ศิลปะภาพยนตร์ในซิเน-โรมอง ของอแลง รอบบ์-กริเยต์

นายศิลปะ สุวรรณศักดิ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2544

ISBN 974-17-0719-3

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE ART OF CINEMATOGRAPHY IN CINE-ROMAN OF ALAIN ROBBE-GRILLET

Mister Sinlapa Suwannasak

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts in Comparative Literature

Department of Comparative Literature

Faculty of Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2001

ISBN 974-17-0719-3

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ศิลปะภาพยนตร์ในซิเน โรมอง ของอแลง รอบบ์-กริเยต์
โดย	นายศิลปะ สุวรรณศักดิ์
สาขาวิชา	วรรณคดีเปรียบเทียบ
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

………………………………………….. คณบดีคณะอักษรศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ม.ร.ว. กัลยา ติงศภัทิย์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

…………………………………………… ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ พูนศรี เกตุจรูญ)

…………………………………………... อาจารย์ที่ปรึกษา

(รองศาสตราจารย์ ดร. อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์)

……………………………………………กรรมการ

(อาจารย์ ดร. วรุณี อุดมศิลป)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิลปะ สุวรรณศักดิ์ : ศิลปะภาพยนตร์ในซิเน-โรมอง ของ อแลง รอบบ์-กริเยต์ (THE ART OF CINEMATOGRAPHY IN CINE-ROMAN OF ALAIN ROBBE-GRILLET)
อ. ที่ปรึกษา : รศ. ดร. อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์, 208 หน้า, ISBN 974-17-0719-3

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาศิลปะภาพยนตร์ที่ใช้ในซิเน-โรมอง (cine-roman) ของอแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ (Alain Robbe-Grillet) โดยศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับภาพยนตร์ในช่วงเวลาเดียวกัน การใช้เทคนิคของภาพยนตร์ในวรรณกรรมและประสิทธิผลในแง่วรรณศิลป์ อันก่อให้เกิดแนวทางสร้างสรรค์ใหม่ของวรรณกรรมที่เรียกว่า ซิเน-โรมอง

ผลของการศึกษาพบว่า อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้นำวิธีการอันหลากหลายทางด้านภาพยนตร์มาใช้ในซิเน-โรมอง และได้ผลในลักษณะเดียวกันกับสื่อภาพยนตร์ การประยุกต์ใช้เทคนิคใหม่ๆ ที่มีพื้นฐานมาจากภาพยนตร์ร่วมกับกลวิธีการนำเสนอก่อให้เกิดลักษณะการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ทั้งในซิเน-โรมอง และภาพยนตร์ของเขาเอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา วรรณคดีเปรียบเทียบ	ลายมือชื่อนิสิต ....
สาขาวิชา วรรณคดีเปรียบเทียบ	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา ....
ปีการศึกษา 2544	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ....

##4280195122 : MAJOR COMPARATIVE LITERATURE

KEY WORD : CINÉ-ROMAN / ALAIN ROBBE-GRILLET / CINEMATOGRAPHY

SINLAPA SUWANNASAK : THE ART OF CINEMATOGRAPHY IN CINÉ-ROMAN OF ALAIN ROBBE-GRILLET. THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. ANONGNART THAKOENGWIT, Ph.D. 208 pp, ISBN 974-17-0719-3

This thesis is aimed studying the art of cinematography in Alain Robbe-Grillet's ciné-roman. Focussing on the relationship between the art of cinematography and literature, especially the application of cinematographical in cine-romans, and on the effects of film techniques in the literature as the innovation of form.

The study shows that Alain Robbe-Grillet employed many cinematographical techniques in his ciné-romans, to create the effects and experiences like on film. Moreover, this experimentation brought about new forms for his ciné-romans and his films.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department Comparative Literature — Student's signature ....

Field of study Comparative Literature — Advisor's signature ....

Academic year 2001 — Co-advisor's signature ....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้ทำวิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์ สำหรับคำแนะนำและการช่วยเหลือแก้ไขวิทยานิพนธ์

รองศาสตราจารย์พูนศรี เกตุจรูญ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และอาจารย์ ดร.วรุณี อุดมศิลป กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ คณาจารย์ในภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบทุกท่าน

ขอขอบคุณ คุณญัฐสิมา สุวรรณศักดิ์ ผู้ให้แรงบันดาลใจและกำลังใจในความพยายามอันสำคัญ คุณอัฏฐพล ส่งแสง เพื่อนและพี่ชายผู้ให้ความเชื่อมั่นและความช่วยเหลือในทุกๆด้านของงานวิจัยครั้งนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..จ

กิตติกรรมประกาศ..ฉ

สารบัญ...ช

บทที่

บทที่1 : บทนำ..1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา...1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย...5

1.3 แนวเหตุผล ทฤษฎีสำคัญหรือสมมุติฐาน...5

1.4 ขอบเขตของการวิจัย...5

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น..5

1.6 ข้อจำกัดของการวิจัย...5

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ...6

1.8 วิธีดำเนินการวิจัย..6

บทที่ 2 : นูโว โรมอง : ต้นกำเนิดของซิเน-โรมอง...9

2.1 ทฤษฎีนูโว โรมอง ของอแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์...9

2.2 การปฏิวัตินวนิยายตามขนบ..12

  2.2.1 ตัวละคร..13

  2.2.2 เนื้อเรื่อง...16

  2.2.3 แก่นเรื่อง..18

  2.2.4 ความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหา...20

2.3 การเป็นนวนิยายแห่งวัตถุ...22

  2.3.1 แนวคิดเรื่องวัตถุในนวนิยาย...22

  2.3.2 การนำเสนอวัตถุในนวนิยาย..26

บทที่ 3 : อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ กับภาพยนตร์...33

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.1 กลุ่มคลื่นลูกใหม่…………………………………………………………………………..34
3.1.1 ความเคลื่อนไหวของวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสก่อนกลุ่มคลื่นลูกใหม่……………..34
3.1.2 กำเนิดของกลุ่มคลื่นลูกใหม่……………………………………………………………36
3.1.3 เอกลักษณ์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่…………………………………………………….38
3.1.4 นวัตกรรมในภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่……………………………………..40
3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับภาพยนตร์……………………………………………….47
3.2.1 ศิลปะภาพยนตร์ในนวนิยายอเมริกัน……………………………………………..49
3.2.2 การใช้กล้องแทนปากกา……………………………………………………………..53
3.2.3 ภาพยนตร์ของกลุ่มนีโอ-เรียลลิสต์………………………………………………..56
3.2.4 นวัตกรรมทางด้านภาพและงานเขียน………………………………………………59
3.2.4.1 ภาพยนตร์ในฐานะของภาษา……………………………………………...60
3.2.4.2 การนำเสนอลักษณะทางนามธรรมภาพยนตร์…………………………63
3.2.5 นวนิยายที่ใช้วิธีการของภาพยนตร์………………………………………………67

บทที่ 4 : เอกลักษณ์ของอแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ ในการประยุกต์ใช้ศิลปะภาพยนตร์……………71
4.1 ศิลปะการเปิดและปิดเรื่อง…………………………………………………………………..71
4.1.1 การเปิดเรื่อง…………………………………………………………………………..72
4.1.1.1 การเปิดเรื่องใน *L annee derniere a Marienbad*……….……………….72
4.1.1.2 การเปิดเรื่องใน *L immortelle*……………………………………..….76
4.1.1.3 การเปิดเรื่องใน *Glissements progressifs du plaisir*…………………82
4.1.2 การปิดเรื่อง…………………………………………………………………………..86
4.1.2.1 การปิดเรื่องใน *L annee derniere a Marienbad*……….……………….86
4.1.2.2 การปิดเรื่องใน *L Immortelle*……………………………………………...88
4.1.2.3 การปิดเรื่องใน *Glissements progressifs du plaisir*…………………90
4.2 ศิลปะทางด้านภาพ………………………………………………………………………….93
4.2.1 การจัดองค์ประกอบภาพ……………………………………………………………..93
4.2.1.1 การจัดฉาก……………………………………………………………..94
4.2.1.2 การจัดแสง……………………………………………………………...99
4.2.1.3 เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า…………………………………..…..102

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.2.1.4 วัตถุและการเคลื่อนไหวในภาพ.......................................107
4.2.2 การกำหนดขนาดภาพ.......................................110
4.2.2.1 ภาพไกล.......................................110
4.2.2.2 ภาพปานกลาง.......................................111
4.2.2.3 ภาพใกล้.......................................111
4.2.3 การกำหนดมุมกล้อง.......................................117
4.2.3.1 มุมกล้องระดับสายตา.......................................117
4.2.3.2 มุมกล้องมุมสูง.......................................118
4.2.3.3 มุมกล้องมุมต่ำ.......................................118
4.2.4 การตัดภาพ.......................................120
4.2.5 การแพนกล้อง.......................................124
4.2.5.1 การแพนตามแนวตั้ง.......................................125
4.2.5.2 การแพนตามแนวนอน.......................................125
4.2.6 การเคลื่อนกล้อง.......................................128
4.2.6.1 การดอลลี่ออก.......................................128
4.2.6.2 การดอลลี่เข้า.......................................127
4.2.7 การซูม.......................................138
4.3 ศิลปะทางด้านเสียง.......................................140
4.3.1 เสียงบรรยาย.......................................144
4.3.2 เสียงประกอบ.......................................144
4.3.2.1 เสียงประกอบที่อยู่ในฉาก.......................................144
4.3.2.2 เสียงประกอบที่อยู่นอกฉาก.......................................145
4.3.3 เสียงดนตรี.......................................147
4.3.3.1 เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก.......................................147
4.3.3.2 เสียงดนตรีที่อยู่นอกฉาก.......................................148
4.3.4 บทสนทนาหรือเสียงพูด.......................................151
4.5.5 การใช้เสียงออฟสกรีน.......................................152
4.4 ศิลปะการตัดต่อลำดับภาพ.......................................156
4.4.1 การตัดต่อแบบต่อเนื่อง.......................................157

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.4.2 การตัดต่อแบบรวบรวม……………………………………….……………159

4.4.3 การใช้ภาพพิเศษ…………………………………………………………...168

4.4.4 การใช้ภาพพลิกแพลง…………………………………………………………170

4.4.4.1 การจาง……………………………………………………..170

4.4.4.2 การจางซ้อน………………………………………………...171

4.5 ศิลปะการเขียนบทภาพยนตร์และการถ่ายทำ…………………………………………174

4.5.1 การเขียนบทภาพยนตร์……………………………………………………174

4.5.2 การถ่ายทำภาพยนตร์……………………………………………………...177

4.6 ศิลปะการกำหนดให้กล้องและสถานที่เป็นตัวละคร………………………………..183

4.7ศิลปะการสร้างปัจจุบันกาลถาวร…………………………………………………192

บทที่ 5 : บทสรุป……………………………………………………………………...195

รายการอ้างอิง..………………………………………………………………………200

ภาคผนวก……………………………………………………………………………..204

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์……………………………………………………………208

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาของปัญหา

กลุ่มนักเขียนนวนิยายฝรั่งเศสแนว "นูโว โรมอง" (nouveau roman) ถือกำเนิดในช่วงทศวรรษที่ 1950 นักเขียนกลุ่มนี้สร้างผลงานในลักษณะเดียวกันคือ ปฏิเสธแนวทางการประพันธ์นวนิยายตามแบบขนบและมุ่งสร้างสรรค์แนวทางใหม่ เนื่องจากมีความคิดว่า สังคมโลกในยุคสมัยใหม่ได้เปลี่ยนแปลงไป นักเขียนจำเป็นที่จะต้องค้นหาวิธีการตลอดจนแนวทางใหม่ๆ เพื่อถ่ายทอดหรือแสดงออกซึ่งโลกหรือความเป็นจริงที่ได้เปลี่ยนแปลงไปตามมโนทัศน์ของตน การแสวงหากลวิธีใหม่ในการประพันธ์จึงสะท้อนความพยายามของนักเขียนกลุ่มนูโว โรมองเพื่อแสดงออกซึ่งความสำนึกในความเป็นจริงที่เขาได้พบจากความสัมพันธ์แนวใหม่ที่มีต่อโลก ผลงานของนักเขียนกลุ่มนูโว โรมอง เช่น ซามูเอล เบ็คเก็ท (Samuel Beckett) มิเชล บูตอร์ (Michel Butor) , นาตาลี ซาร์โรท (Nathalie Sarraute) มาเกอริต ดูราส์ (Marguerite Duras) โคลด ซิมง (Claude Simon) มีลักษณะร่วมดังที่ ฌอง-ปอล ซารตร์ (Jean-Paul Sartre) ได้เขียนไว้ในบทนำนวนิยายเรื่อง *Portrait d un inconnu* ของ นาตาลี ซาร์โรท เรียกนวนิยายเรื่องนี้ว่าเป็น "นวนิยายที่เป็นปฏิปักษ์ต่อนวนิยายแนวประเพณี" (anti-roman)[1] ข้อความนี้เป็นเสมือนนิยามสำคัญอันครอบคลุมและแสดงบุคลิกของนวนิยายนูโว โรมองได้เป็นอย่างดี

นักเขียนกลุ่มนูโว โรมอง ค้นพบวิธีการหลากหลายในการนำเสนอนวนิยายของเขา วิธีการต่างๆเหล่านี้แสดงถึงการไม่ยอมรับรูปแบบนวนิยายตามขนบ เช่น การเล่าเรื่องอย่างปราศจากเหตุผลและไร้ลำดับเวลาตามหลักตรรกวิทยา การซ้อนทับหรือเกิดซ้ำของช่วงเวลา ความคลุมเครือของฉาก สถานที่และช่วงเวลา การไม่ให้ความสำคัญกับตัวละคร โดยการสร้างตัวละครที่ปราศจากความเป็นปัจเจกบุคคล ตัวละครเป็นภาพแทนของกลุ่มหรือตัวอย่างของสิ่งใดสิ่งหนึ่งมากกว่าจะมีบุคลิกภาพหรือตัวตนที่มีรายละเอียด รวมทั้งการบรรยายตัวละครอย่างเย็นชา ราวกับ

---

[1] Nathalie Sarraute, *Portrait d un inconnu*(Paris: Editions Gallimard, 1956), p. 56.

การกล่าวถึงวัตถุ[2] การใช้วิธีการของศิลปะแขนงอื่นในงานนวนิยาย เช่น วิธีการนำเสนอในรูปแบบของหนังสือพิมพ์ แผ่นป้ายประกาศ และวิธีการทางภาพยนตร์[3]

วิธีการทางภาพยนตร์ เป็นกลวิธีหนึ่งที่ อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้นำมาใช้ในนวนิยายของเขาและอาจถือนับเป็นอิทธิพลจากสื่อศิลปะต่างแขนงในช่วงทศวรรษที่ 1950 ภาพยนตร์ได้รับการพัฒนาศักยภาพเชิงศิลปะและการสื่อสารอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งได้สร้างเอกลักษณ์จนมีการขนานนามและให้การยอมรับว่า ภาพยนตร์คือ "ศิลปะแขนงที่เจ็ด" เพื่อยืนยันว่า ภาพยนตร์มีสถานภาพเป็นวิจิตรศิลป์รูปแบบหนึ่งซึ่งเป็นส่วนผสมของศิลปะทั้งหกแขนง อันได้แก่ "ศิลปะแห่งกาลเวลา" คือ ดนตรี การละคอน และวรรณกรรม[4] กับ "ศิลปะแห่งพื้นที่" ซึ่งก็คือ งานจิตรกรรม สถาปัตยกรรม และประติมากรรม[5] ด้วยแนวทางเหล่านี้ ทำให้ภาพยนตร์ได้พัฒนาขึ้นจนกระทั่งกลายมาเป็น "พลังที่ยิ่งใหญ่ที่สุดแห่งศตวรรษที่20"[6] เป็นส่วนหนึ่งของพลังทางอุดมการณ์ เป็นอุตสาหกรรมที่มีความสำคัญทางธุรกิจอย่างสูง เป็น "ศิลปะเพื่อมวลชน"[7] เนื่องจากสามารถเข้าถึงคนได้ทุกระดับชั้น ทุกระดับความรู้และสติปัญญา นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1950 เป็นต้นมา ภาพยนตร์ได้ดึงดูดให้คนจากหลากหลายวงการที่มีฝีมือก้าวเข้าสู่โลกของการผลิตภาพยนตร์มากขึ้น ผู้คนเหล่านี้ได้ผลิตภาพยนตร์ที่มีคุณภาพขึ้นมามากมายในแนวทางแตกต่างกันโลกตื่นตัวต่อพัฒนาการของศิลปะแห่งโลกเซลลูลอยด์อย่างกว้างขวาง ในทศวรรษ 1950 นี้ จึงเกิดความเคลื่อนไหวครั้งใหญ่ของ เช่น การถือกำเนิดของกลุ่มนีโอเรียลลิสต์(neo-realism)ในอิตาลี การรวมตัวกันของคนหนุ่มสาวผู้คลั่งไคล้ไหลหลงในภาพยนตร์และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ทนความตกต่ำของคุณภาพแห่งภาพยนตร์ในประเทศตนเองไม่ได้ จึงพากันก้าวเข้าสู่วงการผลิตภาพยนตร์ เพื่อยกระดับคุณภาพของภาพยนตร์ในประเทศ และสร้างสรรค์รูปแบบและแนวทางใหม่ขึ้น ในนามของ "กลุ่มคลื่นลูกใหม่" ในฝรั่งเศส ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ได้รับการยอมรับในเวลาต่อมาว่าเป็นจุดสำคัญของพัฒนาการแห่งภาพยนตร์โลก ผู้กำกับภาพยนตร์หลายคนในยุคนี้กลายเป็น "ครู" คนสำคัญในตำรา

---

[2] Roland Eluard, *Anthologie de la literature francais*(Paris: Hachette, 1958), p. 68.

[3] Ibid., p. 45.

[4] บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, *ศิลปะแขนงที่เจ็ด เพื่อวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ภาพยนตร์* (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2536), หน้า 78.

[5] เรื่องเดียวกัน.

[6] เรื่องเดียวกัน.

[7] เรื่องเดียวกัน.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพยนตร์ ภาพยนตร์ของพวกเขาคือประจักษ์พยานแห่งความก้าวหน้าของวงการภาพยนตร์โลก และกลายเป็นแบบอย่างและอิทธิพลอันสำคัญต่อผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ในยุคหลัง ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงเวลานี้ได้รับการยกย่องว่าถึงพร้อมทางด้านศิลปะอย่างสมบูรณ์แบบ และเป็นตำนานบทสำคัญของวงการภาพยนตร์โลก ภาพยนตร์เหล่านี้ ได้แก่ A bout de souffle ของฌอง-ลุค โกดารด์(Jean-Luc Godard)Hiroshima mon amour ของอแล็ง แรสเน่ส์ (Alain Resnais) The Seven Seal ของอิงม่าร์ เบิร์กแมน (Ingmar Bergman) The Strada ของเฟเดอริโก เฟลลินี่ (Federico Fellini) Rashomon ของอากิระ คุโรซาว่า (Akira Kurosawa) จึงกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์ได้พัฒนาแนวทางมาจนถึงจุดที่มีความสมบูรณ์พร้อมทางศิลปะจุดหนึ่งในช่วงเวลานี้

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้เข้าไปคลุกคลีกับวงการภาพยนตร์ เมื่อเขาได้ทำหน้าที่เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง L annee derniere a Marienbad ให้กับอแล็ง แรสเน่ส์ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงในกลุ่มคลื่นลูกใหม่ เขาได้เขียนบทภาพยนตร์ที่มิได้เป็นเพียงบทถ่ายทำหรือที่เรียกว่าชูตติ้งสคริปต์ (shooting script) แต่เพียงอย่างเดียว แม้ว่าหน้าที่หลักของสิ่งที่เขาเขียนขึ้นจะเป็นไปเพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์ก็ตาม ตัวบทที่เขาเขียนขึ้นมานี้ เรียกว่า “ซิเน--โรมอง”(cine-roman) อันหมายถึง นวนิยายที่ใช้เทคนิคของภาพยนตร์ในการนำเสนอ โดยร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้ระบุลักษณะของการเคลื่อนไหวภาพซึ่งเป็น”ภาษา”สำคัญของภาพยนตร์ เช่น การจัดฉาก การวางมุมกล้อง การเคลื่อนกล้อง การแพนกล้อง การตัดต่อลำดับภาพ หรือแม้แต่การใส่ภาพพิเศษ(insert shot) พร้อมทั้งเสียงไว้ในงานเขียนของเขา

ซิเน-โรมอง จัดเป็นวรรณกรรมได้ เนื่องจากเขียนเพื่อการอ่านและใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดสื่อสาร มีความคล้ายคลึงกับบทภาพยนตร์ในแง่ของวิธีการนำเสนอ คือการใช้ภาษาในระดับกลางๆและปราศจากลีลาเฉพาะ ที่สำคัญคือมีความเป็นวรรณศิลป์และอาศัยจินตนาการของผู้อ่านมากกว่าบทภาพยนตร์ จึงนับได้ว่าซิเน-โรมองเป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่ง ทั้งนี้ ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้กล่าวว่า นวนิยายของเขาจะไม่มีประโยชน์ใดกับผู้ที่ชมภาพยนตร์เรื่องเดียวกันนี้เลย และแนะนำว่าผู้อ่านซิเน-โรมองควรใช้ทักษะการอ่านสูง เพื่อให้ได้รับทั้งภาพและเสียงพร้อมกัน[8] เช่นเดียวกับการชมภาพยนตร์ อย่างไรก็ตามร็อบบ์-กริเย่ต์ก็มิได้ให้นิยามของซิเน-โรมองไว้อย่างชัดเจน แต่เสนอว่าซิเน-โรมองเทียบได้กับโน้ตของดนตรีหรือบทโอเปร่า ระบุการตกแต่ง

---

[8] Alain Robbe-Grillet, *L immortelle*(Paris: Les Editions de Minuit, 1963), p. 6.

ฉากและการแสดง รวมทั้งหน้าที่ของช่างเทคนิคที่จะแปรเปลี่ยนตัวอักษรบนหน้ากระดาษให้ออกมาเป็นศิลปะการแสดงนั้นๆ[9]

ด้วยเหตุนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า ซิเน-โรมองเป็นบทภาพยนตร์ที่ใช้สำหรับการถ่ายทำและมีลักษณะของวรรณกรรม สามารถนำมาศึกษาได้ในเชิงวรรณกรรม ร็อบบ์-กริเย่ต์ เจตนาที่จะให้งานสร้างสรรค์ของเขามีสถานภาพเป็นงานเขียน โดยเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ว่า ภาพยนตร์มีสาระเป็นเนื้อหา และมีภาพเป็นรูปแบบของการนำเสนอ ในทางเดียวกัน วรรณกรรมก็มีเนื้อหาและมีคำและการประกอบรูปประโยคเป็นรูปแบบ ภาพยนตร์กับวรรณกรรมจึงแตกต่างกันที่รูปแบบในการนำเสนอ ร็อบบ์-กริเย่ต์จึงได้หยิบยืมวิธีการของภาพยนตร์มาใช้ในงานเขียนของเขา โดยนำเสนอเนื้อหาผ่านรูปแบบวิธีการที่รับมาจากเทคนิคของภาพยนตร์ เช่น การเคลื่อนไหนภาพหรือการตัดต่อลำดับภาพ เพื่อสร้างประสิทธิผลในการสื่อสารให้ได้ระดับเดียวกับที่ภาพยนตร์กระทำต่อผู้ชม ซึ่งก็คือ การตรงเข้าไปสู่จิตใจและสร้างความรู้สึกให้กับผู้ชมได้ในทันที เพื่อให้การอ่านงานเขียนของเขาเป็นประหนึ่งการชมภาพยนตร์หรือการอ่านโน้ตเพลงที่มีการระบุเสียงสูงต่ำ ร็อบบ์-กริเย่ต์ยืนยันว่าเขาจงใจใช้วิธีการทางภาพยนตร์เพื่อนำเสนองานเขียน

“ผมไม่ได้เขียนแต่เพียงเนื้อหาเรื่องราว หากแต่ยังได้ระบุการตัดต่อลำดับภาพ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นการบรรยายภาพต่อเนื่องกันในภาพยนตร์ อันเป็นสิ่งเดียวกันกับที่ผมมีอยู่ในความคิด และแสดงออกโดยประกอบไว้ด้วยบทสนทนาและเสียงไปพร้อมๆกัน”[10]

จากแนวคิดข้างต้น จึงเป็นที่น่าศึกษาว่าร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้นำศิลปะภาพยนตร์ในลักษณะหรือรูปแบบใดมาใช้ในซิเน-โรมองของเขา และเมื่อนำมาใช้แล้ว ก่อให้เกิดผลต่อตัวบทในฐานะงานวรรณกรรมเช่นไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์ศิลปะภาพยนตร์ที่นำมาประยุกต์ใช้ในซิเน-โรมอง ของ อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์

---

[9] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad* (Paris: Les Editions de Minuit, 1961), p. 8.

[10] Ibid.

สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์ศิลปะภาพยนตร์ที่ประยุกต์ใช้ในซิเน-โรมองของ อแลง ร็อบบ์-กริเย่ต์

1.3 แนวเหตุผล ทฤษฎีสำคัญ หรือสมมุติฐาน

ซิเน-โรมอง คือ นวนิยายที่นำเอาเทคนิคภาพยนตร์มาใช้ในงานวรรณกรรม โดยให้ประสิทธิผลของงานเทียบเท่ากับการนำเสนอในศิลปะภาพยนตร์

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการศึกษาซิเน-โรมอง ของ อแล็ง ร็อบบ์ กริเย่ต์ ทั้งหมดที่มีจนถึงวันที่เริ่มทำการวิจัย เป็นจำนวน 3 เรื่อง คือ *L annee derniere a Marienbad* , *L immortelle* , *Glissements progressifs du plaisir* นอกจากนี้ ยังได้ศึกษาเชื่อมโยงถึงภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นมาจากซิเน-โรมอง ทั้งสามเรื่องนี้ด้วย

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการวิจัย ได้มีการใช้คำทับศัพท์เรียกเทคนิคทางด้านภาพยนตร์ โดยยึดเอาความนิยมใช้และการเป็นที่เข้าใจกันทั่วไปในวงการภาพยนตร์ของคำทับศัพท์เหล่านี้เป็นเกณฑ์

ผู้อ่านหรือผู้ชม หมายถึง ผู้อ่านซิเน-โรมอง และผู้ชมภาพยนตร์ที่ผลิตจากซิเน-โรมองเรื่องเดียวกัน

1.6 ข้อจำกัดของการวิจัย

ในการศึกษาเชื่อมโยงระหว่างซิเน-โรมองกับภาพยนตร์นั้น สื่อภาพยนตร์ได้ศึกษาจากวีดีโอเทป มิได้ศึกษาผ่านสื่อภาพยนตร์โดยตรง เนื่องจากไม่มีฟิล์มภาพยนตร์ครบทั้งสามเรื่องในประเทศไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

เข้าใจถึงกลวิธีการประยุกต์ใช้ศิลปะภาพยนตร์ในนวนิยาย และประสิทธิผลที่เกิดจากการประยุกต์ใช้

1.8 วิธีดำเนินการวิจัย

1. สำรวจและรวบรวมข้อมูล
2. ศึกษาและวิเคราะห์ซิเน-โรมอง ของอแลง ร็อบบ์-กริเย่ต์
3. สรุปและรายงานผลการศึกษา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

นูโว โรมอง ต้นกำเนิดของซิเน-โรมอง

นูโว โรมอง คือ กระบวนความเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนแปลงรูปแบบและแนววิจารณ์ในนวนิยายฝรั่งเศสในช่วงปี ค.ศ. 1950-ค.ศ.1960 ความเคลื่อนไหวนี้เกิดขึ้นเมื่อนักเขียนกลุ่มหนึ่งได้ร่วมกันสร้างนวนิยายที่มีรูปแบบแตกต่างจากนวนิยายตามขนบที่มีมาแต่เดิม มีการสร้างสรรค์ใหม่ๆ ทางด้านรูปแบบอย่างเต็มที่ตามแนวทางและความคิดของผู้สร้างสรรค์แต่ละคน ได้มีความพยายามที่จะให้คำจำกัดความนวนิยายในรูปแบบใหม่นี้ว่าสัจนิยมใหม่(neo-realism) ภววิสัยนิยมใหม่(neo-objectivism)วัตถุคติ(thingism)หรืออวรรณคดี(aliterature)[1]การจำกัดความเหล่านี้ไม่อาจครอบคลุมทุกลักษณะที่เป็นนวัตกรรมของนวนิยายรูปแบบใหม่ของนักเขียนกลุ่มนี้ได้ นิยามที่ดีที่สุดที่สามารถจำกัดความนวนิยายของนักเขียนกลุ่มนูโว โรมองทั้งหมดรวมกันได้คือ นิยามที่ตามฌอง-ปอล ซารตร์ ได้ให้ไว้ในคำนำของนวนิยายเรื่อง *Portrait d un inconnu* ของนาตาลี ซาร์โรท ในปีค.ศ.1974ให้นิยามว่านวนิยายสมัยใหม่กลุ่มนี้คือ“นวนิยายที่เป็นปฏิปักษ์ต่อนวนิยายแนวประเพณี”(anti-roman)[2] อันหมายถึงกระบวนการปฏิเสธขนบของรูปแบบเนื้อหาที่มีมาแต่เดิม นักเขียนนูโว โรมองมิได้รวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนหรือมีสมาคมที่ชัดเจน ทว่าต่างคนต่างแยกกันสร้างสรรค์นวนิยายรูปแบบใหม่ตามแบบของตน นูโว โรมองจึงมิได้มีสภาพเป็นสำนักหรือสถาบันหากแต่ว่าเป็นการรวมกลุ่มกันของนักเขียนซึ่งผลิตงานตามแนวทางของตนเองและมีจุดร่วมประการสำคัญ คือ การต่อต้านวิธีการสร้างสรรค์แบบเดิม และนำเสนอกลวิธีการประพันธ์ในแนวทางใหม่

นวนิยายของกลุ่มนูโว โรมอง เป็นการแสดงออกซึ่งสำนึกในความเป็นจริงเกี่ยวกับความสัมพันธ์แนวใหม่ที่มีต่อโลก ด้วยความคิดที่ว่า นวนิยายคือกระบวนการสร้างสรรค์ และซึ่งถือว่าโลกแห่งนวนิยายคือจักรวาลที่เป็นอิสระ เป็นรูปแบบหรืออนุภาคที่มีอยู่แต่เพียงเฉพาะในโลกแห่งงานเขียนเท่านั้น นวนิยายของพวกเขาจึงตัดขาดจากโลกแห่งความเป็นจริงและสร้างกฏเกณฑ์และ

---

[1] สดชื่น ชัยประสาธน์, *นวนิยายฝรั่งเศสสมัยใหม่* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์), หน้า 299.

[2] เรื่องเดียวกัน.

กระบวนการสร้างงานขึ้นมาใหม่ ปฏิเสธการใช้ขนบวิธีการแบบดั้งเดิม แสวงหารูปแบบของวิธีการนำเสนอที่แตกต่างและมีลักษณะเป็นนวัตกรรม รูปแบบหนึ่งในการนำเสนอใหม่ๆของนวนิยายกลุ่มนี้ก็คือ นวนิยายประเภทที่เรียกว่าซิเน-โรมอง

ซิเน-โรมอง คือ ผลผลิตที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างนวนิยายและภาพยนตร์ มีลักษณะของการนำเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์ในนวนิยาย โดยที่มีจุดประสงค์เพื่อสร้างประสิทธิผลเชิงรับรู้แก่ผู้อ่านในลักษณะเดียวกันกับการชมภาพยนตร์ ผู้คิดริเริ่มงานเขียนนวนิยายในรูปแบบของซิเน-โรมองก็คืออแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ จากการที่เขาได้เข้าร่วมผลิตภาพยนตร์ในฐานะของผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง L annee derniere a Marienbad

อาจกล่าวได้ว่าร็อบบ์-กริเย่ต์เป็นนักเขียนนูโว โรมองที่มีความกระตือรือร้นในการแสวงหาแนวทางการนำเสนอแบบใหม่ในงานเขียนนวนิยายของเขาอยู่ตลอดเวลา เห็นได้จากการที่เขาร่วมมือกับศิลปินในแขนงอื่นอยู่เสมอในการสร้างสรรค์นวนิยาย และภาพยนตร์ก็เป็นหนึ่งในศิลปะหลากหลายแขนงที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ให้ความสนใจและนำมาใช้ ซิเน-โรมองจึงจัดเป็นผลงานที่แสดงออกซึ่งทฤษฎีเกี่ยวกับนูโว โรมอง ของ อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์อย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะการปฏิเสธขนบแห่งนวนิยายที่มีมาแต่เดิม และการสร้างสรรค์รูปแบบวิธีการใหม่ เช่น การบรรยายแบบวัตถุซึ่งเป็นการให้รายละเอียดที่ชัดเจนในระดับพื้นผิว ตัดความสัมพันธ์ของตัวบทออกจากผู้อ่านซึ่งเป็นการคัดค้านนวนิยายตามขนบ และมุ่งให้ภาพในลักษณะพื้นผิวตามแบบแผนของกระบวนการทางวิทยาศาสตร์และโครงสร้าง ซึ่งใกล้เคียงกับกระบวนการให้ภาพแบบภาพยนตร์ อันนับได้ว่าเป็นเสมือนจุดเริ่มต้นที่ทำให้ร็อบบ์-กริเย่ต์พัฒนารูปแบบวิธีการมาสู่การเขียนตามแบบภาพยนตร์ และงานเขียนที่เรียกว่า ซิเน-โรมอง

ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้นำของนักเขียนนวนิยายกลุ่มนี้ เพราะว่า นวนิยายของเขามีลักษณะของการปฏิวัตินวนิยายตามขนบอย่างชัดเจนที่สุดจนดูราวกับว่าเขาเป็นนักเขียนคนเดียวที่เป็นนักเขียนนูโว โรมองอย่างแท้จริง ร็อบบ์-กริเย่ต์นำเสนอแนวคิดของเขาผ่านการแสดงออกในหลายลักษณะ ทั้งในการเขียนนวนิยาย การเขียนบทวิจารณ์ และการเขียนเชิงทฤษฎีนำเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางของนวนิยายในปัจจุบันและอนาคต รวมทั้งการนำเสนอทฤษฎีเพื่ออธิบายนวนิยายของเขาเอง ในหัวข้อนี้จะได้ศึกษาถึงความคิดในเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับนูโว โรมองในความหมายของร็อบบ์-กริเย่ต์ เนื่องจากการแสดงออกของทฤษฎีในนวนิยายของเขา มีความสัมพันธ์กับซิเน-โรมองในแง่ของเนื้อหาและพัฒนาการ

2.1 ทฤษฎีนูโว โรมอง ของอแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์

อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์มีความคิดว่าเมื่อโลกในสมัยของเขาได้เปลี่ยนแปลงไปจากโลกที่เคยมีมาแต่เดิม ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และโลกก็มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วย มุมมองที่มนุษย์ในยุคของเขารวมทั้งตัวเขาเองมีต่อโลกเปลี่ยนแปลงไปและแตกต่างไปจากเดิมมาก ทำให้การแสดงออกทางศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงตามไป

> […] nous ne croyons plus aux signification figees, toute faites, que livrait a l homme l ancien ordre divin, et a sa suite l ordre rationaliste du XIX siecle, mais nous reportons sur l homme tout notre espoir: ce sont les formes qu il cree qui pouvent apporter des significations du monde.[3]

ร็อบบ์-กริเย่ต์ อธิบายไว้ว่ามนุษย์ในยุคของเขา คือ ศตวรรษที่ 20 ไม่เชื่อเรื่องความหมายและลำดับเหตุผลของกระบวนการคิด ดังที่เชื่อกันมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 แต่นำเสนอภาพของมนุษย์จากจิตวิญญาณอันเป็นอัตวิสัย บนรูปลักษณ์ทางวิธีการหลากหลายรูปแบบที่บรรจุไว้ด้วยการนำเสนอความหมายแห่งโลกที่เปลี่ยนแปลงไปตามมุมมองของนักเขียนนวนิยาย

ร็อบบ์-กริเย่ต์เชื่อว่าศิลปะนั้นมีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างแยกไม่ออก นูโว โรมอง ก็คือผลผลิตแห่งการแสดงออกในรูปแบบของนวนิยาย อันเป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงข้างต้น นูโว โรมองไม่ได้เป็นทฤษฎีตายตัว แต่เป็นกระบวนการค้นหา ซึ่งดำเนินไปตามแนวทางแห่งพัฒนาการของนวนิยาย นูโว โรมอง ตามความหมายของร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงหมายถึง แนวทางแห่งพัฒนาการของงานเขียนประเภทนวนิยายซึ่งให้ความสำคัญกับการแสวงหารูปแบบใหม่ๆ เพื่อรองรับการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลกที่ได้เปลี่ยนแปลงไป มีลักษณะเป็นพัฒนาการความเคลื่อนไหวอันไม่หยุดนิ่งในการแสวงหารูปแบบใหม่ๆมานำเสนอในนวนิยาย มี

---

[3] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Les Editions de Minuit, 1963), pp. 36-37.

เป้าหมายมิใช่เพื่อทำลายรูปแบบของนวนิยายที่เป็นมาแต่เดิมเท่านั้นแต่เป็นการค้นหารูปแบบใหม่ของการนำเสนอที่เชื่อมั่นว่าดีกว่าเดิมและมีความเหมาะสมอย่างที่สุด

> une recherche, sans vouloir d aucune facon imposer des regles ou des formes arretees : que le roman < nouveau > ne pretend point < faire table rase du passe >, mais evoluer a partir de ce que le passe offre de meilleur.[4]

การที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ ให้ความสำคัญกับรูปแบบมากกว่าส่วนอื่น และไม่จำเป็นที่จะต้องมีเนื้อหาที่อ้างอิงหรือมีความสัมพันธ์กับการให้ภาพและนำเสนอโลกตามความเป็นจริงควรเรียกได้ว่าเป็นการปฏิเสธเรื่อง “เนื้อหา” โดยสิ้นเชิง เขาเห็นว่า ความเป็นจริงที่ดำเนินอยู่ในโลกภายนอกนั้น คือความเป็นจริงที่มีขนาดใหญ่ มีพลวัต และมีความสลับซับซ้อน เกินกว่าที่จะนำเสนอได้ในรูปแบบนวนิยาย

> La realite sociale est si vaste, si complexe, si mouvante qu il est dont impossible de en faire le tour, de la fixer, ou de la cerner dans un roman ou dans une somme romanesque.[5]

ตามทัศนะของร็อบบ์-กริเย่ต์นวนิยายเป็นการสร้างสรรค์ในตัวเอง ซึ่งไม่จำเป็นต้องอ้างอิงหรือพาดพิงกับบริบทภายนอกหรือความเป็นจริงตลอดจนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม เขาไม่

---

[4] Bruce Morrisette, *Les Romans de Robbe-Grillet* (Paris: Les Editions de Minuit, 1963), p. 33.

[5] Pierre A.G. Astier, *La Crise du Roman Francais et le Nouveau Realism* (Paris: Nouvelles Editions Debresse, n.d.), p. 126.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สนับสนุนการแยกเนื้อหากับรูปแบบออกจากกัน โดยถือว่า รูปแบบคือเนื้อหา และเนื้อหาเองก็คือรูปแบบ สองสิ่งนี้ได้หล่อหลอมรวมกันเป็นสิ่งเดียวที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ การเปลี่ยนแปลงมุมมองของนักเขียน เป็นผลจากการที่เขาได้รับผลกระทบจากความเปลี่ยนแปลงของโลกในทางใดทางหนึ่ง ทำให้วิธีคิดและวิธีแสดงออกเปลี่ยนแปลงไป เมื่อความคิดของนักเขียนเกิดการเปลี่ยนแปลง นั่นย่อมหมายถึงการที่เนื้อหาได้มีการเปลี่ยนแปลงกลายเป็น “สาร” ใหม่ที่รูปแบบเก่าๆไม่สามารถที่จะรองรับและสื่อออกมาได้เพียงพอ จึงนำไปสู่การสร้างสรรค์ใหม่ด้านรูปแบบ

ในความสัมพันธ์ระหว่างโลกกับนักเขียนนวนิยายในสมัยของเขา ร็อบบ์-กริเย่ต์มองว่าเนื้อหาที่จริงของนักเขียนนวนิยายก็คือความเป็นตัวนวนิยายเอง นักเขียนมีภาระหน้าที่เพียงประการเดียวคือ หน้าที่ในการสร้างสรรค์นวนิยายภายในตัวของมันเอง กระบวนการค้นหารูปแบบการสร้างสรรค์ใหม่จึงเกิดขึ้นโดยแนวทางนี้ มีแนวคิดสำคัญว่าพัฒนาการของนวนิยายควรให้ความสำคัญที่องค์ประกอบภายในเทียบเท่ากับองค์ประกอบที่เชื่อมโยงกับภายนอกตัวบท ด้วยความคิดที่ว่า คุณค่าของศิลปะอยู่ที่รูปแบบและโครงสร้างเป็นสำคัญ ทฤษฎีนูโว โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์จึงเน้นการให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบและโครงสร้างของนวนิยาย ด้วยเชื่อว่างานเขียนประเภทนวนิยายคืองานเขียนที่บริสุทธิ์ โลกแห่งความเป็นจริงแยกออกไปจากโลกของนวนิยายโดยเด็ดขาด โลกในนวนิยายคือจักรวาลที่มีอยู่อย่างเป็นเอกเทศและเป็นไปตามหน้าที่เฉพาะในตัวของนวนิยายเอง ไม่มีความเหมือนกับโลกในความเป็นจริง ชีวิตในงานเขียนคือชีวิตที่สร้างขึ้นเพื่อหน้าทำที่เฉพาะข้างต้นโดยมีจุดมุ่งหมายและปรากฏอยู่แต่เพียงในโลกแห่งงานประพันธ์เท่านั้น

> un univers autonome fonctionnant, non similarite avec la realite, mais par une vie specifique issue de l ecriture et d elle seule.[6]

ด้วยเหตุนี้ องค์ประกอบในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงมีลักษณะที่แตกต่างออกไปจากนวนิยายตามขนบที่มีมาก่อนหน้า เพราะเป็นการสร้างโลกอีกโลกหนึ่งโดยมีส่วนประกอบที่มีจุด

---

[6] Jacques Vassevere et Nadine Toursel, *Litterature: texts theoriques et critiques* (Paris: Nathan, 1994), p. 140.

ประสงค์ชัดเจน ดังนั้นมนุษย์หรือแม้แต่วัตถุในนยวนิยายของเขา จึงนับว่าเป็นคนละอย่างคนละสิ่งกับบุคคลหรือวัตถุที่มีอยู่จริงในโลกแห่งความเป็นจริง หรือแม้แต่ในโลกแห่งจินตนาการที่ต้องอาศัยพื้นฐานจากโลกแห่งความเป็นจริงเป็นที่ตั้ง หากแต่เป็นมนุษย์และวัตถุที่มีที่ลักษณะเฉพาะคือในนวนิยายเท่านั้น นูโว โรมองจึงเป็นการสร้างสรรค์นวนิยายขึ้นใหม่ ให้เป็นศิลปะที่มีความเป็นอิสระ หลุดออกจากพันธนาการใดๆ มีองค์ประกอบและหน้าที่เฉพาะตามแบบอย่างของตนเอง อันเป็นผลมาจากการสร้างสรรค์รูปแบบที่แปลกใหม่ กระบวนการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดในการสร้างสรรค์นวนิยายเช่นนี้ ทำให้นูโว โรมอง ได้รับการขนานนามว่าเป็นนวนิยายแนวเหมือนจริงแบบใหม่ (un nouveau realisme)

ซิเน-โรมองเป็นผลผลิตที่สอดคล้องกับทฤษฎีนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์เป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากมีรูปแบบการสร้างสรรค์ของนวนิยายในลักษณะใหม่ โดยที่มีการปฏิเสธรูปแบบของนวนิยายตามขนบโดยสิ้นเชิง ในด้านการนำเสนอ ตัวละคร สถานที่ และเวลา เพื่อแสดงถึงการแสวงหาแนวทางใหม่ๆ เพื่อแสดงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และโลกที่เปลี่ยนแปลงไป โดยนำศิลปะทางด้านภาพยนตร์มาใช้ในการนำเสนอที่แตกต่างออกไปจากกระบวนการของนวนิยาย กำหนดให้วิธีการทางด้านภาพยนตร์เป็นหนึ่งเดียวกับเนื้อหาของนวนิยาย ทำให้เทคนิคของภาพยนตร์คือตัวแปรสำคัญในการแสดงเนื้อหาของนวนิยาย เช่น การตัดต่อลำดับภาพ การสร้างมุมมอง หรือการให้ภาพในภาพยนตร์ ฯลฯ ทั้งหมดต่างเป็นการผสานรูปแบบกับเนื้อหาเข้าไว้ด้วยกัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อรองรับและนำเสนอเนื้อหาที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างมีประสิทธิภาพ

2.2 การปฏิวัตินวนิยายตามขนบ

ร็อบบ์-กริเย่ต์ เห็นว่านวนิยายตามขนบหรือนวนิยายตามแบบบัลซัคมาถึงจุดจบ และเป็นความคิดที่ล้าสมัยไปแล้วสำหรับยุคสมัยของเขา ร็อบบ์-กริเย่ต์จึงเสนอให้มีการเปลี่ยนแปลงในส่วนขององค์ประกอบพื้นฐานของนวนิยายซึ่งได้แก่ ตัวละคร การดำเนินเรื่อง แก่นเรื่อง รูปแบบและเนื้อหา ด้วยความคิดที่ว่านักเขียนนวนิยาย คือผู้สร้างสรรค์นวนิยายและจะต้องทดลองและค้นหารูปแบบที่เหมาะสมในการสร้างนวนิยายของตน

2.2.1 ตัวละคร

ร็อบบ์-กริเย่ต์ เสนอว่าตัวละครในนวนิยายจะต้องมีการพัฒนาไปจากตัวละครปรากฏในนวนิยายของบัลซัคหรือดอสโตเยฟสกี้ ซึ่งเป็นตัวละครประเภทที่เรียกว่ามีความเฉพาะตัว มีตัวตนที่มาที่ไปชัดเจน มีชื่อเสียงเรียงนาม มีตระกูลหรือครอบครัว มีคนรู้จัก มีการบรรยายลักษณะทางกายภาพ รูปร่างหน้าตา ตลอดจนความคิดอ่าน นิสัยใจคอ ความหวังและเป้าหมายในการดำเนินชีวิต เป็นภาพจำลองของบุคคลที่ปรากฏในโลกแห่งความเป็นจริง ซึ่งทั้งหมดนี้ ต่างมีความสัมพันธ์กับการดำเนินเรื่องในเชิงเหตุผล ซึ่งหมายถึง การส่งผลต่อการดำเนินเรื่อง เพื่อการขับเคลื่อนให้เรื่องดำเนินไปในลักษณะของผลกระทบต่อกันระหว่างการกระทำและเหตุการณ์ นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างความรู้สึกให้กับผู้อ่านนวนิยายที่จะรู้สึกเกลียดชังหรือหลงรักตัวละครนั้นๆ อันมีผลต่ออารมณ์โดยรวมของเรื่องราว ซึ่งร็อบบ์-กริเย่ต์ เห็นว่า เป็นการสร้างตัวละครที่ไม่สัมพันธ์กับยุคสมัย เนื่องด้วยสถานการณ์ของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่นั้นได้เปลี่ยนแปลงไป การนำเสนอตัวละครที่ดีจึงมิใช่การให้รายละเอียดและมิติของตัวละครตามแบบที่นวนิยายแนวขนบให้ความสำคัญ

> Notre monde, aujourd hui, est moins sur de lui-meme, plus modeste peut-etre puisqu il a renonce a toute puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu il regade au-dela. Le culte exclusif de <l human> a fait place a une prise de consceler, ayant perdu son meilleur soutien d autrefois, le heros, S il ne parvient pas a s en remettre, c est que sa vie etait liee a celle d une societe maintenant revolue. S il y, au contraire, une nouvelle voie s ouvre pour lui, avec la promesse de nouvelles decouvertes.[7]

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวละครแบบที่มีความสัมพันธ์กับโลกที่เปลี่ยนแปลงไปจึงปรากฏขึ้นมาในตัวนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์จากแต่เดิมตามแบบของนวนิยายตามขนบเป็นการสร้างตัวละครแบบมุมมองเอกพจน์บุรุษที่ 3 "il" เป็นการใช้ "เขา" เพื่อเล่าเรื่อง ดังที่โรลองด์ บาร์ธ (Roland Barthes) เรียกรูป

---

[7] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, pp. 26-27.

แบบวิธีการนี้ว่า “le caractere impersonnel”[8] คือการเล่าเรื่องผ่านตัวละครในลักษณะที่แสดงประวัติความเป็นมา รูปร่างหน้าตา ตลอดจนพฤติกรรม โดยที่ผู้อ่านถูกกันระยะห่างออกมาจากตัวละครในระดับหนึ่ง เพื่อให้ผู้อ่านเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ชีวิตของตัวละครเท่านั้น สรรพนาม “เขา” ก่อให้เกิดความรู้สึกห่างระหว่างตัวละครกับผู้อ่าน เป็นช่องห่างที่เพียงพอจะทำให้ผู้อ่าน “ตัดสิน” ตัวละครได้[9] รวมทั้ง การสร้างตัวละครแบบใช้มุมมอง บุรุษที่ 1 เอกพจน์ เพื่อผลในการทำให้เข้าใกล้ชิดตัวละครมากยิ่งขึ้น เพื่อให้ผู้อ่านมีความรู้สึกเหมือนได้ร่วมเดินทางไปกับตัวละครในการผจญกับเหตุการณ์ต่างๆ และเข้าถึงความรู้สึกตลอดจนอารมณ์ของตัวละครได้มากขึ้น เพราะ “ฉัน” แทนความรู้สึกภายใน และเขาแทนความรู้สึกภายนอก[10] (…le “je” represente le dedans, le “il” le dehors) การใช้สรรพนามบุรุษที่1จึงมักใช้กับเรื่องราวที่เน้นรายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครสูง มีผลต่อการวางใจและเชื่อถือของผู้อ่าน ในขณะเดียวกัน ก็เสี่ยงต่ออคติที่ตัวละครเข้าครอบงำ ซึ่งทำให้ผู้อ่านประสบกับความลำบากที่จะตัดสินตัวละครได้ เพราะระยะห่างระหว่างผุ้อ่านกับตัวละครถูกบีบให้แคบเข้า

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบการสร้างตัวละครให้แตกต่างออกไปตามทฤษฎีของเขา ดังปรากฏในนวนิยายเรื่อง *La jalousie* ร็อบบ์-กริเย่ต์ปฏิวัติการใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่งในการเล่าเรื่องซึ่งว่าด้วยความอิจฉาของผู้เป็นสามีที่มีต่อภรรยา(A)ที่ให้ความสนิทสนมต่อชายอีกคน (Frank) มุมมองที่ปรากฏถูกถ่ายทอดผ่านสายตาแห่งความหึงหวงของสามี ร็อบบ์-กริเย่ต์มิได้ต้องการที่จะพาคนอ่านไปสัมผัสกับอารมณ์หึงหวงแบบที่การใช้มุมมองบุรุษที่1จะพาคนอ่านเข้าไปนั่งกลางใจของตัวละคร เขาจงใจจะไม่ใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 “Je” ในเรื่องอย่างจงใจ แต่ได้เว้นไว้ให้คนดูตั้งข้อสังเกตเอาเองว่า แท้ที่จริงแล้ว สิ่งที่เป็นตัวเรื่องถูกส่งผ่านมาจากมุมมองของชายคนที่เป็นสามี และมันจะเป็นวิธีการใดมิได้เลยหากไม่ใช่การเล่าเรื่องแบบการใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 แต่ที่ต่างออกไปก็คือ ร็อบบ์-กริเย่ต์ทำให้ตัวละครหมดความสำคัญลง ตามแบบที่ตัวละครในมุมมองของบุรุษที่1เอกพจน์จะต้องเป็นการทำลายการสร้างตัวละครแบบตามขนบและทำให้คนอ่านสนใจ

---

[8] อนงค์นาฎ เถกิงวิทย์, “นูโว โรมองกับการเปลี่ยนแปลงของนวนิยายฝรั่งเศส,“ *วารสารครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย.* 16 (เมษายน-มิถุนายน) : 91.

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 92.

[10] เรื่องเดียวกัน.

สิ่งที่เป็นสารสำคัญที่เขาต้องการจะนำเสนอซึ่งก็คือการเดินทางของอารมณ์หึงหวงและผลที่เกิดขึ้นผ่านมุมมองของตัวละคร เป็นเนื้อหาที่ว่าด้วยอารมณ์ ดังนั้น ส่วนของมุมมองจึงถูกลดน้ำหนักลงไป ตัวละครบุรุษที่1ถูกลดฐานะลงอย่างที่สุด ในขณะเดียวกัน มันก็ไม่ใช่เรื่องราวที่ผู้อ่านจะเข้าใจในสิ่งที่เป็นไปได้อย่างชัดแจ้ง ผู้อ่านจะถูกกันออกไปจากตัวเรื่อง เพราะนี่คือการนำเสนอผ่านมุมมองของตัวละครซึ่งไม่เปิดโอกาสให้ผู้อ่านตัดสินความเป็นจริงที่ชัดเจนได้เลย ความสำคัญจึงไม่ใช่เรื่องของตัวละครว่าใครจะเป็นผู้เล่าและใครเป็นเจ้าของความรู้สึกนี้ ร็อบบ์-กริเย่ต์จึงได้จงใจไม่ใช้สรรพนาม “Je” เพื่อหลีกเลี่ยงไม่ให้ผู้อ่านเข้าไปติดกับตัวละครมากเกินไปจนไม่ได้สัมผัสถึงสิ่งที่เป็นแก่นของเรื่องจริงๆ อย่างไรก็ตาม เมื่อไม่ได้ใช้สรรพนาม “Je” โดยตรง เขาก็ได้บอกคนอ่านอย่างอ้อมๆในหลายๆฉากว่า แท้ที่จริงแล้วตัวละครยังคงมีอยู่ หากแต่ไม่ใช่การสร้างตัวละครในแบบที่ผู้อ่านคุ้นเคยอีกต่อไป ด้วยมุมมองที่มีลักษณะเดียวกับการใช้มุมมองเอกพจน์บุรุษที่ 1 และแม้ผู้อ่านจะไม่รู้ว่าตัวละครเป็นใคร แต่ก็สามารถที่จะเข้าใกล้ตัวละครและรับทราบถึงความรู้สึกของตัวละครที่ดำเนินไปตลอดได้ ไม่แตกต่างไปจากการใช้มุมมองเอกพจน์บุรุษที่ 1 ในนวนิยายตามขนบมากนัก ข้อแตกต่างเดียวจึงเป็นการที่ผู้อ่านตระหนักดีว่าตัวละครผู้เล่าเรื่องมีตัวตน และจงใจที่จะนำเสนอในลักษณะเดียวกับการใช้ “je” หากแต่ว่าไม่ได้มีการระบุลงไปอย่างแน่นอนว่า “je” นั้นเป็นใคร เนื่องมาจากว่า “je” ไม่ได้มีตัวคนปรากฏต่อสายตาผู้อ่าน รูปแบบวิธีการนี้เรียกว่า “Je-neant”[11]

รายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครคือสิ่งที่การสร้างตัวละครในนวนิยายแทบทุกเรื่องของร็อบบ์-กริเย่ต์ จงใจละเว้น นับตั้งแต่ชื่อของตัวละคร จะเห็นว่าใน *La Jalousie* ไม่มีการบอกชื่อตัวละครที่ชัดเจน อีกทั้งยังใช้ตัวอักษร A แทนชื่อตัวละครที่เป็นภรรยาอีกด้วย นอกจากนี้ใน *L annee derniere a Mariendbad* ยังตั้งชื่อตัวละครแต่ละตัวด้วยอักษร A X และ M ตัวละครมีชื่อที่ไม่บ่งบอกรายละเอียดใดๆทั้งสิ้น รวมทั้งไม่มีการให้รายละเอียดในด้านอื่นๆ ทั้งรูปธรรมและนามธรรม ตัวละครในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์จึงเป็นตัวละครประเภทที่มีความลึกลับและไม่มีรายละเอียดที่สามารถเข้าถึงได้แบบนวนิยายตามขนบ

นอกจากนี้ยังมีเทคนิคอีกมากที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ใช้ในการสร้างตัวละครตามวิธีการใหม่ๆ เช่น“je innomme” ซึ่งเป็นเทคนิคของการสร้างตัวละครในแบบที่มีสรรพนาม แต่ทว่าไร้ชื่อเสียง

[11] Bruce Morisette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, p. 122.

เรียงนามจริงๆ การเปลี่ยนสรรพนามขณะดำเนินเรื่อง ฯลฯ ทั้งหมดนี้นับว่าเป็นการแสวงหากลวิธีทางด้านรูปแบบในการสร้างตัวละครในนวนิยายของเขา

ร็อบบ์-กริเย่ต์ใช้วิธีการเดียวกันนี้ในซิเน-โรมอง ตั้งแต่ *L annee derniere a Marienbad* ซึ่งกำหนดให้ตัวละครมีชื่อเป็นตัวอักษรA X M และใน *L immortelle* ก็มีการแทนชื่อตัวละครสำคัญด้วยตัวอักษร L M N รวมทั้งใน *Glissements progressifs du plaisir* ซึ่งถึงแม้ตัวละครสำคัญจะมีชื่อเหมือนในนวนิยายทั่วไป ทว่าในส่วนของตัวละครสำคัญ จะพบว่าตัวละครของเขาถูกสร้างขึ้นให้มีชื่อเป็นภาพรวมของความหมายที่ไม่อาจบ่งบอกลักษณะทางปัจเจกบุคคลได้เช่น ทนายความ นักสืบ ครู พระ ฯลฯ

2.2.2 เนื้อเรื่อง

นวนิยายตามขนบมีลักษณะการเล่าเรื่องที่ชัดเจน เพราะสำหรับนวนิยายแล้วในเบื้องต้นก็คือเรื่องเล่าชนิดหนึ่ง และนักเขียนก็คือผู้เล่าเรื่อง

Un roman, pour la plupart de amateurs-et des critiques-, c est avant tout une <histoire>. Un vrai romancier, c est celui qui sait <raconter une histoire>.[12]

เรื่องเล่ามีลำดับของการนำเสนอคือ จุดเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่องซึ่งพัฒนามาสู่ จุดแย้งหรือปมเรื่อง และจุดคลี่คลายซึ่งเป็นขนบของเรื่องเล่าที่มีพัฒนาการมาจากหลักประพันธศิลป์ของอริสโตเติล นวนิยายแนวขนบประกอบไปด้วยชุดเหตุการณ์ที่มีความสัมพันธ์ในเชิงที่เป็นเหตุเป็นผลต่อกัน มีการกระทำและผลที่เกิดแห่งการกระทำที่ชัดเจน ดำเนินไปเป็นลำดับก่อนหลังตามช่วงเวลาปกติ การเรียงต่อของเหตุการณ์อย่างสมเหตุสมผล คือ จุดกำเนิดของการเล่าเรื่องในนวนิยายตามขนบ โดยมีภาษาเป็นสื่อ และผู้แต่งนวนิยายก็มีฐานะเป็นนักเล่าเรื่อง เรื่องราวที่เล่าก็จะมีความเป็นจริงเป็นพื้นฐาน มีส่วนใดส่วนหนึ่งของชีวิตที่มนุษย์คุ้นเคยอ้างอิงอยู่ดังที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ยอมรับว่านวนิยายก็คือการเลียนแบบความเป็นจริงจากชีวิตมนุษย์ จากสิ่งที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน เป็น"มายาสมบูรณ์แบบ"หรือเรื่องเล่าที่มีความน่าเชื่อถือ ด้วยเหตุนี้นวนิยายจึงมีสภาพเป็น

---

[12] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 29.

ภาพความเป็นจริงที่ไม่มีวันหมดสิ้น เพราะมีพื้นฐานมาจากชีวิตที่มีหลายมิติและมีเรื่องราวต่างๆ เกิดขึ้นมากมาย ในทำนองเดียวกัน เมื่อเรื่องราวในนวนิยายมีที่มาพื้นฐานมาจากชีวิตมนุษย์ และนำเสนอผ่านการกลั่นกรองจากความสัมพันธ์ระหว่างโลกกับผู้ประพันธ์เมื่อโลกได้เปลี่ยนแปลงไป ปฏิกิริยาการแสดงออกในรูปแบบนวนิยายของผู้ประพันธ์จึงต้องมีการเปลี่ยนแปลงตามอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยง

รอบบ์-กริเยต์ได้เสนอความคิดปฏิวัติองค์ประกอบที่เป็นไปเพื่อการเล่าเรื่อง นวนิยายของเขาจึงเป็นนวนิยายที่มีลักษณะการเล่าเรื่องแตกต่างไปจากนวนิยายตามขนบ เช่น คุณสมบัติของเรื่องเล่าที่จะต้องระบุได้ว่า ใคร ทำอะไร ที่ไหน และอย่างไร รวมทั้งการเป็นชุดเหตุการณ์ที่ดำเนินต่อเนื่องและส่งผลต่อกันเป็นทอดๆ รอบบ์-กริเยต์ปฏิเสธรูปแบบดังกล่าวและนำเสนอเหตุการณ์ที่ดำเนินไปในลักษณะของชุดเหตุการณ์ที่นำมานำเสนอรวมกันโดยมิได้เป็นไปเพื่อจุดประสงค์ใดๆ หรือเพื่อแรงบันดาลใจอย่างใดอย่างหนึ่ง อีกทั้งยังมีการซ้อนรายละเอียดเพื่อลวงคนอ่าน เช่นการปรากฏฉากที่คล้ายคลึงกันหลายฉาก ให้ผู้อ่านเลือกที่จะแยกแยะและตัดสินเองว่าจะเชื่อและยึดถือฉากไหน ใน *La Jalousie* มีฉากการดื่มเครื่องดื่มถึง 8 ครั้ง ทุกฉากมีการดำเนินเหตุการณ์และการบรรยายที่คล้ายคลึงกัน และให้ผู้อ่านเลือกที่จะเชื่อและแยกแยะเอาเอง โดยไม่อาจอาศัยความเป็นเหตุเป็นผล ข้อมูลอ้างอิง หรือเหตุผลใดๆทั้งสิ้นจากตัวเรื่อง ว่าฉากใดคือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง และฉากใดคือเหตุการณ์ที่เป็นฉากปลอม

ตัวเรื่องจึงเป็นเรื่องราวที่ไม่อาจระบุลงไปได้อย่างชัดเจนว่า ใครทำอะไร ที่ไหนอย่างไร และมีความเชื่อมโยงเกี่ยวพันกันอย่างไรแน่ นวนิยายจึงเป็นการประกอบเหตุการณ์ที่ไม่ได้ร้อยเรียงและส่งผลกระทบต่อกันด้วยเหตุผลใดๆทั้งสิ้นเรื่องราวดูจะปราศจากที่มาและที่ไปที่ชัดเจน มีแต่เพียงความคลุมเครือที่ไม่อาจสรุปได้ และการกระทำที่ดำเนินไปอย่างไร้ทิศทาง

สำหรับในซิเน-โรมองนั้น รอบบ์-กริเยต์ ก็ได้ปฏิเสธกระบวนการเล่าเรื่องอย่างไม่ใยดี เช่นเดียวกันกับในนวนิยาย แม้ว่าสื่อภาพยนตร์ยังนับว่าตัวเรื่องคือสิ่งสำคัญ และนิยมเล่าเรื่องราวอย่างต่อเนื่องและเป็นเหตุเป็นผล ทว่าภาพยนตร์ก็มีเทคนิควิธีการที่มากกว่านวนิยายในอันที่จะทำลายกระบวนการเล่าเรื่องตามลำดับเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ด้วยวิธีการของการตัดต่อลำดับภาพและความต่อเนื่องระหว่างฉาก รอบบ์-กริเยต์ได้นำเอาเทคนิคทั้ง2วิธีการนี้มาใช้ทำลายลักษณะการเล่าเรื่องแบบเดิม ในซิเน-โรมองเรื่อง *L annee derniere a Marienbad* ผู้อ่านหรือผู้ชมภาพยนตร์ จะไม่อาจแยกแยะได้เลยว่า เรื่องราวที่เล่าผ่านกระบวนการตัดต่อลำดับภาพและความต่อเนื่องของสถานที่ในซิเน-โรมอง เรื่องนี้ เหตุการณ์ใดคือเหตุการณ์ในอดีต ปัจจุบัน หรือ

อนาคต หรือเรื่องราวตอนใดคือความจริง ความลวงหรือห้วงคิดคำนึง จึงสามารถนับได้ว่าใน ซิเน-โรมอง รอบบ์-กริเยต์ใช้วิธีการของภาพยนตร์ในอันที่จะใช้ทำลายตัวเรื่องในนวนิยายตามขนบ

2.2.3 แก่นเรื่อง

นวนิยายตามขนบมีจุดประสงค์ของการเล่าเรื่องที่ชัดเจน นั่นคือการนำเสนอแก่นความคิดหรือประเด็นที่ผู้แต่งต้องการที่จะนำเสนอ แก่นเรื่องจะมีสภาพที่ถูกห่อหุ้มไว้ด้วยกลวิธีการนำเสนอ นวนิยายตามขนบที่ดีจะมีการวางรูปแบบของกลวิธีการต่างๆเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจในสารของผู้แต่งได้อย่างดีที่สุด หากนวนิยายคือรูปแบบหนึ่งของการสื่อสาร สื่อก็คือกลวิธีและสารก็คือแก่นเรื่อง ดังนั้น องค์ประกอบทั้ง2ส่วนจึงเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด รอบบ์-กริเยต์ นั้นไม่ได้เห็นด้วยกับจุดนี้ เขาถือว่าศิลปะไม่จำเป็นที่จะต้องลดฐานะลงไปเป็นเครื่องมือของสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพื่อสื่อความหมายใดความหมายหนึ่ง กระบวนการสร้างงานศิลปะจะต้องไม่เป็นไปเพื่ออะไรทั้งสิ้นนอกจากเพื่อตัวของงานนั้น สิ่งเดียวที่ทั้งผู้สร้างและผู้เสพย์จะต้องพิจารณาก็คือตัวงานศิลปะเอง

> […] l art ne peut etre reduit a l etat de moyen au service d une cause qui le depaserait, celle –ci fut –elle le plus juste, la plus exaltante; l artist ne met rien au-dessus de son travail, et il s apercoit vite qu il ne peut creer que *pour rien* ; la moindre directive exterieure le paralyse, le moindre souci de didactisme, ou seulement de signification, lui est une insupportable gene; quel que soit son attachement au parti ou aux idees genereuses, l instant de la creation ne peut que le ramener aux seuls problemes de son art.[13]

นวนิยายของรอบบ์-กริเยต์จึงไม่ใช่นวนิยายที่ว่าด้วยการนำเสนอความคิดหรือการสื่อความหมายอย่างหนึ่งอย่างใด นอกจากการแสดงออกของศิลปะการประพันธ์ และความจริงหรือสัจธรรมสำหรับเขาคือ สิ่งซึ่งดำรงอยู่อย่างที่เป็น ในบริบทของเวลาหนึ่ง สามารถเข้าถึงโดยไม่มีการแอบแฝงสิ่งใดให้ต้องตีความผ่านกลวิธี ไม่ต้องอ้างอิงกับโลกที่ปรากฏตรงหน้า โลกมิได้เป็นการดำรงอยู่อย่างมีเหตุผลและความหมายใดๆซ่อนอยู่ หากแต่โลกเป็นอย่างที่ปรากฏ เป็นการคงอยู่ใน

[13] Ibid., p. 35.

ลักษณะที่เป็นโครงสร้างซึ่งประกอบเป็นกลุ่มก้อนวัตถุที่จับต้องได้ เป็นสิ่งซึ่งได้เห็นและสัมผัสจากผัสสะทั้งห้า และไม่ได้นำไปสู่ความหมายใดทั้งสิ้น

> Le monde ne trouverait plus sa justification dans un sens cache, quel qu il soit, son existence ne residerait plus que dans sa presence concrete, solide, materielle; au-dela de ce que nous voyons (de ce que nous percevons par nos sens) il n y aurait desormais plus rien.[14]

ดังนั้น สำหรับ ร็อบบ์-กริเย่ต์ นวนิยายจึงไม่ใช่อะไรทั้งสิ้น นอกจากตัวนวนิยายเอง และถ้านวนิยายจะมีความหมายใด ความหมายนั้นก็จะปรากฏออกมาให้สัมผัสได้ผ่านการแสดงออกของภาษา

> [...] l engagement c est, pour l ecrivain, la pleine conscience des problemes actuels de son propre langage, la conviction de leur extreme importance, la volonte de resoudre de l interieur.[15]

ในนวนิยายเรื่อง *Les Gommes* จะเห็นได้ว่า นวนิยายไม่ได้นำเสนอแก่นความคิดใดๆ ทั้งสิ้น นอกจากเป็นการแสดงออกของกลวิธีการเล่าเรื่องที่นำขนบของเรื่องเล่าแนวสืบสวนสอบสวน (detective story) มาใช้เพื่อแสดงลีลาการเล่าเรื่องที่ซ้อนทับกันของวังวนเหตุการณ์ และนำเสนอนัยยะแห่งโศกนาฏกรรมแบบล้อเลียนบทละคร *King Oedipus* ตลอดทั้งเรื่อง ผู้อ่านจะไม่พบการพัฒนาความคิดประเด็นใดๆทั้งสิ้น นอกจากองค์ประกอบบางอย่างของเรื่องราวโศกนาฏกรรมที่

---

[14] Ibid.

[15] Ibid., p. 39.

เป็นต้นแบบ และการดำเนินเรื่องแบบตามขนบในลักษณะที่เป็นรูปแบบของเรื่องแนวสืบสวนสอบสวน ตัวอย่างนี้ แสดงให้เห็นแนวคิดข้างต้นได้อย่างชัดเจน

ซิเน โรมองเรื่อง *Glissements progressifs du plaissir* เมื่อผลิตออกมาเป็นภาพยนตร์แล้วถูกต่อต้านมากที่สุดเรื่องหนึ่ง เนื่องจากมีการนำเสนอฉากโป๊เปลือยมากเกินความจำเป็น และไม่ได้เป็นไปอย่างมีความสัมพันธ์กับเหตุและผลของโครงเรื่อง มีการนำฟิล์มภาพยนตร์เรื่องนี้มาทำลายในที่สาธารณะและห้ามฉายในบางประเทศ อย่างไรก็ตาม เป็นตัวอย่างที่ดีที่จะวิเคราะห์ต่อไปได้ว่า ซิเน-โรมองเรื่องนี้ไม่ได้พยายามสื่อสารแก่นความคิดใดๆนอกจากนำเสนอการดัดแปลงเรื่องราวแนวพ่อมดหมอผีในยุคกลางเรื่อง*La sorciere* ของมิเชเล่ต์ (Michelet) ร็อบบ์-กริเย่ต์ นำเค้าเรื่องที่เกี่ยวกับแม่มดเข้ามาใช้ แต่สร้างอารมณ์เรื่องที่เต็มไปด้วยกามารมณ์(sex) ความรุนแรงความหมิ่นเหม่ทางศีลธรรมและการวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นทางศาสนา บนพื้นฐานของเรื่องราวแนวสืบสวนสอบสวนที่มีฉากพิศวาส(erotic) เพื่อแสดงสภาวะอารมณ์เป็นห้วงๆ ขนานไปกับเลือด ความปรารถนา เซ็กส์ ความลึกลับ และความรุนแรง องค์ประกอบทางรายละเอียดที่ดูไม่สัมพันธ์กันเหล่านี้ ทำให้ซิเน-โรมองเรื่องนี้ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ว่า ปราศจากประเด็นและจุดประสงค์แห่งการดำเนินเรื่องที่ชัดเจน และเป็นการจงใจยัดเยียดฉากลามกอนาจาร ความไม่สอดคล้องดังกล่าวเป็นผลจากการที่ซิเน-โรมองเรื่องนี้ ปฏิเสธการดำเนินเรื่องเพื่อเสนอประเด็นหลักหรือแก่นเรื่องรวมที่ชัดเจน

2.2.4 ความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหา

ในนวนิยายตามขนบ รูปแบบและเนื้อหาจะแยกกันอยู่อย่างชัดเจน รูปแบบคือการแสดงออกในขณะที่เนื้อหาคือประสิทธิผลของการแสดงออก และผลรวมของทั้งรูปแบบและเนื้อหาก็คือ สิ่งที่เรียกว่าแก่นเรื่อง อันเป็นแก่นความคิดของผู้ประพันธ์ เมื่อผู้เขียนนวนิยายต้องการจะแสดงออกถึงความคิดอย่างใดอย่างหนึ่ง ก็จะเริ่มจากแก่นเรื่องก่อน จากนั้นจึงคิดค้นวิธีนำเสนอแก่นเรื่องที่เหมาะสม ซึ่งก็ได้แก่การผูกร้อยเรื่องราวเข้าด้วยกัน นำเหตุการณ์ในลักษณะต่างๆมาเรียงลำดับเหตุการณ์เหล่านี้คือการดำเนินเรื่อง อันเป็นกลวิธีเพื่อนำเสนอเนื้อหา และในการแสดงออกซึ่งเรื่องราวต่างๆ ผู้เขียนนวนิยายจะต้องเรียงร้อยภาษาออกมาในลักษณะที่เขาได้เลือกสรรมาเป็นอย่างดีว่า นี่คือ”พาหนะ”ที่จะพาแก่นความคิดยังผู้อ่านอย่างครบถ้วน กระบวนการเหล่านี้คือสิ่งที่เรียกว่ารูปแบบ ดังที่ร็อบบ์-กริเย่ต์แยกแยะความแตกต่างของรูปแบบและเนื้อหาว่า รูปแบบคือโครงสร้างทางไวยากรณ์ การเลือกคำและจัดลำดับ การกำหนดเวลาที่อ้างอิงความเป็นจริง การกำหนดตัวละครและโครงสร้างของเรื่องราว ส่วนเนื้อหาคือสถานการณ์ต่างๆและรวมทั้งการกระทำ

ของตัวละคร แรงบัลดาลใจ ฯลฯ ผู้แต่งนวนิยายที่ดี จึงเป็นผู้ที่สามารถสอดประสานเนื้อหากับรูปแบบเข้าไว้ด้วยกันอย่างแนบเนียนที่สุด ซึ่งเป็นไปตามลำดับข้างต้นกล่าวคือ การมีแก่นเรื่องที่ดีชัดเจนและลึกซึ้ง มีเรื่องราวที่สอดคล้องกับแก่นเรื่อง เป็นองค์ประกอบที่นำไปสู่ความเข้าใจแก่นเรื่องและส่วนสุดท้ายคือการแสวงหาลักษณะทางภาษาและแนวทางอื่นๆมานำเสนอเนื้อหาได้อย่างมีประสิทธิภาพ จากความคิดดังกล่าว จะเห็นว่าแต่ละองค์ประกอบในกระบวนการสร้างสรรนวนิยายต่างแยกกันทำหน้าที่อย่างอิสระ และในการวิเคราะห์ศึกษาก็มักจะแยกพิจารณาทีละส่วนก่อนที่จะสังเคราะห์เพื่อพิจารณาองค์รวม ความคิดของการแยกรูปแบบและเนื้อหาคือสิ่งที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ไม่เห็นด้วย เขาเสนอความคิดว่ารูปแบบและเนื้อหาคือสิ่งเดียวกัน ไม่ใช่สิ่งที่จะแยกออกจากกันได้ไม่ว่าจะเป็นไปในการสร้างสรรค์หรือการวิจารณ์ ด้วยเชื่อว่า ทุกองค์ประกอบของการแสดงออก เช่น ภาษา โครงสร้างรูปประโยค แนวทางการเขียน ฯลฯ เป็นเนื้อหาอยู่ในตัวเอง ความเป็นเนื้อหามิใช่การบ่งบอกสิ่งใดทั้งสิ้น นอกจากดำรงอยู่ในความเป็นศิลปะในตัวของนวนิยายเอง ดังนั้นนวนิยายของเขาจึงไม่ใช่นวนิยายที่มีรูปแบบเพื่อนำเสนอเนื้อหาที่แสดงความหมายใดๆ นอกจากในตัวความหมายของความเป็นนวนิยาย เป็นการสร้างโลกในแบบเฉพาะของนวนิยายขึ้นมา ซึ่งเป็นอาณาจักรที่ตัดขาดจากการผูกพันกับโลกภายนอกโดยสิ้นเชิง

> […] L art n obeit a aucune servitude de ce genre, ni d ailleurs a aucune autre fonction preetablie. Il ne s appuie sur aucune verite qui exiterait avant lui; et l on peut dire qu il n exprime rien que lui meme.[16]

นวนิยายของรอบบ์-กริเยต์จึงเป็นการรวมกันของรูปแบบและเนื้อหาเพื่อสื่อถึงความเป็นนวนิยายโดยตัวเอง อันปรากฏอยู่ในทุกอณูของทั้งรูปแบบและเนื้อหา ที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ดังที่เขากล่าวถึงนวนิยายในอนาคตว่าจะมีลักษณะที่เรียกร้องความใส่ใจของผู้อ่านได้จากพลวัตของรูปประโยค วลี โครงสร้างภาษา รูปศัพท์ โครงสร้างไวยากรณ์ องค์ประกอบเหล่านี้ทั้งหมดเปรียบได้กับเส้นสายและสีที่ประกอบรวมเข้าเป็นภาพเขียน และการเดินทางของความหมายแห่งนวนิยายก็จะเป็นการเดินทางไปสู่ความหมายของการเป็นตัวนวนิยายเอง

---

[16] Ibid., p. 42.

> Quand il pense a un roman future, c est toujours une ecriture qui d abord lui occupe l esprit, et reclame sa main. Il a en tete des mouvements de phrases, des architectures, un vocubulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tete des lignes et des couleurs. Ce qui se passera dans le livre vient apres, comme secrete par l ecriture elle-meme.[17]

แนวคิดนี้ปรากฏให้เห็นในกระบวนการหยิบยืมวิธีการของภาพยนตร์มาใช้ในซิเน-โรมอง เพราะจะเห็นว่า วิธีการทางด้านภาพยนตร์สามารถที่จะสร้างอารมณ์ความรู้สึกได้รวดเร็วกว่าการอ่านนวนิยาย ภาพยนตร์อาศัยภาพและเสียงในการสื่อสารพร้อมๆกัน ฉากเปิดเรื่องของ *L annee derniere a Marienbad* เป็นภาพของสถาปัตยกรรมแบบกอธิค(gothic) ภายในโรงแรมซึ่งเป็นฉากสำคัญของเรื่อง การเคลื่อนที่ของกล้องเปิดเผยรายละเอียดแห่งความลึกลับจากฉาก และยากจะเข้าถึงจากแสงและสีที่เน้นภาพของความลึกลับและดูแข็งกระด้าง ท่วงทำนองแห่งดนตรีที่ฟังดูไม่น่าวางใจ ให้อารมณ์ของความรักและความน่าสะพรึงกลัวในเวลาเดียวกัน อารมณ์ที่เกิดขึ้นจากการเห็นฉากนี้ ก็คือ รูปแบบอันเป็นสิ่งเดียวกับเนื้อหาหลักและความคิดสำคัญของซิเน-โรมองเรื่องนี้ ซึ่งแสดงถึงความรัก ความปรารถนา ความลึกลับ ความฝัน ความน่าสะพรึงกลัว การล่อลวง และนำเสนอผ่านวิธีการของภาพยนตร์ได้แก่ การจัดองค์ประกอบภาพ การเคลื่อนกล้อง แสง สี และดนตรีในฉากนี้

2.3 การเป็นนวนิยายแห่งวัตถุ

2.3.1 แนวคิดเรื่องวัตถุในนวนิยาย

นวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ มีการนำเสนอวัตถุเป็นจำนวนมากโดยผ่านการมองซึ่งถือเป็นพัฒนาการอันโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเขา จนมีการขนานนามนวนิยายของเขาว่า นวนิยายแห่งวัตถุ (roman objectif) และต่อเนื่องไปถึงการจำกัดความกลุ่มนูโว โรมองว่าเป็น สำนักแห่งการมอง (l ecole du regard)

---

[17] Ibid., p. 41.

การนำเสนอวัตถุในโลกนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ มีความแตกต่างไปจากนวนิยายตามขนบ ทั้งนี้สำหรับนวนิยายตามขนบ การบรรยายวัตถุจะเป็นไปเพื่อแสดงความเกี่ยวพันเชิงข้อมูลกับตัวละครและเหตุการณ์การดำเนินเรื่อง เสนอภาพหรือแสดงบุคลิคภาพของตัวละครเพื่อสร้างผลทางจิตวิทยาต่อผู้อ่าน วัตถุมีสภาพหรือหน้าที่เป็นเครื่องบ่งชี้ความหมายใดความหมายหนึ่งหรือเปรียบเป็นสัญลักษณ์ แต่ในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์จะมีความแตกต่างออกไป โดยมีที่มาจากแนวคิดที่ว่า วัตถุซึ่งถูกบรรยายอย่างละเอียด จะประกอบไว้ด้วยมุมมอง ความคิด และความหลงใหล ซึ่งสามารถที่จะสร้างพลังขับเคลื่อนบางอย่างให้เกิดขึ้นในจิตใจของผู้อ่านและเป็นสิ่งที่สะท้อนธรรมชาติแห่งชีวิตและโลกในตัวของวัตถุเอง ดังนั้น วัตถุทั้งหลายในโลกนี้ จึงเทียบได้กับชีวิตที่ดำเนินไปของมนุษย์ ซึ่งถูกครอบครองและบงการผ่านจิตวิญญาณในการกระทำและทุกการกระทำที่ดำเนินไปตลอดเวลา

> Robbe-Grillet procede egalament a une desubstantialisation et dequalification systematique de l objet. L intentionnalite tetue, la stylisation concertee avec laquelle il provide pour vider les choses, attire la lecture de l objets et le derige sur l homme sur la vision qu il se fait du monde, a partir de l objet.[18]

วัตถุแต่ละอย่างที่นำเสนอในนวนิยายจึงเป็นเสมือนสิ่งที่แสดงนัยยะถึงตัวมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และโลก

> Chacun de ces objets s insere dans la composition du roman un motif-objetif du personnages et de sa relation au monde.[19]

---

[18] Ibid., p. 36.

[19] Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l absense* (Paris: Editions Gallimard, 1964), p. 230.

ในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ วัตถุจึงมีหน้าที่ที่มากไปกว่าองค์ประกอบแห่งการดำเนินเรื่อง หากแต่เป็นภาพแสดงที่สำคัญของชีวิตมนุษย์ เป็นการนำเสนอความเป็นไปแห่งการดำรงอยู่ของมนุษย์ในยุคของเขาผ่านการนำเสนอของวัตถุ จากแนวคิดนี้ กระบวนการสร้างสรรค์นวนิยายของเขาจึงเป็นกระบวนการของการแบ่งโลกแห่งการนำเสนอในนวนิยายกับโลกแห่งความเป็นจริงออกจากกัน โลกอันแรกคือโลกที่เป็นรูปธรรม มองเห็นและสัมผัสได้ ดังที่ปรากฏในรูปแบบและเนื้อหาของนวนิยาย โลกอันหลังเป็นโลกที่มีความสำคัญมีความเป็นเนื้อหาสาระ เป็นโลกที่แท้จริง เป็นโลกที่มนุษย์ดำรงชีวิตอยู่ แต่ซ่อนความจริงเอาไว้โดยฉาบหน้าด้วยความเข้าใจในสัมผัสและระบบสัญลักษณ์แห่งการตระหนักรู้ ภาระหน้าที่ของนักเขียนนวนิยายก็คือ การนำเสนอโลกตรงหน้า ผ่านกระบวนการทางการเขียน ที่อ้างอิงอยู่กับภาพแห่งโลกที่ปรากฏ ทว่า มีการพลิกแพลงในลักษณะโครงสร้างของตัวงานเขียนเอง เพื่อนำเสนอความหมายใหม่ อันเป็นความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่ และทำให้ผู้อ่านเข้าใจในความหมายนี้ การนำเสนอวัตถุตามแบบอย่างตามที่ปรากฏรูปร่างของมันเองโดยปราศจากการใส่รายละเอียดทางอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปในวัตถุ คือ วิธีการที่ดีที่สุดของการล้วงเอาความเป็นจริงที่หลบซ่อนอยู่ออกมาแสดงเพื่อให้เข้าใจ ดังนั้น เขาจึงให้ความสำคัญกับ การนำเสนอวัตถุตามแบบอย่างที่เป็น โดยเป็นวัตถุที่มีรูปร่างและรูปทรงทางกายภาพชัดเจน

> Il y a aurait un monde present et monde reel; le premier sera seul visible, le second sera important. Le role du romancier serait celui d intercesseur: par une description truquee des chose visibles-elle –memes tout a fait vaines-il evoquerait le <<reel>> qui se cache derriere.[20]

เพื่อแสดงออกว่า มนุษย์ในยุคของเขาอยู่ในโลกแห่งวัตถุ โดยนำเสนอผ่านนวนิยาย วัตถุในนวนิยายจึงเปรียบได้กับโลก การนำเสนอวัตถุในนวนิยายก็คือการนำเสนอโลกแห่งความเป็นจริงที่เห็นและเป็นอยู่ อันจะผ่านทางสัมผัสรับรู้ของผู้อ่าน เมื่ออ่านนวนิยาย

---

[20] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p. 36.

วัตถุในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์จะไม่สื่อความหมายหรือแก่นความคิดใดที่มากไปกว่าตัววัตถุเอง และดำรงอยู่เพื่อแสดงออกซึ่งความเป็นตัวของวัตถุอันเป็นภาพแทนของมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และโลกโดยตรง ซึ่งไม่ใช่การนำเสนอเชิงสัญลักษณ์หรือการแสดงออกเพื่อสื่อความหมายที่จะไปเชื่อมโยงเข้ากับความเป็นไปของสังคมภายนอกแต่อย่างใด คุณค่าทางสังคมจึงเป็นสิ่งที่นวนิยายของเขาไม่นำพาและตอบสนอง

> […] Ne symbolisant donc aucune valeur sociale, materielle, esthetique, religieuse, on serait pret a penser qu enfin la litterature va prendre le parti des objets.[21]

ประเด็นนี้เป็นการมองว่า วัตถุมิใช่เป็นสัญลักษณ์บ่งชี้ความหมายที่มีอยู่ก่อนหน้า หากแต่วัตถุนั้นมีความหมายในตัวเอง โดยไม่ต้องอ้างอิงกับระบบความหมายอื่นๆ เป็นความหมายที่วัตถุมีอยู่ในตัวของมันอยู่แล้ว นั่นคือ ความหมายที่แสดงออกมาโดยเปิดเผย ความหมายนี้ได้แก่ การแสดงออกของรูปทรง ขนาด รูปร่าง ตามลักษณะทางกายภาพ ที่เคยถูกมองจากนวนิยายตามขนบว่าเป็นเปลือกของความเป็นจริงอันเป็นรูปธรรมที่ต้องกระเทาะ ทว่าร็อบบ์-กริเย่ต์ กลับถือว่าเปลือกนี่เองที่เป็นแก่นของความเป็นจริง นวนิยายของเขาจึงให้ความสำคัญกับผิวหรือเปลือกของวัตถุในนวนิยายของเขา เป็นการเข้าถึงเปลือกภายนอก เพื่อค้นหาความหมายที่อยู่ที่พื้นผิว อันนำมาสู่ความหมายอันแท้จริงของตัววัตถุเอง วัตถุจึงมิใช่สิ่งใดเลย นอกจากตัวเอง ทั้งนี้เป็นไปเพื่อที่จะทำให้ ผู้อ่านได้ใช้สายตาที่เป็นอิสระในการมองโลก เพราะฉะนั้น น้ำหนักความสำคัญในนวนิยายของเขา จึงตกอยู่ที่วัตถุ โดยเฉพาะในระดับของพื้นผิว ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงออกซึ่งโลกแห่งความเป็นจริง

การบรรยายวัตถุของร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงเป็นเพียงการให้รายละเอียดในระดับพื้นฐานและมีลักษณะราวกับกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ เป็นการนำเสนอภาพในลักษณะเดียวกันกับการถ่ายภาพวัตถุ หรือการใช้กล้องถ่ายทำภาพยนตร์กวาดภาพไปที่พื้นผิวของวัตถุต่างๆเป็นการบรรยายตามลักษณะทางกายภาพ คือ ให้รายละเอียดทางด้านรูปร่าง รูปทรง ระยะ อย่างแม่นยำ ตามหลักการของวิทยาศาสตร์ หากแต่ก็มิใช่เป็นการจงใจเลียนแบบวัตถุอย่างใกล้ชิด เพื่อให้ใกล้เคียงที่

[21] Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l absence*, p. 230.

สุด แต่เป็นการนำเสนอในลักษณะที่เป็นกลาง คือ ไม่อ้างอิงมาจากสิ่งใดและไม่บ่งชี้ไปสู่ความหมายใด โดยทำให้ผู้อ่านมีสำนึกที่แปลกแยกออกจากวัตถุ และวัตถุก็แปลกแยกออกจากคุณภาพของวัตถุเองด้วย วัตถุในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงมิใช่การเลียนแบบวัตถุที่มีอยู่จริงในโลก แต่เป็นการประกอบสร้าง "แบบวัตถุ" ขึ้นในโลกแห่งนวนิยาย ทั้งนี้ก็เป็นไปเพื่อปลดเปลื้องกระบวนการสื่อความหมายและระบบสัญลักษณ์หรือการอุปมา เพื่อที่จะให้วัตถุของเขาไม่ได้มีสภาพเป็นอะไรเลย นอกจากเป็น "วัตถุในนวนิยายของ อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ " การบรรยายวัตถุด้วยวิธีการแบบนี้เป็นไปเพื่อทำให้ผู้อ่านหลงเข้าไปในรายละเอียดของการบรรยาย จนทำให้ไม่สามารถที่จะคิดเป็นอื่นตามความหมายที่ถูกกำหนดการรับรู้มาก่อนหน้า หรือพิจารณาวัตถุในเชิงสัญลักษณ์ได้ ความหมายที่แท้จริงจะเป็นความหมายที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของผู้อ่านเมื่อขณะกำลังอ่านเท่านั้น ซึ่งก็คือ ก้าวสู่โลกแห่งความเป็นจริง ที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ เชื่อว่าซ่อนอยู่ภายใต้การฉาบหน้าของโลกตรงหน้าที่มนุษย์สัมผัสและรู้สึกอยู่ในชีวิตประจำวัน

วิธีการนี้มีความสอดคล้องกับวิธีการทางด้านภาพยนตร์เป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นวิธีการที่เปรียบได้กับการกวาดกล้องไปเพื่อบันทึกภาพสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างที่เป็น โดยไม่ใส่ระบบความหมายใดๆลงไปอันเป็นที่มาของการเขียนนวนิยายในรูปแบบของซิเน-โรมอง ซึ่งเป็นการให้ภาพวัตถุตามแบบของการให้รายละเอียดในรูปแบบของภาพยนตร์ คือ มีความเที่ยงตรงและปราศจากอคติ หรือการสร้างรูปแบบความคิดใดๆอันเป็นการให้ความหมายของวัตถุต่อผู้มอง ทำให้วัตถุกับผู้อ่านหรือผู้ชมภาพยนตร์ มีความสัมพันธ์กันโดยตรง และความแปลกแยกของวัตถุต่อตัวมันเอง ในการบรรยายแบบสัดส่วนในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ ก็ถูกขับเน้นในซิเน-โรมองของเขา ดังปรากฏในตัวอย่างของการนำเสนอฉากสถานที่บางแห่ง เช่น โรงแรม ห้องชุด ถ้ำ หรือวัตถุบางอย่างเช่นเสียมแก้วแตก เตียง ฯลฯ ในลักษณะที่แตกต่างไปจาก สถานที่ในโลกแห่งความเป็นจริงหรือวัตถุที่ผู้อ่านหรือผู้ชมคุ้นเคย ไปสู่กระบวนการสร้างความแปลกแยกและอารมณ์บางอย่างในความสัมพันธ์เชิงรับรู้ของผู้สัมผัสต่อสถานที่หรือวัตถุนั้นๆ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3.2 การนำเสนอวัตถุในนวนิยาย

ลักษณะเฉพาะอันโดดเด่นของร็อบบ์-กริเย่ต์คือการบรรยายแบบวัตถุ (description objectale) หรือการนำเสนอแบบวัตถุ (style objectal) คือ การบรรยายวัตถุในลักษณะของการให้ภาพที่เป็นกลาง แสดงรายละเอียดในระดับของพื้นผิว เป็นการบรรยายแบบเดียวกับการให้ภาพเชิงกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ เป็นการนำเสนอสัดส่วนที่แท้จริงตามแบบ

อย่างของรูปทรง มีความแตกต่างจากนวนิยายตามขนบตรงที่วัตถุเหล่านี้ไม่ใช่การเลียนแบบ แต่เป็นการประกอบสร้างขึ้นในตัวนวนิยาย และไม่มีการสื่อความหมายหรือแสดงสัญลักษณ์ใดๆจากวัตถุเหล่านี้ โดยมีความคิดรวบยอดในการแสดงออกของการบรรยายวัตถุในนวนิยายของเขาว่า "การให้ภาพวัตถุอย่างที่วัตถุเป็น" ("les choses sont la") ซึ่งหมายความถึงการบรรยายตามแบบที่วัตถุมีสภาพเป็น โดยเป็นการให้รายละเอียดถึงลักษณะทางกายภาพ สัดส่วนและรูปทรง รวมทั้งมีความหมายในระดับที่สองของการประกอบสร้างของวัตถุที่แตกต่างไปจากการเลียนแบบความเป็นจริง คือ การสร้างวัตถุขึ้นใหม่ในตัวของนวนิยาย ดังตัวอย่าง การบรรยายลักษณะของบันไดในนวนิยายเรื่อง *Les Gommes*

> L escalier se compose de vingt et une marches de bois, plus tout en bas, une marche de pierre blanche, sensiblement plus large que les autres et dont l extremite libre, arrondie, porte une colonne de cuivre aux ornamentations compliquees, terminee en guise de pomme par une tete de fou coiffee du bonnet a trois clochettes. Plus haut, la rampe massive et vernie est supportee par des barreaux de bois tournes, legerement ventrus a la base. Une bande de moquette grise, avec deux raies grenat sur bords, recouvre l escalier et se prolonge, dans le vestibule jusqu a la porte d entrée.[22]

ในการบรรยายวัตถุในฉากนี้ มีการบรรยายภาพโดยละเอียด ตั้งแต่ขนาด รูปร่างและรูปทรงตามแบบของการบรรยายในสารคดีหรือการให้รายละเอียดในกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งมีความแม่นยำและเที่ยงตรง ไม่ให้รายละเอียดทางด้านอารมณ์หรือการใส่ความหมายบ่งชี้ใดๆลงไป อย่างไรก็ตาม นวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ มิใช่บทความทางวิชาการหรืองานเขียนที่ปราศจากอิสระและน่าเบื่อ จากการให้ภาพการบรรยายในระดับพื้นผิวของวัตถุเช่นนี้ จึงมากไปกว่ารูปแบบการนำเสนอความแม่นยำและเที่ยงตรงทางกายภาพ ไปสู่การตัดผู้อ่านออกจากความผูกพันกับตัววัตถุที่บรรยาย ไปสู่การเดินทางของโลกแห่งตัวหนังสือ ซึ่งพยายามที่จะทำลายปัจจัยทางด้านเวลาอันเป็นข้อเสียเปรียบของงานเขียน เนื่องจากเพราะเป็นศิลปะที่มีความสมบูรณ์ได้ด้วยการล่วงเลย

---

[22] Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes* (Paris: Les Editions de Minuit, 1953), p. 65.

ของระยะเวลา เฉกเช่นศิลปะแห่งการละคอนและดนตรี ไปสู่การเป็นศิลปะประเภทเข้าถึงผู้เสพย์ในช่วงเวลาเดียวกันทันทีทันใดในทุกองค์ประกอบ เช่นงานจิตรกรรมและภาพถ่าย เพราะเมื่ออ่านการบรรยายในฉากนี้ ผู้อ่านจะพบว่า นี่คือการให้ภาพๆเดียว ในช่วงเวลาหนึ่งเดียว มากกว่าจะเป็นการให้รายละเอียดทีละส่วนเพื่อนำไปสู่ภาพรวม เป็นการโน้มน้าวการประมวลผลของผู้รับสารให้เกิดขึ้นพร้อมกันทุกรายละเอียดในทันที เป็นการประกอบสร้างของวัตถุภายในตัวนวนิยายเอง วัตถุจึงไม่ได้ดำรงสถานะอยู่ในลักษณะของสิ่งที่ถูกลอกเลียน แต่เป็นการประดิษฐ์สร้างมิติของวัตถุ ซึ่งแตกต่างและจะปรากฏก็แต่เพียงในตัวงานศิลปะการประพันธ์เท่านั้น

รอบบ์-กริเยต์ มิได้บรรยาย “แบบวัตถุ” นี้กับการบรรยายวัตถุแต่เพียงอย่างเดียว ดังที่เขายืนยันว่า โลกใบนี้ในยุคของเขาคือโลกแห่งวัตถุ ทำให้การบรรยายมนุษย์หรือแม้แต่สถานที่ในนวนิยายของเขา ก็มีลักษณะของการบรรยาย “แบบวัตถุ” นี้ด้วย ดังเช่นการบรรยาย ตัวละคร A และ Franckใน *La jalousie* ซึ่งบรรยายออกมาราวกับทั้งสองเป็นหุ่นปั้นที่มิใช่มนุษย์

> […] Ils n ont bouge ni l un ni l autre. Ils sont assis cote a cote, le buste incline en arriere contre le dessin du fauteuil les bras allonges sur les accoudoir, leur quatre mains dans une position semblable, a la meme hauteur, alignees parallelement au mur de la maison.[23]

การบรรยายในฉากนี้มีความชัดเจนมาก ในความพยายามที่จะนำเสนอมนุษย์ให้ออกมาในรูปแบบของการบรรยายแบบวัตถุ เช่น ในซิเน-โรมองเรื่อง *L annee derniere a Marienbad* ซึ่งได้กำหนดเอาไว้อย่างชัดเจนว่า เขาต้องการที่จะนำเสนอมนุษย์ออกมาในลักษณะเช่นใด

> Mais l ensemble n est plus vide : poses ca et la ,debout ,figes comme des statues (mais droits ,les bras le long du corps ,sans poses excentriques) , il

---

[23] Alain Robbe-Grillet, *La jalousie* (Paris: Les Editions de Minuit, 1957), pp. 31-32.

y a des gens, isoles ou groupes par deux ; si possible il y a du soleil,et les ombres de ces personnages sont bien visible.[…][24]

ในฉากนี้ การนำเสนอตัวละครในลักษณะที่หยุดนิ่งอันเป็นผลมาจากการบรรยายตัวละคร "แบบวัตถุ" นั้นมีผลทำให้การแสดงออกในนวนิยายมีลักษณะที่ตัดขาดจากโลกแห่งความเป็นจริง โดยหลุดจากสภาวะของการเลียนแบบ ไปสู่การสร้างสรรค์แบบใหม่ ผู้อ่านไม่สามารถที่จะพบตัวละตรในแบบอย่างที่ร็อบบ์-กริเย่ต์นำเสนอในโลกแห่งความเป็นจริง เพราะตัวละครที่ว่าได้ประกอบสร้างขึ้นอย่างเป็นเอกเทศเฉพาะในนวนิยายของเขา ตัวละครทั้งหมดในแบบที่บรรยายใน *La Jalousie* และ *L annee derniere a Marienbad* จึงไม่ได้มีที่ทางให้พบเห็นและอ้างอิงได้จากที่ใดเลย นอกเสียจากการปรากฏเพื่อยืนยันการมีอยู่ของตัวเอง ในโลกแห่งนวนิยายของเขาจึงนับว่าเป็นการพาผู้อ่านออกไปจากโลกแห่งสัมผัสที่คุ้นเคย ไปสู่โลกที่ไม่เคยคุ้น เป็นการนำเสนอสิ่งที่นอกเหนือไปจากสำนึกแห่งมนุษย์ และจะไม่สามารถพบมันได้ที่ไหนเลย นอกเสียจากในนวนิยายและจากการบรรยายแบบวัตถุของเขา

การบรรยายแบบวัตถุนี้ มีลักษณะราวกับการใช้สายตากวาดมองภาพที่ปรากฏตรงหน้าบ่อยครั้งที่ ร็อบบ์-กริเย่ต์จงใจที่จะนำเสนอการบรรยายแบบใช้ตามองนี้ ผ่านสายตาตัวละครโดยตรงจึงทำให้ผู้อ่านสัมผัสได้ว่านี่คือ ภาพที่ปรากฏจากการมอง และเสนอการบรรยายที่สอดคล้องไปกับบริบทอันเป็นเงื่อนไขได้เป็นอย่างดี เพราะการบรรยายของเขาให้ภาพราวกับมองผ่านสายตาจริงๆ นอกจากนี้ ในนวนิยายหลายเรื่องที่ไม่บ่งชี้แน่ชัดว่าเป็นการมองด้วยสายตา เขาก็ทำให้ผู้อ่านรู้สึกได้ราวกับกำลังใช้สายตามองวัตถุ ตัวละคร หรือฉากที่อยู่ตรงหน้า ด้วยลักษณะดังนี้เอง ที่ทำให้นูโว โรมองได้รับการขนานนามว่า สำนักแห่งการมอง อย่างไรก็ตาม การมองวัตถุในนวนิยายของเขาก็หาใช่การเลียนแบบวัตถุที่มีอยู่จริงไม่ หากแต่เป็นการสร้างโครงสร้างของนวนิยาย โดยมีการบรรยายแบบวัตถุเป็นรูปแบบและเนื้อหาสำคัญ โลกในนวนิยายของเขากับโลกแห่งความเป็นจริงเป็นคนละโลกกันอย่างสิ้นเชิง ดังจะเห็นได้ว่า การบรรยายแบบวัตถุนั้น เป็นไปเพื่อนำเสนอการประกอบสร้างของนวนิยาย เป็นแต่เพียงในโลกแห่งนวนิยาย ซึ่งหมายถึง การดำรงอยู่อย่างอิสระของศิลปะการประพันธ์ ดังนั้น จะเห็นว่า การอธิบายแบบวัตถุของร็อบบ์-กริเย่ต์ นั้น จะไม่นำพาปัจจัยทางด้านเวลาเลย เนื่องด้วยว่า เวลาคือปัจจัยภายนอกอันเป็นข้อกำหนดที่ไม่เกี่ยวกับการ

---

[24] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad* (Paris: Les Editions de Minuit, 1961), p. 106.

สร้างสรรค์นวนิยาย และไม่ใช่กฎเกณฑ์ของโลกนวนิยายของเขา เพราะเวลาสำหรับนวนิยายนั้นเรื่องราวที่ดำเนินไปด้วยตัวของมันเอง ณ จุดนี้ เวลานี้ของขณะการอ่านดำเนิน การไม่นำพาเรื่องเวลานี้มีหลายลักษณะ เช่น การไม่ระบุเวลาแน่ชัด การซ้อนทับกันของเวลา การไม่เรียงลำดับก่อนหลัง ฯลฯ โดยทั้งหมดนี้ ตั้งอยู่บนเหตุผลที่ว่า ต้องการที่จะแยกเรื่องราวในนวนิยายออกจากผู้อ่าน ตัดความสัมพันธ์และการเข้าใจที่ผู้อ่านจะมีต่อตัวเรื่อง ซึ่งเวลาก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ผู้อ่านเข้าใจเรื่องราวและนี่ก็คือ ความสัมพันธ์ที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ทำลาย ดังนั้นแม้จะพบว่า ใน *La jalousie* มีการบรรยายที่นำเสนอเป็นลักษณะของปัจจุบันกาล ทว่าความหมายจริงๆ มีมากกว่าการเป็นเวลาที่ต่อจากอดีต และมีอยู่ก่อนอนาคต ตามความเข้าใจทั่วไป เพียงแต่ว่า การบรรยายแบบปัจจุบันกาลและคำว่า maintenant มีความหมายถึง ปัจจุบันที่เรื่องกำลังดำเนินไปขณะอ่าน คำว่า maintenant ในนวนิยายเรื่องนี้ จึงไม่ใช่ใช่คำที่บอกหน้าที่ทางไวยากรณ์ หากแต่เป็นองค์ประกอบของนวนิยายที่บ่งบอกความเป็นนวนิยายเอง ปรากฏการณ์แนวคิดนี้เป็นสิ่งที่โรแบรต์ แปงโกด์ (Robert Pingaud) เรียกว่า “maintenant absolu” อันเป็นปัจจุบันกาลถาวร ซึ่งคงอยู่ในความเป็นนวนิยายและดำเนินไปเมื่อมีการอ่าน

> le monde reduit a etat de spectacle ne possede par lui-meme ni passer ni avernir. S il se “present” au regard, c est qu il est un present perpetuel.[25]

การบรรยายแบบวัตถุของร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงเปรียบเสมือนการเดินทางของถ้อยคำ ประโยคมากกว่าที่จะเป็นเรื่องราวที่ดำเนินไปตามการพัฒนาเหตุการณ์ เพราะเขาได้ตัดความสัมพันธ์ระหว่างผู้อ่านและตัวเรื่องออกไป เวลาที่ดำเนินอยู่จึงเป็นเวลาที่ผู้อ่านอ่านนวนิยายเรื่องนั้นๆเท่านั้น ซึ่งเวลาดังกล่าวก็คือ เวลาที่เป็นปัจจุบันกาลถาวร หมายถึงจะมีสภาพกาลเป็นปัจจุบันทุกครั้งที่ทำการอ่านและนับเอาเวลาของการอ่านเป็นกุญแจสำคัญของเวลาในตัวเรื่อง เทียบเคียงได้กับการชมภาพยนตร์ และนี่คือที่มาของการนำเอาเทคนิคภาพยนตร์มาใช้ในซิเน-โรมอง ทั้งนี้เพราะในเวลาต่อมา ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้กลับโจทย์แห่งวิธีการบรรยายแห่งวัตถุเสียใหม่ในซิเน-โรมอง ด้วยการ

---

[25] Jean Bloch-Michel, *Le present de l Indicative: essai sur le nouveau roman* (Paris: Editions Gallimard, 1964), p. 218.

ทำให้สถานที่ ตัวละครแบบใดแบบหนึ่ง ซึ่งสามารถแสดงออกแบบผ่านการมองโดยพื้นผิวตามแนวทางของสำนักแห่งการมองนั้น พัฒนาไปสู่การสร้างความหมายใหม่ ที่ห่างไกลจากการเลียนแบบด้วยวิธีการทางด้านภาพยนตร์ เช่น การให้รายละเอียดทีละส่วนของสถานที่ รวมทั้งตัวละคร เพื่อสร้างผลรวม ให้ก่อเกิดเป็นการประกอบสร้างของวิธีการ และสร้างความแปลกแยกต่อวัตถุที่มุ่งเลียนแบบ ต่อตัวของวัตถุเอง

สรุปแล้ว คุณสมบัติในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ ทำให้เห็นว่านวนิยายของเขาให้ความสำคัญกับแก่นเรื่องภายใน คือ ความเป็นตัวนวนิยายหรือวรรณคดีเอง และเป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นภายในตัวเองมากกว่าที่จะผูกพันกับบริบทของเรื่องราวภายนอก ดังที่ออร์กา แบร์นาล (Olga Bernal) ให้ความเห็นว่า นวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ นอกจากจะแสดงออกซึ่งความแปลกแยกระหว่างมนุษย์และวัตถุแล้ว เขายังได้สร้างความแปลกแยกให้กับวัตถุต่อคุณสมบัติแห่งตัวเอง อันหมายถึงคุณสมบัติแห่งความเป็นวัตถุอีกด้วย

> On peut donc dire que, nous seulement la conscience est aliene dans l objet, mais encore que l objet lui-meme est alienee de ses qualites.[26]

ดังนั้นนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงเป็นมากกว่าการอธิบายวัตถุ “แบบวัตถุ” (description des objets) เพราะได้แสดงออกมากกว่าการจำลองภาพวัตถุ แต่เป็นการประกอบสร้างวัตถุขึ้นมาใหม่ ด้วย กลายเป็นองค์ประกอบทุกอย่างที่รวมกันเป็นนวนิยายเองซึ่งมีพัฒนาการภายในต่อไป

ด้วยกลวิธีการบรรยายแบบวัตถุ นำไปสู่การใช้วิธีการของศิลปะแขนงอื่นในนวนิยาย เริ่มตั้งแต่แนวคิดขั้นต้นว่า นวนิยายนั้นเป็นสื่อศิลปะที่ต้องอาศัยเวลาในการรับสาร ซึ่งหมายความว่าจะต้องมีการอ่านเพื่อประมวลการแสดงออก เช่นเดียวกับศิลปะของการละครและภาพยนตร์ ซึ่งต่างจากศิลปะแห่งพื้นที่ซึ่งสามารถที่จะรับตัวสารทั้งหมดได้ในช่วงเวลาเดียวกัน เช่นภาพเขียน การบรรยายแบบวัตถุ คือกลวิธีที่พยายามที่จะไปหาผลในลักษณะเดียวกันกับศิลปะแห่งพื้นที่ และ

---

[26] Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l absence*, p. 220.

นำมาซึ่งการแสวงหากลวิธีในศิลปะแขนงอื่นของร็อบบ์-กริเย่ต์ และทั้งศิลปะแห่งจิตรกรรมและภาพยนตร์ก็คือแนวทางสำคัญที่เขาให้ความสนใจ จะเห็นได้ว่า การบรรยายแบบวัตถุนั้น มีความคล้ายคลึงกับการมองในภาพยนตร์ และร็อบบ์-กริเย่ต์มุ่งที่จะให้ผลอย่างเดียวกันในการอ่านงานนวนิยายของเขา นั่นคือ การเชื่อมโยงวิธีการของศิลปะสองแขนงเพื่อผลในทางใดทางหนึ่ง และการบรรยายแบบวัตถุนี่เอง ที่นำไปสู่การใช้เทคนิคทางด้านภาพยนตร์อย่างเต็มที่ในซิเน-โรมอง

การกำเนิดของซิเน-โรมอง นั้นคือ ภาพแสดงของการโน้มเข้าหากันของศิลปะสองแขนง คือวรรณกรรมและภาพยนตร์ จะพบว่าในช่วงเวลาเดียวกับที่นูโว โรมองกำเนิดขึ้น และสร้างพัฒนาการในหลายแนวทาง ทั้งนี้แนวทางหนึ่งก็คือ การแสวงหาวิธีการของศิลปะแขนงอื่นเพื่อผลิตนวัตกรรมทางด้านศิลปะในแขนงตัวเอง ร็อบบ์-กริเย่ต์คือผู้ที่สานต่อแนวคิดอันนี้ โดยแสดงออกในการผลิตนวนิยายหลายเรื่องของเขา

ปรากฏการณ์ของพัฒนาการการเปลี่ยนแปลงทางด้านนวนิยายสมัยใหม่ของนูโว โรมองมีความสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์อย่างใกล้ชิด กล่าวคือ นอกจากการที่ปรากฏการณ์ทั้งสองจะเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกันแล้วยังมีการซ้อนทับและกลายเป็นตัวแปรแห่งความเคลื่อนไหวของกันและกันอย่างเป็นผลกระทบ นั่นคือการที่พัฒนาการของศิลปะทั้งสองแขนงส่งผลเป็นอิทธิพลต่อกันแล้ว อิทธิพลในศิลปะหนึ่งก็ไปกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของพัฒนาการในศิลปะอีกแขนง ดังเช่น ภาพยนตร์กับนวนิยาย เมื่อ วงการภาพยนตร์กำลังเกิดการเปลี่ยนแปลงและก้าวไปข้างหน้า วิธีการทางด้านนวนิยายได้ก้าวเข้าไปสร้างกระบวนการนำเสนอสารแบบใหม่ในภาพยนตร์ นั่นคือ นามธรรมที่แปลกแยกจากความคุ้นเคย และ ในทางกลับกันวิธีการทางด้านภาพยนตร์ก็ได้กลายมาเป็นคำตอบแห่งการแสวงหาของนวนิยาย นูโว โรมองได้นำเอาวิธีการมากมายของศิลปะต่างแขนงมาใช้ในนวนินาย หนึ่งในนั้นคือวิธีการของภาพยนตร์ และอิทธิพลของภาพยนตร์ปรากฏแต่เพียงในเนื้อในของนวนิยายและศิลปะการพรรณนาที่แตกต่างจากในงานนวนิยายทั่วไปของผู้ประพันธ์ เพื่อให้ภาพแบบการชมภาพยนตร์ จนกระทั่งมาถึง การที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ที่ได้คิดค้นการนำเอาศิลปะทางด้านภาพยนตร์มาใช้โดยตรงเพื่อสร้างผลในลักษณะเดียวกัน และขนานนามนวนิยายแบบใหม่นี้ว่า ซิเน-โรมอง

บทที่ 3

อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์กับภาพยนตร์

หนึ่งในพัฒนาการทางรูปแบบของนวนิยายกลุ่มนูโว โรมอง ได้แก่การแสวงหาแนวทางใหม่ๆ เพื่อนำมาใช้ดัดแปลงให้เข้ากับงานนวนิยาย รอบบ์-กริเยต์ก็เป็นผู้หนึ่งที่ได้แสวงหาแนวทางใหม่ด้วยวิธีการผสานศิลปะนวนิยายเข้ากับศิลปะแขนงอื่น ไม่ว่าจะเป็น จิตรกรรมภาพเขียน ดนตรี ฯลฯ หนึ่งในแนวทางสำคัญที่เขาได้เข้าไปศึกษาและนำกลวิธีของศิลปะแขนงอื่นเข้ามาใช้ในการสร้างรูปแบบใหม่ของนวนิยายก็คือ ศิลปะของภาพยนตร์ ในบทนี้จะศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างรอบบ์-กริเยต์กับภาพยนตร์ ตั้งแต่ความเป็นไปและความเคลื่อนไหวของวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสที่ได้เอื้อโอกาสให้เขาเข้าไปเป็นหนึ่งในกระแสกระบวนการพัฒนาครั้งสำคัญในวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศส พัฒนาการความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายและภาพยนตร์ ความสัมพันธ์ระหว่างรอบบ์-กริเยต์ กับภาพยนตร์

ปรากฏการณ์ความเปลี่ยนแปลงของศิลปะทั้ง2แขนงคือนวนิยายและภาพยนตร์นั้น มีการเปลี่ยนแปลงในระยะเวลาที่ไล่เลี่ยกัน เป็นการเปลี่ยนแปลงที่มีประเด็นสำคัญอยู่ที่การเปลี่ยนแปลงในแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ มีแนวทางในการปฏิวัติและต่อต้านลักษณะการสร้างสรรค์แบบที่เป็นมาก่อน เพื่อก้าวไปสู่การสร้างแนวทางใหม่ให้กับเนื้อหาและรูปแบบ และหากนูโว โรมองคือความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่เกิดขึ้นกับวงการนวนิยายฝรั่งเศส วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสเองก็มีปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในระยะเวลาที่ไล่เลี่ยกัน รวมทั้งยังมีความเหมือนกันในแง่ของการปฏิวัติขนบของรูปแบบและเนื้อหาที่มีมาก่อนหน้า การเข้าสู่วงการภาพยนตร์ของมาเกอริต ดูราส์ ซึ่งเป็นผู้เขียนบทให้กับภาพยนตร์เรื่อง *Hiroshima mon amour* และรอบบ์-กริเยต์ ซึ่งทำหน้าที่เดียวกันให้กับภาพยนตร์เรื่อง *L annee derniere a Marienbad* ที่กำกับภาพยนตร์โดย อแลง เรแนส์ หนึ่งในผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มคลื่นลูกใหม่คนสำคัญทั้งสองเรื่อง คือหนึ่งในก้าวย่างของการเปลี่ยนแปลงไปสู่พัฒนาการของวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศส ซึ่งจะได้มีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่เกิดขึ้น และได้สร้างนวัตกรรมทางรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันส่งต่ออิทธิพลทางด้านแนวคิดและวิธีการมาสู่รูปแบบของภาพยนตร์ในปัจจุบัน หากการเปลี่ยนแปลงของวงการนวนิยายก่อให้เกิดการแสวงหารูปแบบการนำเสนอใหม่ๆ การเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ก็เป็นส่วนเสริมให้นวนิยายมีทางออกมากขึ้นกว่าเดิม นอกจากนี้ในทางกลับกัน การเปลี่ยนแปลงวิธีคิดของนวนิยายโดยเฉพาะนูโว โรมอง ยังเข้ามาเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญของกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางด้านภาพยนตร์ที่

เรียกกระแสนี้ว่า กระแสกลุ่มคลื่นลูกใหม่ โดยมีรอบบ์-กริเยต์และภาพยนตร์ของเขาเป็นข้อยืนยัน กลุ่มเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสจึงเป็นปรากฏการณ์ที่มีความสอดคล้องกับกลุ่ม นูโว โรมองและรอบบ์-กริเยต์เป็นอย่างยิ่ง เพราะหากว่าภาพยนตร์ที่เขียนบทภาพยนตร์โดยนักเขียนกลุ่มนูโว โรมอง คือ ความแปลกใหม่ในแง่ของเนื้อหาและรูปแบบวิธีการ ในสื่อภาพยนตร์แล้ว ซิเน-โรมองของรอบบ์-กริเยต์ก็รับเอาอิทธิพลของวิธีการทางด้านภาพยนตร์เข้ามาเพื่อรองรับเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอที่ขยายกว้างขึ้นในตัวนวนิยายในทำนองเดียวกัน ดังนั้น ในบทนี้จะได้ศึกษา ถึงพัฒนาการของวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสและพัฒนาการความสัมพันธ์ระหว่างสื่อของภาพยนตร์กับงานประพันธ์ รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างรอบบ์-กริเยต์กับภาพยนตร์อันเป็นอิทธิพลและปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการกำเนิดและคุณสมบัติของซิเน โรมอง

3.1 **กลุ่มคลื่นลูกใหม่** (Nouvelle Vague)

3.1.1 ความเคลื่อนไหวของวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสก่อนกลุ่มคลื่นลูกใหม่

ความเคลื่อนไหวก่อนการมาถึงของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ในช่วง ค.ศ. 1950 วงการภาพยนตร์แห่งฮอลลีวู้ดนับว่าเป็นศูนย์กลางความก้าวหน้าทางด้านภาพยนตร์อย่างแท้จริง เพราะได้ให้กำเนิดผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ซึ่งได้คิดค้นและพัฒนาเทคนิคตลอดจนเนื้อหาของภาพยนตร์ให้ก้าวหน้าไปอย่างเต็มที่ ไม่ว่าจะเป็น ดี ดับบลิว กริฟฟิธ (D.W. Griffith) ผู้คิดค้นและพัฒนากลวิธีการตัดต่อลำดับภาพให้ปรากฏขึ้นในโลกภาพยนตร์ สานต่อแนวทางตามที่เซอร์ไก ไอเซนสไตน์(Sergei Eisenstein) บรมครูและผู้ให้กำเนิดคำว่ามงตาจ (montage) อันแปลว่าการตัดต่อลำดับภาพได้บุกเบิกมาก่อน ออร์สัน เวลส์ (Orson Welles) ผู้ให้กำเนิดภาพยนตร์ที่อุดมไปด้วยศิลปะและได้รับการยกย่องว่าเป็นภาพยนตร์ที่ดีที่สุดในโลกในเวลาต่อมา คือ Citizen Kane อันเป็นภาพยนตร์ที่ถูกใช้ในการสอนวิชาภาพยนตร์ในการเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ทุกแห่งในโลก อัลเฟรด ฮิตช์ค็อก(Alfred Hitchcock) ผู้กำกับภาพยนตร์ผู้ได้รับยกย่องให้เป็นเจ้าแห่งเทคนิคในการสร้างอารมณ์ให้เกิดกับคนดูต่อหนังของเขาอย่างช่ำชอง เขาเป็นผู้คิดค้นเทคนิคทางภาพยนตร์มากมายที่แม้แต่ในปัจจุบันก็ยังคงมีการใช้เทคนิคที่บุกเบิกโดยฮิตช์ค็อกอย่างแพร่หลาย เขาคือผู้ที่ได้รับยกย่องว่าเป็น ราชาแห่งภาพยนตร์เขย่าขวัญ[1]

---

[1] เยาวนันท์ เชฏฐรัตน์, *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์* (กรุงเทพฯ: กรมการฝึกหัดครู, 2529), หน้า. 58.

ในช่วงเวลาเดียวกัน แต่ในทิศทางที่แตกต่าง วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสในทศวรรษเดียวกันกลับอุดมไปด้วยปริมาณของภาพยนตร์ที่ปีหนึ่งๆ มีการผลิตออกมามากมาย หากแต่ไร้ซึ่งคุณภาพโดยสิ้นเชิง ภาพยนตร์ในยุคนี้ถูกใช้เป็นเครื่องมือของการโฆษณาชวนเชื่อเพื่อความสมานฉันท์ปรองดองภายในชาติ อันเป็นผลมาจากช่วงปีค.ศ. 1940-ค.ศ.1944 ซึ่งฝรั่งเศสประสบกับภาวะการถูกยึดครองโดยเยอรมัน ภายหลังสงครามจึงต้องมีการปลุกเร้าสำนึกความเป็นชาติผ่านตัวของสื่อภาพยนตร์ ที่นับว่าเป็นสื่อที่เข้าถึงคนจำนวนมากและสามารถโน้มน้าวจิตใจของผู้รับสื่ออย่างมีพลังและประสิทธิภาพ นอกจากนี้อีกปัจจัยหนึ่งคือ ผลจากสัญญาความตกลง 2 ฉบับที่ได้ทำขึ้นในช่วงเวลานั้น อันได้แก่ Blum-Bynes Agreement และ Franco-Italian Co. Production Agreement สัญญาแรกมีเงื่อนไขทำให้มีการลดจำนวนการเข้าฉายของภาพยนตร์ต่างชาติที่จะฉายในประเทศฝรั่งเศสมีผลทำให้ภาพยนตร์ฝรั่งเศสเป็นเจ้าของพื้นที่การฉายภาพยนตร์ในประเทศอย่างแท้จริง และทำให้วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสเฟื่องฟู โดยปราศจากภาพยนตร์ต่างชาติที่จะมาแข่งขัน ในหนึ่งปีมีภาพยนตร์ที่ผลิตในประเทสเข้าฉายถึง 13 สัปดาห์ ที่เหลือจากนี้จึงเป็นพื้นที่ของภาพยนตร์จากประเทศอื่น ส่วนสัญญาฉบับที่ 2 คือ การอนุญาติให้มีการร่วมทุนกันในการผลิตภาพยนตร์ระหว่างประเทศฝรั่งเศสและอิตาลี ภาพยนตร์หลายเรื่องจึงกำเนิดขึ้นมาจากการร่วมทุนดังกล่าว ผลจากสัญญาฉบับนี้ก่อให้เกิดโครงการผลิตภาพยนตร์ถึง 15 เรื่องต่อปี ซึ่งถือว่าเป็นปริมาณที่สูงมาก ด้วยผลแห่งสัญญาทั้งสองฉบับนี้ คือปัจจัยที่ทำให้ภาพยนตร์ฝรั่งเศสพัฒนาก้าวหน้ามากในแง่ของปริมาณ[2] ซึ่งเมื่อมีภาพยนตร์ผลิตกันออกมาอย่างมากมายและเร่งด่วน สนองผลทางการค้าเป็นหลัก ทำให้คุณภาพถูกลดความสำคัญลงไป ปริมาณจึงสวนทางกับส่วนคุณภาพโดยสิ้นเชิง ดังที่ หลุยส์ เดลลูค์ (Louise Delluc) กล่าวถึงภาพยนตร์ฝรั่งเศสอย่างสิ้นหวังว่าฝรั่งเศสนั้นคือผู้ที่คิดค้นภาพยนตร์ขึ้นมา หากแต่ในขณะนี้ ฝรั่งเศสกลับเป็นประเทศที่ล้าหลังที่สุดในเรื่องของภาพยนตร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

la France qui a invente, cree ,lance le cinema est maintenant la plus retardataire.[3]

---

[2] John Hill and Pamera Church Anderson, *World Cinema/critical approaches*(Oxford: Oxford university press, 2000), p. 49.

[3] Ibid.

ความเปลี่ยนแปลงก็เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1945 เมื่อฌอง-ปิแอร์ เมลวิลล์(Jean-Pierre Melville) สร้างปรากฏการณ์ทวนกระแส ด้วยการผลิตภาพยนตร์อิสระทุนต่ำ ปราศจากผู้อำนวยการสร้าง ผู้จัดจำหน่าย มีการถ่ายทำภาพยนตร์นอกโรงถ่าย ปราศจากนักแสดงที่เป็นที่รู้จักของคนดู ไม่มีทีมงานที่เป็นมืออาชีพ ปฏิวัติรูปแบบของกระบวนการผลิตภาพยนตร์แทบจะทุกอย่าง ผลิตภาพยนตร์จากนวนิยายเรื่อง *Le silence de la mer* (1947) และอีกเรื่องคือ *La Pointe courte* (1954) ต่อมาภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้ ได้รับยกย่องให้เป็นภาพยนตร์เรื่องสำคัญในแนวทางของภาพยนตร์สมัยใหม่ “oeuvre majeure du nouveau cinema”[4] ด้วยการเป็นภาพยนตร์ที่ต่อต้านความไร้สาระของการระดมทุนเพื่อใช้เทคนิคของเครื่องมือและอุปกรณ์การถ่ายทำจนเกินจำเป็น โดยหันมาใช้เครื่องไม้เครื่องมือเท่าที่มี ทีมงานที่ไม่มีประสบการณ์แต่มีความตั้งใจ ส่วนใหญ่จะเป็นมือใหม่และเป็นมือสมัครเล่นมากกว่ามืออาชีพ และหันไปให้ความสำคัญกับคุณภาพของงานภาพยนตร์มากกว่างานสร้างที่ยิ่งใหญ่และนักแสดงผู้เป็นที่นิยม ซึ่งแตกต่างออกไปจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ในช่วงเวลาดังกล่าวอย่างมาก จากแนวคิดตรงนี้ นักวิจารณ์ภาพยนตร์จึงถือว่างานภาพยนตร์ของเมลวิลล์ คือ งานบุกเบิกไปสู่ ภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่

> Quelque chose bougeait dans le cinema, et la critique rangera plus tard ces hommes et ces oeuvres dans la categorie des <<pionniers>> de la Nouvelle Vague.[5]

3.1.2 กำเนิดของกลุ่มคลื่นลูกใหม่

กลุ่มคลื่นลูกใหม่ถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นทางการและเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางครั้งแรกในปี 1959 เมื่อภาพยนตร์เรื่อง *Orfeu Negro* (1959) ของมาร์แซล กามูส์(Marcel Camus) ได้รับรางวัลปาล์มทอง (Palme d Or) ในเทศกาลภาพยนตร์แห่งเมืองคานส์(Film Festival du Cannes) พร้อมกันกับที่ ภาพยนตร์เรื่อง *Les Quatre Cents Coups* (1959) ของฟร็องซัวส์ ทรุฟโฟต์ (Francois Trauffaut)และ *Hiroshima mon amour* (1959) ของอแลง เรแนส์

---

[4] Roger Boussinot, *L encyclopedie du cinema* (Paris: Bosdas, 1967), p. 1149.

[5] Ibid.

(Alain Resnais) ประสบความสำเร็จเป็นภาพยนตร์ที่ถูกยอมรับอย่างสูงในแง่ของคุณภาพ ได้รับการจับตามองและกล่าวขวัญถึงในส่วนของเนื้อหาและรูปแบบการสร้างสรรค์แบบใหม่ ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ นอกจากจะนับว่าเป็น การมาถึงของภาพยนตร์สมัยใหม่แล้ว ยังนับว่าเป็นการมาถึงของกลุ่มคนกลุ่มใหม่อีกด้วย

คำว่าคลื่นลูกใหม่ ปรากฏขึ้นครั้งแรกเมื่อฟร็องซัวส์ ชิโรด์ (Francoise Giroud) เขียนและตีพิมพ์ในนิตยสาร *L Express* ฉบับวันที่ 3 ตุลาคม ปี ค.ศ. 1953 เพื่อใช้เรียกกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์วัยหนุ่มสาวแห่งทศวรรษที่ 50 ทั้งหมดรวมกัน ทว่าก็ยังไม่เป็นที่เข้าใจกันอย่างกว้างขวาง จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1959 ปิแอร์ บิลลาด์(Pierre Billard) นำมาใช้เรียกกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ที่ผันตัวเองมาจากสายงานของนักวิจารณ์ภาพยนตร์ในนิตยสาร กาเย่ส์ ดู ซินีม่า(*Cahiers du Cinema*) ซึ่งได้ผลิตภาพยนตร์เรื่องแรกของพวกเขาแต่ละคนออกมา อันประกอบไปด้วยฟร็องซัวส์ ทรุฟโฟต์ โคลด ชาโบรล (Claude Chabrol) ปิแอร์ กาส์ (Pierre Kast) ชาร์ค ริแวทท์(Jacques Rivette) เอริค โรห์แมร์(Eric Rohmer) คำว่าคลื่นลูกใหม่ จึงมีความหมายที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งก็คือความหมายที่ว่า กลุ่มคลื่นลูกใหม่คือ การขนานนามกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ฝรั่งเศสแห่งทศวรรษ 1950 ซึ่งผันตัวเองมาจากกลุ่มนักวิจารณ์แห่งนิตยสารกาเย่ส์ ดู ซินีม่า

> [nouvelle vague]...denomination appliquee a la promotion de cineastes francais qui s est relevee vers la fin de annee 50, plus precisement a partir de 1958,puis a une fraction de cette promotion : le group dit <<des Cahiers du cinema >>.[6]

กลุ่มคลื่นลูกใหม่จึงมีลักษณะเป็นปรากฏการณ์มากกว่าการรวมกันสำนักหรือกลุ่มความคิดที่มีความคิดแบบเดียวกัน หากแต่เป็นการแสวงหาแนวทางผลิตภาพยนตร์ในรูปแบบใหม่ๆ ตามแบบของวิสัยทัศน์ของแต่ละคน

[6] Ibid.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1.3 เอกลักษณ์เฉพาะของกลุ่มคลื่นลูกใหม่

กลุ่มคลื่นลูกใหม่ถือได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวที่มีลักษณะเฉพาะตัว และมีความสำคัญต่อทั้งวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสและวงการภาพยนตร์โลก ในแง่ของการสร้างความใหม่ทางด้านเนื้อหา เทคนิควิธีการ และรูปแบบ เทียบเท่ากับจุดหนึ่งแห่งพัฒนาการของวงการภาพยนตร์นับตั้งแต่ มีการค้นพบวิธีการตัดต่อลำดับภาพของไอเซนสไตน์ สานต่อมาถึง ดี.ดับบลิว.กริฟฟิธ แนวทางการภาพยนตร์แบบเหมือนจริงในภาพยนตร์ของกลุ่มนีโอ-เรียลลิสต์(Neo-realism) แห่งประเทศอิตาลี รูปแบบการแสดงออกอย่างฉูดฉาดและทรงพลังใน ภาพยนตร์ในแนวทางของเยอรมัน เอ็กเพรสชั่นนิสต์(German Expressionism)

กลุ่มคลื่นลูกใหม่มีลักษณะร่วมอันสำคัญที่ทำให้นิยามของพวกเขามีความชัดเจนและกลายมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแนวทางนี้ ซึ่งต่อมาก็ได้กลายมาเป็นแบบอย่างและอิทธิพลต่อภาพยนตร์ในยุคหลังๆ ทั้งในส่วนของแรงบันดาลใจ ระบบความคิด เนื้อหาและกลวิธี การนำเสนอ ตลอดจนเทคนิควิธีการที่คนรุ่นหลังอ้างอิงเอามาใช้ ด้วยเหตุนี้ แม้ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ในกลุ่มนี้จะมีความหลายหลายในลักษณะเฉพาะตัวสูง ทว่าทุกคนก็ยังมีลักษณะบางอย่างที่เป็นจุดร่วมอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญกลุ่มคลื่นลูกใหม่ โดยจุดร่วมเหล่านี้ได้แก่ การเป็นคนรุ่นใหม่

กลุ่มคลื่นลูกใหม่ส่วนใหญ่แล้วจะมาจากคนรุ่นใหม่ที่ยังเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่อยู่ในช่วงของวัยหนุ่มสาว ผลิตภาพยนตร์เรื่องแรกในขณะที่ตนเองยังมีอายุน้อย โดยมีพื้นเพมาจากกลุ่มคนที่มักคลุกคลีอยู่กับสถาบันภาพยนตร์ จนกระทั่งมีความรอบรู้ในศาสตร์แห่งภาพยนตร์เป็นแบบอย่างความสำเร็จของมาแซล กามูส์ ซึ่งประสบความสำเร็จได้รับรางวัล Palme d Or จากเทศกาลภาพยนตร์แห่งเมืองคานส์ ภาพยนตร์ของเขาเรื่อง *Orfeu Negro* ผลิตในขณะที่เขามีอายุเพียง 17 ปีเท่านั้น อีกทั้งความสำเร็จของ *Les Quatre Cent Coups* และ *Hiroshima mon amour* ของทรุฟโฟต์ และแรสเน่ส์ ในเทศกาลภาพยนตร์เดียวกัน ก็ยิ่งก่อให้เกิดแรงบันดาลใจแก่หนุ่มสาวหน้าใหม่ผู้พิศมัยในศาสตร์แห่งภาพยนตร์ในอันที่จะก้าวเข้ามาสู่กระบวนการของการผลิตภาพยนตร์ ด้วยเหตุนี้จึงมีคนหนุ่มสาวเป็นจำนวนมากที่จับกล้องขึ้นถ่ายหนังและทำหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์ขณะที่วัยไม่มากนัก จะเห็นว่า เพียงในช่วงปี ค.ศ. 1958-1959 มีการผลิตภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องแรกจากคนรุ่นใหม่เป็นจำนวนมากมายหลายเรื่อง ผู้กำกับภาพยนตร์เกิดใหม่ในปีหนึ่งๆมากมาย และภาพยนตร์ที่มาจากฝีมือของพวกเขาเหล่านี้ต่างก็ได้รับการยอมรับในแง่ของคุณภาพเป็นอย่างดี และกลายมาเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดต่อเนื่องยาวนานและเป็นความ

ตื่นตัวสำคัญในวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศส ซึ่งร็อบบ์-กริเย่ต์ก็คือหนึ่งในคนรุ่นใหม่ที่เพียบพร้อมไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ ผู้ก้าวเข้ามาสร้างภาพยนตร์รูปใหม่ขึ้น

ในตัวอย่างต่อไปนี้จะแสดงให้ถึงกระแสความเคลื่อนไหวดังกล่าว โดยอ้างอิงถึงภาพยนตร์ที่ได้รับการยอมรับในแง่ของคุณค่าทางด้านภาพยนตร์ในระดับสูงเท่านั้น

ช่วงเวลา	**ภาพยนตร์**	**ผู้กำกับภาพยนตร์**
ธันวาคม 1957	Le Beau Serge Le Bel Age Moi , un Noir	Claude Chabrol Pierre Kast Jean Rouch
มิถุนายน 1958	L Tete Contre les murs	G. Franju
กรกฎาคม 1958	Paris nous appartient	Jacques Rivette
สิงหาคม 1958	Hiroshima mon amour Les Cousins	Alain Resnais Claude Chabrol
พฤศจิกายน 1958	Les Quatre Cent Coups	Franncois Truffaut
พฤศจิกายน 1958	A bout de Souffle L Eau a la bouche	Jean Luc Godard Jean Daniol - Valcoze

ปรากฏการณ์ข้างต้น จะเห็นว่า หากนับแต่ภาพยนตร์ที่มีคุณภาพในระดับสูงแล้ว ก็ยังนับว่าเป็นภาพยนตร์ที่มาจากฝีมือของคนรุ่นใหม่โดยทั้งสิ้น และดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ยังไม่นับภาพยนตร์อีกจำนวนไม่น้อยที่มีคุณภาพในระดับกลาง และพอจะยอมรับได้ในแง่ของคุณภาพ เป็นข้อบ่งชี้ว่า คนรุ่นใหม่คือจักรกลสำคัญในการก่อให้เกิดคลื่นลูกใหม่ และความเคลื่อนไหวครั้งใหญ่ในวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศส นับตั้งแต่ความเคลื่อนไหวที่ก่อตัวขึ้นในระยะแรก ปรากฏต่อเนื่องมาจนกระทั่งได้รับการยอมรับประหนึ่งการประกาศตัวอย่างเป็นทางการ เมื่อภาพยนตร์ของ คนรุ่นใหม่กลุ่มนี้ได้รับความสำเร็จในเวทีประกวดภาพยนตร์แห่งเทศกาลภาพยนตร์แห่งเมืองคานส์ ในปี ค.ศ. 1959

สภาวการณ์ก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ของคนรุ่มใหม่ไฟแรงในฝรั่งเศส ก่อให้เกิดผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ขึ้นมากมาย ทั้งที่มาจากผู้มีประสบการณ์ในการผลิตภาพยนตร์โดยตรงและ

นักวิจารณ์ภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม จะพบว่า นี่คือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและยาวนาน ผู้กำกับหน้าใหม่ในยุคนั้นหลายคนถูกขนานนามให้เป็นหนึ่งปรากฏการณ์สำคัญแห่งวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศส อันรวมถึงตัวของ รอบบ์-กริเยต์ด้วย

ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏการณ์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่กับรอบบ์-กริเยต์ มีจุดเริ่มต้นตั้งแต่ภาพยนตร์ที่ถูกผลิตขึ้นจากซิเน-โรมองเรื่องแรกของเขา คือ *L annee derniere a Marienbad* ถูกนับเป็นภาพยนตร์คุณภาพในกระแสของผู้กำกับภาพยนตร์ในกลุ่มคลื่นลูกใหม่และตัวของรอบบ์-กริเยต์เอง แม้อาจจะมิใช่ผู้ที่มีประสบการณ์ในทางเทคนิคภาพยนตร์โดยตรงหรือคลุกคลีกับการตีความและประเมินค่างานหนังแบบนักวิจารณ์ เขาก็นับว่าอยู่ระหว่างจุดกึ่งกลางของผู้คนสองสถานะดังกล่าวที่ก้าวเข้ามาก่ออิทธิพลสำคัญขึ้นในแวดวงภาพยนตร์ นั่นคือ การเป็นผู้มีความสนใจในเทคนิควิธีการของภาพยนตร์ ในฐานะของนักเขียนนวนิยาย และได้สานต่อความสนใจตรงนี้ออกมาเป็นนวัตกรรมทางด้านรูปแบบของงานเขียนที่เรียกชื่อว่า ซิเน-โรมอง ในเวลาต่อมา ดังนั้น ความสำคัญของร็อบบ์-กริเย่ต์จึงเป็นการที่เขาคือหนึ่งในกลุ่มคนรุ่นใหม่ ที่มีความสนใจในสื่อภาพยนตร์และมีประสบการณ์การเป็นส่วนหนึ่งในการผลิตภาพยนตร์มาแล้ว ทั้งนี้และทั้งนั้น จะเห็นว่า ในเวลาต่อมาร็อบบ์-กริเย่ต์เองก็ได้แสดงให้เห็นผ่านซิเน-โรมองและนวนิยายของเขาว่า เขาคือนักเขียนนวนิยายและผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเข้าใจในสื่อภาพยนตร์เป็นอย่างดี และสร้างลักษณะเฉพาะตัวอันสามารถเข้าถึงได้ด้วยทฤษฎีประพันธกร ไม่ต่างไปจากผู้กำกับภาพยนตร์ในกลุ่มคลื่นลูกใหม่คนอื่นๆ

3.1.4. นวัตกรรมในภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่

เงื่อนไขของการปราศจากเงินทุนอุดหนุน ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ในกลุ่มคลื่นลูกใหม่ หันมาให้ความสำคัญภายในกับตัวสื่อหรือกระบวนการวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในรูปแบบใหม่ๆ มากขึ้น โดยเป็นการแสวงหาวิธีการทางภาพยนตร์ เป็นอิสระจากข้อจำกัดทางด้านความคิด จึงเป็นการให้ความสำคัญกับความคิดสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์อย่างเต็มที่

การปฏิวัติภาพยนตร์ในส่วนของการใช้ทุนต่ำ มีผลทำให้ภาพยนตร์ได้รับมุมมองที่เปลี่ยนไปจากแต่เดิมที่เคยมองว่า เป็นผลิตผลแห่งอุตสาหกรรมไปสู่การเป็นงานศิลปะและยิ่งไปกว่านั้น ความเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ทำให้ภาพยนตร์กลายเป็นรูปแบบทางอุดมคติแห่งศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งหมายความว่า ภาพยนตร์ศิลปะที่มีพัฒนาการไปสู่แนวทางอันเป็นอุดมคติของตนเองต่อไป

การแสวงหาแนวทางเทคนิคใหม่ๆ ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ มีการกระทำที่ต่อเนื่องและปรากฏออกมาในภาพยนตร์หลายๆ เรื่องที่มาจากฝีมือของผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้ โดยมีการทดลองและคิดค้นวิธีการทางภาพยนตร์ในหลายๆ ลักษณะ ที่แตกต่างกันออกไปอยู่เสมอ และวิธีการเหล่านี้ส่งอิทธิพลต่อผู้ผลิตภาพยนตร์รุ่นหลังมากมาย รวมทั้งร็อบบ์-กริเย่ต์ด้วย สามารถสรุปนวัตกรรมของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ ได้ดังนี้

3.1.4.1. การเปลี่ยนแปลงกลวิธี

วิธีการเล่าเรื่อง คือ สิ่งที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่ พยายามแสวงหากลวิธีเพื่อนำเสนอ เนื้อหาเรื่องราวให้มีประสิทธิภาพที่สุด โดยเป็นการปฏิวัติลักษณะการเล่าเรื่องของแบบเดิมเพื่อรองรับเนื้อหาที่กว้างขึ้น นับว่ามีมิติที่ซับซ้อนกว่าภาพยนตร์ที่มีมาก่อนหน้า ฯลฯ ภาพยนตร์บางเรื่องเป็นเรื่องราวของสิ่งที่อยู่ภายใน ลักษณะทางนามธรรม การศึกษากระบวนการของรูปลักษณะทางจิตวิทยาของตัวละคร ดังนี้ ทำให้ภาพยนตร์ต้องแสวงหารูปแบบที่มารองรับเนื้อหาลักษณะดังกล่าวเพื่อสื่อถึงผู้ชมอย่างมีประสิทธิภาพ และนี่คือการบอกว่าลักษณะการเล่าเรื่องแบบประเพณีนิยมนั้น นับว่าไม่เพียงพอเสียแล้วต่อสารที่เปลี่ยนแปลงไป จึงต้องมีการแสวงหารูปแบบใหม่ เป็นการปฏิวัติทางด้านรูปแบบเพื่อให้สอดคล้องเหมาะสมกับเนื้อหาที่มีขอบข่ายกว้างขึ้น เป็นการก้าวออกไปจากกลวิธีการเล่าเรื่องแบบเก่า

ลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบวิธีการที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่ริเริ่มขึ้นได้แก่

- การถ่ายทำโดยไม่เน้นอุปกรณ์การถ่ายทำ

กลุ่มคลื่นลูกใหม่พยายามที่จะทำให้ภาพยนตร์ของพวกเขา มีลักษณะที่จริงและมีการตกแต่งน้อยที่สุด ภาพยนตร์ของพวกเขาจึงไม่พยายามที่จะใช้อุปกรณ์การถ่ายทำเพื่ออำนวยความสะดวกอื่นๆ เช่น การใช้เครนยกกล้องเพื่อถ่ายภาพมุมสูงมากๆ การไม่ตกแต่งฉาก ไม่วัดแสง ไม่ใช้ผู้ควบคุมเสียง ไม่มีการแต่งหน้านักแสดง ทำให้ภาพยนตร์ที่ผลิตออกมามีความเป็นธรรมชาติมาก สอดคล้องกับเนื้อหาในลักษณะที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตประจำวันและเหตุการณ์ความขัดแย้งเล็กๆ น้อยๆ ของมนุษย์ในการดำรงอยู่ อันเป็นเนื้อหาที่มักจะปรากฏในงานภาพยนตร์ของกลุ่มนี้

- ไม่นิยมการถ่ายทำในสตูดิโอ

ภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่จะถ่ายทำกันนอกสถานที่ เพื่อให้ภาพยนตร์ดูสมจริงและมีความเป็นธรรมชาติ แม้จะต้องผจญภัย สภาพตามธรรมชาติที่ไม่สามารถควบคุมได้ เช่น แสง คนดู ฯลฯ พวกเขาก็จงใจที่จะให้ภาพยนตร์ของพวกเขาออกมาในลักษณะที่มีการปรุงแต่งน้อยที่สุด

- การแตกภาพออกเป็นหลายภาพ

ในภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ประกอบไปด้วยภาพหลายๆ ภาพ เรียกภาพเหล่านี้ว่าช็อต (shot) ซึ่งหมายถึง การบันทึกภาพแต่ละครั้งโดยไม่มีการหยุดกล้อง การหยุดกล้องแต่ละครั้งคือการข้ามไปสู่อีกช็อตหนึ่ง จะพบว่า ในเหตุการณ์หนึ่งๆ ของการบันทึกภาพ จะประกอบไปด้วยช็อตจำนวนหนึ่ง ภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่นิยมที่จะบันทึกภาพเหตุการณ์หนึ่งๆ โดยมีการเชื่อมโยงระหว่างช็อตหลายช็อต ซึ่งทำให้ผู้ชมได้เห็นภาพหลายแง่หลายมุมในเหตุการณ์นั้นๆ การแตกภาพออกเป็นหลายภาพหรือการแตกช็อตนี้ มีการใช้ในภาพยนตร์หลายๆ เรื่องของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ โดยเฉพาะในภาพยนตร์ของโกดาร์ดเพื่อจุดประสงค์ในการให้รายละเอียดของเหตุการณ์และสร้างผลทางอารมณ์ต่อผู้ชม

นอกจากนี้ วิธีการนี้ยังเป็นวิธีการที่ทำลายระยะของมิติเวลาจริง ทำให้เวลาในภาพยนตร์ขยายออก เพราะเหตุการณ์หนึ่งๆนั้นจะดำเนินและจบลงในชั่วเวลาหนึ่ง แต่การแตกช็อตหรือแตกภาพออกเป็นหลายๆภาพจะทำให้ผู้ชมได้เห็นเหตุการณ์นี้นานขึ้นและหลายมุมมอง วิธีการนี้จึงเป็นวิธีการที่ขยายช่วงเวลาของเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง โดยเพิ่มรายละเอียดของเหตุการณ์นั้นเข้ามา ในซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ก็ได้มีการแตกภาพในลักษณะนี้ฉากหนึ่งใน *L annee derniere a Marienbad* ในฉากที่แก้วแตกลงบนพื้นและกล้องตัดภาพให้เห็นในหลายๆมุมมอง

- การถ่ายยาวต่อเนื่อง (long take)

การถ่ายยาวต่อเนื่อง คือ การบันทึกภาพต่อเนื่องเป็นช็อตเพียงช็อตเดียว โดยไม่มีการหยุดกล้องนั่นคือ ไม่มีการตัดภาพ จางเข้า จางออกหรือกลายเป็น โดยอาจจะมีวิธีการอื่นเข้ามาเสริม คือ การเคลื่อนกล้องหรือการแพน ทว่าต้องไม่มีการเปลี่ยนช็อตเป็นอันขาด ภาพที่ปรากฏคือภาพเหตุการณ์ที่ดำเนินไปในตัวของมันเอง [9]

ในยุคก่อน การใช้การถ่ายยาวต่อเนื่อง ถือว่าเป็นวิธีการที่มีการใช้บ่อยที่สุด เนื่องจากมีความสะดวกต่อการบันทึกภาพ และเป็นวิธีการที่มีความเหมาะสมกับเนื้อหาของภาพยนตร์บางประเภท เช่น ภาพยนตร์แนวอีพิคผจญภัย ซึ่งมักจะให้ภาพภูมิประเทศในลักษณะที่กว้างขวางและต่อเนื่อง ทว่าข้อเสียสำคัญที่ทำให้วิธีการนี้ไม่ถูกใช้บ่อยนัก ก็คือ เป็นวิธีการที่เมื่อใช้บ่อยๆ เป็นเวลานานจะทำให้ผู้ชมเบื่อหน่ายและไม่สนใจภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม การถ่ายยาวต่อเนื่อง ก็คือวิธีการที่ปรากฏในภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่หลายเรื่อง และพวกเขาได้ทำให้วิธีการที่แสนจะโบราณ กลับฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาและสร้างผลิตผลทางด้านกระบวนการสื่อสารเรื่องราวและอารมณ์ของภาพยนตร์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ จนกระทั่งดูราวกับว่า พวกเขาได้เข้ามาให้ความหมายใหม่

---

[9] Edward Pincus, *Guide to Filmmaking* (New York: The New American Library, 1969), p. 45.

กับการถ่ายยาวต่อเนื่อง จนกระทั่งกลายเป็นวิธีการที่สามารถใช้ได้อย่างทรงพลังในภาพยนตร์หลายๆ เรื่อง อาทิ *La weekend* ของโกดาร์ด ซึ่งจงใจจะใช้การถ่ายยาวต่อเนื่อง เพื่อให้ภาพและเสียงของรถที่ติดยาวเป็นแพ ท่ามกลางเสียงแตรที่น่ารำคาญ โดยเป็นไปเพื่อก่อกวนอารมณ์ของคนดูและสื่อสารให้แง่ของความน่าเบื่อหน่าย เฉื่อยชา และการไม่หลุดพ้น

สำหรับวิธีการแบบถ่ายยาวต่อเนื่องนี้ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้นำมาใช้ในซิเน-โรมองของเขา ซึ่งก็คือข้อยืนยันได้เป็นอย่างดีว่า เขามีความเข้าใจในศาสตร์ภาพยนตร์อย่างลึกซึ้งเพียงใด เพราะเพียงฉากเปิดเรื่องใน*L annee derniere a Marienbad* การถ่ายยาวต่อเนื่องภาพโรงแรมสไตล์กอธิคอันเป็นสถานที่เกิดของเรื่องราวทั้งหมดในเรื่องก็ทำให้ผู้ชมไม่อาจที่จะเบือนหน้าหนีหรือรู้สึกเบื่อหน่ายแต่อย่างใด หากแต่ในทางตรงกันข้ามกัน วิธีการนี้กลับทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมต้องสนใจเพ่งเล็งรายละเอียดที่เขานำเสนออย่างเชื่องช้าและสอดประสานเข้าด้วยอารมณ์แห่งความ ลึกลับซับซ้อน

- การใช้เสียงออฟสกรีน (off-screen)

การใช้เสียงออฟสกรีนคือ การที่ผู้ชมจะได้ยินเสียงที่เป็นเสียงบรรยายหรือบทสนทนาของตัวละครก็แล้วแต่ แต่จะไม่ได้มีการปรากฏตัวของผู้บรรยายหรือตัวละครตัวนั้นในภาพที่ปรากฏขณะได้ยินเสียง[10] การใช้เสียงออฟสกรีนที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่นำมาใช้ มักจะใช้กับภาพยนตร์ที่เสนอมุมมองของตัวละครใดตัวหนึ่ง หรือใช้เพื่อกำหนดผู้เล่าเรื่อง/ผู้บรรยายขึ้นมาเพื่อที่จะเอื้อประโยชน์ในการดำเนินเรื่อง

การใช้เสียงออฟสกรีนนี้ มีอิทธิพลอย่างสูงต่อซิเน-โรมอง ของร็อบบ์-กริเย่ต์ เพราะการใช้เสียงออฟกรีนคือ การกำหนดมุมมองเรื่อง ซึ่งนี่คือองค์ประกอบหนึ่งของนวนิยายที่เขามุ่งที่จะนำเสนอรูปแบบพลิกแพลงและสร้างสรรค์ โดยในซิเน-โรมองทั้งหมดของเขาจะพบว่า มุมมองเรื่องถูกนำเสนออย่างมีนัยยะสำคัญต่อตัวเรื่องนั้นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน *L annee derniere a Marienbad* การใช้มุมมองบุรุษที่หนึ่งของตัวละครเป็นหลัก และใช้เสียงออฟสกรีนเพื่อขับเน้นวิธีการนี้ มีผลอย่างมากต่อการทำลายปัจจัยทางด้านเวลา

- การมีหลากหลายท่วงทำนองในภาพยนตร์เรื่องเดียว

ในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ จะมีท่วงทำนองหรือจังหวะในการเล่าเรื่อง หรือบรรยากาศของเรื่องที่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน โดยอาจมีการเปลี่ยนแปลงบ้างก็เป็นไปเพื่อสร้างผลทางอารมณ์กับผู้ชม เช่น ภาพยนตร์รักก็จะมีท่วงทำนองที่ค่อนข้างเชื่องช้า สม่ำเสมอ

---

[10] Brian Branston, *A Film Maker s Guide*(London: George Allen & Unwin Ltd.:1967)p. 79.

ภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับการไล่ล่าก็จะมีท่วงทำนองที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็วทั้งการดำเนินเรื่องและบรรยากาศ ซึ่งก็จะมีลักษณะที่สอดคล้องกันไปในทิศทางเดียวกัน โดยจะมีความต่างกันบ้างก็ตรงที่ระดับของสิ่งเหล่านั้น ทว่า ในภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ ในภาพยนตร์เรื่องเดียวกันจะประกอบด้วยเรื่องเล่าและเหตุการณ์ที่มีความแตกต่างกันไปหลากหลายท่วงทำนองและบรรยากาศ กระทั่งบางครั้งดูเหมือนกับว่าจะเข้ากันไม่ได้เลย ซึ่งก็ไม่นับว่าเป็นความผิดพลาดที่ไม่สอดประสานกลมกลืน หากแต่เป็นความจงใจที่จะทดลองวิธีการที่จะไม่ผสานท่วงทำนองลงในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน ผลที่เกิดกับผู้ชม จึงมีทั้งการตัดความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับภาพยนตร์ออกจากกัน หรือการปะทะกันของท่วงทำนองที่เข้ากันไม่ได้เลย เกิดเป็นความแปลกใหม่ที่สร้างผลต่อผู้ชมได้อย่างรุนแรง

ในซิเน-โรมอง ของร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้รับเอาการมีหลากหลายท่วงทำนองมาใช้ เพื่อผลในการสร้างความคลุมเครือไม่ชัดเจนให้กับการดำเนินเรื่อง ซึ่งเป็นผลในลักษณะของความกระหายใคร่รู้ของผู้ชม และเป็นการทำลายความต่อเนื่องของเรื่องราว ซึ่งควรจะมีในตัวภาพยนตร์เอง ด้วยเหตุนี้ จะพบว่าใน *L annee derniere a Marienbad* จึงมีทั้งเรื่องราวที่ว่าด้วยอารมณ์รัก การคุกคาม ความโรแมนติค และความลึกลับน่าสะพึงกลัว สลับกันไปตลอดทั้งเรื่อง

- การไม่ใช้นักแสดงมืออาชีพ

ภาพยนตร์ฝรั่งเศสก่อนหน้ากลุ่มคลื่นลูกใหม่จะใช้นักแสดงที่เป็นนักแสดงอาชีพและมีพลังดาราเพื่อที่จะดึงดูดผู้ชม ในขณะที่ภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่นั้น ไม่สนใจที่จะใช้นักแสดงอาชีพ หากแต่หันมาใช้นักแสดงสมัครเล่นที่พอใจที่จะแสดงหนังและไม่มีคุณสมบัติดึงดูดความสนใจใด นอกจากบทบาทการแสดง นักแสดงเหล่านี้โดยมากจะมาจากเพื่อนหรือญาติสนิท คนรู้จักมักคุ้นของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยมีการคัดนักแสดงจากความเหมาะสมกับบทภาพยนตร์ที่เขียนขึ้นเป็นปัจจัยแรก ซึ่งเมื่อพิจารณาบทภาพยนตร์ที่มาจากผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้แล้ว จะพบว่าเป็นบทภาพยนตร์ที่เขียนขึ้นเพื่อให้คนธรรมดาทั่วไปเป็นผู้แสดง เพราะบทภาพยนตร์ไม่ได้ต้องการความโดดเด่นทางด้านภาพลักษณ์หรือรูปร่างหน้าตา และโดยมากเนื้อหาเรื่องราวก็จะเกี่ยวพันกับคนธรรมดาทั่วไปอยู่แล้ว การใช้นักแสดงประเภทนี้จึงนับว่ามีความเหมาะสมกับเนื้อหา

ในซิเน โรมอง ร็อบบ์-กริเย่ต์ หลีกเลี่ยงที่จะใช้นักแสดงมืออาชีพหรือผู้มีชื่อเสียงเป็นที่นิยมนอกจากสาวสวยเพื่อปัจจัยบางอย่างอันเป็นผลมาจากรูปลักษณ์ ทั้งนี้เพราะ ในซิเน-โรมองจะเน้นความสำคัญของทุกองค์ประกอบที่ปรากฏให้เห็นและได้ยิน มากกว่าตัวแสดงและการแสดงที่สื่อความหมาย จึงจะพบว่าในซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของเขา ให้ความสำคัญกับสถานที่ ฉาก

หรือวัตถุ และกลวิธีทางด้านภาพยนตร์ เช่นการถ่ายภาพ การเคลื่อนกล้อง การตัดภาพ และการตัดต่อลำดับภาพในฐานะตัวละครสำคัญมากกว่าผู้แสดงจริง

ทั้งหมดข้างต้นคือ รูปแบบทางเทคนิคที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่ได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ในภาพยนตร์ของพวกเขา ทั้งนี้จะพบว่า มีทั้งการพัฒนาเทคนิคที่มีมาก่อนแล้วให้เข้ากับระบบความคิดของพวกเขา ซึ่งถือว่าเป็นการประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสม และการสร้างสรรค์เทคนิคใหม่ขึ้นมาเอง โดยเทคนิคที่พวกเขาได้สร้างสรรค์ขึ้นมานี่เอง ถือว่าเป็นการพัฒนาการทางด้านรูปแบบให้กับภาพยนตร์อย่างมหาศาล และมีการพัฒนาต่อเนื่องมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน จึงนับว่ากระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านรูปแบบของกลุ่มคลื่นลูกใหม่คือ มรดกสำคัญของวงการภาพยนตร์โลก

3.1.4.2 การเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหา

ภาพยนตร์ของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาเรื่องราวจากแต่เดิมที่เป็นเรื่องราวที่มีจุดดึงดูดชัดเจน จากพล็อตเรื่องที่มีความแปลกและหลากหลาย เน้นความน่าตื่นตาตื่นใจจากการดำเนินเรื่องหรือฉาก อันเป็นผลมาจากงานสร้างที่มีคุณภาพและเงินทุนสูงในการสร้างโดยภาพยนตร์ที่ผลิตออกมาจะเน้นที่ความบันเทิงเป็นหลัก รวมถึงแนวคิดการผลิตภาพยนตร์แบบปลอดภัยไว้ก่อนคือ การสร้างภาพยนตร์ที่ดัดแปลงมาจากเรื่องแต่งที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีก่อนแล้ว ไม่ว่าจะเป็นเทพนิยาย นิทาน เรื่องสั้น นวนิยาย หรือบทละคร อันมีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อการสร้างความเพลิดเพลินและบันเทิงให้กับผู้ชมเป็นที่ตั้ง ทั้งหมดนี้เองที่ทำให้การผลิตภาพยนตร์ในยุคนี้ลักษณะของอุตสาหกรรมแทนที่จะเป็นการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะ ด้วยเหตุนี้ กลุ่มคลื่นลูกใหม่ได้ทำการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาของภาพยนตร์โดยเปลี่ยนแปลงมาสู่เนื้อหาเรื่องราวที่ว่าด้วยเรื่องราวเล็กๆ ธรรมดาๆ เช่น เรื่องราวของชีวิตประจำวัน เหตุการณ์ธรรมดาทั่วไปที่พบเห็นได้ตามท้องถนน ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในการดำเนินชีวิตและความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ฯลฯ

Quant aux grands sujets, ils sont remplaces par des anecdotes quotidiennes, mettant en scene des jeunes dont les amours. Les rapports au

monde et aux autres n ont plus rien a voir avec le symbolism empese de la qualite francaise.[11]

เนื้อหาของภาพยนตร์จึงเป็นการสร้างเนื้อหาโดยให้ความสำคัญกับการแสดงออกซึ่งความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์มากกว่าจะเป็นการสนองตอบคนดู และความเป็นอุตสาหกรรมที่มีเป้าหมายคือผลกำไร เนื้อหาง่ายๆ ของพวกเขาจึงเป็นการตั้งข้อสังเกตถึงสิ่งละอันพันละน้อยในชีวิตมนุษย์อย่างมีแง่มุม ตามแต่มุมมองของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคน ภาพยนตร์ของพวกเขาคือการแสดงออกถึงมุมมองที่มีต่อโลกมนุษย์ด้วย การแสดงผ่านเหตุการณ์และเรื่องราวธรรมดาๆ อย่างมีมุมมอง และนำเสนอออกมาด้วยชั้นเชิงศิลปะ เป็นการเสนอความคิดและทรรศนะอย่างเป็นกระบวนการ

Les auteurs pensant davantage a s exprimer qu a gagner le publc et la creation personnelle remplace les regles eprouvees de la dramaturgie.[12]

เรื่องราวหรือเหตุการณ์ธรรมดาในชีวิตประจำวัน อันนับว่าเป็นวาทกรรมเล็กๆ ในวงล้อของชีวิตและสังคม คือสิ่งที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่นำมาเป็นเนื้อหาสาระสำคัญ โคล้ด ชาโบรลมีความเห็นว่า เรื่องราวเล็กๆในวิถีแห่งชีวิตเป็นสิ่งที่มีความสำคัญพอๆ กับเรื่องใหญ่ เช่น อุดมการณ์ทางสังคม หรือแนวคิดทางการเมือง ปรัชญา ศาสนา ที่จะเป็นวัตถุดิบสำคัญของวงการภาพยนตร์ที่มีมาในยุคก่อน ซึ่งความคิดของเขาสอดคล้องกับทโกดาร์ด กล่าวว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ควรที่จะเริ่มต้นด้วยเนื้อหาเรื่องราวที่ตัวเองรู้จัก[13]

จากความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศส ด้วยการเข้ามาของกลุ่มคลื่นลูกใหม่จะเห็นได้ว่าเป็นการพัฒนาการที่เกิดขึ้นในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกับการ

---

[11] Philippe de Comes et Michel Marmin, *Le cinema francais 1960-1985*, p. 8.

[12] Ibid.

[13] Ibid., p. 48.

เปลี่ยนแปลงนวนิยายและการเข้ามาของกลุ่มนูโว โรมอง ทั้งนี้จะพบว่า ความเปลี่ยนแปลงของศิลปะทั้งสองแขนงต่างเอื้อให้มีการเชื่อมโยงเข้าหากัน เมื่อพิจารณาที่แนวทางของกลุ่มนูโว โรมอง จะพบว่า นูโว โรมองมีแนวโน้มที่จะแสวงหารูปแบบการนำเสนอใหม่ โดยใช้ความร่วมมือหรืออิทธิพลทางวิธีการจากศิลปะแขนงอื่น ในขณะที่ภาพยนตร์เองก็กำลังพัฒนาวิธีการนำเสนอด้วยการทดลองหลากหลายวิธีการ

ด้วยเหตุนี้เอง จึงเกิดพัฒนาการของความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะทั้งสองแขนง ซึ่งมีความสัมพันธ์กันมายาวนาน และพัฒนารูปแบบความสัมพันธ์แตกต่างกันไปในแต่ละยุค จนกระทั่งมาถึงยุคที่ฝ่ายนวนิยายคือ กลุ่มนูโว โรมอง ได้สร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์ที่เรียกว่า ซิเน-โรมอง ขึ้น ในขณะที่วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศส และกลุ่มคลื่นลูกใหม่ ก็ได้ร่วมมือกับนักเขียนนวนิยายนูโว โรมองเพื่อผลิตภาพยนตร์ในรูปแบบใหม่ขึ้นมาเหมือนกัน และได้ให้การต้อนรับร็อบบ์-กริเย่ต์เข้าสู่วงการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ตามแนวทางที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่ได้เบิกทางไว้

3.2 **ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับภาพยนตร์**

นับตั้งแต่ได้มีการคิดค้นภาพยนตร์ขึ้นเมื่อ 100 กว่าปีที่แล้ว ภาพยนตร์ที่มักจะถูกอ้างอิงพาดพิงและเชื่อมโยงกับศิลปะแขนงอื่นๆ อยู่เสมอ แม้ว่าในระยะแรกภาพยนตร์จะไม่ถูกยอมรับในการสร้างสุนทรียศาสตร์ หรือสถาปนาอาณาจักรของตนเองด้วยคำว่า ศิลปะได้ ทั้งนี้เนื่องด้วยเพราะ ภาพยนตร์มีความผูกพันกับการใช้เทคนิควิธีการและเทคโนโลยี จึงดูเหมือนจะเป็นกิจกรรมของช่างเทคนิคมากกว่าศิลปิน โดยเนื้องานก็ยังมีลักษณะของการจำลองบันทึกภาพความเป็นจริงออกมาถ่ายทอดมากกว่าที่จะเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ในตัวเอง จนกระทั่งปลายทศวรรษที่ 1950 อองรี แบร์ซง(Henri Berson) ได้ขนานนามศิลปะแห่งภาพวิ่งนี้ว่า ศิลปะแขนงที่ 7 ในบทความชื่อ “L Evolution creatice”[14] ซึ่งได้ให้เหตุผลของการยกคุณค่าภาพยนตร์ให้เทียบเท่ากับจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี วรรณคดี และการละคร ว่า ภาพยนตร์นั้นเป็นมากกว่าการเลียนแบบความเป็นจริงอย่างที่เข้าใจ หากแต่ภาพยนตร์คือกระบวนการเคลื่อนไหวแห่งความคิด ซึ่งเป็นสิ่งเดียวกันกับที่ภาพสร้างขึ้น เมื่อภาพแต่ละภาพต่างก็มีความหมาย เฉกเช่น

---

[14] Jeanne-Marie Clec, *Litterature et cinema* (Paris: Nathan, 1993), p. 7.

จิตรกรรมและภาพถ่าย ทว่า เอกลักษณ์ของภาพยนตร์ คือ ภาพที่ต่อเนื่องเคลื่อนไหว การนำภาพมารวมกันก่อให้เกิดเป็นภาพเคลื่อนไหว จึงสร้างสรรค์ความหมายขึ้นมาอย่างที่จะไม่ปรากฏในศิลปะแขนงอื่นและมีพลังในด้านความหมายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งหมายความว่า ภาพยนตร์สามารถที่จะสร้างรูปแบบและเนื้อหาของความหมายอันมีลักษณะเฉพาะตัว และจะไม่พบในศิลปะแขนงอื่น

> Le mecanisme de la pensee est donc analogue a celui qui anime les images: a partir de << vues quasi instantanees>> de la realite fugitive , il en construit une vision << impersonnelle , abstraite et simple>> , ou c est le mouvement en general qui s exprime.[15]

ภาพยนตร์จึงได้รับการยอมรับมากขึ้นว่าเป็นศิลปะแขนงล่าสุด และด้วยเหตุว่า ภาพยนตร์คือศิลปะ และเป็นศิลปะที่มีการรวมเอาจุดเด่นของศิลปะแต่ละแขนงเข้ามาไว้ด้วยกัน จึงทำให้ภาพยนตร์เป็นศิลปะที่ถูกนำมาเชื่อมโยงกับศิลปะแขนงอื่นอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นการขนานนามภาพยนตร์ว่าเป็นศิลปะของวิจิตรศิลป์แนวเคลื่อนไหว “art nouveau de la peinture en mouvement” หรือละครที่ปราศจากบทเจรจา “dramaturgie sans paroles”[16] เป็นต้น ด้วยความที่ภาพยนตร์คือศิลปะแห่งการเล่าเรื่อง เช่นเดียวกับวรรณคดีและการละคร ภาพยนตร์จึงถูกโยงเข้ากับศิลปะทั้งสองแขนงอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นการโยงกลวิธีการเล่าเรื่องเข้ากับวรรณคดีและการโยงลักษณะของการแสดงเข้ากับการละครในหัวข้อนี้ จะศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะของภาพยนตร์กับวรรณคดี โดยเริ่มศึกษาความสัมพันธ์ตั้งแต่ยุคของภาพยนตร์เสียง ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ได้รับการยอมรับในฐานะศิลปะแล้วจนกระทั่งถึงยุคของการถือกำเนิดของซิเน-โรมอง โดยจะแบ่งยุคของความสัมพันธ์ของภาพยนตร์กับวรรณคดีออกเป็น 4 ช่วงเวลา ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[15] Ibid.

[16] Ibid.

3.2.1 ศิลปะภาพยนตร์ในนวนิยายอเมริกัน

ภาพยนตร์ของอเมริกาที่ผลิตโดยฮอลลีวู้ดได้รับความนิยมอย่างมากในยุโรป ตัวแปรของความสำเร็จตรงนี้ไม่ได้มาจากเนื้อเรื่องที่เป็นที่ถูกอกถูกใจให้ความบันเทิงและสนุกสนานแต่เพียงประการเดียว แต่มีผลมาจากความสนใจของชาวยุโรปต่อวัฒนธรรมของอเมริกันที่พวกเขาไม่คุ้นเคยอีกด้วย จึงก่อให้เกิดความกระหายใคร่รู้ และภาพยนตร์ก็คือคำตอบของพวกเขา

> […] les film americains contribuerent a rendre familier au public europeen, non seulement toute une thematique mais encore un type d << histoires >> inconnu en Europe.[…][17]

ภาพยนตร์อเมริกันจึงมีความน่าสนใจในแง่ของการเป็นสื่อในลักษณะที่มีบรรยากาศของความเป็นต่างพื้นที่หรือต่างประเทศหรือภูมิภาคทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรมที่ไม่คุ้นเคยอยู่ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีแจ๊สหรือวัฒนธรรมของชนผิวดำต่างกันเป็นความแปลกใหม่ที่ชาวยุโรปมองผ่านภาพยนตร์ที่มาจากอเมริกา นอกจากนี้ สื่อวรรณกรรมก็เป็นสื่อชนิดหนึ่งที่บรรจุเอาลักษณะทางบริบทของสังคมในแง่นี้เอาไว้ด้วย ความสัมพันธ์เริ่มแรกของนวนิยายกับภาพยนตร์ เริ่มจากการที่มีนวนิยายอเมริกันจำนวนไม่น้อยที่ในระยะแรกถูกใช้เป็นวัตถุดิบของการเป็นตัวเรื่องในการผลิตภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็น *Back Street* ของแฟนนี่ เฮิรสท์(Fanny Hurst)หรือ *Twenty hours* ของหลุยส์ บรูมฟิลม์ (Louise Bromfield) ซึ่งเมื่อนำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์แล้ว ก็นับได้ว่าได้รับความสำเร็จเหนือกว่าตอนที่เป็นนวนิยายหลายเท่า จุดเริ่มต้นความสัมพันธ์จึงเป็นความสัมพันธ์ที่นวนิยายเป็นวัตถุดิบสำคัญของภาพยนตร์ ซึ่งต่อมาในทางกลับกัน ภาพยนตร์ก็ได้ส่งอิทธิพลมาถึงรูปแบบการสร้างสรรค์ของนวนิยายด้วย เพราะในเวลาต่อมาเมื่อภาพยนตร์ได้รับความนิยมอย่างสูง และมีแนวโน้มจะเข้าถึงคนจำนวนมากต่อไป นวนิยายอเมริกันจึงได้นำเอาเทคนิควิธีการของภาพยนตร์มาใช้ในนวนิยาย เช่น ในนวนิยายเรื่อง *Manhattan Transfer* ของจอห์น ดอส ปาสซอส (John Dos Passos) และต่อมาเมื่อมีการแปลนวนิยายเหล่านี้เป็นภาษาฝรั่งเศส และมีผู้สนใจติดตามด้วยเหตุผลกันกับความสนใจในภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม นวนิยาย

---

[17] Ibid., p. 42.

อเมริกันที่ได้รับการแปลเป็นภาษาฝรั่งเศส มีจำนวนไม่น้อยเลยทีเดียวที่ใช้รูปแบบวิธีการของภาพยนตร์ในนวนิยาย จึงเกิดกลายเป็นเอกลักษณ์ของนวนิยายอเมริกันในช่วงเวลานั้น คือ การมีลักษณะวิธีการหรือเทคนิคของภาพยนตร์ในนวนิยายดังที่เรย์มงด์ ลา แวกัส (Raymond Las Vergus) กล่าวถึงเออร์เนส เฮมมิ่งเวย์(Ernest Hemingway) ว่าเป็น คล้าค เกเบิ้ล(Clake Gable) แห่งวงการนวนิยาย “Clarke Gable de la litterature”[18] หรือการที่นวนิยายอเมริกันจะโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม มีลักษณะราวกับว่าเขียนเพื่อที่จะทำออกมาเป็นภาพยนตร์ “…aux USA, consciemment ou inconsciemment, les romanciers dela nouvelle ecole semblent ecrire directement pour le cinema”[19] อันเป็นข้อบ่งชี้ได้เป็นอย่างดีว่า นวนิยายอเมริกันนั้นมีแรงบันดาลใจสำคัญ คือ ลักษณะวิธีการเขียนโดยใช้วิธีการของภาพยนตร์ ดังปรากฏในเทคนิควิธีการบรรยาย ซึ่งได้แก่ลักษณะการบรรยายราบเรียบในระดับพื้นผิว แสดงรายละเอียดอย่างตรงไปตรงมาและต่อเนื่องเพื่อแสดงภาพที่ชัดเจนและสัมพันธ์กันของสิ่งที่บรรยาย เป็นการนำเสนออย่างให้ภาพราวกับการเดินถือกล้องถ่ายภาพยนตร์ที่นวนิยายอเมริกันนำมาใช้ ปรากฏในเทคนิคการบรรยาย ซึ่งได้แก่การบรรยายอย่างราบเรียบ แสดงรายละเอียดอย่างตรงไปตรงมา และต่อเนื่องเพื่อแสดงภาพที่ชัดเจนและสัมพันธ์กันของสิ่งที่บรรยาย ซึ่งเป็นการนำเสนอราวกับการเดินถือกล้องถ่ายภาพยนตร์ไปถ่ายภาพปรากฏการณ์ที่ปรากฏอยู่ในสังคมและชีวิตประจำวัน

นักเขียนนวนิยายที่มีความชัดเจนมากในแง่ของการใช้เทคนิคภาพยนตร์นำเสนอในนวนิยายของเขา ได้แก่ดอส ปัสซอส นวนิยายของเขาจะมีลักษณะของการบรรยายแบบให้ภาพอยู่สูงมาก ซึ่งต่างจากการให้ภาพในนวนิยายทั่วไป ตรงที่นวนิยายของเขาจะให้ภาพราวกับใช้สายตามอง เป็นการให้ภาพในระดับพื้นผิวและให้รายละเอียดของภาพในเชิงกายภาพ โดยมีแนวความคิดของการผสานรูปแบบทางด้านภาพยนตร์ลงไปในนวนิยายว่า ภาพยนตร์นั้นจะช่วยส่งเสริมประสิทธิภาพในการสื่อสารให้กับนวนิยายให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เพราะการแสดงออกแบบภาพยนตร์นั้นมีลักษณะที่เป็นอภิปรัชญาเป็นปรากฏการณ์การแสดงออกของเหตุผล ซึ่งทำให้ผู้รับสารซึ่งก็คือผู้ชมภาพยนตร์และผู้อ่านนวนิยาย เข้าถึงสารที่นำเสนอได้อย่างชัดเจนและง่ายดาย

มอริซ เมอร์โล ปงติ (Maurice Merleau-Ponty) เปรียบศาสตร์แห่งปรัชญากับภาพยนตร์และเปรียบผู้กำกับภาพยนตร์กับนักปราชญ์ไว้ว่า ศาสตร์และบุคคลทั้งสองคือตัวแปรแห่งกระบวนการแสดงความจริงแห่งโลกออกมา โดยสื่อสารผ่านวิธีการสื่อความหมายที่มีลักษณะเฉพาะตัว

---

[18] Ibid., p. 44.

[19] Ibid.

Si la philosophie et le cinema sont d accord, si la reflexion et le travail technique vont dans le meme sens, c est parce que le philosophe et le cineaste ont en commun une certaine maniere d etre, une certaine vue du monde qui est celle d une generation, disait-il, en 1945 , lors d une conference a l IDHEC, demontrant que le cinema nous restituait de la realite une apprehension qu etait en accord avec la <<nouvelle phychologie>> , celle qui nous <<fait voir dans l homme, non pas un entendement qui construit le monde, mais un etre qui y est jete.[20]

ภาพยนตร์จึงเป็นกระบวนการสร้างผลทางจิตวิทยาแบบใหม่ ผลทางจิตในที่นี้หมายถึงความเข้าใจ การรับรู้ การสร้างความรู้สึกให้เกิดกับผู้รับสาร ทั้งหมดต่างเป็นสิ่งที่นวนิยายได้กระทำมาก่อน ทว่าต้องยอมรับว่า ภาพยนตร์สามารถที่จะอำนวยผลในจุดนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพกว่า นวนิยายรับเอากระบวนการตรงนี้มาเพื่อสร้างเสริมประสิทธิภาพของตนเองด้วยเช่นกัน *Manhattan Transfer* คือ ตัวอย่างที่ชัดเจนของอิทธิพลวิธีการภาพยนตร์ในนวนิยาย นวนิยายเรื่องนี้ได้รับอิทธิพลสำคัญมาจากเซอร์ไก ไอเซนสไตน์(Sergei Eisenstein) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวรัสเซีย และดี.ดับบลิว. กริฟฟิธ(D.W.Griffith) ผู้กำกับภาพยนตร์แห่งฮอลลีวู้ด ผู้คิดค้นและพัฒนาวิธีการตัดต่อลำดับภาพ ดังนั้นการตัดต่อลำดับภาพเป็นวิธีการโดดเด่นและน่าสนใจมากที่จะนำมาใช้ในนวนิยายทั้งนี้เนื่องจากว่าวิธีการนี้คือการแยกความจริงออกเป็นส่วนแล้วหล่อหลอมรวมกันเพื่อนำเสนอแก่นความคิดใดความคิดหนึ่ง ซึ่งนวนิยายในยุคดังกล่าวก็ได้รับเอาวิธีการนี้มาใช้กันอย่างแพร่หลาย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

L influence du cinema sur le roman contemporain est profonde [...] Le <<montage>> est un des remarquables apports du cinema a la culture humaine. Cet art de mettre bout a bout des morceaux de realite, de facon a creer des themes qui se melent et se reprennent, a les orchestres jusqu a l expression du denouement dramatique par des procedes qui ne sont pas sans

---

[20] Marice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Lausanne: Negal, 1948), pp. 85-106.

parente avec ceux de la musique, n a pas terde a etre mis en oeuvre , avec un bonheur egal par de nombreaux romanciers [...] . L emploi de ce procede , en s universalisant , tend a s integrer definitivement a la technique litterature.[21]

ดังตัวอย่างต่อไปนี้ จะเห็นได้ว่า ดอส ปัสซอส ใช้วิธีการบรรยายเพื่อแสดงภาพเปรียบเสมือนผู้เขียนได้ใช้กล้องแทนปากกา และนำเสนอตามแบบอย่างของภาพยนตร์ ราวกับกำลังใช้กล้องถ่ายภาพยนตร์จับภาพเหตุการณ์และฉากที่กำลังดำเนินไปในนวนิยาย

They had a couple of beers at he bar, then they went on deck, the girls had gone . Mac and Ike walked disconsolately round the deck for a while, then they found the girls leaning over the rail in the stern. It was cloudy moon light night. The sea and the dark islands covered with spring evergreens shone light and dark in a mottling silvery green. Both girls had frizzy hair and dark circles under their eyes.[22]

จะเห็นได้ว่า การบรรยายฉากนี้มีลักษณะเหมือนกับการใช้กล้องถ่ายภาพยนตร์จับภาพสถานที่แห่งใดแห่งหนึ่ง คือ มีลักษณะที่เป็นการให้รายละเอียดในระดับพื้นผิว เป็นการบรรยายแบบราบเรียบ ราวกับภาพถ่ายที่ปรากฏออกมาให้เห็น ไม่มีการบรรยายอย่างลึกซึ้งเชิงพรรณนาเพื่อก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่งต่อผู้อ่าน นอกจากนี้ ยังมีการเน้นความเป็นภาพถ่าย โดยมีลักษณะของการกำหนดให้แสงสว่างแก่ภาพอีกด้วย ซึ่งนับว่าเป็นวิธีการของภาพยนตร์ที่เรียกว่าการจัดแสง

ลักษณะของการให้ภาพแบบภาพยนตร์นี้ ส่งอิทธิพลมาถึงร็อบบ์-กริเย่ต์ ในแง่ของการที่ซิเน-โรมอง จะมีการบรรยายในแบบที่เป็นการให้ภาพอันเที่ยงตรง เช่นเดียวกันกับการใช้กล้องบันทึกภาพ ซึ่งเป็นอิทธิพลเบื้องต้นในระดับหนึ่ง เพราะในเวลาต่อมา ร็อบบ์-กริเย่ต์จะได้ทำให้

---

[21] Jeanne-Marie Clec, *Litterature et cinema* (Paris: Nathan, 1993), p. 97.

[22] Ibid., p. 46.

ซิเน-โรมองของเขา เป็นภาพแสดงของวัตถุ ผู้คน และสถานที่ในลักษณะที่แปลกแยกออกไปจากคุณสมบัติของตัวมันเอง

3.2.2 การใช้กล้องแทนปากกา (La camera stylo)

เมื่อภาพยนตร์ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อวรรณคดีแล้ว ในทางกลับกัน วรรณคดีก็มีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ในลักษณะที่สวนทางกันเช่นกัน ดังที่นวนิยายอเมริกันได้นำเอาวิธีการของภาพยนตร์มาใช้ ภาพยนตร์เองก็ได้รับอิทธิพลการสร้างสรรค์ตามแบบอย่างของนวนิยายเป็นการแลกเปลี่ยนกระบวนการสร้างสรรค์ต่อกัน

วิธีการที่ภาพยนตร์รับเอามาจากนวนิยายได้แก่ การใช้มุมมองของบุรุษที่ 1 ในการเล่าเรื่อง และการเล่าเรื่องย้อนกลับ (Flashback)

การใช้มุมมองบุรุษที่ 1 ในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์นั้น เป็นไปตามที่ปรากฏในนวนิยาย คือ กำหนดตัวละครที่เป็นผู้เล่าเรื่องขึ้นมาและเล่าเรื่องราวที่ดำเนินไป ในนวนิยายนั้น การใช้มุมมองบุรุษที่1มีผลทำให้ผู้อ่านสามารถที่จะใกล้ชิดกับตัวละครได้มากกว่ามุมมองแบบอื่นๆ และมีโอกาสที่จะเชื่อถือในตัวละครประหนึ่งผู้ใกล้ชิดที่มาเล่าเรื่องราวของตนให้ฟัง มุมมองบุรุษที่1ในภาพยนตร์นั้น มีการดัดแปลงนำไปใช้โดยการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ที่เรียกว่า เสียงออฟสกรีน (off screen) วิธีการนี้ภาพยนตร์ใช้ในการนำเสนอการเล่าเรื่องโดยใช้มุมมองของบุรุษที่หนึ่ง ก็นับว่าได้ผลแบบเดียวกันกับที่ปรากฏในนวนิยาย คือ การทำให้ผู้เล่าเรื่องอยู่ในฐานะที่ใกล้ชิดกับผู้ชมและเป็นการจำกัดรายละเอียดของเรื่องที่ผ่านการใช้มุมมอง เพื่อผลในการดำเนินเรื่อง

ส่วนการเล่าเรื่องย้อนหลังนั้นนับว่า เป็นวิธีการเก่าแก่ที่นวนิยายใช้กันมาเนิ่นนาน และภาพยนตร์ก็นำมาใช้ โดยใช้รูปแบบวิธีการของการแบ่งมิติการเล่าเรื่องออกเป็นสองมิติ คือ เหตุการณ์ในปัจจุบันที่ภาพยนตร์กำลังนำเสนอ และมิติของเหตุการณ์ก่อนหน้า ซึ่งจะเล่าเรื่องย้อนหลังกลับไปในนวนิยายการเล่าเรื่องย้อนหลังจะถูกนำเสนอ ผ่านหน้ากระดาษที่ว่าด้วยความทรงจำของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือผู้แต่งในฐานะผู้เล่าเรื่อง ผู้รู้แจ้ง ก็จะนำเสนอเหตุการณ์ในอดีต โดยมีปัจจัยบางอย่างเป็นตัวบ่งชี้ เช่น กำหนดระยะเวลาไปโดยตรง ส่วนในภาพยนตร์การสร้างมิติย้อนกลับจะกระทำโดยมีปัจจัยระบุช่วงเวลาที่ชัดเจน เช่น การขึ้นตัวหนังสือแสดงบนจอภาพ ถ้อยคำของตัวละคร ฯลฯ หรืออาจจะใช้สไตล์ภาพ

เมื่อภาพยนตร์ได้นำวิธีการเดียวกันกับนวนิยายมาใช้ในภาพยนตร์ ทำให้ลักษณะการเล่าเรื่องของสื่อทั้งสองมีความใกล้เคียงกันมาก ตั้งแต่วิธีการนำเสนอจนถึงผลที่เกิดกับคนดู ด้วยเหตุนี้ การเล่าเรื่องในภาพยนตร์จึงมีความคล้ายคลึงกับการเล่าเรื่องในนวนิยาย ราวกับว่า ผู้กำกับภาพยนตร์คือนักเขียนนวนิยายที่ได้ใช้กล้องถ่ายภาพยนตร์แทนปากกา

การที่ภาพยนตร์ได้รับเอาวิธีการของนวนิยายมาใช้ ทำให้แนวทางเข้าถึงภาพยนตร์ตลอดจนการวิจารณ์ต้องมีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ทั้งนี้เนื่องจาก ลักษณะประการหนึ่งที่ภาพยนตร์รับเอาอิทธิพลของนวนิยายเข้ามาจากการใช้กล้องแทนปากกาก็คือ ความคิดในเรื่องสไตล์/รูปแบบของประพันธกร สำหรับนวนิยายนั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบทางภาษาและสำนวนคือ สิ่งที่เป็นรูปแบบเฉพาะของนักเขียนคนใดคนหนึ่ง รวมทั้งระบบความคิดที่ถ่ายทอดออกมาในงาน เมื่อภาพยนตร์ได้รับเอาวิธีการของนวนิยายเข้ามาใช้ ภาพยนตร์จึงได้ขยายแนวทางด้านรูปแบบในการประเมินค่าออกไป โดยหันมาให้ความสำคัญกับรูปแบบและเนื้อหาที่แสดงลักษณะเฉพาะตัวของผู้กำกับภาพยนตร์แบบเดียวกับที่นวนิยายเรื่องหนึ่งๆ จะสะท้อนทั้งรูปแบบและเนื้อหาอันเป็นสไตล์เฉพาะตัวของผู้เขียนแต่ละคน ซึ่งก็คือการใช้วิธีการที่มีพื้นฐานเดียวกับการเข้าถึงนวนิยาย

> Elle recherche, a travers l exactitude d une analyse de plus en plus en technique, la transcription par les mots d une evolution iconique saisie le plus souvent dans ses rapports avec l ecriture. Les comparaisons , les parallelismes, les recherches d influences , deviennent l axe majeur autour duquel s organise cette nouvelle pensee critique.[23]

จึงถือว่า นอกจากวิธีการของนวนิยายจะมีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์แล้ว ยังมีผลต่อเนื่องไปถึงการวิจารณ์ภาพยนตร์ด้วย ทั้งนี้ก็เพราะว่า เมื่อภาพยนตร์นำวิธีการของนวนิยายไปใช้แล้ว ก่อให้เกิดผลในระดับเดียวกันกับที่นวนิยายทำได้ นั่นคือ การสะท้อนความคิดและรูปแบบเฉพาะตัวของประพันธกร ความคิดเรื่องสไตล์จึงเป็นความคิดสำคัญที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ให้ความสำคัญ ดังเช่นที่อองเดร บาแซง กล่าวถึงคุณูปการของมาร์แซล กาเน่ (Marcel Carne) ว่าเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่และมีสไตล์ที่ชัดเจน และได้กล่าวถึงพัฒนาการของภาพยนตร์ที่มี

---

[23] Ibid., p. 53.

การสะท้อนสไตล์ของผู้สร้างสรรค์ได้ในระดับที่ทัดเทียมกันกับงานวรรณคดี และยกย่องภาพยนตร์ไปถึงระดับที่ว่า สามารถนำเสนอจิตวิญญาณในรูปแบบเดียวกันกับที่วรรณกรรมได้กระทำ

> Ce n est plus ici de la simple adresse technique mais l achevement d un style avec tout ce que mot comporte de spirituel.[24]

วรรณกรรมและภาพยนตร์มีเอกลักษณ์ในระเบียบวิธีการที่แตกต่างกัน อันมีจุดร่วมเดียวกันคือการที่ศิลปะทั้งสองแขนงต่างมีจุดมุ่งหมายในการสะท้อนความเป็นมนุษย์

> La technique de la camera , d une part ,l attrait intellectuel de cette espece de poesie d autre part , ont permis de developper un langage bien plus subtil que l enregistrement brutal ou l observation sans parti pris[…]. Le cinema francais s embarque sur la glorification stylisee du verbe.[25]

ดังนั้น ภาพยนตร์จึงมีฐานะที่เท่าเทียมกับวรรณคดีคือ การแสดงความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์เป็นการนำเสนอกระบวนการความคิดผ่านเนื้อหา โดยมีรูปแบบเข้ามารองรับ และเป็นงานศิลปะที่สะท้อนความคิดปัจเจกของผู้ที่ผลิตมันขึ้นมา ต่างกันก็เพียงแต่ในแง่ของสื่อวิธีการซึ่งแต่ละสื่อต่างก็มีวิธีการที่แตกต่างกันออกไปและพัฒนาไปในรูปแบบของตัวเอง ทว่าในแง่ของการสื่อสารแล้ว ต่างก็ทำหน้าที่เฉกเช่นเดียวกัน

ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะทั้งสองแขนงนี้ มีอิทธิพลอันชัดเจนต่อซิเน-โรมอง ในแง่ที่ว่าเมื่อซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ ถูกถ่ายทำอออกมาเป็นภาพยนตร์ เขาได้ใช้ทั้งกลวิธีของการเล่าเรื่องด้วยมุมมองแบบในนวนิยาย คือมุมมองของเอกพจน์บุรุษที่หนึ่ง เพื่อสร้างเงื่อนไขและข้อจำกัด

---

[24] Ibid.

[25] Ibid., p. 55.

บางอย่างในการดำเนินเรื่อง รวมทั้งมีการใช้วิธีการของการเล่าเรื่องย้อนกลับ สลับกับการดำเนินเรื่องปัจจุบัน โดยไม่มีตัวแบ่งแยกที่ชัดเจน เพื่อทำลายมิติของเวลา

3.2.3 ภาพยนตร์ของกลุ่มนีโอ-เรียลลิสต์ (Neo–realism)

วรรณคดีดูเหมือนกับจะล้ำหน้าภาพยนตร์ไปก้าวหนึ่งในส่วนของการนำเสนอสิ่งที่เป็นลักษณะทางนามธรรม ทั้งนี้ เนื่องมาจากว่าภาพยนตร์เป็นศาสตร์ที่แสดงออกซึ่งวัตถุที่มีตัวตนจับต้องและมองเห็นได้ โดยนำเสนอผ่านภาพเคลื่อนไหว ทว่า ศิลปะของวรรณศิลป์นั้น อาศัยจินตนาการและความเข้าใจที่เกิดขึ้นในกระบวนการทำความเข้าใจและรู้สึกของผู้อ่าน จึงดูเหมือนว่านวนิยายสามารถที่จะสื่อ “สาร” ที่มีลักษณะเป็นนามธรรมได้ดีกว่าภาพยนตร์

อย่างไรก็ตาม ในช่วงทศวรรษที่ 40 วงการภาพยนตร์ของอิตาลีได้ให้กำเนิดวัฒนาการทางด้านเนื้อหาและรูปแบบใหม่ขึ้นมาเรียกว่านีโอ-เรียลลิสต์ ซึ่งมีรูปแบบการสร้างสรรค์ด้วยการผลิตภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงภายนอกเป็นหลัก ภาพยนตร์ในแนวทางนี้จะถ่ายทำในสถานที่จริง ไม่ใช้นักแสดงอาชีพ ไม่มีเทคนิคการปรุงแต่งทางเทคนิคใดๆ ทั้งสิ้น มีเพียงการตั้งกล้องและถ่ายทำเหตุการณ์ที่ดำเนินไปเท่านั้น ความสำคัญจึงอยู่ที่เหตุการณ์ที่บันทึกผ่านกล้องเพียงเท่านั้น ความเป็นจริงที่ปรากฏออกมาเป็นความเป็นจริงที่เป็นคนละอย่างกับความเหมือนจริงที่ภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดผลิต เพราะความจริงที่ปรากฏในภาพยนตร์แนวทางนี้คือ ความเป็นจริงที่มีความจริงอยู่ในตัวของมันเอง โดยไม่ต้องปรุงแต่งหรือประกอบสรางความเป็นจริงขึ้นเพื่อให้สมจริง

> C est donc a une sorte d epuration que le cinema italien a convie le 7 Art, lui enseignant la voie d un realisme ne de sa pauvrete meme : obliges , on le sait , de tourner dans la rue, sans acteurs porfessionnels et sans materiel perfectionne, les cineastes demeures dans l Italie occupee puis detruite,redecouvrient; grace au pouvoir revelateur de la camera, une realite

depourvre des precautions stylistiques lui avait fait subir la vraisemblance hollywoodienne.[26]

โดยเป็นความเป็นจริงที่แยกตัวออกมาจากกระบวนการทางด้านภาพยนตร์ ซึ่งหมายถึงความเป็นจริงที่แสดงตัวของมันเอง โดยไม่ต้องผ่านกระบวนการทำให้ “สมจริง” ของเทคนิคต่างๆ

[…] Une realite dont la representation se trouvait liberee des conventions cinematographique.[…][27]

ทั้งนี้ จุดมุ่งหมายของการใช้รูปแบบทางด้านภาพยนตร์แบบนี้ก็ด้วยเพื่อที่จะทำให้คนดูเกิดความเข้าใจและรู้สึกในสิ่งที่เห็น มากกว่าที่จะให้คนดูติดอยู่กับกระบวนการดำเนินเรื่อง อันนับว่าเป็นอุปสรรคในการเข้าถึงความจริงของกลุ่มนีโอ-เรียลลิสต์

สิ่งที่เห็นนี่เอง คือ ความเป็นจริงบริสุทธิ์ที่คนดูจะได้เข้าใจ ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้จึงไม่มีการดำเนินเรื่องที่เป็นการสร้างปมหรือความขัดแย้งให้คนดูสนใจติดตามอย่างกระตือรือร้น แต่จะเป็นการนำเสนอ ภาพความเป็นจริงของมนุษย์และการกระทำจริงๆ สถานที่จริง และช่วงเวลาตามความจริงโดยปราศจากการปรุงแต่งทางอารมณ์และกระบวนการสื่อความหมายที่ซับซ้อน ภาพยนตร์ตามแนวทางของนีโอ-เรียลลิสต์จึงมีลักษณะที่เป็นเสมือนบันทึกประจำวัน และภาพถ่ายที่เคลื่อนไหวได้ โดยแสดงรายละเอียดทางบริบทสังคมตามช่วงเวลาที่มีการถ่ายทำอย่างชัดเจน

[…] L image tres riche est a elle seule une histoire qu il faut du temps au spectateur pour dechiffrer, ce qui explique la longueur de ces plans, la plupart du temps fixes ou tres lentement panoramiques : ils permettent une saisie

---

[26] Ibid., p. 56.

[27] Ibid.

globale de la realite representee qui s inscrit dans le temps vrai de la vision.[…][28]

วิธีการของนีโอ-เรียลลิสต์จึงเป็นการสร้างความเป็นจริงขึ้นมาบนจอมากกว่าที่จะสร้างภาพที่ปรากฏบนจอให้ดูเหมือนจริง โดยให้สิ่งที่ปรากฏบนจอภาพบ่งบอกความหมายด้วยตัวเอง อย่างไรก็ตาม แม้จะมีลักษณะของการถ่ายทำที่ใกล้เคียงกับภาพยนตร์สารคดี แต่ภาพยนตร์ในแนวทางของนีโอ-เรียลลิสต์ก็มีความแตกต่างออกไปในแง่ที่ว่าภาพยนตร์ไม่ได้มุ่งที่จะนำเสนอความเป็นจริงอย่างที่มันเป็น โดยปราศจากการปรุงแต่งแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่ยังเป็นการนำเสนอความเป็นจริงเพื่อสื่อความหมายทางนามธรรมไปสู่คนดูอีกด้วย การที่คนดูเข้าใจในภาพที่ดำเนินไปในภาพยนตร์จึงมิใช่ความเข้าใจแต่เพียงในระดับที่ว่าเรื่องดำเนินไปอย่างไร เขาเห็นอะไร และรู้สึกอย่างไร หากแต่เข้าใจว่า เรื่องและภาพที่เห็นนั้นกำลังบอกอะไร สื่อความหมายและการตระหนักรู้ถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ใต้ภาพความจริงที่เห็น ซึ่งสิ่งนั้นก็คือลักษณะทางนามธรรม เพื่อให้คนดูเข้าใจและรู้สึกตามไป ซึ่งการผสานกันระหว่างความเข้าใจและความรู้สึกที่มีต่อความเป็นจริงที่เห็นตรงหน้านี่เอง ที่จะนำคนดูไปสู่ความหมายที่ภาพยนตร์มุ่งนำเสนอแก่นเรื่องในภาพยนตร์แนวทางนี้ จึงว่าด้วยเรื่องราวที่เป็นนามธรรมล้วนๆ ไม่ว่าจะเป็นความดี ความชั่ว การเอารัดเอาเปรียบ ความบริสุทธิ์ของเด็ก ฯลฯ

ในซิเน-โรมอง ของร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้นำเอาลักษณะทางนามธรรมในแบบของนีโอ-เรียลลิสต์มาพัฒนา นั่นคือ เริ่มจากการให้ภาพที่ดูจริงมากๆ จากการมองเห็น สอดคล้องกับแนวคิดของการบรรยายแบบวัตถุและการเป็นสำนักแห่งการมอง โดยมีการพัฒนาจากการให้ภาพที่ตรงตามลักษณะที่เป็นจริงมาสู่การให้ความหมายในระดับของนามธรรมอีกขั้น ที่มากไปกว่าการกล่าวถึงนามธรรมในระดับจิตใจหรือความผูกพันกับสังคมและภาพที่มองเห็น ไปสู่การสร้างความหมายที่มีลักษณะเฉพาะเป็นนามธรรมที่ว่าด้วย สภาวะอารมณ์หรือความรู้สึกบางอย่าง อันเกิดจากความจริงจากภาพที่เห็น ซึ่งทำปฏิกริยากับจิตใจขณะมอง ก่อเป็นการแสดงออกในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง ซึ่งพบแต่เฉพาะในซิเน-โรมองเรื่องนั้นๆเท่านั้น

จากกระบวนการของภาพยนตร์ในแนวทางนี้ จะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์ได้พัฒนาศักยภาพในการสื่อสารของตนเองขึ้นมาอีกขั้น ด้วยการนำเสนอสารที่เป็นนามธรรม จึงนับได้ว่านี่คือ

---

[28] Ibid., p. 58.

ปรากฏการณ์ในลักษณะเดียวกันกับที่นวนิยายได้กระทำมาก่อนหน้า ภาพยนตร์มีลักษณะของความเป็นภาษาเทียบเท่ากันกับที่นวนิยายได้เป็น

> Il annoncait ainsi ce qui allait devenir la tendance majeure de la critique, a partir des annees 50: tirant la consequence du neorealisme, elle recherchera desormais dans le film une puissance d abstraction analogue a celle du roman. C est alors que le cinema devient <<langage>>.[…][29]

ด้วยเหตุผลนี้ การแสดงออกของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ จึงเปรียบเสมือนหนึ่งการสื่อสารทางภาษาที่มีลักษณะเฉพาะตามรูปแบบของสื่อ เมื่อนวนิยายคือ การสื่อสารโดยใช้ถ้อยคำ และมีลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า สไตล์ของผู้เขียน อันหมายถึงการที่ผู้เขียนจะได้เลือกองค์ประกอบต่างๆ มาหล่อหลอมรวมกันเป็นงานประพันธ์ชิ้นหนึ่ง ตามแบบอย่างที่มีลักษณะเฉพาะตัวของเขา เป็นปัจจัยกำกับลักษณะรูปแบบของการแสดงออก ในภาพยนตร์ก็เป็นภาษาหนึ่งที่ดำเนินตามกฏเกณฑ์นี้ ซึ่งก็หมายถึง การที่ภาพยนตร์เองก็เป็นตัวสะท้อนสไตล์หรือรูปแบบวิธีการในการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ตามลักษณะเฉพาะของผู้สร้างสรรค์แต่ละคน

ภาพยนตร์จึงได้ก้าวมาสู่ฐานะที่มีสภาพเป็นสื่อ ที่มีลักษณะเฉพาะของตัวเอง และสามารถแสดงออกถึงลักษณะเฉพาะของผู้สร้างสรรค์งานได้ รวมทั้งสามารถแสดงศักยภาพแห่งความเป็นสื่อภาษาได้ในกรณีของความสามารถในการสื่อถึงสิ่งที่มีสภาพเป็นนามธรรม

3.2.4 นวัตกรรมทางด้านภาพและงานเขียน

ความเปลี่ยนแปลงที่กลุ่มนีโอ-เรียลลิสต์ได้ก่อขึ้นทำให้ภาพยนตร์มีพัฒนาการไปสู่แนวทางที่ทัดเทียมกับนวนิยายในแง่ของการนำเสนอเรื่องราวรอบด้านของชีวิตมนุษย์ และพัฒนาไปสู่การสร้างรูปแบบเฉพาะที่มั่นคงในความเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง ภาพยนตร์ได้รับการตอบรับจากประชาชนในวงกว้างเป็นอย่างดี และมีสภาพเป็นสื่อที่มีความแพร่หลายเข้าถึงประชาชนได้ใน

---

[29] Ibid.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระดับที่สูงกลายเป็นการสื่อสารมวลชนขึ้นมา พัฒนาการของภาพยนตร์จึงเคลื่อนที่ออกจากการเป็นสิ่งที่เลียนแบบความเป็นจริงขึ้นจอ หรือการบันทึกภาพเหตุการณ์ เข้าสู่โลกแห่งศิลปะการประพันธ์ ซึ่งก็หมายถึงการนำเสนอความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นการสื่อสาร และเป็นภาษา

3.2.4.1 ภาพยนตร์ในฐานะของ “ภาษา”

ภาพยนตร์ได้รับการขนานนามว่า ศิลปะแขนงที่เจ็ด เมื่อมีการคิดค้นภาพยนตร์เสียงขึ้นและนับว่าเป็นพัฒนาการก้าวสำคัญทางเทคนิคภาพยนตร์ เนื่องจากว่านี่คือการคิดค้นกลวิธีหนึ่งเพื่อนำเสนอความหมายบางอย่าง และมันก็ได้นำมาซึ่งการยอมรับในวงกว้างอย่างเห็นตรงกันในความเป็นศิลปะของภาพยนตร์ เมื่อความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์และวรรณคดีก้าวหน้าไปถึงขั้นที่ภาพยนตร์สามารถที่จะนำเสนอความเป็นจริงอันเป็นนามธรรมได้อย่างทรงพลัง ตามแบบวิธีการแห่งสื่อชนิดนี้ ปัจจัยทั้งสองประการนี้คือตัวจักรสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ถูกเรียกว่า ศิลปะแขนงที่เจ็ดในที่สุด

ภาพยนตร์จึงเป็นเทพนิยายผ่านกล้องถ่ายภาพ อันมีผู้กำกับภาพยนตร์ ซึ่งเปรียบเสมือนผู้ประพันธ์ เป็นผู้นำเสนอความคิดอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือตัวเขาเองผ่านภาพยนตร์ของเขา โดยมีองค์ประกอบทางด้านภาพยนตร์อื่นๆ เป็นสื่อ เช่น ตัวละคร ฉาก การดำเนินเรื่อง ตลอดจน อารมณ์ของเรื่อง ทั้งนี้องค์ประกอบทั้งหมดก็ต่างนำไปสู่ความหมายหรือตัวตนของผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นๆ ซึ่งก็คือ การแสดงออกในลักษณะที่เป็นอัตวิสัยแบบเดียวกันกับที่วรรณคดีได้ทำมาก่อน

> […] << Un realisateur pour qui l art cinematographique etait a la fois un moyen de se relever a lui-meme et d imposer aux autres l exacte mesure d un caractere et d une sensibilite >>. Ainsi, le cinema devenait moyen d expression d une subjectivite, comme la litterature.[30]

[30] Ibid., p. 60.

ภาพยนตร์จึงมีฐานะและประสิทธิภาพเทียบเท่าวรรณคดี เปรียบได้ว่าเป็น วรรณคดีที่ประกอบด้วยเทคนิคเครื่องมืออันสมบูรณ์แบบ ซึ่งเปลี่ยนแปลงการสื่อสารจากหน้ากระดาษสู่เครื่องฉายภาพยนตร์

> […].<<parfait instrument technico–litteraire >>, mis << entre les mains d un seul homme capable de mener son oeuvre jusqu au bord, de la feuille de papier blanc a la cabine de projection>>[31]

ภาพยนตร์จึงพัฒนาไปสู่สื่อที่มีประสิทธิภาพในการนำเสนอเรื่องราว ความคิด ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์เทียบเท่ากันกับวรรณคดี

> […] Il est incontestable que les perfectionnements de l outil ont eu un role determinant sur cette evolution du cinema vers l affirmation d une subjectivite personnelle analogue a ce que , seule jusqu alors, permettait la litterature.[32]

อย่างไรก็ตาม เมื่อภาพยนตร์ได้ก้าวข้ามพ้นปัญหาแห่งความพยายามที่จะเป็นกระบวนการสื่อความหมายจนสำเร็จไปได้แล้วนั้น ในขณะที่นวนิยายเกิดความเปลี่ยนแปลงในส่วนของรูปแบบโดยมีแนวโน้มของการหล่อหลอมรูปแบบและเนื้อหาให้รวมกันเป็นหนึ่งเดียว ตามที่กลุ่มนูโว โรมอง พยายามที่จะผลักดันภาพยนตร์เองก็ได้พัฒนารูปแบบตามไปด้วย เมื่อภาพยนตร์คลี่คลายตัวเองจากการทำหน้าที่ของการนำเสนอความจริง หรือความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งผ่านรูปแบบที่มีการเลือกสรรมาแล้วเป็นอย่างดี ไปสู่การนำเสนอความคิดที่ว่านี้ผ่านรูปแบบของตัวสื่อ เพราะจะต้องยอมรับว่า นอกจากภาพยนตร์จะดำเนินเรื่องราวอย่างหนึ่งในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง

---

[31] Ibid., p. 61.

[32] Ibid.

แล้ว ภาพยนตร์ยังมีสภาพเป็นตัวของมันเองอีกด้วย การแสดงออกหรือภาพที่ปรากฏนั้น นอกจากจะเป็นความหมายหรือความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งแล้ว ยังนับว่าเป็นเทคนิคที่สร้างผลในส่วนของการนำเสนอความคิดของตัวสื่อเอง ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงเป็นทั้งรูปแบบและเนื้อหา นอกจากนี้ หากไม่นับว่าภาพยนตร์คือ การเลียนแบบหรือบันทึก หากแต่เป็นการประกอบสร้างแล้ว รูปแบบของภาพยนตร์จึงนับว่าเป็นกระบวนการสำคัญในการประกอบสร้างความหมายที่ต้องการสื่อ อันสามารถที่จะไม่จำเป็นต้องอ้างอิงรูปแบบความเป็นจริงภายนอกที่ปรากฏอยู่เลยก็ได้

ภาพยนตร์มีพัฒนาการต่อไปที่เชื่อมโยงกับพัฒนาการของนวนิยายได้ เมื่อภาพยนตร์ปฏิเสธการมีอยู่ของการดำเนินเรื่องอันประกอบด้วย เหตุการณ์ ความขัดแย้ง และตัวละคร ฯลฯ ไปสู่ความขัดแย้งในตัวของมันเอง เป็นการให้ความสำคัญกับรูปแบบและกระบวนการสื่อสารของสื่อเอง อันเป็นลักษณะเดียวกันกับที่โรแบร์โต รอสเซลลินี(Roberto Rosselini) ผู้กำกับภาพยนตร์ในแนวทางของนีโอ-เรียลลิสต์คนหนึ่ง เคยกล่าวไว้ว่า ภาพยนตร์นั้นสามารถทำหน้าที่แบบอย่างเดียวกันกับบทความ คำสารภาพบันทึกการเดินทาง หรือหนังสือพิมพ์รายงานเหตุการณ์ประจำวันได้ เมื่อภาพยนตร์มีประสิทธิภาพอันหลากหลายเช่นนี้ ทำให้ภาพยนตร์ก้าวไปสู่การแสดงออกด้วยรูปแบบอันเป็นหนึ่งอันเดียวกับเนื้อหาเฉกเช่นที่ปรากฏในนวนิยายของกลุ่มนูโว โรมอง การให้น้ำหนักไปที่รูปแบบทำให้ภาพยนตร์มีความลึกซึ้งขึ้นในลักษณะของการสื่อความหมาย มีความซับซ้อน เพราะการเน้นที่ลักษณะรูปแบบอันมีสภาพเป็นเนื้อหา ทำให้การเล่าเรื่องมีความสำคัญลดลง ในขณะที่สิ่งที่เข้ามาแทนคือ การนำเสนอลักษณะเฉพาะและความหมายที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการจะสื่อสารอย่างเต็มที่ผ่านรูปแบบ

> [...] Ainsi, les trouvailles avec la litterature incitent de plus en plus le cinema a sacrifier le montre au profit d un approfondissement de la reflexion , ou les regles du recit se dissolvent , remplacees par la subjectivite d une parole d auteur.[...][33]

ดังนั้นภาพยนตร์จึงเป็นมากกว่า การเล่าเรื่องเพื่อสื่อความหมาย ในระดับเดียวกันกับที่วรรณคดีเป็นมาก่อน หากแต่พัฒนาไปพร้อมกับวรรณคดี จนสามารถที่ผ่านพ้นการเล่าเรื่อง

---

[33] Ibid., p. 63.

เพื่อสื่อความหมายก้าวไปสู่ “การแสดงออก” อันเป็นการแสดงออกทางด้านภาพ เพื่อนำเสนอให้ผู้ชมเกิด “ความเข้าใจ”

> << Le cinema echappe a la fiction au sens ou l entend Malraux. Il depasse ces valeurs de “rapresentation” . Il se derobe a la “vision’ et s offre a la “comphehension”.[34]

ด้วยความทัดเทียมกันในสื่อสองแขนง ทำให้ภาพยนตร์มีแนวทางในการแสดงออกที่สอดประสานกับการแสดงออกของ”ภาษา”เท่าเทียมกับวรรณคดี ด้วยเหตุนี้ เมื่อรอบบ์-กริเยต์ สร้างสรรค์ซิเน-โรมองของเขาขึ้นมา จึงทำให้ซิเน-โรมองในฐานะของบทภาพยนตร์ส่งผลของตัวงานได้ทัดเทียมกันในการแสดงออกของภาพเคลื่อนไหวบนจอภาพยนตร์ เพราะเมื่อซิเน-โรมองถูกอ่านและจินตนาการเห็นภาพก้าวหน้าไปเพียงไร การนำเสนอออกมาบนจอภาพยนตร์ก็สื่อสารรูปแบบวิธีการได้เท่าเทียมกัน ด้วยเหตุนี้ วิธีการทางด้านภาพยนตร์จึงอำนวยผลของมันอย่างสูงสุดเมื่อถูกสร้างสรรค์ในงานประพันธ์ประเภทที่เรียกว่าซิเน-โรมอง และในทางกลับกัน ภาพยนตร์ก็สามารถที่จะถ่ายทอดทุกกระบวนการที่กำหนดไว้ในตัวซิเน-โรมองอย่างได้ผลในเป้าหมายเดียวกัน

3.2.4.2 การนำเสนอลักษณะอันเป็นนามธรรมในภาพยนตร์

กลุ่มคลื่นลูกใหม่ในวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสมีความสนใจที่จะแสวงหาแนวทางการนำเสนอภาพยนตร์ของเขาในรูปแบบใหม่ๆ เพื่อที่สอดประสานและรองรับเนื้อหาที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งแนวทางหนึ่งของพวกเขาก็คือ การร่วมมือกับศิลปะแขนงอื่น อแลง เรแนส์ คือผู้กำกับภาพยนตร์ที่ให้ความสนใจกับความร่วมมือกับนักเขียนนวนิยายเป็นอันมาก ภาพยนตร์ของเขาในช่วงเวลาหนึ่งจึงนับว่ามีอิทธิพลของวิธีการแห่งนวนิยายอยู่สูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์เรื่อง *Hiroshima mon amour* ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่เขียนบทภาพยนตร์โดยนักเขียนกลุ่มนูโว โรมองที่ชื่อ มาเกอริต ดูราส์ และเป็นภาพยนตร์ที่สร้างปรากฏการณ์ความตื่นตัวให้กับแวดวงภาพยนตร์ฝรั่งเศส ในฐานะของระลอกแรกแห่งความเปลี่ยนแปลงที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่นำมาสู่ รวมทั้งมีผลต่อวงการนวนิยาย ในหัวเลี้ยวหัวต่อของความเปลี่ยนแปลง เมื่อภาพยนตร์เรื่องนี้มีความแปลกใหม่อัน

---

[34] Ibid.

เป็นผลมาจากการพัฒนาที่ต่อเนื่องของภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ก้าวเข้าสู่พรมแดนแห่งนามธรรมอันเป็นอาณาจักรที่นวนิยายครอบครองมาก่อน วิกฤตการณ์หนึ่งของยุคที่นวนิยายจำต้องมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น

จะเห็นได้ว่า เมื่อทั้งนวนิยายและภาพยนตร์พัฒนาแนวทางของมันไปพร้อมๆ กัน สื่อทั้งสองประเภทจึงมีแนวโน้มที่จะเบนเข้าหากันสูง อย่างที่ภาพยนตร์ได้ก้าวเข้าสู่กระบวนการเดียวกันกับนวนิยายในข้างต้น นอกจากนี้ ในยุคของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ ภาพยนตร์ได้พัฒนาศักยภาพของมันไปไกลกว่าการสร้างรูปแบบการนำเสนอให้ได้เทียบเท่ากับนวนิยาย หากแต่มุ่งไปสู่การสร้างลักษณะเฉพาะทางภาพยนตร์ขึ้นมาด้วย

ภาพยนตร์เรื่อง *Hiroshima mon amour* ถือได้ว่า เป็นหลักชัยสำคัญของการยืนยันว่าภาพยนตร์สามารถที่จะนำเสนอความจริงที่เป็นนามธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพพอๆ กับนวนิยาย ซึ่งเป็นลักษณะทางนามธรรมที่นอกเหนือไปจากนามธรรมตามแบบการค้นหาแก่นเรื่องในลักษณะของปรัชญาความคิด และนามธรรมแบบในภาพยนตร์ของกลุ่มนีโอ-เรียลลิสต์ แต่เป็นนามธรรมในรูปแบบที่ว่าด้วยการแสดงออดของตัวละครหรือตัวเรื่องเอง ความคิดและการเดินทางทางสภาวะอารมณ์ ตลอดจนห้วงคำนึง อันเกิดขึ้นจากการประกอบสร้างของตัวสื่อ ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมาไกลเกินกว่า การเป็นภาพยนตร์ตามแบบวรรณคดี (cineme litteraire) ทั้งนี้ เนื่องมาจากว่าภาพยนตร์มิได้นำเสนอเพียงรูปแบบทางนามธรรมตามแบบของวรรณคดีเท่านั้น หากแต่เป็นการสร้างรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะขึ้นมา และสื่อสารความจริงที่มีลักษณะนามธรรมในรูปแบบเฉพาะที่จะไม่ปรากฏในนวนิยายหรือภาพยนตร์ตามรูปแบบที่เป็นมา ภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงเป็นการปฏิวัติทั้งตัวสารที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันรูปแบบ และเป็นตัวสารที่มีความเฉพาะตัวสูง ในอันที่จะเป็นเนื้อหาของภาพยนตร์เท่านั้น อันหมายความว่า เป็นตัวสารที่มุ่งสื่อสารโดยใช้วิธีการทางภาพยนตร์แต่เพียงอย่างเดียว เพื่อที่จะแสดงออกซึ่งสารอันเป็นนามธรรมในระดับเดียวกับนวนิยาย ในขณะเดียวกันนี่ ก็คือ การปฏิวัติรูปแบบของภาพยนตร์เมื่อแนวคิดถูกตั้งไว้ว่า เนื้อหากับรูปแบบคือสิ่งเดียวกัน รูปแบบของภาพยนตร์จึงต้องมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อนำเสนอสารที่ไปไกลกว่านามธรรมธรรมดาที่เคยนำเสนอมา

ภาพยนตร์เรื่อง *Hiroshima mon amour* จึงได้รับการยอมรับว่า เป็นภาพยนตร์ที่ใหม่ทั้งในกระบวนการของความหมายที่เลยความเป็นนามธรรมแบบคุ้นเคยทั้งในนวนิยายและภาพยนตร์ และในกระบวนการสร้างสรรค์ทางรูปแบบภาพยนตร์ ที่ได้สร้างแนวทางการนำเสนอแบบใหม่เพื่อ

รองรับเนื้อหาที่ก้าวหน้าไป ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงถูกเรียกว่าเป็น Abstraction poetique[35] ซึ่งเป็นการจำกัดความรูปแบบและเนื้อหา ในอันที่จะเรียกว่า ลักษณะทางนามธรรมที่แสดงออกผ่านสุนทรียศาสตร์เฉพาะตัว ดังที่อแล็ง แรสเน่ส์กล่าวเทียบเคียงภาพยนตร์ของเขากับการละครและกวีนิพนธ์ว่า เขาสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่เหมือนกับละครเวที ที่มีท่วงทำนองแบบกวีนิพนธ์ แบบศิลปะของโอเปร่า เขาจึงให้มาเกอริต ดูราส์เขียนบทภาพยนตร์ในแนวทางที่สอดคล้องกับที่ต้องการ

> En gros , j aimerais << faire theatre>>,[...] retrouver un certain ton lyrique, c est –a-dire faire aboutir a l opera [..] . J avais demande a Maguerite Duras me faire une histoire sur le ton du recitatif.[36]

จึงอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้นำลักษณะเฉพาะของทั้งศาสตร์แห่งการแสดงออกแบบการละคร และศาสตร์แห่งจินตนาการสารอันลึกซึ้งของกวีนิพนธ์ มารวมกัน และกลายมาเป็นการแสดงออกที่มีความเป็นลักษณะเฉพาะแบบเดียวกันกับแนวคิดทางนามธรรม โดยสื่อสารผ่านรูปแบบที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเนื้อหา

> […] Par contre,le texte de Duras represente pour lui , << une espece de reve[..] , une espece de grand traveling dans le nuages de l inconscience>>. Ainsi, la structure interne, quasiment mathematique , de l oeuvre, se trouve masquee par un etoffement poetique qui donne au film sa richesse ambigue. Dans cette demarche, le sens importe moins que la systematization formelle des elements constitutifs : << ce ne sont pas les choses, c est la place des choses qui compt.>>,ecrit Roland Barthes.[37]

---

[35] Ibid.

[36] Ibid., p. 65.

[37] Ibid.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพยนตร์จึงก้าวไปไกลจากการที่เป็นการสื่อสารเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยวิธีการของการเล่าเรื่องเพื่อทำให้เชื่อ มาสู่การแสวงหารูปแบบการนำเสนอเพื่อสร้างและแสดงออกซึ่งลักษณะทางนามธรรมกลายเป็นศิลปะแห่งนามธรรมเฉพาะตัว

> Le cinema est un art anti-realiste […]. Ce que vous montrez, ce n est pas la realite exterieure,c est la realite que vous avez organisee pour prouver quelque chose.[38]

ดังนั้น จากกระบวนการของกลุ่มนีโอ-เรียลลิสต์ ความเป็นภาพยนตร์ ซึ่งถูกพัฒนามาจากการสร้างเรื่องราวที่มีความเหมือนจริง เพื่อบ่งบอกความจริงความจริงอันเป็นนามธรรมเช่นเดียวกับในนวนิยายก็ได้พัฒนาสู่การนำเสนอลักษณะที่มีรูปแบบเฉพาะตัวตามศิลปะของภาพยนตร์ ซึ่งหมายความว่า ไม่จำเป็นที่จะต้องเลียนแบบหรือนำเสนอความเป็นจริงเสมอไป เพื่อนำเสนอเนื้อหานามธรรมที่มีความเฉพาะตัว อันใช้ได้กับสื่อภาพยนตร์อย่างมีประสิทธิภาพแต่เพียงอย่างเดียว

จึงนับว่า ภาพยนตร์ได้ก้าวไปถึงขั้นที่ได้นำเอาวิธีการทางวรรณคดีมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับรูปแบบสื่อของตน และสังเคราะห์กลายเป็นกระบวนการใหม่ในรูปแบบของตนเอง คือ สื่อภาพยนตร์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ พัฒนาการในช่วงนี้ จึงเรียกว่าเป็นความก้าวหน้าของภาพยนตร์อันมีผลมาจากวิธีการทางวรรณคดี

ในซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ทุกเรื่องคือข้อยืนยันของการรับเอาอิทธิพลของการประยุกต์วิธีการทางด้านวรรณคดีมาใช้กับภาพยนตร์ที่ชัดเจน เริ่มตั้งแต่การนำเสนอลักษณะทางนามธรรม ซึ่งหมายถึงการตัดความเข้าใจในลำดับเรื่องราวออกไป เพื่อเปิดทางให้กับความรู้สึกที่จะเกิดขึ้นจากประสบการณ์ของการชมภาพยนตร์ในช่วงเวลา 1ชั่วโมงกว่า อันเป็นช่วงเวลาที่เรียกว่าปัจจุบันกาลถาวร และความรู้สึกในลักษณะใดลักษณะหนึ่งที่จะเกิดขึ้นเมื่อภาพฉายลงบนจอหรือจากการอ่านซิเน-โรมองนี่เอง ที่เป็นสารสำคัญในการแสดงออกของตัวสื่อซิเน-โรมอง และภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นจากซิเน-โรมองเรื่องนั้นๆ อันเป็นการนำเสนอลักษณะทางนามธรรมในลักษณะหนึ่งซึ่งภาพยนตร์รับเอาอิทธิพลมากจากงานประพันธ์

---

[38] Ibid., p. 66.

3.2.5 นวนิยายที่ใช้วิธีการของภาพยนตร์

พัฒนาการของนวนิยายในช่วงเดียวกันกับที่ภาพยนตร์ได้มีพัฒนาการนั้นเป็นไปเพื่อนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างโลกและนักเขียนในฐานะที่เปลี่ยนแปลงไป นวนิยายเหล่านี้มีแนวโน้มที่จะให้ความสำคัญ ในขณะที่ตัวละครนั้นถูกลดความสำคัญลงไปอย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นนวนิยายของ ฟรันซ์ คาฟคา (Franz Kafka) ที่ลดความสำคัญของบุคคลลง จนกระทั่งถึงนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ซึ่งนำเสนอวัตถุเป็นตัวสื่อความหมายมากกว่าที่จะใช้องค์ประกอบส่วนอื่นๆ ของนวนิยาย ดังนั้น การนำเสนอแบบวัตถุจึงกลายมาเป็นเนื้อหาหลักในงานนวนิยายสมัยใหม่

> Une tentative decisive dans la mesure ou elle attente au materiau de la litterature qui jouissait encore d un privilege classique complet : l objet.[39]

การมาเน้นให้ความสำคัญกับวัตถุทำให้นวนิยายมีลักษณะของการให้รายละเอียดที่ตรงกับความเป็นจริงสูง ในขณะเดียวกันก็เป็นการส่งผ่านระบบความคิดที่อ้างอิงมาจากพื้นฐานของแนวคิดและลักษณะเฉพาะของผู้ประพันธ์ ดังที่โรลองด์ บาธ กล่าวว่า ที่มาของการสร้างสรรค์นวนิยายนั้นมาจากการบรรยายแบบวิทยาศาสตร์ คือ การให้รายละเอียดตามความเป็นจริงของผู้เขียนพร้อมๆ กับเปิดเผยลักษณะบริบททางวัฒนธรรมของตัวผู้เขียนเองด้วย

> Elle se fonde, affirmait–il, sur l idee d une nouvelle structure de la matiere et du mouvement : son fonds analogique n est ni l univers freudien, ni l univers newtonien : il faudrait plutot penser a un complex mental issu de sciences et d art contemporains , tels la nouvelle physique et le cinema.[40]

---

[39] Ibid., p. 68.

[40] Ibid.

จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบสองส่วนที่ว่ามานั้น สามารถที่จะโยงกับพัฒนาการของภาพยนตร์ได้ทั้งคู่ ไม่ว่าจะเป็นลักษณะการบรรยายแบบกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งก็คือ การใช้กล้องถ่ายไปยังวัตถุใดวัตถุหนึ่ง ซึ่งภาพที่ออกมาก็จะเป็นรูปร่างของวัตถุนั้นๆ ส่วนในแง่ของบริบททางสังคมของผู้เขียนนั้น ก็โยงเข้าได้กับกระบวนการของการใช้กล้องแทนปากกา เพื่อแสดงออกซึ่งสไตล์หรือรูปแบบของผู้กำกับภาพยนตร์นั้น

จากความเหมือนกันข้างต้น จึงอาจนับได้ว่า พัฒนาการของนวนิยายในกลุ่มนูโว โรมอง กับพัฒนาการของภาพยนตร์ในช่วงเวลาของกลุ่มคลื่นลูกใหม่นั้น สามารถเชื่อมโยงกันได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ ในนวนิยายของเขาซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นโดยวิธีการนำเสนอภาพแบบภาพยนตร์ และมีความหมายในตัวของมันเอง อันเป็นความหมายที่ได้จากการปรากฏของวัตถุหรือสิ่งที่ถูกนำเสนอนั้นๆ มิใช่ความหมายที่มีก่อนหน้าหรืออ้างอิงกับระบบบริบททางความหมายที่มีอยู่เดิม เป็นการประกอบสร้างขึ้นมาใหม่ของนวนิยายโดยใช้วิธีการของภาพยนตร์

> Que ce soit d abord par leur *presence* que les objets et les gestes s imposent, et que cettte presence continue ensuite a dominer, par dessus toute theorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque systeme de reference.[41]

นวนิยายของเขาจึงมีลักษณะของการให้ภาพแบบเดียวกับภาพยนตร์ ต่างกันแต่เพียงว่า ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้พัฒนาวิธีการของภาพยนตร์เข้ามาเพื่อรองรับแนวคิดเชิงทฤษฎีในการสร้างสรรค์นวนิยายของเขาว่า การแสดงออกของนวนิยายนั้น มิได้เป็นไปเพื่อสิ่งใดเลย มิได้เกิดขึ้นเพื่อสื่อความหมายหนึ่งความหมายใด ซึ่งก็เป็นการนำวิธีการของสื่อภาพยนตร์มาใช้ในกระบวนการของการสร้างสรรค์นวนิยายในกลุ่มนูโว โรมอง ซึ่งก็เป็นไปอย่างสอดคล้องกันเป็นอย่างดี

โลกแห่งวัตถุในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์จึงเป็นโลกที่มีการบรรยายวัตถุแบบละเอียดราวกับกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ก็จริง แต่มันก็เป็นโลกที่ไม่อาจจะอ้างอิงได้กับโลกแห่ง

[41] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Les Editions de Minuit, 1963), p. 23.

ความเป็นจริง เพราะเขาได้นำเสนอโลกแห่งวัตถุ ในลักษณะที่ทำให้วัตถุ มีความแปลกแยกแตกต่างไปกับตัว “คุณภาพ”ของมันเอง เพื่อรองรับกระบวนการสื่อความหมายทางนามธรรม

ในระยะแรกรอบบ์-กริเยต์ ใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์ในการบรรยายวัตถุ สถานที่หรือแม้แต่บุคคลในนวนิยายของเขาเป็นเพียงการนำเสนอภาพที่มีความชัดเจนในมิติของรูปร่างรูปทรงเป็นการให้ภาพแบบวิธีการทางวิทยาศาสตร์คือมีความถูกต้องทางกายภาพ และตัดการอ้างอิงความหมายเดิมตามที่เข้าใจ รวมทั้งความหมายในเชิงเปรียบเทียบออกไป ซึ่งวิธีการนี้ทำให้นวนิยายของเขาถูกเรียกว่า นวนิยายแห่งวัตถุ จุดประสงค์หลักที่เขาได้ใช้วิธีการนี้ในการนำเสนอนวนิยายก็คือ การแสดงออกให้ผู้อ่านเห็นถึงโลกที่เปลี่ยนแปลงไป และความสัมพันธ์ที่ห่างเหินระหว่างมนุษย์นี้ ทำให้เกิดผลในทางรับรู้กับผู้อ่านในส่วนของความรู้สึก ซึ่งในเวลาต่อมาจากการที่ได้เข้าไปคลุกคลีกับวงการภาพยนตร์ทำให้ รอบบ์-กริเยต์ พัฒนาวิธีการของภาพยนตร์ไปสู่รูปแบบลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งเรียกว่าซิเน-โรมอง

รอบบ์-กริเยต์ ก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ในปี ค.ศ.1961 เมื่อเขาเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ให้กับ อแลง เรแนส์ในภาพยนตร์เรื่อง *L annee derniere a Marienbad* ซึ่งนับว่าเป็นซิเน-โรมองเรื่องแรกของเขา จากนั้นก็พัฒนามาสู่การโดดเข้าสู่วงการภาพยนตร์อย่างเต็มตัว โดยทำหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์ในเรื่อง *L immortelle* และกลายมาเป็นผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์คนหนึ่งในที่สุด

รอบบ์-กริเยต์ และกลุ่มนูโว โรมองเกิดขึ้นมาในช่วงเวลาเดียวกันกับการถือกำเนิดของกลุ่มคลื่นลูกใหม่ในภาพยนตร์ โดยมีจุดร่วมเดียวกัน คือ การปฏิวัติขนบทางศิลปะในแขนงของตนที่เคยมีมาก่อนและแสวงหาวิธีการสร้างสรรค์ใหม่ๆ ขึ้นมา เพื่อรองรับเนื้อหาและมุมมองที่เปลี่ยนไป การมองมาที่ศิลปะแขนงอื่นๆ ของทั้งสองแขนงศิลปะนี้ ก็คือ หนึ่งในกระบวนการของการแสวงหารูปแบบการนำเสนอใหม่ ความร่วมมือกันระหว่างอแลง เรแนส์และมาเกอริต ดูราส์ นักเขียนในกลุ่มนูโว โรมอง ซึ่งทำหน้าที่เขียนบทภาพยนตร์ให้กับภาพยนตร์เรื่อง *Hiroshima mon amour* ของเขา และสานต่อด้วย *L annee derniere a Marienbad* คือ แนวโน้มสำคัญที่ภาพยนตร์แสวงหาแนวทางใหม่ผ่านศิลปะของวรรณคดี และในขณะเดียวกัน การกำเนิดขึ้นมาของศิลปะวรรณกรรมที่เรียกว่า ซิเน-โรมอง ก็คือปรากฏการณ์เดียวกัน เพียงแต่กลับด้านจากปรากฏการณ์ข้างต้น เพราะนี่คือ การแสวงหารูปแบบการนำเสนอใหม่ของวรรณกรรมโดยใช้วิธีการทางภาพยนตร์จึงถือว่า ศิลปะได้ส่องทางให้แก่กันในครั้งนี้

ซิเน-โรมอง จัดว่าเป็นนวนิยายประเภทหนึ่งที่มีรูปแบบการสร้างสรรค์โดยใช้กลวิธีของภาพยนตร์ในการนำเสนอ ร็อบบ์-กริเย่ต์ มิได้กำหนดความหมายของซิเน-โรมองไว้อย่างชัดเจน เพียงแต่ ซิเน-โรมอง นั้นก็เปรียบได้กับโน๊ตเพลงหรือบทโอเปร่าที่ใช้เป็นเครื่องมือ กำหนดการแสดง โดยเป็นไปเพื่อการใช้ถ่ายทำภาพยนตร์เป็นหลัก ซึ่งอย่างไรก็ตาม จะว่าไปแล้วซิเน-โรมองก็มีความแตกต่างไปจากบทภาพยนตร์ในแง่ที่ว่าซิเน-โรมองมีจุดยืนทางวรรณศิลป์กล่าวคือมีความเป็นศิลปะแห่งวรรณคดีมากกว่าที่จะเป็นเครื่องมือเพื่อการถ่ายทำ โดยจะพบว่า ความแตกต่างระหว่างบทภาพยนตร์และซิเน-โรมอง นั้นคือสื่อที่ให้ภาพและเสียงตามแบบอย่างของภาพยนตร์ ในขณะเดียวกันก็เพิ่มมิติทางจินตนาการเข้าไปด้วย สิ่งที่ปรากฏในสมองของผู้อ่านจึงเป็นจินตนาการที่อุดมไปด้วยภาพและเสียงอันสมบูรณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

เอกลักษณ์ของ อแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์ในการประยุกต์ใช้ศิลปะภาพยนตร์

ในซิเน-โรมองทั้ง3เรื่องของร็อบบ์-กริเย่ต์ อันประกอบไปด้วยเรื่อง*L annee derniere a Marienbad* เรื่อง *L'immortelle* และเรื่อง *Glissements progerssifs du plaisir* มีการใช้เทคนิคทางด้านภาพยนตร์สูง ทั้งเทคนิคของการปิด เปิดเรื่อง เทคนิคด้านภาพ เสียง และเทคนิคทางด้านการตัดต่อลำดับภาพ ซึ่งนับว่าเป็นการรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของภาพยนตร์ ในบทนี้จะได้ศึกษาถึงศิลปะภาพยนตร์ที่ถูกนำมาใช้กับซิเน-โรมอง

4.1 ศิลปะการเปิดและปิดเรื่อง

สำหรับภาพยนตร์แล้ว การเปิดและปิดเรื่องถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่ผู้กำกับภาพยนตร์ที่จำเป็นที่จะต้องให้ความสำคัญ เนื่องด้วยว่า การเปิดเรื่องนั้น นอกจากจะเป็นการให้ข้อมูลขั้นต้นที่ผู้ชมภาพยนตร์พึงได้รับ เพื่อที่จะเข้าใจเรื่องราวต่อไปแล้วนั้น ยังเป็นเสมือนจุดดึงดูดความสนใจของผู้ชมต่อเรื่องราวที่จะดำเนินต่อไป ซึ่งจะเห็นได้ว่าในปัจจุบัน ภาพยนตร์ที่ผลิตจากฮอลลีวู้ด อันนับว่ามีจุดขายชัดเจนและมีจุดดึงดูดใจผู้ชมที่มีการตระเตรียมกันมาแล้วอย่างดี ได้ให้ความสำคัญกับการเปิดเรื่องอย่างเต็มที่ ฉากเปิดเรื่องจึงมีความสำคัญทั้งในระดับของการให้รายละเอียดของตัวเรื่องและการสร้างความน่าสนใจให้กับเรื่องราวที่กำลังเริ่มต้น ในทำนองเดียวกัน ฉากปิดเรื่องก็คืออีกส่วนหนึ่งที่จำเป็นที่จะต้องสอดประสานกับการเปิดเรื่อง ทั้งนี้ เพราะฉากปิดเรื่อง คือ การสรุปเรื่องราวทั้งหมดที่ดำเนินมา เป็นการสรุปทั้งในระดับของการดำเนินเรื่องและอารมณ์เรื่อง ในระดับของการดำเนินเรื่อง การปิดเรื่องคือบทสรุปและเป็นจุดคลี่คลายปมปัญหาแห่งเรื่องราวและการดำเนินเรื่องทั้งหมด ในส่วนของอารมณ์เรื่อง ฉากปิดเรื่องคือ การส่งท้ายอารมณ์ของผู้ชมให้กลับเข้ามาอยู่ในระดับเดิม หลังจากที่ได้สุข เศร้า หรือโลดโผนโจนทะยาน ตลอดจนใช้ความคิดไปกับเรื่องราวที่ดำเนินไป ฉากเปิดและปิดเรื่องนับว่ามีความสำคัญเป็นอันมากกับสื่อภาพยนตร์

ร็อบบ์-กริเย่ต์ ตระหนักในความเป็นจริงข้อนี้เป็นอย่างดี จึงเป็นเรื่องปกติที่เขาจะให้ความสำคัญกับการเปิดและปิดเรื่องในบทภาพยนตร์ของเขาเฉกเช่นเดียวกันกับในนวนิยาย

4.1.1 การเปิดเรื่อง

การเปิดเรื่อง คือ ส่วนสำคัญสำหรับภาพยนตร์ ในระดับพื้นฐานที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ภายนอกระหว่างภาพยนตร์กับผู้ชม การเปิดเรื่องที่ดี คือ การเปิดเรื่องให้ดึงดูดผู้ชมมากที่สุด ส่วนในระดับที่ลึกลงไปเป็นความสำคัญว่าด้วยองค์ประกอบของความสมบูรณ์แบบในตัวของภาพยนตร์เอง กล่าวคือ การเปิดเรื่องในภาพยนตร์คือการให้รายละเอียดพื้นฐานในความเข้าใจเกี่ยวกับตัวเรื่องต่อไป เป็นเสมือนการกล่าวนำว่า จากนี้ไปผู้ชมจะได้พบกับเรื่องราวที่เกี่ยวกับอะไร อย่างไร ต่อไป การเปิดเรื่องจึงถูกเรียกว่าเป็นแหล่งกำเนิดของเรื่องราว เพราะเป็นจุดแรกของเรื่องราวทั้งหมด โดยเรื่องราวจะดำเนินไปตามลักษณะของการเปิดเรื่อง การเปิดเรื่องจึงนับว่ามีความหมายเนื่องจากเป็นตัวบ่งชี้ความเป็นไปในกระบวนการสื่อความหมายของตัวเรื่อง แม้ว่าในนวนิยายหรือภาพยนตร์ของร็อบบ์-กริเย่ต์จะไม่ได้ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการดำเนินเรื่องตามลำดับหรือพัฒนาการดำเนินเรื่องและความคิดอย่างต่อเนื่อง ทว่าทั้งในซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของเขาก็มิได้เปิดเรื่องโดยไม่ได้แสดงนัยยะเชิงความหมาย

4.1.1.1 การเปิดเรื่องใน L'annee derniere a Marienbad

ลักษณะซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์มีความแตกต่างไปจากบทภาพยนตร์ทั่วไป ในระดับหนึ่งเห็นได้จากการเปิดเรื่องกล่าวคือ ในบทภาพยนตร์ทั่วไปนั้น จะเริ่มต้นเรื่องตั้งแต่เรื่องราวเริ่ม นั่นคือ มีการระบุสถานที่ เวลาหรือการกระทำของตัวละคร มิได้เข้ามากำหนดครอบคลุมตั้งแต่แสงแรกที่ทาบลงบนจอภาพยนตร์ ในส่วนของการนำเสนอรายชื่อนักแสดงและการนำเรื่องนั้นเป็นกระบวนการหลังการถ่ายทำ ซึ่งจะมีทีมงานที่แยกออกมาต่างหากเพื่อรับผิดชอบในส่วนดังกล่าวสำหรับในซิเน-โรมอง การเปิดเรื่องจะครอบคลุมเหนือไปกว่าตัวเรื่องราวนั่นคือการกินความถึงทุกองค์ประกอบที่ประกอบเข้ามาเป็นภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง ร็อบบ์-กริเย่ต์กำหนดการบรรยายในการเปิดเรื่องตั้งแต่ภาพยนตร์เริ่มฉาย นี่คือการแสดงรายละเอียดบางอย่างที่จะเชื่อมโยงไปสู่ตัวเรื่องต่อไป และในแง่ของศิลปะการประพันธ์ ร็อบบ์-กริเย่ต์กำลังพาผู้อ่านเข้าสู่โลกแห่งภาพยนตร์

ร็อบบ์-กริเย่ต์ ใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์เกือบจะทุกรูปแบบในการเปิดเรื่องของเขา เริ่มตั้งแต่การกำหนดช่วงเปิดเรื่อง อันเริ่มจากรายชื่อของนักแสดงที่ขึ้นมาพร้อมกับเสียงดนตรีที่มีการกำหนดท่วงทำนองรูปแบบไว้ รวมทั้งการใช้บทสนทนาของตัวละครโดยเริ่มจากวินาทีแรกที่ภาพบนจอปรากฏ

S' ouvrant sur une musique romantique , violente , passionnee comme on en entend a la fin des films ou l emotion eclate (avec tout un orchestre de cordes, bois , cuivres , etc.) , le generique est d abord de type assez classique : des noms en lettres peu ornees, noires sur fond gris , ou blanches sur fond gris ; les noms au groupes de noms sont encadres de filets simples. Les panneaux se succedent a un rythme normal , plutot lent, regulier.[1]

จะเห็นได้ว่า ตั้งแต่เริ่มฉากแรกมีการกำหนดว่า เสียงดนตรีจะต้องขึ้นมาพร้อมกับตัวหนังสือที่เป็นรายชื่อนักแสดง กำหนดว่าเสียงดนตรีว่าจะต้องมีรูปแบบของดนตรีแบบโรแมนติค โดยให้อารมณ์ของความเสียหาย อารมณ์รักและปรารถนาและสร้างอารมณ์ที่ค่อนข้างสับสน งงงัน ไม่มีที่ยึดเหนี่ยว ไม่เป็นชิ้นเป็นอัน ซึ่งนี่คือการนำเสนออารมณ์ของเรื่องราวที่จะเป็นไปตลอดทั้งเรื่อง และให้ข้อมูลในเบื้องต้นว่า นี่คือเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก ความปรารถนา การคุกคาม ความเสียหาย และเรื่องราวที่ยากจะเข้าใจ ในขณะที่เครดิตนักแสดงที่ขึ้นมานั้น รอบบ์-กริเยต์ เสนอทางเลือกให้กับผู้กำกับภาพยนตร์ ในการที่จะเลือกใช้ ตัวหนังสือสีดำบนพื้นเทา หรือตัวหนังสือสีขาวบนพื้นเทา ซึ่งในภาพยนตร์ที่ผลิตออกมาจากซิเน-โรมองเรื่องนี้ อแลง เรแนส์ ได้เลือกแบบแรก ซึ่งขับเน้นบรรยากาศของเรื่องราวในลักษณะของเรื่องราวในอดีต ประสบการณ์กึ่งจริงกึ่งฝัน และการซ้อนทับกันของช่วงเวลา นอกจากนี้ ยังมีการกำหนดให้รายชื่อนักแสดงเคลื่อนไปบนจอด้วยท่วงทำนองปกติ ค่อนข้างช้า และสม่ำเสมอ การเคลื่อนไหวบนจอในลักษณะเช่นนี้ ให้อารมณ์ของความเนิบนาบ เชื่องช้า ซึ่งเป็นการสร้างความรู้สึกทางช่วงเวลาแก่ผู้ชม แสดงความหมายของการดึงผู้ชมออกจากโลกแห่งความเป็นจริง นับแต่ภาพแรกที่สัมผัสถึงโรงแรมอันเป็นจุดเกิดเหตุของเรื่องราว เข้าสู่โลกแห่งเวลาที่ผิดเพี้ยน เนิ่นนาน และแปลกประหลาด

ต่อมาเป็นการบรรยายฉาก สถานที่ กล้องได้เคลื่อนที่ไปข้างหน้า และฉายให้เห็นภาพสถานที่ในมุมต่างๆ ภายในโรงแรมอันเป็นฉากสำคัญของเรื่อง การเคลื่อนกล้องเพื่อแสดงให้เห็นสถานที่ดำเนินไปในช่วงนี้ เพื่อเปิดเผยรายละเอียดของสถานที่อย่างละเอียด

---

[1] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad* (Paris: Les Editions de Minuit, 1961), p. 23.

Le mouvement de camera, amorce sur la fin du generique,se poursuit,lent , rectiligne,uniforme, le long d une sorte de galerie,dont on voit un seul cote,assez sombre , eclairee seulement par des fenetres regulierement espacees , placees de l autre cote . Il n y a pas de soleil ,peut-etre meme est-ce la tombee du jour .Mais les lumieres electriques ne sont pas allumees ; a intervalles constants , une zone plus claire, en face de chaque fenetre invisible , montre avec plus de nettete les ornements qui couvrent la paroi [2]

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้กำหนดจังหวะการเคลื่อนกล้องเพื่อให้เห็นรายละเอียดของฉากและกำหนดการให้แสงในฉากของสถานที่นี้ว่า จะต้องให้แสงในลักษณะที่สว่างมากจนพล่าเลือน ซึ่งเป็นการให้ภาพของสถานที่ในลักษณะที่ลึกลับและห่างไกล เนื่องจากสถาปัตยกรรมแบบกอธิคของห้องโถงโรงแรมและสิ่งประดับประดา ลายฝาผนัง เป็นข้อบ่งชี้ถึงสถานที่ที่ดูลึกลับและไม่น่าไว้วางใจ ประกอบกับแสงที่สาดเข้ามาเกินจริง ยิ่งทำให้บรรยากาศของสถานที่ดูหลอกหลอนและหลุดจากโลกแห่งความเป็นจริง ก้าวเข้าไปสู่สถานที่ในฝันหรือความทรงจำ กึ่งจริงกึ่งฝันที่ไม่อาจระบุได้ชัดแจ้ง นอกจากนี้เมื่อเสียงดนตรีจบลง และเริ่มต้นด้วยบทสนทนาที่เป็นเสียงออฟกรีนของ X โดยที่กล้องก็ยังเคลื่อนที่เพื่อเปิดเผยรายละเอียดของฉากให้ผู้อ่านปะติดปะต่อต่อไป ร็อบบ์-กริเย่ต์กำหนดลักษณะของเสียงตัวละคร X ดังนี้

Parallelement a l evolution de l image, au cours du generique, la musique s'est transformee peu a peu en une voix d homme , lente, chaude, assez forte, mais avec en meme temps une certaine neutralite : belle voix theatrale, rythmee, sans emotion particuliere.[3]

[2] Ibid., p. 25.

[3] Ibid., p. 24.

ร็อบบ์-กริเย่ต์กำหนดว่า ดนตรีจะลดเสียงลง จนได้ยินเสียงของผู้ชายคนหนึ่ง ซึ่งก็คือเสียงของ X โดยกำหนดลักษณะของเสียงว่ามีลักษณะที่ช้า ราบเรียบสม่ำเสมอ ไม่แสดงอารมณ์ใดๆ มีท่วงทำนองราวกับเป็นเสียงพูดที่ใช้บนเวทีละคร เสียงที่ได้ยินนี้จะใช้ในการบรรยายฉาก เช่น

Voix de X : *Une fois de plus – (1), je m avance, une fois de plus , le long de ces couloirs, a travers ces salons, ces galeries, dans cette construction - d'un autre siecle, cet hotel immense,luxueux, baroque,- lugubre, ou des couloirs interminables succedent aux couloirs , - silcencieux , deserts , surchages d' un decor sombre et froid de boiseries, de stuc , panneaux moulures , marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes , lourdes tentures, – encadrements sculptes des portes , enfilades de portes , de galeries , - de couloirs transversaux, qui debouchent a leur tour sur des salons deserts, des salons surcharges d' un ornementation d' un autre siecle , des salles silencieuses...*[4]

เมื่อพิจารณาทุกส่วนโดยรวมในฉากเปิดเรื่อง จะเห็นว่าร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้ใช้กลวิธีของภาพยนตร์หลายๆ ลักษณะในฉากนี้ ได้แก่ ดนตรี การเคลื่อนกล้อง ฉาก และบทสนทนา โดยเริ่มตั้งแต่ฉากขึ้นรายชื่อนักแสดง เริ่มต้นด้วยเสียงดนตรีเพื่อสื่อสารอารมณ์เรื่อง มาถึงการเคลื่อนกล้องเพื่อเปิดเผยรายละเอียดในส่วนของฉาก ร็อบบ์-กริเย่ต์เลือกที่จะใช้วิธีการเคลื่อนกล้องไปข้างหน้าเพื่อแสดงให้เห็นถึงฉากต่างๆ ทีละส่วน จะเห็นได้ว่า ฉากที่นำเสนอนั้นเป็นฉากภายใน การนำเสนอฉากภายในที่ละส่วนโดยใช้วิธีการของการเคลื่อนกล้องโดยมิได้มีฉากที่ให้รายละเอียดทั้งหมดของฉากตั้งแต่ต้น นับว่าเป็นวิธีการที่ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชม จำเป็นที่จะต้องปะติดปะต่อภาพฉากทั้งหมดขึ้นมาในจินตนาการของตนเอง เนื่องจากเป็นการให้รายละเอียดผ่านกล้องที่มีลักษณะของการจำกัดการรับรู้ ผู้อ่านหรือผู้ชมจะได้เห็นฉากเป็นส่วนๆ แม้จะมีความต่อเนื่องกันก็ไม่อาจเห็นภาพทั้งหมดได้ พอที่จะคุ้นเคยได้ตามขนบของการบรรยายฉากสถานที่ในภาพยนตร์ การนำเสนอฉากในลักษณะนี้จึงเป็นการผลักคนดูออกจากความเข้าใจฉากอย่างชัดเจน โดยนำเสนอสถานที่ใน

---

[4] Ibid., p. 25.

ลักษณะที่มีความคลุมเครือและลึกลับ ประกอบกับการกำหนดการให้แสงในลักษณะของการให้แสงที่มีความสว่างสูง ทำให้ภาพที่ออกมีลักษณะของภาพกึ่งจริงกึ่งฝันประกอบกับเสียงดนตรี และเสียงพูดของ X ซึ่งผู้อ่านหรือผู้ชมจะไม่ได้เห็นตัวละครตัวนี้ จะได้ยินเพียงที่ผู้เขียนกำหนดมาว่าต้องมีลักษณะแบบการแสดง หมายถึงเป็นลักษณะเสียงที่มิได้เป็นธรรมชาติ หากแต่มีการปรุงแต่งและกำหนดคำพูดของตัวละคร เป็นการบรรยายฉากซึ่งมีความคล้ายคลึงกับฉากที่ปรากฏอยู่ แต่ก็ไม่อาจแน่ใจได้ว่า ตัวละครกำลังเอ่ยถึงฉากที่ผู้อ่านหนือผู้ชมกำลังมองเห็นหรือเป็นฉากในความทรงจำของตัวละครกันแน่ ความคลุมเครืออีกอย่างจะปรากฏขึ้นว่า นี่คือฉากที่มีอยู่จริงหรือฉากที่อยู่ในความทรงจำของตัวละครตัวหนึ่ง หรือซ้อนลึกลงไปกว่านั้น ด้วยท่วงทำนองของบทพูดของตัวละคร อาจบ่งชี้ต่อไปว่า ตัวละครนั้นอาจไม่ใช่บุคคลที่มีชีวิตอยู่จริงๆแต่เป็น “ตัวละคร” ที่เป็นองค์ประกอบของ “ตัวเรื่อง” เท่านั้น ซึ่งหมายความว่า ตัวละครนั้นไม่ใช่การเลียนแบบหรืออ้างอิงบุคคลที่มีอยู่จริง หากแต่ทำให้ตัวละครเป็นเพียง “องค์ประกอบ” ตัวหนึ่งของเรื่องราวแบบเดียวกับสถานที่และเวลาเท่านั้น ซึ่งมีผลทำให้สิ่งที่ปรากฏออกมาเป็นการประกอบสร้างขององค์ประกอบแห่งซิเน-โรมอง หรือศิลปะ มิใช่การอ้างอิงเลียนแบบประสบการณ์จริงๆที่อ้างอิงและยึดเหนี่ยวได้ ไปสู่ความไม่คุ้นเคยของโลกในอีกลักษณาการหนึ่ง ซึ่ง เรียกว่า โลกแห่งมายา อันมีความหมายคือโลกแห่งศิลปะการประพันธ์ ที่อาจเกี่ยวกระหวัดเอาทั้งโลกแห่งความเป็นจริงความฝัน และความทรงจำ ความลวง ฯลฯ มารวมกันอย่างสอดประสานกลมกลืน แสดงออกและสร้างความรู้สึกใดความรู้สึกหนึ่งต่อผู้อ่านซิเน-โรมอง และผู้ชมภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน

เมื่อพิจารณาการสื่อความหมายโดยรวมทั้งหมดของฉากเปิดเรื่องนี้ ร็อบบ์–กริเย่ต์ จงใจที่จะนำเสนอรายละเอียดทุกอย่างคลุมเครือที่สุด เป็นการบ่งบอกนัยถึงตัวเรื่องว่า เรื่องนี้จะดำเนินเรื่องในฉากที่มีความคลุมเครืออย่างมาก ทั้งจากการให้ภาพผ่านการเคลื่อนกล้อง และการจัดแสงรวมทั้งคำบอกเล่าของตัวละครที่ผู้อ่านหรือผู้ชม ไม่คุ้นเคย และเป็นการเรื่องราวของประเด็นที่ซ้อนทับกันระหว่างความเป็นจริง ความฝัน และความทรงจำ

4.1.1.2 การเปิดเรื่องใน *L immortelle*

การเปิดเรื่องใน *L immortelle* มีความแตกต่างไปจากการเปิดเรื่องใน *L annee derniere a Marienbad* อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ ในเรื่องแรกนั้น มีลักษณะของการเปิดเรื่องที่มีความต่อเนื่อง โดยเฉพาะการใช้วิธีการของภาพยนตร์ในฉากที่กล้องเคลื่อนที่ไปเพื่อเปิดเผยรายละเอียดเกี่ยวกับฉาก นับได้ว่าเป็นฉากถ่ายยาวต่อเนื่อง โดยให้ความสำคัญกับความต่อเนื่อง สำหรับใน*L immortelle* นั้น ความต่อเนื่องในการเปิดเรื่องนั้นลดลงอย่างเห็นได้ชัด หรืออาจจะกล่าวได้ว่า แทบจะปราศจากความต่อเนื่องโดยสิ้นเชิง เรื่องนี้เปิดเรื่องในลักษณะของวิธีการ

ทางภาพยนตร์ที่เรียกว่า การตัดต่อลำดับภาพแบบรวบรวม ซึ่งเป็นการนำเสนอรายละเอียดหลายๆ ส่วนรวมกัน โดยไม่คำนึงถึงความต่อเนื่องของเหตุการณ์และช่วงเวลา นับว่าร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้เลือกที่จะใช้วิธีการทางภาพยนตร์อีกแบบหนึ่งในการเปิดเรื่องของเขา โดยจะพบว่า ในการเปิดเรื่องนี้ จะเป็นการนำเสนอภาพและเหตุการณ์หลายๆเหตุการณ์และหลายๆฉากมาเรียงต่อกัน โดยไม่มีที่มาที่ไปที่ชัดเจน หรือเป็นเหตุเป็นผลต่อกันตามลำดับของเวลาและสถานที่ ฉากเปิดเรื่องซิเน-โรมองเรื่องนี้ จึงเป็นการนำเสนอภาพหลายๆฉาก ต่อกันโดยวิธีการของการตัดต่อลำดับภาพแบบรวบรวม อันประกอบด้วยฉากต่างๆตามลำดับ ดังนี้

- ฉากอุบัติเหตุบนถนนที่อิสตันบูล (Istamboul)

Les anciennes muraille de Costantinople, vues d' une voiture (non prépresente sur l' image) se deplacant a une vitesse reguliere, assez rapide, sur le boulevard exterieur. Pendant tout le plan, la camera reste fixe sur la voiture : derigee dans le sens de la marche mais tournee obliquement vers les murailles. Succession ininterrompue de ramparts en ruine et d enormes tours plus ou moins ecroulees, qui defilent (en se rapprochant l une apres l autre) de gauche a droite. On ne voit rien de la route elle–meme.

[…]

Tout a coup un bruit strident de freins qui crissen couver le chant et la musique, suivi aussitot par un hurlement de femme, coupe net par le choc d une voiture en plein vitesse contre un obstacle. C est sur le choc que le plan change[5]

ร็อบบ์-กริเย่ต์ เปิดเรื่องด้วยภาพของสถานที่นั่นคือกำแพงเมืองโบราณ การกำหนดมุมกล้องในลักษณะของภาพแทนสายตาจากภายในรถที่กำลังวิ่งขับเน้นสิ่งที่ถูกจับภาพ นั่นคือสถานที่ และกระตุ้นเร้าความสนใจของผู้ติดตาม ด้วยมุมกล้องที่แทนสายตาของตัวละคร อันอาจจะเป็น

---

[5] Alain Robbe-Grillet, *L immortelle* (Paris: Les Editions de Minuit), pp. 13-14.

ตัวละครสำคัญ ซึ่งจะต้องมีความสัมพันธ์กับรายละเอียดทางด้านสถานที่ต่อไป รวมทั้งการกำหนดมุมกล้องในลักษณะมุมเอียง ทำให้ภาพที่ออกมามีลักษณะเอียงตาม ยิ่งทำให้สถานที่และตัวละครดูห่างไกลออกไปจากความคุ้นเคยของผู้อ่านหรือผู้ชม ก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์รถคว่ำบนถนน ร็อบบ์ – กริเย่ต์ ใช้ฉากนี้เป็นฉากแรกของเรื่อง มีการใช้วิธีการทางภาพยนตร์ในการกำหนดรูปแบบของภาพและเสียงที่จู่โจมให้เห็นอย่างชัดเจน ทั้งภาพรถชนและเสียงกรีดร้อง ทำให้ฉากนี้แสดงออกถึงความรุนแรง ที่สื่อไปยังผู้อ่าน และในภาพยนตร์เมื่อฉากนี้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นภาพ ก็นับว่าเป็นการเปิดเรื่องที่มีพลังมาก เพราะเริ่มเรื่องด้วยความรุนแรงที่เห็นได้ชัด และไม่คาดฝัน ความรู้สึกของผู้อ่านและผู้ชมภาพยนตร์ต่อฉากนี้ จึงเป็นเสมือนการกระชากความรู้สึกเข้าสู่เหตุการณ์แห่งความลึกลับและรุนแรง

- ฉากหญิงสาวผู้ลึกลับในแง่มุมต่างๆในสถานที่อันหลากหลาย

La nouvelle image est d' abord sombre et floue. Elle ne devient nette que très lentement, tandis que son intensité lumineuse augmente. C' est un visage de jeune femme, belle et lointaine, celui de l' héroïne, que sera désignée dans toute la suite par la lettre L. Elle est immobile, tournée de trios quarts mais regardant vers la caméra, de ses grands yeux très ouverts, au regard vide.[6]

La nouvelle image apparaît alors d' un seul coup. C est L, mais vue cette fois en pied, vetue d une rope simple mais elegante, faite d une dentelle au crochet de couleur claire, qui laisse nues les epaules;elle porte autour du cou une grosse chaine de metal argente, a deux tours [...][7]

การเปิดเรื่องประกอบด้วยภาพของหญิงสาวผู้ลึกลับ ซึ่งภายหลังผู้อ่านจะทราบว่าคือ ตัวละคร L โดยนำเสนอผ่านหลายช็อต หลากหลายท่าทางในสถานที่แต่ละแห่งที่แตกต่างกัน นำเสนอโดยตัดภาพมารวมกัน สร้างความรู้สึกประหลาดใจให้กับผู้อ่าน เพราะไม่สามารถจับต้นชนปลาย

---

[6] Ibid., p. 14.

[7] Ibid., p. 17.

ได้ อันเป็นผลมาจากลักษณะการตัดต่อภาพที่รวดเร็ว และก็ไม่สามารถระบุสถานที่ได้ เพราะมุมกล้องและขนาดภาพในทุกฉากสถานที่ที่ตัวละคร L ปรากฏตัวนั้น ล้วนแล้วแต่มีผลที่จะปิดบังไม่ให้ผู้อ่าน หรือผู้ชมสังเกตเห็นรายละเอียดพอที่จะจดจำหรือแยกแยะสถานที่ได้ สิ่งที่ชัดเจนก็มีเพียงแต่ว่า L อยู่ในหลากหลายสถานที่เท่านั้น ในข้อมูลเพียงเท่านี้ เป็นการเปิดเรื่องที่ไม่ให้รายละเอียดใดๆ เลย และเมื่อติดตามเรื่องต่อไป จึงได้ทราบว่าตัวละคร L กับสถานที่นั้นมีความเกี่ยวพันกัน เพื่อสร้างความลึกลับและน่าสะพรึงให้กับตัวละคร L เพราะจะปรากฏในภายหลังว่าเมื่อ L ได้ตายไป เธอกลับมาปรากฏตัวในหลายๆ สถานที่ได้อย่างไม่น่าเชื่อ การกำหนดให้ฉากเปิดเรื่องนี้มี L อยู่ในสถานที่ที่ไม่อาจระบุได้ คือ การแสดงออกถึงความลึกลับของตัวละคร และข้อมูลเบื้องต้นเพื่อสื่อสารว่า ตัวละครตัวนี้กับสถานที่เหล่านี้จะมีความสัมพันธ์กัน

- ฉากตัวละคร M. ที่มองผ่านหน้าต่างมาด้วยความริษยา

> [...] il y a un homme debout devant une des fenetre. Il est vu en pied, occupant presque toute la hanteur de l ecran. Il est vetu d un pantalon gris et d un blazer de couleur foncée. Il se presente presque de dos, tourne vers la fenetre, ne montrant de son visage qu un profil perdu. Il se tient immobile, la tete un peu penchee, regardant a l exterieur par les interstices des jalousie ; de ce qu' il voit ainsi le spectateur ne devine rien. Et l homme ne peut pas etre apercu du dehors. C est le personnage central du film, il sera désigné ici par la lettre N.[8]

ฉากนี้เป็นการเปิดตัวละครที่มีความลึกลับ โดยการจัดตำแหน่งของตัวละคร ให้ยืนเกือบที่จะหันหลังให้กับกล้องแล้วมองออกไปนอกหน้าต่าง ผู้อ่านจะไม่สามารถเห็นหน้าของตัวละครนอกจากจะสัมผัสถึงอารมณ์ริษยาได้จากท่วงท่าการมอง และความใส่ใจต่อสิ่งที่อยู่ภายนอกหรือที่กำลังจับตา รวมทั้งไม่สามารถที่จะรู้ได้ว่า สิ่งที่เขามองและเกิดความรู้สึกในเชิงลบอยู่นั้นคือสิ่งใด การนำเสนอตัวละครนี้ ทำให้เรื่องมีความลึกลับ

[8] Ibid., pp. 15-16.

- ฉากป่าช้า

ป่าช้าแสดงนัยยะให้คิดไปถึงความตาย ร็อบบ์ – กริเย่ต์ นำเสนอฉากป่าช้าขึ้นมา เพื่อให้ผู้อ่านและผู้ชมภาพยนตร์สัมผัสถึงความลึกลับและน่ากลัว อันจะเกิดขึ้นต่อจิตใจทันทีที่ภาพและตัดเข้ามาให้เห็นฉากป่าช้า

> Le decor est celui d’ un cimetiere musulman attenant a une mosquee : les tombes y sont tres rapprochees les unes des autres et les monument funeraires sont en bon etat. Il y a beaucoup de vegetation qui se mele a la pierre, en particulier des rameaux d ailante sauvage qui bougent a peine dans la brise, en premier plan.[9]

- ฉากหอคอย

> Elle est debout au sommet d une tourelle d un ancien chateau fort, assez bien conserve, dont on aperçoit en contre – bas, sur la droite, une grosse tour et des escaliers de pierre. L est tournee de trois quarts arriere, montrant seulement son profil perdu gauche ; elle s appuie de la main droite au parpet et regarde par un creneau vers l exterieur. Le vent fait bouge ses cheveaux. Un grand soleil d ete eclaire la scene, comme d ailleurs tout le film.[10]

ฉากนี้เป็นฉากหอคอยโบราณที่ให้ความรู้สึกถึงความลึกลับและน่ากลัวโดยลักษณะของการจัดสถานที่ มีนัยยะของความรู้สึกว่า มีบางสิ่งบางอย่างซ่อนเร้นอยู่ ภาพที่ปรากฏให้เห็นจึงใช้แทนคำจำกัดความที่บ่งบอกฉากนี้และบ่งถึงตัวเรื่องทั้งหมด สถานที่เช่นหอคอยโบราณนี้จึงเป็นความพยายามของร็อบบ์ – กริเย่ต์ ในอันที่จะนำเสนอภาพเพื่อให้เกิดความรู้สึกน่าสะพึงกลัว

- คนตกปลาที่ท่าเทียบเรือ

> [...] la chaise est une chais de bois ordinaire. L homme est vetu d une d une chemise bouffante et d un vieux gelet ; il a un mouchoir noue autour du cou

---

[9] Ibid., p. 19.

[10] Ibid., p. 17.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

> et une casquette ; il est pieds nus. Au lieu de se tourner vers l eau, il est place de profit par rapport a celle – ci ; la derection de son regard est ainsi parallele a la ligne des maisons. Il tient a la main un simple fil de nylon enroule sur un morceau de liege. Pres de lui, un gros poisson brillant repose sur les paves.[11]

คนตกปลาที่ท่าเรือเป็นตัวละครที่เป็นปริศนาพอๆ กับตัวละครหลักอื่น เป็นเสมือนผู้สังเกตการณ์ภายนอกที่ไม่ได้มีผลใดๆ ต่อการดำเนินเรื่อง เป็นตัวละครที่มีขึ้นเพื่อยืนยันการมีอยู่ของสถานที่จริงในเรื่อง ทั้งนี้ เนื่องจากมุมมองส่วนใหญ่ในเรื่องเป็นการมองผ่านสายตายของตัวละคร M ซึ่งเป็นสายตาที่มีความอิจฉาริษยา การตัดสลับให้บางฉากนำเสนอผ่านสายตาของเขา จึงเป็นการยืนยันความมีอยู่จริงของเรื่องราวและสถานที่ มิใช่เกิดขึ้นแต่ในมุมมองหรือห้วงความคิดของตัวละคร M แต่เพียงประการเดียว

จะเห็นว่า การเปิดเรื่องของ *L immortelle* นั้น ประกอบด้วยการนำเสนอภาพหลายภาพที่ไม่ได้มีความเชื่อมโยงอย่างเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน ซึ่งแตกต่างกันกับ *L annee derniere a Marienbad* ที่ใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์โดยให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องและความเข้าใจของผู้อ่านในการเริ่มต้น แต่ *L immortelle* กลับไม่นำพาในจุดนี้ และมุ่งใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์ในอีกลักษณะหนึ่งคือการตัดต่อลำดับภาพแบบรวบรวมเข้ามาใช้ในการนำเสนอเหตุการณ์ที่ไม่ความที่ไม่มีความต่อเนื่องกันร้อยเรียงเข้าด้วยกัน หลากหลายภาพข้างต้นจึงถูกนำเสนอต่อกันอย่างไม่มีจุดเชื่อมโยง เพื่อให้ผู้อ่านเก็บรายละเอียดทั้งหมดนำมาปะติดปะต่อกันเองและแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรมมาก เมื่อปรากฏออกมาในรูปของภาพยนตร์ เพราะการตัดต่อลำดับภาพที่ไม่แสดงความต่อเนื่อง ทำให้ผู้ชมสับสน จับต้นชนปลายไม่ถูก สำหรับแง่ของการเปิดเรื่องแล้ว *L immortelle* ได้เปิดเรื่องโดยแสดงให้เห็นถึง สิ่งที่เป็นองค์ประกอบสำคัญทั้งหมดที่จะปรากฏในเรื่องต่อไป เป็น"กุญแจ"ที่มอบให้กับผู้อ่านเพื่อการเข้าใจเรื่อง ในขณะเดียวกันก็เป็นการเปิดเรื่องที่สร้างความรู้สึกไม่ชัดเจน ด้วยรายละเอียดที่ดูเหมือนกับจะหลอกล่อให้ผู้อ่านติดตามอ่านต่อไป เพื่อโยงรายละเอียดทั้งหมดเข้าด้วยกัน และไขปริศนาในตัวเรื่องออกมาให้ได้ จึงถือว่าร็อบบ์–กริเย่ต์ ใช้วิธีการเปิดเรื่องแบบภาพยนตร์ได้อย่างดึงดูดใจผู้อ่านและเป็นการเปิดเรื่องในลักษณะของจุดเริ่มต้นที่ดี

---

[11] Ibid., p. 23.

4.1.1.3 การเปิดเรื่องใน *Glissements progressifs du plaisir*

ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้เขียน ซิเน-โรมองเรื่อง *Glissements progressifs du plaisir* นี้ โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็นสามส่วนตามรูปแบบที่แตกต่างกัน ส่วนแรกเป็นเรื่องย่ออย่างกระชับที่สุด ส่วนที่สองเป็นส่วนที่บรรจุรายละเอียดของการกำหนดภาพและเสียงรวมทั้งบทสนทนา ส่วนสุดท้ายเป็นบทถ่ายทำอันว่าด้วยการกำหนดเทคนิคและวิธีการที่ใช้ในการถ่ายทำเป็นภาพยนตร์เช่น มุมกล้อง การตัดต่อลำดับภาพ ในการวิเคราะห์การเปิดเรื่องของเรื่องนี้ จะได้พิจารณาถึง2ส่วนหลังซึ่งว่าด้วยโครงเรื่อง และวิธีการถ่ายทำเป็นหลัก

Glissements progressifs du plaisir เปิดเรื่องด้วยการให้รายละเอียดที่ไม่เชื่อมโยงกันของเหตุการณ์และสถานที่แบบเดียวกันกับที่ *L immortelle* นำเสนอ แต่มีลักษณะที่แตกต่างออกไป ในเรื่องนี้ จะกล่าวถึงเหตุการณ์และเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสถานที่ที่ไม่อาจอ้างอิงได้ในสถานที่จริง สถานที่ในซิเน-โรมองเรื่องนี้แสดงออกราวกับว่าเป็นสถานที่ในจินตนาการและความทรงจำอันไม่ชัดเจน ประกอบกับลักษณะท่าทีของตัวละครที่มีลักษณะแปลกประหลาด ไม่อาจคุ้นเคยและเข้าใจในที่มาตลอดจนการกระทำได้

เรื่องนี้เปิดเรื่องช่วงต้นในแบบเดียวกันกับ2เรื่องแรก กล่าวคือมีการขึ้นรายชื่อนักแสดงมาก่อนจากนั้นจึงแสดงให้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เมื่อตัวละคร อลิซ (Alice)อยู่ในห้องสีขาวห้องหนึ่ง ร็อบบ์–กริเย่ต์ กำหนดว่าลักษณะของตัวละครจะต้องมีความโดดเด่นพอที่ในแต่ละครั้งที่ปรากฏตัวจะต้องมีความชัดเจน รวมทั้งกำหนดลักษณะเครื่องแต่งกายของตัวละคร ร็อบบ์-กริเย่ต์ให้ข้อเสนอแนะในการถ่ายทำว่าหากมีทุนในการผลิตสูง ชุดของตัวละครตัวนี้จะต้องมีลักษณะของชุดที่ใกล้เคียงหรือพอที่จะทำให้นึกไปถึงนักโทษ

> Ce plan montre la jeune héorïne dans sa cellule ; elle est debout, au milieu de l ecran qui ne comporte rien d autre qu elle , dans le costume des pensionnaires de cette maison de detention pour mineures ou elle est enfermee: uniforme simple, rigide, mais seyant, qui doit etre assez caracteristique pour se laisser identifier aussitot a chacune de ses apparition.[12]

---

[12] Alain Robbe-grillet, *Glissements progressifs du plaisir* (Paris: Les Editions de Minuit), p. 23.

En fait, on s est contente d ajuster un peu et de raccourcir considerablement des blouses de prisonnieres fabriquees pour un film a gros budget, les transformant ainsi en sorte de mini–robes pour petites filles.[13]

ในรายละเอียดช่วงต้นของการเปิดเรื่อง สิ่งที่ผู้อ่านสัมผัสและเข้าใจได้ ก็คือ ตัวละครที่มีความโดดเด่นภายนอกจากลักษณะที่ไม่เหมือนใครและจดจำได้ หากติดตามเรื่องต่อไปจะพบว่า การที่ร็อบบ์–กริเย่ต์ กำหนดว่า ตัวละครตัวนี้จะต้องมีลักษณะภายนอกที่ชัดเจน ก็อาจจะเป็นไปเพื่อการสร้างตัวละะครที่ผู้อ่านจะไว้ใจและเชื่อถือในตัวละคร เพื่อประโยชน์ในการติดตามเรื่อง เพราะว่าในเวลาต่อมา ผู้อ่านจะได้พบตัวละครอีกจำนวนหนึ่งผลัดเปลี่ยนกันเข้ามาสัมพันธ์กับตัวละคร อลิซ โดยเหตุที่ตัวละคร อลิซ เป็นแกนของเรื่องราว การนำเสนอความชัดเจนภายนอกของตัวละครจึงนับว่าเป็นสิ่งที่จำเป็น นอกจากนี้ แม้ผู้อ่านจะพบว่าอลิซเป็นตัวละครที่คลุมเครืออยู่ไม่น้อย ก็ยังนับว่าเธอเป็นองค์ประกอบสำคัญของการดำเนินเรื่อง เพราะเธอจะเป็นตัวละครเพียงตัวเดียวที่อยู่ในทุกๆ ฉาก และจะพบว่าในการดำเนินเรื่อง ลักษณะของตัวละครจะต้องมีความโดดเด่นพอที่ในแต่ละครั้งที่ปรากฏตัวจะต้องมีความชัดเจน รวมทั้งการกำหนดลักษณะเครื่องแต่งกายของตัวละคร ที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้แสดงข้อเสนอแนะในการถ่ายทำว่าหากมีทุนในการผลิตสูง ชุดของตัวละครตัวนี้จะต้องมีลักษณะของชุดที่ใกล้เคียงหรือพอที่จะนึกไปถึงนักโทษ ร็อบบ์–กริเย่ต์ได้กำหนดว่า ในภาพยนตร์ของเขานั้น เขาจะใช้นักแสดงคนเดียวกันเล่นบทบาทถึงสองบท นั่นคือ บทของนอร่า (Nora)เพื่อนของอลิซ ที่ถูกฆาตกรรม กับอีกบทหนึ่งคือบทของทนายความสาวที่เข้ามาคุยกับอลิซ อาจนับได้ว่า การที่ร็อบบ์ -กริเย่ต์เน้นว่าตัวละครอลิซ จะต้องมีความชัดเจนนั้น อาจเนื่องมาจากว่า เขาต้องการให้ตัวละครนี้ มีความแตกต่างไปจากตัวละครที่แสดงบทบาท โดยนักแสดงคนเดียวกันทั้ง2บทบาทอย่างชัดเจนและตรงกันข้าม เพื่อที่การกระทำครั้งสุดท้ายของตัวละครอลิซ ในตอนท้ายเรื่อง ซึ่งเธอได้สมมุติเหตุการณ์การฆาตกรรมนอร่า โดยให้ผู้ที่ถูกมัดไว้กับเตียงก็คือทนายสาวของเธอซึ่งแสดงบทบาทโดยผู้ที่เล่นเป็นนอร่า ฉากนี้อาจนับว่าเป็นการย้อนกลับมาเล่าเรื่องการฆาตกรรมนอร่าหรือการทำแผนประทุษร้ายและอลิซได้ฆ่าทนายสาวตายไปจริงๆ ก่อนที่จะมีตำรวจเข้ามาบอกว่าจับคนร้ายได้แล้ว ความชัดเจนของตัวละครอลิซมีผลต่อฉากนี้ในแง่ที่ว่า ผู้อ่านจะเข้าใจว่า นี่คือ ตัวละครที่ไม่มีพัฒนาการใดๆตามแบบอย่างของนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์และหากเธอฆ่าเพื่อนสาวของเธอจริง ฉากนี้คือการย้อนกลับมาให้ผู้อ่านเห็น

---

[13] Ibid., p. 86.

ความเป็นจริงที่เกิดขึ้น โดยวิธีการของภาพยนตร์คือการใช้นักแสดงคนเดียวกัน ฉากนี้ผู้ที่ถูกมัดอยู่กับเตียง จึงเป็นทั้งนอร่า และทนาย โดยมีอลิซ ปรัศนีที่ผู้อ่านติดตาม การแสดงบุคลิคที่ชัดเจนของอลิซ ตามที่ผู้เขียนกำหนดจึงเป็นไปเพื่อผลต่อการดำเนินเรื่องตรงนี้ ทั้งที่จริงๆ แล้ว ภายในของตัวละครนั้น นับว่าไม่มีความชัดเจนเลย

ลักษณะเครื่องแต่งกายของตัวละครนั้น จะมีความสอดคล้องกับฉาก ซึ่งร็อบบ์–กริเย่ต์กำหนดว่า เครื่องแต่งกายนั้นทำให้นึกไปถึงนักโทษ ในขณะที่ฉากก็ยิ่งทำให้นึกถึงคุก และก็ไม่ใช่การนำเสนอสถานที่ที่เป็นเหมือนคุกเสียมากกว่า

> L idee de départ est d en faire une espece de cube blanc, plus ou moins abstrait, en general assez clair bien qu on ne sache pas au juste d ou provient la lumiere; probablement pas, selon toute vraisemblance, de l unique jour visible donnant sur l exterieur : un soupitrail sans virtage, rectanulaire, place trop haut pour que l on apercoive autre chose que le ciel (ou un autre mur blanc?) entre les forts barreaux de fer verticaux (si possible cinq barreaux, le deuxieme a partir de la droite etant brise et reduit a des moignons, en haut et en bas) ; cette ouverture, fortement ebrasee, doit donner l idee d une paroi massive (epaisse de pres d' un metre) ; idealement, les faces de l embrasure devraient aussi etre nettes et blanches ; la clarte qui tombe de cette baie inaccessible est le plus souvent irreele, artificielle en tout cas (blanc cru, bleu vif, rouge orange) mais peut neanmoins donner l impression de modifications theatrales du ciel exterieur : a d autres moments, au contraire, le <<dehor>> pourrait etre beaucoup plus present et sensible.[14]

ฉากนี้เป็นฉากที่กำหนดขึ้นเพื่อสื่อความหมายเสียมากกว่าที่จะเป็นการแสดงฉากที่เป็นการอ้างอิงเลียนแบบความเป็นจริง ซึ่งก็ไม่อาจที่จะบอกได้ว่า นี่คือสถานที่ที่เป็นห้องขัง คุก หรือเป็นห้องสอบสวน ผู้อ่านจะรับทราบรายละเอียดของฉากที่ผู้เขียนตกแต่งขึ้นเพื่อสื่อความหมาย

---

[14] Ibid., p. 24.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มากกว่าที่จะมีความสมเหตุสมผลกับการดำเนินเรื่อง โดยที่ฉากจะมีผลกระทบทางใดทางหนึ่งต่อเหตุการณ์ในเรื่อง หรือเป็นที่เกิดของเหตุการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งตามที่นวนิยายตามขนบนิยมใช้ฉากรองรับสถานการณ์ นอกจากนี้ ฉากที่ว่ามายังมีความคล้ายคลึงกันอย่างจงใจกับฉากอพาร์ทเม้นท์ที่เป็นที่นอร่าและอลิซอยู่ด้วยกันอีกด้วย

ดังนั้น จากรายละเอียดในการเปิดเรื่องทั้งหมด จะเห็นว่าร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้ใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ในการเปิดเรื่องอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็น การแสดงออกทางบุคลิกที่ชัดเจนของตัวละคร เครื่องแต่งกายที่สื่อความหมาย และฉากที่นำเสนอในลักษณะที่มีความเป็นรูปธรรมเพื่อสื่อความคิดเชิงนามธรรม โดยไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงภายนอก การเปิดเรื่องในซิเน-โรมองเรื่องนี้นับว่าเป็นการเปิดเรื่องที่รวบรัดที่สุด ทั้งนี้เนื่องจากว่าผู้เขียนสามารถที่จะแสดงรายละเอียดจำนวนมากผ่านการดำเนินเรื่องเพียงไม่กี่ฉาก ในฉากหนึ่งๆ จึงเต็มไปด้วยความหมายที่มาจากการนำเสนอผ่านวิธีการต่าง ๆ จะเห็นได้ว่า ในฉากที่อลิซยืนอยู่กลางห้องสีขาวนั้น ผู้อ่านจะได้เห็นท่าทีที่แสดงออกอย่างชัดเจนของเธอในเครื่องแต่งกายที่แสดงความหมายบางอย่าง และฉากที่กำหนดขึ้นอย่างมีความชัดเจนและเชื่อมโยงกับฉากอื่นๆได้อย่างมีพลังในการสื่อความหมาย ดังนั้นฉากเปิดเรื่องในซิเน-โรมองเรื่องนี้จึงได้ใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์ที่กล่าวมาในการสื่อความหมายว่า เรื่องราวต่อไปนี้จะเป็นเรื่องราวที่ว่าด้วยเรื่องของการฆาตกรรม ความตายและเลือดโดยมีจุดศูนย์กลางที่ผู้หญิงคนหนึ่ง การใช้ฉากและเครื่องแต่งกายที่บ่งนัยบางอย่างถึงคุกคือการพันธนาการ ซึ่งเมื่อเรื่องดำเนินไป จากแต่เดิมซึ่งผู้อ่านจะเห็นว่าผู้ที่ถูกพันธนาการคือ อลิซ เพราะถ้าเธอคือผู้ฆ่านอร่า การกักขังและลงทัณฑ์คือผลตอบแทนที่เธอจะได้รับ แต่เมื่อฉากนี้ไปซ้อนทับกันกับฉากอพาร์ทเมนท์ที่เธอกับนอร่าอยู่ด้วยกัน ยิ่งทำให้ความคิดสามารถแตกออกไปได้อีกว่า พันธนาการที่แท้ หาใช่พันธนาการแห่งอาชญากรรมและการลงทัณฑ์ไม่ หากแต่เป็นพันธนาการแห่งปรารถนาและอารมณ์ในความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับนอร่า อลิซ จึงเสมือนตกอยู่ในที่คุมขังแห่งอารมณ์ และเธอไม่อาจหลุดพ้นจาไปได้ ผู้อ่านจะเห็นว่าในเหตุการณ์ต่อมา อลิซจะพยายามคิดถึงและปะติดปะต่อเรื่องราวของเธอกับนอร่าอยู่เสมอ ผ่านความทรงจำที่ดูเหมือนจะแตกออกเป็นเสี่ยงๆ พันธนาการที่แท้จึงเป็นพันธนาการที่ทำให้เกิดเหตุการณ์อันเป็นปมของเรื่องนั่นคือความตายของนอร่า และมันก็คือพันธนาการของอารมณ์ ซึ่งก็คือสิ่งที่ผูกมัดตัวของอลิซเอาไว้ อย่างไรก็ตาม ในการดำเนินเรื่องต่อมา ผู้อ่านจะพบว่าพันธนาการนั้นแผ่อานุภาพของมันไปสู่ทุกผู้คนที่เข้ามาพัวพันกับนอร่า ใครก็ตามที่เข้ามาในห้องดังกล่าวคุยกับเธอมักจบลงด้วยความสับสนบางอย่างและเตลิดออกไปจากห้องในทันที นั่นแสดงให้เห็นว่า อลิซคือผู้ควบคุมพันธนาการอาณาจักรสี่ด้านที่ถูกล้อมกรอบคืออาณาจักรแห่งอำนาจของเธอ

ด้วยเหตุนี้ การเปิดเรื่องในซิเน-โรมองเรื่องนี้จึงเป็นการเปิดเรื่องในลักษณะที่ให้ความคิดขั้นต้นที่จะพัฒนาและคลี่คลายตัวเองภายหลังในการดำเนินเรื่อง

4.1.2 การปิดเรื่อง

การปิดเรื่องในภาพยนตร์ คือ การส่งท้ายเรื่องราวและพาคนดูกลับมาสู่จุดเดิม สู่ภาวะแรกเริ่มก่อนที่จะเดินทางไปกับภาพยนตร์ที่ฉายขึ้นจอ การปิดเรื่องจะเป็นส่วนที่ต่อมาจากการคลี่คลายสถานการณ์ในเรื่อง หลังจากที่ผ่านจุดวิกฤติและคลี่คลายเรื่องราวสู่ภาวะปกติได้การปิดเรื่อง คือ การทำให้การจบเรื่องมีความสมบูรณ์การปิดเรื่องจึงมีลักษณะของการเสริมท้ายการคลี่คลายเรื่อง

4.1.2.1 การปิดเรื่องใน *L annee derniere a Marienbad*

ใน *L annee derniere a Marienbad* มีการปิดเรื่องที่มีความคลุมเครืออยู่มาก ไม่แตกต่างไปจากความคลุมเครือในการดำเนินเรื่องเท่าใดนัก แม้ว่าผู้อ่านหรือผู้ชมจะพบว่าเรื่องราวใน ซิเน-โรมอง เรื่องนี้ดำเนินไปโดยไปเรื่องราวของตัวละคร X ที่พยายามที่จะชักจูงตัวละคร A หญิงสาวผู้หนึ่งให้เชื่อว่า เขาและเธอเคยพบกันมาแล้วครั้งหนึ่งที่โรงแรมอันถูกใช้เป็นฉากนี้ รักกัน และสัญญาว่าจะกลับมาอยู่ด้วยกัน ตลอดทั้งเรื่องเป็นเรื่องราวของการที่ X พยายามที่จะทำให้ A และผู้อ่านหรือผู้ชมเชื่อว่าเหตุการณ์ในปีที่แล้วที่ Marienbad นี้ได้เกิดขึ้นจริง ทว่าบรรยากาศตลอดทั้งเรื่องเต็มไปด้วยความคลุมเคลือ และผู้อ่านจะไม่สามารถสรุปได้อย่างแน่นอนว่า เหตุการณ์ที่ X เอ่ยอ้างนั้นเกิดขึ้นจริงหรือไม่ เรื่องราวที่เกิดขึ้นเป็นความจริงหรือความฝัน ความเหลื่อมล้ำระหว่างเวลาทำให้ผู้อ่านไม่อาจแน่ใจได้เลยว่า ส่วนใดคืออดีต อนาคต ปัจจุบัน เรื่องราวที่เล่าขึ้นมาคือจินตนาการหรือความทรงจำกันแน่ ก่อให้เกิดความคลุมเครือและความสับสนทางด้านเวลาและสถานที่ เนื่องจากนอกจากจะไม่สามารถระบุเวลาที่แน่นอนและเชื่อมโยงกันได้แล้วมิติของสถานที่ก็ยังไม่มีความชัดเจนว่า เรื่องราวเกิดขึ้นที่ไหนกันแน่ และเป็นสถานที่ในส่วนของกาละใด ทั้งสองจุดคือประเด็นสำคัญที่ซิเน-โรมอง เรื่องนี้พยายามที่จะสร้างและนำเสนอ จนกระทั่งมาถึงจุดคลี่คลาย เมื่อ A เชื่อในสิ่งที่ X บอก และตัดสินใจไปกับเขา ผู้อ่านก็ยังไม่อาจที่จะแน่ใจไปกับตัวละคร A ได้การจบเรื่องยังคงสร้างปริศนาเกี่ยวกับเวลาและสถานที่ต่อไป และการตัดสินใจของA เป็นการถูกชักจูงหรือตระหนักรับในความจริงที่เกิดขึ้นจากปากคำของX กันแน่ ร็อบบ์–กริเย่ต์ใช้วิธีการปิดเรื่องแบบเสริมท้ายเพื่อคลี่คลายเรื่องและขณะเดียวกันก็เป็นการสรุปเรื่องด้วย

เริ่มจากการใช้เทคนิควิธีการของการจางซ้อนภาพจากซีนก่อนหน้า ซึ่ง A หนีออกไปจากโรงแรมพร้อมกับ X มาสู่ภาพในซีนใหม่อย่างช้าๆ พร้อมๆ กันกับที่กล้องเคลื่อนถอยหลัง และเห็นภาพใหม่ที่ปรากฏขึ้นมาเป็นภาพของโรงแรมที่มองจากภายนอก และกล้องก็เคลื่อนถอยหลังต่อไป เพื่อให้ได้ภาพของโรงแรมในลักษณะที่กว้าง จนกระทั่งกลายเป็นมุมกว้างในระยะไกล ภาพที่ปรากฏจึงเป็นภาพโรงแรมใหญ่ตั้งตระหง่านอยู่ท่ามกลางความมืดมิดแห่งราตรีกาล เสียงดนตรีดังขึ้นพร้อมกับเสียงเข็มนาฬิกา รวมทั้งเสียงพูดของ X โดยที่ตัวละครไม่ได้อยู่ในฉาก ภาพที่ปรากฏเป็นภาพสุดท้ายของฉากนี้จึงเป็นภาพโรงแรมแห่งนั้น

Transition fondue lente. Puis lent travelling arriere ; le jardin, la nuit, avec une longue allee droite et, tout au fond, la façade de l hotel eclairee par la lune. Ce meme decor a deja ete vu, de jour, avec A s avancant dans l allee. Ici tout le decor est vide et la camera recule tandis que l hotel, de plus en plus lointain, semble cependant grandir peu a peu.

La musique serielle a recommence sur la seconde sonerie de l horloge (dont il n est pas necessaire, ni cette fois ni la premiere, que l on entende les douze coups) : elle se poursuit sur ce plan–ci, melee maintenant a la voix–*off* de X , de nouveau lente et sure

Voix de X : *Le parc de cet hotel etait une sorte de jardin a la francaise, sans arbre, sans fleur, sans vegetation aucune ... Le gravier, la pierre, le marbre, la ligne droite, y marquaient des espaces rigides, des surface sans mystere. Il semblait, au premier abord, impossible de s y perdre ... au premier abord ...le long des allees rectilignes, entre les statues aux gestes figes et les dalles de granit, ou vous etiez maintenant deja en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.*

La music prend ensuite le dessus.[15]

---

[15] Ibid., p. 172.

ในการปิดเรื่องนี้ จะพบว่าร็อบบ์–กริเย่ต์ จงใจที่จะใช้เทคนิควิธีการของการจางซ้อน เพื่อให้ฉากนี้ซ้อนทับกันกับฉากที่แล้ว เพราะการใช้เทคนิคของการจางซ้อนนั้น ยืนยันให้เห็นว่า ฉากนี้กับฉากที่แล้วคือซีนเดียวกัน เป็นฉากที่ต่อเนื่องกัน และหากเป็นเช่นนั้น การเชื่อมต่อกันของทั้ง2 เหตุการณ์ คือการสร้างความคลุมเครือว่า ภาพที่ ปรากฏในตอนนี้คือภาพแทนสายตาของใครสักคนระหว่าง X กับ A เมื่อได้หนีออกมาจากโรงแรม แล้วมองกลับไป หรือเป็นการเล่าความทรงจำที่ไม่ปะติปะต่อของ X คนเดียว ทั้งนี้เพราะว่า การใช้เสียงออฟสกรีนของ X เพื่อบรรยายลักษณะของสถานที่ในโรงแรมนั้น ทำให้มีเหตุผลที่จะเชื่อได้ว่า สิ่งที่ปรากฏมาก่อนหน้านี้ในเรื่อง คือ เหตุการณ์ที่บอกเล่าผ่านความทรงจำของ X โดยอาจตีความได้ว่า นี่คือเรื่องราวในความทรงจำของ X เหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้นในโรงแรม รวมทั้งการที่ A เชื่อเขาและหนีออกมาด้วยกัน คือ สิ่งที่เป็นความทรงจำ อย่างไรก็ตาม เรื่องราวก็ไม่ชัดเจนพอที่จะสรุปได้เช่นกันว่า นี่คือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง และ X ก็ทำให้ A เชื่อเขา จนตามออกมาได้และทั้งสองมองโรงแรมจากภายนอก หรืออาจจะสรุปไปไกลอีกว่า นี่คือจินตนาการหรือความฝันของ X ก็ยิ่งที่จะทำให้เรื่องนี้มีความลึกลับยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม การเคลื่อนกล้อง ภาพโรงแรมจากภายนอก เสียงนาฬิกา เสียงออฟสกรีนเพื่อสร้างฉากของ X ทั้งหมดคือ กระบวนการสรุปปิดเรื่องที่มีความหมายบ่งชี้ได้เป็นอย่างดีว่า นี่คือเรื่องราวที่ว่าด้วยช่วงเวลาและสถานที่ ที่ไม่มีความแน่นอนใดๆ พอจะจับต้นชนปลายและเรียงลำดับ หรือเลือกที่จะเชื่อในส่วนใดได้อย่างสนิทใจ ความมั่นใจเดียวที่ ซิเน-โรมอง เรื่องนี้จะมีให้ก็คือ การเป็นปัจจุบันกาลถาวร ขณะที่ผู้อ่านหยิบตัวบทขึ้นมาอ่าน และผู้ชมภาพยนตร์ที่จับตาอยู่บนจอภาพตลอดเวลา 1 ชั่วโมง 30 นาที ของภาพยนตร์เพียงเท่านั้น

4.1.2.2 การปิดเรื่องใน *L immortelle*

ใน *L immortelle* เรื่องจบลงด้วยความตายของ N ซึ่งประสบอุบัติเหตุตายในสถานที่เกิดเหตุ อันเป็นที่เดียวกันกับที่ L เสียชีวิตด้วยอุบัติเหตุลักษณะเดียวกันไปก่อนแล้ว ร็อบบ์–กริเย่ต์ เสนอฉากปิดของเรื่องนี้ ดังนี้

> […] Puis l image s eclaire peu a peu , et l on voit N ,mort assis sur son siege dans la voiture blanche accidentee . La photographie est prise a peu pres sous le meme angle que pour L morte ,par la portiere avant dont la glace est ouverte et l homme se trouve dans une posture identique […]

C est maintenant un plan tres sombre, crepusculaire, net et bien contraste neanmoins : L, vue en pied, regardant de face vers la camera, a l avant d un vapeur des transports en commun du Bosphore. Elle est vetue d une robe noire, assez habillee, et s accoude en arriere au garde–fou de fer. On apercoit, derriere elle, les grandes mosquees d' Istamboul qui se rapprochent lentement coupoles et minarets se decoupant en noir sur le ciel encore clair.

Les accords de sirenes se poursuivent, avec toute leur intensite, accompagnes ici par des coups de marteaux rythmes. La jeune femme se met a rire, d une rire silencieux, avec quelque chose d insouciant,de leger. Mais ses traits, bientot, retrouvent leur sérieux. Le visage se fige. On entend alors la chanson melancolique des n 321 et suivants qui reprend, pour remplacer peu a peu les marteaux et les sirenes, tandis que le generique final commence a defiler surimpression sur l image.[16]

ฉากปิดเรื่องด้วยวิธีการทางด้านภาพยนตร์ในส่วนของรูปแบบภาพที่มีลักษณะเฉพาะ การกำหนดเสียง ท่าทีของตัวละคร เมื่อภาพ เสียง และการแสดงรวมกัน ทำให้การปิดเรื่องของ *L immortelle* สามารถสื่อความหมายเพื่อจบเรื่องราวได้อย่างสมบูรณ์ เรื่องจบลงด้วยความตายของ N ในที่เดียวกันกับที่ L ได้เสียชีวิตไป ด้วยลักษณาการเดียวกันกับที่เกิดกับ N

ร็อบบ์–กริเย่ต์ตัดภาพจากความตายของ N มาสู่ภาพของ L ในท่าทีที่สบายๆ โดยมีจุดเด่นคือรูปแบบภาพที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งเขาระบุว่า ภาพที่ปรากฏในฉากนี้จะต้องค่อนข้างหม่นมัวราวกับเป็นเวลาโพล้เพล้หรือใกล้ค่ำ มีลักษณะราบเรียบ บวกกับเสียงที่เขากำหนดว่า จะต้องมีเสียงไซเรนที่ดังแสบแก้วหู เสียงค้อนตอกตะปู เสียงเพลงที่มีท่องทำนองเศร้า และการแสดงของตัวละคร L ที่มีท่าทีที่ผู้อ่านจะได้พบมาก่อนตลอดทั้งเรื่อง คือ การหัวเราะ ซึ่งไม่อาจตีความได้ว่าเป็นการหัวเราะด้วยความรู้สึกใด เสียงหัวเราะของตัวละครคือ เสียงหัวเราะที่เป็นปริศนาต่อเรื่องราวมาตั้งแต่ต้น การใช้ลักษณะภาพที่หม่นมัวช่วยขับเน้นให้ภาพที่ปรากฏมีความลึกลับและไม่อาจเข้าถึงได้ ประกอบกับเสียงไซเรน ค้อน และบทเพลงแห่งความเศร้า หากผู้อ่านจะโยงเหตุ

---

[16] Alain Robbe-Grillet, *L immortelle*, pp. 208-210.

การณ์นี้เข้ากับเหตุการณ์ในฉากที่มาก่อน จะพบว่าร็อบบ์–กริเย่ต์ กำลังสื่อนัยแห่งความลึกลับและความตายผ่านวิธีการทางภาพยนตร์ที่เขาได้นำมาใช้ ในฉากก่อนหน้านั้น N ประสบอุบัติเหตุเสียชีวิต ฉากปิดเรื่องเป็นภาพ L ยืนอยู่โดยใช้ลักษณะภาพที่หม่นมัว ไม่ชัดเจน ฉากนี้สร้างความกังขาให้กับผู้อ่านว่า จริงๆ แล้ว L ได้ตายไปแล้วหรือไม่ การที่ L อยู่ในฉากที่มีลักษณะภาพที่หม่นมัวเป็นการแสดงว่า เธออาจที่จะอยู่ในโลกอีกโลกหนึ่ง ผสานเข้ากับเสียงไซเรน ค้อน และเพลงเศร้าซึ่งเป็นความหมายที่บ่งชี้ทั้งความตายของ N และความตายของ L หากเธอได้ตายไปแล้วจริงๆ และด้วยลักษณะของรูปแบบการแสดง การซ้อนทับกันแห่งความตายจากอุบัติเหตุที่คล้ายคลึงกันของทั้งสองคน ผสานกับรูปแบบทางด้านภาพที่ดูจะจงใจนำเสนอให้การตายของทั้งสอง รวมกันเป็นหนึ่งเดียว ย่อมมีนัยยะที่จะตีความได้ว่า ความตายทั้งสองเหตุการณ์มีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กัน ด้วยว่าความตายของL ในช่วงก่อนหน้านี้ ก็เป็นความตายที่แสนจะลึกลับ อันอาจสันนิษฐานได้ว่า มีผลมาจากความหึงหวงของM ที่มีต่อความรักของ L และ N และในตอนสุดท้ายนี้ ความตายของ N ก็คือการตอบแทนคืนอย่างสาสมของ M ต่อชู้รักของL ผู้แย่งเธอไปจากเขา ความตายที่เหมือนกัน คือคำตอบว่า ทั้งสองคนคือสาเหตุแห่งความตายของกันและกัน และในขณะเดียวกันความตายและความรักก็สัมพันธ์กันในลักษณะของแรงจูงใจ ความรัก ความตายและความลึกลับจึงเป็นสิ่งเดียวกัน เพราะตัวละครหลักทั้งสองได้รักและตายอย่างลึกลับอย่างมีนัยยะเชื่อมโยงกัน ภาพเน้นความลึกลับต่อไปด้วยการต่อท้ายภาพความตายของN ด้วยการปรากฏตัวของLภาพที่ดูมัว ไม่ชัดเจน กับกลุ่มควันจากปล่องไฟ เสียงแผดคำรามของเครื่องจักรกล การแสดงของตัวละครซึ่งไม่อาจตีความได้และดูซ่อนเลศนัยไว้ คือ การหัวเราะอย่างเป็นปริศนา ยิ่งช่วยทำให้เรื่องมีความลึกลับซับซ้อน ซิเน-โรมองเรื่องนี้จึงแสดงออกอย่างชัดเจนว่าได้พยายามที่จะนำเสนอความลึกลับ ความรักและความตายเป็นสำคัญ ที่เป็นปัจจัยผลักดันให้ผู้อ่านเข้าใจการแสดงออกของซิเน-โรมองเรื่องนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1.2.3. การปิดเรื่องใน *Glissements progressifs du plaisir*

ฉากปิดเรื่องใน *Glissements progressifs du plaisir* ใช้ประโยชน์จากวิธีการทางภาพยนตร์อย่างเต็มที่ โดยมีจุดเชื่อมโยงมาจากฉากคลี่คลายเรื่อง เมื่อ อลิซ กับทนายทำแผนประกอบการประทุษร้ายของอลิซ อลิซมัดทนายเข้ากับเตียงและฆ่าเธอ ก่อนที่นักสืบจะเข้ามาในห้อง และบอกว่า จับตัวผู้ที่ฆาตกรมนอร่าได้แล้ว

การใช้นักแสดงคนเดียวกันใน2บทบาท คือ วิธีการทางด้านภาพยนตร์ที่เรียกว่าการคัดนักแสดง(casting) ซึ่งร็อบบ์–กริเย่ต์ นำมาใช้ในฉากไคลแม็กซ์ปิดเรื่อง นักแสดงคนที่แสดงเป็น

นอร่าซึ่งตายตั้งแต่ต้นเรื่อง โดยมีผู้ต้องสงสัยคืออลิซ เพื่อนสนิทของเธอ กับนักแสดงคนที่แสดงเป็นทนายของอลิซที่ออกมาซักถามเธอเกี่ยวกับความตายของนอร่าและความสัมพันธ์ระหว่างเธอทั้งสอง คือนักแสดงคนเดียวกับที่แสดงเป็นนอร่า การใช้นักแสดงคนเดียวกันในสองบทบาทนั้น อาจทำให้ผู้อ่านหรือโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ชมภาพยนตร์สับสนได้ หากไม่มีการนำเสนอบุคลิคที่แตกต่างกันของแต่ละบทบาทอย่างชัดเจน ในระยะแรก จะเห็นว่าร็อบบ์–กริเย่ต์นำเสนอนอร่าในความทรงจำอันกระท่อนกระแท่นของอลิซ และนำเสนอตัวละครทนายให้มีลักษณะที่แตกต่างกัน อย่างที่ผู้อ่านหรือผู้ชมภาพยนตร์จะสามารถแยกแยะได้โดยไม่สับสน และเป็นคำถามว่า มีความจำเป็นอย่างไรที่จะต้องใช้นักแสดงคนเดียวกัน ซึ่งร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้ตอบคำถามข้อนี้ผ่าน ซิเน-โรมอง มองเขาในฉากปิดเรื่อง เมื่อสถานการณ์ดูเหมือนจะมาซ้อนทับกัน ในการทำแผนประทุษร้าย อลิซมัดทนายเข้ากับเตียง และสมมุติเหตุการณ์ในวันที่เธอฆ่า ผู้อ่านจะไม่สามารถที่จะแน่ใจได้เลยว่า อลิซเป็นคนฆ่านอร่าหรือไม่ และเธอก็ฆ่าทนายเข้าจริงๆ ก่อนที่นักสืบจะเข้ามาบอกว่า จับตัวผู้ร้ายที่ฆาตกรรมนอร่า ได้แล้ว ซึ่งยิ่งทำให้เรื่องมีความคลุมเครือมากขึ้น

สถานการณ์ที่ซ้อนทับกันก็คือ สถานการณ์ปัจจุบันที่อลิซฆ่าทนายสาว กับสถานการณ์ในอดีตที่อลิซฆ่านอร่า จุดเชื่อมโยงก็คือการใช้นักแสดงคนเดียวกัน จะพบว่า ในฉากที่อลิซฆ่าทนายสาวนั้น ทุกอย่างเป็นไปในลักษณะเดียวกันกับความตายของนอร่า อย่างที่เรียกว่า ทาบทับกันสนิทเป็นการกระทำแบบเดียวกัน ดังนั้น นอกจากจะเป็นการฆ่าทนายสาวแล้ว ยังเป็นเสมือนการย้อนกลับมาแสดงให้เห็นความตายของนอร่า ซึ่งเกิดก่อนเรื่องเริ่มและเป็นเหตุการณ์ที่จบไปแล้วได้ในเวลาเดียวกัน เป็นการซ้อนทับกันของเวลาและสถานที่ การปรากฏตัวของนักสืบเพื่อที่จะบอกว่าจับคนร้ายได้แล้วนั้นเป็นความคลุมเครือที่เข้ามาทำให้ผู้อ่านสับสน จากที่อาจจะแน่ใจได้ว่า อลิซฆ่านอร่าและเธอก็ฆ่าทนายในลักษณะเดียวกัน เพราะความตายทั้งสองมีลักษณาการที่เหมือนกันอย่างไม่ผิดเพี้ยน ฉากนี้จึงเป็นทั้งการแสดงให้เห็นความตายของนอร่าในอดีต และเป็นการเฉลยความจริงว่า อลิซคือฆาตกร ทว่าร็อบบ์-กริเย่ต์ก็ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมต้องพิศวงต่อไป เมื่อมีการจับกุมผู้ร้ายตัวจริงได้ ทำให้ทางเลือกในการเชื่อหรือสรุปเรื่องราวแผ่กว้างออกไป ด้วยว่า หากมีการจับผู้ร้ายและมีผู้สารภาพจริง อลิซก็ไม่ได้กระทำ การฆ่าทนายซึ่งลักษณะเหมือนนอร่า คือ ความผิดอย่างเดียวของเธอ อย่างไรก็ตาม การสร้างตัวละคร2ตัวโดยใช้นักแสดงคนเดียวกัน เป็นวิธีการทางด้านภาพยนตร์ ที่จะปรากฏประสิทธิภาพของการใช้อย่างชัดเจนเมื่ออยู่ในภาพยนตร์ เพราะผู้ชมภาพยนตร์จะได้เห็น และเชื่อในขณะเดียวกันอย่างหนักแน่นกว่าว่า ผู้หญิงที่เห็นในปัจจุบันคือนอร่า และเหมือนการดึงผู้ชมเข้าสู่เหตุการณ์ในอดีตอย่างไม่รู้ตัว

นอกจากนี้ ภาพสุดท้ายในเรื่อง ได้แก่ภาพของคลื่นที่สาดซัดเข้าหาฝั่ง บนเกลียวคลื่นนั้นมองเห็น เตียงนอนเหล็กเกยตื้นอยู่ที่ฝั่งและขวดน้ำหอมแตกภายในบรรจุของเหลวสีแดงราวกับเลือดกระจายทั่วบริเวณ ก่อนจะตัดภาพไปที่นักสืบมีท่าทีผ่อนคลาย และภาพของอลิซซึ่งอยู่ในที่จองจำ

45a. - La mer déferle sur la plage.

En fait, ce dernier numero sera double, le long plan final des petites vagues successives etant precede d un rappel du 34 a 2 : le lit de fer echoue dans les goemons et la bouteille brisee dont le liquide rouge se repand sur le sable lisse et dans l eau mouvante. Entre les deux , on revoit un gros plan de l inspecteur, qui semble reflechir. Et l image du lit est elle–meme precedee par un plan moyen d Alice, vue de face (comme regardant, en contrechamp, la plage brumeuse et le vieux lit echoue) derriere les barreaux de fer d’ un cachot medieval, telle qu elle est apparue déja dans la sequence de photographie n 13, mais immobile maintenant, avec une expression tres douce sur le visage.[17]

ในภาพสุดท้ายนี้ ร็อบบ์–กริเย่ต์สรุปเรื่องด้วยวัตถุอันมีความสำคัญกับตัวเรื่องและการกระทำทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นเตียงนอน อันเป็นที่เกิดเหตุการณ์ทั้งหมด เป็นนัยยะถึงความปรารถนาและความตาย ขวดน้ำหอมแตกกับของเหลวสีแดงที่เป็นพยานหลักฐานและสื่อความไปถึงเลือดและความรุนแรงอันเป็นสิ่งปรากฏในเรื่องนี้มากที่สุด นักสืบผู้แสวงหาความจริงเกี่ยวกับเรื่องราวที่เกิดขึ้น ซึ่งมีนัยสื่อถึงผู้อ่านด้วย รวมทั้งบทสรุป อลิซในห้องขัง ซึ่งอาจจะเป็นห้องขังจริง ตามความผิดที่เธอได้กระทำหรือคุกแห่งมายาอารมณ์ที่ขังเธอไว้ด้วยการผูกพันกับเลือด การฆ่า และความตาย ก็เป็นได้การปิดเรื่องในซิเน-โรมอง เรื่องนี้จึงเป็นการสรุปเรื่องไว้ที่ หญิงสาว เลือด ความตาย และพันธนาการ

---

[17] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, p. 149.

4.2 ศิลปะทางด้านภาพ

"ภาษาภาพ คือ ภาษาหนัง" ภาพจึงนับว่าเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของภาพยนตร์ โดยภาพที่ว่านี้ได้แก่ ภาพเคลื่อนไหว กระบวนการของภาพยนตร์จึงเป็นการสื่อภาษาผ่านภาพเคลื่อนไหว ภาพหนึ่งสามารถที่จะสื่อความจริงได้ในระดับที่มากกว่าหนึ่ง การสื่อสารทางด้านภาพจึงนับว่ามีประสิทธิภาพที่สูง การนำเสนอภาพที่ดีในภาพยนตร์จึงเป็นการจัดองค์ประกอบทางศิลปะแขนงนี้อย่างลงตัว ด้วยกลวิธีต่างๆ เพื่อนำเสนอภาพให้ผู้ชมได้สัมผัสทั้งสาร สาระ และอารมณ์อย่างที่ผู้กำกับภาพต้องการในซิเน-โรมอง ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้ใช้ภาษาภาพทุกรูปแบบ อันประกอบด้วย

4.2.1 การจัดองค์ประกอบภาพ (mise –en -scène)

การจัดองค์ประกอบภาพ (mise–en-scène) เป็นคำที่มีการใช้ครั้งแรกในการกำกับละครเวที ซึ่งหมายความว่า การจัดเวทีในการแสดง มาจากภาษาฝรั่งเศสซึ่งแปลตามตัวว่าจัดวางไว้บนเวที (placing on stage) หมายถึง การจัดวางรายละเอียดทั้งหมด เช่น ตำแหน่งของนักแสดง ฉาก รวมทั้งแสงสี เอาไว้ในพื้นที่แสดงเพื่อผลในการสื่อความหมาย[18]คำนี้นำมาใช้ในวงการภาพยนตร์ หมายถึง การกำหนดสิ่งที่จะปรากฏในกรอบภาพ

การจัดองค์ประกอบภาพของภาพยนตร์ สามารถจัดวางและปรับเปลี่ยนตำแหน่งองค์ประกอบภาพ เพื่อสนองแง่มุมในการแสดงอารมณ์หรือเพื่อการสื่อความหมายบางอย่างที่ซับซ้อน

กรอบภาพหมายถึง ภาพแต่ละภาพ บนแผ่นฟิล์มภาพยนตร์ กรอบภาพแต่ละกรอบภาพ ที่เรียงกันอยู่บนแผ่นฟิล์มจะมีรูปร่างเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า โดยมีสัดส่วน 3:4 คือจะสูง 3 ส่วน และกว้าง 4 ส่วน ไม่ว่าจะฉายบนจอแล้วขยายให้ใหญ่ขึ้นกี่เท่าก็ตาม[19]

การจัดองค์ประกอบภาพในภาพยนตร์จึงรวมเอาทุกองค์ประกอบที่ใช้ในวงการละครเข้ามาพิจารณาด้วย ซึ่งได้แก่ การจัดฉาก การจัดแสง การจัดเสื้อผ้า ความเคลื่อนไหวในกรอบภาพ ซึ่งกินความถึงทั้งการเคลื่อนไหวของตัวละครและวัตถุ การจัดองค์ประกอบของภาพมักที่จะกำหนดไว้

---

[18] ประวิทย์ แต่งอักษร, *มาทำหนังกันเถอะ* (กรุงเทพฯ: แพรวเอ็นเตอร์เทน, 2542), หน้า. 86.

[19] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์* (กรุงเทพฯ: บพิธการพิมพ์, 2526), p. 159.

ตายตัวในบทภาพยนตร์ ทว่าในตอนถ่ายทำอาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์และความเหมาะสม บทภาพยนตร์บางเรื่องมักที่จะเปิดช่องทางให้ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกเอาความเหมาะสมได้ตามควร

เทคนิควิธีการที่ ร็อบบ์–กริเย่ต์ นำมาใช้ในซิเน-โรมอง ของเขามีดังนี้

4.2.1.1 การจัดฉาก (setting)

การจัดฉากคือ การจัดการกับสิ่งที่จะถ่ายทำในภาพยนตร์ ว่าจะเป็นคนหรือสิ่งของ สิ่งมีชีวิตหรือไม่มีชีวิต รวมทั้งสถานที่ ให้อยู่ในทิศทางที่จะอำนวยต่อการสื่อความหมาย[20] การจัดฉากในภาพยนตร์นั้นมีความสำคัญในแง่ของกระบวนการสื่อความหมายมากกว่าในละครเวที เนื่องจากว่า ในละครเวทีนั้นศูนย์กลางสำคัญจะอยู่ที่นักแสดงมากกว่า ทว่าในภาพยนตร์แล้ว การจัดฉากสามารถที่จะทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ในกรอบภาพ มีความสำคัญและแสดงความหมายได้ทั้งหมดโดยไม่ต้องพึ่งพาการแสดงเลยก็ได้ ดังที่อองเดร บาแซง เปรียบเทียบประสิทธิภาพของการจัดฉากระหว่างภาพยนตร์และละครเวที สำหรับละครเวทีนั้นผู้แสดงสำคัญที่สุด แต่สำหรับภาพยนตร์แล้ว ฉากสามารถที่จะสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพโดยไม่ต้องอาศัยผู้แสดง

> The human being is all – important in the theatre. The drama on the screen can exist without actors. A banging door, a leaf in the wind, waves beating on the shore can heighten the dramatic effect. Some film masterpiece use man only as an accessory, like an extra, or in counterpoint to nature, which is the true leading character.[21]

การจัดฉากจึงเป็นกระบวนการสื่อความหมายที่สำคัญมากไปกว่าการนำเสนอมนุษย์ขึ้นจอ หากแต่เป็นการแสดงออกและสื่อความหมายที่มีรูปแบบวิธีการรวมทั้งจุดประสงค์ที่ชัดเจน

---

[20] David Bordwell and Kristin Thomson, *Film Art: an introduction* (New York: McGraw-Hill, 1997), p. 169.

[21] Ibid.

ในซิเน-โรมองของร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้ใช้วิธีการของการจัดฉาก ดังในฉากสวนกว้างนอก โรงแรม ใน *L annee derniere a Marienbad*

Le jardin ; reproduction des images vues lors de sa premiere apparition dans le film : deplacement lateral de la camera montrant toute une etendue d allees, de pelouses, de bassins, de balustrades, d arbustes tailles, de statues.

Mais l ensemble n est pas vide ; poses ca et la, debout, figes comme des statues (mais droits, les bras le long du corps, sans poses excentriques), il y a des gens, isoles ou groupes par deux ; si possible il y a du soleil, et les ombres de ces personnages sont bien visibles. (Sinon, peut–on leur peindre sur le sol des ombres artficielles?).[22]

ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้กำหนดลักษณะของการจัดฉากเอาไว้เป็นอย่างดีว่า สถานที่ที่ออกมาในภาพนั้นจะต้องเรียงตัวอย่างไร ทั้งนี้ จะพบว่าเมื่อภาพนี้ถูกถ่ายทำออกมาเป็นภาพยนตร์ การนำเสนอสถานที่ดังที่กำหนด คือ การสร้างมิติความลึกให้กับภาพ รวมทั้ง การกำหนดให้คนยืนในระยะหนึ่ง ราวกับรูปปั้นและมีเงาพาดลงบนพื้น ทำให้มนุษย์ที่ปรากฏในภาพนี้ดูห่างไกลจากตัวละคร แม้ว่าตัวละครจะมีเงา ก็ไม่ได้ทำให้ผู้อ่านรู้สึกว่า ตัวละครมีท่าทีที่ปกติการจัดฉากในฉากนี้จึงเป็นการจัดฉากในลักษณะราวกับว่าไม่ได้เป็นการจัดฉากเพื่อนำเสนอตัวละคร แต่เป็นการจัดฉากเพื่อนำเสนอความหมายทางด้านภาพเท่านั้น ทั้งนี้ การใช้สีดำของเขาก็มีผลต่อความรู้สึกของผู้ชมภาพยนตร์ มากกว่าผู้อ่านซิเน-โรมอง ทั้งนี้ด้วยว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ นำเสนอเป็นภาพยนตร์ขาวดำ การตัดกันระหว่างสีในภาพคือการขับเน้นความลึกลับของตัวละครเข้าไปอีกชั้นหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ในการนำเสนอวิธีการของการจัดฉากนี้ ร็อบบ์–กริเย่ต์ได้เสนอทางเลือกเพื่อให้ผู้กำกับภาพยนตร์ เลือดที่จะดัดแปลงวิธีการเพื่อให้ได้ซึ่งการจัดฉากอย่างที่เขากำหนด ดังที่ระบุว่าสามารถที่จะใช้การทาสีพื้นเป็นสีดำแทนเงาตัวละครในฉากนี้ได้ ซึ่งย่อมแสดงให้เห็นว่าร็อบบ์-กริเย่ต์ มุ่งที่จะนำเสนอฉากนี้เพื่อการแสดงออกมากกว่าการลอกเลียนความเป็นจริง การอนุญาติให้ใช้สีทาพื้นเพื่อสร้างเงานั้น ยิ่งทำให้เงาที่ปรากฏออกมามีความห่างไกลจากความเป็นจริง

---

[22] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 106.

ออกไป ซึ่งจะยิ่งสื่อความหมายของสถานที่ในการเป็นโลกลึกลับที่ไม่เหมือนกับโลกแห่งความเป็นจริง และมนุษย์ก็ดูจะไม่ใช่มนุษย์ที่แท้จริงตามธรรมชาติ โดยสร้างการจัดฉากระยะห่างระหว่างตัวละครกับวัตถุในฉากที่ A พิงตัวอยู่กับเฉลียงข้างๆ รูปปั้น เพื่อแสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครและรูปปั้น

> La statue dont parle M est visible sur celui – ci, mais elle n occupe pas le centre de l image, consacre a A elle -meme, seule de nouveau dans le jardin, contre la balustrade de pierre. A se trouve exactement dans la position ou la camera l avait decouverte, la premiere fois, a cette même place. Au bout de quelques secondes, elle se detourne à demi de la balustrade pour regarder vers la statue (ce mouvement est oppose a celui qu elle executait pour regarder vers l allee centrale) [...][23]

ในฉากนี้ มีการกำหนดฉาก โดยแบ่งกรอบภาพออกเป็นสองส่วน คือ รูปปั้นอยู่ด้านหน้าและ A ยืนพิงเฉลียงอยู่อีกด้าน สำหรับการจัดองค์ประกอบภาพแล้ว นี่คือการจัดองค์ประกอบภาพที่มีความสมดุลย์ โดยมีน้ำหนักของภาพเท่ากันทั้งสองด้าน ไม่ได้เทไปข้างใดข้างหนึ่ง แม้ว่ารูปปั้นจะเป็นวัตถุที่มีขนาดใหญ่กว่าและกินเนื้อที่บนกรอบภาพมากกว่า แต่ด้วยการเคลื่อนไหวของตัวละคร A ซึ่งยืนพิงเฉลียง คือ รูปแบบการแสดงที่มีผลในการดึงน้ำหนักของภาพให้มาเท่ากันทั้งสองด้านได้ ในเบื้องต้น วัตถุที่อยู่ร่วมกรอบภาพกัน คือ A กับรูปปั้น ย่อมมีความสัมพันธ์กันในทางใดทางหนึ่ง ดังที่ร็อบบ์-กริเย่ต์กำหนดให้มีการหันมามองรูปปั้นของA เมื่อ A มองไปที่รูปปั้น ย่อมแสดงความหมายสองระดับ คือ ความสัมพันธ์ของวัตถุในกรอบภาพ ซึ่งแสดงนัยยะของความสัมพันธ์ที่จะมีต่อไประหว่าง A กับรูปปั้น ในการที่รูปปั้นจะแสดงความหมายเชิงแย้งและความเข้าใจที่ต่างกันของXและ A ต่อตัวรูปปั้นนี้ อันเป็นสัญลักษณ์ของการคุกคามและขัดขืน และในระดับที่ลดลงมา รูปปั้นนี้คือ สัญลักษณ์แห่งร่องรอยบางอย่างของเรื่องราวที่เธอไม่อาจเข้าใจ

---

[23] Ibid., p. 76.

นอกจากการจัดระยะห่างทางด้านภาพในทางกว้างแล้ว ร็อบบ์ – กริเย่ต์ ยังได้ใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์สร้างมิติที่สามคือความลึกขึ้นในภาพอีกด้วย โดยในฉากต่อไปนี้ จะพบว่า ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้กำหนดตำแหน่งของวัตถุ ซึ่งหมายถึงตัวละครทั้งในระดับทางกว้างและทางลึก โดยกำหนดส่วนที่เป็นด้านหน้าและใกล้กล้องและที่อยู่ด้านหลังลึกลงไป ซึ่งไกลกล้องออกไป โดยให้ตัวละคร X อยู่ด้านหลังของภาพ ไกลจากสายตาของผู้ชมมากกว่าตัวละครอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งอยู่ด้านหน้าของภาพและใกล้ผู้ชมมากกว่า

> Contre–champ montrant le meme groupe central, vu de l autre cote. X est maintenant de face (il n a pas bouge et regarde un peu de cote, et non vers le centre de l assemblee) ; debout ainsi que ses voisins, il est en retrait, legerement derriere les autres.[24]

การที่ร็อบบ์–กริเย่ต์วางตำแหน่งของตัวละคร X ไว้ในด้านหลังของภาพก็เป็นไปในการสื่อความหมายให้ผู้อ่านสังเกตถึงความแตกต่างและความแปลกแยกของตัวละครเหล่านี้

ใน *Glissements progressifs du plaisir* ในฉากที่เป็นภาพพิเศษ (insert shot) ที่เพิ่มเข้ามาเชื่อมโยงเหตุการณ์ จะเห็นได้ชัดถึงความพยายามของร็อบบ์–กริเย่ต์ ในอันที่จะจัดองค์ประกอบของภาพด้วยความสัมพันธ์ของตัวละครและวัตถุที่อยู่ในกรอบภาพ ดังในฉากต่อไปนี้ ซึ่งเป็นฉากที่ดูเหมือนจะจงใจใช้รูปแบบการจัดองค์ประกอบภาพสื่อความหมาย และอารมณ์อย่างชัดเจน ดังระบุว่า อลิซซึ่งสวมชุดเจ้าสาวในฉากนี้จะนั่งคุกเข่าบนเก้าอี้สวดมนต์ รอบข้างมีเทียนสองเล่มจุดอยู่ ทุกอย่างถูกวางไว้อย่างเป็นสัดส่วน ภาพในฉากนี้ไม่สามารถที่จะโยงใยเชิงความหมายกับฉากอื่นๆ ได้เลย และไม่สามารถที่จะหาเหตุผลให้กับฉากนี้ได้ว่า เกิดขึ้นเมื่อไร ที่ไหน หรือ อย่างไร เป็นฉากที่ใส่เข้ามาโดดๆ ทว่า การจัดฉากและท่าทางของตัวละครมีผลรวมในเชิงสื่อความหมายที่ชัดเจน กล่าวคือ อาจตีความได้ว่า ท่าทางของตัวละคร อลิซซึ่งกำลังนั่งคุกเข่าบนเก้าอี้สวดมนต์เอามือประสานกัน อาจบ่งบอกว่าเธอกำลังสวดมนต์หรืออาจจะสารภาพบาป ซึ่งก็เป็นไปได้ทั้งสองอย่าง การสวมชุดขาวและชุดนั้นคือชุดของหญิงที่กำลังจะแต่งงาน ขับเน้นว่าเธอบริสุทธิ์ซึ่งเชื่อมโยงกับเรื่องราวก่อนหน้า ฉากนี้ดูจะสื่อนัยว่าเธอไม่ได้ฆ่าใคร แต่ในทางกลับกัน หากจะ

---

[24] Ibid., p. 106

ตีความว่า เธอไม่ได้กำลังสวดมนต์ หากแต่กำลังสารภาพบาป สีของเก้าอี้สวดมนต์ ซึ่งเป็นสีดำ และเทียนสองเล่มที่จุดติดไฟซึ่งวางอยู่ด้านซ้ายและขวาของเธออย่างเป็นสัดส่วน คือ การสร้างบรรยากาศและความหมายของการถูกจองจำ การจัดฉากในภาพนี้จึงขับเน้น พันธนาการแห่งความผิด ตัวละครถูกแวดล้อมและปิดกั้นราวกับตนเองเป็นนักโทษ อาจเป็นการระบุนัยว่า อลิซ นั่นเองที่ฆ่า นอร่า

27a .- Ponctuation : le prie–Dieu encadre bien symetriquement de ses deux cierges allumes, comme il a ete vu deja a plusieurs reprises. Mais, cette fois, Alice entre dans le champ, habillee d une jolie robe de mariee traditionnelle, et va s agenouiller avec des geste moelleux (faut–il tourner à vingt–huit images par seconde?),tandis que la camera s avance pour venir cadrer en plan moyen le buste, les mains jointes et le visage recueilli.[25]

ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้กำหนดการจัดฉาก ตามรูปแบบการบรรยายของเขา โดยเป็นการนำเสนอภาพตามที่เป็นจริง ทั้งทางด้านรูปร่างและรูปทรง โดยให้รายละเอียดที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับการอุปมาหรือสัญลักษณ์ ซึ่งจะเห็นได้จากการจัดฉากในฉากต่อไปนี้ ซึ่งเป็นความพยายามที่จะให้ภาพแบบเดียวกับการแสดงภาพผ่านกล้องถ่ายภาพยนตร์ ดังใน *L annee derniere a Marienbad* ฉากนี้ ซึ่งเป็นการบรรยายฉากในสวน ซึ่งจะพบว่าเขาได้บรรยายโดยให้รายละเอียดทางกายภาพที่ชัดเจนแก่วัตถุ และตัดความหมายเชื่อมโยงเชิงอุปมาและสัญลักษณ์ออกไป ฉากนี้เป็นข้ออ้างอิงที่ชัดเจนว่า การบรรยายแบบวัตถุของร็อบบ์–กริเย่ต์ คล้ายคลึงการนำเสนอของภาพยนตร์

Les panneaux sont en outre occupes par des tableaux encadres, situes tous a hauteur de regard. On y rencontre principalement: des gravures de genre ancien répresentation un jardin a la francaise avec pelouses

---

[25] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, pp. 94-95.

geometriques,arbustes tailles en cones, pyramides, etc., allees de gravier, balustrades de pierre,statues avec socles cubiques massifs et poses figees,legerement emphatiques.Des photographies de l hotel lui-meme et en particulier du couloir–galerie ou l on se trouve (montrant par exemple la perspective fuyante des deux parois).[…] [26]

4.2.1.3 การจัดแสง (lighting)

การจัดแสงในภาพยนตร์นั้นเป็นมากกว่าการผลิตแสงสว่างเพื่อให้เพียงพอต่อการบันทึกภาพและมองเห็นวัตถุที่ถ่ายทำ พื้นที่ในภาพยนตร์ที่มีความสว่างหรือความมืดเป็นวิธีการทางด้านภาพในการที่จะนำเสนอองค์ประกอบภาพและสร้างจุดสนใจตามที่ต้องการให้เกิดขึ้นกับสายตาของผู้ชม การจัดแสงในลักษณะที่มีความสว่างมากจะนำสายตาของผู้ชมไปสู่ความชัดเจนในสิ่งที่จะนำเสนอ ในขณะที่ความมืดคือวิธีการที่ผู้ผลิตภาพยนตร์ใช้ในการปกปิดรายละเอียดบางส่วน เพื่อผลในการดำเนินเรื่อง นอกจากนี้ การให้แสงสามารถที่สร้างมิติที่3 ขึ้นในภาพยนตร์ได้ กล่าวคือ นอกจากผู้ชมจะได้เห็นความกว้างและยาวของสิ่งที่ปรากฏบนจอภาพแล้ว การให้แสงสามารถที่จะก่อให้เกิดมิติความลึกให้กับวัตถุที่มีการจัดแสงอีกด้วย ซึ่งนับว่าเป็นวิธีการขั้นต้นอันจะนำไปสู่การสร้างมายาขึ้นบนแผ่นฟิล์ม ทั้งนี้และทั้งนั้น กระบวนการของการจัดแสงในภาพยนตร์ก็เป็นหนึ่งในกลวิธีการสื่อความหมายสำคัญของเนื้อหาเรื่องราวตลอดจนอารมณ์ ดังจะพบว่า ในภาพยนตร์ประเภทฟิล์มนัวร์(film noir)มักจะเน้นแสงต่ำและให้พื้นที่ของความมืดปรากฏในกรอบภาพสูง เพื่อความหมายไปถึง ความดำมืดในจิตใจและพฤติกรรมของตัวละคร และตรงกันข้ามกัน ในภาพยนตร์ประเภทเรื่องรักโรแมนติค ก็จะกำหนดแสงสว่างในกรอบภาพในปริมาณและพื้นที่ที่สูง เพื่อเน้นความสดใสและชัดเจน ดังนั้น การจัดแสง ถือว่าเป็นองค์ประกอบประการสำคัญอันหนึ่งของกระบวนการสื่อความหมายและสร้างอารมณ์

ในซิเน-โรมอง ของร็อบบ์-กริเย่ต์ มักจะพยายามสร้างบรรยากาศที่ดูอึมครึมและหม่นมัว ดังนั้น จึงปฏิเสธไม่ได้เลยว่า แสงจะถูกใช้เป็นปัจจัยประการสำคัญเพื่อสร้างประสิทธิผลในจุดนี้ แสงในซิเน-โรมอง ของร็อบบ์-กริเย่ต์ มีความสำคัญกับฉาก ตัวละคร ตลอดจนกระบวนการสื่อความหมายอย่างใกล้ชิด ผู้อ่านหรือผู้ชมซิเน-โรมอง จึงอาจจะสัมผัสได้ถึงความหมายบางอย่างตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกในขณะใดขณะหนึ่งที่ได้ทอดสายตาผ่านภาพบนจอ

---

[26] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 26.

การจัดแสงในภาพยนตร์แบ่งได้หลายประเภท ซึ่งการจัดแสงที่ใช้ในซิเน โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ แบ่งได้เป็นสองประเภท คือ การจัดแสงโดยแบ่งตามคุณภาพ ได้แก่

- แสงจ้า (hard lighting)

แสงจ้า เป็นการให้แสงแบบอย่างเต็มที่ เพื่อนำเสนอความชัดเจนของวัตถุ เงาที่เกิดจากการให้แสงแบบนี้จะมีลักษณะที่กระจ่างชัด และตัดกันชัดเจนระหว่างพื้นที่ที่แสงตกกระทบกับพื้นที่ที่เกิดเงา

- แสงนวล (Soft lighting)

แสงนวล เป็นการให้แสงอย่างนิ่มนวล โดยลดความเข้มข้นของแสงลง ทำให้วัตถุที่แสงตกกระทบมีลักษณะนิ่มนวล เป็นภาพที่ซอฟท์ มีความแตกต่างระหว่างแสงและเงาต่ำ ภาพที่ออกมาจะมีความกลมกลืนมากกว่า[29]

ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้ใช้วิธีการกำหนดการจัดแสงในซิเน-โรมองเรื่อง *L annee derniere a Marienbad* ซึ่งร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้กำหนดฉากแกลเลอรี่ในโรงแรมดังนี้

> Au bout de cette galerie, il y a une porte, ou meme une serie de portes (assez monumentales si possible), que la camera franchit du meme mouvement continu qui se poursuit depuis la fin du generique. Ici encore l ornementation doit etre lourde, chargee, un peu lugubre. Il peut y avoir des colonnes, des marches, des portiques. En meme temps, l obscurite devient plus grande, mais toujours sans donner de photos grises ; ce sont au contraire quelques details tres claires, surgissant d un noir egalement bien franc (details de chapiteaux, de reliefs divers), sans que l on ait besoin de preciser quelle source lumineuse est a l origine de ces effets bizarres.[30]

เขาจงใจที่จะกำหนดแสงในฉากนี้ให้มีความคลุมเครือและดูแปลกประหลาด เพื่อเน้นบรรยากาศกึ่งจริงกึ่งฝันของเรื่องราว โดยที่กำหนดว่าผู้อ่านจะไม่อาจหาแหล่งที่มาของแสงสว่างที่

---

[29] David Bordwell and Kristin Thomson, *Film Art: an introduction*, p. 89

[30] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, pp. 27-28.

ปรากฏในภาพได้ และมีการให้แสงในลักษณะที่มีความสว่างตกกระทบกับวัตถุในภาพ ก่อให้เกิดความชัดเจนตัดกับบางส่วนของวัตถุที่เป็นสีดำ ทำให้รายละเอียดของภาพมีความลึก ซึ่งด้วยแสงสว่างที่ชัดเจนกับสีดำที่ตัดกัน ก่อให้เกิดผลคือภาพมีความขัดแย้งสูง ไม่ผสมกลมกลืน เป็นการให้แสงที่ดูผิดไปจากความจริง เป็นผลก่อให้เกิด การสร้างมิติทางสถานที่อีกแห่งหนึ่งขึ้นมา ซึ่งเป็นมิติสถานที่ที่ห่างไกลจากความเป็นจริง การให้แสงในฉากนี้จึงนับว่าเป็นการให้แสงเพื่อสร้างความคลุมเครือในมิติของสถานที่และล่อหลอกผู้อ่านหรือผู้ชมให้สับสนกับความจริงและความลวง อุปมาราวกับว่าตัดกับราวกับแสงและเงา แสงสีขาวที่ตกกระทบกับวัตถุก่อให้เกิดความชัดเจนในสิ่งที่เห็น เหมือนเรื่องราวที่พอจะเข้าใจได้ กับสีดำของบางส่วนในกรอบภาพเดียวกันที่ซ่อนรายละเอียดไว้ ไม่ให้เข้าถึงในบางอย่างบางส่วน ทั้งสองส่วนคือองค์ประกอบหนึ่งที่สื่อนัยยะของเรื่องราวทั้งหมด ซึ่งเหยียบอยู่ระหว่างความเข้าใจ และความไม่เข้าใจ ความจริงและความลวง รวมทั้งเวลาที่ซ้อนทับกันจนไม่อาจแยกแยะ หรือตัวอย่างในการให้แสงในฉากโต๊ะเล่นไพ่ ซึ่งเขากำหนดว่า โต๊ะจะต้องมีลักษณะเป็นมันวาว และมีสะท้อนแสงค่อนข้างจ้า

> Gros plan de la table de jeu (en acajou verni par exemple, ou autre matiere tres luisante) avec les 16 allumettes alignees et les mains des joueurs,-et peut–etre d autres mains posees aux alentours et immobiles.[31]

ฉากนี้เป็นการให้แสงเพื่อเน้นบรรยากาศของเรื่องผ่านวัตถุ การกำหนดขนาดภาพใกล้มากสอดประสานกับแสงจ้าช่วยส่งให้ภาพมีลักษณะที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง ไฟสีขาวซึ่งมีความสว่างในตัวอยู่แล้ว ยิ่งถูกแสงจ้าขับเน้นให้มีลักษณะมันวาว ยิ่งประกอบกับการกำหนดขนาดภาพในลักษณะที่ใกล้มาก มีผลส่งให้ฉากนี้หลุดออกจากความเป็นจริงอย่างเห็นได้ชัด นำมาซึ่งความหมายว่า นี่คือเกมส์ที่เต็มไปด้วยกลลวง นอกจากนี้ ในซิเน-โรมอง เรื่องนี้ ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้กำหนดการเปลี่ยนแปลงของแสงของแสงที่ใช้ในการถ่ายทำเอาไว้ด้วยดังฉากต่อไปนี้ ซึ่งระบุว่า มีการเพิ่มขึ้นของแสงหรือความสว่าง

---

[31] Ibid., p. 61.

> Enfin ils arrivent a de grands halls d entree, des colonnades plus imposantes. Mais le spectateur ne doit pas voir sur quoi donnent les baies, s il y en a. A est censee egalement ne pas regarder au–dela de l endroit ou elle se trouve, et ce detail est a justifier par la disposition des lieux et les mouvements de A. Neanmoins l eclairage a probablement augmente, comme si l on arrivait au grand jour du dehors.[32]

ซึ่งเมื่อพิจารณาตามบริบทของเรื่องราวแล้ว การเพิ่มขึ้นของแสงสว่างดังที่ ร็อบบ์–กริเย่ต์ กำหนด คือ การสร้างความคลุมเครือให้กับเวลาในเรื่อง เนื่องมาจากว่า ผู้อ่านไม่อาจที่จะแน่ใจจากสิ่งใดได้เลยว่า เหตุการณ์ที่ดำเนินไปนั้น เป็นเวลากลางวันหรือกลางคืน การให้แสงของ ร็อบบ์–กริเย่ต์ นั้น เป็นไปเพื่อสร้างบรรยากาศความลึกลับ และกึ่งจริงกึ่งฝัน ทว่ามิใช่เพื่อบ่งบอกเวลาอย่างแน่นอน เพราะฉากนี้ เมื่อปรากฏในตัวภาพยนตร์จะพบว่า แสงที่เพิ่มขึ้นดังที่ระบุนั้นทำให้ภาพผิดจากธรรมชาติอย่างตั้งใจ กล่าวคือ การให้แสงลักษณะนี้ทำให้สถานที่ในเรื่องมีความคลุมเครือในบรรยากาศ ขณะที่ไม่สามารถที่จะสรุปได้อย่างแน่นอนว่า นี่เป็นเวลากลางวันเพราะแสงที่ปรากฏในฉากนั้น เป็นแสงไฮคีย์ที่ผิดไปจากความเป็นจริงมาก เนื่องจากมีความเข้มของแสงสูง ในขณะเดียวกันก็ได้ใช้ฟิลไลท์และแบ็คไลท์ตัดเงาออกไป ซึ่งก็ยิ่งทำให้ภาพมีลักษณะที่ผิดความจริงเข้าไปใหญ่ การเปลี่ยนแปลงของการให้แสงในฉากนี้ จึงเป็นไปเพื่อสร้างความคลุมเครือทางด้านเวลาให้กับเรื่องราว ซึ่งผู้อ่านก็ไม่อาจที่จะเรียงลำดับตลอดจนประจักษ์เชื่อได้ด้วยสิ่งใด ว่าขณะที่ผ่านไปแต่ละช่วงเวลานั้น เป็นเวลาใด

4.2.1.2 เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า (costume and make - up)

เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าของนักแสดงในภาพยนตร์นั้นเป็นหนึ่งในกระบวนการสื่อความหมายที่มีความสำคัญ เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบที่จะแสดงออกให้เห็นถึงความหมายบางอย่าง ตั้งแต่ความหมายทางรูปธรรม เช่น เครื่องแบบนักเรียน เครื่องแบบของทหาร ซึ่งบ่งบอกในระดับพื้นฐานว่าเจ้าของเรือนร่างที่เครื่องแต่งกายเหล่านี้ห่อหุ้มนั้น มีฐานะ บทบาท และหน้าที่เป็นอะไร ส่วนในระดับของนามธรรม เครื่องแต่งกายมีส่วนในการสร้างความรู้สึกที่จะเกิดขึ้นกับคนดูต่อตัวละครนั้น เช่น ตัวละครฝ่ายที่เป็นตัวละครเอก ยึดมั่นในความดีก็มัก

---

[32] Ibid.

จะมีเครื่องแต่งกายสีขาว ในขณะที่ฝ่ายชั่วร้าย ก็มักที่จะใช้เครื่องแต่งกายเป็นสีดำ นอกจากนี้การแต่งหน้านักแสดงก็คือ การแสดงรายละเอียดบางอย่างเกี่ยวกับเจ้าของใบหน้านั้นๆ ทั้งในระดับของรูปธรรมและนามธรรมเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย

ร็อบบ์–กริเย่ต์ ใช้วิธีการกำหนดเครื่องแต่งกายของตัวละครในซิเน-โรมองของเขามากกว่าการแต่งหน้านักแสดง ทั้งนี้เนื่องจากว่า ซิเน-โรมอง และภาพยนตร์ของเขามีลักษณะที่เป็นภาพยนตร์แบบสมจริง(realistic) แม้จะมีหลายๆ ส่วนในเรื่องที่ก้าวข้ามผ่านความเป็นเรื่องราวแบบสมจริงไปไกล การแต่งหน้านักแสดงจึงไม่ใช่สิ่งที่ถูกขับเน้นเพื่อสื่อความหมายในซิเน-โรมอง ทั้งนี้ อาจโยงได้ว่าอิทธิพลที่รับมาจากกระบวนการของกลุ่มลูกคลื่นลูกใหม่ในวงการภาพยนตร์อีกด้วย

ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้นำเอาวิธีการกำหนดเครื่องแต่งกายมาใช้ใน ซิเน-โรมองของเขาดังการบรรยายเครื่องแต่งกายของตัวละครในฉากต่อไปนี้

> Ce plan montre la jeune heroïne dans sa cellule ; elle est debout, au milieu de l ecran qui ne comporte rien d autre qu elle, dans le costume des pensionnaires de cette maison de detention pour mineures ou elle est enfermée: uniforme simple, rigide, mais seyant, qui doit etre assez caracteristique pour se laisser identifier aussitôt à chacune de ses apparitions
>
> En fait, on s est contente d ajuster un peu et de raccourcir considerablement des blouses de prisonnieres fabriquees pour un film a gros budget, les transformant ainsi en sorte de mini–robes pour petites filles.[27]

ในฉากนี้ร็อบบ์-กริเย่ต์ระบุลักษณะเครื่องแต่งกายของอลิซ โดยกำหนดให้เป็นลักษณะที่มีความคล้ายคลึงกับเครื่องแต่งกายของนักโทษ และยังระบุอีกว่า หากใช้ทุนในระดับที่สูง ต้องการที่จะให้เครื่องแต่งกายมีลักษณะแบบชุดนักโทษเลยทีเดียว ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็ได้นำเสนอออก

[27] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, p. 23.

มาตามแบบแรก การกำหนดเครื่องแต่งกายในลักษณะนี้ คือ การกำหนดให้เครื่องแต่งกายเป็นปัจจัยบ่งชี้ถึง การถูกกักขังพันธนาการอยู่ในบางสิ่ง ต่อมาเมื่อพบว่าฉากที่ตัวละครอยู่ก็มีลักษณะเดียวกันกับคุก ยิ่งสื่อความหมายที่ชัดเจนให้เห็นมากขึ้นว่าผู้เขียนจงใจที่จะใช้วิธีการทางภาพยนตร์ทั้งทางด้านฉากและเครื่องแต่งกายในการนำเสนอ สภาวะพันธนาการ การจองจำ และติดกับ อันเป็นความหมายทางนามธรรม

นอกจากนี้ เครื่องแต่งกายยังเป็นองค์ประกอบที่แสดงออกถึงบรรยากาศของเรื่องอีกด้วย ดังในปรากฏใน *L immortelle* เครื่องแต่งกายของตัวละคร M ซึ่ง ได้แก่ เสื้อสีเทา แว่นตาสีดำที่ปกปิดหน้าตา รวมทั้งการจูงหมาตัวใหญ่สีดำ2ตัวทุกครั้งที่ปรากฏตัว คือ ลักษณะของเครื่องแต่งกายที่สร้างความรู้สึกลึกลับและน่ากลัวให้กับผู้อ่าน อันเป็นบรรยากาศที่ครอบคลุมอยู่ตลอดทั้งเรื่อง

> [....] On voit a present, debout pres de la chaise, I interlocateur qui vient de lui parler: c est un homme d une cinquantaine d annees, de haute stature et assez forte corpulence, vetu d un costume gris clair de bonne coupe; il porte des souliers de deux couleurs et des grosses lunettes noires; ses cheveux sont gris et tres clairsemes. Il tient dans sa main droite une laisse a chien en cuir, de genre qui sert en meme temps de fouet. Cet homme sera designe ici par la lettre M.[28]

4.2.1.4 วัตถุและการเคลื่อนไหวในภาพยนตร์

องค์ประกอบของภาพ คือ การจัดลักษณะของวัตถุในกรอบภาพเพื่อสื่อความหมาย วัตถุในที่นี้ไม่ได้หมายความเพียงแต่ตัวละครที่เป็นมนุษย์เท่านั้น หากแต่หมายความรวมถึงสิ่งมีชีวิตประเภทอื่นๆ รวมทั้งวัตถุประเภทต่างๆ ที่ไม่มีชีวิต และรูปร่างรูปทรง ตลอดจนสถานที่ทุกอย่างรวมกันเรียกว่า องค์ประกอบของภาพ โดยการจัดองค์ประกอบของภาพนี่เอง ก็คือการนำเสนอวัตถุเหล่านี้เพื่อแสดงออกถึงความหมายและความคิดและการเคลื่อนไหวองค์ประกอบเหล่านี้ก็คือพลวัตรที่ก่อให้เกิดความหมายในหลากหลายลักษณะ

---

[28] Alain Robbe-Grillet, *L immortelle*, p. 27.

> Mise–en–scene allows such figures to express feelings and thoughts : it can also dynamize them to create various kinetic patterns.[33]

การเคลื่อนไหวที่ว่านี้ มักจะเกิดขึ้นจากตัวละครซึ่งสวมบทบาทโดยมนุษย์ การเคลื่อนไหวของตัวละครจะนำมาซึ่งการเดินทางของความหมายที่จะก่อตัวขึ้นและพัฒนาไป การเคลื่อนไหวที่ว่านี้เรียกว่า การแสดง(acting)ซึ่งประกอบเข้าไว้ด้วยภาพและเสียง การแสดงที่ดีนั้น จะมีความสัมพันธ์กับ บทบาทหน้าที่ แรงจูงใจ และบริบททางเทคนิควิธีการอื่นๆ ที่ใช้ในภาพยนตร์

ความสัมพันธ์กับบทบาทหน้าที่คือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับประเภทของภาพยนตร์ โดยที่ประเภทของภาพยนตร์จะเป็นตัวกำหนดความสมจริงภายในของภาพยนตร์ โดยเป็นความสมจริงที่มีความสัมพันธ์กับประเภทของภาพยนตร์นั้น ตัวอย่างเช่น ในภาพยนตร์แนวแฟนตาซี ตัวละครและการแสดงจะมีความสมจริงที่สอดคล้องกับภาพยนตร์ประเภทแฟนตาซี ซึ่งย่อมไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกับตัวละคร และการแสดงในภาพยนตร์แนวสมจริง การที่จะตัดสินความเหมาะสมของการแสดงและตัวละครนั้น จึงต้องพิจารณาที่ประเภทของภาพยนตร์ด้วย

ความสัมพันธ์กับแรงจูงใจ ความสัมพันธ์อันนี้เป็นความสัมพันธ์ภายในการดำเนินเรื่อง ตัวละครและการแสดงจะดำเนินไปด้วยเงื่อนไขของโครงเรื่อง อันประกอบไปด้วย จุดเริ่มต้น ความขัดแย้ง และจุดลงท้าย ทั้งหมดต่างประกอบด้วยชุดเหตุการณ์ที่มีความเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน และผลกระทบจากเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งที่กระทบต่อตัวละคร จะก่อให้เกิดความเคลื่อนไหว ซึ่งความเคลื่อนไหวนี้ก็คือ แรงจูงใจของตัวละคร ซึ่งแสดงผ่านการแสดง[34]

ความสัมพันธ์กับบริบททางเทคนิคในภาพยนตร์ ความสัมพันธ์กับบริบททางเทคนิคในภาพยนตร์นี้ คือ ความสัมพันธ์ในลักษณะที่ตัวละครและการแสดงมีความสอดคล้องกับเทคนิควิธีการแบบใดแบบหนึ่งที่ภาพยนตร์จงใจนำเสนอ และแสดงให้เห็นว่าจงใจใช้เทคนิคดังกล่าวในการสื่อความหมายหรือแสดงออก ดังนั้นตัวละครและการแสดงจึงมีความเปลี่ยนแปลงเพื่อให้สอดคล้องกับเทคนิควิธีการที่ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ นำเสนอด้วย

---

[33] David Bordwell and Kristin Thomson, *Film Art: an introduction*, p. 129.

[34] Ibid.

ซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้นำวิธีการของวัตถุและการเคลื่อนไหวในภาพยนตร์ซึ่งก็คือตัวละครและการแสดงมาใช้ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ร็อบบ์–กริเย่ต์ มุ่งที่จะให้ความสำคัญกับวิธีการในแบบที่สาม ซึ่งก็คือ ความสัมพันธ์ของการแสดงกับบริบททางเทคนิคในภาพยนตร์ ดังจะเห็นได้จากหลายๆ ฉากใน *L annee derniere a Marienbad* ที่ตัวละครมีลักษณะของการแสดงที่คล้ายคลึงกันคือ แสดงออกราวกับว่าเป็นหุ่นยนต์หรือรูปปั้นที่ไม่ขยับเขยื้อนเหมือนกับไม่มีชีวิต

> Tous les corps sont parfaitement immobiles, les traits du visage absolument figes, les yeux fixes.[…][35]

ฉากนี้ให้ภาพการแสดงที่หยุดนิ่ง ไม่มีการเคลื่อนไหวใดๆ โดยเป็นการหยุดนิ่งพร้อมกันทุกตัวละคร ตั้งแต่การแสดงสีหน้าจนถึงดวงตา ถือว่าเป็นการแสดงที่มีสัญลักษณ์การแสดงออกที่ผิดธรรมชาติในแง่ที่ว่า ตัวละครทุกตัวต่างแสดงออกในรูปแบบเดียวกัน

> Le comedien et la comedienne sont restes immobiles depuis leur apparition. Ils se taisent maintenant, toujours sans bouger, et le silence complet dure ainsi un assez long moment, jusqu a ce qu un bruit d horloge sonnant l heure (quelques coups nets et regulierement espaces) vienne rompre l attitude: l homme demeurant fige, la femme se retourne, non vers lui, mais vers le public (c est-a-dire vers la camera) pour repondre.[36]

ในฉากนี้ตัวละครในละครเวทีและในซิเน-โรมอง แสดงท่าทีทางหยุดนิ่งกับที่โดยไม่ทราบสาเหตุเป็นเวลาช่วงหนึ่ง โดยบนความนิ่งและเงียบที่เกิดขึ้น จะได้ยินเสียงนาฬิกา การแสดงที่ผิด

---

[35] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 28.

[36] Ibid., p. 30.

ธรรมชาติ ของมนุษย์นี้ สามารถอธิบายได้ด้วยเหตุผลทางด้านเทคนิคการนำเสนอทางภาพยนตร์ ว่าร็อบ–กริเย่ต์ จงใจที่จะใช้เทคนิคละครซ้อนหนัง กล่าวคือ ความนิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีนั้น หากตีความว่าเป็นการแสดงแล้วก็เป็นไปได้ที่ตัวละครนิ่งเงียบอย่างผิดปกติเพื่อสื่อความหมายบางอย่าง แต่หากตัวละครเงียบด้วยเหตุผลอื่น ซึ่งอาจจะเป็นเหตุว่า เพราะตัวละคร คือตัวละครของซิเน-โรมอง เรื่องนี้ ซึ่งตัวละครในซิเน-โรมอง เรื่องนี้จะมีลักษณะของการแสดงที่แปลกประหลาด โดยเป็นไปเพื่อความสัมพันธ์ระหว่างเทคนิควิธีการกับการแสดง นับว่าเป็นรูปแบบการแสดงลักษณะหนึ่งของตัวละคร หากแต่ว่าการที่ร็อบบ์–กริเย่ต์สร้างความคลุมเครือให้เหตุการณ์แห่งความนิ่งของตัวละครขึ้นไปเกิดบนเวทีละคร ก็อาจจะเป็นการสื่อนัยว่า เรื่องราวที่ดำเนินไปใน *L annee derniere a Marienbad* ก็คือสิ่งเดียวกันกับละครที่กำลังเล่นอยู่ การแสดงของตัวละครผู้ชาย(comedien)และตัวละครผู้หญิง (comedienne) จึงผสานทับเข้ากับการแสดงของบุคคลอยู่ในโรงแรมแห่งนั้น สื่อความหมายในการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างละครเวที กับความเป็นจริงภายนอก ซึ่งคือตัวละครที่เป็นผู้ดูละคร เป็นความหมายว่า ละครนั้นคือความเป็นจริง ดังที่ผู้อ่านหรือผู้ชมเห็น และความเป็นจริงก็เป็นเพียงการแสดงที่มีขนบและรูปแบบเฉพาะ อีกทั้งยังเป็นการสร้างระยะห่างระหว่างตัวเรื่องกับผู้อ่านหรือผู้ชม เพื่อให้เข้าใจว่าตนเองกำลังอ่านซิเน-โรมองหรือชมภาพยนตร์เรื่องหนึ่งอยู่เท่านั้นและ นี่คือเหตุผล ทางเทคนิคภาพยนตร์ว่าด้วยการซ้อนทับกันของสื่อละครในหนัง ซึ่งด้วยเหตุผลประการนี้ทำให้ การแสดงของตัวละครออกมาในลักษณะที่แปลกประหลาด และถูกนำเสนอให้แยกออกจากตัวผู้ชมอย่างสิ้นเชิง ผู้ชมในภาพยนตร์เรื่องนี้ รวมทั้งในโรงละครในโรงแรมแห่งนั้น จึงถูกทำให้อยู่ในสถานะเดียวกัน นั่นคือ การดูละคร ในขณะเดียวกันนี่ก็คือกระบวนการสื่อความหมาย ที่มีประสิทธิภาพพุ่งตรงไปสู่ผู้รับสารอย่างชัดเจน ด้วยการทำให้ผู้รับมีฐานะเสมอเหมือนผู้สัมผัส

ในฉากนี้ ร็อบบ์–กริเย่ต์กำหนดการแสดงของตัวละครอย่างชัดเจนว่า นิ่งราวกับรูปปั้น

> [...] La posture de la femme doit etre alors assez particularisee, comme une attitude de statue : une certaine position du bras qui ramene la main vers le creux de l epaule, geste aisement reconnaissable lorsqu il reviendra.[…] [37]

---

[37] Ibid.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในฉากต่อไปนี้เป็นการผสานเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์เข้ากับการแสดงได้อย่างดี

> Quelques personnages sont encore tournes vers la scene (invisible) n applaudissant plus, mais restant a regarder devant eux, debout, immobiles, comme sous l emprise du spectacle qui vient de s achever. Ils sont en general isoles; mais d autres, dans la meme posture, se trouvent aussi dans certains des groupes, qui prennent ainsi une allure etrange : une partie de leurs constituants (un ou deux) n etant pas tournes vers le centre du cercle.[…] [38]

ในฉากนี้กล้องจะแพนไปผ่านตัวละครที่หยุดนิ่ง ราวกับรูปปั้นอย่างช้าๆ ร็อบบ์–กริเย่ต์ใช้เทคนิคของภาพยนตร์ในวิธีการของการเคลื่อนกล้องในแนวนอน โดยเคลื่อนกล้องเพื่อบันทึกภาพผ่านตัวละครที่ละตัวที่ยืนอยู่นิ่ง ไม่ขยับเคลื่อนไหว การแพนของกล้องทำให้ฉากนี้ขับเน้นการแสดงของนักแสดงที่ไม่ต้องทำอะไรเลย นอกจากยืนเฉย เรียบๆ นิ่งๆ ให้ออกมามีพลังอย่างไม่น่าเชื่อ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อภาพยนตร์ แสดงออกให้เห็นว่า คนกลุ่มนี้มีลักษณะที่แปลกประหลาด ผู้ชมจะรู้สึกคุ้นเคยและไม่ไว้วางใจ รู้สึกกับตัวละครราวกับคนเหล่านี้ไม่ใช่มนุษย์ และสถานที่ที่พวกเขาอยู่เป็นที่ไหนสักแห่งที่ไม่ใช่โลกแห่งความเป็นจริง ในฉากนี้คือการผสานเทคนิคของการแพนกล้องเข้ากับเทคนิคการแสดง รวมกันกลายเป็นการแสดงออกที่มีผลต่อการสื่อความหมายและสร้างความรู้สึกต่อผู้อ่านหรือผู้ชมอย่างไม่อาจปฏิเสธได้

ในฉากต่อไปนี้ จะพบว่าเทคนิคภาพยนตร์ในวิธีการของการเคลื่อนกล้องกับการจัดองค์ประกอบภาพคือส่วนสำคัญที่ผสานเข้ากับการแสดงของตัวละครในการสื่อความหมาย เมื่อกล้อง

เคลื่อนที่เข้ามารับตัวละครเข้ามาอยู่ในกรอบภาพ การที่กล้องเคลื่อนที่กับการแสดงแบบนิ่งไม่เคลื่อนไหวอย่างผิดธรรมชาติของตัวละคร A ทำให้เป็นการเน้นความสำคัญของตัวละคร และมองว่าตัวละครมีความผิดปกติเช่นเดียวกับตัวละครตัวอื่นๆ การที่กล้องเคลื่อนที่ผ่านตัวละครที่นิ่งเป็น

---

[38] Ibid., p. 32.

รูปปั้น มีผลทำให้ตัวละครมีความโดดเด่น แยกออกมาจากฉากหลัง ในขณะเดียวกัน ด้วยลักษณะของการจัดองค์ประกอบของภาพ A ถูกนำเสนอในตำแหน่งเดียวกับนักแสดงหญิง ก่อนที่ม่านจะปิดลงมา การจัดตำแหน่งของตัวละครในฉากนี้ จะพบว่า A ถูกนำเสนอเป็นฉากหน้า ในขณะที่ซ้อนทับกับตัวละครหญิงบนเวที ราวกับจะแสดงนัยว่า A กับตัวละครหญิงนั้นคือคนๆเดียวกัน นับเนื่องจากบทสนทนาที่มีความเกี่ยวพันกันของละครเวทีกับสิ่งที่เกิดขึ้นในความเป็นจริงภายนอก และเป็นการเน้นย้ำกับผู้อ่านหรือผู้ชมว่า เหตุการณ์ที่กำลังดำเนินอยู่ในขณะนี้ คือ เรื่องราวของการแสดง ในขณะเดียวกันด้วยความเป็นการแสดงนี่เอง ที่ทำให้ไม่อาจระบุลงไปแน่นอนได้ว่า สิ่งใดคือความจริงและสิ่งใดคือมายาลวง เนื่องจากว่าทั้งสิ่งที่เป็นภาพมายาคือละครเวที และความเป็นจริงคือผู้ชมละคร ซ้อนทับกันเป็นหนึ่งเดียว

> Le mouvement de camera s acheve sur une femme isolee, vingt–cinq a trente ans, belle, mais comme vide (designons-la par la lettre A) assez grande, genre statue. Elle se presente exactement dans la position ou se trouvait la comedienne du theatre au baisser du rideau. Mais la camera ne s arrete pas longtemps sur ce plan fixe.L image saute a un autre plan fixe.[39]

ฉากต่อไปนี้ กำหนดการแสดงของตัวละครในลักษณะนิ่งเป็นรูปปั้น ขณะเดียวกัน ฉากสถานที่ก็ถูกจัดแสงให้มีลักษณะลึกลับ ด้วยแสงสลัว ทว่าราบเรียบและดูเจิดจ้า

> De meme : des gens arretes dans une embrasure de porte, des gens a un bar, des gens figes au milieu d une partie de bridge (en train de reflechir a un coup difficile), etc. Toutes ces vues ont les memes caracteres que depuis le debut : decor charge, vetement de soiree, bonne tenue, images sombres mais nettes et luisantes. Il y a aussi des domestiques au garde a vous, etc.[40]

---

[39] Ibid., pp. 32-33.

[40] Ibid., p. 65.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแสดงในฉากนี้เป็นไปตามความสัมพันธ์ระหว่างบริบทของเทคนิคภาพยนตร์กับการแสดง กล่าวคือ ในฉากนี้ ร็อบบ์–กริเย่ต์กำหนดสไตล์ภาพ โดยการให้แสงค่อนข้างสลัว แต่เรียบๆ และค่อนข้างสว่าง ซึ่งเป็นการสร้างบรรยากาศ ที่แปลกประหลาดและลึกลับ การแสดงของตัวละคร ที่นิ่งงันราวกับรูปปั้นจึงสอดคล้องกับ การนำเสนอสถานที่ที่แปลกประหลาด เป็นบรรยากาศกึ่งจริง กึ่งฝัน เมื่อสถานที่แปลก ตัวละครจึงแปลกตามไปด้วย ซึ่งนับว่า นี่คือ การแสดงที่เน้นความสัมพันธ์กับบริบททางเทคนิคภาพยนตร์เป็นสำคัญ เป็นผลในการดึงผู้อ่านหรือผู้ชมออกจากโลกและเวลาแห่งความเป็นจริง ด้วยการนำเสนอสิ่งที่คุ้นเคยให้มีความแปลกประหลาด

ดังนั้น จึงเห็นว่าเทคนิคภาพยนตร์เป็นปัจจัยหนึ่งของการสร้างรูปแบบการแสดงที่ปรากฏเป็นองค์ประกอบในภาพเคลื่อนไหว

4.2.2 การกำหนดขนาดภาพ

ขนาดภาพ คือ การกำหนดระยะห่างระหว่างกล้องถ่ายภาพยนตร์กับวัตถุที่อยู่ในโฟกัสหรือต้องการถ่ายทำ ขนาดภาพแต่ละขนาดจะแตกต่างกันออกไปตามระยะใกล้และไกลของวัตถุกับกล้อง[41] และขนาดภาพแต่ละขนาดที่แตกต่างกันจะมีประสิทธิภาพในการสื่อความหมายและอารมณ์ของภาพนั้นๆ แตกต่างกันออกไป เมื่อกำหนดภาพ และทำการถ่ายทำ จะได้ช็อตออกมาหนึ่งช็อต

ช็อต(shot) คือ การบันทึกภาพแต่ละครั้งโดยไม่มีการหยุดกล้อง อาจมีการเคลื่อนไหวกล้องบ้าง เช่น การแพน (pan) การกระดกกล้องขึ้นหรือกดกล้องลง (tilt) หรือการดอลลี่ (dolly) เป็นต้น หรืออาจมีการเคลื่อนไหว หรือการแสดงของตัวแสดง เช่น คนเดิน รถวิ่ง แต่ตราบใดที่ตากล้องยังคงกดปุ่มถ่ายต่อเนื่องกันไปเพื่อให้กล้องบันทึกภาพอย่างไม่สะดุดหยุดลงก็ยังคงนับว่าเป็นช็อตเดียวกันอยู่[42] ขนาดภาพแบ่งออกเป็นประเภทกว้างๆ ได้ดังนี้

4.2.2.1 ภาพไกล (long shot หรือ LS)

[41] David Bordwell and Kristin Thomson, *Film Art: an introduction*, p. 145.

[42] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 159.

ภาพไกล เป็นภาพที่กล้องอยู่ห่างจากวัตถุที่ถ่ายทำมาก ภาพไกลเป็นขนาดภาพที่เผยให้เห็นส่วนต่างๆ ของฉากที่เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นทั้งหมด ภาพไกลมักใช้ในการเปิดเรื่อง บางครั้งจึงถูกเรียกว่าช็อตเปิดเรื่องหรือช็อตเปิดฉาก(establishing shot)[43] ขนาดภาพประเภทนี้จะบอกให้ผู้ชมทราบว่าเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นที่ใด จะมองเห็นเหตุการณ์และสิ่งแวดล้อมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในฉากนั้นๆ ทั้งหมด

4.2.2.2 ภาพปานกลาง (medium shot หรือ MS)

ภาพขนาดกลาง จะเป็นขนาดภาพที่มีระยะห่างระหว่างกล้องกับวัตถุใกล้เข้ามา เป็นขนาดภาพที่มีขนาดอยู่ระหว่างภาพไกลกับภาพใกล้ ภาพขนาดนี้จึงไม่สามารถที่จะแสดงให้เห็นรายละเอียดภายในฉากทั้งหมดได้ แต่จะเผยให้เห็นสิ่งที่สำคัญในฉาก[44] เพื่อสนองตอบความต้องการของผู้ชมหลังจากผ่านตาไปกับภาพไกลมาแล้ว โดยปกติแล้ว ภาพขนาดปานกลางมักจะต่อเนื่องมาจากภาพไกลเสมอ ภาพขนาดกลางมีการใช้กันมาในวงการโทรทัศน์มักจะนำเสนภาพบุคคลในลักษณะของภาพเต็มตัว บางครั้งภาพขนาดกลางมักจะถูกเรียกว่าภาพเต็มตัว (full shot)

4.2.2.3 ภาพใกล้ (close up หรือ CU)

ภาพขนาดใกล้ เป็นขนาดภาพที่กล้องกับวัตถุอยู่ใกล้กันมากที่สุด เป็นขนาดภาพที่เน้นถึงความสำคัญของซับเจ็คมากกว่าสิ่งแวดล้อมอื่นๆ[45] และจะมีการใช้เมื่อต้องการเน้นถึงความสำคัญของสิ่งใดสิ่งหนึ่งมากกว่าสิ่งแวดล้อมอื่นๆ เช่น นาฬิกา หรือสีหน้านักแสดง อันมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง

อย่างไรก็ตาม การที่จะกำหนดว่าช็อตใดควรที่จะเรียกว่าภาพไกล ภาพปานกลาง ภาพใกล้ หรือแต่ละช็อตเหล่านี้มีขนาดตายตัวเท่าใดนั้น ในทางภาพยนตร์ไม่สามารถที่จะกำหนดขนาดลงไปตายตัวได้ หากแต่กำหนดได้เพียงคร่าวๆ เท่านั้น และทำให้ขนาดภาพสำหรับผู้กำกับภาพแต่ละคนมีขนาดที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ หากจะพิจารณาว่า ช็อตใดเป็นภาพชนิดนั้น ให้

---

[43] Ibid.

[44] Ibid., p. 160.

[45] Ibid.

พิจารณาว่าขึ้นอยู่กับช็อตที่มาก่อนและช็อตที่จะตามมาเป็นสำคัญ นอกจากนี้ ขนาดภาพสามารถกำหนดแยกย่อยลงไปอีก เช่น ภาพขนาดใกล้มาก ภาพขนาดไกลมาก ฯลฯ

การกำหนดขนาดภาพปรากฏในซิเน-โรมองตั้งแต่*L annee derniere a Marienbad* ซึ่งในช่วงเวลานั้น ในซิเน-โรมองเรื่องแรกของเขา ร็อบบ์–กริเย่ต์ไม่ได้กำหนดขนาดภาพอย่างตายตัวมากนัก ด้วยคิดว่าจะเป็นดุลพินิจของอแล็ง แรสเน่ส์ ผู้กำกับภาพยนตร์ *L annee derniere a Marienbad* ที่จะร่วมมือกับผู้กำกับภาพสร้างสรรค์ภาพจากซิเน-โรมองของเขาขึ้นมาเอง ขนาดภาพจึงถูกกำหนดอย่างไม่เน้นหนักหรือกำหนดตรงๆ ต่อมาใน *L immortelle* และ *Glissements progerssifs du plaisir* ซึ่งครั้งนี้เป็นการก้าวเข้ามาทำหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์ ทำให้เขามีอิสระอย่างเต็มที่ที่จะกำหนดองค์ประกอบใดๆ ของภาพยนตร์ตามที่ต้องการ ในซิเน-โรมอง สองเรื่องหลังนี้ จึงมีการเน้นขนาดภาพอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน *Glissements progerssifs du plaisir* ซิเน-โรมองที่ร็อบบ์–กริเย่ต์เขียนออกมาโดยแบ่งเป็นสามส่วน โดยมีส่วนท้ายสุดที่เป็นการนำเสนอในเรื่องราวในรูปแบบของบทถ่ายทำซึ่งว่าด้วยการกำหนดเทคนิคทางด้านภาพยนตร์ล้วนๆ

ใน *L annee derniere a Marienbad* มีการกำหนดขนาดภาพโดยหลวมๆ โดยไม่ระบุตรงๆ ว่าการกำหนดให้ใช้ขนาดภาพเท่าใด แต่ใช้การบรรยายฉาก เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจเองว่า ฉากนั้นๆ มีขนาดของภาพเท่าไร ดังในฉากเต้นรำต่อไปนี้

> Nouveau plan de la danse : le meme couple vu en pied. Et d autres couples autour d eux, mais sans grouillement excessif. Le passage entre le plan precedent et celui–ci etait un fondu lent, une image s estompant peu a peu et la suivante apparaissant ensuite peu a peu.[46]

ฉากนี้เป็นการเต้นรำในห้องโถงของตัวละคร A และ X โดยมีคู่เต้นรำอื่นแวดล้อม จะพบว่าผู้อ่านจะทราบได้ว่า ขนาดภาพในฉากนี้ คือ ขนาดภาพแบบปานกลางหรืออาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าภาพเต็มตัว จากการที่ในซิเน-โรมองระบุว่าทั้งสองคนจะถูกถ่ายออกมาเป็นภาพเต็มตัว ตั้งแต่หัวจรดเท้า “le meme couple vu en pied” ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องเดียวกันนี้ ก็ถ่ายทอดภาพออกมาใน

---

[46] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 37.

ขนาดที่ตรงกันคือ ภาพเต็มตัว ทั้งนี้โดยมาก หากทีการใช้ภาพขนาดกลางกับตัวละครแล้ว ก็มักจะใช้ภาพขนาดครึ่งตัวหรือเต็มตัวเป็นส่วนใหญ่

นอกจากนี้ในบางฉาก ร็อบบ์–กริเย่ต์ก็ได้กำหนดออกมาอย่างชัดเจนว่า โดยระบุคำที่สื่อไปถึงขนาดภาพได้เลยว่าต้องการขนาดภาพเท่าไร ดังในตัวอย่าง การใช้ขนาดภาพแบบใกล้มากเพื่อนำเสนอรายละเอียดของตัวละคร ดังในฉากเต้นรำฉากเดียวกัน ซึ่งจะพบว่า การใช้คำว่าภาพใหญ่ของทั้ง A และ X คือ การสื่อว่า ภาพนี้จะต้องถ่ายใกล้วัตถุ ซึ่งนั้นก็คือการใช้ภาพขนาดใกล้นั่นเอง

Nouveau gros plan : X et A dansent avec une extreme lenteur, dans le salon de l hotel, une valse tres digne (partenaires assez eloignes l un de l autre, postures sans langueur, etc). X doit apparaitre sur l ecran a peu pres a la meme place que dans le plan precedent, et encore de face.[47]

ร็อบบ์-กริเย่ต์จงใจใช้ขนาดภาพแบบนี้เพื่อขับเน้นความเชื่องช้าของการเต้นรำที่ดำเนินไป นอกจากนี้ในฉากที่ร็อบบ์–กริเย่ต์ต้องการที่จะแสดงความรู้สึกหรือการแสดงออกของอารมณ์ของตัวละคร เขาก็ได้ใช้วิธีการของการกำหนดขนาดภาพเพื่อเน้น สิ่งที่ต้องการไปสู่คนดู เช่น ในฉากที่กำหนดขนาดภาพใกล้มากเพื่อเน้นที่หน้าตาของ X อันแสดงสภาวะที่ไม่สบอารมณ์และขัดใจ ซึ่งผู้ชมจะได้เห็นอย่างชัดเจนถึงอารมณ์บึ้งตึงของตัวละคร X

Gros plan du visage de A, de face. Figure immobile mais qui semble lutter contre quelques chose, quelque menace interieure. Duree tres courte. On entend la voix *off* de X , toujour detendue

Voix de X : *Mais cela doit etre une erreur.*[48]

---

[47] Ibid., p. 87.

[48] Ibid., p. 101.

สำหรับใน *Glissements progressifs du plaisir* นั้น ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้แบ่งซิเน-โรมองของเขาออกเป็นสามส่วน โดยส่วนแรกนั้นว่าด้วยเรื่องราวอย่างย่อที่สุดของเรื่อง ส่วนต่อมาคือการบรรยายภาพและคำพูดของตัวละคร โดยกำหนดเน้นความต่อเนื่องของการบรรยาย และไม่มีการใช้ศัพท์เทคนิคทางภาพยนตร์เท่ากับซิเน-โรมอง เรื่องก่อนๆ แต่ได้เพิ่มเติม ส่วนที่เป็นทางเลือกสำหรับการถ่ายทำไว้ด้วยในทุกๆ ฉากที่เขาเห็นว่าสามารถที่จะดัดแปลงได้ รายละเอียดทางเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์ จะกำหนดไว้ในส่วนสุดท้ายของซิเน-โรมอง เรื่องนี้ โดยเขากำหนดให้มีลักษณะของบทถ่ายทำที่ใช้เพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ มากกว่าที่จะใช้อ่านทั่วไป อย่างไรก็ตาม ในการอ่านซิเน-โรมองเรื่องนี้ เมื่อผู้อ่านได้เทียบเคียงส่วนที่สองและส่วนที่สามไปพร้อมๆ กับในขณะอ่านก็จะได้สัมผัสถึงการใช้เทคนิคทางด้านภาพยนตร์อย่างเชี่ยวชาญขึ้นของร็อบบ์–กริเย่ต์เป็นอย่างดี ซึ่งจะได้ยกตัวอย่างของการกำหนดขนาดภาพในซิเน-โรมองเรื่องนี้ โดยเทียบเคียงการบรรยายในส่วนที่สองและการกำหนดเทคนิคของฉากเดียวกันในส่วนที่สามดังนี้ โดยฉากนี้จะเป็นฉากที่อลิซอยู่กับนอร่าในอพาร์ทเม้นท์และพบว่าเธอมีท่าทางแปลก

25.- Dan l appartement des deux amies, on voit de nouveau Alice qui appelle Nora, mais la voix est imperieuse, cette fois, plus qu angoissee. C est un plan rapproche ou la jeune fille se presente de profil, debout dans la moitie gauche du cadre, sa compagne venant ensuite s inscrire de face sur la droite. En effet, Nora bientot arrive, obeissante, par une porte de communication ouverte, et elle reste dans l embrasure tandis qu Alice l injurie, criant de toutes ses forces :

<< Tu es une barque echouee, un coquillage ouvert, une chienne gluante, une grenouille ecrasee ... Tu iras en enfer!>>

La jeune fille continue apres un silence, mais d une voix plus basse, avec un sourire d enfant cruel :

<< Tu seras brulee vive, eventree, empalee, enterree vivante ...>>

Les derniers mots doivent figurer off sur le visage de Nora que pleure doucement.[49]

ในฉากนี้ มีการกำหนดเพียงสถานที่ คือในห้องพักของหญิงสาวทั้งสอง น้ำเสียงของตัวละครอลิซซึ่งมีลักษณะก้าวร้าวและไว้อำนาจ ตำแหน่งของตัวละครนอร่า ซึ่งยืนอยู่ทางซ้ายของกรอบภาพและตัวละครอลิซ เข้ามาทางขวา การแสดงและบทสนทนาเท่านั้น จะพบว่า สิ่งที่กำหนดมามีเพียงตำแหน่งของตัวละครเท่านั้น ที่มีลักษณะที่เป็นรูปแบบวิธีการเฉพาะของภาพยนตร์ ซึ่งก็คือ การจัดองค์ประกอบภาพ ส่วนองค์ประกอบที่เหลือนั้นสามารถที่จะพบได้ในงานเขียนประเภทนวนิยาย ในฉากนี้ ร็อบบ์–กริเย่ต์ นำเสนอการอธิบายเหตุการณ์ในลักษณะกว้างๆ พอให้ทราบว่า มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นเท่านั้น ซึ่งในส่วนที่สามซึ่งใช้เป็นบทถ่ายทำ เขาได้อธิบายถึงฉากนี้โดยวิธีการของภาพยนตร์เพื่อการถ่ายทำฉากเดียวกันนี้ ดังต่อไปนี้

25. Nora injuriee :

323. – Alice en plan moyen de profil, dans l appartement, repete: Nora! Celle–ci arrive, souriante, et s arrete de face, separee de son amie par une statue de femme en bronze. Alice commence : *Tu es ...* [10 seconds]

324. – Nora de face en gros plan, les yeux tournes vers Alice (hors champ) et perdant peu a peu son sourire a mesure que celle–ci poursuit (off) *...une barque echouee, un coquillage ...*[3 seconds]

325. – Dans le cadrage 323, Nora baisse la tete tandis qu Alice continue a l injurier, la quittant bientot des yeux pour ragarder davantage de face:*…ouvert, une chienne gluante ...* (jusqu a:) *eventree, empalee ...*[17 seconds]

326. – Visage de Nora, qui s appuie a la paroi d un air de chien battu. La voix off d Alice termine ... *enterree vivante* [2 seconds][50]

---

[49] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, pp. 89-90.

[50] Ibid., p. 184.

จะเห็นได้ว่า ในฉากเดียวกันนี้ ในส่วนที่จะใช้เป็นบทถ่ายทำ ร็อบบ์–กริเย่ต์ได้ระบุวิธีการทางภาพยนตร์อย่างละเอียด ตั้งแต่ขนาดภาพ เช่น อลิซในภาพขนาดกลางถ่ายจากด้านข้าง “Alice en plan moyen de profil” ใบหน้าของ นอร่าในภาพขนาดใกล้ “Nora de face en gros plan” การแสดงของตัวละคร เช่น การแสดงออกทางสายตา ดังในตอนที่นอร่ามองอลิซ “les yeux tournes vers Alice ” หรือตอนที่นอร่าจูบศีรษะ อลิซแล้วดึงตัวออก “baisse la tete...la quittant bientot dess yeux pour ragarder davantage de face” การกำหนดช่วงเวลาที่แต่ละช็อตจะถูกนำเสนอ โดยระบุในทุกๆ ช็อตว่าภาพหนึ่งจะถูกฉายบนจอนานแค่ไหน เช่น 17 วินาที “17 seconds” 2 วินาที “2 seconds” เป็นต้น เสียงออฟสกรีนซึ่งมีการระบุว่าจะต้องมีเสียงออฟสกรีนของอลิซ ในช่วงท้ายของช็อตก่อนตัดไปสู่ภาพอื่นๆ ทิศทางของการเคลื่อนไหวของตัวละคร โดยเฉพาะในการกำหนดขนาดภาพ จะเห็นว่า เขากำหนดขนาดภาพอย่างละเอียดในทุกๆ ช็อต และใช้ศัพท์เทคนิคทางภาพยนตร์ในการกำหนดโดยตรง เช่น ภาพขนาดกลาง ภาพขนาดใกล้ หรือ ในฉากอื่นๆ ที่มีการกำหนดขนาดภาพ เขาก็จะกำหนดลงไปโดยตรง

ฉากต่อไปนี้ ซึ่งกำหนดขนาดภาพแทนสายตาของอลิซ ที่มองไปยังเก้าอี้สวดมนต์ โดยกำหนดว่าเป็นภาพขนาดใกล้ “plan rapproche” ซึ่งนำเสนอว่า ภาพนี้ คือภาพขนาดใกล้ของเก้าอี้สวดมนต์ที่ถูกมองหรือถ่ายทอดผ่านสายตาของอลิซ เป็นการกำหนดทั้งขนาดภาพ มุมมอง และเวลาที่ภาพถูกฉายบนจอภาพยนตร์

487.–Plan rapproche de plusieurs prie – Dieu vus par Alice [2 seconds][51]

ในฉากต่อไปนี้ กำหนดขนาดภาพของอลิซโดยกำหนดว่าเป็นภาพครึ่งตัว ซึ่งก็คือขนาดภาพปานกลาง โดยกำหนดออกมาอย่างชัดเจนว่า ให้ใช้ภาพครึ่งตัว “mi – corps”

[51] Ibid., p. 204.

489. – Cadree a mi–corps, Alice est arretee entre des lits en cuivre, demontes et ranges les uns contre les autres. Elle regarde de tous cotes et abaisse a la fin les yeux vers sa gauche. [11 seconds][52]

Glissements progressifs du plaisir จะแตกต่างไปจาก *L annee derniere a Marienbad* ที่ไม่เน้นหนักในการกำหนดขนาดภาพเท่า และมีวิธีการกำหนดขนาดภาพโดยการบรรยายให้เห็นภาพมากกว่าที่จะจงใจใช้ศัพท์เทคนิคโดยตรงแบบในเรื่องนี้ จึงนับได้ว่านี่คือพัฒนาการในการนำเทคนิควิธีการทางภาพยนตร์มาใช้ในซิเน-โรมองของร็อบบ์–กริเย่ต์ อย่างเต็มที่ ขณะเดียวกัน ซิเน-โรมอง เรื่องนี้ก็กลายเป็น งานเขียนที่มีลักษณะเชื่อมโยงกันอย่างแยกไม่ออกกับภาพยนตร์ เพราะเป็นงานเขียนที่แสดงเจตจำนงค์ของการมีขึ้นเพื่อสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์อย่างชัดเจน

4.2.3 การกำหนดมุมกล้อง

มุมกล้อง หมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างระดับสูงของกล้องกับสิ่งที่ถ่าย ซึ่งมุมกล้องแต่ละชนิดจะมีผลต่อการสร้างความหมายและความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันออกไป[53] มุมกล้องที่ใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์แบ่งออกเป็นสามประเภทกว้างๆคือ

4.2.3.1 มุมกล้องระดับสายตา (eye level camera angle)

มุมกล้องระดับสายตา เป็นการถ่ายที่ตั้งกล้องอยู่ในระดับเดียวกันกับวัตถุที่ถ่าย[54] มุมกล้องแบบนี้เป็นมุมกล้องเลียนสายตามนุษย์ โดยปกติแล้วคนเราจะมองสิ่งที่อยู่ในระดับสายตาคือ มองเข้าไปตรงๆ กับมุมกล้องประเภทนี้เป็นมุมกล้องที่มีการใช้อย่างแพร่หลายที่สุด เพราะสามารถให้ความรู้สึกว่า ผู้ชมได้กำลังมองเหตุการณ์นั้นอยู่ด้วยตาของตนเอง เป็นการนำเสนอมุมมองในลักษณะของภววิสัยคือนำเสนอภาพออกมาตรงๆโดยใช้กล้องเป็นเครื่องมือใน

---

[52] Ibid.

[53] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 161.

[54] Ibid., p. 162.

การเล่าเรื่อง นอกจากนี้ ยังมีการใช้ในกรณีของภาพแทนสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง อันเป็นมุมมองแบบอัตวิสัยอีกด้วย

4.2.3.2 มุมกล้องมุมสูง (high angle หรือ high position)

มุมกล้องมุมสูง เป็นการถ่ายที่ตั้งกล้องให้อยู่ในระดับที่สูงกว่าวัตถุที่กล้องถ่าย การถ่ายภาพมุมสูงมักใช้ในการสร้างความรู้สึกต่ำต้อย พ่ายแพ้ ไร้ค่าและไร้ความหมาย นอกจากนี้ยังใช้ในภาพแทนสายตาของมนุษย์มองลงมาจากที่สูง [55]

4.2.3.3. มุมกล้องมุมต่ำ (low angle หรือ low positon)

มุมกล้องมุมต่ำ เป็นการถ่ายที่ตั้งกล้องไว้อยู่ในระดับที่ต่ำกว่าวัตถุ การถ่ายด้วยกล้องมุมต่ำจะให้ความรู้สึกที่ตรงกันข้ามกับกล้องมุมสูง กล่าวคือ จะให้ความรู้สึกว่า วัตถุที่มีการถ่ายทำนั้น มีอำนาจ ชัยชนะ สูงสง่า มีค่าหรือยิ่งใหญ่ นอกจากนี้ยังใช้ในการถ่ายภาพแทนสายตาของตัวละครกรณีที่มองขึ้นไปอีกด้วย [56]

ในภาพยนตร์ทั่วไปนั้นจะมีการใช้มุมกล้องทั้งสามแบบสลับกันตามแต่ความเหมาะสม โดยส่วนใหญ่แล้วภาพยนตร์ก็มักที่จะใช้มุมกล้องแบบระดับสายตา ด้วยเหตุผลว่า เป็นมุมกล้องที่เป็นเสมือนแทนสายตาของผู้ชม ทำให้ผู้ชมรู้สึกราวกับว่าได้ไปเห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นๆ ด้วยสายตาตนเอง ส่วนการใช้มุมกล้องในแบบมุมสูงหรือมุมต่ำนั้น ใช้ในกรณีจองการสื่อความหมายพิเศษหรือเพื่อนำเสนออารมณ์ลักษณะใดลักษณะหนึ่ง

ร็อบบ์–กริเย่ต์ นำเทคนิคทางด้านมุมกล้องมาใช้ แบบเดียวกันกับที่ภาพยนตร์ทั่วไปนำเสนอ นั่นคือ การใช้มุมกล้องในระดับสายตาเป็นส่วนใหญ่ ทั้งๆ ที่บางครั้งเทคนิคอื่นๆ ดูเหมือนจะเป็นการผลักผู้ชมออกจากตัวเรื่อง ทั้งในซิเน-โรมอง และภาพยนตร์ ทว่า อย่างไรก็ตาม การใช้มุมกล้องในระดับสายตาทั้งในซิเน-โรมอง และในภาพยนตร์ของเขา ก็สามารถมองได้ว่า ผู้เขียนตั้งใจที่จะให้ผู้ชม “เห็น” เหตุการณ์ที่ดำเนินไป มากกว่าที่จะพาความเข้าใจและอารมณ์เข้าไปติดกับตัวเรื่องที่กำลังนำเสนอ การที่จะใช้มุมกล้องประเภทอื่นเพื่อสร้างความเข้าใจและอารมณ์ให้กับ

---

[55] Ibid.

[56] Ibid.

ผู้อ่านหรือผู้ชม จึงเป็นสิ่งที่ปรากฏให้เห็นน้อยมากในซิเน-โรมอง และภาพยนตร์ของเขา มุมกล้องส่วนใหญ่ที่ร็อบบ์– กริเย่ต์ ใช้จึงเป็นมุมกล้องระดับสายตา

ฉากต่อไปนี้ใน *L immortelle* ซึ่งเป็นภาพแทนสายตาของตัวละคร N ซึ่งมองมาที่ตัวละคร M ซึ่งนั่งอ่านหนังสือพิมพ์อยู่ในร้านกาแฟ เมื่อเป็นภาพแทนสายตา มุมกล้องที่ถ่ายภาพจึงต้องเป็นมุมกล้องในระดับเดียวกันกับที่สายตาของมนุษย์มองเห็น ซึ่งก็คือ มุมกล้องในระดับสายตานั่นเอง ดังนั้น ในฉากที่ตัวละคร N มองไปที่ตัวละคร M และ L ร็อบบ์–กริเย่ต์จึงเลือกที่จะใช้มุมกล้องแบบระดับสายตาเพื่อที่จะแสดงออกให้เห็นถึงสิ่งที่ N ได้เห็น จะพบว่าช็อตนี้ เริ่มต้นด้วยการบรรยายว่าภาพที่เห็นคือภาพในร้านกาแฟ ซึ่งนำเสนอโดยผ่านสายตาของ Nดังนี้ “Contre–champ montrant le cafe vu par N” โดยกำหนดขนาดภาพเป็นภาพขนาดเท่ากับฉากก่อนหน้า โดยสิ่งที่มองเห็นคือ L และ M กำลังนั่งลงที่ที่นั่งว่างในร้าน ก่อนที่เขาจะหันหน้าเขามาหากล้องและตัดภาพไป ฉากนี้สื่อความหมายในระดับต้นถึงการตกอยู่ในการเฝ้ามองของสามีที่ระแวงและแสดงนัยยะของการตกอยู่ในตำแหน่งที่เสียเปรียบ กล่าวคือ ตกเป็นเป้าสายตาของทั้งคู่โดยไม่รู้ตัว และเป็นสภาพที่เรียกว่า เสียเปรียบหรือตกอยู่ใต้กำมือ

> Contre–champ montrant le cafe vu par N : le cadrage est le meme qu a la fin de n 39, mais le jeune couple est en train de s asseoir a une table inocupee, degageant ainsi la vue vers l extreamite de la terrasse et laissant voir un personnage qu il masquaient entierement tout a l heure : M, avec ses lunettes noires et toujours dans la meme costume, assis seul a une table ou il est en train de lire un journal turc, largement deplie devant lui, qu il quitte bientot des yeux pour lever le regard face a la camera. Le plan est coupe lorsque son regard s est fixe sur celle–ci.[57]

ใน *L annee derniere a Marienbad* มีการใช้มุมกล้องสูงถ่ายจากด้านหลังตัวละคร X และ A ที่ยืนกันนิ่งอยู่ในสวน เพื่อนำเสนอตัวละครและสถานที่ให้มีลักษณะกลมกลืน กล่าวคือ

---

[57] Alain Robbe-Grillet, *L immortelle*, p. 46.

ตัวละครเมื่อมองจากด้านหลัง ทำให้ความโดดเด่นลดลง และถูกสถานที่ซึ่งกว้างกว่าดูดกลืนให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

> Retour au jardin : X et A (assise sur banc), vus de dos, en premier plan, comme un peu plus haut. Ils sont parfaitement immobiles, figes, et regardent droit devant eux, dans la meme direction. X repond, lentement, d une voix basse, avec comme une force incoercible.[58]

ฉากนี้มีนัยยะของการแสดงความเกี่ยวกันระหว่างสถานที่กับตัวละคร ซึ่งก็ไม่ใช่ความสัมพันธ์ที่ชัดเจน เนื่องจากการที่ตัวละครไม่ได้หันหน้าให้กับกล้อง คือ การซุกซ่อนรายละเอียดบางอย่างไว้ให้ผู้อ่านเข้าไม่ถึง และรายละเอียดนั้นมีความเกี่ยวพันกับสถานที่อย่างแน่นอน เพราะรายละเอียดสองอย่างที่มีความชัดเจนและพอจะโยงกันได้ในฉากนี้ก็คือ ท่าทางอันแสนประหลาดของตัวละครและบรรยากาศแปลกๆ ของสถานที่ การนำเสนอมุมกล้องในฉากนี้ จึงเป็นเสมือนการนำเสนอความหมายที่โยงกันเพื่อแสดงออกให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเห็น ทว่า ก็เป็นไปอย่างไม่เข้าใจ และหลุดพ้นไปจากการก่อให้เกิดความรู้สึกใดๆ อย่างที่มุมกล้องแบบนี้สามารถก่อให้เกิดตามหลักการทางด้านภาพยนตร์ทั่วไป ก้าวไปสู่ลักษณะเฉพาะที่ไม่อาจอ้างอิงสิ่งใดภายนอกตัวบทใดๆ ได้เลย นอกจากความเป็นตัวของซิเน-โรมอง และภาพยนตร์เรื่องนี้เอง คือความจงใจของร็อบบ์–กริเย่ต์ในการทำให้ซิเน-โรมองของเขานำเอาวิธีการของภาพยนตร์มาใช้โดยมีความเหมาะสมกับรูปแบบและเนื้อหาการนำเสนอของเขาเอง

4.2.4 การตัดภาพ (cut to)

การตัดภาพ หมายถึง การเปลี่ยนภาพจากภาพหนึ่งหรือช็อตหนึ่งไปสู่ภาพอีกภาพหนึ่ง[59] โดยเป็นการเปลี่ยนตัดไปเลย การตัดภาพที่ดีตามหลักการของภาพยนตร์ คือ การตัดภาพที่

---

[58] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 132.

[59] David Bordwell and Kristin Thomson, *Film Art: an introduction*, p. 480.

สร้างความต่อเนื่องหรือเชื่อมโยงทางด้านตัวละคร สถานที่และเวลาให้เป็นที่เข้าใจได้ การตัดภาพมีความสำคัญมากในแง่ของกระบวนการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กล่าวคือ เป็นวิธีการที่สามารถเร่งความเร็วในการเล่าเรื่อง สามารถที่จะสื่อสารกับผู้ชมได้หลายๆ รายละเอียดของสารตลอดจนสร้างมุมมองต่างๆ ในเรื่องเพื่อผลต่อการสื่อสารเรื่องราว ประเด็นความคิดและอารมณ์ การตัดภาพมีความสำคัญอย่างส่งผลกับการตัดต่อลำดับภาพ ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป ทั้งนี้เพราะว่าการตัดภาพนั้นคือ การสร้างจังหวะหนักเบาให้กับรูปแบบทางด้านภาพในภาพยนตร์อย่างชัดเจน การตัดภาพเร็วหรือช้า การเลือกวิธีการตัดภาพ ต่างมีผลต่อทั้งกระบวนการสื่อความหมายในส่วนของเนื้อหา และกระบวนการสื่ออารมณ์อันมาจากรูปแบบของความเปลี่ยนแปลงบนจอภาพยนตร์

การตัดภาพเป็นเอกลักษณ์หนึ่งของศิลปะภาพยนตร์อย่างที่ไม่มีศิลปะแขนงใดจะมาเสมอเหมือน และดูราวกับว่าจะเป็นเทคนิควิธีการที่มีความสัมพันธ์กับลักษณะเฉพาะตัวของสื่ออย่างใกล้ชิด กล่าวคือ ภาพยนตร์นั้น สามารถที่จะเลือกเสนอมุมมองในแต่ละวัตถุออกมาเป็นภาพในแง่มุมต่างๆได้ด้วย การตัดภาพและสร้างกระบวนการสื่อความหมายทางด้านเนื้อหาและอารมณ์ได้จากวิธีการเดียวกันนี้ที่พัฒนามาเป็นการตัดต่อลำดับภาพ การตัดภาพจึงเป็นพื้นฐานสำคัญของการตัดต่อลำดับภาพ และองค์ประกอบขั้นต้นของการสื่อความหมายระหว่างช็อต

ร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้นำวิธีการของการตัดภาพมาใช้ในซิเน-โรมอง ของเขาอย่างชัดเจน ซึ่งเห็นได้ชัดว่าเขากำหนดให้ซิเน-โรมองของเขานั้นประกอบด้วยภาพเป็นจำนวนมากที่นำมาผสมผสานรวมกัน อันมีลักษณะของหลายๆ ภาพที่มีความแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของภาพจากภายนอกหรือความหมายภายใน ความแตกต่างเหล่านี้จะไม่สามารถที่จะรวมกันได้เลย หากไม่ใช้วิธีการตัดภาพ การตัดภาพคือการรวมเอาภาพเหล่านี้ให้รวมกันเป็นหนึ่งเดียวและสื่อความหมายในเชิงพลวัตร อันเป็นความหมายที่ถูกพัฒนาขึ้นระหว่างการตัดภาพจากช็อตหนึ่งไปสู่อีกช็อต ซึ่งจะเห็นว่า นี่เป็นลักษณะที่เข้ากับแนวความคิดของร็อบบ์–กริเย่ต์ เอง คือการที่เขามุ่งปฏิเสธการดำเนินเรื่องตามขนบของเรื่องเล่า ซึ่งภาพยนตร์เอง ก็ได้ใช้ขนบเดียวกันกับเรื่องเล่าทางวรรณกรรม ซึ่งจะทำให้การตัดภาพเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับสารที่เขาต้องการจะแสดงออก ทั้งนี้เพราะว่า ในภาพยนตร์ทั่วไปนั้น ศูนย์กลางจะอยู่ที่ตัวเรื่อง ผู้ชมจะให้ความสนใจกับตัวเรื่องและความเข้าใจในสถานการณ์เชื่อมโยงที่เขากำลังติดตาม มากกว่ากลวิธีทางด้านรูปแบบอื่นๆ ซึ่งจะพบว่า บางครั้งการตัดภาพก็ดูจะไม่มีความสำคัญต่อตัวเรื่องเท่าไร เพราะความสนใจของผู้ชมวางอยู่ที่พล็อตเรื่องเป็นสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นการตัดภาพหรือการถ่ายยาวต่อเนื่อง ก็อาจถูกละเลยจากผู้ชมได้ จะมีผลแต่การสร้างอารมณ์ร่วมเพียงเท่านั้น แต่ทว่าในซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของร็อบบ์–กริเย่ต์นั้นมีลักษณะที่แตกต่างออกไป กล่าวคือความสำคัญทั้งหมดในซิเน-โรมอง

รวมทั้งภาพยนตร์ของเขาก็คือการใช้ศิลปะของภาพยนตร์ประยุกต์เข้ากับระบบความคิดของเขาเอง ซึ่งวิธีการบางอย่างก็ตรงอย่างที่ไม่ต้องมีการดัดแปลง เช่น การนำเสนอแบบวัตถุของเขาเปรียบเทียบกับการถ่ายภาพ ซึ่งนับว่ามีลักษณะเหมือนกัน ในขณะที่บางลักษณะของภาพยนตร์ก็ถูกดัดแปลงเพื่อให้เข้ากับลักษณะการแสดงออกทางความคิดของเขา การตัดภาพเป็นรูปแบบของภาพยนตร์อย่างแท้จริง จึงเป็นสิ่งที่ร็อบบ์–กริเย่ต์ ให้ความสนใจและนำมาใช้ในซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของเขา โดยให้การตัดภาพ คือสารสาระ ทำนองเดียวกันกับที่นวนิยายของเขาได้ผสานเนื้อหากับรูปแบบเข้าด้วยกัน การตัดภาพจึงมีพลังในตัวของมันเองมากที่สุดเมื่อมาปรากฏในซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของร็อบบ์–กริเย่ต์ ดังตัวอย่างจาก *L annee derniere a Marienbad* ในฉากต่อไปนี้ ซึ่งเป็นช็อตที่ต่อมาจากช็อตแรกที่ A ทำแก้วแตกตกพื้น กล้องจับภาพที่เศษแก้วแตกบนพื้นก่อนจะตัดมาเป็นภาพของไพ่ที่วางอยู่บนโต๊ะและหลายคนกำลังเล่นอยู่ คนหนึ่งในนั้นก็คือ X การตัดภาพในฉากนี้ หากชมในภาพยนตร์จะพบว่ามีความชัดเจนมากกว่าในส่วนของอารมณ์ เพราะได้เห็นด้วยตาและรู้สึกไปกับสองภาพที่เห็น แต่หากอ่านในซิเน-โรมอง จะได้ความหมายที่ชัดเจนมากกว่า การตัดภาพในฉากนี้คือการสื่อสารความหมายบางอย่างบนรูปแบบที่มีผลทางอารมณ์สูงเมื่อปรากฏออกมาเป็นภาพหรือการใช้จินตนาการอย่างเต็มที่ ทั้งนี้เนื่องจากว่าช็อตแก้วแตกกับช็อตของไพ่ที่วางอยู่บนโต๊ะนั้นมีความคล้ายคลึงกันในส่วนของรูปทรง และนี่คือสิ่งที่ทำให้สองช็อตนี่มีความเชื่อมโยงกัน การตัดจากช็อตหนึ่งไปอีกช็อตหนึ่งมีผลทางอารมณ์ในแง่ที่ว่า เมื่อเป็นภาพยนตร์การฉายภาพยนตร์นั้นจะก่อให้เกิดภาพติดตาตามหลักการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งแม้ว่าจะเปลี่ยนภาพไปแล้ว ภาพติดตามก็ยังค้างในสมอง และเมื่อภาพที่ตัดเข้ามาเป็นภาพที่มีลักษณะเดียวกันกับภาพก่อนหน้า ภาพทั้งซ้อนก็จะซ้อนกันในความคิด และเชื่อมโยงเพื่อสร้างความหมายขึ้น การตัดภาพแบบนี้เรียกว่า การตัดภาพเชื่อมโยงรูปแบบ(form cutting) ซึ่งก็คือการตัดภาพจากช็อตที่มีความคล้ายคลึงกันสองภาพเข้าด้วยกัน เหตุที่ระบุว่าเมื่อเป็นภาพยนตร์แล้วจะมีความชัดเจนกว่าเนื่องจากผู้ชมที่มีสมาธิจะสัมผัสได้ทันทีว่านี่คือสองภาพที่เหมือนกันและนำมาเชื่อมโยง ในขณะเดียวกันโอกาสที่จะพลาดไม่ทันสังเกตก็มีสูง เนื่องจากการตัดภาพแบบนี้มีความละเอียดและแนบเนียนจนผู้ชมไม่ทันสังเกต แม้ว่าภาพยนตร์ของร็อบบ์–กริเย่ต์จะมีความแตกต่างระหว่างภาพมากก็ตาม ทั้งนี้ในซิเน-โรมองนั้นจะระบุเอาไว้อย่างชัดเจนว่าต้องการให้สองช็อตนี้มีความคล้ายกัน ซึ่งเมื่อผู้อ่านอ่าน ก็จะเข้าใจทันทีว่าสองอย่างนี้มีความสัมพันธ์กัน และจะต้องจินตนาการให้เข้ากัน จึงเป็นความเสียเปรียบในส่วนของอารมณ์ เพราะบนสื่อภาพยนตร์การตัดภาพแบบนี้สามารถสร้างอารมณ์ได้ทันที ในขณะที่ในซิเน-โรมองก็จะสามารถเข้าใจจุดเชื่อมโยงข้อนี้ได้ทันที

> Ressemblant a cette derniere vue de verre brise sur le sol, c est ensuite une table ronde (celle du poker) avec les jetons de poker repandus, semblables dans leur disposition aux morceaux de verre.[60]

ความหมายของการตัดภาพในฉากนี้คือ การนำช็อตสองช็อตมาเชื่อมโยงกัน และจะพบว่า ร็อบบ์–กริเย่ต์ ต้องการให้แก้วแตกกับไพ่มีความสัมพันธ์ ทว่าไม่ใช่ความสัมพันธ์เชิงอุปมาอุปมา หรือสัญลักษณ์ หากแต่เป็น “การนำเสนออย่างวัตถุ” อย่างที่นวนิยายของเขามุ่งนำเสนอ ความคล้ายคลึงกันของทั้งแก้วและไพ่คือความหมายที่สื่อผ่านพื้นผิวของตัววัตถุเองว่าทั้งหมดในเรื่องนี้ ซึ่งจะหมายถึงเรื่องที่ X เล่า หรือเรื่อง *L annee derniere a Marienbad* ก็ตามแต่ ล้วนคือเล่ห์กล ซึ่งไพ่ทำให้ผู้ชมคิดไปตามนั้น โดยจะเป็นกลวิธีของ X หรือกลวิธีของ ร็อบบ์–กริเย่ต์ เอง และในเล่ห์กลตรงนี้แก้วแตกได้เข้ามาเร้าอารมณ์ของผู้อ่านหรือผู้ชมที่จะคิดต่อไปได้ว่า ในการเดินทางของความหลอกลวงหรือวิถีอันเป็นกลวิธีนี้ จะนำไปสู่ความเสียหายหรืออันตราย ทั้งสองอย่างถูกทำให้เชื่อมโยงกัน และเกิดเป็นความหมายระหว่างช็อตขึ้น ซึ่งก็นับว่าเป็นกระบวนการพัฒนาความหมาย

ในฉากต่อไปนี้ คือตัวอย่างของการตัดภาพเร็ว เพื่อสร้างท่วงทำนองให้กับการดำเนินเรื่อง โดยเป็นฉากที่กล้องเคลื่อนที่ผ่านสถานที่ในเรื่อง ผ่านกลุ่มผู้คน และผ่าน A และ X ซึ่งอยู่กันคนละที่ไป กล้องเคลื่อนต่อไปจนกระทั่งถึงประตูห้อง ซึ่งไม่ใช่ห้องนอนในโรงแรมดังกล่าวเนื่องด้วยว่า ไม่มีตัวเลขระบุหมายเลขห้อง จากนั้นภาพก็ตัดไปเป็นห้องนอนของ A ซึ่งเมื่อพิจารณาตามลำดับก็จะพบว่า การตัดภาพในฉากนี้ไม่มีความต่อเนื่อง และดูเหมือนจะกระโดดข้ามเวลาและสถานที่อย่างที่ไม่สามารถจะระบุได้ เนื่องด้วยว่าการเคลื่อนกล้องมาที่ประตูนั้น มีการระบุว่าไม่ใช่ประตูห้องนอน ดังนั้น ภาพต่อมา ซึ่งมีการระบุท่วงทำนองการตัดภาพว่าต้องเร็ว นั้น จึงไม่ใช่ห้องเดียวกันกับห้องที่กล้องเคลื่อนที่ไปหาแน่นอน เพราะไม่มีตัวเลขระบุห้องดังในโรงแรมนี้มี นอกจากนี้ การเคลื่อนกล้องในช็อตก่อนหน้ายังสามารถจะอ้างอิงได้ว่า นี่คือการคุกคามของบางสิ่งบางอย่าง ซึ่งมีทิศทางไปที่ห้องไม่มีหมายเลขห้องนั้น ภาพนี้ควรจะสันนิษฐานว่าเป็นภาพแทนสายตา X ที่กำลังเดินไปที่ห้องของ A ซึ่งก็คงไม่ถูกต้องนัก ทั้งนี้เพราะว่าในฉากก่อนหน้าฉากนี้กล้องได้เคลื่อนผ่าน X ไปแล้ว ทว่า อย่างไรก็ตาม ก็มีแนวโน้มที่จะเป็นไปได้เช่นกัน ซึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่จะเป็นของกล้องในฐานะบุรุษที่ 3 เล่าเรื่อง หรือ X ในฐานะบุรุษที่1 การตัดภาพก็สร้างความสับสนต่อไป

---

[60] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 96.

ว่า ห้องที่เป็นเป้าหมายนั้น ไม่ใช่ห้องนอนของ A และไม่ใช่ห้องไหนในโรงแรมแห่งนี้ หรือห้องนี้อาจเป็นเพียงจินตนาการของ X และ A อาจเคยมาอยู่ที่นี่แล้วจริงๆ ในอดีต ฯลฯซึ่งไม่มีข้อมูลหลักฐานใดที่จะปะติดปะต่อเรื่องได้อย่างมีเหตุผล ความขัดแย้งจึงเกิดขึ้น เพราะผู้อ่านหรือผู้ชม ไม่สามรถที่จะเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งได้อย่างเต็มที่โดยไม่มีความขัดแย้ง การตัดภาพในฉากนี้ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชม อยู่ในความสงสัยและงุนงงอย่างที่สุด

> La camera continue toujours son mouvement, mais elle ne rencontre plus personne, et elle vient bientot buter contre une porte (assez monumentale sans doute, en tout cas ce n est pas une porte de chamber, car il n y-a pas de numero)
>
> Le plan change aussitot, remplace brusquement par une nouvelle version de la chamber de A. Il y a maintenant, outre le decor et le mobilier, reste en place, tels qu' ils etaient la fois precedente, une sorte de proliferation des ornaments, soit sur les murs, soit dans les details de l ameublement : une mase considerable de choses rajoutees, encombrant tout l espace d un flot baroque, etouffant, mais realiste.[61]

ในฉากนี้จึงนับว่าเป็นการตัดภาพที่ผลทางอารมณ์ต่อผู้อ่านหรือผู้ชมมากฉากหนึ่ง ด้วยจังหวะการตัดภาพที่ร็อบบ์–กริเย่ต์ระบุว่าจะต้องกระทำโดยเร็ว"Le plan aussitot,remplace brusquement"ซึ่งมีผลในแง่ของความสับสนและงงงันจากความขัดแย้งระหว่างภาพและท่วงทำนองที่รวดเร็วราวกับการเข้าจู่โจมผู้อ่านหรือผู้ชมของการตัดภาพ

4.2.5 การแพนกล้อง (pan)

---

[61] Ibid., p. 150.

การแพนกล้องคือ การบันทึกภาพที่ตำแหน่งของกล้องอยู่กับที่แต่จะหันหรือหมุนเฉพาะตัวกล้องไปทิศทางใดหนึ่งทิศทางใดตามแต่ที่ผู้กำกับภาพต้องการ โดยภาพที่ออกมาจะมีลักษณะของการเคลื่อนที่

A camera movement with the camera body turning to the right or left. On the screen, it produces a mobile framing which scan the space horizontally.[62]

การแพนกล้องแบ่งออกได้ตามทิศทางการแพน เป็น 2 ประเภท คือ

4.2.5.1 การแพนตามแนวนอน (horizontal pan)

การแพนตามแนวนอน คือการหมุนกล้องขณะบันทึกภาพ โดยมีทิศทางไปทางซ้ายหรือขวาตามแนวนอน[63] เช่น การแพนเพื่อแสดงให้เห็นถึงมุมต่างๆ ของสถานที่ หรือการแพนตามวัตถุที่เคลื่อนที่ไป เช่น รถวิ่ง คนเดิน

4.2.5.2 การแพนตามแนวตั้ง (vertical pan)

การแพนตามแนวตั้ง คือ การหมุนกล้องจากบนลงล่าง หรือจากล่างขึ้นบน[64] การแพนกล้องตามแนวตั้งนี้ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าการทิลต์ (tilt) หากเป็นการแพนจากข้างบนลงล่าง เช่น การจับภาพสัตถุตกจากที่สูง เรียกว่า การทิลต์ลง (tilt down) และหากเป็นการแพนจากข้างล่างขึ้นข้างบน เช่นการจับภาพลูกโป่งลอยขึ้นฟ้า ก็เรียกว่า การทิลต์ขึ้น (tilt up) อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบัน เพื่อความสะดวกในการถ่ายทำ การแพนกล้องในแนวตั้งมักนิยมเรียกว่าการทิลต์ อย่างเดียว ในขณะที่การแพนนั้น ใช้สำหรับการแพนกล้องในแนวนอนเท่านั้น การแพนกล้องในภาพยนตร์นี้ โดยมาจะใช้เพื่อ เปิดเผยรายละเอียดทีละส่วนของสถานที่ให้ผู้ชมทราบ หรือใช้ในการจับภาพเคลื่อนไหวของวัตถุที่เคลื่อนไป ในขณะที่กล้องไม่ได้เคลื่อนตาม หรือใช้ในการส่ง

---

[62] David Bordwell and Kristin Thomson, *Film Art: an introduction*, p. 480.

[63] Ibid.

[64] Ibid.

รับกันระหว่างบทโต้ตอบของตัวละครในหนัง ซึ่งร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้นำเอาวิธีการของการแพนหลายๆ แบบมาใช้ในซิเน-โรมอง ของเขาเช่น การแพนเพื่อเปิดเผยรายละเอียดในกรอบภาพ ดังในฉากต่อไปนี้ ซึ่งกล้องแพนผ่าน X และ A เพื่อแสดงให้เห็นว่าทั้งสองคนไม่ได้อยู่กันเพียงลำพัง ยังมีกลุ่มบุคคลอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งมีกันอยู่สามคนใกล้ๆพวกเขา และ M ซึ่งอยู่ห่างออกไป และเผยให้เห็นถึงการแสดงและทีท่าของตัวละคร ซึ่ง M ได้มองมาที่ X และตัวละครหนึ่งในกลุ่มสามคนกำลังพูดคุยและมองมาทางA

> La camera continue son mouvement et l on s apercoit que X et A ne sont pas seuls; il y a, en particulier, un groupe de trois personnes tout pres d eux, dont M, qui, un peu a l ecart, regard X (mais sans ostentation : ca ne doit laisser qu une impression fugitive). Un des autres personages presents dit alors, a l address de A : *Vous connaissez le proverbe : de la boussole au navire ...*[65]

ฉากนี้เป็นการแพนกล้องเพื่อนำผู้ชมให้ติดตามไปสู่การเปิดเผยรายละเอียดและยังมีการแพนเพื่อติดตามการเคลื่อนไหวของวัตถุ ซึ่งวัตถุที่เคลื่อนไหวก็คือตัวละคร โดยกล้องจะแพนตามตัวละครกลุ่มหนึ่งที่กำลังเดินไป

> Lorsqu ils sont arrives en premier plan la camera effectue une rotation,de maniere a les maintenir dans le cadre tandis qu ils continuent a marcher sans rien dire a travers les salons,s eloignant maintenant dans une autre direction ; les bruits de pas vont decroissant.[66]

---

[65] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, pp. 51-52.

[66] Ibid., p. 37.

การแพนลักษณะนี้มีผลอย่างสูงต่อการปรากฏเป็นภาพในภาพยนตร์ เพราะจะทำให้ผู้ชมได้ติดตามตัวละครไปอย่างใกล้ชิด รับรู้ว่าตัวละครทำอะไร อย่างไรก็ตาม ในซิเน-โรมองและในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน การแพนดูจะยิ่งทำให้ผู้ติดตามเข้าไปสัมผัสกับความลึกลับของตัวละครมากกว่า ดังจะเห็นได้จาก ฉากต่อไปนี้ ซึ่งมีการกำหนดความเร็วของการแพนกล้องเข้าไปด้วย

> [...] Au lieu de regarder les verres et le centre du cercle ,beaucoup regardent vers l exterieur ,mais pas tous dans la meme direction. La camera tourne autour d eux lentement ; le plan doit malgre tout etre assez rapide pour que l immobilite des personnages ne paraisse pas trop invraisemblable.[67]

การกำหนดให้กล้องแพนช้าแล้วตัดภาพเร็วเพื่อที่ผู้ชมภาพยนตร์จะได้ไม่รู้สึกถึงความไม่เหมือนจริงของตัวละครนั้น คือ การสร้างความขัดแย้งในเทคนิควิธีการขึ้นเพื่อแสดงออก ในฉากนี้จะพบว่า ในตอนแรกกล้องแพนช้า เพื่อจงใจแสดงรายละเอียดบางอย่าง การที่ตัวละครอยู่ในการแสดงที่นิ่งราวกับรูปปั้นนั้น การแพนด้วยความเร็วที่ค่อนข้างช้าจะเป็นการเน้นให้ผู้ชมสัมผัสได้ว่าตัวละครมีลักษณะประหลาด ยืนนิ่งราวกับหุ่นยนต์และดูเหมือนจะไม่มีการเคลื่อนไหวใด ๆ ซึ่งภาพที่จงใจแสดงให้รู้ ในขณะเดียวกันการกำหนดว่า ให้ตัดภาพเร็วเพื่อที่ผู้ชมจะได้ไม่รู้สึกว่ามีความเหมือนจริงอยู่ คือ ความพยายามที่จะสร้างความคลุมเครือและขัดแย้งให้กับตัวเรื่อง และยังเป็นการสร้างจังหวะเพื่อจู่โจมและกระแทกเข้าใส่คนดู เพื่อสร้างผลทางอารมณ์ในแง่ของ ความไม่เหมือนจริง ดังนั้น การแพนกับการตัดภาพจึงเป็นเทคนิคที่สำคัญในฉากนี้ ที่เมื่อมาใช้ร่วมกันทำให้สารที่เรียกว่า ความคลุมเครือเดินทางเข้าเกาะความคิดของผู้ชมทันที เพราะผู้ชมจะไม่สามารถแน่ใจผ่านเทคนิควิธีการใดอย่างหนึ่งได้เลยว่า ตัวละครที่ถ่ายผ่านเลนส์มานั้นเป็นมนุษย์จริง ๆ หรือไม่ สำหรับฉากนี้ การแพนจึงนับว่าเป็นวิธีการที่สามารถดัดแปลงและเชื่อมโยงกับวิธีการทางภาพยนตร์แบบอื่นเพื่อสร้างสรรค์เนื้อหาและรูปแบบอย่างใดอย่างหนึ่งได้

---

[67] Ibid., p. 65.

การแพนในแนวตั้งหรือการทิลต์ก็เป็นอีกวิธีการหนึ่งที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ นำมาใช้ในซิเน-โรมอง

La camera s avance ,eliminant ainsi A et X du champ . Elle ne reste pas longtemps sur l orchestre ,dont elle evitera d ailleurs le cote pittoresque ; et le plan change,sur un puissant coup de cymbales . Le morceau se poursuit sur le plan suivant.[68]

ฉากนี้เป็นการแพนที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ ซึ่งก็คือ ตัวละครที่กล้องทิลต์ผ่านไป นั่นคือ X และ A วงออร์เคสตร้าที่เล่นอยู่บนเวที ความสัมพันธ์ที่แสดงผ่านการแพนกล้องในฉากนี้ก็คือการเป็นผู้เล่นและผู้ฟังที่สัมพันธ์กัน

4.2.6 การเคลื่อนกล้อง (dolly)

การเคลื่อนกล้อง หมายถึง การเคลื่อนตำแหน่งของกล้องเข้าหาหรือเคลื่อนออกจากสิ่งที่ถ่ายทำในขณะที่บันทึกภาพ[69] การเคลื่อนกล้องนิยมเรียกกันว่าดอลลี่ การเคลื่อนกล้องสามารถที่จะทำหน้าที่อย่างเดียวกับการแพน คือการเปิดเผยรายละเอียดของวัตถุในกรอบภาพได้ด้วย

4.2.6.1. การดอลลี่เข้า (dolly in)

การดอลลี่เข้า คือ การเคลื่อนกล้องเข้าหาสิ่งที่ถ่าย ซึ่งจะให้ความรู้สึกแก่ผู้ชมเหมือนกับเข้าไปใกล้หรือเข้าไปสิ่งที่กำลังถ่ายทำอยู่[70] การดอลลี่เข้ามักใช้เพื่อเน้นความสำคัญหรือต้องการที่จะแสดงความชัดเจนของบางสิ่งบางอย่าง เช่น เมื่อต้องการเน้นสีหน้าที่แสดงอารมณ์ใด ๆ ของตัวละคร

- การดอลลี่เข้า (dolly in)

---

[68] Ibid., pp. 105-106.

[69] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 166.

[70] เรื่องเดียวกัน.

การดอลลี่เข้ามักจะใช้เพื่อเน้นรายละเอียดของวัตถุบางอย่างที่ถ่าย ซึ่งหมายถึงการเคลื่อนกล้องเข้าไปยังวัตถุนั้น เพื่อที่ผู้ชมจะได้เห็นวัตถุนั้น ๆ ชัดเจนในระยะใกล้ นอกจากนี้ การที่กล้องเคลื่อนเข้าหาสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ย่อมเป็นความหมายโดยวิธีการของภาพยนตร์อยู่แล้วว่าสิ่งที่กล้องเคลื่อนเข้าหานั้น ย่อมมีความสำคัญ ดังในฉากต่อไปนี้ จะพบว่า กล้องเคลื่อนที่ผ่านตัวละคร A ผ่านกลุ่มคนกลุ่มหนึ่ง จากนั้นก็เคลื่อนต่อไปรับกลุ่มคนอีกกลุ่ม ซึ่งเมื่อนึกภาพตามหรือปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเห็นความชัดเจนว่าผู้เขียนจงใจที่จะเน้นรายของบริบทแวดล้อมของตัวละคร และการแสดงออกของตัวละคร ซึ่งมีผลในการสร้างความรู้สึกต่อ ผู้อ่านหรือผู้ชมในลักษณะของบรรยากาศในฉากและเรื่อง การเคลื่อนกล้องในฉากนี้ จึงเป็นการเคลื่อนกล้องเพื่อนำเสนอรายละเอียดบางอย่างในตัวเรื่องและสร้างบรรยากาศของเรื่องไปในขณะเดียวกัน

> L image glisse un peu sur le groupe ,comme pour rectifier un cadrage ; le mouvement se poursuivant ,on a l impression qu il s agit de centrer l image sur A (qui est un peu a l ecart) ; mais le deplacement ne s arrete pas la et tous les personnages du group sont abandonnes par l image l un apres l autre ,y compris A . Le mouvement de camera continue avec regularite jusqu a ce que l image atteigne un nouveau groupe en train de converser : deux hommes assis et un homme debout (deja plus ou moins apercus dans les salons auparavant). C est un des deux qui sont assis qui parle.[71]

ในการเคลื่อนกล้องเข้าไปที่ไพ่อย่างมีความหมายในฉากต่อไปนี้ ร็อบบ์-กริเย่ต์พยายามที่จะใช้การเคลื่อนกล้องพาคนดูไปสู่วัตถุอย่างใกล้ชิดและแสดงวัตถุนั้นซึ่งในฉากนี้คือไพ่ออกมาอย่างที่เขานำเสนอในนวนิยายเรื่องอื่น ๆ นั่นคือ การเป็นวัตถุที่ไม่มีมิติทางบริบทใด นอกจากความเป็นวัตถุดังที่เห็นและเป็นอยู่ในการมองเห็น ฉากนี้ทำให้วัตถุในนวนิยายของเขาแสดงความหมายของมันออกมาอย่างชัดเจน เป็นความหมายในระดับพื้นผิวที่ว่าวัตถุก็คือวัตถุ เป็นตัวของสิ่งนั้นเอง มากกว่าที่จะเป็นอุปมาหรือสัญลักษณ์ใด การแสดงออกใน "ภาพ" ของภาพยนตร์จึงเป็นการแสดงความชัดเจนของการเป็นสำนักแห่งการมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ได้เป็นอย่างดี การ

---

[71] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 43.

เคลื่อนกล้องในฉากต่อไปนี้จึงเป็นการเคลื่อนกล้องเพื่อเน้นไปหาวัตถุเพื่อให้ผู้อ่านหรือผู้ชมสัมผัสความเป็นวัตถุของวัตถุที่กล้องเคลื่อนไปจับภาพเท่านั้น สำหรับความหมายอ้างอิงอื่น ๆ นั้น หากเป็นในนวนิยายตามขนบและยึดถือกฎเกณฑ์แห่งวิธีการทางภาพยนตร์เป็นที่ตั้งแล้ว สามารถที่จะนับได้ว่า การเคลื่อนกล้องเข้าหาไพ่ที่วางอยู่บนโต๊ะจะต้องเป็นไปเพื่อสื่อความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ทว่าเมื่อมาอยู่ในซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ ประกอบกับทฤษฎีเรื่องการแสดงออกของวัตถุในนวนิยายของเขา ก็สามารถที่จะนับได้ว่านี่คือ การที่ร็อบบ์-กริเย่ต์นำเอาวิธีการทางภาพยนตร์มาใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อรูปแบบการนำเสนอของเขา ผลที่ออกมาจึงเป็นงานวรรณกรรมที่นำเอาวิธีการของภาพยนตร์มาสื่อถึงสาระของตนเองอย่างมีประสิทธิภาพ และในส่วนของภาพยนตร์นี่คือการสร้างรูปแบบใหม่ให้กับภาพยนตร์ ดังที่ร็อบบ์-กริเย่ต์เลือกที่จะใช้วิธีการเคลื่อนกล้องเข้าไปที่วัตถุ ในขณะเดียวกันก็ระบุว่าราวกับว่าวัตถุนี้มีความหมาย “comme si elle avait une signification” ซึ่งจริงๆแล้วไม่มี ฉากนี้คือวิธีการทางวรรณกรรมที่นำเอาเทคนิคทางด้านภาพยนตร์มาใช้ คือ การแสดงออกมาเป็น “ภาพ ” ที่ไม่มีความลึกในเชิงมิติเชิงความหมายหรือการอุปมา ในขณะเดียวกัน เมื่อถูกถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ นี่คือ การเน้นในสิ่งที่ปราศจากความจงใจที่จะให้ความหมาย ซึ่งสำหรับภาพยนตร์แล้ว ภาพทุกภาพล้วนประกอบเข้ากันเป็นความหมาย แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ นับว่าเป็นข้อยกเว้น เพราะไม่ถูกนำเสนอในแบบที่ราวกับจะมีความหมาย แต่ก็หาได้มีอะไรมากไปกว่าการเป็นวัตถุที่ถูกแสดงออกเพียงเท่านั้น

> Pourtant la camera s est rapprochee de la table au cours du jeu, et l image demeure un instant arretee sur cette carte restante ,comme si elle avait une signification. L image est interrompue seulement sur le rire de A (invisible) qui se repete , identique au precedent , apres que la derniere carte est restee a X . Ce rire dure jusqu a la fin du plan , et un peu au-dela.[72]

4.2.6.1 การดอลลี่ออก (dolly out)

การดอลลี่ออก คือ การเคลื่อนกล้องออกจากสิ่งที่ถ่าย ซึ่งจะให้ความ รู้สึกแก่ผู้ชมเหมือนกับการถอยห่างออกจากสิ่งนั้น[73] การเคลื่อนกล้องแบบนี้นิยมใช้เพื่อเปิดเผยบางอย่างที่กรอบภาพเริ่มต้น

---

[72] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, p. 43.

[73] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 166.

ปิดบังไว้ เมื่อกล้องค่อยดอลลี่ออกขนาดภาพจะเกิดการเปลี่ยนแปลง และรายละเอียดในภาพจะปรากฏให้เห็น ซึ่งมีผลต่อความรู้สึกของคนดูต่อการเปิดเผยของสิ่งนั้น ทั้งนี้ การเปิดเผยรายละเอียดของภาพด้วยการดอลลี่นั้น จะมีลักษณะของความต่อเนื่องสูงกว่าการตัดภาพ ซึ่งหมายความว่า เมื่อมีการเปิดเผยรายละเอียดโดยการเปลี่ยนแปลงขนาดภาพจากการเคลื่อนกล้องแบบดอลลี่นั้น จะสร้างผลในลักษณะของการดึงดูดความสนใจให้ผู้ชมใคร่ที่จะติดตาม ในขณะเดียวกันก็สร้างผลทางอารมณ์ให้กับผู้ชมได้ในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง

การดอลลี่ออกมักใช้เพื่อเปิดเผยรายละเอียดบางอย่างที่อยู่นอกเหนือไปจากกรอบภาพ ทั้งนี้ เมื่อมีการดอลลี่ขนาดภาพจะเปลี่ยนแปลงไป การดอลลี่ออกจะทำให้ภาพมีขนาดกว้างขึ้น สามารถแสดงรายละเอียดบางอย่างที่ภาพขนาดใกล้กว่าไม่สามารถที่จะนำเสนอได้ การดอลลี่ออก โดยมากจึงนิยมใช้เพื่อเปิดเผยรายละเอียดในกรอบภาพ รวมทั้งสร้างความรู้สึกห่างไกลไปจากวัตถุให้เกิดขึ้นกับผู้ชมภาพยนตร์ รอบบ์-กริเยต์ ได้ใช้เทคนิคการดอลลี่ออกเพื่อเปิดเผยรายละเอียดในหลายๆลักษณะวิธีการ และโดยมากมักจะใช้เปิดเผยรายละเอียดแวดล้อมของฉากและตัวละคร ดังกรอบภาพในฉากต่อไปนี้ ซึ่งเป็นฉากที่มีตัวละครอยู่กลุ่มหนึ่งในฉาก ซึ่งประกอบด้วย X A และ M รวมทั้งคนอีกกลุ่มหนึ่ง ในฉากนี้กล้องจะถอยหลังออกมา ทำให้พื้นที่ของกรอบภาพกว้างขึ้น ตอนแรกจะเห็น X ต่อมาก็ A ขณะกล้องเคลื่อนถอยหลังและแพนไปอีกทางหนึ่ง ก็จะเห็นกลุ่มคนกลุ่มหนึ่ง และM ในที่สุด

Aussitot la camera recule et s abaisse.On apercoit alors X,puis A,a laquelle X est en train de montrer le detail en question (la main est la sienne,la voix aussi). Ils echangent deux phrases avec des airs mi-plaisants mi-serieux :

X: N aviez - vous jamais remarque tout cela?

A: Je n avais encore jamais eu d aussi bon guide

La camera continue son mouvement et l on s apercoit que X et A ne sont pas seuls ; il y a ,en particulier,un groupe de trois personnes tout pres

d eux , dont M, qui,un peu a l ecart ,regarde X (mais sans ostentation : ca ne doit laisser qu une impression fugitive)[74]

จะเห็นว่าในฉากนี้ เริ่มต้นด้วยการที่กล้องถอยออกเพื่อที่รับตัวละครทั้งสองเข้ากรอบภาพ ดังนั้นจึงเป็นการเปิดเผยรายละเอียดในกรอบภาพ อย่างไรก็ตาม ฉากนี้ ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้ใช้วิธีการทางภาพยนตร์อีกวิธีหนึ่งซ้อนเข้าไปด้วย นั่นคือ การแพนภาพ จะสังเกตได้ว่า มีการบรรยายว่ากล้องถอยออกมารับ A กับ X เข้ากรอบภาพ จากนั้นจึงแพนไปรับตัวละครที่อยู่รอบ ๆ รวมทั้ง M ที่ลอบมองอยู่ ทั้งหมดเป็นไปเพื่อการเปิดเผยรายละเอียดของภาพโดยใช้ช็อตเพียงช็อตเดียว ซึ่งรายละเอียดทั้งหมดต่างเชื่อมกันเข้าไว้ด้วยการดอลลี่ออกและการแพน

ในฉากห้องนอนที่พบว่าสิ่งของในห้องของ A หายไป ซึ่งได้แก่เก้าอี้กลมสองตัวกับรองเท้า กล้องจะค่อย ๆ เคลื่อนออกเพื่อแสดงรายละเอียดที่มากขึ้น ในฉากนี้ผู้อ่านหรือผู้ชมจะได้เห็นว่าสิ่งของในห้องนั้นไม่แตกต่างจากช็อตที่เคยเห็นมา นอกจากรายละเอียดบางอย่างเช่น เก้าอี้กลมสองตัวและรองเท้าของ A ที่วางอยู่นั้นได้หายไป

Nouveau plan de A dans la chambre imaginaire: la camera a seulement recule,par rapport au plan precedent . Celui-ci reproduit maintenant l angle de vue de la derniere scene dans la chambre . Le decor est le meme a quelques details pres : le lit est fait , les deux tabourets et les chaussures ont disparu ; le verre ,intact ,est pose sur une table de chevet ,a la tete du lit.[75]

วิธีการทางภาพยนตร์ในฉากนี้ มีความเชื่อมโยงกันกับฉากที่มาก่อนหน้า กล่าวคือ ฉากก่อนหน้านั้น ซึ่งไม่อาจระบุเวลาได้แน่นอนว่า เป็นเวลาที่ดำเนินมาก่อนหรือเป็นเหตุการณ์ในภายหลังกันแน่ เก้าอี้กลมกับรองเท้าจะวางอยู่ในที่ทางของมัน และเทคนิคภาพยนตร์ก็ได้แสดงเป็นภาพให้เห็น ในขณะเดียวกัน ในเวลาต่อมาตามลำดับเวลาของภาพยนตร์ ไม่ใช่ตามลำดับ

[74] Ibid., pp. 51-52.

[75] Ibid., p. 102.

เวลาของเรื่องซึ่งถูกทำลายไป การที่เก้าอี้กลมกับรองเท้าหายไปในขณะที่ทุกอย่างในห้องยังคงถูกจัดเหมือนเดิม คือ รายละเอียดที่เชื่อมโยงกับช็อตที่ดำเนินมาก่อน นั่นคือช็อตที่แสดงให้เห็นว่าเก้าอี้กลมและรองเท้ายังวางอยู่ ความเชื่อมโยงในส่วนนี้สื่อให้เห็นว่าจะต้องมีความสัมพันธ์กันและนี่คือความสัมพันธ์ระหว่างช็อตในภาพยนตร์ อันเป็นลักษณะเดียวกันกับการให้รายละเอียดทีละส่วน แล้วนำมาประกอบกันเป็นภาพเต็ม เพื่อสื่อความหมาย ซึ่งอาจหมายถึงการแสดงความเปลี่ยนแปลงเพื่อนำเสนอความเหลื่อมล้ำของช่วงเวลาหรือการสร้างความขัดแย้งในการดำเนินเรื่อง ฯลฯ ก็แล้วแต่

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้ใช้ภาษาภาพยนตร์อันนี้ในซิเน-โรมองของเขาอย่างอำนวยประโยชน์ จะเห็นว่า การเปิดฉากด้วยภาพของกล้องถอยหลังเพื่อเปิดเผยรายละเอียดนั้น การถอยหลังของกล้อง คือ การเคลื่อนไหวของภาพที่มีประสิทธิภาพอย่างมากในการดึงความสนใจของชมต่อสิ่งที่จะเปิดเผยต่อไป การกำหนดใช้วิธีการนี้นับว่ามีพลังในเชิงความหมายมากเมื่อนำเสนอออกมาเป็นภาพยนตร์เป็นกระบวนการสร้างความหมายที่ผู้อื่นจะสัมผัสได้อย่างมีขั้นตอนและท่วงทำนอง ถึงการเน้นรายละเอียดที่กำลังจะเปิดเผย เพราะผู้เขียนเลือกที่จะเปิดเผยรายละเอียดในวัตถุของเขาด้วยวิธีการของการเคลื่อนกล้อง แทนที่จะนำเสนอออกมาเป็นภาพทีเดียวตรง ๆ ซึ่งมีผลโดยตรงต่ออารมณ์ที่เกิดขึ้นกับคนดู เนื่องด้วยว่า การนำเสนอภาพภาพเดียว คือ การจู่โจมโดยฉับพลัน ในขณะที่การใช้วิธีการของการเคลื่อนกล้อง คือ การนำเสนอรายละเอียดอย่างมีท่วงทำนอง ซึ่งให้อารมณ์ที่เนิบนาบเชื่องช้าและเปิดโอกาสให้ผู้ดูได้คิดและติดตามอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ ยังมีการใช้การเคลื่อนกล้องตามวัตถุหรือแทรคกิ้งในซิเน-โรมองเรื่องเดียวกันนี้ด้วย ดังในฉากที่กล้องเคลื่อนที่ตาม X และ A ในขณะที่ทั้งสองเดินไปคู่กัน การเคลื่อนกล้องในฉากนี้ ยังเป็นการเปิดเผยรายละเอียดที่ทั้งสองคนเดินผ่านแขกในโรงแรม จนกระทั่งถึง M ที่ยืนสูบบุหรี่อยู่คนเดียว

> La camera les suit . Il y a des gens ,dans les fonds ,ca et la . Franchissant un seuil , ils se trouvent en presence de M , solitaire ,en train de fumer .A s arrete .X continue son chemin , puis s arrete aussi ,a une distance discrete.[76]

---

[76] Ibid., p. 103.

ฉากนี้ความหมายในเชิงเชื่อมโยงรายละเอียดที่ตัวละครเคลื่อนผ่านโดยใช้กล้องเป็นสื่อ เพราะกล้องได้ติดตามการเคลื่อนไหวของ ตัวละครอย่างใกล้ชิด เปรียบได้กับการนำคนดูไปสู่สถานะเดียวกันกับตัวละคร และพบเห็นในสิ่งเดียวกันกับที่ตัวละครพบ ซึ่งกล้องและตัวละครก็จะนำคนดูไปสู่รายละเอียดอื่นๆ ดังในฉากนี้ ตัวละครทั้งสองเดินผ่านแขกในโรงแรมและM เป็นการแสดงนัยยะว่า คนเหล่านี้จะต้องมีความสัมพันธ์กันในทางใดทางหนึ่ง หากวิเคราะห์จากการดำเนินเรื่องก็จะพบว่า เป็นความสัมพันธ์ในลักษณะที่แตกต่างกัน โดยเมื่อเอาวัตถุที่กล้องเคลื่อนตามเป็นตัวตั้ง ตัวละคร X และ A มีความสัมพันธ์กับกลุ่มคนในโรงแรมในลักษณะของการแยกตัวออกจากกลุ่มคนกลุ่มอื่น ดูเหมือนจะไม่มีความเกี่ยวข้องและไม่อาจเข้าถึงกัน มากกว่า ความใกล้ชิดทางกายภาพ หากA และ X คือ ตัวละครที่มีชีวิต ก็ดูราวกับว่าคนกลุ่มอื่นจะไม่มีและถูกลดสถานะลงกลายเป็นดั่งเพียงอุปกรณ์ประกอบฉากที่ขับเน้นสภาวะของตัวละครหลัก ในขณะเดียวกัน ความสัมพันธ์ระหว่าง A และ X กับ M นั้น มีความเกี่ยวเนื่องกันอย่างเห็นได้ชัด เพราะเมื่อกล้องเคลื่อนตามAและ X และมารับM เข้าไว้ในกรอบภาพ ผู้ชมจะได้รับรู้ถึงการมีอยู่ของ M ผู้ซึ่งกำลังยืนสูบบุหรี่อยู่คน เดียว การปรากฏตัวของM มีผลทำให้เกิดปฏิกิริยาต่อ X และ A อย่างชัดเจน การที่กล้องเคลื่อนตามX และ A ทำให้คนดูได้รับทราบถึงรายละเอียดสองประการนี้ นั่นคือ การปรากฏคัวของM ในความหมายที่ว่า ตัวละครทั้งสาม มีความหมายเชื่อมโยงต่อกัน และในขณะเดียวกัน M ก็ลอบมองทั้งสองคนอยู่ และอีกประการ คือ ปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นของX และ A

นอกจากนี้ การเคลื่อนกล้องยังก่อให้เกิดผลในการเปลี่ยนแปลงขนาดของภาพอีกด้วย ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีว่า ภาพแต่ละขนาดนั้น มีความหมายทางรูปธรรมและนามธรรมที่แตกต่างกัน ดังนั้น การเปลี่ยนแปลงขนาดภาพจะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อความหมายของภาพอย่างแน่นอน ซึ่งความแตกต่างระหว่างการเปลี่ยนแปลงขนาดภาพ โดยการตัดภาพและการเปลี่ยนขนาดภาพโดยการเคลื่อนกล้อง คือ ผลในส่วนของความต่อเนื่อง และช่วงเวลา การเปลี่ยนขนาดภาพที่เป็นผลมาจากการเปลี่ยนช็อตหรือการตัดไป จะแยกช็อตออกเป็นสองช็อตอย่างชัดเจน อันมีผลต่ออารมณ์ของผู้ชมในส่วนของความต่อเนื่อง ทว่าก็มีผลดีต่อแนวทางของภาพยนตร์บางประเภท ซึ่งต้องการความฉับไวและจังหวะที่รวดเร็ว การเปลี่ยนแปลงขนาดภาพอย่างฉับไวก่อให้เกิดความรู้สึกของการปะทะที่รุนแรง รวดเร็ว ซึ่งสำหรับการเปลี่ยนขนาดภาพ โดยการเคลื่อนกล้องนั้น จะเน้นหนักที่ความต่อเนื่องเป็นสำคัญ เวลาที่ถูกใช้ไปในการเคลื่อนกล้องเพื่อเปลี่ยนขนาดภาพ คือความเปลี่ยนแปลงที่ผ่านสายตาผู้ชมอยู่ตลอดเวลา ผู้ชมจะถูกนำเข้าไปใกล้ชิดเหตุการณ์มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับความเร็วของการเคลื่อนกล้องอีกด้วย ในภาพยนตร์บางประเภท การเปลี่ยนขนาดภาพโดยการเคลื่อนกล้องช้า ๆ เนิบนาบ โดยที่กล้องเคลื่อนเข้าไปหาตัวละครที่กำลังแสดงความรู้สึกทางอารมณ์บางอย่าง คือ การค่อย ๆ พาคนดูเข้าไปสู่อารมณ์เดียวกันกับที่ตัวละครรู้สึก

ผ่านขนาดภาพที่เปลี่ยนแปลงไป และในภาพยนตร์บางประเภท การเคลื่อนกล้องอย่างรวดเร็วเข้าหาวัตถุใดวัตถุหนึ่ง มีผลต่ออารมณ์ผู้ชมในลักษณะของการกระชากผู้ชมเข้าสู่เหตุการณ์ เช่นในภาพยนตร์ที่มีความสับสนอลหม่านเกิดขึ้น ก็มักที่จะใช้การเคลื่อนกล้องอย่างรวดเร็วเพื่อเปลี่ยนขนาดภาพ เพราะจะเป็นการนำผู้ชมเข้าสู่เหตุการณ์นั้น ๆ ราวกับว่า ผู้ชมได้เข้าไปอยู่ในเหตุการณ์นั้นด้วยตัวเอง หรือเป็นการจู่โจมผู้ชมด้วยเหตุการณ์ตรงหน้าอย่างรวดเร็ว

ในฉากต่อไปนี้ ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้ใช้วิธีการเคลื่อนกล้องเพื่อเปลี่ยนขนาดภาพ

> A restant immobile, montrant son visage de face, la camera s est avancee vers elle,tres lentement ,avec regularite . Les traits de A, qui avaient exprime une certaine tension lors du coup de pistolet lointain, sont ensuite (aussitot, progressivement) redevenues parfaitement calmes. Le mouvement de camera se termine par un gros plan de son visage, tout a fait lisse (elle semble seulement belle, absents,<<vernie>>).Cette image fixe se prolonge un certain temps tandis que la voix *off* de X continue a decrire la jardin et la pose de A contre la balustrade.[77]

ฉากนี้เป็นการเคลื่อนกล้องเพื่อเปลี่ยนขนาดภาพไปสู่ขนาดภาพใกล้เพื่อนำเสนอความรู้สึกของตัวละคร โดยกำหนดว่า ตัวละครจะอยู่ในลักษณะนิ่ง จับภาพช่วงบนของตัวละคร จากนั้นกล้องจึงเคลื่อนเข้าหาทางด้านหน้า โดยระบุความเร็วของการเคลื่อนที่ว่าจะต้องเป็นไปอย่างเชื่องช้าและสม่ำเสมอ และกำหนดรูปแบบการแสดงของA ว่าจะต้องแสดงออกในลักษณะของภาวะเครียดและตื่นตระหนกกับเสียงปืนที่ได้ยินมาจากที่ไกลๆ จากนั้น ความเงียบจึงเข้าครอบคลุมและระบุว่า กล้องจะเคลื่อนเข้ามาหยุดในระยะของขนาดภาพใกล้ ซึ่งตรงนี้ ทำให้ผู้ชมได้เห็นหน้าและสื่อสารความรู้สึกจากการแสดงของA อย่างชัดเจน โดยเป็นการเปลี่ยนขนาดภาพจากภาพขนาดกลาง มาสู่ภาพขนาดใกล้มาก เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึงรายละเอียดที่ต้องการจะสื่อสารและแสดงออก จะพบว่า การเปลี่ยนแปลงขนาดภาพในลักษณะนี้มีความแตกต่างไปจาก การเปลี่ยนภาพโดย การตัดภาพหรือการซูม ในลักษณะของท่วงทำนองและรายละเอียด เนื่องจาก

[77] Ibid., p. 57-58.

ฉากนี้แบ่งออกเป็นสองช็อต เพื่อเปลี่ยนขนาดภาพ โดยช็อตที่มาก่อนคือภาพขนาดกลาง และช็อตต่อมาคือภาพใกล้ โดยความต่อเนื่องในลักษณะนี้ จะมีผลก่อให้เกิดท่วงทำนองที่รุนแรงและสั่นไหวกระชากอารมณ์ผู้ชม เพราะมีอัตราเร่งในการผลักผู้ชมเข้าสู่รายละเอียด สูงกว่าการเคลื่อนกล้อง โดยการเคลื่อนกล้องจะค่อยๆพาคนดูเข้าสู่รายละเอียดนั้นๆ ดังในฉากนี้ เมื่อกล้องเคลื่อนที่เข้าหา A ผู้ชมจะได้สังเกตและรับรู้สีหน้ากังวลของตัวละครในระยะเวลาที่นานขึ้นและมีความต่อเนื่องทางอารมณ์ ก่อให้เกิดความเข้าใจและถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละครไปยังผู้ชมได้มากกว่า

อย่างไรก็ตาม การเคลื่อนกล้องนับว่าเป็นวิธีการทางภาพยนตร์ที่สามารถเชื่อมโยงกับวิธีการอื่น ๆ ในการนำเสนอภาพได้ ทั้งนี้เนื่องมาจากว่า การเคลื่อนกล้องเป็นวิธีการที่ทำให้ช่วงเวลาในการบันทึกภาพมีการขยายออก กล่าว คือ ทำให้ช็อต ๆ หนึ่งในภาพยนตร์มีระยะเวลาการบันทึกภาพที่ยาวนานขึ้น ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถที่จะผสมเทคนิควิธีการอื่นเข้ามาใช้ ไม่ว่าจะเป็นการแพนหรือทิลต์ และองค์ประกอบทางด้านภาพอื่น ๆ ซึ่งมีผลทำให้เกิดพลวัตทางความหมาย นั่นคือ มีการพัฒนาความคิดและอารมณ์ทั้งในการนำเสนอภาพในช็อตนั้น ๆ และประสิทธิผลแห่งกระบวนการของภาพเหล่านั้นต่อผู้ชม ดังที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้ใช้เทคนิคของการเคลื่อนกล้อง การกำหนดมุมกล้อง การให้แสง และการจัดองค์ประกอบภาพในฉากเดียวกัน

> Le mouvement de camera ,amorce sur la fin du generique ,se poursuit ,lent ,rectiligne ,uniforme ,le long d une sorte de galerie ,dont on voit un seul cote,assez sombre ,eclairee seulement par des fenetres regulierement espacees , placees de l autre cote . Il n ya pas de soleil ,peut-etre meme est-ce la tombee du jour. Mais les lumieres electriques ne sont pas allumees ; a intervalles constants une zone plus claire, en face de chaque fenetre invisible , montre avec plus de nettete les ornements qui couvrent la paroi.[78]

ในฉากนี้ เทคนิคทั้งหมดรวมทั้งการเคลื่อนกล้องให้ความรู้สึกของฉากที่มีลักษณะหลอก ๆ เป็นบรรยากาศกึ่งจริงกึ่งฝัน โดยเฉพาะเทคนิคของการเคลื่อนกล้องเข้าไป เพื่อเน้นฉากที่

---

[78] Ibid., p. 25.

ดูแปลกประหลาดจากการให้แสง ยิ่งเป็นการขับเน้นฉากที่เต็มไปด้วยความคลุมเครือว่า เป็นเวลาใด สถานที่จริงหรือในฝัน หรือเป็นภาพในความทรงจำของตัวละครกันแน่

ในฉากต่อไปนี้ กล้องดอลลี่เข้าไปหาตัวละคร A ผสานกับการใช้เทคนิคของเสียงออฟสกรีนแสดงสภาวะการคุกคามและครอบงำ ผู้อ่านหรือผู้ชมจะเห็นว่าการที่กล้องเคลื่อนที่เข้าไปหาตัวละครประกอบกับเสียงบรรยายของ X นั้น มีลักษณะที่ทำให้รู้สึกถึงการคุกคามอย่างเห็นได้ชัด ในฉากนี้ ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้รวมเอาเทคนิคที่สามารถสื่อถึงความหมายและความรู้สึกในทางเดียวกัน รวมกันนำเสนอออกมาได้อย่างมีพลังในการแสดงออกถึงสภาวะดังกล่าว และถ่ายทอดออกมายังผู้อ่านหรือผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

Au bout de cinq secondes environ , on entend de nouveau la voix *off* de X , tres proche mais assez basse d abord ,puis prenant ,peu a peu son intensite normale , tandis que la camera commence a se rapprocher de A

Voix de X : *La premiere fois que je vous ai vue , c etait dans les jardins de Frederiksbad...*

Petit silence, la voix reprend, toujours aussi proche , mais un peu plus fort.

Voix de X : *Vous etiez seule , un peu a l ecart des autre , debout contre une balustrade de pierre sur laquelle votre main etait posee , le bras a demi etendu. Vous etiez tournee,un peu de cote,vers la grande allee centrale ,et vous ne m avez pas vu venir. Seul le bruit de mes pas sur le gravier a fini par attirer attention et vous avez tourne la tete.*[79]

ฉากนี้เป็นฉากที่กล้องเคลื่อนที่เข้าหาA ในขณะเดียวกัน ก็มีเสียงของX ดังเข้ามา อันเป็นซุ่มเสียงที่มีลักษณะใกล้มาก ราวกับว่า การเคลื่อนกล้องนั้นคือ การก้าวเข้ามาของเสียง และกล้อง

[79] Ibid., p. 57.

ก็คือเสียงหรือตัวละครX อันประกอบเป็นภาวะการคุกคามโดยXกล่าวถึง เหตุการณ์ที่เขาเชื่อว่าได้พบกับAครั้งแรกที่สวน Frederiksbad ร็อบบ์-กริเย่ต์กำหนดลักษณะและท่วงทำนองของเสียงในเวลาต่อมา ให้อยู่ในภาวะเงียบหายไปครู่หนึ่ง จากนั้นจึงกลับมาใหม่ ด้วยน้ำเสียงที่ใกล้เข้ามาและหนักขึ้น รวมกับเนื้อความในคำพูดที่พยายามทวงให้A นึกออกจำได้หรือเชื่อในเรื่องราวการพบกันที่เกิดขึ้นเมื่อปีก่อน ในฉากนี้ จึงแสดง สภาวะการคุมคามของX โดยมีการเคลื่อนกล้องเป็นปัจจัยสำคัญที่บรรทุกเนื้อหา น้ำเสียง และท่วงทำนองการพูดเข้าไว้ด้วยกัน

4.2.7 การซูม (Zoom)

การซูมเป็นการบันทึกภาพที่ให้ความรู้สึกเหมือนกับผู้ชมภาพยนตร์เข้าใกล้สิ่งที่ถ่ายหรือถอยออกจากสิ่งที่ถ่าย คล้ายกับเทคนิคการดอลลี่ แต่ไม่เหมือนทีเดียว เพราะการซูมนั้นจะทำให้ ความสัมพันธ์ระหว่างฉากหน้ากับฉากหลังเปลี่ยนแปลงไปขณะที่ซูม ซึ่งหมายถึงระยะความชัดลึกของภาพ เพราะการซูมนั้นกล้องมิได้เคลื่อนที่ไปเหมือนการดอลลี่ แต่กล้องจะตั้งอยู่กับที่ ส่วนเทคนิคของภาพที่เกิดขึ้นนั้น เกิดจากลักษณะพิเศษของเลนส์ที่ใช้ คือ เลนส์ซูม ซึ่งเป็นเลนส์ที่เปลี่ยนความยาวโฟกัสได้ในขณะถ่ายทำ ซึ่งการเปลี่ยนความยาวโฟกัสนี้ จะทำให้มุมรับภาพเปลี่ยนไป[80]ด้วยและมีผลให้ขนาดของภาพมีการเปลี่ยนแปลง การซูมมี 2 ประเภท คือ การซูมเข้า (zoom in) และการซูมออก (zoom out)

ในซิเน- โรมอง ของ ร็อบบ์-กริเยต์ ไม่ได้ใช้การซูมมากนัก ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากว่า เน้นไปที่การเคลื่อนกล้องมากกว่า และฉากส่วนใหญ่ในซิเน-โรมองของเขา ก็มักจะเป็นฉากที่ต้องการรายละเอียด การตัดรายละเอียดทางด้านความลึกด้วยการซูมจึงดูจะไม่เหมาะกับซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การที่จะนำเสนอแบบวัตถุ การซูมดูจะเป็นการสร้างความหมายให้เกิดกับวัตถุนั้น ๆ อย่างแสดงออกถึงความจงใจและมีจุดประสงค์เต็มที่ ร็อบบ์-กริเย่ต์จึงหลีกเลี่ยงปัญหาเหล่านี้ และใช้วิธีการของการเคลื่อนกล้องแทน ซึ่งทำให้ภาพที่ออกมามีลักษณะเหมือนกับการมองเห็นด้วยตาจริง ๆ ตามรูปแบบที่สิ่งใดสิ่งนั้นเป็น มากกว่าที่จะเป็นการซูม ซึ่งจะทำให้สิ่งเดียวกัน มีความหมายขึ้นมาด้วยวิธีการของภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม ในบางฉากบางตอน ร็อบบ์-กริเย่ต์ก็เสนอทางเลือกที่จะใช้การซูมภาพได้ ดังปรากฏใน *Glissements progressifs du plaisir* ซึ่งผู้เขียนเสนอทางเลือกเอาไว้ว่า สามารถที่จะใช้การซูมแทนการเคลื่อนกล้องได้

---

[80] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 166.

La jeune fille est,au debut du plan ,tournee de profil vers le bord droit de l ecran ,bien que son corps se presente de face .Elle ramene avec lenteur son visage et son regard vers la camera ,apres avoir garde assez longtemps (dix secondes?) une immobilite totale .Le plan est coupe quand son mouvement de tete a pris fin .Si un petit traveling avant est possible a peu de frais , on en fera un qui durera exactement autant que le mouvement de l actrice ,mais il doit etre parfait et presque imperceptible. (Ou, a la rigueur, un zoom , mais tres lent et d une regularite absolue ; autrement , non) .Dans le cas traveling comme dans celui du zoom , on ne devra pas couper avant que l avancee n ait pris fin.[81]

ในฉากนี้ร็อบบ์-กริเย่ต์นำเสนอตัวละครอลิซ โดยให้ตัวละครหันมามองกล้องและมีการตัดภาพไปในเวลาต่อมา และกำหนดว่า เมื่อตัวละครหันมามองกล้องและนิ่งไปประมาณ 10 วินาที จึงมีการตัดภาพ ซึ่งก่อนหน้านี้ ขณะที่ตัวละครกำลังมีการเคลื่อนไหว คือการหันหน้ามา เขากำหนดให้กล้องเคลื่อนที่เข้าหาตัวละครและจะต้องเป็นการเคลื่อนที่ที่ผู้ชมเกือบจะไม่ทันได้รู้สึกหรือสังเกตเห็นว่า กล้องมีการเคลื่อนที่ เขาได้กำหนดทางเลือกในอีกลักษณะหนึ่ง คือ ให้มีการซูมภาพเข้าไปอย่างช้าๆ และสม่ำเสมอ ก่อนจะบันทึกภาพตัวละครมองกล้องนิ่งและตัดภาพไป ฉากนี้คือ การนำคนดูเข้าสู่รายละเอียดบางอย่าง ซึ่งก็คือ ใบหน้าของอลิซแต่การที่ ร็อบบ์-กริเย่ต์ กำหนดให้มีการซูมภาพแทนการเคลื่อนกล้องได้ ก็มาจากการที่ การเคลื่อนไหวของอลิซนั้นเกิดขึ้นเร็ว การเคลื่อนกล้องอาจจะช้าและกินเวลามากเกินไป สำหรับการจับภาพและให้รายละเอียด การซูมภาพจะให้ผลที่รวดเร็วกว่า ทว่า ก็ดูจะเป็นการจงใจผลักคนดูเข้าสู่รายละเอียดจนเกินไป ร็อบบ์-กริเย่ต์จึงกำหนดให้การซูมภาพเป็นไปอย่างช้า ราวกับว่าจะเป็นการเคลื่อนกล้องเลยทีเดียว ซิเน-โรมองเรื่องนี้ เมื่อปรากฏเป็นภาพยนตร์ก็ปรากฏว่า ได้เลือกที่จะใช้วิธีการของการเคลื่อนกล้องแทนการซูม อันเป็นวิธีการที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ ดูจะพอใจที่จะนำเสนอออกมามากกว่า สอดคล้องกับที่เขากำหนดเอาไว้ในส่วนที่สามของซิเน-โรมองเรื่องนี้ ซึ่งเป็นบทถ่ายทำเพื่อการใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ โดยเฉพาะว่าในฉากที่อลิซอยู่ในมุมห้องนี้ เธอจะหันหน้ามาทางกล้อง จากนั้นกล้องจึงเคลื่อนที่เข้าไปหาเธอช้า ๆ

---

[81] Alain Robbe-grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, p. 25.

1--Alice en robe de prisonniere , sur le fond blanc de sa cellule. Elle se tourne vers la camera , tandis que celle-ci s approche d elle lentement. (23 secondes).[82]

วิธีการซูม จึงไม่ใช่วิธีการที่ ร็อบบ์-กริเย่ต์ นิยมใช้หากไม่จำเป็นจริงๆ ตราบเท่าที่ยังมีการเคลื่อนกล้องเป็นทางเลือกที่ดีกว่า โดยในฉากนี้ แม้ผลที่ออกมาจะดูหลอกตาและขยายมิติเวลาให้กว้างขึ้น ก็ถือว่ายังอำนวยผลที่ดีในการพาผู้ชมเข้าสู่รายละเอียด ของตัวละครในส่วนของการเน้นความสำคัญและสื่อสารอารมณ์

4.3 ศิลปะทางด้านเสียง

เสียง คือ ปัจจัยสำคัญที่ส่งให้ภาพยนตร์ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย และกลายมาเป็นศิลปะที่มีความสมบูรณ์แบบในมิติของความเหมือนจริง เนื่องจากในชีวิตประจำวัน มนุษย์ได้ใช้เสียงเป็นจักรกลของภาษา การที่ภาพยนตร์ถึงพร้อมด้วยรูปแบบของเสียง จึงมีผลทำให้ภาพยนตร์เข้าถึงระดับความเข้าใจของมนุษย์ได้หลากหลายชนชั้น วัยและการศึกษา ภาพยนตร์จึงได้ก้าวข้ามจาก ศิลปะการเลียนแบบทางด้านภาพ สู่มิติการสร้างสรรค์เสียง ผลที่เกิดขึ้นตามมาจึงเป็น การเลียนแบบอันสมบูรณ์

เสียง คือ องค์ประกอบที่มีสำคัญต่อภาพยนตร์ไม่น้อยไปกว่าภาพ แม้ว่าแต่เดิม ในยุคที่ภาพยนตร์ได้สื่อเนื้อหาเรื่องราวผ่านกระบวนการของภาพล้วน ๆ ก่อนที่จะมีภาพยนตร์เสียงกำเนิดขึ้นมาในโลก ในระยะแรกภาพยนตร์เสียงถูกดูแคลนว่า เป็นภาพยนตร์ที่ขาดไร้ศิลปะและจะทำให้วงการภาพยนตร์ประสบกับความล้มเหลวทางด้านศิลปะ ทว่า ตลอดเวลาที่ผ่านมา ย่อมเป็นข้อพิสูจน์ได้เป็นอย่างดีว่า เสียงนั้นมีความสำคัญกับภาพยนตร์เพียงไร เพราะนอกจากเสียงจะทำให้การสื่อสารเนื้อหาและอารมณ์ของภาพยนตร์มีความชัดเจนขึ้นมากแล้ว เสียงยังทำให้รูปแบบการนำเสนอของภาพยนตร์มีการเปลี่ยนแปลงไปอีกด้วย

---

[82] Ibid., p. 153.

ร็อบบ์-กริเย่ต์ตระหนักถึงความสำคัญของเสียงเป็นอย่างดีในซิเน-โรมองของเขา จึงมีการกำหนดการใช้เสียงในทุกลักษณะของการใช้เสียงในภาพยนตร์ ไม่เว้นแม้แต่การทำดนตรีประกอบ ซึ่งปกติแล้ว จะเป็นหน้าที่ของบุคคลอื่นที่จะทำในกระบวนการขั้นหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ (post production) ไปแล้ว ประเภทของเสียงตามที่ร็อบบ์-กริเย่ต์นำมาใช้ในซิเน-โรมองของเขา ประกอบไปด้วย

4.3.1 เสียงบรรยาย (commentary หรือ narration)

เสียงบรรยาย คือ เสียงทำหน้าที่บอกเรื่องราวและรายละเอียดบางอย่างที่ภาพไม่ได้บอกไว้ หรือมีหน้าที่ช่วยเสริมภาพที่ปรากฏ[83] เสียงบรรยายนี้จะขึ้นอยู่กับผู้เล่าเรื่องราวด้วย โดยอาจจะใช้เสียงบรรยายของบุคคลที่ไม่ได้ปรากฏตัวในเรื่อง แต่จะมีอยู่ในฐานะของผู้เล่า หรือการเล่าเรื่องผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง แบบเดียวกันกับการเล่าเรื่องในวรรณกรรมก็ได้ ทั้งนี้แล้วแต่การกำหนดมุมมอง เสียงบรรยายมีหลายประเภทด้วยกัน ซึ่งก็แบ่งตามหน้าที่ของการบรรยาย อาทิ เช่น คำบรรยายที่เป็นการอธิบาย คำบรรยายที่ให้รายละเอียดเพิ่มเติม คำบรรยายที่ช่วยเน้นจุดสำคัญ และคำบรรยายที่ช่วยเชื่อมโยงฉาก ฯลฯ

ร็อบบ์-กริเย่ต์นำเทคนิควิธีการของการใช้เสียงบรรยายมาใช้ในนวนิยายของเขาด้วย ทว่ากลับเป็นการใช้งานที่พลิกแพลงออกไป ซึ่งจะได้วิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป เสียงบรรยายถูกใช้เป็นส่วนสำคัญในซิเน-โรมอง เรื่อง *L annee derniere a Marienbad* โดยเป็นเสียงบรรยายของตัวละคร X ซึ่งเป็นเสียงออฟสกรีน ผู้อ่านไม่สามารถที่จะเข้าใจได้อย่างชัดเจนว่าเรื่องราวที่ดำเนินผ่านเสียงบรรยายเรื่องนี้ เป็นเรื่องราวในอดีตที่ตัวละครกำลังเล่าให้ผู้อ่านฟัง หรือเป็นการเล่าถึงความฝันของตนเอง หรือเป็นเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินไปขณะกำลังอ่าน โดยใช้เทคนิคของเสียงออฟสกรีนเพื่อเสริมเรื่อง อย่างไรก็ตาม การใช้เสียงบรรยายในซิเน-โรมองเรื่องนี้ ก็เป็นความแตกต่างที่ขัดแย้งกับการใช้เสียงบรรยายในภาพยนตร์ทั่วไป เนื่องจากว่า การใช้เสียงบรรยายในเรื่องนี้มีความจงใจที่จะสร้างความคลุมเครือให้กับผู้อ่านอย่างเต็มที่ โดยจะพบว่า การใช้เสียงบรรยายในซิเน-โรมอง เรื่องนี้จะมีความขัดแย้งกันอยู่ตลอดเวลา ซึ่งความขัดแย้งนี้เอง ที่ได้สร้างลักษณะเฉพาะของการใช้เสียงบรรยายในภาพยนตร์ของร็อบบ์-กริเย่ต์ขึ้น

---

[83] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 91.

ตัวอย่างการใช้เสียงบรรยายใน *L annee derniere a Marienbad* ในฉากแรกของเรื่อง เมื่อกล้องเคลื่อนไป เพื่อเปิดเผยรายละเอียดของสถานที่ซึ่งก็คือโรงแรมที่เป็นฉากของเรื่อง จะพบว่าตลอดเวลาที่กล้องเคลื่อนไปนั้น จะมีเสียงออฟสกรีนของ X บรรยายขึ้นมาคู่กันและเสียงที่บรรยายก็คือ สถานที่ที่ปรากฏออกมาทางด้านภาพ หากจะถือว่าเรื่องราวทั้งหมดในเรื่องนี้ คือเรื่องเล่าของ X เสียงบรรยายในฉากนี้ก็คือ การบรรยายที่เป็นการอธิบายฉาก

> Voix de X : *Une fois de plus-(1) , je m avance ,une fois de plus , le long de ces couloirs, a travers ces salons,ces galeries,dans cette construction-d un autre siecle, cet hotel immense,luxueux,baroque,-luguber,ou des couloirs interminables succedent aux couloirs, -silencieux,deserts,surcharges d un decor sombre et froid de boiseries,de stuc, de panneaux moulures, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires,colonnes,lourdes tentures,-encadrements sculptes des portes, enfilades de portes,de galerie,-de couloirs transversaux,qui debouchent a leur tour sur des salons deserts, des salons surcharges d une ornementation d un autre siecle , des salles silencieuse..*[84]

อย่างไรก็ตาม ร็อบบ์-กริเย่ต์ก็ไม่ได้จงใจที่จะให้เสียงบรรยายของ X เป็นเสียงบรรยายเพื่อบ่งบอกรายละเอียดของสถานที่โดยตรงเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ เนื่องจากว่า เสียงบรรยายของ X นั้นเป็นตัวแปรที่แสดงความคลุมเคลือและสร้างบรรยายกาศลึกลับให้กับตัวเรื่อง ในหลาย ๆ ฉากจะพบว่าเสียงบรรยายของ X นั้น ปรากฏอยู่ในฉากอย่างไม่สมเหตุสมผล และดูเหมือนว่าบนกระบวนการเล่าเรื่องแบบเดิมที่คุ้นเคย

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้ตัดความหมายที่เชื่อมโยงกันระหว่างภาพและเสียงออกไป และสร้างความหมายในลักษณะใหม่ขึ้นมา ทำให้เสียงของ X ดูราวกับเป็นอะไรสักอย่างที่ไม่ได้มีขึ้นเพื่อทำให้เรื่องชัดเจน หากแต่ว่ากลับทำให้บรรยากาศของเรื่องนี้ดูลึกลับ น่ากลัว และคุกคาม ราวกับว่าเสียงที่ได้ยินเป็นเสียงที่มาจากมิติไหนสักแห่งที่มิใช่ในโลกนี้ ดังในฉากต่อไปนี้ซึ่งร็อบบ์-กริเย่ต์ได้สร้างปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบใหม่ของเสียงและภาพขึ้น ภาพที่ปรากฏในหนังกับเสียงที่ได้ยิน มาจาก

---

[84] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, pp. 24-25.

คนละที่โดยไม่สัมพันธ์กัน แม้ว่าจะอนุโลมได้ว่า หากเรื่องราวในหนังคือ การเล่าเรื่องย้อนกลับสลับกับเหตุการณ์ในปัจจุบันของ X ก็มีข้อโต้แย้งมากมายที่แสดงให้เห็นว่ามิได้เป็นเช่นนั้น เพราะมีเหตุการณ์จำนวนไม่น้อยที่ดำเนินไป โดยที่ไม่ใช่เรื่องราวของการเล่าเรื่องย้อนกลับ เป็นเหตุการณ์ในปัจจุบัน ทว่า เสียงบรรยายของ X ก็ยังมีปรากฏให้ได้ยิน ซึ่งเป็นความไม่สมเหตุสมผล และร็อบบ์-กริเย่ต์ จงใจที่จะใช้วิธีการของเสียงบรรยายในหนังของเขาแบบนี้ กล่าวคือ เป็นไปเพื่อสร้างความคลุมเครือในลำดับของช่วงเวลา มุมมอง และสร้างสัมพันธ์ภาพระหว่างภาพและเสียงด้วย วิธีการของภาพยนต์ขึ้นมาใหม่ ดังในฉากต่อไปนี้ ซึ่งน่าจะเป็นเหตุการณ์ในปัจจุบัน ทว่าเสียง ออฟสกรีน ของ X ก็ยังปรากฏ

ในฉากนี้ A จะอยู่ในฉากเพียงคนเดียว ท่ามกลางความเงียบชั่วครู่หนึ่ง จากนั้นจะได้ยินเสียงออฟสกรีนของ X กล่าวว่า “แต่คุณไม่ได้ดูเหมือนจะจำได้” ก่อนที่A จะมีปฏิกิริยาตอบสนองด้วยท่าทีตื่นตระหนักและเหลียวซ้ายแลขวาหาที่มาของเสียง ในฉากนี้ร็อบบ์-กริเย่ต์ สร้างความขัดแย้งระหว่างความสัมพันธ์ของภาพและเสียง เมื่อภาพที่ปรากฏคือA นั่งอยู่คนเดียว โดยมีเสียงออฟสกรีนของนั้น สามารถที่จะตีความได้ว่า X กำลังกล่าวถึงอดีต และภาพที่ปรากฏพร้อมกันก็คือเหตุการณ์ในอดีตที่เขาเล่า แต่เมื่อA มีท่าทีมองหาที่มาของเสียง ก็ทำให้เกิดความขัดแย้งว่า ภาพที่ปรากฏตรงหน้าขณะนี้ของA อาจจะเป็นเหตุการณ์ในปัจจุบันก็ได้ เพราะA มองหาที่มาของเสียงราวกับเธอได้ยิน ซึ่งก็ไม่น่าจะเป็นไปได้ อันนำไปสู่ความสับสนต่อไปว่า ถ้านี่คือการเล่าเรื่องของปัจจุบันกาล จะใช้เสียงออฟสกรีนของตัวละครเล่าเรื่องได้อย่างไร เพราะX ก็ไม่ได้อยู่ใน เหตุการณ์ที่ปรากฏ และA จะได้ยินเสียงของX ได้อย่างไร ถ้ามิใช่เหตุการณ์ในอดีตที่X กำลังเล่าไป และนั่นเป็นเหตุการณ์ที่ X เข้าไปหา A ในห้องนอน ปฏิกิริยาของA อาจจะเป็นการได้ยินเสียงอะไรสักอย่าง ที่มิใช่เสียงบรรยายของXก็อาจจะเป็นไปได้ อย่างไรก็ตามร็อบบ์-กริเย่ต์ก็ได้ใช้วิธีการของภาพยนตร์ในการใช้เสียงบรรยาย ทำลายมิติทางด้านเวลาและขนบการใช้เสียงบรรยายแบบเดิมเสียสิ้น

> Cette serie se termine par une vue de meme genre, fixe aussi , qui dure un peu plus longtemps. Un seul personnage est visible, dans le lonintain. C est A, de nouveau dans la pose caracteristique qu elle avait lors de sa premiere apparition dans le film.

L image ne comporte plus aucun des bruits precedents. Apres quelques secondes de silence absolu, on entend la voix de X ,toujour identique ,mais encore plus basse.

Voix de X : *Mais vous ne semblez guere vous souvenir.*

A tourne la tete de droite et de gauche ,assez rapidement ,comme quelque un qui chercherait d ou est venue la phrase que l on vient d entendre.[85]

4.3.2 เสียงประกอบ (sound effects)

เสียงประกอบจะทำหน้าที่ทำให้ภาพยนต์ดูสมจริงสมจัง และเหมือนธรรมชาติมากขึ้น เพราะช่วยทำให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนได้อยู่ร่วมในเหตุการณ์จริง[86] โดยสามารถจำแนกลักษณะของเสียงประกอบออกเป็น 2 ประเภท คือ

4.3.2.1 เสียงประกอบที่อยู่ในฉาก (on stage sound effects)

เสียงประกอบที่อยู่ในฉาก คือเสียงประกอบประกอบที่แหล่งเสียงปรากฏในภาพด้วย[87] ร็อบบ์-กริเย่ต์นำเอาวิธีการของการใช้เสียงประกอบที่อยู่ในฉากมาใช้เพื่อเชื่อมโยงระหว่างภาพและเสียงในซิเน-โรมอง ของเขาซึ่งปรากฏในฉากยิงปืน ใน *L annee derniere a Marienbad* ผู้อ่านหรือผู้ชมจะได้เห็นภาพตัวละครกำลังยิงปืน และเสียงที่สร้างผลต่อความรู้สึกได้เป็นอย่างดี ร็อบบ์-กริเย่ต์พยายามจะกำหนดลักษณะของเสียงตามแบบที่เขาต้องการเพื่อให้มีผลทางอารมณ์

Au bout d un certain temps (cinq secondes ,ou meme dix) ,le premier de la fille se retourne d une piece ,leve le bras et tire aussitot ,visant seulement au

---

[85] Ibid., p. 49.

[86] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 95.

[87] เรื่องเดียวกัน., หน้า. 96.

juger. Immediatement apres ,le second execute la meme manoeuver. La troisieme, etc. On peut supposer que chacun a devant lui un signal lumineux: il se retourne quand le signal s allume et de meme pour les suivants. Mais on ne voit pas les signaux.

Les coups de pistolet se succedent avec regularite. Ils font un bruit tres violent de detonation. Entre les detonations (accompagnees peut-etre de la percussion de la balle sur la plaque de tole qui doit se trouver derriere la cible) , on n entend absolument rien.[88]

ในฉากนี้จะเป็นภาพตัวละครกำลังเข้าแถวเรียงหน้ากระดานและยิงปืนทีละคน ร็อบบ์-กริเย่ต์ กำหนดลักษณะของเสียงปืนที่เกิดจากการยิงของปืนแต่ละกระบอกต่อเนื่องกันว่าจะต้องสม่ำเสมอและกึกก้องรุนแรง สร้างอารมณ์ของความหนักแน่น มั่นคง รุนแรง และเสียหาย ก่อนที่จะจบลงด้วยความเงียบ ในฉากนี้ถือว่าเขาได้ผสานเอาสภาวะแห่งเสียง โดยดึงเอาทั้งความดังและความเงียบเข้ามาร้อยเรียงไว้ด้วยกัน เพื่อสร้างผลทางอารมณ์ เสียงปืนที่ดังก้อง หนักแน่น และมีท่วงทำนองเปรียบได้กับเสียงนาฬิกาที่เดินไปอย่างสม่ำเสมอราวกับเป็นการเชื่อมโยงเพื่อสื่อสารว่า เวลาได้ถูกทำลายไปแล้ว ด้วยความรุนแรงแห่งภาวะคุกคาม หรือเมื่อพิจารณาที่ความคล้ายคลึงกันของเสียงปืนกับเสียงของนาฬิกา การซ้อนทับกันดังนี้ จึงแสดงนัยยะของเวลากับความรุนแรงที่กลายมาเป็นเรื่องเดียวกัน เวลาในเรื่องจึงเป็นเวลาแห่งความเสียหายและการคุกคามโดยแท้

4.3.2.2 เสียงประกอบที่อยู่นอกฉาก (off stage sound effects)

เสียงประกอบที่อยู่นอกฉาก คือ เสียงประกอบที่แหล่งกำเนิดของเสียงมิได้ปรากฏอยู่ในภาพด้วย[89] เสียงประกอบที่อยู่นอกภาพนี้ อาจมีความเชื่อมโยงอย่างเป็นเหตุเป็นผลกับภาพที่ปรากฏก็ได้เช่น เมื่อตัวละครตัวหนึ่ง เดินออกจากห้องไป แล้วกล้องไม่ได้แพนตาม แต่ยังคงจับภาพอยู่ที่ละครอีกตัว และผู้ชมได้ยินเสียงปิดประตู ซึ่งแสดงว่า นี่คือ เสียงประกอบที่อยู่

---

[88] Alain Robbe - Grillet, *L'annee derniere a Marienbad*, p. 53-54.

[89] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 96.

นอกฉากอันเป็นเหตุเป็นผลกับภาพ อย่างไรก็ตาม มีเสียงประกอบที่อยู่นอกฉากบางประเภทที่ไม่นำพาเรื่องความเป็นเหตุเป็นผล โดยเป็นเสียงที่ปรากฏขึ้น โดยไม่สัมพันธ์กับภาพ ทว่า เมื่อนำมารวมกัน ผลที่เกิดขึ้นกับผู้ชมจะเป็นความหมายบางอย่างของการเชื่อมโยงระหว่างสองปัจจัยเข้าด้วยกัน ซึ่งอาจจะเป็นความหมายเชิงนามธรรมหรือการสร้างบรรยากาศและอารมณ์ของเรื่องก็แล้วแต่ เสียงประกอบที่อยู่นอกฉากในแบบหลังเป็นสิ่งที่ อแลง รอบบ์-กริเยต์ได้นำมาใช้ในซิเน-โรมอง ของเขา

ใน *L immortelle* ฉากหนึ่งเป็นการปรากฏตัวของตัวละคร L แต่เพียงผู้เดียว ทว่า ผู้อ่านหรือผู้ชม จะได้ยินเสียงเห่าของสุนัขมาจากที่ไหนสักแห่งที่ไม่ได้อยู่ในกรอบภาพ การที่รอบบ์-กริเยต์ใช้เสียงประกอบที่อยู่นอกฉากนี้ เป็นไปเพื่อการสร้างบรรยากาศของเรื่องราวให้ดูลึกลับ น่าสะพรึงกลัว ดังที่พยายามที่จะเน้นว่าเสียงสุนัขที่ผู้อ่านหรือผู้ชมจะได้ยินนั้น มีลักษณะอย่างไร รวมทั้งการสื่อความหมายในตัวเรื่อง ถึงความสัมพันธ์ที่จะมีต่อกันในเวลาต่อมาของ ทั้งตัวละคร L และสุนัข เสียงสุนัขในฉากนี้ นอกจากจะเป็นไปเพื่อการสร้างบรรยากาศแล้ว ยังเป็นไปเพื่อเป็นลางบอกเหตุ(foreshadow)ถึงสิ่งที่เกิดขึ้นต่อไปอีกด้วย

> La jeune femme y est nettement plus lointain ,debout dans la dune,regardant la mer et ses longs rouleaux qui deferlent en contre-bas. L est vetue d une robe en cotonnade tres claire de coupe simple: jupe tres ample, froncee et serree a la taille, bras nus, decollete bateau. Elle se presente de trois quarts arriere droit. Un vent assez fort fait voler la juge legere. Une bande de mouettes passe au-dessus de l eau. Les aboiements se font peu plus violents.[90]

การใช้เสียงประกอบนอกฉากในฉากนี้ จึงเป็นการพลิกแพลงของรอบบ์-กริเยต์ในอันที่จะปฏิเสธความสมจริงสมจัง เพื่อก้าวไปสู่การสร้างบรรยากาศของเรื่องแทน

---

[90] Alain Robbe-Grillet, *L immortelle*, p. 19-20.

4.3.3 เสียงดนตรี (music)

เสียงดนตรีที่ใช้กันอยู่ในภาพยนตร์ทั่วไป แบ่งออกเป็นสองประเภท คือ เสียงดนตรีที่อยู่ในฉากและเสียงดนตรีที่อยู่นอกฉาก

4.3.3.1 เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก

เสียงดนตรีที่อยู่ในฉาก คือ เสียงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดปรากฏในภาพด้วย โดยมีขึ้นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง มีความสำคัญกับตัวเรื่องในฐานะองค์ประกอบของเรื่องราว ในขณะเดียวกันก็มีสถานะในการสร้างอารมณ์และบรรยากาศของเรื่องผ่านกระบวนการทางด้านเสียง ดังใน *Glissements Progressifs du plaisir* ซึ่ง ร็อบบ์-กริเย่ต์เน้นความสำคัญของฉากหนึ่งไปที่ตัวละครและเสียงดนตรีเพื่อประกอบบทกวีที่แต่งขึ้น

Alice est aujourd hui serieuse et sage. Assise devant un pupitre ,elle dechiffre avec application un texte et sa musique : il s agit d une sorte de long poeme ,lu avec accompagnement d accords de guitare ; mais les notes des deux autres instruments se melent aussi au concert (et de facon tres concertee : il faut donc voir le moins possible les mains des musiciennes ,afin de pouvoir ensuite ,dans la bande sonore definitive ,leur faire jouer ce que l on voudra). En depit d une metrique inhabituelle (les vers de la premiere strophe ont successivement 9, 11, 10, 11 et 9 pieds, ceux de la seconde 10, 11, 12, 13 et 14,ceux de la troisieme 10, 9 et 12), la recitanet doit dire ce texte comme s il s agissait de prosodie classique ,en prenant soin de marquer les e muets ,les voyelles doubles,etc:

<<Glissement des poissons dans les algues

Trop denses ,pris entre les barreaux de fer

Du lit sans draps , rougis au fer de lance

Dont la point dechire d un coup la soie

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Sur la chair ,quand la mer se retire.

Laissant les algues mortes dans le soir

En lisere noir borde d ecume claire

Sans bouger l autre main ni les yeux vers la mer

Dans les sables qu elle noie , ou le vent violent ,

Le pale et lent glissement froid du couteau sur la

[chair.

Pause du corps a son dernier soupir-

Moi seule en etre cause-et la mort

Qui passe : corbeaux ,corps trop beau , mouette

[lasse.>[91]

จะเห็นว่า เมื่อเรื่องดำเนินไป ถ้อยความในบทกวีที่คลอไปกับดนตรีในฉากนี้ คือ เนื้อหาที่โยงเข้ากับเรื่องราวได้ บทกวีนี้ จึงเป็นดั่งภาพประกอบหนึ่งของเรื่องราวนี้ โดยมีดนตรีช่วยขับเน้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.3.3.2 เสียงดนตรีที่อยู่นอกฉาก

เสียงดนตรีที่อยู่นอกฉาก คือเสียงดนตรีที่ไม่มีความเกี่ยวพันโดยตรงกับภาพ แต่จะทำหน้าที่ช่วยเสริมสร้างอารมณ์ให้กับภาพ และทำหน้าที่ช่วยเน้นจุดสำคัญต่าง ๆ ของภาพยนตร์ตามที่ต้องการ โดยปกติแล้ว เสียงดนตรีที่อยู่นอกฉากเป็นกระบวนการที่ใส่เข้ามาในภาพยนตร์หลังจากที่ภาพยนตร์มีการถ่ายทำเสร็จเรียบร้อยแล้ว กล่าวคือ เมื่อได้ภาพทั้งหมดพร้อม

---

[91] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, pp. 92-93.

กับเรื่องราวออกมาแล้ว จึงค่อยเป็นหน้าที่ของผู้ประพันธ์ดนตรีประกอบ ในการที่จะสร้างสรรค์ดนตรีขึ้นมาประกอบภาพยนตร์ ซึ่งเป็นกระบวนการในส่วนของหลังการถ่ายทำ อย่างไรก็ตาม ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้กำหนดลักษณะดนตรีประกอบเอาไว้ในซิเน-โรมองอย่างชัดเจน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเขาให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างสรรค์เสียงเทียบเท่ากับภาพ และนำเสนอซิเน-โรมองให้เป็นสื่อที่ผู้อ่านจะได้รับพร้อมทั้งภาพและเสียงเทียบเท่ากับการชมภาพยนตร์ กระบวนการขั้นปลายในการผลิตภาพยนตร์จึงถูกร็อบบ์-กริเย่ต์ กำหนดอย่างละเอียด เพื่อผลในการแสดงออก ดังตัวอย่างจากที่มีการกำหนดดนตรีประกอบอย่างละเอียดในซิเน-โรมองเรื่อง *L annee derniere a Marienbad* ของเขาตั้งแต่ฉากเปิดเรื่อง

> S ouvrant sur une musique romantique, violente ,passionnee comme on en entend a la fin des films ou l emotion eclate (avec tout un orchestre de cordes ,bois ,cuivre ,etc.) , le generique est d abord de type assez classique :[…][92]

ฉากนี้เป็นการกำหนดลักษณะของการใช้เสียงดนตรีอย่างชัดเจนว่าจะต้องเปิดเรื่องด้วยดนตรีที่มีท่วงทำนองแบบโรแมนติค มีอารมณ์ของความเสียหายและรุนแรง รวมทั้งอารมณ์ปรารถนาและรัก ซึ่งเป็นดนตรีแบบเดียวกันกับที่จะได้ยินอีกครั้งในฉากปิดเรื่อง โดยมีลักษณะของดนตรีที่ให้ความรู้สึกสับสน งงงัน โดยในระยะแรกเป้นไปในลักษณะของดนตรีแนวคลาสสิค ซึ่งสำหรับในฉากนี้ การกำหนดเสียงดนตรีนอกจากจะให้ความรู้สึกถึงอารมณ์ตลอดจนแนวทางของเรื่องว่านี่คือ เรื่องราวที่เกี่ยวกับความปรารถนาและอารมณ์แล้ว ยังเป็นเรื่องราวที่มีทั้งความรุนแรง การคุกคาม และเกิดขึ้นท่ามกลางบรรยากาศที่อึมครึม ในสถานที่อันน่าพิศวง

ในฉากที่กล้องเปิดเผยรายละเอียดเกี่ยวกับฉากและตัวละคร ที่ต่างก็มีลักษณะที่แปลกประหลาด คือ ฉากมีลักษณะลวงตา ในขณะที่ตัวละครมีลักษณะราวกับไม่มีชีวิต ดนตรีในฉากนี้ยิ่งขับเน้นความไม่คุ้นเคยเหล่านี้ให้ชัดเจนในความรู้สึกของผู้อ่านหรือผู้ชม ด้วยท่วงทำนองของดนตรีที่มีลักษณะไม่ต่อเนื่อง แตกกระจาย เป็นการแสดงออกของอารมณ์ในลักษณะแยกส่วน คือไม่สามารถปะติดปะต่อได้ อันสอดคล้องกับตัวละครกลุ่มบุคคลและสถานที่อันแปลกประหลาด ไม่

---

[92] Alain Robbe-Grillet, *L'annee derniere a Marienbad*,p. 23.

สามารถที่จะเชื่อมโยงและนำไปสู่สิ่งใดได้ ความรู้สึกของคนดูจึงมีลักษณะของความสับสนและจับต้นชนปลายไม่ถูก ซึ่งดนตรีก็ได้มาเน้นในจุดนี้

> On peut intercaler ,dans cette serie ,une vue tres breve ,mise la comme par erreur,du jardin a la francaise. (Un coin bien caracteristique de ce jardin ,avec balustrade ,statue ,etc.et san personnage vivant)
>
> Au cours de ces vues fixes se developpe ,en sourdine d abord puis plus nette, une musique faite de notes discontinues (piano ,percussions ou instruments classiques) , c est-a-dire avec beaucoup de trous,de silences plus ou moins longs (comme dans certaines compositions serielles).Cette musique se poursuit au cours des mouvements de camera qui viennent ensuite ,sans s etoffer davantage.[93]

อย่างไรก็ตาม ในเวลาต่อมาดูเหมือนว่าเมื่อ ร็อบบ์-กริเย่ต์ เข้ามาคลุกคลีในวงการภาพยนตร์มากขึ้น จนกระทั่งเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง *L immortelle* และ *Glissements progressifs du plaisir* แล้ว ดูเหมือนว่าเขาจะให้ความสำคัญกับรายละเอียดทางด้านเสียงน้อยลงโดยเฉพาะการกำหนดใช้เสียงดนตรีที่ไม่มีในฉากหรือเรียกว่าดนตรีประกอบโดยใน*Glissements progressifs du plaisir* นั้น ก็ไม่ได้มีการระบุดนตรีประกอบอย่างละเอียดเท่ากับใน *L annee derniere a Marienbad* ทั้งนี้ อาจเนื่องมาจากว่า เขาเห็นว่าการทำดนตรีประกอบหลังจากเห็นภาพยนตร์ที่แล้วเสร็จในขั้นตอนการถ่ายทำ ตามแบบภาพยนตร์ทั่ว ๆ ไปนั้น ถือเป็นการดีกว่าต่อภาพยนตร์ของเขา จึงทำให้ซิเน-โรมองเรื่องนี้มีการกำหนดการใช้เสียงดนตรีนอกฉากน้อยมาก เพราะได้เปลี่ยนไปสร้างสรรค์กันในภายหลัง ซึ่งเมื่อสำเร็จออกมาเป็นภาพยนตร์แล้ว ก็จะพบว่า มีการใช้เสียงดนตรีประกอบที่ไม่มีการระบุไว้ในซิเน-โรมองหลายต่อหลายแห่ง ซึ่งเป็นผลจากการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบในส่วนของกระบวนการหลังถ่ายทำ

---

[93] Ibid., p. 50.

4.3.4 บทสนทนาหรือเสียงพูด (dialogue)

บทความสนทนา คือ เสียงที่ตัวละครพูด บทภาพยนตร์นั้นจะกำหนดในส่วนของบทสนทนาอย่างละเอียดแบบคำต่อคำ บทสนทนาในภาพยนตร์มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันกับบทสนทนาในวรรณกรรม คือมีความสมจริงและต่อเนื่อง บทสนทนามีหน้าที่ให้ข้อมูลและรายละเอียดตลอดจนแสดงอารมณ์ของตัวละคร บอกลักษณะของตัวละคร โดยเป็นไปเพื่อการดำเนินเรื่อง

ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้ใช้การเขียนบทสนทนาในซิเน-โรมอง หากแต่มิได้ใช้บทสนทนาเพื่อหน้าที่เดียวกันกับบทสนทนาในภาพยนตร์หรือนวนิยายตามขนบ คือให้รายละเอียดหรือความกระจ่างในข้อมูลบางอย่างเพื่อดำเนินเรื่อง แต่เป็นการใช้บทสนทนาเพื่อแสดงออกซึ่งความเป็นซิเน-โรมองหรือภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ของเขามากกว่า อย่างเช่น บทสนทนาใน *L annee derniere a Marienbad* ก็มิใช่การให้ข้อมูลใด ๆ ที่เป็นประโยชน์ในการเข้าใจเรื่องต่อผู้อ่านหรือผู้ชม หากแต่เป็นการนำเสนอบรรยากาศและองค์ประกอบหนึ่งที่แสดงออกมาในความเป็นซิเน-โรมองเรื่องนี้ อันหมายความว่า รูปแบบที่ปรากฏออกมาก็คือเนื้อหา ซึ่งจำเป็นที่จะต้องตีความทั้งหมดต่อไปว่า เนื้อหาและรูปแบบอันเป็นสิ่งเดียวกันนั้น คืออะไร ดังบทสนทนาใน *L annee derniere a Marienbad* ในฉากต่อไปนี้ เมื่อตัวละคร X พยายามที่จะยืนยันให้ A เชื่อในสิ่งที่เขาบอกว่าทั้งสองคนเคยพบและรักกันในที่แห่งนั้น เมื่อปีที่แล้วแต่ A ก็ไม่ยอมรับ

Puis nouveau plan montrant X et A dans un salon de l hotel; mais ils ne sont plus au meme endroit qu avant la scene de la chambre. Ils sont assis,seuls ,dans des positions du meme genre que precedemment ,ne se regardant pas ,et avec des sieges vides encore ,pres d eux ; mais ce n est pas le meme salon

Des l apparition de l image, A parle : elle est tendue agitee , elle proteste avec un sorte d anxiete :

A: *Non ,non ,non!* (Le premier mot est dit assez bas ,puis le ton monte) *Non ,je ne connais pas la suite. Je ne vous connais pas . Je ne connais pas cette chambre, ce lit ridicule ,cette cheminee avec son miroir…*

X : (se tournant vers elle) : *Quel miroir? Quelle cheminee? Que dites-vous?*

A : *Oui….Je ne sais pas… Tout cela est faux… Je ne sais plus…*[94]

จะเห็นว่าในบทสนทนาของ A และ X นี้ เป็นบทสนทนาที่ไม่ได้ให้รายละเอียดใดกับผู้อ่านหรือผู้ชมเลย นอกเสียจากการไม่ยอมรับของ A ซึ่งก็ไม่ใช่ข้อมูลใหม่แต่อย่างใด เนื่องจากว่า A นั้นไม่ยอมรับในสิ่งที่ X พยายามบอกเธอมาตั้งแต่ต้นแล้ว บทสนทนาของทั้งสองคนในฉากนี้จึงไม่ใช่การให้รายละเอียดใด ๆ ต่อผู้อ่าน นอกจากความคลุมเครือ การที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ ให้ตัวละคร A ปฏิเสธโดยคำว่า non ถึงสามครั้งนั้น น่าจะเป็นการให้น้ำหนักอย่างมั่นใจว่า สิ่งที่ A พูดมาไม่ได้เกิดขึ้น การระบุว่าคำว่า non แรกนั้น กล่าวออกมาด้วยเสียงที่เบา จากนั้นจึงลงเสียงหนักขึ้นประกอบกับการแสดงออกของตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์ ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมอดที่จะเชื่อไม่ได้ว่า เรื่องราวที่ X ว่ามานั้น อาจจะเป็นการล่อลวง และ A ก็ไม่ได้อยู่ในที่แห่งนี้เมื่อปีที่แล้วและดูเหมือนกับว่า ตัวละครจะพยายามหนีจากสิ่งที่คุกคามอย่างที่สุด จึงเป็นที่น่าเชื่อว่า สิ่งที่ตัวละคร A พูดมานั้นเป็นความจริง และถ้า X ไม่จำคนผิด เขาก็กำลังคุกคามให้เธอยอมตาม ซึ่งเป็นไปไม่ได้ที่เธอจะไม่ปฏิเสธ

อย่างไรก็ตาม เมื่อบทสนทนาดำเนินไป การที่ Aไม่ยอมรับในทุก ๆ สิ่งที่ X กล่าวมาด้วยการบอกปัดการมีอยู่ของห้องนอน เตียง ปล่องไฟ และกระจก ทำให้ X สงสัยว่า ปล่องไฟและกระจก นั้นมาจากไหน ในเมื่อสิ่งที่เขาพยายามมีอยู่ของห้องนอน กับเตียงแล้วเธอยังพาดพิงไปถึงปล่องไฟและกระจกด้วย จากบทสนทนาของ X ที่ถามถึงปล่องไฟและกระจก และ A ปฏิเสธการรับรู้และไม่พูดถึง คือ การแสดงความคลุมเครือผ่านบทสนทนาของ A ในตอนแรกที่ผู้อ่านเกือบจะเชื่อไปแล้วว่า A นั้นคงไม่ได้อยู่ในเหตุการณ์ที่ X พรรณนามาแน่ แต่เมื่อบทสนทนาดำเนินไปกลับแสดงให้เห็นว่า A พยายามที่จะหลบหลีกอะไรบางอย่าง และสิ่งนั้นอาจจะเป็นสิ่งที่เรียกว่าความจริง ซึ่งเป็นสิ่งเดียวกันกับที่ X พูด จากการเดินทางของบทสนทนาในช่วงนี้ ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชม ไม่อาจที่จะแน่ใจอะไรได้เลย สิ่งนี้เองที่เป็นสิ่งสำคัญของซิเน-โรมองเรื่องนี้ซึ่งทุก ๆ องค์ประกอบในเรื่องมุ่งนำเสนอ รวมทั้งการใช้บทสนทนาด้วย ซึ่งสิ่งนั้นก็คือ ความคลุมเครือ

---

[94] Ibid., p. 121.

4.3.5 การใช้เสียงออฟสกรีน

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้พัฒนาลักษณะการใช้เสียงในรูปแบบพื้นฐานพื้นฐานไปสู่รูปแบบเฉพาะตัว ซึ่งปรากฏในซิเน-โรมองของเขา วิธีการนี้ได้แก่การใช้เสียงออฟสกรีน

การใช้เสียงออฟสกรีนในภาพยนตร์นั้นสามารถที่จะนำเสนอมุมมองบุรุษที่ 3 คือ กำหนดให้มีผู้บรรยายแล้วบรรยายไปตามเรื่องราว หรือ กำหนดให้เป็นบุรุษที่ 1 ซึ่งอาจหมายถึงตัวละครตัวใดตัวหนึ่งก็ได้ ซึ่งก็มีความเหมาะสมแตกต่างกันออกไปในการเล่าเรื่องแต่ละแบบ

ในซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์มีการใช้เสียงออฟสกรีนที่เด่นที่สุดในเรื่อง*L'annee derniere a Marienbad* เสียงบรรยายของ X คือเสียงออฟสกรีนในเรื่องนี้ ซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สร้างความคลุมเครือให้กับตัวเรื่องอย่างที่สุด ในซิเน-โรมองเรื่องนี้ผู้อ่านจะพบว่า X เป็นผู้บรรยายเรื่อง แต่ไม่อาจแน่ใจได้ว่า เขากำลังเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวเอง เมื่อปีที่แล้ว ซึ่งก็คือการใช้มุมมองบุรุษที่หนึ่งในการเล่าเรื่อง และก็อดที่จะประหลาดใจไม่ได้ เมื่อเสียงของ X นั้นปรากฏในทุก ๆ ซีน แม้แต่ซีนที่น่าจะเป็นปัจจุบันกาลมากกว่าเรื่องราวที่ถูกเล่า หรือแม้แต่การที่เสียงบรรยายของเขาสามารถไปอยู่ในสถานที่ได้ทุกแห่ง แม้แต่ในห้องนอนของ A หรืออาจจะเป็นการใช้มุมมองบุรุษที่สาม ก็ค้านกับการที่ X คือผู้เล่าเรื่องเพียงคนเดียว ทั้งในฉากที่เขาเองปรากฏตัวอยู่หรือฉากที่ไม่มีเขา ข้อสรุปก็คือ มีความเป็นไปได้ที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ จะใช้มุมมองทั้งสองอย่างรวมกันและแยกใช้ตามความเหมาะสม อย่างไรตามเรื่องของมุมมองนั้นไม่ใช่สิ่งใหม่ในซิเน-โรมองของเขา สิ่งที่ใหม่จริง ๆ ก็คือ การนำเสนอเสียงออฟสกรีนให้มีลักษณะที่หลุดจากความเชื่อมโยงของตัวละครและตัวเรื่อง กล่าวคือ เสียงตัวละคร X นี้ ได้กลายมาทำหน้าที่มากไปกว่าเสียงบรรยายหรือถ้อยเจรจาของตัวละคร แต่เป็นองค์ประกอบทางด้านเสียงที่มีส่วนในการแสดงออกของเรื่องราว โดยแสดงออกพร้อมๆกับภาพที่ปรากฏ และไม่นำพาว่าจะมีความสมจริงในส่วนของมุมมองเท่าใด เนื่องด้วยว่ารูปแบบกับเนื้อหา ได้ผสานกลมกลืนกันไปเป็นที่เรียบร้อยแล้ว รูปแบบการสร้างบทบรรยายนอกฉาก ก็คือกระบวนการแสดงออกของเนื้อหาในซิเน-โรมอง เรื่องนี้ด้วย ในตัวอย่างต่อไปนี้มีการกำหนดลักษณะของเสียงให้มีโทนที่มีความราบเรียบลดลงและมีลักษณะของเสียงราวกับเป็นการเล่นเกมหรือการล่อลวงอะไรสักอย่าง เพื่อสื่อความหมายถึงการกระทำที่กำลังดำเนินไปของ X

Le texte *off* se poursuit toujours, sans interruption, pendant l entree dans la salle, puis tandis que defilent les tetes des spectateurs. Le ton devient moins neutre, plus <<joue>>

Voix de X : *...ou des dalles de pierre, sur lesquelles je m avancais , comme a votre rencontre, -entre ces murs charges de boiseries, de stuc, de moulures, de tableaux, de gravures encadrees,parmi lesquels je m'avancais,- parmi lesquels j etais deja moi-meme, en train de vous attendre, tres loin de ce decor ou je me trouve maintenant, devant vous, en train d attendre encore celui qui ne viendra plus desormais, qui ne risque plus de venir, de nous separer de nouveau , de vous arracher a moi.* (Un temp) *Venez - vous?*[95]

เสียงของ X ในฉากนี้ทำให้ดูเหมือนเรื่องราวที่กำลังดำเนินอยู่มีลักษณะแบบเดียวกันกับเสียงนั่นคือการล่อลวงและเล่นเกมอะไรสักอย่าง ถือว่าเป็นการเสนอลักษณะของเรื่องราวผ่านทางรูปแบบในบทบรรยาย

นอกจากนี้ ในฉากต่อไปนี้ ซึ่งมีเสียงบรรยายของ X ดำเนินไป โดยกล่าวถึงความทรงจำที่เกิดขึ้นกับเขาและ A เมื่อปีที่แล้ว โดยมีการบรรยายถึงสถานที่ที่ A เคยอยู่ ภาพที่ออกมาก็มีลักษณะที่ผู้อ่านไม่สามารถที่จะแยกได้ว่า ขณะนี้ X กำลังเล่าเรื่องราวในอดีต ซึ่งก็นับว่าเป็นไปได้เพราะ A ก็อยู่คนเดียวเหมือนกันและในสถานที่ก็คล้ายคลึงกัน แต่ทว่าในคำอธิบายต่อมาร็อบบ์-กริเย่ต์กลับระบุว่า ในขณะที่เสียงออฟสกรีนกำลังดำเนินไป ผู้อ่านจะไม่พบการปรากฏตัวของ A เลย นั่นก็คือ การบอกว่านี่ไม่ใช่ความทรงจำของ X อย่างไรก็ตาม ก็ยังไม่อาจมั่นใจได้ทีเดียว เพราะว่า กว้างไปกว่านั้น นี่อาจเป็นความทรงจำที่คลาดเคลื่อน เนื่องด้วยว่า สถานที่นั้นคล้ายคลึงกัน แต่ Frederiksbad กับ Marienbad ย่อมเป็นคนละแห่งอย่างแน่นอน เรื่องราวนี้อาจเกิดขึ้นจริง และคลาดเคลื่อนในส่วนของสถานที่หรืออาจตีความได้อีกว่าเขากำลังล่อลวง A นอกจากนี้ก็ยังมีความคลุมเครือกับปัจจุบัน เมื่อในฉากนี้มีปรากฏตัวของ X เข้ามาด้วยในขณะที่ A ยืนอยู่คนเดียวริมเฉลียง เสียงของ X ไม่ช่วยให้มีความชัดเจนได้เลยว่า เหตุการณ์ในตอนนี้เป็นเรื่องราวในอดีตจากการเล่าของ X หรือเรื่องราวในปัจจุบันที่เกิดขึ้น โดยผู้เขียนได้เสริม

---

[95] Ibid., pp. 28-29..

กระบวนการเล่าเรื่องเข้าไป โดยใช้บุรุษที่หนึ่งเล่าเรื่องซ้อนไปกับบุรุษที่ 3 เพราะในฉากนี้กล้องได้ทำหน้าที่เล่าเรื่อง โดยฉายภาพของ A ที่เฉลียงขณะที่ X บรรยายถึงเหตุการณ์ที่เขาได้เจอกันกับเธอ และ บ่งบอกด้วยถ้อยคำที่ตรงกับภาพที่เกิดขึ้น เช่นบอกว่าเจอ A ในวันที่เธออยู่คนเดียว ยืนพิงขอบเฉลียง ซึ่งหากมองเผิน ๆ นี่คือ การเล่าเรื่องแบบบุรุษที่ 1 โดย X คือ ผู้เล่าเรื่องราวในอดีตของตน แต่การตัดภาพข้ามมายังที่ A และไม่ตรงกับ X บรรยายคือ การสร้างความสับสนว่า หากเรื่องนี้ใช้มุมมองบุรุษที่ 1 อย่างเดียว มันก็คือ การกล่าวถึงความทรงจำ แต่การตัดข้ามไปให้ A อยู่ในที่ที่ X ไม่ได้รับทราบ นั่นคือการซ้อนวิธีเล่าลงไปด้วยวิธีการของบุรุษที่ 3 ทำให้ไม่สามารถสรุปได้ว่า เรื่องเล่าที่ดำเนินไปในตอนต้นที่ A อยู่ในสถานที่ที่ตรงกับที่ X เล่านั้น เป็นปัจจุบันกาลหรืออดีต เพราะหานี่คือ การใช้มุมมองแบบบุรุษที่ 3 แล้วเหตุการณ์เหล่านี้จะไม่ได้ถูกมองผ่านสายตา X และมันคือ การนำเสนอปัจจุบันกาลด้วยมุมมองบุรุษที่ 3 การใช้การตัดต่อลำดับภาพที่ไม่ต่อเนื่องในฉากนี้ มีผลทำให้เกิดความขัดแย้งในเรื่องของมุมมอง และทำให้ตัวเรื่องมีความคลุมเครือในส่วนของเวลาเป็นอย่างยิ่ง

> Tout le paysage est vide : sans un personnage vivant. Long deplacement lateral de la camera, rectiligne et lent, perspectives d'allees, de cones alignes, de haies taillees au cordeau, etc.
>
> Voix de X : *Souvenez-vous. C' etait dans les jardins de Frederiksbad…*
>
> La camera s arrete sur un personnage solitaire, une femme debout qui s appuie a une balustrade de pierre. C est A, vetue du meme costume que sur le plan ou elle etait en train de lire. Le décor presente une grande analogie avec celui de la scene de theatre apercue au debut film
>
> Voix de X : *Vous etiez seule, a l ecart. Vous vous teniez, un peu de biais, contre une balustrade de pierre, sur laquelle votre main etait posee, le bras a demi etendu…*
>
> La voix s arrete. A ne sont trouve pas dans la pose indiquee par le texte que l on entend : elle se tient, en effet, tout contre la balustrade, bien de face

par rapport a celle-ci (c' est-a dire regardant droit devant elle par dessus l' appui, perpendiculairement a ce dernier), et de trois quarts arriere par rapports a la camera.[96]

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าในซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์นั้น ได้นำเอาวิธีการตัดต่อลำดับภาพทั้งแบบตามขนบและแบบไม่ต่อเนื่องมาใช้โดยดัดแปลงให้เข้ากับการนำเสนออย่างมีประสิทธิภาพ ผลที่ออกมาจึงเป็น การใช้เสียงออฟสกรีน โดยแยกตัวเสียงออกจากตัวเรื่องภายใน และกลายมาเป็นองค์ประกอบภาพนอกของซิเน-โรมองในฐานะรูปแบบที่สามารถแสดงออกซึ่งเนื้อหา มากกว่าจะเป็นองค์ประกอบภายในที่เกี่ยวกับการดำเนินเรื่อง การใช้เสียงบรรยายของ X ในซิเน-โรมองจึงมีลักษณะเป็นเสียงบรรยายที่หลุดออกมาจากการรองรับการดำเนินเรื่อง ก้าวเข้าสู่การเป็นตัวเรื่องด้วยตัวเอง โดยไม่นำพาเรื่องของความสมเหตุสมผลและความเป็นจริง มีสภาพเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่มีการแสดงออกเป็นของตนเองและพัฒนาตนเองไปตามการเดินทางของเรื่องราว

4.4 ศิลปะการตัดต่อลำดับภาพ (editing หรือ montage)

การตัดต่อลำดับภาพ หมายถึง การเชื่อมโยงระหว่างช็อตเข้าด้วยกัน โดยรวมกันแล้วมีผลในการสื่อความหมาย[97] การตัดต่อลำดับภาพนั้นมักจะเป็นกระบวนการในส่วนภายหลังจากถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ เสร็จแล้ว อย่างไรก็ตาม ในภาพยนตร์จำนวนมากมักมีการระบุลักษณะการตัดต่อลำดับภาพที่จำเป็นไว้ในบทภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมายที่ต้องการ และมีการ “ตัดต่อในกล้อง” ซึ่งหมายถึง ถ่ายทำไปตามลักษณะการตัดต่อลำดับภาพที่กำหนดมาในบทภาพยนตร์แล้วหรือการที่ผู้กำกับภาพยนตร์มีความคิดที่จะด้นสดขึ้นในขณะถ่ายทำหรือขณะที่มีการแสดง

---

[96] Ibid., p. 69.

[97] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 121.

การตัดต่อลำดับภาพ สามารถแบ่งได้ออกเป็น 2 ประเภท คือ

4.4.1 การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity cutting) เป็นวิธีการ ตัดต่อที่ใช้กับภาพยนตร์ที่มีเรื่องราวต่อเนื่องกันไป จากฉากหนึ่งไปสู่อีกฉากหนึ่ง[98] การตัดต่อแบบต่อเนื่องประกอบด้วย 2 ประเภท คือ

แม็ชคัท (match cut) หมายถึง กลุ่มของภาพที่อากัปกริยาการแสดงจะต้องต่อเนื่องจากช็อตหนึ่งไปสู่อีกช็อตหนึ่ง ในขณะที่การแสดงดำเนินไปนั้น การเคลื่อนไหวของตัวละครรวมทั้งสายตาและตำแหน่งของตัวละครจะต้องต่อเนื่องกัน[99]

คัทอะเวย์ (cut away) คือ ช็อตที่ไม่ใช่ส่วนหนึ่งในเหตุการณ์หลักของเรื่อง ช็อตประเภทนี้ไม่จำเป็นจะต้องต่อเนื่องหรือมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดกับเนื้อเรื่องแต่เป็นช็อตที่บันทึกภาพเกี่ยวกับเหตุการณ์หรือการแสดงที่จะมาเสริมเหตุการณ์หลักของเรื่อง[100]

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้นำวิธีการตัดต่อมาใช้ในซิเน-โรมองของเขาด้วยวิธีการของการเรียงต่อระหว่างช็อตแต่ละช็อต โดยใช้วิธีการของการตัดไป ซึ่งหมายถึง การตัดเปลี่ยนภาพจากภาพหนึ่งไปเป็นอีกภาพหนึ่ง โดยมีความต่อเนื่องกัน ซึ่งอย่างไรก็ตาม แม้ในซิเน-โรมองและภาพยนตร์ของเขา จะมีลักษณะของการเชื่อมต่อกับเหตุการณ์หรือตอน (sequence) แบบหลวม ๆ โดยไม่เน้นความต่อเนื่องมากนัก ก็จะพบว่าในแต่ละเหตุการณ์ ร็อบบ์-กริเย่ต์ ก็ยังให้ความสำคัญของความต่อเนื่องในแต่ละฉาก(scene) เขาอาศัยวิธีการตัดต่อแบบต่อเนื่องเข้ามาให้ทำให้การดำเนินเรื่องในแต่ละฉาก ประกอบเข้าไว้ด้วยกรอบภาพแต่ละกรอบภาพที่มีความต่อเนื่องกัน ในซิเน-โรมองของเขานั้น มีลักษณะราวกับการเชื่อมฉากหลาย ๆ ฉากที่ไม่มีความต่อเนื่องเข้าไว้ด้วยกัน เหตุการณ์แต่ละฉากมีลักษณะที่ไม่มีการเรียงตัวตามลำดับที่ชัดเจนเหมือนในภาพยนตร์ทั่วไป ทว่าในแต่ละฉากนั้น ร็อบบ์-กริเย่ต์ก็ยังได้ใช้วิธีการของการตัดต่อแบบต่อเนื่องในการกระทำใดการกระทำหนึ่งที่เกิดขึ้นในฉากนั้น ดังตัวอย่างในซิเน-โรมองเรื่อง *Glissements progerssifs du plaisir* ในฉากสนทนาโต้ตอบระหว่างอลิซ กับทนายนั้น ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้ใช้การตัดต่อลำดับภาพแบบต่อเนื่องเพื่อแสดงการตอบโต้ของถ้อยคำระหว่างบุคคลทั้งสอง ดังนี้

---

[98] เรื่องเดียวกัน.

[99] เรื่องเดียวกัน.

[100] เรื่องเดียวกัน

23. Entree en scene de l avocate

307.-Alice et soeur Maria,cadrees a mi-corps ,devant la porte fermee de la cellule.Dialogue : *Mais le sang qui coulait…(Jusqu a :) Voila Maitre David.* Alice sort du champ par l avant (cote gauche) tandis que Maria ouvre la porte a l arrivante et quitte la cellule. L avocate s immobilise devant la porte refermee la porte refermee [29 seconds]

308.- Visage d Alice en contrechamp (elle est maintenant contre la paroi opposee) .Elle dit ,apres un silence : *Nora* [3 seconds]

309.-Visage de l advocate (toujours a la meme place) : *Comment?* [2 seconds]

310.-Visage d Alice : *Qui etes-vous?* [2 seconds]

311.-Visage de l advocaat : *Je suis votre advocate*. [2 seconds]

312.-Visage d Alice : Vous ressemblez a Nora. [3 seconds]

313.-Visage de l advocate : *Ca m etonnerait…*(jusqu a:) *assez mauvais comme ca* [13 seconds]

314.-Visage d Alice : *Et alars ,qu est-ce je risque , on ne decapite pas les petites filles ,* n est –ce pas? [4 seconds][101]

ฉากที่เป็นการสนทนาระหว่างอลิซกับทนายนี้ มีการตัดภาพโต้ตอบระหว่างการพูดคุยอยู่ตลอด โดยเมื่อใครเป็นคนพูดก็จะตัดภาพไปที่คนนั้น โดยเรียกการตัดต่อในบทสนทนาแบบนี้ว่ารีเวิร์สช็อต (reverse shot) ซึ่งเป็นการตัดต่อแบบต่อเนื่องโดยมีบทสนทนาเป็นตัวเชื่อมภาพแต่ละภาพเข้าด้วยกัน และเป็นการตัดต่อลำดับภาพในแบบที่เรียกว่าแมทช์คัท (match cut) ซึ่งหมายถึง

---

[101] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, pp. 182-183.

การตัดต่อที่กลุ่มของภาพอากัปกริยาการแสดงหรือการเคลื่อนไหวจะต้องต่อเนื่องจากช็อตหนึ่งไปสู่อีกช็อต

4.4.2 การตัดต่อแบบรวบรวม (compilation cutting)

การตัดต่อแบบรวบรวม เป็นวิธีการตัดต่อที่ใช้กับภาพยนตร์ที่การบอกเล่าเรื่องราวส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับการบรรยายภาพ เพราะภาพที่ปรากฏบนจออย่างเดียว ไม่สามารถบอกเรื่องราวได้สมบูรณ์จะต้องมีคำบรรยายเป็นตัวเชื่อมอีกที เพราะการตัดต่อแบบรวบรวมนี้เป็นการตัดต่อโดยการรวบรวมเอาภาพที่ถ่ายได้มาต่อเข้าด้วยกัน ซึ่งภาพเหล่านี้จะประกอบด้วยช็อตที่ไม่มีความสัมพันธ์กันเลย ทว่าก็มีความสมบูรณ์ในตัวเอง การตัดต่อแบบรวบรวมจึงมีลักษณะเสมือนการนำภาพถ่ายมาเรียงต่อ ๆ กัน และโดยมากมักจะเป็นวิธีการที่ใช้ในภาพยนตร์สารคดี หรือภาพยนตร์ข่าว ทั้งนี้เพราะ ภาพยนตร์ทั้งสองประเภทนี้ จะมีคำบรรยายเป็นตัวต่อช็อตหลายช็อตเข้าด้วยกัน เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจได้[102]

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้นำวิธีการตัดต่อแบบรวบรวมมาใช้ในซิเน-โรมอง โดยให้เสียงออฟสกรีนของตัวละครเปรียบเสมือนคำบรรยายภาพถ่ายที่นำมาต่อกันของส่วนที่เขาใช้การตัดต่อลำดับภาพแบบนี้ ดังใน *L annee derniere a Marienbad* ฉากต่อไปนี้ซึ่งการตัดต่อแบบรวบรวมได้ขับเน้นความสัมพันธ์อันจะมีขึ้นระหว่างตัวละคร

> Puis c est une serie de gros plans des visages du groupe. Toutes les figures sont figees,comme celles de gens ecoutant quelque chose, guettant des bruits , un peu tendus mais sans angoisse.Les photos sont de face ou de profil.Les poses sont naturelles,mais souvent les tetes un peu penchees ; les seuls visages a etre parfaitement d aplomb sont ceux de X (de face, toujours) et de M (de profil)

---

[102] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 121.

> Apres le gros plan de A, on voit d abord X, puis un visage, puis un autre,puis de nouveau X (repetition exacte du meme plan), puis les autres visages des comparses, puis M ,puis X encore[103]

นอกจากนี้ จะพบว่าเขาร็อบบ์-กริเย่ต์ได้พยายามใช้การตัดต่อลำดับภาพแบบไม่ต่อเนื่องเพื่อผลในการสร้างความคลุมเครือและพาผู้อ่านหรือผู้ชมไปสู่การเป็นปัจจุบันกาลถาวรของตัวเรื่อง

ในซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้นำเอาวิธีการตัดต่อลำดับภาพมาใช้ ทั้งวิธีการตัดต่อลำดับภาพแบบต่อเนื่องตามขนบ และการตัดต่อลำดับภาพแบบไม่ต่อเนื่อง การตัดต่อลำดับภาพแบบต่อเนื่องในซิเน-โรมองของเขาจะปรากฏให้เห็นชัดในฉากสนทนา (conversation scene) ที่มีการใช้ รีเวิร์สช็อต(reverse shot) ซึ่งเป็นฉากที่มีการสนทนาระหว่างบุคคลสองฝ่าย โดยเมื่อสนทนาดำเนินไปก็จะมีการตัดต่อสลับกันระหว่างฝ่ายพูดและฝ่ายฟังซึ่งจะสลับฐานะกันไปตลอด การเจรจาและการตัดต่อไปในฉากใกล้เคียงเพื่อเปิดเผยรายละเอียดบางอย่างที่มีความสัมพันธ์กับรายละเอียดหลักที่ได้นำเสนอไปก่อนหน้าแล้ว ดังตัวอย่างจาก *L' annee derniere a Marienbad* ซึ่งมีการใช้เทคนิคคัทอะเวย์ในฉากของการเล่นไพ่

> M : (etalant les cartes devant X) : *Cela se joue a deux. Les cartes sont disposees comme ce-ci. Sept. Cinq. Trois. Une chacune des joueurs ramasse des cartes, a tour de role, autant de cartes qu il veut, a condition de n' en prendre que dans une seule rangee a chaque fois. Celui qui ramasse la derniere carte a perdu.* (un temps bref, puis designant les cartes etalees :) *voulez - vous commencer.*[104]

ฉากนี้เป็นฉากเล่นไพ่ระหว่าง X และ M ซึ่งร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้กำหนดให้มีการตัดต่อลำดับภาพโดยการใช้คัทอะเวย์ไปที่ไพ่ใบสุดท้าย หากการคัทอะเวย์ในฉากนี้คือการให้รายละเอียดของเรื่องราว ก็สามารถจะตีความไปได้ว่าร็อบบ์-กริเย่ต์กำลังชักพาผู้อ่านเข้าสู่วังวนของการเล่นเกม

---

[103] Alain Robbe-Grillet, *L'annee derniere a Marienbad*,p. 85.

[104] Ibid., p. 30.

อะไรสักอย่าง ทั้งนี้เมื่อตัวเรื่องไม่สามารถที่จะให้ความกระจ่างใด ๆ ได้ ผู้อ่านไม่อาจแน่ใจได้เลยว่า เรื่องที่ X บอกกับ A ว่าทั้งสองคนเคยเจอกันมาก่อนและหลงรักกันนั้นเป็นความจริงหรือไม่ หรือเป็นเพียงเกมส์ที่ X กำลังเล่นอยู่ และหากตัวละคร M คือสามีของ A ซึ่งก็ยังไม่อาจสรุปได้อย่างแน่นอนว่าเขาเป็นใครกันแน่ X ก็กำลังเล่นเกมส์อยู่อย่างแน่นอนโดยมีไพ่ใบสุดท้าย คือ A เป็นเดิมพัน การคัทอะเวย์ในฉากนี้จึงเป็นการตัดต่อลำดับภาพเพื่อสื่อความหมายบางอย่าง อันเป็นการสื่อไปถึงตัวเรื่องเอง ซึ่งเป็นการประยุกต์ใช้การคัทอะเวย์ของร็อบบ์-กริเย่ต์ ซึ่งโดยปกติมักใช้เป็นการตัดต่อลำดับภาพเพื่อแสดงรายละเอียดเพิ่มเติม อย่างไรก็ตาม ในฉากนี้นั้นเมื่อปรากฏในภาพยนตร์กลับมีการดัดแปลงไปเป็นอีกอย่างหนึ่ง คือ ไม่มีการคัทอะเวย์ไปที่ไพ่แต่อย่างใด แต่เป็นฉากที่ผู้ชมภาพยนตร์จะได้เห็นทั้งตัว X และไพ่ใบสุดท้ายพร้อมกัน ซึ่งก็ไม่ได้ทำให้ความหมายมีการเปลี่ยนแปลงไปเท่าใดนัก หากแต่ถือเป็นกลวิธีที่รวบรัดมากกว่า

อีกทั้งในฉากต่อไปนี้ ซึ่งตัดข้ามไปจากเหตุการณ์หลักของเรื่อง ซึ่งเป็นการแสดงละครเวทีที่มีมีพล็อตเรื่องคล้ายคลึงกันกับตัวซิเน-โรมอง เรื่องนี้เอง รวมทั้งบทสนทนาในการแสดงที่เชื่อมโยงกันได้กับบทสนทนาของตัวละคร X ในเรื่องด้วย โดยเหตุการณ์หลักสำคัญของเรื่องอยู่ที่การแสดงละคร และร็อบบ์-กริเย่ต์ได้กำหนดให้มีการคัทอะเวย์ไปที่ฉากสำคัญของเรื่องซึ่งได้แก่ เฉลียงด้านนอกของโรงแรมที่มองออกไปเป็นสวนและรูปปั้นคนสองคนซึ่งเขาระบุว่า ดูเหมือนจะมีความหมายแต่ก็ไม่ได้บ่งบอกชัดว่าจะสื่อความหมายใด

> Le plan change alors d un coup, pour montrer, en contre-champ,la scene elle-meme, brillamment illuminee, et occupant tout l ecran.
>
> La scene represente un jardin a la francaise (ou a l italienne) rappelant les gravures apercues dans le couloir, exactement copie meme sur une de ces gravures. Sorte de terrasse de graviers avec balustrade de pierre au fond (donnant sur les pelouses invisibles) une stature d un cote (sur un socle cubique, un ou deux personnages plus ou moin s antiques, dont les postures grandiloquentes semblent signifier quelque chose , mais quoi ?) et de l autre un

portique ou des colonnes ou une entrée de pergola, un seuil , par ou quelque un semble pouvoir arriver.[105]

การคัทอะเวย์ในฉากต่อไปนี้จึงเป็นเสมือนการเชื่อมโยงฉากสองฉากเข้าด้วยกันเพื่อสื่อความหมายจะเห็นว่าเป็นทั้งความหมายที่สื่อนัยถึงตัวเรื่องและความหมายในเชิงเปิดเผยรายละเอียด ในระดับของความหมายแรกนั้น ดูเหมือนว่าร็อบบ์-กริเย่ต์พยายามที่จะโยงทั้งสองฉากเข้าด้วยกัน จากการแสดงละครบนเวทีตัดภาพมาสู่ฉากสถานที่อันเป็นจุดสำคัญของเรื่องและเทน้ำหนักให้กับรูปปั้นคนสองคน ซึ่งต่อมาผู้อ่านจะพบว่า ฉากนี้รวมทั้งรูปปั้นนี้ คือ หลักแห่งความทรงจำของตัวละคร X และเรื่องราวที่เป็นตุเป็นตะก็เกิดขึ้นที่นี่ การโยงฉากนี้เข้ากับละคร แฝงนัยความหมายให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกขึ้นในจิตใจว่าเป็นเสมือนการเตือนผู้อ่านว่าการเดินทางของเรื่องราวตรงหน้านี้คือสิ่งเดียวกันกับเรื่องราวที่ปรากฏบนเวที ซึ่งสิ่งนั้นก็คือ ละคร ซึ่งมีสภาพเป็นการแสดงออก ซิเน-โรมองและภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เช่นกัน มันคือการเดินทางของตัวมันเอง บนสิ่งที่เรียกว่าการแสดง ฉากนี้จึงเป็นการคัทอะเวย์ไปเพื่อแสดงความหมายในตัวของฉากเอง นั่นคือเรื่องราวที่เกิดขึ้นทั้งหมดในเรื่อง คือการแสดงฉากหนึ่งและเรื่องราวบนแผ่นฟิล์มตลอด 90 นาทีเท่านั้น นอกจากนี้ ในการกำหนดว่า รูปปั้นคนสองรูปดูเหมือนจะมีความสำคัญ “une statue d un cote (sur un socle cubiques, un ou deux personnages plus ou moins antiques, dont les postures grandiloquentes semblent signifier quelque chose, mais quoi?” คือ การสร้างลางบอกเหตุ ขึ้นมาเพื่อให้ผู้อ่านให้ความสนใจติดตามต่อไป ด้วยคาดว่าสิ่งที่นำเสนอมาจะมีความสำคัญในทางใดทางหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ฉากที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ กำหนดนี้ ไม่ได้ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องเดียวกันนี้เลย โดยที่อแล็ง แรสเน่ส์ได้ตัดฉากนี้ออกไปทั้งฉาก โดยให้เหตุการณ์ในเรื่องดำเนินไปเป็นเรื่องของละครเวทีที่เล่นไปบนเวทีแต่เพียงอย่างเดียว โดยไม่ได้มีการคัทอะเวย์ไปยังเหตุใดที่เป็นคนดูหรือฉากในส่วนแต่อย่างใด ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากว่า แรสเน่ส์เห็นว่าการที่ฉากนี้สื่อความหมายถึงภาพยนตร์เรื่องนี้ทั้งเรื่องว่า มันคือการนำเสนอแบบเดียวกันกับละครเวที ก็น่าจะเพียงพอแล้ว ในส่วนของมิติสถานที่นั้น อย่างไรเสียต่อมาก็ต้องกล่าวอยู่ดี จึงเป็นการรวบรัดและซับซ้อนน้อยกว่าหากจะได้ตัดฉากนี้ออกไป

ร็อบบ์-กริเย่ต์ไม่ได้เพียงแต่ประยุกต์ใช้การตัดต่อลำดับภาพในเชิงความหมายเฉพาะแต่ในการตัดต่อลำดับภาพแบบต่อเนื่องเท่านั้น หากแต่ทางตรงกันข้าม เขาก็ได้สร้างสรรค์กระบวนการ

---

[105] Ibid.

ของการตัดต่อแบบไม่ต่อเนื่อง ในภาพยนตร์อีกด้วย แม้ว่าการตัดต่อลำดับภาพแบบไม่ต่อเนื่องคือกลวิธีที่ไม่ได้รับการยอมรับและไม่ถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของภาพยนตร์ที่มีมาแต่เดิมก็ตาม

ร็อบบ์-กริเย่ต์ต่อต้านการตัดต่อแบบต่อเนื่อง และสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบการตัดต่อแบบไม่ต่อเนื่องจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะในงานภาพยนตร์ของเขา โดยมีแนวคิดว่า ความไม่ต่อเนื่องในแต่ละฉากนั้นจะสามารถสื่อความหมายตามแบบที่มันอยู่เองได้ โดยไม่ต้องอ้างอิงกับกระบวนการของการผูกร้อยโครงเรื่อง เขามีความเชื่อมั่นในวิธีการตัดต่อลำดับภาพแบบไม่ต่อเนื่องสอดคล้องกับที่โกดาร์ดเคยกล่าวเอาไว้ว่า ภาพยนตร์นั้นมิใช่การให้ภาพที่เที่ยงตรง แต่หมายถึงความเที่ยงตรงแห่งมายาภาพ ซึ่งหมายความว่า ภาพที่นำเสนอในภาพยนตร์นั้นมีตรรกกะในตัวของมันเอง เป็นลักษณะทางโครงสร้างที่นำไปสู่ผลในทางใดทางหนึ่ง โดยไม่ต้องอ้างอิงแต่ความถูกต้องตามลักษณะแห่งความเป็นจริงเป็นประการสำคัญแต่เพียงอย่างเดียว

Ce n' est pas une image juste, c' est juste une image.[106]

ซึ่งหมายความว่า ภาพแต่ละภาพ ช็อตแต่ละช็อตในภาพยนตร์นั้น ไม่จำเป็นต้องขึ้นตรงต่อระบบโครงเรื่องที่มีการกำหนดแน่นอน ตายตัว และต่อเนื่อง หากแต่ว่า ภาพหรือช็อตเหล่านั้นต่างก็มีการขึ้นตรงต่อความหมายของตัวมันเอง อย่างไรก็ตาม ร็อบบ์-กริเย่ต์ก็มีวิธีการของการตัดต่อลำดับภาพที่ไม่ต่อเนื่องแตกต่างไปจากโกดาร์ด ซึ่งเน้นการตัดต่อลำดับภาพที่ไม่ต่อเนื่องในส่วนของเหตุการณ์เดียวกัน ซึ่งหมายถึงการตัดต่อลำดับภาพแบบไม่ต่อเนื่องในท่าทาง การเคลื่อนไหวและทิศทางของวัตถุในภาพหรือการเชื่อมโยงเหตุการณ์ อันมีจุดมุ่งหมายคือทำลายความสัมพันธ์ระหว่างฉาก แต่ในขณะเดียวกัน สำหรับร็อบบ์-กริเย่ต์แล้ว ความไม่ต่อเนื่องในการตัดต่อลำดับภาพของเขา คือ การมุ่งเน้นความต่อเนื่องของเวลาและสถานที่ที่ถูกทำลาย การตัดต่อลำดับภาพของเขาจึงเป็นการตัดต่อแบบโยงความสัมพันธ์ ของปัจจัยในส่วนกาละและเทศะ แต่เป็นการโยงเพื่อที่จะบอกว่าเวลาและสถานที่นั้น ไม่คงอยู่อย่างมีนัยยะหรือเข้าถึงได้อย่างมีความหมายอีกต่อไป

---

[106] Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, p. 107.

การตัดต่อลำดับภาพแบบไม่ต่อเนื่องคือกลวิธีอีกลักษณะหนึ่งที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ นำมาใช้ในซิเน-โรมอง ของเขา ดังปรากฏใน *L annee derniere a Marienbad* ซึ่งการตัดต่อลำดับภาพในเรื่องนี้ไม่มีการเรียงลำดับของช่วงเวลาที่ชัดเจน เหตุการณ์ที่ปรากฏในเรื่องเรียงตัวอย่างไม่ต่อเนื่อง ซึ่งไม่สามารถที่จะเข้าใจได้ว่าเหตุการณ์ช่วงใดคืออดีต ปัจจุบัน หรืออนาคต เหตุการณ์ใดคือความฝัน ความจริงหรือจินตนาการกันแน่ การตัดต่อลำดับภาพในซิเน-โรมอง เรื่องนี้นำเสนอเหตุการณ์ทั้งหมดเรียงตัวต่อกันอย่างไม่เป็นลำดับใดๆทั้งสิ้น ซึ่งมาจากแนวคิดของร็อบบ์-กริเย่ต์ ในการนำเสนอภาพยนตร์ของเขา เพื่อให้มีสภาพเป็นปัจจุบันกาลถาวร หมายความว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเรื่องราวที่ดำเนินไปเพียงชั่วระยะเวลาที่ภาพยนตร์กำลังฉายขึ้นจอเท่านั้น การปะติดปะต่อเรื่องและเชื่อมโยงว่าเหตุการณ์ใดเกิดก่อนเกิดหลังจึงเป็นสิ่งที่ผู้เขียนไม่นำพาเหตุการณ์และความจริงคือสิ่งที่ปรากฏในสภาพของปัจจุบันกาลขณะที่ภาพยนตร์ดำเนินไปเท่านั้น นอกจากนี้การปรากฏซ้ำแล้วซ้ำเล่าของวัตถุบางอย่างก็มิได้มีขึ้นเพื่อระบุปัจจัยทางด้านเวลา ตัวอย่างเช่น รั้วของเฉลียงในโรงแรมที่สามารถมองออกไปสู่ด้านนอกได้นั้น ในฉากหนึ่งรั้วยังสมบูรณ์ดีอยู่ แต่ในฉากหลังอีกฉากหนึ่ง รั้วนั้นกลับพังเสียหายให้ผู้อ่านเข้าใจได้ แต่ก็ไม่สามารถที่จะนำมาเชื่อมโยงและเรียงลำดับได้เลยว่า เหตุการณ์ใดกันแน่ที่เกิดก่อนหรือหลังเหตุการณ์ใดอยู่ในอดีตหรือปัจจุบัน เครื่องแต่งกายของตัวละคร A ที่มีการเปลี่ยนแปลงสลับไปมาอยู่ตลอดเรื่อง การนำเสนอสถานที่ซ้ำ ๆ กันผ่านการตัดต่อลำดับภาพ ไม่ได้มีผลเพื่อให้ผู้อ่านสำเหนียกถึงการล่วงเลยของเวลา การตัดต่อลำดับภาพในซิเน-โรมองของเขาได้ทำลายปัจจัยทางด้านเวลาลงอย่างราบคาบ เหลือเพียงแต่ปัจจุบันกาลของภาพยนตร์และผลอันเกิดสู่จิตใจของผู้ชมขณะที่กำลังชมภาพยนตร์เพียงเท่านั้น โดยภาพแต่ละภาพต่างสื่อความหมายของมันออกมาเอง นับว่าร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้ทำลายปัจจัยทางด้านเวลาทั้งหมด ให้เหลือแต่เพียงปัจจุบันกาลในความคิดของผู้ชมขณะที่ภาพยนตร์กำลังฉาย

> De ce point de vue, on peut dire que le montage robbe-grillettien est une esthetique de la paratexte, dont la volonte affichee est de rendre au materiau filmique sa nature semiotique en affirmant resolument que le recit cinematographique, comme le recit textual , est exclusivement compose de signes.[107]

---

[107] Ibid., p. 112-113.

นอกจากการตัดต่อลำดับภาพแบบไม่ต่อเนื่องแล้ว รอบบ์-กริเยต์ยังได้ประยุกต์ใช้การตัดต่อลำดับภาพในอีกสองลักษณะคือ การประยุกต์ใช้การตัดต่อแบบหยุดภาพในช็อตก่อนหน้าแล้วจึงตัดข้ามไปยังอีกช็อต และการสร้างท่วงทำนองการตัดต่อลำดับภาพ

ในรูปแบบแรก คือ การใช้การตัดต่อลำดับภาพแบบหยุดภาพ เป็นการตัดต่อลำดับภาพโดยทำให้ภาพในช็อตที่มาก่อนหยุดนิ่ง แล้วจึงตัดข้ามมายังอีกภาพ ซึ่งเป็นคนละภาพและไม่มีความเกี่ยวเนื่องกัน การตัดต่อลำดับภาพแบบนี้นับว่าเป็นการตัดต่อลำดับภาพที่เป็นการตัดต่อแบบไม่ต่อเนื่อง และสามารถสร้างผลทางอารมณ์ให้เกิดกับผู้ชมได้สูงกว่าภาพธรรมดาที่กำลังดำเนินไปแล้วเปลี่ยนไปเป็นอีกภาพที่ไม่ต่อเนื่อง ทั้งนี้เนื่องจากว่าภาพแรกนั้นมีการหยุดนิ่ง ซึ่งการหยุดนิ่งจะมีผลทำให้สายตาของผู้ชมหยุดตามไปด้วย และเกิดภาพติดตาที่ชัดเจนกว่าภาพเคลื่อนไหว เมื่อตัดไปอีกภาพหนึ่งจึงเกิดการกระโดดหรือไม่ต่อเนื่องที่ชัดเจนกว่าการตัดต่อข้ามมาจากภาพเคลื่อนไหว นอกจากนี้การตัดต่อลำดับภาพ ลักษณะนี้ยังมีผลในการทำให้เวลาที่ดำเนินไปนั้นช้าลงเพื่อให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้เข้าถึงตัวละครที่ดำเนินไปก่อนหน้าอย่างละเอียด และสร้างผลทางอารมณ์ต่อการมองภาพนิ่ง

> Cette technique permet un ralentissment considerable de l action au profit de la dilatation de l' instance et d' une amplification ritulle [...][108]

ดังตัวอย่างใน *L' annee derniere a Marienbad* เมื่อตัวละคร A กรีดร้องขึ้นมา ภาพหยุดนิ่งในลักษณะนั้นก่อนแล้วจึงตัดไปสู่ภาพใหม่ทันที

> Apres un instant encore d immobilite, les traits du visage se deforment, la bouche s ouvre progressivement et A se met a crier ; le cri est strident, mais il a peine le temps de naitre et il est couvert par une detonation violente, toute

[108] Ibid., p. 16

proche,qui l arrete net. C' est ensuite, dans le silence, une succession reguliere de coups de feu identiques, ceux deja entendus au salon de tir

Le visage crispe, bouche ouverte, reste fige jusqu a la fin du plan, tandis que les coups de feu se succedent

Le plan change brusquement sur le dernier coup de pistolet : nouvelle image des tireurs alignes dans le salon de tir, dos aux cible et tournes vers la camera, le pistolet a bout de bras le long du corps. M est dans la fille (mais pas X) a un emplacement bien visble. Tous sont immobiles, attendant le signal. On entend seulement le tic-tac d un mouvement d' horlogerie, rapide et net, d un bout a la autre du plan.[109]

ในฉากก่อนหน้านี้ ตัวละคร A จะปรากฏขึ้นพร้อมเสียงออฟสกรีนของ X ซึ่งคุกคามเธอ จนกระทั่ง A กรีดร้องขึ้นมา การที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ กำหนดให้ใช้ภาพนิ่งในท้ายช็อตนี้ ทำให้ผู้ชมเห็นท่าทางของ A อย่างชัดเจน และเมื่อตัดภาพไปอย่างรวดเร็วมาสู่เสียงปืน ยิ่งทำให้ความรู้สึกของคนดูถูกรุมเร้าด้วยการคุกคามและความรู้สึกประหวั่นพรั่นพรึง รวมทั้งท่าทางของตัวละครในห้องยิงปืนในฉากต่อมาซึ่งหยุดนิ่งราวกับไร้ชีวิต พร้อมกับเสียงนาฬิกาที่ขับเน้นความวิเวกวังเวง การตัดต่อลำดับภาพในฉากนี้ ถือว่าเป็นการตัดต่อที่อาศัยพลังทางด้านภาพและเสียงอย่างเต็มที่ กล่าวคือ เมื่อ A กรีดร้อง ภาพนิ่งคือการเน้นช่วงเวลาที่คนดูจะได้เห็นสีหน้าอาการหวาดกลัวของเธออย่างเด่นชัด เป็นการถ่วงเวลาให้นานขึ้นด้วยภาพนิ่งที่เน้นอากัปกริยาตลอดจนความรู้สึกของตัวละครอย่างชัดเจน เมื่อภาพตัดไป มีเสียงปืนมารองรับ อารมณ์คนดูในช่วงนี้จึงถูกกระชากขึ้นตามอาการหวาดกลัวของ A ไปด้วย ยิ่งประกอบกับท่าทางของตัวละครและเสียงนาฬิกา ยิ่งทำให้บรรยากาศดูแปลกประหลาดและไม่คุ้นเคยพอที่จะไว้ใจได้ การตัดต่อลำดับภาพในฉากนี้ จึงนับว่ามีพลังมากในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้เกิดกับคนดู ความโดดเด่น ก็คือ การแสดงให้เห็นว่าความจริงนั้นคือภาพยนตร์ที่อยู่ตรงหน้าเท่านั้น การที่ภาพยนตร์อาศัยการตัดต่อลำดับภาพเพื่อสร้างอารมณ์ให้เกิดกับคนดู เป็นการสร้างอารมณ์ที่มาจากเทคนิคทางด้านภาพยนตร์ล้วน ๆ

---

[109] Alain Robbe-Grillet, *L annee derniere a Marienbad*, pp. 120-121.

โดยไม่อาศัยความสำคัญของโครงเรื่องที่เชื่อมโยงแต่อย่างใด ภาพยนตร์ได้แสดงออกซึ่งความเป็นตัวของมันเอง การดำเนินเรื่องก็คือการเดินทางของตัวภาพยนตร์

> Designant son artificialite,le cineaste oblige le public a prendre en compte le film non comme un medium de representation du monde mais comme l expose ostentatoire de sa seule realite.[110]

ท่วงทำนองการตัดต่อลำดับภาพคืออีกลักษณะหนึ่งที่ร็อบบ์-กริเย่ต์นำมาประยุกต์ใช้ ภาพยนตร์แต่ละประเภทจะมีท่วงทำนองการตัดต่อลำดับภาพที่แตกต่างกัน ภาพยนตร์ผจญภัยมักที่จะตัดภาพอย่างรวดเร็ว ในขณะที่ภาพยนตร์แนวชีวิตที่ก็จะตัดภาพช้า เพื่อให้เข้ากับอารมณ์ของชนิดเรื่องราว ร็อบบ์-กริเย่ต์สร้างท่วงทำนองการตัดต่อลำดับภาพในภาพยนตร์ของเขาคือ การตัดภาพอย่างรวดเร็ว จากฉากหนึ่งไปสู่อีกฉากโดยที่เหตุการณ์ในฉากแรกยังไม่เป็นที่สิ้นสุด แต่ภาพก็ตัดเข้าไปสู่อีกเหตุการณ์อื่นทันที เป็นการตัดต่อลำดับภาพในลักษณะของการขัดจังหวัดความเคลื่อนไหว ดังเช่นใน *L immortelle* ในฉากต่อไปนี้ ซึ่งเป็นช็อตของคนตกปลา ซึ่งจับภาพเขาอยู่ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง ขณะกำลังตกปลา แต่จะพบว่าเมื่อตัวละครหันมา ภาพจะตัดไปอย่างรวดเร็ว

> Le meme pecheur, dans la meme position exactement et au meme endroit, mais vu de plus pres, bien que sous le meme angle, comme par un homme debout. Il est coupe aux hanches et se presente de trois quarts gauche. Des le debut du plan il commence a tourner la tete lentement vers la gauche, tout en relevant les yeux. Lorsque son regard est face a la camera, le plan change.[111]

---

[110] Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, p. 108.

[111] Alain Robbe-Grillet, *L immortelle*, p. 23.

ในฉากของตัวละคร N ที่นำเสนอผ่านการมองของตัวละคร M โดยนับเป็นภาพแทนสายตาของ M ทันทีที่ตัวละคร N หันหน้าเข้ามามองกล้อง ขณะที่มีเสียงสุนัขเห่านั้น ภาพก็จะตัดไปทันที ฉากนี้การตัดต่อลำดับภาพแสดงถึงความรู้สึกของการคุกคาม เพราะใช้มุมกล้องแทนสายตา M และอันตราย ซึ่งนำเสนอผ่านเสียงสุนัขเห่า

> Reprise du n 19. Mais, des les premieres images du plan. N se retire vivement en arriere (comme pour echapper au regard de M) et se retourne d un coup vers la camera, tandis que l on entend de nouveau le sifflement de l homme qui appelle son chien. Le plan est coupe des que N est de face.[112]

ในทั้งสองฉากตัวละครต่างยังเคลื่อนไหวไม่เสร็จสิ้นภาพก็ตัดไปยังช็อตอื่นแล้ว การตัดต่อลำดับภาพลักษณะนี้มักจะพบในภาพยนตร์ประเภทที่มีการดำเนินเรื่องเร็ว โดยให้รายละเอียดเท่าที่จำเป็นแล้ว จึงนำเสนอรายละเอียดต่อไปทันที อย่างไรก็ตาม ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้นำวิธีการนี้มาใช้เพื่อสร้างผลทางด้านความรู้สึกต่อผู้อ่านซิเน-โรมองและผู้ชมภาพยนตร์มากกว่าที่จะเป็นการเร่งความเร็วในการดำเนินเรื่อง เพราะการตัดต่อแบบนี้จะให้ความรู้สึกของการปะทะ กล่าวคือ เมื่อภาพหนึ่งกำลังเคลื่อนไหว แต่เป็นการเคลื่อนไหวที่กำลังดำเนินไปและยังไม่จบ ภาพก็ตัดไปสู่ภาพใหม่ทันที ความรู้สึกของผู้ชมต่อการเห็นฉากนี้คือ การวิ่งเข้าปะทะของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งนับว่าเป็นการผสานความเคลื่อนไหวเข้ากับความนิ่งได้อย่างมีชั้นเชิง ร็อบบ์-กริเย่ต์จึงได้นำเอาวิธีการนี้มานำเสนอในซิเน-โรมอง ของเขาเพื่อแสวงหาผลในลักษณะเดียวกันกับ ภาพยนตร์

4.4.3 การใช้ภาพพิเศษ (insert shot)

การใช้ภาพพิเศษ หมายถึง การเพิ่มช็อตใดช็อตหนึ่งซึ่งอาจจะเกี่ยวพันกับเรื่องราวหรือไม่เกี่ยวพันกันเลย เพื่อขยายความเรื่องราวที่ดำเนินอยู่โดยการแทรกช็อตนั้น ๆ ลงไประหว่างช็อตอื่น ๆ ที่เรียงต่อเนื่องกัน[113] ซึ่งอาจจะเป็นการแทรกเข้าไปเพื่อผลทางอารมณ์หรือความคิดในเชิงอุปมาก็แล้วแต่ การใส่ภาพพิเศษช็อตใดช็อตหนึ่งลงในภาพยนตร์ที่กำลังดำเนินไป

---

[112] Ibid., p. 18.

[113] ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ, *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาพยนตร์*, หน้า. 123.

มีผลต่อการหยุดความลื่นไหลของเรื่องราว ขณะเดียวกันก็นับว่าเป็นการหยุดผู้ชมไว้ด้วยรายละเอียดที่แทรกเข้ามา เพื่อเสริมตัวเรื่องที่กำลังดำเนินไป

ร็อบบ์-กริเย่ต์ใช้การอินเสิร์ทช็อตในซิเน-โรมองของเขาทุกเรื่อง และมักจะเป็นการใช้โดยแทรกช็อตที่ไม่มีความเกี่ยวพันกับเรื่องราวอย่างตรง ๆ

ซิเน-โรมอง ที่ใช้เทคนิคใช้ภาพพิเศษมากที่สุดได้แก่ *Glissements progressifs du plaisir* ซึ่งนับว่าเป็นการใช้ภาพพิเศษมากที่สุดและมีความต่อเนื่องกัน ราวกับว่าจะโยงใยกันเป็นเรื่องราวอีกเรื่องหนึ่งขึ้นมาได้ ซึ่งถือว่าเป็นการที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้นำเอาวิธีการของภาพยนตร์ดัดแปลงใช้เพื่อนำเสนอมากกว่าที่จะเอาวิธีการของภาพยนตร์มารองรับโดยไม่ไดทำอะไรเลย ในซิเน-โรมองเรื่องนี้ มีคำที่บ่งชี้การใช้อินเสิร์ทช็อตอย่างชัดเจนในทุก ๆ ฉากที่มีการใช้วิธีการนี้

25 a.Ponctuation:

327.-Vue d ensemble du fossoyeur dans le vieux cimetiere envahi de marguerites sauvages. En creusant avec sa beche , il trouve une bouteille qui parait contenir un message. Il s en desinteresse bientot et reprend son travail. La voix d Alice commence off : *Glissement des poissons….*[29 seconds][114]

คำว่า ponctuation คือ ข้อกำหนดโดยตรงว่าช็อตนี้คือช็อตที่ถูกใส่เข้ามาคั่นการดำเนินเรื่อง ในซิเน-โรมองเรื่องนี้จะพบว่ามีการใส่ภาพพิเศษเข้ามาเป็นจำนวนมาก และเน้นย้ำซ้ำๆกันเช่นภาพของรองเท้าผู้หญิง โดยในตัวอย่างนี้ จะเป็นภาพแทนสายตาของสัปเหร่อเป็นภาพของหลุมศพในป่าช้าแห่งหนึ่ง ขณะที่กำลังใช้เสียมขุดหลุม ในนั้น เขาจะพบขวดน้ำหอมซึ่งมีข้อความบรรจุอยู่แต่ก็ไม่ได้สนใจ และขุดต่อไป ฉากนี้เขาได้แทรกเข้ามาในเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินอยู่ก่อน ซึ่งไม่มีความสัมพันธ์ใดกับตัวเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่เลย หากแต่ว่า มันคือภาพที่พาคนดูไปสู่สภาวะแห่งอารมณ์ของความน่าสะพรึงกลัว ด้วยภาพของหลุมศพและการขุดค้น ขวดแก้วและข้อความที่ไม่สามารถเข้าถึง การใช้ภาพพิเศษเข้ามาจึงเป็นการสร้างความรู้สึกของความลึกลับและน่ากลัว

---

[114] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, p. 184.

4.4.4 การใช้ภาพพลิกแพลง

ภาพพลิกแพลง คือ ภาพที่ใช้เทคนิคพิเศษในทางภาพยนตร์ ซึ่งอาจจะทำได้ในขณะที่ถ่ายทำหรือใช้เทคนิคทางห้องแลบเข้าช่วย ภาพพลิกแพลงต่าง ๆ ที่มีการใช้กันมีหลายประเภท ได้แก่ การจาง (fade) การจางซ้อน (dissolve) การกวาดภาพ (wipe) ภาพซ้อน (superimpose) การเล่นภาพย้อนหลัง (reverse action) ภาพเร็ว (fast motion) และภาพช้า (slow motion) ซึ่งทั้งหมดต่างเป็นวิธีการทางด้านภาพที่มีผลในการสื่อความหมาย ทั้งต่อกระบวนการทางด้านรูปแบบ และการนำเสนอเนื้อหา

ร็อบบ์-กริเย่ต์นำภาพพลิกแพลงมาใช้ส่วนของการนำเสนอรูปแบบของซิเน-โรมองของเขามากกว่าที่จะใช้เป็นพาหนะของเนื้อหา เทคนิคภาพพลิกแพลงจึงเป็นวิธีการจัดการทางด้านภาพในซิเน-โรมองมากกว่าจะเป็นกระบวนการสื่อความหมาย ทั้งนี้ เทคนิคของภาพพลิกแพลงที่เขานำมาใช้ ประกอบด้วย

4.4.4.1 การจาง (fade) ซึ่งมี 2 ประเภท คือ การจางเข้าและจางออก

การจางเข้า (fade in)

การจางเข้า เป็นการถ่ายที่เริ่มจากการกำหนดให้จอภาพมืดสนิทก่อนแล้วภาพจึงค่อย ๆ ปรากฏสว่างขึ้นทีละน้อย จนกระทั่งปรากฏชัดเจนตามปกติ การจางเข้าเป็นวิธีการหนึ่งที่ใช้ในการเปิดซีเคว็นส์ใหม่ ซึ่งหมายถึง การเริ่มต้นตอนใหม่

การจางออก (fade out)

การจางออก เป็นการถ่ายที่เริ่มจากการถ่ายธรรมดา คือ ให้แสงในภาพอยู่ในระดับปกติธรรมดา จากนั้นจึงค่อย ๆ กำหนดให้ภาพนั้นมืดลงเรื่อย ๆ จนกระทั่งมืดสนิท การจางออกเป็นวิธีการที่ใช้ในการปิดซีเคว็นส์ ซึ่งหมายถึง จบตอนหนึ่ง ๆ

ร็อบบ์-กริเย่ต์ ใช้วิธีการจางเข้าใน L annee derniere a Marienbad มีการจางเข้าจากฉากในส่วนตอนหนึ่ง เข้ามาสู่ฉากในห้องนอนของ A. ในอีกตอน

Transition fondue rapide et la chamber revient , exactement telle qu elle etait la fois precedente. Le cadrage aussi est le meme ,au depart du moins ,car

ce plan-ci n est pas fixe : la camera effectue une rotation qui montre la chambre en detail ,et decouvre bientot A elle-meme ,debout ,regardant vers l appareil ,avec les yeux fixes et le visage bouleverse qu elle avait sur le plan de jardin qui precede.[…][115]

ฉากนี้กำหนดว่าจะต้องมีการจางเข้าอย่างรวดเร็ว สู่ฉากในห้องนอน ซึ่งเป็นฉากเดียวกับที่ได้นำเสนอมาก่อนแล้วครั้งหนึ่ง จากนั้นกล้องจึงแพนเพื่อแสดงรายละเอียดในห้อง จนกระทั่งเข้ามารับA ซึ่งยืนอยู่และมองมาที่กล้อง ในลักษณะภาพที่คล้ายคลึงกับตอนก่อนหน้า คือ ฉากในสวน จะพบว่าฉากนี้ ร็อบบ์-กริเย่ต์ใช้การจางเข้าเพื่อแบ่งตอนก็จริง แต่เขาไม่ได้ทำให้แต่ละตอนแยกขาดจากกันโดยสิ้นเชิง เพราะได้กำหนดให้ตัวละครA เป็นองค์ประกอบในการเชื่อมโยง 2 ตอนเข้าด้วยกัน ด้วยลักษณะทางด้านภาพและการแสดง การจางเข้าเพื่อใช้แบ่งตอนนั้น คือการทำให้สถานที่และเวลาแยกออกจากกัน เป็นคนละฉากคนละตอน ทว่า เขาก็ยังได้สร้างความคลุมเครือด้วยการทำให้ตัวละครมีรายละเอียดที่ทับกันสนิท มีการเปลี่ยนแปลงแต่ในส่วนของสถานที่เท่านั้น จึงถือว่าร็อบบ์-กริเย่ต์นำการจางเข้ามาใช้ในลักษณะที่สรางสรรค์ตามแบบของเขา นั่นคือการสร้างความขัดแย้งทางด้านสถานที่และเวลา เพราะไม่สามารถที่จะสรุปแยกแยะได้เลยว่า ตอนหนึ่งในห้องนอนต่อจากอีกตอนหนึ่งในสวน หรือไม่ แม้การจางซ้อนจะเป็นเครื่องหมายที่บอกว่า นี่คือตอนใหม่และเป็นคนละตอน นั่นก็เพราะว่า แม้เมื่อมีการจางซ้อนเข้ามา ก็ยังคงเป็นฉากเดิมที่เคยปรากฏมาก่อนแล้วในห้องนอน ในขณะเดียวกัน ตัวละครที่ซ้อนทับกันระหว่างตอนในสวนและในห้องนอน คือ นัยยะของการทำลายปัจจัยทางด้านเวลา เพราะผู้อ่านหรือผู้ชมจะไม่สามารถที่จะระบุ ลำดับเวลาที่ชัดเจนได้ และไม่แม้แต่จะเข้าใจได้ว่า สิ่งใดคือความจริง และสิ่งใดคือความลวงหรือความฝันกันแน่

4.4.4.2 การจางซ้อน (dissolve)

การจางซ้อน เป็นการนำเอาเทคนิคของการจางเข้ากับจางออกมาซ้อนทับกัน คือ ในขณะที่ภาพแรกกำลังจะจางหายไปจากจอ ภาพที่สองก็ค่อยซ้อนทับปรากฏชัดขึ้นมาแทนเทคนิคภาพจางซ้อนมักใช้ในกรณีของการเปลี่ยนฉาก ต่างกับเทคนิคการจางเข้า-จางออก คือเทคนิคแรกจะแยกความสัมพันธ์ระหว่างฉากและตอนออกจากกัน ในขณะที่เทคนิคนี้ทำให้ฉากเชื่อมเป็นตอนเดียวกัน ซึ่งร็อบบ์-กริเย่ต์ก็ได้นำมาใช้ในการเปลี่ยนฉากในซิเน-โรมองของเขา ดังใน *L annee derniere a Marienbad* ในฉากเต้นรำ ซึ่งจะพบว่านี่คือตอนเดียวกัน หากแต่ถูกแบ่งออก

[115] Alain Robbe-Grillet, *L'annee derniere a Marienbad,* p. 133.

เป็นสองฉาก แม้ว่าจะเป็นสถานที่เดียวกัน เนื่องจาก การจางซ้อนที่สื่อนัยถึงการผันผ่านของช่วงเวลา และการเปลี่ยนแปลงมุมกล้องตลอดจนขนาดภาพ

> Nouveau gros plan : X et A dansant avec une extreme lenteur ,dans le salon de l hotel ,une valse tres digne (partenaires assez eloignes l un de l autre, postures sans langueur ,etc.) X doit apparaitre sur l ecran a peu pres a la meme place que dans le plan precedent, et encore de face. A est de profil, ou de trois quarts arriere. Elle ne regarde pas vers X.[…]
>
> Nouveau plan de la danse: le meme couple vu en pied. Et d autres couples autour d eux, mais sans grouillement excessif. Le passage entre le plan precedent et celui-ci etait un fondu lent ,une image s estompant peu a peu et la suivant apparaissant ensuite peu a peu.
>
> X et A ont toujours la meme attitude distante. X regarde A, mais sans insistance. A regarde ailleurs. Ils ne se parlent pas.[116]

ฉากนี้เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในหนึ่งตอน โดยประกอบด้วยสองฉาก ซึ่งตัวละครทำการแสดงในลักษณะแบบเดียวกัน และดูเหมือนว่าจะต่อเนื่องกัน แต่ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้กำหนดวิธีการจางซ้อนขึ้นเพื่อแบ่งตอนเต้นรำนี้ออกเป็นสองฉาก กล่าวคือ ในฉากแรกจะเป็นภาพขนาดใกล้ของX และ A จับคู่เต้นรำกันอย่างเชื่อง ช้า โดยจัดวางองค์ประกอบภาพให้X อยู่ใกล้กว่า และA หันข้างให้กับคนดู โดยA จะไม่มองมาที่ X ส่วนในฉากที่สอง นั้นจะพบว่า มีการจางซ้อนเข้ามาเชื่อมต่อ โดยภาพที่ซ้อนเข้ามคือ Xและ A ในการแสดงอย่างเดียวกัน คือเต้นรำแต่ขนาดภาพจะมีการเปลี่ยนแปลง คือ เป็นภาพขนาดกลางและถ่ายเต็มตัวในลักษณะของภาพเต็มตัว ทำให้เปิดเผยรายละเอียดส่วนอื่นคือ คู่เต้นรำที่อยู่รอบๆตัวละครหลักทั้งสอง ระยะห่างระหว่างX และ A ยังคงเดิม X มองมาที่ A แต่เธอก็ยังคงมองไปที่อื่น และไม่สนใจเขา

---

[116] Ibid., p. 87.

ขนาดภาพและการจางซ้อน คือกุญแจสำคัญที่นำไปสู่การแบ่งฉากเต้นรำนี้ออกเป็นสองฉาก โดยพื้นฐานแล้วการเปลี่ยนแปลงขนาดของภาพ สามารถปรากฏได้ในฉากเดียวกัน ทว่า การจางซ้อนคือสัญลักษณ์ของการแบ่งฉาก ซึ่งหมายถึงการแบ่งมิติของสถานที่และเวลาออกจากกัน ดังนั้น การเต้นรำในฉากหนึ่งซึ่งเป็นภาพใกล้ และฉากที่สองซึ่งเป็นภาพเต็มตัว จะต้องมีความเหลื่อมล้ำในสถานที่และเวลา และสันนิษฐานได้ว่า ในฉากที่หนึ่ง ทั้งคู่อาจจะเต้นรำอยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง ณ . สถานที่หนึ่ง และอาจไม่มีใครอยู่รอบๆตัวตามรายละเอียดที่ภาพนำเสนอ แต่ในฉากที่สองนั้น จะต้องมีการเคลื่อนผ่านของเวลาโดยสถานที่อาจจะเป็นที่เดิม ซึ่งการที่มีการนำเสนอต่อเนื่องกัน ทำให้เกิดความสับสนระหว่างความต่อเนื่องทางด้านภาพกับความต่อเนื่องของช่วงเวลา โดยหากนับที่การต่อเนื่องทางด้านภาพแล้ว จะพบว่าสองฉากนี้มีความผสมกลมกลืนกันราวกับจะเป็นฉากเพียงฉากเดียว ซึ่งดำเนินไป ในขณะที่การจางซ้อนจะสร้างความขัดแย้งขึ้นว่า จริงๆแล้ว ฉากนี้อาจจะมีความเหลื่อมล้ำทางด้านเวลา และมากไปกว่านั้น อาจจะสับสนถึงขั้นแยกไม่ออกว่าอันไหนคือความจริงและอันไหนคือความฝันหรือความลวงกันแน่ นี่คือการทำให้ปัจจัยทางด้านเวลาเหลือที่ศูนย์ และให้ผู้อ่านหรือผู้ชม สัมผัสถึงแต่เพียงภาพตรงหน้า และนับเอาว่า เวลาที่แท้จริงนั้น ก็คือเวลาที่ภาพของทั้งสองฉากกำลังปรากฏและลำดับก่อนหลังที่แท้จริงนั้น อาจไม่มีเหลือเพียงลำดับที่ปรากฏในช่วงระยะเวลาที่ภาพยนตร์ฉายบนจอเท่านั้น ซึ่งทั้งหมดก็เป็นเทคนิคภาพพลิกแพลงที่รอบบ์-กริเยต์นำมาใช้ในซิเน-โรมองของเขา

รอบบ์–กริเยต์ นอกจากจะได้นำเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์หลากหลายลักษณะมาใช้ในงานนวนิยายและพัฒนาจนกระทั่งกลายมาเป็นซิเน-โรมอง ซึ่งได้ใช้ศิลปะภาพยนตร์เป็นรูปแบบการนำเสนอหลักแล้ว แต่ก็มิได้หมายความว่า เป็นการนำกลวิธีของศิลปะต่างแขนงมาใช้โดยมิได้มีการประยุกต์ ทั้งนี้เนื่องจากว่า รอบบ์-กริเยต์ ได้สร้างลักษณะเฉพาะในวิธีการทางภาพยนตร์ขึ้นมาใช้เฉพาะในตัวซิเน-โรมองเองอีกด้วย นั่นคือ วิธีการทางด้านภาพยนตร์ที่มีรูปแบบเฉพาะในแนวทางที่เขาเห็นว่าควรจะเป็นและได้ประโยชน์อย่างเต็มที่ในการสื่อสาร รอบบ์-กริเยต์จึงได้นำวิธีการทางด้านภาพยนตร์มาดัดแปลงและทดลองใช้ในซิเน-โรมองของเขา และครอบคลุมไปถึงการทดลองเทคนิคทางด้านภาพยนตร์ที่เขาพัฒนาขึ้นมาเองนี้ในภาพยนตร์ของเขาเองด้วย ในท้ายบทนี้จึงได้ศึกษาถึงลักษณะการประยุกต์ใช้เทคนิควิธีการของภาพยนตร์ในซิเน- โรมองของเขา

การประยุกต์ใช้เทคนิคภาพยนตร์ของรอบบ์-กริเยต์ คือ การนำเทคนิคทางด้านภาพยนตร์ที่มีอยู่มาดัดแปลงให้เข้ากับสาระที่เขาต้องการจะนำเสนอ โดยเป็นการเปลี่ยนแปลงประสิทธิผลตามแบบดั้งเดิมของกระบวนการแต่ละอย่างให้เป็นไปสู่ประสิทธิผลตามบริบทของเรื่องราวแต่ละ

เรื่อง ดังนั้น กฎเกณฑ์หรือไวยากรณ์ทางด้านภาพยนตร์ตามแบบที่เคยเป็นมา จึงมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ผู้อ่านซิเน-โรมองและผู้ชมภาพยนตร์ของเขา จึงถูกชักพาจากโลกแห่งวิธีการทางด้านภาพอันคุ้นเคย เข้าสู่โลกที่ใช้วิธีการอันคุ้นเคยนั้นเป็นเพียงพื้นฐานแล้วก้าวเข้าสู่แนวทางหรือกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีความเป็นตัวของตัวเองอย่างเด่นชัด การประยุกต์ใช้เทคนิคภาพยนตร์ของร็อบบ์-กริเย่ต์ สามารถสรุปได้ดังนี้

4.5 ศิลปะการเขียนบทภาพยนตร์และการถ่ายทำ

บทภาพยนตร์กับการถ่ายทำนั้นนับว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด บทภาพยนตร์นั้นคือกระบวนการขั้นแรกอันเป็นพื้นฐานของการถ่ายทำภาพยนตร์ บทภาพยนตร์เปรียบได้กับแบบพิมพ์เขียวที่ใช้ในการกำหนดโครงสร้าง แบบแผนวิธีการในการผลิตภาพยนตร์ บทภาพยนตร์จะถูกเขียนขึ้นเพื่อกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ที่ภาพยนตร์ต้องการจะนำเสนอ ซึ่งรายละเอียดทั้งหมดที่ถูกแสดงออกในภาพยนตร์คือสิ่งที่มีการกำหนดมาก่อนแล้วล่วงหน้าจากผู้เขียนบทภาพยนตร์ บทภาพยนตร์ทั่วไปจึงมีลักษณะที่ค่อนข้างจะตายตัว มีรายละเอียดที่ชัดเจน และขณะเดียวกันก็มีความยืดหยุ่นในการกำหนดรายละเอียดบางอย่างเช่น การเปิดช่องให้มีการเข้ามาของการใช้เทคนิควิธีการอื่น ๆ เช่น เทคนิคทางด้านเสียง ดนตรีประกอบ อันเป็นกระบวนการในส่วนของกระบวนการหลังการถ่ายทำ ซึ่งอย่างไรก็ตาม เป็นแนวปฏิบัติที่มีความชัดเจนมาเป็นเวลานานว่าบทภาพยนตร์ที่ดีจะต้องมีการกำหนดรายละเอียดหลัก ๆ เกี่ยวกับโครงเรื่องอย่างชัดเจน และเปิดช่องให้ผู้กำกับภาพยนตร์ได้ตีความ รวมทั้งมีลักษณะเปิดในการให้อิสระต่อผู้เชี่ยวชาญทางด้านเทคนิคอื่น ๆ เช่น ผู้กำกับภาพ ผู้ทำดนตรีประกอบ อย่างไรก็ตาม จะพบว่า ในภาพยนตร์ของร็อบบ์–กริเย่ต์นั้นได้ดำเนินตามลักษณะของบทภาพยนตร์และการถ่ายทำพื้นฐานมาเป็นอย่างดี ทว่าในขณะเดียวกันก็ได้สร้างสรรค์วิธีการทั้งสองด้านตามแบบอย่างของตนเองไปคู่กัน

4.5.1 การเขียนบทภาพยนตร์

ร็อบบ์–กริเย่ต์ได้เปรียบบทภาพยนตร์ของเขาว่า คือ คู่มือการแสดงหรือโน้ตดนตรีในการแสดงโอเปร่าและดนตรีตามลำดับ ซิเน-โรมองนั้นก็คือบทภาพยนตร์ทว่าซิเน-โรมองก็มีความแตกต่างจากบทภาพยนตร์อย่างชัดเจนในส่วนของลักษณะวิธีการบรรยายและการกำหนดรายละเอียดในกระบวนการของกระบวนการถ่ายทำ และหลังการถ่ายทำ ลักษณะวิธีการบรรยายในบทภาพยนตร์ทั่วไปนั้น จะมีลักษณะที่กว้าง กล่าวคือ กำหนดรายละเอียดอื่น ๆ ที่

มิใช่โครงเรื่องหรือข้อมูลบางอย่างที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องไว้อย่างหลวม ๆ เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้กำกับภาพยนตร์ได้ตีความและเลือกที่จะนำเสนอภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ออกมาตามแบบอย่างที่เห็นสมควร ภาษาที่ใช้ในบทภาพยนตร์จึงมีลักษณะที่รวบรัด ไม่ระบุรายละเอียดปลีกย่อยใด ๆ ที่ไม่จำเป็น โดยมีการกำหนดรายละเอียดเท่านั้น เพราะถือว่ากระบวนการของบทภาพยนตร์นั้นคือกระบวนการในส่วนของกระบวนการก่อนหน้าการถ่ายทำ อันจะไม่ระบุรายละเอียดอย่างเข้มข้นเท่าใดนัก เนื่องจากนอกจากจะเป็นการส่งหน้าที่ให้กับผู้กำกับภาพยนตร์ได้ตีความแล้ว ยังเป็นการอุดช่องว่างที่มองไม่เห็นอันจะเกิดจากข้อจำกัดในการถ่ายทำอื่น ๆ อีกด้วย ดังนั้น ในบทภาพยนตร์จึงไม่ปรากฏการระบุการให้แสงอย่างโจ่งแจ้ง แต่จะบอกว่าต้องการบรรยากาศอย่างไรเพื่อให้ผู้กำกับภาพยนตร์และทีมถ่ายทำได้พิจารณา ท่วงทำนองการตัดต่อ ซึ่งจะถูกพิจารณาการกระทำการณ์ในห้องตัดต่อ และดนตรีประกอบซึ่งอยู่ในหน้าที่ของผู้ทำดนตรีประกอบ

อย่างไรก็ตาม ด้วยพื้นฐานที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ มีจุดประสงค์จะให้ซิเน-โรมองเป็นสื่อวรรณกรรมที่แตกต่างไปจากบทภาพยนตร์กล่าวคือ ไม่ได้มีหน้าที่เพียงเพื่อใช้ในการถ่ายทำแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่เมื่อนำมาอ่านก็สามารถที่จะทำให้ผู้อ่านได้รับทั้งภาพและเสียงไปพร้อม ๆ กัน ราวกับกำลังชมภาพยนตร์อยู่ผ่านหน้ากระดาษ ดังนั้น ผู้ที่ได้ชมภาพยนตร์ก็ไม่มีประโยชน์ใดเลยที่จะอ่านซิเน-โรมองของเขา จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่วรรณกรรมของเขาจะต้องมีการกำหนดรายละเอียดปลีกย่อยที่ชัดเจนที่สุดเพื่อที่จะให้ผู้อ่านได้รับทั้งภาพและเสียงไปพร้อม ๆ กัน เพื่อให้ได้ผลแบบชมภาพยนตร์ ดังนั้น รายละเอียดในการบรรยายจึงมีความชัดเจนกว่าข้อความที่ระบุในบทภาพยนตร์ทั่วไป ดังตัวอย่างการบรรยายใน *L'annee derniere a Marienbad* ฉากหนึ่ง ซึ่งเป็นการบรรยายสภาพฉากในโรงแรมฉากหนึ่ง

> Les panneaux sont en outre occupes par des tableaux encadres, situes tous a hauteur de regard. On y rencontre principalement : des gravures de genre ancien representant un jardin a la francaise avec pelouses geometriques, arbustes tailles en cones, pyramides, etc., allees de gravier, balustrades de pierre, statues avec socles cubiques massifs et poses figees,legerement emphatiques.Des photographies de l hotel lui-meme et en particulier du couloir-

galerie ou l on se trouve (montrant par exemple la perspective fuyante des deux parois)[117]

ในฉากนี้ มีการบรรยายฉากอย่างละเอียด ซึ่งหากเป็นการกำหนดในบทภาพยนตร์ทั่วไป ก็จะกำหนดเพียงรายละเอียดทางการถ่ายทำว่าภายนอกหรือภายใน และสถานที่นั้นคือที่ไหน โดยที่ทีมงานถ่ายทำจะได้สรรหาหรือตกแต่งสถานที่ตามแบบอย่างที่ได้ตีความจากแนวเรื่องเอาเอง การที่ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้บรรยายฉากอย่างละเอียดนั้น คือการให้ภาพที่ชัดเจนขึ้นในสมองผู้อ่านเทียบได้กับการชมภาพยนตร์ กล่าวคือ มองเห็นภาพผ่านการบรรยายแบบวัตถุของเขา จะเห็นว่าการบรรยายฉากนี้กับการบรรยายฉากในซิเน-โรมองของเขามีลักษณะการบรรยายโดยให้รายละเอียดแต่ละส่วนอย่างชัดเจน เป็นการบรรยายแบบสัดส่วนคือ บรรยายตามลักษณะทางกายภาพ ซึ่งผลที่ออกมาจากบรรยายแบบนี้ก็คือ ทำให้ผู้อ่านรู้สึกเหมือนกับการกวาดสายตาผ่านภาพที่นวนิยายสร้างขึ้น ซึ่งตรงนี้เองที่เรียกว่า การบรรยายแบบวัตถุ การให้ภาพแบบภาพยร็อบบ์–กริเย่ต์ ได้นำเอาวิธีการนี้มาใช้ในซิเน-โรมองของเขาในการสร้างภาพ เพื่อให้ผู้อ่านได้รับภาพแบบเดียวกันกับการชมภาพยนตร์ ซึ่งต่างจากบทภาพยนตร์ในแง่ที่ว่า บทภาพยนตร์นั้นจะกำหนดสถานที่อย่างกว้าง ๆ เพื่อให้ภาพเหล่านั้น ไปปรากฏและสร้างผลต่อคนดูผ่านแผ่นฟิล์มเท่านั้น ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้รวบรัดบทภาพยนตร์กับภาพยนตร์เข้าด้วยกัน และนำเสนอผ่านซิเน-โรมองของเขา

นอกจากในส่วนของรายละเอียดทางด้านภาพแล้ว แม้แต่รายละเอียดทางด้านเสียงก็มีการกำหนดที่ชัดเจนมากพอกัน ดังที่เขากำหนดท่วงทำนองของดนตรีประกอบในฉากที่กล้องเคลื่อนที่ตามตัวละครสองคน และผู้อ่านหรือผู้ชมจะได้ยินเสียงตัวละครทั้งสองพูดในสิ่งที่ไม่อาจเข้าใจหรือแยกแยะได้ ซึ่งเมื่อติดตามเรื่องต่อไป ก็จะพบว่าสิ่งที่ทั้งสองคนพูดมีความสัมพันธ์กับตัวเรื่องอย่างชัดเจน เพราะมันคือการสรุปหรือแสดงออกของตัวเรื่อง หากจะตีความว่าสิ่งที่ทั้งสองคนพูดคือ เรื่องราวของ X และ A ที่เคยพบกันที่ Marienbad อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ทั้งสองคนพูดอาจจะเป็นการพูดถึงละครที่เพิ่งได้ชมมา ซึ่งซ้อนทับกันพอดีในแนวเรื่องกับเรื่องราวของ X และ A โดยมีพล็อตเรื่องที่เหมือนกัน หรืออาจจะเป็นการพูดถึงหรือแสดงออกในเรื่อง *L'annee derniere a Marienbad* นี้เลยก็ได้ ซึ่งอย่างไรก็ตาม ไม่ว่าร็อบบ์-กริเย่ต์จะจงใจที่จะย้ำการซ้อนทับกันระหว่างมายาการแสดงที่ 1 ซึ่งก็คือละครที่ตัวละครในเรื่องได้ชมกันมา กับมายาการแสดงที่ 2 ที่ผู้อ่านหรือผู้ชมซิเน-โรมองเรื่องนี้กำลังติดตามหรือไม่ เขาก็ได้กำหนดลักษณะดนตรีประกอบของ

---

[117] Ibid., pp. 25-26.

ช่วงนี้ให้เปลี่ยนแปลงไปจากตั้งแต่เริ่มต้นโดยสิ้นเชิง ซึ่งกำหนดว่า ดนตรีประกอบในช่วงนี้จะต้องเป็นดนตรีที่มีท่วงทำนองที่แตกพร่า ไม่ผสานเป็นหนึ่งเดียว หรืออาจจะเป็นลำดับชุด (series) สั้น ๆ หลาย ๆ ท่วงทำนองผสมกัน อันสื่อความหมายไปถึงความกังวลและสับสน ซึ่งถือว่าดนตรีได้ถูกส่งมาสื่อความหมายของเรื่องที่กำลังจะดำเนินไปให้ผู้ชมได้เตรียมตัวที่จะเผชิญกับเรื่องราวที่ซับซ้อนได้อย่างมีพลัง

On entend des bouts de phrases, venus on ne sait d ou :

…Vraiment, cela semble incroyable

...Nous nous sommes rencontres deja, autrefois…

…Je ne me rappelle pas bien. Ca devait etre vingt-huit ...en vingt-huit ou en vingt- neuf…

En meme temps la musique reparait, insensiblement; ce n est plus celle, romantique, du debut; elle est faite au contraire de notes eparses ou du breves series, elle est incertaine, hachee et comme inquiete.[118]

ดังนั้น ในส่วนของการบรรยายแล้ว ถือว่ารอบบ์-กริเยต์ได้นำวิธีการทางด้านภาพยนตร์ในส่วนของบทภาพยนตร์และการถ่ายทำ มาหล่อหลอมรวมกันกลายเป็นซิเน โรมองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในฐานะของงานวรรณกรรมที่นำวิธีการของภาพยนตร์มาใช้เพื่อสื่อสารลักษณะเดียวกันกับภาพยนตร์

4.5.2 การถ่ายทำภาพยนตร์

โดยทั่วไป การถ่ายทำภาพยนตร์นั้นจะมีความสัมพันธ์กับบทภาพยนตร์อย่างใกล้ชิด กล่าวคือ การผลิตภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะดำเนินตามลักษณาการของบทภาพยนตร์อย่างเที่ยงตรง หากพบว่า มีปัญหาใด ๆ เกิดขึ้นระหว่างการถ่ายทำ ในอันที่จะทำให้ไม่สามารถดำเนินการถ่ายทำตามแบบแผนที่วางไว้ได้ ก็จะมีการแก้ไขบทภาพยนตร์ให้มีการเปลี่ยนแปลงที่

---

[118] Ibid., p. 37.

เหมาะสมก่อนแล้วจึงถ่ายทำ เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงในส่วนใดส่วนหนึ่งนั้น มักที่จะมีผลในทางใดทางหนึ่งไม่มากก็น้อยในภาพยนตร์แต่ละเรื่องนั้น ๆ ด้วยเหตุนี้ บทภาพยนตร์กับการถ่ายทำจึงมีความเชื่อมโยงกันอย่างใกล้ชิด อย่างไรก็ตาม ในซิเน-โรมองของรอบบ์-กริเยต์ นั้นมีการกำหนดรายละเอียดที่ชัดเจนมาก ทำให้หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะพบปัญหาในการถ่ายทำ ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากซิเน-โรมองไม่ได้มีเป้าประสงค์หลักแต่แรกที่จะใช้นำเสนอตัวเองเป็นเพียงบทภาพยนตร์เพื่อการถ่ายทำแต่เพียงอย่างเดียว แม้ว่า จะถูกใช้ในการถ่ายทำก็ตาม ดังนั้น จึงปรากฏว่าในซิเน-โรมองของเขาได้เสนอทางเลือกไว้ก่อนเพื่อป้องกันการเปลี่ยนแปลงในการตีความแก้ปัญหาของผู้กำกับภาพยนตร์ขณะดำเนินการถ่ายทำ ซึ่งอาจมีผลทำให้สิ่งที่ผู้เขียนตั้งใจจะนำเสนอแต่แรกหายไป ใน *L annee derniere a Marienbad* จึงมีการกำหนดลักษณะการถ่ายทำในฉากหนึ่งในฉากแก้วแตกเอาไว้ดังนี้

> […] La photo doit etre prise vers le sol et le verre disperse bien visible
>
> Le mieux serait probablement de montrer cela en trois plans successifs : 1) le sol vu d en haut, 2) vue prise horizontalemnet, montrant X et A, et aussi quelques autres, avec les visages figes, 3) nouvelle vue du sol entre les pieds des gens.[119]

ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้เสนอทางเลือกทางใดทางหนึ่งให้อแลง เรแนส์ เลือกที่จะนำเสนอในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน

อย่างไรก็ตาม จะพบว่า ในเวลาต่อมารอบบ์-กริเยต์ ให้ความสำคัญกับการถ่ายทำ ถึงขนาดเขียนซิเน-โรมองของเขาโดยให้มีส่วนหนึ่งเป็นบทถ่ายทำที่ใช้เพื่อการถ่ายภาพยนตร์โดยเฉพาะ ซึ่งปรากฏในซิเน-โรมอง เรื่อง *Glissements progressifs du plaisir* แบบเรื่องออกเป็นสามส่วน โดยประกอบด้วยส่วนแรกคือ synopsis คือ เรื่องราวโดยย่อ ส่วนที่สองคือ continuite dialoguee ซึ่งกำหนดการบรรยายเรื่องและบทสนทนา ส่วนที่สามคือ releve du montage ซึ่งก็คือ ส่วนที่เปรียบเสมือนบทถ่ายทำ (shooting script) เป็นส่วนที่กำหนดลักษณะการถ่ายทำและ

---

[119] Ibid., pp. 95-96.

การตัดต่อลำดับภาพ ซิเน-โรมองเรื่องนี้แตกต่างจากเรื่องอื่น ๆ ในการที่จะแยกรายละเอียดแต่ละส่วน ที่แต่เดิมรวมอยู่ด้วยกัน ออกมาให้รายละเอียดเพิ่มเติมทีละองค์ประกอบ ได้ภาพที่ชัดเจนมากขึ้น และเห็นได้ชัดว่ารอบบ์-กริเยต์ ให้ความสำคัญกับการถ่ายทำภาพยนตร์ยิ่งขึ้น และในเวลาต่อมาก็ก้าวเข้าสู่การใช้สื่อภาพยนตร์อย่างเต็มตัวในภาพยนตร์เรื่องต่อ ๆ มา ซึ่งไม่ปรากฏว่าได้ถูกเขียนเป็นซิเน-โรมองแต่อย่างใด นี่คือตัวอย่างของซิเน-โรมองเรื่องสุดท้ายของเขา ที่แยกการให้ภาพแบบซิเน-โรมองที่เคยเขียนมาก่อนออกจากการใช้เป็นบทถ่ายทำ

> 38a. - Ponctuation : de nouveau Alice en robe de mariee, a genoux sur le prie-Dieu. Le Pasteur est debout a ses cotes et se penche pour l' embrasser sur la bouche en lui caressant le sein, attitude qui doit rappeler vaguement celle de l' avocate avec Claudia dans la salle de musique.
>
> Le bruit de la pioche est redevenu tres present, et parfaitment regulier, au rythme d' un coeur qui bat trop fort (donc, en fait trop rapide pour une pioche de terrassier)[120]

ในฉากนี้ อลิซนั่งอยู่บนเก้าอี้สวดมนต์ ในขณะที่บาทหลวงยืนอยู่ข้าง ๆ ด้วยท่าทีประหนึ่งหลงใหลเธอ และมีเสียงของจอบขุดดินดังไปพร้อมกับเสียงเต้นของหัวใจ ในฉากนี้จะมีการกำหนดลักษณะของเครื่องแต่งกาย ท่าทางการแสดงและเสียง โดยเป็นการให้ภาพแบบอย่างกว้าง ๆ ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับบทภาพยนตร์ทั่วไป แต่เมื่อรวมกับส่วนที่สามแล้ว จะพบว่าได้ภาพและเสียงที่มีความชัดเจนขึ้นกว่าซิเน-โรมองเรื่องอื่น ๆ มาก ซึ่งน่าจะเป็นผลมาจากการใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์อย่างเต็มตัวของเรื่อง ซึ่งคราวนี้แตกต่างจากซิเน-โรมองเรื่องอื่น ๆ ในแง่ที่ว่า เรื่องนี้มีสัดส่วนของการเป็นบทถ่ายทำที่สะดวกต่อการถ่ายทำมากกว่าการอ่าน เพราะผู้อ่านจะต้องพลิกไปพลิกมา และมีจินตนาการที่จะต้องผสานการให้รายละเอียดทั้งสองส่วนเข้าด้วยกัน จึงจะปรากฏเห็นเป็นภาพตามแบบอย่างของภาพยนตร์ ในส่วนที่เป็นบทถ่ายทำของฉากเดียวกันได้กำหนดไว้ดังนี้

---

[120] Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, p. 131.

38a. Ponctuation :

473.- Gros plan du pasteur, qui se baisse, accompagne par la camera jusqu au visage d' Alice agenouillee en robe de mariee sur le prie-Dieu. Il l'embrasse sur la bouche, mais cela est masque par le crane du pasteur [7 seconds][121]

ในส่วนที่สามนี้คือ การกำหนดมุมกล้องและระยะเวลาที่ภาพอยู่บนจอ เช่น กำหนดขนาดภาพว่าตัวละครที่สัมพันธ์กันทั้งสองจะต้องอยู่ในกรอบภาพเดียวกัน จึงมีการกำหนดขนาดภาพที่พอจะรับตัวละครไว้ในเฟรมได้ ซิเน-โรมองเรื่องนี้มีการใช้เทคนิคทางด้านภาพยนตร์อย่างชัดเจน และมีจุดประสงค์จะใช้เป็นบทถ่ายทำภาพยนตร์

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าซิเน-โรมองเรื่องนี้ของเขาจะดูเหมือนมีความเป็นบทภาพยนตร์มากกว่างานวรรณกรรม ทว่า รอบบ์-กริเยต์ก็ไม่ได้เที่ยงตรงกับบทภาพยนตร์ของตนอย่างเคร่งครัดในการถ่ายทำภาพยนตร์เหมือนที่ผู้กำกับภาพยนตร์หลาย ๆ คนนิยมกระทำจึงปรากฏว่า ภาพยนตร์ในยุคหลัง ๆ ของเขา ผลิตขึ้นจากโครงเรื่องหลวม ๆ และปราศจากบทภาพยนตร์ที่กำหนดตายตัว ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่เขาพาตนเองเข้าสู่การใช้สื่อภาพยนตร์อย่างเต็มตัว ดังที่เขากล่าวถึงการถ่ายทำภาพยนตร์โดยเที่ยงตรงกับบทภาพยนตร์ว่าเป็นสิ่งที่แปลกประหลาด ทั้งนี้เพราะภาพยนตร์ก็คือการค้นหาในตัวของมันเอง ซึ่งหมายถึง กระบวนการแห่งความหมายที่จะดำเนินไปเมื่อโลดแล่นอยู่บนจอภาพ มากกว่าที่จะเป็นความหมายที่กำหนดกระบวนการสื่อไว้ล่วงหน้าอย่างมีระเบียบแบบแผน

Le film etait un objet en train de faire, de meme qu il etait l histoire d' un personnage qui s' invente lui-meme ; il aurait ete monstrueux de le figer sous la forme d' une ecriture definitive des avant le tournage.[122]

---

[121] Ibid., p. 202.

[122] Alain Robbe-Grillet, *Alain Robbe-Grillet, Oeuveres Cinematographiques* (Paris: Minitere des Relation exterieures, 1982), p. 28.

วิธีการทางด้านภาพยนตร์ของรอบบ์-กริเยต์จึงเปลี่ยนแปลงไปจากการสร้างสรรค์ตัวบทที่สมบูรณ์พร้อมในความเป็นวรรณกรรมมาสู่การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ด้วยวิธีการทางด้านภาพยนตร์ตามแบบที่เขาเชื่อว่าเหมาะสม ภาพยนตร์ของรอบบ์-กริเยต์จึงสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นด้วยการเป็นภาพยนตร์ที่ไม่อ้างอิงต่อบทภาพยนตร์ที่ชัดเจน ตามแบบวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ทั่วไป ทั้งนี้ ได้ถ่ายโอนมาจากการเห็นถึงปัญหาในการถ่ายทำที่ต้องเปลี่ยนแปลงไปจากบทภาพยนตร์มาสู่กระบวนการของความคิดสร้างสรรค์ที่สามารถจะเกิดขึ้นได้ตลอดเวลาในช่วงของการถ่ายทำ ทำให้ภาพยนตร์ของเขาหลาย ๆ เรื่องต่อจาก *Glissements progressifs du plaisir* มีลักษณะของการ "ด้นสด" ระหว่างถ่ายทำอยู่สูงและเป็นผลให้วิธีการทางด้านภาพยนตร์ส่วนอื่น ๆ ถูกทดลองในหลากหลายวิธีตามไปด้วย โดยมีพื้นฐานของความคิดอยู่ที่ว่าการที่เรื่องเล่าในภาพยนตร์จะมีความน่าเชื่อถือนั้น ไม่ได้มาจากการเลียนแบบความจริงภายนอกอย่างสมบูรณ์หากแต่เป็นกระบวนการสร้างความหมายที่ดำเนินไปภายในจิตใจของคนดู ดังนั้น วิธีการทางด้านภาพยนตร์ของเขาจึงเป็นวิธีการที่มีลักษณะอันหลุดจากกฎเกณฑ์เพื่อสร้างความน่าเชื่อถือในการนำเสนอความเป็นจริงภายนอกโดยสิ้นเชิง และก้าวเข้าสู่รูปแบบวิธีการที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อการสร้างความหมายในจิตใจของคนดูแทน

> [...] si les histoires racontees sont credibles, c' est parce que les significations sont interiorisees par le spectateur, qui'a plus besoin d un parfait mimetisme pour adherer pleinement a ce qu' on lui projette.[123]

การถ่ายทำภาพยนตร์ของเขาจึงมีลักษณะของการคิดค้นและสร้างสรรค์ระหว่างการถ่ายทำและแสวงหาวิธีการดัดแปลงและค้นหาการนำเสนอในรูปแบบใหม่ที่เห็นว่ามีประสิทธิภาพที่สุดในการแสดงออก ดังที่เขากล่าวเชื่อมโยงตัวเรื่องเข้ากับการถ่ายทำในการกล่าวถึงภาพยนตร์เรื่อง *L Homme qui ment* (1968) ในข้างต้น

---

[123] Roger-Michel Allemend, *Alain Robbe-Grillet* (Paris: Editions du seuil, 1997), p. 105.

J' ai admis que sur un schema de depart, le film allait s'organiser au tournage, La vie meme des acteurs et des techniciens […] a influe sur l'histoire du film ; ce qui se passe dans le film, c est aussi en grande partie ce qui se passait au tournage du film.[124]

ดังปรากฏในกระบวนการผลิตภาพยนตร์เรื่อง *L Eden et apres* ซึ่งเขาได้ปรึกษากับผู้กำกับภาพเพื่อค้นคิดวิธีการถ่ายทำฉากหนึ่ง

[…] dans un film comme L Eden je demandais a l operateur Igor Luther quels mouvements de camera il avait envie de faire, dans tel ou tel decor ; il est evident, a ce moment-la, que je ne peux avoir quant a ces mouvements aucune premeditation de structures qu elles soient immediates ou a distance.[125]

ในภาพยนตร์เรื่อง *L' Homme qui ment* ที่รอบบ์-กริเยต์กล่าวว่า ทุกคนต่างก็มีส่วนในการเสนอความคิดเพื่อแสดงออกในภาพยนตร์เรื่องนี้

Tous les gens sur le plateau qui se passionnent pour un film que ce soit un acteur, un technician, un operateur, un assistant, tous ont le droit d' intervenir , si bien qu a l interieur de cette trame necessaire, il y aura malgre tout du hazard si l on veut l appeler ainsi, c est - a dire ce qu' Andre Breton appelait le "hazard objectif"[126]

---

[124] Ibid.

[125] Ibid., p. 106.

[126] Jacques Aumont, *Esthetique du film* (Paris: Nathan, 1983), p. 116.

ในกระบวนการของบทภาพยนตร์และการถ่ายทำ ถือได้ว่ารอบบ์-กริเยต์นำเอาวิธีการทางด้านภาพยนตร์มาประยุกต์ใช้กับงานวรรณกรรมมีผลทำให้ซิเน-โรมองของเขามีลักษณะการสื่อสารแบบเดียวกันกับภาพยนตร์ผ่านตัวอักษร เฉกเช่นการชมภาพยนตร์ และในขณะเดียวกันเขาก็ได้สร้างสรรค์ลักษณะการถ่ายทำที่มีรูปแบบเฉพาะของตนเองขึ้นมา ผ่านกระบวนการด้นสด ซึ่งต้องยอมรับว่า มิใช่มีเขาเพียงคนเดียวที่ใช้วิธีการนี้กับภาพยนตร์ ทว่า เขาก็ได้สร้างรูปแบบวิธีการนี้ให้มีลักษณะเฉพาะตัวอย่างที่ไม่มีใครเหมือน ทำให้ก่อให้เกิดการดัดแปลงเทคนิควิธีการนำเสนอใหม่ขึ้นมากมาย ซึ่งจะได้กล่าวโดยละเอียดต่อไป โดยมีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอสารที่ต้องการเข้าไปสู่จิตใจของผู้ชมภาพยนตร์ขณะที่เครื่องฉายภาพยนตร์ฉายแสงของมันตกกระทบบนจอภาพ

4.6 ศิลปะการกำหนดให้กล้องและฉากเป็นตัวละครสำคัญ

ในภาพยนตร์ทั่วไปนั้น กล้องและฉากจะถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่รองรับการดำเนินเรื่อง กล้องจะทำหน้าที่นำเสนอความเป็นไปของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตรงหน้าผ่านเลนส์อย่างเที่ยงตรง ในขณะที่ฉากคือ สถานที่ที่รองรับเหตุการณ์ที่ดำเนินไปเหล่านั้น โดยทั่วไปแล้ว กล้องและฉากจะไม่ทำหน้าที่นอกเหนือไปจากประการนี้ นอกเสียจาก ภาพยนตร์เรื่องนั้นจะจงใจปิดบังซ่อนเร้นบางอย่างผ่านกล้อง หรือแสดงฉากที่วิจิตรงดงาม และต้องการสื่อสารสภาวะอารมณ์แบบใดแบบหนึ่งผ่านฉาก

ในซิเน-โรมอง ของรอบบ์-กริเยต์ จะพบว่า เขาจงใจที่จะใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์ทุกอย่างอย่างช่ำชอง และประดิษฐ์คิดค้นวิธีการสร้างสรรค์ใหม่ขึ้นมาเป็นภาษาของตนเอง ซึ่งสำหรับกล้องและฉากก็คือสิ่งที่รอบบ์-กริเยต์ ดัดแปลงเพื่อให้เข้ากับการนำเสนอ กล้องสำหรับซิเน-โรมอง ของเขาจึงเป็นมากกว่าอุปกรณ์บันทึกภาพ เป็นมากกว่ากระดาษที่รองรับตัวอักษร ทั้งนี้เพราะกล้องของรอบบ์-กริเยต์ ได้กลายมาเป็นภาษาในตัวเอง รวมทั้งฉาก ซึ่งมักจะมีความหมายที่แคบอยู่เพียงมิติทางสถานที่ ซึ่งเขาได้จับเอามิติทางสถานที่มาดัดแปลงการนำเสนอเสียใหม่ เพื่อให้สถานที่เป็นมากกว่า ที่ตั้งของเหตุการณ์ก้าวเข้าสู่องค์ประกอบแห่งกระบอกเสียงที่นำเสนอเนื้อหา เทียบเท่ากับองค์ประกอบตัวอื่นๆ

ในฉากต่อไปนี้จาก *L annee derniere a Marienbad* ซึ่งเป็นฉากที่ตัวละคร A ยืนอยู่ตรงเฉลียงคนเดียว และอีกฉากในสถานที่เดียวกัน ซึ่ง A ยืนคุยกับX การเคลื่อนกล้องและฉากของเหตุการณ์นี้มีความโดดเด่นเหนือองค์ประกอบอื่นๆ โดยสิ้นเชิง เพราะนี่คือการทำลายมิติทางด้านเวลาและสถานที่ในภาพยนตร์ลงอย่างราบคาบจะพบว่า ผู้อ่านหรือผู้ชมเรื่องนี้ ไม่มีทางที่จะแยก

ออกเลยว่า เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ เกิดขึ้นในอดีตหรือปัจจุบันกันแน่ และหากเกิดในเวลาใดเวลาหนึ่งแล้วนั้น มันมีความต่อเนื่องกันหรือไม่ อย่างไร ดังในตัวอย่างต่อไปนี้

> Voix de X : *Souvenez-vous. C etait dans les jardins de Frederiksbad…*
>
> La camera s arrete sur un personnage solitaire, une femme debout qui s appuie a une balustrade de pierre.C est A ,vetue du meme costume que sur le plan ou elle etait en train de lire.[…]
>
> Voix de X : *Vous etiez seule, a l ecart.Vous vous teniez,un peu de biais,contre une balustrade de pierre,sur laquelle votre main etait posee ,le bras a demi etendu…*
>
> La voix s arrete. A ne se trouve pas dans la pose indiquee par le texte que l on entend : elle se tient ,en effet,tout contre la balustrade, […] Le sol est couvert de gravier entre A et la camera.A ayant corrige sa position ,la voix de X aussitot continue,comme si elle n attendait que cela.[127]

ในฉากนี้สถานที่ถูกกำหนดให้เป็นเฉลียงด้านหนึ่งของโรงแรมที่มองออกไปเห็นสวน ฉากนี้ A จะยืนอยู่คนเดียว โดยมีเสียงออฟสกรีนของX บรรยายกริยาท่าทางของเธอ จากสถานที่และเสียงบรรยาย ฉากนี้ คือการแสดงให้เห็นว่า X กำลังเล่าเหตุการณ์ในอดีต อย่างไรก็ตามX คงจะระบุถูกแต่เพียงสถานที่เท่านั้น เนื่องจากว่า การแสดงของA กับถ้อยคำที่เขาเล่านั้น แตกต่างกัน และการที่กำหนดว่าดูเหมือนว่าเธอจะไม่ได้ยินเสียงที่เขาพูด คือข้อกำหนดที่ทำให้ฉากนี้มีความขัดแย้งในส่วนของสถานที่ เนื่องด้วยว่า การกำหนดเสียงออฟสกรีน นั้นเป็นการเล่าเรื่องเหตุการณ์ในอดีต แต่การแสดงของA ที่ไม่เหมือนกับที่ X เล่า ก็คือข้อโต้แย้งว่านี่อาจจะไม่ใช่เหตุการณ์ในอดีต มันอาจจะเป็นปัจจุบัน ซึ่ง X กำลังเล่าเรื่องราวในอดีตให้A ฟังที่เฉลียงตรงนั้น ทว่าX ไม่ได้อยู่ร่วมซีนด้วย ทว่า ก็ยังไม่สามารถที่จะสรุปได้ เนื่องจากว่า การแสดงที่กำหนดว่า A ดูเหมือนจะไม่

---

[127] Alain Robbe-Grillet, *L'annee derniere a Marienbad,* p. 69.

ได้ยินเสียงของเขานั้น ยิ่งทำให้เรื่องน่าจะเข้าข่ายเรื่องเล่าในอดีตมากกว่า สถานที่ในฉากนี้ จึงเป็นได้ทั้งปัจจุบันและอดีต ต่อมาซึ่งบรรยายว่า A จะมองไปที่ทางเดินเข้ามาในเฉลียง ฉากนี้ ผู้อ่านหรือผู้ชมจะได้ยินเสียงฝีเท้าใกล้เข้ามา แล้วหยุด A หันมาตามที่X บรรยายแต่ไม่มีทีท่าว่าจะเห็นX การแสดงของ A ในฉากนี้ยิ่งทำให้ต้องสับสนเข้าไปใหญ่ว่า นี่คือ เหตุการณ์ที่X เล่าให้A ฟัง หรือเป็นเหตุการณ์ในปัจจุบันที่X เดินเข้าไปหา A แล้ว เธอไม่มีท่าทีสนใจหรือมองเห็นเขา แล้วเอามาเล่าให้ผู้อ่านหรือผู้ชมฟังกันแน่ เหตุการณ์ในสถานที่นี้จึงไม่สามารถที่จะแยกแยะได้ว่าเป็นเหตุการณ์ในอดีตหรือปัจจุบันกันแน่ ต่อเนื่องมาถึงฉากต่อไป เมื่อกล้องทำหน้าที่ของมันในการสร้างความคลุมเครือนี้ต่อไป เมื่อกล้องทิลต์ขึ้นไปที่อนุสาวรีย์ที่อยู่ข้างๆ ตรงเฉลียงนั้น ให้ภาพของมัน ในขณะที่มีเสียงออฟสกรีนของX บรรยายเรื่องราวของรูปปั้นชายหญิงนั้นไปด้วย

Cadrant toujours sur la statue, la camera ne reste pas immobile sur celle-ci. Elle commence a tourne autour, a la distance et la hauteur ou se placerait un oeil d homme (c est-a-dire les personnage vus d en bas).

Puis une serie de plans fixes montrent des aspects plus inattendus du groupe de pierre,ces photos etant prises par des observateurs imaginaires places n importe ou : dans les airs aussi bien (angles impossibles pour de simples promeneurs).

Lorsque X donne des explications detaillees sur la signification des gestes, la camera montre ,a l appui ,des points de vue illustrant ses these .Pendant tout ce recit de X ,on ne voit jamais ni X ni A ,mais uniquement la statue ,jusqu au rire de A .

Voix de X : […] *Ensuite, vous m avez demande le nom des personnages.J ai repondu que ca n avait pas d importance.-Vous n etiez pas de cet avis,et vous vous etes mise a leur donner des noms ,un peu au hasard je crois… Pyrrhus et Andromaque,Helene et Agamemnon… Alors j ai dit que c etait vous et moi, aussi bien…* (Un silence) *ou n importe qui.* [128]

[128] Ibid., p. 70

ฉากนี้ต่อเนื่องมาจากฉากที่แล้ว กล่าวคือ X เล่าเรื่องของA ยืนอยู่ที่เฉลียงหรืออาจจะยืนอยู่ในขณะที่กำลังเล่า กล้องเปลี่ยนภาพจากA ไปถ่ายที่รูปปั้นที่ทั้งสองคนกำลังมองและพูดถึง X กล่าวบรรยายรูปปั้นไป ในขณะที่กล้องก็ให้รายละเอียดในทางกายภาพ ในตอนนี้ดูเหมือนว่า X กำลังเล่าถึงเหตุการณ์ในอดีต จากคำพูดของเขาที่เอ่ยอ้างว่าคนทั้งสองเคยพูดกันเกี่ยวกับรูปปั้นนี้ และสันนิษฐานไปในลักษณะต่างๆนาๆ ตั้งแต่กริยาที่รูปปั้นกระทำ จนถึงชื่อของรูปปั้นนั้น ซึ่งส่วนนี้แสดงให้เห็นว่า นี่น่าจะเป็นเหตุการณ์ในอดีต ด้วยการบอกเล่าของX ทว่า อย่างไรก็ตาม จากการทำงานของกล้อง การให้รายละเอียดของรูปปั้นนั้น ไม่อาจบ่งชี้ไปได้อย่างชัดแจ้งเลยว่า นี่คือเรื่องราวในอดีตหรือเรื่องราวในปัจจุบันกันแน่ ผู้อ่านหรือผู้ชมจะพบเพียงลักษณะทางกายภาพของรูปปั้นและคำบอกเล่าของX เท่านั้น ซึ่งก็มีน้ำหนักในส่วนของการที่จะเป็นเหตุการณ์ในอดีตมากกว่าปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม หากนี่คือเหตุการณ์ของการบรรยายเรื่องราวในอดีต ในขณะที่ทั้งสองคนอยู่ในสวนในปัจจุบัน วัตถุเช่นอนุสาวรีย์ก็คือภาพแสดงของการประกอบสร้างแห่งเรื่องราวซึ่งX พยายามจะสร้างมันขึ้นมาให้A เชื่อ หรืออาจจะเป็นสภาวะของตัวละครX ซึ่งกำลังประกอบสร้างความทรงจำ ถ้าหากว่าคนทั้งสองคนจะเคยพบกันจริงๆเมื่อปีที่แล้วขึ้นมา โดยมีอนุสาวรีย์เป็นตัวบ่งชี้ความหมายดังกล่าว ซึ่งจะพบว่า การทำงานของกล้องเท่านั้น ที่จะนำความหมายนี้มาสู่ผู้อ่านหรือผู้ชม

การเคลื่อนกล้องทำหน้าที่สื่อความหมายประสานกับการทำงานของสถานที่ในฐานะของตัวละครสำคัญ ในฉากนี้ จะพบว่า เมื่อตัดภาพกลับมาที่เฉลียง ตอนนี้A กับ X จะอยู่ด้วยกัน แต่เครื่องแต่งกายของA นั้นเปลี่ยนไป นี่คือ การตัดความต่อเนื่องระหว่างสถนที่ทั้งเดียวกันกับฉากที่แล้วออกโดยสิ้นเชิง และดูเหมือนกับว่า นี่จะเป็นเหตุการณ์ในปัจจุบัน

Vers le milieu de ce rire, le plan change, en une sorte de contre-champ : on voit de nouveau A dont le rire est en train de s achever. Elle est maintenant avec X, present a cote d elle sur l image. Il n est plus en tenue de soiree ; il a toujours pourtant un air tres <<habille>>, d un chic peut-etre un peu demode (par exemple veste longue tres ajustee,ouverte sur un gilet de fantaisie ?) Et A ne porte plus le meme costume (elle a maintenant par exemple une robe a tres

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

large jupe et a jupon raide, tres longue aussi : comme l ancien<<new look >>a 20 cm du sol) Ils sont devant la balustrade de pierre, pres de la statue.[129]

ในฉากนี้จะเห็นว่า ในสถานที่เดียวกันร็อบบ์-กริเย่ต์ จงใจที่จะนำเสนอทั้งบรรยากาศของฉากและเสื้อผ้าของตัวละครเพื่อตัดความสัมพันธ์ระหว่างฉากนี้กับฉากที่แล้ว ซึ่งเป็นฉากเดียวกันออกจากกัน ซึ่งสามารถที่จะสันนิษฐานได้ว่านี่คือฉากในปัจจุบัน เพราะจากบรรยากาศและการปรากฏตัวของตัวละคร X แล้วทำให้ฉากนี้ดูมีความสมจริงมากกว่าฉากก่อนหน้า ร็อบบ์-กริเย่ต์ ไม่ได้ทำให้ผู้ติดตามเรื่องวางใจได้เลยแม้แต่นาทีเดียว เมื่อเครื่องแต่งกายของตัวละครA ก็ดูเหมือนจะย้อนยุค และต่อเนื่องไปถึงคำพูดที่ตัวละครทั้งสองพูดกัน ซึ่งมีลักษณะที่ต่อเนื่องกันไปกับฉากที่แล้ว ทำให้ไม่อาจแน่ใจได้อย่างชัดเจนว่า ฉากนี้คือปัจจุบันอย่างแน่นอน อย่างไรก็ตาม ดูเหมือนกับว่า ร็อบบ์-กริเย่ต์ไม่ต้องการที่จะให้ผู้อ่านของเขานำพารายละเอียดเรื่องเวลาและสถานที่ หากแต่ให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องทางด้านภาพยนตร์และเวลาในภาพยนตร์มากกว่า เขาจึงกำหนดให้ ฉากนี้กล้องและสถานที่ทำหน้าที่เชื่อมต่อความสัมพันธ์ระหว่างกันเอาเอง ซึ่งก็ได้ผลในแง่ที่ว่า นี่คือการตัดข้ามช่วงเวลาในลักษณะที่มีความต่อเนื่องกัน แม้ว่าจะมีปัจจัยบางอย่างเป็นข้อสันนิษฐานที่ขัดแย้งว่าเหตุการณ์ทั้งสองอาจไม่ใช่เรื่องราวที่เกิดขึ้นคนละเวลา ในส่วนของคำพูดของตัวละครที่มีความต่อเนื่องกันระหว่างทั้งสองฉาก ซึ่งหากฉากแรกคืออดีตและฉากที่สองคือปัจจุบันก็นับว่าไม่น่าที่จะเป็นไปได้

X : *Ne leur donnez pas de nom… Ils pourraient avoir eu tant d autres aventures…*

A (montrant un chien qui figure aux cotes des personnages, dans le groupe de pierre): *Vous oubliez le chien. Pourquoi ont-ils un chien avec eux ?*

X : *Le chien n est pas avec eux. Il passait la par hasard.*

A : *Mais on voit bien qu il se serre contre sa maitresse.*[130]

---

[129] Ibid., p. 72.

[130] Ibid.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในฉากนี้ คนทั้งสองคนยังคงพูดถึงเรื่องรูปปั้นต่อไป จนกระทั่งมีความขัดแย้งกันในการตีความท่าทางของรูปปั้น X เสนอว่าจะพาA ไปดูให้ชัดในระยะที่ใกล้กว่า แต่A ตอบปฏิเสธ การแสดงของตัวละครในความไม่คุ้นเคยนี้ ทำให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ฉากนี้จะต้องเป็นปัจจุบันอย่างแน่นอน ด้วยว่าตัวละครมีความไม่คุ้นเคยต่อกัน เมื่อA ส่ายหน้ากล้องจะตัดภาพเข้าหาเธอในลักษณะของภาพใกล้เพื่อเน้นสภาวะไม่ยินยอม ก่อนที่กล้องจะถอยออกมา เพื่อเปิดเผยรายละเอียดรายรอบตัวละคร และผู้อ่านหรือผู้ชม จะได้พบว่า เมื่อกล้องเคลื่อนที่ออกมานั้น สถานที่ได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว

> En gros plan : A faisant <<non>> de la tete. Visage serieux , imperceptiblement effraye. On ne distingue plus rien du décor, autour de ce visage.
>
> On entend la voix de X, *off* ,qui repete exactement comme en echo (mais a peine plus neutre ,et nettement plus basse)
>
> Voix de X : *Je vous en prie.*
>
> Presque aussitot, la camera commence a reculer tres lentement. Et le decor reparait, autour de A .Ce n est plus le jardin, mais de nouveau le salon de l hotel,celui ou A etait assise, toute seule, en train de lire un livre. [...][131]

ฉากนี้กล้องได้เชื่อมต่อสถานที่ไปสู่ ห้องโถงในโรงแรมซึ่ง A นั่งอ่านหนังสืออยู่ โดยปกติแล้ว การเปลี่ยนแปลงของสถานที่และเวลานั้น จะกระทำโดยการตัดภาพ เมื่อไม่มีการตัดภาพ ในขณะที่กล้องทำงานอยู่ต่อเนื่องกันนั้น ถือว่านี่คือช็อตเดียวกัน อันหมายความว่าจะต้องเป็นความต่อเนื่องทางด้านสถานที่ และเวลาเดียวกัน อย่างไรก็ตามจะเห็นว่า ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้ดัดแปลงวิธีการที่ว่ามานี้ ไปสู่ความต่อเนื่องของสถานที่และเวลาที่เป็นคนละส่วนเดียวกัน ซึ่งหมายความว่ากล้องและสถานที่คือตัวละครสำคัญอันนำไปสู่ความหมายของการทำลายความต่อเนื่องแห่งเวลา

---

[131] Ibid., p. 72.

และสถานที่แบบเดิมไปสู่ความต่อเนื่องในตัวภาพยนตร์ซึ่งหมายถึงการนำเสนอการทำงานของกล้องและการเรียงต่อของสถานที่โดยไม่นำพาปัจจัยของการเรียงลำดับช่วงเวลาตามความเป็นจริง แต่จะไปให้ความสำคัญกับ ความต่อเนื่องที่ปรากฏตรงหน้าผู้อ่านหรือผู้ชมแทน ซึ่งเป็นผลมาจากการทำงานของกล้องและการนำเสนอสถานที่เป็นปัจจัยหลักประการสำคัญ

รวมทั้งในฉากต่อไปนี้ ในบาร์ของโรงแรม ขณะที่XกำลังคุกคามA ให้เธอเชื่อว่าทั้งสองคนเคยเจอกันแล้วที่นี่เมื่อปีก่อน และA ไม่ยอมรับ กล้องตัดภาพเร็วเข้ามาที่บาร์ ขณะA ถอยหลัง ราวกับจะหนีการคุกคามของX และไปชนกับผู้หญิงคนหนึ่ง และแก้วในมือเธอหล่นแตก

> Et l on voit de nouveau X et A pres du bar,dans le salon danse. Ils n ont pas bouge, ou presque pas. X est exactement dans la meme position, regardant A d un air impassible. A s est un peu reculee ,elle a du se heurter a l autre femme ,derriere elle. A est en train de regarder son verre ,tombe a terre et brise en mille miettes a ses pieds. D autres gens regardent aussi le verre brise ,en un cercle assez lache ; un garcon en veste blanche est deja en train de rassembler les miettes avec une serviette. La photo doit etre prise vers le sol et le verre disperse bien visible.
>
> Le mieux serait probablement de montrer cela en trois plans successifs : 1) le sol vu d en haut , 2) vue prise horizontalement, montrant X et A aussi quelques autres, avec les visages figes , 3)nouvelle vue du sol entre les pieds des gens .[132]

ร็อบบ์-กริเย่ต์เสนอทางเลือกว่าในทางนำเสนอฉากนี้นั้นเขาให้ความสำคัญกับการกำหนดมุมกล้องของวัตถุที่ตกแตกกระจายอยู่บนพื้น ดังนั้น ในฉากนี้เขาจึงเสนอว่ามันจะเป็นการดีกว่าถ้าจะให้ผู้ชมเห็นภาพเศษแก้วแตกในสามมุมภาพดังนี้ คือ มองจากมุมสูงลงไปที่พื้น มองในแนว

---

[132] Ibid., pp. 95-96.

นอน ซึ่งจะเห็นXและA รวมทั้งคนอื่นๆ ภาพมุมต่ำที่พื้น และให้เห็นขาของผู้อยู่ในเหตุการณ์ จะพบว่า มุมภาพที่นำเสนอต่อเนื่องกันของเหตุการณ์เพียงเหตุการณ์เดียวนั้น นำเสนอความรู้สึกหลากหลายที่เชื่อมโยงกัน โดยมุมแรกจะเป็นการให้ความรู้สึกของการขับเน้นที่ความรุนแรง เพราะมุ่งนำเสนอภาพในระยะที่มองลงมาและเน้นไปที่ตัววัตถุที่แตกกระจาย ส่วนมุมที่สองนำเสนอในเชิงความหมายว่าจะต้องมีความเกี่ยวพันกับตัวละครในทางใดทางหนึ่ง โดยมีคำกำหนดการแสดงว่า visages figees ซึ่งแสดงออกอย่างชัดเจนว่า นี่คือการนำเสนอความรุนแรง บรรยากาศแห่งความไม่สมจริง รวมกันเป็น มายาแห่งความรุนแรง ส่วนมุมที่สามนั้น คือการเน้นภาพเศษแก้วด้วยภาพมุมต่ำ ขับเน้นบรรยากาศของความไม่สมจริง เมื่อรวมกันในส่วนของความหมายที่กล้องนำเสนอนี่คือ การสร้างยังผู้อ่านหรือผู้ชม ซิเน-โรมองเรื่องนี้ มายาภาพแห่งความรุนแรงขึ้นด้วยวิธีการทางด้านภาพ และมันคือการถ่ายเทความรู้สึกนี้ไป

4.7 ศิลปะการสร้างปัจจุบันกาลถาวร

ในภาพยนตร์ทั่วไป เวลาในภาพยนตร์มักจะกินความมากกว่าเวลาที่มีการฉายภาพลงบนจอ ภาพยนตร์คือมายาภาพที่สามารถจะทำให้เวลาช่วงใดช่วงหนึ่งกว้างขึ้นหรือแคบเข้าได้ด้วยกลวิธี ผู้ชมจึงสามารถที่จะเห้นภาพวัตถุตกพื้นในช่วงระยะเวลาเพียงวินาที ปรากฏในภาพยนตร์ในช่วงเวลาถึงห้านาทีได้ รวมทั้งระยะเวลานานถึง 10 ปี ก็สามารถย่นย่อให้เข้าไว้ให้ดำเนินไปในช่วงเวลาเพียงหนึ่งชั่วโมงกว่าๆได้ อย่างไรก็ตาม มีภาพยนตร์อีกจำนวนไม่น้อยที่ดำเนินเวลาตามระยะเวลาจริงที่ดำเนินไปของตัวภาพยนตร์เอง โดยกำหนดให้เรื่องราวดำเนินไปในระยะเวลาที่เท่ากันกับเวลาฉายจริงของภาพยนตร์

ร็อบบ์-กริเย่ต์ นำเอาวิธีการทางด้านเวลาข้างต้น มาผสานใช้ในภาพยนตร์ของเขา โดยกำหนดให้ภาพยนตร์มีความต่อเนื่องทางด้านเวลาด้วยระยะเวลาจริงของการฉายภาพยนตร์ และตอนที่มาต่อเนื่องกันก็คือระยะเวลาที่มีมิติแตกต่างกัน ซึ่งเขาสามารถที่จะนำมันมาเชื่อมโยงกันได้ด้วยวิธีการอันหลายหลากของภาพยนตร์เอง ผลที่ออกมาเรียกว่า ปัจจุบันกาลถาวร อันมีความหมายว่า เวลาในการดำเนินเรื่องในภาพยนตร์ของเขานั้น ไม่ใช่สาระที่มีอยู่จริง สิ่งที่ดำเนินไป คือการก้าวไปข้างหน้าของช่วงเวลาแห่งการฉายภาพยนตร์ และมันจะมีสภาพเป็นปัจจุบันไปตลอดเวลาที่ภาพยนตร์ถูกฉายขึ้นในแต่ละครั้งปราศจากการเรียงต่อของอดีต ปัจจุบันและอนาคตโดยสิ้นเชิง ปัจจุบันกาลถาวรคือลักษณะความโดดเด่นที่ปรากฏให้เห็นในซิเน-โรมอง ทุกเรื่องของเขา ดังตัวอย่างต่อไปนี้ ในฉากนี้ ซึ่ง A นั่งรอX ที่ห้องโถง ซึ่งมีการกำหนดว่าชุดที่เธอสวมใส่ต้องเป็นชุดสำหรับเดินทาง และการตกแต่งฉากขับเน้นความไม่สมจริงของฉาก นั่นคือการตกแต่งในรูปแบบ

เขาวงกต ยิ่งทำให้ฉากนี้ดูมีความไม่สมจริงมากขึ้น ประกอบกับการแสดงของA เมื่อเธอหยิบจดหมายขึ้นจากกระเป๋า ฉีกทิ้ง และเรียงเศษของจดหมายดังกล่าว ในลักษณะเดียวกับการเรียงต่อของเกมส์ที่M เล่น

Un fondu et c est maintenant A, seule, en train d attendre, dans un vague salon ou lieu de passage (ou personne ne passe d ailleurs). Le costume de A est tres different de tout ce qu elle a porte pendant le film: une sorte de tailleur de voyage, elegant et plutot severe, peut-etre assez sombre. […] Tout le décor doit etre tres charge, et l architecture labyrinthique (glaces,colonnes,etc.) caracteristique de l hotel .A cherche quelque chose dans son sac a main, trouve une lettre qu elle se met a lire (c est elle peut-etre qui l a ecrite) ; puis elle la dechire en 16 morceaux (dechiree quatre fois) et fait tomber les morceaux sur la table (table long et basse devant la canape), en pluie, machinalement. [133]

ซึ่งสันนิษฐานได้ว่า นี่ คือเวลาที่เป็นปัจจุบันกาล และX ก็คงทำให้A เชื่อได้แล้วว่า เขาทั้งสองคือคู่รักกันมาก่อน และA ตกลงใจที่จะหนีตามXไป เธอจึงมารอเขา ณ ที่ตรงนี้ อย่างไรก็ตาม ร็อบบ์-กริเย่ต์ สร้างความคลุมเครือในมิติทางด้านเวลาอีกครั้ง เมื่อเขาให้มีเสียงออฟสกรีนของX เข้ามาในฉากนี้ X บรรยายการรอของA ราวกับเขาอยู่ในเหตุการณ์นี้ด้วย และนี่คือการผลักเรื่องเข้าสู่มิติเวลาของอดีต อันมีฐานะเป็นเรื่องเล่า โดยX เล่าว่า A ให้เขารออยู่จนกระทั่งเที่ยงคืนแล้วจึงค่อยออกไปด้วยกัน เขาไม่แน่ใจว่า เธอประวิงเวลาเพื่อรอการมาของM เพื่อให้มาพบเธอก่อน หรือรอเขาด้วยไม่แน่ใจว่าเขาจะมาหรือไม่กันแน่ ซึ่งX ก็มาตามเวลาที่กำหนด

Voix de X : *… vous vous etes habillee pour le depart, et vous avez commence a l attendre, seule, dans une sorte de hall, ou de salon, que l on devait traverser pour rejoindre votre appartement… Par quelque superstition,*

---

[133] Ibid., pp. 169-170.

vous m aviez demande de vous laisser jusqu a minuit… Je ne sais pas si vous esperiez ou non sa venue. J ai meme pense, un instant, que vous lui aviez tout avoue, et fixe l heure a laquelle il vous retrouverait… Ou bien vous pensiez seulement que moi-meme, peut-etre, je ne viendrais pas

Puis la voix *off* reprend, apres un silence tres marque.

Voix de X : *Je suis venu a l heure dite* [134]

ฉากนี้ใช้การบรรยายเสียงออฟสกรีนของX เพื่อสร้างความคุลมเครือให้กับตัวเรื่อง เพราะว่า จริงๆแล้วเป็นไปไม่ได้เลย ที่เขาจะสามารถเล่าถึงเหตุการณ์ในอดีตได้เนื่องจากว่า เหตุการณ์นั้นมิได้เกิดขึ้น เพราะถ้ามันเกิดขึ้น เขากับA คงจะไม่ต้องมาเจอกันในปีนี้และทวงสัญญาต่อเธอ ฉากนี้คือการนำเอาอดีต ด้วยปัจจัยของการที่มีปรากฏการใช้เสียงออฟสกรีนของX และปัจจุบัน ด้วยเหตุการณ์ที่มีความสมเหตุสมผลตามลำดับแห่งเวลาและการกระทำ มาซ้อนทับกันเป็นหนึ่งเดียว หรืออีกนัยหนึ่งคือการทำลายมิติของเวลาที่แตกต่างลง

เรื่องราวดำเนินต่อไปเมื่อ X ปรากฏตัว และ A ก็ออกไปกับเขาในเวลาเที่ยงคืน ฉากนี้ปรากฏเสียงนาฬิกาตีบอกเวลาเที่ยงคืน ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับที่ปรากฏในฉากเริ่มต้นของซิเน-โรมองเรื่องนี้ ซึ่งปรากฏบนเวทีละคร อันอาจจะเป็นการแสดงนัยยะของการนำเสนอว่า นี่คือเรื่องราวของศิลปะการแสดงที่ไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงใดๆ

A est en train de fixer la pendule, lorsque le premier coup de minuit resonne, rendant exactement le meme son qu a la fin de la piece de theatre, au debut du film. A ne bouge pas, et au second coup seulement se leve, comme une automate Elle prend son sac a main et se met en marche, raide et desemparee. X evolue, a une certaine distance, avec une allure aussi tendue.On dirait qu elle est une prisonniere de marque,et lui le gardien qui l emmene .

[134] Ibid., p. 170.

L image disparait avant leur sortie, tandis que les coups de l horloge continuent de se succeder.[135]

และแล้ว A จึงออกไปกับ X ท่ามกลางความว่างเปล่าของโรงแรมแห่งนั้น และดูเหมือนว่า M จะรู้ว่าเกิดอะไรขึ้น แต่เขาก็ไม่มีทีท่าที่จะขัดขวาง เรื่องนี้จบลงด้วยภาพสุดท้ายที่เป็นภาพของโรงแรมในระยะไกล เห็นภาพของสวน ทางเดินอันยาวไกล และหลังคาโรงแรมซึ่งสะท้อนกับแสงจันทร์ ร็อบบ์-กริเย่ต์กำหนดให้กล้องถอยออก แต่ให้ดูราวกับว่าโรงแรมนั้นจะใหญ่ขึ้นทีละน้อย ในฉากนี้มีการใช้เสียงออฟสกรีนบรรยายลักษณะฉากที่ปรากฏอยู่ของX ซึ่งบ่งชี้ให้เห็นว่า นี่เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นแล้ว และที่ดำเนินอยู่นี้คือเรื่องเล่า ซึ่งค้านกันอย่างยิ่งกับจุดจบของเรื่องราว ซึ่งดำเนินมาสู่ การเชื่อใจและไปด้วยของ A อันน่าจะเป็นจุดประสงค์แห่งการดำเนินเรื่องของเรื่องนี้ ซึ่งบ่งชี้ความเป็นปัจจุบันของมันอยู่อย่างชัดแจ้ง อย่างก็ตาม ความขัดแย้งได้หลอมรวมกันเป็นสิ่งเดียว นั้นคือการมีสภาพที่ไม่นำพาสภาวะเวลาจริงและการเรียงลำดับของเวลา ทว่าไปให้ความสำคัญกับสภาวะความเป็นปัจจุบันกาลถาวร ซึ่งปรากฏอยู่แต่เพียงบนช่วงเวลาที่ดำเนินไปเท่านั้น ตัวเรื่องจึงพยายามอย่างยิ่งที่จะทำลายเวลาลงเสียด้วยการนำมันมาหลอมรวมกัน และสร้างเวลาสำคัญขึ้นมาใหม่ เป็นเวลาแห่งการดำเนินไปของภาพยนตร์แทน

Transition fondue lente. Puis lent travelling arriere; le jardin,la nuit,avec une longue allée droite et, tout au fond, la façade de l hotel eclairee par la lune.Ce meme decor a deja ete vu, de jour, avec A s avancant dans l allee. Ici tout le decor est vide et la camera recule tandis que l hotel, de plus en plus lointain, semble cependant grandir peu à peu.

La musique serielle a recommence sur la seconde sonerie de l horloge (dont il n est pas necessaire, ni cette fois ni la premiere, que l on entende les douze coups): elle se poursuit sur ce plan–ci, melee maintenant a la voix *off* de X, de nouveau lente et sure

---

[135] Ibid., p. 171.

Voix de X : *Le parc de cet hotel etait une sorte de jardin a la francaise, sans arbre, sans fleur, sans vegetation aucune... Le gravier,la pierre,le marbre, la ligne droite, y marquaient des espaces rigides, des surface sans mystere. Il semblait, au premier abord, impossible de s y perdre ... au premier abord ...le long des allees rectilignes, entre les statue aux gestes figes et les dalles de granit, ou vous etiez maintenant deja en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.*

La music prend ensuite le dessus .[136]

ทั้งหมดคือ วิธีการทางด้านภาพยนตร์ที่ร็อบบ์ กริเย่ต์นำมาประยุกต์ใช้ในซิเน-โรมองของเขา และสร้างลักษณะเฉพาะทางวิธีการขึ้น อย่างไรก็ตาม วิธีการลักษณะนี้ของเขายังดำเนินไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด พร้อมๆกับการพัฒนาก้าวหน้าแห่งศิลปะภาพยนตร์

[136] Ibid., p. 172.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

บทสรุป

ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์และนวนิยาย คือปัจจัยสำคัญของการก่อกำเนิดซิเน-โรมอง ซึ่งเป็นรูปแบบงานเขียนในอีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งริเริ่มโดยอแลง ร็อบบ์-กริเย่ต์ ซิเน-โรมองจึงเป็นงานเขียนที่นำเอาเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์มาใช้ในตัวนวนิยายเพื่อให้ได้ ประสิทธิผลในลักษณะการเดียวกันกับประสิทธิผลที่เกิดต่อผู้ชมภาพยนตร์จากเทคนิคเดียวกัน โดยมีจุดยืนสำคัญอยู่ที่ สถานะความเป็นวรรณกรรม อันประกอบไปด้วยเนื้อหาและรูปแบบ เทียบได้กับศิลปะแขนงอื่น หากแต่ว่า การนำเอาเทคนิควิธีการของศิลปะต่างแขนงมาใช้นั้น คือ การขยายรูปแบบวิธีการเพื่อรองรับเนื้อหาในขอบข่ายที่กว้างขึ้นและสร้างผลในทางใดทางหนึ่ง ซิเน-โรมอง จึงมีลักษณะเป็นวรรณกรรมที่หยิบยืมเอาเทคนิคของภาพยนตร์มาใช้ เพื่อรองรับกระบวนการการสื่อความหมายในฐานะของงานเขียน โดยมีการประยุกต์วิธีการให้เข้ากันกับความเป็นวรรณกรรม เกิดเป็นเอกลักษณ์ของรูปแบบนวนิยายที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง

ซิเน-โรมอง คือผลผลิตอันหนึ่งของงานเขียนในกลุ่มนูโว โรมอง เมื่อร็อบบ์-กริเย่ต์ ในฐานะของผู้นำกลุ่มตระหนักถึงความเปลี่ยนแปลงของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และโลกในศตวรรษที่ 20 ทำให้การแสดงออกของศิลปะการประพันธ์ต้องมีการเปลี่ยนแปลงด้วย เริ่มจากการปฏิวัติรูปแบบของนวนิยายตามขนบที่มีมาก่อนหน้า ด้วยเชื่อว่านวนิยายเหล่านั้นมีรูปแบบและวิธีการที่ล้าสมัย และไม่อาจเข้ากันได้กับความเป็นจริงแห่งโลกสมัยใหม่ นั่นย่อมหมายความว่า นวนิยายตามขนบนั้น ไม่สามารถจะแสดงออกถึงความจริงแท้ได้อีกต่อไป ทำให้ร็อบบ์-กริเย่ต์และนักเขียนกลุ่มนูโว โรมอง แสวงหาแนวคิดและรูปแบบการนำเสนอแบบใหม่ในนวนิยาย โดยสำหรับร็อบบ์-กริเย่ต์แล้ว นวนิยายของเขาคือกระบวนการการแสดงออกซึ่งความสัมพันธ์แนวใหม่ที่มีต่อโลก เป็นการแสวงหารูปแบบการนำเสนอเพื่อเข้าถึงความแท้จริงที่แฝงตัวอยู่ และสร้างระบบความคิดว่า งานเขียนนั้นมีอยู่เพื่อแสดงออกเพื่อตัวของมันเอง เป็นศิลปะแห่งการประกอบสร้างไม่ใช่การเลียนแบบหรือภาพสะท้อนของความเป็นจริง ดังที่ปรากฏในวรรณกรรมในศตวรรษที่ 19 อีกต่อไป นวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์เป็นการปฏิวัติองค์ประกอบหลักๆของนวนิยายตั้งแต่ ตัวละคร เนื้อเรื่อง แก่นเรื่อง และความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหา ซึ่งเขาเชื่อว่าทั้งสองส่วนคือสิ่งเดียวกันอันเป็นที่มาของการแสวงหาแนวทางใหม่ๆในการนำเสนอ และเทคนิคทางด้านภาพยนตร์ก็คือแนวทางหนึ่ง อันนำมาซึ่งการกำเนิดของซิเน-โรมอง ซึ่งเป็นนวนิยายที่นำเอาเทคนิคทางด้านภาพยนตร์มา

ใช้ และเป็นปลายทางหนึ่งของการสรรหาวิธีการเพื่อให้สอดคล้องกับทฤษฎีนวนิยายแนวใหม่ของเขา ตั้งแต่การเป็นสำนักแห่งการมอง การเป็นนวนิยายแห่งวัตถุ และการนำเสนอแห่งวัตถุ องค์ประกอบทั้งหมดนี้ ต่างนำไปสู่ รูปแบบการสร้างสรรค์แบบใหม่ ที่เรียกว่า ซิเน-โรมอง

ในระยะเวลาเดียวกันกับที่วงการนวนิยายเกิดการปฏิวัติ วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสก็เกิดปรากฏการณ์เดียวกันอย่างไม่บังเอิญ สืบเนื่องจากการที่ วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสตกอยู่ในภาวะซบเซาทางคุณภาพอย่างสูงสุด แม้ว่าในปีหนึ่งๆจะมีการผลิตภาพยนตร์กันออกมาอย่างมากมายมหาศาล แต่ในแง่ของคุณภาพแล้ว กลับหาภาพยนตร์ที่มีคุณภาพยากเต็มที ทั้งนี้ถือว่าเป็นกระแสที่เดินสวนทางกับวงการภาพยนตร์โลกที่กำลังก้าวไปข้างหน้าโดยสิ้นเชิง สาเหตุสำคัญนั้นมาจากการที่ภาพยนตร์ในฝรั่งเศสถูกมองว่าเป็นอุตสาหกรรมที่ทำกำไรได้มากมาย และเป็นความบันเทิงเชิงพาณิชย์ ศิลปะแห่งภาพยนตร์จึงถูกละเลย

อย่างไรก็ตาม ความเปลี่ยนแปลงก็เกิดขึ้นเมื่อ คนรุ่นใหม่หลายกลุ่มก้าวเข้ามาในกระบวนการผลิตภาพยนตร์ ตั้งแต่ผู้สันทัดกรณีตามสถาบันภาพยนตร์ที่จัดฉายภาพยนตร์ศิลปะอย่างต่อเนื่องเป็นประจำ ผู้ผลิตภาพยนตร์สั้นและสารคดี รวมทั้งนักวิจารณ์ภาพยนตร์จากนิตยสารภาพยนตร์ที่มีอิทธิพลที่สุดในยุคนั้น ทั้งหมดต่างเข้ามาปฏิวัติรูปแบบวิธีการผลิตภาพยนตร์ใหม่ โดยหันมาเน้นทางศิลปะมากกว่าความบันเทิง สร้างสรรค์รูปแบบวิธีการใหม่ๆ ให้กับการผลิตภาพยนตร์ ตั้งแต่รูปแบบการนำเสนอจนถึงเนื้อหาที่มีลักษณะเฉพาะตัว

ความเปลี่ยนแปลงของศิลปะทั้งสองแขนงในช่วงเวลาใกล้เคียงกันต่างส่งอิทธิพลต่อกันอย่างเห็นได้ชัด จากการที่กลุ่มนูโว โรมอง แสวงหาการนำเสนอในส่วนของรูปแบบใหม่ๆในหลากหลายลักษณะ และลักษณะหนึ่งอันสำคัญก็คือ การใช้รูปแบบการนำเสนอ โดยใช้เทคนิคของภาพยนตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในนวนิยายของร็อบบ์-กริเย่ต์ ซึ่งพัฒนามาสู่รูปแบบของการใช้ศิลปะภาพยนตร์อย่างเต็มที่ใน ซิเน-โรมอง ในทำนองเดียวกัน สำหรับวงการภาพยนตร์แล้ว การปฏิวัติรูปแบบการผลิตเดิมที่เน้นเงินทุนและงานสร้างในระดับสูง ด้วยการสร้างภาพยนตร์ทุนต่ำหันมาเน้นที่คุณภาพทางศิลปะ จึงทำให้ผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์จำเป็นที่จะต้องแสวงหารูปแบบวิธีการในลักษณะอื่นมาใช้ในภาพยนตร์ด้วย และหนึ่งในวิธีการดังกล่าวก็คือการใช้วิธีการและแนวทางแบบงานประพันธ์ ความร่วมมือระหว่าง อแล็ง แรสเน่ส์ ผู้กำกับภาพยนตร์และมาเกอร์ริต ดูราส์ ในภาพยนตร์เรื่อง *Hirochima mon amour* และกับ อแล็งร็อบบ์-กริเย่ต์ ใน *L annee derniere a Marienbad* จึงเกิดขึ้น และผลที่ออกมาคือ ภาพยนตร์ในแนวทางและวิธีการแบบนวนิยาย ถือเป็นการขยายพรมแดนวิธีการของภาพยนตร์ในส่วนของเนื้อหาและวิธีการอย่างน่าทึ่ง

นวนิยายในรูปแบบที่เรียกว่า ซิเน-โรมอง คือ ภาพแสดงของ ผลผลิตแห่งการใช้เทคนิควิธีการของภาพยนตร์ในนวนิยาย ในขณะที่ภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นจากซิเน-โรมอง หรืองานประพันธ์ของนักเขียนกลุ่มนูโว โรมอง ก็คือ ดอกผลแห่งอิทธิพลของวรรณกรรมที่มีต่องานภาพยนตร์

ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับวรรณกรรมนั้นมีพัฒนาการมาเป็นเวลานาน ตั้งแต่การใช้ศิลปะของภาพยนตร์ในนวนิยายอเมริกัน ในการเสนอภาพประหนึ่งการบรรยายภาพในภาพยนตร์,การใช้กล้องแทนปากกาเพื่อรจนาเรื่องราวแบบมีท่วงทำนองและกำหนดมุมมองแบบงานนวนิยายในภาพยนตร์ยุคต่อมา ภาพยนตร์ของกลุ่มนีโอเรียลลิสต์ ซึ่งพยายามที่จะนำเสนอเนื้อหาเชิงนามธรรม สะท้อนภาพความเป็นจริงเฉกเช่น วรรณกรรมแนวสมจริงและธรรมชาตินิยม การสร้าง *“ภาษา”* และ *“ไวยากรณ์”* ที่มีลักษณะเฉพาะเพื่อการสื่อสารตรงกันของภาพยนตร์ ในการสถาปนาตนเองขึ้นเป็นหนึ่งในพลังแห่งกระบวนการสื่อสารแห่งยุคสมัยเช่นเดียวกับที่วรรณกรรมเคยทำมาก่อนรวมทั้งการนำเสนอลักษณะทางนามธรรมที่มากกว่าความดีความชั่ว แต่เข้าไปถึงสภาวะแห่งอารมณ์ความรู้สึก และมิติแห่งห้วงคำนึง ความซับซ้อนของภาพฝัน ความจริงและความลวง, จนถึงการกำเนิดของนวนิยายที่ใช้รูปแบบของภาพยนตร์อย่างเต็มตัวคือซิเน-โรมอง อันเป็นความพยายามที่จะใช้วิธีการทางด้านภาพยนตร์เพื่อให้ผลในแบบเดียวกันกับการชมภาพยนตร์ในงานนวนิยาย ซิเน-โรมองทั้งสามเรื่องของเขาจึงอุดมไปด้วย เทคนิควิธีการอันสำคัญของภาพยนตร์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งมีอิทธิพลของนวัตกรรมที่กลุ่มคลื่นลูกใหม่สร้างสรรค์ขึ้นในเวลาใกล้เคียงกัน ซิเน-โรมองของร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงเป็นงานนวนิยายที่ถือว่าเป็นพัฒนาการความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมและภาพยนตร์อีกหนึ่งก้าว และเป็นก้าวที่ได้รับอิทธิพลจากความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของสื่อภาพยนตร์ อันนำมาซึ่งประสิทธิผลที่มีลักษณะเฉพาะตัวและแตกต่างไปจากการรับอิทธิพลทุกๆครั้ง และในทางกลับกัน ภาพยนตร์เองก็ได้รับคุณูประการจากการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่แห่งการสร้างสรรค์วรรณกรรมในครั้งนี้ด้วย

ร็อบบ์-กริเย่ต์ ใช้เทคนิคพื้นฐานทางด้านภาพยนตร์ใน ซิเน-โรมองของเขา ตั้งแต่ ศิลปะของการเปิดและปิดเรื่อง ซึ่งถูกเน้นมากในภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ด อันถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่สุดส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ โดยการเปิดเรื่องคือการดึงดูดผู้ชมในเบื้องต้น และนำเสนอรายละเอียดบางอย่างที่จำเป็นต่อการดำเนินเรื่อง และการปิดเรื่องคือการสรุปปิดท้ายพาผู้ชมลงมาสู่ ณ จุดอารมณ์เดิม เป็นการส่งท้ายความคิดของเรื่องราว ศิลปะทางด้านภาพ อันได้แก่ การจัดองค์ประกอบภาพ การจัดฉาก เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า การจัดแสง วัตถุและการเคลื่อนไหวในภาพยนตร์ การกำหนดขนาดภาพ การกำหนดมุมกล้อง การตัดภาพ การแพนกล้อง การเคลื่อนกล้อง หรือดอลลี่ การซูมภาพ ศิลปะทางด้านเสียง ซึ่งครอบคลุมถึง เสียงบรรยาย เสียงประกอบ เสียงดนตรี บท

สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สนทนาหรือเสียงพูด ศิลปะการตัดต่อลำดับภาพ โดยประกอบด้วย การตัดต่อลำดับภาพแบบต่อเนื่อง และการตัดต่อลำดับภาพแบบรวบรวม การใช้ภาพพิเศษ และการใช้ภาพพลิกแพลง ซึ่งจะเห็นว่า ร็อบบ์-กริเย่ต์ ใช้เทคนิคของภาพยนตร์ทุกอย่างในซิเน-โรมอง ของเขา เพื่อให้ผู้อ่านได้รับทั้งภาพจากศิลปะทางด้านภาพ และเสียงจากข้อกำหนดที่ระบุไว้ในทุกลักษณะของการใช้เสียง เพื่อให้ผู้อ่านได้รับสารทั้งจากจักษุสัมผัสและโสตสัมผัส รวมทั้งได้นำเอาเทคนิควิธีการสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์คือ ศิลปะการตัดต่อลำดับภาพมาใช้เพื่อเชื่อมโยงเรื่องราว และนำเสนอเรื่องราวได้คล้ายคลึงกับการนำเสนอผ่านจอภาพยนตร์ โดยมีการเปิดและปิดเรื่องเป็นองค์ประกอบภายในที่โอบรับในส่วนของการดำเนินเรื่องและเนื้อหา อย่างไรก็ตามร็อบบ์-กริเย่ต์ มิได้นำเอาศิลปะทางด้านภาพยนตร์หลากหลายลักษณะเหล่านี้มาเพื่อนำเสนอผลในระดับเท่าเทียมกันบนหน้ากระดาษเท่านั้น หากแต่นี่คือกลวิธีการสร้างสรรค์หนึ่งของกระบวนการความเคลื่อนไหวแห่งนูโว โรมอง รูปแบบวิธีการทางด้านภาพยนตร์จึงมิได้เป็นเพียงพาหนะที่แปลกตา หากแต่ถูกพัฒนาในซิเน-โรมอง สู่การเป็นรูปแบบที่แสดงออกซึ่งเนื้อหาโดยตัวของมันเอง นั่นเพราะว่า ร็อบบ์-กริเย่ต์ ไม่ได้นำเอาศิลปะภาพยนตร์มาใช้โดยมิได้ดัดแปลง เพื่อสร้างเสน่ห์ให้กับงานเขียนแต่เพียงอย่างเดียว เพราะเขาได้ประยุกต์วิธีการทางด้านภาพยนตร์จากพื้นฐานความเข้าใจเดิม ให้พัฒนาไปสู่ การเป็นรูปแบบและเนื้อหาใน ซิเน-โรมอง ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและระเบียบวิธีการสร้างสรรค์ภายในอันเป็นของตนเอง

การประยุกต์ใช้ศิลปะภาพยนตร์คือ กลไกสำคัญที่ทำให้ ซิเน-โรมอง เป็นงานนวนิยายรูปแบบใหม่ที่เหนือกว่านวนิยายและบทภาพยนตร์ทั่วไป ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้นำเอาเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์มาแล้วทำการดัดแปลงให้เข้ากับการนำเสนอของเขา ก่อนเป็นความหมายใหม่ที่เกิดขึ้นกับรูปแบบวิธีการดังกล่าว และแสดงออกซึ่งสารที่วิธีการแบบเดิมไม่สามารถจะแสดงออกได้ ซิเน-โรมอง จึงไม่ได้อยู่นอกเหนือจากกระบวนการของนูโว โรมองแต่อย่างใด นั่นคือ การต่อต้านขนบการสร้างสรรค์แบบเดิม และแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ ร็อบบ์-กริเย่ต์ได้นำเอาวิธีการทางด้านภาพยนตร์มารองรับการแสดงออกของเขาได้ส่วนหนึ่ง จากนั้นจึงนำเอาวิธีการเหล่านี้มาดัดแปลงและแสดงออกซึ่งรูปแบบเนื้อหาที่เหนือไปกว่าเดิม ก่อให้เกิดเป็นการพัฒนาเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์ผ่านซิเน-โรมอง และเมื่อซิเน-โรมองเหล่านี้ ถูกผลิตออกมาเป็นภาพยนตร์ ภาพยนตร์เหล่านี้ก็คือ แนวทางใหม่ของการสร้างสรรค์แห่งโลกเซลลูลอยด์ พร้อมๆกับที่ซิเน-โรมอง ก็คือ นวัตกรรมแห่งนวนิยาย

การประยุกต์ศิลปะภาพยนตร์ของ ร็อบบ์-กริเย่ต์ ประกอบด้วย การประยุกต์เทคนิคการเขียนบทภาพยนตร์และการถ่ายทำ เทคนิคการตัดต่อลำดับภาพ การใช้เสียงออฟสกรีน การให้

กล้องและสถานที่มีสภาเป็นตัวละครสำคัญ การสร้างปัจจุบันกาลถาวร เทคนิควิธีการเหล่านี้คือวิธีการที่ ร็อบบ์-กริเย่ต์ จงใจดัดแปลงเพื่อแสวงหาการเข้าถึงกระบวนการสร้างสรรค์ใหม่ๆ และให้ผลในลักษณะที่แตกต่างจากงานวรรณกรรมทั่วไป ซึ่งเขาก็ทำได้สำเร็จเพราะว่าวิธีการเหล่านี้ คือจักรกลที่ทำงานนอกเหนือไปจากสารบบใดๆ มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงอยู่ในองค์ประกอบภายในตัวเรื่อง และจุดที่วิธีการเหล่านี้ปรากฏ วิธีการเหล่านี้จึงหลุดออกจาก กลวิธีทางด้านภาพยนตร์แบบเดิม และทำให้ซิเน-โรมอง สร้างรูปแบบทางด้านภาษาแห่งภาพยนตร์เฉพาะตัวขึ้น โดยมีขอบข่ายกว้างไปกว่าทฤษฎีทางด้านภาพยนตร์ที่นำมาใช้ในนวนิยายเดิม เพื่อสื่อสารและแสดงออกในสิ่งที่มากไปกว่านวนิยายและภาพยนตร์ทั่วไปจะกระทำได้

ด้วยเหตุนี้จึงถือว่า ร็อบบ์-กริเย่ต์ ได้พัฒนาทั้งเทคนิควิธีการทางด้านนวนิยาย ซึ่งมีข้อยืนยันคือ รูปแบบอันสร้างสรรค์ซิเน-โรมอง ของเขา และเทคนิควิธีการทางด้านภาพยนตร์ อันมีข้อบ่งชี้คือ ภาพยนตร์ที่ผลิตจากซิเน-โรมอง คืองานในกลุ่มก้าวหน้าและสร้างสรรค์อย่างแท้จริง ดังนั้นหากมองในแง่ของศิลปะการประพันธ์ และความเป็นนวนิยายเป็นตัวตั้งแล้ว ร็อบบ์-กริเย่ต์ จึงถือเป็นผู้ที่นำเอาศิลปะแขนงอื่นมาใช้ในนวนิยายและก่อให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ใหม่ ตรงตามแนวคิดของศิลปะส่องทางให้แก่กันอย่างแท้จริง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิณ. *หนังคลาสสิค.* กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ, 2529.

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิณ. *หนังหุ้มกระดูก.* กรุงเทพฯ: แพรวเอ็นเตอร์เทนเม้นท์, 2540.

โกลเด้นซไตน์, ฌอง-ปิแอร์. *การอ่านนวนิยาย.* แปลโดย วัลยา วิวัฒน์ศร. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

บรรจง โกศัลยวัฒน์. *การถ่ายทำภาพยนตร์เสียง : หลักและทฤษฎีปฏิบัติของผู้สร้างภาพยนตร์ละครโทรทัศน์และวีดีทัศน์.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์บพิธ, 2542.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. *ศิลปะแขนงที่เจ็ด เพื่อวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2528.

ประชา สุวีรานนท์. *แล่เนื้อ เถือหนัง : รวมบทวิจารณ์ภาพยนตร์จากนิตยสาร "สารคดี".* กรุงเทพฯ: มติชน, 2540.

ประวิทย์ แต่งอักษร. *มาทำหนังกันเถอะ.* กรุงเทพฯ: แพรวเอ็นเตอร์เทนเม้นท์, 2542.

ปัทมวดี จารุวร. *ศัพท์ภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ. *การวางมุมกล้อง : เทคนิควิธีการและศิลปะการวางมุมกล้อง.* กรุงเทพฯ: บพิธการพิมพ์ , 2529.

ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ. *ความรู้ทั่วไปทางภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: สามัคคีสาส์น, 2529.

ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ. *ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: บพิธการพิมพ์, 2529.

มาสเซลลี, โจเซฟ วี. *ความต่อเนื่องทางภาพยนตร์.* แปลโดย ปิยกุล เลาวัลย์ศิริ. กรุงเทพฯ: บพิธการพิมพ์, 2528.

เยาวนันท์ เชฏฐรัตน์. *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์.* กรุงเทพฯ: กรมการฝึกหัดครู, 2529.

ไรท์ เอ็ดเวิร์ด เอ. *ดูหนังดูละคร.* แปลโดย นพมาศ ศิริกายะ. กรุงเทพฯ: ภาพวิชาศิลปการละครคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

เศรษฐวิทย์ ชีรวินิจ. *4 มิติ.* กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2518.

สดชื่น ชัยประสาธน์. *นวนิยายฝรั่งเศสสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526.

สดใส พันธุมโกมล. *การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีการแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสละครสมัยใหม่แนวต่างๆในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2537.

สดใส พันธุมโกมล. *ศิลปะของการแสดงละครสมัยใหม่*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

สนธยา ทรัพย์เย็น. *ฟิล์มไวรัส.* กรุงเทพฯ: ดวงกมลฟิล์มเฮ้าส์, 2540.

สนธยา ทรัพย์เย็น. *ฟิล์มไวรัส 2.* กรุงเทพฯ: ดวงกมลฟิล์มเฮ้าส์, 2544.

สมคิด ธีระศิลป์. *การถ่ายภาพยนตร์เบื้องต้น.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2525.

สุทัศน์ บุรีภักดี. *การผลิตภาพยนตร์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2529.

<u>ภาษาอังกฤษ</u>

Beja, Morris. *Film and Literature, an Introduction*. New York: New York Inc,1979.

Bordwell, David. *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press,1996.

Bordwell, David. *Film Art: an Introduction*. New York: Longman, 1989.

Branston, Brian. *A FilmMaker s Guide.* London: George Allen & Unwin Ltd, 1967

Bywater,Tim. *An Introduction to Film Criticism : Major Critical Approches to Narrative Film*. New York: Longman,1989.

Dudley, Andrew. *The Major Film Theories*. London: Oxford University Press,1976.

Dudley, Andrew. *Concept in Film Theories*. London: Oxford University Press,1976.

John Hill and Pamela Church Anderson. *World Cinema /Critical Approachs.* London: Oxford University Press, 2000.

Lothe, Jacob. *Narrative in Fiction and Film: an Introduction*. London: Oxford University Press, 2000.

McDougal, Stuart Y. *Made into Movies : from Literature to Film*. Fort worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1985.

Pincus, Edward. *Guide to Filmaking.* New York: The new Americian Library, 1969.

Singer, Irving. *Reality Transformed: Film as Meaning and Technique*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

<u>ภาษาฝรั่งเศส</u>

A.G.Astier, Pierre. *La Crise du Roman Francais et le Nouveau Realism.* Paris: Nouvelles Editions Debresse, n.d.

Aumont, Jacques. *Esthetique du film*. Paris: Nathan, 1994.

Aumont, Jacques. *L Analyse du films*. Paris: Nathan, 1988.

Barthes, Roland. *Essais Critiques.* Paris: Les Editions de Minuit, 1964.

Barthes, Roland. *Le Degre Zero de l ecriture.* Paris: Seuil, 1953.

Bernal, Olga *Alain Robbe-Grillet: le roman de l absence.* Paris: Gallimard,1964.

Bloch-Michel, Jean. *Le present de l indicative: essai sur le nouveau roman* Paris: Gallimard, 1964.

Boussinot, Roger. *L encyclopedia du cinema*. Paris: Bosdas, 1967.

Eluard, Roland *Anthologie de la litterature francais* . Paris:Hachette , 1958.

Comes, Philippe de. *Le cinema francais 1960-1985.* Paris: Editions Atlas,1985.

Marie clec, Jean *Litterature et cinema*. Paris: Nathan, 1993.

Marie, Michelle. *A bout de Souffle* Paris: Nathan,1999.

Merleau-Ponty, Marie. *Sens et non sens*. Lausaunne: Negal, 1998.

Michelle Allemand, Roger. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seuil, 1997.

Morisette, Bruce. *Les roman de Robbe-Grillet*. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.

Lefevre, Raymond. *Jean Luc Godard*. Paris: Edilig, n.d.

Robbe-Grillet, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris: Les Editions de Minuit,1974.

Robbe-Grillet, Alain. *Glissements progressifs du plaisir*. Paris: Les Editions de Minuit,1974.

Robbe-Grillet, Alain. *L annee derniere a Marienbad*. Paris: Les Editions de Minuit,1961.

Robbe-Grillet, Alain *L immortelle*. Paris: Les Editions de Minuit,1963.

Robbe-Grillet, Alain. *Le Voyeur*. Paris: Les Editions de Minuit,1955.

Robbe-Grillet, Alain. *La Jalousie.* Paris: Les Editions de Minuit,1957.

Robbe-Grillet, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris: Les Editions de Minuit,1984.

Robbe-Grillet, Alain. *Les Gommes*. Paris: Les Editions de Minuit,1953.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman.* Paris: Les Editions de Minuit,1963.

Sarraute, Nathalie. *Portrait d un inconnu*. Paris: Gallimard, 1956.

Vanoye, Francis. *Recit ecrit ,recit filmique: cinema et recit –1*. Paris: Nathan, 1988.

Vanoye, Francis *Precis d analyse filmique*. Paris: Nathan, 1992.

.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายละเอียดและเรื่องย่อของซิเน-โรมอง ทั้งสามเรื่องของอแล็ง ร็อบบ์-กริเย่ต์

1. *L annee derniere a Marienbad*

L annee derniere a Marienbad เขียนเป็นซิเน-โรมองในปี ค.ศ. 1961 และได้รับการถ่ายทอดเป็นภาพยนตร์ในปีเดียวกัน โดยอแลง เรแนส์ (Alain Resnais) ถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ขาว-ดำ ความยาว 1 ชั่วโมง. 30 นาที นำแสดงโดยจิออจิโอ แอลแบตาซี่ (Giorgio Albertazzi)และเดลฟีน เซริค (Delphine Seyrig) ภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้รับรางวัลสิงโตทองคำ (Golden Lion) จากเทศกาลภาพยนตร์แห่งเมืองเวนิซ (Venice Film Festival)

L annee derniere a Marienbad เริ่มเรื่องขึ้นที่โรงแรมแห่งหนึ่งในที่ใดสักแห่งอันไม่ปรากฏชัดเจน การนำเสนอภาพภายในของสถานที่ ทำให้ตัวสถานที่และการมองเห็นผ่านกล้องมีความสำคัญ ในการขับเน้นให้สถานที่ดูหลุดออกไปจากความเป็นจริง ซึ่งไม่สามารถระบุเวลาและสถานที่อันชัดเจนได้ ผู้คนในโรงแรมก็ยิ่งดูห่างไกลจากความเป็นจริงยิ่งกว่า เพราะภาพยนตร์ให้ภาพของมนุษย์ในลักษณะที่แปลกแยกแตกต่างไปจากความคุ้นเคย มนุษย์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ดูราวกับหุ่นยนตร์หรือภูติผีปิศาจก็ไม่ปาน

X ชายวัยกลางคน หนึ่งในแขกของโรงแรมนี้ ได้มาพบกับA สาวสวย ซึ่งดูเหมือนว่าจะมีสามีแล้วคือ M ชายหนุ่มอีกคนที่เฝ้ามองเธออยู่ห่างๆ X เข้าหาA และพยายามบอกเธอว่า เขาและเธอนั้นเคยรู้จักกันมาก่อน ณ ที่แห่งนี้เมื่อปีที่แล้ว และต่างสัญญากันว่า จะมาเจอกันอีกครั้งในปีถัดมา ซึ่งเธอตัดสินใจว่า มันเป็นเวลาที่เธอจะหนีไปกับเขา A ไม่เชื่อเรื่องที่X เล่า และพยายามบ่ายเบี่ยงทุกหนทาง ทว่า รายละเอียดที่ X พยายามบอกต่อเธอ ยิ่งชัดเจนและดูเป็นจริงเป็นจังมากขึ้น ทำให้ A ชักจะไม่แน่ใจว่า จริงๆแล้ว เธอจำเหตุการณ์เมื่อปีที่แล้วได้หรือเปล่า ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอเหตุการณ์ของความเป็นจริง ห้วงคิดคำนึง ความฝัน อดีต และปัจจุบัน ต่อเนื่องกันอย่างผสมกลมกลืน จนยากที่จะแยกแยะได้ว่าเหตุการณ์ใดจริง เหตุการณ์ใดลวง หรือช่วงเวลาใดเป็นช่วงเวลาใดอย่างเด่นชัด เมื่อ X ยิ่งหว่านล้อม A มากขึ้นเท่าใด ก็ยิ่งจะดูเหมือนว่า เธอจะไม่เชื่อเขามากขึ้นเท่านั้น ขณะเดียวกัน ผู้อ่านหรือผู้ชมก็ถูกทำให้สับสนว่า ระหว่างรายละเอียดที่ดูน่าเชื่อถือของ X กับคำปฏิเสธที่แย้งกันเองในบางครั้งของA อะไรคือความจริงกันแน่ และใครกันที่โกหก ภาพเหตุการณ์จำนวนมากถูกนำเสนออย่างไม่ชัดเจนและไม่ปะติดปะต่อสร้างความคลุมเครือให้กับตัวเรื่องอย่างที่สุด ราวกับว่า ลำดับเรื่องราว เวลา สถานที่ และตัวละคร ได้ปลาสนาไปสิ้น เรื่องราวมาจบลงที่เวลาเที่ยงคืน ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เต็มไปด้วยความคลุมเครือ ด้วยการซ้อนทับกันระหว่างอดีตและ

ปัจจุบัน เมื่อ A มารอ X อยู่ที่มุมหนึ่งของโรงแรม ในขณะที่ M กำลังดูละครเวที และเธอตัดสินใจหนีไปกับเขา

ภาพของโรงแรม ใต้แสงจันทร์ มองจากระยะไกลในเวลาเที่ยงคืนในฉากสุดท้ายเป็นประจักษ์พยานอันสับสนว่า เหตุการณ์ที่ดำเนินไปในขณะนี้ อาจเป็นเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นแล้ว หรือเหตุการณ์ในปัจจุบันที่ดำเนินไปตามลำดับเวลาก็ได้ อย่างไรก็ตาม ข้อสรุปทั้งสองต่างก็เต็มไปด้วยข้อสนับสนุนและข้อโต้แย้งที่มีเหตุและผลมากเท่ากัน และมันไม่อาจที่จะทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมกระจ่างชัดในความเข้าใจได้เลย สิ่งเดียวที่เป็นความชัดเจนที่พอจะจับต้องและยึดถือได้ก็คือ ซิเน-โรมองเรื่องนี้ได้ทำลายลำดับและการมีอยู่ของเวลาเสียสิ้น และสร้างสิ่งที่เรียกว่าปัจจุบันกาลถาวรขึ้นในภาพยนตร์

2. *L immortelle*

L immortelle เขียนเป็นซิเน-โรมองในปี 1963 และได้รับการถ่ายทอดเป็นภาพยนตร์ในปีเดียวกัน โดยอแลง รอบบ์-กริเยต์ ถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ขาว-ดำ ความยาว 1 ชั่วโมง 40 นาที นำแสดงโดยฟร็องซัวส์ บริออง (Francoise Brion)และคาเทอรีน ร็อบบ์-กริเย่ต์ (Catherine Robbe-Grillet) ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลหลุยส์ เดลลู (Louise Delluc)

L immortelle เปิดเรื่องด้วยภาพของอุบัติเหตุรถชน ก่อนจะเล่าเรื่องราวย้อนหลังของ N ซึ่งเพิ่งจะมาอิสตันบูล(Istamboul)เป็นครั้งแรก เขาหลงทางในวันแรกที่เหยียบเท้าเข้าสู่สถานที่ที่ถูกแสดงออกอย่างลึกลับและดูเหมือนจะซ่อนอะไรบางอย่างเอาไว้ N ได้รับการช่วยเหลือจาก L และ M คู่สามีภรรยา ในเรื่องของเส้นทาง ทั้งหมดทำความรู้จักกันและพัฒนาความสัมพันธ์อย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง N และ L ที่ดูจะพึงใจกันและกันเป็นอย่างยิ่ง ทั้งสองสานสัมพันธ์จนกระทั่งกลายเป็นคู่รัก ซิเน-โรมองให้ภาพของสัมพันธ์ต้องห้ามที่พัฒนาไปและการพลอดรักโดยมีสถานที่ต่างๆที่ดูลึกลับและน่ากลัวเป็นฉากหลัง พร้อมกับสายตาที่ริษยาของN ซึ่งเฝ้ามองภรรยาตนเองอยู่โดยตลอดกับสุนัขสีดำตัวใหญ่สองตัวที่ยืนเคียงข้าง

ความสัมพันธ์ของN และ L คงดำเนินต่อไปและนำมาสู่การแตกหักของชีวิตรักของ M ถ้าหากว่าเหตุการณ์แปลกประหลาดจะไม่เกิดขึ้น นั่นคือการที่ L หายตัวไปอย่างลึกลับโดยไร้ร่องรอย N จึงเริ่มตามหาเธอ โดยไปหาตามสถานที่ต่างๆที่ทั้งสองเคยอยู่ด้วยกัน ทว่าก็คว้าน้ำเหลวโดยตลอด จนกระทั่ง เย็นวันหนึ่ง N ก็ได้พบ L ท่ามกลางฝูงชนที่ดูเหมือนจะไม่สัมผัสรู้ถึงการมีอยู่ของคนทั้งสอง เมื่อได้พบกันแล้ว ทั้งสองคนก็นั่งรถไปด้วยกัน จนกระทั่งฟ้ามืด และขณะที่รถกำลัง

แล่นไปด้วยความเร็วสูง สุนัขสีดำตัวใหญ่ 2 ตัว ก็วิ่งเข้ามาตัดหน้ารถ ทำให้L ต้องหักหลบและรถเสียหลักชนต้นไม้ N ไม่ได้รับบาดเจ็บ แต่ L นั้นเสียชีวิต

เมื่อให้ปากคำกับตำรวจเสร็จแล้ว N พบว่า L หายตัวไปอีกครั้ง เขาจึงออกตามหาเธออีกที ครั้งนี้ N นึกไปถึงสถานที่ต่างๆที่เขาและ L เคยอยู่ด้วยกัน ภาพจึงเป็นเหตุการณ์ในอดีต และทำให้เกิดความคลุมเครือว่า ทั้งหมดที่เกิดขึ้นอาจเป็นเพียงความนึกคิดเอาเองของN เท่านั้น เหตุการณ์ทั้งหมดที่ผ่านมาตลอดทั้งเรื่อง อาจไม่ใช่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง และL เป็นเพียงหญิงสาวคนหนึ่งที่ N พบที่สถานบริการ ฝังใจในตัวเธอ จึงได้นำมาคิดเป็นตุเป็นตะ

เรื่องจบลงด้วย การซ้อนเหตุการณ์ของอุบัติเหตุรถชนในตอนต้นเรื่องเข้ามาอีกครั้ง ราวกับจะย้ำให้สับสนต่อไปว่า เหตุการณ์อันรุนแรงนี้เกิดขึ้นจริงหรือไม่ และสานต่อความคลุมเครือ เมื่อตัวเรื่องไม่ได้ให้ความกระจ่างใดๆเลยว่า L มีตัวตนจริงหรือไม่ ถ้ามี เธอตายแล้วหรือยังมีชีวิตอยู่ เมื่อภาพสุดท้ายของเรื่องเป็นภาพของ L ยืนหันหน้ามองกล้อง หัวเราะแบบมีปริศนาราวกับจะเย้ยหยันใครสักคน การให้แสงที่หม่นมัว ยิ่งขับเน้นสภาวะความไม่มีตัวตนของ L ถ้าหากเรื่องราวทั้งหมดนี่จะเป็นเพียงห้วงคำนึงของN และหาก L มีตัวตนอยู่จริง ภาพสุดท้าย อาจเป็นปรากฏการณ์ของวิญญาณ หรือหากเธอไม่ได้ตาย ภาพสุดท้ายก็ดูเหมือนจะฟ้องว่าL ก็ยังเป็นหญิงสาวที่เต็มไปด้วยความลึกลับต่อไป

3. *Glissements progressifs du plaisir*

Glissements progressifs du plaisir เขียนเป็นซิเน-โรมองในปี 1974 โดยดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง La Sorciere ของจูลส์ มิเชเล่ต์ (Jules Michelet) และได้รับการถ่ายทอดเป็นภาพยนตร์ในปีเดียวกันโดยอแลง รอบบ์-กรเย่ต์ ถ่ายทำเป็นภาพยนตร์สี ความยาว 1 ชั่วโมง 45 นาที นำแสดงโดย แองนิเซ่ แอลวิน่า (Anicee Alvina) ฌอง-หลุยส์ แตรติญองท์ (Jean –Louise Trintignant) เป็นภาพยนตร์ที่อื้อฉาวที่สุดของรอบบ์-กริเยต์ ในฐานะที่ถูกมองว่าเป็น การนำเสนอภาพความรุนแรงและลามกอนาจารโดยไม่มีเหตุผล ภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกสั่งห้ามฉายในหลายประเทศ และในอิตาลีถึงกับให้มีการเผาทำลายฟิล์มในที่สาธารณะ

เนื้อหาเป็นเรื่องราวของอลิซ หญิงสาวผู้กำลังถูกสอบสวนด้วยข้อหาฆาตกรรมเพื่อนสาว ที่อาศัยอยู่ในอพาร์ทเม้นท์เดียวกัน ซึ่งถูกฆ่าตายด้วยการใช้กรรไกรปักที่หน้าอก เรื่องราวส่วนใหญ่คาบเกี่ยวกันระหว่างปัจจุบันกับอดีต ซึ่งเป็นความทรงจำของอลิซเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เธอกับนอร่าได้ร่วมกันกระทำก่อนหน้าและปัจจุบัน ที่ดำเนินไปในห้องสอบสวน มีผู้คนมากหน้าหลายตาผลัด

เปลี่ยนกันเข้ามาสอบปากคำอลิซ ตั้งแต่ผู้พิพากษา บาทหลวง แม่ชี และทนาย ซึ่งผู้คนทั้งหมดต่างก็สับสนกับรายละเอียดเรื่องราววกวนที่เธอแสดงออก

ตลอดการดำเนินเรื่องมีการแทรกภาพของวัตถุที่น่าจะเป็นกุญแจสำคัญต่อเรื่องราว เช่น เตียงเหล็ก หุ่นหญิงสาว เศษแก้วแตก เลือดในขวดน้ำหอม กระดาษเขียนข้อความแผ่นเล็ก เสียมรองเท้าแตะ โดยรายละเอียดทั้งหมดถูกนำเสนออย่างไม่มีที่มาที่ไป ข้อมูลเดียวที่พอจะยึดถือได้คือ อลิซกับนอร่าเป็นทั้งเพื่อนและคู่รักร่วมเพศกัน อลิซได้ฆ่าครูผู้หญิงของพวกเธอตาย ด้วยการผลักตกหน้าผา เพราะความหึงหวงในตัวนอร่า ภาพยนตร์จึงถูกตัดสลับระหว่างเหตุการณ์การฆาตกรรมในอดีตกับการให้ปากคำเกี่ยวกับการฆาตกรรมในอดีตที่มาทีหลังอยู่ตลอดเวลา และให้ภาพของฉากที่มีลักษณะของการพลอดรักอันมีนัยยะไปสู่เพศสัมพันธ์และความตายของคู่รักเพศเดียวกัน คืออลิซกับนอร่า

เรื่องนี้ปราศจากการดำเนินเรื่องที่มีเป้าหมายชัดเจน เป็นเสมือนการปะติดปะต่อกันของเหตุการณ์ที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกันในเหตุและผลใดๆ นอกเสียจากว่า จะมีจุดร่วมเดียวกันในฐานะของประสบการณ์ของตัวละคร จนกระทั่งมาถึง จุดสรุปปิดท้าย เมื่อความจริงดูเหมือนจะค่อยปรากฏขึ้น เมื่ออลิซพบกับทนายสาวผู้หนึ่ง ซึ่งหน้าตาละม้ายคล้ายคลึงกับนอร่าเป็นอย่างยิ่ง และในภาพยนตร์ได้มีการใช้นักแสดงคนเดียวกันในสองบทบาทนี้ ทั้งสองประกอบแผนประทุษร้าย ในการฆาตกรรมนอร่า โดยทนายสาวยอมให้อลิซมัดตนเองติดกับเตียง เพื่อจะดูว่านอร่านั้นตายอย่างไร อย่างไรก็ตาม ฉากนี้มีความคลุมเครือว่า จริงๆแล้วทนายสาวอาจจะไม่ได้กำลังทำหน้าที่เพื่อเข้าถึงความจริงแห่งการฆาตกรรม หากแต่เธออาจจะหลงใหลในตัวของอลิซ เฉกเช่นเดียวกันกับที่นอร่าเป็นมาก่อน และกำลังถูกล่อลวงเข้าสู่บ่วงแห่งปรารถนาและความตาย ในที่สุดอลิซก็ฆ่าทนายด้วยลักษณาการเดียวกันกับความตายของนอร่า นั่นคือ การใช้กรรไกรปักที่หน้าอก ฉากความตายของนอร่าและทนายสาวจึงถูกซ้อนทับกันเป็นหนึ่งเดียว

เรื่องสร้างความสับสนต่อไป เมื่อนักสืบโผล่เข้ามาในห้องสอบสวน และบอกอลิซว่า เขาได้ตัวคนร้ายที่ฆ่านอร่าแล้ว ก่อนจะมาพบว่า ทนายสาวตาย และอลิซก็ตกเป็นผู้ต้องหาอีกครั้ง ซิเน-โรมอง เรื่องนี้จบลงด้วยการสร้างความคลุมเครือว่า ฉากสุดท้ายนั้นคือการนำเสนอภาพความตายของนอร่าให้เห็นเพื่อเข้าใจว่า เธอถูกอลิซฆ่าตาย และทนายความสาวก็ตกอยู่ในชะตากรรมเดียวกัน นั่นคือบ่วงแห่งปรารถนาและความตาย หรือจริงๆแล้ว นอร่าไม่ได้ถูกอลิซฆ่าตาย จากการที่นักสืบพบคนร้ายแล้ว และคนที่ตายก็มีเพียงคนเดียวคือทนายสาว เรื่องจึงไม่อาจหาข้อสรุปได้ว่า อลิซคือฆาตกรหรือไม่ และถ้าดูแนวโน้มความน่าจะเป็น ก็ถือว่ามีความเป็นไปได้สูงที่ฆาตกรทั้งสองฆาตกรรม จะเป็นอลิซ

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายศิลปะ สุวรรณศักดิ์ เกิดวันที่ 7 พฤษภาคม พ.ศ. 2518 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาอักษรศาสตรบัณฑิต จากคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ.2540 เข้าศึกษาต่อระดับมหาบัณฑิตในภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ.2542 เคยได้รับรางวัลบทวิจารณ์ภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากการประกวดบทวิจารณ์ภาพยนตร์ ในเทศกาลภาพยนตร์กรุงเทพฯ (Bangkok Film Festival) ครั้งที่ 4 ปัจจุบันเป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์อิสระ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย