กลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

โดย

ณัฐปคัลภ์ อัครภูริณาคินทร์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์
วิทยาลัยนิเทศศาสตร์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2563

NARRATIVE STRATEGIES AND FILM LANGUAGE IN M.L.PUNDHEVANOP DHEWAKUL'S MOVIES

BY

NUTPAKAL AKARAPHURINAKIN

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 COMMUNICATION ARTS

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2020

วิทยานิพนธ์เรื่อง

กลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์
ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

โดย
ณัฐปคัลภ์ อัครภูริณาคินทร์

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์

มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2563

รศ.ดร.กฤษดา เกิดดี	รศ. ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์
ประธานกรรมการสอบ	กรรมการ
ผศ.ดร.สรพงษ์ วงศ์ธีระธรณ์	ผศ.ดร.ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค
กรรมการ	กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
19 ธันวาคม 2563

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Thesis entitled

NARRATIVE STRATEGIES AND FILM LANGUAGE IN M.L.PUNDHEVANOP DHEWAKUL'S MOVIES

by

NUTPAKAL AKARAPHURINAKIN

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 2020

Assoc.Prof.Krisda Kerddee, Ph.D.	Assoc.Prof.Paiboon Kachentaraphan
Examination Committee Chairperson	Member
Asst.Prof.Sorapong Wongtheerathon, Ph.D.	Asst.Prof.Chalongrat Chermanchonlamark, Ph.D.
Member	Member and Advisor

Approved by Graduate School

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

Dean of Graduate School

December 19, 2020

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จได้เป็นอย่างดีเนื่องมาจากได้รับความอนุเคราะห์จากหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่ได้ให้ข้อมูลเพื่อใช้ในการประกอบการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้ความรู้ คำปรึกษา และคำแนะนำเป็นอย่างดีมาโดยตลอด รวมทั้งรองศาสตราจารย์ ดร.กฤษดา เกิดดี รองศาสตราจารย์ ไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สรพงษ์ วงศ์ธีระธรณ์ กรรมการที่ให้ความคิดเห็นอันเป็นประโยชน์จนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จได้โดยสมบูรณ์

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยรังสิต ที่จัดตั้งหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์ ทำให้ผู้ศึกษาได้รับความรู้และได้ฝึกฝนจากการปฏิบัติเกี่ยวกับการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์ อันเป็นประโยชน์ในการจัดวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ รวมถึงการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ในการประกอบอาชีพในอนาคต

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยนอร์ทกรุงเทพ ที่ให้การสนับสนุนทุนด้านการศึกษา ในการให้โอกาสหาความรู้เพิ่มเติมครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ ชุมพล อินเกตุ บิดา และ ทิพย์สุดา จันทร์อรุณ มารดา รวมถึงญาติพี่น้องและเพื่อนร่วมงาน ที่ให้การสนับสนุนด้านการศึกษา รวมถึงด้านอื่น ๆ โดยตลอดมา รวมถึงการเป็นตัวอย่างที่ดี และช่วยให้การจัดวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ สำเร็จเสร็จสิ้น

ณัฐปคัลภ์ อัครภูริณาคินทร์
ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5906760 : ณัฐปคัลภ์ อัครภูริณาคินทร์

ชื่อวิทยานิพนธ์ : กลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

หลักสูตร : นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์

อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ดร.ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้วิธีวิจัยแบบการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล โดยภาพยนตร์ที่นำมาศึกษามีจำนวนทั้งสิ้น 13 เรื่อง

ผลจากการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีกลวิธีการเล่าเรื่อง ดังนี้ 1) โครงเรื่อง พบว่ามีการลำดับเหตุการณ์เป็น 5 ขั้นตอน ได้แก่ การเริ่มเรื่อง การพัฒนาเหตุการณ์ ภาวะวิกฤต ภาวะคลี่คลาย และการจบเรื่อง โดยการจบเรื่องมี 4 แบบ คือ การจบเรื่องด้วยความสุข การจบแบบโศกนาฏกรรม การจบแบบสมจริงในชีวิต และการจบแบบหักมุม 2) ความขัดแย้ง พบว่ามีความขัดแย้ง 3 ลักษณะ คือ ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล และความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร 3) ตัวละคร พบว่ามี 2 ประเภท คือ ตัวละครประเภทผู้กระทำ และตัวละครประเภทผู้ถูกกระทำ 4) แก่นความคิด พบว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีการนำเสนอแก่นความคิดเรื่องการทำความดีก็ย่อมได้ดี 5) ฉาก พบว่ามักมีการใช้ฉากที่เป็นธรรมชาติ และฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร 6) มุมมองในการเล่าเรื่อง พบว่ามักมีการใช้ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ การเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง และการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม

สำหรับผลการศึกษาเรื่องการใช้ภาษาภาพยนตร์ พบว่า 1) องค์ประกอบด้านแสง ใช้แสงที่เกิดจากธรรมชาติ และแสงจากแสงประดิษฐ์ 2) องค์ประกอบด้านสี พบว่า ใช้สี 2 ลักษณะ คือ สีที่เกิดจากฉาก และสีที่เกิดจากการจัดแสง 3) องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพ พบว่า ใช้ขนาดภาพแบบปานกลางเป็นส่วนใหญ่ และมีการเคลื่อนกล้องไม่มากนัก 4) องค์ประกอบด้านเสียง พบว่า ใช้เสียงบรรยากาศในธรรมชาติ และเสียงประกอบจากเครื่องดนตรี 5) องค์ประกอบด้านการตัดต่อ พบว่ามักมีการตัดต่อเป็น 2 ลักษณะ คือ การตัดต่อแบบสลับเหตุการณ์ และการตัดต่อแบบต่อเนื่อง

(วิทยานิพนธ์มีจำนวนทั้งสิ้น 245 หน้า)

คำสำคัญ: ภาพยนตร์, การเล่าเรื่อง, ภาษาภาพยนตร์

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

5906760 : Nutpakal Akaraphurinakin

Thesis Title : Narrative Strategies and Film Language in M.L.Pundhevanop Dhewakul's Movies

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

Thesis Advisor : Asst.Prof.Chalongrat Chermanchonlamark, Ph.D.

Abstract

This study aimed to investigate the narrative strategies and the film language used in thirteen movies directed by M.L.Pundhevanop Dhewakul. The study was conducted through textual analysis on the basis of qualitative methodology.

The result of narrative strategy analysis showed that M.L.Pundhevanop Dhewakul applied narrative strategies in his movies. 1) In terms of plot, five stages were found as follows: exposition, rising action, climax, falling action, and ending, four kinds of which were found: happy, tragic, realistic, and surprise. 2) In terms of conflict, three types were found: interpersonal conflict, intrapersonal conflict and conflict between person and society. 3) In term of character, two types were found: active and passive. 4) In term of theme, the frequently used theme was 'good deeds, good returns.'. 5) In terms of scene, it was found that most scenes were mainly associated with nature and characters' ways of living. Finally, 6) in terms of point of view, first-person and third-person point of view were found.

The result of film language analysis showed revealed that 1) in terms of light, natural and artificial light were mainly used. 2) In terms of color, two kinds - colors perceived through scenes and through lights - were found. 3) In terms of cinematography, medium aspect ratios with little camera movement were used. 4) In terms of sound, natural sounds and instrumental sounds were found. Finally, 5) in terms of editing, cross cutting and continuity cutting were found.

(Total 245 pages)

Keywords: Movies, Narration, Film Language

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

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย	**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**ค**
สารบัญ	**ง**
สารบัญตาราง	**ช**
สารบัญรูป	**ฌ**
บทที่ 1 บทนำ	**1**
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 คำถามนำวิจัย	5
1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย	5
1.4 ขอบเขตการวิจัย	5
1.5 นิยามศัพท์	6
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
บทที่ 2 กรอบแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	**7**
2.1 แนวคิดเกี่ยวกับศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narration)	7
2.2 แนวคิดภาษาภาพยนตร์ (Film Language)	16
2.3 ทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology Theory)	32
2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	50
2.5 กรอบแนวคิดการวิจัย	55
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย	**56**
3.1 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา	56
3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล	56
3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล	57
3.4 หน่วยที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล	52

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3.5 การนำเสนอข้อมูล	59
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์	**61**
4.1 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส (2527)	61
4.2 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)	66
4.3 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ (2530)	71
4.4 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง นางนวล (2530)	77
4.5 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ (2533)	82
4.6 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก (2538)	89
4.7 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง อันดากับฟ้าใส (2540)	95
4.8 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)	100
4.9 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง (2554)	107
4.10 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท (2555)	113
4.11 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท (2556)	120
4.12 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า (2557)	128
4.13 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย (2558)	135
บทที่ 5 ผลการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์	**142**
5.1 องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows)	142
5.2 องค์ประกอบด้านสี (Color)	163
5.3 องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography)	167
5.4 องค์ประกอบด้านเสียง (Sound)	179
5.5 องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing)	180
บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	**181**
6.1 สรุปผลการวิจัย	181
6.2 อภิปรายผล	211

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
6.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัย	222
6.4 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต	222
บรรณานุกรม	**223**
ภาคผนวก	**226**
ภาคผนวก ก ประวัติและผลงานของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล	227
ภาคผนวก ข ตัวเรื่อง (Story) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง	231
ประวัติผู้วิจัย	**245**

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
2.1	เปรียบเทียบการแบ่งประเภทสัญญะตามแนวคิดของ Peirce	38
3.1	แบบวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล	58
3.2	แบบวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล	59
4.1	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส	65
4.2	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส	66
4.3	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์	70
4.4	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์	71
4.5	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง ผู้ชายนะยะ	76
4.6	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง ผู้ชายนะยะ	77
4.7	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง นวล	81
4.8	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง นางนวล	82
4.9	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ	88
4.10	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ	89
4.11	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก	94
4.12	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก	95
4.13	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง อันกับฟ้าใส	99
4.14	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง อันกับฟ้าใส	100
4.15	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “ชั่วฟ้าดินสลาย”	105
4.16	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของภาพยนตร์ในเรื่อง “ชั่วฟ้าดินสลาย”	107
4.17	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง	112
4.18	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง	113
4.19	ฉากในภาพยนตร์ จันดารา ปฐมบท	119
4.20	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท	120

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

4.21	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “จันดารา ปัจฉิมบท”	127
4.22	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท	128
4.23	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า	134
4.24	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “แผลเก่า”	135
4.25	ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “แม่เบี้ย”	140
4.26	การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “แม่เบี้ย”	141
6.1	สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล	189
6.2	สรุปการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล	201
6.3	สรุปภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล	210

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

รูปที่		หน้า
2.1	แผนภาพแสดงโครงสร้างในการเล่าเรื่องในรูปแบบพีรามิดของ Gustav Freytag	10
2.2	การจัดแสดงแบบ Three-point ในภาพยนตร์เรื่อง Twilight	18
2.3	การจัดแสดงแบบ High Key Lighting ในภาพยนตร์เรื่อง Twilight	19
2.4	การจัดแสดงแบบ Low Key Lighting ในภาพยนตร์เรื่อง Twilight	19
2.5	การจัดแสงแบบ Up Light ในภาพยนตร์เรื่อง Batman: The Dark Knight	20
2.6	การจัดแสงแบบ Side Light ในภาพยนตร์เรื่อง Batman: The Dark Knight	21
2.7	การจัดแสงแบบ Down Light ในภาพยนตร์เรื่อง 30 Days of Night	21
2.8	การจัดแสงแบบ Front Light ในภาพยนตร์เรื่อง 30 Days of Night	22
2.9	สีที่เกิดจากฉาก จากภาพยนตร์เรื่อง Hero	23
2.10	สีที่เกิดจากการจัดแสง จากภาพยนตร์เรื่อง Video Clip	23
2.11	สีที่เกิดจากเทคนิคพิเศษทางภาพ จากภาพยนตร์เรื่อง Harry Potter And The Half-Blood Prince	24
2.12	การให้พื้นที่นอกกรอบภาพ (Off-frame) จากภาพยนตร์เรื่อง P2 ลานสยองจ้องเชือด	25
2.13	ลักษณะของระยะภาพไกล (LS) จากภาพยนตร์เรื่อง Ice Bar	27
2.14	ลักษณะของระยะภาพปานกลาง (MS) จากภาพยนตร์เรื่อง Ice Bar	27
2.15	ลักษณะของระยะภาพใกล้ (CU) จากภาพยนตร์เรื่อง Ice Bar	28
2.16	แผนภาพแสดงองค์ประกอบของสัญญะตามแนวทางของ Peirce	36
2.17	แผนภาพแสดงแสดงกระบวนการสร้างความหมายขั้นที่ 2 ของ Barthes	40
2.18	กรอบแนวคิดการวิจัย	55
5.1	นันและปรารถนาไปเที่ยวด้วยกันบนดอย	143
5.2	ปรารถนากำลังนึกถึงเรื่องราวเก่าๆ	143
5.3	นันกำลังคิดถึงแม่ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบ่อยครั้ง	144
5.4	สมหวังและพิมพ์กำลังนั่งพูดคุยกัน	144
5.5	พิมพ์เล่าเรื่องราวในอดีตของเธอให้สมหวังฟัง	145
5.6	สมหวังเสียใจจากการที่โดนพิมพ์ตะคอกใส่	146
5.7	นัทกำลังคิดถึงเรื่องในวัยเด็กของตัวเอง	146

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป (ต่อ)

รูปที่		หน้า
5.8	มดกำลังขับรถมาถึงบ้านของตัวเอง ซึ่งเป็นสถานที่เซฟโซนที่สุดของเธอ โดยที่เธอสามารถเป็นตัวของตัวเองได้เต็มที่	147
5.9	การแสดงครั้งแรกเปิดตัวเข้าสู่วงการของนวล	147
5.10	เทพกำลังไปออกเรือหาปลา	148
5.11	เทพกำลังเขียนวรรณกรรมเรื่อง คนหาปลา	148
5.12	ติ๋มเจอกันพี่ชาตรีครั้งแรก	149
5.13	ติ๋มปรับทุกข์กับอาทิตย์	149
5.14	ความสำเร็จของติ๋มในการชนะเลิศการประกวดนางงาม	150
5.15	ฉากที่ทุกคนได้เจอกันในรอบ 1 ปี	150
5.16	ดานัดผมกับชู้ของเธอแบบลับๆ	151
5.17	คุณเมย์กำลังล้อเลียนแม่ของเธอ	151
5.18	อันดามัน กับ ฟ้าใส เดินเล่นชายหาดหลังจากฟ้าใสหนีออกจากเรือสำราญมาหาอันดามัน	152
5.19	แม่ของคุณเมย์กำลังบ่นถึงเหตุการณ์ที่คุณเมย์ทำบนเวทีอย่างไม่สำรวม	152
5.20	ฉากที่ส่างหม่องและยุพดีต่างเริ่มมีความเบื่อหน่ายต่อกัน	153
5.21	ยุพดีและส่างหม่องมาคุยกันถึงเรื่องที่จะไม่หลบซ่อนถึงความสัมพันธ์อีกแล้ว	154
5.22	ส่างหม่องกำลังสนทนากับนางบำเรอ	154
5.23	อานนทภิกขุในสมัยวัยเยาว์	155
5.24	คนตัดฟืนและพระอานนทภิกขุสนทนากันถึงเหตุการณ์ที่ไปเจอมา	155
5.25	พระอานนทภิกขุกำลังสับสนถึงสิ่งที่ตัวเองได้เจอมาภายในวันนี้	156
5.26	จันได้รับความรักอย่างอบอุ่น ทำให้จันรู้สึกดี เพียงเพราะในสมัยเด็ก	156
5.27	น้าวาดโดนขุนหลวงขืนใจ	157
5.28	คุณจันได้เรียนรู้ถึงกามารมณ์เป็นครั้งแรก	157
5.29	คุณจันนั่งที่เก้าอี้สาธารณะและเล่าเรื่องราวของตน	158
5.30	คุณท้าวยายนึกย้อนไปตอนที่ดูคุณหลวงแสดงละคร	158

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป (ต่อ)

รูปที่		หน้า
5.31	คุณจันเอาหน้ากากมาสวมและได้ทำการมิดีมิร้าย คุณจันได้เปลี่ยนเป็นคนละคน เมื่อมีสัญลักษณ์ของหน้ากากเป็นตัวแทนบนใบหน้า	159
5.32	ขวัญและเรียมวิ่งเล่นที่ท้องทุ่นบางกะปิ	160
5.33	เรียมรู้สึกคับแค้นใจที่พ่อจะเอาตนเองไปขาย	160
5.34	คุณหญิงทองคำเปลวมองเรียมด้วยความสุข	161
5.35	โกสุม กำลังจะกลายเป็นงู	162
5.36	ชนะชลและเมขลานัดพบกัน	162
5.37	คุณจันตกลงข้อเสนอกับคุณหลวง	163
5.38	คุณหญิงทองคำเปลวตกลงซื้อตัวเรียมจากกำนันเรือง	164
5.39	เรียมกำลังเขียนจดหมายหาขวัญ	164
5.40	คุณจันและคุณแก้วในวันแรกที่แต่งงาน	165
5.41	กำนันเรืองกับจ้อย	166
5.42	ทั้ง 3 ตัวละครกำลังเดินไปหาเสียงที่เปล่งออกมาจากมุมหนึ่งของถ้ำ	166
5.43	ขวัญและเรียมว่ายน้ำในคลองแสนแสบ	167
5.44	ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย	168
5.45	ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท	168
5.46	ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่องชั่วฟ้าดินสลาย	169
5.47	ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา	170
5.48	ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ (ก)	170
5.49	ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ (ข)	170
5.50	ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย	171
5.51	ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส	171
5.52	ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา	171
5.53	ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย	172
5.54	ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์	172
5.55	ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย	172

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป (ต่อ)

รูปที่		หน้า
5.56	ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก	173
5.57	ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ	173
5.58	ภาพ ELS ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา	173
5.59	ภาพ ELS ในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า	174
5.60	ภาพ ECU ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา	174
5.61	ภาพ ECU ในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย	174
5.62	ภาพมุมต่ำในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า	175
5.63	ภาพมุมระดับสายตาในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า	176
5.64	ภาพมุมสายตานกในภาพยนตร์จากเรื่อง อุโมงค์ผาเมือง	177

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในอารยธรรมของมนุษยชาตินั้น มนุษย์เราต้องมีความเกี่ยวข้องกับการเล่าเรื่อง (Storytelling) มาโดยตลอด โดยการเล่าเรื่องเป็นช่องทางในการสื่อสารเพื่อถ่ายทอดความคิด อารมณ์ ความรู้สึก รวมถึงประสบการณ์ที่พบเจอจากคนผู้หนึ่ง ไปสู่อีกผู้หนึ่ง

การเล่าเรื่องมีวิวัฒนาการตั้งแต่ยุคดั้งเดิมโดยเริ่มต้นจากการใช้ภาษาพูดในการเล่านิทาน หรือตำนานต่างๆ ในลักษณะของการอธิบายบอกเล่าความเป็นไปในสังคม รวมไปถึงการเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับตนเอง จนกระทั่งเริ่มมีการใช้ภาษาเขียนและรูปภาพที่สามารถเล่าเรื่องได้เช่นกัน เรื่องเล่าต่างๆ เหล่านี้ก็ได้ถูกบันทึกลงในสื่อต่างๆ แบ่งแยกกันไปตามประเภท

ดังนั้นเราจึงเห็นพัฒนาการการเล่าเรื่องมาอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งเริ่มมีการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสื่อที่สามารถเล่าเรื่องได้อย่างมีประสิทธิภาพในการสื่อสารจินตนาการที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้รับรู้ เพื่อตอบสนองความต้องการในแง่ของสื่อบันเทิง

ภาพยนตร์เป็นสื่อหนึ่งที่ใช้กลวิธีในการเล่าเรื่องได้อย่างสัมฤทธิ์ผลที่สุดสื่อหนึ่ง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้คนจำนวนมากให้ความสนใจในภาพยนตร์ ทั้งในฐานะที่จะเป็นผู้สร้างสรรค์ หรือในฐานะผู้เสพสารการเล่าเรื่องมีมาตั้งแต่อดีต

นพพร ประชากุล (2552) เสนอว่า มนุษย์ทุกหนแห่งและทุกทุกยุคสมัยล้วนผลิตและบริโภคเรื่องเล่า เรื่องเล่าจึงปรากฏออกมาหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นนิทาน ตำนาน จิตรกรรมฝาผนัง หรือจะเป็นเรื่องสั้น นวนิยาย สารคดี ภาพยนตร์ หรือแม้แต่ในยามหลับฝัน มนุษย์ยังฝันเป็นเรื่องเล่า เรื่องเล่านั้นมีทั้งที่ถือกันว่าอิงกับข้อเท็จจริง เช่น ข่าว สารคดี และที่รับรู้กันว่าเป็นเรื่องสมมุติขึ้น เช่น นวนิยาย ภาพยนตร์ แต่ไม่ว่ารูปแบบที่ปรากฏจะเป็นเช่นไร เรื่องเล่า (Narrative) ล้วนมีนิยาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ร่วมกันว่าเป็นการนำเสนอเหตุการณ์ชุดหนึ่งๆ ซึ่งจะมีกระบวนการเปลี่ยนแปลงจากสถานการณ์ในตอนต้นไปสู่สถานการณ์ตอนจบ เกี่ยวข้องกับบุคคลจำนวนหนึ่ง และดำเนินไปตามเงื่อนไขของสถานที่และเวลา

ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค และวีระยุทธ ทรัพย์ประเสริฐ (2559) ศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดย คงเดช จาตุรันต์รัศมี จากการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์ของ คงเดช จาตุรันต์รัศมี มีลักษณะร่วมกัน คือ โครงเรื่องส่วนใหญ่มีการเล่าเรื่องแบบลำดับเหตุการณ์ มีการนำเสนอความขัดแย้ง 2 ลักษณะ ในภาพยนตร์ ได้แก่ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละคร และความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคม และตัวละครส่วนใหญ่ที่พบมี 2 ประเภท ได้แก่ ตัวละครที่มีลักษณะตายตัว กับตัวละครที่มองเห็นได้รอบด้าน แก่นเรื่องในภาพยนตร์ ก็จะมักเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชนชั้นล่าง และชนชั้นกลางในสังคมไทย ฉากในภาพยนตร์มักมีการนำเสนอฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ซึ่งอิงอยู่กับยุคสมัยตามเนื้อเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ และยังมีสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ที่ปรากฏขึ้น คือ ปรากฏในรูปของสัญลักษณ์ทางภาพ และสัญลักษณ์ทางเสียง ผ่านโครงสร้างการเล่าเรื่องได้แก่ แก่นเรื่อง (Theme) โครงเรื่อง (Plot) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) สัญลักษณ์ (Symbol) และมุมมองการเล่าเรื่อง (Point of view) ซึ่งสะท้อนผ่านการเล่าเรื่องของผู้กำกับด้วยลักษณะการทำงานเฉพาะตัว ดังนั้นถ้าจะต้องศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ผู้วิจัยจะต้องศึกษาผ่านภูมิของผู้กำกับคนนั้นๆ

สื่อภาพยนตร์เป็นการสื่อสารชนิดหนึ่งที่มีการเล่าเรื่องราวผ่านทั้งภาพและเสียง ซึ่งจะเห็นได้ว่าจากอดีตจนถึงปัจจุบันสื่อภาพยนตร์ เป็นสื่อหนึ่งที่สามารถที่เข้าถึงได้ง่ายและได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอันดับต้นๆ เนื่องจากเป็นสื่อที่มอบความบันเทิงให้กับผู้ชมในสังคมไทยมายาวนาน สื่อภาพยนตร์สามารถเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่มีความแตกต่างกันในวงกว้าง ทั้งช่วงอายุ เพศ อาชีพ ระดับการศึกษา รายได้ ด้วยการนำเสนอเนื้อหาของภาพยนตร์ที่มีความหลากหลาย อาทิ ภาพยนตร์แนวแอ็กชั่น (Action) ภาพยนตร์แนวตลก (Comedy) ภาพยนตร์แนวชีวิต (Drama) ภาพยนตร์แนวสยองขวัญ (Horror) เป็นต้น ผู้กำกับมีหน้าที่สร้างสรรค์ภาพยนตร์ให้ออกมาโดดเด่นมีความน่าสนใจ

อย่างไรก็ตามการเล่าเรื่องผ่านภาพยนตร์ไทยในปัจจุบันให้น่าสนใจและเป็นที่กล่าวขานของผู้ชมนั้นเป็นเรื่องที่ยากพอสมควร อาจเป็นเพราะเป็นกลวิธีการเล่าเรื่องผ่านอัตลักษณ์ หรือรูปแบบการตีความของผู้กำกับแต่ละคน จึงทำให้ผู้กำกับหลายๆท่านไม่ประสบความสำเร็จในการ

สร้างภาพยนตร์ประเภทนี้ เพราะไม่สามารถนำเสนออัตลักษณ์เฉพาะตัว ที่ผ่านความพิถีพิถันในการกำกับ การคัดเลือกนักแสดง การคัดเลือกการแต่งกาย รวมไปถึงฉาก ก็ส่งผลด้วยเช่นกัน ดังนั้นการตีความตามอัตลักษณ์ของผู้กำกับแต่ละคนที่แตกต่างออกไปก็มีส่วนช่วยให้ภาพยนตร์มีความน่าสนใจหรือไม่อยู่ที่อัตลักษณ์การตีความจากผู้กำกับแต่ละคน ซึ่งการตีความที่แตกต่างกันก็ส่งผลต่อการยอมรับของผู้ชมเช่นกัน

ในปัจจุบันผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่มีชื่อเสียงมีอยู่มากมายในสังคมไทย หนึ่งในนั้นก็คงจะหนีไม่พ้นผู้กำกับที่ชื่อว่า หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ผู้กำกับที่มากด้วยความสามารถ ในด้านการกำกับภาพยนตร์ ท่านเป็นผู้กำกับที่มีประสบการณ์อยู่ในวงการภาพยนตร์ไทยมากว่า 30 ปี ผลงานในการกำกับภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ถูกแบ่งออกเป็น 2 ยุคอย่างชัดเจน คือช่วงยุคระหว่างปี ค.ศ. 1984-1997 และช่วงยุคระหว่างปี ค.ศ. 2010-2015 โดยในยุคหลังผลงานส่วนมากของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล จะเป็นการหยิบจับเอาวรรณกรรมของไทยมาสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์แนวพีเรียด ซึ่งผลงานของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีการตีความที่ค่อนข้างน่าสนใจ มีการตีความแตกต่างออกไป แต่ยังคงเส้นเรื่องของวรรณกรรมนั้น ๆอยู่ด้วยการตีความที่แตกต่าง ทำให้ภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีความน่าสนใจ ภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทุกเรื่องมีความละเอียดในการผลิต ไม่ว่าจะเป็นด้านฉาก หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีการหาข้อมูลและออกแบบให้สมกับเรื่องนั้นๆ ด้านนักแสดง หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล นอกจากจะเป็นผู้กำกับแล้วท่านยังเป็นครูสอนการแสดงอีกด้วย ก่อนการถ่ายทำทุกครั้ง นักแสดงในเรื่องจะต้องมีการเข้า Workshop กับหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ความเอาใจใส่ในทุกรายละเอียดที่หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มอบให้กับภาพยนตร์ส่งผลทำให้ภาพยนตร์ทุกเรื่องของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีความน่าสนใจ และเป็นที่ยอมรับของผู้ชมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล หรือ หม่อมน้อย เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้กำกับละครโทรทัศน์ และละครเวทีที่มีผลงานโดดเด่นแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคนหนึ่งของประเทศไทย ทั้งยังเป็นผู้เขียนบทและอาจารย์สอนวิชากำกับการแสดงและการแสดงในระดับสากล เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2496 ที่กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย เป็นบุตรของหม่อมราชวงศ์ชนาญวัต เทวกุล (โอรสในหม่อมเจ้าสุทธาสิโนทัย เทวกุล) กับนางภักดี เทวกุล ณ อยุธยา

ช่วงอายุ 23-24 ปี หม่อมน้อยได้กำกับภาพยนตร์เรื่องแรก มายาสีเงิน มีโอกาสได้สอนการแสดง ซึ่งหม่อมน้อยมีความสุขกับการสอนการแสดง ช่วงอายุ 30 เสี่ยเจียง (สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ) ผู้ก่อตั้งบริษัท สหมงคลฟิล์ม จำกัด ได้ทาบทามให้หม่อมน้อยเป็นผู้กำกับหนังเพลิงพิศวาส ซึ่งหลังจากนั้นเป็นจุดเริ่มต้นก้าวเข้าสู่วงการบันเทิงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 จนถึงปัจจุบัน

การร่วมงานกับเสี่ยเจียงโดยกำกับภาพยนตร์เพลิงพิศวาส ซึ่งได้รับการตอบรับที่ดี ได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี สาขาดาราประกอบฝ่ายหญิงยอดเยี่ยมโดยสินจัย หงส์ไทย และทำงานกับเสียเจียง ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา จนมีช่วงหนึ่งที่เศรษฐกิจไม่ดีเสี่ยเจียงจึงเลิกทำภาพยนตร์ไทย หม่อมน้อยจึงไปทำงานกับพูนทรัพย์ฟิล์ม ได้กำกับภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ, นางนวล และต่อมามีโอกาสได้มาร่วมงานกับได้กลับมาร่วมงานกับสหมงคลฟิล์มอีกครั้งในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย แสดงนำ โดย อนันดา และพลอย เฌอมาลย์ ซึ่งได้รับการตอบรับที่ดี

ผลงานกำกับภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ มีหลายเรื่อง เช่น เพลิงพิศวาส (2527), ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529), ฉันผู้ชายนะยะ (2530), นางนวล (2530), เผื่อใจไว้ให้กันสักหน่อย (2532), ความรักไม่มีชื่อ (2533), มหัศจรรย์แห่งรัก (2538), อันดากับฟ้าใส (2540) ชั่วฟ้าดินสลาย (2553) อุโมงค์ผาเมือง (2554) จัน ดารา ปฐมบท (2555) จัน ดารา ปัจฉิมบท (2556) แผลเก่า (2557) แม่เบี้ย (2558)

Roberts and Wallis (2002) กล่าวว่า การพิสูจน์ความเป็นปัจเจกของผู้กำกับภาพยนตร์มีความเป็นไปเกี่ยวกับชีวประวัติของผู้กำกับภาพยนตร์ซึ่งจะเป็นปัจจัยย่อยของแนวคิดแบบผู้กำกับนิยม (Auteruism) ซึ่งวิเคราะห์ประเด็นเกี่ยวกับตัวตนและผลงานของผู้กำกับคนใดคนหนึ่งออกมาได้ดีที่สุด ก็ต่อเมื่อผู้กำกับท่านนั้นๆ ประสบความสำเร็จในฐานะดาราภาพยนตร์มาก่อน โดยสถานภาพของความเป็นดาราคาที่กล่าวถึงนี้ ก็คือการปรากฏตัวต่อหน้ากล้อง และถูกนำเสนอผ่านองค์ประกอบซึ่งเป็นรูปแบบปลีกย่อยต่างๆ เพราะจะทำให้ผู้กำกับคนนั้นๆ มีความเข้าใจเกี่ยวกับการนำเสนอผ่านงานของเขาเองได้ดียิ่งขึ้น

การวิจัยเรื่อง “กลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล” ผู้วิจัยได้ให้ความสนใจในการศึกษาภาพยนตร์ที่กำกับโดย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เพื่อวิเคราะห์ถึงกลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ รวมไปถึงการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ ว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ซึ่งถือเป็นการสะท้อนความเป็นตัวตน ความคิด ตลอดจนอุดมการณ์ของผู้กำกับที่ชื่อหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่ได้ถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ของเขา ให้มีความน่าสนใจ เพื่อเป็นแนวทางในการนำเสนอภาพยนตร์ให้แก่ผู้กำกับท่านอื่นๆ ที่สนใจ และนำไปปรับใช้หรือประยุกต์ใช้ให้ภาพยนตร์ของตนเองมีความน่าสนใจมากขึ้น

1.2 คำถามนำวิจัย

1.2.1 การนำเสนอภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีกลวิธีในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อย่างไร

1.2.2 ภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีการใช้ภาษาภาพยนตร์อย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.3.1 เพื่อศึกษากลวิธีในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

1.3.2 เพื่อศึกษาการใช้ภาษาภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.4 ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative) ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ประกอบด้วยภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ประกอบด้วยเรื่อง เพลิงพิศวาส,ฉันเป็นผู้ชายนะยะ,นางนวล เผื่อใจไว้ให้กันสักหน่อย,ความรักไม่มีชื่อ,มหัศจรรย์แห่งรัก,อันดากับฟ้าใส,ชั่วฟ้าดินสลาย,อุโมงค์ผาเมือง,จันดารา ปฐมบท,จันดารา ปัจฉิมบท,แผลเก่า และแม่เบี้ย

1.5 นิยามศัพท์

ภาพยนตร์ หมายถึง กระบวนการบันทึกภาพ โดยภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์เกิดจากกระบวนการถ่ายทำ และนำมาตัดต่อ เรียบเรียงให้เกิดเป็นเรื่องราว เพื่อนำออกเผยแพร่ทางวีดิทัศน์

กลวิธีการเล่าเรื่อง หมายถึง องค์ประกอบต่างๆ ที่ประกอบกันในภาพยนตร์ จนทำให้เกิดเป็นเรื่องราว ได้แก่ โครงเรื่อง (Plot) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) แก่นความคิด (Theme) ฉาก (Scene) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View) และการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ (Symbol)

ภาษาภาพยนตร์ หมายถึง องค์ประกอบด้านศิลปะที่ประกอบสร้างเป็นภาพและเสียงในงานภาพยนตร์ ซึ่งประกอบไปด้วย

1) องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Lights and Shadows) หมายถึง การจัดแสงในภาพยนตร์ หรือ แหล่งกำเนิดแสง ทั้งจากจากธรรมชาติ (Natural Lights) และ แสงประดิษฐ์ (Artificial Lights)

2) องค์ประกอบด้านสี (Color) หมายถึง สีที่เกิดจากฉาก สีที่เกิดจากการจัดแสง สีที่เกิดจากการใช้เทคนิคพิเศษทางภาพ

3) องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography) หมายถึง การจัดองค์ประกอบภาพ ขนาดของภาพ และมุมภาพ

4) องค์ประกอบด้านเสียง (Sound) หมายถึง เสียงในบทสนทนา เสียงประกอบและเสียงดนตรี

5) องค์ประกอบด้านการตัดต่อ (Editing) หมายถึง ลักษณะและเทคนิคการตัดต่อภาพยนตร์

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ทราบถึงกลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

1.7.2 สร้างองค์ความรู้ด้านการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ เพื่อนำไปเป็นต้นแบบหรือนำไปปรับใช้ในอุตสาหกรรมการผลิตภาพยนตร์ของตนเองได้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

กรอบแนวคิด ทฤษฎี และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง“กลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล” ใช้แนวคิด ทฤษฎี เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา ดังนี้

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narration)

2.2 แนวคิดภาษาภาพยนตร์ (Film Language)

2.3 ทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology Theory)

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.5 กรอบแนวคิดการวิจัย

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narration)

Lucaites and Condit (1985 อ้างถึงใน ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539) ให้ความหมายการเล่าเรื่องไว้ว่า การเล่าเรื่องช่วยให้มนุษย์เข้าใจเรื่องราวต่างๆ การเล่าเรื่องถูกนำมาใช้ในการอธิบายโดยไม่จำกัดรูปแบบและไม่จำกัดประเภทของสื่อ ไม่ว่าจะเป็นนวนิยาย ละครโทรทัศน์ ปาฐกฐา โฆษณา การเทศน์ การรายงานข่าว รวมทั้งการพูดคุยกันในชีวิตประจำวัน

นพพร ประชากุล (2552, น. 137) ได้นิยามความหมายของคำว่า “เรื่องเล่า” (Narrative) โดยสรุปจากแนวคิดเรื่องมายาคติของ Barths (1967 อ้างถึงใน นพพร ประชากุล, 2552, น. 137) ไว้ว่า เรื่องเล่า หมายถึง การนำเสนอเหตุการณ์ชุดหนึ่งที่มีกระบวนการเปลี่ยนแปลงจากสถานการณ์เริ่มต้นจนถึงสถานการณ์ตอนจบโดยอิงตามการกระทำของตัวละครในกรอบของสถานที่และเวลา (ตัวอย่างของเรื่องเล่าได้แก่ นิทาน เรื่องสั้น นวนิยาย)

Roberts and Wallis (2002) กล่าวว่า ศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องนั้นก็คือการศึกษาอย่างเป็นทางการเกี่ยวกับเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง ซึ่งสามารถเข้าถึงอย่างเป็นทางการหรือตามหลักวิชาการได้เป็นอย่างดี เช่นเดียวกับการเข้าถึงด้วยการสังเกตและพรรณนาบอกเล่าแบบธรรมดา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Filmic Narration) สามารถกำหนดได้ด้วยการพิจารณาความคิดปะติดปะต่ออย่างสมเหตุสมผลของตัวบทและประเด็นของปัญหาที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ทั้งในสิ่งที่แสดงให้ทราบอย่างชัดเจนแจ่มแจ้ง และแฝงเร้นอยู่ในท่วงทีของการเล่าเรื่อง อันประกอบด้วยรูปแบบที่ประณีตและซับซ้อนของกระบวนการเล่าซ้ำและนำเสนอเรื่องราวมุมมองใหม่ๆ ในห้วงเวลาเดียวกัน ผ่านสถานที่ ท่วงท่าของตัวละคร และมุมกล้อง ซึ่งจะช่วยให้การเล่าเรื่องดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง โดยอาจจะไม่ต้องใช้เสียงเป็นตัวกลางในการเล่าเรื่องเสมอไป ซึ่งแตกต่างกับการเล่าเรื่องในทางวรรณกรรม ที่จำเป็นต้องอาศัยการดำเนินการเล่าเรื่องด้วยการบรรยายหรือพรรณนาผ่านตัวละคร เช่นการเล่าเรื่องผ่านตัวละคร ฉัน/ข้าพเจ้า/ผม (I) เป็นต้น สำหรับวิธีการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์นั้น สามารถทำได้โดยผ่านการพิจารณาองค์ประกอบสำคัญต่างๆ ตามแนวทางของภาพยนตร์ และสามารถแยกย่อยออกได้เป็น 6 ประการ ดังต่อไปนี้

1) โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่อง หมายถึง ระบบระเบียบการจัดลำดับของเหตุการณ์ที่ปรากฏในเรื่องเล่า (The Organization of Incident in a Narrative) ในหนังสือวีศาสตร์ของอลิสโตเติล กล่าวว่า “โครงเรื่องที่ดีนั้นต้องมีขั้นตอนของการเริ่มต้น ดำเนินต่อไป และสิ้นสุด ยิ่งไปกว่านั้น โครงเรื่องที่ดีนั้นต้องมีโครงสร้างที่มั่นเหมาะ ตราบใดที่เหตุการณ์หนึ่งๆ ถูกแทนที่หรือละเว้นไป องค์รวมอันเป็นเอกภาพของเรื่องนั้นก็ย่อมที่จะสั่นคลอนไปด้วยอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้”

Muller and Williams (1985 อ้างถึงใน รัตนา จักกะพาก และจิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, 2545)ให้คำอธิบายไว้ว่า “โครงเรื่อง คือ การลำดับเหตุการณ์หรือพฤติกรรมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเหตุการณ์หรือพฤติกรรมนั้นจะมีการพัฒนาขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งต่างๆ” และในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ นวนิยาย รวมทั้งการเล่าเรื่องเกือบทุกประเภท โครงเรื่องถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของเรื่องเล่าที่ผู้วิเคราะห์ต้องนำมาศึกษาร่วมด้วยเสมอ เพราะจะทำให้เข้าใจเกี่ยวกับภาพรวมและความเป็นไปของเรื่องเล่านั้นๆ ได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ซึ่งโดยปกติแล้ว โครงสร้างของเรื่องเล่าโดยทั่วไป จะมีการลำดับเหตุการณ์ของโครงเรื่องซึ่งเป็นระเบียบในการเล่าเรื่อง (Dramatic Structure) อยู่ 5 ขั้นตอน ได้แก่

1.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition) การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉากหรือสถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหาหรือเผยให้เห็นชนวนหรือปมแห่งความขัดแย้งของตัวละครในเรื่องเล่า เพื่อทำให้เรื่องเล่า

น่าติดตาม โดยการเริ่มเรื่องนั้น ไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเหตุการณ์ อาจเริ่มเรื่องจากตอนกลางเรื่องหรือย้อนจากท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้ ซึ่งก็เป็นเทคนิคในการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ที่แตกต่างกันออกไปตามประเภทของภาพยนตร์ และแนวทางการนำเสนอของผู้กำกับภาพยนตร์

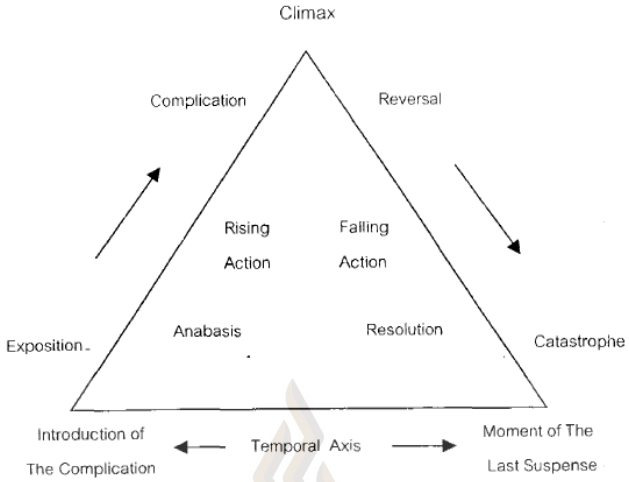
1.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) คือ การที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและสมเหตุสมผล ปมปัญหาหรือข้อขัดแย้งเริ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ ตัวละครอาจมาความลำบากใจ และสถานการณ์ก็อยู่ในช่วงยุ่งยาก ซึ่งในขั้นนี้เองที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความสนใจใคร่รู้และปรารถนาที่จะติดตามเรื่องเล่าต่อไป

1.3) ภาวะวิกฤต (Climax) จะเกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวกำลังจะถึงจุดแตกหัก ตัวละครอาจตกอยู่ในสถานการณ์ที่ลำบาก จำเป็นต้องมีการตัดสินใจ หรืออาจจะเป็นช่วงที่เหตุการณ์กำลังดำเนินมาถึงจุดเปลี่ยน ในลักษณะของการหักมุม ซึ่งผู้ชมอาจคาดคิดไม่ถึงมาก่อนในช่วงต้นของการเล่าเรื่อง

1.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) คือ สภาพหลังจากที่ภาวะวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำและประเด็นปัญหาได้รับความคลี่คลายจนสิ้นสุด แต่ว่าก็ยังไม่ใช่จุดสิ้นสุดของเรื่องเล่าเรื่องนั้นๆ เพราะท้ายที่สุดแล้ว ภาพยนตร์อาจจะปิดประเด็นในเรื่องเล่าโดยสมบูรณ์ หรือเปิดประเด็นใหม่เพื่อทิ้งท้ายไว้ให้ผู้ชมได้ขบคิดต่อในตอนจบของเรื่องเล่าก็ย่อมได้

1.5) การยุติของเรื่องราว (Ending) คือการสิ้นสุดเรื่องราวทั้งหมด การจบของภาพยนตร์นั้น สามารถจำแนกได้หลายอย่าง ซึ่งอาจหมายถึงการสูญเสีย (Catastrophe) หรือโศกนาฏกรรม (Sad Ending) อาจจบแบบสุขนาฏกรรม (Happy Ending) หรืออาจจะทิ้งท้ายประเด็นไว้ให้ขบคิด (Open Ending) ก็ย่อมได้ ซึ่งการจบของเรื่องเล่านับเป็นศิลปะที่สำคัญอย่างหนึ่งในกระบวนการเล่าเรื่อง เพราะสามารถที่จะทำให้ผู้รับสารเกิดความซาบซึ้งใจต่อเรื่องเล่าได้เป็นอย่างดี

จากการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบในการเล่าเรื่องทั้งหมด กุสตาฟ ไฟรท้าค (Gustav Freytag) นักวิเคราะห์ชาวเยอรมันได้เสนอโครงสร้างการเล่าเรื่องในรูปแบบพีรามิด ซึ่งเป็นแผนผังของโครงสร้างบทละครครบสูตร (Well-Made Play) ไว้ในหนังสือ “Techniques of The Drama” ในปี ค.ศ. 1863 และต่อมาได้รับการขนานนามว่า พีรามิดของไฟรท้าค (Freytag’s Pyramid) ซึ่งสามารถนำมาใช้สำหรับการอธิบายแบบแผนการเล่าเรื่องแบบบันเทิงคดี (Fiction) ได้เป็นอย่างดี



รูปที่ 2.1 แผนภาพแสดงโครงสร้างในการเล่าเรื่องในรูปแบบพีรามิดของ Gustav Freytag
ที่มา: วรัญญู วิจารณ์, 2561

จาก Diagram นี้ อธิบายเกี่ยวกับโครงสร้างในการเล่าเรื่องได้ว่า เรื่องเล่าเริ่มต้น (Introduction of The Complication) จากความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักกับตัวละครอีกฝ่ายหรือกับสถานการณ์ มีการพัฒนาเหตุการณ์อย่างซับซ้อนด้วยการขมวดปม (Anabasis) ผูกปม (Complication) ตามลำดับไปสู่จุดสุดยอด (Climax) ของเรื่อง ผ่านภาวะผกผัน (Reversal) ปมค่อยๆ ถูกคลี่คลายออก (Resolution) ซึ่งจากการศึกษาภาพยนตร์แบบคลาสสิกจะพบว่า เรื่องเล่ามักจะจบลงเมื่อเข้าสู่ห้วงหายนะ (Catastrophe) แต่ก็ไม่ได้เป็นเช่นนี้เสมอไปสำหรับภาพยนตร์ในยุคปัจจุบัน เพราะจะเห็นได้ว่า รูปแบบในการจบเรื่องเล่ามีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยจะมีเหตุการณ์ระทึกใจในช่วงสุดท้ายก่อนจะปิดเรื่องเพื่อตรึงความรู้สึกของผู้ชมภาพยนตร์ โดยการปิดเรื่องก็อาจจบแบบการเกิดความสูญเสีย โศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม หรืออาจจะทิ้งท้ายประเด็นไว้ให้ขบคิด ก็ย่อมได้

สำหรับโครงสร้างแบบพีรามิดนี้ เป็นโครงสร้างมาตรฐานที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในเรื่องเล่าหลายๆ ประเภท โดยเฉพาะในภาพยนตร์ ซึ่งจะเรียกสูตรโครงเรื่องนี้ว่าเป็นโครงเรื่องแบบดั้งเดิม หรือโครงเรื่องแบบคลาสสิก ซึ่งนิยมการจบเรื่องด้วยเรื่องราวสะเทือนใจ การสูญเสีย หรือการพลัดพราก

2) ความขัดแย้ง (Conflict)

นอกเหนือจากการศึกษาโครงเรื่องโดยการแบ่งตามลำดับ เหตุการณ์และสภาวการณ์ตามท้องเรื่องแล้ว ความขัดแย้งก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ได้รับการหยิบยกมาศึกษาอยู่เสมอ ทั้งนี้ก็เพราะเมื่อทำการศึกษาความขัดแย้ง ก็จะทำให้เข้าใจเรื่องราวได้กระจ่างชัดขึ้น อีกทั้งโดยแท้จริงแล้วเรื่องเล่าคือการสานเรื่องราวบนความขัดแย้ง ทั้งนี้ก็เพราะว่าความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของโครงเรื่อง ได้แก่ การสร้างปมปัญหา การหาหนทางแก้ปัญหาความขัดแย้งของตัวละคร คือความเป็นปรปักษ์ต่อกัน หรือความไม่ลงรอยในพฤติกรรม การกระทำ ความคิด ความปรารถนา หรือความตั้งใจของตัวละครในเรื่อง

Holman, Harmon, and Thrall (1992) อธิบายว่า ความขัดแย้งคือ การต่อสู้ที่เกิดขึ้นโดยเกี่ยวเนื่องกับแรงผลักดันขั้วตรงข้ามทั้งสองฝ่ายที่มีอยู่ในโครงเรื่อง ความขัดแย้งที่ดี ต้องน่าสนใจ ชวนให้ติดตามเสาะหาคำตอบ และสร้างความตรึงเครียดได้ โดยอย่างน้อยที่สุด หนึ่งในขั้วตรงกันข้ามนั้นต้องเป็นบุคคลซึ่งเป็นตัวหลัก (Protagonist) ของเรื่องเล่านั้นๆ ซึ่งความขัดแย้งนั้นๆ ซึ่งความขัดแย้งนั้นสามารถจำแนกได้ 4 ประเภทใหญ่ๆ คือ

2.1) ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Another Person) คือการที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้านกัน หรือพยายามทำลายล้างกัน เช่น การรบของทหารสองฝ่าย หรือการทำศึกระหว่างสองตระกูล เป็นต้น

2.2) ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม (A Struggle Against Society) เป็นความขัดแย้งอันเกิดขึ้นจากการที่บุคคลนั้นไม่พึงพอใจในสังคมอันเป็นบริบทแวดล้อมชีวิตของบุคคลนั้นๆ อันอาจจะเป็นความไม่ชอบธรรมบางอย่างที่เกิดขึ้นในสังคม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง Erin Brockovich (2000) กำกับโดย สตีเว่น โซเดอร์เบิร์ก (Steven Soderbergh) เป็นต้น

2.3) ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง (A Struggle for Mastery by Two Elements within The Person) เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใน ตัวละครจะมีความสับสนหรือยุ่งยากลำบากใจในการตัดสินใจเพื่อจะกระทำการอย่างที่คดเอาไว้ เช่น ความขัดแย้งกับกับสำนึกรับผิดชอบ หรือความรู้สึกขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ทางสังคม

2.4) ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ (A Struggle Against Nature) เช่น ความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมหรือธรรมชาติอันโหดร้าย อย่างการเอาชนะไดโนเสาร์ในภาพยนตร์เรื่อง Jurassic Park (1993) กำกับโดย สตีเว่น สปิลเบิร์ก (Steven Spielberg) และอย่างการเผชิญหน้ากับลมพายุทอร์นาโดในภาพยนตร์เรื่อง Twister (1996) โดยยาน เดอ บองต์ (Jan de Bont)

หรือแม้การเผชิญหน้ากับความแห้งแล้งอดอยากในภาพยนตร์เรื่อง “บ่อเก่า (Old Well, 1986)” ที่กำกับโดยอู๋เทียนหมิง เป็นต้น

ความสำคัญของความขัดแย้งที่มีต่อโครงเรื่องคือ เป็นสิ่งที่ทำให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีทิศทาง หากเรื่องเล่าใดมีความขัดแย้งที่สมเหตุสมผล มีที่มาที่ไปแน่นอน เนื้อเรื่องก็จะดำเนินไปอย่างน่าเชื่อถือ สำหรับในภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง อาจจะมีความขัดแย้งทบกันไว้มากกว่าประเด็นเดียวก็ได้ เช่น ภาพยนตร์เรื่องสามพี่น้องตระกูลซ่งผู้ยิ่งใหญ่ (The Soong Sisters, 1997) กำกับโดยจางหว่านถึง (Zhang Wanting) เป็นเรื่องราวที่สร้างจากเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์จีน เป็นเรื่องราวของผู้หญิง สามพี่น้องแห่งตระกูลซ่ง ที่หญิงสาวคนรองเป็นภริยาของดร.ซุนยัดเซ็น และน้องคนสุดท้องเป็นภริยาของเจียงไคเช็ค โดยเนื้อเรื่องแล้วจะเห็นได้ว่า มีข้อขัดแย้งให้เห็นอยู่สองประเด็นคือ ความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์ที่แตกต่างกันของสองพี่น้องท่ามกลางสถานการณ์ทางการเมืองที่อยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของสังคมจีน และความขัดแย้งเกี่ยวกับสัมพันธภาพภายในครอบครัว ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ของพ่อที่มีต่อลูกสาว ความแตกต่างทางความคิดของคู่ครองและกรอบศีลธรรม รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างพี่น้องกันเอง เป็นต้น

3) ตัวละคร (Character)

องค์ประกอบสำคัญอีกส่วนหนึ่งสำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิด คือ ตัวละคร ซึ่งลอเรนซ์ เพอร์รีน (Laurence Perrine) ให้ความหมายของตัวละครไว้ว่า “เป็นบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในเรื่องเล่า นอกจากนี้ยังหมายรวมไปถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา หรืออุปนิสัยใจคอของตัวละคร”

ประจักษ์ ประภาพิทยากร (2525) เห็นว่า การทำให้ตัวละครมีชีวิตชีวานั้น จะต้องมีศิลปะในการสร้างบทสนทนา (Dialoque) และการสร้างบท (Dramatization) ซึ่งได้แก่การสร้างพฤติกรรมต่างๆ และนิสัยใจคอ (Characterization) ให้กับตัวละคร

Swain (1982 อ้างถึงใน พึงพิศ เทพปฏิมา, 2546) กล่าวถึงส่วนประกอบของตัวละครไว้ว่า ตัวละครแต่ละตัวจะต้องมีองค์ประกอบสองส่วนเสมอ นั่นคือ ส่วนที่เป็นความคิด Conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation) ปกติของตัวละคร ซึ่งจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยาก จนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมี

ความคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครนั้นอยู่ที่ภูมิหลังของตัวละคร จะเป็นผลอันเกิดขึ้นโดยตรงจากความคิดและทัศนคติของตัวละคร

Turco (1999) จำแนกตัวละครออกเป็น 2 แบบ คือ Flat Characteristic หมายถึง ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะแบบระนาบ เห็นได้เพียงด้านเดียว ปราศจากความลึกในเชิงความคิด เช่น ดีไม่มีที่ตำหนิ หรือผู้ร้ายใจโฉดที่ไม่มีทางกลับตัวกลับใจได้ ซึ่งตัวละครลักษณะนี้จะมีพฤติกรรมแบบซ้ำๆ (Stereotype) ไม่มีการเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมหรือความคิดอย่างชัดเจนตั้งแต่เรื่องราวเริ่มต้นจนจบลง ส่วนตัวละครอีกแบบเรียกว่า Round Characteristic หมายถึง ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์และมีความสมจริงสูง ดูแล้วจะเหมือนคนในโลกแห่งความเป็นจริง

4) แก่นความคิด (Theme)

นับเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ถือได้ว่ามีความสำคัญมากต่อเรื่องเล่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจับใจความสำคัญของเรื่องให้ได้ ไม่เช่นนั้นจะไม่สามารถเข้าถึงแก่นความคิดหลักที่ผู้เล่าเรื่องต้องการจะถ่ายทอดได้

Bobker (1974) เสนอว่า สิ่งแรกที่ผู้คนทั่วไปมักคำนึงถึงในการชมภาพยนตร์ คือ การเข้าถึงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ เพราะว่าถ้าผู้ชมไม่สามารถจับประเด็นได้ว่าแก่นของเรื่องคืออะไร เขาก็ไม่สามารถที่จะตรวจสอบ ศึกษา หรือคาดหมายถึงสิ่งที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอได้ ถ้าผู้กำกับนำเสนอแก่นของเรื่องไม่ชัดเจน ก็อาจส่งผลให้เกิดการล้มเหลวทางการสื่อสารกับผู้ชมภาพยนตร์ได้ เพราะแก่นของเรื่องถือเป็น

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2546) อธิบายว่า แก่นของเรื่องเป็นศูนย์กลางของความคิดหลักที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทั้งหมดที่ผู้กำกับต้องการบอกแก่คนดูหรือต้องการสื่อสารกับคนดู นอกจากนี้แก่นความคิดหลักยังเป็นตัวคอยยึดเรื่องราวหรือเนื้อเรื่องทุกส่วนขององค์ประกอบของเรื่องเข้าไว้ด้วยกัน ดังนั้นแก่นความคิดของเรื่องจึงเป็นสิ่งสำคัญ อุปมาได้ดั่งหางเสือของเรือ โดยความคิดหลักของเรื่องส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ สังคม และสภาพแวดล้อม เช่น ความรัก ความพลัดพราก ความพยาบาทอาฆาตแค้น ความเสียสละ ความเอื้ออาทร หรือความอดทน

เป็นต้น โดยในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ อาจมีแก่นความคิดมากกว่าหนึ่งประเด็น ทั้งยังสามารถแบ่งได้เป็นแก่นความคิดหลักและแก่นความคิดรอง เพื่อให้แก่นความคิดรองเสริมความให้กับแก่นความคิดหลัก ทำให้เรื่องที่นำเสนอมีความหนักแน่น ชัดเจนยิ่งขึ้น

5) ฉาก (Setting)

ถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งในเรื่องเล่าทุกประเภท ทั้งนี้ก็เนื่องจากเรื่องเล่าคือ การถ่ายทอดเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน โดยที่เหตุการณ์ต่างๆ จะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่ไม่ได้ ดังนั้น ฉากจึงนับได้ว่ามีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่างๆ ของเรื่อง นอกจากนี้ฉากยังมีความสำคัญในแง่ที่สามารถบ่งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือการกระทำของตัวละครได้อีกด้วย เช่น ฉากในฐานะที่แสดงให้เห็นถึงสภาพภูมิหลังของตัวละคร เป็นต้น

เบญจมาศ พลอินทร์ (2526) กล่าวว่า ฉาก หมายถึง “ส่วนประกอบของภูมิภาคหรือลักษณะของสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ สถานการณ์และตัวละคร”

ธัญญา สังขพันธานนท์ (2539) ได้สรุปฉากในเรื่องเล่าไว้ 5 ประเภท ได้แก่ ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร หรือบรรยากาศค่ำเช้าในแต่ละวัน ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ อารามบ้านช่อง เครื่องใช้ในครัว หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์มีไว้ใช้สอยต่างๆ ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัยหรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง ฉากที่เป็นการกำเนิดชีวิตของตัวละคร หมายถึงสภาพแบบแผนหรือกิจวัตรประจำของตัวละคร ของชุมชนหรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่ และฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือสภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้ แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิดของคน เช่น ค่านิยม ธรรมเนียม ประเพณี

6) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

การเล่าเรื่องของนวนิยายและภาพยนตร์ จะมีการนำเสนอที่คล้ายคลึงกันประการหนึ่งคือ มุมมองในการเล่าเรื่อง ซึ่งมุมในการเล่าเรื่องคือการมองเหตุการณ์และการเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งหรือหมายถึงการที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จาก

วงในใกล้ชิดหรือจากวงนอกในระยะห่าง ซึ่งแต่ละมุมมองมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน มุมมองในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่งเพราะมุมมองจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า

Giannetti (1990) จัดแบ่งมุมมองพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไว้ 4 ประเภท คือ

6.1) การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1 (The First-Person Narrator) คือการที่ตัวละครเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ข้อสังเกตในการเล่าเรื่องชนิดนี้ คือ ตัวละครเอกมักเอ่ยคำว่า “ผม” หรือ “ฉัน” อยู่เสมอ ข้อดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือ ตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเรื่องเองทำให้ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มีข้อเสียตรงที่เป็นการเล่าเรื่องที่อาจจะมีส่วนของอคติปะปนอยู่ด้วย การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1 พบได้บ่อยในภาพยนตร์นักสืบและภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

6.2) การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้านหรือแบบสัพพัญญู (The Omniscient Point of View) คือการเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งรู้จิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถเคลื่อนย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำจัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีตก้าวไปสู่อนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ถูกนำมาใช้ในงานภาพยนตร์มากที่สุด

6.3) การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3 (The Third-Person Narrator) คือการที่ผู้เล่า กล่าวถึงตัวละครตัวอื่น เหตุการณ์อื่นที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง Shawshank Redemtion (1994) กำกับโดย แฟรงค์ ดาราบองค์ (Frank Darabont) ซึ่งตัวผู้เล่าเรื่องเป็นผู้รู้เห็นเหตุการณ์ในเรื่องโดยตลอด และเรื่องที่เล่าก็มีความเกี่ยวพันกับตัวผู้เล่าเองด้วย แต่ศูนย์กลางของเรื่องทั้งหมดไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้เล่า ทว่าอยู่ที่เพื่อนของผู้เล่าซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง

6.4) การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลางหรือจากมุมมองภายนอก (The Objective Point of View) เป็นมุมมองที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอเป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากมุมมองภายนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์ โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง ผู้สร้างมักไม่ใช้กล้องมุมสูงหรือใช้ฟิลเตอร์เพื่อปรับแต่งภาพ เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริงการเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์ ข่าว สารคดี รวมทั้งภาพยนตร์แนวสมจริง ตัวอย่างที่ดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือภาพยนตร์เรื่อง The Bicycle Thief (1948) ภาพยนตร์แนว Neorealism ของผู้กำกับชาวอิตาเลี่ยน วิททอริโอ เดอ สิกา (Vittorio De Sica) ที่เล่าเรื่องให้ดูเหมือนเป็นภาพยนตร์สารคดี เกี่ยวกับชายที่ออกตามหาจักรยานของตนที่ถูกขโมยไป ทว่าโจเซฟ เอ็ม

บ็อกซ์ และ เดนนิส ดับบลิว เพทรี เห็นว่า มีการนำเสนอที่อาศัยมุมมองแบบกระแสสำนึกด้วย ซึ่งลักษณะของการเล่าเรื่องในลักษณะที่ว่านั้น ก็เป็นกลวิธีในการเล่าเรื่องที่มีพื้นฐานมาจากการสร้างสรรค์งานวรรณกรรมนั้นเอง

6.5) การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก หรือการสนทนาในห้วงคำนึงของตัวผู้เล่าเอง (Stream of Consciousness or Interior Monologue) การเล่าเรื่องในลักษณะดังกล่าวนี้นั้นเป็นส่วนผสมระหว่างการเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่ 1 และบุคคลที่ 3 ดังนั้นจึงไม่ใช่การเล่าเรื่องโดยตรง แต่ผู้ชมจะสามารถรับรู้ได้โดยผ่านมุมมองภายในที่ตัวละครครุ่นคิดเรื่องราวนี้ลักษณะห้วงความคิดคำนึงที่ร่องลอยอาจเป็นภาพถ่ายหรือความรู้สึกต่างๆในสมองของตัวละครอาจเป็นภาวะที่ปราศจากสติสัมปชัญญะ หรือระเบียบในการแสดงพฤติกรรม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง Fight Club (1999) ของเดวิด ฟินเชอร์ (David Ficher) และ (Vanilla Sky (2001) ของคาเมรอน โครว์ (Cameron Crowe)

การศึกษาเกี่ยวกับลักษณะของกลวิธีการเล่าเรื่อง ผู้วิจัยต้องการศึกษาเทคนิคเฉพาะตัวในการเล่าเรื่องของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้แก่ โครงเรื่อง ความขัดแย้ง ตัวละคร แก่นความคิด ฉาก มุมมองในการเล่าเรื่อง

2.2 ภาษาภาพยนตร์ (Film Language)

ภาษาภาพยนตร์ (Film Language) เป็นภาษาที่ใช้ทั้ง วัจนภาษา และ อวัจนภาษา โดยผ่านกระบวนการตีความหมายทางการสื่อสาร ทั้งจากผู้ส่งสารและผู้รับสารซึ่งมีผู้ให้ความหมายของภาษาภาพยนตร์ ได้ดังนี้

Christian Metz นักทฤษฎีสัญญศาสตร์ด้านภาพยนตร์ (Film Semiologist) ชาวฝรั่งเศส ได้ให้ความหมายไว้ว่า ผู้ชมเข้าใจภาพยนตร์นั้น “ไม่ใช่เพราะว่า ภาพยนตร์เป็นภาษา จึงสามารถบอกเล่าเรื่องได้โดยสมบูรณ์ แต่ตรงกันข้าม ภาพยนตร์กลายเป็นภาษา จากการที่ภาพยนตร์ได้มีการเล่าเรื่องได้อย่างสมบูรณ์แล้ว” (Monaco, 1981, p. 127)

การที่ภาพยนตร์สามารถสื่อสารถ่ายทอดเรื่องราว ความหมาย อารมณ์และความรู้สึกให้ผู้ชมเข้าใจ ในสิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ได้นั้นเพราะภาพยนตร์เป็นภาษาอย่างหนึ่ง เรียกว่าภาษาภาพยนตร์ (Film Language) แต่ภาษาภาพยนตร์ ไม่ใช่ภาษาทั่วไป และไม่ได้ใช้หลักไวยกรณ์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เช่นเดียวกับภาษาปกติทั่วไปในการสื่อสารหรือสื่อความหมาย เช่นเดียวกับภาษาไทย ภาษาจีน ภาษาอังกฤษ ฯลฯ หากแต่ภาพยนตร์มีวิธีการสื่อความหมายหรือมีภาษาเฉพาะเป็นของตนเอง

จากแนวคิดของ Metz นั้น ถือว่า ภาพยนตร์ไม่ใช่ภาษาที่แท้จริง (Film is not a true language) แต่ภาพยนตร์มีระบบการสื่อความหมาย (Signification System) (Andrew, 1976, p. 219) ซึ่งสำหรับนักทฤษฎีสัญญศาสตร์ (Semiologist) นั้น มองภาษาภาพยนตร์เป็นระบบสัญลักษณ์ (Sign System) อย่างหนึ่ง ภาพยนตร์จะสื่อความหมายในรูปของ สัญลักษณ์ (Signs) และการเชื่อมโยงสัญลักษณ์ต่างๆ เข้าด้วยกันให้เกิดความหมายหรือ วากยสัมพันธ์ (Syntax) (Monaco, 1981, p. 140) เช่นเดียวกันกับภาษาทั่วไปที่ทำการเลือกและรวมส่วนที่เล็กที่สุดของของหน่วยภาษา (Phonemes) และส่วนที่ใหญ่ของหน่วยภาษา (Morphemes) เพื่อสร้างรูปประโยค ภาพยนตร์จะใช้การเลือกและทำการประกอบภาพและเสียง (Images and Sounds) ต่างๆ เข้าด้วยกันเพื่อสร้างความสัมพันธ์เกิดเป็นรูปประโยคทางภาษาสัญลักษณ์ (Syntagmas) การปฏิสัมพันธ์ของปัจจัยหรือองค์ประกอบของสัญลักษณ์ก่อให้เกิดความหมาย ถือเป็นหน่วยหนึ่งของการเล่าเรื่อง (Units of Narrative Autonomy) (Stam, Burgoyne, &, Flitterman-Lewis, 1992, p. 37) จากหน่วยหนึ่งของการเล่าเรื่อง เมื่อนำหลายๆ หน่วยของการเล่าเรื่องมาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน ก็จะเกิดเป็นภาพยนตร์เรื่องหนึ่งที่สามารถสื่อสาระและความบันเทิงไปยังผู้ชมให้เกิดความเข้าใจร่วมกันได้ ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวถึงใน ทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่อง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

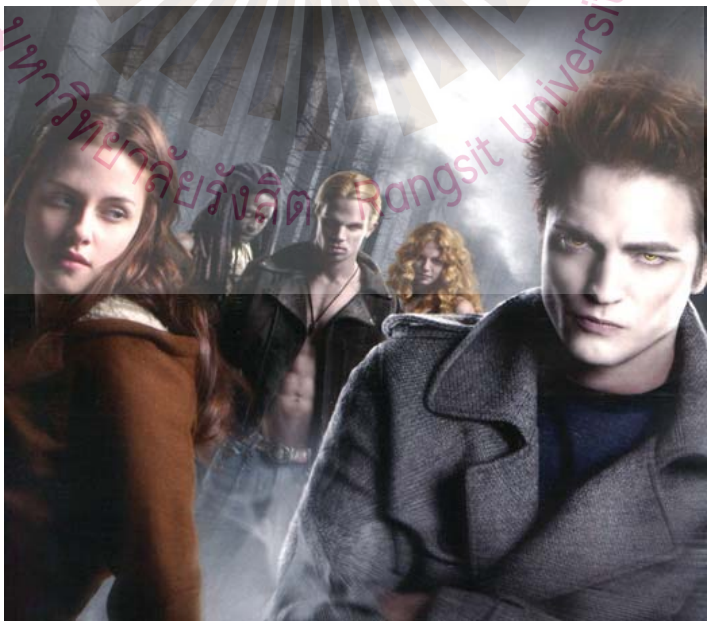
2.2.1 องค์ประกอบของภาพยนตร์ (Elements of Film)

ในภาษาปกติ ใช้คำหลายๆ คำมาเรียงร้อยจนกลายเป็นประโยค เพื่อสื่อความหมาย ในการสื่อสารเรื่องราวหรือความหมายของภาพยนตร์นั้น ประกอบด้วยหน่วยของการเล่าเรื่อง (Units of Narrative Autonomy) หลายๆ หน่วยมาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน หน่วยของการเล่าเรื่องหน่วยหนึ่ง อาจแทนด้วย หนึ่งกรอบภาพ (Frame) ในภาพยนตร์ กรอบภาพหลายๆ กรอบภาพมาเรียงต่อกัน กลายเป็นหนึ่งช็อต (Shot) เมื่อนำช็อตหลายๆ ช็อต มาเรียงร้อยต่อเนื่อง สัมพันธ์กัน จะเรียกว่า หนึ่งฉากหรือหนึ่งซีน (Scene) เมื่อนำหลายๆ ซีน (Scene) มาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน จะเรียกว่า หนึ่งองค์ หรือ หนึ่งซีเควันซ์ (Sequence) และภาพยนตร์ทั้งเรื่องก็คือการนำเอาซีเควันซ์หลายๆ ซีเควันซ์ มาเรียงต่อกัน เพื่อให้เล่าเรื่องหรือสื่อความหมายได้ครบถ้วน ตามที่ผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ต้องการ ซึ่งในการสื่อความหมายด้วยภาษาภาพยนตร์นั้น ประกอบด้วยปัจจัยหรือองค์ประกอบดังต่อไปนี้

1) องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Lights and Shadows)

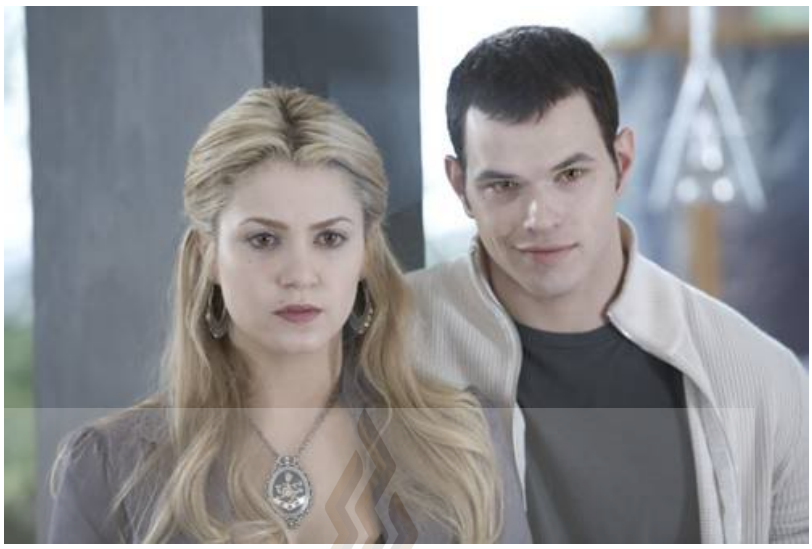
การจัดแสงและเงาในภาพยนตร์นั้น สามารถใช้แสงจากแหล่งกำเนิดแสงใน 2 ลักษณะ คือ แหล่งกำเนิดแสงจากธรรมชาติ (Natural Lights) เช่น แสงจากดวงอาทิตย์ แสงที่ลอดผ่านหน้าต่าง แสงสลัวจากเมฆบัง หรือ แสงจากดวงจันทร์ และแหล่งกำเนิดแสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) เช่น แสงสว่างจากไฟเทียนไข จากตะเกียง จากโคมไฟฟ้าชนิดและขนาดต่างๆ กัน การจัดแสงในภาพยนตร์มีความสำคัญและมีความสัมพันธ์กับการจัดฉาก การแสดงของผู้แสดง และการกำกับภาพ และการถ่ายทำภาพยนตร์อย่างยิ่ง การจัดแสงและเงาที่ดี จะช่วยให้ฉากสวยงาม สร้างบรรยากาศอารมณ์ความรู้สึก สร้างมิติ และยังช่วยส่งเสริมสนับสนุนการแสดงอารมณ์ต่างๆ ของตัวแสดง รวมทั้งการสื่อสารเรื่องราว หรือความหมายของภาพยนตร์ได้อย่างดียิ่ง

พื้นฐานการจัดแสงในภาพยนตร์นั้น มักจะใช้หลักการจัดแสงแบบสามจุด (Three-point Lighting) คือ แสงหลัก (Key Light) แสงรองหรือแสงลบเงา (Fill or Base Light) และแสงด้านหลัง (Back Light) จัดร่วมกัน แต่อาจจัดเพียงแหล่งแสง 2 แหล่ง หรือแหล่งแสงเดียวก็ได้ การจัดแสงหรือชนิดของไฟที่แตกต่างกัน จัดขนาดหรือปริมาณหรือค่าของแสง หรือจัดทิศทางของแสงแบบต่างๆ จะสื่อความหมาย นัยยะ ที่แตกต่างกันด้วย เช่น



รูปที่ 2.2 การจัดแสดงแบบ Three-point ในภาพยนตร์เรื่อง Twilight
ที่มา: Mthai, 2008

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



รูปที่ 2.3 การจัดแสดงแบบ High Key Lighting ในภาพยนตร์เรื่อง Twilight
ที่มา: Mthai, 2008

รูปที่ 2.4 การจัดแสดงแบบ Low Key Lighting ในภาพยนตร์เรื่อง Twilight
ที่มา: Mthai, 2008

1.1) จัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) คือ การจัดแสงในโทนสว่าง ซึ่งจะให้บรรยากาศของภาพที่ดูสบายบางเบา สดชื่นแจ่มใส ส่วนของเงาหรือความมืดทึม จะมีแต่เพียงน้อย มักใช้กับภาพยนตร์ประเภท ดราม่า ประเภทโรแมนติก หรือ ประเภทตลกขบขัน

1.2) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) คือ การจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทอาชญากรรมสยองขวัญ ลึกลับ สืบสวนสอบสวน เพื่อสร้างความตื่นเต้น น่าค้นหา หรือใช้สื่อถึงด้านมืดของตัวละคร เช่น ภาพยนตร์ประเภทฟิล์มนัวร์ (Film Noir) จะใช้การจัดแสงแบบนี้เป็นหลัก

1.3) จัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality) เป็นการจัดแสงเพื่อให้เกิดแสงและเงาแก่ประธาน (Subjects) ของภาพ เช่น ผู้แสดงหลัก วัตถุต่างๆ เพื่อให้เกิดหรือแสดงอารมณ์ ทำให้มีความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป โดยการจัดแสงหลัก (Key Light) ส่องในทิศทางหรือทำมุมองศากับประธานของภาพในมุมที่แตกต่างกันออกไป จะมีผลทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกที่แตกต่างกันด้วย เช่น การจัดแสงมาจากด้านข้าง (Side Light) จะแสดงความรู้สึกว่าผู้แสดงมีความซ่อนเร้นปิดบัง การจัดแสงมาจากด้านบน (Up Light) จะแสดงความรู้สึกลึกลับ น่าเกรงขาม จัดแสงมาจากด้านล่าง (Down Light) จะแสดงความน่าสะพรึงกลัว แต่หากจัดแสงมาจากด้านหน้า (Front Light) จะแสดงความรู้สึกปกติทั่วไป หากมีการปรับมุม(Angle) หรือองศาของทิศทางของแสงแตกต่างออกไป อารมณ์ความรู้สึก การสื่อความหมาย หรือนัยยะก็จะซับซ้อนและแตกต่างกันออกไปมากขึ้น

รูปที่ 2.5 การจัดแสงแบบ Up Light ในภาพยนตร์เรื่อง Batman: The Dark Knight

ที่มา: Mthai, 2008

รูปที่ 2.6 การจัดแสงแบบ Side Light ในภาพยนตร์เรื่อง Batman: The Dark Knight
ที่มา: Mthai, 2008

รูปที่ 2.7 การจัดแสงแบบ Down Light ในภาพยนตร์เรื่อง 30 Days of Night
ที่มา: Mthai, 2008

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 2.8 การจัดแสงแบบ Front Light ในภาพยนตร์เรื่อง 30 Days of Night
ที่มา: Mthai, 2008

2) องค์ประกอบด้านสี (Color)

สีมีความสัมพันธ์กับฉากและแสงอย่างยิ่ง สีเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่ง ที่สามารถสื่อสารความหมาย อารมณ์ความรู้สึกหรือนัยยะต่างๆ ได้เป็นอย่างดี องค์ประกอบด้านสี ได้แก่

2.1) สีที่เกิดจากฉาก คือ สีที่เกิดจากการสร้างขึ้นในฉากนั้นๆ เช่น สีที่ทาบนผนังห้อง สีของผ้าม่านตกแต่งห้อง สีของโต๊ะและเก้าอี้ สีของดอกไม้ หรือสีของอุปกรณ์ประกอบฉากต่างๆ หรือแม้กระทั่งสีเครื่องแต่งกายของตัวแสดงที่ปรากฏในฉากนั้นๆ

2.2) สีที่เกิดจากการจัดแสง คือ สีที่ได้จากแหล่งกำเนิดแสงต่างๆ เช่น สีของแสงอาทิตย์ที่ส่องผ่านวัสดุสีต่างๆ หรือแสงจากโคมไฟที่ส่องผ่านแผ่นฟิลเตอร์สี หรือเจลสีต่างๆ ที่ปรากฏบนฉากนั้นๆ

2.3) สีที่เกิดจากการใช้เทคนิคพิเศษทางภาพ คือ สีที่ได้จากการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคต่างๆ เช่น สีที่เกิดจากการสร้างหรือการปรับสี (Color Grading) หรือ การแก้สี (Color Correction) โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในขั้นตอนหลังการผลิต

2.4) (Post-production) ฯลฯ การสร้างสีแบบนี้จะช่วยสร้างลักษณะภาพและสีสันที่แปลกใหม่ เพื่อช่วยในการสื่อความหมายหรือนัยยะได้ตามที่ผู้ผลิตภาพยนตร์ต้องการ

รูปที่ 2.9 สีที่เกิดจากฉาก จากภาพยนตร์เรื่อง Hero

ที่มา: Yimou, 2002

รูปที่ 2.10 สีที่เกิดจากการจัดแสง จากภาพยนตร์เรื่อง Video Clip

ที่มา: Mthai, 2008

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 2.11 สีที่เกิดจากเทคนิคพิเศษทางภาพ จากภาพยนตร์
เรื่อง Harry Potter And The Half-Blood Prince
ที่มา: Mthai, 2008

3) องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography)

ภาพยนตร์มีความแตกต่างจากภาพถ่ายทั่วไปที่เป็นภาพนิ่ง (Still Photo) ด้วยภาพยนตร์เป็นชุดภาพนิ่งที่เรียงร้อยต่อเนื่องกันที่เกิดจากกระบวนการการถ่ายทำด้วยกล้องและฟิล์มภาพยนตร์ที่สามารถบันทึกได้ทั้งสิ่งที่เคลื่อนไหวและสิ่งที่หยุดนิ่ง และเมื่อนำมาฉายผ่านระบบการฉายของเครื่องฉายภาพยนตร์ ภาพที่ปรากฏจะเกิดเป็นภาพเคลื่อนไหวตามที่บันทึกไว้ และผู้ชมสามารถมองเห็นเป็นภาพเคลื่อนไหวได้ด้วยหลักการภาพติดตา (Persistence of Vision)

ภาพยนตร์ที่ฉายปรากฏบนจอ เพื่อเล่าเรื่องราว สื่อความหมายอย่างสมบูรณ์สวยงามได้นั้น ผู้ที่มีบทบาทสำคัญ คือ ผู้กำกับภาพ (Director of Photography) ซึ่งจะต้องทำการจัดองค์ประกอบของภาพ (Composition) ให้ออกมาอย่างมีศิลปะ สวยงาม เพื่อให้การถ่ายทำภาพยนตร์สามารถสื่อความหมายได้อย่างสมบูรณ์ โดยมีหลักการดังนี้

3.1) องค์ประกอบภาพ (Composition of Shot) คือ การจัดองค์ประกอบในกรอบภาพ (Frame) ให้สวยงามและสื่อความหมายเพื่อการถ่ายภาพยนตร์ในหนึ่งช็อต (Shot) คล้ายกับหลักการการจัดองค์ประกอบภาพของการถ่ายภาพนิ่งทั่วไป แต่ภาพยนตร์นั้นต้องถ่ายภาพเคลื่อนไหวซึ่งมีทั้งสิ่งที่ถูกถ่ายเคลื่อนไหวและกรอบภาพ หรือกล้องมีการเคลื่อนที่ ดังนั้นการจัดองค์ประกอบภาพของภาพยนตร์ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

(1) พื้นที่และตำแหน่งการจัดวางตัวแสดงในกรอบภาพ เช่น จัดวางตำแหน่งผู้หญิงแก่ยืนด้านขวามือค่อนเข้ามาทางตรงกลางกรอบภาพ ศีรษะอยู่ในพื้นที่ด้านบนของกรอบภาพ จัดวางเด็กผู้หญิงตัวน้อยนั่งร้องไห้อยู่ติดมุมซ้ายด้านล่างของภาพ เป็นการแสดงความหมายสื่อถึงความสำคัญ ความเหนือกว่าของหญิงชราและความต้อยต่ำด้อยค่าของเด็กผู้หญิง เป็นต้น

(2) พื้นที่และตำแหน่งการเคลื่อนไหวของสิ่งที่อยู่ในกรอบภาพ เช่น ตำแหน่งของหญิงแก่เปลี่ยนไป โดยเดินขยับไปหาเด็กหญิง โน้มตัวและนั่งลงปลอบใจเด็กหญิง เป็นการแสดงความหมายสื่อถึงความเท่าเทียมกันของหญิงชราและเด็กผู้หญิง เป็นต้น

(3) พื้นที่และตำแหน่งการเคลื่อนที่ของกรอบภาพหรือกล้อง เช่น กรอบภาพเคลื่อนที่โดยการเคลื่อนที่เข้าหาเด็กหญิงในระยะใกล้ขนาดครึ่งตัว เป็นการแสดงความหมายสื่อถึง เปลี่ยนการให้สำคัญ การให้ความสนใจพุ่งมายังเด็กผู้หญิงแทนที่หญิงชรา เป็นต้น

(4) พื้นที่นอกกรอบภาพ (Off-frame) เช่น การให้พื้นที่นอกกรอบภาพ สามารถใช้สื่อความหมาย อารมณ์ หรือนัยยะสำคัญไว้นอกกรอบภาพที่ผู้ชมไม่เห็นได้ เช่น การซ่อนตัวแสดง หรือมีตัวแสดงหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดถึงไว้ เพื่อสร้างความลึกลับ สร้างความตื่นเต้น ความหวาดกลัวให้เกิดแก่ผู้ชม ซึ่งตัวแสดงหรือเหตุการณ์เหล่านั้นอาจจะเกิดขึ้นหรือไม่เกิดขึ้นก็ได้ เช่น เมื่อกรอบภาพจับอยู่ที่เด็กหญิง เด็กหญิงใช้สายตามองผ่านไปยังพื้นที่ด้านใดด้านหนึ่งจนออกนอกกรอบภาพ แสดงสีหน้าอารมณ์หวาดกลัว เป็นการแสดงความหมายสื่อให้ผู้ชมรู้สึกว่า จะต้องมีหรืออาจจะมีเหตุการณ์ หรือบางสิ่งบางอย่างปรากฏขึ้นมาจากทางด้านนั้น เป็นต้น

รูปที่ 2.12 การให้พื้นที่นอกกรอบภาพ (Off-frame) จากภาพยนตร์เรื่อง P2 ลานสยองจ้องเชือด

ที่มา: Mthai, 2008

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Mamer (1999) ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์และถ่ายทำภาพยนตร์ (Creating the Shots) โดยสื่อสารผ่านภาษาของกล้อง (The Language of the Camera) สามารถอธิบายได้ดังนี้

3.2) ระยะของภาพ (Proxemics) คือ ระยะที่ความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกัน (Proximity) ระหว่างกล้องกับสิ่งที่จะถ่าย เช่น ระยะห่างของกล้องกับคนที่จะถ่ายขนาด 10 เมตร เราจะได้ภาพคนเต็มตัว ระยะห่างของกล้องกับคนที่จะถ่ายขนาด 5 เมตร เราจะได้ภาพครึ่งตัว หรือระยะห่างของกล้องกับคนที่จะถ่ายขนาด 1 เมตร เราจะได้ภาพคนเฉพาะใบหน้า เป็นต้น

ระยะของภาพ (Proxemics) ไม่ได้หมายถึงขนาดของกรอบภาพ (Frame Size) เนื่องจากขนาดกรอบภาพหรือฟิล์มภาพยนตร์ที่ถ่ายนั้นคงที่ สิ่งที่ถ่ายจะดูใหญ่ หรือเล็ก หรือมีขนาดเท่าไหร่นั้น จะขึ้นอยู่กับระยะห่างของกล้องกับสิ่งที่จะถ่าย และขึ้นอยู่กับการใช้เลนส์ที่มีความยาวโฟกัสแตกต่างกัน เพื่อการถ่ายภาพให้ได้ภาพขนาดแตกต่างกันในขณะที่ระยะห่างของกล้องและสิ่งที่จะถ่ายคงเดิม เช่น การใช้เลนส์เทเลโฟโต้ หรือเลนส์ซูมที่สามารถเปลี่ยนระยะภาพได้ เป็นต้น ซึ่ง Mamer (1999) กล่าวว่า ในช็อต (Shot) การถ่ายภาพยนตร์นั้น จะประกอบด้วยลักษณะภาพพื้นฐานอยู่ 3 ลักษณะ คือ

(1) ภาพระยะไกล (Long Shot) หรือ LS ภาพระยะไกล เป็นภาพที่ค่อนข้างสับสนเพราะมีขนาดที่ไม่แน่นอนตายตัว บางครั้งเรียกภาพกว้าง (Wide Shot) เวลาใช้อาจกินความตั้งแต่ภาพระยะไกลมาก (ELS) ถึงภาพระยะไกล (LS) ซึ่งเป็นภาพขนาดกว้าง แต่สามารถเห็นรายละเอียดของฉากหลังและผู้แสดงมากขึ้น เมื่อเปรียบเทียบกับภาพระยะไกลมาก หรือเรียกว่า Full Shot เป็นภาพกว้างเห็นผู้แสดงเต็มตัว ตั้งแต่ศีรษะจนถึงส่วนเท้า

(2) ภาพระยะปานกลาง (Medium Shot) หรือ MS ภาพระยะปานกลาง เป็นขนาดที่มีความหลากหลายและมีชื่อเรียกได้หลายชื่อเช่นเดียวกัน แต่โดยปกติจะมีขนาดประมาณตั้งแต่หนึ่งในสี่ถึงสามในสี่ของร่างกาย บางครั้งเรียกว่า Mid Shot หรือ Waist Shot ก็ได้ เป็นช็อตที่ใช้มากสุดอันหนึ่งภาพยนตร์ ภาพระยะปานกลางมักใช้เป็นฉากสนทนาและเห็นแอ็คชั่นของผู้แสดง นิยมใช้เชื่อมเพื่อรักษาความต่อเนื่องของภาพระยะไกล (LS) กับภาพระยะใกล้ (CU)

(3) ภาพระยะใกล้ (Close-up Shot) หรือ CU เป็นภาพที่เห็นบริเวณศีรษะและบริเวณใบหน้าของผู้แสดง มีรายละเอียดชัดเจนขึ้น เช่น ริ้วรอยบนใบหน้า น้ำตา ส่วนใหญ่เน้นความรู้สึกของผู้แสดงที่สายตา แววตา เป็นช็อตที่นิ่งเงียบมากกว่าให้มีบทสนทนา โดยกล้องนำคนดูเข้าไปสำรวจตัวละครอย่างใกล้ชิด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 2.13 ลักษณะของระยะภาพไกล (LS) จากภาพยนตร์เรื่อง Ice Bar

ที่มา: Mthai, 2008

รูปที่ 2.14 ลักษณะของระยะภาพปานกลาง (MS) จากภาพยนตร์เรื่อง Ice Bar

ที่มา: Mthai, 2008

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 2.15 ลักษณะของระยะภาพใกล้ (CU) จากภาพยนตร์เรื่อง Ice Bar
ที่มา: Mthai, 2008

ซึ่งระยะของภาพจะสื่อถึงความสนใจ ความใส่ใจ หรือความสำคัญที่มีมากน้อยของสิ่งที่ถ่ายตามระยะความห่าง นอกจากนี้ ยังสามารถแบ่งแยกย่อยเป็นระยะภาพต่างๆ ได้อีกหลายระยะภาพ เช่น ภาพระยะไกลพิเศษ (Extreme Long Shot) หรือ ELS อาจภาพที่แสดงอาณาเขตกว้างใหญ่ หรือแสดงความยิ่งใหญ่ ความสำคัญของฉาก เรียกว่า Establishing Shot, ภาพระยะใกล้พิเศษ (Extreme Close-up Shot) หรือ ECU เป็นต้น ซึ่งระยะภาพที่แตกต่างกันจะสื่อความหมายแตกต่างกันออกไปด้วย

3.3) มุมภาพ (Camera Angles) คือ การถ่ายทำภาพยนตร์โดยการกำหนดทิศทาง ระดับ หรือทำมุม องศา กับตัวแสดงหรือสิ่งที่จะถ่ายทำในองศาหรือลักษณะที่แตกต่างกัน ซึ่งก็จะมีผลทางอารมณ์และการสื่อความหมายที่แตกต่างกันออกไปด้วย เช่น

(1) ภาพมุมระดับสายตา (Eye-level Shots) เป็นภาพที่ถ่ายระดับสายตาปกติ จะสื่อความหมายปกติทั่วๆ ไปตามบทบาทการแสดง

(2) ภาพมุมต่ำ (Low-angle Shots) เป็นภาพที่กล้องอยู่ระดับต่ำกว่าสิ่งที่จะถ่ายซึ่งแสดงความหมายถึงความสูงส่ง ความยิ่งใหญ่ ความน่าเกรงขาม เป็นต้น

(3) ภาพมุมสูง (High-angle Shots) เป็นภาพที่กล้องอยู่ระดับสูงกว่าสิ่งที่จะถ่ายซึ่งแสดงความหมายถึงความด้อย ต้อยต่ำ ไม่น่าสนใจ เป็นต้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

(4) ภาพแทนสายตานก (Bird's-eye View) เป็นภาพที่กล้องอยู่ระดับสูงกว่าสิ่งที่จะถ่ายมาก ทำมุมประมาณ 90 องศา ซึ่งแสดงความหมายถึงความด้อย ต้อยต่ำ ไม่น่าสนใจยิ่งขึ้นหรืออาจเพียงแสดงอาณาเขตและรายละเอียดเล็กๆ ซับซ้อนที่มีมากมาย เป็นต้น

(5) ภาพแทนสายตาหนอน (Worm's-eye View) เป็นภาพที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับภาพแทนสายตานก คือ เป็นภาพที่กล้องอยู่ระดับต่ำกว่าสิ่งที่จะถ่ายมาก เงยกล้องขึ้นทำมุมประมาณ 90 องศา ซึ่งแสดงความหมายถึงความสูงส่ง ความยิ่งใหญ่ ความน่าเกรงขามอย่างมากหรืออาจเป็นเพียงการแสดงมุมมอง หรือมุมภาพที่แปลกใหม่ เป็นต้น

นอกจากนี้แล้ว ยังมีมุมภาพอีกหลายลักษณะที่จะใช้ในการสื่อสารความหมาย อารมณ์ความรู้สึก และเรื่องราวในภาษาของภาพยนตร์ที่แตกต่างกันออกไป

3.4) การเคลื่อนที่ของกล้อง (Camera Movement) คือ การเคลื่อนที่กล้องจากตำแหน่งหนึ่งไปอีกตำแหน่งหนึ่ง หรือตำแหน่งกล้องอยู่กับที่แต่เปลี่ยนแปลงมุมมองของกล้อง หรือกรอบภาพไปอีกตำแหน่งหนึ่ง เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของภาพ มุมมอง เรื่องราวให้เป็นไปอย่างต่อเนื่อง ทำให้ภาพยนตร์มีเรื่องราว มีชีวิต มีแง่มุมและรายละเอียดที่น่าสนใจมากกว่าวางมุมกล้องถ่ายนิ่งๆ (Fix) ต่อเนื่องยาวๆ ได้แก่

(1) การกวาดภาพแนวนอน (Paning) เป็นการส่ายกล้องหรือกวาดภาพไปในแนวนอน โดยตั้งขากล้องอยู่กับที่ ภาพที่ผู้ชมเห็นจากการกวาดภาพ สื่อถึงการติดตามการแสดงของสิ่งที่ถ่ายหรือเปิดเผยให้เห็นสิ่งที่อยู่ต่อเนื่องนอกกรอบภาพ สามารถกวาดภาพได้ทั้งการกวาดภาพไปทางซ้าย (Pan Left) และการกวาดภาพไปทางขวา (Pan Right)

(2) การกวาดภาพแนวตั้ง (Tilting) เป็นการส่ายกล้องหรือกวาดภาพไปในแนวตั้ง โดยตั้งขากล้องอยู่กับที่ การกวาดภาพมี 2 ลักษณะคือ แบบกวาดภาพขึ้น (Tilt Up) และแบบกวาดภาพลง (Tilt Down) ภาพที่ผู้ชมเห็นจากการกวาดภาพแบบนี้ จะสื่อความรู้สึกถึงการติดตามการเคลื่อนที่ของนักแสดง ความรู้สึกถึงความสูง ความน่ากลัว ความหวาดเสียว เป็นต้น

(3) การเคลื่อนกล้อง (Tracking) เป็นการเคลื่อนกล้องจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งในทิศทางต่างๆ เช่น เคลื่อนกล้องเข้าหรือออกจากวัตถุหรือตัวแสดง หรือเคลื่อนกล้องไปทางซ้ายหรือขวาของวัตถุหรือตัวแสดง อาจจะเรียกว่า การดอลลี่ (Dolly) ก็ได้ การแทรคใช้ในการติดตามนักแสดง หรือเป็นการให้ความสำคัญมากหรือน้อยกับอารมณ์ของนักแสดง และเป็นการรักษาอารมณ์ของผู้ชมและเรื่องราวให้ต่อเนื่อง

(4) การใช้เครนถ่าย (Craning) การใช้กล้องติดตั้งอยู่บนอุปกรณ์ที่เรียกว่า เครน ซึ่งมีลักษณะคล้ายรถปั้นจั่น จะทำให้สามารถเคลื่อนกล้องไปยังทิศทางและมุมองศา

ต่าง ๆ ได้อย่างอิสระและต่อเนื่อง ภาพที่ได้จากการเครนจะให้ความรู้สึกน่าสนใจและสร้างมุมมองที่แปลกใหม่จากระยะภาพที่กำลังเปลี่ยนไปได้อย่างต่อเนื่องให้แกผู้ชม

(5) การถือกล้องถ่าย (Handheld camera) เป็นการเคลื่อนกล้องที่มีความเป็นอิสระ ต่อเนื่อง ภาพอาจเคลื่อนไหวไปมา สามารถเคลื่อนกล้องติดตามผู้แสดงได้อย่างต่อเนื่อง หลากหลายมุมภาพ เช่น ฉากที่ต้องการความตื่นเต้น ระทึกใจ การถือกล้องถ่าย จะให้อารมณ์และความรู้สึกสมจริง เหมือนว่าผู้ชมอยู่ร่วมในเหตุการณ์ด้วย

นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบภาพและลักษณะภาพอื่นๆที่จะสามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกในเรื่องราวของภาพยนตร์ได้อีกหลายลักษณะ เช่น ใช้เทคนิคภาพพิเศษ (Visual Effects) ด้วยคอมพิวเตอร์กราฟิก (CG) การใช้ฟิลเตอร์สีหรือสร้างภาพแบบต่างๆ สวมหน้ากล้อง การเปลี่ยนระยะโฟกัส รวมทั้งการเลือกใช้ฟิล์มถ่ายภาพยนตร์ในลักษณะต่าง เป็นต้น

4) องค์ประกอบด้านเสียง (Sound)

นอกจากภาพยนตร์ จะมีภาพ (Image) เป็นองค์ประกอบหรือปัจจัยหลักในการสื่อความหมายแล้ว ยังมีเสียง ซึ่งเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญยิ่ง เสียงจะช่วยเสริมสร้างอารมณ์ให้ข้อมูลรายละเอียดอื่นๆ และแก้ไขปัญหาในกรณีที่ภาพไม่สามารถสื่อสารได้อย่างชัดเจนเต็มที่ เสียงที่ใช้ในการสื่อความหมายในภาพยนตร์สามารถแบ่งเป็น 3 ประเภทหลักๆ ได้แก่

4.1) เสียงในบทสนทนา (Dialogue) คือ เสียงที่เกิดจากถ้อยคำที่เปล่งออกมา เช่น เสียงสนทนาโต้ตอบ เสียงแสดงอารมณ์ของตัวแสดง รวมทั้ง เสียงบรรยาย (Narration) ต่างๆ

4.2) เสียงประกอบ (Sound Effects) คือ เสียงที่ไม่ใช่เสียงพูด เป็นเสียงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละฉากของภาพยนตร์จนกระทั่งจบ ได้แก่ เสียงจริงที่ที่มาจากแหล่งกำเนิดเสียงในฉาก (Local Sound) เช่น เสียงฝีเท้าม้าวิ่ง เสียงรถยนต์วิ่ง เสียงลากสิ่งของ เป็นต้น หรือเสียงบรรยากาศ (Ambient Sound) เช่น เสียงลมพัด เสียงกลองเพลงในระยะไกล รวมทั้งเสียงประกอบที่สร้างขึ้น (Artificial Sound) เพื่อความสมบูรณ์และอารมณ์ของภาพยนตร์ เช่น เสียงชกต่อย เสียงหักกระดูก เสียงระเบิด เสียงปีศาจ เป็นต้น

4.3) เสียงดนตรี (Music) เสียงดนตรีเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่มีบทบาทในการสร้างความอารมณ์และรู้สึกต่างๆ ให้กับผู้ชม สามารถใช้เล่าเรื่องราว เหตุการณ์ต่างๆ บ่งบอกบุคลิกภาพหรือรสนิยมของผู้แสดง ใช้เสริมอารมณ์ความรู้สึก (Component) หรืออาจใช้สร้างความขัดแย้งทางอารมณ์ (Contrast) ให้เกิดขึ้นกับผู้ชม เพื่อสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึกของเรื่องราวที่ปรากฏในภาพยนตร์ให้ชัดเจนสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

5) องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing)

องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพนั้น คือ การนำปัจจัยต่างๆมาประกอบเข้าด้วยกัน เดิมในภาษาฝรั่งเศส เรียกว่า Montage แต่ปัจจุบันนิยมเรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า Editing หรือ Cutting การตัดต่อและลำดับภาพ ก็คือ การนำเอาภาพและเสียงต่างๆ ในแต่ละช็อตมาร้อยเรียงเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดลำดับของการเล่าเรื่องราวที่สมบูรณ์ตามความต้องการของผู้ผลิตภาพยนตร์ โดยปกติแล้ว มักจะตัดต่อและลำดับภาพตามที่บทภาพยนตร์ระบุบ่งบอกไว้เป็นหลัก การตัดต่อและลำดับภาพ เสมือนเป็นการเขียนเรียบเรียง จัดโครงสร้างการเล่าเรื่องให้เป็นรูปประโยค (Sytax) โดยคำนึงถึง โครงสร้างเรื่อง ลำดับเรื่อง จังหวะ และอารมณ์ของภาพยนตร์ โดยใช้เทคนิคการตัดต่อเชื่อมโยงภาพที่ได้จากการถ่าย (Footages) มาประกอบร่วมกันในลักษณะต่างๆ เช่น การเปลี่ยนช็อตทันทีในลักษณะการตัดชน (Cut) และการเปลี่ยนช็อตอย่างค่อยเป็นค่อยไป เช่น การจางภาพ (Fade) การจางซ้อนภาพ (Dissolve) และการกวาดภาพ (Wipe) ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงเรื่องราวและอารมณ์ของภาพยนตร์ อันมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชมที่แตกต่างกัน ประเภทของการตัดต่อและลำดับภาพนั้นมีประเภทหลัก 2 ประเภทและยังแยกย่อยออกไปอีกหลายประเภท ดังนี้

5.1) การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (Continuity Cutting) เป็นแบบที่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่นิยมใช้ ซึ่งการตัดต่อและลำดับภาพแบบนี้ จะคำนึงความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันของเรื่องราวอย่างมีเหตุผลระหว่าง ช็อตต่อช็อต เช่น องค์ประกอบภาพ การเคลื่อนไหวของวัตถุในภาพ ตำแหน่ง การแสดง ทิศทางการมอง เวลา และ พื้นที่ ฯลฯ อันจะช่วยให้ผู้ชมมีอารมณ์ต่อเนื่องและเข้าใจเรื่องราวได้ง่ายซึ่งมีรูปแบบที่นิยมใช้ดังนี้

(1) การตัดต่อสลับเหตุการณ์ (Cross Cutting / Parallel Cutting) โดยการนำ เหตุการณ์ 2 เหตุการณ์ หรือมากกว่า มาตัดสลับเข้าด้วยกัน เพิ่มความน่าสนใจ น่าติดตาม สื่อถึงความขัดแย้ง เปรียบเทียบลักษณะของผู้แสดงหรือเหตุการณ์ และสร้างความรู้สึกตื่นเต้นแก่ผู้ชม

(2) การตัดต่อแบบภาพกระโดด (Jump Cutting / Cutting on Action) เป็นการตัดต่อและลำดับที่นิยมใช้ในภาพยนตร์สไตล์สมัยใหม่ (New Wave) หรือภาพยนตร์ที่ต้องการสื่อหรือต้องการสร้างอารมณ์และความรู้สึกพิเศษ เป็นการตัดต่อที่ไม่คำนึงถึงความต่อเนื่องในการแสดงของผู้แสดง การตัดต่อแบบนี้สามารถใช้สื่อถึงความแปรปรวนในจิตใจของตัวละครหรือเหตุการณ์ที่เหนือความคาดหมายในภาพยนตร์ได้

5.2) การตัดต่อแบบเรียบเรียง (Compilation Cutting) เป็นการตัดต่อและลำดับภาพที่ไม่ได้คำนึงความต่อเนื่องของแอคชั่นนักแสดง มักนิยมใช้ในภาพยนตร์ข่าว (Newsreels) หรือภาพยนตร์สารคดี (Documentary Film) ซึ่งภาพหรือช็อตต่างๆ จะถูกนำมาเรียงร้อยเข้าด้วยกันโดยใช้คำบรรยาย (Narrative) เพื่อการสร้างความต่อเนื่อง รวมทั้งการใช้เสียงดนตรีหรือเสียงประกอบต่างๆ มาประกอบเชื่อมโยงกัน ในภาพยนตร์บันเทิง (Feature Film) มักจะเห็นในบางส่วน เช่น ในการบอกเล่าเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงเปิดเรื่อง หรือเสริมเรื่องราวในบางช่วง เป็นต้น

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ ทฤษฎีภาษาภาพยนตร์ เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ภาษาในภาพยนตร์ ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้แก่ องค์ประกอบด้านฉาก (Set Dressing), องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Lights and Shadows), องค์ประกอบด้านสี (Color), องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography), องค์ประกอบด้านเสียง (Sound), องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing)

2.3 ทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology Theory)

ทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology) สามารถถอดความหมายจากรากศัพท์เดิมคือ “ศาสตร์แห่งสัญญะ” (Science of Sign) ที่พยายามอธิบายถึงวัฏสงสารของสัญญะ คือการเกิดขึ้น การพัฒนา การแปรเปลี่ยน รวมทั้งการเสื่อโทรม ตลอดจนการสูญสลายของสัญญะหนึ่งๆ ที่ปรากฏออกมาอย่างเป็นแบบแผนและระบบระเบียบ ทฤษฎีนี้กำเนิดมาจาก โซซูร์ (Saussure) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิสเมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 19 เขาถือว่าสัญญะวิทยาเป็นศาสตร์ที่ศึกษาวิถีชีวิตของสัญญะที่อยู่ในบริบทหนึ่งๆ (Life of Sign) (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555)

สัญญะ (Sign) หมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) ของจริง/ตัวจริง (Object) ในตัวบท (Text) และในบริบท (Context) หนึ่งๆ ตัวอย่างเช่น “แหวนหมั้น” เป็นสัญญะใช้แทนความหมายที่แสดงถึงความผูกพันระหว่างหญิงชายคู่หนึ่งในบริบทของสังคมตะวันตก หากเป็นบริบทของสังคมอื่นก็อาจจะใช้หมู กำไล หรือสิ่งอื่นเป็นสัญญะแทน เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าสัญญะเป็นสิ่งที่มีความหมายมากกว่าตัวมันเอง เป็นตัวแทนความหมายของความเป็นจริง

แฟร์ดินอง เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) เป็นนักวิชาการด้านภาษาศาสตร์ในช่วงทศวรรษ 1900 โซซูร์ใช้คำว่าสัญวิทยา เป็นคำเรียกการศึกษาลักษณะนี้ ผู้วิจัยจึงจะใช้

คำว่าสัญวิทยาเพื่อเป็นคำเรียกแนวความคิดของ Saussure เขาได้ให้นิยามสั้นๆ ของสัญวิทยาไว้ว่า “สัญวิทยาเป็นศาสตร์ที่ศึกษาวิถีชีวิต ตั้งแต่การเกิด แก่ เจ็บ ตายของสัญญะภายในสังคมที่สัญญะนั้นถือกำเนิดขึ้นมา รวมทั้งแสวงหากฎที่ควบคุมอยู่เบื้องหลัง” จุดเริ่มต้นของ โซซูร์ คือ การขยายฐานการวิเคราะห์ภาษาออกมาจากสาขาจิตวิทยา (Extension of psychology) โดยใช้เนื้อหาที่นำมาวิเคราะห์เป็นเป็นภาษาพูดและภาษาเขียนเป็นหลัก เพื่อนำมาวิเคราะห์ความหมายในระดับภาคตัดขวาง (Cross-sectional) ด้วยวิธีการวิเคราะห์ทุกสิ่งทุกอย่างที่มีความหมาย (Signifying System) ที่นอกเหนือจากภาษา ทั้งท่าทาง น้ำเสียง การแต่งกาย โดยการตั้งคำถามว่า “ความหมายของสัญญะต่างๆ นั้นเกิดขึ้นมาได้อย่างไร” และเขาพบว่า การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ไม่สามารถตอบคำถามดังกล่าวได้ นอกจากจะใช้การวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง (Structural) จนกระทั่งเขาค้นพบว่าความหมายของสัญญะต่างๆ เกิดขึ้นได้เพราะความแตกต่างระหว่างสัญญะภายในโครงสร้างหนึ่งๆ” ตัวอย่างเช่น ความหมายของสีดำจะเกิดขึ้นไม่ได้เลย หากไม่มีความหมายของสีอื่นๆ หรือหากความหมายของสีขาวหมายถึงความสว่าง สีดำจึงจะมีความหมายถึงความมืด และสีเทามีความหมายถึงความคลุมเครือ (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555, น. 33-34)

หัวใจสำคัญของภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างของโซซูร์ คือ การแยกแยะระหว่างระบบภาษา (Language) กับการใช้ภาษา (Speech) การใช้ภาษาเป็นไปได้ก็ต่อเมื่อมีความรู้ความเข้าใจในระบบภาษา กล่าวคือ ภาษาทำหน้าที่เป็น “โครงสร้าง” ซึ่งหมายความถึง ระบบ รหัส กฎเกณฑ์ กติกาในการจัดระบบระเบียบการใช้ภาษา เราจึงไม่สามารถใช้ภาษาได้ตามใจปรารถนา เพราะเราจะไม่สามารถสื่อสารกับคนอื่นได้ เขาจึงให้ความสำคัญกับระบบภาษามากกว่าการใช้ภาษา เช่น เสียงที่เปล่งคำว่า “ม้า” หรือตัวสะกดในภาษาไทยว่า “ม้า” กับสิ่งที่เรียกว่า “ม้า” ที่เป็นสัตว์นั้นไม่มีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันโดยตรงแต่อย่างใด ยกเว้นระบบภาษาไทยที่กำหนดให้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับคำว่า “ม้า” ในภาษาไทย ไม่ได้เป็นภาพแสดงหรือตัวแทนของสัตว์ที่เรียกว่า “ม้า” แต่เป็นเพราะระบบภาษาไทยที่ทำให้สองสิ่งนี้เข้ามาเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน เมื่อรูปสัญญะกับความหมายสัญญะมาประกอบกันเป็นสัญญะ ก็สามารถสื่อหรือสร้างความหมายเฉพาะบางอย่างได้ ในทำนองเดียวกัน ความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับรูปสัญญะก็ถูกกำหนดให้เป็นระบบของภาษาเช่นกัน ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกันโดยธรรมชาติแต่อย่างใด มิฉะนั้นทุกชาติ ทุกภาษาจะต้องใช้รูปสัญญะแบบเดียวกัน เมื่อพูดถึงความหมายสัญญะชนิดเดียวกัน เช่น คำว่าม้าในภาษาอังกฤษเขียนว่า “Horse” คำนี้ ต่างก็ทำหน้าที่เป็นรูปสัญญะเพื่อสร้างความหมายสัญญะชนิดเดียวกัน แต่ใช้รูปสัญญะต่างชนิดกัน อันเป็นไปตามข้อกำหนดที่ต่างกันระหว่างระบบภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ฉะนั้นความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับรูปสัญญะจึงมีลักษณะของการกำหนดให้เป็นโดยระบบของ

ภาษา ไม่แตกต่างจากความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายของสัญญะ ดังนั้น เขาจึงสรุปว่า “ภาษา คือ ระบบของความแตกต่าง” (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2553, น. 28-29)

นอกจากนี้ Saussure (1969, 1959 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 23-24) ยังกล่าวต่อว่า แม้ว่ารูปสัญญะจะเป็นการเลือกโดยจงใจเพื่อสื่อถึงความคิดหรือจินตภาพเฉพาะแบบหนึ่ง แต่ไม่ได้หมายความว่ารูปสัญญะจะใช้อย่างอิสระได้ (Free-floating) ในทางตรงกันข้ามรูปสัญญะที่ใช้ต้องขึ้นอยู่กับการยอมรับของชุมชนที่ใช้ภาษานั้นๆ ยิ่งไปกว่านั้นผู้ใช้ภาษาก็ไม่ใช่ผู้เลือกหรือกำหนดรูปสัญญะ แต่เป็นภาษาหรือระบบภาษาที่เป็นผู้เลือก

แนวความคิดหลักของ Saussure คือ การนำเสนอแนวคิดเรื่อง “องค์ประกอบของสัญญะหนึ่งๆ” (Composition of Sign) ว่าประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็น “รูป” หรือตัวสื่อ/ตัวหมาย เรียกว่า “Signifiers” หรือ “Sound-images” และส่วนที่เป็น “นาม” หรือ “ความคิด” (Mental) ที่เรียกว่า “Signifieds” หรือ “Concepts” Saussure (1969, 1959 as cited in Walton, 2012, p. 27) และข้อตกลงที่เชื่อมโยงระหว่าง Signifier และ Signified ของสัญญะหนึ่งๆ เพื่อตอบคำถามหลักๆ 3 ประการ คือ 1) สัญญะประกอบด้วยอะไรบ้าง 2) มีกฎเกณฑ์อะไรที่ควบคุมอยู่เบื้องหลังการใช้สัญญะ และ 3) สัญญะสร้างความหมายได้อย่างไร เช่น ภาพธงชาติไทย ที่ประกอบด้วย แถบสีแดง สีขาว และสีน้ำเงิน (Signifier) มีหมายความถึง ประเทศไทยหรือชาติไทย (Signified) ข้อตกลงนี้เรียกว่ารหัส (Code) แต่อย่างไรก็ตามในแต่ละสังคมวัฒนธรรมต่างมีรหัสที่แตกต่างกันไป เช่น การพยักหน้ามีความหมายว่า “ตกลง” ในประเทศสหรัฐอเมริกา แต่ในประเทศอินเดียกลับมีความหมายว่า “ไม่ตกลง” ความแตกต่างของรหัสทางวัฒนธรรมเหล่านี้ อาจนิยามได้ว่า เป็น “ชุมชนแห่งรหัส” (Community of Code)

Saussure (1969, 1959 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 29-30) และนักทฤษฎีทางโครงสร้างนิยมนั้น ให้ความสนใจต่อการศึกษาสรรพสิ่งในลักษณะร่วมเวลาเดียวกัน (Synchrony) มากกว่าการศึกษาแบบข้ามช่วงเวลา (Diachrony) ด้วยเหตุว่าการศึกษาแบบร่วมเวลาเดียวกันเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงระหว่างสรรพสิ่งภายใต้ระบบหนึ่ง เพื่อหาลักษณะร่วม รูปแบบ หรือหน้าที่ที่เหมือนกันของสิ่งนั้น จึงเป็นการศึกษาในระนาบเดียวกัน ซึ่งต่างจากการศึกษาประวัติศาสตร์ที่เน้นการศึกษาต่างระนาบหรือการศึกษาข้ามช่วงเวลา การศึกษาแบบร่วมเวลาจึงเป็นการศึกษาในระดับโครงสร้าง เพื่อมองหารูปแบบ กฎเกณฑ์ กติกา เพื่อหลอมรวมสรรพสิ่งให้ดำรงอยู่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หากนำมาเทียบเคียงกับการหาความหมายของสัญญะที่ปรากฏอยู่ในพิธีกรรมและประเพณีการแข่งขันเรือยาวขึ้นโขนชิงธง จำเป็นต้องอาศัยการศึกษาสรรพสิ่งในลักษณะร่วมเวลาเดียวกัน กล่าวคือ หากจะศึกษาความหมายของสิ่งต่างๆ ในอดีต ต้องมองจากมุมมองของคนในอดีตสมัยนั้น มองในช่วงเวลานั้น เพื่อให้ได้ถึงแก่นแท้ของพิธีกรรมที่ทำหน้าที่ต่อประเพณี ชุมชน และสังคมในห้วงเวลานั้นๆ โดยอาศัยการเข้าถึงข้อมูลผ่านเอกสาร และผู้ที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลานั้นเป็นผู้ถ่ายทอดความหมาย

ข้อเสนอที่สำคัญอีกประการหนึ่งของ Saussure คือ “ความหมายของสัญญะต่างๆ” ที่ไม่ได้บรรจุอยู่ในตัวสัญญะ แต่มาจากความแตกต่างหรือความสัมพันธ์กับสัญญะตัวอื่นๆ ยกตัวอย่างเช่น “I saw a dog today” หากวิเคราะห์คำว่า “I” นั้นจะมีความหมายก็ต่อเมื่อผู้ใช้ทราบว่ามีความหมายแตกต่างจาก “You” และ “They” อย่างไร ตามหลัก Difference และคำทั้ง 5 คำนั้นสร้างความหมายได้ขึ้นมาก็เพราะได้มารวมตัวกันตามหลักวากยสัมพันธ์ (Symtagmatic Relation) การนำเอาสัญญะต่างๆ มาประกอบเข้าด้วยกันจึงเป็นไปตามหลักการเลือกสรร และประกอบเข้าด้วยกัน (Selection and Combination) เช่น การเลือกเสื้อ กางเกง กระเป๋า รองเท้า ให้เข้าชุดกันเป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2549, น. 96)

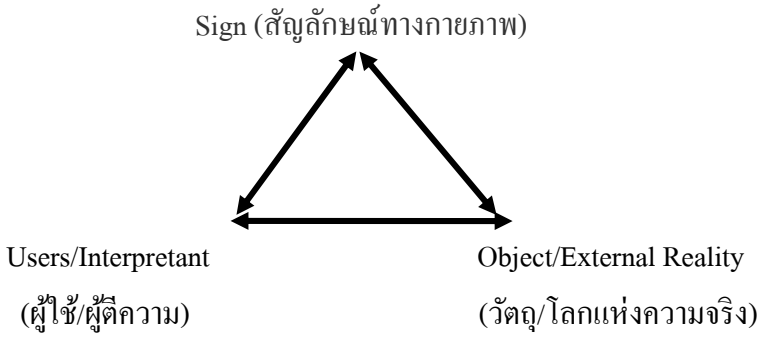
ด้านความสัมพันธ์โครงสร้างทางภาษากับโครงสร้างวิธีคิดของคนนั้น Saussure (1969, 1959 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545) เห็นว่า มีความสัมพันธ์กันอย่างมาก เพราะภาษาจะทำหน้าที่กำหนดกรอบการรับรู้การมองโลกของคน ยกตัวอย่างเช่น ในภาษาเอสกิโมจะมีคำว่าหิมะอยู่ 50 คำ ดังนั้นในความคิดของคนเอสกิโมจึงมีแผนที่เกี่ยวกับหิมะที่มีขนาดใหญ่มาก และทำให้คนเอสกิโมมองเห็นหิมะแตกต่างจากคนไทยที่การรับรู้เรื่องหิมะเพียงคำเดียว ฉะนั้นการมองโลกของแต่ละคนจึงขึ้นอยู่กับภาษาที่เราใช้เป็นสำคัญ อีกประเด็นหนึ่งที่เขาได้ให้ข้อเสนอไว้ คือ ด้านความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับกลุ่มผู้ใช้สัญญะ โดย Saussure เสนอว่า คนในสังคมเดียวกันจะผลิตซ้ำ (Reproduce) สัญญะที่อ้างถึงแนวคิดเดียวกันแม้ว่าจะไม่เหมือนกันทั้งหมด ยกตัวอย่างเช่น เมื่อผู้ชายสองคนคุยกันถึงผู้หญิงไทย เขาทั้งสองกำลังผลิตซ้ำสัญญะของผู้หญิงไทยทุกครั้งที่กล่าวถึง และระหว่างสองคนนี้จะมีแนวคิดร่วมกันในระดับหนึ่ง เช่น รู้ว่าผู้หญิงไทยไม่ใช่ผู้ชายไทย เป็นต้น แต่ในอีกด้านหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับภาษา Saussure ได้เสนอลักษณะความสัมพันธ์ไว้ 2 ด้าน คือ ด้านแรก ภาษาจะเป็นตัวกำหนดผู้ใช้ภาษา กล่าวคือ เมื่อเราเป็นคนไทยเราก็ต้องพูดภาษาไทยให้ถูกตามหลักไวยากรณ์ไทย ส่วนด้านที่สองผู้ใช้ภาษาเป็นผู้กำหนดลักษณะของภาษา กล่าวคือ ผู้ใช้ภาษาสามารถเลือกวิธีการใช้ภาษาที่เป็นตัวของตัวเอง ทั้งในขั้นตอนของ

การสร้างรหัส (Encode) และขั้นตอนการถอดรหัส (Decode) ซึ่งศาสตร์แห่งสัญญะสนใจวิเคราะห์กระบวนการสร้างตัวบทที่เกิดจากความสัมพันธ์ทั้งสองด้าน

ชาร์ลส์ เพียร์ส (C. Peirce) เป็นนักวิชาการด้านปรัชญาชาวอเมริกัน ได้ขยายฐานการวิเคราะห์สัญญะมาจากเรื่องตรรกวิทยา (Extension of Logic) โดยให้ความสำคัญของสัญญะสำหรับสัตว์โลกที่เป็นมนุษย์ว่า มนุษย์เท่านั้นที่เป็นสัตว์ที่รู้จักใช้สัญญะอย่างมากมายหลากหลาย แนวคิดที่สำคัญของเพียร์ส ได้กล่าวถึงการขยายแวดวงสัญญะจากภาษาพูดและภาษาเขียนมาสู่สัญญะที่เป็นภาพ (Visual Sign) และพบว่ามีคุณลักษณะบางอย่างที่ขัดแย้งกับข้อเสนอของโซซูร์ โดยเฉพาะคุณลักษณะประการสุดท้าย คือ แรงจูงใจของผู้สร้าง เนื่องจากสัญญะที่เป็นภาพส่วนใหญ่เกิดจากความตั้งใจของผู้สร้าง เช่น การวาดภาพเหมือน การถ่ายรูป โดยเฉพาะในยุคปัจจุบัน สัญญะที่เป็นภาพนั้นกำลังย้อนกลับมามีอิทธิพลอย่างมากในแวดวงการใช้สัญญะ นับตั้งแต่การแพร่หลายของสื่อภาพยนตร์และโทรทัศน์ (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555, น. 36-37)

ในแบบจำลององค์ประกอบของสัญญะของ Peirce (1931 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555) ได้เสนอองค์ประกอบของสัญญะไว้ 3 ด้าน หรือที่เรียกว่า “Triadic model” ประกอบด้วย

1) รูปสัญญะ (Representamen) หมายถึง รูปร่างที่ปรากฏในสัญญะ อาจไม่มีรูปวัตถุจริง
2) การตีความหมาย (Interpretant) หมายถึง ความหมายของสัญญะที่สื่อถึง
3) วัตถุ (Object) หมายถึง วัตถุที่ถูกสื่อความ



รูปที่ 2.16 แผนภาพแสดงองค์ประกอบของสัญญะตามแนวทางของ Peirce
ที่มา: Peirce, 1931 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555

จากรูปที่ 2.16 เห็นได้ว่า แบบจำลองของเพียร์สนั้นได้รวมวัตถุ (Object) ที่ถูกอ้างอิงลงไปด้วย ซึ่งแตกต่างจากแบบจำลองของ Saussure (1969, 1959 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 23-24) แต่อย่างไรก็ตาม การตีความหมาย (Interpretant) ตามแนวคิดของ Peirce (1931 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555) นั้นไม่เหมือนกับ Signified เนื่องจากความหมายของการเป็นภาพตัวแทนนั้นหมายถึงการเป็นตัวแทนของสิ่งที่ถูกสื่อแทน ดังนั้นการตีความหมายในแต่ละครั้ง จะถูกตีความซ้ำไปได้เรื่อยๆ ทำให้ความหมายของสัญญะ (Signified) ก็สามารถเปลี่ยนไปเป็นรูปสัญญะ (Signifier) ที่สามารถถูกตีความของความหมายใหม่ได้

การศึกษาสัญญะตามแนวทางของ Peirce (1931 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555) ใช้การวิเคราะห์การสร้างความหมายของสัญญะโดยพิจารณาจากความสัมพันธ์ของสัญญะกับวัตถุที่สัญญะนั้นสื่อความหมายถึง เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปลักษณ์ทางกายภาพ (Signifier) กับแนวคิดที่สัญญะนั้นอ้างถึง (Associated Mental Concept) โดย Peirce ได้จัดแบ่งประเภทของสัญญะออกเป็น 66 ประเภท แต่ในประเภททั้งหมดนั้นเพียซได้ให้ความสนใจกับสัญญะภาพ 3 ประเภท คือ สัญญะรูปเสมือน (Icon), สัญญะดัชนี (Index), และสัญลักษณ์ (Symbol) กล่าวคือ

1) สัญญะรูปเสมือน (Icon) เป็นสัญญะที่มีรูปร่างหน้าตาคล้ายหรือเหมือนกับวัตถุที่มีจริงมากที่สุด เช่น ภาพถ่าย รูปปั้น อนุสาวรีย์ รูปวาด เป็นต้น การถอดรหัสของ Icon นั้นเพียงแค่ได้เห็นก็ถอดรหัสถึงตัววัตถุได้ นอกจากนั้นเพียร์สยังกล่าวต่อว่า Icon นั้นไม่มีรูปใดที่เป็นรูปจำลองบริสุทธิ์ (Pure Icon) อย่างแท้จริง เพราะต้องผ่านกระบวนการรับรู้ของมนุษย์ ซึ่งเป็นกระบวนการที่เจือไปด้วยการเรียนรู้และข้อตกลงต่างๆ ที่มีต่อการมองเห็นสิ่งนั้น

2) สัญญะดัชนี (Index) เป็นสัญญะที่มีความเป็นเหตุเป็นผลโดยตรงกับวัตถุที่มีอยู่จริง เช่น ควันไฟเป็น Index ของการจุดไฟ เนื่องจากควันไฟมีความเกี่ยวพันโดยตรงกับการจุดไฟ หรือรอยเท้าสัตว์เป็น Index ของการเดินผ่านมาของสัตว์ การถอดรหัสของ Index นั้นต้องใช้การคิดหาเหตุผลเชื่อมโยงระหว่าง Index กับวัตถุของจริง

3) สัญลักษณ์ (Symbol) เป็นสัญญะที่ไม่มีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงอันใดระหว่างตัวสัญญะกับวัตถุที่มีอยู่จริง หากแต่ความเกี่ยวพันที่เกิดขึ้นมานั้นเกิดจากข้อตกลงร่วมกันในหมู่ผู้ใช้สัญญะ เช่น คนไทยตกลงกันว่า “กา” จะเป็นสัญญะที่บ่งบอกถึง “สัตว์ชนิดหนึ่ง” โดยที่รูปอักษร “กา” นั้นไม่มีความหมายคล้ายคลึงและไม่มีเหตุผลอันใดเชื่อมโยงระหว่างสัญญะกับสัตว์ชนิดนั้น การถอดรหัส Symbol นั้นต้องอาศัยการเรียนรู้ของผู้ใช้สัญญะนั้นเพียงวิธีเดียว

เมื่อนำสัญญะทั้ง 3 ประเภทมาเปรียบเทียบกัน สามารถเปรียบเทียบได้ดังตารางที่ 2.1

ตารางที่ 2.1 เปรียบเทียบการแบ่งประเภทสัญญะตามแนวคิดของ Peirce

เกณฑ์การพิจารณา	ประเภทสัญญะ		
	Icon	Index	Symbol
ความสัมพันธ์	มีความคล้ายคลึงกับของจริง	มีความเชื่อมโยงกับของจริงแบบเป็นเหตุเป็นผล	ความเชื่อมโยงกับของจริง ที่เกิดจากข้อตกลงทางวัฒนธรรม
ตัวอย่าง	รูปปั้น, ภาพวาด	ควันไฟ	ตัวเลข
กระบวนการถ่ายทอดความหมาย	รับรู้ได้ทันที	ต้องคิดหาเหตุผล	ต้องเรียนรู้

ที่มา: กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555

จากตารางที่ 2.1 สัญญะทั้ง 3 ประเภทนี้ Peirce (1931 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555) ถือว่า สัญญะภาพประเภท “Symbol” มีความสำคัญที่สุด แม้โดยสำนึกอาจกล่าวได้ว่า “สัญญะภาพ” นั้นมีความหมายที่แน่นอน เพราะมีเนื้อหาที่มองเห็นเป็นที่ประจักษ์อยู่แล้ว แต่ในความเป็นจริงนั้นภาพหนึ่งๆ ก็ยังมีคุณสมบัติเหมือนสัญญะที่เป็นภาษาพูดและภาษาเขียนที่มีความหมายหลากหลาย (Polysemy) เพราะฉะนั้นเมื่อเห็นภาพนกพิราบ ที่เป็นตราสัญลักษณ์ (Logo) ของสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย (ThaiPBS) นกพิราบนั้นก็ไม่ได้หมายถึงนกพิราบเสมอไป ทั้งนี้เพราะภาพนกพิราบนั้นยังมีความหมายได้หลากหลายความหมาย เช่น เป็นนกประเภทหนึ่งที่เป็นเครื่องหมายของการสื่อสาร เป็นเครื่องหมายแห่งสันติภาพ เป็นอาหารชนิดหนึ่ง เป็นพาหะนำโรค ดังนั้น ถึงแม้ว่าจะเป็นสัญญะภาพก็จำเป็นต้องมีกลไกการควบคุมกำกับความหมายอยู่ด้วย

การใช้สัญญะภาพเพื่อสื่อความหมายนั้นจึงมักไม่ถูกนำเสนอแบบโดดๆ หากทว่าต้องมาเป็นชุดสัญญะ (Set of Signs) ที่ทำหน้าที่ร่วมกับสัญญะอื่นๆ ยกตัวอย่างเช่น ภาพข่าวบนหน้าหนังสือพิมพ์ต้องมีคำบรรยายใต้ภาพเป็นกลไกควบคุมความหมาย หรือในกรณีของนกพิราบในสถานีโทรทัศน์ ThaiPBS ก็ต้องมีเพลงประกอบช่วยกำกับให้การถอดรหัสให้มุ่งตรงเข้าสู่ความหมายที่ต้องการ โดยไม่ถอดรหัสความหมายอื่นๆ ที่ผู้ใส่รหัสไม่ต้องการสื่อสาร (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555)

โรลอง บาร์ธ (Roland Barthes) เป็นนักวิชาการด้านสัญศาสตร์ที่ไม่หยุดนิ่งอยู่กับทฤษฎีหรือแนวความคิดเป็นการเฉพาะ แต่จะเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปตามชิ้นงานของเขา บาร์ธเป็นนักวิชาการรุ่นหลังโซซูร์และเพียซ เป็นผู้ที่ประสานแนวคิดเรื่องความหมายที่หลากหลายของ “Signifieds” จากโซซูร์มาผนวกกับความสนใจเรื่องการวิเคราะห์สัญญะภาพของเพียซ เขาเชื่อว่า ความหมายเป็นผลจากการปะทะกันระหว่างสัญญะ กล่าวคือ โลกที่เราอยู่ไม่ใช่โลกแห่งความเป็นจริง แต่เป็นสัญญะของความจริงที่เราใส่รหัสและถอดรหัสอย่างไม่รู้จบ ชีวิตของมนุษย์ในสังคมก็เช่นเดียวกัน ไม่ได้อยู่ในโลกที่บริสุทธิ์ ไร้เดียงสา เป็นกลาง และเป็นธรรมชาติ แต่เราอยู่ในโลกของสัญญะ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 132-133)

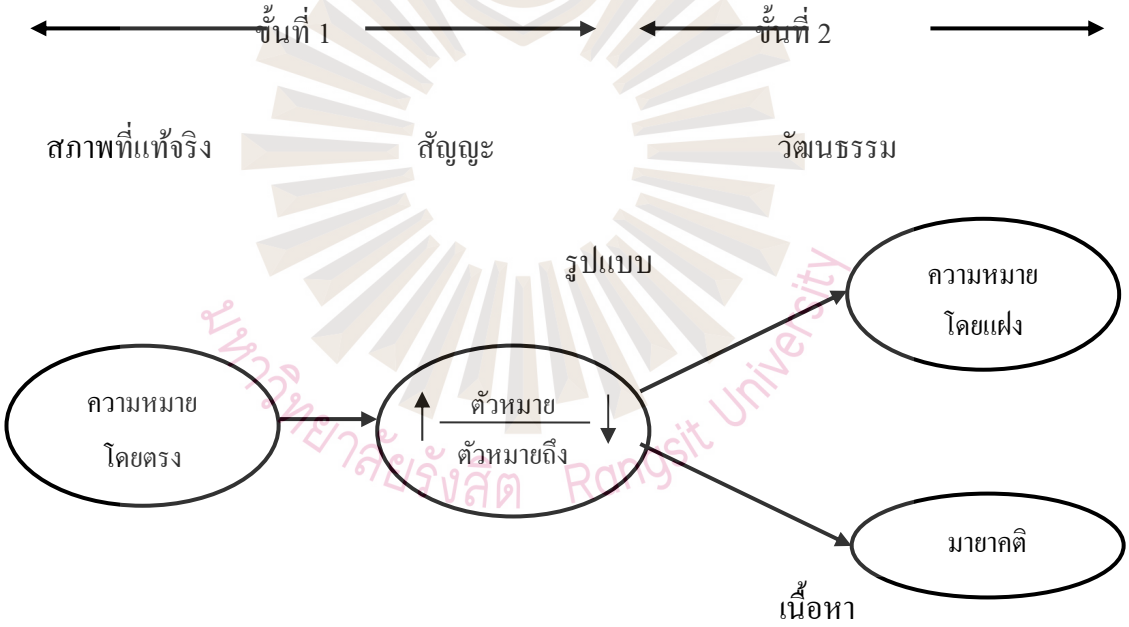
Barthes (1967 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555, น. 40-41) ได้จัดแบ่งความหมายออกเป็น 2 ประเภท คือ ความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning) และความหมายโดยนัยประวัด (Connotative Meaning) กล่าวคือ

1) ความหมายโดยอรรถ หรือ “ความหมายตรง” เป็นตัวหมายถึง (Signified) ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาอย่างภววิสัย (Objective) เป็นความหมายที่เราเข้าใจกันตามตัวอักษร เป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันเป็นส่วนใหญ่และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป ความหมายโดยอรรถนี้เป็นความหมายชั้นแรกที่เป็นความหมายสามัญที่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจน เช่น ภาพถ่ายของถนนในเมืองที่มีข้อความในภาพว่าถนนในเมือง ทั้งภาพและข้อความนั้นสื่อความหมายได้ว่า ภาพนี้เป็นภาพของถนนในเมือง

2) ความหมายโดยนัยประวัด หรือ “ความหมายแฝง” เป็นตัวหมายที่ประกอบสร้างอย่างตรงกันข้ามกับตัวหมายโดยอรรถ กล่าวคือ ถูกประกอบสร้างขึ้นมาอย่างเป็นอัตวิสัย (Subjective) เป็นความหมายเชิงการตีความ (Interpretative) ที่ต้องคำนึงถึงเรื่องของตัวบุคคล ค่านิยมของกลุ่ม หรือท่าทีทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมเข้าไปเกี่ยวข้องด้วย เช่น สัญญะความหมายของ “เหล้า” หากเป็นความหมายโดยอรรถ เหล้าก็เป็นเครื่องดื่มชนิดหนึ่งที่มีส่วนผสมของแอลกอฮอล์ ส่วนความหมายโดยนัยประวัดนั้น ความหมายของเหล้าจะขึ้นอยู่กับว่าจะถูกตีความจากบริษัทที่จำหน่ายเหล้า หรือถูกตีความจากกลุ่มรณรงค์ต่อต้านการบริโภคสุรา เป็นต้น

Barthes (1967 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555, น. 40-41) ให้ความสนใจอย่างมากกับความหมายโดยนัยประหวัด ซึ่งเป็นความหมายที่เกิดจากกระบวนการตีความที่ต้องพิจารณาด้านอัตวิสัยทั้งในระดับบุคคล ระดับกลุ่ม ระดับสังคมและวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องกันอย่างแยกกันไม่ออก นอกจากนั้นความหมายโดยนัยประวัติยังมีความลื่นไหลไม่ตายตัว สามารถ

เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของกาลเวลา สถานที่ กลุ่มคนที่เข้ามาเกี่ยวข้อง ยกตัวอย่างเช่น รูปถ่ายภาพแอปเปิ้ล (Apple) น่าจะหมายถึงผลไม้ประเภทหนึ่ง แต่จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาข้างต้นว่าภาพหนึ่งๆ นั้นสามารถเป็นได้ทั้ง สัญรูป ดรรชนี และสัญลักษณ์ กล่าวคือ สามารถตีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งในทั้งสามเรื่องนี้ก็ได้ ดังนั้น หากพบว่าภาพตราสินค้า (Brand) ของคอมพิวเตอร์ยี่ห้อหนึ่งที่ใช้ภาพแอปเปิ้ลเป็นตราสินค้า ภาพแอปเปิ้ลจึงไม่ใช่เป็นเพียงสัญรูปเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังอาจเป็นดรรชนีหรือสัญลักษณ์ร่วมด้วย ยกตัวอย่างเช่น ภาพแอปเปิ้ลที่ถูกนำมาใช้เป็นตราสินค้ามีรอยกัดแหว่งอยู่ส่วนหนึ่ง อาจเป็นดรรชนีที่เชื่อมโยงไปถึงตำนานเรื่องอาดัมและอีฟในสรวงสวรรค์ รวมทั้งอาจเป็นสัญลักษณ์แสดงว่าแอปเปิ้ลที่ถูกกัดนั้นเป็นจุดเริ่มต้นของการตระหนักรู้ของมนุษย์ (หรือความหมายโดยนัยประหวัดอื่นๆ) ดังนั้นแนวคิดของบาร์ธจึงช่วยเปลี่ยนแปลงความเข้าใจโดยสามัญสำนึกที่เรามีต่อสัญญะว่าภาพนั้นมิได้เป็นอย่างที่เห็นเป็นภาพเท่านั้น ดังรูปที่ 2.17



รูปที่ 2.17 แผนภาพแสดงแสดงกระบวนการสร้างความหมายขั้นที่ 2 ของ Barthes
ที่มา: กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555

จากรูปที่ 2.17 ความหมายนัยประหวัด หรือความหมายแฝง เป็นความหมายขั้นที่ 2 เป็นพื้นที่ที่สะท้อนให้เห็นความหมายในเชิงวัฒนธรรม (Cultural meaning) มายาคติ (Mythology) และอุดมการณ์ (Ideology) Barthes กล่าวว่า ไม่มีสิ่งที่เรียกว่าประสบการณ์ตรง แต่จะมีเพียง

ประสบการณ์ การรับรู้ผ่านรหัส ไม่มีโลกความจริงที่ปราศจากการฉาบ เคลือบของรหัสอย่างที่นักสัจนิยมและนักประจักษ์นิยมเชื่อ และเขายังไม่เชื่อในสิ่งที่เรียกว่า “ธรรมชาติ” เพราะเขาเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้เป็นเพียง “มายาคติ” ที่สังคมทุนนิยมสมัยใหม่สร้างขึ้นมาเท่านั้น สิ่งที่ยืนยันคำกล่าวของบาร์ธได้ชัดเจน คือ “Writing Degree Zero” ผ่านการวิพากษ์วิจารณ์รูปแบบการเขียนยอดนิยมของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 ที่เชื่อว่า งานเขียนสามารถสะท้อนโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างหมดจดโดยไม่ผ่านการเคลือบ ฉาบ หรือเจือปนด้วยสิ่งใดทั้งสิ้น แต่เขากลับเห็นไปในทิศทางตรงกันข้ามว่ารูปแบบการเขียนดังกล่าวเป็นเพียงรูปแบบ ลีลาการเขียนชนิดหนึ่ง ที่เป็นผลผลิตของยุคสมัยหนึ่งเท่านั้น ไม่ได้มีความเป็นสากลแต่อย่างใด การยอมรับในรูปแบบการเขียนนี้โดยไม่ตั้งคำถามก็เท่ากับเป็นการยอมรับและตอกย้ำคุณค่าและชีวิตของชนชั้นนายทุนไว้โดยไม่รู้ตัว เนื่องจากรูปแบบการเขียนเหล่านี้เป็นเพียงการประกอบสร้างความจริงชนิดหนึ่งขึ้นมาโดยการใส่รหัสต่างๆ ของสังคมนายทุนเข้าไป ฉะนั้นวรรณคดีต่างๆ ก็เป็นเพียงการตอกย้ำค่านิยม อุดมการณ์หลักในสังคม กล่าวคือ วรรณคดีเป็นระบบการสร้างความหมายแบบหนึ่งหรือรหัสชุดหนึ่งที่นำไปสู่การบริโภควรรณคดีในลักษณะเฉพาะแบบหนึ่ง การอ่านตัวบททุกชนิดจึงต้องพิจารณาด้วยความระมัดระวังและตระหนักรู้ จะสามารถเผยให้เห็นอะไรมากมายไปกว่าการสะท้อนโลกแห่งความเป็นจริง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอพาร, 2545, น. 126-128)

Barthes (1967 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอพาร, 2545, น. 138) ให้นิยาม “มายาคติ” ว่าเป็นการสื่อความหมายด้วยคติทางความเชื่อทางวัฒนธรรมซึ่งถูกกลบเกลื่อนให้เป็นที่รับรู้เสมือนว่าเป็นธรรมชาติ หรืออาจกล่าวถึงที่สุดได้ว่า เป็นกระบวนการของการลวงให้หลงอย่างหนึ่ง แต่มิใช่การลวงให้หลงแบบโกหกหลอกลวงหรือปั้นน้ำเป็นตัว มายาคติมิได้ปิดบังอำพรางสิ่งใดทั้งสิ้น ทุกอย่างที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่เปิดเผย แต่เราต่างหากที่คุ้นเคยกับมันจนไม่ทันได้สังเกตว่ามันเป็นสิ่งที่ประกอบสร้างทางวัฒนธรรม แต่เรากลับคิดว่าสิ่งที่เรายึดถืออยู่นั้นเป็นธรรมชาติ หรือเป็นไปตามสามัญสำนึก

มายาคติเป็นระบบการสื่อความหมายที่มีลักษณะพิเศษตรงที่มันก่อตัวขึ้นบนกระแสการสื่อความหมายที่มีอยู่ก่อนแล้ว จึงถือได้ว่ามายาคติเป็นระบบสัญลักษณ์ในระดับที่สอง ที่เกิดจากผลลัพธ์ของการประกบรูปสัญญะกับความหมายในระดับแรก กลายมาเป็นรูปสัญญะในระดับที่สอง กล่าวคือ ระดับแรกเป็นความหมายตรง หรือความหมายของภาษา ส่วนระดับที่สอง คือ ความหมายแฝงหรือความหมายของมายาคติ มายาคติจึงเป็นภาษาในระดับที่เหนือภาษา (Metalanguage) ที่พูดถึงสิ่งที่ภาษาพูด แต่พูดในความหมายอีกแบบ ความหมายระดับแรกกลายเป็นรูปสัญญะของ

ความหมายในระดับที่สอง ซึ่งในระบบของมายาคติ สรรพสิ่งต่างๆ จะถูกลดทอนลงมาเป็นเพียงวัตถุดิบ หรือเป็นเพียงภาษาชนิดหนึ่งที่ระบบมายาคติใช้ในการสื่อความหมาย ไม่ว่าจะเป็น ภาษา ภาพถ่าย ภาพวาด พิธีกรรม วัตถุ เพียงแต่มายาคติทำให้สิ่งเหล่านี้ยังคงเป็นระบบความหมายชุดหนึ่งอยู่ ด้วยการลดทอนความสำคัญของระบบสัญญะที่ดำรงอยู่ หรือทำให้ว่างเปล่าไม่มีความหมายเดิมแล้วเติมความหมายเข้าไปใหม่ ซึ่ง บาร์ธเรียกว่า “ระบบความหมายชุดที่สอง” (A Second-order System of Signification) (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 138)

Barthes (1967 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 129-132) กล่าวว่า ไม่มีโลกแห่งความเป็นจริงรออยู่นิ่งๆ ให้คนเขียนถึง แต่คนเขียนมีส่วนอย่างมากในการประกอบสร้างความเป็นจริงขึ้นมา นอกจากนั้นเขายังเชื่อว่า งานเขียนไม่ใช่เครื่องมือที่ตอบสนองวัตถุประสงค์ของผู้เขียน แต่ผู้เขียนได้เขียนงานขึ้นโดยไม่ได้สื่อถึงอะไรหรือเขียนเพื่ออะไร แต่เป็นการเขียนเฉยๆ กล่าวคือการทำหน้าที่เป็นเพียง “ผู้แต่ง” (Author) เป็นการเขียนที่ไม่ต้องการกรรม แต่เขียนเพื่อเผยให้เห็นถึงกระบวนการเขียน ซึ่งไม่แตกต่างไปจากจิตรกรที่วาดภาพที่ต้องการให้คนชมภาพดูที่สีรูปแบบ ส่วนผสมต่างๆ มากกว่าดูภาพเพื่อหาความหมาย ถ้ากล่าวตามภาษาของนักสัญศาสตร์ คือผู้เขียนแต่งเพื่อสร้างรูปสัญญะ โดยไม่มีความหมายสัญญะ ถ้าจะเข้าใจผู้แต่งต้องเข้าใจตัวการเขียน กระบวนการเขียน ไม่ใช่ความหมายของงานเขียน กล่าวคือต้องเข้าใจว่าเขียนอย่างไรมากกว่าเขียนอะไร ส่วนการจะเข้าใจผู้แต่งนั้น เขาเห็นว่าเรามีความจำเป็นจะต้องให้ความสำคัญกับผู้อ่านและการอ่าน ซึ่งงานเขียนแต่ละแบบจะให้บทบาทแก่ผู้อ่านแตกต่างกันไป คือ มีทั้งการไม่ให้บทบาทแก่ผู้อ่านตามแนวคิดของสังคมนิยม ที่ลดบทบาทของผู้อ่านมาเป็นเพียงการบริโภคงานเขียน (Readerly text) ส่วนใหญ่เป็นตัวบทที่มีลักษณะหยุดนิ่ง สื่อถึงความคิด ค่านิยมหลักในสังคม เป็นตัวบทที่เชื่อในความสัมพันธ์โดยตรงระหว่างรูปสัญญะกับความหมายของสัญญะ กล่าวคือ ผู้เขียนสามารถสื่อความหมายกับผู้อ่านได้โดยตรง ทำให้ไม่ต้องสนใจเรื่องความสำคัญกับการทำงานของภาษา และการให้บทบาท อำนาจในการเขียนตัวบทใหม่ในขณะที่อ่าน (Writerly Text) เป็นตัวบทที่ผู้แต่งแต่งขึ้นเฉยๆ ตัวบทประเภทนี้เป็นรูปสัญญะที่ล่องลอย ไม่มีความหมายใดเข้ามาเกาะเกี่ยว ซึ่งเปิดพื้นที่ให้ผู้อ่านสามารถเขียนตัวบทขึ้นใหม่ได้ ตัวบทลักษณะนี้ไม่เชื่อความสัมพันธ์โดยตรงระหว่างรูปสัญญะกับความหมายของสัญญะ แต่เป็นไปตามรหัสที่นำมาใช้ในการเขียนตัวบทหรืออ่านตัวบทนั้น เช่น Barthes ได้อ่านเรื่องสั้นเรื่อง “Sarrasine” ของบัลซาค (Balzac) เป็นงานเขียนชั้นยอดในงานเขียนแนวสัจนิยมที่สะท้อนโลกแห่งความเป็นจริง แต่เขากลับกล่าวว่า งานเขียนชิ้นนี้ไม่ใช่งานเขียนที่ไร้เดียงสา แต่เต็มไปด้วยรหัสต่างๆ กว่า 5 ชุด ได้แก่ 1) รหัสการตีความ 2) รหัสของรูปสัญญะ 3) รหัสเชิงสัญลักษณ์ 4) รหัสที่บ่งบอกถึงการกระทำ และ 5) รหัสเชิงวัฒนธรรม โดย

บาร์ธ ได้ผ่า แบ่ง แยก งานเขียนชิ้นนี้ออกเป็น 561 หน่วย เพื่อมองหารหัสต่างๆ ที่ประกอบขึ้นเป็นงานเขียนชิ้นนี้

แนวความคิดของ Barthes เป็นการปฏิเสธความแน่นอนของสิ่งที่เรียกว่า “ความจริง” มองไม่เห็นกระบวนการสร้างความจริงเมื่อตั้งคำถามกับ “ธรรมชาติ” ของความสัมพันธ์ระหว่างรูปกับความหมายของสัญญะ ความจริงเป็นสิ่งที่สังคมสร้างขึ้น ส่วนความหมายเป็นผลมาจากการปะทะกันระหว่างสัญญะ โลกที่เราอยู่จึงไม่ใช่โลกแห่งความจริง แต่เป็นสัญญะที่เราใส่รหัสและถอดรหัสอย่างไม่รู้จบ ชีวิตของคนเราก็ต่างถูกห้อมล้อมด้วยรหัสชุดต่างๆ มากมาย ไม่ได้อยู่ในโลกที่บริสุทธิ์ ไร้เดียงสา เป็นกลาง และเป็นธรรมชาติ จากแนวความคิดของบาร์ธนั้นมีคุณประโยชน์ต่องานวิจัยของผู้วิจัยอย่างยิ่ง โดยเฉพาะในพิธีกรรมที่มีการแยกตัวออกมาจากชีวิตจริง มีการสมมติบทบาทของแต่ละตนให้เปลี่ยนแปลงไปจากชีวิตจริง มีขั้นตอนและสัญญะในหลายลักษณะที่ก่อให้เกิดรหัสหลากหลาย อันนำไปสู่การตีความหมาย ทั้งความหมายโดยอรรถ หรือความหมายตรงที่เป็นความหมายชั้นแรก และความหมายโดยนัยประวัด หรือ ความหมายแฝง ที่ต้องคำนึงถึงเรื่องของตัวบุคคล วัฒนธรรมของชุมชน ความเชื่อของชุมชนเข้าไปเกี่ยวข้องกับเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์ความหมาย เพื่อศึกษาประกอบสร้างความหมายของพิธีกรรมในประเพณีการแข่งขันเรือยาวขึ้นโขนชิงธง

2.3.1 คุณสมบัติของสัญญะ

สาระสำคัญของการแสวงหาความรู้ตามแนวทางสัญศาสตร์ ไม่ได้อยู่ที่การค้นหาความหมายในสรรพสิ่งอย่างที่วิธีการหาความรู้แบบศาสตร์แห่งการตีความ แต่เป็นการค้นหาถึงรูปแบบและกระบวนการของการผ่า/แบ่ง/แยกภาษาที่กระทำต่อสรรพสิ่งจนก่อให้เกิดความหมายขึ้น ความหมายในทรรศนะของนักสัญศาสตร์จึงมีพลวัตรที่ไม่หยุดนิ่งตายตัว แต่เป็นการประกอบกันขึ้น หรือการปะทะสังสรรของสัญญะต่างๆ ภายใต้ระบบ ระเบียบกฎเกณฑ์ต่างๆ กัน ซึ่ง บาร์ธเรียกว่า “การผจญภัยของสัญญะ” แต่สิ่งที่นักสัญศาสตร์แตกต่างจากนักภาษาศาสตร์ คือ การไม่ได้สนใจศึกษาสัญญะของภาษา (The Linguistic Signs) แต่กลับสนใจศึกษาสัญญะแบบอื่นๆ ที่ไม่ใช่สัญญะของภาษา (The Non Linguistic/ Semiological Signs) ในขณะเดียวกันสัญญะที่มีบทบาทหน้าที่ในการสร้างความหมายในชีวิตประจำวันของคนไม่แตกต่างไปจากภาษา ทำให้หน่วยสื่อความหมายหรือสัญญะของสัญศาสตร์นั้นมีความแตกต่าง หลากหลาย เช่น เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ยานพาหนะ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ โฆษณา หนังสือพิมพ์ เอกสาร ภาพถ่าย กล่าวคือ

สัญญะของสัญศาสตร์ได้แก่สรรพสิ่งต่างๆ ที่ห่อหุ้มตัวเราอยู่ในสังคม ซึ่งบาร์ธ ได้กล่าวไว้ว่า “ทันทีที่สังคมเกิดขึ้น การใช้วัตถุสิ่งของต่างๆ ในสังคมก็ถูกทำให้กลายสภาพเป็นสัญญะไป” (As soon as there is a society, every usage is con-verted into a sign of itself.) (Barthes, 1967, p. 41 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 23-24)

จากคำกล่าวของ Barthes (1967 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 129-132) แสดงให้เห็นว่าสิ่งต่างๆ ในสังคมสามารถเปลี่ยนเป็นสัญญะได้ทั้งสิ้น แต่หากจะขยายความเพื่อทำความเข้าใจให้ชัดเจนมากขึ้นว่าสิ่งใดบ้างที่จะเป็นสัญญะได้ ต้องมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1) สัญญะจะต้องมีลักษณะทางกายภาพ สามารถจับต้องรับรู้ได้ด้วยอวัยวะสัมผัส เช่น เป็นตัวอักษร ภาพวาด เสียง อากัปกิริยา เป็นต้น

2) ตัวสัญญะต้องเกิดจากความตั้งใจที่จะส่งสารหรือสื่อความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น แม้ว่าเมฆอาจเป็นสัญญาณว่าฝนจะตก แต่เราก็ไม่ถือว่าเมฆเป็นสัญญะ เนื่องจากเมฆไม่ได้ตั้งใจจะส่งข่าวสารอะไร

3) ความหมายของสัญญะจะมีมากกว่าความหมายของตัวมันเอง เมื่อตัวสัญญะถูกผู้ใช้สัญญะนำมาใช้อย่างตั้งใจแล้ว ความหมายของสัญญะจะมีมากไปกว่าความหมายของตัวมันเอง เช่น ถ้าดอกกุหลาบแดงดอกหนึ่ง ถูกรับรู้ว่าเป็นเพียงดอกไม้ดอกหนึ่ง ก็ยังไม่มีความหมายเป็นสัญญะจนกว่าดอกไม้นั้นถูกรับรู้ว่าเป็นมากกว่าดอกไม้ เช่น ดอกกุหลาบแดงแสดงถึงความรัก ความผูกพัน เป็นเครื่องแสดงความซื่อสัตย์ที่มีต่อผู้ที่ได้รับดอกไม้จากผู้มอบดอกไม้

กล่าวโดยสรุปของทุกสิ่งทุกอย่างสามารถเป็นสัญญะได้ทั้งหมดถ้ามีคุณสมบัติ 3 ประการ คือ 1) ต้องมีรูปธรรม ซึ่งอาจเป็นภาพ เสียง อักษร หรือวัตถุอื่นๆ 2) ต้องมีความหมายมากกว่าตัวของมันเอง และ 3) ผู้ใช้สัญญะต้องตระหนักว่า รูปธรรมดังกล่าวนั้นเป็นสัญญะ จากคุณสมบัติทั้ง 3 ประการนี้ สามารถขยายความตามแนวความคิดของเพียร์สได้ว่า สัญญะคือของอย่างหนึ่งที่ยืนแทนความหมายของอีกอย่างหนึ่ง เช่น ดอกกุหลาบแทนความหมายของความรักสำหรับบางคนในบางกาละเทศะช่วงเวลาหรือบริบท ฉะนั้น สัญญะจะมีความหมายแต่เฉพาะบางคนและบางเงื่อนไขเท่านั้น เช่น การระบุว่า “เงินไม่มีความหมาย” ต้องระบุต่อไปด้วยว่าไม่มีความหมายสำคัญใครเป็นเศรษฐีหรือขอทาน

2.3.2 รหัสของสัญญะ

รหัสของสัญญะนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการศึกษาเรื่องสัญศาสตร์ โดยเฉพาะการศึกษาทางการสื่อสารที่ต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับศาสตร์ที่หลากหลาย โดยเฉพาะการแสวงหาความรู้หลังโครงสร้างนิยมที่กับการศึกษาสัญญะนั้น การสื่อสารจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากการสื่อสารเป็นการรวมเอาเรื่องของระบบสัญญะกับการวิเคราะห์แบบโครงสร้างนิยมเข้าด้วยกัน ขาดส่วนใดส่วนหนึ่งไปก็ไม่สามารถสื่อสารระหว่างกันได้ ลักษณะของการสื่อสารประกอบด้วย การส่งสาร การรับสาร การเข้าใจในสารที่ส่ง ผ่านความเข้าใจในรหัสที่เป็นตัวกำหนด/กับความหมายอีกต่อ ถ้าหากการสื่อสารคือการใส่รหัส (Encode) การรับสารก็คือ การถอดรหัส (Decode) หัวใจของการสื่อสารจึงอยู่ที่รหัส ซึ่งลักษณะของรหัสประกอบด้วย 3 ประการ ดังนี้ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545, น. 112-113)

1) รหัสต้องมีมาก่อนผู้ส่งสารและก่อนข้อความที่สื่อ เนื่องจากรหัสเป็นตัวกำหนดว่าผู้ส่งสารจะส่งสารอย่างไร ส่วนผู้รับสารผู้รับสารก็ต้องเรียนรู้และทำความเข้าใจรหัสดังกล่าวจึงจะรับสารได้

2) รหัสเป็นอิสระจากข้อความที่ส่ง เนื่องจากการสื่อสารไม่ใช่การส่งข้อความ แต่เป็นการส่งสัญญาณภายใต้การกำกับของรหัสชุดหนึ่งเท่านั้น

3) รหัสเป็นอิสระจากผู้ส่งสาร และเป็นตัวกำกับว่าผู้ส่งสารจะต้องส่งอย่างไร พูดอย่างไรจึงจะรู้เรื่อง เมื่อผู้ส่งสารและผู้รับสารเข้าใจรหัสร่วมกันก็สามารถสื่อสารกันได้

การศึกษาสัญศาสตร์ก็ใช้หลักการเดียวกันกับการสื่อสาร กล่าวคือ การให้ความสำคัญกับเรื่องของรหัส โดยมองว่าภาษาของมนุษย์คือการสื่อสาร ระบบการสื่อสารแบบหนึ่ง เพียงแต่มีการปรับเปลี่ยนศัพท์บางคำเพื่อให้สอดรับกับการรับรู้ทางภาษาศาสตร์ ความสำคัญของรหัสจะช่วยให้เรารับรู้เข้าใจว่าไม่มีสิ่งที่เรียกว่าความหมายบริสุทธิ์ หรือความหมายในตัวเอง แต่ความหมายจะมีรหัสกำกับไว้เสมอ ซึ่งหลักการของสัญศาสตร์นั้นรูปของสัญญะต้องมาก่อนความหมายของสัญญะ และความหมายไม่ได้เกิดจากสิ่งที่ไม่มีความหมาย กล่าวคือ ความหมายเป็นเรื่องของรหัส กฎเกณฑ์ซึ่งในตัวเองไม่มีความหมาย แต่เป็นตัวกำหนดความหมาย ความหมายไม่ได้เกิดจากข้อความที่ส่ง จากประเด็นนี้จึงก่อให้เกิดเรื่องรูปสัญญะที่ล่องลอย (Floating Signifier) กล่าวคือ เป็นรูปสัญญะที่ความหมายแบบเดิมไม่มีความหมายอีกต่อไป จำเป็นต้องมองหาความหมายใหม่ เช่น การนิยมสวมรองเท้าบูทของคนนิวยอร์คเป็นสิ่งที่เราไม่เคยรู้มาก่อน ทำให้ต้องหาระบบการสร้างความหมาย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ชุดใหม่มาทำความเข้าใจ รองเท้าบูทจึงไม่มีประโยชน์ในเชิงใช้สอยอีกต่อไป แต่การบริโภครองเท้าบูทของคนนิวยอร์คเป็นการบริโภคเชิงสัญญะ เป็นการบริโภคความหมายและความคิดเกี่ยวกับรองเท้าบูทมากกว่าวัตถุที่เป็นรองเท้า รองเท้าบูทจึงเปลี่ยนจากวัตถุในเชิงใช้สอยสู่การเป็นสัญญะและจำเป็นต้องใช้วิธีการทางสัญศาสตร์เพื่อทำความเข้าใจความหมาย

2.3.3 การประกอบสร้างความหมายของสัญญะ

การพิจารณาว่าสัญญะถูกสร้างความหมายขึ้นมาได้อย่างไร หรือถูกประกอบสร้างความหมาย (To Construct) อย่างไร เช่น แหวนวงหนึ่งวางอยู่ในตู้ร้านทองร่วมกับแหวนวงอื่น อาจกล่าวได้ว่าแหวนวงนั้นยังไม่มีความหมายใดๆ แต่ต่อมาเมื่อคนหนึ่งเข้าไปซื้อแหวนวงนั้น ทำให้แหวนวงนั้นกลายเป็นสินค้าที่สามารถซื้อขายได้ และอาจเริ่มมีความหมายใหม่ เช่น เป็นสิ่งที่แทนความรักระหว่างคู่รักหากแหวนวงนั้นถูกมอบให้จากคนรัก จากตัวอย่างนี้จะเห็นได้ว่า แหวนวงหนึ่งได้รับการประกอบสร้างความหมายใหม่ขึ้นมาได้ เมื่อถูกนำผ่านกระบวนการทางสังคม (Social Practice) เช่น การทำพิธีหมั้นหมาย และการปฏิบัติการทางสังคมที่เป็นที่รับรู้ร่วมกันในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมนั้นๆ

จากการศึกษากระบวนการ “การประกอบสร้างความหมาย” (Construction of Meaning) นำไปสู่ความเข้าใจเรื่องการเกิด แก่ เจ็บ ตายของความหมาย อันได้แก่การเปลี่ยนแปลงหรือการสูญหายของความหมาย เนื่องจากมีกระบวนการรื้อถอนความหมายเดิม (Deconstruction) และการสร้างความหมายใหม่ลงไป (Reconstruction) ยกตัวอย่างเช่น ยุคก่อนการพัฒนาประเทศ คำว่า “โบราณ” มีความหมายในทางบวก กล่าวคือ หากจะทำอะไรขอให้ถือเอาแบบอย่างโบราณไว้ก่อน แต่ต่อมาในยุคที่ประเทศมีความเจริญขึ้น ความเดิมของคำว่า “โบราณ” ได้ถูกรื้อถอนความหมาย และสร้างความหมายใหม่ลงไป หมายถึง ความล้าสมัย แต่ในปัจจุบันที่ค่านิยมของคนไทยเริ่มกลับไปนิยมความเป็นของเก่า คนในสังคมเริ่มโหยหาอดีตเพิ่มขึ้น ทำให้ความเป็นโบราณถูกรื้อถอนความหมายใหม่อีกครั้ง กลายเป็นความหมายในเชิงบวก เช่น การโฆษณาคำว่า “โบราณ” ในอาหารและเครื่องดื่มกลายเป็นการช่วยส่งเสริมการขายให้ดียิ่งขึ้น เพราะคนส่วนใหญ่มีความคิดว่า “น่าจะอร่อย” เช่น กาแฟสูตรโบราณ ก๋วยเตี๋ยวต้มยำโบราณ เป็นต้น

เมื่อทำความเข้าใจว่าความหมายของสิ่งต่างๆ นั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร และมีกระบวนการเปลี่ยนแปลงความหมายได้อย่างไรแล้วนั้น สิ่งที่ต้องพิจารณาต่อไปในการศึกษาตามแนวคิดเรื่องสัญญะนั้น ต้องประกอบด้วยการศึกษาที่เกี่ยวข้องกันอยู่ 3 ประการ คือ

1) ตัวสัญญะ (Sign) แนวคิดด้านสัญศาสตร์สนใจวิธีการที่สื่อทอดความหมาย (Meaning) ของสัญญะเหล่านี้ รวมทั้งวิธีการที่สัญญะเข้ามาเกี่ยวพันหรือเชื่อมโยงกับผู้ใช้สัญญะ เนื่องจากสัญญะเป็นผลผลิตทางความคิดของมนุษย์ที่เกิดจากการประกอบสร้าง (Construction) ความหมายขึ้นมาของมนุษย์ ฉะนั้นการทำความเข้าใจสัญญะให้ถ่องแท้ต้องทำความเข้าใจมนุษย์ผู้สร้างสัญญะด้วย

2) รหัส/ระบบ (Code/System) เนื่องจากการใช้สัญญะนั้นไม่ได้ถูกใช้อย่างโดดเดี่ยว หากแต่มีการจัดทำขึ้นอย่างเป็นระบบ ซึ่งระบบที่นำเอาสัญญะมาประกอบเข้าด้วยกันนั้นเรียกว่า “รหัส” (Code) ที่มีมากมายหลายประเภท และบางประเภทก็ถูกแฝงไว้อย่างซ่อนเร้น ซึ่งในแต่ละสังคมวัฒนธรรมต่างมีรหัสที่แตกต่างกันไป เช่น การพยักหน้ามีความหมายว่า “ตกลง” ในประเทศสหรัฐอเมริกา แต่ในประเทศอินเดียกลับมีความหมายว่า “ไม่ตกลง” ความแตกต่างของรหัสทางวัฒนธรรมเหล่านี้อาจนิยามได้ว่า เป็น “ชุมชนแห่งรหัส” (Community of Code)

3) วัฒนธรรม (Culture) สัญญะเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างและถูกใช้ทำงานภายใต้บริบททางวัฒนธรรมหนึ่งๆ เท่านั้น ซึ่งหากเปลี่ยนวัฒนธรรมไป สัญญะและรหัสความหมายก็อาจเปลี่ยนแปลงความหมายไป แต่ในทางกลับกันวัฒนธรรมหนึ่งๆ จะดำรงอยู่ได้ต้องอาศัยสัญญะและรหัสนั้นเช่นกัน การวิเคราะห์เชิงสัญญะจึงจำเป็นต้องรู้จักและเข้าใจบริบททางวัฒนธรรมที่เป็นจุดกำเนิดของสัญญะและรหัสนั้นด้วย

เมื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับการเกิดขึ้นของความหมายของสิ่งต่างๆ แล้ว การอธิบายการประกอบสร้างความหมายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นได้นั้น จำเป็นต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับ “การประกอบสร้างความเป็นจริงของสังคม” ซึ่งแนวคิดนี้มีความเชื่อว่า มนุษย์ไม่สามารถรับรู้ความจริงภายนอกได้โดยตรง แต่ต้องกระทำผ่าน “ตัวกลาง” คือ ประสาทสัมผัสและกระบวนการรับรู้ทางจิตของมนุษย์ ซึ่งถูกหล่อหลอมโดยกระบวนการทางสังคมมาก่อนแล้ว ดังนั้น สิ่งที่มนุษย์เชื่อว่าเป็นความจริงทางสังคมจึงล้วนแต่เป็นโลกที่ถูกสร้างและถูกตีความมาแล้วในระดับหนึ่งทั้งสิ้นสิ่งที่เรียกว่า “ความเป็นจริง (Reality)” ที่เกิดจากการประกอบสร้างขึ้นมา

แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความเป็นจริงเกิดมาจาก แนวคิดของกลุ่มนักสังคมวิทยาเยอรมัน สำนักปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) เช่น อัลเฟรด ชู้ท (Alfred Schutz) ที่กล่าวไว้ว่า

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

“โลกแห่งความเป็นจริงในชีวิตประจำวันของคนเราล้วนเป็นอัตวิสัยร่วมที่เกิดจากการประกอบสร้างความหมายระหว่างความเป็นจริงที่หยิบยกมาจากคนอื่นผนวกเข้ากับความเป็นจริงที่เราสร้างขึ้นมาเอง” หากจะอธิบายการสร้างสิ่งแวดล้อมของมนุษย์จะพบว่า มนุษย์นั้นมีโลกแวดล้อมรอบตัวอยู่ 2 ระดับ ได้แก่ โลกทางกายภาพ (Physical world) ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เช่น พื้นดิน ท้องฟ้า แม่น้ำ และโลกทางสังคม (Social world) ที่เกิดจากการสร้างของสังคม ซึ่งโลกทางสังคมนี้จะมีความหมายที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น เช่น หากเราและเพื่อนยืนอยู่หน้าต้นตะเคียนทองต้นใหญ่ต้นหนึ่ง แต่ทว่าทั้งสองคนมีโลกทางสังคมที่แตกต่างกัน กล่าวคือ เราเชื่อว่าต้นตะเคียนต้นนั้นจะมีเทวดาอารักษ์และนางตะเคียนอาศัยอยู่ จากความเชื่อที่เคยรับรู้ต่อกันมา (โลกทางสังคม) จะทำให้เรากราบไหว้หรือบูชาต้นไม้นั้น แต่เพื่อนของเราอาจมีความคิดว่าต้นไม้ใหญ่นี้อาจนำไปสร้างเป็นเสาบ้านได้หลายต้น เพราะไม่มีความเชื่อเรื่องของเทวดาอารักษ์และนางตะเคียนประจำต้นไม้ เช่นเดียวกับความคิดของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัยที่มีต่อดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ดวงเดิม แต่โลกทางสังคมของคนแต่ละยุคได้เปลี่ยนแปลงไป ความเป็นจริงเกี่ยวกับดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ จึงถูกสร้างขึ้นมาและมีความหมายที่แตกต่างกันในแต่ละท้องที่แต่ละยุคสมัย

หากจะอธิบายแนวคิดเรื่องการสร้างความเป็นจริงทางสังคมนั้นสามารถอธิบายความเป็นจริงได้จากหลายแนวคิด ประกอบด้วย (สัญญา สัญญาวิวัฒน์, 2534, น. 87)

1) การสร้างความเป็นจริงทางภาษาศาสตร์ ภาษานั้นเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างแนวคิด (Concept) เกี่ยวกับความเป็นจริง เช่น เมื่อคนเราเห็นโลกทางกายภาพที่เป็นรูปร่างสูงๆ เติบโตได้ มีส่วนที่เป็นสีเขียวและสีน้ำตาล เราจะใช้ภาษาเรียกความเป็นจริงนี้ว่า “ต้นไม้” ดังนั้นในครั้งต่อไปถ้าเราคิดถึงความเป็นจริงนี้ เราก็จะคิดออกมาเป็นภาษาว่าต้นไม้ แต่หากในวัฒนธรรมของเราไม่มีภาษาเราก็ไม่อาจคิดถึงความเป็นจริงนี้ได้เลย นอกจากนั้นภาษายังเป็นเครื่องมือในการกำหนดวิธีคิดและการกระทำให้แตกต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น ความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมของชาวยุโรปกับวัฒนธรรมของชาวอินเดียนแดงในเรื่องของเวลา ในวัฒนธรรมของชาวยุโรปจะมองเวลาเป็นจุด เช่น ขณะนี้เวลา 18.00 น. แต่วัฒนธรรมของชาวอินเดียนแดงจะพูดว่า “กำลังจะ” เป็นต้น

2) ทั้งนี้ สจ๊วส ฮอลล์ (Stuart Hall) ได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่าง “ภาษา” กับ“ความเป็นจริง” ไว้ว่า วิชาภาษาศาสตร์เคยอธิบายว่าคนเรา “ตั้งชื่อ (Naming)” สิ่งต่างๆ ขึ้นมาเพื่อนำไปใช้อ้างอิงหรือเพื่อกล่าวถึงในครั้งต่อๆ ไป โดยความเป็นจริงนั้นต้องมีผู้สร้างขึ้นมา ดังนั้นจึงไม่มีความเป็นจริงของคำว่า “คนดี” หรือ “คนชั่ว” จนกว่าจะมีผู้สร้างภาษาสื่อขึ้นมาว่าคนดีต้องเป็นอย่างไร และคนชั่วเป็นต้องเป็นอย่างไร และแท้จริงแล้วไม่เคยมีสิ่งที่เรียกว่าความเป็นจริง

เกิดขึ้น จนกว่าจะมีผู้ประกอบสร้าง (Construct) ความเป็นจริงนั้นขึ้นมา และการสื่อสารก็คือกระบวนการที่มนุษย์แต่ละคนใช้เพื่อประกอบสร้างความเป็นจริงขึ้นมา ซึ่งไม่จำเป็นว่าต้องเป็นความจริงชุดเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น ในตำนานเรื่องแม่นาคพระโขนง ตัวละคร “แม่นาค” กับ “พี่มาก” ต่างก็มีรหัสสื่อสารเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับอมนุษย์คนละชุดกัน โดยตัวละคร “พี่มาก” ประกอบสร้างความจริงว่า มนุษย์กับอมนุษย์นั้นต่างฝ่ายควรอยู่กันคนละภพ แต่อย่างไรก็ตาม “แม่นาค” กับประกอบสร้างความจริงที่แตกต่างออกไปว่า ความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาไม่ควรอยู่บนเงื่อนไขความเป็นคนหรือเป็นผี

3) การสร้างความเป็นจริงของสำนักปรากฏการณ์นิยม แนวคิดนี้เชื่อว่าความรู้ที่มนุษย์ได้รับการถ่ายทอดจากผู้อื่นและสังคมนั้นเป็นความรู้ที่ไม่ได้รับรู้โดยตรง ฉะนั้นมนุษย์ควรรับรู้โลกและสังคมด้วยตนเองและละทิ้งประสบการณ์ผ่านผู้อื่น กล่าวคือ มนุษย์ต้องรับรู้ประสบการณ์ สำนึก ค่านิยม โลกทัศน์จากการสัมผัสกับโลกโดยตรง และให้ความหมายกับสิ่งเหล่านั้นตามการรับรู้ของตนเอง การกระทำของมนุษย์จึงเป็นผลจากการที่มนุษย์สร้างโลกทางสังคม (Social World) ด้วยตนเอง ความเป็นจริงจึงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยสำนึก (Consciousness) ของบุคคล แล้วเชื่อมโยง เข้ากับความคิดและการกระทำ ซึ่ง ชูัท กล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า ความคิดและการกระทำของมนุษย์เป็นผลมาจากปทัสถานทางสังคมและระบบค่านิยมต่าง ๆ ส่วนด้านการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมนั้นเป็นผลจากความสัมพันธ์ระหว่างจิตสำนึก (Consciousness) บวกกับความคิดและการกระทำของตนเอง ซึ่งทำให้มนุษย์รู้สึกว่า ตนเองมีอิสระในการสร้างความเป็นจริงอะไรก็ได้ตามความพอใจของตน แต่ในความเป็นจริงแล้วการสร้างความเป็นจริงเหล่านั้นได้ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของปทัสถานและระบบค่านิยมทางสังคม

กล่าวโดยสรุปสัญศาสตร์เป็นการศึกษาถึงการสื่อความหมายที่ให้ความสำคัญกับรหัส/กฎเกณฑ์ของการสื่อความหมายมากกว่าสารที่สื่อ ซึ่งสัญญะของสัญศาสตร์นั้นแตกต่างจากความคิดในเรื่องตัวบท (Text) ของนักทฤษฎีแนวศาสตร์แห่งการตีความ เนื่องจากสัญญะไม่ได้มีความหมายในตัวเอง แต่ความหมายของสัญญะเป็นเรื่องของรหัส/กฎเกณฑ์ที่เป็นตัวกำหนดความหมายขึ้นอีกต่อหนึ่ง หรือเรียกว่า “ศาสตร์ที่ว่าด้วยการตีความสัญญะ” (Hermeneutic of the Signs) ซึ่งการตีความหมายนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์และรหัสในการตีความหมายของผู้รับสาร จากคำกล่าวของฮอลล์ ได้อธิบายความหมายของระบบรหัส (Coding System) ไว้ว่า ความหมายของระบบรหัสระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสารไม่จำเป็นต้องเป็นรหัสชุดเดียวกันเสมอไป การถอดรหัสความหมายของผู้รับสารจึงเป็นอิสระ ฉะนั้นการถอดรหัสความหมายจึงเป็นไปได้ตั้งแต่การถอดรหัสด้วยจุดยืนแบบเดียวกับที่ผู้ส่งสารเข้ารหัสมา หรืออาจถอดรหัสด้วยจุดยืนที่ต้องต่อรอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ความหมายใหม่ ซึ่งแตกต่างไปจากความตั้งใจของผู้ส่งสาร (Hall, 1980, p. 25) นอกจากนั้น กระบวนการสื่อสารยังเป็นกระบวนการที่มนุษย์แต่ละคนใช้เพื่อประกอบสร้างความเป็นจริงขึ้นมา ซึ่งความหมายบางอย่างอาจถูกคัดเลือกไว้ และความหมายบางอย่างอาจถูกใส่เข้ามาหรือนิยามความหมายใหม่ ตามกระบวนการรื้อถอนความหมายและเปลี่ยนแปลงความหมาย (Deconstruction and Reconstruction of Meaning)

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ ทฤษฎีสัญญะวิทยา เพื่อศึกษาประเภทสัญญะตามแนวคิดของเพียร์ส ตามกระบวนการถ่ายทอดความสัมพันธ์และการถอดความหมายของ Icon Index Symbo

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) ได้ทำการวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี” งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์เอกลักษณ์พิเศษของโครงสร้างการเล่าเรื่อง และกระบวนการสื่อความหมายในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี โดยศึกษาจากภาพยนตร์ที่ออกฉายในช่วงเดือน กรกฎาคม 2538-มิถุนายน 2539 จำนวน 6 เรื่อง ได้ แก่ Boys On The Side, Show Girls, Waiting To Exhale, To Die For, How To Make An American Quilt และ The Truth About Cats And Dogs ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี มีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษ ได้แก่ แก่นความคิดและขั้วขัดแย้งที่เป็นเรื่องของผู้หญิงกับความรัก ครอบครัว และ สังคม โดยตัวละครหญิงจะมีบทบาทหลากหลายและมีลักษณะเป็นผู้กระทำมากกว่าตัวละครหญิงในภาพยนตร์ทั่วไป สำหรับฉากที่ตัวละครหญิงมักเข้าไปเกี่ยวข้องคือฉากภายนอก ซึ่งได้แก่ สถานที่ทำงาน และ ท้องถนนส่วนการใช้สัญลักษณ์พิเศษจะเกี่ยวข้องกับความรัก ครอบครัว และ สังคม โครงสร้างการเล่าเรื่องที่มีลักษณะร่วมกับภาพยนตร์ทั่วไป ได้แก่ การลำดับโครงเรื่อง ซึ่งมีหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้เล่าเรื่องเป็นสำคัญ เช่น เดียวกับจุดยืนการเล่าเรื่องที่มีการใช้จุดยืนแบบผู้รู้แจ้ง สำหรับกระบวนการสื่อความหมายในภาพยนตร์ ภาพยนตร์ทั้ง 6 เรื่อง ได้สื่อความหมายถึงเพศหญิงว่าความมีท่าทีที่สอดคล้องกับความเป็นจริง ต่อเรื่องความรัก ครอบครัว และ สังคม ขณะเดียวกันสังคมควรมีความเข้าใจเพศหญิง โดยพิจารณาเพศหญิงจากสภาพชีวิตที่เป็นจริง

ปภัสรา คำวชิรพิทักษ์ (2550) ศึกษาโครงสร้างภาษาและลักษณะภาษาแสดง หัวเรื่องในพระบรมราโชวาทพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในพิธีพระราชทาน ปริญญา

บัตร ผลการศึกษาพบว่า โครงสร้างภาษาในพระบรมราโชวาทแบ่งเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนเริ่มต้น ส่วนเนื้อหา และส่วนลงท้าย โครงสร้างทางภาษาทั้ง 3 ส่วน สามารถแบ่งเป็น รายละเอียดย่อย 6 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่กล่าวพระบรมราโชวาท กล่าวพระราชทานพร กล่าวแสดง ความยินดีกับบัณฑิต กล่าวแสดงความยินดีที่ได้มามอบปริญญาบัตร กล่าวแสดงความยินดีกับ ความก้าวหน้าของมหาวิทยาลัย และกล่าวขอบใจมหาวิทยาลัยที่มอบปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์

สุภาวรรณ วรรธนะศุภกุล (2550) ศึกษาเรื่อง คุณลักษณะของละครเอเชียยอดนิยม ศึกษากรณีละครญี่ปุ่น ไต้หวันและเกาหลีในโทรทัศน์ไทย เพื่อศึกษาถึงปัจจัยที่ส่งผลให้ละครเอเชียได้รับความนิยมในประเทศไทย ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ละครญี่ปุ่นมีลักษณะเด่น คือ การเล่าเรื่องมีจังหวะกระชับ รวดเร็ว บทสนทนาสะท้อนแง่คิดเนื้อหาที่ท้าทายค่านิยมเดิมมุ่งส่งเสริมกำลังใจ โดยสื่อความหมายผ่านภาพความสัมพันธ์ของครอบครัวเป็นส่วนใหญ่ แม้จะมีเนื้อหาที่ท้าทายค่านิยมเดิมของสังคม แต่ก็เป็นความขัดแย้งที่ลงเอยอย่างประนีประนอม โดยใช้โทนการเล่าเรื่องแบบสนุกสนานเพื่อผ่อนคลาย ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้ละครเอเชียได้รับความนิยม คือ เนื้อหาพูดถึงปัญหาแบบเอเชียร่วมกัน การกำหนดทิศทางการเผยแพร่และกิจกรรมส่งเสริมการตลาดของสถานีโทรทัศน์ในประเทศไทย และวงจร Tie-in ในอุตสาหกรรมสื่ออื่นที่เกี่ยวข้อง

เขมิกา จินดาวงศ์ (2551) ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องรวมถึงมุมมองแนวคิดในการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่ได้รับรางวัลจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง ดอกฟ้าในมือมาร (Mysterious object at noon), สุดเสน่หา (Bulissfully Yours), สัตว์ประหลาด (Tropical Malady) และแสงศตวรรษ (Syndromes and Acentury)

โดยผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ มีลักษณะการเล่าเรื่องที่เป็นไปตามโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กระแสหลัก หากแต่เนื้อหาในภาพยนตร์กลับเป็นลักษณะเปิดที่ไม่ผูกเรื่องราวให้มีปมที่ซับซ้อน ใช้นักแสดงที่ไม่มีประสบการณ์ทางการด้านแสดงมาก่อน รวมไปถึงการไม่บีบกระตุ้นอารมณ์ผู้ชม และการถ่ายภาพในภาพยนตร์เป็นลักษณะแบบปล่อยยาว (Long Take) ซึ่งดูคล้ายจะไม่มีเรื่องราวอะไร ไม่ชักจูงให้คนดูเกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่ง ไม่อธิบายการกระทำของตัวละคร และมีการเชื่อมโยงเหตุการณ์โดยปราศจากรูปแบบของจุดมุ่งหมายที่ชัดเจน ซึ่งลักษณะต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้นล้วนเป็นเอกลักษณ์พิเศษที่พบได้ในภาพยนตร์ของ อภิชาติพงศ์ ซึ่งทำให้คนทั่วไปเข้าใจยากในการสื่อความหมายของภาพยนตร์ที่เขากำกับ ซึ่งสืบเนื่องมาจากอิทธิพลของแนวคิดศิลปะ ยุคหลังสมัยใหม่ ภาพยนตร์ของ อภิชาตพงศ์ เป็นลักษณะงานศิลปะที่

ปลดปล่อยความเป็นตัวตน และเป็นบันทึกที่แสดงให้เห็นถึงการมีชีวิตอยู่ในสังคมไทย สิ่งเหล่านี้ปรากฏในฉากภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่องของ อภิชาติพงศ์ ซึ่งสะท้อนถึงลักษณะของภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ 4 ประการด้วยกัน คือ 1) การสัมพันธบท (Intertextuality) 2) ลักษณะของการโหยหาอาลัยอดีต (Nostalgia) 3) การนำศิลปะในอดีตมาผสมผสาน ลอกเลียน โดยไม่เน้นความลึกซึ้งทางความคิด (Pastiche) การผสมผสานต่างยุคสมัย (Eclectic) และการทำลายขอบเขตทางประวัติศาสตร์ และ 4) เนื้อหาเกี่ยวกับเพศและความรุนแรง ดังนั้นภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่องของ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล จึงมีลักษณะของความเป็นศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งในภาพยนตร์แต่ละเรื่องได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะต่างๆ ที่สอดคล้องกับรูปแบบความคิดทางภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ ไม่ลักษณะใดก็ลักษณะหนึ่ง

ฉัตรรวี คูหาวิชานันท์ (2552) ศึกษาเรื่อง ค่านิยมในละครญี่ปุ่นสมัยใหม่ที่นำเสนอผ่านทางโทรทัศน์เพื่อวิเคราะห์ลักษณะการถ่ายทอดค่านิยมผ่านวิธีการเล่าเรื่องในละครญี่ปุ่นสมัยใหม่ และศึกษาถึงการรับรู้และการตีความค่านิยมในละครญี่ปุ่นสมัยใหม่ของผู้ที่มีภูมิหลังเกี่ยวกับญี่ปุ่นและผู้รับสารที่ไม่มีภูมิหลังเกี่ยวกับญี่ปุ่น ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ค่านิยมในละครญี่ปุ่นสมัยใหม่ทางโทรทัศน์ มี 4 ด้าน ได้แก่ ค่านิยมด้านการทำงาน ค่านิยมด้านความสัมพันธ์ในสังคม ค่านิยมด้านครอบครัว และค่านิยม ด้านการศึกษา โดยพบว่าค่านิยมด้านการทำงานมีมากสุด โดยมีทั้งค่านิยมเดิมและค่านิยมที่ เปลี่ยนแปลงไปจากค่านิยมเดิม โดยค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงไปมากที่สุด คือค่านิยมเรื่องบทบาท ของผู้หญิงในการทำงานและค่านิยมในเรื่องการให้ความสำคัญกับความสามารถมากกว่าอาวุโส โดยลักษณะการถ่ายทอดนำเสนอผ่านทางตัวละครและบทสนทนาเป็นหลัก ส่วนในด้านการรับรู้นั้น ผู้ที่มีภูมิหลังเกี่ยวกับญี่ปุ่น รับรู้และตีความค่านิยมในละครญี่ปุ่นสมัยใหม่ทางโทรทัศน์ได้ มากกว่าผู้รับสารที่ไม่มีภูมิหลังเกี่ยวกับญี่ปุ่น

เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล (2554) ศึกษาเรื่อง อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็น ลักษณะไทยและการวิเคราะห์อัตลักษณ์ไทยที่ปรากฏในภาพยนตร์ของ เชิด ทรงศรี รวมถึงเพื่อศึกษาสัมพันธภาพระหว่าง อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของ เชิด ทรงศรี กับสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยตามยุคสมัยต่างๆ ในภาพยนตร์ โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ในช่วงปี พ.ศ. 2520-2544 จำนวน 9 เรื่อง

ผลการวิจัยพบว่า เชิด ทรงศรี ได้ใช้องค์ประกอบของภาพยนตร์ด้านต่างๆ ในการถ่ายทอดลักษณะไทยทั้งด้านรูปธรรมและนามธรรม โดยแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะด้านต่างๆ ที่ปรากฏ

ซ้ำๆ กัน ซึ่งผู้วิจัยได้ทำ การสรุปออกมาเป็น อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของ เชิด ทรงศรี 3 ประการด้วยกัน ได้แก่ 1) อัตลักษณ์ไทยที่พบสะท้อนให้เห็นตัวตนของ เชิด ทรงศรี ที่ผูกพันอยู่กับโครงสร้างสังคมชนบทและเกษตรกรรม การยึดถือพุทธศาสนาเป็นศูนย์รวมจิตใจ การยึดถือค่านิยมเรื่องความกตัญญู การแสดงบทบาทและสถานภาพชายหญิงในสังคมไทยและการประสานประโยชน์ทางวัฒนธรรม 2) การเน้นภาพอัตลักษณ์ไทยแบบดั้งเดิม เช่นสภาพบ้านเรือนและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายในอดีต ประเพณีพิธีกรรมด้านต่างๆ วัฒนธรรมไทยพื้นบ้านภาคกลาง วัฒนธรรมด้านการแสดงมหรสพของไทย รวมถึงค่านิยมความเชื่อไทยแบบดั้งเดิม 3) อัตลักษณ์ด้านการเล่าเรื่องและกลวิธีการสร้างภาพยนตร์ของ เชิด ทรงศรี ที่มีการยึดโครงเรื่องมาจากวรรณกรรมไทยโดยตั้งมั่นอยู่ในความเคารพต่อบทประพันธ์ดั้งเดิม ส่วนใหญ่มีเนื้อหาที่กล่าวถึงการเผชิญหน้าระหว่างวัฒนธรรมไทยกับวัฒนธรรมตะวันตกโดยเฉพาะวัฒนธรรมวัตถุนิยม ส่วนในด้านกลวิธีการสร้างภาพยนตร์เน้นการทา งานของกล้องที่เคลื่อนไหวและการลำดับเรื่องที่เนิบช้าสอดคล้องกับเนื้อหาภาพยนตร์ที่มีความเป็นไทย และยึดหลักความเป็นธรรมชาติ และความถูกต้องสมจริง ทั้งมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทยในยุคสมัยต่างๆ

พิสณฑ์ สุวรรณภักดี (2555) ศึกษาเรื่อง ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของอังเดร ทาร์คอฟสกี้ การศึกษามีเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผู้กำกับชาวรัสเซียที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงในวงการภาพยนตร์สากล โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ตัวบท จากผลงานภาพยนตร์ทั้งหมด 8 เรื่อง ที่ได้ออกฉายในโรงภาพยนตร์ในรูปแบบแผ่นวีดิทัศน์ โดยผลการวิจัยพบว่า อังเดร ทาร์คอฟสกี้ สร้างภาพยนตร์โดยมีเนื้อหาที่มีอิทธิพลมาจาก ภูมิหลังในวัยเด็กที่ อาเซนีย์ ทาร์คอฟสกี้ ผู้เป็นพ่อทอดทิ้งไปในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และแรงกดดันจากสภาพสังคมของสหภาพโซเวียตในรัสเซียขณะประกอบอาชีพสร้างงานภาพยนตร์ ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ มักสะท้อนภาพการต่อสู้ของคนทำงานศิลปะหรือผู้มีศรัทธาบางอย่างที่แตกต่างจากคนทั่วไปในสังคมและมักถูกมองว่าเป็นคนแปลกแยก ซึ่งเป็นผลกระทบมาจากช่วงชีวิตของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ อยู่ในช่วงการปฏิวัติทางวัฒนธรรมของสหภาพโซเวียตที่ทำให้ทั้งตัวเขาเองและคนที่เขารู้จักต้องต่อสู้ด้วยความเจ็บปวด บทสรุปของตัวละครเหล่านั้นมักพ่ายแพ้ แต่ก็ได้สร้างสัญลักษณ์บางอย่างเพื่อรักษาจิตวิญญาณและอุดมการณ์ไว้ รูปแบบภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ เน้นการเล่าเรื่องโดยใช้ข้อขัดแย้งที่เกิดจากภายในตัวละครเป็นข้อขัดแย้งหลักของเรื่อง มักใช้การถ่ายภาพแบบยาว (Long Take) ในการถ่ายทอด และมักใช้เสียงบทกวีเป็นเสียงบรรยายเสริม การเล่าภาวะภายในตัวละคร (Inner State of Mind) มีบรรยากาศเฉพาะในภาพยนตร์ ซึ่งมีอิทธิพลมาจากสภาพบรรยากาศบ้านในชนบทของ

รัสเซียที่ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ ได้ใช้ชีวิตในวัยเด็ก มักจะมีฉากความจริงและความฝันผสานกันไป ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้ภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้ แตกต่างจากภาพยนตร์ของผู้สร้างท่านอื่นๆ

ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค และวีระยุทธ ทรัพย์ประเสริฐ (2559) ศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดย คงเดช จาตุรันต์รัศมี การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดย คงเดช จาตุรันต์รัศมี ผู้กำกับที่มีผลงานโดดเด่นมากในปัจจุบัน การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาในภาพยนตร์ที่คัดเลือกมาจำนวน 6 เรื่องสำหรับเกณฑ์ในการคัดเลือกภาพยนตร์นั้นพิจารณาจากความสำเร็จในเชิงคุณภาพของภาพยนตร์ อันได้แก่การรับรางวัล การได้รับการยกย่องในวงกว้าง หรือการได้รับคัดเลือกให้ไปฉายในเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติ

ผลจากการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ทั้ง 6 เรื่องมีลักษณะร่วมกันดังนี้ 1) โครงเรื่อง ส่วนใหญ่มีวิธีการเล่าเรื่องและเรียงลำดับเหตุการณ์ (Chronological Order) 2) ความขัดแย้งมีการนำเสนอความขัดแย้ง 2 ลักษณะ คือ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับตัวละคร และความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคม 3) ตัวละครส่วนใหญ่ที่พบมี 2 ประเภท คือ ตัวละครที่มีลักษณะตายตัว กับตัวละครที่มองเห็นได้รอบด้าน 4) แก่นเรื่อง มักเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชนชั้นล่างและชนชั้นกลางในสังคมไทย 5) ฉากมักมีการนำเสนอฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ซึ่งอิงอยู่กับยุคสมัยตามเนื้อเรื่อง 6) สัญลักษณ์มักปรากฏในรูปของสัญลักษณ์ทางภาพ และสัญลักษณ์ทางเสียง และ 7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View) ส่วนใหญ่พบได้ 2 ประเภทคือ การเล่าเรื่องจากจุดยืนบุรุษที่ 1 (The First-person Narrator) และการเล่าเรื่องแบบรอบรู้รอบด้าน (The Omnisciene Narrator)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.5 กรอบแนวคิดการวิจัย

รูปที่ 2.18 กรอบแนวคิดการวิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “กลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative) ที่ต้องการมุ่งศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ผู้วิจัยกำหนดระเบียบวิธีวิจัยด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) และนำเสนอข้อมูลที่ได้ด้วยวิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ซึ่งผู้วิจัยได้ระบุแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา การวิเคราะห์ข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล หน่วยที่ใช้ในการวิเคราะห์ และการนำเสนอข้อมูลไว้ดังต่อไปนี้

3.1 แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

3.1.1 วีดิโอคอมแพล็กซ์ดิสก์ (VCD)

วีดิโอคอมแพล็กซ์ดิสก์ภาพยนตร์ที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ คือ ภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีจำนวนทั้งสิ้น 13 เรื่อง ประกอบด้วย เรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง, จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย เพื่อศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวง พันธุ์เทวนพ เทวกุล

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ประเด็นในการนำเสนอเนื้อหาเพื่อศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวง พันธุ์เทวนพ เทวกุล เป็นการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์จากตัวผู้กำกับ โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narration) แนวคิดภาษาภาพยนตร์ (Film Language) ทฤษฎีสัญญะวิทยา

(Semiology Theory) รวมไปถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นกรอบในการศึกษา เพื่อพิจารณาว่าหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีกลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ ทั้ง 13 เรื่อง ประกอบด้วยเรื่องเพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง, จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย มีลักษณะอย่างไร

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่ปรากฏในงานภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ผู้วิจัยได้นำวีโอคอมแพล็กซ์ดิสก์ภาพยนตร์ ทั้ง 13 เรื่อง ประกอบด้วยเรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง, จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย เพื่อศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวง พันธุ์เทวนพ เทวกุล ทางด้านเนื้อหาว่าเป็นอย่างไร มีการแสดงออกในลักษณะใดบ้าง

3.4 หน่วยที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพเทวกุล หน่วยที่ใช้ในการวิเคราะห์คือ โครงเรื่อง (Plot) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) แก่นความคิด (Theme) ฉาก (Scene) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view) และองค์ประกอบด้านแสงและเงา (Lights and Shadows) องค์ประกอบด้านสี (Color) องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography) องค์ประกอบด้านเสียง (Sound) องค์ประกอบด้าน การตัดต่อและลำดับภาพ (Editing) และการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ ตลอดจนสาระสำคัญในภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทั้ง 13 เรื่อง ประกอบด้วยเรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง, จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย โดยพิจารณาทั้งจากส่วนที่เป็นภาพ และส่วนที่เป็นเสียงซึ่งประกอบอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ว่ามีกลวิธีการเล่าเรื่อง และภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ มีลักษณะเป็นอย่างไร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 3.1 แบบวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

ภาพยนตร์เรื่อง.....	
1.โครงเรื่อง (Plot)	-องค์ 1 ,องค์ 2 , องค์ 3 ……..... -การเริ่มเรื่อง (Exposition) ……. -การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)…….. -ภาวะวิกฤติ (Climax) …… -ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) …….. -การยุติของเรื่องราว (Ending) ……..
2.ความขัดแย้ง (Conflict)	-ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน …… -ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร …… -ความขัดแย้งกับพลังภายนอก …….
3.ตัวละคร (Character)	-ผู้กระทำ …… -ผู้ถูกกระทำ……..
4.แก่นความคิด (Theme)	-ความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง ,แก่นเรื่อง ……
5.ฉาก (Scene)	-ฉากที่เป็นธรรมชาติ …… -ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ …… -ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ……. -ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร …….. -ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม …….
7.มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)	-เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่หนึ่ง (The frist-Person Narraror)…….. -เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator)…… -การเล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective Narrator)……. -การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The Omniscient Narrator)…….

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 3.2 แบบวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

ภาพยนตร์เรื่อง.....	
หัวข้อ	ผลการวิเคราะห์
องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Lights and Shadows)	- แสงจากธรรมชาติ (Natural Lights)…… - แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights)…… - จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)…… - จัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key)…… - จัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality)……
องค์ประกอบด้านสี (Color)	- สีที่เกิดจากฉาก …… - สีที่เกิดจากการจัดแสง …… - สีที่เกิดจากการใช้เทคนิคพิเศษทางภาพ ……
องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography)	- องค์ประกอบภาพ (Composition of shot)…… - ระยะของภาพ (Proxemics)…… - มุมภาพ (Camera Angles)…… - การเคลื่อนที่ของกล้อง (Camera Movement)……
องค์ประกอบด้านเสียง (Sound)	- เสียงในบทสนทนา (Dialogue)…… - เสียงประกอบ (Sound Effects)…… - เสียงดนตรี (Music)……
องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing)	- การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (Continuity Cutting)…… - การตัดต่อแบบเรียบเรียง (Compilation Cutting……

3.5 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ในรูปแบบของการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Analytic Description) และภาพประกอบโดยการวิเคราะห์เนื้อหาในบทที่ 4 และบทที่ 5 คือภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวง พันธุ์เทวนพ เทวกุล จำนวน 13 เรื่อง ประกอบด้วยเรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉัน

ไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง, จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย

จากนั้นผู้วิจัยจะสรุปผล อภิปรายผล และเสนอแนะการนำความรู้ที่ได้รับไปใช้ประโยชน์ รวมทั้งหัวข้อที่น่าสนใจในการทำวิจัยครั้งต่อไปในบทที่ 6

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอบทวิเคราะห์ภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทั้ง 13 เรื่อง โดยเน้นที่การอธิบายภาพยนตร์เป็นรายเรื่องเพื่อหาจุดเด่นทั้งในแง่เทคนิคและเนื้อหาของทั้ง 13 เรื่อง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

4.1 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส (2527)

1) ตัวเรื่อง (Story)

เรื่องรางของปราถนา สาวสวยที่เป็นนักร้องอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ หญิงสาวเสียงไพเราะและมีหน้าตาอันเป็นที่สวยสง่า เธอได้ถูกรับให้มาเป็นภรรยาของคุณท่าน หนุ่มพ่อม่ายที่ร่ำรวยและมีลูกติดหนึ่งคน คือนัน หนุ่มที่เกลียดแสดงความเกลียดชังในตัวปราถนาตั้งแต่แรกเห็น เพราะนันคิดว่าปราถนามีความจบใจเข้ามาเพื่อที่จะครอบครองสมบัติพ่อของตน และไม่ได้รักพ่อของตนอย่างแท้จริง นันเป็นคนอารมณ์ร้อน ดูมุทะลุ ไม่สนใจใคร แต่จริงแล้ว นันเป็นเหมือนคนที่ขาดความอบอุ่น เพราะเขาได้สูญเสียแม่ไปตั้งแต่เล็กๆ ทำให้นัน รู้สึกขาดความรักจากแม่ เขาจึงคิดว่าคนที่เข้ามาเป็นภรรยา จะเห็นแต่ประโยชน์ด้าน อื่นๆ มากกว่ารักพ่อของตน นันมีคนรักอยู่คนหนึ่ง คือเจ้าแก้ว หญิงสาวน้อยหน้าตาน่ารัก ที่ดูใสซื่อ และรักนันมาก ทั้งสองคบหาดูใจกันมา และได้มีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกันก่อนแต่งงานมาแล้ว แก้วเป็นหญิงสาวที่จิตใจดี มองโลกในแง่ดีเสมอ ปราถนาได้เข้ามาอยู่ในบ้านของท่าน ในฐานะภรรยาของท่าน และแม่เลี้ยงของนัน โดยถึงแม้ว่าเธอจะอยู่อย่างสงบ ก็ยังมิวายถูกนันด่าทอสารพัด นั่นไม่ได้ทำให้ปราถนารู้สึกเกลียดนันแต่อย่างใด เจ้าแก้วได้มาพบปราถนา เธอมีความรู้สึกรักปราถนาเหมือนพี่สาวคนหนึ่ง เธอมักจะหาเรื่องราวต่างๆ มาปรึกษากับปราถนาอยู่เสมอๆ แม้กระทั่งเรื่องลึกซึ้งระหว่างเธอและนัน วันหนึ่งท่านต้องไปทำงานที่ต่างจังหวัด จึงต้องให้ปราถนาเป็นคนดูแลบ้าน และนันก็ได้ทำการเล่นเปียโนและร้องเพลงในบ้าน ปราถนาจึงเข้ามาร้องเพบงด้วย ทั้งสองร้องเพลงได้อย่างเหมาะสมกัน ทำให้นันมองปราถนาในแง่ดี จนวันหนึ่งทั้งสองเกิดได้เสียกันเพราะด้วยความที่นัน คิดถึงแม่ของตน ทำให้ปรารถนาสงสารนันท และทั้งสองก็เผลอลงเอยไปด้วยกัน ทำให้ทั้งสองรู้ว่ารักกัน และทั้งสองก็สม

สู่คบชู้กันเรื่อยมา จนปราถนาตั้งท้องขึ้น แต่ท่านก็ไม่ได้เอะใจหรือสงสัยอะไรในตัวปราถนา กลับเชื่อใจและคิดว่าลูกในท้องของปราถนานั้นคือลูกของตนเอง จนปราถนาคลอดลูกออกมามีหน้าตาคล้ายไปทางนัน จนเป็นที่ลือหนาหูไปทั่วว่า ลูกนั่นสรุปเป็นลูกใคร แต่ก็ทำให้ปราถนาและนันไม่ยอมรับอยู่ดี ทั้งสองก็ยังแอบไปสมสู่กันอยู่เรื่อยๆ จนเจ้าแก้วเริ่มสงสัยและจับได้ว่านันและปราถนานั้นมีอะไรเลยเถิดกันจริงๆ และลูกที่เกิดมานั้น ก็ไม่ใช่ลูกของท่าน แต่เป็นลูกของนันทำให้เจ้าแก้วเสียใจมากหลังจากที่ได้รับรู้ เรื่องที่ลูกของปราถนาไม่ใช่ลูกของท่าน ก็เกิดทำให้ท่านสงสัยในตัวปราถนา ท่านจึงได้ถามปราถนาว่า แท้จริงแล้ว ตัวเด็กเป็นลูกหรือเป็นหลานท่านกันแน่ ปราถนาก็ยังยืนกรานว่าเด็กเป็นลูกของท่านจริงๆ ไม่ใช่ลูกของนัน ไม่มีทางเป็นเช่นนั้น เธอไม่มีวันที่จะทำแบบนั้น เหตุการณ์ที่ปราถนาพูดกับท่านทำให้นันที่ได้ยินเสียใจมาก นันได้ด่าทอปราถนาสาพัดและทำให้ปราถนาตกใจไม่คิดว่านันจะมาได้ยินในสิ่งที่เธอไม่ได้ตั้งใจพูด ปราถนาได้ทำการพิสูจน์กับนันว่าถ้าหากรักนันจริง จะยอมฆ่าลูก ซึ่งปราถนาก็ทำจริง เธอยอมฆ่าลูกตนเองเพื่อพิสูจน์ให้นันเห็น เธอได้นำยาฆ่าแมลงใส่ให้ลูกกิน และเธอมาสารภาพกับนัน ทั้งสองเสียสติและร้องไห้อย่างคนบ้าคลั่ง ปราถนายอมจำนนและโทรไปแจ้งตำรวจ เรื่องที่ตนเองฆ่าลูกตัวเอง และยอมรับกับท่านว่าเธอได้กระทำการฆ่าลูกไปเสียแล้ว ท่านรู้สึกเสียใจเป็นอย่างมาก ที่สุดท้ายแล้ว ท่านก็ไม่เหลืออะไรเลย ทั้งเมียเก่าตาย ลูกชายและเมียใหม่ก็เป็นฆาตรกรรม แถมหลายตนเองก็มาตายไปอีก ทั้งนันและปรารถนาถูกตำรวจจับเพื่อไปดำเนินคดีตามกฎหมาย และทั้งสองก็ได้รับโทษต่อไป

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

เรื่องรางของปราถนา สาวสวยที่เป็นนักร้องอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ หญิงสาวเสียงไพเราะและมีหน้าตาอันเป็นที่สวยสง่า เธอได้ถูกรับให้มาเป็นภรรยาของคุณท่าน หนุ่มพ่อม่ายที่ร่ำรวยและมีลูกติดหนึ่งคน คือนัน หนุ่มที่เกลียดแสดงความเกลียดชังในตัวปราถนาตั้งตัแต่แรกเห็น เพราะนันคิดว่าปรารถนามีความจบใจเข้ามาเพื่อที่จะครอบครองสมบัติพ่อของตน และไม่ได้รักพ่อของตนอย่างแท้จริง

นันเป็นคนอารมณ์ร้อน ดูมุทะลุ ไม่สนใจใคร แต่จริงแล้ว นันเป็นเหมือนคนที่ขาดความอบอุ่น เพราะเขาได้สูญเสียแม่ไปตั้งแต่เล็กๆ ทำให้นัน รู้สึกขาดความรักจากแม่ เขาจึงคิดว่าคนที่เข้ามาเป็นภรรยา จะเห็นแต่ประโยชน์ด้าน อื่นๆ มากกว่ารักพ่อของตน

นันมีคนรักอยู่คนหนึ่ง คือเจ้าแก้ว หญิงสาวน้อยหน้าตาน่ารัก ที่ดูใสซื่อ และรักนันมาก ทั้งสองคบหาดูใจกันมา และได้มีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกันก่อนแต่งงานมาแล้ว แก้วเป็นหญิงสาวที่จิตใจดี มองโลกในแง่ดีเสมอ

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

ปราถนาได้เข้ามาอยู่ในบ้านของท่าน ในฐานะภรรยาของท่าน และแม่เลี้ยงของนัน โดยถึงแม้ว่าเธอจะอยู่อย่างสงบ ก็ยังมิวายถูกนันด่าทอสารพัด นั่นไม่ได้ทำให้ปราถนารู้สึกเกลียดนันแต่อย่างใด

เจ้าแก้วได้มาพบปราถนา เธอมีความรู้สึกรักปราถนาเหมือนพี่สาวคนหนึ่ง เธอมักจะหาเรื่องราวต่างๆ มาปรึกษากับปราถนาอยู่เสมอๆ แม้กระทั่งเรื่องลึกซึ้งระหว่างเธอและนัน

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

วันหนึ่งท่านต้องไปทำงานที่ต่างจังหวัด จึงต้องให้ปราถนาเป็นคนดูแลบ้านและนันก็ได้ทำการเล่นเปียโนและร้องเพลงในบ้าน ปราถนาจึงเข้ามาร้องเพบงด้วย ทั้งสองร้องเพลงได้อย่างเหมาะสมกัน ทำให้นันมองปราถนาในแง่ดี จนวันนึงทั้งสองเกิดได้เสียกันเพราะด้วยความที่นัน คิดถึงแม่ของตน ทำให้ปราถนาสงสารนันทและทั้งสองก็เผลอลงเอยไปด้วยกัน ทำให้ทั้งสองรู้ว่ารักกัน และทั้งสองก็สมสู่คบชู้กันเรื่อยมา จนปราถนาตั้งท้องขึ้น แต่ท่านก็ไม่ได้เอะใจหรือสงสัยอะไรในตัวปราถนา กลับเชื่อใจและคิดว่าลูกในท้องของปราถนานั้นคือลูกของตนเอง

จนปราถนาคลอดลูกออกมามีหน้าตาคล้ายไปทางนัน จนเป็นที่ลือหนาหูไปทั่วว่า ลูกนั่นสรุปเป็นลูกใคร แต่ก็ทำให้ปราถนาและนันไม่ยอมรับอยู่ดี ทั้งสองก็ยังแอบไปสมสู่กันอยู่เรื่อยๆ จนเจ้าแก้วเริ่มสงสัยและจับได้ว่านันและปราถนานั้นมีอะไรเลยเถิดกันจริงๆ และลูกที่เกิดมานั้น ก็ไม่ใช่ลูกของท่าน แต่เป็นลูกของนันทำให้เจ้าแก้วเสียใจมากหลังจากที่ได้รับรู้

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

เรื่องที่ลูกของปราถนาไม่ใช่ลูกของท่าน ก็เกิดทำให้ท่านสงสัยในตัวปราถนา ท่านจึงได้ถามปราถนาว่า แท้จริงแล้ว ตัวเด็กเป็นลูกหรือเป็นหลานท่านกันแน่ ปราถนาก็ยังยืนกรานว่าเด็กเป็นลูกของท่านจริงๆ ไม่ใช่ลูกของนัน ไม่มีทางเป็นเช่นนั้น เธอไม่มีวันที่จะทำแบบนั้น เหตุการณ์ที่ปรารถนาพูดกับท่านทำให้นันที่ได้ยินเสียใจมาก นันได้ด่าทอปราถนาสารพัดและทำให้ปรารถนาตกใจไม่คิดว่านันจะมาได้ยินในสิ่งที่เธอไม่ได้ตั้งใจพูด

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

ปราถนาได้ทำการพิสูจน์กับนันว่าถ้าหากรักนันจริง จะยอมฆ่าลูก ซึ่งปราถนาก็ทำจริง เธอยอมฆ่าลูกตนเองเพื่อพิสูจน์ให้นันเห็น เธอได้นำยาฆ่าแมลงใส่ให้ลูกกิน และเธอมาสารภาพกับนัน ทั้งสองเสียสติและร้องไห้อย่างคนบ้าคลั่ง

ปราถนายอมจำนนและโทรไปแจ้งตำรวจ เรื่องที่ตนเองฆ่าลูกตัวเอง และยอมรับกับท่านว่าเธอได้กระทำการฆ่าลูกไปเสียแล้ว ท่านรู้สึกเสียใจเป็นอย่างมาก ที่สุดท้ายแล้วท่านก็ไม่เหลืออะไรเลย ทั้งเมียเก่าตาย ลูกชายและเมียใหม่ก็เป็นฆาตรกรรม แถมหลายตนเองก็มาตายไปอีก ทั้งนันและปราถนาถูกตำรวจจับเพื่อไปดำเนินคดีตามกฎหมาย และทั้งสองก็ได้รับโทษต่อไป

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

นัน มีความจงเกลียดจงชังให้กับปราถนาตั้งแต่พบ เพราะตัวนันเองเป็นขาดความรักจากแม่มาตั้งแต่เล็ก เนื่องจากแม่ของนันได้เสียชีวิตไป เพราะนันคิดว่าพ่อของเขาไม่สามารถช่วยแม่ได้ ทำให้นันมีความฝังใจกับภรรยาใหม่ของพ่อตนว่า จะเป็นผู้หญิงไม่ดี ที่เข้ามาเพื่อหวังผลประโยชน์กับพ่อของตน และไม่ได้รักพ่อของตนเองจริงจังเหมือนที่แม่ตนเองรักพ่อ

4) ตัวละคร (Character)

ปรารถนา ดารินทร์

สาวสวย หน้าหวาน เธอเป็นนักร้องเสียงไพเราะ และเธอเป็นตัวแปรที่สำคัญของทุกคนในเนื้อเรื่อง ที่จะเปลี่ยนชีวิตของทุกๆ คน

นัน

หนุ่มผู้มีนิสัยมุทะลุ อารมณ์ร้อน แต่ลึกๆ แล้วมีจิตใจที่บอบบาง ต้องการความรักจากแม่ และคนที่ตนเองรัก

เจ้าแก้ว

หญิงสาวผู้ที่มองโลกในแง่ดีเสมอมา รักใครรักจริง เธอมีความจริงใจให้กับทุกคน โดยเฉพาะคนที่เธอรักมาก อย่างนัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

คุณท่าน

พ่อของนัน ที่เป็นคนจิตใจดี อยากมีความสุขในบั้นปลายชีวิต ผู้ที่หวังดีกับปรถนาทุกอย่าง เพื่อหวังที่จะให้ชีวิตตัวเองที่เป็นหม้ายคลายเหงาลงได้

5) แก่นความคิด (Theme)

แก่นของภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส แสดงให้เห็นถึงความรักของชายหนุ่มและหญิงสาวที่ต้องการความรักมากกว่าเหนือความถูกต้อง และมิได้สนใจในการกระทำของตนเอง ยอมทำเรื่องราวถึงชีวิตเพื่อที่จะให้ตนเองได้รัก

6) ฉาก (Scene)

การศึกษาภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส ส่วนใหญ่จะเป็นฉากดำเนินชีวิตของตัวละครภายในจังหวัดเชียงใหม่ โดยจะมีภาพบรรยากาศดอยบนเขา และฉากธรรมชาติที่สวยงามมากมาย

ตารางที่ 4.1 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ดอย	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	โคมไฟ	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	สังสรรค์/กินเลี้ยง	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

มุมมองในการเล่าเรื่องจะเห็นได้ว่าเป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครตัวเอกเป็นหลักนั้นคือนัน และปราถนา ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องของความรักของทั้งสอง ที่ยอมทำผิดกับคนที่ตนเองรัก เพื่อให้ได้ตามใจที่ตนเองต้องการ และมีเรื่องราวมากมายที่เกิดขึ้นผ่านบทตัวละครอื่นๆ เข้ามาเป็นตัวแปรให้เนื้อเรื่องดำเนินไปได้อย่างสมบูรณ์

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการที่ได้ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส คิดว่าการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ภายในภาพยนตร์เรื่องนี้คือชื่อของตัวเอกคือนัน ผู้ที่ขาดความรักจากแม่ ต้องการความรักที่ตนเองแสวงหา

ตารางที่ 4.2 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
ของเล่นสมัยเด็กของนัน	สื่อให้เห็นถึงความรักที่นันมีต่อแม่มาก ในความทรงจำวัยเด็กของนันที่หลงเหลืออยู่ของแม่ นันเหลือเพียงของเล่นที่แม่ได้ทิ้งไว้ให้นันเพียงแค่เท่านั้น
เปียโน	เป็นสิ่งที่นันใช้สื่ออารมณ์ของตนเอง ในการระบายออกมาเป็นเสียงเพลงเปล่งออก

4.2 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)

1) ตัวเรื่อง (Story)

เรื่องราวของ พิม (สินจัย หงษ์ไทย) นักทำโฆษณามือทอง พบเจอว่าจ้าง เบิร์ด (ลิขิต เอกมงคล) แมงดาขายตัว (ตอนแรกยังไม่รู้ว่าทำอาชีพนี้) ให้มาเป็นนายแบบโฆษณากางเกงในยี่ห้อหนึ่ง ด้วยความซื่อๆ เปิ่นๆ บ้านนอกคอกนา แค่นี้ถือว่าโชคดีหนักหนา สามารถนำเงินไปแบ่งเบาภาระครอบครัวได้มากโขทีเดียว ผิดกับ พิม แม้มีชีวิตที่ภายนอกเลิศหรูหราสุขสบาย แต่จิตใจกลับปั่นป่วนพลุกพล่านทุกข์ทรมานแสนสาหัส เพราะชายคนรัก คมสัน (สหัสชัย ชุมรุม) ที่เคย

ช่วยเหลือชีวิตเธอไว้เมื่อเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 พาไปเสียตัวยังเกาะเสม็ด (เสร็จทุกราย) หลังกลับจากไปเรียนต่อนอก เปลี่ยนแปลงไปเป็นคนละคนจนยินยอมรับไม่ได้ พยายามปฏิเสธขัดขืนแต่ผู้หญิงตัวเล็กๆ หรือจะสามารถทำอะไร กระทั่งเมื่อความจริงของ สมหวัง (ชื่อจริงของ เบิร์ด) ได้รับการเปิดโปง (จากคมสัน นี่แหละ) เธอจึงต้องเลือกใครคนหนึ่ง ระหว่างความสุขสบายกายหรือรื่นเริงรมณ์ทางใจ

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

เรื่องราวของพิม นักทำโฆษณามือทอง หญิงสาวที่เก่งและปราดเปรียวในเรื่องของการงาน มีความเป็นผู้นำ และเป็นผู้หญิงที่ฉลาด เธอได้รับทำงานโฆษณาหนึ่งชิ้นเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์คือกางเกงใน แต่ทว่า นายแบบที่เธอได้ทำการติดต่อไว้ตั้งแต่แรก เกิดเล่นตัวไม่ยอมถ่ายขึ้นมาเสีย ทำให้พิมต้องรีบหาตัวนายแบบคนใหม่เข้ามาให้เร็ว พิมจึงได้พบกับสมหวังหรือเบิร์ด แมงดาขายตัว ให้มาเป็นนายแบบให้ สมหวังได้บอกพิมว่าเขาชื่อเบิร์ด เพราะจะปกปิดเรื่องที่ตนนั้นเป็นแมงดาขายตัว หลังจากที่สมหวังได้มาเป็นนายแบบ ก็สามารถนำเงินไปช่วยเหลือที่บ้านได้มากโข และยังให้น้องขายของตนเข้ามาเรียนที่กรุงเทพฯกับตนได้อีกสมหวังได้ตกหลุมรักพิมในทันที ในความซื่อๆ ของสมหวังทำให้พิมก็เอ็นดูสมหวังอยากมาก เพราะเธอรู้สึกสบายใจในยามที่เธออยู่กับสมหวัง เพราะเธอเองก็รู้สึกปั่นป่วนหัวใจกับชายคนรักของเธอคือ คมสัน หนุ่มหล่อนิสัยดี คนรักของพิมตั้งแต่สมัยเรียนมหาวิทยาลัย แต่ด้วยความที่คมสันไปเรียนต่างประเทศ ทำให้กลับแล้วแตกต่างไปจากเดิม พิมจึงรู้สึกสับสนกับคมสัน ไม่รู้ว่าเธอรักคมสันอยู่หรือไม่

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

หลังจากที่สมหวังได้รู้จักและสนิทสนมกับพิมมากขึ้น สมหวังก็ตกหลุมรักพิมเข้าเสียแล้ว นั่นทำให้สมหวังก็ลังเลว่า จะทำงานแมงดาที่ตนทำอยู่ต่อไปหรือไม่ เพราะตนกลัวว่าถ้าหากวันหนึ่งพิมรู้ความจริงขึ้นมาจะทำให้พิมรับในตัวของตนเองไม่ได้ แต่ก็ยังคงทำงานแมงดาขายตัวต่อไป

วันหนึ่งสมหวังได้แอบตามพิมไปที่บ้าน แต่ก็พบว่าเธอกลับมากลับคมสันชายคนรักของเธอ แต่มันไม่เป็นดั่งที่คิด เพราะสมหวังได้ยินเสียงของพิมขอร้องให้ช่วยเหลือ ทำให้สมหวังรีบเข้าไปช่วยเหลือ แล้วก็พบว่าคมสันกำลังจะขืนใจเธอ สมหวังช่วยเหลือพิม และคมสันก็

ได้รับรู้แล้วต่อว่าพิมว่า คบคนแบบนี้ด้วยหรอหลังจากเหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้พิมไว้ใจ และเปิดใจต่อสมหวังมากขึ้น

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

พิมและสมหวังได้ไปไหนมาไหนด้วยกันมากขึ้น ทั้งสองเปิดเผยใจต่อกันและได้ลงเอยได้เสียกันในที่สุด สมหวังมีความจริงใจต่อพิม เขาจึงได้สารภาพกับพิมว่าแท้จริงแล้วเขาคือสมหวัง ไม่ใช่ชื่อเบิร์ด แต่ก็ได้เพียงแต่บอกความจริงเรื่องชื่อเท่านั้น เรื่องที่สมหวังทำอาชีพเป็นแมงดาขายตัว เขายังไม่กล้าที่จะเอ่ยปากบอกพิม

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

เมื่อพิมได้คบหาสมหวังอย่างเปิดเผย ทำให้ลูกค้าเก่าของสมหวัง ที่เห็นว่ากำลังคบกับพิมซึ่งเป็นเพื่อนที่ทำงานของพิม ไปบอกหัวหน้าของพิมในเรื่องของส่วนตัวของพิม ว่าจะส่งผลต่อภาพลักษณ์ของบริษัท แต่พิมเธอก็ไม่ได้สนใจ เพราะเธอมั่นใจว่าที่ผ่านมานั้นเธอทำผลงานมาดีตลอด ทุกอย่างที่เธอทำนั่นมันไม่เกี่ยวกับเรื่องงาน เป็นเรื่องส่วนตัวของเธอ

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

หลังจากนั้นพิมได้พิสูจน์ให้หัวหน้าเห็นว่าผลงานของเธอทำให้งานของเธอได้รับรางวัล เรื่องส่วนตัวมันไม่เกี่ยวกับงาน และคมสันรักพิมมาก จนพยายามที่จะหาความจริงในเรื่องของสมหวังว่า แท้จริงแล้วสมหวังเป็นแค่แมงดาขายตัวที่ยังไม่เลิกอาชีพนี้ แม้จะรักพิม และคบกับพิมอยู่ จึงได้ทำการหลอกล่อซื้อบริการของสมหวัง โดยให้พิมเป็นคนไปพบสมหวังเองเพื่อทำให้พิมเชื่อ แต่หลังจากที่สมหวังมา และพบว่า หญิงสาวที่ทำการซื้อบริการตนคือพิม ทำให้สมหวังรู้สึกตกใจ แลเสียใจจนวิ่งหนีออกไปจากพิม เพราะกลัวว่าพิมจะรับไม่ได้ในตัวตนที่แท้จริงของตน แต่กลับไม่เป็นไปตามคาด พิมนั้นไม่แคร์แม้สมหวังจะเป็นแมงดาขายตัว เธอกลับวิ่งไปตามสมหวัง และสวมกอดสมหวังด้วยความรัก และเธอพร้อมที่จะยอมรับในตัวสมหวัง

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

ความขัดแย้งระหว่างพิมกับคมสัน พิมจากที่เคยรักคมสันเพราะคมสันคือสมสันอย่างที่เธอรักคนเดินสมัยเรียน แต่การเวลาทำให้คมสันเปลี่ยนไปเป็นคนละคน ทุกอย่างของคมสันคือธุรกิจ ทำให้พิมเธอรู้สึกไม่เหมือนเดิมกับคมสัน ทั้งสองจึงมีความผิดใจกัน จากคนรักกัน ก็กลายมาเป็นคนที่เกลียดกัน

4) ตัวละคร (Character)

พิม

หญิงสาวที่มีความ Active สูงมากๆ ทำงานโฆษณาด้วยความละเอียดอ่อน ทุกซอกมุม ให้สมบูรณ์แบบที่สุด นั่นคงเพราะต้องการหลงลืมบางสิ่งอย่างจากอดีต (6 ตุลา) ไม่ให้มีเวลาครุ่นคิดระลึกถึง รวมถึงแฟนหนุ่มขณะนั้นที่พยายามใช้อำนาจบีบบังคับ ควบคุมครอบงำ เกลี้ยกล่อมให้แต่งงานครองรักกับตนเอง กระทั่งเมื่อมีโอกาสพบเจอ เบิร์ด/สมหวัง แม้ภายนอกจะดูพึ่งพาไม่ค่อยได้สักเท่าไหร่ แต่ตราตรึงกับความซื่อบริสุทธิ์จากใจ เปิดเผยเรื่องราวความทรงจำอันเลวร้ายจากอดีต และยินยอมรับในสิ่งที่เขาเป็นทุกสิ่งอย่าง

สมหวัง

หนุ่มบ้านนอกคอกนา เข้ามาแสวงหาโชคในเมืองหลวง เพราะความหล่อเหลาหุ่นดี เลยตัดสินใจเป็นจิ๊กกะโล่ ผู้ชายขายตัว เรียกตนเองว่า เบิร์ด เพ้อฝันอยากโบยบินเป็นอิสระเสรี, วันหนึ่งพบเจอได้รับโอกาสจาก พิม กลายเป็นนายแบบโฆษณากางเกงใน ตกหลุมรักเธอแต่กลับทำตัวป้ำๆ เป๋อๆ ไม่รู้จักสูงต่ำเหมาะสม แต่ด้วยความซื่อบริสุทธิ์จากใจ ร้องไห้เคล้าน้ำเมาขอคืนดี เห็นแบบนี้ใครกันจะไม่ใจอ่อน จนกระทั่งครั้งหนึ่งแอบด้อมๆอยู่นอกบ้าน ได้ยินเสียงคนรักตะโกนร้องขอความช่วยเหลือ บุกเข้าไปต่อสู้ทำร้าย คมสัน เลยได้รับทราบเบื้องหลังชีวิต เกิดจิตครุ่นคิดให้การช่วยเหลือ และต้องตัดสินใจว่าจะยังรับงานเป็นแมงดาต่อไปอีกหรือเปล่า

คมสัน

จากเคยเป็นหนุ่มหล่อนิสัยดี ใครๆ ต่างลุ่มหลงใหลหมายปอง แต่เมื่อเหตุการณ์ 6 ตุลา ตัดสินใจครองคู่ร่วมชีวิตกับ พิม หลังจากนั้นไปเรียนจบนอกกลับมาเป็นนักธุรกิจ ชัดเจนว่ามีความลุ่มหลงใหลในเงินทอง ทรัพย์สมบัติ มองหญิงสาวเป็นดั่งสิ่งของชิ้นหนึ่ง ออดอ้อนวอนพยายามเกลี้ยกล่อมครอบงำชักจูง แต่กลับยิ่งถูกผลักไสถีบส่งออกห่าง เก็บเอาความคับข้องเคียดแค้น ต้องการพิสูจน์ให้เธอรู้ว่า ฉันนี่แหละคือบุคคลผู้ดีพร้อมสมบูรณ์ทุกสิ่งอย่าง

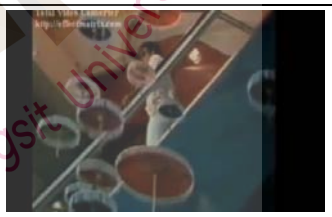
5) แก่นความคิด (Theme)

แก่นของภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์ เป็นคำตัดพ้อรำพันของพิม ต่อชายคนรักที่นิสัยเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เพราะเมื่อกาลเวลาเปลี่ยนไปกับทำให้เขายิ่งเปลี่ยนแปลงไป และสภาพสังคมไทยหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม

6) ฉาก (Scene)

การศึกษาภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์ ส่วนใหญ่จะเป็นฉากดำเนินชีวิตของตัวละครภายในกรุงเทพฯ ส่วนใหญ่จะเป็นการดำเนินเรื่องของวัยรุ่นไทย และชีวิตคนวัยทำงานในเมือง

ตารางที่ 4.3 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ทะเล	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากบันไดเลื่อน	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	ปาร์ตี้	

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

มุมมองในการเล่าเรื่องจะเห็นได้ว่าเป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครตัวเอกเป็นหลักนั้นคือพิม ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องชีวิตของพิมกับผู้ชายทั้งสองคนใน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ชีวิตเธอ ซึ่งคนรักเก่าของเธอที่เปลี่ยนไป ทำให้เธอเบื่อหน่ายกับชีวิต ซึ่งเป็นที่มาของคำว่าช่างมันฉันไม่แคร์

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการที่ได้ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์ ได้มีการสื่อความหมายของเนื้อหาทางภาพยนตร์คือการคือการได้นำชีวิตของผู้หญิงอย่างพิม สาววัยทำงานที่ชีวิตดูเหมือนจะเพอร์เฟค รักอิสระ แต่จริงๆ แล้วชีวิตของเธอนั้นกลับต้องการคนที่รักเธอ อย่างจริงใจ ไม่ได้ต้องการอะไรนอกจากหัวใจที่จริงจัง

ตารางที่ 4.4 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
ทะเล	คือสิ่งที่เปรียบเสมือนตัวพิม ที่รักอิสระ ชอบความสบายภายในจิตใจ ทะเลคือเหมือนสิ่งที่ทำให้พิมได้คิด พัก และทบทวนสิ่งต่างๆ ที่ผ่าน ทะเลเปรียบเหมือนสิ่งที่บ่งบอกในตัวพิมได้ดี และได้ให้ความหมายถึงคำว่า “ช่างมันฉันไม่แคร์” ชื่อของเรื่องได้อย่างเหมาะสม

4.3 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ (2530)

1) ตัวเรื่อง (Story)

ในงานเลี้ยงวันเกิดของเต้ย เป็นวันรวมตัวกะเทยเพื่อนยากทั้งหลาย ได้แก่ มด กะเทยแอ๊บแมน, นัท, รักกับแดง เกย์ที่ยึดมั่นในรักกับกะเทยที่มีหลายรัก, เอ็ม กะเทยควาย และก็เป็นวันเดียวกับที่ อั้น-อนากร พิพัฒน์ หนุ่มรูปหล่อฐานะร่ำรวยทะเลาะกับภรรยาจนหนีเข้ากรุงเทพฯ และได้มาหาเพื่อนเก่าอย่างมด กะเทยที่ต้องคอยแอ๊บแมนเพราะทั้งตระกูลของอั้นเกลียดกะเทยเข้ากระดูกดำ ทางเดียวที่มดจะได้อยู่ใกล้อั้นคือทำตัวเป็นผู้ชาย แล้วงานเลี้ยงหฤหรรษ์ของเหล่ากะเทยจะเกิดอะไรขึ้นเมื่อทุกคนต้องช่วยกันปิดบังความลับโดยทำตัวเป็นผู้ชายนะยะ แต่มดก็จับได้ว่าอั้นอาจจะเป็นพวกแอบจิต ก็เลยจะแปลงให้อั้นมาเป็นพวกเดียวกับตนซะเลย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

นัท ซึ่งเป็นคนขายแหวนอยู่ที่ร้านแห่งหนึ่งได้พบกับชายหนุ่มหน้าตาหล่อเหลา แต่เขาไม่อาจทราบว่าแท้จริงแล้ว ผู้ชายคนที่มาตามหาแหวนคนนั้นคือ รัก แฟน ของแดงซึ่งเป็นเพื่อนสนิทในกลุ่มของเขา เราจะเห็นกัปตันหนุ่มหล่อกำลังช้อปปิ้งอยู่ภายในซุปเปอร์มาเก็ตนั้น คือ แดง เจ้าของบ้านที่แก๊งกระเทยทุกคนจะไปรวมตัวจัดงานวันเกิดกันเกิดขึ้น ต่อมาที่เราจะได้เห็นก็คือ อั้น ซึ่งเป็นเพื่อนเก่าของแดง สมัยที่เรียนอยู่ที่ มช.หรือมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งพวกเขาเป็นเพื่อนสนิทกันมากในสมัยที่เรียนอยู่นั้น แดง ซึ่งเป็นบรรณาธิการหนังสือเล่มหนึ่ง ซึ่งเขามีรักที่เป็นแฟนอยู่แล้วแต่เขากลับหลายใจนอกกายกับรักไปหาชายอื่นเพื่อความสนุกสนานของชีวิต แต่รักไม่รับรู้เรื่องนี้เลย เอ็ม กระเทยอีกหนึ่งในแก๊งกระเทย เธอจับได้ว่าผู้ชายที่เธอเลี้ยงอยู่นั้นแอบนอกใจพาหญิงอื่นมานอนด้วย

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

มาถึงตอนนี้เราจะเห็นความเหลื่อมล้ำภายในประเทศ ซึ่งเพศที่สามได้ถูกกีดกันและไม่เป็นที่ยอมรับต่อสังคม นัท ซึ่งไปหาหมอจิตแพทย์แต่เธอไม่ได้รับการต้อนรับ เลขา ที่คลีนิคบอกว่าหมอไม่อยู่แต่ความจริงแล้วหมอไม่ต้องการที่จะพบ นัท อาจเพราะเธอเป็นเพศที่สามนั้นเอง หลังจากนัทได้ขับรถออกมาจากคลีนิคของหมอ เธอได้นึกถึงวัยเด็กของตัวเองที่โดนคุณแม่คุณพี่ จับตัวมาแต่งหน้าทาปากนั้นอาจทำให้เธอเป็นแบบนี้ในปัจจุบันและรักการแต่งหน้าทาปากแบบนี้ก็ได้ มด ซึ่งเป็นเจ้าของบ้านใหญ่โตหรูหราตอนแรกเขาเปิดตัวมาด้วยการแต่งตัวเป็น กัปตันของสายการบินแห่งหนึ่งสักครู่เราก็จะเห็นเขาแปลงโฉมเป็นผู้หญิงนะยะ ที่เลอโฉม มดดูมีความสุขมากในการที่ได้เป็นตัวของตัวเองภายในบ้านของเธอที่เปรียบเสมือนเป็นที่ที่เธอสามารถเป็นตัวเองได้เต็มที่ แดง กลับมายังบ้านพักของเขาซึ่งมี รัก คอยอยู่ รัก พยายามถามแดงว่าวันนี้วันอะไรลืมไปหรือเปล่า แต่แดงไม่สามารถตอบรักได้ว่าวันนี้คือวันอะไร แดง ลืมไปสนิทเพราะมัวแต่ยุ่งอยู่กับความสนุกที่ตัวเองได้กระทำนอกกายรักไปนั้นเอง ก่อนที่จะไปงานวันเกิดของ เต้ย ณ บ้านของมด เอ็มได้กระทำการไปนำตัวผู้ชายที่บาร์เกย์เพื่อมาเป็นเซฮไพร้ให้กับ เต้ย หมายถึงเป็นของขวัญในวันเกิดอันเลอค่าให้ เต้ย นั้นเอง

อั้น กำลังนั่งดื่มเหล้าภายในบาร์และนึกถึงสิ่งที่ตัวเองพึ่งเผชิญมาคือการที่เขาทะเลาะกับเมียต่อหน้าลูกๆ ของเขา นั้นทำให้เขาต้องออกมาจากบ้านที่เชียงใหม่และขึ้นเครื่องตรงมายังกรุงเทพฯเพราะต้องการหาที่พึ่งทางใจ

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

จู่ๆ อั้นก็โทรศัพท์เข้ามาที่บ้านของแดงแล้วบอกกับแดงว่าเขาจะเข้ามาหา แต่มดพยายามจะปฏิเสธไปว่าไม่สะดวกภายในคืนนี้เพราะที่บ้านเขาต้องจัดงานวันเกิดสำหรับเพื่อนๆ ของเขา หลังจากนั้นอั้นก็เงียบไปเมื่อแดงถามถึงฟ้าภรรยาของอั้น อั้นได้ร้องไห้ออกมา ทำให้แดงใจอ่อนแล้วยอมให้อั้นมาหายังบ้านของแดง หลังจากนั้นแดงได้ลงไปบอกนัทเพื่อที่จะบอกว่าให้ทำตัวแมน ไม่อยากให้อั้นรู้ว่าความจริงแล้วเขาเป็นเพศที่สาม เพราะอั้นจะรับไม่ได้แน่นอนที่เพื่อนสนิทที่เขาคิดว่าเป็นชายแท้อยู่เคียงกันมาหลายปีจะเป็นกระเทยไปได้ และแล้วเสียงกริ่งก็ดังขึ้นหน้าบ้านเขาคิดว่านั้นเป็นอั้นจึงทำการแต่งตัวและยืนต้อนรับแบบมาดแมนแต่นั้นไม่ใช่นั้นคือเอ็ม รักและแดง ซึ่งเป็นเพื่อนๆ ที่จะมาร่วมงานปาร์ตี้ภายในวันนี้ และแล้วนัทก็ได้เห็นหน้าของรักซึ่งเป็นชายหนุ่มที่นัทได้เจอวันนี้ที่ร้านของนัท นัทได้รับรู้แล้วว่านั้นคือคนรักของเพื่อนนัทจึงไม่คิดอะไรต่อรักอีกต่อไป แดงได้พยายามบอกทุกคนว่าเดี๋ยวจะมีเพื่อนสนิทของเธอมาหานั้นคืออั้นเพื่อนสมัยที่เรียนมหาลัย แดงได้เล่าชีวิตตอนที่แดงและอั้นสนิทกันมากในสมัยเรียน ซึ่งสมัยนั้นแดงยังไม่แต่งตัวเป็นผู้หญิงแบบนี้เธอยังคงเป็นแมนและมีแฟนเป็นผู้หญิง แต่ยิ่งแดงอยู่ใกล้อั้นมากเท่าไหร่ทำให้รู้ว่าแท้จริงแล้ว แดงต้องการอั้นมรากแค่ไหน และแล้วก็มีโอกาสถึงเวลาที่ชมรมรักบี้ได้นัดกันไปเข้าค่ายที่น้ำตกและภายในวันนั้นเองที่ แดง เห็นเรือนร่างของอั้นเป็นครั้งแรก ทำให้แดงต้องการอั้นอย่างมาก แต่ทันใดนั้นเองเบิร์ดซึ่งเป็นเพื่อนเก่าของอั้นก็เข้ามาจากข้างหลังของแดงและบอกแดงว่า เขาต้องการแดงอย่างมากทั้งคู่จึงมีอะไรด้วยกันหลังพุ่มไม้นั้น ทำให้หลังจากนั้นแดงเข้าใจและรู้ความรู้สึกของตัวเองว่าตัวเองเป็นอะไร

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

หลังจากที่แดงได้เล่าเรื่องของแดงและอั้นสมัยเรียนอยู่นั้นสักครู่ก็มีเสียงโทรศัพท์ดัง ซึ่งปลายสายนั้นคืออั้น เขาได้โทรมาบอกว่าจะไม่ได้เข้ามาหาแดงแล้วทำให้แดงดีใจและบอกเพื่อนๆ ว่าอั้นเขาจะไม่มาแล้วปาร์ตี้กันได้เต็มที่ หลังจากที่ทุกคนกำลังสนุกสนานกับงานปาร์ตี้อยู่นั้น อั้น ก็เดินเข้ามาร่วมวงยังบ้านของแดง ซึ่งได้พบกับทุกๆ คนกำลังสนุกสนานกันอยู่ แดง ได้แนะนำอั้นให้รู้จักกับทุกคน ทุกคนล้วนเข้าใจหน้าที่ของตนเองคือการที่จะต้องแอ๊บแมนต่อหน้าอั้น เพราะอั้นไม่ทราบในสิ่งที่แดงและเพื่อนๆ เขาเป็น ยกเว้น เอ็ม ที่ยังคงกวนประสาทอั้นไม่เลิกโดยการทำท่าทียียวนกวนใจเสมอ

อั้น เมื่อรู้จักทุกคนแล้วก็กลมกลืนไปกับงานเลี้ยงไม่มีอาการเกร็งใดๆ มีแต่อาการกลุ้มใจกับเรื่องที่ตัวเองต้องเจอมา เมื่ออั้นเป็นผู้ชายที่แต่งตัวดูเหมือนผู้ชายเพียงคนเดียวในงาน รัก ซึ่งเขาเหมือนผู้ชายมากที่สุดแล้วได้มานั่งคุยกับอั้นเพื่อไม่ให้อั้นเกร็งและดูผ่อนคลายมาก

ขึ้น แต่รักดันไปพูดเรื่องที่รักจะหย่ากับภรรยาทำให้อั้นรู้สึกว่าเหมือนเหตุการณ์ของตัวเองเลย เขาจึงดื่มเครื่องดื่มเข้าไปอีกโดยที่ไม่คิดว่าจะเป็นยังไง แดง เห็นท่าไม่ดีที่เอ็มยียวนกวนใจเขาเสมอจึงพาอั้น ขึ้นไปคุยกันสองคนบนชั้นสอง แต่นั้นทำให้แดงได้รับรู้ว่า อั้น ไม่ชอบกระเทยเอาสะเลยแถมยังเกลียดเข้าไส้อีกต่างหากทำให้แดงรับรู้ได้ว่าเธอไม่สามารถเปิดเผยตัวจริงของตัวเองออกมาได้แน่นอน แดง พยายามจะให้อั้นเล่าเรื่องที่ตัวเองพึ่งเจอมาเพราะ อั้น จะขอตัวออกจากบ้านแต่แดงไม่ยอมทำให้เกิดการทะเลาะกันเล็กน้อย อั้น กำลังจะกลับแต่ด้วยความที่เอ็มกวนประสาท อั้น ไม่เลิกเธอเป็นตัวของเธอเองไม่ยอมแอ๊บแมนอย่างที่แดงให้ทำ ทำให้อั้นทนไม่ไหวและได้ชกไปยังหน้าของเอ็มหลายหมัด อั้น จึงวิ่งออกจากบ้านไปแต่ทันใดนั้นเองฝนกลับตกลงมาอย่างหนักทำให้รักต้องรีบวิ่งไปพาตัวเขาเข้าภายในร่มบ้านทันใด

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

สุดท้าย อั้นก็ได้สลบลงด้วยฤทธิ์ของแอลกอฮอลที่ดื่มเข้าไปในตอนแรกอย่างหนักหนา ไม่นานเต้ยเจ้าของวันเกิดก็เข้ามา จึงถามว่านั้นคือใคร เต้ย นึกว่านั้นคือของขวัญวันเกิดของเต้ย แต่แดงบอกว่าไม่ใช่นั้นคือเพื่อนของแดงสมัยเรียนนั้นเอง ภายหลังอั้นเหมือนจะได้ยินทุกอย่างที่แก๊งกระเทยพูด ทำให้เขารับไม่ได้อย่างมากและอาเจียนสลบไปในที่สุด เขาได้รักเข้ามาดูแล แดงและเพื่อนๆ ก็สนุกกับปาร์ตี้วันเกิดเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้น เพราะจะไปแคร์ทำไมในเมื่อเธอเป็นตัวของเธอเองแบบนี้ นั้นคือตัวตนที่แท้จริงของเธอ

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม (A Struggle Against Another Person)

การเกิดเป็นชายแต่ใจเป็นหญิง ถ้าเลือกได้คงไม่มีใครต้องการที่จะเกิดมาผิดเพศแบบนี้ แต่ด้วยเหตุการณ์นี้ที่ดูแล้วทำให้เห็นว่าใครหลายคนเกลียด และไม่ยอมรับการเป็นเพศสภาพที่สามแบบสักเท่าไหร่

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

ความขัดแย้งระหว่างแดงและเอ็มที่ เอ็มไม่ยอมปล่อยปะละเลยการเป็นตัวของตัวเองเพื่อที่จะไว้หน้าเพื่อน แต่เอ็มกลับแสดงความเป็นตัวเองออกมาทำให้ อั้นไม่พอใจในสิ่งที่เอ็มทำ นั้นทำให้แดงโกรธและโมโหเป็นอย่างมากต่อสิ่งที่เอ็มทำออกมา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4) ตัวละคร (Character)

มด

สจ๊วตสายการบินแห่งหนึ่งที่ขณะแต่งตัวเป็นกัปตันดูสุขุมเยือกเย็น แต่เมื่อไหร่ที่เขาเผยธาตุแท้ของตัวเองออกมากลับกลายเป็นคนละคนกันไปเลยโดยสิ้นเชิง

ลักษณ์

เกย์หนุ่มซึ่งเป็นคู่ขาของแดงเขาเคยมีภรรยาและลูกมาก่อน แต่สุดท้ายก็รู้ว่าตัวเองต้องการอะไร

แดง

ครีเอทีฟ ไดเร็คเตอร์ ของบริษัทโฆษณาใหญ่ ที่ใช้หน้าที่ในการหาความสุขทางเพศ อีกทั้งทำให้เธอหลงลืมคนรักที่เธอมีอยู่แต่กระนั้นก็ไม่ทำให้ ลักษณ์ รักเธอน้อยลงเลย

เอ็ม

ช่างแต่งหน้ากองถ่าย ผู้ซื่อ จริงใจ ปากไร้หูรูด หนึ่งในกลุ่มเพื่อนๆ เที่ยวของเต้ย

นัท

เจ้าของร้านเพชร เพื่อนรุ่นน้องของเต้ย เป็นคนมีความรู้ มีหลักการ มักจะคอยห้ามปรามเอ็มเมื่อเห็นเอ็มจะแสดงกิริยาวาจาที่ไม่เหมาะสมอยู่เสมอ

เต้ย

ซึ่งเป็นคนตรงไปตรงมา ยังไม่เปิดเผยว่าทำการงานหน้าที่อะไร

5) แก่นความคิด (Theme)

แก่นของภาพยนตร์เรื่อง ผู้ชายนะยะ แสดงให้เห็นถึงเพศสภาพภายในสังคมของคนเราว่าเพศสภาพมีอีกหลายสถานะมากไม่ว่าจะเป็น กระเทย ตุ๊ด เกย์ อีกทั้งยังมีอีกมากมายภายในสังคมของเรา เขาก็มีจิตใจ มีความรู้สึกนึกคิดอย่างเรา ทำไมในสมัยก่อนสังคมถึงคอยรังเกลียดเขามากมายขนาดนี้ทั้งๆ ที่เขาก็เป็นมนุษย์คนหนึ่งเหมือนกันกับเรา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6) ฉาก (Scene)

จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง ผู้ชายนะยะ ปรากฏฉากดังนี้

ตารางที่ 4.5 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง ผู้ชายนะยะ

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	น้ำตกซึ่งเป็นสถานที่ ที่ชมรมรักบี้ไปเข้าค่ายกันตอนที่มดเรียนอยู่ที่เชียงใหม่	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	นาฬิกาและรูปปั้นภายในบ้านของมด ขณะที่กำลังสนทนาอยู่กับนัท	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	แดง ขณะกำลังสัมภาษณ์นายแบบ	

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

มุมมองในการเล่าเรื่องจะเห็นได้ว่าเป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครตัวเอกเป็นหลักนั้นคือ มด ซึ่งเป็นการบอกถึงภาระหน้าที่การงานชีวิตประจำวันของเธอและเหล่าเพื่อนของเธอ บ่งบอกให้เห็นถึงว่าถึงแม้ มด จะเป็นเพศที่สามแต่เขาก็รักในอาชีพของเขาในการเป็นกัปตัน ตอนอยู่นอกบ้านเขาสามารถที่จะเป็นอีกคนเพื่อที่จะทำหน้าที่ ที่มีของเขาให้ลุล่วงไม่เอาเพศสภาพของตัวเองมาปะปนกับการงาน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่องนี้เห็นได้ว่าสัญลักษณ์ของความเป็นตัวตนของบุคคลเป็นเช่นไรก็ยังคงเป็นเช่นนั้น

ตารางที่ 4.6 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง ผู้ชายนะยะ

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
ชุดกัปตัน และ คอสเพย์ภายในงานวันเกิดของเต้ย	มด ทำงานเป็นกัปตันเมื่อเขาถอดหัวโขนของเขาออก เขากลายเป็นกระเทยเพศสภาพที่สาม แต่เขาก็ยังคงแต่งตัวเป็นกัปตัน แม้จะถอดหัวโขนความเป็นชายแล้วแต่เขายังใส่ชุดที่เป็นกัปตันเพื่อไม่ให้ลืมว่าแท้จริงแล้วเขาก็ยังมีอีกหน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบ ไม่ใช่การปกปิดตัวตนของตัวเองเพียงอย่างเดียว

4.4 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง นางนวล (2530)

1) ตัวเรื่อง (Story)

นางนวล เป็นเรื่องราวของหญิงสาวชาวเกาะที่ต้องการจะเป็นดารา มีอิสรภาพ แต่ด้วยความที่พ่อของเธอเป็นเป็นคนหัวโบราณจึงไม่สนับสนุนและห้ามลูกสาวไม่ให้เป็นอย่างที่เธอต้องการ จนกระทั่งนวลได้พบกับ เทพ ชายหนุ่มที่เรียนไม่จบได้กลับจากกรุงเทพฯ มาอยู่ที่บ้าน หลังจากที่เทพได้กลับมาอยู่ที่บ้าน เกียรติ ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของเทพเป็นครูสอนหนังสือ เกียรติได้มาตามตื้อให้เทพไปเป็นครูสอนการแสดงให้ที่โรงเรียน จนกระทั่งเทพได้ตกลง และหนึ่งในนักแสดงที่เรียนการแสดงกับเทพคือนวล นวลอยากเป็นดาราดังเหมือนกับ พิศวาส ซึ่งก็คือแม่ของเทพ และนวลก็ได้ตื้อให้เทพสอนบทบาทการแสดงให้ เทพจึงสอนให้ และในที่สุดเทพก็ตกหลุมรักนวล จนกระทั่งพิศวาสได้เดินทางกลับมาเยี่ยมบ้านโดยเธอมาพร้อมกับ ทิวากร ผู้กำกับหนังและนักเขียนชื่อดัง ซึ่งทุกคนต่างก็รู้ว่าพิศวาสกับทิวากรได้คบหากันแต่ไม่ได้เปิดเผยต่อสาธารณะชน เพราะทั้งคู่ต่างก็เป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงทั้งคู่ ตัวของเทพเองไม่ชอบพอใจกับทิวากรอยู่แล้ว เพราะเทพคิดว่าทิวากรนั้นแย่งความรักจากแม่ของเขาไป หลังจากการมาของพิศวาสและทิวากรทางเทพก็ได้เตรียมโชว์ละครเอาไว้ให้แม่ของเขาได้ดู ซึ่งมีนวลเป็นตัวแสดงหลักและตอนนี้เองทำให้นวลได้พบ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กับทิวากร นวลทำทุกทางเพื่อที่จะได้เข้าคุยกับทิวากรแต่ก็ถูกพิศวาสคอยดักคอ ขัดขวางตลอด จนในที่สุดนวลก็ทำสำเร็จโดยเธอได้แอบดำน้ำเข้าไปหาทิวากรที่นั่งตกปลาอยู่บนเรือเพียงลำพัง ทั้งคู่ก็อยู่ด้วยกัน นวลได้พูดชื่นชมผลงานการเขียนของทิวากร นวลได้ลงไปเล่นน้ำทะเลจนถูกหอยแม่นตำเท้า ทิวากรได้ใช้ปากดูดพิษออกจากเท้าของนวล นวลจึงตกหลุมรักทิวากรตรงที่ทิวากรเป็นสุภาพบุรุษ หลังจากนั้นความสัมพันธ์ของนวลกับเทพก็เริ่มระหองระแหงโดยเฉพาะนวลที่มีใจให้กับทิวากรไปแล้วแต่เทพก็ยังรักนวลอยู่สุดหัวใจ จนวันที่ทิวากรกับพิศวาสจะเดินทางกลับกรุงเทพฯ นวลได้แอบมาพบกับทิวากรและทิวากรก็ได้ให้เบอร์ติดต่อไว้กับนวล เมื่อนวลเดินทางไปถึงกรุงเทพฯ ให้ติดต่อหาทิวากร นวลได้แอบขึ้นเรือส่งสินค้าเพื่อเดินทางออกจากเกาะและเดินทางต่อไปกรุงเทพฯ เทพรู้แต่ก็สายไปได้ไปตามนวลแต่ไม่ทันเรือได้แล่นออกไปแล้ว เมื่อนวลเดินทางถึงกรุงเทพฯ นวลก็ได้อยู่กับทิวากรทันทีโดยทั้งคู่ได้เช่าบ้านอยู่ ทิวากรผลักดันนวลจนเป็นดาราที่มีชื่อเสียง จนกระทั่งนวลได้ตั้งท้อง ทิวากรให้ไปเอาเด็กออกนวลจึงไปเอาเด็กออก แต่สุดท้ายทิวากรก็ได้ทิ้งนวลไปพร้อมกับชื่อเสียงของนวลที่ตกต่ำลงจนนวลไม่มีแม้กระทั่งเงินจ่ายค่าเช่าบ้าน ต่างจากเทพหลังจากได้กำลังใจจากคนในครอบครัว เทพจึงลุกขึ้นมาเขียนวรรณกรรมของเขาจนเสร็จ เทพตั้งชื่อวรรณกรรมเรื่องนี้ว่า “คนหาปลา” ชื่อเสียงของเทพได้เพิ่มขึ้น เจ้าของสำนักพิมพ์ได้ขอให้เทพเข้าไปหาที่กรุงเทพฯ เพื่อทำสัญญาในเรื่องต่อไป เทพบังเอิญได้พบกับนวลแต่นวลเปลี่ยนไปมากทั้งคู่จึงได้พบกันที่กรุงเทพฯ เพียงแค่นั้น หลังจากนวลถูกทิ้งชื่อเสียงย่อยยับนวลถูกชักชวนให้ไปเล่นหนังโป๊ นวลก็ตกลงยอมเล่น และการเล่นหนังโป๊ก็ยิ่งทำให้ชื่อเสียงของนวลย่อยยับหนักกว่าเก่า จนกระทั่งนวลได้เดินทางกลับไปที่บ้านแต่นวลยังไม่ได้เข้าบ้าน นวลได้ไปนั่งอยู่ตรงฉากเวทีริมหาดที่นวลเคยเล่นละครโดยมีเทพเป็นผู้กำกับ ในเวลาที่มืดหมาได้เห่า เทพคิดว่ามีขโมยจึงได้หยิบปืนออกไปและได้พบกับนวล เป็นนวลในลักษณะที่มีบุคลิกคล้ายคนสติฟั่นเฟือน พูดถึงเรื่องเก่า และได้บอกกับเทพว่านวลยังรักทิวากรอยู่ ซึ่งตอนนั้นเทพก็ยังรักนวลอยู่ เทพทำใจไม่ได้จึงได้หยิบปืนขึ้นยิงไปที่นวลและยิงตัวเองจบชีวิตตามนวลไป

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

นวล สาวผู้ที่มีความต้องการที่จะไปเป็นดารา และต้องการจะมีอิสรภาพ แต่เธอถูกพ่อของเธอปิดกั้น ทำให้เธอรู้สึกขาดอิสรภาพและสิ่งที่เธอโหยหา นวลจึงทำทุกวิถีทางเพื่อที่จะไปเป็นดารา โดยเธอได้ขอคำแนะนำจากเทพในเรื่องของการสอนการแสดง และเทพได้ตกลงสอนให้เธอ จนเทพได้ตกหลุมรักนวล กระทั่งนวลได้พบกับทิวากร ผู้กำกับชื่อดัง นวลหวังว่า

ทิวากรจะทำให้ตัวเธอได้ไปเป็นดาราดังอยู่ที่กรุงเทพฯ นวลจึงหาทางเข้าพบ พูดคุยกับทิวากรแต่ก็มีพิศวาสคนรักของทิวากรคอยขัดขวางอยู่ตลอด แต่สุดท้ายนวลก็สามารถเข้าหาทิวากรได้ จนนวลตกหลุมรักทิวากรและมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งในที่สุด

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

หลังจากที่นวลได้หนีออกจากเกาะเข้าไปอยู่ที่กรุงเทพฯ นวลได้ไปอยู่กับทิวากรและทิวากรก็ทำให้นวลได้เป็นดาราดังสมใจเธอ ส่วนเทพที่อยู่ที่เกาะหลังจากที่ได้กำลังใจจากครอบครัว เทพก็ลุกขึ้นมาเขียนวรรณกรรม “คนหาปลา” ของเทพเองจนสำเร็จ

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

หลังจากที่นวลเป็นดาราดังมีชื่อเสียง นวลได้ตั้งท้องกับทิวากร และทิวากรได้สั่งให้นวลไปเอาเด็กออก โดยมีเงื่อนไขว่า ถ้าไม่เอาเด็กออกนวลก็กลับไปอยู่เกาะเหมือนเดิม นวลจึงตัดสินใจเอาเด็กออก แต่เรื่องนี้นักข่าวได้รู้ และทำการตีแผ่ข่าวของนวลจนทำให้นวลเสียชื่อเสียงและไม่มีงาน ไม่มีเงินจ่ายแม้กระทั่งค่าเช่าบ้าน มีคนมาชักชวนนวลให้ไปเป็นนางเอกหนังโป๊ นวลจึงตัดสินใจไปเป็นนางเอกหนังโป๊ และยิ่งทำให้ข่าวเสียหายของนวลหนักขึ้นไปกว่าเดิมอีก ทิวากรได้ไปง้อพิศวาสขอคืนดี พิศวาสให้อภัยและทั้งคู่ได้กลับมาอยู่ด้วยกัน

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

หลังจากที่นวลดิ้นรนหางาน จนทำงานแม้กระทั่งงานแสดงหนังโป๊ เพื่อให้ตนเองมีเงิน มีชีวิตรอดต่อไป นวลจึงหวนคิดถึงบ้าน สถานที่เก่าๆ ที่เคยอยู่จึงได้กลับไป แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้นวลหยุดที่จะมีความคิดที่จะทำงานในวงการ และคงเป็นทางออกเดียวที่จะทำให้นวลมีอิสรภาพ

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

เทพได้พบกับนวลหลังจากที่นวลกลับจากกรุงเทพฯ เทพยังคงรักนวล และขอให้นวลไม่ต้องกลับไปทำงานที่กรุงเทพฯ อีก แต่นวลยังยืนยันที่จะไปและนวลก็บอกกับเทพว่าเธอยังรักทิวากรอยู่ ทำให้เทพเสียใจมาก เทพจึงนำปืนที่พกมายิงนวล และยิงตัวเองตายตามนวลไป

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

นวล กับ พ่อ เป็นความขัดแย้งที่พ่อไม่ต้องการให้นวลไปเป็นดารา เพราะพ่อของนวลเป็นคนหัวโบราณ

เทพ กับ ทิวากร เป็นความขัดแย้งที่ทิวากรเป็นคนรักใหม่ของแม่ เทพจึงคิดว่าทิวากรแย่งความรักของแม่ไปจากเค้า และทิวากรก็เป็นคนที่นวลรัก ซึ่งเทพก็รักนวล

4) ตัวละคร (Character)

นวล

หญิงสาวที่มีความฝันอยากเป็นดารา มีอิสรภาพ ถูกพ่อเลี้ยงให้อยู่ในกรอบมาตั้งแต่เด็ก

เทพ

ชายหนุ่มผู้มีแม่เป็นดารามีชื่อเสียง เรียนไม่จบ เป็นนักเขียนวรรณกรรม เป็นคนรักของนวล

ทิวากร

ผู้กำกับที่มีชื่อเสียง เจ้าชู้ เป็นคนรักของแม่ของเทพ เป็นคนปลุกปั้นทำให้นวลมีชื่อเสียง และเป็นคนที่นวลรัก

พิศวาส

แม่ของเทพ ดาราสาวผู้มีชื่อเสียงโด่งดัง หัวสูง ชอบความหรูหรา แต่ลึกๆเธอเป็นคนที่รักลูกมาก

5) แก่นความคิด (Theme)

ภาพยนตร์เรื่อง นางนวล เป็นเรื่องเกี่ยวกับความทะเยอทะยานอยากดัง การโหยหาอิสรภาพอย่างไร้ขอบเขต ถึงแม้ว่าจะมีความผิดพลาดซ้ำแล้วซ้ำเล่าจากอุปสรรคต่างๆ แต่นวลก็ไม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ยอมแพ้อุดมการณ์ของเธอ เธอยังคงโบยบินต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด จนกระทั่งได้พบกับอิสรภาพที่แท้จริงคือ ความตาย

6) ฉาก (Scene)

จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง นางนวล ส่วนมากแล้วเป็นฉากที่มีเกาะและที่พักของนักแสดง

ตารางที่ 4.7 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง นวล

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ทะเล	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	การแสดงครั้งแรกเปิดตัวเข้าสู่วงการของนวล	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	หลังจากที่นวลหนีไปแล้ว เทพก็ได้กำลังใจจากครอบครัว เทพเก็บตัวเขียนวรรณกรรมของตัวเองจนเสร็จ	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง นางนวล พบว่าเป็นการเล่าเรื่องแบบมุมมองในการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง โดยเป็นการเล่าผ่านตัวนวล บทบาทของนวลเป็นการแสดงถึงความทะเยอทะยาน ความอยากมีอิสรภาพจนวันสุดท้ายของชีวิต

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

ตารางที่ 4.8 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง นางนวล

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
นกนางนวล	นกนางนวลเป็นสัญลักษณ์แห่งการแสวงหา การค้นหาตนเอง และเสรีภาพ

4.5 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ (2533)

1) ตัวเรื่อง (Story)

เป็นเรื่องราวชีวิตและความรักที่พลิกผันไปในแต่ละช่วงเวลาของเพ็ญนภา นางแบบสาวสวยผู้มีเสน่ห์ลึกลับจากดวงหน้าที่งดงาม แต่ทว่าเรียบเฉยให้ความรู้สึกที่ดูเป็นปริศนา ซึ่งได้รับความนิยมในวงการแฟชั่นของประเทศไทยโดยเรื่องราวของภาพยนตร์ได้เริ่มต้นขึ้นจากชีวิตในช่วงวัยเรียนของ เพ็ญนภา ที่วิทยาลัยในด้านศิลปะ ซึ่งจากการเติบโตมาในครอบครัวที่มีฐานะยากจน มีมารดาและน้องๆ ที่ต้องดูแลก็ทำให้ เพ็ญนภา ได้ตัดสินใจที่จะหยุดพักในด้านการเรียนและเริ่มต้นการทำงานในฐานะนางแบบจากการชักชวนของบรรณาธิการของนิตยสารประเภทแฟชั่นที่มีชื่อเสียงในประเทศไทยซึ่งได้มาพบกับ เพ็ญนภา ในงานพิธีศพของผู้เป็นบุตรชายซึ่งเป็นคนรักของน้องสาวของตัว เพ็ญนภา ซึ่งจากความงามที่มีเอกลักษณ์และความรู้สึกที่อ่อนไหวซึ่งเต็มเปี่ยมไปด้วยความรู้สึกในแบบศิลปินซึ่งเป็นตัวตนของเพ็ญนภาก็ทำให้หญิงสาวต้องเข้าไปพัวพันกับความรักที่ผันเปลี่ยนและแปรปรวนอีกหลายครั้งภายในชีวิตที่สวยงามของตัวเธอ

ในฐานะนางแบบที่มีชื่อเสียงในวงการแฟชั่นหลังจากความรักในครั้งแรกในช่วงวัยเรียนที่พบพานกับความผิดหวังจากการคบหากับศิลปินหนุ่มซึ่งเป็นรุ่นพี่ที่มีนิสัยเจ้าชู้นางแบบสาวสวยอย่างเพ็ญนภาซึ่งเด่นดังในวงการแฟชั่นและก้าวเข้ามามีผลงานในด้านการแสดงในวงการบันเทิงก็ได้มาพบกับชายหนุ่มที่มีบุคลิกอันโดดเด่นและหลากหลายทั้ง อาทิตย์ รุจ เมฆ ทิวา ดอน และได้พบกับความรักที่เจ็บปวดในหลายครั้งจากความลุ่มหลงและเลื่อนลอยของชายหนุ่มในแต่ละคนที่เข้ามาติดพัน โดยในฐานะของหญิงสาวที่มีใบหน้าซึ่งดูงดงามให้ความรู้สึกที่มีความลึกลับและเปรียบเสมือนกับแสงสว่างและความงามที่ดูนวลตาของพระจันทร์ความสดใสและแสงสว่างจากชายหนุ่มในแต่ละคนที่ก้าวเข้ามาภายในชีวิตของเพ็ญนภาในแต่ละช่วงเวลาก็ทำให้หญิงสาวในบางครั้งนั้นได้เปล่งประกายความงดงามและในบางครั้งก็ทำให้ความเจิดจ้าของเพ็ญนภาได้ดับแสง

ลงจากร่องรอยของน้ำตาและความทุกข์จากความรักที่ได้ถาโถมเข้ามาภายในชีวิตของหญิงสาวผู้นี้ในแต่ละช่วงเวลา

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ติ๋ม หรือ เพ็ญนภา เป็นนักศึกษาอยู่วิทยาลัยเพาะช่างและเป็นคนที่รักในศิลปะ พ่อและแม่ เคยเป็นอดีตมหาดเล็กและข้าหลวงในวัง ในภายหลังพ่อของเธอได้ออกมาเป็นพนักงานรถไฟและแม่ได้ออกมาค้าขายผลไม้ที่ตลาด ติ๋มมีน้องสาวหนึ่งคนคือ ต้อง และน้องชายอีกหนึ่งคน ต้องมีแฟนชื่อน้ำพุ ซึ่งเขาเคยติดยามาก่อนเมื่อเห็นตำรวจเขาเป็นอันต้องมีอาการสั่นกลัวเกิดขึ้นทันที อาทิตย์ ซึ่งเป็นเพื่อนบ้านใกล้เรือนเคียงก็ได้รู้จักกับครอบครัวนี้เพราะบ้านอยู่ติดกัน ติ๋มเป็นคนมีหน้าตาสวยงาม เป็นที่ต้องตาของชายหลายคน ทำให้มีรุ่นพี่มาจีบโดยการวาดรูปให้ติ๋ม ทำให้ติ๋มประทับใจต่อตัวรุ่นพี่คนนั้น ชายคนนั้นคือ ชาตรี เป็นรุ่นพี่ปี 5 ที่โรงเรียนเพาะช่าง ทำให้ติ๋มรู้สึกประทับใจมากที่มีคนมาทำอะไรแบบนี้ให้ ภายหลัง ชาตรี ไปเจอกับ ติ๋ม โดยบังเอิญเมื่อติ๋ม กำลังนั่งวาดรูปอยู่ที่สวนสาธารณะเขาจึงชวนให้ติ๋มไปดูผลงานศิลปะของตัวเองที่บ้านของเขา ติ๋มเต็มใจที่จะไป พอไปถึงก็เห็นมีแต่รูปที่เป็นแบบนู้ด ชาตรีได้อ้อนวอนขอให้ติ๋มเป็นแบบให้ ติ๋มยินยอม และหลังจากนั้นทั้งคู่ได้ร่วมรักกัน หรือนั้นเป็นกลอุบลของชาตรีนั้นเอง

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

พ่อ ของติ๋มได้ไปมีลูกเมียใหม่ที่ นครสวรรค์ หลังจากเหตุการณ์ในวันนั้น แม่ของติ๋มของติดเหล้าหนักมากไม่เป็นอันทำการทำงาน ต้อง และ ติ๋ม ต้องสลับกันไปขายผลไม้ที่แผงตลาดเพราะแม่ของติ๋มไม่สามารถที่จะไปขายได้ เธอจมอยู่กับความทุกข์ที่ต้องเจอ หลังจากนั้นติ๋มก็ตัดสินใจที่จะไม่ไปเรียนที่เพาะช่างอีก เพราะไม่มีตังจ่ายค่าเทอมและเสียใจจากการที่รู้ว่าตัวเองโดน ชาตรี รุ่นพี่ปี 5 ล่อลวงเธอด้วยกามารมณ์และทำการทิ้งเธอไปในที่สุด ติ๋มกลับมาดื่มเหล้าหนักมากเพราะต้องการย้อมใจกับเหตุการณ์ที่ต้องเจอ อาทิตย์ ซึ่งเป็นคนเดียวที่คอยเป็นที่พึ่งให้กับติ๋มทุกยามไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เขาเป็นเพื่อนที่ดี ให้กำลังใจเสมอมา ไม่นานติ๋มก็บอกกับที่บ้านว่าจะไม่ไปเรียนแล้วให้น้องได้เรียนแทน แต่แล้วเหตุการณ์ไม่คาดฝันก็เกิดขึ้นคือ น้ำพุ แฟนของต้องได้เสียชีวิตลงไม่ทราบว่าด้วยเหตุใดก็ตามแต่ทำให้ ครอบครัว ของติ๋มนั้นเสียใจเป็นอย่างมากเพราะคิดว่า น้ำพุ เป็นหนึ่งในครอบครัวเสมอมา แต่ด้วยเหตุการณ์นี้ทำให้ชีวิตของติ๋มเปลี่ยนไป

หลังจากที่ติ๋มได้ไปกราบศพของน้ำพุแล้วก็ได้ไปกราบแม่ของน้ำพุ หลังจากเสร็จงานศพของน้ำพุแล้วแม่ของน้ำพุได้เรียกให้ติ๋มมายังที่ทำงานของเธอ และได้ให้มาถ่ายขึ้นหน้าปกนิตยสารของท่าน

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

หลังจากที่ได้ไปถ่ายขึ้นปกนิตยสาร ก็ทำให้มีคนสนใจติ๋มมากขึ้น ซึ่งได้มีคนติดต่อมาเพื่อจะไปถ่ายละครที่กำลังจะเปิดกล้อง ติ๋ม ได้ไปตามการติดต่อและมีการแคสติ้งเล็กน้อย ซึ่งทำให้คุณครูที่เป็นคนแคสติ้งนั้นชอบมาก และนั้นทำให้ ติ๋ม ได้เจอกับ รุจ เป็นครั้งแรก รุจตามจีบติ๋มอยู่เป็นเวลานานเขาเจอกันทุกวันหลังจากที่ได้ซ้อมบทละครด้วยกันทุกวัน หลังจากนั้น รุจได้ชวนติ๋มไปดินเนอร์เพื่อที่จะสืบสานความสัมพันธ์ และ เป็นครั้งแรกที่ติ๋มให้รุจมาส่งที่บ้าน นั้นทำให้รุจบอกสิ่งที่รุจรู้สึกและคิดต่อติ๋มออกมาทำให้ติ๋มตอบสนองถึงสิ่งที่รุจต้องการออกมา ถึงเวลาผู้กำกับของละครเรื่องที่ติ๋มจะแสดงได้กลับมา แต่แล้วเหตุการณ์ไม่คาดฝันก็เกิดขึ้นเมื่อติ๋มถูกถอดออกจากละครเพราะว่าตอนนี้หนังไทยซบเทรา ไม่สามารถที่จะจ้างนักแสดงไม่มีชื่อมาได้ เพราะคิดว่าจะไม่มีคนดู ทำให้ติ๋มเสียใจเป็นอย่างมาก แต่ก็มีรุจคอยปลอบอยู่เคียงข้างภายหลังทั้งคู่ได้ย้ายไปอยู่ด้วยกัน โดยที่ติ๋มได้พารุจมาแนะนำให้กับแม่ได้รู้จักและไปๆ มาๆ ระหว่างบ้านของตัวเองและบ้านของรุจ หลังจากนั้นติ๋มได้ไปทำงานที่ร้านตัดเสื้อแห่งหนึ่ง และแล้วโอกาศก็ตกมาที่ติ๋มอีกครั้ง เมื่อ บังเอิญเจอกับโสมและเธอได้ชักชวนติ๋มไปเป็นนางแบบ ติ๋ม ตกลงและเธอได้รับรางวัลชนะเลิศนั้นทำให้อนาคตทางการบันเทิงของติ๋มกลับมาอีกครั้ง ติ๋มประสบความสำเร็จและสามารถเปิดร้านขายดอกไม้ให้แม่ได้ อาทิตย์คิดว่าเหตุการณ์นี้ทำให้เขาและติ๋มห่างไกลกันเหลือเกิน อาทิตย์จึงตัดสินใจออกไปตามความฝันของตัวเองทำให้ชีวิตของเขาและติ๋มไม่เจอกันเป็นเวลานานถึง 4 ปีหลังจากที่เธอได้ไปเป็นนางแบบก็ทำให้มีงานเข้ามาเยอะมากมาย จนได้โคจรมาเจอกับ เมฆ นายแบบหนุ่มหน้าตาหล่อเหลา แถมยังมีฐานะที่ดีอีก ซึ่งต่างกับรุจที่ตอนนี้ไม่เอาไหนกินแต่เหล้าไปวันๆ เหตุเพราะหนังของรุจนั้นเจ๊งไม่เอาท่า แล้วด้วยเหตุอะไรก็ตามแต่เธอจึงได้บังเอิญเจอกับผู้จัดละครและได้ทาบทามเธอเพื่อไปแสดงละครหลังจากนั้น ติ๋ม หรือ เพ็ญนภา ก็ดังอย่างฉุดไม่อยู่มีชื่อเสียงอย่างมากมาย หลังจากนั้นติ๋มเปลี่ยนไปมากต่อสิ่งที่เกิดขึ้นต่อรุจ ติ๋มเลือกที่จะไปอยู่กับเมฆ นายแบบผู้ซึ่งมีหน้าตาดีอีกทั้งยังมีฐานะ

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

หลังจากที่ติ๋มได้ย้ายไปอยู่กับ เมฆ เหตุการณ์ก็ไม่เป็นอย่างที่ติ๋มฝันไว้ ซึ่ง เมฆ พาผู้หญิงมานอนด้วยแต่กลับทำเป็นเรื่องที่ปกติไม่แปลก เมฆ กลับชวนติ๋มมาร่วมวงด้วยในขณะที่ทั้งคู่ยังอยู่บนเตียง ทำให้ติ๋มเสียใจมากวิ่งออกจากบ้านมาและดื่มเหล้าอย่างหนัก แต่เหตุการณ์

ไม่คาดฝันก็เกิดขึ้นกับติ๋มอีกนั้นคือเธอ เมา และ อยู่ในพื้นที่เปลี่ยวเพียงคนเดียวทำให้กุ้ย 3 คนเดินมาเจอและทำมิดีมิร้ายเธอ ในวันรุ่งขึ้นเมื่อกองถ่ายมาถึงสถานที่ถ่ายทำกลับเจอติ๋มนอนไม่ได้สติอยู่ที่นั้น ทิวา เมื่อเห็นเช่นนั้นจึงพาติ๋มไปส่งโรงพยาบาล เพราะดูเธอจะไม่ได้สติอะไรเลย ติ๋ม ตื่นมาได้บ้านอันใหญ่โตซึ่งไม่ทราบว่านั้นคือที่ใด นั้นคือบ้านของทิวา เพราะติ๋มไม่ได้สติ ทิวา จึงพามายังบ้านพักของเขา ทิวา มีท่าทีชอบติ๋มเป็นอย่างมาก เขาพยายามจีบติ๋มเรื่อยมา จนในที่สุดติ๋มก็ยอมในความตื้อของคุณทิวา คุณทิวารักติ๋มเป็นอย่างมาก ทิวามีเหตุการณ์ที่ทำให้ไม่อยู่บ้าน 7 วัน แต่แล้วก็กลับกลายเป็นเหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันอีกเมื่อติ๋มได้เจอกับคุณแม่ของคุณทิวา แม่ทิวาได้จัดการให้คนรับใช้ขนของ ของติ๋มออกมาทุกอย่างเพื่อไล่ติ๋มออกจากบ้านอีกทั้งยังจะให้เงินติ๋มเพื่อไล่ติ๋มออกจากบ้านหลังนี้ ภายหลังไม่นานติ๋มก็ทราบข่าวการฆ่าตัวตายของ ทิวา หลังจากนั้นติ๋มก็ตกอับอีกครั้งเมื่อเจอกับเหตุการณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นค่าเทอมของน้องๆ และร้านดอกไม้ของแม่ก็ขายไม่ได้เลย ทำให้ติ๋มไม่สามารถที่จะแสดงได้อีกต่อไป เธอไม่สามารถจะจำบทบาทที่ตัวเองต้องแสดงออกมาได้ ติ๋ม ตกอับถึงขั้นต้องไปเป็นนักร้องตามพับตามบาร์แต่ก็ไม่แคล้วเจออะไรที่ไม่เป็นอันดีต่อติ๋มอีกสุดท้ายติ๋ม ได้โคจรมาเจออาทิตย์อีกครั้งและอาทิตย์ได้ให้เงินติ๋มเพื่อมาเปิดห้องเสื้อเป็นของตัวเอง อาทิตย์ให้เหตุผลว่าบ้านเรากับบ้านเธอก็เหมือนพี่น้องกันมีอะไรก็ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

หลังจากที่ได้เปิดห้องเสื้อใหม่ของติ๋มนั้น เธอได้ปลีกวิเวกตัวเองไปทะเลเพื่อรักษาจิตใจของตัวเองให้เป็นปกติเธอจึงได้มาพบกับ ดอน เจ้าของรีสอร์ทที่เธอไปพัก ดอนและติ๋มดูสนิทสนมกันมาก ไม่นานทั้งคู่ก็เผลอใจของตัวเอง ดอน เผลอใจของตัวเองไปแตะเนื้อต้องตัวของ ติ๋ม หลังจากนั้นไม่นานเขาก็เก็บข้าวของออกจากรีสอร์ท และบอกเพื่อนของเขาว่ามีธุระในเมืองที่ต้องไปทำ ติ๋ม ก็ไม่เข้าใจกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่าทำไมเข้าถึงต้องหลบหน้าไปไม่นานดอนก็กลับมาเพื่อขอโทษต่อสิ่งที่ดอนได้ทำไป เขามาขอโทษว่าเขานั้นชั่วช้าที่ได้ทำแบบนั้นไป แต่ติ๋มกลับบอกดอนว่าให้ทำตามใจของตัวเองทั้งคู่ได้เสียกันในวันนั้น ติ๋มได้พาดอนมาอยู่ ณ บ้านที่กรุงเทพฯ แนะนำให้ทุกคนได้รู้จัก แต่แล้วมีผู้หญิงคนหนึ่งได้เดินเข้ามาในร้านแล้วบอกว่าเธอคือภรรยาของดอน ทำให้ติ๋มรู้ว่าดอนนั้นโกหกเธอ สุดท้ายดอนก็สารภาพว่าเหตุการณ์ในวันนั้นที่ดอนมาขอโทษ ติ๋ม เพียงเพราะดอนเขามีครอบครัวอยู่แล้วเขาจึงรู้สึกผิดเช่นนั้นติ๋ม ผู้ซึ่งเจอกับเหตุการณ์มากมายมาต่างๆ นานา ทำให้เธอได้ผิดหวังอีกครั้งในเรื่องของดอน เธอจึงตัดสินใจจบชีวิตลงด้วยน้ำมือของตัวเอง เธอได้ฝากฝังให้ อาทิตย์ เพื่อนที่สนิทที่สุดของเธอให้ดูแลแม่และน้องด้วย แต่ด้วยอะไรก็ตามทำให้ติ๋มไม่ตาย แต่พระเจ้าอาจต้องการให้ติ๋มอยู่เผชิญโลกมนุษย์อันโหดร้ายนี้ต่อไป สุดท้าย ติ๋ม ได้รู้ว่าใครที่คอยอยู่เคียงข้างติ๋มมาตลอด นั้นคือ อาทิตย์ เธอได้ขอให้ อาทิตย์ แต่งงาน

กับเธอ แต่มันก็สายไปแล้วเพราะอาทิตย์กำลังจะแต่งงานกับภรรยาของเขาในอีกไม่กี่สัปดาห์ต่อหน้านั้นเอง แต่ทั้งติ๋มและอาทิตย์ ก็ยังคงไม่เปลี่ยนแปลงทั้งคู่เป็นเพื่อนที่ดีต่อกันเสมอ

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

ติ๋ม กับ ชาตรี รุ่นพี่ที่โรงเรียนเพาะช่าง เหมือนเขาจะชอบติ๋มมากแต่สุดท้ายเขาก็เผยธาตุแท้ออกมาคือการหลอกติ๋มไปทำมิดีมิร้ายแล้วก็ทำการทิ้งเธอไป

ติ๋ม กับ รุจ ในตอนแรกถึงจะเห็นว่าทั้งคู่มีความรู้สึกที่ดีต่อกันและรักกันมาก แต่สุดท้ายทั้งคู่ก็ไม่ลงรอยกัน และ ได้เลิกราต่อกันไป

ติ๋ม กับ เมฆ เมฆนายแบบหนุ่ม มีฐานะ เขาเหมือนจะรักและดูแลติ๋มได้ต่อจากที่ติ๋มได้เลิกกับรุจ แต่สุดท้าย ธาตุแท้ของเขาก็เผยออกมาคือเขามั่วในกามารมย์อย่างมากและทำให้ติ๋มไม่คิดที่จะอยู่กับเขาอีกต่อไป

ติ๋ม กับ แม่ของทิวา ทิวารักติ๋มเป็นอย่างมาก เขานั้นคือรักที่แท้จริงที่มีต่อติ๋มแต่ด้วยตัว แม่ของทิวาไม่ยอมให้ทิวาได้คบกับคนที่ไม่มีหัวนอนปลายเท้า เธอจึงไม่ให้ทิวามาพบกับติ๋มอีก สุดท้ายทิวาได้ทำการฆ่าตัวตาย

ติ๋ม กับ ดอน ดอนผู้ซึ่งเป็นเจ้าของรีสอร์ทเขารักติ๋มและผลงานที่ติ๋มแสดงเป็นอย่างมาก แต่เขามีลูกมีเมียแล้วแต่กลับไม่ได้บอกติ๋มสุดท้ายเมื่อติ๋มรู้ความจริงก็ต้องเลิกรากันไป

4) ตัวละคร (Character)

ติ๋ม หรือ เพ็ญนภา

นางเอกของเรื่องในตอนแรกเธอเป็นนักเรียนจากโรงเรียนเพาะช่าง ต่อมาได้มีงานถ่ายแบบขึ้นหน้าปก และได้ผันตัวเองไปเป็นนางแบบและนางเอกละครต่อไป

ต้อง

น้องสาวของติ๋ม มีแฟนชื่อน้ำพุ ต้องเป็นหญิงสาวที่รักครอบครัวมากยอมไม่ไปเรียนเพื่อที่จะแบ่งเบาภาระที่บ้านของแม่และติ๋มให้ลดน้อยลง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตู้

น้องชายของติ๋มและต้องไม่มีบทบาทอะไรในเรื่องมากนัก

อาทิตย์

ชายหนุ่มที่เป็นเพื่อนบ้านใกล้เรือนเคียงกับ ติ๋ม เป็นคนที่คอยดูแลติ๋มและครอบครัวติ๋ม ตลอดมาแม้ติ๋มจะไม่รับรู้แต่สุดท้ายเธอก็เข้าใจถึงหัวอกอาทิตย์เป็นอย่างดีแต่มันก็สายไปแล้ว

รุจ

แฟนคนแรกของติ๋มที่ติ๋มได้ย้ายเข้าไปอยู่ด้วย เป็นดาราหนุ่มหน้าใหม่ไฟแรงต่อมาหนังที่เขาแสดงกลับเจ๊งไม่เป็นท่าทำให้เขาตกอับต้องมาเป็นช่างไฟในกองถ่าย

เมฆ

นายแบบหน้าตาดี มีฐานะ เข้ามาจีบติ๋มผ่านการเป็นเพื่อนร่วมงานมาก่อน ทำให้เขาตีสนิทติ๋มได้โดยวัยผ่านคารมอันคมคายของเขา

ทิวา

นักธุรกิจหนุ่มไฟแรง เป็นผู้จัดละคร แต่โดนคุณแม่ของทิวากีดกันด้านความรักทำให้ไม่สมหวังในรักครั้งนี้ สุดท้ายก็ฆ่าตัวตาย

ดอน

เจ้าของรีสอร์ทผู้ซึ่งธรรมะ ธรรมโม ดูเป็นคนอัธยาศัยดีแต่สุดท้ายเขาหลอกตัวเองด้วยการที่ไม่บอก ติ๋ม ว่ามีครอบครัวอยู่แล้วสุดท้ายต้องเลิกรากันไปและดอนนี้เองที่ทำให้ติ๋มตัดสินใจฆ่าตัวตาย

5) แก่นความคิด (Theme)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่ไม่ชื่อ แก่นความคิดของภายนตร์เรื่องนี้ทำให้คนดูได้เห็นในหลายๆ มุมมอง ทั้งการที่มีเพื่อนที่ดีหรือคนที่ดีอยู่ใกล้ตัวเองแล้วเรากลับมองไม่เห็น หรืออีกทั้งการใช้ชีวิตในความรวดเร็วเกินไปไม่ไตร่ตรองพินิจให้รอบคอบ จะทำให้ชีวิต

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

และการดำเนินชีวิตของตัวละครหรือบุคคลนั้นๆ เป็นไปได้อย่างยากลำบาก หรืออาจจะเป็นแบบตัวของ เพ็ญนภา ที่ถึงจะอยู่บนจุดสูงสุดแต่สุดท้ายกลับร่วงลงมาไม่เหลือแม้แต่คุณค่าในตัวของตัวเองเลย

6) ฉาก (Scene)

การศึกษาภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ ส่วนใหญ่จะเป็นฉากดำเนินชีวิตของตัวละครภายใน กรุงเทพฯ และจะเป็นตึกรามบ้านช่องเสียสะมาก

ตารางที่ 4.9 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ทะเลในตอนที่ติ๋มและทิวาไปพักผ่อนหลังจากการถ่ายหนัง	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ร้านเสื้อที่ติ๋มทำงานในตอนแรก	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	อาทิตย์ออกไปตามหาฝันของตัวเองทางด้านดนตรี	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ คือ มุมมองในการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครหลัก อาทิตย์ หรือเพื่อนบ้านของเพ็ญนภา เราจะเห็นตัวอาทิตย์ตั้งแต่ตอนเปิดเรื่องที่เขาได้พาผู้หญิงคนหนึ่งไปส่งที่โรงพยาบาลและได้นั่งรอ

อยู่หน้าห้องผ่าตัด นั้นเป็นการเล่าเรื่องย้อนหลังมาเรื่อยๆของเพ็ญนภาถึงสิ่งที่เธอเจอมาจนคิดฆ่าตัวตายอย่างตอนเปิดเรื่องนั้นเอง

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการที่ได้ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ คิดว่าการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ภายในภาพยนตร์เรื่องนี้คือชื่อของตัวเอกทั้งสองคือ อาทิตย์ และ เพ็ญนภา ทั้งชื่อและการกระทำของทั้งคู่กลับสอดคล้องกับชื่อและความหมายของตัวมันเอง

ตารางที่ 4.10 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
อาทิตย์	อาทิตย์ คือสิ่งที่เปล่งแสงประกายออกมาจากตัวเองได้โดยที่ไม่ต้องพึ่งแสงจากคนอื่นใด อาทิตย์ ไม่เคยขอความช่วยเหลือจาก เพ็ญนภา หรือคนรอบข้างเลยแต่เขาสามารถที่จะตะเกียกตะกายขึ้นมาเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงได้ด้วยตัวของเขาเอง
เพ็ญนภา	เพ็ญนภา คือดวงจันทร์ ซึ่งความหมายของดวงจันทร์คือ มันไม่สามารถเปล่งแสงได้ด้วยตัวเองต้องรับแสงมาจากดวงอาทิตย์ ซึ่งภายในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเห็นว่า เพ็ญนภาได้รับการช่วยเหลือจาก อาทิตย์ ผู้ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทเพียงคนเดียวและเป็นผู้หวังดีแบบไม่ต้องการได้รับผลตอบแทนจากเธอเลยแม้แต่น้อย

4.6 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก (2538)

1) ตัวเรื่อง (Story)

เป็นเรื่องราวของมนต์ซึ่งเป็นตัวเดินเรื่องเธอเขียนจดหมายถึงแฟนของเธอที่ต่างประเทศและนั้นได้เป็นการเริ่มเรื่องราวต่างๆ ผ่านการเล่าผ่านจดหมายของเธอ คือการรวมตัวกันของเพื่อนๆ ที่เรียนจบกันไปและไม่ได้พบเจอกันตั้งแต่เรียนจบกันไป แต่กลับเกิดเหตุการณ์ไม่คาดคิดเกิดขึ้นหลายเหตุการณ์ทำให้เรื่องราววุ่นวายเกิดขึ้น หลายเหตุการณ์ และเหตุการณ์เหล่านั้นก็

ทับซ้อนกันทำให้ นภา และ สามีของเธอเกือบเลิกกัน และทำให้เดือนและมนต์เกือบตัดขาดความเป็นเพื่อนกันเพียงเพราะฤทธิ์ของแอลกอฮอล เรื่องวุ่นๆ ต่างๆ ได้เกิด ณ บ้านตากอากาศบนดอยที่ซึ่งนภาเป็นเจ้าภาพพาเพื่อนๆ มาพัก อีกทั้งยังทำให้ดอนเจ้าของรีสอร์ท พบรักกับ ดาว น้องสาวของเดือนด้วย

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

กลุ่มเพื่อนวัยเรียนนัดกันมาเที่ยว ณ เชียงราย มนต์ ได้เขียนจดหมายเพื่อจะบอกเล่าเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นให้ แฟน ของเขาที่อยู่ต่างประเทศได้ฟัง เขาเล่าถึงเพื่อนแต่ละคนของเขา รส เดือน ดาว นภา อุทิศ และ ภัทรสามีของนภา ถึงวันที่ทุกคนจะมาพบกัน มนต์ นภา ได้มารอเพื่อนๆที่สถานีรถไฟแต่กลับต้องรอคนให้จางหายจากขบวนรถไฟเสียก่อนเพราะ ดาว เป็นดาราดังจะมีผู้คนจำได้ไม่สามารถที่จะลงจากรถได้ภายในตอนนั้น เมื่อนภาได้เห็นอุทิศก็รู้สึกแปลกใจเป็นอย่างมากที่ได้เจอ แต่แล้วก็ไม่แคล้วเมื่อทุกคนกลับจำน้องดาวได้ ทำให้ มนต์ต้องได้รับบาดเจ็บจากฝูงชนที่กระแทกกันในตอนนั้นทำให้เธอล้มลงไปและได้รับบาดแผลเล็กน้อย อุทิศได้ยืนดูรูปสมัยที่ยังเรียนอยู่ อุทิศถามนภาว่ายังเก็บไว้หรอ นภา ก็ตอบว่ายังเก็บไว้อีกทั้งเขาก็ยังเก็บไว้เหมือนกัน เปรียบให้เห็นว่าทั้งคู่ก็ยังมีความหมายซึ่งกันและกันอยู่

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

เมื่อทั้งนภาและอุทิศอยู่คู่กันทำให้เพื่อนๆ แซวกันถึงตอนที่เล่นละครกันตอนมหาลัย ซึ่งในตอนนั้นทั้งคู่ก็เป็นคู่จิ้นกันนั้นเอง ต่อมาเหตุการณ์ได้ดำเนินไปถึง ภัทร สามีของนภา เขาได้ไปยังรีสอร์ทแห่งหนึ่งซึ่งเลขาเขาได้โทรเรียกให้ไปคุยงานที่นี้ แต่เขาไม่ได้เต็มใจเพื่อที่จะมายังสถานที่แห่งนี้ เมื่อมาถึงก็เลขาของเขาแต่งตัวล่อแหลมและทำการยั่วยวน ภัทร แต่ภัทรก็ไม่หลงกลที่จะทำตามความสำเร็จของเธอได้สักครู่หลานชายของ มนต์ ก็เข้ามาหาหญิง แฟนสาวของเขา เขาเป็นลูกสาวของรีสอร์ทที่ ดาน้องสาวของนภา และ ภัทร สามีของเธอเข้ามายังพื้นที่แห่งนี้ หลานชายของมนต์ได้เห็นทั้งคู่ออกมาจากห้อง นั้นจึงทำให้หลานชายของมนต์รับรู้ถึงเหตุการณ์เหล่านี้ เมื่อภัทร ได้เจอกับ อุทิศ กลับมีการพูดเหน็บแนมถึงเมื่อตอนที่เล่นละครกันตอนที่อยู่จุฬา ภัทร เหมือนจะแอบแฝงอะไรบางอย่างให้อุทิศได้รับรู้ ดาวได้ปรับทุกข์กับพี่ๆ ว่าทำไมแฟนของเธอถึงต้องนอกใจและไปมีคนอื่นด้วย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

เช้าวันต่อมาทุกคนก็พากันขึ้นดอยอย่างสบายใจแต่ ดา และ ภัทร ขออนุญาตค่อยตามขึ้นไปในวันต่อไป ทั้งคู่กลับไปทำแบบเดิมคือแอบนัดพบกับบุคคลของตัวเอง ณ รีสอร์ทที่เดิม และได้เจอกับจิมอีกเช่นเคย ดอน และ ดาว ได้เจอกันครั้งแรกก็รู้สึกชอบคอกันเพราะหน้าตาทั้งคู่มีความเหมาะสมกันอย่างมาก ไม่นานเลขาได้โทรมาหาภัทรว่าจะฆ่าตัวตายจึงทำให้เขาต้องไปพบกับเลขาคนนั้นอีกโดยที่ไม่เต็มใจอีกครั้ง เมื่อไม่มีอะไรทำทุกคนก็หาอะไรทำโดยการเอาจดหมายของ มนต์ มาเปิดอ่านแต่เพียงเพราะเปิดไปเจอจดหมายที่ติดเรทอันหนึ่งและมนต์ก็ไม่ยอมให้อ่านทำให้เกิดการทะเลาะกันขึ้นระหว่างมนต์และเดือน ไม่รู้ว่าเดือนคิดอะไรอยู่ถึงได้ฉีกจดหมายนั้นเองเป็นชิ้นๆทำให้มนต์เสียใจเป็นอย่างมากถึงขั้นกับจะตัดเพื่อนกันเลยอุทิศ นั่งกินเหล้าจนเมาและทำให้พูดออกมาทั้งหมดถึงเรื่องที่เขายังไม่เคยลืมนภาเลย เขายังทำการจูบนภาโดยที่นภาไม่ยินยอม อุทิศยังคงรักนภาและยังจดจำนภาในสมัยที่ยังเรียนอยู่ได้ เพียงเพราะตอนนั้นเขาไม่กล้าที่จะบอกรักและ ขอนภาเป็นแฟนจึงทำให้ทุกอย่างเกินเลยมาถึงตอนนี้ อุทิศโกหกว่าแต่งงานแล้วที่จริงเขายังโสดและยังไม่ลืมนภา

เช้าวันต่อมาดอนและดาวได้พากันออกมาเดินเล่น ในป่าทำให้ทั้งคู่สานความสัมพันธ์ของทั้งคู่มากยิ่งขึ้นไปอีก ต่างคนต่างพูดถึงความรักที่ตัวเองต้องผ่านมาอย่างยากลำบาก ในวันนั้นเองเมื่อภัทรขึ้นมาบนดอย กลับทำให้เรื่องราวรุนแรงมากยิ่งขึ้นเมื่ออุทิศและเดือนได้เมา และเข้าไปแจมในวงที่ทุกคนกำลังเล่นกันอย่างสนุกสนาน ทำให้อุทิศพูดทุกเรื่องออกมาที่เก็บงำเอาไว้ ทุกอย่างวุ่นวายไปหมด

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

แต่ไม่ว่าอะไรก็ตามไม่สามารถทำให้ความสัมพันธ์ระหว่าง นภา และ ภัทร แตกหักลงได้เพราะพวกเขารักกันมาอย่างยาวนานและมีลูกที่ซึ่งเป็นพันธะสถานของทั้งคู่ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมต่อกันดอน ได้มอบแหวนให้กับดาวเพื่อนเป็นเครื่องหมายได้เตือนสติว่ายังมีผู้ชายอีกหนึ่งคนนะที่ยังคงรักเขา และ เอ็นดูเขาอย่างที่ผู้หญิงทุกคนนั้นควรพบเจอ แต่เหตุการณ์ไม่คาดฝันก็เกิดขึ้นเมื่อ เลขา ของภัทรมายังบ้านพักบนดอยเพื่อบอกกับทุกคนว่าเธอได้เสียกับภัทรแล้วแต่ก็ไม่มีใครเชื่อจนในที่สุด เลขา คนนั้นต้องยอมและกลับออกไปว่าสิ่งที่เธอพูดนั้นไม่เป็นความจริง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

เมื่อเหตุการณ์ทุกอย่างจบลงดาว ตั้งใจที่จะอยู่ต่อที่รีสอร์ทของดอนแต่แล้วก็กลับขึ้นรถไฟเพื่อที่จะไปเคลียปัญหาที่กรุงเทพฯ เมื่อดอนรู้ดอนก็รีบไปที่สถานีรถไฟเพื่อที่จะตามตัวดาวกลับมา แต่แล้วดาวก็ไม่ยอมรถไฟก็ออก แต่แล้วเมื่อรถไฟออกไปก็เห็น ดาว ยืนรออยู่ข้างล่างนั้นเอง

ภัทร และ นภา ก็ปรับความเข้าใจกันเพราะภัทรไม่เคยที่จะทำให้ นภา เสียใจเลยตั้งแต่คบหากันมานภา ได้ส่งอุทิศขึ้นรถไฟ อุทิศและรสได้บอกถึงความในใจขอโทษต่างๆนานา และปรับความเข้าใจซึ่งกันและกันทำให้เป็นเพื่อนกันได้เหมือนเคย

สุดท้ายมนต์ก็ได้ไปพบกับแฟนของเธอที่ต่างประเทศสมใจอยากเหมือนตอนต้นที่เธอได้เล่าผ่านจดหมาย ซึ่งทั้งคู่ได้เขียนจดหมายหากันเป็นเวลานานในที่สุดแฟนของเธอก็ได้ส่งตั๋วเครื่องบินมาให้และได้ไปพบกันอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

ดาว และ ดอน เป็นความไม่เข้าใจกันในการสื่อสารของทั้งคู่ ดาว ต้องการที่จะไปเคลียปัญหาของตัวเองให้จบแล้วกลับมาอยู่กับดอน แต่ไม่ได้บอกดอนว่าจะกลับทำให้เกิดการทะเลาะกันเล็กน้อย

อุทิศ และ นภา อุทิศสารภาพรักกับนภาในตอนที่เมา เขาไม่กล้าบอกรักนภาในตอนสมัยเรียน นั้นทำให้เขาขี้ขลาดและไม่สามารถแก้ไขอะไรได้อีกแล้ว

ภัทร และ เลขา เลขาต้องการตัวภัทรมากเพราะภัทรทั้งรวยและฉลาด เลขาเธอต้องการจับภัทร ด้วยการมีเพศสัมพันธ์กันแต่ภัทรไม่เป็นคนแบบนั้นจึงทำให้ไม่เกิดเหตุการณ์เหล่านั้นขึ้น

4) ตัวละคร (Character)

มนต์

ผู้หญิงซึ่งมีรูปร่างอ้วนท้วนสมบูรณ์ แต่นิสัยใจคอเธอดีและมีอารมณ์ขันเป็นที่รักของเพื่อนๆ และสร้างสีสันภายในกลุ่มเพื่อนได้อย่างง่ายดาย

เดือน

เป็นผู้หญิงร่างผอมดูไม่ค่อยจะมีแรงแต่เธอนั้นดุยิ่งกว่าอะไร และ ไม่ค่อยชอบนภาที่แย่งคนรักของเธอไปในสมัยที่เรียนอยู่

ดาว

เป็นดาราดังซึ่งเป็นน้องสาวแท้ๆ ของเดือน นิสัยใจคอน่ารัก เป็นคนร่าเริง

รส

เป็นเพื่อนที่รักทุกคนเปรียบเสมือนเป็นกลางของบุคคลในเรื่องนี้ทั้งหมด เธอสามารถพูดแล้วเพื่อนๆ รับฟังได้

นภา

เป็นผู้หญิงที่อ่อนน้อม ถ่อมตน พูดจาอ่อนน้อม พูดจาไพเราะน่าฟังอีกทั้งยังเป็นคนรักเก่าของอุทิศ เพื่อนสมัยเรียนของเธอนั้นเอง

อุทิศ

วิศวะหนุ่มซึ่งจากเพื่อนๆ ไปเรียนนับสิบปีไม่มีใครได้พบเจอเลยจนกระทั่งได้มาเจอและได้ถูกชักชวนมายังเชียงใหม่เพื่อพบปะกับเพื่อนๆ อีกครั้ง อีกทั้งยังเป็นคนรักเก่าของนภาอีกด้วย

ภัทร

สามีของนภา ประกอบธุรกิจส่วนตัวและมีบริษัทเป็นของตัวเองแต่มีการนอกใจเมียด้วยการไปพบกับเลขาสาว

ดา

น้องสาวของนภา ซึ่งกำลังคบหาแบบลับๆ กับนักธุรกิจหนุ่ม พูดง่ายๆ ก็คือเป็นเมียน้อยเขานั้นเอง

ดอน

ชายหนุ่มมีเสน่ห์ เป็นเจ้าของรีสอร์ทที่ทุกคนไปพักกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จิม

หลานชายของมนต์ เป็นผู้ชายทะเล้น ขี้เล่น ยียวน ชอบกวนประสาทแต่เป็นเด็กดีมีมารยาท

5) แก่นความคิด (Theme)

ความรักของบุคคลที่ซึ่งมีให้ต่อกันเป็นเวลานับสิบสิบปี ยังไม่จางหายที่ซึ่งไม่ได้เป็นความรักแบบฉันผัวเมีย แต่มันสามารถเปลี่ยนมาเป็นความรักแบบฉบับของเพื่อนได้ ความรักไม่จำเป็นต้องครอบครอง เพียงแต่ต้องรักให้เป็น ต้องรู้ว่ารักในสถานะแบบไหนที่จะพอดีต่อคนสองคน

6) ฉาก (Scene)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก พบว่าเหตุการณ์โดยส่วนใหญ่ในภาพยนตร์เกิดขึ้น ณ บ้านของนภา และ รีสอร์ทของดอนเป็นการดำเนินเรื่องผ่านชีวิตที่ทุกคนได้มาพบปะกันในรอบหนึ่งปี

ตารางที่ 4.11 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ภูเขาที่เชียงใหม่	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	โทรศัพท์และเครื่องเล่นแผ่นเสียงในสมัยก่อน	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	ดา ได้นัดพบกับแฟนหนุ่มของเธอที่มีภรรยาแล้วเป็นประจำ ณ รีสอร์ทแห่งหนึ่ง	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

เป็นการเล่าผ่านบุคคลที่หนึ่ง เป็นการเล่าของตัวละคร มนต์ ซึ่งในตอนแรกเป็นการเขียนจดหมายไปบอกแฟนแต่แล้วเรื่องราวก็เล่าต่อมาเรื่อยๆ โดยมีมนต์เป็นตัวเริ่มเรื่องราว และตัวจบเรื่องราว

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก จะมีฉากหนึ่งที่นภา และ อุทิศได้พูดถึงรูปภาพใบหนึ่งที่ซึ่งทั้งคู่ต่างเก็บไว้เป็นของกันและกันเป็นสิบสิบปี

ตารางที่ 4.12 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
รูปภาพ	เป็นรูปภาพที่นภา และ อุทิศได้เก็บไว้เมื่อสมัยยังเรียนอยู่ซึ่งนภาถึงกับเอาไปแขวนไว้ที่ฝาบ้านเพื่อจะได้รำลึกถึงเหตุการณ์ในอดีตในสมัยที่ผ่านมาของทั้งสองคน

4.7 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง อันดากับฟ้าใส (2540)

1) ตัวเรื่อง (Story)

อันดากับฟ้าใส เป็นเรื่องราวของอันดามัน เด็กหนุ่ม ผู้รักธรรมชาติ ท้องทะเล เขาชอบดำน้ำ และเก็บสิ่งของ ที่นักท่องเที่ยวมักง่ายทิ้งลงมาในทะเล อันดามันฝันเสมอว่า สักวันจะได้เจอกับหญิงในฝัน แล้ววันหนึ่งเหมือนพรหมลิขิตให้ความรักอันบริสุทธิ์เกิดขึ้น เมื่ออันดามันได้ช่วยฟ้าใส ซึ่งกำลังจะจมน้ำ เขาผายปอดช่วยชีวิตเธอ และนั่นเป็นเสมือนจูบแรกของทั้งคู่ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกพิเศษขึ้นในใจของอันดามันและฟ้าใส

ความรักของทั้งสองน่าจะลงเอยด้วยดี หากไม่เกิดการเข้าใจผิด ระหว่างเมธินี แม่ของฟ้าใส ที่คิดว่าทั้งคู่มีอะไรเกินเลยกัน มากกว่าความเป็นเพื่อน ทำให้สมบัติ พ่อของอันดามันต้องเข้ามาช่วยเหลือลูกชาย เหตุการณ์วุ่นวายต่าง ๆ จึงเกิดขึ้นกับคนสองวัย ซึ่งมีมุมมองในความรักที่แตกต่างกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

อันดามัน เด็กหนุ่มซึ่งโตมาภายในเกาะน้อยกลางทะเลของพ่อเขา อันดามันไม่เคยมีแฟนหรือมีเพื่อนผู้หญิงมาก่อนเลย มีอยู่วันหนึ่งอันดามันได้ไปดำน้ำแล้วได้พบเจอกับหญิงสาวรายหนึ่ง นั้นคือ ฟ้าใส ซึ่งในตอนนั้นเท้าของเธอได้ไปติดกับซอกหินทำให้ไม่สามารถว่ายน้ำขึ้นมาหายใจได้ อันดามัน เห็นเข้าจึงเข้าไปช่วยและได้ช่วยชีวิตของฟ้าใสไว้ ฟ้าใส ฟื้นขึ้นมาก็ขอบคุณอันดามัน และรู้สึกชอบคอกับอันดามันอีกด้วย แต่แล้วถึงเวลาที่ต้องแยกจากกันระหว่างทั้งสอง แต่ก็มิแคล้วอันดามันได้ชวนฟ้าใสมาปาร์ตี้ยังเกาะของเขา ภายในค่ำคืนนี้ แต่ฟ้าใสก็มีเบิดเดย์ปาร์ตี้บนเรือสำราญอยู่แล้ว

ฟ้าใสได้หนีออกมาจากเรือสำราญโดยการที่บอกคนเรือว่าเธอลืมกำไลข้อมือไว้บนเกาะ ถ้าคุณแม่เมย์รู้จะทำให้เธอโดนทำโทษเป็นอย่างแน่นอน และในคืนนั้นฟ้าใสจึงได้ไปพบกับอันดามัน และสานสัมพันธ์ระหว่างสองคนจนถึงกระทั่งได้เป็นแฟนกันนั้นเอง

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

หลังจากฟ้าใสหนีออกมาจากเรือสำราญทำให้เหตุการณ์วุ่นวายเกิดขึ้น เมื่อเมย์ แม่ของฟ้าใสมาตามหาฟ้าใสยังห้องพักแต่กลับไม่เจอ เธอพยายามที่จะตามหาทั่วเรือแต่ก็ไม่พบ สุดท้ายมีเบาะแสว่าเธอจะออกเรือไปยังบนเกาะแห่งนั้น เธอและเพื่อนๆ ของเธอจึงออกเรือมาหาฟ้าใสยังเกาะแห่งนี้ และได้พบกับ สมบัติ หรือ โกบัติเป็นครั้งแรกก็ทำให้ทั้งคู่รู้สึกชอบซึ่งกันและกัน

เพื่อนของ แม่เมย์ ได้ตามหาฟ้าใสอยู่ไม่นานก็กลับพบว่าฟ้าใสได้กลับเรือสำราญไปแล้ว แต่ในช้าวันต่อมาฟ้าใสต้องกลับกรุงเทพฯ เธอจึงให้เบอโทรศัพท์กับอันดามันไว้เพื่อที่จะได้เจอกันอีกครั้งที่กรุงเทพฯ

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

อันดามันและฟ้าใส นัดกันมาเจอที่กรุงเทพฯ ฟ้าใสได้พาอันดามันขึ้นมายังโรงแรมของตัวเอง ทั้งคู่มีความสุขกันมากหลังจากได้ไปเที่ยวภายในกรุงเทพฯและท้ายที่สุดได้มาว่ายน้ำด้วยกัน แต่ด้วยอะไรที่ไม่เป็นใจทำให้ คุณ หรือ แม่เมย์ แม่ของฟ้าใสกลับมาจากสนามบิน ซึ่งในตอนแรกเธอจะไปประชุมลับที่สิงคโปร์กับผู้ชายที่ซึ่งจะมาเป็นพ่อใหม่ของฟ้าใส แล้วจังหวะก็เหมาะเจาะ แม่เมย์ เข้ามาในจังหวะที่อันดามันกำลังแก้ผ้าอยู่และฟ้าใสก็แก้ผ้าอยู่เหลือแต่ผ้าขนหนู

ทำให้แม่เมย์คิดว่า อันดามันมาทำมิดีมิร้ายลูกของเธอ เธอจึงสั่งให้ คนใช้ของเธอโทรหาตำรวจและโทรหาผู้ปกครองของอันดามัน เพื่อที่จะมาเคลียเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

หลังจากที่ โกบัติ ผู้ปกครองของอันดามันทราบข่าวก็รีบมายังโรงแรมของคุณเมย์ และถามอันดามันว่าจริงหรือไม่กับสิ่งที่โกบัติได้รับรู้มาว่าอันดามันนั้นทำมิดีมิร้ายลูกของเธอ แต่อันดามันกลับพูดความจริงไปว่าทั้งคู่ไม่ได้มีอะไรกันเลย เมื่อ เมย์ กลับมาเจอโกบัติก็ตกใจเพราะว่าเป็นผู้ชายที่ช่วยเธอไว้ที่สนามบิน และ เป็นรักแรกพบอีกครั้งเมื่อเธอเจอที่เกาะของโกบัติทำให้ทั้งคู่เข้าไปเคลียกันในห้องส่วนตัวแล้ว เมย์ ดันตบโกบัติ โกบัติก็ไม่ยอมจึงจับเมย์ปล้ำ แต่แล้วเมย์ก็มีอารมณ์เคลิ้มคล้อยตามไปด้วย จึงออกมาบอกทุกคนว่าค่อยมาเคลียกันในอีกวันหนึ่ง เมื่อเวลาถึงเช้าอีกวันที่นัดกันไว้ เมย์ ได้พาโกบัติมายังบ้านตากอากาศของเธอเพื่อจะเคลียเรื่องของลูกๆ ของทั้งสองคน แต่เมื่อมาถึงบ้านแล้ว โกบัติ ได้ขอโทษ ขอโพย เมย์ แต่แล้วมันกลับไม่เป็นอย่างที่ทุกคนคิดคือทั้งคู่กลับมีอะไรกัน ได้เสียกันเพียงเพราะความรักที่ทั้งคู่มีต่อกันเมื่อแรกเจอนั้นเอง แต่บังเอิญเมื่อ ฟ้าใส และ อันดามันก็มายังบ้านหลังนี้และบังเอิญเจอแม่และพ่อของทั้งคู่นอนกอดกันอยู่ จึงทำให้ทั้งคู่เสียใจมากว่าทำไมถึงทำแบบนี้ ที่ทำไปเพราะหวังผลประโยชน์ซึ่งกันและกันใช่ไหม แล้วทั้งคู่ก็ต่างเข้าใจผิดและแยกย้ายกันไป อีกทั้งอันดามันและฟ้าใสก็เข้าใจผิดต่อกันและกัน เวลาผ่านไปทั้งโกบัติ และ คุณเมย์ ก็เมาเหล้าเหมือนคนที่พึ่งอกหักด้วยกันทั้งคู่ ทำให้ทั้งอันดามันและฟ้าใสทราบว่าทั้งคู่ต่างรักซึ่งกันและกัน มีความรู้สึกที่จริงต่อกันและกัน

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

ฟ้าใส เข้าใจแล้วถึงการที่คุณเมย์ รัก โกบัติ และ อันดามัน ก็เข้าใจแล้วว่าโกบัติ รัก คุณเมย์ เมื่อมีเหตุการณ์ที่คุณเมย์ ตอบตกลงคุณ กฤษ ว่าจะแต่งงานเพียงเพราะตอนนั้นเธอเมาและเห็นเป็นหน้าของโกบัติ คุณกฤษได้ล่องเรือมาใกล้เกาะของโกบัติอีกครั้งเพื่อจัดงานแต่งงาน ฟ้าใส ก็ไม่นิ่งนอนใจรีบออกไปยังเกาะของโกบัติ เพื่อไปพบกับอันดามันและได้ขอโทษ อันดามันที่ได้ว่าเขาไปอย่างรุนแรงเมื่อตอนนั้นที่กรุงเทพฯ อันดามันก็ได้บอกกับฟ้าใสว่าเธอไม่เคยโกรธฟ้าใสเลย เพียงแค่น้อยใจเท่านั้นเองเมื่อเป็นแบบนี้ ฟ้าใส ได้มาบอกว่าจริงแล้วคุณเมย์ แม่ของฟ้าใสนั้นรักโกบัติ อันดามันก็บอกว่าที่จริงแล้ว โกบัติก็รักคุณเมย์ อันดามันจึงไม่รอช้าต้องรีบจัดการให้โกบัติกลับมาเป็นผู้เป็นคนและรักตัวเองอีกครั้งให้ได้ โกบัติรู้เช่นนั้นจึงรีบนั่งเรือไปเพื่อที่จะไปรับคุณเมย์ และ แต่งงานกับคุณเมย์ เมื่อไปถึงยังงานแต่งงาน ยังไม่สายเกินไป โกบัติ คุกเข่า ขอคุณเมย์แต่งงานและคุณเมย์ก็ยอมรับเพราะเขารักโกบัติไม่ใช่เพราะเขาต้องการทรัพย์สินเงินทอง

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

โกบัติ กับ คุณเมย์ เป็นความขัดแย้งในตอนต้นเรื่องที่ทั้งคู่ไม่เข้าใจกัน เพียงเพราะไม่ได้พูดจา หรือความจริงออกมาจากปากของทั้งคู่

อันดามัน กับ ฟ้าใส เป็นความขัดแย้งเพียงชั่วขณะของทั้งสองที่ไม่เข้าใจกัน เพียงเพราะไม่ยอมพูดจากัน ต่างคนต่างมีอคติต่อกันและกัน

4) ตัวละคร (Character)

อันดามัน

ชายหนุ่มผู้ซึ่งโตมาบนเกาะส่วนตัวของพ่อเขา และใช้ชีวิตแบบลูกชาวเลมาตั้งแต่เด็ก

ฟ้าใส

หญิงสาว หน้ามลผู้ซึ่งโตมากับความหรูหราของครอบครัวเธอ และใช้ชีวิตในกรุงเทพฯ ไม่เคยได้พบปะกับเพื่อนผู้ชายมาก่อน

โกบัติ

พ่อของอันดามัน เป็นผู้ชายดิบเถื่อน พูดจาไม่มีเกรงใจใคร ขวานผ่าซาก แต่จริงแล้วโกบัติใจดีและมีความอ่อนน้อมอย่างมาก

เมย์

แม่ของฟ้าใส เป็นผู้หญิงที่ดุดัน หวังแต่ผลประโยชน์เพื่อตัวเอง แต่สุดท้ายแล้วเธอกลับเก็บความเป็นตัวเองไม่อยู่ซึ่งเธอรักลูกของเธอ และเธอก็รักตัวเองมากเช่นกัน

5) แก่นความคิด (Theme)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง อันดากับฟ้าใส ภาพยนตร์เรื่องนี้บ่งบอกให้เห็นถึงว่ามองหน้าไม่รู้ใจ ถึงเราจะมองเขาเป็นแค่ชาวเกาะบ้านนอกแต่ข้างในจริงแล้วเขามีอะไรมากกว่านั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มีจิตใจที่ดีไม่หวังเพียงแค่ผลประโยชน์เหมือนคนใหญ่คนโตที่มีอำนาจมาก แต่ไม่เห็นถึงจิตใจข้างในเลย

6) ฉาก (Scene)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง อันกับฟ้าใส ส่วนมากแล้วจะเป็นฉากที่เกาะ บนเรือสำราญ และที่พักของตัวเอกทั้งสอง

ตารางที่ 4.13 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง อันกับฟ้าใส

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ทะเลตอนที่ฟ้าใสดำลงมาดูปะการัง	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	กล้องส่องทางไกล้ที่แกงค์เพื่อนของอันดามันประดิษฐ์ขึ้น	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	วอลเลย์บอลชาดหาดสถานที่ซึ่งอันดามันและเพื่อนเล่นกันเป็นประจำ	

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

มุมมองในการเล่าเรื่องเป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่ 1 เป็นการเล่าผ่านตัวละครที่แสดง เรื่องราวดำเนินเรื่องไปพร้อมคนดู คนดูและตัวละครในเรื่องจะรับรู้เหตุการณ์ทุกเหตุการณ์ไปพร้อมกัน

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง อันดากับฟ้าใส พบว่าชื่อของตัวละครที่ปรากฏในเรื่องนั้นมีความหมายและตัวละครสองคนนั้นได้เอามาพูดถึงความหมายของชื่อของทั้งสองอีกด้วย นั้นคือ อันดามัน และ ฟ้าใส

ตารางที่ 4.14 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง อันกับฟ้าใส

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
อันดามัน	ชื่อของตัวละครเอกคือ อันดามัน เปรียบเสมือนทะเลซึ่งมีอยู่สองฉากที่ทั้งคู่พูดถึงชื่อของตนเองว่า ถ้าเมื่อเราจากกัน เพียงเราแค่มองเห็น ทะเล และ ฟ้า เราก็จะคิดถึงกันและกัน
ฟ้าใส	ชื่อของตัวละครเอก ฟ้าใส เปรียบเสมือนท้องฟ้าซึ่งมีอยู่สองฉากที่ทั้งคู่พูดถึงชื่อของตนเองว่า ถ้าเมื่อเราจากกัน เพียงเราแค่มองเห็น ทะเล และ ฟ้า เราก็จะคิดถึงกันและกัน

4.8 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)

1) ตัวเรื่อง (Story)

ในปี พ.ศ. 2475 ยุพดี ม่ายสาวหัวสมัยใหม่จากพระนคร เธอรักการอ่านหนังสือ รักดนตรี และศิลปะร่วมสมัยเป็นอย่างยิ่ง และจากอาชีพเลขานุการที่ทำให้เธอสมาคมกับชาวต่างชาติมากกว่าคนไทย ทำให้แนวความคิดของเธอสมัยใหม่กว่าสตรีชาวสยามในยุคสมัยนั้น ยุพดีกำพร้าทั้งบิดามารดา เธอต้องใช้ชีวิตอยู่อย่างโดดเดี่ยวตั้งแต่วัยเยาว์ ทำให้ส่วนลึกในใจของเธอนั้นแสวงหาซึ่งความรัก แล้วเธอได้สมรสกับ พะโป้ คหบดีม่ายชาวพม่าอายุคราวพ่อ ผู้สืบเชื้อสายมาจากเจ้านายชั้นสูงในรัฐฉาน เจ้าของกิจการป่าไม้อันมั่งคั่งแห่งกำแพงเพชร มีนางบำเรอหลายสิบนางอยู่ในอาณาจักรแห่งเขาท่ากระดานของเขา ทั้งคู่ได้เดินทางไปใช้ชีวิตฉันท์สามีภรรยาที่ปางไม้เขาท่ากระดาน ซึ่งยุพดีคิดว่าชีวิตของเธอได้ถูกเติมเต็มแล้วในทุกๆ ด้านจาก พะโป้ สามีที่เธอรัก เมื่อยุพดีได้มาพบเจอกับ ส่างหม่อ หนุ่มพม่าผู้หล่อเหลาแต่แสนบริสุทธิ์ในกามโลกีย์ผู้เป็นหลานชายของพะโป้ ส่างหม่องกำพร้าบิดามารดาตั้งแต่ยังเด็กและได้รับการอุปถัมภ์เลี้ยงดูเป็นอย่างดีจากพะโป้ผู้เป็นอา ทำให้เขาเคารพรักและบูชาพะโป้ประดุจบิดา และ ทิพย์ ชายชาวพระนครวัยกลางคน ผู้ผ่านชีวิต

มาอย่างโชกโชน เขาเป็นผู้จัดการปางไม้ของพะโป้ที่เขาท่ากระดาน ทิพย์เป็นคนเปิดเผยซื่อตรง และน่าเชื่อถือ ทำให้พะโป้ไว้วางใจเขายิ่งนัก มะขิ่น เป็นอดีตนางบำเรอเอกของพะโป้ที่ถูกปลดระวางไปเป็นแม่บ้านในอาณาจักรปางไม้เขาท่ากระดาน เธอรักและซื่อสัตย์ต่อพะโป้อย่างสุดจิตสุดใจ แม้จะถูกทิ้งขว้างอย่างไม่ใยดี นั่นทำให้มะขิ่นรู้สึกอิจฉาที่ยุพดีเข้ามาเป็นนายหญิงคนใหม่และได้ครองทั้งตัวและหัวใจของพะโป้ไปเสียทั้งหมด ส่างหม่องและยุพดีต่างก็เกิดความเสน่หาต่อกัน ยิ่งทั้งคู่ได้ชิดใกล้กันมากเท่าไร ก็ยิ่งเกิดอาการหวั่นไหว และอยากอยู่ด้วยกันมากขึ้นเท่านั้นตามสัญชาตญาณหนุ่มสาวที่ถูกกิเลสตัณหาครอบงำ ในที่สุด ทั้ง ส่างหม่อ และ ยุพดี ก็มิอาจต้านทานความปรารถนาของตนและยอมตกอยู่ภายใต้อำนาจของกิเลสตัณหาอย่างถึงที่สุด ทั้งคู่ก้าวล้ำเส้นของการเป็นหลานและอาสะใภ้โดยลอบเป็นชู้กัน และแล้วเมื่อพะโป้ได้ล่วงรู้ความจริงอันน่าอัปยศเช่นนี้ เขาดูเหมือนจะสงบนิ่งอย่างผู้ผ่านประสบการณ์และเข้าใจโลกยิ่งนัก แต่จริงๆ แล้วในใจเขากลับร้อนรุ่มด้วยโทสะจริต อย่างไม่คาดฝัน พะโป้ตัดสินให้ยุพดีเมียสุดที่รักได้อยู่กินกับส่างหม่องหลานรักอย่างเปิดเผย ภายใต้เงื่อนไขอันแสนโหดร้ายด้วยการล่ามโซ่ตรวนคล้องแขนติดกัน ในเวลาต่อมา ส่างหม่องและยุพดี หมดความอดทน ต้องการที่จะปลดโซ่ตรวนออก แต่พะโป้ไม่ยอมปลดออก ทั้งคู่จึงหนีตายดาบหน้า จากบ้านผาจันไปที่ปางนางรอ ใกล้ปางช้าง ทุกคนพากันตามหา ไล่ตามจับได้ ต่อมายุพดีได้ตั้งท้องกับส่างหม่อง ทั้งคู่จึงเข้าไปหาพะโป้ เพื่อขอกุญแจปลดโซ่ตรวนออก พะโป้จึงเสนอทางออกให้ด้วยปืน ส่างหม่องได้เลือกทางนั้น โดยยุพดีเต้นรำกับส่างหม่องเป็นครั้งสุดท้าย ส่างหม่องให้ยุพดียิงเขา แต่ยุพดียิงตัวเองตายแทนส่างหม่องอุ้มร่างยุพดีมาเพื่อรับกุญแจ แต่พะโป้กล่าวว่า ชั่วฟ้าดินสลาย ทิพย์ทนไม่ได้ที่เห็นเป็นแบบนี้ จึงเข้าไปขอกุญแจกับพะโป้ พะโป้กลับปฏิเสธ ส่างหม่องจึงนอนกับร่างศพของยุพดี เช้ารุ่งขึ้น ร่างของยุพดีเน่าเปื่อย ส่างหม่องตกใจเสียงดัง มะขิ่นจึงเอาดาบมาฟันมือของยุพดี ส่างหม่องวิ่งเตลิดเปิดเปิง กระเจิดกระเจิง กระเซอะกระเซิงคล้ายเป็นคนบ้า เข้าป่าหายไป และร่างศพของยุพดีก็ฝังอยู่ในป่าโดยไม่มีพิธีกรรมทางศาสนา ในที่สุดพะโป้ได้นำส่างหม่องกลับมา หลังจากที่หายเข้าป่าไปหลายวัน 10 ปีต่อมา ใน พ.ศ. 2486 นิพนธ์ นักเขียนหนุ่มวัย 35 ประจำที่หนังสือพิมพ์ประชาชาติ รายวันและรายสัปดาห์ ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์อันเป็นที่นิยมใน พ.ศ. 2486 บิดามารดาของเขามีอาชีพค้าไม้ ทำให้ครอบครัวของเขาได้ทำธุรกิจ และสนิทสนมกับพะโป้ ในวันหนึ่ง เมื่อเขากลับไปเยี่ยมบ้านเกิดที่กำแพงเพชร ได้รับการเชิญจากพะโป้ให้เข้าป่าล่าสัตว์ที่ค่ายพักเขาท่ากระดาน ในระหว่างที่ได้พักนั้น เขาได้ยินเสียงคร่ำครวญก้องจากป่า ทำให้นิพนธ์สงสัย จึงไปถามทิพย์ นิพนธ์ได้รับรู้เรื่องราวอันน่าพิศวงในโศกนาฏกรรมรักของส่างหม่องและยุพดี ที่มีกิเลสตัณหาเป็นที่ตั้ง อันนำมาซึ่งโศกนาฏกรรมครั้งใหญ่ให้นิพนธ์ได้รับรู้ ซึ่งเป็นเรื่องราวจากปากของทิพย์ นิพนธ์ได้เก็บข้าวของจะรีบกลับ ในระหว่างที่กลับไปบ้านเกิดนั้น เขาได้เห็นส่างหม่องในรูปร่างคนบ้า ที่เสียสติอยู่

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ท่ามกลางความสับสนวุ่นวายของกระแสการเมืองใหม่ซึ่งชาวสยามยังไม่คุ้นชินนัก เพียงหนึ่งปีหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 นั้น "ยุพดี" ม่ายสาวพราวเสน่ห์หัวสมัยใหม่จากพระนคร กำ ลังเบื่อเมืองหลวงอันแสนจะวุ่นวายเป็นที่สุด เพราะมันทำให้เธอรู้สึกขาดอิสรภาพที่เธอโหยหา และต้องการที่จะหนีไปให้ไกลจากที่ ที่เธออยู่จนเมื่อเธอได้พบกับ “พะโป้” คหบดีผู้มั่งคั่งชาวพม่า อายุคราวพ่อเจ้าของกิจการป่าไม้แห่งกำแพงเพชร เธอได้ตัดสินใจแต่งงานทันที โดยไม่คิดหาเหตุผลอะไรทั้งนั้น เหตุผลเดียวที่มีคือ เธอหวังว่าจะได้พบกับอิสรภาพอีกครั้งกับพะโป้ ซึ่งยุพดีคิดว่าชีวิตของเธอได้ถูกเติมเต็มแล้วในทุกๆ ด้านจากพะโป้สามีที่เธอรักและทั้งคู่ได้เดินทางไปใช้ชีวิตฉันท์สามีภรรยาที่ปางไม้เขาท่ากระดาน ที่นี่ยุพดีได้พบกับ “ส่างหม่อง” ชายหนุ่มที่หน้าตาดี มีทั้งการศึกษาที่ดี มีหน้าที่การงานมั่นคง ทั้งยังเป็นหลานรักของพะโป้

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

ด้วยความไว้วางใจที่พะโป้ มีให้ทั้งสองคน เขาจึงเปิดโอกาสให้ทั้งสองได้ทำความรู้จักกันในฐานะญาติ ทำให้คนทั้งคู่ได้มีโอกาสพูดคุยแลกเปลี่ยนทัศนคติ และด้วยวัยที่ไม่ต่างกันมาก ก็ยิ่งทำให้ทั้งสองใกล้ชิดกันมากขึ้น จนกลายเป็นความเสน่หาความปรารถนาต่อกันนำมาสู่ความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาว ที่มีความรักเข้ามาเกี่ยวข้อง จนทุกคนในปางไม้รับรู้และไม่นานเรื่องนี้ก็รู้ถึงพะโป้เขารู้เห็นเรื่องราวทั้งหมดด้วยสองตาของตัวเองว่าคนที่เขารักทั้งสองคนทรยศหักหลังเขามาโดยตลอด พะโป้เจ็บปวดและแค้นใจกับเรื่องนี้มากจนไม่อาจที่จะให้อภัยกับคนทั้งสองได้

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

ในตอนแรกเขาต้องการที่จะฆ่าคนทั้งสองทิ้งแต่เขาก็ไม่ทำ หลังจากที่เขาค่อยๆ สงบนิ่งอย่างคนที่เข้าใจโลกว่าชายหนุ่มก็ต้องคู่กับหญิงสาวไม่ใช่คนแก่อย่างงเขาแต่ความจริงแล้วจิตใจของ พะโป้ กลับเต็มไปด้วยความโกรธเกลียดความอาฆาต พะโป้ได้ตัดสินใจมอบบทลงโทษที่สาสมแก่คนทั้งสอง โดยให้ยุพดีและส่างหม่องแต่งงานกัน และใช้ชีวิตอยู่ด้วยกันในฐานะสามีภรรยา ภายใต้เงื่อนไขการจองจำทั้งคู่ไว้ด้วยโซ่ตรวน เพื่อพันผูกทั้งคู่ตราบชั่วฟ้าดินสลายอย่างที่ต้องการ ในช่วงแรกทั้งยุพดีและส่างหม่องมีชีวิตรักชีวิตคู่ที่แสนสุขในการอยู่ใกล้ชิดกัน

ตลอดเวลา โดยลืมไปว่ามนุษย์ทุกคนย่อมต้องการที่จะมีชีวิตเป็นของตนเอง ไม่ใช่การที่ต้องอยู่ด้วยกัน ติดกันอยู่ตลอดเวลาด้วยโซ่ตรวน จึงกลายเป็นสาเหตุที่ทำให้คนทั้งสองเริ่มเกิดความรู้สึกอึดอัด เกิดความไม่เข้าใจกันมากขึ้นเรื่อยๆ เพราะขาดอิสรภาพในการใช้ชีวิต และความเป็นส่วนตัว จนกลายเป็นความขัดแย้งนำมาสู่การทะเลาะเบาะแว้ง และการใช้ความรุนแรงทั้งทางวาจาและทางร่างกาย

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

ยุพดีและส่างหม่องพยายามที่จะหาทางตัดโซ่และหนีออกจากปางไม้ทางเรือแต่ก็ไม่สำเร็จ ทั้งสองจึงกลับไปอ้อนวอนพะโป้ เพื่อขอกุญแจไขโซ่ตรวนแต่พะโป้ได้มอบปืนหนึ่งกระบอกกับกระสุนหนึ่งนัด ซึ่งเป็นทางออกเดียวที่จะมาสู่อิสรภาพของทั้งสองคน

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

ส่างหม่องจึงตัดสินใจที่จะเป็นคนที่ตายโดยต้องการให้ยุพดีมีชีวิตอยู่เพื่อลูกในท้อง และเพื่อไถ่บาปทั้งหมดที่กระทำมา และให้ยุพดีเป็นคนยิงเขาแต่ยุพดีกลับเลือกที่จะจบชีวิตของตัวเอง ไปพร้อมลูกน้อยในท้องแทน เพื่อยุติเรื่องราวทุกอย่างปลดปล่อยตัวเองจากพันธนาการความรักที่ผูกติดตัวเธออยู่ ให้ตัวเองได้เป็นอิสระอีกครั้ง ส่วนส่างหม่องต้องสูญเสียคนที่ยุพดีและลูกก็กลายเป็นคนเสียสติ และยังคงถูกผูกติดด้วยพันธนาการของความรัก ความรู้สึกผิดบาปในจิตใจ ที่เขาเป็นคนก่อขึ้น

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

เป็นความขัดแย้งที่ไม่ลงรอยกันในด้านความคิดที่เกี่ยวกับความรักที่แตกต่าง ในส่วนของผู้ชายให้ความสำคัญกับความรักน้อยกว่าความก้าวหน้าในหน้าที่การงาน ส่วนผู้หญิงให้ความสำคัญกับความรักอย่างมาก ต้องการให้คนรักเอาใจใส่ดูแลรวมถึงการใช้ชีวิตคู่ที่คาดหวังว่าจะต้องสมบูรณ์แบบ ดังเช่นความสัมพันธ์ระหว่าง ยุพดีปละพะโป้ ความขัดแย้งในด้านพฤติกรรมที่แสดงออก ที่ผู้ชายมีความเป็นใหญ่มีอำนาจในการตัดสินใจจนถึงขั้น ที่สามารถ ใช้ความรุนแรงหรือพิพากษาชีวิตของคนอื่นให้อยู่หรือตายได้ส่วนผู้หญิงกลับไม่มีสิทธิที่จะคิดหรือตัดสินใจ นำมาสู่ความขัดแย้ง และการท้าทายอำนาจของ ผู้ชาย ดังที่พะโป้จองจำทั้งคู่ไว้ด้วยโซ่ตรวน และส่างหม่องตัดสินใจที่ จะเป็นคนที่ตายและให้ยุพดีเป็นคนยิงเขา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม (A Struggle Against Another Person)

ยุพดีและส่างหม่องตัวละครเอกมีพฤติกรรมผิดไปจากบรรทัดฐาน ของสังคมที่ได้ยึดถือไว้ แสดงพฤติกรรมที่แสดงถึงความขัดแย้งกับกรอบจารีตของสังคม โดยการมีความสัมพันธ์ในฐานะของคนรักหรือชู้ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ควรระหว่างอาสะใภ้กับหลาน ที่ผู้หญิงคนหนึ่งยอมนอกใจสามีตัวเอง และอีกคนหนึ่งกลายเป็นคนทรยศต่อผู้มีพระคุณ ที่เลี้ยงดูมา พฤติกรรมเช่นนี้ถือเป็นการละเมิดจารีตของสังคมที่ยึดถือกันเพื่อควบคุม ความประพฤติของคนในสังคมให้อยู่ในหลักทำนองคลองธรรมที่ถูกต้อง

4) ตัวละคร (Character)

ยุพดี

เป็นหญิงม่ายผ่านการแต่งงานมาแล้ว เป็นสาวสวยเต็มไปด้วยเสน่ห์เป็นผู้หญิงห้าวหน้า รักอิสระ มีความฉลาดและความมั่นใจใจตัวเองสูง มีความคิดที่ทันมัยสนใจในกฎระเบียบหรือจารีตที่เคยมีทำ ให้เธอมีความกล้าในการตัดสินใจเลือกใช้ชีวิตอย่ารงที่ต้องการลึกๆ ในจิตใจของเธอจึงเต็มไปการโหยหาอิสรภาพ และความรักอย่างแท้จริง เธอมองว่าความรักเป็นสิ่งที่สวยงาม

ส่างหม่อง

หนุ่มพม่าผู้หล่อเหลา แต่กลบบริสุทธิ์ในเรื่องความรักเขามีความรักและความนับถือ พะโป้ อาของเขาอย่างที่สุด อาเป็นผู้ที่เลี้ยงดูให้การศึกษา ให้ความรัก ความเมตตาต่อเขาเสมอมาตั้งแต่ที่พ่อเขาตาย ส่างหม่องเป็นหนุ่มนักเรียนนอกมีทั้งความรู้และความความสามารถในการทำงาน และเป็นหลาที่พะโป้รักและไว้ใจ แต่สุดท้ายแล้วเขาก็เหมือนผู้ชายทั่วไปที่ถูกความเสน่หาถูกกิเลสตัณหาเข้าครอบงำ จิตใจให้หวั่นไว กระทำสิ่งที่ผิดบาปทั้งต่อตัวเองและต่อผู้มีพระคุณที่เลี้ยงดูมา โดยลักลอบแอบคบชู้กับยุพดีทรยศหักหลังอาที่เขารัก และนับถือจนนำมาสู่ที่มาของความขัดแย้ง

พะโป้

คหบดีม่ายชาวพม่าอายุคราวพ่อ เจ้าของกิจการป่าไม้อันมั่งคั่งแห่งกำแพงเพชร เป็นหนุ่มใหญ่ที่มีเสน่ห์มีอำนาจ เป็นที่นับถือของทุกคนที่อยู่ในปางไม้ของเขา ภายนอกเขาเป็นคนททรงธรรม มีความนับถือในศาสนาพุทธเป็นคนที่มีความเมตตาแต่ในจิตใจอีกด้านหนึ่งกลับเต็มไปด้วย ความโกรธความโหดเหยียม เขาจึงเป็นเหมือนพ่อพระที่มีเมตตาต่อผู้คนที่อยู่ภายใต้การ

ปกครองของเขา แต่เมื่อใดก็ตามที่มีใครมาทำให้เขาโกรธ หรือลบหลู่เกียรติของเขา พะโป้ก็พร้อมจะทำลายคนที่เขาโกรธแค้นให้ถึงที่สุดด้วยวิธีการที่เยือกเย็น พะโป้จึงเป็นคนที่ยืนอยู่ตรงการระหว่างความดีและความเลว

5) แก่นความคิด (Theme)

ภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย เป็นเรื่องเกี่ยวกับความรักที่แท้จริงของมนุษย์ มนุษย์ทุกคนย่อมต้องการความรักอยากเป็นทั้งคนที่ให้ความรักและคนที่ถูกรักแต่ความปรารถนาในจิตใจของมนุษย์แต่ละคนมีไม่เหมือนกันและแสดงออกต่างกัน ความแตกต่างเหล่านี้ย่อมนำมาซึ่งความไม่เข้าใจความขัดแย้งที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อความสัมพันธ์ของคนที่รักกันและใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน การที่มนุษย์มีความรักที่ไม่พอดีไม่เว้นระยะห่างของการใช้ชีวิตคู่ ตัวติดกันตลอดเวลา การกระทำเหล่านี้จะนำมาสู่การกระทบกระทั่ง ความขัดแย้งและการใช้ความรุนแรงเพื่อยุติความบาดหมางต่างๆ ที่เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์กลายเป็นโศกนาฏกรรมของความสูญเสีย ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย ต้องการสื่อให้เห็นว่าแท้จริงแล้วความรักไม่ได้หมายถึง การครอบครองหรือการเสียสละ แต่ความรักก็คือ ความรักไม่ สามารถเปลี่ยนเป็นสิ่งอื่นได้ยิ่งรักมาก มีความสุขมากเวลาทุกข์ก็มากเช่นเดียวกัน การใช้ชีวิตที่พอดีจึง เป็นหนทางที่จะช่วยรักษาความสัมพันธ์ที่ดีที่สุด

6) ฉาก (Scene)

จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง "ชั่วฟ้าดินสลาย" ส่วนใหญ่เป็นฉากที่ดำเนินชีวิตประจำวัน ของตัวละคร ฉากธรรมชาติและฉากประดิษฐ์ที่มีความสอดคล้องกับยุคสมัยของ เรื่องราวในภาพยนตร์ โดยมีตัวอย่างฉากต่างๆ ที่ใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราวดังนี้

ตารางที่ 4.15 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “ชั่วฟ้าดินสลาย”

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ป่า	

ตารางที่ 4.15 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “ชั่วฟ้าดินสลาย” (ต่อ)

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	โซ่ตรวนที่ล่ามส่างหม่องและยุพดีไว้ เป็นสิ่งที่เปรียบเสมือนการผูกทั้งสองเอาไว้ให้อยู่กันชั่วฟ้าดินสลาย	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	แม้ตอนที่เสียสติไปแล้วซ่างหม่องก็ยังคงจำหนังสือเล่มนี้ได้และต้องการเก็บมันไว้กับตัวตลอดเวลา	

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

เป็นการเล่าเรื่อง จากมุมมองของ บุคคลที่ 3 มีการนำเสนอผ่านเรื่องเล่าซ้อนเรื่องเล่า (Frame Narrative) ที่มีผู้บรรยายเล่าถึงตัวละครที่เล่าเรื่องของคนอื่น ทั้งที่พบเจอมาเองและที่ฟังมาจากคนอื่น

ความเป็นเรื่องเล่า ของภาพยนตร์เรื่องนี้ จะคอยแสดงให้เห็นอยู่เสมอว่ากระบวนการเล่าเรื่องก็กำลังเดินไปพร้อมๆ กัน เหตุเพราะว่าเขาต้องคอยอ้างอิงแหล่งที่มาของตัวละครอยู่เสมอ รูปแบบการนำเสนอในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงน่าสนใจ เพราะมันเป็นตัวกำหนดมุมมองและขอบเขตการรับรู้ของผู้ชมอย่างเปิดเผย คือผู้ชมรู้ดีว่าจะได้ทราบเหตุการณ์ต่างๆ ก็แต่เฉพาะส่วนที่ผู้เล่าแต่ละคนมองเห็นและเลือกที่จะเล่า ไม่ใช่เรื่องราวทั้งหมด และสัมพันธ์โดยตรงกับข้อสรุปและความเข้าใจที่มีต่อเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง พูดอีกอย่างก็คือ กระบวนการ มุมมอง การลำดับความ ของผู้เล่าเรื่อง แม้ในแง่หนึ่งจะเหมือนการ “ถ่ายทอด” เป็นตัวละครผู้ชายที่เห็นเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น และเป็น ตัวแทนของตัวละครอื่นๆ เล่าเรื่องราวในอดีตที่เคยเกิดขึ้นกับชีวิตของตัวเอง และของคนทุกๆ คนใน สถานที่แห่งนี้ ให้กับชายหนุ่มผู้หนึ่งที่เข้ามาในป่างไม้แห่งนี้ได้ฟัง เพื่อเป็นบทเรียนชีวิต โดยบอกเล่าให้เห็นลักษณะความสัมพันธ์ รวมถึงทัศนคติจิตใจความรู้สึก และพฤติกรรมของ ตัวละครทุกตัวอย่างชัดเจน ในประเด็นบุคคลที่ 3 เห็นแต่จะไม่เปิดเผยบางประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความคิด ความรู้สึกของตัวละคร แต่ก็มีความคิดเห็นของเพิ่มเติมลงไปจากสิ่งที่เห็น ซึ่งอาจไม่ใช่ ความจริงทั้งหมดที่เป็นเพราะไม่มีใครจะรู้ดีไปกว่าจิตใจของคนๆ นั้น ในการเล่าเรื่องจะ

เรียงลำดับ เหตุการณ์ความเป็นมาตั้งแต่วันแรกจนถึงวันสุดท้ายของคนสามคน ที่มีความรักเป็นตัวขับเคลื่อนโดยไม่จำกัดเรื่องของเวลาและสถานที่ที่เรื่องราวได้ดำเนินไป

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการที่ได้ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย ได้มีการสื่อความหมายของเนื้อหาทางภาพยนตร์คือการได้นำ โซ่ตรวน มาเป็นเครื่องพันธนาการ ระหว่างคนสองคนสอดคล้องกับการดำเนินเรื่องทั้งหมด

ตารางที่ 4.16 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “ชั่วฟ้าดินสลาย”

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
โซ่ตรวน	โซ่ตรวนที่จองจำยุพดีและส่างหม่อง เป็นสัญลักษณ์การจองจำอิสรภาพและเป็นสัญลักษณ์แทนการผูกมัดในความสัมพันธ์ของมนุษย์กับการใช้ชีวิตคู่และการแสดงความรัก ที่เหมาะสมระหว่างกัน ไม่ให้มากเกินไปหรือน้อยจนเกินไป ให้อยู่ในทางสายกลาง ที่ไม่ตึงจนเจ็บปวดหรือเกิดความอึดอัด และรู้สึกเหมือนขาดอิสรภาพที่เคยมีมาใน ชีวิต เมื่อต้องมาอยู่ร่วมกับคนอีกคน หรือหย่นจนรู้สึกเหมือนไร้ตัวตนไม่เป็นที่ต้องการสำหรับคนที่ตัวเองรัก โซ่ตรวนจึงเป็นเหมือนพันธนาการในความสัมพันธ์ที่มนุษย์ทุกคนมี

4.9 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง (2554)

1) ตัวเรื่อง (Story)

ปีพุทธศักราช 2110 ณ นครผาเมืองแห่งอาณาจักรเชียงแสนอันรุ่งเรือง วันหนึ่งหลังจากเกิดวิบัติการณ์ครั้งยิ่งใหญ่ทั้งอัคคีภัยครั้งใหญ่หลวง แผ่นดินไหวอันรุนแรง และโรคร้ายระบาดคร่าชีวิตประชาชนไปกว่าครึ่งนคร ก็เกิดคดีฆาตกรรมปริศนาที่น่าสะพรึงกลัวและซับซ้อนซ่อนเงื่อนสุดที่จะค้นหาความจริงได้ โจรป่าสิงห์คำ (ดอม เหตระกูล) ผู้โหดร้ายที่สุดในแผ่นดินถูกจับได้ในคดีฆาตกรรม ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า (อนันดา เอเวอริงแฮม) และข่มขืน แม่หญิงคำแก้ว (เฌอมาลย์ บุญยศักดิ์) ภรรยาของขุนศึกในป่านอกเมือง ขณะที่สองสามีภรรยาเดินทางออกจากเมืองเพื่อ

ไปเยี่ยมญาติที่นครเชียงคำจากคำให้การของโจรป่าและแม่หญิง สร้างความปั่นป่วนและพิศวงงงงวยให้แก่ เจ้าผู้ครองนคร (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) และประชาชนผู้มาฟังคำให้การเป็นอย่างยิ่ง เพราะทั้งคู่ต่างยอมรับอย่างหน้าชื่นตาบานว่าตนเองเป็นผู้ฆ่าขุนศึก เจ้าหลวงจึงเรียก ผีมด-ร่างทรง (รัดเกล้า อามระดิษ) มาเข้าทรงดวงวิญญาณของขุนศึกเพื่อค้นหาความจริง แต่แล้ววิญญาณของขุนศึกกลับให้การผ่านร่างทรงว่า ตนต่างหากที่ฆ่าตัวตายเอง เหตุการณ์ทั้งหมดถูกถ่ายทอดผ่านการพบเห็นและสนทนาของ พระหนุ่ม (มาริโอ้ เมาเร่อ), ชายตัดฟืน (เพ็ชรทาย วงษ์คำเหลา) และ สัปเหร่อ (พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง) ภายในอุโมงค์ผีที่ผาเมือง ซึ่งไม่อาจเข้าใจได้เลยว่า เหตุใดทั้ง 3 คนจึงให้การปิดบังความจริงที่เกิดขึ้น และ ความจริง ทั้งหมดคืออะไรกันแน่

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง เริ่มต้นจากการบอกเล่าเหตุการณ์ของ พระ ที่กำลังออกธุดงค์ว่าผ่านเหตุการณ์มาเช่นไร ทำไมจึงตัดสินใจบวชและออกธุดงค์ เมื่อพระได้ออกธุดงค์ไปได้เพียงสักพักหนึ่ง ก็กำลังจะเกิดพายุและตอนนั้นเองก็ได้พบกับพรานป่า ที่มานิมนต์ให้เข้าไปหลบพายุฝนในอุโมงค์ผาเมืองก่อนค่อยออกธุดงค์ต่อ เมื่อเข้าไปหลบพายุอยู่ใน อุโมงค์ผาเมือง ก็ไปพูดคุยกันถึงเรื่องในศาลที่ทั้งสองได้ไปประสบพบเจอมา จนเสียงดังไปรบกวน สัปเหร่อที่นอนหลับอยู่ในอุโมงค์ผาเมืองจนตื่น และได้ถามไถ่ถึงเรื่องที่เกิดขึ้นในศาลกับ ชายตัดฟืน

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

หลังจากที่ 3 คนได้เจอกันสัปเหร่อก็สังเกตเห็นถึงความไม่สบายใจของ พระที่ดูกระวนกระวายจึงสอบถามว่าเกิดเหตุใดขึ้น พระและชายตัดฟืนจึงได้เล่าเหตุการณ์ที่ทั้งคู่ได้เจอมา ซึ่งเหตุนั้นคือเหตุการณ์ที่ทั้ง 2 คนได้ไปเจอมาภายในศาล มีการสอบสวนเผื่อหาผู้ที่ฆาตกรรมขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า โดยมีผู้ต้องหา 2 คนคือ แม่หญิงคำแก้ว (เมียของเจ้าหล้าฟ้า) และโจรป่าสิงห์คำ ซึ่งเป็นบุคคลที่อยู่ในที่เกิดเหตุแต่กระนั้นทั้งสองคนก็ได้ให้การถึงสิ่งที่ตัวเองพบเห็นมา แต่สิ่งที่ทำให้ทุกคนมีความไม่สบายใจก็คือทั้งสองคนให้การไม่เหมือนกัน สิ่งที่เหมือนกันก็คือ แม่หญิงคำแก้วโดนขืนใจแต่การตายของ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า กลับกลายเป็นคนละเหตุการณ์โดยสิ้นเชิง

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

เมื่อได้สอบสวน โจรป่าสิงห์คำ และ แม่หญิงคำแก้ว กลับได้คำรับสารภาพจากทั้งคู่ ว่าทั้งคู่เป็นคนฆาตกรรม ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า แต่เหตุการณ์ที่ฆ่านั้นเป็นคนละเหตุการณ์โดยสิ้นเชิง ท่านเจ้าเมืองจึงได้เชิญ ผีมดหรือร่างทรง มาเผื่อที่จะได้รับฟังจากผู้ที่ตายไปแล้วนั้นคือการให้ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า เข้ามายังร่างของร่างทรงท่านนี้ ทุกคนคิดว่าทุกอย่างจะคลี่คลายไปได้ด้วยดีแต่กลับไม่เป็นแบบนั้น ผีมดหรือร่างทรง กลับพูดถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นแตกต่างจาก แม่หญิงคำแก้ว และ โจรป่าสิงห์คำ อีกเช่นกันฉะนั้นทำให้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้มี 3 เหตุการณ์ด้วยกันจึงไม่สามารถหาสาเหตุได้ว่าใครนั้นเป็นผู้ที่พูดออกมาอย่างสุจริตและเชื่อถือได้ โจรป่าสิงห์คำ ก็รู้ว่ายังไงตัวเองก็โดนประหารอยู่ดีมีหรือที่เขาจะพูดปด แม่หญิงคำแก้วซึ่งเป็นภรรยาของ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้าจะโกหกไปเผื่ออะไรในเมื่อยังไงตัวเองก็ไม่สามารถนำสามีกลับมาได้อีกแล้ว

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

แม้ว่าจะไม่สามารถรู้ได้ว่าเหตุการณ์ไหนจริงแต่ความผิดก็ไปลงกับโจรป่าสิงห์คำ เพราะเขาเป็นโจร จึงทำให้ไม่ว่ายังไงก็ต้องรับโทษประหารอยู่ดี คนตัดฟืน ได้เล่าให้สัปเหร่อ และ พระฟังว่าเขานั้นเป็นผู้เจอศพ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า ตอนที่เขาได้ตายไปแล้วนอนหงายมีสิ่งของบางอย่างแทงเข้าที่หน้าท้อง สัปเหร่อได้ฟังความจากทั้งสองคนถึงเรื่องที่เกิดขึ้นในศาล เขาประติดประต่อเรื่องราวที่ได้รับฟังมาและมีข้อสงสัยภายในจิตใจของเขา เขาบอกว่าดาบที่ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า โดนแทงนั้นได้หายไปแต่ทั้ง โจรป่าสิงห์คำ และแม่หญิงคำแก้วก็ไม่ได้พูดถึงหรือมีหลักฐานว่าเขาและเธอได้เอาดาบเล่มนั้นไป สัปเหร่อจึงสงสัยว่าจริงแล้วเหตุการณ์ที่ทั้ง 3 คน แม่หญิงคำแก้ว โจรป่าสิงห์คำ และ ผีมดหรือร่างทรง ได้พูดนั้นเป็นเท็จทั้งหมด

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

หลังจากที่สัปเหร่อได้ฟังถึงสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมดเขาได้ทบทวนใหม่อีกครั้งแล้วได้ถามคนตัดฟืนว่า จริงแล้วเจ้าไม่ได้ไปเห็นศพตอนที่เขาเสียชีวิตใช่ไหม แต่เจ้าไปถึงก่อนหน้านั้นและเห็นเหตุการณ์ทั้งหมดซึ่งเป็นคนเดียวที่รู้ความจริงว่าเหตุการณ์เหล่านั้นเกิดขึ้นแบบไหนและจบอย่างไร เมื่อได้รับความกดดันอย่างมาก คนตัดฟืน ไม่สามารถที่จะปกปิดความผิดที่ตัวเองไม่ได้ก่อได้ จึงสารภาพออกมาต่อหน้าพระ ว่าเขานั้นไปถึงก่อนที่ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า นั้นจะจบชีวิตลงและเขาเองที่เป็นคนดึงดาบเงินนั้นออกมาเอง และนำไปขายเผื่อที่จะมาเลี้ยงดูครอบครัวของเขา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง (A Struggle for Mastery by Two Elements within The Person)

ทั้ง 3 คนไม่ว่าจะเป็น แม่หญิงคำแก้ว โจรป่าสิงห์คำ และ ชายตัดฟืน ต่างก็พูดในสิ่งที่ตัวเองดูดี ให้ผลที่เกิดขึ้นต่อผู้รับฟัง ให้มีแนวโน้มออกมาว่าตัวเองนั้นได้ทำถูกต้องและทำสิ่งที่ดีต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ไม่มีผู้ใดที่พูดเผื่อให้ร้ายตัวเองเลย ต่างคนต่างก็มีความโลภของตัวเองด้วยกันทั้งสิ้น โดยเฉพาะชายตัดฟืนที่ไม่ยอมพูดความจริงเพราะคิดว่าจะไม่มีใครเชื่อในสิ่งที่เขาพูด เพราะเขาเป็นแค่ชายตัดฟืนเท่านั้น แม้ตัวพระเองที่เขานั้นเป็นลูกของคนที่มีความร่ำรวยแต่ก็เกิดความขัดแย้งในจิตใจของเขาต่อสิ่งที่เขาอยากจะเป็นกับสิ่งที่พ่อของเขาต้องการให้เป็น

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

ความขัดแย้งระหว่าง โจรสิงห์คำ กับ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า ซึ่งโจรป่าได้วางกลอุบายและทำให้ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้ามาติดกับและได้ฉุดภรรยาของเขามาทำมิดีมิร้าย

ความขัดแย้งระหว่าง ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า กับ ภรรยาแม่หญิงคำแก้ว ขุนศึกได้เห็นภรรยาถูกขืนใจต่อหน้าจึงทำให้เปลี่ยนทีท่าที่มีต่อนางไป ทำให้เขามองผู้หญิงซึ่งเป็นภรรยาของตนนั้นเหมือนเธอไร้ค่า

4) ตัวละคร (Character)

ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า

ขุนศึก เกิดในตระกูลขุนนาง ถูกอบรมเลี้ยงดูมาในแบบคนชั้นสูง มีการศึกษาดีและหยิ่งทะนงในเกียรติภูมิของตนเยี่ยงขุนนางและนักรบ มีชีวิตที่เป็นระเบียบวินัย และมีหลักเกณฑ์จนทำให้ขาดความเป็นมนุษย์ที่มีเลือดเนื้อและวิญญาณ ทำให้การตัดสินใจหลายๆ ครั้งในชีวิตของเขาขึ้นอยู่กับความถูกต้องในสังคมมากกว่าความเป็นมนุษย์

แม่หญิงคำแก้ว

ภรรยาผู้เลอโฉมของขุนเจ้าศึกหล้าฟ้า พื้นเพของหล่อนเป็นเพียงบุตรสาวคนครัวในบ้านของขุนศึกนั่นเอง แต่ด้วยความงามเป็นเลิศของหล่อน ทำให้ขุนศึกเมตตาชุบเลี้ยงเป็นภรรยาอย่างออกหน้าออกตา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โจรป่าสิงห์คำ

ขุนโจรที่โหดร้ายที่สุดในยุคสมัย เป็นที่เกรงกลัวของชาวบ้านทุกหัวระแหง โดยเฉพาะพวกที่มีฐานะดี เพราะโจรป่าสิงห์คำมักจะปล้นฆ่าเศรษฐีเพื่อนำเงินทองมาแจกจ่ายให้แก่ราษฎรที่ยากไร้ โจรป่ามีรูปร่างกำยำบึกบึนสมชาย มีเสน่ห์เย้ายวนต่อสตรีเพศ สำหรับเขาแล้ว ที่สุดในชีวิตก็คือ เงินทองทรัพย์สมบัติ เหล้า และผู้หญิง

พระหนุ่มอานนทภิกขุ

บุตรชายของเศรษฐีทำกระจกที่เมืองเชียงคำ ผู้ศรัทธาในพระพุทธศาสนาตั้งแต่ยังเด็ก จนมีความใฝ่ฝันว่าจะบวชเรียนในพระบวรศาสนาจนกว่าชีวิตจะหาไม่ ท่านเป็นผู้พบขุนศึกผู้ตายและภรรยาก่อนเกิดเหตุฆาตกรรมอันน่าสะเทือนใจ และเป็นเหตุให้ท่านต้องย้อนกลับมามองและเรียนรู้ถึงชีวิตมนุษย์และตัวเองใหม่อีกครั้ง

คนตัดฝืน

เป็นคนหน้าซื่อที่ศรัทธาในพระศาสนา แต่ยากจนเพราะมีลูกเล็กๆ หลายคน เขาเป็นคนดีขยันหมั่นเพียรที่จะทำมาหากินเลี้ยงครอบครัว ชายตัดฝืนคนนี้เป็นคนพบศพขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า ทำให้ต้องมาให้การในศาล ซึ่งเป็นเหตุให้เขาได้ร่วมสนทนาถึงคดีนี้กับพระหนุ่มและสัปเหร่อในอุโมงค์ผาเมืองด้วย

สัปเหร่อ

เป็นสัปเหร่อแก่ที่อาศัยอยู่ในอุโมงค์ผาเมือง ผ่านชีวิตมาอย่างโชกโชน มีความคุ้นเคยทั้งคนเป็นและคนตาย จึงมีความเข้าใจวิถีทางชีวิตของมนุษย์ได้อย่างดีในทุกแง่มุม เขามักจะมองโลกและใช้ชีวิตอย่างเป็นกลาง จึงทำให้เขาสามารถวิเคราะห์นิสัยมนุษย์ได้อย่างแม่นยำ

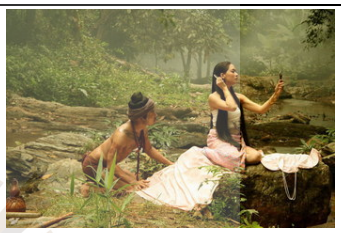
5) แก่นความคิด (Theme)

ภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง ทำให้เห็นถึงธาตุแท้ของแต่ละคนว่า ไม่ว่าเขาจะเป็นใครมาจากไหน จะเป็นโจร ภรรยาผู้สูงศักดิ์ของขุนศึก หรือแม้กระทั่งคนตัดฝืน เขาก็ล้วนแล้วแต่มีความเห็นแก่ตัวและถือคติว่าถือคติของตัวเองเป็นหลัก และเชื่อในสิ่งที่ตัวเองคิดและกระทำ เราไม่สามารถมองดูใครได้จากภายนอกได้เลยเนื้อแท้ของแต่ละคนนั้นล้วนแล้วมาจากการกระทำทั้งสิ้น

6) ฉาก (Scene)

จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง ส่วนใหญ่เป็นฉากที่พูดถึงเหตุการณ์ของ ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า แม่หญิงคำแก้ว และ โจรป่าสิงห์คำ ถึงเหตุการณ์ที่ได้เจอภายในป่า โดยมีตัวอย่างฉากต่างๆ ที่ใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราวดังนี้

ตารางที่ 4.17 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ป่า	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ร่มของพระและรูปปั้น	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	พระเดินธุดงค์	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง พบว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการเล่าแบบบุคคลที่ 1 โดยเป็นการเล่าผ่านตัวพระอานนทภิกขุ และ ชายตัดฟืน ซึ่งพวกเขาทั้งสองคนนั้นเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ที่ได้ประสบพบเจอมาถึงเหตุการณ์ฆาตกรรมของขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า โดยสุดท้ายทำให้บทสรุปออกมาเห็นว่าทุกคนนั้นล้วนเห็นแก่ตัวเองเป็นที่พึ่ง

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการที่ได้ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง ได้มีการสื่อความหมายของเนื้อหาทางภาพยนตร์คือการได้นำ ดาบเงิน มาปรากฏในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.18 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
ดาบเงินของขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า	แสดงให้เห็นว่าเขาเป็นขุนศึกและมาจากตระกูลที่มั่งคั่ง ทำให้รู้ว่าเขานั้นมีเกียรติ ศักดิ์ศรีเพียงใด

4.10 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท (2555)

1) ตัวเรื่อง (Story)

เรื่องราวโศกนาฏกรรมชีวิตของ จันดารา (มาริโอ้ เมาเร่อ) เริ่มต้นนับตั้งแต่เขาถือกำเนิดขึ้นมาบนโลก ณ บ้านพิจิตรวานิชในปี พ.ศ. 2458 เขาเกิดขึ้นมาพร้อมๆ กับความตายของมารดาโดยไม่คาดฝัน นั่นทำให้ คุณหลวงวิสนันท์เดชา (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) ผู้เป็นบิดาได้ลงโทษทัณฑ์เขาอย่างทารุณราวกับว่าเขาไม่ใช่ลูก พร้อมเรียกขานเขาว่า ไอ้จัญไร ที่เรือนเล็กในสวนหลังบ้าน จันเติบโตขึ้นมาจากการเลี้ยงดูของ น้าวาด (บงกช คงมาลัย) ญาติสนิทของมารดาจากเมืองพิจิตร และมี เคน กระทิงทอง (ชัยพล จูเลี่ยน พูพาร์ต) ลูกชายแม่ครัวในบ้านเป็นสหายสนิทเพียงคนเดียวที่จันสามารถเล่าทุกอย่างให้ฟังได้ ต่อมาน้าวาดได้ตกเป็นภรรยาของคุณหลวง และให้กำเนิดลูกสาวสาวชื่อ คุณแก้ว หรือ วิไลเลข (โช นิชิโนะ) อันเป็นที่รักยิ่งของคุณหลวงซึ่งสอนให้หล่อนเกลียดชังจันตั้งแต่จำความได้ ตัวคุณหลวงเองนั้นก็มักมากในกาม บริวารหญิงแทบทั้งสิ้นในบ้านล้วนตกเป็นเมียลับของเขา ซึ่งเมื่อเขามีอารมณ์ที่จะสังวาสกับหญิงคนใดก็กระทำการอย่างเปิดเผยไม่ว่าจะเป็นเวลาใดหรือมุมใดในบ้านหลังนั้นอย่างเสรี จนทำให้เด็กทุกคนในบ้านไม่ว่าจะเป็นจันดารา, เคน กระทิงทอง หรือคุณแก้วล้วนเติบโตขึ้นมาในบรรยากาศแห่งกามตัณหาอย่างที่ไม่สมควรจะเกิดให้เป็นแบบอย่างแก่เด็กคนใดก็ตาม เมื่อจันเติบโตเป็นหนุ่ม เขาได้เรียนรู้ประสบการณ์แห่งกามคุณกับบ่าวหญิงในบ้าน โดยการชักนำของเคน กระทิงทอง ก่อนที่จันจะได้พบรักอันบริสุทธิ์เป็นครั้งแรกกับ ไฮซินธ์ (สาวิกา ไชยเดช) เพื่อนหญิงร่วมโรงเรียนสอนภาษาอังกฤษภาคค่ำ จนกระทั่งเมื่อคุณหลวงได้พา คุณบุญเลื่อง (รฐา โพธิ์งาม) คนรักเก่าเข้ามาอยู่บ้าน ทำให้จันเกิดความ

ประทับใจในความสง่างา และความอบอุ่นประดุจมารดา ส่วนตัวคุณบุญเลื่องเองก็ประทับใจในความละเอียดอ่อนลึกซึ้งดุจศิลปินของจัน จนมีความสัมพันธ์ลับอันเกินเลย และแล้ววันหนึ่ง ชะตากรรมได้พลิกผันทำให้จันล่วงรู้ความจริงบางอย่างอันน่าอดสูเกี่ยวกับตระกูลของเขา นั่นทำให้จันตกอยู่ในอันตรายถึงชีวิต เพราะคุณหลวงนั้นเป็นมนุษย์ฉ้อฉลผู้ใช้ทุกกลวิธีในการคดโกงเพื่อครอบครองทรัพย์สินอันมหาศาลแห่งตระกูลพิจิตรวานิช ทำให้จันต้องเดินทางหนีภัยจากพระนครไปพำนักอยู่กับ คุณท้าวพิจิตรรักษา (รัดเกล้า อามระดิษ) ผู้เป็นญาติผู้ใหญ่คนเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่ที่เมืองพิจิตร เพื่อรอเวลาชำระแค้นและเอาทุกสิ่งทุกอย่างคืนกลับมาเป็นของเขาให้จงได้ โศกนาฏกรรมชีวิตของ จันดารา แวดล้อมไปด้วยผู้คนรอบข้างที่สะท้อนมวลอารมณ์แห่งความรัก ความชัง ความใคร่ ความเคียดแค้น และการจดจำเอาเยี่ยงอย่างมาสู่การดำเนินชีวิตของเขาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ อีกทั้งยังเป็นกระจกสะท้อนให้เห็นธาตุแท้ของความเป็นมนุษย์อันน่าสมเพชจนนำไปสู่หายนะอย่างแท้จริง

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

จัน เด็กน้อยผู้เกิดในบ้านของครอบครัววิสนันท์ เมื่อตอนเขาเกิดแม่ดาราของเขาได้เสียชีวิตและพ่อที่เป็นคุณหลวงวิสนันท์ เกลียดมาตั้งแต่เกิดถึงกับเรียกลูกว่า จัญไร สาเหตุที่เขาเรียกแบบนี้เพราะว่าเจ้าเด็กน้อยไร้เดียงสาผู้นี้ได้ทำให้แม่ของตัวเองตายเพราะเสียเลือดมาก หลังจากที่ดาราได้ตาย งานศพได้จัดขึ้น ณ บ้านพิจิตรวาณิช จันถูกเลี้ยงดูโดยน้าวาดน้องสาวของแม่และไอ้เคนลูกของบ่าวรับใช้ของบ้านหลังนั้น ซึ่งอายุรุ่นราวคราวเดียวกับคุณจัน ณ ตอนนั้นคุณเท้ายายเป็นผู้ทรงอาวุโสและมีอำนาจมากที่สุดในบ้านหลังนั้น แต่ไม่นานก็มีราชการที่ต้องทำให้คุณเท้ายายต้องออกจากบ้านไปเป็นเวลาหลายสัปดาห์ด้วยกัน

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

หลังจากที่คุณเท้า ไม่อยู่บ้านเป็นเวลาหลายสัปดาห์ คุณหลวงวิสนันทเดชาก็เริ่มเล่นเกมสวาดภายในบ้านโดยการที่ใช้กามารมณ์เข้าใช้กับทั้งบ่าวคนสนิทภายในบ้านไม่เว้นแม้กระทั่ง น้าวาด ซึ่งเป็นน้องสาวแท้ๆ ของดารา เมียของคุณหลวงที่เสียชีวิตไปหลังจากที่คลอดจันออกมา เหตุการณ์นั้นจึงทำให้คุณหลวงวิสนันทเดชา ได้ยึดครองบ้านพิจิตรวาณิช เมื่อคุณเท้ากลับมาก็ได้รับรู้ว่าเรื่องราวต่างๆ ได้ขึ้นอย่างที่คุณเท้าไม่สามารถทำอะไรได้แล้ว คุณเท้ายาย จึงกลับไปยังบ้านที่พิจิตรเพื่อจะได้ไม่ต้องรับรู้เรื่องบัดสีอะไรที่นี้อีก

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

หลังจากที่ คุณหลวงวิสนันทเดชา ได้ครอบครองบ้านพิจิตรวาณิช และเปลี่ยนชื่อเป็นบ้านวิสนันท คุณหลวงก็ได้น้าวาดมาเป็นเมียและให้กำเนิดลูกสาวหนึ่งคนคือ คุณแก้ว แต่นั้นก็ไม่ได้ทำให้ความรู้สึกที่คุณหลวงมีต่อจันเปลี่ยนไปแม้แต่น้อย คุณหลวงยังสั่งสอนให้คุณแก้วเรียกจันว่า จัญไร เหมือนกับที่ตนเรียกและสอนให้ คุณแก้ว เกลียดจันและเห็นจันเป็นแค่บ่าวรับใช้ในบ้าน คุณหลวงยังคงทุบตีจัน ด่าทอจันเหมือนที่เคยเกิดขึ้นมา หลังจากเวลาได้ผ่านไป คุณจันไอ้เคน คุณแก้ว ต่างเติบโตขึ้นต่างก็มีหน้าที่และภาระของตัวเองที่ต้องทำ จันได้เรียนในโรงเรียนภาษาแห่งหนึ่ง ไอ้เคนโตมามีความสามารถเรื่องต่อยมวยอีกทั้งยังมีรูปที่งามทำให้เป็นที่ต้องการของสาวๆ นั้นจึงทำให้ไอ้เคนมีนิสัยที่มั่วในกามารมณ์อย่างไม่หยุดหย่อน เหตุนั้นจึงทำให้คุณจันได้เข้ามาสู่วังวนของกามารมณ์นี้โดยที่ได้ไอ้เคนชักชวนมาลิ้มลองกับเมียของมันคือสาวใช้ของคุณแก้วที่ชื่อมาลัยนั้นเอง ทุกคืนไอ้เคนกับมาลัยจะนัดกันเพื่อมาเจอกันที่ห้องชั้นล่างของบ้านเรือนเล็ก นั้นจึงทำให้คุณแก้วเริ่มสงสัยว่า มาลัย หนีออกมาจากห้องนอนของเธอทุกคืนเพื่อไปทำอะไร จนคุณแก้วรู้ว่าพวกเขาเหล่านั้นนัดกันมาเพื่อมั่วกามารมณ์ เสพสุขกันอย่างดื่มดำ จึงทำให้คุณแก้วมีความปราถนาที่จะได้ร่วมมีความสุขกับบุคคลเหล่านั้นด้วย หลังจากที่ภาพยนตร์ตัดมาที่แต่ละคนโตแล้วนั้น เวลาไม่นานคุณหลวงก็ไปราชกาลที่ต่างประเทศเพราะช่วงเวลานั้นเกิดการกบฏเกิดขึ้นภายในสยามประเทศ ซึ่งเป็นการล้มเจ้าของทหารในสมัย จอมพล ป. นั้นเองจึงทำให้พระเจ้าอยู่หัวหรือรัชกาลที่ 8 ต้องลี้ภัยออกไปจากสยามประเทศและคุณหลวงต้องให้การอารักขาและติดตามท่านไปด้วย หลังจากนั้นไม่นานคุณหลวงได้ส่งจดหมายกลับมาหาน้าวาด หรือเมียของท่านในตอนนั้นว่าท่านจะพาคนรักเก่ากลับมาอยู่ที่บ้านหลังนี้ด้วยพร้อมกับลูกชายของผู้หญิงคนนั้น

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

จากที่คุณหลวงได้เดินทางกลับมาจากประเทศสิงคโปร์ ก็ได้พาคุณบุญเลื่องและขจร ลูกชายของคุณบุญเลื่องกลับมาอยู่ ณ บ้านหลังใหญ่ที่บ้านวิสนันท แห่งนี้ สิ่งนี้ทำให้น้าวาดเสียใจไม่น้อยที่ได้เจอและต้องมารู้สึกว่าคุณหลวงไม่ได้รักตนแต่กลับพาคนรักเก่าของเขากลับมาอยู่ยังบ้านหลังนี้ด้วย คุณบุญเลื่องได้บอกกับน้าวาดว่าเขาไม่ได้มา ณ สถานที่แห่งนี้เพื่อเงินทองเพราะครอบครัวของเธอก็มีเงินทองอยู่แล้วแต่เธอมาด้วยความรักที่มีต่อคุณหลวงวิสนันทเดชาเขาเป็นรักแรกในสมัยยังวัยรุ่นของเธอ น้าวาดและคุณบุญเลื่องเข้ากันได้ดี น้าวาดไม่รู้สึกเสียใจหรือต้องการอะไรอีกต่อไปจากคุณหลวง เพียงแต่เธอต้องอยู่เพื่อดูแลจัน ซึ่งเป็นบุตรของดาราพี่สาวของเธอนั้นเองเธอจึงยอมทุกอย่างกับสิ่งที่มันเกิดขึ้นกับเธอและเกิดขึ้นภายในบ้าน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

แม้คุณบุญเลื่องจะย้ายเข้ามาก็ไม่ทำให้ จัน เป็นที่เห็นอกเห็นใจขึ้นจากคุณหลวงหรือพ่อของเขา จัน ยังคงถูกกีดกันและด่าทอจากพ่อของเขาเสมอมา แต่วันหนึ่งก็เกิดเหตุการณ์ไม่คาดฝัน เมื่อคุณแก้วบังคับให้ไอ้เคนสมสู่ มีเพศสัมพันธ์กับเธอ จัน ผ่านมาเห็นเข้าจึงพังประตูเข้าไปและซ้อมไอ้เคนอย่างไม่ใยดี คุณแก้วซึ่งโดนมัดมืออยู่นั้นก็ตะโกนให้คนช่วย ทุกคนรีบวิ่งกันมาเพื่อที่จะช่วยคุณแก้วและพาตัวไอ้เคนไปรับโทษ ณ เวลานั้นคุณหลวงได้กลับมาพอดีและได้ไต่สวนไอ้เคนและแม่พุ่ม เขาได้กล่าวหาแม่พุ่มว่าเป็นคนเลี้ยงลูกมาไม่ดี ไอ้เคนและแม่พุ่มจะโดนทำร้ายร่างกายและโดนไล่ออกจากบ้านหลังนั้น คุณจันได้เห็นแบบนั้นจึงทนไม่ได้ จันจึงออกปากรับผิดเองว่าเขาเป็นคนข่มขืนคุณแก้ว และคุณแก้วก็ยืนยันจากปากว่าเธอนั้นโดนจันข่มขืนจริงๆ ก่อนหน้านี้คุณหลวงจะส่งจันไปเรียนที่ประเทศอังกฤษ และให้อยู่ดูบริษัทที่นั้น แต่เพราะเหตุการณ์นี้ทำให้คุณหลวงไม่พอใจและไม่ให้จันไปเรียนต่อ จันก็เกิดความโมโหขึ้น จึงเกิดปะทะกันอย่างหนักระหว่างทั้งคู่เกิดขึ้นเหตุการณ์นี้จึงทำให้ คุณหลวง พูดความจริงออกมาว่า จัน นั้นไม่ใช่ลูกของตนเพียงแต่เป็นลูกของโจรที่ข่มขืนดารา เมื่อนานมาแล้ว ณ ตอนที่ดาราไปเยี่ยมบ้านที่พิจิตร ได้ฟังอย่างนั้น จัน ก็เสียใจมากอีกทั้งคุณหลวงเมื่อไม่ต้องปิดบังอะไรอีกก็จะฆ่าจัน เหตุนั้นจึงทำให้จันและไอ้เคนต้องหลบหนี และไปอยู่ยังบ้านที่พิจิตร เพื่อไปอยู่กับคุณเท้ายายนั้นเอง

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

คุณหลวงวิสนันท์ มีอคติต่อจันโดยที่ทราบว่าทำไมพ่อถึงได้เกลียดเขามาก เพราะเขาเป็นสาเหตุที่ให้คุณดาราแม่ของเขาเสียชีวิต อีกทั้งสุดท้ายถึงได้มารู้ว่าเขาไม่ใช่พ่อลูกกันจึงทำให้รู้ว่าที่ผ่านมาทำไมคุณหลวงถึงได้เกลียดจันขนาดนั้น

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม (A Struggle Against Another Person)

สมัยก่อนยังไม่มีการเลิกทาส ทำให้มีการกดขี่ ข่มเหง ผู้ที่ต่ำต้อยกว่าหรือเป็นทาสได้ตามอำเภอใจผู้เป็นทาสต้องเชื่อฟังนายไม่สามารถแสดงความคิดเห็นหรือตีตนเสมอนายได้ ไม่ว่าจะทำอะไรนายต้องถูกเสมอและบ่าวต้องเป็นผู้รับใช้เสมอนั้นเอง

4) ตัวละคร (Character)

จัน

จันเป็นชายหนุ่มซึ่งเติบโตขึ้นมาในครอบครัวขุนนางร่ำรวยมั่งคั่ง แต่มารดาถึงแก่ความตายตั้งแต่เขาแรกเกิด หลวงวิสนันทเดชาผู้เป็นบิดาจึงโทษว่าเป็นความผิดเขา และไม่อนาทรร้อนใจในความเป็นอยู่เขา แม้กระทั่งประพฤติทารุณต่อเขาเสมอมาด้วย หลวงวิสนันทเดชานี้เองเป็นผู้ตั้งนามให้แก่เขาว่า จัญไร และเนื่องจากจันได้พบเห็นพฤติกรรมลามกอนาจารของหลวงวิสนันทเดชามาแต่เด็ก ทำให้เขาเติบใหญ่ขึ้นมาโดยมีอุปนิสัยและความประพฤติทำนองเดียวกัน

หลวงวิสนันทเดชา

ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ในรัฐบาลสยาม ครั้งหนุ่มได้ตกลงสมรสกับดารา พิจิตรวานิช หญิงสาวผู้ถูกรุมโทรม เพื่อช่วยรับเป็นบิดาเด็กในครรภ์ดาราซึ่งต่อมาได้แก่จัน แต่ข้อแม้ว่าแลกกับทรัพย์สมบัติของครอบครัวพิจิตรวานิช แม้ดำรงอยู่ในเกียรติและฐานะอันสูงส่งแห่งวงสังคม แต่ในจิตใจของหลวงวิสนันทเดชานั้นมีความวิปริตทางกามมากพอกับความใคร่ในกามคุณ เขาชำเราสตรีไม่เลือกหน้า

แก้ว

บุตรีของหลวงวิสนันทเดชากับวาด มีความจงเกลียดจงชังจันตามที่หลวงวิสนันทเดชาปลูกฝังมาแต่ยังเล็ก ต่อมาจึงอ้างว่าถูกจันชำเรา เป็นเหตุให้จันต้องถูกขับออกจากบ้านวิสนันท์ภายหลัง แก้วได้ร่วมประเวณีกับขจร พี่น้องร่วมบิดา จนตั้งครรภ์จึงจำต้องสมรสกับจันเพื่อรักษาหน้าตาของวงศ์ตระกูล ต่อมา ภริยาของบิดาและมารดาของขจรด้วย

บุญเลื่อง

กุลสตรีมีความสามารถมากในทางศิลปวิทยา แต่มักมากในกามวัตร ได้เป็นอนุภริยาของหลวงวิสนันทเดชาและมีบุตรกัน คือ ขจร แต่ภายหลังยังได้สมสู่กับจันและแก้ว บุตรของหลวงวิสนันทเดชาด้วย

ขจร

บุตรของบุญเลื่องกับหลวงวิสนันทเดชา แต่ต่อมาได้มีความรักและร่วมประเวณีกับแก้ว พี่น้องร่วมบิดา บุตรที่แก้วให้กำเนิดมาจึงมีภาวะโง่เขลาเบาปัญญา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วาด

หญิงสาวจิตใจดี แต่จอม คนรัก ได้พาพวกไปฉุดคร่าดารา พิจิตรวานิช หญิงสาวชาวพระนคร มาข่มขืนกระทำชำเราจนตั้งครรภ์ วาดจึงรู้สึกผิดและโทษตนเองว่ามีส่วนสร้างบาปเคราะห์ครั้งนี้ด้วย แล้วยอมตนเป็นภริยาของหลวงวิสนันทเดชาเพื่อจะได้เข้าสู่บ้านวิสนันท์และสามารถบำรุงเลี้ยงดูจันแทนมารดาที่สิ้นชีวิตแล้วได้

ไฮซินธ์

เป็นหญิงสาวมุสลิมอายุสิบหกปี ร่ำเรียนหนังสือในจังหวัดพระนคร และได้พบจันณ โรงเรียนภาษาอังกฤษภาคค่ำ จันหลงรักเธอจนหมดหัวใจ เป็นรักบริสุทธิ์รักเดียวของจัน

ดารา

เป็นหญิงสาวชาวพระนคร ถูกจอม เวียงชัย ชายคนรักของวาดและพวกพ้อง ข่มขืนกระทำชำเราจนตั้งครรภ์ และเด็กในครรภ์นั้นต่อมาคือจัน จึงไม่อาจทราบได้แน่ชัดว่า แท้จริงแล้วบิดาของจันเป็นผู้ใด

เคน

เป็นบุตรของแม่พุ่ม หัวหน้าคนครัวในบ้านวิสนันท์ เป็นสหายสนิทเพียงคนเดียวที่จันสามารถเล่าทุกอย่างให้ฟังได้ ชายผู้ดูเหมือนหยาบกระด้างแต่ไม่หยาบคาย และแข็งแกร่งเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังแห่งชายชาตรีผู้มาดมั่นในเพศผู้ กล้าและท้าทายชีวิต

คุณท้าวพิจิตรรักษา หรือ คุณท้าวยาย

ญาติข้างมารดาของจัน เป็นผู้อาวุโสมากที่สุดในบ้านพิจิตรวานิชเป็นคนรักเกียรติภูมิของวงศ์ตระกูลอย่างหาที่สุดมิได้ จนสามารถกระทำการต่างๆ โดยไม่สนใจความถูกผิดเพื่อรักษาผลประโยชน์และทรัพย์สมบัติความร่ำรวยของตระกูลตนเองไว้ เป็นผู้หญิงแก่ที่หลงอำนาจและสร้างปมปัญหาต่างๆ ไว้มากมาย จนก่อให้เกิดความหายนะต่อคนรอบข้างได้อย่างน่าสะพรึงกลัว

5) แก่นความคิด (Theme)

ภาพยนตร์เรื่อง จันดารา (ปฐมบท) ภายในภาพยนตร์เรื่องนี้จะปรากฏให้เห็นถึงศีลธรรมเปรียบเทียบให้เห็นได้ชัดเกี่ยวกับการทำดี ทำเลว ของตัวละคร และยังมุ่งเน้นให้คนดูได้เห็นพฤติกรรมของตัวละครว่าเราทุกคนล้วนแล้วแต่มี รัก โลภ โกธร หลง ด้วยกันทั้งสิ้น

6) ฉาก (Scene)

จันดารา ฉากส่วนมากล้วนอยู่แต่ภายในบ้าน พิจิตรวาณิช เหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นล้วนเกิดขึ้นในบ้านหลังนี้ เป็นบ้านที่อยู่ที่กรุงเทพฯ ส่วนบ้านที่พิจิตร จะโผล่ออกมาให้คนดูได้เห็นในตอนท้ายเท่านั้น

ตารางที่ 4.19 ฉากในภาพยนตร์ จันดารา ปฐมบท

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากวาดรอคนรัก	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากคุณจันกับไอ้เคน ภายในเรือนหลังเล็ก	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	คุณจันหลบเลี่ยงการชุมนุมประท้วง	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

เป็นมุมมองบุคคลที่หนึ่ง คือการตัวเอกเป็นผู้เล่าเรื่องของตัวเองที่ในเรื่องจะมี จันในอายุราว 70 มานั่งเล่าเรื่องโดยการเปิดสมุดบันทึกรูปภาพเล่มหนึ่งและพูดถึงเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นทั้งหมด

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

ภาพยนตร์ในเรื่องนี้มีการใช้ การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ คือ การแต่งกาย และเรือนไทย อีกทั้งยังมีฉากที่เป็นที่ประจักษ์และเป็นคำพูดติดปากของคนหมู่มากในปัจจุบัน

ตารางที่ 4.20 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
การแต่งกายภายในภาพยนตร์เรื่องนี้	การแต่งกายของตัวละครทั้งหมดในเรื่องจันดารา ย้อนยุคไปในสมัยเก่า แสดงให้เห็นถึงความเป็นอยู่ในสมัยนั้น
น้ำแข็งฉากที่คุณบุญเลื่องได้ใช้ให้จันมาถูหลังให้	เป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่สื่ออารมณ์ให้เข้าถึงกามารมณ์และความต้องการของตัวละคร ทำให้ฉากนี้เป็นที่กล่าวถึงเปรียบเสมือนเป็นสัญลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนี้ไปโดยปริยาย
เรือนไทยหลังเล็กเปรียบเสมือนกรงขังของคุณจัน	ตั้งแต่เกิดมา จัน ก็ต้องไปอยู่ที่เรือนไทยหลังเล็กภายในบริเวณบ้านวิสนันท เหตุเพราะคุณหลวงไม่ได้ต้องการที่จะเห็นหน้าจันทร์และเมื่อเห็นจะไม่ค่อยสบอารมณ์ ตั้งแต่เล็กจนโตนั้นจึงเป็นทันธสถานของคุณจันตลอดมา

4.11 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท (2556)

1) ตัวเรื่อง (Story)

โศกนาฏกรรมชีวิตของ จัน ดารา แวดล้อมไปด้วยผู้คนรอบข้างที่สะท้อนมวลอารมณ์แห่งความรัก ความใคร่ ความเคียดแค้น กิเลสตัณหา และกามารมณ์อันนำมาซึ่งการพลิกผันในชะตากรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หลังจากเกิดเหตุการณ์ร้ายขึ้นในบ้านพิจิตรวานิช ทำให้ จัน ดารา (มาริโอ้ เมาเร่อ) และ เคน กระทิงทอง (ชัยพล จูเลี่ยน พูพาร์ต) สหายสนิทของเขาต้องหนีภัยอันเกิดจากการกระทำอันเหี้ยมโหดของ คุณหลวงวิสนันท์เดชา (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) ผู้ที่เขาคิดว่าเป็นพ่อบังเกิดเกล้านานถึง 17 ปี ไปพำนักอยู่กับ คุณท้าวพิจิตรรักษา (รัดเกล้า อามระดิษ) ผู้เป็นญาติผู้ใหญ่คนเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่ที่เมืองพิจิตร ช่วงระยะเวลาที่อยู่ที่เมืองพิจิตรนี้ จันเป็นสุขทั้งกายใจ และรู้สึกถึงอิสรภาพของชีวิตอย่างแท้จริง เขายังคงติดต่อทางจดหมายกับ ไฮซินธ์ (สาวิกา ไชยเดช) เพื่อน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หญิงในดวงใจอันเป็นรักบริสุทธิ์ของเขาอยู่เสมอมา และคาดหวังว่าจะเริ่มต้นชีวิตใหม่อันสดใสที่เมืองนี้พร้อมๆ กับการตามค้นหาพ่อแท้ๆ ของเขาไปด้วย แต่เหมือนโชคชะตากลั่นแกล้งให้วันชื่นคืนสุขอยู่กับเขาเพียงไม่นาน เมื่อในที่สุดจันก็ได้ล่วงรู้ความจริงอันไม่คาดฝันเรื่องพ่อผู้ให้กำเนิดแท้จริงที่เขารอคอยมานานจากปากคำของ ร้อยตำรวจเอกเรืองยศ (เรืองศักดิ์ ลอยชูศักดิ์) ผู้กุมความลับอันน่าอดสูเกี่ยวกับตระกูลพิจิตรวานิชนี้ไว้มาตลอดทั้งชีวิต จันพยายามทำใจให้ผ่านช่วงชีวิตอันแสนทุกข์ทรมานนี้ไปให้ได้ จนกระทั่ง น้าวาด (บงกช คงมาลัย) ได้เดินทางมาแจ้งข่าวเรื่องคุณหลวงล้มป่วยลงอย่างฉับพลัน เนื่องจากเกิดเหตุบางอย่างขึ้นกับ คุณแก้ว (โช นิชิโนะ) และ คุณขจร (ณัฏฐ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา) และแล้วสงครามแห่งการชำระแค้นและทวงคืนทุกอย่างให้กลับมาเป็นของเขาและตระกูลพิจิตรวานิชก็ได้เปิดฉากขึ้นในทันทีตามคำสั่งเสียสุดท้ายของคุณท้าวยายผู้คอยบงการและพลิกผันชะตาชีวิตของจันให้ตกอยู่ในด้านมืดอย่างคาดไม่ถึงจันกลับมาอย่างสง่าผ่าเผยในฐานะเจ้าของบ้านคนใหม่ และมีสิทธิในทรัพย์สมบัติและอำนาจทั้งหมดภายในบ้าน แต่เท่านั้นยังไม่สาแก่ใจของเขา เมื่อสัตว์ร้ายและตัณหาราคะในใจปะทุออกมาอย่างรุนแรง เมื่อเขาเห็นภาพ คุณบุญเลื่อง (รฐา โพธิ์งาม) กับคุณหลวงยังรักใคร่กันเป็นอย่างดี จันจึงใช้เสน่ห์แห่งความเป็นชายหนุ่มรูปงามหลอกล่อจนคุณบุญเลื่องตกเป็นของเขาอย่างสมยอม และเมื่อคุณหลวงได้เห็นภาพร่วมรักอันเร่าร้อนของทั้งคู่ ทำให้เขาสิ้นสติและกลายเป็นอัมพาตไปในที่สุดกระจกเงาแห่งความชั่วร้ายได้สะท้อนภาพคุณหลวงมาสู่ตัวจันอย่างไม่มีผิดเพี้ยน การล้างแค้นอันน่าขยะแขยงนี้ดูเหมือนจะปิดฉากอย่างสมบูรณ์แบบด้วยชัยชนะของจัน ดาราแต่เพียงผู้เดียว ถ้าเขาไม่ได้รับบทเรียนชีวิตอันยิ่งใหญ่จากศัตรูคู่อาฆาตอย่างคุณแก้วที่เอาคืนจันอย่างสาสม รวมถึงคนรอบข้างที่คอยห่วงใยเขาเสมอมาอย่างน้าวาด, เคน และคุณบุญเลื่องที่ค่อยๆ ตีตัวออกห่างจากจันไปเรื่อยๆ อำนาจและทรัพย์สมบัติจะมีค่าอะไร หากไร้คนที่รักและห่วงใยเราอย่างจริงใจอยู่เคียงข้าง

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

หลังจากที่จันได้ย้ายไปอยู่กับคุณท้าวยายที่จังหวัดพิจิตร ตั้งแต่เกิดเรื่องราวที่บ้านวิศนันท์ที่กรุงเทพฯ นั้น ชีวิตบ้านที่บ้านพิจิตรนั้นคุณจันได้มีชีวิตที่อิสระ และมีความสุขสบายมากกว่า แตกต่างไปจากตอนที่อยู่บ้านวิศนันท์ราวฟ้ากับเหว คุณจันได้เข้ามาดูแลธุรกิจของคุณท้าวยายต่างๆ ที่จังหวัดพิจิตรเรื่องราวชีวิตของคุณจันและไอ้เคนได้ดำเนินไปอย่างปกติ โดยมีบ่าวไพร่รับใช้จันอย่างดี คุณท้าวยายที่คอยสั่งสอนคุณจัน อีกคนที่คือไอ้เคนที่คอยอยู่ดูแลคุณจันอยู่เสมอ ไม่ห่างไปไหน ส่วนไอ้เคนก็ใช้ชีวิตที่จังหวัดพิจิตรอย่างแห้งเหี่ยวเหงหงอย เพราะไม่มีสาวเล็กสาว

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

น้อยมาให้คอยทำให้ตัวเองชุ่มชื่นเหมือนตอนอยู่ที่บ้านวิศนันท์ ที่กรุงเทพฯ วันหนึ่งไอ้เคนก็ได้ขอคุณจัน เข้าไปเที่ยวที่ตัวเมืองพิจิตร เพราะได้ยินข่าวมาว่าในตัวเมืองพิจิตรนั้นมีโรงแรมที่มีสาวๆ คอยให้บริการท่านชาย วันนั้นไอ้เคนได้ไปเที่ยวคนเดียว โดยคุณจันเป็นคนให้เงินไอ้เคนไปเที่ยว และการไปเที่ยวเปิดหูเปิดตาในครั้งนี้ของไอ้เคนนั้น ไม่คิดเลยว่าจะเปลี่ยนชีวิตของคุณจันไป เพราะผู้หญิงที่ไอ้เคนไปพบครั้งนี้ คือคนที่เล่าเหตุการณ์สำคัญต่างๆ ของแม่ดารา และเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีตของแม่ดารา และพ่อจอน ว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้น เธอคือสาวใช้ที่โดนลักพาตัวไปพร้อมกับแม่ดาราด้วย เธอเล่าให้ไอ้เคนรับรู้ว่า แม่ดาราไม่ได้ถูกข่มขืนอย่างที่เขาลือกัน แต่ตนต่างหากที่โดยข่มขืนเสียเอง โดยถูกชายสองคนคือลูกน้องของจอนเป็นคนกระทำชำเราตนในวัยเพียง 17 เท่านั้น ส่วนแม่ดาราไม่ได้ถูกข่มขืนแต่อย่างใด แต่กลับพลอดรักกับจอนอยู่กับเพียงสองคนในกระท่อมเหมือนกับว่าทั้งสองรักกันมานาน และเมื่อวันหนึ่ง ตนเองได้หนีออกมากลางดึกที่ป่า และรีบหนีมาพบตำรวจเพื่อให้เข้าไปช่วยเหลือ ทางตำรวจและคุณท้าวยายจึงเข้าไปจับกุมตัวพวกของจอน และลูกน้องอีก 2 คน ตำรวจไม่พบร่องรอยของจอน แต่พบลูกน้อง 2 คน และแม่ดาราอยู่ในสภาพอิดโรย และเอาแต่ร้องไห้ คุณจันเมื่อได้รู้เรื่องราวเช่นนั้น ก็เกิดความดีใจที่ตนเองนั้น ได้เกิดจากความรักระหว่างแม่ดาราและพ่อจอน จึงได้พยายามออกจามหาพ่อจอนของเค้า แต่ก็ยังไม่พบ จนคุณจันได้ไปที่สถานีตำรวจ เพื่อสืบหาเรื่องราวของพ่อจอนของตน ก็ไปพบตำรวจซึ่งเป็นหลานของคนที่ทำคดีแม่ดาราในตอนนั้น คุณจัน ไอ้เคน และหลานตำรวจเก่าท่านนั้น ก็ไปพากับไปหาคุณตำรวจที่ทำคดี แต่เรื่องกลับพลิกผันไปมากกว่านั้น เมื่อความจริงทั้งหมดกลับไม่ได้เป็นอย่างที่คุณจันเข้าใจ เมื่อพบว่าแท้จริงแล้วแม่ดาราของคุณจัน ถูกลูกน้องของพ่อจอนข่มขืนจริงๆ ทำให้คุณจันเกิดความเสียใจ ที่ตนเองเป็นโจรเหมือนที่คุณหลวงวิสนันท์กล่าวหาจริงๆ

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

หลังจากนั้นคุณจันและไอ้เคนก็ได้ใช้ชีวิตอยู่ที่พิจิตรโดยปกติสุข คุณจันนั้นได้เขียนจดหมายถึงไฮซินท์ หญิงที่คุณจันรักตั้งแต่แรกพบอยู่เสมอๆ ทั้งสองติดต่อกันไปมาผ่านตัวอักษรที่ส่งจดหมายหากัน พูดคุยกันและรอวันที่จะได้พบกัน วันว่างของคุณจันก็ไปทำถือศีลที่วัดและนั้นก็ทำให้ไอ้เคนได้พบรักกับมาลัย ผู้หญิงที่ไอ้เคนพร้อมอยากจะหยุดทุกอย่าง และใช้ชีวิตกับเธอด้วย ไอ้เคนและมาลัยก็ได้สมรสกัน และมีลูกที่น่ารักด้วยกัน 1 คน โดยคุณจันเป็นคนตั้งชื่อให้ว่าดาวและวันหนึ่ง น้าวาดก็กลับมาที่จังหวัดพิจิตร พร้อมกับแม่พุ่ม มากราบคุณท้าวยาวที่ป่วย โดยคุณท้าวยายได้พูดกับแม่วาดว่า ที่น้าวาดกลับมาพิจิตรด่วน ที่บ้านนั้นต้องมีเรื่องด่วนแน่นอน ซึ่งก็เป็นความจริงเช่นที่คุณท้าวยายคิด เพราะที่บ้านวิศนันท์เกิดเรื่องขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

คุณแก้วได้เกิดท้องขึ้นมา ซึ่งคนที่เธอท้องด้วยก็คือคุณขจร ทั้งสองแอบรักและอยู่กินฉันผัวเมีย ตอนที่คุณหลวงและคุณบุญเลื่องได้เดินทางไปดูงานที่ต่างประเทศ ทำให้ทั้งสองสมสู่รักกันโดยที่หารู้ไม่ว่าทั้งสองคือพี่น้องสายเลือด เดียวกัน เมื่อเรื่องเกิดบานปลาย คุณหลวงและคุณบุญเลื่อมได้กลับมาที่บ้าน คุณแก้วและคุณขจรทั้งสองเข้ามาขอกราบขอขมา และทั้งสองได้แจ้งเรื่องว่า คุณแก้วท้องท้อง แต่คุณบุญจึงได้บอกความจริงให้กับคุณหลวงทราบว่า คุณขจรแท้จริงแล้วเขาคือลูกชายของคุณหลวง หลังจากที่เลิกกัน คุณบุญเลื่องก็ท้องคุณขจรติดออกมา เมื่อความจริงถูกเปิดเผย คุณขจรเกิดความเสียใจมาก จึงได้ออกมาจากบ้านวิศนันท์ และคุณหลวงก็เป็นลมล้มจนป่วยนับวันท้องคุณแก้วก็จะยิ่งโตขึ้น คุณหลวงจึงต้องยอมให้จันมาแต่งงานกับคุณแก้ว เพื่อปกปิดความอับอาย โดยให้สิทธิ์ทางฝั่งจันว่าจะเอาอะไรก็ได้ เมื่อเป็นเช่นนั้น คุณท้าวยายจึงสั่งเสียให้จันไปแก้แค้น เอาทุกสิ่งทุกอย่างกลับคืนมา ก่อนที่คุณท้าวยายจะสิ้นใจจากไป

หลังจากเสร็จสิ้นพิธีทำบุญร้อยวันคุณท้าวยายจบ จันก็ได้กลับเข้ามาที่บ้านวิศนันท์อีกครั้ง โดยมีน้าวาด ไอ้เคน มาลัย และลุกกลับมาอยู่ด้วยกัน จันได้ยื่นข้อตกลงระหว่างคุณหลวงว่า กรรมสิทธิ์ทุกอย่างภายในบ้านหลังนี้ เป็นของคุณจันแต่พียงผู้เดียว และธุรกิจทั้งหมด ของบริษัท พิจิตรวาณิชย์ด้วย ด้วยความที่คุณหลวงต้องการให้จันมาแต่งงานเพื่อปกปิดความอับอายของคุณแก้ว คุณหลวงจึงต้องจำยอมกับข้องเสนอทั้งหมด และวันนั้นจันก็รีบไปหาไฮซินท์หญิงสาวที่จันรัก ก็พบว่าไฮซินท์ได้เสียชีวิตแล้ว ทำให้จันเสียใจมาก

เมื่อจันกลับเข้ามาครอบครองบ้านวิศนันท์ ก็ได้ทำการเปลี่ยนชื่อบ้านเป็นดั่งเดิม คือบ้านพิจิตวาณิชย์ จันเข้ามาดูแลทุกสิ่งอย่าทั้งหมดของบ้าน และกิจการทั้งหมด โดยแต่งตั้งเคนเข้ามาช่วยเหลือ เป็นผู้จัดการ ไอเค้นก็ทำงานและช่วยเหลือคุณจันเป็นอย่างดี และจันก็จะทำการครอบครองบ้านนี้ทั้งหมด โดยจันต้องการตัวคุณบุญเลื่อง ด้วยความที่คุณบุญเลื่อง ไม่ต้องการให้จันทำร้ายคุณหลวงจนถึงชีวิต จึงสมยอมที่จะเป็นของจัน จนกระทั่งคุณหลวงและแม่วาดได้เข้ามาเห็นว่าจันและคุณบุญเลื่องได้สมสู่ชู้กัน ทำให้คุณหลวงล้มหมดสติ จนเป็นอัมพาทเดินไม่ได้ น้าวาดทนเห็นไม่ได้ จึงได้กลับพิจิตรไปบวชชีตลอดชีวิต เพราะอยากจะสงบจิตหนีเรื่องราวที่เกิดขึ้นมานานแสนนาน

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

คุณแก้วได้ให้กำเนิดลูกชายที่เกิดจากเธอและคุณขจร โดยมีจันรับเป็นพ่อจันเห่อเด็กคนนี้มากถึงแม้ว่าจะไม่ใช่ลูกของตน ตั้งชื่อว่าให้ ปรี แต่ปรีเมื่อเติบโตขึ้นก็พบว่า มีความผิดปกติทางพัฒนาการ ทำให้สมองเติบโตช้า แต่จันก็ยืนยันว่าจะเลี่ยงให้ดีที่สุด แต่ปรีก็อยู่กับจันได้

ไม่นานก็เสียชีวิตลง จันอยากมีทายาทจึงขอคุณบุญเลื่องว่าอยากลูกด้วย แต่คุณบุญเลื่องทำหมันแล้ว อีกทั้งเธอยังบอกว่าไม่เคยรักจันเลย ที่ผ่านมาคือทำเพราะไม่อยากให้จันทำร้ายคุณหลวง ทำให้จันเสียใจมาก กลางดึกจึงบุกไปแอบทำร้ายคุณหลวงจนเกือบปางตาย และขมขื่นคุณแก้ว เพราะอยากที่จะมีทายาทของตนเอง ทำให้ทุกคนรวมถึงไอเค้นรู้สึกระอากับจัน จนทำให้ไอเค้นและจันทะเลาะกัน จันไอ้เคนไม่กลับบ้านหลายเดือน จันพอเริ่มคิดได้จึงเข้าไปเยี่ยมเคนที่บริษัท ทั้งสองจึงปับความเข้าใจกัน การออกมาครั้งนี้ทำให้จันอยู่ในระหว่างสงคราม จันเกือบที่จะโดยระเบิก แต่มีขจรเข้ามาช่วยเหลือไว้ ทำให้ขจรเสียชีวิตลง

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

หลังจากที่น้าวาดกลับไป บ้านก็เงียบลง ไม่นานคุณหลวงก็เสียชีวิตลง ทำให้คุณบุญเลื่องกลับไปอยู่ที่ภูเก็ตบ้านเกิดของเธอ จันเห็นว่าทุกคนเริ่มทยอยออกไปจากชีวิตของเขาแล้ว ไม่นานคุณแก้วก็ทำการฆ่าตัวตายพร้อมกับลูกในท้อง ทำให้จันเสียใจมาก เพราะสุดท้ายแล้ว ก็ไม่มีใครอยู่เคียงข้างจันเลย

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

จัน หลังจากที่ได้ทราบความจริง ว่าตนเองนั้นไม่ใช่ลูกแท้ๆ ของคุณหลวง ทำให้จันได้รับรู้ความสึกแค้นคุณหลวง และเกลียดคุณหลวงมาก ในเรื่องที่ผ่านมา จันจึงได้ตกลงที่จะยอมรับการแต่งงานกับแก้ว ที่คุณหลวงยื่นข้อเสนอให้จัน หากตกลงจะยอมจันทุกอย่าง จันได้ใช้ข้อเสนอเหล่านี้ เข้ามาทำการแก้แค้นคุณหลวง และทวงคืนทุกสิ่งทุกอย่างจากคุณหลวง และกระทำเรื่องราวต่างๆ เหมือนตอนที่จันโดนคุณหลวงกระทำไว้ตั้งแต่ตอนเด็ก

แก้ว มีความรู้สึกเกลียดจันเป็นอย่างมาก เพราะตั้งแต่จำความได้ คุณหลวงได้สั่งสอนให้แก้ว เกลียดจันเสมอไป โดยปลูกฝั่งแก้วตั้งแต่เด็ก ให้เรียกจันว่า ไอ้จัญไร จึงทำให้แก้วมองเห็นจันเป็นคนที่ตนเองเกลียดมาก โดยที่ไม่มีเหตุผล นั้นเป็นเพราะเธอได้รับการอบรมปลูกฝังมาตั้งแต่เด็ก ถึงแม้ว่าจันจะทำดีกับเธอแค่ไหน นั่นก็ทำให้แก้วเกลียดจัน เพราะเธอได้ทำตามคุณหลวงในสิ่งที่คุณหลวงสั่งสอนแก้วมาตั้งแต่เด็ก

คุณท้าวยาย หลังจากที่ต้องหาผู้ที่มาสมรสกับดารา ซึ่งคุณท้าวยายได้มองคุณหลวงผิดไป เนื่องจากได้ไปดูละครเวทีที่คุณหลวงเล่นสมัยเป็น นักแสดง ทำให้คุณท้าวยายหลงใหลในรูปลักษณ์ และการแสดงภายนอก จึงทำให้อยากได้คุณหลวงมาเป็นสามีให้ดารา ลูกสาวของเธอ

หลังจากนั้นได้ไม่นาน คุณท้าวยายได้รู้สึกเสียใจเอง ที่ตนเองเป็นคนนำพาตัวต้นเหตุของเรื่องทั้งหมด ทำให้คุณท้าวยายโกรธเกลียดคุณหลวง ทั้งจิตใจที่ร้ายและมั่วในกามอารมณ์ไม่เลือกหน้า มียศฐาบรรดาศักดิ์ แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้จิตใจของคุณหลวงสูงขึ้น คุณท้าวยาย จึงสนับสนุนให้จันเข้าไปเป็นตัวทำลาย และทวงทุกสิ่งทุกอย่างจากคุณหลวงกลับคืนมา

4) ตัวละคร (Character)

จัน

จันเป็นชายหนุ่มซึ่งเติบโตขึ้นมาในครอบครัวขุนนางร่ำรวยมั่งคั่ง แต่มารดาถึงแก่ความตายตั้งแต่เขาแรกเกิด หลวงวิสนันทเดชาผู้เป็นบิดาจึงโทษว่าเป็นความผิดเขา และไม่อนาทรร้อนใจในความเป็นอยู่เขา แม้กระทั่งประพฤติทารุณต่อเขาเสมอมาด้วย หลวงวิสนันทเดชานี้เองเป็นผู้ตั้งนามให้แก่เขาว่า จัญไร และเนื่องจากจันได้พบเห็นพฤติกรรมลามกอนาจารของหลวงวิสนันทเดชามาแต่เด็ก ทำให้เขาเติบใหญ่ขึ้นมาโดยมีอุปนิสัยและความประพฤติทำนองเดียวกัน

หลวงวิสนันทเดชา

ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ในรัฐบาลสยาม ครั้งหนุ่มได้ตกลงสมรสกับดารา พิจิตรวานิช หญิงสาวผู้ถูกรุมโทรม เพื่อช่วยรับเป็นบิดาเด็กในครรภ์ดาราซึ่งต่อมาได้แก่จัน แต่ข้อแม้ว่าแลกกับทรัพย์สมบัติของครอบครัวพิจิตรวานิช แม้ดำรงอยู่ในเกียรติและฐานะอันสูงส่งแห่งวงสังคม แต่ในจิตใจของหลวงวิสนันทเดชานั้นมีความวิปริตทางกามมากพอกับความใคร่ในกามคุณ เขาชำเราสตรีไม่เลือกหน้า

แก้ว

บุตรีของหลวงวิสนันทเดชากับวาด มีความจงเกลียดจงชังจันตามที่หลวงวิสนันทเดชาปลูกฝังมาแต่ยังเล็ก ต่อมาจึงอ้างว่าถูกจันชำเรา เป็นเหตุให้จันต้องถูกขับออกจากบ้านวิสนันท์ภายหลัง แก้วได้ร่วมประเวณีกับขจร พี่น้องร่วมบิดา จนตั้งครรภ์ จึงจำต้องสมรสกับจันเพื่อรักษาหน้าตาของวงศ์ตระกูล ต่อมา ภริยาของบิดาและมารดาของขจรด้วย

บุญเลื่อง

กุลสตรีมีความสามารถมากในทางศิลปวิทยา แต่มักมากในกามวัตร ได้เป็นอนุภริยาของหลวงวิสนันทเดชาและมีบุตรกัน คือ ขจร แต่ภายหลังยังได้สมสู่กับจันและแก้ว บุตรของหลวงวิสนันทเดชาด้วย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ขจร

บุตรของบุญเลื่องกับหลวงวิสนันทเดชา แต่ต่อมาได้มีความรักและร่วมประเวณีกับแก้ว พี่น้องร่วมบิดา บุตรที่แก้วให้กำเนิดมาจึงมีภาวะโง่เขลาเบาปัญญา

วาด

หญิงสาวจิตใจดี แต่จอม คนรัก ได้พาพวกไปฉุดคร่าดารา พิจิตรวานิช หญิงสาวชาวพระนคร มาข่มขืนกระทำชำเราจนตั้งครรภ์ วาดจึงรู้สึกผิดและโทษตนเองว่ามีส่วนสร้างบาปเคราะห์ครั้งนี้ด้วย แล้วยอมตนเป็นภริยาของหลวงวิสนันทเดชาเพื่อจะได้เข้าสู่บ้านวิสนันท์และสามารถบำรุงเลี้ยงดูจันแทนมารดาที่สิ้นชีวิตแล้วได้

ไฮซินธ์

เป็นหญิงสาวมุสลิมอายุสิบหกปี ร่ำเรียนหนังสือในจังหวัดพระนคร และได้พบจันณ โรงเรียนภาษาอังกฤษภาคค่ำ จันหลงรักเธอจนหมดหัวใจ เป็นรักบริสุทธิ์รักเดียวของจัน

ดารา

เป็นหญิงสาวชาวพระนคร ถูกจอม เวียงชัย ชายคนรักของวาดและพวกพ้อง ข่มขืนกระทำชำเราจนตั้งครรภ์ และเด็กในครรภ์นั้นต่อมาคือจัน จึงไม่อาจทราบได้แน่ชัดว่า แท้จริงแล้วบิดาของจันเป็นผู้ใด

เคน

เป็นบุตรของแม่พุ่ม หัวหน้าคนครัวในบ้านวิสนันท์ เป็นสหายสนิทเพียงคนเดียวที่จันสามารถเล่าทุกอย่างให้ฟังได้ ชายผู้ดูเหมือนหยาบกระด้างแต่ไม่หยาบคาย และแข็งแกร่งเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังแห่งชายชาตรีผู้มาดมั่นในเพศผู้ กล้าและท้าทายชีวิต

คุณท้าวพิจิตรรักษา หรือ คุณท้าวยาย

ญาติข้างมารดาของจัน เป็นผู้อาวุโสมากที่สุดในบ้านพิจิตรวานิชเป็นคนรักเกียรติภูมิของวงศ์ตระกูลอย่างหาที่สุดมิได้ จนสามารถกระทำการต่างๆ โดยไม่สนใจความถูกผิดเพื่อรักษาผลประโยชน์และทรัพย์สมบัติความร่ำรวยของตระกูลตนเองไว้ เป็นผู้หญิงแก่ที่หลงอำนาจและสร้างปมปัญหาต่างๆ ไว้มากมาย จนก่อให้เกิดความหายนะต่อคนรอบข้างได้อย่างน่าสะพรึงกลัว

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5) แก่นความคิด (Theme)

เวรย่อมระงับด้วยการไม่จองเวร กงกำกงเกวียนที่คุณจันต้องประสบพบเจอในตอนท้ายของเรื่อง คุณจันไม่เหลือใครแม้แต่ไอ้เคนก็ไปมีครอบครัวอยู่เมืองนอก เหตุเพราะคุณจันได้สร้างเวรสร้างกรรมไว้มากเมื่อกลับมายังบ้านวิสนันท์อีกครั้ง และไม่คิดที่จะยับยั้ง และไม่ยอมรับว่าตัวเองได้เปลี่ยนไปแค่ไหน

6) ฉาก (Scene)

จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “จันดารา” ส่วนใหญ่เป็นฉากที่ดำเนินชีวิตประจำวันของตัวละคร ฉากธรรมชาติและฉากประดิษฐ์ที่มีความสอดคล้องกับยุคสมัยของเรื่องราวในภาพยนตร์ โดยมีตัวอย่างฉากต่างๆ ที่ใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราวดังนี้

ตารางที่ 4.21 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “จันดารา ปัจฉิมบท”

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	คุณจันได้ล่องเรือไปหาร้อยเอกเรืองยศเพื่อสืบหาความจริงเรื่องพ่อของเขา	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	หลังจากที่ทุกคนรับรู้เรื่องราวระหว่างคุณบี๋และคุณจัน ทำให้คุณบี๋เปลี่ยนไปไม่อยากจะทำแบบนี้ต่อไป จึงทำให้จันเสียสติไปชั่วขณะ	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	ไอ้เคนขณะกำลังทำงานที่โรงงานของพิจิตรวาณิช	

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท ทำให้ทราบว่า มุมมองการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่ 1 และ 3 เป็นมุมมองการเล่าเรื่องถึงตัวเองของ จัน ดารา และการเล่าถึงเรื่องของจันผ่านไอ้เคนในตอนแก่ เป็นการเล่าเรื่องแบบกว้าง หรือเป็นการเล่าเรื่องแบบไม่จำกัดผู้เล่าหรือแบบพระเจ้า เพราะทั้งสองคนรับทราบและรับรู้การดำเนินของตัวละครทั้งหมดอยู่แล้ว

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท ที่เห็นได้อย่างชัดเจนและเป็นตัวสังเกตเห็นได้ง่ายที่สุดก็คือ หนวด ของคุณจัน

ตารางที่ 4.22 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
หนวดของจัน	เราจะเห็นตั้งแต่แรกคือ จันดารา ปฐมบท จนมาถึงกระทั่ง จันดารา ปัจฉิมบท หลังจากที่จันได้กลับมายังบ้านวิสนันท์ พร้อมลุคใหม่ ทำให้เขาเปลี่ยนไปเป็นคนละคนอย่างกับหน้ามือหลังมือ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.12 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า (2557)

1) ตัวเรื่อง (Story)

ในปี พ.ศ. 2479 ณ ท้องทุ่งบางกะปิ เรื่องราวความรักอมตะของ “ขวัญ” (ชัยพล จูเลี่ยน พูพาร์ต) และ “เรียม” (ดาวิกา โฮร์เน่) ได้ก่อกำเนิดขึ้น แต่มันกลับต้องเป็นรักที่ต้องห้ามอันเนื่องมาจากครอบครัวของทั้งสองฝ่ายคือ "ผู้ใหญ่เขียน" (พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง) พ่อของขวัญและ “กำนันเรือง” (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) พ่อของเรียมที่มีเรื่องบาดหมางไม่ถูกกันมาตั้งแต่อดีต ทั้งคู่ตั้งตนเป็นศัตรูกันมาโดยตลอด และสั่งห้ามคนในครอบครัวเข้าไปข้องแวะกับแต่ละฝ่ายอย่างเด็ดขาดแม้

จะมีข้อห้ามของครอบครัวเป็นอุปสรรคใหญ่ แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้ความรักของทั้งคู่ลดน้อยลง ขวัญและเรียมยังคงแอบนัดพบกันเสมอ จนได้สาบานรักต่อหน้าศาลเจ้าพ่อไทรว่าจะซื่อสัตย์และเป็นรักเดียวของกันและกันตลอดไป นี่ยิ่งทำให้ความรักของทั้งคู่แน่นแฟ้นยิ่งขึ้นจนกระทั่งการมาปรากฏตัวของ “จ้อย” (พงศ์สิรี บรรลือวงศ์) นักเลงเมืองมีนผู้หมายปองเรียมเป็นภรรยา โดยมี “เริญ” (วราวุธ โพธิ์ยิ้ม) พี่ชายผู้ไม่เอาไหนของเรียมเป็นผู้ช่วย ทั้งคู่จึงเป็นศัตรูคู่ปรับตัวฉกาจของขวัญในทุกๆ ทาง และนำมาซึ่งเหตุการณ์ไม่คาดฝัน ทำให้เรียมต้องถูกขายขัดดอกให้กับ “คุณหญิงทองคำเปลว” (สินจัย เปล่าพานิช) เศรษฐีนีม่ายบางกอกผู้มั่งคั่งเจ้าของกรรมสิทธิ์ที่นาแห่งทุ่งบางกะปิเมื่อเรื่องรู้ถึงหูขวัญ เขาแทบคลั่งและไม่รอช้ารีบออกตามหา และทำทุกวิธีทางเพื่อให้ได้เรียมกลับคืนมา แต่ก็ไร้ผล ทำให้ขวัญเสียใจมากจนเกือบเสียผู้เสียคนอาจจะเป็นความโชคดีบนโชคร้ายของเรียมที่ถูกขายให้กับคุณหญิงก็เป็นได้ เพราะคุณหญิงรักและเอ็นดูเรียมอย่างลูกสาวแท้ๆ ของตัวเอง คุณหญิงได้ให้ชีวิตใหม่กับเรียมทั้งรูปโฉม การศึกษา และฐานะทางสังคม รวมถึงทำให้เรียมได้รู้จักกับนักการเมืองหนุ่มไฟแรง “คุณสมชาย” (ณัฏฐ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา) ผู้เข้ามาพัวพันและเป็นตัวแปรสำคัญต่อความรักของขวัญและเรียม

ยิ่งเวลาผ่านไป ชีวิตของขวัญและเรียมก็ยิ่งถูกแยกห่างออกไปเหมือนอยู่กันคนละโลก แต่แล้วโชคชะตาก็นำพาให้ทั้งคู่มีโอกาสได้กลับมาพบกันอีกครั้งด้วยความรัก ความซื่อสัตย์และความเข้าใจผิดอันนำไปสู่ความสูญเสียและการพลัดพราก ณ ท้องน้ำหน้าศาลเจ้าพ่อไทร สถานที่ที่ทั้งคู่เคยร่วมสาบานว่าจะรักกัน...ตราบจนวันตาย

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

ขวัญ และ เรียม ชาวนาแห่งทุ่งบางกะปิ ทั้งสองเป็นหนุ่มสาววัยรุ่น ที่เกิดในทุ่งบางกะปิ ซึ่งมีความผูกพันธุ์กับทุ่งนายางกะปิ และคลองแสนแสบมาตั้งแต่เกิด ขวัญเป็นหนุ่ม ลูกชายของผู้ใหญ่เขียน ส่วนเรียมเป็นลูกสาวของกำนันเรืองทั้งสองบ้านนี้ไม่ถูกกันตั้งแต่สมัยรุ่นพ่อ เพราะว่าผู้ใหญ่เขียน เป็นคนรักเก่าของแม่ของเรียมคือนางรวย นางรวยและผู้ใหญ่เขียนเคยรักกันมาก่อน แต่ด้วยต้องแต่งงานกันกำนันเรือง ทำให้ผู้ใหญ่เขียนและกำนันเรืองมีเรื่องบาดหมางกันมาตั้งแต่นั้นมา แต่ด้วยความที่ขวัญ และ เรียม รักกันมาก ทั้งสองจึงแอบคงหา และได้เสียกันเกิดขึ้น ขวัญและเรียมไปสาบานต่อหน้าศาลเจ้าพ่อว่า ทั้งสองจะรักกันจนวันตาย ขอถวายชีวิตให้ศาลเจ้าพ่อหากผู้ใดนอกใจกันหรือไปมีคนอื่น ทั้งสองจึงนัดไปเจอกันบ่อยๆ ที่ศาลเจ้าพ่อ โดยมีรอด น้องชาย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ของเรียมเป็นคนคอยส่งข่าวบอกขวัญในการนัดพบกันของทั้งสองด้วยความที่เรียมเป็นหญิงที่สวยสง่า จึงเป็นที่หมายของจ้อยที่เป็นนักเลงซึ่งสนิทกับครอบครัวของเรียม ที่คอยดูแลค่าเช่าที่นาของทุ่งบางกะปิทั้งหมด ของคุณหญิงทองคำเปลว และรักเรียมอยู่ จ้อยจึงได้ยื่นข้อเสนอว่า หากกำนันเรืองยกเรียมให้จ้อย เขาจะไปจัดการเรื่องผ่อนปรนหนี้สินของกำนันเรืองให้ กำนันเรืองด้วยความที่อยากจะได้ให้ทางบ้านปลดหนี้สิน จึงยอมที่จะยกเรียมให้จ้อย และให้จ้อยยกขันหมากมาสู่ขอเรียมภายในสามวัน เรียมฝากรอดน้องชายของเรียมให้รีบไปบอกขวัญว่า ให้ไปเจอกันที่ศาลเจ้าพ่อไทร เพราะมีเรื่องสำคัญจะบอกขวัญ

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

หลังจากที่ขวัญไปพบเรียมที่ศาลเจ้าพ่อไทร และได้รับรู้ข่าวว่า เรียมจะต้องแต่งงานกับจ้อยภายในเร็ววัน จึงคิดจะพาเรียมหนีไปอยู่บางกอก แต่ก็ไม่ทันการเสียแล้วเพราะ จ้อยและกำนันเรืองไปตามตัวขวัญและเรียมเจอ จึงจับเรียม แบะวางแผนพาเรียมไปอยู่บางกอกทันทีเพื่อที่จะพาไปขายให้กับคุณหญิงทองคำเปลวที่บางกอก จ้อยหวังว่าจะได้เรียมเป็นเมียด้วย แต่ด้วยความที่เรียมมีหน้าตาละม้ายคล้ายกับลูกสาวที่เสียชีวิตไปเมื่อ 20 ปีก่อน คุณหญิงทองคำเปลวจึงทำการขอซื้อตัวเรียมขาดจากกำนันเรือง ในราคา 500 บาท พร้อมยกหนี้สินและดอกเบี้ยทั้งหมดให้กับกำนันเรืองทั้งหมด และจ้อยก็ไม่มีสิทธิมายุ่งกับเรียมเป็นอันขาด หลังจากที่เรียมได้ไปอยู่บางกอก ก็ได้เขียนจดหมายหาขวัญว่าตนไม่ได้จับมาถูกแต่งงานแต่อย่างใด แต่ตนได้มาเป็นลูกสาวของคุณนายคำเปลว ที่มีชีวิตที่แตกต่างจากเดิมมาก แต่ก็ไม่ได้ทำให้เรียมทีความสุขเหมือนกับที่ตนอยู่ ณ ทุ่งบางกะปิ แต่อย่างใด เรียมบอกให้ขวัญรีบมาพาเธอหนีไป เพราะอีกไม่นาน เธอจะต้องไปต่างประเทศกับคุณหญิงทองคำเปลวเป็นเวลา 3 ปี ซึ่งนั้นก็ทำให้ขวัญรีบไปหาเรียมที่บางกอก แต่ก็ไม่ทันการเสียแล้ว เพราะเรียมขึ้นเรือเพื่อเดินทางไปต่างประเทศเสียแล้ว ทำให้ขวัญเสียใจมาก ขวัญเมามายทุกวันจนไม่ได้สติ แต่ก็มีผู้ใหญ่เขียนและเพื่อน ของเรียมคอยให้สติกลับมา ผู้ใหญ่เขียนพ่อของขวัญบอกให้ขวัญเปลี่ยนตัวเอง รอเรียมระหว่างที่ 3 ปีนี้ เก็บเงินให้ได้ 500 บาท ให้เท่ากับที่เรียมถูกซื้อตัวจากคุณนายทองเปลวไปทำให้ขวัญคิดได้และมุมานะทำงานอย่างขยันขันแข็งเพื่อรอวันที่เรียมจะกลับมา ณ ทุ่งบางกะปิ

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

ขวัญหลังจากที่มุมานะทำงานอย่างอุตสาหะ อดมื้อกินมื้อ เพื่อที่จะสะสมเงินให้ครบ 500 บาท นั้น ขวัญทำงายทุกอย่างที่พอจะทำได้ นับวันรอคอยเรียมกลับมาอย่างใจจดใจจ่อ ส่วนเรียมหลังจากกลับมาจากต่างประเทศ ก็มีกิริยาท่าทาง และผิวพรรณที่ผ่องขึ้นผิดไปจากเรียมคน

เดิม เรียมมักจะไปออกงานสังคมกับคุณหญิงทองคำเปลสอยู่เสมอ โดยเรียมก็ได้พบกับสมชายซึ่งเป็นหนุ่มผู้ดี ลูกชายของพี่ชายคุณหญิงทองคำเปลว สมชายเห็นเรียมครั้งแรกก็ตกหลุมรักเรียม คุณนายเห็นว่าทั้งสองก็เหมาะสมกันดีจึงมิได้มีอะไรติดขัด วันหนึ่งคุณหญิงทองคำเปลวพาเรียมกลับไปเยี่ยมแม่ที่ป่วยที่ทุ่งบางกะปิ ทำให้เรียมได้พบกับขวัญ เรียมเองก็ยังรักขวัญ จึงนัดให้ขวัญมาพบกับตนเองที่ศาลเจ้าพ่อไทรเหมือนเดิม แค่ด้วยบังเอิญว่าสมชาย ได้ทำการสู่ขอหมั้นหมายกับเรียม ทำให้เรียมต้องกลับบางกอกเสียตั้งแต่วันนั้น ขวัญจึงเกิดเข้าใจผิดคิดว่าเรียมหมดรักตน หลอกตนเสียแล้ว จึงได้แต่เสียใจคิดจะฆ่าตัวตาย แต่ผู้ใหญ่เขียนมาห้ามไว้ขอร้องให้บวชให้ตนก่อน ทำให้ขวัญคิดได้ และจะบวชให้ในเร็ววัน

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

เรียมไปได้ยินสมชายพูดถึงเธอในทางไม่มีดี เรียมจึงคิดได้ว่าที่นี่ไม่เหมาะสมกับเธอ เรียมจึงหนีจากบางกอกกลับมาหาขวัญที่ทุ่งบางกะปิ เรียมได้ปรับความเข้าใจกับขวัญ ว่าตนไม่เคยไม่รักขวัญเลยแม้แต่น้อย เรียมขอโทษขวัญว่าจะไม่ไปไหนอีกแล้ว ขวัญและเรียมก็ได้ปรับความเข้าใจกัน ส่วนเรียมเมื่อกลับมาบ้านก็พบว่าแม่ของตนได้จากไปเสียแล้ว ในระหว่างงานศพของนางรวยแม่ของเรียม ทางพวกผู้ใหญ่เขียน และขวัญได้มาที่งานเพื่อมาเคารพศพ อีกทั้งขวัญยังมากราบขอขมาลาสิกขากับกำนันเรือง เพื่อขออโหสิกรรม เรื่องราวก็ผ่านไปด้วยดี

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

แต่หลังจากนั้นไม่นาน คุณหญิงทองคำเปลว และสมชาย ได้มาตามเรียมกลับไปอยู่บางกอก คุณหญิงทองคำเปลวนั้นรู้สึกเสียใจมาก เพราะตนรักเรียมเหมือนลูกของตนเองจริงๆ แต่เรียมไม่กลับไปเพราะเรียมคิดว่าที่นั่นไม่เหมาะกับตนเท่ากับที่ทุ่งบางกะปิ ทำให้คุณหญิงทองคำเปลวเสียใจมาก สมชายจึงขอพูดคุยกับเรียมเพียงลำพัง ขณะนั้น รอดได้ไปบอกขวัญว่า พวกบางกอกมาตามเรียมกลับ ทำให้ขวัญรีบออกมาจากวัด แต่ก็ได้มาเห็นจังหวะที่สมชายอยู่กับเรียม ทำให้ขวัญเข้าใจผิดคิดว่าเรียมหลอกตนอีกแล้ว ขวัญจึงเกิดบันดาลโทษะ ทำการเผาเรือของคุณหญิงทองคำเปลวเสีย ทำให้พวกกำนันเรือง สมชาย ตามไปจับขวัญที่ศาลเต้าพ่อไทร ด้านพ่อของขวัญก็ไปเตรียมผ้าไตร และบอกกล่าวชาวบ้านทุ่งบางกะปิว่าขวัญจะทำการบวชวันรุ่งเช้า เรียมที่ตามไปหาขวัญก็ไปเจอกับทุกคน จนเกิดการต่อสู้กัน ทำให้ขวัญถูกยิงจนเสียชีวิต ส่วยเรียมเห็นเช่นนั้น จึงเอามีดแทงตัวเองและตายตามขวัญไป

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

กำนันเรือง และ ผู้ใหญ่เขียน ทั้งสองมีความขัดแย้งกันตั้งแต่สมัยหนุ่ม เพราะด้วยความที่แม่รวยเป็นคนรักเก่าของผู้ใหญ่เขียน ทำให้ทั้งสองบ้านนี้เป็นอริกันมานาน กำนันเป็นใหญ่ในทุ่งบางกะปิ และด้วยความที่เรียมไปรักกับขวัญลูกชายของผู้ใหญ่เขียน จึงทำให้เกิดเรื่องราวมากมายต่างๆ ที่ทั้งสองจะต้องเผชิญหน้ากันอยู่บ่อยๆ กับผู้ใหญ่เขียนขวัญ และ จ้อย จ้อยเป็นนักเลงหัวไม้ มีอิทธิพล เพราะได้มาดูแลในการเก็บค่าเช่านาให้กับคุณนายทองตำเปลว อีกทั้งยังเป็นคนเจ้าชู้มีลูกเมียมากมายเต็มไปหมด แต่ด้วยความที่เรียมเป็นสาวสวย ทำให้จ้อยอยากได้เรียมเป็นเมีย พอขวัญรู้ข่าว ทำให้ขวัญเกลียดจ้อย และขัดขวางไม่ให้จ้อยมายุ่งกับเรื่อง ขวัญและจ้อยเกือบจะฆ่ากันอยู่หลายครั้ง

4) ตัวละคร (Character)

ขวัญ

หนุ่มนักเลงแห่งทุ่งบางกะปิ ที่รักเดียวใจเดียว มีความกล้า เด็ดเดี่ยว มีความมุ่งมั่นและศรัทธาในความรักของตนที่มีต่อเรียม แม้จะมีความเลือดร้อน ขาดสติ ทำอะไรวู่วาม และหลงผิดในบางครั้ง

เรียม

คนรักของขวัญ ที่ยึดมั่นในคำสาบาน กตัญญูต่อพ่อแม่ แม้จะฝืนใจที่จะทำในสิ่งที่ไม่ต้องการ แต่จิตใจโลเล ไม่มั่นคงเมื่ออยู่เมืองกรุงก็ลืมกำพืด เวลาเปลี่ยนจิตใจก็เปลี่ยนตาม จนต้องพบจุดจบอันน่าเศร้า

ผู้ใหญ่เขียน

พ่อหม้ายพ่อของไอ้ขวัญแห่งทุ่งบางกะปิ เป็นผู้ใหญ่บ้านที่เคยมีเรื่องบาดหมางกับกำนันเรืองมาตั้งแต่อดีต ผู้ซึ่งรักลูกชายสุดหัวใจ อยากให้ลูกพบเจอแต่เรื่องที่ดี เชื่อมั่นในความรักของไอ้ขวัญอยากจะเห็นชายผ้าเหลืองของลูกสักครั้ง มีความกตัญญู ยึดมั่นในคำสาบาน ไม่แปรเปลี่ยนจนวันสุดท้ายของชีวิต

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กำนันเรือง

พ่อของเรียม เป็นกำนันผู้มีอิทธิพลแห่งทุ่งบางกะปิ ไม่ฟังเหตุผลของใคร ต้องการเอาชนะผู้ใหญ่เขียนทุกเรื่อง ไม่แยกแยะระหว่างเรื่องในอดีตและความรักของลูกตนเอง กีดกันความรักระหว่างขวัญกับเรียม ขายเรียมเพื่อใช้หนี้ แม้เรียมจะไม่เต็มใจก็ตาม

นางรวย

แม่ผู้ระทมทุกข์ของเรียม ที่เข้าใจถึงความทุกข์ที่ลูกพบเจอ เพราะตนก็เคยมีประสบการณ์ถูกกีดกันความรัก เมื่อตอนเป็นสาวกับผู้ใหญ่เขียน ก่อนที่จะเห็นเรียมสมหวังกับความรัก ก็ต้องพบว่าลูกตนเองมีใจให้กับคนเมืองกรุง จนตนเองต้องตรอมใจตายในที่สุด

คุณนายทองคำ

ผู้รับเลี้ยงดูเรียม และพาไปอยู่บางกอก เป็นสตรีวัยกลางคนผู้สูงส่า แต่ไม่เคยได้รับความรักที่แท้จริงจากผู้ใด เมื่อมาเจอเรียม ก็ดีใจมากและนำเรียมมาเป็นลูกบุญธรรม เพราะเรียมหน้าคล้ายกับคุณโฉมยงค์ ลูกสาวของตนที่ตายไปเมื่อหลายปีที่แล้ว

สมชาย

หนุ่มนักเรียนนอก นักการเมืองไฟแรงยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นหนุ่มที่หวังเพียงผลประโยชน์ ยศฐาบรรดาศักดิ์ โดยไม่เคยคำนึงถึงความรู้สึกของผู้ใด ถึงแม้จะมีใจให้เรียมอยู่บ้าง แต่ก็มิได้รักเรียมด้วยใจที่บริสุทธิ์ เขาคือผู้ที่จะมาเป็นตัวแปรสำคัญในความรักอันยิ่งใหญ่ของ “ขวัญ” และ “เรียม”

5) แก่นความคิด (Theme)

ความรักของทั้งสองชายหญิงที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความรัก และความซื่อสัตย์ต่อกัน โดยมีจุดพลิกผัน ทีทำให้ทั้งสองวัดใจซึ่งกันและกัน ซึ่งคือเรียมที่เป็นสาวชาวนามาก่อน มาสู่ผู้ดีบางกอก ก่อนที่จะถูกเปลือกของสังคมสมัยใหม่ล้อมตัวไว้ให้เป็นสตรีที่เพียบพร้อม ทันสมัย มีการศึกษาและมีชาติตระกูลที่ดี แต่แก่นแท้ของเรียมก็ยังเต็มไปด้วยความเป็นชาวบ้านธรรมดาและยังคงรักขวัญ ชายหนุ่มคนรักของเธอ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6) ฉาก (Scene)

จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า ส่วนใหญ่ฉากที่เน้น จะเน้นไปให้เห็นทุ่งนาบางกะปิในสมัยก่อน และมีคลองแสนแสบที่ใสจนสามารถว่ายน้ำเล่นได้ อีกทั้งยังมีฉากบางกอกในสมัยก่อน ที่ทำให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างทุ่งนาบางกะปิและบางกอกในตอนนั้น

ตารางที่ 4.23 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ทุ่งนา	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากงานวัด	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	สีข้าวหว่านข้าว	

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

จากการศึกษาภาพยนตร์เรื่องนี้ พบว่าเนื้อเรื่องเป็นการเล่าเรื่องผ่านบุคคลที่ 1 คือ เป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวเอก ซึ่งมีขวัญและเรียมเป็นตัวดำเนินเรื่องหลัก อีกทั้งมีตัวละครอื่นๆ เข้ามามีส่วนประกอบภายในเรื่อง และเป็นตัวแปรที่สำคัญให้กับเนื้อเรื่องได้ดำเนินไปได้สมบูรณ์

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

ภาพยนตร์ในเรื่องนี้มีการใช้การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ คือ ทุ่งบางกะปิ คลองแสนแสบ ขลุ่ย และเงินห้าร้อยบาท แสดงความหมายรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 4.24 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “แผลเก่า”

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
ทุ่งบางกะปิ	เป็นสถานที่ที่มีความหมายกับตัวเอกของเรื่อง เพราะเป็นสถานที่ดำเนินเรื่องได้ตั้งแต่ต้นจนจบ เปรียบเสมือนสถานที่ที่ทำให้เกิดความรักระหว่างทั้งคู่
คลองแสนแสบ	คลองที่ทั้งสองไปพลอดรักกัน และก็ได้เป็นสถานที่ที่ขวัญและเรียมเลือกตัดสินใจชีวิตในคลอง
ขลุ่ย	คือสัญลักษณ์ที่ขวัญได้เป่าแสดงระหว่างที่นัดพบกับเรียมเพื่อแสดงถึงความรักของทั้งสอง
เงินห้าร้อยบาท	เงินที่คุณนายทองคำเปลวซื้อตัวเรียมไป และขวัญก็ตั้งใจเก็บเงิน 500 บาท เพื่อไปไถ่ตัวเรียมให้ได้คนรักกลับคืนมา

4.13 กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย (2558)

1) ตัวเรื่อง (Story)

"ชนะชล สุพรรณภูมิ" ประธานบริษัทอสังหาริมทรัพย์ผู้มั่งคั่งมีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะเป็นเจ้าของบ้านเรือนไทยสักหลัง “ภาคภูมิ” นักธุรกิจหนุ่มขี้เล่นอารมณ์ดีคนสนิทของชนะชล จึงได้พาชนะชลไปทัวร์ชมบ้านเรือนไทยริมน้ำที่จังหวัดสุพรรณบุรี และที่นี่ชนะชลได้พบกับเมขลา จากการแนะนำของภาคภูมิให้ชนะชลรู้จักกับ เมย์ หรือ “เมขลา” สาวสวยเจ้าของเรือนไทยริมน้ำใน อ.บางปลาม้า จ.สุพรรณบุรี ซึ่งครองตัวเป็นโสด อาศัยอยู่กับ “ลุงทิม” คนเก่าคนแก่และบรรดาสาวรับใช้

ชนะชลไปเยี่ยมเมขลาที่บ้านเขาในกรุงเทพฯ ด้วยความใกล้ชิดของทั้งคู่จึงทำให้ชนะชลและเมขลาตกหลุมรักกัน และชนะชลได้ตามไปหาเมขลาเพื่อดูบ้านเรือนไทย แต่เนื่องจากมองเห็นงูเห่า ตกใจจนตกในน้ำ เนื่องจากเขาว่ายน้ำไม่เป็นเมขลาจึงไปช่วยชีวิตเขาและพาเขากลับบ้านเรือนไทย จึงทำให้ชนะชลต้องค้างคืนที่บ้านเรือนไทยและเกิดความสัมพันธ์ร่วมหลับนอนกับเมขลา เมขลามีงูเห่ายักษ์ปกป้องเขา ไม่ให้เมขลามีความสัมพันธ์ร่วมหลับนอนกับผู้ชาย ขณะที่ “คุณ” งูเห่ารู้ถึงความสัมพันธ์ของเมขลากับชนะชลแล้ว จึงมาทำร้ายชนะชล เมขลาจนต้องตัดสินใจว่าจะต่อต้านงูเห่ายักษ์เพื่อปกป้องชนะชลหรือไม่ ในขณะที่ชนะชลมีครอบครัวอยู่แล้วและเมขลาก็

มี “พจน์” ชายคู่ขา ซึ่งเป็นนักการเมืองหนุ่มที่มีลูกมีเมียอยู่แล้วด้วยเช่นกัน แต่เมขลาอยากทิ้งพจน์มาคบกับชนะชล ซึ่งในใจของทั้งสองคนแอบคิดจะอยู่ด้วยกัน การมาที่บ้านเรือนไทยทำให้ชนะชลรู้ถึงความลับในรุ่นพ่อแม่ และเมื่อภรรยาของชนะชลรู้ว่าเขานอกใจทำให้ภรรยาของชนะชลนอกใจไปกับชายอื่นเช่นกัน ชนะชลชดใช้กรรมด้วยการกระโดดในแม่น้ำฆ่าตัวตาย เมขลาเป็นไกด์เหมือนเดิมและพบผู้ชายอื่นต่อไป

2) โครงเรื่อง (Plot)

2.1) การเริ่มเรื่อง (Exposition)

“ชนะชล สุพรรณภูมิ” ประธานบริษัทอสังหาริมทรัพย์ผู้มั่งคั่งมีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะเป็นเจ้าของบ้านเรือนไทยสักหลัง “ภาคภูมิ” นักธุรกิจหนุ่มขี้เล่นอารมณ์ดีคนสนิทของชนะชล จึงได้พาชนะชลไปทัวร์ชมบ้านเรือนไทยริมน้ำที่จังหวัดสุพรรณบุรี และที่นี่ชนะชลได้พบกับเมขลา จากการแนะนำของภาคภูมิให้ชนะชลรู้จักกับ เมย์ หรือ “เมขลา” สาวสวยเจ้าของเรือนไทยริมน้ำใน อ.บางปลาม้า จ.สุพรรณบุรี ซึ่งครองตัวเป็นโสด อาศัยอยู่กับ “ลุงทิม” คนเก่าคนแก่และบรรดาสาวรับใช้

2.2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)

ชนะชลไปเยี่ยมเมขลาที่บ้านเขาในกรุงเทพฯ ด้วยความใกล้ชิดของทั้งคู่จึงทำให้ชนะชลและเมขลาตกหลุมรักกัน และชนะชลได้ตามไปหาเมขลาเพื่อดูบ้านเรือนไทย แต่เนื่องจากมองเห็นงูเห่า ตกใจจนตกในน้ำ เนื่องจากเขาว่ายน้ำไม่เป็นเมขลาจึงไปช่วยชีวิตเขาและพาเขากลับบ้านเรือนไทย จึงทำให้ชนะชลต้องค้างคืนที่บ้านเรือนไทยและเกิดความสัมพันธ์ร่วมหลับนอนกับเมขลา

2.3) ภาวะวิกฤติ (Climax)

เมขลามีงูเห่ายักษ์ปกป้องเขา ไม่ให้เมขลามีความสัมพันธ์ร่วมหลับนอนกับผู้ชาย ขณะที่ “คุณ” งูเห่ารู้ถึงความสัมพันธ์ของเมขลากับชนะชลแล้ว จึงมาทำร้ายชนะชล เมขลาจนต้องตัดสินใจว่าจะต่อต้านงูเห่ายักษ์เพื่อปกป้องชนะชลหรือไม่ ในขณะที่ชนะชลมีครอบครัวอยู่แล้วและเมขลาก็มี “พจน์” ชายคู่ขา ซึ่งเป็นนักการเมืองหนุ่มที่มีลูกมีเมียอยู่แล้วด้วยเช่นกัน แต่เมขลาอยากทิ้งพจน์มาคบกับชนะชล ซึ่งในใจของทั้งสองคนแอบคิดจะอยู่ด้วยกัน

2.4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)

การมาที่บ้านเรือนไทยทำให้ชนะชลรู้ถึงความลับในรุ่นพ่อแม่ และเมื่อภรรยาของชนะชลรู้ว่าเขานอกใจทำให้ภรรยาของชนะชลนอกใจไปกับชายอื่นเช่นกัน

2.5) การยุติของเรื่องราว (Ending)

ชนะชลชดใช้กรรมด้วยการกระโดดในแม่น้ำฆ่าตัวตาย เมขลาเป็นไกด์เหมือนเดิมและพบผู้ชายอื่นต่อไป

3) ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society)

เมขลาเป็นตัวละครที่ถูกเชื่อมโยงให้ขัดแย้งกับตัวละครหลัก และตัวละครรองอย่าง ชนะชล และไหมแก้ว ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นนั้นมีสาเหตุหลายประการ เช่น ความขัดแย้งระหว่างเมขลากับชนะชล ที่เมขลาต้องการยุติความสัมพันธ์ฉันชู้สาวที่ผิดธรรมนอง คลองธรรมกับชนะชล เพื่อให้ชนะชลกลับไปดำเนินชีวิตร่วมกับไหมแก้วซึ่งเป็นภรรยาอย่างถูกต้อง ตามบรรทัดฐานของสังคม และความขัดแย้งระหว่างเมขลากับไหมแก้วซึ่งเป็นภรรยาของชนะชล ที่เมขลาพยายามชี้แจงเรื่องราวเกี่ยวกับการยุติความสัมพันธ์กับชนะชล และไม่ยุ่งเกี่ยว กับชนะชลอีก แต่ไหมแก้วไม่เชื่อวาจาของเมขลา

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม (A Struggle Against Another Person)

เมขลาเป็นตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่มีพฤติกรรมผิดไปจากบรรทัดฐาน ของสังคมที่ได้ยึดถือไว้ โดยเมขลาแสดงพฤติกรรมที่แสดงถึงความขัดแย้งกับกรอบจารีตของสังคม เช่น ในตอนที่เมขลามีอารมณ์ปรารถนาทางเพศ และมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้ชายหลายคนอย่างผิดศีลธรรม พฤติกรรมของเมขลาเช่นนี้ถือเป็นการละเมิดจารีตของสังคมที่ยึดถือกันเพื่อควบคุม ความประพฤติของคนในสังคมให้อยู่ในหลักทำนองคลองธรรมที่ถูกต้อง

ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง (A Struggle for Mastery by Two Elements within The Person)

ความขัดแย้งภายในจิตใจในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นกับตัวละครชนะชลกับตัวละครเมขลา ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครชนะชล คือ ในจิตใจของเขาอยากใช้ชีวิตอยู่

ชนบท แต่เขาอาศัยอยู่ในเมือง เขามีภรรยากับลูกสาวอยู่แล้ว ตามจริยธรรมไม่ควรยุ่งกับเมขลา แต่สุดท้ายเขานอกใจภรรยา

ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ (A Struggle Against Nature)

เมขลาเป็นตัวละครที่มีความเกี่ยวข้องกับสัตว์ คือ งูเห่า ซึ่งนอกจากจะเป็นรูปธรรมจับต้องได้แล้ว ยังสะท้อนให้เห็นความเชื่อของคนในสังคมไทยเกี่ยวกับอำนาจลี้ลับหรือสิ่ง เหนือธรรมชาติ โดยเฉพาะเรื่องราวเกี่ยวกับบรรพบุรุษที่คอยปกปักษ์รักษาคนในบ้าน และงูเห่า ในภาพยนตร์เรื่องแม่เบี้ยนี้ มักจะปรากฏตัวเมื่อเมขลาหรือคนในบ้านทำผิดศีลธรรมเพื่อเตือนสติให้สมาชิก ในบ้านหลีกหนีจากความประพฤติผิด จึงเป็นทั้งสัญลักษณ์แทนจารีตประเพณี กิเลสตัณหา สติ รวมถึงตราบาปในจิตใจของเมขลาอีกด้วย

4) ตัวละคร (Character)

เมฆขลา

เจ้าของทัวร์เมขลา เป็นสาวสวย เก่ง บุคลิกดี มีความมั่นใจในตัวเองสูงเปี่ยมไปด้วยมนต์เสน่ห์ให้หลงใหล เติบโตขึ้นมาท่ามกลางบ้านเรือนไทยโบราณริมน้ำ ในจังหวัดสุพรรณบุรี และเธอไม่เคยคิดที่จะรักผู้ชายคนไหนจริงจัง ทุกคนเป็นเพียงทางผ่านของเธอเท่านั้น ซึ่งการใช้ชีวิตอย่างเสรีของเธอนี้ก็เนื่องมาจากปมครั้งเก่าตั้งแต่วัยเด็ก และวันหนึ่งโชคชะตาก็พาให้เธอมาพบกับชายหนุ่มใหญ่รูปหล่ออย่างชนะชล

ชนะชล

หนุ่มหล่อ รวย มาดดี เจ้าของธุรกิจอสังหาริมทรัพย์รายใหญ่ มีครอบครัวแล้ว เป็นคนเงียบ ขรึม ตอนเด็กเคยตกน้ำจึงเป็นโรคกลัวน้ำและว่ายน้ำไม่เป็น ชนะชลเป็นเด็กที่ถูกเก็บมาเลี้ยงมีปมหลังลึกลับ ซึ่งได้มีโอกาสเดินทางมาที่บ้านเรือนไทยริมน้ำของเมฆขลา เขารู้สึกผูกพันกับบ้านเรือนไทยหลังนั้นและหลงเสน่ห์เจ้าของบ้านอย่างเมฆขลา

คุณ

งูเห่าใหญ่ประจำบ้านเรือนไทยของเมขลา ทำหน้าที่คอยเฝ้าดูแลเมฆขลาอยู่มิยอมห่างซึ่งจะปรากฏตัวและแสดงอำนาจเร้นลับเมื่อเมขลาทำในสิ่งที่ผิดศีลธรรม เพื่อดึงสติขิงเมขลาให้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กลับมาอยู่ในทำนองคลองธรรม และไม่เคยปล่อยให้ชายใดที่เข้ามาวนเวียนในชีวิตเมขลารอดพ้นไปได้แม้แต่คนเดียว

พจน์

นักธุรกิจและนักการเมืองหนุ่มแห่งจังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อนสนิทและคู่ขาที่มีสัมพันธ์สวาทกับเมขลา และมีความรักอันรุนแรงที่จะครอบครองเมขลาไว้แต่เพียงผู้เดียว จนทำให้เกิดความหายนะ

ลุงทิม

ผู้ดูแลบ้านเรือนไทยให้เมขลา ผู้กุมความลับความลับเหนือธรรมชาติของเรือนไทยโบราณของเมขลา

ไหมแก้ว

ภรรยาที่ถูกต้องตามกฎหมายของชนะชลที่ไม่ยอมรับการนอกใจของสามี และแก้แค้นสามีโดยการไปร่วมหลับนอนกับผู้ชายคนอื่น

5) แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่อง "แม่เบี้ย" คือ การชี้ให้เห็นความเป็นไทยที่กำลังจะสูญหาย โดยสะท้อนรากเหง้าความเป็นไทยผ่านภูมิหลังของตัวละครหลักที่ใช้ชีวิตในโลกแห่งวัตถุ โลกแห่งเทคโนโลยี คือโลกของบ้านที่กรุงเทพฯ กับโลกแห่งจิตใจ คือบ้านเรือนไทยโบราณที่จังหวัดสุพรรณบุรี รวมถึงชี้ให้เห็นโทษของกามราคะ ผ่านจุดจบของตัวละครแต่ละตัวซึ่งหลงมัวเมาในฤทธิ์ดำฤษณา โดยมี “คุณ” งูเห่าที่คอยสอดส่องการประพฤติที่ผิดศีลธรรม

6) ฉาก (Scene)

จากการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “แม่เบี้ย” จะเน้นฉากที่สุพรรณบุรีกับฉากในกรุงเทพฯ มีความแตกต่างและมีเส้นแบ่งระหว่างอดีตกับปัจจุบันอย่างเห็นได้ชัด ส่วนใหญ่เป็นฉากที่สุพรรณบุรี ที่แสดงถึงวิถีชีวิตแห่งสายน้ำ ชุดไทย พิธีกรรมและความเชื่อแบบไทยๆ ซึ่งมีทั้งฉากแสดงระบำหุ่น อาหารไทย ขนมไทย ผลไม้ไทยแกะสลัก

บ้านเรือนไทย จนไปถึงดอกไม้ไทยในวรรณคดี โดยมีตัวอย่างฉากต่างๆ ที่ใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราวดังนี้

ตารางที่ 4.25 ฉากในภาพยนตร์เรื่อง “แม่เบี้ย”

ประเภทฉาก	ฉาก	รูปภาพ
ฉากที่เป็นธรรมชาติ	แม่น้ำ	
ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	บ้านเรือนไทยโบราณ	
ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การทำงานของเมขลา	

7) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

จากการศึกษาภาพยนตร์แม่เบี้ย พบว่า มุมมองในการเล่าเรื่องมีแบบเดียว คือ มุมมองของบุคคลที่หนึ่ง โลกนี้เป็นโลกที่ตามกงกากงเกวียนกับกฎแห่งกรรม แสดงให้เห็นจากการที่ได้รับกรรมเวรทุกคนซึ่งเป็นคนที่เคยทำร้ายและนอกลู่นอกทาง แม้ว่าเป็นบาปกรรมของรุ่นพ่อแม่ แต่จะสืบทอดถึงรุ่นลูกหลาน ผู้หญิงในเรื่องนี้ไม่ใช่ผู้ถูกกระทำแล้ว ถ้าเคยทำร้ายผู้หญิง เขาจะกลับมาแก้แค้นเหมือนงูพิษ จากมุมมองของบุคคลหนึ่งเป็นมุมมองของชนะชล คิดว่า ทุกคนต่างถูกขังอยู่ในกรงที่มองไม่เห็น เขาอยากแสวงหาอิสรภาพและหนีไปโลกที่วุ่นวายนี้ เขาเชื่อเรื่อง กงกรรมกงเกวียนและคิดว่าถ้ารู้ถึงบาปกรรมของตนเองต้องยอมรับทาโทษ อย่างนี้จะทาให้เขารู้สึกมีความสุขและสงบจากมุมมองของบุคคลอีกหนึ่งเป็นมุมมองของนางเอกเมขลา ผู้ชายส่วนใหญ่มีบาปกรรมที่มาจากตัณหาทางเพศ และผู้ชายสาหรับผู้หญิงไม่ใช่สิ่งที่จาเป็นในชีวิต ผู้หญิงจึงมีผู้ชาย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

หลายคนก็ได้ ไม่ต้องพึ่งพาผู้ชาย ไม่ต้องซื่อสัตย์ต่อคนๆ เดียว การทางานและกิจกรรมจะสำคัญมากกว่าสำหรับชีวิตผู้หญิง

8) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

ภาพยนตร์ในเรื่องนี้มีการใช้การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์คือ งูเห่า คฤหาสน์เรือนไทยโบราณ แสดงความหมายรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.26 การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “แม่เบี้ย”

สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
งูเห่า	เป็นงูผู้พิทักษ์ศีลธรรมอันดีงาม คอยสอดส่องการประพฤติที่ผิดศีลธรรม เป็นสัญญะแห่งราคะ เพราะจะมีการปรากฏตัวในฉากที่เมขลาร่วมหลับนอนกับชายในภาพยนตร์ เป็นเหมือนเครื่องเตือนสติเมขลาอยู่ตลอดเวลา
คฤหาสน์แทนกรงขัง	ชนะชลยืนอยู่คฤหาสน์และพูดว่า “กรงขัง เราทุกคนต่างถูกขังอยู่ในกรงที่มองไม่เห็น” เขาอยากแสวงหาอิสรภาพ ชีวิตในคฤหาสน์สำหรับเขาเหมือนอยู่ในกรงขังการที่อยากหนีจากชีวิตในคฤหาสน์ทำให้เขาตัดสินใจไปแสวงหาอิสรภาพทำให้เขารู้จักเมขลาและมีเรื่องต่อไป
เรือนไทยโบราณแทนอิสรภาพ	ในจิตใจของชนะชลคิดว่า อิสรภาพของเขาอยู่เรือนโบราณ เรือนโบราณทาให้เขารู้สึกสงบและสบายใจ แต่ตอนแรกเขาไม่รู้สาเหตุรู้แค่อยากซื้อบ้านโบราณไทยเหมือนตามชะตา ดังนั้นเรือนโบราณในเรื่องนี้แทนอิสรภาพ

บทที่ 5

ผลการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้ทำการการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ดังนี้ 1) องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows) 2) องค์ประกอบด้านสี (Color) 3) องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography) 4) องค์ประกอบด้านเสียง (Sound) 5) องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing) โดยมีรายละเอียดดังนี้

5.1 องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows)

การวิเคราะห์มุมมองด้านองค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows) จากการศึกษาการวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows) ของภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง,จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย จะเห็นได้ว่าแสงที่ใช้ถ่ายภาพยนตร์นั้นได้จากแสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights) และ แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) โดยมีการจัดแสงทั้งหมด 3 แบบ คือจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) และจัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality)

5.1.1 ภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส (2527)

1) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องเพลิงพิศวาส ได้มีฉากที่ได้จากธรรมชาติอยู่หลายตอน และตอนนี้นัน และปราถนาขึ้นเที่ยวบนดอยในเชียงใหม่ แสดงให้เห็นถึงแสงจากธรรมชาติบนดอย มีความสว่างเน้นไปทางวิวของภูเขา และท้องฟ้า เน้นไปทางที่ธรรมชาติ ทำให้สื่ออารมณ์ของตัวละครหลักในการแสดงอารมณ์รับความรู้สึกจากธรรมชาติในตอนนั้นด้วย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.1 นันและปรารถนาไปเที่ยวด้วยกันบนดอย
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2527

2) จัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality)

เป็นการจัดแสงเพื่อให้เกิดแสงและเงาแก่ตัวละคร เช่น ผู้แสดงหลัก วัตถุต่างๆ เพื่อให้แสดงอารมณ์ได้อย่างชัดเจน ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องเพลิงพิศวาส ได้มีฉากเน้นอารมณ์ของตัวละคร ณ ตอนนั้นได้ดี สามารถดึงอารมณ์ตัวละครที่จะสื่อออกมาให้ผู้ชมได้รับรู้ ถึงความรู้ต่างๆ ไม่ว่าจะรัก โกรธ หรือเสียใจได้อย่างดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.2 ปรารถนากำลังนึกถึงเรื่องราวเก่าๆ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2527

3) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือการจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทอาชญากรรมสยองขวัญ ลึกลับ สืบสวนสอบสวน เพื่อสร้างความตื่นเต้น น่าค้นหา หรือใช้สื่อถึงด้านมืดของตัวละคร เช่น ภาพยนตร์ประเภทฟิล์มนัวร์ (Film Noir) จะใช้การจัดแสงแบบนี้เป็นหลัก โดยภาพยนตร์เรื่องเพลิงพิศวาส ได้

สื่ออารมณ์ในฉากที่นัน จุดเทียนในห้องนอนของตนเอง และพูดกล่าวถึงแม่ของตนอย่างพร่ำเพ้อ แสดงให้เห็นถึงความอ่อนแอของนัน ที่ต่อหน้าผู้คนก็เข็มแข็ง แต่พอได้มาอยู่คนเดียวเขากลับไม่เป็นเช่นนั้น แสงของฉากนี้จะเน้นไปโทนมืด บ่งบอกความรู้สึกของตัวละครในตอนนั้นได้อย่างเหมาะสม ทำให้ผู้ชมรับรู้ความรู้สึกของนันในตอนนั้นได้

รูปที่ 5.3 นันกำลังคิดถึงแม่ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบ่อยครั้ง
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2527

5.1.2 ภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)

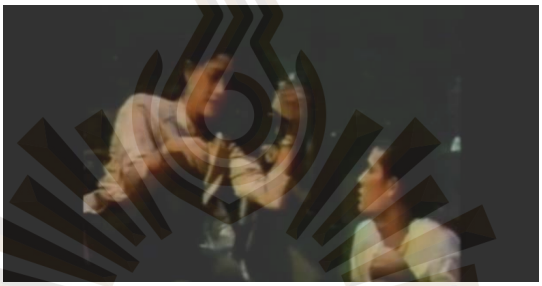
1) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย ซึ่งในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์จะพบว่ามีฉากที่ได้แสงจากธรรมชาติอยู่ค่อนข้างเยอะ โดยฉากที่ยกตัวอย่างคือ ฉากที่สมหวังกับพิมได้ไปเที่ยวทะเลด้วยกัน ทั้งสองนั่งพูดคุยกันใต้สะพานอยู่ที่ทะเล และมีแสงแดดของทะเลอยู่รายล้อมทั้งสอง ให้ความรู้สึกถึงการพักผ่อนของทั้งสองที่มีความสุข ภาพของฉากเน้นที่ความสว่างเพื่อให้รับรู้ถึงความสุขในตัวละครหลักตอนนั้น

รูปที่ 5.4 สมหวังและพิมพ์กำลังนั่งพูดคุยกัน
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2529

2) จัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality)

เป็นการจัดแสงเพื่อให้เกิดแสงและเงาแก่ตัวละคร เช่น ผู้แสดงหลัก วัตถุต่างๆ เพื่อให้แสดงอารมณ์ได้อย่างชัดเจน ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องเพลิงพิศวาส ได้มีในฉากของ พิมและสมหวังนั่งพูดคุย เปิดใจถึงเรื่องราวในอดีตของทั้งสอง พิมได้พูดถึงเรื่องราวของคนรักเก่าของเธอ เป็นฉากที่เน้นแสงให้ไปทางตัวละคร มีเงาของตัวละครปรากฏออกมาให้เห็น เพื่อให้รับรู้ถึงความรู้สึกของตัวละครได้ชัดเจนมากขึ้น เน้นไปทางอารมณ์ของตัวละครที่กำลังสื่อสารด้วยการเล่าเรื่องในอดีตของตนเอง



รูปที่ 5.5 พิมพ์เล่าเรื่องราวในอดีตของเธอให้สมหวังฟัง
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2529

3) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือการจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทอาชญากรรมสยองขวัญ ลึกลับ สืบสวนสอบสวน เพื่อสร้างความตื่นเต้น น่าค้นหา หรือใช้สื่อถึงด้านมืดของตัวละคร เช่น ภาพยนตร์ประเภทฟิล์มนัวร์ (Film Noir) จะใช้การจัดแสงแบบนี้เป็นหลัก โดยในภาพยนตร์เรื่องเพลิงพิศวาสนั้น มีฉากของสมหวัง ที่เสียใจที่ถูกพิมต่อว่าหาว่ามารุกรานเธอ ด้วยความที่สมหวังเป็นหนุ่มซื่อและเสียใจด้วยใจจริง ฉากนี้จะเน้นแสงไปทางโทนมืดเพื่อสื่ออารมณ์ให้เห็นถึงความเสียใจของตัวละครหลักที่เป็นสมหวัง แสดงให้พิมรับรู้ว่าสมหวังเสียใจและรู้สึกต่อเธอขึ้นมาจริงๆ

มหาวิทยาลัยราชภัฏ Rajabhat University

รูปที่ 5.6 สมหวังเสียใจจากการที่โดนพิมพ์ตะคอกใส่
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2529

5.1.3 ภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ (2530)

1) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

การจัดแสงแบบโลว์คีย์นั้นจะทำให้ภาพดูมืด แต่นั้นก็ทำให้ในซีนนั้นดูมีอะไรมากขึ้นอย่างเหตุการณ์นี้เป็นเหตุการณ์ที่ นัทกำลังนึกถึงตัวเองในวัยเด็กที่ทำให้เขาต้องมาเป็น ผู้ชายนะยะ ถึงทุกวันนี้ ทำให้เราแยกได้ว่าไหนปัจจุบันไหนอนาคตได้อย่างชัดเจน

รูปที่ 5.7 นัทกำลังคิดถึงเรื่องในวัยเด็กของตัวเอง
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2530ก

2) แสงจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย แสงที่แบ่งครึ่งอยู่นั้นเป็นแสงที่มาจากดวงอาทิตย์อย่างชัดเจน เราจะเห็นความมืดตรงมุมของฉากนี้ซึ่งนั้นคือแสงที่โดนต้นไม้บังนั้นเอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.8 มดกำลังขับรถมาถึงบ้านของตัวเอง ซึ่งเป็นสถานที่เซฟโซนที่สุดของเธอ
โดยที่เธอสามารถเป็นตัวของตัวเองได้เต็มที่
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2530ก

5.1.4 ภาพยนตร์เรื่อง นางนวล

1) แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights)

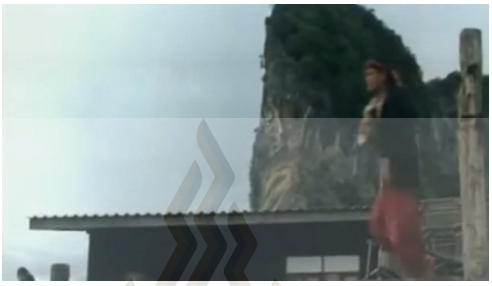
เป็นแหล่งกำเนิดแสงที่ถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ ได้แก่ แสงจากหลอดไฟฟ้า เป็นต้น ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนางนวล ได้มีฉากที่นวลเปิดตัวการเป็นนักแสดงครั้งแรก โดยการใช้ไฟหลากสี แสดงถึงความเป็นสีสันของวงการบันเทิง ตำแหน่งของการวางตัวละครอยู่กึ่งกลางทำให้รับรู้ถึงความโดดเด่นจากตัวละครขณะนั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.9 การแสดงครั้งแรกเปิดตัวเข้าสู่วงการของนวล
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2530ข

2) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่แสงจากดวงอาทิตย์ ซึ่งในภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงธรรมชาติบนเกาะ ในทะเล มีความสว่างไปทางวิว เกาะ ท้องฟ้า และท้องทะเล



รูปที่ 5.10 เทพกำลังไปออกเรือหาปลา
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2530ข

3) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือการจัดแสงในโทนมืดเน้นสว่างบางจุด โดยภาพยนตร์นางนวลได้สื่ออารมณ์ในฉากนั้น ฉากจุดเทียนในห้องขณะที่เทพกำลังเขียนวรรณกรรมแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งหลังจากที่ได้รับกำลังใจจากครอบครัว

รูปที่ 5.11 เทพกำลังเขียนวรรณกรรมเรื่อง คนหาปลา
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2530ข

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.1.5 ภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ (2533)

1) แสงจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย เห็นได้ว่าตัวละครตัวเอกนั้นมีแสงกระทบมายังหน้า อีกทั้งตัวละครอีกตัวหน้าของตัวละครนั้นจะมืดเหตุเพราะแสงจากดวงอาทิตย์ส่องมาจากอีกฝั่ง หรือสังเกตได้ง่ายๆ ที่เสา ของตัวอาคาร

รูปที่ 5.12 ติ๋มเจอกันพี่ชาตรีครั้งแรก
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2533

2) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือ การจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ ไฟจากเทียนเพียงไม่กี่แท่งไม่สามารถที่จะสร้างความสว่างได้ขนาดนี้ อาจจะแสงจากไฟในสตูมาช่วยเสริมอีกด้วย ด้วยแสงแบบนี้ทำให้เห็นได้ชัดว่าตัวละครกำลังเศร้าหรือมีเรื่องกลุ้มใจอยู่

รูปที่ 5.13 ติ๋มปรับทุกข์กับอาทิตย์
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2533

3) จัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key)

คือการจัดแสงในโทนสว่าง ซึ่งจะให้บรรยากาศของรูปที่ดูสบายบางเบา สดชื่น แจ่มใส แสงที่ตกกระทบลงบนใบหน้าของตัวละครทำให้ ความสุขที่ตัวละครกำลังมี และแสงที่มีความสว่างที่ตัว

รูปที่ 5.14 ความสำเร็จของติ๋มในการชนะเลิศการประกวดนางงาม
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2533

5.1.6 ภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก (2538)

1) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย ซึ่งในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรักจะสังเกตได้ว่าในสมัยก่อนอาจไม่มีการจัดไฟที่ทำให้เห็นเด่นชัดได้ขนาดนั้น ฉากนี้ดูแล้วสีก็กลมกลืนกันไปหมดทั้งภาพจึงทำให้มองออกมาว่าเป็นการใช้แสงจากดวงอาทิตย์

รูปที่ 5.15 ฉากที่ทุกคนได้เจอกันในรอบ 1 ปี
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2538

2) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือการจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทอาชญากรรมสยองขวัญ ลึกลับ สืบสวนสอบสวน เพื่อสร้างความตื่นเต้น น่าค้นหา หรือใช้สื่อถึงด้านมืดของตัวละคร ทำให้เห็นว่าตัวละครกำลังกลุ้มใจอยู่

รูปที่ 5.16 ดานัดผมกับชู้ของเธอแบบลับๆ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2538

5.1.7 ภาพยนตร์เรื่อง อันดากับฟ้าใส (2540)

1) แสงจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย จากรูปที่เห็นเป็นการถ่ายภาพในกลางแจ้งจึงทำให้เห็นว่าเป็นแสงที่มีความสว่างอย่างมาก อาจจะมีการใช้เบ้าแสงเล็กน้อยเพื่อไม่ให้ตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเด่นจนเกินไป

รูปที่ 5.17 คุณเมย์กำลังล้อเลียนแม่ของเธอ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2540

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือ การจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ โดยปกติในเวลากลางคืนเราจะมองไม่เห็นหรือมืดไปหมด แต่ในฉากนี้จะเห็นเป็นแสงสีฟ้าอาจเพราะมีการใช้ไฟจาก LED LIGHT เข้ามาช่วยแล้วทำการใส่ที่กรองแสงให้ดูโผล้เพล้ เปรียบเสมือนกับช่วงเวลาหัวค่ำในภาพยนตร์นั้นเอง

รูปที่ 5.18 อันดามัน กับ ฟ้าใส เดินเล่นชายหาดหลังจากฟ้าใสหนีออกจากเรือสำราญมาหาอันดามัน
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2540

3) จัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality)

เป็นการจัดแสงเพื่อให้เกิดแสงและเงาแก่ตัวละคร เช่น ผู้แสดงหลัก วัตถุต่างๆ เพื่อให้แสดงอารมณ์ได้อย่างชัดเจน ในภาพนี้จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีเงาของหัวของเลขาของคุณเมย์ทับซ้อนมายังไหล่ของแม่คุณเมย์ เป็นเพราะไฟนั้นได้ส่องมาจากทางด้านนั้นโดยเฉพาะ ซึ่งทำให้เห็นตัวละคร ที่ตัวภาพยนตร์พูดถึงในตอนนั้นได้อย่างชัดเจน

รูปที่ 5.19 แม่ของคุณเมย์กำลังบ่นถึงเหตุการณ์ที่คุณเมย์ทำบนเวทีอย่างไม่สำรวม
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2540

5.1.8 ภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)

1) แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Light)

เป็นแหล่งกำเนิดแสงที่ถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ได้แก่ แสงจากหลอดไฟฟ้า แสงจากเทียนไข เป็นต้น โดยภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย ได้มีฉากที่ส่างหม่องและยุพดี หลังจากที่ได้ถูกคล้องโซ่ตรวนอยู่ด้วยกัน จนเกิดความเบื่อหน่าย ฉากนี้เน้นให้แสดงเห็นถึงความเบื่อหน่ายซึ่งกันและกันของตัวละคร ตำแหน่งในการนั่งของตัวละครทั้งสองที่ทำให้รับรู้ถึงความเบื่อหน่ายแก่กันแตกต่างจากวันแรก และแสงของโคมไฟที่เน้นให้ฉากดู ส่งผลให้เน้นอารมณ์ของความมัวหมองของอารมณ์

รูปที่ 5.20 ฉากที่ส่างหม่องและยุพดีต่างเริ่มมีความเบื่อหน่ายต่อกัน
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2553

2) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย ซึ่งในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย จะมีในส่วนของแสงที่เกิดจากธรรมชาติค่อนข้างเยอะ และในฉากนี้ เป็นฉากที่ได้แสงมาจากธรรมชาติ แสงแดดที่มาจากฟ้า ซึ่งมีความสว่างมาก ส่งผลให้เน้นไปที่ตัวละครหลัก ทำให้เกิดรับรู้อารมณ์ทางสีหน้า และลักษณะท่าทางของตัวละครได้ชัดเจน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.21 ยุพดีและส่างหม่องมาคุยกันถึงเรื่องที่จะไม่หลบซ้อนถึงความสัมพันธ์อีกแล้ว
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2553

3) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือการจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทอาชญากรรมสยองขวัญ ลึกลับ สืบสวนสอบสวน เพื่อสร้างความตื่นเต้น น่าค้นหา หรือใช้สื่อถึงด้านมืดของตัวละคร เช่น ภาพยนตร์ประเภทฟิล์มนัวร์ (Film Noir) จะใช้การจัดแสงแบบนี้เป็นหลัก โดยภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย มีฉากของการเน้นอารมณ์ โดยฉากนี้มีการสื่ออารมณ์ของตัวละครได้ชัดเจน มีแสงที่เน้นไปโทนมืดบ่งบอกความต้องการหรือไม่ต้องการของตัวละครส่างม่องออกมาได้ชัดเจน เน้นไปที่แสงจะไม่สว่าง และทำให้รับรู้ความรู้สึกและความต้องการของตัวละคร

รูปที่ 5.22 ส่างหม่องกำลังสนทนากับนางบำเรอ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2553

5.1.9 ภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง (2554)

1) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย ฉากนี้จะเห็นได้ว่าแสงจากภายนอกเป็นแสงจากดวงอาทิตย์ ทำให้ตัดกับแสงภายในอาคารที่ตัวเณรมีความขุ่นเคืองของปัจจัยที่จะดำวงชีวิต เณรต้องการที่จะบวชตลอดชีวิต แต่แม่ของเณรกลับห้ามปรามไว้

รูปที่ 5.23 อานนทภิกขุในสมัยวัยเยาว์
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2554

2) แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artifical Light)

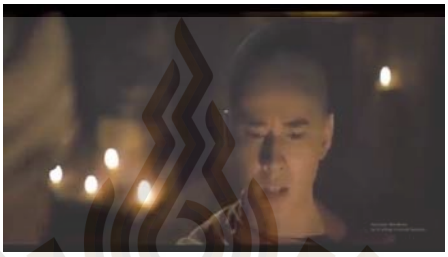
เป็นแหล่งกำเนิดแสงที่ถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ได้แก่ แสงจากหลอดไฟฟ้า แสงจากเทียนไข เป็นต้น แสงเหล่านี้ล้วนเกิดจากการสร้างขึ้นของมนุษย์ จากภาพเป็นฉากที่ชายตัดฟืนและพระอานนทภิกขุ ได้สนทนากันในถ้ำ แสงที่เห็นนั้นล้วนมาจากเปลวเทียนและกองเพลิงที่ได้ก่อขึ้นภายในถ้ำแห่งนี้ แต่จริงแล้วคงทำให้ไม่สว่างมากพอ อาจจะมีการใช้ไฟ LED LIGHT เข้ามาช่วยด้วย

รูปที่ 5.24 คนตัดฟืนและพระอานนทภิกขุสนทนากันถึงเหตุการณ์ที่ไปเจอมา
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2554

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) จัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality)

เป็นการจัดแสงเพื่อให้เกิดแสงและเงาแก่ประธาน (Subjects) ของภาพ เช่น ผู้แสดงหลัก วัตถุต่างๆ เพื่อให้เกิดหรือแสดงอารมณ์ จากในภาพยนตร์เรื่องนี้ปรากฏให้เห็นว่ามีการจัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality) น้อยมากเพราะส่วนมากจะเป็นฉากกลางวันและเป็น Out Door จึงทำให้การจัดแสงแบบนี้ปรากฏเพียงแค่ไม่กี่ฉากเท่านั้น



รูปที่ 5.25 พระอานนทภิกขุกำลังสับสนถึงสิ่งที่ตัวเองได้เจอมาภายในวันนี้
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2554

5.1.10 ภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท (2555)

1) จัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key)

คือการจัดแสงในโทนสว่าง ซึ่งจะให้บรรยากาศของรูปที่ดูสบายบางเบา สดชื่น แจ่มใส แสงที่ตกกระทบลงบนใบหน้าของตัวละครทำให้ ความสุขที่ตัวละครกำลังมี และแสงที่มีความสว่างที่ตัวของ จัน ทำให้รู้สึกได้ว่าจันกำลังได้รับความอบอุ่นจากคุณวาดอย่างจริงแท้

รูปที่ 5.26 จันได้รับความรักอย่างอบอุ่น ทำให้จันรู้สึกดี เพียงเพราะในสมัยเด็ก
เขาไม่เคยได้รับความรักจากคนเป็นแม่เลย
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือ การจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ เห็นได้อย่างชัดเจนว่าแสงที่มีเพียงโคมไฟ และ เทียนไขไม่กี่แท่งนั้นไม่สามารถที่จะให้ความสว่างได้มากมายขนาดนี้ เหตุที่ต้องทำให้ดูมืดมันเช่นนี้เพราะว่าต้องการที่จะทำให้คนดูรู้ว่าน้าวาด กำลังรู้สึกขุ่นมัวในจิตใจอยู่เปรียบเสมือนโทนแสงที่มืดครึมเช่นนี้

รูปที่ 5.27 น้าวาดโดนขุนหลวงขืนใจ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

3) แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Light)

เป็นแหล่งกำเนิดแสงที่ถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ได้แก่ แสงจากหลอดไฟฟ้า แสงจากเทียนไข เป็นต้น แสงเหล่านี้ล้วนเกิดจากการสร้างขึ้นของมนุษย์ แสงจากโคมไฟ และ เทียนไขภายในห้องทำให้ภาพนี้ออกมาถึงความน่าตื่นตาตื่นใจ ต่อเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังดำเนินอยู่

รูปที่ 5.28 คุณจันได้เรียนรู้ถึงกามารมณ์เป็นครั้งแรก
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.1.11 ภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท (2556)

1) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย ซึ่งในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา (ปัจฉิมบท) จากภาพจะเห็นว่าเป็นการถ่ายแบบ Out Door กลางวัน ซึ่งยากต่อการจัดแสง เหตุนี้ฉากนี้จึงแสดงให้เห็นว่าแสงที่เกิดขึ้นคือแสงจากดวงอาทิตย์

รูปที่ 5.29 คุณจันนั่งที่เก้าอี้สาธารณะและเล่าเรื่องราวของตน
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2556

2) จัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality)

เป็นการจัดแสงเพื่อให้เกิดแสงและเงาแก่ประธาน (Subjects)ของภาพ เช่น ผู้แสดง หลัก วัตถุต่างๆ เพื่อให้เกิดหรือแสดงอารมณ์ จากภาพทำให้เห็นว่าคุณท้าวยายมีอารมณ์และรู้สึกอย่างไร อีกทั้งทำให้ตัวคุณท้าวยายเด่นกว่าที่คนดูจะไปโฟกัสตัวละครอื่นๆ ทำให้รู้ว่าผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการจะสื่ออะไรออกมา

รูปที่ 5.30 คุณท้าวยายนึกย้อนไปตอนที่ดูคุณหลวงแสดงละคร
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2556

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

การจัดแสงแบบโลว์คีย์นั้นจะทำให้ภาพดูมืด แต่นั้นก็ทำให้ในซีนนั้นดูมีอะไรมากขึ้นอย่างเหตุการณ์นี้เป็นเหตุการณ์ที่ คุณจันได้หยิบหัวโขนขึ้นมาใส่ ด้วยความที่มีบรรยากาศมืดมัวหม่นหมอง ทำให้รู้สึกถึงความน่าเกรงขามของตัวละครตัวนี้อย่างมาก

รูปที่ 5.31 คุณจันเอาหน้ากากมาสวมและได้ทำการมิดีมิร้าย คุณจันได้เปลี่ยนเป็นคนละคน เมื่อมีสัญลักษณ์ของหน้ากากเป็นตัวแทนบนใบหน้า
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2556

5.1.12 ภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า

1) แสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights)

คือแสงที่มีแหล่งกำเนิดมาจากธรรมชาติ ได้แก่ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากดวงดาว แสงจากหิ่งห้อย ซึ่งในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า เป็นภาพยนตร์ที่เน้นไปทางธรรมชาติ โดยฉากนี้เป็นฉากที่ ขวัญและเรียม ได้วิ่งเล่นที่ทุ่งนาบางกะปิ สถานที่ที่ทั้งสองรักกัน โดยฉากนี้ได้ใช้แสงของพระอาทิตย์สาดแสงให้เกิดแสงที่สว่าง เน้นไปที่วิวทุ่งนา ทำให้เกิดความอิ่มเอมของฉากที่สื่ออารมณ์ของตัวละครหลักทั้งสอง แสดงถึงความอบอุ่นและสอดคล้องอารมณ์ที่สุขของตัวละครในฉากนั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ฉากที่ 5.32 ขวัญและเรียมวิ่งเล่นที่ท้องทุ่นบางกะปิ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

2) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key)

คือการจัดแสงในโทนมืด เน้นแสงสว่างเพียงบางจุดบรรยากาศโดยรวมจะดูมีเงามืดมาก หม่นมัว ทึมทึบ มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทอาชญากรรมสยองขวัญ ลึกลับ สืบสวนสอบสวน เพื่อสร้างความตื่นเต้น น่าค้นหา หรือใช้สื่อถึงด้านมืดของตัวละคร โดยฉากนี้เป็นฉากที่เรียมได้ยินพ่อของตนจะให้ตนไปแต่งงานกับคนที่ไม่ได้รัก แสงของฉากนี้จะเน้นไปที่โทนมืดสลัวๆ ทำให้บ่งบอกอารมณ์ของตัวละคร แสดงถึงความหมองหม่นทางอารมณ์

รูปที่ 5.33 เรียมรู้สึกคับแค้นใจที่พ่อจะเอาตนเองไปขาย
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) จัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key)

คือการจัดแสงในโทนสว่าง ซึ่งจะให้บรรยากาศของรูปที่ดูสบายบางเบา สดชื่น แจ่มใส ส่วนของเงาหรือความมืดทึม จะมีแต่เพียงน้อย มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทดรามา ประเภทโรแมนติก โดยฉากนี้เป็นฉากที่คุณหญิงทองคำเปลว มองดูเรียมคนที่คุณหญิงรัก อย่างมีความสุข ฉากจะมีแสงที่สว่าง เน้นถึงความสุขสมหวัง ให้ความรู้สึกเปี่ยมไปด้วยความสุข รับกับใบหน้าของตัวละครที่แสดงออกมาอย่างมีความสุข

รูปที่ 5.34 คุณหญิงทองคำเปลวมองเรียมด้วยความสุข
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

5.1.13 ภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย (2558)

1) แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artifical Light)

เป็นแหล่งกำเนิดแสงที่ถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ได้แก่ แสงจากหลอดไฟฟ้า แสงจากเทียนไข เป็นต้น แสงเหล่านี้ล้วนเกิดจากการสร้างขึ้นของมนุษย์ ฉากนี้เป็นแสงที่เกิดขึ้นจากโคมไฟและ เทียนไขที่วางอยู่รายล้อม แต่ด้วยระยะทางที่แสงส่องผ่านมาจะไม่ทำให้ตัวแผ่นหลังของ โกสุม เด่นชัดได้ขนาดนี้อาจมีการใช้ไฟ LED LIGHT เข้ามาเสริม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.35 โกสุม กำลังจะกลายเป็นงู
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2558

2) จัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key)

คือการจัดแสงในโทนสว่าง ซึ่งจะให้บรรยากาศของรูปที่ดูสบายบางเบา สดชื่น แจ่มใส ส่วนของเงาหรือความมืดทึม จะมีแต่เพียงน้อย มักใช้กับภาพยนตร์ประเภทดรามา ประเภทโรแมนติก หรือ ประเภทตลกขบขัน ฉากที่เน้นให้แสงมีความรู้สึกสบายของตัวละคร เป็นการพูดคุยเชิงมิตรภาพ อิริยาบถของตัวละครให้ความรับรู้ของอารมณ์ที่จะแสดงออกมา

รูปที่ 5.36 ชนะชลและเมขลานัดพบกัน
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2558

5.2 องค์ประกอบด้านสี (Color)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านสี (Color) ของภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง,จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย พบว่า หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีการใช้องค์ประกอบด้านสี (Color) ทั้งหมด 2 องค์ประกอบด้านสี คือ สีที่เกิดจากฉาก และสีที่เกิดจากการจัดแสง โดยไม่พบสีที่เกิดจากการใช้เทคนิคพิเศษทางภาพมักมีการใช้สีโทนร้อน เนื่องจาก ให้ความรู้สึกตื่นตา มีพลัง อบอุ่น สนุกสนาน และดึงดูดความสนใจได้ดี ในภาพยนตร์ สีที่เกิดจากการจัดแสง ไม่ว่าจะเป็น สีของพระอาทิตย์ แสงจากโคมไฟที่ส่องผ่านฟิลเตอร์สี หรือเจลสีต่างๆ ที่ปรากฏบนฉากนั้นๆ ในภาพยนตร์ ซึ่งทำให้เห็นว่าสีสามารถสื่อสารความหมาย อารมณ์ความรู้สึกหรือนัยยะต่างๆ ได้เป็นอย่างดีภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องที่ กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีการใช้องค์ประกอบสีดังนี้

5.2.1 สีที่เกิดจากฉาก

สีที่เกิดจากฉาก คือ สีที่เกิดจากการสร้างในฉากนั้นๆ เช่น สีที่ทาบนผนังห้อง สีของผ้าม่าน และสีที่เกิดจากฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่ภาพยนตร์ของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุค และฉากแต่ละฉากรังสรรค์ออกมาแบบศิลปะซึ่งในส่วนของสีที่เกิดจากฉากนั้น เป็นสีตรงข้ามกันในวงสี เช่น สีเหลืองกับม่วง แดงกับเขียว การใช้สีประเภทนี้เป็นการกระตุ้นอารมณ์ มีการเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงและช่วยสร้างจุดสนใจ

รูปที่ 5.37 คุณจันตกลงข้อเสนอกับคุณหลวง
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2556

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท เป็นฉากที่คุณจันดารา มาตกลงข้อเสนอของกับคุณหลวง เราจะเห็นได้ว่าในการใช้สีสันของเสื้อผ้าของตัวเอก และ ตัวรองมีการแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ซึ่งตัวละครเอกอย่างคุณจันจะเน้นไปที่โทนขาว และคุณหลวงจะเน้นไปที่โทนมืด เข้ม ดำ ทำให้แยกคนระหว่างสองกลุ่มนี้ได้อย่างชัดเจน

รูปที่ 5.38 คุณหญิงทองคำเปลวตกลงซื้อตัวเรียมจากกำนันเรือง
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า เป็นฉากที่คุณหญิงทองคำเปลวได้มาตกลงขอซื้อตัวเรียมกับกำนันเรืองด้วยเงิน 500 บาท ฉากนี้จะเห็นว่าตัวคุณหญิงแต่งตัวสีสันฉูดฉาด ด้วยโทนสีแดงเข้ากับเฟอร์นิเจอร์ภายในบ้าน ตัดกับบ้านและคนรับใช้ที่เป็นโทนสีขาว ซึ่งทำให้เธอดูโดดเด่นและดูมีอำนาจ ทำให้แบ่งชนชั้นได้อย่างชัดเจน

รูปที่ 5.39 เรียมกำลังเขียนจดหมายหาขวัญ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า เรียมกำลังเขียนจดหมายหาขวัญถึงเหตุการณ์ที่ตัวเองกำลังได้พบเจอ ว่าเรียมต้องการที่จะหนีออกจากบ้านหลังนี้ ฉากนี้แสดงให้เห็นถึงแม้ว่าอาภรณ์ของเรียมจะสวยสง่าแค่ไหน ก็มิอาจทำให้เธอมีความสุขเท่ากับที่เธอได้อยู่ทุ่งบางกะปิกับขวัญ

รูปที่ 5.40 คุณจันและคุณแก้วในวันแรกที่แต่งงาน
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2556

ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท คุณจันต้องการที่จะปราบพยศคุณแก้วให้สิ้นฤทธิ์ จากภาพจะเห็นผ้าม่านรอบขอบเตียงเป็นสีทอง ผ้าปูเตียงสีแดง ทำให้ดูเร้าร้อนถึงไฟที่กำลังคลุกกรุ่นระหว่างทั้งสองคน แม้ว่าจะแต่งงานกันแล้วแต่ภายในใจของทั้งคู่กลับมีความบาดหมางต่อกันไม่จบสิ้น

5.2.2 สีที่เกิดจากการจัดแสง

สีที่เกิดจากการจัดแสง คือ สีที่ได้จากแหล่งกำเนิดแสงต่างๆ เช่น สีของแสงอาทิตย์ที่ส่องผ่านวัสดุสีต่างๆ หรือแสงจากโคมไฟที่ส่องผ่านแผ่นฟิลเตอร์สี หรือเจลสีต่างๆ ที่ปรากฏบนฉากนั้นๆ เหตุเพราะในบางครั้งแสงที่เกิดจากธรรมชาติ หรือ แสงที่เกิดจากฉากเหล่านั้นไม่เพียงพอต่อการสร้างอารมณ์ และความรู้สึกที่ตัวละครมีส่งออกมาให้ดูได้รู้สึกได้ จึงทำให้จำเป็นต้องใช้แสงที่มาจาก แสงไฟ LED LIGHT แสงไฟจากไฟฉาย แสงไฟจากเทียนเป็นต้น ยิ่งถ้ามีองค์ประกอบด้านแสงเข้ามามากเท่าไหร่ก็ทำให้สามารถเห็นถึงความหมายที่จะสื่อออกมาในฉากนั้นๆ ได้อย่างมาก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.41 กำนันเรืองกับจ้อย
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า เป็นฉากที่กำนันเรืองและจ้อยได้สนทนากันถึงเรื่องของเรียม ฉากนี้จะเป็นฉากที่แสงเน้นไปยังตัวละครหลัก สีออกไปทางโทนสีร้อน ทำให้ดูแล้วกระวนกระวาย ให้ความรู้สึกอึดอัดใจของตัวอารมณ์ผู้ฟังนั้นคือกำนันเรือง

รูปที่ 5.42 ทั้ง 3 ตัวละครกำลังเดินไปหาเสียงที่เปล่งออกมาจากมุมหนึ่งของถ้ำ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2554

ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง เป็นฉากที่ทั้ง 3 ตัวละครกำลังเดินไปหาเสียงของเด็กร้องซึ่งจะเห็นได้ว่าฉากนี้จะมีแสงรอดมาจากด้านบนของถ้ำซึ่งจะทำให้เกิดแสงสว่างในจุด จุดเดียวนั้นคือจุดที่เด็กน้อยนั้นนอนอยู่ทำให้อารมณ์ที่แสดงออกมาคนดูได้รับรู้ว่า กำลังโฟกัสไปที่ ณ จุดนั้นจุดเดียว

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.43 ขวัญและเรียมว่ายน้ำในคลองแสนแสบ
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า เป็นฉากที่ขวัญและเรียมได้ลงไปว่ายน้ำเล่นหยอกล้อกัน เราจะเห็นแสงที่พุ่งลงมาจากข้างบนทำให้ตัวละครดูโดดเด่น แสดงถึงความรักของทั้งสอง ซึ่งในความเป็นจริงแล้วจะให้แสงพระอาทิตย์ส่องลงมาแบบนี้ ต้องหาจังหวะหรือโอกาสที่ยากมาก จึงคิดว่าแสงนี้เป็นแสงที่เกิดจากการใช้ไฟสาดส่องลงมายังผิวน้ำ ทำให้เกิดแสงออร่าเช่นนี้เกิดขึ้น

5.3 องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography) ของภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง,จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีการใช้ระยะของภาพ (Proxemics) มุมภาพ (Camera Angles) และ การเคลื่อนที่ของกล้อง (Camera Movement) มักใช้ มุมกล้องแบบ MS (Medium Shot) เป็นส่วนใหญ่ และการเคลื่อนกล้องแบบ การตั้งแช่กล้องไว้ และมีการ Pan, Tilt, Dolly บ้างเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อให้คนดูมีความรู้สึกถึงอารมณ์ ติดตามการเคลื่อนไหว และบทสนทนาของนักแสดง

5.3.1 องค์ประกอบภาพ

องค์ประกอบในกรอบภาพ (Frame) ให้สวยงามและสื่อความหมายเพื่อการถ่ายภาพยนตร์ในหนึ่งช็อต (Shot) คล้ายกับหลักการการจัดองค์ประกอบภาพของการถ่ายภาพนิ่งทั่วไป แต่

ภาพยนตร์นั้นต้องถ่ายภาพเคลื่อนไหวซึ่งมีทั้งสิ่งที่ถูกถ่ายเคลื่อนไหวและกรอบภาพหรือกล้องมีการเคลื่อนที่ ดังนั้นการจัดองค์ประกอบภาพของภาพยนตร์ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

พื้นที่และตำแหน่งการจัดวางตัวแสดงในกรอบภาพ เช่น จัดวางตำแหน่งผู้หญิงแก่ยืนด้านขวามือค่อนเข้ามาทางตรงกลางกรอบภาพ ศีรษะอยู่ในพื้นที่ด้านบนของกรอบภาพ จัดวางเด็กผู้หญิงตัวน้อยนั่งร้องไห้อยู่ติดมุมซ้ายด้านล่างของภาพ เป็นการแสดงความหมายสื่อถึงความสำคัญ ความเหนือกว่าของหญิงชราและความต้อยต่ำด้อยค่าของเด็กผู้หญิง ฯลฯ เป็นต้น

รูปที่ 5.44 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2558

จะเป็นการจัดองค์ประกอบของตัวละครให้อยู่กลางภาพเพื่อให้ดูยิ่งใหญ่และเป็นจุดสนใจ รวมถึงการวางของแสงตามต้นไม้ ทำให้ตัวละครตัวนี้ดูเด่นขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

รูปที่ 5.45 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปฐมบท
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

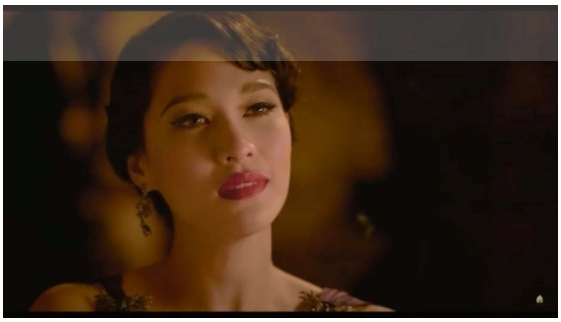
จะเห็นว่าตัวละคร ไอ้เคน ได้อยู่หน้าสุดและมีการชูมืออย่างดีใจ ซึ่งทำให้เห็นได้ชัดว่าตัวละครนี้กำลังแสดงความรู้สึกดีใจ อีกทั้งที่ทำให้เห็นแม่ของไอ้เคนด้วยนั้นในเฟรมเดียวกันสื่อถึงความสำเร็จของลูกที่มีแม่คอยซัพพอทอยู่ตลอดเวลา ภายในภาพเดียวแต่สามารถสื่อความหมายได้หลายอย่าง อันเนื่องมาจากการวางคอมโพสในฉากนั้นๆ นั้นเอง

5.3.2 ระยะของภาพ (Proxemics)

ระยะของภาพ (Proxemics) ประกอบไปด้วย CU (Close Up), MS (Medium Shot), LS (Long Shot), ELS (Extreme Long Shot), ECU (Extreme Close Up) ซึ่งในแต่ละระยะของภาพนั้นก็จะส่งผลให้ความรู้สึกของแต่ละตัวละครนั้นแตกต่างกัน เช่น CU (Close Up) ก็จะทำให้เห็นว่าตัวละครมีสีหน้าเป็นอย่างไรต่อการกระทำหรือคำพูดนั้นๆ LS (Long Shot) จะเห็นได้ว่าในสภาพแวดล้อมที่ตัวละครตัวนั้นๆ อยู่เป็นเช่นไรและส่งผลอย่างไรต่อสิ่งที่ตัวละครนั้นๆ จะทำต่อไปในอนาคตได้อย่างดี เราจึงจะยกตัวอย่างระยะของภาพจากภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ดังนี้

1) CU

CU ย่อมาจาก Close Up (ภาพขนาดใกล้) ภาพ CU จะใช้สำหรับเจาะรายละเอียดบนใบหน้า (หรือส่วนอื่นๆ ก็ได้) เน้นความสำคัญเล็กๆ ในรายละเอียดของ object นั้นๆ ขนาดของภาพจะเห็นประมาณ หัวถึงคาง เรียกว่า CU ดังภาพ



รูปที่ 5.46 ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่องชั่วฟ้าดินสลาย
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2553

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.47 ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

รูปที่ 5.48 ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ (ก)

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2530

รูปที่ 5.49 ภาพ Close Up ในภาพยนตร์เรื่องฉันเป็นผู้ชายนะยะ (ข)

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2530

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) MS

MS ย่อมาจาก Medium Shot (ภาพขนาดปานกลาง) ระยะเห็นครึ่งตัวคน เห็นสีหน้า ท่าทาง การเคลื่อนไหว ของตัวละครชัดจนขึ้น

รูปที่ 5.50 ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2553

รูปที่ 5.51 ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2527

รูปที่ 5.52 ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.53 ภาพ MS ในภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2558

3) LS

LS ย่อมาจาก Long Shot (ภาพขนาดไกล) เห็นรายละเอียดของสภาพแวดล้อม ว่าทำอะไรที่ไหน ส่วนใหญ่จะใช้เล่าเกี่ยวกับสถานที่ เวลา

รูปที่ 5.54 ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2529

รูปที่ 5.55 ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2558

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.56 ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง มหัศจรรย์แห่งรัก

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2538

รูปที่ 5.57 ภาพ LS ในภาพยนตร์เรื่อง ความรักไม่มีชื่อ

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2533

4) ELS

ELS ย่อมากจาก Extreme Long Shot (ภาพขนาดไกลมาก) ถ่ายสิ่งที่อยู่ไกล / ให้เห็นมุมกว้าง / บางทีเรียกว่า ภาพมุมกว้าง แสดงสิ่งแวดล้อมทั่วๆ ไป

รูปที่ 5.58 ภาพ ELS ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.59 ภาพ ELS ในภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

5) ECU

ECU ย่อมาจาก Extreme Close Up (ภาพขนาดใกล้มาก) ถ่ายรายละเอียดเฉพาะส่วน เช่น เม็ดเหงื่อบนจมูก ภาพสะท้อนในดวงตา

รูปที่ 5.60 ภาพ ECU ในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2555

รูปที่ 5.61 ภาพ ECU ในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย

ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2553

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.3.3 มุมภาพ (Camera Angles)

ภาพยนตร์บันเทิงโดยทั่วไปการตั้งกล้องมิได้วางไว้แค่เฉพาะด้านหน้าตรงของผู้แสดงเท่านั้น แต่จะทำมุมกับผู้แสดงหรือวัตถุตลอดทั้งเรื่อง ยิ่งกล้องทำมุมกับผู้แสดงมากเท่าไร ก็ยิ่งสะดุดความสนใจมากขึ้นเท่านั้น และการใช้มุมกล้องต้องให้สอดคล้องกับการเล่าเรื่องด้วย เหตุผลของการเปลี่ยนมุมกล้องให้หลากหลายเพื่อใช้ติดตามผู้แสดง เปิดเผย/ ปิดบังเนื้อเรื่อง หรือตัวละคร เปลี่ยนมุมมอง บอกสถานที่ เน้นอารมณ์หรืออื่นๆ อีกมากมายที่ต้องการสื่อความหมายบางอย่างของแอ็คชั่นที่เกิดขึ้นในฉากนั้นของผู้กำกับ

มุมกล้องเกิดขึ้นจากการที่เราวางตำแหน่งคนดูให้ทำมุมกับตัวละครหรือวัตถุ ทำให้มองเห็นตัวละครในระดับองศาที่แตกต่างกัน จึงแบ่งมุมกล้องได้ 6 ระดับ

1) มุมต่ำ (Low-angle Shot)

คือมุมที่ต่ำกว่าระดับสายตาของตัวละคร แล้วเงยกล้องขึ้นประมาณ 70 องศา ทำให้เกิดผลทางด้านความลึกของซับเจ็คหรือตัวละคร มีลักษณะเป็นสามเหลี่ยมรูปทรงเรขาคณิตให้ความมั่นคง น่าเกรงขาม ทรงพลังอำนาจ ความเป็นวีรบุรุษ เช่น ช็อตของคิงคอง ยักษ์ ตึกอาคารสิ่งก่อสร้าง สัตว์ประหลาด พระเอก เป็นต้น

รูปที่ 5.62 ภาพมุมต่ำในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

2) มุมระดับสายตา (Eye-level Shot)

เป็นมุมที่มีความหมายตรงตามชื่อที่เรียก คือคนดูถูกวางไว้ในระดับเดียวกับสายตาของตัวละคร หรือระดับเดียวกับกล้องที่วางไว้บนไหล่ของตากล้อง โดยผู้แสดงไม่เหลือบสายตาเข้าไปในกล้องในระหว่างการถ่ายทำ มุมระดับสายตานี้ถึงแม้จะเป็นมุมที่เราใช้มองในชีวิตประจำวัน แต่ก็ถือว่า เป็นมุมที่สูงเล็กน้อย เพราะโดยปกติมักใช้กล้องสูงระดับหน้าอก ซึ่งเรียกว่า A Chest High Camera Angle หรือเป็นมุมปกติ (Normal Camera Angle) ไม่ใช่มุมระดับสายตา ซึ่งเป็นมุมที่คนดูคุ้นเคย กับการดูหนังบนจอใหญ่ที่ถ่ายดาราภาพยนตร์ให้ดูใหญ่เกินกว่าชีวิตจริง Larger-than-life

รูปที่ 5.63 ภาพมุมระดับสายตาในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2557

3) มุมสายตานก (Bird's-eye View)

มุมชนิดนี้มักเรียกทับศัพท์ทำให้เข้าใจมากกว่า เป็นมุมถ่ายมาจากด้านบนเหนือศีรษะ ทำมุมตั้งฉากเป็นแนวดิ่ง 90 องศากับผู้แสดง เป็นมุมมองที่เราไม่คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน จึงเป็นมุมที่แปลก แทนสายตานกที่อยู่บนท้องฟ้าหรือผู้กำกับบางคน เช่น Alfred Hitchcock ใช้แทนความหมายเป็นมุมของเทพเจ้าเบื้องบนที่ทรงอำนาจ มองลงมาหาตัวละครที่ห้อยอยู่บนสะพาน ตึกหน้าผา เพิ่มความน่าหวาดเสียวมากขึ้น มุมกล้องที่คล้ายกับมุม Bird's-eye View คือ Aerial Shot ซึ่งถ่ายมาจากเฮลิคอปเตอร์หรือเครื่องบินบ้างก็เรียกว่า Helicopter Shot หรือ Airplane Shot เป็นช็อตเคลื่อนไหวถ่ายมาจากด้านบนทั้งสิ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 5.64 ภาพมุมสายตานกในภาพยนตร์จากเรื่อง อุโมงค์ผาเมือง
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2554

4) มุมสูง (High-angle Shot)

คือมุมสูงกล้องอยู่ด้านบนหรือวางไว้บนเครน (Crane) ถ่ายกดมาที่ผู้แสดง แต่ไม่ตั้งฉากเท่า Bird's-eye View ประมาณ 45 องศา เป็นมุมมองที่เห็นผู้แสดงหรือวัตถุอยู่ต่ำกว่า ใช้แสดงแทนสายตามองไปเบื้องล่างที่พื้น ถ้าใช้กับตัวละครจะให้ความรู้สึกต่ำต้อย ไร้ศักดิ์ศรี ไม่มีความสำคัญ หรือเพื่อเผยให้เห็นลักษณะภูมิประเทศหรือความกว้างใหญ่ไพศาลของภูมิทัศน์เมื่อใช้กับภาพระยะไกล (LS)

รูปที่ 5.65 ภาพมุมสูงในภาพยนตร์เรื่อง จันดารา
ที่มา: พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล., 2556

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.3.4 การเคลื่อนที่ของกล้อง (Camera Movement)

การเคลื่อนไหวที่เกิดจากการทำงานของกล้องนั้น นับได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งของกล้องไปพร้อมกับการบันทึกภาพ ซึ่งจะมีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงลักษณะภาพ รูปแบบและเนื้อหาของการนำเสนอภาพไปด้วย การเคลื่อนไหวกล้องจะเป็นส่วนที่ช่วยส่งเสริมเรื่องราวของภาพ และทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมที่เป็นจริงมากขึ้นกับการนำเสนอภาพในช่วงนั้น โดยทั่วๆ ไปการเคลื่อนไหวกล้องมีหลักการขั้นพื้นฐานที่นำมาใช้ในการถ่ายภาพ 5 ลักษณะด้วยกันคือ

1) แพน (Panning) การเคลื่อนที่ของกล้องตามแนวนอนไปทางซ้ายหรือทางขวา โดยกล้องยังอยู่ ณ จุดเดิม

2) ทิ้ลท์ (Tilting) การเคลื่อนที่ของกล้องตามแนวดิ่ง จากล่างขึ้นบนและจากบนลงล่าง โดยกล้องยังอยู่ ณ จุดเดิม เพื่อให้เห็นวัตถุตามแนวตั้ง

3) ซูม (Zooming) การทำให้มุมของภาพเปลี่ยนไปตามความยาวโฟกัสของเลนส์ เช่น การทำให้วัตถุมีขนาดใหญ่ขึ้น โดยการปรับความยาวโฟกัสให้ยาว (Zoom In) หรือ การทำให้วัตถุมีขนาดเล็กลง โดยการปรับความยาวโฟกัสให้สั้น (Zoom Out)

4) ดอลลี่ (Dolling) การเคลื่อนกล้อง เข้าหาวัตถุ (Dolly in) หรือ การเคลื่อนกล้องออกจากวัตถุ (Dolly out) การดอลลี่ (Dolly) จะคล้ายๆ กับการซูม (Zoom) ความลึกของภาพจะมากกว่าการซูม

5) ทรัค (Trucking) การเคลื่อนกล้องไปด้านซ้ายหรือขวาให้ขนาดกับวัตถุ การแทรคจะคล้ายกับการแพน แต่จะให้ความรู้สึกเคลื่อนผู้ชมให้เคลื่อนที่ เพราะฉากจะมีการเปลี่ยนแปลงตามการเคลื่อนกล้อง

ซึ่งในภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุลจะปรากฏการเคลื่อนที่ของกล้องทั้งหมดอย่างที่กล่าวถึง 5 ข้อนี้โดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นการเคลื่อนที่ของกล้องที่สแตนดาจอยู่แล้ว ไม่ว่าจะภาพยนตร์เรื่องไหนของผู้กำกับคนใดก็ตามก็จะมีเทคนิคเหล่านี้เข้าไปร่วมด้วย แต่ในส่วนของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุลจะมีการใช้ ซูม, แพน เป็นหลักเพราะจะให้เห็นถึงอารมณ์ของตัวนักแสดงอย่างเห็นได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.4 องค์ประกอบด้านเสียง (Sound)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านเสียง (Sound) ของภาพยนตร์ภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ใช้ทั้งเสียงในบทสนทนา (Dialogue) เสียงประกอบ (Sound Effect) เสียงดนตรี (Music) และเสียงที่สร้างขึ้นเองให้ดูสนุกสนาน (Artificial Sound) ซึ่งเสียงนั้นเป็นองค์ประกอบหรือปัจจัยหลักในการสื่อความหมายที่สำคัญอีกด้วย และให้ความสำคัญกับเสียงสนทนา (Dialogue) ที่เป็นธรรมชาติ และมีการใช้เสียงดนตรี (Music) ที่เป็นเพลงร้องที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับเรื่องราวของภาพยนตร์ในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า กับเพลง ขวัญของเรียม เนื้อหาของเพลงนั้นทำให้รับรู้ถึงความรักของทั้งคู่ว่าเป็นเช่นไร เปรียบเสมือนเอาเนื้อหาของภาพยนตร์มาย่อลงเป็นบทเพลงเพียงแค่ 3 นาทีเท่านั้น หรือ ภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ที่มีการใช้เสียงในบทสนทนา (Dialogue) เป็นการพากย์เสียงของตัวคุณแก้ว เพราะเธอเป็นนักแสดงต่างชาติถึงปากจะดูเปรียบเสมือนว่าเธอนั้นพูดออกมาแต่แท้จริงแล้วเป็นการพากย์เสียงนั้นเอง และภาพยนตร์เรื่องชั่วฟ้าดินสลาย ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเพลงประกอบ ชื่อเพลง ชั่วฟ้าดินสลาย ประพันธ์คำร้องโดย ครูมารุต ผู้กำกับภาพยนตร์ ทำนองโดย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ขับร้องโดย พูลศรี เจริญพงษ์ เคยได้รับรางวัลแผ่นเสียงเงินพระราชทาน หลังจากนั้นมีผู้นำเพลงนี้ไปบันทึกเสียงอีกนับครั้งไม่ถ้วน จนล่าสุดได้มีการนำบทเพลงนี้มาขับร้องอีกครั้ง โดยใช้เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องชั่วฟ้าดินสลาย ผลงานการกำกับภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เวอร์ชั่นล่าสุด ขับร้องโดย เจนนิเฟอร์ คิ้ม มีท่วงทำนองที่ไพเราะจับใจ เนื้อหาในเพลงมีความสอดคล้องกับเรื่องราวของภาพยนตร์ดังกล่าว สื่อให้เห็นถึงเรื่องราวความรักของคนสองคนที่ไม่มีวันแยกจากกัน เรียกได้ว่าเมื่อมีการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้กี่ครั้ง ก็จะต้องนำบทเพลงนี้มาขับร้องทุกครั้งไปก็ว่าได้

ภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส ช่างมันฉันไม่แคร์ ฉันเป็นผู้ชายนะยะ นางนวล ความรักไม่มีชื่อ มหัศจรรย์แห่งรัก และอันดากับฟ้าใส ในสมัยนั้นเทคโนโลยียังไม่ก้าวหน้าสักเท่าไหร่เสียงที่เราได้ยินจากภาพยนตร์เหล่านี้จึงแตกเล็กน้อย หรือ ได้ยินเสียงจากรอบข้างเช่น ลม คนเดิน คนพูดคุย เข้ามาแทรกซ้อนเกือบตลอดเวลา แต่ หม่อมน้อย กลับทำให้สามารถสื่อความหมายออกมาจากทางสีหน้าหรือบทแสดงของตัวละครอย่างเด่นชัดแทน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.5 องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล จะใช้การตัดต่อภาพ 2 ลักษณะคือ 1) เทคนิคการตัดต่อแบบสลับเหตุการณ์ (Cross Cutting / Parallel Cutting) 2) เทคนิคการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (Continuity Cutting) การตัดต่อสลับเหตุการณ์ (Cross Cutting / Parallel Cutting) เหตุการณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทำให้เราเห็นเสมือนแบ่งออกเป็น 2 part

ภาพยนตร์ของหม่อมน้อยส่วนมากแล้วจะเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคโดย ส่วนใหญ่เกือบทุกเรื่อง จะมีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นตัวดำเนินเรื่องหรือเป็นตัวละครที่คอยเล่าทุกเหตุการณ์ ในมุมมองบุคคลที่ 1 ซึ่งรับรู้ทุกอย่างและสามารถรู้เหตุการณ์ต่างๆ ล่วงหน้าอยู่แล้วเพราะเขาได้ผ่านเหตุการณ์เหล่านั้นมาและได้นำมาเล่าสู่กันฟังนั้นเอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการวิจัย “กลวิธีการเล่าเรื่อง และการใช้ภาษาภาพยนตร์ ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล” ซึ่งเป็นวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาในภาพยนตร์ จากภาพยนตร์ 13 เรื่อง ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส, ช่างมันฉันไม่แคร์, ฉันผู้ชายนะยะ, นางนวล, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส, ชั่วฟ้าดินสลาย, อุโมงค์ผาเมือง, จันดารา ปฐมบท, จันดารา ปัจฉิมบท, แผลเก่า และแม่เบี้ย เพื่อศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง ได้แก่ โครงเรื่อง (Plot) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) แก่นความคิด (Theme) ฉาก (Scene) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ และการใช้ภาษาภาพยนตร์ ได้แก่ องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows) องค์ประกอบด้านสี (Color) องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography) องค์ประกอบด้านเสียง (Sound) องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing) โดยต่อไปนี้จะเป็นการสรุปผลงานวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6.1 สรุปการวิจัย

6.1.1 สรุปการวิจัยกลวิธีการเล่าเรื่อง

1) โครงเรื่อง (Plot)

จากการศึกษาโครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ในส่วนวิธีการเล่าเรื่อง พบว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่เริ่มต้นเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์ (Chronological Order) และจากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่ามีการลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องไว้ 5 ขั้นตอน กล่าวคือ การเริ่มต้นจากการเริ่มเรื่อง (Exposition) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) ภาวะวิกฤต (Climax) ภาวะคลีคลาย (Falling Action) และจบด้วย การยุติเรื่องราว (Ending) โดยการเริ่มเรื่องของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ในภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องที่กำกับนั้น จะมีการ

เริ่มต้นเรื่องตามลำดับเหตุการณ์และมักจะเริ่มจากตัวละครหลักเพื่อกล่าวถึงที่มาของตัวละครและเนื้อเรื่อง แล้วจึงดำเนินเรื่องราวไปสู่ภาวะวิกฤต หรือข้อขัดแย้งของเนื้อเรื่องที่ทำให้มีการเกิดเหตุการณ์ หรือการกระทำของตัวละครที่ต้องตัดสินใจกระทำทำอย่างใดอย่างหนึ่ง แล้วเมื่อเกิดเหตุการณ์หรือการกระทำที่เกิดขึ้นจากตัวละครแล้วนั้น จะเล่าเข้าสู่เนื้อเรื่องที่ทำให้ปมของการกระทำ หรือเหตุการณ์นั้นๆ ถูกคลี่คลายไป แล้วก็เข้าสู่การยุติเรื่องราว แต่มีเพียงเรื่องเดียวที่การเล่าในส่วนของการยุติเรื่องราวนั้นยังมีประเด็นที่ทำให้เราต้องติดตามกันต่อไป สำหรับวิธีการจบเรื่องของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องนั้น มีการจบเรื่องในภาพยนตร์ทั้งหมด 4 แบบ คือ การจบเรื่องด้วยความสุขหรือความสำเร็จของตัวละคร (Happy Ending) โดยเป็นการจบเรื่องของตัวละครที่สามารถแก้ไขปัญหา ขจัดความขัดแย้งได้ในตัวละครเอง และปิดเรื่องด้วยความสุขสมหวังภายในตัวละคร ซึ่งในภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้มีการจบแบบนี้อยู่ 6 เรื่อง คือ ฉันเป็นผู้ชายนะยะ, ความรักไม่มีชื่อ, มหัศจรรย์แห่งรัก, อันดากับฟ้าใส และช่างมันฉันไม่แคร์ โดยทั้งหมดนี้เป็นการจบเรื่องแบบตัวละครหลักมีความสุขสมหวังในบริบทของผลการกระทำที่ผ่านมาภายในภาพยนตร์ ซึ่งตัวละครสามารถขจัดความขัดแย้ง แก้ปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้น จนนำพาไปสู่การคลี่คลายของปัญหา และจบด้วยการยุติเรื่องราวจนนำไปสู่ความสุขสมหวังของตัวละคร โดยจากเรื่องอันดากับฟ้าใส พบว่าทั้งหมดได้ลงเอยกันอย่างมีความสุขสมหวัง โกบัติก็รักคุณเมย์ และกลับมาเป็นคนที่รักตัวเองหลังจากรู้ว่าตนเองรักคุณเมย์ โกบัติ คุกเข่า ขอคุณเมย์แต่งงานและคุณเมย์ก็ยอมรับเพราะเขารักโกบัติไม่ใช่เพราะเขาต้องการทรัพย์สินเงินทอง ต่อมาเป็นการจบแบบโศกนาฏกรรม (Tragic Ending) คือการจบเรื่องด้วยความตาย ความผิดหวัง ความสูญเสีย หรือความล้มเหลวในชีวิตของตัวละคร ซึ่งการปิดเรื่องแบบนี้ มีเรื่อง นางนวล, ชั่วฟ้าดินสลาย, แผลเก่า และแม่เบี้ย ในภาพยนตร์เรื่องนางนวล ในตอนจบเทพได้พบกับนวลหลังจากที่นวลกลับจากกรุงเทพ เทพยังคงรักนวล และขอให้นวลไม่ต้องกลับไปทำงานที่กรุงเทพอีก แต่นวลยังยืนยันที่จะไปและนวลก็บอกกับเทพว่า เธอยังรักทิวากรอยู่ ทำให้เทพเสียใจมาก เทพจึงนำปืนที่พกมายิงนวล และยิงตัวเองตายตามนวลไป ส่วนในชั่วฟ้าดินสลายนั้น จะเห็นได้ว่าเป็นการจบทั้งความตาย และความล้มเหลวของทั้งสองตัวละครหลัก ส่างหม่องและยุพดี เพราะหลังจากที่ทั้งสองถูกกระทำโทษให้ถูกโซ่ตรวนล่ามไว้ ก็ทำให้ทั้งสองมีเรื่อบาดหมางกัน จนนำไปสู่ความหายนะ และนำพาให้ยุพดีถึงแก่ความตาย ในส่วนของส่างหม่องก็เป็นคนสติไม่ดีไปในที่สุด ภาพยนตร์นำพาให้ผู้ชมนำไปสู่ความล้มเหลวต่างๆ ของตัวละคร ที่ไม่รู้จักยับยั้งชั่งใจ จนเกิดกลายเป็นเรื่องราวโศกนาฏกรรม อีกเรื่องที่ปิดเรื่องด้วยความตาย คือแผลเก่า เนื่องจากเป็นเรื่องราวที่ตัวละครหลัก ขวัญและเรียม ได้เกิดเรื่องราวต่างๆ มากมาย ในความขัดแย้งต่างๆ ปัญหาที่เกิดจากความรักของทั้งสองคน ที่มีปัจจัยหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นกำนันเรืองพ่อของเรียมที่ขัดขวางขวัญไม่ให้รักกับเรียม จนนำพาเรียมไปสู่คุณนายทองคำเปลวและสมชาย ผู้เข้ามา

เปลี่ยนแปลงชีวิตของเรียมให้เปลี่ยนไป และห่างออกไป เรื่องราวไปสู่ความขัดแย้งต่างๆ ของตัวละคร จนเกิดนำพาปัญหาเข้ามาทำให้จุดจบของตัวละครหลักทั้งสองต้องจบชีวิตด้วยความตาย เนื่องจากความรักของทั้งสองที่ได้สัญญากันไว้ต่อศาลเจ้าพ่อไทร ทำให้หลังจากที่ขวัญเสียชีวิตลง ก็ไม่สามารถทำให้เรียมมีชีวิตอยู่ต่อได้ จึงได้ดับชีวิตตัวเองลงเพื่อตามขวัญคนที่เรียมรัก และเรื่องราวของทั้งสองจึงเกิดเป็นตำนานจนถึงปัจจุบัน และภาพยนตร์อีกหนึ่งเรื่องที่จบด้วยความตายของนักแสดงหลักอีกเรื่องก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง แม่เบี้ย การมาที่บ้านเรือนไทยทำให้ชนะชลรู้ถึงความลับในรุ่นพ่อแม่ และเมื่อภรรยาของชนะชลรู้ว่าเขานอกใจทำให้ภรรยาของชนะชลนอกใจไปกับชายอื่นเช่นกัน ชนะชลชดใช้กรรมด้วยการกระโดดในแม่น้ำฆ่าตัวตาย ต่อมาเป็นในส่วนของการจบแบบสมจริงในชีวิต (Realistic Ending) เป็นการจบแบบทิ้งปัญหา หรือแง่ความคิดของตัวละครเอาไว้ให้ผู้ชมได้คิดเอาเอง เพราะมันสามารถคิดได้หลายแง่มุม ขึ้นอยู่กับว่าผู้ชมจะวิเคราะห์หรืออยากให้จบแบบไหน ซึ่งในเรื่องภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้มีการจบแบบสมจริงในชีวิต 2 เรื่อง คือ อุโมงค์ผาเมือง และจันดารา ปัจฉิมบท ทั้งสองเป็นการจบเรื่องแบบให้แง่คิดของคนดู เพราะในตัวละครมีการเน้นถึงผลของการกระทำต่างๆ ที่เกิดขึ้น โดนล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่ทำให้เกิดปัญหาหลายอย่าง โดยที่ไม่สามารถแก้ปัญหาได้ ต้องปล่อยให้มันเกิดไปในชีวิตจริง โดยเรื่องอุโมงค์ผาเมืองนั้น เป็นการจบได้ออกแนวให้ผู้ชมเห็นว่า ทุกตัวละครนั้น ก็ย่อมที่จะทำทุกอย่างเพื่อตนเอง เพราะจากกการที่ทุกตัวละครได้ทำการโกหกในคำให้การนั้น ล้วนแสดงให้เห็นมนุษย์ทุกคนล้วนปรุงแต่งให้ตัวเองดูดีอยู่เสมอ ในตายผู้อื่น และเรื่องจันดารา ปัจฉิมบท จะเห็นได้ว่า หลังจากที่ปัญหาทุกอย่างคลี่คลายแล้ว คุณจันคิดได้ว่าสุดท้ายความสุขที่แท้จริงก็มิใช่เงินทอง ความรักต่างหากนั่นแหละ คือความสุข คุณจันได้แต่นึกถึงเรื่องราวในอดีตที่ผ่านมาของตัวละคร เพราะปัจจุบันนั้นตัวเองต้องอยู่คนเดียว ถึงแม้จะมีสมบัติมากมาย ก็มิได้ทำให้ตนเองมีความสุข ซึ่งทำให้ตัวละครแสดงให้ผู้ชมรับรู้ถึงชีวิตจริง นั่นก็แล้วแต่มุมมองตัวตัวผู้ชมเอง และเรื่องเพลิงพิศวาส เป็นการจบอีกแบบก็คือการจบแบบหักมุม (Surprise Ending) เป็นการจบแบบบิดเบือนความเข้าใจในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจากการดำเนินเรื่องถึงจุดคลีคลาย แล้วคนดูหวังว่าภาพยนตร์จะจบตามที่คาดหวังไว้ ซึ่งการจบแบบนี้จะเป็นการช่วยเสริมความชัดของเรื่อง

2) ความขัดแย้ง (Conflict)

จากการศึกษาภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล พบว่า ประเด็นเรื่อง ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในกระบวนการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีทั้งหมด 3 ลักษณะ คือ ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม (A Struggle Against Another Person) โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ ชั่วฟ้าดินสลาย จัน

ดารา ปฐมบท และแม่เบี้ย ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society) โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส ช่างมันฉันไม่แคร์ ฉันผู้ชายนะยะ นางนวล ความรักไม่มีชื่อ มหัศจรรย์แห่งรัก อันดากับฟ้าใส ชั่วฟ้าดินสลาย อุโมงค์ผาเมือง จัน ดารา ปฐมบท จัน ดารา ปัจฉิมบท แผลเก่าและแม่เบี้ย ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง (A Struggle for Mastery by Two Elements within The Person) โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง ส่วนความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ (A Struggle Against Nature) ไม่ปรากฏในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

ยกตัวอย่างความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society) จากเรื่อง นางนวล ซึ่ง นวล กับ พ่อ เป็นความขัดแย้งที่พ่อไม่ต้องการให้นวลไปเป็นดารา เพราะพ่อของนวลเป็นคนหัวโบราณ และส่วนของความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคลอีกเรื่องคือ แผลเก่า ซึ่ง กำนันเรือง และ ผู้ใหญ่เขียน ทั้งสองมีความขัดแย้งกันตั้งแต่สมัยหนุ่ม เพราะด้วยความที่แม่รวยเป็นคนรักเก่าของผู้ใหญ่เขียน ทำให้ทั้งสองบ้านนี้เป็นอริกันมานาน กำนันเป็นใหญ่ในทุ่งบางกะปิ และด้วยความที่เรียมไปรักกับขวัญลูกชายของผู้ใหญ่เขียน จึงทำให้เกิดเรื่องราวมากมายต่างๆ ที่ทั้งสองจะต้องเผชิญหน้ากันอยู่บ่อยๆ กับผู้ใหญ่เขียนขวัญ และ จ้อย จ้อยเป็นนักเลงหัวไม้ มีอิทธิพล เพราะได้มาดูแลในการเก็บค่าเช่านาให้กับคุณนายทองตำเปลว อีกทั้งยังเป็นคนเจ้าชู้มีลูกเมียมากมายเต็มไปหมด แต่ด้วยความที่เรียมเป็นสาวสวย ทำให้จ้อยอยากได้เรียมเป็นเมีย พอขวัญรู้ข่าว ทำให้ขวัญเกลียดจ้อย และขัดขวางไม่ให้จ้อยมายุ่งกับเรื่อง ขวัญและจ้อยเกือบจะฆ่ากันอยู่หลายครั้ง โดยมี 4 เรื่องที่ได้มีความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม คือเรื่อง ฉันเป็นชายนะยะ ชั่วฟ้าดินสลาย จันดารา ปฐมบท และ แม่เบี้ย โดย และเรื่องฉันเป็นผู้ชายนะยะ ได้มีความขัดแย้งต่อสังคมเนื่องจาก ตัวละครมีการเกิดเป็นชายแต่ใจเป็นหญิง ถ้าเลือกได้คงไม่มีใครต้องการที่จะเกิดมาผิดเพศแบบนี้ แต่ด้วยเหตุการณ์นี้ที่ดูแล้วทำให้เห็นว่าใครหลายคนเกลียด และไม่ยอมรับการเป็นเพศสภาพที่สามแบบสักเท่าไหร่

และความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง (A Struggle for Mastery by Two Elements within The Person) โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง โดยเกิดจากทั้ง 3 คนไม่ว่าจะเป็น แม่หญิงคำแก้ว โจรป่าสิงห์คำ และ ชายตัดฟืน ต่างก็พูดในสิ่งที่ตัวเองดูดี ให้ผลที่เกิดขึ้นต่อผู้รับฟัง ให้มีแนวโน้มออกมาว่าตัวเองนั้นได้ทำถูกต้องและทำสิ่งที่ดีต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ไม่มีผู้ใดที่พูดเผื่อให้ร้ายตัวเองเลย ต่างคนต่างก็มีความโลภของตัวเองด้วยกันทั้งสิ้น โดยเฉพาะชายตัดฟืนที่ไม่ยอมพูดความจริงเพราะคิดว่าจะไม่มีใครเชื่อในสิ่งที่เขาพูด เพราะเขาเป็นแค่ชายตัดฟืนเท่านั้น แม้ตัวพระเอกที่เขานั้นเป็นลูกของคนที่มีความร่ำรวยแต่ก็เกิดความขัดแย้งในจิตใจของเขาต่อสิ่งที่เขาอยากจะเป็นกับสิ่งที่พ่อของเขาต้องการให้เป็น ซึ่งความขัดแย้งที่กล่าวมานั้น

3) ตัวละคร (Character)

จากการศึกษาภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล พบว่า ตัวละครทุกตัวละคร มีความสำคัญในการดำเนินเรื่องราว และ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้สร้างตัวละครให้มีลักษณะ 2 ลักษณะที่ต่างกัน กล่าวคือ ผู้กระทำ และผู้ถูกกระทำ โดยตัวละครประเภทแรกคือ ผู้กระทำ จะมีลักษณะเข้มแข็ง เข้มแข็งสามารถพึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำจากผู้อื่นได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง ยกตัวอย่างเช่น ตัวละครคุณหลวงวิศนันท์ ในเรื่องจันดารา เป็นตัวละครของผู้กระทำ คือเป็นผู้กระทำจันตั้งแต่เด็ก มีความเกลียดชังจันเพราะคิดว่าจันเป็นตัวจัญไร ทำให้แม่ต้องตาย จึงทำให้ตัวละครคุกคามและทำร้ายจันมาตั้งแต่เริ่มเรื่อง และตัวละครประเภทที่สอง คือ ผู้ถูกกระทำ เป็นตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ ต้องการความรักจากคนรัก ต้องมีการพึ่งพิงผู้อื่น หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแล หรือครอบงำจากผู้อื่น ไม่คิดว่าตัวเองมีค่า รู้สึกด้อยค่าและอ่อนแอ ยกตัวอย่างเช่น ตัวละครจัน ซึ่งเป็นตัวละครที่เป็นผู้ถูกกระทำให้เรื่อง จันดารา ปฐมบท จันถูกเป็นฝ่ายกระทำต่างๆ นานา จากคุณหลวง ที่จันคิดว่าเป็นพ่อ ซึ่งนั่นเป็นเหตุผลที่ทำให้จันต้องเป็นฝ่ายอ่อนแอเพราะเชื่อว่าตนเป็นลูกคุณหลวง

4) แก่นความคิด (Theme)

จากการศึกษาภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล พบว่า ภาพยนตร์ส่วนมากของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล นั้นเป็นแนวที่เต็มเปี่ยมไปด้วยศิลปะที่ผสมผสานไปกับประวัติศาสตร์ต่างๆ ของไทย และมีลายลักษณ์ของบทภาพยนตร์ และแก่นทางความคิดของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล โดยจะมีฉากอีโรติกสอดแทรกเข้าไปอย่างมีศิลปะแบบเฉพาะของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล และในมุมมองทางประวัติศาสตร์ที่นำภาพยนตร์มาทำ มีการตีความที่ค่อนข้างน่าสนใจ มีการตีความแตกต่างออกไป เช่นเรื่อง แผลเก่า ที่มีการหยิบยกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เข้ามาทำให้เป็นเวอร์ชั่นของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล แต่ยังคงเส้นเรื่องของวรรณกรรมนั้นๆ อยู่ โดยได้นำเสนอความรักขวัญและเรียมออกมาให้เหมือนราวกับว่าผู้ชมทุกคนนั้น กลับสู่ในยุคของทุ่งบางกะปิใน ณ ชั่วขณะนั้นเลย และจากการที่ได้ศึกษา และวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่อง ด้านแก่นความคิด (Theme) ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทั้ง 13 เรื่องนั้น พบว่า ทุกๆ เรื่องของภาพยนตร์ จะมีสอดแทรกแก่นความคิดของแต่ละเรื่องไว้ในบริบทของทั้ง โครงเรื่อง (Plot) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) และแก่นความคิด (Theme) ที่ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้กลับมานึกคิดถึง

การให้แง่คิดของภาพยนตร์ที่นำเสนอในมุมมองต่างๆ ออกมา โดยในแง่มุมหนึ่งของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ภาพยนตร์ยุคนี้ที่แทบจะกลายเป็นเครื่องหมายการค้าที่จดจำได้แม่นยำสำหรับคนดูหนัง คงไม่มีใครปฏิเสธว่าเป็นความโป๊เปลือย และฉากเซ็กซ์ กล่าวอย่างตรงไปตรงมา นอกเหนือจาก แผลเก่า ที่ปลอดจากฉากโป๊เปลือย หนังหม่อมน้อยอีก 4-5 เรื่องนอกนั้น ล้วนมีส่วนเกี่ยวพันกับตัณหากามารมณ์ ไม่ว่าจะเป็น ชั่วฟ้าดินสลาย อุโมงค์ผาเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จันดารา ทั้งปฐมบทและปัจฉิมบทที่จะแจ้งอล่างฉ่าง นี่เป็นเพราะต้นทุนด้านเนื้อหาของนิยายเหล่านั้นมีความเกี่ยวเนื่องกับเรื่องราวคาวโลกีย์ จึงเป็นรูร่องที่เปิดโอกาสให้เกิดฉากแนวนี้ออกมาอย่างมีศิลปะ ทั้งหมกทั้งมวล ก็สามารถถ่ายทอดออกมาอย่างมีศิลปะตามแบบฉบับของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ซึ่งภาพยนตร์ทั้งหมดก็จะเป็นแนวการสอนชีวิตของบุคคลหรือตัวละครในภาพยนตร์ ว่าทุกคนเมื่อทำความดีก็ย่อมได้ดี ผลของการกระทำมันเกิดจากการกระทำของบุคคลนั้นๆ ซึ่งแก่นความคิด (Theme) นับเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ถือได้ว่ามีความสำคัญมากต่อเรื่องเล่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจับใจความสำคัญของเรื่องให้ได้ ไม่เช่นนั้นจะไม่สามารถเข้าถึงแก่นความคิดหลักที่ผู้เล่าเรื่องต้องการจะถ่ายทอดได้

5) ฉาก (Scene)

จากการศึกษาองค์ประกอบการเล่าเรื่อง ประเภทฉากของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล พบว่า ฉากที่ใช้ส่วนใหญ่ที่ใช้จะมีฉากที่เป็นธรรมชาติ ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร จะเห็นว่า ฉากเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในการเล่าเรื่องทุกเรื่องทั้งหมด 13 เรื่อง เนื่องจากเรื่องเล่าคือการถ่ายทอดเหตุการณ์ต่างๆ ให้เกิดขึ้น โดยจะปราศจากสถานที่มิได้ เพราะจะทำให้ผู้ชมเห็นภาพได้ดีจากฉาก เพิ่มเติมจากการเล่าเรื่อง ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์ที่ตัวละครจะสื่อ และได้สัมผัสถึงความรู้สึกของความหมายๆ ต่างที่ตัวละครต้องการจะสื่อได้ดี ยกตัวอย่างฉากในภาพยนตร์เรื่อง “แม่เบี้ย” จะเน้นฉากที่สุพรรณบุรีกับฉากในกรุงเทพฯ มีความแตกต่างและมีเส้นแบ่งระหว่างอดีตกับปัจจุบันอย่างเห็นได้ชัด ส่วนใหญ่เป็นฉากที่สุพรรณบุรี ที่แสดงถึงวิถีชีวิตแห่งสายน้ำ ชุดไทย พิธีกรรมและความเชื่อแบบไทยๆ ซึ่งมีทั้งฉากแสดงระบำหุ่น อาหารไทย ขนมไทย ผลไม้ไทยแกะสลัก บ้านเรือนไทย จนไปถึงดอกไม้ไทยในวรรณคดี โดยมีตัวอย่างฉากต่างๆ ที่ใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราว รวมถึงเรื่องอุโมงค์ผาเมือง ชั่วฟ้าดินสลาย แผลเก่า และในส่วนของภาพยนตร์เรื่องจันดารา ที่เป็นหนังที่ถ่ายทำส่วนใหญ่ในส่วนของบ้านที่เน้น ให้เห็นถึงความมั่งคั่ง ร่ำรวย อยู่ในพระนคร ฉากจะเน้นไปยังในสมัยก่อน ที่

สามารถนำพาคนดูไปยังสมัยก่อน ที่มีบ้านช่องในยุคนั้นๆ และได้เรียนรู้วัฒนธรรมต่างๆ จากสถานที่ฉากๆ นั้นนำมาปรากฏ

6) มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View)

จากการศึกษาโครงสร้างในการเล่าเรื่อง (Point of View) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล พบว่ามุมมองในการเล่าในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มี 2 ลักษณะ ได้แก่ มุมมองในการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส ช่างมันฉันไม่แคร์ ฉันผู้ชายนะยะ นางนวล ความรักไม่มีชื่อ มหัศจรรย์แห่งรัก อันดากับฟ้าใส อุโมงค์ผาเมือง จัน ดารา ปฐมบท จัน ดารา ปัจฉิมบท แผลเก่า และแม่เบี้ย เป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครหลัก และมุมมองในการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่ 3 โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย และจันดารา

ยกตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ ได้มีมุมมองในการเล่าเรื่องจะเห็นได้ว่าเป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครตัวเอกเป็นหลักนั้นคือ มด ซึ่งเป็นการบอกถึงภาระหน้าที่การงาน ชีวิตประจำวันของเธอและเหล่าเพื่อนของเธอ บ่งบอกให้เห็นถึงว่าถึงแม้ มด จะเป็นเพศที่สามแต่เขาก็รักในอาชีพของเขาในการเป็นกัปตัน ตอนอยู่นอกบ้านเขาสามารถที่จะเป็นอีกคนเพื่อที่จะทำหน้าที่ ที่มีของเขาให้ลุล่วงไม่เอาเพศสภาพของตัวเองมาปะปนกับการงาน และอีกลักษณะ คือการเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3 โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลายจัน เป็นการเล่าเรื่องจากมุมมองของ บุคคลที่ 3 เป็นตัวละครผู้ชายที่เห็นเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น และเป็นตัวแทนของตัวละครอื่นๆ เล่าเรื่องราวในอดีตที่เคยเกิดขึ้นกับชีวิตของตัวเอง และของคนทุกๆ คนในสถานที่แห่งนี้ ให้กับชายหนุ่มผู้หนึ่งที่เข้ามาในปางไม้แห่งนี้ได้ฟังเพื่อเป็นบทเรียนชีวิต โดยบอกเล่าให้เห็นลักษณะความสัมพันธ์ รวมถึงทัศนคติจิตใจความรู้สึก และพฤติกรรมของ ตัวละครทุกตัวอย่างชัดเจน ในประเด็นที่บุคคลที่ 3 เห็นแต่จะไม่เปิดเผยบางประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความคิด ความรู้สึกของตัวละคร แต่ก็มีความคิดเห็นของเพิ่มเติมลงไปจากสิ่งที่เห็นซึ่งอาจไม่ใช่ ความจริงทั้งหมดที่เป็นเพราะไม่มีใครจะรู้ดีไปกว่าจิตใจของคนๆ นั้น ในการเล่าเรื่องจะเรียงลำดับ เหตุการณ์ความเป็นมาตั้งแต่วันแรกจนถึงวันสุดท้ายของคนสามคน ที่มีความรักเป็นตัวขับเคลื่อนโดยไม่จำกัดเรื่องของเวลาและสถานที่ที่เรื่องราวได้ดำเนินไป และจันดารา ปัจฉิมบท โดยภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่ 3 เป็นมุมมองการเล่าเรื่องถึงตัวเองของ จัน ดารา และการเล่าถึงเรื่องของจันผ่านไอ้เคนในตอนแก่ เป็นการเล่าเรื่องแบบกว้าง หรือเป็นการเล่าเรื่องแบบไม่จำกัดผู้เล่าหรือแบบพระเจ้า เพราะทั้งสองคนรับทราบและรับรู้การดำเนินของตัวละครทั้งหมดอยู่แล้ว

6.1.2 สรุปการวิจัยการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ (Symbol)

จากการศึกษาองค์ประกอบการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ ในการเล่าเรื่องผ่านฉากของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล พบว่า สัญลักษณ์ที่ปรากฏภายในภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่ว่าเขาต้องการจะสร้างภาพยนตร์ที่มีแนวคิดเป็นในรูปแบบของการนำนวนิยายมาทำในรูปแบบที่มีการปรับเปลี่ยนมุมมองให้สวยงามผ่านการประดิษฐ์ในรูปแบบใหม่ ที่แฝงไปด้วยมุมมองทางศิลป์ (Art) เป็นถ่ายทอดออกมาอย่างมีศิลปะ และแสดงออกถึงแง่มุมต่างๆ ของสังคม รวมไปถึงการสื่อความหมายในฉากต่างๆได้อย่างมีศิลปะ ทำให้ผู้ชมได้แง่มุมความคิดและอนุสติชีวิตไม่ด้านใดก็ด้านหนึ่ง ภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล จึงมีความไม่เหมือนใคร และไม่มีใครเหมือน ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์หนึ่งเดียวในไทยของวงการภาพยนตร์ ยกตัวอย่างจาก เรื่องความรักไม่มีชื่อ ได้หยิบยกเอา ความหมายของชื่อตัวละคร คือ อาทิตย์ ให้เหมือนสิ่งที่เปล่งแสงประกายออกมาจากตัวเองได้โดยที่ไม่ต้องพึ่งแสงจากคนอื่นใด อาทิตย์ ไม่เคยขอความช่วยเหลือจาก เพ็ญนภา หรือคนรอบข้างเลยแต่เขาสามารถที่จะตะเกียกตะกายขึ้นมาเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงได้ด้วยตัวของเขาเอง และอีกหนึ่งเรื่องคือ เรื่องอุโมงค์ผาเมือง ได้ยิบยกเอาความสำคัญของโซ่ตรวนที่จองจำยุพดีและส่างหม่อง เป็นสัญลักษณ์การจองจำอิสรภาพ และเป็นสัญลักษณ์แทนการผูกมัดในความสัมพันธ์ของมนุษย์กับการใช้ชีวิตคู่และการแสดงความรัก ที่เหมาะสมระหว่างกัน ไม่ให้มากเกินไปหรือน้อยจนเกินไป ให้อยู่ในทางสายกลางที่ไม่ตึงจนเจ็บปวดหรือเกิดความอึดอัด และรู้สึกเหมือนขาดอิสรภาพที่เคยมีมาใน ชีวิต เมื่อต้องมาอยู่ร่วมกับคนอีกคน หรือหย่อนจนรู้สึกเหมือนไร้ตัวตนไม่เป็นที่ต้องการสำหรับคนที่ตัวเองรัก โซ่ตรวนจึงเป็นเหมือนพันธนาการในความสัมพันธ์ที่มนุษย์ทุกคนมี

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
เพลิงพิศวาส	√	√	√	√	√		√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	แสดงให้เห็นถึงความรักของชายหนุ่มและหญิงสาวที่ต้องการความรักมากกว่าเหนือความถูกต้อง และมิได้สนใจในการกระทำของตนเอง ยอมทำเรื่องราวถึงชีวิตเพื่อที่จะให้ตนเองได้รัก	√	√	√	√				

มหาวิทยาลัยรามคำแหง Ramkhamhaeng University

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
ช่างมันฉันไม่แคร์	√	√	√	√	√		√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	เป็นคำตัดพ้อรำพันของพิมต่อชายคนรักที่นิสัยเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เพราะเมื่อกาลเวลาเปลี่ยนไปกับทำให้เขายิ่งเปลี่ยนแปลงไป และสภาพสังคมไทยหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม	√	√	√	√				

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
ฉันผู้ชายนะยะ	√	√	√	√	√	√	√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	แสดงให้เห็นถึงเพศสภาพภายในสังคมของคนเราว่าเพศสภาพมีอีกหลายสถานะมากไม่ว่าจะเป็น กระเทย ตุ๊ด เกย์ อีกทั้งยังมีอีกมากมายภายในสังคมของเรา เขาก็มีจิตใจ มีความรู้สึกนึกคิดอย่างเรา ทำไมในสมัยก่อนสังคมถึงคอยรังเกลียดเขามากมายขนาดนี้ ทั้งๆที่เขาก็เป็นมนุษย์คนหนึ่งเหมือนกันกับเรา	√	√	√	√				

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																	
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
ช่างมันฉันไม่แคร์	√	√	√	√	√		√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกกดขี่ครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	แก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้คนดูได้เห็นในหลายๆ มุมมอง ทั้งการที่มีเพื่อนที่ดีหรือคนที่ดีอยู่ใกล้ตัวเองแต่กลับมองไม่เห็น หรืออีกทั้งการใช้ชีวิตในความรวดเร็วเกินไปไม่ไตร่ตรองพินิจให้รอบคอบจะทำให้ชีวิตและการดำเนินชีวิตของตัวละครหรือบุคคลนั้นๆ เป็นไปได้อย่างยากลำบาก	√	√	√	√				

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
มหัศจรรย์แห่งรัก	√	√	√	√	√		√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกกดขี่หรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	ความรักของบุคคลที่ซึ่งมีให้ต่อกันเป็นเวลานับสิบสิบปี ยังไม่จางหายที่ซึ่งไม่ได้เป็นความรักแบบฉันผัวเมีย แต่มันสามารถเปลี่ยนมาเป็นความรักแบบฉบับของเพื่อนได้ ความรักไม่จำเป็นต้องครอบครองเพียงแต่ต้องรักให้เป็น ต้องรู้ว่ารักในสถานะแบบไหนที่จะพอดีต่อคนสองคน	√	√	√	√				

มหาวิทยาลัยราชภัฏ Ramkhamhaeng University

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																	
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
อันดากับฟ้าใส	√	√	√	√	√		√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	ภาพยนตร์เรื่องนี้บ่งบอกให้เห็นถึงว่า มองหน้าไม่รู้ใจ ถึงเราจะมองเขาเป็นแค่ชาวเกาะบ้านนอกแค่ข้างในจริงแล้วเขามีอะไรมากกว่านั้น มีจิตใจที่ดีไม่หวังเพียงแค่ผลประโยชน์เหมือนคนใหญ่คนโตที่มีอำนาจมาก แต่ไม่เห็นถึงจิตใจข้างในเลย	√	√	√	√				

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
ชั่วฟ้าดินสลาย	√	√	√	√	√	√	√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย ต้องการสื่อให้เห็นว่าแท้จริงแล้วความรักไม่ได้หมายถึง การครอบครองหรือการเสียสละ แต่ความรักก็คือ ความรักไม่สามารถเปลี่ยนเป็นสิ่งอื่นได้ยิ่งรักมาก มีความสุขมาก เวลาทุกข์ก็มากเช่นเดียวกัน การใช้ชีวิตที่พอดีจึง เป็นหนทางที่จะช่วยรักษาความสัมพันธ์ที่ดีที่สุด	√	√	√			√		

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
อุโมงค์ผาเมือง	√	√	√	√	√		√	√		ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	ทำให้เห็นธาตุแท้ของแต่ละคนว่า ไม่ว่าจะเป็นใครมาจากไหน จะเป็นโจร ภรรยาผู้สูงศักดิ์ของขุนศึก หรือแม้กระทั่งคนตัดฟืน ก็ล้วนแล้วแต่มีความเห็นแก่ตัวและถือคติของตน เชื่อในสิ่งที่ตัวเองคิดและกระทำเป็นหลัก เราไม่สามารถมองใครเพียงภายนอก เนื้อแท้ของคนนั้นล้วนมาจากการกระทำทั้งสิ้น	√	√	√	√				

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
จัน ดารา ปฐมบท	√	√	√	√	√	√	√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	ภายในภาพยนตร์เรื่องนี้จะปรากฏให้เห็นถึง ศีลธรรม เปรียบเทียบให้เห็นได้ชัดเกี่ยวกับการทำดี ทำเลว ของตัวละคร และยังมุ่งเน้นให้คนดูได้เห็นพฤติกรรมของตัวละครว่าเราทุกคนล้วนแล้วแต่มี รัก โลภ โกธร หลง ด้วยกันทั้งสิ้น	√	√	√	√				

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
จัน ดารา ปัจฉิมบท	√	√	√	√	√		√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	เวรย่อมระงับด้วยการไม่จองเวร กงกำกงเกวียนที่คุณจันต้องประสบพบเจอในตอนท้ายของเรื่อง คุณจันไม่เหลือใครแม้แต่ไอ้เคนก็ไปมีครอบครัวอยู่เมืองนอก เหตุเพราะคุณจันได้สร้างเวรสร้างกรรมไว้มากเมื่อกลับมายังบ้านวิสนันท์อีกครั้ง และไม่คิดที่จะยับยั้งและไม่ยอมรับว่าตัวเองได้เปลี่ยนไปแค่ไหน	√	√	√	√		√			

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
แผลเก่า	√	√	√	√	√		√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกกดขี่ครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	เรื่องราวของชายหญิงที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความรักและซื่อสัตย์ต่อกัน แต่มีจุดพลิกผัน คือเรียมสาวชาวนาต้องกลายเป็นผู้ดีบางกอก และถูกเปลือกของสังคมสมัยใหม่ล้อมตัวไว้ให้เป็นสตรีที่เพียบพร้อม มีการศึกษา และมีชาติตระกูลที่ดี แต่แก่นแท้ก็ยังคงเป็นสาวชาวบ้านธรรมดาที่รักขวัญ ชายคนรักของเธอ	√	√	√	√				

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 6.1 สรุปกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	กลวิธีการเล่าเรื่อง																		
	โครงเรื่อง (Plot)					ความขัดแย้ง (Conflict)				ตัวละคร (Character)	แก่นความคิด (Theme)	ฉาก (Scene)			มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)				
	การเริ่มเรื่อง	การพัฒนาเหตุการณ์	ภาวะวิกฤต	ภาวะคลี่คลาย	การยุติของเรื่องราว	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล	ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร	ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ			ฉากที่เป็นธรรมชาติ	ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์	ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 1	การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน	การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่ 3	การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง	การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก
แม่เบี้ย	√	√	√	√	√	√	√			ตัวละครมี 2 ลักษณะคือ 1) ผู้กระทำ มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเอง คิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง 2) ผู้ถูก กระทำ มีลักษณะอ่อนแอ ด้อยค่า ต้องการความรักจากคนรัก ต้องการพึ่งพิง หรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแลหรือครอบงำจากผู้อื่น	การชี้ให้เห็นความเป็นไทยผ่านภูมิหลังของตัวละครหลักที่ใช้ชีวิตในโลกแห่งวัตถุ-เทคโนโลยี คือโลกของบ้านที่กรุงเทพฯ กับโลกแห่งจิตใจ คือบ้านเรือนไทยโบราณ รวมถึงชี้ให้เห็นโทษของกามราคะ ผ่านจุดจบของตัวละครซึ่งหลงมัวเมาในฤทธิ์คำฤษณา โดยมี “คุณ” งูเห่าที่คอยสอดส่องการประพฤติที่ผิดศีลธรรม	√	√	√	√				

ตารางที่ 6.2 สรุปการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

ภาพยนตร์	สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
เพลิงพิศวาส	ของเล่นสมัยเด็กของนัน	สื่อให้เห็นถึงความรักที่นันมีต่อแม่มาก ในความทรงจำวัยเด็กของนันที่หลงเหลืออยู่ของแม่ นันเหลือเพียงของเล่นที่แม่ได้ทิ้งไว้ให้นันเพียงแค่เท่านั้น
	เปียโน	เป็นสิ่งที่นันใช้สื่ออารมณ์ของตนเอง ในการระบายออกมาเป็นเสียงเพลงเปล่งออก
ช่างมันฉันไม่แคร์	ทะเล	คือสิ่งที่เปรียบเสมือนตัวพิม ที่รักอิสระ ชอบความสบายภายในจิตใจ ทะเลคือเหมือนสิ่งที่ทำให้พิมได้คิด พัก และทบทวนสิ่งต่างๆ ที่ผ่านทะเลเปรียบเหมือนสิ่งที่บ่งบอกในตัวพิมได้ดี และได้ให้ความหมายถึงคำว่า “ช่างมันฉันไม่แคร์” ชื่อของเรื่องได้อย่างเหมาะสม
ฉันผู้ชายนะยะ	ชุดกัปตัน และคอสเพย์ ภายในงานวันเกิดของเต้ย	มด ทำงานเป็นกัปตันเมื่อเขาถอดหัวโขนของเขาออก เขากลายเป็นกระเทยเพศสภาพที่สาม แต่เขาก็ยังคงแต่งตัวเป็นกัปตัน แม้จะถอดหัวโขนความเป็นชายแล้วแต่เขายังใส่ชุดที่เป็นกัปตันเพื่อไม่ให้ลืมว่าแท้จริงแล้วเขาก็ยังมีอีกหน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบ ไม่ใช่การปกปิดตัวตนของตัวเองเพียงอย่างเดียว
นางนวล	นกนางนวล	นกนางนวลเป็นสัญลักษณ์แห่งการแสวงหา การค้นหาตนเอง และเสรีภาพ

ตารางที่ 6.2 สรุปการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
ความรักไม่มีชื่อ	อาทิตย์	อาทิตย์ คือสิ่งที่เปล่งแสงประกายออกมาจากตัวเองได้โดยที่ไม่ต้องพึ่งแสงจากคนอื่นใด อาทิตย์ ไม่เคยขอความช่วยเหลือจาก เพ็ญนภา หรือคนรอบข้างเลยแต่เขาสามารถที่จะตะเกียกตะกายขึ้นมาเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงได้ด้วยตัวของเขาเอง
	เพ็ญนภา	เพ็ญนภา คือดวงจันทร์ ซึ่งความหมายของดวงจันทร์คือ มันไม่สามารถเปล่งแสงได้ด้วยตัวเองต้องรับแสงมาจากดวงอาทิตย์ ซึ่งภายในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเห็นว่า เพ็ญนภาได้รับการช่วยเหลือจากอาทิตย์ ผู้ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทเพียงคนเดียวและเป็นผู้หวังดีแบบไม่ต้องการได้รับผลตอบแทนจากเธอเลยแม้แต่น้อย
มหัศจรรย์แห่งรัก	รูปภาพ	เป็นรูปภาพที่นภา และ อุทิศได้เก็บไว้เมื่อสมัยยังเรียนอยู่ซึ่งนภาถึงกับเอาไปแขวนไว้ที่ฝาบ้านเพื่อจะได้รำลึกถึงเหตุการณ์ในอดีตในสมัยที่ผ่านมาของทั้งสองคน
อันดากับฟ้าใส	อันดามัน	ชื่อของตัวละครเอกคือ อันดามัน เปรียบเสมือนทะเลซึ่งมีอยู่สองฉากที่ทั้งคู่พูดถึงชื่อของตนเองว่า ถ้าเมื่อเราจากกันเพียงเราแค่มองเห็น ทะเล และ ฟ้า เราก็จะคิดถึงกันและกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 6.2 สรุปการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
อันดากับฟ้าใส	ฟ้าใส	ชื่อของตัวละครเอก ฟ้าใส เปรียบเสมือนท้องฟ้าซึ่งมีอยู่สองฉากที่ทั้งคู่พูดถึงชื่อของตนเองว่า ถ้าเมื่อเราจากกันเพียงเราแค่มองเห็น ทะเล และฟ้า เราก็จะคิดถึงกันและกัน
ชั่วฟ้าดินสลาย	โซ่ตรวน	โซ่ตรวนที่จองจำยุพดีและส่างหม่อง เป็นสัญลักษณ์การจองจำอิสรภาพ และเป็นสัญลักษณ์แทนการผูกมัดในความสัมพันธ์ของมนุษย์กับการใช้ชีวิตคู่และการแสดงความรัก ที่เหมาะสมระหว่างกัน ไม่ให้มากเกินไปหรือน้อยจนเกินไป ให้อยู่ในทางสายกลาง ที่ไม่ตึงจนเจ็บปวดหรือเกิดความอึดอัด และรู้สึกเหมือนขาดอิสรภาพที่เคยมีมาใน ชีวิต เมื่อต้องมาอยู่ร่วมกับคนอีกคน หรือหย่นจนรู้สึกเหมือนไร้ตัวตนไม่เป็นที่ต้องการสำหรับคนที่ตัวเองรัก โซ่ตรวนจึงเป็นเหมือนพันธนาการในความสัมพันธ์ที่มนุษย์ทุกคนมี
อุโมงค์ผาเมือง	ดาบเงินของขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า	แสดงให้เห็นว่าเขาเป็นขุนศึกและมาจากตระกูลที่มั่งคั่ง ทำให้รู้ว่าเขานั้นมีเกียรติ ศักดิ์ศรีเพียงใด
จัน ดารา ปฐมบท	การแต่งกายภายในภาพยนตร์เรื่องนี้	การแต่งกายของตัวละครทั้งหมดในเรื่องจันดาราย้อนยุคไปในสมัยเก่า แสดงให้เห็นถึงความเป็นอยู่ในสมัยนั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 6.2 สรุปการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
จัน ดารา ปฐมบท	น้ำแข็งฉากที่คุณบุญเลื่องได้ใช้ให้จันมาถูหลังให้	เป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่สื่ออารมณ์ให้เข้าถึงกามารมณ์และความต้องการของตัวละคร ทำให้ฉากนี้เป็นที่กล่าวถึงเปรียบเสมือนเป็นสัญลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนี้ไปโดยปริยาย
	เรือนไทยหลังเล็กเปรียบเสมือนกรงขังของคุณจัน	ตั้งแต่เกิดมา จัน ก็ต้องไปอยู่ที่เรือนไทยหลังเล็กภายในบริเวณบ้านวิสนันท เหตุเพราะคุณหลวงไม่ได้ต้องการที่จะเห็นหน้าจันทร์และเมื่อเห็นจะไม่ค่อยสบอารมณ์ ตั้งแต่เล็กจนโตนั้นจึงเป็นทันธสถานของคุณจันตลอดมา
จัน ดารา ปัจฉิมบท	หนวดของจัน	เราจะเห็นตั้งแต่แรกคือ จันดารา ปฐมบท จนมาถึงกระทั่งจันดารา ปัจฉิมบท หลังจากที่จันได้กลับมายังบ้านวิสนันท์พร้อมลุคใหม่ ทำให้เขาเปลี่ยนไปเป็นคนละคนอย่างกับหน้ามือหลังมือ
แผลเก่า	ทุ่งบางกะปิ	เป็นสถานที่ที่มีความหมายกับตัวเอกของเรื่อง เพราะเป็นสถานที่ดำเนินเรื่องได้ตั้งแต่ต้นจนจบ เปรียบเสมือนสถานที่ที่ทำให้เกิดความรักระหว่างทั้งคู่
	คลองแสนแสบ	คลองที่ทั้งสองไปพลอดรักกัน และก็ได้เป็นสถานที่ที่ขวัญและเรียมเลือกตัดสินใจชีวิตในคลอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 6.2 สรุปการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ต่อ)

ภาพยนตร์	สัญลักษณ์	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
แผลเก่า	ขลุ่ย	คือสัญลักษณ์ที่ขวัญได้เป่าแสดงระหว่างที่นัดพบกับเรียม เพื่อแสดงถึงความรักของทั้งสอง
	เงินห้าร้อยบาท	เงินที่คุณนายทองคำเปลวซื้อตัวเรียมไป และขวัญก็ตั้งใจเก็บเงิน 500 บาท เพื่อไปไถ่ตัวเรียมให้ได้คนรักกลับคืนมา
แม่เบี้ย	ดอกปีบแทนความรัก	เมขลาเคยส่งดอกปีบดอกหนึ่งให้ชนะชล นี่แสดงให้เห็นถึงเมขลามีความสนใจกับชนะชล โดยดอกปีบนี้ภรรยาของชนะชลได้รู้ความสัมพันธ์ระหว่างเมขลากับชนะชลดอกปีบในทีนี้เป็นตัวแทนของความรักของเมขลากับชนะชล
	คฤหาสน์แทนกรงขัง	ชนะชลยืนอยู่คฤหาสน์และพูดว่า “กรงขัง เราทุกคนต่างถูกขังอยู่ในกรงที่มองไม่เห็น” เขาอยากแสวงหาอิสรภาพ ชีวิตในคฤหาสน์สำหรับเขาเหมือนอยู่ในกรงขังการที่อยากหนีจากชีวิตในคฤหาสน์ทำให้เขาตัดสินใจไปแสวงหาอิสรภาพทำให้เขารู้จักเมขลาและมีเรื่องต่อไป
	เรือนไทยโบราณแทนอิสรภาพ	ในจิตใจของชนะชลคิดว่า อิสรภาพของเขาอยู่เรือนโบราณ เรือนโบราณทาให้เขารู้สึกสงบและสบายใจ แต่ตอนแรกเขาไม่รู้สาเหตุรู้แค่อยากซื้อบ้านโบราณไทยเหมือนตามชะตา ดังนั้นเรือนโบราณในเรื่องนี้แทนอิสรภาพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6.1.3 สรุปการวิจัยภาษาภาพยนตร์

1) องค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows)

จากการศึกษาการวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล จะเห็นได้ว่าแสงที่ใช้ถ่ายภาพยนตร์นั้นได้จากแสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights) และ แสงจากแสงประดิษฐ์ (Artifical Lights) โดยมีการจัดแสงทั้งหมด 3 แบบ คือจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) และจัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality) ซึ่งในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า เป็นภาพยนตร์ที่เน้นไปทางธรรมชาติ โดยฉากที่ได้จากแสงที่เกิดจากธรรมชาติ นี้เป็นฉากที่ ขวัญและเรียม ได้วิ่งเล่นที่ทุ่งนาบางกะปิ สถานที่ที่ทั้งสองรักกันและ โดยฉากนี้ได้ใช้แสงของพระอาทิตย์สาดแสงให้เกิดแสงที่สว่าง เน้นไปที่วิวทุ่งนา ทำให้เกิดความอิ่มเอมของฉากที่สื่ออารมณ์ของตัวละครหลักทั้งสอง แสดงถึงความอบอุ่นและสอดคล้องอารมณ์ที่สุขของตัวละครในฉากนั้น อีกเรื่องที่มีแสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) คือ เรื่องช่างมันฉันไม่แคร์ ได้จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key โดยในภาพยนตร์เรื่องช่างมันฉันไม่แคร์นั้น มีฉากของสมหวัง ที่เสียใจที่ถูกพิมต่อว่าหาว่ามารุกรานเธอ ด้วยความที่สมหวังเป็นหนุ่มซื่อ และเสียใจด้วยใจจริง ฉากนี้จะเน้นแสงไปทางโทนมืดเพื่อสื่ออารมณ์ให้เห็นถึงความเสียใจของตัวละครหลักที่เป็นสมหวัง แสดงให้พิมรับรู้ว่าสมหวังเสียใจและรู้สึกต่อเธอขึ้นมาจริงๆ ดังนั้นแสงและเงาที่เกิดขึ้นภายในฉากของภาพยนตร์ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ส่งให้ตัวละคร และอารมณ์ที่ตัวละครพยายามจะสื่อถึงคนดูให้มีความชัดเจนมากขึ้น และเข้าถึงอารมณ์ที่จะแสดงออกมาได้อย่างเหมาะสม

2) องค์ประกอบด้านสี (Color)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านสี (Color) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ด้านสี (Color) ใช้องค์ประกอบด้านสี (Color) ทั้งหมด 2 องค์ประกอบด้านสี คือ สีที่เกิดจากฉาก และสีที่เกิดจากการจัดแสง ในเชิงจิตวิทยา สีมีผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ โดยแต่ละโทนหรือกลุ่มสีสามารถสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกต่างกัน เพราะฉะนั้นองค์ประกอบในแต่ละฉากของภาพยนตร์ไม่ได้มีแค่ตัวละคร อุปกรณ์ประกอบฉาก แสง เสียงเท่านั้น แต่ยังมีสีที่เข้ามาเล่นกับอารมณ์และความรู้สึกของคนดู ซึ่งในโทนสีหนึ่งๆ สามารถสื่อได้ทั้งด้านบวกและด้านลบ โดยองค์ประกอบด้านสี ทั้งสองด้านนั้น จะมีสีที่เกิดจากฉากเป็นการเกิด สีที่เกิดจากการสร้างในฉากนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็น สีที่ทาบนผนังห้อง หรือ สีของๆ สิ่งของในภาพยนตร์ ซึ่งในภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุค และ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ฉากแต่ละฉากรังสรรค์ออกมาแบบศิลปะซึ่งในส่วนของสีที่เกิดจากฉากนั้น เป็นสีตรงข้ามกันในวงสี เช่น สีเหลืองกับม่วง แดงกับเขียว การใช้สีประเภทนี้เป็นการกระตุ้นอารมณ์ มีการเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงและช่วยสร้างจุดสนใจ จากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท คุณจันต้องการที่จะปราบพยศคุณแก้วให้สิ้นฤทธิ์ จากภาพจะเห็นผ้าม่านรอบขอบเตียงเป็นสีทอง ผ้าปูเตียงสีแดง ทำให้ดูเร้าร้อนถึงไฟที่กำลังคลุกกรุ่นระหว่างทั้งสองคน แม้ว่าจะแต่งงานกันแล้วแต่ภายในใจของทั้งคู่กลับมีความบาดหมางต่อกันไม่จบสิ้น และสีที่เกิดจากการจัดแสง เป็นสีที่ได้จากแหล่งกำเนิดแสงต่างๆ เช่น สีของแสงอาทิตย์ที่ส่องผ่านวัสดุสีต่างๆ หรือแสงจากโคมไฟที่ส่องผ่านแผ่นฟิลเตอร์สี หรือเจลสีต่างๆ ที่ปรากฏบนฉากนั้นๆ เหตุเพราะในบางครั้งแสงที่เกิดจากธรรมชาติ หรือ แสงที่เกิดจากฉากเหล่านั้นไม่เพียงพอต่อการสร้างอารมณ์ และความรู้สึกที่ตัวละครมีส่งออกมาให้ดูได้รู้สึกได้ จึงทำให้จำเป็นต้องใช้แสงที่มาจาก แสงไฟ LED LIGHT แสงไฟจากไฟฉาย แสงไฟจากเทียน เป็นต้น ยิ่งถ้ามีองค์ประกอบด้านแสงเข้ามามากเท่าไหร่ก็ทำให้สามารถเห็นถึงความหมายที่จะสื่อออกมาในฉากนั้นๆ ได้อย่างมาก จากภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง เป็นฉากที่ทั้ง 3 ตัวละครกำลังเดินไปหาเสียงของเด็กร้องซึ่งจะเห็นได้ว่าฉากนี้จะมีแสงรอดมาจากด้านบนของถ้ำซึ่งจะทำให้เกิดแสงสว่างในจุด จุดเดียวนั้นคือจุดที่เด็กน้อยนั้นนอนอยู่ทำให้อารมณ์ที่แสดงออกมาคนดูได้รับรู้ว่ากำลังโฟกัสไปที่ ณ จุดนั้นจุดเดียว

3) องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล โดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ใช้ระยะของภาพ (Proxemics) มุมภาพ (Camera Angles) และ การเคลื่อนที่ของกล้อง (Camera Movement) มักใช้ มุมกล้องแบบ MS (Medium Shot) เป็นส่วนใหญ่ และการเคลื่อนกล้องแบบ การตั้งแช่กล้องไว้ และมีการ Pan, Tilt, Dolly บ้างเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อให้คนดูมีความรู้สึกถึงอารมณ์ ติดตามการเคลื่อนไหว และบทสนทนาของนักแสดง ระยะของภาพ (Proxemics) ประกอบไปด้วย CU (Close up), MS (Medium Shot), LS (Long Shot), ELS (Extreme Long Shot), ECU (Extreme Close Up) ซึ่งในแต่ละระยะของภาพนั้นก็จะส่งผลให้ความรู้สึกของแต่ละตัวละครนั้นแตกต่างกัน เช่น CU (Close Up) ก็จะทำให้เห็นว่าตัวละครมีสีหน้าเป็นอย่างไรต่อการกระทำหรือคำพูดนั้นๆ LS (Long Shot) จะเห็นได้ว่าในสภาพแวดล้อมที่ตัวละครตัวนั้นๆ อยู่เป็นเช่นไรและส่งผลอย่างไรต่อสิ่งที่ตัวละครนั้นๆ จะทำต่อไปในอนาคตได้อย่างดี เราจึงจะยกตัวอย่างระยะของภาพจากภาพยนตร์จาก 13 เรื่องของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เช่น ในเรื่องชั่วฟ้าดินสลาย ได้มีการใช้การถ่ายแบบ CU ย่อมาจาก Close Up (ภาพขนาดใกล้) ภาพ CU จะใช้สำหรับเจาะ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รายละเอียดบนใบหน้า (หรือส่วนอื่นๆ ก็ได้) เน้นความสำคัญเล็กๆ ในรายละเอียดของ Object นั้นๆ ขนาดของภาพจะเห็นประมาณ หัวถึงคาง เรียกว่า CU อย่างเช่นในภาพยนตร์ชั่วฟ้าดินสลาย แผลเก่า จันดารา ช่างมันฉันไม่แคร์ ได้มีการถ่ายมุม Close Up ในส่วนของฉากที่ต้องการให้เห็นสีหน้าและอารมณ์ที่ชัดเจนของตัวละคร โดยมีฉากที่กล้องจับไปที่หน้าของยุพดีตัวนางเอกหลัก ในการพูดและสื่ออารมณ์ที่มีต่อคู่นักแสดงอีกฝั่ง ทำให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์ได้มากยิ่งขึ้น และยกตัวอย่างของภาพยนตร์เรื่องจันดารา ได้มีภาพมุม MS Medium Shot ระยะเห็นครึ่งตัวคน เห็นสีหน้า ท่าทาง การเคลื่อนไหว ของตัวละครชัดเจนขึ้น ให้เห็นอยู่บ่อย เพราะต้องการที่จะสื่อท่าทางของตัวละคร ให้รับเข้ากับใบหน้าที่แสดงอารมณ์ให้ชัดเจน ในส่วนของ ELS (Extreme Long Shot) ก็ได้มีการนำมาใช้กับภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า ในฉากที่เรียมกลับมาหาขวัญที่ท้องทุ่งบางกะปิ ฉากนี้จะเน้นไปที่ตัวละครให้อยู่ตรงกลาง เพื่อให้เห็นทุกอย่าง และให้สื่ออารมณ์ถึงความรักของทั้งที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมา ณ ท้องทุ่งบางกะปิ และ ECU (Extreme Close Up) ซึ่งจากหนังทั้งหมด 13 เรื่องของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่มีฉากที่น่าสนใจ ในส่วนของ ECU (Extreme Close Up) คือตัวอย่างจากเรื่องจันดารา ในฉากน้ำแข็งถูหลัง เพราะเป็นฉากที่ต้องใช้มุมในการโฟกัสไปที่น้ำแข็งและมือของการจับน้ำแข็งที่จตะฉโลมไปทั่วแผ่นหลังอย่างช้าๆ ทำให้ผู้ชมรับรู้ความรู้สึกอย่างตัวละครในขณะนั้นๆ

4) องค์ประกอบด้านเสียง (Sound)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านเสียง (Sound) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ใช้ทั้งเสียงในบทสนทนา (Dialogue) เสียงประกอบ (Sound Effect) เสียงดนตรี (Music) และเสียงที่สร้างขึ้นเองให้ดูสนุกสนาน (Artificial Sound) ซึ่งเสียงนั้นเป็นองค์ประกอบหรือปัจจัยหลักในการสื่อความหมายที่สำคัญอีกด้วย และให้ความสำคัญกับเสียงสนทนา (Dialogue) ที่เป็นธรรมชาติ ปรากฏในเรื่องอุโมงค์ผาเมือง ชั่วฟ้าดินสลาย ได้มีฉากในป่า และได้มีเสียงน้ำตก เสียนก หรือสัตว์ป่าประกอบฉากออกมา ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงความรู้สึกถึงธรรมชาติใน ณ ขณะนั้น และมีการใช้เสียงดนตรี (Music) ที่เป็นเพลงร้องที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับเรื่องราวของภาพยนตร์ในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า กับเพลงขวัญของเรียม เนื้อหาของเพลงนั้นทำให้รับรู้ถึงความรักของทั้งคู่ว่าเป็นเช่นไร เปรียบเสมือนเอาเนื้อหาของภาพยนตร์มาย่อลงเป็นบทเพลงเพียงแค่ 3 นาทีเท่านั้น หรือ ภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ที่มีการใช้เสียงในบทสนทนา (Dialogue) เป็นการพากย์เสียงของตัวคุณแก้ว เพราะเธอเป็นนักแสดงต่างชาติถึงปากจะดูเปรียบเสมือนว่าเธอนั้นพูดออกมาแต่แท้จริงแล้วเป็นการพากย์เสียงนั้นเอง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพยนตร์เรื่อง ช่างมันฉันไม่แคร์ เพลิงพิศวาส อันดากับฟ้าใส ความรักไม่มีชื่อ ฉันเป็นผู้ชายนะยะ และ มหัศจรรย์แห่งรัก ในสมัยนั้นเทคโนโลยียังไม่ก้าวหน้าสักเท่าไหร่เสียงที่เราได้ยินจากภาพยนตร์เหล่านี้จึงแตกเล็กน้อย หรือ ได้ยินเสียงจากรอบข้างเช่น ลม คนเดิน คนพูดคุย เข้ามาแทรกซ้อนเกือบตลอดเวลา แต่ หม่อมน้อย กลับทำให้สามารถสื่อความหมายออกมาจากทางสีหน้าหรือบทแสดงของตัวละครอย่างเด่นชัดแทน

5) องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing)

จากการศึกษาองค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล จะใช้การตัดต่อภาพ 2 ลักษณะคือ 1) เทคนิคการตัดต่อแบบสลับเหตุการณ์ (Cross Cutting / Parallel Cutting) 2) เทคนิคการตัดต่อแบบต่อเนื่อง (Continuity Cutting) การตัดต่อสลับเหตุการณ์ (Cross Cutting / Parallel Cutting) เหตุการณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทำให้เราเห็นเสมือนแบ่งออกเป็น 2 part

ภาพยนตร์ของหม่อมน้อยส่วนมากแล้วจะเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคโดย ส่วนใหญ่เกือบทุกเรื่อง จะมีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นตัวดำเนินเรื่องหรือเป็นตัวละครที่คอยเล่าทุกเหตุการณ์ ในมุมมองบุคคลที่ 1 ซึ่งรับรู้ทุกอย่างและสามารถรู้เหตุการณ์ต่างๆ ล่วงหน้าอยู่แล้วเพราะเขาได้ผ่านเหตุการณ์เหล่านั้นมาและได้นำมาเล่าสู่กันฟังนั้นเอง ยกตัวอย่างในเรื่อง อุโมงค์ผาเมือง ซึ่งเป็นการนำเสนอในมุมมองของผู้เล่าเรื่องผ่านตัวละครที่เป็นบุคคลที่ 1 ไปยังตัวละครอื่นๆ และมีการลำดับเหตุการณ์ไปอย่างต่อเนื่อง มีการสลับเหตุการณ์ตามผู้เล่าในตอนนั้น ออกมาให้ผู้ชมได้รับทราบ และวิเคราะห์เนื้อเรื่อง และเดาจุดจบไปด้วยได้อย่างเหมาะสม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 6.3 สรุปภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

ภาพยนตร์	ภาษาภาพยนตร์																
	องค์ประกอบด้านแสงและเงา					องค์ประกอบด้านสี			องค์ประกอบการถ่ายทำภาพยนตร์				องค์ประกอบด้านเสียง			องค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ	
	แสงจากธรรมชาติ	แสงจากแสงประดิษฐ์	จัดแสงแบบโลว์คีย์	จัดแสงแบบไฮคีย์	จัดแสงแบบใช้ทิศทางทางภาพ	สีที่เกิดจากฉาก	สีที่เกิดจากการจัดแสง	สีที่เกิดจากเทคนิคพิเศษทางภาพ	องค์ประกอบภาพ	ระยะของภาพ	มุมภาพ	การเคลื่อนที่ของกล้อง	เสียงในภาพสนทนา	เสียงประกอบ	เสียงดนตรี	การตัดต่อแบบต่อเนื่อง	การตัดต่อแบบเรียบเรียง
เพลิงพิศวาส	√		√		√	√	√		ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล สวยงามและสื่อความหมายเพื่อการถ่ายภาพยนตร์ในหนึ่งช็อต (Shot) คล้ายกับหลักการการจัดองค์ประกอบภาพของการถ่ายภาพนิ่งทั่วไป	- Close up - Medium Shot - Long Shot - Extreme Long Shot - Extreme Close Up ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มักใช้มุมกล้องแบบ MS (Medium Shot)	มุมต่ำ (Low-angle Shot) มุมระดับสายตา (Eye-level Shot) มุมสายตานก (Bird's-eye View) มุมสูง (High-angle Shot) ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุลมีทุกมุม	แพน (Panning ทิลท์ (Tilting) ซูม (Zooming) ดอลลี่ (Dolling) ทรัค (Trucking) ในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุลจะมีการใช้ ซูม, แพน เป็นหลัก เพราะจะให้เห็นถึงอารมณ์ของตัวนักแสดง	√	√	√	√	√
ช่างมันฉันไม่แคร์	√		√		√	√	√						√	√	√	√	√
ฉันผู้ชายนะยะ	√		√			√	√						√	√	√	√	√
นางนวล	√	√	√			√	√						√	√	√	√	√
ความรักไม่มีชื่อ	√		√	√		√	√						√	√	√	√	√
มหัศจรรย์แห่งรัก	√		√			√	√						√	√	√	√	√
อันดากับฟ้าใส	√		√		√	√	√						√	√	√	√	√
ชั่วฟ้าดินสลาย	√	√	√			√	√						√	√	√	√	√
อุโมงค์ผาเมือง	√	√			√	√	√						√	√	√	√	√
จัน ดารา ปฐมบท		√	√	√		√	√						√	√	√	√	√
จัน ดารา ปัจฉิมบท	√		√		√	√	√						√	√	√	√	√
แผลเก่า	√		√	√		√	√						√	√	√	√	√
แม่เบี้ย		√		√		√	√						√	√	√	√	√

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6.2 อภิปรายผล

ในส่วนแรกของการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง ด้านโครงเรื่อง พบว่า ภาพยนตร์ส่วนใหญ่เริ่มต้นเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์ (Chronological Order) และจากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่ามีการลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องไว้ 5 ขั้นตอน โดยการเริ่มเรื่องของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ในภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องนั้น จะมีการเริ่มต้นเรื่องตามลำดับเหตุการณ์และมักจะเริ่มจากตัวละครหลัก เพื่อกล่าวถึงที่มาของตัวละคร และเนื้อเรื่อง แล้วจึงดำเนินเรื่องราวไปสู่ภาวะวิกฤต หรือข้อขัดแย้งของเนื้อเรื่องที่ทำให้มีการเกิดเหตุการณ์ หรือการกระทำของตัวละครที่ต้องตัดสินใจกระทำทำอย่างใดอย่างหนึ่ง แล้วเมื่อเกิดเหตุการณ์หรือการกระทำที่เกิดขึ้นจากตัวละครแล้วนั้น จะเล่าเข้าสู่เนื้อเรื่องที่ทำให้ปมของการกระทำ หรือเหตุการณ์นั้นๆ ถูกคลี่คลายไป แล้วก็เข้าสู่การยุติเรื่องราว แต่มีเพียงเรื่องเดียวที่การเล่าในส่วนของการยุติเรื่องราวนั้นยังมีประเด็นที่ทำให้เราต้องติดตามกันต่อไป โครงเรื่องของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่องนั้น มีลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องไว้ 5 ขั้นตอน กล่าวคือ การเริ่มเรื่อง Exposition เป็นการเล่าเรื่องตามลำดับเหตุการณ์และมักจะเริ่มจากตัวละครหลักเพื่อกล่าวถึงที่มาและแนะนำตัวละครและเนื้อเรื่อง การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) เป็นการเล่าถึงการดำเนินเรื่องเข้าสู่เรื่องราวของตัวละครแต่ละตัวไปสู่ปม หรือบ่วงที่แต่ละตัวละครได้พึงกระทำไว้ จนทำให้เข้าสู่สภาวะขับขัน ภาวะวิกฤต (Climax) ในส่วนนี้การเล่าเรื่องจะเป็นจุดให้ตัวละครนั้นตัดสินใจว่าจะเลือกทางไหน เพื่อยุติความสัมพันธ์ หรือเพื่อมีชีวิตที่ดีกว่า และอาจจะเลือกเพียงเพราะเหตุผลบางอย่าง เป็นภาวะที่ต้องตัดสินใจ ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) เมื่อถึงการดำเนินเรื่องในส่วนนี้ตัวละครแต่ละตัวก็มันจะรู้ และหาทางออกของปัญหา หรือปมที่ตัวละครสร้างไว้ได้ การยุติเรื่องราว (Ending) มีการจบเรื่อง 4 แบบ คือ การจบเรื่องด้วยความสุขหรือความสำเร็จของตัวละคร (Happy Ending) โดยเป็นการจบเรื่องของตัวละครที่สามารถแก้ไขปัญหาขจัดความขัดแย้งได้ในตัวละเอง และปิดเรื่องด้วยความสุขสมหวังภายในตัวละคร การจบแบบโศกนาฏกรรม (Tragic Ending) คือการจบเรื่องด้วยความตาย ความผิดหวัง ความสูญเสีย หรือความล้มเหลวในชีวิตของตัวละคร การจบแบบ สมจริงในชีวิต (Realistic Ending) เป็นการจบแบบทิ้งปัญหา หรือแง่ความคิดของตัวละครเอาไว้ให้ผู้ชมได้คิดเอาเองเพราะมันสามารถคิดได้หลายแง่มุมขึ้นอยู่กับว่าผู้ชมจะวิเคราะห์หรืออยากให้จบแบบไหน และการจบแบบหักมุม (Surprise Ending) เป็นการจบแบบบิดเบือนความเข้าใจในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจากการดำเนินเรื่องถึงจุดคลีคลาย แล้วคนดูหวังว่าภาพยนตร์จะจบตามที่คาดหวังไว้ ซึ่งการจบแบบนี้จะเป็นการช่วยเสริมความชัดของเรื่อง

ส่วนที่สองของการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องคือ ด้านความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ พบว่ามีทั้งหมด 3 ลักษณะ คือ ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม (A Struggle Against Another Person) โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ ชั่วฟ้าดินสลาย จัน ดารา ปฐมบท และแม่เบี้ย ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล (A Struggle Against Society) โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส ช่างมันฉันไม่แคร์ ฉันผู้ชายนะยะ นางนวล ความรักไม่มีชื่อ มหัศจรรย์แห่งรัก อันดากับฟ้าใส ชั่วฟ้าดินสลาย อุโมงค์ผาเมือง จัน ดารา ปฐมบท จัน ดารา ปัจฉิมบท แผลเก่าและแม่เบี้ย ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง (A Struggle for Mastery by Two Elements within The Person) โดยปรากฏในภาพยนตร์ เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง ส่วนความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติ (A Struggle Against Nature) ไม่ปรากฏในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม คือเรื่อง ฉันเป็นชายนะยะ ชั่วฟ้าดินสลาย จันดารา ปฐมบท และ แม่เบี้ย โดย และเรื่องฉันเป็นผู้ชายนะยะ ได้มีความขัดแย้งต่อสังคมเนื่องจาก ตัวละครมีการเกิดเป็นชายแต่ใจเป็นหญิง ถ้าเลือกได้คงไม่มีใครต้องการที่จะเกิดมาผิดเพศแบบนี้ แต่ด้วยเหตุการณ์นี้ที่ดูแล้วทำให้เห็นว่าใครหลายคนเกลียด และไม่ยอมรับการเป็นเพศสภาพที่สามแบบสักเท่าไหร่ ซึ่งจะสอดคล้องกับ สมสุข หินวิมาน (2548, น. 428) กล่าวไว้ว่า อัตลักษณ์ใดๆ ของคนเราไม่ได้เป็นสิ่งที่ติดตัวเรามาตั้งแต่กำเนิด หากแต่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาโดยสังคม (Social Constructed) ภายหลังอัตลักษณ์จึงเป็นเรื่องที่รวบรวมไว้ตั้งแต่คำถามจนถึงคำตอบด้วยการนิยามว่าตัวเราเป็นใคร ซึ่งจะเกิดขึ้นเมื่อเราสื่อสารกับคนอื่น และอัตลักษณ์ก็เป็นเรื่องการเมืองที่ต้องการพื้นที่ทางสังคม (Space) และอีกความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครเอง (A Struggle for Mastery by Two Elements within The Person) โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง โดยเกิดจากทั้ง 3 คนไม่ว่าจะเป็น แม่หญิงคำแก้ว โจรป่าสิงห์คำ และ ชายตัดฟืน ต่างก็พูดในสิ่งที่ตัวเองดูดี ให้ผลที่เกิดขึ้นต่อผู้รับฟัง ให้มีแนวโน้มออกมาว่าตัวเองนั้นได้ทำถูกต้องและทำสิ่งที่ดีต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นซึ่งความขัดแย้งที่กล่าวมานั้น จะสอดคล้องกับคำกล่าวของ Holman et al. (1992) อธิบายว่า ความขัดแย้งคือ การต่อสู้ที่เกิดขึ้นโดยเกี่ยวเนื่องกับแรงผลักดันขั้วตรงข้ามทั้งสองฝ่ายที่มีอยู่ในโครงเรื่อง ความขัดแย้งที่ดี ต้องน่าสนใจ ชวนให้ติดตามเสาะหาคำตอบ และสร้างความตรึงเครียดได้ โดยอย่างน้อยที่สุด หนึ่งในขั้วตรงกันข้ามนั้นต้องเป็นบุคคลซึ่งเป็นตัวหลัก (Protagonist) ของเรื่องเล่านั้นๆ ซึ่งความขัดแย้งนั้นๆ ซึ่งความขัดแย้งนั้นสามารถจำแนกได้ 4 ประเภทใหญ่ๆ คือความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคล ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับสังคม ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร และความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับธรรมชาติความสำคัญของความขัดแย้งที่มีต่อโครงเรื่องคือ เป็นสิ่งที่ทำให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีทิศทาง หากเรื่องเล่าใดมีความขัดแย้งที่สมเหตุสมผล มีที่มาที่ไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แน่นอน เนื้อเรื่องก็จะดำเนินไปอย่างน่าเชื่อถือ สำหรับในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งอาจจะมีความขัดแย้งทบกันไว้มากกว่าประเด็นเดียวก็ได้

ส่วนที่สามของการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องคือ ด้านตัวละคร ที่ปรากฏในภาพยนตร์ พบว่าตัวละครทุกตัวละคร มีความสำคัญในการดำเนินเรื่องราว และหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้สร้างตัวละครให้มีลักษณะ 2 ลักษณะที่ต่างกัน คือ ผู้กระทำ และผู้ถูกกระทำ โดยตัวละครประเภทแรกคือ ผู้กระทำจะมีลักษณะเข้มแข็ง เข้มแข็งสามารถพึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือครอบงำจากผู้อื่นได้ง่าย มีความเห็นแก่ตัว และรักตัวเองจนไม่ได้คำนึงถึงผู้อื่น มีอำนาจจากตัวเอง และต้องการให้คนรอบข้างอยู่ภายใต้ตนเองคิดว่าตัวเองมีคุณค่าภายในตัวเอง ส่วนใหญ่มีเป้าหมายและการตัดสินใจที่เป็นตัวของตัวเอง ยกตัวอย่างเช่น ตัวละครคุณหลวงวิศนันท์ ในเรื่องจันดารา เป็นตัวละครของผู้กระทำ คือเป็นผู้กระทำจันตั้งแต่เด็กมีความเกลียดชังจันเพราะคิดว่าจันเป็นตัวจัญไร ทำให้แม่ต้องตาย จึงทำให้ตัวละครคุกคามและทำร้ายจันมาตั้งแต่เริ่มเรื่อง และตัวละครประเภทที่สอง คือ ผู้ถูกกระทำ เป็นตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ ต้องการความรักจากคนรัก ต้องมีการพึ่งพิงผู้อื่นหรือ ตกอยู่ภายใต้การดูแล หรือครอบงำจากผู้อื่น ไม่คิดว่าตัวเองมีค่า รู้สึกด้อยค่าและอ่อนแอ ยกตัวอย่างเช่น ตัวละครจัน ซึ่งเป็นตัวละครที่เป็นผู้ถูกกระทำให้เรื่อง จันดาราปฐมบท จันถูกเป็นฝ่ายกระทำต่างๆ นานา จากคุณหลวง ที่จันคิดว่าเป็นพ่อ ซึ่งนั่นเป็นเหตุผลที่ทำให้จันต้องเป็นฝ่ายอ่อนแอเพราะเชื่อวาตนเป็นลูกคุณหลวง ซึ่งสอดคล้องกับ ประจักษ์ ประภาพิทยากร เห็นว่า การทำให้ตัวละครมีชีวิตชีวานั้น จะต้องมีศิลปะในการสร้างบทสนทนา (Dialoque) และการสร้างบท (Dramatization) ซึ่งได้แก่การสร้างพฤติกรรมต่างๆ และนิสัยใจคอ (Characterization) ให้กับตัวละคร

รวมถึง Swain (1982 อ้างถึงใน พึงพิศ เทพปฏิมา, 2546) กล่าวถึงส่วนประกอบของตัวละครไว้ว่า ตัวละครแต่ละตัวจะต้องมีองค์ประกอบสองส่วนเสมอ นั่นคือ ส่วนที่เป็นความคิด Conception)และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation) ปกติของตัวละคร ซึ่งจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยาก จนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมีความคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครนั้นอยู่ที่ภูมิหลังของตัวละคร จะเป็นผลอันเกิดขึ้นโดยตรงจากความคิดและทัศนคติของตัวละครและจะสอดคล้องกับคำกล่าวของ Turco (1999) จำแนกตัวละครออกเป็น 2 แบบ คือ Flat Characteristic หมายถึง ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะแบบระนาบ เห็นได้เพียงด้านเดียว ปราศจากความลึกในเชิงความคิด เช่น ดีไม่มีที่ตำหนิ หรือผู้ร้ายใจโฉดที่ไม่มีทางกลับตัวกลับใจได้ ซึ่งตัวละครลักษณะนี้จะมีพฤติกรรมแบบซ้ำๆ (Stereotype) ไม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

มีการเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมหรือความคิดอย่างชัดเจนตั้งแต่เรื่องราวเริ่มต้นจนจบลง ส่วนตัวละครอีกแบบเรียกว่า Round Characteristic หมายถึง ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ และมีความสมจริงสูง ดูแล้วจะเหมือนคนในโลกแห่งความเป็นจริง

ส่วนที่สี่ของการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องคือ ด้านแก่นความคิด พบว่า ภาพยนตร์ส่วนมากของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล นั้นเต็มเปี่ยมไปด้วยศิลปะที่ผสมผสานไปกับประวัติศาสตร์ต่างๆ ของไทย และมีลายลักษณ์ของบทภาพยนตร์ และแก่นความทางความคิดของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล มีการนำเสนอที่อาศัยมุมมองแบบกระแสสำนึก การถ่ายทอดความเป็นไทย รวมถึงขนบธรรมเนียม วัฒนธรรมของชาวไทย และในมุมมองทางประวัติศาสตร์ที่นำภาพยนตร์มาทำ เช่นเรื่อง แผลเก่า ที่มีการหยิบยกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เข้ามาทำให้เป็นเวอร์ชั่นของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล แต่ยังคงเส้นเรื่องของวรรณกรรมนั้นๆ อยู่ โดยได้นำเสนอความรักของและเรียมออกมาให้เหมือนราวกับว่าผู้ชมทุกคนนั้น กลับสู่ในยุคของทุ่งบางกะปิ ใน ณ ชั่วขณะนั้นเลยซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ โจเซฟ เอ็ม บ็อกซ์ และ เดนนิส ดับบลิว เพทรี เห็นว่า มีการนำเสนอที่อาศัยมุมมองแบบกระแสสำนึกด้วย ซึ่งลักษณะของการเล่าเรื่องในลักษณะที่ว่านั้น ก็เป็นกลวิธีในการเล่าเรื่องที่มีพื้นฐานมาจากการสร้างสรรค์งานวรรณกรรมนั้นเอง และในภาพยนตร์ที่กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทั้ง 13 เรื่องนั้น ยังพบว่า ทุกๆ เรื่องของภาพยนตร์ จะมีสอดแทรกแก่นความคิดของแต่ละเรื่องไว้ในบริบทของทั้ง โครงเรื่อง (Plot) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) และแก่นความคิด (Theme) ที่ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ได้กลับมานึกคิดถึงการให้แง่คิดของภาพยนตร์ที่นำเสนอในมุมมองต่างๆ ออกมา ซึ่งภาพยนตร์ทั้งหมดก็จะเป็นแนวการสอนชีวิตของบุคคลหรือตัวละครในภาพยนตร์ ว่าทุกคนเมื่อทำความดีก็ย่อมได้ดี ผลของการกระทำมันเกิดจากการกระทำของบุคคลนั้น ๆ ซึ่งแก่นความคิด (Theme) นับเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ถือได้ว่ามีความสำคัญมากต่อเรื่องเล่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจับใจความสำคัญของเรื่องให้ได้ ไม่เช่นนั้นจะไม่สามารถเข้าถึงแก่นความคิดหลักที่ผู้เล่าเรื่องต้องการจะถ่ายทอดได้

ซึ่งจะสอดคล้องกับคำกล่าวของ Bobker (1974) เสนอว่า สิ่งแรกที่ผู้คนทั่วไปมักคำนึงถึงในการชมภาพยนตร์ คือ การเข้าถึงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ เพราะว่าถ้าผู้ชมไม่สามารถจับประเด็นได้ว่าแก่นของเรื่องคืออะไร เขาก็ไม่สามารถที่จะตรวจสอบ ศึกษา หรือคาดหมายถึงสิ่งที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอได้ ถ้าผู้กำกับนำเสนอแก่นของเรื่องไม่ชัดเจน ก็อาจส่งผลให้เกิดการล้มเหลวทางการสื่อสารกับผู้ชมภาพยนตร์ได้ เพราะแก่นของเรื่องถือเป็นหัวใจสำคัญหรือประเด็นหลักของ

การสื่อสารระหว่างผู้กำกับและผู้ชมภาพยนตร์และสอดคล้องกับคำกล่าวของ รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2546) ที่อธิบายว่า แก่นของเรื่องเป็นศูนย์กลางของความคิดหลักที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทั้งหมดที่ผู้กำกับต้องการบอกแก่คนดูหรือต้องการสื่อสารกับคนดู นอกจากนี้แก่นความคิดหลักยังเป็นตัวคอยยึดเรื่องราวหรือเนื้อเรื่องทุกส่วนขององค์ประกอบของเรื่องเข้าไว้ด้วยกัน ดังนั้นแก่นความคิดของเรื่องจึงเป็นสิ่งสำคัญ อุปมาได้ดั่งหางเสือของเรือ โดยความคิดหลักของเรื่องส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ สังคม และสภาพแวดล้อม เช่น ความรัก ความพลัดพราก ความพยาบาทอาฆาตแค้น ความเสียสละ ความเอื้ออาทร หรือความอดทน เป็นต้น โดยในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ อาจมีแก่นความคิดมากกว่าหนึ่งประเด็น ทั้งยังสามารถแบ่งได้เป็นแก่นความคิดหลักและแก่นความคิดรอง เพื่อให้แก่นความคิดรองเสริมความให้กับแก่นความคิดหลัก ทำให้เรื่องที่นำเสนอมีความหนักแน่น ชัดเจนยิ่งขึ้น

ส่วนที่ห้าของการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องคือ ด้านฉาก พบว่า ฉากที่ใช้ส่วนใหญ่ที่ใช้จะมีฉากที่เป็นธรรมชาติ ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร จะเห็นว่า ฉากเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในการเล่าเรื่องทุกเรื่องทั้งหมด 13 เรื่อง เนื่องจากเรื่องเล่าคือการถ่ายทอดเหตุการณ์ต่างๆ ให้เกิดขึ้น โดยจะปราศจากสถานที่มิได้ เพราะจะทำให้ผู้ชมเห็นภาพได้ดีจากฉาก เพิ่มเติมจากการเล่าเรื่อง ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์ที่ตัวละครจะสื่อ และได้สัมผัสถึงความรู้สึกของความหมายๆ ต่างที่ตัวละครต้องการจะสื่อได้ดีซึ่งจะสอดคล้องกับที่ เบญจมาศ พลอินทร์ กล่าวว่า ฉาก หมายถึง “ส่วนประกอบของภูมิภาคหรือลักษณะของสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ สถานการณ์และตัวละคร”และจะสอดคล้องกับ ธัญญา สังขพันธานนธ์ ได้สรุปฉากในเรื่องเล่าไว้ 5 ประเภท ได้แก่ ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร หรือบรรยากาศค่ำเช้าในแต่ละวัน ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ อารามบ้านช่อง เครื่องใช้ในครัว หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์มีไว้ใช้สอยต่างๆ ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัยหรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง ฉากที่เป็นการกำเนิดชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผนหรือกิจวัตรประจำของตัวละคร ของชุมชนหรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่ และฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือสภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้ แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อหรือความคิดของคน เช่น ค่านิยม ธรรมเนียม ประเพณี ดังนั้น ฉากจึงมีความสำคัญ เพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่างๆ ของเรื่อง

และในส่วนสุดท้ายของการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องคือ ด้านมุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of View) พบว่ามุมมองในการเล่าในภาพยนตร์ มี 2 ลักษณะ ได้แก่ มุมมองในการเล่าเรื่องแบบ

บุคคลที่หนึ่งโดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง เพลิงพิศวาส ช่างมันฉันไม่แคร์ ฉันผู้ชายนะยะ นางนวล ความรักไม่มีชื่อ มหัศจรรย์แห่งรัก อันดากับฟ้าใส อุโมงค์ผาเมือง จัน ดารา ปฐมบท แผลเก่า และแม่เบี้ย เป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครหลัก ยกตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ ได้มีมุมมองในการเล่าเรื่องจะเห็นได้ว่าเป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครตัวเอกเป็นหลักนั้นคือ มด ซึ่งเป็นการบอกถึงภาระหน้าที่การงาน ชีวิตประจำวันของเธอและเหล่าเพื่อนของเธอ บ่งบอกให้เห็นถึงว่าถึงแม้มดจะเป็นเพศที่สามแต่เขาก็รักในอาชีพของเขาในการเป็นกัปตัน ตอนอยู่นอกบ้านเขาสามารถที่จะเป็นอีกคนเพื่อที่จะทำหน้าที่ ที่มีของเขาให้ลุล่วงไม่เอาเพศสภาพของตัวเองมาปะปนกับการงาน และอีกลักษณะ คือ การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม โดยปรากฏในภาพยนตร์เรื่องชั่วฟ้าดินสลาย เป็นการเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่สาม ที่มีการนำเสนอผ่านเรื่องเล่าซ้อนเรื่องเล่า (Frame Narrative) ที่มีผู้บรรยายเล่าถึงตัวละครที่เล่าเรื่องของคนอื่น ทั้งที่พบเจอมาเองและที่ฟังมาจากคนอื่น ความเป็นเรื่องเล่า ของภาพยนตร์เรื่องนี้ จะคอยแสดงให้เห็นอยู่เสมอว่ากระบวนการเล่าเรื่องก็กำลังเดินไปพร้อมๆ กัน เหตุเพราะว่าเขาต้องคอยอ้างอิงแหล่งที่มาของตัวละครอยู่เสมอ รูปแบบการนำเสนอในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงน่าสนใจ เพราะมันเป็นตัวกำหนดมุมมองและขอบเขตการรับรู้ของผู้ชมอย่างเปิดเผย คือผู้ชมรู้ดีว่าจะได้ทราบเหตุการณ์ต่างๆ ก็แต่เฉพาะส่วนที่ผู้เล่าแต่ละคนมองเห็นและเลือกที่จะเล่า ไม่ใช่เรื่องราวทั้งหมด และสัมพันธ์โดยตรงกับข้อสรุปและความเข้าใจที่มีต่อเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง พูดอีกอย่างก็คือ กระบวนการมุมมอง การลำดับความของผู้เล่าเรื่อง แม้ในแง่หนึ่งจะเหมือนการ “ถ่ายทอด” เป็นตัวละครผู้ชายที่เห็นเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น และเป็นตัวแทนของตัวละครอื่นๆ เล่าเรื่องราวในอดีตที่เคยเกิดขึ้นกับชีวิตของตัวเอง และของคนทุกๆ คนใน สถานที่แห่งนี้ ให้กับชายหนุ่มผู้หนึ่งที่เข้ามาในปางไม้แห่งนี้ได้ฟัง เพื่อเป็นบทเรียนชีวิตโดยบอกเล่าให้เห็นลักษณะความสัมพันธ์ รวมถึงทัศนคติจิตใจ ความรู้สึก และพฤติกรรมของ ตัวละครทุกตัวอย่างชัดเจน ในประเด็นบุคคลที่สาม เห็นแต่จะไม่เปิดเผยบางประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความคิด ความรู้สึกของตัวละคร แต่ก็มีความคิดเห็นของเพิ่มเติมลงไปจากสิ่งที่เห็น ซึ่งอาจไม่ใช่ ความจริงทั้งหมดที่เป็นเพราะไม่มีใครจะรู้ดีไปกว่าจิตใจของคนๆ นั้น ในการเล่าเรื่องจะเรียงลำดับ เหตุการณ์ความเป็นมาตั้งแต่วันแรกจนถึงวันสุดท้ายของคนสามคน ที่มีความรักเป็นตัวขับเคลื่อนโดยไม่จำกัดเรื่องของเวลาและสถานที่ที่เรื่องราวได้ดำเนินไป และภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท โดยภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่สาม เป็นมุมมองการเล่าเรื่องถึงตัวเองของ จัน ดารา และการเล่าถึงเรื่องของจันผ่านไอ้เคนในตอนแก่ เป็นการเล่าเรื่องแบบกว้าง หรือเป็นการเล่าเรื่องแบบไม่จำกัดผู้เล่าหรือแบบพระเจ้า เพราะทั้งสองคนรับทราบและรับรู้การดำเนินของตัวละครทั้งหมดอยู่แล้ว ซึ่งจะสอดคล้องกับ คำกล่าวของ นพพร ประชากุล เสนอว่า มนุษย์ทุกหนแห่งและทุกทุกยุคสมัยล้วนผลิตและบริโภคเรื่องเล่า เรื่องเล่าจึง

ปรากฏออกมาหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น นิทาน ตำนาน จิตรกรรมฝาผนัง หรือจะเป็นเรื่องสั้น นวนิยาย สารคดี ภาพยนตร์ หรือแม้แต่ในยามหลับฝัน มนุษย์ยังฝันเป็นเรื่องเล่า เรื่องเล่านั้นมีทั้งที่ถือกันว่าอิงกับข้อเท็จจริง เช่น ข่าว สารคดี และที่รับรู้กันว่าเป็นเรื่องสมมุติขึ้น เช่น นวนิยาย ภาพยนตร์ แต่ไม่ว่ารูปแบบที่ปรากฏจะเป็นเช่นไร เรื่องเล่า (Narrative) ล้วนมีนิยามร่วมกันว่าเป็นการนำเสนอเหตุการณ์ชุดหนึ่งๆ ซึ่งจะมีกระบวนการเปลี่ยนแปลงจากสถานการณ์ในตอนต้นไปสู่สถานการณ์ตอนจบ เกี่ยวข้องกับบุคคลจำนวนหนึ่ง และดำเนินไปตามเงื่อนไขของสถานที่และเวลา และจะสอดคล้องกับคำกล่าวของ Giannetti (1990) จัดแบ่งมุมมองพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไว้ 4 ประเภท คือ การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First-person Narrator) คือการที่ตัวละครเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ข้อสังเกตในการเล่าเรื่องชนิดนี้ คือ ตัวละครเอกมักเอ่ยคำว่า “ผม” หรือ “ฉัน” อยู่เสมอ ข้อดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือ ตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเรื่องเองทำให้ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มีข้อเสียตรงที่เป็นการเล่าเรื่องที่อาจจะมีส่วนของอคติปะปนอยู่ด้วย การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง พบได้บ่อยในภาพยนตร์นักสืบและภาพยนตร์อัตชีวประวัติ การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้านหรือแบบสัพพัญญู (The Omniscient Point of View) คือการเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งรู้จิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถเคลื่อนย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำจัดด้านเวลา สามารถย้อยอดีตก้าวไปสู่อนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ถูกนำมาใช้ในงานภาพยนตร์มากที่สุด การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม (The Third-person Narrator) คือการที่ผู้เล่า กล่าวถึงตัวละครตัวอื่นเหตุการณ์อื่นที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง Shawshank Redemtion (1994) กำกับโดย แฟรงค์ ดาราบองค์ (Frank Darabont) ซึ่งตัวผู้เล่าเรื่องเป็นผู้รู้เห็นเหตุการณ์ในเรื่องโดยตลอด และเรื่องที่เล่าก็มีความเกี่ยวพันกับตัวผู้เล่าเองด้วย แต่ศูนย์กลางของเรื่องทั้งหมดไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้เล่า ทว่าอยู่ที่เพื่อนของผู้เล่าซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลางหรือจากมุมมองภายนอก (The Objective Point of View) เป็นมุมมองที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอเป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากมุมมองภายนอกเป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์ โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง ผู้สร้างมักไม่ใช้กล้องมุมสูงหรือใช้ฟิลเตอร์เพื่อปรับแต่งภาพ เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริงการเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์ข่าว สารคดี รวมทั้งภาพยนตร์แนวสมจริง ตัวอย่างที่ดีของการเล่าเรื่องชนิดนี้คือภาพยนตร์เรื่อง The Bicycle Thief (1948) ภาพยนตร์แนว Neorealism ของผู้กำกับชาวอิตาเลี่ยน วิททอริโอ เดอ สิกา (Vittorio De Sica) ที่เล่าเรื่องให้ดูเหมือนเป็นภาพยนตร์สารคดี เกี่ยวกับชายที่ออกตามหาจักรยานของตนที่ถูกขโมยไป

ทั้งนี้นอกจากการศึกษากลวิธีในการเล่าเรื่องข้างต้นแล้วยังมีการศึกษาด้านการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ พบว่า สัญลักษณ์ที่ปรากฏภายในภาพยนตร์ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่ว่าเขาต้องการจะสร้างภาพยนตร์ที่มีแนวคิดเป็นในรูปแบบของการนำนวนิยายมาทำในรูปแบบที่มีการปรับเปลี่ยนมุมมองให้สวยงามผ่านการประดิษฐ์ในรูปแบบใหม่ ที่แฝงไปด้วยมุมมองทางศิลป์เป็นถ่ายทอดออกมาอย่างมีศิลปะ โดยการสอดแทรกความหมายเชิงสัญลักษณ์ในฉากเกือบแทบทุกเรื่อง อาจปรากฏในหลายลักษณะ ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์หนึ่งเดียวในไทยของวงการภาพยนตร์ ยกตัวอย่างจากเรื่องความรักไม่มีชื่อ ได้หยิบยกเอาความหมายของชื่อตัวละคร คือ อาทิตย์ ให้เหมือนสิ่งที่เปล่งแสงประกายออกมาจากตัวเองได้โดยที่ไม่ต้องพึ่งแสงจากคนอื่นใด อาทิตย์ ไม่เคยขอความช่วยเหลือจาก เพ็ญนภาหรือคนรอบข้างเลยแต่เขาสามารถที่จะตะเกียกตะกายขึ้นมาเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงได้ด้วยตัวของเขาเอง และอีกหนึ่งเรื่องคือ เรื่องชั่วฟ้าดินสลาย ได้ยิบยกเอาความสำคัญของโซ่ตรวนที่จองจำยุพดีและส่างหม่อง เป็นสัญลักษณ์การจองจำอิสรภาพ และเป็นสัญลักษณ์แทนการผูกมัดในความสัมพันธ์ของมนุษย์กับการใช้ชีวิตคู่และการแสดงความรัก ที่เหมาะสมระหว่างกัน ไม่ให้มากเกินไปหรือน้อยจนเกินไป ให้อยู่ในทางสายกลาง ที่ไม่ตึงจนเจ็บปวดหรือเกิดความอึดอัด และรู้สึกเหมือนขาดอิสรภาพที่เคยมีมาในชีวิต เมื่อต้องมาอยู่ร่วมกับคนอีกคน หรือหย่อนจนรู้สึกเหมือนไร้ตัวตนไม่เป็นที่ต้องการสำหรับคนที่ตัวเองรัก โซ่ตรวนจึงเป็นเหมือนพันธนาการในความสัมพันธ์ที่มนุษย์ทุกคนมีซึ่งเอกลักษณ์เฉพาะตัวของตัวผู้กำกับนั้นจะสอดคล้องกับคำกล่าวของ Roberts and Wallis (2002) กล่าวว่า การพิสูจน์ความเป็นปัจเจกของผู้กำกับภาพยนตร์มีความเป็นไปเกี่ยวกับชีวประวัติของผู้กำกับภาพยนตร์ซึ่งจะเป็นปัจจัยย่อยของแนวคิดแบบผู้กำกับนิยม (Auteruism) ซึ่งวิเคราะห์ประเด็นเกี่ยวกับตัวตนและผลงานของผู้กำกับคนใดคนหนึ่งออกมาได้ดีที่สุด ก็ต่อเมื่อผู้กำกับท่านนั้นๆ ประสบความสำเร็จในฐานะดาราภาพยนตร์มาก่อน โดยสถานภาพของความเป็นดาราที่กล่าวถึงนี้ก็คือการปรากฏตัวต่อหน้ากล้อง และถูกนำเสนอผ่านองค์ประกอบซึ่งเป็นรูปแบบปลีกย่อยต่างๆ เพราะจะทำให้ผู้กำกับคนนั้นๆ มีความเข้าใจเกี่ยวกับการนำเสนอผ่านงานของเขาเองได้ดียิ่งขึ้น

และในการศึกษาการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์ องค์ประกอบแรกที่ทำการศึกษาคือองค์ประกอบด้านแสงและเงา (Light and Shadows) พบว่า แสงที่ใช้ถ่ายภาพยนตร์นั้นได้จากแสงที่เกิดจากธรรมชาติ (Natural Lights) และแสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) โดยมีการจัดแสงทั้งหมด 3 แบบ คือจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) และจัดแสงแบบใช้ทิศทาง (Light Directionality) ซึ่งในภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่า เป็นภาพยนตร์ที่เน้นไปทางธรรมชาติ โดยฉากที่ได้จากแสงที่เกิดจากธรรมชาติ นี้เป็นฉากที่ ขวัญและเรียม ได้วิ่งเล่นที่ทุ่งนา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บางกะปิ สถานที่ที่ทั้งสองรักกันและ โดยฉากนี้ได้ใช้แสงของพระอาทิตย์สาดแสงให้เกิดแสงที่สว่าง เน้นไปที่วิวทุ่งนา ทำให้เกิดความอิ่มเอมของฉากที่สื่ออารมณ์ของตัวละครหลักทั้งสอง แสดงถึงความอบอุ่นและสอดคล้องอารมณ์ที่สุขของตัวละครในฉากนั้น อีกเรื่องที่มีแสงจากแสงประดิษฐ์ (Artificial Lights) คือ เรื่องช่างมันฉันไม่แคร์ ได้จัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) โดยในภาพยนตร์เรื่องช่างมันฉันไม่แคร์นั้น มีฉากของสมหวัง ที่เสียใจที่ถูกพิมต่อว่า หาว่ามารุกรานเธอ ด้วยความที่สมหวังเป็นหนุ่มซื่อ และเสียใจด้วยใจจริง ฉากนี้จะเน้นแสงไปทางโทนมืดเพื่อสื่ออารมณ์ให้เห็นถึงความเสียใจของตัวละครหลักที่เป็นสมหวัง แสดงให้พิมรับรู้ว่าสมหวังเสียใจและรู้สึกต่อเธอขึ้นมาจริงๆ ดังนั้นแสงและเงาที่เกิดขึ้นภายในฉากของภาพยนตร์ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ส่งให้ตัวละคร และอารมณ์ที่ตัวละครพยายามจะสื่อถึงคนดูให้มีความชัดเจนมากขึ้น และเข้าถึงอารมณ์ที่จะแสดงออกมาได้อย่างเหมาะสม

องค์ประกอบส่วนที่สองของการศึกษาการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์คือ องค์ประกอบด้านสี (Color) พบว่า มีการใช้องค์ประกอบด้านสี (Color) ทั้งหมด 2 องค์ประกอบด้านสี คือ สีที่เกิดจากฉาก และสีที่เกิดจากการจัดแสง ในเชิงจิตวิทยา สีมีผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ โดยแต่ละโทนหรือกลุ่มสีสามารถสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกต่างกัน เพราะฉะนั้นองค์ประกอบในแต่ละฉากของภาพยนตร์ไม่ได้มีแค่ตัวละคร อุปกรณ์ประกอบฉาก แสง เสียงเท่านั้น แต่ยังมีสีที่เข้ามาเล่นกับอารมณ์และความรู้สึกของคนดู ซึ่งในโทนสีหนึ่งๆ สามารถสื่อได้ทั้งด้านบวกและด้านลบ โดยองค์ประกอบด้านสี ทั้งสองด้านนั้น จะมีสีที่เกิดจากฉากเป็นการเกิด สีที่เกิดจากการสร้างในฉากนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็น สีที่ทาบนผนังห้อง หรือ สีของสิ่งของในภาพยนตร์ ซึ่งในภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคและฉากแต่ละฉากรังสรรค์ออกมาแบบศิลปะซึ่งในส่วนของสีที่เกิดจากฉากนั้น เป็นสีตรงข้ามกันในวงสี เช่น สีเหลืองกับม่วง แดงกับเขียว การใช้สีประเภทนี้เป็นการกระตุ้นอารมณ์ มีการเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงและช่วยสร้างจุดสนใจจากภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ปัจฉิมบท และสีที่เกิดจากการจัดแสง เป็นสีที่ได้จากแหล่งกำเนิดแสงต่างๆ เช่น สีของแสงอาทิตย์ที่ส่องผ่านวัสดุสีต่างๆ หรือแสงจากโคมไฟที่ส่องผ่านแผ่นฟิลเตอร์สีหรือเจลสีต่างๆ ที่ปรากฏบนฉากนั้นๆ เหตุเพราะในบางครั้งแสงที่เกิดจากธรรมชาติหรือแสงที่เกิดจากฉากเหล่านั้นไม่เพียงพอต่อการสร้างอารมณ์ และความรู้สึกที่ตัวละครมีส่งออกมาให้ดูได้รู้สึกได้ จึงทำให้จำเป็นต้องใช้แสงที่มาจาก แสงไฟ LED LIGHT แสงไฟจากไฟฉาย แสงไฟจากเทียน เป็นต้น ยิ่งถ้ามีองค์ประกอบด้านแสงเข้ามามากเท่าไหร่ก็ทำให้สามารถเห็นถึงความหมายที่จะสื่อออกมาในฉากนั้นๆ ได้อย่างมาก จากภาพยนตร์เรื่อง อุโมงค์ผาเมือง เป็นฉากที่ทั้ง 3 ตัวละครกำลังเดินไปหาเสียงของเด็กร้องซึ่งจะเห็นได้ว่าฉากนี้จะมีแสงรอดมาจากด้านบนของถ้ำซึ่งจะทำให้เกิด

แสงสว่างในจุด จุดเดียวนั้นคือจุดที่เด็กน้อยนั้นนอนอยู่ทำให้อารมณ์ที่แสดงออกมาคนดูได้รับรู้และนำเสนอจุดนั้นให้โดดเด่น

องค์ประกอบส่วนที่สามของการศึกษาการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์คือ องค์ประกอบด้านการถ่ายภาพยนตร์ (Cinema Photography) พบว่า มักใช้ มุมกล้องแบบ Medium Shot เป็นส่วนใหญ่ และการเคลื่อนกล้องแบบการตั้งแช่กล้องไว้ และมีการ Pan, Tilt, Dolly บ้างเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อให้คนดูมีความรู้สึกถึงอารมณ์ ติดตามการเคลื่อนไหว และบทสนทนาของนักแสดง ระยะของภาพ (Proxemics) ประกอบไปด้วยClose up Medium Shot Long Shot Extreme Long Shot และ Extreme Close Up ซึ่งในแต่ละระยะของภาพนั้นก็จะส่งผลให้ความรู้สึกของแต่ละตัวละครนั้นแตกต่างกัน เช่น CU (Close Up) ก็จะทำให้เห็นว่าตัวละครมีสีหน้าเป็นอย่างไรต่อการกระทำหรือคำพูดนั้นๆ ส่วน Long Shot จะเห็นได้ว่าในสภาพแวดล้อมที่ตัวละครตัวนั้นๆ อยู่เป็นเช่นไรและส่งผลอย่างไรต่อสิ่งที่ตัวละครนั้นๆ จะทำต่อไปในอนาคตได้อย่างดี เราจึงจะยกตัวอย่างระยะของภาพจากภาพยนตร์จาก 13 เรื่องของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เช่น ในเรื่องชั่วฟ้าดินสลาย จันดารา แผลเก่า นางนวล ฉันเป็นผู้ชายนะยะ ช่างมันฉันไม่แคร์ ได้มีการใช้การถ่ายแบบ CU ย่อมาจาก Close Up (ภาพขนาดใกล้) ภาพ CU จะใช้สำหรับเจาะรายละเอียดบนใบหน้า (หรือส่วนอื่นๆ ก็ได้) เน้นความสำคัญเล็กๆ ในรายละเอียดของ Object นั้นๆ ขนาดของภาพจะเห็นประมาณหัวถึงคาง เรียกว่า CU อย่างเช่นในภาพยนตร์ชั่วฟ้าดินสลายได้มีการถ่ายมุม Close Up ในส่วนของฉากที่ต้องการให้เห็นสีหน้าและอารมณ์ที่ชัดเจนของตัวละคร และยกตัวอย่างของภาพยนตร์เรื่องจันดารา ได้มีภาพมุม MS Medium Shot ระยะเห็นครึ่งตัวคน เห็นสีหน้า ท่าทางการเคลื่อนไหว ของตัวละครชัดเจนขึ้น ให้เห็นอยู่บ่อย เพราะต้องการที่จะสื่อท่าทางของตัวละคร ให้รับเข้ากับใบหน้าที่แสดงอารมณ์ให้ชัดเจน ในส่วนของ Extreme Long Shot ก็ได้มีการนำมาใช้กับภาพยนตร์เรื่องแผลเก่า ในฉากที่เรียมกลับมาหาขวัญที่ท้องทุ่งบางกะปิ ฉากนี้จะเน้นไปที่ตัวละครให้อยู่ตรงกลางเพื่อให้เห็นทุกอย่าง และให้สื่ออารมณ์ถึงความรักของทั้งที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมา ณ ท้องทุ่งบางกะปิ และ Extreme Close Up ซึ่งจากหนังทั้งหมด 13 เรื่องของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่มีฉากที่น่าสนใจ ในส่วนของ Extreme Close Up คือ ตัวอย่างจากเรื่องจันดารา ในฉากน้ำแข็งถูหลังเพราะเป็นฉากที่ต้องใช้มุมในการโฟกัสไปที่น้ำแข็ง และมือของการจับน้ำแข็งที่ฉะโลมไปทั่วแผ่นหลัง อย่างช้าๆ ทำให้ผู้ชมรับรู้ความรู้สึกอย่างตัวละครในขณะนั้นๆ

องค์ประกอบส่วนที่สี่ของการศึกษาการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์คือ องค์ประกอบด้านเสียง (Sound) พบว่า ว่าหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ใช้ทั้งเสียงในบทสนทนา (Dialogue)

เสียงประกอบ (Sound Effect) เสียงดนตรี (Music) และเสียงที่สร้างขึ้นเองให้ดูสนุกสนาน (Artificial Sound) ซึ่งเสียงนั้นเป็นองค์ประกอบหรือปัจจัยหลักในการสื่อความหมายที่สำคัญอีกด้วย และให้ความสำคัญกับเสียงสนทนา (Dialogue) ที่เป็นธรรมชาติ และมีการใช้เสียงดนตรี (Music) ที่เป็นเพลงร้องที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับเรื่องราวของภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง แผลเก่ากับเพลง ขวัญของเรียม เนื้อหาของเพลงนั้นทำให้รับรู้ถึงความรักของทั้งคู่ว่าเป็นเช่นไร เปรียบเสมือนเอาเนื้อหาของภาพยนตร์มาย่อลงเป็นบทเพลงเพียงแค่ 3 นาทีเท่านั้น หรือ ภาพยนตร์เรื่อง จันดารา ที่มีการใช้เสียงในบทสนทนา (Dialogue) เป็นการพากย์เสียงของตัวคุณแก้ว เพราะเธอเป็นนักแสดงต่างชาติถึงปากจะดูเปรียบเสมือนว่าเธอนั้นพูดออกมาแต่แท้จริงแล้วเป็นการพากย์เสียงนั้นเอง และภาพยนตร์เรื่องชั่วฟ้าดินสลาย ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเพลงประกอบ ชื่อเพลง ชั่วฟ้าดินสลาย มีท่วงทำนองที่ไพเราะจับใจ เนื้อหาในเพลงมีความสอดคล้องกับเรื่องราวของภาพยนตร์ดังกล่าว สื่อให้เห็นถึงเรื่องราวความรักของคนสองคนที่ไม่มีวันแยกจากกัน เรียกได้ว่าเมื่อมีการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้กี่ครั้ง ก็จะต้องนำบทเพลงนี้มาขับร้องทุกครั้งไปก็ว่าได้ ส่วนภาพยนตร์เรื่องนางนวล ช่างมันฉันไม่แคร์ เพลิงพิศวาส อันดากับฟ้าใส ความรักไม่มีชื่อ ฉันเป็นผู้ชายนะยะและมหัศจรรย์แห่งรัก ในสมัยนั้นเทคโนโลยียังไม่ก้าวหน้าสักเท่าไหร่เสียงที่เราได้ยินจากภาพยนตร์เหล่านี้จึงแตกเล็กน้อย หรือ ได้ยินเสียงจากรอบข้างเช่น ลม คนเดิน คนพูดคุย เข้ามาแทรกซ้อนเกือบตลอดเวลาแต่หม่อมน้อยกลับทำให้สามารถสื่อความหมายออกมาจากทางสีหน้าหรือบทแสดงของตัวละครอย่างเด่นชัดแทนและในส่วนสุดท้ายของการศึกษาการวิเคราะห์ภาษาภาพยนตร์คือองค์ประกอบด้านการตัดต่อและลำดับภาพ (Editing) พบว่า มีการใช้การตัดต่อภาพ 2 ลักษณะคือ 1) เทคนิคการตัดต่อแบบสลับเหตุการณ์ 2) เทคนิคการตัดต่อแบบต่อเนื่อง โดยการตัดต่อสลับเหตุการณ์ (Cross Cutting / Parallel Cutting) เหตุการณ์ในภาพยนตร์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ทำให้เราเห็นเสมือนแบ่งออกเป็น 2 partภาพยนตร์ของหม่อมน้อยส่วนมากแล้วจะเป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุคโดยส่วนใหญ่เกือบทุกเรื่อง จะมีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นตัวดำเนินเรื่องหรือเป็นตัวละครที่คอยเล่าทุกเหตุการณ์ ในมุมมองบุคคลที่หนึ่ง ซึ่งรับรู้ทุกอย่างและสามารถรู้เหตุการณ์ต่างๆ ล่วงหน้าอยู่แล้วเพราะเขาได้ผ่านเหตุการณ์เหล่านั้นมาและได้นำมาเล่าสู่กันฟังนั้นเอง ยกตัวอย่างในเรื่อง อุโมงค์ผาเมือง ซึ่งเป็นการนำเสนอในมุมมองของผู้เล่าเรื่องผ่านตัวละครที่เป็นบุคคลที่หนึ่ง ไปยังตัวละครอื่นๆ และมีการลำดับเหตุการณ์ไปอย่างต่อเนื่อง มีการสลับเหตุการณ์ตามผู้เล่าในตอนนั้น ออกมาให้ผู้ชมได้รับทราบและวิเคราะห์เนื้อเรื่อง และเดาจุดจบไปด้วยได้อย่างเหมาะสม

6.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัย

6.3.1 งานวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์แนวต่างๆ โดยสามารถนำกลวิธีการเล่าเรื่อง และเทคนิคการใช้ภาษาภาพยนตร์ ที่ปรากฏไปปรับหรือประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับภาพยนตร์ของตนเอง ทำให้ภาพยนตร์ของตนเองมีคุณภาพและสามารถตอบสนองความต้องการของผู้ชมภาพยนตร์ได้

6.3.2 งานวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางให้กลุ่มผู้ชมที่มีความสนใจชมภาพยนตร์ที่ต้องตีความหมาย และมีความซับซ้อนของบทภาพยนตร์ ได้ทราบถึงการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของภาพยนตร์ได้

6.4 ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยในอนาคต

6.4.1 ควรมีการวิเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับบทละครโทรทัศน์ที่กำกับโดย หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่ถูกเผยแพร่ทางสื่อมวลชล เนื่องจากบทละครโทรทัศน์มีความยาวมากกว่าบทภาพยนตร์ อาจจะได้แนวคิดอีกแบบหนึ่ง

6.4.2 ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับผู้ชมในการตีความผลงานภาพยนตร์ของ หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ว่าสามารถเข้าใจความหมายในสิ่งที่หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล สื่อสารออกมาทางภาพยนตร์ได้หรือไม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. (2549). *การวิจัย:จากจุดเริ่มต้นจนถึงจุดสุดท้าย* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

กาญจนา แก้วเทพ. (2553). *แนวพินิจใหม่ในสื่อศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ, และคณะ. (2555). สื่อเก่า-สื่อใหม่ : สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

เขมิกา จินดาวงศ์. (2551). *การวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่.

ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, และวีระยุทธ ทรัพย์ประเสริฐ. (2559). วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับ โดยคงเดช จาตุรันต์รัศมี. *วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์, 20* (พิเศษ), 8-15.

ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน. (2539). *วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ฉัตรรวี คูหาวิชานันท์. (2552). *ค่านิยมในละครญี่ปุ่นสมัยใหม่ที่นำเสนอผ่านทางโทรทัศน์* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2545). *สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์*. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ธัญญา สังขพันธานนท์. (2539). *วรรณกรรมวิจารณ์*. ปทุมธานี: นาคร.

นพพร ประชากุล. (2552). *ยอกอักษร ย้อนความคิด*. กรุงเทพฯ: อ่านและวิภาษา.

เบญจมาศ พลอินทร์. (2526). *หน่วยภาษาไทย 2 : พื้นฐานวรรณคดีและวรรณกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ประจักษ์ ประภาพิทยากร. (2525). *ตอบปัญหาภาษาไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ปภัสรา คำวชิรพิทักษ์. (2550). โครงสร้างภาษาและลักษณะภาษาแสดงหัวเรื่อง ในพระบรมราโชวาทพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชในพิธีพระราชทานปริญญาบัตร. *วารสารช่อพะยอม, 15*(3), 71-81.

พิสณฑ์ สุวรรณภักดี. (2555). *ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

พึงพิศ เทพปฏิมา. (2546). *การถ่ายทอดความคิดเรื่องจิตวิญญาณในภาพยนตร์*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บรรณานุกรม (ต่อ)

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2527). *เพลิงพิศวาส* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: สหมงคลฟิล์ม.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2529). *ช่างมันฉัน ไม่แคร์* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: พูนทรัพย์โปรดักชั่น.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2530ก). *ฉันผู้ชายนะยะ* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: พูนทรัพย์โปรดักชั่น.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2530ข). *นางนวล* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: พูนทรัพย์ โปรดักชั่น.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2532). *เผื่อใจไว้ให้กันสักหน่อย* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: แอ็ค-อาร์ตโปรดักชั่น.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2533). *ความรักไม่มีชื่อ* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: แอ็ค-อาร์ต โปรดักชั่น.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2538). *มหัศจรรย์แห่งรัก* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ:

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2540). *อันดากับฟ้าใส* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: แกรมมี่ฟิล์ม.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2553). *ชั่วฟ้าดินสลาย* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: สหมงคลฟิล์ม.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2554). *อุโมงค์ผาเมือง* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: สหมงคลฟิล์ม.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2555). จัน ดารา ปฐมบท. กรุงเทพฯ: สหมงคลฟิล์ม.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2556). *จัน ดารา ปัจฉิมบท* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: สหมงคลฟิล์ม.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2557). *แผลเก่า* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: สหมงคลฟิล์ม.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล, ม.ล. (ผู้กำกับ). (2558). *แม่เบี้ย* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: สหมงคลฟิล์ม.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2546). *นักสร้าง สร้างหนัง หนังสั้น*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัตนา จักกะพาก, และจิรยุทธ์ สินธุพันธ์. (2545). *รายงานการวิจัยเรื่อง จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ : การศึกษาวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรัญญู วิจารณ์. (2561). *การวิเคราะห์เนื้อหาและบทบาทการขัดเกลาทางสังคมของภาพยนตร์โทรทัศน์ ชุด "ขบวนการยอดมนุษย์ 5 สี"*. สืบค้นจาก http://libdoc.dpu.ac.th/thesis/Warunyu.Wij.pdf

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

สมสุข หินวิมาน. (2548). ทฤษฎีสำนักวัฒนธรรมศึกษา. ใน *ประมวลสาระชุดวิชาปรัชญานิเทศศาสตร์ และทฤษฎีการสื่อสาร* (หน่วยที่ 13, น. 428). นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุภาวรรณ วรรธนะศุภกุล. (2550). *คุณลักษณะของละครเอเชียยอดนิยม ศึกษากรณีละครญี่ปุ่นไต้หวันและเกาหลีในโทรทัศน์ไทย* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2534) *ภูมิปัญญาไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ.

เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล. (2554). *อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

Andrew, J. D. (1976). *The Major Film Theories : An Introduction.* New York: Oxford University.

Bobker, L. R. (1974). *Elements of Film.* New York: Harcourt Brace Jovanovich,

Giannetti, L. D. (1990). *Understanding movies.* 5th ed. New Jersey: Prentice-Hall.

Hall, S. (1980). *Encoding/decoding.* London: Routledge.

Holman, C. H. 1., Harmon, W., & Thrall, W. F. (1992). *A Handbook to Literature* (6th ed.). New York: Macmillan.

Mamer, B. (1999). *Creating the Shots.* Retrieved from http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM20P.W11/readings/Mamer.pdf

Monaco, J. (1981). *How to Read Film : The Art Technology, Language, History and Theory of Film and Media.* New York: Oxford University Press.

Mthai. (2008). *ข้อมูลหนัง.* Retrieved from http://movie.mthai.com/

Roberts, G., & Wallis, H. (2002). *Key Film Texts.* London: Arnold.

Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. New York: Routledge.

Turco, L. (1999). *The Book of Literary Terms: The Genres of Fiction, Drama, Nonfiction, Literary Criticism, and Scholarship.* USA: University Press of New England.

Walton, D. (2012). *Doing Cultural Theory.* London: Sage.

Yimou, Z. (Director). (2002). *Hero* [Motion picture]. China: Beijing New Picture Film.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ก

ประวัติและผลงานของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติและผลงานของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล

หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล หรือ หม่อมน้อย เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้กำกับละครโทรทัศน์ และละครเวทีที่มีผลงานโดดเด่นแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคนหนึ่งของประเทศไทย ทั้งยังเป็นผู้เขียนบทและอาจารย์สอนวิชากำกับการแสดงและการแสดงในระดับสากล เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2496 ที่กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย เป็นบุตรของหม่อมราชวงศ์ชนาญวัต เทวกุล (โอรสในหม่อมเจ้าสุทธาสิโนทัย เทวกุล) กับนางภักดี เทวกุล ณ อยุธยา

ในวัยเยาว์หม่อมน้อยชื่นชอบการวาดการ์ตูนและวาดภาพเป็นชีวิตจิตใจ ตั้งแต่เข้าโรงเรียนสาธิตประสานมิตร เมื่อโตขึ้นประมาณชั้นประถมศึกษาปีที่ 5-6 ก็เริ่มสนใจประวัติศาสตร์ ปรัชญา ตรรกะ วรรณกรรม การวาดภาพแต่ละครั้งจะจะมีเรื่องราวอกมาออกมาเป็นฉากๆ เป็นลักษณะสตอรี่บอร์ด คิดว่าตัวเองอยู่ในนั้นจริงๆ ซึ่งหม่อมน้อยจะใช้เวลากับว่างกับการการวาดภาพเป็นสตอรี่บอร์ด มากกว่าการออกำลังกาย การออกไปวิ่งเล่น อีกทั้งท่านยังชอบอ่านหนังสือเรื่องสี่แผ่นดิน ชอบอ่านหนังสือของทมยันตี และชอบดูภายนต์ซึ่งส่วนใหญ่จะไปดูกับแม่บ้านผู้ดูแลหม่อมน้อย ส่วนท่านพ่อท่านแม่ก็ชอบดูภาพยนตร์ฝรั่งดีๆ จึงพาเขาเข้าไปชมที่โรงภาพยนตร์เฉลิมเขตต์ เฉลิมไทย เฉลิมกรุง อยู่เป็นประจำ ทำให้เกิดการซึมซับในภาพยนตร์ต่างประเทศ ส่วนภาพยนตร์ไทยก็จะดูของเสด็จพระองค์ชายใหญ่และของท่านพระองค์ชายเล็ก เมื่อเป็นวัยรุ่นได้ดูหนังขององ “เปี๊ยก โปสเตอร์” “วิจิตร คุณาวุฒิ” และ ท่านมุ้ย (หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล)

การบ่มเพาะจินตนาการ

ในวัยเยาว์หม่อมน้อยชื่นชอบการวาดการ์ตูนและวาดภาพมีเรื่องราวอกมาออกมาเป็นฉาก ๆ มีตัวละคร เทวดา นางฟ้า พระเอก นางเอก เป็นลักษณะละครหรือสตอรี่บอร์ด คิดว่าตัวเองอยู่ในนั้นจริงๆ อีกทั้งท่านยังชอบอ่านหนังสือและดูละคร ภาพยนตร์ ในช่วงประถมโรงเรียนสาธิตประสานมิตร ได้มีโอกาสจัดการแสดงในงานของโรงเรียน

ช่วงที่เรียนระดับชั้น ม.ศ. 4 ได้มีโอกาสไปดูภาพยนตร์ต่างประเทศ เรื่อง เดธ ออฟ อะ เซลส์แมน หรือ อวสานเซลแมน ซึ่งเป็นละครสมัยใหม่ในยุคนั้น ซึ่งกำกับโดยครูฝรั่ง เป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้หม่อมน้อยสนใจเรียนด้านศิลปะการละคร และในปี พ.ศ. 2515 สามารถสอบเอนทรานซ์ติด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาควิชา ศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งมีการเรียนการสอนเป็นภาษาอังกฤษ เป็นมาตรฐานสากลวิถีชีวิตจึงเข้าสู่วงการด้านศิลปะการละคร

บุคคลที่โดดเด่นและช่วยส่งเสริมทักษะการกำกับการแสดงด้านภาพยนตร์ ละครเวที ละครโทรทัศน์ แก่ หม่อมน้อย คือ รองศาสตราจารย์ สดใส พันธุมโกมล ซึ่งเป็นอาจารย์ของหม่อมน้อยที่หล่อหลอมหม่อมน้อยให้มีความรู้ความสามารถด้านภาพยนตร์ ละครเวที ละครโทรทัศน์ ท่านเป็นหัวหน้าภาควิชา Dramatic Arts เป็นการเรียนดรามาจริงๆ ไม่ใช่การละครอย่างเดียว เป็นทั้งนักวิชาการและผู้ที่ทำงานเป็นมืออาชีพระดับสากล ซึ่งสดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวว่า “ครูที่ดีที่สุดของการเป็นผู้กำกับที่ดี นักแสดงที่ดี นักเขียนบทที่ดี หรือนักประพันธ์ที่ดีก็ คือชีวิต เราต้องเข้าใจชีวิต ไม่เข้าใจชีวิต เราจะถ่ายทอดออกมาเป็นธรรมชาติไม่ได้” ซึ่งสอนด้วยความเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ ต้องเข้าใจชีวิต ธรรมชาติของชีวิตถึงจะถ่ายทอดด้านศิลปะการละครออกมาได้ ทำให้หม่อมน้อยได้หลักการและพื้นฐานทักษะด้านภาพยนตร์ ละครเวที ละครโทรทัศน์ ด้านศิลปะการแสดงจากรองศาสตราจารย์ สดใส พันธุมโกมล และคณาจารย์ในคณะ

การเจอโลกใหม่

ระหว่างที่เรียนอยู่ชั้นปีที่ 3 ผมออกมาทำภาพยนตร์กับคุณยุทธนามุกดาสนิท และช่วยท่านมุ้ย (หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล) ทำภาพยนตร์ หม่อมน้อยออกมาทำภาพยนตร์ ไม่ได้ออกมาเพื่อทำจริง ๆ เพราะช่วงนั้นภาควิชาศิลปะการแสดง มีสอนการสร้างภาพยนตร์เหมือนกัน สอนทฤษฎีกับสอนวิจารณ์ หม่อมน้อยมีโอกาสไปทำภาพยนตร์ก็เหมือนได้ไปเรียน แต่มันไม่มีภาคปฏิบัติ ฉะนั้นการออกไปของทำภาพยนตร์ของหม่อมน้อย จึงไปเพื่อการเรียนรู้จริงๆ เพราะทางมหาวิทยาลัยตอนนั้นไม่มีการทำภาพยนตร์ นิเทศศาสตร์ไม่ได้เรียนเรื่องภาพยนตร์จริงๆ แต่ของคณะศิลปะการละครที่หม่อมน้อยเรียนนั้นเขาสอน

ในช่วงวัยรุ่นหม่อมน้อยไม่เคยออกจากบ้านไปเที่ยวเหมือนวัยรุ่นทั่วไป เนื่องจากครอบครัวมีลักษณะอนุรักษ์นิยมสุดขั้ว ซึ่งตัวหม่อมนอ้อยเองก็ไม่เคยออกนอกลู่นอกทาง เมื่อออกมาโลกภายนอก ได้มาเห็นโลกมันกว้างใหญ่ เหมือนมาเจอโลกใหม่ การเรียนรู้เรื่องการดื่มเหล้า สูบบุหรี่ จึงเกิดขึ้นในช่วงนั้น ซึ่งหม่อมน้อยเป็นคนบ้าการทำงาน แต่ก่อนตอนเรียนหนังสืออายุ 18-19 ปี ก็ทำกิจกรรมของการละคร เช่น ตอกฉาก ติดโปสเตอร์ เดินตั๋วทำทุกอย่าง

การทำงานวงการบันเทิง

ช่วงอายุ 23-24 ปี หม่อมน้อยได้กำกับภาพยนตร์เรื่องแรก มายาสีเงิน มีโอกาสได้สอนการแสดง ซึ่งหม่อมน้อยมีความสุขกับการสอนการแสดง ช่วงอายุ 30 เสี่ยเจียง (สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ) ผู้ก่อตั้งบริษัท สหมงคลฟิล์ม จำกัด ได้ทาบทามให้หม่อมน้อยเป็นผู้กำกับหนังเพลิงพิศวาส ซึ่งหลังจากนั้นเป็นจุดเริ่มต้นก้าวเข้าสู่วงการบันเทิงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 จนถึงปัจจุบัน

การร่วมงานกับเสี่ยเจียงโดยกำกับภาพยนตร์เพลิงพิศวาส ซึ่งได้รับการตอบรับที่ดี ได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี สาขาดาราประกอบฝ่ายหญิงยอดเยี่ยมโดยสินจัย หงส์ไทย และทำงานกับเสียเจียง ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา จนมีช่วงหนึ่งที่เศรษฐกิจไม่ดีเสี่ยเจียงจึงเลิกทำภาพยนตร์ไทย หม่อมน้อยจึงไปทำงานกับพูนทรัพย์ฟิล์ม ได้กำกับภาพยนตร์เรื่อง ฉันเป็นผู้ชายนะยะ ,นางนวล

และต่อมามีโอกาสได้มาร่วมงานกับได้กลับมาร่วมงานกับสหมงคลฟิล์มอีกครั้งในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง ชั่วฟ้าดินสลาย แสดงนำ โดย อนันดา และพลอย เฌอมาลย์ ซึ่งได้รับการตอบรับที่ดี

ผลงานกำกับภาพยนตร์ของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ มีหลายเรื่อง เช่น เพลิงพิศวาส (2527), ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529), ฉันผู้ชายนะยะ (2530), นางนวล (2530), เผื่อใจไว้ให้กันสักหน่อย (2532), ความรักไม่มีชื่อ (2533), มหัศจรรย์แห่งรัก (2538) และ อันดากับฟ้าใส (2540) ชั่วฟ้าดินสลาย (2553) อุโมงค์ผาเมือง (2554) จัน ดารา ปฐมบท (2555) จัน ดารา ปัจฉิมบท (2556) แผลเก่า (2557) แม่เบี้ย (2558)

ปัจจุบันนอกเหนือจากงานกำกับภาพยนตร์ หม่อมน้อยสอนการแสดงแก่นักแสดง และสอนศิลปะการแสดงนักศึกษาระดับปริญญาโท จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันกันตนา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาคผนวก ข

ตัวเรื่อง (Story) ของภาพยนตร์ทั้ง 13 เรื่อง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เพลิงพิศวาส

เรื่องรางของปราถนา สาวสวยที่เป็นนักร้องอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ หญิงสาวเสียงไพเราะและมีหน้าตาอันเป็นที่สวยสง่า เธอได้ถูกรับให้มาเป็นภรรยาของคุณท่าน หนุ่มพ่อม่ายที่ร่ำรวยและมีลูกติดหนึ่งคน คือนัน หนุ่มที่เกลียดแสดงความเกลียดชังในตัวปราถนาตั้งตัแต่แรกเห็น เพราะนันคิดว่าปราถนามีความจบใจเข้ามาเพื่อที่จะครอบครองสมบัติพ่อของตน และไม่ได้รักพ่อของตนอย่างแท้จริง นันเป็นคนอารมณ์ร้อน ดูมุทะลุ ไม่สนใจใคร แต่จริงแล้ว นันเป็นเหมือนคนที่ขาดความอบอุ่น เพราะเขาได้สูญเสียแม่ไปตั้งแต่เล็กๆ ทำให้นัน รู้สึกขาดความรักจากแม่ เขาจึงคิดว่าคนที่เข้ามาเป็นภรรยา จะเห็นแต่ประโยชน์ด้าน อื่นๆ มากกว่ารักพ่อของตน นันมีคนรักอยู่คนหนึ่ง คือเจ้าแก้ว หญิงสาวน้อยหน้าตาน่ารัก ที่ดูใสซื่อ และรักนันมาก ทั้งสองคบหาดูใจกันมา และได้มีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกันก่อนแต่งงานมาแล้ว แก้วเป็นหญิงสาวที่จิตใจดี มองโลกในแง่ดีเสมอ ปราถนาได้เข้ามาอยู่ในบ้านของท่าน ในฐานะภรรยาของท่าน และแม่เลี้ยงของนัน โดยถึงแม้ว่าเธอจะอยู่อย่างสงบ ก็ยังมิวายถูกนันด่าทอสารพัด นั่นไม่ได้ทำให้ปราถนารู้สึกเกลียดนันแต่อย่างใด เจ้าแก้วได้มาพบปราถนา เธอมีความรู้สึกรักปราถนาเหมือนพี่สาวคนหนึ่ง เธอมักจะหาเรื่องราวต่างๆ มาปรึกษากับปราถนาอยู่เสมอๆ แม้กระทั่งเรื่องลึกซึ้งระหว่างเธอและนัน วันหนึ่งท่านต้องไปทำงานที่ต่างจังหวัด จึงต้องให้ปราถนาเป็นคนดูแลบ้าน และนันก็ได้ทำการเล่นเปียโนและร้องเพลงในบ้าน ปราถนาจึงเข้ามาร้องเพบงด้วย ทั้งสองร้องเพลงได้อย่างเหมาะสมกัน ทำให้นันมองปราถนาในแง่ดี จนวันหนึ่งทั้งสองเกิดได้เสียกันเพราะด้วยความที่นัน คิดถึงแม่ของตน ทำให้ปราถนาสงสารนันท และทั้งสองก็เผลอลงเอยไปด้วยกัน ทำให้ทั้งสองรู้ว่ารักกัน และทั้งสองก็สมสู่คบชู้กันเรื่อยมา จนปราถนาตั้งท้องขึ้น แต่ท่านก็ไม่ได้เอะใจหรือสงสัยอะไรในตัวปราถนา กลับเชื่อใจและคิดว่าลูกในท้องของปราถนานั้นคือลูกของตนเอง จนปราถนาคลอดลูกออกมามีหน้าตาคล้ายไปทางนัน จนเป็นที่ลือหนาหูไปทั่วว่า ลูกนั่นสรุปเป็นลูกใคร แต่ก็ทำให้ปราถนาและนันไม่ยอมรับอยู่ดี ทั้งสองก็ยังแอบไปสมสู่กันอยู่เรื่อยๆ จนเจ้าแก้วเริ่มสงสัยและจับได้ว่านันและปราถนานั้นมีอะไรเลยเถิดกันจริงๆ และลูกที่เกิดมานั้น ก็ไม่ใช่ลูกของท่าน แต่เป็นลูกของนันทำให้เจ้าแก้วเสียใจมากหลังจากที่ได้รับรู้ เรื่องที่ลูกของปราถนาไม่ใช่ลูกของท่าน ก็เกิดทำให้ท่านสงสัยในตัวปราถนา ท่านจึงได้ถามปราถนาว่า แท้จริงแล้ว ตัวเด็กเป็นลูกหรือเป็นหลานท่านกันแน่ ปราถนาก็ยังยืนกรานว่าเด็กเป็นลูกของท่านจริงๆ ไม่ใช่ลูกของนัน ไม่มีทางเป็นเช่นนั้น เธอไม่มีวันที่จะทำแบบนั้น เหตุการณ์ที่ปราถนาพูดกับท่านทำให้นันที่ได้ยินเสียใจมาก นันได้ด่าทอปราถนาสารพัด และทำให้ปราถนาตกใจไม่คิดว่านันจะมาได้ยินในสิ่งที่เธอไม่ได้ตั้งใจพูด ปราถนาได้ทำการพิสูจน์กับนันว่าถ้าหากรักนันจริง จะยอมฆ่าลูก ซึ่งปราถนาก็ทำจริง เธอยอมฆ่าลูกตนเองเพื่อพิสูจน์ให้นันเห็น เธอได้นำ

ยาฆ่าแมลงใส่ให้ลูกกิน และเธอมาสารภาพกับนัน ทั้งสองเสียสติและร้องไห้อย่างคนบ้าคลั่ง ปราถนายอมจำนนและโทรไปแจ้งตำรวจ เรื่องที่ตนเองฆ่าลูกตัวเอง และยอมรับกับท่านว่าเธอได้กระทำการฆ่าลูกไปเสียแล้ว ท่านรู้สึกเสียใจเป็นอย่างมาก ที่สุดท้ายแล้ว ท่านก็ไม่เหลืออะไรเลย ทั้งเมียเก่าตาย ลูกชายและเมียใหม่ก็เป็นฆาตรกรรม แถมหลายตนเองก็มาตายไปอีก ทั้งนันและปราถนาถูกตำรวจจับเพื่อไปดำเนินคดีตามกฎหมาย และทั้งสองก็ได้รับโทษต่อไป

ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529)

เรื่องราวของพิม นักทำโฆษณามือทอง หญิงสาวที่เก่งและปราดเปรียวในเรื่องของการงาน มีความเป็นผู้นำ และเป็นผู้หญิงที่ฉลาด เธอได้รับทำงานโฆษณาหนึ่งชิ้นเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์คือกางเกงใน แต่ทว่า นายแบบที่เธอได้ทำการติดต่อไว้ตั้งแต่แรก เกิดเล่นตัว ไม่ยอมถ่ายขึ้นมาเสีย ทำให้พิมต้องรีบหาตัวนายแบบคนใหม่เข้ามาให้เร็ว พิมจึงได้พบกับสมหวังหรือเบิร์ด แมงดาขายตัว ให้มาเป็นนายแบบให้ สมหวังได้บอกพิมว่าเขาชื่อเบิร์ด เพราะจะปกปิดเรื่องที่ตนนั้นเป็นแมงดาขายตัว หลังจากที่สมหวังได้มาเป็นนายแบบ ก็สามารถนำเงินไปช่วยเหลือที่บ้านได้มากโข และยังให้น้องขายของตนเข้ามาเรียนที่กรุงเทพกับตนได้อีกสมหวังได้ตกหลุดรักพิมในทันที ในความซื่อๆ ของสมหวังทำให้พิมก็เอ็นดูสมหวังอยากมาก เพราะเธอรู้สึกสบายใจในยามที่เธออยู่กับสมหวัง เพราะเธอเองก็รู้สึกปั่นป่วนหัวใจกับชายคนรักของเธอคือ คมสัน หนุ่มหล่อนิสัยดี คนรักของพิมตั้งแต่สมัยเรียนมหาวิทยาลัย แต่ด้วยความที่คมสันไปเรียนต่างประเทศ ทำให้กลับแล้วแตกต่างไปจากเดิม พิมจึงรู้สึกสับสนกับคมสัน ไม่รู้ว่าเธอรักคมสันอยู่หรือไม่ หลังจากที่สมหวังได้รู้จักและสนิทสนมกับพิมมากขึ้น สมหวังก็ตกหลุมรักพิมเข้าเสียแล้ว นั่นทำให้สมหวังก็ลังเลว่า จะทำงานแมงดาที่ตนทำอยู่ต่อไปหรือไม่ เพราะตนกลัวว่าถ้าหากวันหนึ่งพิมรู้ความจริงขึ้นมาจะทำให้พิมรับในตัวของตนเองไม่ได้ แต่ก็ยังคงทำงานแมงดาขายตัวต่อไป วันหนึ่งสมหวังได้แอบตามพิมไปที่บ้าน แต่ก็พบว่าเธอกลับมากลับคมสัน ชายคนรักของเธอ แต่มันไม่เป็นดั่งที่คิด เพราะสมหวังได้ยินเสียงของพิมขอร้องให้ช่วยเหลือ ทำให้สมหวังรีบเข้าไปช่วยเหลือ แล้วก็พบว่าคมสันกำลังจะขืนใจเธอ สมหวังช่วยเหลือพิม และคมสันก็ได้รับรู้แล้วต่อว่าพิมว่า คบคนแบบนี้ด้วยหรอหลังจากเหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้พิมไว้ใจ และเปิดใจต่อสมหวังมากขึ้น พิมและสมหวังได้ไปไหนมาไหนด้วยกันมากขึ้น ทั้งสองเปิดเผยใจต่อกัน และได้ลงเอยได้เสียกันในที่สุด สมหวังมีความจริงใจต่อพิม เขาจึงได้สารภาพกับพิมว่าแท้จริงแล้ว เขาคือสมหวัง ไม่ใช่ชื่อเบิร์ด แต่ก็ได้เพียงแต่บอกความจริงเรื่องชื่อเท่านั้น เรื่องที่สมหวังทำอาชีพเป็นแมงดาขายตัว เขายังไม่กล้าที่จะเอ่ยปากบอกพิม เมื่อพิมได้คบหาสมหวังอย่างเปิดเผย ทำให้ลูกค้าเก่าของสมหวัง ที่เห็นว่ากำลังคบกับพิมซึ่งเป็นเพื่อนที่

ทำงานของพิม ไปบอกหัวหน้าของพิมในเรื่องของส่วนตัวของพิม ว่าจะส่งผลต่อภาพลักษณ์ของบริษัท แต่พิมเธอก็ไม่ได้สนใจ เพราะเธอมั่นใจว่าที่ผ่านมานั้นเธอทำผลงานมาดีตลอด ทุกอย่างที่เธอทำนั่นมันไม่เกี่ยวกับเรื่องงาน เป็นเรื่องส่วนตัวของเธอ หลังจากนั้นพิมได้พิสูจน์ให้หัวหน้าเห็นว่าผลงานของเธอทำให้งานของเธอได้รับรางวัล เรื่องส่วนตัวมันไม่เกี่ยวกับงาน และคมสันรักพิมมาก จนพยายามที่จะหาความจริงในเรื่องของสมหวังว่า แท้จริงแล้วสมหวังเป็นแค่แมงดาขายตัวที่ยังไม่เลิกอาชีพนี้ แม้จะรักพิม และคบกับพิมอยู่ จึงได้ทำการหลอกล่อซื้อบริการของสมหวัง โดยให้พิมเป็นคนไปพบสมหวังเอง เพื่อทำให้พิมเชื่อ แต่หลังจากที่สมหวังมา และพบว่า หญิงสาวที่ทำการซื้อบริการตนคือพิม ทำให้สมหวังรู้สึกตกใจ แลเสียใจจนวิ่งหนีออกไปจากพิม เพราะกลัวว่าพิมจะรับไม่ได้ในตัวตนที่แท้จริงของตน แต่กลับไม่เป็นไปตามคาด พิมนั้นไม่แคร์แม้สมหวังจะเป็นแมงดาขายตัว เธอกลับวิ่งไปตามสมหวัง และสวมกอดสมหวังด้วยความรัก และเธอพร้อมที่จะยอมรับในตัวสมหวัง

ฉันเป็นผู้ชายนะยะ (2530)

นัท ซึ่งเป็นคนขายแหวนอยู่ที่ร้านแห่งหนึ่งได้พบกับชายหนุ่มหน้าตาหล่อเหลา แต่เขาไม่อาจทราบว่าแท้จริงแล้ว ผู้ชายคนที่มาตามหาแหวนคนนั้นคือ รัก แฟน ของแดงซึ่งเป็นเพื่อนสนิทในกลุ่มของเขา เราจะเห็นกัปตันหนุ่มหล่อกำลังช้อปปิ้งอยู่ภายในซุปเปอร์มาเก็ตนั้นคือ แดง เจ้าของบ้านที่แก๊งกระเทยทุกคนจะไปรวมตัวจัดงานวันเกิดกันเกิดขึ้น ต่อมาที่เราจะได้เห็นก็คือ อั้น ซึ่งเป็นเพื่อนเก่าของแดง สมัยที่เรียนอยู่ที่ มช.หรือมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งพวกเขาเป็นเพื่อนสนิทกันมากในสมัยที่เรียนอยู่นั้น แดง ซึ่งเป็นบรรณาธิการหนังสือเล่มหนึ่ง ซึ่งเขามีรักที่เป็นแฟนอยู่แล้วแต่เขากลับหลายใจนอกกายกับรักไปหาชายอื่นเพื่อความสนุกสนานของชีวิต แต่รักไม่รับรู้เรื่องนี้เลย เอ็ม กระเทยอีกหนึ่งในแก๊งกระเทย เธอจับได้ว่าผู้ชายที่เธอเลี้ยงอยู่นั้นแอบนอกใจ พาหญิงอื่นมานอนด้วย มาถึงตอนนี้เราจะเห็นความเหลื่อมล้ำภายในประเทศ ซึ่งเพศที่สามได้ถูกกีดกันและไม่เป็นที่ยอมรับต่อสังคม นัท ซึ่งไปหาหมอจิตแพทย์แต่เธอไม่ได้รับการต้อนรับ เลขา ที่คลีนิคบอกว่าหมอไม่อยู่แต่ความจริงแล้วหมอไม่ต้องการที่จะพบ นัท อาจเพราะเธอเป็นเพศที่สามนั้นเอง หลังจากนัทได้ขับรถออกมาจากคลีนิคของหมอ เธอได้นึกถึงวัยเด็กของตัวเองที่โดนคุณแม่ คุณพี่ จับตัวมาแต่งหน้าทาปากนั้นอาจทำให้เธอเป็นแบบนี้ในปัจจุบันและรักการแต่งหน้าทาปากแบบนี้ก็ได้ มด ซึ่งเป็นเจ้าของบ้านใหญ่โตหรูหราตอนแรกเขาเปิดตัวมาด้วยการแต่งตัวเป็น กัปตัน ของสายการบินแห่งหนึ่งสักครู่เราก็จะเห็นเขาแปลงโฉมเป็นผู้หญิงนะยะ ที่เลอโฉม มดดูมีความสุขมากในการที่ได้เป็นตัวของตัวเองภายในบ้านของเธอที่เปรียบเสมือนเป็นที่ที่เธอสามารถเป็นตัวเองได้เต็มที่ แดง

กลับมายังบ้านพักของเขาซึ่งมี รัก คอยอยู่ รัก พยายามถามแดงว่าวันนี้วันอะไรลืมไปหรือเปล่า แต่แดงไม่สามารถตอบรักได้ว่าวันนี้คือวันอะไร แดง ลืมไปสนิทเพราะมัวแต่ยุ่งอยู่กับความสนุกที่ตัวเองได้กระทำนอกกายรักไปนั้นเอง ก่อนที่จะไปงานวันเกิดของ เต้ย ณ บ้านของมด เอ็มได้กระทำการไปนำตัวผู้ชายที่บาร์เกย์เพื่อมาเป็นเซฮไพร้ให้กับ เต้ย หมายถึงเป็นของขวัญในวันเกิดอันเลอค่าให้ เต้ย นั้นเอง

อั้น กำลังนั่งดื่มเหล้าภายในบาร์และนึกถึงสิ่งที่ตัวเองพึ่งเผชิญมาคือการที่เขาทะเลาะกับเมียต่อหน้าลูกๆ ของเขา นั้นทำให้เขาต้องออกมาจากบ้านที่เชียงใหม่และขึ้นเครื่องตรงมายังกรุงเทพเพราะต้องการหาที่พึ่งทางใจ จู่ๆ อั้นก็โทรศัพท์เข้ามาที่บ้านของแดงแล้วบอกกับแดงว่าเขาจะเข้ามาหา แต่มดพยายามจะปฏิเสธไปว่าไม่สะดวกภายในคืนนี้เพราะที่บ้านเขาต้องจัดงานวันเกิดสำหรับเพื่อนๆของเขา หลังจากนั้นอั้นก็เงียบไปเมื่อแดงถามถึงฟ้าภรรยาของอั้น อั้นได้ร้องไห้ออกมา ทำให้แดงใจอ่อนแล้วยอมให้อั้นมาหายังบ้านของแดง หลังจากนั้นแดงได้ลงไปบอกนัทเพื่อที่จะบอกว่าให้ทำตัวแมน ไม่อยากให้อั้นรู้ว่าความจริงแล้วเขาเป็นเพศที่สาม เพราะอั้นจะรับไม่ได้แน่นอนที่เพื่อนสนิทที่เขาคิดว่าเป็นชายแท้อยู่เคียงกันมาหลายปีจะเป็นกระเทยไปได้ และแล้วเสียงกริ่งก็ดังขึ้นหน้าบ้านเขาคิดว่านั้นเป็นอั้นจึงทำการแต่งตัวและยืนต้อนรับแบบมาดแมนแต่นั้นไม่ใช่นั้นคือเอ็ม รักและแดง ซึ่งเป็นเพื่อนๆที่จะมาร่วมงานปาร์ตี้ภายในวันนี้ และแล้วนัทก็ได้เห็นหน้าของรักซึ่งเป็นชายหนุ่มที่นัทได้เจอวันนี้ที่ร้านของนัท นัทได้รับรู้แล้วว่านั้นคือคนรักของเพื่อนนัทจึงไม่คิดอะไรต่อรักอีกต่อไป แดงได้พยายามบอกทุกคนว่าเดี๋ยวจะมีเพื่อนสนิทของเธอมาหานั้นคืออั้นเพื่อนสมัยที่เรียนมหาลัย แดงได้เล่าชีวิตตอนที่แดงและอั้นสนิทกันมากในสมัยเรียน ซึ่งสมัยนั้นแดงยังไม่แต่งตัวเป็นผู้หญิงแบบนี้เธอยังคงเป็นแมนและมีแฟนเป็นผู้หญิง แต่ยิ่งแดงอยู่ใกล้อั้นมากเท่าไหร่ทำให้รู้ว่าแท้จริงแล้ว แดงต้องการอั้นมากแค่ไหน และแล้วก็มีโอกาสถึงเวลาที่ชมรมรักบี้ได้นัดกันไปเข้าค่ายที่น้ำตกและภายในวันนั้นเองที่ แดง เห็นเรือนร่างของอั้นเป็นครั้งแรก ทำให้แดงต้องการอั้นอย่างมาก แต่ทันใดนั้นเองเบิร์ดซึ่งเป็นเพื่อนเก่าของอั้นก็เข้ามาจากข้างหลังของแดงและบอกแดงว่า เขาต้องการแดงอย่างมากทั้งคู่จึงมีอะไรด้วยกันหลังพุ่มไม้นั้น ทำให้หลังจากนั้นแดงเข้าใจและรู้ความรู้สึกของตัวเองว่าตัวเองเป็นอะไร หลังจากที่แดงได้เล่าเรื่องของแดงและอั้นสมัยเรียนอยู่นั้นสักครู่ก็มีเสียงโทรศัพท์ดัง ซึ่งปลายสายนั้นคืออั้น เขาได้โทรมาบอกว่าจะไม่ได้เข้ามาหาแดงแล้วทำให้แดงดีใจและบอกเพื่อนๆว่าอั้นเขาจะไม่มาแล้วปาร์ตี้กันได้เต็มที่ หลังจากที่ทุกคนกำลังสนุกสนานกับงานปาร์ตี้อยู่นั้น อั้น ก็เดินเข้ามาร่วมวงยังบ้านของแดง ซึ่งได้พบกับทุกๆคนกำลังสนุกสนานกันอยู่ แดง ได้แนะนำอั้นให้รู้จักกับทุกคน ทุกคนล้วนเข้าใจหน้าที่ของตนเองคือการที่จะต้องแอ๊บแมนต่อหน้าอั้น เพราะอั้นไม่ทราบในสิ่งที่แดงและเพื่อนๆเขาเป็น ยกเว้น เอ็ม ที่ยังคงกวนประสาทอั้นไม่เลิกโดยการทำท่าทียียวนกวนใจเสมอ อั้น เมื่อรู้จักทุกคนแล้วก็กลมกลืน

ไปกับงานเลี้ยงไม่มีอาการเกร็งใดๆ มีแต่อาการกลุ้มใจกับเรื่องที่ตัวเองต้องเจอมา เมื่ออั้นเป็นผู้ชายที่แต่งตัวดูเหมือนผู้ชายเพียงคนเดียวในงาน รัก ซึ่งเขาเหมือนผู้ชายมากที่สุดแล้วได้มานั่งคุยกับอั้นเพื่อไม่ให้อั้นเกร็งและดูผ่อนคลายมากขึ้น แต่รักดันไปพูดเรื่องที่รักจะหย่ากับภรรยาทำให้อั้นรู้สึกว่าเหมือนเหตุการณ์ของตัวเองเลย เขาจึงดื่มเครื่องดื่มเข้าไปอีกโดยที่ไม่คิดว่าจะเป็นยังไง แดง เห็นท่าไม่ดีที่เอ็มยียวนกวนใจเขาเสมอจึงพา อั้น ขึ้นไปคุยกันสองคนบนชั้นสอง แต่นั้นทำให้แดงได้รับรู้ว่า อั้น ไม่ชอบกระเทยเอาสะเลยแถมยังเกลียดเข้าไส้อีกต่างหากทำให้แดงรับรู้ได้ว่าเธอไม่สามารถเปิดเผยตัวจริงของตัวเองออกมาได้แน่นอน แดง พยายามจะให้อั้นเล่าเรื่องที่ตัวเองพึ่งเจอมาเพราะอั้น จะขอตัวออกจากบ้านแต่แดงไม่ยอมทำให้เกิดการทะเลาะกันเล็กน้อย อั้น กำลังจะกลับแต่ด้วยความที่เอ็มกวนประสาท อั้น ไม่เลิกเธอเป็นตัวของเธอเองไม่ยอมแอ๊บแมนอย่างที่แดงให้ทำ ทำให้อั้นทนไม่ไหวและได้ชกไปยังหน้าของเอ็มหลายหมัด อั้น จึงวิ่งออกจากบ้านไปแต่ทันใดนั้นเองฝนกลับตกลงมาอย่างหนัก ทำให้รักต้องรีบวิ่งไปพาตัวเขาเข้าภายในร่มบ้านทันใด สุดท้าย อั้นก็ได้สลบลงด้วยฤทธิ์ของแอลกอฮอลที่ดื่มเข้าไปในตอนแรกอย่างหนักหนา ไม่นานเต้ยเจ้าของวันเกิดก็เข้ามา จึงถามว่านั้นคือใคร เต้ย นึกว่านั้นคือของขวัญวันเกิดของเต้ย แต่แดงบอกว่าไม่ใช่นั้นคือเพื่อนของแดงสมัยเรียนนั้นเอง ภายหลังอั้นเหมือนจะได้ยินทุกอย่างที่แก๊งกระเทยพูด ทำให้เขารับไม่ได้อย่างมากและอาเจียนสลบไปในที่สุด เขาได้รักเข้ามาดูแล แดงและเพื่อนๆก็สนุกกับปาร์ตี้วันเกิดเหมือนไม่มีอไรเกิดขึ้น เพราะจะไปแคร์ทำไมในเมื่อเธอเป็นตัวของเธอเองแบบนี้ นั้นคือตัวตนที่แท้จริงของเธอ

นางนวล (2530)

นางนวล เป็นเรื่องราวของหญิงสาวชาวเกาะที่ต้องการจะเป็นดารา มีอิสรภาพ แต่ด้วยความที่พ่อของเธอเป็นเป็นคนหัวโบราณจึงไม่สนับสนุนและห้ามลูกสาวไม่ให้เป็นอย่างที่เธอต้องการจนกระทั่งนวลได้พบกับ เทพ ชายหนุ่มที่เรียนไม่จบได้กลับจากกรุงเทพมาอยู่ที่บ้าน หลังจากที่เทพได้กลับมาอยู่ที่บ้าน เกียรติ ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของเทพเป็นครูสอนหนังสือ เกียรติได้มาตามตื้อให้เทพไปเป็นครูสอนการแสดงให้ที่โรงเรียน จนกระทั่งเทพได้ตกลง และหนึ่งในนักแสดงที่เรียนการแสดงกับเทพคือนวล นวลอยากเป็นดาราดังเหมือนกับ พิศวาส ซึ่งก็คือแม่ของเทพ และนวลก็ได้ตื้อให้เทพสอนบทบาทการแสดงให้ เทพจึงสอนให้ และในที่สุดเทพก็ตกหลุมรักนวล จนกระทั่งพิศวาสได้เดินทางกลับมาเยี่ยมบ้านโดยเธอมาพร้อมกับ ทิวากร ผู้กำกับหนังและนักเขียนชื่อดัง ซึ่งทุกคนต่างก็รู้ว่าพิศวาสกับทิวากรได้คบหากันแต่ไม่ได้เปิดเผยต่อสาธารณะชนเพราะทั้งคู่ต่างก็เป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงทั้งคู่ ตัวของเทพเองไม่ชอบพอใจกับทิวากรอยู่แล้ว เพราะเทพคิดว่าทิวากรนั้นแย่งความรักจากแม่ของเขาไป หลังจากการมาของพิศวาสและทิวากรทางเทพก็ได้เตรียมโชว์ละคร

เอาไว้ให้แม่ของเขาได้ดู ซึ่งมีนวลเป็นตัวแสดงหลักและตอนนี้เองทำให้นวลได้พบกับทิวากร นวลทำทุกทางเพื่อที่จะได้เข้าคุยกับทิวากรแต่ก็ถูกพิศวาสคอยดักคอ ขัดขวางตลอด จนในที่สุดนวลก็ทำสำเร็จโดยเธอได้แอบดำน้ำเข้าไปหาทิวากรที่นั่งตกปลาอยู่บนเรือเพียงลำพัง ทั้งคู่ก็อยู่ด้วยกัน นวลได้พูดชื่นชมผลงานการเขียนของทิวากร นวลได้ลงไปเล่นน้ำทะเลจนถูกหอยเม่นตำเท้า ทิวากรได้ใช้ปากดูดพิษออกจากเท้าของนวล นวลจึงตกหลุมรักทิวากรตรงที่ทิวากรเป็นสุภาพบุรุษ หลังจากนั้นความสัมพันธ์ของนวลกับเทพก็เริ่มระหองระแหงโดยเฉพาะนวลที่มีใจให้กับทิวากรไปแล้วแต่เทพก็ยังรักนวลอยู่สุดหัวใจ จนวันที่ทิวากรกับพิศวาสจะเดินทางกลับกรุงเทพ นวลได้แอบมาพบกับทิวากรและทิวากรก็ได้ให้เบอร์ติดต่อไว้กับนวล เมื่อนวลเดินทางไปถึงกรุงเทพให้ติดต่อหาทิวากร นวลได้แอบขึ้นเรือส่งสินค้าเพื่อเดินทางออกจากเกาะและเดินทางต่อไปกรุงเทพ เทพรู้แต่ก็สายไปได้ไปตามนวลแต่ไม่ทันเรือได้แล่นออกไปแล้ว เมื่อนวลเดินทางถึงกรุงเทพนวลก็ได้อยู่กับทิวากรทันทีโดยทั้งคู่ได้เช่าบ้านอยู่ ทิวากรผลักดันนวลจนเป็นดาราที่มีชื่อเสียง จนกระทั่งนวลได้ตั้งท้อง ทิวากรให้ไปเอาเด็กออกนวลจึงไปเอาเด็กออก แต่สุดท้ายทิวากรก็ได้ทิ้งนวลไปพร้อมกับชื่อเสียงของนวลที่ตกต่ำลงจนนวลไม่มีแม้กระทั่งเงินจ่ายค่าเช่าบ้าน ต่างจากเทพหลังจากได้กำลังใจจากคนในครอบครัว เทพจึงลุกขึ้นมาเขียนวรรณกรรมของเขาจนเสร็จ เทพตั้งชื่อวรรณกรรมเรื่องนี้ว่า “คนหาปลา” ชื่อเสียงของเทพได้เพิ่มขึ้น เจ้าของสำนักพิมพ์ได้ขอให้เทพเข้าไปหาที่กรุงเทพเพื่อทำสัญญาในเรื่องต่อไป เทพบังเอิญได้พบกับนวลแต่นวลเปลี่ยนไปมากทั้งคู่จึงได้พบกันที่กรุงเทพเพียงแค่นั้น หลังจากนวลถูกทิ้งชื่อเสียงย่อยยับ นวลถูกชักชวนให้ไปเล่นหนังโป๊ นวลก็ตกลงยอมเล่น และการเล่นหนังโป๊ก็ยิ่งทำให้ชื่อเสียงของนวลย่อยยับหนักกว่าเก่า จนกระทั่งนวลได้เดินทางกลับไปที่บ้านแต่นวลยังไม่ได้เข้าบ้าน นวลได้ไปนั่งอยู่ตรงฉากเวทีริมหาดที่นวลเคยเล่นละครโดยมีเทพเป็นผู้กำกับ ในเวลาที่มืดหมาได้เห่า เทพคิดว่ามีขโมยจึงได้หยิบปืนออกไปและได้พบกับนวลเป็นนวลในลักษณะที่มีบุคลิกคล้ายคนสติฟั่นเฟือน พูดถึงเรื่องเก่า และได้บอกกับเทพว่านวลยังรักทิวากรอยู่ ซึ่งตอนนั้นเทพก็ยังรักนวลอยู่ เทพทำใจไม่ได้จึงได้หยิบปืนขึ้นยิงไปที่นวลและยิงตัวเองจบชีวิตตามนวลไป

ความรักไม่มีชื่อ (2533)

เป็นเรื่องราวชีวิตและความรักที่พลิกผันไปในแต่ละช่วงเวลาของเพ็ญนภา นางแบบสาวสวยผู้มีเสน่ห์ลึกลับจากดวงหน้าที่งดงาม แต่ทว่าเรียบเฉยให้ความรู้สึกที่ดูเป็นปริศนาซึ่งได้รับความนิยมในวงการแฟชั่นของประเทศไทยโดยเรื่องราวของภาพยนตร์ได้เริ่มต้นขึ้นจากชีวิตในช่วงวัยเรียนของ เพ็ญนภา ที่วิทยาลัยในด้านศิลปะซึ่งจากการเติบโตมาในครอบครัวที่มีฐานะยากจน มีมารดาและน้องๆที่ต้องดูแลก็ทำให้ เพ็ญนภา ได้ตัดสินใจที่จะหยุดพักในด้านการเรียนและเริ่มต้น

การทำงานในฐานะนางแบบจากการชักชวนของบรรณาธิการของนิตยสารประเภทแฟชั่นที่มีชื่อเสียงในประเทศไทยซึ่งได้มาพบกับ เพ็ญนภา ในงานพิธีศพของผู้เป็นบุตรชายซึ่งเป็นคนรักของน้องสาวของตัว เพ็ญนภา ซึ่งจากความงามที่มีเอกลักษณ์และความรู้สึกที่อ่อนไหวซึ่งเต็มเปี่ยมไปด้วยความรู้สึกในแบบศิลปินซึ่งเป็นตัวตนของเพ็ญนภาก็ทำให้หญิงสาวต้องเข้าไปพัวพันกับความรักที่ผันเปลี่ยนและแปรปรวนอีกหลายครั้งภายในชีวิตที่สวยงามของตัวเธอในฐานะนางแบบที่มีชื่อเสียงในวงการแฟชั่นหลังจากความรักในครั้งแรกในช่วงวัยเรียนที่พบพานกับความผิดหวังจากการคบหากับศิลปินหนุ่มซึ่งเป็นรุ่นพี่ที่มีนิสัยเจ้าชู้นางแบบสาวสวยอย่างเพ็ญนภาซึ่งเด่นดังในวงการแฟชั่นและก้าวเข้ามามีผลงานในด้านการแสดงในวงการบันเทิงก็ได้มาพบกับชายหนุ่มที่มีบุคลิกอันโดดเด่นและหลากหลายทั้ง อาทิตย์ รุจ เมฆ ทิวา ดอนและได้พบกับความรักที่เจ็บปวดในหลายครั้งจากความลุ่มหลงและเลื่อนลอยของชายหนุ่มในแต่ละคนที่เข้ามาติดพัน โดยในฐานะของหญิงสาวที่มีใบหน้าซึ่งดูงดงามให้ความรู้สึกที่มีความลึกลับและเปรียบเสมือนกับแสงสว่างและความงามที่ดูนวลตาของพระจันทร์ความสดใสและแสงสว่างจากชายหนุ่มในแต่ละคนที่ก้าวเข้ามาภายในชีวิตของเพ็ญนภาในแต่ละช่วงเวลาก็ทำให้หญิงสาวในบางครั้งนั้นได้เปล่งประกายความงดงามและในบางครั้งก็ทำให้ความเจิดจ้าของเพ็ญนภาได้ดับแสงลงจากร่องรอยของน้ำตาและความทุกข์จากความรักที่ได้ถาโถมเข้ามาภายในชีวิตของหญิงสาวผู้นี้ในแต่ละช่วงเวลา

มหัศจรรย์แห่งรัก (2538)

เป็นเรื่องราวของมนต์ซึ่งเป็นตัวเดินเรื่องเธอเขียนจดหมายถึงแฟนของเธอที่ต่างประเทศและนั้นได้เป็นการเริ่มเรื่องราวต่างๆผ่านการเล่าผ่านจดหมายของเธอ คือการรวมตัวกันของเพื่อนๆที่เรียนจบกันไปและไม่ได้พบเจอกันตั้งแต่เรียนจบกันไป แต่กลับเกิดเหตุการณ์ไม่คาดคิดเกิดขึ้นหลายเหตุการณ์ทำให้เรื่องราววุ่นวายเกิดขึ้น หลายเหตุการณ์ และเหตุการณ์เหล่านั้นก็ทับซ้อนกันทำให้ นภา และ สามีของเธอเกือบเลิกกัน และทำให้เดือนและมนต์เกือบตัดขาดความเป็นเพื่อนกันเพียงเพราะฤทธิ์ของแอลกอฮอล เรื่องวุ่นๆต่างๆได้เกิดณบ้านตากอากาศบนดอยที่ ซึ่งนภาเป็นเจ้าภาพพาเพื่อนๆมาพัก อีกทั้งยังทำให้ดอนเจ้าของรีสอร์ทพบรักกับ ดาว น้องสาวของเดือนด้วย

อันดากับฟ้าใส (2540)

อันดากับฟ้าใส เป็นเรื่องราวของอันดามัน เด็กหนุ่ม ผู้รักธรรมชาติ ท้องทะเล เขาชอบดำน้ำและเก็บสิ่งของ ที่นักท่องเที่ยวมักง่ายทิ้งลงมาในทะเล อันดามันฝันเสมอว่า สักวันจะได้เจอกับหญิงในฝัน... แล้ววันหนึ่งเหมือนพรหมลิขิตให้ความรักอันบริสุทธิ์เกิดขึ้น เมื่ออันดามันได้ช่วย ฟ้าใส ซึ่ง

กำลังจะจมน้ำ เขาผายปอดช่วยชีวิตเธอ และนั่นเป็นเสมือนจูบแรกของทั้งคู่ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกพิเศษขึ้นในใจของอันดามันและฟ้าใส

ความรักของทั้งสองน่าจะลงเอยด้วยดี หากไม่เกิดการเข้าใจผิด ระหว่างเมธินี แม่ของฟ้าใส ที่คิดว่าทั้งคู่มีอะไรเกินเลยกัน มากกว่าความเป็นเพื่อน ทำให้สมบัติ พ่อของอันดามัน ต้องเข้ามาช่วยเหลือลูกชาย เหตุการณ์วุ่นวายต่าง ๆ จึงเกิดขึ้นกับคนสองวัย ซึ่งมีมุมมองในความรักที่แตกต่างกัน

ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)

ในปี พ.ศ. 2475 ยุพดี ม่ายสาวหัวสมัยใหม่จากพระนคร เธอรักการอ่านหนังสือ รักดนตรีและศิลปะร่วมสมัยเป็นอย่างยิ่ง และจากอาชีพเลขานุการที่ทำให้เธอสมาคมกับชาวต่างชาติมากกว่าคนไทย ทำให้แนวความคิดของเธอสมัยใหม่กว่าสตรีชาวสยามในยุคสมัยนั้น ยุพดีกำพร้าทั้งบิดามารดา เธอต้องใช้ชีวิตอยู่อย่างโดดเดี่ยวตั้งแต่วัยเยาว์ ทำให้ส่วนลึกในใจของเธอนั้นแสวงหาซึ่งความรัก แล้วเธอได้สมรสกับ พะโป้ คหบดีม่ายชาวพม่าอายุคราวพ่อ ผู้สืบเชื้อสายมาจากเจ้านายชั้นสูงในรัฐฉาน เจ้าของกิจการป่าไม้อันมั่งคั่งแห่งกำแพงเพชร มีนางบำเรอหลายสิบนางอยู่ในอาณาจักรแห่งเขาท่ากระดานของเขา ทั้งคู่ได้เดินทางไปใช้ชีวิตฉันท์สามีภรรยาที่ปางไม้เขาท่ากระดาน ซึ่งยุพดีคิดว่าชีวิตของเธอได้ถูกเติมเต็มแล้วในทุกๆ ด้านจาก พะโป้ สามีที่เธอรัก เมื่อยุพดีได้มาพบเจอกับ ส่างหม่อ หนุ่มพม่าผู้หล่อเหลาแต่แสนบริสุทธิ์ในกามโลกีย์ผู้เป็นหลานชายของพะโป้ ส่างหม่องกำพร้าบิดามารดาตั้งแต่ยังเด็กและได้รับการอุปถัมภ์เลี้ยงดูเป็นอย่างดีจากพะโป้ผู้เป็นอา ทำให้เขาเคารพรักและบูชาพะโป้ประดุจบิดา และ ทิพย์ ชายชาวพระนครวัยกลางคน ผู้ผ่านชีวิตมาอย่างโชกโชน เขาเป็นผู้จัดการปางไม้ของพะโป้ที่เขาท่ากระดาน ทิพย์เป็นคนเปิดเผยซื่อตรง และน่าเชื่อถือ ทำให้พะโป้ไว้วางใจเขายิ่งนัก มะขิ่น เป็นอดีตนางบำเรอเอกของพะโป้ที่ถูกปลดระวางไปเป็นแม่บ้านในอาณาจักรปางไม้เขาท่ากระดาน เธอรักและซื่อสัตย์ต่อพะโป้อย่างสุดจิตสุดใจ แม้จะถูกทิ้งขว้างอย่างไม่ใยดี นั่นทำให้มะขิ่นรู้สึกอิจฉาที่ยุพดีเข้ามาเป็นนายหญิงคนใหม่และได้ครองทั้งตัวและหัวใจของพะโป้ไปเสียทั้งหมด ส่างหม่องและยุพดีต่างก็เกิดความเสน่หาต่อกัน ยิ่งทั้งคู่ได้ชิดใกล้กันมากเท่าไร ก็ยิ่งเกิดอาการหวั่นไหว และอยากอยู่ด้วยกันมากขึ้นเท่านั้นตามสัญชาตญาณหนุ่มสาวที่ถูกกิเลสตัณหาครอบงำ ในที่สุด ทั้ง ส่างหม่อ และ ยุพดี ก็มิอาจต้านทานความปรารถนาของตนและยอมตกอยู่ภายใต้อำนาจของกิเลสตัณหาอย่างถึงที่สุด ทั้งคู่ก้าวล้ำเส้นของการเป็นหลานและอาสะใภ้โดยลอบเป็นชู้กัน และแล้วเมื่อพะโป้ได้ล่วงรู้ความจริงอันน่าอัปยศเช่นนี้ เขาดูเหมือนจะสงบนิ่งอย่างผู้ผ่านประสบการณ์และเข้าใจโลกยิ่งนัก แต่จริง ๆ แล้วในใจเขากลับร้อนรุ่มด้วยโทสะจริต อย่างไม่คาดฝัน พะโป้ตัดสินให้ยุพดีเมียสุดที่รักได้อยู่กินกับส่างหม่องหลานรักอย่าง

เปิดเผย ภายใต้เงื่อนไขอันแสนโหดร้ายด้วยการล่ามโซ่ตรวนคล้องแขนติดกัน ในเวลาต่อมา ส่างหม่องและยุพดี หมดความอดทน ต้องการที่จะปลดโซ่ตรวนออก แต่พะโป้ไม่ยอมปลดออก ทั้งคู่จึงหนีตายดาบหน้า จากบ้านผาจันไปที่ปางนางรอ ใกล้ปางช้าง ทุกคนพากันตามหา ไล่ตามจับได้ ต่อมายุพดีได้ตั้งท้องกับส่างหม่อง ทั้งคู่จึงเข้าไปหาพะโป้ เพื่อขอกุญแจปลดโซ่ตรวนออก พะโป้จึงเสนอทางออกให้ด้วยปืน ส่างหม่องได้เลือกทางนั้น โดยยุพดีเต้นรำกับส่างหม่องเป็นครั้งสุดท้าย ส่างหม่องให้ยุพดียิงเขา แต่ยุพดียิงตัวเองตายแทนส่างหม่องอุ้มร่างยุพดีมาเพื่อรับกุญแจ แต่พะโป้กล่าวว่า ชั่วฟ้าดินสลาย ทิพย์ทนไม่ได้ที่เห็นเป็นแบบนี้ จึงเข้าไปขอกุญแจกับพะโป้ พะโป้กลับปฏิเสธ ส่างหม่องจึงนอนกับร่างศพของยุพดี เช้ารุ่งขึ้น ร่างของยุพดีเน่าเปื่อย ส่างหม่องตกใจเสียงดัง มะขิ่นจึงเอาดาบมาฟันมือของยุพดี ส่างหม่องวิ่งเตลิดเปิดเปิง กระเจิดกระเจิง กระเซอะกระเซิงคล้ายเป็นคนบ้า เข้าป่าหายไป และร่างศพของยุพดีก็ฝังอยู่ในป่าโดยไม่มีพิธีกรรมทางศาสนา ในที่สุดพะโป้ได้นำส่างหม่องกลับมา หลังจากที่หายเข้าป่าไปหลายวัน 10 ปีต่อมา ใน พ.ศ. 2486 นิพนธ์ นักเขียนหนุ่มวัย 35 ประจำที่หนังสือพิมพ์ประชาชาติ รายวันและรายสัปดาห์ ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์อันเป็นที่นิยมใน พุทธศักราช 2486 บิดามารดาของเขามีอาชีพค้าไม้ ทำให้ครอบครัวของเขาได้ทำธุรกิจ และสนิทสนมกับพะโป้ ในวันหนึ่ง เมื่อเขากลับไปเยี่ยมบ้านเกิดที่กำแพงเพชร ได้รับการเชิญจากพะโป้ให้เข้าป่าล่าสัตว์ที่ค่ายพักเขาท่ากระดาน ในระหว่างที่ได้พักนั้น เขาได้ยินเสียงคร่ำครวญก้องจากป่า ทำให้นิพนธ์สงสัย จึงไปถามทิพย์ นิพนธ์ได้รับรู้เรื่องราวอันน่าพิศวงในโศกนาฏกรรมรักของส่างหม่องและยุพดี ที่มีกิเลสตัณหาเป็นที่ตั้ง อันนำมาซึ่งโศกนาฏกรรมครั้งใหญ่ให้นิพนธ์ได้รับรู้ ซึ่งเป็นเรื่องราวจากปากของทิพย์ นิพนธ์ได้เก็บข้าวของจะรีบกลับ ในระหว่างที่กลับไปบ้านเกิดนั้น เขาได้เห็นส่างหม่องในรูปร่างคนบ้าที่เสียสติอยู่

อุโมงค์ผาเมือง (2554)

ปีพุทธศักราช 2110 ณ นครผาเมืองแห่งอาณาจักรเชียงแสนอันรุ่งเรือง วันหนึ่งหลังจากเกิดวิบัติการณ์ครั้งยิ่งใหญ่ทั้งอัคคีภัยครั้งใหญ่หลวง แผ่นดินไหวอันรุนแรง และโรคร้ายระบาดคร่าชีวิตประชาชนไปกว่าครึ่งนคร ก็เกิดคดีฆาตกรรมปริศนาที่น่าสะพรึงกลัวและซับซ้อนซ่อนเงื่อนสุดที่จะค้นหาความจริงได้ โจรป่าสิงห์คำ (ดอม เหตระกูล) ผู้โหดร้ายที่สุดในแผ่นดินถูกจับได้ในคดีฆาตกรรม ขุนศึกเจ้าหล้าฟ้า (อนันดา เอเวอริงแฮม) และข่มขืน แม่หญิงคำแก้ว (เฌอมาลย์ บุญยศักดิ์) ภรรยาของขุนศึกในป่านอกเมือง ขณะที่สองสามีภรรยาเดินทางออกจากเมืองเพื่อไปเยี่ยมญาติที่นครเชียงคำจากคำให้การของโจรป่าและแม่หญิง สร้างความปั่นป่วนและพิศวงงงงวยให้แก่ เจ้าผู้ครองนคร (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) และประชาชนผู้มาฟังคำให้การเป็นอย่างยิ่ง เพราะทั้งคู่ต่างยอมรับอย่างหน้าชื่นตาบานว่าตนเองเป็นผู้ฆ่าขุนศึก เจ้าหลวงจึงเรียก ผีมด-ร่างทรง (รัดเกล้า อามระดิษ) มา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เข้าทรงดวงวิญญาณของขุนศึกเพื่อค้นหาความจริง แต่แล้ววิญญาณของขุนศึกกลับให้การผ่านร่างทรงว่า ตนต่างหากที่ฆ่าตัวตายเอง เหตุการณ์ทั้งหมดถูกถ่ายทอดผ่านการพบเห็นและสนทนาของพระหนุ่ม (มาริโอ้ เมาเร่อ), ชายตัดฟืน (เพ็ชรทาย วงษ์คำเหลา) และ สัปเหร่อ (พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง) ภายในอุโมงค์ผีที่ผาเมือง ซึ่งไม่อาจเข้าใจได้เลยว่า เหตุใดทั้ง 3 คนจึงให้การปิดบังความจริงที่เกิดขึ้น และ ความจริง ทั้งหมดคืออะไรกันแน่

จันดารา ปฐมบท (2555)

เรื่องราวโศกนาฏกรรมชีวิตของ จันดารา (มาริโอ้ เมาเร่อ) เริ่มต้นนับตั้งแต่เขาถือกำเนิดขึ้นมาบนโลก ณ บ้านพิจิตรวานิชในปี พ.ศ. 2458 เขาเกิดขึ้นมาพร้อมๆ กับความตายของมารดาโดยไม่คาดฝัน นั่นทำให้ คุณหลวงวิสนันท์เดชา (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) ผู้เป็นบิดาได้ลงโทษทัณฑ์เขาอย่างทารุณราวกับว่าเขาไม่ใช่ลูก พร้อมเรียกขานเขาว่า ไอ้จัญไร ที่เรือนเล็กในสวนหลังบ้าน จันเติบโตขึ้นมาจากการเลี้ยงดูของ น้าวาด (บงกช คงมาลัย) ญาติสนิทของมารดาจากเมืองพิจิตร และมี เคน กระทิงทอง (ชัยพล จูเลี่ยน พูพาร์ต) ลูกชายแม่ครัวในบ้านเป็นสหายสนิทเพียงคนเดียวที่จันสามารถเล่าทุกอย่างให้ฟังได้ ต่อมาน้าวาดได้ตกเป็นภรรยาของคุณหลวง และให้กำเนิดลูกสาวสาวชื่อ คุณแก้ว หรือ วิไลเลข (โช นิชิโนะ) อันเป็นที่รักยิ่งของคุณหลวงซึ่งสอนให้หล่อนเกลียดชังจันตั้งแต่จำความได้ ตัวคุณหลวงเองนั้นก็มักมากในกาม บริวารหญิงแทบทั้งสิ้นในบ้านล้วนตกเป็นเมียลับของเขา ซึ่งเมื่อเขามีอารมณ์ที่จะสังวาสกับหญิงคนใดก็กระทำการอย่างเปิดเผยไม่ว่าจะเป็นเวลาใดหรือมุมใดในบ้านหลังนั้นอย่างเสรี จนทำให้เด็กทุกคนในบ้านไม่ว่าจะเป็นจัน ดารา, เคน กระทิงทอง หรือคุณแก้วล้วนเติบโตขึ้นมาในบรรยากาศแห่งกามตัณหาอย่างที่ไม่สมควรจะเกิดให้เป็นแบบอย่างแก่เด็กคนใดก็ตาม เมื่อจันเติบโตเป็นหนุ่ม เขาได้เรียนรู้ประสบการณ์แห่งกามคุณกับบ่าวหญิงในบ้าน โดยการชักนำของเคน กระทิงทอง ก่อนที่จันจะได้พบรักอันบริสุทธิ์เป็นครั้งแรกกับไฮซินธ์ (สาวิกา ไชยเดช) เพื่อนหญิงร่วมโรงเรียนสอนภาษาอังกฤษภาคค่ำ จนกระทั่งเมื่อคุณหลวงได้พา คุณบุญเลื่อง (รฐา โพธิ์งาม) คนรักเก่าเข้ามาอยู่บ้าน ทำให้จันเกิดความประทับใจในความสง่างาม และความอบอุ่นประดุจมารดา ส่วนตัวคุณบุญเลื่องเองก็ประทับใจในความละเอียดอ่อนลึกซึ้งดุจศิลปินของจัน จนมีความสัมพันธ์ลับอันเกินเลย และแล้ววันหนึ่ง ชะตากรรมได้พลิกผันทำให้จันล่วงรู้ความจริงบางอย่างอันน่าอดสูเกี่ยวกับตระกูลของเขา นั่นทำให้จันตกอยู่ในอันตรายถึงชีวิต เพราะคุณหลวงนั้นเป็นมนุษย์ฉ้อฉลผู้ใช้ทุกกลวิธีในการคดโกงเพื่อครอบครองทรัพย์สินอันมหาศาลแห่งตระกูลพิจิตรวานิช ทำให้จันต้องเดินทางหนีภัยจากพระนครไปพำนักอยู่กับ คุณท้าวพิจิตรรักษา (รัดเกล้า อามระดิษ) ผู้เป็นญาติผู้ใหญ่คนเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่ที่เมืองพิจิตร เพื่อรอเวลาชำระแค้นและเอาทุกสิ่งทุกอย่างคืนกลับมาเป็นของเขาให้จงได้ โศกนาฏกรรมชีวิตของ จันดารา

แวดล้อมไปด้วยผู้คนรอบข้างที่สะท้อนมวลอารมณ์แห่งความรัก ความชัง ความใคร่ ความเคียดแค้น และการจดจำเอาเยี่ยงอย่างมาสู่การดำเนินชีวิตของเขาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ อีกทั้งยังเป็นกระจกสะท้อนให้เห็นธาตุแท้ของความเป็นมนุษย์อันน่าสมเพชจนนำไปสู่หายนะอย่างแท้จริง

จันดารา ปัจฉิมบท (2556)

โศกนาฏกรรมชีวิตของ จัน ดารา แวดล้อมไปด้วยผู้คนรอบข้างที่สะท้อนมวลอารมณ์แห่งความรัก ความใคร่ ความเคียดแค้น กิเลสตัณหา และกามารมณ์อันนำมาซึ่งการพลิกผันในชะตากรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หลังจากเกิดเหตุการณ์ร้ายขึ้นในบ้านพิจิตรวานิช ทำให้ จัน ดารา (มาริโอ้ เมาเร่อ) และ เคน กระทิงทอง (ชัยพล จูเลี่ยน พูพาร์ต) สหายสนิทของเขาต้องหนีภัยอันเกิดจากการกระทำอันเหี้ยมโหดของ คุณหลวงวิสนันท์เดชา (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) ผู้ที่เขาคิดว่าเป็นพ่อบังเกิดเกล้านานถึง 17 ปี ไปพำนักอยู่กับ คุณท้าวพิจิตรรักษา (รัดเกล้า อามระดิษ) ผู้เป็นญาติผู้ใหญ่คนเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่ที่เมืองพิจิตร ช่วงระยะเวลาที่อยู่ที่เมืองพิจิตรนี้ จันเป็นสุขทั้งกายใจ และรู้สึกถึงอิสรภาพของชีวิตอย่างแท้จริง เขายังคงติดต่อทางจดหมายกับ ไฮซินธ์ (สาวิกา ไชยเดช) เพื่อนหญิงในดวงใจอันเป็นรักบริสุทธิ์ของเขาอยู่เสมอมา และคาดหวังว่าจะเริ่มต้นชีวิตใหม่อันสดใสที่เมืองนี้พร้อมๆ กับการตามค้นหาพ่อแท้ๆ ของเขาไปด้วย แต่เหมือนโชคชะตากลั่นแกล้งให้วันชื่นคืนสุขอยู่กับเขาเพียงไม่นาน เมื่อในที่สุดจันก็ได้ล่วงรู้ความจริงอันไม่คาดฝันเรื่องพ่อผู้ให้กำเนิดแท้จริงที่เขารอคอยมานานจากปากคำของ ร้อยตำรวจเอกเรืองยศ (เรืองศักดิ์ ลอยชูศักดิ์) ผู้กุมความลับอันน่าอดสูเกี่ยวกับตระกูลพิจิตรวานิชนี้ไว้มาตลอดทั้งชีวิต จันพยายามทำใจให้ผ่านช่วงชีวิตอันแสนทุกข์ทรมานนี้ไปให้ได้ จนกระทั่ง น้าวาด (บงกช คงมาลัย) ได้เดินทางมาแจ้งข่าวเรื่องคุณหลวงล้มป่วยลงอย่างฉับพลัน เนื่องจากเกิดเหตุบางอย่างขึ้นกับ คุณแก้ว (โช นิชิโนะ) และ คุณขจร (ณัฏฐ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา) และแล้วสงครามแห่งการชำระแค้นและทวงคืนทุกอย่างให้กลับมาเป็นของเขาและตระกูลพิจิตรวานิชก็ได้เปิดฉากขึ้นในทันทีตามคำสั่งเสียสุดท้ายของคุณท้าวยายผู้คอยบงการและพลิกผันชะตาชีวิตของจันให้ตกอยู่ในด้านมืดอย่างคาดไม่ถึงจันกลับมาอย่างสง่าผ่าเผยในฐานะเจ้าของบ้านคนใหม่ และมีสิทธิในทรัพย์สมบัติและอำนาจทั้งหมดภายในบ้าน แต่เท่านั้นยังไม่สาแก่ใจของเขา เมื่อสัตว์ร้ายและตัณหาราคะในใจปะทุออกมาอย่างรุนแรง เมื่อเขาเห็นภาพ คุณบุญเลื่อง (รฐา โพธิ์งาม) กับคุณหลวงยังรักใคร่กันเป็นอย่างดี จันจึงใช้เสน่ห์แห่งความเป็นชายหนุ่มรูปงามหลอกล่อจนคุณบุญเลื่องตกเป็นของเขาอย่างสมยอม และเมื่อคุณหลวงได้เห็นภาพร่วมรักอันเร่าร้อนของทั้งคู่ ทำให้เขาสิ้นสติและกลายเป็นอัมพาตไปในที่สุดกระจกเงาแห่งความชั่วร้ายได้สะท้อนภาพคุณหลวงมาสู่ตัวจันอย่างไม่มีผิดเพี้ยน การล้างแค้นอันน่าขยะแขยงนี้ดูเหมือนจะปิดฉากอย่างสมบูรณ์แบบด้วยชัยชนะของจัน ดาราแต่เพียงผู้เดียว ถ้าเขาไม่ได้รับบทเรียนชีวิตอัน

ยิ่งใหญ่จากศัตรูคู่อาฆาตอย่างคุณแก้วที่เอาคืนจันอย่างสาสม รวมถึงคนรอบข้างที่คอยห่วงใยเขาเสมอมาอย่างน้าวาด, เคน และคุณบุญเลื่องที่ค่อยๆ ตีตัวออกห่างจากจันไปเรื่อยๆ อำนาจและทรัพย์สมบัติจะมีค่าอะไร หากไร้คนที่รักและห่วงใยเราอย่างจริงใจอยู่เคียงข้าง

แผลเก่า (2557)

ในปี พ.ศ.2479 ณ ท้องทุ่งบางกะปิ เรื่องราวความรักอมตะของ "ขวัญ" (ชัยพล จูเลี่ยน พูพาร์ต) และ "เรียม" (ดาวิกา โฮร์เน่) ได้ก่อกำเนิดขึ้น แต่มันกลับต้องเป็นรักที่ต้องห้ามอันเนื่องมาจากครอบครัวของทั้งสองฝ่ายคือ "ผู้ใหญ่เขียน" (พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง) พ่อของขวัญและ "กำนันเรือง" (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) พ่อของเรียมที่มีเรื่องบาดหมางไม่ถูกกันมาตั้งแต่อดีต ทั้งคู่ตั้งตนเป็นศัตรูกันมาโดยตลอด และสั่งห้ามคนในครอบครัวเข้าไปข้องแวะกับแต่ละฝ่ายอย่างเด็ดขาดแม้จะมีข้อห้ามของครอบครัวเป็นอุปสรรคใหญ่ แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้ความรักของทั้งคู่ลดน้อยลง ขวัญและเรียมยังคงแอบนัดพบกันเสมอ จนได้สาบานรักต่อหน้าศาลเจ้าพ่อไทรว่าจะซื่อสัตย์และเป็นรักเดียวของกันและกันตลอดไป นี่ยิ่งทำให้ความรักของทั้งคู่แน่นแฟ้นยิ่งขึ้นจนกระทั่งการมาปรากฏตัวของ "จ้อย" (พงศ์สิริ บรรลือวงศ์) นักเลงมืองมืนผู้หมายปองเรียมเป็นภรรยา โดยมี "เริญ" (วราวุธ โพธิ์ยิ้ม) พี่ชายผู้ไม่เอาไหนของเรียมเป็นผู้ช่วย ทั้งคู่จึงเป็นศัตรูคู่ปรับตัวฉกาจของขวัญในทุก ๆ ทาง และนำมาซึ่งเหตุการณ์ไม่คาดฝัน ทำให้เรียมต้องถูกขายขัดดอกให้กับ "คุณหญิงทองคำเปลว" (สินจัย เปล่าพานิช) เศรษฐีนีม่ายบางกอกผู้มั่งคั่งเจ้าของกรรมสิทธิ์ที่นาแห่งทุ่งบางกะปิเมื่อเรื่องรู้ถึงหูขวัญ เขาแทบคลั่งและไม่รอช้ารีบออกตามหา และทำทุกวิธีทางเพื่อให้ได้เรียมกลับคืนมา แต่ก็ไร้ผล ทำให้ขวัญเสียใจมากจนเกือบเสียผู้เสียคนอาจจะเป็นความโชคดีบนโชคร้ายของเรียมที่ถูกขายให้กับคุณหญิงก็เป็นได้ เพราะคุณหญิงรักและเอ็นดูเรียมอย่างลูกสาวแท้ ๆ ของตัวเอง คุณหญิงได้ให้ชีวิตใหม่กับเรียมทั้งรูปโฉม การศึกษา และฐานะทางสังคม รวมถึงทำให้เรียมได้รู้จักกับนักการเมืองหนุ่มไฟแรง "คุณสมชาย" (ณัฏฐ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา) ผู้เข้ามาพัวพันและเป็นตัวแปรสำคัญต่อความรักของขวัญและเรียม ยิ่งเวลาผ่านไป ชีวิตของขวัญและเรียมก็ยิ่งถูกแยกห่างออกไปเหมือนอยู่กันคนละโลก แต่แล้วโชคชะตาก็นำพาให้ทั้งคู่มีโอกาสได้กลับมาพบกันอีกครั้งด้วยความรัก ความซื่อสัตย์ และความเข้าใจผิดอันนำไปสู่ความสูญเสียและการพลัดพราก ณ ท้องน้ำหน้าศาลเจ้าพ่อไทร สถานที่ที่ทั้งคู่เคยร่วมสาบานว่าจะรักกัน...ตราบจนวันตาย

แม่เบี้ย (2558)

"ชนะชล สุพรรณภูมิ" ประธานบริษัทอสังหาริมทรัพย์ผู้มั่งคั่งมีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะเป็นเจ้าของบ้านเรือนไทยสักหลัง “ภาคภูมิ” นักธุรกิจหนุ่มขี้เล่นอารมณ์ดีคนสนิทของ

ชนะชล จึงได้พาชนะชลไปทัวร์ชมบ้านเรือนไทยริมน้ำที่จังหวัดสุพรรณบุรี และที่นี่ชนะชลได้พบกับเมขลา จากการแนะนำของภาคภูมิให้ชนะชลรู้จักกับ เมย์ หรือ “เมขลา” สาวสวยเจ้าของเรือนไทยริมน้ำใน อ.บางปลาม้า จ.สุพรรณบุรี ซึ่งครองตัวเป็นโสด อาศัยอยู่กับ “ลุงทิม” คนเก่าคนแก่และบรรดาสาวรับใช้

ชนะชลไปเยี่ยมเมขลาที่บ้านเขาในกรุงเทพ มหานคร ด้วยความใกล้ชิดของทั้งคู่จึงทำให้ชนะชลและเมขลาตกหลุมรักกัน และชนะชลได้ตามไปหาเมขลาเพื่อดูบ้านเรือนไทย แต่เนื่องจากมองเห็นงูเห่า ตกใจจนตกในน้ำ เนื่องจากเขาว่ายน้ำไม่เป็นเมขลาจึงไปช่วยชีวิตเขาและพาเขากลับบ้านเรือนไทย จึงทำให้ชนะชลต้องค้างคืนที่บ้านเรือนไทยและเกิดความสัมพันธ์ร่วมหลับนอนกับเมขลา เมขลามีงูเห่ายักษ์ปกป้องเขา ไม่ให้เมขลามีความสัมพันธ์ร่วมหลับนอนกับผู้ชาย ขณะที่ “คุณ”งูเห่ารู้ถึงความสัมพันธ์ของเมขลากับชนะชลแล้ว จึงมาทำร้ายชนะชล เมขลาจนต้องตัดสินใจว่าจะต่อต้านงูเห่ายักษ์เพื่อปกป้องชนะชลหรือไม่ ในขณะที่ชนะชลมีครอบครัวอยู่แล้วและเมขลาก็มี “พจน์” ชายคู่ขา ซึ่งเป็นนักการเมืองหนุ่มที่มีลูกมีเมียอยู่แล้วด้วยเช่นกัน แต่เมขลาอยากทิ้งพจน์มาคบกับชนะชล ซึ่งในใจของทั้งสองคนแอบคิดจะอยู่ด้วยกัน การมาที่บ้านเรือนไทยทำให้ชนะชลรู้ถึงความลับในรุ่นพ่อแม่ และเมื่อภรรยาของชนะชลรู้ว่าเขานอกใจทำให้ภรรยาของชนะชลนอกใจไปกับชายอื่นเช่นกัน ชนะชลชดใช้กรรมด้วยการกระโดดในแม่น้ำฆ่าตัวตาย เมขลาเป็นไกด์เหมือนเดิมและพบผู้ชายอื่นต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ณัฐปคัลภ์ อัครภูริณาคินทร์
วัน เดือน ปีเกิด	7 กรกฎาคม 2528
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยนอร์ทกรุงเทพ ปริญญานิเทศศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์, 2556 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการเขียนบทและการกำกับภาพยนตร์และโทรทัศน์, 2563
ที่อยู่ปัจจุบัน	19/158 ถนนเพิ่มสิน แขวงคลองถนน เขตสายไหม กรุงเทพมหานคร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University