ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์

โดย

นายชูพงษ์ แสงเพชร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการบริหารงานวัฒนธรรม
วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Ref. code: 25625523034238ZNR

ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์

โดย

นายชูพงษ์ แสงเพชร



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการบริหารงานวัฒนธรรม
วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2562

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Ref. code: 25625523034238ZNR

THE SIAM RENAISSANCE (2004) AND PEE MAK (2013): POSTMODERN AESTHETICS IN THE FILM REVISIONIST REMAKES

BY

MR. CHOOPHONG SAENGPHET

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

CULTURAL MANAGEMENT

COLLEGE OF INNOVATION

THAMMASAT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2019

COPYRIGHT OF THAMMASAT UNIVERSITY

Ref. code: 25625523034238ZNR

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
วิทยาลัยนวัตกรรม

วิทยานิพนธ์

ของ

นายชูพงษ์ แสงเพชร

เรื่อง

ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556):
สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์

ได้รับการตรวจสอบและอนุมัติ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

เมื่อ วันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2562

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รัชนีกร แซ่วัง)

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ _____
(ดร. เวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(ดร. ตรีพล เกิดนาค)

คณบดี _____
(ดร. ชยกฤต อัศวธิตานนท์)

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมก แนวทบทวนวิพากษ์
ชื่อผู้เขียน	นายชูพงษ์ แสงเพชร
ชื่อปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชา/คณะ/มหาวิทยาลัย	สาขาวิชาการบริหารงานวัฒนธรรม วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์	ดร. เวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ
ปีการศึกษา	2562

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) นำเสนอข้อมูลแบบพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (analysis description) ประกอบกับการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) โดยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัย 2 ประเด็น ดังนี้ ศึกษาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ วิเคราะห์และเปรียบเทียบความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์

ภาพยนตร์ที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วยภาพยนตร์จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ผลการวิจัยพบว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องนั้น ประกอบไปด้วย สัมพันธบท (intertextuality) เป็นการนำเสนอโครงเรื่องใหม่ โดยผ่านกระบวนการขยายความ (extension) การตัดทอน (reduction) การดัดแปลง (modification) มีการเชื่อมโยงตัวละครเข้ากับบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ โดยใช้การผสมผสาน (pastiche) อาการโหยหาอดีต (nostalgia) เป็นการผลิตซ้ำสิ่งที่ชนชั้นกลางต้องการหวนรำลึกถึง เพื่อเยียวยาจิตใจจากบาดแผลที่เกิดจากวิกฤตการณ์ทางสังคมในขณะนั้น การไม่เรียงเรื่องตามลำดับเวลา (discontinuity) เป็นการท้าทายขนบเดิมของการเล่าเรื่อง นำไปสู่การเล่าเรื่องที่มีมิติซับซ้อนมากขึ้น และสุดท้ายมีการล้อเลียน (parody) เป็นการท้าทายอำนาจด้วยการตั้งคำถามโดยใช้การวิพากษ์วาทกรรม (discourse) เป็นเครื่องมือ ซึ่งเป็นการแสดงท่าทีแบบทีเล่นทีจริงต่ออำนาจและกระแสสังคมของชนชั้นกลาง

Ref. code: 25625523034238ZNR

นอกจากนี้เนื้อหาในภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง ยังมีความเชื่อมโยงกับวิกฤตการณ์ทางสังคมอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งการดัดแปลงในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่นี้ สอดคล้องกับมโนทัศน์เรื่องการดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์ (revisionist adaptation) ที่ผู้ดัดแปลงจงใจไม่เคารพต้นฉบับ หรือทำสิ่งที่แตกต่างจากต้นฉบับอย่างมาก เพื่อวิพากษ์ทั้งบริบทสังคม และวิพากษ์อุดมการณ์ที่อยู่ภายใต้เรื่องราวของต้นฉบับด้วย

คำสำคัญ: ภาพยนตร์ไทย, ภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่, หลังสมัยใหม่, สุนทรียภาพ

Ref. code: 25625523034238ZNR

Thesis Title	THE SIAM RENAISSANCE (2004) AND PEE MAK (2013): POSTMODERN AESTHETICS IN THE FILM REVISIONIST REMAKES
Author	Mr. Choophong Saengphet
Degree	Master of Arts
Major Field/Faculty/University	Cultural Management College of Innovation Thammasat University
Thesis Advisor	Veluree Metaveevinij, Ph.D.
Academic Year	2019

ABSTRACT

This qualitative research study uses analytic description and textual analysis. Its two purposes are to study postmodern aesthetics in revisionist film remakes and compare contextual societal relationships which affect postmodern aesthetics. The films studied were *The Siam Renaissance* (2004) and *Pee Mak* (2013).

Results were that postmodern aesthetics in both films consisted of intertextuality, extension, reduction, modification, and pastiche or connecting characters to social contexts in particular periods of time, as well as nostalgia, or reproducing materials that middle class viewers wanted to remember to heal mental wounds caused by social crises at different times. In addition, discontinuity was used to challenge traditional story-telling with added complications as well as parody and discourse as instruments for asking questions and challenging the authority and trends of middle-class people.

Ref. code: 25625523034238ZNR

The plots of both films were significantly connected to social crises. Modifications in the remakes were consistent with revisionist adaptations, insofar as modifiers intentionally disrespected the originals or significantly altered the films in order to criticize ideals expressed in the original films.

Keywords: Thai feature films, Film remakes, Postmodern, Aesthetic.

Ref. code: 25625523034238ZNR

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้ จะสำเร็จลุล่วงไปไม่ได้ หากขาดความกรุณาจากผู้ที่เกี่ยวข้องหลายฝ่าย ดังต่อไปนี้

ขอขอบพระคุณ ดร. เวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาสละเวลาอันมีค่า เพื่อให้คำแนะนำ ข้อเสนอแนะ ตลอดจนช่วยปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ด้วยความเอาใจใส่ อีกทั้งยังคอยติดตาม และให้กำลังใจเสมอมา ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รัชนีกร แซ่วัง ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และ ดร. ตรีพล เกิดนาค กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้ความรู้ ให้คำแนะนำต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ต่อการปรับปรุงวิทยานิพนธ์เล่มนี้ให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. นัทธนัย ประสานนาม กรรมการสอบเค้าโครงวิทยานิพนธ์ ที่ช่วยแนะแนวทางตลอดจนให้ความช่วยเหลือ และให้คำแนะนำในการประชุมวิชาการจนสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ ดร. วิกานดา พรหมขุนทอง ดร. ชนกพร ชูติกมลธรรม และ ดร. พศุตม์ ลาศุขะ ที่กรุณาสละเวลาให้สัมภาษณ์ ให้ความรู้เพิ่มเติม และยังช่วยแนะแนวทางในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอขอบพระคุณ คุณก้องเกียรติ โขมศิริ คุณฤกษ์ชัย พวงเพ็ชร์ คุณณภัทร จิตวีรภัทร คุณกันต์ดนัย สวัสดิ์เรือง และคุณปฐมกฤษณ์ สุดสระ ที่กรุณาสละเวลาให้สัมภาษณ์ ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์แก่วิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอขอบคุณ พี่ ๆ น้อง ๆ บริษัท เธิร์ด อาย วิว จำกัด ที่เข้าใจ ให้ความช่วยเหลือ และคอยให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอขอบคุณ เพื่อน ๆ MCT12 ที่คอยให้กำลังใจ ให้ความช่วยเหลือกันเสมอมา และรวมไปถึง MCT รุ่นอื่น ๆ สำหรับมิตรภาพดี ๆ

ขอขอบคุณ เพื่อน ๆ พี่ ๆ น้อง ๆ ชาว “หอม” ทุกคน ที่คอยสนับสนุน เข้าใจ ให้ความช่วยเหลือ และคอยให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้เสมอมา

สุดท้ายขอขอบคุณ “ครอบครัว” ที่เป็นกำลังใจ และแรงผลักดัน จนวิทยานิพนธ์เล่มนี้เสร็จสมบูรณ์

หากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ จะมีประโยชน์ประการใด ขอมอบความดีนั้นแด่เหล่าคณาจารย์ทุกท่าน แต่หากมีข้อบกพร่องประการใด ผู้วิจัยขอน้อมรับไว้ด้วยความเคารพแต่เพียงผู้เดียว

นายชูพงษ์ แสงเพชร

Ref. code: 25625523034238ZNR

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	(1)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(3)
กิตติกรรมประกาศ	(5)
สารบัญตาราง	(9)
สารบัญภาพ	(10)
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาและความสำคัญของการศึกษา	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	8
1.3 ขอบเขตการศึกษา	9
1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ	10
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	10
บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	11
2.1 ทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (postmodern theory) และภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film)	11
2.2 ภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ (film remake) และการดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์ (revisionist adaptation)	36
2.3 ทฤษฎีการเล่าเรื่อง (narrative theory)	41
2.4 ทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory)	47
2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	51

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 3 วิธีการวิจัย 54

3.1 ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 54
3.2 กลุ่มประชากรที่ศึกษา และการสุ่มตัวอย่าง 55
3.3 แหล่งข้อมูล 64
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล 65
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล 68
3.6 การนำเสนอข้อมูล 68

บทที่ 4 ผลการศึกษา “ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)” 69

4.1 ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” และการดัดแปลง 69
4.2 วิเคราะห์เปรียบเทียบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง ทวิภพ (2547) กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ 73
4.3 วิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ เรื่องทวิภพ (2547) 86
4.4 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ในภาพยนตร์ เรื่องทวิภพ (2547) 92

บทที่ 5 ผลการศึกษา “ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)” 100

5.1 ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับตำนานเรื่อง “แม่นาคพระโขนง” และการดัดแปลง 100
5.2 วิเคราะห์เปรียบเทียบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ 106
5.3 วิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) 117
5.4 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ในภาพยนตร์ เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) 121

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 131

6.1 สรุปผลการวิจัย 131
6.1.1 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ 131
6.1.2 ความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ 138
6.2 อภิปรายผลการวิจัย 142
6.3 ข้อเสนอแนะ 145

รายการอ้างอิง 146

ประวัติผู้เขียน 153

Ref. code: 25625523034238ZNR

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

1.1 ตัวอย่างรายชื่อภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ (เรียงตามลำดับปีที่สร้างครั้งล่าสุด) 5

2.1 ความเปลี่ยนแปลงของภาวะทางเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และการเมือง จากยุค premodernity, modernity และ postmodernity 14

3.1 รายชื่อภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ในช่วงปีพุทธศักราช 2540 – 2560 55

3.2 ภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ และจำนวนครั้งของการดัดแปลง ในรูปแบบต่าง ๆ 57

3.3 ผลการสอบถามความคิดเห็นของกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่ม ผู้กำกับภาพยนตร์ เพื่อเลือกภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพ แบบหลังสมัยใหม่มากที่สุด 59

3.4 ตารางเก็บข้อมูลภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ 66

3.5 ตารางวิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) 67

4.1 การดัดแปลงนวนิยายเรื่องทวิภพในรูปแบบต่าง ๆ (เรียงตามลำดับปีที่สร้าง) 71

4.2 การเปรียบเทียบตัวละครในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กับ การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ 78

5.1 การดัดแปลงตำนานเรื่องแม่นาคพระโขนงในรูปแบบต่าง ๆ (เรียงตามลำดับปีที่สร้าง) 102

5.2 การเปรียบเทียบตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กับ การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ 113

6.1 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) 132

Ref. code: 25625523034238ZNR

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1.1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)	6
1.2 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)	7
2.1 ภาพผลงาน Campbell's Soup Cans โดย Andy Warhol	29
2.2 ภาพผลงาน Fountain โดย Marcel Duchamp	31
4.1 หนังสือนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” เล่ม 1 และ เล่ม 2	70
4.2 การดัดแปลงนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” ในรูปแบบต่าง ๆ	72
4.3 ภาพจากภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)	72
4.4 เซอร์จอห์น เบาว์ริ่ง ขณะเข้าเฝ้าฯ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4	82
4.5 มณีจันทร์กำลังจะเดินทางข้ามภพผ่านกระจก	83
4.6 หอไอเฟลที่แม่น้ำเจ้าพระยา	83
4.7 พระที่นั่งภูวดลทัศไนย ในฉากการกล่าวถึง Bangkok Mean Time	85
4.8 การทับซ้อนกันระหว่างอดีตกับปัจจุบัน	86
4.9 ตัวละคร “มณีจันทร์” แสดงโดย “ฟลอเรนซ์ วนิดา เฟเวอร์”	89
5.1 ภาพใบปิด การดัดแปลงเรื่องเล่า “แม่นาค” ในรูปแบบภาพยนตร์	101
5.2 ภาพในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)	106
5.3 นายมากและกลุ่มเพื่อน	109
5.4 ฉากงานวัดในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)	115
5.5 ภาพแหวนที่ศพ และแหวนที่อยู่กับตัวละคร	116
6.1 เปรียบเทียบฉากนายมากในสนามรบ	135
6.2 เปรียบเทียบฉากแม่นาคอุ้มลูกที่ท่าน้ำ	136
6.3 เปรียบเทียบฉากแม่นาคและนายมากที่บ้าน	136
6.4 เปรียบเทียบฉากนายมากในโบสถ์	136

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของการศึกษา

ภาพยนตร์ (film) เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้รับการยอมรับ และได้รับความนิยมไปอย่างแพร่หลายทั่วทุกสังคม จึงทำให้ภาพยนตร์มีความหมายที่หลากหลาย และมีการพัฒนาจากอดีตสู่ปัจจุบันเป็นอย่างมาก (กำจร หลุยยะพงศ์, 2552, น. 177-178) กล่าวคือ ในยุคแรกนั้น ภาพยนตร์ดำรงอยู่ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของวิทยาศาสตร์ (film as science) การค้นพบการถ่ายภาพนิ่ง นำมาสู่การฉายภาพต่อเนื่องแบบ 24 ภาพต่อวินาที จนทำให้ภาพนิ่งกลายเป็นภาพเคลื่อนไหวได้ ภาพยนตร์จึงกลายเป็นส่วนเสี้ยวของวิทยาศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ก็ได้พัฒนาภาพยนตร์ให้มีสีสันที่สวยงาม มีเสียงที่เร้าใจคนดู ตลอดจนมีการสร้างเทคนิคการถ่ายทำที่สมจริงมากขึ้น ต่อจากนั้นไม่นานภาพยนตร์ก็ได้รับการนิยามในฐานะของสินค้า (film as commodity) เพราะผู้ผลิตมองว่าภาพเคลื่อนไหวเหล่านี้ จะเป็นเครื่องมือสำคัญที่สร้างรายได้อย่างมหาศาลให้กับผู้ผลิต และพัฒนาไปสู่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ขนาดใหญ่ได้

ทั้งนี้ผู้ผลิตยังเห็นว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อมหัศจรรย์ที่จะสามารถสร้างความแปลกใหม่และความบันเทิง (film as entertain) ให้กับผู้ชมจำนวนมากได้ โดยเฉพาะในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นยุคที่สังคมกำลังก้าวเข้าสู่ยุคของสังคมอุตสาหกรรม บรรดากลุ่มคนงานทั้งหลายที่อพยพจากชนบทเข้ามาทำงานในเมืองใหญ่ ๆ ต่างใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อบันเทิงหลักในการพักผ่อน เมื่อว่างจากการทำงาน

ต่อจากนั้นภาพยนตร์ก็ได้มีการพัฒนาสู่ความเป็นศิลปะมากขึ้น มีการเล่าเรื่องด้วยภาพ มีการใช้มุมกล้อง มีการจัดองค์ประกอบของภาพ (mise-en-scene) มีการตัดต่อภาพที่ไม่เกี่ยวข้องสลับกันไปมา เพื่อใช้สื่อความหมาย (montage) จนทำให้ภาพยนตร์นั้น ได้รับการขนานนามให้เป็นศิลปะแขนงที่ 7 (film as seventh art) เพราะมนุษย์ได้มองภาพยนตร์ เป็นศาสตร์อีกแขนงหนึ่งเทียบเท่ากับศิลปะทั้ง 6 แขนงที่มีอยู่ก่อนแล้ว นั่นคือ การแสดง การเต้นรำ สถาปัตยกรรม ภาพเขียน ดนตรี และวรรณกรรม ภาพยนตร์จึงกลายเป็นศิลปะแขนงใหม่ที่ใช้ศาสตร์ในการเล่าเรื่อง

Ref. code: 25625523034238ZNR

และการสร้างภาพในโลกของจินตนาการให้ออกมาสู่โลกของความเป็นจริง โดยผ่านสายตาของผู้ชม ซึ่งเป็นการผสมผสานศิลปะทั้ง 6 แขนงเข้าด้วยกันอย่างลงตัว

ในช่วงต่อมาภาพยนตร์ก็ได้พัฒนาตัวเองเข้าสู่การเป็นปฏิบัติการทางสังคม (film as social practice) ซึ่งกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์นั้น มีความเกี่ยวพันกับสังคม ทั้งในด้านของผู้ผลิต (sender) ที่จะผลิตเนื้อหา (message) ที่มีส่วนเกี่ยวพันกันทางสังคม เช่น ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเศรษฐกิจ การเมือง ประวัติศาสตร์ หรือ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแฝงนัย ส่งความหมายบางอย่างมาถึงผู้ชม (receiver) ทำให้เกิดการตีความหมายที่สร้างขึ้นในภาพยนตร์

ภาพยนตร์นั้น สามารถสะท้อนได้ถึงสภาพของบริบททางสังคม และวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ ได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากภาพยนตร์มีความครอบคลุมเรื่องราวต่าง ๆ ทั้งที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมในแต่ละยุคสมัย ทั้งสภาพเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี (รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, 2550, น. 32) ซึ่งหากจะวิเคราะห์วัฒนธรรมในช่วงเวลานั้น ๆ โดยใช้ภาพยนตร์เป็นแว่นขยายในการจ้องมอง ย่อมทำให้เห็นมุมมองในหลาย ๆ มิติ ซึ่งเกี่ยวข้องกันอย่างเป็นเหตุเป็นผล อาจทำให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมในช่วงเวลานั้น ๆ ได้อย่างชัดเจนมากขึ้น

ปัจจุบันโลกได้ก้าวเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern) ซึ่งแนวความคิดนี้ เป็นการแสดงปฏิกิริยาที่มีต่อยุคสมัยใหม่ โดยแสดงออกผ่านทฤษฎีทางสังคม และศิลปะแขนงต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัว เช่น การตีความ และการรื้อสร้าง (hermeneutics and deconstruction) วาทกรรม (discourse) ความหลากหลาย และความเป็นแบบเดียวกัน (diversity and uniformity) ความเกี่ยวข้องแบบสัมพัทธ์ (relativism) การใช้สัญญะ (sign) และการเปลี่ยนองค์ประกอบของชนชั้น (class decomposition) ทุกสิ่งกลายเป็นสิ่งที่ตัดสินไม่ได้ (undecidable) ระหว่างความสวยหรือ น่าเกลียด ซ้าย หรือ ขวา (ในการเมือง) เรื่องจริง หรือ เท็จ (ในสื่อ) ความมีประโยชน์ หรือไร้ประโยชน์ (สิ่งของ) ความเป็นธรรมชาติ (nature) หรือ เป็นสิ่งที่ถูกสร้าง (culture) เพราะการผลิตซ้ำ และทำจำลองใหม่ หรือ ทำซ้ำ จนทุกอย่างผสมปนเปกันไปหมด พรมแดนของสิ่งต่าง ๆ เกิดความพร่าเลือน สิ่งที่เรียกว่า ความจริง กลับมีสิ่งที่จริงเหนือกว่าเกิดขึ้น (สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 271-273) ซึ่งลักษณะเหล่านี้ได้แฝงตัวอยู่ในศิลปะแขนงต่าง ๆ รวมทั้งภาพยนตร์ด้วย

Ref. code: 25625523034238ZNR

ในขณะเดียวกันสังคมไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงเป็นอย่างมาก ทั้งในช่วงปีพุทธศักราช 2540 ซึ่งเป็นช่วงที่เกิดวิกฤติเศรษฐกิจตกต่ำอย่างหนัก ประเทศไทยประสบวิกฤตการณ์ทางการเงิน ภาคธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ในเวลานั้นขาดสภาพคล่อง เกิดภาระหนี้เสีย จนรัฐบาลต้องปล่อยให้ค่าเงินบาทลอยตัวใน เป็นผลให้ภาระหนี้สินที่กู้มาจากต่างประเทศก่อนหน้านี้ พุ่งสูงขึ้นอย่างมหาศาล ในพริบตา สถาบันการเงินหลายแห่งตกอยู่ในภาวะล้มละลาย ธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ ผู้ประกอบการขนาดกลาง และขนาดเล็กจำนวนมากต้องปิดกิจการ เกิดปัญหาคนว่างงาน 1.3 ล้านคน (2541) เศรษฐกิจของประเทศไทยตกอยู่ในภาวะเสมือนล้มละลายทางการเงิน รัฐบาลไทยต้องขอกู้เงินจาก กองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) เพื่อมาชดเชยทุนสำรองเงินตราระหว่างประเทศ (ชื่นฤทัย กาญจนะจิตรา, 2553, น. 84) จากวิกฤตการณ์เศรษฐกิจในครั้งนี้ ส่งผลกระทบต่อประเทศไทยในวงกว้าง โดยเฉพาะกลุ่มคนชั้นกลางจนถึงกลุ่มคนชั้นสูงในเมือง เกิดปัญหาคนว่างงาน ปัญหาการฆ่าตัวตาย คนกลุ่มนี้ตกอยู่ในสภาวะที่ขาดความมั่นใจต่อสภาพสังคมในยุคปัจจุบัน และเกิดความรู้สึกหมดหวังต่ออนาคต คนชั้นกลางไปจนถึงคนชั้นสูงในเมืองต่างพากันผิดหวังต่อระบบทุนนิยมและกระแสโลกาภิวัตน์ หากย้อนกลับไปศึกษาบรรยากาศในยุคดังกล่าว เราจะพบเห็นบรรยากาศในลักษณะที่ต่อต้านทุนนิยมโลกาภิวัตน์อย่างขนานใหญ่ในสังคมไทย กระแสชาตินิยมทางเศรษฐกิจถูกปลุกขึ้นมาอย่างเป็นรูปธรรม และจากวิกฤตการณ์เศรษฐกิจในครั้งนี้ ยังส่งผลกระทบต่อแวดวงภาพยนตร์ไทยในวงกว้างอีกด้วย

อิทธิเดช พระเพ็ชร (2561, น. 172-183) ได้กล่าวถึง นัยของผลกระทบต่อแวดวงภาพยนตร์ไทยไว้ว่า ในช่วงเวลาดังกล่าว แวดวงภาพยนตร์ไทยได้แสดงให้เห็นถึงอาการ และวิธีการจัดการต่อความบอบช้ำที่ผิดหวังจากพิษของวิกฤตเศรษฐกิจ และได้ทำให้ภาพยนตร์ไทยได้กลายเป็นแหล่งหลบหนีจากความเจ็บปวด อาการโหยหาอดีตของภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตเศรษฐกิจ ทำให้ภาพยนตร์ไทยมิได้ดำรงฐานะเป็นเพียงการบันทึกภาพสังคม หรือ ภาพสะท้อนของยุคสมัยนั้น ๆ อย่างที่เคยเป็นมา แต่ยังได้ยกฐานะของตนกลายเป็นที่หลบหนี ปลอบประโลม และบำบัดความเจ็บช้ำให้แก่ผู้คนได้กลับมามีความสุขอีกครั้ง ผ่านโลกของภาพยนตร์ไทย

ในช่วงปีพุทธศักราช 2550 ที่เกิดวิกฤตการณ์การเมืองไทย สร้างความแตกแยกให้กับสังคมไทย หลังจากการรัฐประหารในปีพุทธศักราช 2549 สถานการณ์ทางการเมืองของประเทศไทยไม่ได้คลี่คลายไปในทางที่ดีขึ้น ความขัดแย้งทางการเมืองยังคงมีอยู่ เมื่อพรรคเพื่อไทยภายใต้ความรับผิดชอบของ พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ยังคงได้รับเลือกให้เป็นรัฐบาล หลังจากที่รัฐธรรมนูญฉบับปี 2550 ซึ่งร่างโดยคณะของรัฐบาลทหาร ประกาศให้ นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร น้องสาวของ

Ref. code: 25625523034238ZNR

พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีในปีพุทธศักราช 2554 ท่ามกลางการเคลื่อนไหวต่อต้านและข้อกล่าวหามากมาย ตั้งแต่ปลายปีพุทธศักราช 2556 การเคลื่อนไหวครั้งใหญ่ ซึ่งประกอบไปด้วยฝ่ายอนุรักษ์นิยม กลุ่มชนชั้นนำ องค์กรพัฒนาเอกชนบางส่วน เรียกตัวเองว่า “คณะกรรมการประชาชนเพื่อการเปลี่ยนแปลงปฏิรูปประเทศไทยให้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์แบบอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข (กปปส.)” ได้เริ่มขึ้นหลังจากรัฐบาลของ นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ได้พยายามผ่านกฎหมายนิรโทษกรรม (เพื่อช่วย พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร) และปรากฏข้อกล่าวหาเรื่องการทุจริตโครงการจำนำข้าว นำไปสู่การยึดกรุงเทพมหานคร และปิดตายประเทศอยู่หลายเดือน รัฐบาลของ นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ได้ประกาศยุบสภา เพื่อเลือกตั้งใหม่ แต่กลุ่มผู้ประท้วงได้เรียกร้องให้จัดระบอบการปกครองแบบใหม่โดยสภาประชาชน และไม่ต้องการจัดการเลือกตั้ง ซึ่งสถานการณ์นี้ได้นำไปสู่ทางตันทางการเมือง และเกิดรัฐประหารเมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม 2557 โดย พล.อ. ประยุทธ์ จันทร์โอชา ภายใต้ชื่อคณะรักษาความสงบแห่งชาติ หรือ คสช. (ศูนย์ข้อมูลกฎหมายและคดีเสรีภาพ, 2561) ซึ่งเหตุการณ์ทางการเมืองนี้ ได้กลายเป็นบาดแผลลึกที่ทิ้งปมปัญหาความปรองดองของสังคมไทยเอาไว้เบื้องหลัง ความขัดแย้งทางการเมืองไม่ใช่แค่เรื่องของการเมืองเพียงอย่างเดียว ยังได้พัฒนาปรับเปลี่ยนไปสู่ความขัดแย้งทางด้านความคิด และกลายเป็นความขัดแย้งทางสังคมในที่สุด

จากที่กล่าวมาข้างต้นทั้ง 2 วิกฤตการณ์การนี้ ส่งผลต่อสภาพสังคมไทย และจิตใจของคนไทยอย่างรุนแรง เป็นผลให้สังคมไทยเกิดการปรับตัว เกิดกระแสใหม่ ๆ ตามมาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เกิดแนวความคิดใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิม เป็นกระแสวิธีคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่เริ่มตั้งคำถามถึงสิ่งต่าง ๆ รอบตัว โดยเฉพาะชนชั้นกลางที่เป็นทั้งผู้ผลิตและผู้บริโภคในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552, น. 269) การแสดงออกและตอบรับทางความคิดผ่านสื่อภาพยนตร์ จึงเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สามารถสะท้อนได้ถึงแนวคิด การเปลี่ยนแปลง และการขับเคลื่อนของบริบททางสังคมในขณะนั้น

อีกประเด็นหนึ่ง จากภาพรวมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในช่วงหลายปีที่ผ่านมา แนวคิดการนำเอาภาพยนตร์เก่า ๆ กลับมาสร้างใหม่ หรือ ศัพท์ที่เรียกกันติดปากว่า ภาพยนตร์รีเมก (film remake) ได้ถูกผลิตออกสู่ตลาดภาพยนตร์อย่างต่อเนื่อง (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, 2562, ออนไลน์) ซึ่งปรากฏการณ์นี้ ไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะเพียงวงการภาพยนตร์ต่างประเทศเท่านั้น แต่ยังเกิดขึ้นกับวงการภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน และไม่ใช่แค่เพียงวงการภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึง

Ref. code: 25625523034238ZNR

ละครโทรทัศน์ ละครเวที ซึ่งเห็นได้จากมีการนำเอาวรรณกรรมที่เป็นอมตะกลับมาสร้างใหม่เป็นภาพยนตร์ นำเอาภาพยนตร์ไปสร้างเป็นละคร หรือ การนำเอาภาพยนตร์เก่ากลับมาสร้างใหม่อีกครั้ง

ตารางที่ 1.1

ตัวอย่างรายชื่อภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ (เรียงตามลำดับปีที่สร้างครั้งล่าสุด)

รายชื่อภาพยนตร์ และปีที่สร้างก่อนหน้า	**รายชื่อภาพยนตร์ และปีที่สร้างครั้งล่าสุด**
ความรักครั้งสุดท้าย (2518)	ความรักครั้งสุดท้าย (2546)
ทวิภพ (2533)	ทวิภพ (2547)
คำพิพากษา (2532)	ไอ้ฟัก (2547)
เพลงสุดท้าย (2528)	เพลงสุดท้าย (2549)
ชั่วฟ้าดินสลาย (2523)	ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)
อินทรีทอง (2513)	อินทรีแดง (2553)
จันดารา (2544)	จันดารา ปฐมบท (2555) จันดารา ปัจฉิมบท (2556)
2499 อันธพาลครองเมือง (2540)	อันธพาล (2555)
นางนาก (2542)	พี่มาก..พระโขนง (2556)
คู่กรรม (2538)	คู่กรรม (2556)
สตรีเหล็ก (2543)	สตรีเหล็ก ตบโลกแตก (2557)
ขวัญเรียม (2554)	แผลเก่า (2557)
แม่เบี้ย (2544)	แม่เบี้ย (2558)
ฉลุย (2531)	ฉลุย แตะขอบฟ้า (2558)
มนต์รักลูกทุ่ง (2548)	มนต์เลิฟสิบหมื่น (2558)
พันท้ายนรสิงห์ (2525)	พันท้ายนรสิงห์ (2558)

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยมีการผลิตภาพยนตร์รีเมกออกสู่ตลาดภาพยนตร์อย่างต่อเนื่อง มีทั้งการนำบทประพันธ์อมตะ ละคร หรือ ภาพยนตร์ที่เคยสร้างชื่อในอดีตกลับสร้างใหม่ ซึ่งในการนำกลับมาสร้างใหม่ในแต่ละครั้ง บริบททางสังคมที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคแต่ละสมัย ย่อมส่งผลต่อกระบวนการสร้างใหม่ของภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ

ทวิภพ นับเป็นอีกหนึ่งนวนิยายที่ถูกนำมาสร้างใหม่หลายครั้งหลายครา ทั้งละคร ละครเวที และภาพยนตร์ เรื่องราวการเดินทางข้ามภพผ่านกระจกของมณีจันทร์ ได้พบกับความรักและเหตุการณ์ที่รักษาไว้ซึ่งเอกราชของชาติในอดีต ไม่ว่าจะนำมาสร้างใหม่ครั้งใด ก็ยังคงความประทับใจอยู่ไม่น้อย แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องทวิภพ ที่เข้าฉายในปีพุทธศักราช 2547 นั้น กลับแตกต่างออกไปด้วยลักษณะการเล่าเรื่อง และเนื้อหาที่เปลี่ยนไปจากเดิมค่อนข้างมาก เป็นการสร้างอรรถรสรูปแบบใหม่ให้กับความเป็นทวิภพอยู่ไม่น้อย อีกทั้งกระทรวงวัฒนธรรมยังได้เชิดชูให้ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นี้ เป็น “มรดกภาพยนตร์แห่งชาติประจำปีพุทธศักราช 2554” (ไทยรัฐออนไลน์, 2554, ออนไลน์) และหอภาพยนตร์ได้คัดเลือก ให้เป็น 1 ใน 100 เรื่อง “หนังไทยที่คนไทยควรดูในมิติภาพยนตร์ยังให้เกิดปัญญา” ด้วยการดำเนินเรื่องที่ซับซ้อนซ่อนไปด้วยสัญญะ และการตีความ ทำให้ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นี้ มีความน่าสนใจทั้งในเชิงรูปแบบการเล่าเรื่องและประเด็นการตีความของเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมในช่วงนั้น



ภาพที่ 1.1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547).

ที่มา: https://konmongnangetc.com/tag/the-siam-renaissance/

Ref. code: 25625523034238ZNR

แม่นาคพระโขนง ตำนานผีระดับมรดกภูมิปัญญาของไทย (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559) ก็เป็นอีกหนึ่งเรื่องที่ถูกนำมาสร้างใหม่อยู่แทบจะเรียกได้ว่ามากที่สุดก็ว่าได้ ตำนานแม่นาคส่วนใหญ่ถูกนำเสนอในมุมมองของโศกนาฏกรรมรักที่ไม่สมหวังระหว่างผีกับคน แต่ในปีพุทธศักราช 2556 ตำนานแม่นาคพระโขนงได้ถูกนำมาสร้างใหม่ในรูปแบบภาพยนตร์อีกครั้งโดยใช้ชื่อว่า “พี่มาก..พระโขนง” ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างปรากฏการณ์ให้กับวงการภาพยนตร์ไทยในรอบทศวรรษ โดยการทำรายได้ถึง 1,000 ล้านบาท (the standard, 2561, ออนไลน์) และยังสร้างปรากฏการณ์ “พี่มากฟีเวอร์” ไปทั่วบ้านทั่วเมือง ด้วยการปรับเนื้อหาโศกนาฏกรรมรักสู่ภาพยนตร์รักโรแมนติกคอมเมดี้ เรียกเสียงหัวเราะให้กับผู้ชมในช่วงที่สถานการณ์บ้านเมืองตึงเครียดกับการแบ่งฝักแบ่งฝ่าย และด้วยรูปแบบ การเล่าเรื่องที่แปลกใหม่ แหวกขนบเดิมโดยสิ้นเชิง ผสมผสานความเก่าของยุคอดีต และความใหม่ ของยุคปัจจุบันได้อย่างลงตัว ทำให้ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็น “มรดกภาพยนตร์แห่งชาติประจำปีพุทธศักราช 2562” (มติชนออนไลน์, 2562, ออนไลน์) ถึงแม้ว่า ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) จะสร้างเสียงหัวเราะได้มากเพียงใด แต่ยังคงมีประเด็นที่น่าสนใจใน การดัดแปลงตำนานที่คนไทยต่างรู้จักเป็นอย่างดีมาเล่าในมุมมองใหม่ และยังคงไม่ทิ้งคุณค่าของภาพยนตร์ที่สอดแทรกสัญญะในภาพยนตร์ที่เชื่อมโยงกับบริบทของสังคมในขณะนั้นไว้อย่างแนบเนียน



ภาพที่ 1.2 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556).

ที่มา: https://www.majorcineplex.com/news/Pee-Mak-Phra-Khanong-1

Ref. code: 25625523034238ZNR

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า แวดวงภาพยนตร์ของไทยมีการนำภาพยนตร์เก่ากลับมาสร้างใหม่อยู่เป็นระยะ ๆ บางเรื่องก็ได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ชม ทั้งด้านรายได้ และคำวิจารณ์ แต่ภาพยนตร์บางเรื่องกลับไม่ได้เป็นเช่นนั้น บางเรื่องดำเนินเรื่องราวตามแนวทางเดิมของต้นฉบับ แต่บางเรื่องก็ถูกนำมาตีความใหม่จนแทบไม่เหลือเค้าโครงเดิม สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนไป ทั้งสภาพเศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม และสังคม ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่า หากตีกรอบศึกษาเฉพาะการสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ อันประกอบไปด้วย สัมพันธบท (intertextuality) การผสม (pastiche) ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) โหยหาอดีต (nostalgia) ล้อเลียน (parody) การใช้สัญญะ (sign) และวาทกรรม (discourse) เพื่อนำไปวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่เหล่านั้น ยังคงสะท้อนแนวความคิดแบบเดิม ๆ หรือ ถูกรื้อสร้างในแนวความคิดใหม่ ๆ ลงไปในภาพยนตร์เรื่องเดิม อีกทั้งยังสะท้อน หรือ เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมอย่างไร นั่นคือ ประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา และด้วยหัวข้องานวิจัยในส่วนนี้ยังมีงานวิจัยอยู่น้อยจึงทำให้ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษา และวิจัยในประเด็นนี้

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์
2. วิเคราะห์ และเปรียบเทียบความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์

Ref. code: 25625523034238ZNR

1.3 ขอบเขตการศึกษา

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะภาพยนตร์ไทยที่นำกลับมาสร้างใหม่ที่มีการเล่าเรื่อง และสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ปรากฏอยู่ โดยผู้วิจัยได้รวบรวมภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ในช่วงปีพุทธศักราช 2540 - 2560 รวมทั้งสิ้น 16 เรื่อง มาวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับจำนวนครั้งของการดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ

และได้นำรายชื่อภาพยนตร์ไทยที่นำกลับมาสร้างใหม่ทั้ง 16 เรื่อง ไปสอบถามความคิดเห็นของ “กลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์” และ “กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์” รวมทั้งสิ้น 6 ท่าน เพื่อเลือกภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่มากที่สุด โดยมีหลักเกณฑ์การคัดเลือกผู้ให้สัมภาษณ์ ดังนี้

การคัดเลือก “กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์” มีหลักเกณฑ์ ดังนี้

1. จบการศึกษาทางด้านภาพยนตร์ หรือ สาขาที่ใกล้เคียง
2. มีผลงานกำกับภาพยนตร์

การคัดเลือก “กลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์” มีหลักเกณฑ์ ดังนี้

1. จบการศึกษาทางด้านภาพยนตร์ หรือ สาขาที่ใกล้เคียง
2. มีผลงานวิชาการ หรือ งานวิจัยทางด้านภาพยนตร์

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น และผลจากการสอบถามความคิดเห็นของ “กลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์” และ “กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์” ปรากฏว่า ภาพยนตร์ไทยที่นำกลับมาสร้างใหม่ที่มีการเล่าเรื่อง และสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่มากที่สุด 2 อันดับแรก ได้แก่

1. ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)
2. ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)

ภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องนี้ มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือ เป็นภาพยนตร์ที่นำกลับมาสร้างใหม่ที่จงใจไม่เคารพต้นฉบับเดิม มีการวิพากษ์บริบทสังคมในขณะที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกผลิตออกมา และวิพากษ์อุดมการณ์ที่อยู่ในโครงเรื่องของต้นฉบับเดิมด้วย ผู้วิจัยจึงนำภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง

Ref. code: 25625523034238ZNR

มาวิเคราะห์ในงานวิจัยชิ้นนี้ และอาจยกบทประพันธ์ต้นฉบับ หรือ งานดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ ที่สร้างในครั้งก่อนหน้า ของภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องนี้ มาวิเคราะห์ในเชิงเปรียบเทียบด้วย

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

สร้างใหม่ หรือ **รีเมก** ในที่นี้หมายถึง ภาพยนตร์ที่เคยถูกสร้างมาแล้วโดยใช้การอ้างอิงรูปแบบของผลงานเก่า เช่น ละคร หรือ ภาพยนตร์ ซึ่งอาจจะเป็นการสร้างโดยใช้โครงเรื่องเดิมทั้งหมด หรือ มีการดัดแปลงโครงเรื่องใหม่ให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบันที่ภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้น

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ในที่นี้หมายถึง สุนทรียภาพในภาพยนตร์ที่มีลักษณะแบบหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ประกอบไปด้วย สัมพันธบท (intertextuality) การผสม (pastiche) ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) โหยหาอดีต (nostalgia) การล้อเลียน (parody) การใช้สัญญะ (sign) และวาทกรรม (discourse) ซึ่งปรากฏอยู่ในองค์ประกอบของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์ (film revisionist remake) ในที่นี้หมายถึง ภาพยนตร์ที่ไม่เพียงแต่เป็นภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่เท่านั้น หากแต่ยังเป็นภาพยนตร์ที่จงใจไม่เคารพต้นฉบับเดิม เพื่อวิพากษ์บริบทสังคมในขณะที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกผลิตออกมา และวิพากษ์อุดมการณ์ที่รองรับโครงเรื่องของต้นฉบับดั้งเดิมด้วย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้เข้าใจถึงสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์
2. ทำให้เข้าใจถึงความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 2

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” ได้ใช้แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาเป็นกรอบในการศึกษา ดังต่อไปนี้

1. ทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (postmodern theory)
   และภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film)
2. ภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ (film remake)
   และการดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์ (revisionist adaptation)
3. ทฤษฎีการเล่าเรื่อง (narrative theory)
4. ทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory)
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (postmodern theory) และภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film)

คำว่า โพสต์โมเดิร์น (postmodern) หรือ หลังสมัยใหม่ เป็นคำที่มีผู้ใช้มาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 265) อาทิ

เฟเดอริโก เดอโอนีส (Federico de Onis) นักวิชาการชาวสเปน ได้ใช้คำนี้ในหนังสือของเขาที่กล่าวถึงบทกวีของสเปน และละตินอเมริกา หนังสือดังกล่าวตีพิมพ์ในปี 1934 โดยให้ความหมายกับคำนี้ว่า เป็นปฏิกิริยาที่แอบซ่อนอยู่ในภาวะสมัยใหม่ และเริ่มปรากฏตัวในต้นศตวรรษ ที่ 20 ในงานวรรณกรรมต่าง ๆ

Ref. code: 25625523034238ZNR

อาร์โนลด์ โจเซฟ ทอยน์บี (Arnold Joseph Toynbee) นักประวัติศาสตร์ชาวอังกฤษ ได้แบ่งยุคของประวัติศาสตร์เอาไว้ โดยได้กำหนดให้ยุคสมัยใหม่ (modernism) จบลงในช่วงท้ายของศตวรรษที่ 19 และยุคต่อจากนั้นเรียกว่า ยุคหลังสมัยใหม่ (after-modernism) ซึ่งต่อมาเขาได้เปลี่ยนชื่อเป็น ยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernism) และกำหนดว่ายุคนี้เริ่มขึ้นหลังปี 1918 ซึ่งเป็นปีที่สำคัญมากของสังคมตะวันตกเพราะเป็นปีสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 1 (World War I)

ซี. ไรท์ มิลล์ (Charl Wright Mills) นักสังคมวิทยาการเมืองชาวอเมริกา ได้กล่าวในเอกสารที่มีชื่อว่า Encyclopedia of Sociology โดยตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับ ยุคหลังสมัยใหม่ ไว้ว่า ยุคหลังสมัยใหม่กำลังก้าวเข้ามาแทนที่ยุคสมัยใหม่ อันเป็นยุคที่สมมุติธรรมเกี่ยวกับความสมานฉันท์ในค่านิยมที่ว่าด้วยความมีเหตุมีผลตามหลักวิทยาศาสตร์ และอิสรภาพทางการเมืองกำลังถูกท้าทาย

เฟรดริค เจมสัน (Fredric Jameson) ศาสตราจารย์ด้านวรรณกรรมชาวอเมริกา ได้กล่าวในหนังสือชื่อ Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism ว่า ยุคหลังสมัยใหม่ เป็นการสืบต่อจากแนวโน้มแห่งความเป็น สมัยใหม่ ถือว่า postmodernism เป็นเพียงการสะท้อนภาพทางวัฒนธรรมของลัทธินายทุนที่เกิดขึ้นช่วงหลัง ๆ Jameson ได้ระบุถึงลักษณะของ postmodern คือ (Fredric Jameson, 1991, p. 53-58)

1. การแยกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยทางสังคม (social fragmentation)
2. มีการแยกแยะ (differentiation)
3. การมีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางที่คล่องตัว (flexible specialization)
4. ความหลากหลายที่มากขึ้นทางวัฒนธรรม (pluralism)
5. ปราศจากความลึกซึ้ง (depth less-ness)
6. มีความเป็นธุรกิจการค้ามากยิ่งขึ้น (commercialization)
7. เน้นประชานิยม (populism)
8. มุ่งสรรหาเลือกจากลัทธิ หรือ แหล่ง หรือ แนวต่าง ๆ ตามสะดวก หรือตามใจชอบ (eclecticism)

Ref. code: 25625523034238ZNR

9. ภายในก่อนการผสมผสาน (syncretism) ในมุมมองของสไตล์ต่าง ๆ อีกทั้งมีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของค่านิยมที่มีเสรีภาพมากขึ้น

Charles Jencks (1984) สถาปนิกนักประวัติศาสตร์ชาวอังกฤษ ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า The Language of Post-Modern Architecture โดยได้วิเคราะห์ภาษาที่ใช้อยู่ในงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ อาศัยการใช้เหตุผลตามวิถีทางของสมัยใหม่ ได้เก็บรวบรวมภาพงานสถาปัตยกรรมนานาชาติ ซึ่งเน้นส่วนที่เป็นเนื้อหาสาระมากกว่าเน้นที่รูปทรง เน้นระบบสัญลักษณ์มากกว่าเหตุผล และเน้นความหมายหลายชั้นมากกว่าความหมายอย่างตื้นเขิน หนังสือเล่มนี้ทำให้เห็นความเป็นนานาชาติ Jencks บรรยายว่า ยุคหลังสมัยใหม่ เป็นรูปแบบของการผสม มีสาระเป็นประเด็นทางประวัติศาสตร์ เป็นเรื่องของความทรงจำ เนื้อหาในท้องถิ่น และการใช้อุปมา มีความกำกวม เพื่อเข้าใจวัฒนธรรมของมนุษย์ได้อย่างกว้างขวางขึ้น ยอมรับความแตกต่าง หลากหลาย และไร้ระเบียบ การจะเข้าใจในยุคหลังสมัยใหม่ นั้นไม่ใช่เรื่องที่จะทำได้ง่าย ๆ เพราะตัวปรัชญาเองมีความกำกวม ไม่มีการตัดสินถูกผิด ดังนั้นวิธีการที่ดีที่สุดในการที่จะเข้าใจ ยุคหลังสมัยใหม่ คือ ต้องเข้าใจยุคสมัยใหม่อย่างถ่องแท้เสียก่อน

Ihab Hassan (1987) ได้พยายามประมวลคำที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของยุคหลังสมัยใหม่ ผ่านการเปรียบเทียบกับภาวะสมัยใหม่ ซึ่งจะขอคัดเลือกมาบางคำที่เด่นชัดมาแสดง ดังนี้

สมัยใหม่ (modernism)	หลังสมัยใหม่ (postmodernism)
absolute	relative
form	anti form
hierarchy	anarchy
distance	participation
creation/synthesis	deconstruction/antithesis
centric	dispersal
selection	combination
depth	surface

Ref. code: 25625523034238ZNR

signified	signifier
grand narrative	anti/little narrative
determinacy	indeterminacy

ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า โพสต์โมเดิร์น (postmodern) หรือ หลังสมัยใหม่ คือ แนวความคิด ประสบการณ์ และปฏิกิริยาที่มีต่อยุคสมัยใหม่ โดยมีการแสดงออกผ่านทฤษฎีทางสังคม และศิลปะแขนงต่าง ๆ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ลักษณะของยุคหลังสมัยใหม่ ด้วยการเปรียบเทียบในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2.1

ความเปลี่ยนแปลงของภาวะทางเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และการเมือง จากยุค premodernity, modernity และ postmodernity

ภาวะ/ ปรากฏการณ์	**Premodernity (สังคมเกษตรกรรม)**	**Modernity (สังคมอุตสาหกรรม)**	**Postmodernity (สังคมหลังสมัยใหม่)**
เศรษฐกิจ : การผลิต	การผลิต คือ การดึงทรัพยากรธรรมชาติ (วัตถุดิบเท่าที่มี) มาผลิตเพื่อยังชีพ	การผลิต คือ การผลิตสิ่งที่เป็นสื่อกลาง เช่น เงิน สินค้าอุตสาหกรรม การแลกเปลี่ยนในระดับเงินตรา โดยพลังของทุน เทคโนโลยี และแรงงาน	การผลิต คือ นวัตกรรมทางความรู้ ข้อมูลข่าวสารแบบสื่อสาร มีการผลิตซ้ำความรู้โดยแหล่งต่าง ๆ เน้นเทคโนโลยีการสื่อสาร

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 2.1 (ต่อ)

ความเปลี่ยนแปลงของภาวะทางเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และการเมือง จากยุค premodernity, modernity และ postmodernity

ภาวะ/ ปรากฏการณ์	Premodernity (สังคมเกษตรกรรม)	Modernity (สังคมอุตสาหกรรม)	Postmodernity (สังคมหลังสมัยใหม่)
สังคม : ความสัมพันธ์ทางสังคม	ความสัมพันธ์ทางสังคมเป็นไปตามเศรษฐกิจแบบยังชีพ ไม่สะสมทุน ไม่แสวงหากำไรสูงสุด รู้จักกันในวงแคบ ๆ ตามการแลกเปลี่ยนผลผลิต	มีการจำแนกความแตกต่างของคน ตามตำแหน่งชนชั้นทางสังคม ถูกกำหนดชัดเจนตามวิถีการผลิต ความสัมพันธ์เชื่อมโยงในชนชั้นเดียวกัน วิถีชีวิตใกล้เคียงกัน มีการสะสมทุน มีการแสวงหากำไรสูงสุด ผลตอบแทนในการผลิตเป็นไปตามประเภทของการใช้แรงงาน ในการบริโภคจะบริโภคสินค้าในเชิงเศรษฐกิจ (economic goods) ที่มีความเป็นสัญลักษณ์ (เป็นตัวแทนของคุณค่าบางอย่าง)	เกิดชนชั้นใหม่ทางสังคมที่แตกต่าง และหลากหลาย ทำหน้าที่ผลิตสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม ได้แก่ นักข่าว คนทำโฆษณา ศิลปิน นักวิชาการ สัญลักษณ์ที่ถูกผลิตจะถูกนำไปผลิตซ้ำในระบบตลาด การแบ่งงานไม่ชัดเจน ไม่มีขอบเขตที่แน่นอน เพราะเป็นการแบ่งตามการบริโภค วัตถุแห่งการบริโภคไม่ใช่สินค้าโดยตรง แต่เป็นภาพหรือ สัญญะที่เกิดจากตัวสินค้า (รวมไปถึงจินตนาการ) ผู้บริโภคไม่มีขอบเขตทางชนชั้น และสิ่งที่ถูกบริโภคโดยผู้บริโภคที่ต่างกัน ก็ไม่จำเป็นจะต้องมีความหมายเหมือนกัน การเปลี่ยนแปลงทางสังคม เป็นการปรับเปลี่ยนด้วยกระบวนการต่อรอง แต่เป็นการต่อรองเฉพาะเรื่องในแต่ละบริบท ไม่มีหลักสากลที่ใช้ได้กับทุกเรื่อง

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 2.1 (ต่อ)

ความเปลี่ยนแปลงของภาวะทางเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และการเมือง จากยุค premodernity, modernity และ postmodernity

ภาวะ/ ปรากฏการณ์	Premodernity (สังคมเกษตรกรรม)	Modernity (สังคมอุตสาหกรรม)	Postmodernity (สังคมหลังสมัยใหม่)
การเมือง : อำนาจ	อำนาจอยู่ที่ชนชั้นสูง มีการใช้อำนาจจากบนลงล่าง	มีความเชื่อว่าอำนาจอยู่ที่ประชาชน ใช้อำนาจจากล่างสู่บน โดยรัฐใช้อำนาจแทนประชาชน แต่มีความพยายามล้มล้างชนชั้น มีการต่อสู้ระหว่างรัฐกับประชาชน เพื่อเสรีภาพ	ไม่มีอำนาจเบ็ดเสร็จ ไม่มีความสัมพันธ์เชิงอำนาจอยู่ในโครงสร้างหลัก ความสัมพันธ์เชิงอำนาจไม่ตายตัวตามสถานภาพ แต่เกิดขึ้นตามความแตกต่างระหว่างบทบาทในแต่ละบริบททางสังคม อำนาจอยู่ในชีวิตประจำวันของเรา อำนาจมีลักษณะเป็นเครือข่าย ดำรงอยู่โดยการผลิตจากวาทกรรม การวิเคราะห์อำนาจมุ่งดูกระบวนการทำงานของอำนาจมากกว่าตัวอำนาจ

หมายเหตุ. จาก *ทฤษฎีสังคมวิทยา* (น. 268), โดย สุภางค์ จันทวานิช, 2557, กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางข้างต้น จึงอาจสรุปลักษณะของ ยุคหลังสมัยใหม่ ได้ดังนี้

ในมิติเศรษฐกิจ ยุคหลังสมัยใหม่ คือ ยุคของการผลิตนวัตกรรมทางความรู้ และข้อมูลข่าวสาร ระบบสื่อสารเป็นส่วนหนึ่งของการผลิตด้วย ข้อมูลข่าวสาร และความรู้ที่ถูกผลิตขึ้นจะถูกผลิตซ้ำ โดยแหล่งต่าง ๆ ในตลาด ยุคหลังสมัยใหม่เป็นยุคเน้นเทคโนโลยีการสื่อสาร เป็นยุคของพื้นที่ไซเบอร์ (cyberspace)

Ref. code: 25625523034238ZNR

ในมิติสังคมและวัฒนธรรม คือ ยุคของการกำเนิดชนชั้นใหม่ ๆ ที่มีลักษณะแตกต่างหลากหลาย ทำหน้าที่ผลิตสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้สังคมบริโภค ซึ่งได้แก่ นักข่าว ผู้ผลิตโฆษณา ผู้ผลิตภาพยนตร์ ศิลปิน และนักวิชาการ ในสังคมยุคหลังสมัยใหม่การแบ่งชนชั้นทางสังคมจะไม่มีความชัดเจน ไม่มีขอบเขตที่แน่นอน ชนชั้นเดิมยุบตัวลง เพราะเป็นการแบ่งชนชั้นตามพฤติกรรมผู้บริโภค แต่วัตถุแห่งการบริโภคของยุคหลังสมัยใหม่ไม่ใช่สินค้าโดยตรงอย่างแต่ก่อน หากแต่เป็นภาพ หรือ สัญญะ ที่เกิดจากตัวสินค้าอีกทอดหนึ่ง รวมถึงจินตนาการที่ผู้บริโภคจะมีจากการบริโภคภาพ หรือ สัญญะ จากตัวสินค้านั้น จึงทำให้ผู้บริโภคไม่มีขอบเขตทางชนชั้น สิ่งที่ถูกบริโภคโดยผู้บริโภคที่ต่างกันก็ไม่จำเป็นต้องมีความหมายเหมือนกัน ในแง่การเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเปลี่ยนแปลงจะเป็นการปรับเปลี่ยนด้วยกระบวนการต่อรองเฉพาะเรื่องในแต่ละบริบท จึงไม่มี กฎ หรือ ทฤษฎีสากลที่จะใช้อธิบายการเปลี่ยนแปลงได้ในทุก ๆ เรื่อง

ในมิติการเมือง ยุคหลังสมัยใหม่สนใจศึกษาในเรื่องของอำนาจ ว่าไม่มีอำนาจเบ็ดเสร็จในสังคม ความสัมพันธ์ในโครงสร้างหลักไม่ใช่ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ความสัมพันธ์เชิงอำนาจก็ไม่ได้มีลักษณะตายตัวตามสถานภาพของบุคคล ความสัมพันธ์นี้เกิดขึ้นตามความแตกต่างระหว่างบทบาทของแต่ละบุคคลในแต่ละบริบททางสังคม ซึ่งจะเห็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจได้ในชีวิตประจำวัน เป็นอำนาจที่แผ่ซ่านไปทั่วทุกพื้นที่ อำนาจมีลักษณะเป็นเครือข่าย ดำรงอยู่ได้โดยการผลิตจากวาทกรรมในสังคม การวิเคราะห์อำนาจจึงดูที่กระบวนการทำงานของอำนาจ และการต่อต้านมากกว่าตัวของอำนาจเอง

ทั้งนี้ ในบรรดานักทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (postmodern theory) ที่มีชื่อเสียง ได้แก่ ฟูโก้ (Foucault), ลีโอตาร์ด์ (Lyotard) และโบดริยาร์ด์ (Baudrillard) ซึ่งเป็นสามคนหลัก ๆ ที่นำเสนอแนวความคิดทฤษฎีหลังสมัยใหม่ ซึ่งแต่ละคนได้นำเสนอแนวความคิดไว้ ดังนี้

มิเชล ฟูโก้ (Michel Foucault) นักปรัชญา นักประวัติศาสตร์ความคิด นักทฤษฎีสังคม นักนิรุกติศาสตร์ และนักวิจารณ์วรรณกรรมชาวฝรั่งเศส ได้เสนอความคิดที่ทำลายความเชื่อและทฤษฎีทางสังคมเดิม ๆ โดยปฏิเสธสถาบันทางสังคมที่ทรงอำนาจเหนือปัจเจกบุคคล เขาจึงได้เสนอบทวิเคราะห์ว่าด้วยอำนาจ นอกจากนั้นเขายังใช้วิธีการทางวงศาวิทยา (genealogy) มาสืบสาวกระบวนการต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ เพื่อตีแผ่ให้เห็นว่า ได้มีการจัดวางแผน หรือ ใช้เทคนิคอะไรบ้าง เพื่อให้คนบางคน หรือ บางกลุ่ม สามารถมีอำนาจเหนือผู้อื่นได้ เช่น ประเพณีสารภาพบาปของชาวคริสเตียน การออกแบบคุก หรือ การกำหนดนิยามความบ้า เป็นต้น

Ref. code: 25625523034238ZNR

นอกจากนี้ Foucault ยังได้นำเสนอแนวความคิดที่เกี่ยวกับ ความรู้ และวาทกรรม (knowledge and discourse) (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 282-283) โดยเสนอว่า ความรู้เป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกับอำนาจ ความรู้ทำให้มีอำนาจ ยกตัวอย่าง เช่น ความรู้ที่เกี่ยวกับความเป็นไปของนักโทษ ทำให้ผู้คุมมีอำนาจ ซึ่งคุกเป็นเครื่องมือในการสร้างความรู้ Foucault เสนอว่า ความรู้ที่ปรากฏในรูปแบบต่าง ๆ และปฏิบัติการของความรู้ได้ถูกกำหนดโดยระบบความรู้ที่เรียกว่า épistème (เอพิสเตแม) หรือ กรอบความรู้ ซึ่งหมายถึง วิชาการ หรือ ความรู้ทั้งหมดที่จัดประมวลไว้ เช่น ความคิดเกี่ยวกับโลก ปรัชญา หรือ ศาสตร์ต่าง ๆ ซึ่งเป็นของกลุ่มสังคมใดสังคมหนึ่ง ในยุคสมัยหนึ่ง ๆ เช่น กรอบความรู้ของศตวรรษที่ 19 เป็นต้น

Foucault ยังได้อธิบายเพิ่มเติมว่า ในแต่ละยุคสมัย มีโครงสร้างระดับลึกกำหนดขอบเขตของวัฒนธรรม และความรู้ซ่อนอยู่ ซึ่งโครงสร้างนี้เป็นตัวกำหนดวาทกรรม และการผลิตคำพูดทั้งหลายในสังคม โครงสร้างลึกนี้ คือ กรอบของความรู้ (épistème) เป็นตัวทำให้เกิดวาทกรรม (discourse)

วาทกรรม (discourse) คือ ระบบ และกระบวนการผลิตเอกลักษณ์ ความหมายให้กับสิ่งต่าง ๆ เช่น ความรู้ ความจริง ตัวตนของมนุษย์ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นกฎเกณฑ์ในการกำหนดการดำรงอยู่ การเปลี่ยนแปลง หรือ การหายไปของสิ่งต่าง ๆ อีกด้วย นอกจากนี้ วาทกรรมยังเป็นโครงสร้างที่กำหนดคำพูดทั้งหลายในเรื่องของความเป็นจริง เป็นกฎเกณฑ์ที่กำหนดสร้างความหมาย และความเป็นไปได้ในการพูดถึงความเป็นจริง ความเป็นจริงไม่ใช่ข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ แต่เป็นตัวกฎเกณฑ์ที่กำกับว่า อะไรเป็นจริง อะไรไม่เป็นจริง วาทกรรมจึงมีเรื่องของอำนาจ และความรุนแรงเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยอยู่เสมอ วาทกรรมนั้นสร้าง ระบอบว่าด้วยความเป็นจริง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2542, น. 19-21) ดังนั้น ผู้มีอำนาจ หรือ สถาบันในสังคมจึงเป็นผู้กำหนดวาทกรรม หรือ กรอบของความรู้เหล่านี้ให้แก่สังคม แนวคิดเรื่องวาทกรรมจึงนำไปสู่การวิเคราะห์วาทกรรม (discourse analysis)

การวิเคราะห์วาทกรรม (discourse analysis) คือ การศึกษา และสืบค้นถึงกระบวนการ ขั้นตอน ลำดับเหตุการณ์ และรายละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ ในการสร้างเอกลักษณ์ และความหมายให้กับสรรพสิ่งที่ห่อหุ้มเราอยู่ในสังคมในรูปแบบของวาทกรรม และภาคปฏิบัติของวาทกรรม (discursive practices) ว่าด้วยเรื่องต่าง ๆ ว่ามีความเป็นมาอย่างไร มีการต่อสู้เพื่อช่วงชิงการนำ (hegemony) ในการกำหนดกฎเกณฑ์ว่าด้วยเรื่องนั้นอย่างไร มีความหมายเกี่ยวข้องสัมพันธ์

Ref. code: 25625523034238ZNR

กับบุคคล สถาบัน สถานที่ เหตุการณ์อะไรบ้าง และผลกระทบที่เกิดจากการสร้าง รวมถึงการเก็บกด หรือ ปิดกั้นของสิ่งเหล่านี้ของวาทกรรมมีอะไรบ้าง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2542, น. 27-28)

ภาคปฏิบัติของวาทกรรม (discursive practices) คือ ความสม่ำเสมอที่เกิดขึ้นในการแสดงออกของวาทกรรม เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยมนุษย์ไม่รู้ตัว เกิดขึ้นในระดับคำพูด (parole) ซึ่งเป็นกระบวนการไม่ใช่ระดับภาษา (langue) ซึ่งเป็นตัวระบบ หรือ โครงสร้าง

กล่าวโดยสรุป วาทกรรม (discourse) จึงเป็นรูปแบบของความคิด หรือ กรอบความคิด เกี่ยวกับเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ที่มีลักษณะเป็นสถาบัน และมีการสืบทอด ซึ่งแสดงออกผ่านทางการพูด และเขียนอย่างจริงจัง วาทกรรมแต่ละเรื่อง มีระบบความคิด และเหตุผลของตน ในการอธิบาย หรือ มองความจริง ซึ่งวาทกรรมเรื่องเดียวกัน แต่ต่างระบบความคิด และเหตุผล ก็จะมีความแตกต่างกันออกไป ดังนั้น ในเรื่องเดียวกันจึงมีวาทกรรมหลายชุดที่เกี่ยวข้อง และวาทกรรมแต่ละชุดก็มีความขัดแย้ง หรือ ปฏิเสธความจริงของวาทกรรมอีกชุดหนึ่งได้ นอกจากนี้แล้ว การเกิดขึ้นของวาทกรรมแต่ละชุดในแต่ละเรื่องย่อมมีจุดประสงค์ ตัวอย่างเช่น วาทกรรมของกลุ่มที่ต่อต้านเกย์ก็มีจุดประสงค์เพื่อที่จะต่อต้านชายที่มีพฤติกรรมรักร่วมเพศ และพยายามที่จะแสดงให้เห็นว่าพฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นพฤติกรรมที่ขัดต่อศีลธรรมอันดีของสังคม และยังเป็นการละเมิดบรรทัดฐานของสังคม ตลอดจนถือว่าพฤติกรรมเช่นนี้เป็นสิ่งผิดปกติ และสมควรที่จะได้รับการแก้ไขให้ถูกต้อง เป็นต้น

ทั้งนี้ Foucault ยังได้นำเสนอแนวความคิดที่เกี่ยวกับระเบียบ ประวัติศาสตร์ และความไม่ต่อเนื่อง โดยเสนอว่า

ระเบียบ (order) คือ การจัดระบบในความคิดของมนุษย์ต่อสิ่งต่าง ๆ และการเรียกชื่อสิ่งเหล่านั้นตามตรรกะ กลยุทธ์ ข้อเท็จจริง และเหตุผลที่มนุษย์สร้างขึ้น เพื่อให้สอดรับกับผลประโยชน์เชิงวัตถุ และการปฏิบัติ (practices) ที่มนุษย์แต่ละยุคสมัยยึดถือ ระเบียบเกิดจากความพยายามจะเขียนประวัติศาสตร์ มนุษย์พยายามที่จะสร้างแผนที่ของความรู้ขึ้นใหม่ โดยใช้ระเบียบเป็นคำอธิบาย (สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 285)

ประวัติศาสตร์ (history) คือ การเขียนถึงอดีต โดยทัศนะของปัจจุบัน เป็นการสนองความต้องการของปัจจุบัน ตัวประวัติศาสตร์เองไม่มีอะไรนอกจากผลประโยชน์เชิงวัตถุ (material interest) ตามการกำหนดของปัจจุบัน สาเหตุของปรากฏการณ์ และการเปลี่ยนแปลงในอดีตเกิดจากการระบุโดยปัจจุบัน จริง ๆ แล้วไม่มีสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในประวัติศาสตร์ มีแต่กระบวนการ

Ref. code: 25625523034238ZNR

เปลี่ยนแปลงแบบค่อยเป็นค่อยไป (process of transformation) ที่เกิดขึ้นในตัวปรากฏการณ์เอง มนุษย์ที่เป็นผู้กระทำในอดีตไม่มีความหมาย ประวัติศาสตร์เป็นเพียงการกระทำ และผลของการกระทำเชิงวัตถุที่เกิดขึ้นเท่านั้น (สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 285)

ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) คือ ความไม่ต่อเนื่องที่เกิดขึ้นในอดีต ประวัติศาสตร์มีความต่อเนื่องในตัวของมันเอง ทั้งนี้ความไม่ต่อเนื่องเกิดจากวาทกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย เพื่อตอบสนองความต้องการของสมัยนั้น ๆ และเมื่อหมดสมัยหนึ่ง วาทกรรมชุดหนึ่งก็จะสูญสลายหายไป (สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 285-286)

จะเห็นได้ว่า Foucault มีมุมมองที่ไม่เหมือนใคร เขานำสิ่งที่นักคิดคนอื่นเคยวิเคราะห์ไว้แล้ว มาวิเคราะห์ใหม่ โดยมองจากมิติของอำนาจ การฝ่าฝืน ต่อต้าน และความรู้ ทำให้ภาพของความเป็นจริงทางสังคมที่เราเคยรับรู้ และเข้าใจมาแต่เดิมนั้นถูกสั่นคลอน เกิดการแตกหักทางทฤษฎี หรือ ญาณวิทยาอย่างรุนแรง

ฌอง ฟรองซัวส์ ลีโอตาร์ด (Jean-François Lyotard) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ได้เสนอว่า ความเชื่อของโพสโมเดิร์น ทฤษฎีใด ๆ ก็ไม่สามารถใช้ภาษาที่อธิบาย หรือ สื่อความหมายได้อย่างสมบูรณ์ วิชาการก็เป็นเพียงเกมทางภาษา ความเชื่อที่ว่า ทฤษฎีระบบในยุคสมัยใหม่ ช่วยทำให้ทำนายปรากฏการณ์ได้นั้น ไม่เป็นจริง ทฤษฎีระบบ (systems theory) ที่พยายามอธิบายวิชาการและเทคโนโลยี แต่ไม่ทำให้เข้าใจโลกอย่างแท้จริง ความเชื่อว่า มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของระบบที่เรารู้จักได้ ทำนายได้ เป็นทฤษฎีของยุคสมัยใหม่ แต่เมื่อมาถึงยุคสมัยโพสโมเดิร์น ทฤษฎีเช่นนี้ก็เสื่อมลง เพราะยิ่งเรารู้เรื่องของสังคมมากขึ้น เราก็จะยิ่งพบความไม่แน่นอน และความไม่สามารถทำนายได้มากขึ้นเรื่อย ๆ โดยแนวคิดหลัก ๆ ของ Lyotard (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 290) ประกอบไปด้วย

สภาวะหลังสมัยใหม่ (condition postmoderne) คือ สภาวะที่ความรู้ที่เชื่อถือมาแต่เดิม ไม่ถูกเชื่ออีกต่อไป เพราะความรู้เหล่านั้นหมดความชอบธรรมในตัวมันเอง ซึ่งสาเหตุที่ความรู้เหล่านั้นหมดความชอบธรรมก็เพราะว่า ภาษาที่ใช้ในการสร้างความรู้ และทฤษฎีต่าง ๆ เป็นภาษาแบบเกมของภาษา (language game) เป็นการพูดเกินเลยไปจากที่จะพูดได้ในความเป็นจริง ความรู้และทฤษฎีต่าง ๆ โดยเฉพาะทฤษฎีระบบ (systems theory) ที่พยายามสร้างกฎที่แน่นอนมาอธิบายปรากฏการณ์นั้นเชื่อถือไม่ได้ ความพยายามสร้างกฎที่แน่นอนได้ทำลายตัวความรู้ เพราะความรู้เองนั้นมีลักษณะที่ไม่แน่นอน ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ล้วนทำนายไม่ได้ ไม่มีความแน่นอน มีแต่ความวุ่นวาย

Ref. code: 25625523034238ZNR

ยุ่งเหยิง มีแต่ความคิดที่แตกต่างกัน ไม่เห็นพ้องต้องกัน (dissensus) การสร้างทฤษฎีจึงเป็นการใช้เหตุผล หรือ คำอธิบายที่ผิด แม้ผู้สร้างจะมีเจตนาที่ดีก็ตาม อย่างที่เรียกกันว่า paralogy

ความชอบธรรมของความรู้ (légitimation) และเรื่องเล่า (récit) Lyotard วิพากษ์ว่า ความรู้ในทางวิทยาศาสตร์ เช่น โลกหมุนรอบดวงอาทิตย์ หรือ ความรู้ในทางสังคมศาสตร์ เช่น เราต้องกำหนดค่าแรงขั้นต่ำให้แก่คนงาน สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเรื่องเล่าที่ไม่มีความชอบธรรม เรื่องเล่าจำนวนมากถูกกำหนด หรือ สั่งขึ้นมาจากรัฐ ส่วนเรื่องเล่าทางวิทยาศาสตร์ก็จะถูกหักล้างไปเรื่อย ๆ จากการค้นพบใหม่ ๆ หลังการปฏิวัติทางวิทยาศาสตร์ในศตวรรษที่ 19 สำหรับ Lyotard เรื่องเล่าเหล่านี้ก็คือ วาทกรรม (discourse) นั่นเอง ในสภาวะหลังสมัยใหม่นั้น ความชอบธรรมที่จะกล่าวถึงเรื่องเล่าอันยิ่งใหญ่ เช่น การปลดปล่อยประชาชน สังคมไร้ชนชั้น จึงไม่มีอีกต่อไป มนุษย์ในสังคมยุคหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อเรื่องเล่าแบบนี้อีกแล้ว นั่นเป็นเพราะว่า การติดต่อสื่อสารที่โปร่งใสมากขึ้น ทำให้มนุษย์เข้าใจได้ว่า ข้อมูลข่าวสารที่ไหลวนอยู่ในสังคมนั้นเป็นเพียงสินค้า เป็นสิ่งที่ทำกำไรได้ และเป็นวิธีควบคุมมวลชนวิธีหนึ่ง เรื่องเล่าจึงเป็นเพียงเทคนิคอย่างหนึ่งของรัฐ และผู้มีอำนาจที่อาจจะเลือกใช้เรื่องเล่า เพื่อการควบคุมมวลชน ข้อมูลข่าวสาร และความรู้ในสังคมหลังสมัยใหม่จึงเป็นเพียงเครื่องมือของอำนาจ แต่ความเข้าใจอันถ่องแท้เกี่ยวกับลักษณะของความรู้จะช่วยยืนยัน และสนับสนุนว่า เราไม่สามารถวัดสิ่งต่าง ๆ โดยเกณฑ์เดียวกันได้ (incommensurable)

ความหลากเลื่อน (différend) คือ การใช้สัญญะ (sign) เป็นตัวเชื่อมโยงกับสัญญะอื่น ๆ ดังนั้น สัญญะจึงไม่มีความหมายที่เป็นสาระในตัวเอง เช่น เมื่อเราเปิดพจนานุกรมดูศัพท์คำหนึ่ง แต่ก็ต้องไปค้นหาคำอธิบายที่คำอีกคำหนึ่ง ความมายจึงถูกอ้างเป็นทอด ๆ ไป เป็นต้น ในสังคมของยุคหลังสมัยใหม่ สัญญะจะมีความหมายก็ต่อเมื่อแสดงถึงสิ่งที่แตกต่างกัน เช่น ไฟจราจร สีแดงหมายถึงหยุด เพราะตรงข้ามกับสีเขียวที่หมายถึงไปได้ เป็นต้น การที่ความเชื่อแต่เดิมยึดหลักเหตุผลในแง่ยึดหลักฐานเป็นเครื่องยืนยัน (rules of evidence) การยึดหลักเช่นนี้เป็นความเชื่อที่ว่า ความจริงเป็นองค์รวมที่อาจแสดง หรือ ปรากฏได้ (reality is seemed to be a universe which can be represented) หรือ แสดงออกโดยสัญลักษณ์ได้ Lyotard โต้แย้งว่า จริง ๆ แล้วไม่สามารถนำจักรวาล หรือ องค์รวมมาปรากฏได้ เรานำมาได้เพียงส่วนหนึ่งขององค์รวม ฉะนั้นในการจะอธิบายสิ่งต่าง ๆ เราจึงไม่อาจมุ่งรวมสิ่งที่เป็นสากลได้ เราควรพูดถึงแต่บางส่วน

เกมส์ของภาษา คือ การที่มนุษย์ใช้คำพูดเป็นเครื่องมือในการสื่อสาร นั่นก็คือ ภาษา Lyotard ได้เสนอว่า คำพูด หรือ วาทกรรม ที่ใช้ในภาษานั้น แบ่งได้เป็น 3 ระดับ ดังนี้ (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 295-297)

Ref. code: 25625523034238ZNR

ระดับที่ 1 เป็นคำพูดที่ใช้ภาษาที่แสดงถึงการคาดคะเนของผู้พูดเกี่ยวกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น ประโยคที่ว่า “มหาวิทยาลัยป่วย” เราเรียกวาทกรรมแบบนี้ว่า วาทกรรมเชิงยืนยัน หรือ วาทกรรมบอกเล่า (denotative, constative, descriptive discourse) เป็นวาทกรรมที่ถูกใช้โดยคนทั่วไป

ระดับที่ 2 เป็นคำพูดที่ใช้ภาษาเพื่อแสดงให้เห็นความสามารถในการปฏิบัติหน้าที่ได้สมบูรณ์สูงสุด (performativity) หรือ มีประสิทธิภาพตามหลัก input-output ผู้พูดถือว่าตนเป็นผู้ที่มีข้อมูล หรือ มีความรู้ในเรื่องที่พูด ซึ่งสามารถอ้างอิงได้ เช่น “มหาวิทยาลัยเปิดทำการ” ประโยคเช่นนี้ผู้พูดคือ ผู้บริหารมหาวิทยาลัย วาทกรรมแบบนี้เรียกว่า วาทกรรมเชิงการปฏิบัติตามหน้าที่ (performative discourse) วาทกรรมแบบนี้จะใช้มากในภาษาของทฤษฎี และการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์

ระดับที่ 3 เป็นคำพูดที่ใช้ภาษาแบบเรียกร้อง แนะนำ หรือ รณรงค์ เช่น ประโยคที่ว่า “โปรดให้งบประมาณแก่มหาวิทยาลัย” เป็น วาทกรรมแบบเสนอแนะ หรือ สั่งการ (prescriptive discourse) เป็นวาทกรรมที่ใช้โดยรัฐ

จะเห็นได้ว่า Lyotard มองงานวิชาการเป็นเพียงเกมส์ทางภาษา ความเชื่อว่า มนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของระบบที่เรารู้จักได้ ทำนายได้ เป็นเพียงทฤษฎีของยุคสมัยใหม่ แต่เมื่อยุคหลังสมัยใหม่มาถึง ทฤษฎีเหล่านั้นก็เสื่อมลง เพราะยิ่งเรารู้เรื่องของสังคมมากขึ้น เราก็จะยิ่งพบความไม่แน่นอนมากขึ้น ทำให้ความรู้ และทฤษฎีต่าง ๆ ที่พยายามสร้างกฎที่แน่นอนมาอธิบายปรากฏการณ์นั้นเชื่อถือไม่ได้ ความพยายามสร้างกฎที่แน่นอนได้ทำลายตัวความรู้ เพราะความรู้เองนั้นมีลักษณะที่ไม่แน่นอน ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ล้วนทำนายไม่ได้ ไม่มีความแน่นอน มีแต่ความวุ่นวายยุ่งเหยิง มีแต่ความคิดที่แตกต่างกัน

ฌอง โบดริยาร์ด (Jean Baudrillard) นักวัฒนธรรม และปรัชญาชาวฝรั่งเศส ได้ชื่อว่า เป็นนักคิดที่มีลักษณะรุนแรงแบบถอนรากถอนโคน (radical) มากที่สุด วิพากษ์ (critique) มากที่สุด ขัดฟอก (décapant) อย่างรุนแรงที่สุด และเป็นนักสุญนิยม โดยแนวคิดหลัก ๆ ของ Baudrillard ประกอบไปด้วย

Ref. code: 25625523034238ZNR

ภาพเสมือนจริง (simulacra) คือ ภาวะที่ภาพจำลอง (simulation) หรือ รูปจำลอง (image) เป็นอิสระไม่ขึ้นอยู่กับความจริงที่มันจำลอง หรือ เป็นตัวแทนอยู่ ซึ่งภาพเสมือนจริงจะเกิดขึ้นได้ในกระบวนการ 4 ขั้นตอน ดังนี้ (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 299)

ขั้นที่ 1 รูปจำลอง (image หรือ simulations) เป็นภาพสะท้อนของความจริง ในขั้นนี้ยังมีการปรากฏตัวของความจริง หรือ ต้นแบบของรูปจำลองอย่างชัดเจน

ขั้นที่ 2 รูปจำลองปิดบัง และเปลี่ยนแปลงลักษณะของความจริง ในขั้นนี้ความจริงยังคงปรากฏตัวอยู่อย่างเลือนราง

ขั้นที่ 3 รูปจำลองปิดบังการหายไป (absence) หรือ การไม่มีอยู่ของความจริง รูปจำลองทำเสมือนว่า ตัวของมันเองคือ ความจริง

ขั้นที่ 4 รูปจำลองกลายเป็นภาพเสมือนจริงโดยสิ้นเชิง ไม่มีความสัมพันธ์ใด ๆ กับความเป็นจริง ไม่มีการปรากฏตัวใด ๆ ของต้นแบบ มีแต่แบบจำลองที่ไม่มีต้นแบบเท่านั้น

ตัวอย่างของภาพเสมือนจริงที่ Baudrillard ใช้ในการอธิบายประกอบ คือ (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 299-302)

1. แผนที่ โดยในความเข้าใจของคนทั่วไปนั้น แต่เดิมแผนที่เป็นการจำลองความจริงจากพรมแดน (territory) ของประเทศต่าง ๆ Baudrillard กล่าวว่า แผนที่ กับ พรมแดน นั้นคือ ตัวอย่างของภาพจำลองและความจริง แต่กลับกันกับความเข้าใจของคนทั่วไป แทนที่พรมแดนจะเป็นความจริง และแผนที่เป็นภาพจำลองของความจริง กลับกลายเป็นว่าแผนที่กลายเป็นความจริงโดยตัวของมันเอง มีการกำหนดพรมแดน และเส้นเขตแดนตามแผนที่ เราวาดพรมแดนลงในแผนที่ก่อน แล้วจึงไปกำหนดพรมแดนในความจริง นี่คือ กระบวนการเกิดขึ้นของภาพเสมือนจริง (simulacra) และสภาวะล้ำจริง (hyperreal)

Ref. code: 25625523034238ZNR

2. ดิสนีย์แลนด์ คือ ดินแดนต่าง ๆ เช่น ดินแดนของโจรสลัด ดินแดนของโลกอนาคต ปราสาทของเจ้าหญิง เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนเป็นภาพลวงตา เป็นโลกของจินตนาการที่ไม่มีอยู่จริง ดิสนีย์แลนด์ที่เราเข้าไปชมก็คือ โลกของเด็กที่ถูกแช่แข็ง (frozen) เอาไว้ เป็นภาพจำลองของสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง กลายเป็นภาพเสมือนจริงขั้นที่ 3 และขั้นที่ 4 คือ ภาพจำลองซ่อนความจริงที่ว่า ดิสนีย์แลนด์ไม่ใช่ของจริง แต่ทำให้ผู้เข้าชมเกิดจินตนาการว่า สิ่งที่ตนกำลังเห็นอยู่นั้นเป็นของจริง จนในที่สุดภาพจำลองก็ไม่ได้มีความสัมพันธ์ หรือ เกี่ยวข้องกับความเป็นจริง กลายเป็นแบบจำลองที่ไม่มีต้นแบบ

Baudrillard ยังได้วิเคราะห์ต่อว่า จินตนาการในดิสนีย์แลนด์ไม่ใช่เรื่องผิด หรือ ถูก แต่เป็นการสร้างนิยายว่าด้วยความจริงผ่านโลกของเด็ก ๆ ผู้ชมก็จะคิดว่า นี่คือ โลกของเด็ก ไม่ใช่โลกของผู้ใหญ่ โลกของผู้ใหญ่นั้นอยู่ที่โลกจริง หรือ จริงกว่าโลกของดิสนีย์แลนด์ ในกระบวนการนี้ จินตนาการ ความฝัน และเทพนิยายถูกรีไซเคิล (recycle) หรือ ถูกนำมาใช้ใหม่อีกครั้งในภาพเสมือนจริง

Baudrillard ได้ตั้งข้อสังเกตว่า ในสังคมหลังสมัยใหม่ มนุษย์พากันนำความสัมพันธ์ทางสังคมที่หายไปกลับมาใช้ใหม่อีกครั้ง เช่น เราสัมผัสกันน้อยลง แต่ใช้วิธีการบำบัดที่เรียกว่า สปา เราเดินน้อยลง แต่กลับนิยมการออกกำลังกายด้วยการจ๊อกกิ้งบนสายพาน เราสูญเสียความสามารถในการรับรู้รสชาติของอาหารตามธรรมชาติ เราจึงหันมาผลิตอาหารแนวรักสุขภาพ สิ่งทั้งหลายเหล่านี้ถูกนำกลับมาใช้ใหม่อีกครั้ง ไม่ใช่เพราะความต้องการที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ แต่เป็นความต้องการที่ถูกกระตุ้นโดยการตลาด จึงเป็นภาพเสมือนจริงของความต้องการรอบ ๆ ตัวของมนุษย์ในสังคมหลังสมัยใหม่ที่มีแต่ภาพเสมือนจริง

3. รายการโทรทัศน์ประเภทเรียลิตี้โชว์ (reality show) เป็นสภาวะเสมือนจริงที่ชัดเจนมาก เพราะในการเข้าไปถ่ายทำในสถานที่ เช่น ครอบครัว หรือ บ้านแห่งหนึ่ง ผู้ถ่ายทำจะบอกให้คนที่อยู่ในบ้านนั้นทำตัวตามปกติ เป็นธรรมชาติเหมือนกับว่าไม่มีกล้องคอยจับภาพอยู่ แต่การจับ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ภาพของบุคคลอยู่ตลอดเวลาเป็นการล่วงล้ำความเป็นส่วนตัว ทำให้เกิดความโปร่งใสแบบไร้ขอบเขต ภาพที่ได้ออกมานั้นไม่ใช่ทั้งของจริง และของปลอม แต่เป็นภาพที่จริงยิ่งกว่าจริง เพราะจริงกว่าภาพตามธรรมชาติ เป็นการจำลองสภาพเหมือนจริงจนกลายเป็นล้ำจริง ทำให้เกิดคำถามว่า เรียลิตี้โชว์ เป็นความเป็นจริงของผู้ถูกจับภาพ หรือ ของผู้ถ่ายภาพกันแน่ ซึ่งแท้ที่จริงแล้วมันเป็นความเป็นจริงของผู้ถ่ายภาพ เพราะผู้ถ่าย หรือผู้ผลิตรายการเป็นผู้กำหนดความเป็นจริงจากการจัดฉาก การตัดต่อ ตลอดจนการตั้งคำถามต่าง ๆ ในที่สุดเราก็ไม่ได้ดูโทรทัศน์อีกต่อไป แต่โทรทัศน์จะดูเราในเรียลิตี้โชว์ รายการประเภทนี้ทำให้ความเป็นประธาน (subject) ของผู้ชมหายไป เกิดความสับสนว่าระหว่างผู้ดูกับโทรทัศน์ ใครเป็นผู้ดู (subject) และใครเป็นผู้ถูกดู (object) จนในที่สุดก็เกิดการสลายตัวของผู้ดู ผู้ชมหายไป เหลือแต่โทรทัศน์ เหมือนกับที่สารหายไป เพราะสื่อกลายเป็นตัวสารเสียเองในการสื่อสาร ตามความคิดของ McLuhan ที่ว่า medium is the message สื่อ กับ สาร หลอมตัวเข้าด้วยกัน

Baudrillard ยังได้สรุปความสัมพันธ์ของ ภาพเสมือนจริง กับความจริง โดยใช้บทหนึ่งในพระคัมภีร์ (ecclesiast) ที่ว่า “ภาพเสมือนจริงไม่เคยปิดบังความจริง ความจริงต่างหากที่ปิดบังว่า ตัวมันเองไม่ได้ดำรงอยู่ (แท้จริงแล้ว) ภาพเสมือนจริงนั่นแหละคือ ความจริง”

Baudrillard ได้แบ่งภาพเสมือนจริงออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้ (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 305-306)

1. ภาพเสมือนจริงแบบธรรมชาติ (natural simulacra) เป็นภาพเสมือนจริงที่สร้างขึ้นจากภาพจำลอง หรือ เป็นการเลียนแบบ เพื่อธำรงรักษาสถาบันตามอุดมคติที่มีมาแต่เดิม เช่น ภาพเมืองในอุดมคติ (utopia) ภาพสัตว์ในเทพนิยาย เป็นต้น

Ref. code: 25625523034238ZNR

2. ภาพเสมือนจริงแบบผลิตขึ้นมา เป็นภาพเสมือนจริงที่สร้างขึ้นโดยใช้เครื่องจักรในการผลิต ต้องใช้พลัง และแรงงานในการสร้าง เช่น นิยายวิทยาศาสตร์ (science fiction) ดิสนีย์แลนด์ เป็นต้น

3. ภาพเสมือนจริงของภาพจำลอง คือ ภาพเสมือนจริงที่เกิดจากการแตกตัวแบบทวีคูณ (multiplication) จากภาพจำลองจนหลุดลอยจากภาพต้นแบบ เป็นสภาวะล้ำจริง เป็นอิสระจากภาพจำลอง อยู่ในไซเบอร์และไม่ใช่นิยาย เช่น เกมคอมพิวเตอร์ เป็นต้น

สภาวะล้ำจริง (hyperreality) คือ สภาวะที่มีการใช้สัญญะจนสัญญะเป็นจริงยิ่งกว่าความจริง เช่น ภาพโฆษณาที่ขยายความจริง (ภาพหยดน้ำที่จับบนกระป๋องโค้ก) แต่ขณะเดียวกันก็ซ่อนความจริงไว้เบื้องหลัง (ความจริงที่ว่า กระป๋องโค้กในความเป็นจริงไม่เคยเป็นแบบนั้น) สภาวะล้ำจริงจึงเป็นมายาคติ (ตามความหมายของ Barthes) เป็นการใช้สัญญะ เพื่อล่อลวงให้หลงจนถึงขีดสุด (สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 303)

สัญญะ ภาพจำลอง และการบริโภคสัญญะ ซึ่งสำหรับ Baudrillard นั้น สัญญะ คือ เครื่องหมายที่เป็นสิ่งสื่อถึงความหมาย เช่น ตราสัญลักษณ์ต่าง ๆ ซึ่งสัญญะที่ใช้ในรูปแบบของวัฒนธรรมมี 3 ขั้นตอน (สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 304-305) คือ

ขั้นที่ 1 เป็นการสร้างสัญญะ ได้แก่ คำ และภาพต่าง ๆ ที่สื่อถึงความจริง

ขั้นที่ 2 สัญญะเริ่มมีการบิดเบือน หรือ ตกแต่งความจริงให้สวยงามขึ้น แต่ก็ยังคงสื่อถึงความจริงอยู่

ขั้นที่ 3 สัญญะ และภาพจำลอง (simulation) แยกตัวจากความจริง ทำให้กลายเป็นสังคมแห่งสัญลักษณ์ เป็นสังคมที่มีเพียงภาพเสมือนจริง (simulacrum) ซึ่งสัญลักษณ์ และสัญญะ ไม่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความจริงอีกต่อไป

Ref. code: 25625523034238ZNR

นอกจากนี้ Baudrillard ยังได้เสนอถึงแนวคิดคุณค่าในการบริโภคของมนุษย์อีกว่ามี 4 ประการ ที่มนุษย์คำนึงถึง (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 307) คือ

1. คุณค่าในแง่การใช้สอย (use-value) สิ่งที่บริโภคมีคุณค่าเพราะจำเป็นต้องใช้ วัตถุมีคุณค่าเฉพาะเป็นเครื่องมือ

2. คุณค่าในแง่การแลกเปลี่ยน (exchange-value) สิ่งที่บริโภคมีคุณค่าเพราะเอาไปแลกเปลี่ยนซื้อขายในตลาดได้ ถือเป็นสินค้า

3. คุณค่าในแง่สัญลักษณ์ (symbolic-value) สิ่งที่บริโภคมีคุณค่าเพราะเป็นสัญลักษณ์ เป็นสิ่งที่มอบให้แก่กัน เพื่อสื่อถึงคุณค่าบางอย่าง

4. คุณค่าในแง่สัญญะ (sign-value) สิ่งที่บริโภคมีคุณค่าเพราะแสดงสถานภาพของผู้บริโภค

จะเห็นได้ว่า Baudrillard มองสังคมยุคหลังสมัยใหม่เป็นสังคมแห่งการบริโภคสัญญะ ตรรกะของจิตสำนึกของมนุษย์บังคับให้เราต้องขยายขอบเขตความหมายของวัตถุ และสัญญะออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ให้เป็นที่พึงพอใจนั้นเป็นไปได้ยาก เราจึงถูกบังคับให้บริโภคสัญญะมากขึ้นเป็นลำดับ

จึงอาจกล่าวได้ว่า ยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern) เป็นยุคที่มีการแสดงปฏิกิริยาที่มีต่อยุคสมัยใหม่ โดยแสดงออกผ่านทฤษฎีทางสังคม และศิลปะแขนงต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะตัว เช่น การตีความ และการรื้อสร้าง (hermeneutics and deconstruction), วาทกรรม (discourse), ความหลากหลาย และความเป็นแบบเดียวกัน (diversity and uniformity), ความเกี่ยวข้องแบบสัมพัทธ์ (relativism), การใช้สัญญะ (sign) และการเปลี่ยนองค์ประกอบของชนชั้น (class decomposition) ทุกสิ่งกลายเป็นสิ่งที่ตัดสินไม่ได้ (undecidable) ระหว่างความสวย หรือน่าเกลียด ซ้าย หรือ ขวา (ในการเมือง) เรื่องจริง หรือ เท็จ (ในสื่อ) ความมีประโยชน์ หรือไร้ประโยชน์ (สิ่งของ) ความเป็นธรรมชาติ (nature) หรือ เป็นสิ่งที่ถูกสร้าง (culture) เพราะการผลิตซ้ำ และทำจำลองใหม่ หรือ ทำซ้ำ จนทุกอย่างผสมปนเปกันไปหมด สิ่งที่เรียกว่า ความจริงมีสิ่งที่จริงเหนือกว่าเกิดขึ้น (สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 271-273) ซึ่งลักษณะเหล่านี้ได้แฝงตัวอยู่ในศิลปะแขนงต่าง ๆ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ศิลปะหลังสมัยใหม่ (postmodern art)

ในมิติทางประวัติศาสตร์ ศิลปะหลังสมัยใหม่ (postmodern art) เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 20 และเติบโตขึ้นจากงานศิลปะแนวพ็อพ อาร์ต (pop art) คอนเซ็ปชวล อาร์ต (conceptual art) และเฟมินิสต์ อาร์ต (feminist art) ซึ่งเป็นผลงานของศิลปินในยุคคริสต์ทศวรรษ 1960 และ 1970 โดยศิลปินยุคหลังสมัยใหม่ ได้รื้อฟื้นรูปแบบ ประเด็นสาระ หรือ เนื้อหาหลายอย่าง เกี่ยวกับ “หลังสมัยใหม่” เอาไว้ว่า “คือ ปัจจัย ต่าง ๆ” ที่เป็น “ลูกผสม” แทนที่จะ “บริสุทธิ์”, “ประนีประนอม” แทนที่จะ “สะอาดหมดจด”, “คลุมเครือ” แทนที่จะ “จะแจ้ง”, “วิปริต” พอ ๆ กับที่ “น่าสนใจ” (ชาตรี บัวคลี่, 2556, น. 136)

และด้วยกระแสลัทธิหลังสมัยใหม่ ทำให้ศิลปะในแนวคิดนี้ หันกลับไปหาแนวทางดั้งเดิมบางอย่างที่ศิลปินสมัยใหม่ ปฏิเสธไม่ยอมทำ เช่น การกลับไปเขียนรูปทิวทัศน์ และรูปเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ อีกทั้ง ศิลปินหลังสมัยใหม่ ยังได้ท้าทายการบูชาความเป็นต้นฉบับ ความเป็นตัวของตัวเองที่ไม่เหมือนใคร ด้วยการใช้วิธีการที่เรียกว่า “หยิบยืมมาใช้” (appropriation) ฉกฉวยเอารูปลักษณ์ต่าง ๆ จากสื่อ และประวัติศาสตร์ศิลป์ มานาเสนอใหม่ในบริบทที่เปลี่ยนไปบ้าง ในเชิงวิพากษ์วิจารณ์บ้าง เสียดสีบ้าง (ชาตรี บัวคลี่, 2556, น. 136)

ยกตัวอย่างเช่น ผลงานศิลปะของ Andy Warhol หรือ Andrew Warhola ศิลปินชาวอเมริกัน เชื้อสายยุโรปตะวันออก ได้ชื่อว่าเป็นศิลปินที่เป็นตำนานของศิลปะแนวประชานิยม (pop art) เป็นศิลปินที่มีอิทธิพลในศตวรรษที่ 20 มากที่สุดผู้หนึ่ง ที่สามารถทำงาน commercial และงานศิลปะ ผสมผสานกับความเป็นงานโฆษณาและงานศิลปะ จนกลายเป็นเรื่องเดียวกัน ได้อย่างลงตัว หลังจากเริ่มมีชื่อเสียงในวงการ วาร์ฮอล เริ่มสร้างสรรค์ผลงานชุดใหม่ ที่มีชื่อว่า “ภาพกระป๋องซุปของบริษัทแคมเบลล์ (Campbell's Soup Cans)” เป็นภาพการจัดองค์ประกอบให้ซุปเหล่านั้นวางเรียงกันซ้ำ ๆ อย่างเป็นระเบียบ ถือเป็นการปลุกจิตสานึกเกี่ยวกับสิ่งของธรรมดาทั่วไปกับภาพพจน์ที่มีรูปแบบตายตัวเหมือน ๆ กัน ไม่มีอะไรแตกต่างและแปลกใหม่ เป็นการหยิกแกมหยอกวงการศิลปะว่า การทำงานศิลปะในยุคนี้ ที่ศิลปินส่วนใหญ่นำภาพไปเรียง ๆ กันโชว์ผลงานในแกลเลอรี่ ซึ่งไม่ต่างอะไรกับการเรียงสินค้าบนชั้นวางของในซุปเปอร์มาร์เก็ต

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 2.1 ภาพผลงาน Campbell's Soup Cans โดย Andy Warhol.

ที่มา: https://www.moma.org/collection/works/79809

ผลงานศิลปะของ วาร์ฮอล สะท้อนให้เห็นถึงอำนาจการผลิตสู่การบริโภคของระบบทุนนิยมอเมริกัน (Pop Culture) ด้วยการผสมผสานระหว่างสีสันอันหลากหลาย กับสิ่งที่เห็นได้ในชีวิตประจำวัน เช่น บุคคลสำคัญ หรือ สินค้าในสมัยนั้น ผลงานที่โด่งดังหลายชิ้นของเขาใช้เทคนิคการพิมพ์ซ้ำ ๆ ที่เรียกว่า screen printing หรือ ซิลค์สกรีน ถือเป็นบุคคลหนึ่งที่มีแนวคิดหลังสมัยใหม่อย่างชัดเจน โดยผลงานของเขามักจะสะท้อนสภาพสังคมการเมืองที่ส่งผลกระทบต่ออเมริกันชน และประเทศอื่น ๆ วาร์ฮอล มักจะวาดภาพที่มีเนื้อหาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับบุคคล วัตถุ หรือเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการเมือง โดยส่วนใหญ่จะใช้สีแท้ที่มีความจัดของสีค่อนข้างสูง และรุนแรง เน้นการให้ค่าหนักของสีที่เข้ม ในส่วนโครงสร้างของภาพนั้น มักใช้วิธีการสร้างจุดเด่นให้กับภาพ โดยคำนึงถึงสัดส่วน และการจัดองค์ประกอบ (ชาตรี บัวคลี่, 2556, น. 145-146)

นอกจากการหยิบยืมผลงานศิลปะในอดีตมาดัดแปลงแล้ว ศิลปะหลังสมัยใหม่ ยังได้ยกเลิกการแบ่งแยกศาสตร์ต่าง ๆ เช่น การแบ่งศิลปวิจารณ์ สังคมวิทยา มานุษยวิทยา และสื่อสารมวลชนออกจากกัน โดยการนาเอาศาสตร์เหล่านั้นมาผสมร่วมกัน แล้วนาเสนอเป็นทฤษฎีหลังสมัยใหม่ เช่น งานทางความคิดของ มิเชล ฟูโก้ (Michel Foucault) ฌอง โบดริยาร์ด (Jean Baudrillard) และ เฟรดริค เจมสัน (Fredric Jameson) (ชาตรี บัวคลี่, 2556, น. 137)

ธนาพร ตั้งเจริญมั่นคง (2560, ออนไลน์) ได้ตั้งข้อสังเกตถึง ความสัมพันธ์ของศิลปะหลังสมัยใหม่กับศิลปะหัวก้าวหน้า (avant-garde art) ไว้ว่า อวองต์-การ์ด (avant-garde) โดยชื่อของตัวเองแล้วก็ฟังดูวิจิตรพิสดาร และให้ความรู้สึกของความล้ำสมัยราวกับท่องไปในโลกล้ำยุคเหนือ

Ref. code: 25625523034238ZNR

จริง และเมื่อแปลตรงตัวตามภาษาฝรั่งเศส อวองต์-การ์ด หมายถึง ทหารกองหน้าสุดที่บุกเข้าไปก่อนใครในสนามรบ ซึ่งหากไม่ใช่ความหมายในเชิงยุทธศาสตร์ทางทหารแล้ว อวองต์-การ์ด มักใช้กับงานที่เกี่ยวข้องกับการเมืองและศิลปวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นงานออกแบบ ดนตรี หรือ วรรณกรรม และด้วยความหมายของการรุกไปข้างหน้าก่อนใคร และการทำงานเชิงทดลองที่กล้าสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่โดยปฏิเสธขนบเดิม หรือ กระแสหลัก (mainstream) ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา งานที่มาก่อนกาลนี้จึงมักได้รับการขนานนามว่า งานแนวอวองต์-การ์ด ซึ่งสอดคล้องกับแนวความคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่อยู่มาก

ความเป็นอวองต์-การ์ด หรือ ศิลปะแนวใหม่ เกิดขึ้นอยู่เสมอในทุกยุคสมัย กล่าวได้ว่า ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งแตกต่างไปจากที่เคยทำกันมาก็จัดประเภทอยู่ในอวองต์-การ์ด ซึ่งงานแนวอิมเพรสชั่นนิสต์ อันเป็นความเคลื่อนไหวที่นำไปสู่โมเดิร์นอาร์ต ก็ถือว่าเป็นอวองต์-การ์ดของยุคสมัยนั้นเช่นกัน เพราะเป็นครั้งแรกที่ศิลปินแต่งแต้มทุ่งหญ้าเป็นสีแดงและกองฟางเป็นสีฟ้า ทั้งนี้สีสันดังกล่าวอาจปรากฏแก่สายตาของศิลปินเมื่อมองเห็นแสงที่ตกกระทบวัตถุในขณะนั้น

ชิ้นงานโดดเด่นอันเป็นหนึ่งในเอกลักษณ์ของอวองต์-การ์ด คือ งานชื่อ Fountain ของ Marcel Duchamp ที่นำเอาโถปัสสาวะชาย แล้วเขียนด้วยปากกาว่า R.MuTT 1917 ไปจัดแสดงที่งาน Society Independent Artists ในนิวยอร์ก ซึ่งปรากฏว่า ผลงานชิ้นนี้ถูกปฏิเสธจากคณะกรรมการในการจัดแสดง แม้หนึ่งในข้อกำหนดของการจัดงานจะระบุว่า ศิลปินที่จ่ายเงินค่าธรรมเนียมสามารถแสดงงานได้ก็ตาม ผลงานโถปัสสาวะพอร์ซเลนของดูชอมป์จึงนำไปจัดแสดงและถ่ายภาพที่ Alfred Stieglitz Studio และจู่ ๆ ก็หายไปอย่างไร้ร่องรอย แม้จะถูกต่อต้าน และปฏิเสธจากคณะกรรมการ แต่ผลงาน Fountain กลับกลายเป็นหนึ่งในงานศิลปะชิ้นประวัติศาสตร์และเป็นทฤษฎีของงานอวองต์-การ์ด อันนำมาสู่แนวคิดแปลกใหม่ที่กล้าแหวกกฎเกณฑ์เดิม บ่อยครั้งถึงจะดูผิดเพี้ยน เหนือจริง แต่ก็มักเป็นงานที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้พบเห็นอยู่เสมอ

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 2.2 ภาพผลงาน Fountain โดย Marcel Duchamp

ที่มา: https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/

การนำโถปัสสาวะชายมาแสดงนั้น ทำให้เกิดคำว่า readymade หรือ การนำของที่สำเร็จรูปอยู่แล้วมาทำเป็นผลงานศิลปะ ทำให้แวดวงศิลปะเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ ถกเถียง การตั้งคำถาม เหมือนกับที่ Duchamp ต้องการจะตั้งคำถามกับสังคมและวงการศิลปะว่า สุดท้ายแล้วศิลปะมันคืออะไร มันมีคุณค่าขนาดนั้นจริง ๆ หรือ แท้ที่จริงแล้วมันสามารถเป็นอะไรก็ได้แม้กระทั่งโถปัสสาวะชาย จนในที่สุดเราก็ได้เห็นแล้วว่า ศิลปะไม่ใช่แค่ตัวภาพเท่านั้น แต่เป็นแนวความคิดด้วย ซึ่งผลงาน Fountain นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้คนหันมาสนใจแนวคิดของงานศิลปะ เป็นแรงบันดาลใจให้คนทำอะไรที่แตกต่าง และทำให้เกิด installation art หรือ การนำของมาจัดวางเป็นงานศิลปะด้วย (Mam Nunticha, 2561, ออนไลน์)

จะเห็นได้ว่า ศิลปะหัวก้าวหน้า (avant-garde art) มีความเกี่ยวเนื่องกับศิลปะในทุกยุคทุกสมัย เพราะถือเป็นจุดกำเนิดของการเปลี่ยนแปลง เปลี่ยนผ่านของยุคสมัย ซึ่งรวมไปถึงการเข้าสู่ยุคของศิลปะหลังสมัยใหม่นี้ด้วย

วิรุณ ตั้งเจริญ (2547, น. 41-42) ได้กล่าวไว้ว่า ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้ดูดซับแนวคิด นำเสนอแนวคิด และการปฏิวัติทางศิลปะที่หลากหลาย แสดงแนวความคิดที่อยู่เหนือวัตถุ ศิลปะหลังสมัยใหม่พัฒนาตนเองด้วยการใช้ภาวะของการปฏิเสธ เป็นเครื่องมือและพาหนะอันนำไปสู่การ

Ref. code: 256255230342382NR

เปลี่ยนแปลงทางแนวคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ ทางด้านทัศนศิลป์จากที่เคยจำกัดขอบเขตอยู่เพียงแค่ผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ หรือ ภาพถ่าย ศิลปินเริ่มใช้วัสดุ หรือเทคโนโลยีอันทันสมัยเข้ามาเป็นตัวแปรในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

อันธิฌา แสงชัย (2547, น. 105-106) ยังได้ให้ความเห็นว่า เราอาจแบ่งภาพรวมของลักษณะทางศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ได้เป็น 4 ประเด็นสำคัญ คือ ศิลปะเป็นการผลิตซ้ำ ปฏิเสธความเป็นต้นฉบับ ศิลปะเต็มไปด้วยความ เปลี่ยนแปลง และซับซ้อนทางวัฒนธรรม ศิลปะมีความหลากหลาย มีการผสมปนเป และปฏิเสธเอกภาพ ศิลปะไม่มีตรรกะเฉพาะของตัวเองแต่มุ่งสนองการบริโภคมวลชน

นอกจากนี้ ธีรยุทธ บุญมี (2546, น. 115-116) ได้กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า ศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่มีที่มาของรูปแบบ และสไตล์ทางศิลปะที่มาจากการปฏิวัติทางความคิดทางด้านปรัชญา ความรู้ และการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในด้านต่าง ๆ จึงมีลักษณะแฝงไปด้วยความคิดที่ต้องการรื้อถอน (deconstruct) ระบบคิด และความเชื่อเดิม การปฏิเสธการหยั่งรู้ความจริง เนื่องด้วยความจริงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น โดยระบบของภาษาด้วยสำนวนโวหาร การจูงใจ การบิดเบือน ภายใต้ความขลังของทฤษฎี วาทกรรม ระบบปรัชญาที่ซับซ้อน ภาพลักษณ์ การปฏิเสธอำนาจของกรอบระเบียบ โครงสร้าง สำนึกคิด จารีตเดิม สกุลทางศิลปะ และการปฏิเสธว่า ศิลปะไม่ได้เป็นของสูงส่งอีกต่อไป วัฒนธรรมมิใช่สิ่งที่ผูกขาดอยู่ในชนชั้นสูง หรือ ผู้รู้ แต่คนทั่วไปก็สามารถมีวัฒนธรรม รสนิยม สุนทรียะของตนเองได้ จึงอาจสามารถสรุปลักษณะเด่นภายใต้แนวคิดปรัชญาแบบยุคหลังสมัยใหม่ได้ดังนี้ คือ การปฏิเสธศูนย์กลาง (decenter), การปฏิเสธจารีตเดิมที่มีต่อศิลปะจากเดิมที่เห็นว่าศิลปะต้องงามเต็มสมบูรณ์ถาวรมาสู่มุมมองแบบปฏิเสธศิลปะ (non-arts หรือ anti-arts) การปฏิเสธความเป็นเอกภาพ (unity) หรือ องค์รวม (totality) เน้นรูปแบบ และลีลาที่หลากหลายโดยการผสมผสานหลาย ๆ รูปแบบเข้าไว้ด้วยกัน (eclecticism) รูปแบบศิลปะมีลักษณะลูกผสม (hybrid) ปฏิเสธประวัติศาสตร์ แต่มีลักษณะโหยหาอดีต (nostalgia) และมีลักษณะเชิงละเล่น (playfulness) ล้อเลียนแบบไม่วิพากษ์ (blank parody)

จึงอาจกล่าวได้ว่า ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ มีลักษณะเด่น คือ มีการคัดค้านโครงสร้างและระเบียบ ไม่ยึดติดกับโครงสร้าง เพราะถือได้ว่า เป็นแนวคิดหลังโครงสร้างนิยม และแนวคิดนี้จะต่อต้านจุดเริ่มต้นทางประวัติศาสตร์ แต่จะโหยหาอดีต เนื่องจากความไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์อดีตของพวกเขาไม่ใช่ประวัติศาสตร์ แต่เป็นการทำลายประวัติศาสตร์เพราะมันถูกนำมาอยู่ในปัจจุบันหรือ หลุดไปจากบริบทอย่างสิ้นเชิง

Ref. code: 25625523034238ZNR

ภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film)

ในส่วนของภาพยนตร์หลังสมัยใหม่นั้น ได้มีผู้ให้คำอธิบายถึง ลักษณะของภาพยนตร์ที่มีการเปลี่ยนแปลงท่ามกลางปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในยุคหลังสมัยใหม่ ในหลาย ๆ ประการ ดังนี้

Michael Real (1996) ได้อธิบายถึง ภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ ว่าเป็นการผสมประเภท (genre) ของภาพยนตร์เข้าด้วยกัน เพื่อสะท้อนลักษณะอันเด่นชัดของตัวภาพยนตร์ในแบบใหม่ที่ไม่ดำเนินเรื่องตามรูปแบบเดิม ๆ และยังมีการใช้เทคนิคจากเทคโนโลยีต่าง ๆ เข้ามาผสมเพื่อนำมาเสนอในเชิงล้อเลียน หรือ ประชดประชัน

Tim Woods (อ้างใน ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 28-30) ได้สรุปถึงลักษณะของภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ไว้ 4 ประการ คือ

1. เป็นการลอกเลียนประเภท และสไตล์ทางศิลปะอย่างประณีต (pastiche) มิใช่การเลียนแบบอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการเลียนแบบอย่างอ้อม ๆ ในฉากที่มีชื่อเสียงในอดีต

2. เป็นการยุบรวมประวัติศาสตร์ (flattening of history) สไตล์ในอดีตถูกนำเสนอใหม่ในปัจจุบัน หรือ ภาพยนตร์แนวย้อนยุค (retro cinema) หรือภาพยนตร์ที่หวนรำลึกถึงอดีต (nostalgia) และยังมีลักษณะของสัมพันธบท (intertextuality) ซึ่งอาจอ้างอิงถึงภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ หรือ ภาพยนตร์ในภาคก่อน ๆ

3. สะท้อนถึงเทคนิคของภาพยนตร์ออกมา เป็นการขยายศักยภาพของภาพและเสียง ทั้งในเชิงโต้แย้งขนบแบบเดิม ๆ หรือ เป็นการนำเสนอสิ่งใหม่ ๆ ที่แหวกแนว

4. เป็นการฉลองการล่มสลายของเขตแบ่งระหว่างรูปแบบ สไตล์ และเทคนิคของวัฒนธรรมขั้นสูง (high culture) และวัฒนธรรมขั้นต่ำ (low culture)

Ref. code: 25625523034238ZNR

John Hill (1998, p. 100-104) ได้อธิบายถึง ลักษณะของภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ไว้ 3 ประการ ดังนี้

1. การเล่าเรื่อง ภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่จะทำลายขนบการเล่าเรื่องในอดีต เช่น โครงเรื่อง จากเดิมที่เคยเล่าเรื่องแบบ เปิดเรื่อง พัฒนาเหตุการณ์ เข้าสู่ช่วงวิกฤติ และคลี่คลาย อาจกลายเป็นเปิดเรื่องด้วยตอนจบก่อน ไม่เล่าเรื่องตามลำดับเหตุการณ์ ไม่เน้นความต่อเนื่อง (discontinuity)

2. เทคนิคการนำเสนอ เป็นการศร้างจินตนการที่อาจไม่ใช่ของจริงให้มีความสมจริง หรือ จริงยิ่งกว่าจริง เช่น ประวัติศาสตร์ที่เห็นในภาพยนตร์อาจจะเป็นการจำลองจากจินตนาการของคนในยุคปัจจุบัน หรือ การสร้างภาพจินตนาการ หรือภาพฝันในภาพยนตร์

3. เนื้อหาในภาพยนตร์ จะมุ่งเน้นการตั้งคำถามต่อสังคมในระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม อีกทั้งภาพยนตร์ได้กลายเป็นพื้นที่แห่งการต่อสู้เชิงอำนาจของผู้คนที่มีความแตกต่างและหลากหลาย โดยเฉพาะในกลุ่มคนที่ไร้สิทธิ์ไร้เสียงในอดีต

นอกจากนี้ กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน (2552, น. 227-238) ยังได้กล่าวถึงจุดเด่นของภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ไว้ 4 ประการ ดังนี้

1. สัมพันธบท (intertextuality) คือ การเชื่อมโยงจากเนื้อหาในอดีตสู่หนังในปัจจุบัน ซึ่งการนำเสนอเทคนิคสัมพันธบทนั้นมีความแตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อย อันประกอบไปด้วย

> การหยิบยืมโครงเรื่อง ซึ่งอาจจะนำมาจากทั้งภาพยนตร์หรือ จากสื่ออื่น ๆ เพราะในทัศนะของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่นั้น การหยิบยืมของเก่ามาเล่าใหม่ เปรียบเสมือนการได้รับแรงบันดาลใจจากงานในอดีต ไม่ได้มองว่า เป็นการลอกเลียนตามนัยของการมองศิลปะแบบเดิม

Ref. code: 25625523034238ZNR

การเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปัจจุบัน เป็นการแสดงให้เห็นถึงความพยายามเชื่อมโยงให้เห็นถึงโลกของความจริง และจินตนาการที่ไม่อาจแบ่งกั้นกันได้โดยเด็ดขาด ตลอดจนยังเป็นการตั้งคำถามให้เห็นถึงความพร่าเลือนของโลกจริง และจินตนาการ

การเชื่อมโยงตัวละคร นอกจากจะทำให้ผู้ชมย้อนคิดถึงตัวละครที่เรารู้จักตัวจริงแล้วนั้น ยังถือเป็นการพยายามเชื่อมโยงสิ่งที่ไม่น่าเกี่ยวข้องกันให้มารวมกัน ซึ่งตรงกับแนวความคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ศิลปะไม่มีพรมแดนอีกต่อไป

การเชื่อมโยงสีสันของภาพยนตร์ในอดีต เช่น การหยิบยืมเทคนิคการย้อมสีสันของแผ่นฟิล์มให้มีสีสันที่สวยงามประหนึ่งภาพยนตร์ในอดีตของไทยที่ต้องแต่งแต้มสีสัน เป็นต้น

อาจกล่าวได้ว่า การใช้เทคนิคสัมพันธบทในภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่นั้น นอกจากจะเป็นการแสดงให้เห็นว่า ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ อาจไม่มีอะไรที่เป็นต้นฉบับอีกต่อไป เพราะศิลปะเกิดจากศิลปะที่มีมาก่อนหน้านั้นแล้วทั้งสิ้น

2. การตัดแปะ (pastiche) คือ การผสมปนเปของศิลปะต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่า เส้นพรมแดนของศิลปะไม่ได้ถูกจำกัดอีกต่อไป ยกตัวอย่าง เช่น การผสมประเภทของสื่อ หรือ การผสมข้ามตระกูลของภาพยนตร์ เป็นต้น

3. การขยายศักยภาพแห่งภาพ และเสียง ซึ่งในภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่นั้น เป็นไปในแนวทางการโต้แย้งขนบของศิลปะภาพยนตร์แบบเดิม และเป็นการนำเสนอสิ่งใหม่ ๆ ที่แหวกแนว แต่มีความตั้งใจ และท้าทายให้เกิดขนบใหม่

4. การสร้างภาพจินตนาการ (imagination) ในภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ ภาพในภาพยนตร์จะตอบสนองต่อจินตนาการ มีหน้าที่สำคัญนอกจากจะบ่งบอกให้เห็นถึงความคิดของตัวละคร และผู้กำกับภาพยนตร์แล้ว ยังอาจแสดงให้เห็นถึงสภาพของสังคมยุคหลังสมัยใหม่ที่ความจริง ความลวง โลกของความฝัน โลกแห่งจินตนาการ โลกแห่งจิตวิญญาณ ไม่อาจแบ่งแยกกันได้อีกต่อไป ทุกสิ่งอาจประสมประสานปนเปกัน ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับบุคคลแต่ละบุคคลจะเป็นผู้อธิบายความหมายตามแต่ประสบการณ์ และความเชื่อของแต่ละบุคคล

Ref. code: 25625523034238ZNR

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจึงอาจสรุปได้ว่า ภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ (postmodern film) มีลักษณะเด่น คือ มีสัมพันธบท (intertextuality) จะเป็นลักษณะของการเชื่อมโยงเนื้อหาความหมายจากสิ่งอื่น ๆ มาสร้างความหมายให้กับตัวเอง, มีการตัดแปะ (pastiche) เป็นลักษณะการผสมปนเปของศิลปะต่าง ๆ เข้าด้วยกัน, มีความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) คือ ไม่สนใจในลำดับความต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน ผ่านการปฏิเสธลำดับการเล่าเรื่องที่เป็นเส้นตรง (linear) มีการตัดภาพไปมา โดยไม่เรียงตามลำดับเวลา และให้ความสำคัญกับรูปแบบทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นขณะชมมากกว่าจะสื่อสาร เพื่อสร้างความเข้าใจต่อความหมายทั้งหมด และสุดท้าย มีการโหยหาอดีต (nostalgia) ซึ่งเป็นลักษณะรูปแบบปรากฏการณ์หนึ่งของยุคหลังสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลง และซับซ้อนทางวัฒนธรรม มีการหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมในอดีตกับวัฒนธรรมใหม่เข้าด้วยกัน และเกิดการนำรูปแบบสไตล์ย้อนยุคของศิลปวัฒนธรรมสมัยเก่า ๆ กลับมาปรากฏอยู่ในยุคปัจจุบัน (สุชีพ กรรณสูต, 2557, น. 111)

ซึ่งบทสรุปนี้ จะนำไปใช้ในส่วนของกรอบแนวความคิดที่จะนำมาคัดเลือกว่าภาพยนตร์ไทยที่นำกลับมาสร้างใหม่เรื่องใดจะเข้าเกณฑ์ เพื่อที่จะนำไปศึกษา และวิเคราะห์ในส่วนของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในขั้นตอนต่อ ๆ ไป

2.2 ภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ (film remake) และการดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์ (revisionist adaptation)

รีเมก (remake) เป็นการเรียกการนำภาพยนตร์ที่เคยทำมาแล้วในรูปแบบภาพยนตร์หรือ ในรูปแบบอื่น ๆ กลับมาสร้างใหม่ ซึ่งส่วนใหญ่มักเกิดขึ้นจากกลยุทธ์ทางการตลาดในเชิงธุรกิจของภาคอุตสาหกรรมภาพยนตร์ เช่น การคาดหมายว่าภาพยนตร์ที่เคยโด่งดังมาก่อนแล้วนั้นจะสามารถดึงดูดกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ได้เช่นเดียวกันกับที่ภาพยนตร์ต้นฉบับเคยทำได้ ยกตัวอย่างเช่นวงการฮอลลีวูดที่มีการนำภาพยนตร์เก่ากลับมาสร้างใหม่อยู่เป็นจำนวนมาก

จากการศึกษาภาพยนตร์รีเมก Kuhn and Westwell (อ้างใน ชูพงษ์ แสงเพชร และเวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ, 2562, น. 158) ได้กล่าวถึง การกลับมาสร้างใหม่ว่า มักก่อให้เกิดให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ และการเปรียบเทียบกับต้นฉบับอยู่เสมอ ดังนั้น ผู้สร้างภาพยนตร์บางคนจึงอาจเลือกที่จะไม่สร้างภาพยนตร์รีเมกแบบดำเนินรอยตามต้นฉบับ แต่ใช้การสร้างใหม่เป็นสะพานในการอ่าน

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตัวบทใหม่ (revisit) การกลับมาสร้างใหม่จึงสามารถทำให้เกิดการวิพากษ์ต้นฉบับ และการสร้างใหม่นี้เองยังเชื่อมโยงกับแนวความคิดหลังสมัยใหม่ (postmodernism) การโหยหาอดีต (nostalgia) การดัดแปลง (adaptation) การผสมผสาน (pastiche) และสัมพันธบท (intertextuality) ด้วย

ในการศึกษาการดัดแปลง (adaptation) นัทธนัย ประสานนาม (2562, น. 82-84) ได้ศึกษา อุตสาหกรรมการดัดแปลงของไทย ตั้งแต่พุทธศักราช 2550 โดยได้เสนอ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในอุตสาหกรรมการดัดแปลงของไทย ดังนี้

ปรากฏการณ์ที่ 1 การกลับมาของวรรณกรรมคลาสสิกสมัยใหม่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ปรากฏการณ์นี้สัมพันธ์กับรหัสภาพยนตร์มรดกในภาพยนตร์ของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล ที่นำวรรณกรรมคลาสสิกและภาพยนตร์คลาสสิกมา “อ่าน” และนำเสนอใหม่ ในฐานะภาพยนตร์มรดก ภาพยนตร์กรณีศึกษานำเสนอประเด็นเรื่องการอ่านวรรณกรรม เพศ ชนชั้น และความเป็นไทย ซึ่งยังอยู่ในขอบข่ายรสนิยมของชนชั้นกลาง การวิเคราะห์ปรากฏการณ์นี้ ทำให้เห็นความต่อเนื่องทั้งผลงานของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล ในฐานะประพันธกร และความต่อเนื่องของภาพยนตร์มรดกจากทศวรรษ 2540 ที่ทำให้ภาพยนตร์ดัดแปลงในปรากฏการณ์นี้ ยังคงจริตแบบงานวรรณศิลป์เอาไว้

ปรากฏการณ์ที่ 2 การขยายตัวของเครือข่ายการดัดแปลง ปรากฏการณ์เกิดจากการขยายตัวของอุตสาหกรรมนวนิยายดัดแปลงจากสื่ออื่น การเลือกวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง มาเป็นตัวแทน แสดงให้เห็นความต่อเนื่องของผลงานของเขาในฐานะประพันธกร ความสนใจในเรื่องสยองขวัญของ วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ขยายจากเรื่องสยองขวัญมาสู่การเลือกเขียนนวนิยายที่ดัดแปลงจากภาพยนตร์เรื่องรุ่นพี่ (2558) ซึ่งเป็นการใช้รหัสของวรรณกรรมประเภทจินตนิยมนาคร (urban fantasy) ซึ่งกำลังแพร่หลายอย่างมากในอุตสาหกรรมหนังสือนานาชาติ ปรากฏการณ์ที่ 2 ที่วิเคราะห์ผ่านกรณีของ วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง จึงเผยให้เห็นศักยภาพของงานวรรณศิลป์ร่วมสมัยกลุ่มนี้ได้อย่างชัดเจน

ปรากฏการณ์ที่ 3 การดัดแปลงข้ามวัฒนธรรม ปรากฏการณ์นี้เพิ่งเริ่มก่อตัว แต่ยังไม่ขยายตัวมากนักเมื่อเทียบกับปรากฏการณ์อื่น การดัดแปลงวรรณกรรมไทยพากย์อังกฤษ ในกรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่องพี่ชาย My Hero (2558) ส่งผลให้

Ref. code: 25625523034238ZNR

ภาพยนตร์ที่ไทยมีส่วนร่วมสร้าง และมีเนื้อหาต่างกับภาพยนตร์มรดกส่งออกสู่สายตาผู้ชมนานาชาติได้ กรณีการดัดแปลงข้ามวัฒนธรรมนี้ ยังเปิดให้สามารถนำวรรณกรรมต่างชาติมาดัดแปลงให้เป็นภาพยนตร์ไทยได้ และมีศักยภาพในการส่งกลับไปยังวัฒนธรรมที่วรรณกรรมต้นฉบับสังกัดอยู่ด้วย ดังกรณีภาพยนตร์ Homestay (2561)

ซึ่งจากการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น พบว่า ความเป็นไทย (Thainess) ยังคงเป็นทั้งวัตถุดิบ และ “เลนส์” ในการพินิจอุตสาหกรรมการดัดแปลงของไทย ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมากจากทศวรรษ 2540 อุตสาหกรรมการดักแปลงของไทยในทศวรรษ 2550 จึงมีบทบาทในการก่อรูปต่อยอด ต่อรอง ความเป็นไทยในพื้นที่ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยโดยรวมด้วย รูปการณ์ดังกล่าว ขานรับต่อคำอธิบายของ เกษียร เตชะพีระ (2554, น. 136) ที่ว่า “การสร้างความเป็นไทย เกิดจากความพยายามอันแพร่หลายที่จะรอมชอมปรองดองโลกานุวัตรทางวัฒนธรรมที่ปฏิเสธไม่ได้เลี่ยงไม่พ้นเข้ากับความวิตกวิจารณ์มุ่งมาดปรารถนาที่จะยึดเหนี่ยวเกาะกุมความเป็นไทย ซึ่งนับวันล่อลื่นไหลขึ้นทุกที” ภาวะ “ลับล่อลื่นไหล” ของความเป็นไทย นำไปสู่แนวโน้มใหม่ในการโอบรับความหลากหลายของความเป็นไทย หรือ ความเป็นไทยแบบเป็นทาง ซึ่งจะต้องจับตากระแสการเปลี่ยนแปลงนี้ต่อไป (นัทธนัย ประสานนาม, 2562, น. 83-84)

นอกจากนี้ อัญชลี ชัยวรพร (2559, น. 178) ยังได้กล่าวถึง การตีความใหม่ และการปรับบทศึกษา (adaptation studies) ไว้ว่า การตีความใหม่จะเกิดขึ้นได้ ถ้าไม่มีงานต้นแบบที่จะนำมาเปรียบเทียบได้อย่างชัดเจนอย่าง “นวนิยาย” แต่ถ้าเป็นเรื่องเล่าลือที่ไม่มีการบันทึกเป็นหลักฐาน จะตีความใหม่อย่างไรก็ได้

การตีความใหม่ไม่ใช่สิ่งที่เพิ่งเกิดขึ้น มีผลงานภาพยนตร์หลายเรื่องที่มีการตีความใหม่ โดยปรับเรื่อง และภาพลักษณ์ให้ทันสมัยขึ้น แล้วแต่โจทย์ที่ผู้กำกับวางไว้ ฉบับที่ชัดเจนมากที่สุด คือ ภาพยนตร์เรื่อง William Shakespeare's Romeo and Juliet (1996) โดย Baz Luhrmann ซึ่งตั้งคำถามว่า ถ้าเช็คสเปียร์ลุกขึ้นมาทำภาพยนตร์เรื่องนี้ เขาจะทำออกมาเป็นหน้าตาอย่างไร แล้วตำนานแห่งความรักก้องโลกเรื่องนี้ถึงมีหน้าตาทันสมัยตามที่ปรากฏ

ส่วนใหญ่การตีความใหม่ในโลกภาพยนตร์จะเกิดขึ้นกับวรรณกรรมเก่าของอังกฤษ โดยเฉพาะบทละครที่มาจากเช็คสเปียร์ หรือ จากชีวประวัติของบุคคล การตีความใหม่ มักออกมาใน 2 ลักษณะ คือ ปรับหน้าตา หรือ ปรับเนื้อเรื่อง งานที่มาจากฝั่งอังกฤษ ได้แก่ Hamlet (1996),

Ref. code: 25625523034238ZNR

Pride & Prejudice (2005) และ The Great Expectations (1998) ส่วนทางฝั่งอเมริกา ได้แก่ The Crucible (1996) และ The Great Gatsby (2013) และจากฝรั่งเศส คือ Marie Antoinette (2006)

การตีความใหม่เป็นการศึกษาภาพยนตร์ในเรื่องของการปรับบทศึกษา (adaptation studies) ซึ่งมีการพัฒนาจนเกิดทฤษฎีขึ้นมากมาย ส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาในเรื่องการเคารพต้นฉบับ (fidelity) ไม่ว่าจะเป็นการโต้แย้ง การขาดการเคารพต้นฉบับ หรือ การวิจารณ์ในเรื่องการเคารพต้นฉบับ

อีกประเด็นหนึ่ง คือ การศึกษาในเรื่องแนวคิดของการเล่าเรื่อง (narrative) การปรับบทภาพยนตร์ศึกษาในปัจจุบันได้ขยายไปสู่ประเด็นใหม่ ๆ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้ (อัญชลี ชัยวรพร, 2559, น. 179)

1. ลักษณะเฉพาะของสื่อที่ส่งผลต่อการดัดแปลงงานวรรณกรรม ละครเวที และภาพยนตร์

2. กลวิธีในการปรับบทข้ามสาขา เช่น การแปลความหมาย การปรับเปลี่ยนในตัวบท การปรับเปลี่ยนในเชิงรหัสความหมาย เป็นต้น

3. สัมพันธบทในการปรับบท

4. อิทธิพลของแฟนคลับกับการปรับบทศึกษา

สำหรับในประเทศไทยนั้น การตีความใหม่ของภาพยนตร์ พบว่า มีน้อยมากเพราะไม่ค่อยนำบทประพันธ์จากงานศิลปะสายอื่นมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ส่วนใหญ่เป็นการปรับบทในรายละเอียด เช่น ยุคสมัย การจัดฉาก หรือ ประเด็นการเมืองทางสังคม (อัญชลี ชัยวรพร, 2559, น. 179)

ทั้งนี้ ยังมีนักวิชาการภาพยนตร์ศึกษา Constantine Verevis ได้ศึกษาภาพยนตร์รีเมก โดยได้แบ่งมิติในการศึกษาภาพยนตร์รีเมกไว้สามประการ (อ้างใน ชูพงษ์ แสงเพชร และ เวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ, 2562, น. 159)

ประการแรก การสร้างใหม่ในเชิงอุตสาหกรรม (remaking as industrial category) เป็นการศึกษาแรงจูงใจในการผลิตภาพยนตร์รีเมกในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ โดย Verevis ได้เปรียบเทียบว่าภาพยนตร์รีเมกนั้น คือ การขายของ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ล่วงหน้า (pre-sold) ให้กับผู้ชม เนื่องจากผู้ชมมี “ภาพการเล่าเรื่อง” (narrative image) ในใจที่มาจากประสบการณ์การรับชมต้นฉบับ หรือ ภาพยนตร์ฉบับก่อนหน้าอยู่แล้ว

ประการที่ 2 การสร้างใหม่ในเชิงเนื้อหา (remaking as textual category) เป็นการศึกษาการดัดแปลงของเนื้อหา และโครงเรื่องของภาพยนตร์รีเมกในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งทำให้ความเป็นไปได้ในการเล่าเรื่องมีหลากหลายไม่มีสิ้นสุด

ประการที่ 3 การสร้างใหม่ในเชิงวิพากษ์ (remaking as critical category) เป็นการศึกษาภาพยนตร์รีเมกในฐานะสถาบันที่เชื่อมโยงกับผู้ชม และสังคม

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยสนใจศึกษาภาพยนตร์รีเมกในเชิงเนื้อหา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดัดแปลงเนื้อหาในภาพยนตร์รีเมกที่สามารถเรียกว่าเป็น การดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์ (revisionist adaptation) ทั้งนี้ Robert Stam (อ้างใน ชูพงษ์ แสงเพชร และ เวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ, 2562, น. 159) ได้นิยามลักษณะการดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์ว่า เป็นการดัดแปลงที่เปลี่ยนแปลงตัวบทต้นฉบับไปอย่างมาก โดยการเปลี่ยนสาระสำคัญ เช่น เปลี่ยนสถานที่ในเนื้อเรื่อง (locale) เปลี่ยนยุค (epoch) เปลี่ยนตัวละคร (casting) เปลี่ยนมุมมอง (perspective) เปลี่ยนวิธีในการแสดง (performance mode) หรือ กระบวนการถ่ายทำ (production processes) โดย Stam ยังได้ยกตัวอย่างการแสดงละครเวทีเรื่อง Voodoo Macbeth (1936) ที่นำบทละครของเชคสเปียร์มาดัดแปลงเป็นละครเวทีที่ตัวละครทุกตัวใช้นักแสดงเป็นคนผิวสี โดยเชิดชูวัฒนธรรม และจิตวิญญาณของชาวแอฟริกัน ซึ่งการดัดแปลงแบบแทบไม่เหลือรายละเอียดของต้นฉบับเช่นนี้ สามารถพบได้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์อีกเช่นกัน อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง West Side Story (1957) ที่ดัดแปลงบทละครเรื่อง Romeo and Juliet ของเชคสเปียร์ โดยเปลี่ยนสถานที่และตัวละคร เป็นย่านชุมชนแออัดในแมนฮัตตันที่อาศัยของชาวลาตินอเมริกัน การดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์เช่นนี้ มักเกิดขึ้นในการดัดแปลงข้ามวัฒนธรรม (cross-cultural adaptation) หรือ ภาพยนตร์ที่รีเมกใหม่ในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง จึงทำให้เนื้อเรื่องของภาพยนตร์เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของวัฒนธรรม ทำให้เกิดการล้อเลียนต้นฉบับ และในบางครั้ง สารที่ไม่ได้อยู่ในต้นฉบับ ก็มาปรากฏในภาพยนตร์รีเมก

และจากการศึกษาในข้างต้น ชูพงษ์ แสงเพชร และ เวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ (2562, น. 159) ได้นำแนวคิดเรื่องการดัดแปลงแนววิพากษ์ (revisionist adaptation) มาเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องภาพยนตร์รีเมก (film remake) และได้เสนอให้ใช้คำว่า ภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวน

Ref. code: 25625523034238ZNR

วิพากษ์ (film revisionist remake) เพื่อใช้ในการศึกษาภาพยนตร์ที่ไม่เพียงแต่เป็นภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่เท่านั้น หากแต่ยังเป็นภาพยนตร์ที่จงใจไม่เคารพต้นฉบับเดิม เพื่อวิพากษ์บริบทสังคมในขณะที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกผลิตออกมา และวิพากษ์อุดมการณ์ที่รองรับโครงเรื่องของต้นฉบับดั้งเดิมด้วย

ซึ่งบทสรุปนี้ จะนำไปใช้ในส่วนของกรอบแนวความคิดที่จะนำมาคัดเลือกว่าภาพยนตร์ไทยที่นำกลับมาสร้างใหม่เรื่องใดจะเข้าเกณฑ์ เพื่อที่จะนำไปศึกษา และวิเคราะห์ในส่วนของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในขั้นตอนต่อ ๆ ไป

2.3 ทฤษฎีการเล่าเรื่อง (Narrative Theory)

การเล่าเรื่องเป็นวิธีการส่งสารที่มีโครงสร้าง และองค์ประกอบที่แน่นอน คือ ต้องมีตรรกะของการเล่าเรื่อง (logic of narration) (กาญจนา แก้วเทพ, 2539, น. 157) ซึ่งประกอบไปด้วยฝ่ายพระเอกนางเอก ฝ่ายผู้ร้าย ความขัดแย้งระหว่างทั้งสองฝ่าย ผู้ช่วย หรือ มือที่สาม ซึ่งอาจจะเข้าข้างฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง และสุดท้ายมีความมหัศจรรย์ ซึ่งในนิทานพื้นบ้านอาจจะหมายถึง บรรดาของวิเศษต่าง ๆ ในภาพยนตร์แนวสยองขวัญ อาจจะหมายถึง ปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ หรือ ความผิดปกติแห่งพลังอำนาจที่เร้นลับของวิญญาณ หรือ ภูตผีปีศาจ

องค์ประกอบของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่พึงมี ประกอบไปด้วย

2.3.1 โครงเรื่อง (plot) โครงเรื่องนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญของขั้นตอนการเล่าเรื่อง ถ้าปราศจากโครงเรื่องก็จะไม่มีเรื่องราว และตัวละคร โดยทั่วไป โครงเรื่อง หมายถึง ลักษณะชุดของเหตุการณ์ทั้งหมดในเรื่องที่ร้อยเรียงกัน และดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ โดยรวมจากปฏิกิริยาของตัวละคร และเรื่องราวมากมายจากความขัดแย้ง รวมทั้งบทสรุปรวบยอด ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งสามารถมีโครงเรื่องเดียว หรือ มีโครงเรื่องย่อยที่สำคัญรองลงมาแทรกอยู่ได้ ซึ่งโดยปกติจะมีการลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องไว้ 5 ขั้นตอน ดังนี้

2.3.1.1 การเริ่มเรื่อง (exposition) การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉาก หรือ สถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือ เผยปมขัดแย้ง เพื่อให้เรื่องราวชวนติดตาม การเริ่มเรื่องไม่

Ref. code: 25625523034238ZNR

จำเป็นต้องเรียงลำดับเหตุการณ์ โดยอาจจะเริ่มจากตอนกลางเรื่อง หรือ เล่าย้อนจากท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้

2.3.1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (rising action) คือ การที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง และสมเหตุสมผล ปมปัญหา หรือ ข้อขัดแย้งนั้นเริ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์อยู่ในช่วงยุ่งยาก

2.3.1.3 ภาวะวิกฤติ (climax) หรือ จุดสุดยอด จะเกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวกำลังถึงจุดแตกหัก และตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ

2.3.1.4 ภาวะคลี่คลาย (falling action) คือ สภาพหลังจากที่จุดวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำ และประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผย หรือ ข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป

2.3.1.5 การยุติของเรื่องราว (ending) คือ การสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด การจบอาจหมายถึง การสูญเสีย อาจจบแบบมีความสุข หรือ ทิ้งท้ายไว้ให้ขบคิดก็ได้

2.3.2 ความขัดแย้ง (conflict) เพราะความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของโครงสร้างเรื่องที่สร้างปมปัญหา การหาหนทางแก้ปัญหา ความขัดแย้งของตัวละคร ความเป็นปรปักษ์ต่อกัน หรือ ความไม่ลงรอยในพฤติกรรมการกระทำ ความคิด ความปรารถนา หรือ ความตั้งใจของตัวละครในเรื่อง ซึ่งจำแนกได้เป็นหลายประเภท เช่น

ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ (external conflict) คือ การที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้านกัน หรือ พยายามทำลายล้างกัน เช่น การรบของทหารสองฝ่าย หรือการทำศึกระหว่างสองตระกูล

ความขัดแย้งภายในจิตใจ (internal conflict) คือ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในตัวละคร จะมีความสับสน หรือ ยุ่งยากลำบากใจในการตัดสินใจ เพื่อจะกระทำการอย่างที่คิดไว้ เช่น ความขัดแย้งกับสำนึกรับผิดชอบ หรือ ความรู้สึกขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ทางสังคม

ความขัดแย้งกับพลังภายนอก (main conflict) เช่น ความขัดแย้งกับธรรมชาติอันโหดร้าย

Ref. code: 25625523034238ZNR

ความสำคัญของความขัดแย้งที่มีต่อโครงเรื่อง คือ มีที่มาที่ไปแน่นอน เรื่องราวนั้น ๆ ก็จะดำเนินต่อไปอย่างน่าเชื่อถือ นอกจากจำแนกความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสิ่งต่าง ๆ แล้ว ยังมีการศึกษาความขัดแย้ง โดยใช้แนวคิดของ Levi-Strauss ซึ่งเสนอให้ใช้วิธีการแบ่งขั้วตรงข้าม หรือ Binary Oppositions โดยมีความคิดพื้นฐานที่ว่า มนุษย์สามารถเข้าใจโลกโดยการแบ่งสิ่งต่าง ๆ ออกเป็นส่วน ๆ เพื่อเปรียบเทียบกัน การแบ่งกลุ่มกันเป็นสองหมวดจะต้องมีความหมายที่ขัดแย้งกัน เช่น

ผู้ชาย (male)	ผู้หญิง (female)
แข็งแรง (Strong)	อ่อนแอ (weak)
ใช้เหตุผล (rational)	ใช้อารมณ์ (emotional)
เชื่อถือได้ (reliable)	เชื่อถือไม่ได้ (unreliable)

2.3.3 ตัวละคร (character) องค์ประกอบที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิด คือ ตัวละคร (character) ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญต่อการพิจารณาว่าการสร้างเรื่องนั้นเป็นไปในเชิงศิลปะการละครหรือไม่ ดูได้จากแง่ของการสร้างตัวละคร และการแสดงการกระทำของตัวละคร โดย

2.3.3.1 การสร้างตัวละคร โดยพิจารณาจากบทภาพยนตร์ ว่าให้ลักษณะของตัวละครไว้ชัดเจนหรือไม่ และมีบุคลิกแบบใด ซึ่งบุคลิกตัวละครแบบพัฒนาได้ถือว่าให้คุณค่าทางศิลปะได้ดีกว่า บุคลิกแบบเหมารวม (stereotype) ซึ่งถือเป็นบุคลิกที่แบน (flat character) ไม่น่าสนใจ และการค่อย ๆ เปิดเผยบุคลิกของตัวละครออกมาเป็นลำดับเรื่อย ๆ ตรงจุดที่เหมาะเจาะนั้น ช่วยทำให้ตัวบทมีความลึกซึ้งขึ้น

2.3.3.2 การแสดงการกระทำของตัวละคร เนื่องด้วยภาพยนตร์เป็นเรื่องราวที่สร้างขึ้นด้วยการเลียนแบบชีวิตของมนุษย์ ดังนั้นเหตุการณ์ หรือ การกระทำต่าง ๆ ในเรื่องจึงต้องสมเหตุสมผล ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากในเชิงศิลปะการละคร ในประเด็นนี้ควรยึดหลักว่า การกระทำ (action) ทุกอย่างของมนุษย์ (ตัวละคร) เกิดขึ้นได้จากแรงจูงใจ (motive) เสมอ ถ้าไม่มีเหตุจูงใจจะไม่เกิดการกระทำเป็นอันขาด เหตุจูงใจทำให้มนุษย์เกิดเจตนา และการกระทำ มีทั้งที่เป็นความ

Ref. code: 25625523034238ZNR

พึงพอใจ และความเกลียดชัง โดยเจตนาในเชิงศิลปะการละครนั้น มีสองแบบ คือ แบบรู้ตัว และไม่รู้ตัว

โดยสรุปส่วนประกอบของตัวละครจะต้องมีองค์ประกอบ 2 ส่วนเสมอ ได้แก่ ส่วนที่เป็นความคิด (conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (presentation) สำหรับความคิดของตัวละครนั้น จะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยาก จนกว่าจะมีเหตุผลเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมีความคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิด และจิตใจของตัวละครนั้น ก็ขึ้นอยู่กับภูมิหลังของตัวละคร เช่น ชีวิตวัยเด็ก การศึกษา และสถานภาพทางสังคม เป็นต้น ส่วนในด้านพฤติกรรมของตัวละครนั้น จะเป็นผลที่เกิดขึ้นโดยตรงจากความคิด และทัศนคติของตัวละคร

นอกจากนี้ยังสามารถวิเคราะห์ตัวละครโดยจำแนกตัวละครตามคุณสมบัติ ซึ่งแบ่งออกได้เป็นสองประเภท คือ ตัวละครที่มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ไม่ถูกครอบงำ หรือ ถูกคุกคามจากผู้อื่นโดยง่าย ส่วนอีกประเภท คือ ตัวละครผู้ถูกกระทำ จะเป็นตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ ต้องพึ่งพาผู้อื่น หรือ ต้องอยู่ภายใต้การดูแล ถูกควบคุมโดยตัวละครอื่นในการพิจารณาตัวละครนอกจากจะวิเคราะห์ลักษณะของตัวละคร โดยดูจากลักษณะภายนอกแล้ว เรายังสามารถพิจารณาได้จากคำพูด บทสนทนา (dialogue) ของตัวละคร เนื่องจากมันสามารถที่จะสะท้อนบุคลิกลักษณะของตัวละครได้

2.3.4 แก่นเรื่อง (theme) นับเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญของการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง จึงเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจับใจความสำคัญของเรื่องไว้ให้ได้ มิเช่นนั้นแล้ว อาจจะไม่สามารถรับรู้ถึงแนวคิดหลักที่ผู้เล่าต้องการถ่ายทอดให้ทราบ ซึ่งเราสามารถเข้าใจแก่นเรื่องได้จากการสังเกตองค์ประกอบต่าง ๆ ในการเล่าเรื่อง อาทิ การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือ สัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง สำหรับแก่นเรื่องที่ได้รับความนิยม และพบได้บ่อย ๆ มีอยู่ไม่มากนัก โดยมากเป็นเรื่องเกี่ยวกับความดี-ความชั่ว และความรัก-ความเกลียดชัง แต่ในส่วนของรายละเอียด แก่นเรื่องแต่ละเรื่องก็จะมีรายละเอียด และองค์ประกอบย่อยในการสนับสนุนความคิดหลักที่แตกต่างกันไป แต่ความคิดย่อยทั้งหมดนั้น จะมีลักษณะร่วมกันบางประการ หรือเดินไปในทิศทางเดียวกันทั้งสิ้น ดังนั้น ในการพิจารณาแก่นเรื่องใด ๆ การแยกย่อยความคิดปลีกย่อย จะทำให้เราสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

Ref. code: 25625523034238ZNR

2.3.5 ฉาก (setting) เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งในเรื่องเล่าทุกประเภท เนื่องจากการเล่าเรื่อง คือ การถ่ายทอดเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน และเพราะเหตุการณ์ต่าง ๆ จะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่มิได้ ดังนั้น ฉากจึงมีความสำคัญเพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่าง ๆ ของเรื่อง นอกจากนี้ ฉากยังมีความสำคัญในแง่ที่สามารถบ่งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือ การกระทำของตัวละครได้อีกด้วย ซึ่งสามารถแบ่งประเภทของฉากได้ 5 ประเภท ได้แก่

2.3.5.1 ฉากที่เป็นธรรมชาติ สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร หรือบรรยากาศในแต่ละวัน

2.3.5.2 ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ อารามบ้านช่อง เครื่องใช้ในครัว หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์ไว้ใช้สอยต่าง ๆ

2.3.5.3 ฉากที่เป็นช่วงเวลา หรือ ยุคสมัย ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง

2.3.5.4 ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร สภาพแบบแผน หรือกิจวัตรประจำวันของตัวละครของชุมชน หรือ ท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่

2.3.5.5 ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม สภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้ แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือ ความคิดของคน เช่น ค่านิยม ธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น

2.3.6 สัญลักษณ์พิเศษ (symbol) ลักษณะการเล่าเรื่องในภาพยนตร์มักมีการใช้สัญลักษณ์พิเศษ (symbol) เพื่อสื่อความหมายอยู่เสมอ สำหรับสัญลักษณ์พิเศษในภาพยนตร์ที่ใช้ในการสื่อความหมายนั้น ประกอบไปด้วย สัญลักษณ์ทางภาพ และสัญลักษณ์ทางเสียง

2.3.6.1 สัญลักษณ์ทางภาพ คือ องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ถูกนำเสนอแบบซ้ำ ๆ อาจเป็นวัตถุ สถานที่ หรือ สิ่งมีชีวิต เช่น สัตว์ หรือ บุคคลก็ได้ สัญลักษณ์นั้นอาจเป็นภาพเพียงภาพเดียว หรือ เป็นกลุ่มของภาพที่เกิดขึ้นจากขบวนการตัดต่อก็ได้ (พึงพิศ เทพปฏิมา, 2546, น. 78)

Ref. code: 25625523034238ZNR

2.3.6.2 สัญลักษณ์ทางเสียง คือ เสียงต่าง ๆ ที่ถูกใช้เพื่อแสดงถึงความหมายอื่น ๆ เพื่อเปรียบเทียบความหมาย หรือ เพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของตัวละคร ไม่ใช่การใช้อารมณ์ร่วมกับตัวละคร และเรื่องราวของภาพยนตร์

การศึกษาการใช้สัญลักษณ์ทั้งภาพ และเสียงนี้ เมื่อนำมาใช้วิเคราะห์ประกอบการชมภาพยนตร์จะช่วยให้สามารถเข้าใจเรื่องราวได้ดีขึ้น โดยเฉพาะเมื่อตระหนักว่า ความหมายที่แฝงเร้นนั้นอาจสื่อความหมายได้ดีกว่าความหมายที่ปรากฏอยู่ภายนอก

2.3.7 มุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view) คือ การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือ การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิด หรือ จากวงนอกในระยะห่าง ๆ ซึ่งแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน จุดยืนในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่ง เพราะจุดยืนจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า

Louis Giannetti (อ้างในรันตนา จักกะพาก และจิรยุทธ์ สินธุพันธ์, 2545, น. 36) ได้จัดแบ่งจุดยืนพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไว้ 4 ประเภท ดังนี้

2.3.7.1 เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่หนึ่ง (the first-person narrator) คือ การที่ตัวละครตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ข้อสังเกตในการเล่าเรื่องนี้ คือ ตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเองทำให้ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มีข้อเสียตรงเป็นการเล่าเรื่องที่อาจมีอคติปะปนอยู่ด้วย การเล่าเรื่องในจุดยืนบุคคลที่หนึ่งพบได้บ่อยในภาพยนตร์นักสืบ และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

2.3.7.2 เล่าเรื่องจากบุคคลที่สาม (the third-person narrator) คือ การที่ผู้เล่า กล่าวถึงตัวละครตัวอื่น ที่ตัวเองพบเห็น หรือ เกี่ยวพันด้วย จุดเน้นของเรื่องทั้งหมดไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้เล่า

2.3.7.3 การเล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลาง (the objective narrator) เป็นจุดยืนที่ผู้สร้างพยายามทำให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ เป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากวงนอก เป็นการสังเกต หรือ รายงานเหตุการณ์โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง ผู้สร้างมักไม่ใช้กล้องมุมสูง หรือ ใช้ฟิลเตอร์เพื่อปรุงแต่งรูปภาพ

Ref. code: 25625523034238ZNR

เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริง การเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์ข่าว สารคดี รวมทั้งภาพยนตร์แนวสมจริง

2.3.7.4 การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The Omniscient Narrator) คือ การเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งจิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์ใช้บ่อยที่สุด

จากที่กล่าวมาทั้งหมดผู้วิจัยจะได้นำ ทฤษฎีการเล่าเรื่อง (narrative theory) มาเป็นกรอบในศึกษาเฉพาะการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยที่นำกลับมาสร้างใหม่ เพื่อวิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ อันประกอบไปด้วย โครงเรื่อง (plot), ความขัดแย้ง (conflict), ตัวละคร (character), แก่นเรื่อง (theme), ฉาก และสถานที่ (setting), สัญลักษณ์พิเศษ (symbol) และมุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view) ภาพยนตร์ที่นำกลับมาสร้างใหม่เหล่านั้นยังคงสะท้อนแนวความคิดแบบเดิม ๆ หรือ ถูกรื้อสร้างแนวความคิดใหม่ลงไปบนภาพยนตร์เรื่องเดิม

2.4 ทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory)

สัญวิทยา (Semiology) พัฒนามาจากคำในภาษากรีกว่า semeion ที่แปลว่า sign ในทรรศนะของนักทฤษฎีทางสัญวิทยา สัญญะ คือ อะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมาย โดยเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างไปจากสิ่งอื่น และคนในสังคมยอมรับ หรือ เข้าใจ

O’Sullivan (อ้างใน ทยากร แซ่แต้, 2550, น. 34) ได้ให้คำจำกัดความว่า สัญวิทยาเป็นการศึกษาเรื่องของสัญญะ (Sign) รหัส (Code) และวัฒนธรรม ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญของสัญญะ และการที่สัญญะนั้นถูกนำมาใช้ในสังคม โดยมีลักษณะที่สำคัญ 3 ประการ คือ สัญญะต้องมีลักษณะทางกายภาพ, สัญญะจะต้องมีความหมายถึงบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือจากตัวของมันเอง และสัญญะจะต้องถูกนำมาใช้ และรับรู้โดยผู้ที่เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญะ

Ref. code: 25625523034238ZNR

สัญญะในฐานะที่เป็นหน่วยพื้นฐานที่สุดของภาษา คือ ระบบความสัมพันธ์ที่สลับซับซ้อนที่เชื่อมโยงระหว่าง รูปสัญญะ หรือ ตัวสื่อ/ตัวหมาย (signifier) กับความหมายสัญญะ หรือ ความคิดตามรูปสัญญะที่ต้องการจะสื่อ/ตัวหมายถึง (signified) สองส่วนนี้ประกอบขึ้นมาเป็นสัญญะ

ภาษาศาสตร์ถือได้ว่าเป็นแม่แบบของสัญวิทยา เพราะสัญวิทยาได้นำเอาแนวคิดของภาษาศาสตร์มาประยุกต์เข้ากับปรากฏการณ์ (ตัวบท) ในความเป็นจริงเราพิจารณาตัวบทเหมือนภาษา โดยตัวความสัมพันธ์ คือ สิ่งที่สำคัญที่สุด วิธีการหาความรู้ของสำนักโครงสร้างนิยมและสัญวิทยา พัฒนามาจากความคิดทางด้านภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างของ Ferdinand de Saussure ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ทำการศึกษาความหมายของการกระทำของมนุษย์ โดยดูที่บทบาท หน้าที่ของการกระทำนั้นในบริบทของสังคมมากกว่าที่จะเป็นการศึกษาตัวพฤติกรรมโดด ๆ Ferdinand de Saussure ได้ชี้ให้เห็นว่า ความหมายของสรรพสิ่งมิได้ดำรงอยู่ในตัวของสิ่งนั้น แต่อยู่ที่ความสัมพันธ์ของสิ่งนั้นกับสิ่งอื่น ๆ ภายใต้ระบบเดียวกัน เขาได้สร้างความคิดที่ว่า ระบบสังคมต่างหากที่สร้างมนุษย์ สร้างปัจเจกบุคคลขึ้นมาด้วยการตอกย้ำบรรดา ระบบ ระเบียบ กฎเกณฑ์ และจารีตต่าง ๆ ของสังคมไว้ในระดับของจิตไร้สำนึก (unconscious) ของมนุษย์ ดังนั้น หากจะทำความเข้าใจพฤติกรรมการกระทำของมนุษย์ ก็ต้องทำความเข้าใจ ระบบ ระเบียบ กฎเกณฑ์ และจารีตปฏิบัติในสังคมนั้น ซึ่งเป็นตัวสร้าง และกำหนดความหมายให้กับพฤติกรรม และการกระทำนั้น ๆ (ทยากร แซ่แต้, 2551, น. 35)

นอกจากนี้ Ferdinand de Saussure ยังได้ให้นิยามของสัญวิทยาไว้ว่า สัญวิทยาเป็นศาสตร์ที่ศึกษาถึงวิถีชีวิตของสัญญะภายในสังคมที่สัญญะนั้นถือกำเนิดขึ้นมา รวมทั้งแสวงหากฎที่ควบคุมอยู่เบื้องหลัง (ทยากร แซ่แต้, 2550, น. 36) หรือ สรุปได้ว่า สัญวิทยาเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับ

1. สัญญะ สัญวิทยาจะศึกษาถึงประเภทต่าง ๆ ของสัญญะ โดยจะสนใจวิธีการสืบทอดความหมาย (meaning) ของสัญญะเหล่านี้ รวมทั้งวิธีการที่สัญญะเหล่านี้เข้ามาเกี่ยวพัน หรือเชื่อมโยงกับผู้ใช้สัญญะ เพราะถือว่าเป็นผลผลิตทางความคิดของมนุษย์ การจะเข้าใจสัญญะได้จึงจำเป็นต้องเข้าใจตัวมนุษย์ที่สร้างสัญญะด้วย

Ref. code: 25625523034238ZNR

2. รหัส/ระบบ เนื่องจากสัญญะนั้น เกิดขึ้นมาอย่างเป็นระบบ และระบบที่นำเอาสัญญะมาประกอบเข้าด้วยกัน เราเรียกว่า รหัส ซึ่งมีมากมายหลายประเภท แต่ละประเภทก็มีคุณสมบัติที่แตกต่างกัน

3. วัฒนธรรม ทั้งตัวสัญญะ และรหัสนั้นถูกสร้าง ถูกใช้ และทำงานภายใต้บริบททางวัฒนธรรมแบบหนึ่ง ๆ เท่านั้น หากบริบทเปลี่ยนไป ความหมายของสัญญะ และรหัสก็จะเปลี่ยนแปลงไปด้วย

การสื่อสาร เป็นการรวมเอาเรื่องของระบบสัญญะกับการวิเคราะห์แบบโครงสร้างนิยมไว้ด้วยกัน หากขาดส่วนใดส่วนหนึ่ง ก็จะสื่อสารกันไม่ได้ การสื่อสารจะเป็นไปได้นั้นประกอบด้วย การส่งสาร การรับสาร การเข้าใจสารที่ส่งผ่านการเข้าใจรหัสที่เป็นตัวกำหนด/กำกับความหมายอีกต่อ ถ้าหากการสื่อสารคือการใส่รหัส (Encode) แล้ว การเข้าใจรหัส/การรับสารก็คือการถอดรหัส (Decode) นั่นเอง ดังนั้นหัวใจของการสื่อสารจึงอยู่ที่เรื่องของรหัส ส่วนสาระสำคัญของสิ่งที่เรียกว่ารหัสในทฤษฎีการสื่อสารจะประกอบไปด้วย

1. รหัสต้องมีมาก่อนผู้ส่งสาร และก่อนข้อความที่จะสื่อ เพราะรหัสเป็นตัวกำหนดว่า จะส่งสารอย่างไร ส่วนคนรับสารก็ต้องเรียนรู้ทำความเข้าใจรหัสดังกล่าว จึงจะรับสารได้ หรือเข้าใจสารที่ส่ง

2. รหัสเป็นอิสระจากข้อความที่ส่ง การสื่อสารมิใช่เป็นการส่งข้อความ แต่เป็นการส่งสัญญาณภายใต้การกำกับของชุดรหัสหนึ่งเท่านั้น

3. รหัสเป็นอิสระจากผู้ส่งสาร และเป็นตัวกำกับว่าผู้ส่งสารจะต้องส่งอย่างไร พูดอย่างไร ผู้รับถึงจะเข้าใจ

นอกจากนี้ Roland Barthes (อ้างใน ศรอนงค์ สุขยิ่ง, 2547, น. 16-17) ยังได้ศึกษากระบวนการของการสร้างความหมาย (signification) โดยมีหัวใจสำคัญคือ ขั้นในการแสดงความหมาย 2 ระดับ ในขั้นแรกเป็นระดับที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของความเป็นจริงตามธรรมชาติ เรียกว่า การตีความหมายโดยตรง และในขั้นที่สองเป็นการตีความในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง เรียกว่า การตีความหมายโดยนัย ซึ่งกล่าวได้โดยละเอียด (อ้างใน กนกพรรณ วิบูลยศริน, 2547, น. 23-24) ดังนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

การตีความหมายโดยตรง (denotation) เป็นการตีความหมายตามตัวอักษร หรือ ประโยค โดยมีลักษณะเป็นสภาวะวิสัย (objectivity) เป็นการวิเคราะห์ความหมายในระดับที่เกี่ยวโยงกับลักษณะตามความเป็นจริงในธรรมชาติ ความหมายที่สิ่งนั้นปรากฏให้เห็น เช่น เมื่อกล่าวถึง ดาว ก็หมายถึง ดวงดาว ที่อยู่บนท้องฟ้าจริง ๆ

การตีความหมายโดยนัย (connotation) เป็นการตีความหมายในขั้น 2 โดยจะเป็นการตีความที่มีความหมายในเชิงวัฒนธรรม หรือ ในเชิงสังคมแฝงอยู่ ไม่ได้เกิดจากตัวสัญญะ แต่มาจากการเรียนรู้ ประสบการณ์ทางสังคม อารมณ์ ความรู้สึก ความเชื่อ ค่านิยม และทัศนคติ เช่น เมื่อกล่าวถึง ดาว อาจไม่ได้หมายถึง ดวงดาวที่อยู่บนท้องฟ้าจริง ๆ แต่อาจหมายถึง ผู้หญิงสวย เป็นต้น

Barthes ยังได้กล่าวถึงรายละเอียดของการตีความหมายในขั้นที่ 2 นี้อีกว่า เราสามารถตีความหมายผ่าน

1. myth หรือ มายาคติ คือ ระบบความคิดที่มีอยู่ในระบบสังคมดั้งเดิม หมายถึง เรื่องเล่าอธิบาย หรือ ทำให้สามารถเข้าใจธรรมชาติ หรือ ความจริงโดยอาศัยวัฒนธรรม หรือ ความคิดรวบยอดในสัญญะนั้น ๆ ซึ่งเป็นแนวความคิดที่ผสมผสานเชื่อมโยงกันมา และผ่านการยอมรับในวัฒนธรรมของสมาชิกในสังคม แต่อย่างไรก็ตามความเชื่อนั้นมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาตามค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงไปของวัฒนธรรมด้วย

Fiske & Hartley (อ้างใน สมสุข หินวิมาน, 2534, น. 25) ยังได้นำเสนอแนวคิดเพิ่มเติมว่า ถ้าความหมายได้รับการถ่ายทอดตอกย้ำอยู่เสมอในสถาบันของสังคม ในที่สุดแล้วก็จะกลายเป็นสิ่งที่เรียกว่า อุดมการณ์ทางสังคม (ideology)

2. symbol หรือ สัญลักษณ์ คือ การใช้วัตถุเป็นสัญลักษณ์ เพื่อแสดงความหมายถึง สิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เกิดจากข้อตกลงร่วมกันของคนในสังคม เช่น รูปหัวใจ คือ ความรัก เป็นต้น

3. metaphor เป็นวิธีการถ่ายทอดความหมาย โดยอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะสองตัวที่มีความคล้ายคลึงกัน และถูกนำมาใช้ถ่ายทอดความหมายด้วยวิธีการเปรียบเทียบ โดยการนำเอาสัญญะที่มีคนรู้จักความหมายอย่างดีแล้ว

Ref. code: 25625523034238ZNR

มาเข้าคู่กับสัญญะใหม่ที่ต้องการสื่อความหมาย เช่น เธอคือไฟ หมายถึง ความร้อนแรงของผู้หญิง เป็นต้น

4. metonymy การให้ส่วนย่อยส่วนหนึ่ง (part) แทนความหมายของส่วนรวมทั้งหมด (whole) metonymy เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการเลือกภาพตัวแทนของความเป็นจริงทั้งหมดมานำเสนอ จึงมักถูกใช้ในนวนิยาย และภาพยนตร์ เมื่อภาพยนตร์ต้องการจะสื่อความหมายว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์แนวรักโรแมนติก ก็ต้องมีภาพพระเอกนางเอกในลักษณะที่ใกล้ชิดกัน

ดังนั้น ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยจึงได้นำเอา ทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory) มาใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อค้นหาความหมายของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทบทวนงานวิจัยจำนวนหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเรื่อง “ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” โดยมีประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

งานวิจัยที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ ธิคุณ สุภาสัย (2550) ได้ศึกษาเรื่อง แนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ : กรณีศึกษางานภาพยนตร์ของหว่องกาไว โดยผลการวิจัยพบว่า ผลงานภาพยนตร์ของ หว่องกาไว แสดงให้เห็นถึงลักษณะที่มีความสอดคล้องกับความคิดทางศิลปะของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ โดยในเชิงเนื้อหาของภาพยนตร์จะแสดงลักษะของ สัมพันธบทที่เกิดจากการพาดพิง หรือ อ้างถึงไปยังภาพยนตร์ และสื่อประเภทอื่น ๆ เพื่อหยิบยืมลักษณะต่าง ๆ มาสร้างเนื้อหาความหมายให้กับตัวเอง โดยปรากฏผ่านการใช้บทสนทนา บทบรรยาย บุคลิกลักษณะของตัวละคร และการนำฉากภาพยนตร์จากเรื่องหนึ่ง มาปรากฏในฉากของภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่ง นอกจากนั้น ภาพยนตร์ยังนำเสนอเนื้อหาที่ทำให้เกิดบรรยากาศของการโหยหาอดีต ซึ่งเกิดจากการนำรูปแบบของศิลปะ และวัฒนธรรมของช่วงเวลาในอดีตกลับมาปรากฏตัวในยุคปัจจุบัน โดยปรากฏให้เห็นผ่านการนำเสนอเนื้อหาของภาพยนตร์แบบย้อนยุค และการใช้เพลงประกอบสมัยเก่ามาเป็น

Ref. code: 25625523034238ZNR

องค์ประกอบส่วนหนึ่งของการทำภาพยนตร์ ส่วนในเชิงรูปแบบของภาพยนตร์จะปรากฏลักษณะของการลอกเลียนแบบ หรือ การปะติดปะต่อ โดยการนำลักษณะของประเภทภาพยนตร์ ต่าง ๆ มาผสมกันอย่างปนเป รวมทั้งมีการนำสไตล์ภาพลักษณ์ รูปแบบเชิงเทคนิค จากผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับอื่น และการนำรูปแบบการนำเสนอของสื่อประเภทมิวสิควิดีโอ และข่าว มาประกอบสร้างเป็นผลงานภาพยนตร์ในรูปแบบใหม่ นอกจากนั้น ภาพยนตร์ยังปรากฏรูปแบบการเล่าเรื่องที่ขาดความต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน และมีลักษณะที่ขัดแย้งกับรูปแบบมาตรฐานทั่วไป ซึ่งเป็นผลมาจากการใช้โครงสร้างเรื่องหลักมากกว่าหนึ่งโครงเรื่อง และมีการนำเสนอเหตุการณ์ที่แยกย่อย โดยไม่เรียงลำดับเวลา ทั้งนี้ ผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับหว่องกาไว ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะเด่นชัดตามแนวความคิดหลังสมัยใหม่มากที่สุด คือ ภาพยนตร์เรื่อง Ashes of Time (1994) และ 2046 (2004)

เสาวณิต จุลวงศ์ (2550) ได้ศึกษาเรื่อง ความซับซ้อนของการเล่าเรื่อง : ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย โดยผลการวิจัยพบว่า บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาเสนอภาพสังคมไทยร่วมสมัยเป็นสังคมทุนนิยมยุคหลัง ซึ่งเต็มไปด้วยสิ่งจำลอง และมีวัฒนธรรมการบริโภคที่ซับซ้อน ปัจเจกบุคคลในสังคมดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากสื่อมวลชน ประสบความทุกข์ ต้องสูญเสียอิสรภาพ และอำนาจเหนือตนเอง นอกจากนี้ บันเทิงคดีที่นำมาศึกษายังแสดงความตระหนักถึงความเป็นเรื่องแต่ง และความเป็นวาทกรรมการเมืองเชิงอำนาจอีกด้วย

สุชีพ กรรณสูต (2557) ได้ศึกษาเรื่อง วัฒนธรรมพันทาง : แนวทางการสร้างภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ของผู้กำกับศิลปาธร โดยผลการวิจัยพบว่า แนวคิดหลังสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ และภาพยนตร์หลังสมัยใหม่นั้น มีลักษณะผสมผสาน มีสัมพันธบท มีการลอกเลียนแบบ มีการหยิบยืม คัดลอก ทำซ้ำ มีความไม่ต่อเนื่อง โหยหาอดีต ต่อต้านคติทางสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ ต่อต้านต้นฉบับ ไม่กำหนด หรือ ตัดสินอะไรล่วงหน้า ทำลายรื้อสร้าง มีการเสียดสี ย้อนแย้ง ตื้นเขิน มีการนำสิ่งต่าง ๆ มารวมกัน ผสมผสานรูปแบบที่หลากหลายโดยคัดสรรสิ่งที่ดีเลิศ สะท้อนความคิดที่เกี่ยวกับตัวเอง มีนัยแฝง มีอัตลักษณ์เฉพาะที่หลากหลาย ไม่มีจุดสิ้นสุด หรือ จุดจบที่แท้จริง

ในส่วนของงานวิจัยที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ทวิภพ จุฑามาศ ศรีระษา (2560) ได้ศึกษาเรื่อง ทวิภพ : การศึกษาในฐานะวรรณกรรมแนวโรมานซ์อิงประวัติศาสตร์ ได้เสนอผลการวิจัยว่ามีปัจจัยที่เอื้อให้นำนวนิยายเรื่องทวิภพไปดัดแปลงเป็นบทภาพยนตร์ 3 ประการ ได้แก่ ความนิยมในการอ่านนวนิยาย, เนื้อหาเอื้อต่อการตีความของผู้สร้างภาพยนตร์ รวมไปถึงสภาพและเหตุการณ์ทางสังคมในช่วงที่มีการสร้างภาพยนตร์ และการดัดแปลงเป็นบทภาพยนตร์ยังขึ้นอยู่กับการตีความ และแนวทางการสร้างสรรค์ของผู้สร้างภาพยนตร์แต่ละบุคคลอีกด้วย

Ref. code: 25625523034238ZNR

อีกทั้ง นัทธนัย ประสานนาม (2552) ยังได้ศึกษาเรื่อง ทวิภพ : การศึกษาในฐานะภาพยนตร์ไทยแนวโต้กลับอาณานิคม พบว่า ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) น่าจะมีการเชื่อมโยงกับวิกฤติเศรษฐกิจในปีพุทธศักราช 2540 อย่างมีนัยสำคัญ ดังที่ปรากฏความพยายามในการกอบกู้ “ความเป็นไทย” และ “อัตลักษณ์ไทย” ในภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องที่สร้างหลังวิกฤติดังกล่าว

ในส่วนของงานวิจัยที่เกี่ยวกับภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง อิทธิพล วรานุศุภากุล (2558) ได้ศึกษาเรื่อง การเล่าเรื่องของ “พี่มาก..พระโขนง” และสัมพันธบทความเป็น “แม่นาคพระโขนง” สู่ “พี่มาก..พระโขนง” พบว่า ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) เป็นภาพยนตร์ตลก-สยองขวัญ (horror comedy) โดยการดัดแปลงจากตำนาน “แม่นาคพระโขนง” ซึ่งเป็นผีพื้นบ้านของไทย ยังคงมีการถ่ายทอดทั้งโครงเรื่อง แก่นเรื่อง ตัวละคร ความขัดแย้งเดิม โดยมีการเพิ่มเติมตัวละครที่เป็นเพื่อนนายมาก 4 คนในการดำเนินเรื่อง และมีการดัดแปลงทั้งโครงเรื่อง ตัวละคร การเล่าเรื่อง และตอบจบ

ส่วนใหญ่นั้น งานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นการศึกษาโครงเรื่อง และตัวบท แต่ยังไม่มีงานวิจัยที่นำสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ มาวิเคราะห์ ศึกษา และเปรียบเทียบความสัมพันธ์ บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัย สนใจที่จะศึกษาในประเด็นนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

ในงานวิจัยเรื่อง “ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” เป็นการศึกษาในเชิงคุณภาพ (qualitative research) เพื่อให้เข้าใจถึงสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ และเข้าใจถึงความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์

การศึกษาครั้งนี้ มีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ ใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (textual analysis) เพื่อเป็นการศึกษาวิเคราะห์ถึงโครงสร้างของภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ที่ปรากฏสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ และรวมไปถึงการตีความ การค้นหาความหมายในสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่อยู่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์

3.1 ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลจากแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. วิเคราะห์ข้อมูลขั้นต้น
3. ออกแบบเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
4. เก็บรวบรวมข้อมูล
5. วิเคราะห์ และสรุปผลข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

Ref. code: 25625523034238ZNR

3.2 กลุ่มประชากรที่ศึกษา และการสุ่มตัวอย่าง

ในส่วนแรก กลุ่มประชากร “ภาพยนตร์” ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีเลือกสุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (purposive sampling) โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาเฉพาะภาพยนตร์ไทยที่นำกลับมาสร้างใหม่ที่มีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่

ขั้นตอนแรก ผู้วิจัยได้รวบรวมภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ในช่วงปีพุทธศักราช 2540 - 2560 คัดเลือกเฉพาะภาพยนตร์ที่มีการสร้างมาแล้วในครั้งก่อนหน้าที่เป็นรูปแบบของภาพยนตร์ และเป็นภาพยนตร์ที่สร้างใหม่ครั้งล่าสุด ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 16 เรื่อง ดังนี้

ตารางที่ 3.1

รายชื่อภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ในช่วงปีพุทธศักราช 2540 – 2560

รายชื่อภาพยนตร์ และปีที่สร้างก่อนหน้า	**รายชื่อภาพยนตร์ และปีที่สร้างครั้งล่าสุด**
ความรักครั้งสุดท้าย (2518)	ความรักครั้งสุดท้าย (2546)
ทวิภพ (2533)	ทวิภพ (2547)
คำพิพากษา (2532)	ไอ้ฟัก (2547)
เพลงสุดท้าย (2528)	เพลงสุดท้าย (2549)
ชั่วฟ้าดินสลาย (2523)	ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)
อินทรีทอง (2513)	อินทรีแดง (2553)
จันดารา (2544)	จันดารา ปฐมบท (2555) จันดารา ปัจฉิมบท (2556)

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 3.1 (ต่อ)

รายชื่อภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ในช่วงปีพุทธศักราช 2540 – 2560

รายชื่อภาพยนตร์ และปีที่สร้างก่อนหน้า	**รายชื่อภาพยนตร์ และปีที่สร้างครั้งล่าสุด**
2499 อันธพาลครองเมือง (2540)	อันธพาล (2555)
นางนาก (2542)	พี่มาก..พระโขนง (2556)
คู่กรรม (2538)	คู่กรรม (2556)
สตรีเหล็ก (2543)	สตรีเหล็ก ตบโลกแตก (2557)
ขวัญเรียม (2554)	แผลเก่า (2557)
แม่เบี้ย (2544)	แม่เบี้ย (2558)
ฉลุย (2531)	ฉลุย แตะขอบฟ้า (2558)
มนต์รักลูกทุ่ง (2548)	มนต์เลิฟสิบหมื่น (2558)
พันท้ายนรสิงห์ (2525)	พันท้ายนรสิงห์ (2558)

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

เมื่อรวบรวมรายชื่อของภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ ในช่วงปีพุทธศักราช 2540 – 2560 ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 16 เรื่อง ผู้วิจัยจึงได้นำภาพยนตร์มาวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น ดังนี้

Ref. code: 256255230342382NR

ตารางที่ 3.2

ภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ และจำนวนครั้งของการดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ

รายชื่อภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ (remake film)	**การดัดแปลง**			**รวม**
	ภาพยนตร์	**ละครโทรทัศน์**	**ละครเวที**	
ความรักครั้งสุดท้าย (2546)	2	1		3
ทวิภพ (2547)	2	2	2	6
ไอ้ฟัก (2547)	2	2	1	5
เพลงสุดท้าย (2549)	2			2
ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)	4	1		5
อินทรีแดง (2553)	2	2		4
จันดารา ทวิภาค (2555-2556)	3			3
อันธพาล (2555)				2
พี่มาก..พระโขนง (2556)	24	8	5	37
คู่กรรม (2556)	4	6	1	11
สตรีเหล็ก ตบโลกแตก (2557)	2			2
แผลเก่า (2557)	5	3		8
แม่เบี้ย (2558)	4		1	5
ฉลุย แตะขอบฟ้า (2558)	2		1	3
มนต์เสิฟสิบหมื่น (2558)	4	3		7
พันท้ายนรสิงห์ (2558)	3	3	3	9

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

ขั้นตอนที่สอง ผู้วิจัยนำรายชื่อภาพยนตร์ทั้ง 16 เรื่อง ไปสอบถามกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์รวมทั้งสิ้น 6 ท่าน เพื่อเลือกภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่มากที่สุด โดยมีรายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ ดังนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

ท่านที่ 1 คุณฤกษ์ชัย พวงเพ็ชร์ (ยอร์ช)	ผู้กำกับภาพยนตร์
ท่านที่ 2 ณภัทร จิตวีรภัทร (ป้อ)	ผู้กำกับภาพยนตร์
ท่านที่ 3 ก้องเกียรติ โขมศิริ (โขม)	ผู้กำกับภาพยนตร์
ท่านที่ 4 ดร. วิกานดา พรหมขุนทอง	นักวิชาการด้านภาพยนตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ท่านที่ 5 ดร. ชนกพร ชูติกมลธรรม	นักวิชาการด้านภาพยนตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ท่านที่ 6 ดร. พศุตม์ ลาศุขะ	นักวิชาการด้านภาพยนตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ทั้งนี้การคัดเลือก “กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์” มีหลักเกณฑ์ ดังนี้

1. จบการศึกษาทางด้านภาพยนตร์ หรือ สาขาที่ใกล้เคียง
2. มีผลงานกำกับภาพยนตร์

ทั้งนี้การคัดเลือก “กลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์” มีหลักเกณฑ์ ดังนี้

1. จบการศึกษาทางด้านภาพยนตร์ หรือ สาขาที่ใกล้เคียง
2. มีผลงานวิชาการ หรือ งานวิจัยทางด้านภาพยนตร์

และหลักเกณฑ์การคัดเลือกภาพยนตร์ จากการสอบถามความคิดเห็นของกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ มีหลักเกณฑ์ ดังนี้

ภาพยนตร์ที่ได้รับการเลือกในอันดับที่ 1 ได้ 3 คะแนน

ภาพยนตร์ที่ได้รับการเลือกในอันดับที่ 2 ได้ 2 คะแนน

ภาพยนตร์ที่ได้รับการเลือกในอันดับที่ 3 ได้ 1 คะแนน

Ref. code: 25625523034238ZNR

ผลการสอบถามความคิดเห็นของกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์เป็นตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ 3.3

ผลการสอบถามความคิดเห็นของกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ เพื่อเลือกภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่มากที่สุด

รายชื่อภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ (remake film)	**กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์**			**กลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์**			**รวม**
	ท่านที่ 1	**ท่านที่ 2**	**ท่านที่ 3**	**ท่านที่ 4**	**ท่านที่ 5**	**ท่านที่ 6**	
ความรักครั้งสุดท้าย (2546)							
ทวิภพ (2547)		2	2	1	2		7
ไอ้ฟัก (2547)							
เพลงสุดท้าย (2549)							
ชั่วฟ้าดินสลาย (2553)		1				1	2
อินทรีแดง (2553)					1		1
จันดารา ทวิภาค (2555-2556)	1						1
อันธพาล (2555)							
พี่มาก..พระโขนง (2556)		3	3	3	3	2	14
คู่กรรม (2556)	2			2			4
สตรีเหล็ก ตบโลกแตก (2557)							
แผลเก่า (2557)						3	3
แม่เบี้ย (2558)	3						3
ฉลุย แตะขอบฟ้า (2558)							
มนต์เลิฟสิบหมื่น (2558)							
พันท้ายนรสิงห์ (2558)							

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR

ผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง 2 กลุ่ม ได้ให้ความเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ไว้ดังนี้

ความคิดเห็นของกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีต่อภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ โดยส่วนใหญ่มีความเห็นตรงกันว่า ภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ (ภาพยนตร์รีเมก หรือ film remake) เป็นการสร้างงานภาพยนตร์ในเชิงเทคนิค เป็นการนำเอาของเก่ากลับมาทำใหม่ นำเสนอมุมมองใหม่ ๆ ให้กับภาพยนตร์เรื่องเก่า โดยอาจจะไม่ได้คำนึงถึงว่าภาพยนตร์รีเมกเหล่านั้น มีความเป็นโพสต์โมเดิร์นหรือไม่

ความคิดเห็นของ ฤกษ์ชัย พวงเพ็ชร์ ผู้กำกับภาพยนตร์

> “ผมชอบภาพยนตร์รีเมก ในวงเล็บถ้ามันดีนะ ถ้ามันดีนี่หมายความว่ามีความทันสมัยบางอย่างใส่เข้าไป มีการแยกย่อยของมิติตัวละครใหม่ นำเสนอในมุมมองใหม่ ในส่วนที่เรื่องเก่ายังไม่ได้ทำ คือ อย่างน้อยกวีเก่า ๆ หรือ เรื่องราวเดิม ๆ ที่เอามารีเมก มันมีความดีงามอยู่ในตัวของมันมากอยู่แล้ว ทีนี้ ถ้าเราเล่าความดีงามเพิ่มเข้าไปอีก ผมมองว่า มันดีสำหรับผม เป้าประสงค์ของงานรีเมก คืออยากให้มุมมองใหม่ ๆ ได้ถูกนำเสนอออกมา”
>
> (ฤกษ์ชัย พวงเพ็ชร์, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2561)

ความคิดเห็นของ ณภัทร จิตวีรภัทร ผู้กำกับภาพยนตร์

> “การรีเมก มันคือการทำให้ร่วมสมัย ถ้ารีเมกแล้วมันเหมือนเดิม มันจะไม่เวิร์ค มันจะเชยทันทีเลย ผมว่าคนดูเค้าไม่ได้จะอยากดูอะไรที่มันเดิม ๆ คือ เค้าอยากดูเรื่องเดิมก็จริง แต่เค้าไม่ได้อยากดูอะไรที่มันเหมือนเดิม”
>
> (ณภัทร จิตวีรภัทร, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2561)

Ref. code: 25625523034238ZNR

ความคิดเห็นของ ก้องเกียรติ โขมศิริ ผู้กำกับภาพยนตร์

“มันอยู่ที่คนทำว่าเค้าจะทำยังไง ทำรีเมกแล้วคลาสสิกก็มี หรือ รีเมกแล้วเปลี่ยนใหม่ก็มี แต่ถ้าถามว่า รีเมกจะเป็นโพสต์โมเดิร์นไหม ไม่เสมอไป บางงานรีเมกก็เชยกว่าเดิมอีก รีเมกมันเป็นกระบวนการเฉย ๆ บางทีมันเป็นโจทย์ของการตลาดด้วยซ้ำว่า หนังเรื่องนี้มันประสบความสำเร็จนะ จะรีเมกมันไหม แต่โพสต์โมเดิร์นมันเป็นสไตล์ อยู่ที่ว่าจะทำงานรีเมกออกมาเป็นสไตล์ไหน”

“พี่ว่า โพสต์โมเดิร์น คือ การตัดทอนบางอย่างออก แล้วก็ใส่แนวคิดที่มันเป็นสมัยใหม่เข้าไป ไม่ใช่แค่ situation อย่างเดียวนะ แต่มันรวมไปถึงแนวคิดด้วย คือ โพสต์โมเดิร์น มันต้องเป็นงานที่...ต่อให้มันเป็นงานพีเรียดก็จริง แต่มันต้องสะท้อนถึงปัจจุบันได้ มันคือเอาแว่นตาของปัจจุบันไปส่องอดีต เพื่อไปทำกระบวนการอะไรบางอย่าง เพื่อให้สะท้อนมาถึงปัจจุบัน”

(ก้องเกียรติ โขมศิริ, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2561)

จะเห็นได้ว่า ความคิดเห็นของกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีต่อภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ถูกมองอยู่ภายใต้กรอบของงานสร้างในเชิงเทคนิค แต่ถ้าหากวิเคราะห์การสร้างในเชิงเทคนิคของภาพยนตร์รีเมกเหล่านั้น สิ่งที่เป็นปัจจัยในงานสร้างล้วนแล้วแต่มีองค์ประกอบของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ผสมผสานอยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นการหยิบยืมโครงเรื่อง หยิบยืมตัวละคร หยิบยืมสถานการณ์ต่าง ๆ รอบตัวมาใช้ในงานสร้าง หรือที่เรียกว่าสัมพันธบท (intertextuality) มีการดัดแปลง (adaptation) ให้เรื่องราวเข้ากับยุคสมัยมากขึ้น มีกลิ่นอายการโหยหาอดีต (nostalgia) รวมไปถึงการผสมผสาน (pastiche) สิ่งต่าง ๆ รอบตัวมาใช้ในการสร้างภาพยนตร์

แต่ก็ไม่อาจจะสรุปได้ว่า ภาพยนตร์รีเมกทุกเรื่องจะมีลักษณะเป็นภาพยนตร์แบบหลังสมัยใหม่ เพราะภาพยนตร์รีเมกบางเรื่อง อาจเป็นเพียงแค่การนำของเก่ากลับมาทำใหม่เท่านั้น แต่ไม่ได้มีการรื้อสร้างแนวความคิดเดิม หรือ นำประเด็นใหม่ ๆ ใส่เข้าไปในตัวภาพยนตร์ หรือ ไม่ได้มีการตั้งคำถามต่อสังคมในแบบของแนวความคิดของยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งในประเด็นนี้สอดคล้องกับความคิดเห็นของกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์

Ref. code: 25625523034238ZNR

ความคิดเห็นของ ดร. วิกานดา พรหมขุนทอง นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา

“เรามองว่าภาพยนตร์รีเมก มันเป็นแค่ส่วนหนึ่งของแนวคิดโพสต์โมเดิร์น แต่มันไม่ใช่ทั้งหมด ซึ่งหนังที่ถูกมองว่า เป็นหัวใจหลักของหนังแบบโพสต์โมเดิร์น มันไม่ใช่หนังรีเมก”

“เรานึกไปถึงการท้าทาย grand narrative การท้าทายความเชื่อหลัก ๆ ในเชิงวิชาการ ในเชิงประวัติศาสตร์ก็จะนึกไปถึงการตั้งคำถามกับอะไรก็ตามที่มันถูกยอมรับว่าเป็นชุดความรู้ที่เชื่อถือได้ แล้วไปตั้งคำถามว่าทุก ๆ อย่าง มันถูกสร้างขึ้นมาทั้งนั้นแหละ”

(วิกานดา พรหมขุนทอง, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2561)

ความคิดเห็นของ ดร. ชนกพร ชูติกมลธรรม นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา

“มันต้องอยู่ใน theme ของโพสต์โมเดิร์น ต้องมีคำถามต่อความรู้ ความจริง หรือ มีการหยิบยืมของเดิม มาล้อ มาเล่น มีความพร่าเลือนของอะไรบางอย่าง”

“งานรีเมกไม่จำเป็นต้องเป็นโพสต์โมเดิร์น รีเมกที่โพสต์โมเดิร์นต้องเอาของเดิมมาทำใหม่ พูดถึงประเด็นใหม่ ในประเด็นที่ต่างไปจากเดิม มากกว่าการแค่เอามาทำใหม่”

(ชนกพร ชูติกมลธรรม, สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2561)

ความคิดเห็นของ ดร. พศุตม์ ลาศุขะ นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา

“adaptation มันเป็นโพสต์โมเดิร์นอยู่แล้วด้วยตัวของมันเอง การที่recycleเรื่องเก่า มาทำใหม่ มันตกอยู่ในวิธีคิดแบบโพสโมเดิร์นอยู่แล้ว แต่ต้องมีการผสมผสานโน่นนี่เข้าไปเยอะแยะมากมาย”

“ผมคิดว่า ปรากฏการณ์ของการทำภาพยนตร์ในยุคโพสต์โมเดิร์น โดยรวมมัน คือ การที่เรากำลังพูดถึงสไตล์การทำว่า กระบวนการที่นักทำภาพยนตร์พยายามจับนั่นจับนี่ที่มันสามารถมาผสมกันได้ แล้วก็สร้างตัวตนและอัตลักษณ์ของ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตัวเองขึ้นมา สังคมยุคหลังสมัยใหม่ ทุกอย่างมันเป็น value ได้หมด และมันถูกจับมาผูกกันได้โดยที่ไม่ต้องแคร์อะไร เราสามารถสร้างสุนทรียะใหม่ ๆ ได้ ผมว่านี่มันคือสภาวะของยุคหลังสมัยใหม่ที่มันเข้ามาเกี่ยวข้องกับแวดวงภาพยนตร์ คือท้ายที่สุดแล้ว เราดูหนังเรื่องนี้แล้ว เราจะอธิบายไม่ได้เลยว่า ท้ายสุดแล้วมันเป็นหนัง genre ไหน หนังประเภทไหน เพราะทุกอย่างมันถูกยำรวมกันหมด”

(พศุตม์ ลาศุขะ, สัมภาษณ์, 3 มกราคม 2562)

จากการสอบถามความคิดเห็นของกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ ที่มีต่อภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ทำให้ได้เห็นถึงมุมมองที่ว่า ภาพยนตร์รีเมก มีกระบวนการสร้างที่เชื่อมโยงกับแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ แต่ก็ไม่ได้หมายรวมว่า ภาพยนตร์รีเมกทุกเรื่องจะเป็นภาพยนตร์แบบหลังสมัยใหม่ได้ ต้องวิเคราะห์แนวคิดที่ประกอบสร้าง ที่อยู่ในภาพยนตร์รีเมกเหล่านั้นด้วยว่า ยังคงผลิตซ้ำชุดความคิดเดิม หรือ มีการรื้อสร้างชุดความคิดใหม่ลงไป หรือ มีการถ้าท้ายชุดความเชื่อ หรือ ขนบเดิมอยู่หรือไม่

และจากการลงคะแนนเพื่อเลือกลำดับภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ โดยกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ ทั้ง 6 ท่าน ปรากฏว่าภาพยนตร์ที่เข้าเกณฑ์ 2 อันดับแรก คือ

1. ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ได้ 14 คะแนน

2. ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ได้ 7 คะแนน

จะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องนี้ มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือ เป็นภาพยนตร์รีเมกที่จงใจไม่เคารพต้นฉบับเดิม มีการวิพากษ์บริบทสังคมในขณะที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกผลิตออกมา และวิพากษ์อุดมการณ์ที่อยู่ในโครงเรื่องของต้นฉบับเดิมด้วย

ดังนั้น จากการรวบรวมข้อมูลภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ โดยพิจารณาจากจำนวนครั้งของการดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ ประกอบกับการสอบถามความคิดเห็นของกลุ่มนักวิชาการภาพยนตร์ และกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ เพื่อเลือกภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่มีสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ ทำให้สามารถสรุปจำนวนภาพยนตร์ที่ใช้ประกอบการวิจัยครั้งนี้จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่

Ref. code: 25625523034238ZNR

1. ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)

2. ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยอาจยกตัวอย่างบทประพันธ์ต้นฉบับ หรือ งานดัดแปลงในครั้งก่อนหน้า มาเพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบด้วย

3.3 แหล่งข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของแหล่งข้อมูลไว้ดังนี้

1. แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร แหล่งข้อมูลประเภทนี้ได้แก่ เอกสารต่าง ๆ ที่มีข้อมูล หรือ ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ ทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (postmodern theory) ภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film) ภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ (film remake) การดัดแปลงแนวทบทวนวิพากษ์ (revisionist adaptation) ทฤษฎีการเล่าเรื่อง (narrative theory) ทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และรวมถึงเอกสารที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ที่นำมาเป็นตัวอย่างในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ด้วย ซึ่งข้อมูลดังกล่าวพบได้ใน นิตยสาร วารสาร หนังสือพิมพ์ และเอกสารสิ่งพิมพ์อื่น ๆ ที่ผู้วิจัยได้ไปค้นคว้าในห้องสมุด และหาซื้อจากร้านหนังสือทั่วไปด้วย

2. แหล่งข้อมูลประเภทภาพยนตร์ ซึ่งแหล่งข้อมูลประเภทนี้ได้จากการเก็บรวบรวมดีวีดี จากร้านจำหน่ายทั่วไป รวมถึงการสั่งซื้อจากแหล่งที่มีภาพยนตร์เก่าจำหน่าย

3. แหล่งข้อมูลอื่น ๆ ได้จากการค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ผ่านทางระบบอินเตอร์เน็ต

Ref. code: 25625523034238ZNR

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ประกอบไปด้วย

1. ผู้วิจัยใช้คอมพิวเตอร์แบบพกพาที่เชื่อมต่อกับอินเตอร์เน็ต เพื่อสืบค้น และโหลดข้อมูลภาพยนตร์ หรือ สืบค้นข้อมูลหนังสือ และเอกสารที่เกี่ยวข้องภายในห้องสมุดของมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ก่อนเดินทางไปสืบค้นด้วยตนเองอีกครั้ง

2. ตารางเก็บข้อมูลจากภาพยนตร์ ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการเล่าเรื่อง (narrative theory) มาเป็นกรอบในการศึกษาการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ อันประกอบไปด้วย โครงเรื่อง (plot) ความขัดแย้ง (conflict) ตัวละคร (character) แก่นเรื่อง (theme) ฉาก และสถานที่ (setting) สัญลักษณ์พิเศษ (symbol) และมุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view) อีกทั้งยังใช้ ทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory) รวมไปถึงแนวคิดภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film) ซึ่งประกอบไปด้วย สัมพันธบท (intertextuality) การผสม (pastiche) ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) โหยหาอดีต (nostalgia) การล้อเลียน (parody) การใช้สัญญะ (sign) วาทกรรม (discourse) มาใช้ในการวิเคราะห์ ค้นหาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ ผู้วิจัยจึงได้นำมาสร้างเป็นตารางเก็บข้อมูล ดังนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 3.4

ตารางเก็บข้อมูลภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ

	การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ	**การดัดแปลงครั้งล่าสุด**
โครงเรื่อง (plot)		
ความขัดแย้ง (conflict)		
ตัวละคร (character)		
แก่นเรื่อง (theme)		
ฉาก และสถานที่ (setting)		
สัญลักษณ์พิเศษ (symbol)		
มุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view)		

หมายเหตุ. จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 3.5

ตารางวิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

	ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)	**ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)**
สัมพันธบท (intertextuality)		
การผสม (pastiche)		
ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity)		
โหยหาอดีต (nostalgia)		
ล้อเลียน (parody)		
การใช้สัญญะ (sign)		
วาทกรรม (discourse)		

หมายเหตุ. จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์เนื้อหา (textual analysis) เพื่อเป็นการศึกษาถึงลักษณะของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ และรวมไปถึงการวิพากษ์ที่อยู่ในภาพยนตร์ไทยที่กลับมาสร้างใหม่ โดยใช้หลักการของทฤษฎีการเล่าเรื่อง (narrative theory) และทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory) รวมไปถึงแนวคิดภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film) มาเป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ เพื่อให้เข้าใจถึงสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ และเข้าใจถึงความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่

3.6 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยเรื่อง “ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” ในรูปแบบของการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (analysis description) โดยกล่าวถึง ลักษณะโครงสร้างของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์ และยังนำเสนอถึงความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่อีกด้วย

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 4
ผลการศึกษา “ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)”

งานวิจัยเรื่อง “ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ และวิเคราะห์เปรียบเทียบความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ ซึ่งในบทนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิจัยที่เกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ดังนี้

1. ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” และการดัดแปลง
2. วิเคราะห์เปรียบเทียบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ
3. วิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)
4. สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)

4.1 ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” และการดัดแปลง

“ทวิภพ” เป็นนวนิยายอมตะของ คุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ (ทมยันตี) ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ปีพุทธศักราช 2555 นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความรักต่างภพระหว่างอดีตและปัจจุบัน โดยมีเรื่องราวของประวัติศาสตร์บ้านเมืองในช่วงเวลานั้นเข้ามาเกี่ยวข้อง

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 4.1 หนังสือนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” เล่ม 1 และ เล่ม 2.

ที่มา: ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, 2562.

มณีจันทร์ (เมณี่) หญิงสาวในยุคปัจจุบันที่สามารถเดินทางย้อนอดีตกลับไปในสมัยรัชกาลที่ 5 ผ่านทางกระจกเงาบานใหญ่ โดยมณีจันทร์ได้ไปปรากฏตัวที่เรือนของหลวงอัครเทพวรากร ข้าหลวงประจำกรมเจ้าท่า การปรากฏตัวของมณีจันทร์สร้างความประหลาดใจให้กับทุกคนในเรือนเป็นอย่างมาก แต่ด้วยความฉลาดของมณีจันทร์ ทำให้คนที่ได้รู้จักกับเธอออดที่จะรักและเอ็นดูเธอไม่ได้ ประกอบกับสถานการณ์บ้านเมืองในขณะนั้น กำลังอยู่ในยุคล่าอาณานิคม ประเทศฝรั่งเศสและประเทศอังกฤษกำลังต้องการจะทำให้สยาม (ประเทศไทยในขณะนั้น) เป็นแดนกันชน และยังต้องการที่จะแบ่งแยกประเทศออกเป็น 2 ฝั่ง โดยใช้แม่น้ำเจ้าพระยาเป็นเส้นปักปันเขตแดน ทำให้มณีจันทร์ต้องใช้ความรู้ความสามารถทางด้านภาษาช่วยหลวงอัครเทพวรากรและเจ้าคุณวิศาลคดีแก้เกมของประเทศนักล่าเมืองขึ้น เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นทำให้มณีจันทร์เริ่มมีความรู้สึกผูกพันกับอดีตและหลวงอัครเทพวรากรมากขึ้นเรื่อย ๆ ในขณะที่ปัญหาใหญ่ของบ้านเมืองก็จะต้องเร่งแก้ไข มณีจันทร์เองก็มีอีกปัญหาหนึ่งที่รอคอยให้เธอตัดสินใจเช่นกัน กระจกซึ่งเป็นประตูของการเดินทางเชื่อมเวลาจะมีรอยร้าวเพิ่มขึ้นทุกครั้งที่เธอผ่านไปยังอดีตและปัจจุบัน มณีจันทร์ตระหนักได้ว่า กระจก

Ref. code: 25625523034238ZNR

จะต้องแตกลงในวันใดวันหนึ่ง ซึ่งนั่นหมายถึงว่า เธอจะไม่สามารถเดินทางข้ามผ่านเวลาได้อีกต่อไป ท้ายที่สุดเมื่อสถานการณ์บ้านเมืองคลี่คลายลง มณีจันทร์จึงเลือกตัดสินใจที่จะอยู่ในภพอดีต เพื่อที่จะได้ครองรักกับหลวงอัครเทพวรากร

ด้วยโครงเรื่องที่เข้มข้นและมีเนื้อหาอิงประวัติศาสตร์ ประกอบกับการได้รับความนิยมในการอ่านนวนิยายเป็นอย่างมาก ทำให้ “ทวิภพ” ถูกนำมาดัดแปลงสร้างในรูปแบบต่าง ๆ อยู่หลายครั้งหลายครา โดยมีการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ 2 ครั้ง สร้างเป็นละครโทรทัศน์ 2 ครั้ง และสร้างเป็นละครเวที 2 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 6 ครั้ง

ตารางที่ 4.1

การดัดแปลงนวนิยายเรื่องทวิภพในรูปแบบต่าง ๆ (เรียงตามลำดับปีที่สร้าง)

ปีที่สร้าง	**รูปแบบการดัดแปลง (ชื่อที่ใช้)**	**ผลิตโดย**	**กำกับโดย**
พ.ศ. 2533	ภาพยนตร์ (ทวิภพ)	เชิดไชย ภาพยนตร์	เชิด ทรงศรี
พ.ศ. 2537	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 7 (ทวิภพ)	ดาราวิดีโอ	จรูญ ธรรมศิลป์
พ.ศ. 2547	ภาพยนตร์ (ทวิภพ)	ฟิล์มบางกอก	สุรพงษ์ พินิจค้า
พ.ศ. 2548	ละครเวที (ทวิภพ เดอะมิวสิคัล)	ซีเนริโอ	ถกลเกียรติ วีรวรรณ
พ.ศ. 2554	ละครเวที (ทวิภพ เดอะมิวสิคัล)	ซีเนริโอ	ถกลเกียรติ วีรวรรณ
พ.ศ. 2554	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 7 (ทวิภพ)	ดาราวิดีโอ	มาวิน แดงน้อย เพ็ญลักษณ์ อุดมสิน

หมายเหตุ. จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 4.2 การดัดแปลงนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” ในรูปแบบต่าง ๆ (ภาพซ้าย: ภาพยนตร์ทวิภพ 2533, ภาพกลาง: ละครโทรทัศน์ทวิภพ 2537, ภาพขวา: ละครเวทีทวิภพ เดอะมิวสิคัล 2548).

ที่มา: https://pantip.com/topic/31727752



ภาพที่ 4.3 ภาพจากภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547).

ที่มา: https://twitter.com/RomcomSociety/status/604982308282601472/photo/1

จากการดัดแปลงทั้งสิ้น 6 ครั้ง “ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)” หรือ “THE SIAM RENAISSANCE (2004)” มีการดัดแปลงที่แตกต่างจากการดัดแปลงในครั้งอื่น ๆ มากที่สุด ทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบการเล่าเรื่อง ปรับเปลี่ยนตัวละคร รวมไปถึงการเชื่อมโยงเนื้อหาเข้ากับบริบทสังคมในช่วงที่ภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้น ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่า หากวิเคราะห์การดัดแปลงในครั้งนี้ที่

Ref. code: 25625523034238ZNR

ผู้สร้างจงใจจะสร้างภาพยนตร์โดยไม่เคารพต้นฉบับเดิมนั้น สามารถที่จะสะท้อนสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ (postmodern aesthetics) ซึ่งเชื่อมโยงกับแนวคิดการดัดแปลงแนววิพากษ์ (revisionist adaptation) ในลักษณะใดได้บ้าง

4.2 วิเคราะห์เปรียบเทียบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ

เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างที่ชัดเจนระหว่าง ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กับการดัดแปลงในครั้งอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดการเล่าเรื่องมาใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นถึงความแตกต่างของการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)

4.2.1 โครงเรื่อง (plot)

โครงเรื่องนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญของขั้นตอนการเล่าเรื่อง ถ้าปราศจากโครงเรื่องก็จะไม่มีเรื่องราว และตัวละครในเรื่องราวนั้น ๆ ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ โครงเรื่องของ “ทวิภพ” ส่วนใหญ่เป็นไปตามที่บทประพันธ์ได้เขียนไว้ มีลักษณะเล่าเรื่องที่เป็นเส้นตรงตามลำดับเหตุการณ์ก่อนหลัง แต่ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น ผู้สร้างได้ดัดแปลงให้โครงเรื่องมีความสลับซับซ้อนของเหตุการณ์มากขึ้น ลักษณะเล่าเรื่องไม่เป็นเส้นตรงตามลำดับเหตุการณ์ก่อนหลัง จนบางครั้งสร้างความสับสนให้กับผู้ชม

4.2.1.1 การเริ่มเรื่อง (exposition)

การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉาก หรือ สถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือ เผยปมขัดแย้งเพื่อให้เรื่องราวชนติดตาม ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น มักจะเริ่มเรื่องด้วยฉากความวุ่นวายของกรุงเทพมหานคร ในยุคปัจจุบัน มณีจันทร์รถเกิดเสียระหว่างทางจึงได้เดินหาที่โทรศัพท์ จนกระทั่งบังเอิญได้ไปพบร้านขายของเก่า และเกิดถูกใจกระจกเก่าบานใหญ่จึงได้ซื้อกลับมาที่บ้าน

แต่ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เริ่มเรื่องด้วยฉากความวุ่นวายของเมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในยุคปัจจุบัน มณีจันทร์ผู้เชี่ยวชาญพิเศษระดับ 6 สาขาประวัติศาสตร์ ประจำกงสุลไทยนครปารีส ถูกเรียกตัวด่วน ในฐานะตัวแทนของ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ประเทศไทย เนื่องจากมีการค้นพบบันทึกโบราณที่มีชื่อว่า “Voyageur” เขียนโดย “Francois Xavier”

ซึ่งมีความแตกต่างไปจากบทประพันธ์โดยสิ้นเชิง เป็นการเริ่มเรื่องราวที่แตกต่างไปจากครั้งก่อน ๆ มีการเพิ่มตัวละคร และเปิดประเด็นปัญหาที่แตกต่างออกไป ทำให้จุดสนใจ และจุดคาดหวังของผู้ชมเปลี่ยนแปลงไปจากการรับรู้เรื่องราวของ “ทวิภพ” ในแบบเดิม ๆ

4.2.1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (rising action)

ในช่วงการพัฒนาเหตุการณ์ เรื่องราวจะดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง และสมเหตุสมผล ปมปัญหา หรือ ข้อขัดแย้ง เริ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์อยู่ในช่วงยุ่งยาก ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงนี้ คือ กระจกบานนั้นได้พามณีจันทร์ย้อนเวลากลับไปในอดีต ซึ่งเป็นยุคของ รัชกาลที่ 5 และได้ไปปรากฏตัวที่เรือนของ "หลวงอัครเทพวรากร" การปรากฏตัวของมณีจันทร์ได้สร้างความประหลาดใจอย่างมากให้กับทุก ๆ คนที่อยู่ในเรือนคุณหลวง แต่ด้วยความเฉลียวฉลาดของมณีจันทร์ทำให้คนที่ได้พบเห็นและรู้จักอดที่จะรักเธอไม่ได้

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เข้าสู่ช่วงพัฒนาเหตุการณ์ เมื่อมณีจันทร์เดินทางกลับมาประเทศไทย ในช่วงเวลากึ่งหลับกึ่งตื่น มณีจันทร์ได้ย้อนเวลากลับไปในยุคของ รัชกาลที่ 4 (ซึ่งเป็นปีที่มีการเซ็นสนธิสัญญาเบาว์ริง) และได้ปรากฏตัวที่เรือนของ "หมอบรัดเลย์" นายแพทย์ชาวอเมริกันที่เข้ามาเผยแพร่ศาสนาคริสต์ในประเทศสยาม (ประเทศไทยในช่วงเวลานั้น) การปรากฏตัวของมณีจันทร์สร้างความสงสัยคลางแคลงใจให้กับราชสำนักสยามเป็นอย่างมาก ว่าเป็นผู้ฝักใฝ่ฝ่ายใดกันแน่ เมื่อเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ หรือ ช่วง บุนนาค (สมุหพระกลาโหมในขณะนั้น) ทราบเรื่องจึงได้เชิญตัวมณีจันทร์ให้มาพำนักอาศัยอยู่ในเรือนของท่าน โดยมีหลวงอัครเทพวรากร และหลวงราชไมตรี เป็นผู้คอยดูแลอย่างใกล้ชิดไม่ให้คลาดสายตา

Ref. code: 25625523034238ZNR

ช่วงนี้ ยังคงมีความคล้ายเดิม คือ เรื่องราวอยู่ในช่วงการเดินทางข้ามภพ แต่สิ่งที่แตกต่างออกไป คือ วิธีการเดินทางข้ามภพของมณีจันทร์ และยุคสมัยที่มณีจันทร์ข้ามไปปรากฏตัว

ในส่วนของการเดินทางข้ามภพนั้น ในการรับรู้ของผู้ชมส่วนใหญ่ คือ การเดินทางผ่านกระจกเงาบานใหญ่ แต่ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กลับไม่มีกระจกเงาบานใหญ่นั้นอีกต่อไป การเดินทางข้ามภพเกิดขึ้นในสภาวะกึ่งหลับกึ่งตื่นของมณีจันทร์ และใช้เทคนิคการเล่าด้วยสัญญะในภาษาของภาพยนตร์ เช่น การขี่ม้า การเดินอยู่ในภาพวาดของอดีต หรือ การเดินข้ามประตูไปมา เป็นการปรับเปลี่ยนในเชิงภาษาภาพ เพื่อนำมาเล่าในเชิงสัญญะ ซึ่งส่วนหนึ่งของวิธีคิดแบบหลังสมัยใหม่ที่ใช้สัญญะเป็นตัวแทนของสิ่งต่าง ๆ

และในส่วนของยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปนั้น คือ จากช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งตรงกับช่วงเหตุการณ์ ร.ศ. 112 หรือ “กรณีพิพาทไทย-ฝรั่งเศส ร.ศ. 112” เมื่อกองทัพฝรั่งเศสส่งเรือรบ 2 ลำ คือ เรือแองกองสตองต์ (Inconstant) และเรือโกแมต์ (Comete) โดยมีเรือสินค้า “เจ. เบ. เซย์” (Jean Baptist Say) เป็นเรือนำร่อง รุกล้ำฝ่าสันดอนปากแม่น้ำเจ้าพระยาเข้ามา หมู่ปืนใหญ่ที่ป้อมพระจุลจอมเกล้า และหมู่เรือรบซึ่งเป็นแนวป้องกันของไทยได้ยิงสกัดถูกเรือสินค้าเสียหาย ผลจากการปะทะกันครั้งนี้ ฝรั่งเศสได้บังคับให้สยามลงนามใน “สนธิสัญญาสันติภาพ” โดยสนธิสัญญาฉบับดังกล่าวกำหนดให้สยามชดใช้ค่าเสียหายให้ฝรั่งเศสเป็นเงินจำนวน 3 ล้านฟรังก์ ตีเป็นเงินไทยประมาณ 1,560,000 บาท (อัตราแลกเปลี่ยนในสมัยนั้น) รวมทั้งบังคับให้รัฐบาลสยามยอมสละดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง ตลอดถึงเกาะแก่งในแม่น้ำโขงทั้งหมด เป็นพื้นที่ 143,000 ตารางกิโลเมตร ผลจากกรณีพิพาทกับฝรั่งเศสครั้งนี้ทำให้สยามต้องเสียดินแดน ซึ่งนับได้ว่า เป็นการสูญเสียดินแดนครั้งใหญ่ที่สุด (สารคดี, 2555)

เปลี่ยนมาเป็นในช่วงยุคของรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นปีที่มีการเซ็นสนธิสัญญาเบาว์ริง เป็นช่วงเริ่มต้นของการเริ่มเข้ามามีบทบาทในการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก เป็นจุดเริ่มต้นของการพยายามปรับตัวให้ทัดเทียมกับชาติตะวันตก เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดการสูญเสียความมั่นคงของอัตลักษณ์ของคนในสังคมไทย ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ถูกสร้างขึ้น เป็นการตอบโต้ต่อ

Ref. code: 25625523034238ZNR

การสูญเสีย ในช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ 2540 โดยใช้ความรุ่งเรืองของประเทศในช่วงที่ยังไม่มีการสูญเสียดินแดนให้กับชาติตะวันตก เป็นการเยียวยาบาดแผลให้กับสังคมไทยในขณะนั้น

4.2.1.3 ภาวะวิกฤติ (climax)

ภาวะวิกฤติจะเกิดขึ้น เมื่อเรื่องราวกำลังเดินทางมาถึงจุดแตกหัก และตัวละครตกอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงภาวะวิกฤติ คือ การดำเนินเรื่องในขณะนั้นเป็นช่วงเหตุการณ์ ร.ศ. 112 เป็นช่วงยุคล่าอาณานิคมของประเทศฝรั่งเศสและประเทศอังกฤษ สภาวะบ้านเมืองในช่วงนั้นค่อนข้างระส่ำระสาย ประกอบกับการเดินทางข้ามภพของมณีจันทร์มีอุปสรรคเกิดขึ้นคือ ทุกครั้งที่ข้ามภพกระจกจะเกิดรอยร้าวเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เข้าสู่ช่วงภาวะวิกฤติ เมื่อมณีจันทร์เริ่มมีความคิดที่อยากจะเปลี่ยนแปลงอดีต แต่เมื่อแก้ไขอดีตแล้วผลที่ได้กลับเลวร้ายไปมากกว่าเดิม ทำให้ประเทศไทยในปัจจุบันต้องกลายเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส คนไทยพูดภาษาฝรั่งเศส เกิดหอไอเฟล (eiffel tower) ขึ้นที่ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งเหตุการณ์เหล่านี้มีอยู่ในบันทึก “Voyageur”

ภาวะวิกฤติที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เป็นการใช้สัญญะของการตกเป็นเมืองขึ้น มาประกอบเป็นการเล่าเรื่อง ทั้งในด้านรูปสัญญะ คือ หอไอเฟล (eiffel tower) และ นัยของการแสดง คือ การที่ตัวละคร “นุ่ม” สาวใช้ของมณีจันทร์ในยุคปัจจุบันสามารถพูดภาษาฝรั่งเศสได้อย่างคล่องแคล่ว เป็นการสื่อถึงการตกเป็นเมืองขึ้นของประเทศฝรั่งเศส ทั้งหมดนี้เป็นการใช้สัญญะผ่านแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ ทำให้ผู้ชมเกิดการตีความที่แตกต่างไปออกไปจากเรื่องของทวิภพแบบ เดิม ๆ ที่สร้างในครั้งก่อนหน้า

4.2.1.4 ภาวะคลี่คลาย (falling action)

ภาวะคลี่คลาย คือ สภาพหลังจากที่จุดวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำ และประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผย หรือ ข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงภาวะคลี่คลาย คือ มณีจันทร์ใช้ความรู้ทางภาษาที่มีมาช่วยแก้ไขสถานการณ์ของประเทศให้ผ่านพ้นไปได้ด้วยดี

Ref. code: 25625523034238ZNR

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เหตุการณ์เข้าสู่ช่วงภาวะคลี่คลาย เมื่อมณีจันทร์ได้ทำความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างอดีตและปัจจุบัน เธอจึงเลือกที่จะไม่แก้ไขอดีต แต่ปล่อยให้เป็นไปตามประวัติศาสตร์ที่เคยเกิดขึ้นแล้ว

4.2.1.5 การยุติของเรื่องราว (ending)

การยุติของเรื่องราว คือ การสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด โดยการจบเรื่องอาจหมายถึง การสูญเสีย หรือ อาจจบแบบมีความสุข หรือ จบทิ้งท้ายไว้ให้ขบคิดก็ได้ ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงการยุติของเรื่องราว คือ มณีจันทร์ตัดสินใจอยู่ในช่วงเวลาอดีต และได้แต่งงานกับหลวงอัครเทพวรากร กระจกจึงแตก เป็นการสิ้นสุดการเดินทางข้ามภพ เป็นการยุติเรื่องราวด้วยความสุขสมหวังของมณีจันทร์

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เหตุการณ์ในช่วงการยุติของเรื่องราว คือ มณีจันทร์ตัดสินใจอยู่ในภพอดีต แต่ก็ไม่ได้สุขสมหวังดังใจ เพราะภาพยนตร์ไม่เล่าถึงรายละเอียดของการสิ้นชีพของหลวงอัครเทพวรากร แต่ก็สื่อโดยใช้สัญญะ เพื่อให้ผู้ชมตีความได้ว่า ในขณะเกิดสงครามหลวงอัครเทพวรากรได้สิ้นชีพลงกลางสนามรบ และเล่าเพียงแค่ภาพมณีจันทร์แต่งชุดดำ นั่งเศร้าโศกอยู่เพียงคนเดียว เป็นการยุติเรื่องราวด้วยความเศร้าโศกของมณีจันทร์

การคาดหวังของผู้ชมเรื่องทวิพ คือ ความรักที่สุขสมหวัง จบอย่างมีความสุข แต่การที่ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เลือกที่จะจบแบบสูญเสีย นับเป็นการดัดแปลงโดยจงใจไม่เคารพบทประพันธ์เดิม นั่นอาจเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เหล่าผู้ชมที่เป็นผู้ชื่นชอบนิยายมาตั้งแต่ต้นไม่สามารถยอมรับได้ ถึงแม้ว่าจะเป็นการรื้อสร้างจุดจบโดยใช้แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่เข้าไปประกอบสร้างก็ตาม แต่การจบแบบพลิกด้านในลักษณะนี้ อาจจะมากเกินกว่าที่ผู้ชมจะรับไหวได้ ทำให้ความนิยมในตัวภาพยนตร์ไม่ได้รับการตอบรับเท่าที่ควร

4.2.2 ความขัดแย้ง (conflict)

องค์ประกอบที่ทำให้การเล่าเรื่องมีความน่าตื่นเต้น คือ ความขัดแย้ง เพราะความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของโครงสร้างเรื่องที่สร้างปมปัญหา การหาหนทางแก้ปัญหา

Ref. code: 25625523034238ZNR

ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่องส่วนใหญ่เป็นไปตามที่บทประพันธ์ได้เขียนไว้ คือ เป็นความขัดแย้งในเรื่องของความรักต่างภพ ตัวละครเอกต้องหาทางมาพบรักกันให้ได้ในที่สุด

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น เป็นความขัดแย้งในการพยายามที่จะแก้ไขประวัติศาสตร์ที่เคยเกิดขึ้นไปแล้ว ซึ่งถือได้ว่า เป็นการเปลี่ยนแปลงปมความขัดแย้งเดิม ประเด็นเรื่องราวความรักของตัวละครถูกลดทอนลง และถูกแทนที่ด้วยปมของประวัติศาสตร์ของชาติ เป็นเรื่องราวที่เรียกได้ว่า มีความยิ่งใหญ่กว่า และมีความยากกว่า ในการแก้ปัญหา ซึ่งสุดท้ายแล้วตัวละครไม่สามารถแก้ปมปัญหานี้ได้ ทำได้แค่เพียงยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้น ในกรณีนี้ อาจเป็นภาพสะท้อนของเรื่องราวในยุคปัจจุบันในขณะนั้น ที่ประเทศตกอยู่ในวิกฤตเศรษฐกิจ ซึ่งคนในชาติทำได้แค่เพียงยอมรับ และเรียนรู้สิ่งที่เกิดขึ้น เพื่อเป็นบทเรียนสำหรับเตือนใจในอนาคตเท่านั้น

4.2.3 ตัวละคร (character)

ตัวละคร เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ สำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิด ตัวละครจะต้องมีองค์ประกอบ 2 ส่วนเสมอ ได้แก่ ส่วนที่เป็นความคิด (conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (presentation) ซึ่งทั้ง 2 ส่วนนี้ จะเป็นการสะท้อนแนวความคิดของผู้สร้างว่า กำลังสื่อสารสิ่งใดมาถึงผู้ชม ซึ่งในส่วนของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น ได้มีการเพิ่ม และลดตัวละคร ตามตารางข้างล่าง ดังนี้

ตารางที่ 4.2

การเปรียบเทียบตัวละครในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กับ การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ

ตัวละคร (character)	**การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ (ภาพยนตร์, ละครโทรทัศน์, ละครเวที)**	**ภาพยนตร์ทวิภพ (2547)**
มณีจันทร์	หญิงไทยสมัยใหม่ หน้าตามีความเป็นไทยแท้ ฉลาด มั่นใจ ไม่มีความรู้ทางประวัติศาสตร์ แต่มีความสามารถทางด้านภาษา	หญิงไทยสมัยใหม่ แต่มีหน้าตาเหมือนชาวตะวันตก ฉลาด มั่นใจ เก่งทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ และภาษา
หลวงอัครเทพวรากร	ชายไทยรูปร่างงาม ผิวพรรณดี เป็นคนมีระเบียบ ให้ความสำคัญกับเรื่องกิริยามารยาท	ชายไทยหน้าตาเหมือนชาวตะวันตก มีลักษณะน่าเกรงขาม ไม่เกรงกลัวชาวต่างชาติ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 4.2 (ต่อ)

การเปรียบเทียบตัวละครในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กับ การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ

ตัวละคร (character)	**การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ (ภาพยนตร์, ละครโทรทัศน์, ละครเวที)**	**ภาพยนตร์ทวิภพ (2547)**
กุลวรางค์	เพื่อนสนิทของมณีจันทร์ เป็นสาวสมัยใหม่ ไม่เชื่อในการเดินทางข้ามภพของมณีจันทร์ สืบเชื้อสายมาจากตระกูลของหลวงวิศาลคดี	เพื่อนสนิทของมณีจันทร์ เป็นสาวสมัยใหม่ ไม่เชื่อในการเดินทางข้ามภพของมณีจันทร์
หลวงวิศาลคดี	ผู้มีความมั่นคงในการรักษาประเทศให้รอดพ้นจากการเป็นอาณานิคม	ไม่ปรากฏตัวละครนี้
คุณหญิงแสร์ (แม่ของหลวงอัครเทพวรากร)	แม่ของหลวงอัครเทพวรากร ตัวแทนของคนโบราณที่รู้จักปรับตัวให้เข้ากับสังคมที่กำลังเปลี่ยนไป	ไม่ปรากฏตัวละครนี้
คุณมาลิดา (แม่ของมณีจันทร์)	เป็นภรรยาท่านทูต มีความรักลูกมาก	ในฉบับภาพยนตร์นี้ เป็นภรรยาของนักโบราณคดี แยกทางกับสามี มีความรักลูกแต่ไม่แสดงออก
อาจารย์หลวง (พ่อของมณีจันทร์)	ไม่ปรากฏบทบาท เป็นเพียงตัวละครที่ถูกกล่าวถึงเท่านั้น	เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์
ม้วน	เป็นบ่าวในเรือนของหลวงอัครเทพวรากร ม้วนคิดว่ามณีจันทร์เป็นผีในตอนแรก และรับหน้าที่ดูแลมณีจันทร์	เป็นบ่าวในเรือนพระกลาโหม ในฉบับภาพยนตร์นี้ ม้วนรับหน้าที่แค่เฝ้ามณีจันทร์เท่านั้น
นุ่ม	เป็นแม่บ้านของมณีจันทร์ และยังเป็นเหลนของม้วน	ในฉบับภาพยนตร์นี้ เป็นแม่บ้านของมณีจันทร์ แต่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับม้วน ในช่วงท้ายเรื่องหลังจากมณีจันทร์แก้ไขอดีต เมื่อกลับมาปัจจุบัน นุ่มพูดภาษาฝรั่งเศสได้ เป็นการบอกว่า ประเทศได้ตกเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศสไปแล้ว
ไรวัต	เป็นทหารรูปร่างกำยำ และชอบใช้อำนาจข่มขู่คนที่มายุ่งกับมณีจันทร์	ไม่ปรากฏตัวละครนี้
ดร. ตรอง	เป็นเพื่อนสนิทอีกคนของมณีจันทร์ มีความเชี่ยวชาญด้านวิทยาศาสตร์	ไม่ปรากฏตัวละครนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 4.2 (ต่อ)

การเปรียบเทียบตัวละครในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) กับ การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ

ตัวละคร (character)	**การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ (ภาพยนตร์, ละครโทรทัศน์, ละครเวที)**	**ภาพยนตร์ทวิภพ (2547)**
ฟรองซัว ซาเวียร์	ไม่ปรากฏตัวละครนี้	เป็นตัวละครสำคัญที่นำเรื่องราวของมณีจันทร์มาเขียนในบันทึก“Voyageur” และยังเป็นผู้เก็บมีดที่มณีจันทร์ใช้แทงกัปตันโอบาเรต์ไว้
เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค)	ไม่ปรากฏตัวละครนี้	ดำรงตำแหน่งพระกลาโหม ซึ่งเปรียบเทียบได้กับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในปัจจุบัน
พระราชไมตรี	ไม่ปรากฏตัวละครนี้	เป็นชายอีกคนที่หลงรักมณีจันทร์ เป็นคนใจเย็น คอยเตือนสติหลวงอัครเทพวรากรไม่ให้ใช้กำลังตัดสินปัญหา
เซอร์ จอห์น เบาว์ริ่ง	ไม่ปรากฏตัวละครนี้	เป็นตัวแทนจากประเทศอังกฤษเข้ามาติดต่อเจรจาการค้า
มองซิเออร์ กาเบรียล โอบาเรต์	ไม่ปรากฏตัวละครนี้	เป็นตัวแทนจากประเทศฝรั่งเศสเข้ามาติดต่อเจรจาเรื่องดินแดน
หมอบรัดเลย์	ไม่ปรากฏตัวละครนี้	เป็นหมอชาวอเมริกาที่มาอยู่สยาม มณีจันทร์ข้ามภพมาปรากฏตัวครั้งแรกที่บ้านของหมอบรัดเลย์

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

จะเห็นได้ว่า ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น ได้มีการลดตัวละครที่มีบทบาทเกี่ยวกับเนื้อเรื่องในด้านความรักของมณีจันทร์กับหลวงอัครเทพวรากรลง และได้เพิ่มตัวละครที่มีชีวิตอยู่จริงในประวัติศาสตร์เข้าไปในโครงเรื่อง เพื่อเสริมสร้างความสมจริงให้สมกับเป็นภาพยนตร์แนวอิงประวัติศาสตร์มากขึ้นกว่าในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงประเด็นปมความขัดแย้งของเรื่อง จากเรื่องราวของความรัก สู่ประเด็นทางประวัติศาสตร์

Ref. code: 256255230342382ZNR

4.2.4 แก่นเรื่อง (theme)

แก่นเรื่อง นับเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญของการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง ซึ่งเราสามารถเข้าใจแก่นเรื่องได้จากการสังเกตองค์ประกอบต่าง ๆ ในการเล่าเรื่อง อาทิ การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น แก่นเรื่อง คือ เน้นเรื่องความรักต่างภพ การเดินทางย้อนอดีต และการสูญเสียดินแดนของประเทศไทย ในช่วงวิกฤตการณ์ ร.ศ. 112 สังเกตได้จากชื่อเรื่อง “ทวิภพ” ซึ่งหมายถึงการเดินทางมาเจอกันของคนทั้ง 2 ภพ โดยมีกระจกเป็นตัวแทนของการเดินทางมาพบกัน

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น แก่นเรื่อง คือ เน้นเรื่องการล่าอาณานิคมของชาวตะวันตกที่เข้ามาประเทศไทยในช่วงอดีตและการโหยหาความเจริญรุ่งเรืองของประเทศไทย แสดงให้เห็นถึงความทัดเทียมทางวัฒนธรรมของประเทศไทยกับอารยประเทศ สังเกตได้จากชื่อเรื่องภาษาอังกฤษที่ถูกเพิ่มเข้ามา คือ “The Siam Renaissance” เป็นการสื่อถึงความรุ่งเรืองของประเทศที่เทียบเท่ากับชาติตะวันตก เป็นประเด็นทางประวัติศาสตร์ของชาติ ซึ่งเป็นประเด็นหลักที่ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) พยายามจะสื่อถึงผู้ชมมากกว่าประเด็นทางด้านความรักต่างภพของตัวละคร เป็นการรื้อสร้างโครงเรื่องใหม่โดยใช้แนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่เข้าไปผสมในกระบวนการสร้างภาพยนตร์รีเมก

4.2.5 ฉาก และสถานที่ (setting)

เนื่องจากการเล่าเรื่อง คือ การถ่ายทอดเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ต่อเนื่องกัน และเพราะเหตุการณ์ต่าง ๆ จะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่มิได้ ดังนั้น ฉากจึงมีความสำคัญมาก เพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่าง ๆ ของเรื่อง นอกจากนี้ ฉากยังมีความสำคัญในแง่ที่สามารถบ่งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือ การกระทำของตัวละครได้อีกด้วย ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น ฉาก และสถานที่ ส่วนใหญ่เป็นการนำเสนอความสวยงามของวัฒนธรรมประเพณี และบ้านเมืองในอดีต ผ่านการใช้ชีวิตของมณีจันทร์ที่เข้าไปเรียนรู้วิถีชีวิตแบบไทย ๆ ในบ้านของหลวงอัครเทพวรากร

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น ฉาก และสถานที่ เป็นการนำเสนอความเป็นประเทศที่รุ่งเรืองทัดเทียมชาติตะวันตก ฉากที่ปรากฏจะแสดงให้เห็นถึงความรุ่มรวยทางวัฒนธรรมของชาติที่ยิ่งใหญ่ และมีมาอย่างยาวนาน เพื่อให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าที่ไม่แพ้ชาติ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตะวันตก นอกจากนี้ยังมีการให้ตัวละครไทยในอดีตสามารถพูดภาษาอังกฤษได้อย่างคล่องแคล่ว เพื่อสื่อถึงความทัดเทียม และการต่อรองกับชาติตะวันตกอีกด้วย

ซึ่งการนำเสนอฉาก และสถานที่ในอดีต เป็นส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์การโหยหาอดีต (nostalgia) ซึ่งปรากฏการณ์นี้สอดคล้องกับแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ ที่เป็นการนำรูปแบบสไตล์ย้อนยุคของศิลปวัฒนธรรมสมัยเก่า ๆ กลับมาปรากฏอยู่ในยุคปัจจุบันอีกครั้ง



ภาพที่ 4.4 เซอร์จอห์น เบาว์ริ่ง ขณะเข้าเฝ้าฯ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4. จาก ภาพยนตร์ “ทวิภพ” (2547)

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.

4.2.6 สัญลักษณ์พิเศษ (symbol)

การเล่าเรื่องในภาพยนตร์มักมีการใช้สัญลักษณ์พิเศษ เพื่อสื่อความหมายอยู่เสมอ การศึกษาการใช้สัญลักษณ์พิเศษในภาพยนตร์ เมื่อนำมาใช้วิเคราะห์ประกอบการชมภาพยนตร์จะช่วยให้สามารถเข้าใจเรื่องราวได้ดีขึ้น โดยเฉพาะเมื่อตระหนักว่า ความหมายที่แฝงเร้นนั้นอาจสื่อความหมายได้ดีกว่าความหมายที่ปรากฏอยู่ภายนอก ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น สัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏ คือ **กระจก** ตัวแทนของภาพสะท้อนของเรื่องราวในยุคอดีต การเดินทางผ่านกาลเวลา และกระจกแตกเมื่อการเดินทางสิ้นสุดลง **นาฬิกาของหลวงอัครเทพวรากร** ตัวแทนของการดำเนินเหตุการณ์ในอดีต นาฬิกาจะเดินในช่วงภพอดีต และหยุดเดินในช่วงภพเวลาปัจจุบัน

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 4.5 มณีจันทร์กำลังจะเดินทางข้ามภพผ่านกระจก. จาก ละครเวที “ทวิภพ เดอะมิวสิคัล” (2548)

ที่มา: https://www.matichonweekly.com/column/article_95871

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น สัญลักษณ์พิเศษ ที่ปรากฏคือ **หอไอเฟล (eiffel tower)** ตัวแทนของการตกเป็นอาณานิคมของประเทศฝรั่งเศส ซึ่งมีนัยเชื่อมโยงกับการตัดสินใจของมณีจันทร์ ถ้าหากมณีจันทร์ตัดสินใจผิดพลาดเลือกที่จะแก้ไขอดีต จะมีผลส่งถึงโลกในยุคปัจจุบัน หอไอเฟลจึงปรากฏขึ้นที่แม่น้ำเจ้าพระยา



ภาพที่ 4.6 หอไอเฟลที่แม่น้ำเจ้าพระยา. จาก ภาพยนตร์ “ทวิภพ” (2547)

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR

ในส่วนนี้ จะเห็นได้ชัดว่า ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ให้ความสำคัญกับประเด็นของประวัติศาสตร์เป็นอย่างมาก ดังนั้น สัญลักษณ์พิเศษ ที่ปรากฏในเรื่องจึงมีส่วนเกี่ยวข้องกับความเป็นภาพตัวแทนสัญลักษณ์ของชาติแทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ ภาษาพูด หรือ การแต่งกาย ล้วนแล้วแต่มีนัยของความเป็นชาติซ่อนเร้นอยู่

4.2.7 มุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view)

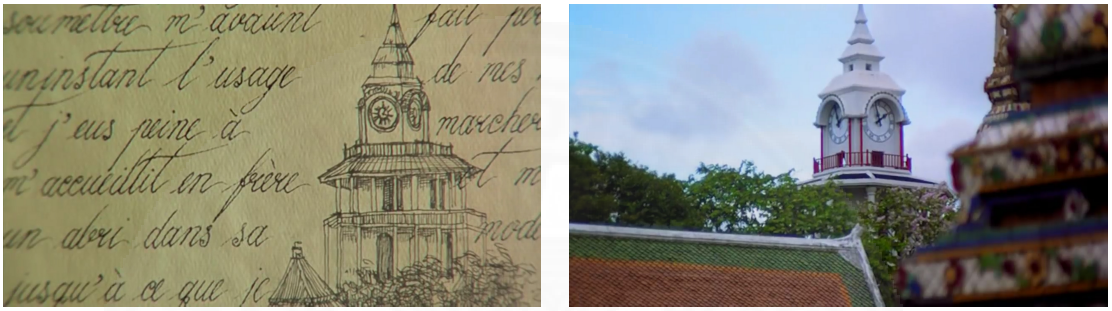
มุมมองในการเล่าเรื่อง คือ การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือ การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิด หรือ จากวงนอกในระยะห่าง ๆ ซึ่งแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน จุดยืนในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่ง เพราะจุดยืนจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น มุมมองในการเล่าเรื่อง โดยส่วนใหญ่ เป็นการเล่าเรื่องจากบุคคลที่หนึ่ง (the first-person narrator) โดยเป็นการเล่าผ่านตัวละครเอกทั้ง 2 คือ มณีจันทร์ และหลวงอัครเทพวรากร

ซึ่งคล้ายกับภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ที่ใช้มุมมองในการเล่าเรื่อง เป็นการเล่าเรื่องจากบุคคลที่หนึ่ง (the first-person narrator) เช่นกัน แต่ที่แตกต่างกันคือ เป็นการเล่าผ่านตัวละครเอกเพียงคนเดียว คือ มณีจันทร์ ซึ่งเป็นการสะท้อนการนำเสนอมุมมองของคนในชาติ ที่มีต่อชาติในยุคอดีตและในปัจจุบัน มณีจันทร์พยายามทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ในขณะนั้นเปรียบเสมือนผู้ชมที่ทำกำลังทำความเข้าประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์เช่นกัน และการที่มณีจันทร์พูดถึงสังคมในปัจจุบันให้ตัวละครในอดีตได้ฟัง ก็เป็นการวิพากษ์สังคมในขณะนั้นไปพร้อมกันด้วย

จากที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นจะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ค่อนข้างมีลักษณะแตกต่างออกไปจากทั้งตัวฉบับนวนิยาย และผลงานการดัดแปลงที่ได้สร้างมาก่อนหน้าพอสมควร ภาพยนตร์เน้นเนื้อหาการเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทยในช่วงสมัยนั้น เพื่อสร้างอรรถรส และความเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ ตัวละครที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์จึงถูกเพิ่มเข้ามา อาทิ เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค), เซอร์ จอห์น เบาว์ริ่ง, มองซิเออร์ กาเบรียล โอบาเรต์ และหมอบรัดเลย์ ซึ่งตัวละครเหล่านี้ไม่มีในฉบับนวนิยาย ตัวละครที่เกี่ยวกับความรัก และความสัมพันธ์ของมณีจันทร์กับหลวงอัครเทพวรากร จึงถูกตัดออกไป คือ คุณหญิงแสร์, ไรวัต และ ดร. ตรอง จึงทำให้เนื้อหาในด้านความรักระหว่างมณีจันทร์กับหลวงอัครเทพวรากรถูกตัดออกไปด้วย การเล่าเรื่องในภาพยนตร์มุ่งเน้นไปที่ประวัติศาสตร์ในช่วงนั้น และสังคมไทยในปัจจุบันที่กำลังสุ่มเสี่ยงจะตกเป็น

Ref. code: 25625523034238ZNR

เมืองขึ้นของชาติอื่น ซึ่งในส่วนของอดีต คือ การสูญเสียดินแดน แต่ในส่วนของปัจจุบัน คือ การรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามา เลียนแบบวิถีชีวิตของชาวต่างชาติทั้งตะวันตกและตะวันออก โดยหลงลืมวัฒนธรรมไทยของตัวเอง อีกทั้งภาพยนตร์ยังนำเสนอส่วนที่สร้างความภาคภูมิใจของคนไทย คือ การบอกเล่าถึงวิทยาการในอดีตที่เทียบเท่าชาติตะวันตก เช่น ฉากการกล่าวถึง Bangkok Mean Time ที่เป็นการเทียบเวลาเฉพาะของไทยเราเอง



ภาพที่ 4.7 พระที่นั่งภูวดลทัศไนย ในฉากการกล่าวถึง Bangkok Mean Time. จาก ภาพยนตร์ “ทวิภพ” (2547)

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.

ในส่วนของการเดินทางข้ามภพของมณีจันทร์นั้น ไม่ได้ถูกทำให้เห็นว่า เป็นการเดินทางผ่านกระจกเหมือนฉบับก่อน ๆ แต่ใช้เทคนิคการสร้างภาพพิเศษที่แตกต่างออกไป เช่น การเดินผ่านประตูไปมา ซึ่งเป็นการทับซ้อนภาพด้านหลังระหว่างอดีตกับปัจจุบัน หรือ การซ้อนภาพตัวละครกับภาพวาดสีน้ำ เป็นต้น

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 4.8 การทับซ้อนกันระหว่างอดีตกับปัจจุบัน. จาก ภาพยนตร์ “ทวิภพ” (2547)

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพโดยผู้วิจัย, 2562.

กระจกจึงไม่ได้เป็นสัญลักษณ์พิเศษในฉบับของภาพยนตร์นี้ หอไอเฟล สิ่งก่อสร้างสำคัญสัญลักษณ์ของประเทศฝรั่งเศสถูกนำมาใช้ในภาพยนตร์อย่างมีนัยสำคัญ คือ เมื่อมณีจันทร์แก้ไขอดีตทำให้หอไอเฟลมาปรากฏที่แม่น้ำเจ้าพระยา เป็นการบ่งบอกว่า ประเทศไทยได้ตกเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศสไปแล้ว มณีจันทร์จึงย้อนกลับไป และไม่แก้ไขอดีต เพราะเข้าใจถึงความสัมพันธ์ของอดีตกับอนาคตว่า ไม่สามารถแก้ไขอดีตได้ ทำได้เพียงเข้าใจ ยอมรับ และเรียนรู้จากอดีตเท่านั้น

4.3 วิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)

เพื่อแสดงให้เห็นถึงสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film) มาใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อค้นหาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ดังนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

4.3.1 สัมพันธบท (intertextuality)

การใช้เทคนิคสัมพันธบทในภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่นั้น นอกจากจะเป็นการแสดงให้เห็นว่า ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ อาจไม่มีอะไรที่เป็นต้นฉบับอีกต่อไป เพราะศิลปะเกิดจากศิลปะที่มีมาก่อนหน้านั้นแล้วทั้งสิ้น ดังนั้น ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) สามารถจำแนกสัมพันธบทที่ปรากฏในภาพยนตร์ได้ 3 องค์ประกอบหลัก ๆ คือ

4.3.1.1 การหยิบยืมโครงเรื่อง

การหยิบยืมโครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) คือ การนำโครงเรื่องในนวนิยายมาผ่านกระบวนการขยายความ (extension) การตัดทอน (reduction) และการดัดแปลง (modification) โดยเล่าเรื่องผ่านตัวละครมณีจันทร์

4.3.1.2 การเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปัจจุบัน

การเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปัจจุบันของภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) เป็นการสอดแทรกการล้อเลียนสังคมยุคปัจจุบัน ผ่านบทพูดของตัวละคร เช่น ในฉากการสอบสวนมณีจันทร์ที่บ้านของเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) มณีจันทร์ได้กล่าวถึงสังคมไทยในอนาคต ดังนี้

> มณีจันทร์ : “ในเวลาของฉันน่ะ ลูกหลานเราชาวสยามอ่านออกเขียนได้หมดทุกคนเลยเจ้าค่ะ”
>
> หลวงอัครเทพวรากร : “ชาวสยามทุกคนอ่านออกเขียนได้ เจ้าเพ้อถึงอนาคตอีกแล้ว แต่ข้าก็ถือเป็นคำชม งั้นเราก็ทำสำเร็จน่ะสิ ทุกคนฉลาดหมดใช่ไหม บ้านเมืองคงวุ่นวายกันฉิบหาย”
>
> มณีจันทร์ : “ก็ไม่เชิงหรอกเจ้าค่ะ เรามีหอหนังสือมากมาย ใคร ๆ ก็เข้าไปอ่านได้ มีหนังสือวางขายทุกมุมถนน ใคร ๆ ก็เข้าไปซื้อได้ แต่ลูกหลานเราอ่ะ คนหนึ่ง...อ่านหนังสือกันปีละแค่ 6 บรรทัดเองเจ้าค่ะ”
>
> หลวงอัครเทพวรากร : “ชาวสยามในอนาคตอ่านหนังสือปีละ 6 บรรทัด”

Ref. code: 25625523034238ZNR

เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ : “อ่านหนังสือแค่ปีละ 6 บรรทัด ฉิบหายล่ะบ้านเมืองกู”

หลวงราชไมตรี : “อ่านหนังสือกันแค่ปีละ 6 บรรทัด”

เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ : “อย่าให้พระเจ้าอยู่หัวทรงรู้นะ ท่านจะทรงพระประชวรหนัก”

หลวงราชไมตรี : “ทำไมวะ ชาวสยามในอนาคตอ่านหนังสือกันช้านักรึวะ”

กลุ่มทาสผู้ชาย : “อ่านหนังสือปีละตั้ง 6 บรรทัดเหรอ”

หลวงอัครเทพวรากร : “ถ้าเป็นจริงอย่างเจ้าว่า ชาวสยามคงจะโง่กันทั้งเมือง”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

การนำเอาประโยค “อ่านหนังสือปีละ 6 บรรทัด” ที่เป็นกระแสสังคมอยู่ในช่วงเวลานั้นเข้าไปใส่ในภาพยนตร์ เป็นการใช้สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในการวิพากษ์สังคมในขณะนั้น เพราะฉากนี้ไม่เคยมีอยู่ในบทประพันธ์ แต่เป็นสิ่งที่ผู้สร้างภาพยนตร์นำไปสอดแทรกไว้ เพื่อให้ตัวภาพยนตร์มีเนื้อหาเข้ากับยุคสมัย และยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงการวิพากษ์ในอีกรูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่องนี้

4.3.1.3 การเชื่อมโยงตัวละคร

การเชื่อมโยงตัวละครของภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) คือ มีการเชื่อมโยงกับบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ อาทิ เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค), เซอร์ จอห์น เบาว์ริ่ง, มองซิเออร์ กาเบรียล โอบาเรต์ และหมอบรัดเลย์ เพื่อสร้างเรื่องราวที่น่าเชื่อถือยิ่งขึ้น เพราะประเด็นที่สำคัญในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ถูกปรับเปลี่ยนจากความรัก เป็นประเด็นทางประวัติศาสตร์ของชาติ

Ref. code: 25625523034238ZNR

4.3.2 การผสม (pastiche)

การผสมในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) **ด้านภาพ** เป็นการนำเสนอเทคนิคการสร้างภาพพิเศษในภาพยนตร์ที่มีการผสมผสานของฉากที่เป็นภาพวาด และภาพสถานที่จริงเข้าด้วยกัน เป็นการใช้เทคโนโลยีเข้ามาผสมผสานการสร้างงานศิลปะในภาพยนตร์

ด้านตัวละคร มณีจันทร์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ รับบทโดย “ฟลอเรนซ์ วนิดา เฟเวอร์” ซึ่งเป็นลูกครึ่งไทย-ฝรั่งเศส และมีหน้าตาค่อนไปทางฝรั่งมากกว่าไทย เป็นมณีจันทร์ที่มีรูปร่างหน้าตาที่ค่อนข้างต่างไปจากนวนิยาย และการดัดแปลงในครั้งอื่น โดยในครั้งนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อผสมผสานเป็นการพยายามฟื้นฟูอัตลักษณ์ความเป็นไทย และยกระดับความเป็นไทยให้ก้าวสู่ความเป็นสากลมากขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของภาพยนตร์ที่สร้างหลังจากช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ ปีพุทธศักราช 2540 ยกตัวอย่างเช่น การสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนอาการโหยหาอดีต ค้นหาตัวตน พยายามแสดงออกซึ่งความเป็นไทยในรูปแบบต่าง ๆ และนำออกไปฉายยังต่างประเทศ อาทิ นางนาก (2542) บางระจัน (2543) ฟ้าทะลายโจร (2543) สุริโยทัย (2544) มนต์รักทรานซิสเตอร์ (2544) องค์บาก (2546) ต้มยำกุ้ง (2548) เป็นต้น



ภาพที่ 4.9 ตัวละคร “มณีจันทร์” แสดงโดย “ฟลอเรนซ์ วนิดา เฟเวอร์”. จาก ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)

ที่มา: https://twitter.com/F_Hobblitz/status/648147456899715072/photo/1

Ref. code: 25625523034238ZNR

ด้านภาษา จะสังเกตได้ว่า ภาพยนตร์มีการใช้ภาษาถึง 3 ภาษา คือ ภาษาไทย ภาษาอังกฤษ และภาษาฝรั่งเศส ซึ่งนอกจากจะเป็นการสร้างความสมจริงให้กับตัวละครที่มาจากประเทศเหล่านั้นแล้ว ยังเป็นการยกระดับความเป็นไทยสู่ระดับสากลในอีกหนึ่งนัยด้วย

4.3.3 ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity)

ความไม่ต่อเนื่องในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) คือ เป็นการเล่าเรื่องที่มีลักษณะการเล่าแบบย้อนกลับไปกลับมาระหว่างอดีตและปัจจุบัน ซึ่งอาจสร้างความสับสนให้กับผู้ชมได้ แต่ทุกสิ่งล้วนเกี่ยวข้องกันอย่างเป็นเหตุเป็นผล การเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ในอดีตส่งผลกระทบกับช่วงเวลาปัจจุบันในทันที ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ ที่ไม่สนใจในลำดับความต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน ผ่านการปฏิเสธลำดับการเล่าเรื่องที่เป็นเส้นตรง (linear) มีการตัดภาพไปมา โดยไม่เรียงตามลำดับเวลา และให้ความสำคัญกับรูปแบบทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นขณะชมมากกว่าจะสื่อสาร เพื่อสร้างความเข้าใจต่อความหมายทั้งหมด

4.3.4 โหยหาอดีต (nostalgia)

การโหยหาอดีต เป็นลักษณะรูปแบบปรากฏการณ์หนึ่งของยุคหลังสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลง และซับซ้อนทางวัฒนธรรม มีการหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมในอดีตกับวัฒนธรรมใหม่เข้าด้วยกัน และเกิดการนำรูปแบบสไตล์ย้อนยุคของศิลปวัฒนธรรมสมัยเก่า ๆ กลับมาปรากฏอยู่ในยุคปัจจุบัน การโหยหาอดีตในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) คือ เป็นการโหยหาถึงอดีตอันรุ่งเรืองของประเทศไทยในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นการพยายามนำเสนอภาพความเท่าเทียมของวิทยาการของประเทศไทยที่มีความทัดเทียมกับชาติตะวันตก อีกทั้งยังนำเสนอความรุ่มรวยทางวัฒนธรรมของประเทศไทยอีกด้วย

4.3.5 ล้อเลียน (parody)

แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ มีลักษณะแฝงไปด้วยความคิดที่ต้องการรื้อถอน (deconstruct) ระบบคิด และความเชื่อเดิม การปฏิเสธการหยั่งรู้ความจริง เนื่องด้วยความจริงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ดังนั้น การล้อเลียนจึงเข้ามามีบทบาทในการยั่วล้อความจริง หรือ ชุดความรู้เดิม หรือขนบเก่า เพื่อเป็นการวิพากษ์ต่อสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น การล้อเลียนในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) เป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมปัจจุบันผ่านบทสนทนาของตัวละครในอดีตกับตัวละครในปัจจุบัน ทำให้เห็นถึงการล้อเลียนของตัวละครในภาพยนตร์กับคนในสังคมปัจจุบันในขณะนั้น

Ref. code: 25625523034238ZNR

4.3.6 การใช้สัญญะ (sign)

ในสังคมยุคหลังสมัยใหม่ เป็นสังคมแห่งการบริโภคสัญญะ ตรรกะของจิตสำนึกของมนุษย์บังคับให้เราต้องขยายขอบเขตความหมายของวัตถุ และสัญญะออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ให้เป็นที่พึงพอใจนั้นเป็นไปได้ยาก เราจึงถูกบังคับให้บริโภคสัญญะมากขึ้นเป็นลำดับ ซึ่งการใช้สัญญะในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ส่วนใหญ่อยู่ในรูปแบบของสิ่งของ และสถานที่ที่เป็นตัวแทนของประเทศ เช่น แม่น้ำเจ้าพระยา วัดอรุณราชวราราม หอไอเฟล ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ มีส่วนเกี่ยวข้องกับความเป็นภาพตัวแทนของสัญลักษณ์ของชาติแทบทั้งสิ้น

4.3.7 วาทกรรม (discourse)

วาทกรรม เป็นรูปแบบของความคิด หรือ กรอบความคิด เกี่ยวกับเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่มีลักษณะเป็นสถาบัน และมีการสืบทอด ซึ่งแสดงออกผ่านทางการพูด และเขียนอย่างจริงจัง วาทกรรมแต่ละเรื่อง มีระบบความคิดและเหตุผลของตนในการอธิบาย หรือ มองความจริงแตกต่างกัน นอกจากนี้แล้ว การเกิดขึ้นของวาทกรรมแต่ละชุดในแต่ละเรื่องย่อมมีจุดประสงค์เป็นของตัวเอง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2542, น. 19-21) ซึ่งการใช้วาทกรรมในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) อยู่ในรูปแบบของการสร้าง “กระแสชาตินิยม” สร้างความภาคภูมิใจให้กับคนในชาติ ผ่านความเจริญรุ่งเรืองของประเทศไทยในอดีตที่มีอารยธรรม และวิทยาการที่ทัดเทียมชาติตะวันตก

โดยสรุปอาจกล่าวได้ว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น มีลักษณะดังนี้ คือ มีลักษณะซับซ้อนในเชิงเนื้อหา มีการเล่าเรื่องสลับกันไปมา มีสัมพันธบท (intertextuality) ทั้งการหยิบยืมโครงเรื่องมาจากนวนิยาย การเชื่อมโยงเหตุการณ์ปัจจุบันเข้ากับบทพูดของตัวละคร เพื่อล้อเลียน (parody) เสียดสีสังคมในยุคปัจจุบันผ่านอดีตที่เกิดขึ้นไปแล้วในภาพยนตร์ และยังมีการเชื่อมโยงกับบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ เพื่อสร้างความสมจริงให้กับตัวภาพยนตร์อีกด้วย ในส่วนของการผสม (pastiche) เป็นการจับรวมเอาเทคนิคการสร้างภาพมุมมองใหม่ ๆ เพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชม มีการสอดแทรกสัญญะที่ลึกซึ้งในการเล่าเรื่อง และท้ายที่สุดการสร้างกระแสชาตินิยมในวันที่ความเป็นตัวตนของประเทศถูกสั่นคลอนด้วยวิกฤติเศรษฐกิจ คนในชาติโหยหาความรุ่งเรืองในอดีต ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) จึงเป็นเสมือนภาพสร้างที่สังคมไทยโหยหา ตอกย้ำคนในชาติว่า ไม่ต้องกลัวต่างชาติเหมือนกับที่ตัวละครในเรื่องพร่ำบอก

Ref. code: 25625523034238ZNR

4.4 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น ได้สร้างความท้าทายต่อต้นฉบับ นอกจากจะมีการดัดแปลงเนื้อหานวนิยายบางส่วนแล้ว เมื่อนำภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) มาวิเคราะห์ในเชิงความสัมพันธ์กับบริบทสังคมไทยในช่วงที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกสร้างขึ้น พบว่า ภาพยนตร์มีความเชื่อมโยง และวิพากษ์สังคมไปพร้อม ๆ กัน ยกตัวอย่างในช่วงเริ่มต้นของภาพยนตร์

ฉาก สถานกงสุลไทย ประจำนครปารีส

คนที่สถานกงกุลไทย : “พวกเค้าบอกว่า พวกเค้าพบ Voyageur”

พ่อของมณีจันทร์ : “เค้าจะแถลงข่าววันนี้ไม่ใช่เหรอ”

คนที่สถานกงกุลไทย : “อาจารย์ทราบข่าวจากไหนครับ”

พ่อของมณีจันทร์ : “เรารู้จักบันทึกนี้ดี”

คนที่สถานกงกุลไทย : “แปลกมากครับ”

พ่อของมณีจันทร์ : “มณีรู้เรื่องแล้วใช่ไหม”

คนที่สถานกงกุลไทย : “ครับ เมณี่ อยู่ที่นั่นตั้งแต่เมื่อคืนแล้วครับ”

คนที่สถานกงกุลไทย : “ผมเองก็หงุดหงิดอยู่เนี่ย เห็นฝากให้ค้นหาเอกสารอะไรไปให้ด้วย”

พ่อของมณีจันทร์ : “ช่วยรวบรวมรายละเอียดทั้งหมด ทำสำเนา แล้วส่งมาให้ด้วยนะ”

พ่อของมณีจันทร์ : “บันทึกนี้เขียนโดย ฟรองซัวส์ ซาเวียร์ ใช่ไหม”

คนที่สถานกงกุลไทย : “ใช่ครับ ฟรองซัวส์ ซาเวียร์ ครับ”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทสนทนาข้างต้น นอกจากจะเป็นการสื่อสารระหว่างตัวละครแล้ว ยังเป็นการวิพากษ์ต่อต้นฉบับเดิมของทวิภพ ในขณะที่ชาวต่างประเทศกำลังตื่นเต้นต่อการค้นพบบันทึก “Voyageur” แต่พ่อของมณีจันทร์กล่าวว่า “เรารู้จักบันทึกนี้ดี” อาจจะเป็นการส่งสัญญาณให้ผู้ชมรับรู้ว่า “ทวิภพ” ในครั้งนี้จะมีความแตกต่างไปจากเดิม แตกต่างไปจากทวิภพที่ผู้ชมเคยได้รับรู้มาก่อนหน้านี้ เนื้อเรื่องของทวิภพในครั้งนี้เกิดขึ้น และได้ถูกบันทึกลงในบันทึกที่มีชื่อว่า “Voyageur” โดย “ฟรองซัวส์ ซาเวียร์” เจ้าหน้าที่ของสถานกงสุลฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาเขียนบันทึกทางชาติพันธุ์ในสังคมสยาม ซึ่งเป็นการปรับเปลี่ยนมุมมองในการเล่าเรื่อง และยังเป็นการเชื่อมโยงประเด็นทางประวัติศาสตร์มากกว่าเรื่องราวความรักของมณีจันทร์กับหลวงอัครเทพวรากร

นอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ยังเรียกร้องให้ผู้ชมได้หวนรำลึกถึงประวัติศาสตร์ของประเทศไทยว่า แท้ที่จริงแล้วเราในฐานะคนไทย รู้จักบ้านหลังนี้ของเราดีแค่ไหน ดังที่กุลวรางค์ได้พูดกับมณีจันทร์ตอนมาส่งที่บ้าน

ฉาก บ้านมณีจันทร์ กรุงเทพมหานคร

กุลวรางค์ : “ถึงแล้ว ลุกได้แล้ว เร็ว...ไปนอนต่อบนบ้านไป รู้จักไหมบ้านน่ะ”

มณีจันทร์ : “บ้านเหรอ บ้านใคร แล้วเธอเป็นใคร ฉันอยู่ที่ไหน”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

บทภาพยนตร์มีการวิพากษ์ถึงประวัติศาสตร์ที่ผู้ชมเคยรับรู้มาก่อนหน้านี้ การวิพากษ์ถึงการจดบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่ไม่มีใครอยู่ในเหตุการณ์นั้นจริง ๆ สิ่งเหล่านั้นจะถูกยืนยันได้มากแค่ไหนว่า สิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นได้เกิดขึ้นจริง หรือ เป็นเพียงสิ่งที่ผู้จดบันทึกอยากให้ผู้อ่านได้รับรู้เพียงแค่นั้น เป็นการใช้กรอบแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานกับตัวบทภาพยนตร์ ทำให้เห็นถึงการวิพากษ์ชุดความรู้ หรือ ชุดความจริงที่สังคมเคยรับรู้มา ยกตัวอย่างเช่น

Ref. code: 25625523034238ZNR

ฉาก ห้องทำงานของอาจารย์หลวง (พ่อของมณีจันทร์) กรุงเทพมหานคร

พ่อของมณีจันทร์ : “บันทึกประวัติศาสตร์ทุกชิ้น คำจริงกับคำโกหก มันปนกันอยู่ในบรรทัดเดียวกันเสมอ ขึ้นอยู่กับว่า ใครเป็นคนเขียนมัน”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

การถกเถียงทางประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์นำมาสู่การเล่าเรื่องทางประวัติศาสตร์ที่ภาพยนตร์ต้องการนำเสนอ ภาพความสวยงามในอดีตประกอบการเล่าเรื่องจากปากของมณีจันทร์ เป็นการชักจูงให้ผู้ชมคล้อยตาม ถึงอดีตอันรุ่งเรืองของประเทศ การเชื่อมโยงวิกฤตการณ์ในอดีตสู่วิกฤตการณ์ในปัจจุบัน เป็นการผูกโครงเรื่องใหม่ให้กับทวิภพฉบับสร้างใหม่นี้

ฉาก บ้านมณีจันทร์ กรุงเทพมหานคร

มณีจันทร์ : “มันงดงามมากกุล มันเป็นดินแดนที่งดงามในสายตาของฉัน ถึงมันจะเป็นเหมือนแดนเถื่อน ถึงพวกเขาจะถูกเรียกว่า ชาวเถื่อน แต่พวกเขาเป็นนักสู้ ไม่มีใครทอดทิ้งแผ่นดิน ที่สำคัญคือ พวกเขาก็คือพวกเรานี่แหละ พวกเราที่มักลืมไปแล้วว่า เราเคยต้องผ่านวิกฤตการณ์มาอย่างไร”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

อีกทั้งยังมีการเชื่อมโยงกับสถานการณ์ในปัจจุบัน รวมไปถึงประเด็นทางสังคมที่กำลังได้รับความสนใจในขณะนั้น ผู้สร้างได้เพิ่มสถานการณ์ปัจจุบันลงในบทภาพยนตร์ เพื่อสร้างให้ผู้ชมได้รู้สึกถึงความสดใหม่ของโครงเรื่องที่เกิดขึ้น และยังเป็นการวิพากษ์สังคมไปพร้อม ๆ กันด้วย ยกตัวอย่างเช่น

Ref. code: 25625523034238ZNR

ฉาก บ้านเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) กรุงเทพมหานคร (อดีต)

มณีจันทร์ : “ในเวลาของฉันน่ะ ลูกหลานเราชาวสยามอ่านออกเขียนได้หมดทุกคนเลยเจ้าค่ะ”

หลวงอัครเทพวรากร : “ชาวสยามทุกคนอ่านออกเขียนได้ เจ้าเพ้อถึงอนาคตอีกแล้ว แต่ข้าก็ถือเป็นคำชม งั้นเราก็ทำสำเร็จน่ะสิ ทุกคนฉลาดหมดใช่ไหม บ้านเมืองคงวุ่นวายกันฉิบหาย”

มณีจันทร์ : “ก็ไม่เชิงหรอกเจ้าค่ะ เรามีหอหนังสือมากมาย ใคร ๆ ก็เข้าไปอ่านได้ มีหนังสือวางขายทุกมุมถนน ใคร ๆ ก็เข้าไปซื้อได้ แต่ลูกหลานเราอ่ะ คนหนึ่ง...อ่านหนังสือกันปีละแค่ 6 บรรทัดเองเจ้าค่ะ”

หลวงอัครเทพวรากร : “ชาวสยามในอนาคตอ่านหนังสือปีละ 6 บรรทัด”

เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ : “อ่านหนังสือแค่ปีละ 6 บรรทัด ฉิบหายล่ะบ้านเมืองกู”

หลวงราชไมตรี : “อ่านหนังสือกันแค่ปีละ 6 บรรทัด”

เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ : “อย่าให้พระเจ้าอยู่หัวทรงรู้นะ ท่านจะทรงพระประชวรหนัก”

หลวงราชไมตรี : “ทำไมวะ ชาวสยามในอนาคตอ่านหนังสือกันช้านักรึวะ”

กลุ่มทาสผู้ชาย : “อ่านหนังสือปีละตั้ง 6 บรรทัดเหรอ”

หลวงอัครเทพวรากร : “ถ้าเป็นจริงอย่างเจ้าว่า ชาวสยามคงจะโง่กันทั้งเมือง”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

ประโยค “อ่านหนังสือปีละ 6 บรรทัด” อาจเป็นเพียงวาทกรรมที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลานั้น แต่สิ่งสำคัญของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ คือ การยั่วล้อกับประเด็นต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ซึ่งในข้อนี้ บทภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ถือว่า สามารถทำสำเร็จในแง่มุมของการเชื่อมโยง

Ref. code: 25625523034238ZNR

ประเด็นที่สำคัญของสังคมในขณะนั้น โดยผูกเข้ากับโครงเรื่องเดิม อีกทั้งยังมีการหยิบเอาพฤติกรรมของคนในปัจจุบันเข้ามาล้อเลียนในตัวบทภาพยนตร์อีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น

ฉาก บ้านเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) กรุงเทพมหานคร (อดีต)

หลวงราชไมตรี : “ชาวสยามทุกคนพูดไม่ชัด แล้วยังโกหกเก่งเหมือนเจ้าไหม”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

ในประเด็นการวิพากษ์สังคมนั้น บทภาพยนตร์ได้เปรียบเทียบการตกเป็นอาณานิคมระหว่างอดีตกับปัจจุบัน เป็นการตั้งคำถามต่อผู้ชมว่าแท้จริงแล้วประเทศไทยยังเป็นเอกราชอยู่จริงหรือ ในกระแสโลกปัจจุบันที่การตกเป็นอาณานิคมไม่ใช่เรื่องของการเสียดินแดนแต่เพียงอย่างเดียว ยกตัวอย่างเช่น

ฉาก บ้านเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) กรุงเทพมหานคร (อดีต)

หลวงราชไมตรี : “แล้วเรานับถือใคร อังกฤษ หรือ ฝรั่งเศส”

มณีจันทร์ : “เรานับถือไปหมด นอกจากตัวเรา อเมริกาเป็นชาติที่ยิ่งใหญ่ที่สุด เด็ก ๆ ของเราก็นับถือญี่ปุ่นด้วย”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

ฉาก บ้านเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) กรุงเทพมหานคร (อดีต)

หลวงอัครเทพวรากร : “แม่มณี ไหนลองเล่าสิบ้านเมืองตอนนั้นเป็นอย่างไร”

มณีจันทร์ : “บ้านเมืองเจริญมาก มีตึกสูงมากมาย ทุกอย่างเปลี่ยนไปหมด มีรถยนต์ ไฟฟ้า มีโรงหนัง เราแต่งตัวแบบตะวันตก นับถือฝรั่งมากกว่าพวกเดียวกัน

Ref. code: 25625523034238ZNR

เรามีทุกอย่างที่ตะวันตกมี เราเป็นทุกอย่างที่ชาวตะวันตกเป็น เรากินทุกอย่างที่ตะวันตกกิน เราชอบทุกอย่างที่ตะวันตกบอกให้ชอบ เราอยากเป็นเค้า แล้วก็ปฏิเสธที่จะเป็นเรา”

หลวงอัครเทพวรากร : “ไหนว่า เราไม่ได้เป็นเมืองขึ้นไง แล้วเรายังมีพระเจ้าแผ่นดินไหม”

มณีจันทร์ : “นี่คือสิ่งเดียวที่ทำให้เรารู้สึกว่า เรายังเป็นเราอยู่”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

นอกจากการวิพากษ์สังคมแล้ว ประเด็นการสร้างกระแสชาตินิยมก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่บทภาพยนตร์พยายามนำเสนอ สร้างวาทกรรมความภาคภูมิใจให้กับคนในชาติ ยกตัวอย่างเช่น

ฉาก ห้องทำงานของอาจารย์หลวง (พ่อของมณีจันทร์) กรุงเทพมหานคร

พ่อของมณีจันทร์ : “พ่อเชื่อเสมอว่า ไม่ว่ายุคใดสมัยใด คนไทยเราพยายามดีที่สุดแล้ว ไม่งั้นเราจะรอดมาได้เหรอลูก รอบด้านเรามีใครเหลือบ้าง ตะวันออก... ลาว ญวน เขมร ตะวันตก...พม่า ใต้...มาเลเซีย หมด ไม่มีเหลือ”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

การสะท้อนถึงกระแสสถาบันพระมหากษัตริย์ในสังคมไทยที่มีความผูกพันกันมาอย่างยาวนาน ซึ่งเป็นอีกหนึ่งอัตลักษณ์ที่สะท้อนถึงความเป็นไทย และความภาคภูมิใจ ในช่วงที่ประเทศเกิดความสูญเสียทางเศรษฐกิจ คนในชาติโหยหาความรุ่งเรืองในอดีต ความเจริญของประเทศถูกถ่ายทอดผ่านชนชั้นการปกครอง ชนชั้นที่ในขณะนั้นมีบทบาทในการบริหารประเทศมากที่สุด การเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ในภาพยนตร์จึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สะท้อนแนวคิดชาตินิยม ยกตัวอย่างเช่น

Ref. code: 25625523034238ZNR

ฉาก ห้องทำงานของอาจารย์หลวง (พ่อของมณีจันทร์) กรุงเทพมหานคร

อาจารย์ : “มันก็แค่เรื่องของเวลาหนูมณี ชาวสยามเนี่ยเรากำหนดเวลามาตรฐานของเราเองมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ละ มันเป็นเวลาส่วนตัวของเราจริง ๆ ก่อนเวลามาตรฐานของกรีนิชในลอนดอน ตั้ง 10 กว่าปี และนี่หมู่พระที่นั่งอภิเนาว์นิเวศน์ตรงนี้เค้าเรียก พระที่นั่งภูวดลทัศไนย มันก็หอนาฬิกานั่นล่ะ ตรงนี้เป็นเหมือนศูนย์กลางเวลาของสยามในตอนนั้น สร้างเสร็จก่อนหอนาฬิกาบิกเบนในลอนดอนเกือบ 2 ปี บางกอก มีน ไทม์ เท่ไหมล่ะ คนเดียวที่ทำอย่างนี้ได้ เอไม่ใช่คนเดียวสิ พระองค์เดียวที่ทำอย่างนี้ได้ เท่ไหมล่ะ”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

ฉาก บ้านเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) กรุงเทพมหานคร (อดีต)

หลวงอัครเทพวรากร : “เนี่ยแหละ คืออาวุธที่พระเจ้าอยู่หัวทรงเตรียมไว้ให้กับพวกเราทุกคน ร้อยปีนึงสยามจะมีปราชญ์สักคนก็แสนเข็ญ สิ่งนี้แหละที่ทำให้ข้ายอมถวายกายถวายใจทั้งหมดของข้าได้ หวังเอาไว้คุยอวดลูกอวดหลาน หวังให้คนรุ่นต่อ ๆ ไปเข้าใจและรู้จักอาวุธที่มีค่านี้ หวังให้คนรุ่นต่อ ๆ ไปเข้าใจว่าเรากำลังทำอะไรกันอยู่ในยุคของพวกเรา”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

ฉาก บ้านเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) กรุงเทพมหานคร (อดีต)

หลวงอัครเทพวรากร : “พวกเราจะต้องเปลี่ยนแปลงไปตามโลกจริง ๆ ใช่ไหม”

หลวงราชไมตรี : “โลกกำลังเปลี่ยนพ่อเทพฯ ไม่ว่ามันจะกลมหรือแบน แต่มันกำลังจะเปลี่ยน แม่มณีนั่นไง ถ้าแม่มณีมาจากปีข้างหน้าจริง ก็เป็นลางบอกแล้วว่า พวกเราต้องเปลี่ยนไปตามโลก ถนนใหม่ใกล้วังหลวง เกิดขึ้นพร้อมกับโลกใหม่

Ref. code: 25625523034238ZNR

เตรียมรับมือกับพวกมาใหม่ วังหน้าเสด็จกับพวกฝรั่งเป็นประจำ การเปลี่ยนแปลงไม่ใช่การสูญเสียนะพ่อเทพฯ ตรองดูด้วยปัญญาให้ดีเถิดพ่อ”

(บทภาพยนตร์ทวิภพ, 2547)

จากการวิเคราะห์ สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) นั้น จะพบได้ว่า ประกอบไปด้วยการหยิบยืมประเด็นต่าง ๆ ทางสังคมในขณะนั้นมาล้อเลียน ยืดโยงแล้วผูกเข้ากับการดัดแปลงนวนิยายกลายเป็นเส้นเรื่องใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม อีกทั้งยังวิพากษ์ตัวบท และสังคมไปพร้อม ๆ กันอีกด้วย

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 5
ผลการศึกษา “ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)”

การศึกษาเรื่อง “ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ และวิเคราะห์ เปรียบเทียบความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ ซึ่งในบทนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิจัยที่เกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ดังนี้

1. ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับตำนานเรื่อง “แม่นาคพระโขนง” และการดัดแปลง
2. วิเคราะห์เปรียบเทียบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ
3. วิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)
4. สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

5.1 ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับตำนานเรื่อง “แม่นาคพระโขนง” และการดัดแปลง

“แม่นาคพระโขนง” เป็นตำนานเรื่องเล่าผีไทยที่ถูกเล่าขานกันมารุ่นต่อรุ่น จนได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติประจำปีพุทธศักราช 2554 (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559, น. 102) นำเสนอเรื่องราวโศกนาฏกรรมเกี่ยวกับความรักระหว่างคนกับผี โดยมีสถานที่อ้างอิงอยู่ในเขตพระโขนง กรุงเทพมหานคร

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตำนานเล่าขานกันว่า นาคกับมากแต่งงานอยู่กินกันฉันสามีภรรยา ในระหว่างที่นาคตั้งครรภ์ เป็นช่วงที่มากต้องไปรับราชการทหาร เมื่อถึงกำหนดคลอดลูก นาคโชคร้ายเสียชีวิตระหว่างการคลอด หรือ ที่คนไทยเรียกว่า “ตายทั้งกลม” แต่ด้วยความรักจึงทำให้ดวงวิญญาณยังคงยึดมั่นรอคอยการกลับมาของมาก ดวงวิญญาณของนาคจึงปรากฏให้ผู้คนพบเห็นโดยทั่ว ชาวบ้าน พระโขนง หวาดกลัวจึงหาวิธีมาปราบ ทั้งนิมนต์พระมาสวดส่งวิญญาณ ทั้งหาหมอผีมาทำพิธีปราบก็ไม่เป็นผล ท้ายที่สุดตำนานเล่าว่า สมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) ได้มาสวดมนต์แผ่ส่วนกุศลให้ และได้ทำพิธีเผาศพแม่นาค โดยเก็บกระดูกส่วนหน้าผากไว้ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559, น. 101-102) จึงเป็นอันสิ้นสุดเรื่องเล่าผีแม่นาคพระโขนง

ด้วยโครงเรื่องที่เข้มข้นและมีเค้าโครงเรื่องจริง ประกอบเนื้อหาด้านความรักที่ซาบซึ้ง เนื้อหาด้านภูตผีวิญญาณความเหนือธรรมชาติที่ตื่นเต้นเร้าใจ และยังแสดงให้เห็นถึงกฎแห่งกรรม มีคติสอนใจให้คนไม่ยึดมั่นถือมั่น ทำให้ “แม่นาคพระโขนง” ถูกนำมาดัดแปลงสร้างในรูปแบบต่าง ๆ อยู่หลายครั้งหลายคราว โดยมีการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ 24 ครั้ง สร้างเป็นละครโทรทัศน์ 8 ครั้ง และสร้างเป็นละครเวที 5 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 37 ครั้ง



ภาพที่ 5.1 ภาพใบปิด การดัดแปลงเรื่องเล่า “แม่นาค” ในรูปแบบภาพยนตร์.

ที่มา: https://www.silpa-mag.com/culture/article_36132

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 5.1

การดัดแปลงตำนานเรื่องแม่นาคพระโขนงในรูปแบบต่าง ๆ (เรียงตามลำดับปีที่สร้าง)

ปีที่สร้าง	**รูปแบบการดัดแปลง (ชื่อที่ใช้)**	**ผลิตโดย**	**กำกับโดย**
พ.ศ. 2455	ละครเวที (อีนากพระโขนง)	ไม่ทราบผู้ผลิต	พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวรวรรณากร กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
พ.ศ. 2479	ภาพยนตร์ (นางนาคพระโขนง)	ไม่ทราบผู้ผลิต	หม่อมราชวงศ์ อนุศักดิ์ หัสดินทร์
พ.ศ. 2493	ภาพยนตร์ (ลูกนางนาคพระโขนง)	ไม่ทราบผู้ผลิต	ไม่ทราบผู้กำกับ
พ.ศ. 2495	ภาพยนตร์ (นางนาคพระโขนง)	ศรีบูรพาภาพยนตร์	สดศรี บูรพารมณ์
พ.ศ. 2498	ภาพยนตร์ (นางนาคพระโขนง)	ไม่ทราบผู้ผลิต	หนุ่ม เต็งบุญชู
พ.ศ. 2502	ภาพยนตร์ (แม่นาคพระโขนง)	เสน่ห์ศิลปภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์
พ.ศ. 2503	ภาพยนตร์ (แม่นาคคืนชีพ)	ภาพยนตร์รุ่งกานต์	อนุมาศ บุนนาค
พ.ศ. 2505	ภาพยนตร์ (วิญญาณรักแม่นาค)	เสน่ห์ศิลป์ภาพยนตร์	ไม่ทราบผู้กำกับ
พ.ศ. 2511	ภาพยนตร์ (แม่นาคคะนองรัก)	เสน่ห์ศิลป์ภาพยนตร์	ชุมพร เทพพิทักษ์
พ.ศ. 2513	ภาพยนตร์ (แม่นาคพระนคร)	ละโว้ภาพยนตร์	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า อนุสรมงคลการ
พ.ศ. 2516	ภาพยนตร์ (แม่นาคพระโขนง)	ศิลปสยามภาพยนตร์	สุริยน ดวงทองดี
พ.ศ. 2516	ภาพยนตร์ (แม่นาคอาละวาด)	ศิลปสยามภาพยนตร์	สุริยน ดวงทองดี

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

การดัดแปลงตำนานเรื่องแม่นาคพระโขนงในรูปแบบต่าง ๆ (เรียงตามลำดับปีที่สร้าง)

ปีที่สร้าง	รูปแบบการดัดแปลง (ชื่อที่ใช้)	ผลิตโดย	กำกับโดย
พ.ศ. 2518	ภาพยนตร์ (แม่นาคอเมริกา)	สหมงคลฟิล์ม	เล็ก กิติพราภรณ์
พ.ศ. 2519	ภาพยนตร์ (แม่นาคบุกโตเกียว)	เมืองทองภาพยนตร์	ธนาชัย ชิโนทัย
พ.ศ. 2521	ภาพยนตร์ (แม่นาคพระโขนง)	77 โกมารชุนภาพยนตร์	เสนีย์ เป้าประดิษฐ์
พ.ศ. 2522	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 7 (แม่นาคพระโขนง)	ไม่ทราบผู้ผลิต	มานพ สัมมาบัติ
พ.ศ. 2528	ภาพยนตร์ (นางนาค ภาคพิสดาร)	ไม่ทราบผู้ผลิต	ไม่ทราบผู้กำกับ
พ.ศ. 2530	ภาพยนตร์ (แม่นาค 30)	หนึ่งฟิล์มโปรดักชั่น	สุริยน ดวงทองดี
พ.ศ. 2532	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 3 (แม่นาคพระโขนง)	ทีวีเอ	ชูศักดิ์ สุธีรธรรม
พ.ศ. 2533	ภาพยนตร์ (แม่นาคคืนชีพ)	เมเจอร์โปรดักชั่น	วินิจ ภักดีวิจิตร
พ.ศ. 2535	ภาพยนตร์ (แม่นาคเจอผีปอบ)	สันติสุชาภาพยนตร์	จรินทร์ พรหมรังษี
พ.ศ. 2537	ภาพยนตร์ (แม่นาคพระโขนง)	จอนนี่ แมคนั่ม ทีม	เสน่ห์ โกมารชุน
พ.ศ. 2537	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 5 (แม่นาคพระโขนง)	อัครเศรณี โปรดักชั่น	สุริยัน ปฏิพัทธ์
พ.ศ. 2539	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 7 (แม่นาคพระนคร)	ดาราวิดีโอ	ไพรัช สังวริบุตร

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

การดัดแปลงตำนานเรื่องแม่นาคพระโขนงในรูปแบบต่าง ๆ (เรียงตามลำดับปีที่สร้าง)

ปีที่สร้าง	**รูปแบบการดัดแปลง (ชื่อที่ใช้)**	**ผลิตโดย**	**กำกับโดย**
พ.ศ. 2542	ภาพยนตร์ (นางนาก)	ไท เอ็นเตอร์เทนเมนต์	นนทรีย์ นิมิบุตร
พ.ศ. 2542	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 7 (แม่นาค)	ดาราวิดีโอ	ไพรัช สังวริบุตร
พ.ศ. 2543	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 3 (แม่นากพระโขนง)	สเต็ป ออนเวิร์ด	ณรงค์ จารุจินดา
พ.ศ. 2551	ภาพยนตร์แอนิเมชัน (นาค)	สหมงคลฟิล์ม	ณัฐทพงศ์ รัตนโชคสิริกูล
พ.ศ. 2552	ละครเวที (แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล)	ซีเนริโอ	ถกลเกียรติ วีรวรรณ
พ.ศ. 2552	ละครเวที (แม่นาค เดอะมิวสิคัล)	ดรีมบอกซ์	สุวรรณดี จักราวรวุธ
พ.ศ. 2552	ละครเวที (นางนาก เดอะมิวเซียม)	ไม่ทราบผู้ผลิต	ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์
พ.ศ. 2555	ภาพยนตร์ 3 มิติ (แม่นาค 3D)	พระนครฟิลม์	พิชัย น้อยรอด
พ.ศ. 2556	ภาพยนตร์ (พี่มาก..พระโขนง)	จีเอ็มเอ็ม ไท หับ	บรรจง ปิสัญธนะกูล
พ.ศ. 2556	ละครโทรทัศน์ : ช่อง ไบรท์ทีวี (แม่นาคพระโขนง รักนี้นิรันดร)	โอม มหารวย	ภุชงค์ สิริธัญผล

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

การดัดแปลงตำนานเรื่องแม่นาคพระโขนงในรูปแบบต่าง ๆ (เรียงตามลำดับปีที่สร้าง)

ปีที่สร้าง	รูปแบบการดัดแปลง (ชื่อที่ใช้)	ผลิตโดย	กำกับโดย
พ.ศ. 2557	ภาพยนตร์ (มอ 6/5 ปากหมา ท้าแม่นาค)	พระนครฟิลม์	พจน์ อานนท์
พ.ศ. 2559	ละครโทรทัศน์ : ช่อง 8 (แม่นากพระโขนง)	เจเอสแอลโกลบอลมีเดีย	ปกาสิต กิ่งศักดิ์
พ.ศ. 2561	ละครเวที (แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล)	ซีเนริโอ	ถกลเกียรติ วีรวรรณ

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

จากการดัดแปลงทั้งสิ้น 37 ครั้ง อาจกล่าวได้ว่า ตำนานเรื่องแม่นาคพระโขนงนั้นถูกนำมาดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ มากที่สุดก็ว่าได้ นั่นจึงเป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้ชมในทุกช่วงวัยต่างรู้จักตำนานนี้เป็นอย่างดี และด้วยเหตุนี้ทีมผู้สร้าง “ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)” หรือ “PEE MAK (2013)” จึงมีแนวคิดที่จะดัดแปลงให้การสร้างภาพยนตร์ในครั้งนี้มีความแตกต่างจากครั้งอื่น ๆ ให้ได้มากที่สุด (ยวิษฐา, 2556, น. 57-60) ทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบการเล่าเรื่อง ปรับเปลี่ยนตัวละคร งานออกแบบการถ่ายทำ รวมไปถึงการเชื่อมโยงเนื้อหาเข้ากับบริบทสังคมในช่วงที่ภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้น ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่า หากวิเคราะห์การดัดแปลงในครั้งนี้ที่ผู้สร้างจงใจจะสร้างภาพยนตร์โดยไม่เคารพต้นฉบับเดิมนั้น สามารถที่จะสะท้อนสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ (postmodern aesthetics) ซึ่งเชื่อมโยงกับแนวคิดการดัดแปลงแนววิพากษ์ (revisionist adaptation) ในลักษณะใดได้บ้าง

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 5.2 ภาพในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556).

ที่มา: https://www.sanook.com/movie/34352/gallery/139277/

5.2 วิเคราะห์เปรียบเทียบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กับการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ

เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างที่ชัดเจนระหว่าง ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กับการดัดแปลงในครั้งอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดการเล่าเรื่องมาใช้ในการวิเคราะห์เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นถึงความแตกต่างของการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

5.2.1 โครงเรื่อง (plot)

โครงเรื่องนั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญของขั้นตอนการเล่าเรื่อง ถ้าปราศจากโครงเรื่องก็จะไม่มีเรื่องราว และตัวละครในเรื่องราวนั้น ๆ ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ ส่วนใหญ่โครงเรื่องจะเป็นไปตามที่ตำนานเล่าขานไว้ การเล่าเรื่องมีลักษณะเป็นเส้นตรงตามลำดับเหตุการณ์ก่อนหลัง

Ref. code: 25625523034238ZNR

แต่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น ผู้สร้างได้ดัดแปลงให้โครงเรื่องมีความสลับซับซ้อนของเหตุการณ์มากขึ้น ลักษณะการเล่าเรื่องไม่เป็นเส้นตรงตามลำดับเหตุการณ์ก่อนหลังจนบางครั้งสร้างความสับสนให้กับผู้ชม

5.2.1.1 การเริ่มเรื่อง (exposition)

การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉาก หรือ สถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือ เผยปมขัดแย้งเพื่อให้เรื่องราวชวนติดตาม ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น ส่วนใหญ่เริ่มเรื่องด้วยการพลัดพรากจากกันของแม่นาค และพ่อมากที่ต้องไปรับราชการทหารในสงคราม

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เริ่มเรื่องด้วยชีวิตการรับราชการทหารของนายมากในสงคราม การเสียชีวิตของนาค และการเดินทางกลับมาพระโขนงของนายมาก พร้อมเพื่อนทหารอีก 4 คน

เมื่อเทียบกับผลงานภาพยนตร์ที่สร้างในครั้งก่อน ๆ ถือว่ามีการเริ่มเรื่องด้วยเหตุการณ์ที่ใกล้เคียงกัน แต่มีส่วนที่แตกต่างออกไปอย่างชัดเจน คือ การแนะนำตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ตัวละครในยุคอดีตมีการพูดโดยใช้ภาษา และคำศัพท์ในแบบของคนในยุคปัจจุบัน เป็นการต่อต้านขนบเดิมของภาพยนตร์แนวพีเรียดที่ต้องพูด หรือ สร้างลักษณะที่เรียกว่า มีความโบราณ ให้กับตัวละคร ในส่วนนี้ทำให้เห็นถึงสุนทรียศาสตร์แบบหลังสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจน ตั้งแต่ในช่วงต้นเรื่องของภาพยนตร์

5.2.1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (rising action)

ในช่วงการพัฒนาเหตุการณ์เรื่องราวจะดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง และสมเหตุสมผล ปมปัญหา หรือ ข้อขัดแย้ง เริ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์อยู่ในช่วงยุ่งยาก ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงนี้ คือ แม่นาคตายระหว่างการคลอดลูก หรือ ที่คนไทยเรียกว่า “ตายทั้งกลม” หลังจากสงครามนายมากก็กลับมาที่บ้านได้พบเจอกับแม่นาคและลูกโดยที่ไม่รู้ว่าทั้งสอง คือ วิญญาณที่ยังยึดติดไม่ยอมปล่อยวาง

Ref. code: 25625523034238ZNR

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เข้าสู่ช่วงพัฒนาเหตุการณ์ เมื่อชาวบ้านพระโขนงทราบข่าวการกลับมาของนายมาก แต่กลับทำตัวผิดปกติเหมือนมีความลับอะไรบางอย่าง ทำให้กลุ่มเพื่อนของนายมากทั้ง 4 คน เริ่มเกิดความสงสัยว่า นางนาคไม่ใช่คน จึงรวมตัวกัน เพื่อค้นหาความจริง

ในช่วงนี้ กลุ่มตัวละครที่เข้ามามีบทบาทกับโครงเรื่องมากที่สุด คือ กลุ่มเพื่อนของนายมากทั้ง 4 คน ได้แก่

ชิน มีลักษณะนิสัยรักเด็ก รักสัตว์ ดูเป็นคนแหย ๆ เพราะเป็นลูกแหง่ มักจะอ้างถึงแม่อยู่ตลอดเวลา กลัวผีมาก ๆ เวลากลัวจะแสดงออกทางสีหน้าอย่างชัดเจน และมักจะเป็นคนที่ถูกเพื่อน ๆ แกล้งมากที่สุด

เต๋อ มีลักษณะนิสัยขี้สงสัย เป็นเจ้าทฤษฎี จอมวางแผน พยายามทดสอบว่าใครกันแน่ที่เป็นผี แต่ด้วยความที่เป็นคนไม่ฉลาดมากนัก กลับนำพาให้เหตุการณ์ในเรื่องเลวร้ายลงกว่าที่ควรจะเป็น

เผือก มีลักษณะนิสัยปากจัด คิดอะไรก็จะพูดออกมาเลยโดยไม่ยั้งคิด เป็นคนเจ้าชู้ แอบหลงรักนาค

เอ มีลักษณะนิสัยเงียบขรึม พูดน้อยที่สุดในกลุ่ม ชอบเล่นการพนัน ชอบทำตัวลึกลับ แปลกแยกจากเพื่อนในกลุ่ม

ตัวละครทั้ง 4 ตัวนี้ เป็นตัวละครใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน ในการดัดแปลงครั้งก่อนหน้า โดยผู้สร้างได้นำเอาตัวละครทั้ง 4 คนนี้ มาจากภาพยนตร์เรื่องอื่น คือ ภาพยนตร์เรื่องสี่แพร่ง ตอนคนกลาง และภาพยนตร์เรื่องห้าแพร่ง ตอนคนกอง ตัวละครทั้ง 4 เป็นเพื่อนกันในภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง และภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง มีเค้าโครงเรื่องที่คล้ายกัน คือ การตามหาความจริงว่า ใครกันแน่ที่ได้ตายไปแล้ว ซึ่งรวมไปถึงภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นี้ด้วย ที่ตัวละครทั้ง 4 คน ต้องมาค้นหาความจริงว่า ใครกันแน่ที่เป็นผี ผู้ชมส่วนใหญ่ต่างรับรู้ได้ถึงความเชื่อมโยงของตัวละครเหล่านี้ ทำให้บทบาทของทั้ง 4 คน ในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เปรียบเสมือนตัวแทนของผู้ชมที่คอยค้นหาความจริงไปพร้อม ๆ กัน อีกทั้งยังเป็นเหมือนภาพสะท้อนของคนในยุคปัจจุบันที่คอยล้อเลียน

Ref. code: 25625523034238ZNR

และวิพากษ์ตัวบท รวมไปถึงวิพากษ์สังคมในปัจจุบันไปพร้อม ๆ กันอีกด้วย เป็นการนำแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่เข้ามาเชื่อมโยงกับโครงเรื่องอย่างชัดเจน



ภาพที่ 5.3 นายมากและกลุ่มเพื่อน (เรียงจากซ้าย: เผือก เต๋อ มาก เอ ชิน).

ที่มา: https://twitter.com/Banjong_P/status/978883085797388294

5.2.1.3 ภาวะวิกฤติ (climax)

ภาวะวิกฤติจะเกิดขึ้น เมื่อเรื่องราวกำลังเดินทางมาถึงจุดแตกหัก และตัวละครตกอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงภาวะวิกฤติ คือ เมื่อชาวบ้านรู้เรื่องจึงหาวิธีปราบผีนางนาค จนกระทั่งเกิดเหตุการณ์รวมตัวกันมาเผาเรือนนางนาค ทำให้พี่มากรู้ความจริง แม่นาคจึงโกรธ และได้ออกอาละวาดฆ่าคนไปทั่วทั้งพระโขนง

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เข้าสู่ช่วงภาวะวิกฤติ เมื่อตัวละครทุกตัวในเรื่องเต็มไปด้วยข้อสงสัยว่า ใครกันแน่ที่เป็นผี ไม่ว่าจะเป็นนางนาค นายมาก หรือ แม้กระทั่งกลุ่มเพื่อนของนายมากเองก็สงสัยซึ่งกันและกัน

Ref. code: 256255230342382NR

ในส่วนนี้ นับว่าเป็นการวิพากษ์ตัวละครไปด้วย เพราะในแนวคิดแบบยุคหลังสมัยใหม่ มีการตั้งคำถามกับชุดความรู้ หรือ ชุดความจริง ซึ่งการที่ตัวละครพยายามค้นหาความจริงว่าใครที่เป็นผี ก็มักจะถูกหักล้างด้วยชุดเหตุผลใหม่ ๆ อยู่เสมอ เช่น ในฉากนี้

ฉาก บ้านป้าของมากที่ยกให้เพื่อน ๆ อยู่ ขณะตั้งวงเหล้าตอนกลางคืน

ชิน : “อีนาคเป็นผี อีนาคเป็นผีจริงด้วย”

เผือก : “อะไรของมึงเนี้ย ไป ๆ มึงเมาก็ไปอ้วกเลยไป”

ชิน : “จริง ๆ นะเว้ย กูขึ้นไปบนบ้านไอ้มากอ่ะ บ้านแม่งโทรมสุด ๆ ยังกะบ้านร้างเลยอ่ะ”

เต๋อ : “เห้ย! อีนาคมันอาจจะแค่ขี้เกียจหรือเปล่า”

ชิน : “แต่เปลมันไกวเองได้ด้วยนะเว้ย”

เอ : “เห้ย! ลมแม่งพัดแรงจะตาย คิดมากน่ะไอ้ชิน”

ชิน : “คิดมากเหี้ยอะไรล่ะ กูเห็นอีนาคอยู่แม่งบนบ้าน ยื่นแขนลงมาเก็บมะนาวข้างล่างได้ด้วยนะเว้ย”

เต๋อ : “เห้ย! แขนข้างนั้นมันยาวกว่ารึเปล่า คนเราแขนสองข้าง มันก็ยาวไม่เท่ากันได้เปล่าวะ ดูอย่างกูนิ ยังไม่เท่ากันเลย”

เผือก : “อีนาคมันอาจจะเอาแค่ไม้อะไรยาว ๆ มาเขี่ยมะนาวก็ได้ มึงอ่ะเมา แล้วก็จินตนาการไปเรื่อยเปื่อย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

Ref. code: 25625523034238ZNR

5.2.1.4 ภาวะคลี่คลาย (falling action)

ภาวะคลี่คลาย คือ สภาพหลังจากที่จุดวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำ และประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผย หรือ ข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป ซึ่งในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงภาวะคลี่คลาย คือ เมื่อสมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) ได้เข้ามาคลี่คลายสถานการณ์จนแม่นาคยอมปล่อยวาง

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เหตุการณ์เข้าสู่ช่วงภาวะคลี่คลาย เมื่อความจริงถูกเปิดเผยว่า “นางนาค” ได้ตายไปแล้ว นายมากจึงตัดสินใจพูดคุยกับนางนาคว่า แท้ที่จริงแล้ว นายมากนั้นรู้อยู่ก่อนแล้วว่า นางนาคเป็นผี แต่ก็ทำเป็นไม่รู้เพื่อให้ทั้ง 2 ยังคงได้ใช้ชีวิตร่วมกันอย่างปกติ

5.2.1.5 การยุติของเรื่องราว (ending)

การยุติของเรื่องราว คือ การสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด โดยการจบเรื่องอาจหมายถึง การสูญเสีย หรือ อาจจบแบบมีความสุข หรือ จบทิ้งท้ายไว้ให้ขบคิดก็ได้ ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ เหตุการณ์ในช่วงการยุติของเรื่องราว ตอนจบของเรื่องเป็นไปตามขนบเดิม คือ ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ ผีต้องยอมปล่อยวาง และจากไปในที่สุด เพื่อให้คนที่มีชีวิตได้ใช้ชีวิตแบบปกติต่อไป

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เหตุการณ์ในช่วงการยุติของเรื่องราว คือ นายมากและนางนาคตกลงที่จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันทั้งที่มีความต่างของชาติพบ โดยมีกลุ่มเพื่อนทั้ง 4 ของนายมาก คอยให้ความช่วยเหลือ ซึ่งเป็นตอนจบเรื่องที่ถือได้ว่าเป็นการฉีกขนบเดิม เพราะผีสามารถอยู่ร่วมกับคนได้อย่างมีความสุข ถึงแม้จะมีชาวบ้านบางส่วนไม่เห็นด้วยก็ตาม

นับว่าเป็นจุดยุติเรื่องราวที่แตกต่างไปจากเดิมแบบพลิกด้าน แต่ผู้ชมกลับให้การยอมรับ และชื่นชอบ นั่นอาจเป็นเพราะว่า ภาพยนตร์ได้สะท้อนให้เห็นถึงเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองในขณะนั้น ซึ่งคนในสังคมอาจเริ่มตระหนักได้ถึงความสูญเสียที่เกิดขึ้นจากความขัดแย้ง และอาจรู้สึกถึงความหวังที่สังคมจะกลับมาสามัคคีกลมเกลียวกันอีกครั้ง แบบในภาพยนตร์ที่ผีกับคน แม้จะแตกต่างกัน แต่ก็อยู่ร่วมกันได้ในที่สุด

Ref. code: 25625523034238ZNR

5.2.2 ความขัดแย้ง (conflict)

องค์ประกอบที่ทำให้การเล่าเรื่องมีความน่าตื่นเต้น คือ ความขัดแย้ง เพราะความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของโครงสร้างเรื่องที่สร้างปมปัญหา การหาหนทางแก้ปัญหาในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่องส่วนใหญ่ เป็นความขัดแย้งระหว่างความดี (คน) กับ ความชั่ว (ผี) ผีที่ก่อกรรมทำชั่วฆ่าชาวบ้านต้องยอมรับกรรม และผลของการกระทำเหล่านั้นไป

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เป็นความขัดแย้งของตัวละครกับ บริบททางสังคม ที่ไม่เห็นด้วยว่า ผีกับคนจะอยู่ร่วมกันได้ ซึ่งถือได้ว่า เป็นการเปลี่ยนแปลงปมความขัดแย้งเดิม ประเด็นเรื่องราวของความดี ความชั่ว ที่ไม่มีวันมาบรรจบกันได้ ถูกแทนที่ด้วยความขัดแย้งของคนกับบริบททางสังคมที่ไม่เข้าใจกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ สามารถแก้ไขได้ โดยการสร้างความเข้าใจ และยอมรับซึ่งความต่างของกันและกัน เป็นการใช้แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่เข้ามารื้อสร้างความขัดแย้งของเรื่อง เพื่อต่อต้านความเชื่อชุดเดิม หรือ ขนบเดิม เพื่อเป็นการวิพากษ์ และหาทางออกให้กับสังคม

5.2.3 ตัวละคร (character)

ตัวละคร เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ สำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิด ตัวละครจะต้องมีองค์ประกอบ 2 ส่วนเสมอ ได้แก่ ส่วนที่เป็นความคิด (conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (presentation) ซึ่งทั้ง 2 ส่วนนี้ จะเป็นการสะท้อนแนวความคิดของผู้สร้างว่ากำลังสื่อสารสิ่งใดมาถึงผู้ชม ในส่วนของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้นได้มีการเพิ่ม และลดตัวละครตามตาราง ดังนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 5.2

การเปรียบเทียบตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กับ การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ

ตัวละคร (character)	**การดัดแปลงครั้งอื่น ๆ (ภาพยนตร์, ละครโทรทัศน์, ละครเวที)**	**ภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง (2556)**
แม่นาค	ผีที่ดุร้าย มีความอาฆาต ยึดติดกับความรัก ใครที่เข้ามาขัดขวางจะต้องถูกฆ่าตายในที่สุด	ผีที่ไม่ดุร้าย ไม่เคยฆ่าใคร ยังคงยึดติดกับความรัก ต้องการใช้ชีวิตร่วมกับนายมากคนรักเท่านั้น
นายมาก	ชายไทยโบราณ รูปร่างกำยำ ดุดัน มีภาพลักษณ์สมกับเป็นชายชาตรีในยุคสมัยก่อน	หน้าตามีลักษณะเป็นลูกครึ่ง นิสัยขี้เล่น รักนางนาค รักเพื่อน และไม่ฉลาดนัก
กลุ่มเพื่อนของนายมาก (เต๋อ, ชิน, เผือก, เอ)	ไม่ปรากฏกลุ่มตัวละครนี้	กลุ่มเพื่อนของนายมาก (เต๋อ, ชิน, เผือก, เอ) ซึ่งเป็นกลุ่มตัวละครที่มีความสำคัญกับเนื้อเรื่อง เพราะเป็นตัวดำเนินเรื่องหลักในการค้นหาความจริงว่าใครคือ “ผี” ในภาพยนตร์เรื่องนี้
กลุ่มชาวบ้าน	กลุ่มชาวบ้านพระโขนง เป็นกลุ่มตัวละครที่สำคัญ เพราะมีบทบาทในการเข้ามายุ่งเกี่ยวกับการบอกความจริงเรื่องแม่นาคเป็นผี และส่วนหนึ่งถูกแม่นาคฆ่าตาย เพราะความโกรธแค้นที่มาขัดขวางความรัก	กลุ่มชาวบ้านพระโขนง ในภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกลดความสำคัญลง ถึงแม้ว่า จะมีคนที่พยายามเข้ามาบอกความจริงกับนายมากเรื่องผีแม่นาค แต่ก็ไม่ได้ถูกแม่นาคฆ่าตาย เป็นเพียงการตายโดยอุบัติเหตุเท่านั้น
สมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี)	ผู้มีบทบาทเข้ามาคลี่คลายเหตุการณ์การอาละวาดของผีแม่นาค จนแม่นาคยอมปล่อยวางในที่สุด	ไม่ปรากฏตัวละครนี้
หมอผี	ตัวร้ายประจำเรื่องที่ทำให้แม่นาคต้องออกอาละวาดฆ่าคน เพราะพวกชาวบ้านเชิญมาปราบ	ไม่ปรากฏตัวละครนี้

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR

จะเห็นได้ว่า ในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น ได้มีการลดตัวละครที่มีบทบาทเกี่ยวกับเนื้อเรื่องในด้านความดีความชั่วของแม่นาคลง และได้เพิ่มตัวละครเพื่อนนายมาก (เต๋อ, ชิน, เผือก, เอ) เพื่อให้การเล่าเรื่องในภาพยนตร์เน้นไปที่ตัวนายมากและกลุ่มเพื่อน ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงประเด็นปมความขัดแย้งของเรื่อง และยังเป็นการสร้างมุมมองใหม่ในการเล่าเรื่องอีกด้วย

5.2.4 แก่นเรื่อง (theme)

แก่นเรื่อง นับเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญของการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง ซึ่งเราสามารถเข้าใจแก่นเรื่องได้จากการสังเกตองค์ประกอบต่าง ๆ ในการเล่าเรื่อง อาทิ การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น แก่นเรื่อง โดยส่วนใหญ่ เน้นไปที่เรื่องความรัก ความดี ความชั่ว และการรู้จักปล่อยวาง เป็นไปตามหลักคำสอนของพุทธศาสนา

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น แก่นเรื่อง คือ เน้นไปที่เรื่องของความแตกต่าง และการอยู่ร่วมกันระหว่าง “ผี” กับ “คน” และยังเป็นการนำเสนอมุมมองใหม่ในการเล่าเรื่องอีกด้วย ซึ่งสังเกตได้จากชื่อเรื่องที่ถูกเปลี่ยนมาเป็น “พี่มาก..พระโขนง” ซึ่งเป็นมุมมองของคนที่ต้องอาศัยอยู่ร่วมกับผี เป็นการรื้อสร้างโครงเรื่องใหม่โดยใช้แนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่เข้าไปผสมในกระบวนการสร้างภาพยนตร์รีเมก

5.2.5 ฉาก และสถานที่ (setting)

เนื่องจากการเล่าเรื่อง คือ การถ่ายทอดเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ต่อเนื่องกัน และเพราะเหตุการณ์ต่าง ๆ จะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่มิได้ ดังนั้น ฉากจึงมีความสำคัญมาก เพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่าง ๆ ของเรื่อง นอกจากนี้ ฉากยังมีความสำคัญในแง่ที่สามารถบ่งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือ การกระทำของตัวละครได้อีกด้วย ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น ฉาก และสถานที่ ส่วนใหญ่เป็นการนำเสนอภาพทุ่งพระโขนงในยุคอดีต เต็มไปด้วยวิถีชาวบ้าน มีการทำไร่ ไถนา ใช้เรือเป็นภาหนะในการเดินทาง บ้านมีใต้ถุนสูง

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น ฉาก และสถานที่ ยังคงเป็นการนำเสนอภาพทุ่งพระโขนงในยุคอดีต การใช้เรือเป็นพาหนะในการเดินทาง บ้านมีใต้ถุนสูง แต่มีการผสมวิถีชีวิตของคนในยุคปัจจุบันลงไป อาทิ “ฉากตลาด” มีร้านยาดองที่เหมือนกับร้านเหล้าในยุคปัจจุบันตั้งอยู่ “ฉากงานวัด” ที่มีกิจกรรม การละเล่นต่าง ๆ พบได้ในยุคปัจจุบันแทบทั้งสิ้น

Ref. code: 25625523034238ZNR

มีชิงช้าสวรรค์ มีม้าหมุน แม้กระทั่ง “ฉากบ้านผีสิง” ที่ยังไม่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น แต่ก็ได้ถูกนำไปปรับใช้ให้เข้ากับยุคสมัยในภาพยนตร์ เป็นการนำเสนอภาพปัจจุบันที่เคลือบไว้ด้วยกลิ่นอายของอดีต สามารถสร้างอรรถรสใหม่ให้กับผู้ชมได้อย่างตื่นตาตื่นใจ เป็นการแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของแนวความคิดหลังสมัยใหม่ที่เข้ามามีผลต่อการสร้างภาพยนตร์ ทำให้เกิดความพร่าเลือนขององค์ประกอบศิลป์ในงานสร้างภาพยนตร์



ภาพที่ 5.4 ฉากงานวัดในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556).

ที่มา: https://www.sanook.com/movie/34352/gallery/139283/

5.2.6 สัญลักษณ์พิเศษ (symbol)

การเล่าเรื่องในภาพยนตร์มักมีการใช้สัญลักษณ์พิเศษ เพื่อสื่อความหมายอยู่เสมอ การศึกษาการใช้สัญลักษณ์พิเศษในภาพยนตร์ เมื่อนำมาใช้วิเคราะห์ประกอบการชมภาพยนตร์จะช่วยให้สามารถเข้าใจเรื่องราวได้ดีขึ้น โดยเฉพาะเมื่อตระหนักว่า ความหมายที่แฝงเร้นนั้นอาจสื่อความหมายได้ดีกว่าความหมายที่ปรากฏอยู่ภายนอก ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ นั้น สัญลักษณ์พิเศษ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ซึ่งในที่นี้ คือ การบ่งบอกถึงการเป็นวิญญาณ อาทิ การเอื้อมมือลงไปเก็บมะนาวที่ใต้ถุนบ้าน เป็นการใช้พลังเหนือธรรมชาติ ซึ่งสามารถตีความได้ว่า แม่นาคไม่ใช่คน

ส่วนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น สัญลักษณ์พิเศษ ที่ปรากฏ คือ “แหวน” ที่อยู่กับศพหลังบ้าน ซึ่งการเล่าเรื่องพยายามชี้นำและทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนว่าใครกันแน่ที่ตายไปแล้ว เป็นการใช้แนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่เข้ามาผูกภาพของตัวแทนกับสัญญะ ซึ่งในที่นี้ คือ แหวน เพื่อให้ผู้ชมได้ค้นหาความจริงไปพร้อมกับตัวละครในเรื่อง



ภาพที่ 5.5 ภาพแหวนที่ศพ และแหวนที่อยู่กับตัวละคร.

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.

5.2.7 มุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view)

มุมมองในการเล่าเรื่อง คือ การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือ การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิด หรือ จากวงนอกในระยะห่าง ๆ ซึ่งแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน จุดยืนในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่ง เพราะจุดยืนจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้ชมเรื่องเล่านั้น ๆ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ในการดัดแปลงครั้งอื่น ๆ มุมมองในการเล่าเรื่อง โดยส่วนใหญ่ เป็นการเล่าเรื่องจากบุคคลที่หนึ่ง (the first-person narrator) โดยเล่าผ่านตัวละครเอก คือ แม่นาค และนายมาก

แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) มีความแตกต่างออกไปโดยใช้มุมมองในการเล่าเรื่อง เป็นการเล่าเรื่องจากบุคคลที่สาม (the third-person narrator) โดยเล่าผ่านกลุ่มเพื่อนของนายมาก (เต๋อ, ชิน, เผือก, เอ) ซึ่งแตกต่างจากครั้งก่อน ๆ ซึ่งเป็นเสมือนภาพสะท้อนการใช้ชีวิตของคนในยุคปัจจุบัน ที่เข้าไปสังเกตการณ์ วิพากษ์โครงเรื่อง วิพากษ์ตัวละคร วิพากษ์สังคมปัจจุบัน และล้อเลียนสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นไปพร้อม ๆ กัน

จากที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นจะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ค่อนข้างมีลักษณะแตกต่างออกไปจากทั้งตำนานเรื่องเล่า และผลงานที่ได้สร้างมาก่อนหน้าพอสมควร ภาพยนตร์เน้นเนื้อหาการเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับการค้นหาความจริงว่าใครกันแน่ที่ตายไปแล้ว ตัวละครที่เกี่ยวข้องกับการค้นหาความจริงนั้นถูกเพิ่มเข้ามา คือ กลุ่มเพื่อนของพี่มาก (เต๋อ, ชิน, เผือก, เอ) ซึ่งตัวละครเหล่านี้ไม่มีในตำนานเรื่องเล่า และผลงานที่ได้สร้างมาก่อนหน้านี้ ตัวละครที่เกี่ยวกับความดีความชั่วได้ถูกตัดออกไป คือ สมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) และ หมอผี จึงทำให้เนื้อหาในด้านความชั่วร้ายของผีแม่นาคได้ถูกตัดออกไปด้วย การเล่าเรื่องในภาพยนตร์มุ่งเน้นไปที่การค้นหาความจริงว่าใครเป็นผี และการอยู่ร่วมกันระหว่างคนกับผี อีกทั้งภาพยนตร์ยังได้นำเสนอส่วนที่แปลกใหม่ คือ การผสมผสานอดีตและปัจจุบันเข้าด้วยกัน ทั้งในด้านของภาษาพูด คำที่ใช้ มุกตลก และยังรวมไปถึงฉากตลาดที่มีร้านยาดองเหมือนกับร้านเหล้าในยุคปัจจุบัน มีฉากงานวัด และบ้านผีสิง ทั้งที่ไม่เคยมีในอดีตมาก่อน และที่สำคัญที่สุดในตอนจบของเรื่อง นับว่า แหวกขนบเดิมอยู่มาก คือ การอยู่ร่วมกันของผีกับคน แม่นาคช่วยนายมากซ่อมหลังคาโบสถ์ นับเป็นภาพที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในภาพยนตร์ไทย

5.3 วิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

เพื่อแสดงให้เห็นถึงสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film) มาใช้ในการวิเคราะห์ เพื่อค้นหาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ดังนี้

Ref. code: 25625523034238ZNR

5.3.1 สัมพันธบท (intertextuality)

การใช้เทคนิคสัมพันธบทในภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่นั้น นอกจากจะเป็นการแสดงให้เห็นว่า ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ อาจไม่มีอะไรที่เป็นต้นฉบับอีกต่อไป เพราะศิลปะเกิดจากศิลปะที่มีมาก่อนหน้านั้นแล้วทั้งสิ้น ดังนั้น ในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) สัมพันธบทที่ปรากฏสามารถแบ่งได้เป็น 3 องค์ประกอบหลัก ๆ คือ

5.3.1.1 การหยิบยืมโครงเรื่อง

การหยิบยืมโครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) คือ การนำโครงเรื่องเล่าจากตำนานแม่นาคพระโขนงมาผ่านกระบวนการขยายความ (extension) การตัดทอน (reduction) และการดัดแปลง (modification) โดยเล่าในมุมมองใหม่ผ่านตัวละครของพี่มากและเพื่อน ๆ ของพี่มาก (เต๋อ, ชิน, เผือก, เอ)

5.3.1.2 การเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปัจจุบัน

การเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปัจจุบันของภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) คือ การสอดแทรกมุกตลกในยุคปัจจุบัน โดยใช้ภาษาในยุคปัจจุบัน ซึ่งมีความขัดแย้งกับช่วงเวลาในภาพยนตร์ที่เป็นยุคอดีต แตกต่างจากภาพยนตร์แนวย้อนยุคเรื่องอื่น ๆ

5.3.1.3 การเชื่อมโยงตัวละคร

การเชื่อมโยงตัวละครของภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) คือ มีการเชื่อมโยงกลุ่มตัวละครเพื่อนพี่มากกับกลุ่มเพื่อนในภาพยนตร์เรื่องสี่แพร่ง ตอนคนกลาง และภาพยนตร์เรื่องห้าแพร่ง ตอนคนกอง เป็นการเชื่อมโยงแบบข้ามเรื่องภาพยนตร์ ทำให้เห็นถึงการใช้แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ที่เข้ามามีส่วนในการผสมผสานสิ่งต่าง ๆ หยิบยืมองค์ประกอบ แล้วนำกลับเอามานำเสนอใหม่อีกครั้ง

5.3.2 การผสม (pastiche)

การผสมในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) คือ เป็นการผสมผสานความเป็นอดีตกับปัจจุบันเข้าด้วยกัน ทั้งในด้านภาษา ทำให้บทพูดของตัวละครมีลักษณะแบบคนในยุคปัจจุบัน และ ฉาก เช่น ฉากงานวัดและบ้านผีสิง ที่ไม่เคยมีในอดีต แต่ถูกนำไปปรับใช้ให้เข้ากับยุคสมัยในอดีตอย่างลงตัว แสดงให้เห็นถึงความพร่าเลือนในแนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อองค์ประกอบศิลป์ในงานสร้างภาพยนตร์

Ref. code: 25625523034238ZNR

5.3.3 ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity)

ความไม่ต่อเนื่องในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) คือ เป็นการเล่าเรื่องที่มีลักษณะการเล่าแบบย้อนกลับไปกลับมาของการค้นหาความจริงที่ว่าใครกันแน่ที่ได้ตายกลายเป็นผีไปแล้ว ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ ที่ไม่สนใจในลำดับความต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน ผ่านการปฏิเสธลำดับการเล่าเรื่องที่เป็นเส้นตรง (linear) มีการตัดภาพไปมา โดยไม่เรียงตามลำดับเวลา และให้ความสำคัญกับรูปแบบทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นขณะชมมากกว่าจะสื่อสาร เพื่อสร้างความเข้าใจต่อความหมายทั้งหมด

5.3.4 โหยหาอดีต (nostalgia)

การโหยหาอดีต เป็นลักษณะรูปแบบปรากฏการณ์หนึ่งของยุคหลังสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลง และซับซ้อนทางวัฒนธรรม มีการหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมในอดีตกับวัฒนธรรมใหม่เข้าด้วยกัน และเกิดการนำรูปแบบสไตล์ย้อนยุคของศิลปวัฒนธรรมสมัยเก่า ๆ กลับมาปรากฏอยู่ในยุคปัจจุบัน การโหยหาอดีตในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) คือเป็นการโหยหาถึงอดีตที่สงบสุข แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เรียบง่าย

5.3.5 ล้อเลียน (parody)

แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ มีลักษณะแฝงไปด้วยความคิดที่ต้องการรื้อถอน (deconstruct) ระบบคิด และความเชื่อเดิม การปฏิเสธการหยั่งรู้ความจริง เนื่องด้วยความจริงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ดังนั้น การล้อเลียนจึงเข้ามามีบทบาทในการยั่วล้อความจริง หรือ ชุดความรู้เดิม หรือขนบเก่า เพื่อเป็นการวิพากษ์ต่อสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น การล้อเลียนในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) เป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมปัจจุบันผ่านบทสนทนาของตัวละครผีกับคน ทำให้เห็นถึงการล้อเลียนของตัวละครในภาพยนตร์กับสถานการณ์ในปัจจุบัน และนอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ยังมีการล้อเลียนกับภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542) อีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น ในช่วงเปิดเรื่องของภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง ในฉากที่นายมากอยู่ที่สนามรบ ภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542) สร้างฉากสนามรบที่ดูสมจริง นายมากกำลังตามหาเพื่อนท่ามกลางสนามรบ นายมากพูดด้วยภาษาแบบสำเนียงโบราณ และพบว่าเพื่อนได้ตายไปหมดแล้ว แต่ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) สร้างให้ตัวละครเพื่อนนายมากยังมีชีวิตอยู่ พูดด้วยภาษาแบบสำเนียงปัจจุบัน และยังพูดประโยคที่ว่า “พูดไรของมึงเนี้ย เชยชิบหายเลย มึงเป็นคนโบราณงัย” เป็นการเปิดเรื่องด้วยความตลกขบขัน และล้อเลียนความโบราณ ความน่ากลัวในภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542)

Ref. code: 25625523034238ZNR

5.3.6 การใช้สัญญะ (sign)

ในสังคมยุคหลังสมัยใหม่ เป็นสังคมแห่งการบริโภคสัญญะ ตรรกะของจิตสำนึกของมนุษย์บังคับให้เราต้องขยายขอบเขตความหมายของวัตถุ และสัญญะออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ให้เป็นที่พึงพอใจนั้นเป็นไปได้ยาก เราจึงถูกบังคับให้บริโภคสัญญะมากขึ้นเป็นลำดับ ซึ่งการใช้สัญญะในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) มีการใช้สัญญะในเชิงนัยระหว่างภาษาพูด กับ ภาษาภาพ เช่น ตอนที่แม่นาค พูดว่า “พี่มากขา” แต่ภาพที่นำเสนอกลับเป็นสัตว์ชนิดต่าง ๆ ที่มีขาจำนวนมาก เป็นการล้อเลียน ภาษาพูด กับ ภาษาภาพ เป็นต้น

5.3.7 วาทกรรม (discourse)

วาทกรรม เป็นรูปแบบของความคิด หรือ กรอบความคิด เกี่ยวกับเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่มีลักษณะเป็นสถาบัน และมีการสืบทอด ซึ่งแสดงออกผ่านทางการพูด และเขียนอย่างจริงจัง วาทกรรมแต่ละเรื่อง มีระบบความคิดและเหตุผลของตนในการอธิบาย หรือมองความจริงแตกต่างกัน นอกจากนี้แล้ว การเกิดขึ้นของวาทกรรมแต่ละชุดในแต่ละเรื่องย่อมมีจุดประสงค์เป็นของตัวเอง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2542, น. 19-21) ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) เป็นการพยายามสอดแทรกวาทกรรมที่เกี่ยวกับเรื่องการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม โดยพยายามชี้ให้เห็นถึงประเด็น “แตกต่างแต่อยู่ร่วมกันได้” เพียงเข้าใจ รู้จักยอมรับความต่างของกันและกัน ซึ่งเป็นผลเกี่ยวเนื่องมาจากบริบทสังคมในขณะที่ภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้น ซึ่งเป็นช่วงหลังวิกฤตการณ์การเมืองไทย ปีพุทธศักราช 2550 ที่สังคมตกอยู่ท่ามกลางความขัดแย้งทางการเมือง

โดยสรุปอาจกล่าวได้ว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น มีลักษณะดังนี้ คือ มีลักษณะซับซ้อนในเชิงเนื้อหา มีการเล่าเรื่องสลับกันไปมา มีสัมพันธบท (intertextuality) ทั้งการหยิบยืมโครงเรื่องมาจากตำนาน มีการเชื่อมโยงเหตุการณ์ปัจจุบันเข้ากับบทพูดของตัวละคร เพื่อสร้างมุขตลก ล้อเลียน (parody) ในส่วนของการผสม (pastiche) เป็นการผสมผสานความเป็นอดีตกับปัจจุบันเข้าด้วยกัน ทั้งในด้านบทพูดที่มีลักษณะแบบคนในยุคปัจจุบัน และฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์ เช่น ฉากงานวัดและบ้านผีสิง ที่ไม่เคยมีในอดีต แต่ถูกนำไปปรับใช้ให้เข้ากับยุคสมัย มีการสอดแทรกสัญญะที่ลึกซึ้งในการเล่าเรื่อง ผ่านบทพูดของตัวละครในตอนจบว่า การอยู่ร่วมกันนั้นสามารถทำได้ เพียงยอมรับความต่างซึ่งกันและกัน ในวันที่สังคมอยู่ท่ามกลางความขัดแย้งด้วยวิกฤติการเมือง ความไม่ลงรอยกัน ไม่จำเป็นต้องเหมือนกัน แค่ยอมรับความแตกต่างซึ่งกันและกัน สังคมก็จะดำเนินต่อไปได้ ดั่งผีกับคนที่ใช้ชีวิตร่วมกัน

Ref. code: 25625523034238ZNR

5.4 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่เชิงวิพากษ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น ได้สร้างความท้าทายต่อตำนานเรื่องเล่าผีแม่นาคแล้ว เมื่อนำในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) มาวิเคราะห์ในเชิงความสัมพันธ์กับบริบทสังคมไทยในช่วงที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกสร้างขึ้น พบว่า ภาพยนตร์มีความเชื่อมโยง และวิพากษ์สังคมไปพร้อม ๆ กัน ยกตัวอย่างในช่วงเริ่มต้นของภาพยนตร์

ฉาก เต็นท์พยาบาลที่สนามรบ

เต๋อ : “นี่ก็ผ่านมากี่เพลาแล้ว ยังไม่เห็นจะมีผู้ใดมาช่วย ข้าศึกก็โอบล้อมเข้าจากทั้งจตุรทิศ ฝ่ายเราก็บาดเจ็บล้มตายกันระนาว หากถ้าเป็นเยี่ยงนี้ต่อไปเห็นที...เราต้องเป็นฝ่ายพ่ายศึกเป็นแม่นมั่นแล้วเกลอเอ๋ย”

เผือก : “พูดไรของมึงเนี้ย เชยชิบหายเลย มึงเป็นคนโบราณงัย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

บทสนทนาข้างต้น นอกจากจะเป็นการยั่วล้อระหว่างโครงเรื่องกับตัวละครแล้ว ยังเป็นการส่งสัญญาณถึงผู้ชมอีกด้วยว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่ยึดติดอยู่กับขนบเดิมของการเล่าเรื่องอีกต่อไป การที่ตัวละครในภาพยนตร์ในยุคอดีตถกเถียงกันเองถึงความทันสมัยในขณะนั้น เป็นการเชื่อมโยงความเป็นปัจจุบันในอดีต แน่นอนว่าช่วงเวลาที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์คือ อดีตสำหรับผู้ชม แต่ในทางกลับกันตัวละครในภาพยนตร์ก็คือความเป็นปัจจุบันในขณะนั้น การหลอมรวมของเวลาในภาพยนตร์กับช่วงเวลาของคนดูจึงเกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงนี้ อีกทั้งภาพยนตร์ยังคงวิพากษ์ และตอกย้ำความเป็นปัจจุบันของตัวเรื่องอยู่ตลอดเวลา ยกตัวอย่างเช่น

Ref. code: 25625523034238ZNR

ฉาก บ้านผีสิง ในขณะที่มากกำลังถูกเพื่อน ๆ ลักพาตัว เพื่อหนีจากนาค ระหว่างนั้นเผอิญพบกับชาวบ้านที่แต่งตัวเป็นผีในบ้านผีสิง

ชาวบ้านที่แต่งตัวเป็นผี : “อ้าวน้องคนนั้นอ่ะ กลับบ้านได้แล้ว ที่แต่งเป็นผีอีนาคอ่ะ แหม! แต่งตัวเป็นผีอินเทรนด์เชียวนะ เด็กใหม่เหรอเราอ่ะ กลับบ้านได้แล้ว”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ผลกระทบจากเรื่องเวลาที่หลอมรวมกันระหว่างภาพยนตร์และผู้ชม ก่อให้เกิดความเชื่อมโยงในมิติของสังคม วิถีชีวิตของตัวละครในภาพยนตร์จึงปรากฏเป็นภาพสะท้อนของวิถีชีวิตของคนในสังคมปัจจุบัน ยกตัวอย่างเช่น

ฉาก บ้านมาก หลังจากที่มากชวนเพื่อนทั้ง 4 คน ขึ้นมากินข้าวเย็นด้วยกัน แต่อาหารบนโต๊ะกลับเป็นใบไม้แห้ง ๆ และเต็มไปด้วยหนอน เพื่อนทั้ง 4 คน จึงพยายามจะปฏิเสธอาหารมื้อนี้

มาก : “เต็มที่นะพวกมึง ไม่ต้องเกรงใจนะเว้ย เอาเลย...มีแต่อร่อย ๆ ทั้งนั้นแหละ กูเห็นมึงแอบกลืนน้ำลายแล้วน่ะ รีบกินเลย”

เต๋อ : “พวกกูกินกันอิ่มแล้วว่ะ”

เผือก : “ใช่ ใช่ ใช่ พอดีในเมือง...มันมีบุฟเฟ่ต์หรุ่มอ่ะ”

มาก : “นาคก็น้อยใจแย่เลยอ่ะดิ อุตส่าห์ทำสุดผีมือเลยนะเนี้ย”

เต๋อ : “เอาไว้ครั้งหน้าแล้วกันเนอะ”

เต๋อหันไปเห็นแม่นาคนั่งจ้องอยู่เลยเปลี่ยนใจ

เต๋อ : “แต่จะว่าไป ลองกินก็ไม่เสียหายหรอกมั้ง หูยจานนี้น่ากินเชียวอ่ะ ขอชิมหน่อยนะ”

เต๋อ หยิบใบไม้แห้งในจานมากิน

Ref. code: 25625523034238ZNR

เต๋อ : “กลมกล่อมได้รสอูมามิ”

เผือก : “นาคไปเรียนทำอาหารที่ไหนมาหรอจ๊ะ กอร์ดอง เบลอ ป่ะเนี้ย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

จะเห็นได้ว่าในฉากนี้ เป็นการล้อเลียนวิถีชีวิตของคนในสังคมปัจจุบัน ทั้งการกินบุฟเฟ่ต์ การไปเรียนทำอาหาร และการใช้ภาษาในการเปรียบเปรยสิ่งต่าง ๆ รอบตัว เมื่อวิเคราะห์ลักษณะเด่นของการล้อเลียนในภาพยนตร์เรื่องนี้ พบว่า เป็นการล้อเลียนที่ยึดโยงอยู่กับสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รายล้อมผู้ชมและสังคม ซึ่งปรากฏอยู่บ่อยครั้งในภาพยนตร์ ยกตัวอย่างเช่น

ฉาก บ้านป้าของมากที่ยกให้เพื่อน ๆ อยู่ หลังจากเหตุการณ์ เต๋อพบศพที่หลังบ้าน

เผือก : “ชิบหายแล้ว เกือบเป็นชู้กับผีแล้วไหมละกู”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ฉาก นาคห้อยหัวอยู่ที่หลังคาโบสถ์

เผือก : “มาปกติกูก็ขี้เล็ดไปรอบหนึ่งล่ะ นี่มึงเล่นห้อยหัวยังกะสไปเดอร์แมนเลยอ่ะ”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ฉากบนเรือกลางแม่น้ำ เพื่อน ๆ ของมาก พานาคหนี เพราะเข้าใจว่า มากตายไปแล้ว และมากกำลังว่ายน้ำตามมาที่เรือ

นาค : “ช่วยพี่มากด้วย”

เต๋อ : “แม่งเคยเข้าคลาสแอคติ้งอ่ะดิ”

Ref. code: 25625523034238ZNR

เผือก : “ถ้าคลาสแอคติ้งก็ระดับหม่อมน้อยแล้ว มันยังไม่ตายเว้ย ช่วยมันขึ้นมาเร็ว!”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

จะเห็นได้ว่า ทั้ง 3 ฉากนั้น นำเอาบริบทและสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รายล้อมผู้ชมในปัจจุบันมาเชื่อมโยงเข้ากับตัวบทในเชิงล้อเลียน สร้างความแปลกใหม่ให้กับโครงเรื่องที่มีอยู่เดิม เป็นการหยิบยกเอาองค์ประกอบรอบตัวผู้ชมมาสร้างเนื้อหา และความหมายให้กับตัวภาพยนตร์

เมื่อวิเคราะห์ลักษณะโครงเรื่อง และตัวละครที่ถูกผสานความเป็นสังคมปัจจุบันเข้าไป จึงทำให้ตัวละครมีแนวคิดที่เป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้น ต่างจากตัวละครของเรื่องแม่นาคในฉบับอื่น ๆ ที่ยังคงยึดติดอยู่กับความดี ความชั่ว และความเชื่อทางไสยศาสตร์ แต่ตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น เปรียบเสมือนภาพแทนของคนในสังคมปัจจุบันที่ยึดหลักเหตุผลเป็นหลัก และยังสอดคล้องกับแนวคิดแบบยุคหลังสมัยใหม่ มีการตั้งคำถามกับชุดความรู้ หรือชุดความจริง ซึ่งการที่ตัวละครพยายามค้นหาความจริงว่าใครที่เป็นผี ก็มักจะถูกหักล้างด้วยชุดเหตุผลใหม่ ๆ อยู่เสมอ ยกตัวอย่างเช่น

ฉาก บ้านป้าของมากที่ยกให้เพื่อน ๆ อยู่ ขณะตั้งวงเหล้าตอนกลางคืน

ชิน : “อีนาคเป็นผี อีนาคเป็นผีจริงด้วย”

เผือก : “อะไรของมึงเนี้ย ไป ๆ มึงเมาก็ไปอ้วกเลยไป”

ชิน : “จริง ๆ นะเว้ย กูขึ้นไปบนบ้านไอ้มากอ่ะ บ้านแม่งโทรมสุด ๆ ยังกะบ้านร้างเลยอ่ะ”

เต๋อ : “เห้ย! อีนาคมันอาจจะแค่ขี้เกียจหรือเปล่า”

ชิน : “แต่เปลมันไกวเองได้ด้วยนะเว้ย”

เอ : “เห้ย! ลมแม่งพัดแรงจะตาย คิดมากน่ะไอ้ชิน”

Ref. code: 25625523034238ZNR

ชิน : “คิดมากเหี้ยอะไรล่ะ กูเห็นอีนาคอยู่แม่งบนบ้าน ยื่นแขนลงมาเก็บมะนาวข้างล่างได้ด้วยนะเว้ย”

เต๋อ : “เห้ย! แขนข้างนั้นมันยาวกว่ารึเปล่า คนเราแขนสองข้าง มันก็ยาวไม่เท่ากันได้เปล่าวะ ดูอย่างกูนิ ยังไม่เท่ากันเลย”

เผือก : “อีนาคมันอาจจะเอาแค่ไม้อะไรยาว ๆ มาเขี่ยมะนาวก็ได้ มึงอ่ะเมาแล้วก็จินตนาการไปเรื่อยเปื่อย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ฉาก เพื่อนมากทั้ง 4 คน กำลังมาพานาคหนีออกจากบ้าน เพราะคิดว่ามากตายไปแล้ว

เผือก : “แตะตัวได้เห็นมั้ยเนี้ย ผีอะไรจะเนียนขนาดนี้เล่า”

ชิน : “แล้วทำไมต้องกินใบไม้ใบหญ้าด้วยอ่ะ”

เผือก : “ไอ้ห่า คนเค้าดูแลสุขภาพ ไม่งั้นจะหุ่นดีขนาดนี้เหรอ เดี๋ยวนี้ใครเค้าก็กินอาหารออร์แกนิคทั้งนั้นแหละ หุ่นถึงได้เซี๊ยะแบบเนี้ยเนอะ”

ชิน : “แต่มันมีหนอนด้วยนะ”

เผือก : “เอ...ไอ้นี่นิ ผักปลอดสารพิษมันก็ต้องมีหนอนสิวะ ไม่งั้นจะรู้ได้ไงว่าปลอดภัยเล่า มึงเคยเรียนสุขศึกษาป่ะเนี้ย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

จะเห็นได้ว่า ตัวละคร มีลักษณะหาเหตุผลมาโต้แย้งกัน ถึงแม้ว่าจะเป็นในเชิงประชดประชันเสียดสีกันก็ตาม แต่ก็แสดงให้เห็นว่า ไม่ได้เชื่อจากคำบอกเล่าแต่เพียงอย่างเดียว เพราะในสังคมปัจจุบัน เรื่องผีไม่สามารถอธิบายได้ด้วยวิทยาศาสตร์ ตัวละครจึงมีการโต้แย้งกัน ด้วยเหตุและผลต่าง ๆ อีกทั้งตัวบทภาพยนตร์ยังล้อเลียนความเป็นผีที่เคยเป็นมาในการรับรู้ของผู้ชมด้วย ยกตัวอย่างเช่น

Ref. code: 25625523034238ZNR

ฉาก บ้านมาก หลังจากมากไล่เพื่อนทั้ง 4 คนออกจากบ้าน เพราะพยายามบอกเรื่องนาคเป็นผี

มาก : “ถ้านาคตายไปแล้วจริง ๆ เค้าก็ต้องทะลุตัวนาคได้อะดิ ไหนลองดิ”

มากเกาะที่หลังของนาคแล้วส่ายตัวไปมา

มาก : “เห้ย! ทะลุได้จริง ๆ อ่ะ เห้ย! เจ๋งว่ะ เห้ย! เจ๋งดีอ่ะ”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ฉากงานวัด เด็กวิ่งมาชนนาคกับมาก นาคใส่หน้ากากผีอยู่

เด็ก : “ผี! ทำไมไม่หลอกอ่ะ แลบลิ้นดิ หลอกดิ โห่...ไม่เห็นสนุกเลย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

นอกจากจะล้อเลียนความเป็นผีในการรับรู้ของผู้ชมแล้ว ยังเชื่อมโยงล้อเลียนไปยังภาพยนตร์แนวผีเรื่องอื่น ๆ ด้วย เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง 4 แพร่ง ตอน คนกลาง หรือ ในภาพยนตร์เรื่อง 5 แพร่ง ตอน คนกอง ซึ่งภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องนั้น แสดงโดย ตัวละครเพื่อนนายมากทั้ง 4 คน และยังมีเนื้อหา โครงเรื่องที่คล้ายคลึงกัน คือ การที่คนตายแล้วไม่รู้ตัว แต่วิญญาณกลับมาใช้ชีวิตแบบคนปกติ ซึ่งถูกกล่าวถึงในฉากนี้

ฉากบนเรือกลางแม่น้ำ เพื่อน ๆ ของมาก พานาคหนี เพราะเข้าใจว่า มากตายไปแล้ว และมากกำลังว่ายน้ำตามมาที่เรือ

เต๋อ : “ไอ้มากมึงอย่ามายุ่งกับพวกกูเลย มึงตายห่าไปแล้ว ปล่อยพวกกูไปเถอะ”

นาค : “พวกพี่พูดอะไรกันเนี่ย”

Ref. code: 25625523034238ZNR

ชิน : “ไอ้มากมันตายตั้งแต่สงครามแล้ว แต่มันไม่รู้ตัว”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

นอกจากนี้ ภาพยนตร์ยังแสดงให้เห็นถึงการวิพากษ์ความเป็นไทย ด้วยการล้อเลียนชื่อของตัวละคร เพื่อให้เห็นถึงความผสมผสานความเป็นไทยในอีกรูปแบบหนึ่ง โดยไม่สนใจว่า อะไรคือความเป็นไทยแท้อีกต่อไป ดังในฉากนี้

ฉากบนเรือ นายมาก และกลุ่มเพื่อนกำลังเดินทางกลับพระโขนง

มาก : “จริง ๆ แล้วชื่อกูต้องออกเสียงว่า มาร์ค แล้วคนที่เรียกเราว่า มาร์ค ก็มีอยู่คนเดียวคือ แดดดี้ แต่เขากลับไป the united states of america กับพวกมิชชันนารีแล้ว”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

อีกทั้งยังล้อเลียนภาษาหนังในแบบเดิม ๆ (Cliché) ที่ผู้ชมเดาได้ ให้กลายเป็นสถานการณ์ที่แตกต่างออกไปจากเดิมจากความรับรู้ของผู้ชม ยกตัวอย่างเช่น

ฉากริมแม่น้ำ เต๋อเอาแขนตีที่หลังคอมากหวังจะให้สลบแต่ไม่สลบ

เต๋อ : “อ้าวทำไมมึงไม่สลบอ่ะ กูเห็นในหนังเค้าทำกันอย่างงี้ทุกเรื่องแม่งสลบทุกเรื่องอ่ะ”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ในฉากนี้ นอกจากจะเป็นการล้อเลียนทางสัมพันธบทกับภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ยังเป็นการวิพากษ์ตัวภาพยนตร์เอง ว่าก็เป็นภาพยนตร์ แต่ทำไมไม่เหมือนภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ เป็นการ

Ref. code: 25625523034238ZNR

ชี้นำผู้ชมให้เห็นข้อแตกต่างที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่องนี้เอง อีกทั้งยังมีการเชื่อมโยงคนดูเข้ากับภาพยนตร์ ดังในฉากนี้

ฉาก ในโบสถ์ หลังจากรู้ความจริงว่า เอยังไม่ตาย แต่ไปขโมยแหวนมาจากศพที่อยู่หลังบ้าน เผือกหันหน้าออกมาทางผู้ชม

เผือก : “นี่ก็อีกคน ดูหนังเยอะแล้วก็เดาไปเรื่อยเปื่อยอ่ะมึงอ่ะ”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ในฉากนี้ ตัวละครไม่เพียงแต่ถกเถียงกันเอง ในการหาความจริงเรื่องใครที่ตาย ยังหันมาล้อเลียนผู้ชมประหนึ่งเป็นอีกตัวละครที่อยู่ในภาพยนตร์ด้วยว่า ผู้ชมก็เดาไปเรื่อยเป็นการเชื่อมโยงเชิงวิพากษ์ที่เกิดขึ้นกับโครงเรื่องและผู้ชม นอกจากจะตัวภาพยนตร์จะเต็มไปด้วยการล้อเลียนสิ่งต่าง ๆ แล้ว ตัวบทยังวิพากษ์สังคมไปพร้อม ๆ กัน ยกตัวอย่างเช่น

ฉาก เต็นท์พยาบาลที่สนามรบ

เผือก : “พวกมึงจะท้อกันทำไมวะ ไม่เคยได้ยินเรื่องชาวบ้านบางระจันเหรอ นายทองเหม็น นายจันหนวดเขี้ยว ต่อสู้กับข้าศึกตั้งหลายพัน”

เต๋อ : “แต่สุดท้ายทุกคนก็ตายหมดไม่ใช่เหรอวะ”

เผือก : “เหรอ! โทษทีว่ะ กูยังอ่านไม่ถึง”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ในฉากนี้ ตัวละครในฉากกำลังหมดกำลังใจ จึงได้พูดถึงวีรกรรมของวีรชนในอดีตที่ลุกขึ้นสู้กับศัตรูอย่างหาญกล้าจนตัวตาย ซึ่งดูเหมือนว่าจะเป็นการสร้างความฮึกเหิมในแง่ของการปลุกใจ ปลุกกระแสชาตินิยม เป็นวาทกรรมที่อยู่ในกระแสสังคมมาทุกยุคทุกสมัย แต่ก็ถูกอีกตัวละครหนึ่งพูดขัดขึ้นมาว่า “แต่สุดท้ายทุกคนก็ตายหมดไม่ใช่เหรอวะ” เป็นการวิพากษ์วาทกรรมผ่านบท

Ref. code: 25625523034238ZNR

ภาพยนตร์ โดยตัวละครที่มีแนวคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งไม่ต่างกับคนในสังคมปัจจุบันที่มีความคิดหลากหลาย มีความเป็นปัจเจกบุคคล

ฉาก บ้านมาก หลักจากมากกลับมาจากสงคราม

มาก : “ตัวเองรู้เปล่า เค้าเป็นนายทหารที่เลวมากเลย”

นาค : “ทำไมอ่ะ”

มาก : “ตอนเค้าไปรบอ่ะ เค้าไม่เคยคิดถึงสยาม ไม่เคยคิดถึงประเทศชาติเลย เค้าคิดถึงแต่ตัวเองอ่ะ น่าจับยิงเป้าไหมล่ะ ไอ้ทหารคนเนี้ย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ในฉากนี้ ตัวละครพูดถึงตัวเองที่เป็นคนไม่ดี ไม่นึกถึงประเทศชาติเป็นอันดับแรก นึกถึงแต่ตัวเอง ไม่รักประเทศชาติต้องถูกลงโทษด้วยการยิงเป้า ตัวละครในภาพยนตร์วิพากษ์วาทกรรมการรักชาติผ่านการกระทำของตัวเองในเชิงล้อเลียนสังคมว่าเป็นคนไม่รักชาติจึงสมควรถูกลงโทษ เป็นการสะท้อนแนวความคิดทางการเมืองในสังคมปัจจุบันที่ถูกนำเอาวาทกรรมเรื่องรักชาติมาเป็นเป้าประสงค์ร้ายให้กับฝ่ายตรงข้าม เป็นการสะท้อนและรื้อสร้างวาทกรรมไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งในส่วนนี้ เป็นอีกลักษณะหนึ่งที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยที่สร้างหลังจากวิกฤตการณ์การเมืองไทยปีพุทธศักราช 2550 ยกตัวอย่างภาพยนตร์เรื่องตั้งวง (2556) ที่นำความเชื่อ ความเป็นไทยมาตั้งคำถามต่อสังคมไทยว่า แท้ที่จริงแล้วความเป็นไทยคืออะไร และสุดท้ายหนังยังตั้งคำถามต่อสังคมไทยอีกว่า “เราทุกคนก็ทำเพื่อตัวเองกันทั้งนั้น” เป็นการตั้งคำถามต่อความเป็นไทย ต่อวาทกรรมความรักชาติของสังคมไทย

และในช่วงท้ายของภาพยนตร์ก็เป็นอีกหนึ่งการสะท้อนแนวคิดทางการเมืองในปัจจุบัน ท่ามกลางกระแสการแบ่งแยกแบ่งฝักแบ่งฝ่ายของคนในสังคม สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่อีกประการที่ปรากฏ คือ การพยายามชี้ให้เห็นปัญหา และนำเสนอแนวทางการแก้ไข ซึ่งเป็นอีกหนึ่งลักษณะของภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552, น. 246-249)

Ref. code: 25625523034238ZNR

ฉาก นาคห้อยหัวอยู่ที่หลังคาโบสถ์

มาก : “นาค...นาคไม่ต้องไปไหนทั้งนั้นแหละ ถ้านาคบอกว่า นาคหลอกพี่อ่ะ นาคไม่ได้หลอกอะไรพี่เลยนะ ถึงพี่จะเป็นคนโง่ พี่ก็ไม่ได้โง่ขนาดไม่รู้ว่า เมียตัวเองตายไปแล้วหรอกนะ พี่รู้ตั้งแต่ตอนที่พวกมันใบ้คำแล้ว ถึงชาวบ้านจะรังเกียจไม่มีใครคบ ถึงจะต้องกินแต่ใบไม้ใบหญ้า แต่พี่ก็ยังอยากอยู่กับนาคนะ”

นาค : “ขอบใจนะพี่ แต่มันเป็นไปไม่ได้หรอก”

มาก : “ทำไมอ่ะ เราก็แค่แกล้งทำเป็นเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้น ที่ผ่านมาเราก็อยู่ด้วยกันได้ไม่ใช่เหรอนาค”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

จากการวิเคราะห์ สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น จะพบได้ว่า ประกอบไปด้วยการหยิบยืมองค์ประกอบการเล่าเรื่องจากสิ่งต่าง ๆ มาล้อเลียน ยืดโยงแล้วผูกเข้ากับโครงเรื่องเล่า ผีแม่นาคกลายเป็นเส้นเรื่องใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม อีกทั้งยังวิพากษ์ตัวบท และสังคมไปพร้อม ๆ กันด้วย

Ref. code: 25625523034238ZNR

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง “ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการศึกษาไว้ 2 ประการ คือ เพื่อศึกษาสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ และวิเคราะห์ เปรียบเทียบความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ โดยวิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่จากภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ซึ่งได้ข้อสรุปจากการศึกษาดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งการสรุปผลการวิจัยเป็น 2 ส่วน คือ สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ และความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

6.1.1 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่ที่ผู้สร้างมีความจงใจไม่เคารพต้นฉบับเดิม มีการวิพากษ์บริบทสังคมในขณะที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกผลิตออกมา และวิพากษ์อุดมการณ์ที่อยู่ในโครงเรื่องของต้นฉบับเดิม หรือที่เรียกว่า “ภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์” นั้น ผู้วิจัยได้ใช้หลักการของทฤษฎีการเล่าเรื่อง (narrative theory) ทฤษฎีสัญญะวิทยา (semiology theory) รวมไปถึงแนวคิดภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ (postmodern film) มาเป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์

Ref. code: 25625523034238ZNR

พบว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น สามารถจำแนกได้ดังตารางนี้

ตารางที่ 6.1

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่	**ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)**	**ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)**
สัมพันธบท (intertextuality)	**การหยิบยืมโครงเรื่อง** นำโครงเรื่องในบทประพันธ์มาดัดแปลงเล่าผ่านตัวละครมณีจันทร์ **การเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปัจจุบัน** มีการสอดแทรกการล้อเลียน วิพากษ์สังคมในยุคปัจจุบัน ผ่านบทพูดของตัวละคร **การเชื่อมโยงตัวละคร** มีการเชื่อมโยงกับบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ เพื่อสร้างเรื่องราวที่น่าเชื่อถือ	**การหยิบยืมโครงเรื่อง** นำโครงเรื่องเล่าตำนานแม่นาคพระโขนงมาดัดแปลงเล่าในมุมมองของนายมาก และเพื่อน ๆ ของนายมาก **การเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ปัจจุบัน** มีการสอดแทรกมุกตลก ล้อเลียนวิถีชีวิตของคนในยุคปัจจุบัน **การเชื่อมโยงตัวละคร** มีการเชื่อมโยงกลุ่มตัวละครเพื่อนนายมากกับกลุ่มเพื่อนในภาพยนตร์เรื่องสี่แพร่งตอนคนกลาง และภาพยนตร์เรื่องห้าแพร่งตอนคนกอง
การผสม (pastiche)	มีการผสมผสานด้านภาพ เทคนิคการสร้างภาพในภาพยนตร์ มีการผสมผสานของฉากที่เป็นภาพวาด กับ ภาพสถานที่จริงเข้าด้วยกัน และยังมีการผสมผสานความเป็นไทย กับ ความเป็นสากลเข้าไว้ด้วยกัน	เป็นการผสมผสานทางด้านเวลา ผสมความเป็นอดีตกับปัจจุบันเข้าด้วยกัน ทั้งในด้านบทพูดที่มีลักษณะแบบคนในยุคปัจจุบัน และ ฉาก เช่น ฉากงานวัดและบ้านผีสิง ที่ไม่เคยมีในอดีต แต่ถูกนำไปปรับใช้ให้เข้ากับยุคสมัย

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 6.1 (ต่อ)

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่	**ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)**	**ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)**
ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity)	การเล่าเรื่องมีลักษณะย้อนกลับไปกลับมาของอดีตและปัจจุบัน ซึ่งอาจสร้างความสับสนให้กับผู้ชม แต่ทุกสิ่งล้วนเกี่ยวข้องกันอย่างเป็นเหตุเป็นผล การเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ในอดีตส่งผลกระทบกับช่วงเวลาในปัจจุบันในทันที	การเล่าเรื่องมีลักษณะย้อนกลับไปกลับมาของการค้นหาความจริงที่ว่าใครกันแน่ที่ได้ตายกลายเป็นผีไปแล้ว
โหยหาอดีต (nostalgia)	เป็นการโหยหาถึงอดีตอันรุ่งเรืองของประเทศ การพยายามนำเสนอภาพความเท่าเทียมของวิทยาการของประเทศไทยที่มีความทัดเทียมกับชาติตะวันตก อีกทั้งยังนำเสนอความรุ่มรวยทางวัฒนธรรมของประเทศไทยอีกด้วย	เป็นการโหยหาถึงอดีตที่เป็นวิถีชาวบ้านเรียบง่าย ครื้นเครง แต่ก็ยังมีความสงบสุข
ล้อเลียน (parody)	วิพากษ์วิจารณ์สังคมปัจจุบันผ่านบทสนทนาของตัวละครในอดีตกับตัวละครในปัจจุบัน	วิพากษ์วิจารณ์สังคมปัจจุบันผ่านบทสนทนา และการใช้ชีวิตของตัวละคร
การใช้สัญญะ (sign)	ส่วนใหญ่อยู่ในรูปแบบของสิ่งของ และสถานที่ ซึ่งมีลักษณะเป็นภาพตัวแทนของประเทศ เช่น แม่น้ำเจ้าพระยา วัดอรุณราชวราราม หอไอเฟล เป็นต้น	มีการใช้สัญญะในเชิงนัยระหว่างภาษาพูด กับ ภาษาภาพ เช่น ตอนที่แม่นาค พูดว่า “พี่มากขา” แต่ภาพที่นำเสนอกลับเป็นสัตว์ชนิดต่าง ๆ ที่มีขาจำนวนมาก เป็นการล้อเลียน ภาษาพูด กับ ภาษาภาพ เป็นต้น

Ref. code: 25625523034238ZNR

ตารางที่ 6.1 (ต่อ)

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)

สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่	**ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547)**	**ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)**
วาทกรรม (discourse)	"กระแสชาตินิยม" สร้างความภาคภูมิใจให้กับคนในชาติ ผ่านความเจริญรุ่งเรืองของประเทศไทยในอดีตที่มีอารยธรรม และวิทยาการทัดเทียมชาติตะวันตก	"แตกต่างแต่อยู่ร่วมกันได้" เพียงเข้าใจรู้จักยอมรับความต่างของกันและกัน

หมายเหตุ. โดย ผู้วิจัย, 2562.

จะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) มีการดัดแปลงที่แตกต่างไปจากเดิมค่อนข้างมาก มีการเปลี่ยนแปลงสถานที่ในเนื้อเรื่อง (locale) เปลี่ยนยุค (epoch) เปลี่ยนตัวละคร (casting) เปลี่ยนมุมมอง (perspective) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทบทวนวิพากษ์ อีกทั้งเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ยังเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของวัฒนธรรม ทำให้เกิดการล้อเลียนและวิพากษ์ต้นฉบับเดิม นั่นก็คือ บทประพันธ์ สารและวาทกรรมเดิมถูกปรับเปลี่ยน รื้อสร้างด้วยแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่จากประเด็นเรื่องความรักของหนุ่มสาว สู่การเชิดชูกระแสชาตินิยม โดยมีการผสมผสานความเป็นไทยให้มีรูปแบบที่มีความเป็นสากลมากยิ่งขึ้น ทั้งในด้านภาษาภาพยนตร์ที่มีลักษณะลีลาการเล่าแบบภาพยนตร์ต่างประเทศ เน้นการสื่อความหมายผ่านมุมกล้อง เล่าเรื่องด้วยภาพเชิงสัญญะ อีกทั้งยังเพิ่มเติมความเป็นสากลด้วยการพูดภาษาต่างประเทศในภาพยนตร์ทั้งภาษาอังกฤษ และภาษาฝรั่งเศส ในด้านของตัวละครก็มีการใช้นักแสดงลูกครึ่งไทยฝรั่งเศส เพื่อเป็นการสร้างภาพลักษณ์ความเป็นไทยให้ดูสากลมากยิ่งขึ้น และสิ่งที่สำคัญที่สุดในด้านเนื้อหา ภาพยนตร์ได้นำเสนอประเด็นความเท่าเทียมกันในวิทยาการของชาติไทยกับชาติตะวันตก เพื่อเน้นย้ำและสร้างกระแสความชาตินิยมให้เกิดขึ้นกับผู้ชม

Ref. code: 25625523034238ZNR

ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ก็เช่นกัน การดัดแปลงที่แตกต่างไปจากเดิมค่อนข้างมาก มีการเปลี่ยนแปลงสถานที่ในเนื้อเรื่อง (locale) เปลี่ยนยุค (epoch) เปลี่ยนตัวละคร (casting) เปลี่ยนมุมมอง (perspective) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทบทวนวิพากษ์ ซึ่งเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ยังเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของวัฒนธรรม ทำให้เกิดการล้อเลียนและวิพากษ์ต้นฉบับเดิม แต่ประเด็นที่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกต คือ เรื่องเล่าตำนานแม่นาคพระโขนงนั้น ไม่มีหลักฐานที่ระบุชัดเจนเหมือนกับบทประพันธ์

ดังนั้น เรื่องเล่าตำนานแม่นาคพระโขนง จึงอาจไม่ใช่ต้นฉบับเดิมของภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) แต่กลับเป็นภาพยนตร์ที่สร้างมาก่อนหน้า คือ ภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542) กำกับโดย นนทรีย์ นิมิบุตร เมื่อนำภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542) มาศึกษาควบคู่ไปด้วยจึงพบว่า ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กำลังล้อเลียนและวิพากษ์ภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542) ยกตัวอย่างเช่น ฉากที่นายมากอยู่ที่สนามรบในช่วงต้นเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542) สร้างฉากสนามรบที่ดูสมจริง นายมากกำลังตามหาเพื่อนท่ามกลางสนามรบ นายมากพูดด้วยภาษาแบบสำเนียงโบราณ และพบว่าเพื่อนได้ตายหมดแล้ว แต่ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) สร้างให้ตัวละครเพื่อนนายมากยังมีชีวิตอยู่ พูดด้วยภาษาแบบสำเนียงปัจจุบัน และยังพูดประโยคที่ว่า “พูดไรของมึงเนี้ย เชยชิบหายเลย มึงเป็นคนโบราณงัย” เป็นการวิพากษ์ภาพยนตร์ และยุคสมัยไปพร้อม ๆ กัน



ภาพที่ 6.1 เปรียบเทียบฉากนายมากในสนามรบ (ภาพซ้าย: จากภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542), ภาพขวา: จากภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)).

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR



ภาพที่ 6.2 เปรียบเทียบฉากแม่นาคอุ้มลูกที่ท่าน้ำ (ภาพซ้าย: จากภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542), ภาพขวา: จากภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)).

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.



ภาพที่ 6.3 เปรียบเทียบฉากแม่นาคและนายมากที่บ้าน (ภาพซ้าย: จากภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542), ภาพขวา: จากภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)).

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.



ภาพที่ 6.4 เปรียบเทียบฉากนายมากในโบสถ์ (ภาพซ้าย: จากภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542), ภาพขวา: จากภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556)).

ที่มา: ถ่ายจากจอภาพ โดย ผู้วิจัย, 2562.

Ref. code: 25625523034238ZNR

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) จะปรากฏสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่คล้ายคลึงกัน ทั้งการใช้สัญญะในการเล่าเรื่อง การผสมผสานความเป็นอดีตและปัจจุบัน การวิพากษ์ต้นฉบับ วิพากษ์บริบทสังคม แต่ก็ยังมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) พยายามรื้อสร้าง และหลอมรวมความเป็นไทยขึ้นมาใหม่ เพื่อผลักดันความเป็นไทยให้ดูมีความสากล และสร้างกระแสชาตินิยม แต่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) กลับต่อต้านแนวคิดชาตินิยม ดังจะเห็นได้จาก ฉากนี้

ฉาก บ้านมาก หลักจากมากกลับมาจากสงคราม

มาก : “ตัวเองรู้เปล่า เค้าเป็นนายทหารที่เลวมากเลย”

นาค : “ทำไมอ่ะ”

มาก : “ตอนเค้าไปรบอ่ะ เค้าไม่เคยคิดถึงสยาม ไม่เคยคิดถึงประเทศชาติเลย เค้าคิดถึงแต่ตัวเองอ่ะ น่าจับยิงเป้าไหมล่ะ ไอ้ทหารคนเนี้ย”

(บทภาพยนตร์พี่มาก..พระโขนง, 2556)

ฉากนี้แสดงให้เห็นถึงทัศนคติของตัวละครที่มีต่อวาทกรรมการรักชาติผ่านการกระทำของตัวเองในเชิงล้อเลียนว่า เป็นคนไม่รักชาติจึงสมควรถูกลงโทษ เป็นการสะท้อนแนวความคิดทางการเมืองในสังคมปัจจุบันที่ถูกนำเอาวาทกรรมเรื่องรักชาติมาเป็นเป้าประสงค์ร้ายให้กับฝ่ายตรงข้าม เป็นการสะท้อนและรื้อสร้างวาทกรรมไปพร้อม ๆ กัน

กล่าวได้โดยสรุปว่า ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) เป็นการนำเสนอสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ โดยใช้แนวทางการผสมผสานประเด็นทางสังคมในปัจจุบันลงไปในตัวบท ทำให้ผู้ชมเกิดภาพสะท้อนระหว่างอดีตและปัจจุบัน รื้อสร้างความเป็นไทยสู่สากล ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) เป็นการนำเสนอสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ โดยใช้แนวทางการล้อเลียนกับสิ่งต่าง ๆ รอบตัวที่ผู้ชมคุ้นเคยในเชิงขบขัน นำมาสร้างโครงเรื่องใหม่ให้กับภาพยนตร์ และยังตั้งคำถามต่อแนวคิดชาตินิยม โหยหาความเป็นไทยแบบพื้นบ้าน แสวงหาความสุขสงบในแบบที่มนุษย์พึงมี ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ ที่มีลักษณะแฝงไปด้วยความคิดที่ต้องการรื้อถอน

Ref. code: 25625523034238ZNR

(deconstruct) ระบบคิด และความเชื่อเดิม ปฏิเสธประวัติศาสตร์ แต่มีลักษณะโหยหาอดีต (nostalgia) และมีลักษณะเชิงละเล่น (playfulness) (ธีรยุทธ บุญมี, 2546, น. 115-116)

6.1.2 ความสัมพันธ์บริบทของสังคมที่มีผลต่อสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์

จากการวิเคราะห์สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น พบว่าสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่มีความเชื่อมโยงกับวิกฤตการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นก่อนหน้า

ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ในปีพุทธศักราช 2547 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่ในตัวบทและโครงเรื่อง มีการผสมผสานประเด็นทางสังคมในขณะนั้น จากแก่นเรื่องเดิมที่เน้นเรื่องราวความรักข้ามภพ สู่ประเด็นใหม่ที่เน้นเรื่องราวการล่าอาณานิคม พยายามเชิดชูความเป็นไทย สร้างกระแสชาตินิยม เพื่อต่อสู้กับอิทธิพลของชาติตะวันตก สอดคล้องกับสถานการณ์การตกเป็นเมืองขึ้นทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมในขณะนั้น ซึ่งเป็นผลมาจากการเกิดวิกฤตเศรษฐกิจในปีพุทธศักราช 2540 ที่ประเทศไทยประสบวิกฤตการณ์ทางการเงิน ภาคธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ในเวลานั้นขาดสภาพคล่อง เกิดภาระหนี้เสียมากขึ้น จนในที่สุดรัฐบาลต้องปล่อยให้ค่าเงินบาทลอยตัวในวันที่ 2 กรกฎาคม 2540 เป็นผลให้หนี้สินที่กู้มาจากต่างประเทศก่อนหน้านี้พุ่งขึ้นอย่างมหาศาลในพริบตา สถาบันการเงินหลายแห่งตกอยู่ในภาวะล้มละลาย ธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ ผู้ประกอบการขนาดกลาง และขนาดเล็กจำนวนมากปิดกิจการ เกิดปัญหาคนว่างงาน 1.3 ล้านคน (2541) เศรษฐกิจของประเทศไทยอยู่ในภาวะเสมือนล้มละลายทางการเงิน รัฐบาลต้องขอกู้เงินจากกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) จำนวน 17,200 ล้านดอลลาร์ เพื่อมาชดเชยทุนสำรองเงินตราระหว่างประเทศ (ชื่นฤทัย กาญจนะจิตรา, 2553, น. 84)

จากวิกฤตการณ์เศรษฐกิจในครั้งนี้ ส่งผลกระทบต่อประเทศไทยในวงกว้าง โดยเฉพาะกลุ่มคนชั้นกลางจนถึงกลุ่มคนชั้นสูงในเมือง เกิดปัญหาคนว่างงาน ปัญหาการฆ่าตัวตาย คนกลุ่มนี้ตกอยู่ในสภาวะที่ขาดความมั่นใจต่อสภาพสังคมในยุคปัจจุบัน และเกิดความรู้สึกหมดหวังต่ออนาคต คนชั้นกลางไปจนถึงคนชั้นสูงในเมืองต่างพากันผิดหวังต่อระบบทุนนิยม และกระแสโลกาภิวัตน์ หากย้อนกลับไปศึกษาบรรยากาศในยุคดังกล่าว เราจะพบเห็นบรรยากาศในลักษณะที่ต่อต้านทุนนิยมโลกาภิวัตน์อย่างขนานใหญ่ในสังคมไทย กระแสชาตินิยมทางเศรษฐกิจถูกปลุกขึ้นมาอย่างเป็นรูปธรรม และจากวิกฤตการณ์เศรษฐกิจในครั้งนี้ ยังส่งผลกระทบต่อแวดวงภาพยนตร์ไทยใน

Ref. code: 25625523034238ZNR

วงกว้างอีกด้วย อิทธิเดช พระเพ็ชร (2561, น. 172-183) ได้กล่าวถึง นัยของผลกระทบต่อแวดวงภาพยนตร์ไทยไว้ว่า ในช่วงเวลาดังกล่าว แวดวงภาพยนตร์ไทยได้แสดงให้เห็นถึงอาการ และวิธีการจัดการต่อความบอบช้ำที่ผิดหวังจากพิษของวิกฤตเศรษฐกิจ และได้ทำให้ภาพยนตร์ไทยได้กลายเป็นแหล่งหลบหนีจากความเจ็บปวด และเป็นบ่อบำบัดความโมโหของสังคมไทย ที่เกิดขึ้นจากวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งในครั้งนั้น ซึ่งวิเคราะห์ได้จากลักษณะของภาพยนตร์ไทยในช่วงหลังปีพุทธศักราช 2540 ที่ภาพยนตร์ไทยสะท้อนให้เห็นถึงการเลือกที่จะมองย้อนกลับไปในอดีต ในฐานะสิ่งที่สวยงาม วันคืนแห่งความสุข กลับไปหารากเหง้า วัฒนธรรมดีงาม อันแตกต่างกับยุคร่วมสมัยในขณะนั้นที่เต็มไปด้วยความสิ้นหวังและทุกข์โศก อาการโหยหาอดีตของภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตเศรษฐกิจทำให้ภาพยนตร์ไทยมิได้ดำรงฐานะเป็นเพียงการบันทึกภาพสังคม หรือภาพสะท้อนของยุคสมัยนั้น ๆ อย่างที่เคยเป็นมา แต่ยังได้ยกฐานะของตนกลายเป็นที่หลบหนี ปลอบประโลมและบำบัดความเจ็บช้ำให้แก่ชนชั้นกลางได้กลับมามีความสุขอีกครั้ง ผ่านโลกของภาพยนตร์ไทย

จะเห็นได้ว่า แนวคิดเหล่านี้ได้ถูกสะท้อน และนำเสนอออกมาผ่านตัวบทของภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) จึงอาจกล่าวได้ว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) มีความเชื่อมโยงกับวิกฤตเศรษฐกิจในปีพุทธศักราช 2540

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง ได้เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ในปีพุทธศักราช 2556 สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่ในตัวบทและโครงเรื่อง เป็นการใช้แนวทางการล้อเลียนกับสิ่งต่าง ๆ รอบตัวที่ผู้ชมคุ้นเคยในเชิงขบขัน นำมาสร้างโครงเรื่องใหม่ให้กับภาพยนตร์ และยังต่อต้านแนวคิดชาตินิยม โหยหาความเป็นไทยแบบพื้นบ้าน แสวงหาความสุขสงบในแบบที่มนุษย์พึงมี จากแก่นเรื่องเดิมที่เน้นเรื่องราวความรัก ความดี ความชั่ว และการรู้จักปล่อยวางเป็นไปตามหลักคำสอนของพุทธศาสนาสู่ประเด็นใหม่ที่เน้นเรื่องราวการอยู่ร่วมกันระหว่าง “ผี” กับ “คน” การยอมรับในความต่างซึ่งกันและกัน ซึ่งเป็นผลมาจากการเกิดวิกฤตการเมืองไทยในช่วงปีพุทธศักราช 2550 ที่ประเทศไทยประสบวิกฤตการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองอย่างหนัก หลังจากรัฐประหารในปีพุทธศักราช 2549 สถานการณ์ทางการเมืองของประเทศไทยไม่ได้คลี่คลายไปในทางที่ดีขึ้น ความขัดแย้งทางการเมืองยังคงมีอยู่และเพิ่มขึ้น เมื่อพรรคพลังประชาชนถูกยุบ ทำให้นายสมชาย วงศ์สวัสดิ์ พ้นจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ซึ่งหลังจากนั้นได้มีการลงมติเลือกนายกรัฐมนตรี ผลปรากฏว่า นายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ได้รับเลือกให้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี เป็นผลให้เกิดความขัดแย้งทางการเมืองขึ้น กลุ่มแนวร่วมประชาธิปไตยต่อต้านเผด็จการแห่งชาติ (นปช.) ได้ชุมนุมประท้วงต่อต้านรัฐบาลอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ เนื่องจากผู้ชุมนุมมีข้อสงสัยว่า กองทัพไทยอยู่

Ref. code: 25625523034238ZNR

เบื้องหลังการยุบพรรคพลังประชาชน กลุ่ม นปช. ได้ประกาศรวมตัวชุมนุมกดดันรัฐบาลครั้งใหญ่ ทางรัฐบาลได้มีการเจรจา และขอคืนพื้นที่จากผู้ชุมนุม จนในวันที่ 10 เมษายน 2553 ได้เกิดเหตุการณ์ปะทะกันที่บริเวณเวทีสะพานผ่านฟ้าฯ และถนนราชดำเนิน เหตุการณ์ขอคืนพื้นที่ของทางรัฐบาลในครั้งนี้ ทำให้ผู้ชุมนุมได้รับบาดเจ็บและเสียชีวิต ส่วนทางด้านทหาร ตำรวจก็ได้รับบาดเจ็บและเสียชีวิตด้วยเช่นกัน หลังจากเหตุการณ์ขอคืนพื้นที่ในเดือนเมษายน กลุ่มผู้ชุมนุมก็ยังคงชุมนุมกดดันรัฐบาลอภิสิทธิ์อย่างต่อเนื่อง จนท้ายที่สุดก็เกิดเหตุการณ์ปะทะกันอีกครั้งของกลุ่มผู้ชุมนุมกับทางเจ้าหน้าที่ เมื่อทางรัฐบาลได้แสดงท่าทีที่จะทำการปิดล้อมพื้นที่ราชประสงค์ ซึ่งเป็นพื้นที่ชุมนุมของกลุ่ม นปช. โดยทางรัฐบาลเรียกการปิดล้อมครั้งนี้ว่า "กระชับพื้นที่" โดยระบุว่า ขั้นตอนเริ่มจากเบาไปหาหนัก และจะมีการใช้อาวุธกระสุนจริง โดยเหตุการณ์กระชับพื้นที่ของทางรัฐบาลได้เริ่มขึ้นตั้งแต่วันที่ 14 พฤษภาคม 2553 จนในที่สุดวันที่ 19 พฤษภาคม 2553 ฝ่ายแกนนำ นปช. ได้ตัดสินใจประกาศยุติการชุมนุม โดยแกนนำได้ขึ้นเวทีปราศรัย และพร้อมที่จะเดินทางไปมอบตัวที่สำนักงานตำรวจแห่งชาติ จากเหตุการณ์สลายการชุมทางการเมืองเมื่อเดือนเมษายน ถึง เดือนพฤษภาคม 2553 มีผู้เสียชีวิตรวม 94 ราย ซึ่งนับเป็นอีกเหตุการณ์ทางการเมืองที่มีผู้เสียชีวิตเป็นจำนวนมาก

หลังจากเหตุการณ์สลายการชุมนุมปีพุทธศักราช 2553 พรรคประชาธิปัตย์ได้ประกาศยุบสภา และได้มีการจัดการเลือกตั้งใหม่ ในครั้งนี้ผู้ชนะการเลือกตั้งคือ พรรคเพื่อไทย และได้จัดตั้งรัฐบาลโดยมี นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี นโยบายเร่งด่วนที่ได้เสนอมา คือ นโยบายสร้างความปรองดองสมานฉันท์ มีการเสนอร่างกฎหมายปรองดองสมานฉันท์กับกฎหมายนิรโทษกรรม ความขัดแย้งทางการเมืองจึงได้เริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง เมื่อรัฐบาลได้ทำการเสนอร่าง พ.ร.บ.นิรโทษกรรม เข้าสู่การประชุมสภาผู้แทนราษฎร ทำให้หลายฝ่ายไม่เห็นด้วยกับร่างกฎหมายดังกล่าว เนื่องจากมีความเคลือบแคลงว่า ร่างกฎหมายนั้นออกมาเพื่อช่วย พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร อดีตนายกรัฐมนตรีให้กลับเข้าประเทศได้ ทำให้เกิดการชุมนุมคัดค้านนำโดย นายสุเทพ เทือกสุบรรณ ซึ่งมีประชาชนแสดงพลังคัดค้านอย่างเต็มที่ จนทางฝ่ายรัฐบาลเห็นว่าการชุมนุมจะบานปลายจึงได้พยายามถอนร่าง พ.ร.บ.นิรโทษกรรม แต่นายสุเทพไม่ได้ยุติการชุมนุมแต่อย่างใด พร้อมทั้งได้จัดตั้ง "คณะกรรมการประชาชนเพื่อการเปลี่ยนแปลงประเทศไทยให้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์ อันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข (กปปส.)" ขึ้นมา เพื่อยกระดับการชุมนุมไปสู่การขับไล่รัฐบาลให้พ้นจากการบริหารประเทศ จนนายกยิ่งลักษณ์ได้ประกาศยุบสภาพร้อมทั้งกำหนดวันเลือกตั้งในวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2557 แต่ถึงอย่างนั้น นายสุเทพก็ได้ยกระดับการชุมนุมขึ้นอีกครั้ง โดยใช้ยุทธศาสตร์ Shutdown กรุงเทพฯ หรือ “ปิดกรุงเทพฯ” ระหว่างวันที่ 13 มกราคม 2557 ถึง 2 มีนาคม 2557

Ref. code: 25625523034238ZNR

เพื่อรณรงค์กดดันให้รัฐบาลรักษาการของนายกยิ่งลักษณ์ลาออกจากตำแหน่ง ทั้งยังเสนอให้ดำเนินการปฏิรูปการเมืองในทุกระดับ ก่อนที่จะมีการเลือกตั้งสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรเป็นการทั่วไป ความขัดแย้งทางการเมืองยิ่งทวีความรุนแรงมากขึ้น กลุ่มผู้ชุมนุมโดนกลุ่มผู้ไม่หวังดีทำร้าย จนท้ายที่สุดในวันที่ 20 พฤษภาคม 2557 พล.อ. ประยุทธ์ จันทร์โอชา ผู้บัญชาการทหารบกในขณะนั้น ได้ประกาศกฎอัยการศึก เพื่อเข้าควบคุมสถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในสังคม พร้อมทั้งเสนอตัวเป็นคนกลางไกล่เกลี่ยปัญหาความขัดแย้งทางการเมือง โดยวันที่ 21 พฤษภาคม 2557 ได้เรียกตัวแทนแต่ละฝ่ายของคู่ขัดแย้งเข้าไปเจรจาหาทางออก ผลของการเจรจาไม่สามารถหาข้อยุติลงได้ ต่างฝ่ายต่างยึดมั่นในแนวทางของกลุ่มของตนเอง ผลของการเจรจาที่ล้มเหลวนี้เอง ส่งผลให้ พล.อ. ประยุทธ์ จันทร์โอชา ได้กระทำการยึดอำนาจทำรัฐประหาร โดย “คณะรักษาความสงบแห่งชาติ” หรือ “คสช.” (ประภาพร สีหา, 2560, น. 150-153)

เหตุการณ์ทั้งหมดนี้ ได้กลายเป็นบาดแผลลึกที่ทิ้งปมปัญหาความปรองดองของสังคมไทยเอาไว้เบื้องหลัง ความขัดแย้งทางการเมืองไม่ใช่แค่เรื่องของการเมืองเพียงอย่างเดียว ยังได้พัฒนาปรับเปลี่ยนไปสู่ความขัดแย้งทางด้านความคิด และกลายเป็นความขัดแย้งทางสังคมในที่สุด

จากวิกฤตการณ์การเมืองในครั้งนี้ สังคมไทยเริ่มมีการปรับตัว เริ่มมีเสียงเรียกร้องจากหลายฝ่าย ถึงความพยายามที่จะอยู่ร่วมกันให้ได้บนความเห็นที่แตกต่างกัน ซึ่งจะเห็นได้ว่าแนวความคิดทางการเมืองเหล่านี้ ได้ถูกสะท้อน วิพากษ์ และนำเสนอออกมาผ่านตัวบทของภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง อาทิ ภาพยนตร์เรื่องฟ้าใสใจชื่นบาน (2552) ที่หน้าหนังถูกเคลือบไว้ด้วยความตลก แต่เนื้อหาภายในอัดแน่นไปด้วยประเด็นทางประวัติศาสตร์ ช่วงเหตุการณ์หลังจากที่นักศึกษาผู้เข้าร่วมเหตุการณ์ 6 ตุลาฯ ได้หนีเข้าป่า และได้พบกับความหมายของชีวิตอีกครั้ง ภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดง (2553) ที่ผู้กำกับ คือ วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ได้ประกาศไว้อย่างชัดเจนว่า ภาพยนตร์อินทรีแดงในฉบับของเขา เป็นฉบับวิพากษ์การเมืองอย่างเต็มรูปแบบ ตัวอินทรีแดงทำการต่อสู้กับรัฐบาลที่ใช้อำนาจช่วยเหลือพวกพ้องของตนเอง มีฉากการจัดม็อบมาชนกับม็อบ และมีสัญญะในหนังอีกมากที่สะท้อนสภาวะการเมืองไทยในยุคนั้น แม้จะใช้ฉากในเรื่องเป็นเมืองไทยในโลกสมมติก็ตามที ภาพยนตร์เรื่องตั้งวง (2556) ที่นำเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อ ความเป็นไทยมาตั้งคำถามต่อสังคมไทยว่า แท้ที่จริงแล้วความเป็นไทยคืออะไร และในช่วงสุดท้ายหนังยังตั้งคำถามต่อสังคมไทยอีกว่า “เราทุกคนก็ทำเพื่อตัวเองกันทั้งนั้น” เป็นการตั้งคำถาม การวิพากษ์วาทกรรมความรักชาติของสังคมไทย และรวมไปถึงภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ด้วย ที่พยายามกล่าวถึงปัญหาความแตกต่างกัน แต่ก็สามารถที่จะอยู่ร่วมกันได้ เพียงยอมรับซึ่งกันและกัน จึงอาจกล่าวได้ว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่

Ref. code: 25625523034238ZNR

ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) นั้น มีความเชื่อมโยงกับวิกฤตการเมืองในปี พุทธศักราช 2550

6.2 อภิปรายผลการวิจัย

จากข้อสรุปการวิจัย ค้นพบว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ คือ ความพร่าเลือน ผสมผสาน หลอมรวมสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รายล้อมสังคม ถูกนำมารื้อสร้างใหม่ผ่านการวิพากษ์ และยังสอดคล้องกับประเด็นทางสังคมในช่วงเวลานั้น ซึ่งสังเกตได้จาก ภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง มีระยะเวลาสร้างต่างกันถึง 9 ปี สภาพสังคมในช่วงเวลาที่สร้างภาพยนตร์จึงมีความแตกต่างกัน โครงเรื่องหรือประเด็นทางสังคมที่สะท้อนในภาพยนตร์มีการเปลี่ยนแปลงไปตามวิกฤตการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ๆ

ทั้งนี้ กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน (2552, น. 269) ยังได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ตระกูลหลังสมัยใหม่กับชนชั้นกลาง ไว้ว่า ภาพยนตร์ตระกูลหลังสมัยใหม่ตกอยู่ภายใต้อำนาจของชนชั้นกลาง ทั้งในแง่ของการเป็นผู้ผลิตและผู้ชม การที่สื่อภาพยนตร์เป็นสื่อที่ตกอยู่ภายใต้อำนาจของชนชั้นกลางนั้น กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน (2552, น. 267) ยังได้อธิบายเพิ่มเติมถึง การมี “กลอนประตู” สามชั้นที่กีดกันชนชั้นอื่นไม่ให้เข้ามา “กลอนชั้นแรก” สื่อภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมที่ต้องลงทุนสูง จึงทำให้กลุ่มคนที่เป็นเจ้าของทุนในการผลิตก็คือกลุ่มชนชั้นกลาง “กลอนชั้นที่สอง” ในการผลิตภาพยนตร์ต้องอาศัยความรู้ ความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน จึงเป็นการปิดกั้นไม่ให้ชนชั้นอื่นเข้ามาได้โดยง่าย และ “กลอนชั้นสุดท้าย” คือ การเผยแพร่ภาพยนตร์สู่คนจำนวนมากก็ต้องอาศัยทุนสนับสนุนในการประชาสัมพันธ์และโรงภาพยนตร์ ทำให้ตัดโอกาสคนรักภาพยนตร์ที่สนใจผลิตภาพยนตร์และเผยแพร่ให้กับผู้ชมในวงกว้าง ด้วยเหตุนี้ สื่อภาพยนตร์จึงดูเหมือนเป็นพื้นที่เฉพาะของชนชั้นกลาง

การที่ชนชั้นกลางก้าวเข้ามายึดครองพื้นที่การสื่อสารของภาพยนตร์ตระกูลหลังสมัยใหม่อย่างเต็มตัว เพราะกลุ่มชนชั้นกลางเป็นกลุ่มคนที่ได้รับผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมอย่างรวดเร็ว พวกเขารู้สึกไม่มั่นใจในความมั่นคงในสังคม และตั้งคำถามกับความแน่นอนที่เคยมี ภาพยนตร์ตระกูลหลังสมัยใหม่จึงกลายเป็นพื้นที่ที่เปิดกว้างต่อการตั้งคำถามของชนชั้นกลางที่มีความไม่เชื่อมั่นและไม่มั่นใจในชีวิตของตน ดังนั้น สุนทรียะและโลกทัศน์ในภาพยนตร์ตระกูลหลังสมัยใหม่

Ref. code: 25625523034238ZNR

จึงค่อนข้างมีลักษณะเฉพาะตัวในแบบของชนชั้นกลาง ยกตัวอย่างเช่น การนำของเก่ามาเล่าใหม่ การใช้เทคนิคสัมพันธบท การไม่เรียงเรื่องตามลำดับเวลา และการตั้งคำถามต่อสังคม (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552, น. 269)

ซึ่งในแนวคิดนี้ มีส่วนสอดคล้องกับสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ “การนำของเก่ามาเล่าใหม่” การนำบทประพันธ์อมตะและตำนานเรื่องเล่ากลับมาสร้างใหม่ เป็นการแสดงอาการโหยหาอดีต (nostalgia) เป็นการผลิตซ้ำสิ่งที่ชนชั้นกลางต้องการหวนรำลึกถึง ทั้งภาพอดีตอันสวยงามของประเทศไทยในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งเป็นช่วงที่เศรษฐกิจของประเทศไทยกำลังเจริญรุ่งเรือง เริ่มมีการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศ ดังปรากฏใน ภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และภาพอดีตของวิถีชาวบ้านที่มีความสงบสุข สนุกสนาน เฮฮา ในการใช้ชีวิต ดังปรากฏใน ภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ซึ่งการหวนรำลึกถึงภาพอดีตดังกล่าว ในภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องนั้น เปรียบเสมือนการเยียวยาจิตใจของชนชั้นกลางจากบาดแผลที่เกิดขึ้นจากวิกฤตเศรษฐกิจ และวิกฤตการเมือง ในขณะนั้น

การนำกลับมาสร้างใหม่ในสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ของชนชั้นกลางนั้น เป็นการสร้างใหม่ โดยใช้เทคนิค “สัมพันธบท” ผสมผสานเชื่อมโยงประเด็นต่าง ๆ ทางสังคม มาสร้างเป็นเนื้อหาของเรื่องใหม่ มีการหยิบยืมสัญญะในสังคม นำมาตีความ และสร้างความหมายใหม่ที่แตกต่างไปจากตัวบทเดิม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการบริโภคสัญญะ ในสังคมแบบหลังสมัยใหม่ตามแนวคิดของ Baudrillard (อ้างใน สุภางค์ จันทวานิช, 2557, น. 304)

นอกจากนี้ การนำกลับมาสร้างใหม่ในสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ของชนชั้นกลางยังอ้างอิงรูปแบบ “การไม่เรียงเรื่องตามลำดับเวลา” (discontinuity) ซึ่งเป็นการท้าทายขนบเดิมของการเล่าเรื่อง นำไปสู่การเล่าเรื่องที่มีมิติซับซ้อนมากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น ความซับซ้อนของลำดับเวลาในการเล่าเรื่องในช่วงท้ายของภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) ที่มณีจันทร์ต้องตัดสินใจเลือกว่าจะแก้ไขอดีตหรือไม่ เป็นการแสดงออกที่ท้าทาย และตั้งคำถามต่อสังคมว่า “ถ้าในอดีตเกิดความผิดพลาดจนต้องตกเป็นเมืองขึ้น จะเกิดอะไรขึ้นกับยุคปัจจุบัน” การจำลองเหตุการณ์ตกเป็นเมืองขึ้นในยุคปัจจุบัน นอกจากจะเป็นการท้าทายประวัติศาสตร์ของชาติแล้ว ยังเป็นการแสดงออกถึงความไม่เชื่อมั่นในเสถียรภาพทางเศรษฐกิจของชนชั้นกลางที่ยังคงหวาดกลัวกับวิกฤตเศรษฐกิจที่เกิดขึ้น ต่อต้านการเข้ามามีบทบาทขององค์กรต่างประเทศที่เข้ามามีบทบาทต่อระบบเศรษฐกิจภายในประเทศไทย หรือความซับซ้อนในการค้นหาความจริงเรื่องใครเป็นผีในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ที่ตัวละครกลุ่มเพื่อนนายมากต่างตั้งข้อสงสัย ค้นหาความแตกต่างซึ่งกันและกัน จนเรื่องราวุ่นวายกันไป

Ref. code: 25625523034238ZNR

หมด ทั้ง ๆ ที่ทุกคนต่างก็เป็นคนเหมือนกัน และท้ายที่สุดยังใช้ชีวิตร่วมกับผีได้อย่างมีความสุขเพียงแค่รู้จักเข้าใจและยอมรับในความแตกต่างกัน เป็นการตั้งคำถามต่อสังคมถึง “การยอมรับในความแตกต่างทางความคิด” การสร้างภาพตอนจบที่มีความสุขบนความแตกต่าง เป็นการสร้างภาพสังคมในอุดมคติที่ชนชั้นกลางต้องการ หลังจากต้องเจ็บปวดกับบาดแผลความขัดแย้งในวิกฤตการเมือง

การแสดงออกของชนชั้นกลาง ผ่านสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ที่เด่นชัดอีกสิ่งหนึ่ง คือ การล้อเลียน (parody) เป็นการท้าทายอำนาจด้วยการตั้งคำถาม โดยใช้การวิพากษ์วาทกรรมเป็นเครื่องมือ ทั้งการวิพากษ์ประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์เรื่องทวิภพ (2547) และการวิพากษ์วาทกรรมกระแสหลักเรื่องความรักชาติในภาพยนตร์เรื่องพี่มาก..พระโขนง (2556) ซึ่งเป็นการแสดงท่าทีแบบทีเล่นทีจริงต่ออำนาจและกระแสสังคมของชนชั้นกลาง

และเนื่องด้วยภาพยนตร์รีเมกเป็น “การนำของเก่ามาเล่าใหม่” จึงเป็นเครื่องมือชั้นเลิศในการผลิตซ้ำ เพื่อรักษาอาการโหยหาอดีต (nostalgia) ของชนชั้นกลาง แต่ในขณะเดียวกันก็มีการรื้อสร้างโครงเรื่องใหม่ด้วยการล้อเลียน (parody) แสดงให้เห็นถึงการพยายามสร้าง และส่งต่อกรอบความคิดแบบชนชั้นกลางออกไป เป็นการแสดงให้เห็นถึงการเข้ามาครอบครองพื้นที่ในโลกภาพยนตร์ของชนชั้นกลาง (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552, น. 271)

จากการอภิปรายข้างต้น พบว่า สุนทรียภาพในแบบหลังสมัยใหม่ เป็นเครื่องมือในการสืบทอดอุดมคติของชนชั้นกลาง เป็นการสร้างพื้นที่ในสังคมเพื่อแสดงจุดยืนทางความคิด ท้าทายแนวคิดกระแสหลักของสังคม อีกทั้งยังเป็นการสื่อสารระหว่างกันของชนชั้นกลาง มีการเข้ารหัสข้อมูลลงไปในการสื่อสาร ชนชั้นอื่นอาจจะไม่สามารถไขรหัสสารเชิงลึก หรือ ความหมายต่าง ๆ ที่แฝงมาในสุนทรียภาพในแบบหลังสมัยใหม่ได้โดยง่าย ต้องอาศัยประสบการณ์ที่มีร่วมกันจึงจะสามารถเข้าใจในสารที่แอบซ่อนไว้ได้ ก่อให้เกิดเป็นอุดมการณ์ทางความคิดที่คล้อยตามกัน เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เกิดเป็นกรอบความคิดแบบชนชั้นกลาง มีการตอบสนองในรสนิยมแบบเดียวกัน สร้างเป็นพื้นที่ของชนชั้น ทำให้การสร้างและรับรู้ต่อสุนทรียภาพในแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์ เป็นการสร้างอัตลักษณ์ทางชนชั้น อีกรูปแบบหนึ่งของชนชั้นกลาง

ทั้งนี้ การยอมรับสุนทรียภาพในแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์นั้น ก็ยังขึ้นอยู่กับบริบททางสังคม และผู้ชมในห้วงขณะที่ภาพยนตร์ดังกล่าวถูกสร้างใหม่ขึ้นมาอีกประการหนึ่ง จากปีพุทธศักราช 2547 ถึง พุทธศักราช 2556 นับเป็นเวลาร่วมเกือบ 10 ปี แน่นอนว่า สังคมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม สังคมปัจจุบันได้รับอิทธิพลจากเทคโนโลยีการสื่อสาร

Ref. code: 25625523034238ZNR

ที่เชื่อมโลกประดุจดังหมู่บ้านโลก (global village) (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552, น. 197) ทำให้ผู้ชมสามารถเปิดรับสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ได้ง่ายขึ้น ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการก้าวไปข้างหน้าของสังคมไทยนี้อีกด้วย

6.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาสุนทรียภาพในแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์ในครั้งนี้พบว่า สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ที่กลับมาสร้างใหม่แนวทบทวนวิพากษ์ คือ ความพร่าเลือน ผสมผสาน หลอมรวมสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รายล้อมสังคม ถูกนำมารื้อสร้างใหม่ผ่านการวิพากษ์ และยังสอดคล้องกับประเด็นทางสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ

ผู้วิจัยขอเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป จึงควรศึกษาเปรียบเทียบการรีเมกแนวทบทวนวิพากษ์ในเชิงข้ามวัฒนธรรม เพื่อเป็นการศึกษาสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไป และข้อแตกต่างของสุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในแต่ละวัฒนธรรม เนื่องด้วยแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ยังมีความลื่นไหลอยู่มากในเชิงวิชาการ จึงเป็นการเปิดช่องทางให้ผู้ศึกษาในครั้งต่อ ๆ ไปได้มีโอกาสวิจัยในประเด็นอื่น ๆ อีก

Ref. code: 25625523034238ZNR

รายการอ้างอิง

หนังสือ

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2559). *วรรณกรรมพื้นบ้าน: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ.* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกิจการโรงพิมพ์ องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึกในพระบรมราชูปถัมภ์.

กาญจนา แก้วเทพ. (2539). *สื่อส่องวัฒนธรรม.* กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิภูมิปัญญา.

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. (2552). *หลอน รัก สับสน ในหนังไทย ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547).* กรุงเทพมหานคร: ศยาม.

เกษียร เตชะพีระ. (2554). *บริโภคความเป็นไทย (Consuming Thainess).* ใน ประชา สุวีรานนท์. อัตลักษณ์ไทย: จากไทยสู่ไทย ๆ. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน.

ชื่นฤทัย กาญจนะจิตรา. (2553). *สุขภาพคนไทย 2553: วิกฤตทุนนิยม สังคมมีโอกาส.* กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2542). *วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์และความเป็นอื่น.* กรุงเทพเทพมหานคร: ศูนย์วิจัย และผลิตตำรา มหาวิทยาลัยเกริก.

ธีรยุทธ บุญมี. (2546). *โลก Modern & Post Modern.* กรุงเทพมหานคร: สายธาร.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2550). *เอกลักษณ์ไทยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์งานอุตสาหกรรมสารัตถะ: กรณีศึกษาอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). *ศิลปะหลังสมัยใหม่ POSTMODERN ART.* กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์.

Ref. code: 25625523034238ZNR

สุภางค์ จันทวานิช. (2557). *ทฤษฎีสังคมวิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 6).* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัญชลี ชัยวรพร. (2559). *ภาพยนตร์ในชีวิตไทย: มุมมองของภาพยนตร์ศึกษา (พิมพ์ครั้งที่ 1).* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วราพร.

บทความวารสาร

กำจร หลุยยะพงศ์. (2552). *พลิกหน้าประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์ไทย.* วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 31(2), 177-178.

ชาตรี บัวคลี่. (2556). *สัญญะที่ปรากฏในงานออกแบบนิเทศศิลป์กับการสะท้อนวัฒนธรรมหลังสมัยใหม่.* วารสารวิชาการ Veridian E-Journal บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 6(4), น. 134-147

ชูพงษ์ แสงเพชร และเวฬุรีย์ เมธาวีวินิจ. (2562). *ทวิภพ (2547) และพี่มาก..พระโขนง (2556): สุนทรียภาพแบบหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์รีเมกแนวทบทวนวิพากษ์.* เอกสารประกอบการประชุมวิชาการระดับชาติ อุตสาหกรรมประสานศิลป์: วรรณกรรม วัฒนธรรมสกรีน และการเดินทางข้ามสื่อ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, (น. 151-185).

นัทธนัย ประสานนาม. (2562). *อุตสาหกรรมการดัดแปลง: การประสานศิลป์ระหว่างวรรณกรรมกับ ภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2550.* เอกสารประกอบการประชุมวิชาการระดับชาติ อุตสาหกรรมประสานศิลป์: วรรณกรรม วัฒนธรรมสกรีน และการเดินทางข้ามสื่อ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, (น. 16-90).

Ref. code: 25625523034238ZNR

ประภาพร สีหา. (2560). *ความขัดแย้งทางการเมืองกับรัฐประหาร ปี พ.ศ. 2557 Political Conflict and The 2014 Coup D'ETAT.* วารสารรัฐศาสตร์ปริทรรศน์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 4(2), 145-166.

ยวิษฐา. (มีนาคม 2556). *พี่มาก..พระโขนง.* STARPICS, 49(3), 57-60.

อิทธิพล วรานุศุภากุล. (2558). *การเล่าเรื่องของพี่มาก..พระโขนง และสัมพันธบทความเป็นแม่นาคพระโขนงสู่พี่มาก..พระโขนง.* วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม, 3(2), 25-38.

อิทธิเดช พระเพ็ชร. (2561). *อ่านอาการสังคมในภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง.* วารสารประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 5(2), 171-219.

วิทยานิพนธ์

กนกพรรณ วิบูลยศริน. (2547*). การเปรียบเทียบภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทย และภาพยนตร์อเมริกัน.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อสารมวลชน.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. (2546*). การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน.

จุฑามาศ ศรีระษา. (2560). *ทวิภพ: การศึกษาในฐานะวรรณกรรมแนวโรมานซ์อิงประวัติศาสตร์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยบูรพา, คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์.

Ref. code: 25625523034238ZNR

ทยากร แซ่แต้. (2550). *มายาคติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในละครเกาหลี และการสร้างประโยชน์ทางธุรกิจ.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, คณะนิเทศศาสตร์, สาขานิเทศศาสตร์ธุรกิจ.

ธิคุณ สุภาสัย. (2550). *แนวความคิดยุคหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ กรณีศึกษางานภาพยนตร์ของหว่องกาไว.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, คณะวิจิตรศิลป์, สาขาวิชาสื่อศิลปะ และการออกแบบสื่อ.

นัทธนัย ประสานนาม. (2552). *ทวิภพ: การศึกษาในฐานะภาพยนตร์ไทยแนวโต้กลับอาณานิคม.* มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ภาควิชาวรรณคดี, คณะมนุษยศาสตร์.

พิงพิศ เทพปฏิมา. (2546). *การถ่ายทอดความคิดเรื่องจิตวิญญาณในภาพยนตร์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อสารมวลชน.

รัตนา จักกะพาก และจิรยุทธ์ สินธุพันธุ์. (2546*). จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ สัตยาจิต เรย์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อสารมวลชน.

ศรอนงค์ สุขยิ่ง. (2547*). การนำเสนอภาพพระสงฆ์ในภาพยนตร์ไทย.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อสารมวลชน.

สมสุข หินวิมาน. (2534). *วิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยกับการสร้างความชอบธรรมของรัฐ: วิเคราะห์รายการข่าวภาคถ่ายทอด.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อสารมวลชน.

Ref. code: 25625523034238ZNR

สุชีพ กรรณสูต. (2557*). วัฒนธรรมพันทาง: แนวทางการสร้างภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ของผู้กำกับศิลปาธร.* (ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์.

เสาวณิต จุลวงศ์. (2550*). ความซับซ้อนของการเล่าเรื่อง: ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย.* (ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, สาขาวิชาวรรณคดี และวรรณคดีเปรียบเทียบ.

อันธิฌา แสงชัย. (2547*). ความคิดเชิงสุนทรียะในศิลปะสกุลหลังสมัยใหม่.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, คณะวิจิตรศิลป์, สาขาวิชาสื่อศิลปะ และการออกแบบสื่อ.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

ไทยรัฐออนไลน์. (2554). *วธ.ทะเบียนหนังไทยชื่อดัง 25 เรื่อง เป็นมรดกแห่งชาติปี 54.* เข้าถึงได้จาก http://www.thairath.co.th/content/207569

ธนาพร ตั้งเจริญมั่นคง. (2560). *AVANT-GARDE ปฏิวัติกฎเกณฑ์ หลุดพ้นจากกรอบเดิม แล้วสนุกกับจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์.* ELLE DECORATION THAILAND. เข้าถึงได้จาก http://www.elledecorationthailand.com/Style/avant-garde/

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. (2562). *Business of Remake: ธุรกิจทำซ้ำ.* a day magazine. เข้าถึงได้จาก https://adaymagazine.com/business-of-remake/

มติชนออนไลน์. (2562). *ขึ้นทะเบียน 15 หนังไทย เป็นมรดกภาพยนตร์ของชาติปี'62.* เข้าถึงได้จาก https://www.matichon.co.th/education/news_1698409

Ref. code: 25625523034238ZNR

ศูนย์ข้อมูลกฎหมายและคดีเสรีภาพ. (2561). *ภูมิหลังทางการเมืองของสังคมไทย.*

เข้าถึงได้จาก https://freedom.ilaw.or.th/freedom-of-expression-101/current

สารคดี. (2555). *วิกฤติการณ์ ร.ศ. 112. ภูมิหลังทางการเมืองของสังคมไทย.*

เข้าถึงได้จาก https://www.sarakadee.com/2012/07/04/112-crisis/

Mam Nunticha. (2561). *Avant-Garde (อาวองการ์ด): ความล้ำยุค ความก้าวหน้า*

ที่วงการศิลปะ (และสังคม) ควรมีเยอะ ๆ.

เข้าถึงได้จาก https://tonkit360.com/36126/

the standard. (2561). *ย้อนเวลา 6 ปี พี่มาก..พระโขนง ปรากฏการณ์ทำเงินพันล้าน! และหนังไทย*

ทำเงินสูงสุด. เข้าถึงได้จาก https://thestandard.co/5-years-pee-mak/

การสัมภาษณ์

ก้องเกียรติ โขมศิริ. ผู้กำกับภาพยนตร์. (10 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์.

ชนกพร ชูติกมลธรรม. นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

(26 ธันวาคม 2561). สัมภาษณ์.

ณภัทร จิตวีรภัทร. ผู้กำกับภาพยนตร์. (9 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์.

พศุตม์ ลาศุขะ. นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

(3 มกราคม 2562). สัมภาษณ์.

ฤกษ์ชัย พวงเพ็ชร์. ผู้กำกับภาพยนตร์. (5 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์.

วิกานดา พรหมขุนทอง. นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

(16 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

Ref. code: 25625523034238ZNR

สื่อโสตทัศนวัสดุ

นนทรีย์ นิมิบุตร (ผู้กำกับ). (2542). *นางนาก (Nang Nak)* [ภาพยนตร์]. ไทย:
ไท เอ็นเตอร์เทนเมนต์.

บรรจง ปิสัญธนะกุล (ผู้กำกับ). (2556). *พี่มาก..พระโขนง (Pee Mak)* [ภาพยนตร์]. ไทย:
จีเอ็มเอ็ม ไท หับ.

สุรพงษ์ พินิจค้า (ผู้กำกับ). (2547). *ทวิภพ (The Siam Renaissance)* [ภาพยนตร์]. ไทย:
ฟิล์ม บางกอก.

books

Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture.*
Ohio: Ohio State University Press.

Hill, J. (1998). *Film and Postmodernism.* In J. Hill, & P. C. Gibson (Eds.), The Oxford
Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*.
Durham: Duke University Press.

Jencks, C. (1984). The language of post-modern architecture. New York: Rizzoli.

Ref. code: 25625523034238ZNR

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายชูพงษ์ แสงเพชร
วันเดือนปีเกิด	4 พฤศจิกายน 2529
วุฒิการศึกษา	ปีการศึกษา 2552: ศิลปบัณฑิต (คอมพิวเตอร์อาร์ต) มหาวิทยาลัยรังสิต
ประสบการณ์ทำงาน	2552 – ปัจจุบัน: Graphic Designer & Editor บริษัท เธิร์ด อาย วิว จำกัด

Ref. code: 25625523034238ZNR