ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

นาย อัศวิน ซาบารา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2551
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE PORTRAYAL OF MASCULINITY IN THE CHARACTERIZATION OF MAIN CHARACTERS IN MARTIN SCORSESE'S FILMS

Mr. Asawin Sabara

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Film

Department of Motion Pictures and Still Photography

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2008

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่
โดย	นายอัศวิน ซาบารา
สาขาวิชา	การภาพยนตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ปัทมวดี จารุวร

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

…….. คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม)

……... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ปัทมวดี จารุวร)

……กรรมการ
(อาจารย์ ดร. จีรบุณย์ ทัศนบรรจง)

……กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ประวิทย์ แต่งอักษร)

อัศวิน ซาบารา : ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่. (THE PORTRAYAL OF MASCULINITY IN THE CHARACTERIZATION OF MAIN CHARACTERS IN MARTIN SCORSESE'S FILMS)
อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. ปัทมวดี จารุวร, 406 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อทราบถึงการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่, เพื่อวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากองค์ประกอบของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ และทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างสภาพสังคมตามท้องเรื่องกับตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยกระบวนการวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์จำนวน 14 เรื่องของมาร์ติน สกอร์เซซี่

ผลการวิจัยพบว่าภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ มักมีเรื่องราวเกี่ยวกับบุรุษเพศที่พัวพันอยู่กับความผิดบาป การไถ่บาป การชำระแค้นและความรุนแรง ตัวละครหลักจะเป็นตัวละครที่มีความเปลี่ยวเหงา แปลกแยกจากสังคม และมีความก้าวร้าวรุนแรง โดยมีความต้องการที่จะไถ่บาปหรือหลุดพ้นจากบาปและไขว่คว้าถึงภาพฝันของอเมริกันชน เพื่อดิ้นรนไปให้พ้นจากสภาพที่ตนเป็นอยู่ ซึ่งมักจะนิยมแก้ปัญหาความขัดแย้งภายในจิตใจด้วยการใช้ความรุนแรงภายนอกเสมอ

ตัวละครหลักในภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงภาวะการมีอำนาจและภาวะไร้ซึ่งอำนาจของเพศชายหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็น " วิกฤติของความเป็นชาย " อย่างชัดเจน ด้วยการนำเสนอภาพ-ลักษณ์ภายนอกของเพศชายที่เน้นภาพของ " ลูกผู้ชาย " ที่มีความเข้มแข็งทางด้านร่างกายตามค่านิยมของสังคมชายเป็นใหญ่ แต่ภาพลักษณ์ภายในกลับเป็นผู้ชายที่มี " ความสับสนภายในจิตใจ " ระหว่างความเป็นปัจเจกบุคคลกับโครงสร้างทางสังคม ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับศาสนาและวัฒนธรรมรองในเมืองนิวยอร์ก ที่มักถูกนำเสนอให้มีสภาวะแบบปิด เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสภาพจิตใจที่บิดเบี้ยวของตัวละครซึ่งเชื่อมโยงได้กับความบิดเบี้ยวของสังคมอเมริกัน อีกทั้งตัวละครหลักยังเป็นผู้ชายที่มีลักษณะของ " มาโซคิสต์ " คือ การยอมรับความเจ็บปวดทั้งทางร่างกายและจิตใจเพื่อให้บรรลุเป้าหมาย ในสิ่งที่ตนต้องการ ซึ่งถือเป็นการทำลายตัวเองของผู้ชาย

ภาควิชา การภาพยนตร์และภาพนิ่ง ลายมือชื่อนิสิต .....
สาขาวิชา การภาพยนตร์ ลายมือชื่ออ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....
ปีการศึกษา 2551

508 47720 28 : MAJOR FILM

KEYWORDS : MASCULINITY / CHARACTERIZATION / MARTIN SCORSESE

ASAWIN SABARA : THE PORTRAYAL OF MASCULINITY IN THE CHARACTERIZATION OF MAIN CHARACTERS IN MARTIN SCORSESE'S FILMS. THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. PATAMAVADEE CHARUWORN, 406 pp.

The objectives of this research are to examine the character-building in Martin Scorsese's films, to analyze the portrayal of masculinity in the characterization of main characters in Martin Scorsese's films as well as to assess the relationship between the social context and the main characters in Martin Scorsese's films. This is basically a qualitative research which consists of content analysis of 14 films directed by Martin Scorsese.

The findings of the research are as follows. The films of Martin Scorsese deals with men in relation to guilt, salvation, revenge and violence. The main characters are found to be lonely individuals, isolated from society and aggressive by their very nature. They want to divest themselves from their sin and are in quest for the so-called "American Dream" in order to escape from their current environment. Most of them tend to solve the internal conflicts by using external force.

The main characters in these films reflect the power and powerlessness of the male which can be regarded as " masculinity in crisis ". The films portray the external image of the male which emphasizes the " macho " type of character whose physical strength conforms with the value of the patriarchal society. By contrast, the internal image turns out to be the " ambivalence " between individualism and social structure, related mainly to religion and subculture in New York and presented in terms of closed world in order to portray the distorted mental state of the characters which can, in turn, be related to the distortion of the American society. They also reflect the " masochistic " male who accepts both the physical and mental pain in order to achieve their goals which can be regarded as " self destructive ".

Department : Motion Pictures and Still Photography Student's Signature : .....

Advisor's Signature : .....

Field of Study : Film

Academic Year : 2008

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขออุทิศความดีความชอบทั้งหมด ที่ปรากฏอยู่ภายในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ให้แก่ผู้ที่ทำการศึกษามาก่อนหน้าข้าพเจ้า

หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เปรียบเสมือนการเดินทางที่ยาวนาน บัดนี้ข้าพเจ้าก็ได้มาถึงจุดสิ้นสุดของการเดินทางแล้ว หนทางที่ผ่านมามิได้โรยด้วยกลีบกุหลาบ หากแต่มีอุปสรรคขวากหนามมากมายผ่านเข้ามาทดสอบความมุ่งมั่นและตั้งใจของข้าพเจ้าอยู่เสมอ แน่นอนว่าข้าพเจ้ามิสามารถดำเนินมาถึงจุดนี้ได้เพียงลำพัง เพราะวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่มีทางสำเร็จลงอย่างสมบูรณ์ ดังที่ท่านได้เห็นกันอยู่นี้ได้เลย หากข้าพเจ้าขาดบุคคลผู้มีพระคุณที่คอยชี้แนะ และเป็นแสงนำทางในยามที่การเดินทางของข้าพเจ้าเริ่มมืดมน รวมถึงญาติสนิท มิตรสหาย ที่ทุ่มเททั้งแรงกาย แรงใจ เพื่อให้ข้าพเจ้าผ่านพ้นอุปสรรคนานัปการจนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงมาได้ด้วยดี

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณ รศ. ปัทมวดี จารุวร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ของข้าพเจ้าที่คอยให้คำปรึกษาและอดทนอ่านงานของข้าพเจ้าพร้อมทั้งตรวจทานให้อย่างละเอียด อ.ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง ที่คอยให้คำแนะนำและเป็นกำลังใจให้แก่ข้าพเจ้าด้วยดีเสมอมา รศ.รักศานต์ วิวัฒน์สิน-อุดม หัวหน้าภาควิชาที่แก้ไข ตรวจทาน ให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ออกมาอย่างถูกต้อง อ.ประวิทย์ แต่ง-อักษร ที่ให้เกียรติข้าพเจ้าสละเวลามาเป็นกรรมการวิทยานิพนธ์และคอยให้คำชี้แนะและตรวจสอบความถูกต้องให้งานของข้าพเจ้าออกมาอย่างสมบูรณ์ รวมถึงอาจารย์ในภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่งทุกท่าน ที่สั่งสอนและอบรมให้ข้าพเจ้ามีความรู้ ความสามารถ และแนวความคิดในการทำงานมาโดยตลอดตั้งแต่ข้าพเจ้าย่างเท้าเข้ามาศึกษาภายในรั้วจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณครอบครัวที่อบอุ่น คุณพ่อ คุณยาย พี่สาว ผู้เป็นที่รักยิ่งของข้าพเจ้า ซึ่งคอยเป็นที่พักอาศัยทั้งกายและใจ รวมถึงคอยสนับสนุน ให้กำลังใจในการศึกษา และ การทำงานของข้าพเจ้าเสมอมา และแม้นว่าคุณแม่ของข้าพเจ้าจะจากโลกนี้ไปแสนนานเพียงใด แต่ท่านก็ยังคงสถิตอยู่ในดวงใจและเป็นแรงผลักดันต่อทุกการกระทำของข้าพเจ้านับตั้งแต่บัดนั้นจนถึงบัดนี้และตลอดไป

ข้าพเจ้าขอขอบคุณมิตรสหายที่สาขาวิชาการภาพยนตร์ และ เพื่อนศิลปากรทุกคน ที่คอยเป็นกำลังใจและคอยห่วงใยกันมาโดยตลอด อีกทั้งยังช่วยทั้งแรงกาย แรงใจ ให้งานชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี แม้นว่ากระดาษแผ่นนี้จะสั้น จนข้าพเจ้ามิสามารถบรรจุรายชื่อของทุกท่านที่มีผลต่อความสำเร็จในครั้งนี้ได้หมด ข้าพเจ้าจึงขอขอบพระคุณผู้มีพระคุณทุกท่านที่ข้าพเจ้ามิได้เอ่ยนามที่คอยช่วยเหลือทั้งทางด้านข้อมูล และ กำลังใจ ให้การศึกษาครั้งนี้สำเร็จลงได้ด้วยดี ซึ่งข้าพเจ้าจะมิมีวันลืม

บัดนี้ข้าพเจ้าพร้อมที่จะเดินทางต่อไปยังเส้นทางสายใหม่ ที่ทอดรอข้าพเจ้าอยู่เบื้องหน้านี้แล้ว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ญ

สารบัญภาพ..... ฏ

บทที่

1 บทนำ..... 1

1.1 ที่มาและความสำคัญของงานวิจัย..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 10

1.3 นิยามศัพท์เฉพาะ..... 10

1.4 ขอบเขตของการวิจัย..... 11

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 12

2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 13

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาพความเป็นชาย..... 13

2.2 แนวคิดและทฤษฎีสตรีนิยม..... 28

2.3 แนวคิดเรื่องโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์..... 35

2.4 แนวคิดเรื่องการสร้างตัวละครในภาพยนตร์..... 45

2.5 แนวคิดและทฤษฎีจิตวิเคราะห์..... 55

2.6 แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา..... 65

2.7 แนวคิดเรื่องประพันธกร..... 76

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 80

2.9 กรอบแนวความคิดของงานวิจัย..... 86

หน้า

3 ระเบียบวิธีวิจัย..... 88

3.1 แหล่งข้อมูล..... 88

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 99

3.3 การนำเสนอข้อมูล..... 100

4 การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่..... 102

4.1 ภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets (1973)..... 102

4.2 ภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver (1976)..... 113

4.3 ภาพยนตร์เรื่อง New York, New York (1977)..... 123

4.4 ภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull (1980)..... 133

4.5 ภาพยนตร์เรื่อง After Hours (1985)..... 145

4.6 ภาพยนตร์เรื่อง The Color of Money (1986)..... 156

4.7 ภาพยนตร์เรื่อง The Last Temptation of Christ (1988)..... 167

4.8 ภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas (1990)..... 178

4.9 ภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear (1991)..... 190

4.10 ภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence (1993)..... 202

4.11 ภาพยนตร์เรื่อง Casino (1995)..... 212

4.12 ภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York (2002)..... 225

4.13 ภาพยนตร์เรื่อง The Aviator (2004)..... 237

4.14 ภาพยนตร์เรื่อง The Departed (2006)..... 248

4.15 สรุปการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่..... 260

5 วิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่..... 266

5.1 ตัวละครชาร์ลี แคปปา..... 266

5.2 ตัวละครทราวิส บิคเคิล..... 272

5.3 ตัวละครจิมมี่ ดอยล์..... 279

5.4 ตัวละครเจค ลามอตต้า..... 286

5.5 ตัวละครพอล แฮกเกตต์..... 292

หน้า

5.6 ตัวละครเอ็ดดี้ เฟลสัน 296
5.7 ตัวละครจีซัส 300
5.8 ตัวละครเฮนรี่ ฮิลล์ 305
5.9 ตัวละครแมกซ์ เคดี้ และ แซม โบวเดน 311
5.10 ตัวละครนิวแลนด์ อาเชอร์ 318
5.11 ตัวละครแซม ร็อธสตีน 323
5.12 ตัวละครอัมสเตอร์ดัม วัลลอน และ วิลเลี่ยม คัทติ้ง 327
5.13 ตัวละครโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส 333
5.14 ตัวละครบิลลี่ คอสติแกน และ โคลิน ซัลลิแวน 338
5.15 สรุปการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ 344

6 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 359
สรุปผลการวิจัย 360
ข้อเสนอแนะ 363

รายการอ้างอิง 364
ภาคผนวก 370
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 406

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
2.1	ตารางแสดงรูปแบบความเป็นชายในประวัติศาสตร์	16
2.2	ตารางแสดงรูปแบบความเป็นชายในสังคมอเมริกัน	18
2.3	ตารางแสดงการเปรียบเทียบระหว่างผู้ชายแบบเก่ากับผู้ชายแบบใหม่	20
2.4	ตารางแสดงการเปรียบเทียบลำดับเหตุการณ์ของโครงสร้างการเล่าเรื่อง ระหว่างกุสตาฟ เฟรย์ทาก และ ซิด ฟิลด์	37
2.5	ตารางแสดงลำดับขั้นพัฒนาการทางบุคลิกภาพของฟรอยด์	58
2.6	ตารางแสดงลำดับขั้นพัฒนาการทางบุคลิกภาพของอีริกสัน	63
2.7	ตารางแสดงประเภทของสัญญะของ ชาร์ล แซนเดอร์ เพียร์ซ	66
2.8	ตารางแสดงการสื่อความหมายจากขนาดของภาพประเภทต่างๆ	70
2.9	ตารางแสดงการสื่อความหมายจากการเคลื่อนที่ของกล้อง	72
2.10	ตารางแสดงการสื่อความหมายจากเทคนิคการลำดับภาพ	73
3.1	ตารางรายละเอียดของภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยเลือกมาทำการศึกษา เรียงตามลำดับปีที่ออกฉาย	95
3.2	ตารางรายละเอียดการได้รับรางวัลหรือถูกเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลของภาพยนตร์ ที่ผู้วิจัยเลือกมาทำการวิจัยจากสี่สถาบันที่ผู้วิจัยใช้เป็นขอบเขตในการศึกษา	96
4.1	ตารางแสดงตัวละครหลักในภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องของมาร์ติน สกอร์เซซี่	263
5.1	ตารางเปรียบเทียบภาพลักษณ์ของพระเอกในภาพยนตร์ประเภทที่เน้นความรุนแรงของ ผู้ชายกับลักษณะของพระเอกในภาพยนตร์เพลงโดยทั่วไป	280
5.2	ตารางเปรียบเทียบภาพลักษณ์ของภาพยนตร์ New York, New York กับภาพยนตร์ เพลงแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก	285
5.3	ตารางแสดงเชื้อชาติของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่	346
5.4	ตารางแสดงอาชีพของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่	348

สารบัญภาพ

ภาพประกอบที่		หน้า
2.1	ภาพแสดงความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสองฝ่าย ที่อยู่ในระดับอำนาจที่เท่ากัน.....	52
2.2	ภาพแสดงความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสองฝ่าย ที่อยู่ในระดับอำนาจไม่เท่ากัน.....	52
2.3	กรอบแนวความคิดของงานวิจัย.....	87
4.1	ชาร์ลี แคปปา ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets	107
4.2	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets.....	112
4.3	ทราวิส บิคเคิล ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver	117
4.4	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver	122
4.5	จิมมี่ ดอยล์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง New York, New York	127
4.6	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง New York, New York	132
4.7	เจค ลามอตต้า ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull	138
4.8	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull	144
4.9	พอล แฮกเกตต์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง After Hours	151
4.10	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง After Hours	155
4.11	เอ็ดดี้ เฟลสัน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Color of Money.....	161
4.12	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Color of Money.....	166
4.13	จีซัส ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Last Temptation of Christ.....	172
4.14	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Last Temptation of Christ.....	177
4.15	เฮนรี่ ฮิลล์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas.....	184
4.16	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas.....	189
4.17	แมกซ์ เคดี้ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear.....	195
4.18	แซม โบวเดน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear.....	195
4.19	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear	201
4.20	นิวแลนด์ อาเชอร์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence	206
4.21	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence	211
4.22	แซม ร็อธสตีน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Casino.....	217
4.23	ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Casino.....	224

ภาพประกอบที่ หน้า

4.24 อัมสเตอร์ดัม วัลลอน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York 230

4.25 วิลเลี่ยม คัทติ้ง ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York 230

4.26 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York..... 236

4.27 โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Aviator..... 242

4.28 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Aviator 247

4.29 บิลลี่ คอสติแกน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Departed..... 253

4.30 โคลิน ซัลลิแวน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Departed..... 253

4.31 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Departed..... 259

5.1 แผนภาพแสดงความแตกต่างระหว่างค่านิยมของผู้ชายแบบเก่าและแบบใหม่..... 307

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของงานวิจัย

ภาพยนตร์ เปรียบเสมือนกระจกที่สะท้อนให้เห็นวิถีแห่งเพศในสังคม กล่าวคือ ไม่ว่าสังคมนั้นๆ เป็นอย่างไร ภาพยนตร์ก็จะสะท้อนให้เห็นภาพวิถีแห่งเพศตามความเป็นจริงนั้น หรือหากจะกล่าวอีกนัยหนึ่ง ในมุมตรงกันข้ามกัน คือในสังคมที่มีแนวคิดเรื่องเพศอย่างไร ก็จะเป็นผู้กำหนดเนื้อหาเรื่องเพศลงในภาพยนตร์ตามนั้น เพราะไม่ว่าจะเป็น “ ภาพยนตร์ ” หรือ “ เพศ ” ก็ล้วนแล้วแต่ถูกสร้างขึ้นมาจากสังคมเช่นเดียวกัน[1]

จากการศึกษาเรื่อง “ The Masculine Self ” ของคริสโตเฟอร์ คิลมาร์ติน (Christopher T.Kilmartin) นักจิตวิทยาผู้ทำการศึกษาในเรื่องตัวตนของความเป็นชาย พบว่าในช่วงต้นของการศึกษาเรื่องความเป็นเพศหรือความแตกต่างระหว่างเพศชายและเพศหญิง มักอาศัยลักษณะทางชีววิทยาหรือกายภาพเป็นหลักสำคัญในการแบ่งความเป็นเพศ ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นการวางเงื่อนไขและกำหนดความเป็นเพศของมนุษย์ขั้นพื้นฐานที่สุด กล่าวคือเรามักจะตัดสินว่าคนที่เราพบนั้นเป็นเพศใด ควรมีบุคลิกลักษณะเช่นใด มีวิถีชีวิตหรือวิธีคิดอย่างไร และรูปแบบพฤติกรรมอย่างไรจึงจะเหมาะสมกับความเป็นชายหญิง จากการตัดสินบนหลักเกณฑ์ดังกล่าวนี้เอง นำไปสู่การกำหนดบทบาททางเพศ (Sex Role) และการกำหนดความเป็นชาย (Masculine) หรือ ความเป็นหญิง (Feminine) ให้กับบุคคลเหล่านั้น

แต่หลังจากช่วงทศวรรษที่ 1950 เป็นต้นมา มุมมองในการศึกษาเรื่องเพศได้เปลี่ยนแปลงไป เพราะในช่วงก่อนหน้านั้นภาพความเป็นชายมักได้รับการนิยามว่ามีอำนาจและการครอบงำ (Power and Dominance) มีความเป็นชายในรูปแบบเก่า คือ สังคมให้ความสำคัญกับเพศชายในแง่การมีอำนาจเหนือผู้หญิงทั้งในเรื่องงาน ตำแหน่งหน้าที่ และกิจกรรมต่างๆ ในสังคม ต่อมาในช่วงทศวรรษที่ 1960 การนิยามความเป็นชายแบบใหม่จึงเกิดขึ้น ด้วยการเน้นถึงความเท่าเทียมกันทางเพศ ผู้ชายไม่ได้มี

---

[1] กำจร หลุยยะพงศ์, หนังอุยาคเนย์ : การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา (กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547), หน้า 208.

อำนาจแต่เพียงฝ่ายเดียวอีกต่อไป และบางครั้งผู้ชายก็สามารถแสดงอารมณ์ ความรู้สึก เศร้าเสียใจได้อย่างผู้หญิงเช่นเดียวกัน จนกระทั่งมาถึงปีค.ศ. 1970 จึงเริ่มมีการศึกษาทบทวนและวิพากษ์แนวคิดเรื่องความเป็นเพศตามแนวคิดกระแสหลัก จากเดิมที่มองว่าความเป็นเพศชายหรือหญิงนั้น เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นตามธรรมชาติ (Natural) ตายตัว (Stable) และไม่เปลี่ยนแปลง (Unchangeable) มาเป็น ความเป็นเพศที่ถูกสร้างขึ้นหรือถูกกำหนดขึ้นจากสังคมและวัฒนธรรม (Social Prescribed / Constructed) หาใช่สิ่งที่ถูกกำหนดขึ้นจากลักษณะทางชีวภาพ[2]

การศึกษาเรื่องความเป็นชายจากแนวคิดดังกล่าว จึงสามารถอธิบายได้ว่า ความเป็นชายได้รับการสร้างจากสังคมและวัฒนธรรม (Not natural but rather are socially constructed)[3] หมายถึงความเป็นชายไม่ได้มีมาตั้งแต่เกิด เป็นเพียงแต่การระบุเพศทางด้านชีววิทยาเท่านั้น จนเมื่อเติบโตขึ้นสถาบันครอบครัวจะเป็นผู้สร้างความเป็นชายให้แก่บุคคลนั้นๆ จนเกิดการเรียนรู้บทบาททางเพศหลังจากนั้นจึงเลียนแบบอย่างที่ปรากฏในสังคมจากตัวแปรหรือสถาบันอื่นๆ อันได้แก่ โรงเรียน ศาสนา และสื่อสารมวลชน ดังนั้นเมื่อสังคมสร้างความเป็นชายขึ้น ความเป็นชายจึงเปลี่ยนแปลงไปตามสังคม[4] ด้วยเช่นกัน

สืบเนื่องจากการค้นคว้าของผู้วิจัย พบว่า การศึกษาเกี่ยวกับบทบาททางเพศหรือความเป็นชาย-หญิงนั้น มักที่จะให้ความสำคัญกับการศึกษาเรื่องความเป็นหญิงตามแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) มากกว่าความเป็นชาย (Masculinity) ซึ่งอาจมีสาเหตุมาจากกระแสการตื่นตัวของผู้หญิงทั้งในสังคมทั่วไป รวมไปถึงกลุ่มเรียกร้องสิทธิสตรีทั้งหลาย แต่กระนั้นก็ตามค่านิยมของความเป็นชายก็ยังคงมีอยู่ เพราะเพศชายได้มีการแสดงถึง “ ความเป็นชาย ” ตามที่สังคมได้ให้ความหมายเอาไว้ทั้งสิ้น ยกตัวอย่างเช่น ความเป็นสุภาพบุรุษ ความเป็นวีรบุรุษ ความกล้าหาญ หรือความเป็นฮีโร่ (Hero) ฯลฯ เป็นต้น

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าการศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงก่อให้เกิดการศึกษาเกี่ยวกับ “ ผู้ชาย ” ติดตามมา ทำให้เกิดเป็นการศึกษาเชิงเปรียบเทียบภาพลักษณ์และตัวตนของความเป็นชายหญิงในสังคมและด้วยเหตุที่ผู้วิจัยมีความสนใจและศึกษาทางด้านภาพยนตร์นี้เอง จึงทำให้ผู้วิจัยได้เลือกที่จะศึกษา

---

[2] Christopher T.Kilmartin, The Masculine Self, 2nd ed.(Boston: Mcgraw-Hill, 1999)

[3] Diane Barthel, “ When men put on appearance : Advertising and the social construction of masculinity ” in Steve Craig (ed.), Men, Masculinity, and the media (London: Sage, 1992), p.138.

[4] Marie Richmond-Abbott, Masculine & Feminine (Boston: Mcgraw-Hill, 1992), p.9.

“ ภาพความเป็นชาย ” ที่ปรากฏในสื่อภาพยนตร์ เป็นประเด็นในการศึกษาครั้งนี้ ถึงแม้ว่าภาพยนตร์มักเป็นสื่อที่ถูกจัดให้อยู่ในฐานะสื่อบันเทิงมากกว่าด้านอื่นก็ตาม ทว่าในความเป็นจริงแล้วสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์กับสิ่งที่เกิดขึ้นในความเป็นจริงนั้นล้วนมีส่วนเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันอยู่อย่างแยกไม่ออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์นั้นมีลักษณะของการเป็นสื่อที่สะท้อนภาพของสังคม (Reflector)[5] ได้ชัดเจน

นอกจากภาพยนตร์จะเป็นสื่อแขนงหนึ่งที่มีหน้าที่ให้ความบันเทิงแล้ว ภาพยนตร์ยังอาจถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความเป็นชายให้กับสังคม รวมถึงการสร้างค่านิยมทางเพศด้วย เพราะภาพยนตร์เป็นสื่อที่ช่วยถ่ายทอดและนำเสนอภาพความเป็นชายออกมาผ่านทางเนื้อหาและตัวละครของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ โดยรากฐานของการศึกษาเรื่องความเป็นชายในภาพยนตร์นั้น มาจากงานของลอว์รา มัลวี่ (Laura Mulvy) เรื่อง “ Visual Pleasure and Narrative Cinema ”[6] ที่วิเคราะห์ถึงการจ้องมอง (Gaze) ในภาพยนตร์ ที่มีความเกี่ยวเนื่องกับความแตกต่างทางเพศ และแนวทางการมีอำนาจของผู้ชาย โดยระยะแรกเป็นการศึกษาเรื่องของผู้หญิงในภาพยนตร์แต่เพียงอย่างเดียว แต่ต่อมาแนวคิดของมัลวี่ ส่งผลให้นักวิชาการกลุ่มสตรีนิยมและวงการภาพยนตร์หันมาสนใจความเป็นชายในสื่อภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น ซึ่งประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชายที่มีการศึกษา จะแบ่งออกเป็นสองกรณี คือ การศึกษาเชิงจิตวิทยาที่ช่วยอธิบายในส่วนของผู้ชมกับการมองผู้ชาย ทำให้เกิดภาพความต้องการความเป็นชายของคนในสังคม กับ การศึกษาพระเอกหรือตัวละครหลักในภาพยนตร์ ที่ช่วยอธิบายเฉพาะส่วนของเนื้อหาความเป็นชาย ซึ่งในส่วนของตัวละครหลักนี้เอง ที่ผู้วิจัยนำมาขยายผลศึกษาถึงการสะท้อนภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักอย่างลึกซึ้งในครั้งนี้

โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) นักภาษาศาสตร์และปรัชญาชาวฝรั่งเศส ได้ให้คำนิยามของตัวละครหลักไว้ว่า คือผู้ที่มีบทบาทกำหนดเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดเค้าโครงเรื่อง และเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดเค้าโครงเรื่องนี้คือการเผยให้ผู้อ่านหรือผู้ชมรู้จักบทบาท นิสัยใจคอของตัวละคร ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าไม่มีเรื่องเล่าใดที่ปราศจากตัวละคร[7]

---

[5] วิชชา สันทนาประสิทธิ์, “การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ.2541-2542” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2543), หน้า 3.

[6] กำจร หลุยยะพงศ์, “ภาพยนตร์บู๊ของฮอลลีวู้ดกับการสะท้อนภาพความเป็นชาย” (รายงานโครงการเฉพาะบุคคล คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2540), หน้า 20.

[7] พูลสุข ตันพรหม, เล่าเรื่อง เรื่องเล่า (กรุงเทพฯ: มิ่งขวัญ, 2546)

จากคำนิยามดังกล่าว ตัวละครหลักจึงเปรียบเสมือนเลือดเนื้อของภาพยนตร์ทุกเรื่อง เป็นต้นเหตุหรือสาเหตุของทุกอย่างที่ปรากฏในภาพยนตร์ ตัวละครจะเป็นผู้คุมเรื่องราวหรือเป็นกลไกขับเคลื่อนให้เรื่องราวนั้นดำเนินไปได้ ซึ่งหากปราศจากการกระทำและพัฒนาการของตัวละครแล้ว ผู้เขียนบทหรือผู้กำกับก็จะไม่สามารถบอกเล่าเรื่องราวในภาพยนตร์นั้นให้พัฒนาต่อไปได้[8] ดังนั้นตัวละครจึงหมายถึงการกระทำที่ถูกนำเสนอด้วยการประสานการเล่าเรื่องด้วยภาพและเสียงเข้าด้วยกัน โดยการเล่าเรื่องในภาพยนตร์จะใช้วิธีการเล่าผ่านตัวละคร ผ่านเหตุการณ์ต่างๆ ที่ทำให้ผู้ชมได้เห็นการกระทำของตัวละครนั้นๆ รวมถึงแง่มุมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา หรือความรู้สึกนึกคิด อันจะเป็นผลให้ผู้ชมเกิดความเชื่อในเรื่องราวและตัวละครติดตามมา

ตัวละครจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการสื่อสารหรือสะท้อนภาพความเป็นจริงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในแง่มุมต่างๆของสังคม ตามแต่ละเนื้อหาที่ผู้เขียนบทหรือผู้กำกับต้องการนำเสนอ และสิ่งหนึ่งที่ปรากฏเหมือนกันในแต่ละเรื่องเล่าของภาพยนตร์ทุกประเภท ก็คือ เรื่องที่ถูกเล่าอยู่ในภาพยนตร์นั้นเป็นความจริงมากน้อยเพียงใด ใคร ผู้ชายหรือผู้หญิงที่เป็นคนเล่าเรื่องราวนั้น เพราะไม่ว่าจะมีเนื้อหาและการดำเนินเรื่องราวไปในทิศทางใดก็ตาม หรือแม้แต่ผู้ที่รับบทบาทเป็นตัวละครจะเป็นนักแสดงชายหรือหญิง เรื่องราวทั้งหมดที่ถูกนำเสนอก็ล้วนแล้วแต่มีสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ ลักษณะทางเพศ ความสัมพันธ์ระหว่างเพศ รวมถึงการเมืองเรื่องเพศ (โครงสร้างความสัมพันธ์ทางเพศ)[9] ด้วย เพราะฉะนั้น “ ความเป็นหนัง ” และ “ ความเป็นชาย ” จึงเกี่ยวพันกันอย่างแยกไม่ออก เมื่อในขณะที่ทุกอย่างในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นตัวละคร บทสนทนา เครื่องแต่งกาย หรือพฤติกรรมการแสดงออกล้วนถูกกำหนดเอาไว้อย่างแน่นอนตายตัว ความเป็นชายที่ผู้วิจัยต้องการจะศึกษาก็จึงถูกกำหนดเอาไว้แล้วอย่างแน่นอนเช่นกัน และเมื่อจะศึกษาหรือกล่าวถึงภาพความเป็นชายของตัวละครในภาพยนตร์แล้ว ก็ไม่อาจละเลยที่จะต้องกล่าวถึงประเภทหรือแนวของภาพยนตร์ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการกำหนดเพศ หรือ ลักษณะของตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ด้วย

ที่ผ่านมามีการศึกษาความเป็นชายในแต่ละชนิดของภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็น ภาพยนตร์สงคราม (War), ภาพยนตร์สยองขวัญ (Horror), ภาพยนตร์เพลง (Musical), และที่สำคัญที่สุดก็คือภาพยนตร์แอ็คชั่น (Action) เพราะเป็นภาพยนตร์ที่ยังคงโด่งดังและทำรายได้อย่างมากในปัจจุบัน อีกทั้งภาพยนตร์แอ็คชั่น ยังสะท้อนภาพของความเป็นชายได้อย่างชัดเจน และเป็นแบบอย่างให้กับผู้ชายใน

---

[8] Charlie Moritz, Scriptwriting for the screen (New York: Routledge, 2001), p.64.

[9] กาญจนา แก้วเทพ, “ความเป็นหนังและความเป็นหญิง,” ใน วิจารณ์หนังทัศนะใหม่ : Feminist Criticism, มยุรี ดำรงเชื้อ ,บรรณาธิการ.(กรุงเทพฯ: เจนเดอร์เพลส, 2535), หน้า 14.

สังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครหลัก ซึ่งจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมในแต่ละยุคสมัย นอกจากนี้ภาพยนตร์แอ็คชั่นยังมีความหมายครอบคลุมไปถึงภาพยนตร์แนวอื่นๆ ด้วย เช่นภาพยนตร์บุกเบิกตะวันตกหรือ “ หนังคาวบอย ” (Western) , และภาพยนตร์แก๊งสเตอร์ (Gangster)* หรือ “ หนังมาเฟีย ” ที่เคยได้รับความนิยมอย่างมากในอดีตอีกด้วย

จากที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในตอนต้นว่าในช่วงทศวรรษที่ 1960 ถึงช่วงกลางของยุคทศวรรษที่ 1970 นั้นถือเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นผลมาจากการเข้าร่วมรบและต้องพบกับความพ่ายแพ้ในสงครามเวียดนาม รวมถึงการก่อเกิดของโทรทัศน์ เหล่านี้ได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ด้วย เมื่อวงการฮอลลีวู้ดที่เป็นวงการภาพยนตร์ที่ใหญ่ที่สุดของโลก เริ่มหันมาผลิตภาพยนตร์ที่เน้นการต่อสู้ เน้นความรุนแรง และต่อต้านกฎเกณฑ์ต่างๆของสังคมมากยิ่งขึ้น เพื่อเรียกร้องกลุ่มเป้าหมายที่เป็นวัยรุ่นและคนรุ่นใหม่ให้กลับมาชมภาพยนตร์อีกครั้ง จากรูปแบบและลักษณะในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เอง จึงก่อให้เกิดนักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ขึ้นในโลกภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็น ฟรานซิส ฟอร์ด คอปโปลา (Francis Ford Coppola)**, ไบรอัน เดอ พัลมา (Brian De Palma)*** และที่สำคัญที่สุดคือผู้กำกับที่มีเอกลักษณ์หรือแนวทางในการ

---

* ในที่นี้ผู้วิจัยของกล่าวถึงความหมายของภาพยนตร์แนวแก๊งสเตอร์พอสังเขป เนื่องจากจะมีความเกี่ยวพันกับเนื้อหาภายในงานวิจัยชิ้นนี้ด้วย

ภาพยนตร์แก๊งสเตอร์ (Gangster Film) หมายถึงภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสาระว่าด้วยองค์กรอาชญากรรม โดยมักแสดงออกทางด้านความรุนแรงและมักเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างทศวรรษที่ 1920-1930 มีลักษณะที่ผูกพันกันอย่างแนบแน่นกับสังคมและวัฒนธรรมของคนอเมริกัน ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่เงื่อนไขทางประวัติศาสตร์และลักษณะประจำชาติได้เข้ามามีส่วนกำหนดให้มีความเป็นอเมริกันเพื่อคนอเมริกันอย่างสมบูรณ์

ตัวละครหลักในภาพยนตร์แก๊งสเตอร์ จะมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับจิตวิทยาในเรื่องเพศเสมอ โดยตัวละครหลักที่ส่วนใหญ่แล้วเป็นผู้ชาย จะมีชีวิตอยู่อย่างโดดเดี่ยวหรือไม่เช่นนั้น ก็ผูกพันกับผู้ชายด้วยกันเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งอาจจะเป็นญาติพี่น้อง เพื่อน หรือศัตรู อีกทั้งความรุนแรงก็เป็นลักษณะอีกประการหนึ่งที่สำคัญ โดยภาพยนตร์แก๊งสเตอร์จะมีความชัดเจนในแง่ของการแสดงออกถึงความรุนแรงของตัวละครหลัก จึงไม่น่าแปลกใจเลยที่ภาพยนตร์แนวนี้จะได้รับความนิยมจากผู้ชมที่เป็นผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ แบบอย่างของตัวละครที่มักถูกอ้างถึงอยู่เสมอคือ ตัวละคร “ ริกโก แบนเดลโล ” (Rico Bandello) ที่รับบทโดย เอ็ดเวิร์ด จี โรบินสัน (Edward G.Robinson) ในภาพยนตร์เรื่อง “ Little Caesar ” (1931) ของผู้กำกับ เมอร์วิน เลอรอย (Mervyn LeRoy) ซึ่งถือเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่เน้นไปยังตัวละครหลักที่เป็นผู้ร้าย และมีบุคลิกลักษณะหรือพฤติกรรมที่น่าเชื่อถือ สามารถเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมความเชื่อและค่านิยมในสังคมได้อย่างสมจริง อีกเรื่องหนึ่งก็คือภาพยนตร์ที่ฉายในปีเดียวกันอย่าง “ The Public Enemy ” (1931) ของผู้กำกับ วิลเลี่ยม เอ เวลล์แมน (William A.Wellman) ที่สามารถให้ภาพของการก้าวเข้าสู่โลกอาชญากรรมของตัวละครหลัก คือ “ ทอม พาวเวอรส์ ” (Tom Powers) ที่รับบทโดย เจมส์ แคกนีย์ (James Cagney) ได้อย่างหนักแน่นและสมจริงอีกด้วย ซึ่งนอกจากตัวละครในภาพยนตร์จะเป็นสิ่งที่สะท้อนภาพของสังคมและการให้ความหมายของความเป็นชายแล้ว นักแสดงนำที่รับบทบาทเป็นตัวละครหลักนั้นก็ยังเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ช่วยเสริมสร้างภาพลักษณ์ของความเป็นชายให้กับตัวละครนั้นด้วย

** ผู้กำกับเจ้าของผลงานอย่าง The Godfather Trilogy (1972, 1974, 1990) และ Apocalypse Now (1979)

*** ผู้กำกับเจ้าของผลงานอย่าง Scarface (1983), The Untouchables (1987) และ Mission Impossible (1996)

สร้างภาพยนตร์ที่ชัดเจน อันเป็นบุคคลที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาอย่างละเอียดในงานวิจัยชิ้นนี้ก็คือ มาร์ติน สกอร์เซซี่ (Martin Scorsese) ผู้กำกับที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ร่วมสมัยที่ยอดเยี่ยมที่สุดคนหนึ่งของโลกภาพยนตร์

มาร์ติน สกอร์เซซี่ มีความโดดเด่นในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ที่ชอบหยิบจับเรื่องราวของอาชญากร มาเฟีย กลุ่มอันธพาล รวมไปถึงสังคมเมืองกับผู้คนที่แปลกแยกและข้องแวะกับอาชญากรรม ตัวละครในภาพยนตร์ของเขาจะเป็นคนธรรมดาสามัญที่ยืนหยัดอยู่ระหว่างความดีกับวิถีเถื่อน เป็นมนุษย์ที่มีเลือดเนื้ออย่างแท้จริง ไม่ว่าจะเป็นคนดีหรือคนเลว ทุกคนต่างล้วนมีทั้งด้านมืดและด้านสว่างอยู่ในตัวด้วยกันทั้งสิ้น ความโดดเด่นและชัดเจนอีกประการหนึ่งในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ก็คือ ความรุนแรงที่สมจริงและเน้นการสำแดงออกในระดับที่เกินพอดีอยู่เสมอ ทั้งที่เกิดจากภาพ เสียง เหตุการณ์ หรือลักษณะบุคลิกของตัวละครหลักที่เกือบทั้งหมดเป็นผู้ชาย ต่างแสดงวาทกรรมของความเป็นชายอย่างตรงไปตรงมา ดิบเถื่อน สอดคล้องกับเนื้อหาและโลกที่ตัวละครนั้นอาศัยอยู่ ไม่ว่าช่วงเวลาในหนังจะย้อนกลับไปในยุคเก่าอย่าง “ Gangs of New York ” (2002), หนังมาเฟียอย่าง “ Goodfellas ” (1990) เรื่อยมาจนถึงหนังร่วมสมัยอย่าง “ The Departed ” (2006) สกอร์เซซี่ก็สามารถนำเสนอความรุนแรงเหล่านั้นให้ออกมาอย่างมีเหตุผล หนักแน่น และสมจริงยิ่ง

ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับงานเขียนของ แพทริค ฟิลิปส์ (Patrick Phillips)[11] ที่ศึกษาถึงโครงสร้างของเนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคน ซึ่งฟิลิปส์ได้ยกตัวอย่างโครงสร้างในภาพยนตร์ของผู้กำกับมาร์ติน สกอร์เซซี่ ไว้โดยสรุปดังนี้

1. เน้นที่เรื่องราวของบุรุษเพศเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของมิตรภาพหรือเรื่องปัญหาทางเพศที่มีส่วนสร้างปัญหาให้กับตัวละคร
2. เพศชายจะมองผู้หญิงเหมือนเป็นคนนอก บ้างก็จัดแบ่งเป็น “ โสเภณี ” (Whores) กับ “ สาวบริสุทธิ์ ” (Virgins) ซึ่งบางครั้งก็เป็นผู้คุกคามผู้ชาย หรือ เป็นเหยื่อในภาวะที่เพศชายต้องการแสดงความเป็นใหญ่
3. บุรุษเพศพัวพันกับเรื่อง ความผิดบาป การไถ่บาป และ การชำระแค้น

---

[11] Patrick Phillips, “ Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema ” in Jill Nelmes (ed.), An Introducton to Film Studies (London: Sage, 1992), pp.157-158.

4. บุรุษเพศจะใช้ชีวิตในสภาวะแบบปิด (Closed world) ไม่ว่าจะเป็นในรูปของชุมชน หรือสภาพจิตใจที่บิดเบี้ยว ซึ่งอาจเชื่อมโยงกับความบิดเบี้ยวในสังคมอเมริกัน

5. บุรุษเพศมักคลี่คลายความขัดแย้งภายใน (Internal Conflict) ด้วยความรุนแรงภายนอก (External Violence) อีกทั้งยังนิยมใช้กำลังเพื่อแสดงออกมากกว่าการเจรจาด้วยคำพูด

6. มีการนำเสนอคนผิวสีในภาพยนตร์เพื่อสะท้อนแนวคิดเหยียดสีผิวของตัวละครหลัก

กรอบโครงสร้างที่เกิดขึ้นนี้ ถือได้ว่าเป็นกรอบที่ทำให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ได้อย่างชัดเจนมากขึ้น อีกทั้งสกอร์เซซี่ ยังให้สัมภาษณ์ถึงโครงสร้างของเรื่องราวที่มักเกี่ยวพันกับความรุนแรงที่มักปรากฏในภาพยนตร์ของเขาด้วยว่า

“ ความรุนแรงในหนังของผม มันเป็นเรื่องจริง ไม่ได้จงใจทำให้น่าดู ผมใส่ความรุนแรงลงไปในหนังในมุมมองที่ไม่ได้มาจากความคิดผม ผมเชื่อในสัญชาตญาณที่ผมมี สิ่งที่ผมใส่ลงไปคือความจริงทั้งสิ้น ไม่ใช่หนังที่ดูได้ทุกคน มันอาจเป็นหนังสำหรับผู้ชายและเป็นเรทอาร์ ” [12]

มีผู้กล่าวว่าชีวิตในวัยเด็กถือเป็นวัตถุดิบอันล้ำค่าของศิลปิน ในกรณีของมาร์ติน สกอร์เซซี่ คำกล่าวนี้ไม่ใช่ข้อยกเว้น อาจกล่าวได้ว่าไม่มีผู้กำกับคนไหนที่หมกมุ่นอยู่กับสภาพแวดล้อมในวัยเด็กและนำมันมาใช้ได้อย่างเกิดประโยชน์เท่ากับสกอร์เซซี่ เขาเกิดและโตขึ้นในครอบครัวคาธอลิกเชื้อสายอิตา-เลียน (Italian-American) ในชุมชนอิตาเลียนในนิวยอร์กที่ถูกเรียกว่า “ ลิตเติ้ลอิตาลี ” (Little Italy) หลังการอพยพของคนรุ่นพ่อแม่มายังอเมริกา จึงอาจถือได้ว่าเขาเป็นอเมริกันชนรุ่นใหม่ที่เกิดและเติบโตท่ามกลางความหลากหลายทางชีวภาพของสังคม ในวัยเด็กด้วยความที่เขาเป็นคนที่มีโรคภัยไข้เจ็บรบกวนหลายชนิด จนไม่สามารถเล่นกีฬา หรือ ออกไปเล่นกับเพื่อนข้างบ้านมากนัก ด้วยเหตุนี้เองพ่อของเขาจึงนิยมพาเขาไปดูภาพยนตร์บ่อยครั้ง และไม่น่าแปลกใจเลยที่ภาพยนตร์เรื่องโปรดของเขาจะเป็นภาพยนตร์แก๊งสเตอร์เรื่องดังอย่าง “ The Public Enemy ” (1931) กับ “ Little Caesar ” (1931) สิ่งเหล่านี้ได้หล่อหลอมให้เขาสนใจทางด้านภาพยนตร์ จนจบขั้นมหาบัณฑิตจากภาควิชาภาพยนตร์ที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ก ซึ่งภาพความทรงจำของชีวิตในวัยเด็กจนโตในชุมชนอิตาเลียนที่เขาได้ประสบพบเห็นทุกวัน ไม่ว่าจะเป็นวิถีของมาเฟียหรือกลุ่มมิจฉาชีพนี้เอง ที่ทำให้สกอร์เซซี่มีความรู้มากมายเกี่ยวกับองค์กรอาชญากรรมและกลุ่มอันธพาลจากสถานที่ๆเขาเติบโตขึ้นมา ส่งผลให้งานภาพยนตร์ชิ้น

[12] Martin Scorsese. (Interview). Crossing Criminal Cultures [DVD]. Burbank: Warner Bros., 2007.

แจ้งเกิดของเขา เป็นภาพยนตร์แนวแก๊งสเตอร์ที่มีเรื่องราวเกิดขึ้นในชุมชนลิตเติ้ลอิตาลี นั่นก็คือ “ Mean Streets ” (1973) ซึ่งสกอร์เซซี่ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

“ คนในหมู่บ้านของผมพวกเขาสร้างระบบของเขาเอง เป็นธรรมเนียมที่ผู้อาวุโสของหมู่บ้านจะเป็นคนที่ช่วยสะสางปัญหาต่างๆ ผมไม่ได้มีอิทธิพลใดๆต่อเรื่องนี้ แต่โครงสร้างทางอำนาจพวกนี้ ทำให้เกิดแก๊งอาชญากรรม...ในที่ๆผมโตมีเด็กหลายคนที่สนใจเข้าไปร่วมกับองค์กรอาชญากรรม พวกเราเป็นเพื่อนกันแต่ก็ไม่ค่อยลงรอยกันเท่าไหร่ เพราะผมเป็นพวกเข้าๆออกๆเพื่อนหลายกลุ่ม เป็นพวกชอบสังเกตการณ์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นใน Mean Streets ”[13]

อาจกล่าวได้ว่าตัวละคร “ ชาลี ” (Charlie) ที่รับบทโดยฮาวีย์ ไคเทล (Harvey Keitel) ซึ่งเป็นตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง “ Mean Streets ” นั้น เปรียบเสมือนภาพสะท้อนของตัวสกอร์เซซี่เอง ที่ถูกดัดแปลงให้เป็นเรื่องของคนหนุ่มสี่คน ในลิตเติ้ลอิตาลีที่มีชีวิตวนเวียนอยู่ในร้านอาหาร บาร์เหล้า อำนาจมืด และอิทธิพลของพวกมาเฟีย ซึ่งเหมือนกับที่ตัวละครได้พูดไว้ในตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์เกี่ยวกับศาสนาและการล้างบาป เรื่องของมนุษย์ที่ไม่สามารถล้างบาปในสถานที่ๆ เรียกว่าโบสถ์ได้ ก็เลยมาทำบนถนน เป็นภาวะการตัดสินใจของตัวละครหลักว่าเขาจะเลือกทำอย่างไรให้ถูกจริยธรรมในโลกแห่งความเหลวแหลกและรุนแรงใบนี้

ในภาพยนตร์เรื่อง “ Taxi Driver ” (1976) ตัวละคร “ ทราวิส บิคเคิล ” (Travis Bickle) ที่รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro) ได้รับการยกย่องว่าเป็นตัวละครที่ดีที่สุดตัวหนึ่งในภาพยนตร์ของยุคทศวรรษที่ 1970 และถือเป็นภาพยนตร์ที่ดีที่สุดเรื่องหนึ่งของสกอร์เซซี่ เรื่องราวของอดีตทหารผ่านศึกจากเวียดนามที่กลายมาเป็นคนขับแท็กซี่ในนิวยอร์ก ซึ่งเป็นตัวละครที่สำแดงความแปลกแยกกับสังคมอย่างเด่นชัด เขาเป็นคนกักขฬะและหมกมุ่นอยู่กับความเปลี่ยวเหงาของตนเอง คิดชิงชังโลกหรือสังคมที่เขาอาศัยอยู่ เรื่องเริ่มขึ้นในห้วงความคิดของเขา ซึ่งทำให้ผู้ชมได้เห็นโลกผ่านโทสะของตัวละครนี้อย่างแจ่มชัด สกอร์เซซี่ยอมรับว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ของเขาตั้งอยู่บนพื้นฐานสามประการ[14] คือความเหงา ความหมดหวังหรือหดหู่ในเรื่องกามารมณ์ และท้ายที่สุดคือความเก็บกดหรือความรุนแรงของชายหนุ่มที่ถูกควบคุมให้อยู่ในวงจำกัด เมื่อถึงคราวระเบิดมันจึงรุนแรงอย่างที่สุด

---

[13] Ibid.

[14] สนานจิตต์ บางสพาน, สื่อภิมหาขาใหญ่แห่งฮอลลีวูด [ที่ไม่มีใครกล้าปฏิเสธ] (กรุงเทพฯ: สามัญชน, 2550), หน้า 356.

อีกตัวอย่างหนึ่งของการสร้างตัวละครหลักที่มีทั้งความรุนแรงและความน่าหลงใหลในคราวเดียวกันในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ ก็คือตัวละคร “ เจค ลามอตต้า ” (Jake LaMotta) ที่รับบทโดย โรเบิร์ต เดอ นีโร ในภาพยนตร์อัตชีวประวัติของนักมวยผู้เป็นแชมป์โลกรุ่นมิดเดิ้ลเวทเรื่อง “ Raging Bull ” (1980) ซึ่งตัวละครพยายามที่จะควบคุมโลกรอบกายของเขา ด้วยการหมกมุ่นอยู่กับความรุนแรงและความเดือดดาล[15] เจค ลามอตต้า เป็นตัวอย่างที่ดีของตัวละครที่มีความเป็นมนุษย์ธรรมดาคนหนึ่ง ซึ่งมีชีวิตหลากสีสัน ทั้งโลดโผน รุนแรง เจ็บปวด ขึ้นสู่จุดสูงสุดและต่ำสุด อาจเรียกได้ว่าเป็นชีวิตที่ครบเครื่องทั้งในด้านมืดและด้านสว่าง ในยามที่เขาเป็นนักมวยผู้นิยมความรุนแรงทั้งร่างกายและอารมณ์ หรือดุเดือดเลือดพล่านราวสัตว์ป่าทั้งกับคู่ต่อสู้หรือคู่ชีวิต แต่ผู้ชมก็พร้อมที่จะชื่นชมเมื่อเห็นเขายืนหยัดอยู่บนผืนผ้าใบด้วยความห้าวหาญไม่หวาดหวั่น รวมไปถึงนึกเวทนากับความตกต่ำที่เกิดขึ้นในชีวิตของเขาด้วย

ไม่เพียงแต่ผลงานที่เน้นความรุนแรงและแสดงวาทกรรมของความเป็นชายอย่างเด่นชัดในภาพยนตร์อย่าง “ Mean Streets ” , “ Taxi Driver ” , หรือ “ Raging Bull ” เพราะแม้แต่ผลงานภาพยนตร์ในแนวชีวิต (Drama) อย่าง “ The Age of Innocence ” (1993) ตัวละคร “ นิวแลนด์ อาเชอร์ ” (Newland Archer) ที่รับบทโดย แดเนียล เดย์-ลูอิส (Danial Day-Lewis) ก็ยังคงมีภาวะของความเป็นชายในอีกรูปแบบหนึ่ง เป็นตัวละครชายในสังคมชั้นสูง ที่จำต้องแบกรับความเจ็บปวดของผู้ชายคนหนึ่งที่ถูกแรงฝึกฝนให้เป็นสุภาพบุรุษกดทับจนไม่สามารถแสดงความรู้สึกใดๆออกมาได้ ซึ่งสกอร์เซซี่ที่เป็นผู้กำกับและเขียนบทภาพยนตร์ร่วมกับ เจย์ ค็อกซ์ (Jay Cocks) ก็สามารถให้รายละเอียดของตัวละครรวมถึงแสดงให้เห็นภาวะและพัฒนาการของตัวละครได้อย่างยอดเยี่ยมเช่นเดียวกัน จากที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาจะเห็นได้ว่าสกอร์เซซี่ เป็นผู้กำกับที่ให้ความสำคัญกับตัวละครในภาพยนตร์ของเขาอย่างเด่นชัดและสมจริง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตส่วนตัวของตัวละคร ทัศนคติหรือปรัชญาชีวิตที่พวกเขามี เหล่านี้ล้วนเป็นรากฐานสำคัญในงานภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่ เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาถึงภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ถึงแง่มุมต่างๆของตัวละครและรูปแบบของความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์ ทั้งในแง่ของตัวบทและสังคม ผู้วิจัยจึงต้องอาศัยเครื่องมือวิเคราะห์มาช่วยเหลือเพื่อให้ได้ภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น นั่นก็คือ แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความเป็นชาย และแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างบทภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างของการเล่าเรื่องหรือตัวละคร รวมไปถึงแนวคิดจิตวิเคราะห์

---

[15] Robert Kolker, Film, form, and culture, 3rd ed.(Boston: Mcgraw-Hill, 2006), p.141.

และสัญญวิทยาต่างๆ ในการศึกษาถึงความหมายและการประกอบสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์แต่ละเรื่องด้วย อย่างไรก็ตามเมื่อกล่าวถึง “ ความเป็นชาย ” ในภาพยนตร์แล้ว ก็มิได้หมายความว่าผู้วิจัยจะไม่กล่าวถึงตัวละครหญิงหรือ “ ผู้หญิง ” ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนั้นเลย ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับสตรีศึกษามาใช้ประกอบในการวิเคราะห์ด้วย ซึ่งทั้งหมดนี้จะทำให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจถึงตัวบทของภาพยนตร์ที่จะทำการตีความและวิเคราะห์ เพื่อสรุปถึงภาพสะท้อนความเป็นชายของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ได้อย่างถูกต้องแม่นยำในท้ายที่สุด

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อทราบถึงการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

1.2.2 เพื่อวิเคราะห์ภาพความเป็นชาย จากองค์ประกอบของตัวละครหลัก ในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

1.2.3 เพื่อทราบความสัมพันธ์ระหว่างสภาพสังคมตามท้องเรื่องกับตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

1.3 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.3.1 ความเป็นชาย (Masculinity) หมายถึงภาพของผู้ชาย ซึ่งสะท้อนลักษณะความเป็นผู้ชายในแบบต่างๆ เช่นลักษณะการแสดงออกถึงความเป็นผู้นำ ความมีอำนาจ ความแข็งแรง หรือความรุนแรงที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์

1.3.2 ตัวละครหลัก (Main Character) หมายถึง ตัวละครชายที่เป็นตัวหลักในการดำเนินเรื่อง เป็นผู้กระทำและผู้ที่ได้รับผลจากการกระทำในภาพยนตร์เรื่องนั้น

1.3.3 การสร้างตัวละครหลัก (Characterization) หมายถึง องค์ประกอบ ปัจจัย และรายละเอียด ที่เกี่ยวข้องกับบุคลิกลักษณะของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ซึ่งจะสามารถนำไปสู่การสะท้อนภาพความเป็นชาย อันประกอบไปด้วย เบื้องหลังของตัวละครหลัก คือ ประวัติส่วนตัว มุมมองหรือความเชื่อ และ ทัศนคติของตัวละคร กับเบื้องหน้าของตัวละครหลัก คือ ความต้องการ ความขัดแย้ง การ

บรรลุเป้าหมาย และ การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร ทั้งนี้ไม่ได้หมายรวมถึงกระบวนการสร้างหรือที่มาของตัวละครหลักในบทภาพยนตร์

1.3.4 ภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ หมายถึง ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่ผลิตขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกา โดยมีมาร์ติน สกอร์เซซี่ ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์

1.3.5 โครงสร้างการเล่าเรื่อง (Narrative Structure) หมายถึง การจัดส่วนประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ให้เกิดเป็นเรื่องราวที่น่าติดตาม ประกอบด้วย โครงเรื่อง แก่นความคิด ความขัดแย้ง มุมมอง เวลา พื้นที่ และ ฉาก เพื่อนำไปสู่ความหมายที่ผู้สร้างต้องการ

1.3.6 จิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) คือการวิเคราะห์สภาพของบุคคลตามหลักจิตวิทยา ถึงปัจจัยต่างๆ ที่มีผลต่อการแสดงออกทางด้านร่างกาย อารมณ์ และทางด้านจิตใจ

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1.4.1 ขอบเขตของช่วงเวลา

ผู้วิจัยศึกษาจากภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยไม่นับรวมผลงานที่เป็นภาพยนตร์สารคดีและภาพยนตร์ที่กำกับร่วมกับผู้กำกับท่านอื่น ในช่วงระหว่างปี ค.ศ.1967 - 2008

1.4.2 ขอบเขตของเนื้อหา

ผู้วิจัยศึกษาภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยคัดเลือกจากผลงานทั้งหมด 20 เรื่อง ออกมาทำการศึกษาอย่างละเอียด จำนวนทั้งสิ้น 14 เรื่อง ได้แก่

1. Mean Streets (1973)
2. Taxi Driver (1976)
3. New York, New York (1977)
4. Raging Bull (1980)
5. After Hours (1985)
6. The Color of Money (1986)
7. The Last Temptation of Christ (1988)
8. Goodfellas (1990)

9. Cape fear (1991)
10. The Age of Innocence (1993)
11. Casino (1995)
12. Gangs of New York (2002)
13. The Aviator (2004)
14. The Departed (2006)

โดยพิจารณาจากภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัล หรือ ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลในสาขาบทภาพยนตร์ นักแสดงนำฝ่ายชาย และผู้กำกับยอดเยี่ยม จากสี่สถาบันที่สำคัญของภาพยนตร์อเมริกัน ได้แก่ รางวัลออสการ์ (Academy Awards), รางวัลลูกโลกทองคำ (Golden Globe Awards), รางวัลของสมาคมผู้เขียนบทแห่งอเมริกา (Writers Guild of America Award) และรางวัลของสมาคมผู้กำกับแห่งอเมริกา (Directors Guild of America Award) ซึ่งภาพยนตร์ทั้งหมดสามารถหาชมได้ในประเทศไทย ในรูปแบบของ DVD และ VCD

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบถึงการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่

1.5.2 ทราบถึงภาพความเป็นชาย จากองค์ประกอบของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

1.5.3 ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างสภาพสังคมตามท้องเรื่องกับตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

1.5.4 สามารถนำเสนอผลงานของผู้กำกับชั้นนำระดับโลกแก่ผู้ที่สนใจ และเปิดทางให้มีการศึกษาค้นคว้าผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ท่านอื่นอีกในอนาคต

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง " ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ " นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและทฤษฎีเจ็ดเรื่อง มาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานทั้งหมดของ มาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยครอบคลุมทั้งแนวคิดในเรื่องของ " ความเป็นชาย " และ " การสร้างตัวละคร " ในภาพยนตร์ เพื่อเพิ่มความหนักแน่นและแม่นยำ ให้แก่ข้อมูลต่างๆ ที่ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าและศึกษา ทั้งจากเอกสาร และการตีความจากกการชมภาพยนตร์ โดยแนวคิดและทฤษฎีทั้งหมด ประกอบด้วย

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาพความเป็นชาย
2.2 แนวคิดและทฤษฎีสตรีนิยม
2.3 แนวคิดเรื่องโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์
2.4 แนวคิดเรื่องการสร้างตัวละครในภาพยนตร์
2.5 แนวคิดและทฤษฎีจิตวิเคราะห์
2.6 แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา
2.7 แนวคิดเรื่องประพันธกร

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาพความเป็นชาย

ในการศึกษาเรื่องผู้ชาย (Male), หรือความเป็นชาย (Masculinity) นั้น นักวิชาการสาขาต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นนักจิตวิทยา สังคมวิทยา หรือ มานุษยวิทยา ต่างได้พยายามตอบปัญหาที่มาของความเป็นชาย โดยผลสรุปนั้นระบุตรงกัน คือ ความเป็นชายได้รับการสร้างขึ้นโดยสังคม (Socially Constructed) [1] ดังนั้นหากสังคมเปลี่ยนแปลงไป ความหมายของความเป็นชายก็อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ในการศึกษาเรื่องความเป็นชายและความเป็นหญิงนั้น ส่วนหนึ่งยังต้องขึ้นอยู่กับระบบของสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) [2] ด้วย

---

[1] Lance Strate, " Beer Commercials: A Manual on Masculinity " in Men, Masculinity and the Media, ed. Steve Craig (Newbury Park: Sage, 1992), p.79 อ้างถึงใน กำจร หลุยยะพงศ์, 2539 : 7

[2] Steve Craig, Men, Masculinity and the Media (Newbury Park: Sage, 1992), p.2.

2.1.1 ที่มาของความเป็นชาย

ในงานของ เจมส์ ดอยล์ (James A. Doyle)[3] ได้มีการกล่าวถึงมิติเชิงประวัติศาสตร์ของความเป็นชายในแนวคิดของตะวันตก ว่าการศึกษาความเป็นชายโดยทั่วไปนั้น มักจะเริ่มมาจากระบบของสังคมที่ชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) โดยส่วนใหญ่แล้วมักจะมีลักษณะของอำนาจหรือการครอบงำที่ผู้ชายมีต่อผู้หญิง ซึ่งจากการศึกษาย้อนหลังกลับไปของเขาพบว่า ความเป็นชายในประวัติศาสตร์ตั้งแต่สมัยกรีก-โรมัน เป็นต้นมานั้นถูกแบ่งออกได้เป็น 5 รูปแบบหลักๆ ด้วยกัน[4] คือ

2.1.1.1 The Epic Male

2.1.1.2 The Spiritual Male

2.1.1.3 The Chivalric Male

2.1.1.4 The Renaissance Male

2.1.1.5 The Bourgeois Male

2.1.1.1 The Epic Male เป็นแนวคิดของความเป็นชายในสังคมกรีก-โรมัน ที่เน้นเรื่องความกล้าหาญ ความเป็นมหากาพย์ หรือความยิ่งใหญ่ในโลกของผู้ชาย ที่เต็มไปด้วยขุนศึก การผจญภัย การต่อสู้ กษัตริย์และเทพเจ้า ผู้ชายในยุคนี้จะต้องมีความเข้มแข็ง มีร่างกายที่เต็มไปด้วยมัดกล้าม มีหัวใจที่เด็ดเดี่ยวกล้าหาญ ซื่อสัตย์ และเป็นนักสู้ที่พร้อมจะทำศึกได้ทุกเมื่อ[5] สำหรับบทบาทของผู้หญิงในยุคนี้นั้นพบว่าความมีเกียรติ จะเกิดจากความสวยงามทางด้านร่างกาย ความมีเสน่ห์ดึงดูด และการอุทิศตนเพื่อผู้ชาย มากกว่าความพยายามในการใช้ทักษะและความสามารถของตน[6] ซึ่งโดยภาพรวมแล้วผู้ชายในช่วงสมัยนี้จะเป็นผู้กระทำ เป็นผู้ตัดสินหรือกำหนดทุกสิ่งทุกอย่าง และมีอำนาจอยู่เหนือผู้หญิง

2.1.1.2 The Spiritual Male การพัฒนาของอารยธรรมตะวันตกประกอบกับการเกิดขึ้นของคริสตจักรในช่วงศตวรรษที่ 4 ทำให้รูปแบบของความเป็นชายเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากภาพลักษณ์ของพระเยซูที่เต็มไปด้วยความบริสุทธ์ อ่อนโยน ละทิ้งกามารมณ์ เป็นผู้ให้และเมตตาต่อผู้ทุกข์ยาก เหล่านี้เป็นต้นแบบทำให้ผู้ชายในยุคนี้ต้องเป็นผู้เสียสละ และต้องจำกัดความต้องการทางด้านกามารมณ์ หรือ

---

[3] James A.Doyle, The Male Experience (Dubuque, Iowa: W.C. Brown, 1989), pp.27-32.

[4] Ibid., p.27.

[5] Eva C. Keuls, The Reign of the Phallus : Sexual Politics in Ancient Athens (New York: Harper & Row, 1985) In James A.Doyle, 1989 : 28

[6] Eva Cantarella, Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity (Johns Hopkins U: Baltimore, 1987) In James A.Doyle, 1989 : 28

กิจกรรมทางเพศของตนเอง* อีกทั้งยังทำให้ผู้ชายในยุคนี้มีความรู้สึกต่อต้านผู้หญิง เพราะมองว่าเพศหญิงเป็นตัวขัดขวางการปฏิบัติตามแบบพระเยซู ผู้หญิงในยุคนี้จึงเปรียบเสมือนกับเป็นตัวบาปหรือปีศาจ ที่ทำให้ความเป็นมนุษย์ในตัวผู้ชายตกต่ำลง (เป็นผลมาจากจารีตเก่าๆในการมองผู้หญิง เช่น ความเชื่อในเรื่องอีฟของชาวฮิบรู หรือ ความเชื่อในเรื่องของแพนดอราผู้เปิดกล่องแห่งความชั่วร้ายในเทพปกรณัมกรีก)[7] ลักษณะของผู้ชายในยุคนี้จะมีความเคร่งขรึม เป็นผู้ให้ แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้การแสดงออกทั้งท่าทางและอารมณ์มีความเย็นชาและเก็บความรู้สึก นอกจากนั้นในยุคนี้ผู้คนจะต้องยึดมั่นในอำนาจของเพศชายและต่อต้านพวกรักร่วมเพศด้วย

2.1.1.3 The Chivalric Male ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 12 ยุโรปได้มีระบบของสังคมแบบใหม่ที่พัฒนาขึ้นเพื่อสร้างความมั่นคงให้แก่ผู้คนในยุโรปตะวันตก คือระบบสังคมแบบศักดินาหรือเจ้าขุนมูลนาย (Feudalism)[8] การเกิดขึ้นของระบบสังคมแบบใหม่นี้ทำให้เกิดการกระจายอำนาจจากคริสตจักรมาสู่กลุ่มชนชั้นผู้ดีและกองทัพมากยิ่งขึ้น เกิดการขยายตัวของเมือง การค้า รวมถึงการพัฒนาระบบเงินและเศรษฐกิจ ลักษณะของผู้ชายในยุคนี้จะมุ่งเน้นไปที่รูปแบบของนักสู้หรือนักรบ แต่จะแตกต่างกับนักรบในรูปแบบเดิม คือ มีการเกิดขึ้นของทหารที่เรียกว่า “ อัศวิน ” (The Knight)[9] ซึ่งเป็นชนชั้นใหม่ที่ถือเป็นแบบแผนของผู้ชาย สิ่งที่ต่างไปของผู้ชายในยุคนี้คือความรู้สึกที่มีต่อสตรีเพศ ถึงแม้ว่าผู้ชายจะต้องมีความจงรักภักดีต่อกษัตริย์ หรือเจ้าของที่ดิน และรักการผจญภัย แต่ก็มีความรักให้กับหญิงสาว และอุทิศตนเพื่อปกป้องสตรีที่ตนรักหรือสตรีที่อ่อนแอ

ระบบของอำนาจชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) ยังคงเติบโตต่อไปในระบบสังคมแบบศักดินา เห็นได้ชัดเจนจาก ระบบการสืบทอดมรดกให้แก่บุตรชายคนโต (Primogeniture)[10] ที่จะได้รับทรัพย์สินและสมบัติทั้งหมดที่หามาได้จากผู้เป็นพ่อ รวมถึงอำนาจทั้งหมดที่จะมีเหนือกว่าพี่น้องรวมถึงมารดาด้วย

2.1.1.4 The Renaissance Male ในช่วงศตวรรษที่ 16 เริ่มเกิดรูปแบบความเป็นชายแบบใหม่นี้ในประเทศอังกฤษ ชนชั้นกลางเริ่มก่อตัวขึ้นในสังคม ผู้ชายในแบบอัศวินนักรบดังเช่นสมัยก่อนได้เปลี่ยนแปลงมาสู่ผู้ชายที่แสวงหาความรู้และมีเหตุผล จุดมุ่งหมายสำคัญของผู้ชายในยุคนี้คือการ

---

* ในยุคดังกล่าวการมีเพศสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยา จะเกิดขึ้นได้เนื่องจากจุดประสงค์เดียวเท่านั้นคือเพื่อ การสืบต่อวงศ์ตระกูล ดูเพิ่มเติม James A.Doyle, 1989 : 29-30

[7] James A.Doyle, The Male Experience , p.30.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] Ibid., p.31.

แสวงหาความรู้ทางวิทยาศาสตร์ และศิลปะวิทยาการ เพื่อปลดปล่อยตนเองจากอำนาจของคริสตจักรที่ครองอำนาจมาตลอดสามร้อยปีที่ผ่านมา แต่อย่างไรก็ตามผู้ชายยังคงเป็นผู้กระทำและผู้ควบคุมทุกอย่างในระบบสังคมที่ชายเป็นใหญ่เช่นเดิม เพราะถึงแม้ว่าจะมีผู้หญิงก้าวขึ้นมามีอำนาจในสังคมและมีสิทธิของตนเองบ้าง แต่ก็พบว่าในเรื่องทางการเมือง สังคม และ ศาสนา นั้น ผู้ชายยังคงมีบทบาทควบคุมอยู่เบื้องหลังด้วย[11]

2.1.1.5 The Bourgeois Male ในช่วงศตวรรษที่ 18 ชนชั้นกลางที่เริ่มเกิดขึ้นเมื่อสองร้อยปีก่อน ได้กลายมาเป็นกลุ่มที่มีอำนาจและเข้มแข็งอย่างมากในอังกฤษ จากเป้าหมายเดิมของผู้ชายที่เน้นการต่อสู้ จิตวิญญาณ และแสวงหาความรู้ ถูกแทนที่ด้วยความเป็นชายรูปแบบใหม่ของชนชั้นกลางที่เน้นเรื่องเงิน อำนาจและศักดิ์ศรีของตน[12] ผู้ชายในยุคสมัยนี้จะมีลักษณะเป็นนายทุน เน้นการทำธุรกิจและการค้าเพื่อสร้างตนเอง เพราะเชื่อว่าการประสบความสำเร็จในหน้าที่และการดำเนินธุรกิจ เป็นเครื่องพิสูจน์ถึงคุณค่าภายในตนเองและได้รับการยอมรับจากสังคม ในส่วนของผู้หญิงนั้น ยังคงเป็นเพียงวัตถุที่อยู่ภายใต้อำนาจของผู้ชาย และยังมีความเชื่อว่าสาวบริสุทธิ์จะเป็นรางวัลให้แก่ผู้ชายที่ทำงานหนักและประสบความสำเร็จด้วย

ตารางที่ 2.1 ตารางแสดงรูปแบบความเป็นชายในประวัติศาสตร์ (Five historical male role ideals)[13]

รูปแบบ (Ideal)	ที่มาของความเป็นชาย (Sources)	ลักษณะเด่น (Major Features)
The Epic Male	มหากาพย์ของกรีกและโรมัน (ช่วง 800-100 ปีก่อนคริสตกาล)	เป็นฝ่ายกระทำ, ร่างกายเข้มแข็ง, กล้าหาญ, จงรักภักดี เริ่มสังคมชายเป็นใหญ่
The Spiritual Male	การสอนของพระเยซูก่อนมีนักบวช (ช่วงคริสศตวรรษที่ 400-1000)	การสละความเป็นส่วนตัว,จำกัดกิจกรรมทางเพศ, ต่อต้านรักร่วมเพศ ระบบชายเป็นใหญ่มั่นคงในสังคม
The Chivalric Male	ระบบศักดินาและความมีเกียรติของอัศวิน(ระบบสังคมในศตวรรษที่ 12)	เสียสละ, กล้าหาญ, เข้มแข็ง, ให้เกียรติสตรี มีระบบสืบทอดมรดก
The Renaissance Male	ระบบสังคมในช่วงศตวรรษที่ 16	มีเหตุผล แสวงหาความรู้และตนเอง
The Bourgeois Male	ระบบสังคมในช่วงศตวรรษที่ 18	ประสบความสำเร็จ, มีความมั่นคง

[11] Frances Gies and Joseph Gies, Women in the Middle Ages (New York: Barnes & Noble, 1980) In James A.Doyle, 1989 : 32

[12] Ibid., p.32.

[13] Ibid., p.27.

ความเป็นชายตามแบบของสังคมชายเป็นใหญ่ และการถูกครอบงำด้วยอำนาจของผู้ชายยังคงดำเนินต่อมา จนถึงในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในสังคมยุโรป และส่งผลมาสู่ทวีปอเมริกาเหนือ ที่กำลังเต็มไปด้วยการขยายตัว และเกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคม ซึ่งนำไปสู่ทิศทางใหม่ของเศรษฐกิจ ศาสนา รูปแบบครอบครัว รวมถึงรูปแบบของความเป็นชายตามแบบความเชื่อจากยุโรปด้วย[14]

2.1.2 ความเป็นชายในสังคมอเมริกัน

ในช่วงต้นของการตั้งถิ่นฐานของอาณานิคมยุคแรกของอเมริกานั้น ชาวอังกฤษที่ย้ายเข้ามาตั้งรกรากยังคงใช้รูปแบบแนวคิดเดิมคือระบบสังคมชายเป็นใหญ่ มาใช้ในการปกครองและวางกฎระเบียบในสังคม โดยในช่วงปลายศตวรรษที่ 17 นั้น ผู้ชายที่เป็นเจ้าของที่ดินจะมีอำนาจ มีอิทธิพลและสถานะทางสังคมเหนือกว่าชายที่ไม่มีที่ดินเป็นของตนเอง เจ้าของที่ดินดังกล่าวจะมีลักษณะเป็นชนชั้นสูง (Aristocrat) ที่ยึดมั่นในอำนาจของความเป็นชาย มีความมั่นใจในตนเองสูง ถือว่าตนฉลาดรอบรู้ และมีความเป็นปัจเจกบุคคล[15] ซึ่งถือเป็นการวางรูปแบบของความเป็นชายขึ้นในสังคม และเนื่องจากระบบสังคมชายเป็นใหญ่นี้เอง ที่ทำให้อำนาจของฝ่ายชายอยู่เหนือกว่าผู้หญิงทุกประการ ผู้หญิงจะไม่มีสิทธิ์ใดๆ เลยในสังคม หรือแม้แต่ในครอบครัวของตนเอง

ต่อมาในช่วงต้นของศตวรรษที่ 19 เมื่อสาธารณรัฐใหม่สถาปนาขึ้น รูปแบบความเป็นชายในแบบชนชั้นสูงก็สลายตัวหรือเบาบางลง โดยมีการให้ความสนใจกับสิทธิของผู้หญิงมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบของสังคมก็ยังกำหนดให้ผู้ชายต้องเป็นผู้ที่แข็งกร้าว และมีความกระตือรือร้นในการต่อสู้และชอบการแข่งขัน ซึ่งสภาพการแข่งขันสูงนี้เองที่ต่อมาได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของชาวอเมริกัน (Highly Competitive Life)[16] ประกอบกับอาชีพและความเสี่ยงในการทำธุรกิจนี้เอง ที่ทำให้เกิดความเป็นชายแบบใหม่ที่เรียกว่า “ Common Man ”[17] ซึ่งเป็นผู้ชายที่ต้องทำงานหนัก ต้องมีสามัญสำนึก (Common Sense) และสายตาที่เฉียบคม เพื่อฐานะที่ดีและประสบความสำเร็จในโลกของธุรกิจ

---

[14] Elizabeth H. Pleck and Joseph H. Pleck, The American Man (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1980), อ้างถึงใน ประภาพร ชินวงศ์, 2546 : 56

[15] James A.Doyle, The Male Experience , p.35.

[16] จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์, พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 83.

[17] James A.Doyle, The Male Experience, p.35.

ช่วงก่อนเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 นี้เอง ที่พบว่ามีผู้ชายอพยพจากชนบทเข้าสู่เมืองมากขึ้น ทำให้ประเทศสหรัฐอเมริกากลายเป็นประเทศอุตสาหกรรมขนาดใหญ่อย่างรวดเร็ว ผู้ชายจึงต้องทำงานอย่างหนักเพื่อแสวงหาความสำเร็จในชีวิต[18] ซึ่งโอกาสและความเป็นปัจเจกบุคคลในการทำงานนี้เอง ที่ทำให้ผู้ชายเริ่มมองหาหนทางใหม่ๆ ในการพิสูจน์ถึงความเป็นชายที่กำลังเสื่อมลงไปในสังคม[19] ที่ผู้หญิงได้ออกมาเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมกันทางเพศ จนเมื่อสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ผู้หญิงอเมริกันมีสิทธิในการเลือกตั้งเท่าเทียมกับผู้ชาย ที่เคยยิ่งใหญ่ในระบบของสังคมแบบชายเป็นใหญ่มาตลอด ทำให้รูปแบบของความเป็นชายเปลี่ยนแปลงไป โดยการให้โอกาสกับผู้หญิงมากขึ้น มีการคบค้าสมาคมกับผู้หญิงในฐานะเพื่อนร่วมงานหรือหุ้นส่วน (Partner) รวมถึงเป็นผู้ชายที่เอาใจใส่ครอบครัวมากยิ่งขึ้นด้วย จากที่มาของความเป็นชายแบบอเมริกันนี้เอง ดอยล์ได้สร้างตารางสรุปรูปแบบต่างๆ ไว้ดังนี้

ตารางที่ 2.2 <u>ตารางแสดงรูปแบบความเป็นชายในสังคมอเมริกัน (The North American male role ideals)</u>[20]

รูปแบบ (Ideal)	ช่วงเวลา (Historical Period)	ที่มาของความเป็นชาย (Sources)	ลักษณะเด่น (Major Features)
Aristocrat	ค.ศ. 1630-1820	ช่วงปลายของศตวรรษที่ 17 ถึงช่วงต้นของศตวรรษที่ 18 จากค่านิยมของชนชั้นสูงชาวอังกฤษ	มีความมั่นใจในตนเอง, ชอบแสวงหาความรู้, เข้มแข็ง, ปัจเจกบุคคล, ยึดแบบสังคมชายเป็นใหญ่
Common Man	ค.ศ. 1820-1860	ค่านิยมของสาธารณรัฐใหม่	มีสามัญสำนึก, ประสบความสำเร็จในธุรกิจ,ฉลาด, มีเสน่ห์ต่อเพศตรงข้าม
He-Man	ค.ศ. 1861-1919	การแผ่ขยายอิทธิพลของชาวตะวันตกและการก่อตัวของกลุ่มสตรีนิยม	มุมานะในการทำงาน, สนใจการเล่นกีฬา, มีความเตรียมพร้อมต่อเหตุการณ์
Partner	ค.ศ. 1920-1965	การเสื่อมถอยของค่านิยมแบบวิคตอเรียนในศตวรรษที่ 19	เป็นผู้ให้ที่ดี, ทำงานหนัก ,เอาใจใส่ต่อครอบครัว

[18] Ibid., p.37.

[19] Michael Kimmel, <u>Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity</u> (Newbury Park: Sage, 1987) In James A.Doyle, 1989 : 37

[20] James A.Doyle, <u>The Male Experience</u>, p.34.

จากรูปแบบของความเป็นชายในสังคมอเมริกันดังกล่าว ในช่วงที่ผู้หญิงเริ่มมีสิทธิขึ้นในสังคมอเมริกัน ผู้ชายในแบบที่เคยเป็นมาตั้งแต่อดีตกลายเป็นผู้ชายที่ถูกเปรียบเทียบว่าเป็นผู้ชายแบบจารีตเดิม หรือผู้ชายแบบเก่า (Traditional Male) ซึ่งลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับงานของแอบบอทท์ (Marie Richmond-Abbott)[21] ที่เธอได้แสดงให้เห็นถึงรูปแบบของความเป็นชายที่ถูกแบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลักๆ คือ ผู้ชายแบบเก่า (Traditional Male) และ ผู้ชายแบบใหม่ (New Male)[22]

ผู้ชายแบบเก่า (Traditional Male) เป็นภาพความเป็นชายที่ได้รับการนิยามจากยุคสมัยทุนนิยมอุตสาหกรรมว่าเป็นผู้มีอำนาจครอบงำเหนือผู้หญิง (Power and Dominance) ซึ่งเป็นผลมาจากระบบสังคมชายเป็นใหญ่ ที่นักมานุษยวิทยาระบุว่ามีมาตั้งแต่สังคมแบบดั้งเดิมหรือสังคมล่าสัตว์[23] สืบเนื่องมาจากลักษณะทางกายภาพของผู้ชายที่แตกต่างกับผู้หญิง จนถึงยุคของอุตสาหกรรมที่เริ่มจากในยุโรปและขยายอาณาเขตมาถึงสหรัฐอเมริกา ทำให้เกิดความต้องการแรงงานเพื่อทำงานในโรงงานอุตสาหกรรม ผู้หญิงจึงถูกลดบทบาทให้อยู่แต่ในบ้าน ซึ่งถือเป็นการตอกย้ำให้อุดมการณ์ทางสังคมของผู้ชายเป็นใหญ่ฝังรากลึกมากยิ่งขึ้น ผู้ชายในรูปแบบนี้จะมีลักษณะเข้มแข็งทางด้านร่างกาย ไม่แสดงอารมณ์ความรู้สึก ต่อต้านผู้หญิง (Anti-Feminine) รวมถึงเชื่อในเรื่องมาตรฐานการปฏิบัติทางเพศที่ไม่เท่าเทียมกัน (Belief in a sexual double standard)[24] เช่น การที่ผู้ชายสามารถมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้หญิงได้หลายคน ในขณะที่ผู้หญิงทำไม่ได้ นอกจากนี้อีกองค์ประกอบหนึ่งที่พบในบทบาทของความเป็นชายในแนวคิดของคนอเมริกันก็คือ ความก้าวร้าว (Aggressive)[25] เพราะผู้ชายส่วนใหญ่ถูกคาดหวังให้ต้องลุกขึ้นสู้เมื่อถูกรังแก การหลีกเลี่ยงการต่อสู้หรือวิ่งหนี แสดงถึงความขี้ขลาดและไม่เป็นลูกผู้ชาย

ผู้ชายแบบใหม่ (New Male) หรือผู้ชายยุคใหม่ เป็นภาพของความเป็นชายที่เปลี่ยนแปลงและถูกปรับปรุงไปตามสภาพของสังคมหลังยุคทุนนิยมอุตสาหกรรมเป็นต้นมา ในช่วงยุคทศวรรษที่ 1950 ความเป็นชายของคนอเมริกัน ได้รับคำนิยามว่ามีความอดทน เคร่งขรึม หาเลี้ยงครอบครัว แต่ต้องเปลี่ยนแปลงไปในยุคทศวรรษที่ 1960 จากการถือกำเนิดของนิตยสาร “ Playboy ”[26] ที่ให้ปรัชญาใหม่

---

[21] Marie Richmond-Abbott, Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle (New York: McGraw-Hill,1992)

[22] Ibid., pp.9-10.

[23] ยศ สันตสมบัติ, มนุษย์กับวัฒนธรรม (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537) อ้างถึงใน กำจร หลุยยะพงศ์, 2539 : 8

[24] Marie Richmond-Abbott, Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle, p.9.

[25] James A.Doyle, The Male Experience, pp.73-74.

[26] Barbara Ehrenreich, The Hearts of Men: American Dreams and the Flight From Commitment (New York: Anchor Press, 1983) In Diane Barthel, 1992 : 147-148

แก่ผู้ชายชาวอเมริกันว่าต้องมีความสนุกสนานร่าเริง ประกอบกับการก่อตัวของกลุ่มสตรีนิยมที่เรียกร้องให้ผู้ชายไม่กดขี่ผู้หญิง ไม่มองผู้หญิงเป็นวัตถุทางเพศ เน้นความเท่าเทียมกันในสังคม ซึ่งส่งผลให้ความเป็นชายที่มีมาแต่อดีตเช่น การมีอำนาจและความเข้มแข็ง ค่อยๆ ลดลง จนกลายเป็นผู้ชายยุคใหม่ที่มีสิทธิเสรีภาพต่อการแสดงออกถึงความรู้สึกของตนเอง ไม่เก็บกดอารมณ์ เพราะในบางครั้งผู้ชายก็สามารถแสดงออกถึงความเศร้าโศกเสียใจ หรือ ร้องไห้ได้แบบผู้หญิงเช่นเดียวกัน[27] ตราบเท่าที่ภายในจิตใจของเขายังคงแข็งแกร่งและเป็นผู้ชายที่แท้จริง[28]

ตารางที่ 2.3 <u>ตารางแสดงการเปรียบเทียบระหว่างผู้ชายแบบเก่ากับผู้ชายแบบใหม่</u> [29]

ผู้ชายแบบเก่า (Traditional Male)	ผู้ชายแบบใหม่ (New Male)
มีความเข้มแข็งทางด้านร่างกาย และมีความก้าวร้าวรุนแรง (Physical strength and Aggression)	ประสบความสำเร็จทางด้านเศรษฐกิจ จากความฉลาดและความสามารถในการปฏิสัมพันธ์ของตนเอง (Economic achievement : Intelligence and Interpersonal skills)
ไม่แสดงความอ่อนไหว หรือ ไม่เปิดเผยความรู้สึก ยกเว้นอารมณ์โกรธ (Not emotionally sensitive or self-revealing. Anger is acceptable)	มีอารมณ์ที่อ่อนไหวและสามารถเปิดเผยความรู้สึกของตนเองกับผู้หญิงได้ (Emotionally sensitive and Self-expressive with woman)
ชอบคบหาสมาคมกับผู้ชายด้วยกัน (Prefers company of men)	ชอบการคบหากับผู้หญิง (Prefers company of women)
มีความผูกพันอย่างแน่นแฟ้นระหว่างผู้ชาย แต่ไม่ได้เป็นเรื่องรักใคร่ (Strong male bonds but no intimacy)	มีความสัมพันธ์กับเพศหญิงในฐานะที่ช่วยส่งเสริมกัน (Heterosexual relationships as a source of support)
การแต่งงานเป็นเรื่องที่จำเป็น ไม่ได้เกิดจากความรัก (Marriage as necessity, not romantic)	การแต่งงานเกิดจากความรัก (Romantic marriage)
มีอำนาจเหนือกว่าผู้หญิง (Domination of woman)	มีความเสมอภาค (Equal relationships)
มีมาตรฐานการปฏิบัติทางเพศที่ไม่เท่าเทียมกัน (Sexual double standard)	มาตรฐานการปฏิบัติอย่างไม่เท่าเทียมกันลดน้อยลง (Less of a double standard)
มองผู้หญิงเป็นด้านดีและด้านเลวชัดเจน (Good girl / Bad girl)	มองผู้หญิงในแง่ของปัจเจกบุคคลมากยิ่งขึ้น (Women seen more as individuals)

[27] Marie Richmond-Abbott, <u>Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle,</u> p.8.

[28] Diane Barthel, " When Men Put on Appearances " in <u>Men, Masculinity and the Media</u>, ed. Steve Craig (Newbury Park: Sage, 1992), p.147

[29] Joseph Pleck, <u>The Myth of Masculinity</u> (Cambridge, Mass: MIT Press, 1981), pp.131-134 In Marie Richmond-Abbott, 1992 : 9

2.1.3 ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์อเมริกัน

การ์ท โจเวต และ เจมส์ เอ็ม ลินตัน (Garth Jowett and James M.Linton)[30] ได้ให้ทรรศนะว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อหนึ่งที่สามารถสะท้อนภาพของสังคมได้ชัดเจน ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ผลิตในสังคมอเมริกัน จึงย่อมสะท้อนภาพความเป็นชายในสังคมของสหรัฐอเมริกา โดยภาพลักษณ์ของพระเอกหรือตัวละครหลัก เป็นสิ่งสำคัญที่สะท้อนให้เห็นรูปแบบของความเป็นชายในแต่ละยุคสมัย และเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปลักษณะของพระเอกก็จะเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ในการมองถึงภาพรวมของภาพความเป็นชายในสังคมอเมริกันนั้น ผู้วิจัยใช้งานของ โจน เมลเลน (Joan Mellen) เรื่อง " Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film " เป็นหลักในการศึกษา โดยเมลเลนได้ศึกษาและสรุปภาพของความเป็นชายในแต่ละทศวรรษของภาพยนตร์อเมริกัน ตั้งแต่ช่วงทศววรษที่ 1930 ถึงช่วงทศวรรษที่ 1970 ซึ่งสามารถทำให้ผู้วิจัยมองเห็นภาพรวมของความเป็นชายที่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมอย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ในช่วงทศวรรษที่ 1930 ประชากรชายเป็นจำนวนมากในสังคมอเมริกัน ถูกเลิกจ้างจากภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ กลายเป็นผู้ว่างงาน ผู้ชายส่วนใหญ่จึงเปลี่ยนบทบาทของตนเองมาทำงานบ้านและเลี้ยงลูก ในขณะที่ผู้หญิงซึ่งมีงานทำกลายเป็นผู้หาเลี้ยงครอบครัว (Breadwinner)[31] ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้ผู้ชายรู้สึกว่าตนอ่อนแอและมีความเป็นชายที่ไม่สมบูรณ์ แต่ถึงแม้ภาพของความเป็นชายในสังคมจะเปลี่ยนแปลงไป และมีความหลากหลายมากขึ้น แต่ในภาพยนตร์ ภาพความเป็นชายยังคงมีรูปแบบตายตัว ที่มีลักษณะชอบการแข่งขัน มีความสามารถในตนเอง (Self sufficient) หรือแม้แต่เป็นผู้ชายที่ประสบความสำเร็จ[32] ดังนั้นภาพความเป็นชายในภาพยนตร์อย่าง " It Happened One Night " (1934) จึงไม่เพียงเป็นแค่สื่อที่ทำให้ผู้ชมหลีกหนีความเป็นจริงอันโหดร้ายเท่านั้น แต่ยังเป็นส่วนที่ช่วยบรรเทาหรือเยียวยาความรู้สึกให้แก่ผู้ชายชาวอเมริกันที่ว่างงานเหล่านั้นอีกด้วย ภาพของผู้ชายต้นแบบที่ได้รับความนิยมในยุคนั้น ได้แก่ คลาร์ก เกเบิ้ล (Clark Gable), แกรี่ คูเปอร์ (Gary Cooper), และ เอราล ฟลินน์ (Errol Flynn)

หากในช่วงทศวรรษที่ 1930 " ผู้ชายที่แท้จริง " (Real man) มักผูกพันอยู่กับเรื่องการค้นหาจิตวิญญาณของตัวเอง จากภาวะเศรษฐกิจตกต่ำและสภาพสังคมอันเลวร้าย ในตอนต้นของทศวรรษที่ 1940

---

[30] Garth Jowett and James M.Linton, Movie as Mass Communication (London: Sage,1989), pp.83-85.

[31] Joan Mellen, Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film (New York: Pantheon Books, 1977), p.96.

[32] Ibid.

ภาพของผู้ชายหรือตัวละครชายมักเกี่ยวพันกับเรื่องชัยชนะในสงครามแทบทั้งสิ้น[33] มีเพียงผู้ชายเท่านั้นที่เป็นผู้ต่อสู้เพื่อบ้านเมืองและได้รับชื่อเสียงเกียรติยศ ผู้ชายในยุคนี้จึงมีลักษณะของวีรบุรุษ เป็นผู้มีเหตุผล มองโลกในแง่ดี และรู้จักตนเอง แต่หลังจากการเกิดขึ้นของหนัง " ฟิล์มนัวร์ " (Film noir)* หรือ " ภาพยนตร์มืด " (Dark Film) พระเอกของเรื่องไม่ได้เกี่ยวพันกับความเป็นชายที่มาจากภาวะสงครามหรือการรักชาติอีกต่อไป แต่จะเกี่ยวพันกับความรู้สึกสูญเสีย สิ้นหวัง หรือเป็นตัวละครที่ต้องเผชิญหน้ากับความขัดแย้งของระบบทางสังคม ที่ทำให้เขาต้องเปิดเผยตัวตนที่แท้จริงของตนออกมา[34] ภาพลักษณ์หรือบุคลิกลักษณะของความเป็นชายที่เด่นชัดในยุคนี้ก็คือนักแสดงชื่อดังอย่างฮัมฟรีย์ โบการ์ต (Humphrey Bogart) ภาพของควันบุหรี่ที่พวยพุ่งออกมาจากใบหน้าที่เกลียดชังสังคม สายตาที่รู้ทันโลกและเศร้าสลด เหล่านี้เป็นการแสดงออกอย่างชัดเจนถึงอารมณ์และความรู้สึกในช่วงภาวะหลังสงครามของเขาได้เป็นอย่างดี ซึ่งเมลเลน เสริมว่าภาพลักษณ์ดังกล่าวของโบการ์ตเริ่มก่อตัวขึ้นตั้งแต่หนังอย่าง " Casablanca " (1942) และ " To Have and Have Not " (1944) เป็นต้นมา[35]

ในช่วงปลายของทศวรรษที่ 1940 หนังฟิล์มนัวร์ยังคงสนับสนุนภาพของสังคมที่ชายเป็นใหญ่หรือการให้คุณค่าแก่ผู้ชายอยู่ต่อไป ภาพยนตร์มักแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ชายที่อยู่เหนือกว่าผู้หญิง แม้แต่ในยามที่ผู้ชายต้องทุกข์ทรมานหรือถูกดูถูกหมิ่นศักดิ์ศรี พวกเขาก็ยังคงเต็มเปี่ยมไปด้วยศีลธรรมหรือการกระทำที่ได้รับการยอมรับนับถือ เช่น ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง " The Set up " (1949) ที่รับบทโดยโรเบิร์ต ไรอัน (Robert Ryan) เป็นต้น

นอกจากหนังฟิล์มนัวร์แล้ว ภาพยนตร์บุกเบิกตะวันตก (Western Film) หรือ " หนังคาวบอย " ก็ยังคงได้รับความนิยมในยุคนี้เช่นเดียวกัน ถึงแม้หนังคาวบอยจะยังมีองค์ประกอบเรื่องความรุนแรงเป็นสิ่งสำคัญ แต่ความแตกต่างของหนังคาวบอยในยุคนี้ก็คือการทบทวนว่าอะไรคือความหมายของความเป็นชายที่แท้จริง[36] ในหนังคาวบอยที่โด่งดังที่สุดแห่งยุคอย่าง " Red River " (1948) ของผู้กำกับโฮเวิร์ด ฮอว์ก (Howard Hawk) มีศูนย์กลางของเรื่องอยู่ที่ความหมายของความเป็นชายในสอง

---

[33] Ibid., p.139.

* ฟิล์มนัวร์ (Film Noir) หรือภาพยนตร์มืด มีต้นกำเนิดมาจากคำว่า " Roman Noir " ซึ่งหมายถึง นิยายมืด โดยนักวิจารณ์ในฝรั่งเศสเป็นผู้ที่เริ่มใช้คำนี้ในศตวรรษที่ 18 และ 19 ลักษณะของหนังฟิล์มนัวร์ มักนำเสนอเรื่องราวและตัวละครที่มืดมิด ตัวละครมักเป็นพวกโกหก หลอกลวง โดยเฉพาะตัวละครสตรีมักเป็นพวกที่มีความก้าวร้าว เต็มไปด้วยความโลภ ชอบล่อลวงผู้ชายโดยใช้เรือนร่างและเสน่ห์ ซึ่งมักนำไปสู่เหตุการณ์ฆาตกรรม ลักษณะอีกส่วนหนึ่งของหนังฟิล์มนัวร์ก็คือการจัดแสงมืดและมักมีฉากเป็นเวลากลางคืน

[34] Joan Mellen, Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film , p.139.

[35] Ibid., p.140.

[36] Ibid., p.173.

รูปแบบ ที่ตรงข้ามกับภาพตายตัวที่เคยถูกนำเสนอมาในอดีต ระหว่างความแข็งแกร่งและเข้มแข็งของจอห์น เวย์น (John Wayne) ผสมผสานเข้ากับความอ่อนไหวและยุติธรรมที่สะท้อนมาจากลูกชายของเขาที่รับบทโดย มอนโกเมอรี่ คลิฟท์ (Montgomery Clift) ผลลัพธ์ที่ได้จึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงความเป็นสุภาพบุรุษ ความดีงามที่คนรุ่นใหม่ได้รับจากคนรุ่นเก่าด้วย[37]

ในช่วงทศวรรษที่ 1950 จากสภาพสังคมในภาวะที่อเมริกาทำสงครามเย็นกับสหภาพโซเวียต ความหวาดกลัว ความตื่นตระหนก ผสมผสานกับความรู้สึกต่อต้านที่มีทุกหนแห่ง ภาพยนตร์ในยุคนี้ อย่าง “ The Blackboard Jungle ” (1955) และ “ Rebel Without a Cause ” (1955) ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายในเรื่องของบุคลิกลักษณะที่ต่อต้านสังคมในยุคภาวะดังกล่าว นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์อีกหลายเรื่องที่สร้างขึ้น และมักมีเนื้อหาเกี่ยวพันกับเรื่องของชายหนุ่มหัวขบถและมีความซับซ้อนภายในจิตใจ ที่ถูกระบายออกอย่างขาดสติและไม่มีเหตุผล ดังนั้นบุคลิกลักษณะของผู้ชายที่ปรากฏบนจอภาพยนตร์จึงมีความโดดเด่นในแง่ของพลังของคนหนุ่มและความชัดเจนในเรื่องเพศที่ไม่สามารถคุมได้ ตัวละครมักจะเป็นปุถุชนธรรมดาที่ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ โดยภาพลักษณ์ของนักแสดงที่เป็นต้นแบบของความเป็นชายและได้รับความนิยมในยุคนี้คือ มาร์ลอน แบรนโด (Marlon Brando) และ เจมส์ ดีน (James Dean) นอกจากภาพของผู้ชายในแบบใหม่ดังกล่าวแล้ว ผู้ชายในแบบเดิมที่เน้นความแข็งแกร่งทางด้านร่างกาย มีอำนาจเหนือผู้หญิง ยังคงปรากฏอยู่ในภาพยนตร์แนวมหากาพย์ (Epic) ที่เน้นฉากยิ่งใหญ่ตระการตา เน้นการต่อสู้ของลูกผู้ชาย โดยส่วนใหญ่มีเนื้อหามาจากตำนานหรือคัมภีร์ไบเบิ้ล เช่นภาพยนตร์เรื่อง “ Ben-Hur ” (1959) หรือ “The Ten Commandments” (1956) โดยมีนักแสดงนำอย่าง ชาร์ลตัน เฮสตัน (Charlton Heston) เป็นภาพต้นแบบที่สำคัญ

ภาพของผู้ชายที่ถือเป็นสัญลักษณ์และได้รับความนิยมมากที่สุดแห่งยุคทศวรรษที่ 1960 คือ ตัวละคร “ เจมส์ บอนด์ ” (James Bond)[38] ที่รับบทโดยฌอน คอนเนอรี่ (Sean Connery) ซึ่งเป็นภาพของผู้ชายที่แข็งแรง กำยำ ล่ำสัน มีบุคลิกสมชายชาตรี เจ้าชู้ และมีเสน่ห์ทางเพศสำหรับหญิงสาว อีกทั้งยังเป็นการแสดงภาพของผู้หญิงที่เป็นเพียงวัตถุทางเพศอย่างชัดเจน รวมไปถึงเรื่องราวในภาพยนตร์ยังสะท้อนภาพของสงครามเย็น โดยแสดงให้เห็นความเป็นวีรบุรุษอเมริกันที่เอาชนะเหล่าร้ายในโลกคอมมิวนิสต์ ผ่านทางตัวละครเจมส์ บอนด์ ด้วย

---

[37] Ibid., p.175.

[38] Ibid., pp.249-250.

นอกจากนี้ในทศวรรษที่ 1960 ถึงช่วงกลางของทศวรรษที่ 1970 ถือเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมอเมริกัน อันมีผลมาจากการเข้าร่วมรบและต้องพบกับความพ่ายแพ้ในสงครามเวียดนาม รวมถึงการเติบโตของโทรทัศน์ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของภาพยนตร์ ที่มองถึงกลุ่มเป้าหมายวัยรุ่น และคนรุ่นใหม่ มากยิ่งขึ้น โดยสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวพันกับความรุนแรง การต่อต้านกฎเกณฑ์ต่างๆของสังคม รวมถึงเซ็กซ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่โทรทัศน์ไม่สามารถให้ได้ด้วย[39]

ต้นแบบของภาพยนตร์และความเป็นชายในช่วงยุคทศวรรษที่ 1970 มาจากภาพยนตร์เรื่อง " Dirty Harry " (1971) ที่นำแสดงโดย คลิ้นท์ อีสท์วู้ด (Clint Eastwood)[40] ที่กลายเป็นนักแสดงต้นแบบคนสำคัญแห่งยุค เสน่ห์ของเพศชายมีบทบาทน้อยกว่าความรุนแรงในภาพยนตร์ ตัวละครหลักของเรื่องจะเป็นผู้ที่มีกฎหมายอยู่ในมือเพื่อนำไปกำจัดเหล่าร้าย และรักษาความสงบเรียบร้อยของบ้านเมือง ซึ่งความรุนแรงที่เกิดขึ้นทั้งจากการต่อสู้ด้วยมือเปล่า หรือ การใช้อาวุธปืนขนาดใหญ่ผิดปกติ (Outsize weapon)[41] ล้วนเป็นการเสริมภาพของความเป็นชายให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นด้วย ภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมในยุคนี้ ไม่ว่าจะเป็น " Dirty Harry " (1971), " Straw Dog " (1971), " Magnum Force " (1973), หรือ " Walking Tall " (1973) ก็ล้วนแล้วแต่สนับสนุนภาพความเป็นชายในลักษณะดังกล่าวทั้งสิ้น

ในช่วงต้นของทศวรรษที่ 1980 ถือได้ว่าเป็นการกลับมาโด่งดังอีกครั้งของภาพความเป็นชายในแบบภาพยนตร์มหากาพย์ ที่นักแสดงในยุคนี้จะต้องมีกล้ามเนื้อ หรือมัดกล้ามที่สมบูรณ์แบบ สมชายชาตรี โดยเนื้อหาของภาพยนตร์จะเน้นภาพของวีรบุรุษ เป็นลักษณะของผู้ชายที่เก่งกล้าสามารถ ไต่เต้าเพื่อความฝัน จากคนที่ไม่มีคุณค่าในสังคมกลายเป็นคนที่ยิ่งใหญ่ บางครั้งยังเอาชนะผู้ร้ายในประเทศอื่นๆ ได้ รวมถึงมีความเป็นปัจเจกบุคคลสูง ซึ่งเป็นผลมาจากการถวิลหาชัยชนะ ของคนในสังคมอเมริกันหลังจากตกอยู่ในภาวะพ่ายแพ้สงครามเวียดนามมาเป็นเวลานาน ภาพยนตร์จึงเปรียบเสมือนหนทางในการหลีกหนีความจริงและสร้างความหวังใหม่ให้เกิดขึ้นแก่คนในสังคม นักแสดงที่ได้รับความนิยมมากในช่วงนี้ ได้แก่ ซิลเวสเตอร์ สตอลโลน (Sylvester Stallone) ในภาพยนตร์ชุด " Rocky " (1976, 1979, 1982, 1985, 1990) และภาพยนตร์ชุด " Rambo " (1982, 1985, 1988) กับอาร์โนลด์ ชวาร์ซเนกเกอร์ (Arnold Schwarzenegger) ในภาพยนตร์ชุด " Conan the Barbarian " (1982, 1984)

---

[39] Garth Jowett and James M.Linton, Movie as Mass Communication, pp.83-85.

[40] Joan Mellen, Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film , pp.301-302

[41] Ibid., p.301

นับตั้งแต่ช่วงปลายของยุคทศวรรษที่ 1980 มาจนถึงทศวรรษที่ 1990 ภาพของผู้ชายที่เน้นความรุนแรง ความเป็นปัจเจกบุคคล เริ่มมลายหายไป กลายเป็นการเน้นให้เห็นถึงคุณค่าภายในจิตใจของผู้ชายและการให้ความสำคัญกับครอบครัวมากขึ้น ในบทความของซูซาน เจฟฟอร์ด (Susan Jeffords)[42] ได้ศึกษาถึงการเปลี่ยนแปลงของผู้ชายในปี ค.ศ.1991 โดยพิจารณาจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดกระแสหลัก พบว่าภาพของผู้ชายไม่ได้ออกมาในลักษณะของการต่อสู้อย่างรุนแรง มีความเป็นผู้ชายอย่างเต็มเปี่ยม หรือเป็นพระเอก เหมือนอย่างที่ผ่านมา แต่เริ่มแสดงให้เห็นถึงภาพของผู้ชายที่มีอารมณ์อ่อนไหว มีความรัก และมีการปกป้องคุ้มครองครอบครัว ตัวละครหลักของภาพยนตร์เริ่มเปิดเผยถึงความรู้สึกของตนเอง ต่อครอบครัว ภรรยาและลูก ซึ่งแตกต่างจากเดิมที่ผู้ชายให้ความสำคัญแต่กับงานเพียงอย่างเดียว

ในเรื่องของการเน้นถึงกำลังและอำนาจควบคุมของความเป็นชาย ก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน จากผู้ชายแบบแข็งแกร่ง เปลี่ยนเป็นความอ่อนโยน สุภาพนุ่มนวลขึ้น ตัวอย่างเช่นในภาพยนตร์เรื่อง “ Regarding Henry ” (1991) ตัวละครหลักที่รับบทโดยแฮริสัน ฟอร์ด (Harrison Ford) ให้ภาพของผู้ชายที่ต้องฟื้นฟูความทรงจำ จนได้ค้นพบและสัมผัสถึงความรัก จากภรรยาและลูกที่เขามองข้ามมาโดยตลอด นอกจากนี้ เจฟฟอร์ด[43] ยังย้ำประเด็นของการลดความสำคัญของกล้ามเนื้อหรือรูปร่างของผู้ชาย และ ความสำคัญของการเป็นพ่อ โดยยกตัวอย่างภาพยนตร์เช่น “ Terminator 2 : Judgment day ” (1991) ซึ่งตัวละครหญิงของเรื่อง ที่รับบทโดยลินดา แฮมิลตัน (Linda Hamilton) ไม่มั่นใจที่หุ่นยนต์เทอร์มิเนเตอร์ ตัวเอกของเรื่องที่รับบทโดย อาร์โนลด์ ชวาร์ซเนกเกอร์ (Arnold Schwarzenegger) จะกลับมาช่วยตนและลูก เพราะพิจารณาจากรูปร่างภายนอก แต่ในที่สุดก็เริ่มไว้วางใจ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าผู้หญิงเริ่มลดความสำคัญของการมองผู้ชายด้วยรูปร่างหน้าตา แต่มองถึงจิตใจมากขึ้น รวมถึงหุ่นยนต์ยังเป็นผู้แสดงออกถึงความรัก ความอบอุ่น เปรียบเสมือนเป็นพ่อให้แก่เด็กชายด้วย

กล่าวโดยสรุปแล้วจะเห็นว่า ภาพยนตร์เป็นส่วนหนึ่งที่สามารถสะท้อนสังคมได้ อีกทั้งความเป็นชายก็เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมด้วยเช่นกัน ซึ่งในสังคมอเมริกันนั้น การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความเป็นชายส่วนหนึ่งมาจากภาวะสังคม เศรษฐกิจ การเกิดสงครามเวียดนาม รวมถึงการต่อต้านอำนาจชายเป็นใหญ่ เหล่านี้ถูกสะท้อนออกมาจากภาพยนตร์ในฐานะเป็นสื่อที่ถ่ายทอดอุดมการณ์ทางความคิดให้กับคนในสังคมด้วย นอกจากนี้อาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์ยังเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยสร้างภาพความเป็นชายให้เกิดการตระหนักต่อคนในสังคม ตลอดจนมีผลต่อการเลียนแบบพฤติกรรมด้วยไม่มากก็น้อย

---

[42] Susan Jeffords, “ The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties ” in Film Theory goes to the Movies, ed. Jim Collins, Hilary Radner and AVA Preacher Collins (New York: Routledge, 1993), pp.196-208.

[43] Ibid.

2.1.4 ภาพของผู้ชายเชื้อสายอิตาเลียน-อเมริกัน ในภาพยนตร์ *

ชาวอิตาเลียนอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ช่วงต้นของศตวรรษที่ 19 โดยเฉพาะในเมืองนิวยอร์ก ที่มีชุมชนของชาวอิตาเลียนขนาดใหญ่ที่ถูกเรียกว่า " ลิตเติ้ลอิตาลี " (Little Italy) ถึงแม้ว่าชาวอิตาเลียนเหล่านี้จะเป็นคนยุโรปที่มีผิวขาว แต่พวกเขาถูกมองว่าเป็นเพียงคนต่างด้าว หรือ ชนชั้นล่างในสังคม และไม่ได้รับโอกาสใดๆ เลย เนื่องจากเป็นผู้ที่ไร้การศึกษาและไม่สามารถพูดภาษาอังกฤษได้ ดังนั้นการปลูกฝังค่านิยมหรือจริยธรรมต่างๆ จึงมาจากภายในครอบครัวหรือในหมู่พวกพ้องของตน พวกเขาปกครองตนเองด้วยการสร้างระบบขึ้นในหมู่บ้าน โดยมีผู้อาวุโสของชุมชนทำหน้าที่เหมือนผู้รักษากฎหมาย ที่ช่วยสะสางปัญหาที่เกิดขึ้น โครงสร้างทางสังคมในลักษณะดังกล่าวนี้เองที่ถูกมองว่าเป็นบ่อเกิดของการเกิดแก๊งอาชญากรรม ความรุนแรง หรือ กลุ่มผู้มีอิทธิพลต่างๆ ขึ้นในสังคม

ในการศึกษาภาพของผู้ชายเชื้อสายอิตาเลียน-อเมริกัน ในภาพยนตร์นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาจากงานเขียนของ แอรอน เบกเกอร์ และ จูลี่แอนน์ วิทัลโล (Aaron Baker and Juliann Vitullo)[44] ที่ได้กล่าวถึงภาพยนตร์ที่เข้าฉายในช่วงปี ค.ศ.1972-1980 จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ " The Godfather " (1972), " Mean Street " (1973), " The Godfather Part II " (1974), " Rocky " (1976), " Rocky II " (1979) และ " Raging Bull "(1980) โดยสรุปว่า ภาพยนตร์เหล่านี้ได้นำเสนอภาพลักษณ์ของผู้ชายเชื้อสายอิตาเลียนอเมริกัน ในฐานะ " กลุ่มชนชั้นแรงงาน " (Working Class) ที่เรียนรู้การเอาชีวิตรอดจากการใช้ชีวิตข้างถนน ซึ่งเป็นภาพลักษณ์ที่ไม่ตรงกับความเป็นจริงในช่วงเวลาดังกล่าว เพราะชาวอิตาเลียน-อเมริกัน ในยุคนี้ ได้เลื่อนฐานะขึ้นมาเป็นชนชั้นกลาง (Middle Class) ในสังคมอเมริกัน รวมถึงมีการส่งลูกหลานออกไปศึกษาตามสถานศึกษาต่างๆ ด้วย

เบกเกอร์และวิทัลโล่[45] เสริมว่ามีนักวิชาการมากมายที่ให้ความสนใจกับการนำเสนอกลุ่มวัฒนธรรมที่เรียกว่า " ชาวต่างด้าวผิวขาว " (White Ethnics)[46] ในภาพยนตร์ช่วงทศวรรษที่ 1970 ซึ่ง

---

* เนื่องจากผู้กำกับมาร์ติน สกอร์เซซี่ เป็นผู้ที่เกิดและเติบโตขึ้นในครอบครัวคาธอลิกเชื้อสายอิตาเลียน (Italian-American) ในชุมชนอิตาเลียนในนิวยอร์ก ประกอบกับในงานภาพยนตร์ช่วงแรกของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ล้วนสะท้อนภาพของผู้ชายในลักษณะของสภาพแวดล้อมดังกล่าว เช่น " Mean Street " (1973) และ " Raging Bull " (1980) ผู้วิจัยจึงศึกษาถึงภาพรวมของผู้ชายเชื้อสายอิตาเลียน-อเมริกัน รวมถึงลักษณะร่วมที่ถูกถ่ายทอดออกมาจากภาพยนตร์ เพื่อให้เกิดความชัดเจนของเนื้อหามากยิ่งขึ้น

[44] Aaron Baker and Juliann Vitullo, " Screening the Italian-American Male " in Masculinity : Bodies, Movies, Culture, ed. Peter Lehman (New York: Routledge, 2001), pp.213-225.

[45] Ibid., p.214.

กล่าวว่ากลุ่มชาวอิตาเลียน-อเมริกันเหล่านี้เปรียบได้กับชาวผิวสีที่เดินทางอพยพเข้ามาสู่ประเทศอเมริกา และไม่ได้การยอมรับจากคนในสังคม โดยภาพลักษณ์ของผู้ชายเชื้อสายอิตาเลียน-อเมริกันกลุ่มนี้ คือ ชอบแสดงออกด้วยความรุนแรง ชอบใช้กำลัง มีความแข็งแกร่งและมุ่งมั่น รวมถึงมีเครือข่ายเชื่อมโยงถึงกันในการแสดงถึงอำนาจของตน ซึ่งสอดคล้องกับภาพยนตร์ทั้ง 6 เรื่อง ที่ได้เสนอภาพลักษณ์ของชาวอิตาเลียน-อเมริกัน ในฐานะชาวต่างด้าวซึ่งมีพื้นที่หรือกลุ่มสังคมของตนที่เข้มแข็ง โดยศูนย์กลางของสังคมคือกลุ่มสตรีชาวอิตาเลียน-อเมริกันที่อุทิศชีวิตให้กับบ้านและครอบครัว และสำหรับผู้ชายนั้นจะพยายามพิสูจน์ตนเองด้วยความกว้างขวางของตนเองในชุมชน หรือมีอำนาจครอบครองพื้นที่ในการเป็นเครือข่ายเชื่อมโยงกับผู้ชายในกลุ่มอื่นๆ เพื่อให้ได้รับการยอมรับจากคนในสังคม

โรเบิร์ต ออร์ซี่ (Robert Orsi)[47] ให้ทรรศนะว่าฐานะของชาวอิตาเลียน-อเมริกันจะอยู่ระหว่างชาวผิวดำและชาวผิวขาว เมื่อครั้งที่ชาวอิตาเลียนอพยพมาถึงสหรัฐอเมริกาก็ต้องเผชิญกับอคติทางเชื้อชาติเช่นเดียวกับชาวผิวสี ที่ถูกตราหน้าว่า มีความเกียจคร้าน (Lazy) เป็นอาชญากร (Criminal) ขาดความรับผิดชอบในเรื่องเพศ (Sexually Irresponsible) และมีอารมณ์แปรปรวน (Emotionally Volatile) แต่ชาวอิตาเลียนนั้นได้เปรียบกว่าชาวผิวสี เพียงแค่พวกเขามีผิวสีขาวเท่านั้น

ตัวอย่างเช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “ Rocky ” (1976) ตัวละครหลักที่รับบทโดย ซิลเวสเตอร์ สตอลโลน (Sylvester Stallone) มีความพยายามที่จะประสบผลสำเร็จตามค่านิยมของชาวอเมริกัน (American Dream) โดยภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นถึงชีวิตของเขาซึ่งอาศัยอยู่ในสภาพแสดล้อมของถนนที่สกปรก ในย่านการค้าที่เงียบเหงา และต้องการประสบความสำเร็จในการชกมวยแบบชาวผิวสี คือ การชนะแชมป์มวยในรุ่นเฮฟวี่เวท (Heavyweight) ให้ได้ หรือในภาพยนตร์เรื่อง “ Raging Bull ” (1980) ตัวละครหลักที่รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro) มีภาพลักษณ์ของชายที่เอาตนเองเป็นใหญ่และชอบควบคุมผู้อื่น แต่หนังก็แสดงให้เห็นว่าตัวละครนั้นขาดความสามารถในการเข้าสังคม ไม่สามารถเจรจากับใครหรือไม่สามารถควบคุมอารมณ์ได้ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกเนื้อหาเกี่ยวกับอคติทางเชื้อชาติ เช่น ในฉากที่ตัวละครหลักต้องขึ้นชกกับฝ่ายตรงข้ามซึ่งเป็นคนผิวสีและต้องพ่ายแพ้ ซึ่งเป็นสัญญะที่สื่อให้เห็นว่าตัวละครหลักนั้นไม่สามารถรักษาความเป็นผิวขาวของตนไว้ได้ และนำมาซึ่งความเจ็บปวดของตัวละครนั้นด้วย

---

[46] Micaela Di Leonardo, The Varieties of Ethnic Experience : Kinship, Class, and Gender Among California Italian-Americans, (New York: Cornall University Press., 1984), In Aaron Baker and Juliann Vitullo : p.214.

[47] Robert Orsi, “ The Religious Boundaries of Inbetween People : Street Feste and the Ploblem of the Dark Skinned Other in Italian Harlem 1920-1990 ” in American Quarterly, (44, September, 1992) In Aaron Baker and Juliann Vitullo : p.215.

2.2 แนวคิดและทฤษฎีสตรีนิยม

แนวคิดและทฤษฎีสตรีนิยม (Feminism) ถือกำเนิดขึ้นเพื่อต่อสู้คัดค้านความไม่เสมอภาคระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย รวมถึงค่านิยมของสังคมที่ให้ค่าความเป็นมนุษย์แก่เพศชาย เพราะเป็นเพศที่มีสติปัญญาฉลาดและเป็นประโยชน์ต่อสังคม ในหนังสือเรื่อง " เพศที่สอง " (The Second Sex) ของ ซีโมน เดอ โบวัวร์ (Simone de Beauvior)[48] นักสตรีนิยมชาวฝรั่งเศสได้สะท้อนความคิดความเชื่อที่ว่าสถานภาพความไม่เท่าเทียมระหว่างหญิงชายในสังคม เป็นผลสืบเนื่องมาจากระบบสังคมวัฒนธรรม ไม่ใช่จากธรรมชาติ ความเสมอภาคทางเพศจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงระบบโครงสร้างของสังคมอย่างจริงจัง นอกจากนี้ยังมีผู้ให้ความหมายของคำว่าสตรีนิยม ไว้ในลักษณะต่างๆ เช่น

สตรีนิยม เป็นแนวคิดในการสร้างความรู้โดยมีผู้หญิงเป็นศูนย์กลางของการศึกษา ความเข้าใจธรรมชาติของผู้หญิง ตลอดจนสาเหตุของการกดขี่ และเอารัดเอาเปรียบผู้หญิงในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่หรือมีอำนาจเหนือผู้หญิง ซึ่งนอกจากการแสวงหาความรู้เกี่ยวกับความไม่เท่าเทียมกันที่มีรากฐานมาจากเพศสภาพแล้ว สตรีนิยมยังมุ่งเน้นที่จะเสนอแนวทางในการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางอำนาจระหว่างเพศชายและเพศหญิง[49] โดยไม่มีผู้ที่อยู่เหนือกว่าและผู้ที่อยู่เบื้องล่าง ทุกคนต้องได้รับการปฏิบัติเท่าเทียมกัน ไม่ว่าจะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย[50]

สตรีนิยมเกิดจากความเชื่อที่ว่ามีความไม่เป็นธรรมต่างๆ และการต่อต้านสตรีแทรกอยู่ในสังคมมนุษย์เกือบจะทุกแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และการเมืองการปกครอง จึงมีความสนใจในประเด็นเรื่องของเพศสภาพที่ปรากฏอยู่ในบริบทหรือวาทกรรมต่างๆ ที่เป็นผลผลิตของมนุษย์ ดังนั้นเพศหญิงจึงต้องการเรียกร้องสิทธิเพื่อนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงเป็นสำคัญ[51]

จะเห็นว่าคำนิยามของคำว่าสตรีนิยมนั้นมีมากมาย การให้ความหมายที่เฉพาะเจาะจงลงไปนั้นจึงเป็นไปได้ยาก เพราะความหมายต่างๆเกิดขึ้นจากกลุ่มคนที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นรสนิยมทางเพศ

---

[48] อมรสิริ สัณห์สุรัติกุล, " สถานภาพของผู้หญิงฝรั่งเศสในปัจจุบัน," ใน การศึกษาเรื่องผู้หญิง, ฉัตรกุมาลย์ กบิลสิงห์. (กรุงเทพฯ: โครงการสตรีและเยาวชนศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2535) อ้างถึงใน กนกพร วิบูลยศริน, 2547:11.

[49] Valerie Bryson, Feminist political theory : An Introduction, 2nd ed.(New York: Palgrave Macmillan, 2003)

[50] Lena Dominelli and Eileen McLeod, Feminist social work (Basingstoke, Hants : Macmillan, 1989), p.25.

[51] จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์, พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 237-238.

ชนชั้น เชื้อชาติ ชาติพันธุ์ หรือผู้พิการ[52] แต่กล่าวโดยสรุปแล้ว ความหมายอย่างกว้างๆ ของคำว่าสตรีนิยม ก็คืออุดมการณ์ที่พยายามส่งเสริมหรือยกระดับสถานภาพและบทบาททางสังคมของผู้หญิงไม่ให้ด้อยไปกว่าผู้ชาย สตรีนิยมเห็นว่าความแตกต่างระหว่างเพศหญิงและเพศชายของบุคคลนั้น มิได้เป็นเพียงความแตกต่างทางด้านร่างกายเท่านั้น หากแต่เป็นความแตกต่างทางสังคม เศรษฐกิจและการเมืองที่มนุษย์เป็นผู้สร้างขึ้นด้วย

2.2.1 ที่มาและกลุ่มแนวคิดของสตรีนิยม

ขบวนการเคลื่อนไหวของอุดมการณ์สตรีนิยมเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในสังคมยุโรปตะวันตก เมื่อประเทศอังกฤษและฝรั่งเศส เริ่มก้าวเข้าสู่ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและการปฏิวัติทางอุตสาหกรรม เป็นผลให้เกิดชนชั้นใหม่คือชนชั้นกลางขึ้น ซึ่งชนชั้นดังกล่าวนี้เองเป็นกลุ่มที่เริ่มเรียกร้องสิทธิ และอำนาจทางการเมือง เพื่อความมีเสรีภาคและเสมอภาคในสังคม การเรียกร้องอุดมการณ์เหล่านี้เองจึงเป็นจุดกำเนิดของการพัฒนาสตรีนิยมในเวลาต่อมา โดยที่มาของแนวคิดสตรีนิยมในโลกตะวันตกนั้นมีการแบ่งพัฒนาการออกเป็น 3 ช่วงเวลาหลัก[53] กล่าวคือ

ในช่วงราวศตวรรษที่ 17-19 ถือเป็นการเปิดประเด็นเรื่องของเพศสภาพในสังคมตะวันตกและการเรียกร้องสิทธิความไม่เท่าเทียมกันระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย เกิดเป็น “คลื่นลูกที่หนึ่ง” (First wave) ของสตรีนิยมที่มีการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิในการเลือกตั้งอย่างเท่าเทียม ต่อมาในช่วงปี ค.ศ. 1848 ที่เมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้มีการขับเคลื่อนเรียกร้องสิทธิสตรีโดยอ้างว่าผู้หญิงถูกกดขี่ภายใต้การปกครองที่ไม่เป็นธรรมของผู้ชาย (Unjust government of men)[54] เพื่อขยายขอบเขตสิทธิของสตรีให้มีเสรีภาพชีวิตและการแสวงหาความสุขที่เท่าเทียมกัน อย่างไรก็ตามกว่าที่ผู้หญิงจะได้เลือกตั้งเหมือนกับผู้ชายในสังคมตะวันตกก็ต้องรอเวลามาถึงต้นศตวรรษที่ 20 เพราะการขยายสิทธิในการเลือกตั้งของบุคคลเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่เกี่ยวพันกับความเปลี่ยนแปลงทางกฎหมายและวัฒนธรรมด้านอื่นๆ อีกหลายประการ

นอกจากนี้ในช่วงเวลาดังกล่าว ผู้หญิงถูกกำหนดให้ทำหน้าที่เป็นเพียงแม่บ้าน เป็นแม่และภรรยาที่ดี ในขณะที่ผู้ชายได้รับบทบาทหน้าที่ในการประกอบอาชีพ มีอำนาจ เป็นผู้นำ และเป็นหัวหน้า

---

[52] Maggie Humm, Feminist Theory (London: Prentice Hall, 1995) อ้างถึงใน วิระดา สมสวัสดิ์, 2549:10.

[53] จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์, พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 238-239.

[54] เรื่องเดียวกัน

ครอบครัว ซึ่งลักษณะดังกล่าว ทำให้ผู้หญิงมองว่าตนเองถูกกีดกันออกจากพื้นที่สาธารณะหรือเป็นคนชายขอบ ที่ไร้ซึ่งอำนาจใดๆในสังคม ขบวนการสตรีนิยมในยุคนี้จึงต้องการที่จะปลดปล่อยสตรีให้ได้รับความชอบธรรมและความเสมอภาคในด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น การเมือง การศึกษา หรือกฎหมาย

ต่อมาหลังจากที่สงครามโลกครั้งที่สองสิ้นสุดลง การเคลื่อนไหวจาก " คลื่นลูกที่สอง " (Second wave) ของสตรีนิยมก็เริ่มขึ้นเมื่อประมาณ ค.ศ. 1960-1995 โดยประเด็นสำคัญยังคงเรียกร้องให้เกิดความเท่าเทียมกันระหว่างเพศของสิทธิในด้านต่างๆ รวมไปถึงการเคลื่อนไหวในลักษณะใหม่ที่เรียกว่า " การปลดปล่อยสตรี " (Woman's liberation movement)[55] ซึ่งมีสาระสำคัญว่าการพิจารณาประเด็นปัญหาใดๆที่เกี่ยวกับสตรี จะต้องเลิกกระทำภายใต้กรอบความคิดเดิมที่ถือผู้ชายเป็นจุดศูนย์กลางของความถูกต้องด้วย เช่น การประกอบอาชีพโดยใช้เพศเป็นเกณฑ์ , ระบบเศรษฐกิจที่กำหนดบทบาทและหน้าที่ของเพศหญิง ตลอดจนการกำหนดพื้นที่ที่ผู้หญิงควรอยู่ ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนมาจากการถือระบบอำนาจของชายเป็นใหญ่ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องแก้ไขหรือล้มล้างให้หมดไป

นับตั้งแต่ช่วงปลาย ค.ศ.1980 เป็นต้นมา เริ่มเกิดเป็นกลุ่มสตรีนิยม " คลื่นลูกที่สาม " (Third wave) ซึ่งเป็นกลุ่มที่ขับเคลื่อนจนทำให้เกิดความหลากหลายของกลุ่มสตรีนิยม ไม่ว่าจะเป็น สตรีนิยมของผู้หญิงผิวสี (Black feminism) สตรีนิยมสายสิ่งแวดล้อม (Ecofeminism) สตรีสายอำนาจนิยม (Power feminism) และกลุ่มเลสเบี้ยนนิยม (Lesbianism) ซึ่งเป็นการเรียกร้องสิทธิและประเด็นทางเพศสภาพสู่บริบทในวงกว้าง เช่น เพศสภาพระหว่างเชื้อชาติ สตรีนิยมกับสิ่งแวดล้อม การสนับสนุนให้ผู้หญิงได้มาซึ่งอำนาจจริง รวมถึงการสร้างความสัมพันธ์ที่ดีกับบุรุษด้วย

ตลอดระยะเวลาที่แนวคิดสตรีนิยมได้พัฒนาและถูกปรับแต่ง ขยายความ ตลอดจนความพยายามที่จะสร้างคำอธิบายตามปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับผู้หญิงแต่ละกลุ่มเรื่อยมานั้น ก่อให้เกิดแนวความคิดที่แตกต่างมากมาย ในที่นี้ กาญจนา แก้วเทพ[56] ได้แบ่งแยกกลุ่มสตรีนิยมตามหลักแนวคิดออกเป็น 4 สำนักคิด* หลักคือ

---

[55]กนกพรรณ วิบูลยศริน, "การเปรียบเทียบภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 13.

[56] กาญจนา แก้วเทพ, ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์, 2549), หน้า 480.

* กาญจนา แก้วเทพ ได้ใช้เกณฑ์ทางปรัชญามาจัดประเภทกลุ่มต่างๆ ของสตรีนิยม โดยแบ่งรูปแบบของปรัชญาออกเป็นสองประเภทใหญ่ๆ คือ 1) ปรัชญาแบบ Essentialism กลุ่มสตรีนิยมที่ใช้แนวทางนี้ จะมีความเชื่อว่าคนแต่ละเพศมีความแตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นวิธีการมองโลก หรือคุณค่าแบบผู้หญิงผู้ชาย 2) ปรัชญาแบบ Anti-essentialism เป็นแนวทางที่ปฏิเสธปรัชญาแบบ Essentialism และเชื่อว่า "ความเป็นหญิง" และ "ความเป็นชาย" ล้วนถูกประกอบสร้างขึ้นมาจากสังคมทั้งสิ้น ดูเพิ่มเติม กาญจนา แก้วเทพ, 2549:479-480.

2.2.1.1 สตรีนิยมแนวเสรีนิยม (Liberal feminism)

2.2.1.2 สตรีนิยมแนวมาร์กซิสต์ / แนวสังคมนิยม (Marxist/Socialist feminism)

2.2.1.3 สตรีนิยมแนวราดิกัล (Radical feminism)

2.2.1.4 สตรีนิยมแนวยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modern feminism)

2.2.1.1 สตรีนิยมแนวเสรีนิยม (Liberal feminism) สตรีนิยมแนวเสรีนิยมนี้ มีความเชื่อว่า สิ่งที่ทำให้เพศหญิงและชายแตกต่างกัน ไม่ได้เกิดจากสรีระทางร่างกายตามธรรมชาติ แต่เกิดจากการกำหนดบทบาทชายและหญิงด้วยการปลูกฝัง ขัดเกลา และอบรมบ่มเพาะจากสังคม โดยฐานะทางสังคมควรถูกกำหนดจากความสามารถและทักษะของปัจเจกบุคคล โดยวัดจากความสำเร็จของบุคคลในการแข่งขันกับบุคคลอื่น[57]

สตรีนิยมแนวเสรีนิยมได้ประยุกต์เอาหลักการเสรีนิยมในเรื่องของความเสมอภาค เสรีภาพ และความยุติธรรม มาใช้ในการต่อสู้เรียกร้องเพื่อสิทธิสตรี โดยมีเป้าหมายหลักอยู่ที่ความเท่าเทียมกันทางเพศระหว่างหญิงและชาย และต่อต้านการแบ่งแยกบทบาททางเพศที่มากเกินไป ผู้หญิงควรได้รับการตัดสินเป็นบุคคลที่มีความสามารถในการประกอบอาชีพได้เหมือนผู้ชาย ตลอดจนมีสิทธิเท่าเทียมกับผู้ชายในทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การศึกษาและทางกฎหมาย

2.2.1.2 สตรีนิยมแนวมาร์กซิสต์ / แนวสังคมนิยม (Marxist/Socialist feminism) เป็นกลุ่มที่เกิดขึ้นภายในกลุ่มมาร์กซิสต์ และได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของกลุ่ม ด้วยการมุ่งเน้นการวิเคราะห์สังคมที่มีชนชั้นเป็นหลัก ซึ่งนักสตรีนิยมในแนวนี้จะให้ความสำคัญกับการหยิบยกประเด็นการเอารัดเอาเปรียบทางเพศมาใช้ในการศึกษา โดยมีความเชื่อว่าการกดขี่ทางเพศนั้นเกิดจากการกดขี่ทางชนชั้นของสังคม ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องเปลี่ยนแปลงสังคมให้ปราศจากชนชั้น เพื่อทำให้สภาพการถูกกดขี่ที่ผู้หญิงได้รับหมดไป ในขณะเดียวกันผู้หญิงก็ควรมีบทบาทในระบบเศรษฐกิจของสังคมด้วย เพราะถือว่าทุกคนในสังคมมีความเท่าเทียมกันในการเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตด้วยกันทั้งสิ้น

แนวคิดของสตรีนิยมแนวนี้จะต่างไปจากแนวคิดเสรีนิยม คือไม่เชื่อว่าความเสียเปรียบทางสังคมของผู้หญิงจะแก้ได้ด้วยการให้สิทธิทางกฎหมาย เพราะเชื่อว่าความแตกต่างระหว่างเพศได้ฝังราก

---

[57] วันทนีย์ วาสิกะสิน, สังคมสงเคราะห์แนวสตรีนิยมทฤษฎีและการปฏิบัติงาน (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ , 2543), หน้า 37.

ลึกลงไปที่โครงสร้างทางสังคมและเศรษฐกิจโดยตรง การแก้ไขคือการปฏิบัติทางสังคมเท่านั้นที่จะปลดปล่อยให้ผู้หญิงมีอิสระและเท่าเทียมกับผู้ชายอย่างแท้จริง[58]

2.2.1.3 สตรีนิยมแนวราดิกัล (Radical feminism) เป็นกลุ่มที่ปฏิเสธระบบชายเป็นใหญ่อย่างสุดขั้ว โดยมีความเชื่อว่าต้นเหตุของการกดขี่ผู้หญิงมาจากระบบสังคมแบบชายเป็นใหญ่ ซึ่งเป็นระบบที่ทำให้ผู้หญิงเป็นฝ่ายถูกเอารัดเอาเปรียบทางเพศ จนเกิดความไม่เท่าเทียมกันในกิจกรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ทางการเมือง เศรษฐกิจ หรือกิจกรรมส่วนตัว ดังนั้นเป้าหมายของสตรีนิยมกลุ่มนี้จึงต้องการเห็นความเสมอภาคอย่างแท้จริงระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย หรือหากเป็นไปได้ผู้หญิงต้องเหนือกว่า[59]

2.2.1.4 สตรีนิยมแนวยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modern feminism) เป็นกลุ่มที่ไม่เชื่อว่ามีอะไรที่เป็นความจริง (Reality) เพราะความจริงล้วนเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นและถูกให้ความหมายทั้งสิ้น เพราะฉะนั้นความเป็นผู้หญิงก็เช่นเดียวกัน ไม่มีอะไรที่เป็นผู้หญิงโดยธรรมชาติ แต่เกิดจากการนิยามว่าจะให้ผู้หญิงเป็นอะไรเท่านั้น สตรีนิยมในกลุ่มนี้จึงเชื่อว่าไม่มีสาเหตุหรือต้นเหตุใดที่เป็นเพียงสาเหตุเดียวสำหรับสภาพความเป็นรองของสตรีเพศในสังคม (Woman's subordination)[60] เนื่องจากการกดขี่หรือกีดกันผู้หญิงนั้นมีหลายรูปแบบ มีหลายลักษณะที่แตกต่างกันออกไป การแก้ไขปัญหาจึงต้องพิจารณาหรือสำรวจถึงชนชั้น เชื้อชาติ ศาสนา เพศสภาพและความแตกต่างระหว่างชายหญิงให้มีความสำคัญเท่าเทียมกัน

2.2.2 <u>สตรีนิยม กับ ภาพยนตร์</u>

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะถือกำเนิดมาจากการประดิษฐ์ของผู้ชาย และเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ โดยมีผู้หญิงเป็นองค์ประกอบรองในฐานะตัวละครและผู้ผลิตงานทั่วไปเท่านั้น แต่ภาพยนตร์แทบทุกเรื่องที่มีการสร้างขึ้นในโลกนี้ ก็ล้วนแล้วแต่มีเรื่องราวของผู้หญิงบรรจุอยู่ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะให้ความสำคัญกับเรื่องราวของผู้หญิงในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ มากน้อยเพียงใดก็ตาม[61]

---

[58] สมเกียรติ วันทะนะ, <u>อุดมการณ์ทางการเมืองร่วมสมัย</u> (นครปฐม: โรงพิมพ์ศูนย์ส่งเสริมและฝึกอบรมการเกษตรแห่งชาติ สำนักส่งเสริมและฝึกอบรมกำแพงแสน มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์วิทยาเขตกำแพงแสน, 2544), หน้า 167.

[59] เรื่องเดียวกัน, หน้า 170.

[60] จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, <u>วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์</u>, พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 240.

[61] พนิดา หันสวาสดิ์, <u>ผู้หญิงในภาพยนตร์ : กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย</u> (เชียงใหม่ : ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544), หน้า 23.

จากกระแสการก่อตัวของกลุ่มสตรีนิยมที่มีมาอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดความสนใจที่จะศึกษาเรื่องผู้หญิงในภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น ในปี ค.ศ. 1972 พบว่ามีกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์สตรีและสตรีที่ทำงานในวงการสื่อสารมวลชนในอเมริกา ได้มีการรวมตัวกันขึ้นเพื่อเผยแพร่คำวิจารณ์และการต่อต้านของพวกเธอในเรื่องความมีอคติ และความลำเอียงทางเพศในธุรกิจภาพยนตร์ ส่วนในด้านงานวิจัยนั้นพบว่าในปี ค.ศ.1973 มีงานวิจัยถึง 3 เรื่อง ที่ทำเรื่องภาพรวมของผู้หญิงในภาพยนตร์ยุโรปและอเมริกัน[62] คือ

- From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies โดย Molly Haskell
- Popcorn Venus : Women, Movies and the American Dream โดย Marjorie Rosen
- Women and their Sexuality in the New Film โดย Joan mellen

งานวิจัยทั้งสามเรื่องนั้น เป็นงานวิจัยที่มีผลต่อการพัฒนาทฤษฎีการเรียกร้องสิทธิสตรีในภาพยนตร์[63] เพราะในช่วงเวลานั้นมีภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับผู้หญิงเพียงไม่กี่เรื่อง และถึงแม้ว่าผู้หญิงในชีวิตจริงจะมีความเปลี่ยนแปลงในบทบาทชีวิตความเป็นอยู่ มีเสรีภาพทางเพศมากขึ้น ตามเวลาที่เปลี่ยนไป แต่บทบาทของผู้หญิงในภาพยนตร์อเมริกันกลับเป็นเรื่องเล็กน้อย และยังถูกนำเสนอในฐานะที่เป็นวัตถุทางเพศ การมองหรือสะท้อนภาพของผู้หญิงในภาพยนตร์เป็นการสะท้อนภาพจากแนวคิดของผู้ชาย เนื่องจากมีผู้กำกับที่เป็นผู้หญิงน้อยมาก อีกทั้งเรื่องราวในภาพยนตร์ยังเน้นที่เรื่องราวของกลุ่มอิทธิพล สงคราม และความรุนแรง ผู้หญิงในภาพยนตร์จึงเป็นเพียงฉากหลังของชีวิตวีรบุรุษหรือพระเอกที่เป็นตัวละครนำของเรื่อง ซึ่งถึงแม้ว่าจะมีภาพยนตร์ที่สนใจนำเรื่องของผู้หญิงมาเป็นแกนนำอยู่บ้าง แต่ก็มีเป็นจำนวนน้อยที่สะท้อนภาพของผู้หญิงในสถานภาพสังคมปัจจุบัน

การออกฉายของภาพยนตร์เรื่อง “ Julia ” (1977) ของผู้กำกับเฟร็ด ซินเนอมานน์ (Fred Zinnemann) นับได้ว่าเป็นปฐมบทของภาพยนตร์สิทธิสตรีที่ชัดเจนที่สุด[64] โดยเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับมิตรภาพของผู้หญิงกับผู้หญิง ซึ่งถือว่าเป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นมาทวนกระแสเนื้อหาของภาพยนตร์ที่มักกล่าวถึงคุณธรรม หรือ ความสัมพันธ์ที่แนบแน่นระหว่างมิตรภาพของผู้ชายในช่วงเวลาดังกล่าว หลังจากนั้นเป็นต้นมา ภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับสิทธิสตรีก็ได้ขยายวงกว้างขึ้น ทั้งเรื่องของจำนวนและเนื้อหา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความสัมพันธ์ในครอบครัว การทำงาน ตลอดจนประเด็นปัญหาความรุนแรงทางเพศ เช่น เรื่องของโสเภณี และการล่วงละเมิดทางเพศ เป็นต้น

---

[62] กาญจนา แก้วเทพ และ คนอื่นๆ, ภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสื่อมวลชน (กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), หน้า 21-22.

[63] เรื่องเดียวกัน

[64] Annette Kuhn, Women's Pictures: Feminism and Cinema (London: Routledge & K. Paul, 1982.)

เมื่อภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับผู้หญิงหรือพูดถึงปัญหาของผู้หญิงได้รับความสนใจอย่างแพร่หลาย ดังนั้นนอกจากภาพยนตร์ตามปกติโดยทั่วไปแล้ว ยังได้มีการผลิต “ หนังผู้หญิง ” (Women’s film)[65] ที่อาจสร้างโดยผู้ชายหรือผู้หญิงก็ได้ ออกมาเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของการเชิดชูสิทธิสตรี หรือเรื่องราวที่สะท้อนปัญหาการกดขี่ทางเพศในรูปแบบต่างๆ เพื่อรองรับกับกลุ่มผู้บริโภคสตรีและสอดคล้องกับสถานภาพหรือบทบาทของสตรีที่กำลังเปลี่ยนแปลงไป

ภาพยนตร์ในลักษณะของ “ หนังผู้หญิง ” นี้จะแตกต่างกับภาพยนตร์โดยทั่วไป คือมีมุมมองการเล่าเรื่องแบบผู้หญิง และการให้คำนิยามของความเป็นผู้หญิง แม้ว่าเมื่อพิจารณาโดยผิวเผินแล้ว หนังผู้หญิงจะมีเรื่องราวแบบชู้สาวระหว่างหญิงกับชาย แต่การให้นิยามของความเป็นหญิงนั้น มิได้วางน้ำหนักอยู่ที่การจะต้องเป็นนางเอกของเรื่องราว เพราะเป้าหมายสำคัญอยู่ที่การทำให้ผู้หญิง บรรลุถึงความเข้าใจในตนเอง รู้จักถึงความปรารถนาและความต้องการของตนเอง ถึงแม้ว่าจะต้องแลกมาด้วยความสูญเสียและต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวก็ตาม[66] ซึ่งตัวละคร “ คาเรน ” (Karen) ในภาพยนตร์เรื่อง “ Out of Africa ” (1985) ที่รับบทโดยเมอรีล สตรีป (Meryl Streep) เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของผู้หญิงที่แสวงหาความเข้าใจในตนเองดังกล่าว

นอกจากภาพยนตร์กระแสหลักแล้ว ขบวนการเคลื่อนไหวของสตรีนิยม ยังได้อ้างถึงภาพยนตร์ Avant-Garde* ของผู้หญิงด้วย ว่าเป็นภาพยนตร์ที่สามารถแสดงออกซึ่งความรู้สึกของสตรี ออกมาในทางสร้างสรรค์ และเป็นตัวของตัวเอง รวมถึงเป็นการแสดงออกที่สำคัญในการแสดงให้เห็นสติปัญญาของผู้หญิง เช่นเดียวกับการเขียนบทกวี หรือ ภาพเขียนต่างๆ ด้วย

กล่าวโดยสรุปแล้ว แนวคิดและทฤษฎีสตรีนิยมไม่ว่าจะแนวทางใดก็ตาม ต่างก็มีจุดประสงค์เดียวกันก็คือ ความเสมอภาคและความเท่าเทียมกันในสังคมระหว่างเพศชายกับเพศหญิง ดังนั้นในการศึกษาเรื่องราวของผู้หญิง จะทำให้ผู้วิจัยได้กรอบแนวความคิด ในการทำความเข้าใจความหมายของความเป็นชายในภาพยนตร์ ได้ชัดเจนและกว้างขวางมากยิ่งขึ้นด้วย

---

[65] กาญจนา แก้วเทพ, “ความเป็นหนังและความเป็นหญิง,” ใน วิจารณ์หนังทัศนะใหม่ : Feminist Criticism, มยุรี ดำรงเชื้อ ,บรรณาธิการ.(กรุงเทพฯ: เจนเดอร์เพลส, 2535), หน้า 34.

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 36-37.

* ภาพยนตร์ Avant-Garde หรือภาพยนตร์กลุ่มก้าวหน้า เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกจากกลุ่มศิลปินภาพวาดชาวฝรั่งเศสในช่วงปี ค.ศ. 1914-1930 สมัยที่ศิลปะกลุ่มทันสมัยนิยม (Modernism) เจริญรุ่งเรือง โดยพวกเขาเริ่มหันมาสนใจภาพยนตร์ในฐานะสื่อใหม่ที่จะทดลองความคิดของพวกเขาในรูปแบบต่างๆ ดูเพิ่มเติม อัญชลี ชัยวรพร, 2548: 266-267.

2.3 แนวคิดของโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

การเล่าเรื่อง (Narratives) และเรื่องเล่าต่างๆ (Stories) นั้นเป็นวิธีการพื้นฐานอันหนึ่งของการสร้างความหมายหรือความเข้าใจเกี่ยวกับประสบการณ์ของคนเรา มนุษย์มีแนวโน้มที่จะเข้าใจและเล่าถึงประสบการณ์ต่างๆทั้งหลายโดยผ่านเรื่องเล่า ในวัฒนธรรมตะวันตกเมื่อผู้คนต้องการพูดถึงสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้น ทั้งเรื่องที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงและเรื่องที่เสกสรรขึ้นมาเอง พวกเขาจะนำเสนอประสบการณ์ต่างๆเหล่านี้ในรูปของเรื่องเล่าหรือโครงสร้างของการดำเนินเรื่อง นั่นคือ ลำดับเกี่ยวกับเหตุการณ์ต่างๆที่เชื่อมโยงกันผ่านกระบวนการของเหตุผลที่เกิดขึ้นตามเวลาและสถานที่[67] โดยเล่าถึงจุดเริ่มต้นเรื่องราวที่ดำเนินไปในระหว่างกลาง และตอนจบ [68]

การเล่าเรื่องนั้นมีประวัติศาสตร์มาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยนักปราชญ์ของโลกอย่างอริสโตเติลในหนังสือเรื่อง “ The Poetics ” ของเขาได้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็น 2 ลักษณะคือ การแสดงให้เห็น (Mimesis / Showing)[69] เช่นละครเวทีที่เหตุการณ์สามารถเล่าเรื่องด้วยตัวเอง กับ การเล่า (Diegesis / Telling)[70] เช่นวรรณกรรมหรือนวนิยายที่ต้องผ่านการเล่าของนักเล่าเรื่องหรือผู้ประพันธ์ ซึ่งการเล่าเรื่องทั้งสองประเภทนี้ก็เป็นพื้นฐานของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ที่ต้องประกอบด้วยภาพและเสียง โดยมีเทคนิคของการเล่าเรื่องเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยนั่นเอง[71]

ในสื่อภาพยนตร์นั้นคำว่า “ การเล่าเรื่อง ” หรือ “ Narrative ” นั้นมีการให้คำนิยามหรือความหมายไว้อย่างกว้างขวางและหลายรูปแบบ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วสรุปได้ว่า การเล่าเรื่องในภาพยนตร์จะมีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เรียงลำดับต่อเนื่องกันไปอย่างมีเหตุมีผล ตามเวลาและสถานที่ที่เชื่อมโยงกัน[72] และส่วนประกอบของการเล่าเรื่องนั้นจะมีองค์ประกอบต่างๆ คือตัวละคร ฉาก โครงเรื่อง เทคนิคที่ผสานเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นภาพยนตร์[73] ดังนั้นการศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องจึงถูกนำมาใช้ตีความให้

---

[67] David Bordwell, Film Art : An Introduction (US: Mcgraw-Hill, 1993), p.65.

[68] David A.Cook, A History of Narrative Film (New York: W.W.Norton & Company Inc., 1996), p.969.

[69] อัญชลี ชัยวรพร, “เรื่องเล่าในภาพยนตร์,” ใน ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น, พิมพ์ครั้งที่ 1 (นนทบุรี: มหา วิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2548), หน้า 224.

[70] เรื่องเดียวกัน

[71] Louis Giannetti, Understanding Movies, 4th ed. (New Jersey: Prentice-hall, 1987), p.305.

[72] David Bordwell, Film Art : An Introduction, p.495

[73] Thomas Schatz, Hollywood genres : formulas, filmmaking, and the studio system (New York: Mcgraw-Hill, 1981), p.10

เข้าใจเรื่องราวต่างๆ ในภาพยนตร์ได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น ซึ่งวิธีการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์มีเนื้อหาหลักที่นิยมนำมาใช้ในการวิเคราะห์หลายวิธี กล่าวคือ

2.3.1 โครงเรื่อง (Plot)

ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ รวมทั้งการเล่าเรื่องเกือบทุกชนิด โครงเรื่องเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ต้องนำมาศึกษาเสมอ ซึ่งลักษณะของเรื่องเล่าในภาพยนตร์จะมีความแตกต่างในรายละเอียดตามประเภทของงาน แต่ที่ได้รับความนิยมและมีอิทธิพลมากที่สุดต่อการสร้างภาพยนตร์ของทุกประเทศในโลกปัจจุบันคือ ประเภทการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก (Classic Hollywood Narrative)[74] ซึ่งมีลักษณะการดำเนินเรื่องเป็นเส้นตรง จัดเรียงตามลำดับเวลาและเชื่อมโยงกันอย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยมีโครงสร้างในการลำดับเหตุการณ์ตามหลักของกุสตาฟ เฟรย์ทาก (Gustav Freytag)[75] นักปราชญ์ชาวเยอรมัน ที่แบ่งการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิกออกเป็น 5 ขั้นตอน คือ

2.3.1.1 การเริ่มเรื่อง (Exposition) เป็นการชักจูงความสนใจติดตามเรื่องราว แนะนำตัวละครทั้งฝ่ายพระเอกนางเอก (Protagonist) และฝ่ายตรงข้าม (Antagonist) ฉาก หรือ สถานที่ให้ชวนติดตาม โดยไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเหตุการณ์ อาจมีการเริ่มเรื่องจากตอนท้ายไปหาต้นเรื่อง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ Memento ” (2000)

2.3.1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) เป็นการที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและสมเหตุผลมากยิ่งขึ้นเป็นลำดับ ปมปัญหา ข้อขัดแย้ง ในแต่ละสถานการณ์นั้นจะเริ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ

2.3.1.3 จุดสูงสุด (Climax) เป็นจุดที่สถานการณ์และเหตุการณ์ทวีความเข้มข้นสูงสุด จะเกิดเมื่อเรื่องราวกำลังถึงจุดแตกหักและตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ หรือความจริงในเรื่องได้รับการเปิดเผย

2.3.1.4 ภาวะคลี่คลาย (Resolution) เป็นส่วนของการคลี่คลายสถานการณ์ คือ สภาพหลังจากที่จุดสูงสุดได้ผ่านพ้นไปแล้วหรือเงื่อนงำและประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผย

2.3.1.5 การปิดเรื่อง (Closure) เป็นจุดยุติหรือการสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด ซึ่งอาจจบลงในแบบสุขนาฏกรรม โศกนาฏกรรม หรือไม่บอกโดยตรงและปล่อยให้ผู้ชมนำไปคิดต่อเองก็เป็นได้

---

[74] อัญชลี ชัยวรพร, “เรื่องเล่าในภาพยนตร์,” ใน ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น, พิมพ์ครั้งที่ 1, หน้า 236-237.

[75] Louis Giannetti, Understanding Movies, 4th ed., p.313.

จากลำดับขั้นการเล่าเรื่องของเฟรย์ทากดังกล่าวนี้ นักเขียนคนสำคัญของฮอลลีวู้ดชื่อ " ซิด ฟิลด์ " (Syd Field)[76] ได้แสดงความเห็นว่าโครงสร้างการเล่าเรื่องของฮอลลีวู้ดคลาสสิกนั้นมีองค์ประกอบสำคัญเพียงสามส่วน หรือ สามองค์ (Three Act) เท่านั้นคือ

- *องค์หนึ่ง เรียกว่า ช่วงวางฐานเรื่อง (The Setup)* อยู่ในส่วนแรกของเรื่อง มีประมาณหนึ่งในสี่ส่วนของบทภาพยนตร์ เป็นช่วงของการปูพื้นฐานของเรื่อง ทั้งในส่วนของตัวละคร ที่มา และประเด็นที่ภาพยนตร์ต้องการนำเสนอในส่วนต่อๆไป
- *องค์สอง เรียกว่า การเผชิญหน้า (Confrontation)* เป็นส่วนกลางของเรื่อง มีประมาณสองในสี่ส่วนของบท อยู่ในช่วงที่สถานการณ์กำลังดำเนินไป มีการเปิดเผยปมปัญหาและการกระทำของตัวละคร ก่อนที่สถานการณ์จะพลิกผันเป็นจุดวิกฤติที่จะนำไปสู่องค์ที่สาม
- *องค์สาม เรียกว่า การคลี่คลาย (Resolution)* เป็นส่วนสุดท้าย หรือหนึ่งในสี่ส่วนสุดท้ายของเรื่องราว มีการคลี่คลายและแก้ปัญหาต่างๆของสิ่งที่เกิดขึ้นในองค์สอง

ตารางที่ 2.4 <u>ตารางแสดงการเปรียบเทียบลำดับเหตุการณ์ของโครงสร้างการเล่าเรื่องระหว่างกุสตาฟ เฟรย์ทาก และ ซิด ฟิลด์</u>

ลำดับเหตุการณ์ของโครงสร้างการเล่าเรื่อง	
กุสตาฟ เฟรย์ทาก (Gustav Freytag)	**ซิด ฟิลด์ (Syd Field)**
การเริ่มเรื่อง (Exposition)	องค์หนึ่ง ช่วงวางฐานเรื่อง (The Setup)
การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)	องค์สอง การเผชิญหน้า (Confrontation)
จุดสูงสุด (Climax)	
ภาวะคลี่คลาย (Resolution)	องค์สาม การคลี่คลาย (Resolution)
การปิดเรื่อง (Closure)	

เมื่อพิจารณาถึงรายละเอียดของลำดับขั้นแล้ว จะเห็นว่า องค์หนึ่งของซิด ฟิลด์ ก็เท่ากับการเริ่มเรื่อง (Exposition) ส่วนองค์สองก็คือการพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) ถึงจุดสูงสุด (Climax) และองค์สามก็คือการคลี่คลาย (Resolution) รวมไปถึงการปิดเรื่องนั่นเอง ซึ่งทั้งหมดนี้ถือเป็นขนบ (Convention) ที่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ในโลกดำเนินรอยตามและเป็นแบบอย่างที่ผู้ชมทั่วไปคุ้นเคย

---

[76] Louis Giannetti, <u>Understanding Movies,</u> 4th ed. (New Jersey: Prentice-hall, 1987), pp.313-315 อ้างถึงใน อัญชลี ชัยวรพร, 2548:239.

2.3.2 แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิด คือ ศูนย์กลางของความคิดหลักที่เกี่ยวกับเรื่องทั้งหมดที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อสารกับคนดู[77] หรือ ความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง ซึ่งเป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการนำเสนอ[78] ผู้ชมจะสามารถเข้าใจแก่นความคิดของเรื่องได้จากองค์ประกอบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นชื่อเรื่อง ตัวละคร สถานการณ์ การกระทำ หรือสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏในเรื่อง โดยแก่นของเรื่องนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้ชมจะต้องรับทราบหรือจับใจความสำคัญให้ได้ มิเช่นนั้นจะไม่สามารถทราบหรือเข้าใจถึงแนวคิดหลักที่ผู้สร้างต้องการถ่ายทอด

2.3.3 ตัวละคร (Character)

ตัวละคร เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ในการดึงดูดให้ผู้ชมติดตามไปสู่จุดเป้าหมายของเรื่อง ลอเรนซ์ เพอร์รีน (Laurence Perrine) ให้คำนิยามว่าตัวละครคือบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในการเล่าเรื่อง นอกจากนี้ยังหมาย ถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะรูปร่างหน้าตาหรืออุปนิสัยใจคอของตัวละครด้วย[79] ในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ ผู้ชมจะได้รับการกระตุ้นให้เข้าไปสัมพันธ์กับตัวละครหลักต่างๆ เพื่อที่ผู้ชมจะได้รู้สึกผูกพันและคล้อยตามไปกับสิ่งที่ตัวละครกระทำ รวมถึงเอาใจช่วยตัวละครเมื่อต้องเผชิญกับภาวะวิกฤติด้วย

ดไวท์ วี. สเวน (Dwight V. Swain) พูดถึงลักษณะของตัวละครไว้ในหนังสือเรื่อง “ Film Scripting ” [80] ว่าแต่ละตัวละครต้องมีองค์ประกอบ 2 ส่วน คือส่วนที่เป็นความคิด (Conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation) ส่วนความคิดของตัวละครโดยปกติจะเป็นสิ่งเปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ส่วนพฤติกรรมของตัวละครจะเป็นผลอันเกิดจากความคิดและทัศนคติของตัวละคร นอกจากนี้คุณสมบัติของตัวละครมักได้รับการนำมาวิเคราะห์อยู่เสมอ โดยจำแนกตัวละครตามคุณสมบัติของตัวละครได้เป็น 2 ประเภท[81] คือ

---

[77] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, เสกฝัน ปั้นหนัง : บทภาพยนตร์ (Three-act structure screenwriting) (กรุงเทพฯ : บริษัทบ้านฟ้า, 2547), หน้า 14.

[78] Emil Hurtik and Robert Yarber, An Introduction to Shot Story and Criticism (Massachusetts: Xerox College, 1971), p.94.

[79] Laurence Perrine, Literature : Structure Sound and Sense (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), p.1491.

[80] Dwight V. Swain, Film Scripting (New York: Hasting House, 1982), pp.95-114.

[81] ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, “วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 16.

2.3.3.1 ตัวละครผู้กระทำ (Active character) คือตัวละครที่มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือ ครอบงำจากผู้อื่นโดยง่าย มักมีเป้าหมายและการตัดสินใจเป็นของตน โดยทั่วไปแล้ว คือตัวละครหลักหรือตัวละครที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง ที่จะเป็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นผู้กระทำสร้างสถานการณ์ต่างๆ ขึ้นมา และเป็นตัวดำเนินเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบ[82] ตัวละครประเภทนี้ต้องสามารถดึงดูด และ สร้างความสนใจให้แก่ผู้ชมได้ เพื่อที่จะนำพาผู้ชมให้จดจ่ออยู่กับเรื่องราวและติดตามการกระทำของตัวละครไปโดยตลอด

2.3.3.2 ตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive character) คือตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ ต้องพึ่งพาหรืออยู่ภายใต้การดูแลหรือควบคุมของตัวละครอื่น เป็นตัวละครประเภทที่ตรงข้ามกับตัวละครแบบผู้กระทำ คือจะเป็นตัวละครที่มักไม่ใช่ผู้ที่ก่อให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆ แต่กลับเป็นฝ่ายที่ต้องทำตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอันอาจจะมาจากการกระทำของตัวละครอื่น เพราะหากตัวละครหลักเป็นผู้ที่เป็นฝ่ายถูกกระทำเสมอ หรือตลอดเกือบทั้งเรื่อง ความน่าสนใจในตัวละครนั้นก็จะลดลง

ในส่วนของการศึกษาตัวละครนั้น นอกจากจะพิจารณาจากองค์ประกอบภายนอก เช่นกริยาอาการ หรือพฤติกรรมต่างๆ แล้ว ยังประกอบไปด้วยองค์ประกอบอื่นๆอีกหลายประการ เช่น ปูมหลัง แรงขับดันภายใน หรือ บทสนทนา ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงอย่างละเอียดอีกครั้งในแนวคิดถัดไป

2.3.4 ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้ง (Conflict) เป็นหัวใจสำคัญของการเขียนบทภาพยนตร์ หากไม่มีความขัดแย้งก็จะไม่มีแอ็คชั่น และหากไม่มีแอ็คชั่นก็จะไม่มีตัวละคร หากไม่มีตัวละครก็จะไม่มีบทภาพยนตร์ และหากไม่มีบทภาพยนตร์ก็จะไม่เกิดภาพยนตร์ขึ้น[83] โดยโครงเรื่องของภาพยนตร์คือการลำดับเหตุการณ์หรือพฤติกรรมที่พัฒนาขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งต่างๆ อย่างต่อเนื่อง[84] เรื่องของความขัดแย้งนั้นเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ได้รับการนำมาศึกษาอยู่เสมอ เพราะจะสามารถทำให้เข้าใจเรื่องราวได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น อีกทั้งแท้จริงแล้วเรื่องเล่าคือการสานเรื่องราวบนความขัดแย้ง ซึ่งนอกจากความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักกับตัวละครอื่นๆ แล้ว ความขัดแย้งของตัวละครอื่นที่มีต่อกันเอง ก็จะช่วยเพิ่มระดับความเข้มข้นของเรื่องราวยิ่งขึ้นไปอีกด้วย

---

[82] Margaret Mehring, The Screenplay : A Blend of Film Form and Content (Boston: Focal Press, 1990), p.196.

[83] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, “แผนการสอนประจำหน่วย การผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น หน่วยที่ 11 การเขียนบทภาพยนตร์สั้น,” หน้า 21. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[84] John A.Williams and Gilbert Muller, Introduction to Literature (New York: Mcgraw-Hill, 1985), pp.42-43.

ความขัดแย้งจึงเป็นการกำหนดความต้องการหรือการตั้งเป้าหมายอย่างใดอย่างหนึ่งให้กับตัวละคร แล้วสร้างอุปสรรคให้กับตัวละครได้แก้ปัญหาหรือพยายามบรรลุเป้าหมายนั้น และหากเพิ่มข้อขัดแย้งเรื่องราวก็จะยิ่งทวีความรุนแรงเข้มข้นขึ้นและจะคลี่คลายลงเมื่อเป้าหมายได้รับการตอบสนองและบรรลุผลแล้ว ซึ่งประเภทของความขัดแย้งอาจแบ่งออกได้เป็นหลายรูปแบบ เช่น

- *ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ (Man against Man)* คือ การที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอย ต่อต้าน หรือพยายามทำลายล้างกัน
- *ความขัดแย้งภายในจิตใจ (Man against Himself)* เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใน ตัวละครจะมีความสับสนหรือยุ่งยากลำบากในการตัดสินใจเพื่อกระทำการอย่างที่ตั้งใจเอาไว้
- *ความขัดแย้งกับพลังภายนอก (Man against Outside force)* เช่น ขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมหรือธรรมชาติที่โหดร้าย

ดังนั้นผู้กำกับจึงต้องสร้างจุดเชื่อมระหว่างผู้ชมกับตัวละครโดยแสดงความต้องการสาเหตุของตัวละครออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน[85] นอกจากนี้ในการศึกษาถึงเรื่องของความขัดแย้งนั้น จากงานเขียนของ โคลด เลวี่ สเตราส์ (Claude Levi-Strauss) ที่ศึกษาเกี่ยวกับนิทานปรัมปราและโครงสร้างนิยม โดยมีแนวคิดว่าสิ่งที่มนุษย์แสดงออกมาทั้งหมดเกิดจากโครงสร้างของมนุษย์ที่พยายามแบ่งทุกสิ่งออกเป็นสองส่วนเพื่อเปรียบเทียบกันหรือการให้ความสำคัญกับคู่ตรงข้าม (Binary Opposition)[86] เช่น ผู้ชายตรงข้ามกับผู้หญิง ความดีตรงข้ามกับความเลว หรือความแข็งแรงตรงข้ามกับความอ่อนแอ ฯลฯ ซึ่งการใช้มุมมองหรือแนวคิดของคู่ตรงข้ามมาใช้ในการวิเคราะห์ ก็จะช่วยให้สามารถมองเห็นความขัดแย้งในภาพยนตร์ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

2.3.5 มุมมอง (Point of view)

หลุยส์ จิอันเน็ตติ (Louis Giannetti) ให้ความเห็นว่าเทคนิคทางภาพยนตร์ที่สามารถเทียบเท่ากับเสียงของผู้เล่าเรื่องในนวนิยายก็คือตาของกล้อง[87] เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อที่เล่าเรื่องด้วยภาพ ดังนั้นนอกจากกล้องภาพยนตร์จะมีหน้าที่นำเสนอภาพวัตถุแล้ว ยังสามารถเล่าเรื่องได้เช่นเดียวกับผู้เล่า

---

[85] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, นักสร้าง สร้างหนัง หนังสั้น, หน้า 100-101.

[86] Claude Levi-Strauss, "The Structural Study of Myth" In Journal of American Folklore 78 (October 1955) : 432-444. อ้างถึงใน ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539:14.

[87] Louis Giannetti, Understanding Movies, 3rd ed. (New Jersey: Prentice-hall, 1982), p.324.

เรื่องในนวนิยายด้วย เพราะทั้งภาพยนตร์และนวนิยายต่างเล่าเรื่องราวโดยผ่านมุมมอง[88] มุมมองของเรื่องหรือใครเป็นผู้เล่าเรื่องจึงเป็นเสมือนตัวกลางระหว่างภาพยนตร์กับผู้ชม ผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องการให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวในระดับลึกหรือขอบเขตกว้างเพียงใด ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้มุมมองในการเล่าเรื่อง เดวิด บอร์ดเวล (David Bordwell) ได้แบ่งมุมมองในภาพยนตร์อกเป็น 2 แบบเหมือนกับมุมมองในนวนิยาย คือ มุมมองแบบไร้ขอบเขตและมุมมองแบบจำกัดขอบเขต[89]

2.3.5.1 มุมมองแบบไร้ขอบเขต คือการเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด ผู้เล่าเรื่องไม่ได้เป็นหนึ่งในตัวละครในภาพยนตร์ ดังนั้นผู้เล่าจะสามารถรู้เรื่องราวทุกอย่างที่เกิดขึ้นโดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ หรือสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ของตัวละครให้กับผู้ชมได้รับทราบ

2.3.5.2 มุมมองแบบจำกัดขอบเขต คือการเล่าเรื่องที่ผู้เล่าเป็นหนึ่งในตัวละครในภาพยนตร์ อาจเป็นตัวละครที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในเรื่องราวหรือผู้ที่คอยสังเกตการณ์นำมาถ่ายทอดให้กับผู้ชมได้รับทราบ มุมมองของการเล่าเรื่องแบบนี้แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภทคือ

- *มุมมองจากบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator)* คือการที่ตัวละครหลักของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่อง ตัวละครมักเอ่ยคำว่า "ผม" หรือ "ฉัน" อยู่เสมอ พบได้บ่อยครั้งในภาพยนตร์แนวอัตตชีวประวัติ
- *มุมมองจากบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator)* คือการที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่น หรือเหตุการณ์อื่นที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย เช่นในภาพยนตร์เรื่อง “ The Last Samurai ” (2003) ที่ผู้เล่าอยู่ในเหตุการณ์ของเรื่องราว แต่จุดสนใจทั้งหมดอยู่ที่ตัวพระเอกของเรื่อง ไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้เล่าเอง
- *มุมมองที่เป็นกลาง (The Objective)* เป็นมุมมองที่ผู้เล่าพยายามให้เกิดความเป็นกลาง และปล่อยให้ผู้ชมติดตามและตัดสินใจเรื่องราวเอง เป็นวิธีการที่นิยมใช้ในภาพยนตร์สารคดี

2.3.6 ขอบเขตของการเปิดเผยเรื่องราว (Range of Story Information)

เมื่อมีมุมมองในการเล่าเรื่องแล้ว สิ่งที่ติดตามมาคือ ขอบเขตของการเปิดเผยเรื่องราว (Range of Story Information) ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้สร้างตัดสินใจเลือกเปิดเผยข้อมูลไปตามโครงเรื่องที่กำลังดำเนินไป

---

[88] James Monaco, How to read a film : the Art, technology, language, history and theory of film and media (New York: Oxford University Press, 1977), p.30.

[89] David Bordwell, Film Art : An Introduction, p.75.

ลักษณะการเปิดเผยข้อมูลจะทำให้ผู้ชมเกิดความใคร่รู้และสนใจติดตามเรื่องราวได้มากยิ่งขึ้น

บอร์ดเวล แบ่งลักษณะของการเปิดเผยเรื่องราว ออกเป็น 3 ประเภท คือ[90]

- *Unrestricted narration* เป็นการเปิดเผยข้อมูลที่ผู้ชมรู้มากกว่าตัวละคร ส่วนใหญ่จะใช้กับภาพยนตร์ประเภทสืบสวนสอบสวนที่ไม่ได้ต้องการสร้างจุดหักเหหรือจุดหักมุมต่อผู้ชม แต่เน้นที่การชิงไหวชิงพริบกันระหว่างตัวละคร
- *Restricted narration* เป็นการเปิดเผยข้อมูลที่ผู้ชมรู้เท่ากับตัวละคร ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องลักษณะนี้ ผู้ชมจะค่อยๆ รับรู้เรื่องราวไปพร้อมกับตัวละคร เช่นในภาพยนตร์สยองขวัญหรือเขย่าขวัญ ที่ผู้ชมจะไม่สามารถรู้ตัวฆาตกร จนถึงตอนท้ายของภาพยนตร์ เป็นต้น
- *Mixed narration* เป็นการเล่าเรื่องที่ผสมผสานแนวทางการเปิดเผยข้อมูลทั้งสองประเภทเข้าด้วยกัน

2.3.7 เวลาและพื้นที่ (Time and Space)

องค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ก็คือ เวลาและพื้นที่ ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก เวลาในภาพยนตร์นั้นจะมีหน้าที่บอกเวลาที่เกิดเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง ซึ่งเป็นส่วนช่วยให้ผู้ชมสามารถติดตามและเข้าใจเรื่องราวได้ดีมากยิ่งขึ้น โดยมากแล้วภาพยนตร์มักใช้เวลาจริงเป็นกรอบของเรื่องราว เช่นยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ หรือ ยุคสมัยในปัจจุบัน แต่ในบางครั้งภาพยนตร์อาจใช้เวลาในอนาคตหรือเวลาในจินตนาการที่ผู้แต่งเสริมเติมขึ้นมาเองเพื่อความน่าตื่นตาตื่นใจหรือเพิ่มความตื่นเต้นให้แก่เรื่องราวที่กำลังนำเสนอ เช่น ภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์

ในภาพยนตร์อาจใช้เวลาที่ดำเนินไปตามความเป็นจริงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรือตามเส้นของเวลา (Chronological Order) ที่เป็นที่นิยมกันมากในภาพยนตร์ที่มีการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก แต่ในบางครั้งการสลับเวลาของเรื่อง (Non-Chronological Order) ก็เป็นส่วนช่วยสร้างสีสันและความน่าสนใจให้กับเรื่องราวได้เป็นอย่างมากเช่นกัน ตัวอย่างของการเล่าเรื่องในลักษณะนี้ก็คือภาพยนตร์ของเควนติน ทารันติโน (Quentin Tarantino) ที่มักจะมีการเล่าเรื่องแบบไม่เรียงลำดับเหตุการณ์ แต่เมื่อผู้ชมดูภาพยนตร์ไปจนจบเรื่องแล้วสามารถที่จะนำเอาเรื่องราวทั้งหมดมาจัดเรียงใหม่

---

[90] David Bordwell, Film Art : An Introduction, pp.102-104.

ตามลำดับเวลาเพื่อทำความเข้าใจในเรื่องราวได้เช่นเดียวกัน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ Reservoir Dogs ” (1992) และ “ Pulp Fiction ” (1994) เป็นต้น

ในสื่อบางชนิดนั้น การเล่าเรื่องจะเน้นเพียงแค่ความเป็นเหตุเป็นผลและเวลา แต่สำหรับภาพยนตร์แล้วสถานที่เป็นองค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งในโครงเรื่อง[91] พื้นที่หรือสถานที่ในภาพยนตร์มีบทบาทในการทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ว่าเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นนั้นอยู่ในสถานที่แห่งใด และจะแปรเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์หรือเวลาที่ปรากฏในภาพยนตร์ ภาพยนตร์ส่วนมากนิยมเปิดฉากหรือเปิดเรื่องด้วยการบอกให้ทราบถึงสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ ส่วนใหญ่แล้วผู้ชมจะสามารถเข้าใจหรือรับรู้ได้ทันทีว่าสถานที่ๆปรากฏตรงหน้านั้นเป็นที่ใด เช่น บ้าน อาคารสำนักงาน ทะเลทราย น้ำตก ภูเขา ฯลฯ แต่ในบางกรณีหากผู้สร้างต้องการระบุสถานที่หรือเวลาอย่างเจาะจงเพื่อให้ผู้ชมไม่เกิดความสับสน ก็อาจมีการใช้สื่อตัวอักษรกำกับไว้บนภาพ เช่น ชื่อเมือง ชื่อประเทศ หรือ ชื่อองค์กรต่างๆ

นอกจากบทบาทดังกล่าวแล้ว สถานที่ในภาพยนตร์อาจทำหน้าที่เป็นตัวอธิบายสภาพชีวิตหรือสัญลักษณ์ของชะตาชีวิตตัวละครด้วย เช่น ในภาพยนตร์จีนเรื่อง “ Raise the red lantern ” (1991) บ้านสกุลเฉินที่ตัวละครหลักถูกขายให้ไปเป็นภรรยาอีกคนหนึ่งของนายใหญ่นั้น สภาพแวดล้อมและสถานที่โดยความหมายตรงแล้ว ก็คือบ้านหลังใหญ่ที่ประกอบด้วยผู้คนหลายชนชั้น แต่โดยนัยแฝงแล้วบ้านหลังใหญ่จึงเป็นเสมือนภาพสะท้อนของสังคมจีนที่กดขี่และมองผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศ หรือสถานที่อันเป็นที่กักขังชีวิตของตัวละครหลักนั่นเอง

2.3.8 <u>สัญลักษณ์ (Symbols)</u>

สำหรับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์มักมีการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ (Symbols) เพื่อสื่อความหมายอยู่เสมอ สัญลักษณ์ทั้งหลายที่มักพบในภาพยนตร์มี 2 ชนิดคือ สัญลักษณ์ทางภาพและสัญลักษณ์ทางเสียง

2.3.8.1 สัญลักษณ์ทางภาพ คือ องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ถูกนำเสนอซ้ำ ๆ (Motif) อาจเป็นวัตถุ สถานที่ หรือสิ่งมีชีวิต เช่น สัตว์ หรือบุคคล ก็ได้ สัญลักษณ์อาจเป็นภาพเพียงภาพเดียว หรือเป็นกลุ่มของภาพที่เกิดจากการตัดต่อในภายหลัง นอกจากนี้เทคนิคทางภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นมุมกล้อง แสง และสี ยังสามารถสื่อความหมายหรือบ่งบอกสารบางอย่างไปสู่ผู้ชม ได้เช่นเดียวกัน

---

[91] Ibid., p.72.

2.3.8.2 สัญลักษณ์ทางเสียง คือเสียงต่างๆ ที่ถูกใช้เพื่อแสดงความหมายอื่น เพื่อเปรียบเทียบความหมาย หรือเพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของตัวละคร ไม่ใช่การใช้เพื่อสร้างอารมณ์ร่วมกับตัวละคร และเรื่องราวของภาพยนตร์

2.3.9 ฉาก (Setting)

ฉากมีความสำคัญเพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่างๆที่บ่งบอกความหมายของเรื่องและมีอิทธิพลต่อความคิดหรือการกระทำของตัวละคร[92] หรือเป็นตัวกำหนดเวลาและสถานที่ที่สมมติว่าเรื่องราวนั้นกำลังเกิดขึ้น ดังนั้นฉากจึงมีส่วนช่วยทำให้บรรยากาศของเรื่องเป็นไปอย่างสมจริง[93] โดยประเภทของฉากอาจแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภทดังนี้ [94]

2.3.9.1 ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมหรือธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า หรือบรรยากาศในแต่ละวัน

2.3.9.2 ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ บ้าน เครื่องใช้ หรือสิ่งประดิษฐ์สำหรับใช้สอย

2.3.9.3 ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ยุคสมัย หรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์

2.3.9.4 ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผนหรือกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ชุมชน หรือท้องถิ่นที่อาศัย

2.3.9.5 ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือ สภาพแวดล้อมที่ไม่สามารถจับต้องได้ มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิด เช่น ค่านิยม ธรรมเนียม ประเพณี

กล่าวโดยสรุปแล้วโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ประกอบด้วยองค์ประกอบต่างๆ ที่ผสานเข้าด้วยกันหรือเรียงร้อยกันไปตามลำดับเวลาและเหตุผล ในงานวิจัยชิ้นนี้การศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องจะทำให้มองเห็นปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อลักษณะและความสัมพันธ์ของตัวละครหลักกับตัวละครหรือองค์ประกอบอื่นๆ เพื่อที่จะสามารถเข้าใจและตีความหมายได้อย่างถูกต้องและชัดเจนมากยิ่งขึ้น

---

[92] ปริญญา เกื้อหนุน, เรื่องสั้นอเมริกันและอังกฤษ (กรุงเทพ: โอเดี้ยนสโตร์, 2537), หน้า 70.

[93] ประภาศรี สีหอำไพ, การเขียนแบบสร้างสรรค์ (กรุงเทพ: โอเดี้ยนสโตร์, 2531), หน้า 100.

[94] ธัญญา สังขพันธานนท์, วรรณกรรมวิจารณ์ (กรุงเทพ: นาคร, 2539), หน้า 191-193.

2.4 แนวคิดเรื่องการสร้างตัวละครในภาพยนตร์

ตัวละครในภาพยนตร์ คือ การแสดงของคนที่มีลักษณะบุคลิกตามที่เราเลือกไว้เพื่อวัตถุประสงค์ของการแสดง[95] ตัวละครเป็นผู้ที่ก่อให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆ และเหตุการณ์เหล่านั้นก็ช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าใจความรู้สึกนึกคิดรวมถึงการกระทำของตัวละครนั้นได้ เนื่องจากเรื่องราวในภาพยนตร์เกิดจากการกระทำที่ต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ เหตุการณ์ในภาพยนตร์จึงควรจะดำเนินไปข้างหน้าพร้อมกับการเปิดเผยรายละเอียดของตัวละคร โดยไม่จำเป็นต้องเกิดจากการบอกกล่าวด้วยคำพูดเสมอไป ผู้เขียนบทหรือผู้กำกับต้องแสดงให้เห็นถึงการกระทำของตัวละครที่มีปฏิกิริยาต่อเหตุการณ์หรือสถานการณ์ที่พวกเขาจำเป็นจะต้องเอาชนะและผ่านพ้นไปให้ได้ ซึ่งจากลักษณะดังกล่าวนี้เองที่ทำให้ตัวละครในภาพยนตร์แบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลักๆ คือ

1. ตัวละครที่เป็นผู้กระทำ (Active Character) โดยทั่วไปแล้วตัวละครหลักหรือตัวละครเอก (Protagonist) ที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง จะเป็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นผู้กระทำ และเป็นตัวดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ[96] ตัวละครประเภทนี้มักจะสามารถดึงดูด และสร้างความสนใจให้แก่ผู้ชมติดตามเรื่องราวไปได้โดยตลอด เพราะตัวละครจะมีความกระตือรือร้นและเป็นผู้ลงมือกระทำสิ่งต่างๆ อยู่เสมอ อีกทั้งยังมักจะเข้าไปข้องเกี่ยวกับสถานการณ์ หรือ ผู้คนรอบข้าง ซึ่งปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสถานการณ์และอุปสรรคต่างๆของตัวละครลักษณะนี้จะยากแก่การคาดเดา[97] ยิ่งสถานการณ์หรืออุปสรรคหนักหนามากเท่าใด ปฏิกิริยาของพวกเขาก็จะยิ่งเข้มข้นขึ้นเท่านั้น เหล่านี้ส่งผลให้ผู้ชมรู้สึกตื่นเต้น และลุ้นระทึกตามไปด้วย

2. ตัวละครที่เป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) เป็นตัวละครประเภทที่ตรงข้ามกับลักษณะตัวละครแบบกระทำ คือจะเป็นตัวละครที่มักไม่ใช่ผู้ที่ก่อให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆ แต่กลับเป็นฝ่ายที่ต้องทำตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอันมาจากการกระทำของตัวละครอื่น ซึ่งหากตัวละครเอกเป็นผู้ที่เป็นฝ่ายถูกกระทำเสมอ ความน่าสนใจในตัวละครของผู้ชมนั้นก็จะลดลง ดังนั้นหากตัวละครหลักมีฐานะเป็นผู้ถูกกระทำตลอดทั้งเรื่อง ในภาพยนตร์ประเภทนี้ ตัวละครสบทบจึงมีบทบาทสำคัญในการทำหน้าที่ผลักดันเรื่องราวแทนตัวละครเอก ได้เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น ตัวละคร “ แอนน์ ” (Ann) ใน

---

[95] Irwin R. Blacker, The Elements of Screenwriting: A Guide for Film and Television Writers (New York: MacMillan, 1986), อ้างถึงใน รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, 2548:100.

[96] Margaret Mehring, The Screenplay : A Blend of Film Form and Content (Boston: Focal Press, 1990), p.196.

[97] Ken Dancyger and Jeff Rush, Alternative Scriptwriting, 2nd ed.(Boston: Focal Press, 1995), p.96.

ภาพยนตร์เรื่อง “ Sex, Lies, and Videotape” (1989) ที่รับบทโดยแอนดี้ แม็กโดเวลล์ (Andie MacDowell) ตัวละครนี้เป็นแม่บ้านผู้เรียบร้อย รักใคร่สามีและพยายามประคับประคองชีวิตคู่อย่างสุดความสามารถ แต่ขณะเดียวกันเธอก็รู้สึกไม่มีความสุขและพยายามแสวงหาสิ่งที่ขาดหายไปในชีวิต ถึงแม้ว่าเธอจะคิดได้ว่าปัญหาของเธอคืออะไร แต่เธอก็ไม่สามารถรับมือหรือแก้ไขมันได้ ดังนั้นการได้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับ “ เกรแฮม ” (Graham) ซึ่งเป็นตัวละครรอง ที่รับบทโดยเจมส์ สเปเดอร์ (James Spader) ผู้ที่เข้ามาในชีวิตของเธอและสามารถทำให้ตัวละครเอกอย่างแอนน์พบทางออก เหล่านี้เองที่ทำให้ภาพยนตร์สามารถคืบหน้าต่อไปได้ในทิศทางที่ผู้ชมพอใจ

พื้นฐานของภาพยนตร์ประการหนึ่งที่สำคัญ คือความน่าเชื่อถือและความสมจริง ซึ่งในองค์ประกอบของการสร้างความสมจริงให้แก่ภาพยนตร์นั้น การสร้างความเป็นมนุษย์ให้แก่ตัวละครถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ยากและมีความอ่อนไหว เพราะมนุษย์โดยทั่วไปแล้วมีความซับซ้อนทั้งภายในและภายนอก ซึ่งความซับซ้อนภายในก็คือเรื่องของอารมณ์ และความรู้สึกภายในจิตใจ ส่วนความซับซ้อนภายนอกนั้น ก็คือปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับบุคคลอื่น หรือกับสภาพแวดล้อมและสภาพสังคม[98] ดังนั้นการสร้างตัวละครให้มีมิติและสมจริง จึงต้องทำให้ผู้ชมเกิดความเชื่อในการกระทำ พฤติกรรม เนื้อเรื่อง หรือตัวเอง ได้อย่างกลมกลืน[99] ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยจึงแบ่งส่วนประกอบเกี่ยวกับการสร้างตัวละครออกเป็น 2 ประการสำคัญ คือ

2.4.1 เบื้องหลังของตัวละคร (Background) หรือชีวิตภายในของตัวละคร ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ คือ

2.4.1.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Biography)

2.4.1.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Point of View)

2.4.1.3 ทัศนคติของตัวละคร (Attitude)

2.4.2 เบื้องหน้าของตัวละคร (Foreground) หรือชีวิตภายนอกของตัวละคร ประกอบด้วย 4 ส่วนสำคัญ คือ

2.4.2.1 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need)

2.4.2.2 ความขัดแย้ง (Conflict)

---

[98] Syd Field, The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems (New York : Dell, 1998), pp.167 -170.

[99] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, ปั้นบทสะกดหนัง(กรุงเทพฯ: อาทิตย์สนิทจันทร์, 2548), หน้า 102.

2.4.2.3 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action)

2.4.2.4 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change)

2.4.1 เบื้องหลังของตัวละคร (Background) หรือชีวิตภายในของตัวละคร

เบื้องหลังของตัวละคร (Background) คือ ปูมหลังหรือประวัติชีวิตของตัวละครตั้งแต่เกิดจนถึงจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์ เป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อตัวละครทั้งในแง่ของการสร้างบุคลิกภาพและเหตุการณ์ในอดีตที่ส่งผลกระทบต่อตัวละครโดยตรง โดยเบื้องหลังของตัวละครประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ คือ

2.4.1.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) ถือเป็นโครงสร้างหรือองค์ประกอบหนึ่งที่ยึดโยงเรื่องราวกับตัวละครเข้าด้วยกัน และเมื่อประกอบกันขึ้น ก็สามารถสร้างความหมาย และเพิ่มความน่าสนใจหรือสร้างความน่าติดตามให้เกิดขึ้นกับความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อตัวละครได้ นอกจากนี้ความสัมพันธ์ดังกล่าวยังมีอิทธิพลกับพฤติกรรมของตัวละครในระหว่างการดำเนินเรื่องในบทภาพยนตร์ด้วย[100] ประวัติส่วนตัวของตัวละครแบ่งออกได้เป็นหลายส่วนประกอบ ดังนี้

- *ชื่อ (Name)* ชื่อของตัวละครควรจะเหมาะสมกับลักษณะโดยรวมของตัวละครตัวนั้น อีกทั้งยังต้องสอดคล้องกับแนวของเรื่อง สถานที่ และเวลาด้วย[101] อีกทั้งการตั้งชื่อที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่จะนำเสนอจะเป็นการช่วยให้ผู้ชมมีข้อมูลและเครื่องมือในการทำความเข้าใจเรื่องราวได้มากยิ่งขึ้น เช่น ตัวละคร " จอห์น บุ๊ค " (John Book) ในภาพยนตร์เรื่อง " Witness " (1985) ที่รับบทโดยแฮริสัน ฟอร์ด (Harrison Ford) ซึ่งเป็นผู้ชายที่ตรงไปตรงมาและทำทุกอย่างตามตำรา[102] เป็นต้น

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* คือลักษณะภายนอกของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็น เพศ รูปร่างหน้าตา ความสูง น้ำหนัก หรือแม้แต่แผลเป็น สิ่งเหล่านี้ย่อมมีเรื่องราวที่จะบอกเล่า บางครั้งเรื่องราวที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังลักษณะดังกล่าวเหล่านี้ก็สามารถเปิดเผย

---

[100] เรื่องเดียวกัน, หน้า 123.

[101] ฟีลิปดา, 100 คำถามสร้างนักเขียน : นิยาย คุณเขียนได้ด้วยตนเอง(นนทบุรี: ชบา พับลิชชิ่ง เวิร์กส, 2549), หน้า 104.

[102] คามิล แลนดู และ ทิอาเร่ ไวท์, สิ่งที่เขาไม่ได้สอนตอนเรียนหนัง, แปลโดย เอก ตันเจริญ และ พิไลลักษณ์ ลาภานินต์ (กรุงเทพฯ: Goodbooks, 2547), หน้า 70.

โลกของตัวละครหรืออดีตที่เร้นลับได้[103] นอกจากนี้รายละเอียดของลักษณะทางกายภาพต่างๆ ยังสามารถสร้างเสน่ห์ดึงดูด (Charisma) ให้กับตัวละครโดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครหลัก ด้วยเช่นกัน ในหนังสือเรื่อง " Charisma " ของ เออร์วิน ชิฟเฟอร์ (Irvine Schiffer) อธิบายไว้ว่าเสน่ห์ดึงดูด มักอยู่ในบุคคลที่มีคุณสมบัติ 6 ประการ[104] ได้แก่

ก. เป็นคนที่ดูแปลกแยก เปล่าเปลี่ยว โดดเดี่ยว ชวนให้รู้สึกเศร้า (An Element of Foreignness)
ข. มีข้อบกพร่องในตัวเอง ไม่สมบูรณ์แบบ (A Subtle Imperfection)
ค. มีความมุ่งมั่นที่จะปฏิบัติภารกิจบางประการ (A Calling or Sense of Mission)
ง. มีความก้าวร้าวหรือรู้สึกสุดขั้วต่อบางสิ่งบางอย่าง (Polarized Aggression or Intensity)
จ. มีความลึกล้ำทางเพศ (A Sexual Dimension)
ฉ. มีความสามารถในการโน้มน้าวใจผู้อื่น (The Ability to Convince Others)

ตัวละครที่มีเสน่ห์ดึงดูดนั้น ไม่จำเป็นต้องเป็นตัวละครที่มีรูปร่างหน้าตาดี แต่ต้องมีความแตกต่าง ที่กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความสนใจ และมีความรู้สึกร่วมไปกับตัวละครนั้นได้

- *ลักษณะนิสัย (Personality Type)* ลักษณะนิสัยที่เด่นชัดของตัวละครจะทำให้ตัวละครมีมิติมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังทำให้สามารถเข้าใจความสัมพันธ์และความแตกต่างระหว่างตัวละครแต่ละประเภทได้ ในระบบ " โครงร่างบุคลิก " (More-Personality System)[105] ได้แบ่งลักษณะนิสัยของมนุษย์ออกเป็น 4 ประเภทใหญ่ๆ คือ

ก. ลักษณะกระตือรือร้น มีพลัง (The Energizer) เป็นคนประเภทมีชีวิตชีวา กระตือรือร้น มีความมั่นใจ ทะเยอทะยาน ท่าทางน่าคบและมีเสน่ห์ ซึ่งมีแนวโน้มที่ตัวละครประเภทถูกกระทำ (Passive) จะหลงใหลเพราะบุคลิกแบบนี้เป็นสิ่งที่พวกเขาไม่มี

---

[103] เรื่องเดียวกัน, หน้า 73.

[104] Ken Dancyger and Jeff Rush, Alternative Scriptwriting, 2nd ed., p.114.

[105] Marisa D'Vari , Creating Character : Let them Whisper Their Secrets (Michigan: Michael Wises Production ,2005), pp.18 - 39.

ข. ลักษณะเคลื่อนไหว (The Mover) เป็นคนประเภทคิดไว ทำไว บางครั้งทำอะไรโดยไม่ไตร่ตรอง และ ชอบความท้าทาย คนประเภทนี้นิยมทำงานหนักเพื่อให้ประสบความสำเร็จและจะมีความภาคภูมิใจในตัวเอง

ค. ลักษณะชอบสังเกตการณ์ (The Observer) เป็นคนประเภทรักษากฎเกณฑ์เก็บตัว และชอบสังเกตสิ่งรอบตัว แล้วนำมาคิดวิเคราะห์ คนประเภทนี้จะมีโลกส่วนตัว เป็นตัวของตัวเองสูง ส่วนใหญ่จะมีความสามารถทางด้านกฎหมาย วิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์ สถาปัตยกรรม และ สืบสวนสอบสวน ลักษณะไม่พึงประสงค์คือกลัวความผิด และมักคิดว่าตนเองถูกเสมอ

ง. ลักษณะชอบมีมนุษยสัมพันธ์ (The Relater) เป็นคนประเภทชอบช่วยเหลือและให้กำลังใจผู้อื่น คอยให้คำแนะนำหรือคำปรึกษาแก่เพื่อนร่วมงาน และชอบเข้าสังคม ลักษณะไม่พึงประสงค์คือ ชอบสอดรู้สอดเห็นและเรื่องซุบซิบนินทา

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์กับคนในครอบครัว เพื่อนบ้าน เพื่อนร่วมงาน, สิ่งแวดล้อมหรือที่อยู่อาศัย, ความเชื่อทางศาสนา, และการศึกษา เหล่านี้ล้วนแสดงถึงความคิดอ่านของตัวละคร อคติ ความกลัว จนถึงบทสนทนาที่ใช้ในประโยค ด้วย เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “ My Fair Lady ” (1964) หรือ “ Educating Rita ” (1983) ต่างมีประเด็นสำคัญคือเรื่องการศึกษาของตัวละคร นั่นเอง[106]

- *ปมเด่นและปมด้อยของตัวละคร (Superiority and Inferiority Complex)* ปมเด่นเป็นสิ่งที่ทำให้ตัวละครพิเศษแตกต่างจากตัวละครอื่น อาจเป็นคนที่มีไอคิวสูงที่สุดในโลก ซึ่งสามารถนำปมเด่นนี้มาเป็นประเด็นในภาพยนตร์ได้ เช่นเดียวกันกับปมเด่น ปมด้อยจะทำให้ทราบถึงจุดอ่อนของตัวละครและสามารถนำจุดอ่อนนี้มาขยายความเพื่อสร้างเงื่อนไขหรือความขัดแย้งต่างๆ แก่ตัวละครได้[107]

2.4.1.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character’s Point of view) มุมมองคือวิธีที่ตัวละครมองโลก ซึ่งตัวละครที่ดีมักจะแสดงมุมมองของตนเองอย่างชัดเจน[108] มุมมองหรือความเชื่อของตัวละครไม่จำเป็นต้องถูกหรือผิด แต่เป็นวิธีในการรับรู้ การกระทำ และเป็นจุดยืนที่ตัวละครเชื่อมั่น

---

[106] คามิล แลนดู และ ทิอาเร่ ไวท์, สิ่งที่เขาไม่ได้สอนตอนเรียนหนัง, แปลโดย เอก ตันเจริญ และ พิไลลักษณ์ ลาภานินท์, หน้า 74.

[107] Elliot Grove, Raindance Writers' Lab: Write and Sell the Hot Screenplay (Great Britain: Focal Press , 2001), p.44.

[108] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, ปั้นบทสะกดหนัง, หน้า 116.

ไม่ว่าจะเป็น พระเอกนางเอก, ผู้ร้าย, ตำรวจ, หมอ, ทนายความ, คนรวย หรือ คนจน ทุกคนต่างมีมุมมองเฉพาะตนที่แตกต่างกันออกไป[109] ความเชื่อของตัวละครมักเป็นสิ่งที่สร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้น เป็นความขัดแย้งที่เกิดจากจุดยืนที่ต่างกันระหว่างตัวละครแต่ละตัว ดังนั้นเมื่อผู้ชมสามารถเข้าใจมุมมองของตัวละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครหลักแล้ว ก็จะทำให้เห็นถึงความแตกต่าง รวมถึงเหตุและผลของการกระทำนั้นได้

2.4.1.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) เป็นกระบวนการตีคุณค่าของสิ่งต่างๆ รอบตัว หรือ ค่านิยมส่วนบุคคลที่ตัวละครรู้สึกและแสดงออก ซึ่งเปิดเผยให้เห็นความเชื่อของบุคคลนั้น[110] ทัศนคติอาจเป็นความคิดหรือนิสัยในเชิงลบหรือบวก เช่น ไร้เดียงสา ชอบด่าว่า วิพากษ์วิจารณ์ มีความคิดที่เลอเลิศหรือต่ำต้อย[111] เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง " The Goodbye Girl " (1977) เมื่อพระเอกย้ายเข้ามาอยู่ในอพาร์ตเมนท์แห่งหนึ่งที่ถูกครอบครองโดยนางเอกซึ่งเป็นแฟนเก่าของเจ้าของห้อง เธอไม่ยอมออกไปโดยอ้างกรรมสิทธิ์ตามกฎหมาย ความขัดแย้งดังกล่าวจึงเป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ระหว่างพวกเขา ซึ่งมีที่มาจาก " ทัศนคติเกี่ยวกับเรื่องสิทธิ " ของแต่ละคนนั่นเอง[112] เนื่องจากมุมมองหรือความเชื่อของตัวละครกับทัศนคติมีความหมายใกล้เคียงกันมาก จะแตกต่างกันตรงที่ทัศนคติจะมีถูกหรือผิด ดีหรือไม่ดี แต่ในบางครั้งก็ยากที่จะแยกทั้งสองสิ่งนี้ออกจากกันได้ชัดเจน

2.4.2 <u>เบื้องหน้าของตัวละคร (Foreground) หรือชีวิตภายนอกของตัวละคร</u>

เบื้องหน้าของตัวละคร (Foreground) หรือชีวิตภายนอกของตัวละคร คือ เหตุการณ์ในปัจจุบันที่ตัวละครกำลังเผชิญอยู่ ตั้งแต่จุดเริ่มต้นของภาพยนตร์จนถึงตอนจบ ซึ่งเป็นกระบวนการที่เปิดเผยให้ผู้ชมได้เห็นลักษณะนิสัยของตัวละคร อันเกี่ยวเนื่องกับ องค์ประกอบ 4 ส่วนที่จะเกิดขึ้นต่อเนื่องกันไป คือ

2.4.2.1 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการของตัวละครโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความต้องการของตัวละครเอกเปรียบเสมือนหัวใจของเรื่อง[113] เป็นแรงกระตุ้นของตัวละครที่

---

[109] Syd Field, <u>Screenplay : The Foundations of Screenwriting Expanded Edition</u> (New York : Dell, 1982), p.32.

[110] Ibid., p.33.

[111] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, <u>ปั้นบทสะกดหนัง</u>, หน้า 120.

[112] Syd Field, <u>Screenplay : The Foundations of Screenwriting Expanded Edition</u>, p.34.

[113] คามิล แลนดู และ ทิอาเร่ ไวท์, <u>สิ่งที่เขาไม่ได้สอนตอนเรียนหนัง</u>, แปลโดย เอก ตันเจริญ และ พิไลลักษณ์ ลาภานินต์, หน้า 50.

อยากได้ อยากเป็น อยากที่จะประสบความสำเร็จ ซึ่งจะเป็นแรงผลักดันให้ตัวละครกระทำการต่างๆ เพื่อให้ได้มาในสิ่งที่ต้องการตลอดระยะเวลาในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะผ่านความขัดแย้งมากเพียงใดก็ตาม เช่นตัวละครของอัล ปาชิโน (Al Pacino) ในภาพยนตร์เรื่อง " Dog Day Afternoon " (1975) ที่ต้องการแปลงเพศเพื่อเอาใจคนรักเพศเดียวกัน จึงตัดสินใจปล้นธนาคารเพื่อให้ได้เงินมา เขาตั้งใจทำผิดกฎหมายถึงขั้นฆ่าคนตายเพื่อความรัก[114] ความต้องการนี้เองที่เป็นตัวผลักดันผ่านการกระทำของตัวละคร และทำให้เรื่องดำเนินไปข้างหน้าด้วยความเข้มข้นและน่าติดตาม

ความต้องการอาจแบ่งออกได้เป็นความต้องการภายนอก เช่น ความต้องการที่จะฆ่าฉลามให้ได้ในภาพยนตร์เรื่อง " Jaws " (1975) หรือความต้องการที่จะตามหาพลทหารไรอันในภาพยนตร์เรื่อง " Saving Private Ryan " (1998) และความต้องการภายใน เช่น ความต้องการพิสูจน์ตัวเองของตัวละครหลักว่าตนไม่ได้มีดีแค่รูปร่างภายนอก ในภาพยนตร์เรื่อง " Legally Blonde " (2001) เป็นต้น แต่ในบางครั้งความต้องการของตัวละคร ก็สามารถแปรเปลี่ยนจากความต้องการแรกเริ่มไปสู่ความต้องการอื่นในตอนท้ายได้ เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง " Apollo 13 " (1995) ความต้องการของตัวละครแรกเริ่มคือการไปเหยียบดวงจันทร์ แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินไปและเกิดอุบัติเหตุขึ้น ความต้องการของตัวละครก็เปลี่ยนไปเป็นความต้องการกลับมายังโลกอย่างปลอดภัย เป็นต้น

2.4.2.2 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งเป็นการกำหนดความต้องการหรือตั้งเป้าหมายอย่างใดอย่างหนึ่งให้กับตัวละคร แล้วสร้างอุปสรรคให้กับตัวละครแก้ปัญหาหรือพยายามบรรลุเป้าหมายนั้น[115] ความขัดแย้งคือการต่อสู้ระหว่างฝ่ายที่ตรงข้ามกัน เป็นความซับซ้อนที่ทำให้ตัวละครห่างออกไปจากการบรรลุถึงสิ่งที่พวกเขาต้องการหรือพอใจ ดังนั้นความขัดแย้งจึงเป็นทั้งเรื่องที่กระทบต่ออารมณ์ความรู้สึกภายในและเป็นสิ่งท้าทายทางกายภายนอก ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อขัดขวางตัวละครกับเป้าหมายของพวกเขา[116] ความขัดแย้งระหว่างตัวละครสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 แบบ คือ

- *ความขัดแย้งแบบแนวนอน*[117] เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่มีความสามารถเท่าเทียมกัน แข่งขันกันเพื่อเป้าหมายเดียวกัน ความขัดแย้งเกิดจากจุดยืนที่แตกต่างกันของพวกเขา ในบางกรณีตัวละครทั้งสองอาจเรียนรู้จากกันและกันและหลอมรวมด้านดีของทั้งคู่เข้าด้วยกัน

---

[114] เรื่องเดียวกัน

[115] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, ปั้นบทสะกดหนัง, หน้า 113.

[116] ฟีลิปดา, 100 คำถามสร้างนักเขียน : นิยาย คุณเขียนได้ด้วยตนเอง, หน้า 130.

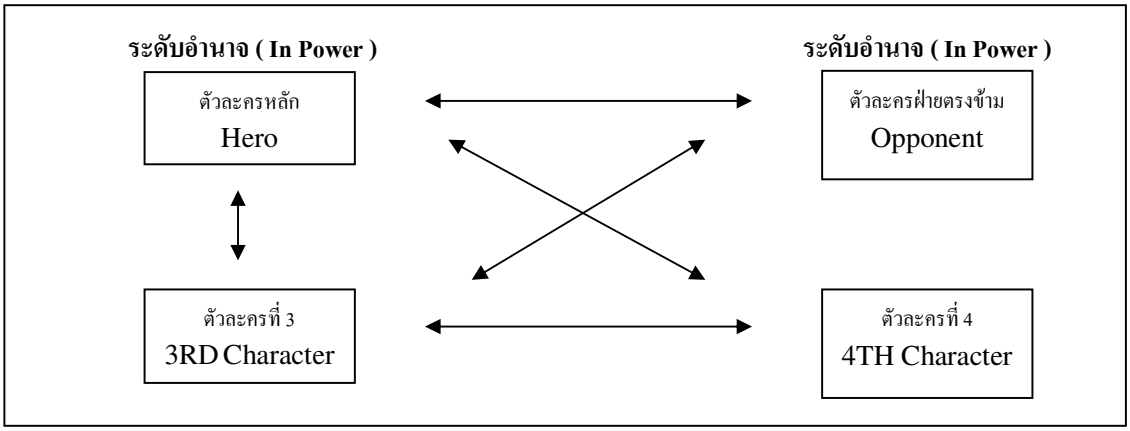
[117] Elliot Grove, Raindance Writers' Lab: Write and Sell the Hot Screenplay, p.53.

ภาพประกอบที่ 2.1 ภาพแสดงความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสองฝ่าย ที่อยู่ในระดับอำนาจที่เท่ากัน[118]

จากภาพความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสองฝ่าย คือฝ่ายพระเอก (Hero) หรือตัวละครหลัก กับตัวละครฝ่ายตรงข้าม (Opponent) ต่างมีระดับอำนาจ (In Power) ที่เท่าเทียมกัน ยกตัวอย่างเช่น ในภาพยนตร์จีนเรื่อง " Raise the Red Lantern " (1991) ตัวละคร " ซงเลี่ยน " หรือคุณนายที่สี่ของบ้านที่รับบทโดยกงลี่ (Gong Li) เป็นตัวละครหลักที่มีอำนาจเท่าเทียมกับคุณนายสองหรือคุณนายสาม คือเป็นภรรยาน้อย พวกเขาสามารถต่อสู้หรือเอาชนะกันและกันได้ ด้วยวิธีการต่างๆ โดยมีเป้าหมายเดียวกันก็คือ การเป็นที่หนึ่งในสายตาของสามีที่เป็นเศรษฐีเจ้าของบ้าน

- *ความขัดแย้งแบบแนวตั้ง*[119] เป็นความขัดแย้งของตัวละครที่เหนือกว่ากับตัวละครที่ด้อยกว่า ถึงแม้ว่าความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักกับฝ่ายตรงข้ามจะเท่าเทียมกัน แต่เมื่อมีตัวละครอื่นที่มีอำนาจเหนือกว่า เข้ามาสัมพันธ์ ระดับความขัดแย้งในเรื่องก็จะเปลี่ยนไป

ภาพประกอบที่ 2.2 ภาพแสดงความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสองฝ่าย ที่อยู่ในระดับอำนาจไม่เท่ากัน[120]



[118] Ibid.

[119] Ibid., p.54.

[120] Ibid.

จากภาพแสดงถึงความสัมพันธ์ของตัวละครที่อยู่ในระดับอำนาจที่ไม่เท่ากัน กล่าวคือ แม้ตัวละครเอกจะมีอำนาจเท่าเทียมกับตัวละครฝ่ายตรงข้าม แต่เมื่อมีตัวละครที่สามและสี่ เข้ามามีความสัมพันธ์ ระดับอำนาจและความขัดแย้งจึงเปลี่ยนไป จากตัวอย่างเดียวกัน ถึงแม้ว่าตัวละครหลัก “ ซงเลี่ยน ” มีระดับอำนาจที่เท่าเทียมกับคุณนายที่สองและสามที่เป็นฝ่ายตรงข้าม แต่ในขณะเดียวกันตัวละครที่มีอำนาจมากที่สุดในบ้านคือคุณชายซึ่งเป็นสามีและคุณนายใหญ่ ที่เป็นภรรยาหลวงตามลำดับ ตัวละครทั้งสองทำให้ระดับความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักกับฝ่ายตรงข้ามเป็นไปอย่างจำกัด ในกรณีของ “ ซงเลี่ยน ” นั้นไม่สามารถต่อสู้กับอำนาจของคุณชายผู้เป็นสามีได้ จนต้องพบกับชะตากรรมที่โหดร้ายในท้ายที่สุด เป็นต้น

นอกจากความขัดแย้งระหว่างบุคคลหรือความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ (Man against Man) ดังกล่าวแล้ว ประเภทของความขัดแย้งยังอาจแบ่งออกได้เป็นหลายรูปแบบ เช่น ความขัดแย้งภายในจิตใจ (Man against Himself) และ ความขัดแย้งกับพลังภายนอก (Man against Outside force)

- *ความขัดแย้งภายในจิตใจ (Man against Himself)* เป็นความขัดแย้งกับตัวเองหรือความขัดแย้งภายใน ซึ่งความขัดแย้งนี้อาจจะมีโดยที่ตัวละครไม่รู้ตัว ในบางกรณีอาจเป็นสิ่งที่ตัวละครรู้แต่ละเลยไม่สนใจ หรือมีเหตุผลบางอย่างทำให้ไม่กล้าที่จะเผชิญกับสิ่งต่างๆ แต่เมื่อตัวละครต้องเจอกับความขัดแย้งภายนอก ไม่ว่าจะเป็นบุคคลอื่น สภาพแวดล้อม หรือสังคม ความขัดแย้งภายในนี้ก็จะชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่นความละอายใจ ความไม่มั่นใจในตนเอง ฯลฯ ดังนั้นความขัดแย้งภายในต้องถูกทำให้หมดไปในทางใดทางหนึ่ง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเติบโตและเปลี่ยนแปลงของตัวละคร[121]

- *ความขัดแย้งกับพลังภายนอก (Man against Outside force)* ความขัดแย้งกับพลังภายนอก เป็นความขัดแย้งที่ตัวละครต้องเผชิญและต้องฝ่าฟันไปให้ได้ อาจเป็นความขัดแย้งระหว่างคนกับธรรมชาติที่ตัวละครหลักต้องต่อสู้กับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เช่นภูเขาไฟระเบิด พายุหิมะ ฯลฯ หรือความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม ประเพณีหรือความเชื่อ ในภาพยนตร์มักเป็นเรื่องของคนที่ขาดศรัทธาในพระเจ้าแล้วต้องยอมรับในที่สุด[122] ความขัดแย้งกับพลังภายนอกนี้จะเป็นการค้นหาความเข้มแข็งและความเชื่อมั่นในตนเองของตัวละครเพื่อเอาชนะกับสิ่งที่กำลังเผชิญหน้าได้

---

[121] ฟิลิปดา, 100 คำถามสร้างนักเขียน : นิยาย คุณเขียนได้ด้วยตนเอง, หน้า 131.

[122] เรื่องเดียวกัน, หน้า 133.

2.4.2.3 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) เป้าหมายของตัวละครถูกกำหนดขึ้นเพื่อบอกทิศทางความเคลื่อนไหวของตัวละครถึงสิ่งที่ตัวละครต้องการ ดังนั้นวิธีการที่จะทำให้เป้าหมายของตัวละครสามารถผลักดันการกระทำของตัวละครนั้นๆ ได้อย่างน่าสนใจ และ ชวนติดตามก็คือ การเพิ่มความต้องการของตัวละคร[123] ซึ่งความต้องการดังกล่าวจะก่อให้เกิดความขัดแย้งหรือปัญหาภายในจิตใจของตัวละคร และทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร จนรู้สึกอยากติดตามว่าตัวละครนั้นจะสามารถฝ่าฟันอุปสรรคเหล่านั้นไปได้อย่างไร ถือเป็นการเพิ่มมิติให้กับตัวละครอีกทางหนึ่ง โดยตัวละครแต่ละตัวจะสามารถแก้ไขปัญหาและบรรลุเป้าหมายต่างๆได้ ก็ต่อเมื่อปัญหาภายในและภายนอกของตัวละครได้รับการแก้ไขแล้ว

2.4.2.4 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) คือการเปลี่ยนแปลงในตัวละครเพื่อแสดงให้เห็นว่าบทภาพยนตร์ตั้งแต่แรกเริ่มจนจบเรื่องนั้น ตัวละครมีความเปลี่ยนแปลงไปบ้างหรือไม่และอย่างไร[124] ตัวละครที่ดีจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงหลังจากได้ผ่านเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง[125] หรือมีความเปลี่ยนแปลงไปมาภายในตัวเอง ตามแต่ละสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงของภาพยนตร์

การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้น เมื่อตัวละครต้องรับมือกับเหตุวิกฤติของชีวิตหลายครั้ง ตลอดทั้งเรื่องของภาพยนตร์ โดยในแต่ละครั้ง ตัวละครจะแสดงปฏิกิริยาต่างๆ กันไป ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นพัฒนาการทางจิตใจของตัวละครอย่างชัดเจนขึ้นทีละน้อย จนส่งผลให้ผู้ชมเชื่อในการตัดสินใจและการกระทำของตัวละครนั้นๆ ในท้ายที่สุด ยกตัวอย่างเช่น ตัวละคร “ วิลล์ ” (Will) ในภาพยนตร์เรื่อง “About a boy ” (2002) ที่รับบทโดยฮิวจ์ แกรนต์ (Hugh Grant) ในตอนเริ่มเรื่องเขาเป็นชายหนุ่มจอมกะล่อน ที่ชอบโกหกว่าตัวเองเป็นพ่อลูกอ่อนเพื่อหลอกลวงแม่ม่ายสาวหน้าตาดี แต่แท้จริงแล้วสิ่งเหล่านี้คือเปลือกนอกซึ่งขัดแย้งกับตัวตนที่แท้จริงของเขา ซึ่งเป็นคนเหงาจิตใจดีที่ต้องการความรัก ระหว่างที่เรื่องกำลังดำเนินไป ผู้ชมจะได้เห็นความเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละสถานการณ์ของผู้ชายคนนี้ จนในท้ายที่สุดตัวตนที่แท้จริงของเขาก็แสดงออกมาและค้นพบทางออกในชีวิต เป็นต้น

กล่าวโดยสรุปแล้ว ตัวละครถือเป็นหัวใจสำคัญในการเล่าเรื่องราวเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชม ตัวละครจะเป็นตัวสะท้อนภาพหรือโลกที่เขาอาศัยอยู่ ผ่านทางองค์ประกอบต่างๆไม่ว่าจะเป็นเบื้องหน้าหรือเบื้องหลัง จนก่อให้เกิดการกระทำและนำไปสู่เรื่องราวในภาพยนตร์ หากผู้ชมปฏิเสธที่จะเชื่อการกระทำของตัวละครแล้วย่อมนำไปสู่การปฏิเสธเนื้อหาหรือสาระที่ผู้สร้างต้องการจะนำเสนอด้วยเช่นกัน

---

[123] Elliot Grove, Raindance Writers' Lab: Write and Sell the Hot Screenplay, p.47.

[124] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, ปั้นบทสะกดหนัง, หน้า 118.

[125] ฟิลิปดา, 100 คำถามสร้างนักเขียน : นิยาย คุณเขียนได้ด้วยตนเอง, หน้า 109.

2.5 แนวคิดและทฤษฎีจิตวิเคราะห์

ในการศึกษาเกี่ยวกับตัวละครในภาพยนตร์นั้น ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่าการสร้างตัวละครให้มีมิติอย่างมีรายละเอียดนั้นประกอบไปด้วยปัจจัยต่างๆ หลายประการ ซึ่งนอกจากผู้วิจัยจะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีต่างๆ ทางภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์หรือการประกอบสร้างตัวละครแล้ว แนวคิดเรื่องจิตวิเคราะห์ยังเป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำคัญที่ผู้วิจัยจะต้องทำความเข้าใจกับหลักการพื้นฐานของจิตวิทยาด้วย เพื่อที่จะสามารถนำไปใช้อธิบายเกี่ยวกับพัฒนาการด้านต่างๆ ของมนุษย์หรือตัวละครในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านร่างกาย อารมณ์ความรู้สึก และปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อพฤติกรรมและการแสดงออกของตัวละคร

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่าแนวคิดหรือทฤษฎีจิตวิเคราะห์นั้น เป็นแนวคิดที่มีประวัติการศึกษาค้นคว้ามาอย่างยาวนาน และหลายแนวคิดมีเนื้อหาสาระที่ยากแก่การเข้าใจ เพราะมักศึกษามนุษย์ในแง่มุมเชิงลึกประกอบกับการพัฒนาการทางบุคลิกภาพของมนุษย์เป็นกระบวนการที่สลับซับซ้อน ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาถึงปัจจัยสำคัญสองประการที่มีผลต่อพัฒนาการทั้งทางด้านจิตใจและพฤติกรรมหรือการกระทำ คือ การศึกษาถึงแรงขับดันภายใน และ การศึกษาถึงแรงขับดันภายนอก โดยทฤษฎีสำคัญสองทฤษฎีที่มีเนื้อหาครอบคลุมสาระสำคัญของงานวิจัยก็คือ ทฤษฎี “ Psychosexual developmental stage ” ของฟรอยด์[126] และ ทฤษฎี “ Psychosocial developmental stage ” ของอีริกสัน[127]

2.5.1 ทฤษฎี “ Psychosexual developmental stage ” ของฟรอยด์

ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) นักจิตวิทยาชื่อดังชาวออสเตรียได้ศึกษาบุคลิกภาพของมนุษย์ โดยเขาเชื่อว่าบุคลิกภาพของมนุษย์พัฒนามาจากแรงขับดันภายในซึ่งเป็นแรงขับพื้นฐานสามประการ[128] ของมนุษย์ คือ

---

[126] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2538), หน้า 33.

[127] เรื่องเดียวกัน

[128] พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, ทฤษฎีจิตวิทยาพัฒนาการ, พิมพ์ครั้งที่3 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 88.

- แรงขับที่จะดำรงชีวิตอยู่ (Survival drive)
- แรงขับที่จะทำลาย (Aggressive drive)
- แรงขับทางเพศ (Sex drive)

ฟรอยด์อธิบายว่าแรงขับในตัวนี้เป็นแรงขับที่ติดตัวมาตั้งแต่เกิด ซึ่งจะกระตุ้นให้มนุษย์ประกอบพฤติกรรมต่างๆ โดยแรงขับทั้งสามนี้จะอยู่ในส่วนลึกของมนุษย์ที่เรียกว่าจิตไร้สำนึก (Unconsciousness) จากระดับของจิตที่ฟรอยด์ได้แบ่งเอาไว้ 3 ระดับคือ จิตไร้สำนึก จิตใต้สำนึก (Subunconscious) และจิตในสำนึก (Conscious) ซึ่งจิตทั้งสามระดับนี้ประกอบกันเป็นโครงสร้างของจิตใจ 3 ส่วน[129] คือ

1. *ตนเบื้องต้น (Id)* คือ ตนที่อยู่ในจิตไร้สำนึก ซึ่งมีแรงขับทั้งสามประการติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด หรือเป็นพลังเพื่อแสวงหาความพึงพอใจ (Pleasure seeking principles)[130]
2. *ตนปัจจุบัน (Ego)* คือ ตนที่รับรู้โดยตนเอง เป็นส่วนที่แสดงพฤติกรรมต่างๆด้วยการใช้เหตุผลตามข้อเท็จจริง หรือเป็นส่วนของความคิดสติปัญญา
3. *ตนในคุณธรรม (Super ego)* คือ ส่วนที่ควบคุมการแสดงออกด้านคุณธรรมที่สร้างโดยจิตในสำนึกของบุคคลนั้น หรือ ส่วนของความถูกผิด มโนธรรม จริยธรรม ที่ได้รับการเรียนรู้จากสังคมและวัฒนธรรมนั้นๆ

ฟรอยด์อธิบายเพิ่มเติมว่าบุคคลทั่วไปมักมีแนวโน้มที่จะพัฒนาบุคลิกภาพไปในด้านใดด้านหนึ่งของจิตทั้งสามส่วนนี้ แต่บุคลิกภาพที่เหมาะสมคือ บุคคลที่สามารถใช้พลัง Ego เป็นตัวควบคุมพลัง Id และ Super ego ให้สมดุลกัน นอกจากนี้ฟรอยด์เชื่อว่า ความต้องการทางร่างกายเป็นความต้องการตามธรรมชาติของคน ซึ่งเหมือนกับสัตว์ประเภทอื่นๆ ความต้องการนี้ทำให้คนแสวงหาความสุขความพอใจจากส่วนต่างๆของร่างกายที่แตกต่างกันไปตามวัย และพัฒนาไปเป็นขั้นตอนตามลำดับ เริ่มต้นจากแรกเกิดจนสิ้นสุดในวัยรุ่น จากความเชื่อดังกล่าวนี้เองที่ฟรอยด์ได้แบ่งระดับพัฒนาการทางบุคลิกภาพของมนุษย์ออกตามวัยออกเป็น 5 ขั้น[131] คือ

---

[129] เรื่องเดียวกัน

[130] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 34.

[131] ศรีเรือน แก้วกังวาน, ทฤษฎีจิตวิทยาบุคลิกภาพ, พิมพ์ครั้งที่3 (กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน, 2536), อ้างถึงใน ศรีเรือน แก้วกังวาน, 2538:34.

2.5.1.1 ขั้นพัฒนาความพึงพอใจทางปาก (Oral stage) อยู่ในช่วงตั้งแต่แรกเกิดถึง 1 ปี ทารกจะมีความสุขในชีวิตโดยทำกิจกรรมต่างๆ ด้วยปาก ได้แก่ การดูด การเคี้ยว การกัด และการกิน หากพัฒนาการขั้นนี้ไม่สมบูรณ์ในช่วงวัยดังกล่าว อาจส่งผลให้เมื่อโตเป็นผู้ใหญ่จะยังคงชอบแสวงหาความสุขด้วยปากอยู่อีก เช่น ชอบเคี้ยวหมากฝรั่ง ชอบนินทา หรือชอบสูบบุหรี่

2.5.1.2 ขั้นแสวงหาความพึงพอใจทางทวารหนัก (Anal stage) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 1-3 ปี ความพึงพอใจของบุคคลจะอยู่ที่การขับถ่าย ถ้าเกิดการบังคับหรือเข้มงวดเกินไปจะทำให้บุคลิกของเด็กเสียไป หากช่วงเวลานี้มีพัฒนาการไม่สมบูรณ์ ทารกนั้นจะโตเป็นผู้ใหญ่ที่มีบุคลิกภาพเป็นคนเจ้าระเบียบ จู้จี้พิถีพิถัน หรือรักความสะอาดอย่างมาก

2.5.1.3 ขั้นแสวงหาความพึงพอใจทางอวัยวะสืบพันธุ์ (Phallic stage) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 3-6 ปี ในระยะนี้ฟรอยด์เชื่อว่าเด็กมีการพัฒนาทางเพศขึ้น เริ่มเรียนรู้ความแตกต่างระหว่างหญิงกับชาย และ เริ่มเลียนแบบพฤติกรรมของพ่อแม่ โดยเด็กจะมีความสุขในการจับต้องอวัยวะเพศและสนใจถึงความแตกต่างระหว่างเพศ โดยเพศชายจะมีปมเอดิปุส (Oedipus complex) ซึ่งเกิดจากการที่เด็กชายวัยนี้จะติดแม่และเอาอย่างพ่อ ในทางกลับกันเด็กผู้หญิงจะมีปมอิเลคตร้า (Electra complex) ซึ่งเกิดจากการที่เด็กผู้หญิงมีความรักพ่อหรือติดพ่อ จึงเลียนแบบแม่ เพราะถือแม่เป็นแบบฉบับพฤติกรรมของเพศหญิง ในช่วงเวลานี้ฟรอยด์เชื่อว่าเป็นช่วงเวลาวิกฤติ (Critical period)[132] ในการเลียนแบบบทบาททางเพศให้คล้อยตามเพศของตนเอง หากพัฒนาการในขั้นตอนนี้ไม่สมบูรณ์ หรือเด็กละเลยการเลียนแบบให้ถูกแนวในระยะนี้ จะส่งผลให้โตขึ้นเป็นผู้ใหญ่ที่นิยมแบบอย่างตามเพศที่ตรงข้ามกับเพศทางกายจริงของตนหรือเบี่ยงเบนทางเพศ (Homosexual)

2.5.1.4 ระยะพักหรือช่วงแสวงหาความพึงพอใจจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว (Latency stage) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 6-13 ปี พัฒนาการส่วนต่างๆของร่างกายจะเป็นไปอย่างเชื่องช้า เด็กเริ่มแสวงหาความพึงพอใจจากผู้คนรอบตัวและเพื่อนร่วมวัยที่เป็นเพศเดียวกันมากขึ้น

2.5.1.5 ขั้นแสวงหาความพึงพอใจจากเพศตรงข้าม (Genital stage) อยู่ในช่วงอายุระหว่าง 13-20 ปี เป็นระยะที่เด็กกำลังเจริญเติบโตเป็นผู้ใหญ่ จึงมีการเปลี่ยนแปลงมากทั้งกายและใจ ทั้งสองเพศจะมีความพอใจในการคบหาสมาคมกัน ในระยะนี้จะเห็นได้เด่นชัดว่าบุคคลใดแสดงบทบาททางเพศที่ผิดปกติ หรือแสดงบทบาททางเพศที่ตรงข้ามกับเพศจริงของตน

---

[132] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 35.

ตารางที่ 2.5 ตารางแสดงลำดับขั้นพัฒนาการทางบุคลิกภาพของฟรอยด์ (Psychosexual developmental stage) [133]

อายุโดยประมาณ	ขั้นพัฒนาการ	พฤติกรรมประจำวัย	ปมปัญหา	ลักษณะพัฒนาการที่ไม่พึงประสงค์ [134]
0-1	Oral Stage (1)	ดูด อม กัด เคี้ยว กลืน กิน	Oral Complex	สูบบุหรี่ ติดเหล้า กัดเล็บ
1-3	Anal Stage (2)	ความสามารถในการควบคุมการขับถ่าย การรับรู้ความสะอาด ความสกปรก ความเป็นระเบียบ การทำตามกฎ คำสั่งของพ่อแม่ การรู้สึกเป็นเจ้าของสมบัติ หวงสมบัติหรือเสียสละเพื่อส่วนรวม	Anal Complex	ขี้จี้ พิถีพิถัน ดื้อด้าน มีความเจ้าระเบียบมากเกินไป รักความสะอาดมากเกินไป ก้าวร้าว หรือเป็นโรคประสาท
3-6	Phallic Stage (3)	มีความสนใจต่ออวัยวะเพศโดยการดู สัมผัส ให้คนอื่นดูของตน หรือชอบดูของคนอื่น มีความรู้สึกหวงอวัยวะเพศ	Oedipus Complex, Castration Complex* ในชาย Electra Complex, Penis Envy** ในหญิง	ปัญหาทางเพศ หรือไม่สามารถทำกิจกรรมใดๆแข่งกับผู้อื่นได้
6-13	Latency Stage (4)	พัฒนาทักษะด้านต่างๆ เด็กเริ่มแยกตัวจากพ่อแม่ และมีเพื่อนร่วมวัยที่เป็นเพศเดียว กันมากขึ้น		
13-20	Genital Stage (5)	มีความสัมพันธ์กับเพศตรงข้ามอย่างมีวุฒิภาวะและแสดงบทบาทตามสถานภาพทางเพศเหมาะสม	Homosexuality	คล้ายกับขั้นที่ 3

[133] ลิขิต กาญจนาภรณ์, “ สรุปคำบรรยายจิตวิทยาเบื้องต้น, ” พิมพ์ครั้งที่9 (กรุงเทพฯ , 2538), หน้า 46. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[134] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 37.

* Castration Complex หมายถึง ความหวาดกลัวว่าตนเองจะถูกตัดอวัยวะเพศ เพราะจากการที่เด็กชายรักแม่และเกลียดพ่ออิจฉาว่าพ่อจะมาแย่งความรักของแม่ไปจากตน เห็นพ่อเป็นศัตรูและในขณะเดียวกันก็กลัวว่าพ่อจะรู้ความคิดของตนเอง จนทำให้ถูกลงโทษ คือถูกตัดอวัยวะเพศไป

** Penis Envy หมายถึง การที่เด็กหญิงเกิดความอิจฉาในอวัยวะเพศของชาย และมีจิตใต้สำนึกโกรธมารดาว่าเป็นสาเหตุทำให้ตนเองไม่มีอวัยวะเพศเช่นเพศชาย ซึ่งทางออกของเด็กเมื่อโตขึ้นก็คือหาทางมีส่วนเป็นเจ้าของอวัยวะเพศบ้างโดยการแต่งงานและมีบุตร

อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญอันมีผลต่อการพัฒนาบุคลิกภาพของบุคคล ก็คือกลไกการป้องกันตน (Defense mechanisms) หรือการยับยั้งการแสดงออกที่ไม่เหมาะสมแล้วเปลี่ยนแปลงการแสดงออกในรูปแบบที่สังคมยอมรับมากกว่า เช่นผู้ใหญ่เมื่อหิวแต่ยังทานไม่ได้ก็หันไปสนใจอย่างอื่นแทนที่จะร้องไห้เหมือนเด็ก หรือ บางครั้งบุคคลอาจแสดงออกในทางตรงกันข้ามกับความต้องการเพื่อลดความคับข้องใจ เช่นหาคนรักไม่ได้ก็อาจแสดงออกมาในลักษณะเกลียดผู้ชาย[135] ฟรอยด์ได้อธิบายกลไกการป้องกันตนไว้หลายแบบ ซึ่งต่อมาลูกศิษย์ของเขาได้พัฒนากลไกการป้องกันตนนี้ออกเป็นหลายรูปแบบดังต่อไปนี้[136]

- *การเก็บกด (Repression)* เป็นการเก็บกดความรู้สึกไม่สบายใจหรือความรู้สึกผิดหวังความคับข้องใจไว้ในจิตใต้สำนึก
- *การแสดงปฏิสัมพันธ์ตอบ (Reaction formation)* เป็นการเก็บกดความต้องการหรือแรงขับไว้ในจิตสำนึกของตนแล้วบิดเบือนแสดงออกมาในทางตรงกันข้าม
- *การส่งทอดความรู้สึก (Projection)* เป็นการส่งทอดความผิดไปให้กับผู้อื่น หรือการพยายามกดความรู้สึกของตนเองแล้วส่งทอดภาพพจน์ของตนไปยังผู้อื่นแทน เช่น บุคคลที่มีความก้าวร้าวแต่เก็บกดไว้จะชอบดูมวยหรือการต่อสู้ของคนอื่น
- *การมีพฤติกรรมย้อนถอย (Regression)* การมีพฤติกรรมย้อนถอยไปสู่อดีตหรือวัยเด็กที่เคยทำให้ตนมีความสุข เพื่อหลีกเลี่ยงการรับรู้ในสภาพปัจจุบัน
- *การแยกตัว (Isolation)* การแยกตนให้พ้นจากสถานการณ์ที่นำความคับข้องใจมาให้โดยการแยกตนออกไปอยู่ตามลำพัง
- *การมีความคิดตายตัว (Fixation or Undoing)* การไม่ยอมรับในสิ่งที่ไม่ตรงกับความเชื่อและประสบการณ์ของตนเอง ยึดมั่นในสิ่งที่ตนเชื่อและคิดอย่างไม่เปลี่ยนแปลง
- *การหาสิ่งมาแทนที่ (Displacement)* เป็นการระบายอารมณ์โกรธหรือคับข้องใจต่อคนหรือสิ่งของที่ไม่ได้เป็นต้นเหตุของความคับข้องใจนั้น
- *การเลียนแบบ (Identification)* เป็นการปรับตัวโดยการเลียนแบบบุคคลที่ตนนิยมยกย่อง

จากข้อมูลพื้นฐานดังกล่าว ฟรอยด์ได้นำเสนอแนวคิดขั้นตอนพัฒนาการเฉพาะตั้งแต่วัยแรกเกิดจนถึงวัยรุ่นตอนปลาย ที่เน้นให้เห็นถึงแรงขับภายในที่ส่งผลต่อพัฒนาการทั้งทางร่างกายและอารมณ์

---

[135] พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, ทฤษฎีจิตวิทยาพัฒนาการ, พิมพ์ครั้งที่3, หน้า 88.

[136] Ding, G.F. & Jersild, " A Study of the Laughing and Smiling of Preschool Children, " Encyclopedia Britainica.vol.7 40 (1970): 193. อ้างถึงใน พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, 2549:89.

ความรู้สึกของมนุษย์ ซึ่งในส่วนต่อไปผู้วิจัยจะกล่าวถึงอีกแนวคิดหนึ่งของจิตวิเคราะห์ที่อธิบายให้เห็นถึงแรงขับดันภายนอกหรือสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ส่งผลต่อพัฒนาการของบุคคล ได้แก่ ทฤษฎี " Psychosocial developmental stage " ของอีริกสัน

2.5.2 ทฤษฎี " Psychosocial developmental stage " ของอีริกสัน

อีริก เอช. อีริกสัน (Erik H. Erikson) เป็นลูกศิษย์คนหนึ่งที่เคยร่วมงานกับฟรอยด์ ดังนั้นทฤษฎีของอีริกสันจึงได้รับอิทธิพลมาจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์บางประการ แต่เนื่องจากอีริกสันมีความสนใจถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรมมาก เขาจึงเน้นความสำคัญที่ว่าพัฒนาการของบุคคลจะขึ้นอยู่กับแรงผลักดันภายนอก หรือปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมทางจิตใจมากกว่าการตอบสนองทางร่างกาย อีกทั้งเขายังให้ความสำคัญของตนปัจจุบัน (Ego) มากกว่าตนเบื้องต้น (Id) และวิเคราะห์ให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับหน้าที่ของตนปัจจุบันที่มีต่อสังคมมากกว่าที่จะสนใจในเรื่องเพศหรือสัญชาตญาณด้วย

อีริกสันเชื่อว่าพัฒนาการของบุคคลจะเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาตั้งแต่แรกเกิดจนกระทั่งเสียชีวิต โดยดำเนินไปตามระบบทางร่างกาย ระบบความเป็นตน และระบบของสังคมในฐานะที่เป็นสมาชิกของสังคมทั้งสามระบบนี้เสมอ[137] เด็กจะต้องพยายามปรับตัวทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจให้เข้ากับสังคมเมื่อร่างกายเจริญเติบโตขึ้น การปรับตัวก็ต้องพัฒนาควบคู่กันไปเพราะว่าสังคมกำหนดให้มนุษย์แต่ละวัยมีบทบาทที่แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้อีริกสันยังเน้นว่าลักษณะสัมพันธภาพที่บุคคลมีกับกลุ่มบุคคลต่างๆ เช่นพ่อแม่ สามีภรรยา หรือเพื่อน และข้อขัดแย้งทางสังคมจิตวิทยา (Psychosocial crises)[138] ที่เกิดจากความสัมพันธ์นั้นๆ เป็นตัวกระตุ้นให้บุคคลมีพฤติกรรมและพัฒนาบุคลิกภาพในรูปแบบต่างๆ ตามลำดับ ตั้งแต่เกิดจนถึงวัยสูงอายุ โดยอยู่ในลักษณะของความขัดแย้งทางสังคมกับจิตใจที่อีริกสันแบ่งลำดับขั้นไว้ทั้งสิ้น 8 ขั้นตอน ซึ่งข้อขัดแย้งทางสังคมกับจิตใจนี้มีลักษณะเป็นคู่ทั้ง 8 ขั้นตอนที่จะต้องพัฒนาควบคู่กันไปอย่างสมดุล บุคคลจึงจะมีบุคลิกภาพที่มั่นคง คือการมีตนปัจจุบัน (Ego) ที่เข้มแข็ง ประกอบด้วย

---

[137] พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, ทฤษฎีจิตวิทยาพัฒนาการ, พิมพ์ครั้งที่3, หน้า 92.

[138] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 38.

2.5.2.1 ขั้นของความไว้วางใจกับไม่ไว้วางใจผู้อื่น (Trust VS Mistrust) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 0-2 ปี อีริกสันถือว่าขั้นนี้เป็นระยะที่มีความสำคัญมากเพราะจะเป็นพื้นฐานของพัฒนาการทางสังคมในวัยต่อๆไป[139] ความไว้วางใจผู้อื่นจะเกิดขึ้นจากการที่เด็กได้รับการดูแลเอาใจใส่และตอบสนองต่อความต้องการขั้นพื้นฐานทางร่างกายและจิตใจ เช่นได้รับการอุ้มชู ดูด ดื่ม สัมผัส จากคนใกล้ชิด โดยสิ่งแวดล้อมที่สำคัญที่สุดสำหรับเด็กในช่วงเวลานี้คือมารดา ซึ่งวิธีการเลี้ยงดูของแม่ ไม่ว่าจะเป็นการอุ้ม การให้นม หรือ การยิ้มกับเด็ก ล้วนเป็นการวางพื้นฐานเกี่ยวกับการไว้วางใจสิ่งแวดล้อมให้แก่เด็กทั้งสิ้น การเลี้ยงดูของพ่อแม่หรือคนใกล้ชิดนี้ เป็นการปะทะสัมพันธ์ (Interaction)[140] ทางสังคมที่จะเป็นเครื่องกำหนดทัศนคติของบุคคลในเวลาต่อๆมา หากเด็กได้รับการดูแลอย่างเหมาะสม เด็กจะเรียนรู้ถึงความไว้วางใจต่อสังคม ในทางตรงข้ามหากเด็กถูกทอดทิ้งและไม่ได้รับการเอาใจใส่ จะกลายเป็นคนหวาดกลัว ขี้ตกใจ ขาดความเชื่อมั่น และไม่ไว้วางใจทั้งกับตนเองและผู้อื่น

2.5.2.2 ขั้นของความเป็นตัวของตัวเองกับความไม่มั่นใจในตนเอง (Autonomy VS Doubt) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 2-3 ปี เป็นช่วงที่เด็กเริ่มเรียนรู้ที่จะทำกิจกรรมต่างๆด้วยตัวเอง เช่นการเดิน การพูด และการแสดงออกอย่างอิสระ หากพ่อแม่พยายามให้เด็กช่วยเหลือตัวเองให้มากที่สุดหรือให้คำแนะนำ อบรมสั่งสอนว่าพฤติกรรมใดบ้างที่เหมาะสมต่อสังคม จะส่งผลให้เด็กเกิดความเชื่อมั่นในตนเอง กล้าแสดงออก ในทางตรงกันข้ามหากพ่อแม่มีแนวโน้มในการปกป้องเด็กมากเกินไป (Over protection)[141] หรือไม่เห็นด้วยต่อการแสดงความคิดริเริ่มของเด็ก เด็กจะเป็นคนขาดความเชื่อมั่น เกิดความสงสัยและลังเลในสิ่งที่ตนกระทำและโตขึ้นเป็นบุคคลที่ชอบมีความลับ ไม่เปิดเผยหรือชอบพูดปด

2.5.2.3 ขั้นของความคิดริเริ่มกับความรู้สึกผิด (Initiative VS Guilt) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 3-5 ปี เป็นวัยที่เด็กเรียนรู้สิ่งต่างๆรอบตัว รู้จักใช้ความคิดฝัน และมีความคิดสร้างสรรค์ ทำกิจกรรมต่างๆด้วยตนเอง หากได้รับการสนับสนุนจากพ่อแม่และครู เด็กจะพัฒนาความคิด มีความอยากรู้อยากเห็น และพยายามเสาะหาการกระตุ้นทางสติปัญญา ในทางตรงข้ามหากเด็กถูกสกัดกั้นความคิด และห้ามทำในสิ่งต่างๆ มากเกินไป จะทำให้เกิดความรู้สึกผิดและกลัวการลงโทษจนอาจพัฒนาบุคลิกภาพแบบ “ รู้สึกผิด ” (Guilt personality)[142] นอกจากนี้แบบแผนของพฤติกรรมจะแตกต่างกันตามเพศด้วย เช่นเด็กชายจะมีความก้าวร้าว หรือเด็กหญิงจะมีการสำรวจร่างกายตนเอง

---

[139] เติมศักดิ์ คทวณิช, จิตวิทยาทั่วไป (กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2546), หน้า 64.

[140] ภาควิชาจิตวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, จิตวิทยาทั่วไป, พิมพ์ครั้งที่3 (กรุงเทพฯ, 2529), หน้า 51.

[141] เรื่องเดียวกัน

[142] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 42.

2.5.2.4 ขั้นของความขยันหมั่นเพียรกับความรู้สึกมีปมด้อย (Industry VS Inferiority) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 6-11 ปี เป็นวัยที่เด็กขยันทำกิจกรรมต่างๆ ที่เรียนรู้จากสังคม หากพ่อแม่ให้กำลังใจและชี้แนะอย่างเหมาะสม เด็กจะเกิดความเชื่อมั่นและภาคภูมิใจในความสามารถของตน ในทางตรงกันข้ามหากเด็กขาดกำลังใจ หรืออีกทางหนึ่งถูกตั้งความหวังในตัวเขาสูงจนเกินไป หากเด็กไม่สามารถทำในสิ่งนั้นได้ จะทำให้เด็กรู้สึกว่าตนเองต่ำต้อยกว่าผู้อื่น และพัฒนาต่อไปเป็นผู้ไร้ความสามารถ ความรู้สึกเช่นนี้หากมีมากจะก่อให้เกิดปมด้อย (Inferiority)[143] และกลายเป็นบุคลิกภาพที่ถาวรได้

2.5.2.5 ขั้นรู้จักตนเองกับการไม่เข้าใจในตนเอง (Identity VS Identity diffusion) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 12-17 ปี เป็นระยะที่เปิดโอกาสให้เด็กวัยรุ่นได้ทดลองบทบาทต่างๆ ก่อนที่จะเริ่มเป็นผู้ใหญ่อย่างจริงจัง (Moratorium)[144] โดยผสมผสานสิ่งที่เคยเลียนแบบมาในอดีต เชื่อมโยงประสบการณ์ จนกลายเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวที่เป็นลักษณะเฉพาะ หากเด็กขาดพัฒนาการที่สมบูรณ์ในช่วงนี้จะกลายเป็นคนที่หลงลืมตน ว้าเหว่ ขี้กังวล ขาดความรับผิดชอบต่อตนเองและต่อสังคม

2.5.2.6 ขั้นรู้สึกว่าตนมีเพื่อนกับความรู้สึกว้าเหว่อ้างว้าง (Intimacy VS Isolation) อยู่ในช่วงอายุประมาณ 17-21 ปี เป็นวัยผู้ใหญ่ตอนต้น ที่เริ่มรู้จักและค้นพบตนเอง รู้จักวางแผนชีวิตให้แก่ตนเอง ความสมดุลระหว่างความรู้สึกว่าตนมีเพื่อนกับความว้าเหว่นั้นจะพัฒนาคุณสมบัติในการสร้างรัก มีมิตรไมตรีกับบุคคลอื่นได้ดี หากบุคคลใดขาดพัฒนาการที่ดีในขั้นนี้ จะกลายเป็นคนรักตนเอง ไม่สามารถแสดงความรักต่อผู้อื่น (Narcissism)[145] ไม่มีคนคบ ซึ่งเป็นบุคลิกภาพที่ไม่พึงประสงค์ในสังคม

2.5.2.7 ขั้นรู้สึกรับผิดชอบแบบผู้ใหญ่กับความรู้สึกเฉื่อยชา (Generativity VS Stagnation) อยู่ในช่วงอายุ 22-40 ปี เป็นวัยกลางคน วัยแห่งความเป็นพ่อแม่ มีความรับผิดชอบต่อตนเองและผู้อื่น บุคคลที่ผ่านพัฒนาการขั้นต้นมาอย่างราบรื่นจะเข้าถึงบทบาทนี้อย่างเหมาะสม แต่หากบุคคลใดล้มเหลวในวัยต้น จะทำให้รู้สึกไม่มีความสามารถและไม่สนใจถ่ายทอดประสบการณ์ให้คนรุ่นหลัง

2.5.2.8 ขั้นความรู้สึกมั่นคงทางใจกับท้อแท้สิ้นหวัง (Integrity VS Despair) อยู่ในช่วงอายุ 40 ปีขึ้นไป หากบุคคลที่มีพัฒนาการทางบุคลิกภาพดีเรื่อยมา และรู้สึกว่าตนสามารถทำหน้าที่ของตนอย่างสมบูรณ์แล้ว จะยอมรับความเป็นจริงในชีวิตและมีความสุขกับเวลาที่เหลืออยู่ แต่บุคคลที่มีปัญหาในระยะต้นจะรู้สึกว่าตนไร้ค่า บั้นปลายจะท้อแท้สิ้นหวัง และหวาดกลัวต่อความตายที่กำลังจะมาถึง

---

[143] เติมศักดิ์ คทวณิช, จิตวิทยาทั่วไป, หน้า 65.

[144] พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, ทฤษฎีจิตวิทยาพัฒนาการ, พิมพ์ครั้งที่3, หน้า 100.

[145] เติมศักดิ์ คทวณิช, จิตวิทยาทั่วไป, หน้า 66.

ตารางที่ 2.6 ตารางแสดงลำดับขั้นพัฒนาการทางบุคลิกภาพของอีริกสัน (Psychosocial developmental stage)[146]

อายุโดยประมาณ	ลักษณะความขัดแย้งทางจิตสังคม	ลักษณะพัฒนาการบุคลิกภาพที่พึงประสงค์ (Strong Ego)	ลักษณะพัฒนาการบุคลิกภาพที่ไม่พึงประสงค์ (Weak Ego)	สิ่งที่มีอิทธิพลต่อพัฒนาการ
0 - 2 ปี	ความไว้วางใจกับความไม่ไว้วางใจผู้อื่น (Trust VS Mistrust)	- มีพละกำลังและมีความหวัง - รู้จักอดทนเมื่อต้องรอคอย	- ขี้สงสัย - หนีสังคม - ไม่ไว้ใจใครเลย	- แม่ ความรัก ความอบอุ่น มิตรไมตรี
2 – 3 ปี	ความเป็นตัวของตัวเองกับความไม่มั่นใจในตนเอง (Autonomy VS Shame and Doubt)	- รู้จักควบคุมตนเองและมีความตั้งใจมั่น	- ย้ำคิดย้ำทำ - ลึกลับ - ต่อต้านสังคม	- พ่อแม่ที่สนับสนุนลูก - การเลียนแบบ
3 – 6 ปี	ความคิดริเริ่มกับความรู้สึกผิด (Initiative VS Guilt)	- ทำอะไรอย่างมีจุดมุ่งหมาย มุ่งความสำเร็จ - มีแนวทางที่จะทำ	- ระมัดระวังตัวเกินไป - รู้สึกผิดมากเกินไป	- พ่อแม่ที่สนับสนุนลูก - การหาอัตลักษณ์แห่งตน - พัฒนาอัตลักษณ์แห่งตนกับตัวแบบที่รู้จัก - เริ่มรู้จักรับผิดชอบต่อการกระทำผิดของตนเอง
6 - 11 ปี	ความขยันหมั่นเพียรกับรู้สึกมีปมด้อย (Industry VS Inferiority)	- รู้จักวิธีการ - มีสมรรถภาพ	- มีปมด้อย - รู้สึกว่าตนไร้สมรรถภาพ หรือต่ำต้อย	- โรงเรียน / ครู - การเรียนรู้ - เพศศึกษา - การให้กำลังใจ
12 - 17 ปี	รู้จักตนเองกับการไม่เข้าใจในตนเอง (Identity VS Identity diffusion)	ด้วยใจบริสุทธิ์และจงรักภักดี	- ขี้อาย - ไม่ชอบสังคม - ต่อต้านสังคม - อัตลักษณ์สับสน - เหงาหงอย	- เพื่อนร่วมรุ่น - ผู้ที่ยึดถือเป็นแบบอย่าง (Hero) - แรงกดดันทางสังคม

[146] ดูเพิ่มเติม ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 48-49.

อายุโดยประมาณ	ลักษณะความขัดแย้งทางจิตสังคม	ลักษณะพัฒนาการบุคลิกภาพที่พึงประสงค์ (Strong Ego)	ลักษณะพัฒนาการบุคลิกภาพที่ไม่พึงประสงค์ (Weak Ego)	สิ่งที่มีอิทธิพลต่อพัฒนาการทางบวก
17 - 21 ปี	รู้สึกว่าตนมีเพื่อนกับความรู้สึกว้าเหว่อ้างว้าง (Intimacy and Solidarity VS Isolation)	- สร้างไมตรี - มีความรัก - มีความสนิทเสน่หา	- ไม่อยากผูกมัดตนเอง - คิดถึงเฉพาะตนหรือพรรคพวกตนเท่านั้น - หลงตัวเอง - โดดเดี่ยว	- คู่ชีวิต - เพื่อนร่วมงาน - ผู้ที่เป็นที่ปรึกษา - กลุ่มสังคมของตน
22 - 40 ปี	รู้สึกรับผิดชอบแบบผู้ใหญ่กับความรู้สึกเฉื่อยชา (Generativity VS Self absorption)	- มีผลงานสร้างสรรค์ - ให้การอนุเคราะห์บุคคลอื่น - มุ่งมั่นพัฒนาสังคมในอนาคต	- เห็นคนอื่นไม่น่าคบหา - เห็นแก่ตัว - ทะนงตัว เย่อหยิ่ง - ลำพอง	- คู่ครอง - ลูก - เพื่อน - เพื่อนร่วมงาน - ชุมชน สังคม
40 ปีขึ้นไป	ความมั่นคงทางใจกับความท้อแท้สิ้นหวัง (Initegrity VS Despair)	- รู้จักปล่อยวาง - ลดความยึดมั่นในตน - ฉลาดเท่าทันโลกและชีวิต	- เศร้าสร้อย - ขมขื่น - สับสน - เห็นผู้อื่นต่ำต้อย	- คู่ชีวิต - ญาติ - เพื่อน - ลูกหลาน - ชุมชน - ศาสนา

กล่าวโดยสรุปแล้ว จะเห็นว่าแนวคิดเรื่องจิตวิเคราะห์นั้นเป็นการอธิบายถึงพัฒนาการของมนุษย์ในแง่มุมต่างๆ ทั้งทางด้านร่างกาย พฤติกรรมหรือการกระทำ และทางด้านจิตใจ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงแรงขับดันทั้งจากภายในและภายนอกของมนุษย์ การศึกษาทฤษฎีดังกล่าวนี้ จะทำให้ผู้วิจัยสามารถ เข้าใจ และตีความถึงบุคลิกลักษณะของเพศชาย ได้อย่างลึกซึ้งและมีมิติมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสามารถนำไปใช้อธิบายเกี่ยวกับพัฒนาการด้านต่างๆ ของตัวละครหลักที่เป็นผู้ชายในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านร่างกาย อารมณ์ความรู้สึก และปัจจัยต่างๆที่ส่งผลต่อพฤติกรรมและการแสดงออกของตัวละครนั้น ได้อย่างถูกต้องมากขึ้นด้วย

2.6 แนวคิดเรื่องสัญญวิทยา

ทฤษฎีสัญญวิทยา (Semiology) หรือสัญศาสตร์ (Semiotics) นั้นหมายถึงศาสตร์ที่ว่าด้วยสัญญะหรือระบบของสัญลักษณ์ โดยมาจากการศึกษาระบบการสร้างความหมายของภาษา ซึ่งการที่เราจะทำความเข้าใจกับความหมายของสิ่งต่างๆ ได้ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้นนั้น เราควรจะต้องทราบถึงความหมายที่แฝงอยู่ในภาษานั้นๆ ที่มีการแสดงออกมาในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นภาษาพูด ภาษาภาพ ตลอดจนภาษาของสื่อต่างๆ ดังนั้น " สัญญะ " จึงถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนสิ่งที่เห็นจริง (Object) ในตัวบท (Text) และบริบท (Context) หนึ่งๆที่ต่างกันไป การที่จะทราบความหมายของภาษาหรือภาพที่ปรากฏนั้นจึงมิใช่การดูที่ภาพหรือวัตถุเพียงอย่างเดียว เพราะความหมายที่แฝงอยู่นั้นอาจเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับอีกสิ่งหนึ่ง[147] ซึ่งกระบวนการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของคำหรือภาพกับความเป็นจริงดังกล่าวนี้เรียกว่ากระบวนการสร้างความหมายหรือกระบวนการให้ความหมาย (Signification) [148]

แฟร์ดินอง เดอ โซซูร์ (Ferdinand De Saussure) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิสผู้เสนอทฤษฎีสัญญวิทยา (Semiology) ได้แบ่งองค์ประกอบของกระบวนการสร้างความหมายออกเป็น 2 ประการ[149] คือ " รูปสัญญะ " (Signifier) หรือตัวหมาย และ " ความหมายสัญญะ " (Signified) หรือตัวหมายถึง ซึ่งก็คือแนวคิด (Mental Concept) เมื่อนำถ้อยคำ ภาพ หรือภาพเคลื่อนไหวมาประกอบเข้ากับแนวความคิดใดความคิดหนึ่ง เช่น ความสุข ความเศร้า ความยินดี ถ้อยคำหรือภาพต่างๆ จะกลายเป็นสัญญะของแนวความคิดนั้น ระบบภาษาจึงเป็นการจัดระบบสัญญะต่างๆ ขึ้นมาและมีการถ่ายทอดจนเป็นที่รับรู้และยอมรับในความหมายที่ใช้ ดังนั้นการสร้างความหมายในระบบสัญวิทยาจึงมีลักษณะที่ไม่แน่นอนตายตัว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงเป็นเรื่องของการกำหนดขึ้นมากกว่าจะเป็นโดยธรรมชาติ (Arbitrary nature of sign)[150] ความหมายที่ได้จึงขึ้นอยู่กับการเลือกตัวหมายมาเข้าคู่กับตัวหมายถึงที่ได้รับการยอมรับจากชุมชนหรือสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปตามแต่ละ

---

[147] กาญจนา แก้วเทพ, การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค (กรุงเทพฯ: ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), หน้า 327.

[148] จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์, พิมพ์ครั้งที่2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 274-275.

[149] Arthur Asa Berger, Media and society : A Critical Perspective, 2nd ed. (Maryland: Rowman & Littlefield, 2007), pp.38-39.

[150] Ibid., p.39.

สถานที่และยุคสมัย การสร้างระบบความหมายด้วยวิธีการสัญญวิทยาของภาษาศาสตร์จึงมีความสำคัญอย่างมากในการทำความเข้าใจกับภาพเคลื่อนไหวของสื่อภาพยนตร์ เพราะในภาพยนตร์นั้น ตัวหมายจะอยู่ใกล้ชิดกับตัวหมายถึงอย่างมาก กล่าวคือ ภาพที่ปรากฏจะเป็นภาพตัวแทนที่มีความสมจริง และเสียงที่ออกมาก็เป็นการผลิตซ้ำเสียงที่เหมือนกับเสียงจริงของสิ่งที่กำลังกล่าวถึง ผู้ชมจะไม่มีทางเข้าใจตัวหมายในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ได้หากไม่สามารถจดจำตัวหมายถึงในเวลาเดียวกันด้วย

เมื่อพูดถึงตัวหมายและตัวหมายถึงแล้ว ชาร์ล แซนเดอร์ เพียร์ซ (Charles S.Peirce) ได้นำองค์ประกอบ 2 ประการนี้มาใช้ในการแบ่งประเภทของสัญญะออกเป็น 3 ประเภทคือ[151]

1. *Icon* คือสัญญะที่มีลักษณะเป็นภาพหรือวัตถุที่มองเห็นได้ชัดเจน รูปร่างหน้าตาคล้ายหรือเหมือนกับวัตถุจริงมากที่สุด รูปแบบของ Icon ถูกกำหนดขึ้นมาโดยภาพปรากฏของตัววัตถุเองและสามารถเข้าใจได้ในทันที เช่น รูปวาด ปากกา ฯลฯ
2. *Index* คือดรรชนีหรือตัวบ่งชี้ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงเชิงเหตุผลโดยตรงกับวัตถุจริง เช่น ควันไฟ เป็นเครื่องบ่งชี้ว่าเกิดไฟไหม้ เป็นต้น ซึ่งการถอดรหัสต้องอาศัยการคิดหาเหตุผลเชื่อมโยงระหว่างตัวบ่งชี้และวัตถุ
3. *Symbol* คือสัญลักษณ์ที่ไม่มีความเกี่ยวพันอันใดระหว่างสัญญะกับวัตถุที่มีอยู่จริง เป็นการให้ความหมายในเชิงอุปมาอุปมัย ซึ่งการถอดความหมายจะต้องอาศัยการตกลงร่วมกันของสังคมผู้ใช้สัญลักษณ์นั้นๆ รวมถึงการเรียนรู้ของผู้ชมต่อการเชื่อมโยงความหมายด้วย

ตารางที่ 2.7 ตารางแสดงประเภทของสัญญะของ ชาร์ล แซนเดอร์ เพียร์ซ (Charles S.Peirce)[152]

ประเภท	Icon	Index	Symbol
ความสัมพันธ์ (Signified by)	มีความคล้ายคลึง (Resemblance)	เชื่อมโยงแบบมีเหตุผล (Cause / Effect)	ข้อตกลงหรือขนบ (Convention)
ตัวอย่าง	ภาพถ่าย / รูปปั้น	ควันไฟ	คำ / ตัวเลข / ชวเลข
กระบวนการถอด ความหมาย	มองเห็นได้ (Can see)	ต้องคิดหาเหตุผล (Can figure out)	ต้องเรียนรู้ (Must be taught)

[151] James Monaco, How to read a film : the Art, technology, language, history and theory of film and media (New York: Oxford University Press, 1981), p.133.

[152] Arthur Asa Berger, Media and society : A Critical Perspective, 2nd ed., p.40.

ลักษณะของสัญญะทั้งสามประเภทนี้ ไม่ได้แยกออกจากกันโดยเด็ดขาด สัญญะหนึ่งๆอาจประกอบด้วยรูปแบบต่างๆ กัน หรือสัญญะหนึ่งอาจจะรวมลักษณะทั้งสามประเภทเข้าไว้ด้วยกันก็เป็นได้ ซึ่งนอกจากวิธีการศึกษาในเรื่องของสัญญะดังกล่าวแล้ว การวิเคราะห์เชิงสัญวิทยาจำเป็นต้องพิจารณาอีกสองส่วนสำคัญ คือ การศึกษาในเรื่องของรหัส (Code) และวัฒนธรรม (Cultural)[153]

- *รหัส (Code)* เป็นรหัสพฤติกรรม (Code of Behavior) และ รหัสการให้ความหมาย (Signifying Code) ซึ่งอยู่ในลักษณะของสัญญะต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมต่างๆ โดยบริบททางสังคมในช่วงเวลาหนึ่งก็จะเป็นตัวกำหนดรหัสและการให้ความหมายของสิ่งต่างๆ ด้วย
- *วัฒนธรรม (Cultural)* เป็นตัวให้ความหมายแก่สัญญะและรหัสต่างๆ เพราะสัญญะและรหัสจะมีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งนั้น ขึ้นอยู่กับว่าอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมใด ดังนั้นรหัสหรือสัญญะที่เหมือนกันอาจมีความหมายแตกต่างกันเมื่ออยู่ต่างวัฒนธรรมด้วย

โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) นักสัญญวิทยาคนสำคัญคนหนึ่ง เป็นผู้พัฒนาแนวคิดของกระบวนการสร้างความหมายเหล่านี้ให้มีมิติมากขึ้น โดยศึกษาถึงลักษณะที่ทำให้เกิดความหมายในระดับพื้นผิวและระดับลึก ด้วยการแบ่งระดับของกระบวนการสร้างความหมายออกเป็น 2 ระดับ คือ การตีความหมายโดยตรง (Denotative Meaning) และ การตีความหมายโดยนัยแฝง (Connotative Meaning)[154]

1. *การตีความหมายโดยตรง (Denotative Meaning)* เป็นความหมายที่ชัดแจ้งของตัวหมาย ไม่ต้องอาศัยการตีความก็สามารถเข้าใจได้ทันที เพราะเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป เช่น “ แอปเปิ้ล ” มีความหมายตรงเป็นความหมายระดับพื้นผิว คือผลไม้ชนิดหนึ่ง ซึ่งคนทั่วไปหากได้ยินหรือมองเห็นแอปเปิ้ลก็จะสามารถเข้าใจในความหมายของสิ่งนั้นได้ทันที ในสื่อภาพยนตร์มีความสามารถในการสื่อความหมายของตัวสัญญะในระดับความหมายตรงได้ดี เพราะภาพยนตร์สามารถที่จะจำลองความจริงได้ใกล้เคียงความจริงเป็นอย่างมาก

2. การตีความหมายโดยนัยแฝง (Connotative Meaning) เป็นความหมายที่เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตวิสัย (Subjective) หรือการตีความจากอารมณ์ ความรู้สึก ประสบการณ์ หรือค่านิยมของบุคคล การตีความในลักษณะนี้จะเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละบริบททางสังคม วัฒนธรรม อคติ ของ

---

[153] John Fiske, Introduction to communication studies (London: Merhuen, 1982), p.43.

[154] ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, สัญญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษารัฐศาสตร์ (กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2545), หน้า 139.

บุคคลนั้นๆเป็นหลัก แต่ละบุคคลจะรู้สึกต่อตัวหมายไม่เหมือนกันหรือไม่เท่ากัน เพราะมนุษย์มักตัดสินความหมายโดยนัยแฝงจากสังคมมากกว่าโดยส่วนตัว[155] ในสื่อภาพยนตร์สามารถใช้ความหมายแฝงเป็นส่วนหนึ่งของตัวสัญญะ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นผลผลิตของวัฒนธรรม ดังนั้นอิทธิพลของวัฒนธรรมจึงมีผลต่อองค์ประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็น แสง สี หรือ เสียง เช่น สีแดง สามารถสื่อความหมายออกมาได้มากกว่าแค่การเป็นสี จากการที่วัฒนธรรมของชาวจีนเชื่อว่าสีแดงเป็นสีของความสุข ในขณะที่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง สีแดงก็อาจหมายถึงความรู้สึกอื่นได้ นอกจากนี้ความหมายโดยในแฝงในภาพยนตร์อาจเกิดจากการเปรียบเทียบความสัมพันธ์ที่สำคัญอยู่ 2 แบบ ซึ่งอ้างอิงมาจากความสัมพันธ์ในระบบของภาษาศาสตร์ ก็คือความสัมพันธ์ในแนวราบหรือวากยสัมพันธ์ (Syntagmatic Connotative) และความสัมพันธ์ในแนวดิ่งหรือแบบหมวดหมู่ (Paradigmatic Connotative)

- *ความสัมพันธ์ในแนวราบ (Syntagmatic Connotative)* เป็นความสัมพันธ์ที่เกิดจากการนำเอาคำต่างๆ มาเรียงต่อกันเป็นเส้นตรงในลักษณะของรูปประโยค คำต่างๆ มีความสัมพันธ์ในระบบเดียวกัน และจะมีค่าเมื่ออยู่ในตำแหน่งของตน ความหมายของประโยคนั้นขึ้นอยู่กับว่าคำใด อยู่ก่อนหรือหลังคำใด หากการเรียงคำไม่เหมือนกันจะทำให้ความหมายของประโยคนั้นแตกต่างออกไป จากลักษณะดังกล่าวนี้เปรียบได้กับการตัดต่อของภาพยนตร์ ภาพแต่ละภาพในภาพยนตร์เปรียบได้กับคำๆ หนึ่งในภาษา การเรียงภาพต่างๆ เข้าด้วยกัน ก่อให้เกิดความหมายที่ผู้สร้างต้องการ หากสลับตำแหน่งของภาพต่างๆ แล้ว ความหมายหรือเหตุการณ์ในภาพยนตร์อาจเปลี่ยนแปลงไป นอกจากนี้การนำภาพที่แตกต่างกัน มาเชื่อมต่อกันอาจก่อให้เกิดความหมายแฝงอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นได้ หรือการใช้ภาพที่แสดงความสัมพันธ์ในลักษณะที่เกี่ยวเนื่องกัน (Metonymy) คือการใช้ภาพส่วนเล็กสื่อความหมายที่ใหญ่กว่านั้น เช่นการใช้ภาพของมงกุฎ แทนความหมายถึงพระราชา เป็นต้น

- *ความสัมพันธ์แบบแนวดิ่ง (Paradigmatic Connotative)* เป็นความสัมพันธ์ของการนำคำที่มีลักษณะคล้ายกันมาจัดไว้เป็นกลุ่มคำในชุดเดียวกัน ทำให้เห็นความหมายคำที่เชื่อมโยงกันอยู่ เช่น คำว่า “ ตำรวจ ” มีคำอื่นๆ ที่เชื่อมโยงกันเช่น โรงพัก อาชญากรรม ค่าปรับ เป็นต้น จากลักษณะดังกล่าวนี้เปรียบได้กับการจัดองค์ประกอบต่างๆในภาพยนตร์ (Mise en scene) ไม่ว่าจะเป็น มุมกล้อง ขนาดภาพ แสง สี หรืออุปกรณ์ประกอบฉาก เป็นการเปรียบเทียบระหว่างภาพที่ถูกเลือกใช้ กับ ภาพที่ไม่ได้ถูกนำมาใช้ เช่น การเลือกที่จะถ่ายวัตถุด้วยมุมเงยแทนที่จะเป็นมุมกด หรือในภาพนั้นเห็นอะไรบ้าง และมีการจัดวางองค์ประกอบอย่างไร เป็นต้น

---

[155] John Fiske, Introduction to communication studies, p.52.

2.6.1 เทคนิคทางภาพยนตร์กับการสื่อความหมาย

เนื่องจากภาพยนตร์มิได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่เป็นผลผลิตที่เกิดขึ้นมาจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ประกอบกับเทคโนโลยีและเครื่องมือต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นกล้องภาพยนตร์ ฟิล์มถ่ายภาพยนตร์ หรืออุปกรณ์ไฟ ฯลฯ จึงทำให้สื่อภาพยนตร์เป็นสื่อที่มีเทคนิคหรือองค์ประกอบเฉพาะตัวในการเล่าเรื่องราว เพื่อสื่อความหมายและสร้างอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้ชม ดังนั้นหากวิเคราะห์ตามหลักสัญญวิทยาแล้วจะเห็นว่าเนื้อหาและเทคนิคต่างๆ ทางภาพยนตร์เปรียบได้กับ “ ตัวหมาย ” (Signifier) ส่วนความหมายที่เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดเนื้อหาด้วยวิธีการต่างๆเหล่านั้นเป็น “ ตัวหมายถึง ” (Signified)

เบอร์เกอร์ (Arthur Asa Berger)[156] ได้แบ่งลักษณะของเทคนิคทางภาพยนตร์ในการสื่อความหมายออกเป็น 6 ประเภท ได้แก่ ขนาดของภาพ (Camera Shot), มุมกล้อง (Camera Angle) , การเคลื่อนกล้อง (Camera Movement), การตัดต่อ (Editing), สี (Color), และแสง (Lighting)

2.6.1.1 ขนาดของภาพ (Camera Shot) ขนาดของภาพถูกกำหนดด้วยจุดประสงค์ที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อสาร ซึ่งมิได้จำกัดเฉพาะจุดประสงค์ในด้านการเล่าเรื่องเท่านั้น แต่ยังรวมถึงจุดประสงค์ในเชิงจิตวิทยาเพื่อให้เกิดอารมณ์หรือความหมายกับผู้ชมด้วย ดังนั้นขนาดของภาพจึงเกี่ยวข้องโดยตรงกับการกำหนดสิ่งที่ผู้ชมควรรับรู้และผลลัพธ์ในทางความหมายที่จะเกิดขึ้น นอกจากนี้การวิเคราะห์ความหมายของการใช้ขนาดภาพที่แตกต่างกันยังต้องคำนึงถึงเนื้อหาของภาพยนตร์ประกอบด้วย
โดยทั่วไปแล้ว ขนาดของภาพแบ่งออกได้เป็นประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

- *Establishing Shot* เป็นภาพแสดงอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่เพื่อบ่งบอกสถานที่
- *Long shot* เป็นภาพไกลที่แสดงบริบทและขอบเขตที่เกิดเหตุการณ์
- *Full Shot* เป็นภาพเต็มตัวของบุคคล ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม
- *Medium shot* มักใช้ในฉากสนทนาแสดงกริยาท่าทางของตัวละครได้ บางครั้งใช้เพื่อเน้นความสำคัญหรืออิทธิพลของตัวละครหนึ่งที่มีเหนืออีกคนหนึ่ง
- *Close-up* เน้นความสัมพันธ์ในระยะใกล้ชิดระหว่างผู้ชมกับตัวละคร หรือแสดงนัยยะสำคัญ
- *Extreme close-up* เป็นภาพที่แสดงส่วนหนึ่งส่วนใดของใบหน้า ที่ต้องการสื่อสารอารมณ์ในฉากนั้นอย่างละเอียด เป็นภาพที่ให้ความรู้สึกอึดอัด

---

[156] Arthur Asa Berger, Media and society : A Critical Perspective, 2nd ed, pp.43-46.

ตารางที่ 2.8 <u>ตารางแสดงการสื่อความหมายจากขนาดของภาพประเภทต่างๆ</u> [157]

ขนาดของภาพ (Camera Shot) - Signifier -	ลักษณะของภาพ (Definition of shot)	ความหมาย (Meaning) - Signified -
Establishing shot	ภาพขนาดกว้าง	บ่งบอกสถานที่ แสดงอาณาบริเวณ
Close-up	เฉพาะใบหน้า	ความใกล้ชิดสนิทสนม
Extreme close-up	ส่วนหนึ่งของใบหน้า	บอกอารมณ์อย่างละเอียด ให้ความรู้สึกอึดอัด
Medium shot	เกือบเต็มตัว	แสดงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล
Full shot	ภาพเต็มตัว	แสดงความสัมพันธ์กับสังคม
Long shot	ภาพไกล เห็นฉากและตัวละคร	แสดงบริบทและขอบเขตที่เกิดเหตุการณ์

2.6.1.2 มุมกล้อง (Camera Angle) ตำแหน่งที่ตั้งหรือมุมมองของกล้องสามารถให้ความหมายแก่วัตถุหรือบุคคลที่ถูกถ่ายได้ ซึ่งความรู้สึกที่เกิดขึ้นนั้นก่อให้เกิดความหมายหรือความรู้สึกในเชิงจิตวิทยาต่อผู้ชม นอกจากนี้มุมกล้องจะมีความหมายมากยิ่งขึ้นหากประกอบหรือสัมพันธ์กับระยะหรือขนาดของภาพประเภทต่างๆ มุมกล้องโดยทั่วไปแล้วประกอบด้วย

- *มุมสูง (High Angle)* เป็นมุมที่อยู่เหนือกว่าระดับศีรษะของวัตถุที่ถูกถ่าย หากเป็นภาพมุมสูงที่ประกอบกับขนาดของภาพระยะไกลแล้วจะเป็นการเน้นให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของฉาก หรือให้ความรู้สึกเวิ้งว้าง กว้างไกล , หากเป็นภาพมุมสูงที่ถ่ายบุคคล จะให้ความรู้สึกว่าตัวละครนั้นต่ำต้อย ด้อยค่า ไม่น่าเกรงขาม หรือ บ่งบอกลักษณะดูถูกตัวเองของตัวละคร

- *มุมระดับสายตา (Eye Level)* มุมปรกติที่ความหมายจะเกิดจากองค์ประกอบต่างๆ ร่วมกัน

- *มุมต่ำ (Low Angle)* เป็นมุมที่แสดงความยิ่งใหญ่ของสิ่งที่ถูกถ่าย การเคลื่อนไหวของสิ่งที่ถูกถ่ายในมุมกล้องระดับนี้จะให้ความรู้สึกที่รวดเร็ว หากใช้ประกอบฉากที่มีความรุนแรงจะเป็นประโยชน์ในการสร้างความรู้สึกสับสนวุ่นวาย ในทางจิตวิทยามุมภาพลักษณะนี้เป็นการเพิ่มความสำคัญให้กับตัวละครดูน่ากลัว น่าเกรงขาม น่านับถือ หรือเกิดความคุกคาม ส่งผลให้ผู้ชมรู้สึกถึงความไม่มั่นคง และถูกครอบงำ

---

[157] Ibid., p.43.

- *มุมเอียง (Dutch Angle)* เป็นมุมภาพที่ตัวละครเหมือนกำลังจะล้มไปทางหนึ่ง บ่งบอกสภาวะมึนเมา จิตหลอน ไม่มั่นคง ของตัวละคร นอกจากนี้ยังสื่อถึงภาวะตึงเครียด ตลอดจนสถานการณ์ที่ไม่มั่นคงในฉากที่มีความสับสนวุ่นวายด้วย

2.6.1.3 การเคลื่อนกล้อง (Camera Movement) ความเคลื่อนไหวในภาพหนึ่งๆนั้น มีอยู่สองประเภท คือ การเคลื่อนไหวของผู้แสดงตามที่ผู้กำกับการแสดงกำหนดให้ และความเคลื่อนไหวของกล้อง[158] ซึ่งการเคลื่อนไหวของกล้องนั้นนอกจากจะเป็นการเพิ่มอารมณ์ความรู้สึกให้กับฉากนั้นๆแล้ว ยังสามารถสื่อความหมายบางประการได้อีกด้วย การเคลื่อนไหวของกล้องโดยทั่วไปแล้ว ประกอบด้วย

- *แพน (Pan)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องบนหัวขาตั้งกล้องในแนวนอน การหมุนกล้องให้ด้านหน้าของกล้องไปทางขวาเรียกว่า “ แพนขวา ” ไปทางซ้ายเรียกว่า “ แพนซ้าย ” การแพนมักจะใช้เพื่อรักษาการเคลื่อนไหวของตัวละครให้อยู่ในกรอบภาพ บางครั้งใช้เพื่อเปิดเผยข้อมูลบางอย่าง หรือการแพนอย่างรวดเร็วจะแสดงถึงความวุ่นวายสับสนของเหตุการณ์

- *ทิลท์ (Tilt)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องบนหัวขาตั้งกล้องในแนวตั้ง การยกกล้องให้ด้านหน้าของกล้องแหงนขึ้นเรียกว่า “ ทิลท์ขึ้น ” (Tilt up) กดกล้องลงต่ำเรียกว่า “ ทิลท์ลง ” (Tilt down)

- *ซูม (Zoom)* เป็นการเคลื่อนที่ของภาพที่เกิดจากเลนส์ซูมในตัวกล้อง ภาพที่ใกล้เข้าไปเรียกว่า “ ซูมเข้า ” (Zoom in) หรือแคบเข้า เป็นการแสดงความสนใจของภาพ หรือราย ละเอียดที่กำลังนำเสนอ ส่วนภาพที่ห่างออกมาเรื่อยๆ เรียกว่า “ ซูมออก ” (Zoom out) หรือกว้างออกเป็นการแสดงขอบเขตหรือบริบทแวดล้อม

- *ดอลลี่ (Dolly)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องและขาตั้งไปพร้อมกัน การเคลื่อนไปข้างหน้าหาเป้าหมายของการถ่ายเรียกว่า “ ดอลลี่เข้า ” (Dolly in) และถอยหลังออกมาเรียกว่า “ ดอลลี่ออก ” (Dolly out)

- *ทรัคหรือแทรค (Truck or Track)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องและขาตั้งไปพร้อมกันทางด้านข้างโดยกล้องยังคงหันหน้าไปทางเป้าหมาย การเคลื่อนไปทางขวาเรียกว่า “ แทรคขวา ” (Track right) การเคลื่อนไปทางซ้ายเรียกว่า “ แทรคซ้าย ” (Track left)

---

[158] ปมุข ศุภสาร, ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับภาพนิ่งและภาพยนตร์ หน่วยที่ 11 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2532), หน้า 830.

- *อาร์ค (Arc)* เป็นการเคลื่อนที่ของกล้องและขาตั้งไปพร้อมกันทางด้านข้างโดยกล้องยังคงหันหน้าไปทางเป้าหมาย แต่มีเส้นทางการเคลื่อนที่เป็นรูปครึ่งวงกลม การเคลื่อนไปทางขวาเรียกว่า " อาร์คขวา " (Arc right) การเคลื่อนไปทางซ้ายเรียกว่า " อาร์คซ้าย " (Arc left)

ตารางที่ 2.9 ตารางแสดงการสื่อความหมายจากการเคลื่อนที่ของกล้อง [159]

การเคลื่อนกล้อง (Camera Movement) - Signifier -	**ลักษณะของการเคลื่อนไหว (Definition of Movement)**	**ความหมาย (Meaning) - Signified -**
Tilt up	กล้องแทนสายตาจากที่ต่ำ	สื่อความหมายถึงความอ่อนแอ ต่ำต้อย
Tilt down	กล้องแทนสายตาจากที่สูง	สื่อความหมายถึงความมีพลัง และการมีอำนาจ
Zoom in	เลนส์เคลื่อนเข้าหาวัตถุ	บ่งบอกรายละเอียด และสร้างจุดสนใจ
Zoom out	เลนส์ถอยออกจากวัตถุ	แสดงให้เห็นถึงบริบท ความสัมพันธ์กับสังคม หรือแสดงถึงการจากลา
Dolly in	กล้องเคลื่อนเข้าหาวัตถุ	สร้างความน่าสนใจ หรือแสดงการสำรวจ
Dolly out	กล้องถอยออกจากวัตถุ	แสดงให้เห็นถึงบริบท ความสัมพันธ์กับสังคม หรือแสดงถึงการจากลา
Arc	การเคลื่อนกล้องเป็นครึ่งวงกลม	แสดงถึงภาวะที่น่าเคลือบแคลงสงสัย การไต่สวน การสอบสวน

2.6.1.4 เทคนิคการลำดับภาพหรือการตัดต่อ (Editing Technique) เทคนิคการลำดับภาพคือการเปลี่ยนจากภาพหนึ่งไปยังอีกภาพหนึ่ง หรือจากเหตุการณ์หนึ่งไปยังเหตุการณ์หนึ่ง ซึ่งจะต้องมีตัวเชื่อมเปลี่ยน ที่โดยปกติแล้วในทางภาพยนตร์มักจะใช้เทคนิคอยู่ 3 รูปแบบ[160] คือ การตัดชนภาพหรือคัท (Cut), การเลือนภาพหรือเฟด (Fade) และการผสมภาพหรือการจางซ้อน (Dissolve)

---

[159] Arthur Asa Berger, Media and society : A Critical Perspective, 2nd ed, p.44.

[160] ปมุข ศุภสาร, ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับภาพนิ่งและภาพยนตร์ หน่วยที่ 11, หน้า 831.

- *การตัดชนภาพหรือคัท (Cut)* เป็นการเปลี่ยนภาพแบบเร็วที่สุดเหมือนกระพริบตา หมายถึงการนำเอาภาพหนึ่งมาต่อกับอีกภาพหนึ่ง ที่ชี้ให้เห็นถึงความต่อเนื่องรวดเร็ว ในบางโอกาสใช้สำหรับกระตุ้น เร่งเร้าความรุนแรง ได้เช่นกัน การตัดต่อในกรณีนี้มักใช้ในกรณีที่เป็นการกระทำอย่างต่อเนื่อง ต้องการเปลี่ยนจุดสนใจ หรือมีการเปลี่ยนแปลงของข้อมูลหรือสถานที่เกิดเหตุ

- *การเลือนภาพหรือเฟด (Fade)* เป็นการเชื่อมภาพที่ค่อยเป็นค่อยไปจากภาพหนึ่งไปสู่ฉากที่ดำสนิทหรือขาวทั้งหมดเรียกว่า “ เฟดออก ” (Fade out) และจากฉากดำสนิทหรือขาวไปสู่ภาพใดภาพหนึ่งเรียกว่า “ เฟดเข้า ” (Fade in) การเฟดเป็นการบอกถึงการเริ่มต้นและสิ้นสุดหรือเป็นการเปลี่ยนจากเวลา เหตุการณ์ หรือสถานที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง

- *การผสมภาพหรือการจางซ้อน (Dissolve)* เป็นการเปลี่ยนภาพโดยภาพหนึ่งค่อยๆ เลือนออก ในขณะที่อีกภาพหนึ่งค่อยๆ เลือนซ้อนขึ้นมาแทนที่ ความหมายของตัวเชื่อมนี้แสดงถึงความอ่อนหวาน เป็นการเปลี่ยนเวลา เปลี่ยนเหตุการณ์และสถานที่อย่างนุ่มนวล

นอกจากการเปลี่ยนภาพในขั้นตอนการตัดต่อที่นิยมกันมากทั้งสามรูปแบบดังกล่าวแล้ว ยังมีการเปลี่ยนภาพชนิดอื่นอีก แต่ไม่ได้รับความนิยม คือ การกวาดภาพ (Wipe) ซึ่งเป็นการค่อยๆ กวาดภาพหนึ่งออกไปโดยใช้อีกภาพหนึ่งมาแทนที่ เช่น การเปลี่ยนภาพในภาพยนตร์ชุดสตาร์วอร์ส (Star wars) เป็นต้น

ตารางที่ 2.10 ตารางแสดงการสื่อความหมายจากเทคนิคการลำดับภาพ [161]

เทคนิคการตัดต่อ (Editing Technique) - Signifier -	**ลักษณะของเทคนิค (Definition of Technique)**	**ความหมาย (Meaning) - Signified -**
Fade in	ภาพค่อยๆ ปรากฏขึ้นจากฉากสีดำ	สื่อความหมายถึงการเริ่มต้น
Fade out	ภาพค่อยๆ เลือนออกจากฉากสีดำ	สื่อความหมายถึงการสิ้นสุด
Cut	เปลี่ยนจากกภาพหนึ่งไปสู่อีกภาพหนึ่ง	สื่อความหมายถึงการเปลี่ยนเหตุการณ์อย่างรวดเร็ว

[161] Arthur Asa Berger, Media and society : A Critical Perspective, 2nd ed. (Maryland: Rowman & Littlefield, 2007), pp.44-45.

เทคนิคการตัดต่อ (Editing Technique) - Signifier -	**ลักษณะของเทคนิค (Definition of Technique)**	**ความหมาย (Meaning) - Signified -**
Dissolve	เลือนจากภาพหนึ่งเป็นอีกภาพหนึ่ง	สื่อถึงการเปลี่ยนเหตุการณ์หรือเวลา หรือเป็นการจบเรื่องราวอย่างนุ่มนวล
Wipe	ภาพค่อยๆถูกกวาดออกไปจากจอ โดยมีอีกภาพหนึ่งขึ้นมาแทนที่	การสรุปเรื่องราวหรือเหตุการณ์

2.6.1.5 สี (Color) สีเป็นองค์ประกอบอีกส่วนหนึ่งในภาพยนตร์ที่มีผลต่อการสื่อความหมายและความรู้สึกในเชิงจิตวิทยาต่อผู้ชม แต่การพิจารณาถึงความหมายของสีต่างๆ นั้นขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ เพราะในแต่ละสังคมล้วนให้ความหมายของสีที่แตกต่างกัน[162] โดยทั่วไปแล้วการใช้สีในภาพยนตร์มีหลักการพิจารณา 2 ประการ คือ

- *ความอิ่มตัวของสีหรือระดับความเข้มของสี (Saturation)* แบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ " สีอิ่มตัว " (Saturated color/ Solid color) คือสีที่เข้มข้นจัดจ้านเพื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกที่รุนแรง และ " สีไม่อิ่มตัว " (Desaturated color/ Pastel color) คือสีที่ถูกทำให้หม่นมัวหรือซีดจาง ในบางกรณีแสดงถึงความอ่อนแอ ปราศจากพลัง หรือชีวิตที่กำลังจะจบสิ้น มักใช้แสดงสภาพหม่นหมองของชีวิต เช่น จากสีอิ่มตัวค่อยๆกลายเป็นสีไม่อิ่มตัวในตอนท้าย มีความหมายถึงชีวิตที่กำลังพังทลาย

- *วรรณะของสี (Tone)* แบ่งออกได้เป็น 3 ชนิด คือ " วรรณะร้อน " (Warm color) ได้แก่สีแดง ส้ม เหลือง ให้ความรู้สึกที่รุนแรง เร่าร้อน ก้าวร้าว อันตราย หรือมีชีวิตชีวา ถือเป็นสีที่กระตุ้นต่อความรู้สึก , " วรรณะเย็น " (Cool color) ได้แก่สีน้ำเงิน เขียว ม่วง ให้ความรู้สึกสงบสุข ราบเรียบ ว่างเปล่า ปลอดภัย มีเหตุผล ผ่อนคลาย แต่ในบางครั้งอาจแสดงถึงความเจ็บปวดเศร้าสร้อย และ " วรรณะกลาง " (Neutral color) ได้แก่สีดำ ที่ให้ความรู้สึกชั่วร้ายหรือความตาย และ สีขาว ที่ให้ความรู้สึกบริสุทธิ์ไร้เดียงสา หรือไร้ความรู้สึก ขาดชีวิตชีวา จากลักษณะของสีทั้งสามชนิดดังกล่าว ในบางกรณีผู้สร้างอาจจงใจบิดเบือนการใช้งานเพื่อให้เกิดความหมายตรงข้ามที่ลึกซึ้งขึ้นได้

---

[162] Ibid., p.45.

2.6.1.6 แสง (Lighting) นอกจากสีแล้ว แสงก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่สามารถช่วยสร้างอารมณ์และสื่อความหมาย รวมถึงสะท้อนให้เห็นภาวะของตัวละครบางประการ ได้เช่นกัน ซึ่งลักษณะของการจัดแสงและความหมายนั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือแนวของภาพยนตร์ด้วย[163] โดยทั่วไปแล้ว ความหมายของแสงเกิดจากลักษณะที่สำคัญ 2 ประการ คือ

- *คุณภาพของแสง (Quality) หรือความเข้มข้นของแสง* แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ " แสงแข็ง " (Hard light) หรือแสงกระด้าง เป็นแสงที่ทำให้เกิดเงาอย่างชัดเจน ให้ความรู้สึกที่รุนแรง ในบางกรณีบอกถึงความรู้สึกขัดแย้ง หรือภาวะไม่ปกติภายในจิตใจของตัวละคร อีกชนิดหนึ่งคือ " แสงนุ่ม " (Soft light) เป็นแสงที่ทำให้เกิดเงาอย่างเบาบาง ให้ความรู้สึกที่อ่อนโยนและอ่อนหวาน

- *ทิศทางของแสง (Direction)* แบ่งออกเป็น 5 ทิศทางที่สำคัญ คือ
  - ก. แสงด้านหน้า (Front light) เป็นแสงที่จัดเพื่อลบเงาตกกระทบ ทำให้ภาพดูแบน ไม่มีความลึก แต่ในบางกรณีก็สามารถสื่อถึงความสุขได้เช่นกัน
  - ข. แสงด้านข้าง (Side light) เป็นแสงที่แสดงให้เห็นความโค้งมนของโครงหน้า แสดงให้เห็นถึงความสับสนหรือความขัดแย้ง ในบางกรณีอาจก่อให้เกิดเงามืดมากกว่าความสว่าง ซึ่งอาจสื่อถึงความทุกข์และความรู้สึกเศร้าสร้อย
  - ค. แสงด้านหลัง (Back light) เป็นแสงที่นิยมใช้มากในภาพยนตร์ลึกลับตื่นเต้น เพื่อสื่อถึงการปกปิดซ่อนเร้น แต่หากปรากฏในภาพยนตร์รักจะแสดงถึงความนุ่มนวลและบอบบาง
  - ง. แสงด้านล่าง (Under light) เป็นแสงที่มักบิดเบือนโครงหน้าของตัวละคร สร้างความรู้สึกน่ากลัว นิยมใช้กันมากในภาพยนตร์สยองขวัญ
  - จ. แสงด้านบน (Top light) เป็นแสงที่ทำให้ตัวละครเหมือนมีรัศมี มักบ่งบอกถึงความดีงาม ความศักดิ์สิทธิ์ และความบริสุทธ์

จากแนวคิดในการสร้างความหมายเชิงสัญญะตามหลักแนวคิดสัญญวิทยาที่กล่าวมานี้ สามารถนำมาใช้ในการสร้างความหมายจากเนื้อหาและวิธีการนำเสนอภาพความเป็นชายของตัวละครหลักในภาพยนตร์ได้ เพราะไม่ว่าจะเป็นการพูด การแต่งกาย หรือลักษณะของตัวละคร รวมถึงองค์ประกอบทางเทคนิคต่างๆ ที่ปรากฏบนจอภาพยนตร์ล้วนเป็นการสร้างและสื่อความหมายให้กับผู้ชมได้ทั้งสิ้น

---

[163] Ibid., p.46.

2.7 แนวคิดเรื่องประพันธกร

แนวคิดประพันธกร (Auteur Theory) เป็นแนวคิดที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานว่าผู้กำกับภาพยนตร์จะมีรูปแบบเฉพาะตัว ซึ่งผู้ชมสามารถพิจารณาได้จากภาพยนตร์ของผู้กำกับคนนั้นทุกเรื่อง ซึ่งที่มาของแนวคิดประพันธกรนั้น สามารถย้อนหลังไปได้ถึงทศวรรษที่ 1920 ในยุคภาพยนตร์เงียบของฝรั่งเศส ที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ได้ใช้คำว่า " Auteur " เพื่อแทนตัวผู้กำกับที่เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ด้วยตนเอง[164]

คำว่า " Auteur " หรือ " Author " ก็คือผู้ประพันธ์ หรือผู้สร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งในทางภาพยนตร์นั้นคำนี้จึงหมายถึงผู้กำกับที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ในแนวทางใดก็ตาม ดังนั้นในช่วงทศวรรษที่ 1950 จึงเกิดเป็นแนวคิดที่ริเริ่มมาจากกลุ่มนักวิจารณ์ชั้นนำของฝรั่งเศส โดยมีแกนนำอย่างบาแซง (Andre Bazin), ทรุฟโฟร์ (Francois Truffaut) และโกดาร์ (Jean-Luc Godard) ซึ่งตั้งแนวคิดขึ้นมาใช้พิจารณาหรือวิจารณ์ภาพยนตร์โดยวิเคราะห์ที่ตัวผู้กำกับ ในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานเทียบเท่ากับศิลปะแขนงอื่นๆ นั่นก็คือแนวคิดที่เรียกว่า " Politique des auteurs "[165]

" Politique des auteurs " เกิดขึ้นครั้งแรกในบทความชื่อ " Une Certaine Tendance du Cinema " (A Certain Tendency of the French Cinema) ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ในนิตยสาร " Cahiers du Cinema " ฉบับที่ 31 ประจำเดือนมกราคมปี 1954[166] โดยทรุฟโฟร์ได้เขียนโจมตีวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสที่มอบความสำคัญและความเป็นเจ้าของผลงานให้แก่คนเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งเขามองว่าคนเขียนบทมักดัดแปลงบทจากวรรณกรรมและไม่มีความสร้างสรรค์ ดังนั้นภาพยนตร์จึงปราศจากความสมจริงและไม่เป็นธรรมชาติ ภาพยนตร์ไม่ได้ใช้ประโยชน์จากความเป็นสื่อทั้งภาพและเสียงอย่างที่มันควรจะเป็น ทรุฟโฟร์และคนอื่นๆ ที่เห็นด้วยกับแนวคิดนี้ ต้องการให้ภาพยนตร์ฝรั่งเศสดำเนินรอยตามแบบอย่างของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่สดใหม่ ที่หลั่งไหลเข้ามาในฝรั่งเศสอย่างมากมาย ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งรวมถึงผลงานของผู้กำกับระดับตำนานของโลกภาพยนตร์หลายคน ไม่ว่าจะเป็น อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock), โฮวาร์ด ฮอร์ก (Howard Hawk), และจอห์น ฟอร์ด

---

[164] ก้อง พาหุรักษ์, " ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน " (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า18.

[165] John Caughie, Theories of authorship : a reader (London : Routledge, 1999), pp.35-36.

[166] ก้อง พาหุรักษ์, " ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน," หน้า 19.

(John Ford)[167] ดังนั้นกลุ่มแกนนำของ " Cahiers du Cinema " จึงผลักดันให้ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดกลายเป็นงานศิลปะ โดยเสนอว่าภาพยนตร์นั้นเปรียบเสมือนงานศิลปะที่ผู้กำกับเป็นคนสร้างสรรค์ขึ้นมาเอง หลังจากนั้นคำว่า " Auteur " จึงแพร่หลายในฐานะที่เป็นคำเรียกขานชื่อของผู้กำกับบางคนที่มีบทบาทมากกว่าชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนบท หรือแม้แต่ชื่อของสตูดิโอผู้ผลิต

แนวคิดดังกล่าวไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะในประเทศฝรั่งเศสเท่านั้น แต่ยังได้ส่งอิทธิพลไปทั่วทั้งในอังกฤษ จนถึงสหรัฐอเมริกา ที่ซึ่งแนวคิด " Politique des auteurs " ได้ถูกเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงให้กลายเป็นทฤษฎีที่ชื่อว่า " Auteur Theory " ดังเช่นที่เรารู้จักกันในทุกวันนี้ โดยนักคิดนักเขียนชาวอเมริกันที่มีชื่อว่า แอนดรูว์ ซาร์ริส (Andrew Sarris) ในช่วงทศวรรษที่ 1960

ซาร์ริสสร้างทฤษฎีนี้ให้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกโดยเขียนบทความที่ชื่อว่า " Notes on the Auteur Theory in 1962 "[168] โดยมีสาระสำคัญระบุถึงหลักสำคัญ 3 ประการของทฤษฎีนี้กล่าวคือ

- หลักสำคัญที่สุดในการพิจารณาคือ การมุ่งความสนใจไปยังความหมายที่ปรากฏอยู่ในผลงาน หรือภาพยนตร์ของผู้กำกับคนนั้นๆ ว่าได้มีการใส่ความเป็นตัวตน หรือมีนัยยะบางอย่างของผู้กำกับแอบแฝงลงไปในภาพยนตร์ และสะท้อนผ่านออกมาในผลงานทุกเรื่องของเขา
- สไตล์ (Style) หรือ รูปแบบ (Form) ที่เป็นส่วนตัวของผู้กำกับคนนั้นๆ อันเป็นบุคลิกภาพที่โดดเด่นในฐานะที่เป็นหลักหรือกฎเกณฑ์แห่งคุณค่า
- องค์ประกอบทางเทคนิคของผู้กำกับที่แสดงให้เห็นหรือนำมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพและปรากฏออกมาในภาพยนตร์

จากหลักสำคัญทั้ง 3 ประการนี้ ซาร์ริสจึงได้แบ่งผู้กำกับภาพยนตร์ออกเป็น 2 ประเภทคือ

1. *Great Author หรือ Major Author* มีลักษณะเด่นคือ เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นแท้ของเรื่องในภาพยนตร์ทุกเรื่องที่ตนเป็นเจ้าของ ตัวอย่างของผู้กำกับ

---

[167] Louis Giannetti, Understanding movies, 5th ed. (Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1990), p.378.

[168] Andrew Sarris, " Notes on the Auteur Theory in 1962 ", in Auteurs and authorship : a film reader , Barry Keith. (Malden, Mass : Blackwell, 2008), pp.35-45.

ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ได้แก่ ออร์สัน เวลล์ (Orson Welles), อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock), ฌอง เรอนัวร์ (Jean Renoir), จอห์น ฟอร์ด (John Ford) เป็นต้น

2. *Lesser Author* เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมได้เฉพาะ " Mise en scene " หรือการจัดองค์ประกอบภาพเท่านั้น แต่ไม่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นของเรื่องได้ ผู้กำกับในกลุ่มนี้ ยกตัวอย่างเช่น ผู้กำกับชาวเยอรมันอย่างดักลาส เซิร์ก (Douglas Sirk), หรือแซมมวล ฟูลเลอร์ (Samuel Fuller) เจ้าของผลงานอย่าง " The Big Red One " (1980)

อย่างไรก็ตามแนวคิด " Auteur Theory " ในช่วงนี้ยังมีข้อด้อยอย่างมาก ก็คือการให้ความสำคัญแก่ผู้กำกับเพียงผู้เดียว โดยไม่สนใจต่อบริบทแวดล้อม เช่น ผู้ชม อุดมการณ์ หรือ สภาพสังคม ผู้กำกับกลายเป็นเจ้าของผลงานภาพยนตร์เรื่องนั้นอย่างเบ็ดเสร็จเด็ดขาด จึงทำให้เกิดข้อโต้แย้งและปรับเปลี่ยนเรื่อยมา

นอกจากนี้ในช่วงทศวรรษที่ 1960 ยังมีการนำแนวคิดโครงสร้างนิยมของเฟอร์ดินอง เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ที่กล่าวถึงภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างมาประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์ โดยมีแกนนำที่สำคัญคือ คริสเตียน เมทซ์ (Christian Metz) ซึ่งอธิบายว่าภาพยนตร์นั้นมีภาษาเป็นของตัวเอง โดยภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะมีโครงสร้างหลักที่เหมือนกัน[169] แต่ในขณะเดียวกันก็ยังมีลักษณะหรือเทคนิคที่แตกต่างกันด้วย ซึ่งการมองภาพยนตร์ในเชิงโครงสร้างนั้น ถือเป็นการลดบทบาทหรือความสำคัญของตัวผู้กำกับลง และมองถึงปัจจัยอื่นที่มีผลต่อภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ เช่น ภาษา นักแสดง หรือระบบสตูดิโอ ด้วย

จากลักษณะดังกล่าวข้างต้น จึงทำให้เกิดการพิจารณาถึงโครงสร้างของผู้กำกับแต่ละคนมากกว่า โดยการวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผู้กำกับเหล่านั้น จะอาศัยชีวประวัติหรือสภาพแวดล้อม เป็นตัวตรวจสอบความถูกต้องที่บ่งบอกความเป็นตัวตนหรืออัตลักษณ์ของเขา ตัวอย่างเช่น โครงสร้างของผู้กำกับมาร์ติน สกอร์เซซี่ ที่แพทริค ฟิลิปส์ (Patrick Phillips) ได้ยกตัวอย่างไว้ในหนังสือ " An Introduction to Film Studies "[170] โดยสรุปว่า

---

[169] ก้อง พาหุรักษ์, " ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน," หน้า 22.

[170] Patrick Phillips, " Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema " in Jill Nelmes (ed.), An Introducton to Film Studies (London: Sage, 1992), pp.157-158.

1. เน้นที่เรื่องราวของบุรุษเพศเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของมิตรภาพหรือเรื่องปัญหาทางเพศที่มีส่วนสร้างปัญหาให้กับตัวละคร

2. เพศชายจะมองผู้หญิงเหมือนเป็นคนนอก บ้างก็จัดแบ่งเป็น " โสเภณี " (Whores) กับ " สาวบริสุทธิ์ " (Virgins) บางครั้งก็เป็นผู้คุกคามผู้ชาย หรือ เป็นเหยื่อในภาวะที่เพศชายต้องการแสดงความเป็นใหญ่

3. บุรุษเพศพัวพันกับเรื่อง ความผิดบาป การไถ่บาป และ การชำระแค้น

4. บุรุษเพศจะใช้ชีวิตในสภาวะแบบปิด (Closed world) ไม่ว่าจะเป็นในรูปของชุมชน หรือสภาพจิตใจที่บิดเบี้ยว ซึ่งอาจเชื่อมโยงกับความบิดเบี้ยวในสังคมอเมริกัน

5. บุรุษเพศมักคลี่คลายความขัดแย้งภายใน (Internal Conflict) ด้วยความรุนแรงภายนอก (External Violence) อีกทั้งยังนิยมใช้กำลังเพื่อแสดงออกมากกว่าการเจรจาด้วยคำพูด

6. มีการนำเสนอคนผิวสีในภาพยนตร์เพื่อสะท้อนแนวคิดเหยียดสีผิวของตัวละครหลัก

ซึ่งกรอบโครงสร้างดังกล่าวนี้ เป็นกรอบโครงสร้างหลวมๆ ที่ทำให้สามารถถอดความหมายของเนื้อหาและมองเห็นถึงจุดร่วมหรือลักษณะเฉพาะตนของผู้กำกับแต่ละคนออกมาได้ เป็นต้น

ปัจจุบันนี้การศึกษาเรื่อง " Auteur Theory " จึงไม่ใช่ประเด็นที่มีความสำคัญเหมือนเช่นเมื่อหลายสิบปีก่อนแล้ว การมองถึงฐานะของผู้ประพันธ์แบบหลังโครงสร้างนิยมและการมาถึงของยุคสื่อสารมวลชนลดทอนคุณค่าของความเป็นต้นแบบ ความเป็นเจ้าของ และสุนทรียภาพไปไม่ใช่น้อย ซึ่งสามประการนี้ล้วนเป็นแนวคิดที่สำคัญของ " Auteur Theory " ด้วยกันทั้งสิ้น[171] ถึงอย่างไรก็ตามใช่ว่าความเป็นเจ้าของผลงานตามแบบแนวคิดประพันธกรจะหายไปทั้งหมด ผู้ชมยังคงได้เห็นผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในผลงานทุกเรื่อง ซึ่งมักจะใช้ทีมงานที่รู้จักและทำงานร่วมกันด้วยดีเสมอมา ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับจากฮอลลีวู้ด เช่น มาร์ติน สกอร์เซซี่ หรือ สตีเว่น สปีลเบิร์ก (Steven Spielberg) ที่มีทีมงานที่มั่นคงและแข็งแรง หรือผู้กำกับจากเอเชียอย่าง จางอี้โหมว (Zhang Yimou) หรือ หว่องกาไว (Wong Kar Wai) เหล่านี้ขึ้นอยู่กับการตีความของผู้รับในการใช้แนวคิดใดมาวิเคราะห์ผลงานต่างๆ นั่นเอง ซึ่งในการศึกษาถึงแนวคิดประพันธกรนี้จะทำให้ผู้วิจัยใช้เป็นกรอบแนวความคิดในการวิเคราะห์ถึงเนื้อหาและภาพรวมของความเป็นชายที่มักปรากฏจนเป็นเอกลักษณ์ของผู้กำกับมาร์ติน สกอร์เซซี่ ได้อย่างแม่นยำและถูกต้องมากยิ่งขึ้น

---

[171] Toby Miller and Robert Stam, A companion to film theory (Oxford : Blackwell, 2004) อ้างถึงใน ก้อง พาหุรักษ์, 2548: 25.

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.8.1 “ การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542 ”

ของวิชชา สันทนาประสิทธิ์ (2543) เป็นงานวิจัยเพื่อศึกษาถึงภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทย และปฏิสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน ที่แสดงให้เห็นถึงการสานต่อแนวคิดและอุดมการณ์ทางสังคมเกี่ยวกับเรื่องบทบาททางเพศผ่านเนื้อหาของภาพยนตร์ ซึ่งจากการศึกษาจากภาพยนตร์ไทยทั้งหมด 12 เรื่อง ที่เข้าฉายในปีพ.ศ.2541- 2542 พบว่าลักษณะของความเป็นชายที่ถูกถ่ายทอดและนำเสนอในภาพยนตร์นั้น แบ่งอออกได้เป็นสองลักษณะคือ

1. ภาพของผู้ชายแบบเก่า คือ ผู้ชายที่ถูกนำเสนอในลักษณะแบบตายตัว (Stereotypic Traits) ที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลักของสังคม ดังนั้น ภาพที่ถูกนำเสนอออกมาจึงมีลักษณะที่แข็งแกร่ง (Macho) กล้าหาญ มีความรับผิดชอบ และมีความเป็นผู้นำ ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่สังคมไทยเป็นสังคมที่ยึดถือค่านิยมแบบชายเป็นใหญ่ (Patriarchy)
2. ภาพของผู้ชายแบบใหม่ คือ ผู้ชายที่พร้อมจะทำความเข้าใจกับสถานะของตนเองและคนอื่นๆ มีความอ่อนไหวและอ่อนโยนมากขึ้น ซึ่งลักษณะของผู้ชายยุคใหม่นี้ วิชชาได้แบ่งออกเป็นสองลักษณะ คือ
    - ผู้ชายแบบผสม ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างภาพความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก กับภาพความเป็นชายแบบใหม่ ที่มีความละเอียดอ่อน มีอารมณ์อ่อนไหว ตัวละครที่อยู่ในลักษณะแบบนี้ จะเป็นตัวละครที่ภายนอกดูเป็นคนเข้มแข็ง มีความเป็นผู้นำ (Leadership) และมีลักษณะที่เป็นไปตามกระแสหลักของสังคม แต่ในขณะเดียวกัน ตัวละครแต่ละตัวก็ต่างมีปัญหาที่สะสมอยู่ ซึ่งเป็นตัวลดทอนความเข้มแข็งหรือความเป็นผู้นำที่มีอยู่ให้ด้อยค่าลงไป
    - ผู้ชายอ่อนแอ เป็นผู้ชายที่อยู่ในทางตรงกันข้ามกับความเป็นชายตาค่านิยมกระแสหลักอย่างสิ้นเชิง คือ อ่อนแอ ขี้ขลาด และตกเป็นเหยื่อ

จากลักษณะดังกล่าวนี้ วิชชาพบว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยนั้น มีสัดส่วนที่โน้มเอียงไปในลักษณะของภาพผู้ชายแบบใหม่มากกว่าภาพผู้ชายแบบเก่า ซึ่งเขาได้ตั้งข้อสันนิษฐานว่า เป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงในแง่ทัศนคติที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชาย ที่ถึงแม้ว่า

ค่านิยมกระแสหลักจะยังคงให้ความสำคัญอยู่กับคุณสมบัติที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นชายแท้ เช่นความเข้มแข็งหรือความเป็นผู้นำ แต่คุณสมบัติดังกล่าวไม่สามารถครอบคลุมความรู้สึกและจิตวิญญาณของผู้ชายทั้งหมด ดังนั้นแนวโน้มของภาพความเป็นชายในภาพยนตร์จึงมีลักษณะแบบผสมผสานมากกว่า

ในส่วนของปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชายหญิงในภาพยนตร์นั้น จากผลการวิจัยของวิชชาในงานชิ้นนี้ คือ ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้หญิงในภาพยนตร์มักเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน โดยเฉพาะความสัมพันธ์ในเชิงอำนาจ ที่ผู้หญิงมักถูกกำหนดให้เป็นฝ่ายที่อยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าผู้ชาย อย่างไรก็ตามก็ยังคงมีภาพของผู้หญิงที่มีลักษณะหรือสถานะที่เป็นผู้นำอยู่บ้าง แต่ภาพของผู้หญิงเหล่านั้นก็ยังคงมีความเป็นชายผสมอยู่ ได้แก่ ผู้หญิงที่เป็นฝ่ายหาเลี้ยงครอบครัว หรือผู้หญิงที่ประกอบอาชีพของผู้ชาย เช่น ตำรวจ เป็นต้น

2.8.2 “ ภาพความเป็นชายยุคใหม่ที่สะท้อนในภาพยนตร์อเมริกันช่วงปี พ.ศ.2539-2541 ”

ของอังสนา ชิตรัตน์ (2543) เป็นงานวิจัยเพื่อศึกษาถึงการนำเสนอภาพความเป็นชายยุคใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์อเมริกัน และโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ที่มีลักษณะดังกล่าว รวมถึงทัศนคติของผู้รับสารที่มีต่อภาพความเป็นชายยุคใหม่ด้วย ในงานวิจัยชิ้นนี้อังสนาได้คัดเลือกภาพยนตร์อเมริกันที่เข้าฉายในช่วงปี พ.ศ.2539-2541 จำนวน 10 เรื่อง มาทำการวิเคราะห์ ได้แก่ “ Bed of roses ” (2539), “ The truth about cat & dog ” (2539), “ Jack & Sarah ” (2539), “ That old feeling ” (2540), “ Picture perfect ” (2540), “ She’s the one ” (2540), “ Jerry Maguire ” (2540), “ The horse whisperer ” (2541), “ The wedding singer ” (2541), “ There’s something about marry ” (2541) ซึ่งผลการวิจัยพบว่าภาพยนตร์ที่มีภาพความเป็นชายยุคใหม่จะเล่าถึงผู้ชายที่มีความเป็นมนุษย์ปุถุชนธรรมดาคนหนึ่งที่มีทั้งส่วนเด่นและด้อยในคนๆเดียวกัน โดยได้กำหนดบทบาทฐานะและหน้าที่ของผู้ชายให้มีความแตกต่างไปจากเดิมผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องที่แบ่งออกเป็น

1. ผู้ชายทุกคนสามารถที่จะประสบปัญหาได้เช่นเดียวกับเพศหญิง ซึ่งส่วนใหญ่ที่ปรากฏจะเกี่ยวพันกับเรื่องราวของความรักและความผูกพัน เช่น ทัศนคติด้านความรักที่ตรงข้ามกัน หรือความรักคือการเสียสละเพื่อคนที่ตนรัก ซึ่งต่างจากความเป็นชายแบบเก่าที่มีความเป็นปัจเจกบุคคลสูงและไม่แสดงความรู้สึก แต่ลักษณะของชายยุคใหม่การมีปัญหาหรือความเสียสละดังกล่าว ไม่ได้ถือว่าเป็นการเสียศักดิ์ศรีความเป็นชายแต่อย่างใด

2. ลักษณะของพระเอกจะมีการเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบเดิม คือ ถึงแม้ว่าจะสวมบทบาทเป็นพระเอก หากแต่จะมีการเปลี่ยนแปลงในส่วนของบุคลิกลักษณะ เช่น พระเอกจะเป็นบุคคลธรรมดาที่มีทั้งส่วนดีและเลว มีโง่มีฉลาดได้เช่นกัน หรือ พระเอกจะเป็นผู้สนับสนุนให้ผู้หญิงในเรื่องประสบความสำเร็จในด้านต่างๆ เป็นต้น

3. ในบทสรุปของเรื่องราว พบว่าการเป็นชายยุคใหม่นั้นจะได้รับแต่ความสุข ที่เป็นการจบเรื่องแบบมีความสุขของตัวละครชาย หรือ การจบแบบ Happy Ending นั่นเอง ถึงแม้ว่าบางเรื่องจะเล่าว่าสุดท้ายของการเป็นผู้ชายแบบใหม่จะต้องอยู่เพียงลำพังหรือเป็นผู้แพ้ แต่หนังก็ยังคงย้ำว่า ถึงจะแพ้ก็เป็นการแพ้ที่แฝงไปด้วยชัยชนะ เช่นตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง “ The horse whisperer ” (2541) เป็นต้น

ในส่วนของการศึกษาทัศนคติของผู้รับสารที่มีต่อการนำเสนอภาพความเป็นชายยุคใหม่ จากการสำรวจของอังสนาพบว่า ส่วนใหญ่ของกลุ่มผู้รับสารยอมรับความเป็นชายยุคใหม่ ซึ่งตั้งอยู่บนปัจจัยที่สำคัญ 3 ประการ คือ

- ความเหมือนจริง (Reality) ที่ตัวละครในภาพยนตร์จะต้องมีมิติที่ใกล้เคียงกับโลกของความเป็นจริง
- การให้นิยามความเป็นชายใหม่ (Redefinition) คือ ผู้ชายและผู้หญิงต่างมีความเป็นมนุษย์ที่เท่าเทียมกัน
- การที่ภาพยนตร์เล่าถึงความสุขสุดท้ายที่ผู้ชายยุคใหม่ได้รับ (Happy Ending)

ซึ่งจากปัจจัยสามประการดังกล่าวนี้เอง ที่อังสนาได้วิเคราะห์ว่าเป็นสาเหตุที่จะนำไปสู่การรองรับแนวทางของการเปลี่ยนแปลงภาพความเป็นชายแบบเดิม มาสู่การยอมรับภาพความเป็นชายยุคใหม่ในสังคม

2.8.3 “ วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี ” ของฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) เป็นการศึกษาเพื่อวิเคราะห์เอกลักษณ์พิเศษของโครงสร้างการเล่าเรื่องและกระบวนการสื่อความหมายในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี โดยได้ศึกษาจากภาพยนตร์จำนวน 6 เรื่องได้แก่ “ Boys on the side ” (1995), “ Show Girls ” (1995), “ Waiting to Exhale ” (1995), “ To die for ” (1995), “ How to make an American quilt ” (1995) และ “ The truth about-

cats and dogs ” (1996) ซึ่งผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรีมีโครงสร้างการเล่าเรื่อง 3 รูปแบบคือ

1. ภาพยนตร์ที่มีโครงเรื่องแบบจัดเรียงภาวการณ์ หรือ การเล่าเรื่องที่เริ่มต้นจากภาวะสงบสุขสู่ภาวะปัญหา การแก้ไขปัญหา และการคืนสู่ภาวะสงบสุขอีกครั้ง ซึ่งสะท้อนความคิดของผู้เล่าที่เชื่อว่าปัญหาขอสตรีนั้นมีที่มาที่ไปชัดเจน ซึ่งความหมายตามรูปแบบโครงสร้างชนิดนี้เป็นการมองโลกในแง่ดี และเห็นเรื่องราวต่างๆในชีวิตเป็นสูตรสำเร็จ
2. ภาพยนตร์ที่มีโครงเรื่องแบบตัดภาวการณ์การสงบสุขออกไป การเล่าเรื่องลักษณะเช่นนี้จะมีความเชื่อที่ว่าผู้หญิงเป็นเพศที่เกิดมาพร้อมปัญหา เพราะสังคมที่ถือเพศชายเป็นใหญ่ แต่อย่างไรก็ตามก็ยังคงมีวิธีแก้ไขและเมื่อค้นพบแล้วก็จะนำผู้หญิงให้พ้นจากความทุกข์ได้
3. ภาพยนตร์ที่มีโครงเรื่องแบบสลับภาวการณ์ ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะมีความเชื่อที่ว่าการจะเข้าใจปัญหาของสตรี จะต้องมองปัญหาจากภาพรวมรอบด้าน เพราะปัญหาของเพศหญิงมิได้เกิดจากเพศตรงข้ามอย่างเดียว แต่อาจเกิดจากธรรมชาติของตัวผู้หญิงเอง เป็นต้น

ฉลองรัตน์พบว่าภาพยนตร์อเมริกันที่มีสตรีเป็นตัวเอกนั้น จะมีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษอื่นอีก ได้แก่ แก่นความคิดและขั้วขัดแย้ง ที่เป็นเรื่องของผู้หญิงกับความรัก ครอบครัว และสังคม โดยตัวละครผู้หญิงมักจะมีบทบาทที่หลากหลาย และมีลักษณะเป็นผู้กระทำมากกว่าตัวละครหญิงในภาพยนตร์ทั่วไป ในส่วนของฉากที่ตัวละครหญิงมักเข้าไปเกี่ยวข้อง ส่วนใหญ่คือฉากภายนอก เช่น สถานที่ทำงาน หรือ ท้องถนน รวมถึงการใช้สัญลักษณ์พิเศษที่เกี่ยวข้องกับความรัก ครอบครัว และสังคมด้วย

การศึกษาในงานวิจัยของฉลองรัตน์ชิ้นนี้ จะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถนำมาเป็นประเด็นในการวิเคราะห์ถึงภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์ เพื่อที่จะใช้เป็นตัวเปรียบเทียบและเน้นให้เห็นถึงภาพความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยทำการศึกษาได้อย่างชัดเจนและถูกต้องมากยิ่งขึ้น

2.8.4 “ ภาพตายตัวของตัวละครต่างๆในภาพยนตร์ไทย ” ของปิยะศักดิ์ ชมจันทร์ (2549) เป็นการศึกษาถึงลักษณะและพัฒนาการของตัวละครต่างๆ ในภาพยนตร์ไทย เพื่อทำความเข้าใจถึงปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อภาพตายตัวของตัวละครในภาพยนตร์ไทยที่ออกฉายตั้งแต่ปีพ.ศ.2500-2549 ซึ่งปิยะศักดิ์ได้แบ่งลำดับการนำเสนอตามลำดับยุคของภาพยนตร์ไทยออกเป็น 3 ยุค ได้แก่ ยุคภาพยนตร์ 16 ม.ม.

(พ.ศ.2500-2515), ยุคภาพยนตร์ 35 ม.ม.(พ.ศ.2516-2537) และ ยุคภาพยนตร์ปัจจุบัน (พ.ศ.2538-2549) โดยเป็นการศึกษาถึงตัวละครต่างๆ ในภาพยนตร์ไทยไม่ว่าจะเป็น พระเอก นางเอก พระรอง ผู้ร้าย ตัวอิจฉา ซึ่งผลการศึกษาพบว่าปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลต่อภาพตายตัวของตัวละครต่างๆ เหล่านี้ในภาพยนตร์ไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่คือ โลกความจริงและโลกสมมติ

1. โลกความจริง หมายถึง ลักษณะของบุคคลที่ประสพพบเห็นในสังคม หรือ ชีวิตจริง โดยลักษณะรูปลักษณ์ บุคลิกของบุคคลในชีวิตจริง ซึ่งได้ถูกนำมาเป็นภาพตายตัวของตัวละครในภาพยนตร์ไทย
2. โลกสมมติ หมายถึง จารีตการแสดงไทยในอดีต ได้แก่ ลิเก ละครนอก ละครใน รวมทั้งนิยาย และภาพยนตร์ต่างประเทศ ซึ่งภาพยนตร์ไทยได้รับสืบทอดเอาลักษณะภาพตายตัวของตัวละครในสื่อซึ่งมีมาก่อนภาพยนตร์ไทย

อีกประการหนึ่งก็คือผลที่เกิดขึ้นจากภาพตายตัวในแง่การสื่อสารกับมวลชน พบว่าภาพตายตัวนั้นนับว่าเป็นรหัสเชิงเสมือนจริง (Analogic message codes) ประเภทหนึ่ง โดยที่ผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งเป็นผู้ส่งสาร และผู้ชมภาพยนตร์ซึ่งเป็นผู้รับสาร จะสามารถสื่อสารกันได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์จำเป็นต้องเข้าใจรหัสสารร่วมกัน ซึ่งรหัสสารดังกล่าวนั้น ประกอบด้วยโลกความจริงและโลกสมมติดังที่ได้กล่าวข้างต้นนี้เอง

2.8.5 “ การวิเคราะห์เนื้อหาการนำเสนอภาพของความเป็นชายในโฆษณาเบียร์สิงห์ ” ของ กำจร หลุยยะพงษ์ ซึ่งเป็นงานวิจัยที่มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาถึงวิธีการนำเสนอภาพความเป็นชายที่ปรากฏในโฆษณาเบียร์สิงห์ โดยวิเคราะห์จากเนื้อหาของชิ้นงานโฆษณาทั้งจากทางสิ่งพิมพ์และโทรทัศน์ ภายใต้กรอบความคิดเรื่องการสร้างความเป็นชายในสื่อมวลชน ผลจากการวิจัยพบว่าการนำเสนอภาพความเป็นชายผ่านทางองค์ประกอบต่างๆ อันได้แก่ รูปลักษณ์ภายนอก, อารมณ์ความรู้สึกของผู้ชาย, ความตระหนักในจนเอง และปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกันหรือเพศตรงข้าม ของโฆษณาเบียร์สิงห์นั้น สามารถแบ่งรูปแบบของความเป็นชายออกได้เป็น 3 รูปแบบ คือ

1. ภาพความเป็นชายในแบบสังคมเกษตรกรรม หรือ ผู้ชายที่อยู่ในชนชั้นกลางหรือชนชั้นแรงงาน ที่มีความตระหนักในอำนาจที่เหนือกว่าผู้หญิง โดยมองว่าผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอและต้องทำงานบ้าน

2. ภาพความเป็นชายในแบบสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรม หรือผู้ชายที่มีอายุตั้งแต่ 17 ปีขึ้นไป เป็นคนเมืองหน้าตาดี มีความเป็นปัจเจกบุคคลสูง มองผู้หญิงในฐานะวัตถุทางเพศ ถึงแม้ว่าในสมัยนี้ผู้หญิงจะสามารถออกมาทำกิจกรรมต่างๆ นอกบ้านได้ แต่ผู้หญิงเหล่านั้นก็ไม่ได้ถูกมองในฐานะภรรยาหรือแม่บ้าน เป็นแค่เพียงเพื่อนหรือแฟนของผู้ชายเท่านั้น
3. ภาพของความเป็นชายแบบใหม่ ซึ่งประกอบด้วยชายทุกเพศและวัยที่มีจุดมุ่งหมายเดียวกัน คือทำงานเพื่อสังคม ในด้านอารมณ์ความรู้สึกนั้นสามารถแสดงความเศร้า เสียใจ หรือร้องไห้ได้เหมือนเพศหญิง ตระหนักถึงอำนาจและหน้าที่ของตนที่มีต่อสังคม และทำงานกับผู้หญิงได้อย่างเท่าเทียมกัน

โดยปัจจัยที่กำหนดความแตกต่างระหว่างภาพทั้งสามภาพพบว่า ประกอบด้วยปัจจัยสามประการคือ พัฒนาการของสังคมไทยจากสังคมเกษตรกรรมเป็นสังคมอุตสาหกรรม, กระแสความคิดใหม่ เช่นเรื่องความเท่าเทียมกันของชายหญิงและความสนใจต่อสิ่งแวดล้อม, และด้านการตลาดของสินค้า เช่นการแตกตัวของผลิตภัณฑ์และการแข่งขันกับเบียร์ยี่ห้ออื่น แต่ถึงแม้ว่าภาพของความเป็นชายทั้งสามแบบอาจมีความแตกต่างกัน ทว่าก็มีจุดร่วมกันบางประการ คือ ภาพของความเป็นชายส่วนใหญ่จะเน้นอำนาจของการครอบงำ เป็นภาพของความเป็นชายในแง่บวก เพราะไม่ปรากฏภาพของความเป็นชายในด้านลบเลย ซึ่งงานวิจัยของกำจรชิ้นนี้จะทำให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจเกี่ยวกับภาพและกระบวนการนำเสนอภาพความเป็นชายที่ปรากฏในสื่ออื่นๆ และสามารถที่จะนำข้อมูลกับผลสรุปที่ได้มาอ้างอิงในการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายของตัวละครในภาพยนตร์ได้อย่างชัดเจนและถูกต้องมากยิ่งขึ้น

2.9 กรอบแนวความคิดของงานวิจัย

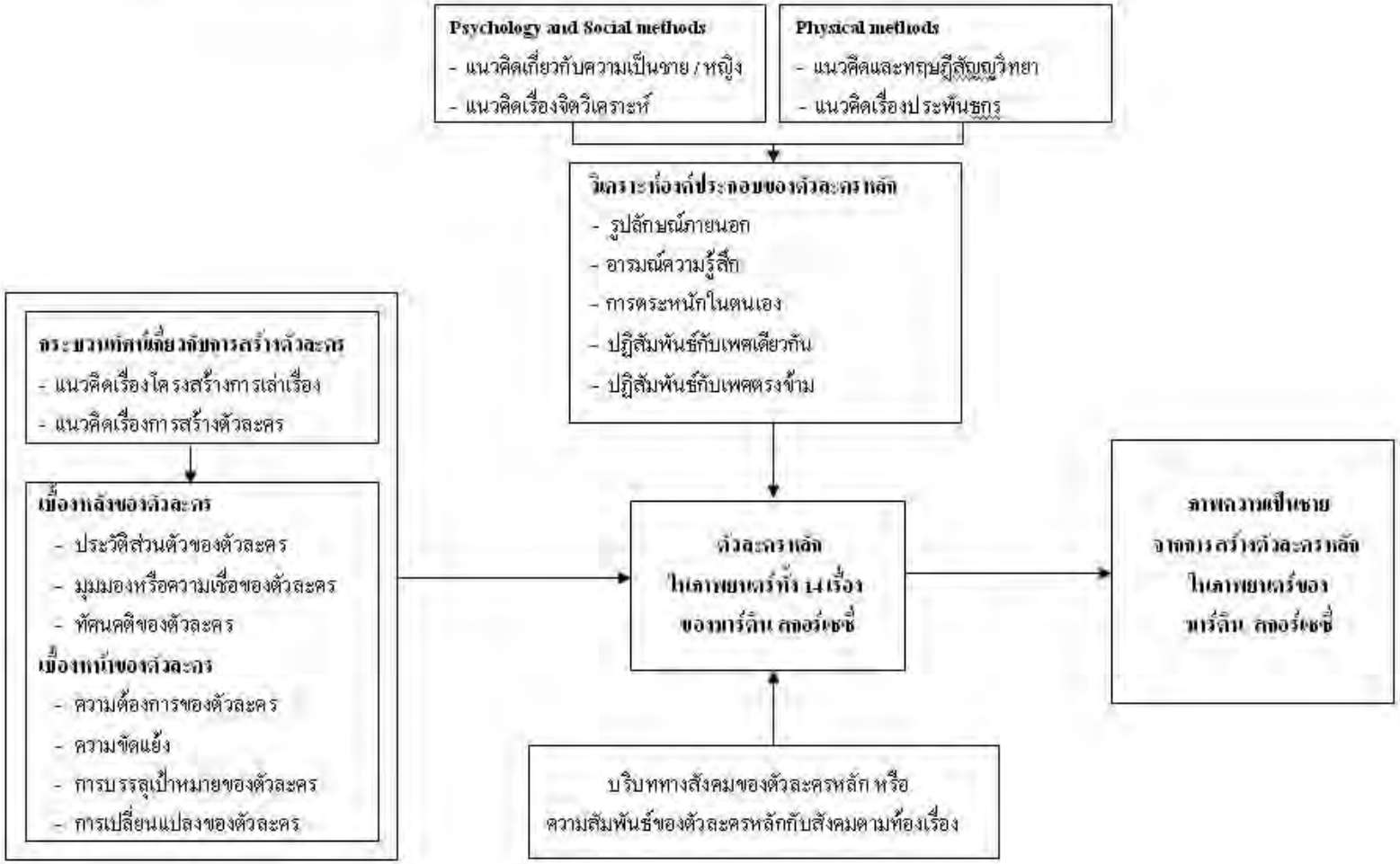
กรอบแนวความคิดของงานวิจัย (ดูภาพประกอบที่ 2.3) แสดงให้เห็นถึงกระบวนการในการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ซึ่งใช้แนวคิดและทฤษฎีต่างๆ มาเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ โดยเริ่มจากกระบวนการสร้างตัวละครเป็นอันดับแรก ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่องโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ประกอบกับแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างตัวละครในภาพยนตร์ มาใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์และตีความ เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลของตัวละครหลักในภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยพิจารณาจาก 2 ส่วนสำคัญคือ

1. เบื้องหลังของตัวละคร ได้แก่ ประวัติส่วนตัวของตัวละคร, มุมมองและความเชื่อของตัวละคร, และทัศนคติของตัวละคร
2. เบื้องหน้าของตัวละคร ได้แก่ ความต้องการของตัวละคร, ความขัดแย้ง, การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร และ การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร

ในขั้นตอนต่อไปผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ตัวละครทั้งหมด โดยแบ่งองค์ประกอบของตัวละครหลักในการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายออกเป็น 5 ส่วนสำคัญ คือ 1. รูปลักษณ์ภายนอก 2. อารมณ์ความรู้สึก 3. การตระหนักในตนเอง 4. ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน 5. ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม โดยในส่วนนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดต่างๆ มาใช้ในการวิเคราะห์ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของบทบาททางเพศ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับภาพความเป็นชาย แนวคิดสตรีนิยม รวมถึงแนวคิดจิตวิเคราะห์ ในแง่ของปัจจัยภายในและสังคมที่ส่งผลต่อตัวละครหลัก อีกส่วนหนึ่งก็คือการใช้แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยาประกอบกับแนวคิดเรื่องประพันธกร ในการตีความและวิเคราะห์การนำเสนอภาพความเป็นชายของตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ อันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ด้วย

ในส่วนสุดท้ายคือ บริบททางสังคมของตัวละครหลัก หรือการมองถึงความสัมพันธ์ระหว่างสังคมตามท้องเรื่องกับตัวละครหลัก โดยพิจารณาจากบริบทอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องว่าสภาพของสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวได้มีอิทธิพลอย่างไรต่อการสร้างตัวละคร รวมถึง พฤติกรรม การกระทำ และอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งเมื่อประกอบเข้ากับการวิเคราะห์องค์ประกอบของตัวละครหลักดังกล่าวข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยก็จะสามารถสรุปถึงภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ได้อย่างครบถ้วนและถูกต้องในท้ายที่สุด

ภาพประกอบที่ 2.3 กรอบแนวความคิดของงานวิจัย (Conceptual Framework)



บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์-เซซี่ ” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ ตามหลักการสร้างตัวละครในภาพยนตร์ ทั้งจากปัจจัยภายในและภายนอก หรือ เบื้องหลัง (Background) และเบื้องหน้า (Foreground) ของตัวละคร ประกอบกับโครงสร้างของการเล่าเรื่อง เพื่อศึกษาถึงการนำเสนอภาพความเป็นชายที่เป็นเอกลักษณ์ในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยใช้เทคนิคแบบการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) รวมถึงแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ ได้แก่ แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศ ความเป็นชาย (Masculinity) และความเป็นหญิง (Femininity) แนวคิดจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยา (Semiology) รวมถึงแนวคิดและทฤษฎีประพันธกร (Authorship)ในการศึกษา

นอกจากนี้ผู้วิจัย ยังใช้ข้อมูลจากแหล่งข้อมูลประเภทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น หนังสืออัตชีวประวัติ หรือ หนังสือที่รวบรวมผลงานของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ประกอบกับเอกสารทางด้านวิชาการเกี่ยวกับทฤษฎีต่างๆที่เกี่ยวข้อง รวมถึงสื่อวีดีทัศน์ประเภท DVD และ VCD เพื่อตีความและวิเคราะห์ให้เห็นถึงการนำเสนอภาพความเป็นชายที่สะท้อนผ่านออกมาจากการสร้างตัวละครเอก ได้อย่างถูกต้องมากขึ้นด้วย

3.1 แหล่งข้อมูล

3.1.1 ข้อมูลชั้นต้น

ศึกษาจากภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (1967 - 2008) รวมทั้งสิ้น 20 เรื่อง* ได้แก่

2006 The Departed

2004 The Aviator

* ไม่นับรวมภาพยนตร์สารคดีและภาพยนตร์ที่ผลิตร่วมกับผู้กำกับท่านอื่น

2002 Gangs of New York

1999 Bringing Out the Dead

1997 Kundun

1995 Casino

1993 The Age of Innocence

1991 Cape Fear

1990 Goodfellas

1988 The Last Temptation of Christ

1986 The Color of Money

1985 After Hours

1982 The King of Comedy

1980 Raging Bull

1977 New York, New York

1976 Taxi Driver

1974 Alice Doesn't Live Here Anymore

1973 Mean Streets

1972 Boxcar Bertha

1967 Who's That Knocking at My Door

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีเป้าหมายที่จะศึกษาและวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในผลงานของมาร์ติน สกอร์เซซี่ อย่างละเอียด จึงทำการคัดเลือกจากภาพยนตร์จำนวน 20 เรื่องออกมาทำการวิจัยเพียง 14 เรื่อง โดยเกณฑ์ที่ผู้วิจัยใช้คัดเลือก มีรายละเอียดดังนี้

จากหัวข้องานวิจัย " ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ " ผู้วิจัยแบ่งองค์ประกอบที่สำคัญออกได้เป็น 3 ส่วนคือ

1. บทภาพยนตร์ บทภาพยนตร์เป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดการสร้างตัวละครหลักที่เป็นเอกลักษณ์ ไม่ว่าจะเป็นเบื้องหลังของตัวละคร มุมมอง และทัศนคติ ทั้งจากปัจจัยภายนอกและปัจจัยภายในที่ส่งผลต่อการกกระทำและสะท้อนภาพความเป็นชายตามเนื้อหาของภาพยนตร์
2. นักแสดงนำฝ่ายชาย เป็นองค์ประกอบที่สะท้อนภาพจากบทภาพยนตร์ออกมาเป็นรูปธรรมให้แก่ผู้ชมได้สัมผัส เนื้อหาของภาพยนตร์จะส่งสารอย่างสมบูรณ์ได้ จะต้องมาจากการแสดงที่เข้าถึงและความมีประสิทธิภาพสูงสุดของนักแสดงนำที่รับบทตัวละครหลักอันเป็นศูนย์กลางของเรื่องราว
3. ผู้กำกับภาพยนตร์ เป็นตัวจักรสำคัญที่เป็นผู้ควบคุมและกำหนดทิศทางของภาพยนตร์ด้วยการถ่ายทอดเนื้อหาจากบทภาพยนตร์ออกมาเป็นภาพได้อย่างสมบูรณ์ อีกทั้งผู้กำกับยังมีส่วนสำคัญต่อการสร้างลักษณะและพัฒนาการของตัวละครอีกด้วย

ภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องที่ผู้วิจัยเลือกมาทำการศึกษา เป็นภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลหรือได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลในสาขาใดสาขาหนึ่งจากองค์ประกอบสามส่วนที่สำคัญดังกล่าวข้างต้น คือ สาขา

บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, สาขานักแสดงนำฝ่ายชายยอดเยี่ยม และ สาขาผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจาก 4 สถาบันที่สำคัญของภาพยนตร์อเมริกัน ได้แก่

- Academy Awards

  รางวัลออสการ์ ซึ่งถือเป็นรางวัลที่สำคัญที่สุดที่ประกาศความยอดเยี่ยมของภาพยนตร์อเมริกันสาขาต่างๆ ในส่วนของสาขาบทภาพยนตร์ แบ่งออกเป็น 2 รางวัล คือ สาขาบทภาพยนตร์ดั้งเดิมยอดเยี่ยม และ สาขาบทภาพยนตร์ดัดแปลงยอดเยี่ยม

- Golden Globes Awards

  รางวัลลูกโลกทองคำ เป็นรางวัลที่สำคัญอีกรางวัลหนึ่งของวงการภาพยนตร์และวงการโทรทัศน์อเมริกัน ในส่วนของสาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยมและนักแสดงนำยอดเยี่ยม รางวัลแบ่งออกเป็นสองส่วนคือ ความยอดเยี่ยมของภาพยนตร์แนวชีวิต (Drama) และความยอดเยี่ยมของภาพยนตร์แนวตลกหรือเพลง (Musical / Comedy)

- WGA Award (Writers Guild of America Award)

  รางวัลสูงสุดจากสมาคมผู้เขียนบทแห่งอเมริกา เป็นรางวัลที่สำคัญที่สุดในสายงานเขียนบทภาพยนตร์ มอบให้กับผลงานภาพยนตร์ โทรทัศน์ และ วิทยุ โดยบทภาพยนตร์แบ่งออกเป็น 3 สาขา คือ บทภาพยนตร์ดั้งเดิมยอดเยี่ยม, บทภาพยนตร์ดัดแปลงยอดเยี่ยม และ บทภาพยนตร์สารคดียอดเยี่ยม

- DGA Award (Directors Guild of America Award)

  รางวัลสูงสุดจากสมาคมผู้กำกับแห่งอเมริกา เป็นรางวัลที่สำคัญที่สุดในสายงานกำกับภาพยนตร์อันเป็นตัวบ่งชี้ผู้ชนะในสาขาผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยมบนเวทีออสการ์

โดยภาพยนตร์จำนวนทั้งหมด 14 เรื่องที่ผู้วิจัย คัดเลือกมาทำการศึกษาในครั้งนี้ประกอบไปด้วย

3.1.1.1 Mean Streets (1973) ผลงานที่ประกาศให้โลกได้รู้ถึงความเป็นคลื่นลูกใหม่ในยุคนั้นของมาร์ติน สกอร์เซซี่ เล่าเรื่องราวของคนรุ่นลูกหลานรุ่นแรกในสังคมลิตเติ้ลอิตาลีในนิวยอร์ก ภาพยนตร์เรื่องนี้ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการทำงานระหว่างสกอร์เซซี่กับนักแสดงคู่บุญอย่าง โรเบิร์ต เดอ-นีโร (Robert De Niro) ซึ่งรับบทเป็นนักเลงกระจอกที่เป็นตัวก่อเรื่องในดงมาเฟียสุดระห่ำ หนังเรื่องนี้ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากสมาคมผู้เขียนบทแห่งอเมริกา (WGA Award)

3.1.1.2 Taxi Driver (1976) ภาพยนตร์ที่ถูกยกย่องให้เป็นหนึ่งในร้อยของภาพยนตร์ที่ตื่นเต้นเร้าใจที่สุดของอเมริกัน* เรื่องนี้ เล่าเรื่องราวของคนขับแท็กซี่คนหนึ่งในนิวยอร์ก ผู้ถูกผลักดันเข้าสู่ความรุนแรง หนังถ่ายทอดความดิบ เถื่อน และเสียดสีผ่านตัวละครหลักอย่าง " ทราวิส " (Travis) ซึ่งรับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร ส่งผลให้หนังได้รับการเสนอเข้าชิงรางวัลออสการ์ 4 สาขา รวมถึงสาขานักแสดงนำชายยอดเยี่ยม นอกจากนี้หนังยังได้รับการเสนอเข้าชิงรางวัลบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเวทีลูกโลกทองคำ, WGA Award และเข้าชิงรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยมจาก DGA Award ด้วย

3.1.1.3 New York, New York (1977) ภาพยนตร์เพลงของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ที่ชวนให้ผู้ชมย้อนรำลึกไปถึงยุคทองของวงดนตรีบิ๊กแบงแห่งมหานครนิวยอร์ก กับการร่วมงานกันอีกครั้งระหว่างเขากับนักแสดงคู่บุญอย่าง โรเบิร์ต เดอ นีโร ส่งผลให้หนังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลลูกโลกทองคำในสาขานักแสดงนำฝ่ายชายด้วย

3.1.1.4 Raging Bull (1980) ภาพยนตร์อันทรงพลังที่ดัดแปลงมาจากชีวิตจริงของ " เจค ลามอตต้า " (Jake La Motta) รับบทโดย โรเบิร์ต เดอ นีโร นักมวยผู้มีจิตใจและแรงขับดันทางเพศอันซับซ้อน ที่ระเบิดออกมาทั้งบนสังเวียนและชีวิตส่วนตัว หนังได้รับการยกย่องให้เป็นหนึ่งในร้อยของหนังที่ดีที่สุดของอเมริกา** ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์ถึง 8 สาขา รวมถึงภาพยนตร์ยอดเยี่ยมและผู้กำกับยอดเยี่ยม โดยเป็นผู้ชนะในสาขานักแสดงนำชายยอดเยี่ยมกับลำดับภาพยอดเยี่ยม สำหรับเวทีลูกโลกทองคำ หนังเป็นผู้ชนะในสาขานักแสดงนำและได้รับการเสนอเข้าชิงรางวัลบทภาพยนตร์และผู้กำกับยอดเยี่ยม อีกทั้งยังได้เข้าชิงรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยมแห่งปีจาก DGA Award ด้วย

3.1.1.5 After Hours (1985) ภาพยนตร์ที่สะท้อนแง่มุมของฝันร้าย ด้วยความรู้สึกแบบเหนือจริง ผ่านตัวละครหลักอย่าง " พอล แฮกเกตส์ " (Paul Hackett) ที่รับบทโดยกริฟฟิน ดันน์ (Griffin Dunne) หนังเล่าเรื่องด้วยการนำเสนอด้านมืดของสังคมอเมริกัน และ สะท้อนให้เห็นถึงภาพความแปลกแยกในสังคมได้อย่างโดดเด่น ในปีดังกล่าวหนังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลในสาขานักแสดงนำชายยอดเยี่ยมประเภทภาพยนตร์เพลงและตลกจากเวทีลูกโลกทองคำด้วย

---

* Taxi Driver อยู่ในลำดับที่ 22 จากการจัดอันดับของสถาบันภาพยนตร์แห่งอเมริกัน (AFI : American Film Institute) ในหมวด Top 100 Most Heart-Pounding American Movies

** Raging Bull อยู่ในลำดับที่ 24 จากการจัดอันดับของสถาบันภาพยนตร์แห่งอเมริกัน (AFI : American Film Institute) ในหมวด Top 100 Greatest Movies

3.1.1.6 The Color of Money (1986) หนังเล่าเรื่องของตัวละครหลักคือ " ฟาส เอดดี้ เฟลสัน " (Fast Eddie Felson) รับบทโดยพอล นิวแมน (Paul Newman) ชายวัยกลางคนที่พยายามเรียกวันเวลาที่เคยรุ่งเรืองในการเล่นพูลกลับคืนมาผ่านทางชายหนุ่มผู้อ่อนประสบการณ์ รับบทโดย ทอม ครูซ (Tom Cruise) หนังได้รับรางวัลสาขานักแสดงนำชายยอดเยี่ยม (Paul Newman) และเข้าชิงในสาขาบทภาพยนตร์ดัดแปลงยอดเยี่ยมจากเวทีออสการ์ รวมถึงได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลนักแสดงนำชายยอดเยี่ยมแนวชีวิตบนเวทีลูกโลกทองคำด้วย

3.1.1.7 The Last Temptation of Christ (1988) ภาพยนตร์สุดอื้อฉาวแห่งยุคทศวรรษที่ 1980 เล่าเรื่องราวของพระเยซูซึ่งรับบทโดย วิลเลม เดโฟ (Willem Dafoe) โดยอาศัยการตีความที่ขับเคลื่อนด้วยจินตนาการและข้อเท็จจริง จนถูกโจมตีจากกลุ่มเคร่งศาสนาว่าบิดเบือนพระคัมภีร์ แต่กระนั้นงานกำกับอันทรงพลังของมาร์ติน สกอร์เซซี่ เรื่องนี้ก็ยังได้รับเสียงชื่นชมมากมายหลังจากที่ออกฉาย จนได้รับการเสนอเข้าชิงรางวัลออสการ์ในสาขาผู้กำกับยอดเยี่ยม อีกด้วย

3.1.1.8 Goodfellas (1990) ภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนังมาเฟียที่ดีที่สุดเรื่องหนึ่ง เรื่องราวของการขึ้นสู่อำนาจที่ยิ่งใหญ่และตกต่ำลงของเจ้าพ่อไอริช-อิตาเลี่ยน ของนิวยอร์กในยุคทศวรรษที่ 1950 หนังมีความโดดเด่นทั้งเรื่องของเนื้อหาที่เข้มข้นและการประชันบทบาทของนักแสดงนำชายทั้งสามคน อย่าง โรเบิร์ต เดอ นีโร, โจ เปสซี่ (Joe Pesci) และ เรย์ ลิออตต้า (Ray Liotta) ส่งผลให้หนังได้รับการเสนอเข้าชิงรางวัลออสการ์และลูกโลกทองคำในสาขาบทภาพยนตร์ดัดแปลง, ผู้กำกับยอดเยี่ยม และภาพยนตร์ยอดเยี่ยม นอกจากนี้ยังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลจาก WGA Award และ DGA Award ด้วย

3.1.1.9 Cape Fear (1991) ภาพยนตร์สุดระทึกที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับการล้างแค้น โดยมีความโดดเด่นอยู่ที่การประชันบทบาทของตัวละครหลักทั้งสองระหว่าง โรเบิร์ต เดอ นีโร กับ นิค โนลเต้ (Nick Nolte) ส่งผลให้หนังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลสาขานักแสดงนำชายยอดเยี่ยม (Robert De Niro) ทั้งจากเวทีออสการ์และลูกโลกทองคำ

3.1.1.10 The Age of Innocence (1993) ภาพยนตร์ย้อนยุคที่เล่าเรื่องราวของทนายความหนุ่ม รับบทโดย แดเนียล เดย์ ลูอิส (Daniel Day-Lewis) ผู้ต้องเลือกระหว่างการยอมรับกฎระเบียบของสังคมกับการทำในสิ่งที่ใจปรารถนา หนังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์สาขาบทภาพยนตร์ดัดแปลงยอดเยี่ยม และได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลสาขาผู้กำกับยอดเยี่ยมบนเวทีลูกโลกทองคำและ DGA Award ด้วย

3.1.1.11 Casino (1995) ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับความโลภ การทรยศหักหลัง เงิน ทอง อำนาจ ผู้หญิง และการฆาตกรรม ซึ่งทำลายมิตรภาพของสองมาเฟียเพื่อนรักในลาสเวกัสช่วงยุค ทศวรรษที่ 70 ซึ่งรับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร กับ โจ เปสซี่ หนังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยมบนเวทีลูกโลกทองคำในปีนั้น

3.1.1.12 Gangs of New York (2002) ภาพยนตร์อันเข้มข้นที่ย้อนกลับไปสู่บรรยากาศของนิวยอร์กในยุคที่อันธพาลครองเมือง ช่วงกลางของศตวรรษที่ 18 เมื่อท้องถนนของแมนแฮตตันเต็มไปด้วยความรุนแรงจากการนองเลือดของกลุ่มชนต่างๆ และกฎหมายเป็นเพียงเครื่องมือของชนชั้นที่เหนือกว่า นี่เป็นหนึ่งในหนังเรื่องเยี่ยมแห่งปีที่ได้รับการเสนอเข้าชิงรางวัลออสการ์ถึง 10 สาขา รวมถึงสาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยม บทภาพยนตร์ดั้งเดิมยอดเยี่ยม นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม และผู้กำกับยอดเยี่ยม รวมถึงเป็นผู้ชนะบนเวทีลูกโลกทองคำในสาขาผู้กำกับยอดเยี่ยม นอกจากนี้ยังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลจาก WGA Award และ DGA Award ด้วย

3.1.1.13 The Aviator (2004) หนึ่งในภาพยนตร์ที่ยอดเยี่ยมที่สุดแห่งปี 2004 เล่าเรื่องราวชีวประวัติของมหาเศรษฐีหนุ่ม โฮเวิร์ด ฮิวจ์ (Howard Hughes) รับบทโดย ลีโอนาร์โด ดีคาปริโอ (Leonardo DiCaprio) ที่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะของความเป็นหนังสกอร์เซซีอย่างเด่นชัด ด้วยเรื่องราวที่พูดถึงคนที่มีสภาพแปลกแยกจากคนทั่วไปในสังคมและการถามหาศรัทธาจากพระผู้เป็นเจ้า หนังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์* ในสาขาบทภาพยนตร์ดั้งเดิมยอดเยี่ยม, นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม และผู้กำกับยอดเยี่ยม เป็นภาพยนตร์ยอดเยี่ยมและนักแสดงนำชายยอดเยี่ยมแนวชีวิตของเวทีลูกโลกทองคำ อีกทั้งยังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลจาก WGA Award และ DGA Award ด้วย

3.1.1.14 The Departed (2006) ผลงานดัดแปลงจาก “ Infernal Affairs ” (2002) ภาพยนตร์ยอดนิยมของฮ่องกงเรื่องนี้ เป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดของ มาร์ติน สกอร์เซซี ทั้งในเรื่องของรางวัลและรายได้ หนังได้รับรางวัลออสการ์ 4 สาขา คือ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม บทดัดแปลงยอดเยี่ยม ผู้กำกับยอดเยี่ยม และลำดับภาพยอดเยี่ยม เป็นผู้ชนะในสาขาบทภาพยนตร์ดัดแปลงยอดเยี่ยมของ WGA Award นอกจากนี้ยังเป็นผู้ชนะในสาขาผู้กำกับยอดเยี่ยมรางวัลลูกโลกทองคำ และ DGA Award อีกด้วย

---

* The Aviator ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์ 11 สาขา และเป็นผู้ชนะ 5 สาขา ในสาขากำกับศิลป์, กำกับภาพ, เครื่องแต่งกาย, ลำดับภาพ และนักแสดงสบทบหญิงยอดเยี่ยม

ตารางที่ 3.1 ตารางรายละเอียดของภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยเลือกมาทำการศึกษาเรียงตามลำดับปีที่ออกฉาย

ลำดับที่	ชื่อภาพยนตร์	ประเภทของภาพยนตร์	ปีที่ออกฉาย	รายได้ในสหรัฐอเมริกา (ล้านเหรียญ)[1]
1	Mean Streets	Crime / Drama	1973	0.03
2	Taxi Driver	Crime / Drama	1976	28.3
3	New York, New York	Musical	1977	16.4
4	Raging Bull	Drama	1980	23.4
5	After Hours	Comedy	1985	10.6
6	The Color of Money	Drama	1986	52.3
7	The Last Temptation of Christ	Drama	1988	8.4
8	Goodfellas	Crime / Drama	1990	46.8
9	Cape Fear	Thriller	1991	79.1
10	The Age of Innocence	Drama	1993	32.3
11	Casino	Crime / Drama	1995	42.5
12	Gangs of New York	Drama	2002	77.7
13	The Aviator	Drama	2004	102.6
14	The Departed	Crime / Drama	2006	132.4

[1] แหล่งที่มา : http://www.boxofficemojo.com

ตารางที่ 3.2 ตารางรายละเอียดการได้รับรางวัลหรือถูกเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลของภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยเลือกมาทำการวิจัยจากสี่สถาบันที่ผู้วิจัยใช้เป็นขอบเขตในการศึกษา*

ชื่อภาพยนตร์	สถาบัน			
	Academy Award	**Golden Globes**	**WGA Award**	**DGA Award**
Mean Streets			เข้าชิงบทภาพยนตร์ดั้งเดิม (Martin Scorsese)	
Taxi Driver**	เข้าชิงนำชาย (Robert De Nero)	เข้าชิงบทภาพยนตร์ (Paul Schrader)	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดั้งเดิม (Paul Schrader)	เข้าชิงผู้กำกับ (Martin Scorsese)
New York, New York		เข้าชิงนำชายประเภทเพลง / ตลก (Robert De Nero)		
Raging Bull**	ชนะนำชาย (Robert De Nero)	ชิงบทภาพยนตร์ (Paul Schrader) และผู้กำกับ		เข้าชิงผู้กำกับ (Martin Scorsese)
After Hours		เข้าชิงนำชายประเภทเพลง / ตลก (Griffin Dunne)		
The Color of Money	ชนะนำชาย (Paul Newman) เข้าชิงบทดัดแปลง	เข้าชิงนำชายประเภทชีวิต (Paul Newman)		
The Last Temptation of Christ	เข้าชิงผู้กำกับ (Martin Scorsese)			
Goodfellas**	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดัดแปลง (Nicholas Pileggi) เข้าชิงผู้กำกับ	เข้าชิงบทภาพยนตร์ (Nicholas Pileggi, Martin Scorsese) เข้าชิงผู้กำกับ	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดัดแปลง (Nicholas Pileggi, Martin Scorsese)	เข้าชิงผู้กำกับ (Martin Scorsese)

* ผู้วิจัยจำกัดขอบเขตเฉพาะรางวัลในสาขา บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม และ ผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม

** ภาพยนตร์ที่ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมรางวัลออสการ์ (Academy Awards)

ชื่อภาพยนตร์	สถาบัน			
	Academy Award	**Golden Globes**	**WGA Award**	**DGA Award**
Cape Fear	เข้าชิงนำชาย (Robert De Nero)			
The Age of Innocence	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดัดแปลง (Jay Cocks, Martin Scorsese)	เข้าชิง ผู้กำกับ (Martin Scorsese)		เข้าชิง ผู้กำกับ (Martin Scorsese)
Casino		เข้าชิง ผู้กำกับ (Martin Scorsese)		
Gangs of New York**	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดั้งเดิม (Jay Cocks) เข้าชิงนำชาย (Daniel Day-Lewis) เข้าชิงผู้กำกับ (Martin Scorsese)	ชนะผู้กำกับ (Martin Scorsese) เข้าชิงนำชายประเภทชีวิต (Daniel Day-Lewis)	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดั้งเดิม (Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan)	เข้าชิง ผู้กำกับ (Martin Scorsese)
The Aviator**	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดั้งเดิม (John Logan) เข้าชิงนำชาย (Leonardo Dicaprio) เข้าชิงผู้กำกับ (Martin Scorsese)	ชนะนำชายประเภทชีวิต (Leonardo Dicaprio) เข้าชิงบทภาพยนตร์ (John Logan) เข้าชิงผู้กำกับ (Martin Scorsese)	เข้าชิงบทภาพยนตร์ดั้งเดิม (John Logan)	เข้าชิง ผู้กำกับ (Martin Scorsese)
The Departed**	ชนะบทภาพยนตร์ดัดแปลง (William Monahan) ชนะผู้กำกับ (Martin Scorsese)	ชนะผู้กำกับ (Martin Scorsese) เข้าชิงนำชายประเภทชีวิต (Leonardo Dicaprio) เข้าชิงบทภาพยนตร์ (William Monahan)	ชนะบทภาพยนตร์ดัดแปลง (William Monahan)	ชนะ ผู้กำกับ (Martin Scorsese)

** ภาพยนตร์ที่ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมรางวัลออสการ์ (Academy Awards)

3.1.2 ข้อมูลชั้นรอง

3.1.2.1 ข้อมูลประเภทเอกสาร

หนังสือที่เกี่ยวข้องกับการเขียนบทภาพยนตร์และการสร้างตัวละคร ได้แก่

- Alternative Scriptwriting (1995) โดย Ken Dancyger and Jeff Rush
- The Screenplay : A Blend of Film Form and Content (1990) โดย Margaret Mehring
- Film Art : An Introduction (1993) โดย David Bordwell
- ปั้นบทสะกดหนัง (2005) โดย รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม

หนังสือเกี่ยวกับการนำเสนอภาพความเป็นชาย (Masculinities)

- Big Bad Wolves : Masculinity in the American film (1977) โดย Joan Mellen
- The Male Experience (1989) โดย James A.Doyle
- Men, Masculinity, and the Media (1992) โดย Steve Craig

หนังสือเกี่ยวกับประวัติและภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

- Scorsese by Ebert (2008) โดย Roger Ebert
- Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese (1990) โดย Lee Lourdeaux
- Street Smart : The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee (2005) โดย Richard A.Blake

3.1.2.3 แหล่งข้อมูลประเภทบทความ

ศึกษาจากบทความเกี่ยวกับการนำเสนอภาพความเป็นชายในสื่อสารมวลชนและนิตยสาร ที่รวบรวมผลงานหรือบทสัมภาษณ์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่ และผู้ร่วมงาน ซึ่งสามารถหาได้จากนิตยสารภาพยนตร์ชั้นนำทั้งในและต่างประเทศ รวมถึงข้อมูลออนไลน์ด้วย

3.1.2.4 แหล่งข้อมูลประเภทวีดีทัศน์

ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล จากดีวีดีภาพยนตร์ ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ รวมถึงเบื้องหลังการถ่ายทำในทุกขั้นตอน เพื่อนำมาพิจารณาประกอบถึงแนวคิดและวิธีการสร้างตัวละครในภาพยนตร์ของเขา

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.2.1 <u>กระบวนการในการศึกษา</u>

- ผู้วิจัยใช้กระบวนการ Interpretive Analysis ในการตีความด้วยตนเองจากการชมภาพยนตร์ทั้งหมด ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยใช้เครื่องมือในการวิเคราะห์ตามหลักการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ อันได้แก่ โครงเรื่อง แก่นความคิด ตัวละคร ความขัดแย้ง มุมมอง ฉาก และสัญลักษณ์ต่างๆ

- วิเคราะห์กลวิธีการสร้างตัวละครในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ อย่างละเอียด ไม่ว่าจะเป็น เบื้องหลังของตัวละคร (Background) และ เบื้องหน้าของตัวละคร (Foreground) ทั้งจากปัจจัยภายในและภายนอก ที่สะท้อนภาพของตัวละครนั้นได้อย่างชัดเจน

- วิเคราะห์การนำเสนอภาพความเป็นชายตามแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวกับบทบาททางเพศคือ แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นชาย (Masculinity) ประกอบกับแนวคิดความเป็นหญิง (Femininity) บางส่วน เพื่อวิเคราะห์ถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในภาพยนตร์ของ มาร์ติน สกอร์เซซี่ ที่สะท้อนให้เห็นภาพของความเป็นชายได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นในการวิเคราะห์เกี่ยวกับภาพความเป็นชายของตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ร่วมกับบริบททางสังคมของตัวละครหลักออกเป็น 5 องค์ประกอบสำคัญ คือ

1. รูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครหลักชาย คือ รูปร่างหน้าตา บุคลิกและลักษณะการแต่งกาย
2. อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครหลักชาย คือ การแสดงความรู้สึกในด้านต่างๆของผู้ชาย
3. การตระหนักในตนเองของตัวละครหลักชาย คือ การรับรู้ในสิ่งที่ตนเองต้องการ
4. ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน คือ ความสัมพันธ์ในลักษณะต่างๆของเพศชายที่จะพึงมีกับเพศชาย
5. ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม คือ ความสัมพันธ์ในลักษณะต่างๆของเพศชายที่จะพึงมีกับเพศหญิง

นอกจากนี้ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยารวมถึงแนวคิดเรื่องประพันธกรในการวิเคราะห์ เพื่อจะทำให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจโครงสร้างของการเล่าเรื่อง และการนำเสนอภาพของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่แต่ละเรื่องดังกล่าว รวมถึงการค้นหาความหมายแฝงเร้นผ่านคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างในแต่ละส่วนได้ชัดเจนขึ้นด้วย

3.2.2 <u>กระบวนการวิจัยเอกสาร</u>

เป็นการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากกลวิธีการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ผู้วิจัยใช้ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดทฤษฎีภาพความเป็นชายและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเขียนบทภาพยนตร์ซึ่งมีเนื้อหาครอบคลุมถึงกลวิธีการสร้างตัวละคร รวมถึงข้อมูลที่เกี่ยวเนื่องกับภาพยนตร์ที่ใช้ในการศึกษา อาทิ เอกสารประเภทบทวิจารณ์ภาพยนตร์ ข้อมูลเบื้องหลังการผลิต เป็นต้น จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดนี้มาใช้ในการวิเคราะห์และตีความจากการชมภาพยนตร์ด้วย

3.2.3 <u>ระยะเวลาในการศึกษา</u>

ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเริ่มทำการศึกษาตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2551 ถึง เดือนมีนาคม พ.ศ. 2552 รวมระยะเวลาในการศึกษาทั้งสิ้น 10 เดือน

3.3 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 3 บท ประกอบด้วย 3 ส่วนที่สำคัญคือ

3.3.1 <u>บทที่ 4</u>

ผู้วิจัยแบ่งการศึกษาออกเป็นสองส่วนคือ

ส่วนที่ 1 - เรื่องย่อและโครงสร้างของการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่อง

ส่วนที่ 2 - องค์ประกอบต่างๆ ของการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ทั้ง 14 เรื่อง ประกอบด้วย

เบื้องหลังของตัวละคร (Background) หรือชีวิตภายในของตัวละคร

3.3.1.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Biography)

3.3.1.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Point of View)

3.3.1.3 ทัศนคติของตัวละคร (Attitude)

เบื้องหน้าของตัวละคร (Foreground) หรือชีวิตภายนอกของตัวละคร

3.3.1.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need)

3.3.1.5 ความขัดแย้ง (Conflict)

3.3.1.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action)

3.3.1.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change)

โดยใช้แหล่งข้อมูลทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น เอกสาร บทความภาษาอังกฤษ และภาษาไทย

3.3.2 <u>บทที่ 5</u>

บทวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากองค์ประกอบของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยนำข้อมูลที่ได้จากบทที่ 4 มาทำการวิเคราะห์ โดยแบ่งออกเป็น 5 องค์ประกอบสำคัญ คือ 1. รูปลักษณ์ภายนอก 2. อารมณ์ความรู้สึก 3. การตระหนักในตนเอง 4. ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน และ 5. ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม ร่วมกับอีกส่วนหนึ่งคือ บริบททางสังคมของตัวละครหลัก ในการแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลหรือสภาพสังคมที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์

3.3.3 <u>บทที่ 6</u>

สรุปถึงการนำเสนอภาพความเป็นชายและรูปแบบของความเป็นชายจากวิธีการสร้างตัวละครหลักผ่านทางองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ทั้งหมดของมาร์ติน สกอร์เซซี่

บทที่ 4

การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

การศึกษาถึงกระบวนการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกภาพยนตร์มาทำการศึกษาจำนวน 14 เรื่อง โดยในแต่ละเรื่องผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 - โครงสร้างของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ส่วนที่ 2 - การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ ประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

เบื้องหลังของตัวละคร (Background) หรือชีวิตภายในของตัวละคร ได้แก่

- ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Biography)
- มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Point of View)
- ทัศนคติของตัวละคร (Attitude)

เบื้องหน้าของตัวละคร (Foreground) หรือชีวิตภายนอกของตัวละคร ได้แก่

- ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need)
- ความขัดแย้ง (Conflict)
- การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action)
- การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change)

4.1 ภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets (1973)

“ ชาร์ลี ” (Charlie) ชายหนุ่มผู้เติบโตในย่านชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีของเมืองนิวยอร์ก ท่ามกลางสองขั้วอิทธิพลที่ขัดแย้ง ระหว่างองค์กรของศาสนาที่เขาเคร่งครัดกับอำนาจมืดของกลุ่มมาเฟีย สิ่งนี้เองที่ทำให้เขารู้สึกว่าตนเองเป็นคนบาปและต้องการที่จะไถ่ถอนตามวิถีทางของเขาเอง ด้วยความที่ลุงของเขาเป็นมาเฟียท้องถิ่นในย่านชุมชนที่เขาอาศัยอยู่ ชาร์ลีจึงต้องรับหน้าที่เป็นคนเก็บค่าคุ้มครอง แต่เนื่องจากตัวเขาเองไม่มีภาพของนักเลงอันธพาลในการที่จะไปข่มขู่เอากับใคร สิ่งที่เขาทำจึงเป็นการพยายามสร้างความประนีประนอมและหาทางประสานผลประโยชน์ให้กับทุกฝ่ายพึงพอใจ

ชีวิตของชาร์ลีวนเวียนอยู่กับกลุ่มเพื่อนอีกสามคนคือ “ โทนี่ ” (Tony) เจ้าของบาร์เหล้าอันเป็นแหล่งชุมนุมของพรรคพวก, “ ไมเคิล ” (Michael) นักต้มตุ๋นระดับกระจอก และ “ จอห์นนี่ บอย ” (Johnny Boy) นักเลงหัวไม้ที่ชาร์ลีคอยดูแลช่วยเหลือ เรื่องราวเริ่มขึ้นเมื่อไมเคิลมาบอกชาร์ลี ถึงเรื่องที่จอห์นนี่เบี้ยวการใช้หนี้เขามาเป็นเวลานาน ชาร์ลีรับปากว่าจะเป็นธุระจัดการให้ แต่เมื่อเจอตัว ด้วยความกะล่อนของจอห์นนี่ ทำให้ชาร์ลีจำใจต้องโอนอ่อนผ่อนตาม เพราะในขณะเดียวกันชาร์ลีก็แอบลักลอบมีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวกับ “ เทเรซ่า ” (Teresa) ญาติของจอห์นนี่โดยที่เขาไม่ล่วงรู้

หลังจากที่จอห์นนี่ บอย นำพาความเดือดร้อนมาให้เขาหลายครั้ง ประกอบกับเรื่องความสัมพันธ์ของเขากับเทเรซ่า ระแคะระคายไปถึงหูของลุงจิโอวานนิ เขาก็ถูกออกคำสั่งให้เลิกยุ่งกับเธอ ด้วยความอ่อนแอและว่านอนสอนง่ายของชาร์ลี เขารีบจัดแจงหาโอกาสที่จะบอกเลิกกับแฟนสาวทันที แต่เมื่อถึงเวลา เขากลับใจไม่ถึงที่จะบอกเลิกความสัมพันธ์ดังกล่าว ในขณะเดียวกันไมเคิลก็กำลังที่จะหมดความอดทนกับการเบี้ยวหนี้ของจอห์นนี่ เขาบอกชาร์ลีว่าหากจอห์นนี่ยังไม่ยอมคืนเงิน เขาจำเป็นที่จะต้องจัดการขั้นเด็ดขาด ชาร์ลีรับปากว่าจะคาดคั้นเอาจากจอห์นนี่ให้ได้ แต่เมื่อถึงเวลานัด จอห์นนี่กลับพูดจาดูถูกเหยียดหยามไมเคิล และเบี้ยวการใช้หนี้ซึ่งหน้า ส่งผลให้ไมเคิลไม่พอใจอย่างมาก

ชาร์ลีตัดสินใจที่จะพาจอห์นนี่ไปหลบซ่อนตัวที่อื่นซักพัก แต่ในระหว่างทางนั้นเอง ไมเคิลและลูกสมุนก็ตามมาจัดการกับจอห์นนี่ก่อนที่จะหลบหนีไป หลังจากนั้นเหตุการณ์ทุกอย่างยังคงดำเนินไปตามปกติ บทสรุปของเรื่องราวไม่บ่งชัดว่าชะตากรรมของชาร์ลี และ จอห์นนี่ บอย จะเป็นอย่างไรต่อไป เพราะท้ายที่สุดแล้วชาร์ลีก็ไม่สามารถช่วยเหลือใครได้ตามที่เขาต้องการ และหนทางแห่งการปลดเปลื้องความผิดบาปในใจ ที่เขาค้นหาก็คงไม่มีวันที่จะได้ค้นพบ

4.1.1 <u>โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets</u>

4.1.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ในภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets รูปแบบการนำเสนอของมาร์ติน สกอร์เซซี่ มีลักษณะของการปฏิเสธกฎเกณฑ์และแบบแผนอย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของการถ่ายภาพ การตัดต่อ เทคนิคต่างๆ ที่ถูกนำมาใช้ และที่สำคัญคือ โครงเรื่อง เราจะเห็นว่าในภาพยนตร์เรื่องนี้มีการดำเนินเรื่องที่ไม่ยึดติดกับโครงเรื่องมากนัก และเน้นไปที่การศึกษาบุคลิกลักษณะของตัวละครหลักที่ทำให้เรื่องดำเนินไปข้างหน้า แต่หากพิจารณาโครงสร้างโดยภาพรวมแล้ว หนังเรื่องนี้ก็ยังคงมีการดำเนินเรื่องไปตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้น นับตั้งแต่การเปิดตัวละครแต่ละตัว ตามด้วย

สถานการณ์ที่ทำให้เกิดความขัดแย้งและเปิดเผยภาวะภายในภายนอกของตัวละครหลัก เรื่อยไปจนถึงตอนจบของเรื่องราว ซึ่งหากนำมาแบ่งตามลักษณะของการดำเนินเรื่องแล้ว อาจสรุปลักษณะการดำเนินเรื่องได้ดังต่อไปนี้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยการแนะนำให้ผู้ชมรู้จักกับตัวละครหลักและพรรคพวกที่เติบโตในย่านลิตเติ้ลอิตาลี ในแง่ที่ชี้ให้เห็นว่าพวกเขาใช้ชีวิตกันอย่างไร และมีบุคลิกลักษณะอย่างไร หนังเปิดตัวชาร์ลี ซึ่งเป็นตัวละครหลัก เมื่อเขาตื่นขึ้นมาจากฝันร้าย หนังไม่รีรอที่จะบอกอย่างชัดแจ้งว่าเขาตกอยู่ในสภาพที่ถูกความรู้สึกผิดบาปตามหลอกหลอนอยู่ตลอดเวลา จากนั้นหนังเปิดตัวละครซึ่งเป็นพรรคพวกของชาร์ลีและมีความสำคัญในเรื่องราว ได้แก่ โทนี่ เจ้าของผับที่กำลังหัวเสียจากการที่มีลูกค้าขี้เมาเข้ามาเสพยาในร้าน, ไมเคิล เจ้าของกิจการลักลอบซื้อขายของเถื่อนอย่างผิดกฎหมาย และจอห์นนี่ บอย นักเลงข้างถนนผู้ชอบก่อความไม่สงบ ก่อนที่หนังจะกลับมาเปิดเผยลักษณะของตัวละครหลักอย่างชาร์ลีอีกครั้งว่าเขาเป็นชายหนุ่มผู้เคร่งศาสนา และกำลังตกอยู่ในภาวะของความขัดแย้งภายในจิตใจอย่างรุนแรง

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังแสดงให้เห็นว่าตัวละครมีความสัมพันธ์กันอย่างไร โดยเฉพาะชาร์ลี กับ จอห์นนี่ บอย ที่มีความผูกพันกันในระดับที่ลึกซึ้งมากกว่าคนอื่น ชาร์ลีถือเอาชีวิตของจอห์นนี่ มาเป็นธุระของเขาในการปกป้องช่วยเหลือในฐานะนักบุญคนหนึ่งที่พยายามช่วยเหลือผู้ยากไร้ แต่ในขณะเดียวกันเขากลับลักลอบมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาวกับญาติของจอห์นนี่ โดยปิดบังไม่ให้เขาล่วงรู้ หนังดำเนินเรื่องราวไปข้างหน้าด้วยการแสดงให้เห็นถึงภาวะของความขัดแย้งภายในจิตใจของชาร์ลี ควบคู่ไปกับสถานการณ์ความเดือดร้อนจากการกระทำของจอห์นนี่ ที่ส่งผลมาสู่ตัวเขา

- *จุดสูงสุด (Climax)* อาจกล่าวได้ว่าในหนังเรื่องนี้ สกอร์เซซี่ ไม่ได้ให้น้ำหนักของฉากไคลแมกซ์มากไปกว่าฉากอื่นๆ ในเรื่อง จุดสูงสุดของเรื่องราวเป็นผลมาจากการกระทำของตัวละครอย่างมีเหตุผล โดยไม่ถูกปรุงแต่งให้มีความน่าตื่นเต้นหรือมีอารมณ์ที่โลดโผน หลังจากจอห์นนี่ บอย เบี้ยวการใช้หนี้ให้กับไมเคิล ซึ่งเขาถือว่าเป็นการสบประมาทคนอย่างเขาและมีเรื่องกันในบาร์ของโทนี่ ชาร์ลีจึงพาจอห์นนี่ขับรถหนีไปเพื่อซ่อนตัว แต่ไมเคิลและสมุนขับรถตามมายิงเข้าที่ต้นคอของจอห์นนี่ บอย จนรถพุ่งเข้าชนข้างทาง

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* หลังจากที่ จอห์นนี่ บอย โดนยิงและรถพุ่งเข้าชนข้างทาง หนังตัดสลับภาพของ “ เหยื่อ ” ทั้งสามคนจากอุบัติเหตุ ไม่ว่าจะเป็น จอห์นนี่ ที่หนีกระเซอะกระเซิง เทเรซ่าที่บาดเจ็บ และชาร์ลีที่มือเปรอะเปื้อนไปด้วยเลือด ควบคู่กับตัวละครอื่นๆในเรื่อง ที่ต่างใช้ชีวิตกันไปตามปกติเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้น หนังปิดเรื่อง (Closure) ในลักษณะที่ไม่เปิดเผยกับผู้ชมโดยตรงว่าบทสรุปของเรื่องราวจะเป็นอย่างไรต่อไป หากแต่ผู้ชมก็สามารถอนุมานได้ว่าเหตุการณ์ยังคงดำเนินไปอย่างปกติ ตัวละครหลักอย่างชาร์ลีก็ยังคงต้องทุกข์ทรมานกับความผิดบาปที่คั่งค้างอยู่ในใจและคงไม่มีวันที่จะสามารถปลดเปลื้องมันออกไปได้

4.1.1.2 แก่นความคิด (Theme) อาจกล่าวได้ว่า แก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้อยู่ที่ประโยคเปิดเรื่องจากห้วงความคิดของตัวละครหลักอย่างชาร์ลีที่ว่า “ คุณไถ่ถอนความผิดบาปในโบสถ์ไม่ได้ คุณต้องไถ่บาปตามท้องถนนหรือที่บ้าน นอกจากนั้นคุณก็รู้ว่ามันเป็นเรื่องที่ไร้สาระ ” หนังจึงพูดถึงความผิดบาปในใจของตัวละครหลักหรือ “ ทางเลือก ” ที่เขาต้องเผชิญระหว่างความเป็นตัวของตัวเองที่ยึดมั่นและเคร่งครัดในศาสนา กับโลกของความเป็นจริงข้างถนนในวิถีทางของมาเฟีย

4.1.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องนี้ คือ ชาร์ลี ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับโครงสร้างและแก่นความคิดของภาพยนตร์ที่สกอร์เซซี่ต้องการนำเสนอ จากบุคลิกลักษณะของตัวละคร ผู้ชมจะเห็นได้ชัดเจนว่าบุคลิกภายนอกและอารมณ์ความรู้สึกของเขาขัดแย้งกับภาพวิถีชีวิตแบบมาเฟียที่เขาต้องเผชิญ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นส่วนช่วยกระตุ้นให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้าบนความขัดแย้งที่ตัวละครหลักอย่างชาร์ลีต้องเผชิญ อีกทั้งตัวละครหลักอย่างชาร์ลี ยังมีลักษณะของตัวละครที่เป็นผู้กระทำ (Active) และผู้ถูกกระทำ (Passive) จากความลังเล ความสงสัย ซึ่งเป็นปัญหาของตัวละคร ควบคู่กันไปตามสภาวะของการปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นในเชิงอำนาจที่แตกต่างกัน ซึ่งถือเป็นมิติที่ทำให้ตัวละครมีความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

4.1.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) เรื่องราวของหนังเรื่องนี้ตั้งอยู่บนความขัดแย้งของตัวละครหลักอย่างชาร์ลี (Man Against Himself) ซึ่งนอกจากความขัดแย้งภายในจิตใจที่ผู้ชมสามารถเห็นได้อย่างชัดเจนของตัวละครหลักที่ตกอยู่ในสภาพของความรู้สึกผิดบาปเกาะกุมจิตใจ เนื่องจากการที่เขาเป็นผู้เคร่งครัดในศาสนา แต่โลกของความเป็นจริงกลับไม่เอื้ออำนวยให้เขาได้ดำเนินชีวิตตามครรลองในแบบที่คริสตศาสนิกชนที่ดีควรจะเป็นแล้ว หนังเรื่องนี้ยังประกอบไปด้วยความขัดแย้งใน

อีกหลายรูปแบบ เช่น ความขัดแย้งระหว่างชาร์ลีกับตัวละครอื่นอย่างลุงจิโอวานนิหรือจอนห์นี่ บอย และความขัดแย้งกับสภาพสังคมหรือวิถีทางที่ตัวละครหลักจำใจต้องปฏิบัติ

4.1.1.5 มุมมอง (Point of view) หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่ามุมมองในการเล่าเรื่องของหนังเรื่องนี้ เหมือนกับวงกลมสองวงที่ซ้อนทับกันอยู่ วงนอกคือมุมมองแบบไร้ขอบเขตที่สกอร์เซซี่ ในฐานะที่เป็นผู้เขียนบทและผู้กำกับภาพยนตร์ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และการกระทำ รวมถึงสถานการณ์ต่างๆ ให้กับผู้ชมได้รับทราบ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นมุมมองที่เปรียบเสมือนกับการถ่ายทอดชีวิตของตัวเขาเองในชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีในนิวยอร์ก ในแง่ของการใช้ชีวิตและสภาพของตัวละครที่อยู่ท่ามกลางสองขั้วอิทธิพลที่ขัดแย้ง ในขณะที่วงกลมอีกวงหนึ่งที่อยู่ด้านในก็คือมุมมองของตัวละครหลักอย่างชาร์ลี ในลักษณะของมุมมองจากบุคคลที่หนึ่ง (The First-person Narrator) เพราะในบางช่วงบางตอนหนังถ่ายทอดเรื่องราวผ่านทางห้วงความคิดของชาร์ลี ที่แสดงให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะและความคิดของเขา ที่สามารถผลักดันให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้าได้

4.1.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงต้นของทศวรรษที่ 1970 หรือยุคสมัยปัจจุบันในขณะที่หนังเรื่องนี้ออกฉาย โดยเรื่องราวในภาพยนตร์เกิดขึ้นไปตามความเป็นจริงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรือตามเส้นของเวลา (Chronological) อันเป็นช่วงหนึ่งของชีวิตและความสัมพันธ์ของตัวละครที่สกอร์เซซี่เลือกมานำเสนอ ในส่วนของพื้นที่หรือสถานที่นั้น เห็นได้ชัดเจนว่าตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้วนเวียนอยู่กับ บาร์เหล้า ร้านอาหาร ดงมาเฟีย และโบสถ์ ซึ่งทั้งหมดเป็นสถานที่ๆ มีสภาวะแบบปิด อันเป็นส่วนย่อยของชุมชนลิตเติ้ลอิตาลี ซึ่งเป็นสถานที่หลักของเรื่องราว นอกจากสภาวะแบบปิดจะปรากฏในลักษณะของพื้นที่ที่เป็นรูปธรรมแล้ว พื้นที่ดังกล่าวยังแสดงออกมาในรูปแบบของพื้นที่ภายในจิตใจของตัวละครหลักที่ไร้ทางออกและยืนอยู่บนทางเลือกระหว่างความเป็นคนดีกับวิถีแห่งคนเถื่อน ซึ่งกลายมาเป็นความผิดบาปที่เกาะกุมจิตใจของเขาจนยากที่จะปลดเปลื้องออกไปได้

4.1.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ทั้งหลายที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ส่วนใหญ่เกี่ยวพันกับความขัดแย้งของตัวละครหลักแทบทั้งสิ้น สัญลักษณ์ที่ถูกนำเสนอบ่อยครั้ง (Motif) อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ

- *สัญลักษณ์ทางภาพ* ที่เห็นเด่นชัดที่สุด คือ ไม้กางเขนที่ปรากฏอยู่โดยตลอดและเกี่ยวพันกับสถานที่ที่ตัวละครหลักเข้าไปเกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นภายในห้องนอนของตัวละคร

ภายในโบสถ์หรือแม้แต่สร้อยคอที่ตัวละครสวมใส่ เหล่านี้เป็นการสื่อให้เห็นถึงความเชื่อหรือปมภายในจิตใจของตัวละครหลักที่ขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมภายนอกที่เขาต้องเผชิญ

- *สัญลักษณ์ทางเสียง* เสียงที่ปรากฏอยู่บ่อยครั้งในเรื่องคือเสียงไซเรน เป็นเสมือนตัวบ่งชี้ (Index) ถึงการเกิดเหตุอาชญากรรม ที่สื่อให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมที่ตัวละครอาศัยอยู่ซึ่งขัดแย้งกับความรู้สึกภายในจิตใจของตัวละคร

4.1.1.8 ฉาก (Setting) โดยภาพรวมแล้วฉากที่ปรากฏในเรื่องจะเป็นฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละคร คือ ฉากที่แสดงให้เห็นสภาพแบบแผนและกิจวัตรประจำวันของตัวละครซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 ฉากสำคัญคือ บาร์เหล้า โบสถ์ ร้านอาหาร และฉากของชุมชนหรือท้องถิ่นที่ชาร์ลีอาศัยอยู่ ไม่ว่าจะเป็นแหล่งมาเฟีย หรือ ตรอกซอกซอยภายในลิตเติ้ลอิตาลีของนิวยอร์ก

4.1.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets</u>

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ ชาร์ลี แคปปา ” รับบทโดยฮาร์วี่ ไคเทล (Harvey Keitel)

ภาพประกอบที่ 4.1 <u>ชาร์ลี แคปปา ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets</u>

4.1.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) [*] แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* ตัวละคร " ชาร์ลี " มีชื่อเต็มที่ระบุไว้ในบทภาพยนตร์ว่า " ชาร์ล แคป-ปา จูเนียร์ " (Charles Cappa Jr.) เป็นชาวอิตาเลียน-อเมริกันที่เกิดและโตในชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีของเมืองนิวยอร์ก โดยสืบเชื้อสายมาจากชาวซิซิเลียนของอิตาลี

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* ชาร์ลีเป็นชายหนุ่มอายุ 25 ปี หน้าตาดี ส่วนสูง 5 ฟุต 7 นิ้ว เขานิยมที่จะแต่งตัวให้ดูดีอยู่เสมอ (He is always well dressed.) โดยเครื่องแต่งกายที่นิยมสวมใส่และผู้ชมจะเห็นโดยตลอดทั้งเรื่องก็คือ ชุดเครื่องแบบสากล สวมสูทและ ผูกเนคไท เนื่องจากชาร์ลี เป็นชายหนุ่มที่มีหน้ามีตาในย่านชุมชนที่เขาอาศัยอยู่ โดยมีหน้าที่เก็บค่าคุ้มครองตามคำสั่งของลุงจีโอวานนิ (Giovanni De Stefano) ของเขาซึ่งเป็นมาเฟียท้องถิ่นในย่านลิตเติ้ลอิตาลี

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* ชาร์ลีเป็นชายหนุ่มที่เฉลียวฉลาด (Very Intelligence) และมีอารมณ์ขัน (Sharp sense of humor) โดยเนื้อแท้แล้วเขาเป็นคนสุภาพ อ่อนโยน ว่านอนสอนง่าย ขัดแย้งกับสภาพสังคมที่ต้องการให้เขาเป็น จนในบางครั้งทำให้เขาเป็นคนที่อ่อนแอ ไม่กล้าตัดสินใจ และ ขาดความเชื่อมั่นในตนเอง เขาชอบอ่านหนังสือ แต่ก็นิยมการชมภาพยนตร์มากกว่า นักเขียนคนโปรดของเขาได้แก่ เออร์เนส เฮมมิ่งเวย์ (Ernest Hemingway) โทมัส ฮาร์ดี้ (Thomas Hardy) และ ธีโอดอร์ ไดรเซอร์ (Theodore Dreiser) ซึ่งลักษณะดังกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับตัวตนและความชื่นชอบของตัวสกอร์เซซี่เองอย่างแยกกันไม่ออก

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* ชาร์ลีเป็นชาวคริสถ์ที่เติบโตขึ้นมาในครอบครัวคาธอลิกที่เคร่งครัด พ่อของเขาเสียชีวิตในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ปัจจุบันเขาอาศัยอยู่กับแม่ในอพาร์ทเมนท์แห่งหนึ่งในย่านชุมชนลิตเติ้ลอิตาลี[**] โดยความดูแลของลุงจิโอวานนิมาเฟียท้องถิ่นที่เขาเคารพรัก ชาร์ลีจบการศึกษาจากโรงเรียนโรมันคาธอลิกท้องถิ่น ก่อนจะใช้เวลาอีกหนึ่งปีครึ่งในวิทยาลัยของเยซูอิต (Jesuit College)

---

[*] เนื้อหาบางส่วนที่ไม่ปรากฏในภาพยนตร์ ผู้วิจัยถอดความมาจากบทภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets ที่เขียนโดยมาร์ติน สกอร์เซซี่ และ มาร์ดิก มาร์ติน

[**] ในบทภาพยนตร์ระบุถึงฉากหนึ่งที่ชาร์ลีช่วยแม่ของเขาเก็บของ เพื่อไปดูแลย่าของเขาที่ป่วยอยู่ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ผู้ชมจึงไม่ได้เห็นแม่ของเขาเลย ยกเว้นฉากที่ชาร์ลีสวมเครื่องแต่งกายที่แม่ของเขาจัดเตรียมไว้ให้ พร้อมกับจดหมาย

ชาร์ลี มีความสัมพันธ์กับกลุ่มเพื่อนอีก 3 คน และแฟนสาว ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญต่อเรื่องราวในภาพยนตร์ ได้แก่

1. โทนี่ หรือ “ แอนโทนี่ เดฟเวนเชียโน ” (Anthony Devenziano) หนุ่มทะเล้นจอมมุทะลุ (Flippant and Reckless) เพื่อนสนิทของชาร์ลี เขาเป็นชายหนุ่มอายุ 25 ปี พ่อของเขาเป็นผู้มีอิทธิพลและเป็นเจ้าของไนต์คลับรวมถึงโรงระบำเปลื้องผ้าหลายแห่งทางฝั่งตะวันตกของเมือง
2. ไมเคิล หรือ “ ไมเคิล ลองโก ” (Michael Longo) ชายหนุ่มอายุ 26 ปี เขาอาศัยอยู่ต่างชุมชน แต่มีพื้นเพเดียวกันกับคนอื่นๆ ในกลุ่ม เขาเป็นเจ้าของกิจการลักลอบนำเข้าสินค้าที่ผิดกฎหมาย เช่นบุหรี่ หรือ ประทัด และปล่อยเงินกู้นอกระบบ ถึงแม้ว่าเขาจะเป็นคนที่ไม่ฉลาดนักในเรื่องอื่นๆ แต่เขาก็มีความชำนาญในการทำธุรกิจและการค้า
3. จอห์นนี่ บอย หรือ “ จอห์น ชิเวลโล ” (John Civello) ชายหนุ่มหัวขบถวัย 23 ปี เขาเป็นลูกคนเดียว อาศัยอยู่กับแม่หลังจากที่ครอบครัวแตกแยก เขาถูกไล่ออกจากโรงเรียนมัธยมเพราะความป่าเถื่อนและชอบทำลายข้าวของจนถูกส่งไปอยู่โรงเรียนควบคุมความประพฤติ เขาถูกรับมาเลี้ยงดูโดยครอบครัวของเทเรซ่าแฟนสาวของชาร์ลี
4. เทเรซ่า รอนเชลิ (Teresa Ronchali) แฟนสาวของชาร์ลี เธอมีอายุ 30 ปี มีเสน่ห์และฉลาด เธอเป็นผู้หาเลี้ยงครอบครัวโดยมีอาชีพเป็นเลขาในสำนักพิมพ์แห่งหนึ่ง เนื่องจากเธอเป็นโรคลมบ้าหมู เธอจึงปิดกั้นการเข้ามามีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้ง ทำให้การคบหาระหว่างเธอกับชาร์ลี เป็นไปอย่างไม่เปิดเผย

4.1.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character’s Point of view) การที่ชาร์ลีรู้สึกอยู่ตลอดเวลาว่าตนเองคือคนบาปคนหนึ่ง จากสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ไม่เปิดโอกาสให้เขาได้ใช้ชีวิตตามที่ศาสนาได้ตั้งมาตรฐานเอาไว้ สิ่งนี้เองที่ส่งผลต่อมุมมองและความเชื่อของเขาอย่างชัดเจน ซึ่งปรากฏในฉากหนึ่งในตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ เมื่อชาร์ลีได้เข้าไปสารภาพบาปในโบสถ์ เขาได้เปิดเผยมุมมองของตนผ่านห้วงรำพันถึงพระเจ้าว่า การสารภาพบาปในโบสถ์หรือแม้แต่การท่องบทสวดซ้ำแล้วซ้ำเล่าล้วนใช้ไม่ได้ผลกับตัวเขาเลยแม้แต่น้อย เขามองว่าการกระทำดังกล่าวเป็นเพียงคำพูดที่ไม่ได้มีความหมายในทางปฏิบัติอย่างจริงจัง สำหรับเขาแล้วการกระทำบาปในแบบที่เขากำลังต้องเผชิญอยู่ จำเป็นที่จะต้องชดใช้ความผิดนั้นตามวิถีทางของเขาเอง

4.1.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) จากสภาพสังคมที่เป็นตัวกำหนดให้ชาร์ลีต้องปฏิบัติไปในทางที่ขัดแย้งกับความรู้สึกของตนเอง ประกอบกับการที่ตัวเขาไม่มีภาพของนักเลงอันธพาลที่จะไปใช้อำนาจบาตรใหญ่ข่มขู่ใคร ดังนั้นสิ่งที่ชาร์ลีเลือกทำอยู่เสมอก็คือการสร้างความสมัครสมานสามัคคีให้เกิดขึ้นกับทุกคนรอบข้าง และหาทางประสานผลประโยชน์ให้ทุกฝ่ายพึงพอใจ ซึ่งเขาคิดว่าหนทางแห่งการประนีประนอมนี้คือสิ่งที่ถูกต้อง หากแต่ในโลกของความเป็นจริงแล้ว วิธีการดังกล่าวใช้ไม่ได้ผลกับผู้คนที่วนเวียนอยู่กับอำนาจมืดและอิทธิพลของพวกมาเฟีย

4.1.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการที่ชัดเจนที่สุดของชาร์ลีก็คือความต้องการที่จะปลดเปลื้องความผิดบาปของตนเอง ความต้องการดังกล่าวเป็นความต้องการภายในจิตใจที่เขารู้สึกอยู่ตลอดเวลาว่าตัวเองเป็นคนบาป ดังนั้นตัวละครที่เข้ามามีบทบาทกับความต้องการภายในดังกล่าว จนทำให้เกิดเป็นการแสดงออกถึงความต้องการภายนอก จึงมาในรูปแบบของเด็กหนุ่มหัวขบถนามว่า จอห์นนี่ บอย ที่ชาร์ลีถือเอามาเป็นธุระในการปกป้องช่วยเหลือ มีอยู่ครั้งหนึ่งในภาพยนตร์ที่บ่งบอกอย่างชัดเจนถึงความต้องการดังกล่าว ในฉากที่ชาร์ลีไปเดินเล่นที่ชายหาดกับเทเรซ่าแฟนสาว ชาร์ลีกล่าวว่าหากเขาไม่ยื่นมือเข้ามาช่วยก็คงไม่มีใครอีกแล้วที่พยายามจะช่วยเด็กเหลือขออย่างจอห์นนี่ ชาร์ลีถึงกับเปรียบตัวเองเหมือนกับนักบุญฟรานซิสผู้มีเมตตาที่คอยช่วยเหลือผู้ยากไร้ หากมองโดยผิวเผินแล้วความต้องการภายนอกในการที่จะช่วยเหลือจอห์นนี่ในเรื่องต่างๆนั้นอาจดูเหมือนว่าเขาเป็นคนที่มีจิตใจสูงส่งในการที่จะช่วยเหลือเพื่อนที่เขารักเสมือนน้องชาย แต่แท้จริงแล้วความต้องการภายนอกนี้ล้วนเกี่ยวพันกับความต้องการภายในจิตใจของชาร์ลีอย่างแยกกันไม่ออก

4.1.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครหลักอย่างชาร์ลี ที่คิดอยู่เสมอว่าตนเองเป็นคนบาปและพยายามไถ่โทษตามวิถีทางที่เขาเห็นสมควร และหนทางดังกล่าวนี้เองได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งแก่ตัวเขาเองเพิ่มมากยิ่งขึ้น ซึ่งหากพิจารณาถึงความขัดแย้งต่างๆ ในเรื่องแล้ว อาจแบ่งออกได้เป็นหลายลักษณะกล่าวคือ

- ความขัดแย้งระหว่างชาร์ลีกับโลกภายนอก หรือ โลกแห่งความเป็นจริงที่เขาอาศัยอยู่ โลกที่ขัดแย้งกับวิถีแห่งความเชื่อและการดำเนินชีวิตตามครรลองของศาสนาที่เขาเคร่งครัด ซึ่งความขัดแย้งนี้ได้ส่งผลต่อมุมมอง ความคิด และการกระทำต่างๆ ของชาร์ลี ด้วย
- ความขัดแย้งระหว่างชาร์ลีกับตัวละครอื่นที่มีอำนาจเหนือกว่า เห็นได้ชัดเจนว่าผู้ที่มีอิทธิพลต่อชาร์ลีมากที่สุดก็คือลุงจิโอวานนิ ลุงผู้เป็นตัวแทนของโลกที่เขาอยากปฏิเสธ

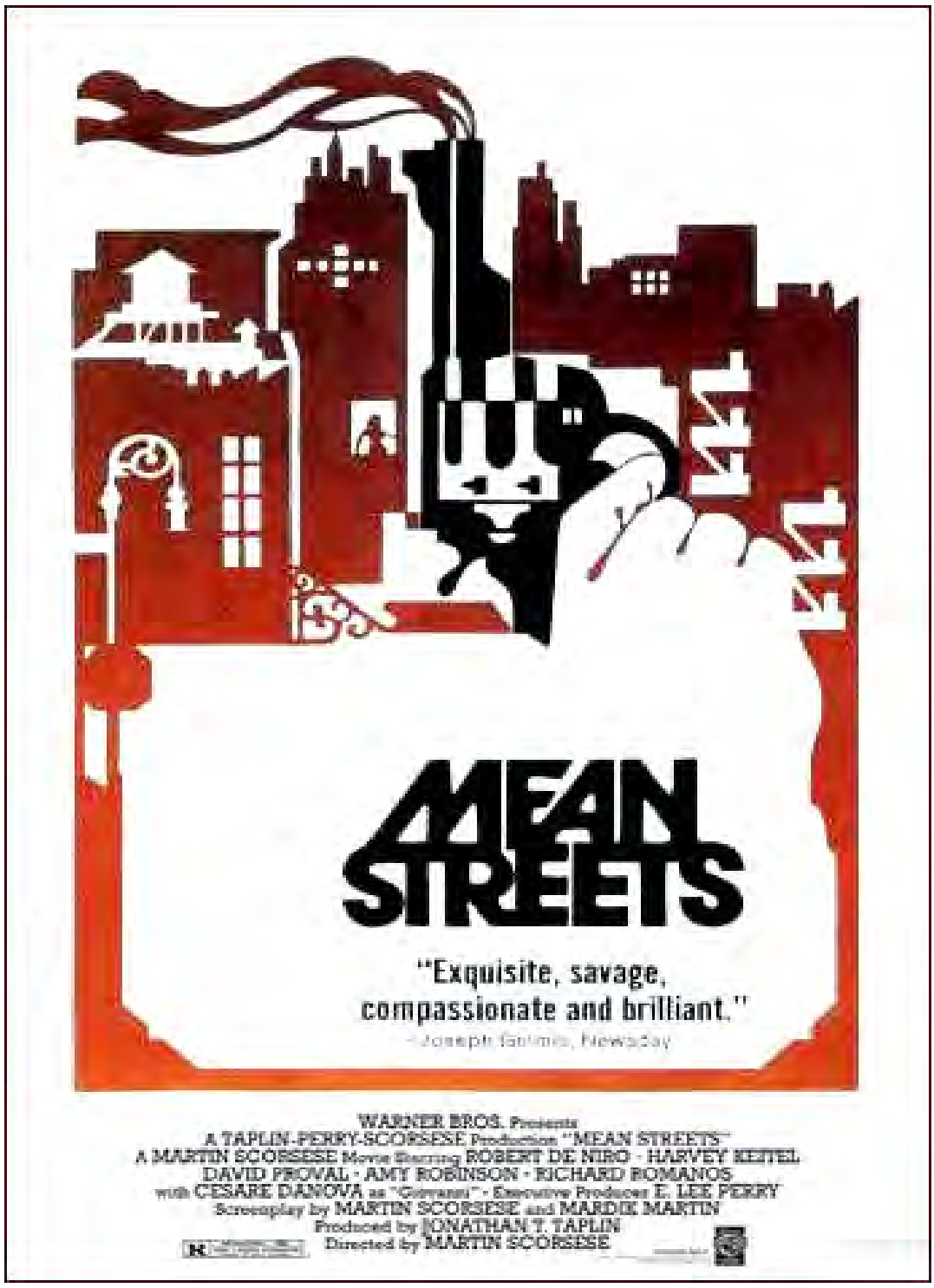
ด้วยความหัวอ่อนและว่านอนสอนง่ายของตัวเขาเอง ทำให้ลุงของเขามีอิทธิพลต่อความคิดและการกระทำของชาร์ลี จนส่งผลให้เกิดความขัดแย้งกับตัวละครอื่นติดตามมา เช่น ความขัดแย้งระหว่างเขากับจอห์นนี่ บอย หรือความขัดแย้งระหว่างเขากับเทเรซ่า เป็นต้น

- ความขัดแย้งระหว่างภาพลักษณ์ของตัวละคร หากตัวละครหลักอย่างชาร์ลีแสดงให้เห็นถึงความอ่อนแอ ความขลาดกลัว และความไม่มั่นใจในตนเองอย่างเด่นชัด ตัวละครอย่างจอห์นนี่ บอย ผู้ไม่เคยอ่อนข้อให้กับใครและมีความเป็นตัวของตัวเองสูง ก็คือภาพที่ตรงข้ามกับเขาอย่างสิ้นเชิงนั่นเอง

4.1.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการในการปลดเปลื้องความผิดบาปภายในใจของตนเอง สิ่งที่ผู้ชมจะได้เห็นชาร์ลีกระทำอยู่ตลอดเวลาก็คือ การพยายามที่จะช่วยเหลือผู้อื่นให้หลุดพ้นจากสภาพที่เป็นอยู่ นอกจากความต้องการหลักในการช่วยเหลือจอห์นนี่ให้หลุดพ้นจากเส้นทางหายนะแล้ว เรายังพบลักษณะของการพยายามช่วยเหลือตัวละครอื่นๆ อีก เช่น การพยายามช่วยเหลือเทเรซ่าให้หลุดพ้นจากความรู้สึกปิดกั้นตัวเองจากปมด้อยเรื่องโรคประจำตัว, การพยายามช่วยเหลือสาวระบำเปลื้องผ้าให้หลุดพ้นจากสภาพที่เธอเป็นอยู่และได้งานที่ดีกว่านี้ในร้านอาหารของเขา หรือ การพยายามช่วยเหลือไมเคิลในการทวงเงินจากจอห์นนี่

แต่การบรรลุเป้าหมายของชาร์ลี ล้วนเป็นได้แค่ความพยายามที่ไร้ผล จากความอ่อนแอของตัวเขาเอง การจะช่วยเหลือจอห์นนี่ บอย อาจไม่ใช่เรื่องยาก หากเขากล้าที่จะขอร้องให้ลุงของเขาช่วยเหลือในส่วนของความรักระหว่างเขากับเทเรซ่าสามารถที่จะจริงจังได้มากกว่าที่เป็นอยู่นี้ หากเขาให้น้ำหนักกับความสัมพันธ์นั้นมากเพียงพอ หรือแม้แต่ความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนที่เขารับปากอย่างหนักแน่นว่าจะช่วยไมเคิลเรื่องเงินที่จอห์นนี่ยืมไป แต่เมื่อถึงเวลาจริงแล้วชาร์ลีกลับเมามายไม่ได้สติ และหนังก็แสดงให้เห็นชัดว่าชาร์ลีไม่ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องนั้นเลยแม้แต่น้อย ท้ายที่สุดแล้วความพยายามที่จะบรรลุเป้าหมายและปลดเปลื้องความผิดบาปของชาร์ลีนั้นล้มเหลวโดยสิ้นเชิง บทสรุปของเรื่องราวแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าชาร์ลีไม่สามารถที่จะช่วยเหลือใครได้เลย แม้กระทั่งตัวของเขาเอง

4.1.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) นับตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องที่ผู้ชมได้เห็นชาร์ลีเดินเข้าไปในบาร์ของโทนี่ท่ามกลางฝูงชนด้วยความมั่นใจและสง่างาม หลังจากนั้นเรื่องราวของหนังและความสัมพันธ์กับตัวละครต่างๆ ก็เปิดเผยให้ผู้ชมได้เห็นถึงความไม่มั่นใจ ความขลาดกลัว ความหัวอ่อนหรือความอ่อนแอ ของตัวละครหลักอย่างชาร์ลีเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ และเมื่อภาพสุดท้ายปรากฏขึ้นบนจอ ตัวละครอย่างชาร์ลีก็ไม่หลงเหลือความเป็นตัวของตัวเองในท้ายที่สุด



ภาพประกอบที่ 4.2 **ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Mean Streets**

4.2 ภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver (1976)

“ ทราวิส บิคเคิล ” (Travis Bickle) ชายหนุ่มอายุ 26 ปี อดีตวีรบุรุษสงครามนาวิกโยธินในสงครามเวียดนาม ผู้กลายมาเป็นคนขับแท็กซี่เพียงเพราะนอนไม่หลับและอยากฆ่าเวลาให้หมดไป ความกังวลอย่างใหญ่หลวงของเขาก็คือเรื่องของ “ ความสะอาดและความโสโครก ” ของเมืองนิวยอร์กที่เขากลับเข้ามาอาศัยอยู่ และเฝ้ารอว่าสักวันหนึ่งจะมีฝนตกใหญ่หรือใครมาชำระล้างให้หมดไป ระหว่างตระเวนขับรถไปทั่วเมืองนั้นเอง เขาก็แอบหลงรักกับ “ เบ็ทซี่ ” (Betsy) สาวผู้มีการศึกษา หนึ่งในทีมงานหาเสียงของวุฒิสมาชิกซึ่งกำลังลงสมัครรับเลือกตั้งเป็นประธานาธิบดี

ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับเธอจบลงอย่างรวดเร็ว เมื่อเขาพาเธอไปออกเดทด้วยการดูหนังโป๊ ด้วยท่าทีและวิธีคิดที่ไม่ได้ปรุงแต่งอะไรของเขาประกอบกับสถานะของการเป็นแค่คนขับแท็กซี่ หญิงสาวจึงตีความและประเมินคุณค่าของเขาว่าเป็นคนบ้าหรือพวกลามก ด้วยความเป็นคนเหงาและแปลกแยกจากสังคมอย่างเด่นชัดของเขา ทำให้หลังจากความล้มเหลวในการเสาะหา “ ความสะอาด ” ให้กับตนเองจากความรักของเบ็ทซี่ ทราวิสก็มุ่งหาทางขจัด “ ความโสโครก ” ของเมืองนี้โดยเป้าหมายอันดับแรกของเขา ก็คือวุฒิสมาชิกที่กำลังจะได้เป็นประธานาธิบดีคนใหม่ของสหรัฐอเมริกา

แต่เมื่อความพยายามในการที่จะลอบสังหารนักการเมืองที่เขาคิดว่าเป็นต้นเหตุหนึ่งของความสกปรกของเมือง ทราวิสก็หันไปขจัดความโสโครกในอีกระดับหนึ่งของนิวยอร์ก ด้วยการให้ “ ความช่วยเหลือ ” แก่ “ ไอริส ” (Iris) โสเภณีเด็กวัยสิบสอง ให้หลุดพ้นจากสภาพที่เป็นอยู่ ด้วยการบุกเข้าไปฆ่าแมงดา คนคุมซ่อง และมาเฟีย แล้วส่งไอริสให้กลับไปอยู่กับพ่อแม่และใช้ชีวิตตามประสาของเด็กผู้หญิงในวัยเดียวกันทั่วไป ในขณะที่เขาก็โดนยิงบาดเจ็บสาหัสเช่นเดียวกัน

ทราวิส บิคเคิล กลายสภาพจาก “ คนขับแท็กซี่ ” เป็น “ วีรบุรุษ ” ในชั่วข้ามคืนจากการปั้นแต่งของสื่อมวลชนในฐานะที่เขาเข้าไปทลายกลุ่มมาเฟีย สื่อต่างๆพากันสรรเสริญทำข่าวเขาอย่างเกรียวกราวในขณะที่พ่อแม่ของไอริสก็ส่งจดหมายมาขอบคุณอย่างสุดซึ้ง แต่ท้ายที่สุดแล้วทราวิสก็ยังเป็นแค่คนขับแท็กซี่แห่งมหานครนิวยอร์กที่ยังคงโดดเดี่ยว เมื่อเขาได้พบกับเบ็ทซี่อีกครั้งหนึ่ง เขาก็ปฏิเสธไมตรีจิตที่เธอหยิบยื่นให้ด้วยความพิศวาส แล้วขับรถออกไปด้วยใบหน้าที่มีรอยยิ้มอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน บนท้องถนนแห่งมหานครนิวยอร์กในยามค่ำคืนที่ “ ความโสโครก ” ก็ยังคงมีอยู่ต่อไปอย่างไม่มีวันจบสิ้น

4.2.1 โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver

4.2.1.1 โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่องของภาพยนตร์มีลักษณะของการพัฒนาเรื่องราวให้ขับเคลื่อนไปข้างหน้าด้วยการเน้นไปที่การศึกษาลักษณะของตัวละคร (Character Driven) ที่เป็นตัวแปรในการทำให้เกิดเรื่องราวต่างๆ ขึ้นในภาพยนตร์ แต่โครงสร้างของหนังโดยภาพรวมแล้วยังคงมีการดำเนินเรื่องไปตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้น โดยเป็นการเล่าเรื่องผ่านความคิดของตัวละครหลัก ให้ผู้ชมได้รับทราบถึงภาวะภายในและภายนอกที่ส่งผลกระทบต่อตัวเขาและการกระทำที่ทำให้เกิดเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งหากนำมาแบ่งตามลักษณะของการดำเนินเรื่องโดยทั่วไปแล้ว อาจสรุปลักษณะการดำเนินเรื่องได้ดังต่อไปนี้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยการแนะนำให้ผู้ชมรู้จักกับตัวละครหลักอย่าง “ ทราวิส บิคเคิล ” อดีตวีรบุรุษนาวิกโยธินในสงครามเวียดนาม ที่ต้องการมาสมัครเป็น “ คนขับแท็กซี่ ” เพียงเพราะนอนไม่หลับและไม่มีอะไรทำ หลังจากนั้นหนังไม่รีรอที่จะบอกว่าความเหงาและความเปล่าเปลี่ยวเป็นเสมือนอาภรณ์ประดับกายที่ติดตัวเขาไปทุกหนแห่ง ไม่ว่าจะในรถแท็กซี่ที่เขาขับ ในห้องนอนเล็กๆราคาถูก หรือในร้านกาแฟที่เขาเข้าไปนั่งพักเพื่อฆ่าเวลาให้หมดไป ดูเหมือนว่าสิ่งที่เขาต้องการมากที่สุดก็คือคนที่เข้าใจเขาหรือการได้รับ “ ความเป็นเพื่อน ” จากคนในสังคม

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังดำเนินเรื่องราวไปข้างหน้าผ่านทางห้วงความคิดของทราวิสที่กำลังบอกกับผู้ชมว่าสังคมเมืองที่เขาอาศัยอยู่นั้นฟอนเฟะเพียงใดและสมควรได้รับการชำระล้างโดยเร็ว ในขณะเดียวกันเขาก็เริ่มที่จะสานความสัมพันธ์กับผู้คนรอบข้างไม่ว่าจะเป็นสาวสวยผู้มีการศึกษาที่เขาแอบหลงรัก คนขับรถแท็กซี่รุ่นพี่ที่เขาอยากพูดคุยด้วย หรือโสเภณีข้างถนนอายุน้อยที่เขาต้องการช่วยเหลือ แต่เพราะความแปลกแยกและการล้มเหลวต่อการปฏิสัมพันธ์กับผู้คนรอบข้างอย่างสิ้นเชิง ทราวิสเริ่มมองว่าไม่มีใครที่จะสามารถชำระล้างเมืองนี้ให้สะอาดดังที่เขาต้องการได้ ดังนั้นเขาจึงเริ่มแผนการที่จะจัดการกวาดล้างเมืองนี้ด้วยตัวเอง และสิ่งแรกที่เขาจะทำคือการลอบสังหารผู้ที่ลงสมัครรับเลือกตั้งเป็นประธานาธิบดี ที่เขาคิดว่าเป็นคนแรกที่สมควรได้รับการลงโทษ

- *จุดสูงสุด (Climax)* หลังจากที่แผนการลอบสังหารประธานาธิบดีของเขาล้มเหลว ทราวิสได้เปลี่ยนเป้าหมายใหม่ไปที่การกำจัดพวกแมงดาค้าผู้หญิงเพื่อช่วยเหลือ “ ไอริส ” โสเภณีข้างถนนอายุน้อยที่เขาถูกชะตาให้กลับไปมีชีวิตปกติสุขอีกครั้ง ซึ่งนั่นเป็นที่มาของ

เหตุการณ์นองเลือดในตอนท้ายของภาพยนตร์ เมื่อทราวิสบุกเข้าไปช่วยเหลือไอริสให้รอดพ้นจากความโสมมที่เธอกำลังเผชิญอยู่

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* เหตุการณ์ความรุนแรงในฉากไคลแมกซ์ดังกล่าว กลับส่งผลให้ทราวิสกลายเป็นวีรบุรุษผู้ทลายกลุ่มมาเฟียภายในชั่วข้ามคืน เขาสามารถช่วยเหลือไอริสให้กลับไปอยู่ในอ้อมกอดของพ่อและแม่ได้ สำหรับตัวเขาหลังจากรักษาตัวจนหายเป็นปกติ หนังปิดเรื่อง (Closure) โดยที่ทราวิสกลับมาขับแท็กซี่ตามเดิม ทราวิสเข้าใจโลกและชีวิตมากขึ้นหลังจากผ่านการค้นพบคำตอบบางอย่างของการมีชีวิตอยู่ ว่าโลกยังคงดำเนินไปตามวิถีทางของมัน แต่ตัวเขาเองต่างหากที่เปลี่ยนแปลงไป

4.2.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือการค้นหาคำตอบของชีวิตมนุษย์คนหนึ่งซึ่งตั้งอยู่บนความแปลกแยก ความเหงา ความเปล่าเปลี่ยวเดียวดาย และวิถีในแบบตัวใครตัวมันของผู้คนในสังคมเมืองใหญ่ ผ่านทางตัวละครหลักอย่างทราวิส บิคเคิล อดีตนายทหารที่ได้รับผลพวงและบาดแผลจากสงครามเวียดนามของสหรัฐอเมริกา ผู้ไม่ได้รับการยอมรับจากคนในสังคม จนต้องดิ้นรนเพื่อให้มีชีวิตรอด

4.2.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ ทราวิส บิคเคิล ซึ่งเป็นตัวละครที่ถือเป็นศูนย์กลางของเรื่อง และมีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับโครงเรื่องของภาพยนตร์อย่างแท้จริง เพราะหนังทั้งเรื่องบอกเล่าเรื่องราวผ่านทางมุมมองของตัวละครหลัก และเน้นศึกษาถึงผลกระทบของสังคมที่ส่งผลต่อความคิดและการกระทำของเขา ลักษณะตัวละครของทราวิส บิคเคิล ในช่วงต้น อาจมีลักษณะของตัวละครที่เป็นผู้ถูกกระทำ (Passive) จากผลพวงของสงครามที่ทำให้เขาเปรียบเสมือนคนร่อนเร่และไร้ญาติขาดมิตร แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินไปข้างหน้า เมื่อตัวละครตอบสนองต่อมุมมองและความคิด (Conception) ของเขา ตัวละครจึงเปลี่ยนมาเป็นฝ่ายกระทำ (Active) เพื่อให้บรรลุเป้าหมายอย่างที่เขาต้องการ

4.2.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องนี้มาในรูปแบบของ “ การสื่อสารที่ล้มเหลว ” จากสภาพของความเหงา ความเปล่าเปลี่ยว และความแปลกแยกกับผู้คนรอบข้างของทราวิส บิคเคิล ผู้ชมจะเห็นได้ชัดเจนถึงความล้มเหลวในการปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นของเขา ไม่ว่าจะเป็นสาวสวยที่เขาแอบชอบ เพื่อนคนขับแท็กซี่ หรือแม้แต่พนักงานในโรงหนังโป๊ จนทำให้เกิดเป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักกับตัวละครอื่นๆ รวมถึงสภาพสังคมที่ส่งผลต่อทราวิส จนในที่สุด

ต้องตกอยู่ในภาวะที่กำลังล้มเหลวต่อการสื่อสารภายในกับตนเอง และ เกิดความขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจ ระหว่างการรู้ดีรู้ชั่วกับความไร้สติที่จำเป็นต้องปลดปล่อย

4.2.1.5 มุมมอง (Point of view) มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ มีความชัดเจนและตรงไปตรงมา ถึงลักษณะของการเล่าเรื่องจากบุคคลที่หนึ่ง (The First-person Narrator) หรือการเล่าเรื่องผ่านทางตัวละครหลักของเรื่องราวอย่างทราวิส ผู้ชมจะได้ยินได้ฟังเสียงรำพึงรำพันผ่านห้วงความคิดของทราวิสอยู่ตลอดเวลา หรือในบางครั้งหนังก็แสดงให้เห็นว่าทราวิสกำลังเขียนบันทึกส่วนตัวเหมือนกับการพูดคุยกับตนเองให้ผู้ชมได้รับทราบความรู้สึกและสิ่งที่เขาต้องการ การเล่าเรื่องด้วยลักษณะเช่นนี้ถือเป็นการจำกัดขอบเขตและมุมมองในการรับรู้ของผู้ชมให้จดจ่ออยู่กับตัวละครหลักโดยเฉพาะ เพื่อให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามและเป็นส่วนหนึ่งกับตัวละครในการที่จะติดตามเรื่องราวของเขาไปโดยตลอด

4.2.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะดำเนินไปตามความเป็นจริงตามลำดับเวลาหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (Chronological) แต่อาจกล่าวได้ว่า “ เวลา ” ในหนังไม่มีความสำคัญกับตัวละครหลักอย่างทราวิสเลยแม้แต่น้อย เพราะเขาพยายามที่จะทำอะไรก็ได้เพื่อ “ ฆ่า ” เวลาให้หมดไป ดังนั้นเวลาในหนังเรื่องนี้จึงสามารถช่วยสนับสนุนเนื้อหาและสะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยวเหงา และความแปลกแยกของตัวละครหลักเพิ่มมากขึ้นด้วย ในส่วนของพื้นที่หรือสถานที่ที่ตัวละครหลักเข้าไปเกี่ยวข้องก็เช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นภายในรถแท็กซี่ ห้องพักขนาดเล็กราคาถูกหรือแม้แต่โรงหนังโป๊ เห็นได้ชัดว่าทุกสถานที่มีสภาวะแบบปิดและสกปรก เสมือนหนึ่งเป็นตัวปิดกั้นตัวละครหลักให้อยู่อย่างโดดเดี่ยวและแปลกแยกจากสังคม ซึ่งสภาวะดังกล่าวยังสื่อออกมาในรูปของพื้นที่ภายในจิตใจของตัวละครที่เก็บกดและหดหู่ จนในที่สุดก็สำแดงออกมาด้วยความรุนแรง

4.2.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) จากลักษณะของโครงเรื่องหลักแล้ว สัญญะที่ปรากฏในอยู่ภาพยนตร์ จึงอาจแบ่งออกได้เป็น 2 นัยยะ กล่าวคือ

- นัยยะที่เกี่ยวข้องกับ “ ความสะอาด ” บ่อยครั้งที่แท็กซี่ของทราวิสมักแล่นผ่านพวยควันกับน้ำพุทำความสะอาดถนน ท่ามกลางฝนที่ตกได้ไม่ขาดเม็ด เป็นนัยที่สื่อถึงการชำระล้างซึ่ง “ สัตว์ ” กลางคืนตามความหมายของทราวิส พากันหนีหายไปจนหมด

- นัยยะทางศาสนา ปรากฏในลักษณะของ “ อำนาจแฝง ” ที่มากับผู้โดยสารประหลาดคนหนึ่ง (รับบทโดยสกอร์เซซี่เอง) ที่มีอิทธิพลต่อทราวิสเสมือน “ ซาตาน ” ที่เข้ามาควบคุม เพราะนับจากนั้น ทราวิสก็พยายามเสาะหาปืน.44 แม็กนั่ม (นัยถึงองคชาติในกายบุรุษเพศ ตามเรื่องเล่าของผู้โดยสารคนนั้น) ตลอดจนการเตรียมพร้อมที่จะกระทำการรุนแรงด้วย

4.2.1.8 ฉาก (Setting) ฉากที่ปรากฏเป็นหลักในเรื่อง ได้แก่ ฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละครหลัก ในการสะท้อนให้เห็นถึงโลกแห่งความแปลกแยกที่เขาอาศัยอยู่ โดยอาจแบ่งออกได้เป็น 5 ฉากสำคัญ คือห้องพักราคาถูก รถแท็กซี่ ซ่องโสเภณี ร้านกาแฟ และ ฉากของเมืองนิวยอร์กที่สกปรกโสมม ซึ่งนอกจากฉากในลักษณะโดยทั่วไปดังกล่าว ในภาพยนตร์เรื่องนี้ยังประกอบด้วย “ ฉาก ” ในอีกรูปแบบหนึ่งที่น่าสนใจ ได้แก่ ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือ “ โลกในอุดมคติ ” ที่ตัวละครใฝ่ฝันถึง ฉากดังกล่าวไม่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ แต่มักได้รับการอ้างถึงจากทราวิสอยู่เสมอ

4.2.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver</u>

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ ทราวิส บิคเคิล ” รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)

ภาพประกอบที่ 4.3 <u>ทราวิส บิคเคิล ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver</u>

4.2.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* " ทราวิส บิคเคิล " ชายหนุ่มชาวอเมริกันเชื้อสายไอริช (Irish-American) อดีตนาวิกโยธินสงครามเวียดนามที่กลับมาเป็นคนขับแท็กซี่ในแมนแฮตตัน

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* ทราวิสเป็นชายหนุ่มหน้าตาดีอายุ 26 ปี รูปร่างผอมซูบ มีเสน่ห์ทางเพศสำหรับหญิงสาว เขามักสวมกางเกงยีนส์ รองเท้าบู๊ตแบบคาวบอย เสื้อเชิ้ตลายหมากรุก (Plaid western shirt) สวมทับด้วยแจ็คเก็ตทหารเก่าๆ สีเบจ (Worn beige army jacket) ที่มีป้ายปักข้อความว่า " King Kong Company 1960-70 "

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* ทราวิสมีลักษณะของผู้ชายที่เงียบขรึม (Quiet steady) เป็นบุคคลที่สะท้อนให้เห็นถึงความว่างเปล่า (Emptiness) และความเหงา (Loneliness) ภายในตัวเองอย่างเด่นชัด ซึ่งส่งผลให้เขามีความเก็บกด (Repression) และหมกมุ่นอยู่กับตัวเองมากจนเกินไป จนส่งผลต่อการแสดงออกในลักษณะที่ก้าวร้าวรุนแรง

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* " ที่มา " ของทราวิส นั้นไม่ได้ถูกระบุชัดทั้งในภาพยนตร์หรือแม้แต่ในบทภาพยนตร์ ตัวละครมีลักษณะของการไร้ที่มา (Unknown Origin) เสมือนกับตัวละครหลักอาจเป็นใครก็ได้ที่เป็นตัวแทนของ " ปุถุชน " หรือคนในสังคมที่ " เจ็บป่วย " ทางจิตใจจากผลกระทบจากภาวะสงครามเวียดนามในสังคมอเมริกัน สำหรับสถานะทางครอบครัว* และการศึกษานั้นหนังบอกให้ผู้ชมทราบเพียงแค่ว่าเขาเป็นพวกที่เข้าออกโรงเรียนหลายแห่งก่อนที่จะไปเป็นทหารเรือ ในส่วนของปฏิสัมพันธ์กับคนรอบข้างนั้น ถึงแม้ว่าหนังจะแสดงให้เห็นถึงความแปลกแยกอย่างชัดเจนระหว่างเขากับผู้อื่น หากแต่ความสัมพันธ์ที่เด่นชัดของเขามาในรูปแบบของความสัมพันธ์กับเพศตรงข้ามสองคนที่แตกต่างกันในฐานะของสาวบริสุทธิ์ (Virgin) อย่างเบ็ทซี่ และ โสเภณี (Whore) อย่างไอริส

    1. เบ็ทซี่ ตัวแทนของผู้หญิงที่มีการศึกษา อายุ 25 ปี มีเสน่ห์ดึงดูดทางเพศอย่างสูง (Extremely attractive) และมองหาคุณสมบัติพิเศษ (Extraordinary qualities) ในตัวผู้ชาย มากกว่าการมองที่รูปลักษณ์ภายนอกของพวกเขา

---

* มีสองฉากในภาพยนตร์ที่อ้างถึงหรือมีนัยยะสื่อถึงครอบครัวของทราวิส บิคเคิล ได้แก่ ฉากที่เขาเขียนการ์ดอวยพรครบรอบวันแต่งงานให้กับพ่อและแม่ แต่นั่นเป็นเพียงแค่การอุปโลกน์เรื่องราวขึ้นมาของเขาผ่านทางโมโนลอคของตัวละคร ผู้ชมไม่อาจทราบได้แน่ชัดว่าเขามีที่มาจากครอบครัวอย่างไร ซึ่งหลังจากนั้นในฉากที่เขานั่งชมภาพยนตร์ทางโทรทัศน์ เรื่องราวของคู่รักคู่หนึ่งกับความรักที่ไม่สมหวังและการทรยศหักหลังจนเขาไม่สามารถทนดูต่อไปได้ นั่นอาจเป็นนัยที่สื่อถึง " ที่มา " ของเขาจากครอบครัวที่แตกแยกก็เป็นได้

2. ไอริส โสเภณีเด็กอายุ 12 ปี ที่ทำตัวแก่กว่าอายุจริงของเธอ ใบหน้าซีดเซียว (Pallid) สวมแว่นตากันแดดสีฟ้าขนาดใหญ่ ใส่เสื้อผ้าบางเบา (Floppy) และถุงน่องแนบเนื้อหลากสีสัน (Multi-colored leg stockings)

4.2.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) ในส่วนของมุมมองและความเชื่อของ ทราวิส บิคเคิล นั้น เราอาจแบ่งมุมมองของเขาออกได้เป็น 2 ระดับ คือ มุมมองของเขาต่อโลกที่เขาอาศัยอยู่ และ มุมมองของเขาต่อตนเอง

- *มุมมองของเขาต่อโลกที่เขาอาศัยอยู่* มุมมองที่ชัดเจนที่สุดของทราวิส คือความรู้สึกที่ว่าเมืองนิวยอร์กที่เขาอาศัยอยู่เต็มไปด้วยสิ่งสกปรกโสมม และเฝ้ารอว่าจะมีฝนใหญ่หรือใครมาช่วยล้างให้หมดไปเสียที หนังแสดงให้เห็นมุมมองดังกล่าวนี้อย่างชัดเจนผ่านทางห้วงคำนึง (Monologue) ของตัวละครหลักบ่อยครั้งถึงสิ่งที่เขามองว่าเป็นต้นเหตุของความสกปรกของเมือง ไม่ว่าจะเป็นคนดำ โสเภณี เพศที่สาม พวกขี้ยาหรือโจร ถึงขนาดเปรียบเปรยพวกนี้ว่าเป็น " สัตว์ " ที่ออกมาเพ่นพ่าน จากการ " มองโลก " ผ่านกระจกของรถแท็กซี่ หรือการระบายความหงุดหงิดใจให้กับผู้โดยสารคนหนึ่งที่เป็นผู้ลงสมัครรับเลือกตั้งเป็นประธานาธิบดี ถึงความสกปรกของเมืองที่นับวันจะกลายเป็นเสมือนที่ทิ้งขยะสาธารณะเข้าไปทุกที ซึ่งถือเป็นมุมมองที่บิดเบี้ยว (Distort) จากสภาพทางจิตใจของเขา

- *มุมมองของเขาต่อตนเอง* เป็นผลมาจากผลพวงและบาดแผลของสงครามเวียดนามที่ผ่านพ้น อดีตวีรบุรุษสงครามอย่างทราวิสกลับมาบ้านอย่างไร้ค่าและไม่ได้รับการยอมรับ ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เขา " เจ็บป่วย " ทางด้านจิตใจและรู้สึกว่าตัวเองแปลกแยก โดดเดี่ยว และเปลี่ยวเหงาจากคนในสังคมอย่างชัดเจน ซึ่งในฉากหนึ่งของภาพยนตร์ เขาถึงกับรำพึงรำพันกับตัวเองว่าเขานั้นเป็น " ผู้เดียวดายของพระเจ้า " (I'm God's lonely man.)

4.2.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) จากสภาพสังคมและมุมมองต่อการมองโลกของทราวิส ทำให้เขามีความแตกต่างและแปลกแยกจากคนสังคมหรือคนที่เขาต้องการจะมีปฏิสัมพันธ์ด้วย หนังแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในฉากหนึ่งถึง " ทัศนคติที่แตกต่าง" เมื่อเขาพาเบ็ทซี่ผู้หญิงที่เขากำลังคบหาไปออกเดทด้วยการดูหนังโป๊ สำหรับทราวิสแล้วเขาคิดว่าหนังพวกนี้คือ " หนังปกติ " ที่ใครๆ ก็ดูกัน ด้วยวิธีคิดที่ไม่ได้ปรุงแต่งอะไรของเขา ทำให้เขาไม่เข้าใจว่าทำไมเธอต้องโกรธ แต่สำหรับคนมีการศึกษาอย่างเบ็ทซี่ ทำให้เธอตีความและประเมินค่าคนอย่างทราวิสต่ำลง จากลักษณะ

ดังกล่าวประกอบกับมุมมองต่อโลกของทราวิส ทำให้การตัดสินใจตอบโต้ทั้งความโดดเดี่ยวและความชั่วในสังคมของเขาเป็นไปด้วยความรุนแรง ซึ่งสะท้อนให้เห็นทัศนคติที่ต่อต้านสังคมอย่างเด่นชัด

4.2.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการของตัวละครหลักอย่างทราวิส ในช่วงต้นของภาพยนตร์ ความต้องการแรกเริ่มอาจเป็นเพียงความต้องการเพื่อนหรือคนที่เข้าใจและรับฟังเพื่อบำบัดความเหงาของตัวเขาเอง ร่วมไปกับความต้องการที่จะเห็นเมืองที่เขาอาศัยอยู่ " สะอาด " ปราศจากสิ่งโสมม แต่หลังจากที่การปฏิสัมพันธ์ระหว่างเขากับคนรอบข้างล้มเหลวอย่างสิ้นเชิง ประกอบกับความหวังในการเฝ้ารอให้ใครสักคนมาช่วยชำระล้างเมืองนี้ไม่สัมฤทธิผล ความต้องการหลักของทราวิสจึงมุ่งไปในทิศทางเดียวนั่นก็คือ " การทำความสะอาด " หรือ " การจัดระเบียบ " (Organize) สังคมเมืองอันฟอนเฟะนี้ด้วยตัวของเขาเอง

แต่หลังจากการลอบสังหารผู้ลงสมัครรับเลือกตั้งเป็นประธานาธิบดีของอเมริกาที่มีลักษณะ " จอมสร้างภาพ " ซึ่งเป็นขั้นแรกของการชำระล้างสังคมของเขาไม่ประสบผลสำเร็จ การแสดงออกถึงความต้องการของทราวิสจึงเป็นไปในรูปแบบของการช่วยเหลือโสเภณีอายุน้อยอย่างไอริสให้หลุดพ้นจากสภาพที่เป็นอยู่และกลับไปใช้ชีวิตกับพ่อแม่และสังคมอย่างที่เด็กสาววัยเดียวกันควรจะได้รับ

4.2.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) หากพิจารณาถึงความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องนี้จะพบว่าความขัดแย้งของตัวละครหลัก เป็นไปในหลายลักษณะที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก ได้แก่

- *ความขัดแย้งกับโลกภายนอก* คือความขัดแย้งระหว่างทราวิสกับสังคมเมืองนิวยอร์กที่เขากลับเข้ามาอาศัยอยู่ อดีตทหารอย่างเขากลับเข้าสังคมอย่างคนไร้คุณค่า ไม่ได้รับการยอมรับและต้องทนกับอาการนอนไม่หลับจนต้องไปเป็นคนขับแท็กซี่ ซึ่งส่งผลต่อความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวเขาเอง

- *ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร* จากความรู้สึกว่าตนเองเป็นคนแปลกแยกกับผู้คนรอบข้าง มีความเหงาและเปล่าเปลี่ยวในเรื่องของกามารมณ์ สิ่งเหล่านี้เป็นเสมือนแรงกดดันที่เขาต้องควบคุมไว้ ถึงแม้ว่าจะมีความรู้สึกผิดชอบชั่วดีกำกับอยู่ตลอดเวลา แต่เมื่อมันถึงขีดสุดและถึงคราวระเบิด จึงถูกแสดงออกมาอย่างรุนแรง

- *ความขัดแย้งกับผู้คนรอบข้างหรือตัวละครอื่น* ความขัดแย้งในลักษณะนี้มาในรูปแบบของการสื่อสารที่ล้มเหลว และความแปลกแยกของการปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นอย่างเด่นชัด

4.2.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากมุมมองและความต้องการของทราวิส เราอาจแบ่งความพยายามในการบรรลุเป้าหมายของเขาออกได้เป็น 2 ระดับ คือ

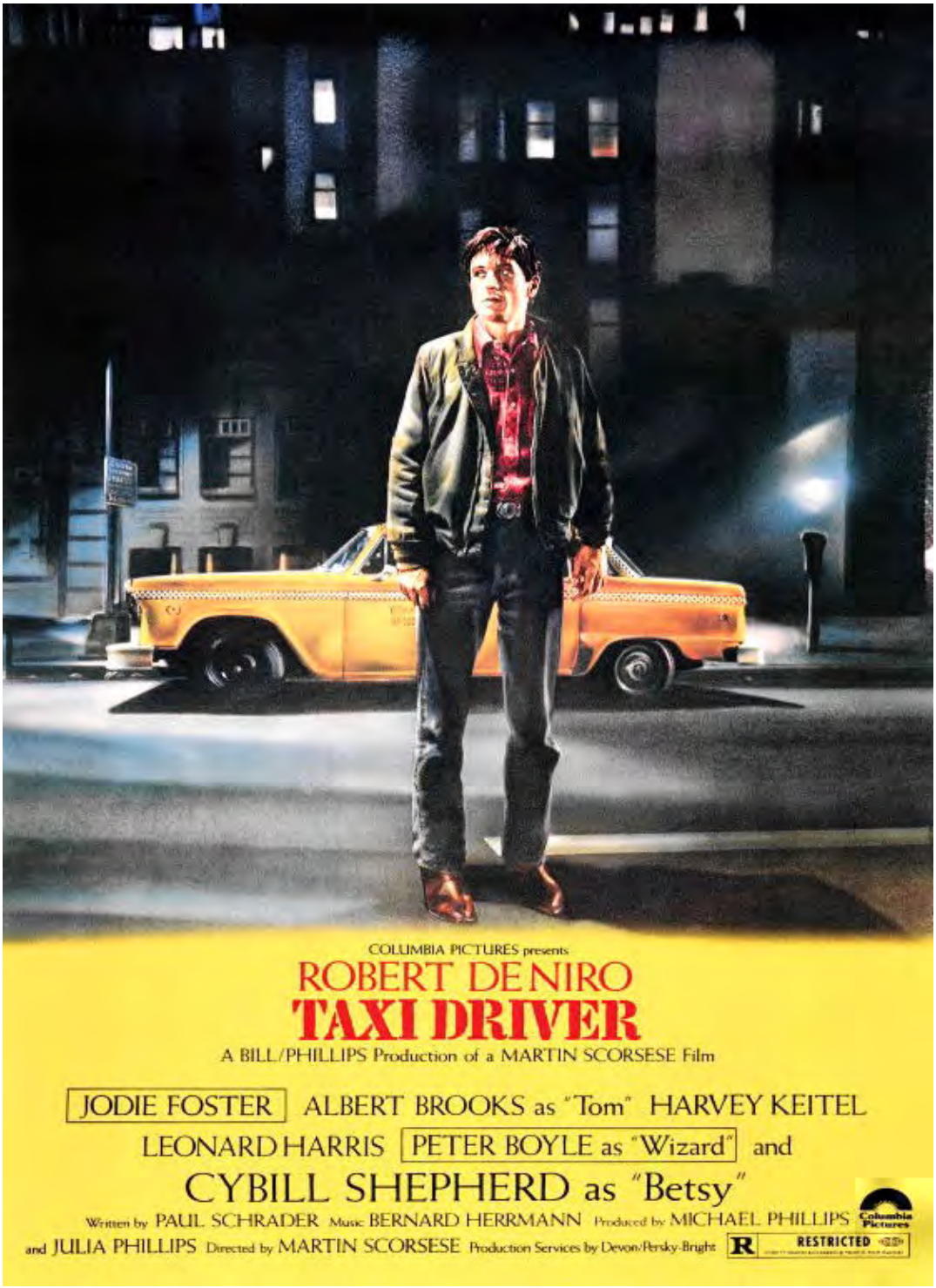
- ความพยายามที่จะเสาะแสวงหา " ความสะอาด " ให้แก่ตัวเองด้วยการพยายามจีบเบ็ทซี่ สาวทำงานที่เป็นตัวแทนของผู้มีการศึกษา ประหนึ่งเป็นเครื่องบำบัดหรือเยียวยา " จิตวิญญาณ " ที่เปล่าเปลี่ยวและเดียวดายของตัวเขาเอง

- ความพยายามที่จะ " ชำระล้าง " ความสกปรกโสมมของเมืองนี้ด้วยตัวเขาเอง ซึ่งเป็นเป้าหมายหลัก หลังจากที่ความพยายามในระดับแรกล้มเหลว ครั้นเมื่อความพยายามที่จะฆ่านักการเมืองที่เขาคิดว่าเป็นต้นเหตุหนึ่งของความสกปรกไม่ประสบความสำเร็จ เขาก็หันไปขจัดความโสโครกในอีกระดับหนึ่งด้วยการทลายซ่องและช่วยเหลือโสเภณีเด็กคนหนึ่งให้หลุดพ้นจากสภาพที่เธอเป็นอยู่

แต่ในท้ายที่สุด การบรรลุเป้าหมายที่แท้จริงของตัวละครหลักอย่างทราวิส กลับไม่ได้เป็นเป้าหมายแรกเริ่มของตัวเขา เพราะหลังจากที่เขากลายเป็นวีรบุรุษเพียงเพราะช่วยโสเภณีเด็กออกจากซ่อง หนังแสดงให้เห็นว่า " ความโสโครก " นั้นก็ยังคงดำรงอยู่ และผู้ที่เคยเสาะแสวงหา " ความสะอาด " อย่างทราวิส ก็ถูกดูดกลืนเข้าไปเป็นองค์ประกอบหนึ่งของความโสโครกนั้น หากแต่สิ่งที่ตัวละครอย่างเขาได้บรรลุนั่นก็คือ ความเข้าใจในตนเอง และความเข้าใจในการเป็นไปของโลกซึ่งเป็นอนิจจัง

4.2.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) อาจกล่าวได้ว่า " ฉากเปิดเรื่อง " และ " ฉากปิดเรื่อง " ของหนังแสดงให้เห็นถึง " การเปลี่ยนแปลง " ของตัวละครหลักอย่างทราวิสได้อย่างชัดเจน หนังเปิดเรื่องด้วยภาพของเมืองนิวยอร์กในยามค่ำคืนด้วยการแทนสายตาของทราวิสประกอบกับภาพสีหน้านิ่วคิ้วขมวดและแววตาที่ซ่อนเร้นความวิตกกังวลของเขา แต่หลังจากผ่านพ้นเหตุการณ์ในเรื่อง เมื่อวันหนึ่งเขากลายเป็นวีรบุรุษเพียงเพราะช่วยเหลือเด็กสาวคนหนึ่งออกจากซ่อง

ในฉากปิดเรื่อง หลังจากเบ็ทซี่ หญิงสาวที่เคยประเมินคุณค่าของคนอย่างเขาว่าต่ำต้อย พยายามที่จะอธิบายและมีท่าทีที่เปลี่ยนไป แต่ทราวิสได้แต่ยิ้มรับและไม่พูดอะไร ทว่ายิ้มของทราวิสและสายตาที่ปรากฏให้เห็นนั้น เป็นรอยยิ้มและสายตาของคนที่เรียนรู้หรือค้นพบคำตอบที่ทำให้เขาเข้าใจโลกและชีวิต โลกแห่งปัจเจกบุคคล โลกที่ยังคงเหมือนเดิมและดำเนินต่อไป การไม่ยอมรับค่าโดยสารและขับรถจากมาของทราวิส ในขณะที่เบ็ทซี่เดินจากไปเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้นระหว่างกัน เท่ากับเป็นบทสรุปของความแปลกแยก ความเปลี่ยวเหงา และวิถีชีวิตแบบตัวใครตัวมันของคนในสังคมเมืองใหญ่ที่ทราวิสค้นพบ ได้อย่างชัดเจน



ภาพประกอบที่ 4.4 **ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver**

4.3 ภาพยนตร์เรื่อง New York, New York (1977)

ในปีค.ศ. 1945 วันที่ญี่ปุ่นยอมพ่ายแพ้สงครามให้แก่สหรัฐอเมริกาในสงครามโลกครั้งที่สอง (VJ Day) ทุกท้องถนนเต็มไปด้วยการเฉลิมฉลองความสำเร็จและชัยชนะ รวมถึงมหานครนิวยอร์ก " จิมมี่ ดอยล์ " (Jimmy Doyle) อดีตทหารผ่านศึกกลับมาร่วมฉลองที่ไนต์คลับแห่งหนึ่ง เขาพยายามจีบสาวทุกคนที่เขาเดินผ่าน จนกระทั่งเขาพบกับ " แฟรนซีน อีแวนส์ " (Francine Evans) สาวสวยในชุดเครื่องแบบนั่งเพียงลำพัง เขาพยายามเข้าไปออดอ้อนขอความเห็นใจจากเธอ พยายามจีบเธอ แต่ก็ไม่สำเร็จ เธอมองเขาด้วยสายตาดูถูกเหยียดหยามแต่ก็ไม่ได้หนีไปไหน จนกระทั่งได้พบกันอีกครั้งอย่างบังเอิญที่โรงแรมแห่งหนึ่ง เธอติดตามเขาไปทดสอบการแสดงดนตรีที่ไนต์คลับแห่งหนึ่ง ที่ซึ่งเธอได้พบว่าเขาเป็นนักเป่าแซกโซโฟนที่มีพรสวรรค์มากคนหนึ่ง แต่การทดสอบนั้นเกือบล้มเหลวจากการมีปากเสียงกับเจ้าของไนท์คลับ แฟรนซีนแสดงให้เห็นพรสวรรค์ทางดนตรีที่เท่าเทียมกันด้วยการช่วยเหลือเขาให้ได้งานจากเสียงร้องอันไพเราะของเธอ

เมื่อนักดนตรีแซกโซโฟนผู้กำลังไต่เต้าหาชื่อเสียงมาพบกับหญิงสาวขี้อายผู้ใฝ่ฝันถึงการเป็นนักร้องชื่อดัง ไฟปรารถนาจึงลุกโชน และเมื่อเขาเล่น เธอร้อง บทเพลงนี้ก็แต่งแต้มให้นิวยอร์กเจิดจรัสชวนฝัน และนั่นคือจุดเริ่มต้นอันเร่าร้อนและปั่นป่วนระหว่างเขากับเธอ แต่เธอจำเป็นต้องจากเขาไปเพื่อออกเดินสายแสดงตามที่ต่างๆ กับวงดนตรีสัญจร " แฟรงกี้ ฮาร์ท " (Frankie Harte) จิมมี่เฝ้าออกตามหาเธอไปทุกหนทุกแห่งจนพบกัน เธอตอบแทนเขาด้วยการชักชวนให้เขาเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวงจนเริ่มแสดงให้เห็นความสามารถอันบ้าบิ่นของเขา ก่อนที่เขาและเธอจะแต่งงานกัน

จิมมี่ได้เข้ามาควบคุมวงต่อจากผู้จัดการคนเดิมที่เลิกราไป เขาพยายามแสดงให้เห็นความสามารถในแนวทางของเขา แต่ก็ไม่เป็นผล เมื่อผู้คนนิยมชมชอบในเสียงร้องของแฟรนซีนมากกว่า เขาเริ่มรู้สึกอิจฉาภรรยาของตัวเอง ความสัมพันธ์ของจิมมี่กับแฟรนซีนเริ่มระหองระแหง จนเมื่อแฟรนซีนตั้งท้อง เธอขอกลับมาใช้ชีวิตอยู่ในนิวยอร์กเพื่อดูแลลูก เมื่อวงดนตรีของจิมมี่ขาดเสียงร้องของแฟรนซีน วงก็ตกต่ำลงและต้องวงแตกในที่สุด

จิมมี่และแฟรนซีนพยายามประคับประคองชีวิตคู่ของทั้งสองให้ดำเนินไปได้ตลอดรอดฝั่ง แต่ความฝันของแต่ละคนก็ยังคงลุกโชนภายในจิตใจ แฟรนซีนเริ่มก้าวหน้าในอาชีพที่เธอรัก ส่วนจิมมี่ก็ต้องต่อสู้ต่ออารมณ์และความทะเยอทะยานของเขา จนเมื่อแฟรนซีนคลอดลูก ความสัมพันธ์ที่แขวนอยู่

บนเส้นด้ายมาเป็นเวลานานก็ขาดสะบั้นลง วันเวลาผ่านไป แฟรนซีนกลายเป็นนักร้องนักแสดงที่โด่งดัง ในขณะที่จิมมี่เปิดไนต์คลับแห่งใหม่ที่ชื่อ “ เมเจอร์ คอร์ด ” (Major Chord) และประสบความสำเร็จในชีวิต แต่เขาก็รู้สึกเหมือนขาดบางสิ่งบางอย่างไป เขาติดตามไปดูเธอเปิดการแสดงที่ไนต์คลับแห่งหนึ่ง เขาได้เจอเธอและภาคภูมิใจในตัวเธอ แต่น่าเศร้าที่ถนนในนิวยอร์กไม่ได้มีเพียงสายเดียวและมาบรรจบกันในที่สุด แต่ละคนต่างมีฝันและทางเดินที่แตกต่างกัน ความสัมพันธ์ระหว่างเขาและเธอไม่อาจเป็นเหมือนเดิมได้อีก และเป็นได้เพียงเพื่อนกันเท่านั้น นับจากนี้

4.3.1 โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง New York, New York

4.3.1.1 โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่องหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ มีศูนย์กลางอยู่ที่ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครนำทั้งสอง ได้แก่ จิมมี่ ดอยล์ กับ แฟรนซีน อีแวนส์ ที่พัฒนาให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้าตามลำดับของเวลาและเหตุการณ์ โดยไม่เน้นภูมิหลังหรือรายละเอียดของตัวละครมากนัก หากพิจารณาถึงโครงสร้างโดยรวมแล้ว สกอร์เซซี่ได้แสดงขนบหรือคารวะต่อหนังเพลงในช่วงยุคทศวรรษที่ 1940-1950[1] และผสมผสานกับรูปแบบเฉพาะตัวของเขาเอง เขาอธิบายว่าหนังเรื่องนี้ไม่ใช่หนังเพลง แต่เป็นหนังแนวชีวิต (Drama) ที่มีเพลงเป็นส่วนประกอบ ซึ่งคำนิยามดังกล่าวสกอร์เซซี่ได้มาจากผู้กำกับบิลลี่ ไวล์เดอร์ (Billy Wilder) ที่กล่าวว่า เราไม่อาจเรียกว่าหนังเรื่องใดเป็นหนังเพลงได้ จนกว่าจะมีตัวละครในนั้นร้องเพลงในสถานการณ์ที่ซึ่งคุณไม่อาจจะยอมรับมันได้[2] เมื่อนำมาแบ่งตามลักษณะของการพัฒนาเรื่องราวแล้ว อาจแบ่งออกได้โดยสรุปดังนี้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องในฉากของเหตุการณ์ขนาดยาวฉากหนึ่ง (Length scene) ในไนท์คลับแห่งหนึ่ง เพื่อแสดงให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครนำทั้งสองและความสัมพันธ์ที่ก่อตัวขึ้นระหว่างจิมมี่และแฟรนซีน ในช่วงที่เขาและเธอตระเวนออกแสดงดนตรีตามสถานที่ต่างๆ จนทั้งสองแต่งงานกัน
- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังเข้าสู่โครงเรื่องหลักในช่วงสมรสของคู่รักทั้งสอง เมื่อต่างฝ่ายต่างมีความฝันตามเส้นทางของตนเอง และจิมมี่เริ่มแสดงอาการอิจฉาในความก้าวหน้าของภรรยา หนังแสดงให้เห็นความพยายามประคับประคองชีวิตรักของทั้งคู่ร่วมไปกับการเปรียบเทียบให้เห็นสภาพชีวิตของคนทั้งสองที่สวนทางกัน เมื่อแฟรนซีน

[1] Robert Kolker, A cinema of loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman (Oxford : Oxford University Press, 2000), p.244.

[2] Roger Ebert, Scorsese by Ebert (Chicago : University of Chicago Press, 2008), p.45.

กลับมาอยู่นิวยอร์ก ส่วนจิมมี่ต้องนำวงดนตรีและความฝันของเขาให้ไปได้ตลอดรอดฝั่ง แต่ก็ประสบความล้มเหลว รวมถึงการนอกใจและน้อยเนื้อต่ำใจในความตกต่ำของตน

- *จุดสูงสุด (Climax)* ตัวแปรสำคัญที่มีผลต่อจุดสูงสุดของเรื่องราว คือ ลูกของเขาทั้งสองที่กำลังจะเกิดมา เขาทะเลาะกับเธออย่างรุนแรงที่ไม่สามารถจัดระเบียบเรื่องงานและชีวิตครอบครัวให้ลงรอยได้ จนเมื่อเธอคลอดลูกชาย ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับเธอก็ถึงจุดแตกหักและแยกทางกันในที่สุด

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* เวลาผ่านไปหกปี จิมมี่และแฟรนซีต่างมีชีวิตที่ประสบความสำเร็จ แฟรนซีนกลายเป็นดาราภาพยนตร์ที่โด่งดัง จิมมี่ไปดูหนังเรื่องล่าสุดของเธอที่ชื่อ “ Happy Ending ” ในท้ายที่สุดเมื่อเขาและเธอได้มาเจอกันอีกครั้ง ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์จะยังคงเป็นไปได้ด้วยดี แต่ทั้งคู่ก็ไม่ได้กลับมาคืนดีกัน เป็นการจบแบบ “ Sappy Ending ” ที่ดูมีความสุขแต่ก็น่าเศร้าอย่างล้นเหลือ[3]

4.3.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของเรื่องนี้ คือ เรื่องของคนที่ไม่สามารถผสานชีวิตการทำงานและความฝันของตนกับชีวิตแต่งงานให้ลงรอยได้ ซึ่งสกอร์เซซี่กล่าวว่าเป็นปัญหาในชีวิตสมรสที่เกิดจากการปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนสองคนที่ล้มเหลว[4]

4.3.1.3 ตัวละคร (Character) อาจกล่าวได้ว่า ตัวละครนำที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องนี้ คือ ตัวละครชายและตัวละครหญิง ที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับโครงสร้างและแก่นความคิดหลักของหนัง ได้แก่จิมมี่ ดอยล์ และ แฟรนซีน อีแวนส์ สำหรับตัวละครชายอย่างจิมมี่นั้น ถูกนำเสนอให้เห็นอย่างชัดเจนถึงบุคลิกลักษณะภายนอกและอารมณ์ความรู้สึกที่ดื้อรั้นและหยาบคายของเขา ตัวละครจิมมี่นั้นจะค่อนข้างแตกต่างกับตัวละครชายของสกอร์เซซี่ ตรงที่จะถูกลดทอนการเป็นฝ่ายกระทำหรือกระตุ้นให้เกิดเรื่องราวต่างๆ และมีลักษณะของการเป็นผู้รับ (Contained)[5] จากผลของการกระทำหรือสภาพแวดล้อมรอบตัวของเขามากกว่า

---

[3] Patrick Phillips, “ Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema ” in Jill Nelmes (ed.), An Introducton to Film Studies 2nd ed. (London: Sage, 1992), p.178.

[4] Roger Ebert, Scorsese by Ebert , p.45.

[5] Robert Kolker, A cinema of loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman , p.241.

4.3.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) หากมองถึงเรื่องราวชีวิตสมรสที่มีปัญหา ดังนั้นความขัดแย้งจึงเป็นในลักษณะของความขัดแย้งระหว่างบุคคล 2 คน หรือตัวละครหลักทั้งสอง (Man Against Man) ที่เป็นผลมาจากความขัดแย้งภายในจิตใจ โดยเฉพาะจิมมี่นั้น เขามีความต้องการที่จะประสบความสำเร็จด้วยแนว ทางหรือรูปแบบเฉพาะตัวของเขาเอง โดยไม่พึ่งพาความช่วยเหลือของคนอื่น แต่สังคมก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ไม่เปิดโอกาสหรือไม่ยอมรับเขา ซึ่งส่งผลให้เกิดความขัดแย้งของเรื่องราวและตัวละครเพิ่มมากขึ้น ดังนั้นเราจึงเห็นว่าความขัดแย้งในเรื่องประกอบด้วยหลายลักษณะที่มีความสัมพันธ์กันในเชิงเหตุผล และทำให้เรื่องราวพัฒนาไปข้างหน้าได้อย่างมีมิติที่หลากหลาย

4.3.1.5 มุมมอง (Point of view) หากมองโดยผิวเผินแล้ว มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ จะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับมุมมองของหนังเพลงตามแบบฮอลลีวูดคลาสสิกโดยทั่วไป แต่เมื่อพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว สกอร์เซซี่ได้เพิ่มมิติของเรื่องราวด้วยการปฏิเสธมุมมองในการมองโลกในแง่ดีเหมือนหนังเรื่องอื่นๆ และเพิ่มภาวะตึงเครียดเข้าไป ด้วยเรื่องราวที่เต็มไปด้วยการหมกมุ่นอยู่กับตัวเองของตัวละคร (Introverted) และชีวิตที่มืดหม่น (Dark Melodrama) ในภาวะคับขันของผู้ชาย[6] ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามุมมองในการเล่าเรื่องเป็นมุมมองแบบไร้ขอบเขตที่สอดคล้องกับชีวิตจริงของสกอร์เซซี่ในช่วงเวลาดังกล่าวอย่างลึกซึ้ง เพราะการอุทิศชีวิตและหมกมุ่นอยู่กับงานมากจนเกินไปของเขาส่งผลต่อชีวิตครอบครัวที่ล้มเหลวของเขาเช่นเดียวกับตัวละครและเรื่องราวที่ถูกนำเสนอ

4.3.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในหนังเรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1940 - 1950 ในมหานครนิวยอร์กช่วงที่วงดนตรีบิ๊กแบนด์กำลังได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง เรื่องราวดำเนินไปตามเส้นของเวลา (Chronological) และความเป็นจริงตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้น ผ่านการตัดต่อและการนำเสนอที่ไม่ซับซ้อน ดังนั้นพื้นที่ในหนังจึงเกี่ยวข้องกับตัวละครหลักในการแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของตัวละคร ส่วนใหญ่เหตุการณ์ในหนังเกิดขึ้นในไนท์คลับ ซึ่งมีสภาวะแบบปิด โดยเฉพาะบนเวทีที่มีพื้นที่จำกัด อันเป็นพื้นที่ส่วนตัวของตัวละครจิมมี่ ที่สามารถแสดงออกถึงความเป็นตัวเองได้มากที่สุดทั้งภายในและภายนอก

4.3.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) จากลักษณะของตัวละครหลักแล้ว อาจกล่าวได้ว่าสัญลักษณ์ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับตัวละคร จิมมี่ มากที่สุดคือ “ แซกโซโฟน ” ของเขา ซึ่งเป็น

---

[6] Patrick Phillips, “ Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema ” in Jill Nelmes (ed.), An Introducton to Film Studies 2nd ed., p.165.

เครื่องดนตรีที่เป็นสื่อแทนความเป็นชาย ความใฝ่ฝัน บุคลิกลักษณะ อารมณ์และความรู้สึกของเขา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการหมกมุ่นกับตัวเองและความรุนแรงที่ถูกถ่ายทอดผ่านการแสดงดนตรีของเขา มีฉากหนึ่งที่ชัดเจนในการที่แซกโซโฟนเปรียบเสมือนตัวบ่งชี้ความรู้สึกของเขาในขณะนั้น ได้แก่ฉากในฮาเร็มคลับ เมื่อแฟรนซีนตั้งใจที่จะขึ้นไปร่วมแสดงบนเวทีกับเขา จิมมี่แสดงออกชัดเจนถึงความคิดที่ว่าเธอจะมาแย่งความเด่นไปจากเขา ด้วยการไล่เธอลงจากเวทีด้วยเสียงแซกโซโฟนที่เขากำลังเล่นอยู่

4.3.1.8 ฉาก (Setting) เมื่อหนังดำเนินเรื่องราวย้อนกลับไปในช่วงทศวรรษที่ 1940-1950 ฉากจึงเป็นสิ่งสำคัญในการบอกเล่าเรื่องราวและสะท้อนยุคสมัยให้เกิดความสมจริงมากยิ่งขึ้น โดยในเรื่องนี้ฉากส่วนใหญ่จะเป็นฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละครในมหานครนิวยอร์ก ไม่ว่าจะเป็นไนท์คลับ ถนนหนทางต่างๆ ที่ถูกสร้างขึ้นในสตูดิโอทั้งหมด โดยไม่ใช้สถานที่จริงเลย เพื่อให้มีกลิ่นอายหรือเป็นการคารวะขนบของหนังเพลงในยุคก่อน[7]

4.3.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง New York, New York</u>

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ จิมมี่ ดอยล์ ” รับบทโดย โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)

ภาพประกอบที่ 4.5 <u>จิมมี่ ดอยล์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง New York, New York</u>

[7] Robert Kolker, <u>A cinema of loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman</u> , p.179.

4.3.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* " จิมมี่ ดอยล์ " ชายหนุ่มชาวอเมริกันเชื้อสายไอริช (Irish-American) อดีตทหารผ่านศึกที่กลับมาหาชื่อเสียงด้วยการเป็นนักดนตรีในมหานครนิวยอร์ก

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* ลักษณะภายนอกของจิมมี่ เป็นผู้ชายตึงตัง โผงผาง (Tempermental) ชอบคุยโว (Bombastic) ในเวลาส่วนตัวชอบสวมเสื้อเชิ้ตฮาวาย กางเกงสแลกและรองเท้าสีต่างกัน (Two-tone) แต่ยามอยู่บนเวทีและเล่นดนตรีที่เขารัก เขาสวมสูท กางเกงสแลก ผมเป็นมันเงา วางตัวสง่าผ่าเผย

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* เขาเป็นชายหนุ่มที่หมกมุ่นและสนใจแต่ตัวเอง (Self-absorbed) หลงตัวเอง (Egotistical) โดยเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางและไม่คำนึงถึงผู้อื่น (Inconsiderate) มีความอิจฉาริษยา (Jealous) ที่ทำให้เขาเป็นคนไม่มั่นคง (Vulnerable) เมื่อไม่พอใจมักแสดงออกด้วยความรุนแรงและหยาบคาย

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* ในภาพยนตร์หรือในบทภาพยนตร์ไม่ได้สำรวจหรือแสดงรายละเอียดและปูมหลังของตัวละครมากนัก โดยส่วนใหญ่เน้นไปที่ฉากหน้าหรือสถานที่ที่ตัวละครอาศัยอยู่[8] ผู้ชมทราบเพียงว่า จิมมี่เป็นชาวอเมริกันที่ไปช่วยรบในสงครามเป็นเวลาสองปี ก่อนที่จะกลับมานิวยอร์ก โดยความสัมพันธ์หลักของเขาเกิดขึ้นกับผู้หญิงคนหนึ่ง คือ แฟรนซีน อีแวนส์ สาวหวานที่มีเสียงอันไพเราะ เธอเริ่มต้นอาชีพและความฝันด้วยการเป็นนักร้องประจำวงดนตรีก่อนที่จะกลายเป็นดาราหนังในภายหลัง เขาและเธอแต่งงานกันด้วยเหตุผลที่หนังไม่ได้ระบุชัดเจน ผู้ชมทราบแต่เพียงว่าเขาบอกรักเธอ เธอรักเขา และใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน ก่อนที่ความสำเร็จของเธอและความไม่มั่นคงของเขาจะเป็นตัวบ่อนทำลายความสัมพันธ์ให้แตกแยกในที่สุด

4.3.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) จากบุคลิกลักษณะในการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางและไม่คำนึงถึงผู้อื่น ทำให้มุมมองของตัวละครอย่างจิมมี่ค่อนข้างคับแคบ โดยมีตัวละครแฟรนซีน อีแวนส์เป็นตัวเปรียบเทียบที่ชัดเจน[9] เขาพยายามที่จะประสบ

---

[8] Roger Ebert, Scorsese by Ebert , pp.48-49.

[9] Patrick Phillips, " Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema " in Jill Nelmes (ed.), An Introducton to Film Studies 2nd ed., p.193.

ความสำเร็จตามแนวทางของตนเองโดยไม่สนใจต่อปัจจัยต่างๆ รอบข้าง ต่างจากแฟรนซีนที่ร้องเพลงอย่างเปิดเผย เขามองว่าสังคมไม่เปิดโอกาสให้เขาได้แสดงความสามารถในทางที่เขาคิดว่านั่นคือสิ่งที่ถูกต้อง ในฉากท้ายเรื่องเมื่อจิมมี่เป็นหนึ่งในผู้ชมที่เกือบจะไม่แสดงความรู้สึกใดๆ ถึงแม้ว่าเขาจะปรบมือให้กับแฟรนซีนเหมือนผู้ชมคนอื่น และภาคภูมิใจในตัวเธอขนาดไหน แต่เขาก็รู้สึกเหมือนเป็นคนนอกที่กำลังมองดูโลกที่เขาไม่มีวันได้ครอบครอง[10] ในขณะที่เขายังคงอยู่กับตัวเองและใคร่ครวญถึงสิ่งต่างๆ แต่แฟรนซีนกลับเป็นคนที่สามารถปรับตัว (Integrated) เข้าเป็นส่วนหนึ่งของโลกที่เธออาศัยอยู่ได้เป็นอย่างดี

4.3.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) ทัศนคติของจิมมี่ ที่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์มักเกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศและมีความสัมพันธ์กับแฟรนซีนเป็นสำคัญ จิมมี่แสดงให้เห็นว่าเขาเป็นคนที่ดูถูกผู้หญิง (Misogynist) นับตั้งแต่ตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ เมื่อเขาจีบสาวไม่เลือกหน้าราวกับเป็นของเล่นที่ทำให้เขาเพลิดเพลิน จนเมื่อเขาพบกับแฟรนซีนนับตั้งแต่ความสัมพันธ์แรกเริ่มเขาก็ไม่พอใจที่เธอแสดงความคิดเห็นต่อการเล่นดนตรีของเขา ด้วยความเป็นคนโผงผางและหยาบคาย ในยามที่เขาจะขอเธอแต่งงาน เขาก็ไม่ให้เกียรติเธอด้วยการใส่ชุดอยู่บ้านพาไปแต่งงานอย่างไม่มีพิธีรีตรอง ซึ่งแตกต่างกับความรู้สึกและทัศนคติของเพศหญิงที่ใฝ่ฝันว่ามันจะเป็นวินาทีที่หวานซึ้งและแตกต่างกว่าที่เป็นอยู่นี้มาก เขาไม่รู้ตัวว่าจะต้องทำอย่างไร ถึงกับแสดงออกด้วยการไม่พอใจ ก่อนที่จะคุกเข่าบอกรักเธอได้ในที่สุด จนเมื่อเขาและเธอแต่งงานกัน จิมมี่พยายามแสดงออกถึงความเป็นผู้นำและคิดว่าผู้ชายจะต้องอยู่เหนือกว่าเสมอ เขาไม่พอใจทุกครั้งที่แฟรนซีนพยายามแสดงความคิดเห็นเสมือนเป็นการหักหน้าเขาอย่างรุนแรง หรือแม้เมื่อเธอคลอดลูกและตั้งชื่อลูกด้วยตัวเอง เขากลับบอกว่ามันเป็นหน้าที่ของคนเป็นพ่อ เธอไม่มีสิทธิ์ทำเช่นนี้ เธอทำให้เขาละอายใจ ซึ่งเป็นจุดแตกหักหรือความต่างทางทัศนคติที่ทำให้ชีวิตครอบครัวของเขาต้องล้มเหลว

4.3.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการที่ชัดเจนที่สุดของจิมมี่ คือ 1. ดนตรี (Music) 2. เงิน (Money) 3. ผู้หญิง (Woman) ซึ่งเขารวมเรียกว่า " เมเจอร์คอร์ด " (Major Chord) เขาเปิดเผยความต้องการนี้แก่แฟรนซีนในช่วงต้นของหนัง เขาบอกว่าเมเจอร์คอร์ดคือการได้เล่นดนตรีในแบบที่เขาอยากเล่น มีเงินทองใช้อย่างสุขสบายไม่เดือดร้อน และมีผู้หญิงที่เขาต้องการ ซึ่งหากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าความต้องการของจิมมี่ ก็คือลักษณะของการไล่ตามความฝันของอเมริกันชน (American Dream) ในการที่จะประสบความสำเร็จในชีวิตและได้รับการยอมรับนับหน้า

---

[10] Ibid.

ถือตาจากคนในสังคม แต่ในบางครั้งสิ่งที่เขาต้องการก็อาจสลับที่กันได้ เช่น เขาอาจเจอผู้หญิงที่ถูกใจก่อนที่อีกสองสิ่งจะตามมา เหมือนกับที่เขาเจอแฟรนซีน ที่เปรียบเสมือนกับตัวตนอีกด้านหนึ่งของเขาที่เขาพยายามจะรักษาความเป็นตัวเองให้ได้ในสิ่งที่ต้องการและในขณะเดียวกันก็รักษาเธอไว้ได้เช่นเดียวกัน

4.3.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) หนังเปิดเรื่องด้วยเหตุการณ์ทางสังคมหลังจากอเมริกาได้รับชัยชนะเหนือกองทัพญี่ปุ่นอย่างมีนัยยะสำคัญ เมื่อตัวละครหลักเป็นหนึ่งในอดีตทหารผ่านศึกที่กลับเข้ามาใช้ชีวิตตามปกติในสังคม ด้วยการพยายามไต่เต้าหาชื่อเสียงและการยอมรับ ซึ่งเป็นที่มาของความขัดแย้งภายในเรื่องราว ที่เป็นไปในหลายลักษณะและมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน โดยมีความขัดแย้งระหว่างความสัมพันธ์ของตัวละครเป็นหลักที่ทำให้เกิดเรื่องราว กล่าวคือ

- ความขัดแย้งกับพลังภายนอก คือ การแปลกแยกกับสังคมของตัวละครหลักอย่างจิมมี่ ที่มีความหลงตัวเองและเป็นตัวของตัวเองสูง จนบางครั้งมีลักษณะที่เรียกว่า “ สุดโต่ง ” จนสังคมไม่ยอมรับ ในแนวทางการนำเสนอความฝันในรูปแบบของเขาเอง เห็นได้จากการที่วงดนตรีและเสียงแซกโซโฟนของเขาประสบความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิงเมื่อปราศจากเสียงร้องของแฟรนซีน

- ความขัดแย้งภายในจิตใจ จากความรู้สึกแปลกแยกกับสังคม ประกอบกับความต้องการใน “ เมเจอร์คอร์ด ” ของเขา ที่พยายามให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนต้องการ ทำให้เขาเกิดความรู้สึกขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจ เมื่อเขาอยากที่จะเป็นตัวของเขาเอง ได้ทำในสิ่งที่เขาใฝ่ฝัน แต่ในขณะเดียวกัน เขาก็ต้องการที่จะมีแฟรนซีนอยู่ในชีวิตเขาด้วยเช่นกัน

- ความขัดแย้งกับคนรอบข้าง หรือ ความขัดแย้งกับตัวละครอื่น เป็นความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของเรื่องราว ซึ่งประกอบขึ้นจากความขัดแย้งในสองลักษณะดังกล่าวข้างต้น ด้วยการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง และ ไม่สนใจต่อสิ่งรอบข้าง บ่อยครั้งที่เขามีปากเสียงกับแฟรนซีน ด้วยความน้อยเนื้อต่ำใจและเสียหน้า เขาพยายามที่จะประคับประคองชีวิตคู่ให้ไปรอดด้วยการบอกเธอว่าเขารักดนตรีกับเธอเท่าเทียมกัน แต่เมื่อความสัมพันธ์ถูกโยงใยเข้ากับความฝันและหนทางที่แตกต่างกัน ความขัดแย้งจึงนำมาซึ่งความล้มเหลวของชีวิตสมรสในที่สุด

4.3.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการใน " เมเจอร์คอร์ด " ของจิมมี่ ผู้ชมจะเห็นว่าเขาประสบความสำเร็จในการได้ผู้หญิงที่ต้องการเป็นอันดับแรก หลังจากนั้นเขาก็ไขว่คว้าหาความสำเร็จด้วยการพยายามแสดงความสามารถทางดนตรีในแนวทางที่แตกต่างเพื่อให้ได้มาซึ่งชื่อเสียง เงินทอง และความก้าวหน้าในอาชีพ จนเมื่อแฟรนซีนตั้งท้อง เขาต้องพยายามดิ้นรนนำพาวงให้รอดพ้นจากความหายนะ แต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จ เขาตัดสินใจขายวงดนตรีของเขา และไล่ตามความฝันด้วยการเป็นนักดนตรีในไนต์คลับแห่งหนึ่งของเพื่อนผิวสี เสมือนหนึ่งเพื่อให้ได้รับการยอมรับและรู้สึกว่าตนเหนือกว่าคนอื่น แต่ยิ่งเขาพยายามมากเท่าไหร่ เขากลับรู้สึกว่า " ผู้หญิง " ที่มีความสามารถอย่างแฟรนซีนและเด็กที่กำลังจะเกิดมาเป็นตัวฉุดรั้งให้เขาต้องย่ำอยู่กับที่ ซึ่งเป็นเหตุผลในการหย่าร้างระหว่างเขากับเธอ

ในที่สุดเมื่อวันเวลาผ่านไป จิมมี่บรรลุเป้าหมายในการประสบความสำเร็จในชีวิต เขามีเงิน มีชื่อเสียง มีคนตรีที่เขาอยากเล่น ในไนต์คลับแห่งใหม่ " เมเจอคอร์ด " ที่เขาเป็นเจ้าของ แต่ " เมเจอร์คอร์ด " ของเขากลับไม่สมบูรณ์พร้อม เมื่อเขาขาด " ผู้หญิง " ที่เขาต้องการมากที่สุดไป ในตอนท้ายของภาพยนตร์เขาพยายามที่จะสานความสัมพันธ์กับแฟรนซีนให้หวนกลับมาดีดังเดิม แต่ดูเหมือนว่า " ทางออก " ที่เธอเลือกทำให้เป้าหมายสุดท้ายของเขาไม่อาจบรรลุผลได้

4.3.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) นับตั้งแต่ตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ จิมมี่ ดอยล์ คือผู้ชายที่กักขฬะ หลงตัวเอง เอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง จนเมื่อเขาเจอกับแฟรนซีน อีแวนส์ สาวสวยผู้กลายมาเป็นผู้ร่วมชีวิตของเขา ที่ทำให้เขาเริ่มเกิดความไม่มั่นคงในตัวเอง (Insecurity) เขากลายเป็นพ่อม่ายที่จบชีวิตการแต่งงานอย่างน่าเศร้าใจ ในห้องพักของผู้ป่วยหญิงที่แฟรนซีนเพิ่งจะให้กำเนิดบุตรชายของเขาเอง

6 ปีผ่านไป เขามีความเป็นผู้ใหญ่มากขึ้น และตระหนักถึงสิ่งที่มีคุณค่าในชีวิต เหตุการณ์ในตอนท้ายของภาพยนตร์ เมื่อเขาเจอกับเธอในห้องแต่งตัวหลังเวที ในค่ำคืนแห่งความสำเร็จของแฟรนซีน หนังแสดงให้เห็นว่าเขามีความละอายใจและไม่สามารถยืนอยู่ท่ามกลางผู้คนที่แวดล้อมเธออยู่ได้[11] เขาออกจากห้องนั้นและโทรศัพท์มาหาเธอ เขาชวนเธอออกไปข้างนอกด้วยกัน แต่การตัดสินใจของเธอก็ทำให้เขาต้องก้าวเดินต่อไปบนถนนแห่งมหานครนิวยอร์กเพียงลำพัง

---

[11] Roger Ebert, Scorsese by Ebert , p.49.

ภาพประกอบที่ 4.6 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง New York, New York

4.4 ภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull (1980)

ในปีค.ศ. 1941 “ เจค ลามอตต้า ” (Jake LaMotta) นักชกหนุ่มดาวรุ่งพุ่งแรง ดวยลีลาการชกที่ดุดัน เดินหน้าเข้าตะบันลำตัวของคู่ต่อสู้อย่างไม่เกรงกลัวพิษสงการตอบโต้ จนกระทั่งได้ฉายา “ ไอ้วัวระห่ำ ” หรือ “ Raging Bull ” ซึ่งเป็นนักชกผู้พิชิตความเจ็บปวดและมีหัวใจของนักสู้ร้อยเปอร์เซ็นต์เต็ม เจคพบกับ “ วิคกี้ ” (Vickie) สาวน้อยผมทองวัยสิบห้าปี ที่ต่อมากลายเป็นภรรยาคนที่สองของเขา จากการแนะนำให้รู้จักของ “ โจอี้ ” (Joey) น้องชายที่เป็นทั้งพี่เลี้ยงและผู้จัดการส่วนตัวของเขา แต่ด้วยบุคลิกที่กร้าวกระด้างและชอบใช้ความรุนแรงของเจค ทำให้มีคนชิงชังเขาอยู่ไม่น้อย รวมถึงความสัมพันธ์ในชีวิตส่วนตัวระหว่างเขา โจอี้ และวิคกี้ ก็เป็นไปอย่างไม่ราบรื่น โดยหลังจากที่เขาชกชนะติดต่อกันหลายครั้ง แต่ยังไม่สามารถก้าวขึ้นไปสู่จุดสูงสุดของอาชีพได้สำเร็จ โจอี้จึงมาพร้อมกับข้อเสนอจากกลุ่มผู้มีอิทธิพลที่จะเปลี่ยนแปลงตัวเขาเองไปตลอดกาล

ในปีค.ศ. 1947 ชื่อเสียงของเขาก็มัวหมองลง เมื่อเขายอมล้มมวยให้แก่บิลลี่ ฟอกซ์ โดยปล่อยให้คู่ต่อสู้เป็นฝ่ายเข้าทำโดยไม่พยายามป้องกัน ข้อแลกเปลี่ยนสำหรับการล้มมวยครั้งนี้ก็คือ โอกาสที่จะได้ขึ้นชกชิงแชมป์โลก ซึ่งเจคเพียรพยายามมาหลายปีที่จะช่วงชิงเอาโอกาสนี้ แต่ความพยายามนั้นก็ล้มเหลวมาตลอด เพราะเขาไม่ยอมก้มหัวให้กับผู้ทรงอิทธิพลที่ควบคุมวงการมวยอยู่ ในที่สุดเขาก็เป็นฝ่ายยอมแพ้ ในปี ค.ศ. 1949 เจค ลามอตต้า ได้ขึ้นชกชิงแชมป์โลกรุ่นมิดเดิ้ลเวทจากมาร์เซล เซอร์แดน และเป็นฝ่ายได้รับชัยชนะ หลังจากนั้นชีวิตครอบครัวของเขาก็เริ่มย่ำแย่ลงเรื่อยๆ เมื่อเขาเกิดอาการหึงหวงวิคกี้อย่างไร้เหตุผลหลายครั้ง จนเป็นผลให้เขาเกิดความบาดหมางกับโจอี้และแยกทางกันในที่สุด ต่อจากนั้นอีกสองปี เจคต้องขึ้นชกกับชูการ์ เรย์ โรบินสัน อีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่เจอกันหลายครั้งและผลัดกันแพ้ชนะมาโดยตลอด ผลปรากฏว่าเจค เป็นฝ่ายพ่ายแพ้ เมื่อกรรมการยุติการชกในยกที่สิบสาม แต่ถึงกระนั้น ตลอดชีวิตนักมวยของเจค ก็ไม่เคยมีใครชกเขาลงไปกองกับพื้นได้เลยแม้แต่ครั้งเดียว

หลังจากเสียแชมป์ เจคก็ปล่อยเนื้อปล่อยตัวจนอ้วนฉุ และแขวนนวมอย่างถาวรในปี ค.ศ. 1954 เขาย้ายไปอยู่ฟลอริด้ากับวิคกี้และลูกสามคน โดยเปิดไนต์คลับขึ้นแห่งหนึ่ง เขาใช้ชีวิตคลุกคลีอยู่กับสุรานารี จนในที่สุดวิคกี้ก็แยกทางจากเขา ต่อมาชีวิตของเขาก็ตกต่ำลงถึงขีดสุด เมื่อถูกตำรวจจับในข้อหาพรากผู้เยาว์ เขาถึงกับต้องแกะพลอยจากเข็มขัดแชมป์โลกไปขายเอาเงินมาสู้คดี แต่ก็ไม่เป็นผล จนต้องติดคุกนานหกเดือน ก่อนที่จะออกมาลงเอยชีวิตด้วยอาชีพตัวตลกหน้าม่านร่างอ้วน และเป็นนักแสดงกระจอกที่ออกแสดงด้วยการท่องจำบทกวีหรือประโยคจากหนังดัง ในท้ายที่สุด

4.4.1 โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull

4.4.1.1 โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะของการขึ้นสู่จุดสูงสุดและตกต่ำที่สุดของตัวละครหลัก (Rise and fall) ซึ่งสร้างมาจากอัตชีวประวัติของ เจค ลามอตต้า แชมป์มวยโลกรุ่นมิดเดิ้ลเวท ที่สกอร์เซซี่หยิบยกมาทำเป็นภาพยนตร์ โดยในส่วนของโครงเรื่องในภาพยนตร์นั้น ผู้วิจัยพบว่า เดวิด บอร์ดเวลล์ (David Bordwell) ได้เขียนไว้อย่างน่าสนใจในหนังสือเรื่อง " Film Art : An Introduction "[12] ถึงการตีความภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull ตามแนวทางรูปแบบนิยม (Formalist)* โดยเขาได้แบ่งโครงเรื่องของหนังเรื่องนี้ออกเป็น 12 ส่วน คือ

1. เครดิตเปิดเรื่องแสดงให้เห็นช็อตยาว ๆ ของเจคที่กำลังอบอุ่นร่างกายตามลำพังอยู่บนเวทีมวย
2. เหตุการณ์หลังเวทีไนท์คลับ ในปี 1964 ขณะที่เจคกำลังซักซ้อมการท่องบทกวี

เริ่มต้นการย้อนอดีต (Flashback)

3. ปี 1941 เปิดฉากด้วยความพ่ายแพ้ของเจคในการชกมวย, ทะเลาะกับภรรยาคนแรก, พบวิคกี้ครั้งแรกและออกเดทกับเธอ
4. ปี 1943 เจคขึ้นชกกับชูการ์ เรย์ โรบินสัน สองครั้ง ระหว่างนั้นแทรกด้วยฉากรักระหว่างเจคกับวิคกี้
5. ภาพการชกมวยของเจคตั้งแต่ปี 1944 ถึง 1947 ตัดสลับกับภาพโฮมมูวี่ส์ (Home movies) ชีวิตส่วนตัวของเจคและครอบครัว
6. ฉากยาวๆ หลายฉากในปี 1947 ประกอบด้วยสามฉากในไนต์คลับโคปาคาบาน่า ฉากที่เผยให้เห็นว่าเจคเริ่มหึงหวงวิคกี้และชิงชังพวกมาเฟีย ก่อนจบลงด้วยการที่เจคยอมล้มมวยให้คนพวกนั้น
7. ปี 1949 เจคทะเลาะกับวิคกี้ ตามด้วยเจคชกชนะและได้เป็นแชมป์โลกรุ่นมิดเดิ้ลเวท
8. ปี 1950 เจคทุบตีวิคกี้และโจอี้ เพราะความหึงหวง เขาป้องกันแชมป์ได้และต้องชกกับโรบินสันอีกครั้ง

---

[12] David Bordwell, Film Art : An Introduction 5th ed. (US: Mcgraw-Hill, 1997), pp.426-431. ใน ประวิทย์ แต่งอักษร, " Raging Bull (1980) ความรุนแรงกับมิติที่เหลื่อมซ้อน " สตาร์พิคส์ 39, 628 (เมษายน 2547)

* Formalist คือหนึ่งในทฤษฎีด้านภาพยนตร์ที่เชื่อว่าเนื้อหา (Content) มีความสำคัญน้อยกว่ารูปแบบการนำเสนอ (Form) ซึ่งถือเป็นปัจจัยหลักในการกำหนดความหมายที่ผู้สร้างต้องการนำเสนอ

9. ปี 1956 เจคอำลาสังเวียน และซื้อไนต์คลับแห่งหนึ่งไว้แสดงตลก วิคกี้แยกทางกับเขาและเขาถูกตำรวจจับข้อหาพรากผู้เยาว์
10. ปี 1958 เจคแสดงตลกในโรงระบำเปลื้องผ้า และเจคไม่สามารถขอคืนดีกับโจอี้ได้

ฉากย้อนอดีตสิ้นสุด

11. ปี 1964 เจคเตรียมตัวขึ้นเวที แสดงความสามารถในการท่องจำประโยคจากหนังดัง
12. ตัวหนังสือจากคัมภีร์ไบเบิ้ล และคำอุทิศของผู้สร้างบนพื้นภาพสีดำ

หากพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวโดยภาพรวมแล้ว จะเห็นว่าหนังมีการดำเนินเรื่องด้วยตัวละครหลักอย่างเจค ลามอตต้า ผ่านทางการกระทำและความสัมพันธ์กับตัวละครอื่น ซึ่งหากนำมาแบ่งตามลักษณะการดำเนินเรื่องโดยทั่วไปแล้ว อาจแบ่งออกได้โดยสรุปดังนี้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* ได้แก่ส่วนที่ 1-3 ของกรอบแนวคิดดังกล่าว ซึ่งหนังเปิดตัวละครในปัจจุบัน ก่อนที่จะย้อนอดีตไปเล่าเรื่องของอดีตนักมวยผู้ยิ่งใหญ่อย่างเจค และเปิดเผยให้เห็นความสัมพันธ์กับโจอี้น้องชาย ภรรยาคนแรก และวิคกี้ ภรรยาคนที่สอง

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* เทียบได้กับส่วนที่ 4-8 แสดงให้เห็นถึงช่วงชีวิตหนึ่งของเจค ตั้งแต่ปี 1943 - 1957 ที่เต็มไปด้วยความรุนแรงทั้งกับคู่ต่อสู้บนสังเวียน และในชีวิตจริง จนกระทั่งเขาอำลาวงการและสูญเสียทุกคนที่เขารักทั้งภรรยาและน้องชาย

- *จุดสูงสุด (Climax)* อาจกล่าวได้ว่าจุดสูงสุดของเรื่องก็คือ “ จุดตกต่ำ ” ที่สุดของตัวละคร เมื่อเขาถูกจับขังเดี่ยวในเรือนจำ ข้อหาพรากผู้เยาว์ และเริ่มชกกำแพงห้องขังด้วยมือเปล่า พร้อมกับเอาหัวโขกกำแพงและพร่ำบ่นอย่างเสียจริตถึงความโง่เขลาของตนเอง

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* คือส่วนที่ 11-12 หรือเทียบได้กับฉากเปิดเรื่องซึ่งคือเวลาในปัจจุบัน (1964) ขณะที่เจค ลามอตต้า ลงเอยชีวิตที่น่าสมเพชด้วยอาชีพตัวตลกหน้าม่านพุงพลุ้ย ที่สูญเสียทุกอย่าง และต้องอยู่เพียงลำพัง

4.4.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของเรื่องนี้ ที่หนังต้องการสื่อสารกับผู้ชมคือ ไม่มีใครที่จะ “ ทำร้าย ” ตัวของเราเองได้นอกจากเราที่จะ “ ทำลาย ” ตัวเราเอง ผ่านทางชีวิตที่ขึ้นสู่จุดสูงสุดและตกต่ำสุดของเจค ลามอตต้า แชมป์มวยโลกรุ่นมิดเดิ้ลเวท ที่พยายามควบคุมโลกของเขาด้วยความรุนแรง หนังแสดงให้เห็นว่าในขณะที่เจคทำร้ายคนรอบข้างนั้น เขาก็สร้างความวิบัติให้แก่ตัวเองด้วยการขับไล่ไสส่งทุกคนที่เขารักออกไป จนในที่สุดเขาก็ต้องใช้ชีวิตอยู่เพียงลำพัง และลงเอย

ด้วยการประกอบอาชีพเป็นเพียงนักแสดงกระจอกที่ไร้ศักดิ์ศรี ซึ่งทั้งหมดแล้วล้วนสะท้อนให้เห็นความก้าวร้าวและความรุนแรงในชีวิตของคนอเมริกันทั้งสิ้น

4.4.1.3 ตัวละคร (Character) ศูนย์กลางหลักของเรื่องราว คือตัวละครหลักเจ้าของฉายาอันเป็นที่มาของชื่อภาพยนตร์ ก็คือ เจค ลามอตต้า ซึ่งเป็นอีกหนึ่งตัวละครในแบบเฉพาะของสกอร์เซซี่ที่สะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกผิดบาป การทำลายตนเอง และ คนรอบข้างด้วยความรุนแรงซึ่งทำให้เขาต้องอยู่โดดเดี่ยวในที่สุด โดยหากพิจารณาจากโครงเรื่องในลักษณะขึ้นและลง (Rise and Fall) ของชีวิตตัวละครแล้ว จะเห็นได้ชัดเจนว่าตัวละครอย่างเจคนั้น ในช่วงที่เขาเป็นนักมวยจนขึ้นสู่จุดสูงสุดในอาชีพ จะเป็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นผู้กระทำ (Active) อย่างเด่นชัด ในการพยายามที่จะควบคุมโลกให้อยู่ในมือของเขาทั้งในและนอกสังเวียน แต่หลังจากเหตุการณ์เหล่านั้นผ่านพ้นไป ตัวละครจึงค่อยแปรสภาพเป็นฝ่ายถูกกระทำ (Passive) จากผลการกระทำของตัวเขาเอง เมื่อตัวละครเริ่มตกต่ำลงและลงเอยชีวิตตนเองอย่างน่าอนาถ

4.4.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) เรื่องราวของหนังเรื่องนี้ตั้งอยู่บนความขัดแย้งของตัวละครหลักอย่าง เจค ลามอตต้า (Man Against Himself) ซึ่งเป็นมนุษย์ธรรมดาคนหนึ่งที่ถูกตีกรอบเอาไว้ด้วยอาชีพ ไม่ว่าจะการควบคุมน้ำหนัก การควบคุมวินัยการดำเนินชีวิต ตลอดจนความต้องการชัยชนะเพื่อชื่อเสียง เงินทอง และการใช้ชีวิตตามความฝันแบบอเมริกัน (American Dream) ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งภายในตนเองของตัวละครหลัก และเกิดความกดดันทางด้านอารมณ์จนเกิดเป็นการแสดงออกถึงความรุนแรงและส่งผลกระทบให้เกิดความขัดแย้งกับคนรอบข้างติดตามมา

4.4.1.5 มุมมอง (Point of view) อาจกล่าวได้ว่ามุมมองในการเล่าเรื่องของ Raging Bull สามารถแบ่งออกเป็น 2 ระดับ ผ่านทางการเล่าเรื่องคล้ายกับหนังสารคดี กล่าวคือ

- การเล่าเรื่องของสกอร์เซซี่ ในลักษณะของ “ มุมมองที่เป็นกลาง ” (The Objective) ซึ่งเป็นมุมมองหลักของเรื่องราวในการถ่ายทอดชีวิตของเจค ลามอตต้า ด้วยการนำเสนอเขาด้วยท่าทีที่ไม่ลำเอียงพร้อมๆกับความเห็นอกเห็นใจ โดยปล่อยให้ผู้ชมติดตามและตัดสินเรื่องราวด้วยตัวเองต่อความรู้สึกที่มีต่อชีวิตของเขา

- หลายฉากหลายตอนของภาพยนตร์ถ่ายทอดเหตุการณ์จากมุมมองของตัวละครหลักเอง ผ่านทางเทคนิคของภาพยนตร์ ไม่ว่าจะการถ่ายแบบไฮสปีด (Hi-speed) เพื่อให้เกิด

ภาพสโลโมชั่น (Slow-motion) หรือการใช้กรอบภาพแบบแทนสายตาของตัวละคร (Point of view) เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าไปอยู่ในห้วงความรู้สึกของตัวละครในระดับหนึ่งด้วย

4.4.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เรื่องราวหลักของหนัง ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของฉากย้อนอดีต (Flashback) โดยการเปิดเรื่องด้วยเหตุการณ์ตามเส้นของเวลาจริงในยุคสมัยปีค.ศ. 1964 ก่อนจะย้อนอดีตกลับไปเล่าชีวิตของตัวละครหลัก ในช่วงปี 1941- 1958 และปิดเรื่องด้วยฉากปัจจุบัน (1964) อีกครั้ง โดยใช้เทคนิคการถ่ายภาพขาวดำเป็นตัวสนับสนุนเรื่องราว (มีบางส่วนของหนังที่เป็นบันทึกภาพเหตุการณ์งานแต่งงานของเขาและครอบครัวหรือโฮมมูฟวี่ ซึ่งถ่ายทำเป็นภาพสี) ในส่วนของพื้นที่ในหนังนั้น ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนหลักตามสภาพของอาชีพนักมวย นั่นคือพื้นที่บนสังเวียน และภายนอกสังเวียน เช่น พื้นที่ในชีวิตส่วนตัวและในสังคม เป็นต้น

4.4.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ ส่วนใหญ่ในภาพยนตร์มักเกี่ยวพันกับความรุนแรงและศาสนา หนังอาศัยฉากชกมวยหลายฉากเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของความรุนแรงที่ครอบงำชีวิตของเจค โดยเฉพาะฉากการชกครั้งสุดท้ายกับชูการ์ เรย์ โรบินสัน ในยกที่ “ 13 ” ซึ่งถือเป็นเลขอัปมงคล เมื่อเจค ลามอตต้า ยืนกางแขนเอามือแขวนเชือกปล่อยให้คู่ต่อสู้ชกจนเลือดอาบราวกับพระเยซูถูกตรึงไม้กางเขน เป็นนัยที่สื่อให้เห็นถึงความผิดบาปที่เขาก่อขึ้นมาตลอดชีวิต และต้องการไถ่ถอนมันด้วยความเจ็บปวดและรุนแรง เพราะทันทีที่กรรมการตัดสินให้เขาเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ เขากลับลากสังขารเข้าไปบอกกับคู่ชกว่า “ ฉันไม่เคยล้มให้กับใคร ” (นอกจากตัวเขาเอง)

4.4.1.8 ฉาก (Setting) โดยภาพรวมแล้ว ฉากในเรื่องนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลัก คือ ฉากบนสังเวียนและฉากการใช้ชีวิตภายนอกสังเวียน (Boxing and Life independent of the ring) [13]

- ฉากบนสังเวียนมวย คือฉากบนเวทีมวยนัดต่างๆ ที่ตัวละครหลักขึ้นชก รวมถึงสนามซ้อมมวยและหลังเวทีมวย ซึ่งเป็นสถานที่ที่ตัวละครหลักสามารถเปิดเผยความรู้สึกภายในจิตใจของตน ดังเช่นในฉากที่เจคเสียใจในการกระทำของตนที่ยอมล้มมวย เป็นต้น

- ฉากภายนอกสังเวียน จะเกี่ยวพันกับฉากในครอบครัว ได้แก่ ที่พักอาศัยของตัวละคร และฉากในสังคม ไม่ว่าจะไนต์คลับโคปาคาบาน่า ร้านอาหาร หรือไนต์คลับที่ตัวละครซื้อไว้สำหรับแสดงตลกในช่วงที่ชีวิตตกต่ำ เป็นต้น

---

[13] Kevin J. Hayes, Martin Scorsese's Raging bull (New York : Cambridge University Press, 2005), p.35.

4.4.2 การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ เจค ลามอตต้า ” รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)

ภาพประกอบที่ 4.7 เจค ลามอตต้า ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull

4.4.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) * แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* “ เจค ลามอตต้า ” หรือ “ เจียโคป ลามอตต้า ” (Giacobe Lamotta) เกิดเมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม 1921 ในย่านบรองซ์ (Bronx) ของเมืองนิวยอร์ก

* เนื่องจากเนื้อหาของภาพยนตร์สร้างมาจากชีวิตจริงของนักมวยโลกรุ่นมิดเดิ้ลเวท เจค ลามอตต้า ผู้วิจัยจึงใช้ข้อมูลที่เป็นประวัติของตัวตนจริงมาใช้ประกอบร่วมด้วย เพราะเนื้อหาของภาพยนตร์หรือแม้แต่ในบทภาพยนตร์ ไม่ได้ให้ความสำคัญกับชีวิตของเจคในช่วงเริ่มแรก โดยมุ่งเน้นไปที่สองระยะเวลาเท่านั้น คือช่วงชีวิตนักมวย และช่วงของการเปลี่ยนแปลงตัวเองมาเป็นนักแสดงตลก

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* เจค ลามอตต้า เป็นชายชาวอิตาเลียนอเมริกัน ผิวขาว สูง 5 ฟุต 8 นิ้ว (173 ซม.) รูปร่างกำยำ ล่ำสัน ผมหยิกหยักศก มีเสน่ห์ทางเพศสำหรับหญิงสาว นิยมสวมเสื้อเชิ้ต กางเกงสแลก บุคลิกภายนอกมีความกร้าวกระด้างและหลงตัวเอง ภายหลังจากที่แขวนนวมอย่างถาวร เขาปล่อยเนื้อปล่อยตัวจนน้ำหนักเพิ่มขึ้นจาก 150 ปอนด์ เป็น 200 ปอนด์ หรือประมาณ 100 กิโลกรัม กลายเป็นชายร่างอ้วนที่น่าเวทนา

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* ลักษณะนิสัยที่เด่นชัดของเจค ลามอตต้า ก็คือการเป็นคนที่มีอีโก้สูง และพยายามอยู่เหนือกว่าทุกคน จนกลายเป็นความก้าวร้าว (Aggressive) ที่แสดงออกด้วยความรุนแรง (Violence) ทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ โดยส่วนหนึ่งมาจากความกดดัน (Repression) ในการไขว่คว้าหาชัยชนะที่นำมาซึ่งชื่อเสียง เงินทอง และการยอมรับ ชีวิตของเจคเป็นชีวิตที่ปราศจากความรัก เขาเลือกผู้หญิงมาเป็นภรรยาโดยดูจากรูปร่างภายนอกของเธอ มีสัญชาตญาณอันดิบเถื่อนในเรื่องนี้ ไม่เคยมีความอ่อนหวานนุ่มนวล โรแมนติก หรือหากมีก็ไม่ต่างอะไรกับเด็กตัวเล็กๆ นอกจากนี้อาชีพนักมวยยังเอื้อต่อภาวะจิตใจของเจคอีกลักษณะหนึ่งก็คือ ลักษณะที่เรียกว่า “ Displacement ” หรือการระบายความโกรธของตนกับผู้อื่นหรือสิ่งอื่นที่ไม่เป็นต้นเหตุของความขัดเคืองใจของตัวเอง ดังที่ปรากฏให้เห็นบ่อยครั้งในภาพยนตร์

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* ในประวัติชีวิตของเจคระบุว่า เขาอาศัยอยู่กับพ่อตั้งแต่เกิด (มีครั้งหนึ่งในภาพยนตร์ที่เขากล่าวถึงพ่อของเขากับวิคกี้ในการออกเดทครั้งแรก) และเริ่มชกมวยกับเพื่อนในระแวกบ้านตามคำสั่งของพ่อเพื่อรับเศษเงินจากคนดูมาจ่ายค่าเช่าบ้าน ก่อนที่จะถูกส่งตัวไปอยู่โรงเรียนควบคุมความประพฤติ หลังจากการปล้นร้านเพชรไม่ประสบความสำเร็จ เจคเริ่มชกมวยอาชีพเมื่ออายุ 19 ปี ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องราวหลักในภาพยนตร์ โดยชีวิตในช่วงนี้ของเขาเกี่ยวพันกับตัวละครหลักอีก 2 ตัวคือ
    1. โจอี้ น้องชายของเขา ซึ่งเป็นทั้งพี่เลี้ยงและผู้จัดการส่วนตัวมาตั้งแต่แรกเริ่มก่อนที่จะบาดหมางและแยกทางกันในที่สุด จากความหึงหวงและความกราดเกรี้ยวของเจคอย่างไร้เหตุผล
    2. วิคกี้ ภรรยาคนที่สองของเขา ซึ่งเป็นผู้ร่วมทุกข์ร่วมสุข ในยามที่เขาขึ้นสู่จุดสูงสุดของวิชาชีพ ถึงแม้ว่าหนังจะไม่ได้อธิบายอย่างชัดเจนถึงความรักหรือความมุ่งมั่นของเธอที่จะอยู่ร่วมกับเจคอย่างยืนยาวก็ตาม

4.4.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) มุมมองของเจค เกิดจากลักษณะนิสัยที่เอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง ไม่สนใจคนรอบข้าง โดยเขาเชื่อว่าเขาสามารถควบคุมโลกนี้ได้ด้วยตัวของเขาเองและไม่ต้องพึ่งพาคนอื่น เขาคิดว่าเขาสามารถพิสูจน์ฝีมือด้วยการเป็นแชมป์โลกได้โดยปราศจากกลุ่มผู้มีอิทธิพลหนุนหลัง ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เขารู้สึกด้อยค่า นอกจากมุมมองต่อตนเองและอาชีพแล้ว มุมมองที่เขามีต่อเพศตรงข้ามก็ไม่แตกต่างกัน เขามองว่าเพศชายต้องอยู่เหนือกว่าและผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศ ที่ไม่มีทางเปลี่ยนฐานะเป็นเพื่อน (Friend) คนรัก (Lover) หรือผู้ร่วมชีวิต (Partner) ถึงแม้ว่าเขาจะแต่งงานกับวิคกี้ แต่เธอเป็นเพียงแค่สิ่งท้าทายในเรื่องเพศ (Inaccessible sexual fantasy) ที่กลายเป็นตัวบ่อยทำลายความมั่นคงของความเป็นชายและหมกมุ่นอยู่กับความหึงหวงจนนำมาซึ่งการแสดงออกที่รุนแรง [14]

4.4.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) ทัศนคติของเจค ต่อการใช้ชีวิตของเขานั้น สามารถสรุปได้จากประโยคคำพูดของเขาสองประโยคที่ว่า " ข้าเหนือกว่า " (I'm the boss.) และ " นั่นแหละความบันเทิง " (That's entertainment.) คำพูดดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามของเขาที่จะควบคุมชีวิตของตนเองและคนรอบข้างด้วยความก้าวร้าว และ การใช้ความรุนแรงนั้น เป็นผลมาจากความคิดที่ว่าทุกสิ่งทุกอย่างที่เขาทำไปก็เพราะความบันเทิงใจส่วนตัว โดยไม่ได้ไตร่ตรองถึงความผิดชอบชั่วดีของตนนั่นเอง

4.4.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการที่ชัดเจนที่สุดของตัวละคร เจค ลามอตต้า ก็คือ ความต้องการที่จะควบคุมโลกให้อยู่ในมือของเขา และพิสูจน์ว่าตัวเองอยู่เหนือกว่าทุกคน ดังนั้น สิ่งที่ผู้ชมมักจะได้ยินเขาพูดอยู่เสมอ ก็คือ " ข้าเหนือกว่า " ซึ่งความต้องการดังกล่าวของเขาถูกสะท้อนออกมาในสองระดับ นั่นก็คือ ความต้องการบนสังเวียนและความต้องการในชีวิตส่วนตัว

- ความต้องการบนสังเวียน เนื่องมาจากความต้องการที่จะอยู่เหนือกว่าทุกคน เจค ลา-มอตต้า จึงพยายามพิสูจน์ว่าเขาเก่งกว่าคู่ต่อสู้ทุกคน ไม่ว่าจะในรุ่นน้ำหนักเดียวกัน หรือรุ่นที่เหนือกว่า มีฉากหนึ่งในภาพยนตร์ที่เขาแสดงความไม่พอใจตนเองต่อโจอี้น้องชาย ว่าสิ่งที่เขาหงุดหงิดที่สุดคือ การที่มือเขาเล็ก และไม่สามารถชกกับโจ หลุยส์ แชมป์โลกรุ่นเฮฟวี่เวท ที่เขาคิดว่าตัวเองเก่งกว่า และสามารถเอาชนะได้

---

[14] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.65.

- ความต้องการในชีวิตส่วนตัว ความต้องการในระดับนี้ เกี่ยวพันกับตัวละครหลักสองตัว นั่นก็คือ โจอี้ น้องชาย และวิคกี้ ภรรยาคนที่สองของเขา ความต้องการที่จะอยู่เหนือกว่าทุกคน ยังคงปรากฏชัดอยู่ในความสัมพันธ์ระหว่างเขากับตัวละครทั้งสอง ซึ่งถูกแสดงออกมาด้วยความรุนแรง ในส่วนของโจอี้นั้น เราพบลักษณะของการพยายามอยู่เหนือกว่าของเจค ในทุกทาง ไม่ว่าจะเป็นในฉาก " ซ้อมหมัด " ก่อนขึ้นชกเข้าที่ท้องของโจอี้ แล้วพูดว่า " ข้าเหนือกว่า ข้าเหนือกว่า " (I'm the boss, I'm the boss.) เมื่อเขาคิดว่าโจอี้สวมเขา หรือในฉากที่เขาด่าว่าโจอี้เหมือน " สัตว์เลี้ยง " ที่คงไม่มีผู้หญิงคนไหนสนใจ เทียบไม่ได้กับนักชกที่มีเสน่ห์อย่างเขา ในส่วนของวิคกี้ เขาพยายามควบคุมเธอให้อยู่ในโอวาทด้วยความรุนแรงจนถึงขั้นที่ทำให้เธอทนไม่ไหวถึงกับพูดกับโจอี้ว่า เธอเปรียบเสมือนกับนักโทษที่ไม่สามารถไปไหนได้ ไม่เช่นนั้นก็จะโดนทำร้าย ทุบตี อย่างทารุณ เป็นต้น

4.4.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ความขัดแย้งของตัวละครหลักยังคงเกี่ยวพันกับความโดดเดี่ยว ความแปลกแยก กับคนรอบข้าง หรือสังคมที่เขาอาศัยอยู่ จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า การใช้ชีวิตตามความฝันแบบอย่างอเมริกันในการไขว่คว้าหาชัยชนะ และชื่อเสียงเงินทอง ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งกับตัวละครอย่างเจค ลามอตต้า ในหลายระดับ กล่าวคือ

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวเอง หนังแสดงให้เห็นว่า ถึงแม้ว่าเจคจะเป็นคนที่มีพฤติกรรมรุนแรง และชอบใช้กำลังทำร้ายคนรอบข้างอย่างไร แต่เขาก็ไม่ใช่คนที่เลวร้ายหรือชั่วช้าแต่ประการใด หนังได้นำเสนอพฤติกรรมของเจคให้ดูน่าเกลียดชังและน่าลุ่มหลงไปพร้อมกัน เพราะไม่ว่าเขาจะทำร้ายคนอื่นอย่างไร เขาก็สร้างความเจ็บปวดให้กับตนเองในระดับที่เท่าเทียม ประกอบกับการแสดงความเสียใจ และสำนึกผิดต่อคนรอบข้างได้อย่างรวดเร็ว ยกตัวอย่างเช่น ฉากในตอนต้นเรื่อง เมื่อเขาทะเลาะกับภรรยาอย่างรุนแรงถึงขั้นขู่จะฆ่าเธอ แต่แทบจะในทันทีนั้น เขาก็กลับงอนง้อขอคืนดีกับเธอ เป็นต้น

- ความขัดแย้งกับผู้คนรอบข้าง อาจกล่าวได้ว่า ความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักอย่างเจคกับตัวละครอื่นนั้น สามารถแบ่งออกได้เป็นสองส่วนคือ ความขัดแย้งในฐานะที่เจคเป็นผู้กระทำ และความขัดแย้งที่เจคเป็นผู้ถูกกระทำ สำหรับในส่วนแรกนั้น เราเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เขาไม่สามารถยุ่งเกี่ยวกับคนรอบข้างได้ โดยไม่หาเรื่องทะเลาะวิวาท และใช้กำลัง ซึ่งความขัดแย้งดังกล่าว ส่งผลให้เขาสูญเสียคนที่รักไปจนหมด ในขณะที่ส่วนหลังนั้น เขาต้องยอมฝืนความรู้สึกของตนเองในการล้มมวย เพื่อหวังความสำเร็จที่ยิ่งใหญ่กว่า

จากกลุ่มผู้มีอิทธิพลที่คอยชักใยอยู่เบื้องหลัง จนทำให้เขาต้องเสียใจกับผลของการกระทำของตัวเองในท้ายที่สุด

4.4.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) เมื่อพิจารณาจากความต้องการของตัวละครแล้ว จะเห็นได้ว่าการบรรลุเป้าหมาย หรือการให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนต้องการนั้นเป็นไปในลักษณะที่สอดคล้องกัน กล่าวคือ

- การบรรลุเป้าหมายบนสังเวียน เนื่องจากความพยายามของเจคที่จะชนะคู่ต่อสู้ทุกคนบนสังเวียนมวย เขาจึงทำทุกวิถีทางให้ตัวเองได้มาซึ่งความสำเร็จสูงสุดในอาชีพ จนถึงขั้นยอมสูญเสีย “ จิตวิญญาณ ” ของตัวเองด้วยการล้มมวยให้กับพวกมาเฟีย เพื่อให้คนเหล่านั้นสนับสนุนเขาต่อไปจนได้แชมป์โลกในที่สุด นอกจากนี้เป็นที่น่าสังเกตด้วยว่าการบรรลุเป้าหมายบนสังเวียนของเขานั้น มีความสอดคล้องเกี่ยวพันกับเรื่องส่วนตัวของเขาอย่างแยกกันไม่ออก ซึ่งสามารถเห็นได้ชัดเจนในตอนหนึ่งของภาพยนตร์ เมื่อเจคพยายามบดขยี้นักมวยรูปหล่อคนหนึ่ง ที่เขาคิดว่าวิคกี้แอบชอบ ซึ่งถือเป็นการแสดงออกอย่างเกรี้ยวกราดของเขาโดยปราศจากเหตุผล
- การบรรลุเป้าหมายในชีวิตส่วนตัว ของเจค ลามอตต้า อาจเรียกได้ว่า ไม่แตกต่างกันกับการใช้กำลังบนสังเวียนมวย การต้องการเหนือกว่า และการมีอำนาจครอบงำ (Power and Dominance) ถูกแสดงออกมาด้วยความก้าวร้าว และใช้ความรุนแรง ไม่ว่าจะเป็นโจอี้น้องชายของเขาที่ถูกลงไม้ลงมือด้วยความเดือดดาล หึงหวง หรือกับวิคกี้ภรรยาคนที่สองของเขา ที่เต็มไปด้วยการทะเลาะตบตี และความรุนแรงภายในครอบครัว

แต่ความพยายามที่จะบรรลุเป้าหมายของตัวละครทั้งหมดกลับส่งผลร้ายมาทำลายตัวตนของเขา เมื่อทุกการกระทำเหมือนเป็นการผลักใสให้ทุกคนถอยห่างออกไปจากโลกของเขา และต้องลงเอยด้วยการอยู่อย่างโดดเดี่ยวในท้ายที่สุด

4.4.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) หากเราพิจารณาภาพยนตร์เรื่องนี้ตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้นจริง ความเปลี่ยนแปลงของเจค ลามอตต้า เกิดขึ้นในสองส่วนที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ

- ความเปลี่ยนแปลงทางด้านจิตใจ และอารมณ์ ในช่วงที่เขาขึ้นสู่จุดสูงสุดในอาชีพ เขาทำตัวเป็นศูนย์กลางของจักรวาลและคิดว่าตนเหนือกว่าทุกคน โดยใช้ความรุนแรงเป็นเสมือนตัวแทนของความคิดในลักษณะดังกล่าว แต่ยิ่งเขาทำร้ายคนรอบข้างมากเท่าใด เขาก็ยิ่งสร้างความตกต่ำให้แก่ตัวเองมากขึ้นเท่านั้น จนเมื่อเขาไม่เหลือคนที่รักและต้องถูกจำคุกในข้อหาพรากผู้เยาว์ เขาก็เปิดเผยความรู้สึกของตนเองออกมา ผ่านทางการทำร้ายและด่าทอตนเองอย่างไร้สติ

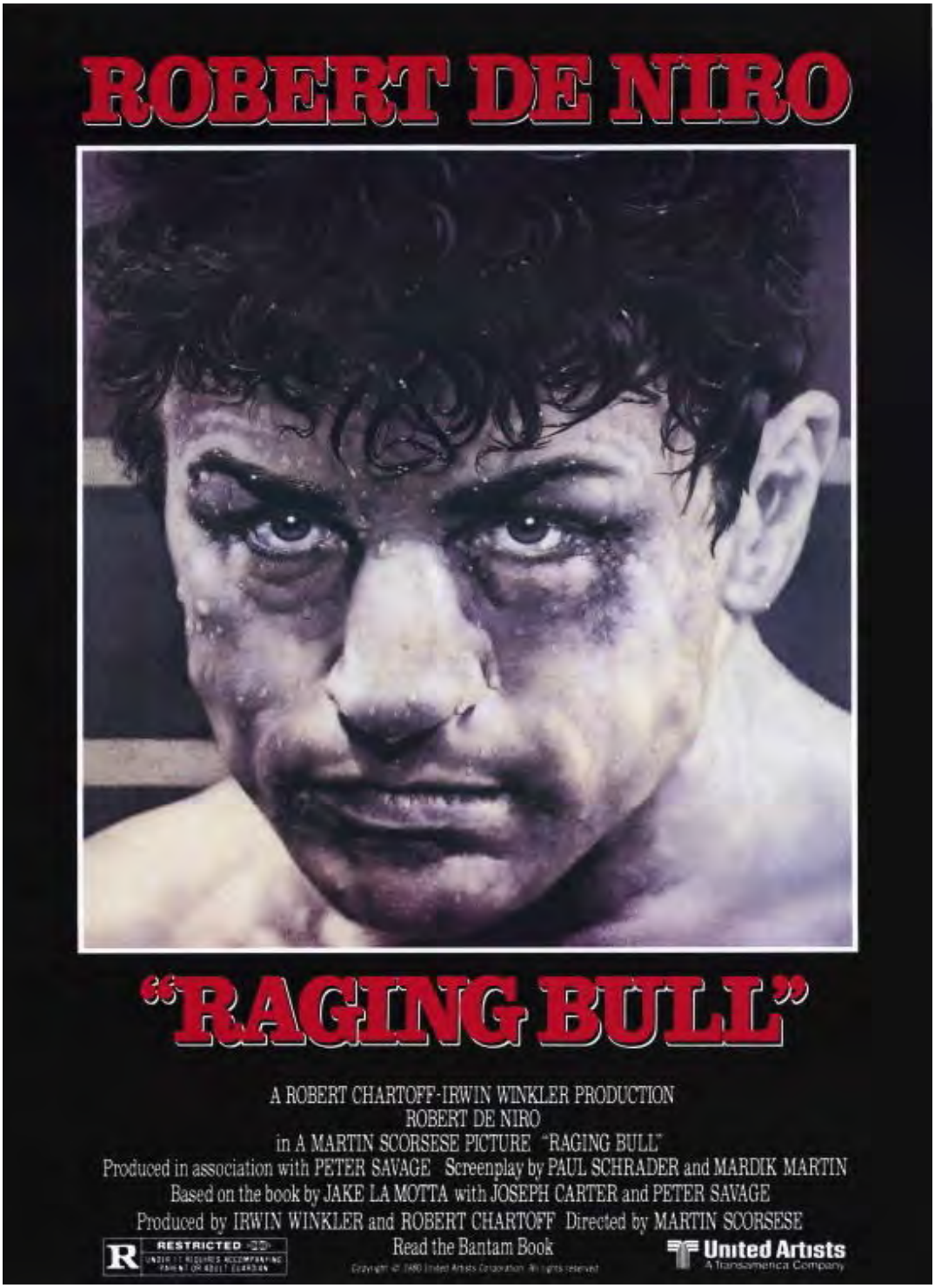
- ความเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกาย จากนักชกที่มีเสน่ห์ดึงดูดทางเพศ รูปร่างกำยำ ล่ำสันสมชายชาตรี เนื่องมาจากความมีวินัยของวิชาชีพ แต่เมื่อจุดสูงสุดของชีวิตผ่านพ้นไป ประกอบกับผลพวงจากสภาวะทางอารมณ์ ส่งผลให้เขาขาดการเอาใจใส่ต่อตนเอง จนกลายเป็นคนอ้วนพุงพลุ้ยที่ลงเอยชีวิตด้วยการเป็นนักแสดงกระจอกที่ไร้เกียรติ

เป็นที่น่าสนใจว่า ในตอนสุดท้ายของภาพยนตร์ เมื่อ เจค กำลังซักซ้อม ประโยคจากหนังดังที่ว่า “ ฉันน่าจะมีศักดิ์ศรี ฉันน่าจะเป็นผู้ท้าชิง ฉันน่าจะมีชื่อ ไม่ใช่ไอ้ถ่อยอย่างที่ฉันเป็น ” (“ I coulda had class. I coulda been a contender. I coulda been somebody, instead of a bum, which is what I am ”) ซึ่งเหมือนกับความสัมพันธ์ระหว่างเทอร์รี่ มัลลอย (Terry Malloy) ตัวเอกของเรื่องกับพี่ชายในภาพยนตร์ เรื่อง “ On the Waterfront ” (1954)* ที่ตกอยู่ในสภาพไม่ต่างอะไรไปกับเขา หรือเขากล่าวโทษโจอี้ที่ชักนำให้เขาล้มมวยตามความต้องการของพวกมาเฟีย และทำให้เขาสูญสิ้นความภูมิใจในตนเองและอาชีพที่ทำมานับตั้งแต่นั้น จนกระทั่งภาพสุดท้ายที่ถ้อยคำจากคัมภีร์ไบเบิ้ล** ปรากฏขึ้นบนจอ มีข้อความตอนหนึ่งระบุว่า “ ท่านนั้นเป็นคนบาปหรือไม่ข้าพเจ้าไม่ทราบ สิ่งเดียวที่ข้าพเจ้าทราบก็คือว่า ข้าพเจ้าเคยตาบอด แต่บัดนี้ข้าพเจ้ามองเห็นได้แล้ว” จึงอาจเป็นไปได้ว่า ท้ายที่สุดแล้ว เจค ลามอตต้า ได้บรรลุ หรือเปลี่ยนแปลงตนเองจนสามารถ “ มองเห็น ” ถึงข้อเสียและความผิดพลาดของตนที่เคยมีมาในอดีต ถึงแม้ว่าตลอดระยะเวลาของภาพยนตร์จะไม่ได้แสดงออกมาอย่างชัดเจนในลักษณะนั้นเลยก็ตาม

---

* ผลงานการกำกับของผู้กำกับชั้นครู อีเลีย คาซาน (Elia Kazan) ผู้แจ้งเกิดให้นักแสดงชื่อดังอย่างมาร์ลอน แบรนโด (Marlon Brando) จากหนัง A streetcar named desire (1951) และ On the waterfront (1954) ซึ่งเป็นผู้กำกับที่สกอร์เซซี่ยกย่อง

** คัมภีร์ไบเบิ้ลฉบับภาษาไทยที่ใช้ชื่อว่า ยอห์น บทที่ 9 ข้อที่ 24-26 ระบุข้อความเต็มไว้ดังนี้ “ คนเหล่านั้นจึงเรียกคนที่แต่ก่อนตาบอดนั้นมาหาเป็นครั้งที่สอง และบอกเขาว่า ‘ จงสรรเสริญพระเจ้าเถิด เรารู้อยู่ว่าชายคนนั้นเป็นคนบาป ’ เขาตอบว่า ‘ ท่านนั้นเป็นคนบาปหรือไม่ข้าพเจ้าไม่ทราบ สิ่งเดียวที่ข้าพเจ้าทราบก็คือว่า ข้าพเจ้าเคยตาบอด แต่เดี๋ยวนี้ข้าพเจ้ามองเห็นได้แล้ว’ ”



ภาพประกอบที่ 4.8 **ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Raging Bull**

4.5 ภาพยนตร์เรื่อง After Hours (1985)

" พอล แฮกเกตต์ " (Paul Hackett) ชายหนุ่มที่เปลี่ยวเหงาและใช้ชีวิตที่น่าเบื่อหน่ายอยู่ในเมืองนิวยอร์ก ด้วยการเป็นที่ปรึกษาด้านคอมพิวเตอร์ให้กับธนาคารแห่งหนึ่ง จนกระทั่งเขาได้พบกับ " มาร์ซี่ แฟรงคลิน " (Marcy Franklin) ที่ร้านกาแฟใกล้กับอพาร์ทเมนต์ของเขาในเย็นวันหนึ่ง เขาและเธอคุยกันพักใหญ่ถึงเรื่องความสนใจที่ตรงกันของพวกเขา และงานประติมากรรมกระดาษของเพื่อนมาร์ซี่ที่ชื่อ " กีกี้ บริดเจส " (Kiki Bridges) พอลแสดงท่าทีสนใจ มาร์ซี่จึงให้เบอร์โทรศัพท์ของกีกี้ไว้กับเขา เพราะเธอคิดว่าพอลจะสนใจงานประติมากรรมกระดาษนั่นจริงๆ เมื่อพอลกลับมาถึงอพาร์ทเมนต์ เขาตัดสินใจโทรศัพท์หามาร์ซี่ โดยใช้งานศิลปะของกีกี้เป็นข้ออ้าง เมื่อกีกี้รับสายเธอจึงเรียกให้มาร์ซี่มาคุยกับเขา เธอดีใจที่เขาโทรหาเธอ พร้อมกับเล่าให้เขาฟังถึงเรื่องปัญหาระหว่างเธอกับแฟนหนุ่มที่ทะเลาะกันอย่างรุนแรง พอลพยายามปลอบโยนเธอ ก่อนที่เธอจะขอร้องให้เขามาหาที่หอพักซึ่งเธออาศัยอยู่กับกีกี้ในย่านโซโห (SoHo) ดาวทาวน์ของแมนแฮตตัน พอลรีบตอบตกลงโดยที่ไม่รู้เลยว่าสิ่งที่จะเกิดขึ้นในชั่วโมงต่อไปจะเป็นอย่างไร

เวลา 23.32 น. พอลขึ้นแท็กซี่ภายนอกอพาร์ทเมนต์ของเขา และสิ่งแปลกประหลาดทั้งมวลก็เริ่มต้นขึ้น แท็กซี่ขับอย่างรวดเร็วจนธนบัตรใบละยี่สิบเหรียญเพียงใบเดียวในกระเป๋าของเขาต้องหลุดลอยไป พอลมาถึงห้องของกีกี้และพบว่าเธอกำลังปั้นประติมากรรมกระดาษจำลองหุ่นมนุษย์ท่าทางหวาดกลัว หน้าตาบูดเบี้ยวซึ่งคล้ายกับภาพวาด " เดอะสกรีม " (The Scream) ที่มีชื่อเสียงของเอ็ดวาร์ด มุนช์ (Edvard Munch) เมื่อมาร์ซี่กลับมาถึงห้อง เธอชวนเขาไปยังร้านอาหารที่อยู่ไม่ไกลนัก เธอเล่าเรื่องราวอันแสนขมขื่นในชีวิตของเธอให้กับเขาฟัง ทั้งเรื่องอดีตที่โหดร้ายและสามีเก่าของเธอที่ชอบหนังเรื่อง " The Wizard of Oz " มากเสียจนเรียกชื่อของเธอเป็นโดโรธี (Dorothy) ตัวละครเอกของเรื่องในขณะที่ร่วมรักกัน พอลฟังเรื่องราวเหล่านั้นด้วยความรู้สึกที่ไม่อาจบรรยายได้ถูก ก่อนที่เขาจะเรียกเก็บเงินแล้วพบว่าพนักงานกลับไม่เก็บค่าอาหารและให้เขาทำตัวเสมือนอยู่บ้านของตัวเอง

เวลา 1.40 น. พอลและมาร์ซี่กลับมายังห้องของเธอ มาร์ซี่ชวนพอลเข้าไปในห้องนอน เขาแอบเห็นยาทาและหนังสือเกี่ยวกับผู้ป่วยไฟครอกที่ทำให้เขาหวาดกลัว ประกอบกับการที่มาร์ซี่เริ่มมีท่าทีแปลกๆ ด้วยการหัวเราะเหมือนคนเป็นโรคประสาท พอลคิดว่าเธอไม่ปกติเกินกว่าที่เขาจะรับได้ เขาจึงตัดสินใจหนีเธอออกมา ฝนเริ่มตกหนักในขณะที่เขาเดินไปยังสถานีรถไฟใต้ดินเพื่อที่จะกลับบ้าน แค่เขาไม่มีเงินพอต่อราคาค่าโดยสารที่ปรับราคาขึ้นหลังเที่ยงคืน เมื่อพยายามขอร้องต่อพนักงานขายตั๋วไม่เป็นผล พอลพยายามลักลอบเข้าไปในสถานี ก่อนที่จะโดนตำรวจโดยสารขับไล่ออกมา

เวลา 2.15 น. พอลวิ่งฝ่าสายฝนเข้าไปในบาร์แห่งหนึ่งที่อยู่ในบริเวณนั้น ภายในเกือบจะไร้ผู้คน มีเพียงหนุ่มสาวคู่หนึ่งเต้นรำอยู่ที่กลางห้อง และบาร์เทนเดอร์หนุ่มกับพนักงานสาวเสิร์ฟวัยกลางคนที่มีท่าทีแปลกประหลาด พอลขอความช่วยเหลือจาก “ ทอม ” (Tom) ผู้เป็นบาร์เทนเดอร์ที่ยินดีให้เงินเขาอย่างเต็มที่ แต่เครื่องเก็บเงินเกิดบังเอิญไม่สามารถเปิดออกได้ พอลอาสาไปเอากุญแจเปิดเครื่องที่บ้านของทอมโดยเอากุญแจบ้านของเขาเป็นหลักประกัน พอลรีบตรงไปที่นั่น ก่อนออกมาเจอกับโจรสองคนที่กำลังพยายามขโมยรูปปั้นของกีกี้ พอลรีบเข้าไปขัดขวางและนำรูปปั้นไปคืนให้กีกี้ แต่กลับกลายเป็นว่าเธอเป็นคนขายมันให้กับชายคนนั้นเอง กีกี้ให้พอลไปขอโทษมาร์ซี่ต่อสิ่งที่เขาทำกับเธอ พอลรับฟังและเข้าไปในห้องนอนของมาร์ซี่เพื่อที่จะขอโทษและบอกลา ก่อนที่เขาจะพบว่ามาร์ซี่ฆ่าตัวตายโดยกินยาเกินขนาด เขาตกใจจึงรีบกลับออกมาบอกกีกี้แต่เธอและแฟนหนุ่มได้ออกจากห้องไปแล้ว โดยทิ้งข้อความว่าทั้งสองออกไปเที่ยวที่ไนต์คลับ พอลจึงรีบโทรแจ้งตำรวจและออกจากที่นั่น

พอลกลับไปที่บาร์ เพื่อนำกุญแจไปให้ทอม แต่พบว่ามันปิดเสียแล้ว เขาพบกับ “ จูลี่ ” (Julie) พนักงานสาวเสิร์ฟคนนั้น เธอชวนเขาขึ้นไปบนห้องของเธอที่อยู่ฝั่งตรงข้าม เมื่อพอลตอบตกลงและขึ้นไปยังห้องของจูลี่ เขารู้สึกได้ทันทีเลยว่าเธอเป็นผู้หญิงที่แปลกประหลาดกว่ามาร์ซี่เสียอีก ไม่ว่าจะเป็นอุปกรณ์ทำผมจำนวนมากหรือกับดักหนูที่วางอยู่รอบเตียงนอน จูลี่ขอวาดรูปพอล ในขณะเดียวกันพอลก็เห็นว่าทอมได้กลับมาเปิดบาร์อีกครั้ง เขารีบกลับออกมาหาทอมและได้รับรู้ว่าแท้จริงแล้วมาร์ซี่คือแฟนสาวของทอมที่เพิ่งได้รู้ความจริงเกี่ยวกับการตายของเธอ พอลกลับขึ้นไปหาจูลี่อีกครั้งเพื่อบอกลาโดยไม่สนใจว่าเธอจะโกรธเคืองมากแค่ไหน แต่เมื่อเขาลงมาบาร์ก็ปิดอีกครั้ง พอลไม่สามารถเอากุญแจบ้านของเขาคืนมาจากทอมได้ เขารีบไปที่บ้านของทอมแต่ทอมไม่อยู่ที่นั่น พอลตกเป็นเป้าสายตาของคนละแวกนั้นว่าเขาอาจเป็นขโมยที่ชอบก่อเรื่องในสองสามวันที่ผ่านมา

พอลตรงไปที่คลับเบอร์ลินเพื่อบอกข่าวการตายของมาร์ซี่ให้กีกี้ได้รับรู้ ที่นั่นเสียงดังและวุ่นวายจนทุกอย่างผิดพลาดไปหมด เขาต้องการกลับบ้านมากที่สุดตอนนี้ แต่เขาก็ต้องเจอกับผู้หญิงที่แปลกประหลาดอีกคนหนึ่งที่ชื่อว่า “ เกล ” (Gail) พอลขอใช้โทรศัพท์ของเธอ เกลจึงพาเขาไปที่บ้านและเริ่มก่อกวนพอล จนเขาไม่สามารถโทรไปขอความช่วยเหลือจากเพื่อนเขาได้ เกลบอกว่าเธอต้องการที่จะทำให้เขาผ่อนคลาย พอลจึงเล่าเหตุการณ์ทั้งหมดให้เธอฟังและเธอก็ได้อาสาจะขับรถไอศกรีมของเธอไปส่งเขาที่บ้าน แต่เมื่อออกมาข้างนอก เกลเห็นป้ายประกาศจับพอลฝีมือของจูลี่ที่โกรธแค้นเขาโทษฐานไม่อยู่เป็นเพื่อนเธอ ติดไว้ทุกที่บนถนน พอลตกเป็นเป้าของกลุ่มม็อบที่ต้องการจับตัวเขา พอลรีบวิ่งหนีจากการตามล่าและโทรแจ้งตำรวจจากความช่วยเหลือของเกย์คนหนึ่ง แต่ไม่เป็นผลสำเร็จ

เวลา 4.10 น. พอลกลับไปยังคลับเบอร์ลินเพื่อจะขอความช่วยเหลือจากกีกี้แต่พบว่าคลับนั้นกำลังจะปิดและไร้ผู้คน มีเพียง “ จูน ” (June) หญิงวัยกลางคนคนหนึ่งนั่งอยู่ที่นั่น เธอแสดงความโอบอ้อมอารีต่อพอลจนเขาเปิดเผยความรู้สึกในใจที่มีทั้งหมดต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในคืนนี้ และเมื่อนั้นที่เขาได้ยินเสียงกลุ่มคนที่ตามหาตัวเขา พอลขอร้องให้จูนช่วยซ่อนตัวเขาให้รอดจากคนพวกนั้น จูนพาเขาไปยังห้องใต้ดินและเริ่มพรางตัวเขาด้วยการทำให้พอลกลายเป็นประติมากรรมกระดาษ จนกลุ่มม็อบหลงกลแล้วจากไป แต่จูนกลับไม่ยอมแกะเขาออกจากสิ่งที่ปกคลุมตัว เมื่อมันแห้งพอลจึงติดอยู่ในรูปปั้นนั้นอย่างสมบูรณ์จนไม่สามารถขยับเขยื้อนตัวไปไหนได้

เวลา 5.00 น. โจรสองคนที่พอลเคยพบ งัดเข้ามาในห้องใต้ดินของจูน โจรคนหนึ่งเห็นพอลและคิดว่าเขาคือรูปปั้นที่ตนซื้อจากกีกี้แล้วต้องเสียมันไปเพราะความเข้าใจผิดของพอล โจรจึงขโมยรูปปั้นที่มีพอลติดอยู่ข้างใน ขึ้นไว้บนหลังรถตู้ที่เต็มไปด้วยของใช้มากมายที่พวกโจรขโมยมาจากโซโหในค่ำคืนนี้ก่อนที่จะขับออกไป รถตู้แล่นผ่านจากดาวทาวน์ขึ้นเหนือกลับมายังถิ่นที่พักอาศัยของพอลในตอนเช้า เมื่อรถสะดุดเข้ากับหลุมขนาดใหญ่จนประตูหลังเปิดออกและรูปปั้นตกลงมากระแทกพื้นจนแตก พอลถูกปลดปล่อยจากพันธนาการแล้วพบว่าเขายืนอยู่หน้าธนาคารซึ่งเป็นที่ทำงานของเขา พอลเดินเข้าไปในตึกและเริ่มต้นเช้าวันใหม่ด้วยการกลับมาทำงานที่น่าเบื่อหน่ายอีกครั้งหนึ่ง

4.5.1 <u>โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง After Hours</u>

4.5.1.1 โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่องของภาพยนตร์ดำเนินไปตามแนวทางของภาพยนตร์ตลกร้าย (Black Comedy)* อย่างชัดเจน ที่เกิดจากความสัมพันธ์ของตัวละครในฐานะปัจเจกชน (Individual) กับ เหตุบังเอิญ (Coincidence) ในสถานการณ์ที่แปลกประหลาดมากมาย (Bizarre Series)[15] โดยสะท้อนแง่มุมของฝันร้ายด้วยความรู้สึกแบบเหนือจริง (Surrealistic) ผ่านทางเรื่องราวในลักษณะ “ ผิดที่ผิดเวลา ” (Wrong place at the wrong time) ของตัวละครหลักที่เต็มไปด้วยโชคร้าย หากพิจารณาถึงโครงสร้างโดยภาพรวมแล้ว หนังยังคงดำเนินเรื่องไปตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้น ถึงแม้จะเน้นไปที่บุคลิกลักษณะของตัวละครและสถานการณ์อันซับซ้อนที่เป็นตัวขับเคลื่อนให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้า กล่าวคือ

---

* ภาพยนตร์ตลกร้าย เป็นแนวภาพยนตร์ตลกที่หยิบประเด็นเคร่งครัดในสังคมขึ้นมานำเสนอเพื่อลดทอนความจริงจังลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นเรื่องความตาย แนวภาพยนตร์ดังกล่าวสามารถเรียกได้ว่าเป็นลักษณะต่อต้านแนวตลกหรือตลกแบบสยองขวัญ โดยมักมีแก่นความคิดหลักสามประการคือ เรื่องของมนุษย์ที่เลวทราม เรื่องความไร้สาระของโลก และเรื่องราวที่ปกคลุมไปด้วยความตาย

[15] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u> , p.85.

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดตัวละครหลักอย่างพอล ชนชั้นกลางผู้มีอาชีพน่าเบื่อหน่าย เขามองหาการผ่อนคลายจนพบกับผู้หญิงสวยคนหนึ่งที่เชื้อเชิญให้เขาไปหาที่บ้านกลางดึก และเมื่อนั้นคือจุดเริ่มต้นของเหตุการณ์อันแปลกประหลาดที่กำลังจะเกิดขึ้น

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังเข้าสู่โครงเรื่องหลักเมื่อพอลเข้าไปหามาร์ซี่ที่บ้านและพบว่าเธอมีพฤติกรรมแปลกประหลาดเกินกว่าที่เขาจะติดต่อด้วย เขาจึงต้องการที่จะกลับบ้าน แต่ในค่ำคืนนี้มันไม่ง่ายเช่นนั้น เมื่อพอลต้องติดอยู่ที่เมืองนี้ทั้งคืนและพยายามร้องขอความช่วยเหลือจากคนที่เขาพบเจอ แต่ยิ่งเขาพยายามมากเท่าไหร่ เขากลับยิ่งพบว่าผู้คนที่เขาติดต่อนั้นแปลกประหลาดมากขึ้นและทำให้สถานการณ์เลวร้ายลงเรื่อยๆ เมื่อเขาตกเป็นจำเลยของสังคมข้อหาก่อคดีลักทรัพย์อย่างไร้เหตุผล ดังนั้นเขาจึงต้องเอาตัวรอดจากผู้คนที่ตามล่าเขาอย่างไร้สติ

- *จุดสูงสุด (Climax)* พอลหลบหนีการตามล่าเข้าไปในไนต์คลับแห่งหนึ่งที่เขาได้รับการช่วยเหลืออย่างแปลกประหลาดด้วยการทำให้เขากลายเป็นรูปปั้นกระดาษและรอดพ้นจากเงื้อมมือของผู้คนเหล่านั้น

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* พอลกลับมาถึง “ บ้าน ” ของเขาเหมือนกับตอนเริ่มต้นที่เขาจากไปเพราะความเข้าใจผิดของโจรกระจอกสองคนที่คิดว่าเขาเป็นสมบัติอันล้ำค่า ถึงแม้ว่า “ บ้าน ” ในความหมายของเขาจะเป็นกิจวัตรอันน่าเบื่อของคนทำงานและอพาร์ทเมนต์ที่เปลี่ยวเหงาในสังคมที่แปลกแยกก็ตาม

4.5.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ชี้ให้เห็นถึงประเด็นของความแปลกแยกในสังคมสมัยใหม่ โดยนำเสนอด้านมืดของสังคมอเมริกันในช่วงปลายศตวรรษที่ยี่สิบที่สะท้อนให้เห็นภาพสังคมที่แตกแยกและเต็มไปด้วยความหวาดกลัว ซึ่งมีสาเหตุมาจากภาวะการไร้อำนาจอันเกิดจากการควบคุมมากเกินไป หรือนัยหนึ่งคือสภาพของบุคคลที่ตกอยู่ใต้อำนาจของสิ่งอื่นและบุคคลอื่น ผ่านทางชีวิตของตัวละครหลักที่เป็นคนในสำนักงานและต้องตกอยู่ใต้อำนาจของนายจ้าง โดยเขารู้สึกว่าตนเองมีชีวิตอยู่อย่างไร้ความหมาย ไร้คุณค่า ขาดความภาคภูมิใจในตนเองและในงานอันน่าเบื่อที่ตนทำ เสมือนตกอยู่ในสภาพที่ถูกลดทอนความเป็นมนุษย์ลง ดังนั้นเหตุการณ์แปลกประหลาดมากมายที่เกิดขึ้นในค่ำคืนหนึ่งจึงเป็นเหมือนฝันร้ายหรือการผจญภัยที่ทำให้เขารู้จักคุณค่าของการมีชีวิต หนังตอกย้ำแก่นความคิดหลักดังกล่าวอย่างชัดเจนด้วยคำพูดประโยคหนึ่งของตัวละครหลักในตอนท้ายที่ว่า “ ผมแค่ต้องการที่จะมีชีวิตอยู่ ” (“ I just want to live.”)

4.5.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องคือ พอล ชายหนุ่มผู้เป็นตัวละครที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับโครงสร้างและแก่นความคิดที่ภาพยนตร์นำเสนอ จากบุคลิกลักษณะของตัวละครจะเห็นได้ชัดเจนว่าบุคลิกภายนอกและอารมณ์ความรู้สึกของเขาขัดแย้งกับสภาพสังคมและตัวละครอื่นที่เขามีปฏิสัมพันธ์ด้วย พอลเป็นตัวละครในลักษณะผู้ถูกกระทำ (Passive) จากการเข้าไปอยู่ในโลกอันแปลกประหลาดที่เขาไม่คุ้นเคยและยิ่งเขาพยายามเป็นผู้กระทำ (Active) ในการหาทางออกจากโลกนั้นมากเท่าใด เหตุการณ์ก็ยิ่งเลวร้ายลงมากเท่านั้น ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นส่วนช่วยกระตุ้นให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้าอย่างมีชั้นเชิงและน่าติดตาม

4.5.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict)[16] เรื่องราวของหนังตั้งอยู่บนความขัดแย้งของตัวละครหลักอย่างพอลกับพลังภายนอกหรือโลกที่เขาไม่คุ้นเคย (Man Against Outside Force) โดยสกอร์เซซี่ได้แสดงให้เห็นถึงความแปลกแยกและเขตแดนของชนชั้นในเมืองแมนแฮตตัน เมื่อพอลก้าวเข้าสู่ดาวทาวน์เมืองที่เต็มไปด้วยผู้คนที่แปลกประหลาดไม่ว่าจะเป็นศิลปิน (Artist) ฮิปปี้ (Hippies) พั๊งค์ (Punks) และชาวยิปซี (Bohemian) พอลรู้สึกได้ทันทีว่าเขาไม่ใช่คนของโลกนั้น แต่ตลอดค่ำคืนอันโชคร้ายเขาก็ไม่สามารถออกมาจากที่นั้นได้ และเมื่อเขาพยายามที่จะติดต่อกับใครสักคนหนึ่ง จึงเกิดเป็นความขัดแย้งกับตัวละครอื่นเพิ่มมากขึ้นจนนำมาซึ่งสถานการณ์ที่เป็นตลกร้ายและความหายนะ

4.5.1.5 มุมมอง (Point of view) มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์มีลักษณะปกติตามแบบแผนของมุมมองการเล่าเรื่องโดยทั่วไป นั่นคือ มุมมองแบบไร้ขอบเขตของผู้กำกับสกอร์เซซี่และโจเซฟ มีเนียน (Joseph Minion) ผู้เขียนบทภาพยนตร์ ในการถ่ายทอดเรื่องราวและการกระทำของตัวละครในสถานการณ์ต่างๆ ที่ทำหน้าที่เป็นตัวผลักดันให้หนังดำเนินไปข้างหน้าโดยมีขอบเขตของการเปิดเผยข้อมูลในลักษณะที่ผู้ชมจะรับทราบไปพร้อมกับตัวละครหลัก (Restricted Narration) ในสถานการณ์ที่แปลกประหลาดและไม่อาจคาดเดาได้

4.5.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เกิดขึ้นในช่วงกลางของทศวรรษที่ 1980 หรือในปีค.ศ. 1985 ซึ่งเป็นยุคสมัยปัจจุบันในขณะที่หนังเรื่องนี้ออกฉาย โดยเรื่องราวในภาพยนตร์เกิดขึ้นไปตามความเป็นจริงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (Chronological) แต่ถึงกระนั้นเหตุการณ์หลักของเรื่องถูกนำเสนอในลักษณะของ “ ช่วงที่ไร้เวลา ” (Timeless) ในโลกที่ให้ความรู้สึกแบบเหนือจริงที่ตัวละครหนึ่งกล่าวว่า “ สำหรับที่แห่งนี้ เวลาไม่ใช่สิ่งสำคัญ ” ในส่วนของพื้นที่หรือ

---

[16] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee (New York : Kentucky Press, 2005), p.200.

สถานที่นั้น เกิดขึ้นทางตอนใต้ของเมืองแมนแฮตตันหรือในย่านดาวทาวน์ที่เปล่าเปลี่ยวและมืดมิด พื้นที่มีลักษณะของเขาวงกต (Labyrinth) ที่เป็นสภาวะแบบปิดอย่างชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาหลักของเรื่องราวที่ตัวละครไม่สามารถหาหนทางออกไปจากสถานที่แห่งนี้ได้

4.5.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ที่ชัดเจนและปรากฏบ่อยครั้งในภาพยนตร์คือ " ประติมากรรมกระดาษรูปมนุษย์ " ที่มีท่าทางหวาดกลัว เสมือนภาพวาด "เดอะ สครีม" ของเอ็ดวาร์ด มุนช์ ซึ่งเป็นสัญญะที่สื่อให้เห็นถึงตัวตนของตัวละครหลักและผู้คนในเมืองที่ต่างจมดิ่งไปกับความกลัว ความไม่ไว้ใจ และ ความไม่ปลอดภัยของชีวิตในสังคมที่แปลกแยกและเต็มไปด้วยความโหดร้าย

4.5.1.8 ฉาก (Setting) ฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ

- ฉากในเวลากลางวัน (Daytime Setting) เป็นฉากในชีวิตประจำวันของตัวละครหลักในตอนเริ่มต้นและตอนจบของเรื่องราว ได้แก่ ฉากภายในสำนักงานและอพาร์ทเมนต์ที่ดูซีดเซียวและขาวโพลน สะท้อนให้เห็นถึงชีวิตของคนเมืองที่น่าเบื่อหน่ายและไม่ต่างอะไรกับซากศพ

- ฉากในเวลากลางคืน (Nighttime Setting) เป็นฉากหลักของเรื่องราวที่หนังนำเสนอ โดยเป็นฉากที่ให้บรรยากาศแบบหนังฟิลม์นัวร์ ได้แก่ ฉากภายในย่านโซโห ของแมนแฮตตันตอนใต้ ในยามค่ำคืนที่มืดมิด (Dark) และ อ้างว้าง (Deserted) เต็มไปด้วยควันที่พุ่งขึ้นมาจากบาทวิถี[17] และสถานที่ที่ตัวละครหลักต้องเข้าไปเกี่ยวข้องไม่ว่าจะเป็นหอพักของมาร์ซี่ ร้านอาหารริเวอร์ ไนท์คลับเบอร์ลิน หรือสถานีรถไฟใต้ดิน ล้วนเป็นสถานที่ปิดทึบแลดูไร้หนทางออก

หนังแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าถึงแม้ฉากของทั้งสองช่วงเวลาจะมีความแตกต่างกันทางกายภาพ แต่ความหมายของฉากทั้งสองนั้นสะท้อนเนื้อหาเดียวกันนั่นคือ การติดอยู่ในโลกที่ไร้ทางออกของคนเมือง เพราะในขณะที่เวลากลางคืนพอลต้องติดกับดักอยู่ในเขาวงกตที่เต็มไปด้วยสถานการณ์และผู้คนที่แปลกประหลาด ในเวลากลางวันเขาก็ต้องติดอยู่ในเขาวงกตที่เต็มไปด้วยโต๊ะทำงานคอมพิวเตอร์และผู้คนที่น่าเบื่อหน่าย เช่นเดียวกัน[18]

---

[17] Roger Ebert, Scorsese by Ebert , p.82.

[18] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.200.

4.5.2 การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง After Hours

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ “ พอล แฮกเกตต์ ” รับบทโดย กริฟฟิน ดันน์ (Griffin Dunne)

ภาพประกอบที่ 4.9 พอล แฮกเกตต์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง After Hours

4.5.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character’s Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* “ พอล แฮกเกตต์ ” ชายหนุ่มชาวอเมริกัน (Anglo-American) นามสกุลของเขามีที่มาจากคำว่า “ Hack ” ซึ่งมีความหมายสองนัยยะ คือ ความหมายของการล้วงข้อมูลซึ่งสอดคล้องกับงานด้านคอมพิวเตอร์ของเขากับความหมายของการทำงานหามรุ่งหามค่ำที่สอดคล้องกับชีวิตการทำงานอันน่าเบื่อหน่าย

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* พอลเป็นชายหนุ่มอายุประมาณ 30 ปี รูปร่างผอม สูง 170 เซนติเมตร เขานิยมแต่งกายด้วยเครื่องแบบทำงาน โดยในภาพยนตร์เครื่องแต่งกายของเขาจะแบ่งออกเป็น 2 ชุด ตามลักษณะของเนื้อหา กล่าวคือ โลกในชีวิตทำงานหรือเวลากลางวัน เขาจะสวมเสื้อเชิ้ตที่สวมทับด้วยสูทสีอ่อนและกางเกงสแลก แต่เมื่อเขา

ก้าวสู่โลกที่มืดมิดและแปลกประหลาดในตอนกลางคืน หนังกำหนดเหตุการณ์ให้เขาต้องเปลี่ยนชุดเป็นสีดำ

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* พอลมีลักษณะของผู้ชายที่อ่อนโยน (Mild-mannered) เฉลียวฉลาด (Intelligence) แต่เขาก็เป็นคนขี้เหงา (Loneliness) และขาดความภาคภูมิใจในตัวเอง เขาชอบอ่านหนังสือและมีนักเขียนคนโปรดคือ เฮนรี่ มิลเลอร์ (Henry Miller) เจ้าของนวนิยายอีโรติกชื่อดังอย่าง " Tropic of Cancer " ที่พอลชอบอ่านซ้ำบ่อยครั้ง

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* ภาพยนตร์ไม่ให้รายละเอียดและที่มาของตัวละครหลักมากนัก โดยนำเสนอตัวละครหลักในลักษณะของการเป็นตัวแทน " คนเมือง " ทุกคนในสังคม ผ่านทางพอล ชายหนุ่มชาวอเมริกันที่อาศัยอยู่ในอพาร์ทเมนต์บนถนนสายที่ 91 ด้านเหนือทางตะวันออกของแมนแฮตตัน อย่างโดดเดี่ยว เขาพบว่าตนเองติดอยู่ในโลกของสังคมสมัยใหม่ทั้งเรื่องเงินทอง การยอมรับ และกิจวัตรประจำวันอันน่าเบื่อหน่าย เขาเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านคอมพิวเตอร์ที่มีโต๊ะอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมและทำงานอย่างไร้ความหมาย รวมทั้งปล่อยเวลาในชีวิตให้ผ่านไปในตอนเย็นด้วยการดูโทรทัศน์อย่างอ้างว้างและถูกตัดขาดจากการปฏิสัมพันธ์กับคนภายนอก[19]

4.5.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) มุมมองที่ชัดเจนของพอลที่มีต่อโลกหรือสภาพแวดล้อมที่อาศัยอยู่นั้น เขาคิดว่าตนเป็นชายหนุ่มคนหนึ่งที่เป็นสมาชิกของ " สังคมอันแปลกแยก " ในยุคสมัยใหม่ที่ทุกคนต่างเป็นมนุษย์ทำงาน และต้องดิ้นรนเพื่อเอาตัวรอด เขาเบื่อหน่ายต่อกิจวัตรที่ซ้ำซากจำเจ ไม่ว่าจะเป็นการที่ต้องติดอยู่ในคอกสี่เหลี่ยมภายในสำนักงานที่เขาประกอบอาชีพ หรือความเหงาที่ได้จากการอยู่อย่างโดดเดี่ยวภายในอพาร์ทเมนต์ ที่ถูกตัดขาดออกจากผู้คนและโลกภายนอก

4.5.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) จากมุมมองและความเชื่อของตัวละครที่มีต่อสภาพชีวิตที่เขาอาศัยอยู่นั้น ได้ส่งผลต่อทัศนคติที่ทำให้ตัวละครรู้สึกว่าตนใช้ชีวิตอยู่อย่างไร้ความหมาย ไม่มีคุณค่าและขาดความภาคภูมิใจในตัวเอง ดังนั้นเขาจึงทำงานโดยปล่อยเวลาให้สูญเสียไปในแต่ละวันอย่างไร้จุดหมายและไม่เกิดประโยชน์ เพราะเขาไม่ได้รักในงาน หรือแม้แต่การไม่ได้รักตนเอง

---

[19] Ibid., p.199.

4.5.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการหลักของตัวละครมาจากความต้องการพื้นฐานในการผ่อนคลายจากอาชีพการงานและชีวิตที่น่าเบื่อหน่าย ความต้องการดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นของเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ และเปิดเผยให้เห็นถึงความต้องการที่เปลี่ยนแปลงไปในอีกสองระดับที่ต่อเนื่องกันตามปฏิสัมพันธ์และสถานการณ์ที่พลิกผัน กล่าวคือ

1. ความต้องการการผ่อนคลาย (Need some fun) คือความต้องการแรกเริ่มของตัวละครหลักอย่างพอล ที่เป็นความต้องการพื้นฐานของผู้ชายหลังจากพบกับผู้หญิงสาวสวยที่มีปฏิสัมพันธ์ตอบสนองกัน เขาต้องการหลับนอนกับเธอในค่ำคืนหนึ่งเพียงชั่วครั้งชั่วคราว เพื่อผ่อนคลายจากความตึงเครียด ความเปลี่ยวเหงา และการทำงานอันน่าเบื่อหน่าย
2. ความต้องการกลับบ้าน (Need to go home) คือความต้องการที่เกิดขึ้นหลังจากเหตุการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปเมื่อเขาพบว่าผู้หญิงที่เขาต้องการหลับนอนด้วยมีพฤติกรรมและปูมหลังอันแปลกประหลาด ประกอบกับการที่เขาต้องมาติดในเมืองหรือโลกที่เขาไม่คุ้นเคย โลกที่เต็มไปด้วยผู้คนที่มีจิตใจไม่ปกติและเต็มไปด้วยความหวาดกลัว
3. ความต้องการที่จะมีชีวิตอยู่ (Need to live) คือความต้องการสุดท้ายของพอลหลังจากที่เขาตกเป็นผู้ต้องหาคดีลักทรัพย์และถูกตามล่าจากผู้คนที่ไร้สติ เขาต้องการที่จะมีชีวิตรอดออกไปจากเมืองนี้ถึงแม้ว่าจะต้องกลับไปใช้ชีวิตอย่างไร้สีสันเหมือนเดิมก็ตาม

4.5.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของตัวละครหลักในภาพยนตร์ก็คือความขัดแย้งกับพลังภายนอกหรือโลกที่เขาอาศัยอยู่ ซึ่งหนังนำเสนอให้เห็นอย่างเด่นชัด โดยสามารถแบ่งออกได้เป็นสองส่วนคือ

- โลกแห่งความเป็นจริงในชีวิตประจำวัน ที่พอลรู้สึกเบื่อหน่ายและการเป็นคนที่แปลกแยกจากสังคม ไม่ว่าจะหน้าที่การงานหรือความเป็นส่วนตัวอันเปลี่ยวเหงา ซึ่งความขัดแย้งนี้ได้ส่งผลต่อมุมมองความคิด และความต้องการที่จะผ่อนคลายสิ่งเหล่านี้ด้วย

- โลกที่ให้ความรู้สึกเหนือจริง ที่ถูกนำเสนอในลักษณะของฝันร้ายในค่ำคืนหนึ่งเมื่อพอลต้องเข้าไปอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ไม่คุ้นเคยและรู้ตัวว่าเขาไม่ใช่คนของที่นั้น จึงมีความพยายามที่จะออกมา

ซึ่งความขัดแย้งตามลักษณะดังกล่าวข้างต้น ได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างเขากับผู้อื่นหรือตัวละครอื่นในเรื่องติดตามมา เช่น ความขัดแย้งระหว่างเขากับมาร์ซี่ จนเป็นเหตุให้เธอต้องฆ่าตัวตายหรือ

ความขัดแย้งระหว่างเขากับจูลี่ พนักงานเสิร์ฟที่มีพฤติกรรมแปลกประหลาดซึ่งเป็นผู้นำหายนะมาสู่ตัวเขาในตอนท้ายของเรื่อง เป็นต้น

4.5.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการในสามระดับของตัวละครที่เปลี่ยนไปตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น การบรรลุเป้าหมายของตัวละครจึงเป็นไปในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ

1. การบรรลุเป้าหมายในการหาความผ่อนคลาย หลังจากที่เขาพบกับมาร์ซี่ที่ร้านกาแฟในค่ำคืนหนึ่ง เขาสนทนากับเธอจนสามารถได้รับเบอร์โทรศัพท์ และไม่รีรอที่จะติดต่อกลับไปในคืนนั้น เมื่อเธอเชื้อเชิญให้เขาไปหาเธอที่ห้อง พอลรีบตอบตกลงและนั่งแท็กซี่จากทางเหนือของเมืองที่เขาอาศัยอยู่ ลงมาทางใต้ซึ่งเป็นระยะทางไกลเพื่อที่จะได้หลับนอนกับเธอ
2. การบรรลุเป้าหมายในการกลับบ้าน เมื่อพอลเริ่มรู้สึกว่ามาร์ซี่มีพฤติกรรมที่ไม่ปกติ เขาจึงต้องการที่จะกลับบ้าน โดยเริ่มจากการวิ่งฝ่าสายฝนเพื่อไปยังสถานีรถไฟใต้ดิน แต่ค่าโดยสารขึ้นราคาจนเขาไม่สามารถจะจ่ายได้ เขาจึงพยายามลักลอบปีนเข้าไป แต่ก็ไม่เป็นผล ดังนั้นเขาจึงพยายามไปขอความช่วยเหลือจากคนที่อยู่ในเมืองที่มีพฤติกรรมประหลาด ตั้งแต่การขอยืมเงินจากบาร์เทนเดอร์หนุ่มที่ขี้หวาดระแวง การขอใช้โทรศัพท์จากผู้หญิงที่ที่มีอาการทางจิต หรือแม้แต่เกย์หนุ่มที่เขาพบเจอระหว่างทาง
3. การบรรลุเป้าหมายที่จะมีชีวิตรอดออกไปจากเมือง เมื่อพอลถูกตามล่าจากผู้คนในเมืองที่ไม่ปกติเหล่านั้น พอลพยายามทำทุกวิถีทางที่จะออกจากเมือง ด้วยการหลบหนีและโทรศัพท์แจ้งความกับตำรวจ แต่ก็ถูกปฏิเสธอย่างไม่ใยดี เขาจึงกลับไปหากีกี้เพื่อขอความช่วยเหลือจนได้พบกับสาวใหญ่ใจดีที่ช่วยเหลือเขาด้วยการอำพรางตัวพอลด้วยกระดาษกับปูนปลาสเตอร์ ก่อนที่เขาจะบรรลุเป้าหมายจากความผิดพลาดของโจรกระจอกสองคน

4.5.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) การเปลี่ยนแปลงของตัวละครที่ชัดเจนที่สุด คือ การเปลี่ยนแปลงความต้องการและทัศนคติของการมีชีวิต เมื่อเขาเริ่มต้นจากการเป็นผู้ชายทำงานในเมืองใหญ่ที่เต็มไปด้วยความแปลกแยก ความเปลี่ยวเหงา และความไร้ชีวิตชีวาของกิจการงานอันน่าเบื่อหน่าย แต่เมื่อคืนหนึ่งที่เขาต้องเข้าไปเผชิญอยู่ในโลกที่เขาไม่คุ้นเคย และต้องเจอกับผู้คนและสถานการณ์ที่แปลกประหลาด จนเขารู้สึกว่าตนจะไม่สามารถออกมาจากสถานที่แห่งนั้นได้ เขาจึงต้องดิ้นรนเพื่อที่จะรักษาชีวิตของตนไว้ ขณะเดียวกันก็ได้มองเห็นถึงคุณค่าของการมีชีวิตอยู่ถึงแม้ว่าเมื่อเขาพ้นออกไปจากสภาพดังกล่าวแล้ว เขาจะต้องกลับไปเผชิญกับชีวิตอันน่าเบื่อหน่ายเช่นเดิมก็ตาม

ภาพประกอบที่ 4.10 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง **After Hours**

4.6 ภาพยนตร์เรื่อง The Color of Money (1986)

" ฟาส เอ็ดดี้ เฟลสัน " ('Fast Eddie' Felson) อดีตนักพูลมือหนึ่งที่เลิกราวงการไปกว่ายี่สิบปี ปัจจุบันเขายังคงเล่นพูล เพียงแต่ไม่ได้เล่นเพื่อหาเงินหรือล่ารางวัลเหมือนเมื่อก่อน เขากลายเป็นเซลแมนขายสุราที่ประสบความสำเร็จในอาชีพ มีรถคาดิแลคสีขาวคันยาวที่เขาภูมิใจ พร้อมกับความสัมพันธ์อันหวานอมขมกลืนกับจาเนล (Janelle) บาร์เทนเดอร์สาวที่คบหากันมานาน ในคืนหนึ่งเขาได้เห็น " วินเซนท์ ลอเรีย " (Vincent Lauria) เด็กหนุ่มนักเล่นพูล ซึ่งเป็นเสมือนแบบพิมพ์ของตัวเขาเมื่อสมัยหนุ่ม ความทรงจำเก่าๆ ของเอ็ดดี้กลับคืนมาและพยายามที่จะเรียกหาวันเวลาที่เคยรุ่งเรือง โดยอาศัยผ่านทางตัวชายหนุ่มผู้อวดดีแต่อ่อนประสบการณ์คนนี้ เอ็ดดี้ก้าวเข้ามาเป็นผู้จัดการและที่ปรึกษาให้กับวินเซนท์ เพื่อช่วยให้เขาก้าวสู่โลกของการแข่งขันชิงเงินก้อนใหญ่ที่แอตแลนติกซิตี้ ซึ่งเอ็ดดี้มั่นใจว่าพรสวรรค์และความสามารถของวินเซนท์จะถล่มคู่แข่งและทำเงินได้อย่างมหาศาล

ความท้าทายของเอ็ดดี้ในเรื่องนี้ คือการฝึกให้วินเซนท์รู้จักควบคุมอารมณ์และคิดแต่เรื่องการแข่งขันชิงเงินเพียงอย่างเดียว โดยไม่ให้สนใจสิ่งยั่วยุที่รายล้อมรอบโต๊ะพูลอยู่ ในตอนแรกวินเซนท์ยังไม่มั่นใจในแผนการของเอ็ดดี้นัก ดังนั้นเอ็ดดี้จึงไปหว่านล้อม " คาร์เมน " (Carmen) แฟนสาวของวินเซนท์ที่ฉลาด เซ็กซี่ และ มีความทะเยอทะยานสูงให้เธอเห็นด้วยกับเขา เอ็ดดี้สังเกตเห็นว่าถึงแม้คาร์เมนจะตื่นเต้นกับการที่ได้อยู่กับวินเซนท์และโต๊ะพูล แต่เธอเริ่มที่จะเบื่อกับชีวิตเดิมๆ เขาจึงคิดว่าเขาควรทำความตกลงกับสาวสวยคนนี้ เพื่อที่ทั้งเขาและเธอจะได้ควบคุมวินเซนท์ให้ไปนำเงินก้อนใหญ่มา ซึ่งในที่สุดวินเซนท์ก็ยอมร่วมเดินทางไปแอตแลนติกซิตี้ เพื่อร่วมแข่งขันพูลครั้งใหญ่เพราะกลัวว่าตนจะเสียคนรักไป

ทั้งสามคนตระเวนออกเดินทางไปเล่นพูลยังสถานที่ต่างๆ โดยเอ็ดดี้สอนกลยุทธ์ในการเล่นเพื่อดูดเงินจากนักพนันให้ได้ผลประโยชน์มากที่สุด เป็นการเล่นเกมที่ใช้สมองและแผนการที่แยบคาย หากแต่คนหนุ่มอวดดีอย่างวินเซนท์ สิ่งที่เขาต้องการมากที่สุดคือชัยชนะ เอ็ดดี้เริ่มไม่พอใจต่อการเล่นนอกแผนการของวินเซนท์ จนทำให้ต้องสูญเงินไปเป็นจำนวนมาก เขาพยายามใช้คาร์เมนเป็นเครื่องมือเพื่อทำให้วินเซนท์หึงหวงและขาดความมั่นใจ ก่อนที่จะสอนให้เด็กหนุ่มรู้ว่าการแกล้งยอมแพ้ในตอนแรกก็เพื่อที่จะได้เม็ดเงินอย่างคุ้มค่าในภายหลัง แต่เด็กหนุ่มอย่างวินเซนท์ยังคงมีความหัวรั้นตามความคิดของเขา เอ็ดดี้เริ่มมองเห็นภาพสะท้อนของตนเองในวัยหนุ่มแจ่มชัดขึ้นทีละน้อยและความฝันในการเล่นพูลเพื่อให้ได้ชัยชนะก็ถูกปลุกอีกครั้ง หลังจากเกมที่วินเซนท์เล่นกับเกรดี้ ซีซั่น (Grady Seasons) เอ็ดดี้นำไม้บารามุตต้าที่มอบให้กับวินเซนท์ออกไปเล่นพูลเพื่อหาเงินตามกลยุทธ์และแผน

การหลอกลวงคู่ต่อสู้ของเขา จนกระทั่งตกหลุมพรางให้กับเอมอส (Amos) เด็กหนุ่มผิวสีคนหนึ่ง และพ่ายแพ้อย่างเสียฟอร์ม เอ็ดดี้เสียใจกับความผิดพลาดของตน เขาบอกเลิกการเป็นผู้จัดการให้กับวินเซนท์พร้อมกับให้เงินก้อนหนึ่งเพื่อเดินไปบนเส้นทางแห่งชัยชนะยังแอตแลนติกซิตี้ ส่วนเขาก็ต้องการที่จะได้รับชัยชนะจากการเล่นพูลด้วยความขาวสะอาดมากกว่าการเล่นเพื่อการพนันและเงินทอง

วินเซนท์เปลี่ยนแปลงตนเองเป็นนักเล่นพูลและนักพนันที่เฉลียวฉลาดเหมือนอย่างที่เอ็ดดี้ต้องการให้เขาเป็น ส่วนเอ็ดดี้ก็เริ่มฝึกซ้อมฝีมือให้กลับมาคืนฟอร์มอีกครั้งก่อนที่ชายต่างวัยทั้งคู่จะไปเจอกันที่การแข่งขันพูลครั้งยิ่งใหญ่ พร้อมกับความแน่วแน่ของเอ็ดดี้ที่จะเล่นและเอาชนะการแข่งขันเพื่อให้ได้รับคุณค่าในตนเองกลับคืนมา

4.6.1 <u>โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง The Color of Money</u>

4.6.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ถึงแม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะได้ชื่อว่าเป็นภาคต่อของภาพยนตร์เรื่อง “ The Hustler ” ของผู้กำกับโรเบิร์ต รอสเสน (Robert Rossen) ในปีค.ศ. 1961 แต่สกอร์เซซี่ก็มีแนวทางของตนเองที่โดดเด่น จนสร้างความแตกต่างทั้งในงานด้านภาพและตัวละครที่มีความคลุมเครือมากกว่า ในโลกของการเล่นพูลที่ถูกลวงตาและเคลือบแฝงไปด้วยแสงสีจากหลอดไฟนีออน โดยหนังวางเหตุการณ์ให้เกิดขึ้น 25 ปี หลังจากที่เอ็ดดี้ อำลาจากวงการเล่นพูลนับตั้งแต่ในเกมที่เขาต่อกรกับนักพูลในตำนาน “ มินเนโซต้า แฟทส์ ” (Minnesota Fats) เป็นครั้งสุดท้าย โครงเรื่องของหนังดำเนินไปตามสูตรสำเร็จโดยเริ่มจากพื้นฐานของเรื่องที่มืออาชีพผู้มีอายุมากต้องเจอกับเด็กหนุ่มรุ่นใหม่ จากนั้นเป็นเรื่องของเด็กที่อยากเอาชนะครูเพื่อชิงความเป็นหนึ่ง และมุ่งไปที่ตอนจบของเรื่องราวในฉากการแข่งขันพูลครั้งยิ่งใหญ่ หากนำมาแบ่งตามลักษณะของการดำเนินเรื่องแล้ว สามารถสรุปได้ดังนี้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละครหลักอย่างเอ็ดดี้ เฟลสัน ในวัยกลางคนที่มีอาชีพเป็นเซลแมนขายสุรา ก่อนที่จะพบกลับวินเซนท์ เด็กหนุ่มนักเล่นพูลที่เป็นผู้จุดไฟฝันของเอ็ดดี้ให้ลุกโชนอีกครั้ง เอ็ดดี้เสนอตัวเข้าเป็นผู้จัดการและฝึกสอนเทคนิคการเล่นเพื่อทำเงินให้กับวินเซนท์และแฟนสาว ก่อนที่ทั้งสามจะออกเดินทางไปแอตแลนติกซิตี้ ที่ซึ่งวินเซนท์จะไปร่วมการแข่งขันพูลครั้งยิ่งใหญ่
- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* ทั้งสามตระเวนเล่นพูลตามสถานที่ต่างๆ ด้วยแผนการและเทคนิคของเอ็ดดี้ ซึ่งขัดแย้งกับทัศนคติของเด็กหนุ่มอย่างวินเซนท์ จนถึงวันที่

เอ็ดดี้ตกหลุมพรางให้กับเด็กหนุ่มนักเล่นพูลคนหนึ่ง ประกอบกับการที่เขาเริ่มชิงชังกับพฤติกรรมของวินเซนท์ที่เปรียบเสมือนภาพสะท้อนของตัวเขาเองในวัยหนุ่ม เขาจึงขอแยกทางจากวินเซนท์พร้อมกับมุ่งมั่นที่จะเดินไปตามเส้นทางของตัวเองโดยไม่หวังเงินทองดังเช่นที่แล้วมา

- *จุดสูงสุด (Climax)* เอ็ดดี้และวินเซนท์พุ่งเป้าหมายไปที่การแข่งขันพูลในแอตแลนติกซิตี้ ทั้งสองเจอกันในการแข่งขันครั้งสุดท้าย เมื่อวินเซนท์ยอมแกล้งแพ้เพื่อให้ได้รับเงินพนันก้อนโตซึ่งทำให้เอ็ดดี้รู้สึกเจ็บปวด

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* เอ็ดดี้ขอท้าแข่งกับวินเซนท์อีกครั้งในเกมแห่งศักดิ์ศรีและไม่มีเงินเป็นเดิมพัน หนังจบลงโดยไม่แสดงให้เห็นว่าใครเก่งกว่าใคร หรือใครคือผู้ชนะ หากแต่สายฟ้า เอ็ดดี้ เฟลสัน ได้กลับมาแล้ว

4.6.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ คุณค่าของการเป็นมนุษย์ที่ถูกตีแผ่ผ่านเรื่องราวของชัยชนะและความพ่ายแพ้ในเกมกีฬา ระหว่างอำนาจของเงินตรากับคุณค่าในตนเอง ของชายวัยกลางคนคนหนึ่งที่พยายามเรียกวันเวลาที่มีค่าและศรัทธาในตนเองกลับคืนมา จากการที่เคยมีประสบการณ์อย่างโชกโชนในวัยหนุ่มและถูกจุดไฟฝันให้ลุกโชนขึ้นอีกครั้งโดยเด็กหนุ่มผู้เปรียบเสมือนกับภาพสะท้อนของตัวเขาเอง

4.6.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องนี้ คือ เอ็ดดี้ เฟลสัน ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับโครงสร้างและขับเคลื่อนเรื่องราวให้พัฒนาไปข้างหน้า ด้วยความพยายามที่จะสอนเด็กหนุ่มอวดดีอย่างวินเซนท์ ให้มองเห็นถึงความสำคัญของการเรียนรู้จิตใจของมนุษย์และเล่นเกมอย่างฉลาดหลักแหลม โดยเน้นความสัมพันธ์ของตัวละครในลักษณะของครูกับลูกศิษย์ที่มีส่วนช่วยกระตุ้นให้เกิดความขัดแย้งและการเปลี่ยนแปลงที่ตัวละครหลักต้องเผชิญ จากลักษณะของการที่เป็นผู้กระทำ (Active) ในตอนต้น ก่อนที่จะกลายเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive) จากกิเลส ความกระหาย และ ความปรารถนาของเขาเอง จนทำให้ตัวละครต้องพยายามฟันฝ่าต่อความขัดแย้งภายในจิตใจที่เกิดขึ้น ซึ่งถือเป็นมิติที่ทำให้ตัวละครมีความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

4.6.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) เนื่องจากเรื่องราวของหนังตั้งอยู่บนความสัมพันธ์ของตัวละครหลัก เอ็ดดี้ เฟลสัน กับ วินเซนท์ และความกระหายในเงินทองที่ได้มาจากชัยชนะของการ

เล่นพูล ดังนั้นความขัดแย้งจึงเกิดขึ้นในสองลักษณะ นั่นคือความขัดแย้งระหว่างตัวละครตามปฏิสัมพันธ์ในเชิงอำนาจที่แตกต่างกัน (Man Against Man) กับความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครหลัก (Man Against Himself) ที่เริ่มมองเห็นข้อบกพร่องของตนเองผ่านทางวินเซนท์ เด็กหนุ่มที่เขาใช้เป็นเครื่องมือ ในการกลับมาเดินบนเส้นทางของวงการพูลและการล่ารางวัลอีกครั้งหนึ่ง

4.6.1.5 มุมมอง (Point of view) มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ มีลักษณะตามแบบฉบับของหนังฮอลลีวู้ดคลาสสิกโดยทั่วไป ซึ่งเป็นมุมมองแบบไร้ขอบเขตที่ผู้กำกับเป็นผู้กำหนดเรื่องราวและถ่ายทอดเนื้อหาให้กับผู้ชมได้รับทราบ โรเจอร์ อีเบิร์ท นักวิจารณ์ชื่อดังกล่าวถึงมุมมองในการเล่าเรื่องของหนังเรื่องนี้ว่า[20] “ ถึงแม้สกอร์เซซี่จะมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ตลาดตามกระแสทั่วไปที่มีดาราใหญ่มานำแสดงเป็นตัวละครที่เคยโด่งดังในอดีต แต่สกอร์เซซี่ยังมีความหัวรั้นในแบบเลือดศิลปินที่มีอยู่ในตัวอย่างเต็มเปี่ยม โดยเขาได้พยายามสร้างเรื่องราวเกี่ยวกับตัวละครที่ออกมาจากจินตนาการของเขาเอง ไม่ใช่จากเรื่องของคนอื่นที่เคยเขียนไว้เมื่อ 25 ปีก่อน ”

4.6.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงปลายของทศวรรษที่ 1980 หรือในปีค.ศ. 1986 ซึ่งเป็นยุคสมัยปัจจุบันในขณะที่หนังเรื่องนี้ออกฉาย โดยเรื่องราวในภาพยนตร์เกิดขึ้นไปตามความเป็นจริงของลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหรือตามเส้นของเวลา (Chronological) ที่กาลเวลาได้ผ่านมาถึง 25 ปี นับตั้งแต่ตัวละคร เอ็ดดี้ เฟลสัน ปรากฏตัวครั้งแรกในภาพยนตร์เรื่อง “ The Hustler ” ในปีค.ศ. 1961 ในส่วนของพื้นที่หรือสถานที่นั้น เหตุการณ์เกือบทั้งหมดเกิดขึ้นภายในห้องเล่นพูลที่มืดทึบ บาร์เหล้า ร้านอาหาร และห้องพักในโรงแรม ระหว่างเมืองชิคาโกถึงแอตแลนติกซิตี้ ซึ่งทั้งหมดเป็นสถานที่ที่มีสภาวะแบบปิดและสะท้อนให้เห็นถึงความขัดแย้งหรือความคับข้องใจของตัวละคร

4.6.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับตัวละครเอ็ดดี้ เฟลสัน และปรากฏอยู่โดยตลอดในภาพยนตร์ ก็คือ “ รถยนต์คาดิแลคสีขาว ” ที่เป็นเครื่องนำพาให้เขาไปสู่แสงสว่าง เปรียบเสมือนกับยุคสมัยใหม่ของเรือฟลายอิ้ง ดัชแมนด์ (Flying Dutchman) ในตำนานที่นำพาเจ้าของเคลื่อนย้ายจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่งด้วยความกลัวว่าคำสาปจะไล่ตามจับเขาทัน สำหรับเอ็ดดี้ก้เช่นเดียวกัน ถึงแม้ว่ารถยนต์ภายนอกของเขาจะเป็นสีขาวที่บริสุทธิ์ หรือแสงสว่างที่เขากำลังจะไปถึง แต่ภายในกลับบุด้วยสีแดง อันหมายถึง เพศ และ ความผิดบาปที่ยังคงไล่ตามเขาไปทุกที่

---

[20] Roger Ebert, Scorsese by Ebert , p.89.

4.6.1.8 ฉาก (Setting) พิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละคร คือ ฉากที่แสดงให้เห็นถึงสภาพแบบแผนและกิจวัตรประจำวันของตัวละครหลัก โดยเป็นฉากระหว่างทางของการไปแข่งขันพูลตั้งแต่เมืองชิคาโกถึงแอตแลนติกซิตี้ ซึ่งประกอบไปด้วย

- โรงเล่นพูล ที่มืดทึบและอบอวลไปด้วยควันบุหรี่หลายแห่ง ซึ่งเป็นฉากที่เอ็ดดี้ใช้ฝึกสอนเทคนิคการเล่นพูลให้แก่วินเซนท์
- รถยนต์คาดิแลคสีขาว ภายในบุด้วยเบาะหนังสีแดงซึ่งเป็นพาหนะที่ตัวละครทั้งสามใช้เดินทางไปยังสถานที่ต่างๆ
- บาร์เหล้า ร้านอาหาร และโรงแรมขนาดเล็ก (Motel) ซึ่งเป็นที่พักระหว่างทางของตัวละคร
- ฉากโรงแข่งขันพูลขนาดใหญ่ที่แอตแลนติกซิตี้ ซึ่งประกอบไปด้วยอัฒจรรย์ล้อมรอบและโต๊ะพูล 30 โต๊ะ สำหรับการแข่งขัน

4.6.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Color of Money</u>

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ เอ็ดดี้ เฟลสัน ” รับบทโดยพอล นิวแมน (Paul Newman) ซึ่งเป็นบทบาทเดิมที่เคยได้รับในภาพยนตร์เรื่อง “ The Hustler ” เมื่อปีค.ศ.1961

4.6.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* “ เอ็ดดี้ เฟลสัน ” หรือได้รับฉายาว่า “ สายฟ้าเอ็ดดี้ ” (‘Fast Eddie’ Felson) อดีตนักเล่นพูลชาวอเมริกัน (Anglo-American) มือฉมังที่เกษียณออกจากวงการ
- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* เอ็ดดี้ เฟลสัน เป็นชายวัยกลางคน ไว้หนวด ผมสีเงิน (Silver-haired) รูปร่างสูงโปร่ง มีส่วนสูง 177 เซนติเมตร เขานิยมแต่งตัวให้ดูดี เสมอด้วยเครื่องแบบที่ภูมิฐาน สวมเสื้อเชิ้ตที่ทับด้วยชุดสูทสีเทาและสีน้ำตาลอ่อน เพื่อแสดงให้เห็นรสนิยมและมีเสน่ห์ดึงดูดลูกค้า จากการมีอาชีพเป็นเซลแมนขายสุรายี่ห้อดัง

ภาพประกอบที่ 4.11 **<u>เอ็ดดี้ เฟลสัน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Color of Money</u>**

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* เอ็ดดี้ เฟลสัน เป็นชายวัยกลางคนที่ดูใจดี (Genial) ผ่านประสบการณ์ในชีวิตมาอย่างโชกโชน เขาเป็นคนที่รู้ว่าตนเองเป็นใคร คิดอะไร และคุณค่าที่แท้จริงอยู่ตรงไหน[21] ซึ่งทำให้เขาเป็นคนที่มั่นใจ (Confidence) มีความคิด (Conceit) และมองโลกแห่งการพนันได้อย่างเข้าถึงและเฉียบคม (Wiser man)

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* ภาพยนตร์ไม่ค่อยเน้นที่มาของตัวละคร เอ็ดดี้ เฟลสัน เท่าใดนัก เพราะตัวละครนี้สมบูรณ์แบบมาแต่ต้นแล้ว[22] ดังนั้น หลังจาก 25 ปีที่เขาอำลาวงการเล่นพูล โดยพบกับมินเนโซตา แฟทส์ เป็นครั้งสุดท้าย ปัจจุบันเขาเป็นชายวัยกลางคนที่เคร่งศาสนาและนับถือพระเจ้า โดยมีอาชีพเป็นเซลแมนขายสุราและเปิดบาร์เล่นพูลขึ้นแห่งหนึ่งในชิคาโก พร้อมกับความสัมพันธ์อันอบอุ่นแต่ก็หวานอมขมกลืนของเขากับจาเนลล์ บาร์เทนเดอร์สาวที่คบกันมานาน ก่อนที่เขาจะพบกับเด็กหนุ่มที่ทำให้ชีวิตเขาเปลี่ยนไปอีกครั้งหนึ่ง

---

[21] Ibid., p.90.

[22] Ibid.

เอ็ดดี้ เฟลสัน มีความสัมพันธ์กับคนสองคน ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสัมพันธ์ต่อเรื่องราวในภาพยนตร์ ได้แก่

1. วินเซนท์ ลอว์เรีย เด็กหนุ่มผู้อวดดี (Cocky) มั่นใจในความสามารถของตนเองสูง (Over-confident) แต่อ่อนประสบการณ์ เขาเป็นชายหนุ่มหัวรั้นที่มีพรสวรรค์และฝีมือในการเล่นพูล โดยรู้วิธีที่จะเอาชนะคู่ต่อสู้ แต่ไม่รู้วิธีที่จะสร้างเม็ดเงินจากความสามารถเหล่านั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่เอ็ดดี้มองเห็นและเข้ามาฝึกเขาให้รู้จักการเล่นเกมโดยใช้สมอง ความกล้าหาญ และการควบคุมอารมณ์ โดยให้เกมการเล่นเป็นไปตามกลอุบายที่เอ็ดดี้วางไว้ เพื่อหลอกล่อเอาเงินเดิมพันจากคู่ต่อสู้ให้ได้มากที่สุด
2. คาร์เมน แฟนสาวของวินเซนท์ผู้ร่วมเดินทางไปกับสองชายหนุ่ม คาร์เมนเป็นผู้หญิงที่ฉลาด เซ็กซี่ และมีความทะเยอทะยานสูง เธอมีอายุมากกว่าวินเซนท์ และเข้มแข็งกว่าเขา เธอชอบความตื่นเต้นกับการที่ได้อยู่กับวินเซนท์และโต๊ะพูล ดังนั้นเธอจึงถูกเอ็ดดี้ใช้เป็นเครื่องมือเพื่อทำให้วินเซนท์ก้าวไปสู่ความสำเร็จ

4.6.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) อาจกล่าวได้ว่าเสียงบรรยายในตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์* ที่หากฟังโดยผิวเผินแล้ว เป็นการบรรยายให้เห็นถึงลักษณะของเกมการเล่นพูล แต่แท้ที่จริงเสียงบรรยายนั้นได้พูดถึงการใช้ชีวิต ที่ว่า

" ไนน์บอล (Nine ball) เป็นเกมแบบหนึ่งต้องแทงตามเลขบนลูก และลูกที่จะปิดเกมคือลูกเก้า ถึงผู้เล่นจะแทงลูกที่หนึ่งถึงลูกที่แปดได้ แต่หากพลาดลูกที่เก้าเขาก็แพ้ เช่นเดียวกันที่ผู้เล่นแทงเบรกได้ลูกเก้าเขาก็จะชนะไป จึงมีผู้กล่าวว่า โชคเป็นตัวกำหนดชัยชนะ แต่สำหรับบางคน โชคเป็นเพียงแค่ส่วนหนึ่งเท่านั้น "

ซึ่งลักษณะดังกล่าวข้างต้น สะท้อนให้เห็นถึงมุมมองหรือความเชื่อของตัวละครหลักอย่างเอ็ดดี้ เฟลสัน ได้ชัดเจน เขาเป็นผู้ชายที่เชื่อว่าชัยชนะเกิดจากการเรียนรู้จิตใจของมนุษย์และการวางกลอุบายที่ชาญฉลาด ชัยชนะไม่ได้ถูกกำหนดด้วยโชคชะตา หากแต่ต้องใช้มันสมองและฝีมือ ซึ่งเอ็ดดี้มองเห็นอย่างชัดเจนผ่านตัวละครของวินเซนท์ เด็กหนุ่มที่เอ็ดดี้มั่นใจในความสามารถของการเล่นพูลและเป็นตัวที่จะสร้างเม็ดเงินให้เขาได้อย่างมหาศาล ดังนั้นเอ็ดดี้จึงพาวินเซนท์ไปยังแอตแลนติกซิตี้เพื่อแข่งขันชิงเงินก้อนใหญ่ ซึ่งเอ็ดดี้มองว่าเมืองนี้คือสนามที่นักพนันทุกคนจะต้องพ่ายแพ้และเสียเงินให้กับเขา

---

* เสียงบรรยายในตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ เป็นเสียงของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ที่ทำหน้าที่ด้วยตนเอง

4.6.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) ทัศนคติที่ชัดเจนที่สุดของตัวละครคือ ความหอมหวานของเงินที่ได้มาจากชัยชนะในการเล่นพูลที่เต็มไปด้วยกลอุบายและเล่ห์เหลี่ยมชั้นเชิงในการหลอกล่อคู่ต่อสู้ ครั้งหนึ่งเขาเปิดเผยความรู้สึกที่มีต่อการกลับเข้าสู่วงการเล่นพูลและการพนันให้แก่วินเซนท์ฟัง โดยเขากล่าวว่า " เมื่อตอนที่ฉันขายเหล้า เหล้าไม่เคยดื้อกับฉันแต่มันน่าเบื่อสิ้นดี พอแกโผล่ขึ้นมา ฉันก็ได้กลับมาสนุกอีกครั้งหนึ่ง แกทำให้ฉันนึกได้ว่าเงินที่ได้มาจากชัยชนะมันหอมหวานมากเหลือเกิน ยี่สิบกว่าปีมาแล้วที่ฉันวางมือ ฉันเลิกไปแล้วแต่แกก็มาจุดไฟให้ฉันอีกครั้ง "

ดังนั้นการสอนวินเซนท์ให้เล่นพูลด้วยเทคนิคและกลอุบายอันแยบยล ก็เพื่อเก็บเกี่ยวเม็ดเงินให้ได้มากที่สุด โดยการให้วินเซนท์ยอมแพ้เพื่อเพิ่มแต้มต่อและชนะเงินเดิมพันก้อนโตในภายหลัง หากแต่ทัศนคติของผู้ที่มีประสบการณ์และผ่านโลกมามากอย่างเอ็ดดี้ ขัดแย้งกันอย่างชัดเจนกับทัศนคติของเด็กหนุ่มหัวรั้นอย่างวินเซนท์ สิ่งที่วินเซนท์ต้องการมากที่สุดไม่ใช่เงินทองหรือกลอุบายหลอกล่อคู่ต่อสู้ หากแต่เป็นชัยชนะเท่านั้น

4.6.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการแรกเริ่มที่ชัดเจนที่สุดของเอ็ดดี้ เฟลสัน คือ เงิน เขามองเห็นหนทางที่จะนำไปสู่เป้าหมายผ่านทางเด็กหนุ่มผู้มีพรสวรรค์ในการเล่นพูลอย่างวินเซนท์ ผู้ซึ่งหาเงินได้เพียงหยิบมือจากฝีมือในการเอาชนะคู่ต่อสู้ หากเขาอ่อนประสบการณ์ในการที่จะสร้างเงินให้ได้มากกว่านั้นในโลกที่เขาไม่คุ้นเคย ดังนั้นเอ็ดดี้จึงลงทุนกับวินเซนท์ในการฝึกฝนและพาเขาออกเดินทาง โดยมีเป้าหมายที่การแข่งขันพูลครั้งยิ่งใหญ่ในแอตแลนติกซิตี้ที่ซึ่งเงินมหาศาลกำลังรอเขาอยู่ หากแต่ในระหว่างทางเขาต้องเผชิญหน้ากับตัวตนและความฝันที่เขาคิดว่าได้ตายไปจากเขาแล้ว ประกอบกับการที่เขาได้เห็นภาพสะท้อนที่น่าชิงชังของตัวเขาเองผ่านทางเด็กหนุ่มผู้กระหายชัยชนะ เมื่อนั้นความต้องการของเขาจึงเปลี่ยนไปในเกมการแข่งขันครั้งสำคัญที่สุด เขาต้องการที่จะเล่นพูลและเอาชนะด้วยความดี (Win on merit) มากกว่าที่จะล่อลวงคู่ต่อสู้หรือการหลงใหลในชัยชนะที่ได้มาด้วยความยุติธรรม

4.6.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่เด่นชัดที่สุดของภาพยนตร์คือ " ความแตกต่างทางทัศนคติ " ของตัวละครหลัก เอ็ดดี้ เฟลสัน และ วินเซนท์ ที่เป็นตัวผลักดันเรื่องราวให้ดำเนินไปข้างหน้าบนความขัดแย้งของตัวละครทั้งสอง ซึ่งเมื่อนำมาแบ่งตามลักษณะของความขัดแย้งที่ปรากฏในเรื่องแล้วสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ กล่าวคือ

- ความขัดแย้งระหว่างตัวละคร คือ ความขัดแย้งหลักระหว่างเอ็ดดี้กับวินเซนท์ ที่มีเป้าหมายในการแข่งขันที่แตกต่างกัน สำหรับเอ็ดดี้ สิ่งที่เขาพยายามสั่งสอนและบอกเคล็ดลับในการเล่นพูลอย่างมีชั้นเชิงให้กับวินเซนท์ก็เพื่อการได้เงินตอบแทนที่คุ้มค่า หากแต่วินเซนท์ไม่สนใจในสิ่งนั้น เขาพยายามขัดขืนในสิ่งที่เอ็ดดี้แนะนำและชี้ทางให้ สิ่งที่เขาต้องการคือชัยชนะ ซึ่งเปรียบเสมือนภาพสะท้อนของตัวเอ็ดดี้ในวัยหนุ่มนั่นเอง ความขัดแย้งดังกล่าวมีลักษณะของความขัดแย้งในแนวนอนที่ตัวละครทั้งสองต่างมีอำนาจในการต่อสู้ทางความคิดซึ่งกันและกัน จนนำมาซึ่งการแตกหักทางกายในท้ายที่สุด เมื่อทั้งสองต่างแยกทางกันเดินตามหนทางของตนเอง

  ความขัดแย้งระหว่างตัวละครยังปรากฏในลักษณะของความขัดแย้งของตัวละครหลักกับตัวละครรองด้วย นั่นคือความสัมพันธ์ระหว่างเอ็ดดี้กับแฟนสาว โดยเกิดขึ้นจากการทำตามไฟฝันที่มอดดับไปนานของเอ็ดดี้ ในการกลับเข้าสู่วงการเล่นพูล จนเขาละเลยและไม่มีเวลาให้คนรักและนำมาซึ่งความไม่เข้าใจในกันและกัน

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครหลัก จากความขัดแย้งกับตัวละครอื่นอย่างวินเซนท์ ได้ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจของเอ็ดดี้ เมื่อวินเซนท์ขัดขืนต่อคำสั่งหรือแผนการเล่นที่เขาวางไว้ให้ ประกอบกับการที่เขาเริ่มมองเห็นถึงกิเลสและความกระหายในชัยชนะซึ่งเป็นข้อบกพร่องที่ลดทอนคุณค่าภายในตัวเขา ผ่านทางตัวของเด็กหนุ่มที่เขาใช้เป็นเครื่องมือ เอ็ดดี้จึงรู้สึกว่าเขาควรที่จะเรียกความศรัทธาในตัวเองกลับคืนมา ด้วยการเลิกเป็นนักพนันที่ล่อลวงคู่ต่อสู้และกลับเข้าสู่การเล่นเกมที่ขาวสะอาด

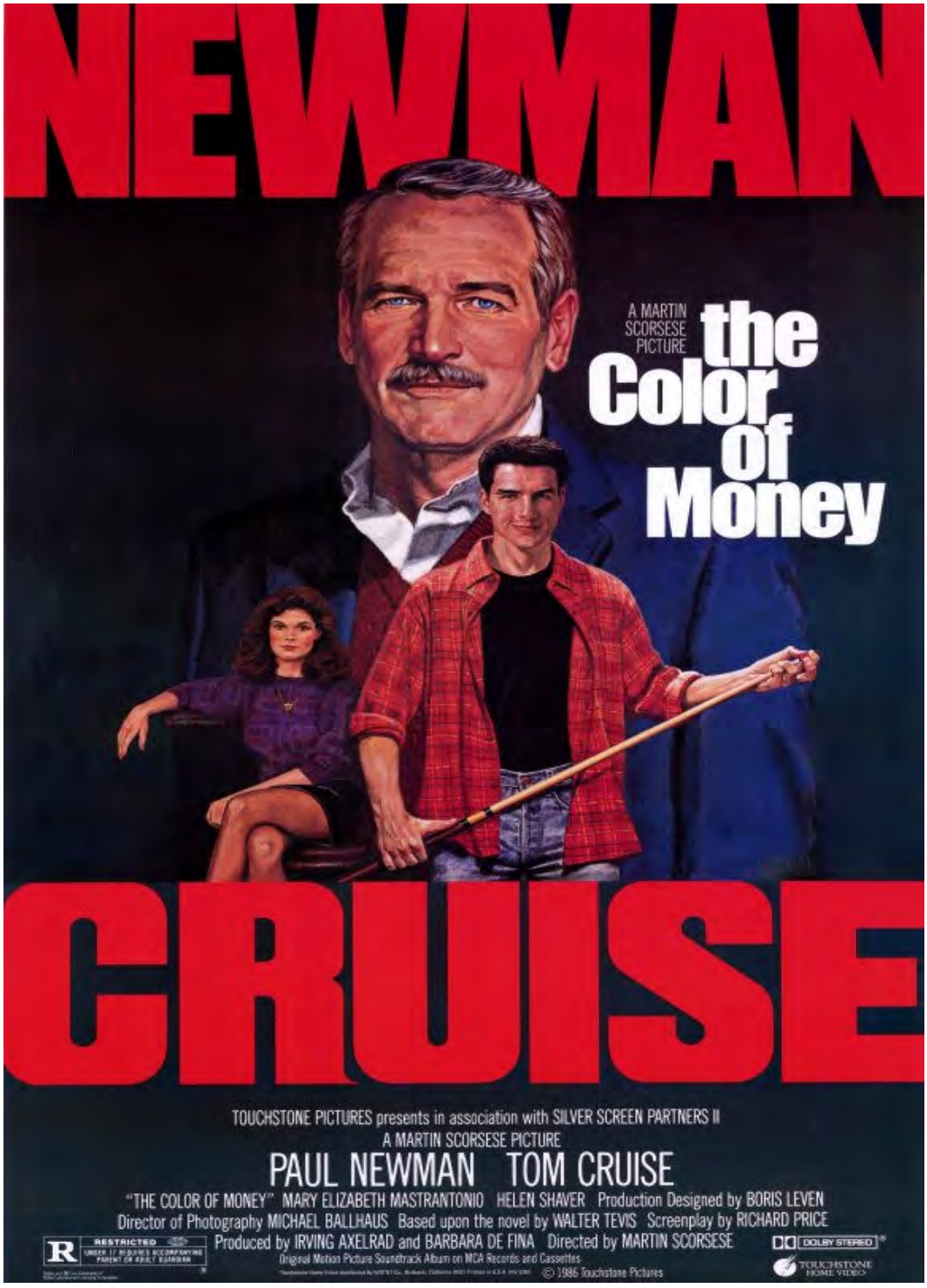
4.6.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการเงินที่ได้จากชัยชนะของการเล่นพูล ผ่านทางเด็กหนุ่มที่เปรียบเสมือนภาพสะท้อนของตัวเขาในช่วงวัยรุ่น เอ็ดดี้ใช้ความสามารถในการเรียนรู้ลักษณะของมนุษย์ (Studying People's Character) หว่านล้อมให้วินเซนท์ร่วมเดินทางไปแข่งขันพูลครั้งยิ่งใหญ่โดยมีเขาเป็นนายทุนและฝึกสอนให้ เอ็ดดี้รู้ว่าวินเซนท์มีจุดอ่อนที่คาร์เมนแฟนสาวของเขา ดังนั้นเอ็ดดี้จึงใช้การสังเกตบุคลิกลักษณะของคนทั้งคู่และมองเห็นว่าคาร์เมนผู้รักความตื่นเต้นเริ่มเบื่อชีวิตแบบเดิมๆ เขาจึงใช้จุดนี้เป็นตัวกระตุ้นให้วินเซนท์ยอมทำตามข้อเสนอของเขา พร้อมกับมอบไม้แทงพูลยี่ห้อบารามุตตาที่โด่งดังเป็นของล่อใจ

เมื่อทั้งสามออกเดินทางไปแข่งขันพูลตามสถานที่ต่างๆ และวินเซนท์ชอบขัดขืนต่อคำสั่งและแผนการที่เอ็ดดี้วางไว้ ด้วยความกล้าบ้าบิ่นที่ต้องการแต่ชัยชนะโดยไม่ใช้สมองไตร่ตรองเกมการเล่นอย่างมืออาชีพ เอ็ดดี้จึงใช้คาร์เมนเป็นเครื่องมือที่ทำให้วินเซนท์เกิดความหึงหวงและขาดความมั่นใจจนกลับมาเล่นตามแผนการที่เขาวางไว้ตามเดิม ก่อนที่ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจะทำให้ความต้องการของเขาเปลี่ยนแปลงไป

เอ็ดดี้ต้องการเรียกคุณค่าและความศรัทธาในตัวเองกลับคืนมา เขาจึงพยายามฝึกซ้อมโดยตระเวนเล่นพูลตามสถานที่ต่างๆ เพื่อเรียกฝีมือ (Handiwork) และความกระตือรือร้น (Restlessness) ให้กลับคืนสู่สายเลือดอีกครั้งหนึ่ง และเตรียมพร้อมสำหรับการแข่งขันครั้งใหญ่ที่ไม่ได้มีเป้าหมายเพื่อเงินทอง หากเป็นการแข่งเพื่อคุณค่าของการมีชีวิตอยู่

4.6.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) ในตอนเริ่มต้น เอ็ดดี้ เฟลสัน คือชายวัยกลางคนที่มีความสุขตามอรรถภาพ ของการเป็นเซลแมนขายสุรา ก่อนที่เขาจะถูกจุดไฟฝันให้ลุกโชนขึ้นอีกครั้ง เขาเริ่มกระหายและได้กลิ่นอันหอมหวานของเงินที่ได้มาจากชัยชนะในวงการที่เขาร้างลาไปเป็นเวลานาน สิ่งที่เขาต้องการมากที่สุดในการผลักดันให้วินเซนท์ก้าวสู่การแข่งขันที่ยิ่งใหญ่คือเงินก้อนโตที่เขาจะได้มาด้วยมันสมองและแผนการเล่นที่เต็มไปด้วยชั้นเชิงมากมาย แต่เมื่อตัวเขาเองต้องตกหลุมพรางให้กับเด็กหนุ่มคนหนึ่งที่หลอกล่อเขาอย่างง่ายดาย เอ็ดดี้จึงตระหนักว่าเขาไม่ได้เก่งกาจเหมือนเมื่อสมัยที่เขายังหนุ่มอีกต่อไป เขาเสียใจต่อความผิดพลาดของตนเอง และคิดได้ว่าเขาไม่อาจเป็นนักพนันที่กินเงินจากผู้เล่นที่เก่งกาจ หากแต่เขาจำเป็นต้องกลับไปเป็นผู้เล่นที่เก่งกาจเสียเองให้ได้อีกครั้ง

ดังนั้น เขาจึงตัดวินเซนท์ออกจากชีวิต เพราะเด็กหนุ่มจะไม่มีประโยชน์อีกต่อไป หากตัวเขาไม่สามารถที่จะเอาชนะคู่ต่อสู้ที่เขาวางแผนจะเล่นด้วยได้ ในส่วนของวินเซนท์ เขากลายเป็นนักเล่นพูลที่มีเล่ห์เหลี่ยมอย่างที่เอ็ดดี้ต้องการให้เขาเป็น สำหรับเอ็ดดี้ เฟลสัน เขากลับมาเริ่มต้นในเกมแห่งการเล่นพูลที่แท้จริง โดยไม่หวังเงินทองและพร้อมที่จะก้าวขึ้นสู่จุดสูงสุดในเกมการแข่งขัน รวมถึงเกมแห่งชีวิตอีกครั้งหนึ่ง



ภาพประกอบที่ 4.12 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง **The Color of Money**

4.7 ภาพยนตร์เรื่อง The Last Temptation of Christ (1988)

" จีซัส " (Jesus) หรือ " เยซู " ช่างไม้แห่งเมืองนาซาเรธ ผู้เป็นคนทำไม้กางเขนให้กับพวกโรมันใช้สำหรับประหัตประหารชาวยิว เพื่อให้พระเจ้าเบื้องบนทรงชิงชังและจะได้ไม่ต้องเลือกให้เขาเป็นผู้แบกความรับผิดชอบอันยิ่งใหญ่ จากเสียงที่เขาได้ยินในห้วงความคิดและไม่แน่ใจว่ามันเป็นเสียงของสิ่งใด หากแต่เขามั่นใจว่าสิ่งที่เขาจะต้องทำต่อไปนั้น เป็นโชคชะตาหรือชะตากรรมที่พระเจ้าบัญชาให้ทำ เมื่อ " ยูดาส " (Judas) หนึ่งในสานุศิษย์ของเขาไม่พอใจต่อการกระทำดังกล่าวและถามว่าเขาจะชดใช้บาปนี้ได้อย่างไร เขาตอบอย่างไม่ลังเลว่า " ด้วยชีวิตของข้า ชีวิตที่จะเสียสละให้แก่มวลมนุษย์ "

หลังจากนั้น เยซูเดินทางไปหานาง " แมรี แมกดาลีน " (Mary Magdalene) โสเภณีซึ่งเป็นเพื่อนรักมาตั้งแต่ยังเล็ก เยซูมาขอให้นางให้อภัยแก่เขาก่อนที่เขาจะเดินทางไปยังถิ่นทุรกันดาร เขาบอกว่า ข้าต้องไปเพื่อชำระหนี้ของข้า พระเจ้าทรงเปลี่ยนแปลงทุกสิ่งทุกอย่างได้ พระองค์จะทรงช่วยจิตวิญญาณของเจ้าให้รอดพ้นได้ แต่นางกลับไม่ฟังและด่าทอเขาโดยหาว่าเขาเป็นคนขี้ขลาด นางกล่าวว่าเขาก็เหมือนชายธรรมดาสามัญคนหนึ่งเท่านั้นเพียงแต่เขาไม่ยอมรับ นางขอให้เขาอยู่ต่อและร่วมรักกับนาง เขาสับสนก่อนที่จะตัดสินใจจากไป ระหว่างทางแห่งการดำเนินไปนั้นเอง เขาได้พบกับนักบวชกลุ่มหนึ่งที่ผู้นำของพวกเขาได้สิ้นชีวิตลง วิญญาณของท่านผู้นั้นได้เชื้อเชิญให้เขามาร่วมในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ในคืนนั้นเขาถูกทดสอบโดยซาตานที่มาในรูปของงูสองหัวแต่เขาก็สามารถขับไล่มันออกไปได้ นักบวชอีกรูปหนึ่งกล่าวกับเขาว่า " ท่านได้ผ่านการชำระล้างให้บริสุทธิ์แล้ว บัดนี้ท่านจงไปเผยแพร่พระวจนะของพระเจ้าให้แก่ประชาชนเถิด " แต่ก่อนที่เขาจะเดินทาง ยูดาสได้รับคำสั่งให้มาฆ่าเขา แต่เขาก็สามารถพูดให้ ยูดาสเชื่อได้ว่าเขาคือพระผู้ไถ่กู้ที่จะช่วยเหลือชาวยิว จากนั้นยูดาสจึงได้ร่วมเดินทางมากับเขาในฐานะสานุศิษย์คนสำคัญคนหนึ่ง

เขาเดินทางไปยังฝั่งของแม่น้ำจอร์แดนและเข้าร่วมเป็นสานุศิษย์ของจอห์นผู้ล้างบาป เขาได้รับศีลจุ่มจากชายคนนั้นและบอกว่าเขาคือผู้ไถ่กู้ที่ท่านรอคอย เมื่อจอห์นถูกกษัตริย์เฮโรดสั่งจับกุมและโดนประหาร เยซูเดินทางไปยังแดนลึกลับและลงนั่งสมาธิเพื่อติดต่อกับพระเจ้า ในระหว่างนั้นเองที่พญามารปรากฏกายในลักษณะต่างๆ เพื่อขัดขวางให้เขาล้มเลิกภารกิจอันยิ่งใหญ่นี้เสีย แต่เขาก็สามารถขับไล่มันออกไปได้ในที่สุด เยซูทรงกลับมายังเมืองนาซาเรธ เขาได้สั่งสอนคนเหล่านั้นโดยบอกว่าความรักคือเมล็ดพันธุ์ที่ทำให้เกิดสิ่งสารพัด จงรักซึ่งกันและกันเถิด แต่ทว่าเขากลับได้รับการต้อนรับด้วยก้อนหินและการหัวเราะเย้ยหยัน ศาสดาได้กลับคืนสู่บ้านเมืองแต่กลับพบว่าประตูทุกบานถูกปิดใส่หน้าเขา

เขานำบรรดาสาวกมายังวิหารแห่งเยรูซาเลมและประกาศว่า “ ข้าคือจุดจบแห่งบัญญัติเก่าและจุดเริ่มต้นของบัญญัติใหม่ วิหารแห่งนี้จะถูกทำลายลงในสามวัน ท่านจะสร้างเยรูซาเลมขึ้นมาใหม่ ดินแดนแห่งพันธะสัญญาและพระเจ้าจะประทานคนให้กับเขา ” หลังจากนั้นเมื่อรู้ตัวว่าตนต้องถูกตรึงไม้กางเขน เขาขอร้องให้ยูดาสช่วยเขาเป็นตัวกลางที่นำพาทหารโรมันมาจับตัวเขาที่สวนเก็ธเซมานี ในคราแรกยูดาสไม่ยอมแต่ก็ไม่สามารถฝ่าฝืนคำสั่งได้ เขาจึงถูกทหารโรมันจับตัวไปตรึงไม้กางเขน ณ เขากลโกธาในที่สุด ในระหว่างนั้น การผจญมารครั้งสุดท้ายก็เริ่มขึ้น พญามารมาในรูปของเด็กหญิงคนหนึ่งที่แสดงตัวเป็นเทวรักษ์และพูดจาด้วยเหตุผลน่าฟัง เธอถอดมงกุฎหนามจากศีรษะ ถอดตะปูจากข้อมือและข้อเท้า เอาพระเยซูลงจากกางเขนนำกลับไปสู่ชีวิต ไปหานางแมกดาลีน และใช้ชีวิตแบบคนธรรมดาฉันท์สามีภรรยา รวมถึงผู้หญิงอีกสองคนและมีลูกมากมาย วันหนึ่งเขาและลูกเมียไปถึงกรุงเอเธนส์และได้ฟังคำเทศนาเรื่องพระเยซูคริสต์ที่ถูกตรึงไม้กางเขนแล้วทรงฟื้นคืนชีพ เขาเข้าไปบอกกับท่านนั้นว่า จงหยุดพูดเท็จเถิด ข้าคือเยซู ผู้ไม่ได้ถูกตรึงกางเขน ไม่ได้ตายและไม่ได้ฟื้นคืนชีพ

เมื่อพระเยซูล่วงถึงวัยชราล้มป่วยและใกล้ตาย ผู้ที่มาเยี่ยมพระองค์คือ สาวกที่แก่ชรา หนึ่งในนั้นคือ ยูดาส ที่ได้ช่วยเหลือเขาให้ได้ตระหนักว่าเหตุการณ์ทั้งหมดนั้น เป็นกลลวงของพวกซาตาน ทุกอย่างไม่ได้เกิดขึ้นจริง เป็นเพียงภาพฝันของเขาเท่านั้น จากนั้นพระเยซูจึงค่อยๆกลับมาเป็นตัวของตัวเอง ทรงมีชัยเหนือการประจญครั้งสุดท้าย ในที่สุดพระองค์ก็กลับมายังเนินเขากลโกธา ในขณะที่กำลังโดนตรึงกางเขนพร้อมกับประกาศชัยชนะอันยิ่งใหญ่ที่ว่า “ ทุกอย่างเสร็จสมบูรณ์แล้ว ”

4.7.1 <u>โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง The Last Temptation of Christ</u>

4.7.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์เรื่องนี้ดัดแปลงจากนิยายของนิคอส คาซานต์ซาคิส (Nikos Kazantzakis) ในชื่อเดียวกัน มิได้ดำเนินเรื่องตามพระวรสารฉบับใดๆ ดังนั้นคำสอนและเหตุการณ์สำคัญ จึงถูกร้อยเรียงออกมาจากทัศนะที่เน้นด้านที่เป็นมนุษย์แท้ของพระเยซู ผ่านทางภาษาของภาพยนตร์ หากนำมาไล่เรียงตามลำดับของเหตุการณ์แล้วอาจแบ่งลักษณะของการดำเนินเรื่องโดยทั่วไปได้ดังนี้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องโดยไม่รีรอที่จะบอกกับผู้ชมว่าพระเยซูคือมนุษย์ธรรมดาคนหนึ่งที่กำลังอยู่ในภาวะของความขัดแย้งในจิตใจอย่างรุนแรง เขาถูกเสียงที่ไม่รู้ที่มารบกวนอยู่ตลอดเวลา โดยไม่รู้ว่าเป็นเสียงของพระเจ้าหรือซาตาน แต่เขาก็เชื่อมั่นว่าตนคือผู้ที่ถูกเลือกให้มาเป็นผู้ปลดปล่อยชาวยิว

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังดำเนินเหตุการณ์ไปข้างหน้าผ่านความขัดแย้งภายในจิตใจของพระเยซูที่จะช่วยเหลือชาวโลกให้พ้นทุกข์ บ่อยครั้งที่พญามารเข้ามาทำลายความเชื่อมั่นของพระองค์ หนังนำเสนอเหตุการณ์ในการเทศนาและสำแดงปาฏิหาริย์ของพระองค์ในฐานะมนุษย์ปุถุชนธรรมดา ไม่มีความสง่าผ่าเผย หรือในบางครั้งกลับดูเหมือนว่าพระองค์เป็นเจ้าลัทธิทางไสยศาสตร์หนึ่งที่ไม่น่าเลื่อมใส แต่พระองค์ก็ทำให้ผู้อื่นเชื่อได้ในที่สุดว่าพระองค์ต้องถูกตรึงกางเขนและจะกลับฟื้นในสามวัน เพื่อมาปลดปล่อยบาปให้มวลมนุษย์ การกระทำดังกล่าวได้รับความช่วยเหลือจากยูดาสในฐานะผู้ทรยศ พระองค์ทรงบุกไปยังวิหารของชาวโรมันแล้วประกาศว่าวิหารนี้จะล่มสลายในสามวัน และอาณาจักรของพระเจ้าจะเข้ามาแทนที่ ก่อนที่พระองค์จะถูกจับไปตรึงกางเขน ณ เขากลโกธา ที่ซึ่งการผจญมารครั้งสุดท้ายเริ่มต้นขึ้น

- *จุดสูงสุด (Climax)* จุดสูงสุดของเรื่องราวเกิดขึ้นเมื่อพระเยซูถูกทดสอบในขั้นตอนสุดท้าย โดยการได้ใช้ชีวิตตามแบบคนธรรมดา มีลูกเมียและแก่ชรา แต่ในที่สุดพระองค์ก็ได้รับการช่วยเหลือจากยูดาสและเหล่าสาวกให้รู้ว่านั่นคือภาพลวง ทรงกลับฟื้นขึ้นอีกครั้งหนึ่งและร้องขอต่อพระเจ้าว่าพระองค์พร้อมแล้วและขออภัยต่อความโง่เขลาของพระองค์ก่อนที่จะทรงกลับมาพร้อมกับชัยชนะอันยิ่งใหญ่ บนไม้กางเขน ณ เนินเขากลโกธา และสิ้นพระชนม์

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* อาจกล่าวได้ว่าหนังเรื่องนี้ปราศจากภาวะคลี่คลายใดๆ เพื่อเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงความเป็น “ มนุษย์แท้ ” ของพระเยซูให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เพราะภายหลังจากที่จุดสูงสุดของเรื่องผ่านพ้นไป โดยที่พระเยซูได้รับชัยชนะจากพญามารและสิ้นพระชนม์บนไม้กางเขน หนังจบเรื่องในทันทีนั้นโดยไม่มีบทสรุปว่าพระองค์ทรงฟื้นจากความตายขึ้นมาได้จริงหรือไม่ หากแต่ปล่อย “ ทางเลือก ” ให้ผู้ชมได้ตัดสินใจตามความเชื่อและมุมมองของตนเอง

4.7.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ ชัยชนะของพระเยซู ” ที่มีต่อการล่อลวงของซาตานและอำนาจของจิตใจ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของกิเลสและตัณหาของ “ เนื้อหนัง ” หรือความเป็นมนุษย์ปุถุชนธรรมดาที่เต็มไปด้วยความรัก โลภ โกรธ หลง หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงให้เห็นถึงความอ่อนแอของมนุษย์ที่จะไม่สามารถทนทานหรือต่อต้านต่อการล่อลวงของกิเลสตัณหาได้

4.7.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องคือ จีซัส หรือ " พระเยซู " ซึ่งถูกนำมาตีความใหม่โดยคาซานต์ซาคิส ผู้เขียนนิยายและพอล ชเรเดอร์ กับมาร์ติน สกอร์เซซี่ ผู้แปลงมาเป็นบทภาพยนตร์ ตัวละครพระเยซูในภาพยนตร์เรื่องนี้มีภาพลักษณ์ที่แตกต่างไปจากมายาคติ (Myth) ดั้งเดิม โดยมีลักษณะของความเป็นมนุษย์แท้ (Fully human) มากกว่าความเป็นพระเจ้าเต็มตัว (Fully divine) หนังแสดงให้เห็นว่าตัวละครตั้งอยู่บนความขัดแย้งที่มีความเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive) และผู้กระทำ (Active) สลับกันอยู่ตลอดเวลา ระหว่างความขัดแย้งภายในจิตใจของตนเองที่ตั้งอยู่บนความหวาดกลัวกับการแสดงออกถึงความเป็นผู้นำอันยิ่งใหญ่ที่จะปลดปล่อยผู้คนให้พ้นทุกข์ ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดมิติของตัวละครที่ลึกซึ้งและสร้างความน่าสนใจให้กับเรื่องราวที่ว่าพระเยซูในภาคมนุษย์จะรับมือกับสถานการณ์ดังกล่าวอย่างไร เพราะหนังได้แสดงฐานะความเป็นมนุษย์ของพระเยซูที่นอกจากจะไม่ได้เหนือไปกว่าคนอื่นแล้ว ในบางครั้งกลับย่ำแย่กว่าด้วยซ้ำ

4.7.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) สิ่งที่ชัดเจนที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้คือ ความขัดแย้งซึ่งนอกจากความขัดแย้งภายในจิตใจที่ตัวละครหลักต้องเผชิญระหว่างจิตวิญญาณของตนกับเนื้อหนังภายนอกที่ยังคงต้องการในทางโลกแล้ว ความขัดแย้งยังเกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมที่ตัวละครอาศัยอยู่ที่ยังคงมีความเชื่อเรื่องพระเจ้าในแบบดั้งเดิม การปรากฏตัวของพระองค์พร้อมกับคำเทศนาและสัญญาว่าจะนำพาทุกคนไปยังอาณาจักรของพระเจ้าจึงถูกมองว่าเป็นพวกนอกรีตและดูหมิ่นศาสนาอย่างรุนแรง

4.7.1.5 มุมมอง (Point of view) เนื่องจากสกอร์เซซี่ เป็นคนที่เคร่งครัดและเกี่ยวพันกับศาสนามาตั้งแต่เด็กและหนังเรื่องนี้เป็นหนึ่งในผลงานที่เขาภูมิใจมากที่สุด เพราะเขาอยากจะทำหนังเรื่องนี้เพื่อต้องการรู้จักกับพระเยซูให้มากขึ้น[23] ดังนั้นจึงปฏิเสธไม่ได้เลยว่ามุมมองในการเล่าเรื่องของหนังเป็นมุมมองของสกอร์เซซี่เองในฐานะผู้กำกับและเขียนบทร่วม ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและการกระทำของตัวละครในเรื่องอย่างพิถีพิถัน โดยตีความพระเยซูในมุมมองที่แตกต่างคือมีลักษณะของความเป็นมนุษย์แท้ (Fully human) ที่แสดงให้เห็นว่าจิตวิญญาณของพระองค์เป็นสนามรบขนาดใหญ่ที่ความดีและความชั่วปะทะกันอยู่ตลอดเวลา ซึ่งนอกจากลักษณะดังกล่าวแล้ว หนังอาศัยมุมมองการเล่าเรื่องจากบุคคลที่หนึ่ง (The First-person Narrator) อันเป็นมุมมองของตัวละครหลักหรือพระเยซูเอง ในบางช่วง เพื่อบอกเล่าเรื่องราวและความคิดของเขาผ่านทางเสียงบรรยายในตอนสำคัญๆ ของภาพยนตร์ด้วย

---

[23] สุภางค์ ศรีเสริมเกียรติ, " Martin Scorsese : New York, Christ, Lonely and Violence " สตาร์พิคส์ 41,ฉบับที่ 19 (ตุลาคม 2549), หน้า 92.

4.7.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงคริสตกาลก่อนที่พระเยซูจะกลายเป็นศาสดาที่ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของโลก ณ เมืองนาซาเรธ และเยรูซาเลม หนังดำเนินเรื่องราวนับตั้งแต่ตอนที่พระเยซูทรงเป็นช่างไม้ทำไม้กางเขนให้แก่ชาวโรมันเพื่อสังหารชาวยิว ไล่เรียงไปตามเส้นของเวลา (Chronological) หรือตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้นของเหตุการณ์ในนวนิยาย อันเป็นช่วงหนึ่งของชีวิตพระองค์ก่อนถูกตรึงไม้กางเขน ในช่วงท้ายหนังมีการเบี่ยงเบนความจริงของเวลาหรือ “ ภาพลวงตาของกาลเวลา ” (Illusions of time) เมื่อพระองค์ถูกชักนำให้เข้าสู่ทางลวงของพญามารในการใช้ชีวิตเฉกเช่นคนธรรมดาซึ่งกินเวลายาวนานตั้งแต่ทรงยังหนุ่มถึงวัยชรา แต่แท้จริงแล้วเป็นเวลาเพียงช่วงไม่กี่นาทีของเวลาจริงก่อนที่พระองค์จะสิ้นพระชนม์

4.7.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้มีเนื้อหาหลักเกี่ยวพันกับศาสนาและความขัดแย้งภายในจิตใจ สัญลักษณ์ที่ปรากฏชัดเจนจึงมาในรูปแบบของ “ มาร ” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของด้านมืด (Dark side) ของความเป็นมนุษย์ทุกคน รวมถึงพระเยซูในฐานะที่เป็นมนุษย์แท้ด้วย ฉากหนึ่งที่ปรากฏชัดเจนถึงสัญลักษณ์ของ “ มาร ” คือฉากที่พระเยซูทรงต่อสู้กับด้านมืดของตนอยู่ยังดินแดนที่ทุรกันดาร โดยในคราวนั้น มารปรากฏตัวออกมาใน 3 รูปแบบ คือ

1. งูเห่า ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของ “ เสน่หา ” (Passion) ที่มาล่อลวงพระองค์ในเรื่องของเพศ
2. ราชสีห์ สัญลักษณ์ของ “ ความยิ่งใหญ่ ” (Conquer) และ “ อำนาจ ” (Power) ที่มาหยิบยื่นความโลภและสมบัติที่ยิ่งใหญ่แก่พระองค์
3. เปลวไฟ สัญลักษณ์ของ “ ความร้อนแรง ” (Desire) หรือความปรารถนา อยากได้อยากมี ซึ่งเป็นเพลิงเผาผลาญคุณความดีของพระองค์

4.7.1.8 ฉาก (Setting) ฉากที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้แบ่งออกได้เป็น 2 ฉากสำคัญ คือ

- ฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละคร หรือฉากของเมืองนาซาเรธและเยรูซาเลมในช่วงสมัยที่เกิดเรื่องราว ไม่ว่าจะเป็น บ้าน โบสถ์ หรือวิหาร ที่ส่วนใหญ่ยังคงเป็นสิ่งก่อสร้างด้วยหินทั้งสิ้น

- ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือ โลกในอุดมคติของตัวละคร หรือ “ อาณาจักรของพระเจ้า ” ดินแดนแห่งพันธะสัญญาใหม่ที่ตัวละครกล่าวถึงและพยายามให้ได้มาในที่สุด

4.7.2 การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Last Temptation of Christ

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ จีซัส ” รับบทโดย วิลเลม เดโฟ (Willem Dafoe)

ภาพประกอบที่ 4.13 จีซัส ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Last Temptation of Christ

4.7.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* “ จีซัส ” หรือ “ เยซูแห่งนาซาเรธ ” (Jesus of Nazareth)
- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* จีซัสเป็นชายหนุ่มชาวยิว (Jewish) อายุประมาณ 30-33 ปี รูปร่างผอมสูง ผมหยักศก ใบหน้าตอบ ไว้หนวดเครา และดูอิดโรย (Weary man) นิยมสวมเสื้อคลุมยาวที่เก่าขาด
- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* จีซัสเป็นชายหนุ่มที่มีความซื่อสัตย์ (Fidelity) และจงรักภักดี (Integrity) แต่เขาก็เป็นคนที่เต็มไปด้วยความกลัว (Fearful) ความอ่อนแอ (Weakness) ไม่มีความมั่นใจและมีความสับสนในตนเอง (Self-Doubting Individual)[24]

[24] Roger Ebert, Scorsese by Ebert , p.101.

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* จีซัสเป็นบุตรชายของโยเซฟและนางแมรี่ มีอาชีพเป็นช่างไม้ โดยเป็นผู้ทำไม้กางเขนให้แก่ชาวโรมัน เมื่ออายุได้ 30 ปี เขาละทิ้งบ้านเกิดและนางแมรี แมกดาลีน ผู้หญิงที่คบหากับเขามาตั้งแต่ยังเล็ก เดินทางไปยังฝั่งของแม่น้ำจอร์แดนและเข้าร่วมเป็นสานุศิษย์ของจอห์นผู้ล้างบาป และท่องไปยังดินแดนทุรกันดาร ก่อนที่จะกลับมาหมู่บ้านเกิดอีกครั้ง พร้อมกับนำโองการใหม่มาเผยแผ่ให้แก่ประชาชนของเขาได้รับทราบ โดยมียูดาส สานุศิษย์คนหนึ่งที่มีจิตใจเข้มแข็งและเต็มไปด้วยความมุ่งมั่นจริงจัง เป็นเสมือนเพื่อนที่ใกล้ชิดมากที่สุด

4.7.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) จากลักษณะของตัวละครที่ถูกตีความจาก " ความเป็นพระเจ้า " มาสู่ " ความเป็นมนุษย์ " มุมมองของตัวละครจึงมีพื้นฐานอยู่บนหลักความจริงตามธรรมชาติของคนธรรมดาคนหนึ่ง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากมุมมองที่ปรากฏในเรื่องแล้ว อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ระดับ คือมุมมองที่พระเยซูมีต่อโลก และมุมมองที่มีต่อตนเอง

- มุมมองที่ตัวละครมีต่อโลกนั้น พระเยซูเชื่อว่าทุกสิ่งทุกอย่างในโลกสามารถแก้ไขได้ด้วยความรัก ทั้งจากของพระองค์ที่มีต่อชาวโลกและความรักของชาวโลกที่มีต่อกันและกัน ทรงเชื่อว่าความรัก คือ เมล็ดพันธุ์ที่ก่อให้เกิดสิ่งสารพัด ในฉากหนึ่งที่ทรงสนทนากับจอห์นผู้ล้างบาป เขาบอกท่านว่า " จงดูโลกรอบข้างท่านเถิด มันเต็มไปด้วยโรคภัย สงคราม การฉ้อโกง ผู้พยากรณ์เท็จ การสร้างรูปเคารพ การบูชาเงินทอง ซึ่งล้วนแต่ไร้คุณค่าทั้งสิ้น " แต่พระองค์กลับแย้งว่า เพียงความรักยังไม่พอหรือ ความรักสามารถแก้ไขทุกอย่างให้ดีขึ้นได้และท่านจะแสดงให้ทุกคนได้เห็นในสิ่งนั้น

- มุมมองที่ตัวละครมีต่อตนเอง ความขัดแย้งที่มีขึ้นในจิตใจ ส่งผลต่อมุมมองของตัวละครหลักอย่างลึกซึ้ง ในบางครั้งเขาคิดว่าตนเป็นเพียงคนธรรมดาคนหนึ่ง หาใช่ผู้ไถ่กู้ความผิดบาปให้แก่มวลมนุษย์ เขาไม่ใช่คนดีหรือผู้วิเศษมาจากที่ใดเลย ครั้งหนึ่งเขาถึงกับยอมรับว่า " ข้าเป็นคนมุสา เสแสร้ง ข้าหวาดกลัวต่อสิ่งสารพัด ข้าไม่มีความกล้าหาญ ข้าไม่ใช้กำลังต่อสู้ ข้ามิทำมิใช่ไม่อยากทำ แต่เพราะทั้งชีวิตข้าปกคลุมไว้ด้วยความหวาดกลัว"

4.7.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) จากความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงโลกด้วยความรักของเยซู ตามทัศนคติของเขาแล้ว ภารกิจที่จะทำการให้สำเร็จนั้น พื้นฐานจะต้องมาจากการเปลี่ยนแปลงจิตใจหรือสิ่งที่อยู่ภายในของมนุษย์ทุกคนก่อนเป็นอันดับแรก ซึ่งเห็นได้ชัดเจนในฉาก

หนึ่งของภาพยนตร์เมื่อยูดาสเริ่มไม่พอใจในคำสอนของพระองค์ เขากล่าวว่า “ ข้าไม่เห็นด้วยกับคำสอนที่เต็มไปด้วยความเมตตาของท่าน จะเป็นไปได้อย่างไร หากเราโดนใครตบแล้วจะยื่นแก้มอีกข้างหนึ่งให้เขาผู้นั้นตบซ้ำ ไม่มีใครสร้างบ้านเรือนจากหลังคาลงมาดอก มันต้องสร้างจากฐานเรือนขึ้นไป และฐานนั้นคือร่างกายและการใช้กำลังต่อสู้ แต่พระองค์แย้งว่า “ ฐานเรือนนั้นคือจิตวิญญาณ ” ยูดาสจิตวิญญาณในตัวมนุษย์ทุกผู้ที่จะเปลี่ยนแปลงไปด้วยความรัก

4.7.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการที่เด่นชัดที่สุดของพระเยซู คือ ความต้องการที่จะกอบกู้มนุษย์โลกจากบาปและความตาย หรือที่เรียกว่า “ Salvation ” ทรงพยายามที่จะไถ่บาปทั้งหลายที่มนุษย์กระทำ เพื่อเปิดประตูให้มนุษย์เดินทางมาหาพระเจ้าและเข้าสู่แผ่นดินสวรรค์ หรือ “ อาณาจักรของพระเจ้า ” ตามคำกล่าวของพระองค์ โดยไม่แบ่งชนชั้นวรรณะ ดังเช่นครั้งหนึ่งเมื่อพระองค์และสาวกมายังวิหารแห่งเยรูซาเลมของพวกโรมัน ท่านกล่าวว่า “ พระเจ้าไม่ได้ต้องการวัง หรือเงินทอง ข้าจะยกเลิกบัญญัติเก่าและตั้งบัญญัติใหม่ ความหวังใหม่ พระเจ้าไม่ได้เป็นของใครคนหนึ่ง แต่ทว่าเป็นวิญญาณอมตะที่เป็นของทุกคนทั่วโลก ” ซึ่งจากความต้องการของตัวละครดังกล่าว จึงส่งผลต่อการกระทำที่ปรากฏในลักษณะของความต้องการ “ ช่วยเหลือ ” มนุษย์ทุกคนให้พ้นจากความทุกข์ ไม่ว่าจะเป็นการช่วยคนตาบอดให้กลับมองเห็น การช่วยให้คนตายกลับฟื้นคืนชีพ หรือการเทศนาสั่งสอนให้ผู้คนละทิ้งจากบาปและมอบความรักให้กันและกัน

4.7.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) อาจกล่าวได้ว่า ข้อความในช่วงเปิดเรื่องที่ว่า

“ ธาตุแท้แห่งพระคริสต์ ความอยากเฉกเช่นมนุษย์และเฉกเช่นผู้เหนือมนุษย์ ของคนผู้บรรลุสู่ศาสดา สิ่งนี้เป็นความลึกลับที่ข้าพเจ้าไม่อาจคลี่คลายได้เสมอมา ความปรารถนายิ่งใหญ่ ที่มาซึ่งความยินดีและเศร้าทั้งมวลของข้าพเจ้าตั้งแต่วัยเยาว์โดยไม่หยุดยั้ง สงครามโรมรันไร้ปรานีระหว่างจิตวิญญาณกับเนื้อหนัง และจิตใจของข้าพเจ้าซึ่งเป็นสมรภูมิที่กองทัพทั้งสองได้ประจันหน้าปะทะกัน ”

ซึ่งอ้างอิงมาจากหนังสือของคาซานต์ซาคิส ถือว่ามีความสำคัญและแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้ง ซึ่งเป็นแกนหลักสำคัญของเรื่องราวได้เป็นอย่างดี โดยลักษณะดังกล่าวข้างต้นและเนื้อหาของภาพยนตร์ ได้นำมาซึ่งความขัดแย้งในหลายรูปแบบ กล่าวคือ

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร เป็นสิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนมากที่สุด ผู้ชมจะเห็นว่าการต่อสู้ระหว่างฝ่ายจิตวิญญาณ (Spirit) กับฝ่ายของเนื้อหนัง (Flesh) เป็นไปอย่างหนักหน่วง นับตั้งแต่ฉากเปิดเรื่อง หนังแสดงให้เห็นว่าจิตใจของพระเยซูเต็มไปด้วยความ

ขัดแย้ง เสียงที่พระองค์ได้ยินในห้วงความคิด ซึ่งไม่อาจแน่ใจได้เลยว่าเป็นสุรเสียงของพระเจ้าหรือเสียงเพรียกจากซาตาน พระองค์ถึงกับร้องออกมา “ พระผู้เป็นเจ้ารักข้า ข้ารู้ แต่ข้าต้องการให้พระองค์หยุดเสียที ข้าทนรับความเจ็บปวดนี้ไม่ไหว ข้าอยากให้พระองค์ชังข้า ข้าต้องการให้พระองค์ไปหาคนอื่น ข้าต้องการตรึงกางเขนพวกที่เรียกตัวเองว่าเป็นพระมาโปรดชาวโลกทุกคน ”

และนับจากนั้นตลอดทั้งเรื่อง เราจะได้เห็นความขัดแย้งภายในจิตใจที่เพิ่มมากขึ้นโดยมาในรูปแบบของ “ มารผจญ ” ซึ่งแท้จริงแล้วคือการต่อสู้ภายในจิตใจของตัวละครเอง ครั้งหนึ่งเมื่อมารมาในรูปงูเห่าดำ มันบอกกับท่านว่ามันคือจิตวิญญาณของท่านที่หวาดกลัวต่อการอยู่เพียงลำพัง หวาดกลัวต่อการมีความรักกับสตรีผู้หนึ่งและสร้างครอบครัว ทำไมท่านถึงพยายามช่วยโลกไว้ ความผิดบาปของตัวท่านเองยังไม่พอหรือ ช่างอวดดีเสียนี่กระไรที่คิดว่าตนจะช่วยโลกได้ จงช่วยตัวเองให้รอดเสียก่อนเถิด ต่อมามันกลายร่างเป็นพญาราชสีห์หรือหัวใจของตัวท่านเองที่ต่อสู้ต่อกิเลส และความโลภในอำนาจของตน ท่านก็เหมือนกับมนุษย์ทุกผู้ที่ใฝ่ฝันถึงอำนาจ ท่านอ้างตัวว่าเป็นตัวแทนของพระผู้เป็นเจ้า แต่แท้จริงแล้วท่านอยากได้อำนาจนั้นเสียเอง

- ความขัดแย้งกับพลังภายนอก คือความขัดแย้งกับสภาพสังคมจากความต้องการที่จะเปลี่ยนแปลงโลกของพระองค์ ความขัดแย้งนี้เห็นได้ชัดเจนในฉากหนึ่งเมื่อพระองค์ถูกจับไปไต่สวน พระองค์ทรงบอกคนเหล่านั้นว่าการเปลี่ยนแปลงโลกจะเกิดขึ้นได้ด้วยความรัก มิใช่การฆ่าฟัน พระองค์คือหินที่พระเจ้าขว้างใส่กรุงโรมให้ล่มสลาย และนำพาไปสู่อาณาจักรของพระองค์ แต่คนเหล่านั้นกลับบอกว่าการที่จะเปลี่ยนวิถีทางแห่งชีวิตคนเปลี่ยนความคิดและความรู้สึกนั้นไม่เหมือนกัน ไม่ว่าท่านจะทำแบบไหนก็ไม่เกิดประโยชน์ เพราะการจะต่อต้านกรุงโรมหรือต่อต้านวิถีทางของโลกใบนี้ไม่ว่าจะด้วยความรักหรือฆ่าฟัน มันไม่สำคัญทั้งสิ้น เพราะเรา (สังคม) ไม่ต้องการให้มันเปลี่ยนแปลง

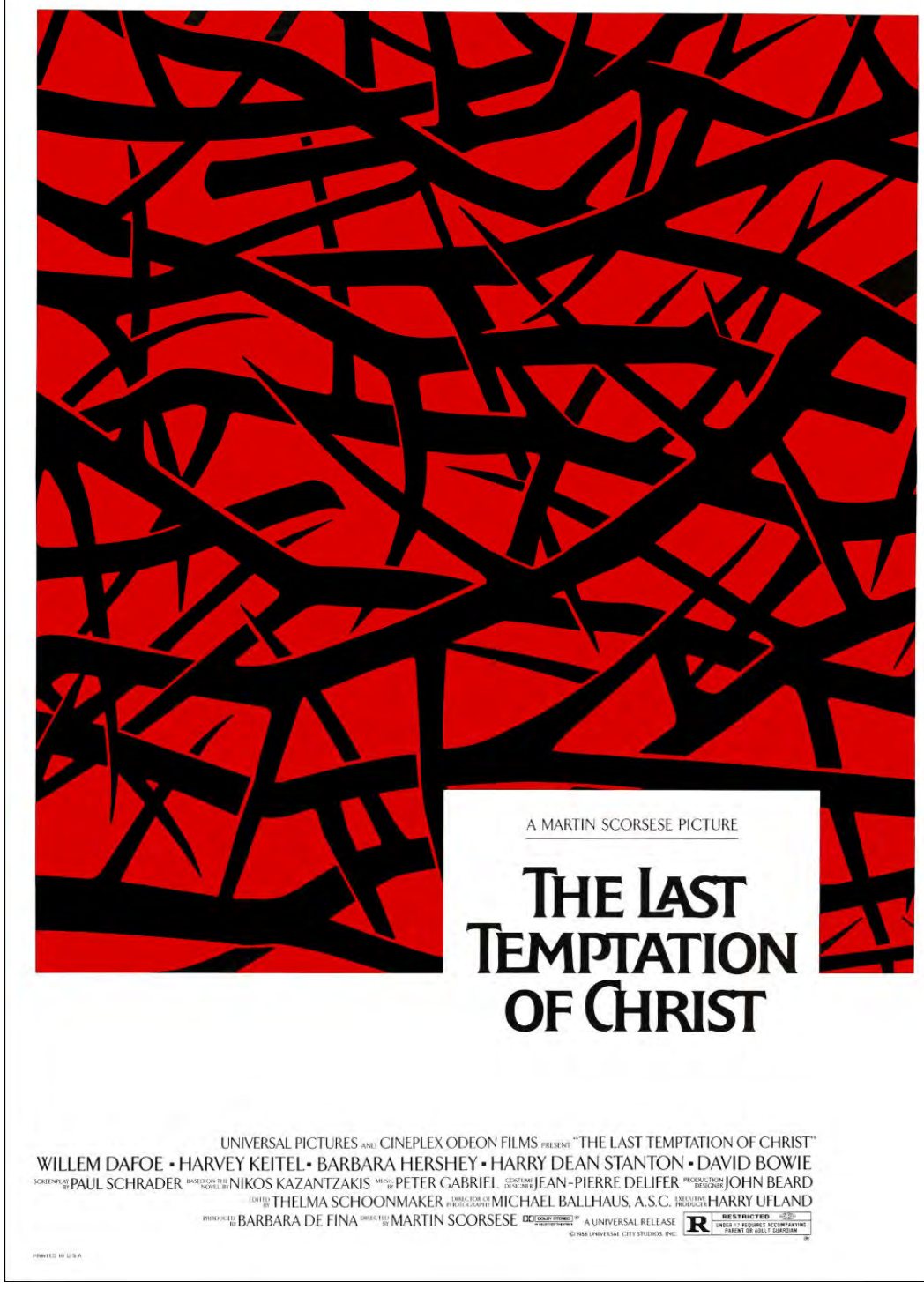
- ความขัดแย้งกับตัวละครอื่น จากบุคลิกที่อ่อนแอและสับสนของพระเยซูที่ปรากฏในเรื่องบ่อยครั้งที่สร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้นกับผู้คนรอบข้าง ตัวละครที่เข้ามามีบทบาทต่อความขัดแย้งดังกล่าวคือ นางแมรี แมกดาลีน ที่หนังแสดงให้เห็นว่าเธอมีความสัมพันธ์กับเขามายาวนาน แต่เพราะความอ่อนแอและความศรัทธาในพระเจ้าอย่างแรงกล้าของเขา ทำให้นางเกิดความรู้สึกที่ต่อต้านพระองค์ ครั้งหนึ่งนางถึงกับบอกเขาว่า “ ท่านก็เป็นเช่นเดียวกับชายอื่น เพียงแต่ท่านไม่ยอมรับ พระเจ้าทำให้ใจข้าแตกสลายโดยชิงเอาท่านไปจากข้า ” หรือแม้แต่คำสั่งสอนของพระเยซูก็ยังถูกตั้งคำถามหรือถูกกล่าวหาว่าเปลี่ยนไปมาตลอด

เวลา เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างพระองค์กับยูดาส ครั้งหนึ่งพระองค์บอกกับเขาว่าพระองค์จะต้องตายบนไม้กางเขน เขาถึงกับหมดความอดทนแล้วบอกว่า “ ข้าไม่เชื่อท่าน ทุกวันท่านมีแผนที่ต่างกัน ตอนแรกก็ความรักแล้วก็เปลี่ยนเป็นเรื่องขวาน มาวันนี้ท่านบอกว่าต้องตาย แล้วมันจะมีประโยชน์อันใดขึ้นมา ”

4.7.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการที่จะกอบกู้มนุษย์โลกจากความบาปและความตาย เขาเริ่มต้นจากการสั่งสอนผู้คนในบ้านเกิดของเขา ก่อนที่จะเดินทางไปยังถิ่นทุรกันดาร ผจญกับความแห้งแล้งและความหิวโหย เป็นเวลากว่าสิบวัน โดยต้องพยายามเอาชนะกิเลสตัณหาของตนเองที่ปรากฏกายในลักษณะต่างๆ เสมือนเป็นซาตานที่ทำทุกหนทางเพื่อขัดขวางการบรรลุเป้าหมายของเขา เพื่อที่จะได้ติดต่อกับพระเจ้าและรับโองการที่แจ่มชัดจากพระองค์ หลังจากนั้นเขากลับมาแสดงปาฏิหาริย์ ต่อหน้าเหล่าสาวก ด้วยการควักหัวใจตนออกมาและกล่าวว่า พระเจ้าอยู่ภายในใจของพวกเรา มารร้ายอยู่ในโลกรอบตัวเรา เขาจะต่อสู้กับบรรดาผีร้าย และรักษาโรคภัยให้แก่มนุษย์เป็นเวลาสองวัน ก่อนที่เขาจะครบสมบูรณ์ในวันที่สาม

เขาตระเวนเผยแผ่คำสอนตามสถานที่ต่างๆ โดยละทิ้งทุกอย่าง แม้กระทั่งมารดาของตนเอง เพื่อสร้างเมืองเยรูซาเล็มขึ้นใหม่และไถ่บาปให้กับมวลมนุษย์ ก่อนที่จะถูกทางการจับตัวไปและต้องทนทรมานกับการถูกเฆี่ยนตี ใส่มงกุฎหนาม และถูกตรึงไม้กางเขนเป็นขั้นตอนสุดท้ายบนเนินเขากลโกธา ที่ซึ่งเขาต้องเผชิญการล่อลวงครั้งสุดท้ายของซาตาน ด้วยการพาให้เขาได้ลิ้มรสชาติของการเป็นมนุษย์ธรรมดา มีภรรยาและลูก ซึ่งทำให้การบรรลุเป้าหมายของเขาเกือบจะล้มเหลวอย่างสิ้นเชิง หากไม่ได้รับการตำหนิและตักเตือนจากยูดาส ให้เขาได้ตระหนักในมโนสำนึกของตนว่า สถานที่ๆ เขาควรอยู่ คือบนไม้กางเขนที่พระผู้เป็นเจ้าทรงกำหนดไว้ หาใช่การนอนรอความตายในสภาพชายชราเยี่ยงนี้ เมื่อนั้นเขาจึงตื่นจากห้วงของความฝันและครบสมบูรณ์ในที่สุด

4.7.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) การเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนที่สุด คือการเปลี่ยนแปลงทางด้านอารมณ์ ความรู้สึกและศรัทธาที่ตัวละครมีต่อพระเจ้า เขาเริ่มจากความหวาดกลัวและความไม่แน่ใจ โดยที่เขาไม่คิดว่าตนคือพระผู้ไถ่กู้ที่ถูกส่งมาเพื่อไถ่บาปให้กับมวลมนุษย์ ก่อนที่เขาจะเริ่มมั่นใจ แข็งแกร่ง และมีศรัทธาเพิ่มมากขึ้น เมื่อตนสามารถรักษาโรคภัยและชุบชีวิตคนตายให้ฟื้นขึ้นมาได้ แต่เมื่อเขารู้ว่าตนต้องสละชีวิตด้วยการถูกตรึงไม้กางเขน เขาก็กลับอ่อนแอลงอีกครั้ง และเกือบจะสูญเสียตัวตนไปในที่สุด เมื่อได้รับความสุขจากการใช้ชีวิตแบบคนธรรมดา จนกระทั่งลมหายใจสุดท้ายใกล้จะหมดลง สติและศรัทธาของเขาก็กลับคืนมาจนสามารถบรรลุความตั้งใจได้สำเร็จ



ภาพประกอบที่ 4.14 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง **The Last Temptation of Christ**

4.8 ภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas (1990)

ในปี ค.ศ. 1955 “ เฮนรี่ ฮิลล์ ” (Henry Hill) เด็กหนุ่มที่เติบโตขึ้นภายใต้โลกของอาชญากรและอาชญากรรม ซึ่งเป็นความใฝ่ฝันของเขาตั้งแต่ยังเล็ก เพื่อให้ได้มาซึ่งชื่อเสียง เงินทอง และการยอมรับ โดยเริ่มต้นด้วยการลาออกจากโรงเรียน และเข้าทำงานกับ “ พอล ซิเซโร่ ” (Paul Cicero) มาเฟียท้องถิ่นที่เขานับถือเสมือนพ่ออีกคนหนึ่ง เพียงแค่อายุ 13 ปี เขาก็สามารถหาเงินได้มากกว่าทุกคนในละแวกบ้าน และได้รับการเคารพนับถือ ทั้งกับตัวเขาเองและคนในครอบครัว เขาเติบโตขึ้นในวงการมาเฟีย โดยมี “ จิมมี่ คอนเวย์ ” (Jimmy Conway) บุคคลที่น่ากลัวที่สุดของวงการและมีประวัติอาชญากรรมมาอย่างโชกโชน เป็นภาพต้นแบบและถือเป็นรุ่นพี่ที่เขานับถือ จิมมี่แนะนำให้เขารู้จักกับ “ ทอมมี่ เดอวีโต้ ” (Tommy DeVito) เด็กหนุ่มจากครอบครัวมาเฟียชาวอิตาเลียน รุ่นราวคราวเดียวกับเขา ในการลักลอบขายสินค้าอย่างผิดกฎหมายครั้งหนึ่ง และเมื่อเฮนรี่โดนจับในคดีดังกล่าว โดยไม่พาดพิงหรือเปิดเผยความลับของพวกพ้อง ทำให้เขากลายมาเป็นสมาชิกใหม่ของกลุ่มมาเฟียและได้รับความไว้วางใจอย่างสมบูรณ์

ในปี ค.ศ. 1963 เฮนรี่ จิมมี่ และทอมมี่ ร่วมมือกันปล้นสินค้าจากสนามบิน พร้อมกับวางแผนที่จะปล้นเงินจากสายการบินแอร์ฟรานซ์ (Air France) จิมมี่ชอบการปล้นเป็นชีวิตจิตใจ ส่วนทอมมี่ก็แสดงออกถึงอารมณ์ที่รุนแรงและอาการทางจิตที่ต้องการพิสูจน์ตนเองด้วยวิถีทางที่ป่าเถื่อนโหดร้าย ในระหว่างนั้นเองที่เฮนรี่ได้พบกับ “ คาเรน ” (Karen) หญิงสาวชาวยิวที่ทอมมี่แนะนำให้รู้จัก เขาพาเธอไปเที่ยวที่ไนต์คลับโคปาคาบาน่าบ่อยครั้ง ซึ่งทำให้คาเรนรู้สึกตื่นเต้นและภูมิใจในตัวแฟนหนุ่มของเธอ ที่มีอาชีพและชีวิตที่พร้อมจะเสี่ยงหาเงินพิเศษมาให้เธอใช้อย่างสุขสบาย ก่อนที่ทั้งคู่จะแต่งงานกันในที่สุด

ในปี ค.ศ. 1970 จิมมี่และทอมมี่ ร่วมกันฆาตกรรม “ บิลลี่ แบทท์ส ” (Billy Batts) มาเฟียรุ่นใหญ่ โดยมีเฮนรี่เป็นผู้อยู่ร่วมในเหตุการณ์ ในบาร์แห่งหนึ่ง ทั้งสามคนต้องช่วยกันนำศพไปฝังไว้ยังพื้นที่รกร้างห่างไกล ก่อนที่อีกหกเดือนต่อมา เมื่อพื้นที่นั้นจะถูกใช้สร้างเป็นคอนโดมิเนียม พวกเขาจึงต้องไปทำการย้ายศพและหาสถานที่ฝังใหม่ เพราะหากเรื่องนี้ถูกแพร่งพรายออกไป จะทำให้พวกเขาต้องเดือดร้อนถึงขึ้นเสียชีวิต ในระหว่างนั้นชีวิตสมรสของเฮนรี่กับคาเรนเริ่มมีปัญหาเมื่อเธอพบว่าเขาแอบนอกใจเธอด้วยการมีความสัมพันธ์กับหญิงอื่น เธอไปจัดการกับเมียน้อยของเขา ก่อนที่พอลลี่กับจิมมี่จะมาบอกให้เฮนรี่จัดการเรื่องนี้ให้เรียบร้อย

จิมมี่พาเฮนรี่ไปทวงหนี้กับนักพนันคนหนึ่ง แต่เกิดความผิดพลาดขึ้นเมื่อนักพนันคนนั้นเป็นน้องชายของเจ้าหน้าที่เอฟบีไอ ทั้งสองคนถูกจับและถูกตัดสินจำคุกเป็นเวลาสิบปี ชีวิตในคุกสำหรับเฮนรี่มีแต่ความสุขสบาย เสมือนไปพักตากอากาศ มีห้องแยกต่างหาก โดยไม่ต้องไปอยู่รวมกับนักโทษคนอื่นๆ มีอาหารหรูหรารับประทาน และ ไม่มีผู้คุมมาก่อกวนให้วุ่นวายใจ เฮนรี่ลักลอบขายยาเสพติดกับคนในพิทซ์เบิร์ก (Pittsburgh) ตั้งแต่อยู่ในคุกผ่านทางครอบครัวของเขา ก่อนที่จะพ้นโทษหลังจากถูกจำคุกได้เพียงแค่สี่ปี พอลลี่เตือนเขาว่าห้ามยุ่งเกี่ยวกับยาเสพติดอย่างเด็ดขาด หากแต่เขาไม่เชื่อฟัง พร้อมกับวางแผนร่วมกับจิมมี่และทอมมี่ ในการปล้นเงินจากสายการบินลุฟทันซา (Lufthansa) ในปี ค.ศ. 1978 การปล้นครั้งยิ่งใหญ่ประสบความสำเร็จ จิมมี่เริ่มมีความหวาดระแวงและเริ่มปิดปากทุกคนที่จะโยงใยเรื่องการปล้นมาสู่ตัวเขา รวมถึงการที่ทอมมี่ต้องถูกฆ่าตายจากคำสั่งของกลุ่มมาเฟียที่อยู่เบื้องบนที่รู้เรื่องการตายของบิลลี่ แบทท์ส

ในปี ค.ศ.1980 เฮนรี่ถูกติดตามจากรัฐในข้อหาเสพและค้ายาเสพติด เฮนรี่ถูกตัดขาดจากพอลลี่และกลุ่มมาเฟีย เขาไม่ไว้ใจใครอีกต่อไป ดังนั้นเขากับคาเรนจึงตัดสินใจที่จะมอบตัวและเข้าโครงการพิทักษ์พยาน โดยมอบข้อมูลที่สำคัญให้กับเจ้าหน้าที่ในการเปิดโปงและกวาดล้างบรรดามาเฟียทั้งหมด รวมถึงจิมมี่และพอลลี่ด้วย ทุกคนถูกจับติดคุก ส่วนเฮนรี่ก็จำต้องละทิ้งชีวิตที่สุขสบาย เขากลายเป็นคนธรรมดาที่สูญเสียทุกอย่างราวกับตายทั้งเป็น อีกเก้าปีต่อมาเฮนรี่กับคาเรนแยกทางกันหลังจากใช้ชีวิตสมรสมากว่า 25 ปี

4.8.1 <u>โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas</u>

4.8.1.1 โครงเรื่อง (Plot) เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวที่บอกถึงความรุ่งโรจน์และความหายนะของกลุ่มอาชญากร หรือแก๊งมาเฟียชาวอิตาเลียนของเมืองนิวยอร์ก ซึ่งสร้างขึ้นจากเค้าโครงเรื่องจริง และตัวละครหลักที่มีอยู่จริง โดยดำเนินตามสูตรสำเร็จขั้นพื้นฐานของหนังในตระกูลแก๊งสเตอร์อย่างตรงไปตรงมา นั่นก็คือ การขึ้นสู่จุดสูงสุดของอำนาจ และการร่วงหล่นของอำนาจ (Rise and Fall) ดังนั้น โครงเรื่องหลักของหนังจึงออกมาในลักษณะดังกล่าว กล่าวคือ

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยเหตุการณ์ฆาตกรรมที่เป็นการเปิดตัวละครหลักทั้งสามตัว ได้แก่ เฮนรี่, จิมมี่ และ ทอมมี่ ให้กับผู้ชมได้รู้จัก* ก่อนที่จะย้อนกลับไปเล่าถึงชีวิตในวัยเด็กของตัวละครหลักอย่างเฮนรี่ ถึงที่มาและเส้นทางของการเข้าสู่ขบวนการอาชญากรรม พร้อมกับเปิดเผยข้อมูลสำคัญให้กับผู้ชมได้รับรู้ และซึมซาบไปกับสภาพความเป็นไปในโลกของกลุ่มมาเฟียอย่างถ่องแท้ ไม่ว่าจะเป็นกฎแห่งความเงียบ ความตาย และการทรยศหักหลัง ซึ่งเหล่านี้ถูกเล่าควบคู่ไปกับเส้นทางชีวิตของเฮนรี่ตั้งแต่เด็กจนโต พร้อมกับแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเขา จิมมี่ ทอมมี่ และภรรยา

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังเข้าสู่โครงเรื่องหลักซึ่งเป็นเหตุการณ์ในฉากเปิดเรื่องเมื่อ เฮนรี่, จิมมี่ และ ทอมมี่ พัวพันกับการฆาตกรรมมาเฟียรุ่นใหญ่คนหนึ่ง ซึ่งถือเป็นจุดหักเหของตัวละครทั้งสามตัว และเปลี่ยนแปลงเส้นทางชีวิตของพวกเขาให้ดำดิ่งสู่ความหายนะ เริ่มตั้งแต่การติดคุก การค้ายาเสพติด การปล้นสายการบิน และที่สำคัญที่สุดก็คือ การทรยศหักหลังและความไม่ไว้เนื้อเชื่อใจระหว่างพวกเดียวกันเอง ซึ่งส่งผลให้ทอมมี่ต้องพบจุดจบอย่างอนาถ

- *จุดสูงสุด (Climax)* หลังจากจิมมี่จัดการเก็บทุกคนที่จะเชื่อมโยงการปล้นมาสู่ตัวเขา เฮนรี่เริ่มรู้สึกว่าตนเองกำลังจะเป็นรายต่อไป เมื่อความไว้เนื้อเชื่อใจในพวกพ้องของตนเองหมดลงในที่สุด เฮนรี่จึงขายทุกคนเพื่อรักษาชีวิตรอด ด้วยการเปิดโปงขบวนการมาเฟียทั้งหมด และพาตัวเองกับครอบครัวเข้าสู่โครงการคุ้มครองพยานของรัฐ

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* เฮนรี่ ถูกกักตัวเข้าสู่โครงการคุ้มครองพยาน ละทิ้งชีวิตแบบเดิมๆ และอยู่อย่างโดดเดี่ยวในท้ายที่สุด หนังปิดเรื่องด้วยการสรุปชะตากรรมของตัวละครโดยขึ้นเป็นข้อความบนพื้นภาพสีดำ ดังนี้

    1. เฮนรี่ ฮิลล์ ถูกจับในปี 1987 คดีค้ายาเสพติด ก่อนติดอยู่ในทัณฑ์บน 5 ปี จากนั้นจึงพ้นโทษ
    2. ปี 1989 เฮนรี่และคาเรน แยกทางกัน หลังจากใช้ชีวิตคู่มา 25 ปี

---

* มาร์ติน สกอร์เซซี่ ให้เหตุผลถึงฉากเปิดเรื่องนี้ว่า เนื่องจากเป็นฉากที่ถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนของตัวละครทั้งสามคน อีกทั้งหากดำเนินเรื่องตามปกติโดยเริ่มจากตอนเด็กไปจนถึงจุดจบของตัวละครนั้น เป็นการเล่าเรื่องแบบโบราณ ในเรื่องนี้เขาจึงต้องการทำอะไรที่แปลกใหม่และพิเศษกว่านั้น

3. จิมมี่ คอนเวย์ ถูกตัดสินจำคุก 20 ปี ข้อหาฆาตกรรม ไม่มีการได้รับทัณฑ์บน จนถึงปี 2004 ซึ่งเขาจะมีอายุ 78 ปี
4. พอลลี่ ซิเซโร่ ป่วยตายในคุก ขณะอายุได้ 73 ปี

4.8.1.2 แก่นความคิด (Theme) หนังนำเสนอเรื่องราวของโลกมาเฟีย ไม่ว่าจะเป็นความอยากได้ อยากมี ทั้งชื่อเสียง เงินทอง และเกียรติยศ โดยตั้งอยู่บนแก่นความคิดหลักที่เกี่ยวข้องกับมิติทางสังคมของสหรัฐอเมริกา ซึ่งก็คือการพูดถึงสิ่งที่เรียกว่า “ ความฝันของคนอเมริกัน ”(American Dream) ที่สะท้อนให้เห็นอุดมการณ์ทางสังคมที่เชื่อว่า โอกาสที่จะประสบความสำเร็จในทางชื่อเสียง เงินทอง หรือวัตถุ เป็นของคนอเมริกันทุกคนโดยไม่จำกัดชนชั้นวรรณะ ซึ่งเป็นสิ่งที่ส่งผลต่อการกระทำของตัวละครหลักในภาพยนตร์อย่างเปิดเผย ดังเช่น ที่เฮนรี่ได้ช่วยสำทับแนวความคิดดังกล่าวในภาพยนตร์ครั้งหนึ่งว่า “ สำหรับพวกเราการใช้ชีวิตในรูปแบบที่แตกต่างไปจากนี้เป็นเรื่องที่บ้าบอ ส่วนคนจำพวกที่ต้องดิ้นรนงกๆ เพื่อให้ได้ค่าตอบแทนสุดแสนกระจอก และต้องกังวลเรื่องค่าใช้จ่ายต่างๆ นานานั้น เป็นพวกที่น่าสมเพช ” เพราะสำหรับเขาแล้วการใช้ชีวิตอย่างสุขสบายตามความฝันดังกล่าวนั้นเปรียบเสมือนการอยู่ในโลกที่แสนบรรเจิด (“ I was living in a fantasy. ”)

4.8.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละคร “ เฮนรี่ ฮิลล์ ” คือจุดศูนย์กลางหลักในการดำเนินเรื่องราวนับตั้งแต่วัยเด็กของเขากับความใฝ่ฝันที่จะเข้าร่วมแก๊งของพวกมาเฟีย โดยหนังแสดงรายละเอียดเกี่ยวกับเฮนรี่และเส้นทางตลอดจนวิถีที่เขาเข้าไปเกี่ยวข้องในแบบเต็มใจ อีกทั้งยังเพิ่มมิติของตัวละครให้ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้นด้วยการสร้างบุคลิกลักษณะของเฮนรี่ให้เป็นตัวละครที่เป็นผู้กระทำ (Active) และผู้ถูกกระทำ (Passive) ควบคู่กันไปตามภาวะของการปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นในเชิงอำนาจที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับความสัมพันธ์ระหว่างเขากับ จิมมี่ ทอมมี่ และพอลลี่ รวมถึงคาเรน ภรรยาของเขา ซึ่งถือเป็นตัวละครหญิงที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องราวด้วย

4.8.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างในการเดินเรื่องแล้ว จะเห็นว่าหนังเรื่องนี้ไม่ได้ตั้งอยู่บนความขัดแย้งของสถานการณ์หรือการดำเนินเรื่อง แต่เป็นลักษณะของการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านมุมมองของตัวละครตั้งแต่ต้นจนจบ ดังนั้นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจึงมาจากตัวละครหลักทั้งจากภายในและภายนอกที่ส่งผลต่อเหตุการณ์ต่างๆ ในภาพยนตร์ โดยสะท้อนออกมาในหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร (Man Against Himself) ความขัดแย้ง

กับผู้คนรอบข้างหรือภาพลักษณ์ที่แตกต่างกัน (Man Against Man) รวมถึงความขัดแย้งของสภาพสังคมที่เป็นตัวกำหนดมุมมองและทัศนคติของตัวละครด้วย

4.8.1.5 มุมมอง (Point of view) อาจกล่าวได้ว่ามุมมองหลักในการถ่ายทอดเรื่องราวของภาพยนตร์เรื่องนี้มาจากมุมมองของตัวละครหลักอย่างเฮนรี่ ซึ่งถ่ายทอดออกมาในลักษณะของมุมมองของบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) อย่างชัดเจน โดยมีลักษณะของผู้บรรยาย (Commentator) หรือผู้บันทึกเหตุการณ์ (Memorialist) ในการแสดงให้เห็นถึงความคิดและการกระทำของตัวละครหลักที่ผลักดันให้เรื่องราวดำเนินต่อไปข้างหน้า โดยการเลือกใช้เทคนิคการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านการใช้เสียงบรรยาย (Voice over) ในลักษณะนี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่เป็นธรรมชาติ ระหว่างตัวละครหลักกับผู้ชมเพราะในบางช่วงบางตอนของหนังนั้น เนื้อหาที่ปรากฏไม่ค่อยสำคัญนัก หากแต่ภาษาพูดนั้นสำคัญและมีคุณค่าในการบอกเล่าเรื่องราวได้มากกว่า[25]

เป็นที่น่าสนใจว่านอกจากมุมมองในลักษณะดังกล่าวจะถูกใช้กับตัวละครหลักของเรื่องอย่างเฮนรี่แล้ว สกอร์เซซี่ยังให้ความสัมพันธ์กับ “ ตัวละครหญิง ” ในเรื่องนี้ด้วยการถ่ายทอดความคิดผ่านทางมุมมองของคาเรน ภรรยาของเฮนรี่ในบางช่วงของหนังด้วย ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าฐานะของเธอไม่ได้เป็นเพียงแม่บ้านธรรมดาเหมือนกับเมียคนอื่นๆของเหล่าอาชญากร หากแต่ในความอ่อนหวานนั้นก็ผสมไว้ด้วยความดุดัน เข้มแข็ง ตามแบบฉบับของตัวละครที่เรียกว่า “ Gangster Moll ”[26] หรือผู้หญิงที่กร้าวแกร่งและสามารถยืนหยัดอยู่ในโลกของอาชญากรรมได้องอาจเหมือนกับพวกผู้ชาย

4.8.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นครอบคลุมระยะเวลาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1950 ถึงทศวรรษที่ 1980 โดยเปิดเรื่องในปี 1970 ขณะที่ตัวละครหลักกำลังเผชิญจุดเปลี่ยนแปลงหรือจุดหักเหในชีวิต ก่อนที่จะย้อนกลับไปเล่าเรื่องราวในวัยเด็ก (Flashback) ตั้งแต่ปี 1955 เรื่อยมาตามลำดับเวลาที่เกิดขึ้นจริงหรือตามเส้นของเวลา (Chronological) ผ่านทางองค์ประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ เครื่องแต่งกาย และที่สำคัญที่สุดคือดนตรีประกอบ ที่ไล่เรียงมาตั้งแต่ยุค 1950-1970 ซึ่งนอกจะเป็นการบอกถึงช่วงเวลาในหนังได้เป็นอย่างดีแล้ว ยังเป็นการช่วยสนับสนุนการเล่าเรื่อง อธิบายความ และ สื่อสารบางสิ่งบางอย่างให้กับผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพอีกด้วย

---

[25] Martin Scorsese. (Interview). Getting Made: How a movie classic hit the street [DVD]. Burbank: Warner Bros., 2008.

[26] ประวิทย์ แต่งอักษร, “ Goodfellas (1990) คำสารภาพของหนูโสโครก ” สตาร์พิคส์ 41, 21 (พฤศจิกายน 2549), หน้า 94.

ในส่วนของพื้นที่หรือสถานที่ภายในภาพยนตร์นั้น เมืองนิวยอร์กยังคงเป็นสถานที่หลักในการดำเนินเรื่องราว อันเป็นสถานที่ที่ตัวละครเติบโตและอาศัยอยู่ เห็นได้ชัดเจนว่าพื้นที่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ยังคงมีสภาวะแบบปิด ทั้งในส่วนที่เป็นรูปธรรม ไม่ว่าจะไนท์คลับ บ่อนพนัน หรือแม้แต่ในเรือนจำ กับในส่วนที่เป็นนามธรรม คืออารมณ์ความรู้สึกภายในของตัวละครที่ตั้งอยู่บนความกลัว ความผิดบาป และความหวาดระแวง ไม่ไว้เนื้อเชื่อใจบุคคลรอบข้างทั้งกับฝ่ายตรงข้ามและพวกพ้องเดียวกัน

4.8.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์จะเกี่ยวพันกับความเป็นเพศชายของตัวละคร โดยฉากหนึ่งที่หนังนำเสนออย่างชัดเจน ผ่านทางการใช้ " ปืน " เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นเพศ ได้แก่ แกที่คาเรนโทรศัพท์ไปขอความช่วยเหลือจากเฮนรี่ เมื่อเธอถูกเพื่อนชายข้างบ้านลวนลาม ทันทีที่มาถึง เฮนรี่ตรงเข้าไปใช้ด้ามปืนฟาดคนเหล่านั้นจนหมอบราบคาบ ก่อนที่จะนำปืนที่เปรอะเปื้อนไปด้วยเลือด ไปให้แก่หญิงสาวเพื่อใช้ป้องกันตัว คาเรนไม่มีอาการเสียขวัญหรือตกใจเลยแม้แต่น้อย มิหนำซ้ำยังกล่าวอีกว่า " มันปลุกเร้าอารมณ์ของฉันมากทีเดียว " ภาพใกล้ของปืนในมือของคาเรน จึงไม่ได้มีความหมายเพียงแค่การเป็นอาวุธเท่านั้น แต่ยังสื่อนัยยะถึงเรื่องเพศอย่างชัดเจนอีกด้วย

4.8.1.8 ฉาก (Setting) หากพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ฉากที่ปรากฏในเรื่องก็คือ ฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละครหรือโลกขององค์กรอาชญากรรมที่ตัวละครอาศัยอยู่ ซึ่งเมื่อเทียบเคียงกับลักษณะของการดำเนินเรื่องในแบบ " Rise and Fall " แล้ว จึงอาจแบ่งฉากออกได้เป็น 2 ลักษณะให้สอดคล้องกันได้ดังนี้

- ฉากในช่วงที่ตัวละครก้าวขึ้นสู่อำนาจ (Setting of Rising) ก็คือฉากโดยทั่วไปของโลกมาเฟียที่เต็มไปด้วยสิ่งบันเทิงเริงรมย์ ไม่ว่าจะเป็นฉากของไนท์คลับโคปาคาบาน่า ซึ่งแสดงถึงการมีอำนาจของตัวละครหลักอย่างเฮนรี่ในช่วงต้นของภาพยนตร์ ฉากของบ่อนคาสิโน ร้านอาหาร หรือฉากภายในบ้านที่แสดงถึงการเป็นครอบครัวขนาดใหญ่ซึ่งเป็นภาพแทนขององค์กรมาเฟียที่มีเครือข่ายเชื่อมโยงกันอย่างกว้างขวาง

- ฉากในช่วงตกต่ำของตัวละคร (Setting of Falling) คือฉากที่มีสภาวะแบบปิดและแสดงถึงความสูญเสียอำนาจที่เคยมีมาของตัวละครหลัก ได้แก่ ฉากในเรือนจำและฉากของสถานที่พิทักษ์พยาน ซึ่งเป็นฉากสุดท้ายที่จบชีวิตโดยไม่มีสิทธิพิเศษใดๆ ในแบบเดิม ของเฮนรี่อย่างถาวร

4.8.2 การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ เฮนรี่ ฮิลล์ ” รับบทโดยเรย์ ลิออตต้า (Ray Liotta)

ภาพประกอบที่ 4.15 เอนรี่ ฮิลล์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas

4.8.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character’s Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* “ เฮนรี่ ฮิลล์ ” หรือ “ เฮนรี่ ฮิลล์ จูเนียร์ ” (Henry Hill Jr.) ชายหนุ่มเชื้อสายไอริช-อิตาเลียนอเมริกัน เกิดเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน ค.ศ.1943

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* เหตุการณ์หลักของภาพยนตร์เกิดขึ้นในช่วงที่เขามีอายุ 20-40 ปี เขาเป็นชายหนุ่มรูปร่างสูงใหญ่ มีส่วนสูง 183 เซนติเมตร นิยมแต่งตัวให้ดูดีอยู่เสมอ ด้วยเครื่องแต่งกายราคาแพง ได้แก่ ชุดสูท เสื้อเชิ้ต กางเกงสแลก และรองเท้าหนัง เพื่อบ่งบอกฐานะและลักษณะของการเป็นมาเฟีย

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* เฮนรี่เป็นชายหนุ่มที่ทะเยอทะยาน (Ambitious) เขาเริ่มจากการเป็นเด็กที่มีจิตใจดี ก่อนที่สภาพแวดล้อมจะเป็นตัวกำหนดให้เขาต้องเยือกเย็น (Calm) ป่าเถื่อน (Wild) แต่เขาก็ยังคงมีความขี้ขลาด (Timid) และหวาดกลัว (Fearful) อยู่ในจิตใจ

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* เฮนรี่เติบโตขึ้นมาในครอบครัวชนชั้นแรงงานในบรู้คลิน (Brooklyn) ซึ่งเป็นย่านชุมชนขนาดใหญ่ของชาวยิว-อิตาเลียน ครอบครัวของเขาเป็นครอบครัวใหญ่ ที่อาศัยอยู่ในบ้านหลังเล็กที่ประกอบไปด้วยสมาชิก 7 คน เฮนรี่ ซีเนียร์ พ่อของเขาเป็นชาวไอริช มีอาชีพเป็นช่างไฟ ส่วนคามิลลา แม่ของเขาเป็นชาวซิซิเลียน เฮนรี่ลาออกจากโรงเรียนตั้งแต่อายุ 12 ปี และเข้าร่วมกับกลุ่มมาเฟียนับจากนั้น

  เฮนรี่มีความสัมพันธ์กับคนสนิทในวงการมาเฟีย 2 คน และภรรยา ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญต่อเรื่องราวในภาพยนตร์ได้แก่

  1. จิมมี่ คอนเวย์ หรือ “ เจมส์ จิมมี่ คอนเวย์ (James ‘Jimmy’ Conway)[*] ชายหนุ่มเชื้อสายไอริชผู้ชื่นชอบการปล้น เขามีนิสัยป่าเถื่อนโหดร้าย (Brutal) แต่ซ่อนไว้ภายใต้ฉากหน้าที่สงบเยือกเย็น
  2. ทอมมี่ เดอวีโต้[**] ชายหนุ่มเชื้อสายอิตาเลียนแท้ ที่มีชื่อเสียงในเรื่องของอารมณ์ที่รุนแรง (Violent Temper) และความโหดร้าย
  3. คาเรน[***] ภรรยาของเฮนรี่ เธอเติบโตขึ้นมาในครอบครัวชาวยิวที่เคร่งครัด เธอเป็นตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ที่รักความโลดโผนและความสะดวกสบาย เธอพบกับเฮนรี่และคบกันสี่เดือน ก่อนที่จะแต่งงานและมีลูกด้วยกันสองคน

4.8.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character’s Point of view) จากการไล่ตาม “ ความฝันแบบคนอเมริกัน ” เฮนรี่มองว่าการเข้าสู่แก๊งอาชญากรรมนั้นเป็นทางลัดไปสู่ความมั่งคั่งฟุ่มเฟือยในทางวัตถุและได้รับความเคารพจากคนในสังคม บ่อยครั้งในภาพยนตร์ที่เฮนรี่กล่าวว่าพวก

---

[*] ตัวละครที่สร้างมาจากชีวิตจริง ของ “ จิมมี่ เบิร์ก ” (Jimmy Burke) หรือในฉายาว่า “ Jimmy the Gent ” อาชญากรที่โด่งดังในเรื่องของการปล้นเครื่องบินและรถบรรทุกสินค้า

[**] ตัวละครที่สร้างมาจากชีวิตจริง ของ “ ทอมมี่ เดอซีโมเน่ ” (Tommy DeSimone) หรือในฉายาว่า “ Two-Gun Tommy ” หลานชายของแฟรงค์ เดอซีโมเน่ (Frank DeSimone) เจ้าพ่อมาเฟียแห่งลอสแอนเจลิส

[***] ตัวละครที่สร้างมาจากชีวิตจริง ของ “ คาเรน ฟรีดแมน ” (Karen Friedman) ภรรยาของเฮนรี่ ฮิลล์ ที่มีบุตรด้วยกันสองคน คือ เกร็ก (Gregg) และจิน่า (Gina)

เขานั้นไม่มีใครเหมือนและไม่เหมือนใคร พวกเขาสามารถทำอะไรก็ได้ที่พวกเขาอยากทำ และถ้าหากพวกเขาอยากได้อะไร พวกเขาก็แค่หยิบฉวยมา " ในมุมมองของเฮนรี่ เขาและพรรคพวกไม่ใช่นักต้มตุ๋นหรือโจร แต่เป็นพวกที่มีความทะเยอทะยานสูง พวกเขาออกไปข้างนอกเพื่อทำทุกสิ่งทุกอย่างที่จะได้เป็นเงิน ไม่ว่าจะเป็นการใช้ปืน การบังคับขู่เข็ญ หรือการปล้นเงินจากสายการบิน สำหรับพวกเขาแล้ว นี่ไม่ใช่การปล้น แต่เป็นเพียงแค่การทำธุรกิจอย่างหนึ่งเท่านั้น " [27]

ดังนั้น สิ่งที่เฮนรี่ทำก็เพราะคิดว่ามันเป็นรูปแบบหนึ่งของการใช้ชีวิตที่ไม่ต้องยึดติดกับกรอบและกฎเกณฑ์ เป็นชีวิตที่ปลอดจากความรับผิดชอบทั้งหลายทั้งปวงโดยสิ้นเชิง รวมถึงสามารถทำทุกอย่างได้ตามอำเภอใจ เพราะแม้แต่กฎหมายก็ยังสามารถซื้อได้ด้วยเงินของพวกเขา การเป็นเจ้าพ่อในความคิดของเฮนรี่ดีกว่าเป็น " ประธานาธิบดีของสหรัฐอเมริกา " เสียอีก

4.8.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) จากสภาพแวดล้อมและสังคมที่เฮนรี่เติบโตขึ้นมา กลายเป็นตัวกำหนดทัศนคติต่อเรื่องผิดกฎหมายเหล่านี้ว่าเป็นเรื่องธรรมดา ในทุกๆ วิถีทางเหล่ามาเฟีย โดยที่เขาใช้ชีวิตอยู่ในแต่ละวันโดยไม่สนใจต่อสิ่งรอบข้างหรือคิดวางแผนอะไรที่เกี่ยวกับอนาคต เขาใช้ชีวิตอยู่กับปัจจุบันเท่านั้น

" ในตอนนั้น ผมคิดว่าผมเคยชินไปกับมัน ผมกำหนดทัศนคติต่อตนเองว่าสิ่งที่ผมทำมันเป็นเรื่องธรรมดาสามัญในการให้ได้มาซึ่งการยอมรับ แต่มันช่างแตกต่างเหลือเกินกับความธรรมดาในการใช้ชีวิตของคนทั่วๆไป พวกเราเป็นคนชั่วร้ายและไม่มีความเป็นมนุษย์ " [28]

4.8.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการหลักที่ชัดเจนที่สุดของตัวละครอย่าง เฮนรี่ ฮิลล์ ก็คือความต้องการหรือความพยายามไปสู่จุดที่ดีกว่า และความต้องการที่จะได้รับการยอมรับ ซึ่งหนังกำหนดความต้องการนี้ตั้งแต่เริ่มต้นของภาพยนตร์กับประโยคที่เขาพูดว่า " ผมอยากเข้าแก๊งเจ้าพ่อตั้งแต่จำความได้ " เพราะมันมาพร้อมกับสิทธิพิเศษต่างๆ มากมายที่คนทั่วไปไม่มีวันได้รับ ตั้งแต่ชื่อเสียงเงินทองที่เขาสามารถหาได้ด้วยวัยสิบสามปี การสามารถจอดรถได้ในที่ห้ามจอด การเล่นไพ่ได้ตลอดทั้งคืนโดยไม่มีใครกล้าโทรแจ้งตำรวจ หรือแม้แต่ไม่ต้องเข้าคิวซื้อขนมปังในตอนเช้าวันอาทิตย์

---

[27] Nicholas Pileggi. (Interview). Getting Made: How a movie classic hit the street [DVD]. Burbank: Warner Bros., 2008.

[28] Henry Hill. (Interview). Getting Made: How a movie classic hit the street [DVD]. Burbank: Warner Bros., 2008.

มีฉากหนึ่งในภาพยนตร์ที่ตัวเขาบอกว่า พ่อกับแม่ไม่ค่อยพอใจ กับ “ งาน ” ที่เขาทำนัก โดยคิดว่าเป็นเพียงงานอดิเรกชั่วครั้งชั่วคราว แต่สำหรับเขาแล้วสิ่งเหล่านี้เป็นงานเต็มเวลา (Full - time) ที่เขาอยากทำไปตลอดชีวิต (“ All I want to do. ”) และหลังจากนั้นหนังก็นำเสนอความต้องการนี้อย่างชัดเจนไปโดยตลอด

4.8.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งของภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้เกิดจากความขัดแย้งของโครงสร้างหรือเหตุการณ์ แต่สิ่งที่ชัดเจนที่สุดของความขัดแย้ง เกิดขึ้นจากตัวละครหลักแทบทั้งสิ้น ซึ่งหากพิจารณาถึงความขัดแย้งต่างๆ แล้ว สามารถแบ่งออกได้เป็นหลายลักษณะ กล่าวคือ

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร หนังแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าถึงแม้เฮนรี่จะเติบโตมากับคนพวกนั้น เสมือนเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของขบวนการ แต่เขาก็ยังรู้สึกเป็นคนนอก (Outcast) จากการมีพ่อเป็นไอริช ซึ่งหมายความว่าเลือดของเขาไม่บริสุทธิ์เพียงพอที่จะเป็น “ คนใน ” ได้อย่างสมบูรณ์ ประกอบกับความผิดบาปที่มีอยู่ในจิตใจ หลายฉากในภาพยนตร์บ่งบอกถึงลักษณะ “ ปอดแหก ” และ “ กลัวความผิด ” ของเฮนรี่ที่ถลำลึกจนยากจะถอนตัว จนเมื่อความกลัวนั้นถึงขีดสุด การทรยศหักหลังจึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้

- ความขัดแย้งกับคนรอบข้างหรือตัวละครอื่น ความขัดแย้งในลักษณะนี้อาจสรุปได้ด้วยประโยคที่ว่า “ ไม่มีสัจจะในหมู่โจร ” ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างเฮนรี่ จิมมี่ และทอมมี่ดูจะชัดเจนที่สุด อย่างที่ตัวละครพูดไว้ว่า “ ในวงการนี้ไม่มีใครจะขู่ฆ่าพวกเราหรอก เพราะฆาตกรและความอำมหิตมาพร้อมกับรอยยิ้มแห่งความเป็นมิตร ” ดังนั้นความไม่ไว้เนื้อเชื่อใจจึงมาพร้อมกับความทรยศหักหลัง ซึ่งนำไปสู่ความตายและการขายเพื่อนในที่สุด

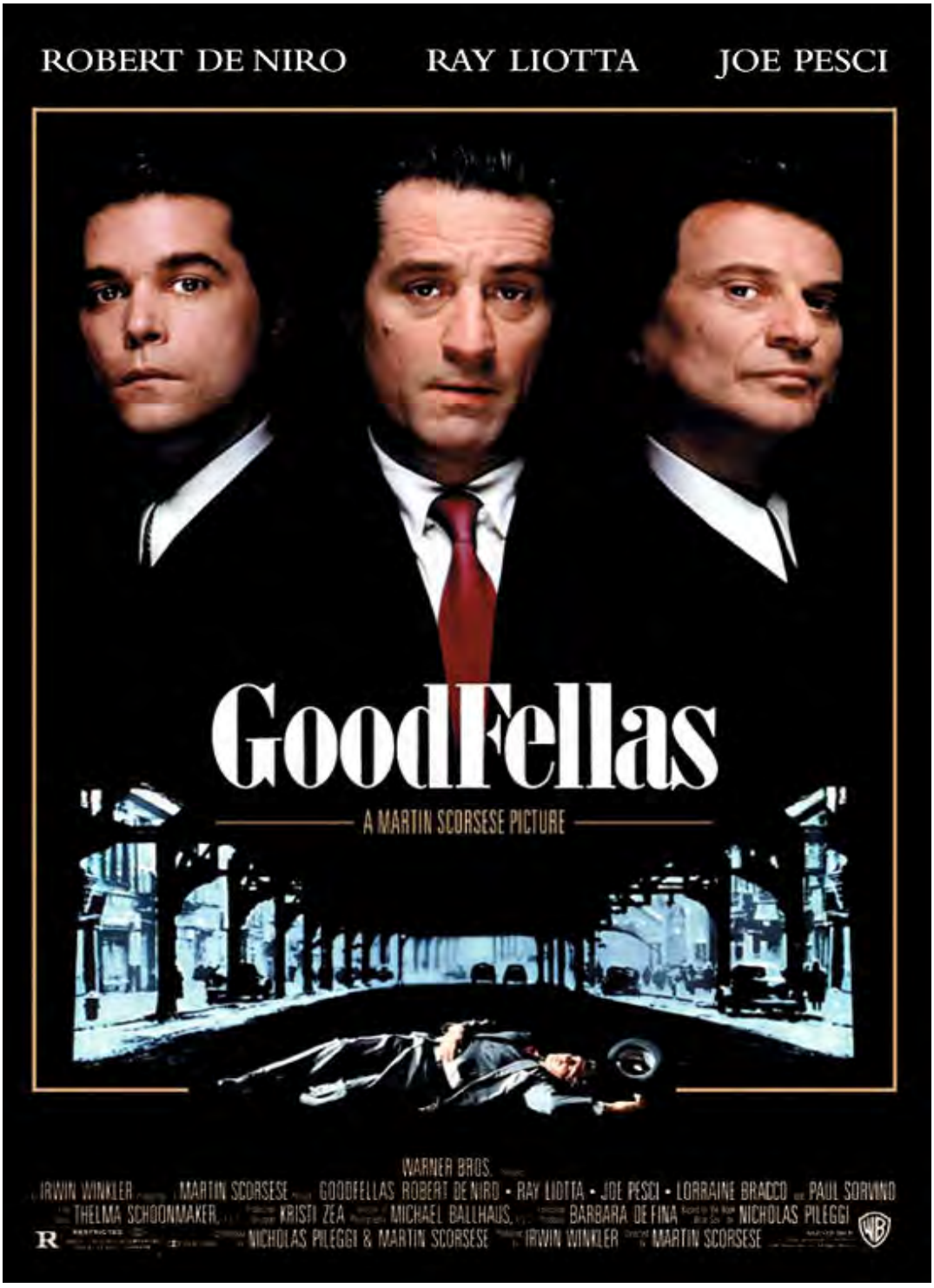
- ความขัดแย้งระหว่างภาพลักษณ์ของตัวละคร ในขณะที่หนังให้รายละเอียดเกี่ยวกับเฮนรี่และเส้นทางตลอดชีวิตของเขานั้น หนังก็แสดงให้เห็นถึงลักษณะของตัวละครอย่างจิมมี่กับทอมมี่ สองมาเฟียที่เหี้ยมเกรียมอำมหิตไปพร้อมๆ กัน ฉากหนึ่งของหนังที่แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งของตัวละครทั้งสามได้อย่างชัดเจนมาก คือ ฉากเหตุการณ์ในตอนกลางเรื่อง (ซึ่งถูกใช้เป็นฉากเปิดเรื่อง) เมื่อร่างของมาเฟียรุ่นพี่ที่นอนโชกเลือดคุดคู้อยู่ในกระโปรงหลังรถ ถูกทอมมี่กระหน่ำแทงด้วยมีดปอกผลไม้พร้อมสบถว่า “ What a fuck ” ซ้ำแล้วซ้ำเล่าแถมโดนจิมมี่ยิงซ้ำจนลูกปืนหมดแมกซ์ ในขณะที่เฮนรี่กลับยืนมองเหตุการณ์ด้วยความตกตะลึง เหล่านี้คือการอธิบายความขัดแย้งและบุคลิกของตัวละครหลักทั้งสาม ซึ่งไม่ต้องอาศัย การเล่าเรื่องหรือการบอกเรื่องด้วยตัวละครอื่นๆเลยแม้แต่น้อย

4.8.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) หากพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว จะเห็นว่าการบรรลุเป้าหมายของเฮนรี่นั้น ดำเนินไปในทิศทางเดียวนั่นก็คือการตอบสนองต่อความต้องการหลักในการจะได้มาซึ่งสิ่งที่ดีกว่าในชีวิต หรือการไล่ตามความฝันที่ฟุ้งเฟ้อตามแบบอเมริกันชน ตัวละครหลักอย่างเฮนรี่ไม่ได้มีเป้าหมายที่สูงสุดในชีวิต และต้องพยายามฟันฝ่าให้ได้มาซึ่งความสำเร็จ หากแต่เป็นการบรรลุเป้าหมายเพื่อความสุขสบายในปัจจุบันทั้งกับตนเองและคนรอบข้างใกล้ชิด

ดังนั้น สิ่งที่เขาทำจึงเริ่มตั้งแต่ก่อความวุ่นวายเล็กๆน้อยๆ การเรียกค่าคุ้มครอง การรับจ้างทวงหนี้ การนำสินค้าที่ขโมยมาไปขายในตลาดมืด เรื่อยไปจนถึงการปล้นสินค้าจากรถบรรทุก และปล้นเงินจากสายการบิน หรือแม้กระทั่งในยามที่เขาติดคุก เขาก็ยังขวนขวายหาทางค้ายาเสพติดเพื่อให้ได้มาซึ่งเงินทองและการกลับไปใช้ชีวิตในแบบเดิม ๆ ที่เขาเคยเป็นและใฝ่ฝันมาโดยตลอด

4.8.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) อาจกล่าวได้ว่าประโยคคำพูดหนึ่งของตัวละครจิมมี่ คอนเวย์ ในฉากหนึ่งของหนัง เป็นตัวกำหนดให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของตัวละครหลักอย่างเฮนรี่ได้ชัดเจนที่สุดก็คือ “ สองสิ่งที่สำคัญที่สุดในชีวิตของพวกเราคือการไม่คายความลับเพื่อนและปิดปากให้สนิทชั่วนิรันดร์ ” ในตอนต้นเรื่องอันเป็นจุดเริ่มต้นของวิถีทางแห่งมาเฟีย เฮนรี่สามารถทำในสองสิ่งดังกล่าวได้สำเร็จ จนได้รับความชื่นชมและยกย่องจากคนในวงการและยอมรับให้เฮนรี่เข้าเป็นส่วนหนึ่งของพวกเขาอย่างสมบูรณ์ แต่เมื่อเฮนรี่ใช้ชีวิตอย่างสุขสบาย จนถึงจุดหนึ่งที่เขาเข้าถึง “ สัจธรรม ” ของวิถีแห่งอาชญากรรมอย่างแท้จริง นั่นก็คือการทรยศหักหลังเป็นธรรมชาติของคนในวงจรอุบาทว์นี้ ประกอบกับการเริ่มลงสู่จุดตกต่ำของชีวิต ที่หนังแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในชีวิตทุกด้านของเฮนรี่ ไม่ว่าจะเป็นความแตกร้าวในครอบครัว หรือการเข้าสู่วงการค้ายาเสพติด ซึ่งไม่เพียงหักเหจากวิถีทางที่ควรจะเป็นเท่านั้น แต่เขายังเสียความสามารถในการควบคุม จนในที่สุดเฮนรี่ก็จำต้องทำลายกฎเหล็กสองข้อดังกล่าวข้างต้น ด้วยการขายพรรคพวกเดียวกันเพื่อเอาชีวิตรอด สุดท้ายแล้วเฮนรี่ต้องบอกลาชีวิตเก่าของตนเองอย่างสิ้นเชิงเพื่อแลกกับการเป็นพยานกวาดล้างบรรดามาเฟียทั้งหลาย

“ สิ่งที่ยากที่สุดก็คือการทิ้งชีวิตแบบเดิมๆ ผมรักชีวิตแบบนั้น จะไปไหนก็มีองครักษ์ราวกับพระเอกหนัง ครอบครัวมีคนนับหน้าถือตา อยากได้อะไรก็ได้เพียงแค่ยกหูโทรศัพท์ แต่ตอนนี้ผมสูญเสียทุกอย่าง ผมได้กลายเป็นๆ ‘ คนธรรมดา ’ ไปแล้ว และต่อจากนี้คงต้องใช้ชีวิตที่เหลือแบบเซ็งๆ” ประโยคดังกล่าวข้างต้นที่ตัวละครพูดในฉากสุดท้ายของภาพยนตร์ถือเป็นการสรุปการเปลี่ยนแปลงของชีวิตเขาได้เป็นอย่างดี ถึงแม้ว่าทัศนคติต่อความต้องการในการใช้ชีวิตแบบมาเฟียจะไม่เปลี่ยนแปลงไป แต่ชีวิตทั้งชีวิตที่เขา “ ใฝ่ฝันอยากจะเป็นตั้งแต่จำความได้ ” นั้นเปลี่ยนแปลงไปตลอดกาล



ภาพประกอบที่ 4.16 **ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas**

4.9 ภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear (1991)

ชีวิตของ “ แซม โบวเดน ” (Sam Bowden) ทนายความหนุ่มผู้ใช้ชีวิตอยู่กับครอบครัวในนิวเอซเซกซ์ (New Essex) เมืองที่เงียบสงบของนอร์ธ แคโรไลนา (North Carolina) ต้องเปลี่ยนแปลงไป เมื่อ “ แมกซ์ เคดี้ ” (Max Cady) ลูกความในคดีข่มขืนและทำร้ายร่างกายเด็กสาววัยสิบหกปีของเขากลับมาปรากฏตัว แมกซ์ผู้โกรธแค้นจากการต้องติดคุกนานถึง 14 ปี เพราะแซมผู้เป็นทนายของเขาทิ้งหลักฐานสำคัญที่บ่งชี้ว่าเด็กสาวคนนั้นมีความสำส่อน ซึ่งอาจทำให้เขาได้รับการลดหย่อนโทษหรือหลุดรอดคดีไปโดยตั้งใจ แมกซ์ผู้ไม่รู้หนังสือในตอนนั้นเรียนรู้การอ่านและท่องตำราจากในคุก ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม หนังสือกฎหมายและไบเบิล เพื่อเป็นทนายให้ตนเองและรอการชำระแค้น

หลังจากพ้นโทษ แมกซ์เริ่มเข้ามาคุกคามในชีวิตครอบครัวของแซมที่กำลังมีปัญหาในชีวิตสมรสจากการนอกใจ “ ลีห์ โบวเดน ” (Leigh Bowden) ภรรยาของเขาและการไม่มีเวลาให้“ แดเนียล ” (Danielle Bowden) ลูกสาววัยสิบห้าปีที่อยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของชีวิต แมกซ์เริ่มดำเนินการคุกคามตั้งแต่การก่อกวนในโรงภาพยนตร์ การขับรถติดตาม และการปรากฏตัวบนกำแพงรั้วบ้านแซม แมกซ์รู้ว่าแซมกำลังนอกใจภรรยาด้วยการคบหาอยู่กับ “ ลอร์รี่ เดวิส ” (Lori Davis) หญิงสาวผู้เป็นเสมียนในศาล เขาคุกคามแซมด้วยความรุนแรงมากขึ้นเรื่อยๆ ด้วยการวางยาเบื่อสุนัขไปจนถึงการข่มขืนทำร้ายร่างกายลอร์รี่ แซมเริ่มหวาดกลัวว่าตนเองและครอบครัวจะเป็นอันตราย เขาแจ้งตำรวจแต่ไม่เป็นผลเมื่อไม่มีหลักฐานใดๆ เอาผิดกับแมกซ์ได้ เขาจึงว่าจ้างนักสืบเอกชนให้ติดตามดูพฤติกรรมของแมกซ์ ขณะเดียวกัน แมกซ์ก็เริ่มเข้ามาวุ่นวายกับลีห์และแดเนียล แมกซ์หลอกล่อให้แดเนียลมาหาตนที่โรงละครโดยอ้างว่าตนคือครูสอนการแสดงคนใหม่ แดเนียลที่กำลังชิงชังพ่อแม่ที่ชอบทะเลาะกัน หลงกลในคารมของแมกซ์ เขายั่วยวนและเล้าโลมเธอ แดเนียลยอมเล่นตามบททั้งที่รู้ว่าแท้จริงแล้วแมกซ์เป็นใคร เพราะเธอรู้สึกหลงใหลบุคลิกอันดิบเถื่อนของชายหนุ่ม ก่อนที่เธอจะได้สติและหลบหนีออกมาได้

เมื่อแซมรู้ความจริง ความโกรธและความกลัวที่กฎหมายไม่สามารถจัดการกับแมกซ์ได้ เขาสั่งให้นักสืบว่าจ้างอันธพาลสามคนให้ไปทำร้ายแมกซ์เพื่อสั่งสอน ก่อนหน้านั้นเขานัดเจอกับแมกซ์และขู่ให้ไปจากเขาและครอบครัวไม่เช่นนั้นแมกซ์จะเดือดร้อน หากแต่แมกซ์รู้ทันและอัดเทปการสนทนาทั้งหมดไว้ เมื่อแมกซ์โดนทำร้ายและมีหลักฐานแน่นหนา แซมถูกศาลตัดสินห้ามเข้าใกล้แมกซ์เกินกว่าระยะที่กำหนด ความหวาดกลัวเริ่มทวีความรุนแรงขึ้น เขาวางแผนหลอกล่อให้แมกซ์มาติดกับดักใน

บ้านของเขา หากแต่เหตุการณ์กลับตาลปัตร เมื่อแมกซ์ฆ่านักสืบและแม่บ้านตายอย่างโหดเหี้ยมภายในบ้านของแซมโดยที่เขาไม่สามารถป้องกันอะไรได้

แซมพาลีห์และแดเนียลหลบหนีออกนอกเมืองไปยัง " เคปเฟียร์ " (Cape Fear) โดยหารู้ไม่ว่าแมกซ์ได้ติดตามมาด้วย ท่ามกลางพายุและแม่น้ำที่เชี่ยวกราก แมกซ์ปรากฏตัวขึ้นบนเรือของครอบครัวโบวเดน เขาทำร้ายร่างกายทุกคนรวมถึงพยายามที่จะฆ่าแซมเพื่อล้างแค้นให้ตนเอง ก่อนที่จะโดนไฟครอกจากน้ำมือของแดเนียลจนใบหน้าเสียโฉม เขาต่อว่าแซมถึงความยุติธรรมที่เขาไม่ได้รับ ถึงแม้ว่าเขาจะเป็นคนเลวร้าย แต่เขาก็มีสิทธิ์ที่จะได้รับความชอบธรรมจากผู้ที่เป็นทนายของตนเอง พายุโหมกระหน่ำอย่างรุนแรง ลีห์และแดเนียลหนีรอดออกจากเรือ ในขณะที่แมกซ์พลาดพลั้งถูกผูกติดไว้กับเสาเรือ เรือแล่นไปชนโขดหินก่อนที่จะแตกออกเป็นเสี่ยงๆ แซมพยายามจะจบชีวิตแมกซ์ด้วยก้อนหินขนาดใหญ่ แต่แมกซ์ลอยออกไปกลางแม่น้ำที่เชี่ยวกรากและจมหายไปในที่สุด

4.9.1 <u>โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear</u>

4.9.1.1 โครงเรื่อง (Plot) เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการนำเอาภาพยนตร์ฉบับปี 1962[*] ในชื่อเดียวกันกลับมาสร้างใหม่ โดยอาศัยเค้าโครงเรื่องเดิม ซึ่งโครงเรื่องหลักยังคงเกี่ยวข้องกับครอบครัวอเมริกันที่ถูกคนบ้าคนหนึ่งคุกคาม หากแต่สกอร์เซซี่ได้ตีความเรื่องราวใหม่ด้วยการเพิ่มรายละเอียดและมิติของตัวละคร ผสมผสานเข้ากับรูปแบบเฉพาะตัว ไม่ว่าจะเนื้อหาที่เกี่ยวกับความผิดบาปและการไถ่บาปของตัวละคร หรือการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ที่ซับซ้อน จนทำให้กลายเป็นหนังที่วิพากษ์ความชั่วร้าย ความทุจริต และความอ่อนแอของมนุษย์ได้อย่างเข้าถึง ซึ่งมีความแตกต่างจากต้นฉบับเดิมอย่างเด่นชัด[**] หากพิจารณาถึงลักษณะของการดำเนินเรื่องแล้วจะเห็นว่ามีความคล้ายคลึง

---

[*] ภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear ฉบับปีค.ศ.1962 กำกับภาพยนตร์โดย เจย์ ลี ทอมป์สัน (J.Lee Thompson) นำแสดงโดยเกรกอรี่ เป็ก (Gregory Peck) ในบทแซม โบวเดน และ โรเบิร์ต มิชชั่ม (Robert Mitchum) ในบทแมกซ์ เคดี้

[**] ภาพยนตร์ฉบับของสกอร์เซซี่มีรายละเอียดที่แตกต่างมากมายกับฉบับปี 1962 แต่ความเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัด ได้แก่

1. ฉบับปี 1962 แซมเป็นพยานในเหตุการณ์ข่มขืนของแมกซ์ เคดี้ ฉบับปี 1991 แซมเป็นทนายความให้กับแมกซ์ และว่าความอย่างมืออาชีพและเป็นต้นเหตุหนึ่งที่ทำให้แมกซ์ติดคุกเป็นเวลานาน

2. ฉบับปี 1962 แซมเป็นผู้ชายที่สมบูรณ์แบบและมีครอบครัวที่อบอุ่น ฉบับปี 1991 แซมนอกใจภรรยาและมีปัญหาครอบครัว

3. ฉบับปี 1962 ลูกสาวของแซมเป็นเด็กสาววัยสิบสี่ปีที่บริสุทธิ์ไร้เดียงสา และภรรยาของเขาเป็นแม่บ้าน ฉบับปี 1991 ลูกสาวของแซมมีภาวะทางเพศมากกว่าและสูบกัญชา ส่วนภรรยาของเขาเป็นผู้หญิงทำงานที่มีอาชีพเป็นกราฟิกดีไซเนอร์

4. ฉบับปี 1962 แมกซ์ไม่ได้บุกไปที่บ้านของแซม ฉบับปี 1991 แซมจัดฉากล่อ และแมกซ์ฆ่าคนตายสองศพในบ้านของแซม

5. ฉบับปี 1962 แมกซ์ ไม่ตายและถูกส่งกลับเข้าคุก ฉบับปี 1991 แมกซ์ถูกทำร้ายจากแซมและแดเนียลก่อนที่จะจมน้ำหายไป

กับหนังเขย่าขวัญในช่วงทศวรรษที่ 1950 - 1960 และดำเนินเรื่องตามแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก หรือมีโครงสร้างสามองค์ที่ชัดเจนมากกว่าหนังเรื่องอื่นๆ ของสกอร์เซซี่ กล่าวคือ

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยการแนะนำให้ผู้ชมรู้จักกับตัวละครหลักทั้งสองอย่างแซม โบวเดน และแมกซ์ เคดี้ รวมถึงปมขัดแย้งของทั้งฝ่าย ที่เป็นแกนหลักในการดำเนินเรื่อง

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หลังจากออกจากคุก แมกซ์กลับมาคุกคามชีวิตครอบครัวของแซม ตั้งแต่วางยาเบื่อสุนัข รวมถึงพยายามพรากลูกเมียไปจากเขา แซมพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อป้องกันครอบครัวให้รอดพ้นจากเงื้อมมือของแมกซ์ผู้บ้าคลั่ง หนังดำเนินเรื่องราวไปข้างหน้า ด้วยการแสดงให้เห็นภาวะทางจิตใจของตัวละคร และแรงผลักดันแห่งความกลัวที่ทำให้คนสามารถทำสิ่งใดก็ได้เพื่อเอาตัวรอด เมื่อกฎหมายและกฎหมู่ไม่สามารถทำอะไรกับแมกซ์ได้ แซมจึงพาครอบครัวหลบหนีไปยังชนบทเพื่อหลบซ่อนตัว

- *จุดสูงสุด (Climax)* จุดสูงสุดของเหตุการณ์เกิดขึ้นบนเรือท่ามกลางพายุและแม่น้ำที่เชี่ยวกราก เมื่อแมกซ์ติดตามครอบครัวโบวเดนมาเพื่อล้างแค้นและทวงความยุติธรรมที่เขาไม่เคยได้รับ แมกซ์พยายามที่จะฆ่าแซมและทำร้ายลีห์กับแดเนียล ก่อนที่เขาจะเพลี่ยงพล้ำและจมน้ำหายไปในที่สุด

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* เมื่อจุดสูงสุดของเรื่องผ่านพ้นไป หนังปิดเรื่องทันทีด้วยการแสดงให้เห็นว่าเรื่องราวทั้งหมดนั้นเป็นบันทึกความทรงจำอันน่าหวาดกลัวของเด็กสาวคนหนึ่งและครอบครัวของเธอ และทุกสิ่งยังดำเนินต่อไปเช่นเดิม โดยปล่อยให้ฝันร้ายจมหายไปกับสายน้ำ

4.9.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์คือ “ ความกลัว ” ที่เป็นตัวแสดงให้เห็นความชั่วร้ายที่ซ่อนเร้นอยู่ในตัวมนุษย์ทุกคน ไม่มีใครที่จะบริสุทธิ์และขาวสะอาดไปทั้งหมด ทุกคนต่างมีด้านที่ดำมืดและความบกพร่องหรือความอ่อนแอในตัวเองด้วยกันทั้งสิ้น[29] ไม่ว่าจะเป็นพ่อผู้มีความผิดบาปในอดีตจากการนอกใจ ลูกสาวที่ยืนอยู่บนเส้นแบ่งระหว่างความไร้เดียงสากับราคะ หรือแม่ผู้รู้สึกว่าตนสูญเสียเวลาในชีวิตไปอย่างไร้ความหมาย

---

[29] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.129.

4.9.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง คือตัวละครนำทั้งสองได้แก่ แซม โบวเดน และแมกซ์ เคดี้ ที่ลักษณะและบุคลิกภายนอกมีความขัดแย้งกันอย่างชัดเจน แมกซ์ เคดี้ มีลักษณะของตัวละครที่เป็นฝ่ายกระทำ (Active) อย่างชัดเจน ในขณะที่แซม โบวเดนจะมีแรงผลักดันของความหวาดกลัวเป็นตัวกำหนดให้เขากระทำในสิ่งที่เป็นเสมือนสองด้านของเหรียญ ด้านหนึ่งคือความเห็นแก่ตัว และ อีกด้านคือการเอาตัวรอดจากปฏิสัมพันธ์ของการคุกคาม ในลักษณะฝ่ายรับและรุกของตัวละครทั้งสอง รวมถึงตัวละครหญิงอีกสองตัวคือลีห์และแดเนียล ที่หนังแสดงให้เห็นว่าไม่มีใครจะเป็นคนดีหรือเลวทั้งหมด ซึ่งแก่นความคิดข้างต้นก็สะท้อนผ่านเทคนิคการแทรกภาพเนกาทีฟ (ภาพสลับดำเป็นขาว และขาวเป็นดำ) เข้ามาในหนังเป็นระยะได้อย่างมีความหมายด้วย

4.9.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของเรื่องราวคือความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักทั้งสอง (Man Against Man) ซึ่งนอกจากความขัดแย้งภายนอกที่ผู้ชมสามารถเห็นได้ชัดเจนของการคุกคามและตอบโต้บนเกมแห่งความกลัวของทั้งคู่แล้ว ตัวละครทั้งสองยังมีความขัดแย้งภายในจิตใจจากความรู้สึกผิดบาปและความอ่อนแอของเนื้อหนังที่มองหาการให้อภัยและการไถ่บาป[30] ในขณะที่แมกซ์ พัวพันกับความชั่วร้ายและการอยู่เหนือกว่าพระเจ้า แซมกลับต้องเผชิญกับความขัดแย้งในชีวิตครอบครัว การนอกใจ และความผิดพลาดในอดีตที่ส่งผลต่อปัจจุบัน

4.9.1.5 มุมมอง (Point of view) [31] หนังเปิดและปิดเรื่องจากเสียงบรรยายของแดเนียล ลูกสาวของแซม ซึ่งทำให้เรื่องราวที่เกิดขึ้นทั้งหมดในภาพยนตร์มีลักษณะของการย้อนอดีต (Flash back) หนังแสดงให้เห็นว่าเรื่องดังกล่าวเป็นการบอกเล่าของแดเนียล เสมือนเป็นรายงานหรือบันทึกความทรงจำที่น่าหวาดกลัวของเธอและครอบครัวที่นำมากล่าวหน้าชั้นเรียน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากนวนิยายและหนังต้นฉบับ โดยสกอร์เซซี่ใช้เทคนิคการเปิดเรื่องด้วยการตัดต่อภาพของเงาชายหนุ่มที่ปรากฏบนพื้นน้ำเข้ากับดวงตาของแดเนียล ก่อนที่จะซ้อนภาพด้วยสีแดงและเปลี่ยนเป็นภาพเนกาทีฟ โดยเมื่อเข้าสู่เรื่องราวหลัก หนังปฏิเสธที่จะใช้เสียงบรรยายใดๆ จนกระทั่งบทสรุปของเรื่องราวที่หนังจบลงด้วยฉากเปิดเรื่องอีกครั้งหนึ่ง มุมมองดังกล่าวมีลักษณะของมุมมองจากบุคคลที่สาม (The Third - person Narrator) ที่สอดคล้องกับแกนหลักของเรื่องในการที่หนังวางตำแหน่งของแดเนียลให้เป็นเป้าหมายหลักของการแก้แค้นและความสัมพันธ์ของผู้ชายทั้งสองด้วย

---

[30] Ibid., p.130.

[31] Brian McFarlane, Novel to film : An Introduction to the Theory of Adaptation (Oxford: Clarendon Press, 1996), pp.182-183.

4.9.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในเรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงต้นของทศวรรษที่ 1990 หรือยุคสมัยปัจจุบัน ในขณะที่หนังเรื่องนี้ออกฉาย ถึงแม้ว่าเรื่องราวในภาพยนตร์จะมีลักษณะของการย้อนอดีต แต่หนังก็ดำเนินไปตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น อันเป็นช่วงเวลาหรือความทรงจำที่น่าหวาดกลัวของเด็กสาวคนหนึ่ง ในส่วนของพื้นที่หรือสถานที่นั้น ส่วนใหญ่มักเกี่ยวพันกับชีวิตประจำวันของตัวละครไม่ว่าจะ บ้าน สำนักงาน หรือเรืออเนกประสงค์ (Houseboat) ซึ่งทั้งหมดถูกห่อหุ้มไปด้วยความหวาดกลัวจนกลายสภาพเป็นพื้นที่ปิดและตัวละครต้องดิ้นรนเพื่อที่จะเอาตัวรอด

4.9.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols)[32] จากความรู้สึกผิดบาปของอดีตที่เลวร้าย ทั้งเรื่องเพศและความถูกต้องของกฎหมาย (Sexual and Legal) ที่กลับมาแก้แค้นในรูปแบบของตัวละครอย่างแมกซ์ เคดี้ สิ่งที่ปรากฏซ้ำ (Motif) และกลายเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งในชีวิตของแซม โบวเดน ก็คือ “ เสียงเปียโนที่หายไป ” เส้นลวดและระดับเสียงของเปียโนเปรียบเสมือนกับความลับในชีวิตครอบครัวโบวเดนที่ถูกขโมยไปโดยน้ำมือของแมกซ์ ซึ่งเป็นลางบอกเหตุ (Foreshadowing) ถึงเหตุการณ์ฆาตกรรมหรือการพรากคนรอบข้างไปจากแซม นับแต่ครั้งแรกที่เสียงเปียโนหายไป ติดตามด้วยเหตุการณ์ที่ลอร์รี่โดนข่มขืนและทำร้ายร่างกายอย่างโหดเหี้ยม ก่อนที่แมกซ์จะใช้เส้นลวดเป็นอาวุธในการฆาตกรรมนักสืบเคอร์แซก (Detective Kersek) และแม่บ้านของแซมภายในบ้านของเขาด้วย

4.9.1.8 ฉาก (Setting) หากพิจารณาโดยภาพรวมแล้วฉากที่ปรากฏในเรื่องจะเป็นฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละครที่สะท้อนความหมายหรือสร้างความขัดแย้งกับเรื่องราว ได้แก่

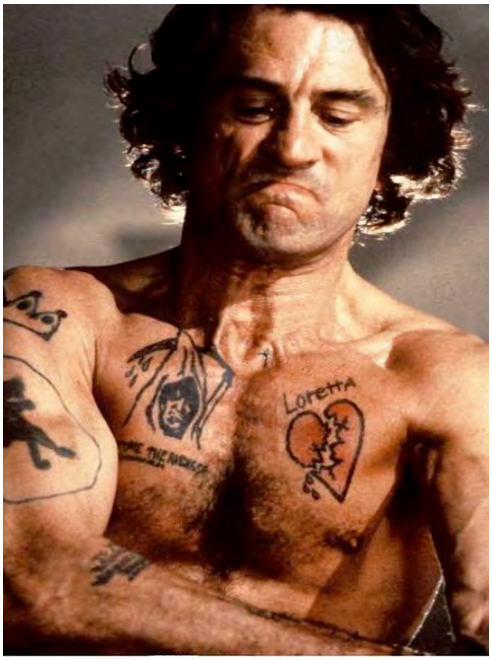
- ฉากที่แสดงให้เห็นถึงสภาพแบบแผนและกิจวัตรของตัวละครอย่างแซม ที่มีบ้านหลังใหญ่และพื้นที่ว่างมากมาย แต่คนในครอบครัวกลับมีเพียงพื้นที่ส่วนตัวและไม่มีที่ว่างให้แก่กันและกัน ไม่ว่าจะเป็นแซมที่ไม่เคยมีเวลาหรือความเข้าใจในตัวลูกสาว ลีห์ผู้เป็นภรรยาที่มีสตูดิโอและพื้นที่ส่วนตัวในการทำงาน หรือแม้แต่ลูกสาวที่ต้องอยู่กับตนเองภายในห้องนอนแคบๆ ที่เธอสามารถเป็นอิสระได้อย่างที่ใจต้องการ เป็นต้น
- ฉากในชีวิตประจำวันของแมกซ์ นับตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องที่แมกซ์ จะอยู่ในฉากที่มีสภาวะแบบปิด ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงจิตใจที่บิดเบี้ยวของตัวละคร ได้แก่ ห้องขังขนาดแปดคูณเก้าตารางเมตร ที่กลายมาเป็นแรงผลักดันต่อการกระทำของตัวละคร และห้องพักขนาดเล็กหลังออกจากคุก ก็มีสภาพของพื้นที่ไม่แตกต่างกัน

---

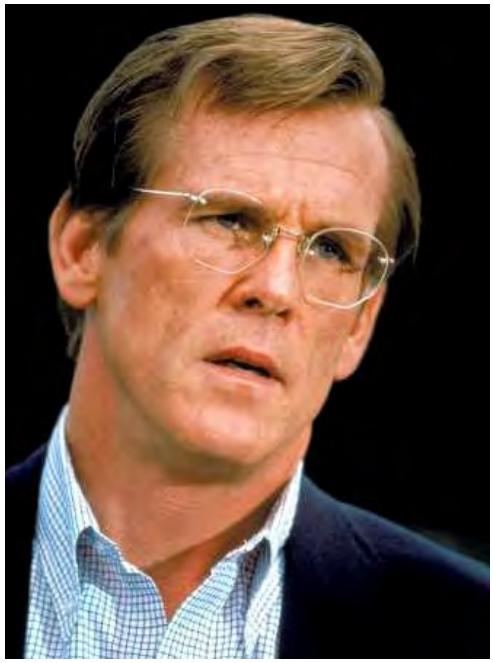
[32] Kirsten Thompson, “ Cape Fear and Trembling : Familial Dread ” in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), Literature and film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation (Malden, Mass. : Blackwell, 2005), p.133.

4.9.2 การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ ประกอบด้วยตัวละครสองตัว ที่มีปฏิสัมพันธ์กันในเชิงอำนาจ คือ “ แมกซ์ เคดี้ ” รับบทโดย โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro) และ “ แซม โบวเดน ” รับบทโดย นิค โนลเต้ (Nick Nolte)



ภาพประกอบที่ 4.17 แมกซ์ เคดี้
ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear



ภาพประกอบที่ 4.18 แซม โบวเดน
ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear

4.9.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character’s Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)*

  ก. แมกซ์ เคดี้ ชายหนุ่มเชื้อสายอิตาเลียน-อเมริกัน (Italian-American) มีชื่อเต็มที่ระบุไว้ในบทภาพยนตร์ว่า “ แมกซิมิลเลียน แคดดี้ ” (Maximillian Caddy)

  ข. แซม โบวเดน ชายหนุ่มชาวอเมริกัน (Anglo-American) มีชื่อเต็มที่ระบุไว้ในภาพยนตร์ว่า “ แซมมวล เจมส์ โบวเดน ” (Samuel James Bowden)

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)*

    ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> ผู้ชายที่มีลักษณะดิบเถื่อน รูปร่างกำยำ ล่ำสัน เต็มไปด้วยมัดกล้าม ผมหยิกหยักศก เป็นมันเงา บนตัวเขามีรอยสักหลายจุด ได้แก่ ที่แผ่นหลังมีรอยสักใหญ่รูปไม้กางเขนแขวนด้วยตาชั่งที่มีน้ำหนักเท่ากัน ข้างหนึ่งคือคัมภีร์ไบเบิล สลักข้อความว่า ความจริง (Truth) อีกข้างเป็นดาบ สลักว่าความยุติธรรม (Justice) บริเวณข้อมือซ้ายสลักข้อความว่า " ข้าจะล้างแค้น " และข้อมือขวาสลักว่า " รอเพียงเวลา " ที่ท้องสลักเป็นรูปสายฟ้าทั้งสองข้างและที่หน้าอกซ้ายเป็นรูปหัวใจที่แตกสลาย สลักข้อความว่า " ลอร์เรตต้า " (Loretta) เขามักสวมชุดสีแดงไม่ว่าจะเสื้อเชิ้ต เสื้อยืด เสื้อฮาวาย หรือแม้แต่กางเกงใน ในยามที่เขาเป็นฝ่ายคุกคามและมีอำนาจเหนือกว่า แต่จะอยู่ในชุดสีขาวเมื่อเขาอ่อนแอหรือตกเป็นฝ่ายตั้งรับ

    ข. <u>แซม โบวเดน</u> ชายหนุ่มที่มีลักษณะภูมิฐาน รูปร่างสูงโปร่ง มีส่วนสูง 185 เซนติเมตร สวมแว่นตา นิยมสวมเครื่องแบบทางการหรือชุดทำงาน เสื้อเชิ้ตกางเกงสแลก สวมสูทและผูกเนคไท ซึ่งปกปิดความล่ำสันสมบูรณ์ของร่างกาย

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)*

    ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> เป็นผู้ชายที่มีลักษณะของความโหดเหี้ยมดุร้าย (Brutal) และป่าเถื่อน (Wild) อย่างชัดเจน โดยแสดงออกถึงความขัดแย้งภายจิตใจ ด้วยการใช้ความรุนแรง การทารุณกรรม (Sadism) และชอบความเจ็บปวด (Masochism)

    ข. <u>แซม โบวเดน</u> แซมเป็นตัวละครที่ค่อนข้างมีความซับซ้อน เขาไม่ใช่คนเลวหากแต่ก็ไม่ใช่คนดี เขามั่นใจในความสามารถและความถูกต้องของตน (Smugly) แต่ก็ยังคงอ่อนแอและขี้ขลาด จนนำมาซึ่งอคติ (Prejudice) และการนอกใจ[33]

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)*

    ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> เป็นผู้ชายที่ไม่รู้หนังสือ เขาถูกจับติดคุกด้วยข้อหาข่มขืนและทำร้ายร่างกายนานแปดปี ก่อนที่จะก่อคดีในคุกด้วยการหักคอนักโทษนิโกรคนหนึ่งและถูกเพิ่มโทษอีกหกปี รวมเป็นสิบสี่ปี จากการที่แซมผู้เป็นทนายความของเขาทิ้งหลักฐานสำคัญในคดีไปอย่างตั้งใจ ภรรยาทิ้งเขาไปพร้อมกับลูกสาว แม่เขา

[33] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.130.

เสียชีวิตในขณะที่เขาติดคุก พร้อมกับทิ้งเงินสามหมื่นเหรียญที่ได้จากการขายฟาร์มไว้ให้ เขาตั้งใจและมุ่งมั่นร่ำเรียนหนังสือตลอดเวลาสิบสี่ปี เพื่อเป็นทนายให้ตนเองในการออกมาล้างแค้น

ข. <u>แซม โบวเดน</u> เป็นทนายความหนุ่มที่กำลังมีปัญหาครอบครัว ชีวิตสมรสเขากำลังจะล้มเหลวจนต้องปรึกษาจิตแพทย์ จากการนอกใจภรรยา โดยเขาแอบลักลอบมีความสัมพันธ์กับลอร์รี่เพื่อนร่วมงาน จนทำให้เขาไม่มีเวลาและพื้นที่ว่างให้กับลูกสาววัยรุ่นของเขา

ตัวละครทั้งสองมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงสองคนในเรื่อง คือ ภรรยาและลูกสาวของแซม ซึ่งมีความสำคัญต่อเรื่องราว ได้แก่

1. แดเนียล โบวเดน หรือ แดนนี่ ลูกสาววัย 15 ปี ผู้กำลังอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อทั้งในเรื่องเรียน ความรัก และ การรู้จักตนเอง ตัวละครนี้แตกต่างจากหนังต้นฉบับอย่างชัดเจน เพราะในขณะที่หนังปี 1962 ลูกสาวของแซมชื่อ แนนซี่ ที่เป็นเด็กสาวบริสุทธิ์อย่างถ่องแท้และตกเป็นเหยื่อของแมกซ์โดยสมบูรณ์ แต่ในหนังเรื่องนี้ แดเนียลมีวุฒิภาวะในเรื่องเพศ (Sexually Aware) มากกว่า มีความลุ่มหลงและถูกล่อลวงด้วยบุคลิกอันดิบเถื่อนของแมกซ์ ถึงแม้ว่าจะรู้ว่าเขาเป็นใครก็ตาม
2. ลีห์ โบวเดน ภรรยาของแซม เป็นอีกตัวละครที่ถูกปรับเปลี่ยนด้วยเช่นกัน ในขณะที่หนังปี 1962 แซมและภรรยามีชีวิตครอบครัวที่สมบูรณ์ เป็นพ่อและสามีที่ดี แต่หนังเรื่องนี้ ลีห์ มีอาชีพเป็นกราฟิกดีไซเนอร์ เป็นผู้หญิงทำงานและมีชีวิตคู่ที่ไม่ราบรื่น เธอรู้สึกว่าตนสูญเสียเวลาในการใช้ชีวิตกับแซมที่นอกใจเธอ ซึ่งเป็นความเชื่อมโยงหนึ่งที่เธอมีต่อแมกซ์ เคดี้

4.9.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view)

ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> มุมมองของแมกซ์ที่ชัดเจน คือมุมมองของการแก้แค้นต่อความยุติธรรมที่เขาไม่ได้รับ เขาเชื่อว่าถึงเขาจะเลวร้ายอย่างไร แต่เขาก็มีสิทธิ์ที่จะได้รับความยุติธรรมเทียบเท่ากับคนอื่นตามกฎหมาย

ข. <u>แซม โบวเดน</u> จากการเป็นคนที่มั่นใจในความสามารถและความถูกต้องของตนเองทำให้แซมเชื่อว่าสิ่งที่เขาทำนั้นถูกต้องและชอบธรรม เขาว่าความในคดีของแมกซ์อย่างมืออาชีพ ซึ่งผิดหลักต่อวิชาชีพเพียงเพราะเขาตัดสินการกระทำของผู้อื่นจากความรู้สึกของตนเอง

4.9.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude)

ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> จากความแค้นที่ฝังใจแมกซ์ เป็นเวลายาวนานถึงสิบสี่ปี ได้เปิดเผยให้เห็นถึงทัศนคติของตัวละครในลักษณะ " ตาต่อตา ฟันต่อฟัน " (Eye for an eye) เขากลับมาคุกคามและเผชิญหน้ากับแซมอย่างซึ่งหน้า เขาไม่สนใจเงินทองที่แซมพยายามหยิบยื่นให้เพื่อแลกกับการออกไปจากชีวิตของเขา เพราะแมกซ์ต้องการให้แซมรู้จักกับความหวาดกลัว ความสูญเสีย เหมือนที่เขาเคยได้รับ

ข. <u>แซม โบวเดน</u> จากอาชีพทนายความ แซมคิดว่าเขาเป็นผู้ที่สามารถกำหนดชะตาชีวิตของผู้อื่นได้จากอำนาจที่มีอยู่ในมือ ทั้งในเรื่องของอาชีพการงานที่เขาทิ้งหลักฐานสำคัญที่จะช่วยให้แมกซ์รอดพ้นจากความผิด จากการตัดสินผู้อื่นตามความรู้สึกของตน หรือ ในส่วนของชีวิตครอบครัวที่เขาคิดว่าตนมีอำนาจเหนือกว่าภรรยาและลูก ซึ่งต้องอยู่ภายใต้คำสั่งของเขา

4.9.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need)

ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> ความต้องการที่ชัดเจนที่สุดของตัวละครแมกซ์ เคดี้ คือความต้องการที่จะล้างแค้นให้กับสิ่งที่ตนเองได้รับ เขาต้องการที่จะทำทุกวิถีทางให้แซม โบวเดน รู้ซึ้งถึงการสูญเสียทุกอย่างเหมือนกับที่เขาต้องเสียไป (" Learn about Loss ") จากการติดคุกเพราะการตัดสินคดีที่ผิดพลาดของแซม ซึ่งความต้องการดังกล่าวเป็นการแสดงออกถึงความต้องการภายในจิตใจ (Internal Need) ที่ระบายออกด้วยการใช้ความรุนแรงภายนอก (External Violence) ด้วยวิธีตาต่อตา ฟันต่อฟัน[34]

ข. <u>แซม โบวเดน</u> จากความผิดบาปในอดีตที่กลับมาหลอกหลอนในรูปแบบของตัวละครอย่าง แมกซ์ เคดี้ แซมต้องการที่จะปกป้องตนเองและครอบครัวเพื่อเอาตัวรอดจากสถานการณ์ที่อันตราย ซึ่งลักษณะของการปกป้องและคุ้มครองภรรยาและลูกดังกล่าว นัยหนึ่งเปรียบได้กับความต้องการที่จะไถ่ถอนความผิด จากการนอกใจและการไม่มีพื้นที่ว่างให้กับลูกสาวของตนเอง เพื่อประคับประคองชีวิตสมรสให้ไปได้ตลอดรอดฝั่ง

4.9.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) อาจกล่าวได้ว่า ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของเรื่องราวคือความขัดแย้งของตัวละครหลักทั้งสอง อย่างแซม โบวเดนและแมกซ์ เคดี้ ซึ่งเกิดจากมุมมองหรือ

---

[34] Kirsten Thompson, " Cape Fear and Trembling : Familial Dread " in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), <u>Literature and film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation</u>, p.137.

ทัศนคติที่แตกต่างกัน ระหว่างความจริง (Truth) หรือกฎหมาย กับความยุติธรรม (Justice) ซึ่งความขัดแย้งดังกล่าวมีลักษณะของความขัดแย้งในแนวนอนหรือความขัดแย้งระหว่างตัวละครเอก (Hero) กับฝ่ายตรงข้าม (Opponent) อย่างชัดเจน ที่มีระดับอำนาจในการต่อสู้และคุกคามเพื่อเอาชีวิตรอดจากความกลัวที่แต่ละฝ่ายต้องเผชิญ นอกเหนือจากความขัดแย้งที่เป็นแกนหลักของเรื่องข้างต้นแล้ว ตัวละครหลักทั้งสองยังประกอบด้วยความขัดแย้งภายในจิตใจของตนเองด้วย กล่าวคือ

ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> จากการที่ไม่รู้หนังสือ (Illiterate) แมกซ์รู้สึกว่าตนเป็นคนชนชั้นแรงงานที่ถูกตัดออกจากการมีอำนาจและการยอมรับของสังคม เขาคิดว่านั่นคือที่มาของการไม่ได้รับความยุติธรรมจากคนที่มีชนชั้นเหนือกว่าอย่างแซม หลังจากที่เขาเรียนรู้หนังสือและอ่านไบเบิลทุกวันคืนในคุก ด้านหนึ่งเขาคิดว่าตนคือผู้ชายธรรมดาคนหนึ่งที่นับถือพระเจ้า พระเจ้ากำลังทดสอบศรัทธาของเขาด้วยการพรากทุกสิ่งทุกอย่างที่เขารักไป แต่ในขณะที่อีกด้านหนึ่ง ด้านอันชั่วร้ายแห่งอำนาจใฝ่ต่ำที่ครอบงำจิตใจเขาอย่างสมบูรณ์ เขาเชื่อว่าเขาเหมือนกับพระเจ้าหรือแม้แต่เหนือกว่า จนนำมาซึ่งความคิดที่ว่าตนเป็นจ้าวของกฎหมายและนำมาใช้เป็นอาวุธในการแก้แค้นเหมือนกับที่แซมเคยใช้กฎหมายของตนเองในการเล่นงานเขา

ข. <u>แซม โบวเดน</u> ความขัดแย้งภายในจิตใจของแซมคือ การกระทำที่ถูกกฎหมายและศีลธรรมตามหน้าที่และตัวตนของเขากับการกระทำนอกกรอบเพื่อเอาตัวรอด เห็นได้ชัดเจนในฉากหนึ่งของภาพยนตร์ เมื่อนักสืบเคอร์แซค แนะนำให้เขาจัดการกับแมกซ์ด้วยวิธีการนอกกฎหมาย เขาคัดค้านและยืนยันว่า เขาไม่สามารถที่จะทำเช่นนั้นได้ เพราะกฎหมายคืออาชีพของเขา (“ The Law’s my business.”) แต่เพราะความกลัวจากการถูกคุกคามและความเห็นแก่ตัวเพื่อหาทางรอด แซมก็จำยอมฝืนกฎของตนเองในที่สุด

4.9.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action)

ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> จากความต้องการในการที่จะล้างแค้นให้กับสิ่งที่เสียไป แมกซ์เริ่มจากการเรียนรู้และเปลี่ยนแปลงตนเองตลอดเวลาเมื่ออยู่ในคุกทั้งในเรื่องของร่างกาย (Physical) และสติปัญญา (Intellectual)[35] โดยเรียนรู้ด้วยตนเองจากหนังสือกฎหมาย ปรัชญา และศาสนา เพื่อให้ได้การยอมรับหรือรู้สึกว่าตนเทียบเท่าคู่ต่อสู้ และไม่เป็นชนชั้นต่ำที่ไร้ค่าอีกต่อไป (“ I ain’t no white trash piece of shit.”) เมื่อออกจากคุก เขาเริ่มคุกคามชีวิตของแซมตั้งแต่การสะกดรอยตามเพื่อก่อกวน และค่อยๆ

[35] Ibid., p.138.

รุนแรงขึ้นด้วยการวางยาเบื่อสุนัข การข่มขืนและทำร้ายร่างกายชู้รักของแซม การล่อลวงและข่มขวัญลีห์กับแดเนียล ไปจนถึงการฆาตกรรมนักสืบ แม่บ้าน และการพยายามฆ่าแซมในที่สุด

ข. <u>แซม โบวเดน</u> จากความผิดพลาดในอดีตที่กลายมาเป็นฝันร้ายในปัจจุบัน แซมทำทุกวิถีทางเพื่อเอาตัวรอด และปกป้องครอบครัวให้รอดพ้นจากเงื้อมมือของแมกซ์ เคดี้ ตั้งแต่การพยายามใช้เงินปิดปากและให้แมกซ์หนีออกไปจากเมือง การข่มขู่และคุกคามแมกซ์ในร้านอาหาร การทรยศต่อจุดยืนของตนเองด้วยการว่าจ้างอันธพาลไปทำร้ายแมกซ์ ไปจนถึงการพยายามวางกับดักเพื่อฆ่าแมกซ์อย่างไม่ผิดกฎหมายภายในบ้านของเขาเอง

4.9.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change)

ก. <u>แมกซ์ เคดี้</u> อาจกล่าวได้ว่าแมกซ์เป็นตัวละครที่มีลักษณะตายตัวที่ถูกนำเสนอในแบบฉบับของตัวละครผู้ร้าย ซึ่งมีเจตนารมณ์หรือความต้องการที่มุ่งมั่นต่อการแก้แค้นอย่างไม่เปลี่ยนแปลงนับตั้งแต่เมื่อเขาออกจากคุก การคุกคามก็ทวีความรุนแรงขึ้นและดำเนินต่อเนื่องไปตั้งแต่ต้นจนจบ โดยสกอร์เซซี่แสดงให้เห็นว่าบทบาทของแมกซ์ไม่ได้เป็นเพียงแค่ผู้ชายที่เลวร้ายเท่านั้น หากแต่เป็นปีศาจในคราบมนุษย์อย่างสมบูรณ์[36]

ข. <u>แซม โบวเดน</u> นับตั้งแต่ตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ แซม โบวเดน คือผู้ชายที่มั่นใจในความสามารถและความถูกต้องของตน เขาเชื่อว่าเขาเป็นคนของกฎหมายและไม่มีทางที่จะประพฤติผิด ในฉากหนึ่งของภาพยนตร์เมื่อนักสืบเคอร์แซค แนะนำให้เขาใช้กฎหมู่ในการจัดการกับแมกซ์ เขากล่าวว่า “ สองพันปีที่ผ่านมาเราอาจจะลากเขาไปทุบด้วยหินจนตาย แต่ตอนนี้ผมทำไม่ได้ ผมเป็นทนายและไม่สามารถทำนอกเหนือกฎหมาย เพราะกฎหมายเป็นอาชีพของผม ” แต่เมื่อการคุกคามเริ่มทวีความรุนแรงขึ้นและเป็นแรงผลักดันให้แซมต้องเอาตัวรอด เขายอมละเมิดต่อกฎและความรู้สึกของตนเอง เมื่ออำนาจของตำรวจและกฎหมายไม่สามารถที่จะเอาผิดอะไรกับแมกซ์ได้ มิหนำซ้ำเขายังถูกกล่าวหาว่าเป็นจำเลยที่อันตรายกว่าอาชญากร ความเชื่อมั่นและความศรัทธาของเขาเริ่มลดลง จนนำมาซึ่งการต่อสู้ที่ป่าเถื่อนและรุนแรง ในท้ายที่สุดแล้วเขาละทิ้งความเชื่อนั้นอย่างสมบูรณ์ ด้วยการพยายามที่จะฆ่าแมกซ์ด้วยก้อนหินขนาดใหญ่ เพื่อป้องกันและไถ่บาปให้กับความผิดพลาดในอดีตของตนเอง

---

[36] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.130.

ภาพประกอบที่ 4.19 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Cape Fear

4.10 ภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence (1993)

นิวยอร์กในทศวรรษที่ 1870 ความสัมพันธ์ของ “ นิวแลนด์ อาเชอร์ ” (Newland Archer) ทนายความหนุ่มทายาทตระกูลสูงส่ง ผู้หมั้นหมายกับ “ เมย์ เวลแลนด์ ” (May Welland) สาวน้อยบริสุทธิ์ ทายาทของครอบครัวมิงกอตต์ (Mingott Family) ซึ่งเป็นตระกูลที่สูงปานกัน ต้องเปลี่ยนแปลงไปจากการปรากฏตัวของ “ เอลเลน โอเลนสก้า ” (Ellen Olenska) ญาติของเมย์ที่เพิ่งเดินทางกลับมาถึงนิวยอร์กในฐานะเคาเทสส์ หลังจากได้แยกทางกับสามีซึ่งเป็นท่านเคาท์จากโปแลนด์ การใช้ชีวิตอยู่ต่างแดนเป็นเวลานานประกอบกับการละทิ้งสามีซึ่งมีพฤติกรรมอื้อฉาวในเรื่องเพศนั้น ทำให้เอลเลนไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม ดังนั้นครอบครัวของนิวแลนด์และเมย์จึงต้องตัดสินใจเข้าช่วยพยุงฐานะและชื่อเสียงของเธอ จากการที่สังคมลงความเห็นว่าการหย่าร้างเป็นเรื่องผิดศีลธรรมและความเสื่อมเสียตกอยู่ที่ผู้หญิง

นิวแลนด์ ได้รับมอบหมายให้เข้ามาดูแลเกี่ยวกับเรื่องการฟ้องหย่าของเอลเลน ในฐานะที่ปรึกษาด้านกฎหมาย ขณะที่นิวแลนด์พยายามพูดเกลี้ยกล่อมให้เธอล้มเลิกการหย่า เขากลับตกหลุมรักเธอเสียเอง แต่สำหรับนิวแลนด์แล้ว ความรับผิดชอบต่อครอบครัวที่ประกอบด้วยแม่และน้องสาวนั้นเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นอันดับแรก หลังจากที่เขาพยายามฝืนใจและเก็บกดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเอลเลน จนเมื่อเธอจากไป เขาก็เร่งให้การแต่งงานระหว่างเขากับเมย์เกิดขึ้นโดยเร็วที่สุด เมย์รู้สึกอยู่ตลอดเวลาว่าความรู้สึกของนิวแลนด์ที่มีต่อเธอนั้นเปลี่ยนแปลงไป และความพยายามเร่งรัดของเขา เธอคิดว่านั่นอาจเป็นทางเดียวที่จะแก้ปัญหาได้

หลังจากการแต่งงานผ่านไปหนึ่งปีครึ่ง เอลเลนกลับมานิวยอร์กอีกครั้ง เมื่อได้ข่าวอาการหัวใจกำเริบของคุณนายมิงกอตต์ อดีตได้หวนกลับคืนสู่ความทรงจำของนิวแลนด์อีกครั้ง เขาพยายามตามหาเอลเลนเพื่อที่จะได้พบกับเธอ จนเมื่อได้พบกันเขาพยายามพร่ำบอกว่าเขารักเธอและต้องการอยู่กับเธอ แต่เอลเลนเป็นฝ่ายที่เข้มแข็งมากกว่า เธอรู้ว่าการยินยอมต่อแรงปรารถนานั้น หมายถึงการทรยศต่อคุณค่าของตัวเอง และถือเป็นการทำร้ายจิตใจเมย์ ซึ่งเป็นญาติสนิทของเธอ ในที่สุดเธอก็จากเขาไป นิวแลนด์เสียใจมากและพยายามที่จะสารภาพความรู้สึกของตัวเองให้กับเมย์ได้รู้ความจริง แต่เมย์กลับไม่เปิดโอกาสให้เขาพูดและบอกว่าเธอกำลังตั้งครรภ์

ในที่สุดนิวแลนด์ต้องเก็บความรู้สึกของตนทั้งหมดไว้ในใจ เขาเป็นพ่อที่รับผิดชอบและเป็นสามีที่ซื่อสัตย์ จนถึงวาระสุดท้ายของเมย์ที่เสียชีวิตด้วยโรคปอดบวม นิวแลนด์ในวัย 57 ปี เศร้าเสียใจกับการจากไปของภรรยา แต่เขาก็โล่งใจและดีใจในที่สุดเมื่อได้รู้ความจริงว่า ภรรยาที่รักเขา รู้ความจริงทั้งหมดเกี่ยวกับเขาและเอลเลน แต่เธอรักและสงสารเขาประกอบกับไม่อยากให้ภาพของครอบครัวที่สมบูรณ์แบบของเธอต้องล่มสลาย เธอจึงไม่เคยพูดออกมา ซึ่งนั่นทำให้เขาซาบซึ้งมาก

4.10.1 โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence

4.10.1.1 โครงเรื่อง (Plot) เนื่องมาจากภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างมาจากนิยายในชื่อเดียวกันของ “ อีดิธ วอร์ตัน ” (Edith Wharton) ซึ่งได้รับรางวัลพูลิตเซอร์ ในปีค.ศ. 1921 เล่าเรื่องราวของสังคมชั้นสูงของนิวยอร์กในช่วงทศวรรษที่ 1870 ดังนั้นโครงเรื่องของหนัง จึงดำเนินเรื่องตามแนวทางของนวนิยาย และมีแนวของหนังในแบบเมโลดราม่าอย่างชัดเจน โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เรื่องรักสามเส้าของสองหญิงสาวกับหนึ่งชายหนุ่มที่ไม่สามารถฝืนกฎเกณฑ์ต่างๆ ของสังคมที่เป็นตัวผูกมัดเขาไว้ได้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องในโรงละครโอเปรา โดยแนะนำให้ผู้ชมรู้จักกับตัวละครนำทั้งสาม ได้แก่ นิวแลนด์, เมย์ และ เอลเลน หนังไม่รีรอที่จะแสดงให้เห็นว่านิวแลนด์มีใจให้กับเอลเลน ด้วยการรีบประกาศเรื่องการหมั้นของเขากับเมย์เพื่อเบี่ยงเบนเรื่องซุบซิบนินทาที่มาจากการละทิ้งสามีของเอลเลน

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* นิวแลนด์ ได้รับมอบหมายให้เข้ามาดูแลเรื่องการหย่าร้างของเอลเลนกับสามี แต่ยิ่งเขาเข้าใกล้เธอมากเท่าไหร่ เขาก็ยิ่งตกหลุมรักเธอมากเท่านั้น นิวแลนด์พยายามที่จะฝืนใจและเก็บกดความรู้สึกของตนเอง เพราะเห็นว่าสิ่งที่เขาทำเป็นสิ่งที่ผิดจารีตของสังคม ดังนั้น เขาจึงรีบแต่งงานกับเมย์และลืมเรื่องราวทั้งหมด

- *จุดสูงสุด (Climax)* จุดสูงสุดของเรื่องราวเกิดขึ้นเมื่อเอลเลนกลับเข้ามาในชีวิตของนิวแลนด์อีกครั้ง คราวนี้เขาไม่สามารถที่จะฝืนความรู้สึกของตนเองได้อีกต่อไป ความต้องการที่จะใช้ชีวิตร่วมกับเอลเลนถึงขีดสุด เขายอมทุกอย่างแม้แต่การฝืนกฎระเบียบของสังคมและยอมที่จะแยกทางกับเมย์ แต่เอลเลนไม่สามารถทำเช่นนั้นได้ เธอไปจากเขาและในที่สุดความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองก็จบลง

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* วันเวลาผ่านไป เขามีลูกกับเมย์ 3 คน เป็นพ่อที่ดีและเป็นสามีที่ซื่อสัตย์ จนกระทั่งถึงวาระสุดท้ายของภรรยาและเขาสามารถไถ่ถอนความผิดบาปในใจได้เมื่อรู้ความจริงที่ว่า มีคนๆ หนึ่งที่รู้เรื่องราวทั้งหมดและสงสารเขา ซึ่งคนๆนั้นก็คือ เมย์ ภรรยาของเขานั่นเอง

4.10.1.2 แก่นความคิด (Theme) หนังบอกเล่าเรื่องราวของ " ความรักกับม่านประเพณี " ผ่านทางชายคนหนึ่งที่ต้องถูกแรงกดดันจากจารีตและขนบประเพณีของสังคม ในการฝึกฝนความเป็นสุภาพบุรุษจนไม่สามารถที่จะมี " เสรีภาพ " ในการแสดงความรู้สึกหรือแสดงออกถึงสิ่งที่เขาต้องการออกมาได้[37]

4.10.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือ นิวแลนด์ อาเชอร์ สุภาพบุรุษหนุ่มแห่งสังคมชั้นสูงของนิวยอร์กที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับแก่นความคิดของเรื่องราว ผู้ชมจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าบุคลิกภายนอกที่สังคมกำหนดให้เป็นนั้น ขัดแย้งกับภาวะภายในจิตใจหรืออารมณ์และความรู้สึกของเขา ซึ่งตัวละครที่มีบทบาทต่อการสะท้อนภาพดังกล่าวได้แก่ " ตัวละครหญิง " ทั้งสองของเรื่องราวนั่นก็คือ เอลเลน โอเลนสก้า และ เมย์ เวลแลนด์ ที่แสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครนิวแลนด์ ที่เป็นทั้งผู้กระทำ (Active) และผู้ถูกกระทำ (Passive) ได้อย่างเด่นชัด สำหรับสาวบริสุทธิ์อ่อนหวานอย่างเมย์ นิวแลนด์ต้องมีลักษณะของความเป็นผู้นำและเป็นหัวหน้าครอบครัวที่ดีตามที่สังคมกำหนดไว้ แต่เมื่อเขาอยู่กับเอลเลน นิวแลนด์เป็นตัวละครที่อ่อนแอและมีลักษณะของผู้ถูกกระทำอย่างชัดเจน เขาสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างเปิดเผย ซึ่งสภาวะของการปฏิสัมพันธ์กับตัวละครหญิงทั้งสองดังกล่าว ทำให้ตัวละครหลักชายอย่างนิวแลนด์มีมิติและความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

4.10.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งของเรื่องราว เกิดจากสภาพสังคมเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น (Man Against Outside Force) จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ค่านิยม ขนบธรรมเนียมและจารีตต่างๆ ในช่วงสมัยดังกล่าวส่งผลต่อพฤติกรรม การกระทำ และอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครหลัก จนทำให้เกิดเป็นความขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจของนิวแลนด์ (Man Against Himself) ระหว่างการเลือกปฏิบัติตามสังคมและรับผิดชอบต่อครอบครัวดังที่ถูกคาดหวังไว้ กับ การเลือกที่จะทำตามความรู้สึกและความต้องการของตนเอง

---

[37] Pam Cook, Screening the past : memory and nostalgia in cinema (London : Routledge, 2005), p.192.

4.10.1.5 มุมมอง (Point of view) มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้มีความชัดเจนมากในลักษณะของ “ มุมมองแบบไร้ขอบเขต ” เนื่องมาจากรายละเอียดและน้ำเสียงในเชิงเสียดสีเย้ยหยันของนิยาย ถูกนำมาใช้กับภาพยนตร์ด้วยการใช้เสียงสมมุติของวอร์ตัน ผู้เขียนหนังสือเรื่องนี้ (ให้เสียงบรรยายโดย Joanne Woodward) บรรยายเหตุการณ์ในตอนสำคัญตลอดทั้งเรื่อง ดังนั้น มุมมองในการเล่าเรื่องของผู้เล่าจึงสามารถรู้เรื่องราวทุกอย่างที่เกิดขึ้น โดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ ตลอดจนสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครให้กับผู้ชมได้รับทราบ เสมือนได้ “ อ่าน ” นวนิยายเรื่องนี้ผ่านการชมภาพยนตร์

4.10.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1870 ของเมืองนิวยอร์ก โดยไล่เรียงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (Chronological) ตั้งแต่ตัวละครยังเป็นหนุ่มจนถึงอายุ 57 ปี ดังนั้นสิ่งที่ควบคู่กันอย่างขาดไม่ได้เลยก็คือพื้นที่หรือฉากของเมืองนิวยอร์กในยุคนั้นที่สวยงามตระการตา และพื้นที่ของชนชั้นสูงไม่ว่าจะเป็นโรงละครโอเปร่า คฤหาสน์ บรรยากาศยุคแรกของ “ The Metropolitan Museum ” ในเซ็นทรัลพาร์ค ตลอดจนเครื่องแต่งกายต่างๆ ที่สะท้อนให้เห็นเวลาและยุคสมัยของเรื่องราวได้อย่างเด่นชัด

4.10.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ทั้งหลายที่ปรากฏในเรื่อง ส่วนใหญ่มักเกี่ยวพันกับแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ในเรื่องของความรักกับม่านประเพณีของสังคมแทบทั้งสิ้น ในส่วนของสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลักนั้น มาในรูปแบบของ “ ตัวแทน ” ผู้หญิงทั้งสองคนในเรื่องที่เห็นเด่นชัดที่สุดและให้ความหมายในทางเดียวกันคือ “ ดอกไม้ ” และ “ นก ” ที่เปรียบเหมือนกับเสรีภาพ โดยจุดร่วมของดอกไม้และนกในเรื่องนั้นคือเรื่องของสีสัน ในขณะที่ดอกลิลลี่และนกยูงสีขาวเป็นตัวแทนความบริสุทธิ์ของผู้หญิงอย่างเมย์ ดอกกุหลาบสีเหลืองและนกแก้วหลากสีก็เปรียบได้กับความมีสีสันในแบบผู้หญิงสมัยใหม่ที่อยู่นอกกรอบของสังคมอย่างเอลเลนเฉกเช่นเดียวกัน

สำหรับสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับม่านประเพณีหรือสังคมนั้น มีสองครั้งที่หนังมีนัยที่สื่อถึงเรื่องนี้อย่างชัดเจน คือฉากที่นิวแลนด์คุยเรื่องการแต่งงานระหว่างเขากับเมย์ สถานที่ที่ทั้งสองคุยกันนั้นอยู่ใน “ กรงนก ” ขนาดใหญ่ ซึ่งไม่ต่างอะไรกับชะตากรรมของตัวละครที่สูญเสียอิสรภาพและถูกกำหนดให้อยู่ในกฎเกณฑ์ต่างๆ ของสังคม จนไม่สามารถเป็นตัวของตัวเองได้ และอีกฉากหนึ่ง สัญลักษณ์มาในรูปของ “ หน้ากาก ” ที่ตั้งอยู่ในห้องของเอลเลน ซึ่งเป็นนัยชัดเจนที่สื่อให้เห็นถึงจริตมารยาของชนชั้นสูง ที่ต้องใส่หน้ากากเข้าหากันและไร้ซึ่งความจริงใจ เป็นต้น

4.10.1.8 ฉาก (Setting) สิ่งที่ขาดไม่ได้ในภาพยนตร์ย้อนยุค คือ ฉาก ซึ่งเป็นตัวกำหนดช่วงสมัยของเรื่องราว เมื่อพิจารณาโดยรวมแล้วอาจแบ่งฉากในหนังเรื่องนี้ออกได้เป็น 2 ฉากสำคัญ คือ

- ฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละคร ได้แก่ ฉากในสังคมชั้นสูงไม่ว่าจะเป็นโรงละครโอเปร่า คฤหาสน์ หรือฉากของงานราตรีต่างๆ ที่ตัวละครเข้าไปเกี่ยวข้อง
- ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมและธรรมชาติของนิวยอร์กในยุคทศวรรษที่ 1870 ยกตัวอย่างเช่น ในฉากที่เอลเลนยืนอยู่ที่ชายฝั่งในขณะที่พระอาทิตย์กำลังลับขอบฟ้านั้น เปรียบได้กับภาพวาดในแบบอิมเพรสชั่นนิส (Impressionist) เลยทีเดียว[38]

4.10.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence</u>

ตัวละครหลักซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้คือ “ นิวแลนด์ อาเชอร์ ” รับบทโดย แดเนียล เดย์-ลูอิส (Danial Day-Lewis)

ภาพประกอบที่ 4.20 <u>นิวแลนด์ อาเชอร์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence</u>

[38] Ibid., p.193.

4.10.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* " นิวแลนด์ อาเชอร์ " ชายหนุ่มชาวอเมริกัน (Anglo-American) ทนายความหนุ่มอายุ 32 ปี ที่กำลังประสบความสำเร็จในสังคมชั้นสูงของเมืองนิวยอร์ก

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* ลักษณะภายนอกของนิวแลนด์ อาเชอร์ มีลักษณะของความเป็นสุภาพบุรุษในสังคมชั้นสูงอย่างเพียบพร้อม ไม่ว่าจะรูปร่างหน้าตา ทรงผมที่เป็นมันเงา บุคลิกลักษณะที่สง่างาม สุขุมเยือกเย็น และมีความเป็นผู้นำสูง การแต่งกายของเขามีความสมบูรณ์แบบตามลักษณะของผู้ดีอังกฤษครบถ้วน

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* นิวแลนด์เป็นชายหนุ่มที่เฉลียวฉลาด (Intelligence) และปราดเปรื่อง (Smart) เขาเป็นคนสุภาพอ่อนโยน มีความเป็นสุภาพบุรุษ และรับผิดชอบต่อครอบครัว โดยเขามีความคิดว่าครอบครัวอันประกอบไปด้วยแม่และน้องสาวของเขาเป็นสิ่งที่สำคัญและต้องมาก่อนความต้องการของเขาเองเสมอ (Responsibility to his family comes before his own desires) นิวแลนด์ชอบท้าทายสังคม ในที่ส่วนตัวเขาไม่ชอบทำตามใคร แต่ในที่สาธารณะเขาจะยกย่องธรรมเนียมและครอบครัว ซึ่งถือเป็นการถ่วงดุลอันละเอียดอ่อน แต่จากสภาพแวดล้อมทางสังคม บ่อยครั้งที่ทำให้เขาเป็นคนอ่อนแอ ขาดความเชื่อมั่น เพราะเกิดความเก็บกด (Repression) จากการกระทำที่ฝืนต่อความรู้สึกของตัวเอง

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* นิวแลนด์เติบโตขึ้นมาในสังคมชั้นสูงของเมืองนิวยอร์ก เขาอาศัยอยู่กับแม่และเจนีย์ น้องสาวของเขา ชีวิตเขาถูกกำหนด (Shaped) จากจารีตประเพณี (Custom) และความคาดหวัง (Expectations) ของคนในสังคม ซึ่งการหมั้นหมายระหว่างเขากับ เมย์ เวลแลนด์ ก็เป็นส่วนหนึ่งของความสำเร็จที่สังคมคาดหวังนิวแลนด์ มีความสัมพันธ์กับผู้หญิงสองคน ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญต่อเรื่องราวในภาพยนตร์ ได้แก่

    1. เมย์ เวลแลนด์ คู่หมั้นสาววัยแรกแย้มของนิวแลนด์ ที่ถูกเลี้ยงดูมาตามแบบฉบับของสุภาพสตรีชั้นสูงอย่างเคร่งครัด มีลักษณะของความเป็นแม่และเมียที่สมบูรณ์แบบ เธอใช้ชีวิตตามกฎระเบียบแบบแผนของจารีตประเพณี จนดูเหมือนคนที่ขาดความเป็นตัวของตัวเองและไม่น่าสนใจสำหรับเขา แต่ลักษณะดังกล่าวเป็นแบบอย่างของผู้หญิงที่สังคมนิวยอร์กต้องการ ถึงแม้ว่าภายนอก

เธอจะเป็นผู้หญิงที่อ่อนหวานและบริสุทธิ์ แต่ภายในใจลึกๆแล้วเธอก็ยังคงเป็นเพียงผู้หญิงธรรมดาที่ไม่ต้องการสูญเสียคนที่เธอรักไป เธอจึงมีความพยายามที่จะทำให้เอลเลนไปห่างจากนิวแลนด์ ภายใต้ท่าทีของกุลสตรีชั้นสูงอย่างเธอ

2. เอลเลน โอเลนสก้า ญาติสาววัย 30 ปี ของเมย์และเป็นหลานสาวของคุณนายมิงกอตต์ เศรษฐีผู้กว้างขวางแห่งสังคมชั้นสูง เธอกลับมานิวยอร์กหลังจากแยกทางกับสามีที่เป็นท่านเคาท์แห่งโปแลนด์ ก่อนที่จะพบกับนิวแลนด์และรักกับเขา เอลเลนเป็นสาวสมัยใหม่ที่คำนึงถึงสิทธิสตรีอย่างเท่าเทียม แต่ภายหลังจากที่รู้ว่าเมย์ตั้งท้องกับนิวแลนด์ และเสียใจต่อความรักที่เป็นไปไม่ได้ระหว่างเธอกับเขา เอลเลนตัดสินใจกลับยุโรปเพราะไม่ต้องการให้เมย์เสียใจหรือเป็นต้นเหตุของความล้มเหลวในชีวิตครอบครัวของพวกเขา

4.10.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) จากสภาพแวดล้อมและการเติบโตขึ้นมาในสังคมชั้นสูงของเมืองนิวยอร์ก ทำให้นิวแลนด์เรียนรู้และเข้าใจถึงจริตมารยาของผู้คนในสังคมชั้นสูงรอบตัวเขา ซึ่งส่งผลต่อมุมมองในการมองโลกของเขา เขารู้สึกว่าคนในสังคมต่างใส่หน้ากากเข้าหากัน ไม่มีความจริงใจหรือเปิดเผยตัวตนที่แท้จริงภายใต้ฉากหน้าที่สวยงาม ครั้งหนึ่งเขาเปิดเผยมุมมองนี้ต่อเอลเลน ในฉากหนึ่งของภาพยนตร์ที่เธอบอกกับเขาว่า " ฉันคิดว่านิวยอร์กจะเป็นเส้นตรงเหมือนกับถนนสายที่ห้า ที่ทุกแยกจะมีตัวเลขและป้ายขนาดใหญ่บอกอย่างชัดเจน " เขาบอกกับเธอว่า " ทุกสิ่งมีป้ายกำกับทั้งสิ้น ยกเว้นมนุษย์เท่านั้นที่ไม่มี " (Everything is labeled but everybody is not.)

นอกจากนี้เขายังมีความเชื่อว่า ทุกคนยังคงดำรงอยู่ในโลกแบบเก่า สำหรับเขาโลกต้องพัฒนาขึ้นด้วยความเท่าเทียมกันของปัจเจกบุคคล ไม่ว่าผู้หญิงหรือผู้ชายที่จะสามารถแสดงอารมณ์ ความรู้สึกและการกระทำของตนเองออกมาได้อย่างเปิดเผย โดยไม่มีกฎระเบียบต่างๆ มาเป็นตัวกำหนด

4.10.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) จากมุมมองและความเชื่อของนิวแลนด์ ทำให้เขามีทัศนคติที่แตกต่างกับคนในสังคมอย่างชัดเจน ซึ่งทัศนคติของเขาที่ปรากฏในภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่แล้ว มักเกี่ยวข้องกับค่านิยมของสังคมและเอลเลน โอเลนสก้า เป็นหลัก เขาคิดว่าผู้หญิงที่มีชีวิตแต่งงานล้มเหลวอย่างเธอไม่จำเป็นต้องหลบซ่อน เธอมีสิทธิ์เริ่มต้นชีวิตใหม่เหมือนกับคนปกติทั่วไปในสังคม การหย่าร้างไม่ได้เป็นเรื่องผิดศีลธรรมหรือทำให้ใครเป็นคนบาป และเขาคิดว่าสังคมควรเปิดโอกาสให้กับทุกคน ครั้งหนึ่งมิสเตอร์เลทเทอร์แบร์ (Mr. Letterblair) เจ้านายของ

นิวแลนด์ถามเขาว่า “ คุณคิดว่าผู้หญิงควรมีเสรีภาพเท่าผู้ชายหรือ ” เขาตอบกลับอย่างชัดเจนว่า “ ใช่ ผมคิดเช่นนั้น ”

4.10.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการที่ชัดเจนที่สุดของนิวแลนด์ คือ ความต้องการที่จะไปอยู่ในโลกหรือสภาพแวดล้อมที่ไร้กฎเกณฑ์หรือระเบียบต่างๆ ของสังคมที่ควบคุมและเป็นตัวกำหนดให้เขาต้องดำเนินชีวิตในแบบที่ฝืนความรู้สึกของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับความรักที่เขามีต่อเอลเลน นับตั้งแต่ในตอนต้นของภาพยนตร์ ในฉากงานเลี้ยงประจำปีที่บ้านของตระกูลโบฟอร์ด นิวแลนด์เดินเข้าไปภายในงาน กวาดตามองผู้คนและทุกสิ่งรอบตัว เขามองเห็นลอร์เรนซ์ เลฟเฟิร์ด (Laurence Lefferts) กำลังยืนหว่านเสน่ห์ให้หญิงสาวอยู่มุมหนึ่ง หนังบรรยายให้ผู้ชมรู้ว่า มองโดยภาพรวมแล้วนิวแลนด์รู้สึกสนุกกับมารยาของเพื่อนๆ เขา แต่แท้ที่จริงแล้วเขาออกจะอิจฉาคนพวกนั้นเสียด้วยซ้ำ จนกระทั่งเขาตกหลุมรักเอลเลนและมีความต้องการอย่างยิ่งที่จะอยู่กับเธอ เขาบอกกับเธอว่า “ ผมต้องการให้เราสองคนอยู่บนโลกที่ไม่มีคำว่ากฎเกณฑ์ ”

นอกจากความต้องการดังกล่าวแล้ว เห็นได้อย่างชัดเจนว่าความต้องการของนิวแลนด์มีความเกี่ยวพันกับผู้หญิงสองคนในชีวิตเขานั่นคือ เมย์และเอลเลน เป็นความต้องการในรูปแบบของ “ การช่วยเหลือ ” ซึ่งอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ระดับ กล่าวคือ

- การช่วยเหลือภายนอก เป็นความต้องการที่มีต่อเมย์ หญิงสาวที่หมั้นหมายกับเขามาเป็นเวลานาน เนื่องจากสังคมเป็นตัวกำหนดให้สุภาพบุรุษอย่างเขาต้องเป็นพ่อและสามีที่ดีและมีครอบครัวที่อบอุ่น การแต่งงานที่เกิดขึ้นจึงอาจเรียกได้ว่าเป็นการช่วยเหลือของเขาที่มีต่อเธอ เพื่อรักษาชื่อเสียงและเกียรติยศไม่ให้มัวหมอง

- การช่วยเหลือภายใน คือ ความต้องการช่วยเหลือในทาง “ จิตวิญญาณ ” ที่เขามีต่อเอลเลน เขารักเธอด้วยความรู้สึกที่แท้จริงของตนเอง เขาต้องการช่วยเธอให้ค้นพบกับเสรีภาพและหลุดพ้นไปจากสภาพแวดล้อมทางสังคมที่เลวร้าย เขาต้องการอยู่กับเธอและใช้ชีวิตกับเธอในโลกที่เขาฝันไว้

4.10.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนของตัวละครนิวแลนด์ อาเชอร์ เกิดขึ้นในสองระดับที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน นั่นก็คือ ความขัดแย้งกับพลังภายนอกที่ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจของเขา

- ความขัดแย้งกับพลังภายนอก เนื่องจากสภาพสังคม จารีต ประเพณี ได้กำหนดบทบาทให้ชายชั้นสูงอย่างเขาต้องฝึกฝนตนเองให้เป็นสุภาพบุรุษ และไม่สามารถประพฤติหรือปฏิบัติตนออกนอกกรอบของสังคมนั้นได้ การแต่งงานระหว่างเขากับเมย์จึงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นโดยความจำเป็นที่สังคมคาดหวัง หาใช่เกิดจากความรัก

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตน ความขัดแย้งภายในใจของนิวแลนด์ที่เกิดจากสภาพสังคม เริ่มชัดเจนมากขึ้นหลังจากที่เขาได้รู้จักและรักกับเอลเลน เขาเริ่มตั้งคำถามต่อตัวเองถึงคุณค่า (Values) ในสิ่งที่เขายึดถือ เขามองเห็นความไม่เท่าเทียมกันทางเพศของสังคมนิวยอร์ก ภายใต้ร่มเงาของจารีตประเพณี ซึ่งทำให้เขาต้องต่อสู้ต่อข้อผูกมัดของสังคมในการหมั้นหมายกับเมย์และความรักที่เขามีต่อเอลเลน

4.10.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการที่จะใช้ชีวิตอยู่กับเอลเลนผู้หญิงที่ตนเองรักอย่างแท้จริง นิวแลนด์ยอมทำทุกวิถีทาง แม้แต่ความพยายามที่จะบอกเลิกกับเมย์สาวบริสุทธิ์ผู้หมั้นหมายกันมาเป็นเวลานาน และยอมฝ่าฝืนกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่สังคมคาดหวังไว้ เขาติดตามเธอไปทุกหนแห่ง ตั้งแต่นิวยอร์กจนถึงบอสตัน เขาพยายามหักห้ามใจจากเธอแต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จ เขาตามเธอไปที่ยุโรป ที่ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างเขากับเอลเลนต้องจบลงเมื่อเมย์ตั้งท้องและเขาต้องรับผิดชอบในฐานะสุภาพบุรุษและสามีที่ดี ท้ายที่สุดแล้วนิวแลนด์พบว่า มีเพียงที่แห่งเดียวสำหรับรักแท้ระหว่างเขากับเอลเลนก็คือในความทรงจำของเขาเท่านั้น

4.10.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) ในตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ นิวแลนด์ อาเชอร์ ในมาดของสุภาพบุรุษชั้นสูง ที่ภูมิใจ (Proud) และสุขใจ (Content) ต่อการแต่งงานตามประเพณี ที่ซึ่งเขาจะเป็นสามีและผู้นำครอบครัว (Husband-teacher) ส่วนเมย์ก็จะเป็นผู้ตามและแม่บ้านที่ดี (Wife-student) แต่ชีวิตและตัวตนของเขาเปลี่ยนแปลงไป เมื่อพบกับเอลเลน หลังจากนั้นหนังแสดงให้เห็นถึงความอ่อนแอและความไม่มั่นใจในตัวเองของเขาเพิ่มมากขึ้น เขายอมทำทุกอย่างแม้กระทั่งต่อต้านกฎเกณฑ์ต่างๆ ของสังคมเพื่อได้ใช้ชีวิตอยู่กับเธอ แต่เมื่อเอลเลนจากเขาไป เขาก็อ่อนแอเกินกว่าที่จะบอกเลิกความสัมพันธ์กับเมย์ จนเธอตั้งท้อง ในที่สุดเขาก็ยอมรับต่อสภาพความเป็นจริงและชะตากรมที่เขาจำต้องยอมเก็บความรู้สึกที่แท้จริงของตนเองเอาไว้ ทำหน้าที่เป็นสามีและพ่อที่ดีอย่างที่สังคมคาดหวัง

ภาพประกอบที่ 4.21 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Age of Innocence

4.11 ภาพยนตร์เรื่อง Casino (1995)

“ แซม เอช ร็อธสตีน ” (Sam ‘ Ace ’ Rothstein) นักพนันมืออาชีพ ได้รับมอบหมายจากกลุ่มผู้มีอิทธิพลในชิคาโก ให้เข้ามาดูแล “ แทนเจียร์ส ” (Tangiers Casino) บ่อนคาสิโนที่ใหญ่ที่สุดของลาสเวกัส ผ่านทางเงินกองทุนของ “ ทีมสเตอร์ ” (Teamsters’s Pension Fund) ที่มีนายทุน “ ฟิลิป กรีน ” (Phillip Green) เป็นผู้บริหารหุ่นเชิดโดยมีหัวหน้าที่แท้จริงอย่าง “ แอนดี้ สโตน ” (Andy Stone) และมาเฟียใหญ่ “ เรโม่ จิแอคจิ ” (Remo Gaggi) เป็นผู้ชักใยอยู่เบื้องหลัง ซึ่งในแต่ละเดือนบ่อนคาสิโนของแซมจะต้องยักยอกเงินจำนวนหนึ่งส่งตรงจากลาสเวกัสไปยังร้านขายของชำซานมาริโนที่เมืองแคนซัส โดยมี “ อาร์ตี้ พิซคาโน่ ” (Artie Piscano) เป็นผู้ดูแล เพื่อนำมาแจกจ่ายให้แก่กลุ่มเจ้าพ่อมาเฟียที่มารวมตัวกันทุกเดือน

แซมบริหารคาสิโนแทนเจียร์ส จนประสบความสำเร็จและทำเงินได้อย่างมหาศาลโดยมี “ บิลลี่ เชอร์เบิร์ท ” (Billy Sherbert) เป็นผู้ช่วยจัดการที่สำคัญ ชีวิตของแซมต้องเปลี่ยนไปจากการมาถึงของเพื่อนในวัยเด็ก “ นิกกี้ แซนโทโร่ ” (Nicky Santoro) ที่หัวหน้าใหญ่ส่งเขามาเพื่อคุ้มครองแซมและดูแลให้เม็ดเงินจากคาสิโนถูกส่งกลับไปอย่างถูกต้อง แซมรู้ตัวตั้งแต่วินาทีนั้นว่า ความโลภและป่าเถื่อนโหดร้ายของนิกกี้จะนำความเดือดร้อนมาสู่ตัวเขา เมื่อนิกกี้กับ “ แฟรงค์ มาริโน่ ” (Frank Marino) มือขวาของเขา เริ่มสร้างเครือข่ายจากบรรดาเจ้ามือและนักพนันที่เดือดร้อน โดยหวังสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่เลื่องลือในลาสเวกัส แซมพยายามตักเตือนเขาแต่ไม่เป็นผลสำเร็จ ในขณะเดียวกันแซมก็ตกหลุมรักกับ “ จินเจอร์ แมคเคนนา ” (Ginger McKenna) โสเภณีที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับนับถือมากที่สุดของเมือง จนเขาวางเดิมพันครั้งสำคัญในชีวิตด้วยการขอแต่งงานกับเธอ ถึงแม้ว่าเธอจะไม่ได้รักเขา แต่เขาก็ยื่นข้อเสนอราคาแพงที่เธอไม่อาจปฏิเสธได้ไม่ว่าจะบ้าน รถ เครื่องเพชร และเงินจำนวนมหาศาล เขาได้มอบกุญแจแห่งความไว้วางใจทั้งหมดของเขาไว้ที่เธอ

ชีวิตของแซมเริ่มประสบปัญหาเมื่อเขาไล่ผู้จัดการฝ่ายคนหนึ่งของคาสิโนซึ่งเป็นหลานของคณะกรรมาธิการรัฐ กรีนพยายามขอร้องให้เขาเปลี่ยนใจแต่ไม่เป็นผล เหตุการณ์นี้ส่งผลให้แซมเริ่มโดนตรวจสอบจากรัฐในข้อหาที่เขาไม่มีใบอนุญาตประกอบการ รวมถึงสื่อมวลชนพยายามโยงใยเรื่องของเขาเข้ากับการก่ออาชญากรรมของนิกกี้ แซมต้องกลับไปขอร้องให้หัวหน้าใหญ่ควบคุมพฤติกรรมของนิกกี้และเขาสัญญาว่าจะยุติเรื่องราวทั้งหมดให้เรียบร้อยตามวิถีทางของเขา ในขณะเดียวกันจินเจอร์

กลับไปคบกับชู้รักเก่าและผลาญเงินของแซมอย่างสุรุ่ยสุร่ายจนความสัมพันธ์ระหว่างเขากับเธอเริ่มระหองระแหงและทะเลาะเบาะแว้งกันบ่อยครั้ง

หลังจากที่นิกกี้รู้ข่าวว่าตนถูกตักเตือนและถูกขึ้นบัญชีดำในบ่อนคาสิโนทุกแห่ง เขาเริ่มต่อต้านและแสดงออกถึงความรุนแรงตามวิถีทางของเขา ทั้งปล้นทรัพย์และฆาตกรรม รวมถึงการลักลอบมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาวกับจินเจอร์ภรรยาของเพื่อนรัก จนกลุ่มมาเฟียอ่านขาดว่าเกินกว่าจะควบคุมหรือเอาไว้อยู่ หากปล่อยไว้องค์กรจะเสียหายและได้รับผลกระทบ นิกกี้จึงถูกสั่งเก็บจากเบื้องบน โดยการถูกฝังทั้งเป็นด้วยน้ำมือของแฟรงค์ มือขวาของเขาเอง ในระหว่างนั้นทางการก็สามารสืบทราบข้อมูลของเครือข่ายมาเฟียผู้อยู่เบื้องหลังบ่อนคาสิโนแทนเจียร์สทั้งหมด จึงออกกวาดล้างและเข้าควบคุมตัวทุกคนที่เกี่ยวข้องกับองค์กร

จินเจอร์หนีแซมไปพร้อมกับเงินมหาศาลที่เขาฝากไว้ในธนาคาร ก่อนที่จะจบชีวิตอย่างน่าอนาถด้วยการเสพยาและถูกปอกลอกไปจนหมดตัว ในขณะที่แซมผู้รอดชีวิตจากการถูกลอบวางระเบิดรถยนต์ส่วนตัวก็กลับไปใช้ชีวิตเป็นนักประเมินแต้มต่อในแวดวงพนันกีฬาเพื่อหาเงินให้กับพวกมาเฟียเป็นประจำ ยุคแห่งความรุ่งโรจน์ของลาสเวกัสเปลี่ยนไปตลอดกาล หลังจากยุคของแทนเจียร์ส บริษัทยักษ์ใหญ่ได้เข้ามาครอบครอง จนทุกวันนี้มันเหมือนกับเป็นสวนสนุกดิสนีย์แลนด์ที่ผู้ใหญ่มาเล่นเพื่อฆ่าเวลา เพราะคาสิโนที่แท้จริงได้ล่มสลายไปแล้ว

4.11.1 โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง Casino

4.11.1.1 โครงเรื่อง (Plot) ภาพยนตร์เรื่องคาสิโน เป็นการทำงานเขียนบทร่วมกันของมาร์ติน สกอร์เซซี่ กับนิโคลัส พิเลกจิ อีกครั้งโดยสร้างมาจากหนังสือของนิโคลัส ในชื่อเดียวกัน ซึ่งอิงมาจากชีวิตจริงของแฟรงค์ เลฟตี้ โรเซนทาล (Frank ‘ Lefty ’ Rosenthal) ชายผู้คุมบ่อนคาสิโนให้กับพวกมาเฟียในลาสเวกัสและความสัมพันธ์ระหว่างเขากับภรรยาและเพื่อน โดยโครงเรื่องหลักของภาพยนตร์ถูกนำเสนอในลักษณะของการขึ้นสู่จุดสูงสุดและจุดตกต่ำ (Rise and Fall) ในชีวิตครอบครัวและอาชีพของตัวละครหลัก ซึ่งเป็นโครงสร้างที่ถือเป็นรูปแบบหรือเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสกอร์เซซี่ที่เป็นเสมือนการบันทึกเหตุการณ์ของการล่มสลายในแวดวงมาเฟียแบบเก่าที่คุ้นเคย[39] และหากนำมาแบ่งตามลักษณะของการดำเนินเรื่องแล้ว อาจสรุปได้ดังต่อไปนี้

---

[39] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee (New York : Kentucky Press, 2005), p.183.

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยการให้แซมเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ เพื่อแนะนำลาสเวกัสเมืองแห่งคนบาป ธุรกิจการทำบ่อนพนัน เส้นสายของบรรดามาเฟีย รวมถึงนักการเมืองและเส้นทางแห่งผลประโยชน์ สลับกับการเล่าเรื่องของนิกกี้ ที่แสดงให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะและมุมมองที่แตกต่างระหว่างเขากับแซม ก่อนที่จะเปิดตัวจินเจอร์ อดีตโสเภณีที่กลายมาเป็นภรรยาของแซม ซึ่งเป็นตัวแปรสำคัญของการทรยศหักหลังและความตกต่ำของผู้ชายทั้งสองคน

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังเข้าสู่โครงเรื่องหลักด้วยการดำเนินเรื่องควบคู่กันไประหว่างชีวิตการทำงานของแซมกับชีวิตครอบครัวและความสัมพันธ์ระหว่างเขากับนิกกี้ ที่เริ่มต้นอย่างสวยงามก่อนที่ทุกอย่างค่อย ๆ เลวร้ายลง เมื่อสิ่งที่แซมหวั่นเกรงกลายเป็นความจริง พฤติกรรมอันป่าเถื่อนของนิกกี้นำผลร้ายมาสู่ตัวเขา เขาโดนตรวจสอบฐานะและมีชื่อพัวพันกับคดีอาชญากรรม ในขณะที่จินเจอร์ก็กลับไปคบชู้กับคนรักเก่าที่หวังปอกลอกเธอ เรื่องราวทุกอย่างทวีความรุนแรงขึ้น เมื่อนิกกี้และจินเจอร์ลักลอบมีความสัมพันธ์กัน ก่อนที่ความเชื่อใจของทั้งสามจะจบลงพร้อมกับการที่เอฟบีไอเริ่มเข้ามาตรวจสอบการทำงานของบ่อนคาสิโนเพื่อที่จะกวาดล้างบรรดามาเฟียและวงจรที่เกี่ยวข้องให้หมดไป

- *จุดสูงสุด (Climax)* จุดสูงสุดของเรื่องราว คือจุดตกต่ำที่สุดของตัวละครทั้งหมด แซมถูกลอบวางระเบิดจากเพื่อนสนิทอย่างนิกกี้ เอฟบีไอสามารถรวบรวมหลักฐานและเข้ากวาดล้างธุรกิจผิดกฎหมายทั้งหมดที่อยู่เบื้องหลังบ่อนคาสิโน ก่อนที่นิคกี้จะโดนเก็บจากคำสั่งเบื้องบน โทษฐานที่เป็นตัวปัญหาและอาจก่อเรื่องวุ่นวายขึ้นอีก จินเจอร์พบจุดจบด้วยการใช้ยาเกินขนาดและตายแบบเดียวดายในสภาพของโสเภณีที่ไร้ราคา

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* คาสิโนที่แท้จริงในยุคของแทนเจียร์ส ล่มสลาย แซมรอดชีวิตจากการถูกลอบวางระเบิดและกลับไปใช้ชีวิตที่เหลือในบั้นปลายตรงจุดเดิมกับที่เขาเริ่มต้น

4.11.1.2 แก่นความคิด (Theme) อาจกล่าวได้ว่าคำโปรยที่ปรากฏอยู่บนใบปิดภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงแก่นความคิดหลักของเรื่องได้อย่างชัดเจนที่ว่า “ ไม่มีใครอยู่ค้ำฟ้า ” (No one stays at the top forever) ผ่านเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเงิน (Money) อำนาจ (Power) และความโลภ (Greed) ที่นำมาซึ่งความตกต่ำของมนุษย์ โดยลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นตั้งแต่ไตเติ้ลเปิดเรื่อง (Title

Sequence) ของภาพยนตร์ ด้วยภาพของแซมที่ลอยตัวขึ้นไปในอากาศท่ามกลางเปลวเพลิงสีส้ม ก่อนที่จะตกลงบนพื้นหลังที่เต็มไปด้วยป้ายนีออนหลากสีสันและสถานที่ในลาสเวกัส ซึ่งสกอร์เซซี่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า[40] " ผมใช้ภาพประกอบกับเสียงเพลงสวดเพื่อให้ขัดแย้งกับเรื่องราวของคนที่ไม่ยึดถือในศาสนาและตัวละครหลักที่ค่อยๆ ร่วงลงสู่ขุมนรก "

4.11.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นหัวใจสำคัญของเรื่องราวคือ แซม ร็อธสตีน นักพนันและผู้กำหนดแต้มต่อมืออาชีพ ตัวละครนี้แตกต่างจากตัวละครหลักในหนังมาเฟียสองเรื่องก่อนหน้านี้ของสกอร์เซซี่อย่าง " Mean Street " และ " Goodfellas " ตรงที่แซม ร็อธสตีน เป็นชาวยิวแท้ที่มีความสัมพันธ์กับกลุ่มมาเฟียชาวอิตาเลียน โดยไม่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความสัมพันธ์ทางสายเลือด หากแต่มาจากความสามารถหรือความเป็นมืออาชีพของเขา ในการหาเงินและผลประโยชน์ให้แก่กลุ่มมาเฟีย โดยได้รับความคุ้มครองและมั่นคงในฐานะเป็นสิ่งตอบแทน[41] ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้ตัวละครแซมในช่วงแรกมีลักษณะของผู้กระทำ (Active) โดยสมบูรณ์ ก่อนที่สภาพของตัวละครจะเปลี่ยนแปลงไปและเริ่มมีลักษณะของการเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive) จากการปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นอย่างนิกกี้ และ จินเจอร์ ซึ่งอยู่ในระดับอำนาจที่แตกต่างกันและเป็นตัวแปรสำคัญในการแสดงให้เห็นถึงมิติทางอารมณ์ที่ซับซ้อนของตัวละครหลักมากยิ่งขึ้น

4.11.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งหลักของเรื่องราว (Dramatic Conflict) คือการทรยศ หักหลัง ที่ถูกพัฒนาขึ้นจากภาวะที่สิ้นหวังของตัวละคร ระหว่างแซมกับนิกกี้ โดยมีจินเจอร์เป็นตัวแปรสำคัญของความขัดแย้งดังกล่าว เมื่อแซมพยายามบรรเทาแรงกดดันจากสังคม ด้วยการบอกให้กลุ่มเจ้านายรู้ว่าพฤติกรรมของนิกกี้ จะนำความยุ่งยากมาให้แก่องค์กร หากพวกเขาสามารถควบคุมนิกกี้ให้อยู่ในกรอบได้ แซมก็จะสามารถตกลงกับเจ้าหน้าที่ทางการได้อย่างราบรื่น หากแต่นิกกี้กลับมองว่า ลักษณะดังกล่าวถือเป็นการทรยศส่วนตัวโดยมีเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเขากับจินเจอร์เข้ามาเกี่ยวข้อง จึงก่อให้เกิดความขัดแย้งอย่างรุนแรงระหว่างตัวละครทั้งสองและนำมาซึ่งบทสรุปของเรื่องราว[42]

4.11.1.5 มุมมอง (Point of view) มุมมองในการเล่าเรื่องของคาสิโนมีความชัดเจนและเด่นชัดในลักษณะของมุมมองจากบุคคลที่หนึ่ง (The First-person Narrator) โดยหนังทั้งเรื่องดำเนินไป

---

[40] Martin Scorsese. (Interview). Casino : After the Filiming [DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008.

[41] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.183

[42] Ibid., p.186.

พร้อมกับเสียงบรรยาย (Voice over) ของแซมและนิกกี้ ที่แสดงให้เห็นบุคลิกและความคิดของพวกเขาที่ต่างยืนอยู่บนมุมมองและผลประโยชน์ของตัวเองเป็นหลัก โดยเฉพาะในชั่วโมงแรกของหนังที่มีลักษณะคล้ายสารคดี ในการถ่ายทอดวิถีชีวิตของผู้คนและระบบบริหารจัดการคาสิโนในลาสเวกัสช่วงยุคทศวรรษที่ 1970 และแทรกด้วยบทสนทนาในบางช่วงบางตอน ก่อนที่เสียงบรรยายจะลดน้อยลงในช่วงครึ่งหลังและปล่อยให้สถานการณ์เป็นตัวบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้น แต่มีจุดหนึ่งที่น่าสนใจและโดดเด่นในการทำลายเอกภาพของการเล่าเรื่องในลักษณะดังกล่าว ด้วยการมีเสียงบรรยายความรู้สึกของตัวละครแฟรงค์ มาริโน่ ลูกสมุนของนิกกี้ ซึ่งเป็นตัวละครรองแทรกเข้ามาในตอนหนึ่งของหนัง ที่กล่าวว่า “ สิ่งที่พวกมาเฟียหัวเก่าพวกนี้ไม่พอใจ ก็คือการที่เราเข้าไปยุ่งกับเมียของคนอื่น เพราะมันเสี่ยงต่อธุรกิจ ดังนั้นผมจึงต้องโกหก ” โดยสกอร์เซซี่ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า[43] “ มันมีช่วงหนึ่งที่มีเสียงบรรยายขัดกับจังหวะของหนังทั้งเรื่อง แต่ผมคิดว่ามันเป็นเส้นเสียงที่สำคัญที่พูดถึงแกนหลักของหนัง ดังนั้นผมจึงรู้สึกว่ามันเป็นการดีที่จะนำเอาเสียงของตัวละครรองและแสดงให้เห็นถึงความคิดของพวกเขา ”

4.11.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1970 ถึงตอนต้นของทศวรรษที่ 1980 โดยหนังเปิดเรื่องในปี ค.ศ. 1983 ในช่วงของเหตุการณ์ที่สำคัญของเรื่องราวเมื่อแซมถูกลอบวางระเบิด ก่อนที่หนังจะย้อนกลับไปเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้น เสมือนหนังทั้งเรื่องเป็นการย้อนอดีต (Flashback) และดำเนินเรื่องราวไปตามลำดับหรือตามเส้นของเวลาจริง ก่อนที่จะมาบรรจบกับเหตุการณ์ในฉากเปิดเรื่องอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งลักษณะดังกล่าวถือเป็นการเปิดเรื่องที่สร้างความน่าสนใจและกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกจดจ่ออยู่กับที่มาหรือเรื่องราวที่หนังกำลังเสนอ ในส่วนของพื้นที่หรือสถานที่นั้น หนังวางเหตุการณ์หลักให้เกิดขึ้นที่ลาสเวกัส เมืองแห่งบ่อนคาสิโนที่ไม่เคยหลับใหล ควบคู่ไปกับเหตุการณ์ในเมืองแคนซัส ซึ่งเป็นแหล่งรวมของเจ้าพ่อมาเฟียผู้อยู่เบื้องหลังธุรกิจและการยักยอกเงินจากบ่อนอย่างผิดกฎหมาย

4.11.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ที่มีความเชื่อมโยงและเกี่ยวพันกับเนื้อหาหลักของเรื่องราวคือ “ ลูกเต๋าสีแดง ” ที่มักถูกสอดแทรกและปรากฏซ้ำบ่อยครั้ง (Motif) ในภาพยนตร์ ซึ่งมีนัยยะสื่อถึงการเดิมพันและความเสี่ยงในชีวิตของตัวละครที่พัวพันอยู่กับเพศ (Sex) ความรุนแรง (Violence) และการผิดบาป (Guilt) ที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับตัวละครหลักอย่างแซม เมื่อเขาตัดสินใจทำให้ชีวิตของตัวเองยุ่งยากมากขึ้น ด้วยการเสี่ยงเดิมพันในเกมชีวิตที่เขาไม่มีโอกาสชนะ ด้วยการแต่งงานกับผู้หญิงที่ไม่ได้รักเขา

---

[43] Martin Scorsese. (Interview). Casino : The Stoty [DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008.

4.11.1.8 ฉาก (Setting) เนื่องจากเนื้อหาของภาพยนตร์วางเหตุการณ์ให้เกิดขึ้นในช่วงปลายของยุคทศวรรษที่ 1970 ฉากจึงมีความสำคัญในการบอกเล่าเรื่องราวและบ่งบอกยุคสมัย ดังนั้นฉากของหนังเรื่องนี้จึงสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ

- ฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละคร แบ่งออกได้เป็น 3 สถานที่หลักคือ 1. บ่อนคาสิโน " แทนเจียร์ส " ในลาสเวกัส 2. ร้านอาหารอิตาเลียน " ซานมาริโน" ในเมืองแคนซัส ซึ่งเป็นแหล่งซ่องสุมของมาเฟีย 3. ธนาคารในลอสแองเจลิส ที่ซึ่งแซมมอบกุญแจแห่งความไว้ใจเป็นจำนวนเงินมหาศาลให้แก่จินเจอร์ผู้หญิงที่เขารัก
- ฉากที่บ่งบอกยุคสมัย ได้แก่ เมืองลาสเวกัสในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1970 ถึงช่วงต้นของทศวรรษที่ 1980 ถนนหนทางและรถยนต์แบบเก่า รวมถึงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายในสมัยนิยม

4.11.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Casino</u>

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ " แซม ร็อธสตีน " รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)

ภาพประกอบที่ 4.22 <u>แซม ร็อธสตีน ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Casino</u>

4.11.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* " แซม ร็อทสตีน" หรือ " แซม ' เอซ ' ร็อธสตีน " ชายหนุ่มเชื้อสายยิว (Jewish) จากชิคาโก ผู้ได้รับมอบหมายให้เข้ามาดูแลคาสิโนที่ใหญ่ที่สุดในลาสเวกัส

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* แซม เป็นหนุ่มใหญ่วัย 43 ปี มีลักษณะของนักธุรกิจที่มีความมั่นคั่ง (Wealthy) และผึ่งผาย (Smart)[44] รูปร่างสมส่วน เขานิยมแต่งตัวให้ดูดีอยู่เสมอ โดยเครื่องแต่งกายที่เขานิยมสวมใส่และผู้ชมจะได้เห็นตลอดทั้งเรื่อง คือ ชุดเครื่องแบบสากล สวมสูทและผูกเนคไท ที่เป็นสีเดียวกันทั้งชุดแต่มีลำดับสี (Shade) ที่แตกต่างกัน โดยเครื่องแต่งกายจะมีความสัมพันธ์กับตัวละครและการดำเนินเรื่องด้วย กล่าวคือ ในตอนแรกเริ่มเขานิยมใส่เสื้อผ้าที่มีสีตามแบบแผน (Conservative colors) หรือสีที่ดูสบายตา แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินไปและมีความซับซ้อนมากขึ้น เครื่องแต่งกายของเขาจะมีสีที่เปลี่ยนไปเช่นกัน สีของเครื่องแบบจะดูสับสนตัดกันอย่างรุนแรงหรือไม่เข้าชุดกัน (Chaotic colors) ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงภาวะของตัวละครในช่วงเวลาดังกล่าว[45]

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* แซมเป็นชายหนุ่มที่มั่นใจในความสามารถของตน (Self-sufficient) หลงใหลในความสมบูรณ์แบบ (Perfectionist) และมีความจู้จี้จุกจิกสูง (Extremely fastidious) [บ่อยครั้งที่เขาแสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัยดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นการสั่งให้เจ้ามือในบ่อนเรียงชิปให้เป็นระเบียบเรียบร้อย การต่อว่าลูกน้องที่ไม่ดูแลรักษาความสะอาดของพื้น การไล่นางโชว์ออกเพราะไม่สามารถควบคุมน้ำหนักได้อย่างที่เขาต้องการ หรือแม้แต่การที่มัฟฟินทุกชิ้นในคาสิโนต้องมีบลูเบอร์รี่ที่เท่ากันทุกก้อน] เขาเป็นคนฉลาดและรู้ดีในสิ่งที่ตนทำโดยไม่พยายามให้ตนเองตกอยู่ในความเสี่ยง ถึงแม้ว่างานของเขาจะเป็นสิ่งที่ผิดกฎหมาย แต่เขาก็ทำอย่างถูกวิธีและบนหนทางที่สะอาดหมดจด สกอร์เซซี่กล่าวถึงตัวละครนี้ว่า[46] " เขาเป็นคนที่มีระเบียบแบบแผน (Methodical) และอยู่ในกฎเกณฑ์ (Scientific person) เขาอัจฉริยะในสิ่งที่เขาทำและหาเงินได้เป็นจำนวนมหาศาล แต่เขาก็มีข้อบกพร่องตรงที่มี อีโก้มากเกินไป จนตัดสินใจสร้างชีวิตกับผู้หญิงที่ไม่ได้รักเขาและคิดว่าจะเปลี่ยนเธอได้ "

---

[44] Nicholas Pileggi. (Interview). Casino : The Cast and Characters [DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008.

[45] Rita Ryack. (Interview). Casino : The Look [DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008.

[46] Martin Scorsese. (Interview). Casino : The Cast and Characters [DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008.

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* แซมเกิดและเติบโตขึ้นมาในครอบครัวชาวยิวในเมืองชิคาโก เขาเริ่มเข้าสู่วงการพนันตั้งแต่อายุ 15 ปี และเริ่มสร้างชื่อเสียงจนเป็นที่รู้จักในฐานะนักเดิมพันและประเมินแต้มต่อฝีมือเยี่ยมคนหนึ่ง เขาโดนจับข้อหาการพนันและเป็นเจ้ามือถึง 24 ครั้ง ก่อนที่จะย้ายมาอยู่ลาสเวกัส เป็นเวลา 2 ปี เมื่อได้รับการติดต่อจากแอนดี้ สโตน หัวหน้ากองทุนบำนาญทีมสเตอร์ ให้เข้ามาดูแลคาสิโนที่ใหญ่ที่สุดของลาสเวกัส โดยมีกลุ่มมาเฟียที่นำโดยเรโม่ จีแอกจิ ชักใยอยู่เบื้องหลัง

  แซม มีความสัมพันธ์กับบุคคลอีก 2 คน ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญต่อเรื่องราวในภาพยนตร์ ได้แก่

  1. นิกกี้ แซนโทโร่* เพื่อนรักของแซมตั้งแต่วัยเด็กที่คบกันมา 35 ปี เขาถูกส่งมาอยู่ลาสเวกัส เพื่อทำหน้าที่ปกป้องแซม แต่เขาเป็นคนที่โหดร้าย ป่าเถื่อนและรุนแรง ถึงแม้ว่าเขาและแซมจะมีเป้าหมายหลักในการสร้างเม็ดเงินให้กับพวกมาเฟียเหมือนกัน แต่มุมมองและหนทางของทั้งสองคนนั้นต่างกันอย่างสิ้นเชิง เมื่อนิกกี้พาตัวเองเข้าสู่วงการอาชญากรรมและตั้งกลุ่มอิทธิพลของตนขึ้นมาในลาสเวกัส ซึ่งกลายเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อชีวิตของแซมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้
  2. จินเจอร์ แมกเคนนา** คือโสเภณีที่เป็นราชินีแห่งบ่อนคาสิโน เธอเป็นสาวสวยที่มีความมั่นใจในตัวเองและเป็นผู้หญิงที่ได้รับความชื่นชอบและนับถือที่สุดคนหนึ่งของเมือง เธอสามารถควบคุมทุกอย่างได้ ยกเว้นแมงดาที่เป็นคนรักตั้งแต่ในวัยเด็กของเธอ เป้าหมายในชีวิตของจินเจอร์คือเงินและความสะดวกสบาย ซึ่งนั่นเป็นสาเหตุที่เธอตอบรับการแต่งงานกับแซมจากสิ่งของมากมายที่เขาหยิบยื่นให้ หาใช่เกิดจากความรักที่แซมคิดว่าวันหนึ่งจะเปลี่ยนแปลงเธอได้ นิโคลัส พิเลกจิ กล่าวถึงตัวละครนี้ไว้ว่า[47] “ การเดิมพันครั้งสำคัญของแซมนั่นเองที่เป็นปัญหา จินเจอร์เป็นผู้หญิงที่รักอิสระ เธอสามารถหาเงินได้ด้วยตนเอง ดังนั้นในทางหนึ่งเธอจึงพยายามต่อต้านต่อสิ่งที่เขาพยายามกำหนดหรือหยิบยื่นให้ ”

4.11.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) จากการที่ต้องใช้ชีวิตอยู่ในแวดวงการพนันมาตลอดและต้องคอยหวาดระแวงต่อการจับกุม การได้เข้ามาคุมบ่อนคาสิโน

---

* สร้างจากบุคคลจริงที่ชื่อ “ Tony Spilotto ” หนึ่งในสมาชิกของกลุ่มมาเฟียชาวอิตาเลียนที่มีชื่อเสียงในเรื่องความป่าเถื่อน

** สร้างจากบุคคลจริงที่ชื่อ “ Geri Mogee ” หญิงสาวอายุ 31 ปี ซึ่งเป็นโสเภณีที่มีชื่อเสียงของลาสเวกัส

[47] Nicholas Pileggi. (Interview). Casino : The Cast and Characters [DVD]

ที่ใหญ่ที่สุดในลาสเวกัสภายใต้การคุ้มครองของพวกมาเฟียที่อยู่เบื้องหลัง ทำให้แซมรู้สึกว่าตนกลายเป็นคนที่ถูกกฎหมายและได้รับการยอมรับจากคนในสังคม ดังนั้นมุมมองดังกล่าวทำให้เขาไม่พยายามทำตัวเสี่ยงต่อกฎหมาย ครั้งหนึ่งในภาพยนตร์ เขาแสดงมุมมองนี้อย่างชัดเจน ผ่านทางเสียงบรรยายความรู้สึกที่ว่า “ ตอนอยู่ที่อื่นผมเป็นเจ้ามือ เป็นนักพนัน ต้องคอยระวังหลัง โดนตำรวจก่อกวนทั้งวันทั้งคืน แต่ที่นี่ผมคือคุณร็อธสตีน ไม่ใช่เป็นแค่คนที่ถูกกฎหมายแต่ยังดูแลคาสิโนด้วย สำหรับคนอย่างผม ลาสเวกัสช่วยล้างบาปจนหมด มันเหมือนกับโรงล้างคุณธรรม มันเยียวยาเราเหมือนที่น้ำมนต์จากลูร์ดส์ เยียวยาคนหลังค่อมและพิการ พร้อมกับเงินที่ไหลมาเทมา คุณคิดว่าเรามาทำอะไรกันกลางทะเลทรายนี่หละ ก็เพราะเงินตัวเดียวทั้งนั้น ”

ซึ่งมุมมองดังกล่าวถูกเน้นย้ำให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นผ่านทางความขัดแย้งกับมุมมองของนิกกี้ที่แตกต่างกัน สำหรับนิกกี้แล้วเขามองว่าลาสเวกัสคือเมืองที่เขาจะเข้ามาหาประโยชน์ด้วยการสร้างเครือข่ายของตนขึ้นมาจากพวกเจ้ามือ แมงดา พ่อค้ายาที่เดือดร้อนและใช้หนทางที่รุนแรงในการตัดสินปัญหา ฉากหนึ่งของภาพยนตร์แสดงให้เห็นมุมมองที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างแซมและนิกกี้ คือฉากที่นิกกี้กระหน่ำแทงนักธุรกิจคนหนึ่งด้วยปากกาในบาร์เพียงเพราะพูดจาไม่ถูกหู แซมกล่าวว่า “ ในขณะที่ผมกำลังตีความว่าทำไมหมอนั่นพูดแบบนั้น นิกกี้ก็อัดเขาเละไปแล้ว ”

4.11.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character’s Attitude) จากสภาพแวดล้อมและอาชีพของแซมในการที่จะต้องสอดส่องและจับตาดูพวกนักพนันที่จ้องจะกินเงินของบ่อน ทำให้ชีวิตของแซมตั้งอยู่บนความไม่ไว้วางใจคนอื่นตลอดเวลา ดังนั้นจึงส่งผลต่อทัศนคติในชีวิตส่วนตัวของเขาว่าคนที่เขารักและรักเขาจะต้องมีความไว้วางใจซึ่งกันและกัน มีความซื่อสัตย์ที่จะเป็นรากฐานให้แก่ชีวิตที่มีความสุข ดังนั้น แซมจึงวางเดิมพันเสี่ยงต่อความไว้วางใจในผู้หญิงที่เขารัก แม้ว่าเธอจะไม่ได้รักเขาแต่เขามั่นใจว่าจะเปลี่ยนเธอได้สักวันหนึ่ง หนังได้แสดงทัศนคติของแซมที่มีต่อความสัมพันธ์ดังกล่าวตั้งแต่เริ่มต้นของภาพยนตร์ที่ว่า “ เมื่อคุณรักใครสักคน คุณต้องไว้ใจเขา ไม่มีวิธีอื่น คุณต้องให้กุญแจเพื่อไขสู่ทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นของคุณ ไม่เช่นนั้นมันจะมีประโยชน์อะไร”

4.11.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) เนื่องมาจากประวัติและพื้นเพของแซมที่ไม่ขาวสะอาด ความต้องการหลักหลังจากย้ายเข้ามาอยู่ในลาสเวกัส คือ ความต้องการที่จะลบภาพที่ผิดกฎหมายของตนเองและเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากคนในสังคม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความต้องการในการไล่ตามความฝันแบบอเมริกันชน โดยหวังที่จะมีชื่อเสียง เงินทองและประสบความสำเร็จในชีวิต ทั้งเรื่องอาชีพการงานและชีวิตครอบครัว จนเมื่อทุกอย่างเข้าที่เข้าทาง เขาสามารถที่จะสร้างเม็ด

เงินให้กับกลุ่มมาเฟียที่คุ้มครองเขาได้อย่างมหาศาลและสร้างความสุขสบายให้เขาไปตลอดชีวิต เขาจึงต้องการที่จะวางเดิมพันในชีวิตตัวเองกับสิ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับอารมณ์ ความรู้สึก และ จิตวิญญาณมากขึ้น ด้วยการตัดสินใจที่จะสร้างชีวิตครอบครัวกับผู้หญิงคนหนึ่ง เพื่อลงหลักปักฐานมีครอบครัวที่สมบูรณ์ ถึงแม้เขาจะรู้ดีว่าผู้หญิงคนนั้นไม่ได้รักเขา แต่มันไม่สำคัญเท่ากับการมีคู่ครองที่สวยสมบูรณ์แบบและมีเงินให้เผาผลาญ สกอร์เซซี่กล่าวถึงความต้องการในการแต่งงานของแซมไว้ว่า " มันเป็นส่วนหนึ่งของความภาคภูมิใจ (Element of Pride) ที่ได้ครอบครองหญิงสาวที่ทุกคนหมายปอง " [48] ซึ่งบทสรุปของความต้องการทั้งหมดดังกล่าวก็คือความต้องการในความมั่งคั่ง (Opulence) ความมั่นคง (Confidence) และอำนาจ (Power)

4.11.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของภาพยนตร์ เกิดจากความขัดแย้งของตัวละครหลักซึ่งตั้งอยู่บนการทรยศ หักหลัง และความไม่ไว้เนื้อเชื่อใจ ประกอบกับความซับซ้อนของการปฏิสัมพันธ์ภายในองค์กรของกลุ่มผู้มีอิทธิพลและการทำธุรกิจที่ผิดกฎหมาย จนนำมาซึ่งความขัดแย้งในหลายลักษณะ หากพิจารณาถึงความขัดแย้งต่างๆภายในเรื่องแล้ว สามารถแบ่งออกได้เป็นลักษณะต่างๆ ดังนี้

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครหลักอย่างแซมมีตัวแปรที่สำคัญคือ จินเจอร์ ซึ่งเขาพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงเธอและได้รับความรัก ความไว้วางใจจากเธอ หากแต่เขาได้เดิมพันชีวิตตัวเองในเกมที่เขาไม่มีโอกาสชนะ เมื่อจินเจอร์ยังคงติดต่อคบหากับชู้เก่าของเธอ และผลาญเงินของแซมไปใช้หาความสุข แม้ว่าเขาจะรู้เรื่องเหล่านี้ตลอดและทำใจยอมรับไม่ได้ หากแต่เขาก็ไม่สามารถตัดจากจินเจอร์และทิ้งเธอไม่ลง ครั้งหนึ่งเขากล่าวว่า " ที่ตลกคือ ทั้งที่เกิดเรื่องทั้งหมดนั่น ผมก็ยังไม่อยากให้เธอไป เธอเป็นแม่ของลูก ผมรักเธอ ภายหลังผมถึงรู้ว่า ผมไม่อยากให้เงินเธอ เพราะถ้าผมให้ ผมรู้ว่าผมจะไม่ได้พบเธออีกเลย "

- ความขัดแย้งกับตัวละครอื่น ความขัดแย้งในลักษณะนี้อาจสรุปได้ด้วยคำที่ว่า " เพื่อนทรยศ " ซึ่งเป็นความขัดแย้งระหว่างแซมกับนิกกี้ โดยมีจินเจอร์เป็นตัวแปรสำคัญ สำหรับนิกกี้นั้น แซมรู้ดีมาตลอดว่าการมาถึงของนิกกี้ในลาสเวกัสจะนำความเดือดร้อนมาสู่เขา เขาพยายามเตือนนิกกี้ตั้งแต่แรกแล้วว่า ที่ลาสเวกัสไม่ใช่เรื่องสนุกเหมือนที่บ้าน เพราะแม้แต่ตำรวจก็ไม่กลัวที่จะฝังคนแบบพวกเขาไว้ในทะเลทราย หากแต่นิกกี้ไม่ยอมเชื่อฟัง เขา

---

[48] Martin Scorsese. (Interview). Casino : The Cast and Characters [DVD]

พยายามสร้างชื่อตามวิถีทางของเขาจนออกอาการ “ ล้ำเส้น ” และลักลอบมีความสัมพันธ์กับจินเจอร์จนเกินกว่าจะควบคุม แซมพยายามบอกให้กลุ่มมาเฟียระวังความเดือดร้อนที่นิกกี้จะนำมาสู่องค์กร ซึ่งนิกกี้มองว่าสิ่งที่แซมทำคือการหักหลังในเรื่องส่วนตัว จึงนำมาซึ่งความขัดแย้งอย่างรุนแรงระหว่างคนทั้งสองในท้ายที่สุด

สำหรับจินเจอร์ก็เช่นเดียวกัน ความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับแซมเริ่มขึ้นมาจากความไม่มั่นคง และความไม่แน่ใจของเธอว่าผู้ชายที่มีพร้อมอย่างแซมจะรักเธอจริงหรือไม่ ค่าที่ชีวิตของเธอต้องดิ้นรนทำทุกอย่างในชีวิตมาก่อนหน้านี้ แม้กระทั่งการมีคู่รักเก่าเป็นแมงดา ซึ่งลักษณะดังกล่าวข้างต้นก่อให้เกิดความขัดแย้งของคนทั้งสองเกิดขึ้นตามมา เมื่อแซมเชื่อมั่นว่าเขาจะเปลี่ยนแปลงเธอได้ ในขณะเดียวกัน ผู้หญิงรักอิสระอย่างเธอกลับต่อต้านจนนำมาซึ่งการทะเลาะเบาะแว้ง หักหลังและแยกทางกันในที่สุด

- ความขัดแย้งกับพลังภายนอก หรือความขัดแย้งกับสภาพสังคมที่ตัวละครอาศัยอยู่ ตัวละครของแซมนั้นเข้ามาอยู่ในลาสเวกัสและบริหารคาสิโนอย่างผิดกฎหมาย เพราะตัวเขาไม่มีใบอนุญาตในการประกอบอาชีพจากรัฐ ทำให้แซมต้องคอยระวังตัวตลอดเวลา จนเมื่อเขาเกิดความขัดแย้งกับคณะกรรมาธิการควบคุมการพนันและโดนตรวจสอบประวัติ แซมรู้สึกว่าตนเองไม่ได้รับการยอมรับและไม่ได้รับความเป็นธรรมในการพิจารณาคดี ซึ่งมีผลต่อการถูกถอดถอนออกจากการเป็นผู้บริหารคาสิโน จึงทำให้แซมต้องดิ้นรนและเรียกร้องสิทธิอันชอบธรรมของตนเอง

4.11.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการในการได้รับการยอมรับ และประสบความสำเร็จในชีวิตของตัวละครหลัก สามารถแบ่งลักษณะของการบรรลุเป้าหมายของแซมออกได้เป็น 2 ส่วน คือ การบรรลุเป้าหมายในชีวิตสังคม และการบรรลุเป้าหมายในชีวิตส่วนตัว

- การบรรลุเป้าหมายในชีวิตสังคม แซมยินยอมเข้ามาบริหารคาสิโนที่ใหญ่ที่สุดในลาสเวกัสโดยไม่มีใบอนุญาตเพื่อแลกกับการบริหารงานตามวิถีทางของเขา ห้ามใครแทรกแซง และการได้รับค่าตอบแทนเป็นเม็ดเงิน รวมถึงการคุ้มครองที่คุ้มค่า แซมใช้ความสามารถและสายตาที่เฉียบคมในการวางแผนและจัดการดูดเงินจากนักพนันทุกคนที่เข้ามาใช้บริการ โดยทุกครั้งที่มีการเดิมพัน เขาจะเปลี่ยนแต้มต่อของเจ้ามือทุกรายภายในประเทศ และ

รวบรวมเครือข่ายให้ขยายวงออกไปอย่างกว้างขวาง จนเป็นที่พอใจของกลุ่มมาเฟียที่คอยชักใยเอยู่บื้องหลังและมอบความสุขสบายในชีวิตให้กับเขา

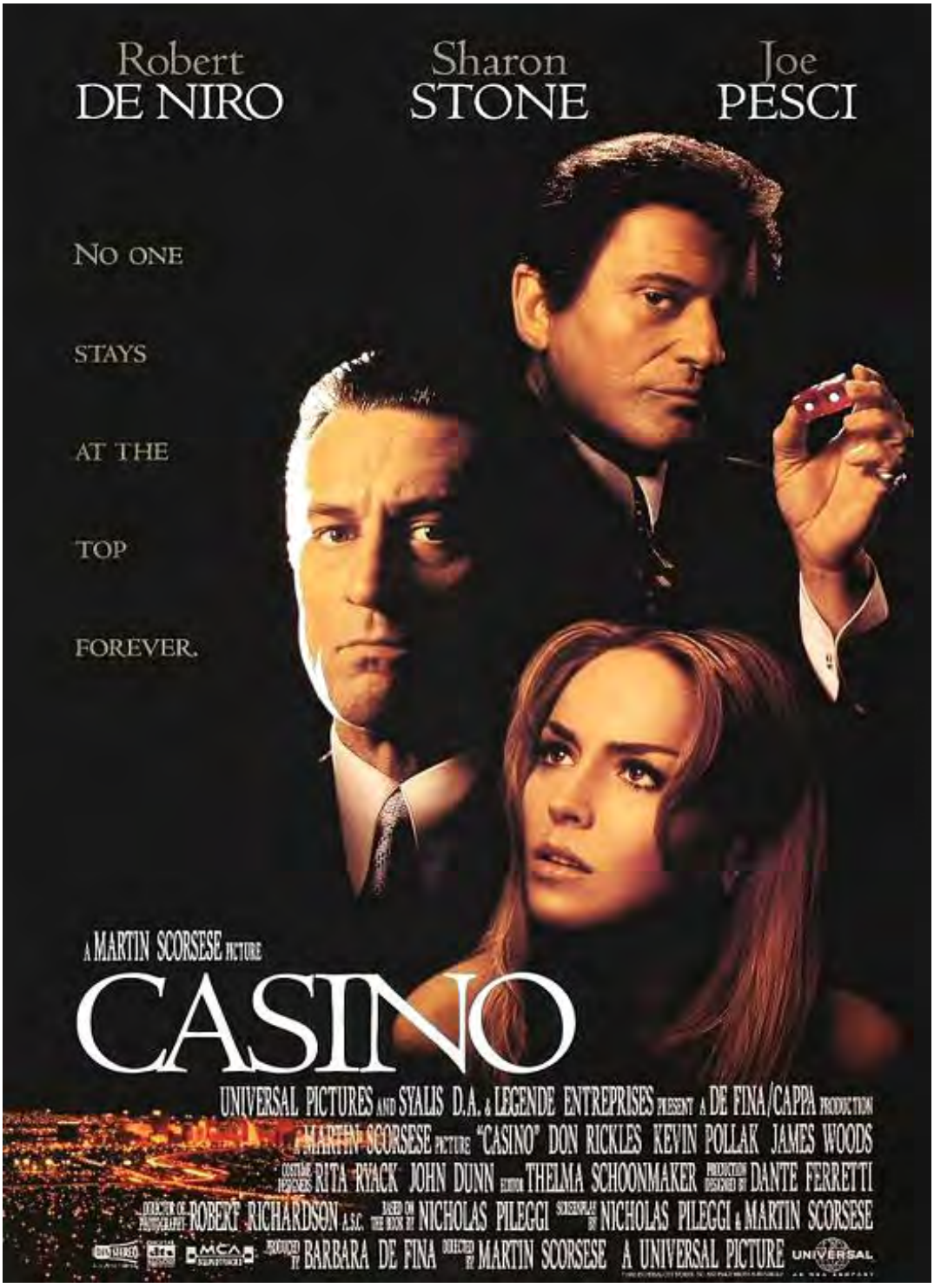
- การบรรลุเป้าหมายในชีวิตส่วนตัว แซมต้องการวางรากฐานชีวิตของตนให้มั่นคงด้วยการมีครอบครัวที่สมบูรณ์และแต่งงานกับผู้หญิงที่เขารักและไว้ใจซึ่งกันและกัน เขาต้องการแต่งงานกับจินเจอร์ แม้ว่าเธอจะไม่ได้รักเขา แต่เขาก็ยื่นข้อเสนอที่เธอไม่อาจปฏิเสธได้ไม่ว่าจะบ้าน รถ เครื่องเพชร และกุญแจที่จะไขไปสู่ทรัพย์สินมากมายของเขา เขามอบความไว้วางใจให้กับเธอและไขว่คว้าการตอบแทนในลักษณะนั้นเช่นเดียวกัน

แต่การบรรลุเป้าหมายทั้งสองของแซมต้องผิดพลาดและล้มเหลวลงจากการมาถึงของตัวละครอย่างนิกกี้ ชื่อเสียงที่ขาวสะอาดและกำลังรุ่งโรจน์ของแซมต้องมัวหมอง จากการมีชื่อเข้าไปพัวพันในคดีอาชญากรรมที่นิกกี้เป็นคนก่อขึ้น สิ่งเหล่านั้นล้วนส่งผลมาสู่อาชีพการงานของเขา เมื่อเขาถูกตรวจสอบจากรัฐ จนต้องแสวงหาความชอบธรรมให้ตนเอง ด้วยการเป็นพิธีกรและแสดงปาหี่ออกรายการโทรทัศน์ การเป็นตัวตลกของเขาถูกเชื่อมโยงเข้ากับชีวิตสมรส เมื่อนิกกี้เป็นตัวแปรหนึ่งของการนอกใจและการทรยศหักหลัง จนนำมาซึ่งการหมดความไว้เนื้อเชื่อใจและบทสรุปของตัวละครทั้งสามในที่สุด

4.11.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) นิโคลัส พิเลกจิ กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงของตัวละครหลักอย่างแซมที่ชัดเจนมากที่สุด คือ การเริ่มต้นจากชายหนุ่มที่ไม่เคยเชื่อในเรื่องโชคลางและการเสี่ยงดวงเลยแม้แต่น้อย จากอาชีพและชีวิตที่ไม่สามารถไว้วางใจใครได้ของเขา เขาคือชายหนุ่มที่มีพร้อมทุกสิ่งทุกอย่าง ไม่ว่าจะเงินทอง ฐานะ และการยอมรับนับถือของคนในวงการ แต่เขาต้องเปลี่ยนไปเพราะผู้หญิงคนหนึ่งที่เขาหลงรักตั้งแต่แรกเห็น เขาเดิมพันครั้งสำคัญในชีวิตอย่างไม่ไตร่ตรองด้วยความลำพองใจว่าตนสามารถควบคุมทุกอย่างได้ และนั่นคือจุดบกพร่องที่ร้ายแรงที่สุดของเขา[49] เมื่อแซมแต่งงานกับจินเจอร์ เขาเริ่มต้นด้วยความไว้ใจและเคารพในตัวเธอ เขาสัญญาว่าหากเขาไม่สามารถทำให้เธอรักเขาได้ เขาจะปล่อยเธอไปพร้อมกับเงินมหาศาลที่จะทำให้เธอมีความสุขไปตลอดชีวิต หากแต่เมื่อเรื่องราวดำเนินไปข้างหน้า พร้อมกับความคลางแคลงใจที่ตัวเขามีต่อผู้หญิงที่เขารัก และการทรยศของเพื่อนสนิท นำมาซึ่งความหายนะในชีวิตเขา ท้ายที่สุด ชีวิตของแซมจบลงตรงจุดที่เขาเริ่มต้น จากผู้ที่ยิ่งใหญ่ในแวดวงการพนันและผู้บริหารระดับสูงของบ่อนคาสิโนที่ใหญ่ที่สุด เขากลับมาเป็นนักประเมินแต้มต่อในวงการพนันกีฬาฝีมือดีคนหนึ่งที่หาเงินให้กับพวกมาเฟียเพื่อแลกกับความสุขสบายในบั้นปลายชีวิต

---

[49] Nicholas Pileggi. (Interview). Casino : The Cast and Characters [DVD]



ภาพประกอบที่ 4.23 <u>ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Casino</u>

4.12 ภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York (2002)

ในปี ค.ศ. 1846 กลางจัตุรัสพาราไดซ์ (Paradise Square) ของย่านไฟว์พอยท์ส (Five Points) ตอนใต้ของแมนฮัตตัน นิวยอร์ก หนึ่งในย่านที่ยากจนที่สุดของอเมริกาในยุคที่ประเทศ ถูกแบ่งแยกและเต็มไปด้วยความสับสนวุ่นวายของกลุ่มชนชาติต่างๆ แก๊งเนทีฟ (Nativists) เจ้าถิ่น นำโดย “ วิลเลี่ยม คัทติ้ง ” (William Cutting) หรือ “ บิลล์ เดอะบุชเชอร์ ” (Bill ‘The Butcher’) เปิดฉากการต่อสู้ครั้งใหญ่กับแก๊งเด๊ด แร็บบิทส์ (Dead Rabbits) ของชาวไอริชอพยพภายใต้การนำของบาทหลวง “ พรีสต์ วัลลอน ” (Priest Vallon) เพื่อศักดิ์ศรีและช่วงชิงสิทธิในการเก็บค่าคุ้มครองในไฟว์พอยท์ส พรีสต์พลาดพลั้งและจบชีวิตลงด้วยน้ำมือของบิลล์ ต่อหน้า “ อัมสเตอร์ดัม วัลลอน ” (Amsterdam Vallon) ลูกชายตัวน้อยของเขา ประตูสู่ความยิ่งใหญ่ของแก๊งเด๊ด แร็บบิทส์ ถูกปิดตายนับจากนั้น และได้สร้างไฟแค้นให้แก่เด็กน้อยที่ลุกโชนรอวันได้รับการชำระ

สิบหกปีผ่านไป หลังจาก อัมสเตอร์ดัม ต้องไปใช้ชีวิตอยู่ในโรงเรียนดัดสันดาน เขากลับมายังไฟว์พอยท์สอีกครั้งเพื่อทวงหนี้ชีวิตของพ่อคืน เขาแฝงตัวเข้าไปทำงานให้กับบิลล์โดยความช่วยเหลือของ “ จอห์นนี่ ซิรอคโค ” (Johnny Sirocco) เพื่อนตั้งแต่วัยเด็ก และยอมทำทุกอย่างเพื่อให้บิลล์พอใจและไว้วางใจในตัวเขา จนในที่สุดเขาได้กลายเป็นคนสนิทของบิลล์ผู้ที่ค่อยๆ ไว้ใจและรักเขาเสมือนลูกชายคนหนึ่ง บิลล์สอนทุกอย่างให้แก่ลูกชายคนใหม่ของเขา แม้กระทั่งวิธีการปลิดชีวิตคนด้วยคมมีดแบบที่เขาทำกับวัลลอนผู้พ่อ อัมสเตอร์ดัมรู้สึกอบอุ่นและฮึกเหิมอย่างบอกไม่ถูกเมื่ออยู่ภายใต้การดูแลของบิลล์ เขาซาบซึ้งที่บิลล์ยกย่องและศรัทธาพ่อของเขาเยี่ยงวีรบุรุษ ซึ่งทำให้เขารู้สึกเจ็บปวด แต่เมื่อการปะทะกันระหว่างเขากับบิลล์นั้นเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ความแค้นที่ฝังใจมาโดยตลอดจึงจำเป็นที่จะต้องดำเนินต่อไป

แผนการล้างแค้นของอัมสเตอร์ดัม อาจไม่สะดุดลงได้เลยหากไม่ใช่เพราะตัวแปรอย่าง “ เจนนี่ เอเวอร์ดีน ” (Jenny Everdeane) สาวนักล้วงข้างถนนที่เข้ามาพัวพันกับชีวิตของเขา ซึ่งเป็นผู้หญิงที่จอห์นนี่แอบหลงรัก จอห์นนี่รับไม่ได้กับความสัมพันธ์ของเพื่อนกับสาวที่ตนหมายปอง เขานำความลับของอัมสเตอร์ดัม ไปเปิดเผยให้บิลล์ได้รับรู้ บิลล์เจ็บปวดที่ลูกชายสุดที่รักลอบกัด เขาชิงชังต่อการต่อสู้ที่ไร้ศักดิ์ศรี เขาผิดหวังในตัวลูกชายของบุรุษที่เขาศรัทธา บิลล์สั่งสอนอัมสเตอร์ดัมอย่างเจ็บปวดและทิ้งให้เขาจมอยู่กับความอับอายเพื่อรอวันที่อัมสเตอร์ดัมจะกลับมาแก้แค้นอย่างสมศักดิ์ศรี

อัมสเตอร์ดัมฝังตัวอยู่กับความเจ็บปวดนั้นโดยมีเจนนี่คอยเฝ้าเยียวยา จนสติและความแข็งแกร่งกลับคืนมา เขาก็เริ่มรวบรวมแก๊งต่าง ๆ รวมถึงผู้คนอพยพที่ต้องการหลุดออกจากการปกครองของพวกเนทีฟและเริ่มเล่นเกมทางการเมืองเพื่อความแข็งแกร่งที่มากขึ้น เขากลับไปท้าทายบิลล์อีกครั้งอย่างลูกผู้ชาย ภายใต้ภาวะของสงครามกลางเมืองที่กำลังร้อนระอุ เนทีฟต้องเผชิญหน้ากับเด๊ด แร็บบิทส์ ที่ฟื้นคืนชีพขึ้นอีกครั้ง ท่ามกลางห่ากระสุนของกองกำลังปราบปรามจราจล อัมสเตอร์ดัมตามหาตัวบิลล์จนพบพร้อมกับความแค้นก็ได้รับการชำระ เมื่อบิลล์สิ้นลมจากปลายมีดเล่มเดียวกับที่เขาส่งพรีสต์ไปสู่สวรรค์ด้วยน้ำมือของลูกชายที่เขาสั่งสอนมานั่นเอง

4.12.1 <u>โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York</u>

4.12.1.1 โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ สกอร์เซซี่ และ เจย์ ค็อกส์ ผู้เขียนบท ยึดเค้าโครงเรื่องจากหนังสือปีค.ศ 1928 เรื่อง " The Gangs of New York : An Informal History of the Underworld " ของเฮอร์เบิร์ท แอสบูรี่ (Herbert Asbury) ซึ่งเป็นประวัติเกี่ยวกับบรรดาแก๊งข้างถนนที่ต่อสู้กันเพื่ออำนาจคุ้มครองในย่านที่อยู่อาศัยของผู้อพยพที่ยากจนในช่วงศตวรรษที่ 18 - 19 โดยหนังวางกรอบของเรื่องอยู่ที่สลัมไฟว์พอยท์ส และเหตุการณ์ " ดราฟท์ ไรออทส์ " (Draft Roits) ที่ถือเป็นการจลาจลครั้งรุนแรงที่สุดในประวัติศาสตร์ โดยมีโครงเรื่องหลักอยู่ที่การแก้แค้นและความโรแมนติกที่ผสมผสานเข้ากับความขัดแย้งระหว่างชาวพื้นเมืองเดิมกับกลุ่มผู้อพยพชาวไอริช

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องย้อนกลับไปในปีค.ศ. 1846 กลางกลางจัตุรัสพาราไดซ์ของย่านไฟว์พอยท์ส ที่การต่อสู้ของกลุ่มเนทีฟเจ้าถิ่นกับกลุ่มเด๊ด แร็บบิทส์ดำเนินไปท่ามกลางหิมะที่ขาวโพลน หนังแสดงให้เห็นว่าอัมสเตอร์ดัมได้รับการปลูกฝังเรื่องความกล้าหาญจากผู้เป็นพ่อและเมื่อเขาต้องเห็นพ่อถูกสังหารต่อหน้าต่อตา ความแค้นจึงก่อตัวขึ้น ซึ่งถือเป็นแกนสำคัญของการพัฒนาเรื่องราว

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* อัมสเตอร์ดัมในวัยหนุ่มกลับมาล้างแค้นให้พ่อด้วยการแฝงตัวเข้าไปเป็นคนสนิทของบิลล์ผู้เป็นศัตรูคู่แค้นและต้องทนอยู่กับความขัดแย้งภายในจิตใจ เมื่อตนรู้สึกถึงความรักและความอบอุ่นที่บิลล์มอบให้ จนถึงวันที่อัมสเตอร์ดัมตัดสินใจลอบสังหารบิลล์แต่ไม่สำเร็จ บิลล์สั่งสอนเขาอย่างเจ็บปวดและรอวันที่เขาจะกลับมาแก้แค้นตามวิถีทางของลูกผู้ชาย

- *จุดสูงสุด (Climax)* แก๊งเนทีฟของบิลล์ เผชิญหน้ากับแก๊ง เด๊ด แรบบิทส์ ที่ฟื้นคืนชีพอีกครั้งด้วยการนำของอัมสเตอร์ดัม ท่ามกลางการจลาจลและสงครามกลางเมืองที่เต็มไปด้วยลูกกระสุนและสะเก็ดปืนใหญ่ แต่ชายต่างวัยสองคนกลับสนใจอยู่เพียงคู่ต่อสู้ของตน อัมสเตอร์ดัมควานหาตัวบิลล์จนพบและฆ่าเขาได้ในที่สุด

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* วีรชนผู้สร้างแผ่นดินขึ้นมาจากการนองเลือดบนท้องถนน ถูกฝังร่างอยู่ใต้ดินท่ามกลางวันเวลาที่เปลี่ยนไป อัมสเตอร์ดัมฝังมีดแห่งความแค้นไว้ข้างหลุมศพของพรีสต์ผู้เป็นพ่อและบิลล์ โดยมีเจนนี่เป็นผู้หญิงที่ยืนอยู่เคียงข้างเรื่อยมา

4.12.1.2 แก่นความคิด (Theme) อาจกล่าวได้ว่าแก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้อยู่ที่คำโปรยของหนังที่ว่า “ อเมริกากำเนิดขึ้นมาจากท้องถนน ” (America was born in the Streets.) ซึ่งมีศูนย์กลางของเรื่องราวอยู่ที่การแก้แค้น สกอร์เซซี่กล่าวว่า “ ถึงแม้เรื่องราวโดยรวมจะมีความสลับซับซ้อน แต่เราวางโครงเรื่องโดยใช้แก่นความคิดหลักคือการแก้แค้นและกำหนดตัวละครแต่ละตัวทั้งจากบุคคลที่มีอยู่จริงและแต่งขึ้น โดยใส่เรื่องราวชีวิต ความเป็นดราม่าลงไป โดยอิงจากวัน เวลา และสถานที่จริง” [50]

4.12.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางและถือเป็นหัวใจของเรื่องคือ อัมสเตอร์ดัม วัลลอน เด็กกำพร้าที่เต็มไปด้วยความแค้น และวิลเลี่ยม คัทติ้ง หรือ บิลล์ เดอะบุชเชอร์ หัวหน้าแก๊งผู้ทรงอิทธิพลซึ่งเป็นผู้ที่ฆ่าพ่อของอัมสเตอร์ดัม จากบุคลิกลักษณะของตัวละครผู้ชมจะเห็นได้ชัดเจนว่าบุคลิกภายนอกและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครทั้งสองนั้นมีความแตกต่างกัน ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นส่วนช่วยกระตุ้นให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้าบนความขัดแย้งที่ตัวละครหลักทั้งสองต้องเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน สำหรับตัวละครของอัมสเตอร์ดัมนั้น จะมีลักษณะของตัวละครที่เป็นผู้กระทำ (Active) และผู้ถูกกระทำ (Passive) ควบคู่กันไปตามสภาวะการปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นในเชิงอำนาจที่แตกต่างกัน แต่สำหรับบิลล์จะเป็นตัวละครที่เป็นฝ่ายกระทำค่อนข้างชัดเจน ในเรื่องของการมีอำนาจและความรุนแรง แต่ถึงกระนั้นหนังก็เพิ่มมิติให้กับตัวละครนี้ด้วยการแสดงให้เห็นแง่มุมความเป็นมนุษย์ไม่ว่าจะเป็น ความหวาดกลัว หรือ ความเปลี่ยวเหงา ที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในตัวของเขาด้วย

4.12.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) ฉากหน้าของภาพยนตร์เรื่องนี้ตั้งอยู่บนความขัดแย้งของสังคมอเมริกันในช่วงของการก่อร่างสร้างตัวท่ามกลางการคอรัปชั่นในแวดวงการเมืองที่แพร่หลาย

---

[50] From the Scene, “ Gangs of New York : Martin Scorsese ” เอฟ แมกกาซีน 1, 5 (มีนาคม 2546), หน้า 67.

เมื่อชีวิตในเมืองนิวยอร์กดำเนินไปพร้อมกับความขัดแย้งในเรื่องเชื้อชาติ และการต่อสู้แย่งชิงดินแดนระหว่างแก๊งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเด๊ด แร็บบิทส์ (Dead Rabbits), เดอะ โรช กาว์ด (The Roach Guards), เดอะ เชิ้ต เทลส์ (The Shirt Tails) หรือเดอะ บาวเวอร์รี่ บอยส์ (The Bowery Boys) กับพวกเนทีฟ หรือชนพื้นเมืองเดิมซึ่งเป็นที่มาของความขัดแย้งภายในเรื่องราวและก่อความแค้นให้กับตัวละครหลักทั้งสอง (Man Against Man) ในขณะที่อัมสเตอร์ดัมมีความขัดแย้งที่ขึ้นอยู่กับความแค้นและความสับสนในใจ วิลเลี่ยม คัทติ้ง ก็มีความขัดแย้งที่ขึ้นอยู่กับความเกลียดชังและความหวาดกลัวซึ่งเป็นสิ่งที่ผลักดันให้เกิดความคิดและการกระทำของตัวละครด้วย

4.12.1.5 มุมมอง (Point of view) มุมมองในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นมุมมองแบบจำกัดขอบเขตในลักษณะของมุมมองจากบุคคลที่หนึ่ง (The First-person Narrator) ของตัวละครหลักอย่างอัมสเตอร์ดัม โดยหนังถ่ายทอดเรื่องราวผ่านทางเสียงบรรยายของตัวละคร ที่แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคม วิถีชีวิต รวมถึงบุคลิกลักษณะและความคิดของเขา แต่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่ามุมมองดังกล่าวเปรียบเสมือนภาพสะท้อนมุมมองของสกอร์เซซี่เองในการถ่ายทอดเรื่องราว และต้องการให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงการสูญเสียเลือดเนื้อของบรรพบุรุษกว่าที่นิวยอร์กจะกลายมาเป็นเมืองใหญ่อย่างทุกวันนี้

4.12.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดในช่วง ค.ศ. 1846-1863 โดยเรื่องราวเกิดขึ้นตามความเป็นจริงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหรือตามเส้นของเวลาจริง (Chronological) โดยพื้นเรื่องจับอยู่ที่เหตุการณ์ “ ดราฟท์ ไรออทส์ ” (Draft Roits) ซึ่งเป็นการจลาจลครั้งรุนแรงที่สุดในประวัติศาสตร์ของสหรัฐอเมริกา เมื่อกลุ่มจลาจลรวมตัวกันเพื่อต่อต้านพระราชบัญญัติการเกณฑ์ทหาร ที่ถูกนำมาโยงเข้ากับเรื่องราวของการเกลียดชังเรื่องเชื้อชาติ การเมืองและศาสนา โดยพื้นที่หลักของภาพยนตร์ก็คือย่านไฟว์พอยท์ส ที่ประกอบด้วยถนนเวิร์ธ (Worth) ถนนมัลเบอร์รี่ (Mullberry) ถนนครอส (Cross) ถนนออเรนจ์ (Orange) และถนนลิตเติ้ลวอเตอร์ (Little water) ซึ่งมีจุดศูนย์กลางมาบรรจบกันที่จัตุรัสพาราไดซ์ บนเกาะแมนแฮตตัน ของเมืองนิวยอร์ก

4.12.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) อาจกล่าวได้ว่าสัญลักษณ์หรือสิ่งที่สื่อความหมายและปรากฏบ่อยครั้ง (Motif) ของหนังเรื่องนี้คือ “ มีดเปื้อนเลือด ” ซึ่งแทนความหมายถึง “ ความแค้น ” ที่ปรากฏตั้งแต่ตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ เมื่อพรีสต์ วัลลอน ห้ามไม่ให้ลูกชายเช็ดเลือดออกจากมีดโกนหรือนัยถึงการที่เลือดต้องชำระด้วยเลือด จนถึงฉากสุดท้ายเมื่ออัมสเตอร์ดัมฝังมีดไว้ในผืนดิน ก็คือความแค้นนั้นได้รับการชำระและปลดเปลื้องลงแล้ว

4.12.1.8 ฉาก (Setting) เนื่องจากเป็นภาพยนตร์ย้อนยุค ดังนั้นฉากจึงมีความสำคัญต่อการบ่งบอกยุคสมัยที่เกิดเหตุการณ์ ซึ่งโดยภาพรวมแล้วฉากที่ปรากฏในเรื่องจะเป็นฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละครที่มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่จัตุรัสพาราไดซ์ ในเขตไฟว์พอยท์สซึ่งประกอบด้วยฉากต่างๆ ได้แก่[51]

- The Old Brewery หรือ โรงเบียร์ที่ประกอบด้วยห้องหลายห้องพร้อมทั้งมีอุโมงค์ใต้ดิน
- Satan's Circus เป็นสถานที่ที่แก๊งเนทีฟของบิลล์เดอะบุชเชอร์ ใช้สำหรับรวมตัวกัน
- Chinese Pagoda สถานที่แสดงมหรสพของชุมชนชาวจีนที่เป็นสถานที่เกิดเหตุสำคัญภายในเรื่องราวอีกแห่งหนึ่ง
- St. Patrick Church หรือโบสถ์เซนท์แพทริคที่เป็นแหล่งรวมของกลุ่มชาวไอริชอพยพที่เข้ามาในนิวยอร์ก และเป็นแหล่งซ่องสุมของแก๊งเด๊ด แร็บบิทส์ในภาพยนตร์
- ฉากของท่าเรือนิวยอร์กที่มีเรือใหญ่สองลำจอดอยู่ โดยเป็นเรือที่ใช้ในการขนพวกผู้อพยพจากไอร์แลนด์มายังอเมริกา

4.12.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York</u>

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ ประกอบด้วยตัวละครสองตัว คือ " อัมสเตอร์ดัม วัลลอน " รับบทโดย ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ (Leonardo DiCaprio) และ " วิลเลี่ยม คัทติ้ง " รับบทโดย แดเนียล เดย์-ลูอิส (Daniel Day-Lewis)

4.12.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)*

  ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u>[*] " อัมสเตอร์ดัม " ชายหนุ่มเชื้อสายไอริช (Irish-American) ผู้มีชีวิตอยู่เพื่อการล้างแค้น

  ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u>[**] หรือในฉายา " บิลล์ ' เดอะ บุชเชอร์ ' คัทติ้ง " หนุ่มใหญ่ชาวอเมริกันเจ้าถิ่น (Anglo-American) หัวหน้าแก๊งเนทีฟผู้ทรงอิทธิพล

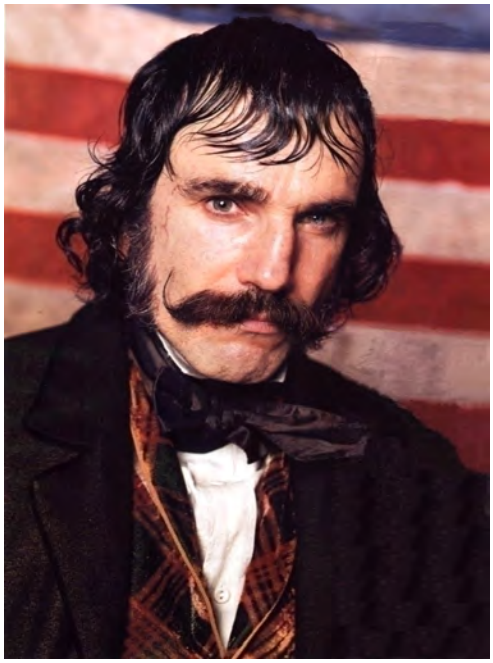
---

[51] From the Scene, " Gangs of New York : Production Design " <u>เอฟ แมกกาซีน</u> 1, 5 (มีนาคม 2546), หน้า 78-79.

[*] เจย์ ค็อกส์ ผู้เขียนบทกล่าวว่า จุดกำเนิดของตัวละครอัมสเตอร์ดัม ได้รับแรงบันดาลใจมาจากคำร้องท่อนหนึ่งจากเพลงของ บรูซ สปริงส์ทีน (Bruce Springsteen) ที่พูดถึง " การรอดอยผู้ชุบชีวิตจากท้องถนน " จากนั้นตัวละครบิลล์และเจนนี่จึงถูกสร้างขึ้นตามมา

[**] ตัวละครนี้สกอร์เซซี่ ได้อิงมาจากบุคคลจริง คือ บิลล์ พูล พ่อค้าเนื้อ หัวหน้าแก๊งอันธพาลที่มีฉายาว่า " บิลล์ จอมเชือด " (บิลล์ พูล ตัวจริงเสียชีวิตในปีค.ศ. 1855 ก่อนหน้าเหตุการณ์ในภาพยนตร์นานหลายปี)

ภาพประกอบที่ 4.24 <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u>
<u>ตัวละครหลักในภาพยนตร์ Gangs of New York</u>



ภาพประกอบที่ 4.25 <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u>
<u>ตัวละครหลักในภาพยนตร์ Gangs of New York</u>

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)*

ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> ชายหนุ่มหน้าตาดี อายุ 23 ปี มีนัยน์ตาสีฟ้า ไว้หนวดเครา ผมยาวหยักศก บริเวณหน้าอกมีรอยแผลเป็นหลายจุดจากความโหดร้ายในโรงเรียนดัดสันดาน ในตอนแรกหลังจากที่กลับมาถึงไฟว์พอยท์ส จะอยู่ในเครื่องแต่งกายที่ค่อนข้างเก่าและไม่เข้าชุด แต่เน้นที่ประโยชน์ใช้สอยมากกว่า ได้แก่ เสื้อแจคเก็ต กางเกงขายาวและหมวก หลังจากนั้นเขาเริ่มประสบความสำเร็จและมีเงินทองมากพอที่จะจับจ่ายใช้สอยเรื่องเสื้อผ้า เขาจึงดูดีมีภูมิฐานมากขึ้น[52]

ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> หนุ่มใหญ่วัยกลางคน อายุ 47 ปี นัยน์ตาข้างหนึ่งถูกควักออกและใส่แทนด้วยลูกแก้วรูปนกอินทรีย์ ไว้หนวดโง้ง ผมหยักศกเรียบเป็นมันเงา เขามีรูปร่างสูงโปร่ง นิยมสวมเสื้อโค้ตยาวอยู่ตลอดเวลา ข้างในสวมด้วยเสื้อที่มีแขนทรงแคบทับด้วยเสื้อกั๊ก กางเกงขายาวตาหมากรุก และสวมหมวกทรงสูง[53]

---

[52] From the Scene, " Gangs of New York : Costume Design " <u>เอฟ แมกกาซีน</u> 1, 5 (มีนาคม 2546), หน้า 86.

[53] เรื่องเดียวกัน

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)*

    ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> นอกจากความแค้นที่ตัวละครมีต่อบิลล์ เดอะบุชเชอร์ ผู้ฆ่าพ่อของเขา อัมสเตอร์ดัมเป็นชายหนุ่มที่มีจิตใจดี ไม่ป่าเถื่อน เลวทรามหรือมีจิตใจที่บิดเบี้ยว เหมือนกับผู้คนที่อยู่รอบตัวเขา แม้แต่กับเจนนี่แฟนสาว เขาก็ยังมีความอ่อนแอและหัวแข็งน้อยกว่า ดังนั้นตัวละครอัมสเตอร์ดัมจึงเป็นจุดศูนย์กลางในการใช้ประโยชน์เพื่อแสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ที่ขัดแย้งกับผู้ชายที่ป่าเถื่อน (Wild man) รอบตัวเขา[54]

    ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> เป็นชายหนุ่มที่มีความโหดเหี้ยม รุนแรง (Ferocity) และน่าหวาดกลัว (Fearsome man) หยิ่งทะนงในศักดิ์ศรีและเกียรติยศของตนเอง มีความเป็นชาตินิยม (Nationalism) และเหยียดสีผิว (Discriminate) แต่ขณะเดียวกันเขาก็เป็นคนที่มีอารมณ์ขัน ดังเช่นที่แดเนียล เดย์-ลูอิส ผู้รับบทนี้กล่าวไว้ว่า “ บิลล์เป็นคนที่รุนแรง แต่เขาก็ค่อนข้างที่จะมีอารมณ์ขัน ซึ่งจะถูกแสดงออกมาในฉากที่มีการต่อสู้กัน อย่างในฉากที่เขาตัดหูของคู่ปรับรายหนึ่ง เขาพูดทำนองว่า ฉันจะขลิบหูมันแล้วก็จะเอาหัวมาทำซุปซะ ”[55]

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)*

    ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> อัมสเตอร์ดัม วัลลอน เขาเป็นลูกชายของพรีสต์ วัลลอน ผู้นำกลุ่มอพยพชาวไอริช หัวหน้าแก๊งเด็ด แรบบิท พ่อของเขาตายเมื่อเขาอายุได้ 7 ปี เขาจึงถูกส่งไปใช้ชีวิตในโรงเรียนดัดสันดานที่เรียกว่า “ House of Reform ” ที่เมืองเฮลล์เกท เป็นเวลา 16 ปี ก่อนที่จะกลับมายังไฟว์พอยท์ส ของเมืองนิวยอร์ก

    ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> ลูกชายของนักต่อสู้เพื่อชาติ พ่อของเขาถูกคนอังกฤษฆ่าตายเมื่อวันที่ 25 ก.ค. 1814 เขาเป็นชาวอเมริกันแท้ในสังคมชั้นสูงและมีอิทธิพลในแมนแฮตตัน โดยเป็นผู้นำของกลุ่มเนทีฟ

ตัวละครทั้งสองมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับคนอีกสองคนซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญต่อเรื่องราวได้แก่

---

[54] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.236.

[55] “ คุยกับคนดัง : Daniel Day-Lewis ” <u>เอนเตอเทนต์</u>,ฉบับที่ 686 (สิงหาคม 2545), หน้า 44.

1. พรีสต์ วัลลอน ผู้ก่อตั้งแก๊งเด็ด แร็บบิทส์ พรีสต์เป็นผู้ที่เปี่ยมไปด้วยคุณธรรม ความซื่อสัตย์และเกียรติยศ เขาคือพ่อของอัมสเตอร์ดัมและศัตรูคู่อาฆาตของบิล เดอะบุชเชอร์ คนทั้งสองมีความเหมือนกันในหลายๆทางยกเว้นแค่เพียงความศรัทธา หลังจากปลิดชีวิตพรีสต์ท่ามกลางสมรภูมิไฟว์พอยท์ส บิลล์ได้ตั้งป้ายบูชาให้กับเขา เป็นเสมือนเครื่องเตือนใจแก่เขาด้วย
2. เจนนี่ เอเวอร์ดีน หญิงสาวผู้ต้องพยายามต่อสู้ดิ้นรนเพื่อชีวิตรอดในสลัมที่ย่ำแย่ที่สุดแห่งเมืองนิวยอร์ก เธอกำพร้าพ่อตั้งแต่อายุ 11 ปี จึงย้ายที่อยู่จากไอร์แลนด์มาพร้อมกับแม่ของเธอ ด้วยความลำบากอยู่กับชีวิตข้างถนนเมื่อของเธอตายจากไปเมื่อเธออายุได้ 12 ปี บิลล์รับเธอมาดูแลและมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งจนเธอตั้งท้องและต้องทำแท้ง เมื่อเจนนี่พบกับอัมสเตอร์ดัม ทั้งคู่รู้ว่าพวกเขาได้พบกับคนที่ใช่และพวกเขาก็ตกหลุมรักซึ่งกันและกัน

4.12.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view)

ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> จากภูมิหลังที่เต็มไปด้วยอันตราย ได้กลายมาเป็นมุมมองที่ครอบงำไปด้วยความแค้น เมื่ออัมสเตอร์ดัมมาถึงไฟว์พอยท์ส หลังจากเสียเวลาไปในโรงเรียนดัดสันดานถึง 16 ปี เขาเรียนรู้ที่จะปิดซ่อนความแค้นเอาไว้จนถึงเวลาที่สมควร เขาเรียนรู้กฎในโลกใหม่ที่เขาไม่คุ้นเคยและพบว่าตัวเองมีความสามารถพอที่จะทำหน้าที่เป็นผู้นำที่กล้าหาญได้ เมื่อเวลาผ่านไปเขาค้นพบว่าสิ่งที่เขาต้องสืบทอดไม่ใช่การต่อสู้เพื่อตนเอง แต่เป็นการต่อสู้เพื่อค้นหาที่พักอาศัยให้คนของเขาในอนาคตแห่งโลกใหม่แห่งนี้

ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> จากปูมหลังที่พ่อเขาถูกชาวอังกฤษฆ่าตายและความเป็นชาตินิยมที่หยิ่งทะนงในเกียรติยศของตนเอง ทำให้เขามีความรู้สึกเหยียดเชื้อชาติและรังเกียจคนที่ไม่ใช่พวกเดียวกับตน หรือชาวอพยพที่ไม่ใช่อเมริกันแท้ ซึ่งเป็นมุมมองที่ชัดเจนของตัวละคร นับตั้งแต่ในตอนต้นเรื่องที่เขาไม่พอใจต่ออุดมการณ์ทางการเมืองของอับราฮัม ลินคอล์น ที่จะยกระดับชาวผิวสีให้เท่าเทียมกับคนอเมริกันผิวขาว มีครั้งหนึ่งที่เขายืนมองผู้คนชาวอพยพที่เดินทางเข้ามาในนิวยอร์กและถ่มน้ำลายรดใส่ เขาบอกว่า " ผมไม่ได้เห็นชาวอเมริกัน ผมเห็นแต่ผู้บุกรุก คนไอริชหาเช้ากินค่ำ กับพวกนิโกรหาค่ำกินเช้า ผมไม่มีทางยกประเทศนี้ ให้กับคนที่ไม่ต่อสู้เพื่อมัน "

4.12.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude)

ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> ทัศนคติของอัมสเตอร์ดัมก็คือ เลือดต้องล้างด้วยเลือด หรือความแค้นไม่มีทางชำระได้ด้วยหนทางแห่งการให้อภัย นับตั้งแต่ที่เขาถูกปลูกฝังจากพ่อของเขาไม่ให้เช็ดรอยเลือดออกจากใบมีดโกน จนเมื่อถึงเวลาที่เขาจะกลับมาแก้แค้น ก่อนออกมาจากโรงเรียนดัดสันดาน บาทหลวงสั่งสอนเขาว่า " สถานที่แห่งนี้ เจ้าอยู่มาตั้งแต่เด็กจนเติบใหญ่ จงฝังอดีตไว้เสียแต่หนหลัง สิ่งไร้ศีลธรรมและความเคียดแค้น พระเจ้าได้อภัยให้เจ้าแล้ว เจ้าก็ต้องอภัยให้ผู้อื่นเช่นกัน " แต่ชายหนุ่มหันหลังให้กับไม้กางเขนและศาสนาอย่างสิ้นเชิงด้วยการโยนหนังสือคัมภีร์ไบเบิลที่ได้รับมาทิ้งลงแม่น้ำ พร้อมกับความมุ่งมั่นของความแค้นที่ต้องชำระ

ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> บิลล์ยึดถือในเรื่องเกียรติยศ และวิถีทางของลูกผู้ชาย เขาคิดว่ากลุ่มเนทีฟมีสิทธิ์มาตั้งแต่เกิดบนผืนแผ่นดินแห่งนี้ ใครที่จะเข้ามาครอบครองต้องต่อสู้เพื่อให้ได้มันมา ถึงแม้ว่าเขาจะเป็นศัตรูกับพรีสต์ แต่บิลล์ก็นับถือศรัทธาในความเป็นวีรบุรุษของเขา บาดแผลที่พรีสต์ทิ้งไว้ให้คือรอยแผลที่สวยงามที่สุดในชีวิตของเขา บิลล์เชื่อว่าอารยธรรมนี้กำลังจะล่มสลายจากคนอพยพหลายกลุ่มที่เดินทางเข้ามา ดังนั้นเขาจึงใช้วิธีที่รุนแรงป่าเถื่อน ไม่ว่าจะเป็นการตัดมือ ตัดลิ้น หรือตัดหัวประจานกลางถนน ซึ่งเป็นสิ่งที่เขาคิดว่าคือวิถีแห่งการรักษาความสงบเรียบร้อยของบ้านเมือง

4.12.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need)

ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> ความต้องการแรกเริ่มที่ชัดเจนที่สุดของเขาก็คือความต้องการที่จะล้างแค้นให้กับพ่อของเขาที่ถูกบิลล์ฆ่าตาย ซึ่งเป็นความต้องการที่ผลักดันให้เกิดเรื่องราวและการกระทำของเขา แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินไปและเขาพบว่าการขาดศรัทธานั้นทำให้เขาไร้สติและล้มเหลว ประกอบกับความแค้นระหว่างเขากับบิลล์มีปัจจัยทางสังคมและเชื้อชาติของผู้คนเข้ามาเกี่ยวข้อง ความต้องการแก้แค้นส่วนตัว จึงกลายเป็นความแค้นที่ขึ้นอยู่กับความต้องการในการกอบกู้ชนชาติของตนและช่วยเหลือผู้คนให้พ้นจากความทุกข์ทรมาน หรืออีกนัยหนึ่งก็คือความต้องการที่จะไถ่บาปให้แก่ตนเอง

ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> ความต้องการที่ชัดเจนของบิลล์คือ ความต้องการที่จะคงไว้ซึ่งอารย-ธรรมและความเป็นชนชาติของตนเองอย่างเข้มแข็ง เขาเชื่อว่าคนอเมริกันแท้เท่านั้นที่เป็นเจ้าของแผ่นดินและมีสิทธิ์ต่อทุกสิ่งทุกอย่างในประเทศนี้ ซึ่งความต้องการดังกล่าวเป็นตัวแปรที่สร้างความแค้นให้เกิดขึ้นแก่อัมสเตอร์ดัม เมื่อเขาลงมือสังหารกลุ่มผู้นำชาวไอริชผู้ที่จะเข้ามายึดครองพื้นที่หนึ่งซึ่งเขาคิดว่าเป็นกรรมสิทธิ์ของเขา

4.12.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) หากพิจารณาถึงความขัดแย้งต่างๆ ของทั้งสองตัวละครหลักแล้ว สามารถแบ่งออกได้เป็นหลายลักษณะ กล่าวคือ

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตนเอง จากความต้องการล้างแค้นให้แก่พ่อของเขา อัมสเตอร์ดัมแทรกซึมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในแก๊งของบิลล์จนได้รับความไว้วางใจ ชายหนุ่มผู้ใฝ่ฝันถึงพ่อที่เขาไม่เคยได้คลุกคลีประกอบกับความหลงใหลในตัวบิลล์ ทำให้เขาเกิดความวุ่นวายใจ ในฉากหนึ่งเขาถึงกับรับไม่ได้จนต้องเสียน้ำตาให้กับความขัดแย้งที่ก่อตัวขึ้น เมื่อเขาช่วยบิลล์ให้รอดพ้นจากการถูกลอบสังหาร และได้รับการโค้งคำนับอย่างที่ไม่เคยมีใครได้รับมาก่อน ครั้งหนึ่งเขากล่าวว่า “ มันเป็นความรู้สึกแปลก ๆ ภายใต้ปีกมังกร มันอบอุ่นมากกว่าที่คุณคิด ” สำหรับบิลล์เองก็เช่นกันเมื่อเขาเกิดความผูกพันกับเด็กหนุ่มแปลกหน้าอย่างประหลาดในลักษณะคล้ายพ่อกับลูก ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่ยืนอยู่บนพื้นฐานของความซื่อสัตย์และความนับถือซึ่งกันและกัน แต่กลับต้องหดหู่ด้วยอดีตของพวกเขา เมื่อวันที่เขารู้ความจริงถึงที่มาของอัมสเตอร์ดัม
- ความขัดแย้งกับพลังภายนอก หรือความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อม ซึ่งเป็นช่วงปลายของศตวรรษที่ 19 เมื่อเมืองนิวยอร์กกำลังอยู่ในการบวนการพัฒนาตัวเองให้เป็น “ เมือง ” มากขึ้นด้วยการคอรัปชั่นในแวดวงการเมือง และความขัดแย้งในเรื่องเชื้อชาติ เหล่านี้ได้สร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้นกับตัวละครหลักทั้งสอง อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อบิลล์ ไม่พอใจที่นักการเมืองกำลังจะยกระดับคนผิวสีให้เท่าเทียมกับพวกเขา ประกอบกับการยอมรับให้คนต่างชาติเข้ามาอาศัยและครอบครองพื้นที่อย่างเสรี ซึ่งนั่นเป็นสิ่งที่เกาะกินจิตใจเขา และสำแดงออกถึงความเป็นเจ้าของถิ่นด้วยความป่าเถื่อนรุนแรง จนส่งผลต่อตัวละครอย่างอัมสเตอร์ดัมด้วยเช่นกัน เมื่ออัมสเตอร์ดัมคือตัวแทนของกลุ่มผู้อพยพชาวไอริชที่ต้องการเข้ามาไล่ตามความฝันแบบอเมริกัน ในดินแดนแห่งเสรีภาพ ซึ่งนอกจาก การต่อสู้กับบิลล์ จะเป็นการสนองตอบต่อความต้องการส่วนตัวแล้ว ยังเป็นการต่อสู้เพื่อให้ตนเองและพวกพ้องได้รับการยอมรับในสังคมหรือโลกใหม่ใบนี้ด้วย

4.12.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action)

ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> จากความแค้นที่สุมอยู่ในอก อัมสเตอร์ดัมยอมทำทุกวิถีทาง ที่จะแฝงตัวเข้ามาอยู่ในแก๊งของพวกเนทีฟ เขาทำงานและหาเงินให้กับบิลล์ ตั้งแต่การช่วยเหลือให้บิลล์ไม่เสียรายได้จากการเปิดบ่อนพนัน เรื่อยไปจนถึงการช่วยเหลือบิลล์ให้รอดพ้นจากการถูกลอบสังหาร แต่

เมื่อความขัดแย้งในจิตใจเริ่มทวีความรุนแรงขึ้น เขาก็ตัดสินใจที่จะสังหารบิลล์ในงานเลี้ยงฉลองวันตายของพ่อเขาที่พวกเนทีฟจัดขึ้น แต่ไม่เป็นผลสำเร็จ เขาถูกทิ้งให้จมอยู่กับความเจ็บปวดทั้งร่างกายและจิตใจ จนเมื่อสติและความแข็งแกร่งกลับคืนมา เป้าหมายในการสังหารบิลล์ด้วยน้ำมือของเขาก็บรรลุผล

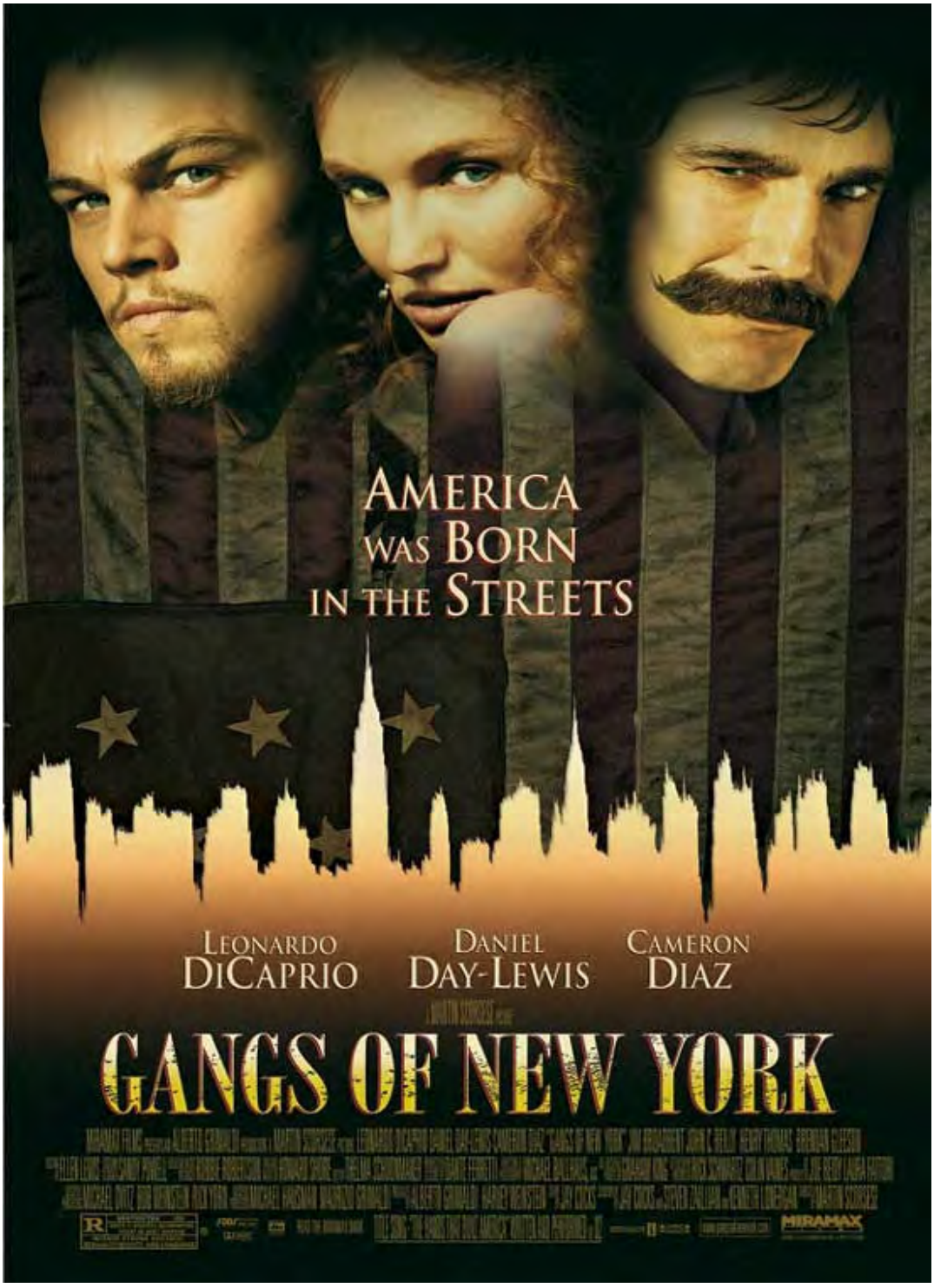
ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> การบรรลุเป้าหมายของบิลล์มาพร้อมกับความรุนแรงและป่าเถื่อนเสมอ เขาเกลียดคนอพยพที่เข้ามาในดินแดนของเขา การรบราฆ่าฟัน เพื่อแย่งชิงความเป็นเจ้าของดินแดนจึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ นับตั้งแต่สงครามบนท้องถนนในตอนเปิดเรื่องของภาพยนตร์จนกระทั่งถึงการไม่เห็นชอบต่อกฎหมายและกระบวนการทางการเมือง ครั้งหนึ่งเมื่อตัวแทนของผู้อพยพชาวไอริสได้รับเลือกตั้งให้เป็นนายอำเภอ บิลล์ก็สังหารเขาอย่างเลือดเย็น และนำมาซึ่งการนองเลือดในท้ายที่สุด

4.12.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change)

ก. <u>อัมสเตอร์ดัม วัลลอน</u> นับตั้งแต่การปรากฏตัวของอัมสเตอร์ดัม หลังจากกลับมายังนิวยอร์กเป็นครั้งแรก เขาคือชายหนุ่มที่หันหลังให้กับศาสนาและมาพร้อมกับความแค้น เขาตั้งใจที่จะสังหารศัตรูคู่อาฆาตของพ่อ อย่างลุ่มหลงมัวเมาและไร้สติ จนเมื่อพบกับความพ่ายแพ้ พร้อมกับบทเรียนที่ศัตรูมอบให้ เขานึกถึงคำสั่งสอนที่พ่อเขาปลูกฝังให้ ในการยึดมั่นต่อศาสนาที่เคียงคู่ไปกับความกล้าหาญ “ เซนท์ไมเคิล จงคุ้มครองเราในการต่อสู้ จงเป็นผู้ปกป้องเรา ให้พ้นจากหลุมพราง และความชั่วร้ายของปิศาจ ” ในตอนท้ายอัมสเตอร์ดัมจึงกลับมาต่อสู้ด้วยความศรัทธาและเรียนรู้ถึงความหมายของการต่อสู้ที่แท้จริง

“ อดีตคือคบเพลิงที่ส่องทางให้เรา บรรพบุรุษเป็นผู้ส่องนำทางให้เราก้าวตาม ศรัทธาของเราคืออาวุธที่ศัตรูหวั่นเกรง เราควรร่วมกันต่อสู้กับคนที่หวังทำลายเราและกอบกู้ให้แก่ชนชาติเรา ”

ข. <u>วิลเลี่ยม คัทติ้ง</u> นับตั้งแต่ครั้งแรกที่เขาปรากฏตัว วิลเลี่ยม คัทติ้ง หรือ บิลล์ เดอะบุชเชอร์ คือผู้ชายที่บ้าคลั่งและน่าหวดกลัว เขาเป็นคนที่ห่างไกลจากความเป็นมนุษย์ในแบบที่คนทั่วไปจะเข้าใจและใช้ชีวิตอยู่ร่วมด้วย แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินไปพร้อมกับความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างเขากับอัมสเตอร์ดัม บิลล์แสดงให้เห็นถึงแง่มุมความเป็นมนุษย์และความหวาดกลัวที่ยังหลงเหลืออยู่ในความเป็นมัจจุราชในร่างมนุษย์ของเขา ในแกที่เขาเปิดเผยความรู้สึกที่แท้จริงทั้งหมดในใจให้กับอัมสเตอร์ดัมได้รับรู้ เขากลายเป็นชายสูงวัยที่เปลี่ยวเหงา ผู้ที่ราวกับกำลังจะได้ลูกชายที่ไม่เคยมีกลับคืนมา ก่อนที่ทั้งหมดจะพังทลายลง เมื่อความแค้นต่างๆ ในอดีตได้รับการเปิดเผย บิลล์กลับคืนเป็นคนบ้าอย่างสมบูรณ์แบบอีกครั้งหนึ่ง



ภาพประกอบที่ 4.26 **ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York**

4.13 ภาพยนตร์เรื่อง The Aviator (2004)

ในปี 1927 “โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ” (Howard Hughes) มหาเศรษฐีหนุ่ม กำลังเตรียมงานสร้างหนังที่ลงทุนมากที่สุดในประวัติศาสตร์ เรื่อง “ Hell’s Angels ” ซึ่งเขาต้องการความสมจริงมากที่สุดด้วยการถ่ายทำในสถานที่จริง เครื่องบินจริงและใช้กล้องถึง 26 ตัว เขาว่าจ้างให้ “ โนอาห์ ดีทริค ” (Noah Dietrich) เข้ามาเป็นหัวหน้าฝ่ายจัดการธุรกิจให้กับบริษัทของเขา อีกสองปีต่อมาเมื่อหนังของเขาใกล้ถ่ายสำเร็จ การมาถึงของหนังเสียงอย่าง “ The Jazz Singer ” ทำให้เขาต้องการถ่ายทำใหม่ให้หนังของเขาเป็นหนังเสียงและต้องสูญเสียเงินไปอีกกว่า 1.7 ล้านเหรียญสหรัฐ อย่างไรก็ตาม “ Hell’s Angels ” กลายเป็นหนังที่ได้รับความนิยมอย่างสูงและ ฮิวจ์สได้สร้างหนังออกมาอีกสองเรื่องคือ “ Scarface ” และ “ The Outlaw ” ในระหว่างนี้เขาได้คบหากับนักแสดงหญิงอย่าง “ แคทธาริน เฮปเบิร์น ” (Katharine Hepburn) เธอได้กลายเป็นคู่คิดและใช้ชีวิตร่วมกับเขา พร้อมทั้งช่วยบรรเทาโรคย้ำคิดย้ำทำ (Obsessive Compulsive Disorder) ของเขาให้เบาบางลง ในขณะที่ชื่อเสียงของเขาโด่งดังขึ้น เขาก็เริ่มคบหากับดาราดาวรุ่งหญิงไม่ซ้ำหน้าและหลังจากนั้นเขาก็หันเหเข้าสู่เป้าหมายหลักที่เขาสนใจและใฝ่ฝันมาตลอด ก็คือเรื่องการบิน

โฮเวิร์ด ฮิวจ์ ให้ความสนใจกับสายการบินพาณิชย์และซื้อสายการบินข้ามทวีปที่มีชื่อว่าทีดับเบิลยูเอ (TWA : Trans World Airlines) ซึ่งทำให้ “ ฮวน ทริปปี้ ” (Juan Trippe) เจ้าของสายการบินแพนแอม (Pan American Airlines) และวุฒิสมาชิก “ โอเวน บรูวสเตอร์ ” (Owen Brewster) กังวลเกี่ยวกับความเป็นไปได้ที่ฮิวจ์สจะเข้ามาเป็นคู่แข่งที่สำคัญทางธุรกิจสายการบิน บรูวสเตอร์ได้เสนอร่างญัตติการบินที่ซึ่งจะทำให้สายการบินแพนแอมผูกขาดธุรกิจนี้แต่เพียงผู้เดียว ในขณะเดียวกันฮิวจ์สก็ได้สร้างเครื่องบินที่เร็วที่สุดและทดสอบการบินหลายครั้งก่อนที่เขาจะทำลายสถิติโลกด้วยการบินรอบโลกโดยใช้เวลาเพียงแค่สี่วัน เมื่อฮิวจ์สหมกมุ่นกับเรื่องธุรกิจและความฝันของเขา เฮปเบิร์นก็ขอแยกทางจากเขาไป หลังจากนั้นเขาก็คบผู้หญิงไม่เลือกหน้าไม่ว่าจะสาวแรกรุ่นวัยสิบห้า หรือดาราดังอย่างเอวา การ์ดเนอร์ (Ava Gardner) ในระหว่างนั้นเขาได้ทำสัญญากับกองทัพในการสร้างเครื่องบินสอดแนม (XF-11) และเรือบินลำเลียงพลขนาดใหญ่ (H-4 Hercules) เพื่อต่อสู้กับแรงกดดันจากสายบินแพนแอม

ด้วยความเครียดในการพยายามสร้างเครื่องบินให้เสร็จทันตามกำหนดที่ใกล้เข้ามา รวมถึงงบประมาณที่บานปลาย ฮิวจ์สเริ่มแสดงออกถึงพฤติกรรมที่แปลกประหลาด ไม่ว่าจะเป็นการพูดประโยคเดิมซ้ำๆ หรือการกลัวเชื้อโรคอย่างรุนแรง ต่อมาชีวิตของเขาต้องเปลี่ยนไปเมื่อการทดสอบการ

บินสอดแนมประสบความล้มเหลว เครื่องบินที่เขาขับตกลงในย่านชุมชนของเบเวอร์รี่ฮิลล์ เหตุการณ์ในครั้งนั้นทำให้เขาเกือบเสียชีวิต เขาโดนเลิกสัญญาจ้างจากทางกองทัพในการสร้างเรือบินลำเลียงพล แต่เขาไม่ยอมแพ้ เขาเดิมพันด้วยกิจการการบินและทรัพย์สินทั้งหมด เพื่อให้การก่อสร้างดำเนินต่อไป ถึงแม้ว่าเขาจะเสี่ยงกับการล้มละลายก็ตาม

ความกลัวของฮิวจ์สเริ่มทวีความรุนแรงขึ้น เมื่อถูกเอฟบีไอเข้าตรวจค้นบ้านเพื่อหาหลักฐานกล่าวโทษว่าเขายักยอกเงินทุนของรัฐบาลตามคำกล่าวหาของบรูวสเตอร์ ประกอบกับการที่เขาเผลอเปิดเผยข้อมูลส่วนตัวให้แก่ศัตรูได้รับทราบ อาการของเขากำเริบอย่างหนัก เขาตกสู่ภาวะซึมเศร้าอย่างรุนแรงและขังตัวเองอยู่ในห้องมืด เริ่มหวาดระแวงและแยกตัวจากความเป็นจริง เฮปเบิร์นพยายามมาช่วยเขาแต่ไม่สำเร็จ หลังจากสามเดือนผ่านไป ฮิวจ์สก็ออกมาจากห้องและพร้อมที่จะเผชิญหน้ากับวุฒิสภา ฮิวจ์สปรากฏตัวในวันพิจารณาคดีและสามารถโต้ตอบต่อการกล่าวหาของวุฒิสมาชิกบรูวสเตอร์ได้สำเร็จ รัฐบาลทบทวนการทำสัญญากับโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส อีกครั้ง และในวันที่ 2 พ.ย. 1947 เครื่องบิน “ เฮอร์คิวลิส ” ที่สร้างด้วยไม้ขนาดใหญ่ที่สุดก็ได้ทดลองบินเป็นครั้งแรก ฮิวจ์สทำหน้าที่เป็นคนขับด้วยตนเองและประสบความสำเร็จอย่างงดงาม หลังจากการทดลองบินผ่านพ้นไป อาการย้ำคิดย้ำทำของเขาเริ่มปรากฏให้เห็นขึ้นอีก แต่ในคราวนี้ดูเหมือนว่าเขาจะสามารถรับมือกับมันได้ในที่สุด

4.13.1 โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง The Aviator

4.13.1.1 โครงเรื่อง (Plot) The Aviator เป็นภาพยนตร์ที่ขับเคลื่อนด้วยพล็อต (Plot Driven) ที่มาพร้อมกับโครงสร้างคลาสสิกเกี่ยวกับการขึ้นจุดสูงสุดและจุดตกต่ำ (Rise and Fall) โดยสร้างมาจากเค้าโครงเรื่องจริงจากชีวประวัติของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ในช่วงก่อร่างสร้างชื่อเสียงของตัวเอง ในปีค.ศ. 1930 - 1947 เมื่อเขาเป็นผู้บุกเบิกด้านธุรกิจการบินพาณิชย์ รวมถึงความสำเร็จในฐานะผู้สร้างภาพยนตร์ ชีวิตของเขาเต็มไปด้วยความตื่นเต้นโลดโผน เขาเป็นนักรักตัวยง เป็นเจ้าของธุรกิจที่ยิ่งใหญ่ มีปัญหากับรัฐบาล เคยประสบอุบัติเหตุจนเจ็บหนัก รวมไปถึงอาการทางจิต ซึ่งเป็นตัวบ่อนทำลายชีวิตของเขาให้ตกต่ำลง ซึ่งโครงเรื่องของหนังก็ดำเนินไปในลักษณะนี้เช่นเดียวกัน กล่าวคือ

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยการแสดงให้เห็นที่มาของปมทางจิตที่ปลูกฝังมาตั้งแต่เด็กจากแม่ที่พร่ำสอนให้เขาระวังตัวเองจากเชื้อโรคต่างๆ (Quarantine) ก่อนที่จะเปิดตัวเขาในวัยหนุ่มขณะทำงานสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ Hell’s Angels ” หรือเทพบุตรโลกันต์ เขาพบกับโนอาห์ ดีทริค ที่ต่อมากลายเป็นคนสนิทของเขาและความ

สัมพันธ์กับแคทธาริน เฮปเบิร์น ผู้หญิงที่เปรียบเสมือนรักแท้ของเขา หนังแสดงให้เห็นบุคลิก ลักษณะนิสัย ในการรักความสมบูรณ์แบบและกล้าได้กล้าเสียของเขาอย่างไม่เหมือนใคร ต่อการทุ่มเทให้กับความฝันและการเป็นนักรักตัวยง ก่อนที่เขาจะหันเหเข้าสู่เป้าหมายหลักที่เขาใฝ่ฝันมาตลอดนั่นคือเรื่องการบิน

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส เข้าสู่กิจการการบินอย่างเต็มตัวด้วยการก่อตั้งบริษัท ฮิวจ์ส แอร์คราฟต์ คัมปานี (Hugh Aircraft Company) และเข้าครอบครองสายการบินทีดับเบิลยูเอ ร่วมไปกับการสร้างภาพยนตร์ เขาทำลายสถิติด้านความเร็วของการบินมากมายและวางแผนที่จะสร้างเครื่องบินขนาดใหญ่ที่สุดในโลก ขณะเดียวกันหนังก็แสดงให้เห็นถึงชีวิตที่ร่ำรวยและหมกมุ่นกับการวิ่งไล่หาอนาคตของฮิวจ์ส จนความสัมพันธ์ของเขากับเฮปเบิร์นต้องจบลง และเริ่มความสัมพันธ์ครั้งใหม่กับดาราชื่อดังอย่างเอวา การ์ดเนอร์ พร้อมไปกับการแข่งขันอย่างถึงพริกถึงขิงระหว่างฮิวจ์สกับประธานของแพนแอมอย่าง ฮวน ทริปป์ และวุฒิสมาชิกโอเวน บรูวสเตอร์ ก่อนที่เขาจะประสบอุบัติเหตุเครื่องบินตกจนเกือบเสียชีวิตและอาการทางจิตที่ทวีความรุนแรงขึ้น จนนำมาซึ่งจุดเปลี่ยนในชีวิตของเขา

- *จุดสูงสุด (Climax)* จุดสูงสุดของเรื่องราวเกิดขึ้นเมื่อความเครียดของฮิวจ์ส ส่งผลต่ออาการทางจิตอย่างรุนแรง เขาขังตัวเองอยู่ในห้องนานสามเดือน ก่อนที่จะออกมาเผชิญหน้ากับการถูกซักฟอกในศาลจากข้อกล่าวหาของวุฒิสมาชิกโอเวน บรูวสเตอร์ เรื่องการยักยอกเงินของรัฐบาล ก่อนที่เขาจะเป็นฝ่ายได้ชัยชนะในที่สุด

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* ฮิวจ์ส ประสบความสำเร็จในการสร้างเครื่องบินที่ใหญ่ที่สุดในโลกอย่าง “ H-4 Hercules ” และได้รับการยอมรับจากมหาชน ก่อนที่หนังจะปิดเรื่องด้วยอาการย้ำคิดย้ำทำที่กลับมาเล่นงานเขา หากแต่เขาสามารถทำใจยอมรับและต่อสู้กับมันได้ในที่สุด

4.13.1.2 แก่นความคิด (Theme) แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่สกอร์เซซี่พูดถึงคือ ชายคนหนึ่งที่หลงใหลในเรื่องเทคโนโลยีและถูกผลักดันไปด้วยความฝันถึงอนาคตที่สดใส “ ถึงแม้ว่าโฮเวิร์ด ฮิวจ์สจะเป็นคนในวงการบันเทิงและผู้นำของการบินที่ยิ่งใหญ่ แต่ท้ายที่สุดแล้วแกนหลักของเรื่องคือ เรื่องเกี่ยวกับความโลภ การคอร์รัปชั่นและความบ้า ”[56]

---

[56] “ Introduction : The Aviator ” เอนเตอเทนต์,ฉบับที่ 808 (ธันวาคม 2547), หน้า 35.

4.13.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง คือ โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส มหาเศรษฐีหนุ่มผู้เป็นพลังผลักดันต่อวงการการบินและต่อวงการภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในช่วงเวลาที่รุ่งเรือง ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ ผู้รับบทตัวละครนี้กล่าวว่า " ผู้ชายคนนี้มีชีวิตหลายรูปแบบ แต่สุดท้ายกลับไปเกี่ยวข้องกับอาการหมกมุ่น เขาเป็นโรคย้ำคิดย้ำทำ ผมเชื่อว่าเขาท้าทายตัวเองด้วยโครงการใหญ่โตแบบไม่น่าเป็นไปได้ ซึ่งทำให้เขาหลุดไปจากโลกปกติ ทำให้เขาเกิดความเครียดและกลัวเชื้อโรคต่อสิ่งที่เขาทำอยู่ทุกวัน "[57] ลักษณะดังกล่าวจึงทำให้ตัวละครอย่าง โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ต้องต่อสู้กับตัวเอง เป็นลักษณะของตัวละครที่เป็นฝ่ายกระทำ (Active) และถูกกระทำ (Passive) จากตัวของเขาเอง เมื่อเขายิ่งทะเยอทะยานต่อการสร้างฝันมากเท่าใด ภาวะทางอารมณ์ก็ส่งผลร้ายต่อเขามากเท่านั้นเช่นเดียวกัน

4.13.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของผู้ชายอย่าง โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส คือความขัดแย้งในตัวเอง (Man Against Himself) ระหว่างการไล่ตามความฝันของมหาเศรษฐีอย่างเขาที่ไม่รู้ว่าความสงบสุขอยู่ตรงไหน ความฝันบีบบังคับให้เขาหยุดไม่ได้และพยายามไขว่คว้าต่อการทำลายสถิติครั้งแล้วครั้งเล่า กับอาการป่วยทางจิตใจของเขาที่ทำให้ต้องทุกข์ทรมาน ไมเคิล มานน์ (Michael Mann) ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้กล่าวถึงความขัดแย้งของเรื่องราวไว้ว่า " การตัดสินใจแรกสุดของเรา คือ การจบเรื่องราวของหนังเรื่องนี้ในปีค.ศ. 1947 ซึ่งเป็นวันแรกของชีวิตที่เหลืออยู่ของ โฮเวิร์ด ฮิวจ์ เพราะเราตัดสินใจแล้วว่าความขัดแย้งที่น่าสนใจที่สุดและถือว่าเป็นส่วนตัวที่สุด ก็คือ ความขัดแย้งระหว่างฮิวจ์สผู้เปี่ยมไปด้วยจินตนาการกับอาการป่วยทางจิตของเขา "[58]

4.13.1.5 มุมมอง (Point of view) ในปัจจุบันผู้คนรู้จักโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ในฐานะมหาเศรษฐีผู้ถอนตัวออกจากสังคมโลกอย่างลึกลับ แต่มีน้อยคนนักที่จะรู้เรื่องราวที่แท้จริงของเขา ซึ่งเป็นเรื่องราวที่สกอร์เซซี่เกิดความสนใจที่จะนำเสนอแง่มุมที่แตกต่างออกไป ด้วยการเน้นไปที่ชีวิตวัยหนุ่มที่สุดสร้างสรรค์และเต็มเปี่ยมไปด้วยจินตนาการของฮิวจ์ส มากกว่าจะพูดถึงแนวโน้มที่เริ่มเกิดอาการผิดปกติทางจิตในช่วงหลัง ดังนั้น สกอร์เซซี่และจอห์น โลแกน (John Logan) ผู้เขียนบทจึงกำหนดมุมมองของหนังด้วยการเน้นไปที่กรอบเวลาหลักสองจุดในชีวิตของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส นั่นคือการเปิดเรื่องด้วยงานสร้างภาพยนตร์เรื่อง Hell's Angels ในปลายยุคทศวรรษที่ 1920 เมื่อเขาเริ่มเป็นผู้ใหญ่เต็มตัว และการเปิดตัวทีดับเบิลยูเอในฐานะสายการบินแห่งชาติในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1940 ซึ่งระหว่าง

---

[57] Leonardo DiCaprio. (Interview). An Evening with Leonardo DiCaprio and Alan Alda [DVD]. New York: Miramax Films & Warner Bros., 2005.

[58] " Introduction : The Aviator " เอนเตอเทนต์,ฉบับที่ 808, หน้า 35.

สองเหตุการณ์ที่เป็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่นี้ได้สะท้อนถึงความทุกข์ทรมานและความคิดอันยุ่งเหยิงในบุคลิกของฮิวจ์ส โดยนำเสนอทั้งมุมมองต่อความฝันและความชั่วร้ายของเขา

4.13.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เนื้อหาหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้วางเหตุการณ์ให้เกิดขึ้นในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1920 ถึงปลายยุค 1940 โดยเรื่องราวเกิดขึ้นไปตามความเป็นจริงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (Chronological) ในลักษณะหนังอัตชีวประวัติที่มีการระบุเวลาชัดเจน ซึ่งเป็นช่วงเวลาหนึ่งของชีวิตและความสัมพันธ์ของตัวละครที่สกอร์เซซี่เลือกมานำเสนอ ดังนั้นพื้นที่หรือสถานที่ในหนังจึงสอดคล้องกับยุคสมัยของเหตุการณ์ ไม่ว่าจะเป็นไนต์คลับที่หรูหรา โรงภาพยนตร์ไชนิสเธียเตอร์ในยุคแรกหรือบ้านอันโอ่อ่าของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส แต่พื้นที่ที่สำคัญที่สุดในเรื่องกลับเป็นพื้นที่ที่มีสภาวะแบบปิดและสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะตัวละครได้อย่างชัดเจน ก็คือห้องนักบิน เขาเป็นชายหนุ่มที่มีทุกอย่างพร้อมแต่ความเป็นอัจฉริยะของเขาทำให้เขาแปลกจากคนอื่น เขาเป็นคนเดียวดายที่ชอบอยู่ในห้องนักบินอันเป็นโลกและสถานที่ส่วนตัวของเขา

4.13.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงและเกี่ยวพันกับตัวละครหลักมากที่สุดก็คือ “ เครื่องบิน ” ซึ่งมีนัยยะสื่อถึงความอิสระและความทะเยอะทะยาน ที่สอดคล้องกับบุคลิกลักษณะและความต้องการของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ที่ไม่มีขีดจำกัดความเร็วต่อการพยายามทำลายสถิติทุกรายการ แต่เมื่อ “ เครื่องบิน ” ของเขาตกลง ชีวิตของเขาก็ดำดิ่งลงสู่ความมืดมนด้วยเช่นเดียวกัน

4.13.1.8 ฉาก (Setting)[59] โดยภาพรวมแล้ว ฉากที่ปรากฏในเรื่องจะเป็นฉากของโลกที่รายล้อมตัว โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส อยู่ และเป็นฉากที่ต้องบ่งบอกถึงยุคสมัยของฮอลลีวู้ดในยุครุ่งโรจน์ตั้งแต่ช่วงปลายของทศวรรษที่ 1920 - 1940 ซึ่งฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้ถือเป็นการผสมผสานอันโดดเด่นของงานในยุคเก่าและเครื่องมือหรือเทคโนโลยีที่ทันสมัย ฉากใหญ่ที่ปรากฏในเรื่องมีมากมายที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของตัวละครไม่ว่าจะเป็น “ เดอะโคโคนัท โกรฟ ” (The Coconut Grove) ไนท์คลับหรูหราที่พัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย บ้านของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ที่ทุกอย่างเป็นไม้สักทั้งหมดที่มีความหรูหรา โอ่อ่าสวยงาม และแสดงถึงฐานะของตัวละคร รวมไปถึงโรงภาพยนตร์ “ไชนิสเธียเตอร์” (Chinese Theatre) ในยุคแรก ซึ่งสถานที่ทั้งหมดสร้างมาจากพื้นฐานของสถานที่จริงและแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของช่วงเวลา ด้วยการจัดเปลี่ยนโทนสีและภาพลักษณ์ของตัวหนังด้วยเทคโนโลยีด้านดิจิตอล เพื่อให้เกิดภาพที่โดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์

---

[59] Dante Ferretti. (Interview). Constructing The Aviator [DVD]. New York: Miramax Films & Warner Bros., 2005.

4.13.2 การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Aviator

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ “ โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ” รับบทโดยลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ (Leonardo DiCaprio)

ภาพประกอบที่ 4.27 โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Aviator

4.13.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) * แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)* “ โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ” หรือ “ โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส จูเนียร์ ” (Howard Hughes Jr.) มหาเศรษฐีหนุ่มชาวอเมริกัน (Anglo-American) เกิดเมื่อเดือนธันวาคม ปี 1905
- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)* โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส เป็นชายหนุ่มอายุ 22 ปี หน้าตาดี มีเสน่ห์ทางเพศอย่างสูง มีลักษณะของหนุ่มเจ้าสำอางและทรงผมเรียบเป็นมันเงา เขานิยม

* เนื่องจากตัวละครโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส สร้างมาจากบุคคลที่มีอยู่จริง ผู้วิจัยจึงใช้ข้อมูลบางส่วนจากสารคดีเรื่อง “ Howard Hughes, a documentary by the History Chanel ” ที่จัดทำขึ้นเพื่อประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ร่วมด้วย

แต่งตัวให้ดูดีอยู่เสมอ เขาเป็นผู้นำแฟชั่นและอยู่ในโลกอันหรูหรางดงามของฮอลลีวู้ด แต่เมื่อเวลาผ่านไป เขากลายมาเป็นคนที่สนใจเรื่องเสื้อผ้าน้อยลง หลังจากแคธาลีน เฮปเบิร์นทิ้งเขาไป ชีวิตเขาเหมือนแหลกสลาย เขาเผาสมบัติทุกอย่างทิ้งและเริ่มต้นหันมาใส่สูทจากเซียร์ส โรบั๊ค[60] ในจุดนั้นเขามีชุดสูทแค่สองชุด คือ สูทสีดำและสูทสีอ่อน ดังนั้น ลักษณะภายนอกของเขาจึงเปลี่ยนแปลงไปเหมือนกับตัวเขาเองด้วย

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)* โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส เป็นชายหนุ่มที่มีความทะเยอทะยาน (Ambitious) กล้าได้กล้าเสีย (Decisive) ปราศจากความกลัว (Fearless) ต่อสิ่งที่ตนเองตั้งใจจะทำและหลงใหลในความสมบูรณ์แบบ (Perfectionist) เขาร่ำรวยและบ้าบิ่นต่อการทุ่มเทเพื่อสิ่งที่เขาใฝ่ฝัน รวมถึงการเป็นคู่รักที่มีเสน่ห์สำหรับหญิงสาวด้วย แต่เขาเป็นคนที่มีจุดอ่อนและมีความอ่อนแอจากโรคประจำตัวของเขา ก็คือ โรคย้ำคิดย้ำทำ (OCD)

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)* โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส เกิดและเติบโตขึ้นในครอบครัวที่ร่ำรวย พ่อของเขาสร้างความมั่งคั่งจากการคิดค้นเครื่องขุดเจาะน้ำมันจากใต้ดิน เขาเกิดความสนใจในเรื่องของการบินตั้งแต่อายุ 14 ปี พ่อของเขาจัดการให้เขาได้นั่งเครื่องบินของเคอร์ตัสและทำให้เขาติดใจ[61] หลังจากพ่อของเขาเสียชีวิตเมื่อตอนเขาอายุได้ 18 ปี และแม่ก็จากไปหลังจากนั้นไม่นาน ดังนั้นเขาจึงเข้ามาในฮอลลีวู้ดพร้อมกับทรัพย์สมบัติมหาศาลโดยเริ่มสร้างภาพยนตร์ที่ลงทุนมากที่สุดในประวัติศาสตร์ของยุคนั้นอย่าง “ Hell’s Angels ” (1930) โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับบุคคล 3 คน ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความสำคัญในเรื่องราวของภาพยนตร์ด้วย ได้แก่
    1. โนอาห์ ดีทริค หัวหน้าเจ้าหน้าที่ฝ่ายการเงินของฮิวจ์สแอร์คราฟต์ ผู้กลายมาเป็นเพื่อนสนิทที่สุดคนหนึ่งของเขา เขาเป็นผู้อยู่เบื้องหลังและคอยดูแลเรื่องราวทุกอย่างให้กับฮิวจ์ส ในอีกทางหนึ่งเขาเสมือนตัวแทนของพ่อในความคิดของฮิวจ์ส
    2. แคทธาริน เฮปเบิร์น เธอเป็นนักแสดงชื่อดัง ตัวแทนความรักที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในชีวิตของฮิวจ์ส เคท แบลนเชต (Cate Blanchett) ผู้รับบทนี้กล่าวว่า[62] “ คนทั้งคู่มาจากพื้นเพที่ต่างกัน แต่ทั้งคู่มีเงินทองมากพอที่จะปลดปล่อยตัวเองจากข้อจำกัดของสังคม ถึงแม้ว่าเธอจะมองโลกในแง่ดีและชอบเข้าสังคมมากกว่า ในขณะที่ฮิวจ์สเป็นคนเงียบและค่อนข้างเก็บความรู้สึก พวกเขาต่างมองเห็นบางสิ่งบาง

---

[60] Sandy Powell. (Interview). Costuming The Aviator [DVD]. New York: Miramax Films & Warner Bros., 2005.

[61] George J.Marrett. (Interview). The Role of Howard Hughes [DVD]. New York: Miramax Films & Warner Bros., 2005.

[62] “ Introduction : The Aviator ” เอนเตอเทนต์,ฉบับที่ 808, หน้า 45.

อย่างที่มีความคล้ายคลึงกันในตัวของอีกฝ่าย " แต่คนทั้งสองเป็นคนที่ชอบควบคุมและหัวรั้น ดังนั้นคนทั้งสองจึงไม่สามารถไปด้วยกันได้

3. เอวา การ์ดเนอร์ ดาราสาวผู้โด่งดังในยุคนั้น ผู้กลายมาเป็นความสัมพันธ์ครั้งที่สองของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ที่ยาวนานถึงสองทศวรรษ เธอเป็นผู้หญิงเก่งและมีความมั่นใจในตัวสูง เธอคือผู้ชายที่ติดอยู่ในร่างของสาวที่สวยที่สุดในโลก [63]

4.13.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character's Point of view) มุมมองของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส คือการไปให้พ้นขีดจำกัดที่ถูกหล่อหลอมมาแต่เล็ก[64] เมื่อพ่อของเขาเป็นคนคิดค้นเครื่องเจาะขุดน้ำมันจากใต้ดินขึ้น ซึ่งทำให้ครอบครัวเขาร่ำรวยขึ้นมา และนั่นทำให้ฮิวจ์สได้เห็นว่าพลังแห่งการประดิษฐ์คิดค้น สามารถทำอะไรได้บ้างในการเปลี่ยนแปลงชีวิตและสร้างความร่ำรวย เขาคิดว่าเขาสามารถจะทำอะไรที่ยิ่งใหญ่กว่าสิ่งที่คนอื่นเคยทำมา ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องใดก็ตามที่เขาใฝ่ฝัน เขาจะต้องเป็นที่หนึ่งหรือเอาชนะทุกคน ทั้งเรื่องของการบิน การสร้างภาพยนตร์ รวมถึงเรื่องผู้หญิง

นอกจากมุมมองที่เขามีต่อตนเองดังกล่าวแล้ว เขายังมีมุมมองต่อโลกด้วย ในการที่เขาคิดว่าตนอยู่ในโลกที่สกปรกและเต็มไปด้วยเชื้อโรค จากการถูกปลูกฝังมาแต่ยังเล็ก ซึ่งกลายมาเป็นปมในจิตใจของเขาและส่งผลต่อพฤติกรรมในการเป็นคนเจ้าระเบียบและพิถีพิถันของเขาด้วย

4.13.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) ทัศนคติของ โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส คือ ไม่มีสิ่งใดที่ทำไม่ได้สำหรับเขา ในตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ เขาแสดงทัศนคตินี้อย่างชัดเจน เมื่อเขาต้องการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง " Hell's Angels " ให้สมจริงมากที่สุดด้วยการใช้เครื่องบินจริงกว่าร้อยลำการถ่ายทำบนอากาศเพื่อให้ได้ภาพอย่างที่เขาต้องการหรือแม้แต่การสร้างก้อนเมฆให้ได้อย่างใจนึก ถึงแม้จะมีคนรอบข้างคัดค้านมากมาย เขาบอกกับคนพวกนั้นว่า " อย่าบอกผมว่าทำไม่ได้ ทุกอย่างที่ผมต้องการต้องทำได้ ตอนนี้พ่อกับแม่ผมตายไปแล้ว ผมเป็นคนควบคุมชีวิตตนเองด้วยเงินของผม สิ่งที่ผมทำอาจดูบ้าบิ่นซึ่งผมก็มั่นใจว่าเป็นเช่นนั้น แต่ทุกสิ่งทุกอย่างมีเหตุผลเสมอ "

4.13.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) ความต้องการที่ชัดเจนที่สุดของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส คือ ความต้องการที่จะทำฝันของตัวเองให้เป็นจริง ความฝันสูงสุดในชีวิตสามประการของเขาคือ ความฝันที่จะได้ขับเครื่องบินที่เร็วที่สุดในโลก ความฝันที่จะสร้างภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด

---

[63] เรื่องเดียวกัน

[64] George J.Marrett. (Interview). The Role of Howard Hughes [DVD].

และความฝันในการเปิดเส้นทางการบินพาณิชย์โดยที่ใครก็สามารถบินไปไหนก็ได้ในโลกนี้ และจะทำให้เขาเป็นคนที่รวยที่สุดในโลก ซึ่งความต้องการทั้งหมดดังกล่าวก็คือ “ หนทางแห่งอนาคต ” (The Way to the Future.) ที่จะทำให้เขาประสบความสำเร็จและเป็นที่ยอมรับ แต่ความต้องการต่อความฝันเหล่านั้นก็มาพร้อมกับฝันร้ายที่ถูกปลูกฝังมาแต่เด็กด้วยเช่นกัน เขาถูกแม่พร่ำสอนให้ระวังตัวเองกับเชื้อโรคต่างๆในโลกนี้ที่มีมากมายเสียจนไม่ว่าจะหลบหลีกอย่างไรก็ไม่มีวันรอดพ้นได้ สิ่งเหล่านี้กลายเป็นเมล็ดพันธุ์ร้ายที่ฝังรากลึกในสมองของเขา เมื่อถึงจุดหนึ่งที่มันงอกเงยจนเขาไม่สามารถที่จะควบคุมได้ ความต้องการอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นควบคู่ไปกับฝันของเขา จึงเป็นความต้องการที่จะหลุดพ้นจาก “โลก ” และ “ โรค ” อันโหดร้ายที่เขาเผชิญอยู่ หรือโลกที่แม่เขาให้นิยามว่า “ โลกที่ไม่ปลอดภัย ”

4.13.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้คือความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครหลักอย่าง โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ที่เต็มไปด้วยความทะเยอทะยานหลงใหลในความสมบูรณ์แบบและพยายามให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนเองต้องการ และหนทางดังกล่าวนี้เองได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งกับตัวเขาเองเพิ่มมากขึ้น เมื่อความต้องการของเขาเริ่มไม่มีที่สิ้นสุด รวมไปถึงก่อให้เกิดความขัดแย้งในลักษณะต่างๆตามมา คือ

- ความขัดแย้งภายในจิตใจของตนเอง เขาเป็นเจ้าของธุรกิจที่ยิ่งใหญ่และประสบความสำเร็จในสิ่งที่เขาทำไม่ว่าจะเป็นเรื่องการบินหรือภาพยนตร์ แต่ด้วยการต้องการความสมบูรณ์แบบของทุกสิ่งทุกอย่าง ประกอบกับความเครียดทำให้เขาเกิดอาการทางจิตในลักษณะของโรคย้ำคิดย้ำทำ เขาทรมานในสิ่งที่เขาเป็น เพราะถึงแม้ว่าเขาจะมีความเป็นอัจฉริยะและจินตนาการที่สร้างสรรค์มากขนาดไหน แต่โรคทางจิตใจกลับเป็นตัวฉุดรั้งให้เขาต้องตกต่ำลง เขาเริ่มมีจิตหลอนและหวาดระแวงจนนำมาซึ่งการแยกตัวจากสังคมในที่สุด

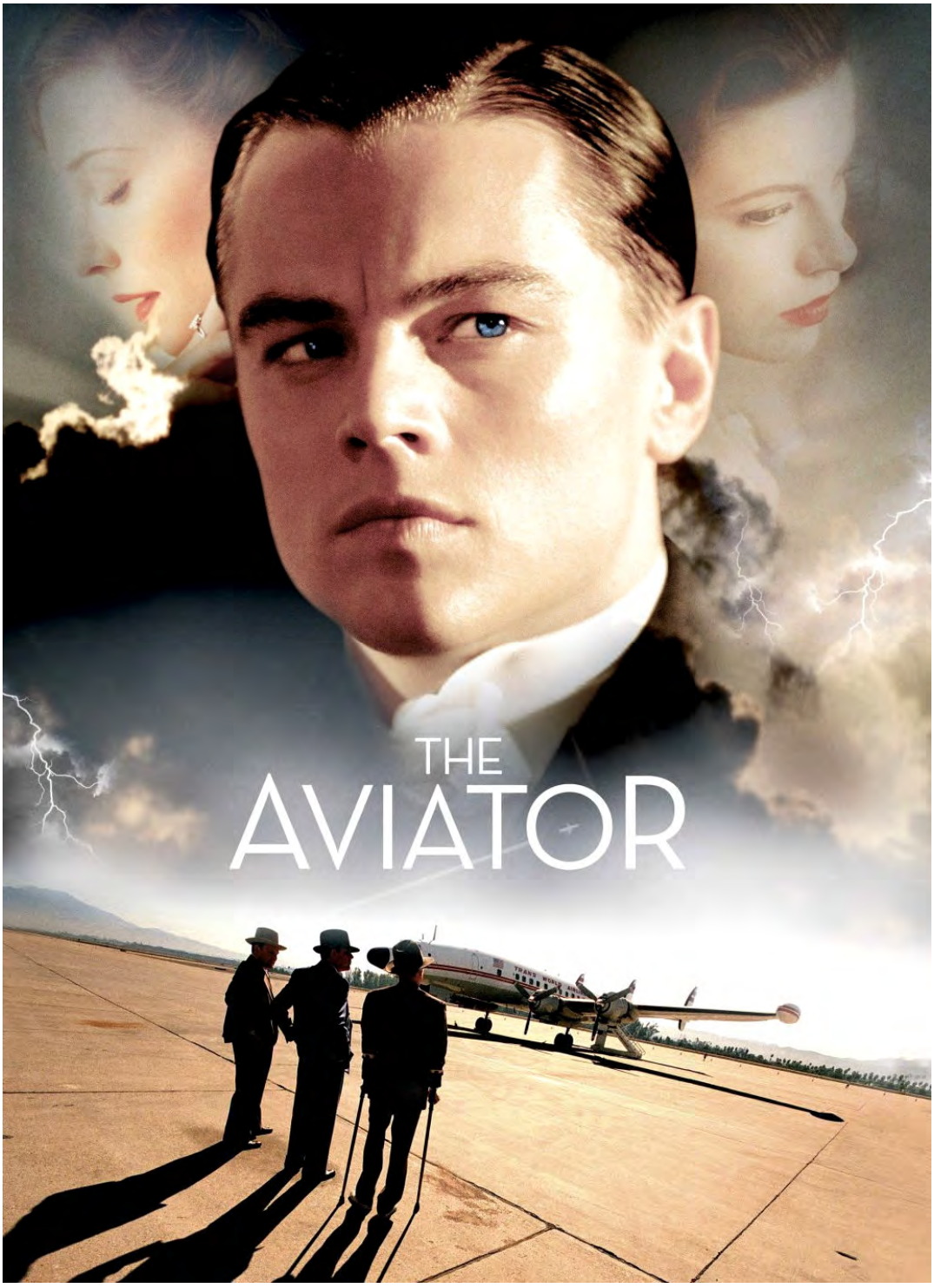
- ความขัดแย้งกับพลังภายนอกหรือความขัดแย้งกับสังคม ด้วยความคิดก้าวหน้าและทะเยอทะยานอย่างบ้าบิ่นของเขา หรือการต่อต้านผู้มีอำนาจในระบบสังคมการเมืองในยุคนั้นของอเมริกา บ่อยครั้งที่สังคมตัดสินว่าเขาเป็นคนบ้าคนหนึ่ง ซึ่งทำให้เขารู้สึกว่าเขาเป็นคนที่โดดเดี่ยวและแปลกแยกจากสังคม ในฉากที่แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งนี้อย่างเด่นชัด คือฉากบนโต๊ะอาหารที่บ้านของเฮปเบิร์น ที่ฮิวจ์สแสดงให้เห็นถึงความหมกมุ่นกับตัวเอง ความลำบากใจในการเข้าสังคม ความทะเยอทะยานเวลาเล่าเรื่องที่ตนหลงใหล การพยายามปรับตัวให้เข้ากับโลกภายนอก รวมถึงความผิดหวังเมื่อตนไม่ได้รับความสนใจ

- ความขัดแย้งกับผู้คนรอบข้าง ซึ่งล้วนเกิดมาจากการเป็นคนหัวรั้นและหมกมุ่นกับตัวเอง โดยเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางของเขา ทำให้เกิดข้อโต้แย้งกับคนใกล้ชิดเสมอไม่ว่าจะเป็นโนอาห์ที่หมดความอดทนต่อความกล้าได้กล้าเสียของเขาโดยไม่คำนึงถึงอนาคต ความขัดแย้งกับโอดี้ วิศวกรประจำตัวจากความพิถีพิถันหรือ “ ความเรื่องมาก ” ของเขา ที่ครั้งหนึ่งโอดี้ถึงกับหมดความอดทนจนโวยวายว่าเขามัวแต่ยุ่งอยู่กับเรื่องในวงการภาพยนตร์มากเกินไปจนการสร้างเครื่องบินเกือบเสร็จไม่ทันตามกำหนด รวมไปถึงการหมกมุ่นกับหน้าที่การงานจนเกิดความขัดแย้งกับคนรักอย่างเฮปเบิร์นและนำมาซึ่งการแยกทางในที่สุด

4.13.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action) จากความต้องการในสิ่งที่เขาใฝ่ฝันและการพยายามที่จะเป็นหนึ่งในทุกทาง เขาจึงพยายามสร้างสถิติต่างๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการลงทุนสร้างภาพยนตร์ด้วยเงินทุนมากที่สุด หรือการสร้างและทดลองบินเครื่องบินที่เร็วที่สุดของสหรัฐอเมริกาและของโลก ซึ่งความรักในการบินของเขายังผลักดันให้เขาทุ่มเททั้งชีวิตและทรัพย์สมบัติทั้งหมดในการซื้อหุ้นกิจการสายการบิน แม้จะบาดเจ็บจนแทบเอาชีวิตไม่รอดจากการทดลองบินเครื่องบินรุ่นใหม่ด้วยตนเอง เขาก็ยังไม่ละความพยายามในการสร้างเครื่องบินรุ่นใหม่ๆ ที่ต้องดีกว่าเครื่องบินรุ่นเดิม แต่ทว่าหนทางแห่งการบรรลุเป้าหมายของเขากลับต้องพบกับอุปสรรคและปัญหามากมาย โดยเฉพาะอาการทางประสาทของเขาที่ย่ำแย่ลงเรื่อยๆ

เมื่อรัฐบาลล้มเลิกสัญญาและถอนงบทั้งหมดในการสร้างเครื่องบินลำเลียงพล “ เฮอร์คิวลิส ” ที่ใหญ่ที่สุด รวมถึงการถูกคุกคามและกล่าวหาจากสังคมว่าเป็นผู้ยักยอกเงินของรัฐ หากแต่เขาก็ไม่ย่อท้อต่อจุดตกต่ำของตนเอง เขาพยายามที่จะสร้างเครื่องบินลำนั้นให้สำเร็จด้วยการเดิมพันทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิตเพื่อที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่าเขาสามารถทำได้ และในที่สุดความฝันเขาก็เป็นจริง เมื่อเขาสามารถทำให้เครื่องบินที่ใหญ่ที่สุดในโลกสามารถล่องลอยขึ้นบนอากาศได้สำเร็จ แม้เขาจะยังคงมีอาการย้ำคิดย้ำทำอยู่ แต่เขาก็สามารถยอมรับและใช้ชีวิตได้ต่อไป

4.13.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change) การเปลี่ยนแปลงของตัวละครโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส นั้น เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากอาการทางจิตของเขา เขาเริ่มจากการเป็นชายหนุ่มที่สมบูรณ์แบบและมีพร้อมทุกประการ เขาเป็นตัวแทนของความฝันแบบอเมริกันที่ทุกคนหมายปอง แต่ความฝันนั้นกลับกลายเป็นฝันร้าย จากความทะเยอทะยานและการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางของเขา ทำให้เขากลายเป็นคนที่แปลกแยกและหมกมุ่นจนอาการทางจิตเริ่มคุกคาม เขาแปรสภาพเป็นชายหนุ่มที่สกปรกแต่วิตกถึงความสะอาด ก่อนที่เขาจะพยายามต่อสู้และกลับมาเป็นที่ยอมรับของสังคมอีกครั้ง



ภาพประกอบที่ 4.28 **ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Aviator**

4.14 ภาพยนตร์เรื่อง The Departed (2006)

" บิลลี่ คอสติแกน " (Billy Costigan) และ " โคลิน ซัลลิแวน " (Colin Sullivan) ต่างเริ่มต้นชีวิตวัยเด็กที่ข้างถนนย่านชุมชนชาวไอริชในบอสตัน ถึงแม้ว่าทั้งคู่จะไม่รู้จักกัน แต่ก็ต้องสูดดมกลิ่นอายแห่งอาชญากรรมตลอดมา ขาใหญ่ของชุมชนนี้ได้แก่ " แฟรงค์ คอสเทลโล " (Frank Costello) ที่มีอิทธิพลล้นเมือง เด็กทั้งสองคนได้เลือกหนทางเดินที่แตกต่างกันเมื่อโตขึ้น บิลลี่สมัครเข้าเรียนในโรงเรียนตำรวจด้วยเป้าหมายที่จะกลายเป็นผู้พิทักษ์สันติราษฎร์ ส่วนโคลินนั้นเข้ามาเป็นตำรวจด้วยเหตุผลที่ต่างออกไป เขาคือมือขวาของแฟรงค์ที่ต้องการแทรกซึมในองค์กรตำรวจเพื่อข้อมูลเบื้องลึก

ทางฝั่งของตำรวจนั้น สารวัตรควีแนน (Queenan) และจ่าดิ๊กแนม (Dignam) เลือกมอบหมายงานที่สำคัญให้แก่บิลลี่ โดยเห็นว่าเขามีสติปัญญาที่ปราดเปรื่องและมีปูมหลังครอบครัวที่ไม่สะอาดนัก ดังนั้นการแทรกซึมเข้าไปอยู่กับพวกโจรผู้ร้าย จึงน่าจะสมจริงสมจัง บิลลี่ถูกจัดฉากให้ถูกไล่ออกจากคดีทะเลาะวิวาท และกลับไปเกะกะระรานในย่านชุมชนไอริช ก่อนที่จะเข้าร่วมกับกลุ่มของแฟรงค์ได้ในที่สุด ถึงตอนนี้ฝ่ายตำรวจมีหนอนบ่อนไส้จากอันธพาลคือโคลิน ส่วนฝ่ายอันธพาลก็มีหนอนหนอนบ่อนไส้จากตำรวจคือบิลลี่ ต่างฝ่ายต่างต้องปกปิดสถานะของตนเองและแพร่งพรายข้อมูลภายในให้กับพวกของตน

จุดเชื่อมโยงระหว่างบิลลี่กับโคลิน ก็คือ " มาโดลิน " (Madolyn) แฟนสาวของโคลิน เธอเป็นจิตแพทย์สาวสวยที่เชี่ยวชาญในการรับมือกับคนที่มีปัญหาทั้งสองฝั่งของกฎหมาย สำหรับมาโดลินแล้วโคลินคือผู้ชายที่มีทุกอย่างพร้อม เธอไม่รู้ฐานะที่แท้จริงของเขา เขาคือตัวแทนความมั่นคงในชีวิตของเธอ แต่เมื่อเธอเจอกับบิลลี่ ความใกล้ชิดสนิทสนมก็ทำให้ความรู้สึกของเธอเปลี่ยนแปลงไป สำหรับบิลลี่ มาโดลินคือความเชื่อมโยงทางอารมณ์เพียงทางเดียวที่เขามี เธอเป็นคนเดียวที่เขาสามารถไว้วางใจได้ ถึงแม้ว่าเขาจะไม่สามารถเปิดเผยอะไรเกี่ยวกับตัวเขาเองหรือสิ่งที่เขากำลังทำอยู่ได้เลย ในฐานะที่ปรึกษาของบิลลี่ มาโดลินพยายามจะช่วยเขา แต่มันทำให้เกิดความผูกพันอันหนักแน่นขึ้นระหว่างคนทั้งสอง

บิลลี่และโคลินต่างต้องเอาตัวรอดกับการใช้ชีวิตสองด้าน โดยต่างฝ่ายต่างต้องเป็นคนรวบรวมข้อมูลส่งให้กับต้นสังกัดที่แท้จริง แต่เมื่อทั้งฝ่ายตำรวจและผู้ร้ายเริ่มรู้ระแคะระคายว่าในหมู่พวกเขามีหนอนบ่อนไส้ ทั้งบิลลี่และโคลินพบว่าตัวเองต้องเผชิญกับสถานการณ์อันตรายเพราะพวกเขาอาจโดน

จับได้ ต่างฝ่ายจึงต้องเร่งที่จะเปิดเผยตัวตนของอีกฝ่าย เพื่อเอาตัวเองให้รอด เมื่อบิลลี่สืบรู้ว่าแฟรงค์เป็นสายให้กับเอฟบีไอ ซึ่งเป็นสาเหตุที่ทำให้เขาไม่เคยถูกตำรวจจับได้ ส่วนโคลินนั้นเริ่มรู้สึกว่าตนเองไม่จำเป็นต้องเป็นลิ่วล้อของใคร เขาจัดการที่จะปิดปากทุกคนที่จะโยงใยมาสู่ตัวเขา รวมถึงแฟรงค์ผู้เปรียบเสมือนพ่อบุญธรรมที่ชุบเลี้ยงเขามา เขาก็ฆ่าตายได้อย่างเลือดเย็น

หลังจากที่สารวัตรควีแนนถูกฆ่าตาย บิลลี่ต้องการที่จะเลิกล้มภารกิจทั้งหมด เขาข่มขู่โคลินให้มาเผชิญหน้าเพื่อสะสางปัญหา และอยากได้ตัวตนที่แท้จริงกลับคืนมา โคลินบอกว่าจะคืนสถานะตำรวจให้กับเขา แต่บิลลี่ปฏิเสธและต้องการจับผู้ร้ายในคราบตำรวจอย่างโคลิน แต่บิลลี่กลับถูกฆ่าตายด้วยฝีมือของหนอนอีกตัวหนึ่งในกรมตำรวจ ก่อนที่โคลินผู้อยู่ในเหตุการณ์จะจัดการกับทุกคนอย่างไม่เหลือร่องรอย บิลลี่ตายอย่างสมเกียรติของตำรวจและได้รับเหรียญกล้าหาญในฐานะผู้เสียสละเพื่อชาติ ในขณะที่โคลินหลังจากไม่เหลือใคร เขาก็ถูกลงโทษอย่างสาสมด้วยการถูกยิงตายในท้ายที่สุด

4.14.1 โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง The Departed

4.14.1.1 โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง The Departed นำมาจากเรื่องราวของภาพยนตร์ฮ่องกงเรื่อง " Infernal Affairs " (2002) โดยถูกนำมาตีความใหม่เข้าสู่ " กระบวนการทำให้เป็นสกอร์เซซี่ " (Scorsesization)[65] ให้เข้ากับเอกลักษณ์ของผู้กำกับและบริบทสังคมวัฒนธรรมอเมริกัน ดังนั้นหนังจึงแตกต่างออกไปในแง่ของวิธีการเล่าเรื่อง มีความสลับซับซ้อนในแง่ของเนื้อหาและความหมายของเรื่องที่ถูกบิดผันไป ซึ่งสามารถสรุปได้ถึงลักษณะการดำเนินเรื่อง ดังนี้

- *การเริ่มเรื่อง (Exposition)* หนังเปิดเรื่องด้วยการแนะนำให้ผู้ชมรู้จักกับตัวละครหลักทั้งสอง ร่วมกับความสัมพันธ์กับแฟรงค์ คอสเทลโล ตั้งแต่ชีวิตในวัยเด็ก ก่อนที่ทั้งสองคนจะเข้าเรียนในโรงเรียนตำรวจ โดยมีเป้าหมายที่แตกต่างกัน สำหรับโคลินนั้น ถูกส่งเข้ามาเป็นหนอนแทรกซึมในกรมตำรวจ ส่วนบิลลี่ได้รับมอบหมายให้เข้าไปเป็นหนอนในกลุ่มโจร และเขาพยายามทำทุกวิถีทางที่ทำให้ชื่อเสียของเขา เข้าไปถึงหูของแฟรงค์ จนได้รับความไว้วางใจในที่สุด

- *การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)* หนังแสดงให้เห็นถึงเกมแมวไล่จับหนู เมื่อบิลลี่และโคลิน ต่างฝ่ายต่างต้องส่งข้อมูลให้กับต้นสังกัดของตน ร่วมไปกับความสัมพันธ์ใน

[65] วิโรจน์, " The Departed ผลผลิตของสิ่งแวดล้อม " สตาร์พิคส์ 41, 20 (ตุลาคม 2549), หน้า 130.

แบบรักสามเส้าก็ก่อตัวขึ้น โดยมีมาโดลินเป็นศูนย์กลาง แต่เมื่อทั้งฝ่ายตำรวจและผู้ร้ายเริ่มรู้ว่าในหมู่พวกตนมีหนอนบ่อนไส้ ทั้งบิลลี่และโคลินจึงต้องการล้มเลิกภารกิจนี้เสีย บิลลี่ต้องการเปิดเผยฐานะที่แท้จริงของตน ในขณะที่โคลินต้องการปิดบังตัวตนของเขาไปตลอด ด้วยการปิดปากทุกคนรวมถึงแฟรงค์ คอสเทลโลด้วย

- *จุดสูงสุด (Climax)* จุดสูงสุดของเหตุการณ์เกิดขึ้นเมื่อบิลลี่ต้องการที่จะได้ตัวตนที่แท้จริงกลับคืนมา หลังจากที่สารวัตรควีแนนผู้รู้ฐานะของเขาถูกฆ่าตาย บิลลี่พบกับโคลินบนดาดฟ้าของตึกแห่งหนึ่งเพื่อจับผู้ร้ายอย่างเขา แต่เหตุการณ์พลิกผันเมื่อบิลลี่ถูกฆ่าตายโดยสายลับอีกคนหนึ่งของแฟรงค์ โคลินจัดการกับทุกคนในเหตุการณ์เพื่อกลบร่องรอยทุกอย่างที่จะโยงใยมาสู่ตัวเขา

- *ภาวะคลี่คลาย (Resolution)* บิลลี่ได้รับการจัดพิธีศพอย่างสมเกียรติในฐานะตำรวจคนหนึ่ง ส่วนโคลินสูญเสียทุกอย่าง ไม่ว่าจิตวิญญาณของตนเอง คนรัก หรือแม้แต่เพื่อนก่อนที่เขาจะโดนลงโทษอย่างสาสมด้วยการถูกยิงตายภายในห้องพักของเขาเอง

4.14.1.2 แก่นความคิด (Theme) อาจกล่าวได้ว่า ชื่อของภาพยนตร์เรื่องนี้ " The Departed " ที่แปลว่า " ผู้จากไป " หรือการสื่อนัยยะถึง " ผู้จากศาสนาไป " สะท้อนแก่นความคิดหลักของเรื่องราวได้อย่างชัดเจน โดยผ่านทางตัวละครที่ต้องชำระล้างตนเองให้สะอาด ภายใต้การอาศัยอยู่ในโลกที่ขัดแย้งกับความจริงภายในของตน และเรื่องราวที่เกี่ยวพันกับศีลธรรมที่สลับซับซ้อน ที่ซึ่งความดีและความชั่วอาศัยอยู่ภายใต้หน้ากากคนละใบกัน[66]

4.14.1.3 ตัวละคร (Character) ตัวละครหลักที่เป็นศูนย์กลางของเรื่องนี้ก็คือ ตัวละคร 2 ตัว ได้แก่ บิลลี่ คอสติแกน และโคลิน ซัลลิแวน ซึ่งตัวละครทั้งสองเปรียบเสมือนสองด้านของเหรียญอันเดียวกัน บิลลี่เลือกเส้นทางหนึ่ง ส่วนโคลินเลือกอีกเส้นทางหนึ่ง แต่ตัวละครทั้งสองมีชีวิตที่พัวพันเชื่อมโยงถึงกัน และเนื่องจากเรื่องราวมีลักษณะของเกมส์หมากรุกหรือแมวจับหนูที่มีฝ่ายรุกและรับผลัดกันอยู่ตลอดเวลา ตัวละครทั้งสองจึงมีลักษณะของผู้กระทำ (Active) และ ผู้ถูกกระทำ (Passive) สลับบทบาทกันอยู่เสมอ เมื่อต่างฝ่ายต่างต้องการที่จะเปิดเผยตัวตนที่แท้จริงของตน เพื่อเอาตัวเองให้รอด และสามารถสงวนรักษาตัวตนของตัวเองเอาไว้ได้

---

[66] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.256.

4.14.1.4 ความขัดแย้ง (Conflict) เห็นได้อย่างชัดเจนว่าหนังเรื่องนี้ตั้งอยู่บนความขัดแย้งของเรื่องราวเกี่ยวกับหนอนบ่อนไส้หรือ " หนูสกปรก " ของตัวละครทั้งสองที่ต้องเข้าไปอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ขัดกับตัวตนที่แท้จริงของตน ซึ่งเป็นเหตุให้เกิดความขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจของตัวละครในอีกระดับหนึ่ง ในการที่จะต้องประคับประคองอุดมการณ์ของตนเองไปให้ตลอดรอดฝั่ง โดยไม่ถูกสภาพแวดล้อมรายรอบกลืนกินไปเสียก่อน โดยหนทางที่ทั้งสองตัวละครต้องดำเนินไปบนความขัดแย้งทั้งสองดังกล่าวนั้น ยังส่งผลทำให้พวกเขาต้องขัดแย้งกับผู้คนรอบข้างที่เกี่ยวข้องกับพวกเขาทั้งฝ่ายตำวจและกลุ่มมาเฟีย จนนำมาซึ่งความขัดแย้งกันเองในท้ายที่สุด

4.14.1.5 มุมมอง (Point of view) จากการตีความภาพยนตร์เรื่อง " Infernal Affairs " ใหม่ ให้เข้ากับบริบทสังคมและวัฒนธรรมอเมริกันของผู้เขียนบทวิลเลี่ยม โมนาฮาน (William Monahan) แล้ว มุมมองในการนำเสนอของสกอร์เซซี่ในแบบไร้ขอบเขตที่ผู้กำกับ เป็นผู้ควบคุมและเล่าเรื่องราวตามแบบที่ตนเองต้องการ ยังปรับองค์ประกอบทางภาพและเสียงเสียใหม่ ในการสะท้อนชีวิตอันธพาลของอเมริกันชน รวมถึงมุมมองของเรื่องราวที่ถูกบิดผันไปอีกระดับหนึ่ง จากเดิมที่เป็นมุมมอง " ปรัชญาพุทธของตะวันออก " กลายมาเป็น " ปรัชญาคริสถ์ของตะวันตก " หรือการเปลี่ยนจุดศูนย์กลางของเรื่องราวที่ว่าด้วย " ภาวะตกนรกของตัวละคร " ในฉบับฮ่องกง มาเป็น " การไถ่บาปของตัวละคร " ซึ่งเป็นรูปแบบหรือเนื้อหาดั้งเดิมของสกอร์เซซี่ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเขาตลอดมา

4.14.1.6 เวลาและพื้นที่ (Time and Space) เรื่องราวของหนังเรื่องนี้วางเหตุการณ์ให้เกิดขึ้นในบอสตันตอนใต้ ในยุคสมัยปัจจุบัน ท่ามกลางการต่อสู้ระหว่างรัฐกับกลุ่มมาเฟียเชื้อสายไอริชของบอสตัน ซึ่งอิงมาจากเรื่องจริง ในเมืองด้านใต้ที่พวกมาเฟียไอริชมีอำนาจและควบคุมโลกใต้ดินของเมืองตั้งแต่ช่วงต้นของยุคทศวรรษที่ 1970 [67] พื้นที่หรือสถานที่ในภาพยนตร์จึงสะท้อนให้เห็นทั้งสองฝั่งของฝ่ายที่ตรงข้ามกัน นั่นก็คือ กลุ่มตำรวจในองค์กรของรัฐ และ กลุ่มมาเฟียกับชีวิตข้างถนนที่เกี่ยวข้องกับบาร์เหล้า ยาเสพติด และอาชญากรรม

4.14.1.7 สัญลักษณ์ (Symbols) สัญลักษณ์ที่ชัดเจนที่สุดและสะท้อนให้เห็นแก่นความคิดหลักของเรื่องก็คือ " หนู " ซึ่งเป็นนัยสื่อถึงการทรยศ หักหลัง หรือหนอนบ่อนไส้ที่ชอนไชในกลุ่มที่ตรงข้ามกัน หนังปรากฏสัญลักษณ์นี้อย่างชัดเจนถึงสองครั้งด้วยกัน ครั้งหนึ่งในฉากที่บิลลี่ต้องพิสูจน์ตนเองให้แฟรงค์เชื่อว่าเขาไม่ใช่ฝ่ายศัตรู ทั้งๆที่ความจริงเขาคือศัตรูหมายเลขหนึ่งของแฟรงค์เลย

---

[67] " Introduction : The Departed " เอนเตอเทนต์,ฉบับที่ 899 (ตุลาคม 2549), หน้า 33.

ทีเดียว ในฉากนั้นแฟรงค์กำลังวาดรูปสงครามของหนู ที่กำลังประจันหน้ากัน โดยมีโดมทองของอาคารกรมตำรวจเป็นฉากหลัง ก่อนที่เขาจะถ่มน้ำลายรดใส่อย่างรังเกียจ และอีกครั้งหนึ่งในฉากจบของภาพยนตร์ เมื่อหนูปรากฏตัววิ่งผ่านบานหน้าต่างห้องของโคลิน โดยมีโดมทองอยู่ไกลออกไป ที่เป็นสถานที่ซึ่งตัวละคร " หนูสกปรก " อย่างเขาไม่มีวันได้ก้าวไปถึง สกอร์เซซี่ได้กล่าวถึงสัญลักษณ์ดังกล่าวไว้ว่า

" ผมว่ามันแรงดี มีคำบรรยายไว้ในบทว่า ' และแล้ว สิ่งประหลาดเกิดขึ้น ' วรรค ' หนูโผล่ออกมาและเริ่มแทะกินขนมปัง croissants ' มันทั้งแปลกทั้งน่าสนใจ มันสะท้อนเนื้อหาของหนัง ตอนเริ่มฉากนี้ก่อนที่หนูจะโผล่ออกมา จะเห็นภาพตึกที่ทำการของรัฐ หลังคาทรงโดมสีทองอร่าม ดูแล้วคิดถึงหนังแก๊งสเตอร์ยุคเก่า แต่สำหรับผม ผมว่ามันแทนความหวาดระแวงและการทรยศหักหลัง ไม่มีใครรู้ว่าใครเป็นใครหรือใครกำลังทำอะไร ไม่แม้กระทั่งเชื่อใจคนรอบข้าง มันเป็นภาพสะท้อนของโลกทุกวันนี้ สะท้อนภาพอเมริกาหลังวันที่ 11 กันยายน ทุกอย่างอยู่ในหนัง ซึ่งเน้นความบันเทิงเป็นอย่างแรก และยังสะท้อนภาพหนังแก๊งสเตอร์ยุคโบราณ "[68]

4.14.1.8 ฉาก (Setting) พิจารณาโดยภาพรวมแล้ว ฉากที่ปรากฏในหนังเรื่องนี้ เป็นฉากในการดำเนินชีวิตของตัวละคร ทั้งสองสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกันตามความสัมพันธ์กับโครงเรื่อง คือ ฉากที่แสดงให้เห็นสภาพแบบแผนและกิจวัตรประจำวันของกลุ่มองค์กรตำรวจ ไม่ว่าจะเป็นสำนักงานตำรวจ ฐานปฏิบัติการ และอุปกรณ์หรือเทคโนโลยีต่างๆ และฉากของกลุ่มมาเฟีย ประกอบไปด้วยบาร์เหล้า ร้านอาหาร โกดังสินค้า และฉากของชุมชนข้างถนนในบอสตันตอนใต้ ที่เป็นแหล่งของตัวละครหลักทั้งสอง

4.14.2 <u>การสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Departed</u>

ตัวละครหลัก ซึ่งเป็นศูนย์กลางในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ ประกอบด้วยตัวละครสองตัว ที่มีระดับอำนาจที่เท่าเทียมกัน คือ " บิลลี่ คอสติแกน " รับบทโดย ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ (Leonardo DiCaprio) และ โคลิน ซัลลิแวน รับบทโดยแมทท์ เดมอน (Matt Damon)

---

[68] แหล่งที่มา : http://www.cinemagonline.com/article_detail_new.php?id=196

ภาพประกอบที่ 4.29 <u>บิลลี่ คอสติแกน</u>
<u>ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Departed</u>

ภาพประกอบที่ 4.30 <u>โคลิน ซัลลิแวน</u>
<u>ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง The Departed</u>

4.14.2.1 ประวัติส่วนตัวของตัวละคร (Character's Biography) แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

- *ชื่อ (Name)*

  ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> " วิลเลี่ยม เอ็ม คอสติแกน จูเนียร์ " (William M.Costigan Jr.) ชายหนุ่มชาวไอริช (Irish-American) ผู้เกิดและโตในครอบครัวชนชั้นแรงงานของเซาธ์บอสตัน ในสหรัฐอเมริกา

  ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> " โคลิน " ชายหนุ่มชาวไอริช (Irish-American) ที่มีจุดกำเนิดเดียวกับบิลลี่ โดยเป็นเด็กข้างถนนที่ถูกนำมาเลี้ยงดูโดยแฟรงค์ คอสเทลโล

- *ลักษณะทางกายภาพ (Physical Type)*

  ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> เป็นชายหนุ่มที่มีลักษณะดิบ ห่าม รูปร่างสมชายชาตรี ไว้หนวดเครา และมีบุคลิกเป็นวัยรุ่นหัวรั้น เขานิยมสวมเสื้อยืด สวมทับด้วยแจค

เกตหนัง กางเกงยีนส์ สวมหมวกแก๊ปที่สลักรูปตัว “ B ” และมีรอยสักที่หน้าอกและแขนซ้าย ที่สะท้อนให้เห็นที่มาของการใช้ชีวิตกับกลุ่มนักเลงในช่วงวัยรุ่น

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> เป็นชายหนุ่มเจ้าสำอางค์ หน้าตาดีและมีเสน่ห์ เขาปกปิดตัวตนที่แท้จริงด้วยเครื่องแต่งกายที่ภูมิฐานของสำนักงานตำรวจแห่งรัฐ สวมสูทและผูกเนคไท แต่เมื่อเวลาอยู่ในกลุ่มพวกมาเฟีย เขาจะสวมเสื้อยืด กางเกงยีนส์ สวมทับด้วยแจคเกตหนัง และสวมหมวกแก๊ปที่สลักรูปของธงชาติอเมริกัน

- *ลักษณะนิสัย (Personal Type)*

ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> บิลลี่ เป็นชายหนุ่มที่มีความมุทะลุและไม่กลัวอันตราย (Reckless) แต่ภายในเขาเป็นคนเหงา (Loneliness) ที่ไร้ญาติขาดมิตร และมีความรู้สึกผิด (Guilt) จากการที่ตนเติบโตขึ้นมาในครอบครัวอาชญากร เขาจึงยอมพรางตัวเข้าไปเป็นสายให้กับตำรวจด้วยความมุ่งมั่นที่จะเป็นตำรวจที่ดี

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> โคลิน เป็นชายหนุ่มที่กลัวความผิด (Guilty) และหวาดระแวง (Suspicious) แต่มักแสดงออกด้วยท่าทีที่วางเฉย (Calm) และเลือดเย็น

- *ลักษณะทางสังคม (Social Background)*

ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> บิลลี่เติบโตขึ้นมาในชนชั้นแรงงานของเซาธ์บอสตัน พ่อของเขาเสียชีวิตตั้งแต่เขายังเด็ก และอยู่ในความดูแลของลุงแจ็คกี้กับแม่ของเขา แต่หลังจากลุงของเขาถูกฆ่าตาย เขาอาศัยอยู่กับแม่ที่ป่วยหนัก จนกระทั่งเขาเรียนจบจากโรงเรียนตำรวจ แม่เขาก็เสียชีวิต บิลลี่เติบโตขึ้นในสภาพแวดล้อมที่แลวร้ายและเกี่ยวข้องกับอาชญากรรม แต่เขาเป็นคนที่มีจิตใจดี เมื่อมาเป็นตำรวจเขาจำใจต้องกลับเข้าไปพบเห็นกับสภาพชีวิตแบบเดิม โดยมีคนเพียงสองคนเท่านั้นที่รู้ถึงฐานะที่แท้จริงของเขา ก็คือสารวัตรควีแนนและจ่าดิ๊กแนม

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> โคลิน เป็นเด็กข้างถนนที่เติบโตขึ้นในย่านเซาธ์บอสตัน เขาอาศัยอยู่กับพ่อของเขาจอห์นนี่ ซัลลิแวน ที่เป็นภารโรง ก่อนที่จะถูกแฟรงค์ คอสเทลโล รับมาเลี้ยงเป็นลูกบุญธรรม เมื่อตอนอายุได้ 14 ปี โดยเนื้อแท้แล้วเขาเป็นเด็กที่มีจิตใจดี แต่ถูกสั่งสอนมาแบบผิดๆ และอยู่ในสภาพแวดล้อมที่เลวร้าย ซึ่งแฟรงค์ คอสเทลโล มีอำนาจมากกว่าตัวแทนพ่อในความคิดของเขา[69]

---

[69] “ Introduction : The Departed ” <u>เอนเตอเทนต์</u>,ฉบับที่ 899 (ตุลาคม 2549), หน้า 34.

ตัวละครที่เข้ามามีบทบาทเชื่อมโยงบิลลี่และโคลินเข้าด้วยกัน ได้แก่ตัวละคร 2 ตัวที่มีบทบาทในเรื่องราว ได้แก่ แฟรงค์ คอสเทลโล และ มาโดลิน

1. แฟรงค์ คอสเทลโล หัวหน้ากลุ่มมาเฟียเชื้อสายไอริชแห่งบอสตัน เขาเป็นคนที่มีทุกอย่างพร้อมในชีวิต มีเงิน อำนาจ และผู้หญิง เขานำตัวเองไปสู่ธุรกิจค้ายาระดับแถวหน้า เพียงเพื่อแสวงหาความตื่นเต้นในชีวิต ถึงแม้ว่า เขาจะมีชื่อเสียงในเรื่องความโหดร้าย แต่เขาก็มีความรักใคร่ในหมู่สมาชิกแก๊งของเขา ไม่ว่าจะเป็นโคลินที่เขารักเหมือนลูกชาย หรือบิลลี่ที่เขาให้ความไว้วางใจในระดับหนึ่ง
2. มาโดลิน จิตแพทย์สาวที่เป็นตัวกลางระหว่างชายทั้งสอง โคลินนั้นคือผู้ชายที่มีทุกอย่างพร้อมและเป็นตัวแทนของหัวหน้าครอบครัวที่ดีและความมั่นคงในชีวิต ในขณะที่บิลลี่มีความใกล้ชิดและผูกพันทางจิตใจมากกว่า

สกอร์เซซี่ได้กล่าวถึงเรื่องราวของตัวละครทั้งสองไว้ว่า “ ชายหนุ่มทั้งสองคนนี้ได้รับอิทธิพลจากสององค์กรที่แตกต่างกัน คอสเทลโลรับโคลินมาเลี้ยงตั้งแต่ยังเล็ก และทำให้เขาดูเป็นเสาหลักของชุมชน เพื่อให้เขาสามารถไต่เต้าได้ถึงระดับบนของกรมตำรวจ แต่ในความเป็นจริงเขาคือมือขวาของคอสเทลโล ขณะเดียวกันบิลลี่คือคนที่เหมาะสมที่ทางกรมตำรวจจะส่งเข้าไปเป็นสายสืบอย่างมาก เขามาจากครอบครัวชนชั้นแรงงานของบอสตัน ดูไปแล้วเหมือนบิลลี่และโคลิน เดินไปบนเส้นทางที่ขนานกัน แต่สุดท้ายแล้วพวกเขากลับต้องลงเอยด้วยการปะทะกัน ”[70]

4.14.2.2 มุมมองหรือความเชื่อของตัวละคร (Character’s Point of view)

ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> มุมมองของบิลลี่ที่มีต่อโลกที่เขาอาศัยอยู่นั้น เนื่องมาจากเขาเติบโตขึ้นมาจากสภาพแวดล้อมที่เลวร้าย เขามองว่าการจะหลุดพ้นจากตัวตนดังกล่าว ก็คือการเป็นตำรวจที่ดี ถึงแม้ว่าเขาจะต้องเข้าไปพัวพันกับเรื่องสกปรกและกลุ่มอาชญากรรม รวมถึงการเสียตัวตนที่แท้จริงไปในทางโลก แต่เขาก็จำต้องยอมรับ เพื่อมั่นคงต่อจุดยืนของตัวเขาเอง

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> เนื่องจากโคลิน เติบโตขึ้นมาจากชีวิตเด็กข้างถนน เมื่อเขาเจอกับแฟรงค์ เขามองว่าคอสเทลโลคือคนที่ยิ่งใหญ่ที่สุด เป็นตัวแทนของอำนาจ ที่จะทำให้เขาได้มาซึ่งความสำเร็จ ชื่อเสียง เงินทอง และการยอมรับ ตามความฝันของเอมริกันชน แต่เมื่อเขาได้เข้าไปใช้ชีวิตในกรมตำรวจและดูมีอนาคตที่สดใสรออยู่ข้างหน้า เขาคิดว่าไม่จำเป็นที่เขาจะต้องเป็นเบี้ยล่างให้กับพวก

---

[70] เรื่องเดียวกัน, หน้า 33.

อาชญากรอีกต่อไป เขาสามารถที่จะประสบความสำเร็จได้ด้วยตนเอง จนนำมาซึ่งการทรยศหักหลังกับผู้มีพระคุณในท้ายที่สุด

4.14.2.3 ทัศนคติของตัวละคร (Character's Attitude) อาจกล่าวได้ว่าเสียงบรรยายของแฟรงค์ คอสเทลโล ในฉากเปิดเรื่องที่ว่า " ผมไม่ต้องการเป็นผลผลิตของสิ่งแวดล้อม แต่ผมต้องการให้สิ่งแวดล้อมเป็นผลผลิตจากผม " ได้กลายเป็นตัวกำหนดทัศนคติให้แก่ตัวละครหลักทั้งสองตัวด้วย ในการมีทัศนคติที่จะต้องสงวนรักษา " ตัวตน" ดั้งเดิมเอาไว้ ไม่ให้ถูกสิ่งแวดล้อมรายรอบเผาผลาญทำลาย

ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> เป็นตำรวจที่จำเข้าไปเป็นสายในกลุ่มโจร โดยพัวพันกับอาชญากรรม ความรุนแรง และยาเสพติด เขาจำเป็นต้องโกหก หลอกลวง และแสดงออกถึงความรุนแรงอย่างบ้าคลั่ง แต่เขาก็สามารถดึงตนเองให้หลุดพ้นจากอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม และรักษาความเป็นตัวตนของตนเอง ในการทำหน้าที่ตำรวจที่ดี ได้อย่างมั่นคงต่อจุดยืนและทัศนคติของตน

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> เป็นโจรที่ต้องเข้าไปกลืนกับสภาพแวดล้อมของกรมตำรวจ เขาจำเป็นที่จะต้องรักษาจุดยืนและทัศนคติดั้งเดิมในการช่วยเหลือและตอบแทนผู้มีพระคุณด้วยการทำความชั่วร้าย และจำต้องหักห้ามใจไม่ให้ถูกหล่อหลอมกลายเป็นตำรวจเสียเอง แต่ท้ายที่สุดทัศนคติของเขาเปลี่ยนแปลงไป เขาตกเป็นผลผลิตของสิ่งแวดล้อม ด้วยการอยากเป็นตำรวจเสียเอง เพราะเขาคิดว่าการเป็นตำรวจจะทำให้เขาได้รับการยอมรับ และประสบความสำเร็จในชีวิต ถึงแม้จะต้องแลกมาด้วยการกระทำอันเลวร้ายมากเพียงใดก็ตาม

4.14.2.4 ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need)

ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> เติบโตตามข้างถนนของบอสตัน แรงกระตุ้นของตัวละครที่ทำให้เขามาเป็นตำรวจนั้น เกิดมาจากความต้องการที่จะหนีให้พ้นจากรากเหง้าของตัวเอง เขาพยายามที่จะไถ่บาปให้กับตัวด้วยการไม่ประพฤติตัว อย่างที่สภาพแวดล้อมที่เขาเติบโตมาบีบให้เขาต้องเป็น ดังนั้น ความต้องการที่ชัดเจนที่สุดของบิลลี่ ก็คือการเป็นตำรวจที่ดี และได้รับการยอมรับจากคนในสังคม ลีโอนาโด ดิคาปริโอ ผู้รับบทบิลลี่ กล่าวถึงความต้องการของตัวละครนี้ไว้ว่า " บิลลี่มาจากปูมหลังที่ไม่ดีนัก เขาสมัครเป็นตำรวจ เพราะเขาไม่มีทางเลือกอื่น เขาต้องการที่จะไม่เป็นแบบที่ครอบครัวของเขาเคยทำ เขาถูกมอบหมายหน้าที่ให้ทำงานแฝงตัวและต้องแกล้งทำในสิ่งที่เขาไม่คิดจะเป็น โดยหัวใจแล้วเขาต้องการไถ่บาปให้กับตัวเอง " [71]

---

[71] เรื่องเดียวกัน

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> เป็นคนที่โตมากับชีวิตข้างถนนของบอสตัน และมีชีวิตสองด้านเช่นกัน ความต้องการในชีวิตด้านหนึ่งก็คือ ความต้องการที่จะประสบความสำเร็จในชีวิต มีชื่อเสียง เงินทอง อำนาจ ชีวิตครอบครัวที่ดี และการยอมรับจากคนในสังคมจากหน้าที่การงานในอาชีพตำรวจ แต่ขณะเดียวกัน ความต้องการอีกด้านหนึ่งก็คือ ความต้องการที่จะปกปิดฐานะที่แท้จริงของตนเอง ที่เป็นสายลับของโจร สกอร์เซซี่ กล่าวถึงตัวละครนี้ไว้ว่า “ โคลิน พยายามคิดหาทางช่วยตัวเอง ในทางหนึ่งโคลินอาจเป็นตัวละครที่น่าเศร้ามากกว่าบิลลี่ เพราะเขาเชื่อว่าเขาจะสามารถหนีพ้นจากทุกอย่างได้ด้วยการปลีกตัวเองออกห่างจากความชั่วร้าย เขาต้องการสร้างถนนเส้นลัดเพื่อนำไปสู่การไถ่บาป” [72]

4.14.2.5 ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งที่ชัดเจนที่สุดของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องนี้ เกิดขึ้นในสองระดับ ก็คือ ความขัดแย้งกับพลังภายนอกหรือสภาพแวดล้อม และความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวเอง ซึ่งถือเป็นจุดร่วมที่ตัวละครหลักทั้งสองต้องเผชิญ เช่นเดียวกัน กล่าวคือ

- ความขัดแย้งกับพลังภายนอกหรือความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อม บิลลี่และโคลินต่างต้องเผชิญกับความขัดแย้งนี้ จากการที่ต้องเป็นสายลับ หรือ “ หนอนบ่อนไส้ ” ให้กับโลกที่ฝืนกับความรู้สึกของตนเอง ทั้งสองต้องพยายามประคับประคองอุดมการณ์ของตนให้ตลอดรอดฝั่ง โดยไม่ตกเป็นผลผลิตของสภาพแวดล้อมนั้น

- ความขัดแย้งภายในจิตใจ จากความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมดังกล่าว ส่งผลให้ตัวละครต้องสวมหน้ากาก และปลอมตัวตลอดเวลา ซึ่งนั่น ทำให้เกิดความขัดแย้งภายในจิตใจ ของแต่ละฝ่าย ที่จะไม่กลายเป็นคนอื่นเสียเอง หากอ่อนแอเพียงน้อยนิด “ ตัวตน ” ที่พวกเขาเคยเป็นก็จะหลุดลอยไป ภาวะดังกล่าว ได้เสริมส่งให้ตัวละครกดดัน บีบคั้น และจวนเจียนจะเสียสติ โดยเฉพาะกับบิลลี่นั้น เขาเป็นผู้ที่มีคุณธรรม แต่สภาพจิตใจกลับอยู่ในขั้นวิกฤต เมื่อต้องเข้ามาข้องเกี่ยวกับการทำร้ายร่างกายและการฆาตกรรมครั้งแล้วครั้งเล่า เช่นเดียวกับโคลิน เขารู้สึกว่าเขาไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นเบี้ยล่างให้กับใคร การปกปิดฐานะและตัวตนที่แท้จริง จึงสร้างความขัดแย้งให้แก่เขา จนไม่สามารถคลี่คลายได้

4.14.2.6 การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร (Dramatic Action)

ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> จากความต้องการที่จะเป็นตำรวจที่ดี และการเป็นผู้ที่ย่ำอยู่กับความเลวร้ายมาก่อน เขาหาทางให้ตนเองได้ล้างบาปทั้งมวล ด้วยการเป็นตำรวจสายลับที่ต้องเข้าไปคลุกคลี

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 34.

กับอาชญากรรมมือเปื้อนเลือดอีกครั้ง โดยระหว่างนั้น เขาก็ได้มีโอกาสนั่งเล่าความจริงทั้งหมดในใจให้แก่ มาโดลินฟัง ซึ่งเปรียบเสมือนการสารภาพบาป และชำระล้างจิตใจ ระหว่างออกปฏิบัติหน้าที่เขาพยายามที่จะช่วยเหลืองานของกรมตำรวจให้ได้มากที่สุด แต่ขณะเดียวกันเขาก็พยายามที่จะหลุดพ้นจากภารกิจที่เขากระทำอยู่ ในท้ายที่สุดเขาสามารถหวนคืนสู่ตัวตนแท้จริงได้สำเร็จ ถึงแม้ว่าจะถูกสังหารและนอนอยู่ในโลงศพ แต่เขาก็ได้บรรลุในพันธกิจล้างบาปให้กับตนเองเรียบร้อยแล้ว

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> โคลิน ถูกส่งตัวเข้าไปเป็นตำรวจเพื่อแทรกซึมและแพร่งพรายความลับภายในให้แก่กลุ่มมาเฟีย ในตอนแรกเขาพยายามทำหน้าที่ของตนได้อย่างดีเยี่ยม ด้วยการเก็บงำความลับไว้ภายใต้ใบหน้าที่ใสซื่อ และสามารถเลื่อนขั้นได้อย่างรวดเร็ว จนเมื่อเขาเริ่มถลำลึกสู่การเป็นตำรวจและได้รับการยอมรับ ประกอบกับความหวาดระแวงต่อการถูกเปิดเผยฐานะทวีความรุนแรงขึ้น เขาจึงกระทำทุกวิถีทางรวมถึงการฆาตกรรมต่อทุกคนทั้งทางฝั่งตำรวจและผู้ร้าย ที่จะโยงใยหรือเชื่อมโยงความผิดทั้งหมดมาสู่ตัวเขา

4.14.2.7 การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร (Change)

ก. <u>บิลลี่ คอสติแกน</u> บิลลี่เป็นชายหนุ่มที่มีจุดยืนอย่างชัดเจนในการที่จะเป็นตำรวจที่ดี แต่เมื่อเขาได้รับมอบหมายภารกิจให้เข้าไปอยู่ร่วมกับกลุ่มอาชญากร และความรุนแรงเป็นเวลานับปี ประกอบกับไม่สามารถที่จะติดต่อกับผู้บังคับบัญชาของตนได้อย่างเปิดเผย ทำให้เขาต้องตกอยู่ในสภาพไม่ต่างอะไรไปจากการถูกลอยแพ อีกทั้งเขายังพบว่าภายใต้เปลือกนอกของความรุนแรงและอาชญากรรมนั้นมีมิตรภาพที่แสนอบอุ่นในหมู่สมาชิกร่วมอยู่ ซึ่งทำให้เขาเกือบจะสูญเสียตัวตนไป แต่เพราะคุณธรรมและมโนธรรมภายในจิตใจของเขา เขาสามารถหักห้ามใจไม่ให้ถูกหล่อหลอมจนกลายเป็น “ ผลผลิตของสิ่งแวดล้อม ” และได้รับการเชิดชูเกียรติอย่างสูงในท้ายที่สุด เมื่อเขาได้จากโลกนี้ไปแล้ว

ข. <u>โคลิน ซัลลิแวน</u> โคลิน เริ่มต้นด้วยการเป็น “ หนูสกปรก ” ที่ซื่อสัตย์ต่อกลุ่มมาเฟียที่เขาเติบโตขึ้นมา แต่ทัศนคติเขาต้องเปลี่ยนแปลงไป เมื่อเขาตกเป็นผลผลิตของสิ่งแวดล้อม นั่นก็คือ การคิดว่าอาชีพตำรวจเป็นอนาคตที่สดใสของตนเอง เขาเริ่มหวาดระแวงกลัวว่าตนจะถูกเปิดเผยตัวตนที่แท้จริงจนตกอยู่ในภาวะไร้ที่พึ่งราวกับจมอยู่ในนรกที่ไร้ทางออก เมื่อเขาทรยศหักหลังทุกคนที่เกี่ยวข้องจนไม่เหลือใคร ความวังเวงในจิตใจก่อตัวขึ้นพร้อมกับความผิดบาปที่ไร้หนทางเยียวยา โคลินกลายเป็นคนน่ารังเกียจของสภาพแวดล้อม เขาอ่อนแอและอับอายต่อชะตากรรมของตนเอง ก่อนที่เขาจะได้รับโทษอย่างสาสม ด้วยความตายที่ไร้เกียรติ และไม่มีวันที่จะไปถึงยังจุดหมายที่เขาตั้งใจ

ภาพประกอบที่ 4.31 <u>ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง The Departed</u>

4.15 สรุปโครงสร้างและการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

จากภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องของมาร์ติน สกอร์เซซี่ จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาหรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับบุรุษเพศเป็นหลัก และมีตัวละครหลักทั้งหมดเป็นผู้ชายที่มักคลี่คลายความขัดแย้งภายในด้วยการใช้ความรุนแรงภายนอก ผ่านทางลักษณะของโครงสร้างการเล่าเรื่องและการสร้างตัวละครหลักที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ทั้งในแง่ของรูปแบบการนำเสนอและการใช้เทคนิคต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปภาพรวมของภาพยนตร์ทั้งหมดได้ดังนี้

4.15.1 <u>โครงเรื่อง</u>

ภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ จะมีโครงเรื่องที่เน้นการศึกษาบุคลิกลักษณะของตัวละคร และตัวละครหลักจะทำหน้าที่เป็นตัวขับเคลื่อนให้เรื่องราวดำเนินไปข้างหน้า โดยมีลักษณะของการดำเนินเรื่องตามรูปแบบของโครงเรื่องที่จัดเรียงตามภาวการณ์ คือการเริ่มเรื่อง (Exposition) และเสนอความขัดแย้งระหว่างตัวละคร ซึ่งเป็นเรื่องของการพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) เป็นลำดับจนนำไปสู่จุดสูงสุด (Climax) อันเป็นภาวะวิกฤติของเรื่องราวก่อนที่ภาพยนตร์จะจบลง ซึ่งจุดเด่นของภาวะคลี่คลาย (Resolution) ในการปิดเรื่องของสกอร์เซซี่นั้น แพทริค ฟิลลิป[73] ได้เขียนไว้ในหนังสือ " An Introduction to Film Studies " โดยสรุปว่าสกอร์เซซี่ยังคงนำรูปแบบนิยม (Genetic Forms) ของการดำเนินเรื่องมาใช้ แต่ภายหลังจากจุดสูงสุดผ่านพ้นไป หนังจะปิดเรื่อง (Closures) ด้วยความกำกวมหรือไม่บ่งชี้อย่างแน่ชัด (Ambiguity and Perplexity) ว่าเหตุการณ์หรือชะตากรรมของตัวละครจะเป็นอย่างไรต่อไป ซึ่งเรามักพบได้บ่อยครั้ง เช่น ภาวะคลี่คลายหรือการปิดเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง " Mean Streets " " Taxi Driver " " New York, New York " หรือ " The Aviator " เป็นต้น

4.15.2 <u>แก่นความคิด</u>

แก่นความคิดหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ มักมีจุดร่วมหรือลักษณะที่คล้ายคลึงกันในแต่ละเรื่อง ซึ่งสามารถสรุปออกได้เป็น 4 แก่นความคิดหลัก คือ

---

[73] Patrick Phillips, " Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema " in Jill Nelmes (ed.), <u>An Introducton to Film Studies</u> (London: Sage, 1992), p.203.

1. แก่นความคิดเกี่ยวกับความผิดบาป (Guilt) การไถ่บาป (Redemption) และการชำระบาปของตัวละคร ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มักปรากฏหรือสอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขา โดยตัวละครหลักจะมีความรู้สึกผิดบาปอยู่ในใจเรื่องใดเรื่องหนึ่ง และแสวงหาหนทางชำระล้างตนเองให้สะอาดด้วยวิธีการต่างๆ เช่นในภาพยนตร์เรื่อง " Mean Streets " หรือ " The Last Temptation of Christ " เป็นต้น
2. แก่นความคิดเกี่ยวกับการขึ้นสู่จุดสูงสุดและการร่วงลงสู่จุดตกต่ำของตัวละคร (Rise and Fall) ซึ่งเป็นแก่นความคิดหรือโครงสร้างคลาสสิกในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่อิงเค้าโครงจากเรื่องจริงหรือภาพยนตร์แนวอาชญากรรม เช่นในภาพยนตร์เรื่อง " Casino " " Goodfellas " หรือ " Raging Bull " เป็นต้น
3. แก่นความคิดเกี่ยวกับการชำระแค้น (Retribution) ซึ่งเป็นการต่อสู้ระหว่างตัวละครหลักในลักษณะของตัวละครเอก (Hero) กับฝ่ายตรงข้าม (Opponent) ที่ตั้งอยู่บนความขัดแย้งและทัศนคติที่แตกต่างกัน เช่นในภาพยนตร์เรื่อง " Cape Fear " และ " Gangs of New York "
4. แก่นความคิดเกี่ยวกับการตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริงของตัวละคร (Men Trying to Realize their Inner Image of Themselves)[74] เป็นลักษณะของการที่ตัวละครเริ่มจากการใช้ชีวิตภายใต้กรอบหรือกฎเกณฑ์ที่สังคมเป็นตัวกำหนด ก่อนที่เขาจะได้เรียนรู้และตระหนักถึงคุณค่าของตนเองหรือบางสิ่งบางอย่างที่เขาปรารถนา เช่นในภาพยนตร์เรื่อง " After Hours " " The Color of money " หรือ " The Departed " เป็นต้น

4.15.3 <u>มุมมอง</u>

มุมมองในการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์ในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ คือมุมมองการเล่าเรื่องในลักษณะมุมมองของบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) หรือมุมมองแบบ " Subjective " ผ่านทางเสียงบรรยาย (Voice Over) ของตัวละครหลักในการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และเนื้อหาของเรื่องราวให้กับผู้ชมได้รับทราบ ซึ่งสกอร์เซซี่กล่าวถึงเทคนิคการใช้มุมมองในลักษณะดังกล่าวว่า ถือเป็นความสัมพันธ์ที่เป็นธรรมชาติและไร้มารยา ระหว่างตัวละครหลักกับผู้ชม อีกทั้งภาพบางภาพก็ไม่สามารถที่จะถ่ายทอดความรู้สึกของฉากนั้นได้เทียบเท่ากับการใช้ภาษา ยกตัวอย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง " Goodfellas " และ " Casino " เป็นต้น

---

[74] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u> , p.256.

4.15.4 <u>เวลาและพื้นที่</u>

เวลาในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ถึงแม้ว่าโดยภาพรวมแล้ว จะมีการดำเนินเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหรือตามเส้นของเวลา (Chronological) แต่เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าเวลาในภาพยนตร์มีโครงสร้างของการย้อนอดีต (Flashback) แบบวงกลมผสมอยู่ นั่นคือ การเปิดเรื่องให้เห็นตัวละครหลักในปัจจุบันขณะกำลังเผชิญวิกฤติหรือจุดเปลี่ยนในชีวิต ก่อนที่จะย้อนกลับไปเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้นจนครบกลับมาที่วิกฤติในปัจจุบันอีกครั้ง แล้วจึงเดินหน้าเป็นเส้นตรงเข้าสู่องค์สุดท้ายของภาพยนตร์ ว่าตัวละครหลักจะสามารถแก้ไขวิกฤติของตนในปัจจุบันและบรรลุเป้าหมายได้สำเร็จหรือไม่ ยกตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ Goodfellas ” และ “ Casino ” ซึ่งสกอร์เซซี่กล่าวว่าลักษณะดังกล่าวเป็นการสร้างความพิเศษและความน่าติดตามให้กับเรื่องราวและผู้ชม

ในส่วนของพื้นที่ในภาพยนตร์นั้น แทบทั้งหมดเป็นพื้นที่หรือสถานที่ ที่มีสภาวะแบบปิด (Closed World) ไม่ว่าจะเป็นในรูปของชุมชน เช่นลิตเติ้ลอิตาลี หรือ แมนแฮตตัน ของเมืองนิวยอร์ก หรือสภาพจิตใจที่บิดเบี้ยว ซึ่งอาจเชื่อมโยงกับความบิดเบี้ยวของสังคมอเมริกัน

4.15.5 <u>ตัวละคร</u>

ตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ทั้งหมดในภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยนำมาทำการศึกษา เป็นตัวละครชายที่มีลักษณะเห็นได้รอบด้าน หรือ หมายถึงตัวละครที่มีลักษณะนิสัยต่างๆ กันในตนเอง ทั้งนิสัยที่เป็นข้อดีและข้อเสีย โดยสามารถเปลี่ยนแปลงได้หรือมีพัฒนาการทางนิสัยตามเรื่องราวที่แปรเปลี่ยนไปตลอดเวลา ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับชีวิตจริงของมนุษย์ อีกทั้งยังมีการเพิ่มมิติของตัวละครด้วยการสร้างให้ตัวละครหลักเป็นผู้กระทำ (Active Character) และผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ตามลักษณะของปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นในเชิงอำนาจที่แตกต่างกัน เช่นในภาพยนตร์เรื่อง “ Cape Fear ” ที่ตัวละครหลักทั้งสองมีการปฏิสัมพันธ์กันในลักษณะของขั้วตรงข้ามที่เท่าเทียมกัน โดยมี “ ตัวละครหญิง ” เป็นตัวบ่อนทำลายอำนาจ (Power) และสร้างความไม่มั่นคง (Unstable) ให้เกิดขึ้นแก่ตัวละครชาย เป็นต้น

ตารางที่ 4.1 ตารางแสดงตัวละครหลักในภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องของมาร์ติน สกอร์เซซี่

ลำดับที่	ชื่อภาพยนตร์	ชื่อตัวละครหลัก
1	Mean Streets	ชาร์ลี แคปปา (Charlie Cappa)
2	Taxi Driver	ทราวิส บิคเคิล (Travis Bickle)
3	New York, New York	จิมมี่ ดอยล์ (Jimmy Doyle)
4	Raging Bull	เจค ลามอตต้า (Jake LaMotta)
5	After Hours	พอล แฮกเกตต์ (Pual Hackett)
6	The Color of Money	ฟาส เอ็ดดี้ เฟลสัน ('Fast Eddie' Felson)
7	The Last Temptation of Christ	จีซัส (Jesus)
8	Goodfellas	เฮนรี่ ฮิลล์ (Henry Hill)
9	Cape Fear	แมกซ์ เคดี้ (Max Cady) และ แซม โบวเดน (Sam Bowden)
10	The Age of Innocence	นิวแลนด์ อาเชอร์ (Newland Archer)
11	Casino	แซม เอซ ร็อธสตีน (Sam 'Ace' Rothstein)
12	Gangs of New York	อัมสเตอร์ดัม วัลลอน (Amsterdam Vallon) และ วิลเลี่ยม คัทติ้ง (William Cutting)
13	The Aviator	โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส (Howard Hughes)
14	The Departed	บิลลี่ คอสติแกน (Billy Costigan) และ โคลิน ซัลลิแวน (Colin Sullivan)

จากตัวละครหลักในภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องข้างต้น (ดูตารางที่ 4.1) หากนำมาสรุปภาพรวมตามลักษณะของการสร้างตัวละครหลักแล้ว จะได้ดังนี้

4.15.5.1 ลักษณะของตัวละครหลัก ในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่จะมีความโดดเด่นและมีจุดร่วมที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะกล่าวคือ

1. ตัวละครที่มีความเปลี่ยวเหงาเดียวดาย (Loneliness) ซึ่งเป็นตัวละครที่มีความเป็นปัจเจกบุคคล (Individual) และต้องการติดต่อสื่อสารกับโลกภายนอกหรือคนรอบข้างแต่มักไม่ประสบผลสำเร็จ

2. ตัวละครที่มีความแปลกแยกจากสังคม (Alienation) เป็นตัวละครที่มีลักษณะของการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง หรือเป็นตัวละครที่ถูกกำหนดโดยสังคม แต่ตนเองมีความต้องการที่ต่อต้าน
3. ตัวละครที่มีความก้าวร้าวรุนแรง (Aggression) เป็นตัวละครที่มักคลี่คลายความขัดแย้งภายในด้วยการแสดงออกถึงความรุนแรงทางกายภายนอก

4.15.5.2 มุมมองและทัศนคติของตัวละครหลัก สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. มุมมองของตัวละครที่มีต่อสังคม โดยมักเป็นมุมมองของตัวละครต่อสังคมที่เลวร้าย ซึ่งถูกกำหนดจากรากเหง้าหรือสภาพแวดล้อมที่ตัวละครอาศัยอยู่
2. มุมมองของตัวละครที่มีต่อตนเอง จะปรากฏในลักษณะของความเชื่อมั่นและการเอาตนเองเป็นศูนย์กลาง โดยคิดว่าตนสามารถจะประสบความสำเร็จได้ตามวิถีทางของตนเอง

4.15.5.3 ความต้องการของตัวละครหลัก ความต้องการของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ มักมีจุดร่วมหรือจุดมุ่งหมายที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของตัวละครที่โดดเด่น และสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

1. ความต้องการตามภาพฝันของอเมริกันชน (American Dream) คือความต้องการของตัวละครในการได้มาซึ่งชื่อเสียง เงินทอง ชัยชนะ และการได้รับการยอมรับจากคนในสังคม รวมถึงการประสบความสำเร็จในชีวิต
2. ความต้องการที่จะไถ่บาปหรือหลุดพ้นจากบาป (Salvation) คือความต้องการของตัวละครที่จะชำระล้างบาปของตนจากความผิดบาปในอดีต หรือจากรากเหง้าอันโหดร้ายของตนเอง
3. ความต้องการหลุดออกจากกรอบของสังคม คือ ความต้องการที่เกิดจากความขัดแย้งกับสภาพสังคมที่ตนอาศัยอยู่ และต้องการที่จะออกไปให้พ้นจากกฎเกณฑ์หรือความเลวร้ายของสังคมนั้น

4.15.5.4 ความขัดแย้งของตัวละครหลัก ความขัดแย้งของตัวละครหลัก เป็นส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งในการสร้างตัวละครของมาร์ติน สกอร์เซซี่ โดยเป็นความขัดแย้งที่มีความซับซ้อนและสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ ซึ่งมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน ได้แก่

1. ความขัดแย้งกับพลังภายนอก (Man Against Outside Force) หรือ ความขัดแย้งกับสังคมของตัวละครหลัก ซึ่งเกิดจากการที่สังคมเป็นตัวกำหนดบทบาท หรือ มีกรอบกฎเกณฑ์ที่กักขังให้ตัวละครไม่สามารถทำตามที่ใจปรารถนาได้
2. ความขัดแย้งภายในจิตใจ (Man Against Himself) คือความรู้สึกผิดบาปจากความต้องการที่ขัดขืนต่อสภาพแวดล้อม หรือ ขัดต่อความรู้สึกที่แท้จริงของตนเอง
3. ความขัดแย้งกับตัวละครอื่น (Man Against Man) เป็นผลสืบเนื่องมาจากความขัดแย้งในสองลักษณะข้างต้นดังกล่าว ที่ทำให้ตัวละครต้องเกิดความขัดแย้งกับคนรอบข้าง จากความอ่อนแอ (Weakness) และความไม่มั่นคง (Vulnerable) ของตนเอง

ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่า ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวละครหลักนั้นมักมี “ ผู้หญิง ” หรือตัวละครหญิงในเรื่องเป็นตัวแปรสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสาเหตุของความขัดแย้ง หรือ เป็นตัวบ่อนทำลายความมั่นคงของตัวละครชายในภาพยนตร์

4.15.5.5 การบรรลุเป้าหมายของตัวละครหลัก การบรรลุเป้าหมายของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ มักจะนิยมแก้ไขปัญหาความขัดแย้งและการบรรลุเป้าหมายด้วยการใช้ความรุนแรงทางกายภาพ หรือนิยมการใช้กำลังเพื่อแสดงออกมากกว่าการเจรจาด้วยคำพูด เพื่อให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนเองต้องการ เช่นทราวิส บิคเคิล ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง “ Taxi Driver ” ที่ต้องการบรรลุเป้าหมายในการชำระล้างสังคมด้วยการก่ออาชญากรรม เช่นเดียวกับเจค ลามอตต้า ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง “ Raging Bull ” ที่หมกมุ่นอยู่กับความรุนแรงในการตัดสินปัญหาทั้งชีวิตบนสังเวียนและชีวิตส่วนตัว

กล่าวโดยสรุปแล้ว จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ มักมีเรื่องราวเกี่ยวกับบุรุษเพศที่พัวพันอยู่กับ ความผิดบาป การไถ่บาป การชำระแค้นและความรุนแรง ในบทต่อไปผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ตัวละครทั้งหมด โดยแบ่งองค์ประกอบของตัวละครหลักในการวิเคราะห์ออกเป็น 5 ส่วนสำคัญ คือ 1. รูปลักษณ์ภายนอก 2. อารมณ์ความรู้สึก 3. การตระหนักในตนเอง 4. ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน 5. ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม ร่วมกับอีกส่วนหนึ่งคือ บริบททางสังคมของตัวละครหลัก ในการแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลหรือสภาพสังคมที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลัก เพื่อตีความและวิเคราะห์การนำเสนอภาพความเป็นชายของตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ อันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของมาร์ติน สกอร์เซซี่

บทที่ 5

วิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากตัวละครหลัก ในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

จากข้อมูลของการสร้างตัวละครหลักในบทที่ผ่านมา เป็นการแสดงให้เห็นถึงภามรวมของความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ และแง่มุมต่าง ๆ ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังของตัวละคร ที่ก่อให้เกิดการกระทำต่างๆ จนเกิดเป็นเรื่องราวของภาพยนตร์ ในบทนี้ผู้วิจัยจะอ้างอิงจากข้อมูลดังกล่าวในการวิเคราะห์ถึงภาพความเป็นชายจากตัวละครหลักในภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่อง

โดยแบ่งองค์ประกอบของตัวละครหลักในการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายออกเป็น 5 ส่วนสำคัญ คือ 1. รูปลักษณ์ภายนอก 2. อารมณ์ความรู้สึก 3. การตระหนักในตนเอง 4. ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน 5. ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม และอีกส่วนหนึ่งเป็น บริบททางสังคมของตัวละครหลัก โดยในส่วนนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดต่าง ๆ มาใช้ในการวิเคราะห์ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับภาพความเป็นชาย แนวคิดสตรีนิยม รวมถึงแนวคิดจิตวิเคราะห์ ในแง่ของปัจจัยภายในและสังคมที่ส่งผลต่อตัวละครหลัก อีกส่วนหนึ่งก็คือการใช้แนวคิดและทฤษฎีสัญญวิทยาประกอบกับแนวคิดเรื่องประพันธกร ในการตีความและวิเคราะห์การนำเสนอภาพความเป็นชายของตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ อันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของมาร์ติน สกอร์เซซี่

5.1 ตัวละครชาร์ลี แคปปา

5.1.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

รูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครชาร์ลี แคปปา ที่รับบทโดยฮาร์วี่ ไคเทล ในภาพยนตร์เรื่อง “ Mean Streets ” นั้นมีลักษณะของพระเอกในแบบ “ Anti-hero ” หรือการเป็นตัวละครหลักที่มีข้อบกพร่องในตนเอง เสมือนกับมนุษย์ปุถุชนทั่วไปที่มีทั้งด้านมืดและด้านสว่าง จากเนื้อหาของการสร้างตัวละครหลักจะเห็นว่าชาร์ลีเป็นชายหนุ่มเชื้อสายอิตาเลียน วัย 25 ปีที่หน้าตาดี และนิยมที่จะแต่งตัวให้ดูดีอยู่เสมอ โดยเครื่องแต่งกายที่เขานิยมสวมใส่คือชุดสากล สวมสูทและผูกเนคไท ตามแบบฉบับของอาชีพและฐานะที่มีหน้ามีตาในย่านชุมชนมาเฟียที่เขาอาศัยอยู่

แต่อย่างไรก็ตาม “ กล้ามเนื้อ ” เป็นสิ่งสำคัญต่อการนิยามอำนาจและความแข็งแกร่งของผู้ชาย ดังนั้นในฉากที่เป็นเวลาส่วนตัวเมื่อเขาอยู่ที่บ้าน ชาร์ลีมักจะสวมเสื้อกล้ามและกางเกงขาสั้นเพื่อแสดงให้เห็นถึงมัดกล้ามและความสมบูรณ์ของร่างกาย ดังเช่นที่ แทสเกอร์ (Tasker)[1] ได้อธิบายถึงความเกี่ยวพันระหว่างกล้ามเนื้อกับภาพยนตร์ว่าเป็นส่วนหนึ่งของจิตวิทยาผู้ชมที่ต้องการชมความเป็นชายผ่านกล้ามเนื้อ สืบเนื่องจากสังคมถูกควบคุมโดยผู้ชายเป็นใหญ่ อีกทั้งกล้ามเนื้อของพระเอกยังเป็นการบ่งบอกถึงการสะท้อนคุณค่าของคำว่า “ การอดกลั้น ” (Restraint) และ “ ความเหลือเฟือ ” (Excess) ที่พระเอกต้องได้รับการทดสอบในด้านใดด้านหนึ่ง เหมือนอย่างที่ชาร์ลีต้องต่อสู้กับความขัดแย้งภายในจิตใจของตนเอง

5.1.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

ชาร์ลี เป็นชายหนุ่มที่มีความรู้สึกผิดบาปอยู่ในใจตลอดเวลา จากการต้องอยู่ในโลกมาเฟียที่ขัดต่อความรู้สึกของเขาที่เคร่งศาสนา อีกทั้งการที่มีปมเอดิปุส (Oedipus Complex) จากการขาดพ่อที่เสียชีวิตในช่วงสงครามโลกและอยู่กับแม่มาโดยตลอด ด้วยการได้รับความดูแลจากลุงจิโอวานนี มาเฟียท้องถิ่นที่เป็นต้นแบบของภาพความเป็นชายในสังคมที่ชาร์ลีอาศัยอยู่ ซึ่งจากการที่ชาร์ลีได้รับการทะนุถนอมดูแลจากแม่ (เห็นได้จากการที่แม่ของเขายังจัดเตรียมเสื้อผ้าให้เขาแม้ว่าเขาจะโตเป็นหนุ่มแล้วก็ตาม) และการต้องอยู่ในกรอบ ระเบียบกฎเกณฑ์มากจนเกินไป จากการถูกออกคำสั่งและห้ามปรามในเรื่องต่างๆจากลุงของเขา เป็นสาเหตุหนึ่งของการรู้สึกผิดหรือการกลัวความผิดของชาร์ลี ซึ่งเป็นลักษณะบุคลิกภาพแบบ “ Guilt personality ” ตามแนวคิดของอีริกสัน[2] คือการที่ผู้ชายเกิดความรู้สึกผิดและพยายามที่จะหลบหนีความจริงนั้นด้วยการหลอกลวง หรือพยายามสร้างภาพบางอย่างเพื่อปกปิดความรู้สึกนั้น เช่นเดียวกับชาร์ลีที่พยายามแสดงออกในลักษณะของการช่วยเหลือและมีอำนาจเหนือกว่าจอห์นนี่ บอย

เหมือนอย่างที่สกอร์เซซี่กล่าวว่า[3] ชาร์ลีรู้ดีว่าศาสนาคือสิ่งที่ถูกต้องดีงามสำหรับเขา แต่เขามีความกลัวและอ่อนแอเกินไป ดังนั้นตลอดเวลาในภาพยนตร์ชาร์ลีจึงแสวงหาการให้อภัย (Seeking forgiveness) ไม่ว่าจะเป็นจากลุงของเขา จอห์นนี่ เทเรซ่า หรือแม้แต่พระเจ้า อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าชาร์ลีจะเป็นผู้ชายที่อ่อนแอและมีความรู้สึกไม่มั่นคงในจิตใจของตนเอง แต่การแสดงออกของ

---

[1] Yvonne Tasker, <u>Spectacular Bodies (</u>London: Routledge, 1993), p.75

[2] ศรีเรือน แก้วกังวาน, <u>จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2538), หน้า 42.

[3] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u> (Chicago : University of Chicago Press, 2008), p.269.

ความรู้สึกในตัวชาร์ลีนั้นยังคงมีภาพของความเป็นชายแบบเก่าที่ไม่แสดงอารมณ์ความรู้สึก ยกเว้นอารมณ์โกรธที่เขามักไม่พอใจต่อการกระทำของ จอห์นนี่ บอย อยู่เสมอ เป็นต้น

5.1.3 การตระหนักในตนเอง

ชาร์ลีเป็นผู้ชายที่พยายามตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริงของตนเอง ระหว่างความเป็นตัวของตัวเองที่ยึดมั่นและเคร่งครัดในศาสนากับโลกของความเป็นจริงข้างถนนในชีวิตของมาเฟียที่เต็มไปด้วยสิ่งผิดกฎหมาย เพศ และความรุนแรง ซึ่งเป็นบ่อเกิดของความรู้สึกผิดบาปในใจของเขา บ่อยครั้งที่ชาร์ลีพยายามดับไฟด้วยมือเปล่า ลักษณะดังกล่าวเป็นนัยถึงการรับรู้ถึงความรู้สึกเจ็บปวดหรือการทำโทษตนเองจากความรู้สึกผิดที่ก่อขึ้น หนังตอกย้ำความไม่มั่นคงในจิตใจของชาร์ลีให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นในฉากที่เขาไปพบกับลุงผู้เป็นมาเฟียของเขา ถึงแม้ว่าชาร์ลีจะต้องการคุมกิจการร้านอาหารและมีภาพของผู้ชายตามที่สังคมมาเฟียยอมรับ แต่เมื่อชาร์ลีเดินผ่านไปเข้าห้องน้ำทางด้านหลัง เขากลับพยายามล้างมือให้สะอาด เป็นการสื่อถึงความต้องการที่จะล้างความสกปรกของธุรกิจที่ไม่ใช่ภาพลักษณ์ที่แท้จริงของเขา แต่อย่างไรก็ตามชาร์ลียังคงเป็นผู้ชายที่เก็บกดหรือซ่อนความรู้สึกอ่อนแอของตนเองเอาไว้ในจิตใจ โดยแสดงออกมาในลักษณะของการช่วยเหลือ ปกป้องและคุ้มครองจอห์นนี่ บอย ตามแบบฉบับของผู้ชายแท้ที่สังคมยอมรับ

5.1.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

ในภาพยนตร์ได้นำเสนอภาพความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายด้วยกันบนรากฐานของมิตรภาพของเพื่อนสี่คนในชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีของนิวยอร์ก ซึ่งสกอร์เซซี่กล่าวว่าเปรียบเหมือนกับ “ ส่วนหนึ่งของตัวผมเอง ” (A Fragment of myself)[4] หากพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างชาร์ลีกับคนรอบข้างแล้วสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

1. มิตรภาพระหว่างเพื่อน คือความสัมพันธ์ระหว่างชาร์ลีกับโทนี่ ไมเคิล รวมถึงจอห์นนี่ด้วย ซึ่งความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าวเป็นค่านิยมของผู้ชายที่ชอบคบหาสมาคมกับผู้ชายด้วยกันและมีความผูกพันกันอย่างแน่นแฟ้น (Strong male bond and prefer company of men) แต่อย่างไรก็ตามความสัมพันธ์ดังกล่าวก็สร้างความรู้สึกผิดบาปให้กับชาร์ลีด้วยเช่นกัน เพราะโลกของมาเฟียขัดแย้งกับ

[4] Lee Lourdeaux, Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese (Philadelphia : Temple University Press, 1990), p.240.

ความรู้สึกภายในจิตใจของเขา ในตอนหนึ่งเขาโดนต่อว่าจากโทนี่ว่าอ่อนแอเกินกว่าที่จะอยู่ในแวดวงนี้ เพราะเชื่อคำที่พระในโบสถ์สอนมากเกินไป เหมือนอย่างที่ พอลลีน เคล (Pauline Kael)[5] เขียนไว้ในบทวิจารณ์ของเธอว่าทุกสิ่งที่ชาร์ลีทำในชีวิต ทำให้เขาเป็นคนบาป หนังใช้การจัดแสงเพื่อสื่อให้เห็นถึงมุมมองทางศีลธรรมของเขา ในโลกแห่งความเป็นจริงภายนอกหนังถ่ายภาพด้วยการใช้สีแบบธรรมดา แต่เมื่อชาร์ลีก้าวเข้าสู่โลกของมาเฟียหรือบาร์เหล้าของเพื่อนเขา หนังถูกฉาบด้วยสีแดงซึ่งเป็นสีของเพศ (Sex) เลือด (Blood) และความผิดบาป (Guilt)

2. ความสัมพันธ์ในแบบผู้ปกครอง จากปมแห่งความผิดและการตกอยู่ภายใต้อำนาจของลุงจิโอวานนีที่เปรียบเสมือนพ่อของเขา ชาร์ลีพยายามสร้างภาวะส่วนตัว (Ego state) ในลักษณะของ “ Nurturing Parent ” [6] หรือภาวะของการมีอำนาจเหนือผู้อื่น มีอำนาจในลักษณะของการปกป้อง ให้ความช่วยเหลือ ให้ความคุ้มครอง บนความสัมพันธ์ระหว่างเขากับจอห์นนี่ บอย แต่อย่างไรก็ตามความผิดบาปของเขาเกี่ยวเนื่องกับความภาคภูมิใจที่เขาหลอกลวงตัวเองไปวันๆ เพราะเมื่อถามว่าทำไมเขาถึงต้องยึดติดกับวัยรุ่นเลือดร้อนอย่างจอห์นนี่ ชาร์ลีตอบว่า “ มันเป็นลักษณะของครอบครัวที่ค่อนข้างซับซ้อน ” (“ It’s a family thing, it’s complicated.”) เสมือนกับผู้ใหญ่ที่มีภาระรับผิดชอบต่อเด็กคนหนึ่ง ชาร์ลีเชื่อว่าเขาต้องคอยปกป้องและระวังการเติบโตของจอห์นนี่ หากแต่ความเป็นจริงแล้ว เขาทำทั้งหมดเพื่อตนเองโดยใช้จอห์นนี่เป็นเครื่องมือที่จะนำพาให้เขาไปสู่พระเจ้า

5.1.5 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม</u>

การปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้ามของตัวละครหลักอย่างชาร์ลีในภาพยนตร์นั้นเกี่ยวข้องกับผู้หญิงสองคนคือ เทเรซ่า และ ไดแอน ที่ถูกมองด้วยลักษณะของการเป็นสาวบริสุทธิ์ (Virgin) และโสเภณี (Whore) ซึ่งเป็นตัวแปรที่รุกรานมโนธรรมในตัวชายหนุ่มและสร้างปมแห่งความรู้สึกผิดบาปให้กับชาร์ลีอีกทางหนึ่ง

1. เทเรซ่า เธอเป็นผู้หญิงที่เป็นตัวแทนของสาวบริสุทธิ์ เพราะแม้แต่ชื่อของเธอก็มีนัยให้นึกถึงนักบุญอย่างแม่ชีเทเรซ่าได้เช่นกัน ถึงแม้ว่าหนังจะนำเสนอตัวละครของเทเรซ่าว่าเป็นผู้หญิงทำงาน ซึ่งเป็นตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ หลังขบวนการเรียกร้องสิทธิสตรีเฟื่องฟูขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1970 หากแต่การปฏิสัมพันธ์ระหว่างเธอกับชาร์ลี ยังคงมีลักษณะของภาพความเป็นชายหญิงแบบเก่า

---

[5] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, pp.268-269.

[6] ลิขิต กาญจนาภรณ์, “ สรุปคำบรรยายจิตวิทยาเบื้องต้น, ” พิมพ์ครั้งที่9 (กรุงเทพฯ , 2538), หน้า 128. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ที่ผู้หญิงมีความอ่อนแอ (Weak) และต้องพึ่งพาผู้ชาย (Dependent) [7] จากการที่เธอมีโรคประจำตัวคือลมบ้าหมูและต้องคอยพึ่งพาชาร์ลีเสมอ หนังตอกย้ำภาพความเป็นชายแบบเก่าของชาร์ลีด้วยการมองผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศ ในฉากที่คนทั้งสองมีเพศสัมพันธ์กัน หนังถ่ายภาพขนาดใกล้มาก (Extreme close-up) ไปที่ดวงตาของชาร์ลีที่กำลังจ้องมองลอดฝ่ามือไปยังเรือนร่างที่เปลือยเปล่าของเทเรซ่า

ซึ่งลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับงานเขียนของ ลอร์รา มัลวี่ (Laura Mulvey)[8] ที่ศึกษาความเป็นชายกับทฤษฎีทางจิตวิทยาด้านการจ้องมอง (Gaze) โดยอธิบายถึงภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในมุมมองของเฟมินิสต์ ว่าวางภาพลักษณ์ของผู้หญิงเสมือนวัตถุทางเพศที่ถูกจ้องมองจากผู้ชายผู้มีความปรารถนาทางเพศตามลักษณะที่เธอเรียกขานว่าเป็น “ Fetishistic Scopophilia ” หรือความพึงพอใจที่ได้ถ้ามองแอบดูส่วนต่างๆของร่างกายผู้หญิงที่พวกเขาโปรดปราน นอกจากนั้นภาพยนตร์ยังสร้างด้วยมุมมองของกล้อง อันเป็นมุมมองของผู้ชายที่มีบทบาทในการควบคุมภาพยนตร์ ดังนั้นภาพของร่างกายผู้หญิงจึงทำหน้าที่เป็นวัตถุทางเพศของพระเอกในจอและวัตถุทางเพศของผู้ชมด้วย หนังตอกย้ำแนวคิดดังกล่าวด้วยบทสนทนาระหว่างคนทั้งสองหลังจากนั้น เมื่อเธอบอกรักเขาแต่เขาบอกว่าไม่ได้รักเธอและเรียกเธอว่า “ ตัวเมีย ” (“ A Cunt ”) ซึ่งเป็นคำแสลง ที่หมายถึงอวัยวะเพศของผู้หญิง ถึงแม้ว่าเขาจะไม่ได้จริงจังกับคำพูดนั้นมากนัก แต่ก็ได้แสดงให้เห็นถึงมุมมองของการดูถูกเพศหญิงของผู้ชายด้วยเช่นกัน

2. ไดแอน เป็นตัวเปรียบเทียบระหว่างเรื่องเพศกับความผิดบาปของผู้ชายอย่างชาร์ลีได้อย่างชัดเจน ในหลายๆ ฉากของหนังบ่งบอกว่าชาร์ลีแอบชอบหรือมีความสนใจในตัวนักเต้นระบำเปลื้องผ้าคนนี้ แต่ติดอยู่ที่ว่าเธอเป็นคนผิวดำ ซึ่งหมายความว่าเขาคงจะพัฒนาความสัมพันธ์ใดๆมากกว่าที่เป็นอยู่ไม่ได้ ดังนั้นในฉากหลังจากที่เขาขึ้นไปเต้นกับเธอบนเวที เขากลับมานั่งที่โต๊ะ จุดไฟและเอานิ้วของเขาลนที่เปลวเพลิง จึงเสมือนเป็นการทรมานตนเองต่อความผิดบาปดังกล่าว หรือในฉากที่เขาขับรถติดตามเธอในคืนหนึ่ง เขาพบว่าเธอยืนอยู่ที่มุมถนน ซึ่งดูเหมือนเธอจะทำงานเป็นโสเภณี เขาอยากที่จะเข้าไปหาเธอแต่เพราะปัญหาเรื่องเชื้อชาติเป็นอุปสรรคสำคัญที่เขาไม่สามารถจะฝ่าฟันไปได้[9]

จะเห็นว่าเรื่องเชื้อชาติและคนผิวสีนั้นมักถูกสอดแทรกในหนังของสกอร์เซซี่แทบจะทุกเรื่อง ซึ่งเป็นนัยที่สื่อประเด็นถึงการเหยียดผิวของตัวละครหลัก ในภาพยนตร์เรื่องนี้ถึงแม้ว่าชาร์ลีจะไม่ได้มี

---

[7] James A.Doyle, The Male Experience (Dubuque, Iowa: W.C. Brown, 1989), p.68.

[8] Laura Mulvy, “ Visual Pleasure and Narrative Cinema ” In Screen (ed.), The Sexual Subject (London : Routledge, 1992), pp.22-34

[9] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee (New York : Kentucky Press, 2005), p.171.

ความรู้สึกเช่นนั้น แต่สังคมและคนรอบข้างยังคงมีอคติในเรื่องเชื้อชาติ ไม่ว่าจะเป็นตำรวจผิวสีที่รับสินบน ผู้หญิงผิวสีที่เป็นโสเภณี หรือในฉากหนึ่งที่ชัดเจนซึ่งแสดงให้เห็นถึงภาพของผู้หญิงที่แตกต่างกันผ่านทางตัวละครเทเรซ่าที่เป็นผู้หญิงทำงานผิวขาว กับการดูถูกแม่บ้านของโรงแรมที่ถูกนำเสนอในลักษณะของทาสผิวดำ ซึ่งประเด็นดังกล่าวเป็นที่มาของการเรียกร้องสิทธิสตรีของกลุ่มสตรีนิยมผิวสี (Black feminism) ในช่วงทศวรรษที่ 1980 ที่มุ่งประเด็นทางเพศและการนำเสนอเพศสภาพระหว่างเชื้อชาติสู่บริบทในวงกว้างด้วย

5.1.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

อาจกล่าวได้ว่าบริบททางสังคมในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น มีความเกี่ยวพันกับตัวตนของสกอร์เซซี่เองอย่างลึกซึ้ง เพราะเป็นการถ่ายทอดให้เห็นวิถีชีวิตของผู้คนในย่านชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีของเมืองนิวยอร์ก* ผ่านทางมิตรภาพของผู้ชายสี่คน เหมือนอย่างที่เขาเคยกล่าวว่า “ ผมพยายามใส่ภาพของตัวเองและเพื่อนเก่าลงในภาพยนตร์เพื่อแสดงให้เห็นว่าพวกเราอยู่กันอย่างไรและมีชีวิตเช่นใดในลิตเติ้ลอิตาลีแห่งนี้”[10] แต่อย่างไรก็ตามเขากล่าวเพิ่มเติมว่า หัวใจหลักของเรื่องนั้นเกี่ยวพันกับศาสนามากกว่าเชื้อชาติ (“ has more to do with Catholicism than with being an Italian-American ”)

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าสภาพสังคมในย่านที่เขาอาศัยอยู่นั้นให้ความเคารพนบนอบแก่พวกมาเฟียท้องถิ่นไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการเคารพบาทหลวง ทำให้สกอร์เซซี่พบว่าโลกของอาชญากรรมนั้นยังคงดำรงอยู่อย่างเป็นปึกแผ่น และไม่อาจหลอมรวมกับใครได้ อีกทั้งการที่เขาเป็นคนที่มีโรคประจำตัวคือโรคหืดมาตั้งแต่ยังเด็ก จึงไม่อยู่ในฐานะที่จะแข็งขืนหรือต่อต้าน แต่การโอนอ่อนผ่อนตามก็ยิ่งก่อให้เกิดความขัดแย้งภายในจิตใจเพิ่มมากขึ้น เช่นเดียวกับชาร์ลี แคปปา ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้ ที่เขาต้องกระอักกระอ่วนใจ (Ambivalence) จากการที่ต้องเลือกระหว่างภาพมาเฟียที่สังคมกำหนดบทบาทให้เขาเป็น กับความเป็นปัจเจกชนที่เคร่งครัดในศาสนา ประกอบกับความรักที่ตั้งอยู่บนความแตกต่างระหว่างเชื้อชาติด้วย

---

* ชุมชนลิตเติ้ลอิตาลี เป็นย่านชุมชนชาวอิตาเลียนขนาดใหญ่ในเมืองแมนฮัตตันของมหานครนิวยอร์ก ซึ่งมีรากฐานมาจากกลุ่มผู้อพยพชาวอิตาเลียนที่เข้ามาตั้งรกรากตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1890 - 1900 โดยส่วนใหญ่เป็นผู้ที่นับถือศาสนาคริสถ์นิกายโรมันคาธอ-ลิก ถึงแม้ว่าชาวอิตาเลียนเหล่านี้จะเป็นคนยุโรปที่มีผิวขาว แต่พวกเขาถูกมองว่าเป็นเพียงคนต่างด้าว หรือ ชนชั้นล่างในสังคม เพราะเป็นผู้ที่ไร้การศึกษาและไม่สามารถพูดภาษาอังกฤษได้ ดังนั้นการปลูกฝังค่านิยมหรือจริยธรรมต่างๆ จึงมาจากภายในครอบครัวหรือในหมู่พวกพ้องของตน โดยมีผู้อาวุโสของชุมชนทำหน้าที่เสมือนผู้รักษากฎหมายที่ช่วยสะสางปัญหาที่เกิดขึ้น โครงสร้างทางสังคมในลักษณะนี้เองที่ถูกมองว่าเป็นบ่อเกิดของการเกิดแก๊งอาชญากรรม ความรุนแรง หรือ กลุ่มผู้มีอิทธิพลต่างๆ ขึ้นในสังคม ซึ่งภาพลักษณ์ดังกล่าวนี้มักได้รับการสะท้อนให้เห็นในภาพยนตร์แนวแกงสเตอร์ของฮอลลีวู้ดเรื่อยมา

[10] Richard A. Blake, <u>Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee</u>, p.170.

5.2 ตัวละครทราวิส บิคเคิล

5.2.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

ตัวละครทราวิส บิคเคิล ที่รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร ในภาพยนตร์เรื่อง " Taxi Driver " นั้น เป็น " ชายหนุ่มอายุ 26 ปี รูปร่างผอม มีความก้าวร้าว โดดเดี่ยว และเปลี่ยวเหงา ภายนอกเขาเป็นคนหน้าตาดูดีถึงขั้นหล่อ ยามยิ้มดูไร้เดียงสาและสดใส แต่เบื้องหลังรอยยิ้มนั้น รอบดวงตาดำขลับคู่นั้น หรือแม้แต่ใต้กระดูกโปนบนใบหน้านั้น เราจะเห็นได้ถึงร่องรอยของชีวิตที่เต็มไปด้วยความหวาดกลัว ว่างเปล่า และเดียวดาย ดูราวกับเขาเดินทางมาจากดินแดนที่มีแต่ความเหน็บหนาวและผู้คนที่ไม่ค่อยเอ่ยปากทักกัน แม้ยามที่เขาขยับหัวหรือเปลี่ยนสีหน้า ดวงตาของเขาก็ยังคงแน่นิ่ง ไม่กะพริบและยังคงทอดไปอย่างไร้จุดหมาย " [11]

จากลักษณะภายนอกของตัวละครทราวิส ตามที่ได้ถูกบรรยายไว้ในบทภาพยนตร์และที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น จะเห็นว่ามีลักษณะของภาพความเป็นชายแท้หรือตามแบบฉบับของผู้ชายดั้งเดิม (Traditional Male) ซึ่งสามารถแบ่งองค์ประกอบของการพิจารณาออกได้เป็น

1. รูปร่างหน้าตา ทราวิสเป็นคนหนุ่ม ผิวขาว อายุ 26 ปี ซึ่งเป็นช่วงวัยของผู้ชายที่มีอิสระ เสรีทางด้านความคิดและความเป็นปัจเจกบุคคล ความหนุ่มของทราวิสยังถูกนิยามตามมาด้วยความหล่อและการมีเสน่ห์ (Charisma) โดยเมื่อพิจารณาถึงบุคลิกของทราวิสแล้ว จะเห็นว่ามีคุณสมบัติตรงตามกับลักษณะของตัวละครที่มีเสน่ห์ดึงดูด ทั้ง 6 ประการที่ เออร์วิน ชิฟเฟอร์ (Irvine Schiffer)[12] ได้กล่าวไว้ คือ

- การเป็นคนที่แปลกแยก เปล่าเปลี่ยว โดดเดี่ยว ชวนให้รู้สึกเศร้า (An element of foreignness) จากการที่เขาต้องอยู่ตัวคนเดียวและล้มเหลวจากการปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอกหรือคนรอบข้าง
- การเป็นคนที่มีข้อบกพร่องในตนเอง ไม่สมบูรณ์แบบ (A Subtle Imperfection)
- มีความมุ่งมั่นที่จะปฏิบัติภารกิจบางประการ (A Calling of Sense of Mission) คือความต้องการที่จะชำระล้างเมืองอันโสมมของเขาให้สะอาด

---

[11] Paul Schrader, <u>Taxi Driver</u> (London : Faber and Faber, 1990), p.1.

[12] Ken Dancyger and Jeff Rush, <u>Alternative Scriptwriting</u>, 2nd ed.(Boston: Focal Press, 1995), p.114.

- มีความก้าวร้าวหรือสุดขั้วต่อบางสิ่งบางอย่าง (Polarized Aggression or Intensity) คือ มุมมองและทัศนคติของเขาที่มีต่อสังคมและผู้คนที่เป็นต้นเหตุของความสกปรก ไม่ว่าจะเป็น คนดำ โสเภณี หรือพวกค้ายาเสพติด
- มีความลึกล้ำทางเพศ (A Sexual Dimension) และสามารถโน้มน้าวใจผู้อื่น (The Ability to Convince Others) เห็นได้จากการที่เขาสามารถสร้างความสนใจให้แก่เบ็ทซี่ได้ตั้งแต่แรกพบและสามารถใช้วาทศิลป์ในการชวนให้เธอไปเที่ยวกับเขาได้

2. ร่างกายและกล้ามเนื้อ จะเห็นว่าตัวละครหลักจะมีกล้ามเนื้อหรือร่างกายที่สมบูรณ์ และสะท้อนความเป็นชายอย่างเต็มที่ เพราะกล้ามเนื้อเป็นตัวแทนของความเป็นชาย[13] ความเข้มแข็งและความแข็งแกร่ง ผู้ชายที่มีกล้ามเนื้อจึงหมายความถึงผู้ชายที่มีอำนาจ ผู้ชมจึงเห็นทราวิสในฉากที่เขาเตรียมพร้อมร่างกาย ด้วยการมุ่งมั่นออกกำลังกาย วิดพื้น เพื่อให้เกิดกล้ามเนื้อและสามารถออกไปจัดการกับผู้ร้ายในสังคมตามความคิดของเขา ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นความคิดของผู้ชายแบบเก่าหรือความหมายของสังคมในอดีตที่ยึดถือกำลังเป็นเครื่องตัดสินปัญหา กล้ามเนื้อของผู้ชายจึงเป็นตัวแทนของการแก้ไขปัญหาด้วยเช่นกัน

5.2.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

ทราวิส บิคเคิล เป็นชายหนุ่มที่มีความแปลกแยกจากสังคมอย่างสิ้นเชิง (Total Isolation) เขาคิดว่าตนเองคือคนสะอาดที่อยู่ท่ามกลางผู้คนและสังคมที่สกปรก และเมื่อเขาจมอยู่กับความหลงละเมอ (Delusions) นี้มากขึ้น เขาแสดงบทบาทของตัวเองในลักษณะของพระผู้ไถ่กู้* (The role of a messiah) ที่มีภารกิจในการชำระล้างเมืองและมนุษย์ให้สะอาด[14] ซึ่งอารมณ์และความรู้สึกที่ชัดเจนของเขาสามารถแบ่งออกได้เป็น อารมณ์ของความรู้สึกแปลกแยกหรือแตกต่าง (Alienation) อารมณ์ของความเหงา (Loneliness) และอารมณ์ที่ก้าวร้าวรุนแรง (Aggressive)[15]

1. อารมณ์ของความรู้สึกแปลกแยกหรือแตกต่าง คือความรู้สึกขัดแย้งระหว่างความเป็นปัจเจกชน (Individual) กับกรอบของสังคม (Social setting) เพราะในขณะที่เขาพยายามกันตัวเองให้ออกห่างจากโลกอันสกปรกที่เขาเกลียดชัง แต่อาชีพของการเป็นคนขับแท็กซี่ นำพาให้เขาเข้าไปเป็นส่วน

---

[13] Yvonne Tasker, <u>Spectacular Bodies</u> , p.75

[*] ในศาสนาคริสต์บางนิกายคำว่า “ Messiah ” แปลความว่า “ พระผู้ช่วยให้รอด ”

[14] Richard A. Blake, <u>Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee</u>, p.194.

[15] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.273.

หนึ่งในนั้น หนังแสดงให้เห็นถึงอาการแปลกแยกของทราวิสด้วยจังหวะการเคลื่อนไหวของการถ่ายภาพในแบบไฮสปีด (Hi-speed) เพื่อให้ได้ภาพที่ออกมาช้าลง ในฉากที่เขาเดินอยู่ท่ามกลางฝูงชน ซึ่งกลายเป็นนัยที่บ่งบอกถึงการ “ แยกตัว ” ออกมาจากโลกรอบข้างของเขา

2. อารมณ์ของความเหงา เป็นผลพวงและบาดแผลมาจากสงครามเวียดนามที่ผ่านพ้น อดีตวีรบุรุษสงครามผู้ได้รับเหรียญอย่างเขากลับมาบ้านอย่างไร้ค่าและไม่ได้รับการยอมรับ ประกอบกับปฏิสัมพันธ์ที่ล้มเหลวกับคนรอบข้างไม่ว่าจะเป็นการอยู่คนเดียวในห้องพัก ในรถแท็กซี่ หรือแม้แต่การแยกตัวจากเพื่อนร่วมงาน ทำให้เขาเกิดความเหงาและเปล่าเปลี่ยวทั้งในเรื่องสังคมและกามารมณ์ จนเกิดเป็นกลไกการป้องกันตัว (Defense Mechanism) ในลักษณะการเก็บกด (Depression) คือการเก็บกดความรู้สึกหรือความคับข้องใจที่เขามีต่อคนและสังคม จนเมื่อทราวิสรู้สึกว่าไม่มีใครสามารถบรรเทาหรือแก้ไขความคับข้องใจให้เขาได้ เขาจึงจัดการเรื่องนี้ด้วยตนเองด้วยการระบายออกที่ก้าวร้าว

3. อารมณ์ก้าวร้าวรุนแรง การแสดงออกถึงความรู้สึกและความคับข้องใจของทราวิสด้วยความรุนแรงนั้น ถือว่ามีลักษณะของความเป็นผู้ชายแบบเก่าในการแสดงออกถึงอำนาจหรือพลังที่ยิ่งใหญ่ด้วยการใช้ความเข้มแข็งทางด้านร่างกายและความก้าวร้าวรุนแรง[16] ซึ่งความรุนแรงนั้นถือได้ว่าเป็นคุณสมบัติสำคัญของความเป็นชายประการหนึ่ง[17] เมื่อพิจารณาถึงอารมณ์ในลักษณะดังกล่าวตามแนวคิดของฟรอยด์ จะพบว่าทราวิสเป็นชายหนุ่มที่มีตนเบื้องต้น (Id) สูง คือการมีแรงผลักดันในทางก้าวร้าวรุนแรงตามสัญชาตญาณ (Aggressive drive) และแรงผลักดันทางเพศ (Sex drive) จากการถูกปฏิเสธจากสังคมและผู้หญิงที่เขารัก ซึ่งเป็นส่วนของจิตที่กระตุ้นให้เขาแสดงพฤติกรรมตามความต้องการของตนเอง[18] นอกจากนั้นหนังยังตอกย้ำความเป็นชายด้วยการใช้อาวุธปืน ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นลูกผู้ชายและเป็นตัวแทนของอำนาจ ในการปราบปรามเหล่าร้ายของเขาในฉากไคลแมกซ์ของภาพยนตร์ด้วย

เป็นที่น่าสังเกตว่าอารมณ์และความรู้สึกของทราวิสมีลักษณะของภาพความเป็นชายที่คล้ายคลึงกับพระเอกในภาพยนตร์บุกเบิกตะวันตกคือการเป็นชายชาตรีที่เข้าไปยังแดนเถื่อน (Savage) เปรียบได้กับเมืองแมนฮัตตันในภาพยนตร์ที่เต็มไปด้วยสิ่งสกปรกตามความคิดของเขาและรอคอยให้พระเอกเข้าไปปรับปรุงแก้ไขด้วยอาวุธปืนและความรุนแรง ก่อนที่ในตอนจบจะปฏิเสธความรักและขี่ม้าไปตาม

---

[16] Marie Richmond-Abbott, Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle, p.9.

[17] Susan Jeffords, “ The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties ” in Film Theory goes to the Movies, ed. Jim Collins, Hilary Radner and AVA Preacher Collins (New York: Routledge, 1993), p.246.

[18] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 34.

วิถีทางของตนเอง เช่นเดียวกับทราวิสที่ปฏิเสธความสัมพันธ์ที่เบ็ทซี่หยิบยื่นให้ แล้วขับแท็กซี่ต่อไปตามทางของตน

5.2.3 การตระหนักในตนเอง

ทราวิสเป็นชายหนุ่ม ที่ไม่สามารถตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริง (Inner Image) ของตนเอง เขาไม่รู้ความหมายของการปฏิสัมพันธ์หรือวิธีการเข้าสังคม ตามแนวคิดของอีริกสัน ทราวิสเป็นผู้ชายที่มีปัญหาในช่วงชีวิตของการแสวงหาอัตลักษณ์แห่งตนเองเพื่อที่จะรู้จักตนเองในแง่มุมต่าง ๆ เช่นความชอบ ความสนใจหรือความปรารถนาในชีวิต เราจะเห็นเขามาสมัครเป็นคนขับแท็กซี่เพียงเพราะนอนไม่หลับและต้องการฆ่าเวลาให้หมดไป เขากันตัวเองออกจากสังคมที่สกปรกด้วยความคิดว่าเขาคือผู้บริสุทธิ์หรือคนสะอาด ตามคำบอกกล่าวของเขากับคนคุมอู่รถแท็กซี่ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะอาการ “ Identity Crises ” หรือ “ Identity Diffusion ”[19] คือการเป็นคนหนุ่มที่หลงลืมตนและมีตนอันสับสนโดยไม่สามารถประสานอัตลักษณ์แห่งตนเองกับโครงสร้างของสังคมได้ ซึ่งส่งผลให้เขาเป็นคนที่ว้าเหว่ รู้สึกว่าตนถูกทอดทิ้งหรือไม่ได้รับการยอมรับ จนเกิดการแสดงออกที่รุนแรง

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า การที่ทราวิสไม่สามารถตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริง จากการกลัวโลกที่คับแคบของเขา (Claustrophobic world) กลับกลายเป็นความผิดปกติทางจิตอย่างสมบูรณ์ (Complete Insanity)[20] จนเกิดเป็นความหมกมุ่นกับตัวเองและความโดดเดี่ยว ทราวิสจึงมองหาชีวิตใหม่ ตัวตนใหม่ด้วยการเป็นผู้ช่วยเหลือ (Savior) โสเภณีเด็กให้พ้นจากชีวิตที่เขาคิดว่าโหดร้าย หรือการคิดลอบสังหารนักการเมืองผู้ลงสมัครรับเลือกตั้งเป็นประธานาธิบดี ซึ่งเป็นสิ่งที่ทราวิสมองว่าเป็นต้นเหตุของปัญหาสังคมไม่ว่าจะเป็นการว่างงาน การคอรัปชั่น อาชญากรรม สงคราม หรือโรคระบาดต่างๆ เหตุการณ์นองเลือดในตอนท้ายของภาพยนตร์ที่ทำให้ทราวิสกลายเป็นวีรบุรุษนั้น จึงเปรียบเสมือนการทำลายล้าง (Destructive) เพื่อไขว่คว้าหาหนทางไถ่บาป (Cathartic Salvation) ให้กับจิตวิญญาณของตนเอง

5.2.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

จากความเป็นผู้ชายที่โดดเดี่ยวและแปลกแยกของทราวิส เหตุการณ์ในภาพยนตร์จึงไม่มีลักษณะของปฏิสัมพันธ์หรือความสัมพันธ์ระหว่างทราวิสกับผู้ชายคนอื่นในฐานะของมิตรภาพและ

---

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 44.

[20] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.273.

เพื่อนสนิท หนังวางตำแหน่งของผู้ชายรอบข้างทราวิสบนรากฐานของเพื่อนร่วมอาชีพและการเป็นศัตรู สำหรับเพื่อนร่วมอาชีพนั้น เป็นการพบปะกันเพียงชั่วครั้งชั่วคราวในร้านกาแฟเล็กๆแห่งหนึ่ง ที่คนขับแท็กซี่จะมานั่งพูดคุยกัน หากแต่ทราวิสก็ยังมีพื้นที่ส่วนตัว และนั่งแยกออกจากคนพวกนั้น ในส่วนของการเป็นศัตรู จะเห็นว่าเกิดจากความขัดแย้งภายในจิตใจของทราวิสเอง ในการมองว่าผู้อื่นเป็นคนสกปรกและบ่อเกิดของปัญหาสังคม ไม่ว่าจะวุฒิสมาชิกพาเลนไทน์ที่เขาต้องการลอบสังหารหรือการฆ่าแมงดาคุมซ่องเพื่อช่วยโสเภณีอายุน้อยอย่างไอริสให้รอดพ้นจากสภาพที่เป็นอยู่

นอกจากลักษณะดังกล่าวข้างต้นแล้ว หนังยังมีการนำเสนอตัวละครชายผิวสี เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการเหยียดผิวของตัวละครอย่างทราวิสด้วย ไม่ว่าจะเป็นฉากที่ทราวิสนั่งอยู่ในร้านกาแฟที่เต็มไปด้วยคนผิวดำที่อาจเป็นคนค้ายาหรือแมงดา หนังใช้ภาพแทนสายตา (POV Shot) ของทราวิสในการส่อให้เห็นถึงความรู้สึกภายในร่วมกับการถ่ายภาพใกล้ (Close-up) ของยาลดกรดที่ปะทุอย่างดุเดือดอยู่ในแก้วน้ำ เหมือนกับอารมณ์ของทราวิสที่มีความรู้สึกอย่างสุดขั้วต่อคนผิวดำอย่างชัดเจนโดยไม่จำเป็นต้องใช้บทสนทนาเลยแม้แต่น้อย หรือในฉากที่เขาจ่อยิงคนผิวดำที่เข้ามาปล้นสินค้าในร้านสะดวกซื้ออย่างไม่ลังเล และไม่มีผลกระทบต่อความรู้สึกของเขาหลังจากนั้น เหล่านี้เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงภาพความเป็นชายของสังคมตะวันตกโดยเฉพาะในสหรัฐอเมริกาที่ให้ความสำคัญแก่คนผิวขาว และถูกนิยามความหมายด้วยคำว่าฉลาดหรือกล้าหาญ ในทางกลับกันคนผิวดำหรือผิวสีถูกนิยามว่าโง่หรือเป็นศัตรูที่ก่อให้เกิดปัญหา ซึ่งเราพบว่าลักษณะดังกล่าวมักถูกสอดแทรกในหนังของสกอร์เซซี่แทบทุกเรื่อง

5.2.5 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม</u>

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างทราวิสกับเพศตรงข้ามในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีความชัดเจนในแง่ของทัศนคติที่ผู้ชายมีต่อผู้หญิง ตัวละครอย่างทราวิสเป็นผู้ชายที่หลงใหลในตัวผู้หญิง แต่ไม่รู้วิธีการที่จะเกี่ยวข้องกับพวกเธอ อีกทั้งยังแบ่งผู้หญิงออกเป็น สาวบริสุทธิ์ (Virgin) กับ โสเภณี (Whore) อย่างชัดเจน ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นมุมมองของผู้ชายแบบเก่าที่มองผู้หญิงแบบสรุปเหมารวมเป็นสองด้านคือดีกับเลว (Good girl / Bad girl) โดยไม่มองถึงความต่างระหว่างบุคคล[21] สกอร์เซซี่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า[22]

---

[21] Marie Richmond-Abbott, <u>Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle</u>, p.9.

[22] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.44.

“ มันเป็นปมระหว่างเทพธิดากับโสเภณี (Goddess and Whore) ตัวละครทราวิสมีความหลงใหลรักใคร่ในตัวผู้หญิง แต่เขาไม่สามารถเข้าใกล้หรือติดต่อกับพวกเธอในระดับของความเป็นมนุษย์ (Human Level) หรือระดับของความสัมพันธ์ทางเพศ (Sexual level) ได้ ”

ในฉากแรกที่เขาแอบมองเบ็ทซี่ ผู้หญิงทำงานที่เป็นตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ ที่ปรากฏตัวในชุดขาวบริสุทธิ์ ซึ่งทราวิสเปรียบเปรยเธอเหมือนกับนางฟ้าที่ออกมาจากกลุ่มคนที่สกปรกและคนพวกนั้นไม่สามารถที่จะแตะต้องเธอได้ แต่สำหรับคนสะอาดอย่างเขา เขาตัดสินใจที่จะเข้าหาเธอ เมื่อทราวิสไปหาเบ็ทซี่ที่สำนักงานเพื่อชวนเธอออกเดท ในฉากนั้นหนังใช้มุมกล้องสื่อถึงภาวะของตัวละครด้วยการถ่ายทราวิสด้วยมุมต่ำ (Low Angle) เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงอำนาจและการครอบงำ (Power and Dominance) ที่ผู้ชายมีต่อผู้หญิง ประกอบกับบทสนทนาแรกที่เขาพูดกับเธอว่า “ คุณเป็นผู้หญิงที่สวยที่สุดเท่าที่ผมเคยเห็น ” ตัวละครเบ็ทซี่จึงถูกถ่ายด้วยมุมสูง (High angle) หรือในระดับสายตา (Eye Level) ของทราวิส ที่ลุ่มหลงในเสน่ห์ของชายหนุ่มและตกลงที่จะไปเที่ยวกับเขา

แต่หลังจากความล้มเหลวในการปฏิสัมพันธ์กับเบ็ทซี่ เขาเปลี่ยนเป้าหมายจาก “ Goddess ” ไปยัง “ Child Goddess ” หรือเทพธิดาเด็กซึ่งถูกแทนด้วยตัวละครของไอริส โสเภณีเด็กอายุ 12 ปี ที่เขาพยายามช่วยเหลือ แต่เธอก็อยู่เกินเอื้อมสำหรับเขาเช่นกัน สกอร์เซซี่กล่าวว่า มีเทียนมากมายในห้องนอนของไอริส เธอเปรียบเสมือนกับนักบุญสำหรับทราวิส เขาไม่สามารถจินตนาการได้ถึงสิ่งที่พวกแมงดาปฏิบัติกับเธอ ซึ่งก่อนที่เขาจะไปแก้แค้นให้กับเธอ มันเหมือนกับการที่เขาได้ชำระล้างตนเองให้สะอาด เหมือนอย่างในหนังเรื่อง “ The Virgin Spring ” (1960) ของอิงมาร์ เบิร์กแมน (Ingmar Bergman) ที่ตัวละครหลักซึ่งรับบทโดย แมกซ์ ฟอน ซีโดว์ (Max Von Sydow) เฆี่ยนตัวเองก่อนที่เขาจะออกไปแก้แค้นให้กับการตายของลูกสาว[23]

มีจุดหนึ่งที่น่าสนใจในบทสัมภาษณ์ตอนหนึ่งของสกอร์เซซี่ที่ว่า[24] เขามองหนังเรื่องนี้ว่าเป็นหนังเฟมินิสต์ของเขาอย่างแท้จริง ไม่จำเป็นที่หนังเฟมินิสต์จะต้องมีตัวละครหลักเป็นผู้หญิง เพราะใน “ Taxi Driver ” คือเรื่องของผู้ชายที่ไม่สามารถติดต่อสื่อสารกับผู้หญิงได้ จากการใช้ความรุนแรงห้าวหาญแบบผู้ชาย ตามความคิดของผู้ชายแบบเก่าในบทสรุปของหนัง ที่คิดว่า ผู้ชายที่ดีกว่าคือผู้ชายที่สามารถใช้กำลังในการตัดสินปัญหา ซึ่งหนังทั้งเรื่องแสดงให้เห็นเช่นนั้น และได้ก่อให้เกิดปัญหากับผู้ชายอย่างทราวิสด้วยการถูกแรงผลักดันไปมาระหว่างเทพธิดากับโสเภณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฉากหนึ่งของภาพยนตร์ เมื่อทราวิสทำทีเป็นพูดโทรศัพท์ปรับความเข้าใจกับเบ็ทซี่ กล้องค่อย ๆ แพน (Pan)

---

[23] Ibid., p.45.

[24] Ibid., p.46.

หนีห่างจนเขาหลุดกรอบภาพและแช่ทิ้งไว้ให้เห็นทางเดินที่ว่างเปล่า เพราะมันเจ็บปวดเกินไปที่จะได้ดูการถูกปฏิเสธของผู้ชาย

5.2.6 บริบททางสังคมของตัวละครหลัก

อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น มีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้นอย่างลึกซึ้ง ตัวละครทราวิส บิคเคิล คืออดีตนาวิกโยธินที่เป็นเหยื่อหรือได้รับบาดแผลจากสงครามเวียดนามที่ถูกตัดขาดออกจากสังคมอเมริกันและต้องแบกรับกับความเจ็บป่วยทางจิตภายในตัวเอง ซึ่งถูกระบายออกมาด้วยความรุนแรง ในฉากสำคัญที่ทราวิสมองดูตนเองในกระจกพร้อมปืนในมือและพูดกับตัวเองว่า “ แกพูดกับฉันหรอ ” (“ Are you talking to me ? ”) เสมือนเป็นสิ่งที่ทุกคนเคยพูดกับทราวิส ไม่ใช่ตัวเขา ซึ่งมีต้นเหตุมาจากช่องโหว่ขนาดใหญ่หรือความแตกต่างทางด้านการสื่อสารที่เขาได้รับจากเวียดนาม (Repatriation from Vietnam) นัยหนึ่งสกอร์เซซี่กำลังบอกว่าความรุนแรงคือสภาพดั้งเดิม (Precondition) ของทราวิสก่อนที่จะกลับเข้าสู่สังคมอเมริกัน ที่ซึ่งศีลธรรมอันดีถูกทำให้เลวลงด้วยความเหงาและการติดต่อสื่อสารที่เป็นผลบังคับให้เกิดการกระทำ ไม่ใช่ความรักหรือความเมตตาในจิตวิญญาณของมนุษย์ หนังตอกย้ำอาการหวาดระแวง (Paranoid) และการแปลกแยกจากสังคมของทราวิส ด้วยประโยคต่อจากนั้นที่เขาพูดว่า “ ฉันคือคนเดียวที่อยู่ที่นี่ ” (“ I am the only one here.”) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสิ้นหวังต่อความต้องการในการติดต่อกับสังคมที่เขามองเห็นอยู่รายล้อมรอบตัวแต่ไม่สามารถเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในนั้นได้

สกอร์เซซี่ และ พอล ชเรเดอร์ ได้วิพากษ์วิจารณ์ ความเสื่อมโทรมของสังคมอเมริกันในช่วงทศวรรษที่ 1970 โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเย้ยหยันเกี่ยวกับเรื่องอื้อฉาวในคดีวอร์เตอร์เกต (Watergate) ของประธานาธิบดีริชาร์ด นิกสัน (Richard Nixon) การตีแผ่ความจริงเกี่ยวกับสงครามเวียดนามหรือการปฏิเสธระบบสังคมและการเมืองของสหรัฐอเมริกา ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของแทสเกอร์ (Tasker) ที่กล่าวว่าหลังจากที่สหรัฐอเมริกาพ่ายแพ้ในสงครามเวียดนาม ส่งผลให้คนอเมริกันเริ่มไม่เชื่อในรัฐและเริ่มไขว่คว้าหาชัยชนะ ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ในช่วงเวลานี้ จึงได้สร้างภาพของตัวละครหลักที่เป็นชายผู้เก่งกล้าสามารถ นัยหนึ่งเพื่อทดแทนอุดมการณ์ที่ขาดหายไป หรือการอุปโลกน์ว่าอเมริกาเป็นฝ่ายชนะในสงครามเวียดนาม (Re-run of Vietnam in which American win) ถึงแม้ว่าตัวละครหลักอย่างทราวิสจะไม่ได้มีลักษณะตามแบบฉบับของวีรบุรุษ (Anti-Hero) แต่การที่ตัวละครหลักยังมีลักษณะของการขบถต่อรัฐ (Anti-government) หรือการขบถต่อสังคม ก็สามารถสะท้อนภาพความเป็นชายในช่วงเวลาดังกล่าวได้ชัดเจนเช่นเดียวกัน

5.3 ตัวละครจิมมี่ ดอยล์

5.3.1 รูปลักษณ์ภายนอก

ตัวละครจิมมี่ ดอยล์ ที่รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร ในภาพยนตร์เรื่อง “New York, New York” เป็นชายหนุ่มชาวอเมริกัน เชื้อสายไอริช อดีตทหารผ่านศึกที่กลับจากสงครามมาหาชื่อเสียงด้วยการเป็นนักดนตรีในมหานครนิวยอร์ก ลักษณะภายนอกของเขาเป็นผู้ชายที่ตึงตัง โผงผาง และ ชอบแสดงอาการก้าวร้าว โดยรูปลักษณ์ภายนอกของพระเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น แพทริค ฟิลลิปส์ (Patrick Phillips)[25] เขียนไว้อย่างน่าสนใจในการศึกษาเกี่ยวกับประเภทของภาพยนตร์ (Genre) ว่า “ New York, New York ” นั้น มีความเกี่ยวพันและเชื่อมโยงกับตัวตนของผู้กำกับมากกว่าที่จะดำเนินตามขนบของภาพยนตร์เพลงในแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิกโดยทั่วไป ถึงแม้ว่าหนังจะสร้างขึ้นด้วยความคารวะ (Homage) หนังเพลงในอดีต แต่ความอิ่มเอมและเบิกบานใจถูกบดบังด้วยภาพของผู้ชายที่หมกมุ่นอยู่กับตัวเอง และชีวิตที่มืดหม่นในภาวะคับขันของผู้ชาย ซึ่งฟิลลิปส์แสดงให้เห็นด้วยตารางเปรียบเทียบภาพลักษณ์ของพระเอกในภาพยนตร์ประเภทที่เน้นความรุนแรงของผู้ชาย เช่น ภาพยนตร์แนวแกง-สเตอร์ หรือ ภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตก กับลักษณะของพระเอกในภาพยนตร์เพลงโดยทั่วไป ดังนี้ (ดูตารางที่ 5.1)

จากตารางจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าลักษณะภายนอกของตัวละครจิมมี่ ดอยล์ เป็นผู้ชายในแบบฉบับของภาพยนตร์แนวแกงสเตอร์ที่สกอร์เซซี่ถนัด มากกว่าจะเป็นภาพของผู้ชายที่สวยงามตามที่ปรากฏในภาพยนตร์เพลงโดยทั่วไป ซึ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นภาพลักษณ์ของผู้ชายแบบเก่าที่ยึดถือความเป็นปัจเจกบุคคลและเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางในการแสดงถึงอำนาจและการครอบงำ หากแต่ภาพลักษณ์ดังกล่าวไม่ได้ถูกนำเสนอในลักษณะของการยกย่องเชิดชู แต่เป็นการเปรียบเทียบให้เห็นถึงภาวะของการมีอำนาจและไร้ซึ่งอำนาจ จากการทำลายตัวเอง (Self-Destructive) ของตัวละครหลักได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

---

[25] Patrick Phillips, “ Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema ” in Jill Nelmes (ed.), An Introducton to Film Studies 2nd ed. (London: Sage, 1992), pp.165-166.

ตารางที่ 5.1 **ตารางเปรียบเทียบภาพลักษณ์ของพระเอกในภาพยนตร์ประเภทที่เน้นความรุนแรงของผู้ชายกับลักษณะของพระเอกในภาพยนตร์เพลงโดยทั่วไป**

Genre of order (Gangster, Western)	**Genres of integration (Musical, Comedies)**
พระเอกมีความเป็นปัจเจกบุคคล (ให้ความสำคัญกับผู้ชาย) Individual (Male Dominant)	เป็นคู่หรือเป็นหมู่คณะ (ให้ความสำคัญกับผู้หญิง) Couple or collective (Female Dominant)
พระเอกอยู่ในสังคมที่เต็มไปด้วยการประชันขันแข่ง (Contested space)	พระเอกอยู่ในสังคมที่เจริญและเป็นอารยะ (Civilized space)
แสดงออกถึงความขัดแย้งภายในด้วยความรุนแรงภายนอก (Externalized : expressed through violent action)	มีความขัดแย้งภายในและแสดงออกผ่านอารมณ์ความรู้สึก (Internalized : expressed through emotion)
จบลงด้วยการกำจัดออกไป หรือ ความตาย (Elimination : Death)	จบลงด้วยการห่อหุ้มไว้ด้วยความรัก (Embrace : Love)
ความแข็งแกร่งห้าวหาญตามแบบฉบับของผู้ชายเป็นแบบแผนของพฤติกรรม (Macho code of behavior)	ความอ่อนโยนหรือความนุ่มนวลเป็นแบบแผนของพฤติกรรม (Maternal-Familial code)
พระเอกรักษาความเป็นปัจเจกบุคคลของตนโดยไม่นำพาต่อค่านิยมของสังคม (Hero does not assimilate the values/lifestyle of the community but maintain his individuality)	อยู่รวมกันเป็นกลุ่มและร่วมมือกัน (Community co –operation)

5.3.2 อารมณ์ความรู้สึก

จากลักษณะของการสร้างตัวละคร จะเห็นว่า จิมมี่ ดอยล์ เป็นผู้ชายที่หมกมุ่นและสนใจแต่ตัวเอง (Self-absorbed) มีความหลงตัวเอง (Egotistical) โดยเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางและไม่คำนึงถึงผู้อื่น (Inconsiderate) ซึ่งลักษณะนิสัยของผู้ชายดังกล่าว มัลวี่ (Mulvey) ได้อธิบายตามแนวคิด “ นาร์ซิสสีสซึม ” (Narcissism) หรือการหลงใหลในตนเองของตัวละครชาย โดยเฉพาะตัวละครหลักของเรื่องที่มักมีความมั่นใจในตัวเองสูง เราจะเห็นว่าในภาพยนตร์นั้น จิมมี่ ต้องการที่จะประสบความสำเร็จด้วยการเล่นดนตรีตามแนวทางของเขาเอง ยกตัวอย่างเช่น ในฉากหนึ่งเมื่อแฟรนซีนบอกให้เขา

ไปออดิชั่นเพื่อเข้าร่วมวงกับเธอ จิมมี่กล่าวว่าเขาจะเล่นให้กับวง แต่เขาไม่ต้องการออดิชั่นหรือถูกทดสอบความสามารถ เพราะเขามั่นใจว่าสิ่งที่เขาทำนั้นดีงามและถูกต้อง

นอกจากอารมณ์และความรู้สึกดังกล่าวแล้ว จิมมี่ ดอยล์ ยังเป็นผู้ชายที่มีความอิจฉาริษยาหรือหึงหวง (Jealous) อยู่ในตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอิจฉาความสำเร็จของแฟรนซีนผู้เป็นภรรยาของเขา หนังสื่อถึงภาวะทางอารมณ์ของจิมมี่ด้วยการใช้สีเป็นตัวแทน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ สีเขียว ” ซึ่งเป็นสีของความอิจฉาริษยา[26] ไม่ว่าจะสีเขียวของรถยนต์บิวอิค ผนังของโรงแรมหรือแม้แต่เสื้อผ้าที่เขาสวมใส่ แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงออกถึงความรู้สึกภายในจิตใจของจิมมี่ยังคงมีลักษณะของผู้ชายที่ปิดบังความรู้สึกที่แท้จริงและแสดงออกด้วยอารมณ์ที่ฉุนเฉียว โดยมีลักษณะของการ “ Displacement ” หรือสิ่งที่ฟรอยด์เรียกว่าเป็นการหาสิ่งมาแทนที่[27] คือการที่จิมมี่มักจะระบายอารมณ์โกรธและความคับข้องใจต่อสิ่งที่ไม่ได้เป็นต้นเหตุของความโกรธนั้น เช่น ในฉากที่เขาไม่พอใจแฟรนซีน เมื่อเธอพยายามที่จะช่วยเขาคุมการซ้อมวงดนตรี เขารู้สึกเสียหน้าที่ผู้หญิงจะมามีบทบาทเหนือกว่าตนเองในฐานะผู้ควบคุมวง ดังนั้นเขาจึงทำลายโต๊ะเก้าอี้ในบริเวณนั้นเพื่อระบายอารมณ์โกรธของตน หรือการที่เขามักแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านทางการเป่าแซ็กโซโฟน เช่น ในฉากที่เขาไล่แฟรนซีนลงจากเวทีด้วยเสียงของแซ็กโซโฟนที่ก้าวร้าว เพราะกลัวว่าเธอจะมาแย่งความเด่นไปจากเขา เป็นต้น

5.3.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

เมื่อพิจารณาจากการเปลี่ยนแปลงของตัวละครนับตั้งแต่ตอนเริ่มเรื่องจนถึงตอนจบของภาพยนตร์ จะพบว่าจิมมี่ มีการตระหนักในตนเองด้วยกระบวนการสร้างให้เป็น กล่าวคือ เป็นการเรียนรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงของผู้ชายจากตัวละครอื่นที่เข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งตัวละครที่เข้ามามีบทบาทในส่วนนี้คือ ตัวละครหญิงของเรื่อง คือ แฟรนซีน อีแวนส์ ผู้เป็นภรรยาของเขา ถึงแม้ว่าในตอนแรก จิมมี่ จะรู้ดีถึงสิ่งที่ตนเองต้องการ ไม่ว่าจะเป็นดนตรี เงิน และผู้หญิง หรือที่เขาเรียกรวมกันว่า “ เมเจอร์คอร์ด ” แต่เมื่อเขาเจอกับแฟรนซีนและร่วมชีวิตกัน จิมมี่รู้สึกว่า “ ผู้หญิง ” คือตัวที่บ่อนทำลายความมั่นคง (Insecurity) ของเขา เขาไม่สามารถที่จะปรับชีวิตระหว่างสิ่งที่ตนเองต้องการกับการใช้ชีวิตร่วมกับผู้อื่นได้ ดังนั้นจึงเป็นที่มาของความล้มเหลวในชีวิตคู่ระหว่างคนทั้งสอง แต่เมื่อเวลาผ่านไป จิมมี่สามารถประสบความสำเร็จ มีเงิน มีชื่อเสียง และเปิดไนท์คลับแสดงดนตรีได้อย่างที่ตนเองต้องการ

---

[26] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.53.

[27] Ding, G.F. & Jersild, “ A Study of the Laughing and Smiling of Preschool Children, ” <u>Encyclopedia Britainica.vol.7</u> 40 (1970): 193. อ้างถึงใน พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, 2549:89.

จิมมี่จึงตระหนักได้ว่าเขาจะไม่สามารถเป็นผู้ชายที่สมบูรณ์ได้เลยหากขาด " ผู้หญิง " ที่เขาทอดทิ้งไป ดังนั้นเขาจึงพยายามขอคืนดีกับแฟรนซีนในตอนท้ายของภาพยนตร์ แต่การตัดสินใจของเธอกลับเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่าภาพของผู้ชายแบบเก่าที่จิมมี่เป็นมาตลอดนั้น ไม่สามารถที่จะได้พบกับบทสรุปที่สวยงามในชีวิตได้ สกอร์เซซี่แสดงให้เห็นอีกครั้งว่าภาวะไร้อำนาจของผู้ชาย จากการทำลายตนเอง (Self-Destructive) ด้วยการแสดงออกที่สับสนและรุนแรงนั้น ทำให้เขาต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวเดียวดายในที่สุด

5.3.4 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน</u>

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างจิมมี่ ดอยล์ กับผู้ชายคนอื่นที่ปรากฏในภาพยนตร์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ กล่าวคือ

1. การแข่งขันเพื่อความสำเร็จในหน้าที่การงาน จากความเป็นคนที่เอาตัวเองเป็นศูนย์กลางและมั่นใจในความสามารถของตน ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้จึงเกิดขึ้น จิมมี่พยายามแสดงความสามารถของตนเองให้ผู้อื่นยอมรับจนได้เป็นผู้ควบคุมวง โดยเขามองว่า พอล วิลสัน (Paul Willson) คือคู่แข่ง ทั้งในเรื่องดนตรีและความรัก เขาพยายามแสดงอำนาจเหนือ (Dominant) นักดนตรีทุกคนในวง แต่เมื่อแฟรนซีนต้องออกจากวงเพราะตั้งครรภ์ วงของจิมมี่ก็ค่อยๆล้มเหลว จนต้องยุบและขายวงให้กับพอลในที่สุด ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้จิมมี่รู้สึกว่าตนต่ำต้อย ลักษณะดังกล่าวเป็นภาพของผู้ชายแบบเก่าที่ ดรั๊กและซิมมอนส์ (Druck and Simmons)[28] กล่าวถึงไว้ในหนังสือ " เดอะ ซีเคร็ท เมน คีป " (The Secret Men Keep) ว่า ผู้ชายมักจะสร้างกำแพงของความประชันขันแข่งขึ้น เพื่อปกปิดความไม่มั่นคงในตัวและมักจะหลบซ่อนหลังกำแพงนี้เพื่อพิสูจน์ค่าของตนเอง อีกทั้งยังเกิดจากความกลัวที่จะถูกต่อต้านและตัดสินจากผู้ชายคนอื่นว่าตนไม่ใช่ชายชาตรีหรือมีความหดหู่แอบแฝงอยู่

ซึ่งเราเห็นได้ชัดเจนจากการกระทำของจิมมี่ในฉากหนึ่งหลังจากนั้น เมื่อเขากับแฟรนซีนไปดูพอลเล่นดนตรีที่ไนท์คลับแห่งหนึ่ง เมื่อพอลเข้ามาคุยกับเขาแล้วกล่าวชมว่าเขานั้นเป็นคนเก่ง " แม้แต่เมียนายยังยอมรับเลยว่านายเก่ง " จิมมี่กลับรู้สึกต่ำต้อยและอิจฉาที่พอลได้ดีกว่าตน ประกอบกับความหึงหวงที่พอลพูดจาพาดพิงถึง " ผู้หญิงของเขา " จึงแสดงอาการก้าวร้าวด้วยการเข้าไปชกต่อยพอลขณะเล่นดนตรีก่อนที่เขาจะโดนลากตัวออกมาในที่สุด

---

[28] เคน ดรั๊ก และ เจมส์ ซิมมอนส์, <u>กระชากหน้ากากผู้ชาย : The Secret Men Keep</u> แปลโดย รัตนะ โสภาพรรณ (กรุงเทพฯ : ข้าวฟ่าง, 2533), หน้า 36-37.

2. มิตรภาพระหว่างเพื่อน การปฏิสัมพันธ์ในลักษณะนี้ถูกแสดงอย่างผิวเผิน ไม่ว่าจะเป็นเพื่อนทหารในฉากเปิดตัวของภาพยนตร์ที่พูดคุยกับจิมมี่อย่างสนุกสนาน แต่ก็ไม่มีบทบาทอีกเลยนับจากนั้น แต่ที่น่าสนใจคือ การวางตำแหน่งของ " คนผิวสี " ให้เป็นเพื่อนกับพระเอกอย่างจิมมี่ ซึ่งเราจะเห็นถึงประเด็นของการเหยียดผิวบ่อยครั้งในหนังของสกอร์เซซี่ หนังเรื่องนี้ก็ไม่ใช่ข้อยกเว้นเพราะถึงแม้คนผิวสีจะมีสถานะเป็นเพื่อนของตัวละครหลัก แต่การที่จิมมี่ต้องไปหาเพื่อนผิวสียามที่ตนตกต่ำและเข้าไปเล่นดนตรีใน " ฮาเล็มคลับ " ของพวกเขา เสมือนหนึ่งเป็นการทำให้ตนรู้สึกว่าได้รับการยอมรับและอยู่เหนือผู้อื่น ซึ่งไม่ต่างอะไรกับการเป็น " คนขาว " ที่โดดเด่นด้วยการสร้างความบันเทิงหรือ " สร้างความศิวิไลซ์ " ให้เกิดขึ้นท่ามกลางชุมชนของ " คนดำ " เลยแม้แต่น้อย

5.3.5 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม</u>

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างจิมมี่ ดอยล์ กับผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นจะเกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศและมีความสัมพันธ์กับแฟรนซีน อีแวนส์ ตัวละครนำหญิงอีกคนหนึ่งเป็นสำคัญ จากทัศนคติของตัวละครซึ่งเป็นผู้ชายที่มีลักษณะของการดูถูกผู้หญิง (Misogynist) การแสดงออกกับเพศตรงข้ามจึงสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นผู้ชายแบบเก่าของจิมมี่ ที่ชัดเจน 2 ประการ คือ

1. การมองผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศและยึดถือความเป็นผู้นำ (Leadership) นับตั้งแต่ฉากเปิดตัวของภาพยนตร์ที่เขาจีบสาวไม่เลือกหน้าราวกับเป็นของเล่นจนกระทั่งเขาพบกับแฟรนซีนและพยายามสานสัมพันธ์กับเธอ หนังแสดงให้เห็นว่าผู้หญิงหวานที่มีความซื่อสัตย์และจงรักภักดี (Loyal) ต้องอดทนต่อการตกเป็นเหยื่อของความไม่มั่นคงและการทำลายตนเอง (Point of Masochism)[29] ของจิมมี่นับจากนั้น และเมื่อทั้งสองแต่งงานกัน จิมมี่พยายามแสดงออกถึงความเป็นผู้นำและคิดว่าผู้ชายต้องอยู่เหนือกว่าเสมอ เขาไม่พอใจทุกครั้งที่แฟรนซีนพยายามแสดงความคิดเห็นเสมือนเป็นการหักหน้าเขาอย่างรุนแรง ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นการแสดงให้เห็นมิติของสังคมและชีวิตสมรสที่ถูกแบ่งออกเป็น 2 ด้านอย่างชัดเจน นั่นคือ " ชีวิตการงาน " และ " ชีวิตครอบครัว " ถึงแม้ว่าจะทำให้ถูกแยกขาดจากกัน (Separate) แต่ในบางกรณีก็กลายเป็นปฏิปักษ์ต่อกัน (Antagonism) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระบบสังคมชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) ที่ผู้ชายนั้นจะถูกคาดหวังให้ทุ่มเทและเอาใจใส่ในชีวิตการงานก่อนเป็นอันดับแรก โดยจะผลักไสให้ผู้หญิงมีหน้าที่เป็นเพียงแค่เมียและแม่หรือการต้องยอมจำนนต่ออำนาจของผู้ชายเท่านั้น

---

[29] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.51.

ในฉากหนึ่งของภาพยนตร์เมื่อจิมมี่เริ่มไม่พอใจต่อการซ้อมของลูกวง และเริ่มมีปากเสียงกับแฟรนซีนเพราะคิดว่าเธอจะแย่งอำนาจในการให้สัญญาณของเขา ไปจนถึงขนาดทำลายข้าวของ แฟรนซีนถึงกับกล่าวว่า " ที่ฉันต้องรีบซ้อมให้เสร็จ ก็เพราะฉันมีหน้าที่ที่บ้านที่จะต้องกลับไปทำ ไม่ว่าจะต้องรีบกลับไปทำเล็บหรือรีดเสื้อผ้าให้คุณ " จะเห็นได้ว่าถึงแม้แฟรนซีนจะเป็นผู้หญิงที่มีชีวิตการงานและอาชีพที่รุ่งโรจน์ แต่บทบาทของเธอก็ต้องเลือกชีวิตครอบครัวเป็นพื้นฐาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากที่เธอตั้งครรภ์และพยายามขอร้องให้เขามีเวลาอยู่ดูแลเธอกับลูก ในฉากหนึ่งจิมมี่หยิบแซ็กโซโฟนแล้วก้าวลงจากรถ เขาบอกกับเธอว่าจะให้เขาเอาแซ็กโซโฟนฟาดกับกำแพงให้แตกเป็นเสี่ยงๆ และไม่เหลือคุณค่าอะไรเลยหรือ นั่นเป็นการแสดงให้เห็นว่าผู้ชายที่มั่นใจในตัวเองอย่างจิมมี่รู้สึกว่าตนถูกคุกคาม (Threatened) จากการลิดรอนเสรีภาพ (Castration) ของผู้หญิง[30] ซึ่งจากการที่ผู้หญิงและผู้ชายไม่สามารถประสานชีวิตการทำงานกับชีวิตครอบครัวให้ลงรอยกันได้นี้เอง จึงเป็นที่มาของการแยกทางในที่สุด

2. การนอกใจ (Unfaithful) หรือการมีมาตรฐานการปฏิบัติทางเพศที่ไม่เท่าเทียมกัน (Sexual double-standard)[31] เพราะจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าจิมมี่มีความรู้สึกหึงหวงและแสดงความเป็นเจ้าของ (Possessive) ในตัวแฟรนซีนภรรยาของเขา แต่ขณะเดียวกันเมื่อแฟรนซีนต้องกลับมาใช้ชีวิตในนิวยอร์กหลังจากที่ตั้งครรภ์ จิมมี่กลับมีความสัมพันธ์ฉันท์ชู้สาวกับเอลเลน นักร้องสาวในวงคนหนึ่ง ซึ่งลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงค่านิยมของสังคมชายเป็นใหญ่ เพราะในขณะที่ผู้ชายสามารถมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้หญิงได้หลายคน แต่ผู้หญิงผู้เป็นภรรยาจะถูกลดบทบาทให้อยู่แต่ในบ้านหรือ " พื้นที่ " ของตนและกลายเป็น " สมบัติ " ของผู้ชายที่ได้ชื่อว่าเป็นสามีอย่างสมบูรณ์

5.3.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

อาจกล่าวได้ว่าบริบทที่มีอิทธิพลต่อการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้ สามารถแบ่งออกได้เป็นสองส่วนสำคัญคือ บริบททางด้านเทคนิคการนำเสนอและบริบทด้านทางด้านเนื้อหา

1. บริบททางด้านเทคนิคการนำเสนอนั้น มาร์ติน สกอร์เซซี่ ได้ผสมผสานแนวของภาพยนตร์เข้าด้วยกัน เหมือนอย่างที่แอนดรูว์ ซาริส (Andrew Sarris) นักวิจารณ์ชื่อดังกล่าวว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้

---

[30] Patrick Phillips, " Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema " in Jill Nelmes (ed.), <u>An Introducton to Film Studies</u> 2nd ed. (London: Sage, 1992), pp.165-166.

[31] Marie Richmond-Abbott, <u>Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle,</u> p.9.

คือการประสานสองสิ่งเข้าด้วยกันคือ อารมณ์ (Moods) และเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Dialectics)[32] ริชาร์ด ไดเออร์ (Richard Dyer)[33] ได้ให้คำนิยามถึงความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์เรื่องนี้กับภาพยนตร์เพลงของฮอลลีวู้ดคลาสสิก ในช่วงยุคที่สตูดิโอเอ็มจีเอ็ม (MGM)* เฟื่องฟูว่า สกอร์เซซี่ได้สร้างความแตกต่างด้วยการคารวะขนบดั้งเดิมและคงความเป็นตัวตน ด้วยการแสดงออกผ่านทางตัวละครหลักทั้งสองตัว เพราะในขณะที่ตัวละครแฟรนซีนนั้น เป็นตัวละครในแบบพิมพ์ของผู้หญิงในภาพยนตร์ยุคอดีต จิมมี่ ดอยล์ ก็คือตัวละครในแบบของสกอร์เซซี่อย่างแท้จริง (ดูตารางที่ 5.2)

ตารางที่ 5.2 <u>ตารางเปรียบเทียบภาพลักษณ์ของภาพยนตร์ New York, New York กับภาพยนตร์เพลงแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก</u>

New York, New York	**The Hollywood Musical**
จิมมี่ ดอยล์ (ตัวปัญหา) (as problematic)	แฟรนซีน (ไร้ปัญหา) (as unproblematic)
โดดเดี่ยว (Alone)	อยู่ร่วมกันเป็นกลุ่ม (Community)
ชอบแสดงอำนาจ (Authoritarian)	มีความอะลุ้มอล่วย (Accommodating)
ยึดความเป็นปัจเจกบุคคล (Assertive individual)	ยึดความกลมเกลียวสมานฉันท์ (Harmonious ensemble)
ความตลกเป็นเรื่องน่าอับอาย (Comedy of embarrassment)	ความตลกคือความสำราญใจ (Comedy of delight)
มีความกราดเกรี้ยว (Anger)	มีเสน่ห์ (Charm)
รับความสุข (Respected)	มอบความสุข (Celebrated)
อยู่ตัวคนเดียว (Self-sufficiency)	อยู่เป็นครอบครัว (Family)
หมกมุ่น ไม่เปิดเผยความรู้สึก (Introspective performance)	เปิดเผยความรู้สึก (Extrovert performance)
ชื่อเสียงไม่ใช่สิ่งสำคัญ (Success as Meaningless)	ชื่อเสียงคือส่วนเติมเต็มในชีวิต (Success as abundance)

[32] Patrick Phillips, " Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema " in Jill Nelmes (ed.), <u>An Introducton to Film Studies</u> 2nd ed., p.179.

[33] Ibid.

* Metro-Goldwyn-Mayer Studios

ในส่วนของบริบททางด้านเนื้อหา พบว่าเรื่องราวของการนอกใจและการไม่สามารถผสานเรื่องงานและความฝันของตนเองให้เข้ากับชีวิตสมรสได้นั้น สอดคล้องกับชีวิตจริงของสกอร์เซซี่ในช่วงเวลาดังกล่าวอย่างลึกซึ้ง สกอร์เซซี่กล่าวว่าในช่วงเวลาดังกล่าว เขากำลังต่อสู้กับชีวิตสมรสครั้งที่สองของเขา เขาหมกมุ่นอยู่กับงานและไขว่คว้าหาความสำเร็จในวงกว้างมากเกินไป จนละเลยที่จะให้ความสำคัญกับครอบครัว จนนำมาซึ่งการแยกทางกันในที่สุด ไม่ต่างอะไรไปกับชีวิตของจิมมี่ ดอยล์เลยแม้แต่น้อย

5.4 ตัวละครเจค ลามอตต้า

5.4.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

ตัวละครเจค ลามอตต้า ที่รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร ในภาพยนตร์เรื่อง " Raging Bull " เป็นผู้ชายชาวอิตาเลียนอเมริกัน ผิวขาว สูง 173 เซนติเมตร รูปร่างกำยำ ล่ำสันและเต็มไปด้วยกล้ามเนื้ออย่างชัดเจน การมีอาชีพเป็นนักมวยจึงสะท้อนความเป็นชายแท้ที่มีความเข้มแข็งและแข็งแกร่งในการแสดงอำนาจของผู้ชายอย่างเต็มที่ เพราะโดยทั่วไปแล้วภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดส่วนใหญ่ที่มีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับกีฬา มักจะมีศูนย์กลางอยู่ที่ร่างกายของผู้ชาย (Male body) เป็นหลัก[34] หากแต่ร่างกายและกล้ามเนื้อของผู้ชายในภาพยนตร์จะแตกต่างกับร่างกายของผู้หญิง เพราะในขณะที่ผู้หญิงเป็นฝ่ายถูกจ้องมองด้วยความหลงใหลและเป็นเสมือนวัตถุทางเพศ มัลวี่ (Mulvey)[35] ได้ชี้ให้เห็นมุมกลับกันของบทบาทผู้ชายว่าจะไม่อยู่ในฐานะวัตถุทางเพศที่ถูกจ้องมองแต่เพียงอย่างเดียว แต่จะอยู่ในฐานะของผู้ดำเนินเหตุการณ์หรือผู้ดำเนินเรื่อง การแสดงออกของตัวละครชายจะเป็นการก้าวไปข้างหน้าหรือเป็นฝ่ายกระทำ (Active) แม้ภาพของผู้ชายที่ปรากฏตรงหน้าจะเป็นภาพเปลือยของผู้ชาย แต่มุมมองของกล้องจะจับภาพผู้ชายในฐานะของความมีพลังอำนาจ ความเข้มแข็ง และสื่อออกมาในสภาพที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกตื่นกลัว (Fear) อีกทั้งยังเป็นการตอบสนองต่อความปรารถนาของผู้ชมประเภทชอบทำร้ายและถูกทำร้าย (Sadomasochistic) ด้วย

สตีฟ นีล (Steve Neale)[36] ได้สนับสนุนแนวคิดของมัลวี่ ที่ผู้ชมต้องการมองผู้ชายในฐานะของการต่อสู้หรืออยู่ในภาวะที่กดดันผ่านทางการชมร่างกาย ดังนั้นกล้ามเนื้อและฉากรุนแรงต่างๆ

---

[34] Pam Cook, <u>Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema</u> (London : Routledge, 2005), p.176.

[35] Laura Mulvy, " Visual Pleasure and Narrative Cinema " In Screen (ed.), <u>The Sexual Subject</u> , pp.22-34

[36] Steve Neale, " Masculinity as Spectacle " In Screen (ed.) , <u>The Sexual Subject</u> (London : Routledge, 1992), p.281

จึงเป็นตัวแทนของความเป็นชาย รวมถึงการเห็นภาพของพระเอกถูกทำร้ายและมีบาดแผลก็เพื่อสนองต่อความพึงพอใจของผู้ชม จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าในภาพยนตร์นั้น เทคนิคการนำเสนอความรุนแรงเป็นไปอย่างหนักหน่วง ฉากชกมวยหลายฉากสะท้อนให้เห็นความถมึงทึงของเหตุการณ์ การจัดแสงจากด้านหลังช่วยขับเน้นร่างกาย หยาดเหงื่อและหยดเลือดที่กระจายออกจากตัวนักมวยในขณะที่พวกเขาถูกชก รวมถึงการที่เลือดฉีดพุ่งออกจากใบหน้านักมวยก็มีลักษณะที่บิดเบือนและเกินเลย

ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับรูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครหลักที่เน้นกล้ามเนื้อและความเป็นชายอย่างเต็มที่นั้น คริส โฮล์มลันด์ (Chris Holmlund)[37] กล่าวว่ามักมีการนำเสนอภาพของความไม่เป็นชายที่พูดถึงมุมมองของความเป็นเกย์หรือความปรารถนาทางเพศของเกย์ (Homo-eroticism) แอบแฝงอยู่ ซึ่งสามารถมองผ่านได้จากทั้งบทสนทนาของตัวละคร และองค์ประกอบภาพ เสียง หรือฉากที่นำเสนอ เหมือนอย่างที่บอร์ดเวล (Bordwell)[38] วิเคราะห์ Raging Bull ว่ามีนัยถึงพฤติกรรมรักร่วมเพศที่ถูกเก็บกดไว้ภายใต้ความก้าวร้าว ไม่ว่าจะเป็นฉากที่เขาโอบกอดเซอร์ดอน คู่ชกที่พ่ายแพ้ในการชกชิงแชมป์ ฉากที่เขาตะโกนปลุกเร้าโรบินสันให้ไล่บดขยี้เขาซึ่งชักชวนให้ตีความได้เช่นนั้น ฉากที่เขากล่าวติดตลกถึงความสวยของคู่ชกคนต่อไป อีกทั้งยังเสนอด้วยท่าทีถากถางให้นักมวยคนนั้นเป็น “ คู่ขา ” ของอันธพาลที่เขาสงสัยว่าแอบรักวิคกี้ หรือในฉากที่ถ่ายด้วยภาพช้า (Slow-motion) ของมือผู้ช่วยที่กำลังนวดคลึงลำตัวของเจคที่สื่อนัยทางเพศ แต่นัยความหมายเหล่านี้ขัดแย้งกับอุดมการณ์หลัก (Ideology) ของฮอลลีวู้ดที่ถือว่าความรักต่างเพศ (Heterosexual romance) คือพื้นฐานของเรื่องเล่าส่วนใหญ่ ซึ่งสอดคล้องกับที่โฮล์มลันด์ ได้กล่าวย้ำว่ามุมมองเรื่องความปรารถนาทางเพศของเกย์นั้น เป็นเพียงแค่การมองภาพความไม่เป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่เน้นความเป็นชาย แต่ก็ถูกโต้แย้งอยู่เสมอและไม่ค่อยได้รับการยอมรับของคนทั่วไป เพราะกล้ามเนื้อนั้นยังคงหมายถึงอำนาจและความเข้มแข็งของผู้ชายในสังคมที่ชายเป็นใหญ่อยู่นั่นเอง

5.4.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

อารมณ์และความรู้สึกของ เจค ลามอตต้า สะท้อนภาพของผู้ชายในแบบเก่าอย่างชัดเจนที่ไม่แสดงความอ่อนไหวหรือไม่เปิดเผยความรู้สึกกับใครยกเว้นอารมณ์โกรธเท่านั้น หากมองอย่างลึกซึ้งแล้วภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช่เรื่องราวเกี่ยวกับการชกมวย แต่เป็นเรื่องเกี่ยวกับอารมณ์และความรู้สึกของชายคนหนึ่งที่เต็มไปด้วยความอิจฉาหรือหึงหวง (Jealous) และความไม่มั่นคงในเรื่องเพศ (Sexual

---

[37] Chris Holmlund, “ Masculinity as Multiple Masquerade ” In Rae Hark (ed.) , <u>Screening the Male</u> (London : Routledge, 1992), pp.213-229.

[38] David Bordwell, <u>Film Art : An Introduction 5th</u> ed. (US: Mcgraw-Hill, 1997), p.430.

insecurity) อารมณ์โกรธและความรุนแรงที่เขาแสดงออกมาในฉากการชกมวยนั้นไม่ได้ถูกควบคุมด้วยเล่ห์กระเท่ห์ (Tactic) หากแต่ถูกควบคุมด้วยความกลัวและแรงขับของมนุษย์ [39] ซึ่งอารมณ์และความรู้สึกที่ชัดเจนของเจค สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

1. ผู้ชายที่เอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง (Self-centered) ซึ่งเกิดจากมุมมองและทัศนคติของเขาที่เชื่อว่าเขาสามารถควบคุมโลกนี้ได้ด้วยตัวของตนเองและไม่ต้องพึ่งพาคนอื่น อีกทั้งยังมีความคิดว่าตนอยู่เหนือกว่าทุกคน ไม่ว่าจะเป็นน้องชาย ภรรยา หรือคู่ต่อสู้บนเวทีมวย ซึ่งเป็นลักษณะของบุคคลที่อิริกสันอธิบายว่า[40] เป็นคนที่ไม่สามารถสร้างไมตรีและมีความรักกับบุคคลอื่นได้ จึงเป็นคนที่หลงรักเฉพาะแต่ตนเอง (Narcissism)

2. ผู้ชายที่มีความหึงหวงอย่างรุนแรง (Jealousy) จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเจคนั้นเป็นผู้ชายที่ไม่สามารถเกี่ยวพันหรือเชื่อใจในตัวผู้หญิงได้ แรงขับดันของเขาอยู่ที่การหมกมุ่นกับความอิจฉาริษยาและหึงหวงในตัววิคกี้ภรรยาของเขาที่เปรียบได้กับ “ เทพธิดาผมทอง ” (Blond Goddess) จนทำให้เกิดปมบางอย่างขึ้นในจิตใจที่ฟรอยด์เรียกว่า “ Madonna-whore complex ”[41] คือการที่ผู้ชายมองผู้หญิงว่าสูงส่งและเป็นแบบอย่างของสาวพรหมจรรย์ (Virginal ideals) จนเขาต้องทะนุถนอมและไม่กล้าทำให้เธอแปดเปื้อน แต่ทุกอย่างจะเปลี่ยนไปเมื่อเธอถูกทำให้เป็นมลทิน (Sullied) ด้วยการมีสัมพันธ์ทางเพศ (Physical contact) กับผู้ชาย หลังจากนั้นจะกลายเป็นความเคลือบแคลงสงสัย ความไม่ไว้ใจ เจคคิดอยู่ตลอดเวลาว่าวิคกี้นอกใจ ถึงแม้ว่าเขาไม่เคยจับได้คาหนังคาเขา แต่เขาก็ตบตีเธอเพื่อพิสูจน์ความผิดที่เขาคิดขึ้นมาเอง

3. ผู้ชายที่เต็มไปด้วยความก้าวร้าว (Aggressive) อาจกล่าวได้ว่า ความก้าวร้าวรุนแรงนั้นครอบงำในชีวิตเจคไม่ว่าบนสังเวียนหรือนอกสังเวียน หรือที่เขาเรียกว่า “ ความบันเทิง ” ซึ่งถือเป็นการลงโทษตนเอง (Punishment) และการไถ่บาป (Sacrament) ด้วยการใช้ร่างกายในการทำร้ายและรับความเจ็บปวดนั้นด้วยตนเอง[42] ซึ่งเป็นลักษณะของผู้ชายที่พึงใจในความเจ็บปวด (Sadomasochism) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฉากการชกมวยที่ภาพการชกของเขาเต็มไปด้วยกลิ่นอายแห่งความเกลียดชัง คนดูเกลียดเขาเช่นเดียวกับคู่ต่อสู้และที่สำคัญเขาเองก็ดูเหมือนจะเกลียดตัวเองด้วยเช่นกัน จึงทำให้การชก

---

[39] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.277.

[40] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 45.

[41] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.278.

[42] Robert Kolker, A Cinema of Loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman (Oxford : Oxford University Press, 2000), p.212.

แต่ละครั้งเป็นการทำร้ายตนเองอย่างไม่ยั้งคิด อีกทั้งการใช้ความรุนแรงของเจคยังมีลักษณะของการ " Displacement " หรือการระบายอารมณ์โกรธและหึงหวงวิคกี้ด้วยการตะบันหน้านักชกหน้าสวยคนหนึ่งจนหมดสภาพ

5.4.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

เจค ลามอตต้า คือผู้ชายที่ใช้ความรุนแรงทางด้านร่างกายของความเป็นปัจเจกบุคคลในการลงโทษตนเองและผู้อื่น เพียงเพราะเขาไม่สามารถที่จะเข้าใจหรือควบคุมการปฏิสัมพันธ์กับคนเหล่านั้นได้ เช่นเดียวกับตัวละครหลักอื่นของสกอร์เซซี่ เจคคือผู้กระทำ (Subject) ที่ปราศจากความคิด (Subjectivity) และปราศจากความเข้าใจ (Comprehension) ในตนเองหรือสถานที่ๆ เขาอาศัยอยู่ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะของผู้ชายที่ไม่สามารถตระหนักได้ถึงตัวตนที่แท้จริงของตนและไม่สามารถประสานความเป็นปัจเจกชนของตนเข้ากับผู้อื่นหรือโครงสร้างของสังคมได้ (Identity crises) จนเกิดเป็นความหวาดระแวง สับสนและแสดงออกด้วยความรุนแรงหรือการเป็นอันธพาล

5.4.4 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน</u>

ด้วยเนื้อหาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการชกมวย ดังนั้นการปฏิสัมพันธ์ของเจคจึงเกิดขึ้นกับผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งยังคงแสดงให้เห็นภาพของสังคมของการคบค้าสมาคมระหว่างผู้ชายด้วยกัน โดยผลักไสให้ผู้หญิงเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบและมีพื้นที่อยู่เพียงในบ้านเท่านั้น หากพิจารณาถึงความสัมพันธ์ระหว่างเจคกับผู้ชายอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ กล่าวคือ

1. มิตรภาพระหว่างพี่น้อง คนที่ใกล้ชิดสนิทสนมกับเจคมากที่สุดคือ โจอี้ ซึ่งเป็นทั้งน้องชาย เพื่อนและพี่เลี้ยงของเจคในยามชกมวย แต่อย่างไรก็ตาม เราจะเห็นได้ถึงความพยายามที่จะอยู่เหนือกว่าของเจคเสมอจากความหลงตนเองของเขา นับตั้งแต่การดูถูกโจอี้ว่าเหมือนสัตว์ที่ผู้หญิงไม่มีวันชอบไปจนถึงการหึงหวงอย่างขาดสติเพราะคิดว่าโจอี้แอบมีสัมพันธ์กับวิคกี้ นำมาซึ่งการตบตีทำร้ายร่างกายอย่างป่าเถื่อน จนต้องตัดขาดความสัมพันธ์กันในที่สุด

2. ศัตรู เจคมองผู้ชายรอบข้างตนเองเป็นดั่งศัตรูที่เขาต้องเอาชนะ ไม่ว่าจะเป็นคู่ต่อสู้บนเวทีมวย หรือโปรโมเตอร์ซึ่งเป็นกลุ่มมาเฟียที่มีอิทธิพลต่อนักมวยและวงการมวย เจคพยายามต่อสู้เพื่อ

พิสูจน์ความสามารถของตนเอง แต่ในที่สุดเขาก็ต้องยอมให้กับอำนาจมืดด้วยการล้มมวยเพื่อชัยชนะที่ยิ่งใหญ่กว่า ซึ่งทำให้เขาหมดความภาคภูมิใจในตนเองนับจากนั้น

5.4.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างเจคกับผู้หญิงในภาพยนตร์นั้น สกอร์เซซี่นำเสนอภาพลักษณ์ของผู้หญิงเป็นเพียงแค่บทสมทบ (Subsidiary roles) ในชีวิตของเจคเท่านั้น[43] ผู้หญิงถูกจำกัดให้อยู่เพียงแค่การเป็นภรรยา แฟนและแม่ของลูก ซึ่งทั้งหมดถูกถ่ายทอดผ่านทางการกระทำและบทสนทนาของเจคเกี่ยวกับผู้หญิง ที่เกิดจากพื้นเพและการอบรมตั้งแต่เด็ก (Upbringing)[44] มุมมองของเจคที่มองผู้หญิงนั้นแบ่งออกเป็นสองด้านอย่างชัดเจนเช่นเดียวกับที่ มัลวี่ (Mulvy)[45] ได้แบ่งเอาไว้ในงานเขียนของเธอ คือผู้หญิงดี (Good girls) และผู้หญิงเลว (Bad Girls) ซึ่งเป็นมุมมองของผู้ชายในสังคมชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) ที่มองผู้หญิงว่าเป็นเพศที่อ่อนแอและมีบทบาทเป็นเพียงแค่วัตถุทางเพศเท่านั้น

หากพิจารณาถึงตัวละครหลักที่เป็นผู้หญิงทั้งสามคนในเรื่อง อันประกอบไปด้วย เออร์มา ภรรยาคนแรกของเจค, วิคกี้ ภรรยาคนที่สอง, และลีนอเร่ ภรรยาของโจอี้แล้ว จะเห็นว่าล้วนมีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นน้อยมาก นอกจากการรองรับการถูกลงไม้ลงมือและเป็นเหยื่อในภาวะที่ผู้ชายต้องการแสดงความเป็นใหญ่

ความสัมพันธ์ระหว่างเจคกับเออร์มานั้น เกิดขึ้นเพียงแค่สองฉากในตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ ไม่มีการเอ่ยชื่อของเธออย่างเป็นทางการหรือบอกให้รู้ว่าเป็นภรรยาของเจคอย่างตรงไปตรงมา หนังนำเสนอภาพลักษณ์ของเธอด้วยเครื่องแต่งกาย บทสนทนาและการแสดงออกเหมือนอย่างกับแม่บ้านในชนชั้นแรงงาน (Working-class wives) ที่มีพื้นที่เพียงแค่ในบ้านหรือในครัวเท่านั้น ซึ่งทั้งสองฉากดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงอำนาจและการครอบงำของผู้ชาย เมื่อเจคโมโหเธอเพียงเพราะเรื่องสเต็ก เขาใช้กำลังทำลายข้าวของจนถึงขนาดขู่ฆ่าเธอ ลักษณะของผู้ชายแบบเก่ายังคงปรากฏในเรื่องของการนอกใจ เมื่อเจคเข้าไปพัวพันกับวิคกี้ตั้งแต่เขายังอยู่กับเออร์มา ซึ่งหลังจากที่เขาแยกทางกับเธอ เจคได้นำเอาความรู้สึกของการนอกใจนั้นเข้ามาพัวพันกับความสัมพันธ์ระหว่างเขากับวิคกี้อย่างลึกซึ้ง เพราะวิคกี้นั้นเป็นคนที่มีเสน่ห์ทางเพศสูงและเขาต้องการเป็นเจ้าของ (Ownership) แต่เพียงผู้เดียว

---

[43] Kevin J. Hayes, Martin Scorsese's Raging Bull (New York : Cambridge University Press, 2005), p.94.

[44] Ibid.

[45] Laura Mulvy, " Visual Pleasure and Narrative Cinema " In Kevin J. Hayes, Martin Scorsese's Raging bull (New York : Cambridge University Press, 2005), p.94.

ในส่วนความสัมพันธ์ระหว่างเจคกับวิคกี้ ซึ่งเป็นผู้หญิงที่มีบทบาทมากที่สุดในเรื่องนั้น หนังเปิดตัวเธอผ่านทางมุมมองของเจคในฉากหนึ่งที่สระว่ายน้ำ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงความพอใจในการจ้องมองสาวบริสุทธิ์ (Unadulterated scopophiliac pleasure) ของผู้ชาย และการมองผู้หญิงเพียงแค่รูปลักษณ์ภายนอกที่ต้องสวย มีเสน่ห์และเซ็กซี่ ซึ่งเป็นรางวัลหรือความภาคภูมิใจที่ตนมีเหนือคนอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในย่านชุมชนบรองซ์ (Bronx)* ที่เขาอาศัยอยู่ จนกระทั่งเขาได้เธอเป็นภรรยา ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์จะเต็มไปด้วยความหึงหวงที่เจคมีต่อวิคกี้ ซึ่งหนังใช้ภาพสโลโมชั่นในการถ่ายทอดมุมมองดังกล่าวของเจคบ่อยครั้ง แต่บทบาทของผู้หญิงอย่างวิคกี้ก็แทบไม่ต่างอะไรกับเออร์มา ภรรยาคนแรกของเขา วิคกี้ตกเป็นเหยื่อความรุนแรงของเจคไม่ว่าจะเป็นการตบตี บีบคอหรือถึงขั้นชกหน้าเพราะความหึงหวง ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการทำลายตนเอง (Self-destructive) ของผู้ชายอย่างเขาด้วยเช่นกัน

5.4.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

นอกจากภาพยนตร์จะนำเสนอโศกนาฏกรรมของผู้ชายคนหนึ่งที่ขึ้นสู่จุดสูงสุดและลงสู่จุดตกต่ำของชีวิตจากความรู้สึกผิดบาปและการทำร้ายตนเองแล้ว หนังยังแสดงให้เห็นบริบททางสังคมจากการที่เจคเป็นผู้ชายที่มาจากสังคมผู้อพยพชาวอิตาเลียน ที่ต้องพยายามดิ้นรนไขว่คว้าหาความสำเร็จตามภาพฝันของอเมริกันชน คือการมีอำนาจและชื่อเสียง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความด้อยกว่าหรือต่ำกว่าของเชื้อชาติอย่างชัดเจน[46] เพราะผู้อพยพชาวอิตาเลียนในสหรัฐอเมริกันนั้นมักถูกเชื่อมโยงกับเรื่องราวของการคอรัปชั่นและอาชญากรรม ซึ่งถูกตัดขาดออกจากกิจกรรมของชาวอเมริกันที่ถือว่าเป็นความศิวิไลซ์ เช่น การเมืองหรือเศรษฐกิจ เจค ลามอตต้า จึงเป็นผลผลิตของสภาพสังคมดังกล่าว ชีวิตในวัยเด็กที่ย่านบรองซ์ของนิวยอร์กที่ถูกวางรากฐานด้วยความยากจนข้นแค้นและการดูถูกเหยียดหยามนั้นได้สร้างตัวตนและวิธีการมองโลกรวมถึงการปฏิบัติกับผู้อื่นไม่ว่าจะเป็นชายหรือหญิงของเขาขึ้นมา โดยการกระทำดังกล่าวนั้นสะท้อนให้เห็นภาพความเป็นชายแบบเก่าอย่างสุดโต่ง (Extremely traditional male) ในช่วงทศวรรษที่ 1940 - 1950 ที่ต่างต้องดิ้นรนทำทุกวิถีทางเพื่อให้ตนเองมีชีวิตรอด[47] ตัวละครของเจคนั้นเป็นพระเอกที่ตกเป็นเหยื่อ (Victim-hero) ระหว่างความปรารถนาที่จะ

---

* บรองซ์ หรือ เดอะบรองซ์ (The Bronx) เป็นเขตปกครองหนึ่งในมหานครนิวยอร์ก ซึ่งขึ้นชื่อว่าเป็นย่านอันตรายที่สุดแห่งหนึ่งของเมือง เนื่องจากเป็นย่านศูนย์รวมของคนผิวสีและชนชั้นแรงงาน ซึ่งเต็มไปด้วยอาชญากรรม การเหยียดผิว ยาเสพติด แต่ในขณะเดียวกัน เดอะบรองซ์ ก็ได้ชื่อว่าเป็นต้นกำเนิดของวัฒนธรรมดนตรี แร็พ และ ฮิปฮอป ที่ได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบัน เช่นเดียวกัน

[46] Pam Cook, <u>Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema</u>, p.179.

[47] Kevin J. Hayes, <u>Martin Scorsese's Raging bull</u>, p.94.

เปลี่ยนแปลงสถานภาพความเป็นอยู่ของตนเองด้วยการเป็นแชมป์มวยโลกจากฝีมือของตนกับภาวะไร้อำนาจ (Powerlessness) จากการถูกควบคุมของกลุ่มผู้มีอิทธิพลที่อยู่เบื้องบน ซึ่งสะท้อนให้เห็นภาวะของผู้ชายคนหนึ่งที่มีชีวิตอยู่ระหว่างความเป็นปัจเจกชนและโครงสร้างทางสังคมของนิวยอร์ก อันเป็นต้นกำเนิดที่นำไปสู่ความเข้มข้นของเรื่องราวและความน่าสนใจของตัวละครด้วย

5.5 ตัวละครพอล แฮกเกตต์

5.5.1 รูปลักษณ์ภายนอก

รูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครพอล แฮกเกตต์ ที่รับบทโดยกริฟฟิน ดันน์ ในภาพยนตร์เรื่อง " After Hours " นั้น สะท้อนให้เห็นถึงภาพความเป็นชายยุคใหม่ในสังคมอเมริกัน ที่ทุกคนต่างต้องดิ้นรนกันทำงาน เพื่อผลักดันให้ตนเองอยู่รอดในสังคมที่เต็มไปด้วยการแข่งขัน ดรั๊กและซิมมอนส์ (Druck and Zimmons)[48] กล่าวว่าการหมกมุ่นอยู่กับงานมากเกินไปของผู้ชาย ทำให้เขาลืมการปฏิสัมพันธ์กับคนรอบข้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการผลักไสให้ผู้ชายลืมการตอบสนองทางเพศจากความต้องการของตนเอง ซึ่งสามารถเห็นได้อย่างชัดเจนในภาพยนตร์ว่าพอลนั้นต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยว และตัดขาดจากปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอก จนเขาเร่งโลดเข้าหาผู้หญิงคนหนึ่งที่เขาพบในร้านกาแฟโดยไม่ไตร่ตรอง เพียงเพราะต้องการระบายความกดดันทางเพศของตนเพียงชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น

อีกนัยหนึ่ง สกอร์เซซี่ได้เย้ยหยันถึงสังคมอเมริกัน ผ่านทางเชื้อชาติของตัวละครหลักอย่างพอล ซึ่งเป็นชาวอเมริกันดั้งเดิม (Anglo-American) ในการที่ผู้ชายต้องตกอยู่ภายใต้สังคมที่เลวร้ายภายนอกหรือโลกที่ไม่คุ้นเคย เสมือนเป็นการสื่อให้เห็นว่าสถานที่ๆ ปลอดภัยที่สุดสำหรับผู้ชายก็คือ ความเป็นปัจเจกบุคคลภายในโลกของพวกเขาเองเท่านั้น[49]

5.5.2 อารมณ์ความรู้สึก

อารมณ์และความรู้สึกของพอล สะท้อนให้เห็นภาพของผู้ชายที่อ่อนแออย่างแท้จริง เขาเป็นผู้ชายที่รู้สึกว่าตนใช้ชีวิตอยู่อย่างไร้ความหมาย ไม่มีคุณค่าและขาดความภาคภูมิใจในตัวเอง เขาคิดว่า

---

[48] เคน ดรั๊ก และ เจมส์ ซิมมอนส์, กระชากหน้ากากผู้ชาย : The Secret Men Keep แปลโดย รัตนะ โสภาพรรณ , หน้า 52-53..

[49] Lee Lourdeaux, Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese (Philadelphia : Temple University Press, 1990), p.255.

ตนเป็นชายหนุ่มคนหนึ่งที่เป็นสมาชิกของสังคมอันแปลกแยก ทุกคนต่างต้องดิ้นรนทำงานเพื่อเอาตัวรอด ส่งผลให้เขาเป็นคนที่มีความเหงา เปล่าเปลี่ยว และรู้สึกกลัวกับความโดดเดี่ยว ที่มีนัยเย้ยหยันถึงการแสวงหาความสำเร็จของผู้ชายชาวอเมริกัน ซึ่งเป็นลักษณะที่ขัดแย้งกับภาพของความเป็นชายที่ต้องมีความเข้มแข็ง ต้องพึ่งพาตนเองและอยู่ลำพังโดดเดี่ยวได้[50] หนังถ่ายภาพเหนือศีรษะ (Overhead shot) หรือมุมมองของพระเจ้า (God's eye view) อยู่บ่อยครั้งเพื่อที่จะให้เห็นถึงความโดดเดี่ยวและภาวะท้อแท้สิ้นหวังของผู้ชาย ไม่ว่าจะเป็นฉากที่กีกี้โยนกุญแจจากชั้นบนจากตึกลงมาให้กับเขาหรือในฉากช่วงท้ายเรื่องที่เขาหมดหวังต่อการที่จะหลบหนีไปจากเรื่องแปลกประหลาดที่เกิดขึ้น เขาคุกเข่ามองขึ้นไปบนท้องฟ้าและพูดกับพระเจ้าว่า " ท่านต้องการอะไรจากผม ผมไปทำอะไรให้ ผมเป็นแค่คนธรรมดาคนหนึ่ง ให้ตายเถอะ "

ซึ่งลักษณะดังกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับภาวะท้อแท้สิ้นหวังของตัวสกอร์เซซี่เองอย่างลึกซึ้ง เพราะอันที่จริงแล้วภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นหนังขั้นจังหวะในช่วงที่เขากำลังเร่งทำ " The Last Temptation of Christ " หนังในฝันของเขา แต่ด้วยปัญหาเรื่องทุนสร้างและสตูดิโอ จึงจำเป็นต้องระงับการถ่ายทำไปชั่วคราว สถานการณ์ตอนนั้นสร้างความบอบช้ำให้แก่สกอร์เซซี่อย่างแสนสาหัส ระหว่างนั้นเองที่สกอร์เซซี่ได้รับบทภาพยนตร์เรื่องนี้และพบว่าตัวละครหลักนั้นเสมือนภาพสะท้อนของตัวเขาเองในช่วงเวลาดังกล่าว " ผมต้องทำงานแข่งกับเวลาด้วยทุนสร้างไม่มาก เพื่อให้ได้ผลงานที่สมบูรณ์แบบ เพราะผมต้องการพิสูจน์ให้เห็นว่า พวกเขาไม่ได้ฆ่าจิตวิญญาณของผมไปด้วย "[51]

5.5.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

พอล เป็นผู้ชายที่ไม่สามารถตระหนักได้ถึงคุณค่าของการมีชีวิตอยู่ เขาเป็นผู้ชายที่ใช้ชีวิตอยู่ในเมืองใหญ่ ด้วยความแปลกแยก เปลี่ยวเหงาและไร้ชีวิตชีวา จนเมื่อคืนหนึ่งที่เขาต้องไปเผชิญอยู่ในโลกที่เขาไม่คุ้นเคย และต้องเจอกับผู้คนและสถานการณ์ที่แปลกประหลาดจนเขารู้สึกว่าตนไม่สามารถที่จะออกจากสถานที่นั้นได้ หลังจากที่เขาร้องขอต่อพระเจ้าว่าเขาทำอะไรลงไป พอลยังคงไม่ได้เรียนรู้เกี่ยวกับตัวเองและความรับผิดชอบต่อการกระทำของเขา เมื่อเขาพบกับเกย์หนุ่มคนหนึ่งและร้องขอความช่วยเหลือ ด้วยวิธีหาทางออกอย่างง่ายดายด้วยการโทรศัพท์แจ้งตำรวจก่อนที่จะโดนปฏิเสธอีกครั้ง พอลเริ่มต้นสารภาพความในใจให้กับเด็กหนุ่มคนนั้นฟังว่าเขาต้องการเพียงแค่ได้อยู่กับผู้หญิงสวย แต่ตอนนี้เขาต้องกลับมาตายเพราะเรื่องพวกนั้น ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าพอลไม่สามารถตระหนักได้

---

[50] บาร์บารา เดอ แองเจลิส, <u>ความลับของผู้ชายที่ผู้หญิงควรรู้</u> แปลโดย แก้วจันทร์ทิพย์ ไชยสุริยะ (กรุงเทพฯ : เคล็ดฟี, 2551), หน้า 26.

[51] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.86.

ถึงความผิดพลาดขั้นพื้นฐานของเขาเลย นั่นคือการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางในการมองและปฏิบัติกับผู้ชายและผู้หญิงคนอื่นๆ เหมือนอย่างที่สกอร์เซซี่กล่าวว่า " เป็นเรื่องเกี่ยวกับแง่มุมทางเพศ (Sexual aspects) มากมาย " ที่พอลไม่มีการไตร่ตรอง เมื่อเขาเจอกับผู้หญิงบนถนนและพาตัวเองเข้าสู่เมืองที่อันตราย[52] ซึ่งถือได้ว่าเป็นการอุปมาอุปไมยถึงวิธีการที่คนในวัฒนธรรมหลักหรือคนอเมริกันดั้งเดิมอย่างพอลมองดูผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมรองที่ถูกแทนด้วยผู้คนในย่านโซโห (SoHo)* ในแง่ที่ว่าพวกเขายึดถือความเป็นปัจเจกบุคคลมากจนเกินไป จนมองไม่เห็นถึงความแตกต่างระหว่างพฤติกรรมและเชื้อชาติของผู้คนที่ไม่ใช่พวกเดียวกันกับตน

5.5.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

จากความโดดเดี่ยวและแปลกแยกกับสังคมรอบข้างของพอล ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกันจึงไม่ได้ถูกนำเสนอมากนัก หนังวางตำแหน่งของผู้ชายรอบข้างพอลบนรากฐานของการเป็น " ศัตรู " หรือเป็นภัยคุกคามของเขา ไม่ว่าจะเป็น ทอม บาร์เทนเดอร์หนุ่มที่มีชีวิตอยู่ด้วยความไม่ไว้ใจ, ฮอร์ส ชายหนุ่มผู้มีกิจกรรมทางเพศที่พิสดาร รวมไปถึงการนำเสนอ " เพศที่สาม " ผู้เต็มไปด้วยมัดกล้าม ซึ่งเป็นภาพลักษณ์ที่ขัดแย้งกับหนุ่มทำงานยุคใหม่อย่างพอล และแสดงให้เห็นภาวะที่ไร้อำนาจของผู้ชายในสังคมสมัยใหม่ที่ใช้ชีวิตอยู่บนเส้นบางๆ ระหว่างความเป็นปัจเจกชนและสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ซับซ้อนของเมืองนิวยอร์ก

5.5.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

การปฏิสัมพันธ์กับผู้หญิงในภาพยนตร์ของพอล สะท้อนให้เห็นภาพลักษณ์ของสตรีในสองลักษณะ กล่าวคือ

1. การมองผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศ (Sex object) หรือ " ตัวประหลาด " จะเห็นได้ว่านับตั้งแต่ตอนเริ่มต้นของภาพยนตร์ พอลตอบตกลงไปหามาร์ซี่ที่บ้านเพียงเพราะต้องการผ่อนคลาย

---

[52] Lee Lourdeaux, Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese, p.255.

* โซโห (SoHo) หรือ " South of Houston Street " เป็นย่านหนึ่งทางตอนล่างหรือดาวน์ทาวน์ในเมืองแมนฮัตตันของมหานครนิวยอร์ก ในช่วงทศวรรษที่ 1960-1970 เป็นพื้นที่ราคาถูกและแหล่งที่อยู่อาศัยของกลุ่มศิลปินที่ใช้พื้นที่ในการทำงานศิลปะ อีกทั้งยังประกอบไปด้วยกลุ่มคนหลากหลายประเภท ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มโบฮีเมียน ฮิปซี หรือเพศที่สาม ในปัจจุบันจัดเป็นย่านที่อยู่อาศัยของผู้มีฐานะค่อนข้างดีที่ใหญ่ที่สุดแห่งหนึ่งในนิวยอร์ก เป็นแหล่งรวมร้านศิลปะ และเป็นย่านสินค้าแฟชั่นต่างๆ สำหรับนักท่องเที่ยวอีกด้วย

ความเครียดและระบายความเหงาของตนเพียงชั่วครั้งชั่วคราว จนเมื่อไปถึงที่เขาได้พบกับกีกี้ ผู้หญิงที่อยู่ในชุดชั้นในสีดำเผยให้เห็นเรือนร่าง ซึ่งต่อมาได้รับการเปิดเผยว่าเป็น “ พวกชอบความเจ็บปวดเพื่อความสุขทางเพศ ” (Sadomasochistic) รวมถึงจูลี่ สาวเสิร์ฟที่มีพฤติกรรมที่แปลกประหลาดและหวาดระแวง

2. การสะท้อนให้เห็นภาวะอ่อนแอและไร้อำนาจของผู้ชาย จะเห็นได้ว่าตัวละครหญิงที่พอลมองว่าแปลกประหลาดเหล่านั้น ได้เปลี่ยนบทบาทกลายมาเป็นฝ่ายคุกคามพอลในภายหลัง จากการที่เขาตกเป็นเป้าหมายของการโจมตีของกลุ่มม็อบที่เข้าใจผิดว่าเขาเป็นขโมย จนพอลต้องหลบหนีเพื่อเอาชีวิตรอดและได้พบกับจูน หญิงวัยกลางคนๆหนึ่งที่แสดงความโอบอ้อมอารีต่อพอล จนเขาเปิดเผยความรู้สึกในใจที่มีทั้งหมดต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ในฉากที่พอลสวมกอดจูนราวกับได้รับความอบอุ่นจากผู้เป็นมารดา (Maternal care) ที่ขาดหายไปเป็นเวลานาน หนังนำเสนอให้เห็นความอ่อนแอของพอลด้วยการเสนอบทบาทของจูนในฐานะแม่อย่างชัดเจน และตอกย้ำด้วยการให้เธอช่วยเหลือเขาโดยการห่อหุ้มตัวเขาด้วยกระดาษและปูนปลาสเตอร์ เสมือนติดอยู่ในครรภ์ของมารดา ก่อนที่เขาจะได้กลับมา “ เกิดใหม่ ” อีกครั้ง ในตอนจบของภาพยนตร์ [53]

5.5.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

After Hours คือภาพยนตร์ที่เสียดสีความกลัวของผู้คนในสังคมอเมริกัน ช่วงยุคทศวรรษที่ 1980 หรือช่วงของวัฒนธรรมที่เรียกว่า “ ยัปปี้ ” (Yuppie culture) ที่ทุกคนต่างต้องดิ้นรนทำงานหรือกิจวัตรประจำวันที่น่าเบื่อหน่ายเพื่อที่จะประสบความสำเร็จในชีวิต[54] ซึ่งส่งผลให้เกิดตัวละครอย่าง “ พอล ” ที่เป็นตัวแทนของผู้ชายในสังคมเมืองที่ตกอยู่ภายใต้อำนาจของนายจ้างและรู้สึกว่าตนเองมีชีวิตอยู่อย่างไร้ความหมาย ไร้คุณค่า ขาดความภาคภูมิใจในตนเองหรืองานที่ตนเองทำ จนกระทั่งคืนหนึ่งที่เขาต้องเข้าไปพบกับเหตุการณ์ประหลาดที่เต็มไปด้วยผู้คนหลากหลายประเภท ไม่ว่าจะเป็น กลุ่มโบฮีเมียน เพศที่สาม หรือศิลปินที่แปลกประหลาด ซึ่งทั้งหมดต่างใช้ชีวิตด้วยความหวาดกลัวและหวาดระแวง สกอร์เซซี่ใช้ย่านโซโห (SoHo) ของแมนฮัตตันที่เต็มไปด้วยสภาพชีวิตที่หลากหลายและน่าหวาดหวั่น ในการแทนที่สังคมอิตาเลียนอเมริกันที่เขาเติบโตมา ด้วยการเปรียบเทียบให้เห็นย่านคนเมืองของนิวยอร์กที่พอลจากมากับย่านดาวทาวน์ที่แม้จะมีระยะทางห่างกันไม่มากนัก แต่วัฒนธรรมความเป็นอยู่นั้นแตกต่างกันมากและการแบ่งแยกชนชั้นของอเมริกันนั้นยังคงมีอยู่อย่างเต็มเปี่ยม

---

[53] Ibid., pp.255-256.

[54] Ibid., pp.257.

5.6 ตัวละครเอ็ดดี้ เฟลสัน

5.6.1 รูปลักษณ์ภายนอก

ตัวละครเอ็ดดี้ เฟลสัน ในภาพยนตร์เรื่อง " The Color of Money " เป็นชายวัยกลางคน ผมสีเงิน รูปร่างสูงโปร่ง และแต่งกายด้วยเครื่องแบบที่ดูภูมิฐาน จะเห็นได้ว่าตัวละครนี้แตกต่างจากตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของสกอร์เซซี่ ตรงที่เป็นตัวละครหลักที่มีอายุมากที่สุด ซึ่งการนำเสนอภาพของพระเอกซึ่งมีอายุมากขึ้นนั้น ส่วนหนึ่งสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะของนักแสดงชายในวงการภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด มักมีอายุการใช้งานค่อนข้างสูง ถึงแม้ว่าพระเอกเหล่านั้นจะอายุมากก็ตามที แต่ก็สามารถแสดงบทบาทพระเอกได้ ถ้ายังคงดูแข็งแรงและดูดีในสายตาของผู้ชมทั่วไป เพราะกลุ่มผู้ชมยังคงต้องการดูนักแสดงรุ่นเก่าเหล่านี้ตามบทบาทที่คุ้นเคยหรือกลับไปเป็นตัวละครเดิมอีกครั้งหนึ่ง เช่น บทบาทเอ็ดดี้ เฟลสัน ของพอล นิวแมน ที่เคยโด่งดังในภาพยนตร์เรื่อง " The Hustler " (1961)

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะมีตัวละครหลักที่มีอายุมาก แต่ทว่ายังคงมีนักแสดงหนุ่มอายุน้อย หรือชายหนุ่มอีกคนมาประกบคู่ เหตุผลสำคัญก็คือในเชิงการตลาดของภาพยนตร์เพื่อดึงดูดผู้ชมให้ครอบคลุมทุกวัย ซึ่งโรเจอร์ อีเบิร์ท (Roger Ebert)[55] นักวิจารณ์ชื่อดังกล่าวว่าเป็นจุดด้อยในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ เมื่อ พอล นิวแมน หรือใครบางคนตัดสินใจว่าต้องมีเด็กหนุ่มหน้าใหม่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ และการเปิดตัวทอม ครูซ (Tom Cruise) จึงเป็นการย้อนกลับไปยังเรื่องราวของครูกับลูกศิษย์หรือคู่หูต่างวัยแบบเดิมๆ ซึ่งถ้าเนื้อเรื่องมีศูนย์กลางอยู่ที่พอลเพียงคนเดียว โดยทำให้ตัวละครของเขาเป็นอิสระและสามารถทำตามกิเลส ความกระหาย ความกลัวและความปรารถนาของตัวเขาเองได้เต็มที่ก็จะดีกว่านี้มาก แต่อย่างไรก็ตาม สกอร์เซซี่ก็ยังคงเอกลักษณ์ของเขาในแง่ของการสร้างตัวละครและเชื้อชาติ เมื่อตัวละครวินเซนท์ ลอเรีย ของทอม ครูซ นั้น เป็นชายหนุ่มชาวอเมริกันเชื้อสายอิตาเลียน (Italian-American) ส่งผลให้เกิดหนังคู่หูที่เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการกระหายในความสำเร็จของผู้ชายชาวอเมริกัน[56]

---

[55] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.92.

[56] Lee Lourdeaux, Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese , p.256.

5.6.2 อารมณ์ความรู้สึก

อารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร เอ็ดดี้ เฟลสัน สามารถสะท้อนให้เห็นความเป็นชายแบบเก่าผ่านทางความต้องการของตัวละคร กล่าวคือ ในการจะให้ได้มาซึ่งชัยชนะและเงินก้อนใหญ่นั้น เขาต้องลงทุนกับวินเซนท์ในการฝึกฝน สั่งสอนประสบการณ์ที่เขาเคยมีมาในอดีตให้กับเด็กหนุ่ม เพื่อเดินทางไปแข่งขันพูลครั้งยิ่งใหญ่ที่แอตแลนติกซิตี้ ลักษณะดังกล่าวเป็นภาพของผู้ชายแบบเก่าที่ชอบการแข่งขันและชอบเกี่ยวข้องกับกิจกรรมอันตื่นเต้นที่สามารถทำให้เขาได้รับผลตอบแทนที่ยิ่งใหญ่ อีกทั้งการฝึกฝนแนะนำทั้งความรู้ ความคิด ความชำนาญต่างๆ ต่อบุคคลอื่นโดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อบุคคลที่เยาว์วัยกว่านั้น ยังเป็นจุดเด่นของผู้ชายวัยกลางคนตามแนวคิดของอีริกสันด้วย

อย่างไรก็ตามจะเห็นว่าในช่วงแรกนั้น เอ็ดดี้มีเป้าหมายโดยมองถึงผลประโยชน์ที่ตนจะได้รับก่อนเป็นอันดับแรก ซึ่งเป็นลักษณะไม่พึงประสงค์ของผู้ชายวัยกลางคนประการหนึ่งที่พะวงเฉพาะตนโดยเป็นผู้แสวงหาอำนาจทางทรัพย์สินเงินทอง อีริกสันกล่าวว่าบุคคลเช่นนี้ฉาบอารมณ์และบุคลิกอันไม่มั่นคงของตนเองไว้ด้วยอำนาจอย่างใดอย่างหนึ่ง เอ็ดดี้นั้นทิ้งความฝันของตนเองไปตั้งแต่วัยหนุ่ม การได้เห็นวินเซนท์เล่นพูลนั้นเสมือนกับการได้เห็นภาพสะท้อนของตนเองและกระหายถึงกลิ่นอันหอมหวานของเงินที่ได้มาจากชัยชนะและการแข่งขันอีกครั้งหนึ่ง

5.6.3 การตระหนักในตนเอง

การตระหนักในตนเองของเอ็ดดี้ที่เกิดขึ้นในช่วงครึ่งหลังของภาพยนตร์นั้น เป็นการตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริงของตนเองด้วยกระบวนการสร้างให้เป็น กล่าวคือ เป็นการเรียนรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงจากตัวละครอื่นที่เข้ามาเกี่ยวข้อง ในตอนแรกนั้น เขาเป็นชายวัยกลางคนที่มีความสุขตามอรรถภาพของการเป็นเซลล์แมนขายสุรา แต่เมื่อเขาถูกปลุกไฟฝันให้ลุกโชนอีกครั้งหนึ่ง เอ็ดดี้เริ่มที่จะกระหายในเงินก้อนโตที่เขาจะได้รับจากการฝึกฝนวินเซนท์ให้เข้าแข่งขันพูล ด้วยการใช้สมองและแผนการเล่นที่เต็มไปด้วยชั้นเชิงมากมาย ซึ่งเขามั่นใจว่าจะต้องชนะ แต่เมื่อตัวเขาเองต้องตกหลุมพรางให้กับเด็กหนุ่มผิวสีคนหนึ่งที่หลอกล่อเขาอย่างง่ายดาย เอ็ดดี้จึงตระหนักได้ว่าเขาไม่ได้เก่งกาจเหมือนเมื่อสมัยเขายังหนุ่มอีกต่อไป และคิดว่าเขาคงไม่อาจเป็นนักพนันที่กินเงินจากผู้เล่นที่เก่งกาจ หากแต่เขาจำเป็นต้องกลับไปเป็นผู้เล่นที่เก่งกาจเสียเองให้ได้อีกครั้ง

5.6.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

การปฏิสัมพันธ์หลักของเรื่องราวคือความสัมพันธ์ระหว่างเอ็ดดี้ เฟลสัน กับวินเซนท์ ลอร์เรีย ซึ่งวางอยู่บนรากฐานของมิตรภาพในลักษณะครูกับลูกศิษย์ หรือระหว่างชายสูงวัยกับชายหนุ่ม ในโลกของการแข่งขัน การพนัน ซึ่งถือเป็นโลกภายนอกของผู้ชายอย่างแท้จริง เอ็ดดี้นั้นสอนให้วินเซนท์รู้จักเอาตัวรอดจากโลกของการแข่งขันที่เลวร้ายและประสบความสำเร็จตามแนวทางของคนอเมริกัน จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่านอกจากเรื่องราวของชัยชนะของผู้ชายแล้ว สกอร์เซซี่ยังได้แฝงแง่มุมเกี่ยวกับความแตกต่างของมุมมองระหว่างผู้ชายต่างเชื้อชาติผ่านทางความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสองด้วย เพราะในขณะที่วินเซนท์เป็นชายหนุ่มชาวอเมริกันเชื้อสายอิตาเลียนที่อ่อนหัดและมุทะลุจากทัศนคติต่อการถูกทำให้เชื่อว่าชัยชนะคือสิ่งที่สำคัญที่สุด แต่เขามีด้านที่อ่อนโยนและมีคุณธรรม ซึ่งเป็นแรงขับดันพื้นฐานต่อการประสบความสำเร็จและการสนองตอบต่อศาสนาคาทอลิกของผู้ชายชาวอิตาเลียนอเมริกัน[57] เช่นในฉากที่วินเซนท์เป็นพนักงานขายของใช้สำหรับเด็ก เขาพยายามแนะนำสินค้าให้กับหนุ่มสาวคู่หนึ่งเกี่ยวกับรถเข็นเด็กที่คุณภาพดีแต่มีราคาถูกกว่า ในขณะเดียวกันเอ็ดดี้ก็พยายามที่จะผลักไสความใจอ่อน (Impressionable) ของวินเซนท์ให้หลุดหายไป จากแนวความคิดเกี่ยวกับการประสบความสำเร็จของผู้ชายชาวอเมริกัน (Anglo-American) อย่างเขาว่า ชัยชนะนั้นเป็นมากกว่าความงามและมุมมองต่อการอ่านเกมส่วนตัว เหมือนอย่างที่เขาบอกว่าการเป็นเซียนพูลนั้นไม่ได้เกี่ยวกับการเป็นเลิศ แต่มันเป็นอะไรบางอย่างที่เหนือกว่านั้น (“ Pool excellence is not about being excellence, It’s about becoming something.”)

ในตอนท้ายเมื่อวินเซนท์กลับกลายเป็นคนที่ไม่รู้สึกผิดต่อบาปและถูกทำให้มืดบอดด้วยเงินทองและการประสบความสำเร็จ ตอนจบของภาพยนตร์จึงไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องของชัยชนะอีกต่อไป แต่เป็นเรื่องของ “ การกลายเป็นอะไรที่เหนือกว่านั้น ” (“ Becoming something ”) ของผู้ชายทั้งสองคน ที่เหมือนกับการเริ่มต้นชีวิตใหม่ ในตำแหน่งใหม่และทัศนคติใหม่ที่แตกต่างออกไป ดังเช่นประโยคสุดท้ายของภาพยนตร์ที่เอ็ดดี้กล่าวว่า หากวินเซนท์ชนะเขาอีกกี่ครั้งก็จะมีอีกหลายเกมที่จะตามมา เพราะเอ็ดดี้ เฟลสันตัวจริงนั้นได้กลับมาแล้ว

---

[57] Ibid., p.257.

5.6.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

ความสัมพันธ์ระหว่างเอ็ดดี้ เฟลสัน กับผู้หญิงในเรื่องนั้นมีลักษณะของอำนาจและการครอบงำ ไม่ว่าจะเป็นแฟนสาวบาร์เทนเดอร์ของเขา (รับบทโดย Helen Shaver) ที่คบหากันมานาน ซึ่งมีบทบาทเพียงแค่การอยู่บนเตียงและเป็นส่วนเสริมในชีวิตของเขาเท่านั้น จะเห็นได้ว่าเอ็ดดี้นั้นเลือกที่จะเดินทางไปบนเส้นทางความฝันของตัวเขาเองแทนที่จะไปเที่ยวพักตากอากาศกับแฟนสาวตามที่สัญญากันไว้ ในส่วนของตัวละครหญิงหลักของเรื่องซึ่งก็คือ คาร์เมน แฟนสาวของวินเซนท์นั้น ก็ตกอยู่ภายใต้คำสั่งของเอ็ดดี้ตลอดเวลาที่ร่วมเดินทางและถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อยั่วยุให้วินเซนท์หึงหวงและขาดความมั่นใจ อีเบิร์ท (Ebert)[58] กล่าวว่าฉากเหล่านั้นถ่ายทอดออกมาได้ดี เพราะเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริงของสกอร์เซซี่ ซึ่งเราจะเห็นได้จากตัวละครหญิงในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่หลายเรื่องที่เป็นตัวแทนของความหวั่นกลัวและความไม่สบายใจที่ผู้ชายปรารถนาที่จะได้พวกเธอมา แต่ในขณะเดียวกันก็ชิงชังตัวเองที่มีความปรารถนานั้น

อย่างไรก็ตามถึงแม้ผู้หญิงจะมีส่วนต่อความไม่มั่นคงของตัวละครหลัก แต่ภาพลักษณ์ของเธอที่ปรากฏในภาพยนตร์ก็ยังคงเป็นรองและเป็นเพียงวัตถุทางเพศที่เป็นรางวัลแห่งความสำเร็จของเพศชาย หลายครั้งที่หนังแสดงให้เห็นภาพเปลือยของคาร์เมนหรือการนุ่งน้อยห่มน้อยเพื่อยั่วยุหรือท้าทายเอ็ดดี้ ในฉากหนึ่งภายในห้องพักของโรงแรมที่เอ็ดดี้สามารถข่มความอยากหรือตัณหาของตนเองและพิสูจน์ว่าเขาเป็นนักพนันที่มีระดับ หรือในฉากที่วินเซนท์ไม่เชื่อฟังคำสั่งของเอ็ดดี้และพยายามเล่นให้ชนะตามความต้องการของตนเอง หนังตอกย้ำภาพของผู้หญิงที่เป็นเพียงแค่รางวัลทางเพศของผู้ชายเมื่อคาร์เมนเดินเข้ามาบอกกับเขาว่า “ หากคุณยังเล่นแบบนี้อีกเกมเดียว คุณจะต้องนอนช่วยตัวเองไปตลอดชีวิต ”

5.6.6 บริบททางสังคมของตัวละครหลัก

จะเห็นว่าในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น บริบทที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลักที่ชัดเจนก็คือ เรื่องของเชื้อชาติดังที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น เพราะในขณะที่ภายนอกนั้น นอกจากหนังจะนำเสนอในลักษณะของภาพยนตร์คู่หู (Buddy film) ทั่วไปแล้ว สกอร์เซซี่ยังแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Cultural Mix) รวมถึงแฝงนัยเย้ยหยันไว้อย่างแยบคาย เมื่อตัวละครหลักซึ่งเป็นชาวอเมริกันดั้งเดิม (Anglo-American) ที่ถูกสร้างขึ้นไว้อย่างสมบูรณ์ล่วงหน้าแล้ว สกอร์เซซี่จึงได้สร้างตัวละครเด็กหนุ่ม

---

[58] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.90.

คนหนึ่งให้มีเชื้อสายอิตาเลียน-อเมริกันที่แสวงหาชัยชนะ ผ่านทางทัศนคติที่แตกต่างกันระหว่างคนสองรุ่น เหมือนอย่างเช่นตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของสกอร์เซซี่ ที่มักเป็นผู้ชายที่มาจากวัฒนธรรมรองและพยายามดิ้นรนเพื่อให้ตนประสบความสำเร็จ ในขณะที่ชาวอเมริกันก็เห็นภาพสะท้อนในอีกด้านหนึ่งที่ทำให้พวกเขาต้องย้อนกลับไปดูตนเอง โดยใช้กีฬาหรือการเล่นพูลเป็นเครื่องมือในการนำไปสู่ " การกลายเป็นสิ่งอื่น " เหมือนอย่างเช่นในตอนท้ายของภาพยนตร์ ที่ตัวละครเอ็ดดี้พูดกับวินเซนท์ว่าเขาจะต้องเล่นจนกว่าจะชนะ นัยหนึ่งหมายถึงการแก้ไขปรับปรุงตนเอง (Self-improvement) ผ่านทางการทำงานหนัก ซึ่งก็คือรูปแบบหนึ่งของการประสบความสำเร็จ เช่นกัน

5.7 ตัวละครจีซัส

5.7.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

จากลักษณะทางกายภาพของตัวละคร จีซัส ที่รับบทโดยวิลเลม เดโฟ ในภาพยนตร์เรื่อง " The Last Temptation of Christ " เป็นชายหนุ่มอายุประมาณ 30-33 ปี รูปร่างผอมสูง ไว้หนวดเครา และนิยมสวมเสื้อคลุมยาวที่เก่าขาด ซึ่งเป็นภาพของผู้ชายในสังคมยุคอดีตที่สมบุกสมบันและไม่สนใจต่อรูปลักษณ์ของตนเอง นอกจากนั้นอาจกล่าวได้ว่าภาพลักษณ์ของจีซัสเป็นที่มาของผู้ชายแบบ " Spiritual Male " [59] ซึ่งเป็นภาพของผู้ชายที่ละทิ้งกามารมณ์ เป็นผู้ให้และเมตตาต่อผู้ทุกข์ยาก แต่อย่างไรก็ตามเมื่อหนังตีความพระเยซูในฐานะ " มนุษย์แท้ " ภาพลักษณ์ภายนอกจึงถูกนำเสนอในลักษณะของมนุษย์ปุถุชนที่มีบุคลิกอ่อนแอและสับสน อีกทั้งในฉากที่จีซัสสำแดงปาฏิหาริย์ช่วยเหลือผู้คนทุกข์ยาก ก็ไม่ได้ถูกเสนออย่างสง่าผ่าเผย แต่กลับแสดงให้เห็นลักษณะของผู้ชายที่ไม่น่าเชื่อถือเสมือนกับเจ้าลัทธิทางไสยศาสตร์ที่ไม่น่าเลื่อมใสศรัทธา

5.7.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

จากลักษณะของตัวละครที่ถูกตีความจาก " ความเป็นพระเจ้า " มาสู่ " ความเป็นมนุษย์ " อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครจึงมีพื้นฐานอยู่บนหลักความจริงตามธรรมชาติของผู้ชายคนหนึ่งที่มีความต้องการทางโลก หากแต่ไม่สามารถทำความต้องการนั้นได้ ซึ่งส่งผลให้กลายเป็นผู้ชายที่อ่อนแอ

---

[59] James A.Doyle, <u>The Male Experience</u>, p.27.

และไม่มั่นคงในตนเอง โดยมีเรื่องเพศเป็นปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่ง หากพิจารณาถึงอารมณ์และความรู้สึกของจีซัสที่ปรากฏในเรื่องแล้ว สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. ผู้ชายที่มีความสับสนในตัวเอง (Self-Doubting Individual) ที่เกิดจากการต่อสู้ระหว่างฝ่ายจิตวิญญาณกับฝ่ายของเนื้อหนัง ที่แสดงให้เห็นว่าจีซัสไม่สนใจต่อเสียงที่เขาได้ยินในห้วงความคิดว่าเป็นเสียงของพระผู้เป็นเจ้าหรือซาตาน อีกทั้งความต้องการทางเพศก็ไม่ได้รับการปลดปล่อย ความรู้สึกดังกล่าวได้รับการเปิดเผยให้เห็นบ่อยครั้ง ไม่ว่าจะเป็นฉากที่ นางแมรี แมกดาลีน กล่าวว่า จีซัสก็เหมือนกับชายคนอื่นเพียงแต่เขาไม่ยอมรับ หรือในฉากที่จีซัสเปิดเผยความรู้สึกให้กับนักบวชผู้หนึ่งฟังว่าเขานั้นเต็มไปด้วยความอ่อนแอและหวาดกลัว “ เมื่อข้าเห็นสตรี ข้าตาร้อนผ่าว ข้าอยากร่วมรักกับนาง แต่ข้าทำไม่ได้เพื่อพระเจ้า ”

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเพราะความอ่อนแอและความศรัทธาอย่างแรงกล้าในพระเจ้าของเขานี้เองที่ทำให้เกิดความสับสนขึ้นในจิตใจ ซึ่งลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับงานเขียนของฟรอยด์ เรื่อง “ Civilized Sexual Morality and Modern Nervous Illness ”[60] ที่ฟรอยด์เชื่อว่ามาตรฐานหรือกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมในศาสนามีลักษณะที่เคร่งครัดและเข้มงวดจนเกินไป เป็นสาเหตุให้คนบางคนเกิดความผิดปกติทางอารมณ์และสับสนในตนเอง เนื่องจากเก็บกดความรู้สึกหรือความปรารถนาของตนเอาไว้เพื่อมิให้ตนเองประพฤติผิด อีกทั้งยังไม่สามารถหาทางออกให้กับความต้องการทางเพศที่มีอยู่เพราะขัดกับศรัทธาและรู้สึกว่าเป็นความผิดบาป ในฉากหนึ่งที่จีซัสกลับมาเผยแผ่คำสอนที่เมืองนาซาเรธบ้านเกิด เขาไม่ได้รับการยอมรับและโดนขับไล่ โดยถูกกล่าวหาว่าเป็นชายวิกลจริตที่ยังไม่ได้แต่งงานจนอสุจิขึ้นไปล้นสมอง ซึ่งเป็นสิ่งที่ฟรอยด์เชื่อว่าบทลงโทษและการตีตรา (Label) ของสังคมนั้นมักบีบบังคับให้บุคคลจำต้องยอมรับข้อบังคับและทนทุกข์ทรมานกลั้นกลืนฝืนทนต่อความรู้สึกที่รบกวนจิตใจอยู่ตลอดเวลา

2. ผู้ชายที่ทำร้ายตนเอง (Masochism) เป็นผลมาจากความสับสนในตนเองดังกล่าวข้างต้นประกอบกับความต้องการที่จะกอบกู้มนุษย์โลกจากบาปและความตาย ซึ่งไม่ว่าจะถูกหรือผิดเกี่ยวกับพระเจ้า เขาก็พร้อมที่จะเสียสละ นับตั้งแต่การอดกลั้นต่อแรงปรารถนาทางเพศ การเดินทางไปยังถิ่นทุรกันดาร ผจญกับความแห้งแล้งและหิวโหย การต้องทนทรมานกับการถูกเฆี่ยนตี ใส่มงกุฎหนามที่ศีรษะ รวมไปถึงการยอมสละชีวิตด้วยการถูกตรึงไม้กางเขน[61] ซึ่งลักษณะดังกล่าวอาจเรียกได้ว่าเป็น

---

[60] ยศ สันตสมบัติ, ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550), หน้า 53-54.

[61] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.102.

“ การบำเพ็ญทุกรกิริยา ” (Asceticism)[62] ที่เป็นอาการของความรู้สึกผิดบาปประการหนึ่ง โดยเป็นการลงโทษตนเองของผู้ที่เคร่งครัดต่อศาสนา เพื่อการเสียสละตนเองเพื่อผู้อื่น

5.7.3 การตระหนักในตนเอง

ตัวละครจีซัส ในภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงภาพของผู้ชายที่ตกเป็นเหยื่อของการมีตัวตนอันสับสน (Identity crisis)[63] คือผู้ชายที่ไม่สามารถตระหนักได้ถึงตัวตนที่แท้จริงหรือไม่มั่นใจต่อสิ่งที่ตนเองกระทำ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนของความเป็นชายอย่างตรงไปตรงมา เหมือนเช่นคำถามหนึ่งที่ยูดาสกล่าวกับเขาว่า “ ท่านเป็นคนประเภทใดกันแน่ ” (What kind of a man are you?) สกอร์เซซี่ได้อธิบายตัวละครว่าเปรียบเสมือนคนเป็นโรคประสาท (Neurotic) หรือการมีภาวะทางจิต ด้วยการมองเห็นหรือได้ยินเสียงของภาพลวงจากความศรัทธาในศาสนาอย่างแรงกล้าของจีซัส ซึ่งทำให้เขาโอนเอียงไปมาระหว่างความมั่นคงหนักแน่น (Fasting) กับการบ่อนทำลายตนเอง (Self-immolation) หรือระหว่างความโกรธเกรี้ยวรุนแรงกับความอ่อนน้อมอดทน (Docile passivity)[64] จนเกือบจะสูญเสียตัวตนไปในที่สุด ก่อนที่จะกลับมาตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริงและเป้าหมายของตนเองอีกครั้งจากความช่วยเหลือของผู้อื่น

5.7.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายด้วยกันที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะที่แสดงให้เห็นภาพความเป็นชายที่อ่อนแอและสับสนในตนเองของจีซัสได้ชัดเจนขึ้น กล่าวคือ

1. มิตรภาพระหว่างเพื่อน หนังวางตำแหน่งของยูดาส ให้อยู่ในฐานะของผู้ที่ใกล้ชิดกับจีซัสมากที่สุด ในบรรดาสาวกทั้งสิบสองคนของพระเยซู เป็นเสมือนกับเพื่อนสนิทซึ่งมีส่วนพัวพันอย่างลึกซึ้งต่อการทำลายตนเอง (Masochistic drama)[65] ของจีซัส ภาพลักษณ์ของยูดาสในภาพยนตร์เป็นคนที่จิตใจเข้มแข็งและเต็มไปด้วยความมุ่งมั่นจริงจัง ซึ่งเป็นภาพที่ขัดแย้งกับผู้ชายอย่างจีซัส จนบางครั้งเขาถึงกับแสดงความอ่อนแอและเปิดเผยความรู้สึกให้ยูดาสฟังในช่วงที่เขารู้ตัวว่าจะต้องตายบนไม้กางเขน

---

[62] ยศ สันตสมบัติ, ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม, พิมพ์ครั้งที่ 4, หน้า 76.

[63] Pam Cook, Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema, p.183.

[64] Ibid., p.184.

[65] Ibid., p.185.

การตีความจากการเป็นผู้ทรยศกลายมาเป็นเพื่อนสนิทของยูดาสนั้น ยังถูกผลักดันด้วยการทำให้ยูดาสเป็นผู้ที่ยอมเสียสละเป็นคนทรยศต่อจีซัสเพื่อให้เขาถูกประหาร อันนำไปสู่การไถ่บาปให้กับมวลมนุษย์ อีกทั้งยังเป็นผู้ที่ตำหนิ (Critical) และเตือนสติ (Reminding) ให้จีซัสตระหนักถึงหน้าที่ๆแท้จริงด้วย[66]

2. ความสัมพันธ์กับ " พระเจ้า " (Relationships with God) เป็นความสัมพันธ์ที่เกิดจากความขัดแย้งภายในจิตใจของจีซัส ที่ไม่มั่นใจว่าเสียงที่เขาได้ยินนั้นคือสุรเสียงของพระเจ้าหรือเสียงเพรียกของซาตาน หนังใช้ภาพเหนือศีรษะ (Overhead shot) หรือ " มุมมองของพระเจ้า " บ่อยครั้ง ในฉากที่จีซัสทนทรมานต่อความสับสนในจิตใจ ซึ่งเป็นการสื่อให้เห็นถึงภาวะสิ้นหวังและท้อแท้ของตัวละครได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

5.7.5 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม</u>

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างจีซัสกับเพศตรงข้ามนั้น ตัวละครที่เข้ามีบทบาทคือ นางแมรี แมกดาลีน ที่มีอาชีพเป็นโสเภณี ซึ่งถูกนำเสนอในลักษณะของเพศที่อ่อนแอและโดนทำร้ายจากสังคมที่ผู้ชายมีอำนาจเหนือกว่า โดยฉากการร่วมเพศที่ปรากฏสองครั้งในภาพยนตร์ สะท้อนให้เห็นภาพลักษณ์ของผู้หญิงใน 2 ลักษณะ คือ

1. การเป็นเพียงวัตถุทางเพศสำหรับผู้ชาย หนังแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในฉากการให้บริการของนางแมกดาลีน ในสถานที่ๆเปรียบเสมือนซ่องแห่งหนึ่ง ด้วยการมีเพศสัมพันธ์อย่างโจ่งแจ้งกับผู้ชายมากมายที่รอคอยการระบายความใคร่ของตนเอง ลักษณะดังกล่าวได้ถ่ายทอดภาพตัวแทนของผู้หญิงในสังคมชายเป็นใหญ่ ที่ผู้หญิงเป็นเพียง " สัตว์โลกแสนสวย " ที่ไร้สมอง[67] หรือการเป็นวัตถุทางเพศที่ไม่ได้เป็นคนโดยสมบูรณ์อีกทั้งยังถูกดูถูกว่าเป็นเพศที่สกปรก (Ritual unclean) ที่สมควรได้รับการลงโทษหรือถูกประณามในรูปแบบต่างๆจากสังคม ดังเช่น ที่นางแมกดาลีนถูกขว้างปาก้อนหินเข้าใส่โทษฐานที่เธอประพฤติตนไม่เหมาะสม

2. บทบาทของการเป็นเมียและแม่ ในฉากการร่วมเพศระหว่างจีซัสกับนางแมกดาลีน หนังไม่ได้นำเสนอในทางที่ยั่วยุกามารมณ์ หากแต่เป็นการแสดงให้เห็นถึงแรงขับขั้นพื้นฐานของมนุษย์และการให้กำเนิดบุตรของสตรี[68] ซึ่งรวมไปถึงความสัมพันธ์ระหว่างจีซัสกับแมรีและมาธา ตัวละครหญิงที่

---

[66] Ibid.

[67] ศิริพร สะโครบาเนี๊ค, " ภาพพจน์ของผู้หญิงในสายตาสื่อมวลชน ", <u>สตรีทัศน์</u> 1 , 2 (พฤษภาคม 2526) หน้า 46.

[68] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.94.

มีบทบาทเพียงแค่เป็นแม่ผู้ให้กำเนิด อบรมดูแลลูกและสามี ไม่เพียงเท่านั้นหนังยังแสดงให้เห็นว่าจีซัสได้ผู้หญิงทั้งคู่เป็นภรรยาพร้อมกันทีเดียวสองคน และมีลูกด้วยกันหลายคน

จะเห็นได้ว่า ถึงแม้ผู้หญิงจะเป็นตัวบ่อนทำลายความมั่นคงของผู้ชาย แต่การนำเสนอผู้หญิงในภาพยนตร์ยังคงมีลักษณะของการเป็นเพศที่อ่อนแอ หรือเป็นเพียงแค่ " ส่วนขยายในวงเล็บ " (Parenthesis) ที่ไม่ได้มีผลใดๆ ต่อกิจกรรมหรือการกระทำของผู้ชาย [69]

5.7.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

The Last Temptation of Christ วางเหตุการณ์ให้เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ผู้คนยังคงยึดติดกับความเชื่อและค่านิยมแบบเก่าของศาสนา การมาถึงของจีซัสที่เผยแผ่คำสอนจึงถูกมองว่าเป็นพวกนอกรีต เขาได้รับการต้อนรับด้วยก้อนหินและการหัวเราะเยาะหยัน ดังนั้นจีซัสจึงต้องรวบรวมผู้คนจากกลุ่มชาวประมง คนงานและผู้ตกทุกข์ได้ยาก โดยมียูดาสและสานุศิษย์ของเขาเป็นกำลังสำคัญ ความรุนแรงยังคงเป็นองค์ประกอบหนึ่งในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ ที่แสดงให้เห็นความห้าวหาญของผู้ชาย ในฉากที่จีซัสและพรรคพวกยกกำลังไปบุกยังวิหารแห่งเยรูซาเล็ม แทบไม่ต่างอะไรกับกลุ่มม็อบที่หวังทำลายล้างและฆ่าฟัน จนกระทั่งจีซัสถูกจับกุม สาวกส่วนใหญ่ของเขาพากันหลบหนี เพราะกลัวว่าตนเองจะถูกจับกุมด้วย ถึงแม้ว่าศัตรู (คนในสังคมที่มีความเชื่อแบบเก่า) จะโห่ร้องคำรามด้วยความกระหายเลือดของพวกเขา แต่จีซัสก็เหมือนกับโสคราตีส นักปรัชญากรีกที่ไม่ยอมปกป้องตนเองจากความตายและการถูกกล่าวหาว่า " บ่อนทำลายศาสนา "

อาจกล่าวได้ว่าบริบททางสังคมตามท้องเรื่องดังกล่าวข้างต้น สอดคล้องกับเหตุการณ์จริงในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ออกฉาย ชาวคริสต์จำนวนมากที่ยังคงมีศรัทธาแบบอนุรักษ์นิยมทั้งในสหรัฐอเมริกาและยุโรปมีการต่อต้านอย่างเป็นระบบและรุนแรงตั้งแต่มีกลุ่มม็อบเดินประท้วง การออกโฆษณาต่อต้านทั้งทางวิทยุและโทรทัศน์ ไปจนถึงการเผาโรงภาพยนตร์ สกอร์เซซี่ถูกกล่าวหาว่า " บ่อนทำลายศาสนา " และบอกเล่าในสิ่งที่ขัดแย้งกับหลักความเชื่อของชาวคริสต์ รวมถึงลบหลู่ดูหมิ่นองค์ศาสดาอย่างร้ายแรง โดยเฉพาะการเสนอภาพของพระเยซูในฐานะคนธรรมดาสามัญที่ติดอยู่ในบ่วงของความโลภ โกรธ หลงและตัณหา มีภรรยาและลูก อีกทั้งยังไม่ถูกตรึงกางเขนตายแต่แก่ตาย หากแต่ฉากเพียงไม่กี่ฉากที่นำเสนอเหตุการณ์ในลักษณะดังกล่าวข้างต้นนั้น เป็นเพียงแค่ภาพลวงของการผจญมารครั้งสุดท้าย และแสดงให้เห็นถึงด้านที่เป็น " มนุษย์แท้ " ของพระองค์ กลับทำให้คนที่

---

[69] Pam Cook, <u>Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema</u>, p.185.

ศรัทธาในศาสนาอย่างเคร่งครัด ปิดตาไม่เห็นความยิ่งใหญ่ในชัยชนะของพระเยซูในฉากสุดท้าย ผู้ทรงเอาชนะการประจญล่อลวงได้ในที่สุด

5.8 ตัวละครเฮนรี่ ฮิลล์

5.8.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

ตัวละครเฮนรี่ ฮิลล์ ที่รับบทโดย เรย์ ลิออตต้า ในภาพยนตร์เรื่อง " Goodfellas " เป็นชายหนุ่มรูปร่างสูงใหญ่และนิยมแต่งตัวให้ดูดีเสมอด้วยเครื่องแต่งกายราคาแพง เพื่อบ่งบอกฐานะของการเป็นมาเฟียและสะท้อนให้เห็นความฟุ่มเฟือยทางวัตถุในสังคมแบบบริโภคนิยม ผู้วิจัยพบว่าในงานเขียนของทิม เอ็ดเวิร์ด (Tim Edwards)[70] กล่าวไว้อย่างน่าสนใจถึงเรื่องความเป็นชายที่ถูกสร้างขึ้นจากการบริโภคแฟชั่นในสังคมบริโภคนิยม และการแสดงออกถึงความเป็นตัวตนจากเครื่องแต่งกาย เอ็ดเวิร์ดกล่าวว่าความเป็นชายในยุคบริโภคนิยม ผู้ชายเป็นผู้บริโภคที่สำคัญกลุ่มหนึ่งในกระแสบริโภคนิยมสมัยใหม่ ทั้งนี้เพราะผู้ชายเริ่มมีการรับรู้ต่อการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของตนเองผ่านทางการแต่งกาย (Dress up) การเอาใจใส่ดูแลร่างกาย (Body care) และภาพลักษณ์ที่ดูดี (Image) อีกทั้งในสังคมบริโภคนิยมนั้นกระบวนการสร้างและดำรงอัตลักษณ์ของความเป็นชาย ไม่จำเป็นต้องอาศัยโลกของการทำงานในการบ่งบอกความเป็นชายดังเช่นที่ผ่านมา เหมือนเช่นที่ปรากฏในภาพยนตร์ว่าเพียงแค่การใส่ชุดสูทกำมะหยี่ราคาแพงและรองเท้าหนังเป็นมันเงา ก็สามารถที่จะกลมกลืนเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มมาเฟียและได้รับการเคารพยกย่องเช่นกัน

นอกจากนั้นเอ็ดเวิร์ดยังเสนอเพิ่มเติมว่าผู้ชายต้องเผชิญหน้ากับภาพลักษณ์ 2 ด้านที่ตรงข้ามกันเหมือนการส่องกระจก นั่นคือด้านหนึ่งที่ความเป็นชายสะท้อนถึงความเป็นผู้มั่งคั่งอยู่เสมอ รูปร่างสมส่วนและต้องเปี่ยมไปด้วยเสน่ห์หรือพลังดึงดูดทางเพศอยู่ตลอดเวลา กับอีกด้านหนึ่งในด้านของความเป็นจริงที่ผู้ชายต้องมีอายุมากขึ้นและมีครอบครัว ดังนั้น เรื่องของเงินและอำนาจจึงเป็นสิ่งที่ต้องอยู่ในความสนใจและเป็นสิ่งที่จำเป็นยิ่งสำหรับผู้ชาย

---

[70] Tim Edwards, <u>Men in the Mirror : Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society</u> (London : Cassell, 1997), p.132.

5.8.2 อารมณ์ความรู้สึก

อารมณ์และความรู้สึกที่ชัดเจนที่สุดของเฮนรี่ คือ ความทะเยอทะยาน (Ambitious) เพื่อต้องการดิ้นรนไปสู่จุดที่ดีกว่า เขาเติบโตขึ้นมาในครอบครัวของชนชั้นแรงงานที่ปากกัดตีนถีบ การมองเห็นกลุ่มมาเฟียในอู่แท็กซี่ที่อยู่ตรงข้ามกับบ้านของเขานั้นเป็นแรงบันดาลใจให้เขาอยากเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของคนพวกนั้น เพื่อที่ตนเองจะได้รับความสุขสบายและการยอมรับจากคนในสังคม (ในฉากที่เฮนรี่มองผ่านหน้าต่างบนห้องนอนไปยังกลุ่มมาเฟียที่อยู่ฝั่งตรงข้ามนั้นสะท้อนให้เห็นถึงความทรงจำในวัยเด็กของสกอร์เซซี่ที่เขาเปรียบเสมือนคนนอกที่มองไปยังผู้คนในย่านชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีของนิวยอร์กอย่างลึกซึ้ง) ดอยล์ (Doyle) กล่าวว่า[71] บทบาทความเป็นชายของคนอเมริกันที่สำคัญประการหนึ่ง ก็คือ ความทะเยอทะยานเพื่อให้ได้มาซึ่งการประสบความสำเร็จ ส่วนหนึ่งเป็นไปตามค่านิยมของสังคมที่มีแนวคิดเกี่ยวกับการแสวงหาอิสรภาพและความสุขตามความพึงพอใจของแต่ละบุคคล หรือที่เรียกว่า “ ภาพฝันแบบอเมริกันชน ” (American dream) แต่ในภาพยนตร์เรื่องนี้เฮนรี่ได้สร้างทางลัดไปสู่เป้าหมายดังกล่าวข้างต้นด้วยการเป็นแก๊งสเตอร์ ซึ่งนั่นเท่ากับเป็นการล้อเลียนภาพฝันของคนอเมริกันอย่างเจ็บแสบ ครั้งหนึ่งเขาถึงกับกล่าวว่า สำหรับพวกเขาซึ่งเป็นมาเฟียนั้น การใช้ชีวิตในรูปแบบที่แตกต่างไปจากนี้เป็นเรื่องที่บ้าบอและคนจำพวกที่ต้องดิ้นรนเพื่อให้ได้ค่าตอบแทนแสนกระจอก ต้องขึ้นรถไฟใต้ดินไปทำงาน ต้องกังวลเรื่องค่าใช้จ่ายภายในบ้าน ล้วนแล้วแต่เป็นพวกที่น่าสมเพศ

อีกประการหนึ่งก็คือปมแห่งความรู้สึกผิดบาป (Guilt) ภาพยนตร์เรื่องนี้พูดถึงความรู้สึกผิดบาปของตัวละครหลักอย่างเฉียบคมโดยไม่พยายามเป็นบทเรียนสอนศีลธรรม ความผิดบาปของตัวละครไม่ใช่การกระทำความผิด หากแต่เป็นการฝืนกฎของมาเฟียและความผิดบาปในจิตใจจากการทรยศหักหลังพวกพ้อง ซึ่งบทลงโทษก็คือการถูกเนรเทศ (Punishment is banishment)[72] ไปสู่โครงการคุ้มครองพยานที่ราวกับตายทั้งเป็น

5.8.3 การตระหนักในตนเอง

“ ผมอยากเป็นแก๊งสเตอร์มาตลอดนับตั้งแต่ผมจำความได้ ” (“ As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster.”) เฮนรี่ตระหนักดีว่าการได้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของพวก

---

[71] James A.Doyle, The Male Experience, p.68.

[72] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.127-128.

มาเฟียนั้นจะทำให้เขาได้รับการนับหน้าถือตา และมีชีวิตที่สุขสำราญ หากพิจารณาถึงมุมมองและความเชื่อของตัวละครจะเห็นว่า อีกเหตุผลหนึ่งที่เขาอยากมีชีวิตดังกล่าวก็คือมันเป็นทางลัดของการดิ้นรนไปสู่ความมั่งคั่งฟุ่มเฟือยในทางวัตถุภายใต้กรอบกติกาของสังคมแบบบริโภคนิยม[73] เพราะสิ่งที่มีคุณค่าและมีความหมายสำหรับเฮนรี่ที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นไม่มีสิ่งใดที่โยงไปถึงเรื่องในเชิงนามธรรมหรือคุณค่าทางจิตใจเลยแม้แต่อย่างเดียว ไม่ว่าจะเป็นรถยนต์ราคาแพง ชุดสูทหรูหราหรือสิ่งของมากมายที่เกินความจำเป็นของชีวิต ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของการมีปัจเจกนิยมของผู้ชายแบบเก่าที่ให้ความสำคัญกับคุณค่าของวัตถุ (ดูภาพประกอบที่ 5.1)

ภาพประกอบที่ 5.1 <u>แผนภาพแสดงความแตกต่างระหว่างค่านิยมของผู้ชายแบบเก่าและแบบใหม่</u>

เฮนรี่นั้นเป็นผู้ชายที่ไม่เคยคิดวางแผนอะไรเกี่ยวกับอนาคตและมีชีวิตอยู่กับความต้องการในแต่ละวัน ละเลยที่จะสำรวจตัวตนที่แท้จริงของตนเอง จนเมื่อชีวิตถลำลึกเกินแก่การควบคุม เฮนรี่จึงตระหนักได้ว่าวิถีชีวิตที่ยึดติดกับวัตถุเช่นนี้ต้องลงเอยด้วยการสูญเสีย แต่มันก็สายเกินไปเพราะในที่สุดเขาก็ไม่เหลืออะไรเลย แม้แต่ชีวิตทั้งชีวิตก็ถูกลบออกจากสารบบเดิมอย่างไร้ร่องรอย

5.8.4 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน</u>

โลกของมาเฟียชาวอิตาเลียนในนิวยอร์ก สะท้อนให้เห็นถึงโลกของผู้ชายที่เต็มไปด้วยความรุนแรง (Brutality) และการทรยศหักหลัง (Betrayal) อย่างแท้จริง[74] ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สกอร์เซซี่ใช้การปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของ “ พวกตัวจริง ” (Wise guy) ในวงการมาเฟียที่คำว่า “ มิตรภาพ ” กับ “ ศัตรู ” ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ จะเห็นว่าผู้ชายที่อยู่แวดล้อมชีวิตของเฮนรี่ซึ่งเป็นศูนย์กลางหลักของการปฏิสัมพันธ์นั้นมีอยู่นับสิบคน หลายคนในจำนวนนั้นถูกอ้างถึงอย่างผิวเผิน แต่มีผู้ชายอยู่สามคนที่เกี่ยวพันโดยตรงกับเฮนรี่ ก็คือ จิมมี่ ทอมมี่ และ พอลลี่ ลักษณะ

---

[73] ประวิทย์ แต่งอักษร, “ Goodfellas (1990) คำสารภาพของหนูโสโครก ” <u>สตาร์พิคส์</u> 41, 21 (พฤศจิกายน 2549), หน้า 95.

[74] Robert Kolker, <u>A Cinema of Loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman</u>, p.196.

ดังกล่าวเป็นภาพของผู้ชายแบบเก่าในสังคมที่มีการคบหาสมาคมกับผู้ชายด้วยกัน รวมถึงมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้นระหว่างผู้ชาย สอดคล้องกับภาพลักษณ์ของผู้ชายเชื้อสายอิตาเลียนอเมริกันในงานเขียนของเบกเกอร์และวิทัลโล (Baker and Vitullo)[75] ที่กล่าวว่ามักมีความสัมพันธ์กันในลักษณะของกลุ่มสังคมที่เข้มแข็งและมีเครือข่ายเชื่อมโยงกันในการแสดงถึงอำนาจของตน

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างเฮนรี่กับจิมมี่ และทอมมี่นั้น สะท้อนให้เห็นถึงการเลียนแบบพฤติกรรมและการใช้ความรุนแรงของผู้ชาย เสียงบรรยายของเฮนรี่ บอกให้รู้ว่าเขาอยากเป็นมาเฟียตั้งแต่จำความได้และการได้เจอกับจิมมี่ตั้งแต่เขายังเด็กนั้นเปรียบเสมือนกับการได้พบโลกใหม่ ซึ่งช่วงวัยดังกล่าว ตามแนวคิดของฟรอยด์ เป็นช่วงที่เด็กชายเริ่มเป็นผู้ใหญ่และเลียนแบบบุคคลที่ตนเองนิยมยกย่อง (Identification)[76] การมองจิมมี่เป็นต้นแบบส่วนหนึ่งมาจากความต้องการของตัวละครที่อยากจะกลายเป็นคนสำคัญและได้รับการยอมรับเหนือกว่าคนอื่นในละแวกบ้าน สอดคล้องกับที่ดรั๊กและซิมมอนส์ (Druck and Simmons)[77] กล่าวว่าผู้ชายนิยมจะปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกันเพื่อที่จะให้ตนเองรู้สึกว่าเป็นที่ยอมรับ เกิดความมั่นใจในสิ่งที่ตนเองต้องการจะเป็นหรือพัฒนาความเชื่อมั่นให้ตนเองมากขึ้นไปอีก ดังนั้นการก้าวเข้าสู่โลกของมาเฟียตลอดจนวิถีทางที่เฮนรี่เข้าไปเกี่ยวข้องจึงเป็นไปอย่างเต็มใจไม่ใช่ตกกระไดพลอยโจน สิ่งที่เหมือนกันระหว่างเฮนรี่กับจิมมี่ก็คือ การที่ทั้งสองคนมีเชื้อสายไอริช นั่นหมายความว่าเลือดของพวกเขาไม่บริสุทธิ์เพียงพอที่จะได้กลายเป็น “ Made man ” หรือการเป็นสมาชิกขององค์กรอาชญากรรมอย่างเป็นทางการ ต่างกับทอมมี่ ผู้มีเลือดอิตาเลียนร้อยเปอร์เซ็นต์และมักนิยมใช้ความก้าวร้าวรุนแรงในการแสดง ออกถึงอำนาจของความเป็นชายอย่างตรงไปตรงมา เพื่อหลบเร้นปมด้อยในด้านความอ่อนแอและการเป็นลูกแหง่ติดแม่ของเขา

นอกจากการนำเสนอภาพความรุนแรงของปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสาม ไม่ว่าจะเป็นการรุมทำร้าย กระหน่ำแทง หรือการยิงจนหมดกระสุนแล้ว สกอร์เซซี่ยังแสดงภาพของความอบอุ่นภายในครอบครัวมาเฟียชาวอิตาเลียนขนาดใหญ่ บรรยากาศบนโต๊ะอาหาร ผ่านทางปฏิสัมพันธ์ระหว่างเฮนรี่กับพอลลี่ มาเฟียรุ่นใหญ่ของวงการ ซึ่งเป็นตัวเปรียบเทียบอย่างชัดเจนระหว่างภาพลักษณ์ความเป็นชายของคนสองรุ่น การตักเตือนเฮนรี่ให้รักลูกเมีย หรือการให้ความช่วยเหลือเขาตั้งแต่ยังเด็กก่อนที่จะถูกเฮนรี่ “ หักหลัง ” เพื่อเอาตัวรอด จนพอลลี่ต้องตายในคุก นั่นคือมุมมองในแบบมนุษยนิยมของกลุ่มโจร บางที่อาจเป็นเพราะในชีวิตจริง พอลลี่ไม่มีลูกชายและเขาเห็นเฮนรี่เป็นเสมือนลูกชายหรือ

---

[75] Aaron Baker and Juliann Vitullo, “ Screening the Italian-American Male ” in Masculinity : Bodies, Movies, Culture, ed. Peter Lehman (New York: Routledge, 2001), pp.213-225.

[76] Ding, G.F. & Jersild, “ A Study of the Laughing and Smiling of Preschool Children, ” Encyclopedia Britainica.vol.7 40 (1970): 193. อ้างถึงใน พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, 2549:89.

[77] เคน ดรั๊ก และ เจมส์ ซิมมอนส์, กระชากหน้ากากผู้ชาย : The Secret Men Keep แปลโดย รัตนะ โสภาพรรณ, หน้า 39.

ส่วนเติมเต็มในชีวิต สำหรับเฮนรี่ก็เช่นกัน นับตั้งแต่เด็กเขามักโดนพ่อที่แท้จริงทุบตีทำร้าย ลักษณะดังกล่าวตามทัศนะของฟรอยด์[78] ทำให้พ่อกลายเป็นผู้ข่มขู่ (Castrating figure) และทำลายความปรารถนาของเด็ก ดังนั้นเฮนรี่จึงมองหาตัวแทนของความเป็นพ่อ ซึ่งพอลลี่ก็คือเป้าปรารถนานั้น เฮนรี่นับถือพอลลี่เสมือนกับพ่อคนที่สอง แต่เมื่อเฮนรี่ถูกตัดหางปล่อยวัดจากความไม่รักดีของตัวเขาเองรอยร้าวแห่งความสัมพันธ์และการทรยศหักหลังจึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้

5.8.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างเฮนรี่กับตัวละครหญิงที่มีบทบาทกับเขามากที่สุดก็คือคาเรน ภรรยาของเขา ซึ่งถือได้ว่าเป็นตัวละครในแบบที่มักพบได้น้อยมากในภาพยนตร์แก๊งสเตอร์ เพราะเธอมีเสียงบรรยายเรื่องราว (Narrator) ในมุมมองที่เป็นของเธอเอง รวมถึงมีบุคลิกที่กร้าวแกร่งและสามารถยืนหยัดอยู่ในโลกของอาชญากรรมได้อย่างองอาจเหมือนกับพวกผู้ชาย ไม่ว่าจะเป็นการช่วยลักลอบขนส่งโคเคน การเผชิญหน้ากับบรรดาเมียน้อยของเฮนรี่หรือแม้แต่การไม่แสดงออกถึงอาการเสียขวัญกับความรุนแรงที่ปรากฏขึ้นต่อหน้า ลักษณะดังกล่าวเป็นตัวละครประเภทที่เรียกว่า “ Gangster moll ” หรือ “ Gun moll ” ซึ่งก็คือผู้หญิงของมาเฟียหรือผู้หญิงของอาชญากร เช่นในฉากหนึ่งที่เธอถูกเพื่อนชายข้างบ้านลวนลามและเฮนรี่ตามไปจัดการชายคนนั้นด้วยด้ามปืนจนเลือดอาบ ก่อนที่จะนำปืนกระบอกนั้นมาให้กับคาเรนเพื่อป้องกันตัว เธอบรรยายผ่านความคิดของเธอว่าหากเป็นผู้หญิงคนอื่นคงจะกรีดร้องออกมาดังๆ แต่สำหรับเธอมันปลุกเร้าอารมณ์มากทีเดียว

อาจกล่าวได้ว่า ภาพลักษณ์ที่ปรากฏเช่นนี้นั้นเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความเท่าเทียมกัน (Equal basis) ระหว่างผู้หญิงกับผู้ชายมากยิ่งขึ้นและถือเป็นการเติม “ ความเป็นชาย ” (Maleness) เข้าไปในภาพลักษณ์ของผู้หญิง เพราะการใช้ “ เสียงนอกจอ ” (Voice-over) ของผู้หญิงนั้น ถือเป็นการแสดงสัญญะทางอำนาจประการหนึ่ง[79] แต่อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าภาพลักษณ์ของผู้หญิงจะเปลี่ยนแปลงไป แต่ “ ความเท่าเทียม ” (Equal) ในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ก็ยังคงมี “ ขอบเขต ” (Realm)[80] เพราะหลังจากที่คนทั้งสองแต่งงานกัน คาเรนก็ถูกผลักไส (Relegated) ให้อยู่ในตำแหน่งของภรรยาและแม่ของลูกที่เป็นฝ่ายถูกกระทำ (Subject of abuse) และการต้องทนทรมานกับการนอกใจของผู้ชาย หนังแสดงให้เห็นว่าเฮนรี่นอกใจคาเรนด้วยการมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับผู้หญิงอีกหลายคน ซึ่งถือเป็นเรื่องปกติวิสัยของการแสดงอำนาจในสังคมชายเป็นใหญ่

---

[78] ยศ สันตสมบัติ, ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม, พิมพ์ครั้งที่ 4, หน้า 109.

[79] กาญจนา แก้วเทพ, ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์, 2549), หน้า 492.

[80] Robert Kolker, A cinema of loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman, p.203.

นอกจากนี้เทคนิคทางภาพยนตร์ที่ปรากฏในเรื่องนั้นก็เป็นส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งในการแสดงให้เห็นถึงอำนาจและการครอบงำที่ผู้ชายมีต่อผู้หญิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฉากหนึ่งที่โด่งดังก็คือฉากที่เฮนรี่พาคาเรนไปทานอาหารเย็นในไนท์คลับหรูโคปาคาบาน่า หนังถ่ายต่อเนื่องยาวนานกว่าสามนาที โดยไม่มีการตัดภาพ (Long tracking shot) ด้วยการใช้กล้อง " Steadicam " * ถ่ายด้านหลังของคนทั้งคู่ ขณะที่เฮนรี่พาเธอเดินลัดคิวเข้าไปยังประตูหลัง ผ่านครัว พูดคุยกับผู้คนที่เคารพในตัวเขา ทะลุออกไปสู่ด้านหน้าที่เป็นห้องโถงสำหรับทานข้าวและฟังเพลง ก่อนที่จะมีพนักงานยกโต๊ะมาให้ที่แถวหน้าสุด ซึ่งทำให้คาเรนหลงใหลและภูมิใจในตัวของแฟนหนุ่มที่ถือเป็นการแสดงอำนาจของผู้ชายอย่างแท้จริง

5.8.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

ในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง " A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies " (1998)[81] ที่สร้างขึ้นเพื่อฉลองการครบวาระหนึ่งร้อยปีของภาพยนตร์นั้น สกอร์เซซี่กล่าวว่าภาพยนตร์แก๊งสเตอร์เป็นตระกูลของภาพยนตร์ที่เปิดโอกาสให้ผู้สร้างได้อาศัยเป็นช่องทางในการถ่ายทอดความเสน่หาของอเมริกาต่อความรุนแรงและสภาวะที่บ้านเมืองไร้ขื่อแป โดยในขณะที่ภาพยนตร์แก๊งสเตอร์ในยุคแรกๆมักจะมองอาชญากรว่าเป็นเหยื่อของสภาพแวดล้อมที่เลวร้าย แต่ทว่าในยุคถัดมาซึ่งถือเป็นยุคทองของภาพยนตร์แก๊งสเตอร์หรือในช่วงทศวรรษที่ 1930 กลับไม่ได้ยึดถือทัศนคติเช่นนั้นอีกต่อไป เพราะตัวละครที่เลือกวิถีทางของมาเฟียไม่ได้เกิดจากความจำยอม หากแต่มันเป็นชีวิตที่ปลอดจากความรับผิดชอบทั้งหลายทั้งปวงโดยสิ้นเชิง เป็นชีวิตที่สามารถทำทุกอย่างได้ตามอำเภอใจ ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เฮนรี่ ฮิลล์ ตัวละครหลักในภาพยนตร์นั้น ได้รับมรดกทางความคิดนี้มาอย่างชัดเจน พร้อมกับตอกย้ำด้วยเสียงบรรยายที่เขาหยิบยกเงื่อนไขดังกล่าวมาอ้างให้ได้ยินบ่อยครั้งว่า พวกเขานั้นไม่มีใครเหมือนและไม่เหมือนใคร พวกเขาสามารถทำอะไรก็ได้ที่อยากทำและถ้าหากพวกเขาอยากได้อะไร พวกเขาก็จะหยิบฉวยมา

นอกจากบริบทที่เกี่ยวพันกับมุมมองและทัศนคติของตัวละครแล้ว อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือบริบทที่เกี่ยวข้องกับเชื้อชาติ ในภาพยนตร์เรื่องนี้สกอร์เซซี่ขยายกลุ่มของเชื้อชาติให้กว้างขึ้น โดยประกอบไปด้วยอิตาเลียน (Italian) ไอริช (Irish) และยิว (Jewish) ซึ่งในทางหนึ่งเป็นการสะท้อนให้

---

* กล้องถ่ายภาพยนตร์ที่ติดตั้งเข้ากับตัวตากล้อง เพื่อให้เกิดการลื่นไหลของภาพ โดยสามารถรักษาขนาดของภาพและตำแหน่งของภาพตลอดระยะเวลาที่ตากล้องเดินตามตัวละคร หรือใช้ถ่ายในลักษณะของการมองแทนสายตาของตัวละครที่เคลื่อนไหวได้ตลอด

[81] ประวิทย์ แต่งอักษร, " Goodfellas (1990) คำสารภาพของหนูโสโครก " <u>สตาร์พิคส์</u> 41, 21, หน้า 93.

เห็นถึงมุมมองการเหยียดเชื้อชาติในหนังของสกอร์เซซี่ เพราะในขณะที่เชื้อชาติทั้งสามเป็นกลุ่มหัวแถวของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดยุคเก่า แต่ชาวแอฟริกัน-อเมริกัน (African Americans) และชาวละตินอเมริกา (Hispanic) นั้นเป็นเพียงแค่คนชายขอบหรือถูกนำเสนอในลักษณะของการเป็นอันธพาลเท่านั้น[82] ในภาพยนตร์เรื่องนี้ เฮนรี่ เป็นชาวอเมริกันที่มีเชื้อสายอิตาเลียนจากแม่และเชื้อสายไอริชจากพ่อ ซึ่งทำให้เขากลายเป็นคนนอก (Outsider) ที่ไม่มีวันกลายเป็นคนใน (Insider) ได้อย่างแท้จริง[83] เพราะการมีเลือดไม่บริสุทธิ์หมายถึงการไม่สามารถจะกลายเป็น " Made man " หรือการเป็นคนในของกลุ่มมาเฟียอย่างเต็มตัว แต่อย่างไรก็ตามเฮนรี่นั้นยังคงมีความผ่อนปรนในเรื่องเชื้อชาติและศาสนา เห็นได้จากการที่เขายอมสงวนตัวตนของเขาเมื่อคาเรนแฟนสาวซึ่งมาจากครอบครัวชาวยิวที่เคร่งครัด บอกให้เขาซ่อนไม้กางเขนไว้ในเสื้อเมื่อเจอกับแม่ของเธอเป็นครั้งแรก ตลอดจนงานแต่งงานที่จัดขึ้นตามแบบของชาวยิว (Jewish ceremony) ด้วย

5.9 ตัวละครแมกซ์ เคดี้ และ แซม โบวเดน

5.9.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

จากลักษณะทางกายภาพของตัวละครแมกซ์ เคดี้ ที่รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร ในภาพยนตร์เรื่อง " Cape Fear " นั้น จะเห็นว่าเขาเป็นชายหนุ่มเชื้อสายอิตาเลียนที่มีร่างกายกำยำล่ำสัน หนังเปิดตัวละครด้วยภาพใกล้ (Close-up) หลังของแมกซ์ที่มีมัดกล้ามอย่างสมบูรณ์และเต็มไปด้วยรอยสัก เคอร์สเตน ธอมป์สัน (Kirsten Thompson)[84] กล่าวว่าร่างกายของแมกซ์นั้นเปรียบเสมือนกับ " ซุปเปอร์แมนที่มีเรื่องราว " (Ubermensch with an agenda) ตัวอักษรที่ปรากฏนั้นคือการกำหนดภารกิจให้กับตัวเอง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงชนชั้น (Class) เชื้อชาติ (Race) และภาพแทนของคริสต์-ศาสนา (Christian iconography) นอกจากแมกซ์แล้ว ตัวละครแซม โบวเดน ที่รับบทโดยนิค โนลเต้ ก็เป็นผู้ชายชาวอเมริกันดั้งเดิม ที่มีรูปร่างสูงโปร่งและมีร่างกายที่แข็งแรงสมบูรณ์แบบเช่นเดียวกัน

แต่อย่างไรก็ตามมุมมองในการมองกล้ามเนื้อของผู้ชาย ปรากฏอยู่สองแนวทางผ่านภาพลักษณ์ที่แตกต่างกันระหว่างตัวละครทั้งสอง แนวทางแรกคือการมองอย่างดูถูกรังเกียจ และเต็มไปด้วยความหวาดกลัว ร่างกายของแมกซ์ที่ปกคลุมด้วยรอยสักนั้นสะท้อนให้เห็นว่าผู้ชายที่เล่นกล้ามนั้น เป็นผู้ชาย

---

[82] Robert Kolker, <u>A Cinema of Loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman</u> , p.196.

[83] Richard A. Blake, <u>Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee</u>, p.178.

[84] Kirsten Thompson, " Cape Fear and Trembling : Familial Dread " in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), <u>Literature and film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation</u> (Malden, Mass. : Blackwell, 2005), p.136.

ประเภทที่หลงใหลในรูปโฉมตนเอง (Narcissism) และดูเหมือนไม่ใช่มนุษย์ (Monstrous fetish)[85] เป็นการสร้างภาพที่เกินเลยไปจากสภาพที่เป็นจริงของผู้ชาย โดยพยายามแสดงออกถึงความเข้มแข็งของตนออกมาให้กับสังคม รวมถึงการสร้างกล้ามเนื้อก็เพื่อเน้นถึงความมีอำนาจของผู้ชายด้วย อีกแนวทางหนึ่งคือการมองอย่างชื่นชม จะเห็นว่าปรากฏฉากที่แซมออกกำลังกายด้วยการตีแรกเกตบอล (Racquetball) กับลอร์รี่ เพราะในปัจจุบันกล้ามเนื้อได้แปรเปลี่ยนความหมายมาเป็นความอดทน สุขภาพสมบูรณ์ ที่ต้องมาจากการฝึกหัดของชายหนุ่ม ผู้ชายที่มีกล้ามจึงไม่ได้หมายถึงพวกที่ชอบใช้กำลังความรุนแรงแต่เพียงอย่างเดียว แต่หมายรวมถึงผู้ชายยุคใหม่ที่สนใจสุขภาพของตนเอง และที่สำคัญกล้ามเนื้อเป็นสิ่งที่ผู้หญิงไม่มี ซึ่งนั่นเป็นส่วนหนึ่งที่ลอร์รี่หลงใหลในตัวแซม ดังนั้นกล้ามเนื้อจึงยังคงเป็นตัวแทนของความเป็นชายอยู่ ถึงแม้จะปรากฏออกมาในสองรูปแบบดังกล่าวก็ตาม

5.9.2 อารมณ์ความรู้สึก

อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครหลักทั้งสองคนที่วางรากฐานอยู่บนการเป็นศัตรูระหว่างกันนั้น แสดงให้เห็นถึงความก้าวร้าวรุนแรง (Aggressive) ของผู้ชาย โดยเฉพาะกับแมกซ์ เคดี้ นั้นมีลักษณะด้านลบของการเป็น “ นักรบ ” ตามแนวคิดของมัวร์และจิลเลตต์ (Moore and Gillette)* อย่างชัดเจน แมกซ์นั้นรู้สึกว่าตนได้สร้างตัวเองให้มีความเหนือกว่ามนุษย์หรือเป็นนักรบของพระเจ้า[86] ที่เปลี่ยนแปลงตัวเองจากการไม่รู้หนังสือและถูกตัดขาดจากสังคม ด้วยการเรียนรู้ปรัชญา กฎหมายและศาสนาโดยมีเป้าหมายในการล้างแค้น มัวร์แลละจิลเลตต์[87] กล่าวว่าลักษณะของนักรบนั้นมีพลังของความก้าวร้าวรุนแรงและชัดเจนทางความคิดและการกระทำ ซึ่งลักษณะด้านดีก็คือการรู้ในสิ่งที่ตนเองต้องการและมี “ ข้อผูกมัดที่พ้นไปจากเรื่องส่วนตัว ” (Transpersonal commitment) แต่ลักษณะด้านลบนั้นเป็นไปในทิศทางตรงกันข้าม ด้านที่เป็นเงามืดของนักรบคือ การเป็นพวกซาดิสต์ (Sadist) และมาโซคิสต์ (Masochist) หรือการพึงพอใจต่อความรุนแรงและการเจ็บปวด

---

[85] Ibid.

* Moore and Gillette ได้แบ่งแม่แบบของความเป็นชายในสื่อต่างๆออกเป็น 4 แบบ ได้แก่ กษัตริย์ (King) นักรบ (Warrior) ผู้วิเศษ (Magician) และนักรัก (Lover) เทียบกับเทพเจ้าของกรีกคือ Zeus, Ares, Hermes และ Dionysius เพื่อใช้ในการสำรวจตรวจตราเกี่ยวกับพฤติกรรมร่วมสมัยของผู้ชายและภาพลักษณ์ต่างๆ เกี่ยวกับความเป็นชาย ซึ่งทั้งสี่ประการนี้ได้เป็นตัวแทนในบางแง่มุมของความเป็นชาย โดยสามารถได้รับการตรวจสอบและพัฒนาโดยผู้ชายแต่ละคน ในช่วงของการเจริญเติบโตขึ้นสู่ความสมบูรณ์เต็มที่ของผู้ชาย

[86] Kirsten Thompson, “ Cape Fear and Trembling : Familial Dread ” in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), Literature and film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, p.138.

[87] Robert Moore and Douglas Gillette, King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine (English : HarperOne,1991), pp.16-17.

จะเห็นว่า แมกซ์นั้นมีความชอกช้ำทางจิต (Trauma) ที่เกิดจากความรุนแรงในวัยเด็ก ประกอบกับการถูกข่มขืนในคุกเหมือนกับที่เขาบอกแซมว่า " ผมได้ค้นพบด้านที่เป็นผู้หญิงในตนเอง " (' I learned to discover ma feminine side.') และการต้องสูญเสียภรรยากับลูก ส่งผลให้เกิดแรงผลักดันทางเพศและแรงผลักดันในทางก้าวร้าวรุนแรงตามสัญชาติญาณเพื่อให้แซมสูญเสียเช่นเดียวกับตน สำหรับตัวละครแซมก็เช่นเดียวกัน ความก้าวร้าวรุนแรงตามสัญชาติญาณเพื่อเอาชีวิตรอด (life instinct) ทำให้เขาต้องทำทุกวิถีทางเพื่อปกป้องตนเองและครอบครัวให้รอดพ้นจากอันตราย ซึ่งมีพื้นฐานจากความกลัวและความรู้สึกผิดบาปในอดีตที่ตามมาหลอกหลอนในปัจจุบัน มัวร์และจิลเลตต์กล่าวเพิ่มเติมว่าสิ่งที่น่าสนใจมากที่สุดของตัวละครชายก็คือการสำรวจให้เห็นว่าคุณความดีของพวกเขานั้นเป็นสิ่งที่ดูคลุมเครือหรือเป็นผู้ซึ่งกำลังต่อสู้กับแง่มุมที่แตกต่างกันออกไป

5.9.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

การตระหนักในตนเองของตัวละครทั้งสองคน สามารถนิยามได้ด้วยค่านิยมของผู้ชายชาวอเมริกันในเรื่องของความเสมอภาคและการมองความสัมพันธ์ทางสังคมในลักษณะแนวนอนหรือเท่าเทียมกันมากกว่าจะแบ่งชนชั้น แมกซ์นั้นถูกมองอย่างมีอคติจากแซมว่าเขานั้นเป็นชนชั้นล่างของสังคม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการเหยียดเชื้อชาติที่คนเมริกัน มีต่อเชื้อชาติที่เป็นผู้อพยพในสังคม แม้เขาจะรู้ตัวว่าเขานั้นประพฤติตัวเลวเพียงใด แต่อย่างไรก็ตามเขาก็คิดว่าตนเองมีสิทธิ์ที่จะได้รับความยุติธรรมเทียบเท่ากับคนอื่นในสังคม ในขณะที่แซมนั้นตระหนักถึงความสามารถและความถูกต้องของตนเอง เขาเชื่อว่าสิ่งที่เขาทำนั้นถูกต้องและชอบธรรมจนทำให้เขาต้องผิดหลักต่อวิชาชีพ เพราะการตัดสินการกระทำของผู้อื่นจากความรู้สึกของตนเอง ดังนั้นความต่างของชนชั้นจึงถูกแทนที่ระหว่าง " ความจริง (Truth) กับ ความยุติธรรม (Justice) " โดยมี " กฎหมาย " (Law) เป็นศูนย์กลาง[88]

แมกซ์นั้นตระหนักดีว่าเขาจะไม่มีวันชนะในเกมแห่งความกลัวนี้ได้เลย หากเขาไม่พัฒนาตนเองให้ทัดเทียมหรือแม้แต่เหนือกว่าคู่ต่อสู้ กฎหมายถูกใช้เป็นเครื่องมือในการย้อนกลับมาตอบโต้แซม แมกซ์ใช้วิธีการคุกคามโดยอยู่ในกรอบของกฎหมาย เพื่อยั่วยุให้แซมหลุดจากกรอบนั้นและเปิดเผยให้เห็นถึงความอ่อนแอ ความผิดบาปของผู้ชายที่มองหาการให้อภัย การไถ่บาปด้วยการใช้กำลังและความรุนแรงเพื่อปกป้องครอบครัวของตนให้ปลอดภัย

---

[88] Kirsten Thompson, " Cape Fear and Trembling : Familial Dread " in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), <u>Literature and film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation</u>, p.141.

5.9.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

การปฏิสัมพันธ์หลักของเรื่องราวคือการเป็นศัตรูระหว่างตัวละครหลักทั้งสองคน ภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงการปะทะกันระหว่างเชื้อชาติ ซึ่งวางรากฐานอยู่บนทัศนคติที่แตกต่างกันและความต้องการของแมกซ์ในการที่จะล้างแค้นให้กับสิ่งที่ตนเองได้รับด้วยการทำทุกวิถีทางให้แซมต้องสูญเสียทุกอย่างเหมือนกับที่เขาต้องเสียไป ซึ่งลักษณะดังกล่าวเกิดจากความริษยา (Envy) ที่เป็นความปรารถนาของผู้ชายที่ไม่ต้องการให้คนอื่นมีในสิ่งที่ตนไม่มี เมื่อแมกซ์ต้องเสียภรรยา ลูกสาว และการถูกข่มขืนในคุกที่ถือเป็นการเหยียบย่ำความเป็นชายที่สำคัญที่สุดไป จึงพยายามกีดกันขัดขวางแซมให้ล้มเหลวเช่นเดียวกับเขา ฟรอยด์กล่าวว่าอาการของความรู้สึกผิดที่ระบายออกมาในรูปของความริษยานั้นคือ “ Sadistic pleasure ”[89] หรือความพึงพอใจในความเจ็บปวดของผู้อื่น รวมไปถึงการกลั่นแกล้งลงโทษผู้อื่นที่ไม่ได้เป็นต้นเหตุแห่งความแค้นนั้น (Displacement) ด้วย ดังนั้น แซมจึงต้องพยายามปกป้องทั้งตนเองและคนรอบข้างให้รอดพ้นจากการถูกคุกคามหรือถูกทำร้ายจากแมกซ์ ซึ่งเปิดเผยให้เห็นถึงลักษณะของการปฏิสัมพันธ์อีกลักษณะหนึ่งในภาพยนตร์ นั่นคือ ความสัมพันธ์ระหว่างแซมกับทนายความรุ่นพี่และนักสืบเอกชน ที่เป็นความสัมพันธ์ของผู้ชายที่วางรากฐานอยู่บนหน้าที่การงานและการติดต่อกันเพื่อเหตุบางประการเท่านั้น ซึ่งเป็นลักษณะของผู้ชายแบบเก่าที่มักคบหาสมาคมกับผู้ชายด้วยกันในเรื่องธุรกิจหรือกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับผู้ชาย เช่น อาชญากรรมหรือการใช้ความรุนแรง ไม่ว่าจะเป็นการว่าจ้างอันธพาลให้ไปทำร้ายแมกซ์ หรือการวางแผนลอบสังหารแมกซ์ภายในบ้านของแซม เป็นต้น

5.9.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

ถึงแม้จะมีผู้กล่าวว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์เขย่าขวัญที่ตั้งคำถามถึงบทบาทและภาพลักษณ์ของเพศหญิงหลังกระบวนการเรียกร้องสิทธิสตรีเฟื่องฟูขึ้น[90] ไม่ว่าจะเป็นการที่ผู้หญิงเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ในเรื่องหรือการปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ของตัวละครแม่และลูกสาวจากภาพยนตร์ฉบับดั้งเดิมในปี 1962 ให้ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครหลักที่เป็นผู้ชายกับผู้หญิงในเรื่องนั้น ยังคงสะท้อนภาพของผู้ชายแบบเก่าอย่างชัดเจนและรุนแรง ซึ่งหากพิจารณาโดยภาพรวมแล้วสามารถแบ่งลักษณะการปฏิสัมพันธ์ได้เป็น 2 ลักษณะ กล่าวคือ

---

[89] ยศ สันตสมบัติ, ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม, พิมพ์ครั้งที่ 4, หน้า 77.

[90] Pam Cook, Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema, pp.186-187.

1. ผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศและตกเป็นเหยื่อความรุนแรงของเพศชาย ลักษณะดังกล่าวสะท้อนผ่านทางตัวละครแมกซ์ เคดี้ อย่างชัดเจนจากความป่าเถื่อนและโหดร้ายของเขา แอนเดรีย ดอร์กิน (Andrea Dworkin)[91] นักสตรีนิยมคนหนึ่งกล่าวว่า ความเป็นชายมักจะปรากฏตัวควบคู่กับความรุนแรง ความตายและการทำลายล้างเสมอ และบ่อยครั้งที่ผู้หญิงต้องตกเป็นเหยื่อของการใช้ความรุนแรงนั้น เช่นการข่มขืนหรือทุบตี หนังแสดงภาพการทำร้ายผู้หญิงอย่างตรงไปตรงมา ในฉากที่แมกซ์ข่มขืนลอร์รี่ราวกับสัตว์ป่า (Animalism) ในห้องพักของโรงแรม ไม่ว่าจะเป็น หักแขน ทุบตี รวมไปถึงกัดเนื้อจนเลือดสาด ซึ่งแสดงให้เห็นภาวะทางจิตและความพอใจในความเจ็บปวด (Sadomasochism) ของตัวละคร หนังตอกย้ำความเป็นเพศที่อ่อนแอของผู้หญิงในสังคมด้วยการที่ลอร์รี่ไม่กล้าบอกตำรวจว่าโดนทำร้ายเพราะไม่อยากประจานตนเองและกลัวโดนหัวเราะเยาะลับหลัง หรือในฉากที่แมกซ์พยายามจะข่มขืนและทำร้ายแดเนียลกับลีห์ในตอนท้ายของภาพยนตร์

อีกประการที่สำคัญคือการจ้องมองของผู้ชายในลักษณะการคุกคาม (Horrified gaze)[92] ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอำนาจที่เหนือกว่าและการครอบงำของเพศชาย (Power and Dominance) ไม่ว่าจะเป็นการคุกคามของแมกซ์ต่อครอบครัวโบวเดนทั้งในร้านไอศกรีม งานวันชาติ หรือแม้แต่ที่บ้านของแซม ซึ่งทั้งหมดถูกโยงเข้ากับเรื่องเพศทั้งสิ้น โดยเฉพาะในฉากหลังจากที่แซมและลีห์มีความสัมพันธ์กันในห้องนอน เธอตื่นขึ้นมานั่งหน้ากระจกที่ถูกแบ่งออกเป็นสามช่อง ภาพสะท้อนดังกล่าวถือเป็นการแตกหักของผู้หญิง (Fragmentation) ที่แสดงให้เห็นถึงความสับสนในชีวิตคู่และแรงปรารถนาที่แท้จริงของตนเอง[93] หนังตามติดฉากดังกล่าวเมื่อลีห์เห็นแมกซ์กำลังจ้องมองเธอมาจากกำแพงรั้วบ้าน เธอเลียลิปสติกออกจากริมฝีปากโดยไม่รู้ตัว ซึ่งเชื่อมโยงกับฉากที่แดเนียลเลียริมฝีปากของตนหลังจากฉากดูดนิ้วอันลือลั่น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงแรงปรารถนาในจิตใต้สำนึกของผู้หญิงทั้งคู่ที่มีต่อแมกซ์ เคดี้ และอำนาจครอบงำที่เขามีต่อคนทั้งสอง

ลักษณะดังกล่าวยังรวมถึงความสัมพันธ์ที่ระหองระแหงระหว่างแซมกับแดเนียลลูกสาวของเขาด้วยเช่นกัน จากการชอบออกคำสั่ง ประกอบกับความผิดบาปในใจของแซมที่มีต่อการเผารายงานของเหยื่อวัยสิบหกปีที่มี “ ความสำส่อนทางเพศ ” (Sexual promiscuity) ได้แปลงสภาพเป็นแรงปรารถนาในตัวลูกสาวของตน (Incestuous desire)[94] ในฉากที่เขามีปฏิกิริยาต่อการติดต่อระหว่างแดเนียลกับ

---

[91] กนกพรรณ วิบูลยศริน, “การเปรียบเทียบภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2547), หน้า 18.

[92] Kirsten Thompson, “ Cape Fear and Trembling : Familial Dread ” in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), Literature and film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, p.134.

[93] Ibid.

[94] Ibid., p.133.

แมกซ์ เขาเข้ามาในห้อนนอนของแดเนียลในขณะที่เธอใส่แค่กางเกงชั้นใน เขาพยายามคาดคั้นเธอและใช้ความรุนแรงก่อนที่จะไล่ให้ไปใส่เสื้อผ้า ปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวสามารถอธิบายได้ด้วยเรื่อง " Totem and Taboo " ของฟรอยด์[95] ซึ่งเป็นเรื่องของรักร่วมสายเลือดและกฎข้อห้ามอันศักดิ์สิทธิ์[96] ฟรอยด์เชื่อว่าทาบูนั้นเกิดขึ้นเนื่องจากความปรารถนาอันแรงกล้าที่จะทำอะไรบางอย่างโดยเฉพาะอย่างยิ่งกิจกรรมด้านเซ็กซ์ และทาบูเกิดขึ้นเพื่อหยุดความปรารถนานั้น (กฎเกณฑ์ต่างๆของสังคม เช่น การห้ามมีเพศสัมพันธ์ระหว่างพ่อลูก ฯลฯ) รวมไปถึงการที่ผู้ใหญ่มักเห็นว่าการกระทำของลูกเป็นสิ่งที่ไม่สมควร โดยไม่ตระหนักถึงความต้องการตามธรรมชาติโดยเฉพาะความพึงพอใจทางเพศ (Sexual pleasure) จึงพยายามออกคำสั่งไม่ให้ลูกตนทำเช่นนั้น ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบระหว่างความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงก็แสดงให้เห็นถึงการมีอำนาจเหนือกว่าของผู้ชาย (แซม) ในการออกคำสั่งหรือห้ามปรามผู้หญิง (แดเนียล) ได้เช่นกัน

2. การนอกใจ การนอกใจหรือความเจ้าชู้หลายใจของผู้ชายนั้น ถือเป็นเรื่องปกติวิสัยของผู้ชายแบบเก่าที่มีมาตรฐานการปฏิบัติทางเพศที่ไม่เท่าเทียมกัน ส่วนผู้หญิงนั้นยังคงถูกกำหนดบทบาทให้เป็นผู้ที่เสียสละต่อครอบครัว สามี และลูก จะเห็นได้จากความสัมพันธ์ในครอบครัวโบวเดน เมื่อแซมลักลอบมีความสัมพันธ์กับลอร์รี่ สาวสวยในที่ทำงาน ในขณะที่ลีห์นั้นทำงานอยู่กับบ้าน อย่างไรก็ตามหนังให้ความชอบธรรมต่อตัวละครหญิงมากขึ้น ด้วยการเปลี่ยนภาพลักษณ์จากแม่บ้านที่แสนดีในภาพยนตร์ต้นฉบับมาเป็นสาวทำงานที่มีอาชีพกราฟิกดีไซเนอร์ แต่หากพิจารณาถึง " พื้นที่ " ในภาพยนตร์แล้วจะเห็นว่ายังคงมีการกำหนดให้สถานที่ๆผู้หญิงอยู่คือ ที่บ้าน (Home) และสถานที่ที่ผู้ชายอยู่คือ ที่สาธารณะ (Public) หรือโลกภายนอก ซึ่งการไม่สามารถประสานเรื่องความซื่อสัตย์และบทบาทระหว่างชายหญิงนี้เองที่นำมาซึ่งปัญหาภายในครอบครัว รวมถึงการตั้งคำถามต่อเสรีภาพที่แท้จริงของผู้หญิง ดังเช่น ในฉากตอนท้ายของภาพยนตร์ที่ลีห์เปิดเผยความในใจถึงการ " สูญเสียเวลา " (Losing time) ที่มีในชีวิตต่อสถานภาพสมรสที่ไม่มั่นคง ซึ่ง " เวลา " นั้นถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งที่เชื่อมโยงระหว่างเธอกับแมกซ์ เคดี้ และถูกใช้เป็นข้ออ้างในการช่วยเหลือครอบครัวของเธอด้วย

5.9.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

ภาพยนตร์เรื่องนี้ในแบบฉบับของสกอร์เซซี่ได้ตีแผ่ให้เห็นถึงความแปลกแยกและความหวาดกลัวของผู้คนในสังคมที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนในช่วงของการก่อร่างสร้างครอบครัวเดี่ยวของชาวอเมริกัน

---

[95] Ibid., p.134.

[96] ยศ สันตสมบัติ, <u>ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม</u>, พิมพ์ครั้งที่ 4, หน้า 54-57.

ร่วมสมัยภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง (Contemporary nuclear American family)[97] ที่ถูกแสดงผ่านครอบครัวโบวเดนซึ่งเป็นชนชั้นกลางผิวขาวในย่านชานเมือง ในงานเขียนของซาร่าห์ ฮาร์วู้ด (Sarah Harwood)[98] เธอได้ศึกษาภาพยนตร์ยอดนิยมในช่วงทศวรรษที่ 1980 ภายใต้รัฐบาลของประธานาธิบดีเรแกน (Ronald Reagan) พบว่ามีการใช้ครอบครัวเป็นตัวแทนที่เปรียบเทียบให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างเพศ (Heterosexual) และความสามารถที่เหนือกว่าของคนขาว (White hegemonic form) ซึ่งเป็นผลมาจากพรรครีพับลิกันและความร่วมมือกันของชาวคริสต์ที่ร่วมกันต่อสู้กับศัตรู นอกจากนั้นวัตถุดิบของสังคมที่มักถูกนำมาดัดแปลงสู่จอภาพยนตร์ ก็คืออัตราการหย่าร้างที่สูงถึงห้าสิบเปอร์เซนต์ การเฟื่องฟูของครอบครัวเดี่ยวและเสรีภาพของเพศที่สาม

จากตัวอย่างดังกล่าวนี้เองที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างทางแนวคิดและแบบแผนของครอบครัวกับช่วงทศวรรษที่ 1950-1960 ดังนั้นจากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปมากนี้เอง หนังของสกอร์เซซี่จึงได้สร้างการเปลี่ยนแปลงหลักให้เกิดขึ้นกับครอบครัวโบวเดน ซึ่งห่างไกลจากการเชิดชูศีลธรรมของหนังต้นฉบับ และแทนที่ด้วยภาพของครอบครัวที่มีรอยแตกร้าวและขมขื่น เปลี่ยนจากผู้ชายที่มั่นคงในศีลธรรมของแซม โบวเดน ในหนังต้นฉบับที่รับบทโดย เกรกอรี่ เป๊ก (Gregory Peck) มาเป็นผู้ชายที่เจ้าชู้และไม่มั่นคงในตนเอง และเปลี่ยนภาพลักษณ์จากโจรธรรมดาของแมกซ์ เคดี้ ในหนังต้นฉบับที่รับบทโดยโรเบิร์ต มิทชั่ม (Robert Mitchum) ให้กลายเป็นผู้ชายที่โหดร้ายทารุณซึ่งเต็มไปด้วยความคับข้องใจ

บริบททางสังคมอีกประการหนึ่งที่เปลี่ยนแปลงไปจากหนังต้นฉบับก็คือการก่อตัวของกลุ่มสตรีนิยม คลื่นลูกที่สองในช่วงสามสิบปีระหว่างภาพยนตร์ทั้งสองเรื่อง[99] ที่เห็นได้ชัดเจนก็คือในหนังต้นฉบับนั้น เหยื่อรายที่สองของแมกซ์ เคดี้ คือ ไดแอน เทย์เลอร์ (Diane Taylor) ซึ่งเป็น “ เหยื่อพรหมจารี ” (Fallen girl) ที่ปฏิเสธการเป็นพยานไม่ใช่เพราะกลัวการลงโทษจากแมกซ์ แต่เพราะครอบครัวและสังคมไม่ยอมรับหรือต่อต้านผู้หญิงที่ถูกข่มขืน เธอปฏิเสธให้ปากคำกับตำรวจและหนีออกจากเมืองไปทันที ซึ่งเป็นความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญกับหนังของสกอร์เซซี่ เพราะเหยื่อของการถูกข่มขืนคือ ลอร์รี่ เดวิส นั้น ปฏิเสธการเป็นพยานเพราะเธอคือเจ้าหน้าที่ของรัฐที่เข้าใจระบบกฎหมายเป็นอย่างดี เธอกล่าวว่า “ ตอนนี้ฉันอยู่คนละฝั่งกับพวกเขาแล้ว ” (This time, I’m on the other side.) อีกทั้งเธอยังรู้ดีว่าถึงแม้จะมีกฎหมายคุ้มครองพยานที่ถูกข่มขืนแต่คนในสังคมก็ยังคงไม่ยอมรับ เพราะ

---

[97] Kirsten Thompson, “ Cape Fear and Trembling : Familial Dread ” in Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), Literature and film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, p.127.

[98] Ibid.

[99] Ibid., p.128.

เธอกลัวการถูกประณามและการหัวเราะเยาะลับหลัง นอกจากนี้ภาพลักษณ์ของตัวละครลีห์และแดเนียล ซึ่งเป็นภรรยาและลูกของแซมก็มีการปรับเปลี่ยนให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นด้วย

5.10 ตัวละครนิวแลนด์ อาเชอร์

5.10.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

จากลักษณะของการสร้างตัวละครจะเห็นว่า นิวแลนด์ อาเชอร์ ที่รับบทโดย แดเนียล เดย์-ลูอิส ในภาพยนตร์เรื่อง " The Age of Innocence " นั้น เป็นทนายความหนุ่ม อายุ 32 ปี ที่กำลังประสบความสำเร็จในสังคมชั้นสูงของเมืองนิวยอร์ก ลักษณะภายนอกของนิวแลนด์มีภาพลักษณ์ของความเป็นสุภาพบุรุษในสังคมชั้นสูงอย่างเพียบพร้อม ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา ทรงผมที่เป็นมันเงา บุคลิกที่สง่างาม สุขุมเยือกเย็น และมีความเป็นผู้นำสูง การแต่งกายของเขามีความสมบูรณ์แบบตามลักษณะของผู้ดีอังกฤษครบถ้วน

ลักษณะดังกล่าวข้างต้น เป็นลักษณะของผู้ชายในสังคมชั้นสูง (Aristocrat) ซึ่งเป็นแบบพิมพ์ของผู้ชายในระบบสังคมชายเป็นใหญ่ที่ชาวอเมริกันได้รูปแบบและแนวคิดมาจากชาวอังกฤษที่ย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานอาณานิคมในช่วงปลายยุคศตวรรษที่ 17 โดยยึดถือความเป็นผู้นำและความเป็นปัจเจกบุคคลของผู้ชาย[100] ซึ่งลักษณะภายนอกที่สังคมคาดหวังให้เป็นนี้เองที่ขัดต่ออารมณ์ความรู้สึกภายในจิตใจของนิวแลนด์ และเป็นปัจจัยหนึ่งที่สร้างความเจ็บปวดให้เกิดขึ้น สอดคล้องกับงานเขียนของดอยล์ (Doyle)[101] ที่กล่าวว่า ผู้ชายจะไม่ค่อยแสดงตนให้คนอื่นเห็นในสังคมหรือที่สาธารณะ ไม่ว่าจะเป็นการพูดหรือการกระทำ เรียกว่าเป็นการเก็บกดความรู้สึก ซึ่งขัดกับความต้องการที่ผู้ชายต้องเปิดเผยตนเอง (Self - reliant) ด้วยนิยามของคำว่า แข็งแกร่ง เป็นผู้นำ และมีอำนาจเหนือตามค่านิยมของสังคมที่เป็นตัวกำหนด

5.10.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

อารมณ์และความรู้สึก " ภายใน " ของนิวแลนด์นั้น ถือว่ามีลักษณะของความเป็นผู้ชายแบบใหม่อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงออกถึงอารมณ์ที่อ่อนไหวและเปิดเผยได้กับผู้หญิง

---

[100] James A.Doyle, <u>The Male Experience</u>, p.35.

[101] Ibid.,p.65.

(Emotionally sensitive and self-expressive with woman)[102] ซึ่งพิจารณาได้จากมุมมองของเขาที่มีต่อสังคมว่าทุกคนยังคงดำรงอยู่ในโลกแบบเก่า สำหรับเขานั้นโลกต้องพัฒนาขึ้นด้วยความเท่าเทียมกันของปัจเจกบุคคล ไม่ว่าผู้หญิงหรือผู้ชายก็สามารถที่จะแสดงอารมณ์ ความรู้สึกและการกระทำของตนเองออกมาได้อย่างเปิดเผย

แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงออกถึงความรู้สึก " ภายนอก " หรือในที่สาธารณะนั้น เขายังคงต้องวางตัวอยู่ในกรอบของสังคมที่กำหนดบทบาทให้ชายชั้นสูงอย่างเขาต้องฝึกฝนตนเองให้เป็นสุภาพบุรุษ และไม่สามารถประพฤติหรือปฏิบัติตนนอกกรอบนั้นได้ เหมือนอย่างที่แม่ของเขากล่าวว่า นิวแลนด์คือ " กำลังสำคัญของครอบครัว " (Their strong right hand.) ซึ่งสอดคล้องกับความเป็นลูกผู้ชายตามความหมายของสังคมที่ ดรั๊กและซิมมอนส์ (Druck and Zimmons)[103] กล่าวว่า ผู้ชายหมายถึงการไม่มีสิทธิทำอะไรหลายอย่าง เช่น ไม่ร้องไห้ ไม่แสดงความอ่อนแอ ต้องเป็นคนที่ปลอบโยนไม่ใช่ถูกปลอบ ดังนั้นผู้ชายจึงต้องซ่อนความรู้สึกของตนในด้านความอ่อนแอ เพราะสังคมเป็นผู้กำหนดให้เป็นไปแบบนั้น ดรั๊กและซิมมอนส์ มองว่าผู้ชายมักปรารถนาความรัก แม้ว่าจะโตแค่ไหนก็ตาม อีกทั้งยังใช้หน้าที่การงานเป็นที่แสดงถึงอำนาจ เพื่อหลบเร้นปมด้อยหรือความต้องการที่แท้จริงของตน

นิวแลนด์ อาเชอร์ จึงเป็นผู้ชายแบบใหม่ที่กลายเป็นเหยื่อของสังคมแบบเก่าที่เขาอาศัยอย่างแท้จริง[104] หนังมักแสดงให้เห็นถึงภาวะการติดอยู่ในกรอบของสังคมผ่านทางการจัดองค์ประกอบภาพยกตัวอย่างเช่น ในฉากหนึ่งซึ่งเป็นฉากบนโต๊ะอาหารของตระกูลอาเชอร์ หนังถ่ายขนาดภาพปานกลาง (Medium shot) โดยจัดวางให้นิวแลนด์นั่งอยู่ตรงกลางระหว่างเทียนทั้งสองเล่มซึ่งตั้งอยู่เป็นฉากหน้า (Foreground) ราวกับซี่ของลูกกรงที่กักขังให้เขาต้องอยู่ในกฎเกณฑ์และจารีตของสังคม ที่ทำให้เขาไม่สามารถจะประพฤติหรือแสดงความรู้สึกที่แท้จริงของตนออกมาได้

5.10.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

นิวแลนด์ เป็นชายหนุ่มที่ตระหนักดีถึงสิ่งที่ตนเองต้องการ แต่ไม่สามารถที่จะทำตามความต้องการนั้นได้ ซึ่งทำให้เขากลายเป็นคนที่อ่อนแอและไม่มั่นคง จากความรักต้องห้าม ที่ไม่อาจได้ร่วมชีวิตกับคนที่ตนรัก ในฉากสุดท้าย เมื่อวันเวลาผ่านไป เสียงบรรยายระบุว่าเขาทำหน้าที่เป็นพ่อที่ดีและเป็นสามีที่ซื่อสัตย์ (" He was a dutiful loving father and a faithful husband. ") หลังจากเมย์ตายจากไปและเขามีโอกาสที่จะกลับไปเยี่ยมเอลเลน ผู้หญิงที่เขารักอีกครั้งหนึ่ง แต่เมื่อเวลานั้นมาถึง

---

[102] Marie Richmond-Abbott, <u>Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle,</u> p.8.

[103] เคน ดรั๊ก และ เจมส์ ซิมมอนส์, <u>กระชากหน้ากากผู้ชาย : The Secret Men Keep</u> แปลโดย รัตนะ โสภาพรรณ , หน้า 8-9..

[104] Pam Cook, <u>Screening the past : memory and nostalgia in cinema</u>, p.193.

นิวแลนด์ทำได้เพียงแค่นั่งอยู่ที่ม้านั่งภายนอกบ้านของเธอเท่านั้น ถึงแม้ว่าเขาจะไม่มีข้อผูกมัดจากเมย์อีกต่อไป แต่นิวแลนด์ยังคงถูกกักขังด้วยจารีตของสังคมที่ซึ่งเป็นตัวบ่อนทำลายความรู้สึกของมนุษย์ (Human Sensibilities) ของเขา นิวแลนด์ปฏิเสธความรู้สึกในอดีตและหันหลังให้กับความรักที่แท้จริงในชีวิต เพราะเขาตระหนักได้ว่าความปรารถนาของเขาซ่อนอยู่ได้แค่เพียงในความทรงจำของเขาเท่านั้น[105]

5.10.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

การปฏิสัมพันธ์กับผู้ชายด้วยกันของตัวละคร เป็นไปในลักษณะของความสัมพันธ์ที่วางรากฐานอยู่บนหน้าที่การงานหรืออาชีพ และ การเข้าสังคมเท่านั้น โดยอาชีพทนายความของนิวแลนด์นั้น สะท้อนให้เห็นถึงภาพของผู้ชายในสังคมชายเป็นใหญ่ ที่ชอบคบหาสมาคมกับผู้ชายด้วยกัน (Prefers company of men) ในเรื่องบทบาททางด้านกฎหมายและการเมือง ซึ่งเราเห็นได้จากความสัมพันธ์ระหว่างนิวแลนด์กับมิสเตอร์เลทเทอร์แบลร์ (Mr.Letterblair) เจ้านายของเขาและซิลเลอตัน แจ็คสัน (Sillerton Jackson) “ เจ้าหน้าที่ชั้นสูง ” โดยหัวข้อสนทนาส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการวิพากษ์วิจารณ์บทบาทของผู้หญิงอย่างเอลเลนเป็นสำคัญ

5.10.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

การปฏิสัมพันธ์กับผู้หญิงของนิวแลนด์ อาเชอร์ ในภาพยนตร์เรื่องนี้ สกอร์เซซี่ให้คำนิยามว่าเป็น “ การเจ็บปวดจากความรักอันแสนงดงาม ” (Exquisite romantic pain)[106] ของผู้ชายที่รักผู้หญิงคนหนึ่ง แต่กลับต้องแต่งงานกับหญิงอีกคนหนึ่งเพราะสังคมเป็นตัวกำหนด ซึ่งการปฏิสัมพันธ์กับผู้หญิงทั้งสองคนนั้น สะท้อนให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างความเป็นชายแบบเก่ากับความเป็นชายแบบใหม่ในตัวนิวแลนด์ได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ

1. การปฏิสัมพันธ์กับเมย์ เวลแลนด์ คู่หมั้นสาววัยแรกแย้มของเขา ซึ่งเป็นผู้หญิงที่ถูกเลี้ยงดูมาตามแบบฉบับของสุภาพสตรีชั้นสูงอย่างเคร่งครัด นิวแลนด์จึงต้องมีภาพของความเป็นผู้นำและเข้มแข็ง ตัวละครของเมย์สะท้อนเห็นภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมที่ถือผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal society)

---

[105] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, pp.201-202.

[106] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.139.

ด้วยการกำหนดฐานะให้กับผู้หญิงว่ามีสถานภาพที่ด้อยกว่าผู้ชายในสังคม และเมื่อแต่งงานก็จะอยู่ในการครอบครองของสามีและสุดท้ายก็อยู่ในความดูแลของลูกชาย ถึงแม้ว่าผู้หญิงอย่างเมย์จะเป็นชนชั้นสูงหรือมีทรัพย์สมบัติในครอบครองมากเพียงใด แต่เธอก็ไม่ได้เป็นผู้ครอบครองที่แท้จริง คงเป็นชายเท่านั้นที่มีอำนาจ โดยผู้หญิงจะมีชีวิตอยู่เพียงแค่การเคียงข้างฝ่ายชายและทำหน้าที่ " ในบ้าน " เท่านั้น มีฉากหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าว ได้แก่ ฉากที่นิวแลนด์พยายามอธิบายถึงเรื่องคดีที่เขาต้องไปทำที่วอชิงตัน ถึงแม้ว่าเมย์จะรู้ว่าเขาโกหกเพื่อที่จะมีข้ออ้างไปพบเอลเลน แต่เธอก็ปกปิดความรู้สึกและบอกเขาเพียงว่า " ช่างเถอะ เรื่องคดีมันซับซ้อนเกินไป แค่ปัญหากับตะเกียงภายในบ้านก็มากพอแล้ว " และเหตุการณ์ต่อมา ซึ่งเป็นฉากที่สกอร์เซซี่กล่าวว่าเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เขาตัดสินใจทำหนังเรื่องนี้[107] นั่นคือฉากที่นิวแลนด์โกหกเธอว่าคดีที่เขาต้องไปทำนั้นเลื่อนออกไป เพราะรู้ว่าเอลเลนจะกลับมาเพื่อเยี่ยมอาการของคุณนายมิงกอตส์ เมย์แสร้งบอกว่าเธอรู้จากแม่ว่าคดีนั้นไม่ได้เลื่อน นิวแลนด์จึงจำต้องบอกว่า " ใช่ คดีไม่ได้เลื่อน แต่การไปของผมต่างหากที่เลื่อนออกไป "

ซึ่งเป็นฉากสำคัญที่แม้ว่าเมย์จะตระหนักดีว่าเขาโกหกเธอ แต่สังคมเป็นตัวกำหนดบทบาทให้เธอต้องพยายามรักษาสถานภาพของครอบครัวที่ดีงามไว้อย่างมั่นคง ภายใต้ฉากหน้าของผู้หญิงที่อ่อนแอและแสนดี เหมือนอย่างที่เสียงบรรยายตอนหนึ่งในภาพยนตร์ที่ว่า " หรือความสงบและความดีของเธอเป็นการเสแสร้ง เหมือนม่านที่ปิดบังความว่างเปล่าไว้ ซึ่งนิวแลนด์ อาเชอร์ ไม่เคยที่จะเปิดม่านนั้นเลย "

2. การปฏิสัมพันธ์กับเอลเลน โอเลนสก้า เป็นตัวสะท้อนให้เห็นถึงภาพของผู้ชายแบบใหม่ของนิวแลนด์ได้อย่างชัดเจน เวลาที่เขาอยู่ในที่ส่วนตัวกับเอลเลน นิวแลนด์สามารถเปิดเผยอารมณ์ความรู้สึก ความอ่อนแอ และความไม่มั่นคงในตนเองออกมาได้ ในฉากหนึ่งที่เขาก้มลงจูบแทบเท้าของเอลเลน เป็นการแสดงให้เห็นถึงการยอมศิโรราบต่อความรักและอำนาจของเพศหญิงอย่างชัดเจน

เอลเลนเป็นตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ที่คำนึงถึงสิทธิสตรีอย่างเท่าเทียม มีตอนหนึ่งของภาพยนตร์ที่นิวแลนด์ตามมาดูแลเอลเลนที่บ้านพักนอกเมือง เธอกล่าวกับเขาว่า " เพราะฉันป้องกันตัวเองไม่ได้หรือ " เขาทำทีท่าไม่เข้าใจในสิ่งที่เธอพูด เธอจึงบอกกับเขาว่า " อย่าถามเลย เพราะฉันไม่ได้พูดภาษาเดียวกับคุณ " ซึ่งลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดของแครอล กิลลิแกน (Carol Gilligan)[108] นักเฟมินิสต์คนสำคัญคนหนึ่ง ที่ศึกษาพฤติกรรรมของมนุษย์ พบว่าวิธีการมองโลกของ

---

[107] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.137.

[108] Carol Gilligan, In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development (English: Harvard University Press, 1993) อ้างถึงใน ศิริกมล อธิวาสนพงศ์ , 2548 : 35.

ผู้หญิงและผู้ชายนั้นแตกต่างกัน ผู้หญิงและผู้ชายพูดด้วยเสียงคนละแบบ แต่ปัญหาคือการที่ผู้หญิงและผู้ชายคิดว่าพูดด้วยเสียงเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมชายเป็นใหญ่ ที่ผู้หญิงถูกทำให้ต้องเลือกระหว่างการเป็นตัวของตัวเอง กับการอยู่ในกรอบที่สังคมกำหนด หากไม่ปฏิบัติตามก็จะถูกลงโทษหรือถูกประณามในรูปแบบต่างๆจากสังคม เพื่อให้ผู้หญิงเกิดความรู้สึกผิด ดังเช่นที่นิวแลนด์บอกกับเอลเลนว่าสังคมนิวยอร์กนั้นจะทำลายเธอได้มากกว่าสถานที่อื่น เพราะถึงแม้กฎหมายจะเห็นด้วยกับการหย่า แต่สังคมไม่คิดเช่นนั้น หากผู้หญิงทำให้ตัวเองเสียหายด้วยพฤติกรรมที่ไม่เป็นที่ยอมรับและตกเป็นข้อครหาที่จะเป็นตราบาปติดตัวเธอไปตลอด

มาสท์ โคเอน และ โบรดี้ (Mast Cohen and Braudy) กล่าวถึงภาพตัวแทนของผู้หญิงที่พบในภาพยนตร์ไว้ในหนังสือ " Film Theory and Criticism " [109] ว่ามักถูกนำเสนอออกมาในสองรูปแบบ คือ ผู้หญิงส่วนมากมักจะได้รับบทบาทเป็นแม่ เป็นภรรยาที่ดี สามารถดูแลบ้านและครอบครัวได้ดี กับบทบาทของผู้หญิงที่น่าหลงใหลและแฝงไปด้วยความอันตราย ซึ่งลักษณะดังกล่าวปรากฏอย่างเด่นชัดผ่านทางภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่แตกต่างกันทั้งสองคนในภาพยนตร์ และเป็นตัวที่ตอกย้ำให้เห็นถึงความอ่อนแอหรือไม่มั่นคงของผู้ชายอย่างนิวแลนด์ ที่ถูกดึงไปมาระหว่างความแตกต่างของผู้หญิงทั้งสอง โดยมีสังคมเป็นตัวกำหนดอย่างแน่นหนาอีกขั้นหนึ่ง

5.10.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

The Age of Innocence วางเหตุการณ์ของหนังให้เกิดขึ้นในสังคมนิวยอร์กช่วงทศวรรษที่ 1870 ซึ่งในเวลานั้นประเทศสหรัฐอเมริกา เพิ่งจะมีอายุครบหนึ่งร้อยปี นิวยอร์กในฐานะผู้นำทางวัฒนธรรมชั้นสูงของประเทศยังคงหวั่นไหวอยู่กับเสียงครหาว่าไร้รากเหง้าทางประวัติศาสตร์ ชนชั้นนำซึ่งล้วนแต่เป็นเหล่ามหาเศรษฐีระดับโลกอย่างตระกูลแอสเทอร์ (ในภาพยนตร์กล่าวถึงโดยใช้ชื่อว่าตระกูลแวนเดอไลเดน) จึงหันไปนำเอาขนบธรรมเนียมยุโรปมาใช้กันอย่างเปิดเผย อีดิธ วอร์ตัน ผู้แต่งนวนิยายเรื่องนี้มองเห็นแนวโน้มอันน่าสมเพชนี้ในฐานะที่เธอเกิดและเติบโตขึ้นมาในสังคมเล็กๆนั้น เธอจึงบันทึกเรื่องราวนั้นด้วยน้ำเสียงที่กำลังเสียดสีชาวนิวยอร์ก ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้สกอร์เซซี่เกิดความสนใจ เขากล่าวว่า[110] ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับผู้ชายที่ถูกนิยามด้วยกฎเกณฑ์ต่างๆ ของสังคมที่โหดร้าย (Brutality) แต่ซ่อนไว้ภายใต้มารยาท (Manners) และการใช้ภาษาที่สวยงาม ตอนที่เขา

---

[109] Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy, <u>Film theory and criticism: introductory readings</u>, 4th ed. (New York: Oxford University Press, 1992), p.477.

[110] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, pp.286-287.

เติบโตขึ้นในชุมชนลิตเติ้ลอิตาลี เวลาเกิดการฆาตกรรมมันก็เป็นเช่นนั้นจริงๆด้วยการกระทำด้านกายภาพ แต่สำหรับเรื่องนี้คือการฆาตกรรมทางจิตวิญญาณ (Ritualistic slaughter) นิวแลนด์คือผู้ชายที่ค้นพบว่าเขาไม่สามารถที่จะหลบหนีออกไปจากกรอบของสังคมเหล่านี้ได้เลย นอกจากการต้องนั่งอยู่ท่ามกลางห้องอาหารหรือโรงโอเปร่าอันหรูหราและใช้ชีวิตอยู่กับรักที่เขาไม่ต้องการ

5.11 ตัวละครแซม ร็อธสตีน

5.11.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

บุคลิกลักษณะของตัวละครแซม ร็อธสตีน ที่รับบทโดยโรเบิร์ต เดอ นีโร ในภาพยนตร์เรื่อง " Casino " นั้น สะท้อนให้เห็นถึงความมั่นใจในตนเองของผู้ชาย (Self-sufficient) และการเป็นนายของโลกภายนอกอย่างชัดเจน เพราะแม้แต่ชื่อกลางของเขา คือ " เอซ " (Ace) นั้นก็มีความหมายถึงแต้มหนึ่งบนไพ่ หรือความหลงใหลในความเป็นหนึ่งของตัวเขาเอง เช่นเดียวกับแฟรงค์ " เลฟตี้ " โรเซนทาล บุคคลต้นแบบของตัวละคร ที่ได้ชื่อกลาง (" Lefty ") มาจากการที่เขาเป็นคนถนัดซ้าย อีกทั้งการเป็นผู้ชายที่หลงใหลในความสมบูรณ์แบบและมีความพิถีพิถันสูง ยังเป็นการแสดงภาพของผู้ชายที่ใส่ใจในอำนาจ และยึดมั่นกับกฎเกณฑ์ เพื่อสร้างระเบียบให้กับชีวิตตนเองของ เขาด้วย[111]

5.11.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

การเป็นชายหนุ่มที่พอใจในความสามารถของตนเอง (Self-sufficient) แสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ของชายที่เป็นนายของโลกภายนอก ในการแสดงถึงอำนาจและความเป็นใหญ่ หนังตอกย้ำภาพลักษณ์ดังกล่าวผ่านทางมุมมองของตัวละครที่กล่าวว่า เมื่อเขาอยู่ที่อื่นเขาเป็นนักพนันที่ผิดกฎหมาย แต่เมื่อเข้ามาอยู่ในลาสเวกัส เขาคือ " คุณร็อธสตีน " ที่ไม่ใช่เพียงแค่คนถูกกฎหมาย แต่ยังได้ทำงานเป็นคนคุมบ่อนคาสิโนที่ได้รับการยกย่องนับถือ ลักษณะดังกล่าว ดรั๊กและซิมมอนส์ (Druck and Simmons)[112] กล่าวว่า เป็นความรู้สึกของผู้ชายที่ใช้งานเป็นเครื่องแสดงออกว่าตนเองเป็นใครเพื่อให้เป็นที่ยอมรับนับถือ อีกทั้งงานยังเป็นเครื่องผลักดันให้ผู้ชายบรรลุถึงสิ่งที่ดียิ่งขึ้นตามเจตนาของการจะมี

---

[111] เคน ดรั๊ก และ เจมส์ ซิมมอนส์, <u>กระชากหน้ากากผู้ชาย : The Secret Men Keep</u> แปลโดย รัตนะ โสภาพรรณ , หน้า 18.

[112] เรื่องเดียวกัน , หน้า 52-53.

“ ชีวิตที่ดี ” และการประสบความสำเร็จ เหมือนอย่างที่แซมบอกว่าลาสเวกัสนั้นช่วยล้างบาปของเขาจนหมด

นอกจากนี้ความรู้สึกที่เขามีต่อผู้หญิงนั้นไม่ได้เป็นเรื่องของความริษยาทางเพศหรือการมองผู้หญิงว่าเป็นสาวบริสุทธิ์ที่เกินเอื้อมเหมือนกับตัวละครหลักในเรื่องอื่นๆของสกอร์เซซี่[113] เพราะว่าเขาไม่ได้มีปัญหาใด ๆ เลยกับการความจริงที่ว่าเธอเป็นโสเภณี แต่ความรู้สึกที่รุนแรงของเขาขึ้นอยู่กับการที่เธอดูถูกสติปัญญาของเขาด้วยการโกหกและพยายามที่จะขโมยสิ่งของจากเขาไป

5.11.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

หากพิจารณาถึงความต้องการของตัวละครที่จะลบภาพที่ผิดกฎหมายของตนเองและเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากคนในสังคม เนื่องมาจากประวัติและพื้นเพของเขาที่ไม่ขาวสะอาด แซมตระหนักดีว่าตราบใดที่เขา “ ไม่ล้ำเส้น ” หรือพาตนเองเข้าสู่การกระทำที่ผิดกฎหมาย ตราบนั้นเขาก็จะสามารถล้างบาปให้กับตนเองและอยู่อย่างประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงเงินทอง แต่เพราะการมีอีโก้ (Ego) มากเกินไป ทำให้เขาต้องการที่จะวางเดิมพันชีวิตตนเองกับสิ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกมากขึ้น นั่นคือ การตัดสินใจที่จะสร้างครอบครัวกับผู้หญิงคนหนึ่งเมื่อชีวิตอยู่ในความพร้อม อีริกสันกล่าวว่า[114] ช่วงวัยของแซมนั้นเป็นช่วงผู้ใหญ่ตอนต้นที่รู้จักอัตลักษณ์ของตนและพร้อมจะผสมผสานกับอัตลักษณ์ของบุคคลอื่นหรือการแสวงหาคู่ครอง ความสนิทเสน่หา (Intimacy) และความไว้วางใจเหมือนอย่างทัศนคติของแซมที่แสวงหาความไว้วางใจจากคนรักจากการที่ชีวิตของเขาตั้งอยู่บนความไม่ไว้วางใจผู้อื่นตลอดเวลา อีริกสันอธิบายเพิ่มเติมว่า ในช่วงนี้เป็นช่วงชีวิตเพศแบบผู้ใหญ่ ซึ่งผู้ชายและผู้หญิงต้องเชื่อถือไว้วางใจซึ่งกันและกัน หรือมิตรภาพระหว่างเพื่อนต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างซื่อสัตย์และไว้เนื้อเชื่อใจ เพราะหากใครไม่สามารถสร้างความรู้สึกสนิทสนมจริงจังกับผู้ใดผู้หนึ่งได้จะเป็นผู้ที่อ้างว้างและเดียวดาย จะเห็นว่าแซมนั้นล้มเหลวทั้งสองประการข้างต้น จากการที่เพื่อนรักและภรรยารวมหัวกันหักหลังเขา ท้ายที่สุดแซมก็ตระหนักดีว่าชีวิตของเขาลงเอยในจุดเดียวกับที่เขาเริ่มต้นและต้องอยู่โดดเดี่ยวเพียงลำพังในบั้นปลายชีวิต

---

[113] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.151.

[114] ศรีเรือน แก้วกังวาน, <u>จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย</u>, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 45.

5.11.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

โลกมาเฟียในลาสเวกัสยังคงเป็นโลกแห่งการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายในการแสดงอำนาจและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการพนัน อาชญากรรม และ ยาเสพติด อย่างไรก็ตามจะเห็นว่าการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครหลักกับกลุ่มมาเฟียชาวอิตาเลียนนั้นแสดงให้เห็นถึงการเป็นคนนอก (Outsider) ของแซมอย่างแท้จริง ซึ่งแตกต่างจากหนังมาเฟียสองเรื่องก่อนของสกอร์เซซี่ อย่าง “ Mean Street ” และ “ Goodfellas ” เพราะในขณะที่ชาร์ลี แคปปา นั้นเป็นชาวอิตาเลียนแท้ที่ถูกกำหนดให้สืบทอดกิจการมาเฟียต่อจากลุงซึ่งเป็นหัวหน้ากลุ่มผู้มีอิทธิพล หรือ เฮนรี่ ฮิลล์ ที่มีแม่เป็นชาวอิตาเลียน ที่ซึ่งครอบครัวของเขามีถิ่นฐานเดียวกับหัวหน้ากลุ่มมาเฟียในนิวยอร์ก แต่แซม ร็อธสตีน เป็นชาวยิวขนานแท้ที่ไม่ได้มีความสัมพันธ์กับกลุ่มมาเฟียทางสายเลือด หากแต่เป็นความสามารถของเขาที่ทำให้เขามีฐานะที่มั่นคงตราบเท่าที่เขาจะสร้างเม็ดเงินให้กับคนพวกนั้นได้

นอกจากความสัมพันธ์ที่วางรากฐานอยู่บนหน้าที่การงานแล้ว ผู้ชายอีกคนที่ถือได้ว่าใกล้ชิดกับแซมมากที่สุดคือ นิกกี้ แซนโทโร ผู้ชายที่เติบโตมาด้วยกันแต่เด็กที่เมืองชิคาโก ความสัมพันธ์ของทั้งคู่เป็นไปในลักษณะของมิตรภาพที่กลับกลายเป็นศัตรูเพราะการทรยศหักหลังและพฤติกรรมที่เกินควบคุมของนิกกี้จากการมีทัศนคติที่แตกต่างกัน เพราะในขณะที่แซมนั้นเรียนรู้ที่จะทำงานภายใต้โลกใบใหม่และกฎเกณฑ์ใหม่ของลาสเวกัส นิกกี้ยังคงมีภาพลักษณ์ของอันธพาลที่ชอบใช้ความรุนแรง หรืออาจเรียกได้ว่าเป็น “ อาชญากรที่ไม่เข้ากับยุคสมัย ” (“ Criminal anachronism ”)[115] แต่นั่นไม่เท่ากับการหักหลังในเรื่องผู้หญิงด้วยการลักลอบมีความสัมพันธ์กับจินเจอร์ภรรยาที่นอกใจเขา จนนำมาซึ่งการเป็นศัตรูและแยกทางกันในที่สุด

5.11.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างแซมกับ จินเจอร์ แมคเคนนา ตัวละครหลักหญิงเพียงคนเดียวของภาพยนตร์นั้นสะท้อนให้เห็นภาพลักษณ์ของผู้ชายแบบเก่าและภาพลักษณ์ของผู้หญิงเลว (Bad girl) อย่างชัดเจน จินเจอร์มีอาชีพเป็นโสเภณีที่ไม่รักดี เธอได้ทุกสิ่งที่ต้องการในชีวิตไม่ว่าจะเงินทอง สามีที่ดีและลูกที่น่ารัก แต่เธอก็ยังนอกใจเขาด้วยการกลับไปคบหาและช่วยเหลืออดีตสามีหนุ่มที่มีสภาพไม่ต่างกับกาฝากหรือแมงดา ซึ่งถือเป็นการตอกย้ำมายาคติของการถูกล่วงเกินทางเพศ การสร้างมลทินให้ผู้หญิงและทำให้คุณค่าของผู้หญิงหมดไป แต่อย่างไรก็ตามเธอก็กลายเป็นแรงผลักดันให้ผู้ชายถึงสอง

---

[115] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.189.

คนคือแซมและนิกกี้แสดงธาตุแท้และสันดานดิบออกมาให้เห็น ซึ่งล้วนแล้วแต่แสดงภาพของผู้ชายที่แสดงความก้าวร้าวรุนแรงกับผู้หญิง ไม่ว่าจะเป็นการตบตี ด่าทอ หรือปฏิบัติกับเธอเป็นเสมือนแค่วัตถุทางเพศ (เหมือนอย่างความเชื่อที่มีมาแต่โบราณว่าสำหรับผู้ชายนั้น ผู้หญิงคือผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จและโชคมหาศาล แต่ขณะเดียวกันผู้หญิงก็คือตัวทำลายหรือตัวทำให้ผู้ชายเสื่อมได้เช่นกัน) เพราะจะเห็นได้ว่า การแต่งงานระหว่างแซมกับจินเจอร์นั้นไม่ได้วางรากฐานอยู่บนความรักหรือความไว้วางใจซึ่งกันและกัน แต่เกิดจากความต้องการของผู้ชายที่จะเอาชนะและสร้างหลักฐานที่มั่นคงเพื่อที่จะรู้สึกว่าตนเองครบสมบูรณ์ มีภรรยามีลูก ซึ่งถือเป็นวาทกรรม (Discourse) ที่ทำให้ผู้หญิงอยู่ในฐานะด้อยกว่าผู้ชาย มีโอกาสหรือทางเลือกในชีวิตน้อย และเป้าหมายชีวิตสมรสคือการเป็นภรรยารับใช้สามี เป็นแม่ที่ดีของลูกและจงรักภักดีต่อครอบครัว เหมือนอย่างที่จินเจอร์บอกกับเลสเตอร์ สามีเก่าว่าชีวิตของเธอไม่ได้มีทางเลือกมากนัก การได้แต่งงานกับแซมอาจเป็นโอกาสที่ดีที่สุดในชีวิต แต่เธอก็ไม่สามารถรักษามันไว้ได้ เพราะความไม่รักดีของเธอ ก่อนที่จะจบชีวิตลงด้วยการใช้ยาเกินขนาดและตายอย่างน่าเวทนา

นอกจากนั้นการปฏิสัมพันธ์ระหว่างแซมกับจินเจอร์ยังแสดงให้เห็นถึงเรื่องของ “การจ้องมอง” (Gaze) นับตั้งแต่ครั้งแรกที่จินเจอร์ถูกแนะนำจากการมองของแซมผ่านจอโทรทัศน์วงจรปิด เขากล่าวว่าเขาตกหลุมรักเธอในทันทีนั้น ก่อนที่เทคนิคของ “ การหยุดภาพ ” (Freeze frame) จะตอกย้ำเป้าหมายของการถูกมอง ในลักษณะของ “ สายตาจากเบื้องบน ” (The eye in the sky)[116] ลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่มัลวี่ (Mulvey) เรียกว่า “ Scopophilia pleasure ”[117] หรือความรื่นรมย์จากการได้จ้องมอง ซึ่งเมื่อแสดงออกในสังคมชายเป็นใหญ่นั้น การจ้องมองดูที่ตอบสนองสัญชาติญาณดังกล่าวจะตอบสนองแต่ผู้ชายเท่านั้น เพราะผู้ชายจะเป็น “ ผู้ที่มีโอกาสได้จ้องมองดู ” ส่วนผู้หญิงจะเป็นเพียง “ สิ่งที่ถูกจ้องดู ” จากพระเอกในเรื่องหรือผู้ชม อีกทั้ง มิเชล ฟูโก (M.Foucault)[118] นักคิดแนวหลังสมัยใหม่ชาวฝรั่งเศสที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง ยังได้กล่าวว่า “ การจ้องมองดู ” เป็นรูปแบบหนึ่งของการใช้อำนาจ ในกรณีของภาพยนตร์ก็เป็นการใช้อำนาจที่ผู้ชายกระทำต่อผู้หญิงเช่นกัน

5.11.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

ภาพยนตร์วางเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น โดยอิงจากบริบททางสังคมที่เกิดขึ้นจริงและบุคคลที่มีอยู่จริงในช่วงทศวรรษที่ 1970 ของลาสเวกัส ในขณะนั้น แฟรงค์ โรเซนทาล ก้าวเข้ามาเป็นผู้บริหารคาสิโน

---

[116] Robert Kolker, <u>A cinema of loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman</u>, p.206.

[117] กาญจนา แก้วเทพ, <u>ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา</u>, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์, 2549), หน้า 511.

[118] เรื่องเดียวกัน

“ Stardust ” ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่ง และถ่ายเทเงินไปยังกลุ่มมาเฟียที่แคนซัส ก่อนที่จะกระจายไปทั่วทั้งชิคาโก ชีวิตของแฟรงค์ถูกดัดแปลงมาเป็นตัวละครแซม ร็อธสตีน ซึ่งไม่เพียงแต่กิตติศัพท์ชื่อเสียงอันโด่งดังของเขา ที่ทำให้สกอร์เซซี่สนใจเท่านั้น แต่เรื่องราวชีวิตของเขายังสอดคล้องกับลักษณะของตัวละครที่อยู่ในโลกของสกอร์เซซี่ด้วย นั่นก็คือ การทำลายตนเองจากความยึดมั่นในปัจเจกบุคคลของผู้ชายมากจนเกินไป จนนำมาซึ่งความตกต่ำ (Downfall) ของตัวละครหลัก

ในฉากหนึ่งซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญและแสดงให้เห็นถึงแง่มุมของตัวละครกับบริบททางสังคมได้อย่างชัดเจน คือการที่แซมไล่ผู้จัดการภาคพื้นคนหนึ่งออก เพียงเพราะเขาคิดว่าชายคนนั้นไม่มีประสิทธิภาพพอ จากการเป็นคนหลงใหลในความสมบูรณ์แบบของเขา แต่โชคร้ายที่ชายคนนั้นมาจากครอบครัวลาสเวกัสแบบเก่า ที่ยังคงยึดมั่นในกลุ่มเชื้อชาติของตน (Anglo-American) อย่างเต็มเปี่ยม อีกทั้งยังคงเป็นผู้ควบคุมกฎหมายในเมืองนั้นอีกด้วย ภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติ เมื่อชาวลาสเวกัส (Las Vegans) ต่อต้านแซม ผู้ชายชาวยิวผู้มาใหม่รวมถึงองค์กรของเขา เป็นอีกครั้งหนึ่งที่สกอร์เซซี่แสดงให้เห็นว่าการกระทำหรือความเป็นปัจเจกชนของตัวละครหลัก ไม่ได้ส่งผลต่อตัวบุคคลเท่านั้น แต่ยังกระทบไปถึงตัวองค์กร เมื่อแซมถูกพิจารณาคดีจากการไม่มีใบอนุญาตประกอบการ จนนำไปสู่การสืบสวนถึงต้นตอของกลุ่มมาเฟีย และการล่มสลายของลาสเวกัสยุคทองในช่วงต้นของทศวรรษ 1980

5.12 ตัวละครอัมสเตอร์ดัม วัลลอน และ วิลเลี่ยม คัทติ้ง

5.12.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

รูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครหลักทั้งสอง ที่รับบทโดย ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ และ แดเนียล เดย์-ลูอิส ในภาพยนตร์เรื่อง “ Gangs of New York ” นั้น ยังคงแสดงให้เห็นถึงลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็งและมีความห้าวหาญ (Macho) ซึ่งจากลักษณะทางกายภาพของตัวละครทั้งสองจะเห็นว่าภาพรวมของผู้ชายในภาพยนตร์นั้นวางเงื่อนไขอยู่บนความเป็นธรรมชาติของผู้ชายในการต่อสู้ที่สมบุกสมบัน ร่างกายที่ขมุกขมอม เต็มไปด้วยหยาดเหงื่อ และบาดแผล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฉากที่มีการใช้ความรุนแรง อีกทั้งยังใช้กล้ามเนื้อเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการสะท้อนความเป็นชายอย่างเต็มที่ ถึงแม้หนังจะไม่ได้เน้นย้ำถึงลักษณะของกล้ามเนื้อที่โดดเด่นสวยงาม แต่การมีภาพเปลือยท่อนบนของผู้ชายก็แสดงให้เห็นถึงการเป็นตัวแทนของความเข้มแข็ง ความแข็งแกร่งและความสามารถในเชิงต่อสู้ของผู้ชายเช่นกัน อีกทั้งยังมีการสร้างเอกลักษณ์ของตัวละครด้วยการควักลูกตาของตนแล้วใส่

แทนด้วยลูกแก้ว ซึ่งเป็นการเสนอภาพลักษณ์ของผู้ชายที่เกินเลยความเป็นจริง หากแต่เป็นส่วนที่ช่วยเสริมภาวะการมีอำนาจครอบงำ หรือการข่มขวัญคู่ต่อสู้ของผู้ชายที่สื่อออกมาในสภาพที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกตื่นกลัว

นอกจากนี้รูปลักษณ์ภายนอกของผู้ชายในเรื่อง ยังต้องควบคู่กับอาวุธต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นมีดแล่เนื้อ (Cleavers) ดาบและตะบอง (Cudgels) ซึ่งเป็นตัวแทนของความมีอำนาจ ควบคุมทุกสิ่งด้วยมือของผู้ชาย และเป็นการปลดปล่อยอารมณ์โกรธรุนแรงออกมาโดยไม่ต้องใช้เหตุผลด้วยการใช้กำลังในการตัดสินปัญหาต่างๆ

5.12.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครหลักอย่างบิลล์นั้น สะท้อนให้เห็นภาพของความเป็นชายแบบเก่าอย่างชัดเจน ในการแสดงออกถึงความขัดแย้งภายในด้วยการใช้ความรุนแรงภายนอก ซึ่งจากลักษณะนิสัยของตัวละครจะเห็นว่า บิลล์เป็นคนที่หยิ่งทะนงในศักดิ์ศรีและเกียรติยศของความเป็นชายในตัวเอง เขาใช้ความโหดเหี้ยมรุนแรง (Ferocity) ไม่ว่าจะเป็นการตัดมือ ตัดลิ้นหรือตัดหัวผู้คนเพื่อต้องการซ่อนอารมณ์ความรู้สึกหรือไม่แสดงความรู้สึกในด้านความอ่อนไหวหรือความกลัวของตนเอง การออกมาต่อสู้เพื่อตอบสนองต่อความต้องการหรือทัศนคติของตนนั้น ถือได้ว่าเป็นบทบาทของความเป็นชายที่สำคัญประการหนึ่งของผู้ชายอเมริกัน[119] ที่ผู้ชายได้รับการปลูกฝังให้ต้องลุกขึ้นสู้ เพราะการหลีกเลี่ยงหรือวิ่งหนีนั้น แสดงถึงความขี้ขลาดและไม่เป็นลูกผู้ชาย ซึ่งเป็นสิ่งที่บิลล์ยึดถือเป็นอย่างมาก อีกประการหนึ่งที่สำคัญต่อการสะท้อนภาพความเป็นชายแบบเก่าของบิลล์นั้นก็คือ ความรู้สึกของผู้ชายที่ต้องการเป็นผู้นำและควบคุมผู้อื่นอยู่ตลอดเวลา ซึ่งเน้นความมีอำนาจของผู้ชายที่มีต่อผู้หญิงหรือแม้แต่กับผู้ชายด้วยกัน จากการมีชนชั้นตามจารีตของสังคมที่นับถือว่าผู้ชายเป็นใหญ่

ลักษณะดังกล่าวเป็นภาพลักษณ์ที่ขัดแย้งกับอารมณ์และความรู้สึกของอัมสเตอร์ดัมที่มีความอ่อนไหวมากกว่า ความรู้สึกที่ชัดเจนของเขามีเพียงความแค้นที่เป็นแรงผลักดันให้เกิดการกระทำในทางก้าวร้าวรุนแรงต่อบิลล์ ผู้เป็นเป้าหมายต่อการชำระล้างความขัดแย้งภายในจิตใจที่สับสน (Anxiety) และถือเป็นการล้างมลทิน (Purification) ให้แก่การตายของพ่อและพี่น้องชาวไอริชของเขาเท่านั้น

---

[119] James A.Doyle, <u>The Male Experience</u>, p.68.

5.12.3 การตระหนักในตนเอง

แรกเริ่มนั้น อัมสเตอร์ดัม วัลลอน เป็นผู้ชายที่มีความมุ่งมั่นและแน่วแน่ต่อความต้องการของตนเองในการที่จะกลับมาล้างแค้นบิลล์ผู้สังหารพ่อของเขา หลังจากกลับมาถึงไฟว์พอยท์ เขาจำเป็นต้องเรียนรู้กฎในโลกใหม่ที่เขาไม่คุ้นเคย รวมถึงการเข้าไปใช้ชีวิตพัวพันกับศัตรู ซึ่งเป็นตัวละครชายที่ต้องประสานอัตลักษณ์ความเป็นปัจเจกบุคคลของตนให้เข้ากับโครงสร้างทางสังคมนั้นให้ได้ จนเมื่อความผูกพันที่บิลล์มอบให้นั้น ทำให้เขาเกิดความรู้สึกสับสน การตระหนักถึงหน้าที่ๆแท้จริงของตนเริ่มที่จะสั่นคลอน ถึงแม้ว่าความสับสนในใจของผู้ชายที่เป็นตัวละครหลักจะเป็นภาพความเป็นชายในรูปแบบใหม่ที่เริ่มมีการตั้งคำถามถึงอำนาจอันเต็มเปี่ยมของผู้ชาย[120] แต่อย่างไรก็ตาม หนังก็ยังคงหาทางออกให้กับตัวละครด้วยการสำนึกได้ถึงหน้าที่หรือตัวตนที่แท้จริงของตน เมื่อเขาพ่ายแพ้เพราะความอ่อนแอและไม่มั่นคงในตัวเองจนขาดสติ อัมสเตอร์ดัมก็สามารถตระหนักได้ว่า หน้าที่ ๆ แท้จริงนั้นไม่ใช่เป็นผู้นำที่กล้าหาญโดยต่อสู้เพื่อตนเอง หากแต่เป็นการต่อสู้เพื่อพี่น้องและคนของเขาในโลกใบใหม่แห่งนี้

ภาพลักษณ์ดังกล่าวแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงกับบิลล์ เดอะบุชเชอร์ ผู้ตระหนักดีถึงจุดยืนของตนเอง ต่อการหวงแหนและรักษาซึ่งกรรมสิทธิ์ในแผ่นดินเกิดของตน ซึ่งความเป็นชาตินิยมนั้นได้กลายเป็นค่านิยมที่เป็นแก่นทางขนบธรรมเนียมของอเมริกาโดยเฉพาะกับผู้ชายอเมริกันมาอย่างยาวนาน การแสดงความรุนแรงและเข่นฆ่าผู้อพยพที่บุกรุกเข้ามาในดินแดนนั้น บิลล์ถือว่าเป็นวิธีการรักษาความสงบเรียบร้อยของบ้านเมือง

5.12.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

จากเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ระหว่างแก๊ง และการล้างแค้น ดังนั้นการปฏิสัมพันธ์ของตัวละครในเรื่องจึงเกี่ยวข้องกับผู้ชายด้วยกันเป็นส่วนใหญ่ หรือเกือบจะทั้งเรื่องก็ว่าได้ ซึ่งบนฉากหน้าของการปะทะกันหรือการแสดงความห้าวหาญของผู้ชายนั้น เราอาจแบ่งลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายด้วยกันของตัวละครหลัก ออกได้เป็น 2 ลักษณะดังกล่าว

---

[120] Susan Jeffords, " The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties " in Film Theory goes to the Movies, ed. Jim Collins, Hilary Radner and AVA Preacher Collins, 1993

1. ความสัมพันธ์ระหว่างพ่อลูก ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ในลักษณะนี้ที่ปรากฏในภาพยนตร์จะเป็นการแสดงให้เห็นถึงมิติของผู้ชายแบบใหม่ที่ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น[121] แต่อย่างไรก็ตามความสัมพันธ์ระหว่างพ่อลูกในภาพยนตร์เรื่องนี้ยังถูกนิยามด้วยความเข้มแข็งและความกล้าหาญตามแบบฉบับของผู้ชายแบบเก่าอย่างเต็มเปี่ยม ฉากเปิดเรื่องของภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงการปลูกฝังในเรื่องความกล้าหาญอดทน ความแค้น และศาสนา ของพรีสต์ วัลลอน ผู้พ่อที่มอบให้แก่อัมสเตอร์ดัมผู้เป็นลูกชายก่อนที่เขาจะโดนฆ่าตาย ฉากดังกล่าวซึ่งเป็นปมแห่งความขัดแย้งของเรื่องราวนั้น สามารถอธิบายได้ตามแนวคิดของฟรอยด์[122] ที่กล่าวถึงการถ่ายทอดค่านิยมและความเชื่อจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งโดยผ่านการปลูกฝังของพ่อและศาสนา ฟรอยด์เสนอว่าผู้ชายมีการตอบสนองต่อศาสนาและคำสั่งสอนทางศาสนาคล้ายกับการสนองตอบต่อความผูกพันของพ่อ ผู้ให้ความคุ้มครองดูแล แต่ขณะเดียวกันการจากไปของพ่อยังทำให้เด็กชายรู้สึกทั้งรักทั้งชัง จนเมื่อเด็กชายโตเป็นหนุ่มและไม่เชื่อในพระเจ้า (Atheism) หรือปฏิเสธศาสนา (ซึ่งเราเห็นได้จากช่วงต้นเรื่องที่อัมสเตอร์ดัมหันหลังให้กับคำสอนของศาสนาและโยนไบเบิ้ลทิ้งลงน้ำอย่างไม่ไยดี) พระเจ้าจึงเป็นเป้าหมายแห่งความเกลียดชังด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ ดรั๊กและซิมมอนส์ (Druck and Simmons)[123] ยังกล่าวว่าแบบแผนของความเป็นพ่อที่องอาจกล้าหาญนั้น ยังเป็นต้นแบบให้กับลูกชายในด้านของความเข้มแข็ง ความรับผิดชอบ และเมื่อพ่อจากไป ผู้ชายจะพยายามทำให้ได้ตามมาตรฐานที่พ่อตั้งไว้ หรือพยายามพิสูจน์ความเป็นชายชาตรีด้วยการแสดงออกถึงอำนาจ ซึ่งจะเห็นได้จากความต้องการหรือเป้าหมายหลักของอัมสเตอร์ดัม ก็คือการล้างแค้นให้กับพ่อของเขาที่ถูกบิลล์ฆ่าตาย ด้วยวิถีทางของลูกผู้ชายแบบที่พ่อเขาเคยเป็น

2. การเป็นศัตรู ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ระหว่างบิลล์ คัทติ้ง กับ พรีสต์ วัลลอน ที่วางรากฐานอยู่บนการต่อสู้เพื่อแย่งชิงสิทธิ์ของดินแดนระหว่างกลุ่มเนทีฟที่อ้างตนว่ามีกรรมสิทธิ์ในแผ่นดินมาตั้งแต่กำเนิดกับกลุ่มผู้อพยพชาวไอริชผู้แสวงหาโชคชะตาที่ส่งผลต่อความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครหลักทั้งสอง เมื่ออัมสเตอร์ดัมต้องการล้างแค้นให้กับผู้เป็นพ่อ แต่อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าการเป็นศัตรูระหว่างคนทั้งสองยังคงมีกลิ่นอายของความสัมพันธ์แบบพ่อลูกแอบแฝงอยู่ อัมสเตอร์ดัมซึ่งเป็นผู้ชายที่มีปมเอดิปุสจากการพยายามเลียนแบบพ่อแต่ขาดความรักจากการจากไปของพ่อ การแฝงตัวเข้ามาอยู่กับบิลล์จึงทำให้เกิดความขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจเมื่อตกอยู่ภายใต้ความอบอุ่นของศัตรู ในส่วนของบิลล์ก็เช่นเดียวกัน เขานิยมชมชอบในตัวอัมสเตอร์ดัมราวกับได้ลูกชายที่ไม่เคยมีกลับคืนมา

---

[121] Ibid.

[122] ยศ สันตสมบัติ, ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม, พิมพ์ครั้งที่ 4, หน้า 66.

[123] เดน ดรั๊ก และ เจมส์ ซิมมอนส์, กระชากหน้ากากผู้ชาย : The Secret Men Keep แปลโดย รัตนะ โสภาพรรณ, หน้า 21-22.

5.12.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

อาจกล่าวได้ว่า ผู้หญิงมีบทบาทหรือความสำคัญต่อเรื่องราวในภาพยนตร์เรื่องนี้น้อยมาก ตัวละครหญิงเพียงคนเดียวที่มีบทบาทคือ เจนนี่ เอเวอร์ดีน ซึ่งมีภาพลักษณ์ภายนอกเป็นเพียงแค่สาวนักล้วงกระเป๋าข้างถนนเท่านั้น อีกทั้งยังต้องเป็นฝ่ายตั้งรับและคอยรองรับอารมณ์ ความรู้สึก และตัณหาของฝ่ายชาย เห็นได้จากการที่อดีตของเธอต้องยอมดิ้นรนเอาตัวเข้าแลก โดยมีความสัมพันธ์กับบิลล์จนตั้งท้องเพื่อเอาชีวิตให้รอดพ้นจากความยากลำบากในชีวิต รวมถึงการตกเป็นเหยื่อในภาวะที่ผู้ชายต้องการแสดงความเป็นใหญ่ เช่น ในฉากที่บิลล์ใช้ให้เจนนี่ขึ้นมาเป็นเป้าในการขว้างมีดเพื่อข่มขู่อัมสเตอร์ดัมในโรงละคร หรือในฉากที่อัมสเตอร์ดัมหึงหวงจนใช้กำลังตบตีและดูถูกด้วยวาจา ก่อนที่จะตกเป็นเหยื่ออารมณ์ด้วยการระบายออกทางเพศ ถึงแม้ว่าบทบาทของเจนนี่จะเป็นนางเอกหรือมีความเก่งกล้ามากขึ้นกว่าการเป็นหญิงที่อ่อนแอในภาพยนตร์ เพื่อสอดคล้องกับสถานภาพและบทบาทของสตรีที่เปลี่ยนแปลงไป แต่อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ก็ยังคงถูกสร้างโดยผู้ชายและเต็มไปด้วยทัศนคติการมองผู้หญิงแบบเก่า เหมือนอย่างเช่นที่ เจย์ ค็อกซ์ ผู้เขียนบทภาพยนตร์กล่าวว่า [124] เหตุผลของการสร้างตัวละครเจนนี่นั้นเกิดจากความต้องการความผ่อนคลายของอัมสเตอร์ดัม ในย่านนั้นไม่ค่อยมีอะไรให้ผ่อนคลายมากนัก พวกเขาจึงต้องสร้างมันขึ้นมาด้วยกัน ดูจะเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงทัศนคติดังกล่าวอย่างชัดเจน

นอกจากนี้ หนังยังแสดงภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่เป็นเพียงแค่วัตถุทางเพศผ่านทางตัวประกอบซึ่งเป็นผู้หญิงของบิลล์ ที่เปลือยกายล่อนจ้อนอยู่บนเตียงและหลับใหลอย่างไม่ได้สติพร้อมกันถึงสองคน ผู้หญิงตกเป็นเหยื่อของการระบายออกทางเพศของผู้ชายอย่างเต็มใจ อีกทั้งภาพโป๊เปลือยที่แสดงเรือนร่างของผู้หญิงนั้น ยังสะท้อนให้เห็นความพึงพอใจในการจ้องมองของผู้ชาย (Male gazing) และยืนยันถึงอำนาจที่เหนือกว่าของผู้ชายในระบบสังคมชายเป็นใหญ่ที่ กาญจนา แก้วเทพ[125] กล่าวว่าไม่ใช่เรื่องผิดหรือถูกที่ผู้หญิงจะแก้ผ้าหรือนุ่งผ้า แต่อยู่ที่อำนาจของผู้ชายในการสั่งผู้หญิงให้ทำเช่นใดต่างหาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ที่เน้นความห้าวหาญแบบผู้ชายหรือหนังแบบผู้ชายนั้นสิ่งที่ขาดไม่ได้ก็คือการปรากฏตัวของผู้หญิงในฐานะของวัตถุรองรับการจ้องมอง

---

[124] In Production : " Gangs of New York " เอนเตอเทนต์,ฉบับที่ 713 (มีนาคม 2546), หน้า 34

[125] กาญจนา แก้วเทพ, "ความเป็นหนังและความเป็นหญิง," ใน วิจารณ์หนังทัศนะใหม่ : Feminist Criticism, มยุรี ดำรงเชื้อ ,บรรณาธิการ.(กรุงเทพฯ: เจนเดอร์เพลส, 2535), หน้า 21.

5.12.6 บริบททางสังคมของตัวละครหลัก

Gangs of New York วางเหตุการณ์หลักของเรื่องราวให้เกิดขึ้นในแมนฮัตตันของเมืองนิวยอร์ก ปี ค.ศ.1863 ที่สลัมไฟว์พอยท์ที่เต็มไปด้วยความทุกข์ยาก การต่อสู้ระหว่างอัมสเตอร์ดัมและบิลล์ เป็นตัวแทนของการต่อสู้ปะทะกันที่หน้าโบสถ์เซนท์แพทริก (St. Patrick's) ระหว่างกลุ่มผู้อพยพชาวไอริชผู้หวงแหนและมีความศรัทธาอย่างแรงกล้าต่อศาสนากับกลุ่มชาวอเมริกันดั้งเดิมที่นับถือโปรแตส-แตนท์ ผู้ที่รู้สึกอยู่ตลอดว่าพวกเขาเท่านั้นเป็นชนชาวอเมริกันที่แท้จริงและมีสิทธิ์ในแผ่นดินมาแต่กำเนิด[126] ด้วยความที่กลุ่มผู้อพยพชาวไอริชเป็นกลุ่มคนจำนวนมากที่นับถือนิกายคาทอลิก พวกเขาจึงตั้งตัวเป็นฝ่ายตรงข้ามกับพวกชาวอเมริกันอย่างเด่นชัด ซึ่งการจลาจลเริ่มลุกลามขึ้นอย่างเด่นชัดในปี ค.ศ.1844 เมื่อผู้อพยพได้รวมตัวกันพร้อมอาวุธต่างๆ เพื่อปกป้องโบสถ์อันเปรียบเสมือนศักดิ์ศรีของพวกเขา เหตุการณ์ครั้งนั้นได้ถูกถ่ายทอดผ่านทางฉากเปิดของภาพยนตร์และเป็นชนวนที่ก่อให้เกิดความแค้นแก่ตัวละครหลักที่เป็นแกนสำคัญของเรื่องราว

สกอร์เซซี่ขยายบริบททางสังคมให้กว้างขึ้นในฉากการต่อสู้ครั้งสุดท้ายระหว่างตัวละครหลักทั้งสองด้วยเหตุการณ์ " Draft Roits " ซึ่งเป็นการจลาจลครั้งรุนแรงที่สุดในประวัติศาสตร์ชาติอเมริกา เมื่อกลุ่มจลาจลรวมตัวกันเพื่อต่อต้านพระราชบัญญัติการเกณฑ์ทหารในปีค.ศ.1863 โดยประกาศให้ผู้ชายที่มีร่างกายครบสมบูรณ์ทุกคนเข้ารับการเกณฑ์ทหาร หรือไม่เช่นนั้นก็ต้องจ่ายค่าธรรมเนียมยกเว้นเป็นเงิน 300 เหรียญดอลลาร์สหรัฐ ขณะที่การจลาจลเริ่มขยายตัว ความขุ่นเคืองเรื่องชนชั้นถูกนำมาโยงเข้าด้วยกันกับความเกลียดชังเรื่องเชื้อชาติ กลุ่มม็อบบุกเข้าทำลายโรงทหาร ตึกของรัฐบาล และคฤหาสน์ของบรรดาคนรวยทั้งหลายและพวกเขายังเผาผลาญบ้านช่องของคนผิวดำและรุมทำร้ายคนผิวดำทุกคนบนท้องถนนด้วย การกระทำเช่นนี้ไม่เพียงแต่เป็นการปฏิเสธสงครามต่อต้านการเหยียดสีผิวของลินคอร์นเท่านั้น แต่พวกเขายังพิสูจน์ให้เห็นอีกว่า คนผิวดำนั้นไม่สามารถมองเห็นอนาคตของตนเองได้ในนิวยอร์ก สุดท้ายกองกำลังทหารปราบกลุ่มจลาจลด้วยกระสุนปืน จนผู้ต่อต้านนับหมื่นต้องล้มตาย

---

[126] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.188..

5.13 ตัวละครโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส

5.13.1 รูปลักษณ์ภายนอก

ตัวละครโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ที่รับบทโดย ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ ในภาพยนตร์เรื่อง “ The Aviator ” นั้น เป็นชายหนุ่มชาวอเมริกัน อายุ 22 ปี จากลักษณะทางกายภาพจะเห็นว่าเขาเป็นคนที่หน้าตาดี มีเสน่ห์ทางเพศสูงและมีลักษณะของหนุ่มเจ้าสำอางที่นิยมแต่งตัวให้ดูดีเสมอ ซึ่งลักษณะดังกล่าวถึงแม้ว่าจะขัดกับภาพลักษณ์ของผู้ชายในสังคมยุคอดีตที่ต้องวางเงื่อนไขของความหล่อแบบธรรมชาติไม่ได้เกิดจากการเสกสรรปั้นแต่งเช่นเดียวกับผู้หญิง แต่อย่างไรก็ตาม เราสามารถวิเคราะห์ภาพของผู้ชายหล่อแบบแต่งเติมและเป็นผู้นำแฟชั่นอย่างโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส ได้ว่าเป็นภาพสะท้อนความต้องการของสังคมบริโภคนิยมส่วนหนึ่งที่ต้องการให้ผู้ชายหันมาให้ความสนใจกับหน้าตาของตน ขณะที่ยังคงมีบุคลิกห้าวหาญแบบผู้ชาย ซึ่งจะเห็นว่าบุคลิกภายนอกของฮิวจ์สนั้น มีภาพของความเป็นชายแบบดั้งเดิมอย่างครบถ้วนไม่ว่าจะเป็นการเป็นผู้ชายที่มีความกล้าได้กล้าเสีย (Decisive) ชอบการแข่งขันและมักเกี่ยวข้องกับกิจกรรมที่ตื่นเต้นที่สามารถทำให้เขาได้รับผลตอบสนองที่ยิ่งใหญ่ ดังเช่นที่ฮิวจ์สรักในการบินและพยายามที่จะประสบความสำเร็จเหนือกว่าคนอื่น

5.13.2 อารมณ์ความรู้สึก

อารมณ์และความรู้สึกของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส สะท้อนให้เห็นถึงภาพของผู้ชายที่เข้มแข็งและอ่อนแอในเวลาเดียวกัน จากลักษณะนิสัยของเขาจะเห็นว่า ลักษณะเด่นก็คือการเป็นชายหนุ่มที่มีความทะเยอทะยาน (Ambitious) ซึ่งลักษณะดังกล่าวนั้นเป็นบุคลิกลักษณะโดยทั่วไปของผู้ชายแบบเก่าที่จะแสดงถึงความทะเยอทะยาน ชอบการผจญภัย และ แข็งแรง หากพิจารณาถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อความทะเยอทะยานของเขา สามารถแบ่งออกได้เป็นหลายสาเหตุ ดังนี้

1. การเป็นผู้ชายที่ร่ำรวยและไร้พ่อแม่ เขาเติบโตขึ้นมาด้วยตนเอง มีความฝัน ความทะเยอทะยาน ทำอะไรโดยยึดตัวเองเป็นใหญ่อย่างสุดขั้ว และต้องการพิสูจน์ว่าตนเติบโตเป็นผู้ใหญ่ไม่ใช่เด็กอีกต่อไป

2. ความลุ่มหลงในการบิน จากความต้องการของเขาที่ถูกปลูกฝังมาตั้งแต่ยังเล็ก ซึ่งความรักในการบินของเขานี้เองที่เป็นแรงผลักดันให้เขาทุ่มเททั้งชีวิตและทรัพย์สินทั้งหมด เพื่อตอบสนองความฝันของตนเอง

3. การเป็นผู้ชายที่มีบุคลิกภาพผิดปกติ จะเห็นว่าเขาเป็นผู้ชายที่ใส่ใจในรายละเอียดมากกว่าคนทั่วไป (ไม่ว่าจะเป็นการเรียงขวด การเรียงถั่วหรือรายละเอียดปลีกย่อยของเครื่องบิน) ซึ่งเป็นอารมณ์ของบุคคลที่รักความสมบูรณ์แบบ (Perfectionist) ทำอะไรไม่สำเร็จเพราะไม่พอใจในผลงานของตน (Obsessive-Compulsive personality disorder)

4. การเป็นผู้ชายที่ป่วยทางจิต ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้เขาอ่อนแอและต้องการแสดงออกถึงความมุ่งมั่นทะเยอทะยาน โดยฮิวจ์สนั้น มีอาการของโรคย้ำคิดย้ำทำ (ย้ำคิดด้วยการกลัวเชื้อโรค กลัวความไม่สมบูรณ์แบบหรือกลัวความผิดพลาด นำไปสู่การย้ำทำด้วยการล้างมือซ้ำๆหรือพูดซ้ำๆ) หนังแสดงที่มาของอาการเหล่านี้อย่างชัดเจนและกระชับได้ใจความ ในฉากเปิดของภาพยนตร์ เมื่อแม่ของเขากำลังอาบน้ำให้เขาขณะยังเด็ก และปลูกฝังแต่ในเรื่องของความสะอาด ให้เขาระวังเชื้อโรคหรือการติดเชื้อ ซึ่งการย้ำซ้ำและปลูกฝังค่านิยมแบบนี้เป็นสิ่งผิดปกติของการเติบโตของเด็กชายในขั้น “ Anal stage ”[127] ซึ่งเป็นช่วงที่เด็กรับรู้ความสะอาดหรือความสกปรก ฟรอยด์กล่าวว่า การเข้มงวดเกินไปของมารดาจะทำให้เด็กโตขึ้นเป็นผู้ใหญ่ที่คนเจ้าระเบียบ รักความสะอาดมากเกินไป หรือเป็นโรคประสาท อีกทั้งจะเห็นว่าอาการย้ำคิดย้ำทำของฮิวจ์สนั้นสัมพันธ์กับความเครียดและอารมณ์ความรู้สึกในชีวิตอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากประสบอุบัติเหตุเครื่องบินตก ประกอบกับความเครียดหลายอย่างประดังเข้ามา ไม่ว่าจะเป็นการที่กองทัพยกเลิกการซื้อเครื่องบิน การเป็นหนี้ รวมถึงการถูกสอบสวนข้อหาทุจริต ส่งผลให้เขาเก็บตัวอยู่ในห้องมืดซึ่งทำเป็นเสมือนห้องกักกันเชื้อ และการมีพฤติกรรมย้อนถอย (Regression)[128] คือการทำตัวย้อนไปสู่อดีตหรือในวัยเด็ก เพื่อหลีกเลี่ยงการรับรู้ในสภาพปัจจุบัน ด้วยการเปลือยกาย ไม่กล้าใส่เสื้อผ้า (สะท้อนถึงฉากเปิดของภาพยนตร์) จมอยู่กับอาการทำซ้ำๆ จนไม่อาจถอนตัวได้

จากปัจจัยต่างๆดังกล่าวข้างต้น ที่ทำให้เขาต้องมีความทะเยอทะยานและประสบความสำเร็จนั้นส่งผลให้เขามีความรู้สึกแปลกแยก (Isolation) และแตกต่างจากสังคม ความเป็นปัจเจกบุคคลของเขาไม่อาจเป็นที่เข้าใจได้ของคนอื่น ดังนั้นเขาจึงมักแยกตัวและหมกมุ่นอยู่กับความฝันของตนเอง ดังเช่นที่

---

[127] ศรีเรือน แก้วกังวาน, จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 35.

[128] Ding, G.F. & Jersild, “ A Study of the Laughing and Smiling of Preschool Children, ” Encyclopedia Britainica.vol.7 40 (1970): 193. อ้างถึงใน พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์, 2549:89.

สกอร์เซซี่กล่าวว่า “ ฮิวจ์สมีความสุขที่สุดตอนขึ้นบินตามลำพังคนเดียว เพราะมันคือช่วงเวลาแห่งการหลุดพ้นไปจากการโดนโลกเบื้องล่างกอดรัดจากเชื้อโรคที่สกปรก จากความยากลำบาก ความอับอาย และความกระหายชื่อเสียงจนเกินควร เขารู้สึกเหมือนตัวเองเป็นพระเจ้าที่ในที่สุดก็ได้โบยบินเป็นอิสระเสียที ” [129]

5.13.3 การตระหนักในตนเอง

หากพิจารณาถึงความขัดแย้งในตัวของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส จะเห็นว่าระหว่างการไล่ตามความฝันของมหาเศรษฐีกับอาการป่วยทางจิตใจของเขา ทำให้ฮิวจ์สกลายเป็นผู้ชายที่ไม่สามารถตระหนักได้ถึงจุดสิ้นสุดหรือขีดจำกัดของตนเอง ถึงแม้ว่าเขาจะรู้ดีว่าความต้องการในชีวิตของเขาคืออะไร แต่เขาไม่สามารถประสานความต้องการนั้นเข้ากับการใช้ชีวิตอยู่ในสังคมได้ การพยายามทำลายสถิติครั้งแล้วครั้งเล่า ประกอบกับการหลงใหลในความสมบูรณ์แบบเป็นแรงผลักดันให้เขาต้องเป็นที่หนึ่งหรือชนะทุกคนโดยที่ไม่รู้เลยว่าความสงบสุขอยู่ที่ใด อาจกล่าวได้ว่าลักษณะที่ฮิวจ์สเป็นนั้นเป็นภาพของผู้ชายอเมริกันตามแนวคิดของดอยล์ (Doyle)[130] ที่กล่าวว่าบทบาทหนึ่งของความเป็นชายก็คือการประสบความสำเร็จ (Success) เด็กผู้ชายจะได้รับการปลูกฝังให้เป็นผู้ชนะ เป็นที่หนึ่งหรืออีกนัยหนึ่งก็คือการประสบความสำเร็จ บทเรียนแรกคือการประสบความสำเร็จในโรงเรียนหรือชีวิตในวัยเด็ก ฮิวจ์สเห็นพ่อของเขาสร้างความมั่งคั่งจากการคิดค้นเครื่องขุดเจาะน้ำมันและทำให้เขาเกิดความสนใจในการบินเงินทองทำให้เขาสามารถทำสิ่งใดก็ได้ พอเด็กชายโตขึ้นความคิดนั้นก็จะเชื่อมต่อกับการทำงานหรืออาชีพ คือต้องประสบความสำเร็จในการทำงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่ฮิวจ์สสูญเสียพ่อแม่ไปตั้งแต่ยังเด็ก การปลูกฝังให้เป็นผู้ชนะทำให้ชายหนุ่มพยายามพิสูจน์ตนเองว่ามีความสามารถได้ตามความคาดหวังของคนอื่นหรือแม้กระทั่งความคาดหวังของตนเอง

5.13.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

ผู้ชายที่อยู่ใกล้ชิดกับโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส มากที่สุดคือ โนอาห์ เดียทริก หัวหน้าเจ้าหน้าที่ฝ่ายการเงินของฮิวจ์สแอร์คราฟท์ ซึ่งเป็นตัวแทนพ่อในความคิดของเขาและเป็นเพื่อนที่สนิทที่สุดคนหนึ่งของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส จอห์น ซี รีลลีย์ ผู้รับบทนี้กล่าวว่า “ เวลาที่คุณได้ยินเรื่องเกี่ยวกับฮิวจ์สและพฤติกรรม

---

[129] ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, Hot of the month : The Aviator เอนเตอเทนต์,ฉบับที่ 38, หน้า 51.

[130] James A.Doyle, The Male Experience, p.68.

แปลกๆของเขา คุณจะเข้าใจว่าต้องมีใครสักคนยืนอยู่เบื้องหลังเขา และคอยดูแลเรื่องราวทุกอย่างให้ เขา คนนั้นก็คือโนอาห์นั่นเอง "[131] จะเห็นว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในเรื่องราวของฮิวจ์สจะเป็นการคบหากับผู้ชายด้วยกันเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งสะท้อนให้เห็นภาพความเป็นชายที่เป็นนายของโลกภายนอกและเกี่ยวข้องกับธุรกิจหรืองานที่ท้าทายไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการบินหรือการสร้างภาพยนตร์

นอกจากความสัมพันธ์ระหว่างฮิวจ์สกับโนอาห์ที่วางรากฐานอยู่บนความเป็นเพื่อนที่คอยช่วยเหลือและให้คำปรึกษาแก่กันแล้ว ยังปรากฏความสัมพันธ์ของผู้ชายในลักษณะของการเป็นศัตรูด้วย นั่นคือความสัมพันธ์ระหว่างฮิวจ์สกับฮวน ทริปป์ คู่ปรับทางด้านธุรกิจคนสำคัญของเขาซึ่งคลั่งไคล้ในการบินเหมือนกัน ในขณะที่ฮิวจ์สเป็นหนุ่มเท็กซัสที่มักจะทำงานนอกระบบ แต่ทริปป์มาจากสังคมระดับชั้นหัวกะทิของอีสโคสต์และมีเส้นสายกับวุฒิสมาชิกบรุยสเตอร์ ชายผู้ทรงอำนาจที่พยายามเรียกร้องให้มีการตรวจสอบเขา จะเห็นว่าถึงแม้การเป็นศัตรูของตัวละครในภาพยนตร์จะไม่ได้เป็นการห้ำหั่นต่อสู้กันด้วยการใช้กำลังทางกายภาพ หากแต่ก็ยังคงเป็นเรื่องราวของการต่อสู้ระหว่างผู้ชายเพื่อชิงผลประโยชน์หรือการเป็นหนึ่งในอาชีพ โดยมีผู้หญิงเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบของเรื่องราวเท่านั้น

5.13.5 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม</u>

ฉากเปิดเรื่องของภาพยนตร์ที่แม่ของฮิวจ์ส ปลูกฝังเขาในเรื่องของการป้องกันเชื้อโรคและฉากปิดของภาพยนตร์ที่เขามองภาพในวัยเด็กนั้นในกระจกเงา มิได้มีนัยสำคัญแต่เพียงการส่งผลกระทบต่ออาการป่วยของเขาเท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อมุมมองและการกระทำที่เขามีต่อผู้หญิงด้วย ซึ่งสามารถอธิบายได้ด้วยหลักการของฟรอยด์[132] ที่เชื่อว่าความสัมพันธ์ที่เด็กชายมีต่อแม่ผู้เชื่อว่าโลกนี้เต็มไปด้วยอันตรายและปกป้องลูกจนเกินควรนั้น มีลักษณะของความรู้สึกรักและชังผสมผสานปะปนกันไป แม่เป็นบุคคลที่มีอำนาจสูงสุดและครอบงำเด็กชายไว้ในอำนาจของตน แม่ให้ทั้งความพึงพอใจและความสุข แต่ในขณะเดียวกัน อำนาจและการครอบงำของแม่ก็เป็นสาเหตุแห่งความขัดเคืองใจ ความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้มีผลกระทบสำคัญต่อโลกทัศน์ของเด็กชายในเวลาต่อมา เพราะในจิตใต้สำนึกจะมีภาพลักษณ์ของแม่ซึ่งเป็นผู้ไร้อำนาจ (Powerless) และไร้ความสามารถ (Impotence) การสร้างภาพของผู้หญิงในลักษณะนี้เป็นกลไกป้องกันตนเองของเด็กชายที่สร้างขึ้นเพื่อต่อต้านอำนาจของแม่ที่ครอบงำเด็กในโลกแห่งความเป็นจริง กลไกนี้เองที่ทำให้ผู้หญิงถูกมองเป็นเพศที่อ่อนแอและนำไปสู่ทัศนคติที่สนับสนุนการกดขี่

---

[131] " Introduction : The Aviator " <u>เอนเตอเทนต์</u>,ฉบับที่ 808, หน้า 46.

[132] ยศ สันตสมบัติ, <u>ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม</u>, พิมพ์ครั้งที่ 4, หน้า 131-132.

ครอบงำผู้หญิงในชีวิตจริง ประสบการณ์อันเกิดจากความใกล้ชิดและการดูแลจากแม่เป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดทัศนคติด้านลบต่อผู้หญิงซึ่งส่งเสริมอุดมการณ์อำนาจและความเป็นใหญ่ของผู้ชาย

การเป็นคนเจ้าชู้หรือเสือผู้หญิงของฮิวจ์ส สะท้อนให้เห็นถึงภาวะดังกล่าว เขามองผู้หญิงเป็นเพียงแค่วัตถุทางเพศหรือการผจญภัยอันน่าตื่นเต้น ไม่ว่าจะเป็นสาวเสิร์ฟที่เขาพบในโคโค่นัทโกรฟ จีน ฮาร์โลว์ (Jean Harlow) นักแสดงสาวที่เปรียบเสมือนเครื่องประดับ หรือ เฟธ โดเมิร์ก (Faith Domergue) ผู้หญิงที่เขา “ แคสติ้ง ” (Casting) มาเป็นสาวข้างกาย ในฉากดังกล่าว หนังใช้ไฟสปอตไลท์ (Spotlight) ส่องไปที่เธอเสมือนการจ้องมองของผู้ชาย หนังตอกย้ำบทบาททางเพศของผู้หญิงในลักษณะดังกล่าวด้วยฉากของกองเซนเซอร์ภาพยนตร์ที่ฮิวจ์ส วิพากษ์วิจารณ์ “ หน้าอก ” (Bosom) ของนักแสดงสาวอย่างเจน รัสเซล (Jane Russell) แบบตรงไปตรงมา

แต่อย่างไรก็ตามการปรากฏตัวของ “ ผู้หญิง ” ในภาพยนตร์ ไม่ได้ถูกนำเสนอในแง่เดียวทั้งหมด ตัวละครอย่างแคทธาริน เฮปเบิร์น และ เอวา การ์ดเนอร์ เป็นตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ที่มีอิสระเสรีทางความคิด เฮปเบิร์นผู้เป็นรักแท้ของฮิวจ์สนั้นเป็นผู้หญิงที่ห้าวหาญเหมือนผู้ชาย เธอทนไม่ได้ต่อความเจ้าชู้และการกระทำของเขาจนนำไปสู่การนอกใจและแยกทางกันในที่สุด ส่วนการ์ดเนอร์นั้นเธอเป็นผู้หญิงที่ติดดินและมีหัวใจยิ่งใหญ่ ครั้งหนึ่งฮิวจ์สเสนอเครื่องเพชรราคาแพงให้แก่เธอ เธอกล่าวว่า “ ฉันไม่ได้มีไว้ขาย ” (“ I’m not for sale.”) เธอต้องทนกับความหวาดระแวงและการใช้กำลังตบตีของฮิวจ์ส แต่เธอก็พร้อมจะตอบโต้เขาหรือแม้แต่เห็นใจในยามที่เขาอ่อนแอ ถึงแม้ว่าภาพลักษณ์ของผู้หญิงทั้งสองจะแตกต่างและมีความสำคัญต่อการสร้างความไม่มั่นคงให้กับผู้ชาย แต่บทบาทหรือการปรากฏตัวในภาพยนตร์นั้นก็ยังคงเป็นเพียงส่วนเสริมในโลกของผู้ชายอย่างฮิวจ์สเท่านั้น

5.13.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

บริบททางสังคมที่ส่งผลต่อตัวละครโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส นั้น อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง ตามเนื้อหาหลักของภาพยนตร์และชีวิตส่วนตัวของเขา ก็คือเรื่องของการสร้างภาพยนตร์และเรื่องของการบิน

บริบททางสังคมในช่วงที่ฮิวจ์สก้าวเข้ามาเป็นนักสร้างภาพยนตร์นั้นอยู่ในช่วงปี ค.ศ.1927 ซึ่งเขากำลังสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ Hell’s Angels ” โดยเป็นเวลาเดียวกับที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในฮอลลีวู้ดก้าวเข้าสู่ยุคหนังเสียงอย่างเต็มตัว จากการมาถึงของภาพยนตร์เรื่อง “ The Jazz Singer ” ซึ่งการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ส่งผลกระทบอย่างใหญ่หลวงต่อธุรกิจการสร้างภาพยนตร์ บรรดาคนทำหนังอิสระต้องยุติบทบาทของตนเองไปโดยปริยาย เพราะหนังเสียงหมายถึงค่าใช้จ่ายที่สูงขึ้น แต่เรื่องเงิน

ไม่ใช่ปัญหาสำหรับโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส เขาทุ่มเทเงินมหาศาลเพื่อความฝันที่เขาต้องการ รวมถึงการยกเครื่องถ่ายทำใหม่ทั้งหมดเพื่อให้เข้ากระแสสังคมและความต้องการของผู้ชม ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวเขาได้รับความกดดันจากสื่อต่างๆ ว่าเขาทำในสิ่งที่สิ้นสติ แต่ด้วยความมั่นใจในความสามารถของตนประกอบกับความทะเยอะทะยานในระดับที่เกินพอดี ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวก็ออกสู่สายตาสาธารณชน ถึงแม้จะไม่สามารถถอนทุนมหาศาลคืนมาได้ แต่ก็นับได้ว่าประสบความสำเร็จ จนเกิดเป็นภาพยนตร์ที่เขาสร้างตามมาอีกสองเรื่อง

หลังจากนั้นฮิวจ์สก็มุ่งไปยังความฝันที่แท้จริงของเขา นั่นก็คือเรื่องของการบิน ฮิวจ์สได้สร้างเครื่องบินที่เร็วที่สุดและทดสอบการบินหลายครั้งก่อนที่เขาจะทำลายสถิติโลกด้วยการบินรอบโลกโดยใช้เวลาเพียงแค่สี่วัน ในระหว่างนั้นเขาได้ทำสัญญากับกองทัพในการสร้างเครื่องบิน และเรือบินลำเลียงพลขนาดใหญ่ ความสัมพันธ์ระหว่างฮิวจ์สกับกองทัพเกิดขึ้นเมื่อตอนเริ่มต้นของสงครามโลกครั้งที่สอง ฮิวจ์สไม่สามารถเข้ารับใช้ชาติได้เนื่องจากมีปัญหาทางการได้ยิน ดังนั้นด้วยความสามารถทางการผลิตเทคโนโลยีต่างๆ เขาได้ช่วยกองทัพในการสร้างอาวุธยุทโธปกรณ์มากมายรวมถึงเครื่องบิน ฮิวจ์สเข้ามาเป็นคู่แข่งที่สำคัญทางธุรกิจสายการบินกับเจ้าของสายการบินแพนแอม (Pan American Airlines) และวุฒิสมาชิกที่ได้เสนอร่างญัตติการบินที่ซึ่งจะทำให้สายการบินแพนแอมผูกขาดธุรกิจนี้แต่เพียงผู้เดียว ต่อมาชีวิตของเขาต้องเปลี่ยนไปเมื่อการทดสอบการบินสอดแนมประสบความล้มเหลวเครื่องบินที่เขาขับตกลงในย่านชุมชนของเบเวอร์รี่ฮิลล์ เหตุการณ์ในครั้งนั้นทำให้เขาเกือบเสียชีวิต เขาโดนเลิกสัญญาจ้างจากทางกองทัพในการสร้างเรือบินลำเลียงพล แต่เขาไม่ยอมแพ้เขาเดิมพันด้วยกิจการการบินและทรัพย์สินทั้งหมด เพื่อให้การก่อสร้างดำเนินต่อไป ถึงแม้ว่าเขาจะเสี่ยงกับการล้มละลายก็ตาม

5.14 ตัวละครบิลลี่ คอสติแกน และ โคลิน ซัลลิแวน

5.14.1 <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

รูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครหลักทั้งสองคนที่รับบทโดย ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ และ แมทท์ เดมอน ในภาพยนตร์เรื่อง “ The Departed ” นั้น เป็นชายหนุ่มอายุน้อยเชื้อสายไอริชที่มีลักษณะสมชายชาตรี และมีความกล้าแกร่งห้าวหาญตามแบบฉบับของผู้ชาย (Macho) ที่เต็มไปด้วยกล้ามเนื้อซึ่งเกิดจากการฝึกฝน ซึ่งหนังแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนไม่ว่าจะเป็นการเล่นกล้ามในคุกของบิลลี่ หรือการเล่นรักบี้ที่เต็มไปด้วยหยาดเหงื่อของโคลิน เพราะกล้ามเนื้อนั้นเป็นตัวแทนของอำนาจที่ผู้ชายใช้แสดงออก

ถึงความรุนแรงและเป็นตัวแทนของความแข็งแกร่งในความสามารถเชิงการต่อสู้ของผู้ชาย อีกทั้ง แทสเกอร์ (Tasker)[133] ยังกล่าวว่ากล้ามเนื้อหรือการเปลือยให้เห็นท่อนบนของผู้ชายที่มีมัดกล้ามนั้น เป็นส่วนหนึ่งของจิตวิทยาผู้ชมที่ต้องการชมความเป็นชายผ่านกล้ามเนื้อสืบเนื่องจากสังคมถูกควบคุมโดยผู้ชายเป็นใหญ่ อีกประการหนึ่งคือตัวละครทั้งสองนั้นเป็นผู้ชายที่มาจากชนชั้นแรงงาน (Working-class) ที่มีผิวขาว เป็นการสะท้อนให้เห็นว่าถึงแม้ตัวละครหลักของสกอร์เซซี่จะมีเชื้อสายอิตาเลียนหรือไอริชอพยพ แต่สิ่งหนึ่งที่กลุ่มเชื้อชาติทั้งสองมีเหมือนกันคือ ศาสนา การปกครอง และสีผิวที่ขาวเหมือนชาวอเมริกันคนอื่นๆ[134] ซึ่งภาพของผู้ชายผิวขาวในภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับผู้ชายอย่างภาพยนตร์บู๊ (Action) หรือแนวอาชญากรรม (Crime) นั้น เจฟฟอร์ด (Jeffords)[135] สนับสนุนว่าเป็นการตอกย้ำความเป็นผู้ชายที่ยิ่งใหญ่ของชาวอเมริกันที่มีอำนาจในการครอบงำหรือต่อสู้กับผู้ร้าย โดยภาพของคนผิวดำไม่สะท้อนถึงความมีอำนาจและมีบทบาทเป็นเพียงแค่ตัวร้ายหรือคู่หูของพระเอกที่มีผิวขาว มีความหนุ่มและแข็งแกร่งกว่าเท่านั้น* นอกจากนั้นอาชีพของสองตัวละครหลักที่เกี่ยวข้องกับวงการตำรวจและกลุ่มอาชญากรยังช่วยตอกย้ำถึงความเป็นชายที่โลดโผน รุนแรง ไม่ว่าจะเป็นจากการต่อสู้ การใช้อาวุธปืน หรือสถานที่และกิจกรรมต่างๆที่ตัวละครหลักทั้งสองต้องเข้าไปเกี่ยวข้อง

5.14.2 อารมณ์ความรู้สึก

ประโยคหนึ่งในภาพยนตร์ที่โคลินพูดกับมาโดลินว่า ฟรอยด์ได้กล่าวถึงคนไอริชว่าพวกเขาไม่สามารถลืมชีวิตและความรู้สึกในวัยเด็กได้นั้น สามารถอธิบายถึงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครหลักทั้งสองได้อย่างชัดเจน บิลลี่และโคลินนั้นต่างเติบโตขึ้นมาในสภาพแวดล้อมที่เลวร้ายของชนชั้นแรงงานและต่างมีปมจากการขาดพ่อที่แท้จริงเช่นเดียวกัน ในฉากหนึ่งที่ถูกตัดออกไปจากภาพยนตร์นั้นแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างพ่อของบิลลี่กับแฟรงค์ คอสเทลโล เมื่อฝ่ายหลังมาชักชวนให้พ่อของบิลลี่เข้าร่วมกลุ่มอาชญากรรม แต่เขาไม่ยินยอมและเลือกทางเดินที่ขาวสะอาด จนเมื่อเขาเสียชีวิต

---

[133] Yvonne Tasker, Spectacular Bodies, p.75

[134] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.157.

[135] Susan Jeffords, " The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties " in Film Theory goes to the Movies, ed. Jim Collins, Hilary Radner and AVA Preacher Collins, p.205.

* ลักษณะดังกล่าวเป็นการมองถึงภาพรวมเท่านั้นและเป็นแนวคิดที่ค่อนข้างเก่าหากเทียบกับในยุคปัจจุบันที่นักแสดงผิวสีได้รับความนิยมและเป็นพระเอกแถวหน้าในภาพยนตร์แอ็คชั่นหรือแนวอาชญากรรม ไม่ว่าจะเป็น วิล สมิธ (Will Smith) เดนเซล วอชิงตัน (Denzel Washington) หรือเจมี่ ฟอกซ์ (Jamie Fox)

และบิลลี่ต้องตกอยู่ภายใต้การดูแลของลุงท่ามกลางอาชญากรรมและยาเสพติด บิลลี่พยายามที่จะเลียนแบบ (Identification) พ่อของเขาและต้องการที่จะหนีให้พ้นจากรากเหง้าของตนเองด้วยการสมัครเป็นตำรวจ เพื่อปลดปล่อยตนเองให้พ้นจากบาป ในขณะที่โคลินนั้น เติบโตขึ้นมาโดยมีแฟรงค์เป็นต้นแบบ เขาต้องการที่จะประสบความสำเร็จและได้รับการยอมรับจากคนในสังคม เพื่อลบอดีตหรือรากเหง้าที่เลวร้ายของตนเช่นกัน การที่ตัวละครทั้งสองต้องสลับบทบาทและปกปิดตัวตนที่แท้จริงของตนเอง ภายใต้สภาวะแวดล้อมที่แตกต่างออกไปนั้น ก่อให้เกิดภาวะที่กดดันบีบคั้นและความรู้สึกผิดบาป โดยเฉพาะกับบิลลี่นั้น เขาพยายามอย่างยิ่งที่จะไม่ทำตัวอย่างที่สภาพแวดล้อมที่เขาเติบโตมาบีบให้เขาต้องเป็น แต่เขากลับลงเอยด้วยการตกอยู่ในสถานการณ์ที่อันตรายและเต็มไปด้วยการหลอกลวง

5.14.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

อาจกล่าวได้ว่า แกนเรื่องหลักของภาพยนตร์นั้นเกี่ยวข้องกับผู้ชายสองคนที่พยายามเอาตัวรอดจากการใช้ชีวิตในที่สาธารณะซึ่งตรงกันข้ามอย่างรุนแรงกับตัวตนที่แท้จริงภายในของตน[136] ตัวละครทั้งสองพยายามที่จะค้นหาและตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริง (Identify) ของตนเอง ภายใต้สภาพแวดล้อมหรือโครงสร้างทางสังคมที่แตกต่างกันออกไป จะเห็นว่าตัวละครหลักทั้งสองนั้นเป็นชายหนุ่มในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่มีชีวิตวัยเด็กที่โหดร้าย ซึ่งเป็นช่วงที่อีริกสันกล่าวว่า[137] เป็นช่วงที่ผู้ชายกำลังละทิ้งภาพของตนเองในวัยเด็ก เพื่อเข้าถึงภาพของตนเองที่เป็นผู้ใหญ่เต็มตัว สภาพเช่นนี้จะก่อให้เกิดความขัดแย้งและความสับสนทางจิตใจอย่างรุนแรง ระหว่างการคงเอกลักษณ์หรือตัวตนที่แท้จริงของตนเองกับการต้องอยู่ในกรอบของสังคมหรือสภาพแวดล้อมที่ตนอาศัยอยู่ เหมือนอย่างที่ในหนังใช้คำว่า “การเป็นผลผลิตของสิ่งแวดล้อม” ตัวละครหลักของทั้งสองนั้นกำลังแสวงหาอัตลักษณ์ของตนเอง ภายใต้สภาพแวดล้อมที่ขัดต่อความรู้สึก ส่งผลให้พวกเขาไม่สามารถประสานตัวตนเข้ากับโครงสร้างของสังคมนั้นได้ และเกิดเป็นความสับสนในตัวตนของตนเอง (Identity crises) สำหรับโคลินนั้น เขาต้องทนทุกข์ทรมานเป็นเวลาหลายปีในการต้องปกปิดตัวตนของตนเอง เขาต้องอาศัยทำงานร่วมกับเจ้าหน้าที่ตำรวจมากฝีมือจำนวนมาก ทำให้เขาต้องหวาดระแวงว่าใครจะจับพิรุธของเขาได้ ครั้นจะติดต่อกับกลุ่มมาเฟียพวกพ้องของตนก็เป็นไปอย่างยากลำบาก แต่ขณะเดียวกันโคลินกลับพลาดท่าสูญเสียตัวตนไปอย่างสมบูรณ์หรือการตกเป็นผลผลิตของสิ่งแวดล้อม เมื่อเขาคิดว่าชีวิตการเป็นตำรวจ

---

[136] Roger Ebert, <u>Scorsese by Ebert</u>, p.256.

[137] ศรีเรือน แก้วกังวาน, <u>จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย</u>, พิมพ์ครั้งที่6, หน้า 44.

ฝีมือดีของตนนั้นมีอนาคตที่สดใสมากกว่าจะต้องเป็นหนอนบ่อนไส้ให้กับอาชญากร แต่อีกด้านหนึ่งก็หวาดระแวงว่าพวกพ้องของตนจะรู้ความจริงและตามมากระชากหน้ากากของเขา จึงทำให้เขาตกอยู่ในภาวะไร้ที่พึ่งและรู้สึกว่าตนถูกทอดทิ้ง ซึ่งตรงกับลักษณะของบุคคลตามที่อีริกสันกล่าวไว้อย่างชัดเจน ในส่วนของบิลลี่นั้นแทบไม่ต่างอะไรกับโคลินเลยแม้แต่น้อย เขาเป็นสายของตำรวจที่ต้องเข้าไปพัวพันกับอาชญากรรมและความรุนแรง อีกทั้งยังไม่สามารถติดต่อกับผู้บังคับบัญชาได้อย่างเปิดเผยและต้องคอยหวาดระแวงว่าจะถูกจับได้ ซึ่งตกอยู่ในสภาพไม่ต่างกับการถูกลอยแพ แต่ความแตกต่างระหว่างทั้งสองคนคือ บิลลี่นั้นสามารถดึงตัวเองให้หลุดพ้นจากการเป็นผลผลิตของสิ่งแวดล้อม และรู้จักตัวตนที่แท้จริงของตน ถึงแม้ว่าต้องแลกมาด้วยชีวิตก็ตาม

5.14.4 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน</u>

ด้วยเนื้อหาหลักของภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับอาชญากรรมและความรุนแรงนั้น ส่งผลให้ผู้ชายครองพื้นที่ในภาพยนตร์อย่างสมบูรณ์ ไม่ว่าจะเป็นปฏิสัมพันธ์ของผู้ชายภายในแก๊งมาเฟียไอริชหรือปฏิสัมพันธ์ของผู้ชายภายในกรมตำรวจ แสดงให้เห็นภาพของผู้ชายที่เป็นนายของโลกภายนอกและชอบคบหากับผู้ชายด้วยกันเป็นส่วนใหญ่ หนังผลักดันให้เรื่องราวของผู้หญิงและการปรากฏตัวของพวกเธอเป็นเพียงแค่ส่วนเสริมของเรื่องราวเท่านั้น อีกทั้งปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายก็เป็นไปอย่างมุทะลุดุเดือด เร่าร้อนและดิบเถื่อน หนังแสดงให้เห็นการห้ำหั่นฆ่าฟันอย่างไม่ปราณีปราศรัย ภาพความรุนแรงถูกนำเสนออย่างตรงไปตรงมาบ่อยครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการทารุณกรรมของผู้ชาย การชกต่อยหรือยิงจ่อหัวในระยะประชิด ซึ่งไม่ใช่แค่ฉากโหดเหี้ยมที่แสดงความห้าวหาญของผู้ชายเท่านั้น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันยังสะท้อนให้เห็นถึงภาพชีวิตอันธพาลของอเมริกันชน ที่เป็นเพียงซากอันเหลือเดนและคำหยาบคายอันพรั่งพรูออกมาจากปากของตัวละครราวกับเป็นคำทักทาย โดยเฉพาะ แฟรงค์ คอสเทลโล หัวหน้าแก๊งโจรที่เข้าขั้นวิปริต

จะเห็นว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายในเรื่องนั้นวางรากฐานอยู่บนการเป็นศัตรูที่เป็นไปในสองระดับโดยมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน คือ ปฏิสัมพันธ์ระดับขององค์กรที่ส่งผลต่อปฏิสัมพันธ์ระดับปัจเจก ตัวละครหลักทั้งสองต่างได้รับอิทธิพลจากองค์กรต้นสังกัดของตน พวกเขาเปรียบเสมือนกับสองด้านของเหรียญอันเดียวกัน เติบโตมาในย่านเดียวกัน แต่เลือกเดินบนเส้นทางที่ขนานกัน ก่อนสุดท้ายจะต้องลงเอยด้วยการปะทะกัน

5.14.5 ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

ตัวละครหญิงหลักของเรื่องราว คือ มาโดลิน จิตแพทย์สาวที่ตกอยู่ตรงกลางระหว่างผู้ชายทั้งสองคน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเปรียบเทียบปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อบุรุษทั้งสองและภาพลักษณ์ที่แตกต่างกันระหว่างคนทั้งคู่ ในขณะที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างเธอกับโคลินนั้นสะท้อนภาพของผู้ชายแบบเก่าอย่างชัดเจน ตั้งแต่ครั้งแรกที่พวกเขาเจอกัน โคลินก็สามารถใช้เสน่ห์เชื้อชวนให้เธอหลงใหลและไปทานอาหารกับเขาได้ รวมไปถึงการปิดกั้นตัวเองกับผู้หญิงในระหว่างที่เขาคบกับเธอ เขาไม่เคยแสดงความรู้สึกหรือเปิดเผยตัวตนที่แท้จริงต่อหน้าผู้หญิง เพราะความไม่ไว้ใจ ในฉากหนึ่งเขาไม่ยอมให้เธอวาดรูปในวัยเด็กและปิดบังเรื่องงานโดยโกหกเธอ ส่วนหนึ่งเพราะกลัวว่าจะต้องเปิดเผยอดีตของตนบ้าง ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าผู้ชายยังคงเปิดเผยตัวตนแค่บางส่วนเท่านั้น เรื่องงานหรือเรื่องภายนอกเป็นเรื่องของผู้ชาย ผู้หญิงมีหน้าที่รับรู้เท่าที่ผู้ชายจะเปิดเผยให้รู้เท่านั้น

ขณะเดียวกันความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับบิลลี่กลับมีความผ่อนปรนมากกว่า เพราะการเป็นจิตแพทย์ให้กับบิลลี่เล่าความรู้สึกในใจ ผลักดันให้เธอก้าวสู่สถานะของพระผู้รับสารภาพบาปให้กับเขา อีกทั้งบิลลี่ยังมอบความไว้วางใจให้แก่เธอ และยังหยุดดูรูปวัยเด็กของเธออย่างสนอกสนใจ เป็นการแสดงให้เห็นว่าบิลลี่นั้นมีอารมณ์ที่อ่อนไหว และสามารถเปิดเผยความรู้สึกของตนเองกับผู้หญิงได้ ถึงแม้จะเป็นไปโดยมีข้อจำกัดอย่างมากก็ตาม แต่อย่างไรก็ตามแม้ว่า มาโดลินจะมีภาพของ “ ผู้หญิงยุคใหม่ ” ที่ปรากฏตัวในที่ทำงาน ซึ่งถือเป็นการขยายโลกของผู้หญิงให้กว้างขึ้นจากบ้านมาสู่โลกภายนอก และมีอาชีพเป็นจิตแพทย์ที่ทำงานเคียงบ่าเคียงไหล่ผู้ชาย เป็นผู้หญิงที่น่าทึ่งและมีโอกาสแสดงความสามารถของตนเอง ทว่า ไม่ว่าเธอจะเก่งกาจแค่ไหนในหน้าที่การงาน แต่หนังก็ยังไม่ลืมที่จะย้ำถึงภาพของผู้หญิงในแบบเดิมๆ ไม่ว่าจะเป็นการหลงใหลในตัวชายหนุ่ม การมีเพศสัมพันธ์กับผู้ชายซึ่งเปิดเผยให้เห็นเรือนร่างของพวกเธอและการต้องตกอยู่ภายใต้อำนาจของผู้ชาย ดังเช่น ฉากหนึ่งที่เธอบอกกับบิลลี่ว่า หากถูกจับได้ว่าคบกับชายคนใหม่ ผู้หญิงอย่างเธอก็คงจะต้องโกหกเพื่อประคับประคองความสัมพันธ์นั้นไว้

5.14.6 บริบททางสังคมของตัวละครหลัก

บริบททางสังคมของ The Departed นั้นอิงมาจากเรื่องจริงของเมืองบอสตัน ในช่วงสามทศวรรษหลัง โดย ทอม ดัฟฟี่ (Tom Duffy)[138] ตำรวจประจำรัฐแมสซาชูเซตต์ ที่ปรึกษาของหนังได้

---

[138] Tom Duffy. (Interview). Stranger than fiction : The true story of Whitey Bulger, Southie and The Departed [DVD]. Burbank: Warner Bros., 2007.

กล่าวว่า บทภาพยนตร์เรื่องนี้วางเหตุการณ์เอาไว้ท่ามกลางการต่อสู้ระหว่างรัฐกับแก๊งมาเฟียเชื้อสายไอริชของบอสตัน หรือเมืองด้านใต้ (“ Southie ”) ที่พวกมาเฟียไอริชมีอำนาจและควบคุมโลกใต้ดินของเมืองตั้งแต่ช่วงต้นยุคทศวรรษที่ 1970 โดยเสาหลักของโลกอาชญากรรมก็คือ ไวท์ตี้ บัลเจอร์ (Whitey Bulger) นักเลงโตชื่อกระฉ่อนที่เป็นหัวหน้าและมีส่วนเกี่ยวข้องกับคดีอาชญากรรมทุกคดีที่ถูกก่อขึ้น รวมถึงการขายยาเสพติดให้กับเด็กในละแวกนั้นด้วย ซึ่งได้ถูกดัดแปลงมาเป็นตัวละครแฟรงค์ คอสเทลโล ที่รับบทโดย แจ็ค นิโคลสัน (Jack Nicholson) ตัวละครหลักทั้งสองได้แก่ บิลลี่และโคลินเป็นตัวแทนของเด็กหนุ่มที่โตมาในสังคมดังกล่าว และความเกี่ยวพันระหว่างทั้งสองคือการเชื่อมโยงกันผ่านแฟรงค์ ดัฟฟี่กล่าวเพิ่มเติมว่า เซาท์บอสตันนั้นเปรียบเหมือนครอบครัวใหญ่ที่เกเร มีแต่เรื่องทะเลาะเบาะแว้งและคนหนุ่มที่ตีกันเพื่อคุมถนน เด็กผู้ชายที่เติบโตขึ้นมาจะต้องมีส่วนร่วมไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ถ้าหากพวกเขาไม่ทำก็จะเหมือนกับการไม่มีสถานภาพใดๆเลยในละแวกที่พวกเขาอาศัยอยู่ โคลินนั้นเป็นเด็กที่อ่อนแอและมีปมด้อย การได้เจอกับแฟรงค์ตั้งแต่ยังเด็กรวมถึงการได้เข้ารวมกลุ่ม ทำให้เขารู้สึกว่าตนได้รับการยอมรับหรือมีตัวตนในสังคม ซึ่งแตกต่างกับบิลลี่ที่พยายามต่อสู้ดิ้นรนเพื่อให้พ้นไปจากสถานภาพดังกล่าว

บริบททางสังคมอีกประการหนึ่งที่ถูกสอดแทรกให้เห็นตั้งแต่ฉากเปิดเรื่อง คือ เรื่องราวเกี่ยวกับเชื้อชาติและการแบ่งแยก ชาวไอริชในบอสตันนั้นมีความเป็นชาตินิยมสูงและมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมาก ซึ่งขัดแย้งกับสภาพสังคมในเวลานั้นที่ยังคงมีการแบ่งแยกเชื้อชาติระหว่างชาวอเมริกันกับผู้อพยพ ถึงขนาดมีรถรับส่งนักเรียนตามเชื้อชาติ สกอร์เซซี่กล่าวว่า[139] มีการพาดพิงถึงในภาพยนตร์ด้วยในเรื่องของชุมชนที่มีการแบ่งแยกเชื้อชาติแล้วขยายผลไปเริ่มต้นที่รถขนส่งนักเรียน ที่เริ่มมาตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 1960 ซึ่งถือเป็นการลิดรอนเสรีภาพในการต้องให้เด็กเลือกว่าจะไปเรียนที่ใด แต่อย่างไรก็ตามภายหลังทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา สถานการณ์เริ่มเปลี่ยนแปลงไปเพื่อลดความตึงเครียดของกลุ่มคนในสังคม

[139] Ibid

5.15 สรุปการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

จากการศึกษาภาพความเป็นชายของตัวละครหลัก ตามหลักเกณฑ์ทั้ง 6 ประการ พบว่า ภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกนำมาศึกษาทั้ง 14 เรื่องนั้น สามารถสรุปลักษณะร่วมของการนำเสนอภาพของผู้ชายที่สื่อผ่านทางภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ได้ดังนี้

5.15.1 <u>รูปลักษณ์ภาพนอก</u>

จากการศึกษาภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่อง จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่นั้น จะมีลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็งและมีความห้าวหาญตามแบบฉบับของผู้ชายแท้ (Macho) ซึ่งสอดคล้องกับแนวภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ ที่มักเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของอาชญากรรม ความรุนแรง หรือบริบทที่เกี่ยวข้องกับผู้ชายเป็นหลัก อีกทั้งแก่นของเรื่องมักพูดถึงภาวะไร้อำนาจของผู้ชายหรือการทำลายตนเอง (Self – Destructive) ของผู้ชาย ดังนั้นการสร้างภาพลักษณ์ให้ผู้ชายมีความเข้มแข็งและแข็งแกร่งทางด้านร่างกาย จึงช่วยสร้างความขัดแย้งและตอกย้ำภาวะดังกล่าวให้เห็นเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาถึงภาพรวมแล้ว สามารถแบ่งองค์ประกอบภาพลักษณ์ของผู้ชายในภาพยนตร์ออกได้เป็น 3 ลักษณะ กล่าวคือ

5.15.1.1 กล้ามเนื้อ (Muscle) จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าตัวละครหลักส่วนใหญ่นั้นจะมีกล้ามเนื้อหรือร่างกายที่สมบูรณ์ ไม่ว่าจะเป็นในภาพยนตร์อย่าง “ Taxi Driver ”, “ Raging Bull ”, “ Cape fear ” หรือ “ The Departed ” ที่แสดงให้เห็นกล้ามเนื้อที่เกิดจากการฝึกฝนของตัวละครหลักอย่างชัดเจน และนอกจากนั้นก็มักปรากฏภาพเปลือยท่อนบนของตัวละครหลัก มีเพียงเรื่องเดียวเท่านั้นที่ไม่เปิดเผยให้เห็นร่างกายของผู้ชาย คือเรื่อง “ The Age of innocence ” เนื่องจากแนวของภาพยนตร์และเนื้อหาไม่เอื้ออำนวย ลักษณะดังกล่าวนั้น เป็นเพราะกล้ามเนื้อเป็นตัวเสริมแรงของแนวคิดด้านสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ เนื่องมาจากว่ากล้ามเนื้อ เป็นตัวแทนของพลัง อำนาจ จากการฝึกฝน อดทนและที่สำคัญคือ เป็นสิ่งที่ผู้หญิงไม่มี

แทสเกอร์ (Tasker) ได้อธิบายเรื่องความเกี่ยวพันระหว่างกล้ามเนื้อกับภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับผู้ชายว่า เป็นสิ่งที่ควบคู่กันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะอันที่จริงแล้ว กล้ามเนื้อเป็นส่วนหนึ่งของจิตวิทยาผู้ชม ที่ต้องการชมความเป็นชายผ่านทางร่างกายที่แข็งแรงของผู้ชาย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้ชายที่

เป็นตัวละครหลัก ซึ่งอยู่ในฐานะของผู้ดำเนินเหตุการณ์ หรือเป็นฝ่ายกระทำ (Active) ในการทำกิจกรรมต่างๆ เช่น การเดิน การเคลื่อนไหว การต่อสู้ และการใช้ความรุนแรง

มัลวี่ (Mulvey) เสนอว่า กล้ามเนื้อเป็นตัวแทนของความเป็นชายในฉากรุนแรงต่างๆ แม้แต่การใช้อาวุธปืน เพราะผู้ชมต้องการเห็นภาพของการต่อสู้หรือการถูกทำร้ายร่างกายของพระเอก ซึ่งเป็นความปรารถนาของผู้ชม ที่ต้องการก้าวเข้าไปในโลกของภาพยนตร์ (Voyeuristic look) ที่ซึ่งความรู้สึกของการชอบทำร้ายและถูกทำร้าย (Sadomasochistic) กลายเป็นเรื่องที่ชอบธรรมและภาพยนตร์ก็สนองตอบความต้องการดังกล่าวของผู้ชม

ดังนั้นกล้ามเนื้อจึงเป็นส่วนที่สะท้อนภาพความเป็นชาย ในการแสดงออกถึงอำนาจและการครอบงำ (Power and Dominance) อย่างเต็มที่ ซึ่งทั้งสองสิ่งนั้น เป็นความหมายในสังคมยุคอดีตที่ยึดถือกำลังเป็นเครื่องตัดสินปัญหาต่างๆ กล้ามเนื้อของผู้ชายจึงกลายเป็นภาพของการแก้ปัญหาด้วยกำลัง ดังเช่นที่เราพบว่า ตัวละครหลักของสกอร์เซซี่นั้น มักแก้ไขความขัดแย้งภายในจิตใจด้วยการใช้ความรุนแรงทางกายภาพเสมอ เป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อผู้วิจัยลองพิจารณาระหว่างกล้ามเนื้อกับตัวตนของผู้กำกับสกอร์เซซี่เอง พบว่าในวัยเด็กนั้น เขามีโรคประจำตัว คืออาการของโรคหืด ทำให้ร่างกายของเขาอ่อนแอกว่าเด็กคนอื่นๆ และถูกตัดขาดออกจากกิจกรรมภายนอกบ้าน ไม่สามารถเล่นกีฬาหรือกิจกรรมใดที่เพื่อนผู้ชายในละแวกบ้านทำกันมากนัก ดังนั้น เมื่อเขาเติบโตขึ้นมากับความรักในภาพยนตร์ การสร้างตัวละครหลักของเขาที่เต็มไปด้วยความแข็งแรงทางร่างกาย จึงเปรียบเสมือนกับการทดแทนในส่วนชีวิตที่ขาดหายไป

5.15.1.2 เชื้อชาติ (Race) อาจกล่าวได้ว่า เชื้อชาติของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้น มีความสัมพันธ์โดยตรงกับตัวตนและที่มาของเขาเองอย่างลึกซึ้ง เพราะนอกเหนือจากตัวละครหลักที่เป็นชาวอเมริกันดั้งเดิม (Anglo - American) ในภาพยนตร์ 4 เรื่อง (The Color of Money, After Hours, The Age of Innocence, The Aviator) ซึ่งสร้างจากบุคคลที่มีอยู่จริง หรือดัดแปลงมาจากนักเขียนท่านอื่น และตัวละครหลักที่เป็นชาวยิว (Jewish) ในภาพยนตร์ 2 เรื่อง (The Last Temptation of Christ, Casino) ซึ่งเหตุการณ์ไม่ได้เกิดขึ้นในนิวยอร์ก (ปาเลสไตน์กับลาสเวกัส) ตัวละครหลักที่เหลือทั้งหมดต่างเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอิตาเลียนที่เขาเติบโตขึ้นมา นั่นก็คือ เชื้อสายอิตาเลียน (Italian-American) และเชื้อสายไอริช (Irish - American) (ดูตารางที่ 5.3) จนมีผู้กล่าวว่าย่านชุมชนที่สกอร์เซซี่อาศัยอยู่นั้น มีความหมายต่อทุกสิ่งในชีวิตของเขา (“ Neighborhood means everything ”)[140]

---

[140] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.153.

ตารางที่ 5.3 ตารางแสดงเชื้อชาติของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

เชื้อชาติ	ตัวละคร	ภาพยนตร์
Italian - American	ชาร์ลี แคปปา	Mean Streets
	เจค ลามอตต้า	Raging Bull
	เฮนรี่ ฮิลล์	Goodfellas
	แมกซ์ เคดี้	Cape Fear*
Irish - American	ทราวิส บิคเคิล	Taxi Driver
	จิมมี่ ดอยล์	New York, New York
	อัมสเตอร์ดัม วัลลอน	Gangs of New York*
	บิลลี่ คอสติแกน และ โคลิน ซัลลิแวน	The Departed
Anglo - American	พอล แฮกเกตต์	After Hours
	เอ็ดดี้ เฟลสัน	The Color of Money
	นิวแลนด์ อาเชอร์	The Age of Innocence
	โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส	The Aviator
	แซม โบวเดน	Cape Fear*
	วิลเลี่ยม คัตติ้ง	Gangs of New York*
Jewish	จีซัส	The Last Temptation of Christ
	แซม ร็อธสตีน	Casino

** หมายเหตุ : ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวมีตัวละครหลัก 2 ตัวที่แสดงให้เห็นถึงการปะทะกันระหว่างวัฒนธรรม*

สกอร์เซซี่สร้างตัวละครหลักให้อยู่ในวัฒนธรรมของชาวอิตาเลี่ยนและไอริช ซึ่งนับถือคาทอลิก ที่ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมรอง (Subculture) เพื่อต่อต้านหรือเย้ยหยันต่ออุดมการณ์แห่งความสำเร็จของชาวอเมริกันดั้งเดิมที่นับถือโปรเตสแทนต์ (WASP* success ethic)[141] ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่ตัวละครหลักของสกอร์เซซี่มักมีความทะเยอทะยาน ดิ้นรน เพื่อความสำเร็จและการยอมรับ หรือมักเป็น

* WASP เป็นคำย่อมาจาก White Anglo – Saxon Protestant หรือชาวอเมริกันผิวขาวดั้งเดิมที่มีบรรพบุรุษเป็นชาวอังกฤษ

[141] Lee Lourdeaux, Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese , p.4.

เรื่องราวที่พูดถึงศีลธรรมกับอาชญากรรม นัยหนึ่งก็เพื่อเป็นข้ออ้างที่เขาสามารถถ่ายทอดความรุนแรงและการล้อเลียนภาพฝันของอเมริกันชนได้อย่างเจ็บแสบและตรงไปตรงมา

ความสัมพันธ์ระหว่างอิตาเลียนกับไอริช มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในโลกของสกอร์เซซี่ในสารคดีเรื่อง “ Italianamerican ” (1974) ที่เขาสร้างขึ้นเสมือนเป็นบันทึกปูมหลังครอบครัวและบรรพบุรุษของเขานั้น แสดงให้เห็นว่าเขาเติบโตขึ้นมาในย่านชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีของนิวยอร์กโดยมีโบสถ์เซนท์แพทริกเก่าหลังใหญ่ (St. Patrick’s Cathedral) ที่ซึ่งสร้างขึ้นโดยกลุ่มผู้อพยพชาวไอริชดั้งเดิมเป็นศูนย์กลางของชุมชน แต่ภายหลังยุคทศวรรษที่ 1950 เป็นต้นมา ผู้คนในย่านนั้นได้กลับกลายและกลมกลืนเป็นส่วนหนึ่งของสังคมอิตาเลียนอเมริกัน

ความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองเชื้อชาตินั้น ไม่เพียงแต่เชื่อมโยงถึงกันในเรื่องของศาสนาเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการมองว่าตนเองมีผิวขาวเหมือนกับชาวอเมริกันคนอื่นๆ และมีความรู้สึกหวงแหนแผ่นดินหรือไม่พอใจต่อผู้ที่ล่วงล้ำเข้ามายังดินแดนของตน (ประเทศสหรัฐอเมริกา) นอกจากนั้นสกอร์เซซี่ยังพบความคล้ายคลึงกันอย่างมากระหว่างคนสองกลุ่ม ก็คือเรื่องของอาชญากรรม เขากล่าวว่า[142] “ เรื่องของอาชญากรรมนั้น ตอนแรกคุณมีแก๊งชาวไอริชในนิวยอร์ก จากนั้นชาวอิตาเลี่ยนก็เข้ามาแสดงให้เห็นว่าของจริงนั้นเป็นอย่างไร ” จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า สกอร์เซซี่ไม่เคยตั้งคำถามต่อความผิดชอบทางศีลธรรมในภาพยนตร์แกงสเตอร์ อาชญากรรมเป็นเพียงแค่ส่วนหนึ่งของกลุ่มผู้อพยพ หรือ “ คนนอก ” (Outsider) ในการให้ได้มาซึ่งตำแหน่งที่มั่นคงทางชนชั้นหรือแม้แต่การที่เขาอาลัยต่อการจากไปขององค์กรอาชญากรรมในภาพยนตร์อย่าง “ Casino ” หรือ “ Gangs of New York ” ที่แสดงให้เห็นถึงปัญหาอันเกิดจากความเป็นปัจเจกชนที่อยู่นอกเหนือระบบขององค์กร ซึ่งเป็นลักษณะของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่เรื่อยมา

5.15.1.3 อาชีพ (Occupation) ตัวละครหลักในภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่อง เป็นตัวละครที่มีอาชีพแบบ “Typical” ของเพศชายทั้งหมด กล่าวคือ เป็นอาชีพที่มีค่านิยมมาตั้งแต่ดั้งเดิมในระบบสังคมชายเป็นใหญ่ว่าเป็นอาชีพของเพศชายเท่านั้น กลุ่มอาชีพเหล่านี้ได้แก่ ตำรวจ ทหาร ทนายความ แพทย์ คนขับรถ หรือแม้แต่อาชญากร เป็นต้น (ดูตารางที่ 5.4)

---

[142] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.157.

ตารางที่ 5.4 ตารางแสดงอาชีพของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่

ภาพยนตร์	ตัวละคร	อาชีพ
Mean Streets	ชาร์ลี แคปปา	แกงสเตอร์
Taxi Driver	ทราวิส บิคเคิล	คนขับรถแท็กซี่
New York, New York	จิมมี่ ดอยล์	นักดนตรี
Raging Bull	เจค ลามอตต้า	นักมวย
After Hours	พอล แฮกเกตต์	ผู้เชี่ยวชาญด้านโปรแกรมคอมพิวเตอร์
The Color of Money	เอ็ดดี้ เฟลสัน	เซลแมน/นักพนัน
The Last Temptation of Christ	จีซัส	ช่างไม้
Goodfellas	เฮนรี่ ฮิลล์	แกงสเตอร์
Cape Fear	แมกซ์ เคดี้ และ แซม โบวเดน	อาชญากรและทนายความ
The Age of Innocence	นิวแลนด์ อาเชอร์	ทนายความ
Casino	แซม ร็อธสตีน	นักประเมิน/คนคุมบ่อน
Gangs of New York	อัมสเตอร์ดัม วัลลอน และ วิลเลี่ยม คัตติ้ง	แกงสเตอร์
The Aviator	โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส	ผู้สร้างภาพยนตร์/นักบิน
The Departed	บิลลี่ คอสติแกน และ โคลิน ซัลลิแวน	ตำรวจ และ อาชญากร

อาชีพดังกล่าวข้างต้นนั้น มีลักษณะของการเป็นผู้รับ (Taker) ซึ่งแสดงถึงความเป็นปัจเจกชนของผู้ชายที่มุ่งหวังผลประโยชน์แห่งตนเองเป็นหลัก ซึ่งเป็นภาพลักษณ์ของผู้ชายแบบเก่า (Traditional male) ที่มุ่งเน้นถึงการแสดงอำนาจและการกระทำเพื่อหวังผลทางวัตถุ จะเห็นว่าไม่ปรากฏภาพของอาชีพในลักษณะ “ Non - typical ” ซึ่งเป็นอาชีพที่มีค่านิยมว่าเป็นลักษณะของเพศหญิง เช่น ช่างตัดผม ขายดอกไม้ ฯลฯ เลย เพราะภาพลักษณ์ของอาชีพดังกล่าวเป็นลักษณะของการเป็นผู้ให้ (Giver) ที่เปรียบเสมือนเป็นการลดทอนความเป็นปัจเจกบุคคลของผู้ชาย อีกประการหนึ่ง การที่ตัวละครหลักมีอาชีพในลักษณะดังกล่าว เป็นส่วนช่วยในการสนับสนุนหรือเอื้อต่อการกระทำกิจกรรมต่างๆ ในบริบทที่มักเกี่ยวพันกับธุรกิจของผู้ชาย หรือ การใช้ความรุนแรงในโลกของอาชญากรรม

5.15.2 <u>อารมณ์ความรู้สึก</u>

อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้น สามารถสรุปออกได้เป็น 3 ลักษณะที่มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน นั่นคือ ความรู้สึกผิดบาป ความเหงาและความก้าวร้าวรุนแรง ในการทำลายตนเองและคนรอบข้างจนทำให้พวกเขาต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวเดียวดายในท้ายที่สุด ถึงแม้ภาพยนตร์จะแสดงให้เห็นถึงความสับสนในใจของตัวละครหลักและท้าทายการมีอำนาจของผู้ชาย ซึ่งถือเป็นภาพลักษณ์ที่ถูกปรับเปลี่ยนจากสังคมยุคอดีตตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม รวมถึงการก่อตัวขึ้นของกลุ่มสตรีนิยมในช่วงทศวรรษที่ 1960 แต่อย่างไรก็ตามตัวละครหลักของสกอร์เซซี่ก็ยังคงสะท้อนภาพของผู้ชายแบบเก่าอย่างชัดเจน ในการไม่แสดงถึงความอ่อนไหว หรือไม่เปิดเผยความรู้สึกกับใคร ยกเว้นการระบายความขัดแย้งในใจ ด้วยการแสดงออกถึงความรุนแรงภายนอกซึ่งความรุนแรงนั้นถือได้ว่าเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของความเป็นชายประการหนึ่ง ในการแสดงอำนาจและพลังที่ยิ่งใหญ่ของผู้ชายด้วย

5.15.2.1 ความรู้สึกผิดบาป (Guilty) จากโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์และการสร้างตัวละครหลัก จะเห็นว่าตัวละครในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่จะเป็นผู้ชายที่มีความรู้สึกผิดบาปอยู่ในจิตใจและต้องการชำระล้างจิตวิญญาณของตัวเอง นัยหนึ่งตัวละครหลักของเขามักจะเป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณเสื่อมสลายแล้วแสวงหาการไถ่บาปในโลกที่เต็มไปด้วยความฉ้อฉลและเลวร้าย นับตั้งแต่ใน “ Mean Street ” ที่ชาร์ลีรู้สึกผิดบาปจากความขัดแย้งและระหว่างศรัทธาในศาสนากับวิถีชีวิตในแบบมาเฟียของตนเรื่อยมาจนถึง “ The Departed ” ที่บิลลี่รู้สึกผิดบาปจากรากเหง้าที่เลวร้ายของตนเองและแสวงหาการไถ่บาปด้วยการเป็นตำรวจที่ดี

ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าการสร้างตัวละครให้เป็นผู้ชายที่มีความรู้สึกเช่นนี้ล้วนเกี่ยวพันกับความรู้สึกของตัวสกอร์เซซี่เองอย่างแยกกันไม่ออก เหมือนอย่างที่ครั้งหนึ่ง นักวิจารณ์ต่างยกย่องว่า “ Mean Street ” นั้นเป็น “ ชัยชนะของการทำหนังที่เป็นตัวของตัวเอง ” เพราะจากการที่เขาเติบโตขึ้นมาในครอบครัวที่เคร่งศาสนา ถึงขนาดมีความมุ่งหวังที่จะเป็นบาทหลวง เมื่อหันเหตนเองมาเป็นผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องศาสนาก็ยังคงมีอิทธิพลอย่างสูงต่อความคิดของเขา แต่เมื่อเหตุการณ์ที่ศาสนจักรคาทอลิกเรียกสงครามเวียดนามว่าเป็น “ สงครามศักดิ์สิทธิ์ ” ซึ่งทำให้เขาไม่พอใจอย่างมาก จนนำมาซึ่งการตั้งคำถามต่อศรัทธาของตนเอง และกลายเป็นผู้ละทิ้งการปฏิบัติภารกิจในฐานะชาวคาทอลิกที่เคร่งครัดดังเดิม

สกอร์เซซี่กล่าวว่า[143] “ เขาใช้ชีวิตอยู่ด้วยความรู้สึกผิดบาปและเขาจะต้องตกนรกเพราะเรื่องนั้น (“ I’m living in sin, and I will go to hell because of it ”) ลักษณะดังกล่าวเมื่อนำมาประกอบกับการที่เขาเติบโตขึ้นมาในชุมชนที่มีผู้ทรงอิทธิพลอยู่แค่ 2 กลุ่ม คือ มาเฟียกับบาทหลวง ดังนั้นความรู้สึกผิดบาปของตัวละครหลักจึงเชื่อมโยงโลกที่แตกต่างทั้งสองนี้เข้าด้วยกัน

5.15.2.2 ความเหงา (Lonely) จากลักษณะของตัวละครหลักที่มักมีความมั่นใจในความสามารถของตนเองหรือการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง ซึ่งถือเป็นภาพของผู้ชายที่ยึดถือความเป็นปัจเจกบุคคลในสังคมที่ชายเป็นใหญ่ จึงทำให้ตัวละครเหล่านั้นกลายเป็นผู้ชายที่โดดเดี่ยวและแปลกแยก เช่น การมองว่าตนเองเป็นคนสะอาดในสังคมที่สกปรกหรือความล้มเหลวในการปฏิสัมพันธ์กับคนรอบข้างของทราวิส บิคเคิล การไม่พยายามมองผู้อื่นในแง่ของปัจเจกบุคคลของพอล แฮกเกตต์ หรือการหมกมุ่นกับงานและความหวาดกลัวในระดับที่บ้าคลั่งของโฮเวิร์ด ฮิวจ์ส เป็นต้น

นอกจากนั้นยังรวมไปถึงการใช้ความรุนแรงที่ผลักไสให้ผู้คนรอบข้างออกห่างไปจากพวกเขาและต้องอยู่อย่างลำพังในท้ายที่สุด หากพิจารณาถึงบทสรุปของตัวละครในภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่อง จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีถึง 8 เรื่องที่ตัวละครต้องอยู่เพียงลำพังในตอนจบ มี 3 เรื่องที่ตัวละครต้องพบกับความตาย (The Last Temptation of Christ, The Departed, Gangs of New York) และอีก 3 เรื่องที่ไม่บ่งชี้อย่างแน่ชัด (The Color of Money, Cape Fear, The Aviator) ไม่มีผู้ชายคนใดในหนังของสกอร์เซซี่ที่พบกับบทสรุปที่สวยงาม ตราบเท่าที่พวกเขายังคงทำลายตนเอง เพราะโลกแห่งความเป็นจริงกับโลกภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้นโหดร้ายเท่าเทียมกัน

5.15.2.3 ความก้าวร้าวรุนแรง (Aggression) ในโลกของสกอร์เซซี่ ความก้าวร้าวรุนแรง คือการทำลายตัวเองของผู้ชาย (Self-Destructive) พวกเขาใช้ความรุนแรงในการแสดงออกถึงอำนาจและซ่อนเร้นด้านที่อ่อนแอสับสนของตน ตามที่สังคมได้กำหนดบทบาทให้ผู้ชายเป็นเพศที่เข้มแข็งและไม่อ่อนแอ อีกทั้งการใช้ความรุนแรงยังเป็นการแสดงว่าพวกเขามีตัวตนอยู่ในสังคม แต่ไม่รู้ว่าจะปฏิสัมพันธ์กับคนรอบข้างอย่างไร เหมือนอย่างที่เจค ลามอตต้า นักมวยสุดห้าวผู้เต็มเปี่ยมไปด้วยความรุนแรง ความโกรธเกรี้ยว และความบ้าคลั่ง ทั้งบนสังเวียนมวยที่อัดคู่ต่อสู้จนหน้ายับเยินหรือแม้แต่การยืนท้าให้คู่ต่อสู้อัดเขาจนหน้าตาบวมปูด และนอกสังเวียนมวยที่ใช้ชีวิต ประจำวันอยู่กับการด่าทอหรือตบตีภรรยาและน้องชายอย่างไร้สติ

---

[143] Roger Ebert, Scorsese by Ebert, p.103.

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าตัวละครหลักในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้น เป็นผู้ชายที่มีลักษณะของ “ Masochistic ” คือ การยอมรับความเจ็บปวดทั้งทางร่างกายและจิตใจเพื่อให้บรรลุเป้าหมายในสิ่งที่ตนเองต้องการ ไม่ว่าจะเป็น แมกซ์ เคดี้ ที่มีทัศนคติตาต่อตาฟันต่อฟัน จีซัส ที่ยอมทุกข์ทรมานในภารกิจที่เขาไม่เคยมั่นใจ หรือแม้แต่ นิวแลนด์ อาเชอร์ ที่ต้องเจ็บปวดจากการทนเก็บกดความปรารถนาของตนไว้ในใจเพราะสภาพสังคมกำหนดให้เป็นเช่นนั้น เป็นต้น

5.15.3 <u>การตระหนักในตนเอง</u>

ตัวละครหลักทุกเรื่องของสกอร์เซซี่ จะเป็นผู้ชายที่วิ่งอยู่ระหว่างความเป็นปัจเจกบุคคลกับสภาพแวดล้อมทางสังคม หากมองถึงตัวละครอย่างชาร์ลี แคปปา, ทราวิส บิคเกิล, เจค ลามอตต้า, โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส หรือ แม้แต่ จีซัส ไครซ์ เป็นอาทิ ดังนั้นพวกเขาจึงพยายามดิ้นรนเพื่อจะตระหนักถึงตัวตนที่แท้จริงของตนเอง หรือการที่พวกเขาไม่สามารถตระหนักได้ถึงความต้องการที่แท้จริงหรือขีดจำกัดที่ตนเองมีอยู่ ซึ่งส่วนใหญ่จะวางอยู่บนรากฐานในเรื่องของเพศ ศาสนาและความรุนแรง หากพิจารณาถึงภาพความเป็นชายในแง่มุมของจิตวิเคราะห์ จะพบว่า ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะของผู้ชายที่เรียกว่า “ Identity Crises ” คือ การเป็นผู้ชายที่มีตัวตนอันสับสน โดยไม่สามารถประสานอัตลักษณ์ของตนเข้ากับโครงสร้างของสังคมได้ อีกทั้งการที่ตัวละครหลักส่วนใหญ่ของสกอร์เซซี่เป็นคนหนุ่มที่มีอายุอยู่ในช่วง 25-40 ปี ภาวะดังกล่าวจึงส่งผลให้เกิดความขัดแย้งและความสับสนทางจิตใจในการเลือกที่จะปฏิบัติอย่างใดอย่างหนึ่ง (Ambivalence) เพิ่มมากขึ้น เช่น การที่ชาร์ลีต้องเลือกระหว่างความเป็นมาเฟียกับตัวตนที่เคร่งครัดในศาสนา หรือการที่ จีซัส ต้องเลือกระหว่างความเป็นมนุษย์กับการเป็นบุตรของพระเจ้า เป็นต้น

ในงานเขียนของเบลค (Blake)[144] ผู้วิจัยพบว่ามีตอนหนึ่งที่เขากล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่าความสับสนทางจิตใจในการเลือกปฏิบัติ (Ambivalence) ที่ถือเป็นแกนหลักสำคัญของตัวละครในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่เรื่อยมานั้น อาจมีสาเหตุมาจากการอยู่ร่วมกันของชาวไอริชและชาวอิตาเลียนในชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีที่เขาเติบโตมา ถึงแม้จะใช้วัฒนธรรมร่วมกัน แต่ทั้งสองเชื้อชาติต่างมีธรรมเนียมหรือค่านิยมที่แตกต่างกัน ซึ่งส่งผลต่อการสอนในโรงเรียน เพราะในขณะที่แม่ชีเป็นชาวไอริช แต่นักบวชกลับเป็นชาวอิตาเลียน มิหนำซ้ำการที่ทั้งสองเป็นคาทอลิกเหมือนกัน ยังทำให้พวกเขามองว่าตนเองแตกต่างจากพวกยิวในชุมชนที่อยู่ถัดไป ดังนั้นตัวละครที่สกอร์เซซี่สร้างขึ้นจึงมักตั้งคำถามต่อความต้องการหรือตัวตนที่แท้จริงของตน หรือแม้แต่ตัวละครที่รู้ถึงความต้องการของตนเอง แต่พวกเขา

---

[144] Richard A. Blake, <u>Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee</u>, pp.156-157.

กลับเลือกที่จะบรรลุเป้าหมายในหนทางที่บ่อนทำลายตัวเขา เหมือนอย่างที่ทราวิส บิคเกิล รู้ว่าเมืองที่เขาอยู่นั้นเต็มไปด้วยความสกปรก แต่เขากลับชำระล้างมันด้วยการก่ออาชญากรรม

5.15.4 ปฏิสัมพันธ์กับเพศเดียวกัน

ในวัฒนธรรมซิซิเลียน (Sicilian) ของอิตาลีนั้น มิตรภาพระหว่างผู้ชายและความซื่อสัตย์เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด[145] ลักษณะดังกล่าวนี้เองที่เป็นประเด็นของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่เรื่อยมา จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าโลกในภาพยนตร์ของเขานั้นเป็นโลกสำหรับผู้ชายอย่างแท้จริง เพราะมันเต็มไปด้วยเรื่องราวของเพศ อาชญากรรมและความรุนแรง ดังนั้นความสัมพันธ์ของผู้ชายในภาพยนตร์นี้จึงสะท้อนให้เป็นภาพลักษณ์ของผู้ชายแบบเก่าที่นิยมคบหาสมาคมกับผู้ชายด้วยกันและมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น (Strong male bond and prefer company of men) อีกทั้งผู้ชายมักจะพยายามแสดงออกถึงการเป็นนายของโลกภายนอกและเกี่ยวข้องกับกิจกรรมที่โลดโผน ถึงแม้ว่าในภาพยนตร์บางเรื่องจะปรากฏความสัมพันธ์ในลักษณะของพ่อกับลูกซึ่งเป็นการนิยามความเป็นชายแบบใหม่ แต่ภาพลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ก็ยังคงถูกนิยามด้วยความเข้มแข็ง กล้าหาญตามแบบฉบับของผู้ชายแท้อย่างเต็มเปี่ยม หากพิจารณาถึงภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องแล้ว สามารถแบ่งการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายด้วยกัน ออกได้เป็น 3 ลักษณะ กล่าวคือ

5.15.4.1 การปฏิสัมพันธ์ในกลุ่มอาชญากรรม จากความทรงจำของชีวิตที่เติบโตขึ้นในชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีที่เต็มไปด้วยวิถีทางของกลุ่มมาเฟียหรือกลุ่มมิจฉาชีพ ทำให้สกอร์เซซี่มีความรู้มากมายเกี่ยวกับองค์กรอาชญากรรมและกลุ่มอันธพาล ส่งผลให้เขาสามารถถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านั้นได้อย่างสมจริง จากจำนวน 14 เรื่อง จะเห็นว่ามีถึง 5 เรื่องที่เป็นภาพยนตร์แนวแกงสเตอร์ ที่มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายด้วยกันอยู่บนรากฐานของความไม่ไว้วางใจและการทรยศหักหลังซึ่งฉาบหน้าไว้ด้วยความสัมพันธ์ฉันท์พี่น้อง สกอร์เซซี่กล่าวว่าความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่น่าสนใจ เพราะจะเห็นได้ว่าในหลายๆเรื่องนั้น มักมีภาพเหตุการณ์ รูปถ่ายหรืองานเลี้ยงฉลองของมิตรภาพในกลุ่มมาเฟีย พวกเขาทั้งหมดต่างเคยอยู่ร่วมโต๊ะเดียวกัน ถ่ายรูปใบเดียวกัน แต่เมื่อเวลาผ่านไป คนในภาพต่างฆ่ากันเอง เพราะในวงการนี้ คนที่มีชีวิตอยู่คือพวกเดียวกัน ส่วนคนที่ตายแล้วคือผู้ทรยศ

---

[145] Richard A. Blake, Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee, p.167.

5.15.4.2 มิตรภาพในหน้าที่การงานที่วางรากฐานอยู่บนความเป็นปัจเจกชน ลักษณะดังกล่าวเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงความเป็นปัจเจกบุคคลของตัวละครหลัก หากพิจารณาถึงตัวละครอย่างทราวิส บิคเคิล, จิมมี่ ดอยล์ หรือนิวแลนด์ อาเชอร์ พวกเขาไม่เคยมีสัมพันธ์อย่างแน่นแฟ้นกับผู้ชายปรากฏให้เห็น มีเพียงแต่เพื่อนร่วมอาชีพที่ผ่านเข้ามาแล้วก็ผ่านไปเท่านั้น ดรั๊กและซิมมอนส์ (Druck and Zimmons) กล่าวว่าการเป็นปัจเจกบุคคลของผู้ชาย จะแสดงให้เห็นจากการที่ผู้ชายมักยอมผูกพันอยู่เพศเดียวกันเฉพาะบางจุดเท่านั้น อีกทั้งหากมองในอีกแง่มุมหนึ่งจะเห็นว่าตัวละครหลักที่มีการปฏิสัมพันธ์ในลักษณะนี้จะมีการแอบซ่อนความอิจฉาริษยาไว้ในจิตใจ เช่นทราวิส อิจฉาที่พาแลนไทน์ เป็นผู้ชายในแบบที่เบ็ทซี่ลุ่มหลง จิมมี่ ดอยล์ อิจฉาที่พอลได้ดีกว่าตน หรือนิวแลนด์ ที่อิจฉาความสามารถในการแสดงความรู้สึกอย่างเปิดเผยของเพื่อนเขา เป็นต้น

5.15.4.3 การเป็นศัตรู หากพิจารณาถึงแก่นความคิดของเรื่องราวในภาพยนตร์ จะเห็นว่านอกจากจะเกี่ยวพันกับเรื่องความผิดแบบ การไถ่บาปแล้ว อีกเรื่องหนึ่งที่มีความชัดเจนก็คือ การชำระแค้น ซึ่งการเป็นศัตรูของตัวละครนั้น วางอยู่บนรากฐานของทัศนคติที่แตกต่างกัน หรือการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางของตัวละคร นอกจากนี้ยังเห็นได้อย่างชัดเจนว่าในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้นมักปรากฏความสัมพันธ์ของผู้ชายในลักษณะเป็นคู่ ที่อาจเป็นการปะทะกันทางเชื้อชาติ การเป็นภาพสะท้อนซึ่งกันและกัน หรือการที่เริ่มจากการเป็นมิตรภาพก่อนจะกลายมาเป็นศัตรูในภายหลัง เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างชาร์ลีกับจอห์นนี่ บอย หรือความสัมพันธ์ระหว่างจีซัสกับยูดาส อีกประการที่น่าสนใจก็คือการมักปรากฏภาพของตัวละครผิวสี เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการเหยียดผิวของตัวละครหลัก ซึ่งเป็นมุมมองของการเป็นศัตรูเช่นเดียวกัน

5.15.5 <u>ปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม</u>

อาจกล่าวได้ว่าการปฏิสัมพันธ์กับเพศตรงข้ามของตัวละครหลักนั้น สะท้อนให้เห็นภาพของผู้ชายแบบเก่าอย่างชัดเจน ผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น เป็นเพียงแค่ส่วนประกอบในโลกของผู้ชาย ถึงแม้ว่าพวกเธอจะเป็นส่วนหนึ่งของการบ่อนทำลายความมั่นคงในเรื่องเพศหรือสร้างความรู้สึกผิดบาปให้กับตัวละครหลัก แต่อย่างไรก็ตามภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ก็ยังคงมีลักษณะของการเป็นเพศที่อ่อนแอ หรือเป็นเพียงแค่ “ ส่วนขยายในวงเล็บ ” (Parenthesis) ที่ไม่ได้มีผลใดๆ ต่อกิจกรรมและการกระทำในโลกภายนอกของผู้ชาย หากพิจารณาภาพรวมแล้ว สามารถสรุปภาพลักษณ์ดังกล่าวออกได้เป็น 3 ลักษณะ กล่าวคือ

5.15.5.1 การแบ่งผู้หญิงออกเป็น 2 ด้าน คือ สาวบริสุทธิ์ (Virgin) และโสเภณี (Whore)
ลักษณะดังกล่าวเป็นมุมมองของผู้ชายในสังคมที่นับถือชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) โดยมองผู้หญิงแบบสรุปเหมารวมออกเป็นสองด้านอย่างชัดเจน ก็คือ ผู้หญิงดี (Good girl) กับผู้หญิงเลว (Bad girl) ซึ่งถือเป็นการลดทอนความเป็นปัจเจกชนของผู้หญิงลง ให้มีสถานภาพที่ต่ำต้อยกว่าผู้ชาย ภาพลักษณ์ดังกล่าวเป็นผลสืบเนื่องมาจากภาพแทนของศาสนาในสังคมอเมริกัน และด้วยความที่สกอร์เซซี่เป็นผู้ที่เคร่งครัดในศาสนาที่เติบโตขึ้นมาในชุมชนที่มีความแตกต่างทางเชื้อชาติ จึงไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่าเขารับเอาแนวคิดดังกล่าวและถ่ายทอดผ่านทางภาพยนตร์ให้เห็นเป็นรูปธรรม นั่นก็คือการที่ภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมอเมริกัน จะถูกนำเสนอออกเป็น 2 แบบ คือ สาวพรหมจารีและโสเภณี ตามแนวคิดแยกขั้วแบบตะวันตก (Euro - American thought) แบบแรกนั้นเป็นสาวใสซื่อบริสุทธิ์ ไร้เดียงสา สอดคล้องกับบุคลิกของพระแม่มารี ตามแนวของคริสต์ศาสนา ส่วนแบบหลังนั้น เป็นสาวยั่วเสน่ห์เต็มไปด้วยมารยาสาไถย สอดคล้องกับบุคลิกของอีฟ ตามความเชื่อของชาวยิว ซึ่งเราเห็นได้ชัดเจนในงานอย่าง “ Mean street ”, “ Taxi Driver ”, “ Raging Bull ” หรือ “ The Age of innocence ”

สกอร์เซซี่มักเรียกความสัมพันธ์ดังกล่าวว่า “ เทพธิดากับโสเภณี ” (Goddess and Whore) คือการที่ผู้ชายหลงใหลในตัวผู้หญิง แต่ไม่รู้วิธีการที่จะเกี่ยวพันกับพวกเธอ ลักษณะดังกล่าวสามารถอธิบายได้ด้วยแง่มุมทางจิตวิทยาตามแนวคิดของฟรอยด์ ที่เรียกว่า “ Madonna - Whore Complex ” คือการที่ผู้ชายมองว่าผู้หญิงสูงส่งและเป็นแบบอย่างของสาวพรหมจรรย์เหมือนกับพระแม่มารี (The virgin Mary) จนเขาต้องทะนุถนอมและไม่กล้าทำให้เธอแปดเปื้อนในระดับของความเป็นมนุษย์ได้ แต่ผู้หญิงจะหมดค่าไร้ราคาลงทันที เมื่อผู้ชายคนนั้นได้ครอบครองเธอด้วยการมีความสัมพันธ์ทางเพศ ซึ่งถือเป็นการทำให้เธอมีมลทิน อีกประการหนึ่ง การที่ตัวละครหญิงของสกอร์เซซี่มักมีอาชีพเป็นโสเภณีอย่างเด่นชัดนั้น เป็นการตอกย้ำให้เห็นมุมมองหรือทัศนคติของผู้ชายที่มีมาตั้งแต่ในสังคมยุคอดีตว่า ผู้หญิงนั้น ถูกดูถูกว่าเป็นเพศที่สกปรก (Ritual unclean) ที่สมควรได้รับการลงโทษ เช่น การถูกขว้างปาก้อนหินใส่ของนางแมรี่ แมกดาลีน ในภาพยนตร์เรื่อง “ The Last Temptation of Christ ” หรือการตายอย่างน่าเวทนาของจินเจอร์ แมคเคนนา ใน “ Casino ” เป็นต้น

5.15.5.2 ผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศ หรือ เป็นเหยื่อในภาวะที่ผู้ชายแสดงความเป็นใหญ่
ในสังคมชายเป็นใหญ่นั้น ผู้หญิงถูกมองว่าเป็นเพียง “ สัตว์โลกแสนสวย ” ภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ตอกย้ำให้เห็นบทบาทของผู้ใหญ่ดังกล่าว จากการมีเพศสัมพันธ์ที่ไม่ได้เกิดจากความรัก การสำส่อนทางเพศของผู้หญิง หรือการจ้องมองของผู้ชาย (Male Gazing) ภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ทุกเรื่องปรากฏภาพเปลือยหรือการเปิดเผยให้เห็นร่างกายบางส่วนของผู้หญิง จากการมีปฏิสัมพันธ์กับ

ตัวละครหลัก ลักษณะดังกล่าวถือเป็นการแสดงถึงอำนาจและการครอบงำที่ผู้ชายมีต่อผู้หญิง โดยเฉพาะการจ้องมองนั้น ถือได้ว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของการใช้อำนาจในภาพยนตร์ ที่การปรากฏตัวของผู้หญิงจะอยู่ในฐานะของวัตถุรองรับการจ้องมอง ไม่ว่าจะเป็นเทเรซ่า ใน " Mean Street " เฟธ โดเมิร์ก ใน " The Aviator " หรือ มาร์ซี่ ใน " After Hours " ต่างถูกมองจากตัวละครหลักหรือพระเอกในภาพยนตร์ แม้แต่ภาพเปลือยกายของผู้หญิงใน " Gangs of New York " ที่ถูกถ่ายในลักษณะภาพเหนือศีรษะ (Overhead shot) ก็เป็นการจ้องมองดูของกล้องภาพยนตร์เช่นกัน

ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดของมัลวี่ (Mulvey) ที่กล่าวว่า ผู้หญิงที่อยู่ในจอภาพยนตร์นั้น จะถูกมองดูจาก 3 ชั้นด้วยกันก็คือถูกจ้องมองดูจากกล้องถ่ายภาพยนตร์ ซึ่งเป็นการจ้องมองดูของผู้ชาย ถูกจ้องมองดูจากพระเอก และถูกผู้ชมนอกจอจ้องมองดูเป็นชั้นสุดท้าย เพื่อสนองตอบต่อความพึงพอพอใจทางเพศในสังคมตะวันตก ภายใต้การนำของผู้ชายที่ถูกนิยามว่าเป็นฝ่ายกระทำและเป็นเจ้าของการมอง ส่วนผู้หญิงถูกนิยามว่าอ่อนแอและเป็นฝ่ายถูกกระทำด้วย

จากคำนิยามดังกล่าว จึงนำมาซึ่งการใช้ความรุนแรงกับผู้หญิง ภาพยนตร์หลายเรื่องของสกอร์เซซี่แสดงภาพการทำร้ายร่างกาย หรือตบตีผู้หญิงอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งส่วนใหญ่มีรากฐานมาจากความหึงหวงและความไม่ไว้วางใจ ดังนั้นการใช้กำลังจึงเป็นการแสดงออกถึงอำนาจเพื่อพิสูจน์ว่าพวกเธอเหล่านั้นมีความผิด และลบความสับสนภายในจิตใจของตนเอง

5.15.5.3 การนอกใจ การนอกใจเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญของรูปแบบความเป็นชายแบบเก่าที่มีมาตรฐานการปฏิบัติทางเพศที่ไม่เท่าเทียมกัน (Sexual Double-standard) เพราะในขณะที่ผู้ชายสามารถมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้หญิงได้หลายคน แต่ผู้หญิงไม่สามารถทำเช่นนั้นได้และเป็นเพียงวัตถุในการครอบครอง (Possessive) ของผู้ชาย ลักษณะดังกล่าวเป็นเนื้อหาอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ เพราะจากจำนวนภาพยนตร์ทั้งหมด 14 เรื่อง มีถึง 10 เรื่อง ที่สอดแทรกเนื้อหาของการนอกใจ และในจำนวนนั้น 8 เรื่อง เป็นการนอกใจของผู้ชายซึ่งเป็นตัวละครหลัก ซึ่งมักจบลงที่การแยกทาง การที่เนื้อหาในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่มักมีเรื่องราวดังกล่าวนี้ปฏิเสธไม่ได้เลยว่ามันมีส่วนเกี่ยวพันกับชีวิตจริงของเขาที่ล้มเหลวในชีวิตสมรสถึงสี่ครั้งอย่างลึกซึ้ง

สกอร์เซซี่ กล่าวว่า ในภาพยนตร์เรื่อง " New York, New York " นั้นสะท้อนให้เห็นถึงการต่อสู้กับชีวิตสมรสครั้งแรกของเขา จากการไขว่คว้าหาความสำเร็จในวงกว้าง[146] และด้วยความที่เขาอุทิศตนเองหรือกระทั่งหมกมุ่นกับงานมากเกินไป เขาจึงต้องทนเห็นภรรยาสองคนแรกเข้ามาในชีวิตและ

[146] Lee Lourdeaux, Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese , p.252.

เดินจากไป รวมถึง อิซาเบลล่า รอสเซลลินี่ ภรรยาคนที่สามที่จบลงด้วยการหย่าร้าง ซึ่งสร้างความเจ็บปวดให้กับเขามากที่สุด จากการที่เขาไม่สามารถผสานชีวิตการทำงานกับชีวิตสมรสให้ลงรอยกันได้

หากพิจารณาถึงภาพความเป็นชายแล้ว จะเห็นว่าลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับบริบทของสังคมชายเป็นใหญ่ ที่ผู้ชายถูกกำหนดบทบาทให้เป็นหัวหน้าครอบครัวและทำงานในโลกภายนอกหรือที่สาธารณะ ในขณะที่ผู้หญิงนั้นถูกกำหนดให้เป็นผู้เสียสละต่อครอบครัว ดูแลสามีและลูกในโลกภายในหรือที่บ้าน ซึ่งตรงกับภาพตัวแทนของผู้หญิงในภาพยนตร์ที่มักถูกนำเสนอออกมาในสองรูปแบบ นั่นก็คือ บทบาทการเป็นเมียหรือแม่และบทบาทของผู้หญิงที่น่าหลงใหล แต่ไม่ว่าผู้หญิงคนนั้นจะมีบุคลิกห้าวหาญอย่างไร ในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ก็มีขอบเขตเสมอ เช่น ตัวละครคาเรน ในเรื่อง " Goodfellas " ที่มีความห้าวหาญแบบผู้ชาย แต่หลังจากที่แต่งงานกับผู้ชายแล้ว เธอก็ถูกผลักไสให้กลายเป็นเมียและแม่ของลูก ที่อยู่ภายใต้อำนาจเงินและเซ็กซ์ของผู้ชายได้เช่นกัน

5.15.6 <u>บริบททางสังคมของตัวละครหลัก</u>

จากบทวิเคราะห์ในส่วนของบริบททางสังคมของตัวละครหลักนั้น จะเห็นว่าในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง สกอร์เซซี่ได้สะท้อนให้เห็นถึงบริบทของสังคมที่ส่งผลถึงตัวละครหลักหรือความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับองค์กรซึ่งส่วนใหญ่ล้วนบอกเล่าถึงวัฒนธรรมรองของชาวนิวยอร์ก รากฐานของพวกเขา เหตุใดพวกเขาถึงมีความเป็นปัจเจกชน และ ความเป็นปัจเจกจะอยู่รอดท่ามกลางสังคมที่บีบรัดได้หรือไม่ ซึ่งไม่ต้องสงสัยเลยว่าลักษณะดังกล่าวล้วนมีที่มาจากปูมหลังในชีวิตของเขาทั้งสิ้น ในการสรุปถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลัก ผู้วิจัยของสรุปให้เห็นภาพรวมอย่างกว้าง ๆ ถึงบริบทที่มักปรากฏในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่หรืออิทธิพลที่มีผลต่อการสร้างตัวละครหลักของเขา ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 บริบทที่สำคัญ คือ เมืองนิวยอร์ก ศาสนา และ สงครามเวียดนาม

5.15.6.1 เมืองนิวยอร์ก " อเมริกาถือกำเนิดจากท้องถนน " ไม่เพียงแค่เป็นคำโปรยบนใบปิดของภาพยนตร์เรื่อง Gangs of New York เท่านั้น แต่ยังสื่อถึงประวัติศาสตร์ของเมืองที่เขาเกิดและเติบโตขึ้นมา นิวยอร์กของสกอร์เซซี่มีความแตกต่างอย่างเด่นชัดกับนิวยอร์กของผู้กำกับคนอื่น ๆ ที่มักใช้เมืองนี้เป็นสถานที่หลักในภาพยนตร์ ยกตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์ของ วู้ดดี้ อัลเลน (Woody Allen) ที่ชอบเล่าเรื่องราวร่วมสมัยของตัวละครปัญญาชนและปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครคลอไปกับเสียงดนตรีแจ๊ซ (Jazz) แสนไพเราะ แต่ภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่จะเป็นเรื่องราวของผู้ชายในชนชั้นแรงงาน คนทำงานทั่วไป จนกระทั่งถึงแก๊งข้างถนนและพวกมาเฟียที่มักถูกถ่ายทอดผ่านดนตรีร็อก

อันเร้าใจหรือดิบเถื่อน จากจำนวนภาพยนตร์ทั้งหมด 14 เรื่อง จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า มีถึง 11 เรื่องที่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นในเมืองนิวยอร์ก

ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองนิวยอร์กกับตัวละครหลักนั้น เป็นไปในลักษณะของการแทน " สภาพจิตใจ " หรือ " State of mind " ไม่ว่าจะเริ่มต้นในรูปแบบของชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีใน " Mean Street " ก่อนที่จะขยายออกมายังแมนฮัตตันใน " Taxi Driver " และ " After Hour " สู่วงกว้างอย่างบรู้คลินและทั่วนิวยอร์กใน " Goodfellas " หรือ " The Age of Innocence " แต่ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ใดของนิวยอร์กก็ตาม ทั้งหมดถูกนำเสนอในสภาวะแบบปิดและไร้ทางออก (Closed world) ที่ผู้ชายต้องติดอยู่ภายใต้โครงสร้างของสังคมดังกล่าวและพยายามดิ้นรนเพื่อให้พ้นจากสภาพเช่นนั้น นัยหนึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพจิตใจที่บิดเบี้ยวของตัวละครซึ่งเชื่อมโยงได้กับความบิดเบี้ยวของสังคมอเมริกัน

5.15.6.2 ศาสนา หากเปรียบพระคริสต์เหมือนกับภาพยนตร์ มาร์ติน สกอร์เซซี่ ก็อาจเปรียบได้กับยูดาส ที่พร้อมจะเดินไปกับพระองค์ หรือ พร้อมที่จะทรยศพระองค์หากจำเป็น[147] สกอร์เซซี่เคยกล่าวว่า เขาเป็นคาทอลิกผู้พลาดพลั้ง แต่เขาก็ยังคงเป็นคาทอลิก และไม่อาจที่จะละทิ้งไปได้ จากการที่เคยเป็นคนเคร่งครัดในศาสนามาสู่การตั้งคำถามต่อศรัทธาของตนเอง ดังนั้นในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ตัวละครหลักของเขาจึงมักจะเป็นผู้ชายที่เคร่งครัดในศาสนา แต่ดูเหมือนว่าพวกเขาเหล่านั้นจะกระทำตัวออกห่างจากศาสนามากขึ้นทุกที จนนำมาซึ่งความขัดแย้งหรือความรู้สึกผิดบาปภายในจิตใจ ไม่ว่าจะเป็นชาร์ลี แคปปา, เอ็ดดี้ เฟลสัน ผู้กระหายในอำนาจของเงินตราและชัยชนะ หรือ อัมสเตอร์ดัม วัลลอน ผู้ถูกครอบงำไปด้วยความแค้น

5.15.6.3 สงครามเวียดนาม ในช่วงทศวรรษที่ 1960 ถึงช่วงกลางของยุคทศวรรษที่ 1970 นั้นถือเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมสหรัฐ อันมีผลมาจากการเข้าร่วมรบและต้องพบกับความพ่ายแพ้ในสงครามเวียดนาม ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ในยุคนี้ด้วย ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่สกอร์เซซี่เริ่มก้าวเข้ามาเป็นนักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่น่าจับตามอง เพราะในขณะที่ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเร่งผลิตภาพยนตร์ที่เน้นความรุนแรง การต่อสู้ และสร้างภาพของพระเอกให้เป็นวีรบุรุษผู้เก่งกล้าสามารถ นัยหนึ่งเพื่อทดแทนอุดมการณ์ที่ขาดหายไป คือ การอุปโลกน์ว่าอเมริกาเป็นฝ่ายชนะในสงครามเวียดนาม (Re-run of Vietnam in which America win) แต่สกอร์เซซี่กลับทำในสิ่ง

---

[147] Ibid.,p.104.

ที่ตรงกันข้าม ตัวละครหลักของเขาจะมีลักษณะที่ขบถต่อองค์กรและต่อต้านสังคมด้วยวิถีทางแห่งความรุนแรงหรือเป็นพระเอกในแบบ “ Anti-hero ” ที่มีความสับสนในจิตใจ เพื่อเย้ยหยันถึงความพ่ายแพ้ในสงครามที่สร้างความสูญเสียให้กับผู้คนทั้งในวงกว้างและในระดับปัจเจกชน

เหมือนเช่นที่เขาตอกย้ำแนวคิดดังกล่าวด้วยการสร้างภาพยนตร์ขนาดสั้นความยาว 6 นาที เรื่อง “ The Big Shave ” (1967) หรือในชื่อเดิมว่า “ Viet’ 67 ” ที่นำเสนอภาพของชายหนุ่มคนหนึ่งกำลังทำกิจวัตรประจำวันธรรมดา ๆ อย่างการโกนหนวดให้กลายเป็นภาพที่น่าขนลุก เพราะเมื่อยิ่งโกนไปเท่าไหร่ มันก็เริ่มถากหน้าเขาจนเลือดไหลนองลงสู่อ่างล้างหน้ามากเท่านั้น ซึ่งการนำเสนอกระบวนการของชายหนุ่มที่ทำให้ตัวเองเสียโฉมนั้นเป็นการสื่อในเชิงเปรียบเทียบถึงการทำลายตนเองของอเมริกาเมื่อไปเข้าร่วมรบในสังคมเวียดนาม จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่านอกจากเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับคนหนุ่มหัวขบถกับการทำลายตนเองของเขา ที่ถูกนำมาขยายผลจนเป็นส่วนหนึ่งที่เราพบได้บ่อยครั้งในบุคลิกของตัวละครหลักนับจากนั้นแล้ว ในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวยังเป็นจุดเริ่มต้นที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของสกอร์เซซี่ในการใช้พื้นที่ที่จำกัด (ห้องน้ำ) เพื่อแสดงเนื้อหาที่ครอบคลุมบริบทในวงกว้างได้อย่างมีประสิทธิภาพด้วย

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย และ ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “ ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ ซึ่งเป็นการศึกษาถึงแง่มุมต่าง ๆ ของตัวละคร เพื่อทราบถึงกระบวนการสร้างตัวละครหลัก และภาพของความเป็นชายที่สะท้อนออกมาจนเป็นเอกลักษณ์ในงานภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ ที่มักเกี่ยวพันกับเรื่องราวของบุรุษเพศและความรุนแรง อีกทั้งเพื่อทำความเข้าใจกับสภาพแวดล้อมหรือบริบททางสังคมที่ส่งผลต่อมุมมอง ทัศนคติ และการกระทำของตัวละครหลัก ซึ่งได้รับอิทธิพลจากผู้กำกับที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักสร้างภาพยนตร์ผู้มีเอกลักษณ์ชัดเจน โดยในการวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพตามหลักของการสร้างตัวละครในภาพยนตร์ ที่ผู้วิจัยใช้กระบวนการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ด้วยการตีความด้วยตนเองจากการชมภาพยนตร์ ประกอบกับการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้องทั้งในเรื่องของภาพยนตร์และสังคม ซึ่งภาพยนตร์ทั้ง 14 เรื่องที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาทำการศึกษาในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1. Mean Streets (1973)
2. Taxi Driver (1976)
3. New York, New York (1977)
4. Raging Bull (1980)
5. After Hours (1985)
6. The Color of Money (1986)
7. The Last Temptation of Christ (1988)
8. Goodfellas (1990)
9. Cape Fear (1991)
10. The Age of Innocence (1993)
11. Casino (1995)
12. Gangs of New York (2002)
13. The Aviator (2004)
14. The Departed (2006)

ผลการวิจัยพบว่า การนำเสนอภาพความเป็นชายของของตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ นั้น สะท้อนให้เห็นถึงภาวะการมีอำนาจและภาวะไร้ซึ่งอำนาจของเพศชายหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็น “ วิกฤติของความเป็นชาย ” (Masculinity in Crisis) อย่างชัดเจน เพราะด้วยการนำเสนอภาพลักษณ์ภายนอกของเพศชายนั้น จะเน้นภาพของ “ ลูกผู้ชาย ” (Macho) ที่มีความเข้มแข็งทางด้านร่างกายและห้าวหาญตามแบบฉบับของผู้ชายแท้ตามค่านิยมของสังคมชายเป็นใหญ่ อีกทั้งยังเป็นผู้ชายที่มีความทะเยอทะยาน จากความต้องการของตัวละครในการที่จะให้ได้มาซึ่งชื่อเสียง เงินทอง ชัยชนะ และการได้รับการยอมรับจากคนในสังคมอเมริกัน ที่ยึดถือในอุดมการณ์แห่งความเท่าเทียมและการประสบความสำเร็จในชีวิต ดังนั้นการสร้างตัวละครหลักให้เป็นผู้ชายที่เข้มแข็งมั่นใจในตนเอง และส่วนใหญ่มีเชื้อสายอิตาเลียนและไอริช ซึ่งถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมรองหรือคนชั้นสองของสังคมที่ต้องพบกับบทสรุปอันเลวร้ายนั้น จึงเป็นการเย้ยหยันและตอกย้ำให้เห็นถึงความล่มสลายของ “ ภาพฝันแบบอเมริกันชน " (American Dream) อย่างชัดเจน

หากพิจารณาถึงภาพลักษณ์ความเป็นชายในสังคมยุคอดีต กับ การนิยามความเป็นชายแบบใหม่ในสังคมปัจจุบัน จะเห็นว่าตัวละครหลักของสกอร์เซซี่นั้น จะมีภาพของผู้ชายแบบเก่าอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการยึดถือในอำนาจของผู้ชาย ด้วยการใช้ความเข้มแข็งทางร่างกายและกล้ามเนื้อซึ่งเป็นส่วนที่สะท้อนภาพความเป็นชาย ในการแสดงออกถึงอำนาจ (Power) การครอบงำ (Dominance) และการเป็นนายของโลกภายนอกอย่างเต็มที่ ดังเช่นที่เราพบว่าตัวละครหลักของสกอร์เซซี่นั้น มักแก้ไขความขัดแย้งภายในจิตใจด้วยการใช้ความรุนแรงทางกายภาพเสมอ หรือการนิยมคบหาสมาคมกับผู้ชายด้วยกันที่มักเกี่ยวข้องกับอาชญากรรมและความรุนแรง รวมถึงการปฏิสัมพันธ์กับผู้หญิงที่ผู้ชายจะมองผู้หญิงเหมือนเป็นคนนอก บ้างก็จัดแบ่งเป็นโสเภณีกับสาวบริสุทธิ์ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นมุมมองของผู้ชายในสังคมที่นับถือชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) โดยมองผู้หญิงแบบสรุปเหมารวมออกเป็นสองด้านอย่างชัดเจน ก็คือ ผู้หญิงดี (Good girl) กับผู้หญิงเลว (Bad girl) ซึ่งถือเป็นการลดทอนความเป็นปัจเจกชนของผู้หญิงลง ให้มีสถานภาพที่ต่ำต้อยกว่าผู้ชาย และการที่ผู้หญิงเป็นเพียงวัตถุทางเพศรองรับอารมณ์รุนแรงในภาวะที่ผู้ชายต้องการแสดงความเป็นใหญ่ เพราะจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าในภาพยนตร์หลายเรื่องของสกอร์เซซี่ มักแสดงภาพการทำร้ายผู้หญิงทั้งทางร่างกายและวาจาอย่างตรงไปตรงมา ส่วนใหญ่มีรากฐานมาจากความหึงหวงและความไม่ไว้วางใจ ดังนั้นการใช้กำลังจึงเป็นการแสดงออกถึงอำนาจเพื่อพิสูจน์ว่าพวกเธอเหล่านั้นมีความผิดและลบความสับสนภายในจิตใจของตนเอง

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าภาพลักษณ์ภายนอกของตัวละครหลักจะสะท้อนให้เห็นถึงความมีอำนาจของผู้ชายอย่างเต็มที่ แต่ภาพลักษณ์ดังกล่าวข้างต้น กลับมิได้ถูกแสดงออกมาในลักษณะของการยกย่องเชิดชู เพราะในขณะที่หนังนำเสนอตัวละครในรูปแบบของผู้ชายแบบเก่าที่มีความเข้มแข็งทางด้านร่างกายและความก้าวร้าวรุนแรงตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น แต่ภาพความเป็นชายที่ปรากฏผ่านเนื้อหาของภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงความสับสนภายในจิตใจ (Ambivalence) ของตัวละครหลักและตั้งคำถามถึงเรื่องอำนาจอันเต็มเปี่ยมของผู้ชาย ตัวละครหลักของสกอร์เซซี่นั้นจะเป็นผู้ชายที่วิ่งอยู่ระหว่างความเป็นปัจเจกบุคคลกับโครงสร้างทางสังคม พวกเขาไม่สามารถตระหนักได้ถึงตัวตนหรือความต้องการที่แท้จริงของตัวเอง ซึ่งส่วนใหญ่จะวางอยู่บนรากฐานในเรื่องของเพศ ศาสนา และ ความรุนแรง

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าตัวละครหลักในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้น เป็นผู้ชายที่มีลักษณะของ “ Masochistic ” คือ การยอมรับความเจ็บปวดทั้งทางร่างกายและจิตใจจากการใช้ความรุนแรงเพื่อให้บรรลุเป้าหมายในสิ่งที่ตนเองต้องการ ซึ่งในโลกของสกอร์เซซี่ ความก้าวร้าวรุนแรง คือ การทำลายตัวเองของผู้ชาย (Self – Destructive) พวกเขาใช้ความรุนแรงในการแสดงออกถึงอำนาจและซ่อนเร้นด้านที่อ่อนแอสับสนของตนจากความขัดแย้งที่เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจที่เกิดจากความต้องการที่ขัดต่อความรู้สึกที่แท้จริงของตนเอง หรือ ความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมที่เกิดจากการที่สังคมมีกรอบกฎเกณฑ์กักขังจนผู้ชายไม่สามารถทำตามใจปรารถนาได้ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นไปตามค่านิยมของสังคมที่ได้กำหนดบทบาทให้ผู้ชายเป็นเพศที่เข้มแข็งและไม่อ่อนแอ อีกทั้งการใช้ความรุนแรงยังเป็นการแสดงว่าพวกเขามีตัวตนอยู่ในสังคมแต่ไม่รู้ว่าจะปฏิสัมพันธ์กับคนรอบข้างอย่างไร

ดังนั้นเมื่อภาพลักษณ์ภายนอก พวกเขาเป็นผู้ชายที่มีเข้มแข็งทางด้านร่างกาย และมักมีความมั่นใจในความสามารถของตนเองหรือการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง เพื่อแสดงภาพของผู้ชายที่ยึดถือความเป็นปัจเจกบุคคลในสังคมชายเป็นใหญ่ แต่ความรู้สึกภายในกลับเต็มไปด้วยความขัดแย้งและหมกมุ่นอยู่กับความรุนแรง วิกฤติของความเป็นชายจึงเกิดขึ้น จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าตัวละครหลักในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่จะเป็นผู้ชายที่มีจิตวิญญาณเสื่อมสลายแล้วแสวงหาการไถ่บาปในโลกที่เต็มไปด้วยความฉ้อฉลและเลวร้าย ตัวละครจะเต็มไปด้วยความรู้สึกผิดบาปอยู่ในจิตใจและต้องการชำระล้างจิตวิญญาณของตัวเอง แต่น่าเศร้าที่พวกเขากลับเลือกที่จะบรรลุเป้าหมายในหนทางที่บ่อนทำลายตัวเขาด้วยการใช้ความรุนแรง ที่ถือเป็นการผลักไสให้ผู้คนรอบข้างออกห่างไปจากพวกเขา จนกลายเป็นผู้ชายที่แปลกแยก โดดเดี่ยว เปลี่ยวเหงา และพบจุดจบด้วยการอยู่เพียงลำพังในท้ายที่สุด

จากภาพความเป็นชายของตัวละครหลักดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าผู้ชายในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้น มีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงกับตัวตนของผู้กำกับมากกว่าที่คำนึงถึงความเป็นชายที่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคม ไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลเรื่องความเท่าเทียมกันทางเพศ การหลอมรวมทางวัฒนธรรม หรือ การไม่แบ่งแยกชนชั้น และการมีอิสรภาพของเพศที่สาม ซึ่งไม่เพียงแต่ภาพยนตร์ของเขาจะไม่ปรากฏตัวละครหลักที่เป็นผู้ชายผิวสีหรือเพศที่สามแล้ว ผู้ชายทั้งสองกลุ่มดังกล่าวยังมักถูกนำเสนอหรือปรากฏตัวในภาพยนตร์ ในลักษณะของการดูถูกเหยียดหยามจากตัวละครหลักซึ่งเป็นผู้ชายที่มีผิวขาว ส่วนหนึ่งมาจากการที่สกอร์เซซี่เติบโตขึ้นมาจากชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีของนิวยอร์ก ที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมของกลุ่มผู้อพยพ แต่สิ่งหนึ่งที่พวกเขามีสำนึกร่วมกันก็คือการเป็นคนผิวขาวเหมือนชาวอเมริกันดั้งเดิมซึ่งมีชนชั้นที่สูงกว่าคนผิวสีในสังคม

อีกประการหนึ่งที่ควบคู่กับความเป็นชายในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่นั้น ก็คือเรื่องของเพศและความรุนแรงที่ครอบงำตัวละครหลักและส่งผลต่อการกระทำของเขา ที่มักถูกนำเสนอหรือจู่โจมผู้ชมผ่านทางภาพ เสียง และเทคนิคทางภาพยนตร์อย่างตรงไปตรงมา ภาพบางภาพรุนแรงถึงขั้นกระทบกระเทือนความรู้สึก ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เองที่ถือเป็นปัญหาต่อการนำเสนอภาพความรุนแรงในภาพยนตร์ช่วงยุคหลังฮอลลีวู้ดคลาสสิก จากการก่อตัวของขบวนการสตรีนิยมในช่วงทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมา เมื่อภาพยนตร์ส่วนใหญ่ถูกคัดค้านจากกลุ่มสตรีนิยมที่วิพากษ์วิจารณ์ภาพความรุนแรงและการกระทำรุนแรงที่ผู้ชายมีปฏิสัมพันธ์กับผู้หญิง ซึ่งพวกเขาเกิดความกลัวว่ากลุ่มผู้ชมที่เป็นผู้ชายบางกลุ่ม จะนำความรุนแรงในโลกภาพยนตร์นั้น มาใช้ในโลกแห่งความเป็นจริง เหมือนอย่างเช่นที่ผู้ชายคนหนึ่ง* พยายามที่จะลอบสังหารประธานาธิบดีโรนัลด์ เรแกน เพราะเลียนแบบพฤติกรรมของทราวิส บิคเคิล ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่อง “ Taxi Driver ” (1976) ของสกอร์เซซี่ จนทำให้ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเริ่มเปลี่ยนแปลงไป ในฐานะที่ภาพยนตร์เป็นส่วนหนึ่งในการสะท้อนสังคมและสร้างความคิดเรื่องความเป็นชายให้คนในสังคมได้เข้าใจร่วมกัน ดังนั้นภาพความเป็นชายแบบเก่าที่เน้นแต่ภาพของผู้ชายที่แข็งแกร่งและมีอำนาจเหนือกว่าผู้หญิง จึงเปลี่ยนแปลงไปเป็นภาพความเป็นชายแบบใหม่ที่ลดทอนความเป็นปัจเจกบุคคลของผู้ชายลง และแสดงให้เห็นถึงความเท่าเทียมกันทางเพศมากยิ่งขึ้น

---

* ผู้ชายดังกล่าวคือ จอห์น ฮิงค์เลย์ จูเนียร์ (John Hinckley Jr.) ผู้อ้างว่าตนหลงใหลในตัวละครไอริส ที่โจดี้ ฟอสเตอร์นำแสดงในภาพยนตร์เรื่อง Taxi Driver จึงทำให้เขาตัดสินใจสวมบทเป็นทราวิส (ในภาพยนตร์พยายามลอบสังหารวุฒิสมาชิกพาแลนไทน์) ด้วยการพยายามลอบสังหารประธานาธิบดีโรนัล เรแกน ในวันที่ 30 มีนาคม ค.ศ.1981

แต่มาร์ติน สกอร์เซซี่ ผู้กำกับที่หมกมุ่นอยู่กับศาสนาและสภาพแวดล้อมที่เขาเติบโตขึ้นมา ยังคงอัตลักษณ์และจิตวิญญาณของตนเองเอาไว้อย่างเต็มเปี่ยม ในการสร้างโลกของผู้ชายที่เต็มไปด้วยความรุนแรง ซึ่งส่งผลกระทบทั้งต่อตัวละครหลักที่เป็นผู้ชายและส่งผลต่อผู้หญิงในระดับที่เท่าเทียมกัน เพราะในขณะที่ผู้ชายใช้ความรุนแรงทำร้ายผู้หญิงหรือคนรอบข้างเขามากเท่าใด มันก็ย้อนกลับมาทำลายตัวของเขาเองด้วยเช่นกัน จึงอาจกล่าวได้ว่า การสร้างตัวละครหลักในลักษณะของการเป็นลูกผู้ชาย หรือ “ Macho Character ” ร่วมกับการตั้งคำถามถึงอำนาจ (Power) และ ความเป็นชาย (Masculinity) ที่แท้จริงให้กับคนในสังคมได้ตระหนักร่วมกันนั้น เป็นการแสดงออกถึงตัวตนและจิตวิญญาณของตนเอง ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของผู้กำกับที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในผู้กำกับที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งของวงการภาพยนตร์อเมริกันร่วมสมัย

ข้อเสนอแนะ

1. ในงานวิจัยชิ้นนี้ เป็นการศึกษาถึงภาพความเป็นชายโดยมุ่งเน้นไปที่อิทธิพลของผู้กำกับภาพยนตร์เป็นหลัก ดังนั้นภาพความเป็นชายจึงไม่ได้สะท้อนถึงแง่มุมในสังคมได้อย่างครบถ้วน ดังนั้นสำหรับผู้ที่สนใจในเรื่องความเป็นชาย ก็สามารถนำแนวทางการศึกษาในครั้งนี้ไปขยายผลศึกษาถึงแง่มุมต่างๆ ของภาพความเป็นชายอย่างละเอียดในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดโดยภาพรวม เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงภาพความเป็นชายในสังคมอเมริกันได้อย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น
2. ผู้วิจัยพบว่าแนวของภาพยนตร์ (Genre) ก็มีส่วนสำคัญต่อการสะท้อนภาพความเป็นชายของตัวละครหลักเช่นกัน จึงอาจมีการศึกษาเกี่ยวกับภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ประเภทต่างๆ เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นถึงความแตกต่าง และมูลเหตุของการนำเสนอภาพความเป็นชายในลักษณะดังกล่าว
3. สามารถนำแนวทางที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาในครั้งนี้ หรือพัฒนาเรื่องความเป็นชายในการศึกษากับผู้กำกับภาพยนตร์ท่านอื่นที่มีเอกลักษณ์หรือแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่ชัดเจน
4. สามารถนำแนวทางในงานวิจัยมาประยุกต์ใช้กับการศึกษาการสร้างตัวละครหรือการเขียนบทของผู้กำกับภาพยนตร์ในประเทศไทย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กนกพรรณ วิบูลยศริน. **การเปรียบเทียบภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

กาญจนา แก้วเทพ. ความเป็นหนังและความเป็นหญิง. ใน มยุรี ดำรงเชื้อ, **วิจารณ์หนังทัศนะใหม่ : Feminist Criticism**, หน้า 14. กรุงเทพมหานคร : เจนเดอร์เพลส, 2535.

กาญจนา แก้วเทพ. **การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค**. กรุงเทพมหานคร : ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

กาญจนา แก้วเทพ. **ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : เอดิสัน เพรสโปรดักส์, 2549.

กาญจนา แก้วเทพ และ คนอื่นๆ. **ภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสื่อมวลชน**. กรุงเทพมหานคร : โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

ก้อง พาหุรักษ์. **ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

กำจร หลุยยะพงศ์. **ภาพยนตร์บู๊ของฮอลลีวู้ดกับการสะท้อนภาพความเป็นชาย.** รายงานโครงการเฉพาะบุคคล. คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

กำจร หลุยยะพงศ์. **หนังอุษาคเนย์ : การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547.

คามิล แลนดู และ ทิอาเร่ ไวท์. **สิ่งที่เขาไม่ได้สอนตอนเรียนหนัง**. แปลโดย เอก ตันเจริญ และ พิไลลักษณ์ ลาภานินต์. กรุงเทพมหานคร : Goodbooks, 2547.

เคน ดรั๊ก และ เจมส์ ซิมมอนส์. **กระชากหน้ากากผู้ชาย : The Secret Men Keep**. แปลโดย รัตนะ โสภาพรรณ. กรุงเทพมหานคร : ข้าวฟ่าง, 2533.

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. **วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน. **วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. **สัญญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษารัฐศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร : วิภาษา, 2545.

เติมศักดิ์ คทวณิช. **จิตวิทยาทั่วไป**. กรุงเทพมหานคร : ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2546.

ธัญญา สังขพันธานนท์. **วรรณกรรมวิจารณ์**. กรุงเทพมหานคร : นาคร, 2539.

บาร์บารา เดอ แองเจลิส. **ความลับของผู้ชายที่ผู้หญิงควรรู้.** แปลโดย แก้วจันทร์ทิพย์ ไชยสุริยะ. กรุงเทพฯ : เดลฟี, 2551.

ปมุข ศุภสาร. **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับภาพนิ่งและภาพยนตร์ หน่วยที่ 11**. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2532

ประภาศรี สีหอำไพ. **การเขียนแบบสร้างสรรค์**. กรุงเทพมหานคร : โอเดี้ยนสโตร์, 2531.

ประวิทย์ แต่งอักษร. Goodfellas (1990) คำสารภาพของหนูโสโครก. **สตาร์พิคส์** 21 (พฤศจิกายน 2549)

ปริญญา เกื้อหนุน. **เรื่องสั้นอเมริกันและอังกฤษ**. กรุงเทพมหานคร : โอเดี้ยนสโตร์, 2537.

พนิดา หันสวาสดิ์. **ผู้หญิงในภาพยนตร์ : กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย**. เชียงใหม่ : ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544.

พรรณทิพย์ ศิริวรรณบุศย์. **ทฤษฎีจิตวิทยาพัฒนาการ**. พิมพ์ครั้งที่3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

พูลสุข ตันพรหม. **เล่าเรื่อง เรื่องเล่า**. กรุงเทพมหานคร : มิ่งขวัญ, 2546

ฟีลิปดา. **100 คำถามสร้างนักเขียน : นิยาย คุณเขียนได้ด้วยตนเอง**. นนทบุรี : ชบาพับลิชชิ่งเวิร์กส, 2549.

ยศ สันตสมบัติ. **ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. **เสกฝัน ปั้นหนัง : บทภาพยนตร์ (Three-act structure screenwriting)**. กรุงเทพมหานคร : บริษัทบ้านฟ้า, 2547.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. **ปั้นบทสะกดหนัง**. กรุงเทพมหานคร : อาทิตย์สนิทจันทร์, 2548.

วิชชา สันทนาประสิทธิ์. **การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ.2541-2542**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

วันทนีย์ วาสิกะสิน. **สังคมสงเคราะห์แนวสตรีนิยมทฤษฎีและการปฏิบัติงาน**. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ , 2543.

ศรีเรือน แก้วกังวาน. **จิตวิทยาพัฒนาการชีวิตทุกช่วงวัย**. พิมพ์ครั้งที่6. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2538.

ศิริพร สะโครบาเน็ค. ภาพพจน์ของผู้หญิงในสายตาสื่อมวลชน. **สตรีทัศน์.** 1 , 2 (พฤษภาคม 2526)

สนานจิตต์ บางสพาน. **สื่อภิมหาขาใหญ่แห่งฮอลลีวูด [ที่ไม่มีใครกล้าปฏิเสธ]**. กรุงเทพมหานคร : สามัญชน, 2550.

สมเกียรติ วันทะนะ. **อุดมการณ์ทางการเมืองร่วมสมัย**. นครปฐม : โรงพิมพ์ศูนย์ส่งเสริมและฝึกอบรมการเกษตรแห่งชาติ สำนักส่งเสริมและฝึกอบรมกำแพงแสน มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์วิทยาเขตกำแพงแสน, 2544.

สุภางค์ ศรีเสริมเกียรติ. Martin Scorsese : New York, Christ, Lonely and Violence. **สตาร์พิคส์** 41 (ตุลาคม 2549): 92.

อัญชลี ชัยวรพร. เรื่องเล่าในภาพยนตร์. ใน **ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น**, หน้า 224. พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2548.

ภาษาอังกฤษ

Abbott, M. R. **Masculine and Feminine : Gender Roles Over the Life Cycle**. New York : McGraw-Hill, 1992.

Baker, A. and Vitullo, J. Screening the Italian-American Male. In Lehman, P. (ed.), **Masculinity : Bodies, Movies, Culture.** New York : Routledge, 2001.

Barthel, D. When men put on appearance : Advertising and the social construction of masculinity. In Craig, S. (ed.), **Men, Masculinity, and the Media**. London : Sage, 1992.

Berger, A. A. **Media and Society : A Critical Perspective.** 2nd ed**.** Maryland : Rowman & Littlefield, 2007.

Blake, R. A. **Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee**. New York : Kentucky Press, 2005.

Bordwell, D. **Film Art : An Introduction**. US : Mcgraw-Hill, 1993.

Bryson, V. **Feminist Political Theory : An Introduction.** 2nd ed. New York : Palgrave Macmillan, 2003.

Cantarella, E. **Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity.** Johns Hopkins U: Baltimore, 1987.

Caughie, J. **Theories of Authorship : A Reader**. London : Routledge, 1999.

Cook, P. **Screening the Past : Memory And Nostalgia In Cinema**. London : Routledge, 2005.

Cook, D. A. **A History of Narrative Film**. New York : W.W.Norton, 1996.

Craig, S. **Men, Masculinity and the Media.** Newbury Park : Sage, 1992.

Dancyger, K. and Rush, J. **Alternative Scriptwriting.** 2nd ed. Boston : Focal Press, 1995.

DiCaprio, L. (Actor). **An Evening with Leonardo DiCaprio and Alan Alda.** [DVD]. New York : Miramax Films & Warner Bros., 2005.

Dominelli, L. and McLeod, E. **Feminist Social Work**. Basingstoke, Hants : Macmillan, 1989.

Doyle, J. A. **The Male Experience**. Dubuque : W.C. Brown, 1989.

Ebert, R. **Scorsese by Ebert**. Chicago : University of Chicago Press, 2008.

Edwards, T. **Men in the Mirror : Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society.** London : Cassell, 1997.

Ferretti D. (Production Designer). **Constructing The Aviator.** [DVD]. New York : Miramax Films & Warner Bros., 2005.

Field, S. **Screenplay : The Foundations of Screenwriting** Expanded Edition. New York : Dell, 1982.

Field, S. **The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems**. New York : Dell, 1998.

Fiske, J. **Introduction to Communication Studies.** London : Merhuen, 1982 .

Giannetti, L. **Understanding Movies.** 4th ed. New Jersey : Prentice-hall, 1987.

Grove, E. **Raindance Writers' Lab: Write and Sell the Hot Screenplay**. Great Britain : Focal Press, 2001.

Hayes, K. J. **Martin Scorsese's Raging Bull**. New York : Cambridge University Press, 2005.

Holmlund, C. Masculinity as Multiple Masquerade. In Rae Hark (ed.), **Screening the Male**. London : Routledge, 1992.

Hurtik, E. and Yarber, R. **An Introduction to Short Story and Criticism**. Massachusetts : Xerox College, 1971.

Jeffords, S. The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties. In Collins, J., Radner, H. and Collins, A. P. (ed.), **Film Theory Goes to the Movies**. New York: Routledge, 1993.

Jowett, G. and Linton, J. M. **Movie as Mass Communication**. London : Sage, 1989.

Keuls, E. C. **The Reign of the Phallus : Sexual Politics in Ancient Athens**. New York : Harper & Row, 1985.

Kilmartin, C. T. **The Masculine Self**. 2nd ed. Boston : Mcgraw-Hill, 1999.

Kimmel, M. **Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity**. Newbury Park : Sage, 1987.

Kolker, R. **A Cinema of Loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman**. Oxford : Oxford University Press, 2000

Kolker, R. **Film, Form, and Culture**. 3rd ed. Boston : Mcgraw-Hill, 2006.

Kuhn, A. **Women's Pictures: Feminism and Cinema**. London : Routledge, 1982.

Lourdeaux, L. **Italian and Irish filmmakers in America : Ford, Capra, Coppola, and Scorsese.** Philadelphia : Temple University Press, 1990.

Marrett, G. J. (Interview). **The Role of Howard Hughes**. [DVD]. New York: Miramax Films & Warner Bros., 2005.

McFarlane, B. **Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation.** Oxford : Clarendon Press, 1996.

Mehring, M. **The Screenplay : A Blend of Film Form and Content**. Boston : Focal Press, 1990.

Mellen, J. **Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film**. New York : Pantheon Books, 1977.

Monaco, J. **How to Read a Film : The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media**. New York : Oxford University Press, 1977.

Moore, R. and Gillette, D. **King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine.** English : HarperOne,1991.

Moritz, C. **Scriptwriting for the screen**. New York : Routledge, 2001.

Mulvy, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Screen. **The Sexual Subject**. London : Routledge, 1992.

Neale, S. Masculinity as Spectacle. In Screen. **The Sexual Subject**. London : Routledge, 1992.

Perrine, L. **Literature : Structure Sound and Sense**. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

Pileggi N. (Writer). **Casino : The Cast and Characters.** [DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008a.

Pileggi N. **Getting Made: How a Movie Classic Hit the Street**. [DVD]. Burbank : Warner Bros., 2008b.

Pleck, E. H. and Pleck, J. H. **The American Man**. Englewood Cliff s: Prentice Hall, 1980.

Pleck, J. **The Myth of Masculinity**. Cambridge, Mass : MIT Press, 1981.

Phillips, P. Genre, Star and Auteur : An Approach to Hollywood Cinema. In Nelmes, J. (ed.), **An Introducton to Film Studies**. London: Sage, 1992.

Sarris, A. Notes on the Auteur Theory in 1962. In Keith, B. (ed.), **Auteurs and authorship : A Film Reader**. Malden, Mass : Blackwell, 2008.

Schatz, T. **Hollywood Genres : Formulas, Filmmaking, and the Studio System**. New York : Mcgraw-Hill, 1981.

Schrader, P. **Taxi Driver**. London : Faber and Faber, 1990.

Scorsese, M. (Director). **Crossing Criminal Cultures**. [DVD]. Burbank : Warner Bros., 2007.

Scorsese, M. (Director). **Casino : After the Filming**.[DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008a.

Scorsese, M. (Director). **Casino : The Story**.[DVD]. Los Angeles: Universal Studios., 2008b.

Scorsese, M. (Director). **Getting Made: How a Movie Classic Hit the Street**. [DVD]. Burbank : Warner Bros., 2008c.

Strate, L. Beer Commercials: A Manual on Masculinity. In Craig, S. (ed.), **Men, Masculinity and the Media**. Newbury Park : Sage, 1992.

Swain, D. V. **Film Scripting.** New York : Hasting House, 1982.

Tasker, Y. **Spectacular Bodies**, London : Routledge, 1993.

Thompson K. Cape Fear and Trembling : Familial Dread . In Stam R. (ed.), **Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation.** Malden, Mass. : Blackwell, 2005.

Vari, M. D. **Creating Characters : Let them Whisper Their Secrets**. Michigan : Michael Wises Production, 2005.

Williams, J. A. and Muller, G. **Introduction to Literature**. New York : Mcgraw-Hill, 1985.

ภาคผนวก

ชีวิตและผลงานของผู้กำกับมาร์ติน สกอร์เซซี่*

มาร์ติน มาแชนโทนิโอ ลูเชียโน่ สกอร์เซซี่ (Martin Marcantonio Luciano Scorsese) หรือ " มาร์ตี้ " (Marty) เกิดเมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน ค.ศ.1942 ที่เขตฟลัชชิ่ง ย่านควีนส์ เมืองนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา เขาเกิดและเติบโตในครอบครัวคาทอลิกเชื้อสายอิตาเลียน (Italian-American) ในชุมชนอิตาเลียนของนิวยอร์กที่ถูกเรียกว่า " ลิตเติ้ลอิตาลี " (Little Italy) หลังการอพยพของคนรุ่นพ่อแม่มายังอเมริกา โดยอาศัยอยู่กับพ่อ [ลูเชียโน ชาร์ลส์ สกอร์เซซี่ (Luciano Charles Scorsese)] แม่ [แคทเธอริน แคปปา สกอร์เซซี่ (Catherine Cappa Scorsese)] และพี่ชายที่มีอายุมากกว่าเขา 6 ปี [แฟรงก์ สกอร์เซซี่ (Frank Scorsese)] จึงอาจถือได้ว่าเขาเป็นอเมริกันชนรุ่นใหม่ที่เกิดและเติบโตท่ามกลางความหลากหลายทางชีวภาพของสังคม ในวัยเด็กด้วยอาการของโรคหืด ซึ่งเป็นโรคประจำตัวทำให้ร่างกายของสกอร์เซซี่อ่อนแอกว่าเด็กคนอื่นๆ แทนที่จะได้ออกไปเล่นนอกบ้านหรือเล่นกีฬากับเพื่อนๆ เขากลับต้องใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่ในบ้านเพื่อรักษาตัว ช่วงเวลานั้นเองที่เขาได้พบกับสิ่งที่ในเวลาต่อมา เขายังคงหลงรักมาจนถึงทุกวันนี้ นั่นคือ " ภาพยนตร์ "

พ่อของเขามักพาไปดูภาพยนตร์ที่โรงภาพยนตร์ใกล้บ้านบ่อยครั้ง เขาไม่ได้คิดเพียงว่า การชมภาพยนตร์เป็นเพียงกิจกรรมที่พ่อมักจะพาเขาไปเพื่อให้หายเบื่อหน่ายเท่านั้น อิทธิพลของหนังเริ่มก่อตัวขึ้นอย่างช้าๆ ทว่ามั่นคงในใจเขานับตั้งแต่นั้น เมื่อตอนอายุได้ราว 8 ขวบ เขาเริ่มเขียนภาพร่างคร่าวๆ อย่างละเอียด ภาพต่อภาพเท่าที่เด็กวัยนี้จะทำได้ จากหนังที่เขาเพิ่งจะได้ดูในโรงภาพยนตร์ ด้วยดินสอและสีเทียน ซึ่งผลงานแต่ละชิ้นมักจะลงชื่อกำกับไว้ว่า " กำกับและอำนวยการสร้างโดย มาร์ติน สกอร์-เซซี่ " สกอร์เซซี่ ซึ่งในปัจจุบันได้มีผลงานเรื่องเยี่ยมออกมามากมายภายใต้ชื่อของตัวเองเล่าความหลังพลางหัวเราะให้กับความแก่แดดและฉลาดเกินวัยในความพยายามเขียนสตอร์รี่บอร์ด (Storyboard) แบบหยาบๆ ตั้งแต่สมัยที่แม้แต่ตัวเขาเองยังไม่รู้ว่าสตอร์รี่บอร์ดคืออะไรว่า " ผมมีปัญหากับการวาดภาพระยะโคลสอัพ (Close-up) ของหนัง 70 มม. ทุกวันนี้ผู้กำกับหลายคนก็ยังคงเจอปัญหานี้อยู่ "

ความรักที่มีต่อภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ ไม่ได้หยุดอยู่แต่เพียงภาพร่างด้วยดินสอและสีเทียนดังกล่าวเท่านั้น เพราะต่อมาเขาตัดสินใจทิ้งจุดมุ่งหมายที่จะเป็นบาทหลวง โดยเมื่อจบปริญญาตรีจาก

---

* เรียบเรียงจากบทความเรื่อง " Martin Scorsese : New York, Christ, Lonely and Violence "
โดย สุภางค์ ศรีเสริมเกียรติ
ตีพิมพ์ในนิตยสารสตาร์พิคส์ (Starpics Movie Edition) ปีที่ 41 ฉบับที่ 19 ปักษ์แรกตุลาคม 2549

สาขาวิชาภาษา อังกฤษที่มหาลัยนิวยอร์ก (New York University หรือ NYU) เขาได้เปลี่ยนแนวชีวิตด้วยการเรียนต่อด้านภาพยนตร์ที่มหาวิทยาลัยเดียวกัน กระทั่งจบการศึกษาปริญญาโทด้านภาพยนตร์เมื่ออายุได้ 24 ปี ซึ่งนอกเหนือจากการได้เรียนกับ เฮ็ก พี.แมนูเกียน (Haig P. Manoogian) ครูสอนภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่* และเป็นผู้อำนวยการสร้างให้กับภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของสกอร์เซซี่อย่าง " Who's That Knocking at My Door " (1967) หรือในชื่อเดิมว่า " I Call First " แล้ว เขายังได้เรียนรู้สิ่งต่างๆ เกี่ยวกับหนังด้วยการดูหนัง ดูหนัง แล้วก็ดูหนัง

สกอร์เซซี่ยอมรับว่าเขามีนิสัยอย่างหนึ่งที่ติดตัวมายาวนาน นั่นคือการดูภาพยนตร์เรื่องเดิมซ้ำๆ (แม้จะไม่ใช่หนังของเขาเอง) เขากล่าวว่า " ผมมักจะดูหนังของไมเคิล พาวเวลล์ (Michael Powell) ซ้ำแล้วซ้ำเล่า เหมือนการฟังเพลงสักเพลงของบีโธเฟนหรือโมสาร์ท " คุณคงไม่พูดว่า " ฉันเคยได้ฟังซิมโฟนีหมายเลขห้าแล้ว ฉันจะไม่ฟังมันอีกหรอกนะ " ด้วยเหตุนี้จึงไม่น่าแปลกใจนักหากในการให้สัมภาษณ์หลายครั้ง จะเป็นที่รู้กันว่าสกอร์เซซี่เป็นคนพูดเร็วและต่อเนื่องได้นาน ๆ โดยเฉพาะการพูดคุยเรื่องภาพยนตร์ ซึ่งคนหนึ่งที่ช่วยยืนยันความเป็นผู้เชี่ยวชาญเรื่องภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ ก็คือ นางเอกคาเมรอน ดิอาซ (Cameron Diaz) ที่ร่วมงานกับเขาในภาพยนตร์เรื่อง " Gangs of New York " (2002) เธอกล่าวว่า " มาร์ตี้คือสารานุกรมประวัติศาสตร์หนังตัวจริงเสียงจริง เขามักคุยถึงหนังเรื่องนั้นๆไม่หยุดหย่อน ซึ่งคุณก็ต้องฟังด้วย เพราะนั่นเป็นการกำกับของเขา ดังนั้นฉันก็แค่พูดกับเขาว่า ' ดูสิ คุณอ้างอิงถึงหนังที่ไม่ดังเอาซะเลย แล้วคุณก็ถามว่าฉันรู้จักมั้ย คุณน่าจะสันนิษฐานได้ว่าฉันไม่รู้จักหรอก ' "

<u>แรงบันดาลใจ : ผู้กำกับคนอื่น ๆ</u>

ภาพยนตร์หลายต่อหลายเรื่องเป็นเสมือนบทเรียนของสกอร์เซซี่ ที่เขาศึกษามาจนเชี่ยวชาญและรู้ซึ้ง เช่นเดียวกับผู้กำกับสามท่านนี้ที่เขามักจะอ้างอิงถึงในฐานะผู้ที่มีอิทธิพล หรือ " ครู " อย่างไม่เป็นทางการของเขา

ไมเคิล พาวเวลล์ (Michael Powell)

ความผูกพันของสกอร์เซซี่ที่มีต่อพาวเวลล์ไม่ได้มีเพียงเรื่องที่ค่อนข้างเป็นส่วนตัว เช่นการที่สกอร์เซซี่เป็นผู้แนะนำให้พาวเวลล์ได้รู้จักกับเธลม่า สกูนเมคเกอร์ (Thelma Schoonmaker) มือตัดต่อ

* ในช่วงท้ายของภาพยนตร์เรื่อง " Raging Bull " (1980) สกอร์เซซี่ได้เขียนคำอุทิศให้กับครูผู้นี้ด้วย

หญิงคู่ใจ ก่อนที่ทั้งสองจะแต่งงานกันในเวลาต่อมา แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือ ความชื่นชมของสกอร์เซซี่ต่อผลงานภาพยนตร์ของพาวเวลล์ที่มีมายาวนาน

ยอดผู้กำกับชาวอังกฤษผู้นี้ร่วมงานกับคู่หูชาวฮังกาเรียน เอ็มเมอริค เพรสเบอร์เกอร์ (Emeric Pressburger) สร้างสรรค์ผลงานชิ้นเยี่ยมประดับวงการภาพยนตร์อังกฤษมากมาย ไม่ว่าจะเป็น “ Black Narcissus ” (1947), “ The Red Shoes ” (1948), “ The Tales of Hoffmann ” (1951) รวมถึงผลงานฉายเดี่ยวในระยะหลังของพาวเวลล์อันโด่งดังอย่าง “ Peeping Tom ” (1960) ภาพยนตร์ระทึกขวัญจิตวิทยาที่เล่าเรื่องราวของชายหนุ่มคนหนึ่งที่ฆาตกรรมผู้หญิงแล้วใช้กล้องถ่ายหนังบันทึกภาพการแสดงออกถึงความน่าสยดสยองของคนที่กำลังจะตาย ซึ่งเนื้อหารุนแรงเช่นนี้ ทำให้พาวเวลล์ถูกนักวิจารณ์อังกฤษในยุคนั้นรุมประณามอย่างหนัก และแทบจะถูกเนรเทศออกจากวงการภาพยนตร์บ้านเกิดไปพักใหญ่ เมื่อตอนที่พาวเวลล์จากโลกนี้ไปในปี 1990 ด้วยวัย 84 ปี สกอร์เซซี่กล่าวไว้อาลัยถึงการสร้างภาพยนตร์ของพาวเวลล์ว่า “ มันเป็นเรื่องที่ยากจะอธิบาย ไมเคิลเข้าใจภาพยนตร์ รู้ว่าสิ่งไหนควรจะเคลื่อนที่ นั่นคือแนวคิด (Idea) ‘ หนังซึ่งเคลื่อนที่ ’ ผมเคยพูดว่า ผมถูกดึงดูดด้วยเรื่องของการถ่ายทำก่อนเรื่องการจัดแสง การเคลื่อนที่หรือการไม่เคลื่อนที่ของกล้อง พวกเราทั้งคู่ต่างสนใจในเรื่องนั้น **”**

จอห์น แคสซาเวทส์ (John Cassavetes)

“ นี่นายเสียเวลา 1 ปี ในชีวิต เพื่อของห่วย ๆ แบบนี้หรือ ทำไมนายถึงไม่ทำอะไรบางอย่างที่นายอยากจะทำจริง ๆ ล่ะ บางสิ่งที่เป็นส่วนตัวน่ะ ”

จอห์น แคสซาเวทส์ เอ่ยประโยคที่เสมือนจะเป็นทั้งการเตือนสติและให้กำลังใจสกอร์เซซี่หลังจากที่แคสซาเวทส์ได้ชมภาพยนตร์ฉบับที่ตัดต่อแบบคร่าวๆ เรื่อง “ Boxcar Bertha ” (1972) ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องที่สองในชีวิตของสกอร์เซซี่ ที่ได้รับการสนับสนุนจากผู้อำนวยการสร้างหนังเกรดบีชื่อดังอย่าง โรเจอร์ คอร์แมน (Roger Corman) ผู้เป็นแรงผลักดันให้กับผู้กำกับหน้าใหม่ในยุคนั้น (แต่กลายเป็นผู้กำกับใหญ่ในทุกวันนี้) อย่าง เจมส์ คาเมรอน (James Cameron) หรือ ฟรานซิส ฟอร์ด คอปโปล่า (Francis Ford Coppola) ในเวลานั้นคงไม่มีใครรู้ว่าสกอร์เซซี่เชื่อแคสซาเวสท์หรือไม่ สิ่งที่สกอร์เซซี่ใช้ตอบคำถามนี้ของแคสซาเวทส์ได้ดีกว่าคำพูด ก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง “ Mean Streets ” (1973) ผลงานที่ถือว่าเต็มเปี่ยมไปด้วยรูปแบบอันโดดเด่นและเรื่องราวในแบบของตัวเขาเองอย่าง

แท้จริง หรืออาจเรียกได้ว่า เป็นผลงานที่ได้รับการจดจำว่าเป็น “ หนังแบบสกอร์เซซี่แท้ๆ ” เรื่องแรก ขณะที่ในปัจจุบันหลายคนอาจจะลืมไปแล้วว่า สกอร์เซซี่เคยทำหนังชื่อ “ Boxcar Bertha ” มาก่อน สาเหตุหนึ่งที่อาจทำให้แคสซาเวทส์เข้าใจดีว่า “ ความเป็นตัวของตัวเองอย่างแท้จริง ” คืออะไร ก็เพราะเขาเป็นทั้งนักแสดงและผู้กำกับที่ได้รับการจับตามองจากผลงานกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกอันเปี่ยมพลัง อย่าง “ Shadows ” (1959) ซึ่งได้รับการอ้างถึงบ่อยครั้งว่าเป็นจุดกำเนิดของภาพยนตร์อิสระในอเมริกา

ระหว่างที่สกอร์เซซี่กลายมาเป็นอาจารย์สอนด้านภาพยนตร์ที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ก และยังรับทำงานด้านภาพยนตร์อีกหลายอย่าง ทั้งงานด้านตัดต่อและผู้ช่วยผู้กำกับ เขาก็ได้พบกับแคสซาเวทส์ เมื่อครั้งที่เขาเป็นหนึ่งในทีมตัดต่อของ “ Woodstock ” (1970) ภาพยนตร์สารคดีบันทึกมหกรรมการแสดงดนตรีร็อกครั้งประวัติศาสตร์ “ Woodstock Festival ” ในปีค.ศ. 1969 ก่อนที่แคสซาเวทส์จะกลายเป็นทั้งเพื่อนรักและครูของเขาในเวลาต่อมา ก่อนหน้านั้นสกอร์เซซี่เพิ่งจะเคยทำหนังยาวมาแค่เรื่องเดียว คือ “ Who’s That Knocking at My Door ” (1967) และเคยมีผลงานภาพยนตร์สั้นอีก 2 เรื่องที่เคยทำสมัยเรียนที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ก คือ “ What’s Nice Girl Like You Doing in a Place Like This ? ” (1963) และ “ Its Not Just You, Murray! ” (1964) รวมถึงภาพยนตร์สั้นที่ทำหลังเรียนจบ อย่าง “ The Big Shave ” (1967) และสารคดีเรื่อง “ Street Scenes ” (1970) เท่านั้น

แคสซาเวทส์ไม่เพียงได้รับการยกย่องในฐานะบิดาแห่งหนังอิสระของอเมริกันเท่านั้น แต่ยังถูกอ้างอิงว่าเป็นผู้บุกเบิกรูปแบบการทำหนังที่เรียกว่า “ Cinema Verite ” * ในอเมริกา รวมทั้งยังริเริ่มการสอนการแสดงแบบเมธ็อต (Method Acting) ** ดังนั้นความรู้และประสบการณ์สำคัญอย่างหนึ่งที่สกอร์เซซี่ได้รับจากแคสซาเวทส์ก็คือความเข้าใจถึงพลังของนักแสดง ว่าควรจะเป็นสิ่งที่ได้รับการดูแลและชี้ทางหาใช่การบีบคั้น และ โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro) ที่ร่วมงานกับสกอร์เซซี่ครั้งแรกใน “ Mean Streets ” ก็เป็นหนึ่งในสุดยอดนักแสดงแนวเมธ็อตด้วยเช่นกัน

---

* เป็นภาษาฝรั่งเศสที่แปลเป็นอังกฤษได้ว่า “ Cinema of Truth ” อันเป็นรูปแบบที่มุ่งผสมผสานเทคนิคที่ดูเป็นธรรมชาติ ซึ่งริเริ่มมาจากการทำหนังแบบสารคดี ด้วยการเล่าเรื่องในแบบฉบับของหนังที่มีบทภาพยนตร์ ดังนั้นหนังในลักษณะนี้จึงมักจะไม่ใช้นักแสดงมืออาชีพ, เน้นการใช้กล้องแบบแฮนด์-เฮนด์, การถ่ายทำในสถานที่จริง, บันทึกเสียงด้วยเสียงจริงจากธรรมชาติ และมักจะไม่ค่อยมีกระบวนการหลังการถ่ายทำ หรือการผสมเสียงหรือใช้เสียงบรรยายมากนัก

** เทคนิคการแสดงที่นักแสดงต้องจินตนาการและทุ่มเทให้ตนเอง ‘เป็น’ ตัวละครนั้นจริงๆ เช่น การเพิ่มน้ำหนักตัวให้อ้วนฉุของโรเบิร์ต เดอ นีโร ในภาพยนตร์เรื่อง “ Raging Bull ”

แซมมวล ฟูลเลอร์ (Samuel Fuller)

ผู้กำกับภาพยนตร์อีกคนหนึ่งที่สกอร์เซซี่ชื่นชอบ ก็คือ แซมมวล ฟูลเลอร์ ผู้ที่เขายกย่องในเรื่องความสามารถอันโดดเด่นในการจับภาพเหตุการณ์ผ่านการเคลื่อนไหวของกล้อง เขากล่าวถึงฟูลเลอร์ว่า " ผู้คนพูดถึงแซม ฟูลเลอร์ ว่า ' เฮ้อ ฟังบทสนทนาของเขาสิ ช่างน่าขนลุก ' แต่นั่นมันแค่เกี่ยวกับสิ่งที่มองเห็น และแนวทางที่เขาแสดงออกถึงตัวของเขาเองด้วยการเคลื่อนไหวแบบนั้น คุณเข้าใจถึงปฏิกิริยาทางอารมณ์และทำไมสิ่งนั้นถึงได้ผล เขานำเสนอด้วยแนวทางนั้น นักแสดงคนหนึ่งผ่านจากกรอบภาพ (Frame)ไปอย่างรวดเร็ว และพลังของนักแสดงคนนั้นยังคงรู้สึกได้ "

อย่างไรก็ตามด้วยเหตุที่ผลงานของฟูลเลอร์มักเป็นที่รู้จักดีในแง่ของความเรียบง่ายแต่ดิบเถื่อน หนังของเขามักเป็นหนังทุนต่ำที่เต็มไปด้วยบทสนทนาค่อนข้างหยาบและเหี้ยมเกรียม สาเหตุหนึ่งอาจเป็นเพราะการที่เขาเคยเป็นทั้งนักข่าวสายอาชญากรรม และทหารที่เคยผ่านสมรภูมิรบหลายแห่งในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ทั้งยังได้รับเหรียญเชิดชูเกียรติจากผลงานในกองทัพมากมาย ซึ่งประสบการณ์ในครั้งนั้นได้กลายเป็นวัตถุดิบสำคัญในภาพยนตร์หลายๆ เรื่องของเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์สงครามเรื่องดังอย่าง " The Big Red One " (1980) แซมมวล ฟูลเลอร์ เคยกล่าวประโยคอันโด่งดังไว้เมื่อตอนที่เขาแสดงบทรับเชิญในภาพยนตร์ของผู้กำกับชื่อดังชาวฝรั่งเศส ฌอง-ลุค โกดาร์ (Jean-Luc Godard) เรื่อง " Pierrot le fou " (Pierrot Goes Wild. 1965) ว่า " หนังก็เหมือนกับสนามรบ มีทั้งความรัก ความเกลียด การสู้รบ ความรุนแรงและความตาย สรุปได้ในคำเดียวก็คือ ' ความสะเทือนใจ ' " ซึ่งลึกๆ แล้วอาจจะไม่ใช่แค่บทสนทนาในหนัง แต่เสมือนเป็นการประกาศความคิดของฟูลเลอร์ต่อภาพยนตร์ออกมาอย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าก่อนหน้านี้กลุ่มผู้กำกับยุโรป " French New Wave " จะเคยอ้างอิงถึงงานของฟูลเลอร์ว่ามีอิทธิพลอย่างสูงต่อพวกเขา เช่นเดียวกับที่มีต่อผู้กำกับอเมริกันชื่อดังในปัจจุบัน อย่างเควนติน ทารันติโน่ (Quentin Tarantino) และจิม จาร์มุช (Jim Jarmusch) จึงนับว่าเป็นเรื่องน่าเสียดายไม่น้อย ที่แม้ฟูลเลอร์จะสร้างผลงานอันโดดเด่นเอาไว้มากมายก่อนที่จะเสียชีวิตในปีค.ศ. 1997 แต่ตัวเขาและผลงานของเขากลับไม่เป็นที่รู้จักมากนัก ทว่าสำหรับแฟนตัวยงอย่างสกอร์เซซี่ เขากลับจดจำหนังของฟูลเลอร์ได้ขึ้นใจและบรรยายถึงฉากเปิดเรื่องเด็ด ๆ ในหนังที่เขาชื่นชอบอย่าง " The Naked Kiss " (1964) (ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวของโสเภณีคนหนึ่งที่พยายามจะกลับตัวมาทำอาชีพสุจริต และเริ่มมีความรักกับชายหนุ่มคนหนึ่ง ทว่าการเริ่มต้นชีวิตใหม่ของเธอต้องล้มเหลว) อย่างออกรส

นิวยอร์ก : ประวัติศาสตร์, ความจริง และ ความทรงจำ

สกอร์เซซี่เคยสร้างภาพยนตร์สารคดีที่เล่าเรื่องราวของพ่อแม่และความเป็นมาของครอบครัว เรื่อง " Italianamerican " (1974) ที่เล่าถึงเหตุการณ์เมื่อเขาและทีมงานเล็ก ๆ กลุ่มหนึ่ง ไปทานอาหารค่ำที่แฟลตของพ่อกับแม่บนถนนอลิซาเบ็ธ ในเมืองนิวยอร์ก ซึ่งนอกจากแม่ของเขาจะแสดงฝีมือและเคล็ดลับการทำอาหารแล้ว ระหว่างนั้นทั้งพ่อและแม่ของเขา* ยังได้เล่าถึงเรื่องราวต่างๆ ของครอบครัว, ประสบการณ์ในฐานะชาวอเมริกันเชื้อสายอิตาเลียน, ศาสนา, บรรพบุรุษ และชีวิตในอิตาลีช่วงหลังสงคราม รวมถึงความยากลำบากของผู้อพยพชาวซิซิเลียนยากจนในแผ่นดินอเมริกา

เมื่อครั้งที่ภาพยนตร์เรื่อง " Gangs of New York " ออกฉาย ถึงแม้จะไม่ถูกมองว่าเป็นผลงานที่ดีเทียบเท่ากับผลงานชั้นเยี่ยมในอดีตของเขา เช่นเดียวกับที่ไม่ได้ทำให้เขาได้รับรางวัลออสการ์ หรือสร้างรายได้มหาศาลในบ็อกซ์ออฟฟิศ แต่เรื่องราวเบื้องหลังอันเป็นประวัติศาสตร์ที่ทั้งโหดเหี้ยม นองเลือด และน่าเศร้า ของนิวยอร์กในยุคเมื่อร้อยกว่าปีก่อน รวมทั้งความขัดแย้งระหว่างคนท้องถิ่นกับผู้อพยพที่มีหลากหลายเชื้อชาติ ล้วนแล้วแต่เป็นเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นจริงในบริเวณใกล้ ๆ กับบ้านที่สกอร์เซซี่เติบโตขึ้นมาโดยเฉพาะ " Five Points " ย่านสลัมชื่อดังในช่วงยุคศตวรรษที่ 19 ของนิวยอร์ก

สกอร์เซซี่อธิบายถึงย่านนี้ว่า " Five Points คือ ย่านหัวมุมถนนที่เต็มไปด้วยอันธพาลมากที่สุดในโลก นั่นคือสิ่งที่ทำให้มันเป็นที่รู้จัก ความจริงแล้ว ชาร์ลส์ ดิคเก้นส์ (Charles Dickens)** เคยมาที่นี่ในช่วงราว ๆ ปีค.ศ. 1850 และเขายังเคยกล่าวว่า มันเลวร้ายกว่าทุกสิ่งที่เขาเคยเห็นมาในย่านอีสท์ เอ็นด์ (East End) ของลอนดอนซะอีก โดยเขาเขียนหนังสือเกี่ยวกับเรื่องนี้ด้วย ในชื่อว่า ' American Notes : for General Circulation ' (1842) และบรรยายถึงสลัมไฟว์พอยด์ว่าเป็นสถานที่ซึ่งน่ารังเกียจ สกปรก และเต็มไปด้วยหมูที่วิ่งไปวิ่งมา "

---

* เมื่อสกอร์เซซี่กลายมาเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ ทั้งพ่อและแม่ของเขาต่างก็มีส่วนร่วมในหนังของลูกชายเป็นประจำ ก่อนที่ทั้งคู่จะเสียชีวิตไปในปีค.ศ. 1993 และ 1997 ตามลำดับ ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของการดูแลงานเบื้องหลัง เช่น พ่อของเขาที่ช่วยดูแลในส่วนของแผนกเสื้อผ้า ส่วนแม่ของเขาก็จะดูแลงานสำนักงานในหนังทุก ๆ เรื่อง และยังเคยช่วยทำกับข้าวให้ทั้งนักแสดงและทีมงานในกองถ่ายได้ชิมกันด้วย แถมทั้งสองท่านยังเคยมารับบทรับเชิญเล็ก ๆ ในหนังของลูกชายหลายเรื่อง โดยเฉพาะแม่ของเขาที่มีบทสมทบที่เด่นไม่น้อย นั่นคือบทแม่ของตัวละคร ทอมมี่ เดอ วิโต้ ในภาพยนตร์เรื่อง Goodfellas (1990)

** ชาร์ลส์ ดิคเก้นส์ (Charles Dickens) นักประพันธ์ชาวอังกฤษชื่อดัง ผู้ผลิตงานวรรณกรรมระดับโลกมากมาย รวมทั้งงานเขียนเพื่อรณรงค์ต่อต้านความชั่วร้ายในสังคมสมัยนั้นออกมาอย่างสม่ำเสมอเป็นจำนวนมาก โดยเป็นเจ้าของผลงานวรรณกรรมที่ได้รับความนิยมมาจนถึงทุกวันนี้ อย่าง " Oliver Twist " (1837), " A Christmas Carol " (1843) และ " Great Expectations " (1860) เป็นต้น

ในอดีต สลัมไฟว์พอยต์อยู่ห่างไปแค่ไม่กี่ช่วงตึก จากบ้านของครอบครัวสกอร์เซซี่บนถนนอลิซาเบธ สกอร์เซซี่กล่าวว่า “ พ่อของผมมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับนิวยอร์กยุคเก่า ๆ และเขายังเคยเล่าให้ผมฟังเกี่ยวกับพวกแก๊งในอดีตเหล่านี้ โดยเฉพาะแก๊งที่ก่อตั้งขึ้นเป็นแก๊งแรกในประวัติศาสตร์ของนิวยอร์ก อย่าง ‘ Forty Thieves ’ และแผ่อิทธิพลคุกคามชาวบ้านในย่านนี้ โดยแรกเริ่มประกอบด้วยสมาชิกที่เป็นชาวไอริชอพยพในโฟร์ธวอร์ด (Fourth Ward) พวกเขายังคงใช้ชื่อนี้ในช่วงยุคทศวรรษที่ 1930 ถึงแม้ว่าละแวกนั้นจะกลายเป็นชาวอิตาเลียนไปแล้ว ” เช่นเดียวกับฉากใหญ่ในช่วงท้ายของภาพยนตร์ ซึ่งเป็นเหตุการณ์จลาจลนองเลือดที่เรียกกันว่า “ Draft Riots ” หรือเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นระหว่างวันที่ 13-16 กรกฎาคม 1863 เพราะเหตุจากความไม่พอใจที่พุ่งทะลุถึงขีดสุดของผู้คน ต่อกฎหมายใหม่ที่เพิ่งจะผ่านสภาคองเกรส เกี่ยวกับการเกณฑ์ทหารเพื่อไปรบในสงครามกลางเมืองที่ยังดำเนินอยู่อย่างต่อเนื่อง อันเป็นเหตุการณ์ที่สกอร์เซซี่ถือว่าเป็นความสูญเสียชีวิตของชาวอเมริกันที่เลวร้ายที่สุดในประวัติศาสตร์ก่อนเหตุการณ์ 9/11 เขากล่าวว่า “ ผมหวังว่าผู้ชมจะเห็นว่าอเมริกาเริ่มต้นขึ้นมาอย่างไร เมื่อการเหยียดเชื้อชาติและความเกลียดชังยังคงมีอยู่มาก ทุกคนที่ลงจากเรือแล้วมาอาศัยอยู่ด้วยกันต่างคาดหวังว่าพวกเขาทั้งหมดจะสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงศาสนาหรือเชื้อชาติ แต่โดยปกติก็มีเรื่องนำไปสู่ความขัดแย้งและมันก็เกิดขึ้นจนได้ มันคือบททดสอบแรกอันแท้จริงสำหรับทั้งผู้อพยพและระบอบประชาธิปไตย ซึ่งการต่อสู้นั้นยังคงไม่จบสิ้น ”

แต่ทว่าทุกความฝันใช่ว่าจะสามารถกลายเป็นความจริงได้ง่ายๆ สำหรับสกอร์เซซี่ก็เช่นเดียวกัน พอล ชเรเดอร์ (Paul Schrader) ผู้กำกับและมือเขียนบทที่เคยร่วมงานกับสกอร์เซซี่บ่อยครั้ง โดยเฉพาะในผลงานชิ้นเยี่ยมอย่าง “ Taxi Driver ” (1976) กล่าวว่า “ เมื่อผมพบกับมาร์ตี้ครั้งแรกในปีค.ศ. 1972 เขาบอกผมว่ามีหนังสือสองเล่มที่เขาอยากมาทำเป็นหนัง คือ ‘ Gangs of New York ’ และ ‘ The Last Temptation of Christ ’ มันทำให้ผมรู้สึกว่าเรื่องเหล่านี้ค่อนข้างจะเป็นความทะเยอทะยานใหญ่ของใครสักคนที่เพิ่งจะมีเครดิตว่ากำกับหนังให้โรเจอร์ คอร์แมน ” รวมถึงการที่ต้องใช้งบประมาณมหาศาล จนไม่มีนายทุนหน้าไหนกล้าออกทุนสร้างให้ แน่นอนว่าอุปสรรคทั้งหลายไม่อาจทำให้พลังในการทำฝันให้เป็นจริงของสกอร์เซซี่หมดสิ้นไปได้ และแม้ครั้งนั้นเขาจะต้องเก็บโครงการในฝันนี้เอาไว้ในใจ แต่ช่วงเวลาระหว่างนั้นเขาก็พยายามที่จะถ่ายทอดเรื่องราวของนิวยอร์กในแง่มุมที่เขาประสบมาด้วยสายตาของตัวเองอย่างต่อเนื่อง เพราะเขามองว่านิวยอร์กในยุคปัจจุบันที่แม้สภาพของตึกรามบ้านช่องและสถานที่ต่างๆ จะเปลี่ยนแปลงไปหมดแล้ว แต่วิถีชีวิตและแนวความคิดบางอย่างของผู้คนไม่ได้เปลี่ยนไปจากร้อยกว่าปีก่อนมากนัก

นอกจากนั้น ปัญหาอีกอย่างหนึ่งจากอดีตที่ยังมีหลงเหลืออยู่ในยุคปัจจุบันก็คือการเหยียดเชื้อชาติ ซึ่งไม่เพียงแต่เขาจะพูดถึงสลัมไฟว์พอยด์เท่านั้น แต่ยังหมายรวมถึงชุมชนลิตเติ้ลอิตาลีที่เขาเติบโตมาด้วย สกอร์เซซี่เล่าถึงเรื่องนี้ว่า " มันเป็นเขตชุมชนแออัดที่สร้างอคติ ผมจำได้ว่าตอนผมอายุห้าขวบและพี่ชายผมอายุสิบเอ็ดขวบ วันหนึ่งตอนที่เรากำลังเดินลงไปตามถนน และทันใดนั้นเราก็เห็นฝูงชนกลุ่มใหญ่ พวกเขากำลังยืนห้อมล้อมชายคนหนึ่งที่ตกลงมาอยู่ที่พื้น หัวของเขามีเลือดไหลนอง พี่ชายผมมองไปที่ชายคนนั้น แล้วก็หันมาหาผมแล้วพูดว่า ' โอ้ เขาก็แค่ยิวคนหนึ่ง ' นั่นคือหนึ่งในความทรงจำแรกๆ ของผม นอกจากนั้นเรายังเกลียดพวกไอริช เพราะในเขตที่ 5 จะไม่มีใครฟังเราเมื่อโทรเรียกตำรวจจนกว่าจะให้สินบนเขาซะก่อน ตำรวจมักจะเป็นพวกไอริช พวกเขามักจะดื่มเหล้าและมักมีเรื่องที่ต้องจ่ายให้เสมอ เรายังเคยติดสินบนพวกเขาเพื่อที่เราจะได้เล่นสติ๊คบอลล์บนถนน มันเป็นแบบนั้น "

ถึงอย่างนั้น สกอร์เซซี่ก็ไม่เคยรู้สึกกลัวหรือคิดว่าตัวเองอยู่แต่ในสถานที่ๆ มีแต่คนเลว หรือแก๊งสเตอร์เท่านั้น เขากล่าวเพิ่มเติมว่า " มีสภาพแวดล้อมบางอย่างที่ปรับเปลี่ยนไป บางคนอาจตกใจที่มีคนวิ่งขายของเถื่อนไปทั่ว แต่ผมไม่ตกใจหรอก ผมยังเคยซื้อยาสีฟันจากพวกนั้นในราคาแค่ 19 เซ็นต์แทนที่จะเป็น 50 เซ็นต์ ก็แล้วทำไมจะไม่ซื้อล่ะ พวกเขาไม่ได้เกี่ยวข้องกับเฮโรอีนสักหน่อย และอย่าลืมว่าพวกคนวิ่งหวยเถื่อนหลายคนก็เป็นคนที่ทำงานหนักด้วยเช่นกัน " แต่สกอร์เซซี่ไม่เคยทั้งขายยาสีฟันและวิ่งหวยเถื่อน เพราะสิ่งที่เขาทำคือไปเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ก และ ได้พบกับหญิงสาวแสนดี ลารีน เบรนแนน (Laraine Brennan) ที่เป็นลูกครึ่งไอริช-ยิว และใช้ชีวิตแต่งงานร่วมกับเธออย่างมีความสุข ทว่าน่าเสียดายที่ชีวิตแสนสุขในช่วงนั้นต้องจบลงเมื่อทั้งคู่หย่าร้างกันโดยมีลูกสาวด้วยกันหนึ่งคนชื่อว่าแคทเธอริน (Catherine)*

ในที่สุด แม้ว่าโอกาสในการสร้าง " Gangs of New York " ที่เขารอคอยมาแสนนานจะมาถึงจนได้ แต่ความฝันนี้ของเขาต้องซื้อมาด้วยเงินถึงราวๆ 100 ล้านเหรียญสหรัฐ ประกอบกับปัญหาล่าช้าสารพัด แต่เรื่องหนึ่งที่สกอร์เซซี่ไม่ยอมให้ใครมาขัดใจ คือฉากสุดท้ายของภาพยนตร์ที่เป็นการจับภาพของนิวยอร์กในมุมกว้าง ควบคู่ไปกับหลุมศพของ วิลเลี่ยม คัทติ้ง และ พรีสต์ วัลลอน** ซึ่งในระหว่างการถ่ายทำฉากนี้ ตึกเวิร์ลด์เทรด (World Trade Center) ของจริงถูกทำลายไปแล้วก่อนหน้านั้นไม่

---

* ปัจจุบันลูกสาวของเขาทำงานในวงการภาพยนตร์ ในส่วนของงานฝ่ายศิลป์และเคยร่วมแสดงในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ 2 เรื่อง คือ " The King of Comedy " (1982) และ " Casino " (1995)

** แม้ในภาพยนตร์จะมีเรื่องราวบางส่วนและตัวละครบางตัวที่คลาดเคลื่อนจากเรื่องจริงในประวัติศาสตร์ เช่น วิลเลี่ยม คัทติ้ง ซึ่งมีที่มาจากบุคคลที่มีตัวตนจริงชื่อ วิลเลี่ยม พูลล์ แต่อันที่จริง พูลล์เสียชีวิตไปตั้งแต่ปี ค.ศ. 1855 ก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ Draft Riots อย่างไรก็ตาม ตัวละครหลายคนก็มีตัวตนจริง โดยศพของพวกเขาถูกฝังไว้ที่สุสาน Green-Wood ในบรู๊คลิน

กี่เดือน แต่สกอร์เซซี่กลับยืนกรานที่จะให้ใส่ภาพของตึกแฝดนี้เข้าไปด้วย (ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องอื่นที่ถ่ายทำก่อนหน้านั้นโดยที่ยังมีภาพตึกเวิร์ลด์เทรดติดอยู่ด้วย มีแต่จะเร่งลบภาพตึกแฝดนี้ออก) เพราะสิ่งที่สกอร์เซซี่ยืนยันหนักแน่นก็คือ " ผมต้องการทำหนังเกี่ยวกับผู้คนที่ร่วมกันสร้างนิวยอร์ก ไม่ใช่ผู้คนที่พยายามจะทำลาย "

ศาสนา : จากศรัทธาสู่การตั้งคำถาม

" เพื่อนของผมเคยพูดว่า ' โอ้โฮ มาร์ตี้ นี่นายเชื่อทุกอย่างที่บาทหลวงบอกนายจริงๆเหรอ ' เอาล่ะ ผมเชื่อจริงๆ ทุกคำเลยด้วย ผมไม่แตะต้องเนื้อสัตว์ในวันศุกร์ และ ผมก็เชื่อว่าผมต้องตกนรกถ้าหากผมพลาดพิธีมิสซาในวันอาทิตย์ ในแง่ของความเป็นจริง ผมไปโรงเรียนสอนศาสนาหลังจากจบชั้นประถม แต่พวกเขาก็โยนผมออกมาหลังจากผมเรียนจบปีแรกเพราะเล่นซนระหว่างสวดมนต์ พวกเขาคิดว่าผมเป็นอันธพาล "

คำกล่าวข้างต้นของสกอร์เซซี่ อาจทำให้คาดเดาไปได้ไม่ยากว่า นั่นคือจุดเริ่มต้นที่ทำให้เขาหันมาทุ่มเทศรัทธาที่เคยมีให้กับศาสนามาสู่ภาพยนตร์ แต่แท้จริงแล้วมันไม่ได้เป็นเพราะสาเหตุเล็กน้อยแบบนี้ เพราะแม้เหตุการณ์ครั้งนั้นจะทำให้สกอร์เซซี่เศร้าใจไม่น้อย แต่ความมุ่งหวังที่จะเป็นบาทหลวงก็ยังคงอยู่ในใจเขา และมันก็ตามเขาไปถึงตอนเข้าเรียนที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ก จนกระทั่งวันหนึ่งที่ความสนใจของเขาไปสะดุดอยู่ที่แผนกภาพยนตร์ เขากล่าวว่า " ผมเหมือนถูกตีเข้าอย่างจัง และทั้งหมดเกี่ยวกับเส้นทางอาชีพของผมก็เปลี่ยนแปลงไป " ทว่าเรื่องศาสนาดูจะยังคงมีอิทธิพลอย่างสูงต่อความคิดของสกอร์เซซี่และมันก็แสดงออกอย่างเด่นชัดในหนังแทบทุกเรื่องของเขา ประกอบกับการที่เขาเติบโตมาในเขตชุมชนที่มีผู้ทรงอิทธิพลอยู่แค่ 2 กลุ่ม คือแก๊งอาชญากรและบาทหลวง ดังนั้นผลงานของเขาจึงคล้ายกับการผสานโลกที่แตกต่างทั้งสองนี้เข้าด้วยกัน

เมื่อเรียนจบจากมหาวิทยาลัยนิวยอร์กในช่วงยุคทศวรรษที่ 1960 นอกจากเขาจะกลายเป็นผู้สอนเรื่องภาพยนตร์อยู่ที่มหาวิทยาลัยดังกล่าวอยู่พักใหญ่แล้ว ระหว่างนั้นเขาก็ยังทำงานอีกหลายอย่าง ทั้งเป็นบรรณาธิการข่าวที่ CBS ทำโฆษณา และงานด้านภาพยนตร์ ทั้งการเป็นผู้ตัดต่อและเป็นผู้ช่วยผู้กำกับ ก่อนที่จะได้ลองทำหนังยาวเรื่องแรกในชีวิต คือ " Who's That Knocking at My Door " (1967) เจ. อาร์. (J.R.) ที่รับบทโดยฮาร์วี่ย์ ไคเทล ตัวละครหลักของหนังสะท้อนถึงความคิดแบบชาวคาทอลิกอย่างเด่นชัด เมื่อภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่า ความสัมพันธ์ของ เจ. อาร์. กับแฟนสาวที่น่าจะลงเอยด้วยดี

และมีความสุข กลับต้องสั่นคลอนเพราะอคติจากความเชื่อแบบชาวคาทอลิกอันเคร่งครัดของตัวเขาเอง เมื่อรู้ว่าแฟนสาวเคยถูกข่มขืนมาก่อนและนั่นคือสิ่งที่ เจ. อาร์. ยากจะทำใจยอมรับได้

สำหรับสกอร์เซซี่ เหตุการณ์สำคัญที่ทำให้เขาต้องหันกลับมา " ตั้งคำถาม " ต่อศรัทธาในศาสนาของตัวเขาเอง ก็เพราะเขาไม่พอใจอย่างมากกับการที่ศาสนจักรคาทอลิกเรียกสงครามเวียดนามว่าเป็น " สงครามศักดิ์สิทธิ์ " ซึ่งนั่นทำให้สกอร์เซซี่เปลี่ยนจากผู้ที่เคยเชื่อทุกคำพูดของบาทหลวง กลายมาเป็นผู้ละทิ้งการปฏิบัติภารกิจในฐานะชาวคาทอลิกที่เคร่งครัด (Lapsed Catholic) ทั้งยังเป็นผู้ที่ไม่เชื่อในพระเจ้า (Agnostic) ต่อมาท่าทีต่อต้านสงครามเวียดนามของเขาเริ่มปรากฏชัด เมื่อเขาสร้างภาพยนตร์สั้นความยาวประมาณ 6 นาที ที่มีชื่อว่า " The Big Shave " (1967) และ " Street Screens " (1970) สารคดีที่สกอร์เซซี่บันทึกภาพการประท้วงสงครามเวียดนามในช่วงปลายฤดูใบไม้ผลิปีค.ศ. 1970 ในสองจุดหลักๆ คือที่วอลล์สตรีท (Wall Street) ในนิวยอร์ก และการเดินขบวนประท้วงที่เกิดขึ้นในกรุงวอชิงตัน

ครั้งหนึ่งสกอร์เซซี่เคยกล่าวว่า " ผมเป็นคาทอลิกผู้พลาดพลั้ง แต่ผมก็เป็นคาทอลิก ไม่มีทางที่จะละทิ้งไปได้ " ซึ่งช่วยยืนยันได้เป็นอย่างดีว่า แม้เขาจะละทิ้งหน้าที่ของการเป็นคาทอลิกผู้เคร่งครัดไปแล้ว แต่ศรัทธาที่มีต่อศาสนาและพระเจ้ายังคงไม่เปลี่ยนแปลง เขายังคงเป็นคริสเตียนที่ศรัทธาในพระคริสต์ และนับตั้งแต่อายุได้ 10 ขวบ เขาก็อยากที่จะสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับชีวิตของพระเยซู ก่อนที่ต่อมาผู้ที่ช่วยเสนอเรื่องนี้ให้กับเขาคือ นักแสดงหญิง บาร์บาร่า เฮอร์ชี่ย์ (Barbara Hershey) ที่เคยร่วมงานกับเขาใน " Boxcar Bertha " เธอได้มอบหนังสือ " The Last Temptation of Christ " ของ นิคอส คาซานต์ซาคิส (Nikos Kazantzakis) ให้กับเขา พร้อมกับขอร้องว่า หากเขาสร้างเป็นภาพยนตร์จริงๆ เมื่อใด ก็ขอให้เธอได้รับบทเป็น แมรี แมกดาลีน ด้วย

หลังจากรอคอยมายาวนาน เปลี่ยนสตูดิโอผู้สร้าง และ ตัวนักแสดงในบทพระเยซูมาแล้วหลายครั้งหลายหน ตั้งแต่ โรเบิร์ต เดอ นีโร, โอแดน ควินน์ ก่อนจะมาลงตัวที่ วิลเล็ม เดโฟ ในที่สุดสตูดิโอยูนิเวอร์แซล (Universal Studios) ก็กล้าออกทุนสร้างให้สกอร์เซซี่ 7 ล้านเหรียญสหรัฐ โดยมีข้อแม้ว่าเขาจะต้องทำหนังตลาดเป็นการตอบแทนหนึ่งเรื่อง นั่นก็คือ " Cape Fear " (1991) ที่นำภาพยนตร์เรื่องดังของปีค.ศ. 1962 ในชื่อเดียวกัน กลับมาสร้างใหม่ ซึ่งก็โชคดีที่แม้ " The Last Temptation of Christ " จะไม่ทำเงิน แต่รายรับของ " Cape Fear " ก็อยู่ในระดับที่น่าพอใจ

เพราะสิ่งที่ “ The Last Temptation of Christ ” ต้องเผชิญเมื่อออกฉายก็คือ แม้จะได้รับเสียงชื่นชมจากนักวิจารณ์ แต่ก็หนีไม่พ้นการประท้วงที่รุนแรงจากฝ่ายศาสนาที่ไม่เห็นด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับฉากความฝันตอนท้ายเรื่องที่หนังแสดงภาพของพระเยซูแต่งงานและสร้างครอบครัวกับนางแมรี แมกดาลีน ที่ถูกประณามว่าเป็นหนังลามก รวมไปถึงการประท้วงของกลุ่มคาทอลิกในปารีส ด้วยการปาระเบิดขวดเข้าไปในสถานที่จัดฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ จนทำให้มีผู้บาดเจ็บถึง 13 คน และ 4 คน มีแผลไฟไหม้รุนแรง อย่างไรก็ดี สำหรับสกอร์เซซี่แล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้คือหนึ่งในผลงานที่เขาภาคภูมิใจมากที่สุดและเขาก็ไม่ปฏิเสธที่จะบอกว่าเขาอยากสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่อต้องการรู้จักพระเยซูให้มากขึ้น

<u>คนบาปผู้โดดเดี่ยว</u>

ถึงแม้สกอร์เซซี่จะละทิ้งศรัทธาอันแรงกล้าที่เคยมีต่อพระเจ้ามาแล้วเนิ่นนาน แต่เขาก็ยอมรับว่าทุกครั้งที่ความหวาดกลัวในจิตใจพุ่งถึงขีดสุดเขายังคงเรียกหาพระเจ้าเสมอ “ ทุกครั้งที่ผมขึ้นเครื่องบิน ผมรู้ว่าผมไม่ได้เป็นคนที่ไม่เชื่อในพระเจ้าจริงๆหรอก ‘ โอ้ พระเจ้า พระเจ้าที่รักยิ่ง ’ ผมพูดแบบนี้ในนาทีที่เครื่องกำลังจะบินขึ้น ‘ ลูกเสียใจต่อบาปทั้งหมดของลูก ได้โปรดอย่าปล่อยให้เครื่องบินตกเลย ’ และผมก็ยังคงสวดมนต์ออกมาดังๆ จนกระทั่งเครื่องลงจอด ” เมื่อครั้งที่ จอห์น แคสซาเวทส์เพิ่งจะเสียชีวิต สิ่งที่ทำให้สกอร์เซซี่รู้สึกโศกเศร้า ไม่ได้มีเพียงแค่การจากไปของผู้ที่เป็นทั้งเพื่อนและครูคนนี้ แต่ยังรวมถึงการที่เขาคิดว่าตัวเองจะไม่สามารถเผชิญหน้ากับบางสิ่งบางอย่างที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ขณะนั้นเขาอยู่ที่นิวยอร์ก แต่เขากลับเลื่อนการบินไปแคลิฟอร์เนียเพื่อเยี่ยมแคสซาเวทส์ แม้เขารู้ว่าเพื่อนของเขากำลังจะตาย สกอร์เซซี่กล่าวว่า “ มีหลายช่วงเวลาในชีวิตของผมที่ผมกลัวการบิน และนั่นก็เป็นครั้งหนึ่ง แต่ผมคิดว่าถ้าผมมีความกล้ามากขึ้น ผมก็จะสามารถทำมันได้ แต่มันคือบางสิ่งบางอย่างที่ผมไม่อาจยอมรับได้ในช่วงอายุตอนนั้น มีทั้งพลังอำนาจและแรงบันดาลใจมากมายเกี่ยวกับความตายที่ผมไม่สามารถเผชิญกับมันได้ ”

ความสำเร็จและเสียงชื่นชมอย่างมากมายต่อผลงานหลาย ๆ เรื่องของเขาในช่วงนั้น กลับไม่ได้ช่วยให้ชีวิตส่วนตัวของสกอร์เซซี่หนีพ้นความทุกข์ไปได้ ด้วยความที่เขาทั้งอุทิศตัวหรือกระทั่งหมกมุ่นอยู่กับงานของตัวเองมากเกินไปจนบางครั้งมันย้อนกลับมาทำลายชีวิตส่วนตัวของเขาเอง เขาต้องเห็นภรรยาสองคนแรกเข้ามาในชีวิตและเดินจากไปเช่นเดียวกับที่สุขภาพของตัวเองทรุดโทรมลง [ภรรยาคนที่สองของเขา จูเลีย คาเมรอน (Julia Cameron) เธอเป็นนักข่าวและนักเขียนชื่อดัง ทั้งคู่แต่งงานกันในปีค.ศ. 1975 แต่ต่อมาก็หย่าร้างกันโดยมีลูกสาวด้วยกันหนึ่งคน ชื่อว่า โดมินิก้า (Domenica)]

บางครั้งบางคราวเขาต้องเข้าโรงพยาบาลเพราะสภาพจิตใจที่เหนื่อยอ่อนทั้งก่อนและหลังจากการถ่ายทำภาพยนตร์บางเรื่อง แม้เขาจะเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะผู้กำกับคนเก่ง แต่ภาพยนตร์ของเขาก็ใช่ว่าจะเก็บรายได้กลับมาง่าย ๆ เพราะถึงแม้หนังของเขาจะได้รับการยกย่องจากนักวิจารณ์ แต่ก็ไม่เคยทำเงินได้มหาศาลเหมือนภาพยนตร์ของเพื่อน ๆ รุ่นเดียวกัน อย่าง สตีเว่น สปีลเบิร์ก (Steven Spielberg) หรือ จอร์จ ลูคัส (George Lucas) เออร์วิน วิงเคลอร์ (Irwin Winkler) เพื่อนและผู้อำนวยการสร้างที่ร่วมงานกับสกอร์เซซี่มาเนิ่นนาน กล่าวว่า “ คนมีเงินยกย่องมาร์ตี้ พวกนั้นชอบหนังของเขา แต่เขาก็ทำให้คนพวกนั้นไม่สบายใจ พวกนั้นไม่เคยรู้ว่าจะคาดหวังอะไรจากหนังของเขา และนั่นก็ไม่ถือเป็นธุรกิจที่ดีแน่ ”

อีกคนหนึ่งที่เข้าใจและรู้ซึ้งถึงความหมกมุ่นและความรับผิดชอบในฐานะผู้กำกับของสกอร์เซซี่ไม่แพ้กัน ก็คือ อิซาเบลล่า รอสเซลลินี่ (Isabella Rossellini) ภรรยาคนที่สามของเขา ซึ่งเป็นนางแบบและนักแสดงสาวสวย ลูกสาวของนางเอกคนดังอย่าง อินกริด เบิร์กแมน (Ingrid Bergman) กับยอดผู้กำกับชาวอิตาเลียน โรเบอร์โต รอสเซลลินี่ (Roberto Rossellini) เธอกล่าวว่า “ การกำกับหนังเหมือนกับเป็นเผด็จการนิด ๆ แต่มันก็ไม่ง่ายอย่างนั้นเสมอไป ยกตัวอย่างที่ฉันเคยเห็นจากมาร์ติน สกอร์เซซี่ ที่กำกับหนังขณะกำลังสวมหน้ากากออกซิเจนไปด้วย มันดูน่าเวทนามากเลย เขาเป็นโรคหืด แต่เขาใช้หน้ากากนั้นเหมือนกับจะเสแสร้งมากเลย และฉันคิดว่านั่นคือการใช้ความทุกข์ทรมานเป็นส่วนหนึ่งของยุทธวิธี เพื่อที่จะปกป้องตัวเขาเองจากผู้คน ไม่ใช่ว่าเขาไม่ได้เป็นโรคหืดจริง ๆ หรือไม่ใช่ว่าเขาไม่ได้ร่างกายอ่อนแอ แต่เขาใช้มันเป็นข้อได้เปรียบ มาร์ตี้ฉลาดมาก มีหลายแนวทางที่จะเป็นผู้กำกับที่ดี ในการจะเป็นคนธรรมดาสำหรับทุกคนในกองถ่ายที่ต้องทำงานด้วยกัน คุณสามารถตะโกนใส่พวกเขา หรือจะเป็นเหยื่อซะเอง หรืออะไรต่าง ๆ แต่คุณต้องทำบางสิ่งบางอย่าง เพราะว่าคุณต้องรับผิดชอบทุก ๆ อย่าง ” แต่ในที่สุด รอสเซลลินี่ก็เป็นภรรยาอีกคนที่ต้องเดินจากเขาไป เมื่อชีวิตสมรสของเธอกับเขาต้องจบลงด้วยการหย่าร้าง ภายในเวลาแค่ 4 ปี คือ ระหว่างปีค.ศ. 1979 ถึง 1983 หลังจากนั้น สกอร์เซซี่ได้ใช้งานของเขาเป็นเสมือนรูปแบบหนึ่งของการบำบัดจิตใจส่วนตัว เพื่อหลีกหนีจากความเปราะบางทางอารมณ์ของตนเอง ในฐานะคาทอลิก เขาแบกรับทั้งความรู้สึกผิดและความเจ็บปวดเอาไว้มากมาย และการหย่าร้างกับรอสเซลลินี่ ก็เป็นอีกเรื่องที่สร้างความเจ็บปวดให้เขาไม่น้อย

เมื่อความหมกมุ่นกับงานมากเกินไป ทำให้ชีวิตส่วนตัวล้มเหลวหลายครั้งหลายครา สกอร์เซซี่เองก็ยอมรับว่าภาระในการสร้างภาพยนตร์สามารถนำไปสู่ความรู้สึกโดดเดี่ยวได้ เหมือนกับประสบการณ์ที่เขาเคยได้พบจากตัวละครในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งที่เขาชื่นชอบนั่นก็คือ “ Peeping Tom ” ของ

ไมเคิล พาวเวลล์ ซึ่งกล่าวถึงชายคนหนึ่งที่ถูกครอบงำด้วยการสร้างภาพยนตร์ สกอร์เซซี่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า " คุณสามารถจะเห็นถึงอันตรายของการทำหนังได้ อย่างน้อยที่สุดก็สำหรับผู้คนที่ความรู้สึกของพวกเขาแสดงออกผ่านหนัง " และการที่สกอร์เซซี่ปล่อยให้ตัวเองถลำลึกกับการสร้างภาพยนตร์มากขึ้นทุกที เหตุผลหนึ่งอาจเป็นเพราะเขาไม่มีทางเลือกอื่นจริง ๆ จากเมื่อครั้งที่เขายังเป็นเด็กอายุ 8 ขวบ นับแต่นั้นเขาก็ได้สะสมทั้งประสบการณ์ จินตนาการ และความทุกข์ทรมานส่วนตัว แล้วนำมาผสมรวมเข้าด้วยกันในผลงานของเขาเอง เออร์วิน วิงเคลอร์ ให้ความเห็นว่า " ผมนึกไม่ออกจริง ๆ ว่ามาร์ตี้จะไปทำอะไรอย่างอื่น นอกเหนือจากสิ่งที่เขากำลังทำอยู่ มันเหมือนกับประโยคหนึ่งใน ' Taxi Driver ' ที่ว่า ' ไม่เคยมีความหวังใด ๆ สำหรับผม ' สำหรับมาร์ตี้ นั่นคือสิ่งที่เขาได้เรียนรู้มา "

เมื่อกล่าวถึง " Taxi Driver " เรื่องหนึ่งที่สกอร์เซซี่ยอมรับก็คือ ผู้ที่ทำให้ภาพยนตร์ออกมาสมบูรณ์แบบ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งทำให้ตัวละคร " ทราวิส บิคเคิล " ยังคงตราตรึงอยู่ในใจของผู้ชมไปอีกนาน ก็คือ โรเบิร์ต เดอ นีโร สกอร์เซซี่เล่าว่า " Taxi Driver เกือบจะเหมือนเป็นการมอบหมายหน้าที่ในเหตุผลหนึ่ง บ็อบเป็นนักแสดง ผมเป็นผู้กำกับ และพอลเขียนบท เราสามคนแค่มาทำงานร่วมกัน นั่นคือสิ่งที่เราต้องการ มันคือสิ่งที่แปลกประหลาดที่สุด " ฉากเด็ดฉากหนึ่งในภาพยนตร์ที่ได้รับการกล่าวขวัญถึงและสกอร์เซซี่ยกความดีความชอบให้ โรเบิร์ต เดอ นีโร คือ ฉากสุดคลาสสิกที่สะท้อนทั้งความโดดเดี่ยวและแปลกแยกของทราวิส บิคเคิล ออกมาได้อย่างถึงแก่น เมื่อเขาซ้อมยิงปืนพร้อมกับพูดท้าทายเงาของตัวเองในกระจก ด้วยประโยคที่ว่า " คุณพูดกับผมเหรอ " (Are you Talking to me ?) ซึ่งเป็นประโยคที่ พอล ชเรเดอร์ ไม่ได้เขียนเอาไว้ในบทภาพยนตร์ แต่โรเบิร์ต เดอ นีโร พูดออกมาเองสด ๆ โดยไม่ได้เตรียมตัวมาก่อน

นับตั้งแต่การร่วมงานด้วยกันครั้งแรกในภาพยนตร์เรื่อง " Mean Streets " ความผูกพันและรู้ใจกันดีของสกอร์เซซี่และเดอ นีโร ไม่ได้มีเพียงแค่ในฐานะของผู้กำกับและนักแสดงที่ร่วมงานกันบ่อยครั้งและการที่ทั้งคู่ต่างก็มีเชื้อสายอิตาเลียนเหมือนกันเท่านั้น แต่พวกเขาคือเพื่อนสนิทที่เข้าอกเข้าใจกันและกันเป็นอย่างดี สกอร์เซซี่กล่าวว่า " เรามาจากชุมชนเดียวกันของนิวยอร์ก แต่จากคนละถนนเท่านั้น เราสามารถพูดจบประโยคของกันและกันได้ และเข้าใจหลาย ๆ อย่างได้โดยไม่ต้องพูด มันเหมือนการแต่งงานโดยอาชีพและมีผลผลิตออกมาเป็นภาพยนตร์ " ซึ่งสิ่งหนึ่งที่ช่วยตอกย้ำถึงมิตรภาพอันแน่นแฟ้นของสกอร์เซซี่กับเดอ นีโร ได้ดีคือการที่ เดอ นีโร เป็นผู้มีส่วนสำคัญในการชักชวนให้เขาสร้างภาพยนตร์เรื่อง " Raging Bull " เพราะนอกจากจะเป็นหนึ่งในผลงานมาสเตอร์พีซของทั้งคู่แล้ว มันยังเป็นผลงานที่เสมือนช่วยดึงชีวิตที่กำลังจมดิ่งอยู่ในความหดหู่และทรมานที่สุดช่วงหนึ่งของสกอร์เซซี่

ให้กลับมามีสติและหวนคืนสู่ความสำเร็จได้อีกครั้ง ประสบการณ์เลวร้ายในชีวิตดังกล่าวของสกอร์เซซี่ก็คือ เมื่อผู้กำกับมาแรงอย่างเขา มีภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จ และได้คำชมจากนักวิจารณ์ติด ๆ กัน ทั้ง “ Mean Streets ”, “ Alice Doesn’t Live Anymore ” และ “ Taxi Driver ” แต่ทว่าผลงานเรื่องต่อมาอย่าง “ New York, New York ” (1977) ภาพยนตร์เพลงที่นำแสดงโดยเดอ นีโร และไลซ่า มินเนลลี่ (Liza Minnelli) กลับเป็นผลงานที่ทำให้เขาสัมผัสกับคำว่า “ ความล้มเหลว ” อย่างแท้จริงเป็นครั้งแรก หนังไม่ประสบความสำเร็จทั้งรายได้และคำวิจารณ์ ดังนั้นเมื่อไม่สามารถทำใจยอมรับการถูกปฏิเสธและความผิดหวังในครั้งนั้นได้ เขาจึงหันมาทำลายตัวเองด้วยการลองยา และนั่นก็ทำให้เขาแทบจะเอาชีวิตไม่รอด สกอร์เซซี่กล่าวถึงเหตุการณ์ในครั้งนั้นว่า “ ผมเกือบจะตายไปแล้วจริง ๆ แต่เพราะโชคชะตาผมจึงยังไม่ตาย และผมก็กำลังทำหนังเรื่องนี้ ผมไม่กล่าวโทษอะไรทั้งนั้น ไม่ว่าอะไรจะเกิดขึ้นกับหนังเรื่องนี้ก็ตาม ผมแค่ต้องการที่จะใส่ทุกสิ่งทุกอย่างเข้าไปในนั้นและผมคือคนขี้โมโหจริง ๆ ความโมโหก็ให้ผลมากด้วย ผมคิดแค่ว่านั่นอาจเป็นหนังเรื่องสุดท้ายที่ผมทำในอเมริกา หลังจากนั้นผมจะไปอิตาลีและทำหนังสารคดี ” แต่ก็เป็นที่ทราบกันดีว่า “ Raging Bull ” ประสบความสำเร็จอย่างงดงามและกวาดเสียงชื่นชมไปท่วมท้น เพราะฉะนั้น มันจึงยังไม่ใช่ภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของเขา

และแม้ว่าในปัจจุบัน สกอร์เซซี่จะยังกลัวการขึ้นเครื่องบินเหมือนเดิม เพราะทุกครั้งที่เครื่องบินจะบินขึ้น ยากล่อมประสาทสักเม็ดสองเม็ดอาจพอช่วยได้ แต่หากสภาพอากาศไม่ดีแล้วล่ะก็ ไม่มีหวังเลยว่าเขาจะยอมขึ้นเครื่อง ดังนั้นแม้จะพลาดการไปรับรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยมจากภาพยนตร์เรื่อง “ After Hours ” ที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ในปีค.ศ. 1986 เขาก็ยอม ด้วยเหตุนี้ สิ่งที่สามารถจูงใจให้สกอร์เซซี่สร้างภาพยนตร์เรื่อง “ The Aviator ” (2004) ที่เกี่ยวกับ โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส มหาเศรษฐีคนดังผู้หลงใหลเครื่องบินและการบิน อาจเป็นเพราะแง่มุมด้านอื่น ๆ โดยเฉพาะกับเรื่องราวชีวิตส่วนตัวอันพิลึกพิลั่นของฮิวจ์สเสียมากกว่า เพราะฮิวจ์สไม่ใช่เพียงแค่มหาเศรษฐีบ่อน้ำมัน หรือนักสร้างและขับเครื่องบินเท่านั้น แต่เขายังมีนิสัยเพี้ยน ๆ ทั้งการหมกมุ่นกับงานของตัวเองในระดับบ้าคลั่ง ความหวาดกลัวเชื้อโรคจนเกินขนาด ซึ่งนั่นทำให้เขาโดดเดี่ยวและแปลกแยกจากคนรอบข้าง จนในที่สุดก็ถอนตัวออกจากสังคมไปโดยสิ้นเชิง และอีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญ ก็คือ ฮิวจ์สชอบสร้างภาพยนตร์

ในระยะหลังที่ โฮเวิร์ด ฮิวจ์สเริ่มขังตัวเองอยู่แต่ในห้องของโรงแรมที่ลาสเวกัส และดูแต่ภาพยนตร์ตลอดทั้งคืน แถมยังกว้านซื้ออะไรอีกมากมายสารพัดนั้น สำหรับสกอร์เซซี่ระหว่างที่เขากำลังสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ Casino ” เขาก็มีวิธีหลีกหนีจากความตึงเครียดในกองถ่ายในแบบที่ไม่ต่างกันนัก เขากล่าวว่า “ ผมขังตัวเองอยู่ในบ้านอันว่างเปล่าที่ลาสเวกัสในช่วงสุดสัปดาห์ และดูแต่หนัง

เก่า ๆ 16 มม.ตลอดทั้งคืน ” ขณะที่ในผลงานล่าสุดของเขาอย่าง “ The Departed ” (2006) แม้จะเปลี่ยนสถานที่จากนิวยอร์ก ซึ่งสกอร์เซซี่คุ้นเคยมาเป็นบอสตัน แต่หากพิจารณาจาก “ Infernal Affair ” ภาพยนตร์ฮ่องกงเรื่องดังที่เป็นแรงบันดาลใจของภาพยนตร์เรื่องนี้แล้ว ประเด็นสำคัญที่ทำให้เรื่องนั้นโด่งดังและกวาดเสียงชื่นชมไปมากมาย ก็คือความซับซ้อนของตัวละครนำทั้งสอง ซึ่งการที่ทั้งคู่ต้องสลับบทบาทของกันและกัน และจำต้องใช้ชีวิตสองหน้าอยู่ท่ามกลางดงศัตรู จนทำให้พวกเขารู้สึกโดดเดี่ยว แปลกแยก กระทั่งจิตวิญญาณแท้จริงเหมือนจะเสื่อมสลายไปทีละนิด ซึ่งจุดนี้เองที่อาจจะไม่ต่างไปจากเรื่องราวของตัวละครในภาพยนตร์ของสกอร์เซซี่ที่ผ่านมาเลยก็ว่าได้

<u>เสน่ห์ของความรุนแรง หนังของสกอร์เซซี่มีแต่เรื่องรุนแรง</u>

ในฉากรุนแรงตอนท้ายเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง “ Taxi Driver ” เมื่อทราวิสบุกเข้าไปทลายแก๊งแมงดาเพื่อช่วยเหลือไอริส จากความคิดในการชำระล้างเมืองให้สะอาดขึ้นของเขา หนังแสดงภาพของชายคนหนึ่งที่ถูกยิงจนมือกระจุยเลือดกระฉูดในฉากสังหารหมู่ดังกล่าว ที่บันไดในแฟลตโทรม ๆ แห่งหนึ่ง ตามด้วยการยิงกันไปมาอีกหลายนัดที่นำไปสู่การนองเลือด มีการตั้งข้อสังเกตว่าสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จ เพราะผู้ชมบางกลุ่มอาจสะใจและชื่นชมกับทราวิสในฐานะฮีโร่เช่นเดียวกับตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องแอ็คชั่นดราม่าเรื่องดังอย่าง “ Death Wish ” (1974) ที่รับบทโดย ชาร์ลส์ บรอนสัน (Charles Bronson) ที่ลงโทษคนชั่วด้วยวิธีแบบศาลเตี้ย แต่ในอีกแง่หนึ่งสิ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับการยกย่อง อาจจะรวมถึงการที่ตัวละครหลักของเรื่อง ได้สะท้อนถึงความรู้สึกทั้งในแง่บวกและลบควบคู่กันไป แน่นอนว่าสิ่งที่ทราวิสทำนั้น ไม่ถูกต้องตามกระบวนการของกฎหมาย ทว่าตั้งแต่แรกภาพยนตร์ได้สอดแทรกแง่มุมที่น่าเห็นอกเห็นใจให้กับทราวิส ว่าแท้ที่จริงแล้วเขาคือคนดีคนหนึ่งที่ทำงานหาเช้ากินค่ำทั่วไป มีชีวิตที่แสนโดดเดี่ยว เสียแต่ว่าการตัดสินใจตอบโต้ทั้งความโดดเดี่ยวและความชั่วในสังคมของเขาเป็นไปด้วยความรุนแรง และสะท้อนทัศนคติต่อต้านสังคมอย่างเด่นชัด

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ทำให้ประเด็นของความรุนแรงในภาพยนตร์เรื่องนี้กลายเป็นเรื่องอื้อฉาวขึ้นมาก็คือ เมื่อคนในโลกแห่งความจริงอย่าง จอห์น ฮิงค์ลีย์ จูเนียร์ (John Hinckley Jr.) ผู้อ้างว่าตนหลงใหลในตัวละครไอริส ที่นำแสดงโดยโจดี้ ฟอสเตอร์ (Jodie Foster) ในภาพยนตร์เรื่องนี้ และพยายามที่จะทำตัวเลียนแบบทราวิส บิคเคิล ด้วยการพยายามลอบสังหารประธานาธิบดี โรนัลด์ เรแกน ในวันที่ 30 มีนาคม 1981 แน่นอนว่าเรื่องนี้ทำให้ทุกคนที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องกลุ้มใจ

ไม่น้อย โดยเฉพาะชเรเดอร์, สกอร์เซซี่ และเดอ นีโร ที่ถูกเอฟบีไอ (FBI) เรียกตัวไปสอบถามด้วย แต่ก่อนหน้านั้น สกอร์เซซี่เองก็เคยเห็นปฏิกิริยาแปลกๆ บางอย่างจากผู้ชมด้วยเช่นกัน เขากล่าวว่า " ผมตกใจกับการที่ผู้ชมรับความรุนแรงเหล่านั้น ผมดู ' Taxi Driver ' ครั้งหนึ่งในคืนเปิดตัว ทุก ๆ คน ตะโกนและหวีดร้องกันลั่นในฉากยิงกันตอนท้ายเรื่อง เมื่อตอนผมทำหนังเรื่องนี้ผมไม่ได้มีเจตนาให้ผู้ชมแสดงปฏิกิริยาด้วยความรู้สึกแบบนั้นที่ว่า ' ใช่ เอาเลย ไปกันเถอะ ออกไปฆ่าคนกัน ' ในกรณีของจอห์น ฮิงค์ลีย์ ผู้คนถามผมว่า ผมรู้สึกอย่างไรกับเรื่องนั้น ผมตอบว่าการที่ผมเป็นคาทอลิก มันง่ายที่จะทำให้ผมรู้สึกผิด " ถึงกระนั้น สกอร์เซซี่ก็บอกชัดเจนว่าเรื่องที่เกิดขึ้นไม่ได้ทำให้เขารู้สึกเสียใจที่สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้นมา " หนังไม่ได้ฆ่าคนหรอก คนต่างหากที่ฆ่าคนด้วยกัน ผมไม่เสียใจที่ทำ ' Taxi Driver ' ไม่ใช่ว่าผมเชื่อว่ามันคือการกระทำที่ไม่รับผิดชอบ ตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิง ทั้งบ็อบและผมต่างก็มีส่วนร่วมในนั้น "

ในภาพยนตร์เรื่อง " Raging Bull " สกอร์เซซี่บิดเบือนความจริงหลายจุด เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของตัวละคร ด้วยวิธีการต่าง ๆ มากมาย ทั้งการใช้ภาพสโลว์โมชั่น (Slow-motion), การใช้แทรคกิ้งช็อต (Tracking shot) ที่ซับซ้อน และการถ่ายภาพแบบต่อเนื่อง (Long take) โดยเฉพาะเทคนิคการนำเสนอในแบบเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionist) ซึ่งเป็นแนวโน้มของศิลปินที่จะบิดเบือนความจริงเพื่อสร้างปฏิกิริยาทางอารมณ์โดยปรากฏอยู่ในศิลปะหลากหลายรูปแบบ ทั้งภาพวาด, วรรณกรรม, ภาพยนตร์, สถาปัตยกรรม และดนตรี อันเป็นเทคนิคที่สกอร์เซซี่เคยใช้มาก่อนแล้ว ทั้งใน " Taxi Driver " และ " New York, New York " แต่ถูกนำมาใช้อย่างเต็มที่ใน " Raging Bull " ไม่ว่าจะเป็นการที่เลือดฉีดพุ่งออกจากใบหน้าในฉากชกมวย จนกระเด็นไปถูกผู้ชมด้านล่างราวกับสาดน้ำ หรือในช่วงเครดิตเปิดเรื่องที่ เจค ลามอตต้ากำลังอบอุ่นร่างกายอยู่บนเวที หนังจับภาพของเขาในแบบสโลว์-โมชั่น สอดคล้องไปกับเสียงดนตรี ขณะเดียวกันภาพของเวทีก็คล้ายกับจะถูกขยายให้ใหญ่โตขึ้น ซึ่งนั่นยิ่งช่วยตอกย้ำถึงความโดดเดี่ยวของตัวละครให้ชัดเจนยิ่งขึ้นไปอีก ซึ่งลักษณะดังกล่าวข้างต้นนี้ยังคงเป็นหนึ่งในรูปแบบประจำตัวที่มีให้เห็นอย่างเด่นชัดในผลงานแทบทุกเรื่องของเขานับจากนั้น

สกอร์เซซี่พยายามอธิบายถึงความรุนแรงที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเขาว่า " ผมหมายความว่าพวกเขายังคงพูดอยู่นั่นแหละว่า ' โอ้ มาร์ตี้ นี่คือความรุนแรงนะ ' ผมบอกว่า ' เอาล่ะ แล้วคุณจะถ่ายมันยังไงล่ะ ' ผมหมายถึง ' Mean Streets ' ก็รุนแรงและจากนั้น ' Taxi Driver ' ก็แน่นอนว่ามีความรุนแรงอยู่มากมายในตอนจบ หรือ ' Raging Bull ' ก็มีความรุนแรง แต่มันคือความรุนแรงทางอารมณ์

มากกว่านะ ซึ่งมันเป็นสิ่งที่ถูกบ่มเพาะในภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่องของแซมมวล ฟูลเลอร์ และวิธีการที่เขากำลังถ่ายทอดความรุนแรงทางอารมณ์นั้นออกมาด้วยการเคลื่อนไหวของกล้องและการตัดต่อ ”

โดยสรุปแล้ว สกอร์เซซี่ดูจะเข้าใจดีว่าภาพยนตร์ของเขาเต็มไปด้วยความรุนแรงมากมายเพียงใด แต่ถึงอย่างไรก็ตามเขาก็มีเหตุผลส่วนตัวที่อธิบายว่า ทำไมเขาถึงได้สนใจโลกของตัวละครที่มีแต่ความรุนแรงเหล่านี้ “ การกระทำและความขัดแย้งซึ่งนำตัวละครเหล่านั้นมาอยู่ร่วมกันในโลกเหล่านั้น ซึ่งดูจะระเบิดได้ตลอดเวลา มันคือสิ่งที่น่าตื่นเต้นเร้าใจ และมันคือความเคลื่อนไหว ชีวิตที่อยู่บนความเสี่ยงทุก ๆ อย่างเกือบจะเป็นการตัดสินใจกับความเป็นความตาย แม้ว่าแท้จริงแล้วความตายอาจไม่ใช่ประเด็นสำคัญเสมอไป บ่อยครั้งที่มันคือเรื่องของความตายทางจิตวิญญาณ และนั่นคือสิ่งที่ดึงดูดใจผมสู่โลกเหล่านั้นและตัวละครเหล่านั้น ” ขณะเดียวกัน เรื่องหนึ่งที่สกอร์เซซี่ยอมรับ คือ ตัวเขาเองก็เต็มเปี่ยมไปด้วยความโกรธและแสดงมันออกมาด้วยความรุนแรงด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะกับการทำงานที่หลายครั้งทุกสิ่งทุกอย่างไม่มีอะไรจะได้ดั่งใจเสมอไป เขาเคยบ่นโน่นบ่นนี่สารพัด เมื่อเจอปัญหาระหว่างการสร้างภาพยนตร์บางเรื่อง ซึ่งบางครั้งเรื่องวุ่นวายก็ทำให้เขาอารมณ์เสียบ่อยครั้งเมื่ออยู่ในกองถ่าย อย่างหนึ่งที่เขาทำก็คือนั่งในรถเทรลเลอร์ ฟังเพลงของ “ The Clash ” แล้วยิ่งโมโหหนักขึ้น จากนั้นก็ระเบิดอารมณ์ออกมา และเหวี่ยงเก้าอี้ไปทั่ว

“ ความโกรธไม่ใช่แค่จากใครสักคน หรือระบบอะไรหรอก ” สกอร์เซซี่ขยายความ “ มันคือตัวผมเองด้วย มันมีอยู่เสมอ ผมมักจะอารมณ์เสียอยู่เรื่อย มันช่วยไม่ได้จริงๆ ที่มักจะมีความโกรธบางอย่างอยู่ในงานของผม เมื่อคุณอายุมากขึ้น ความโกรธนั้นอาจจะแสดงออกอย่างเปิดเผยน้อยลง และงานก็จะช่วยหยุดเรื่องนั้นไปได้ ปกปิดความตึงเครียดที่มีเมื่อคุณกำลังตระเตรียมงานในช็อทหนึ่ง หรือกำลังกำกับฉากหนึ่งอยู่ ความตึงเครียดนั้นยังคงมีอยู่มากมาย นั่นคือเหตุผลว่าทำไมผมถึงต้องมีอารมณ์ขัน อารมณ์ขันมากมายเป็นสิ่งจำเป็น คุณต้องทำแบบนั้น เพราะทุกสิ่งล้วนน่าหัวเราะ มันช่างน่าหัวเราะ ผมเองก็น่าหัวเราะ ”

คำกล่าวข้างต้นของสกอร์เซซี่ สามารถพอจะบอกได้ว่า ตอนนี้เขาเริ่มรับมือกับความโกรธและอารมณ์ที่รุนแรงของตัวเองได้ดีขึ้นแล้ว เรื่องหนึ่งที่อาจจะเป็นตัวอย่างได้ดีก็คือ จากที่เขาเคยทุ่มเทจิตใจกับงานมากเสียจนแทบไม่มีเหลือเผื่อให้คนรอบข้าง ซึ่งนั่นทำให้ชีวิตส่วนตัวของเขาล้มเหลว ถึงตอนนี้เขาแต่งงานแล้วถึง 5 ครั้ง [หลังจากหย่าร้างกับอิซาเบลล่า รอสเซลลินี่ ต่อมาในปีค.ศ. 1985 เขาก็แต่งงานอีกครั้งกับ บาร์บาร่า เดอ ฟีน่า (Barbara De Fina) ที่เป็นผู้อำนวยการสร้างให้กับหนังของเขา

หลายเรื่อง แต่ก็ต้องลงเอยด้วยการหย่าร้างเช่นเดิม] ภรรยาคนปัจจุบันของเขาคือเฮเลน มอร์ริส (Helen Morris) ทั้งคู่แต่งงานกันในปีค.ศ. 1999 และมีลูกสาวด้วยกันหนึ่งคนชื่อว่า ฟรานเชสก้า (Francesca) วัย 10 ขวบ และนี่อาจเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ก่อนหน้านี้ สกอร์เซซี่เริ่มพิสูจน์ว่าเขาก็ทำอะไรตลก ๆ น่ารักเป็นเหมือนกัน เมื่อเขารับงานพากย์เสียงเป็น ไซค์ส (Sykes) ปลาปักเป้าจอมหงุดหงิด ในภาพยนตร์อนิเมชั่นเรื่อง “ Shark Tale ” (2004)

<u>ดนตรี : จากความคุ้นเคยสู่ความผูกพัน</u>

“ ตอนที่ผมเติบโตขึ้นมา ในละแวกบ้านผมมีเสียงดนตรีอยู่ทุกหนทุกแห่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฤดูร้อนคุณจะได้ยินเสียงจากเครื่องเล่นแผ่นเสียงและตู้เพลง เสียงดนตรีเหล่านั้นมักจะล่องลอยอยู่ภายนอกบนท้องถนน หนึ่งในจำนวนนั้นอาจจะเป็นเพลงสวิง (Swing) อีกที่หนึ่งอาจจะเป็นเพลงบัลลาด (Ballard) ในตอนนั้นมันมีอยู่ในทุกที่บนชั้นสองก็มีโอเปร่า (Opera) มันคล้ายกับจะเป็นคอนเสิร์ตขนาดย่อม (Mini Concert) ที่มีอย่างต่อเนื่อง เสียงดนตรีมักมีอยู่เสมอในบ้านของผม แม่ของผมมักจะเปิดวิทยุเอาไว้ ทั้งเพลงของ บิง ครอสบี้ (Bing Crosby) และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงของแฟรงค์ ซินาตร้า (Frank Sinatra) แต่ที่แปลกก็คือในเช้าวันเสาร์ แม่ยังเคยชอบฟังเพลงคันทรี่และเพลงคาวบอยด้วย อย่างเช่นเพลงของ แฮงค์ วิลเลี่ยมส์ (Hank Williams) ในตอนนั้น ”

สกอร์เซซี่ซึ่งเคยเป็นดีเจสมัยเรียนชั้นมัธยม เล่าถึงจุดเริ่มต้นที่ทำให้เขาหลงใหลในเสียงดนตรีที่คงบอกได้ชัดเจนว่า นอกเหนือจากภาพของนิวยอร์กอันเด่นชัดจากความทรงจำที่ปรากฏในภาพยนตร์ทุก ๆ เรื่องของเขาแล้ว ดนตรีคืออีกสิ่งหนึ่งที่เขาได้สัมผัส และซึมซับมาอย่างต่อเนื่องโดยไม่รู้ตัว ซึ่งคนที่ช่วยยืนยันความคลั่งไคล้ดนตรีของสกอร์เซซี่ได้ดี ก็คือ ร็อบบี้ โรเบิร์ตสัน (Robbie Robertson) นักแต่งเพลงและนักดนตรีสมาชิกของวง “ The Band ” ที่เคยเป็นอดีตเพื่อนร่วมห้องพักของสกอร์เซซี่ และต่อมาก็ยังดูแลเรื่องงานเพลงหรือไม่ก็แต่งเพลงให้กับภาพยนตร์ของเพื่อน ทั้งใน “ Raging Bull ”. “ The Color of Money ” และ “ Casino ” โรเบิร์ตสันเล่าว่า “ ผมอยู่กับพวกนักดนตรีและเสียงดนตรีดังหนวกหูมาตลอดทั้งชีวิต แต่มาร์ตี้คือคนเพียงคนเดียวที่ผมเคยต้องบอกเขาว่า ‘ นี่นายช่วยหรี่เสียงเพลงลงสักนิดได้มั๊ย ’ ผมหนีไปเข้าห้องน้ำยังไม่ได้เลย เขามีลำโพงอยู่ในห้องน้ำด้วย ”

เมื่อสกอร์เซซี่กลายมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เขาก็ทำหนังให้เหมือนกับคอนเสิร์ตขนาดย่อมในแบบของเขาเช่นกัน เพราะแทบทุกเรื่องมักจะเต็มไปด้วยเพลงอันโดดเด่นมากมาย หนึ่งในตัวอย่างที่

ชัดเจน ก็คือในภาพยนตร์เรื่อง “ Mean Streets ” โดยเฉพาะฉากเด็ดฉากหนึ่งที่หลายคนยกย่องให้เป็นอีกหนึ่งฉากคลาสสิกของโรเบิร์ต เดอ นีโร เมื่อเขาในบทของ จอห์นนี่ บอย เดินเข้ามาในผับด้วยมาดกวนเหลือหลาย มิหนำซ้ำยังโอบสาวไว้เต็มสองแขน พร้อมเพลงเด็ดอย่าง “ Jumpin’ Jack Flash ” ของ “ The Rolling Stones ” รวมถึงในภาพยนตร์ยังประกอบไปด้วยเพลงเพราะ ๆ อีกมากมาย ไม่ว่าจะเป็น “ Pledging My Love ” ของจอห์นนี่ เอซ (Johnny Ace), “ Please Mr. Postman ” ของเดอะ มาเวลเลตส์ (The Marvelettes), “ Mala Femmina ” ของจิมมี่ โรเซลลี่ (Jimmy Roselli) และ “ I Looked Away ” ของอีริก แคลปตัน (Eric Clapton) เป็นต้น

ดอน ซิมป์สัน (Don Simpson) อดีตผู้อำนวยการสร้างคู่หูผู้ล่วงลับของผู้อำนวยการสร้างชื่อดังอย่างเจอร์รี่ บรั๊คไฮเมอร์ (Jerry Bruckheimer) เคยกล่าวชมความรู้ทางด้านดนตรีของสกอร์เซซี่ ในช่วงยุคทศวรรษที่ 1970 เอาไว้ว่า “ เขามีหัวแนวร็อคแอนด์โรลล์ เขารู้จักทุก ๆ เนื้อเพลงและชื่อเพลง เขาเข้าใจถึงทิศทางที่สำคัญอย่างแท้จริงแห่งยุคสมัยของแต่ละช่วงเวลา ” สกอร์เซซี่เองก็เคยกล่าวถึงความสำคัญของดนตรีที่มีต่อภาพยนตร์ของเขาว่า “ ผมแค่รักดนตรีเสมอมา ผมอ่านโน้ตไม่ออก ผมเล่นดนตรีก็ไม่เป็น แต่มันแค่เป็นสิ่งน่าอัศจรรย์สำหรับผม มันสามารถช่วยส่งหนังทั้งเรื่องได้ คุณรู้มั๊ยว่ามันคือผลทางจิตวิทยาในระดับที่มีความสำคัญ ในแง่ที่ช่วยเสริมภาพ เสริมพลังในประเด็นที่ต้องการสื่อไปยังผู้ชม นอกจากนั้นมันยังสามารถช่วยให้หนังตัดต่อได้ง่ายขึ้นด้วย ‘ ดนตรี ’ คือสิ่งที่สำคัญในหลายระดับ ”

“ ในภาพยนตร์อย่าง ‘ Goodfellas ’ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงที่บันทึกเสียงมาก่อนแล้ว มันจึงมักมีแนวทางเฉพาะตัวอยู่ก่อน บางเพลงในหนังอยู่ในหัวผมมาแล้วหลายปี ผมเคยใช้เพลงของ “ The Who ” และใช้ดนตรีจากหนังเพื่อเสริมการแสดง เพื่อสร้างความโกลาหลจากความหวาดระแวง เพลงที่จะใช้สำหรับฉากนั้นอยู่ในหัวผมมานาน และนั่นเป็นกรณีแรกที่เหมาะจะใช้มัน กับ ‘ Goodfellas ’ ผมเริ่มเขียนรายชื่อเพลงจากช่วงปี 1965 หรือ ยุคทศวรรษที่ 1970 เอาไว้หลายเพลงแล้วผมก็เลือกออกมา ผมจะหยิบเอาส่วนของดนตรีที่เหมาะกับช่วงเวลาที่แน่นอน ดังนั้นในหนังจึงมีดนตรีทั้งเพลงจากยุคทศวรรษที่ 1960 - 80 ดนตรีจะเคลื่อนข้ามผ่านแต่ละทศวรรษเหล่านั้น มันช่วยเรียงลำดับเวลาในหนัง คุณใช้ตั้งแต่เพลงของเบนนี่ กู๊ดแมน (Benny Goodman) จนถึงโอเปร่า (Opera) ตามด้วยเอซิด ร็อก* (Acid Rock) จนถึงเพลงร็อกยุคปัจจุบัน ”

---

* Acid Rock เป็นดนตรี Rock แขนงหนึ่ง ที่เน้นการใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าและเครื่องขยายเสียง ซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ที่ใช้ยาเสพติด โดยช่วงยุคทองของดนตรีประเภทนี้ คือ ในช่วงกลางของทศวรรษที่ 1960

อย่างไรก็ตาม สกอร์เซซี่ไม่เพียงแต่จะนำความรักในเสียงดนตรีมาใส่ไว้ในภาพยนตร์เท่านั้น เพราะหลายครั้งเขาก็ยังมีผลงานที่เกี่ยวกับดนตรีล้วนๆ เริ่มตั้งแต่ในช่วงต้นที่เขาเริ่มทำงานภาพยนตร์ งานแรก ๆ ที่เขาตัดต่อ คือ สารคดีบันทึกมหกรรมคอนเสิร์ตครั้งยิ่งใหญ่อย่าง “ Woodstock ” (1970 - ในทีมตัดต่อสารคดีเรื่องนี้ยังมีเธลม่า สกูนเมคเกอร์ มือตัดต่อคู่ใจของสกอร์เซซี่ด้วย) รวมถึงผลงานการกำกับของเขาเรื่อง “ The Last Waltz (1978) ซึ่งเป็นภาพยนตร์สารคดีบันทึกการแสดงคอนเสิร์ตครั้งสุดท้ายของวง “ The Band ” ด้วย นอกจากนั้นหากไม่นับทั้งการกำกับมิวสิกวีดีโอเพลง “ Bad ”(1987) ให้กับ ไมเคิล แจ๊คสัน (Michael Jackson) รวมถึงผลงานทางโทรทัศน์อย่างเรื่อง “ The Concert of New York City ” (2001) ในตอน “ The Neighborhood ” และ เรื่อง “ The Blues ” (2003) ในตอน “ Feel Like Going Home ” แล้ว ภาพยนตร์เกี่ยวกับดนตรีเรื่องล่าสุดของเขาอย่าง “ No Direction Home : Bob Dylan ” (2005) ซึ่งเป็นสารคดีเกี่ยวกับนักร้องและนักแต่งเพลงระดับตำนานบ็อบ ดีแลน ที่เน้นการเล่าถึงจุดเริ่มต้นในเส้นทางดนตรีและการก้าวสู่ความมีชื่อเสียงของเขา ก็ยังคงกวาดเสียงชื่นชมจากนักวิจารณ์และผู้ชม รวมถึงได้รับรางวัลอย่างมากมายอีกด้วย

ผลงานการกำกับภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่ (Filmography)

ปีที่ฉาย	ภาพยนตร์	ปีที่ฉาย	ภาพยนตร์
1959	Vesuvius VI (Short)	1988	The Last Temptation of Christ
1963	What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? (Short)	1989	New York Stories (Segment " Life Lessons ")
1964	It's Not Just You, Murray ! (Short)	1990	Made in Milan (Short)
1967	The Big Shave (Short)	1990	Goodfellas
1967	Who's That Knocking at My Door	1991	Cape Fear
1970	Street Scenes (Documentary)	1993	The Age of Innocence
1972	Boxcar Bertha	1995	A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies (Documentary)
1973	Mean Streets	1995	Casino
1974	Italianamerican (Documentary)	1997	Kundun
1974	Alice Doesn't Live Here Anymore	1999	My Voyage to Italy (Documentary)
1976	Taxi Driver	1999	Bringing Out the Dead
1977	New York, New York	2001	The Concert for New York City (TV) (Segment " The Neighborhood ")
1978	The Last Waltz (Documentary)	2002	Gangs of New York
1978	American Boy : A Profile of Steven Prince (Documentary)	2003	" The Blues " (TV) (Segment " Feel like going home ")
1980	Raging Bull	2004	Lady by the Sea : The Statue of Liberty (Documentary)
1982	The King of Comedy	2004	The Aviator
1985	After Hours	2005	No Direction Home : Bob Dylan
1986	"Amazing Stories " : Mirror, Mirror (TV)	2006	The Departed
1986	The Color of Money	2007	The Key to Reserva (Short)
1987	Bad (Music Video)	2008	Shine a Light (Documentary)

รายละเอียดของผลงานภาพยนตร์ 14 เรื่อง ที่ใช้ในงานวิจัย*

1. Mean Streets (1973)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
		มาร์ดิก มาร์ติน (Mardik Martin)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	โจนาธาน แทปลิน (Jonathan Taplin)
ผู้กำกับภาพ	:	เค้นท์ เวกฟอร์ด (Kent Wakeford)
ผู้ลำดับภาพ	:	ซิดนี่ย์ เลวิน (Sidney Levin)
ออกแบบงานสร้าง	:	เดวิด ซี นิโคลส์ (David C.Nichols)
นักแสดง	:	

ฮาร์วี่ ไคเทล (Harvey Keitel)	รับบทเป็น..... ชาร์ลี (Charlie)
โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)	รับบทเป็น..... จอห์นนี่ บอย (Johnny Boy)
เอมี่ โรบินสัน (Amy Robinson)	รับบทเป็น..... เทเรซ่า (Teresa)
เดวิด โพรวัล (David Proval)	รับบทเป็น..... โทนี่ (Tony)
ริชาร์ด โรมานัส (Richard Romanus)	รับบทเป็น..... ไมเคิล (Michael)
เซซาเร่ เดโนวา (Cesare Danova)	รับบทเป็น..... จิโอวานนิ (Giovanni)

ประเภท	:	ชีวิต / อาชญากรรม (Crime / Drama)
วันที่ออกฉาย	:	14 ตุลาคม 1973
เวลาฉาย	:	112 นาที

* แหล่งที่มา : http://www.imdb.com

2. Taxi Driver (1976)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	พอล ชเรเดอร์ (Paul Schrader)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	จูเลีย ฟิลลิปส์ (Julia Phillips)
		ไมเคิล ฟิลลิปส์ (Michael Phillips)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล แชปแมน (Michael Chapman)
ผู้ลำดับภาพ	:	ทอม รูล์ฟ (Tom Rolf)
		เมลวิน ชาปิโร (Melvin Shapiro)
		มาร์เซีย ลูคัส (Marcia Lucas)
ออกแบบงานสร้าง	:	ชาร์ลส์ โรเซน (Charles Rosen)
ดนตรีประกอบ	:	เบอร์นาร์ด เฮอร์มานน์ (Bernard Herrmann)
นักแสดง	:	

โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)	รับบทเป็น..... ทราวิส บิคเคิล (Travis Bickle)
โจดี้ ฟอสเตอร์ (Jodie Foster)	รับบทเป็น..... ไอริส (Iris)
ซีบิล เชปเพิร์ด (Cybill Shepherd)	รับบทเป็น..... เบ็ทซี่ (Betsy)
ฮาร์วี่ ไคเทล (Harvey Keitel)	รับบทเป็น..... สปอร์ต (Sport)
เลียวนาร์ด แฮร์ริส (Leonard Harris)	รับบทเป็น..... ชาร์ลส์ พาแลนไทน์ (Charles Palantine)

ประเภท	:	ชีวิต / ระทึกขวัญ (Drama / Thriller)
วันที่ออกฉาย	:	8 กุมภาพันธ์ 1976
เวลาฉาย	:	113 นาที

3. New York, New York (1977)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	เอิร์ล แมค รันช์ (Earl Mac Raunch)
		มาร์ดิก มาร์ติน (Mardik Martin)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	เออร์วิน วิงเคลอร์ (Irwin Winkler)
		โรเบิร์ต ชาร์ตอฟ (Robert Chartoff)
ผู้กำกับภาพ	:	ลาสซโล โคแวคส์ (Laszlo Kovacs)
ผู้ลำดับภาพ	:	ทอม รูล์ฟ (Tom Rolf)
		เบิร์ต โลวิทท์ (Bert Lovitt)
		เดวิด รามิเรซ (David Ramirez)
ออกแบบงานสร้าง	:	บอริส เลเวน (Boris Leven)
ดนตรีประกอบ	:	ราล์ฟ เบิร์นส์ (Ralph Burns)
		จอห์น แคนเดอร์ (John Kander)
		เฟร็ด เอบบ์ (Fred Ebb)
นักแสดง	:	

โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)	รับบทเป็น..... จิมมี่ ดอยล์ (Jimmy Doyle)
ไลซ่า มินเนลลี่ (Liza Minnelli)	รับบทเป็น..... แฟรนซีน อีแวนส์ (Francine Evans)
แบรร์รี่ ไพรมัส (Barry Primus)	รับบทเป็น..... พอล วิลสัน (Paul Wilson)
จอร์จี อัลด์ (Georgie Auld)	รับบทเป็น..... แฟรงกี้ ฮาร์ท (Frankie Harte)

ประเภท	:	ชีวิต / เพลง (Drama / Musical)
วันที่ออกฉาย	:	21 มิถุนายน 1977
เวลาฉาย	:	163 นาที

4. Raging Bull (1980)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	พอล ชเรเดอร์ (Paul Schrader)
		มาร์ดิก มาร์ติน (Mardik Martin)
		ดัดแปลงจากหนังสือเรื่อง “ Raging Bull : My Story ”
		เขียนโดย เจค ลามอตต้า (Jake LaMotta) โจเซฟ คาร์เตอร์
		(Joseph Carter) และ ปีเตอร์ ซาเวจ (Peter Savage)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	เออร์วิน วิงเคลอร์ (Irwin Winkler)
		โรเบิร์ต ชาร์ตอฟ (Robert Chartoff)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล แชปแมน (Michael Chapman)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมคเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	บิลล์ เคนนีย์ (Bill Kenney)
ดนตรีประกอบ	:	ร็อบบี้ โรเบิร์ตสัน (Robbie Robertson)
นักแสดง	:	

โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)	รับบทเป็น..... เจค ลามอตต้า (Jake La Motta)
โจ เปสซี่ (Joe Pesci)	รับบทเป็น..... โจอี้ ลามอตต้า (Joey La Motta)
เคธี่ มอริอาร์ตี้ (Cathy Moriarty)	รับบทเป็น..... วิคกี้ ไทเลอร์ (Vicky Thailer)

ประเภท	:	ชีวิต / กีฬา / ชีวประวัติ (Drama / Sport / Biography)
วันที่ออกฉาย	:	19 ธันวาคม 1980
เวลาฉาย	:	129 นาที

5. After Hours (1985)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	โจเซฟ มิเนี่ยน (Joseph Minion)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	โรเบิร์ต เอฟ โคลส์เบอร์รี่ (Robert F. Colesberry)
		กริฟฟิน ดันน์ (Griffin Dunne)
		เอมี่ โรบินสัน (Amy Robinson)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล บอลล์เฮาส์ (Michael Ballhaus)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมคเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	เจฟฟรี่ ทาวน์เซ่น (Jeffrey Townsend)
ดนตรีประกอบ	:	โฮเวิร์ด ชอร์ (Howard Shore)
นักแสดง	:	

กริฟฟิน ดันน์ (Griffin Dunne)	รับบทเป็น.....พอล แฮคเกตต์ (Paul Hackett)
โรซานนา อาร์เควทท์ (Rosanna Arquette)	รับบทเป็น.... มาร์ซี่ แฟรงคลิน (Marcy Franklin)
เวอร์นา บลูม (Verna Bloom)	รับบทเป็น..... จูน (June)
ลินดา ฟิโอเรนติโน (Linda Fiorentino)	รับบทเป็น..... กีกี้ (Kiki)
แคทเธอริน โอฮารา (Catherine O'Hara)	รับบทเป็น..... เกล (Gail)
เทอรี่ การ์ (Teri Garr)	รับบทเป็น..... จูลี่ (Julie)

ประเภท	:	ตลก / ระทึกขวัญ (Comedy / Thriller)
วันที่ออกฉาย	:	13 กันยายน 1985
เวลาฉาย	:	97 นาที

6. The Color of Money (1986)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	ริชาร์ด ไพรซ์ (Richard Price)
		ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง “ The Color of Money ”
		ของ วอลเตอร์ เทวิส (Walter Tevis)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	เออวิงค์ เอ็กเซลแรด (Irving Axelrad)
		บาร์บาร่า เดอ ฟีน่า (Barbara De Fina)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล บอลล์เฮาส์ (Michael Ballhaus)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมคเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	บอริส เลเวน (Boris Leven)
ดนตรีประกอบ	:	ร็อบบี้ โรเบิร์ตสัน (Robbie Robertson)
นักแสดง	:	

พอล นิวแมน (Paul Newman)	รับบทเป็น..... เอ๊ดดี้ เฟลสัน (Eddie Felson)
ทอม ครูซ (Tom Cruise)	รับบทเป็น.... วินเซนท์ ลอว์เรีย (Vincent Lauria)
แมรี่ อลิซาเบธ มาสตรานโตนิโอ (Mary Elizabeth Mastrantonio)	รับบทเป็น..... คาร์เมน (Carmen)
เฮเลน เชเวอร์ (Helen Shaver)	รับบทเป็น..... จาเนลล์ (Janelle)

ประเภท	:	ชีวิต / กีฬา (Drama / Sport)
วันที่ออกฉาย	:	17 ตุลาคม 1986
เวลาฉาย	:	119 นาที

7. The Last Temptation of Christ (1988)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	พอล ชเรเดอร์ (Paul Schrader)
		ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง “ The Last Temptation of Christ ”
		ของ นิคอส คาซานต์ซาคิส (Nikos Kazantzakis)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	บาร์บาร่า เดอ ฟิน่า (Barbara De Fina)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล บอลล์เฮาส์ (Michael Ballhaus)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมคเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	จอห์น เบียร์ด (John Beard)
ดนตรีประกอบ	:	ปีเตอร์ แกเบรียล (Peter Gabriel)
นักแสดง	:	

วิลเลม เดโฟ (Willem Dafoe)	รับบทเป็น..... จีซัส (Jesus)
ฮาร์วี่ ไคเธล (Harvey Keitel)	รับบทเป็น..... ยูดาส (Judas)
บาร์บาร่า เฮอร์ชี่ย์ (Barbara Hershey)	รับบทเป็น..... แมรี แมกดาลีน (Mary Magdalene)
เวอร์น่า บลูม (Verna Bloom)	รับบทเป็น..... แมรี่ แม่ของจีซัส (Mary, Mother of Jesus)
เออร์วิน เคิร์ชเนอร์ (Irvin Kershner)	รับบทเป็น..... เซบีดี (Zebedee)

ประเภท	:	ชีวิต (Drama)
วันที่ออกฉาย	:	12 สิงหาคม 1988
เวลาฉาย	:	164 นาที

8. Goodfellas (1990)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	นิโคลัส พิเลกจี (Nicholas Pileggi)
		มาร์ติน สกอร์เซซี่
		ดัดแปลงจากหนังสือเรื่อง “ Wiseguy ”
		เขียนโดย นิโคลัส พิเลกจี (Nicholas Pileggi)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	เออร์วิน วิงก์เลอร์ (Irwin Winkler)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล บอลเฮาส์ (Michael Ballhaus)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมกเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
		เจมส์ ไคว (James Kwei)
ออกแบบงานสร้าง	:	คริสตี้ ซี (Kristi Zea)
		บรู๊ซ เอส พุสติน (Bruce S.Pustin)
นักแสดง	:	

เรย์ ลิอ็อตต้า (Ray Liotta)	รับบทเป็น..... เฮนรี่ ฮิลล์ (Henry Hill)
โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)	รับบทเป็น..... จิมมี่ คอนเวย์ (Jimmy Conway)
โจ เปสซี่ (Joe Pesci)	รับบทเป็น..... ทอมมี่ เดอ วิโต้ (Tommy DeVito)
ลอร์เรน แบรคโก้ (Lorraine Bracco)	รับบทเป็น..... คาเรน ฮิลล์ (Karen Hill)
พอล ซอร์วิโน่ (Paul Sorvino)	รับบทเป็น..... พอล ซิเซโร (Paul Cicero)

ประเภท	:	ชีวิต / อาชญากรรม / อัตชีวประวัติ (Drama / Crime / Biography)
วันที่ออกฉาย	:	19 กันยายน 1990
เวลาฉาย	:	146 นาที

9. Cape Fear (1991)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	เวสลี่ย์ สตริค (Wesley Strick)
		ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง “ The Executioners ”
		ของ จอห์น ดี แมคโดนัลด์ (John D. MacDonald)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	บาร์บาร่า เดอ ฟิน่า (Barbara De Fina)
		โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)
ผู้กำกับภาพ	:	เฟรดดี้ ฟรานซิส (Freddie Francis)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมกเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	เฮนรี่ บัมสเตด (Henry Bumstead)
ดนตรีประกอบ	:	เอลเมอร์ เบิร์นสตีน (Elmer Bernstein)
นักแสดง	:	

โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)	รับบทเป็น..... แม็กซ์ เคดี้ (Max Cady)
นิค โนลเต้ (Nick Nolte)	รับบทเป็น..... แซม โบวเดน (Sam Bowden)
เจสสิก้า แลง (Jessica Lange)	รับบทเป็น..... ลีห์ โบวเดน (Leigh Bowden)
จูเลียต ลูอิส (Juliette Lewis)	รับบทเป็น..... แดเนียล โบวเดน (Danielle Bowden)
โจ ดอน เบเกอร์ (Joe Don Baker)	รับบทเป็น..... เคลาด์ เคอร์แซ็ก (Claude Kersek)

ประเภท	:	อาชญากรรม / ระทึกขวัญ (Crime / Thriller)
วันที่ออกฉาย	:	13 พฤศจิกายน 1991
เวลาฉาย	:	128 นาที

10. The Age of Innocence (1993)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	เจย์ ค็อกซ์ (Jay Cocks)
		มาร์ติน สกอร์เซซี่
		ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง “ The Age of Innocence ”
		ของ อีดิธ วอร์ตัน (Edith Wharton)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	บาร์บาร่า เดอ ฟิน่า (Barbara De Fina)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล บอลเฮาส์ (Michael Ballhaus)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมกเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	ดังเต้ เฟอเรตติ (Dante Ferretti)
ดนตรีประกอบ	:	เอลเมอร์ เบิร์นสตีน (Elmer Bernstein)
นักแสดง	:	

แดเนียล เดย์ ลูอิส (Daniel Day-Lewis)	รับบทเป็น..... นิวแลนด์ อาร์เชอร์ (Newland Archer)
มิเชลล์ ไฟเฟอร์ (Michelle Pfeiffer)	รับบทเป็น..... เอลเลน โอเลนสก้า (Ellen Olenska)
วิโนน่า ไรเดอร์ (Winona Ryder)	รับบทเป็น..... เมย์ เวลแลนด์ (May Welland)
มิเรียม มากอลเยส (Miriam Margolyes)	รับบทเป็น..... มิสซิส มิงก็อตต์ (Mrs. Mingott)
นอร์แมน ลอยด์ (Norman Lloyd)	รับบทเป็น..... มิสเตอร์ เลทเทอร์แบลร์ (Mr. Letterblair)

ประเภท	:	ชีวิต / โรแมนติก (Drama / Romance)
วันที่ออกฉาย	:	1 ตุลาคม 1993
เวลาฉาย	:	139 นาที

11. Casino (1995)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	นิโคลัส พิเลกจี (Nicholas Pileggi)
		มาร์ติน สกอร์เซซี่
		ดัดแปลงจากหนังสือเรื่อง “ Casino ”
		เขียนโดย นิโคลัส พิเลกจี (Nicholas Pileggi)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	บาร์บาร่า เดอ ฟิน่า (Barbara De Fina)
ผู้กำกับภาพ	:	โรเบิร์ต ริชาร์ดสัน (Robert Richardson)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมกเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	ดังเต้ เฟอเรตติ (Dante Ferretti)
ดนตรีประกอบ	:	ร็อบบี้ โรเบิร์ตสัน (Robbie Robertson) [Music Consultant]
นักแสดง	:	

โรเบิร์ต เดอ นีโร (Robert De Niro)	รับบทเป็น..... แซม ร็อธสตีน (Sam Rothstein)
โจ เปสซี่ (Joe Pesci)	รับบทเป็น..... นิกกี้ แซนโทโร่ (Nicky Santoro)
ชารอน สโตน (Sharon Stone)	รับบทเป็น..... จินเจอร์ แมกเคนนา (Ginger McKenna)
เจมส์ วู้ด (James Woods)	รับบทเป็น..... เลสเตอร์ ไดมอนด์ (Lester Diamond)
แฟรงค์ วินเซนท์ (Frank Vincent)	รับบทเป็น..... แฟรงค์ มาริโน่ (Frank Marino)
อลัน คิง (Alan King)	รับบทเป็น..... แอนดี้ สโตน (Andy Stone)

ประเภท	:	ชีวิต / อาชญากรรม (Drama / Crime)
วันที่ออกฉาย	:	22 พฤศจิกายน 1995
เวลาฉาย	:	178 นาที

12. Gangs of New York (2002)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	เจย์ ค็อกซ์ (Jay Cocks)
		สตีเฟ่น เซลเลี่ยน (Steven Zaillian)
		เคนเน็ธ โลเนอร์แกน (Kenneth Lonergan)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	ฮาร์วี่ย์ ไวน์สไตน์ (Harvey Weinstein)
		อัลเบอร์โต กริมัลดิ (Alberto Grimaldi)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล บอลเฮาส์ (Michael Ballhaus)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมกเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	ดังเต้ เฟอเรตติ (Dante Ferretti)
ดนตรีประกอบ	:	โฮเวิร์ด ชอร์ (Howard Shore)
นักแสดง	:	

ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ	รับบทเป็น..... อัมสเตอร์ดัม วัลลอน
(Leonardo DiCaprio)	(Amsterdam Vallon)
แดเนียล เดย์ ลูอิส (Daniel Day-Lewis)	รับบทเป็น..... วิลเลี่ยม คัททิ้ง (William Cutting)
คาเมรอน ดิอาซ (Cameron Diaz)	รับบทเป็น..... เจนนี่ เอเวอร์ดีน
	(Jenny Everdeane)
เลียม นีสัน (Liam Neeson)	รับบทเป็น..... พรีสท์ วัลลอน (Priest Vallon)
เฮนรี่ โธมัส (Henry Thomas)	รับบทเป็น..... จอห์นนี่ ซีร็อคโค
	(Johnny Sirocco)

ประเภท	:	ชีวิต / อาชญากรรม (Drama / Crime)
วันที่ออกฉาย	:	20 ธันวาคม 2002
เวลาฉาย	:	167 นาที

13. The Aviator (2004)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	จอห์น โลแกน (John Logan)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	ไมเคิล มาน์น (Michael Mann)
		เกรแฮม คิง (Graham King)
		แซนดี้ ไคลแมน (Sandy Climan)
ผู้กำกับภาพ	:	โรเบิร์ต ริชาร์ดสัน (Robert Richardson)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมกเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	ดังเต้ เฟอเรตติ (Dante Ferretti)
ดนตรีประกอบ	:	โฮเวิร์ด ชอร์ (Howard Shore)
นักแสดง	:	

ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ (Leonardo DiCaprio)	รับบทเป็น..... โฮเวิร์ด ฮิวจ์ส (Howard Hughes)
เคท แบลนเชท (Cate Blanchett)	รับบทเป็น..... แคทเธอริน เฮบเบิร์น (Katharine Hepburn)
เคท เบคคินเซล (Kate Beckinsale)	รับบทเป็น..... เอวา การ์ดเนอร์ (Ava Gardner)
จอห์น ซี รีลลีย์ (John C. Reilly)	รับบทเป็น..... โนอาห์ เดียทริก (Noah Dietrich)
อเล็ค บอลด์วิน (Alec Baldwin)	รับบทเป็น..... ฮวน ทริปป์ (Juan Trippe)
อลัน อัลดา (Alan Alda)	รับบทเป็น..... โอเวน บรูวสเตอร์ (Owen Brewster)

ประเภท	:	ชีวิต / ชีวประวัติ (Drama / Biography)
วันที่ออกฉาย	:	14 ธันวาคม 2004
เวลาฉาย	:	170 นาที

14. The Departed (2006)

ผู้กำกับ	:	มาร์ติน สกอร์เซซี่
ผู้เขียนบท	:	วิลเลี่ยม โมนาฮาน (William Monahan)
		ดัดแปลงจากบทภาพยนตร์เรื่อง “ Infernal Affairs ”
		เขียนโดย อลัน มัค (Alan Mak) เฟลิก ชอง (Felix Chong)
ผู้อำนวยการสร้าง	:	แบรด เกรย์ (Brad Grey)
		เกรแฮม คิง (Graham King)
		แบรด พิตต์ (Brad Pitt)
ผู้กำกับภาพ	:	ไมเคิล บอลเฮาส์ (Michael Ballhaus)
ผู้ลำดับภาพ	:	เธลม่า สกูนเมกเกอร์ (Thelma Schoonmaker)
ออกแบบงานสร้าง	:	คริสตี้ ซี (Kristi Zea)
ดนตรีประกอบ	:	โฮเวิร์ด ชอร์ (Howard Shore)
นักแสดง	:	

ลีโอนาร์โด ดิคาปริโอ (Leonardo DiCaprio)	รับบทเป็น..... บิลลี่ คอสติแกน (Billy Costigan)
แมทท์ เดมอน (Matt Damon)	รับบทเป็น..... โคลิน ซัลลิแวน (Colin Sullivan)
แจ็ค นิโคลสัน (Jack Nicholson)	รับบทเป็น..... แฟรงค์ คอสเทลโล (Frank Costello)
มาร์ค วอลเบิร์ก (Mark Wahlberg)	รับบทเป็น..... ดิ๊กแนม (Dignam)
มาร์ติน ชีน (Martin Sheen)	รับบทเป็น..... ควีแนน (Queenan)
เวร่า ฟามิก้า (Vera Farmiga)	รับบทเป็น..... มาโดลิน (Madolyn)

ประเภท	:	แอ็คชั่น / อาชญากรรม / ระทึกขวัญ / ชีวิต
		(Action / Crime / Thriller / Drama)
วันที่ออกฉาย	:	6 ตุลาคม 2006
เวลาฉาย	:	151 นาที

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายอัศวิน ซาบารา เกิดเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2528 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต จากคณะโบราณคดี ภาควิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อปีการศึกษา 2549 และเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2550