเป็นอัตลักษณ์อีสานอย่างไร ทั้งนี้ก็เพื่อประกอบการศึกษาเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านได้อย่างรอบด้าน

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยชิ้นนี้จะใช้เครื่องมือในการวิจัยคือ การวิเคราะห์เนื้อหา (Textual Analysis) ซึ่งเป็นเครื่องมือที่มุ่งเน้นการค้นหาข้อสรุปจากการตีความเกี่ยวกับคุณลักษณะต่างๆ ของตัวสารที่สื่อสารออกมาผ่านสื่อภาพยนตร์ โดยข้อมูลที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์เนื้อหาเป็นข้อมูลที่เกิดขึ้นจากบริบทแวดล้อมจากภาพยนตร์ที่ทำการศึกษา โดยอาศัยกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ในการดำเนินการตามประเด็นวิจัยที่จะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถหาข้อสรุปเกี่ยวกับเนื้อหาต่างๆ ที่ปรากฏในสื่อได้

ผู้วิจัยใช้ตารางบันทึกรายการ (Coding Sheet) เป็นเครื่องมือในการวิจัยเพื่อรวบรวมข้อมูลเพื่อวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านโดยใช้กรอบแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยประกอบไปด้วย แนวคิดและทฤษฎีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ แนวคิดอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน และแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นอีสานมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ และผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ผู้กำกับในฐานะผู้ส่งสารในการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาค ประกอบไปด้วย ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (2557) ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (2559) ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (2561) และผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (2564)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ดังนั้น ผู้วิจัยจะนำเครื่องมือการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) มาวิเคราะห์เนื้อหาเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานเพื่อค้นหาความหมายของภาพตัวแทนหรือภาพสะท้อนบริบททางสังคมและวัฒนธรรมแบบอีสานผ่านภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีการเล่าเรื่องเป็นกรอบในการวิเคราะห์หลัก ส่วนการศึกษาการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ (Interview) ผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ โดยงานวิจัยนี้สรุปประเด็นการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็นดังนี้

1) ประเด็นวิจัยด้านการวิเคราะห์การเล่าเรื่อง แบ่งออกเป็น

(1) การวิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องด้านโครงเรื่อง (Plot) เพื่อวิเคราะห์การสร้างโครงเรื่องและการจัดวางลำดับเหตุการณ์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ว่าเป็นอย่างไรและในแต่ละภาคมีองค์ประกอบของโครงเรื่องเป็นแบบใด

(2) การวิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องด้านแก่นความคิด (Theme) เพื่อวิเคราะห์ใจความสำคัญของการเล่าเรื่อง โดยจะพิจารณาว่า ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านแต่ละภาคมีแก่นเรื่องเป็นอย่างไร

(3) การวิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องด้านความขัดแย้ง (Conflict) เพื่อวิเคราะห์ขั้วความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์มีที่มาจากอะไรและอย่างไร โดยความขัดแย้งมี 3 ประเภทคือ ความขัดแย้งระหว่างบุคคล ความขัดแย้งภายในจิตใจและความขัดแย้งกับสิ่งภายนอก

(4) การวิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องด้านตัวละคร (Character) เพื่อวิเคราะห์ว่าตัวละครในภาพยนตร์มีลักษณะอย่างไรและสะท้อนเรื่องราวอย่างไรโดยการตีความจากคำพูด บทสนทนา พฤติกรรม การแสดงออกของตัวละคร บุคลิกภาพ หรือการแต่งกายของตัวละคร เพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติและบทบาทของตัวละครหลักในภาพยนตร์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

(5) การวิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องด้านฉาก (Setting) เพื่อวิเคราะห์ฉาก เกี่ยวกับเวลาและสถานที่ว่าจะนำเสนอให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบไปด้วยฉากใดบ้าง และฉากเหล่านั้นมีความหมายอย่างไรบ้าง

(6) การวิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องด้วยสัญลักษณ์พิเศษ (Special Symbol) เพื่อวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านมีสัญลักษณ์พิเศษของเรื่องอย่างไรและสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องอะไรบ้าง

(7) การวิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องด้านมุมมอง (Point of View) เพื่อวิเคราะห์มุมมองการเล่าเรื่องหรือจุดยืนในการเล่าเรื่องว่ามีภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการเล่าเรื่องจากจุดยืนของใครหรือมาจากการนำเสนอในมุมมองของใครและอย่างไร

2) ประเด็นวิจัยด้านการศึกษาเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ (Interview) ผู้กำกับภาพยนตร์ในเรื่องผู้บ่าวไทบ้าน คือ คุณอุเทน ศรีริวิ ซึ่งเป็นผู้กำกับผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาค เนื่องจากเป็นแหล่งข้อมูลที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานในฐานะที่เป็นผู้ส่งสารและจุดประสงค์ในการสื่อสารให้กับผู้ชมภาพยนตร์ในฐานะผู้รับสาร โดยใช้การพรรณนา (Descriptive Analysis) ตามประเด็นการศึกษาโดยแยกประเด็นการสะท้อน อัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านและนำเสนอในบทที่ 5 ต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

ผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบบวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) และการสัมภาษณ์ (Interview) โดยในบทนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์แบ่งเป็น 2 ประเด็นการวิจัย ประกอบไปด้วยประเด็นด้านการเล่าเรื่องและประเด็นด้านการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน ทั้ง 4 ภาค โดยผู้วิจัยได้ทำการแยกหน่วยในการวิเคราะห์ตามปัญหานำวิจัย ดังต่อไปนี้

4.1 การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน

ผู้วิจัยใช้แนวคิดการเล่าเรื่อง (Narrative) มาใช้กรอบการวิเคราะห์หลักเพื่ออธิบายว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ มีวิธีการเล่าเรื่องผ่านองค์ประกอบหลักอย่างไร โดยผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์โครงเรื่องออกจากภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านในแต่ละภาคออกเป็น 3 องค์ได้แก่ องค์แรกเป็นโครงสร้างในช่วงต้นเรื่องซึ่งเป็นการเล่าเปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละครและการวางเงื่อนไขที่จะนำไปสู่ความเกี่ยวพันไปถึงเหตุการณ์ไปจนถึงจุดขัดแย้งและพลิกผันของเรื่อง องค์ที่สองเป็นโครงเรื่องที่เริ่มนำเสนอถึงความขัดแย้งหรือการเผชิญหน้าของตัวละครกับอุปสรรคที่ต้องแก้ไขและองค์ที่สามเป็นช่วงของการคลี่คลายปัญหาที่เกิดขึ้นไปจนจบของเรื่อง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1.1 โครงเรื่อง (Plot)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลภาพยนตร์ ผู้วิจัยได้ศึกษาโครงเรื่องหรือการจัดวางลำดับชุดของเหตุการณ์ตามลำดับของการพัฒนาเรื่องในการเล่าและการนำเสนอลำดับของการดำเนินเรื่องในแต่ละเหตุการณ์อย่างเป็นเหตุเป็นผลกัน เพื่อนำไปสู่จุดคลี่คลายในตอนจบของเรื่อง โดยแบ่งการวิเคราะห์เป็นภาพยนตร์ในแต่ละภาค ดังต่อไปนี้

4.1.1.1 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค1)

องค์แรก ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยบรรยากาศในหมู่บ้านแจนแลน หมู่บ้านหนึ่งในภาคอีสานที่มีภูมิประเทศแห้งแล้งและมีสภาพแวดล้อมไม่อุดมสมบูรณ์สักเท่าไหร่ ภายในหมู่บ้านแจนแลนมีผู้บ่าวชื่อทองคำ นับบทเป็นพระเอกของเรื่องที่เป็นหนึ่งในผู้บ่าวไทบ้าน โดยภาพยนตร์เริ่มเดินเรื่องในฉากที่กองถ่ายภาพยนตร์กำลังถ่ายทำหนังอยู่ ในขณะนั้นทองคำพระเอกของเรื่องที่มีความฝันว่าอยากเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ก็กำลังดูการถ่ายทำหนังในฉากที่แม่ใหญ่แดงที่รับบทเป็นแม่ของปราณีนางเอกของเรื่องกำลังแสดงภาพยนตร์บนท้องทุ่งนาอยู่ แต่ความจริงนั้นทองคำก็เป็นแค่ผู้บ่าวไทบ้านที่มีอาชีพทำนาทั่วๆไป ในองค์แรกของการเล่าเรื่องนี้ ภาพยนตร์ได้ปูบทถึงเรื่องราวความรักของหนุ่มสาวไทบ้านที่มีความผูกพันกันมาตั้งแต่สมัยเด็กและกลับมาเจอกันอีกครั้ง โดยที่ผ่านมาปราณีนางเอกของเรื่องไม่ได้อาศัยอยู่ในหมู่บ้านเพราะได้ย้ายไปอยู่ต่างประเทศแต่ทองคำนั้นก็ยังรอคอยปราณี สาวที่เคยรักกันนั้นกลับมาที่หมู่บ้านแจนแลน

องค์สอง การผูกปมเรื่อง เป็นเรื่องราวหลังจากที่ปราณีกลับมาจากต่างประเทศความขัดแย้งก็เริ่มขึ้น เมื่อปราณีกลับบ้านก็ทำให้ทองคำใจสลาย เมื่อรู้ว่าปราณีที่เคยรักกันได้มีสามีเป็นชาวต่างชาติไปแล้วและยังพาสามีชาวต่างชาติกลับมาบ้านอีกด้วย ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังตอกย้ำความช้ำใจให้กับทองคำพระเอกของเรื่อง โดยการสร้างความเข้าใจผิดเพื่อให้ทองคำดูน่าสงสารเข้าไปอีก โดยสร้างเหตุการณ์ว่าทองคำพระเอกของเรื่องขโมยกล้องวิดีโอของสามีชาวต่างชาติของปราณีไป สืบเนื่องจากตอนเปิดเรื่องที่ทองคำฝันอยากเป็นผู้กำกับหนังเลยต้องมาขโมยกล้องไป ยายแดงผู้ที่ไม่ชอบขี้หน้าทองคำอยู่เป็นทุนเดิมจึงได้แจ้งความจับทองคำ เหตุการณ์ทั้งการอกหักและการถูกจับคุมตัวได้เกิดขึ้นในช่วงเดียวกัน ทำให้ทองคำเสียใจมากคูณสองที่เรื่องร้ายๆ เข้ามาพร้อมๆ กัน ภาพยนตร์ยังย้ำความเจ็บปวดให้กับพระเอกอีกโดยมีฉากที่พระเอกต้องไปนอนร้องให้อยู่ในห้องสี่เหลี่ยมที่มีกรงขังไว้อีกด้วย

องค์สาม ภาพยนตร์ดำเนินเรื่องมาจนถึงจุดพีคสุดของเรื่องคือการที่ทองคำพระเอกเสียใจเรื่องที่ปราณีสาวที่รอคอยได้มีสามีไปแล้วและเหตุการณ์ที่ทองคำโดนตำรวจจับข้อหาขโมยของ แต่เรื่องทุกอย่างก็เริ่มคลี่คลายขึ้น ทองคำพระเอกของเรื่องก็ยังโชคดีที่มีเพื่อนๆผู้บ่าวไทบ้านอาร์ท เบิ้ม เซียงพิณ ก้องศิลป์ นั้นคอยปลอบใจและช่วยเหลือ นำรถจักรยานยนต์ไปจำนำหาเงินมาช่วยประกันตัวทองคำพระเอกออกมา สุดท้ายความที่เข้าใจผิดก็ปรากฏขึ้นเมื่อถึงวันที่ปราณีนางเอกต้องเดินทางกลับไปต่างประเทศอีกครั้ง ขณะที่ปราณีกำลังนั่งรถออกจากหมู่บ้านแจนแลน ปราณีก็ได้เปิดดูกล้องวิดีโอที่ทองคำพระเอกได้อัดคลิปไว้บอกถึงความรู้สึกที่ยังมีต่อปราณีนางเอกและความสุขในการใช้ชีวิตของคนในหมู่บ้านทำให้ปราณีดูแล้วร้องไห้ออกมาด้วยความตื้นตันใจ ซึ่งก็

สื่อให้รู้ว่าถึงปราณีที่ได้แต่งงานมีสามีเป็นชาวต่างชาติไปแล้วแต่ก็ยังมีใจให้กับทองคำพระเอกเหมือนเดิมแต่เนื่องด้วยฐานะทางบ้านที่ลำบากจึงต้องจำใจเลือกทางที่ตนเองก็ไม่ได้ชอบนั่นเอง

4.1.1.2 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง

องค์แรก ภาพยนตร์เปิดเรื่องโดยเป็นฉากที่สื่อสารถึงคนแก่ชาวอีสานที่มีความต้องการให้ลูกเต้าอยู่ด้วยนานๆ ไม่อยากให้ลูกเดินทางไปที่อื่น โดยเริ่มเดินเรื่องจากแม่ใหญ่แดงกำลังนั่งกินข้าวและพูดคุยกับลูกสาว ปราณีและลูกเขยไมเคิลอย่างมีความสุข โดยไมเคิลได้แจ้งแม่ใหญ่แดงว่า อีกไม่นานจะพาปราณีไปอยู่ที่ กรุงเทพแล้ว แม่ใหญ่แดงก็รู้สึกใจหายแต่ก็ไม่สามารถรั้งให้ลูกต้องอยู่กับตนได้ เลยขอหาวิธียื้อให้ลูกอยู่ด้วยอีกสักพัก ดังนั้นแม่ใหญ่แดงจึงบอกว่าจะทำบุญแจกข้าวให้ตัวเองในเร็วๆ นี้ ขอให้ลูกสาวปราณีและลูกเขยไมเคิลอยู่ต่ออีกสักหน่อย จุดเริ่มต้นของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเริ่มต้นขึ้นโดยแม่ใหญ่แดงต้องการจ้างหมอลำมาฉลองในวันงานทำบุญแจกข้าวครั้งนี้ แม่ใหญ่แดงจึงเดินทางไปหาคณะหมอลำของเพื่อนกันนั่นก็คือพ่อใหญ่คูณที่เคยคุ้นเคยกันตั้งแต่สมัยก่อน

องค์สอง ภาพยนตร์ผูกปมเรื่องนี้คือ สร้างให้เคนพระเอกของเรื่อง ซึ่งเป็นลูกชายของพระเอกหมอลำเก่าพ่อใหญ่คูณไม่ชอบในการร้องหมอลำแต่สร้างให้ตัวละครตัวนี้ชอบเพลงเคป๊อบเกาหลี แต่ภาพยนตร์ก็ยังสร้างให้วรรณ นางเอกของเรื่องซึ่งเป็นลูกสาวของหมอลำคู่อริเก่าของพ่อใหญ่คูณพ่อพระเอกวรรณ ผู้สาวไทบ้านที่ชื่นชอบในเสียงหมอลำ โดยปัญหานั้นเริ่มเกิดขึ้นเมื่อแม่ใหญ่แดงต้องการให้คณะพี่ใหญ่คูณไปทำการแสดงในวันทำบุญแจกข้าวให้ตัวเอง แต่คณะหมอลำพ่อใหญ่คูณได้ปิดตัวลงแล้วตั้งแต่ภรรยาของพ่อใหญ่คูณเสียชีวิตไป ซึ่งเป็นนางเอกของคณะหมอลำนั่นเองตั้งแต่นั้นมาก็ได้เลิกรับงานลำอย่างถาวร แต่ด้วยความที่แม่ใหญ่แดงอ้อนวอน พ่อใหญ่คูณจึงตอบไปว่า ยังไม่รับปากว่าจะรับงานนี้ไหม แต่จะลองรับสมัครและรวบรวมคนที่จะมาเป็นสมาชิกหมอลำดูก่อนว่าจะพอรับงานได้ไหม จึงออกตามหาสมาชิกและประกาศรับสมัครหมอลำวรรณและเพื่อนๆ ผู้สาวไทบ้านจึงไปสมัครเป็นหมอลำกับพ่อใหญ่คูณ แต่พ่อใหญ่คูณก็ยังไม่รับและบอกว่าให้กลับไปคิดกันดีๆว่าวัยรุ่นแบบพวกเธอจะชอบในหมอลำกันจริงๆไหม เพราะในใจของพ่อใหญ่คูณก็ยังคิดถึงเรื่องที่ลูกชายของตนที่มีวัยรุ่นราวคราวเดียวกับกลุ่มนางเอกแต่กับไม่ชอบหมอลำเลย ด้วยความที่พ่อใหญ่คูณอยากให้ลูกชายสานต่อการเป็นหมอลำจึงเอ่ยปากขอร้องให้ลูกชายช่วยแต่เคนปฏิเสธเพราะเขาไม่ชอบหมอลำเลย ทำให้พ่อใหญ่กับเคนทะเลาะกันอย่างรุนแรง

องค์สาม ภาพยนตร์ดำเนินมาเรื่อยๆ จนมาถึงฉากที่พ่อใหญ่คูณเสียชีวิตกะทันหันทำให้เคยเสียใจและรู้สึกผิดเป็นอย่างมาก เขาจึงจุดธูปไหว้ขอขมาพ่อ และกล่าวคำมั่นสัญญาว่าจะจัดตั้งวงหมอลำให้ได้และจะสืบทอดมรดกของพ่อต่อไป เคนจึงขอให้วรรณช่วยสอนลำและชักชวน

เพื่อนๆ มาร่วมจัดตั้งวงดนตรีหมอลำดอกคูณเสียงแคนได้ทันวันงานทำบุญแจกข้าวของแม่ใหญ่แดงได้ทัน แต่ในวันนั้นเองพ่อของวรรณที่ไม่อยากให้ลูกสาวมายุ่งเกี่ยวกับวงหมอลำของเคนจึงบังคับให้ไปทำงานที่กรุงเทพในวันนั้น พอเคนทราบข่าวจึงบุกเข้าไปสถานีวิทยุแล้วร้องเพลงพร้อมบอกความในใจให้วรรณได้รับรู้ ในที่สุดวรรณจึงตัดสินใจลงจากรถแล้วไปร่วมขึ้นแสดงบนเวทีหมอลำของเคน และช่วยเคนกอบกู้วงหมอลำขึ้นมาได้จนสำเร็จ ทำให้พ่อของวรรณยอมรับในที่สุด ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงลงเอยด้วยดีจากภาพคอนเสิร์ตหมอลำร่วมสมัยที่นำเอาศิลปะหมอลำท้องถิ่นอีสานมาประยุกต์ให้เข้ากับเครื่องดนตรี การขับร้องและการแสดงสมัยใหม่ที่ยิ่งใหญ่อลังการตรงกับชื่อเรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน New Old Song

4.1.1.3 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3)

องค์แรก ของเรื่องนี้ เริ่มต้นจากการฉากที่สื่อสารถึงชาวบ้านที่มีอาชีพทำนาเป็นหลักแต่เนื่องด้วยราคาข้าวในปัจจุบันมีราคาตกต่ำมากๆ ทำให้ในแต่ละปีชาวบ้านต้องหาทางออกโดยภาพยนตร์เรื่องนี้จะอิงจากชีวิตจริงของชาวนา ที่ชาวบ้านมักจะนำโฉนดที่ดินไปจำนองกับนายทุน เปลี่ยนจากปลูกข้าวเป็นปลูกอ้อยกันแทนมากขึ้น โดยเรื่องเริ่มเล่ามาถึงหมาน (พระเอกเดินเรื่องคนที่ 1) ซึ่งเป็นผู้บ่าวไทบ้านและมีความรักกับหญิงสาวในหมู่บ้านชื่อพรมานานแล้วโดยน้องพรบอกให้หมาน รีบมาสู่ขอตนแต่หมานก็ไม่ได้ไปขอสักที เพราะผู้บ่าวไทบ้านอย่างหมานแค่ทำนาก็ยังจะไม่พอใช้จ่ายแล้ว น้องพรจึงแนะนำให้หมานข้าฟังนายทุนโรงน้ำตาล ทีกำลังจะมาแนะนำให้ชาวบ้านนั้นปลูกอ้อยส่งโรงงานน้ำตาลซึ่งมีปุ๋ยให้เซ็นด้วย เผื่อปลูกอ้อยแล้วมีรายได้เยอะขึ้นจะได้มีค่าสินสอดมาขอน้องพรแต่งงาน ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงอิงมาจากเรื่องจริงมากที่สุดเพราะชีวิตความเป็นจริงของคนอีสานตอนนี้ มันเป็นแบบนั้นจริงๆ และเชื่อว่าถ้าคนอีสานได้ดูภาพยนตร์เรื่องนี้จะเข้าใจได้ดีที่สุด

องค์สอง เรื่องดำเนินเข้าสู่ฉากที่มีดรามาเพราะอยู่มาวันหนึ่งย่าของหมานได้เสียชีวิตกระทันหันและได้ทิ้งที่นาไว้ให้หมาน หลานชายคนเดียวเพื่อไว้ใช้ทำมาหากินและยังได้สั่งเสียอีกด้วยว่า

> “...หมานเอ้ย คันมื้อหนึ่งเกิดกูตายไปที่นาผืนนี้มึงเก็บไว้ทำมาหาเกินเด้อ อย่าสุเอาไปขายกินเด้อบัก หมานเอ้ย...”

แต่ด้วยความที่หมานอยากมีเงินไปสู่ขอสาวพรเลยตัดสินใจเอาที่นาไปจำนองไว้กับนายทุนเจ้าของโรงสีรายใหญ่ในหมู่บ้าน หมานต้องการเงินสามแสนไปแต่งน้องพร แต่นายทุนบอกว่าที่ดินสวยมากสามแสนคงไม่พอจัดงานเลยให้เงินหมานมาหนึ่งล้านบาท แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ยิ่ง

สร้างอุปสรรคให้กับตัวละครเข้าไปอีก โดยการสร้างเพื่อนคนสนิทของหมานขึ้นมา นั่นก็คือ “คำผาน” ด้วยความที่หมานมีเพื่อนสนิทคนหนึ่งและรักเพื่อนคนนี้มากเหมือนกันคำผาน (พระเอกผู้ดำเนินเรื่องอีกคน) ที่ชอบเล่นการพนันเป็นชีวิตจิตใจ ผู้สร้างเลยเขียนบทให้คำผานเข้ามาในชีวิตหมานให้มาผลานเงินของหมาน วันหนึ่งคำผานแอบขโมยเงินพ่อมาเล่นจนเสียหมด คำผานของยืมเงินหมานเพื่อที่จะไปคืนพ่อ ด้วยความที่หมานรักเพื่อนมาก หมานจึงให้คำผานยืมเงินและคำผานก็เอาไปเสียการพนันจนหมดตามเคย ปัญหาจึงเกิดดรามาขึ้นเพราะทำให้หมานไม่มีเงินไปสู่ขอสาวพรดั่งที่เคยรับปากไว้และคำผานก็ไม่มีเงินที่จะไปคืนพ่อที่ขโมยมาเล่น ทั้งสองจึงต้องไปหางานทำโดยการเป็นเซลล์ขายตรงยาชูกำลัง โดยมีบุคคลที่ชักชวนให้หลงชื่อมาให้ร่วมทำงานโดยใช้ค่าตอบแทนที่สูงมากมาเป็นตัวล่อ หมานและคำผานจึงออกเดินตามหมู่บ้านต่างๆ เพื่อเสนอขายยาชูกำลังที่มีคุณสมบัติทำให้กินแล้วจะช่วยรักษาโรคต่างๆ ภาพยนตร์เรื่องนี้ถือว่าเขียนบทขึ้นมาเพื่อต้องการเล่าความจริงมากๆ เพราะสมัยก่อนก็มีกลุ่มที่ออกเร่ขายยาตามหมู่บ้านที่มีสรรพคุณต่างๆมากมาย ชาวบ้านก็ซื้อยากินกัน มีทั้งเงินสดและเงินเซ็น ทำให้ภาพยนตร์ดำเนินมาถึงจุดที่พีคสุดนั่นก็คืออยู่ ๆ วันหนึ่งทั้งหมานและคำผานได้บังเอิญไปรู้ความลับของวงการมืดขึ้นมา ทั้งสองเลยต้องถูกตามล่าเพื่อเก็บความลับที่จะรั่วไหล เรื่องดำเนินมาถึงจุดที่ผู้ชมต้องลุ้นว่าหมานและคำผานจะรอดจากบุคคลอิทธิพลเหล่านี้หรือไม่

องค์สาม ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ดำเนินมาถึงจุดที่พีคสุดอีกครั้งในตอนที่หมานและคำผานกำลังจะถูกยิงเพื่อฆ่าปิดปาก เรื่องที่ไปบังเอิญรู้ความลับของกลุ่มผู้มีอิทธิพลอยู่ ๆ หนังก็ได้สร้างฮีโร่ขึ้นมาอีก 2 คน นั่นคือผู้บ่าวไทบ้าน 2 คน ที่ดูเหมือนภาพยนตร์เรื่องนี้จะสร้างมาให้เป็นแค่ตัวประกอบเป็นผู้บ่าวดมกาวประจำหมู่บ้านแต่ถูกสร้างให้มาช่วยพระเอก 2 คนไว้จนปรากฏท้ายเรื่องคือผู้ที่กอบกู้ความยุติธรรมให้กับชาวบ้าน เรียกได้ว่าเป็นพระเอกขี่ม้าขาวมาก็ว่าได้ เมื่อภาพยนตร์ดำเนินเรื่องมาถึงสถานการณ์ที่คลี่คลาย ทำให้ชาวบ้านจำนวนมากที่เคยได้นำโฉนดที่ดินไปจำนองไว้กับนายทุนหน้าเลือดก็ได้ที่ดินของตัวเองคืนกลับมา รวมทั้งหมานเองด้วยก็ได้โฉนดที่ดินของย่าที่เคยไปจำนองไว้คืนเช่นกัน หลังจากนั้นหมานก็ตัดสินใจบวชเป็นพระ แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ยังไม่ยอมทิ้งบทบาทของคำผานสมชื่อ โดยสร้างให้คำผานไปป่วนสมาธิของพระหมานที่กำลังบวชเป็นพระอยู่ ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจบแบบสร้างเสียงหัวเราะอีกเช่นเคย

4.1.1.4 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)

องค์แรก ภาพยนตร์เปิดเรื่องโดยฉากที่สื่อสารถึงภาพความวุ่นวายในเมืองกรุงโดยมีเสียงสนทนาของนางเอกเฟิร์นที่กำลังสนทนากับพ่อที่ทำงานอยู่กรุงเทพซึ่งมีอาชีพขับแท็กซี่รับจ้างโดยมีประโยคสนทนาว่า

“เฟิร์น: ฮาโหลพ่อ สำบายดีบ้อ คือว่าสิกลับบ้าน ยามได๋พ่อสิได้กลับบ้านเฮา
พ่อ: ฮาโหลลูก พ่อคิดฮอดลูกหลายๆ อยากกลับบ้านเฮาแฮง จั่งได๋ฝากบอกแม่กับน้องแหน่เด้อ พ่อฟ้าวหาเงินกลับบ้านเฮาเร็วๆ แค่นี้ก่อนเด้อ พ่อขับรถอยู่
เฟิร์น: จ้าจ้าพ่อ”

โดยเคนพระเอกของเรื่องก็บังเอิญนั่งรถแท็กซี่ของพ่อนางเอกกลับบ้านพอดี จึงได้รู้ว่าเป็นคนอีสานบ้านเฮาคือกันเลยได้เริ่มสนทนากัน เคนจึงเล่าว่าตนทำงานอยู่ชลบุรี กำลังจะกลับบ้านที่ขอนแก่น พ่อนางเอกเลยอวยพรให้ตามแบบคนอีสาน “โชคดีเด้อหล่าเด้อ” เคนเป็นชายหนุ่มวัยรุ่นที่ไปใช้ชีวิตในเมืองแต่อยากกลับมาใช้ชีวิตที่บ้านเกิด เคนเดินทางกลับมาบ้านเกิดมาหาแม่และกลับมาหาลู่ทางทำมาหากินที่บ้าน วันหนึ่งเคนได้บังเอิญได้เจอเฟิร์น (นางเอก) ที่ร้านคาราโอเกะ (เฟิร์นเสียงสนทนาเมื่อตอนต้นเรื่อง)โดยเฟิร์นเป็นแขกในร้านและกำลังร้องเพลงอกหักบนเวทีกับเพื่อนอีก 2 คน เพราะเฟิร์นพึ่งอกหักจากอ้ายแมน แฟนหนุ่มที่นอกใจเฟิร์นไปมีสาวคนอื่น ต่อมาภาพยนตร์เรื่องนี้เลยสร้างให้ทั้งเคนกับเฟิร์นได้รู้จักกัน เฟิร์นจึงขอให้เคนพระเอกช่วยแกล้งเป็นแฟนเพื่อให้อ้ายแมนแฟนเก่านั้นเลิกยุ่งกับเฟิร์นจึงเกิดจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้น

องค์สอง เป็นเรื่องราวหลังจากที่เฟิร์นนางเอกและเคนพระเอกได้ไปไหนมาไหนด้วยกันบ่อย ๆ และได้ใกล้ชิดกันมากขึ้นทำให้ทั้งคู่ต่างแอบมีใจให้กันแต่แล้วฟ้าก็ไม่เป็นใจ ผู้สร้างได้สร้างดรามาขึ้นให้กับทั้งคู่ โดยในวันที่เฟิร์นนางเอกวางแผนนัดอ้ายแมนแฟนเก่ามากินข้าวเพื่อที่จะบอกกับอ้ายแมนว่าเฟิร์นมีแฟนแล้ว นั่นก็คือแฟนปลอมๆ อย่างเคน แต่แล้วก็ผิดแผนเมื่อแมนถือโอกาสนี้ที่ได้เจอเฟิร์นคุกเข่ามอบดอกไม้และสวมแหวนให้เฟิร์น ทำให้แผนที่เฟิร์นกับเคนได้วางไว้พังไม่เป็นท่า พังทั้งแผนพังทั้งใจคน แต่ทั้งสองก็ไม่สามารถพูดอะไรปล่อยให้เรื่องราวดำเนินต่อไป เพราะตอนนั้นทั้งเฟิร์นและเคนต่างก็ยังไม่รู้ความรู้สึกของอีกฝ่ายว่าคิดยังไง จึงต้องปล่อยเลยตามเลย

องค์สาม ภาพยนตร์ดำเนินเรื่องมาถึงจุดพีค เมื่อฉากที่เฟิร์นเห็นอ้ายแมนแฟนเก่าที่พึ่งขอคืนดีและมอบแหวานให้อยู่กับผู้หญิงคนเดิมคนนั้นที่เป็นประเด็นและได้รู้ภายหลังว่าอ้ายแมนมาหลอกเฟิร์นอีกครั้งทำให้เฟิร์นต้องใจสลายอีกครั้ง เฟิร์นจึงตัดสินใจยุติความสัมพันธ์กับอ้ายแมนโดยสิ้นเชิงและตัดสินใจสอบไปทำงานที่ประเทศญี่ปุ่นเพื่อแลกกับการที่อยากให้พ่อที่ต้องดิ้นรนในเมืองหลวงลำพังขับรถแท็กซี่เพื่อหาเงินส่งทางบ้าน เฟิร์นจึงอาสาจะไปทำงานต่างประเทศเพื่อเป็นเสาหลักให้ทางบ้านส่งพ่อแม่และน้องให้อยู่สบาย เมื่อภาพยนตร์ดำเนินเรื่องผ่านไป 1 ปี ก็ตัดภาพมาที่เคนพระเอกของเรื่องตัดสินใจเปิดร้านลาบในหมู่บ้านเพื่ออยากรื้อฟื้นความทรงจำให้กับแม่ของ

ตัวเองที่ป่วยเป็นโรคอัลไซเมอร์ โดยความทรงจำของแม่คือพ่อของเคนโดนรถชนตายที่หน้าร้านลาบต่อหน้าเคนและแม่เมื่อครั้งเคนยังเด็กจึงเป็นความทรงจำของแม่ที่จำไม่เคยลืมนั่นเอง ก่อนจบภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ยังทิ้งท้ายรอยยิ้มให้กับคนดูโดยการสร้างฉากที่เฟิร์นนางเอกได้กลับจากประเทศญี่ปุ่นแล้วเดินทางมาที่ร้านลาบของเคนและยิงคำถามที่สร้างรอยยิ้มให้คนดูคือ เฟิร์น : เฮาบ่ได้แกล้งฮักกันเล่นๆแม้นบ่" แล้วภาพยนตร์เรื่องนี้ก็จบแบบแฮปปี้เช่นเคย

4.1.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดเป็นแนวคิดหลักของเรื่องที่คอยยึดโยงเรื่องราวและการดำเนินเรื่องผ่านองค์ประกอบต่างๆ ภายในภาพยนตร์ โดยงานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน" ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เล่าเรื่องผ่านชายหนุ่มชาวอีสานทั้ง 4 เรื่อง โดยผู้วิจัยจะทำการแยกการวิเคราะห์แก่นเรื่องของผู้บ่าวไทบ้านแต่ละเรื่อง แล้วนำเสนอดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.1.2.1 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1)

แก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค 1) นำเสนอแนวคิดหลักของเรื่องเกี่ยวกับ "อีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้าน" โดยนำเสนอผ่านค่านิยมการแต่งงานกับชาวต่างชาติ เพราะมีความเชื่อกันว่าการแต่งงานกับชาวต่างชาติซึ่งเป็นชาติพันธุ์ที่เจริญแล้ว มีฐานะที่ดี มีความฉลาดหลักแหลมกว่าก็จะเป็นสามีที่ดีกว่าผู้บ้านไทบ้านที่ไม่มีงานทำเอาแต่กินเหล้าเฮฮาสังสรรค์กัน ดังนั้นเมื่อเนื้อหาในเรื่องกล่าวถึงปราณีตัวเอกของเรื่องที่เดินทางกลับเมืองไทยพร้อมไมเคิลแฟนชาวต่างชาติ ทำให้ทองคำพระเอกของเรื่องเสียใจเป็นอย่างมากที่แฟนเก่าอย่างปราณี หญิงสาวที่เขารอคอยให้กลับมา แต่แล้วปราณีกลับมากับแฟนหนุ่มฝรั่งชาวต่างชาติ ภาพยนตร์สะท้อนผ่านความแตกต่างทางความคิดของหญิงสาวไทบ้านต่อการเปรียบเทียบชายชาวต่างชาติและผู้บ่าวไทบ้านอีสานในฉากที่ปราณีต้องมาเผชิญหน้ากับทองคำครั้งแรกตั้งแต่เดินทางกลับมาว่า

"ปราณี: เป็นจั่งได๋ สำบายดีบ่อน้อ

ทองคำ: คนบ้านนอก มันหาความสำบายกายบ่ได้ดอก มันบ่คือเมืองนอก

ปราณี: คั้นอยู่เมืองนอกสำบายนั่น ข่อยบ่กลับมาบ้านดอก เจ้าหล่ะ สำบายดีบ่อ

ทองคำ: พออยู่พอกิน

ปราณี: บ้านเฮานี้กะเจริญขึ้นหลายเนาะ

ทองคำ: เจ้าสู้ได้จั่งได๋ว่ามันเจริญ มันสิเจริญได้จั่งได๋ บ่มีคนมาสร้างมาแปลง เรียน สูง ได้ดีกะลืมบ้านลืมฐาน หอบผ้าผอบผ่อนหนีกันไปเบิด

ปราณี: คั้นคนซุมนั้นเขาเลือกอนาคตได้หน่ะ เขาบ่พากันหนีดอก มันกะคือซุมผู้บ่าวไทบ้าน นี้หล่ะ กินแต่เหล้าเมาแต่ยา พากันมีความสุขหลายแต่บ่มีอนาคต แล้วไก่น้อยโตนั้น คือสิใหญ่แล้วเด้

ปราณี: เจ้าของมันบ่อยู่ มันเหงาตายแต่โดนแล้ว

ทองคำ: ประสาไก่โตเดียวเจ้ายังรักษาบ่คุ้ม แล้วเจ้าสิไปดูแลผู้ได๋ได้ ไคตั๋วมันเป็นไก่ บ่แม้นคน คั้นมันเป็นคนนั้น คือสิตายคือจั่งไก่นี้หล่ะ คันได้เจ้าเลี้ยงนั่นหน่ะ”

ต่อประเด็นดังกล่าว ความนิยมแต่งงานกับชาวต่างชาติเป็นเพียงความนิยมที่มาจากความปรารถนาของบิดามารดาหรือบรรดาผู้อาวุโสในชนบท แต่แท้ที่จริงแล้ว บรรดาหญิงสาวหรือผู้สาวไทบ้านต้องแต่งงานกับชาวต่างชาตินั้นก็เพื่อต้องการตอบแทนพระคุณพ่อแม่และต้องการให้พ่อแม่อยู่สุขสบาย ทั้ง ๆ ที่ในใจหญิงสาวเหล่านั้นก็ต้องการที่จะใช้ชีวิตในบ้านเกิดเมืองนอนของตนเอง โดยภาพยนตร์สะท้อนผ่านบทสนทนาที่ปราณีขอร้องแม่ใหญ่แดงเพื่อขอกลับมาใช้ชีวิตอยู่ที่หมู่บ้านแจงแลนกับแม่เพราะตนเองคิดถึงบ้านและไม่มีความสุขเลยที่ต้องแต่งงานกับฝรั่งว่า

“ยายแดง: เป็นจั่งได๋คือมานั่งโศกเศร้าเหงาหงอยจั่งซี่น้อลูกหล่า

ปราณี: แม่ ข่อยบ่กลับเมืองนอกได้บ่แม่ ข่อยอยากเลิกกันกับเลาแหม๋แม่ ยามข่อยอยู่นำเลาข่อยบ่เคยมีความสุขเลย ข่อยอยากกลับมาตายอยู่บ้านเฮาแหม๋แม่

ยายแดง: ฝรั่งมันรวย คั่นมันซื้อบ้านซื้อรถซื้อสร้อยเส้นท่อแขนมาให้แม่ก่อนจั่ง เลิกกกับมัน

ปราณี: แม่ เจ้าบ่เคยเข้าใจข่อยเลยอีหลี ไอ้ไมเคิลหน่ะมันจน มันบ่มีอีหยังเลย

ยายแดง: แม่ขอโทษลูกหลายๆ ไปอยู่นำเขาเบิ่งก่อน อยู่บ้านเฮามันทุกมันยาก แม่บ่อยากให้ลูกมาเฮ็ดไฮเฮ็ดนา อยู่ทางพี้บ่ต้องห่วงดอกแม่ยังแข็งแรงอยู่ ถ้าความจนมันบ่มาบังคับ แม่บ่ให้ลูกไปจั่งซั่นดอก

ไปนำเขาอีกจักเทือก่อนเนาะลูก เชื่อแม่ เผื่อเฮาลืมตาอ้าปากได้
แม่กะสิบ่บังคับลูกอีก อดทนเนาะลูกเนาะ
ปราณี: (ร้องไห้)"

ดังนั้น ลักษณะของค่านิยมการแต่งงานกับชาวต่างชาติหรือการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมดังกล่าว เกิดขึ้นจากสาเหตุสำคัญคือความยากจนและความกตัญญู เพราะคนอีสานมีค่านิยมเรื่องการเป็นลูกสาวที่ดีต้องดูแลพ่อแม่ ดังนั้นการแต่งงานกับชาวต่างชาติมักทำให้คุณภาพชีวิตดีขึ้นมีเงิน โอกาสและความมั่นคงในชีวิตมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดเจนและสามารถดูแลและตอบแทนบุญคุณของพ่อแม่ได้มากกว่าการอยู่บ้านช่วยงานพ่อแม่ทำไร่ ทำนาหรือการเป็นสาวโรงงานทั่วไปที่ผู้หญิงมักจะไม่ได้รับโอกาสทางการศึกษาหรือโอกาสในการประกอบอาชีพเท่ากับผู้ชาย นอกจากนั้นหญิงสาวชาวอีสานที่แต่งงานกับชาวต่างชาติเกิดจากแรงกระตุ้นทางสังคมรอบตัวที่ต้องการยกระดับคุณภาพชีวิตของตนเองให้แตกต่างจากวิถีชีวิตแบบหญิงสาวในชุมชนทั่วไปด้วย เหตุผลที่ผู้ชายชาวต่างชาติมีความรับผิดชอบกว่าชายไทยและการแต่งงานกับชาวต่างชาตินั้น ผู้หญิงจะต้องเสียสละวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของตนเอง ต้องฝึกภาษาและการเรียนรู้วัฒนธรรมที่แตกต่าง ต้องเดินทางหรือย้ายถิ่นฐานบ้านเกิดไปอยู่แดนไกล ดังนั้นการต้องปรับเปลี่ยนตัวเองหลายๆ อย่างของหญิงสาวก็เพื่อก้าวข้ามผ่านขีดจำกัดและโอกาสทางสังคมที่ไม่ได้มีมากนักของหญิงสาวชาวชนบททั่วไปโดยเฉพาะทางภาคอีสานที่อยู่ห่างไกลออกไป

4.1.2.2 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง

แก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน (ภาค 2) เป็นการเน้นแนวคิดหลักของเรื่องที่เกี่ยวกับ "การแยกออกเป็นสองขั้ว (Polarization)" ซึ่งเป็นความขัดแย้งบางอย่างระหว่างแนวความคิดสองแนวทางที่แตกต่างกัน มีวิธีการที่แตกต่างกันหรือมีเป้าหมายบางอย่างที่ต่างกันด้วยเหตุผลของแต่ละฝ่ายที่แยกออกจากกัน โดยในภาพยนตร์ตอนนี้แก่นเรื่อง "การแยกออกเป็นสองขั้ว" ระหว่างความเป็นอีสานแบบแนวคิดดั้งเดิมและความเป็นอีสานแบบแนวคิดสมัยใหม่

โดยความเป็นอีสานแบบแนวคิดดั้งเดิมคือการใช้หมอลำที่เป็นศิลปะดนตรีแบบอีสานในการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานพื้นถิ่น โดยคำว่า "หมอลำ" มาจากคำว่า "หมอ" ที่หมายถึงผู้ที่มีความชำนาญ และ "ลำ" หมายถึง การบรรยายเรื่องราวต่างๆ ด้วยทำนองอันไพเราะ ดังนั้นหมอลำจึงนับเป็นองค์ความรู้อย่างหนึ่งที่สามารถบันทึกประวัติศาสตร์ที่สามารถอธิบายความหมายและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอีสานได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังสามารถนำข้อมูลเหล่านั้นมาเรียนรู้สังคมและวัฒนธรรมอีสาน ทั้งมิติการเรียนรู้ที่สามาระสะท้อนแนวความคิด รสนิยม วิถีชีวิต ประเพณี

การละเล่นหรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้อีกทางหนึ่งด้วย หมอลำจึงเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมทางภาคอีสานที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบันและสามารถสื่อสารถึงความเป็นอีสานได้ในทุกมิติ และการที่ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอแก่นเรื่องของ “การแยกออกเป็นสองขั้ว” ก็เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นและสนับสนุนให้เกิดการอนุรักษ์วัฒนธรรมนี้ไว้นั่นเอง

ส่วนความเป็นอีสานแบบแนวคิดสมัยใหม่ คือการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอื่นจนทำให้หมอลำไม่เป็นที่นิยมหรือถูกมองว่าล้าสมัยขึ้นได้ โดยภาพยนตร์เรื่องนี้สะท้อนผ่านวัฒนธรรมเคป๊อบหรือแนวดนตรีเกาหลีที่พระเอกของเรื่องที่เรียนจบปริญญากลับบ้านมาแล้วนำมาให้เพื่อนๆ นิยมชมชอบตามจนตั้งเป็นสมาชิกกลุ่มเพื่อจัดทีมเต้นเคป๊อบเข้าประกวดชิงรางวัล ทำให้พระเอกรู้สึกไม่ชอบวิถีชีวิตของผู้คนในหมู่บ้านแจงแลน ทั้งการร้องหมอลำ การเลี้ยงควาย ปลูกข้าว ทำนา หรือการแต่งตัว จนเป็นเหตุให้เกิดความขัดแย้งและการแยกออกเป็นสองขั้วเกิดขึ้น

ทั้งนี้สาเหตุที่ทำให้ภาพยนตร์นำเสนอ “การแบ่งเป็นสองขั้น” ก็เพื่อสะท้อนปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในอีสานปัจจุบัน ที่เป็นผลสืบเนื่องมาจากการขยายตัวของระบบทุนนิยมและบริโภคนิยมทำให้อีสานเริ่มเติบโตเป็นสังคมทันสมัยคนอีสานจึงต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอด โดยเฉพาะการดิ้นรนส่งลูกหลานวัยหนุ่มสาวหรือวัยทำงานไปทำงานในกรุงเทพฯ หรือต่างประเทศ ทำให้อีสานกลายเป็นเมืองของคนแก่และเด็กไปแล้ว ดังปรากฏในฉากตอนหนึ่งที่แม่ใหญ่แดงออกเดินทางไปเชิญเพื่อนๆ ในหมู่บ้านให้ไปงานทำบุญแจกข้าวของตน แต่ไปบ้านไหนกลับไม่มีใครอยู่เลย ตามบ้านเรือนต่างๆ กลายเป็นบ้านร้างหรือบ้านปิดตายไว้ โดยแม่ใหญ่แดง กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> “...ตั้งแต่เช้าๆ ข่อยกะยางหาเลาหมู่พวกไทบ้านหนองใสเฮานี่หล่ะ มาซอยมื้องาน แต่ว่าไปบ้านได๋บ้านได๋กะบ่มีคนอยู่ ปิดบ้านเงียบเบิด ถามคนเลาะนั้นคะเจ้ากะว่าลูกเต้าพาไปอยู่กรุงเทพหมดแล้ว บ่รู้สิเหลือไผอยู่เฮ็ดบุญนำข่อยน้อบาดนิน้อ...”

นอกจากนั้นแล้ว การขยายตัวของสาธารณูปโภคไม่ว่าจะเป็นถนนสายหลักและในชนบท เครือข่ายไฟฟ้าและโทรศัพท์เคลื่อนที่ระบบต่างๆ เริ่มเข้าถึงพื้นที่ง่ายขึ้น ทำให้สินค้า ข่าวสาร รวมถึงกระแสนิยมต่างๆ ก็แพร่กระจายเข้าสู่ภูมิภาคอีสานได้เร็วยิ่งขึ้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตและการทำมาหากินของคนอีสาน จากเดิมที่ภูมิภาคอีสานอยู่ห่างไกลศูนย์กลางความเจริญ จึงทำให้อีสานกลายเป็นพื้นที่ห่างไกล สาธารณูปโภคหรือสิ่งอำนวยความสะดวกจึงเข้าถึงช้ากว่าพื้นที่อื่นแต่เมื่อความทันสมัยขยายมาถึง ทำให้อีสานสลัดภาพความยากจน

หรือด้อยพัฒนาของตัวเองออกไป ผู้คนจึงเริ่มปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของตนเองให้สอดคล้องกับเทคโนโลยีและการเปลี่ยนแปลงต่างๆ มากยิ่งขึ้นนั่นเอง

4.1.2.3 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3)

แก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน (ภาค 3) เป็นการเน้นแนวคิดหลักของเรื่องที่เกี่ยวกับ “ชนชั้นแรงงานและนายทุน” ซึ่งเป็นความเหลื่อมล้ำทางสังคมและระบบเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่ที่มุ่งแสวงหากำไรเป็นที่ตั้ง จนทำให้เกิดระบบอุปถัมภ์และระบบนายทุนเกิดขึ้น โดยภาพยนตร์สะท้อนแก่นเรื่องผ่านระบบอุปถัมภ์จาก “เถ้าแก่และชาวบ้าน” ในชนบทที่แบ่งสังคมออกเป็นโครงสร้างส่วนบนและโครงสร้างส่วนล่าง หลังจากที่มีนายทุนเข้ามาในพื้นที่ก็ยิ่งจะทำให้คนจนในชนบทอีสานยิ่งเข้าไม่ถึงโอกาสในทางเศรษฐกิจมากขึ้นไปอีก เพราะระบบนี้ให้ผลประโยชน์กับคนรวยที่รวยอยู่แล้วเพราะคนเหล่านี้มีโอกาสและทรัพยากร ส่วนคนจนในชนบทอีสานกลับยิ่งจะทำให้ห่างไกลโอกาส สิ่งเหล่านี้จึงกลายเป็นช่องว่างทางสังคมและกลายเป็นเงื่อนไขที่ไปเพิ่มความเหลื่อมล้ำทางสังคมให้สูงยิ่งขึ้น และยิ่งทำให้เกิดปัญญาสาหัสมากยิ่งขึ้น รวมถึงการมีอำนาจบารมี ก็ยิ่งก่อให้เกิดความสัมพันธ์แบบพึ่งพาและยิ่งสร้างความไม่เท่าเทียมกันที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังนั้นในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงนำเสนอเรื่องราวผ่านตัวละครที่สะท้อนโครงสร้างและระบบอุปถัมภ์ ประกอบไปด้วย 1) ตัวแทนของกลุ่มนายทุนโครงสร้างส่วนบนอย่างตัวละคร “เถ้าแก่ทอม” ที่ต้องการให้ชาวบ้านเลิกปลูกข้าวมาปลูกอ้อยให้กับโรงงานน้ำตาลของตนเองแทน ปรากฏในบทหนึ่งที่เถ้าแก่ไปขายนโยบายกับชาวบ้านว่า

> “ในยุคที่ข้าวไม่มีราคา ชาวนาไม่มีแม้กระทั่งที่จะทำกิน มันเป็นเรื่องจริงที่ประเทศนี้ถูกคลุมด้วยกะลามะพร้าวเพียงใบเดียว ทุกคนถูกปิดหูปิดตาด้วยความรวยของคนมีเงิน ชีวิตมันจะมีประโยชน์อะไร ถ้าคุณแจนและไม่มีเงิน มันก็เหมือนลูกหมาตัวหนึ่งเท่านั้นเอง ทุกๆ ครั้งที่ชาวนาปลูกข้าวแล้วจนทุกคนอยากรวย อ้อยและน้ำตาลเท่านั้นที่จะทำให้ชาวนาลืมตาอ้าปากได้ ผมเลยต้องทำสิ่งนี้ขึ้นมาเพื่อพี่น้องประชาชน... โรงน้ำตาล โรงน้ำตาล โรงน้ำตาล... “

และ 2) ตัวละครสำคัญอีกหนึ่งตัวละครที่เป็นกลุ่มนายทุนโครงสร้างส่วนบนก็คือ “เจ๊กเส็ง” คนเชื้อสายจีนที่มีฐานะในชนบท นิยมทำธุรกิจโรงสีและในละครมีอาชีพเปิดรับจำนำโฉนดที่ดินจำนวนมากจากชาวบ้าน โดยมีจุดประสงค์เพื่อยึดพื้นที่นาของชาวบ้านมาไว้ในการ

ครอบครองของตน โดยปรากฏในบทหนึ่งที่เจ๊กเส็งไปปักหมุดล้อมรั้วพื้นที่ที่ยึดไว้จากที่นาของชาวบ้าน

“เจ๊กเส็ง: บักสองโตนั้นยืนกาสะแตกหยัง ฟ้าวเอางัวมึงหนีทะแมะ
หม่องนี้ลูกน้องกูสิร้อมฮั้วแล้ว
ไอ้เค: กุบ่เข้าใจ
ไอ้ที: กูกะบ่เข้าใจคือกัน นาแม่กูแท้ๆ”

นอกจากนั้นแล้ว กลุ่มตัวแทนของชนชั้นโครงสร้างส่วนบน ก็คือ ชนชั้นกรรมาชีพที่หมายถึง ชนชั้นที่ไม่มีทรัพย์สมบัติเป็นของตัวเอง โดยในภาพยนตร์สะท้อนผ่านกลุ่ม “ชาวบ้าน” หรือ “ชาวนา” ในชนบทที่อยู่ชนชั้นตรงข้ามกับกลุ่มเถ้าแก่และเจ๊กในเรื่องที่มีบทบาทและมีอิทธิพลต่อชาวบ้าน ดังนั้น เถ้าแก่และเจ๊กจึงมีบทบาทสำคัญที่เด่นชัดถึง “กลุ่มนายทุน” ที่สะท้อนปัญหาอีสานในภาวะความสมัยใหม่ที่นายทุนเข้ามาในพื้นที่เพื่อทำธุรกิจโดยเจตนาประสงค์ที่จะครอบครองพื้นที่ทำกินหรือโฉนดที่ดินของชาวบ้านจากการหลอกลวงให้เปลี่ยนจากทำนาข้าวหันมาทำไร่อ้อยเพื่อผลิตเป็นน้ำตาล ซึ่งกลายมาเป็นพืชทางเศรษฐกิจแทนข้าวที่ราคาตกต่ำเป็นอย่างมากในยุคนั้น

ดังนั้น แนวคิดหลักของเรื่องที่เกี่ยวกับ “ชนชั้นแรงงานและนายทุน” โดยภาพยนตร์สะท้อนแก่นเรื่องผ่านระบบอุปถัมภ์จาก “เถ้าแก่และชาวบ้าน” นั้นเป็นผลมาจากแต่เดิมในอดีตชาวอีสานยังมีลักษณะของการผลิตเพื่อการยังชีพเป็นส่วนใหญ่ แต่ภายหลังจากที่เริ่มมีเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเข้ามา ภูมิภาคอีสานจึงเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงในลักษณะของการผลิตเชิงพานิชย์ นับตั้งแต่มีการเชื่อมโยงระบบคมนาคมขนส่ง การนำผลผลิตต่างๆ ของชาวอีสานกระจ่ายเข้าสู่กรุงเทพฯ หรือเมืองใหญ่ๆ จึงทำให้คนอีสานทำการผลิตสินค้าเชิงพานิชย์เพื่อตอบสนองระบบตลาด ความสามารถในการผลิต ความต้องการในการบริโภคและค่านิยมแบบใหม่หรือภาวะความทันสมัยจึงเริ่มเพิ่มขึ้น และเมื่อการผลิตเชิงพานิชย์และพลังทางเศรษฐกิจทุนนิยมเข้ามามีอิทธิพลต่อภูมิภาคอีสานมากขึ้น อาชีพของชาวอีสานที่เคยทำนาแบบดั้งเดิมเป็นหลัก ก็เริ่มเปลี่ยนบทบาทเกษตรกรรมเป็นประเภทอื่นๆ ตามกระแสทุนนิยมและความต้องการของแหล่งเงินทุน

โดยภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอแก่นแนวคิดนี้จากคำว่า “เถ้าแก่” และ “เจ๊ก” ซึ่งเป็นกลุ่มชนชั้นนายทุน ซึ่งหมายถึง เจ้าของทุนหรือเจ้าของวิถีการผลิต คำว่า “เถ้าแก่” แต่เดิมมักจะหมายถึงคนที่มีฐานะเศรษฐกิจดี มีโอกาสมากและมีความสามารถในการทำธุรกิจหรือเป็นผู้ที่ประสบความสำเร็จ มีชีวิตที่มั่นคั่งมักจะทำการค้าขายหรือกิจการร้านค้ารวมไปถึงเป็นผู้รับซื้อ

ผลผลิตต่างๆ ทางการเกษตร ฉะนั้นคำว่า “เถ้าแก่” จึงหมายถึง “คนเมือง” ซึ่งก็คือ “เจ๊ก” หรือคนจีนเมืองที่มีโอกาสทางเศรษฐกิจมีเงินทองมีความสามารถในการทำธุรกิจอีกด้วย โดยปรากฏการณ์ในปัจจุบันคำว่า “เถ้าแก่” จึงไม่ได้เกิดขึ้นในพื้นที่เมืองหรือกับกลุ่มคนที่เป็น “เจ๊ก” หรือคนเมืองเท่านั้น แต่ “เถ้าแก่” หรือ “เจ๊ก” ยังสามารถเกิดขึ้นในพื้นที่ชนบทกับคนอีสานรุ่นใหม่ที่ชอบแสวงหาโอกาสและความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจด้วยเช่นกัน ดังนั้น “เถ้าแก่” และ “เจ๊ก” จึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของระบบชนชั้นในชนบทอีสานที่ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอผ่านแก่นแนวคิดหลักของเรื่องนั่นเอง

4.1.2.4 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)

ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด (ภาค 4) มีคำว่า “จ๊วด” ที่มีความหมายว่า “รวดเร็ว” เปรียบเสมือนบั้งไฟที่พุ่งขึ้นท้องฟ้าอย่างฉับไวหรือเกิดการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว ความสุดโต่ง หรือความสุดสอดของสถานการณ์หรือเหตุการณ์อะไรบางอย่าง ดังนั้นแก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4) จึงนำเสนอการเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันบางอย่างที่เกิดขึ้นของสภาพการณ์บางอย่างในวิถีชีวิตของคนอีสาน ซึ่งผู้วิจัยค้นพบว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้มุ่งนำเสนอแนวคิดหลักของเรื่องที่ต้องการกล่าวถึง “ท้องถิ่นนิยมกับการโหยหาอดีต”

โดยแก่นความคิด “ท้องถิ่นนิยม” สะท้อนผ่านเรื่องราวของตัวละครเคน พระเอกของเรื่องซึ่งเป็นตัวแทนของผู้บ่าวไทบ้านที่ไปเผชิญชีวิตในเมืองหลวงเพื่อหางานทำแล้วนำเงินทองมาส่งเสียให้พ่อแม่ที่อยู่บ้านนอก แต่พวกเขามีความเป็นอัตลักษณ์หรือตัวตนสูงในวัฒนธรรมและรูปแบบการใช้ชีวิตแบบวิถีชนบทของชาวอีสาน การพูดอีสาน การฟังเพลงอีสานและการกินอาหารอีกสาน จนทำให้คนอีสานไม่ว่าจะไปอยู่ถิ่นฐานใดก็จะอัตลักษณ์ที่ชัดเจน เรียกลักษณะแบบนี้ว่า “ความเป็นท้องถิ่น” จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความผูกพันทางความรู้สึกและอารมณ์เกี่ยวกับถิ่นฐานบ้านเกิดของตน จนเกิดเป็นความคิดถึงและอาลัยอาวรณ์ที่จะกลับไป เคนพระเอกของเรื่องแม้จะมีงานทำมีเงินทองใช้แต่เขากลับตัดสินใจลาออกจากงานเพื่อกลับไปอยู่บ้านเกิด โดยมีฉากหนึ่งตอนเปิดเรื่อง เผยให้เห็นชายชาวอีสาน (แท้ที่จริงคือพ่อของนางเอก) ที่เข้ามาอยู่กรุงเทพทำงานขับแท็กซี่ส่งเงินไปให้ลูกเมียที่บ้านนอก ระหว่างที่เขากำลังขับรถพาพระเอกของเรื่องไปส่งที่หมอชิตเพื่อเดินทางกลับบ้านเกิด ชายขับแท็กซี่รับสายโทรศัพท์ที่โทรมาจากทางบ้านว่า

“พ่อ: ฮัลโหล ว่าจั่งได๋นาง พ่อขับรถอยู่ลูก
ลูก: คือว่าสิกลับบ้าน มื้อได๋พ่อสิกลับ
พ่อ: โอ้ย พ่อสิกลับอยู่ลูก พ่อคิดฮอดลูกหลายๆ ใจสิขาดแล้วลูกเอ๊ย
ลูก: พ่อสบายดีบ่

พ่อ: สบายดี ฝากบอกแม่กับน้องแหน่เด้อ พ่อสิฟ้าวกลับไวๆ นี่แหละ คิดฮอดหลายๆ

ลูก: จ๊ะๆ คะสั้นแค่นี้หล่ะพ่อ

พ่อ: จ๊ะๆ หวัดดีลูก”

นอกจากนั้นภาพยนตร์ยังสะท้อนแก่นเรื่อง “โหยหาอดีต” ผ่านตัวละครแม่ใหญ่ที่ป่วยเป็นซึมเศร้าและอัลไซเมอร์เพราะเฝ้าคำนึงคิดถึงลูกหลานที่เดินทางจากท้องถิ่นฐานบ้านเกิดไปสู่โลกโลกาภิวัฒน์ในเมืองใหญ่แดนไกลเพื่อตามหาความฝันเพียงลำพัง เมื่อลูกชายกลับบ้านก็คิดว่าจะได้กลับมามีความสุขอยู่กับลูก แต่ตัวละครเคนพระเอกของเรื่องภายหลังจากที่เขาล้มเหลวจากการไปทำงานที่กรุงเทพหลังเรียนจบ เขาต้องกลับมาบ้านพร้อมความหวังที่จะกลับมาทำความฝันอีกครั้งในท้องถิ่นด้วยการเปิดร้านลาบในหมู่บ้านและเป็นเจ้าของธุรกิจของตัวเอง ซึ่งในขณะที่เขามัวแต่ทำตามความฝันของเขาและกำลังวุ่นวายอยู่กับปัญหาความรักของตัวเองแต่กลับละเลยผู้เป็นแม่ ผู้เฒ่าที่ถูกทอดทิ้งให้อยู่กันตามลำพัง เพราะส่วนใหญ่ลูกหลายก็ไปทำงานที่อื่น นานๆ ถึงจะกลับบ้านมาเยี่ยมสักครั้งหรือบ้านไหนไม่มีผู้เฒ่าอยู่แล้วก็เพราะถูกลูกหลานพาไปอยู่บ้านพักคนชรากันหมด ปรากฏการณ์นี้ภาพยนตร์นำเสนอไว้ตอนท้ายของเรื่องที่ถ่ายทอดความคิดของแม่ใหญ่ใจที่เขียนจดหมายทิ้งไว้ให้ลูกใจความว่า

“...เคนเอ๊ย แม่บ่รู้อนาคต แม่สิจำลูกได้อีกสำได๋ แม่เป็นห่วงเคนหลาย แม่ย้านเป็นภาระลูก คันแม่จำหยังบ่ได้แล้ว ให้เคนเอาแม่ไปไว้บ้านพักคนชราเด้อ แม่จั่งสิมีหมู่ แม่ใหญ่มีบ้านข้างกัน ลูกเลากะมาพาไปอยู่บ้านพักคนชราคือกัน เคนบ่ต้องห่วงแม่เด้อ แม่ฮักเคนหลาย...”

จนกระทั้งวันหนึ่งที่เขาอกหักและล้มเหลวกับความรัก เขาเดินทางกลับบ้านแต่กลับไม่พบผู้เป็นแม่อีกแล้ว เขาเอาแต่โทษตัวเองเมื่อหวนระลึกถึงสิ่งที่เค้าละเลยกับผู้เป็นแม่ และปรารถนาที่จะได้รับโอกาสพบแม่และดูแลแม่เขาอีกครั้ง บทสรุปของแก่นเรื่อง “ท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีต” ปรากฏตอนที่แม่ใหญ่แดงผู้เป็นตัวแทนผู้เฒ่าผู้แก่ในชนบทกล่าวไว้ว่า

“เบิ่งเอาเด้อ ลูกหลานบ้านเฮา ปล่อยให้ผู้เฒ่าถ่าอยู่บ้าน ผู้บ่าวผู้สาวกะพากันหนีลงกรุงเทพฯ ไปเฮ็ดงานหาเงิน จักมื้อได๋สิได้หวนมา สมัยก่อนนั้นหนายามมีงานบุญมีงาน ลูกหลานกะมาตุ้มมาโฮมกันดีๆ สุมื้อนี้ มันบ่คือเก่า มี

แต่ผู้เฒ่าเลี้ยงหลาน บ้านเมืองของเฮาสะพัฒนาได้จั่งได๋ คั่นบ่มีพวกเจ้า มาเด้อลูกหลานคนรุ่นใหม่ กลับมาเฮ็ดมาพัฒนาอีสานบ้านเราให้เจริญ”

ดังนั้น กล่าวได้ว่า แก่นแนวคิด “ท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีต” ในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงสะท้อนการอพยพจากหมู่บ้านชนบทอีสานเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ เป็นปรากฏการณ์ที่ดำเนินมานานหลายสิบปีแล้วที่ชนบทอีสานได้กลายเป็นแหล่งส่งออกแรงงานที่สำคัญที่สุด โดยเฉพาะหลังฤดูกาลทำนาที่มักจะมีแรงงานอพยพย้ายถิ่นฐานเข้าไปทำงานในกรุงเทพฯ มากที่สุดเมื่อเทียบกับทุกๆ ภาคของประเทศไทย โดยเฉพาะแรงงานผู้ชายที่เป็นวัยแรงงาน ชาวอีสานส่วนใหญ่มักจะเข้ามาทำงานเกี่ยวกับแรงงาน ไม่ว่าจะเป็นกรรมกรก่อสร้าง ขับแท็กซี่ ขับรถรับจ้าง เป็นคนงานในร้านอาหารหรือเป็นหนุ่มสาวโรงงานในอุตสาหกรรมต่างๆ ดังนั้นแรงงานอีสานที่เข้าไปทำงานในกรุงเทพจึงต่างก็ต้องดิ้นรนขวนขวาย ในขณะเดียวกันก็ต้องใช้ชีวิตและปรับตัวไปกับภาวะเศรษฐกิจและความทันสมัยที่สร้างความกดดันและแรงผลักสำคัญที่ทำให้พวกเขายิ่งคิดถึงคำนึงหาบ้านเกิดเมืองนอก จึงทำให้ “ความเป็นท้องถิ่น (Local)” ของชาวอีสานรู้สึกโหยหาและผูกพันทางความรู้สึกที่ยังอยู่ในจิตวิญญาณการใช้ชีวิตและประสบการณ์ร่วมต่อท้องถิ่นที่พวกเขาจากมา เพราะฉะนั้นแล้ว สิ่งที่สะท้อนออกมาจากแก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่ผู้เขียนพยายามที่จะยกตัวอย่างและสะท้อนภาพชีวิตแรงงานอีสานอพยพที่นิยม “ความเป็นท้องถิ่นและการโหยหาอดีต” จนเกิดเป็นความผูกพันของคนที่มีต่อท้องถิ่นหรือถิ่นฐานที่อยู่ของตนเองซึ่งเป็นความทรงจำและการมีประสบการณ์ชีวิตร่วมกัน ระหว่างคนที่อพยพออกจากถิ่นฐานที่อยู่ของคนในชุมชนท้องถิ่น ซึ่งปรากฏการณ์ลักษณะนี้เรียกว่า “ท้องถิ่นนิยม (Localism) และความโหยหาอดีต (Nostalgia)” อันเป็นโรคหรืออาการที่เกิดขึ้นกับคนที่รู้สึกโหยหาอาลัยอาวรณ์สิ่งที่จากมาหรือความรู้สึกอบอุ่นใจที่เกิดขึ้นเมื่อคิดถึงช่วงเวลาในอดีตที่เคยผ่านประสบการณ์ที่ดีร่วมกันมา ดังนั้นภาวะโหยหาอดีตจึงมักจะพบมากในวัยของผู้สูงอายุหรือผู้ที่เคยสูญเสียบุคคลที่รักไปอย่างกะทันหันซึ่งในภาพยนตร์นี้จึงสื่อความหมายและนำมาเปรียบเปรยด้วย “โรคอัลไซเมอร์” ของแม่ใหญ่แดงนั่นเอง

4.1.3 ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งหรือปมปัญหาจากเนื้อหาของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เกิดความน่าสนใจ เพราะความขัดแย้งจะเป็นอุปสรรคที่คอยขัดขวางและเป็นเหตุให้ตัวละครจำเป็นที่จะต้องเอาชนะอุปสรรคนั้นให้ได้” จาก

การศึกษาภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทในแต่ละภาคที่กำกับโดยอุเทน ศรีริวิ ผู้วิจัยพบรูปแบบความขัดแย้ง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.1.3.1 ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1)

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้ง 2 รูปแบบด้วยกัน กล่าวคือ

(1) ความขัดแย้งระหว่างบุคคล (Interpersonal Conflict) เป็นรูปแบบความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน อันเป็นความขัดแย้งที่เกิดจากบุคคลที่มีความแตกต่างกันอย่างใดอย่างหนึ่งจนทำให้เกิดปมปัญหาขึ้นระหว่างกัน ซึ่งนับได้ว่าเป็นรูปแบบความขัดแย้งหลักที่พบได้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งมีลักษณะเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากค่านิยมและความเชื่อของมนุษย์ โดยค่านิยมหมายถึงสิ่งที่บุคคลพอใจหรือเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าแล้วยอมรับสิ่งนั้นให้เป็นความเชื่อหรือความรู้สึกนึกคิดของตนเพื่อตัดสินว่าสิ่งนั้นเป็นสิ่งที่ดีหรือไม่ดีสำหรับตนเอง โดยค่านิยมและความเชื่อจะส่งผลต่อพฤติกรรม บุคลิกภาพ อุปนิสัย ทัศนคติและการดำเนินชีวิตของคนๆ นั้น

โดยในเรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1) เป็นความขัดแย้งเรื่องค่านิยมการสมรสกับชาวต่างชาติของคนอีสาน โดยจะเห็นได้จากการนำเสนอความขัดแย้งระหว่างตัวละคร “ยายแดง” แม่ของปราณีนางเอกของเรื่อง กับตัวละคร “ทองคำ” พระเอก โดยยายแดงไม่ค่อยชื่นชอบทองคำเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เพราะทองคำเป็นผู้บ่าวไทบ้านจนๆ และเมื่อรู้ว่าลูกสาว “ปราณี”นางเอกของเรื่องมีใจอยู่กับทองคำ ก็ไม่อยากให้ลูกสาวได้ลงเอยกับผู้บ่าวไทบ้านจนๆที่มองไม่เห็นอนาคต ยายแดงจึงมีทัศนคติไม่ดีกับทองคำพระเอกมาตลอดทั้งเรื่อง จนเป็นเหตุให้ยายแดงอยากให้ปราณีแต่งงานกับชาวต่างชาติ เพราะค่านิยมของชาวบ้านหมู่บ้านแจนแลนและคนอีสานส่วนใหญ่นิยมให้บุตรสาวสมรสกับชาวต่างชาติ เพราะชาวต่างชาติมีเงิน รำรวย หากบุตรสาวบ้านไหนได้แต่งงานกับชาวต่างชาติ ชีวิตผู้หญิงคนนั้นจะได้สุขสบายและสบายไปถึงพ่อแม่หรือครอบครัวอีกด้วย ดังนั้นหากบ้านไหนมีลูกเขยเป็นชาวต่างชาติ บ้านนั้นจะได้รับการชื่นชมจนเป็นที่อิจฉาจากคนในชุมชนและทำให้เกิดเป็นค่านิยมที่สืบต่อกันมาในที่สุด

(2) ความขัดแย้งภายในบุคคล (Intrapersonal Conflict) เป็นรูปแบบความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของบุคคลคนนั้นเอง อันมีสาเหตุมาจากปมปัญหาที่อุปสรรคขัดขวางทำให้ไม่บรรลุเป้าหมายที่วางไว้หรือไม่ทำให้เกิดความสุขสบายใจได้ โดยความขัดแย้งภายในบุคคลที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่อง บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1) พบได้จากตัวละครปราณีนางเอกของเรื่องหลังจากที่กลับมาจากเมืองนอกพร้อมแฟนฝรั่ง แล้วได้เจอกับทองคำพระเอกอีกครั้งก็รู้สึกผิดและเกิดความรู้สึกหวั่นไหวจนเกิดเป็นปมความขัดแย้งในใจตัวเองที่เกิดความสับสนเพราะไม่เข้าใจ

ความรู้สึกตัวเองว่าตอนนี้ยังรักทองคำพระเอกอยู่ไหม แต่ก็ต้องหักห้ามใจเพราะรู้ดีแก่ใจว่าถึงแม้จะยังรักทองคำอยู่แต่ก็ไม่สามารถทำไรได้เพราะปราณีคบกับไมเคิลแฟนชาวต่างชาติไปแล้ว

โดยความขัดแย้งในจิตใจของปราณีเป็นรูปแบบความขัดแย้งที่บุคคลมีเป้าหมาย 2 อย่างที่พอใจเท่าๆ กันแต่ต้องเลือกเพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง เป้าหมายแรกก็คือการเลือกแต่งงานกับชาวต่างชาติแล้วใช้ชีวิตอยู่ต่างประเทศเพื่อทำให้ครอบครัวสุขสบายกับเป้าหมายที่สองก็คือการเลือกความรู้สึกตัวเองที่รักกับผู้บ่าวไทบ้านและอยากใช้ชีวิตอยู่กับพระเอกที่หมู่บ้านแจนแลน ทำให้ปราณีเกิดความสับสนและลังเลในการตัดสินใจจนเกิดความลำบากใจและมีความเครียดเกิดขึ้น ซึ่งนอกจากจะทำให้ตัวเองเกิดความขัดแย้งในใจตัวเองแล้ว สิ่งนั้นยังส่งผลให้เกิดความไม่สอดคล้องกับบริบททางสังคมและสภาพแวดล้อมรอบๆ ตัวอีกด้วย ซึ่งในเรื่องนี้ก็คือความถูกต้องและศีลธรรมอันดีงามนั่นเอง

4.1.3.2 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2)

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้ง 3 รูปแบบ คือ

(1) ความขัดแย้งระหว่างกลุ่ม (Intergroup Conflict) เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากกลุ่มบุคคลแต่ละกลุ่มมีแนวความคิด ความชอบความสนใจหรือเป้าหมายที่แตกต่างกันแต่อาศัยอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม เมื่อมาปฏิสัมพันธ์หรือเกี่ยวข้องกันทำให้เกิดความขัดแย้งขึ้น เมื่อเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับกลุ่มคน จึงทำให้เกิดความขัดแย้งเป็นภาพรวมที่เห็นได้อย่างชัดเจน

โดยในภาพยนตร์เรื่อง ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2) นี้คือความขัดแย้งระหว่างกลุ่มไทบ้านที่นิยมดนตรีและการขับร้อง “หมอลำ” พื้นถิ่น และกลุ่มไทบ้านสมัยใหม่ที่นิยมดนตรีและการเต้นแบบ “เคป๊อบเกาหลี” ทำให้เนื้อหาในเรื่องพูดถึงความแตกต่างของกลุ่มคนที่มีความชอบแนวดนตรีที่ต่างกัน ซึ่งภาพยนตร์นำเสนอให้เห็นถึงความขัดแย้งตั้งแต่ความขัดแย้งภายนอก (รูปธรรม) เช่น รูปแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ท่าเต้น เครื่องดนตรี หรือวิถีชีวิต เป็นต้น และความขัดแย้งภายใน (รูปธรรม) เช่น ความคิดความชอบ รสนิยมหรือเป้าหมายในชีวิต เป็นต้น

(2) ความขัดแย้งระหว่างบุคคล (Interpersonal Conflict) ในภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ชื่อตอนว่า แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง ซึ่งใช้เป็นแก่นเรื่องที่สื่อความหมายถึง งานบุญแจกข้าวซึ่งเป็นประเพณีการทำบุญให้กับญาติผู้ล่วงลับเพื่อสะท้อนความเชื่อทางพระพุทธศาสนาของชาวอีสานเกี่ยวกับความกตัญญูกตเวทีของลูกที่มีต่อพ่อและแม่ ดังนั้นในภาพยนตร์จึงนำเสนอความขัดแย้งระหว่างบุคคล ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างพ่อแม่และลูก โดยพบความขัดแย้งระหว่างบุคคล 3 คู่ด้วยกัน ได้แก่

(2.1) ความขัดแย้งระหว่างแม่ (แม่ใหญ่) กับลูกสาว (ปราณี) ซึ่งเกิดจากความรักของผู้เป็นแม่ที่มีต่อลูกสาวและต้องการให้ลูกสาวคลอดหลานอยู่ที่หมู่บ้านแจงแลนและกลับมาอยู่ด้วยกันที่นี่ แต่ลูกสาวแต่งงานกับไมเคิลแฟนต่างชาติแล้วตั้งครรภ์ท้องแก่มาเยี่ยมแม่ ซึ่งไมเคิลก็รักปราณีและอยากให้ภรรยาของเขาไปคลอดลูกที่กรุงเทพเพราะห่วงเรื่องความปลอดภัย จนทำให้แม่ใหญ่แดงคิดวางแผนทำบุญแจกข้าว ซึ่งโดยปกติแล้วในวัฒนธรรมอีสาน การทำบุญแจกข้าวจะทำเฉพาะผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว แต่แม่ใหญ่แดงจะจัดงานแจกข้าวให้กับตัวเองเพราะไม่อยากให้ไมเคิลพาปราณีลูกสาวของตนกลับกรุงเทพ แม่ใหญ่อยากจะยื้อเวลาให้ปราณีคลอดลูกที่หมู่บ้านแจงแลนก่อน

โดยการทำบุญแจกข้าว เป็นงานบุญของชาวอีสาน ซึ่งคำว่า “บุญแจกข้าว” เป็นคำอีสาน โดยคำว่า “แจก” มีความหมายถึง “การแจกจ่ายหรือการแบ่งปัน” ส่วนข้าวก็หมายถึงข้าวปลากอาหารรวมถึงสิ่งของต่างๆ ที่นำมาทำบุญด้วย ส่วนวัตถุประสงค์ของการทำบุญแจกข้าวก็คือ ความปรารถนาของญาติที่ต้องการอุทิศบุญกุศลไปให้แก่ญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้ว ด้วยหวังว่าผู้ที่ล่วงลับไปแล้วจะมีโอกาสได้รับส่วนบุญนี้เพราะความเชื่อของคนอีสานที่ว่าหากได้รับผลบุญกุศลจากญาติพี่น้องที่ยังมีชีวิตอยู่จะทำให้ดวงวิญญาณพ้นทุกข์พ้นโศกจากความอดอยากทุกข์ยากทรมาน อันเป็นความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพุทธที่ชาวอีสานเชื่อเรื่องความ “กตัญญู-กตเวที” ต่อพ่อแม่ ปู่ยาตายาย ญาติพี่น้องและผู้มีพระคุณที่ล่วงลับไปได้เป็นเรื่องสำคัญและการแสดงความกตัญญูกตเวทีผ่านการทำบุญแจกข้าวจะถือเป็นกุศลที่ยิ่งใหญ่ จึงทำให้ชาวพุทธอีสานให้ความสำคัญกับประเพณีทำบุญแจกข้าวนี้เป็นอย่างมาก แต่ด้วยความที่แม่ใหญ่แดงต้องการหาข้ออ้างเพื่อดึงเวลาไม่ให้ปราณีลูกสาวเดินทางกลับกรุงเทพจึงต้องยอมจัดงานบุญข้าวของตัวเอง ทั้ง ๆ ที่ตัวเองยังมีชีวิตอยู่ จนวันนึงแม่ใหญ่ถึงกับเอ่ยปากวิงวอนให้ลูกสาวกลับมาอยู่ที่บ้านด้วยกัน

“แม่ใหญ่: ลูกหล่า...คลอดแล้ว จั่งค่อยไปเฮ็ดงานเนาะลูกเนาะ

ปราณี: ตันถ่าสักก่อนมันกะบ่ทันงานเด้แม่ อ้ายไมเคิลเลายากนำงาน เลาฟ้าวไปเดี๋ยวนิ ย้านแต่เขาสิได้ผู้ใหม่สักก่อนแหม่

แม่ใหญ่: แม่กะเห็นท้องใหญ่กะเป็นห่วงฮั่นหนา

ปราณี: แม่ เจ้าบ่ต้องเป็นห่วงข่อยดอก ข่อยมีอ้ายไมเคิลเลาดูแลอยู่แม่ว่า หาเฮ็ดการเฮ็ดงานเมาะๆแมะๆอยู่บ้านเฮาเถอะหล่า อย่าไปเถาะ

แม่ใหญ่: กรุงเทพกรุงไทยหน่ะแม่ว่า เฮ็ดอยู่ที่บ้านเฮา นาแม่กะสิแบ่งให้ สิได้เอาเป็นมูลมังให้ลูกนำตั๊วแม่ เจ้าคิดว่าอยู่บ้านเฮาแล้วมันสิรวยติ

ปราณี: ถึงมันสิบ่รวย มันกะพอกินอยู่ตั๊ว พากันเฮ็ดกันสร้างกันแปลง ลูกหล่า.. อยู่บ้านเฮา

แม่ใหญ่: เถาะเนาะ อย่าไปเลยแม่ว่า...”

ปราณีได้แต่เบี่ยงหน้าหนีไม่ได้ให้คำตอบอะไรกับผู้เป็นแม่และในท้ายที่สุดของเรื่อง ปราณีก็ต้องเดินทางกลับกรุงเทพหลังจากวันทำบุญแจกข้าวของแม่ใหญ่เสร็จแล้วทันที ดังนั้นความขัดแย้งระหว่างแม่ใหญ่และปราณีนี้ จัดเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากแรงจูงใจภายในของตัวปราณีเองที่ทำให้ปราณีจำเป็นต้องแสดงพฤติกรรมตามแรงขับดันภายในจิตใจและต้องการแสดงพฤติกรรมนิยมในการลดแรงขับจากภายนอกเพื่อให้ตัวเองออกจากปัญหาหรือความขัดแย้งนั้นออกมา

(2.2) ความขัดแย้งระหว่างพ่อพระเอก (พ่อคูณ) กับลูกชาย (เคน) โดยความขัดแย้งเรื่องที่พ่อใหญ่พ่อพระเอกซึ่งเป็นเจ้าของวงหมอลำเก่าที่อยากให้ลูกชาย (เคน) สืบทอดความเป็นหมอลำต่อจากพ่อ แต่เคนไม่ได้ชื่นชอบหมอลำเลยเพราะวัยรุ่นในเมืองยุคใหม่ชอบดนตรีแนวเกาหลี นิยมเพลงแร็พและเต้นโคเวอร์เพลงจากศิลปินเกาหลี จึงทำให้ตัวละครเคนทะเลาะกับพ่ออยู่เป็นประจำ ด้วยความที่หมู่บ้านแจงแลนเคยเป็นหมู่บ้านหมอลำที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในอีสาน ทุกบ้านมีแต่หมอลำ ยิ่งทำให้เคนไม่ชอบหมอลำและวิถีไทบ้านมากยิ่งขึ้นไปอีก จนวันหนึ่งพ่อใหญ่ที่ได้รับว่าจ้างจากแม่ใหญ่ให้จัดงานหมอลำในวันทำบุญแจกข้าว ทำให้พ่อใหญ่ประกาศรับสมัครหมอลำชาวบ้านในหมู่บ้านแจงแลนจึงกลับมาคึกคักมีชีวิตชีวากันอีกครั้ง แต่แล้วพ่อใหญ่ก็ไม่สามารถหาคนมาร่วมวงหมอลำได้เลย จนพ่อใหญ่เอ่ยปากขอความช่วยเหลือกับเคน อยากให้เคนมาช่วยลำ จนทะเลาะกัน

“พ่อ: ลูกเอ้ย พ่อรับงานคะเจ้าไว้เดือนหน้านิ มาซอยพ่อแหน่เด้อ

เคน: อ้าว ข่อยว่าแม้นเจ้าเซาเฮ็ดแล้ว นึกว่ายุบวงไปแล้วแหม่ ข่อยลำบ่เป็นดอก ข่อยบ่มีเวลาซอยเจ้าเฮ็ดปานนั้นดอก ข่อยกะมีแนวเฮ็ดของข่อยอยู่ งานกะสมัครไว้แล้วถ่าแต่เขาประกาศผลนั่นหล่ะ

พ่อ: งานหยัง กูเห็นแต่มึงขี่รถอ้อมบ้านอยู่ สำนี้กะซอยพ่อบ่ได้เบาะ

เคน: ขี่มอเตอร์ไซอ้อมบ้านจั่งได๋ มันคืองานของข่อยแหม่

พ่อ:งานแม่มันหยัง เลี้ยงมาใหญ่แทนที่สิได้ซอยแฮงแหน่ สำนี้กะซอยพ่อบ่ได้เบาะ

เคน: อ้าว เจ้าคือเว้าจั่งสั้นพ่อ เจ้าสิส่งข่อยเรียนสูงหยังกะเดี้ยกะค้อแถะ คันสิให้มาเป็นหมอลำสำนี้ เจ้าไปหัดลำให้มันเป็นก่อนเป็นหยัง จั่งมาสอนผู้อื่นหน่ะ

พ่อ: ปาดโถ๊ ใบปริญญาที่มึงไปเรียนมาหน่ะ มันสอนให้มึงเป็นคนแบบนี้เบาะ”

หลังจากนั้นเคนก็ขี่รถมอเตอร์ไซด์ออกไปทันทีและไม่นานพ่อใหญ่ก็เสียชีวิต ทำให้เคนเสียใจและรู้สึกผิดมากจนมีความคิดจะสืบทอดหมอลำจากพ่อให้ได้ จึงเริ่มขอให้วรรณช่วยสอนร้องหมอลำและเริ่มชักชวนเพื่อนๆ มาทำวงหมอลำจนสำเร็จ ในวันที่เขาทำสำเร็จเคนได้จุดธูปบอกพ่อใหญ่ว่า

“ พ่อเอ้ย... ถึงข่อยสิบ่อยากเป็นหมอลำอย่างที่เจ้าตั้งใจสิให้เป็นแต่ลูกขอสานต่อมรดกของพ่อแม่ที่สร้างไว้ให้ดีที่สุด ให้ชื่อหมอลำดอกคูณเสียงแคนบ่หายไปไส”

ดังนั้น ความขัดแย้งระหว่างบุคคลที่เกิดขึ้นระหว่างพ่อพระเอกกับเคนจึงเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นเพราะพ่อคูณเคยเลี้ยงลูกแบบตามใจหรือทะนุถนอมมากเกินไป ทำให้เคนไม่มีโอกาสได้ช่วยเหลือหรือตอบแทนพระคุณพ่อแม่มาก่อน ซึ่งแรงจูงใจลักษณะดังกล่าวเรียกว่า แรงจูงใจใฝ่พึ่งพา (Dependency Motive) ที่ปรากฏให้เห็นในตลอดทั้งเรื่องในฉากที่เคนเอาแต่ขอเงินพ่อคูณเติมน้ำมันแล้วก็ขี่มอเตอร์ไซค์ไปรอบหมู่บ้านในทุกวัน อีกทั้งแรงจูงใจใฝ่พึ่งพาที่เกิดขึ้นกับความสัมพันธ์ระหว่างเคนกับพ่อคูณจึงทำให้เคยกลายเป็นคนไม่มั่นใจในตัวเอง ไม่กล้าตัดสินใจ มักจะลังเลและต้องการความช่วยเหลือและต้องการแต่กำลังใจจากผู้อื่น อย่างที่เคนไปขอความช่วยเหลือจากวรรณนางเอกของเรื่อง

(2.3) ความขัดแย้งระหว่างพ่อ (พ่อสม) กับลูกสาว (วรรณ) โดยความขัดแย้งนี้เกิดขึ้นจากการที่พ่อสมซึ่งเป็นพ่อนางเอกเคยเป็นเพื่อนกับพ่อพระเอก ที่ในอดีตพ่อพระเอก

เคยมาลำหมอลำเพียงเพราะแอบชอบสาวหมอลำซึ่งเป็นแฟนของพ่อนางเอก แต่แล้วพ่อพระเอกก็แย่งแฟนของตัวเองไป ทำให้พ่อนางเอกฝังใจจึงไม่อยากให้ประวัติศาสตร์ซ้ำรอยและทำให้ลูกสาวตนเสียใจเหมือนตน พ่อนางเอกจึงส่งลูกให้ไปทำงานที่กรุงเทพกับน้องสาว ซึ่งทำให้วรรณลูกสาวเสียใจเป็นอย่างมาก แต่พ่อสมก็จำใจอดกลั้นแข็งใจไว้เพื่ออยากให้ลูกสาวได้ดี โดยมีฉากหนึ่งที่พ่อสมกับวรรณทะเลาะกัน หลังจากที่วรรณไปซ้อมหมอลำให้กับพระเอกว่า

“พ่อใหญ่: มึงมาแต่ไส พ่อบอกแล้วว่าอย่าไปหัดเต้นหัดลำ ลูกเป็นหยังจังบ่ฟังที่พ่อแม่แถะ
วรรณ: เขามาขอความช่วยเหลือ เจ้ากะสิใจดำอยู่เบาะ
พ่อใหญ่: เตรียมตัวไว้เลย อาทิตย์หน้าพ่อสิให้ไปทำงานกรุงเทพกับน้ำแต๋น!!”

เมื่อวรรณถูกบังคับให้ไปทำงานที่กรุงเทพ ทำให้วรรณเสียใจมาก นอนร้องไห้ทุกวัน จนวันหนึ่งวรรณไปปรับทุกข์กับเพื่อนผู้สาวไทบ้านคนสนิทว่า

“วรรณ: อีพ่ออยากให้กูไปเฮ็ดงานอยู่กรุงเทพ แต่กูอยากเป็นหมอลำ
เพื่อน: อ้าว มึงคือเว้าแบบนั้น มึงสิไปจั่งได๋ แล้วพวกกูเด้ พี่เคนเด้ กับวงหมอลำละ
วรรณ: อีพ่อเลาสิให้กูไปมื้ออื่นกับน้ำแต๋น กูฝากบอกหมู่เฮานำเด้อ กูกลับมากูสิซื้อของมาฝาก
เพื่อน: แล้วมึงสิไปจั่งได๋ ไผสิพาหมู่กูไปเลี้ยงควาย ไปหาอีปูไปแหย่ไข่มดแดง ไปเก็บผักหวาน มึงบ่ไม่คิดฮอดหมู่กูติ
วรรณ: เอ้อ กะยังมีอีเดือน อีแว้ อีเกมส์อยู่ อยู่เป็นหมู่มึง
เพื่อน: แล้วพี่เคนเด้ แล้ววงหมอลำเด้วรรณ
วรรณ: กูกะอยากอยู่ กูอยากเป็นหมอลำ อยากใส่ชุดหมอลำแต่กูคงสิบ่มีวาสนา
เพื่อน: คันจั่งสั้น มึงกับกูกะยังเป็นหมู่กันคือเก่าเด้อ อย่าลืมกูเด้อ”

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การทะเลาะกันของพ่อสมกับวรรณ ทำให้แม่ของวรรณไม่สบายใจเป็นอย่างมาก เพราะลึกๆ แล้วแม่วรรณก็อยากให้ลูกสาวอยู่ด้วยกันที่บ้านแจงแลน และแม่ของวรรณก็เคยเป็นอดีตหมอลำมาก่อน แม่ทำอะไรไม่ได้นอกจากเข้าปลอบโยนลูกสาว แล้วขับร้องหมอลำให้ลูกฟังว่า

> “...ลูกคำเอ้ย ความฮักแม่ทอภูหลวง ความหวงแหนทอแผ่นฟ้า จาเว้าเล้าปะโลม เพิ่นยังว่าบุพการียกขึ้นเหนือเศียรเกล้า เจ้าอย่าลืมลง กตัญญูที่ยังคงใฝ่พะวงทุกแลงเช้า... “

ดังนั้นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างพ่อสมกับวรรณจึงนับได้ว่าเป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคลที่มาจากแรงจูงใจใฝ่สัมฤทธิ์ (Achievement Motive) ที่เป็นแรงขับเคลื่อนให้วรรณพยายามที่จะประกอบพฤติกรรมที่จะประสบความสำเร็จตามมาตรฐานความเป็นเลิศ (Standard of Excellence) ที่ตนเอง ครอบครัวหรือสังคมกำหนดไว้

(3) ความขัดแย้งภายในบุคคล (Intrapersonal Conflict)

ในภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอความขัดแย้งภายในจิตใจของเคนพระเอกของเรื่องที่เกิดความสับสนระหว่างเป้าหมาย 2 อย่างที่ไม่พอใจเท่าๆ กัน แต่ต้องเลือกเพียงอย่างเดียว ซึ่งในบทตัวเคนมีความชอบเพลงเกาหลีและการเต้นแบบเคป๊อบ แต่เพื่อพ่อและสืบสานอาชีพของพ่อไว้ เคนจึงต้องเลือกเพียงอย่างใดหนึ่งอย่างระหว่างลิเกกับหมอลำ ทั้ง ๆ ที่เคนก็ไม่ชอบและไม่มีความถนัดทั้งคู่เลย แต่เพื่อนในกลุ่มมีความถนัดลิเก เคนจึงต้องจำใจเลือกสืบสานอาชีพหมอลำของพ่อ แล้วทำการตั้งวงดนตรีหมอลำโดยนำลิเกมาใช้ด้วย เคนจึงไปขอให้วรรณช่วยมาทำวงหมอลำด้วยกัน ก่อนที่วรรณจะตัดสินใจ เธอได้ถามกับเคนว่า

> “วรรณ: แล้วเป็นหยังคืออยากเป็นหมอลำ
> เคน: บางเทือ ความฝันเฮากับชีวิตจริงมันกะขัดแย้งกันเด้ เฮาบ่อยากเป็นดอกหมอลำหน่ะ แต่ว่าเฒ่าพ่อเฮานั้นตี๊ อยากให้เฮาเป็นหมอลำ
> วรรณ: แล้วลำเป็นบ่ละ
> เคน: ฮ้วย คันลำเป็น สิขอร้องให้โตสอนเฮ็ดหยัง
> วรรณ: เอาจั่งซี่บ่ ถ้าเฮาสอนโตลำ โตต้องรับพวกเฮาเข้าวงหมอลำนำเด้
> เคน: โอเค เฮาตกลง”

ดังนั้นจึงนับได้ว่าความขัดแย้งภายในจิตใจของเคน นอกจากจะเกิดความขัดแย้งระหว่างความชอบกับหน้าที่และความกตัญญูแล้ว แต่ยังพบความขัดแย้งในใจเคนจากความสับสนที่เกิดขึ้นในด้านศิลปะและวัฒนธรรมอีกด้วย โดยความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากรูปแบบของศิลปะวัฒนธรรมที่ต่างกันแต่ได้รับความนิยมในกลุ่มบุคคลเดียวกันและกลุ่มอื่นๆ ที่แตกต่างกัน โดยความแตกต่างที่ว่านี้ ในภาพยนตร์นำเสนอความความขัดแย้งจากความสับสนหรือความไม่แน่ใจระหว่างความแตกต่างของหมอลำและลิเก จากการที่พระเอกไม่อยากทำวงดนตรีหมอลำของพ่อ เคนจึงถามเพื่อนสนิทของเขาว่า

> “เคน: หมอลำกับลิเกมันแตกต่างกันหม่องได๋วะ
> เพื่อน: หมอลำมันคือมหรรสพที่ม้วนที่สุดแล้วในอีสาน ภาคใต้กะมีโนราห์ ภาคกลางกะมีลิเก หมอลำมันมีหลายแขนง บ่ว่าสิเป็นลำกลอน ลำซิ่ง ลำหมู่ หรือลำเรื่องต่อกลอน ยิ่งใหญ่ อลังการ แสงสีเสียง หางเครื่อง แดนซ์เซอร์ หลังจากพร้อมแล้วกะยกอ้อยอครู เปิดวงให้พี่น้องได้เบิ่ง มีฮอดตลกให้พี่น้องได้เบิ่งได้หัวกัน ดึกมากะสิเข้าลำเรื่องต่อกลอน ใส่ชุดเพชร สิเอาเรื่องใด๋มาลำ เป็นนิทานพื้นบ้านกะว่ากันไป มีพ่อพญาแม่พญากะว่ากันไป ลำไปฉากได๋กะเต้ยออกเต้ยเข้าอยู่นั่นแหลว โศกปานได๋กะเต้ย ม่วนปานได๋กะเต้ย เบิดคืนซอดแจ้ง”

ดังนั้น ความขัดแย้งภายในบุคคลที่เกิดขึ้นกับเคน จัดเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากแรงจูงใจฉับพลัน (Aroused Motive) หรือแรงจูงใจที่กระตุ้นให้มนุษย์แสดงพฤติกรรมออกมาทันทีทันใดเพื่อแก้ไขความขัดแย้งแบบเร่งด่วน เพราะพ่อใหญ่เสียชีวิตอย่างกะทันหัน หลังจากที่เคนทะเลาะกับพ่อใหญ่จึงทำให้เคนเสียใจอย่างมากที่ปฏิเสธพ่อใหญ่ไปแบบนั้นและเกิดเป็นแรงจูงใจฉับพลันนั่นเอง

4.1.3.3 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนเดอร์ คำผาน (ภาค3)

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนเดอร์ คำผาน (ภาค3) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้ง 2 ประเภท คือ

(1) ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มบุคคล (Intergroup Conflict)

ในภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอความขัดแย้งระหว่างกลุ่มบุคคลสองกลุ่มก็คือกลุ่มนายทุนและกลุ่มชาวบ้าน เมื่อนายทุนโรงน้ำตาลต้องการให้ชาวบ้านเลิกทำนาปลูกข้าวแล้วหัน

มาปลูกอ้อยส่งโรงงานน้ำตาลของตนเพียงเพื่อจะหวังขายปุ๋ยของตัวเองโดยให้ชาวบ้านเซ็นไว้ก่อน ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งก็คือกลุ่มนายทุนโรงสีที่ต้องการที่ดินทำกินของชาวบ้าน โดยการให้ชาวบ้านนำที่นามาจำนองแล้วหวังยึดที่นามาครอบครองทำเป็นโรงสีของตนเอง จึงทำให้ชาวบ้านที่ไม่มีความรู้ตกเป็นเหยื่อให้กับนายทุนทั้งสองยึดครองที่ดินที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษไปแทบทั้งหมู่บ้าน จนกระทั่งย่าของหมานในวันที่เสียชีวิตยังทิ้งจดหมายเขียนสั่งเสียให้กับหลานชายเพียงคนเดียวไว้ว่า

> "...หมานเอ้ย คันมื้อหนึ่งเกิดกูตายไปที่นาผืนนี้มึงเก็บไว้ทำมาหาเกินเด้อ อย่าสุเอาไปขายกินเด้อบัก หมานเอ้ย..."

ดังนั้น ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มบุคคลในเรื่องอันได้แก่ กลุ่มนายทุนและกลุ่มชาวบ้านนั้น นับเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นอันมีสาเหตุมาจากแรงจูงใจใฝ่อำนาจ (Power Motive) โดยกลุ่มบุคคลที่มีแรงจูงใจแบบนี้ส่วนมากมักจะพัฒนามาจากความรู้สึกว่า ตนเอง 'ขาด' ในบางสิ่งบางอย่างที่ต้องการหรือความ "กระหายอยาก" ในสิ่งที่ยังไม่พอใจจากผลประโยชน์เรื่องใดเรื่องหนึ่งที่ทำให้กลุ่มบุคคลเหล่านี้เกิดความรู้สึก 'โลภ' ขึ้นมาเพื่อครอบครองกับสิ่งที่ตนเองขาดหรือกระหายอยาก ซึ่งมักจะแสดงออกมาในลักษณะก้าวร้าว ชอบเป็นผู้นำ ชอบทำอะไรเสี่ยงๆ และมักจะแสวงชื่อเสียงและทำอะไรไม่สนใจสังคมเพราะเอาแต่ประโยชน์ส่วนตนและพวกพ้อง

(2) ความขัดแย้งภายในบุคคล (Intrapersonal Conflict)

ในภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอความขัดแย้งภายในบุคคลของตัวละครเพื่อนรักผู้บ่าวไทบ้านทีกับเค โดยตัวละครสองคนนี้เป็นเพียงวัยรุ่นชายในหมู่บ้านไม่มีงานทำ ชอบดมกาวและมีหน้าที่เพียงเลี้ยงวัวควายในท้องทุ่งนาเท่านั้น ในภาพยนตร์ถูกสร้างให้ตัวละครนี้ไม่มีบทบาทในสังคม คนในชุมชนไม่ให้ค่าใดๆ รวมถึงกลุ่มนายทุนก็พากันดูถูกดูแคลนโดยเรียนพีกับเคว่าเป็น "ไอ้พยาธิ" ที่เปรียบเสมือนสิ่งไร้ค่า เป็นปรสิตที่คอยแต่เกาะกินคนอื่นโดยไม่มีประโยชน์ใดๆ แต่สุดท้ายภาพยนตร์เผยให้เห็นเนื้อแท้ของตัวละครทั้งสองที่ถึงแม้ว่าจะดูไม่เป็นโล้เป็นพาย แต่ก็ไม่เคยเอาเปรียบใคร ไม่เป็นทำตัวเป็นภาระใคร ไม่เคยตกเป็นเบี้ยล่างให้กับกลุ่มนายทุน ไม่เคยถูกจูงจมูกหลอกหลวง หรือถูกชักจูงใจด้วยผลประโยชน์ใดๆ และสุดท้ายทั้งตัวละครพีและเคกลับกลายเป็นซุปเปอร์ฮีโร่ที่คืนความยุติธรรมให้กับชาวบ้าน โดยในฉากสุดท้ายหลังทีกับเคช่วยชาวบ้านได้สำเร็จพวกเขากล่าวไว้ว่า

> "มันคือความแค้นและตราบาปที่ฝังในใจพวกเราตลอดมา สมบัติที่รุ่นพ่อรุ่นแม่พวกเราสร้างมาจะไม่ยอมให้ใครมาเหยียบย่ำเอารัดเอา

เปรียบและอย่าให้พวกเราได้โกรธ แค่ไม่พูด ไม่ใช่ว่าจะยอมไปทุกอย่าง ชาวนาก็มีหัวใจ ตราบใดที่เรายังไม่ได้รับความเป็นธรรม เราก็จะสู้ต่อไป”

ดังนั้น ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มบุคคลที่เกิดขึ้นกับตัวละครทีกับเค นับได้ว่าเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากแรงจูงใจใฝ่สัมพันธ์ (Affiliative Motive) หรือผู้ที่มาแรงจูงใจในลักษณะของความโอบอ้อมอารี การมีลักษณะเห็นใจผู้อื่น ซึ่งเมื่อเกิดปัญหากับคนในชุมชนและคนรอบตัวแล้วผู้ที่มีแรงจูงใจใฝ่สัมพันธ์จากที่เคยหลีกเลี่ยงการโต้แย้งหรือเป็นบุคคลที่เคยไม่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มต้องออกมาปกป้องชุมชนหรือคนในครอบครัวที่โดนข่มขู่ กดขี่ ข่มเห่งให้กลับมารักและสามัคคีและกลับมามีอิสรภาพหรือที่เรียกว่าความต้องการ “ใฝ่สัมพันธ์” นั่นเอง

4.1.3.4 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้งประเภท ความขัดแย้งภายในบุคคล (Intrapersonal Conflict) ของตัวละครหลักทุกตัวในภาพยนตร์ โดยประกอบไปด้วย ความขัดแย้งภายในตัวละครเคนพระเอกของเรื่อง ความขัดแย้งภายในตัวละครเฟิร์นนางเอกของเรื่องและความขัดแย้งภายในตัวละครแม่ใหญ่ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

(1) ความขัดแย้งภายในบุคคล (Intrapersonal Conflict) ของตัวละครเคน

ในภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอชีวิตผู้บ่าวไทบ้านคนหนึ่งที่ชื่อว่าเคน ชายหนุ่มชาวอีสานที่ไปเรียนหนังสือ จบปริญญาตรีและได้ทำงานรวมถึงใช้ชีวิตอยู่ในเมือง แต่เขากลับไม่มีความสุขในชีวิต จนวันหนึ่งจึงตัดสินใจเดินทางกลับบ้านเกิดเพื่ออยากทำตามความฝันคือเปิดร้านขายลาบเล็กๆ สักร้านที่บ้านเกิดเมืองนอน แน่นอนว่าสิ่งที่เค้าต้องเจออย่างแรกคือคำถามที่ทุกคนจะต้องถามว่ากลับมาทำไม ทำไมไม่ทำงานอยู่กรุงเทพ ซึ่งเป็นปมหลักสำคัญที่ทำให้เขาเกิดความขัดแย้งภายในจิตใจของเขาเอง ระหว่างค่านิยมและชีวิตที่สุขสบายในแบบที่ทุกคนโหยหากับความเป็นจริงที่เขาได้เผชิญมาแล้วและไม่สามารถบอกใครได้เลยว่าสิ่งที่ทุกคนปรารถนาแท้ที่จริงแล้วเป็นเพียงมายา ไม่มีที่ไหนสุขสบายและมีความสุขได้เท่ากับบ้านเกิดเมืองนอนอีกแล้ว ดังที่เคนคุยกับคุณลุงคำแท็กซี่ซึ่งแท้ที่จริงแล้วก็คือพ่อของเฟิร์นนางเอกของเรื่องในขณะที่เคนกำลังเดินทางไปขึ้นรถที่หมอชิตเพื่อกลับบ้าน

“เคน:เอ๋าลุง เจ้าคนอีสานคือกันบ้อ
แท็กซี่: แม่นแล้ว คนอีสาน โตเด้คนอยู่ไส

เคน:ผมคนขอนแก่นครับ
แท็กซี่: ฮ้วย คนบ้านเดียวกันตั๊วเนี่ย โตเฮ็ดงานอยู่ไสหล่ะ
เคน: ผมเฮ็ดงานอยู่ชลบุรีครับ แต่ว่าผมลาออกแล้ว
แท็กซี่: เอ๋า มาซางวาแท้ เป็นหยังคือลาออกหล่ะหนุ่ม
เคน: ผมอยากกลับไปอยู่บ้านครับ
แท็กซี่: เออ โตนิโชคดีเด้ ได้กลับไปอยู่อีสานบ้านเฮา
ลุงนิตั๋วแต่ลูกแต่เมียว่าสิได้กลับกะบ่ได้กลับจักเทือ โชคดีเด้อ”

นอกจากนั้นก็ยังพบความขัดแย้งในส่วนของปมความรักของเคนที่มีต่อเฟิร์น ซึ่งเคนได้ตกหลุมรักเฟิร์นตั้งแต่แรกพบ และเฟิร์นได้ขอให้เคนแกล้งเป็นแฟนกับเฟิร์น เพื่อให้แฟนเฟิร์นเห็นจะได้ยอมเลิกลากับเฟิร์น เคนจึงตกลงช่วยโดยแกล้งยอมช่วยเพื่อแลกกับสูตรทำลายของเฟิร์นแต่ลึกๆ แล้วเคนทำเพื่ออยากใกล้ชิดกับเฟิร์น ความขัดแย้งในใจของเคนจึงเกิดขึ้นเมื่อเคนไม่สามารถบอกหรือแสดงออกถึงความรู้สึกที่แท้จริงให้กับเฟิร์นได้รู้ได้ จึงต้องยอมปล่อยให้เฟิร์นไปคืนดีกับแฟนและเดินทางไปทำงานที่ต่างประเทศในที่สุด

(2) ความขัดแย้งภายในบุคคล (Intrapersonal Conflict) ของตัวละครเฟิร์น

ตัวละครเฟิร์นรับบทเป็นหญิงสาวไทบ้านทำงานเป็นสาวโรงงาน เป็นพี่สาวคนโตของครอบครัว ต้องการดูแลเลี้ยงดูพ่อแม่และน้องสาวให้สุขสบายและอยากให้พ่อที่ต้องไปขับแท็กซี่อยู่กรุงเทพได้กลับมาอยู่ที่บ้านไม่ต้องจากครอบครัวไปทำงานเพื่อหาเงินกลับมาส่งเสียเงินให้น้องเรียน เฟิร์นจึงมุ่งมั่นที่จะเรียนภาษาญี่ปุ่นเพื่อสอบให้ผ่านแล้วเธอจะได้ไปทำงานที่โรงงานที่ญี่ปุ่นได้หาเงินมาเลี้ยงดูครอบครัวแต่ลึกๆ แล้วเฟิร์นก็ไม่อยากจากบ้านไปไหน ดังที่เฟิร์นพูดกับแม่ตอนหนึ่งว่า

“เฟิร์น: แม่ ถ้าเฟิร์นสอบติดแม่อย่าเหงาเด้อ เพราะถ่าสอบติดแม่กะสิสำบาย พ่อกะสิได้กลับมาอยู่บ้าน บ่ต้องขับรถแท็กซี่อีก ละกะบ่ต้องคึดอยากนำค่าเทอมน้องนำ
แม่:เรื่องนั้นมึงกะคุยกับพ่อมึงเอาโลด แม่บ่ว่าหยัง
เฟิร์น:พ่อคือสิบ่มีปัญหาดอก”

รวมถึงความขัดแย้งในใจเกี่ยวกับชีวิตคู่เมื่อเฟิร์นมีแฟนที่มีฐานะหน้าที่การงานและมีหน้ามีตาที่ดีซึ่งเป็นผู้ชายในแบบอุดมคติที่ผู้หญิงไทบ้านปรารถนาแต่ต้องแลกมากลับ

ความเจ้าชู้ บ่อยครั้งที่เฟิร์นจับได้ว่าแฟนนอกใจแต่ก็ให้อภัยมาโดยตลอดเพราะแรงกดดันจากค่านิยมรอบด้าน แต่สุดท้ายเฟิร์นก็ตัดสินใจเลิกและไปทำงานเก็บเงินด้วยน้ำพักน้ำแรงของตัวเองที่ญี่ปุ่นก่อนจะกลับมาบ้านเกิดเมืองนอนและทำตามความฝันและทำตามหัวใจตัวเองอย่างแท้จริง

(3) ความขัดแย้งภายในบุคคล (Intrapersonal Conflict) ของตัวละครแม่ใหญ่

ในภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการนำเสนอภาพสะท้อนสังคมชนบทโดยเฉพาะในพื้นถิ่นอีสานที่กลายเป็นหมู่บ้านสำหรับเด็กเล็กและคนแก่ เพราะคนในวัยหนุ่มสาวหรือวัยทำงานต่างก็พากันโยกย้ายไปทำมาหากินในเขตเมืองใหญ่กันแทบทั้งสิ้น ทิ้งให้ชุมชนกลายเป็นเมืองสำหรับเด็กเล็กและคนแก่เท่านั้น ในสภาพสังคมชนบทจึงมีแต่ภาพของผู้เฒ่าผู้แก่ที่อยู่กันตามประสาตายายเลี้ยงดูบุตรหลานและเฝ้ารอคอยวันเทศกาลให้ลูกๆ ได้เดินทางกลับบ้านมาอยู่พร้อมหน้าพร้อมตา ในบางบ้านผู้เฒ่าผู้แก่ไม่ต้องการเป็นภาระลูกหลานก็ต้องยอมไปอยู่บ้านพักคนชรา ในบางบ้านก็ต้องไปอยู่กับบ้านลูกคนนั้นทีลูกคนโน้นที ส่วนแม่ใหญ่ไม่อยากเป็นภาระกับเคนลูกชายเพียงคนเดียวเลยอาศัยอยู่ที่บ้านเพียงลำพัง แม่ใหญ่สะสมความเหงา ความโดดเดี่ยวและความคิดถึงลูกมากขึ้นในทุกวัน จนทำให้เกิดภาวะซึมเศร้าที่เริ่มหลงๆลืมๆ มากขึ้นๆ จนกลายเป็นโรคอัลไซเมอร์หรือความจำเสื่อมในที่สุด โดยความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวละครแม่ใหญ่เกิดขึ้นเพราะความรักที่มีต่อลูกและความกดดันรวมถึงความคาดหวังในสังคมเป็นแรงกดดันที่สำคัญที่ทำให้เกิดขัดแย้งในใจมนุษย์ขึ้นเพราะมนุษย์ต้องเปรียบเทียบความรู้สึกนึกคิดและสภาพปัญหาหรืออุปสรรค์ที่เราเจอผ่านบรรทัดฐานทางสังคมที่เป็นตัวกำหนดพฤติกรรม บุคลิกภาพ อุปนิสัย ทัศนคติและการดำเนินชีวิตของคนๆนั้นต่อไป

4.1.4 ตัวละคร (Character)

ตัวละครเป็นบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในภาพยนตร์ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของการเล่าเรื่องที่สามารถสะท้อนบุคลิกลักษณะของตัวละคร พื้นฐานอาชีพหน้าที่การงาน รูปร่างหน้าตา อุปนิสัยใจคอของตัวละคร รวมไปจนถึงปมปัญหาที่เกิดขึ้นกับตัวละครได้อีกด้วย ซึ่งตัวละครจะมีองค์ประกอบ 2 ส่วน (Swain, 1982, p. 95) ได้แก่ ส่วนที่เป็นความคิด (Conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation) โดยในส่วนที่เป็นความคิดของตัวละครจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอ สำหรับการเปลี่ยนแปลง โดยสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครจะขึ้นอยู่กับภูมิหลังของตัวละคร เช่น ชีวิตวัยเด็ก การศึกษา ฐานะความเป็นอยู่ ส่วนพฤติกรรมเป็นผลที่เกิดขึ้นโดยตรงจากความคิดและทัศนคติของตัวละครเหล่านั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โดยการศึกษาตัวละครในการเล่าเรื่องผู้วิจัยใช้เกณฑ์การพิจารณาตัวละครตามบทบาทของตัวละครซึ่งเป็นตัวกลางในการสื่อสารแก่นของเรื่อง และเป็นส่วนประกอบโครงสร้างซึ่งจะทำให้เรื่องนำไปสู่การแก้ปัญหา อันประกอบไปด้วย บทเด่น (Protagonist) บทเสริม (Modifier) ศัตรู (Opponents) ตัวเร่ง (Catalyst) บทสนับสนุน (Supporting) และบทบาทประกอบ (Lesser Roles) ที่ผู้วิจัยจะแบ่งการวิเคราะห์ตัวละครตามภาคต่างๆ ดังต่อไปนี้

4.1.4.1 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค1)

(1) ตัวละคร ทองคำ

รูปที่ 4.1 ตัวละครทองคำรับบทโดยธนฉัตร ตุลยฉัตร
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ทองคำ เป็นหนุ่มอีสานบ้านนอกที่ฝันอยากเป็นผู้กำกับหนังอันโด่งดังท่ามกลางความฝันลมๆ แล้งๆ โดยในเรื่องทองคำนั้นเป็นผู้บ่าวไทบ้านที่มีความอดทนรอ โดยเฉพาะเรื่องความรักที่เฝ้ารอคนรักกลับมา แต่ชีวิตของคำนั้นเจออุปสรรคมากมายพอสมควร ทั้งปราณีคนรักไปมีแฟนใหม่ ทั้งถูกเข้าใจผิดว่าไปขโมยกล้องของแฟนชาวต่างชาติของปราณี เพราะทองคำนั้นอยากมีกล้องมาใช้ถ่ายหนัง ทองคำจึงโดนตำรวจจับไปขัง ตัวละครตัวนี้ค่อนข้างหน้าสงสารมาก ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ตัวละครทองคำจัดเป็นตัวละครประเภทบทเด่น (Protagonist) หรือเป็นบทบาทหลักของเรื่องที่ทำหน้าที่ในการสื่อสารแก่นของเรื่องและเป็นตัวละครหลักในการดำเนินเรื่องสู่การเปลี่ยนแปลงของตัวละครเอก ซึ่งในบทภาพยนตร์ ทองคำไทบ้านหลังจากอกหักจากหญิงสาวคนรัก

ที่ไปแต่งงานจากชาวต่างชาติตามค่านิยมที่หลายๆ คนยอมทิ้งถิ่นฐานและอัตลักษณ์แบบอีสานไป ทำให้เขาอยากถ่ายทอดความงดงามของวิถีชีวิตความเป็นอยู่แบบคนอีสาน วัตนธรรมประเพณีที่ดีงาม อาหารการกิน ดนตรีศิลปะพื้นบ้าน รวมถึงภาษา การแสดงออกและการแต่งกายแบบฉบับคนอีสาน เป็นเรื่องราวภาพยนตร์ที่ตีแผ่ชีวิตผู้บ่าวไทบ้านและความเป็นอีสานฉบับอินดี้นั่นเอง

(2) ตัวละครปราณี

รูปที่ 4.2 ตัวละครปราณีรับบทโดยชุติมา วันดึก
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวละครปราณีเป็นหญิงสาวไทบ้านนางเอกของเรื่อง รับบทเป็นสาวคนรักของทองคำที่ไปทำงานเมืองนอกและหวังจะกลับมาแต่งงานกันกับทองคำ บทบาทของปราณีถือว่าเป็นหญิงสาวกตัญญูต่อพ่อแม่และรักครอบครัว ยอมเสียสละความสุขของตัวเองเพื่อแม่ โดยที่ตัวเองต้องมีความทุกข์กายในการต้องไปใช้ชีวิตต่างแดนและทุกข์ในใจที่ต้องแต่งงานกับคนที่ตัวเองไม่ได้รักเพื่อค่านิยมที่มองว่าการแต่งงานกับชาวต่างชาติถือว่าหญิงสาวคนนั้นประสบความสำเร็จ เพราะสังคมในชนบทอีสานเชื่อว่าชาวต่างชาติเป็นคนดี มีการศึกษาและมีฐานะการงานและการเงินที่ดี ดังนั้นปราณีนางเอกของเรื่องจึงรับบทบาทเป็นตัวละครประเภทบทเสริม (Modifier) ที่มีส่วนส่งเสริมโดยตรงให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือการเติบโตของตัวเด่น การที่ปราณีไปแต่งงานกับชาวต่างชาติ ทำให้ทองคำต้องอกหักและกลับมามองชีวิตตัวเองว่าเค้าต้องการอะไรที่แท้จริงจนเป็น

สาเหตุที่ทำให้ทองคำลุกขึ้นมาทำภาพยนตร์แบบฉบับผู้บ่าวอีสานอินดี้เพื่อนำเสนอคุณค่าและความงดงามของความเป็นอีสานบ้านเกิด

(3) ตัวละคร แม่ใหญ่แดง

รูปที่ 4.3 แม่ใหญ่แดงรับบทโดยบุญศรี ยินดี
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

แม่ใหญ่แดง เป็นตัวละครประเภท บทเร่ง (Catalyst) ซึ่งแม่ใหญ่แดง เล่นเป็นแม่ของปราณี นางเอก ตัวละครตัวนี้สำคัญกับปราณีมาก ด้วยความที่แม่ใหญ่แดงเป็นคนบ้านนอกมีอาชีพทำนาความเป็นอยู่ก็ไม่ได้อยู่สุขสบาย เลยมีความคิดอยากให้ลูกสาวอันเป็นที่รักนั้นได้มีชีวิตที่สุขสบายไม่ต้องลำบากเหมือนแม่ จึงสนับสนุนให้ปราณีมีแฟนเป็นชาวต่างชาติ แต่แม่ใหญ่แดงก็รู้อยู่แก่ใจว่าปราณีนั้นรักกันกับทองคำพระเอก แต่แม่ใหญ่แดงมองว่า ผู้บ่าวไทบ้านที่มีแต่กินเหล้าไปวันๆ จะหาความเจริญในชีวิตได้อย่างไร แม่ใหญ่แดงจึงไม่ชอบทองคำ แม่ใหญ่แดงจึงเป็นบทเร่งที่ทำให้เกิดเรื่องราวต่างๆ ของปมปัญหาในเรื่องทั้งหมด เพราะบทเร่งคือบทที่สร้างสถานการณ์บางอย่างทำให้ตัวละครบทเด่นและบทรองต้องเผชิญปัญหา ซึ่งในเรื่องการที่แม่ใหญ่ต้องการให้ลูกสาวเลิกกับทองคำก็คือการเร่งให้ทองคำกับปราณีต้องเลิกกันแล้วไปแต่งงานกับชาวต่างชาติ

(4) ตัวละครไมเคิล

รูปที่ 4.4 ตัวละครไมเคิลรับบทโดยมาร์ติน วิลเลอร์
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ไมเคิล เป็นตัวละครประเภท ศัตรู (Opponents) ซึ่งไมเคิลคือแฟนฝรั่งชาวอังกฤษของปราณีที่กลับมาเมืองไทยมาเยี่ยมแม่ใหญ่แดง ในเรื่องตัวละครเป็นชาวต่างชาติที่พูดไทยได้ โดยเฉพาะภาษาอีสานแต่สำเนียงก็ยังคงเป็นฝรั่งอยู่ ไมเคิลเป็นคนชอบสนุกสนาน จุดเริ่มต้นที่เกิดเรื่องคือวันที่ไมเคิลกลับบ้านแม่ยายมาวันแรก ไมเคิลได้เจอกับทองคำและได้ดื่มเหล้าขาวด้วยกัน ทำให้เมาและจำอะไรไม่ได้ว่าตนเองเป็นผู้ยกกล้องถ่ายวิดีโอให้กับทองคำเองแต่พอสร่างเมาก็เข้าใจทองคำขโมยกล้องของตนไปจึงแจ้งตำรวจจับทองคำเข้าคุก ดังนั้นแม้ว่าตัวละครไมเคิลจะไม่ใช่ผู้ร้ายหรือศัตรูโดยตรงแต่เป็นตัวละครที่ส่งผลให้เกิดเรื่องราวที่ตัวเด่นต้องเผชิญหน้าและเป็นบทเริ่มต้นที่ก่อให้เกิดปัญหาหรือก่อให้เกิดผลลัพธ์ที่ไม่ดีกับตัวละครเอกหรือตัวเด่นของเรื่อง

(5) ตัวละครกระถิน

รูปที่ 4.5 ตัวละครกระถินรับบทโดย เบญจา ศรีทองสุข

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครกระถิน รับบทเป็นผู้สาวไทบ้านหลานสาวของปราณีและแม่ใหญ่แดง ตัวละครตัวนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะคือเป็นสาวไทบ้านที่ใสซื่อตามประสาเด็กบ้านๆ ช่วยสร้างสีสันในเรื่องที่คอยช่วยเล่าราวความสัมพันธ์ของปราณีกับทองคำให้คนดูได้อมยิ้มตาม ตัวละครตัวนี้ถึงแม้จะมีซีนในภาพยนตร์น้อยแต่เป็นบทที่มีตัวตนในภาพยนตร์ค่อนข้างชัดเพราะจัดว่าเป็นตัวเคลื่อนเรื่องราวหรือบทที่ช่วยให้รายละเอียดเรื่องภูมิหนังของภาพยนตร์นั่นเอง ดังนั้นตัวละครกระถินจึงนับเป็นตัวละครบทสนับสนุน (Supporting) ที่ทำให้หน้าที่อธิบายเนื้อหาที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์และเป็นตัวละครที่อยู่ในบทสนับสนุนตัวละครบทเด่นและบทเสริมได้เป็นอย่างดี

4.1.4.2 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง

(1) ตัวละครเคน

รูปที่ 4.6 ตัวละครเคนรับบทโดยภูศิลป์ วารินรักษ์
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครเคน ผู้บ่าวไทบ้านที่มีพื้นเพเป็นคนอีสานแต่ไปเรียนที่กรุงเทพ จบมาแล้วจึงกลับมาอยู่ที่บ้านเกิด เคนมีไลฟ์สไตส์แบบหนุ่มคนเมืองทั้งการแต่งตัวและรสนิยมทางด้านดนตรี เขาเป็นติ่งเพลงเกาหลีและชอบเต้นแนวของเคป๊อบ ทั้ง ๆ ที่เขาเป็นลูกชายของพ่อใหญ่คูณเจ้าของวงหมอลำเก่าแก่ที่เคยมีชื่อเสียงโดดดัง ซึ่งเคนไม่ชอบสิ่งที่พ่อเป็นและเขาพยายามบ่ายเบี่ยงการรับช่วงต่อจากพ่อนอกจากนั้นยังยุโยงให้พ่อล้มเลิกวงหมอลำอีกด้วย ซึ่งจากบทบาทสำคัญและลักษณะของพฤติกรรมหลักของตัวละครของเคนที่มีบทบาทต่อการดำเนินเรื่องทั้งหมดจึงนับได้เป็นตัวละครหลัก (Main Character) ของภาพยนตร์เรื่องนี้ เพราะเคนเป็นตัวละครที่เป็นตัวสื่อกลางในการนำเสนอแก่นของเรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานนิวโอนซอน ซึ่งหมายความถึง ผู้บ่าวไทบ้านกับแนวดนตรีใหม่นั่นเอง

(2) ตัวละครวรรณ

รูปที่ 4.7 ตัวละครวรรณรับบทโดยแอน อรดี
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

วรรณ ผู้สาวไทบ้านในหมู่บ้านเกิดจะเติบโตในครอบครัวหมอลำ มีแม่เลยเป็นนางเอกหมอลำ และอยู่ในหมู่บ้านที่มีชื่อเสียงด้านหมอลำที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในขอนแก่น ทำให้วรรณมีความฝันอยากจะเป็นหมอลำถึงแม้ว่าพ่อของวรรณจะไม่สนับสนุนและไม่อยากให้วรรณเป็นหมดลำเหมือนกับแม่ เนื่องจากพ่อของวรรณเคยถูกพ่อใหญ่คูณหัวหน้าวงหมอลำซึ่งเป็นพ่อของพระเอกได้เคยแย่งแฟนมาก่อน ทำให้ทั้งคู่บาดหมางกันและฝังใจเจ็บว่าหมอลำหมอแคนเป็นพวกคนไม่จริงใจ จึงพยายามให้วรรณไปทำงานในกรุงเทพเพื่อไม่อยากให้วรรณเอาแต่ซ้อมร้องหมอลำกับเพื่อนๆ แต่ถึงแม้ว่าวรรณจะถูกพ่อกีดกันแต่วรรณก็แอบไปซ้อมหมอลำให้กับเคน เพื่อให้เคนจัดตั้งวงหมอลำเพื่อกู้ชื่อเสียงให้พ่อใหญ่และหวังให้คนตรีหมอลำศิลปะของภูมิภาคอีสานกลับมาโด่งดังอีกครั้ง ดังนั้นในบทบาทของวรรณจึงนับว่าเป็นตัวละครบทเสริม (Modifier) หรือตัวละครบังคับที่ส่งเสริมให้ตัวละครเอกเติบโต ซึ่งวรรณก็คือคนที่ทำให้เคนเติบโตได้กลับมาจัดตั้งวงหมอลำได้สำเร็จในที่สุดนั่นเอง

(3) ตัวละครแม่ใหญ่แดง

รูปที่ 4.8 ตัวละครแม่ใหญ่แดงรับบทโดยบุญศรี ยินดี
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

แม่ใหญ่แดง เป็นจุดเริ่มต้นของเรื่อง โดยสะท้อนได้จากชื่อตอนของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่มีชื่อตอนว่าภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าว หาแม่ใหญ่แดง โดยในเรื่องแม่ใหญ่แดง อยากให้ ปราณี ลูกสาวเพียงคนเดียวของตนอยู่คลอดลูกที่บ้านเกิดแดนอีสานก่อนแล้วค่อยเดินทางกลับไปกรุงเทพ แม่ใหญ่แดงจึงวางแผนการณ์จัดงานใหญ่ทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ตัวเองหรืองานทำบุญแจกข้าวของชาวอีสาน ดังนั้นแม่ใหญ่แดงจึงอยากให้งานของตนมีวงหมอลำมาแสดงด้วย จึงไปติดต่อวงดนตรีของผู้ใหญ่คูณ แต่เมื่อผู้ใหญ่คูณยุบวงไปแล้วจึงเกิดเป็นเรื่องราวของผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซองภาคนี้ ดังนั้นตัวละครแม่ใหญ่แดงจึงจัดเป็นตัวละครประเภทตัวเร่ง (Catalyst) หรือตัวเร่งให้บทเด่นเกิดเรื่องราวหรือเกิดการเผชิญหน้ากับปัญหาต่างๆ ที่ตัวเร่งได้แนะนำหรือสร้างสถานการณ์ไว้ นอกจากนั้นแม่ใหญ่แดงยังรับบทบาทเป็นตัวสนับสนุน (Supporting) หรือบทที่ช่วยให้รายละเอียดหรือภูมิหลังในการอธิบายเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์

(4) ตัวละครพ่อใหญ่คูณ

รูปที่ 4.9 ตัวละครพ่อใหญ่คูณรับบทโดยบุญชื่น เสนาลาด
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครพ่อใหญ่คูณ ในบทภาพยนตร์เรื่องนี้รับบทเป็นเจ้าของวงหมอลำพ่อของเคนพระเอกของเรื่อง และเป็นเพื่อนรักของแม่ใหญ่แดงที่ต้องการมาหาจ้างหมอลำเพื่อที่จะให้ไปลำในงานแจกข้าวหาตัวเอง แต่เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนไปความนิยมวงดนตรีหมอลำลดน้อยลงแล้ว ทำให้วงดนตรีของผู้ใหญ่คูณปิดตัวลงและสมาชิกต่างก็แยกย้ายกันไปทำมาหากินกันไปหมดแล้ว นอกจากนั้นตัวเคน ลูกชายคนเดียวก็ยังไม่ยอมรับช่วงต่อในการจัดตั้งวงหมอลำจนทำให้เกิดการทะเลาะกันใหญ่โตกับลูกชาย จนสุดท้ายพ่อใหญ่เคนเสียชีวิตลง ทำให้เคนรู้สึกผิดและเกิดความแน่วแน่ที่จะกลับมากอบกู้ชื่อเสียงให้กับวงหมอลำของผู้เป็นพ่ออีกครั้ง ดังนั้น ตัวละครพ่อใหญ่เคนจึงนับได้ว่าเป็นตัวละครบทบาทประกอบ (Lesser Role) ที่เป็นผู้สร้างความจริงของสถานการณ์และทำให้เกิดเนื้อเรื่องที่สำคัญตามมา

4.1.4.3 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน ตอน หมาน แอนด์ เดอะ คำผาน (ภาค 3)

(1) ตัวละครหมาน

รูปที่ 4.10 ภาพตัวละครหมานรับบทโดยสามารถ โพธิพัฒน์
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครหมาน คือ ผู้บ่าวไทบ้านคนอีสานแต่กำเนิด เกิดและโตที่ชนบทอีสาน ทำอาชีพเป็นชาวนา หาผักผลไม้ ยิงนกตกปลาใช้ชีวิตตามประสาหนุ่มไทบ้านชาวอีสานทั่วไป แต่ไม่ยอมก้มหัวให้กับนายทุน ไม่ยอมผันตัวเองตามการชวนเชื่อหว่านล้อมของนายทุนให้ไปทำไร่อ้อยเพื่อส่งโรงงานน้ำตาล เพราะยายของหมานเชื่อว่า “หมาน” สมชื่อหมานที่แปลโชคดี ได้มาก จึงเชื่อว่าถ้าหมานทำนาจะได้นามาก หาปลาก็จะโชคดีได้ปลามาก หยิบจับอะไรก็ได้หมานไปหมด แต่หมานไม่เคยสมหวังในความรักเลย ถึงแม้ว่าหมานจะรักอยู่กับผู้หญิงคนหนึ่งแต่คนรักของหมานก็อยากให้หมานเอาที่นาไปทำไร่อ้อยหรือเอาไปขายจำนองให้นายทุน ตลอดทั้งเรื่องในภาพยนตร์ตอน ตอน หมาน แอนด์ เดอะ คำผานนี้ หมานจึงรับบทเด่น (Protagonist) ซึ่งถือได้ว่าเป็นตัวเดินเรื่องตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง โดยเริ่มตั้งแต่ยายของหมานได้เสียชีวิตกะทันหัน และทิ้งมรดกไว้ให้คือที่นา แต่หมานกลับนำที่นาของยายไปขายจำนองเพื่อเอาเงินไปแต่งงานกับหญิงสาวคนรัก แต่ด้วยที่รักเพื่อนมาก หมานจึงยอมเอาเงินที่ได้ไปเล่นพนันกับเพื่อนจนหมดสิ้น นอกจากนั้นหมานยังรับบทบาทเป็นตัวสนับสนุน (Supporting) หรือเป็นผู้ให้รายละเอียดหรือผู้เล่าเหตุการณ์หรือภูมิหลังต่างๆ ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์

(2) ตัวละครคำผาน

รูปที่ 4.11 ตัวละครคำผานรับบทโดยสุชาติ พุดจันทึก
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครคำผานรับบทเป็นเพื่อนคนสนิทของหมาน แต่มีความแตกต่างและเป็นคู่ขนาดกันมาก ซึ่งคำผานจะสมหวังกับเรื่องความรักมาตลอดแต่ไม่มีโชคเรื่องการทำงาน ชอบเล่นการพนันแต่เล่นทีไรก็เสียทุกครั้งและทำอะไรก็จะล้มเหลวไปหมด ขอเงินพ่อตาขอเงินแฟนเอาไปเล่นการพนันจนหมดสิ้น ประจวบเหมาะกับหมานที่เพิ่งสูญเสียยายที่ทิ้งมรดกไว้ให้คือที่นาที่มีมูลค่าเป็นล้านบาท คำผ่านจึงขอยืมเงินหมานไปเล่นการพนันเพื่อหวังคืนทุนและเอาเงินไปใช้หนี้แต่สุดท้ายคำผานก็เสียเงินจนหมดตัว โดยหมดตัวไม่หมดเปล่ายังทำให้เพื่อนรักอย่างหมานหมดตัวตามไปด้วย ทั้งสองคนจึงตัดสินใจไปขายตรงหลอกหลวงชาวบ้าน และสุดท้ายโชคชะตาก็นำทางให้พวกเขาต้องเจอกันเหตุการณ์ที่นำไปสู่การต่อสู้กับระบบชนชั้นทางสังคมได้ ดังนั้นตัวละครคำผานจึงถือได้ว่าเป็นตัวละครประเภทบทเสริม (Modifier) หรือบทบาทที่เสริมให้ตัวเด่นมีการเล่าเรื่องเนื้อหาและแก่นเรื่องได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น

(3) ตัวละครบักทีบักเค

รูปที่ 4.12 ตัวละครบักที รับบทโดย ณัฐวุฒิ แสนยะบุตรและ บักเค รับบทโดย ชาติชาย ชินศรี
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครบักทีและบักเค แม้ว่าจะเป็นตัวละครที่ไม่มีบทเด่นในเรื่อง แต่ผู้กำกับต้องการสร้างสรรค์ให้ตัวละครทีเคอยู่ในทุกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับคนในหมู่บ้าน ตั้งแต่เถ้าแก่ที่มาหลอกขายความฝันให้ชาวบ้านเปลี่ยนจากการทำนามาปลูกไร่อ้อยส่งผลผลิตเข้าโรงงานน้ำตาล เพื่อซื้อปุ๋ยของนายทุนหรือเจ้าของโรงสีหลอกให้ชาวบ้านเอาที่นามาจำนอง สุดท้ายก็ต้องการยึดครองที่โฉลดที่ดินของชาวบ้านเป็นอาณาจักรของตนเอง จนท้ายเรื่องภาพยนตร์เผยให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้วทั้งตัวละครทีเคคือฮีโร่ผู้อยู่เบื้องหลังการช่วยเหลือชาวบ้านให้รอดพ้นจากการกดขี่ข่มเหงจากชนชั้นนายทุนนั่นเอง ดังนั้นตัวละครทั้งบักทีและบักเค ถือเป็นตัวละครประเภท บทสนับสนุน (Supporting) หรือบทบาทที่ขับเคลื่อนให้เกิดแสงสว่างกับตัวละครบทเด่นและยังเป็นบทที่สร้างสีสันและค่อยคลี่คลายให้เกิดการกระจ่างถึงรายละเอียดหรือการอธิบายสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมดในเรื่องได้

4.1.4.4 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค4)

(1) ตัวละครเคน

รูปที่ 4.14 ตัวละครเคน รับบทโดยโอบนิธิ วิวรรธนวรางค์

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครเคน พระเอกของเรื่องรับบทเป็นชายหนุ่มผู้หันหลังให้จากชีวิตการงานในเมืองใหญ่ และตัดสินใจกลับไปทำความฝันที่บ้านนอก เคนมีความฝันอยากเป็นเจ้าของกิจการอะไรสักอย่าง เมื่อเขาเดินทางกลับจึงพบว่ามีร้านลาบประกาศเซ้งกิจการอยู่ เขาจึงอยากที่จะเปิดร้านขายลาบให้ได้ และวันนั้นเองเขาได้ตกหลุมรักแรกพบกับเฟิร์น (นางเอก) หญิงสาวผู้มุ่งมั่นการงานและรักครอบครัวมาก เคนอยากให้เฟิร์นช่วยสอนสูตรการทำลาบแสนอร่อยให้เขา แต่เฟิร์นมีข้อแม้ว่าเคนจะต้องช่วยแกล้งเป็นแฟนกับตน จุดเริ่มต้นของเหตุการณ์ต่างๆ ที่ตัวละครเคนต้องเผชิญจึงเริ่มต้นขึ้น ดังนั้นหากพิจารณาจะพบว่าเคนรับบทเป็นตัวละครในฐานะบทเด่น (Protagonist) ของเรื่องที่ทำหน้าที่ดำเนินแก่นของเรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วดที่มีความหมายว่า “รวดเร็ว” เหมือนบั้งไฟที่พุ่งขึ้นท้องฟ้าอย่างไวและเป็นคำกวนๆ ที่พระเอกเคนตบตกลงรับข้อเสนอของเฟิร์นว่า “จ้วดไปเลยหรือจัดไป” หลังจากนั้นจึงเกิดเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ของภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้นมา

(2) ตัวละครเฟิร์น

รูปที่ 4.15 ตัวละครเฟิร์น รับบทโดยแอน อรดี
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครเฟิร์น ในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นสาวโรงงานผู้ที่มีความมุ่งมั่นในหน้าที่การงานและเป็นคนที่มีความซื่อสัตย์ต่อความรัก แต่เฟิร์นกำลังโดนแฟนหนุ่มนอกใจ เธอจึงวางแผนขอให้เคนแกล้งเป็นแฟนใหม่ เพื่อให้แมนตัดใจและเลิกกับเธอ โดยเด็ดขาด แต่ภารกิจแกล้งรักหลอก ๆ ของเคนและเฟิร์นกลับทำให้ทั้งคู่สนิทสนมกันมากขึ้นและแผน แผนประชดคนรักของเฟิร์นทำให้ทั้งคู่ตกหลุมรักกันจริงๆ แต่ยังไม่มีโอกาสในการเปิดเผยความรู้สึกที่แท้จริงต่อกัน แต่แล้วเรื่องราวก็กลับพลิกผันเมื่อแผนแกล้งเป็นแฟนของเคนกลับทำให้คนรักของเฟิร์นขอเธอแต่งงานในวันนั้นเคนมาพบเข้าพอดีจึงทำให้เคนเสียใจแล้วหนีออกไปทันที และเฟิร์นเองก็ต้องตกอยู่ในสภาพที่ไม่ต่างกัน เมื่อเธอต้องเลือกระหว่างแฟนที่ขอแต่งงานกับคนที่เพิ่งรู้จักกันแต่เธอได้ตกหลุมรักไปแล้ว แต่เมื่อเฟิร์นไม่สามารถเลือกอะไรได้ในตอนนี้เธอจึงตัดสินใจไปทำงานที่ญี่ปุ่นเพื่อใช้เวลาในการตัดสินใจของตนเอง และระหว่างที่เฟิร์นไปทำงานต่างประเทศ เคนก็ใช้เวลานี้ในการพิสูจน์ตัวเองด้วยการตั้งใจดูแลแม่ใหญ่ทองที่ป่วยเป็นอัลไซเมอร์และมุ่งมั่นจนในที่สุดก็สามารถเปิดร้านลาบเป็นของตัวเองได้ในที่สุด ดังนั้นบทบาทของเฟิร์นจึงจัดได้ว่าอยู่ในสถานะบทเสริม (Modifier) ที่เป็นบทบาทของตัวละครที่ส่งเสริมให้เกิดการเติบโตของตัวเด่นในเรื่อง และยังเป็น

ส่วนประกอบหนึ่งที่สำคัญของตัวเด่นที่คอยแนะนำช่วยเหลือ และเป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งใหม่ๆ ของตัวเอกนั่นเอง

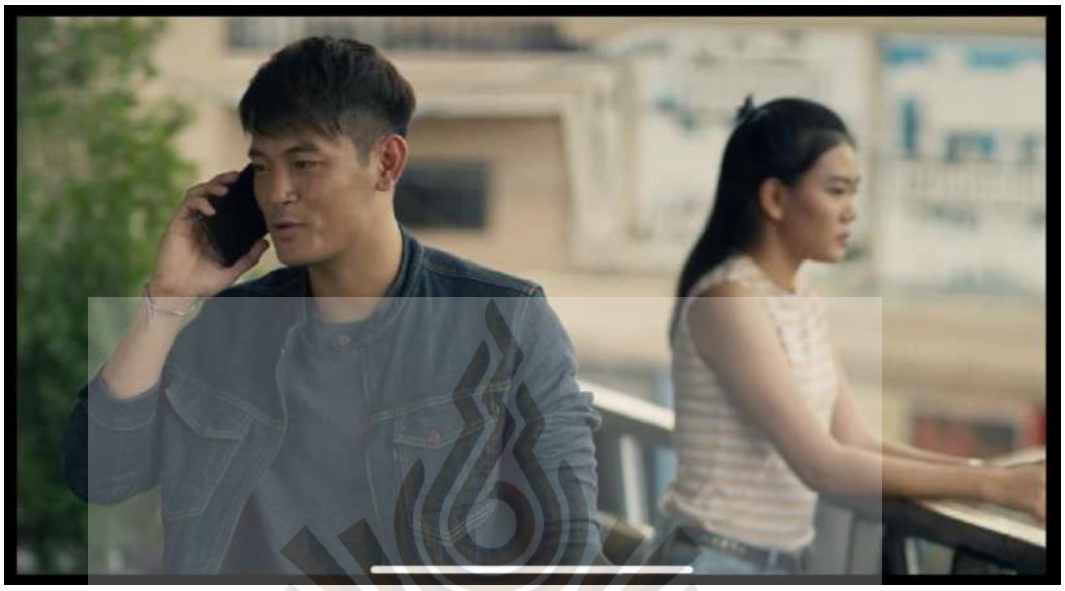
(3) ตัวละครแม่ใหญ่ทอง

รูปที่ 4.16 ตัวละครแม่ใหญ่ทองรับบทโดย บุญศรี ยินดี

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครแม่ใหญ่ทอง คือตัวละครผู้รับบทเป็นแม่ของเคนพระเอกของเรื่อง ที่ความทรงจำของแม่ใหญ่ทองกำลังจะลบเลือนไปเพราะแม่ใหญ่ทองกำลังเริ่มป่วยเป็นอัลไซเมอร์ จนทำให้เคนเกิดแรงผลักดันที่สำคัญที่จะสร้างความฝันในการทำร้านลาบให้สำเร็จให้ได้เพราะในความทรงจำเดียวที่แม่ใหญ่แดงมีก็คือร้านลาบเป็นที่ที่แม่ใหญ่ทองรู้จักกับพ่อของเคน ดังนั้นสำหรับบทบาทของแม่ใหญ่ทองจึงนับเป็นบทสนับสนุน (Supporting) ซึ่งเป็นบทที่คอยขับเคลื่อนเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวเด่น อีกทั้งยังเป็นตัวละครที่ช่วยให้รายละเอียดภูมิหลังหรือช่วยเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ถึงที่มาที่ไปของเรื่องราวทั้งหมดในภาพยนตร์อีกด้วย

(4) ตัวละครแมน



รูปที่ 4.17 ตัวละครแมนรับบทโดยจักร์รินท์ ศิลา
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครแมน ในภาพยนตร์รับบทเป็นแฟนของเฟิร์นนางเอก เป็นคนหน้าตาดี มีฐานะหน้าที่การงานดีและเป็นที่หมายปองของสาวๆ ในหมู่บ้านจึงทำให้บ่อยครั้งที่แมนนอกใจเฟิร์นไปมีผู้หญิงคนใหม่ จนในที่สุดเฟิร์นก็จับได้ ทำให้แมนพยายามมาง้อและขอคืนดีกับเฟิร์นอยู่ตลอดเวลา ซึ่งตัวละครแมนในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงรับบทเป็นตัวเร่ง (Catalyst) ตัวละครที่สร้างสถานการณ์บางอย่างที่ทำให้ตัวละครบทเด่นหรือพระเอกของเรื่องต้องเผชิญกับเหตุการณ์หรือสภาพปัญหาที่ต้องแก้ไขร่วมกันกับตัวละครบทเสริมหรือเฟิร์นนางเอกของเรื่อง

(5) ตัวละครปีเตอร์

รูปที่ 4.18 ตัวละครปีเตอร์รับบทโดยสุชาติ พุดจันทึก
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตัวละครปีเตอร์ รับบทเป็นเพื่อนสนิทของเคนตั้งแต่ยังเล็กและปัจจุบันเป็นผู้บ่าวไทบ้านทำอาชีพเป็นช่างตัดผมประจำหมู่บ้านที่เปิดร้านเป็นของตัวเอง ปีเตอร์เป็นตัวละครที่คอยสร้างสีสันให้กับเรื่องและเป็นส่วนประกอบในสถานการณ์ต่างๆ ให้กับตัวละครเคนพระเอกของเรื่อง ดังนั้นตามบทบาทแล้วตัวละครปีเตอร์จึงถือว่าเป็น บทบาทประกอบ (Lesser Roles) หรือเป็นบทบาทของตัวละครที่สร้างความจริงให้กับสถานการณ์ในตัวละคร คอยสร้างสีสันและเป็นส่วนประกอบหนึ่งในการทำให้การดำเนินเรื่องราวต่างๆ ของภาพยนตร์เป็นไปได้อย่างเหมาะสม

4.1.5 ฉาก (Setting)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในองค์ประกอบเกี่ยวกับฉากหรือสถานที่และสภาพแวดล้อมที่ปรากฏในชุดเหตุการณ์ของภาพยนตร์ นอกจากนั้น ฉากยังสามารถสื่อความหมายและมีอิทธิพลต่อความคิดหรือและการกำหนดการรับรู้ของผู้ชมให้สามารถเข้าใจบริบทของเนื้อหาได้อย่างสมบูรณ์มากที่สุด ดังนั้น จึงนับได้ว่าฉากเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ โดยฉากในภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นฉากที่เป็นธรรมชาติ ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ฉากที่เป็นการสะท้อนการดำเนินชีวิตของตัวละครและ

ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม โดยในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบรูปแบบฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิดังอธิบายรายละเอียดต่อไปนี้

4.1.5.1 ฉากในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค 1)

ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้เป็นภาพยนตร์ไทบ้านเปิดตัวเรื่องแรกของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิที่ผู้กำกับต้องการถ่ายทอดและนำเสนอเรื่องราวของชีวิตชายหนุ่มชาวอีสานแท้ๆที่เติบโตและใช้ชีวิตจากชนบทถิ่นฐานบ้านเกิดมาตั้งแต่เล็กจนเติบโตเป็นหนุ่มเต็มตัว จึงทำให้ตลอดการนำเสนอในภาพยนตร์เรื่องนี้จะบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับฉากหรือบรรยากาศแวดล้อมโดยภาพรวมของความเป็นภาพตัวแทนหรือเป็นสิ่งบ่งชี้ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอีสาน

ดังนั้น ฉากที่ปรากฏส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ภาคแรกของผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้นี้จึงมีลักษณะเป็นภาพฉากในชุดเหตุการณ์ของภาพยนตร์ที่เน้นน้ำหนักไปที่การบรรยายฉากชนบทอีสานที่ห่างไกลในแทบภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่ผู้ชมจะถูกรับรู้ภาพความเป็นจริงทางสังคมขึ้นมาจาก วาทกรรมความแห้งแล้ง ความทุรกันดารห่างไกลความเจริญ รวมถึงความมีวัฒนธรรมประเพณีและรูปแบบการดำเนินชีวิตที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเจาะจงในแบบฉบับของความเป็นอีสาน ดังนั้นในการวิเคราะห์องค์ประกอบเกี่ยวกับ “ฉาก” ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ผู้วิจัยสามารถจึงแบ่งประเภทฉากที่ทำการวิเคราะห์ออกเป็นคุณลักษณะของฉาก 2 ประเภทคือ ฉากที่นำเสนอสถานที่และฉากที่นำเสนอเวลา ดังนี้

(1) ฉากที่นำเสนอสถานที่ (Location) อันเป็นส่วนของสถานที่ประกอบฉากที่ใช้ในการกำหนดให้ผู้ชมทราบถึงเหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร โดยในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค 1) นี้พบฉากที่นำเสนอสถานที่ 2 แบบคือ ฉากนำเสนอสถานที่ตามธรรมชาติฉากนำเสนอสถานที่ที่ประดิษฐ์ขึ้น ดังต่อไปนี้

รูปที่ 4.19 ภาพฉากนำเสนอสถานที่ตามธรรมชาติ
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ผู้วิจัยพบว่าในภาพยนตร์เรื่องนี้ ปรากฏฉากสถานที่ตามธรรมชาติของสภาพแวดล้อมที่ถ่ายทำมากที่สุดคือฉากท้องทุ่งนาในชนบทของภาคอีสาน โดยยกตัวอย่างภาพข้างต้นคือภาพฉากทุ่งนาอันเป็นสถานที่สำคัญของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้ เนื่องจากเป็นภาพยนตร์ที่เล่าถึงเรื่องราวและวิถีชีวิตของคนอีสานที่มีภูมิประเทศกว้างขวางที่เหมาะแก่การทำนาปลูกข้าว ทำให้คนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรเป็นหลัก ซึ่งแน่นอนว่าฉากที่จะพบมากทุกสุดคือท้องทุ่งนาอันเป็นเอกลักษณ์ทางธรรมชาติหลักของอีสาน ไม่ว่าจะเป็นทุ่งนาที่กำลังเขียวขจีในช่วงฤดูทำนาหรือทุ่งนาที่แห้งแล้งหลังจากฤดูเกี่ยวข้าวผ่านไปแล้วเป็นต้น

รูปที่ 4.20 ภาพฉากนำเสนอสถานที่ ที่ประดิษฐ์ขึ้น

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ฉากที่นำเสนอสถานที่ที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นฉากที่ภาพยนตร์สร้างขึ้นเพื่อประกอบการนำเสนอเหตุการณ์หรือเรื่องราวในภาพยนตร์ให้มีความสมจริงและสมเหตุสมผลมากยิ่งขึ้น โดยฉากนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างขึ้นส่วนใหญ่ผู้วิจัยพบว่าเป็นฉากประกอบสถานที่ถ่ายทำเพื่อถ่ายทอดเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังมีปฏิสัมพันธ์กับสถานที่แห่งนั้นอยู่ เช่น ฉากเถียงนา ซึ่งเป็นสิ่งปลูกสร้างที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นพื้นที่ใช้สอยชั่วคราวเกี่ยวกับการทำนาในวัฒนธรรมข้าวของชาวนาอีสานที่เจ้าของเถียงนาลงมือปลูกสร้างด้วยตัวเองและมักจะเป็นการปลูกสร้างที่เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมบริเวณนั้นเช่น ทิศทางของลมหรือช่องแดด ซึ่งโดยส่วนใหญ่เถียงนาจะเป็นพื้นยกสูงจากดินออกแบบเป็นพื้นที่สำหรับนั่งและวางของใช้สำหรับการทำนา เพราะชาวนาจะนิยมทำเถียงนาไว้เพื่อเวลาไว้พักผ่อนในระหว่างที่ทำนามาเหนื่อยๆ ไว้กินข้าว ไว้นอนพักผ่อนนั่นเอง และ

ถึงแม้ว่าในปัจจุบัน สภาพสังคมอีสานจะเกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยแต่วิถีชีวิตของชาวอีสานยังคงเกี่ยวพันอย่างเหนียวแน่นกับการทำเกษตรกรรมเช่นเดิม ชาวอีสานยังคงใช้ชีวิตแบบเรียบง่าย อยู่กับการทำนาและธรรมชาติ ด้วยเหตุดังกล่าว เถียงนาจึงเป็นสถานที่สำคัญ ที่สามารถสะท้อนภาพวิถีการดำเนินชีวิตของชาวนาอีสานได้เป็นอย่างดีและเป็นสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นที่อยู่คู่กับท้องทุ่งนาของชาวอีสานมาอย่างยาวนาน

(1.1) ฉากนำเสนอสถานที่ที่สะท้อนวิถีชีวิตของผู้บ่าวไทบ้าน

รูปที่ 4.21 ภาพวิถีชีวิตของผู้บ่าวไทบ้าน
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

เมื่อภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นเรื่องราวที่นำเสนอการเปรียบเทียบความแตกต่างของผู้บ่าวไทบ้านชาวอีสานและเขยฝรั่งชาวต่างภาพที่ตัวละครปราณีนางเอกของเรื่องจะต้องเลือกชายเพียงคนเดียวมาเป็นคู่ครองเพื่อความเหมาะสมและความสุขสบายในชีวิตและในอนาคตของเธอ จึงทำให้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ปรากฏภาพฉากที่ทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องวีถีชีวิตและอัตลักษณ์ของผู้บ่าวไทบ้านอยู่ตลอดทั้งเรื่อง เช่น ฉากใต้ถุนบ้านที่เป็นพื้นที่สังสรรค์ เป่าแคน

เล่นดนตรีพื้นบ้านหรือดื่มเหล้าร่วมวงสนทนากัน อันเป็นภาพเหตุการณ์ที่พบเห็นอยู่บ่อยครั้งจนเป็นเอกลักษณ์ของผู้บ่าวไทบ้านที่มีชีวิตเรียบง่าย มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ในแบบเฉพาะของตัวเอง และมีวิถีชีวิตและการใช้ชีวิตที่เน้นความสนุกสนานและบรรยากาศที่เต็มไปด้วยรอยยิ้มและเสียงหัวเราะที่ปรากฏให้เห็นโดยทั่วไปในภาพยนตร์เรื่องนี้

(1.2) ฉากนำเสนอสถานที่เชิงนามธรรมของภาพยนตร์ผู้บ่าวอินดี้

รูปที่ 4.22 ภาพนำเสนอสถานที่เชิงนามธรรมของผู้บ่าวอินดี้

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ภาพนำเสนอสถานที่เชิงนามธรรมของผู้บ่าวอินดี้เป็นภาพจากภาพยนตร์สั้นที่ทองคำพระเอกของเรื่องได้ถ่ายทำไว้ในกล้องถ่ายภาพยนตร์ที่ไมเคิลให้ไว้กับทองคำแบบไม่รู้ตัวในวันที่กินเหล้าเมาด้วยกัน จนเมื่อไมเคิลแจ้งความจับทองคำในฐานะคนขโมยกล้องถ่ายภาพยนตร์ไปจึงได้ยึดกลับคืนมา ทำให้ปราณีนางเอกของเรื่องเสียใจมากที่ทองคำกลายเป็นหัวขโมยส่งผลให้ปราณีตัดสินใจกลับไปแต่งงานอยู่กินกับไมเคิลที่ต่างประเทศ ในขณะที่ปราณีเดินทางกลับนั้นจึงได้หยิบกล้องขึ้นมาเปิดดู ปรากฏว่าสิ่งที่ปราณีเห็นก็คือภาพยนตร์อินดี้ที่ทองคำถ่ายทำและบันทึกไว้เกี่ยวกับเรื่องราวความสวยงามของวิถีชีวิตชาวอีสานและเอกลักษณ์ของผู้บ่าวไทบ้านในแบบฉบับที่กลายเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมอีสานอย่างกลมกลืนและเหมาะสม แต่ปราณีกลับมองว่าสิ่งต่างๆ เหล่านี้น่ารังเกียจทั้ง ๆ ที่ทั้งหมดนี้ก็คือชีวิตในเนื้อแท้ของปราณีเช่นเดียวกัน ทำให้หลังจากที่เปิดดูภาพยนตร์ผู้บ่าวอินดี้จบลง ปราณีที่ร้องไห้พลั่งพลูน้ำตาไหลรินออกมาอย่างไม่รู้ตัว

(2) ฉากที่นำเสนอเวลา (Time) อันเป็นส่วนของสถานที่ประกอบฉากที่ใช้ในการกำหนดให้ผู้ชมทราบถึงช่วงเวลาที่เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้น โดยภาพยนตร์เรื่องนี้พบฉากที่นำเสนอเวลา (Time) เพียง 2 รูปแบบคือ ฉากที่นำเสนอช่วงเวลาในปัจจุบันและฉากที่นำเสนอช่วงเวลาที่ถูกบันทึกไว้ ดังต่อไปนี้

(2.1) ฉากที่นำเสนอช่วงเวลาในปัจจุบัน ซึ่งหมายถึง ช่วงเวลาในสภาพการณ์ปัจจุบันที่ภาพยนตร์ทำการเล่าเรื่องอยู่ในขณะนั้น นั่นก็คือช่วงเวลานับตั้งแต่ที่ปราณีเดินทางกลับมาจากต่างประเทศและพาเขยฝรั่งกลับมาเยี่ยมแม่ที่หมู่บ้านแจนแลนด้วย โดยภาพที่นำเสนอช่วงเวลาในปัจจุบันจึงเป็นภาพที่นำเสนอด้วยโทนสีแบบปกติ โดยยกตัวอย่างภาพฉากเหตุการณ์ต่างๆ ดังต่อไปนี้

รูปที่ 4.23 ภาพที่นำเสนอช่วงเวลาในปัจจุบัน
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

(2.2) ฉากที่นำเสนอช่วงเวลาในอดีต ซึ่งหมายถึง ภาพที่เป็นภาพเหตุการณ์ในอดีตที่ถูกนำเสนอเพื่อเล่าเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่ผ่านมาของตัวละครทองคำและปราณีในสมัยที่เคยรักกันก่อนที่ปราณีจะเดินทางไปทำงานที่ต่างประเทศ และภาพที่เป็นภาพเหตุการณ์บันทึกในลักษณะของภาพยนตร์สั้นที่ทองคำพระเอกของเรื่องต้องการถ่ายทำเรื่องราววิถีชีวิตความเป็นอยู่และอัตลักษณ์ความเป็นอีสานถิ่นฐานบ้านเกิดเพื่อเตือนสติปราณีให้นึกถึงแก่นแท้ในชีวิตความเป็นอีสานที่แท้จริงและอย่าหลงลืมบ้านเกิดเมืองนอนไปเสียหมดสิ้น ดังนั้นภาพยนตร์จึงนำเสนอออกมาในโทนสีแบบซีเปียหรือโทนสีสีน้ำตาลแดงที่ให้ความรู้สึกถึงภาพวาดหรือภาพถ่ายเก่าๆในสมัยอดีตที่มีสีน้ำตาลแก่ซึ่งเป็นสีทางกระบวนการทางเคมีในยุคก่อนที่นำใสใช้ในการบันทึกภาพหลังจากที่มีการพัฒนาคุณภาพสีมาจากสีขาวดำให้กลายเป็นโทนสีน้ำตาล ดังนั้นภาพยนตร์จึงนำการถ่ายทอดด้วยสีซีเปียมาใช้เป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายถึงความเป็นอดีตหรือภาพเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นมาแล้ว โดยยกตัวอย่างภาพฉากเหตุการณ์ในช่วงเวลาในอดีต ดังต่อไปนี้

รูปที่ 4.24 ภาพที่นำเสนอช่วงเวลาในอดีต
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

4.1.5.2 ฉากในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2)

ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค 2) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับหมู่บ้านที่เคยมีชื่อเสียงโด่งดังในเรื่องหมอลำ จึงทำให้ในภาพยนตร์เรื่องนี้มีการเล่าเรื่องโดยใช้ฉากในการนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวอีสานและตัวละครที่ดำเนินแก่นเรื่องเกี่ยวกับการจัดตั้งวงดนตรีหมอลำรวมไปถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นระหว่างค่านิยมแบบหมอลำดั้งเดิมที่เริ่มเสื่อมความนิยมลงไปและค่านิยมหรือกระแสแนวดนตรีเกาหลีหรือวัฒนธรรมดนตรีแบบเคป๊อบที่วัยรุ่นไทบ้านอีสานนิวโอนซองกำลังเป็นที่นิยม

ดังนั้นในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงนำเสนอฉากเชิงเปรียบเทียบแก่นเรื่องและความขัดแย้งที่เกี่ยวกับ “การแยกออกเป็นสองขั้ว (Polarization)” ระหว่างวัฒนธรรมอีสานดั้งเดิมอย่างแนวดนตรีหมอลำและวัฒนธรรมสมัยใหม่อย่างแนวดนตรีเกาหลีเคป๊อบ โดยนำเสนอภาพความขัดแย้งผ่านองค์ประกอบของฉาก 2 ลักษณะ คือ (1) ฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีหมอลำ และ (2) ฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีเกาหลีเคป๊อบ ดังต่อไปนี้

รูปที่ 4.25 ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีหมอลำ
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

จากรูปที่ 4.25 จะพบว่าภาพยนตร์บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค 3) ที่นำเสนอแก่นเรื่องและความขัดแย้งที่เกี่ยวกับ “การแยกออกเป็นสองขั้ว (Polarization)” โดยขั้วแรกคือวิถีชีวิตที่มีความเกี่ยวเนื่องหรือสัมพันธ์อยู่ตลาดเวลาอย่างดาษดื่นในสังคมชนบทอีสานนั้น ดังนั้นฉากในภาพยนตร์ภาคที่ 3 นี้จึงพบว่าผู้กำกับอุเทนใช้ภาพขนาด Long Shot เพื่อเผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีแนวหมอลำและบริบทสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวอีสาน ที่ซึ่งจะมีดนตรีหมอลำแทรกซึมอยู่ในทั้งวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม และการใช้ชีวิตความเป็นอยู่อยากแยกขาดจากกันไม่ได้ ไม่ว่าจะเป็นขณะทำงานเลี้ยงความเกี่ยวข้าวไถนา ระหว่างการตัดผม การอยู่ในงานประเพณีต่างๆ ตามขนมธรรมเนียม การอยู่ร่วมวงสรรสรรค์ การนั่งเล่นจับเข่าหยอกล้อกันหรือแม้แต่การอยู่ในงานวัดงานบุญต่างๆ รวมถึงการใช้ภาพมุมกว้างเพื่อเผยให้เห็นอิริยาบทของตัวละครมีการเป่าแคน การฟ้อนรำ การร้องเล่น การเต้นแคนเซอร์ร่วมกันเป็นต้น ดังนั้นจึงใช้ฉากที่เป็นฉากมุมกว้างด้วยขนาดภาพระยะไกลมากที่สุด

รูปที่ 4.26 ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีเกาหลีเคป๊อบ
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

จากรูปที่ 4.26 จะเป็นการนำเสนอแก่นเรื่องและความขัดแย้งที่เกี่ยวกับ “การแยกออกเป็นสองขั้ว (Polarization)” โดยเป็นขั้วที่สองคือวิถีเกาหลีเคป๊อบ ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้การนำเสนอฉากผ่านภาพขนาดปานกลาง หรือ Medium Shot เพื่อใช้ในการเล่าเรื่องในขณะที่ตัวละครกำลังแสดงบทบาทใดบทบาทหนึ่งอยู่ในระดับสายตา ทำให้ผู้ชมภาพสามารถเห็นฉากนั้นร่วมกับสีหน้า อากัปกิริยาและการเคลื่อนไหวต่างๆ ทั้งนี้เป็นเพราะวิถีเกาหลีไม่ใช่วัฒนธรรมของชาวอีสานทำให้ไม่สามารถสื่อความหมายร่วมกับวัฒนธรรมหรือการใช้ชีวิตต่างๆ ของชาวชนบทอีสานได้ ผู้กำกับอุเทนจึงเลือกใช้การสื่อสารฉากที่สะท้อนวิถีเกาหลีเคป๊อบผ่านเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ท่าเต้น การทักทาย เครื่องดนตรีหรือลำโพงแบบสากล เป็นต้น ดังนั้นจึงใช้ฉากที่เป็นฉากที่เน้นปฏิกิริยาของตัวละครด้วยขนาดภาพระยะปานกลางในการเผยให้เห็นอากัปกิริยาต่างๆ ของตัวละครในการสะท้อนวิถีแบบเกาหลีเคป๊อบ

4.1.5.3 ฉากในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3)

ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับชนบทในอีสานเมื่อสาธารณูปโภคและการคมนาคมต่างๆ เข้าถึงและเจริญเติบโตมากยิ่งขึ้นทำให้ระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมที่มีนายทุนมุ่งแสวงหาผลกำไรจากชาวบ้านหรือชนชั้นแรงงานซึ่งเป็นประชากรส่วนมากในภูมิภาคอีสาน

ดังนั้นในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน (ภาค 3) นี้จึงสะท้อนเรื่องราวปัญหาความเหลื่อมล้ำทางสังคมและโครงสร้างทางเศรษฐกิจระหว่าง “ชนชั้นแรงงานและนายทุน” เป็นแก่นเรื่องหลัก ซึ่งภาพยนตร์สะท้อนผ่านแก่นเรื่องเกี่ยวกับระบบอุปถัมภ์และนำเสนอผ่านตัวละคร “เถ้าแก่กับชาวบ้าน” ในชนบทที่แบ่งสังคมออกเป็นโครงสร้างส่วนบนและโครงสร้างส่วนล่างอย่างชัดเจน จึงทำให้ในส่วนขององค์ประกอบเกี่ยวกับฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์ภาค 3 นี้ภาพยนตร์จึงใช้ฉากที่เป็นชุดเหตุการณ์หรือชุดขององค์ประกอบที่ใช้สื่อความหมายเพื่อขยายเส้นเรื่องความเหลื่อมล้ำของโครงสร้างชนชั้นแรงงานและกลุ่มนายทุนเป็นหลัก ซึ่งผู้วิจัยได้ค้นพบฉากที่นำเสนอภาพความแตกต่าง 2 ลักษณะคือ (1) ฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับชนชั้นนายทุน และ (2) ฉากที่นำเสนอชนชั้นแรงงานหรือชาวบ้านในชนบทอีสาน ดังนี้

รูปที่ 4.27 ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับชนชั้นนายทุน

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 4.28 ภาพฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับชนชั้นแรงงานหรือชาวบ้านในชนบทอีสาน
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

4.1.5.4 ฉากในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด (ภาค 4)

เนื้อหาของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4) เป็นเรื่องราวของชีวิตหนุ่มไทบ้านที่ออกไปทำงานในเมืองหลวงตามสิ่งที่ทุกคนคาดหวังและคิดว่าเป็นความก้าวหน้าและความเจริญเติบโตที่มากกว่าผู้บ่าวไทบ้านอีสานในท้องถิ่น จึงทำให้ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านภาคนี้เน้นการ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นำเสนอเกี่ยวกับการเน้นแนวคิดหลักของเรื่องที่ต้องการนำเสนอความคิด “ท้องถิ่นนิยมกับการโหยหาอดีต” ของคนที่อพยพจากหมู่บ้านชนบทอีสานเข้ามาทำงานในเมืองหลวง โดยเฉพาะหลังฤดูกาลทำนาที่มักจะมีแรงงานอพยพย้ายถิ่นฐานเข้าไปทำงานในกรุงเทพฯ มากที่สุดเมื่อเทียบกับทุกๆ ภาคของประเทศไทย โดยเฉพาะแรงงานผู้ชายที่เป็นวัยแรงงาน ซึ่งตรงกันข้ามกับชนบทอีสานที่หลงเหลืออยู่แต่คนชรา ผู้หญิงและเด็กๆ เป็นส่วนใหญ่

ดังนั้น จึงทำให้ในภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอมุมมองของฉากที่สะท้อนตัวละครในสภาพแวดล้อมแบบ “ความเป็นท้องถิ่น (Local)” ในปัจจุบันของชนบทอีสานและมุมมองของฉากที่สะท้อนสภาพแวดล้อมแบบ “ความเป็นเมืองหลวง” ที่หนาแน่นไปด้วยตัวละครที่โหยหาถิ่นฐานบ้านเกิด โดยในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยพบฉากในชุดเหตุการณ์ 2 ลักษณะ คือ (1) ฉากที่นำเสนอสภาพแวดล้อมแบบ “ความเป็นท้องถิ่นอีสาน” ที่หลงเหลืออยู่ และ (2) ฉากที่นำเสนอ “ความเป็นเมืองหลวง” ที่เต็มไปด้วยความโหยหาถิ่นฐานบ้านเกิด ดังต่อไปนี้

รูปที่ 4.29 ภาพฉากที่นำเสนอสภาพแวดล้อมแบบ “ความเป็นท้องถิ่นอีสาน” ที่หลงเหลืออยู่
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

รูปที่ 4.29 ภาพฉากที่นำเสนอสภาพแวดล้อมแบบ “ความเป็นท้องถิ่นอีสาน” ที่หลงเหลืออยู่ (ต่อ)

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

รูปที่ 4.30 ภาพฉากที่นำเสนอ “ความเป็นเมืองหลวง” ที่เต็มไปด้วยความโหยหาถิ่นฐานบ้านเกิด

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.1.6 สัญลักษณ์พิเศษ (Special Symbol)

การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ มีการใช้สัญลักษณ์พิเศษที่มีการความสัมพันธ์กับแก่นเรื่อง โดยการศึกษาสัญลักษณ์เป็นการศึกษาสิ่งที่ใช้แทนความหมายของอีกสิ่งหนึ่งหรือสิ่งที่มีความหมายมากไปกว่าตัวสิ่งนั้นๆ เอง ดังนั้นการเล่าเรื่องเกี่ยวกับองค์ประกอบด้านสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานจึงเป็นการศึกษาสัญลักษณ์ที่ภาพยนตร์นำมาใช้แทนเพื่อสื่อความหมายถึงความเป็นอีสาน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1.6.1 ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1)

จากแก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค 1) นำเสนอแนวคิดหลักของเรื่องเกี่ยวกับ “อีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้าน” ที่กล่าวถึงค่านิยมการแต่งงานกับชาวต่างชาติจากความเชื่อที่ว่าการแต่งงานกับชาวต่างชาติซึ่งเป็นชาติพันธุ์ที่เจริญแล้ว มีฐานะที่ดี มีความฉลาดหลักแหล่มกว่าจะเป็นสามีที่ดีกว่าผู้บ้านไทบ้านที่ไม่มีงานทำเอาแต่กินเหล้าเฮฮาสังสรรค์กัน ดังนั้นสัญลักษณ์พิเศษที่สะท้อนแก่นเรื่องอีสานภิวัฒน์จึงปรากฏผ่านองค์ประกอบดังต่อไปนี้

(1) สัญลักษณ์เชิงรูปธรรม เป็นการเล่าเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความเป็นรูปธรรม ซึ่งในภาพยนตร์ภาคนี้นำเสนอแนวคิดหลักเกี่ยวกับค่านิยมการแต่งงานกับชาวต่างชาติของหญิงสาวในภาคอีสานทำให้เกิดการอพยพไปใช้ชีวิตในต่างประเทศของหญิงสาวจากหมู่บ้านชนบทอีสานเป็นจำนวนมาก ดังนั้นสัญลักษณ์พิเศษที่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนแบบรูปธรรมคือลักษณะความเป็นตะวันตกที่ปรากฏในภาพยนตร์ จะเป็นสิ่งของที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตะวันตกที่แตกต่างจากความเป็นตะวันออก หรือสิ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากวิถีปฏิบัติทางวัฒนธรรมอีสานแบบไทบ้านจึงปรากฏในลักษณะทางกายภาพ อากัปกิริยา การประพฤติปฏิบัติ อุปกรณ์ เครื่องประดับและเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เป็นต้น โดยยกตัวอย่างเช่น

รูปที่ 4.31 ภาพสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรม

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

(2) สัญลักษณ์เชิงนามธรรม เป็นการเล่าเรื่องผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความเป็นนามธรรมหรือเป็นความหมายแฝงที่ต้องใช้การตีความร่วมกับบริบทแวดล้อมที่จะสะท้อนความเป็นอีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้านที่มีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับวิถีอีสานไทบ้าน โดยในภาพยนตร์จะนำเสนอให้เห็นในลักษณะของความแตกต่างอย่างชัดเจนของหญิงสาวไทบ้านที่แต่งงานกับชาวต่างชาติและหญิงสาวไทบ้านในชนบทอีสานทั่ว ๆ ไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อหญิงสาวที่แต่งงานกับชาวต่างชาติกลับมาบ้านเกิดเมืองนอนจะเกิดความแตกต่างเมื่ออยู่ร่วมกับความเป็นอีสานดั้งเดิม รวมถึงเขยชาวต่างชาติก็สะท้อนความแตกต่างกับผู้บ่าวไทบ้านได้อีกด้วย และความแตกต่างนี้เองที่ทำให้เกิดค่านิยมอีสานภิวัฒน์ขึ้น เพราะกลุ่มคนเหล่านี้ต้องการสะท้อนให้คนในสังคมเห็นว่าชีวิตของตนแตกต่างด้วยความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นหากได้แต่งงานกับชาวต่างชาตินั่นเอง โดยยกตัวอย่างการสื่อความหมายเชิงนามธรรมที่ทำให้เห็นความแตกต่างดังต่อไปนี้

รูปที่ 4.32 ภาพสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรม

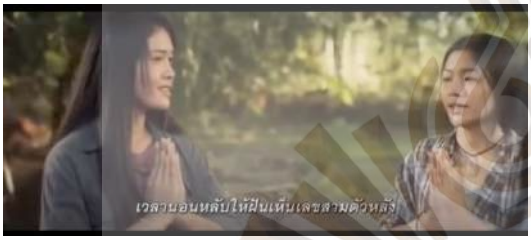
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

4.1.6.2 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2)

จากแก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน (ภาค 2) ที่นำเสนอเนื้อหาของเรื่องที่เกี่ยวกับ “การแยกออกเป็นสองขั้ว (Polarization)” ระหว่างความเป็นอีสานแบบแนวคิดดั้งเดิมและความเป็นอีสานแบบแนวคิดสมัยใหม่ จึงปรากฏสัญลักษณ์พิเศษที่สะท้อนแก่นเรื่องการแยกออกเป็นสองขั้ว ดังต่อไปนี้

(1) สัญลักษณ์เชิงรูปธรรม เป็นการเล่าเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความเป็นรูปธรรม ซึ่งในภาพยนตร์ภาคนี้นำเสนอแนวคิดการแยกออกเป็นสองขั้วระหว่างอีสานดั้งเดิมและอีสานสมัยใหม่ โดยสัญลักษณ์เชิงรูปธรรมของความแตกต่างของทั้งสองขั้วจึงปรากฏออกมาในลักษณะที่สามารถมองเห็นได้ด้วยประสาทการรับรู้และไม่ต้องตีความหมายแฝงเพิ่มเติม ดังนั้นสัญลักษณ์พิเศษที่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนแบบรูปธรรมของสองขั้วความขัดแย้งระหว่างกลุ่ม คือกลุ่มไทบ้านที่นิยมดนตรีและการขับร้อง “หมอลำ” พื้นถิ่น และกลุ่มไทบ้าน

สมัยใหม่ที่นิยมดนตรีและการเต้นแบบ “เคป๊อบเกาหลี” ผู้วิจัยจะขอนำเสนอสัญลักษณ์พิเศษ แบ่งเป็นตารางเปรียบเทียบดังนี้

กลุ่มไทบ้านดั้งเดิม “หมอลำ”	กลุ่มไทบ้านสมัยใหม่ “เคป๊อบเกาหลี”
	

รูปที่ 4.33 ภาพเปรียบเทียบสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรมของกลุ่มหมอลำและกลุ่มเคป๊อบ

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

(2) สัญลักษณ์เชิงนามธรรม เป็นการเล่าเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความเป็นนามธรรมหรือการตีความความหมายระดับที่ซ่อนอยู่ โดยเป็นการตีความโดยนัย ซึ่งสิ่งที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการนำเสนอก็คือ ความแตกต่างที่ลงตัว ซึ่งในภาพยนตร์ภาคนี้ความเป็นนามธรรมเกี่ยวกับการแยกเป็นสองขั้วแนวคิดระหว่างอีสานดั้งเดิมและอีสานสมัยใหม่ จนทำให้กลายเป็นการผสานและการรวมเป็นหนึ่งเดียวกันของวัฒนธรรมอีสาน ดังนั้นในภาพยนตร์ภาคนี้จึงนำเสนอภาพสัญลักษณ์พิเศษออกมาในรูปแบบของการผสานเป็นหนึ่งอันเดียวกันที่สมบูรณ์

รูปที่ 4.34 ภาพสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมของการผสมผสานและการรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

4.1.6.3 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนเดอร์ คำผาน (ภาค3)

จากแก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน (ภาค 3) ที่มุ่งเน้นแนวคิดหลักของเรื่องที่ต้องการนำเสนอ “ชนชั้นแรงงานและนายทุน” ซึ่งเป็นความเหลื่อมล้ำทางสังคมและระบบเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่ที่มุ่งแสวงหากำไรเป็นที่ตั้ง จนทำให้เกิดระบบอุปถัมภ์และระบบนายทุนเกิดขึ้นในชุมชนชาวอีสานที่เอื้อให้คนรวยที่รวยอยู่แล้วยิ่งมีโอกาสฉับฉวยผลประโยชน์และครอบครองทรัพยากรของชาวบ้านไปจนหมดสิ้น ดังนั้นในภาพยนตร์จึงปรากฏสัญลักษณ์พิเศษที่สะท้อนแก่นเรื่องชนชั้นแรงงานและนายทุนได้ดังต่อไปนี้

(1) สัญลักษณ์เชิงรูปธรรม เป็นการเล่าเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความเป็นรูปธรรม ซึ่งในภาพยนตร์ภาคนี้นำเสนอผ่านชนชั้นนายทุนที่แสดงโครงสร้างกลุ่มชนชั้นบททางสังคมและชนชั้นแรงงานที่แสดงโครงสร้างกลุ่มชนชั้นแรงงานหรือชาวบ้าน โดยผู้วิจัยนำเสนอสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรมผ่านตารางเปรียบเทียบ ดังนี้

ชนชั้นนายทุน	ชนชั้นแรงงาน

รูปที่ 4.35 ภาพเปรียบเทียบสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรมของกลุ่มชนชั้นนายทุนและแรงงาน
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

(2) สัญลักษณ์เชิงนามธรรม เป็นการเล่าเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความเป็นนามธรรม ซึ่งในภาพยนตร์ภาคนี้นอกจากจะนำเสนอความเลื่อมล้ำทางอำนาจที่เกิดขึ้นในภูมิภาคอีสานแล้ว การแสดงออกถึงความเลื่อมล้ำจากการหาประโยชน์ของกลุ่มโครงสร้างส่วนบนที่เอารัดเอาเปรียบกับกลุ่มโครงสร้างส่วนล่างหรือชาวบ้านชาวนาทั่วไปอีกด้วย โดยสัญลักษณ์เชิงนามธรรมรูปแบบนี้นำเสนอผ่านระบบจำนองและระบบขายตรงที่ปรากฏให้เห็นอย่างดาษดื่นถึงความเพลี่ยงพล้ำต่อความรู้เท่าไม่ทันกลุ่มผลประโยชน์เหล่านี้ โดยรายละเอียดต่อไปนี้

ระบบจำนองที่ดิน ปล่อยเงินกู้ เก็บรายวัน ระบบขายตรง ชักชวนเล่นพนัน

รูปที่ 4.36 ภาพแสดงสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมระหว่างระบบจำนองและระบบขายตรง
ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

4.1.6.4 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)

จากแก่นเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด (ภาค 4) ที่มุ่งเน้นแนวคิดหลักของเรื่องที่ต้องการนำเสนอ “ท้องถิ่นนิยมกับการโหยหาอดีต” ของคนที่อพยพจากหมู่บ้านชนบทอีสานเข้ามาทำงานในเมืองหลวง โดยเฉพาะแรงงานผู้ชายที่เป็นวัยแรงงาน ซึ่งตรงกันข้ามกับชนบทอีสานที่หลงเหลืออยู่แต่คนชรา ผู้หญิงและเด็กๆ เป็นส่วนใหญ่ การไปทำงานต่างถิ่นฐานบ้านเกิดทำให้เกิดการคิดถึงวิถีชีวิตและสังคมในชนบทอีสานในอดีตและคนที่รอคอยอยู่อีสานบ้านเกิดก็โหยหาความสุขและสีสันของความทรงจำในภาพวันวาน ซึ่งผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด มีสัญลักษณ์พิเศษที่สะท้อนเนื้อหาและแก่นเรื่องความโหยหาอดีตที่ปรากฏในภาพยนตร์ดังต่อไปนี้

(1) สัญลักษณ์เชิงรูปธรรม เป็นการเล่าเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความเป็นรูปธรรม ซึ่งในภาพยนตร์ภาคนี้นำเสนอออกมาในแบบอวัจนภาษาหรือการแสดงออกทางสีหน้าและท่าทาง รวมถึงการใช้ฉากและสีของภาพยนตร์เป็นสัญลักษณ์แทนภาพความทรงจำและการระลึกโหยหาอดีต โดยยกตัวอย่างดังนี้

(1.1) รูปแสดงสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรมเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีต

ตารางที่ 4.1 หญิงชราในชนทบอีสาน

หญิงชราในชนทบอีสานที่อยู่บ้านเลี้ยงหลานให้ลูกๆ ที่ต้องไปใช้ชีวิตดิ้นรนหางานทำ หาเงินส่งเสียครอบครัวและใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางเมืองหลวงที่วุ่นวาย หญิงชราเหล่านี้ได้แต่รอคอยการกลับมาบ้านเกิดถิ่นฐานของลูกๆ ในวันหยุดเทศกาลใหญ่ๆ ประจำปีเท่านั้น ดังนั้นหญิงชราจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของหมู่บ้านในชนบทของภูมิภาคอีสานไปโดยปริยาย	

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 4.2 หญิงสาววัยรุ่นและสาวโรงงาน

ภาพหญิงสาววัยรุ่นและภาพสาวโรงงานก็เป็นอีกสัญลักษณ์หนึ่งของชนบทในภูมิภาคอีสาน เมื่อกลายเป็นอีกช่วงวัยหนึ่งที่ต้องอยู่และใช้ชีวิตในไทบ้าน แต่จะมีเพียงคนที่มีโอกาสได้งานทำในเมืองหลวง คนที่มีศักยภาพในการไปเรียนในเมืองและได้โอกาสหางานทำในเมืองหลวงต่อหลังจากที่เรียนจบ แต่ก็มีอีกไม่น้อยที่ไม่มีโอกาสและยังคงต้องเป็นสาวไทบ้านและมีหน้าที่ในการดูแลพ่อแม่อยู่ที่บ้านเกิดต่อไป ดังนั้นภาพหญิงสาววัยรุ่นและสาวโรงงานก็เป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ของปรากฏการณ์การท้องถิ่นนิยมและการโหยหาความทรงจำในอดีต	

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตารางที่ 4.3 สมุดภาพถ่ายจากกล้องฟิล์ม

สมุดภาพถ่ายจากกล้องฟิล์มในสมัยอดีตกลายเป็นสัญลักษณ์ของกล่องเก็บความทรงจำของคนในชนบท รวมถึงจดหมายก็ถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์แทนการจดและการบันทึกความทรงจำในครั้งวันที่ยังหลงเหลือความทรงจำนั้นอยู่	

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

ตารางที่ 4.4 ป้ายโฆษณา

ป้ายโฆษณาที่สื่อสารข้อความการต้อนรับกลับบ้าน ที่เห็นอยู่ทั่วไปตามถนนหลวงในเส้นทางออกสู่ภูมิภาคต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเส้นทางที่มุ่งไปยังภูมิภาคอีสานที่พบเห็นได้มากที่สุด รวมถึงเสื้อคอกระเช้ากลายเป็นของฝากสไตล์ไทบ้านที่กลายเป็นสัญลักษณ์ของการกลับบ้านเกิดถิ่นฐานเมืองนอนที่แรงงานที่เดินทางไปรับจ้างและใช้ชีวิตอยู่ในเมืองใหญ่ต่างพากันซื้อติดไม้ติดมือเป็นของฝากกลับบ้านในวันที่คิดถึงและโหยหาบ้านเกิดและครอบครัวอันเป็นที่รัก	

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

(2) สัญลักษณ์เชิงนามธรรม เป็นการเล่าเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์พิเศษในลักษณะที่มีความแฝงในระดับที่ลึกลงไปกว่าสิ่งที่ปรากฏทางสายตา โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้ที่มีการนำเสนอท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีตจึงมีการสะท้อนผ่านระบบสัญลักษณ์ทางสังคมที่ค้นพบได้ในงานวิจัยนี้ก็คือ อัลไซเมอร์และบ้านพักคนชรา ซึ่งเป็นความหมายระดับที่ซ่อนเร้นจากการโหยหาอดีตอีกขั้นหนึ่ง ดังนี้

(1.2) รูปแสดงสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีต

ตารางที่ 4.5 โรคอัลไซเมอร์

โรคอัลไซเมอร์แม้จะเป็นโรคเชิงประจักษ์ที่เป็นวิทยาศาสตร์ แต่การจะทราบได้ว่าคนๆ นั้นเป็นอัลไซเมอร์หรือไม่ ต้องอาศัยความใกล้ชิด การสังเกต การใส่ใจในรายละเอียด ดังนั้นโรคอัลไซเมอร์จึงเป็นสัญลักษณ์ของปรากฏการณ์ทิ้งถิ่นฐานบ้านเกิดไปใช้ชีวิตในเมือง ในสภาวะที่	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 4.5 โรคอัลไซเมอร์ (ต่อ)

คนไปก็เกิดความรู้สึกโหยหาบ้านเกิดส่วนคนที่อยู่บ้านเกิดเมืองนอนก็เฝ้าฝันถึงการกลับมาของคนไกล จึงทำให้โรคอัลไซเมอร์กลายเป็นสัญลักษณ์พิเศษเพื่อแทนความหมายถึงการระลึกถึงความทรงจำในอดีต รวมถึงบ้านพักชรา ที่ซึ่งกลุ่มคนสูงอายุถูกลูกหลานนำมาทิ้งไว้ให้อยู่ในความดูแลของศูนย์เนื่องจากภาวะที่ต้องทำมาหากิน ไม่มีเวลาและไม่มีศักยภาพในการดูแลพ่อแม่ หรือการกลับมาดูแลเลี้ยงดูพ่อแม่อยู่บ้านเกิดเมื่อนอนได้เลย ดังนั้นทั้งอัลไซเมอร์และบ้านพักชราจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกนำมาใช้สื่อความหมายของการทิ้งร้างบ้านเกิดไปทำมาหาเลี้ยงชีพในต่างถิ่นเมืองนอน

ที่มา: ผู้บ่าวไทบ้าน, 2565

4.1.7 มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในองค์ประกอบเกี่ยวกับมุมมองหรือ Point of View ที่ภาพยนตร์ต้องการให้ผู้ชมภาพยนตร์เข้าใจเหตุการณ์ต่างๆ ของเรื่องให้เสมือนผู้ชมเข้าไปมองเหตุการณ์ด้วยตัวเอง ซึ่งรูปแบบของมุมมองการเล่าเรื่องสามารถพบได้หลายวิธีการ ไม่ว่าจะเป็นการใช้มุมกล้องให้เป็นมุมมองแทนสายตาในการเล่าเรื่อง หรือการทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกได้ถึงการเข้าไปคลุกคลีอย่างใกล้ชิดกับเหตุการณ์ที่จะเล่าหรือเฝ้าคอยสังเกตอย่างห่างๆ หรืออาจจะใช้วิธีการให้ตัวละครใดตัวละครหนึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องซึ่งจะมีการนำเสนอมุมมองความคิดหรือมีการสอดแทรกความเชื่อและค่านิยมบางอย่างของผู้เล่าลงไปในภาพยนตร์ด้วย โดยผู้วิจัยแยกผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

4.1.7.1 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค 1)

ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน (ภาค 1) นี้มีการใช้การเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 3 หรือ The Third-Person Narration ซึ่งเป็นการที่ผู้เล่าได้เล่าเรื่องผ่านตัวละครอื่นๆที่ไม่ใช่ตัวหลักของเรื่อง โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ตัวละครกระถินที่รับบทเป็นผู้สาวไทบ้านหลานสาวของปราณีและแม่ใหญ่แดง เป็นตัวละครผู้สาวใสซื่อตามประสาเด็กบ้านๆ ที่คอยช่วยสร้างสีสันในเรื่องที่คอยช่วยเล่าราวความสัมพันธ์ของปราณีกับทองคำให้คนดูได้อมยิ้มตาม ดังนั้นตัวละครกระถินจึงอยู่ในตัวละครที่รับหน้าที่เป็นบทบทสนับสนุน (Supporting) ที่ทำให้หน้าที่อธิบายเนื้อหาที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์และเป็นตัวละครที่อยู่ในบทสนับสนุนตัวละครบทเด่นและบทเสริมในเรื่องเพราะมีความสัมพันธ์และมีความเกี่ยวพันในทุกช่วงเหตุการณ์ของตัวละครหลักระหว่างความรักและความสัมพันธ์ของทองคำและปราณี อีกทั้งตัวละครกระถินยังนับได้ว่าเป็นตัวละครที่มีคุณลักษณะ

แบบเนื้อแท้ของผู้สาวไทบ้านที่ตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิงกับปราณีที่แต่งงานกับชาวต่างชาติตามค่านิยมและคิดว่าจะทำให้ชีวิตตนเองและครอบครัวสุขสบายขึ้น ดังนั้นภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านภาค 1 นี้จึงใช้ตัวละครกระถิ่นเป็นมุมมองที่ 3 ในการถ่ายทอดเรื่องราวของภาพยนตร์เพื่อให้เห็นความแตกต่างในการสะท้อนแก่นเรื่องให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

4.1.7.2 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค 2)

ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านภาค 2 นี้มีการใช้การเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 3 หรือ The Third-Person Narration ซึ่งเป็นการที่ผู้เล่าได้เล่าเรื่องผ่านตัวละครอื่นๆที่ไม่ใช่ตัวหลักของเรื่อง โดยในภาพยนตร์ภาคนี้ใช้ตัวละครแม่ใหญ่แดง ซึ่งเป็นตัวต้นเรื่องทั้งหมดของผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง เพราะแม่ใหญ่แดงที่อยากให้ปราณีลูกสาวอยู่คลอดลูกที่บ้านเกิดแดนอีสานจึงวางแผนการณ์จัดงานใหญ่ทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ตัวเองจนเป็นที่มาที่แม่ใหญ่แดงไปจ้างผู้ใหญ่คูณมาทำหมอลำในวันงานบุญ และเพราะแม่ใหญ่แดงที่คิดถึงบรรยากาศเก่าๆ ที่หมู่บ้านแห่งนี้เคยมีชื่อเสียงและโดดเด่นเรื่องหมอลำเป็นอย่างมาก แต่ในปัจจุบันหนุ่มสาวกลับไม่ให้ความสนใจเพราะหันเหความสนใจไปกับวัฒนธรรมเคป๊อบ หรือดนตรีแบบเกาหลี ดังนั้นแม่ใหญ่แดงจึงเป็นตัวสนับสนุน (Supporting) หรือบทที่ช่วยให้รายละเอียดหรือภูมิหลังในการอธิบายเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่องจนเป็นที่มาของชื่อตอนผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง

4.1.7.3 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ตอน หมาน แอนเดอร์ คำผาน (ภาค 3)

ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านภาค 3 นี้มีการใช้การเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 1 หรือ The First-Person Narration ซึ่งก็คือการให้ตัวเองเป็นผู้เล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวเอง ซึ่งจะมีข้อสังเกตที่เด่นชัดคือการใช้คำว่า “ผม” หรือ “ฉัน” ในการเล่าเรื่องนั่นเอง โดยในภาพยนตร์ภาคนี้ใช้ตัวละคร หมาน ตัวหลักของเรื่องเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตนเอง เริ่มตั้งแต่หมานเป็นผู้บ่าวไทบ้านคนอีสานแต่กำเนิด ทำงานทำอาชีพตามประสาหนุ่มไทบ้านแต่ไม่ยอมผันตัวเองไปทำไร่อ้อยตามคำหลอกล่อของนายทุน ไปจนถึงเรื่องราวที่ยายของหมานได้เสียชีวิตกะทันหันและทิ้งมรดกไว้ให้คือที่นาให้กับหลานรัก แต่แล้วหมาน กลับเอาที่นาของยายไปขายจำนองเพื่อเอาเงินไปแต่งงานกับหญิงสาวคนรัก แต่ด้วยความรักที่มีต่อเพื่อนสนิทอย่างคำผาน ทำให้หมานยอมเอาเงินที่ได้ไปเล่นพนันกับเพื่อนจนหมดสิ้น ก่อนเกิดเรื่องราวการตามล่าของมือปืนของนายทุนกับหมานและคำผาน ทำให้ในภาพยนตร์ภาคนี้ใช้ตัวละครหมานซึ่งรับบทบาทเป็นตัวสนับสนุน (Supporting) เป็นผู้ให้

รายละเอียดและถ่ายทอดมุมมองการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่ 1 หรือตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตนเอง

4.1.7.4 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)

ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านภาค 4 นี้มีการใช้การเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 3 หรือ The Third-Person Narration ซึ่งเป็นการที่ผู้เล่าได้เล่าเรื่องผ่านตัวละครอื่นๆที่ไม่ใช่ตัวหลักของเรื่อง โดยในภาพยนตร์ภาคนี้ใช้ตัวละครแม่ใหญ่ทองที่รับบทเป็นแม่ของเคนพระเอกของเรื่อง ที่ความทรงจำของแม่ใหญ่ทองกำลังจะลบเลือนไปเพราะแม่ใหญ่ทองกำลังเริ่มป่วยเป็นอัลไซเมอร์ ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้เป็นแก่นเรื่องหรือแนวคิดหลักของเรื่องในการถ่ายทอดเรื่องราวที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ทิ้งถิ่นฐานบ้านเกิดไปหางานทำในเมืองหลวง ทำให้ในหมู่บ้านชนบทอีสานหลงเหลือเพียงคนแก่ที่รอคอยการกลับมาของลูกหลานและคิดถึงบรรยากาศของอีสานบ้านเกิดที่เคยมีชีวิตชีวามีหนุ่มสาว มีลูกหลานล้อมหน้าล้อมหลัง แต่ปัจจุบันมีเพียงคนแก่ ผู้หญิงและเด็กนั่นเอง ดังนั้นบทบาทของแม่ใหญ่ทองที่รับบทสนับสนุน (Supporting) ที่คอยเล่ามุมมองเรื่องราวรวมถึงรายละเอียดภูมิหลังที่เกิดขึ้นกับท้องถิ่นอีสานในปัจจุบันนี้ได้อย่างเหมาะสม เพราะการใช้ตัวละครแม่ใหญ่หรือผู้ที่รับบทเป็นแม่ของตัวละครพระเอกหรือนางเอกเป็นผู้ถ่ายทอดหรือผู้เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในหมู่บ้านของชนบทอีสานและเป็นผู้นำเสนอแนวคิดที่ต้องการสะท้อนแก่นเรื่องของภาพยนตร์ ทั้งนี้เป็นเพราะแม่ใหญ่หรือหญิงชราไทบ้านเป็นวัยที่ต้องอยู่ในพื้นที่ตั้งแต่ช่วงชีวิตการเป็นเด็ก เติบโตขึ้นมาเป็นวัยรุ่นวัยเรียนที่ต้องเรียนอยู่ตามโรงเรียนในหมู่บ้าน โตขึ้นเมื่อเข้าสู่วัยทำงานก็ต้องทำงานอยู่กับบ้านคอยช่วยเหลือภาระหน้าที่พ่อแม่ เช่นการทำนา การทำไร่ การเลี้ยงวัวควาย เป็นต้น จนไปถึงช่วงชีวิตในวัยที่ต้องแต่งงานมีครอบครัวกับผู้บ่าวไทบ้าน และสุดท้ายกลายเป็นวัยชราบั้นปลายชีวิตที่ต้องพรากจากลูกที่ต้องผลัดถิ่นฐานบ้านเกิดไปทำงานไกลต่างแดนหรือกลายเป็นแม่ใหญ่เลี้ยงหลานๆ อยู่บ้านเกิดเพียงลำพัง จึงทำให้แม่ใหญ่เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ตรงถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับสังคมชนบทไทบ้านมากที่สุดนั่นเอง

4.2 ภาพสะท้อนอัตลักษณ์อีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน

ผู้วิจัยใช้แนวคิดแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน รวมถึงแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความเป็นอีสานมาใช้ในการวิเคราะห์โดยเป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณา (Descriptive Analysis) ตามประเด็นการศึกษาโดยแยกประเด็นการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านออกเป็นภาค ดังนี้

4.2.1 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค 1)

ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ เกี่ยวกับปรากฏการณ์ค่านิยมที่ผู้สาวไทบ้านหรือหญิงสาวในภูมิภาคอีสานนิยมแต่งงานกับชาวต่างชาติหรือการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมที่มีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอย่างมากในภาคอีสาน ซึ่งเป็นดินแดนที่แต่เดิมจะอยู่ในพื้นที่ห่างไกลเมืองหลวง ห่างไกลตามการแพร่กระจายความเจริญของโครงสร้างการปกครองแบบรวมอำนาจ นอกจากนั้นยังนับได้ว่าภาคอีสานเป็นภูมิภาคที่มีภูมิประเทศเป็นพื้นที่เนินสูงทำให้แห้งแล้งและกลายเป็นภูมิภาคที่ยากจนกว่าภาคอื่นๆ ในประเทศไทย ซึ่งความยากจนนี้เองที่เป็นแรงพลักดันเบื้องต้นที่ทำให้ผู้หญิงในหมู่บ้านแถบชนบทอีสานหลายแห่งมีค่านิยมแต่งงานกับชายชาวต่างชาติโดยเฉพาะชาวตะวันตกและมักจะอพยพไปใช้ชีวิตคู่ในต่างแดน เพราะเชื่อกันว่าการแต่งงานกับชาวต่างชาติจะเป็นเครื่องชี้วัดความเจริญ ความเป็นโลกสมัยใหม่ และความสุขสบาย อีกทั้งเป็นการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานเชิงเปรียบเทียบกับการแต่งงานกับผู้บ่าวไทบ้านที่ส่วนใหญ่ไม่มีอาชีพเพราะทำงานตามฤดูกาลต่างๆ และตามสภาพแวดล้อมทางสังคมในแต่ละช่วงเวลา จึงทำให้ไม่มีงานเป็นหลักเป็นฐาน เวลามีเวลาว่างก็เอาแต่กินเหล้าเฮฮาสังสรรค์กันเป็นส่วนใหญ่

นอกจากนั้นแล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้ที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานว่าเป็นพื้นที่ของความยากจนเพราะความห่างไกลเชิงพื้นที่ของศูนย์กลางอำนาจในเมืองหลวงแล้ว ภาพสะท้อนของผู้หญิงจากหมู่บ้านชนบทในภาคอีสานของประเทศไทยก็สะท้อนระบบทุนนิยมได้อีกด้วย แต่เป็นระบบทุนนิยมโลกที่วัฒนธรรมโลกาภิวัฒน์ข้ามพรมแดนที่หลงเหลือจากยุคสมัยที่ประเทศมหาอำนาจไล่ล่าอาณานิคมมาจนถึงยุคสมัยที่ชาติตะวันตกกลายเป็นชาติพันธุ์ที่ทรงอิทธิพลต่อผู้คนส่วนใหญ่ของโลก ทำให้ภาพสะท้อนของภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการนำเสนออัตลักษณ์อีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้าน ซึ่งจากเดิมหญิงสาวไทบ้านอีสานจะถูกจำกัดสิทธิในการเรียน การทำงานหรือการออกไปใช้ชีวิตตามเมืองใหญ่ต่างๆ เพราะบทบาทของการเลี้ยงดูพ่อแม่ของลูกผู้หญิงจึงถูกกำหนดบทบาทให้อยู่แต่บ้าน เติบโตและใช้ชีวิตในถิ่นฐานบ้านเกิดเท่านั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงสะท้อนภาพการต่อรองพื้นที่ทางสังคม (Social Space) ของผู้หญิงในชนบทอีสานที่อยากมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น จึงมีโอกาสเดียวที่เป็นไปได้มากที่สุดคือการแต่งงานกับชาวต่างชาติและไปใช้ชีวิตครอบครัวในต่างแดนเพื่อที่จะได้ออกจากหมู่บ้านชนบทที่ห่างไกลได้ในที่สุด

อนึ่ง การแต่งงานกับชาวต่างชาติยังเป็นสะท้อนภาพความกตัญญูกตเวทีต่อบุพการีอีกด้วย เพราะในหลายพื้นที่ ความนิยมดังกล่าวนี้ก็มีที่มาจากความปรารถนาของบิดามารดาที่อยากให้ชีวิตตัวเองดีขึ้น ชีวิตครอบครัวสุขสบายมีหน้ามีตาไม่อายใคร และชีวิตลูกสาวได้เป็นฝั่งเป็นฝาและมีอนาคตที่ดีกับชาวต่างชาติ

ดังนั้น ลักษณะของค่านิยมการแต่งงานกับชาวต่างชาติหรือการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมดังกล่าว เกิดขึ้นจากสาเหตุสำคัญคือความยากจนและความกตัญญู เพราะคนอีสานมีค่านิยมเรื่องการเป็นลูกสาวที่ดีต้องดูแลพ่อแม่ ดังนั้นการแต่งงานกับชาวต่างชาติมักทำให้คุณภาพชีวิตดีขึ้น มีเงิน โอกาสและความมั่นคงในชีวิตมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดเจนและสามารถดูแลและตอบแทนบุญคุณของพ่อแม่ได้มากกว่าการอยู่บ้านช่วยงานพ่อแม่ทำไร่ ทำนาหรือการเป็นสาวโรงงานทั่วไปที่ผู้หญิงมักจะไม่ได้รับโอกาสทางการศึกษาหรือโอกาสในการประกอบอาชีพเท่ากับผู้ชาย นอกจากนั้นหญิงสาวชาวอีสานที่แต่งงานกับชาวต่างชาติเกิดจากแรงกระตุ้นทางสังคมรอบตัวที่ต้องการยกระดับคุณภาพชีวิตของตนเองให้แตกต่างจากวิถีชีวิตแบบหญิงสาวในชุมชนทั่วไปด้วยเหตุผลที่ผู้ชายชาวต่างชาติมีความรับผิดชอบกว่าชายไทยและการแต่งงานกับชาวต่างชาตินั้น ผู้หญิงจะต้องเสียสละวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของตนเอง ต้องฝึกภาษาและการเรียนรู้วัฒนธรรมที่แตกต่าง ต้องเดินทางหรือย้ายถิ่นฐานบ้านเกิดไปอยู่แดนไกล ดังนั้นการต้องปรับเปลี่ยนตัวเองหลายๆ อย่างของหญิงสาวก็เพื่อก้าวข้ามผ่านขีดจำกัดและโอกาสทางสังคมที่ไม่ได้มีมากนักของหญิงสาวชาวชนบททั่วไปโดยเฉพาะทางภาคอีสานที่อยู่ห่างไกลออกไป

4.2.2 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค 2)

ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค 2) เกี่ยวกับปรากฏการณ์การแยกออกเป็นสองขั้ว (Polarization) ซึ่งเป็นความขัดแย้งบางอย่างระหว่างแนวความคิดสองแนวทางที่แตกต่างกันระหว่างความเป็นอีสานแบบแนวคิดดั้งเดิมและความเป็นอีสานแบบแนวคิดสมัยใหม่

โดยความเป็นอีสานแบบแนวคิดดั้งเดิมคือการใช้หมอลำที่เป็นศิลปะดนตรีแบบอีสานในการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานพื้นถิ่น และความเป็นอีสานแบบแนวคิดสมัยใหม่ที่มีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอื่นเข้ามาซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือการนำเสนอวัฒนธรรมเคป๊อบหรือแนวดนตรี

เกาหลี ซึ่งสาเหตุที่ทำให้ภาพยนตร์นำเสนอ “การแบ่งเป็นสองขั้ว” ก็เพื่อสะท้อนปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในอีสานปัจจุบัน ที่เป็นผลสืบเนื่องมาจากการขยายตัวของระบบทุนนิยมและบริโภคนิยมทำให้อีสานเริ่มเติบโตเป็นสังคมทันสมัย คนอีสานจึงต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอด โดยเฉพาะการดิ้นรนส่งลูกหลานวัยหนุ่มสาวหรือวัยทำงานไปทำงานในกรุงเทพฯ หรือต่างประเทศ ทำให้อีสานกลายเป็นเมืองของคนแก่และเด็กไปแล้ว แต่เมื่อคนกลุ่มนี้กลับมาอีสานบ้านเกิดจึงนำวัฒนธรรมอื่นๆ เข้ามาเผยแพร่ในกับคนในพื้นถิ่นได้รู้จักและรับรู้กระแสต่างๆ ได้มากยิ่งขึ้น

นอกจากนั้นแล้ว การขยายตัวของสาธารณูปโภคไม่ว่าจะเป็นถนนสายหลักและในชนบท เครือข่ายไฟฟ้าและโทรศัพท์เคลื่อนที่ระบบต่างๆ เริ่มเข้าถึงพื้นที่ง่ายขึ้น ทำให้สินค้า ข่าวสาร รวมถึงกระแสนิยมต่างๆ ก็แพร่กระจายเข้าสู่ภูมิภาคอีสานได้เร็วยิ่งขึ้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตและการทำมาหากินของคนอีสาน จากเดิมที่ภูมิภาคอีสานอยู่ห่างไกลศูนย์กลางความเจริญ จึงทำให้อีสานกลายเป็นพื้นที่ห่างไกล สาธารณูปโภคหรือสิ่งอำนวยความสะดวกจึงเข้าถึงช้ากว่าพื้นที่อื่นแต่เมื่อความทันสมัยขยายมาถึง ทำให้อีสานสลัดภาพความยากจนหรือด้อยพัฒนาของตัวเองออกไป ผู้คนจึงเริ่มปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของตนเองให้สอดคล้องกับเทคโนโลยีและการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ให้กลายเป็นอีสานสมัยใหม่มากยิ่งขึ้น

แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการนำเสนอการยอมรับการเปลี่ยนแปลง เรียนรู้การปรับตัว เพื่อการคงอยู่ต่อไปของวัฒนธรรมที่ดีงามจากรุ่นสู่รุ่น โดยภาพยนตร์ใช้การนำเสนอหมอลำรูปแบบใหม่ไม่ว่าจะเป็นหมอลำกลอน ลำซิ่ง ลำหมู่หรือลำเรื่องต่อกลอน มีหางเครื่อง แดนเซอร์หรือมีวงดตรีสติง มีลิเกหรือมีร็อคสะแด่วร่วมด้วย ก็ถือว่ายังเป็นมหรรสพแบบอีสานที่มีการปรับตัวให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของโลกโลกาภิวัฒน์นี้ แต่ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนอัตลักษณ์แบบไหนแต่ความเป็นอีสานนิยมหรือความชัดเจนในอัตลักษณ์พื้นถิ่นของตนยังคงเด่นชัดและชัดเจนหากคนอีสานยังรักและสามัคคีกัน และช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันเพื่อนำพาความเปลี่ยนแปลงให้กับชาติพันธุ์วัฒนธรรมของตนเองได้ในที่สุด

4.2.3 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3)

ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ ตอน หมายแอนด์เดอะคำผ่าน (ภาค 3) เกี่ยวกับความเหลื่อมล้ำทางสังคมและระบบเศรษฐกิจเสรีนิยมใหม่ที่มุ่งแสวงหากำไรเป็นที่ตั้ง จนทำให้เกิดระบบอุปถัมภ์และระบบนายทุนเกิดขึ้น โดยภาพยนตร์

สะท้อนอัตลักษณ์อีสานผ่านระบบอุปถัมภ์จาก “เถ้าแก่และชาวบ้าน” ในชนบทที่แบ่งสังคมออกเป็นโครงสร้างส่วนบนและโครงสร้างส่วนล่างหรือ “ชนชั้นแรงงานและนายทุน” ที่เกิดจากการที่มีนายทุนเข้ามาในพื้นที่ กอบโกยผลประโยชน์และเข้าถึงโอกาสในการครอบครอบทรัพยากรในพื้นที่ นอกจากนั้นยังเกิดกระบวนการหลอกล่อชาวบ้านด้วยระบบจำนองจำนำที่ดิน ระบบหลอกลวงขายตรง จนทำให้ชาวบ้านที่ไม่มีความรู้และเพลี้ยงพร้ำต่อกลุ่มนายทุน ตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบและเสียผลประโยชน์ให้กับกลุ่มนายทุน ในบ้านครอบครัวถึงกลับหมดสิ้นเนื้อประดาตัว หมดที่ดินทำกินที่ได้มาจากบรรพบุรุษรวมถึงการหมดโอกาสในการลืมตาอ้าปากได้ในอนาคตต่อไปเพราะถูกกลุ่มนายทุนครอบครองสาธารณูปโภคและครอบครอบระบบเศรษฐกิจในชุมชนไว้ทุกช่องทางไว้แล้วนั่นเอง

ดังนั้น ภาพยนตร์ภาคนี้กำลังนำเสนออัตลักษณ์อีสานในปัจจุบันที่กลายเป็นโครงสร้างทางสังคมที่แบ่งแยกความเหลื่อมล้ำระหว่าง “ชนชั้นแรงงานและนายทุน” อย่างแพร่ขยายเป็นวงกว้าง ทำให้เกิดปัญหาและผลกระทบต่อชาวชนบทอีสานเป็นอย่างมากจากระบบอุปถัมภ์ของนายทุนและกลุ่มเถ้าแก่นี้ ดังนั้นการนำเสนอของภาพยนตร์จึงเป็นการนำเสนอและตีแผ่ปัญหาที่เกิดขึ้นเพื่อกระตุ้นให้คนอีสานตื่นตัวต่อการหลอกลวงในหลายรูปแบบของกลุ่มนายทุน และสร้างการรับรู้ปัญหาที่เกิดขึ้นนี้เพื่อให้ทุกภาคส่วนได้รับรู้และร่วมกันแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในชนบททางภูมิภาคอีสานต่อไป

4.2.3.1 ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4)

ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด (ภาค 4) ที่ต้องการนำเสนอเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว ที่มาจำคำว่า “จ๊วด” ที่หมายถึง “เร็ว” ซึ่งเปรียบเสมือนบั้งไฟที่พุ่งขึ้นท้องฟ้าอย่างฉับไวหรือเกิดการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว ความสุดโต่ง หรือความสุดยอดของสถานการณ์หรือเหตุการณ์อะไรบางอย่างที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันหากไม่ทันตั้งตัว เตรียมพร้อมหรือเตรียมใจรับก็อาจจะนำมาซึ่งความรู้สึกสูญเสียหรือการตามหาบางสิ่งบางอย่างที่เคยมี แต่ปัจจุบันนั้นขาดหายไป ซึ่งก็คือ “การโหยหาอดีต” นั่นเอง

สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้มีการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานที่ชัดเจนอย่างมาก เพราะภาพยนตร์นำเสนอคู่ความแตกต่างที่เด่นชัดทำให้เห็นเป็นภาพสะท้อนที่สื่อสารความหมายออกมาได้เป็นอย่างดี โดยเกิดจากอัตลักษณ์อีสานที่เรียกว่า “ท้องถิ่นนิยม”หรือความมีอัตลักษณ์หรือตัวตนที่สูงในวัฒนธรรมและรูปแบบการใช้ชีวิตของชาวอีสาน ทั้งการพูดอีสาน การฟังเพลงอีสานและการกินอาหารอีสาน จนทำให้คนอีสานไม่ว่าจะไปอยู่ถิ่นฐานใดก็จะอัตลักษณ์ที่ชัดเจน เรียกลักษณะแบบนี้ว่า “ความเป็นท้องถิ่น” ยิ่งความเป็นท้องถิ่นมีความชัดเจนมากเท่าไหร่ก็ยิ่งทำให้เกิดความ

ผูกพันทางความรู้สึกและอารมณ์เกี่ยวกับถิ่นฐานบ้านเกิดของตน จนเกิดเป็นความคิดถึงและอาลัยอาวรณ์ที่อยากจะกลับไปจึงเรียกสภาวะนี้ว่า “การโหยหาอดีต” หรือการคิดถึงบ้านเกิดเมืองนอนของกลุ่มคนที่ไปทำงานในเมืองหลวง และกับคนในหมู่บ้านที่รอคอยการกลับมาของคนผลัดถิ่นที่ปัจจุบันนี้ชนบททางภูมิภาคอีสานหลงเหลือเพียงเด็ก สตรีและคนชราในหมู่บ้านเท่านั้นส่งผลให้คนกลุ่มนี้โดยเฉพาะกลุ่มคนชราที่โหยหาความทรงจำและประสบการณ์ในอดีต ที่ทำให้คนแก่ในชนบทพบว่าเป็นโรคความจำเสื่อมหรือโรคอัลไซเมอร์เพิ่มขึ้นเป็นอย่างมาก ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงต้องการสะท้อนปัญหาหรืออาการที่เกิดขึ้นกับคนที่รู้สึกโหยหาอาลัยอาวรณ์สิ่งที่จากมาหรือความรู้สึกอบอุ่นใจที่เกิดขึ้นเมื่อคิดถึงช่วงเวลาในอดีตที่เคยผ่านประสบการณ์ที่ดีร่วมกันมาและวันนึงได้สูญเสียหรือขาดหายไปจากความทรงจำอย่างกะทันหันหรือฉับพลันตามชื่อเรื่อง อีสานจ๊วด นั่นเอง

ต่อประเด็นดังกล่าว ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้กำกับของเรื่อง คือคุณอุเทน ศรีริวิ เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์และในฐานะผู้ส่งสารว่าต้องการสื่อสารหรือแฝงเนื้อหาสารที่สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานไปยังผู้รับสารหรือผู้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างไรบ้าง โดยคุณอุเทน กล่าวสรุปเป้าหมายในการสื่อสารและการสะท้อนเนื้อหาความเป็นอัตลักษณ์อีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านแต่ละภาคไว้ว่า

> “ในหนังผู้บ่าวไทบ้านทุกๆ ภาคที่ผมอยากจะเล่า คือหนัง Soft Power อีสานเล็กๆ ที่อยากเปลี่ยนทัศนคติของคนอีสานบางมุม ให้ฉุดคิดถึงรากเหง้า วัฒนธรรมของตัวเอง แล้วก็ย้อนกลับมาดูตัวเอง และเรื่องของคนแก่ในต่างจังหวัด อย่างเช่นภาคแรก คอนเซ็ปต์หนังภาคแรกก็คืออยากเล่าย้อนไปในคนอีสานยุค 90 ยุคที่ยังคงมีวิถีชีวิตและวัฒนธรรมที่ยังเป็นแบบบ้านๆดั้งเดิม โดยนำเอาความรักของผู้บ่าวผู้สาวไทบ้านรวมทั้งความล้ำสมัยบางอย่างที่ในหมู่บ้านยังเข้าไม่ถึง เช่นการแต่งกายของนางเอกและแฟนชาวต่างชาติที่เห็นได้ชัดว่าแตกแต่งจากชาวบ้านในหมู่บ้าน อะไรประมาณนี้ และก็ยังคงมีเรื่องราวของคนแก่ หือผู้เฒ่าไทบ้านที่ส่วนใหญ่มักจะเป็นว่าอยู่บ้านเพียงลำพัง ส่วนภาคที่ 2 อยากจะเล่าเรื่องของหมอลำอัตลักษณ์ของคนอีสาน วัฒนธรรมที่เป็นความสนุกสนานพื้นบ้านของอีสาน โดยเขียนให้ตัวละครในเรื่องเป็นตัวแทนถ่ายทอดความเป็นอัตลักษณ์หมอลำของคนอีสาน ให้ผู้ชมได้ทราบถึงความเป็นหมอลำว่าเป็นยังไง และก็ยังคงมีเรื่องของคนแก่เข้ามาเกี่ยว โดยสังเกตจริงๆจะเห็นว่าผมเขียนเรื่องของคนแก่มาเป็นตัวส่งต่อเรื่องราว เช่นเรื่องนี้ ผมก็ให้ตัวละครแม่ใหญ่แดงมาเป็นตัวส่งต่อ โดยให้แม่ใหญ่แดงทำบุญแจกข้าวหาตัวเองแล้วต้องมีการไปจ้างหมอลำ ประมาณนี้ครับภาค 3 ก็คือ อยากจะเล่าถึงระบบทุนนิยม การต่อสู้กับระบบทุนนิยม ชาวบ้านที่ต้องต่อสู้กับทุนนิยม สู้กับราคาข้าวที่ตกต่ำ บวกกับค่าครองชีพที่สูงขึ้นสวน

ทางกับรายได้ที่มี สังเกตไหมว่า ผมก็ยังนำเอาเรื่องราวของคนแก่อีสานมาเล่าในหนังเหมือนเดิม สำหรับภาคที่ 4 ก็คือ ผมกำลังคิดว่า คนอีสานกำลังเป็นอัลไซเมอร์ กำลังจะลืมคนเก่าคนแก่คนรุ่นหลัง ผมเลยอยากเขียนให้ตัวละครเป็นในเรื่อง นั่นคือคนแก่เป็นอัลไซเมอร์แล้วอยากดึงให้ลูกหลานนั้นหวนคืนบ้านเกิดเพื่อกลับมาดูแลพ่อแม่ประมาณนี้ครับ” (อุเทน ศรีริวิ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 มีนาคม 2566)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง "การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน" การวิจัยครั้งนี้ได้ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) และการสัมภาษณ์ (Interview) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเพื่อวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีการเล่าเรื่องเป็นกรอบในการวิเคราะห์หลัก ส่วนการศึกษาการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน ผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการสร้างภาพตัวแทน รวมถึงแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความเป็นอีสานมาใช้ในการวิเคราะห์ มาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาหลักในงานวิจัยครั้งนี้

5.1 สรุปผล

การศึกษาการเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นอีสานของผู้กำกับ อุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน โดยวิเคราะห์ผ่านเนื้อหาภาพยนตร์ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ได้ผลวิจัยสรุปเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

5.1.1 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน

แนวคิดการเล่าเรื่อง (Narrative) มาใช้กรอบการวิเคราะห์หลักเพื่ออธิบายว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ มีวิธีการเล่าเรื่องอย่างไร โดยผลการวิจัยพบว่า

5.1.1.1 โครงเรื่อง (plot)

ผลการวิเคราะห์โครงเรื่องหรือการจัดวางลำดับชุดของเหตุการณ์ตามลำดับของการพัฒนาเรื่องในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ พบว่าภาพยนตร์มีการใช้โครงเรื่องแบบ 3 องค์ได้แก่ องค์แรกเป็นโครงสร้างในช่วงต้นเรื่องซึ่งเป็นการเล่าเปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละครและการวางเงื่อนไขที่จะนำไปสู่ความเกี่ยวพันไปถึงเหตุการณ์ไปจนถึงจุดขัดแย้ง

และพลิกผันของเรื่อง องค์ที่สองเป็นโครงเรื่องที่เริ่มนำเสนอถึงความขัดแย้งหรือการเผชิญหน้าของตัวละครกับอุปสรรคที่ต้องแก้ไขและองค์ที่สามเป็นช่วงของการคลี่คลายปัญหาที่เกิดขึ้นไปจนจบของเรื่อง

5.1.1.2 แก่นความคิด (Theme)

ผลการวิเคราะห์แก่นเรื่องหรือแนวคิดหลักของเรื่อง ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ มีแก่นความคิดหลัก ประกอบไปด้วย 1) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1) พบการนำเสนอแนวคิดหลักของเรื่องเกี่ยวกับอีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้าน 2) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง มีการนำเสนอแนวคิดหลักของเรื่องเกี่ยวกับการแยกออกเป็นสองขั้ว 3) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน (ภาค 3) พบแก่นแนวคิดหลักเกี่ยวกับความเหลื่อมล้ำทางสังคมของชนชั้นแรงงานและนายทุน และ 4) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด (ภาค 4) พบการนำเสนอแนวคิดหลักเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยมกับการโหยหาอดีต

5.1.1.3 ความขัดแย้ง (Conflict)

ผลการวิเคราะห์ความขัดแย้ง ผู้วิจัยพบว่ามีการนำเสนอองค์ประกอบด้านความขัดแย้งในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ดังนี้

(1) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้ง 2 รูปแบบด้วยกัน กล่าวคือ (1.1) รูปแบบความขัดแย้งระหว่างบุคคลที่เกิดขึ้นกับตัวละครแม่ใหญ่แดง แม่ของปราณี (นางเอก) ที่ไม่ต้องการให้ลูกสาวแต่งงานกับทองคำ (พระเอก) ผู้บ่าวไทบ้านผู้ยากจน และ (1.2) รูปแบบความขัดแย้งภายในบุคคลของตัวละครปราณีที่แต่งงานกับชาวต่างชาติเพราะต้องการให้แม่ใหญ่แดงสุขสบายแต่ตัวเองรักอยู่กับทองคำผู้บ่าวไทบ้าน

(2) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้ง 3 รูปแบบ คือ (2.1) รูปแบบความขัดแย้งระหว่างกลุ่มหมอลำและกลุ่มเคป๊อบเกาหลี (2.2) รูปแบบความขัดแย้งระหว่างบุคคล ประกอบไปด้วย ความขัดแย้งระหว่างแม่ (แม่ใหญ่) กับลูกสาว (ปราณี) ความขัดแย้งระหว่างพ่อพระเอก (พ่อคูณ) กับลูกชาย (เคน) และความขัดแย้งระหว่างพ่อ (พ่อสม) กับลูกสาว (วรรณ) และ (2.3) รูปแบบความขัดแย้งภายในบุคคลของตัวละครเคนพระเอกของเรื่องระหว่างสิ่งที่ชอบและสิ่งที่พ่อคูณต้องการให้สืบสานอาชีพหมอลำ

(3) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนเดอร์ คำผาน (ภาค 3) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้ง 2 ประเภท คือ (3.1) ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มบุคคล คือ

กลุ่มนายทุนและกลุ่มชาวบ้าน และ (3.2) ความขัดแย้งภายในบุคคลของตัวละครทีกับเค ที่ดูเหมือนเป็นพยาธิประจำหมู่บ้านแต่จริงๆ คือฮีโร่ตัวจริงที่คอยช่วยเหลือชุมชน

(4) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบด้านความขัดแย้งประเภท ความขัดแย้งภายในบุคคล ประกอบไปด้วย (4.1) ความขัดแย้งภายในของตัวละครเคนที่ไปทำงานอยู่กรุงเทพแต่อยากกลับมาใช้ชีวิตอยู่บ้านเกิด และ (4.2) ความขัดแย้งภายในของตัวละครแม่ใหญ่ที่คิดถึงลูกแต่ก็อยากให้ลูกไปทำงานและมีอนาคตที่ดีอยู่กรุงเทพ

5.1.1.4 ตัวละคร (Character)

ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านตัวละคร ผู้วิจัยพบว่ามีการนำเสนอบทบาทของตัวละครที่ใช้ในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ดังนี้

(1) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค1) ผู้วิจัยพบตัวละครประเภทบทเด่นได้แก่ ทองคำพระเอกของเรื่อง ตัวละครบทเสริมได้แก่ปราณี ตัวละครประเภทบทเร่งได้แก่แม่ใหญ่แดง ตัวละครประเภทศัตรูได้แก่ ไมเคิล และตัวละครบทสนับสนุนและเป็นผู้เล่าเรื่องได้แก่ตัวละครกระถิน

(2) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง (ภาค2) ตอน แจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง ผู้วิจัยพบตัวละครประเภทบทเด่นได้แก่ ตัวละครเคน บทเสริมได้แก่ตัวละครวรรณ บทเร่งได้แก่ตัวละครแม่ใหญ่แดง บทบาทประกอบได้แก่ ตัวละครผู้ใหญ่คูณ และบทสนับสนุนและเป็นผู้เล่าเรื่องได้แก่ตัวละครแม่ใหญ่แดง

(3) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน ตอน หมาน แอนด์ เดอะ คำผาน (ภาค 3) ผู้วิจัยพบตัวละครประเภทบทเด่นได้แก่ หมาน ตัวเอกของเรื่อง บทเสริมได้แก่ ตัวละครคำผาน บทสนับสนุนได้แก่ตัวละครทีและเค และบทสนับสนุนและเป็นผู้เล่าเรื่องได้แก่ตัวละครหมาน

(4) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค4) ผู้วิจัยพบตัวละครประเภทบทเด่นได้แก่ ตัวละครเคน บทเสริมได้แก่ตัวละครเฟิร์น บทเร่งได้แก่ตัวละครแมน บทบาทประกอบได้แก่ตัวละครปีเตอร์ และบทสนับสนุนและเป็นผู้เล่าเรื่องได้แก่ตัวละครแม่ใหญ่ทอง

5.1.1.5 ฉาก (Setting)

ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านฉาก ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์มีการนำเสนอฉากที่ใช้ในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ดังนี้

(1) ฉากในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค 1) ผู้วิจัยพบคุณลักษณะของฉาก 2 ประเภทคือ (1.1) ฉากที่นำเสนอสถานที่ ประกอบไปด้วย ฉากนำเสนอสถานที่ตามธรรมชาติ ฉากที่นำเสนอสถานที่ที่ประดิษฐ์ขึ้น ฉากที่นำเสนอสถานที่เชิงนามธรรม และ (1.2) ฉาก

ที่นำเสนอเวลา (Time) ประกอบไปด้วย ฉากที่นำเสนอช่วงเวลาในปัจจุบันและฉากที่นำเสนอช่วงเวลาในอดีต

(2) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2) ผู้วิจัยพบองค์ประกอบของฉาก 2 ลักษณะ คือ (2.1) ฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีหมอลำ และ (2.2) ฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับวิถีเกาหลีเคป๊อบ

(3) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3) ผู้วิจัยพบฉากที่นำเสนอภาพความแตกต่าง 2 ลักษณะคือ (3.1) ฉากที่นำเสนอเกี่ยวกับชนชั้นนายทุน และ (3.2) ฉากที่นำเสนอชนชั้นแรงงานหรือชาวบ้านในชนบทอีสาน

(4) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานจ๊วด (ภาค 4) ผู้วิจัยพบฉากในชุดเหตุการณ์ 2 ลักษณะ คือ (4.1) ฉากที่นำเสนอสภาพแวดล้อมแบบ "ความเป็นท้องถิ่นอีสาน" ที่หลงเหลืออยู่ และ (4.2) ฉากที่นำเสนอ "ความเป็นเมืองหลวง" ที่เต็มไปด้วยความโหยหาถิ่นฐานบ้านเกิด

5.1.1.6 สัญลักษณ์พิเศษ (Special Symbol)

ผลการวิเคราะห์สัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในภาพยนตร์ ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์มีการนำเสนอสัญลักษณ์พิเศษที่ใช้ในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ดังนี้

(1) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1) พบสัญลักษณ์เชิงรูปธรรมที่สื่อความหมายถึงความเป็นตะวันตก และ สัญลักษณ์เชิงนามธรรมที่สะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้านแบบตะวันออก

(2) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2) พบสัญลักษณ์เชิงรูปธรรมของขั้วอีสานดั้งเดิมและอีสานสมัยใหม่ และสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมของการผสมผสานและการรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน

(3) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนเดอร์ คำผาน (ภาค 3) ผู้วิจัยพบสัญลักษณ์เชิงรูปธรรมของกลุ่มชนชั้นนายทุนและแรงงาน และสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมระหว่างระบบจำนองและระบบขายตรง

(4) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4) พบสัญลักษณ์พิเศษเชิงรูปธรรมเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีต ได้แก่ หญิงชราและหญิงสาวไทบ้านอีสาน สมุดภาพถ่ายและจดหมาย ป้ายโฆษณาต้อนรับกลับบ้านและเสื้อคอกระเช้าของฝาก และสัญลักษณ์พิเศษเชิงนามธรรมเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยมและการโหยหาอดีต ได้แก่ โรคอัลไซเมอร์

5.1.1.7 มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View)

ผลการวิเคราะห์มุมมอการเล่าเรื่องที่ใช้ในภาพยนตร์ ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์มีการนำเสนอมุมมองการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาคของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิ ดังนี้

(1) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้ (ภาค1) พบการเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 3 ผ่านตัวละครกระถินที่รับบทเป็นผู้สาวไทบ้านหลานสาวของปราณีและแม่ใหญ่แดง

(2) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค2) พบการเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 3 ผ่านตัวละครแม่ใหญ่แดง

(3) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนเดอร์ คำผาน (ภาค 3) พบการเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 1 ผ่านตัวละครละครหมาน ตัวหลักของเรื่องเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตนเอง

(4) ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4) พบการเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 3 ผ่านตัวละครแม่ใหญ่ทอง

5.1.2 ภาพสะท้อนอัตลักษณ์อีสานของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน

5.1.2.1 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค 1) ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานเกี่ยวกับอีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้าน ปรากฏการณ์ค่านิยมที่ผู้สาวไทบ้านหรือหญิงสาวในภูมิภาคอีสานนิยมแต่งงานกับชาวต่างชาติเพื่อหนีจากผู้บ่าวไทบ้าน เพื่อต่อรองพื้นที่ทางสังคมของผู้หญิงในชนบทอีสานที่อยากมีโอกาสออกไปใช้ชีวิตในโลกภายนอก และการตอบแทนบุญคุณพ่อแม่

5.1.2.2 ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค 2) ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานที่มีแนวคิดและความชอบแยกเป็นสองขั้วแต่ความเป็นอีสานจะสามารถยอมรับการเปลี่ยนแปลง เรียนรู้การปรับตัว เพื่อการคงอยู่ต่อไปของวัฒนธรรมที่ดีงามจากรุ่นสู่รุ่นเช่นเดียวกับหมอลำที่นับได้ว่าเป็นมหรรสพแบบอัตลักษณ์อีสานที่มีหลายรูปแบบ

5.1.2.3. ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ ตอน หมาน แอนด์เดอะ คำผาน (ภาค 3) ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานเกี่ยวกับช่องว่างและความเหลื่อมล้ำระหว่างชนชั้นนายทุนและชนชั้นแรงงานจากโครงสร้างระบบเสรีนิยมที่มุ่งแสวงหากำไรเป็นที่ตั้ง จนทำให้เกิดระบบอุปถัมภ์และระบบนายทุนเกิดขึ้นระหว่างเถ้าแก่และชาวบ้าน

5.1.2.4 ภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้าน อีสานจ๊วด (ภาค 4) ผู้วิจัยพบเนื้อหาที่สะท้อนอัตลักษณ์อีสานเกี่ยวกับท้องถิ่นนิยมหรือความมีอัตลักษณ์หรือตัวตนที่สูงในวัฒนธรรมและรูปแบบการใช้ชีวิตของชาวอีสานจนทำให้เกิดภาวะการโหยหาอดีตหรือการคิดถึงบ้านเกิดเมืองนอนของกลุ่มคนที่ไปทำงานในเมืองหลวงและกับคนในหมู่บ้านที่รอคอยการกลับมาของคนผลัดถิ่นที่ปัจจุบันนี้ชนบททางภูมิภาคอีสานหลงเหลือเพียงเด็ก สตรีและคนชราในหมู่บ้าน

5.1.3 การอภิปรายผลการวิจัย

ในส่วนของการอภิปราผลการวิจัย ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ผู้กำกับภาพยนตร์คุณอุเทน ศรีริวิ โดยทำการนำเสนอผลการศึกษาและนำเสนอความคิดเห็นที่สืบเนื่องมาจากการวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานในภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านทั้ง 4 ภาค ในประเด็นที่น่าสนใจ ดังนี้

ภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้าน อีสานอินดี้ (ภาค 1) ผู้วิจัยพบการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานเกี่ยวกับอีสานภิวัฒน์หรือการสะท้อนค่านิยมอีสานไกลบ้านจากค่านิยมการแต่งกายกับชาวต่างชาติที่ภาพยนตร์นำเสนอชีวิตของตัวหญิงสาวไทบ้านที่แต่งงานกับชาวต่างชาติและไปใช้ชีวิตครอบครัวอยู่ต่างประเภทจะมีลักษณะที่แตกต่างกับหญิงไทบ้านทั่วไปอย่างชัดเจน ทั้งเรื่องเสื้อผ้าการแต่งกาย ทั้งผิวพรรณ การแต่งหน้าและทรงผม รวมไปถึงรูปแบบการดำเนินชีวิตและการแสดงออกต่างๆ โดยหญิงไทบ้านที่แต่งงานกับชาวต่างชาติมักจะตัดสินใจทำไปเพื่อชีวิตที่ดีขึ้น ความเป็นอยู่ของครอบครัว ความต้องการออกไปใช้ชีวิตในโลกภายนอก รวมไปถึงการกตัญญูกตเวทีทดแทนบุญคุณต่อพ่อแม่ผู้ให้กำเนิด โดยสอดคล้องกับผลการศึกษาวิจัยของพระพรหมวิสุทธิ์ ฉนฺทธมฺโม และคณะ (2561) ที่ทำการศึกษาเรื่องค่านิยมของผู้หญิงไทยชาวอีสานกับการแต่งงานข้ามวัฒนธรรม ซึ่งผลการวิจัยพบว่าเหตุผลสำคัญที่ทำให้ผู้หญิงชาวอีสานตัดสินใจเป็นภรรยาชาวต่างชาติ คือ ความยากจนซ้ำซากและความกตัญญูที่มาจากค่านิยมเรื่องการเป็นลูกสาวที่ดีจะต้องเลี้ยงดูพ่อแม่ และนอกจากนั้นคือเหตุผลเรื่องคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น มีเงิน มีโอกาสและมีความมั่งคงในชีวิตมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ส่วนค่านิยมของผู้หญิงไทยชาวอีสานกับการแต่งงานข้ามวัฒนธรรม คือความต้องการแต่งงานเพื่อยกระดับตนเองให้สูงขึ้นและอยากให้ตนเองประสบความสำเร็จทางเศรษฐกิจการงานการเงินและมีชีวิตที่มั่นคง

อนึ่ง สำหรับภาพยนตร์เรื่องผู้บ่าวไทบ้านอีสาน นิว โอน ซอง ตอนแจกข้าวหาแม่ใหญ่แดง (ภาค 2) ผู้วิจัยพบการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานที่มีความคิดแยกเป็นสองขั้วระหว่างอีสานดั้งเดิมที่นิยม

ดนตรีหมอลำและอีสานสมัยใหม่ที่นิยมแนวดนตรีเคป๊อบแบบเกาหลี แต่สุดท้ายการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างถิ่นก็ไม่สามารถทำลายความเป็นอัตลักษณ์อีสานไทบ้านได้เพราะความเป็นอีสานจะมีลักษณะเป็นท้องถิ่นนิยมหรือความมีอัตลักษณ์หรือตัวตนที่สูงและเด่นชัดมาก ทำให้ความเป็นอีสานสามารถปรับตัวได้ดีหากคนอีสานด้วยกันยอมรับการเปลี่ยนแปลง เรียนรู้การปรับตัว เพื่อการคงอยู่ต่อไปของวัฒนธรรมที่ดีงามจากรุ่นสู่รุ่นเช่นเดียวกับหมอลำที่นับได้ว่าเป็นมหรรสพแบบอัตลักษณ์อีสานที่มีหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นหมอลำกลอน ลำซิ่ง ลำหมู่หรือลำเรื่องต่อกลอน มีหางเครื่องแดนเซอร์หรือมีวงดตรีสติง มีลิเกหรือมีร็อคสะแด่วร่วมด้วย

โดยลักษณะของการปรับตัวแต่ยังสามารถคงอัตลักษณ์ของตนไว้ได้อย่างเหนียวแน่นนั้นสามารถอธิบายได้จากแนวคิดอีสานกับการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Articulation) ที่โฮมี่ บาบา (Homi Bhabha)อธิบายปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเป็นโลกและความเป็นท้องถิ่น จะเป็นสัมพันธภาพระหว่างวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มีการพบปะต่อรอง โดยไม่จำเป็นต้องแสดงออกในรูปของการครอบงำตามแนวทางทฤษฎีจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมเท่านั้น แต่การปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นย่อมมีการปรับตัวหรือผสมผสานเข้าหากันอย่างต่อเนื่องและตลอดเวลา ตามทฤษฎีการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรมหรืออีกนัยหนึ่งสามารถกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมใด ๆ ที่จะสมบูรณ์ในตัวเองได้คือวัฒนธรรมที่ผ่านการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรมมาแล้ว จึงนับว่าเป็นวัฒนธรรมที่เป็นพื้นที่ใหม่ของการต่อรองและสร้างสรรค์ความหมายใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นตลอดเวลาในโลกแห่งความเป็นจริง

5.2 ข้อเสนอแนะ

5.2.1 ข้อเสนอแนะด้านวิชาการ โดยการศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยแบบเฉพาะเจาะจงจากภาพยนตร์ผู้บ่าวไทบ้านของผู้กำกับอุเทน ศรีริวิเท่านั้น หากผู้ที่สนใจศึกษาประเด็นเกี่ยวกับการเล่าเรื่องและการสะท้อนอัตลักษณ์อีสานควรมีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบในบริบทหรือในภูมิทัศน์สื่อรูปแบบอื่นๆ ประกอบเพื่อให้เห็นภาพรวมของการสะท้อนอัตลักษณ์ที่เด่นชัดที่สุด เช่นการศึกษาเชิงเปรียบเทียบกับผู้บ่าวไทบ้านที่นำเสนอในรูปแบบของซีรีย์เป็นต้น หรือการศึกษาเปรียบเทียบกับการนำเสนอความเป็นอัตลักษณ์อีสานที่ผ่านมุมมองบุคคลของคนที่มีถิ่นกำเนิดไม่ใช่อีสานเพื่อมุมมองในการเล่าเรื่องจากบุคคลกลุ่มอื่นอาจเผยให้เห็นวาทกรรมเชิงการประกอบทราบความเป็นจริงทางสังคมในอีกมิติหนึ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.2.2 ข้อเสนอแนะด้านการศึกษา โดยการศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยทำการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ในรูปแบบของวิทยานิพนธ์ หากผู้ที่ต้องการศึกษาต่อเนื่องในขอบเขตของสาขาวิชาเขียนบทและกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์ สามารถต่อยอดองค์ความรู้ที่ได้ไปใช้พัฒนางานโครงร่างนิพนธ์และการเขียนบทภาพยนตร์ต่อไปได้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. (2544). *ศาสตร์ แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา*. กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรสโปรดักส์.

กาญจนา แก้วเทพ. (2553). *สื่อสารมวลชน ทฤษฎีและแนวทางการศึกษา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศาลาแดง.

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. (2543). *สื่อเพื่อชุมชน: การประมวลองค์ความรู้*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2551). *อัตลักษณ์ และความสามารถทางการสื่อสารของแกนนำชมรมผู้สูงอายุ. ต. โพธิไทรงาม จ.พิจิตร ในการทำกิจกรรมเพื่อพัฒนาตนเองและชุมชน*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแหงชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. (2553). *ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ.2513-2550*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เขมพัทธ์ พัชรวิชญ์. (2558). ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับภาพสะท้อนปัญหาสังคม. *วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ เทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง*, *21*(2), 133-144.

โครงการส่งเสริมสื่อมวลชนเพื่อเด็ก. (2536). *คู่มือดูโทรทัศน์กับลูกอย่างสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ: ปกเกล้าการพิมพ์.

คายส์, ซี. เอฟ. (2552). *แนวคิดท้องถิ่นภาคอีสานนิยมในประเทศไทย* (รัตนา โตสกุล, ผู้แปล). อุบลราชธานี: ศูนย์วิจัยสังคมอนุภาคลุ่มแม่น้ำโขง คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

ณัฐพร โสดาวิชิต. (2563). *ภาพแทนของความเป็นหญิงในสังคมเกาหลีสมัยใหม่* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ.

ติ๊ก แสนบุญ. (2554). *เอกลักษณ์หัตถกรรมอีสาน ในงานไม้ที่เกี่ยวเนื่องในพระพุทธศาสนา : กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, อุบลราชธานี.

ธัญญา สังขพันธานนท์. (2539). *วรรณกรรมวิจารณ์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นาคร.

นฤมล บุญแต่ง. (2557). *คลังความรู้/รวมบทความ/สังคมศาสตร์/การแบ่งภูมิภาคทางภูมิศาสตร์*. สืบค้นจาก http://www.royin.go.th

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2556). *ศัพท์ทางมานุษยวิทยา Symbolic Anthropology: มานุษยวิทยาสัญลักษณ์*. สืบค้นจาก http://www.sac.or.th/databases/ anthropologyconcepts/glossary/145

บรรณานุกรม (ต่อ)

พรจันทร์ เสียงสอน. (2557). *การนำเสนอผู้หญิงและความรุนแรงในภาพยนตร์ไทย* (Unpublished Master's thesis). สถาบันบัณฑิตพัฒนาบริหารศาสตร์, กรุงเทพฯ.

ผู้บ่าวไทบ้าน. (2565, 2 พฤษภาคม) ผู้บ่าวไทบ้าน อวสานอินดี้ [Web log message]. สืบค้นจาก https://www.facebook.com/esanindystudio/?locale=th_TH

บริษัท ไทบ้าน สตูดิโอ จำกัด. (2565). *ภาพยนตร์ไทบ้าน*. สืบค้นจาก. https://www.thibaan.com

ประกายกาวิล ศรีจินดา, สุปราณี วัฒนสิน, และมณฑิตา ครุผาด. (2563). การสื่อสารวัฒนธรรมอีสานในภาพยนตร์ "ไทบ้าน เดอะซีรีส์". *วารสารวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย, 15*(1), 73-88.

ภูริพันธ์ ภู่ไพบูลย์. (2558). *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการเขียนบทภาพยนตร์*. สืบค้นจาก http://www.infocommmju.com/web/images/stories/2015/KM/KM-T1.pdf

วรัทพร ศรีจันทร์. (2551). *การเล่าเรื่องและการดัดแปลงเดธ โน๊ต ฉบับหนังสือการ์ตูนแอนิเมชั่นภาพยนตร์ และนวนิยาย* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). *อัตลักษณ์ : การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด*. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

อุบลวรรณ เปรมศรีรัตน์. (2558). การเล่าเรื่องทางนิเทศศาสตร์ : ศึกษาจากงานวิจัย. *วารสารนิเทศศาสตร์และนวัตกรรมนิด้า*, *2*(1), 31-58.

อัศวิน ซาบารา, และปัทมวดี จารุวร. (2551). ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ ของมาร์ตินสกอร์เซซี่. *วารสารนิเทศศาสตร์, 28*(2), 144-158.

Burke, P. J., & Reitzes, D. C. (1991). An identity theory approach to commitment. *Social psychologyquarterly, 54*(3), 239-251.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	เบญจา ศรีทองสุข
วัน เดือน ปีเกิด	26 เมษายน 2533
สถานที่เกิด	จังหวัดอุดรธานี ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญานิเทศศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ (การประชาสัมพันธ์), 2556 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์, 2566
ที่อยู่ปัจจุบัน	77 หมู่ 10 ตำบลบุกระสัง อำเภอหนองกี่ จังหวัดบุรีรัมย์ 31210

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University