สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง

นายธนพล เชาวน์วานิชย์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2552
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

RELATIONSHIP CHARACTERISTIC BETWEEN ACTING AND SPACE IN THE FILMS OF TSAI MING-LIANG

Mr. Thanapol Chaowanich

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Performing Arts
Department of Speech Communication and Performing Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2009

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง
โดย	นายธนพล เชาวน์วานิชย์
สาขาวิชา	สื่อสารการแสดง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	อาจารย์ ดร. โสภาวรรณ บุญนิมิตร

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(อาจารย์ ดร. โสภาวรรณ บุญนิมิตร)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ธนพล เชาวน์วานิชย์ : สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง. (RELATIONSHIP CHARACTERISTIC BETWEEN ACTING AND SPACE IN THE FILMS OF TSAI MING-LIANG) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: อ.ดร. โสภาวรรณ บุญนิมิตร, 226 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง ด้วยการวิเคราะห์ภูมิหลัง ผลงาน แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน การศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดงและการกำกับการแสดงของไช้หมิงเลี่ยง โดยศึกษาผ่านผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวของไช้หมิงเลี่ยง 9 เรื่อง ประกอบกับการสัมภาษณ์เจาะลึกทรงคุณวุฒิด้านละครเวทีและภาพยนตร์ จำนวน 11 ท่าน ซึ่งผลการวิจัยพบว่า

1. ภูมิหลัง อัตลักษณ์ ประสบการณ์ต่างๆ และแรงบันดาลใจ ต่างมีส่วนในการหล่อหลอมความคิดทางสุนทรียะของไช้หมิงเลี่ยงในการก่อร่างสร้างงานจนกลายเป็นเอกลักษณ์ติดตัว ซึ่งเอกลักษณ์หนึ่งที่โดดเด่นมากในภาพยนตร์ของเขาคือการถ่ายทอดจักรวาลอันเต็มไปด้วยความเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยกของตัวละคร ที่ต่างรู้สึกไม่เข้าที่เข้าทางกับสภาพแวดล้อมที่พวกเขาอาศัยอยู่

2. ไช้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดสุนทรียะของความเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยก ด้วยการใช้เทคนิคลองเทค อันเป็นเทคนิคแบบเดียวกับการแสดงละครอย่างต่อเนื่องบนเวที เพื่อให้คนดูเฝ้ามองความเป็นไปของเหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร กลวิธีหนึ่งที่ไช้หมิงเลี่ยงใช้คือการพยายามไม่ให้คนดูมีอารมณ์ร่วมไปกับภาพยนตร์ เขาจึงนำเสนอฉากชีวิตที่มีความแปลกแปร่ง ลักลั่น ที่ทำให้คนดูรู้สึกถอยห่างจากภาพยนตร์และมีสติที่จะหยุดคิดในสาระที่ไช้หมิงเลี่ยงต้องการจะนำเสนอนั่นเอง

3. ไช้หมิงเลี่ยงคัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาทตามแนวเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์ของเขา และจะมีกลุ่มนักแสดงที่ร่วมงานกับเขาทุกๆ เรื่อง เนื่องจากบทภาพยนตร์ของเขาแทบจะไม่มีบทพูด เขาจึงต้องพูดคุยสื่อสารกับนักแสดงมากเป็นพิเศษ นักแสดงเองก็ต้องมีความคิดว่าจะคิดวิธีการสื่อสารของตัวละครไปสู่คนดูได้อย่างไร วิธีการนี้จะนำเอาประสบการณ์จากชีวิตของพวกเขามาใส่ไว้ในการแสดงด้วย ดังนั้นกลุ่มนักแสดงจึงต้องรู้แนวคิดการทำงานของเขาเป็นอย่างดี เพื่อให้การทำงานราบรื่น

4. ไช้หมิงเลี่ยงมีรูปแบบการจัดวางตัวละครเพื่อสื่อความหมายต่างๆ ทั้งการจัดวางตัวละครในสภาพแวดล้อมความเป็นเมือง การจัดวางตัวละครในพื้นที่คับแคบ การควบคุมทิศทางการเคลื่อนไหวของนักแสดงในลักษณะคล้ายละครเวที รวมไปถึงการจัดวางตัวละครและการใช้พื้นที่เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ต่างๆ ระหว่างตัวละครแทนการใช้คำพูด องค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ เมื่อนำมาวิเคราะห์ ก็จะเห็นว่ารูปแบบวิธีการการจัดวางนักแสดงในพื้นที่ภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงนั้น ปรากฏให้เห็นซ้ำๆ ในผลงานของเขาทุกเรื่องจนสังเกตได้ และเกิดเป็นเอกลักษณ์ที่ผสมผสานความเป็นละครเวทีและภาพยนตร์ที่แทบจะเป็นเนื้อเดียวกันในงานของเขา

ภาควิชา วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง ลายมือชื่อนิสิต ธนพล เชาวน์วานิชย์

สาขาวิชา สื่อสารการแสดง ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ปีการศึกษา 2552 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

5184772128 : MAJOR PERFORMING ARTS

KEYWORDS : RELATIONSHIP / CHARACTERISTIC / ACTING / SPACE / FILMS/ TSAI MING-LIANG

THANAPOL CHAOWANICH : RELATIONSHIP CHARACTERISTIC BETWEEN ACTING AND SPACE IN THE FILMS OF TSAI MING-LIANG. THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. THIRANAN ANAWAJSIRIWONGS, THESIS CO-ADVISOR : SOPAWAN BOONNIMITRA, Ph.D., 226 pp.

The purpose of this research is to investigate the relationship characteristic between the acting and space in the films by Tsai Ming-Liang which included the analysis of background, the works, the inspiration of such films and to survey ideas of casting and directing. The research includes the review of his 9 films with the in-depth interviews to 11 people who are the expertise and specialists in the stage drama and film. The finding indicates that;

1. The background, self identity, various experiences and inspiration are significant to the ideas of Tsai Ming Liang to form his identical works that portrays the universe of loneliness, solitarily and the dissimilarity of characters which proved to be strange with the surrounding that they inhabit.

2. Tsai Ming-Liang conveyed the loneliness, solitarily and the dissimilarity by using long-take camera technique, which is the same technique that is applied to stage dramas, providing the audiences watch the ongoing event and the characters. He also keep the audiences apart from his film, therefore, the scenes may look strange with a space to the audiences that leads to the main idea that Tsai wishes.

3. The casting is filled with the old group of actors and suit to the film's characters. Tsai has to communicate with his actors more often because his films are all short of conversation. And the actors decided to speak to their audiences efficiently to avoid the miscommunication.

4. The staging is used to convey different meanings and messages which included the set of surrounding, the narrow space, the reflection of the family bonds and the formation of interaction. These different kinds of staging are found in his films from times to times and form the unity of stage drama and film, consequently form as his identity in his films.

Department:	Speech Communication and Performing Arts	Student's Signature.....
Field of Study:	Performing Arts	Advisor's Signature.....
Academic Year:	2009	Co-Advisor's Signature.....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มแรกในชีวิตของผู้วิจัยเล่มนี้ จะสำเร็จลุล่วงไปไม่ได้เลย หากขาดผู้คนที่ร่วมปั้น ผลักดัน ขัดเกลา เสริมส่ง ให้กำลังใจข้าพเจ้าจนผ่านพ้นบททดสอบสำคัญของชีวิตนิสิตปริญญาโทได้อย่างสมบูรณ์

ขอบพระคุณคุณพ่อ คุณแม่ ที่ให้การสนับสนุนอย่างดีมาโดยตลอด และปล่อยให้ลูกได้เลือกเดินบนเส้นทางของตัวเอง

ขอบคุณความประจวบเหมาะที่ทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสสัมภาษณ์ไฉ้หมิงเลี่ยง แม้จะเป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆ แต่ก็เป็นช่วงเวลาที่มีค่าไม่น้อย

ขอบพระคุณ รศ.ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และ อ.ดร.โสภาวรรณ บุญนิมิตร ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ครูผู้จุดประกายความคิดและเป็นแบบอย่างให้กับผู้วิจัยมาโดยตลอด ที่สละเวลาในการให้คำปรึกษาแนะนำ ช่วยตบแต่งขัดเกลาให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้เป็นรูปเป็นร่างเสร็จสมบูรณ์

ขอบพระคุณ อ.กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน อาจารย์ที่ผู้วิจัยให้ความเคารพนับถือเสมอมา สำหรับการสละเวลาเป็นกรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ อ.อวยพร พานิช อ.ปรีดา อัครจันทโชติ อ. ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร อ.ไศลทิพย์ จารุภูมิ ธัญพร ศรีคช สำหรับการถามไถ่ความคืบหน้าของวิทยานิพนธ์และให้คำปรึกษาเรื่องหยุมหยิมยิบย่อย แต่สร้างพลังใจให้ผู้วิจัยได้มหาศาล

ขอบคุณเพื่อนๆ สื่อสารการแสดงรุ่นที่ 3 คุณคอลิด คุณแอ้นท์ คุณชู คุณกอล์ฟ คุณมีน ตะโก้ บุ๋ม นิ้ง สา ที่ใช้เวลาร่วมกันในช่วง 2 ปี ผ่านการเรียนอันหนักหน่วงมาด้วยกัน ได้แบ่งกันประสบการณ์ ความสนุกสนาน เสียงหัวเราะ ความทุกข์ยาก และอีกมากมาย... การที่พวกเราได้มาเจอและรู้จักกัน คืออีกหนึ่งสิ่งที่วิเศษที่สุดสำหรับชีวิตการเรียนปริญญาโทจริงๆ

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณที่สุดสำหรับคุณตรีเทพ ไทยคุรุพันธ์ สำหรับความช่วยเหลือทุกสิ่งอย่างและเป็นกำลังใจให้ข้าพเจ้าผ่านบททดสอบย่อยๆ บทหนึ่งของชีวิตในช่วงเวลา 6 เดือนได้อย่างมั่นคง ขอบคุณมากครับ

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		จ
กิตติกรรมประกาศ		ฉ
สารบัญ		ช
สารบัญภาพ		ญ
บทที่		
1	บทนำ	1
	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
	ปัญหานำวิจัย	6
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	6
	ขอบเขตของการวิจัย	6
	คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย	7
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	8
2	แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	9
	พัฒนาการของภาพยนตร์ไต้หวัน	9
	แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสาร แนวคิดรูปลักษณ์นิยมและทฤษฎีประพันธกร	13
	แนวคิดเกี่ยวกับร่างกาย พื้นที่ และการแสดงในภาพยนตร์	16
	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	34
3	วิธีดำเนินการวิจัย	37
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	37
	การเก็บรวบรวมข้อมูล	38
	การวิเคราะห์ข้อมูล	40
	การนำเสนอข้อมูล	41
4	ภูมิหลัง ผลงาน แรงบันดาลใจ และลักษณะสำคัญที่สะท้อนออกมาในผลงานของไช้หมิงเลี่ยง	42
	ภูมิหลัง: วัยเด็กกับภาพยนตร์	42

บทที่ หน้า

จุดเปลี่ยนของชีวิต..... 43
สู่เส้นทางผู้กำกับภาพยนตร์..... 43
แรงบันดาลใจ..... 45
ภาพยนตร์ศิลปะฝั่งยุโรป: ก่อร่างสร้างสุนทรียะ..... 46
ฟรองซัวร์ ทรุฟโฟร์: ตัวตนผู้กำกับ ตัวตนของตัวละคร..... 48
เบรโทลด์ เบรชท์: กลวิธีการสร้างระยะห่างให้กับคนดู..... 50
โลกของไฉ้หมิงเลี่ยง : เอกลักษณ์อันโดดเด่นสะท้อนผ่านผลงาน..... 53
น้ำ: สัญลักษณ์อันโดดเด่น..... 53
นักแสดงหน้าเดิม: ความผูกพันของผู้กำกับ นักแสดง และคนดู..... 55
“Long Take”: เทคนิคประจำตัวของไฉ้หมิงเลี่ยง..... 57
คนกับเมืองใหญ่อันโดดเดี่ยวและแปลกแยก (Urban Isolation)..... 62
เหนือจริงในความสมจริง ขบขันในความโดดเดี่ยว..... 69
สภาพแวดล้อมประหนึ่งตัวละคร..... 74
ความป่วยไข้ของสถาบันครอบครัว..... 77
ผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวของไฉ้หมิงเลี่ยง..... 80
5 แนวคิดเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดงและการกำกับนักแสดง
ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง..... 88
หลี่คังเชิง: นักแสดงคู่บุญ..... 88
นักแสดงหญิงแกร่ง..... 94
รูปแบบการแสดงที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง..... 95
การแสดงที่ไม่มีบทพูด..... 95
Long Take กับการแสดง..... 96
Here & Now : การแสดง ณ ปัจจุบันขณะ..... 97
จังหวะของนักแสดง..... 99
แนวคิดเกี่ยวกับการทำงานร่วมกับนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง..... 100
บทสรุป: แนวทางการคัดเลือกนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง..... 103
คุณลักษณะนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง..... 104

บทที่ หน้า

6 ผลการวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง..... 106
ความสำคัญของการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์..... 106
การจัดวางนักแสดงพื่อสื่อความหมายต่างๆ..... 108
เทคนิค Long Take กับการจัดวางนักแสดง..... 109
การจัดวางนักแสดงสะท้อนความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกระหว่างคนกับสภาพแวดล้อม..... 114
เทคนิคการจัดวางนักแสดงเพื่อผลในการสร้างภาวะถอยห่างระหว่างคนดูกับภาพยนตร์..... 122
การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความเปลี่ยวเหงาและแปลกแยกของตัวละคร..... 126
การจัดวางนักแสดงเพื่อแสดงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร..... 129
ภาพกว้างแต่คับแคบ : การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ห้องและอพาร์ตเม้นท์..... 136
การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว..... 140
บทสรุปการวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงกับพื้นที่ในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง..... 151
7 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 155
สรุปผลการวิจัย..... 155
อภิปรายผลการวิจัย..... 168
ข้อจำกัดในการวิจัย..... 171
ข้อเสนอแนะ..... 171

รายการอ้างอิง..... 173
ภาคผนวก..... 179
ภาคผนวก ก ผลงานการทำงานทั้งหมดของไอ้หมิงเลี่ยง..... 180
ภาคผนวก ข เรื่องย่อภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง..... 184
ภาคผนวก ค ข้อมูลทีมงานสร้างและนักแสดงในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง..... 194
ภาคผนวก ง รางวัลที่ได้รับและการเข้าชิงรางวัลภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง..... 215
ภาคผนวก จ แนวคำถามที่ใช้สัมภาษณ์เจาะลึก..... 224
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 226

สารบัญภาพ

รูปที่		หน้า
1.1	ไอ้หมิงเลี่ยง ผู้กำกับภาพยนตร์ไต้หวัน……	1
1.2	ไอ้หมิงเลี่ยงกับผู้ศึกษาในวันสัมภาษณ์……..	2
4.1	ภาพยนตร์ของอันโตนิโอนี่ ให้ความสำคัญกับสิ่งแวดล้อมรอบตัวในการสะท้อนอารมณ์ของตัวละคร ……..	47
4.2	ฟรองซัวร์ ทรุฟโฟร์ ผู้กำกับชาวฝรั่งเศส……..	48
4.3	อังตวน ดัวเนล ตัวละครที่สร้างแรงบันดาลใจให้ไอ้หมิงเลี่ยง……	48
4.4	เบรโทลด์ เบรชท์ นักการละครผู้พัฒนาแนวคิด Epic Theatre.....……..	50
4.5 – 4.7	ฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงเพื่อสร้างระยะห่างทางสุนทรียะระหว่างภาพยนตร์กับคนดู……..	52
4.8 – 4.11	น้ำในสถานะรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง……	55
4.12 - 4.13	การจัดตัวละครท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่ไร้ผู้คน สะท้อนความโดดเดี่ยว.....……..	63
4.14 – 4.17	การนำเสนอฉากต่างๆ ในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงที่สะท้อนอารมณ์พฤติกรรมรักร่วมเพศ	65
4.18 – 4.23	ภาพการปฏิบัติกิจวัตรประจำวันต่างๆ เพียงลำพังของตัวละคร ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง……..	68
4.24	ฉากหนึ่งใน What's Time is it There? เป็นฉากที่ผิดวิสัยปกติ แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่ามันจะไม่มีทางเกิดขึ้นจริง……..	70
4.25 – 4.27	พฤติกรรมแปลกๆของตัวละครไอ้หมิงเลี่ยงที่มักจะไม่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ทั่วไป……	71
4.28	สภาพของห้องอันเสื่อมโทรม สะท้อนภาวิวามโดดเดี่ยวใน Vive L'amour……	75
4.29	ฉากตัวละครแหย่ขาลงไปในรู อันสื่อถึงการรุกล้ำพื้นที่ส่วนตัวในภาพยนตร์เรื่อง The Hole	76
4.30	ความสัมพันธ์ของพ่อ-ลูกที่ไม่ค่อยสื่อสารกันใน The River……	78
5.1	หลี่คังเชิงและไอ้หมิงเลี่ยง นักแสดงและผู้กำกับที่ทำงานร่วมกันในภาพยนตร์ทุกเรื่อง……..	89
5.2	ลู่อี้จิ้ง, หยางกุ้ยเม่ย และ เฉินเชียงฉี นักแสดงหญิงของไอ้หมิงเลี่ยง……..	94
5.3	ฉากตัวละครร้องไห้อย่างยาวนาน ใน Vive L'amour……	98
6.1	ตัวละครนั่งดื่มเหล้าท่ามกลางสภาพแวดล้อมเมืองไทเปใน What Time is it There?……..	110
6.2 – 6.5	ฉากตัวละครร้องไห้อย่างต่อเนื่องยาวนานใน Vive L'amour……..	111
6.6 – 6.9	การจัดวางนักแสดงแบบปิดตัวในภาพยนตร์เรื่อง I Don't Want to Sleep Alone……	112
6.10 – 6.15	ฉากลองเทคตัวละครหญิงเดินนำซาลาเปาขึ้นไปให้ชายที่เธอรัก……	113

รูปที่ หน้า

6.16 – 6.19	การจัดวางตัวละครท่ามกลางสภาพแวดล้อมใน Rebels of the Neon God…….	115
6.20	การจัดวางตัวละครในพื้นที่ว่างในภาพยนตร์เรื่อง Vive L'amour……..	116
6.21 – 6.25	การจัดวางนักแสดงในพื้นที่บ้านเพื่อสะท้อนความอ้างว้างของตัวละครใน Vive L'amour…	117
6.26 – 6.34	ฉากการเดินของตัวละครในสวนสาธารณะที่ใช้วิธีการลองเทคนานถึง 6 นาที……...	119
6.35 – 6.38	สภาพตึกร้างใน I Don't Want to Sleep Alone สะท้อนความแปลกแยกไม่เข้าที่เข้าทาง ระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อม……...	120
6.39 – 6.42	การจัดวางนักแสดงในกรอบหน้าต่าง กระจก หรือช่องประตู สื่อถึงการถูกกักขังในพื้นที่อันไม่น่าอภิรมย์ ใน I Don't Want to Sleep Alone …….....	121
6.43 – 6.46	วิธีการเปลี่ยนขนาดภาพกะทันหันเพื่อสร้างความรู้สึกถอยห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดู...	123
6.48 – 6.53	ฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงในการสร้างภาวะถอยห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดู……..	125
6.54	การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสถานที่ใน What Time is it There?.....	127
6.55– 6.62	การจัดวางตัวละครท่ามกลางผู้คนสะท้อนความเปลี่ยวเหงาใ น What Time is it There?...	127
6.63 – 6.69	ฉากการประจันหน้ากันของตัวละครที่แสดงถึงความขบขันใน Vive L'amour……...	129
6.70 – 6.72	การจัดวางนักแสดงในโรงภาพยนตร์เพื่อสร้างความความขบขันใน Goodbye, Dragon Inn……	131
6.73 – 6.75	ฉากตัวละครหญิงฉีดเสปรย์ฆ่ายุงใส่รูโหว่บนเพดานใน The Hole……	132
6.76 – 6.81	ฉากตัวละครชายห้อยขาลงไปในรูโหว่ใน The Hole……...	133
6.82 – 6.89	ฉากสุดท้ายของภาพยนตร์เรื่อง The Hole ที่แสดงให้เห็นถึงความเหนือจริง และสะท้อนความหวังบางอย่างของตัวละคร……	135
6.90	การจัดวางนักแสดงเพื่อแสดงถึงความห่างเหินและไม่สื่อสารของตัวละครใน The Hole…..	136
6.91	การจัดวางนักแสดงตามกรอบประตู กรอบหน้าต่าง ใน Vive L'amour……	138
6.92 – 6.95	การจัดวางนักแสดงที่ให้ความรู้สึกคับแคบใน The Hole……	139
6.96 – 6.99	การจัดวางนักแสดงในกรอบต่างๆ นอกจากจะให้ความรู้สึกอัดอัดคับแคบแล้ว ยังส่งผลในแง่การให้ความสำคัญกับนักแสดงอีกด้วย……...	140
6.100- 6.101	การจัดวางตัวละครที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์อันห่างเหินและความอ้างว้างของครอบครัว...	142
6.102-6.104	เทคนิคการใช้ความชัดตื้นของภาพในการสะท้อนความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว….	142
6.105–6.111	การเคลื่อนที่ของนักแสดงในกรอบภาพที่ไม่มีนักแสดงอยู่ในกรอบภาพร่วมกันเลย……...	144
6.112- 6.114	การจัดวางตัวละครเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์ที่ค่อนข้างห่างเหินอยู่ในทีระหว่างพ่อลูก……	145
6.115- 6.120	ฉากแม่ปอกทุเรียนให้เสี่ยวคังทานใน The River แสดงปฏิสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก.....	146
6.121- 6.122	การจัดวางนักแสดงที่สะท้อนความห่างเหินของพ่อ – ลูกใน The River……	147

รูปที่ หน้า

6.123–6.128	การเคลื่อนที่นักแสดงที่สะท้อนความห่างเหินของแม่ – ลูกใน The River…….....	148
6.129	การจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อถึงความความสัมพันธ์อันห่างเหินระหว่างแม่กับลูกใน What Time is it There?.....	149
6.130-6.137	ฉากแม่กับลูกทะเลาะกันใน What Time is it There?.....	150

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ชื่อของไอ้หมิงเลี่ยง อาจจะไม่ค่อยคุ้นหูสำหรับนักดูภาพยนตร์ชาวไทยในวงกว้างเท่าไรนัก อาจจะเคยได้ยินกันมาบ้างในเหล่านักดูภาพยนตร์ศิลปะ (หรือที่เรียกกันติดปากว่า หนังอาร์ต) หรือบรรดานักศึกษาวิชาภาพยนตร์ตามสถาบันอุดมศึกษาต่างๆ แต่ถึงอย่างไร ไอ้หมิงเลี่ยงเป็นผู้กำกับชาวไต้หวัน ที่ได้รับการยอมรับบนเวทีเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ ในแง่การนำเสนอความโดดเด่นและแปลกใหม่ผ่านผลงานของเขาและพัฒนาจนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะตัว รวมไปถึงการนำเสนอแนวความคิดเรื่องภาวะความโดดเดี่ยวแปลกแยกของตัวละครในเมืองใหญ่ได้อย่างลึกซึ้ง โดยผลงานการกำกับที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาก็คือเรื่อง *Vive L'amour* (1994) ซึ่งคว้ารางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเทศกาลภาพยนตร์เมืองเวนิซมาครอง ความสำเร็จของไอ้หมิงเลี่ยงในครั้งนี้ส่งผลให้ภาพยนตร์ไต้หวันกลับมาเป็นที่กล่าวขวัญและน่าจับตามองบนเวทีภาพยนตร์โลกอีกครั้งหนึ่ง หลังจากนั้นไอ้หมิงเลี่ยงได้สร้างสรรค์และพัฒนาฝีมือการกำกับภาพยนตร์เรื่อยมาจนคว้ารางวัลต่างๆ ตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติอย่างต่อเนื่อง

รูปที่ 1.1 ไอ้หมิงเลี่ยง ผู้กำกับภาพยนตร์ไต้หวัน

ทั้งๆ ที่ไฉ้หมิงเลี่ยงเองนั้นมีผลงานการกำกับภาพยนตร์ไม่ถึงสิบเรื่อง แต่เขากลับได้รับการจัดอันดับจากหนังสือพิมพ์การ์เดี้ยนของประเทศอังกฤษให้เป็น 1 ใน 40 ผู้กำกับที่ยอดเยี่ยมที่สุด นอกจากนี้ เขาได้รับรางวัลโลตัสอวอร์ด ประจำปี 2552 ซึ่งเป็นรางวัลที่เทศกาลภาพยนตร์โลกแห่งกรุงเทพฯ มอบให้กับผู้กำกับผู้รังสรรค์ผลงานเอกอุให้กับโลกภาพยนตร์อย่างยาวนาน อีกทั้งนักวิชาการภาพยนตร์ต่างสนใจและศึกษาผลงานของเขาในแง่มุมต่างๆ อย่างแพร่หลายทั้งนี้เพราะภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีความโดดเด่นในแง่การนำเสนอสุนทรียศาสตร์หลายประการ ทั้งในเรื่องของการตั้งกล้องทิ้งไว้เป็นระยะเวลานานๆ ให้คนดูทำหน้าที่เป็นเพียงผู้สังเกตการณ์เฝ้ามองความเป็นไปของเหตุการณ์และตัวละคร โดยปราศจากการเล่าเรื่องด้วยบทสนทนา การให้อิสระกับผู้ชมในการตีความผลงานที่เขาต้องการจะสื่อ การจัดองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมายผ่านภาพ ความสามารถในการจัดวางนักแสดงในการสื่อความหมายในพื้นที่ภาพยนตร์อย่างมีศิลปะ การใช้ “น้ำ” เป็นสัญลักษณ์เด่นในการตีความต่างๆในหนังของเขาแทบทุกเรื่อง เป็นต้น ความโดดเด่นต่างๆเหล่านี้ปรากฏในภาพยนตร์ทุกเรื่องของไฉ้หมิงเลี่ยงจนกลายเป็นลายเซ็นสำคัญที่ยากจะหาใครลอกเลียนแบบ และกลายเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักเรียนภาพยนตร์รุ่นหลังในปัจจุบัน

รูปที่ 1.2 ไฉ้หมิงเลี่ยงกับผู้วิจัยในวันสัมภาษณ์ (7 พฤศจิกายน 2552)

ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจัดเป็นภาพยนตร์ศิลปะที่ไม่คำนึงถึงคนดูในวงกว้าง เพราะเรื่องราวในภาพยนตร์ไม่ได้เป็นไปตามสูตรการเล่าเรื่องแบบกระแสหลักหรือไม่ถูกกับรสนิยมของคนดูส่วนใหญ่ ทำให้ภาพยนตร์ของเขาไม่ค่อยได้รับความนิยมในประเทศไต้หวันเท่าที่ควร โดยดูได้จากรายได้บนตารางภาพยนตร์ทำเงินในประเทศที่ทำรายได้เพียงน้อยนิด อีกทั้งภาพยนตร์

ของเขาบางเรื่องไม่มีค่ายหนังซื้อไว้จัดจำหน่ายด้วยซ้ำ ซึ่งความคิดเห็นของนักวิจารณ์และคนดูทั่วไปที่มีต่อภาพยนตร์ของเขาคือ การที่ภาพยนตร์ของเขาไม่มีการดำเนินเรื่องราวที่ชัดเจน ขาดความหวือหวาเร้าใจ และต้องใช้สมาธิจากคนดูอย่างสูงในการดูภาพยนตร์ของเขา และหากใครที่ดูภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงด้วยร่างกายที่ไม่พร้อม มันก็จะกลายเป็นยานอนหลับชั้นดีเลยทีเดียว คำพูดต่างๆ เหล่านี้ไม่ได้ทำให้ไฉ้หมิงเลี่ยงต้องเปลี่ยนแปลงตัวเองไปกำกับภาพยนตร์เอาใจคนดูหมู่มากแต่อย่างใด เขายังคงทำในสิ่งที่เขารัก และถ่ายทอดแนวความคิดของตัวเองผ่านภาพยนตร์ในรูปแบบที่เป็นตัวตนของเขาเองอย่างเต็มเปี่ยม

นอกจากไฉ้หมิงเลี่ยงจะเป็นผู้กำกับที่โดดเด่นในแง่ของการถ่ายทอดสุนทรียทัศน์หลักผ่านภาพแล้ว เขายังเป็นผู้กำกับไต้หวันคลื่นลูกที่สองของยุค 90 (ตามรอยโหเซี่ยวเสียน และเอ็ดเวิร์ด หยาง ที่กรุยทางให้ภาพยนตร์ไต้หวันเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมาก่อน) ไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นผู้กำกับที่ทำภาพยนตร์ศิลปะและสะท้อนความเป็นไปของประเทศไต้หวันในยุค 90 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน เขาทำภาพยนตร์เพื่อต้องการตรวจสอบภาวะปัญหาต่างๆ ที่ประเทศไต้หวันกำลังเผชิญ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสังคมการเมือง การพัฒนาประเทศไปสู่ความก้าวหน้าอย่างไม่หยุดยั้ง และการดิ้นรนของพลเมืองไต้หวันให้รอดพ้นจากความยากจนและเอาตัวรอดในสังคมที่พัฒนาอย่างก้าวกระโดด

ความจริงแล้ว ไฉ้หมิงเลี่ยง ไม่ใช่คนไต้หวันโดยกำเนิด เขาเกิดที่ประเทศมาเลเซียในปี 1957 เขาเติบโตและใช้ชีวิตในมาเลเซีย 20 ปี ก่อนที่จะไปเรียนต่อที่ประเทศไต้หวันภาควิชาการละครและภาพยนตร์ในมหาวิทยาลัยวัฒนธรรมจีน และเริ่มต้นทำงานเป็นผู้กำกับละครเวที ,ละครโทรทัศน์และเขียนบทภาพยนตร์ เมื่อสั่งสมประสบการณ์การทำงานได้มากพอแล้ว เขาก็ได้รับโอกาสให้กำกับภาพยนตร์เป็นครั้งแรก ด้วยการกำกับภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God* (1992) ว่าด้วยเรื่องราวรักสามเส้าของวัยรุ่นในเมืองใหญ่ ซึ่งสะท้อนปัญหาความป่วยไข้และเปราะบางของสถาบันครอบครัวอีกด้วย

สิ่งที่เห็นได้เด่นชัดในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ การถ่ายทอดความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกและภาวะขาดการติดต่อของผู้คนในเมืองใหญ่ ภาพยนตร์ของเขาแทบจะไม่มีบทสนทนาเลย โดยปล่อยให้การแสดงและการจัดองค์ประกอบศิลป์ทำหน้าที่เล่าเรื่องและสื่อสารไปสู่ผู้ชม ด้วยการตั้งกล้องทิ้งไว้เป็นระยะเวลานาน หรือการเคลื่อนกล้องโดยไม่มีการตัดต่อ เพื่อให้คนดูได้ซึมซับสิ่งที่เห็นอย่างเต็มที่ ทำให้ไฉ้หมิงเลี่ยงเปรียบเสมือนจิตรกรผู้วาดภาพให้คนดูได้มองและตีความสารผ่านงานภาพนั้นๆเลยทีเดียว

ด้วยความเป็นภาพยนตร์ศิลปะนี้เองทำให้ผู้กำกับสามารถถ่ายทอดความคิดและสุนทรียทัศน์หลักที่ต้องการนำเสนอให้กับคนดูได้อย่างเต็มที่โดยไม่ต้องคำนึงถึงการตลาดหรือความพึงพอใจของกลุ่มเป้าหมายในวงกว้างแต่อย่างใด เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว ผลงานการกำกับของไฉ้หมิงเลี่ยงจึงเป็นอีกตัวอย่างที่ควรค่าแก่การศึกษาทั้งในเรื่องกลวิธีการเล่าเรื่องการจัดองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมายผ่านภาพ เป็นต้น

องค์ประกอบอีกประการหนึ่งที่น่าสนใจในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือการแสดงของนักแสดง ซึ่งจะว่าไปแล้วการแสดงในภาพยนตร์เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มักจะถูกมองข้ามไปในการศึกษาภาพยนตร์ เพราะนักวิชาการภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะมุ่งเน้นการศึกษาวิเคราะห์ในส่วนของสุนทรียทัศน์การเล่าเรื่อง การจัดองค์ประกอบศิลป์เพื่อการสื่อความหมาย และแนวคิดทฤษฎีประพันธกร การที่ศาสตร์การแสดงในภาพยนตร์ถูกมองข้ามในแวดวงการศึกษาภาพยนตร์ อาจจะต้องสืบลึกไปตั้งแต่การนำศาสตร์ภาพยนตร์มาจัดเป็นองค์ความรู้ เมื่อเกือบหนึ่งร้อยปีมาแล้ว นักทฤษฎีภาพยนตร์ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์การตัดต่อเพื่อการสื่อความหมาย การถ่ายทอดความหมายผ่านภาพ รวมไปถึงพัฒนาการเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ทฤษฎีต่างๆ เหล่านี้ถูกตอกย้ำคุณค่ามากขึ้นไปอีกในยุค 50 และ 60 เมื่อนักวิจารณ์ในนิตยสาร Cahiers du Cinema ซึ่งเป็นนิตยสารภาพยนตร์ที่โด่งดังของฝรั่งเศส ได้เขียนบทวิจารณ์และบทวิเคราะห์ภาพยนตร์โดยให้ความสำคัญกับผู้กำกับเป็นหลัก จนก่อเกิดเป็นแนวคิดทฤษฎีประพันธกรขึ้นมา เมื่อการวิเคราะห์ภาพยนตร์ให้ความสำคัญกับผู้สร้างสรรค์ผลงานเป็นหลัก ก็ยิ่งทำให้ศาสตร์การแสดงของนักแสดงในภาพยนตร์ถูกลดความสำคัญลงไป กลายเป็นเพียงแค่องค์ประกอบหนึ่งที่ถูกจัดวางในกรอบภาพเพื่อการสื่อความหมายและสะท้อนแนวคิดของผู้กำกับไปสู่คนดู ดังนั้นนักแสดงภาพยนตร์จึงไม่ต่างอะไรไปจากตุ๊กตาที่ผู้กำกับจะจัดวางหรือกำกับไปในทิศทางใดก็ได้

อย่างไรก็ตาม สถานภาพและบทบาทของนักแสดงในภาพยนตร์ถูกยกระดับและถูกให้ความสำคัญในแวดวงวิชาการภาพยนตร์มากขึ้น เมื่อ ลอร่า มัลวี่ย์ เขียนบทความชิ้นหนึ่งที่มีชื่อว่า “Visual Pleasure and Narrative Cinema” โดยลอร่าได้พูดถึงเรือนร่างของนักแสดงหญิงในภาพยนตร์กระแสหลักว่ามีไว้เพื่อตอบสนองความพึงพอใจในการจ้องมองของผู้ดู (voyeurism) โดยเฉพาะผู้ชาย ซึ่งทำให้เรือนร่างของสตรีในภาพยนตร์เปรียบเสมือนวัตถุที่ถูกจ้องมอง (object of the look) นั่นเอง แต่อย่างไรก็ตามมัลวี่ย์ ก็ไม่ได้ศึกษาวิเคราะห์หรือให้ความสำคัญกับการแสดงสีหน้า ท่าทาง น้ำเสียง หรือการแสดงความรู้สึกของนักแสดง หรือให้อำนาจกับนักแสดงในการเลือกที่จะสร้างสรรค์การแสดงในแบบของตัวเองเพื่อส่งสารไปยังผู้ชม แต่อย่างน้อยบทความทางวิชาการของมัลวี่ย์ชิ้นนี้ก็ทำให้นักวิชาการภาพยนตร์เริ่มหันมาสนใจเรื่ององค์ประกอบเกี่ยวกับ

ร่างกายและการแสดงของนักแสดงและนำมาศึกษาวิเคราะห์กันอย่างกว้างขวางมากขึ้น แต่ถึงอย่างไร ด้วยความที่ศาสตร์ของการแสดงชี้วัดประมวลผลให้ออกมาเป็นรูปธรรมได้ยาก ทำให้การศึกษาการแสดงในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ยังมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์ คาแร็คเตอร์ตัวละครที่นักแสดงสวมบทบาทมากกว่าการศึกษาวิเคราะห์กระบวนการหรือวิธีการเข้าถึงบทบาทของนักแสดงในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ (Lovell,1999: 7)

ลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ การแสดงของนักแสดงที่ไม่มีบทพูด แต่จะใช้ร่างกาย สีหน้า ท่าทาง ในการสื่อสารทั้งกับตัวละครที่ต้องปฏิสัมพันธ์ด้วยและคนดู ทำให้เรื่องร่างกายและการแสดงของนักแสดงในภาพยนตร์ของเขามีความโดดเด่นพอที่จะนำมาเป็นประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์ได้ อีกทั้งในแง่ของวิธีการทำงานร่วมกับนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงเอง ที่มักจะเลือกนักแสดงที่ไม่มีชื่อเสียงมาแสดงในภาพยนตร์ หรือการที่เขาใช้นักแสดงคนเดิมมาร่วมงานครั้งแล้วครั้งเล่า ทำให้แนวคิดเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดง, การกำกับการแสดง รวมไปถึงแนวคิดในการจัดวางและการเคลื่อนที่ของนักแสดงในกรอบภาพเพื่อสื่อความหมายต่างๆ ในภาพยนตร์ที่แทบจะไม่มีบทพูดของไฉ้หมิง- เลี่ยงเป็นสิ่งที่น่าสนใจอยู่ไม่น้อย และในเมืองไทยยังไม่มีการศึกษาเรื่องเกี่ยวกับการทำงานระหว่างผู้กำกับกับนักแสดงในภาพยนตร์ศิลปะมากเท่าที่ควร ด้วยเหตุนี้เอง ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญและนำประเด็นนี้มาทำการศึกษาวิจัยด้วย

งานวิจัยเรื่องสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น นอกจากจะมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์การแสดง การจัดวางตัวละครและการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมายทางภาพและสะท้อนแนวคิดของไฉ้หมิงเลี่ยงแล้ว ยังให้ผู้อ่านได้เห็นถึงแนวคิดและวิธีการทำงานในส่วนของการคัดเลือกนักแสดงและการกำกับการแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงอีกด้วย งานวิจัยเล่มนี้จึงหวังผลให้ผู้อ่านได้ทำความรู้จักและเข้าใจความเป็นภาพยนตร์ศิลปะ เพื่อเปิดโลกทัศน์การเสพสื่อภาพยนตร์ให้กว้างยิ่งขึ้น รวมไปถึงเป็นแนวทางสำหรับผู้กำกับภาพยนตร์ในการทำงานร่วมกับนักแสดงในภาพยนตร์ศิลปะรวมถึงเป็นแนวทางในการศึกษาการสะท้อนแนวคิดของผู้กำกับผ่านงานด้านภาพต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัญหานำวิจัย

1. ภูมิหลัง แรงบันดาลใจ บริบททางสังคมวัฒนธรรม และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ผลงานของไช้หมิงเลี่ยง ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานอย่างไร

2. ไช้หมิงเลี่ยงมีแนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงและกำกับการแสดงอย่างไร

3. ไช้หมิงเลี่ยงมีวิธีการถ่ายทอดแนวคิดของตนเองผ่านการแสดงของตัวละครและจัดวางนักแสดงในภาพยนตร์ของเขาอย่างไร

4. ร่างกายและการแสดงของนักแสดงเชื่อมโยงและสัมพันธ์กับพื้นที่ในภาพยนตร์อย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาภูมิหลัง แรงบันดาลใจ บริบททางสังคมวัฒนธรรม และพัฒนาการในการสร้างสรรค์ผลงานของไช้หมิงเลี่ยงที่มีส่วนเชื่อมโยงให้เกิดเอกลักษณ์ของงาน

2. ศึกษาแนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงและการกำกับการแสดงของไช้หมิงเลี่ยง

3. ศึกษาความสัมพันธ์ของร่างกาย พื้นที่ และการแสดงในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาจากภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงจำนวน 9 เรื่อง ตั้งแต่ปี 1992 ถึงปี 2009 ประกอบไปด้วย

1. *Rebels of The Neon God* (1992)

2. *Vive L'amour* (1994)

3. *The River* (1997)

4. *The Hole* (1998)

5. *What Time is it There?* (2001)

6. Goodbye, Dragon Inn (2003)

7. *The Wayward Cloud* (2005)

8. *I Don't Want to Sleep Alone* (2006)

9. *Face* (2009)

ภาพยนตร์เหล่านี้สามารถหาชมได้ในประเทศไทยในรูปแบบดีวีดี รวมทั้งศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับไฉ้หมิงเลี่ยง เช่น ชีวประวัติ บทความบทสัมภาษณ์ ฯลฯ

ศึกษาจากการสัมภาษณ์เจาะลึกบุคคลกลุ่มวิชาชีพที่สร้างสรรค์ด้านภาพยนตร์ศิลปะ ทั้งผู้กำกับ นักแสดง และผู้กำกับภาพ รวมทั้งกลุ่มนักวิจารณ์ภาพยนตร์ และนักวิชาการในสายสังคมวิทยา ที่ดูภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงอย่างน้อย 3 เรื่อง จำนวน 11 คน

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง คือ ภาพยนตร์ที่กำกับโดยไฉ้หมิงเลี่ยงและฉายในโรงภาพยนตร์เท่านั้น ทั้งนี้ไม่รวมงานภาพยนตร์สั้น หรือ ผลงานอื่นที่ไฉ้หมิงเลี่ยงมีส่วนร่วมแต่ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับ

ภาพยนตร์ศิลปะ คือ ภาพยนตร์ที่ผู้กำกับมุ่งหมายที่จะแสดงความสามารถทางศิลปะของภาพยนตร์ซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก (mainstream) มีขนบรูปแบบเป็นของตัวเอง และมักจัดฉายในวงจำกัดหรือตามงานเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ

พื้นที่ในภาพยนตร์ หมายถึงจะหมายถึงพื้นที่ว่างที่อยู่ในกรอบภาพ เป็นองค์ประกอบที่แสดงถึงมิติของภาพในภาพยนตร์

ร่างกายและพื้นที่ หมายถึงเรือนร่างและส่วนประกอบของเรือนร่างของนักแสดงที่ประกอบเป็นร่างกายอันรวมไปถึงความนึกคิดที่อยู่ภายในจิตใจของตัวละคร ซึ่งมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ ทั้งพื้นที่แวดล้อมนักแสดง และพื้นที่ที่เป็นระยะห่างระหว่างนักแสดง

การแสดงในภาพยนตร์ คือ การแสดงออกทางร่างกาย สีหน้า และท่าทางของนักแสดงในภาพยนตร์ ซึ่งจะมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากการแสดงละครเวทีในด้านการเทคนิค การตัดต่อ การควบคุมความต่อเนื่อง และการแสดงที่สัมพันธ์กับขนาดภาพ เป็นต้น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดงและกำกับการแสดงของผู้กำกับรวมไปถึงแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงและวิธีการทำงานร่วมกันระหว่างนักแสดงและผู้กำกับในภาพยนตร์ศิลปะ

2.ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับวิธีสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ศิลปะในแง่สุนทรียทัศน์และกลวิธีการเล่าเรื่องรวมถึงแนวคิดในการจัดวางนักแสดง พื้นที่ และองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์ศิลปะ

3.ได้องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางประยุกต์เชิงสร้างสรรค์และเชิงศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎี

งานวิจัยเรื่อง สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง ได้นำแนวคิด ทฤษฎี มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. พัฒนาการของภาพยนตร์ไต้หวัน

2.แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสาร แนวคิดรูปลักษณ์นิยมและทฤษฎีประพันธกร

3. แนวคิดเกี่ยวกับร่างกาย พื้นที่ และการแสดงในภาพยนตร์

1. พัฒนาการของภาพยนตร์ไต้หวัน

ไต้หวันเป็นประเทศที่ตั้งอยู่บนเกาะทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศจีน ตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 17 จนถึงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ประเทศไต้หวันอยู่ภายใต้อำนาจของต่างประเทศมาโดยตลอด ตั้งแต่ประเทศเนเธอร์แลนด์ ตามมาด้วยจีน และญี่ปุ่นเป็นประเทศสุดท้าย โดยช่วงเวลาที่ประเทศไต้หวันถูกปกครองนั้นกินเวลาตั้งแต่ปี 1895 ถึง 1945 ในช่วงเวลานั้นมีการก่อสร้างสาธารณูปโภคมากมายในประเทศไต้หวัน สภาพการณ์ที่เกิดขึ้นในประเทศเป็นจุดเริ่มต้นของการตั้งคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ที่แท้จริงของประเทศไต้หวันและกลายเป็นประเด็นหลักที่ถูกนำเสนอในหนังไต้หวันกระแสใหม่ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงยุค 1980

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง กลุ่มพันธมิตรตกลงร่วมกันว่าให้ประเทศจีนปกครองไต้หวันแทนประเทศญี่ปุ่น คนพื้นเมืองไต้หวันรู้สึกยินดีและเห็นชอบกับข้อตกลงนี้ แต่เมื่อประชาชนอยู่ภายใต้การปกครองของพรรคโก๊ะมินตั๋ง (KMT) โดยมีเจียงไคเช็คเป็นหัวหน้าพรรคกลับกลายเป็นว่าระบอบการปกครองของพรรคนี้ยิ่งทำให้ประชาชนอยู่ในภาวะที่กดดันมากกว่าสมัยที่ประเทศญี่ปุ่นปกครองเสียอีก ความกดดันของประชาชนถึงคราวปะทุในวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 1947 เมื่อเจ้าหน้าที่ตำรวจได้ทำร้ายร่างกายผู้หญิงที่ถูกสงสัยว่าลักลอบขายบุหรี่เถื่อนในตลาดมืด และยิงประชาชนที่พยายามจะเข้ามาช่วยเหลือเธอ เหตุการณ์ในครั้งนี้เป็นชนวนสำคัญที่ทำให้

ประชาชนพื้นเมืองไต้หวันลุกฮือออกมาต่อต้านการปกครองของพรรคก๊กมินตั๋ง และมีการต่อสู้เข่นฆ่ากันตั้งแต่วันนั้นเป็นต้นมา จนเมื่อเหตุการณ์เข้าสู่ความสงบในวันที่ 8 มีนาคม ซึ่งเจ้าหน้าที่รัฐได้ฆ่าประชาชนไต้หวันมากกว่าสองหมื่นคนในระยะเวลาไม่กี่วัน ทำให้เหตุการณ์นองเรื่องนี้ถูกขนานนามว่า “เหตุการณ์ 28 กุมภา” และเป็นเหตุการณ์ที่เป็นบาดแผลลึกในประวัติศาสตร์เลยทีเดียว

ในปี 1949 สงครามการเมืองอันเร้อรังในประเทศจีนก็ถึงคราวยุติลง เมื่อพรรคคอมมิวนิสต์เอาชนะพรรคก๊กมินตั๋ง ทำให้เจียงไคเช็คและประชาชนชาวจีนแผ่นดินใหญ่ที่ทนกับระบบคอมมิวนิสต์ไม่ได้ต้องอพยพหนีภัยทางการเมืองมายังเกาะไต้หวัน ถึงแม้ว่าไต้หวันจะใช้ระบอบประชาธิปไตยปกครองในปัจจุบันและมีเมืองไทเปเป็นเมืองหลวงที่เต็มไปด้วยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและตึกรามบ้านช่องสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ ที่พัฒนาอย่างไม่หยุดยั้ง แต่สิ่งที่ยังคงเป็นปัญหาอยู่ในไต้หวันคือทัศนคติอันแตกต่างระหว่างลูกหลานที่เกิดในประเทศไต้หวันกับคนจีนแผ่นดินใหญ่รุ่นก่อนๆ ที่อพยพเข้ามาและยังมีชีวิตอยู่ทำให้ประเทศไต้หวันเป็นเหมือนประเทศที่ไร้รากทางวัฒนธรรมที่ผู้คนยังคงเสาะแสวงหาอัตลักษณ์ของประเทศกันต่อไป (Vick, 2007:195-199)

ความเป็นมาของภาพยนตร์ไต้หวัน

ในขณะที่ไต้หวันอยู่ภายใต้การปกครองของประเทศญี่ปุ่นนั้น รัฐบาลญี่ปุ่นเข้มงวดและควบคุมการทำภาพยนตร์ไต้หวันมาก ภาพยนตร์ไต้หวันส่วนใหญ่จะถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อของรัฐบาล จนกระทั่งอุตสาหกรรมได้หยุดตัวลงเมื่อปี 1937 ภาพยนตร์ไต้หวันกลับมาฟื้นตัวอีกครั้งหลังจากที่พรรคก๊กมินตั๋งเข้ามาปกครองแทนญี่ปุ่น โดยรัฐบาลได้ก่อตั้งค่ายหนังขึ้น และมีการห้ามนำหนังญี่ปุ่นและหนังจีนแผ่นดินใหญ่ฉายในประเทศ ทำให้อุตสาหกรรมหนังไต้หวันเฟื่องฟูมาก ซึ่งหนังไต้หวันในยุคแรกๆนั้นจะใช้ภาษาถิ่นของไต้หวันและเป็นหนังที่ไม่ค่อยคำนึงถึงความเป็นจริงสักเท่าไหร่ ซึ่งภาพยนตร์ได้รับความนิยมจากคนดูมาก และมีการผลิตหนังมากกว่าพันเรื่องในช่วงปี 1955 ถึง 1972

ความนิยมของคนดูที่มีต่อภาพยนตร์ไต้หวันสร้างความกังวลใจให้กับรัฐบาลก๊กมินตั๋งอยู่ไม่น้อย เพราะนโยบายของรัฐที่ต้องการไม่ให้คนใช้ภาษาไต้หวันเหมือนภาษาถิ่นของจีนแผ่นดินใหญ่ อีกทั้งสภาพสังคมเศรษฐกิจของไต้หวันเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว และได้รับการดูแลอย่างเต็มที่จากรัฐบาล ทำให้รัฐบาลตัดสินใจก่อตั้งหน่อยงานใหม่ที่ชื่อ Central Motion Picture

Corporation (CMPC) โดยเริ่มสร้างหนังที่เรียกว่า “Healthy Realistic” ซึ่งเป็นแนวหนังในการปลูกฝังค่านิยมที่ดีและช่วยสร้างทัศนคติที่ดีต่อคุณค่าทางขนบธรรมเนียมประเพณีที่ดีงามของประเทศไต้หวันทั้งในอดีต ปัจจุบันอันจะส่งผลไปสู่อนาคต นับเป็นความพยายามที่จะสะท้อนให้เห็นถึงความต้องการของรัฐบาลในการพยายามที่จะทำให้เกิดความสมดุลระหว่างการพัฒนาทางเศรษฐกิจและจริยธรรมที่ยังฝังอยู่ในสังคมเกษตรกรรมนั่นเอง

ในช่วงต้นยุค 1970 หนังไต้หวันและจีนแผ่นดินใหญ่ที่ใช้ภาษาถิ่นได้รับความนิยม ทำให้หน่วยงาน CMPC เริ่มกลับมาทบทวนถึงความหนักของเนื้อหาในหนัง Healthy Realistic และหันมาให้ความสนใจทำหนังแนวตลาดมากขึ้น (เนื้อหาส่วนใหญ่จะเป็นแนวเมโลดรามา และมีเพลงป็อปมาประกอบภาพยนตร์) โดยเจาะกลุ่มเป้าหมายไปที่ประชาชนคนเมืองในประเทศมากขึ้น แต่เหตุการณ์ทางการเมืองของไต้หวันในช่วงเวลานี้ไม่ค่อยสู้ดีนัก อีกทั้งเพราะการเซ็นเซอร์อันเข้มงวดของรัฐบาล ทำให้ผู้กำกับไม่สามารถสร้างภาพยนตร์บางเรื่องได้ เนื้อหาของภาพยนตร์ไต้หวันก็ออกมาในรูปแบบซ้ำเดิม และกำลังสูญเสียตลาดให้กับหนังที่นำเข้ามา ไม่ว่าจะเป็นหนังอเมริกัน หนังญี่ปุ่น หรือหนังฮ่องกงที่ประสบความสำเร็จอย่างสูง จึงมีหลายฝ่ายที่พยายามจะฟื้นฟูอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไต้หวันให้กลับคืนมาอีกครั้งหนึ่ง โดยนโยบายหนึ่งที่หน่วยงาน CMPC ตั้งขึ้นมาคือการสนับสนุนผู้กำกับหน้าใหม่ และนี่คือจุดเริ่มต้นที่ทำให้เกิดกลุ่ม New Taiwanese Cinema ขึ้นมา

New Taiwanese Cinema

ผลของความพยายามของหน่วยงาน CMPC ในการสนับสนุนผู้กำกับหน้าใหม่เป็นไปได้ด้วยดี โดยในยุคนี้มีผู้กำกับเลือดใหม่แจ้งเกิดมากมาย ไม่ว่าจะเป็น หวางตัง, วานเจิน, โหเซี่ยวเสียน, เอ็ด-เวิร์ด หยาง ซึ่งผู้กำกับกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลจากกระแสภาพยนตร์ศิลปะทั้งจากอิตาลี, เยอรมนี, ฝรั่งเศส และ ญี่ปุ่น ทำให้ผลงานของพวกเขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งผู้กำกับที่โดดเด่นและเป็นที่ยอมรับในวงการภาพยนตร์นานาชาติก็คือ โหเซี่ยวเสียน และ เอ็ดเวิร์ด หยาง หนังของทั้งคู่ได้รับรางวัลใหญ่ในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ และใบเบิกทางที่ทำให้หนังไต้หวันเป็นที่รู้จักไปทั่วโลกและน่าจับตามองอีกด้วย

สาเหตุสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้เกิด New Taiwanese Cinema นี้มาจากการตัดสินใจของพรรคก๊กมินตั๋งในการลดหย่อนความเข้มงวดในการเซ็นเซอร์หนังหลังจากที่มีการเรียกร้องความสิทธิเสรีภาพของประชาชนมากขึ้น รวมไปถึงการที่คนในประเทศไต้หวันเริ่มตั้ง

คำถามและแสวงหาอัตลักษณ์ที่แท้จริงของประเทศตัวเองหลังจากที่ตกเป็นเมืองขึ้นมานานหลายสิบปี ทำให้หนังในกลุ่ม New Taiwanese Cinema มักจะพูดถึงความยากลำบากทางสังคมและวัฒนธรรมที่ไต้หวันกำลังเผชิญอยู่ในขณะที่ก้าวสู่ความทันสมัยด้านต่างๆผ่านการใช้ชีวิตประจำวันของคนไต้หวัน (ในอีกมุมหนึ่ง หนังพยายามที่จะต่อต้านการสร้างภาพลักษณ์ในอุดมคติของหนังแนว Healthy Realism นั่นเอง)

การเกิดขึ้นของ New Taiwanese Cinema ทำให้เกิดความไม่ลงรอยกันด้านความคิดระหว่างผู้กำกับยุคใหม่ที่พยายามจะทำหนังสะท้อนภาวะความเป็นจริงของสังคมและตั้งคำถามกับอัตลักษณ์ของชาติกับหน่วยงานอนุรักษ์นิยมอย่าง CMPC แต่ถึงกระนั้น CMPC ก็ยังคงสนับสนุนผู้กำกับกลุ่มนี้ด้วยการให้เงินทำหนังต่อไป เพราะอย่างน้อยผู้กำกับกลุ่มนี้โดยเฉพาะโหเซี่ยวเสียน และ เอ็ดเวิร์ด หยาง สามารถสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศด้วยการคว้ารางวัลใหญ่ในเทศกาลหนังนานาชาติ จนทำให้ประเทศกลายเป็นที่รู้จักและยอมรับในสายตาประเทศอื่นๆอีกครั้ง

ถึงแม้ว่าความสำเร็จของผู้กำกับสองท่านนี้ส่วนหนึ่งมาจากการสนับสนุนอย่างเต็มที่จาก CMPC แต่ก็ย่อมมีปัจจัยอื่นๆเข้ามาประกอบด้วยเช่นกัน นั่นก็คือการที่ผู้กำกับถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตของคนไต้หวันท่ามกลางการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแบบก้าวกระโดด เมืองไทเปในยุค 80 และ 90 ถูกพัฒนาและเติบโตอย่างรวดเร็ว (ภาพสิ่งก่อสร้างที่ยังสร้างไม่เสร็จ มักปรากฏในหนังของเอ็ดเวิร์ด หยาง และ ไฉ้หมิงเลี่ยงเสมอ) ในขณะที่ความเจริญทางวัตถุก้าวไปข้างหน้า แต่คนไต้หวันกลับปรับตัวให้เข้ากับการพัฒนาประเทศไม่ทัน ทำให้ความเจริญต่างๆของเมืองกับคนในประเทศไม่ได้ดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน ผู้คนไต้หวันเริ่มกลับมาทบทวนและแสวงหารากเหง้าของตัวเองซึ่งเคยเป็นประเทศกสิกรรมและใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายในชนบท ในขณะที่เมืองหลวงอย่างไทเปกลับเต็มไปด้วยความศิวิไลซ์ ผู้คนและสีสันไม่ต่างไปจากเกาะฮ่องกง, เมืองโตเกียวในญี่ปุ่น, ลอสแองเจลลิสในสหรัฐอเมริกา การตามหาอัตลักษณ์ดั้งเดิมของประเทศกลายเป็นวิกฤตการณ์ทางอัตลักษณ์ของคนไต้หวันภายใต้กลายไหลบ่าของข้อมูลข่าวสารและวัฒนธรรมป็อป การพยายามพัฒนาประเทศให้ไปสู่ความทันสมัยต่างๆเหล่านี้ทำให้ไทเปกลายเป็นเมืองโตเดี่ยวที่แวดล้อมไปด้วยป่าคอนกรีต การจราจรคับคั่ง และตึกระฟ้าอันสูงชัน ภาพยนตร์ของโหเซี่ยวเสียน และ เอ็ดเวิร์ด หยาง จึงถ่ายทอดบริบทของประเทศไต้หวันได้อย่างถึงแก่นและมีรูปแบบการนำเสนอผ่านผลงานภาพยนตร์อันเป็นเอกลักษณ์ในแบบฉบับของตัวเองจนเป็นที่ชื่นชมในวงการภาพยนตร์และเป็นแรงบันดาลใจให้กับผู้กำกับหนังไต้หวันรุ่นหลังในเวลาต่อมา (โสภาวรรณ บุญนิมิตร, 2548)

ผู้กำกับคลื่นลูกที่ 2

หลังจากที่โหเซี่ยวเสียน และ เอ็ดเวิร์ด หยาง สองผู้กำกับได้กรุยทางภาพยนตร์ไต้หวันให้เป็นที่รู้จักในนานาประเทศได้แล้ว ก็มีผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่เกิดขึ้นตามมา ซึ่งมีอยู่สองคนที่ประสบความสำเร็จบนเวทีนานาชาตินั่นก็คือ อั้งลี่ และ ไฉ้หมิงเลี่ยง ซึ่งผู้ศึกษาจะขอกล่าวถึงไฉ้หมิงเลี่ยงเพียงคนเดียว เนื่องจากผลงานของเขานั้นได้รับอิทธิพลจากผู้กำกับทั้งสองคนมาไม่น้อย

ภาพยนตร์ของผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยงมีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์ของโหเซี่ยวเสียนและ เอ็ดเวิร์ด หยาง ในแง่ความเป็นหนังศิลปะ ใช้เทคนิค Long take หรือการตั้งกล้องทิ้งไว้เป็นเวลานาน การใช้บทสนทนาแต่น้อย และการจัดวางองค์ประกอบภาพอันเป็นเอกลักษณ์ แต่ถึงอย่างไร ไฉ้หมิงเลี่ยงกลับไม่ค่อยคำนึงถึงประเด็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ไต้หวันและการมองย้อนกลับไปถึงรากเหง้าของประเทศ หากให้ความสำคัญในการถ่ายทอดชีวิตอันป่วยไข้ของคนในเมืองใหญ่ ทั้งความเปลี่ยวเหงา แปลกแยก และภาวะกลืนไม่เข้าคายไม่ออก รวมไปถึงความสัมพันธ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับคนในเมืองอีกด้วย

จากความเป็นมาของภาพยนตร์ไต้หวันที่ได้กล่าวมานั้น ทำให้เห็นได้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไต้หวันสามารถสะท้อนแนวคิดของตัวเองผ่านงานภาพยนตร์ได้อย่างชัดเจน อีกทั้งผู้กำกับหนังเหล่านี้เลือกใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการสะท้อนแนวคิดของตัวเองที่มีต่อบริบทสังคมและวัฒนธรรมของประเทศไต้หวันที่พลเมืองต่างต้องเผชิญ จึงทำให้ภาพยนตร์ไต้หวันมีความโดดเด่นทั้งด้านการนำเสนอและรูปแบบการถ่ายทอดศิลปะบนแผ่นฟิล์ม องค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้เป็นเสน่ห์ที่ทำให้ภาพยนตร์ไต้หวัน เหมาะแก่การนำมาศึกษาวิเคราะห์เป็นอย่างยิ่ง

2.แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสาร แนวคิดรูปลักษณ์นิยมและทฤษฎีประพันธกร

2.1 แนวคิดศิลปะในฐานะของการสื่อสาร (Arts as Communication Act)

ลีโอ ตอลสตอย (Leo Toystoy) ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่กล่าวไว้ว่า ศิลปะคือกิจกรรมของมนุษย์ที่เกิดขึ้นมาจากภายในออกไปสู่ภายนอกด้วยสัญญะที่เข้าใจได้ เป็นการส่งความรู้สึก (feeling) อันนำมาซึ่งประสบการณ์ทางความรู้สึกสู่ผู้คนอื่นๆ หรือกล่าวได้ว่าศิลปะคือการสื่อสารเชิงอารมณ์ (communicate emotion experience) (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ, 2547: 11)

ภาพยนตร์เป็นศิลปะแขนงที่ 7 ซึ่งทำหน้าที่ในการถ่ายทอดอารมณ์ ความคิด ความรู้สึกของผู้กำกับหรือตัวศิลปินออกไปสู่ผู้ชม ซึ่งถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2547: 12-13) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบหลักของศิลปะในฐานะการสื่อสารที่เชื่อมโยงให้การสื่อสารนั้นเป็นการสื่อสารด้านศิลปะ ซึ่งมี 4 ประการ ได้แก่

ก. *การแสดงออก* (expression) คือการสื่อสารทางอารมณ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชมผ่านงานศิลปะ

ข. *รูปแบบที่มีนัยสำคัญ* (significant form) กอรปด้วยลักษณะเฉพาะของศิลปะแต่ละประเภทและลักษณะจำเพาะของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ค. *ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสาร* (Relationship) หมายถึง ความเข้าใจในการสื่อสารระหว่างระหว่างผู้รับกับผู้ส่งว่ามีจุดร่วมของประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เชื่อมโยงกันในลักษณะใด

ง. *วัฒนธรรม* (culture) หมายถึง ความเข้าใจในภาษา หรือสัญญะของศิลปะนั้นๆ ตลอดจนบริบทในการสื่อสาร

จากองค์ประกอบทั้ง 4 ประการ จะเห็นว่า การแสดงออก (ทางอารมณ์) และองค์ประกอบด้านรูปแบบหรือประเภทของงานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะและศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน ในขณะที่องค์ประกอบด้านความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสารและองค์ประกอบด้านวัฒนธรรม เป็นส่วนสำคัญของการสื่อสารใดๆ ในสังคม

ภาพยนตร์จัดเป็นการสื่อสารด้านศิลปะอย่างหนึ่งเพราะมีทั้งองค์ประกอบทั้งการแสดงออกของผู้กำกับ มีรูปแบบเฉพาะตัวที่แตกต่างไปจากสื่ออื่นๆ และยังเป็นการสื่อสารที่สามารถถ่ายทอดสัญญะภาษาต่างๆในภาพยนตร์ไปสู่ผู้รับสารได้ ดังนั้นเรื่องการแสดงและการจัดวางนักแสดงในภาพยนตร์ก็เป็นเครื่องมือหนึ่งที่ผู้กำกับเลือกใช้ในการสร้างและสื่อความความหมายต่างๆสู่ผู้รับสารนั่นเอง องค์ประกอบหลักเกี่ยวกับศิลปะในฐานะการสื่อสารทั้ง 4 ประการนี้ จึงนำมาเป็นแนวคิดสำคัญในงานวิจัยชิ้นนี้ด้วย

2.2 แนวคิดเรื่องรูปลักษณ์นิยม (Formalism)

การศึกษาเรื่องสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง ควรจะมีแนวคิดเรื่องรูปลักษณ์นิยมเข้ามาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ด้วย ซึ่งการศึกษาถึง "รูปลักษณ์" (Morphology) หมายรวมไปถึงการศึกษามิติทุกด้าน ทุกองค์ประกอบ และทุกส่วนของงาน โดยรูปลักษณ์จะดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ระหว่างองค์ประกอบกับตัวงานโดยรวม ไม่ได้แยกเนื้อหา กับรูปแบบออกจากกันโดยเด็ดขาด โดยกรอบความคิดของรูปลักษณ์นิยมคือ ความเป็นจริง ข้อเท็จจริงใดๆ ที่ปรากฏในจินตคดี เป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งทางจินตศิลป์ของเรื่องเล่า แนวคิดเรื่องรูปลักษณ์นิยมจึงให้ความสำคัญกับตัวบทในสื่อจินตคดีด้วยการแสวงหาลักษณะทั่วไปอันเป็นคุณสมบัติของงานศิลปะนั้นๆ รวมไปถึงกลศิลป์ของวิธีนำเสนอในฐานะศิลปะ

กลวิธีของศิลปะคือการทำให้สรรพสิ่งแปลกไปจากความคุ้นเคย ก่อให้เกิดผลลัพธ์เชิงสุนทรียะ และประสบการณ์เชิงสุนทรียะ คือการทำให้แปลกในตัวศิลปะเรียกร้องการทำงานจากผู้รับสารหรือผู้เสพให้เอาชนะความยากและเรียนรู้ที่จะปรับเปลี่ยนกติกาการเสพที่ตนเองคุ้นชินเสียใหม่ ทำให้เกิดการทอดช่วงในการรับรู้ อันนำไปสู่ประสบการณ์เชิงสุนทรียะในการเสพสื่อจินตคดี (ถิรนันท์ อรวัชศิริวงศ์ และคณะ,2547: 19)

2.3 ทฤษฎีประพันธกร (Auteurism)

คำว่า auteur เป็นศัพท์ภาษาฝรั่งเศส ตรงกับภาษาอังกฤษว่า author ซึ่งหมายถึง "ผู้เขียนนว-นิยาย บทกวี หรือเป็นผู้แต่งงานวรรณกรรม" หรืออาจจะกล่าวได้ว่า auteur หมายถึงผู้ประพันธ์หรือนักประพันธ์ ถ้าจะให้ความหมายของทฤษฎีประพันธกรอย่างกระชับที่สุด ก็คือการบอกว่าทฤษฎีประพันธกรเป็นทฤษฎีที่ถือว่า "ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้ประพันธ์ภาพยนตร์เรื่องนั้น" (กฤษดา เกิดดี, 2548: 195)

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะต้องอาศัยทีมงานหลายๆ ฝ่ายในการทำงานให้สำเร็จลุล่วง แต่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าบุคคลที่เป็นเจ้าของผลงานภาพยนตร์จริงๆ ก็คือผู้กำกับภาพยนตร์นั่นเอง เพราะผู้กำกับภาพยนตร์จะเป็นคนสะท้อนความคิดทัศนคติของของตนเองลงไปในหนัง และถือเป็นแรงผลักดันในการสร้างสรรค์ที่สำคัญที่สุดของภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ ซึ่ง กล่าวถึงหลักการของแนวคิดนี้ไว้ 3 ประการ คือ (นับทอง ทองใบ: 2548: 32)

a.ผู้กำกับในฐานะประพันธกรจะมีความสามารถอย่างยิ่งในเชิงเทคนิคหรือในเชิงปฏิบัติการ

b. ผู้กำกับในฐานะประพันธกรจะมีบุคลิกลักษณะที่ไปมีอิทธิพลต่อรูปแบบของภาพยนตร์จนเหมือนเป็นลายเซ็น หรือตราประทับของผู้กำกับที่อยู่ในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ

c. ภาพยนตร์ของผู้กำกับในฐานะประพันธกรจะมีแรงปะทะระหว่างบุคลิกลักษณะส่วนตนของผู้กำกับวัตถุดิบในการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งจะทำให้บุคลิกลักษณะนั้นๆแทรกซึมเข้าไปในภาพยนตร์ อย่างไรก็ตามผู้กำกับในฐานะประพันธกรอาจจะไม่สามารถเห็นได้ชัดเจนในภาพยนตร์เรื่องเดียว แต่ต้องอาศัยการวิเคราะห์จากภาพยนตร์หลายๆ เรื่องที่กำกับโดยผู้กำกับคนเดียวกัน

จะเห็นได้ว่าในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยงจำเป็นที่จะต้องนำทฤษฎีประพันธกรมาใช้เป็นกรอบแนวคิดร่วม เพื่อศึกษาประวัติของผู้กำกับ สภาพแวดล้อมที่เขาได้เติบโตมา อันส่งผลถึงทัศนคติการมองโลก รวมไปถึงการถ่ายทอดความคิดของเขาลงไปในภาพยนตร์ ทั้งรูปแบบการนำเสนอ การจัดวางองค์ประกอบภาพ ที่ปรากฏซ้ำๆอยู่ในภาพยนตร์หลายๆเรื่อง จนกลายเป็นเอกลักษณ์ที่เด่นชัดในผลงานของเขานั่นเอง

3. แนวคิดเกี่ยวกับร่างกาย พื้นที่ และการแสดงในภาพยนตร์

ในการศึกษาวิเคราะห์เรื่องของนักแสดง การแสดง และการจัดวางนักแสดงในภาพยนตร์นั้น จะไม่สามารถปฏิเสธการศึกษาแขนงอื่นๆที่เกี่ยวข้องไปได้เลย เช่น โครงสร้างทั่วไปของภาพยนตร์ พื้นที่ในภาพยนตร์รวมไปถึงองค์ประกอบการนำเสนอของสื่อชนิดนี้ เพราะการศึกษาศาสตร์อันเป็นส่วนประกอบของภาพยนตร์ทั้งมวลนั้นย่อมจะสร้างความเข้าใจและเห็นชัดถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของภาพยนตร์แต่ละส่วนได้ชัดเจนยิ่งขึ้น อันจะนำไปสู่ผลสัมฤทธิ์ของการศึกษาได้ในที่สุด ซึ่งผู้ศึกษาจะอาศัยแนวคิด 4 ประการ ประกอบด้วย

3.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาพยนตร์ศิลปะ (Art Film)

3.2 แนวคิดเกี่ยวกับโครงสร้างการเล่าเรื่อง (Narrartology)

3.3 แนวคิดเกี่ยวกับร่างกายและพื้นที่ (Body & Space)

3.4 แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงในภาพยนตร์ (Acting in Film)

3.5 แนวคิดเรื่องมีส ออง แซง (Mise-en-scene)

3.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาพยนตร์ศิลปะ (Art Film)

ภาพยนตร์ศิลปะเป็นคำหนึ่งที่ยากต่อการให้คำนิยาม เพราะการที่จะตั้งบรรทัดฐานว่าอะไรคือศิลปะนั้นเป็นเรื่องส่วนบุคคล ภาพยนตร์ศิลปะมักจะถูกมองในฐานะที่เป็นหนังที่มีเนื้อหาตึงเครียด ไม่คำนึงถึงเรื่องการพาณิชย์, เป็นหนังที่ไม่พึ่งพิงเงินทุนของค่ายหนังยักษ์ใหญ่หรือหนังภาษาต่างประเทศที่มีคุณสมบัติดังกล่าวแต่อาจจะได้รับทุนสร้างจากค่ายหนังที่มีชื่อเสียงในประเทศนั้นๆและได้รับความนิยมในวงกว้าง

เดวิด บอร์ดเวลล์ได้ให้คำจำกัดความของภาพยนตร์ศิลปะที่น่าสนใจว่า เป็นภาพยนตร์ที่มีความแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก (mainstream) มีขนบรูปแบบเป็นของตัวเอง และจะจัดฉายในวงจำกัด หรือตามงานเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ภาพยนตร์ศิลปะมักจะปฏิเสธวิธีการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ด เนื้อเรื่องมักจะมีปัญหาในชีวิตประจำวันของตัวละคร อาจจะเป็นความรู้สึกแปลกแยกต่อสังคมหรือขาดการสื่อสาร เน้นความเหมือนจริงในการถ่ายทอดอารมณ์และความประพฤติของตัวละคร ใช้เทคนิคกล้องที่อาจทำให้ผู้ชมต้องใช้สมาธิในการรับชมเป็นอย่างสูง เช่น การใช้เทคนิคลองเทค (Long take) หรือมีการตัดต่อแบบไม่ปะติดปะต่อ นอกจากนี้ จิลล์ เนลเมส ให้คำจำกัดความภาพยนตร์ศิลปะไว้ว่า เป็นผลงานที่ผู้กำกับสามารถควบคุมกระบวนการของภาพยนตร์ได้ด้วยตัวเองทั้งหมด จึงทำให้ดูเหมือนเป็นงานส่วนตัว (อัญชลี ชัยวรพร, 2548:266)

ภาพยนตร์ศิลปะเกิดจากแนวความคิดของศิลปินหรือผู้กำกับภาพยนตร์ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ให้แตกต่างไปจากสูตรสำเร็จของฮอลลีวู้ด ซึ่งขนบการเล่าเรื่องในแบบฉบับของฮอลลีวู้ดนั้นจะประกอบไปด้วย (โสภาวรรณ บุญนิมิตร, 2548: 7)

ความชัดเจน (Clarity) ควรมีความชัดเจนในด้านการนำเสนอเรื่องพื้นที่ เวลา เหตุการณ์ และความต้องการของตัวละคร

ความเป็นเอกภาพ (Unity) โครงเรื่องมักจะสัมพันธ์กันอย่างเป็นเหตุเป็นผล และมีเอกภาพ

ตัวละคร (Character) มักจะเป็นเรื่องที่มีตัวละครใดตัวละครหนึ่งหรือหลายตัวเป็นศูนย์กลางของเรื่องเพื่อให้ผู้ชมสามารถติดตามตัวละครได้

ความต่อเนื่อง (Linear) มีการเล่าเรื่องในลักษณะเป็นเส้นตรง ไม่มีการก้าวกระโดดด้านเวลาหรือถ้ามีการย้อนอดีตก็จะเป็นการกระทำเพื่อวัตถุประสงค์ที่แน่ชัด

การสรุปเรื่อง (Closure) จะต้องมีจุดจบหรือบทปิดท้ายชัดเจน สามารถที่จะตอบคำถามที่สร้างขึ้นได้ในระหว่างเรื่อง

ในทางกลับกัน หนังศิลปะนั้นจะใช้หลักในการเล่าเรื่องสองแบบด้วยกันคือ หลักความจริงและหลักการแสดงออกของผู้ศิลปินผู้สร้างสรรค์งาน ภาพยนตร์ศิลปะนั้นจะแตกต่างจากหนังกระแสหลักก็ตรงขนบเดิมๆของการทำหนังที่มักจะวางโครงสร้างของเรื่องแบ่งเป็นตอนๆ ด้วยการ "สร้างเหตุและผลของหนังอย่างหลวมๆ และไม่สัมพันธ์กัน" รวมไปถึงการสะท้อนภาวะจิตใจของตัวละคร ประเด็นทางสังคมศีลธรรมต่างๆ เป็นต้น

ภาพยนตร์กระแสหลักก็จะนำเสนอประเด็นทางสังคมและวิกฤตเกี่ยวกับตัวตนด้วยเช่นกัน แต่สิ่งเหล่านี้มักจะได้รับการคลี่คลายในบทสรุปของเรื่อง ในขณะที่ภาพยนตร์ศิลปะจะดำเนินเรื่องที่อย่างคลุมเครือไม่ระบุชัดแจ้งแน่นอนนัก แม้คำถามส่วนใหญ่จะได้รับการตอบไปแล้วแต่ยังคงเหลือหนึ่งหรือสองข้อที่ทิ้งไว้ให้คนดูใคร่ครวญเอาเองหลังหนังจบ เช่นเดียวกับที่จะยังมีอารมณ์บางส่วนถูกปล่อยให้ค้างคา (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2547: 35) ภาพยนตร์ศิลปะอาจจะมีช่องว่างที่ไม่สามารถอธิบายได้ มีการเรียงร้อยเรื่องราวที่ดูไม่ชัดเจน ซึ่งจะกระตุ้นให้ผู้ชมต้องตีความเอาเองว่าหนังต้องการสื่อถึงอะไร ภาพยนตร์ศิลปะมักจะมีสไตล์ภาพที่โดดเด่น และมักจะเป็นไปตามความต้องการของผู้กำกับเสียมากกว่า

นอกจากนี้ตัวละครในภาพยนตร์ศิลปะมักจะต้องเผชิญหน้ากับความสงสัย, ภาวะผิดปกติของสังคม หรือความแปลกแยก ซึ่งมักจะถูกนำเสนอออกมาผ่านบทสนทนาอันน้อยนิด, ฉากความฝันหรือฉากแฟนตาซี เป็นต้น ในภาพยนตร์ศิลปะบางเรื่อง ผู้กำกับสามารถเลือกวิธีการนำเสนอภาวะความไร้สาระของชีวิต (Absurdity) ด้วยการให้ตัวละครกระทำสิ่งต่างๆ อย่างไร้

ความหมายหรือไม่มีสาเหตุเพื่อสะท้อนปรัชญาความคิดบางอย่างของผู้กำกับนั่นเอง นอกจากนี้ ภาพยนตร์ศิลปะยังปฏิเสธที่จะป้อนคำตอบที่ชัดเจนให้กับคนดู แต่จะทำหน้าที่ให้คนดูได้คิดว่าหนังเรื่องนี้มีจุดมุ่งหมายอย่างไรและทำไมจึงต้องใช้รูปแบบการเล่าเรื่องแบบนี้

ภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงจัดเป็นภาพยนตร์ศิลปะซึ่งนอกจากไช้หมิงเลี่ยงจะได้รับอิทธิพลมาจากหนังของผู้กำกับไต้หวันรุ่นพี่สองท่านอย่าง โหเซี่ยวเสียน และ เอ็ดเวิร์ด หยาง แล้ว เขายังได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์ศิลปะยุโรปอย่าง ไมเคิลแองเจลโล แอนโตนิโอนี่, ไรน์เนอร์ เวอเนอร์ ฟาสบินเดอร์, ฟรองซัวร์ ทรุฟโฟร์ และผู้กำกับคนอื่นๆ (Vick, 2007: 211) อีกด้วย ดังนั้น แนวคิดเกี่ยวกับภาพยนตร์ศิลปะจึงเป็นกรอบแนวคิดที่ให้ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของไช้หมิงเลี่ยงนั่นเอง

3.2 แนวคิดเกี่ยวกับโครงสร้างการเล่าเรื่อง (Narrartology)

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน ได้กล่าวถึงหน้าที่หลัก (functions) ของภาพยนตร์ว่ามี 4 ประการคือ (กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน,2541 อ้างใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ บรรณาธิการ, 2542: 32-33)

1. *หน้าที่ในการเล่าเรื่อง* (Narrative function) ให้ผู้ชมรู้เรื่องและติดตามเรื่องราวได้ ทั้งที่เป็นไปตามลำดับเวลา และไม่เป็นไปตามลำดับเวลา ซึ่งถือได้ว่าเป็นหน้าที่พื้นฐานของภาพยนตร์ที่พึงมี

2. *หน้าที่ในการสื่ออารมณ์* (Emotional functions) สร้างอารมณ์ต่างๆให้เกิดแก่ผู้ชม

3. *หน้าที่ในการสื่อทางด้านความคิด* (Intellectual function) เป็นแทรกความคิด ทัศนคติ และมุมมองของผู้กำกับให้กับผู้ชม และกระตุ้นผู้ชมให้เกิดการคิดผ่านการนำเสนอสัญลักษณ์ การจัดองค์ประกอบศิลป์ การแสดง เป็นต้น

4. *หน้าที่ในการสร้างความตื่นตาตื่นใจ* (Spectacle function) คือการสร้างเทคนิคทางภาพหรือการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นความแปลกใหม่หรือเป็นสิ่ง

ที่ยากจะเกิดขึ้นจริงในชีวิตประจำวัน เพื่อช่วยให้คนดูหลุดออกจากโลกของความเป็นจริง หน้าที่นี้มักจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์แนวแฟนตาซี แอ็คชั่น วิทยาศาสตร์ มิวสิคัล เป็นต้น

สำหรับในส่วนของการเล่าเรื่อง ซึ่งเป็นพื้นฐานของภาพยนตร์นั้น มีการแบ่งส่วนประกอบต่างๆ ที่น่าสนใจ ดังนี้ (Giannetti, 1988 อ้างใน นับทอง ทองใบ, 2548: 23-25)

3.2.1 *โครงเรื่อง* (Plot) หมายถึง ลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ เน้นการดำเนินไปตามลำดับ แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของแต่ละฉากในลักษณะเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน อาจจะหมายถึง เรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวละครหลักผู้ต้องต่อสู้กับอุปสรรคภายนอกที่ขัดขวางความปรารถนาของเขา, ในช่วงเวลาที่ต่อเนื่อง, ในเหตุการณ์ที่เชื่อมโยงเป็นเหตุเป็นผลสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน จนถึงบทสรุปที่ทำให้ชีวิตของตัวละครเปลี่ยนแปลงไป (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2547: 32)

3.1.2 *ความขัดแย้ง* (Conflict) โดยทั่วไปนั้น ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์จะแบ่งออกเป็น 3 ระดับคือ ระดับภายใน หมายถึง ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวเอง เช่น ต้องทำสิ่งที่ฝืนใจตัวเอง, ร่างกายไม่ตอบสนองอย่างที่หวัง, สมองไม่ตัดสินใจได้เร็วเท่าที่ต้องการ สองคือ ความขัดแย้งระดับบุคคล เช่น ขัดแย้งกับแฟน, ครอบครัว, เพื่อน และความขัดแย้งระดับสังคม เช่น ขัดแย้งกับชีวิตความเป็นอยู่ในสังคมนั้นๆ ขัดแย้งกับกฎหมายข้อบังคับต่างๆที่สังคมกำหนด นอกจากนี้ยังรวมไปถึงความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติและสิ่งเหนือธรรมชาติอีกด้วย

3.1.3 *ตัวละคร* (Character) ตัวละครเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะทำให้คนดูติดตามเรื่องราวต่างๆผ่านทั้งมุมมอง ความคิดและการกระทำได้ตลอดทั้งเรื่อง

3.1.4 *แก่นเรื่อง* (Theme) คือสาระสำคัญของเรื่องราวที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอเป็นความคิดที่อยู่เบื้องหลังเรื่องราว เป็นปรัชญาข้อคิดหรือข้อเสนอที่พิสูจน์ว่าเป็นความจริงจากเรื่องราวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ โดยแบ่งออกเป็น แก่นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรม, แก่นเรื่องเกี่ยวกับชีวิต วิพากษ์ และประเมินสภาพของมนุษย์, แก่นเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์, พฤติกรรมมนุษย์, แก่นเรื่องเกี่ยวกับการวิพากษ์สังคม เสียดสี เพื่อสร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับสังคม, แก่นเรื่องเชิงปรัชญา ด้วยการตั้งคำถาม-คำตอบ เชิงปรัชญา

นอกจากนี้ หากแบ่งตามอารมณ์ของฉากไคลแม็กซ์และตอนจบ สามารถแบ่งแก่นเรื่องได้ 3 แบบ คือ มองโลกในเชิงอุดมคติ คือ แก่นเรื่องที่ให้ความหวังและมองโลกในแง่ดี, มองโลกในแง่ร้าย เป็นแก่นเรื่องที่แสดงถึงความสิ้นหวัง, สูญเสียศรัทธา, มองชีวิตอย่างเย้ยหยัน, สะท้อนความเสื่อมทรามของสังคมและด้านมืดในตัวมนุษย์ และอย่างสุดท้ายคือ มองโลกอย่างประชดประชัน เป็นตอนจบแบบสะท้อนความจริงทั้งด้านบวกและลบซึ่งนับเป็นมุมมองที่สมจริงมากที่สุด เนื่องจากชีวิตคนเราไม่เดินสุดโต่งไปสู่ด้านดีหรือร้ายเพียงด้านเดียว (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2547: 81)

3.1.5 *ฉาก* (Setting) เป็นองค์ประกอบสำคัญในเรื่องเล่าทุกประเภท เพื่อบอกความหมายทั้งในแง่ยุคสมัยที่เกิดเหตุการณ์ อิทธิพลต่อความคิด หรือการกระทำของตัวละคร ทั้งนี้ทั้งนั้น ฉากยังทำหน้าที่สะท้อนความคิดหรือความตั้งใจในการส่งสารบางอย่างให้กับคนดูอีกด้วย

3.1.6 *สัญลักษณ์พิเศษ* (Symbol) อาจเป็นได้ทั้งภาพและเสียง ผ่านการนำเสนอซ้ำ จนเป็นที่สังเกตเห็นได้ และนำไปตีความต่างๆ ตามการรับรู้ของผู้ดูต่อไป

3.1.7 *มุมมองในการเล่าเรื่อง* (Point of View) มุมมองในการเล่าเรื่องมีส่วนทำให้การเกิดการรับรู้ของผู้ชมในมุมมองที่แตกต่างกันออกไป โดยแบ่งออกได้คือ มุมมองบุคคลที่ 1 คือตัวละครเอกเป็นผู้เล่าเรื่องเอง, มุมมองบุคคลที่ 3 คือการที่ผู้เล่าเรื่องไม่ใช่ตัวละครหลัก แต่จะเล่าถึงตัวละครเอกในมุมมองที่ตัวเองประสบเจอ, มุมมองที่เป็นกลาง คือการเล่าเรื่องจากวงนอก เพื่อสร้างความเป็นกลางในการเล่า และมุมมองแบบผู้รู้รอบด้าน หรือ แบบสัพพัญญู คือการเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด เหมือนแทนสายตาของพระเจ้าที่บรรยายความเป็นไปทุกอย่างของเหตุการณ์

3.3 แนวคิดเกี่ยวกับร่างกายกับพื้นที่

สันต์ สุวัจฉราภินันท์ (2550) เขียนบทความที่มีชื่อว่า “พื้นที่กับการต่อรองอัตลักษณ์ทางเพศ” ซึ่งให้ความสนใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับพื้นที่ โดยชี้ให้เห็นถึงคู่ความหมายของคำว่า พื้นที่/ที่ว่าง (Place/Space)ซึ่งพื้นที่ หมายถึงการใช้ภาพตัวแทน (Modes of Representation) ที่ต้องการให้ได้มาซึ่ง รูปธรรม ขอบเขต หรือลักษณะของพื้นที่ที่ชัดเจน โดยอาศัยการนำเสนอผ่านระบบต่างๆ เช่น พิกัดต่างๆ ระบบกริด ระบบการวัด “พื้นที่” จึงมีนัยยะที่สื่อถึง การที่(พื้นที่ทางนามธรรม) ถูก (เรา-ท่าน) กระทำ ในขณะที่คำว่า “ที่ว่าง” ตั้งอยู่ในมุมตรงกันข้ามคือเกิดจากการหนีออก แหวกกฎเกณฑ์ ไม่มีข้อกำหนดของการสื่อความหมายและการใช้ภาพ

ตัวแทน พูดอีกอย่างหนึ่งคือ การเป็นพื้นที่ทางนามธรรมมีความลื่นไหล ยืดหยุ่น และเปลี่ยนแปลงสูง ดังนั้นนิยามความหมายของคำว่าที่ว่าง จึงมีนัยยะที่สื่อถึงการ(ที่ผู้กระทำได้)กระทำ (ในพื้นที่รูปธรรม)

สำหรับพื้นที่ในแง่มุมของการศึกษาภาพยนตร์นั้น จะหมายถึงพื้นที่ว่างที่อยู่ในกรอบภาพ เป็นองค์ประกอบที่แสดงถึงมิติของภาพในภาพยนตร์ ซึ่ง ฟิลลิปส์ (Phillips, 1999) ได้นิยามความหมายของพื้นที่ไว้ว่า “ความสัมพันธ์ด้านขนาดและความลึกของวัตถุในภาพ เกิดขึ้นบนพื้นผิว 2 มิติ เช่น ผ้าใบ แผ่นฟิล์ม หรือจอโทรทัศน์ ซึ่งศิลปินสามารถเนรมิตพื้นที่สองมิติเหล่านี้ ให้เสมือนว่ามีความลึกในแบบสามมิติ ทั้งนี้ก็เนื่องจากการใช้เส้น แสงเงา หรือการจัดองค์ประกอบที่ชาญฉลาด” โดยระดับความลึกของภาพประกอบไปด้วย 3 ระดับด้วยกันคือ เนื้อที่ด้านหน้า (foreground), เนื้อที่ส่วนกลาง (midground) และเนื้อที่ส่วนหลัง (background) ซึ่งการจัดวางส่วนประกอบในระดับต่างๆ จะก่อให้เกิดความรู้สึกว่าภาพนั้นๆ มีความลึก อันส่งผลในการขยายความให้กับส่วนประกอบอื่นๆในภาพ ไม่ว่าจะในลักษณะคลุมเครือหรือชัดแจ้ง เปลี่ยนจุดเด่นหรือจุดสนใจของภาพไปอย่างสิ้นเชิง

เทคนิคการเปลี่ยนจุดเด่นหรือจุดสนใจของภาพนี้ ไม่ปรากฏในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง เขาใช้เทคนิคที่ทำให้พื้นที่ทั้งสามส่วนในภาพยนตร์มีความชัดลึกเท่าๆกัน เพื่อถ่ายทอดความเป็นจริงในโลกภาพยนตร์ให้คนดูเลือกดูได้ทุกจุด เป็นการถ่ายทอดความเป็นจริงที่อยู่บนแผ่นฟิล์ม ซึ่งเป็นจุดเด่นที่ทำให้สามารถวิเคราะห์ศิลปะการจัดวางนักแสดงในกรอบภาพได้อย่างลึกซึ้งอีกด้วย

ผู้กำกับจะต้องตัดสินใจในการจัดการวางองค์ประกอบต่างๆลงในพื้นที่ว่างในกรอบภาพ เพื่อสร้างความหมายที่ต้องการจะสื่อไปยังผู้ชม เพราะพื้นที่ว่างภายในกรอบภาพเป็นอีกตัวแปรสำคัญที่สามารถเปลี่ยนความรู้สึกของผู้ชมต่อวัตถุที่ถูกถ่ายได้อย่างกว้างไกล นอกจากนี้พื้นที่ว่างเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ใช้เพื่อแสดงอาณาเขต แม้ว่าจะเป็นเพียงแค่ชั่วคราวตามระยะเวลาของแต่ละช็อต ซึ่งจะออกมาในลักษณะของการจัดการกับพื้นที่ว่างในกรอบภาพ เพื่อแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครด้วยกัน ยิ่งไปกว่านั้น ผู้กำกับที่เต็มไปด้วยชั้นเชิงในการจัดวางนักแสดงในกรอบภาพจะสามารถถ่ายทอดความซับซ้อนในแง่ทางสังคมและจิตวิทยาโดยไม่จำเป็นต้องใช้เทคนิคต่างๆมาช่วย (เช่น ถ้าตัวละครถูกจัดวางในตำแหน่งของภาพที่ไม่อยู่ในระดับ

เดียวกัน อาจบ่งบอกได้ถึงความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น เป็นต้น) (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2541: 112-119)

เมื่อนำแนวคิดเรื่องร่างกายกับพื้นที่มาเป็นประเด็นในการศึกษา สันต์ สุวัจฉราภินันท์ (2550) ได้เขียนถึง “ภาพร่างของร่างกาย” (Body-Image) ซึ่งเป็นรอยต่อความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายและพื้นที่ โดยการศึกษาและทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับพื้นที่นอกจากจะต้องพยายามมองร่างกายในมิติที่มากไปกว่ามิติทางกายภาพแล้ว ยังต้องสอดผสานความเข้าใจในมิติทางนามธรรมของร่างกายอีกด้วย ซึ่งสันต์ได้จำแนกภาพร่างของร่างกายออกเป็นสามลักษณะ ดังนี้ (สันต์ สุวัจฉราภินันท์, 2550)

ลักษณะที่หนึ่ง “ร่างกายเป็นตำแหน่ง” เพราะร่างกายสามารถมองได้เป็น ร่างกายทางรูปธรรมและร่างกายทางนามธรรม (Physical Body/Mind Body) คือร่างกายที่มีตำแหน่งและจับต้องได้ มีเนื้อมีหนัง ต้องการพื้นที่ในการดำรงอยู่ของร่างกาย ในขณะที่ร่างกายนามธรรมไม่มีตำแหน่งที่ชัดเจนและจับต้องไม่ได้ด้วยการสัมผัส แต่เป็นปัจจัยในการเข้าใจพื้นที่ จดจำและสร้างให้เกิดเป็นความรู้สึก

ลักษณะที่สอง “ร่างกายเป็นขอบเขต” เกิดเป็นภายนอกและภายในร่างกาย (Inner Body/Outer Body) ขอบเขตของร่างกายนี้ทำให้เราสามารถเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่อยู่ภายนอกร่างกาย เช่น พื้นที่เป็นสิ่งที่อยู่ภายนอกและห่อหุ้มร่างกาย และสิ่งที่อยู่ภายในร่างกาย เช่นอัตลักษณ์ทางเพศ เป็นสิ่งที่อยู่ภายในและร่างกายห่อหุ้มอยู่ ซึ่งหากสิ่งที่อยู่ภายนอกร่างกายไม่สอดคล้องหรือไปด้วยกันกับสิ่งที่อยู่ภายในร่างกาย ยกตัวอย่างเช่น การวางข้อกำหนดกฎเกณฑ์ต่างๆที่อนุญาตหรือไม่อนุญาตในการใช้ร่างกายในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง เช่น การกอด จูบ จับมือถือแขนของผู้ชายในพื้นที่สาธารณะ หรือการไม่อนุญาตให้คนที่แต่งตัวไม่สุภาพเข้ามาในสถานที่ของราชการ ก็อาจจะทำให้เจ้าของร่างกายเกิดการตอบโต้หรือต่อต้านพื้นที่นั้นๆ หรือแม้กระทั่งการ “ปลอมตัว” ให้สามารถหลบหลีกจากแรงกระทำในพื้นที่นั้นๆ เป็นต้น และประเด็นนี้เองที่ต้องการตอกย้ำแนวคิดของฟูโค ที่มองว่า ร่างกายของเราเป็นจุดที่เล็กที่สุดในการแสดงออกถึงการต่อต้าน

ลักษณะที่สาม “ร่างกายเป็นจุดกำหนดความแตกต่าง” คือสืบเนื่องมาจากภาพร่างของร่างกายในลักษณะที่สอง เมื่อเรากำหนดจุดยืน กำหนดพื้นที่ของตัวเราเองแล้ว เราเริ่มที่จะ

มองคนอื่นๆในลักษณะที่แตกต่างออกไปจากตัวเรา หรืออาจจะพูดในทางกลับกันได้ว่าเรากำลังมองตัวเราผ่านจากสายตาคนอื่นๆ (the Self/the Other)

แนวคิดเรื่องภาพร่างของร่างกายนี้สามารถทำให้เราเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับพื้นที่ได้อย่างชัดเจนขึ้น ผู้ศึกษาวิจัยจะนำมาให้เป็นแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์ร่างกายของนักแสดงทั้งทางร่างกาย (ผ่านการเคลื่อนไหว อากัปกิริยา) และจิตใจ (ผ่านการแสดงออกทางสีหน้า ความรู้สึกนึกคิด) อันส่งผลซึ่งกันและกันกับพื้นที่ในภาพยนตร์ด้วย

3.4 **แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงในภาพยนตร์** (Acting in Film)

นักแสดงคือองค์ประกอบที่สำคัญมากในการสื่อความหมายในภาพยนตร์เพราะภาพยนตร์ส่วนมากจะเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์และความขัดแย้งที่พวกเขาต่างต้องเผชิญ ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดง รูปแบบของการแสดงทั้งการแสดงออกทางสีหน้าและท่าทาง ตำแหน่งและการเคลื่อนไหวของนักแสดงในภาพยนตร์ ล้วนส่งผลต่อการสื่ออารมณ์ความรู้สึกและสื่อความหมายต่างๆไปสู่ผู้ชมแทบทั้งสิ้น

ลีโอ ตอลสตอย ได้ให้คำจำกัดความของศิลปะการแสดงไว้ว่า เป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งระหว่างมนุษย์ ด้วยการใช้คำพูดถ่ายทอดความคิด และศิลปะของการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก (ลีโอ ตอลสตอย, 2528: 3) ศิลปะการแสดงจึงเปรียบเป็นเครื่องมือที่มนุษย์ใช้เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิดของตน เพื่อถ่ายทอดให้บุคคลอื่นเข้าใจรับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการจะแสดงออก การแสดงถือเป็นศิลปะของการสื่อสารที่ปรากฏภาพเป็นรูปธรรม (บรรจง โกศัลวัฒน์, 2545: 7) โดยมนุษย์จะทำหน้าที่เป็นสื่อในการสื่อสารการแสดงความรู้สึกต่างๆไปยังผู้ชม โดยใช้อุปกรณ์หรือเครื่องมือของนักแสดงคือ ร่างกาย จิตใจ อารมณ์ความรู้สึก จินตนาการ ความซื่อสัตย์ สมาธิ และความรู้สึกนึกคิดอันเป็นองค์ประกอบความเป็นตัวตนทั้งหมด ในการถ่ายทอด นั่นหมายความว่า หากปราศจากนักแสดงแล้ว ก็ไม่สามารถที่จะทำให้สื่อสารการแสดงมีความสมบูรณ์ในตัวของมันได้ ซึ่งอาจารย์ สดใส พันธุโกมล ได้พูดถึงความสำคัญของนักแสดงในบทความเกี่ยวกับ “นักแสดงและการแสดง” ไว้ว่า “นักแสดงคือผู้ที่สวมบทบาทเป็นตัวละคร เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดที่อยู่ในบทละครมาสู่ผู้ชม ดังนั้นในกลุ่มผู้ทำงานละคร นักแสดงคือผู้ที่อยู่ใกล้ชิดผู้ดูมากที่สุด ผลงานของงานละคร ไม่ว่าจะเป็นบท , การกำกับ, การแต่งกาย, การออกแบบฉาก หรือแม้แต่การแต่งหน้า ล้วนถูกถ่ายทอดมายังผู้ชม

ผ่านนักแสดง จึงอาจกล่าวได้ว่า การแสดงละครแต่ละครั้ง เราสามารถตัดทุกสิ่งทุกอย่างออกได้ยกเว้นตัวผู้แสดงกับผู้ชม

ในส่วนของกระบวนการและวิธีการเข้าถึงบทบาทตัวละครของนักแสดงในภาพยนตร์นั้น นักการละครที่มีอิทธิพลมากคนหนึ่งคือ คอนแสตนติน สตานิลาฟสกี้ โดยเฉพาะการสร้างแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการแสดงในละครแนวเรียลิสท์และนำมาประยุกต์ใช้ในภาพยนตร์แนวเดียวกันด้วย สตานิลาฟสกี้ตั้งหลักเกณฑ์ที่ว่าด้วย “ความจริงจากภายใน”(Inner Realism) หมายความว่า นักแสดงจะต้องมีความรู้สึกจากภายในอยู่เสมอในทุกชั่วขณะที่กำลังแสดง เขาปฏิเสธการแสดงออกแบบซ้ำซากจากภายนอก ทั้งการตีสีหน้า ท่าทาง การดัดเสียง และการใส่อารมณ์โดยปราศจากความจริงจากภายใน เพราะเขาเชื่อว่าการแสดงออกของคนเรานั้นย่อมมีกระบวนการความรู้สึกจากภายในที่แตกต่างกัน (Giannetti, 2008:305)

หลักการแสดงของสตานิลาฟสกี้ จะให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างจิตใจและความรู้สึกภายในกับปฏิกิริยาภายนอก ซึ่งจะเกิดขึ้นพร้อมๆกัน ตัวละครจะต้องมีความเชื่อในความมีเหตุผลของละครและตัวละครที่จะแสดง (ทั้งนี้เป้าหมายของตัวละครจะต้องชัดเจนและดึงดูดเพียงพอที่ผลักให้ตัวละครเกิดความเคลื่อนไหวไปสู่เป้าหมายนั้น) เมื่อตัวละครมีความเชื่อและรู้สึกถึงความจริงของเหตุการณ์หรือสิ่งที่เป็นเป้าหมายของตนเองแล้ว นักแสดงจะเกิดแรงปรารถนาซึ่งจะนำไปสู่การกระทำหรือการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ (Prinkgrate, 2001 อ้างใน ณฐภรณ์, 2547)

องค์ประกอบหนึ่งของสตานิลาฟสกี้ที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในหมู่นักแสดงภาพยนตร์แนวเรียลิสท์ คือ การเรียกใช้ความทรงจำด้านอารมณ์และความรู้สึก (Emotional Recall) ซึ่งเป็นวิธีการที่นักแสดงจะระลึกถึงประสบการณ์ที่ตนเองเคยประสบพบเจอมาในอดีตและนำมาใช้เทียบเคียงกับความ รู้สึกของตัวละครที่ตนเองได้รับนับเป็นเทคนิคที่มีความเชื่อมโยงกับแนวคิดเชิงจิตวิทยามาก เพราะนักแสดงจะเรียกความรู้สึกในอดีตของตนเองมาใช้และแสดงความรู้สึกนั้นออกมา แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น สตานิลาฟสกี้ไม่เชื่อว่าความเชื่อและความจริงใจที่อยู่ภายในจะสามารถส่งทอดความรู้สึกและให้ภาพของการแสดงที่ดีได้ หากนักแสดงไม่รู้จักการใช้ร่างกายในการสื่อสารอารมณ์นั้นไปสู่คนดู ดังนั้นนักแสดงที่ดีจะต้องมีความเชื่อทั้งความรู้สึกนึกคิดที่อยู่ภายในและถ่ายทอดอารมณ์นั้นออกมาผ่านร่างกายให้คนดูเชื่อถือบทบาทนั้นๆได้อีกด้วย (Giannetti, 2008:306-307)

เทคนิคต่างๆของภาพยนตร์สามารถกำหนดและควบคุมบริบทการแสดงของนักแสดงได้ ซึ่งการแสดงในภาพยนตร์จะมีเรื่องขนาดภาพเป็นตัวควบคุมการแสดงของนักแสดง ยกตัวอย่างเช่น ถ้าขนาดภาพเป็นระยะไกล นักแสดงจะต้องแสดงท่าทางให้ชัดเจนมากขึ้นเพื่อสื่อสารกับกับคนดู ในขณะที่หากขนาดภาพเป็นระยะใกล้นักแสดงจะต้องควบคุมการแสดงของตัวเองให้พอดี ไม่ทำให้คนดูรู้สึกว่ากำลังถูกคุกคาม หรือดูแล้วรู้สึกไม่น่าเชื่อถือ เป็นต้น (Bordwell และ Thompson, 2004: 206)

การแสดงในภาพยนตร์เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในฐานะคนดำเนินเรื่องราว และให้ผู้ชมเฝ้าติดตามชะตากรรมของตัวละครในภาพยนตร์ตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งศาสตร์ของการแสดงภาพยนตร์อาจจะไม่ต่างอะไรไปจากศาสตร์ของการแสดงละครเวทีและละครโทรทัศน์ในแง่ของการฝึกฝนหรือวิธีการเข้าสู่บทบาทของตัวละครที่ผู้แสดงได้รับตามหลักการของสตานิลาฟสกี้ที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย แต่ด้วยความแตกต่างด้านตัวสื่อนี่เอง ที่ทำให้การแสดงในภาพยนตร์มีข้อแตกต่างจากสื่อประเภทอื่น ซึ่งคุณสมบัติที่นักแสดงภาพยนตร์จะต้องเรียนรู้และเข้าใจมีดังต่อไปนี้

จินตนาการและความเชื่อ

เป็นคุณสมบัติพื้นฐานที่นักแสดงจะต้องมี เพราะการที่นักแสดงจะสวมบทบาทเป็นคนนั้นคนนี้ที่ไม่ใช่ตัวตนของเรานั้น จำเป็นที่จะต้องอาศัยจินตนาการในการเรียนรู้ตัวตนของคนที่เราไม่ได้เป็น ทั้ง บุคลิก อารมณ์ความรู้สึกต่างๆ และต้องอาศัยความเชื่อว่าเราเป็นตัวละครนั้นจริงๆ

สมาธิ

การแสดงต้องการสมาธิที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากงานศิลปะแขนงอื่นๆ เพราะนักแสดงมีเพียงร่างกายเป็นอุปกรณ์ พวกเขาจึงควรที่จะต้องเรียนรู้การใช้ร่างกายและฝึกฝนจนสามารถควบคุมตัวเองได้อย่างชำนาญ นำไปสู่การพัฒนาสร้างสรรค์การแสดงของตนได้ โดยอาศัยหลักของการเคลื่อนไหวร่างกายไปพร้อมๆกับการทำจิตใจให้เกิดสมาธิ สมาธิของพวกเขาก็คือการควบคุมสิ่งที่เรียกว่าเป็นอุปกรณ์ให้ทำงานในทิศทางที่ต้องการ

ในการถ่ายทำภาพยนตร์นอกจากนักแสดงจะต้องมีสมาธิจดจ่อกับบทบาทที่ตนเองได้รับแล้ว ยังต้องมีสมาธิมากเป็นพิเศษเพราะการทำงานภาพยนตร์มีทั้งเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ มากมายทั้งกล้อง แสง หรือทีมงานที่เฝ้าดูการแสดงของนักแสดง ดังนั้นนักแสดงจะต้องสมาธิให้ถูกที่และไม่วอกแวกกับสภาพแวดล้อมรอบนอก

ความต่อเนื่อง

เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อที่ใช้กล้องเพียงตัวเดียวในการถ่ายทำ ดังนั้น การเป็นนักแสดงภาพยนตร์ที่ดีจะต้องหมั่นสังเกตและจดจำอารมณ์และการกระทำของตนเองเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องทั้งทางด้านการกระทำและอารมณ์ความรู้สึก และง่ายต่อกระบวนการตัดต่อในขั้นตอนต่อไป เช่น หากในฉากนั้นนักแสดงจะต้องจุดบุหรี่ และสนทนากับนักแสดงคนอื่นๆ ก็จะต้องสังเกตไว้เสมอว่า ระหว่างที่แสดงนั้น นักแสดงจุดบุหรี่ด้วยมือข้างไหน อากัปกิริยาในการแสดงเป็นอย่างไร เพื่อให้สามารถแสดงซ้ำอีกครั้งได้อย่างราบรื่น เป็นต้น

การแสดงให้เหมาะสมกับขนาดภาพ

คุณลักษณะเฉพาะของสื่อภาพยนตร์ คือ ความสามารถในการกำหนดขนาดภาพเพื่อการสื่อความหมายต่างๆได้ นักแสดงภาพยนตร์จำเป็นต้องรู้จักไวยากรณ์ของภาพขนาดต่างๆเป็นอย่างดี รวมไปถึงการเคลื่อนไหวของกล้อง เพื่อที่จะสามารถเพิ่มหรือลดการแสดงของตนเองให้เหมาะสมกับขนาดภาพหรือการเคลื่อนกล้องได้ และจะทำให้การแสดงมีประสิทธิภาพสร้างความน่าเชื่อถือให้กับคนดูได้

ความเข้าใจในเรื่องจังหวะในการแสดง

ในการแสดงภาพยนตร์นั้น นักแสดงจำเป็นที่จะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องจังหวะของการแสดง ซึ่งในศิลปะการแสดงมักจะเรียกว่าเทมโปแทนจังหวะ หมายถึง การควบคุมการเคลื่อนไหว การกระทำ น้ำเสียง คำพูด ได้อย่างต่อเนื่องและมีเสน่ห์ โดยการพัฒนาจังหวะเริ่มต้นขึ้นจากการเดิน การหัดพูด การหายใจ การรู้จักใช้อารมณ์ความรู้สึก อารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปส่งผลให้เกิดอีกอารมณ์หนึ่ง จากนั้นก็จะกลายเป็นการกระทำที่เปลี่ยนแปลงไป และเมื่อพลังจากภายนอกเข้ามามีอิทธิพลต่อจังหวะของผู้แสดง สิ่งเหล่านี้จะมีผลต่อการเดิน การเคลื่อนไหว อากัปกิริยาที่แสดงออกต่อตนเองและผู้อื่น เพื่อให้ได้มาหรือบรรลุวัตถุประสงค์ที่ตนเองวางเอาไว้

ซึ่งเรื่องของจังหวะในการแสดงนั้นเป็นสิ่งที่สอนกันได้ยาก นักแสดงจะต้องใช้ประสบการณ์ในการฝึกฝน และหาจังหวะที่ลงตัวกับตัวละครที่ตนเองสวมบทบาท

3.5 **แนวคิดเกี่ยวกับมีส ออง แซง** (mise-en-scene)

มีส ออง แซง (mise-en-scene) ซึ่งเป็นคำที่มาจากภาษาฝรั่งเศส แปลว่า การจัดวางไว้บนเวที (placing on stage) หรือการจัดแสดงเหตุการณ์บนเวที (Staging an action) ในทางการละคร หมายถึงการจัดวางส่วนประกอบทางด้านภาพทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นตำแหน่งการเคลื่อนไหวของนักแสดง เครื่องแต่งกาย ฉาก รวมถึงแสง สี เอาไว้ในพื้นที่แสดงหรืออีกนับหนึ่งบนเวทีละคร เพื่อผลในการสื่อความหมาย (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2548:135)

แต่สำหรับในทางภาพยนตร์ มีส ออง แซง ถูกนำมาใช้ในความหมายกว้างๆที่ไม่ต่างจากละครเวทีนัก เพียงแต่เปลี่ยนสถานที่จากบนเวทีสู่จอภาพยนตร์แทน เพื่อให้การจัดวางองค์ประกอบต่างๆ ทั้ง ฉาก การจัดแสง การใช้สี ตำแหน่งและการเคลื่อนไหวของนักแสดง ความสัมพันธ์ระหว่างรายละเอียดต่างๆในภาพ เป็นตัวสื่อความหมายไปสู่คนดู

ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นบุคคลที่มีอำนาจสิทธิ์ขาดในการกำหนดการจัดวางองค์ประกอบ หรือควบคุมรายละเอียดต่างๆในกรอบภาพ เพราะฉะนั้นศิลปะการจัดวางองค์ประกอบภาพจึงเป็นส่วนที่สามารถแสดงตัวตนและความคิดของผู้กำกับออกมาผ่านงานศิลปะได้ โดยการศึกษาและวิเคราะห์การจัดวางองค์ประกอบภาพนั้น จะได้ผลในแง่ของความหมายจำเป็นต้องอาศัยระยะเวลา หรืออีกนัยหนึ่ง ควรเป็นช็อตที่ถ่ายในลักษณะลองเทค (Long take) หรือถ่ายต่อเนื่องยาวนานพอสมควร โดยที่กล้องตั้งอยู่กับที่ เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้พิจารณารายละเอียดต่างๆ ที่ถูกนำมาแสดงในภาพ ด้วยเหตุนี้เอง จึงสามารถกล่าวได้ว่าการถ่ายลักษณะลองเทค เป็นรากฐานสำคัญของมีส ออง แซง ในภาพยนตร์ (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2548: 136)

องค์ประกอบที่ใช้ในการวิเคราะห์มีส ออง แซง มีดังนี้

3.5.1 **ขนาดภาพ** (image size)

ขนาดภาพ หมายถึง ภาพที่เกิดจากการกำหนดระยะห่างของกล้องกับวัตถุที่ถูกถ่าย ขนาดภาพที่แตกต่างกันส่งผลและสื่ออารมณ์แก่คนดูแตกต่างกันด้วย แบ่งได้เป็น

Extreme Long Shot เป็นภาพขนาดไกลมาก นิยมใช้ในการถ่ายฉากหลังหรือวิวทิวทัศน์ของภูมิประเทศอันกว้างใหญ่ไกลสุดลูกหูลูกตา คนดูจะไม่ค่อยเห็นรายละเอียดที่ชัดเจนในภาพ

Long Shot ภาพขนาดไกล เป็นระยะที่ใกล้เคียงกับระยะห่างระหว่างผู้ชมละครกับเวทีในโรงละคร ภาพขนาดนี้จะเผยให้เห็นสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ ขณะที่ตัวละครในภาพก็จะมองเห็นได้เต็มตัว

Full Shot ภาพขนาดเต็มตัว เผยให้เห็นขนาดของบุคคลเต็มตัว ส่วนหัวอยู่ใกล้กับขอบบนของกรอบภาพ ส่วนเท้าก็จะใกล้กับส่วนล่างของกรอบภาพ

Medium Shot ภาพขนาดกลาง ยึดเอาระยะตั้งแต่หัวเข่าหรือเอวของตัวละครขึ้นไป มักใช้ในฉากสนทนาระหว่างตัวละคร คนดูสามารถเห็นสีหน้าความรู้สึกของตัวละครได้ชัดเจนขึ้น

Close Up Shot ภาพขนาดใกล้ เป็นขนาดภาพที่แสดงให้เห็นเพียงบางส่วนของวัตถุ เช่น ใบหน้าที่แสดงอารมณ์เกรี้ยวกราด เป็นต้น ขนาดภาพประเภทนี้ใช้ได้ดีกับการสื่ออารมณ์ของตัวละคร และยังส่งผลให้คนดูเกิดความรู้สึกอึดอัดและเกิดภาวะเหมือนถูกคุกคามด้วย

Extreme Close Up Shot ภาพขนาดใกล้มาก เป็นขนาดภาพที่เจาะจงเฉพาะสิ่งที่มีขนาดเล็กมากๆ มักใช้เพื่อเน้นความสำคัญของสิ่งที่ถูกถ่ายนั้นๆ

3.5.2 **มุมกล้อง** (camera angles)

คือ ตำแหน่งมุมมองของกล้องที่เป็นความสัมพันธ์ระดับความสูงของกล้องกับสิ่งที่ถ่าย มุมกล้องจะนำมาเสริมคุณค่าของภาพทั้งด้านสุนทรียศาสตร์และจิตวิทยาการรับรู้ ซึ่งมีผลต่อภาพและอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมอีกด้วย

3.5.3 **การเคลื่อนไหว**

แบ่งออกเป็นการเคลื่อนไหวร่างกาย (Kenetic Movement) และ การเคลื่อนไหวของกล้อง (Camera Movement) (Giannetti, 2008: 105-110)

การเคลื่อนไหวร่างกาย (Kenetic Movement)

การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงมักจะมีรูปแบบและขนบที่เป็นไปตามแนวของภาพยนตร์ เช่น นักแสดงอาจจะเคลื่อนไหว ร้องเล่นเต้นรำไปตามเสียงเพลงในภาพยนตร์เพลง หรือการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วกระฉับกระเฉงในภาพยนตร์แอ็คชั่น เป็นต้น ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถกำกับการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงได้ หรือการให้นักแสดงเป็นผู้กำหนดการเคลื่อนไหวร่างกายนั้นด้วยตัวเองให้เป็นไปตามความรู้สึกและบทบาทที่ตนเองกำลังแสดง คุณสมบัตินักแสดงที่ดีจะต้องมีความเข้าใจและสามารถถ่ายทอดความรู้สึกต่างๆ ให้ออกมาเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ การเคลื่อนไหวของนักแสดงจะถูกถ่ายทอดได้อย่างมีประสิทธิผลมากขึ้นเมื่อมีความสัมพันธ์กับขนาดภาพ มุมกล้อง การเลือกใช้เลนส์กล้อง รวมไปถึงการจัดองค์ประกอบศิลป์ต่างๆ ในกรอบภาพนั่นเอง

การเคลื่อนไหวของกล้อง (Camera Movement)

เป็นการเปลี่ยนแปลงมุมมองกล้องและเปลี่ยนขนาดภาพอีกวิธีหนึ่ง เป็นการเคลื่อนกล้องที่เสนอภาพที่มีขนาดแตกต่างกันอย่างต่อเนื่อง สามารถบันทึกเป็นช็อตยาวโดยไม่ต้องใช้การตัดต่อเข้ามาช่วย การเคลื่อนไหวของกล้องจะทำหน้าที่แทนสายตาของผู้ชมที่กวาดไปรอบๆ ฉาก และติดตามการเคลื่อนที่ของนักแสดง การเคลื่อนไหวของกล้องสามารถทำได้หลายลักษณะเช่น การแพน (panning) คือการเคลื่อนกล้องไปในแนวนอนโดยตั้งกล้องอยู่กับที่ การทิลต์ (tilting) เป็นการเคลื่อนกล้องในแนวดิ่งหรือแนวตั้ง การแทรค (tracking) เป็นการเคลื่อนกล้องจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

3.5.4 **แสง** (lighting)

การจัดแสงเพื่อสื่อความหมาย นิยมแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ การจัดแสงแบบโลว์คีย์ (Low Key) พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพจะตกอยู่ในความมืด ให้ความรู้สึก ลึกลับ มืดมัว ไม่น่าไว้วางใจ และเป็นอันตราย นิยมใช้ในภาพยนตร์ประเภท Film Noir, การจัดแสงแบบไฮคีย์ (High Key) เป็นการจัดแสงที่เน้นความสว่างไปทั่วทุกพื้นที่ ให้ความรู้สึก ปลอดโปร่ง ปลอดภัย สดใส และการจัดแสงตามธรรมชาติ (Natural Key) เป็นการจัดแสงตามธรรมชาติ ให้ความสำคัญกับพื้นที่สว่างและมืดเท่าเทียมกัน มักใช้ในหนังแนวเรียลลิสท์ซึ่งทำให้คนดูรู้สึกว่าไม่มีการจัดแสงในฉากนั้นๆ

3.5.5 ฉาก (setting)

หมายถึง สถานที่ที่เกิดขึ้นเป็นฉากหลังในภาพยนตร์ ซึ่งอาจจะเป็นสถานที่ที่มีอยู่จริง สร้างขึ้น หรือใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิก สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ซึ่งฉากและสถานที่ต่างๆที่ตัวละครอยู่ในพื้นที่นั้นๆ สามารถสื่อความหมายและอารมณ์ความรู้สึกต่างๆไปสู่คนดูได้ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นการจะใช้ฉากและสถานที่ในการสื่อสารกับคนดูให้สมบูรณ์มากขึ้น จำเป็นที่จะต้องมีองค์ประกอบอื่นๆ ทั้งนักแสดง มุมกล้อง ขนาดภาพ และองค์ประกอบอื่นๆ ในการสื่อความหมายด้วยนั่นเอง

ฉากและสถานที่มีหน้าที่สำคัญ 7 ประการ ได้แก่ (Boggs และ Petrie, 2000: 88-94)

หน้าที่ในการกำหนดบทบาทหรือการกระทำของตัวละคร หมายความว่า ฉากหรือสถานที่สามารถส่งผลหรืออิทธิพลบางอย่างให้ตัวละครสามารถแสดงพฤติกรรมหรือถูกจำกัดการกระทำบางอย่างให้เป็นไปตามฉากหรือสถานที่นั้นๆ ยกตัวอย่างเช่น หากตัวละครกำลังอยู่ในห้องสมุด ก็จะต้องทำตามข้อปฏิบัติบางอย่างเพื่อให้เป็นไปตามบรรทัดฐานของสังคม คือการไม่พูดคุยเสียงดัง เป็นต้น

หน้าที่ในการสะท้อนบุคลิกหรือสภาวะทางจิตใจของตัวละคร กล่าวคือ ผู้กำกับสามารถสร้างฉากหรือสถานที่อธิบายบุคลิก ตัวตน หรือสภาพจิตใจของตัวละครได้ เช่น หากจะแสดงความลึกลับน่ากลัวของตัวละครให้ชัดเจนขึ้น ผู้กำกับอาจจะบอกเล่าผ่านรสนิยมการตกแต่งบ้านของเธอที่เต็มด้วยงานศิลปะอันมืดหม่นหรือเป็นภาพที่เกี่ยวข้องกับความตาย เป็นต้น

หน้าที่ในการสร้างความเหมือนจริง หากฉากหลังของภาพยนตร์ เกิดขึ้นในอวกาศหรือสถานที่ที่เกิดจากจินตนาการของผู้กำกับเอง การสร้างฉากหรือสถานที่นั้นๆ จะต้องสร้างเพื่อให้คนดูรู้สึกว่ามีความเหมือนจริงและทำให้คนดูเชื่อถือและยอมรับได้ว่ามันมีฉากหรือสถานที่นี้อยู่จริงๆ ซึ่งในปัจจุบันเทคโนโลยีซีจี สามารถเนรมิตฉากและสถานที่ต่างๆ ตามจินตนาการของผู้กำกับได้อย่างไม่รู้จบ

หน้าที่ในการสร้างผลทางด้านภาพ ฉากและสถานที่สามารถสร้างผลทางด้านภาพได้ในแง่การแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ด้วยการใช้ฉากเป็นภูมิประเทศที่กว้างใหญ่ไพศาล สร้างความตื่นตาตระการใจให้กับคนดู

หน้าที่ในการสร้างโทนและบรรยากาศให้กับอารมณ์ ฉากและสถานที่สามารถสร้างผลทางอารมณ์ต่างๆได้ ยกตัวอย่างในภาพยนตร์ประเภทสยองขวัญหรือระทึกขวัญ ฉากและสถานที่เป็นองค์ประกอบหลักที่สร้างบรรยากาศความน่ากลัวและลุ้นระทึกให้กับคนดูได้ ไม่ว่าจะเป็น บ้านไม้เก่าผุพัง หรือโรงแรมหรูหรา แต่ไม่มีคนเข้ามาพักเป็นต้น

หน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ หมายถึง การที่ผู้กำกับภาพยนตร์ใช้ฉากและสถานที่เป็นสัญลักษณ์เพื่อเชื่อมโยงกับแนวความคิดหลักที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอ และกระตุ้นให้คนดูได้เกิดการขบคิดตีความภาพยนตร์อีกด้วย

หน้าที่ในการสะท้อนภาวะของมนุษย์ที่มีต่อโลกใบใหญ่ เป็นส่วนหนึ่งของการทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ของฉากและสถานที่ หมายความว่าฉากและสถานที่สามารถสะท้อนความเป็นมนุษย์ในฐานะปัจเจกบุคคลได้ โดยเฉพาะการใช้ฉากหรือสถานที่ในการแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยวเหงาหรือถูกตัดขาดจากโลกภายนอก เป็นต้น

3.5.6 **สี** (color)

สี เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ผู้กำกับสามารถหยิบมาใช้เพื่อการสื่ออารมณ์ความรู้สึกและความหมายต่างๆ ไปสู่ผู้ชมได้เช่นกัน ซึ่งในแต่ละสีย่อมให้ความหมายที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้การตีความสีเพื่อการสื่อความหมายนั้น ขึ้นอยู่กับกรอบประสบการณ์และมโนทัศน์ในการตีความหมายของสีของแต่ละบุคคลด้วยเช่นกัน

3.5.7 **เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบฉาก** (Costumes and Props)

เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบฉาก สามารถบ่งบอกแนวภาพยนตร์ ยุคสมัย บรรยายภูมิหลัง ลักษณะนิสัย ฐานะ รสนิยมของตัวละครได้ รวมไปถึงสามารถเป็นสัญลักษณ์พิเศษที่ผู้กำกับสามารถเลือกมาใช้เพื่อสื่อความหมายให้กับคนดูได้อีกด้วย

3.5.8 **การจัดวางองค์ประกอบต่างๆในกรอบภาพ** (Composition)

เมื่อเรารู้และเข้าใจถึงองค์ประกอบทั้งด้านเทคนิคและสัญลักษณ์แล้ว สิ่งที่ผู้กำกับจะต้องคำนึงถึงคือการเลือกใช้องค์ประกอบต่างๆเหล่านี้มานำเสนอผ่านการจัดวางในกรอบภาพ เพื่อสื่อนัยยะความหมายให้กับผู้ชม ซึ่งไม่ต่างจากศิลปินที่เริ่มต้นวาดภาพลงสีสักชิ้นหนึ่งเพื่อสื่อความหมายต่างๆตามที่ผู้กำกับต้องการถ่ายทอดและนำไปสู่การสื่อสาร รับรู้และตีความของคนดูต่อไป ซึ่งมีองค์ประกอบย่อยๆ ดังนี้ (Pramaggiore และ Wallis, 2005: 83-85)

ความสมดุลและสมมาตร (Balance and Symmetry)

หลักที่สำคัญอย่างหนึ่งในการจัดวางองค์ประกอบภาพคือ ความสมดุล ในกรณีที่ตัวละครหรือวัตถุมีเพียงหนึ่งเดียวในฉาก ก็จะจัดให้วัตถุดังกล่าวอยู่กึ่งกลางหรือเกือบกึ่งกลางฉาก หากมีวัตถุมากกว่านี้ก็จะจัดให้สัมพันธ์กันอย่างสมดุล เช่นไว้ซ้ายและขวาของกรอบภาพเพื่อถ่วงดุลหรืออาจจะจัดให้กระจุกกันอยู่ตรงกลางภาพก็ได้ ซึ่งการจัดองค์ประกอบภาพให้สมมาตรนั้น อาจจะมีการใช้เรื่องเส้น ตำแหน่งและการเคลื่อนไหวของตัวละครเข้าไปกำหนดด้วย ในกรณีขององค์ประกอบแบบอสมมาตร (Asymmetry) หลักไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยงกับการถ่วงดุลกับวัตถุอื่นๆในกรอบภาพแต่อย่างใด นอกจากนี้ยังมีการนำองค์ประกอบแบบอสมมาตรมาใช้สื่อถึงความสัมพันธ์ของตัวละครกับสภาพแวดล้อมอีกด้วย

การจัดกรอบภาพ (framing)

เมื่อผู้กำกับจัดวางนักแสดงในกรอบภาพ สิ่งที่พวกเขาต้องคำนึงถึงคือจะจัดวางนักแสดงในกรอบภาพลักษณะใด โดยมีแบ่งการจัดกรอบภาพออกเป็น 3 ลักษณะคือ

การจัดกรอบภาพแบบหลวม (Loose Framing) การที่นักแสดงหรือวัตถุมีพื้นที่รอบๆตัวเป็นบริเวณกว้าง ซึ่งมักจะสื่อถึงความเป็นอิสระ หรือการถูกตัดขาด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทในการเล่าเรื่อง และส่วนอื่นๆในกรอบภาพ

การจัดกรอบภาพแบบคับ (Tight Framing) คือการที่นักแสดงหรือวัตถุอยู่ในกรอบภาพที่มีพื้นที่รอบข้างอันจำกัดแสดงให้เห็นถึงความอึดอัดและภาวะการถูกบีบคั้นจากสิ่งแวดล้อมและบริบทรอบตัว

การจัดกรอบภาพในกรอบภาพ (Frame within a Frame) การใช้เส้นกรอบของประตูหรือหน้าต่างที่ปรากฏในฉากเพื่อล้อมนักแสดง ส่งผลในแง่การถูกกักขัง และการขาดเสรีภาพของตัวละคร

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้ศึกษาจะมุ่งเน้นไปที่องค์ประกอบในส่วนของนักแสดงเป็นหลัก ทั้งเรื่องการจัดวางตำแหน่งของนักแสดงในกรอบภาพ การเคลื่อนไหว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับพื้นที่แวดล้อมตัวละคร เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ดูว่า ผู้กำกับถ่ายทอดความคิดที่ตัวเองต้องการจะสื่อสารผ่านตัวละครในพื้นที่การจัดวางองค์ประกอบภาพได้อย่างไร

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ทัศนัย กุลบุญลอย (2544) ศึกษาถึงการสร้างเทพนิยายสมัยใหม่ในภาพยนตร์ชุดสตาร์วอร์ส ซึ่งพบว่าลูคัสชื่นชอบนิทานพื้นบ้าน โดยนำเทพนิยายปรัมปรามาดัดแปลงตีความใหม่ให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของตัวเอง และได้นำเสนอเทพนิยายในรูปแบบใหม่ ด้วยการผสานวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกันเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย

นับทอง ทองใบ (2548) ศึกษานวลักษณ์ เอกลักษณ์ และสุนทรียภาพในภาพยนตร์แอนิเมชันของฮายาโอะ มิยาซากิ ผู้กำกับชาวญี่ปุ่น โดยวิเคราะห์จากภูมิหลัง ผลงาน และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ ซึ่งพบว่าเอกลักษณ์ในผลงานของมิยาซากิเกิดจากแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์สงครามในวัยเยาว์ ความประทับใจงานศิลปะต่างๆ รวมทั้งใส่บุคลิกนิสัยส่วนตัวลงส่งผ่านผลงานไปยังผู้ชมได้เต็มที่และในแง่กลวิธีเล่าเรื่อง สำหรับผลงานของมิยาซากิมีเอกลักษณ์และนวลักษณ์ที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์แอนิเมชันส่วนใหญ่ที่คนดูคุ้นชินเพราะคิดเรื่องราวขึ้นเองโดยนำเอาความเชื่อเรื่องวิญญาณ และเทพเจ้ามาสร้างโลกจินตนาการขึ้นใหม่ แก่นเรื่องที่สะท้อนแง่มุมชีวิตมนุษย์อย่างลึกซึ้ง บทสรุปของเรื่องที่ทิ้งพื้นที่ให้ผู้ชมจินตนาการต่อไป และการนำเสนอสัญลักษณ์ให้ขบคิดตีความ

ก้อง พาหุรักษ์ (2548) ศึกษาลักษณะความเป็นประพันธกรของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ผู้กำกับชาวสวีเดนที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงในวงการภาพยนตร์สากล โดยวิเคราะห์จากผลงานภาพยนตร์ ประวัติชีวิตและบริบททางสังคมวัฒนธรรม และการเมืองของประเทศสวีเดนตามแนวทฤษฎีสุนทรียศาสตร์และการเล่าเรื่อง พบว่าในแง่ศิลปะภาพยนตร์นั้นเบิร์กแมนใช้วิธีการเล่าเรื่องอย่างเรียบง่าย ตรงไปตรงมา และการเสนอ อารมณ์แบบดรามาส่วนใหญ่ถูกจัดวางไว้ใน

บุคลิกของตัวละครสำคัญของเรื่อง ส่วนด้านการเล่าเรื่องด้วย ภาพ (visual narrative) ใช้วิธีการเคลื่อนไหวกล้องอย่างจำกัดและไม่ตัดภาพพร่ำเพรื่อ เพื่อสร้างลักษณะการสื่อสารแบบสมจริงคล้ายการถ่ายทำสารคดี โดยเนื้อหาหลักในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน ประกอบด้วย ประเด็นใหญ่ ๆ 4 ประเด็นได้แก่ 1) วิพากษ์ศาสนา การวิจารณ์ศาสนาคริสต์ในแง่ลบ 2) แสวงหาผู้อื่น ความพยายามของมนุษย์ในการอยู่ร่วมกัน 3) กู้คืนการสื่อสาร การแก้ไขความเข้าใจผิดและความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และ 4) พัฒนาการทางอารมณ์และความคิด มุมมองชีวิตที่เปลี่ยนไปตามวุฒิภาวะ ในวัยต่างๆ ของเบิร์กแมนดังเช่นวัฏจักรแห่งฤดูกาล ตั้งแต่การมีความหวัง การสิ้นหวังและการกลับมามีความหวังอีกครั้ง

รัตนา จักกะพาก, จิรยุทธ์ สินธุพันธ์ (2545) ตีพิมพ์งานวิจัยในหนังสือสุนทรียนิเทศศาสตร์: การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินคดี ซึ่งศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ผลงานการกำกับโดย สัตยาจิต เรย์ ทางด้านโครงสร้างการเล่าเรื่อง รูปแบบของโครงเรื่อง และแบบจำลองคู่ตรงข้ามตามแนวโครงสร้างนิยม การวิเคราะห์เนื้อหาตามผังแสวงหาและสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ รวมทั้งการศึกษาภาษาภาพยนตร์ด้านมุมกล้อง การจัดองค์ประกอบ การลำดับภาพ การใช้เสียงประกอบ และศึกษาระบบการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับสื่อ ประเภทของเรื่องวัฒนธรรมและลักษณะเฉพาะตนของสัตยาจิต เรย์ ในฐานะผู้กำกับการแสดง ผลการวิจัยพบว่า โครงเรื่องมีลักษณะเป็นดราม่า (Drama) น้อย จนบางครั้งไม่สามารถเล่าเป็นเรื่องย่อได้ ใช้บทสนทนาและบทพูดบรรยายน้อยมาก ส่วนใหญ่ใช้การสื่อความหมายด้วยองค์ประกอบภาพ (Mise en scene) การลำดับภาพ เสียงประกอบและดนตรีเป็นสำคัญ มีความโดดเด่นมากในเรื่ององค์ประกอบภาพ ภาพที่นำเสนอจะเป็นการถ่ายทอดสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดที่ตัวละครเผชิญอยู่

สันต์ สุวัจฉราภินันท์ (2550) เขียนบทความที่มีชื่อว่า “พื้นที่กับการต่อรองอัตลักษณ์ทางเพศ” โดยกยให้คำจำกัดความพื้นที่ละร่างกายในมุมมองทางสังคมศาสตร์ รวมไปถึงการวิพากษ์เกี่ยวกับเรื่องพื้นที่และร่างกายกับอำนาจในการต่อรองอัตลักษณ์ทางเพศ

Jared Rapfogel เขียนบทความเรื่อง Cinematic Painter โดยงานเขียนชิ้นนี้ได้กล่าวถึง ไฉ้หมิงเลี่ยงในฐานะมี่เป็นจิตรกรในการสร้างสรรค์หรือแต่งแต้มความคิดต่างๆ ลงไปในกรอบภาพ รวมถึงการเชื่อมโยงหารูปแบบและเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

Shujen Wang และ Chris Fujiwara เขียนบทสัมภาษณ์เรื่อง “My Films Reflect My Living Situation” เป็นบทสัมภาษณ์ไฉ้หมิงเลี่ยงเกี่ยวกับแนวคิดเบื้องหลังการกำกับภาพยนตร์

การใช้พื้นที่ในภาพยนตร์ในการถ่ายทอดเรื่องราว รวมไปถึงภาพรวมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไต้หวันซึ่งผู้ศึกษาได้นำมาใช้ในการศึกษาและทำความเข้าใจแง่มุมความคิดของผู้กำกับเพื่อนำไปใช้ในการวิเคราะห์ต่อไป

จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนี้ ผู้ศึกษาได้นำเอาหลักและทฤษฎีต่างๆ ที่ใช้ในการวิจัยแต่ละเรื่อง มาประยุกต์ใช้เป็นเครื่องมือที่เหมาะสมกับการศึกษาวิเคราะห์ในงานวิจัยของตนเอง ทั้งในแง่การทำความเข้าใจไวยากรณ์ของภาพยนตร์ การถ่ายทอดแนวความคิดของผู้กำกับสู่ผลงานชิ้นนั้นๆ รวมไปถึงการศึกษาสุนทรียทัศน์ในภาพยนตร์ แต่จากเอกสารและงานวิจัยที่ได้ศึกษามานั้น จะเห็นว่าการวิเคราะห์ศึกษาภาพยนตร์ส่วนใหญ่เลือกมุ่งเน้นไปที่พัฒนาการและกลวิธีในการเล่าเรื่อง การนำทฤษฎีประพันธกรมาใช้ในการวิเคราะห์ โดยที่ไม่ค่อยมีการศึกษาในแง่ศิลปะการแสดงในภาพยนตร์หรือการถ่ายทอดสุนทรียะของผู้กำกับผ่านการจัดวางตัวละครในพื้นที่ภาพยนตร์ (Cinematic Staging) มากนัก ผู้ศึกษาจึงเห็นความสำคัญของการแสดงในภาพยนตร์และการจัดวางนักแสดงเพื่อการสื่อความหมาย ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์หลายคนมักจะมองข้ามไป โดยมุ่งการศึกษาในแนวทางนี้เป็นหลัก เพื่อนำไปสู่การขยายขอบเขตการศึกษาภาพยนตร์ในมิติที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง นี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัย ดังนี้

1. การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) จากภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง ตั้งแต่ปี 1992 - 2009 รวม 9 เรื่อง โดยอาศัยการวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis) ได้แก่ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ บทสัมภาษณ์ไฉ้หมิงเลี่ยง ประกอบด้วย

2. การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-Depth Interview) โดยสัมภาษณ์ผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยง และผู้ทรงคุณวุฒิในเชิงวิชาชีพและวิชาการด้านการละครและภาพยนตร์ จำนวน 11 คน

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1. ประเภทภาพยนตร์ ได้แก่ ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง ที่เป็นผลงานการกำกับภาพยนตร์ รวมทั้งหมด 9 เรื่อง ซึ่งเก็บรวบรวมได้จากร้านจำหน่ายดีวีดี ดังนี้

1.1 *Rebels of The Neon God* (1992)

1.2 *Vive L'amour* (1994)

1.3 *The River* (1997)

1.4 *The Hole* (1998)

1.5 *What Time is it There?* (2001)

1.6 Goodbye, Dragon Inn (2003)

1.7 *The Wayward Cloud* (2005)

1.8 *I Don't Want to Sleep Alone* (2006)

1.9 *Face* (2009)

2. ประเภทเอกสาร ได้แก่ บทสัมภาษณ์ผู้กำกับ บทความ บทวิเคราะห์ วิจารณ์ภาพยนตร์ จากนิตยสาร หนังสือ รวมรวมงานเอกสารวิจัย และสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ รวมทั้งสืบค้นข้อมูลผ่านระบบออนไลน์ทางอินเตอร์เน็ต

3. ประเภทบุคคล ได้แก่ ผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยง และผู้ทรงคุณวุฒิในเชิงวิชาชีพและวิชาการด้านการละครและภาพยนตร์ จำนวน 11 คน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บข้อมูลประเภทภาพยนตร์ จะทำการเก็บรวบรวมจากดีวีดี ด้วยการชมภาพยนตร์ และศึกษาวิเคราะห์งานด้านการจัดวางองค์ประกอบภาพ รวมถึงชมเบื้องหลังการสร้างสรรค์ผลงานอย่างละเอียด

2. การเก็บข้อมูลประเภทเอกสาร จะรวบรวมจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับ ไฉ้หมิงเลี่ยง เช่นบทสัมภาษณ์ผู้กำกับ บทวิเคราะห์ วิจารณ์หนังของไฉ้หมิงเลี่ยง ฯลฯ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จากนิตยสารภาพยนตร์ หนังสือรวบรวมบทความที่เกี่ยวข้อง และเว็บไซต์ต่างๆ เพื่อหาข้อมูลเบื้องลึก และศึกษาแนวความคิดของไฉ้หมิงเลี่ยง อันจะช่วยในการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ให้ชัดเจนแม่นยำขึ้น

3. การเก็บข้อมูลประเภทบุคคล จะใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก ทั้งผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยงเอง และกลุ่มวิชาชีพที่สร้างสรรค์ผลงานด้านภาพยนตร์ ทั้งผู้กำกับ นักแสดง และผู้กำกับภาพ รวมทั้งกลุ่มนักวิจารณ์ภาพยนตร์ และนักวิชาการด้านสังคมศาสตร์ ที่เคยชมภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง อย่างน้อย 3 เรื่อง จำนวน 11 คน โดยสอบถามถึงแนวคิด วิธีการคัดเลือกนักแสดง การแสดงในภาพยนตร์ศิลปะ ความสำคัญของการกำกับภาพ รวมทั้งแนวคิดว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับพื้นที่ โดยมีรายชื่อดังต่อไปนี้

ไอ้หมิงเลี่ยง ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยกำลังศึกษา

ณัฐพล วงศ์ตรีเนตรกุล ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง “A Moment in June ณ ขณะรัก”

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ผู้กำกับภาพยนตร์สั้น นักแสดง ผู้ฝึกสอนการแสดง ภาพยนตร์เรื่อง เขาชนไก่, Wonderful Town

อัญชลี สายสุนทร นักแสดงนำหญิงจากภาพยนตร์เรื่อง Wonderful Town เจ้าของรางวัลนักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม ของชมรมวิจารณ์บันเทิง ประจำปี 2551

ทรงยศ สุขมากอนันต์ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง “แฟนฉัน” “เด็กหอ” “ปิดเทอมใหญ่หัวใจว้าวุ่น” และ “Backpacker”

อนุสรณ์ ติปยานนท์ อาจารย์ นักเขียน นักวิชาการอิสระ

ธัญสก พันสิทธิวรกุล ผู้กำกับภาพยนตร์อิสระ เจ้าของรางวัลศิลปาธร สาขาภาพยนตร์ปีพ.ศ. 2550

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ผู้กำกับภาพยนตร์อิสระ นักวิจารณ์ภาพยนตร์

ไกรวุฒิ จุลพงศธร หัวหน้ากองบรรณาธิการนิตยสารภาพยนตร์ไบโอสโคป

ธีปนันท์ เพชรศรี นักวิจารณ์ภาพยนตร์อิสระ

รัชฎ์ภูมิ บุญบัญชาโชค ผู้กำกับภาพยนตร์อิสระ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทภาพยนตร์ ประเภทเอกสาร และประเภทบุคคล ควบคู่กันไป โดยแบ่งออกเป็น

1. วิเคราะห์ประวัติความเป็นมาและผลงานของไฉ้หมิงเลี่ยง จากข้อมูลที่เป็นภาพยนตร์และเอกสารต่างๆ ทั้งบทสัมภาษณ์ บทวิเคราะห์วิจารณ์ภาพยนตร์ นำมารวบรวม วิเคราะห์ ตีความ โดยเน้นไปที่แนวคิดเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดง การกำกับนักแสดง รวมไปถึงแนวคิดเบื้องหลังที่ถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์แต่ละเรื่อง อันแสดงเอกลักษณ์และตัวตนของผู้กำกับผ่านงานของเขา โดยนำเอาแนวคิดเกี่ยวกับภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีเกี่ยวกับผู้กำกับในฐานะประพันธกร (Auteurism) รูปลักษณ์นิยม (Formalism) เพื่อนำมาแสวงหาแนวทางเฉพาะตัวในการสร้างสรรค์ผลงานของตัวผู้กำกับที่สะท้อนแนวคิดเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์งาน

2.วิเคราะห์การใช้เทคนิคต่างๆที่ปรากฏในผลงานภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง โดยมีการใช้แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของภาพยนตร์รวมไปถึงการจัดวางนักแสดงเพื่อการสื่อความหมายในพื้นที่ภาพยนตร์ ทั้งนี้ผู้ศึกษาจะศึกษาจากข้อมูลทั้งภาพยนตร์และเอกสารเพื่อค้นหาเอกลักษณ์ที่ปรากฏเห็นได้ชัดเจนด้านการถ่ายทอดความคิดผ่านภาพ รวมไปถึงสุนทรียภาพในการสร้างสรรค์ผลงาน

3. วิเคราะห์หาความเชื่อมโยงระหว่างตัวละครกับพื้นที่ในภาพยนตร์ว่ามีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันอย่างไร ไฉ้หมิงเลี่ยงสะท้อนแนวคิดด้านนี้ผ่านภาพยนตร์ของเขาด้วยวิธีการใด การแสดงของตัวละครสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมในภาพยนตร์ได้อย่างไร

4. นำความคิดเห็นของกลุ่มวิชาชีพ ที่ได้จากการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกมาประกอบการวิเคราะห์ เพื่อให้เห็นมุมมองหลายๆด้าน และเห็นภาพในด้านสุนทรียภาพ และเอกลักษณ์ในผลงานของไฉ้หมิงเลี่ยงมากยิ่งขึ้น

การนำเสนอข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด จะนำมาเรียบเรียงให้เป็นหมวดหมู่โดยแบ่งได้ดังนี้

บทที่ 4

ว่าด้วยเรื่องภูมิหลัง แรงบันดาลใจ อิทธิพลที่เขาได้รับในการสร้างสรรค์ผลงานของตัวเอง เอกลักษณ์อันโดดเด่นที่ปรากฏในงานของเขา โดยจะผสมผสานกับคำให้สัมภาษณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ศิลปะและนักวิจารณ์ภาพยนตร์

บทที่ 5

เป็นการศึกษาถึงแนวคิดเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดง และวิธีการในการกำกับนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง โดยมีการรวบรวมความคิดเห็นและมุมมองเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดงและทัศนคติต่างๆ ของผู้กำกับและนักแสดงในการทำงานร่วมกันในภาพยนตร์ศิลปะ

บทที่ 6

เป็นการวิเคราะห์สัมพันลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงทั้งหมด 9 เรื่อง ผ่านแนวคิดเบื้องหลังของผู้กำกับ การแสดง การจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อความหมายไปสู่ผู้ชม โดยจะเน้นการวิเคราะห์การกำกับภาพ นำเสนอความคิดเห็นและสุนทรียภาพที่มีต่อผลงาน

บทที่ 7

เป็นการสรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลเกี่ยวกับเอกลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงโดยนำเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

ภูมิหลัง ผลงาน แรงบันดาลใจ และลักษณะสำคัญที่สะท้อนออกมาในผลงานของไฉ้หมิงเลี่ยง

ผลงานทางศิลปะที่ถูกสรรค์สร้างขึ้นมานั้น ย่อมต้องเกิดจากกระบวนการวิธีคิดของศิลปินผู้สร้างสรรค์ ซึ่งปฏิเสธไม่ได้เลยว่าทัศนคติในการมองโลก ประสบการณ์ต่างๆ รวมไปถึงช่วงชีวิตนับตั้งแต่วัยเยาว์ล้วนเป็นองค์ประกอบที่หล่อหลอมมุมมองของศิลปินและถ่ายทอดลงไปสู่เนื้องานที่สร้างสรรค์ด้วย เช่นเดียวกับไฉ้หมิงเลี่ยง แนวความคิดและการมองโลกของเขาถูกถ่ายทอดลงไปในงานภาพยนตร์ ซึ่งหากจะถามหาแนวทางและเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง จึงมีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักที่มาที่ไปของไฉ้หมิงเลี่ยงก่อนเป็นอันดับแรก โดยผู้ศึกษาจะนำเสนอองค์ประกอบหลักออกเป็น 4 ส่วน ดังนี้

1. ภูมิหลัง

2. แรงบันดาลใจ

3. ลักษณะสำคัญที่สะท้อนออกมาในผลงาน

4. ผลงานภาพยนตร์

1. ภูมิหลัง

<u>วัยเด็กกับโลกภาพยนตร์</u>

แม้ไฉ้หมิงเลี่ยงจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไต้หวัน แต่เขาก็ไม่ใช่พลเมืองไต้หวันโดยกำเนิด เขาเกิดที่เมือง คูชิง ประเทศมาเลเซียในปี 1957 พ่อแม่ของเขาเป็นชาวจีนแผ่นดินใหญ่ที่ต้องการแสวงหาชีวิตที่ดีกว่าด้วยการหอบเสื่อผืนหมอนใบขึ้นสำเภาข้ามน้ำข้ามทะเล จนมาตั้งรกรากกับครอบครัวใหญ่บนผืนดินของประเทศมาเลเซีย ครอบครัวของไฉ้หมิงเลี่ยงเลี่ยงชีพด้วยการทำ นาและขายก๋วยเตี๋ยวข้างถนน ไฉ้หมิงเลี่ยงได้รับการเลี้ยงดูจากปู่กับย่าตั้งแต่อายุ 3 ขวบ เนื่องจากพ่อแม่ให้กำเนิดลูกชายอีกคนทำให้ไม่มีเวลาเลี้ยงดูไฉ้หมิงเลี่ยงเต็มที่นัก

หน้าที่ในวัยเด็กของไช้หมิงเลี่ยงนอกจากการไปเรียนหนังสือแล้ว คือการเสิร์ฟอาหารและนั่งเฝ้าร้านตลอดทั้งคืน ความทรงจำของเด็กชายไช้หมิงเลี่ยงกับโลกของภาพยนตร์เริ่มขึ้นตรงนี้ เพราะปู่กับย่าชอบดูภาพยนตร์เป็นชีวิตจิตใจทำให้ไช้หมิงเลี่ยงรับอานิสงส์ได้ดูภาพยนตร์ไปด้วย ทั้งภาพยนตร์ฮ่องกง, ไต้หวัน, จีน, อินเดีย และมาเลเซีย ไช้หมิงเลี่ยงเกิดความหลงไหลในมนต์เสน่ห์ของภาพยนตร์ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ความหลงใหลนี้ทำให้เขาหมกมุ่นกับการชมภาพยนตร์จนไม่มีเวลาทบทวนเนื้อหาตำราเรียน ส่งผลให้การเรียนตกต่ำ พ่อแม่ผิดหวังในตัวเขามากจึงตัดสินใจนำไช้หมิงเลี่ยงกลับไปอยู่กับพวกเขา

จุดเปลี่ยนของชีวิต

ถึงอย่างไรกระแสความรักภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงได้ซึมเข้าสู่กระแสเลือดไปแล้ว เมื่ออายุ 20 ปี ไช้หมิงเลี่ยงตัดสินใจเดินทางไปเรียนต่อในสาขาวิชาการละครและภาพยนตร์มหาวิทยาลัยวัฒนธรรมจีน ที่นี่เองที่เปิดโลกทัศน์ของเขาที่มีต่อภาพยนตร์อีกครั้ง จากเดิมที่เขาเคยคิดว่าภาพยนตร์ในโลกนี้มีแค่การดำเนินเรื่องเป็นไปตามแบบฉบับของฮอลลีวู้ด แต่เมื่อได้ดูผลงานภาพยนตร์ศิลปะจากฝรั่งยุโรป ทั้งกระแสของ German Expressionism, French New Wave, Italy Neo-Realism การศึกษาภาพยนตร์ศิลปะในแนวทางอื่นๆของยุค 60-70 ภาพยนตร์เหล่านี้ล้วนเป็นแรงบันดาลใจให้กับเขาและเป็นต้นแบบที่หล่อหลอมขัดเกลาความคิดเชิงสุนทรียะของเขาในการกำกับผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวต่อไป

หลังจากสำเร็จการศึกษาในปี 1982 ไช้หมิงเลี่ยงเริ่มต้นการทำงานด้วยการเป็นผู้กำกับละครเวทีจำนวน 4 เรื่อง รวมไปถึงละครเวทีเรื่อง A Wardrobe in the Room (1983) ซึ่งเป็นการแสดงเดี่ยวของเขาเอง เนื้อหาของละครกล่าวถึงชายหนุ่มที่เกิดความแปลกแยกโดดเดี่ยวกับสภาพแวดล้อมรอบตัวของเขา ซึ่งเรื่องความแปลกแยกโดดเดี่ยวนี้กลายเป็นประเด็นที่ส่งอิทธิพลต่อผลงานของเขาในเวลาต่อมา

สู่เส้นทางผู้กำกับภาพยนตร์

ในช่วงปี 1989 – 1991 ไช้หมิงเลี่ยงเขียนบทละครโทรทัศน์ 10 เรื่อง 8 ใน 10 เรื่องเป็นผลงานการกำกับของเขาเช่นกัน ในขณะที่เขาเองก็เคยทำงานเบื้องหลังกองถ่ายภาพยนตร์และมีความรู้ในการกำกับภาพยนตร์ไม่น้อยกระทั่งเมื่อประสบการณ์การทำงานด้านการเขียนบทและ

กำกับบ่มเพาะจนได้ที่ เข้าเริ่มต้นก้าวเข้าสู่เส้นทางการกำกับภาพยนตร์จากคำชวนของ ฮูหลี่คง ไฉ้หมิงเลี่ยงรู้จักเขาตั้งแต่สมัยเรียนมหาวิทยาลัย ฮูหลี่คง เป็นหัวหน้าของหอภาพยนตร์ในมหาวิทยาลัยและเป็นหัวหน้าในการจัดงานภาพยนตร์นานาชาติในช่วงเวลานั้น ไฉ้หมิงเลี่ยงสนิทสนมกับเขาเพราะเห็นว่าจากหน้าที่ที่ทำอยู่ เขาคงจะได้ดูภาพยนตร์จากต่างประเทศมากมาย และอย่างน้อยที่สุดไฉ้หมิงเลี่ยงเองก็อาจจะได้เข้าชมภาพยนตร์ฟรีในเทศกาลหนังด้วย หลังจากที่ฮูหลี่คง ทำงานในหน่วยงาน CMPC (Central Motion Picture Corporation) ซึ่งสนับสนุนกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ เขาจึงชวนไฉ้หมิงเลี่ยงให้ลองมากำกับภาพยนตร์ดู ด้วยความที่ไฉ้หมิงเลี่ยงทำงานเบื้องหลังทั้งละครเวที โทรทัศน์ และภาพยนตร์ ทำให้เขานำประสบการณ์จากทั้งสามสื่อมาประยุกต์ใช้ในภาพยนตร์เรื่องแรกของเขา ไฉ้หมิงเลี่ยงให้สัมภาษณ์ว่า เขาได้รับอิทธิพลจากละครโทรทัศน์ในแง่ของการนำบรรยากาศความสมจริงมาไว้ในภาพยนตร์ รวมไปถึงศาสตร์ของละครเวทีในแง่การจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อความหมายด้วย ทำให้ภาพยนตร์เรื่องแรกของเขาที่มีชื่อว่า *Rebels of The Neon God* กลายเป็นที่กล่าวขวัญในหมู่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ในแง่การนำเสนอเรื่องราวผ่านกลวิธีการนำเสนอที่ไม่คุ้นชินในสายตาของคนดูทั่วไป เขาจึงกลายเป็นผู้กำกับเลือดใหม่ที่น่าจับตามองนับแต่นั้น

รูปแบบการกำกับภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงได้รับการพัฒนาและสร้างตัวตนของเขาออกมาเป็นรูปเป็นร่าง จนทำให้ชื่อของเขาเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้นเมื่อหนังเรื่อง *Vive L'amour* ออกฉายในปี 1994 และเป็นภาพยนตร์ที่คว้ารางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมของเทศกาลหนังเวนิซมาครอง ทำให้ภาพยนตร์ไต้หวันเป็นที่จับตามองในแวดวงภาพยนตร์ศิลปะอีกครั้งหนึ่ง (โดยที่มีโหเซี่ยวเสียน และ เอ็ดเวิร์ด หยาง กรุยทางประสบความสำเร็จไปก่อนแล้ว) ผลงานการกับเรื่องต่างๆ ก็ตามมา และได้รับการต้อนรับจากบรรดานักดูหนังศิลปะอย่างอุ่นหนาฝาคั่ง เรียงกันมาตั้งแต่ *The River* (1997), *The Hole* (1998), *What Time is it There?* (2001), *Goodbye, Dragon Inn* (2003), *The Wayward Cloud* (2005), *I Don't Want to Sleep Alone* (2006) และ *Face* (2009)

ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมักจะถูกนำมาเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ผลงานของโหเซี่ยวเสียน และ เอ็ดเวิร์ด หยาง ผู้กำกับคลื่นลูกแรกของไต้หวันที่กรุยทางให้วงการภาพยนตร์ไต้หวันเป็นที่ยอมรับในแวดวงภาพยนตร์นานาชาติอีกครั้ง ซึ่งปฏิเสธไม่ได้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงอาจจะได้รับอิทธิพลจากผู้กำกับทั้งสองท่านในแง่เทคนิคการนำเสนอ การถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตของคน

การตั้งกล้องทิ้งไว้นิ่งๆ นานๆ รวมไปถึงการใช้ภาพระยะไกลเพื่อให้สิ่งแวดล้อมหรือสถาปัตยกรรมต่างๆ เป็นอีกตัวละครหนึ่งและสามารถสะท้อนบริบทของสังคมในประเทศไต้หวันในขณะนั้นได้

แต่ถึงอย่างไร ในส่วนของการนำเสนอเรื่องราวนั้น จะเห็นได้ว่าไช้หมิงเลี่ยงมีการถ่ายทอดเรื่องราวที่แตกต่างออกไป ในขณะที่ โหเซี่ยวเสียน เลือกที่จะเล่าเรื่องในชนบทเล็กๆ เพื่อให้คนดูได้ถวิลหาอดีต เอ็ดเวิร์ด หยาง ตั้งใจที่จะเล่าเรื่องราวของครอบครัวและสำรวจภาวะจิตใจของคนไต้หวันกับความเป็นเมืองที่พัฒนาแบบก้าวกระโดด ไช้หมิงเลี่ยงดูเหมือนจะไม่แสดงท่าทีสนใจที่จะขุดคุ้ยประวัติศาสตร์ของไต้หวันเท่าใดนัก นอกจากนั้นอารมณ์ถวิลหาอดีตอันเป็นผลมาจากความไม่พอใจต่อการเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วทางด้านวัตถุแห่งสังคมยุคบริโภคนิยมในหนังของเขาก็ยังไม่ชัดเจนเท่าหนังของ โหเซี่ยวเสียน หรือเอ็ดเวิร์ด หยาง อีกด้วย ตรงกันข้าม หนังของไช้หมิงเลี่ยงมักมุ่งเน้นการสะท้อนผลพวงแห่งประวัติศาสตร์มากกว่าจะมองย้อนประวัติศาสตร์ตลอดจนตีแผ่อิทธิพลตะวันตก การปะทะกันระหว่างโลกเก่ากับโลกใหม่ ช่องว่างระหว่างรุ่น และวิกฤติชีวิตของคนหนุ่มสาวร่วมสมัยในกรุงไทเป

ผลงานการกำกับภาพยนตร์ 9 เรื่อง แสดงให้เห็นว่าไช้หมิงเลี่ยงมีพัฒนาการและสามารถสร้างเอกลักษณ์ในงานภาพยนตร์ของตนเองได้อย่างชัดเจนและน่าสนใจ ทำให้มีนักวิชาการภาพยนตร์จากทั่วทุกมุมโลกสนใจศึกษาผลงานของเขาในหลากหลายแง่มุมที่แตกต่างออกไป จึงไม่น่าแปลกใจที่เขาจะกลายเป็นผู้กำกับหนังแห่งทศวรรษและได้รับการจัดอันดับจากหนังสือพิมพ์การ์เดี้ยนของประเทศอังกฤษในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ที่ยอดเยี่ยมที่สุด และในปี 2009 ไช้หมิงเลี่ยงได้รับเกียรติจากคณะกรรมการผู้จัดเทศกาลภาพยนตร์โลกซึ่งจัดในประเทศไทยทุกปี ให้เป็นผู้ที่ได้รับรางวัลโลตัส อวอร์ด อันเป็นรางวัลที่มอบให้กับผู้กำกับที่สร้างคุณูปการให้กับวงการภาพยนตร์โลก จากผลงานภาพยนตร์และรางวัลต่างๆที่ได้รับคงเป็นเครื่องพิสูจน์ได้ถึงความสามารถและความเป็นศิลปินที่ถ่ายทอดตัวตนและความคิดลงไปในภาพยนตร์จนเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ

2. แรงบันดาลใจ

คงไม่ผิดนักหากจะพูดว่าจุดเปลี่ยนชีวิตครั้งสำคัญของไช้หมิงเลี่ยงช่วงหนึ่งคือการตัดสินใจเข้าเรียนในสาขาวิชาการละครและภาพยนตร์ มหาวิทยาลัยวัฒนธรรมจีน ประเทศไต้หวัน และการไปร่ำเรียนที่นั่นเป็นช่วงเวลาที่ไช้หมิงเลี่ยงได้รับแรงบันดาลใจอันส่งผลและอิทธิพล

ต่อพัฒนาการในผลงานของเขาเป็นอย่างมาก ซึ่งแรงบันดาลใจต่างๆ ของเขาจากหลากหลายที่มา ดังนี้

ภาพยนตร์ศิลปะฝั่งยุโรป: ก่อร่างสร้างสุนทรียะ

ช่วงที่ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้ชีวิตวัยเด็กในประเทศมาเลเซียนั้น เขาได้ชมภาพยนตร์หลากหลายเรื่อง และส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดทั้งสิ้น การได้ชมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดทำให้โลกทัศน์ของเขาในตอนนั้นจำกัดอยู่แค่ว่า ภาพยนตร์บนโลกใบนี้ยึดถือขนบการเล่าเรื่องตามสูตรขนบของฮอลลีวู้ดอย่างเดียวเท่านั้น แต่เมื่อเขาได้ร่ำเรียนในกรุงไทเป โลกทัศน์ของเขาก็เปลี่ยนไป เพราะการเรียนการสอนที่นั่น ทำให้เขาได้รู้จักกับภาพยนตร์ไต้หวัน ภาพยนตร์ศิลปะจากฝั่งยุโรป ทั้งที่มาจากกระแสความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ German Expressionist ซึ่งนำเสนอภาพของความบิดเบี้ยวในโลกแห่งความเป็นจริง, French New Wave เป็นกระแสของผู้กำกับภาพยนตร์ฝรั่งเศสที่ทำภาพยนตร์ต่อต้านขนบเดิมๆ ของภาพยนตร์ ฮอลลีวู้ด, Italian Neo-Realists เป็นกระแสภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่คล้ายสารคดีในการสะท้อนสภาพความเป็นจริงในสังคมรวมไปถึงการศึกษาภาพยนตร์ศิลปะในยุค 60-70 ซึ่งเป็นประตูที่เปิดโลกใบใหม่ให้กับเขาสร้างแรงบันดาลใจสั่งสมประสบการณ์และพัฒนาสไตล์การกำกับของเขาตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

“ผมคิดว่าภาพยนตร์ของผมมีความใกล้เคียงกับภาพยนตร์ศิลปะยุโรปเพราะมันเล่าเรื่องราวของชีวิตธรรมดา คนธรรมดา และถ่ายทอดชีวิตธรรมดาที่เหมือนชีวิตจริงมากที่สุด” (Wang และ Fujiwara, 2006: 232)

เอกลักษณ์ที่สำคัญของภาพยนตร์ศิลปะจากฝั่งยุโรปนั้น มักจะเน้นการถ่ายทอดเรื่องราวความเป็นมนุษย์ คุณค่าของการมีชีวิตอยู่ หรือแม้กระทั่งการเสียดสียั่วล้อความไร้แก่นสารของชีวิตมนุษย์ ภาพยนตร์ศิลปะยุโรปมีรูปแบบและกลวิธีการดำเนินเรื่องที่แตกต่างจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดอย่างเห็นได้ชัด ทั้งเรื่องการทิ้งกล้องเอาไว้นานๆ ตัดต่อแต่น้อย การใช้สถาปัตยกรรมเป็นตัวละครหนึ่งในการสะท้อนภาวะจิตใจของตัวละครหรือส่งผลกับเรื่องเล่า การสรรค์สร้างเรื่องราวที่ไม่สร้างอารมณ์ร่วมให้กับคนดู หรือการใช้เทคนิคที่ทำให้คนดูรู้ตัวว่ากำลังดูภาพยนตร์อยู่ เป็นต้น

อิทธิพลของภาพยนตร์ศิลปะฝั่งยุโรปที่ส่งต่อมายังผลงานของไฉ้หมิงเลี่ยง ที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือ เทคนิคการตั้งกล้องทิ้งไว้เนิ่นนานและใช้ขนาดภาพระยะไกลเสียเป็นส่วนใหญ่ เพื่อให้คนดูได้เห็นรายละเอียดของสิ่งแวดล้อมในการถ่ายทอดบรรยากาศอารมณ์ของภาพยนตร์

และเฝ้ามองตัวละครดำเนินชีวิตประจำวัน รวมไปถึงการใช้บทสนทนาแต่น้อยโดยให้ความสำคัญกับการจัดวางองค์ประกอบต่างๆในกรอบภาพเพื่อการสื่อความหมายแทน ซึ่งรูปแบบการนำเสนอของไฉ้หมิงเลี่ยงดูเหมือนจะได้รับอิทธิพลจากผู้กำกับชาวอิตาเลียน ไมเคิลแองเจลโล อันโตนิโอนี่ ในแง่ของการให้ความสำคัญกับพื้นที่สภาพแวดล้อม และสถาปัตยกรรมให้เป็นเหมือนตัวละครหนึ่งในภาพยนตร์ไม่น้อยเลยทีเดียว

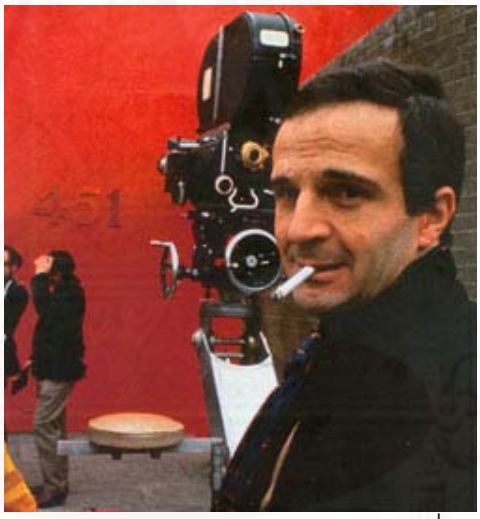
ธีปนันท์ เพชรศรี (สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553) พูดถึงอิทธิพลของอันโตนิโอนี่ที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับไฉ้หมิงเลี่ยงว่า

"หนังของไฉ้หมิงเลี่ยง ในแง่เทคนิคมันมีความคล้ายอันโตนิโอนี่ คือ อย่างเวลาเราดูหนังฮอลลีวู้ด ช็อตทุกช็อต ผู้กำกับเลือกแล้วว่าคนดูควรจะเห็นอะไร แต่หนังของอันโตนิโอนี่ มันจะเป็นภาพกว้าง แล้วปล่อยยาว คนดูจะไม่รู้เลยว่าควรจะดูหรือจดจ้องตรงส่วนไหนของภาพ เพราะฉะนั้นคนดูจะมีสิทธิ์ตัดสินใจเองว่าควรจะไปโฟกัสตรงจุดไหน แล้วอีกความหมายหนึ่งก็คือว่า ทุกอย่างที่อยู่ในเฟรมมันมีความสำคัญเท่ากันหมด ตั้งแต่การเดินของตัวละคร ตึกรามบ้านช่อง หรือแม้แต่ใบไม้ที่มันร่วงลงมา"

รูปที่ 4.1 ภาพยนตร์ของอันโตนิโอนี่ ให้ความสำคัญกับสิ่งแวดล้อมรอบตัวในการสะท้อนอารมณ์ของตัวละคร เห็นได้ว่าทะเลที่กลายเป็นสัญลักษณ์สะท้อนถึงความอันตรายและการถูกคุกคามของตัวละคร

ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์: ตัวตนผู้กำกับ ตัวตนของตัวละคร

บุคคลที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับไอ้หมิงเลี่ยงในการสร้างสรรค์ผลงานอีกคนหนึ่ง คือ ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์ ผู้กำกับชาวฝรั่งเศส ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้กำกับในกระแสความเคลื่อนไหวภาพยนตร์ยุค French New Wave โดยภาพยนตร์ที่กระแทกใจเขาและสร้างแรงบันดาลใจให้ คือ เรื่อง 400 Blows ว่าด้วยเรื่องราวชะตาชีวิตของเด็กผู้ชายคนหนึ่งชื่ออังตวน โดยภาพยนตร์เรื่องนี้เปรียบเหมือนเป็นชีวประวัติของทรุฟโฟต์อีกด้วย ความชื่นชอบในภาพยนตร์ 400 Blows ทำให้ไอ้หมิง เลี่ยงทำภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับประเทศฝรั่งเศสเรื่อง *What Time is it There?* โดยในเรื่องนี้เขาได้ติดต่อ ฌอง-ปิแอร์ เลโอด์ นักแสดงที่เคยเล่นเป็นอังตวน ดัวเนล ตัวละครหลักในเรื่อง 400 Blows ให้มาปรากฏตัวในภาพยนตร์ รวมไปถึงการคาราวะภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยการใส่ฉากที่ตัวละครหาซื้อวิดีโอเรื่อง 400 Blows มาดูอีกด้วย



รูปที่ 4.2 ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์ ผู้กำกับชาวฝรั่งเศส

รูปที่ 4.3 อังตวน ดัวเนล ตัวละครที่สร้างแรงบันดาลใจให้ไอ้หมิงเลี่ยงจากภาพยนตร์เรื่อง 400 Blows

"เหตุผลที่ผมใส่หนังเรื่อง The 400 Blows เอาไว้ใน What Time is it There? เพราะผมต้องการใส่ความเป็นปารีสและเชื่อมโยงกับหนังด้วย ผมเองได้รู้จักปารีสผ่านโลกของภาพยนตร์ ถึงแม้ว่าผมจะได้ไปปารีสมาแล้วแต่ความทรงจำของผมที่มีต่อปารีสมันแช่แข็งเอาไว้ในหนังของทรุฟโฟต์เท่านั้น ความปรารถนาของผมที่จะไปปารีสก็มาจากหนังของทรุฟโฟต์นี่แหละ จึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจที่ผมจะเลือก The 400 Blows มาไว้ในหนังของผม และผมก็เริ่มคิดต่อว่าจนถึงตอนนี้ตัวละครเอกใน 400 Blows จะเป็นอย่างไรบ้าง มีอะไรเกิดขึ้นกับเขา และนี่คือเหตุผลที่ผมอยากได้ฌอง-ปิแอร์มาอยู่ในหนังด้วย" (Wang และ Fujiwara, 2006: 232)

ความชื่นชอบและเคารพในตัวผู้กำกับชาวฝรั่งเศสคนนี้ปรากฏเด่นชัดมากขึ้นในภาพยนตร์เรื่อง *Face* ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงได้มีโอกาสร่วมงานกับฌอง-ปิแอร์ เลโอด์ และถ่ายทำในประเทศฝรั่งเศสอีกครั้งหนึ่ง ภาพยนตร์เรื่องนี้จะเรียกได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่รำลึกถึงทรุฟโฟร์ก็คงไม่ผิดนัก เพราะนอกจากฌอง-ปิแอร์ นักแสดงคู่บุญของทรุฟโฟต์จะปรากฏตัวในภาพยนตร์แล้ว ยังมี แฟนนี อาร์ดองต์ ภรรยาของทรุฟโฟต์รวมไปถึง ฌานน์ มอโร และ นาตาลี เบย์ ซึ่งเคยเป็นนางเอกคู่บุญของทรุฟโฟร์มาร่วมปรากฏตัวและแสดงในภาพยนตร์อีกด้วย

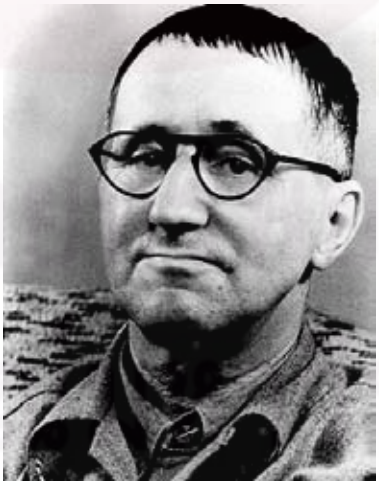
นอกจากนี้อิทธิพลของผู้กำกับ *ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์* ยังส่งอิทธิพลมาถึงไฉ้หมิงเลี่ยงในแง่การถ่ายทอดชีวิตของเขาเองผ่านตัวละครเอกชื่อ เสี่ยวคัง ในภาพยนตร์ของเขาแทบทุกเรื่อง ซึ่งทำให้คนดูได้เห็นพัฒนาการและการเติบโตของตัวละครไปด้วย ไม่ต่างกันกับที่ทรุฟโฟร์เลือกฌอง-ปิแอร์มารับบทในภาพยนตร์ของเขาถึง 5 เรื่อง และให้คนดูได้ติดตามชีวิตของตัวละครที่เติบโตขึ้นไปตามเรื่องราวที่ผ่านพบและวันเวลาที่ล่วงเลย โดยไกรวุฒิ จุลพงศธร (สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553) พูดถึงแง่มุมนี้ไว้ว่า

"ไฉ้หมิงเลี่ยงอาจจะเหมือนกับทรุฟโฟต์เพราะทรุฟโฟต์ก็ใช้อังตวนเป็นตัวแทนในการเล่าเรื่องชีวิตของเขาเหมือนกัน ภาพยนตร์เรื่อง Face ก็เลยกลายเป็นส่วนที่สำคัญมาก เพราะมันเอาหลี่คังเชิงมาเล่นกับฌอง-ปิแอร์ เลโอด์ หลี่คังเชิงก็คือ ฌอง-ปิแอร์ ของไฉ้หมิงเลี่ยง ฌอง-ปิแอร์เล่นหนังของทรุฟโฟต์ตั้งกี่เรื่อง คือเล่นตั้งแต่เด็กจนเป็นวัยรุ่น โตขึ้นเรื่อยๆ ทำให้คนดูฝรั่งเศสก็จะผูกพันกับนักแสดง ฌอง-ปิแอร์ ก็จะเล่นเป็นตัวแทนของทรุฟโฟต์เหมือนกับที่หลี่คังเชิงเป็นตัวแทนของไฉ้หมิงเลี่ยง"

เบรโทลด์ เบรชท์ : กลวิธีการสร้างระยะห่างให้กับคนดู

ไช้หมิงเลี่ยงได้ร่ำเรียนศาสตร์ของละครเวทีในมหาวิทยาลัย เขาชื่นชอบ เบรโทลด์ เบรชท์ นักการละครชาวเยอรมันเป็นพิเศษ และนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ด้วย ซึ่งเบรชท์เองเป็นนักการละครที่พัฒนาแนวคิด Epic Theatre ซึ่งมีแนวคิดหลักคือการนำเสนอละครด้วยการใช้วิธีการต่างๆ ที่เตือนให้คนดูระลึกว่าตนเองกำลังดูละครอยู่ คนดูจะรู้สึกว่าตัวเองเป็นผู้สังเกตการณ์เฝ้ามองความเป็นไปของตัวละคร แต่เมื่อคนดูรู้สึกผูกพันหรือมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร ถึงตอนนั้นก็จะมีเหตุการณ์ที่ทำให้คนดูถูกผลักออกจากการมีส่วนร่วมนั้น เช่น นักแสดงที่กำลังแสดงอยู่อาจจะหันมาพูดกับคนดูด้วยอารมณ์อีกแบบหนึ่ง หรือมีดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ ณ ชั่วขณะนั้นดังขึ้นมา เหตุผลที่เบรชท์ใช้วิธีการนี้ในการนำเสนอละครเวทีของเขาก็เพราะไม่ต้องการให้คนดูเกิดความรู้สึกร่วมไปกับเนื้อเรื่องและชะตากรรมของนักแสดงจนขาดสติในการคิดไตร่ตรองถึงสารหรือความคิดที่ผู้กำกับต้องการจะนำเสนอนั่นเอง

ความชื่นชอบในกลวิธีรักษาระยะห่างระหว่างคนดูกับละครเวทีตามแบบฉบับของเบรชท์ สร้างแรงบันดาลใจและส่งอิทธิพลไปยังละครเวทีที่ไช้หมิงเลี่ยงสร้างสรรค์หลายเรื่อง นอกจากนี้ไช้หมิงเลี่ยงยังกำกับละครเวทีผลงานการประพันธ์เบรชท์เรื่อง คนดีที่เสฉวน (The Good Woman from Szechwan) ในปี 1998 อีกด้วย



รูปที่ 4.4 เบรโทลด์ เบรชท์ นักการละครผู้พัฒนาแนวคิด Epic Theatre

อิทธิพลของเบรโทลด์ เบรชท์ ส่งผลไปสู่ผลงานการกำกับภาพยนตร์ ซึ่งไอ้หมิงเลี่ยง (สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2552) พูดถึงนักการละครคนนี้ไว้ว่า เขาได้รับอิทธิพลจากเบรชท์ในเรื่องความต้องการอยากให้คนดูมีสติในการดูภาพยนตร์ ให้คนดูรู้สึกตัวว่ากำลังดูภาพยนตร์อยู่ และไม่อยากให้รู้สึกไปตามอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครจนต้องหัวเราะหรือร้องไห้ไปตามชะตากรรมของตัวละครในภาพยนตร์

การรักษาระยะห่างระหว่างคนดูกับภาพยนตร์ เป็นจุดเด่นที่เห็นได้ชัดในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงทุกเรื่อง การตั้งกล้องทิ้งไว้นิ่งๆ นานๆ ให้คนดูเฝ้ามองตัวละครทำกิจวัตรประจำวัน ก็ไม่ต่างไปกับการที่คนดูเฝ้ามองตัวละครบนเวที เมื่อความนิ่งและนานถูกนำมาไว้ในสื่อภาพยนตร์ นั่นหมายความว่าวิธีการนี้พยายามที่จะแหวกขนบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์แบบฮอลลีวู้ดที่คนดูคุ้นชิน อันประกอบไปด้วย การเล่าเรื่องที่สร้างความน่าติดตามให้กับคนดู การตัดต่อแบบต่อเนื่องเพื่อทำให้คนดูรู้สึกมีอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราว แต่สำหรับภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง ความเนิ่นนานของเหตุการณ์ที่ไม่กระตุ้นเร้าอารมณ์ของผู้ชม เป็นความตั้งใจของเขาในการทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวเองกำลังดูภาพยนตร์และเฝ้ามองชีวิตความเป็นไปของตัวละครในนั้น และให้คนดูได้ซึมซับบรรยากาศมากกว่าการมุ่งให้ความสนใจกับเนื้อเรื่องนั่นเอง

“เหมือนแอบดูคนข้างบ้านทำกิจวัตรประจำวัน เราว่าแอ็คชั่นมันน้อย แต่ไอ้คำว่าน้อยก็ไม่ได้หมายความว่ามันไม่ดีนะ หรือไม่มีแอ็คชั่นนะ แต่มันมีน้อยจนต้องให้คนดูมีส่วนช่วยเยอะพอสมควรกับการดูหนังของเขา เค้าก็ต้องพึ่งคนดูในแง่ที่ว่าคุณก็ต้องช่วยเราหาละว่าหนังเรื่องนี้เกี่ยวกับอะไร ซีนนี้พูดถึงอะไร ซึ่งมันมีอยู่ในนั้นแหละ แต่ว่ามันไม่มีให้เห็นชัดๆขนาดนั้น” (ณัฐพล วงศ์ตรีเนตรกุล, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2553)

“หนังของไอ้หมิงเลี่ยงก็คงเชื่อมโยงได้กับเบรชท์ หนังของไอ้หมิงเลี่ยงเป็นหนังที่คนหัวเราะเยอะ การที่เราหัวเราะในหนังของไอ้หมิงเลี่ยงมันเกิดจากการที่เราไม่อินไปกับหนังด้วย คือหมายถึงว่าตัวละครอาจจะทำอะไรของมันอยู่ แต่ว่าเราไม่ได้อินในสิ่งนั้นเลยจนเราหัวเราะออกมา ประเภทว่าตัวละครอยู่ดีๆ แบบนั่งจ้องแตงโมไปเรื่อยๆ จ้องไปนานๆ เราก็ขำแล้ว มันจะมีโมเม้นท์อย่างนี้เยอะ ที่อยู่ดีๆ เงียบกันทั้งโรงแล้วแบบช็อตนี่ยังไม่ไปไหนอีกเนอะ แล้วเราก็หัวเราะออกมา”(ไกรวุฒิ จุลพงศธร, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553)

กลวิธีการสร้างระยะห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดูที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งของผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยง คือการนำฉากมิวสิคัลร้องรำทำเพลงของตัวละครเข้ามาแทรกระหว่างที่หนังดำเนินเรื่อง อย่างเรื่อง *The Hole* ที่ไฉ้หมิงเลี่ยงจะนำฉากร้องเพลงเต้นระบำมาแทรกและใช้เป็นตัวแทนที่สะท้อนความนึกคิดของนางเอกที่มีต่อพระเอก หรือในภาพยนตร์เรื่อง *The Wayward Cloud* และ *Face* ที่มีฉากมิวสิคัลในเรื่อง เพื่อผลักอารมณ์ของคนดูและให้คนดูฉุกคิดว่าตนเองกำลังดูภาพยนตร์อยู่นั่นเอง

รูปที่ 4.5

รูปที่ 4.6

รูปที่ 4.7

รูปที่ 4.5 – 4.7 ฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงเพื่อสร้างระยะห่างทางสุนทรียะระหว่างภาพยนตร์กับคนดู

3. โลกของไฉ้หมิงเลี่ยง : เอกลักษณ์อันโดดเด่นสะท้อนผ่านผลงาน

การที่นักวิจารณ์หรือคอหนังจะยอมรับผู้กำกับภาพยนตร์สักคนหนึ่งในฐานะประพันธกรได้นั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้กำกับคนนั้นจะต้องใช้ระยะเวลาและประสบการณ์ในการบ่มเพาะฝีมือการกำกับและนำเสนอผลงานสู่สายตาสาธารณชนมากพอที่จะให้คนดูเห็นจุดร่วมต่างๆในภาพยนตร์ของพวกเขาจนกลายเป็นตัวตนที่สะท้อนออกมาในงาน ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าภาพยนตร์จำนวน 9 เรื่องของไฉ้หมิงเลี่ยง สามารถถ่ายทอดตัวตนของเขาสู่แผ่นฟิล์ม จนก่อเกิดเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจนในภาพยนตร์ของเขา เรียกได้ว่าหากใครที่คุ้นเคยกับภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงแล้ว ก็จะสามารถรู้ได้ทันทีว่าฉากของภาพยนตร์ที่ปรากฏตรงหน้าเป็นผลงานการกำกับของไฉ้หมิงเลี่ยงโดยทันที

"ถ้าคนที่คุ้นเคยกับหนังของไฉ้หมิงเลี่ยงจริงๆ ต่อให้ได้ดูแค่ 5 วินาที ก็รู้เลยว่าเป็นหนังของเขาหรือเปล่า" (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2552)

จากภูมิหลัง ประสบการณ์และแรงบันดาลใจ ส่งผลต่อตัวตนและแนวความคิดของไฉ้หมิงเลี่ยงผ่านไปยังผลงานภาพยนตร์ของเขาเกือบทุกเรื่อง ซึ่งสามารถดึงจุดร่วมที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นในภาพยนตร์ของเขาได้ดังนี้

<u>น้ำ : สัญลักษณ์อันโดดเด่น</u>

ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถแสดงทักษะการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของตนเองได้อย่างชาญฉลาดมากขึ้นด้วยการใช้สัญลักษณ์ใส่ลงไปในภาพยนตร์เพื่อการสื่อความหมายและให้คนตีความตามสิ่งที่เห็น การใช้สัญลักษณ์ของผู้กำกับนอกจากจะแสดงทักษะในการเล่าเรื่องแล้วยังทำให้ภาพยนตร์มีมิติการนำเสนอที่น่าสนใจมากขึ้นอีกด้วย เฉกเช่นเดียวกับไฉ้หมิงเลี่ยง ภาพยนตร์ของเขาจะมีน้ำเป็นสัญลักษณ์สำคัญทุกเรื่อง แต่จะปรากฏตัวในหลากสถานะหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นน้ำรั่วจากหลังคาบ้าน น้ำที่ซึมออกมาจากฝาผนัง น้ำที่ทะลักล้นจากความพยายามของตัวละครในการซ่อมก๊อกน้ำ น้ำที่โผล่ขึ้นมาจากพื้นผิวถนนที่เพิ่งลาดยาง หรือแม้กระทั่งน้ำที่ออกมาจากร่างกายทั้งเหงื่อและปัสสาวะ เป็นต้น

ไฉ้หมิงเลี่ยงให้ทัศนคติในการใส่น้ำเข้าไปเป็นสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ว่า สำหรับเขาแล้ว น้ำหมายถึงหลายสิ่งหลายอย่าง เขามีความเชื่ออย่างหนึ่งที่ว่ามนุษย์เราก็ไม่ต่างอะไรไป

จากพืช หากพืชขาดน้ำ มันก็เหี่ยวแห้งตาย เหมือนกับมนุษย์หากพวกเขาขาดความรักและสิ่งหล่อเลี้ยงหัวใจ พวกเขาก็แห้งเหี่ยว ยิ่งถ้าคนดูได้เห็นน้ำปรากฏในภาพยนตร์ของเขามากเท่าไหร่ ก็เท่ากับว่าตัวละครในภาพยนตร์ต้องการสิ่งเติมเต็มความรู้สึกมากขึ้นเท่านั้น เพื่อที่จะทำให้ชีวิตกลับมาชุ่มชื่นอีกครั้ง แต่บางครั้งน้ำก็ยังสื่อถึงอันตรายและความไม่น่าไว้วางใจได้เช่นเดียวกัน (Vasudev, 1998: 9)

ความหมกมุ่นกับการใช้น้ำเป็นสัญลักษณ์ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น ส่วนหนึ่งเกิดมาจากชีวิตจริงของเขาเอง เพราะทุกครั้งที่เขาย้ายไปอยู่ในห้องอพาร์ตเม้นต์ที่ใดก็ตาม มักจะมีปัญหาน้ำรั่วจากเพดาน กำแพง หรือมีรูโหว่ในห้องเสมอ

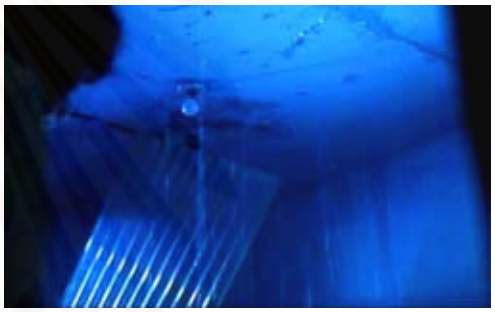
"ผมไม่รู้ว่าทำไมปัญหาเรื่องน้ำรั่วน้ำซึมจากรูกำแพงถึงเกิดขึ้นกับห้องในอพาร์ตเม้นต์ที่ผมอยู่เกือบทุกที่ แต่ผมว่ามันก็ไม่ได้เป็นปัญหาที่เกิดขึ้นกับผมคนเดียวหรอก มันคือคุณภาพของอพาร์ตเม้นต์ในไต้หวัน และสภาพอากาศร้อนชื้นก็มีส่วนทำให้เกิดรอยรั่วซึมของน้ำได้" (Vasudev, 1998: 9)

ไฉ้หมิงเลี่ยงดึงเอาประสบการณ์ส่วนตัวที่เกี่ยวข้องกับน้ำมาใช้ในภาพยนตร์ของเขา โดยเปลี่ยนแปลงสถานะของน้ำให้เข้ากับบริบทของภาพยนตร์ที่เขาต้องการจะสื่อ สัญลักษณ์ของน้ำที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงให้คุณค่าความหมายไปตามภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ยกตัวอย่างเช่น ในภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God* ไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอฉากน้ำที่เริ่มไหลนองพื้นห้องครัวจนเจิ่งนอง เพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความรักความปรารถนา ในขณะเดียวกันก็นำมาซึ่งความไม่น่าไว้วางใจมาสู่ตัวละครและคนดูด้วย ภาพยนตร์เรื่อง *What Time is it There?* ตัวละครเสี่ยวคังมักจะปัสสาวะใส่ขวดตอนกลางคืนตลอดเวลา ซึ่งเปรียบเหมือนพลังความปรารถนาและอารมณ์ภายในที่ล้นทะลักออกมา หรือในภาพยนตร์เรื่อง *The Wayward Cloud* ไฉ้หมิงเลี่ยงตั้งใจให้มีน้ำซึมออกมาจากผิวถนน ซึ่งหมายถึงความหวังอันน้อยนิดท่ามกลางความแห้งแล้งในเมืองไทเปหรืออาจจะมาในลักษณะของสัญญาณเตือนอันตราย หรือแสดงถึงนัยยะความสัมพันธ์อันห่างเหินระหว่างพ่อกับลูกในภาพยนตร์เรื่อง *The River* หรือบรรยากาศฝนตกตลอดเวลาในภาพยนตร์เรื่อง *The Hole* และ *Goodbye, Dragon Inn* เป็นต้น

รูปที่ 4.8

รูปที่ 4.9

รูปที่ 4.10



รูปที่ 4.11

รูปที่ 4.8 – 4.11 น้ำในสถานะรูปแบบต่างๆ ทั้งน้ำที่เจิ่งนองเต็มพื้น, ปัสสาวะ, น้ำจากผิวถนน และน้ำรั่วจากหลังคา ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง

นักแสดงหน้าเดิม : ความผูกพันของผู้กำกับ นักแสดง และคนดู

"นักแสดงส่วนมากเค้าใช้คนเดิม เท่าที่ดูมาเค้าใช้นักแสดงคนเดิมตลอด แล้วเค้าก็ไม่ได้เล่นเป็นตัวละครตัวอื่น เค้าเล่นกี่ทีเค้าก็เล่นเหมือนเดิม เราก็รู้สึกว่าเค้าไม่ได้พลิกคาแร็คเตอร์เป็นคนนั้นคนนี้ เพียงแต่เค้าไปเจอบรรยากาศใหม่ๆเสมอ แค่เปลี่ยนบรรยากาศรอบข้างแต่บรรยากาศมันก็จะเอ็ฟเฟ็กต์กับตัวละครตลอดเวลา" (ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2553)

ผู้กำกับไช้หมิงเลี่ยงสร้างโลกให้คนดูรู้จักและคุ้นเคยกับตัวละครและนักแสดงคนเดิมๆ ในภาพยนตร์ของเขา โดยมีนักแสดงที่ปรากฏตัวในภาพยนตร์ของเขาเกือบทุกเรื่อง ตั้งแต่ หลี่คังเซิง (Lee Kang-Sheng), เหมาเทียน (Mao Tien), เฉินจ้าวจาง (Chen Chao-Jung) ลู่อี้จิ้ง (Lu Yi-Ching) , หยางกุ้ยเม่ย (Yang Kuei-Mei) และ เฉินเซียงฉี (Chen Shiang-chyi) ซึ่งนักแสดง

เหล่านี้จะรับบทเดิมในหนังของเขาแต่ละเรื่อง โดยเฉพาะตัวละครครอบครัว พ่อ แม่ ลูก ที่ไอ้หมิงเลี่ยงจะเรียกใช้ หลี่คังเซิง หมาวเทียน และลู่อี้จิ้งทุกครั้ง (สำหรับลู่อี้จิ้ง เธอยังรับบทเป็นคนอื่นๆ ด้วยหากในภาพยนตร์เรื่องนั้นไม่ได้กล่าวถึงครอบครัว) ส่วนนักแสดงนำหญิงจะมีการสับเปลี่ยนไปมาระหว่างหยางกุ้ยเม่ย และเฉินเซียงฉีแต่ทั้งนี้ทั้งนั้นทีมนักแสดงที่กล่าวไปจะปรากฏตัวในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงเกือบทุกครั้ง

การที่มีนักแสดงเดิมๆ กลับมาแสดงหนังให้กับผู้กำกับคนเดิมหลายต่อหลายครั้ง ส่งผลให้คนดูเกิดความรู้สึกผูกพันกับตัวละครและทีมนักแสดงเหล่านี้ไปโดยปริยาย แม้ว่าบทบาทสถานะของตัวละครจะเปลี่ยนไปตามภาพยนตร์แต่ละเรื่อง แต่นั่นก็ไม่ได้หมายความว่าพวกเขาต้องปรับเปลี่ยนบุคลิกนิสัยตามบทบาทใหม่ที่พวกเขาได้รับไปด้วย หลี่คังเซิงรับบททั้งอันธพาล, นักแสดง, คนขายนาฬิกา, เด็กฉายหนัง ไปจนถึงดาราหนังโป๊ แต่เขาก็ยังเป็นเสี่ยวคังคนเดิม รวมไปถึงนักแสดงคนอื่นๆ ที่เปลี่ยนแปลงบทบาทไปตามหนังแต่ละเรื่องที่เล่นแต่พวกเขา/เธอก็ยังคงคาแร็คเตอร์ตัวตนจริงๆ ที่คนรู้จักตั้งแต่แรกเอาไว้ นับเป็นปัจจัยและเสน่ห์อย่างหนึ่งที่ทำให้ผลงานการกำกับของไอ้หมิงเลี่ยงมีความชัดเจนจนเป็นเอกลักษณ์นั่นเอง

"เวลาดูหนังไอ้หมิงเลี่ยง เหมือนไปเยี่ยมญาติ เหมือนไปดูเพื่อน พูดจริงๆ เราไม่ได้มองนักแสดงเป็นคนๆ เลย เรามองเป็นกรุ๊ป ครั้งนี้เค้าเล่นเป็นอะไรกัน ไอ้นี่เล่นเป็นแม่ไอ้นี่ ไอ้นี่เป็นคนไม่รู้จักกัน เป็นพี่น้องกันเหรอ มันมาเป็นเครือ เหมือนเป็นคณะตลกเดิมแต่เปลี่ยนมุข" (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, สัมภาษณ์ 16 ธันวาคม 2552)

"มันก็คงมีผลทางความผูกพัน อย่างหนังเรื่อง Goodbye, Dragon Inn ไอ้หมิงเลี่ยงใช้ความผูกพันเป็นเครื่องมือในการเล่นกับคนดู คนมาดูหนังของไอ้หมิงเลี่ยง ทุกคนก็จะคาดหวังว่าจะได้เห็นหลี่คังเซิง แต่กว่าที่หลี่คังเซิงจะออกมามันก็ครึ่งเรื่องหลังแล้ว เหมือนกับผ่านไปชั่วโมงแล้วยังไม่เจอหลี่คังเซิงเลย แล้วคนดูใจหาย มีคนพูดอย่างนี้เยอะมาก แต่ไอ้หมิงเลี่ยงเองก็รู้ว่า นี่เป็นการเล่นอารมณ์กับคนดู คือความสัมพันธ์ของตัวละครกับคนดูมันถูกเล่นไปถึงขั้นที่ว่าอยู่ดีๆพระเอกหายไปไหน คนดูก็อยากจะเจอพระเอกคนนี้ ซึ่งเป็นพระเอกที่ไม่ได้หล่อเลย แต่ไอ้หมิงเลี่ยงนำเสนอมันให้คนดูผูกพันข้ามเรื่องมาเรื่อยๆ" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553)

ไอ้หมิงเลี่ยงให้ทัศนะเกี่ยวกับการใช้นักแสดงคนเดิมของเขามาเล่นในภาพยนตร์ของเขาว่าเขาอยากจะสร้างโมเดลหนึ่งที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปนั่นคือ โมเดล นักแสดง ผู้ชม ผู้กำกับ

ทุกคนเป็นคนเดิมหมด นักแสดงจะต้องไม่เปลี่ยนแปลง เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกปลอดภัย มีอยู่เรื่องหนึ่งที่เขาให้หลี่คังเซิง ออกมาในช่วงท้ายๆเรื่อง มีผู้ชมผู้หญิงคนหนึ่งออกมาบอกกับเขาว่า “ฉันกลัวมากเลยว่าคุณจะเปลี่ยนนักแสดง แต่พอท้ายที่สุด หลี่คังเซิงก็ออกมา ฉันรู้สึกดีใจมากๆ” ในขณะนี้ส่วนใหญ่แล้วเวลาทำหนัง ถ้านักแสดงคนไหนดังจากการทำงานกับผู้กำกับคนไหน เขาก็อยากเล่นกับผู้กำกับคนเดิมต่อ คนไหนไม่ดังก็ไม่อยากเล่นจะหายตัวไป แต่ไฉ้หมิงเลี่ยงไม่ต้องการแบบนี้ นักแสดงคือคนที่ต้องอยู่ไปเรื่อยๆ และไม่สามารถทดแทนกันได้และถ้าโมเดล 3 อัน ประกอบไปด้วย ผู้ชม-นักแสดง-ผู้กำกับ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงในระยะเวลายาวนานเมื่อไหร่ ภาพยนตร์ของเขาจะมีความชัดเจนและความเข้มแข็งมากขึ้นแน่นอน (บทสัมภาษณ์ไฉ้หมิงเลี่ยงในนิตยสารไบโอสโคป ฉบับที่ 36 พฤศจิกายน 2547: 57)

“Long Take” : เทคนิคประจำตัวของไฉ้หมิงเลี่ยง

โดยความหมายทั่วไปของไวยากรณ์ภาพยนตร์นั้น เทคนิคการลองเทค (Long Take) หมายถึงการถ่ายภาพยนตร์ด้วยวิธีการตั้งกล้องทิ้งไว้หรือเคลื่อนกล้องถ่ายทำโดยในฉากนั้นๆ อย่างน้อย 1 นาที โดยไม่มีการตัดต่อเพื่อย่นระยะเวลาในการเล่าเรื่อง (Dick, 2002: 364) ซึ่งวิธีการนี้ทำให้คนดูรู้สึกเหมือนได้ดูภาพเหตุการณ์ตามระยะเวลาจริงที่ภาพยนตร์ดำเนินเรื่องราว

การถ่ายทำด้วยเทคนิคลองเทคต้องอาศัยความสามารถผู้กำกับอย่างสูงในการถ่ายทอดสุนทรียศาสตร์ การคิดจัดวางองค์ประกอบต่างๆ อย่างแม่นยำและสื่อความหมายที่ต้องการไปถึงคนดูได้ รวมไปถึงผู้กำกับภาพและนักแสดงที่จะต้องถ่ายทอดสิ่งที่อยู่ในความคิดของผู้กำกับให้ออกมาเป็นภาพและการแสดงที่ดีอีกด้วย เทคนิคลองเทคที่ว่านี้เองกลายเป็นเทคนิคที่ไฉ้หมิงเลี่ยงนำมาใช้ในภาพยนตร์ของเขาจนกลายเป็นเอกลักษณ์เด่นชัดติดตัวผู้กำกับคนนี้

ไฉ้หมิงเลี่ยงเคยให้สัมภาษณ์ถึงสาเหตุที่เขาต้องใช้วิธีการกำกับภาพด้วยการใช้ขนาดภาพระยะไกลและการตั้งกล้องทิ้งไว้นานๆว่าเป็นเพราะงบประมาณในการถ่ายทำภาพยนตร์มีจำกัด อีกทั้งสถานที่ในการถ่ายทำมีพื้นที่ที่ค่อนข้างจำกัด เขาจึงต้องอาศัยการเคลื่อนกล้องให้น้อยที่สุด เพื่อประหยัดทั้งเวลาและงบประมาณ ข้อจำกัดนี้เองที่ท้าทายความคิดของผู้กำกับเพราะไฉ้หมิงเลี่ยงจะต้องคิดเป็นอย่างดีแล้วว่าในเฟรมหนึ่งที่ตั้งกล้องทิ้งเอาไว้ เขาจะจัดการอย่างไรให้เฟรมภาพนั้นดูน่าสนใจและเรียกความสนใจจากคนดู ผ่านทั้งการจัดองค์ประกอบศิลป์และการจัดวางนักแสดง ศิลปะแห่งการจัดวางในพื้นที่ภาพยนตร์จึงเป็นศาสตร์ที่โดดเด่นมากในงานของ

ไช้หมิงเลี่ยงและสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้กำกับรุ่นหลังนำมาเป็นแนวทางในการกำกับภาพยนตร์ของตนเองอีกด้วย

ธีปนันท์ เพชรศรี (สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553) ตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจเกี่ยวกับการใช้เทคนิคลองเทคถ่ายทอดภาพชีวิตประจำวันของมนุษย์ในผลงานของไช้หมิงเลี่ยงว่า บางทีอาจจะเป็นเพราะประสบการณ์ในวัยเยาว์ที่ไช้หมิงเลี่ยงเกิดที่เมืองคูชิง ประเทศมาเลเซีย ซึ่งที่นั่นเองเป็นสถานที่ที่เงียบมาก ชีวิตประจำวันมันผ่านไปเรื่อยๆ ไม่มีอะไรหวือหวา ทุกอย่างมันเดินไปอย่างช้าๆ ซึ่งสภาพการดำเนินชีวิตแบบนี้อาจะส่งผลให้เขาหัดใส่ใจกับรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ ได้มีโอกาสเฝ้ามองดูพฤติกรรมของคนได้เป็นระยะเวลานานๆ โดยไม่รู้สึกเบื่อ เพราะฉะนั้นจังหวะชีวิตของเขาจึงช้ามากๆ นั่นเอง

การใช้ภาพขนาดระยะไกลและตั้งกล้องทิ้งไว้นานๆโดยไม่มีการตัดต่อในฉากนั้นเพื่อย่นระยะเวลา ส่งผลให้คนดูทำได้เพียงแค่เฝ้ามองเหตุการณ์ความเป็นไปของตัวละครที่เกิดขึ้นในกรอบภาพ ยกตัวอย่างเช่น การตั้งกล้องบนทางเดินและให้ตัวละครเดินไปตั้งแต่จุดเริ่มต้นไปจนถึงจุดสิ้นสุด หรือการตั้งกล้องทิ้งไว้ ณ ที่ใดที่หนึ่ง และปล่อยให้ตัวละครดำเนินกิจวัตรประจำวันที่ดูไม่มีความสำคัญกับการเล่าเรื่องไปเรื่อยๆ เป็นต้น ซึ่งเทคนิคการลองเทคในการถ่ายทอดชีวิตประจำวันของตัวละครในแบบฉบับของไช้หมิงเลี่ยงนั้นจำเป็นต้องอาศัยสมาธิและความอดทนจากคนดูอย่างยิ่งยวด เพราะภาพกิจวัตรที่ไช้หมิงเลี่ยงนำเสนอแทบจะไม่กระตุ้นเร้าความรู้สึกเรียกร้องความสนใจหรือส่งผลกับเนื้อเรื่องเพียงน้อยนิด แต่ไช้หมิงเลี่ยงเป็นหนึ่งในผู้กำกับไม่กี่คนที่สามารถถ่ายทอดสุนทรียะแห่งความนิ่งนานได้อย่างมีเอกลักษณ์ไม่ต่างไปจากจิตรกรหรือช่างภาพที่ต้องจัดการกับสิ่งต่างๆที่อยู่ในกรอบภาพให้สวยงามและสามารถดึงดูดให้คนดูมองภาพนั้นอย่างพินิจพิเคราะห์

“ในงานของไช้หมิงเลี่ยง บางช็อตมันนิ่งมากๆ วางกล้องไว้เฉยๆ พอฟิล์มหมดก็คัท เราก็จะมีเวลามานั่งสำรวจตัวละคร ซึ่งในชีวิตจริงเราคงไม่มีเวลามานั่งจ้องใครสักคนนานขนาดนั้น มันเป็นการสำรวจพฤติกรรมหรือชีวิตมนุษย์แบบที่ค่อนข้างละเอียด คือชีวิตมันเป็นไปอย่างเชื่องช้ามากๆ ซึ่งก็อาจมีส่วนเพราะไช้หมิงเลี่ยงสามารถมองอะไรที่มันนิ่งๆ ได้อย่างเนิ่นนานหรือจ้องมองอะไรที่มันเคลื่อนไหวไม่รวดเร็วได้” (ธีปนันท์ เพชรศรี, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

“ถ้าเรามองว่าภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงคือแบบจำลองชีวิตของมนุษย์ เทคนิคลองเทค จริงๆ มองในอีกมุมหนึ่งมันก็คือกล้องจุลทัศน์ที่มองลงไปในจุลชีวะ เวลาใช้กล้องจุลทัศน์

ค่อยๆ โคลสลงไปเรื่อยๆ มันก็คือภาพลองเทค มันคือการแอบมองเข้าไปในชีวิต"(อนุสรณ์ ติปยานนท์, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2553)

"การตั้งกล้องทิ้งไว้ หนังของเขามันให้บรรยากาศ มันเป็นการจับตัวละครไปสู่สิ่งแวดล้อมใหม่ๆ สู่บรรยากาศใหม่ๆ" (ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2552)

ด้วยความที่ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงต้องอาศัยสมาธิและความอดทนของคนดูในการเฝ้ามองเหตุการณ์ที่เต็มไปด้วยรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ในกรอบภาพมากมาย ผนวกกับความนิ่งช้า ไม่มีพัฒนาการในดำเนินเรื่องราวในภาพยนตร์ ทำให้คนส่วนใหญ่ต่างเห็นพ้องต้องกันว่าภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นภาพยนตร์ที่ต้องดูในโรงภาพยนตร์ เพราะในโรงภาพยนตร์จะเรียกสมาธิของคนดูได้ดีกว่า

"ถ้ามองในมุมของคนธรรมดานะ มันดึงความอดทนของคนดูเยอะ การที่กล้องแช่ภาพไว้อย่างนั้นหนึ่งถึงสองนาทีโดยไม่มีใครพูดอะไร มันยาวนานมากนะ เรารู้สึกว่าในโลกทุกวันนี้เป็นยุคที่ทุกอย่างเร็วไปหมดแล้ว มันเป็นยุครถไฟฟ้า ยุค MTV ไปแล้ว คนดูทุกวันนี้มันมีคอนโทรลว่า กูจะปิด กูจะหยุด กูจะไปฉี่ แล้วกลับมาดูต่อ พอมันเริ่มมีอำนาจในการทำแบบนี้แล้ว เราว่าไอ้อะไรที่ยาวๆ พอมันนานปุ๊บ fast forward ก็ได้ ไม่ต้องรอ แต่หนังไฉ้หมิงเลี่ยงต้องอาศัยสมาธิ การอยู่ในโรงหนัง มันเหมือนเป็นการบังคับว่าต้องจ้องมองที่จอภาพยนตร์อย่างเดียว การลุกออกไปไหนมาไหนมันไม่ใช่เรื่องง่าย" (ณัฐพล วงศ์ตรีเนตรกุล, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2553)

"คนที่ดูหนังไฉ้หมิงเลี่ยงจะมีความรู้สึกว่ามันง่วง ไม่มีบทพูด ไม่รู้มันจะเล่าอะไร แต่ไอ้การไม่มีบทพูดนี่ หนังก็เลยต้องเล่าด้วยภาพ พอเป็นเรื่องของภาพ ผมว่ามันควรเป็นหนังที่ดูในโรงภาพยนตร์ เพราะมันเป็นปรากฏการณ์ของคำว่าระยะของการที่เรามองเห็นภาพ ซึ่งผมเชื่อว่าไฉ้หมิงเลี่ยงคิดเรื่องนี้มากพอสมควร หนังไฉ้หมิงเลี่ยงไม่ได้สำหรับการสร้างระยะเพื่อให้คุณดูกับจอโทรทัศน์" (อนุสรณ์ ติปยานนท์, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2553)

"เฟรมแต่ละเฟรมเขาเลือกมาแล้ว และในแต่ละเฟรมรายละเอียดมันก็เยอะมาก ฉะนั้นมันก็เลยต้องการสมาธิในการมอง ในการสังเกต ซึ่งในจอเล็กๆ มันก็ไม่สามารถที่จะเอื้อได้ และการดูหนังโรงใหญ่ แน่นอน สภาพของสถานที่มันบังคับให้คนแต่ละคนอยู่ในความโดดเดี่ยว มันอยู่ในความมืด เพราะว่าถ้าดูที่บ้านมันไม่ได้โดดเดี่ยวหรือถูกบีบคั้นทางสมาธิมากขนาดนั้นอยู่

แล้ว แต่มันก็ไม่ได้หมายความว่าจะเกิดกับหนังของไฉ้หมิงเลี่ยงคนเดียวเท่านั้น เพราะหนังอาร์ตทั่วไปมันก็ต้องการจอใหญ่ๆ อยู่แล้ว" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553)

ความน่าสนใจประการหนึ่งเกี่ยวกับเทคนิคลองเทค คือผลลัพธ์ในการสร้างระยะห่างระหว่างคนดูกับภาพยนตร์ โดยให้คนดูเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ หรือแอบดูตัวละคร อีกทั้งไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอภาพด้วยขนาดภาพระยะไกล เป็นการเปิดโอกาสให้คนดูสามารถเลือกมองส่วนไหนก็ได้ในกรอบภาพ และเป็นการเปิดพื้นที่ให้คนเลือกตีความ ไม่ต่างไปจากศิลปะภาพวาดที่ให้ผู้คนเลือกมองในมุมมองของตนเอง เมื่อพิเคราะห์ถึงการนำวิธีการลองเทคในภาพยนตร์เชื่อมโยงกับศาสตร์ของละครเวทีแล้ว จะเห็นได้ว่าการที่ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกใช้วิธีการลองเทคในการถ่ายทอดเรื่องราวให้คนดูได้สำรวจรายละเอียดต่างๆ ที่อยู่ในกรอบภาพโดยไม่มีการตัดต่อหรือตั้งใจใช้ขนาดภาพหรือเลือกภาพให้คนดูได้เห็นตามที่ผู้กำกับต้องการนั้น ก็ไม่ต่างอะไรจากการที่คนดูกำลังดูความเป็นไปหรือสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีละคร คนดูสามารถที่จะเลือกดูหรือสำรวจสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏสู่สายตาได้อย่างอิสระ ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจึงไม่ค่อยเจาะให้คนดูเห็นภาพตามกล้อง หรือเลือกใช้ขนาดภาพตามความต้องการของผู้กำกับที่อยากจะนำเสนอให้แก่คนดู แต่จะเป็นการเปิดกว้างให้คนดูตีความเหมือนดูละครเวทีด้วยเทคนิคการลองเทคเป็นระยะเวลานานโดยไม่ตัดต่อ นอกจากนี้เทคนิคลองเทคยังถ่ายทอดการแสดงที่ต่อเนื่อง ทำให้คนดูยิ่งรู้สึกเหมือนกำลังดูนักแสดงกำลังแสดงบนเวทีละครเช่นเดียวกัน

"เรารู้สึกว่าหนังของเขามันเหมือนถูกเซ็ตไว้อยู่บนเวที อย่างตบยุงในห้องนี้ ก็ต้องตบเรื่อยๆ ในบริเวณของเฟรมภาพ แทบไม่ได้ออกไปนอกเฟรม คงเป็นการตั้งกล้องไว้นิ่งๆ และไม่เคลื่อนกล้องของเขาด้วย มันเหมือนกับดูอยู่หน้าฉากละครเวที มันไม่ตัดต่ออะไรมากมาย แต่ว่าจงใจ" (ธัญสก พันสิทธิวรกุล, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553)

"ความตั้งใจในการตั้งกล้องทิ้งไว้นานๆ แสดงว่าผู้กำกับให้อิสระเราในการเลือกมองอะไรก็ได้ที่ไม่ใช่นักแสดง ให้ความรู้สึกเหมือนเวลาเรานั่งอยู่ในสวนสาธารณะแต่เราก็เลือกที่จะมองนั่นมองนี่ไปตามที่เราอยากจะมอง" (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, 16 ธันวาคม 2553)

"หนังไฉ้หมิงเลี่ยงมันอินยาก เพราะว่าหนึ่งคือมันไม่ได้โน้มน้าว มันไม่ได้พยายามชักจูงเรา คือปกติหนังทั่วๆไปมันก็จะโน้มน้าวเพื่อที่จะดึงเอาอารมณ์คนดูให้ผูกติดกับเรื่อง ใช้เทคนิคที่กระตุ้นความสนใจของเราอยู่ตลอดเวลา แต่ไฉ้หมิงเลี่ยงจะใช้อีกวิธีการหนึ่งคือ ปล่อยไว้อย่างนั้น แต่ที่มันชัดมากๆ มันจะมีระยะห่างระหว่างคนดูกับหนัง คือพยายามทำให้คนดูรู้สึกว่า

อย่าเพิ่งคิดอะไรไปไกล อันนี้คือหนัง เพราะฉะนั้น คุณอย่าใช้อารมณ์มาบดบังสิ่งที่คนทำหนังต้องการจะบอก มันคือการไม่ปรุงแต่ง" (ธีปนันท์ เพชรศรี, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

"การใช้ long take มันเรียกร้องสมาธิจากคนดู คือคนดูเวลาจ้องมอง กวาดสายตาจากซ้ายไปขวา บนลงล่าง แล้วรู้ว่าซีนนี้เป็นอย่างนี้ เค้าเล่นอย่างนี้ ถ้ามันเป็นลองเทค ถ้าเป็นคนที่ยังสนใจอยู่มันก็จะตามได้ มันจะเห็นรายละเอียด เห็นอารมณ์ แต่คนที่ไม่ค่อยอดทนที่จะดูอะไรนานๆ ใจก็จะหลุดไปเลย ไม่สนใจกับสิ่งที่อยู่ตรงหน้า ซึ่งมันก็เรียกร้องสมาธิจากคนดูมากทีเดียว" (ณัฐพล วงศ์ตรีเนตรกุล, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2553)

ในอีกแง่มุมหนึ่ง มีนักวิจารณ์ภาพยนตร์ให้ความเห็นกับเทคนิคลองเทคของไฉ้หมิงเลี่ยงว่า จริงอยู่ที่เทคนิคนี้จะสร้างระยะห่างให้กับคนดู ทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวเองกำลังชมภาพยนตร์อยู่ แต่มันก็สร้างความรู้สึกผูกพันกับตัวละครได้เช่นกัน เพราะการที่กล้องถ่ายให้เห็นตัวละครในอิริยาบถต่างๆ เป็นเวลานาน เมื่อคนดูได้เฝ้าสังเกตตัวละครเป็นระยะเวลานานพอที่จะทำให้คนดูได้รู้จักและเข้าถึงและผูกพันกับตัวละครผ่านทางภาพ เหมือนอยู่ในฉากเดียวกับตัวละครรวมไปโดยไม่รู้ตัวนั่นเอง

"การตั้งกล้องทิ้งไว้นิ่งๆ เราว่ามันเป็นการศึกษาตัวละครอีกแบบหนึ่ง มันคือความผูกพัน ถ้าเป็นหนังกระแสหลักมันจะต้องแบบถ่ายใกล้แล้วก็เห็นมันทำอะไร แต่เราว่าหนังไฉ้หมิงเลี่ยงไม่ได้เน้นที่แบ็คกราวน์ตัวละคร เพราะฉะนั้น ก็ไม่จำเป็นต้องให้รู้ว่าเป็นคนยังไง ใส่เสื้อสีอะไร เราแค่เห็นว่ากำลังเดินมา และให้คนจำตัวละครนี้ให้ได้ ว่ามันกำลังจะเกิดอะไรขึ้นกับตัวละคร มันเหมือนเค้าเป็นคนธรรมดา มีเรื่องราวเป็นของตัวเอง" (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2553)

"เรากลับอินไปกับตัวละคร เพราะเราอยู่ในภาวะแบบนั้น แต่เราก็เจอเหมือนกันที่บางคนจะรู้สึกว่าหนังมันผลักคนดูออกมาจากเนื้อเรื่อง ซึ่งเราไม่รู้สึกแบบนั้น เรากลับรู้สึกเข้าไปใหญ่ การตั้งกล้องทิ้งไว้ มันน่าจะเป็นความตั้งใจของไฉ้หมิงเลี่ยงที่จะให้คนดูรู้สึกผูกพันกับตัวละคร แต่ก็มีหลายฉากที่การตั้งกล้องนิ่งๆและเนิ่นนานของเขามีจุดประสงค์เพื่อต้องการให้รู้สึกแบบเดียวกับตัวละครด้วยซ้ำไป" (ธัญสก พันสิทธิวรกุล, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553)

เมื่อไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกวิธีการลองเทคมาใช้ในภาพยนตร์ สิ่งที่เขาต้องคำนึงถึงคือเรื่องของการจัดวางตำแหน่งของนักแสดง (ในทางภาพยนตร์เรียกว่าการบล็อกกิ้ง) เพื่อทำให้

เรื่องราวดำเนินไปและสื่อความหมายในภาพนั้นๆ อีกทั้งยังก่อให้เกิดสุนทรียะสะท้อนแนวคิดตัวตนของผู้กำกับอีกด้วย ซึ่งในส่วนของการจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อความหมายในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจะขอกล่าวถึงในบทที่ 5 ต่อไป

คนกับเมืองใหญ่อันโดดเดี่ยวและแปลกแยก (Urban Isolation)

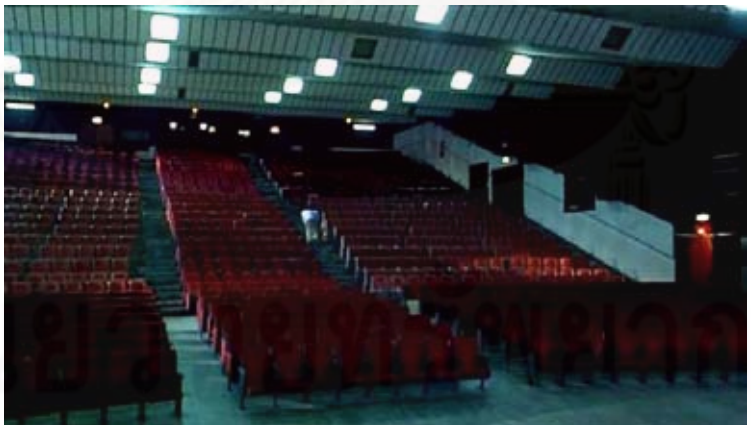
หากนำผู้กำกับไต้หวันที่สร้างชื่อเสียงให้กับประเทศ 3 คน คือ โหเซี่ยวเสียน เอ็ดเวิร์ด หยาง และไฉ้หมิงเลี่ยง มาเปรียบเทียบเอกลักษณ์ผ่านผลงานของพวกเขา จะเห็นได้ว่าโหเซี่ยวเสียนนำเสนอภาพของชนบทไต้หวันและเรื่องราวที่จะทำให้คนดูย้อนกลับไปหวนถวิลหาอดีตอันสวยงามอีกครั้ง ส่วน เอ็ดเวิร์ด หยาง มุ่งประเด็นไปที่เรื่องช่องว่างความสัมพันธ์และการปรับตัวซึ่งกันและกันของคนที่มีช่วงวัยต่างสมัยในสังคมที่เต็มไปด้วยความทันสมัยในไต้หวัน โดยมุ่งเน้นการนำเสนอผ่านความสัมพันธ์ของคนในครอบครัว ในขณะที่ไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น สิ่งที่โดดเด่นและสามารถระบุได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขาเลยนั่นก็คือ การถ่ายทอดจักรวาลอันเงียบงัน เปลี่ยวเหงา แปลกแยก ของคนในเมืองไทเป ตัวละครในหนังส่วนใหญ่ของไฉ้หมิงเลี่ยงล้วนเป็นคนเมืองผู้เปลี่ยวเหงา แปลกแยกจากสภาพแวดล้อมรอบข้าง พวกเขาไม่อาจสื่อสารกันได้ราวกับอาศัยอยู่คนละจักรวาล ในบางครั้งวิถีชีวิตของตัวละครแปลกหน้าอาจพาดผ่านเชื่อมโยงกันอย่างน่าประหลาดโดยอาศัยเหตุบังเอิญหรือชะตาลิขิต แต่การประสานหรือพบปะกันเหล่านั้นเป็นแค่เพียงเรื่องชั่วครู่ประเดี๋ยวประด๋าว ก่อนที่สุดท้ายแต่ละคนจะหันไปดำเนินชีวิตตามทางของตนอีกครั้ง (http://riverdale-dreams.blogspot.com/2007/01/what-time-is-it-there.html)

"หนังของไฉ้หมิงเลี่ยงจะพูดถึงมนุษย์ที่ไม่สามารถสื่อสารกับใครได้ คือมันเป็นอารมณ์ร่วมสมัยของคนเอเชียในช่วงผ่านสหัสวรรษใหม่ คือยังหารากของตัวเองไม่เจอ หนังของเขาเปรียบได้เหมือนกับหนังของ หว่องการ์ไว เพียงแต่มันไม่ได้โรแมนติกเท่าแต่มันดูเศร้ามากกว่า" (ธีปนันท์ เพชรศรี, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

ขณะเดียวกัน ธีปนันท์ เพชรศรี (สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553) ตั้งข้อสังเกตว่าตัวละครในหนังของไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นตัวละครที่โดดเดี่ยว ไม่มีเพื่อนสนิท หรือขาดการติดต่อจากผู้คนรอบข้าง ไม่สามารถสื่อสารกับใครได้เลย จึงต้องสื่อสารกับตัวเอง ที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะบุคลิกนิสัยส่วนตัวของไฉ้หมิงเลี่ยง ที่เป็นคนเก็บตัว มีโลกของตัวเองสูง และไม่ค่อยปฏิสัมพันธ์สื่อสารกับใคร เขาจึงมักไม่ค่อยได้สื่อสารกับใครนอกจากตัวเอง จึงไม่ใช่เรื่องที่น่าแปลกใจที่ตัวตนในแง่มุมนี้ของเขาจะส่งผ่านมายังตัวละครในภาพยนตร์ด้วย

ไช้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดบรรยากาศอันเปลี่ยวเหงาแปลกแยกของตัวละครที่ไม่คุ้นเคยกับการสร้างปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆ หรือแม้กระทั่งความรู้สึกแปลกแยกจากสภาพแวดล้อมที่ตนเองอยู่ ผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์ต่างๆ ทั้งการถ่ายภาพระยะไกล เน้นสถาปัตยกรรม สิ่งแวดล้อมและความเป็นเมือง รวมไปถึงการตั้งกล้องทิ้งไว้นานๆ การใช้แสง สี ที่สะท้อนถึงบรรยากาศความแปลกแยกรวมไปถึงการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อการสื่อความหมายที่ผู้กำกับต้องการไปสู่คนดู (http://archive.Sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai_painter.html)

รูปที่ 4.12



รูปที่ 4.13

รูปที่ 4.12 – 4.13 การจัดวางตัวละครท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่ไร้ผู้คนสะท้อนบรรยากาศอันโดดเดี่ยวของตัวละครได้

พล็อตเรื่องส่วนใหญ่ของไฉ้หมิงเลี่ยงจะมุ่งเน้นไปที่ความป่วยไข้ทางจิตใจของคนในเมืองใหญ่อย่างไทเป และความโดดเดี่ยวแปลกแยก ความสัมพันธ์แบบขาดการสื่อสารและความเข้าใจของคนเมือง ทั้งนี้อาจสืบเนื่องมาจากบุคลิกลักษณะนิสัยที่ค่อนข้างเก็บตัว ไม่ค่อยชอบเข้าสังคม อีกทั้งความรู้สึกเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตัวเอง นับตั้งแต่บรรพบุรุษของเขาอพยพมาจากจีนแผ่นดินใหญ่และมาตั้งรกรากในประเทศมาเลเซีย ซึ่งเต็มไปด้วยคนหลากหลายเชื้อชาติ และเมื่อเขาเกิดในประเทศมาเลเซีย เขาจึงเป็นคนเชื้อสายจีนที่แปลกแยกไปจากคนในพื้นที่นั้น ยิ่งเมื่อเขาได้ไปเรียนในประเทศไต้หวัน ซึ่งเป็นประเทศที่ไร้รากเพราะแยกตัวออกมาจากจีนแผ่นดินใหญ่เช่นเดียวกัน ทำให้เขายิ่งรู้สึกโดดเดี่ยวไม่เข้ากลุ่มพวกมากยิ่งขึ้น ความรู้สึกที่ตัวเองไม่ได้เป็นคนของประเทศไหน ไม่สามารถนำอัตลักษณ์ของตนเองไปผูกติดกับความเป็นเชื้อชาติไหนได้ ส่งผลให้เขามีความรู้สึกแปลกแยกกับสถานที่ที่เขาอยู่ ไม่เป็นส่วนหนึ่งของประเทศไต้หวัน ความไร้รากของไฉ้หมิงเลี่ยงส่งผลให้งานของเขานำเสนอเรื่องความแปลกแยกของผู้คนและไม่สามารถปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมในเมืองใหญ่ได้นั่นเอง

"ผมไม่ใช่คนไต้หวัน 100 เปอร์เซ็นต์ ดังนั้นผมจึงรู้สึกแปลกแยกพอสมควร ตั้งแต่ผมเป็นผู้กำกับหนัง ผมได้เดินทางท่องเที่ยวมากมายประเทศทั่วโลก ผมเลยมีความรู้สึกว่าเป็นเป็นพลเมืองของโลก และก็ยังไม่มีที่ไหนที่ผมจะตั้งรกรากและเรียกมันว่าเป็นบ้านของผม ผมไม่ได้เป็นเจ้าของหรือครอบครองอะไรเลย" (Wang และ Fujiwara, 2006: 224)

"ไฉ้หมิงเลี่ยงน่าสนใจตรงที่เกิดขึ้นมาพร้อมๆกับหว่องการ์ไว ตั้งแต่การเป็นคนไร้ราก อย่าง Theme ใหญ่ของหว่องกาไวก็คือนกไร้ขา คือมันไร้รากทั้งในแง่ของชาติกำเนิด แต่ขณะเดียวกันคนที่ประสบปัญหาเดียวกับหว่องการ์ไว มันเยอะมาก ไฉ้หมิงเลี่ยงดูเป็นเคสที่โดดเดี่ยวกว่าหว่องกาไว หว่องกาไวยังมีเพื่อนที่ประสบปัญหาร่วมกัน แต่ไฉ้หมิงเลี่ยงเกิดที่มาเลเซีย แล้วไปเรียนต่อที่ไต้หวัน แล้วสุดท้ายตัวเองก็ไม่รู้ว่าอะไรเป็นบ้านของตัวเองกันแน่ แล้วมันแปลกก็คือปกติมันก็แค่ ฮ่องกงไปไต้หวัน หรือจีนไปไต้หวัน แต่นี่มันเป็นมาเลเซีย คือภูมิภาคมันจะประหลาดขึ้น พี่ก็เลยรู้สึกว่ากรณีของไฉ้หมิงเลี่ยงมันยิ่งทำให้เขาโดดเดี่ยวมากขึ้น" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553)

"ไฉ้หมิงเลี่ยงมีความเชื่อแบบคนจีน คือแม่เขาไปดูหมอแล้วบอกว่าชาติที่แล้วเขาเกิดเป็นคนต่างประเทศ เป็นพวกฝรั่ง แล้วชาตินี้มาเกิดผิดที่ เขาเลยรู้สึกว่า อยู่ตรงไหนมันก็ไม่ใช่ที่ของเขา จะทำอะไรก็ทำได้ไม่เต็มที่ สิ่งเหล่านี้มันก็ปรากฏอยู่ในหนังเขาเต็มไปหมด อย่าง What Time is it There? มันพูดถึงการไปอยู่ที่อื่นที่มันไม่ใช่ มันเปรียบเทียบกับการที่ตัวละครไปอยู่ที่นี่

ที่อื่นหรือที่ไหนๆ มันก็ไม่ต่างกันเลย มันก็ต่างเหงากันทั้งสองที่" (ธัญสก พันสิทธิวรกุล, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553)

"ไฉ้หมิงเลี่ยงอยู่กับครอบครัวคนจีนซึ่งเป็นครอบครัวใหญ่เขาก็จะได้เห็นความหลากหลายของชีวิต ได้มีเวลาพินิจพิเคราะห์มันจริงๆ พอโตขึ้นก็ย้ายไปอยู่ที่ไต้หวัน แล้วไต้หวันเองมันเป็นประเทศที่ไม่รู้ว่าจะหารากจากอะไรดี มันก็ไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับจีนได้ คนไต้หวันก็ไม่แน่ใจว่าบรรพบุรุษของตนเองมันควรจะเป็นใครกันแน่ นี่เป็นอารมณ์ร่วมสมัยของคนไต้หวัน ซึ่งมันน่าจะสะท้อนก่อรูปเนื้องานของไฉ้หมิงเลี่ยง คือเป็นเรื่องของคนที่ไม่รู้ว่าตัวเองจะไปยึดติดกับอะไรดี บ้านตัวเองอยู่ที่ไหนกันแน่ แล้วตัวเองควรจะสื่อสารกับใคร ที่สำคัญคือเค้าก็เป็นเกย์แบบเปิดเผย อย่างที่รู้กันว่าเกย์เป็นคนนอกของสังคม การเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสังคมมันก็ยากมากขึ้นไปอีก" (ธีปนันท์ เพชรศรี, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

จากข้อความคิดเห็นของธีปนันท์ เพชรศรี ในการพูดถึงตัวตนของไฉ้หมิงเลี่ยงว่าเขาเป็นเกย์แบบเปิดเผยทำให้เกิดข้อสังเกตตามมาว่าไฉ้หมิงเลี่ยงสะท้อนตัวตนของเขาผ่านตัวละครเสี่ยวกังซึ่งเป็นเกย์ในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour*, *The River* การใส่ฉากเชิญชวนการมีเพศสัมพันธ์ของผู้ชายกับผู้ชาย ใน *What Time is it There?*, Goodbye Dradon Inn และ *Face* รวมไปถึงการถ่ายทอดมุมมองของความเป็นคนนอกสังคมผ่านตัวละครแรงงานเกย์ผิดกฎหมายใน *I Don't Want to Sleep Alone* ซึ่งทั้งหมดทั้งมวลนี้ไฉ้หมิงเลี่ยงกำลังพูดถึงตัวตนอีกด้านหนึ่งของเขา ซึ่งยิ่งผลักให้เขาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับสังคมที่มีบรรทัดฐานเดียวกันยากขึ้นไปอีก

รูปที่ 4.14

รูปที่ 4.15

รูปที่ 4.16

รูปที่ 4.17

รูปที่ 4.14 – 4.17 การนำเสนอฉากต่างๆในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงที่สะท้อนอารมณ์และบรรยากาศที่ส่อไปถึงพฤติกรรมรักร่วมเพศ

การที่ไฉ้หมิงเลี่ยงรู้สึกว่าตัวเองไม่ได้เป็นเจ้าของหรือครอบครองสิ่งใด เป็นความคิดที่น่าสนใจไม่น้อย ไฉ้หมิงเลี่ยงเคยให้สัมภาษณ์ว่า เขาอยู่ไต้หวันมากว่า 20 ปี แต่เขาก็ยังรู้สึกว่าตัวเองไม่คุ้นเคยหรือแปลกที่กับไต้หวัน ทุกครั้งที่เขาใช้ชีวิตในไต้หวัน เขาก็จะพบว่าตัวเองหมกตัวอยู่แต่ในบ้านและไม่มีปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอกเลย แต่เมื่อใดก็ตามที่เขาจากไต้หวัน เขากลับคิดถึงประเทศนี้มาก ดังนั้นเขาจึงพยายามไม่เอาตัวเองไปผูกติดกับสิ่งใดๆ เขาเป็นเพียงผู้ชายหนัก 60 กิโลกรัม ที่พร้อมจะย้ายตัวเองไปที่ไหนก็ได้ การที่เขาอยู่ไต้หวันได้ก็เพราะว่าเขาชอบอยู่ มันทำให้เขามีความสุข และไต้หวันก็มีพื้นที่มากพอที่จะให้เขาสรรค์สร้างผลงานใหม่ๆ ได้ (Wang และ Fujiwara, 2006: 225)

แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องความไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเมืองใหญ่ของผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยง ทำให้เขาสามารถถอยห่างออกมา และมองดูความเป็นไปของคนในเมืองใหญ่และถ่ายทอดความโดดเดี่ยวของผู้คน เขามองเห็นว่าสภาพสังคมและบ้านเมืองที่พัฒนาก้าวหน้าอย่างไม่หยุดยั้งส่งผลให้คนในเมืองวิ่งตามความก้าวหน้าแบบก้าวกระโดดไม่ทัน เมื่อความเป็นเมืองพัฒนาขึ้น ผู้คนต่างแข่งขันกันมากขึ้น ความรู้สึกของผู้คนที่ใช้ชีวิตในเมืองใหญ่จึงเกิดเป็นความแปลกแยกและเปลี่ยวเหงากันมากขึ้น ส่งผลให้ตัวละครของไฉ้หมิงเลี่ยงมีบุคลิกลักษณะที่เรียบเฉย เย็นชา และเหมือนกำลังตามหาอะไรบางอย่างเพื่อมาเติมเต็มชีวิตของพวกเขาอีกด้วย โดยไฉ้หมิงเลี่ยงมองว่าความปรารถนาในการตามหาความรักและการครอบครอง เป็นสิ่งที่ปรากฏในตัวละครของเขาเกือบทุกเรื่อง เพราะคนในเมืองใหญ่เติบโตมากับความรู้สึกโดดเดี่ยว แปลกแยก ไม่เข้าที่เข้าทางกับสิ่งแวดล้อมที่ตัวเองอยู่ โดยเฉพาะคนหนุ่มสาวสมัยนี้ ต่างหมกมุ่นกับการตามหาอะไรสักอย่างเพื่อทำให้ความรู้สึกเหล่านี้หายไป

"จริงๆแล้วประเทศไต้หวันมีปัจจัยองค์ประกอบอื่นๆน่าสนใจเพียงแต่ผมไม่ได้นำประเด็นเหล่านั้นมานำเสนอ ไทเปเป็นเมืองที่มีความซับซ้อน ผมคิดว่าทุกๆคนในเมืองต่างพยายามดิ้นรนต่อสู้กับภาวะจิตใจของตัวเอง มันเลยทำให้เมืองเมืองนี้เต็มไปด้วยอารมณ์อันหลากหลาย" (Wang และ Fujiwara, 2006: 225)

กลวิธีที่ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้ถ่ายทอดความความโดดเดี่ยวของตัวละครคือการให้ตัวละครอยู่คนเดียวท่ามกลางสิ่งแวดล้อมที่ไม่มีชีวิต พร้อมทั้งการใช้ภาพระยะไกลและการตั้งกล้องทิ้งไว้นานๆ เพื่อให้คนดูเฝ้ามองตัวละครถ่ายทอดเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันที่คนดูไม่คาดคิดว่าจะได้ดูการกระทำเหล่านี้ในภาพยนตร์ เสมือนว่าตัวละครกำลังทำสิ่งที่พวกเขาทำเวลาที่อยู่คนเดียว สาเหตุที่ไฉ้หมิงเลี่ยงมักจะให้ตัวละครทำสิ่งต่างๆ เพียงคนเดียว เพราะความเชื่อที่ว่า เราจะรู้สึกว่าตัวเองเป็นเจ้าของร่างกายจริงๆ ก็ต่อเมื่อเราอยู่คนเดียวนั่นเอง ดังนั้นภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจึงเต็มไปด้วยภาพของตัวละครกับการกิน, การเดิน, ปัสสาวะ, ดูโทรทัศน์, สำเร็จความใคร่ด้วยตัวเอง, สูบบุหรี่, ทำงาน, ถูบ้าน, ร้องไห้ เป็นต้น คนดูจะเป็นผู้เฝ้าสังเกตการณ์และจ้องมองการกระทำต่างๆ เหล่านี้ของตัวละครและจะส่งผลอารมณ์ไปสู่ความรู้สึกโดดเดี่ยวแปลกแยกโดยไม่รู้ตัว

"หนังของไฉ้หมิงเลี่ยงมันเป็นการแอบมอง ซึ่งพอเป็นการแอบมองมันก็จะมีสมาธิคือต้องอยู่ในห้องมืดแล้วถ้ำมองคนอื่น" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553)

นอกจากนี้กลวิธีการถ่ายทอดให้ตัวละครทำอะไรเพียงคนเดียวในฉาก ยังส่งผลที่เป็นลักษณะเฉพาะหลายประการ ประการหนึ่งคือมันสามารถอธิบายสิ่งที่ไฉ้หมิงเลี่ยงต้องการสื่อสารกับผู้ชมนั่นก็คือการถ่ายทอดจักรวาลซึ่งเต็มไปด้วยความเหงาและแปลกแยกของตัวละคร ทั้งนี้ฉากแต่ละฉากในภาพยนตร์ก็ไม่ได้มีส่วนในการไต่ระดับความเข้มข้นหรือสร้างพัฒนาการในการดำเนินเรื่องแต่อย่างใด ฐานะของคนดูจึงไม่ต่างอะไรจากกับคนที่แอบดูกิจวัตรประจำวันของตัวละครนั่นเอง อีกทั้งการที่ตัวละครทำอะไรคนเดียวนั้น นั่นหมายความว่าจะต้องเป็นช่วงเวลาที่ตัวละครนั้นมีความเป็นตัวของตัวเองมากที่สุด เพราะพวกเขาไม่ได้ถูกใครมองและไม่จำเป็นต้องนำเสนอภาพลักษณ์ บุคลิกของตนเองให้เป็นไปตามความเข้าใจของผู้อื่นนั่นเอง (Walsh, 1994: 88)

รูปที่ 4.18

รูปที่ 4.19

รูปที่ 4.20

รูปที่ 4.21

รูปที่ 4.22

รูปที่ 4.23

รูปที่ 4.18 – 4.23 ภาพการปฏิบัติกิจวัตรประจำวันต่างๆ เพียงลำพังของตัวละคร ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เหนือจริงในความสมจริง ขบขันในความโดดเดี่ยว

"มันจะมีบรรยากาศกึ่งเซอร์เรียลนิดหน่อยในหนังของเขา คือมันเหมือนดูไม่จริง แต่มันจะเกิดขึ้นได้ บางเหตุการณ์ดูเหมือนจะเกิดขึ้นได้จริง แต่พอไปอยู่ในหนังของไฉ้หมิงเลี่ยง ทุกอย่างจะดูเหมือนแบบ หา! มันควรจะเกิดขึ้นไหม มันคือความเพี้ยนแบบโฉ่งฉ่างคล้ายคนเรียบร้อยแต่แอบเพี้ยน" (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2552)

"หนังไฉ้หมิงเลี่ยงมีความเหนือจริงที่ยังเชื่อมโยงกับความเป็นมนุษย์ ที่เราพอจะสัมผัสและเศร้าไปกับมันได้" (รัชฎ์ภูมิ บุญบัญชาโชค, สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2553)

เสี่ยวคังลอบเข้าไปในร้านขายนาฬิกาและปรับนาฬิกาทุกเรือนให้เป็นไปตามเวลาของประเทศฝรั่งเศสใน *What Time is it There?* ช่างประปาทำพื้นในห้องอพาร์ตเม้นต์เป็นรูโหว่ใน *The Hole*, ตัวละครหญิงใน *The Wayward Cloud* นำลูกแตงโมมาใส่ท้องทำเป็นหญิงตั้งครรภ์เดินไปตามถนน เสี่ยวคังทำท่อน้ำแตกจนน้ำไหลนองพื้นกลายเป็นน้ำท่วมใน *Face* ฉากเหล่านี้จะเห็นได้ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงเท่านั้น

สิ่งที่น่าสนใจในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ การนำเสนอความเหนือจริงในความสมจริง ความเหนือจริงในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าคนจะมีหางหรือมีลิ้นสองแฉก แต่คือการนำเสนอเรื่องราวที่ดูเหมือนจะเกิดขึ้นได้จริงในชีวิตประจำวัน แต่มันก็ทำให้คนดูรู้สึกว่ามันยากที่จะเชื่อว่าจะเกิดขึ้นจริงๆได้ ทั้งนี้ทั้งนั้นการสร้างฉากเหตุการณ์ที่ดูเหนือจริง ลักลั่นย้อนแย้ง ท่ามกลางความสมจริงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง กลายเป็นเสน่ห์และเอกลักษณ์ติดตัวผู้กำกับคนนี้ พร้อมทั้งยังเปิดโอกาสให้คนดูได้ตีความตามกรอบความคิดและประสบการณ์ของตนเองอีกด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปที่ 4.24 ฉากหนึ่งใน What's Time is it There? เป็นฉากที่ผิดวิสัยปกติ แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่ามันจะไม่มีทางเกิดขึ้นจริง

"สำหรับผมแล้วมันก็คือหนังที่ดำเนินไปตามสูตรนั่นแหละครับ นี่ไม่ใช่ประเด็นที่จะต้องมาถกเถียงกันว่าทำไมถึงอ่านหนังของผมได้หลากหลายทาง นั่นก็เป็นเพราะผมให้อิสระผู้ชมในการตีความที่หลากหลาย จริงๆ แล้วผมทำละครหรือทำหนังโดยเล่าเรื่องไปตามสูตร แต่สิ่งที่แปลกใหม่มันคือสไตล์การนำเสนอของผมที่สร้างความประหลาดใจให้กับคนดูมากกว่า ผมเชื่อว่าคนดูของผมฉลาดพอที่จะตีความหนังของผมไปตามที่พวกเขาเชื่อ พวกเขาจะใช้ประสบการณ์ส่วนตัวในการเข้าใจหนังของผม สิ่งเดียวที่ผมตั้งใจจะทำคือการใส่ฉากเหตุการณ์ต่างๆ ที่จะทำให้คนดูถูกผลักออกจากหนังของผมในบางช่วงบางโอกาส เพื่อให้พวกเขารับรู้และมีสติในการดูหนังของผมนั่นเอง" (Wang และ Fujiwara, 2006: 221)

เหตุการณ์ที่ดูเหนือจริงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงยังสะท้อนภาวะความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกของตัวละครได้อีกด้วยเพราะมีอยู่หลายๆฉากที่ตัวละครมักจะอยู่ในสถานการณ์แปลกประหลาดคนเดียว หรือจัดการกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในแบบที่คนดูจะคาดเดาไม่ได้ ถึงแม้ว่าผลงานการกำกับของไฉ้หมิงเลี่ยงจะโดดเด่นที่ถ่ายทอดบรรยากาศแห่งความเหงาและแปลกแยก แต่นั่นก็ไม่ได้หมายความว่าไฉ้หมิงเลี่ยงจะถ่ายทอดอารมณ์เศร้าหดหู่บีบคั้นอารมณ์คนดูให้มีความรู้สึกร่วมไปกับตัวละครแต่อย่างใด หากแต่ว่าการถ่ายทอดความเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยกของตัวละครนั้น แฝงไว้ซึ่งอารมณ์ขันด้วย

"คือมันเป็นตลกที่อาจจะไม่ชัด มันไม่ได้มีสัญญาณจังหวะตึ่งโป๊ะ มันเป็นความตลกในแง่ที่ตัวละครทำอะไรไร้สาระ จนเราตลกเอง" (รัชฎ์ภูมิ บุญบัญชาโชค, สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2553)

การสร้างบรรยากาศในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีทั้งบรรยากาศของความโดดเดี่ยว แปลกแยก ความเศร้า เหงาลึกแต่ทว่าเต็มไปด้วยความขบขันอย่างร้ายกาจได้ในเวลาเดียวกัน ซึ่งหนังทั้ง 9 เรื่องของไฉ้หมิงเลี่ยงจะพูดถึงอารมณ์ความเหงาและแปลกแยกเหมือนๆ กัน แต่ในเชิงการถ่ายทอดอารมณ์นั้น ไฉ้หมิงเลี่ยงมีกลวิธีที่แตกต่างกันไปในการสร้างรสแห่งความเศร้าและความขบขันให้กับคนดู อันเป็นการสะท้อนให้เห็นว่าชีวิตของคนเราไม่มีทั้งความเศร้าหรือความสุขไปตลอด หากอยู่ที่เราเลือกที่จะมองชีวิตในแง่มุมไหน

ฉากที่แสดงความขบขันในความโดดเดี่ยวในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง ยกตัวอย่างเช่น ในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* เสี่ยวคังซื้อแตงโมมา ค่อยๆ บรรจงจูบมัน หลังจากนั้นเขาก็นำมันมาทำเป็นลูกโบว์ลิ่งโยนเข้ากับกำแพง ใน *The River* เสี่ยวคังใช้แปรงสีฟันแปรงขนรักแร้ หรือในเรื่อง *What Time is it There?* เสี่ยวคังปัสสาวะใส่บรรจุภัณฑ์ที่เขาคว้ามาได้ในตอนนั้น เช่น ขวดโซดา ถุงพลาสติก แทนการลุกขึ้นจากเตียงและเดินไปเข้าห้องน้ำกลางดึก หรือแม้กระทั่งในภาพยนตร์เรื่อง *The Wayward Cloud* ตัวละครหญิงนำลูกแตงโมใส่ในท้องและเดินไปตามถนน ทำทีว่าเธอกำลังตั้งครรภ์ เป็นต้น ฉากชีวิตเหล่านี้อาจจะไม่ใช่วิสัยปกติในโลกแห่งความเป็นจริง แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าจะไม่มีคนที่ทำพฤติกรรมแบบนี้อยู่จริง ซึ่งการสร้างสรรค์ความแปลกในพฤติกรรมของตัวละครของไฉ้หมิงเลี่ยง ถือเป็นความจุดเด่นที่สะท้อนในภาพยนตร์ของเขา และยังสามารถสร้างความตลกขบขันในความโดดเดี่ยวแปลกแยกของตัวละครได้อีกด้วย

รูปที่ 4.25

รูปที่ 4.26

รูปที่ 4.27

รูปที่ 4.25 – 4.27 พฤติกรรมแปลกๆของตัวละครไอ้หมิงเลี่ยงที่มักจะไม่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ทั่วไป ทั้งการใส่แตงโมเข้าไปในท้อง, จูบแตงโม หรือแม้กระทั่งการปัสสาวะใส่อ่างล้างหน้า

หากนำวิธีการนำเสนอในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงมาเชื่อมโยงกับรูปแบบการนำเสนอของละครเวที อาจจะเรียกได้ว่ากลวิธีการนำเสนอภาพชีวิตประจำวันที่แสนจำเจ น่าเบื่อหน่าย หรือพฤติกรรมแปลกๆ ของตัวละครในเรื่อง อันส่งผลต่อพัฒนาการของเรื่องเพียงน้อยนิด ก็จะมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบละครแนวแอ็บเสิร์ด (Absurd) ได้เช่นเดียวกัน โดยแนวคิดของละครแนวแอ็บเสิร์ดมักจะพูดถึงความความไร้สาระของมนุษย์ที่พยายามกำหนดความหมายหรือคุณค่าให้แก่สิ่งต่างๆ รวมทั้งแก่ตนเอง บทละครมักจะเล่าถึงสถานการณ์หรือเหตุการณ์มากกว่าจะมุ่งเล่าเรื่องราว ไม่เน้นการเดินเรื่องหรือพัฒนาการที่เกิดจากเหตุและผลเหมือนละครทั่ว ๆ ไปซึ่งรวมไปถึงตัวละครต่าง ๆ ที่มักจะมีลักษณะนิ่งคงที่ มีบุคลิกที่เด่นชัดและไม่มีการพัฒนาตั้งแต่ต้นจนจบ (http://crescentmoontheatre.exteen.com /20080724/entry)

แนวทางของละครแนวแอ็บเสิร์ดนี้ ยังสามารถเชื่อมโยงได้กับแนวคิดปรัชญาอัตถิภาวนิยมหรือเอ็กซิสเตนเชียลลิสม์ (Existentialism) โดยมี ฌอง-ปอล ซาร์ตร์ เป็นนักคิดคนสำคัญ ซึ่งปรัชญาอัตถิภาวนิยมนี้ เป็นปรัชญาเกี่ยวกับสาวะความเป็นอยู่ของมนุษย์ที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน (พินิจ รัตนกุล, 2549: 13) ซึ่งหนึ่งในแนวคิดที่น่าสนใจเกี่ยวกับมนุษย์ในมุมมองของซาร์ตร์คือ เขามองว่าการมีชีวิตอยู่ในโลก มนุษย์ต้องเผชิญกับความรู้สึกที่เกิดจากการได้พบว่า การที่ตัวเองต้องเกิดมา และมีชีวิตอยู่ทุกวันนี้นั้นเป็นสิ่งที่ไร้เหตุผล อธิบายไม่ได้ และการเกิดมาอยู่ในโลกใบนี้ก็เหมือนกับถูกโยนเข้ามาให้มีชีวิตอยู่โดยที่ตัวเองไม่มีส่วนในการตัดสินใจเลือกเลย เมื่อ

เกิดมาแล้ว ก็ถูกทอดทิ้งให้อยู่ในโลกของคนแปลกหน้า ไม่คุ้นเคยกับโลกที่มีชีวิตอยู่ ต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวไร้ที่พึ่งพิง ไม่มีใครจะทุกข์หรือเจ็บปวดแทนกันได้ สำหรับโลกที่เป็นอยู่นั้น ถึงแม้จะพัฒนาเจริญก้าวหน้าด้านกายภาพไปเรื่อยๆ แต่ยังคงมีลักษณะคุกคามไม่เป็นมิตรอยู่ ทำให้เรารู้สึกเป็นคนแปลกหน้าอยู่นั่นเอง (พินิจ รัตนกุล, 2549: 65) ซึ่งภาวะความเบาหวิวอันเหลือทนของการมีชีวิตในปรัชญาความคิดนี้ ส่งอิทธิพลให้กับนักการละครแนวแอ็บเสิร์ดอย่าง ซามูเอล เบ็คเก็ทท์, อือแฌณ อีโอเนสโก้, ฌอง เจอเน่, และ อาร์เธอร์ อะดามอฟ ไม่น้อย และสร้างสรรค์บทละครที่พูดถึงความไร้สาระแก่นสารของชีวิตมนุษย์ เพื่อต้องการให้คนดูได้ตระหนักว่าโลกที่เราอยู่กฎเกณฑ์ต่างๆที่ตีกรอบชีวิตของเรามันช่างไร้ประโยชน์สิ้นดี
(http://en.wikipedia.org/wiki/Absurdism)

จะเห็นได้ว่าผลงานการกำกับของไฉ้หมิงเลี่ยงได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดอัตถิภาวะนิยมและความแอ็บเสิร์ดมาไม่น้อย จะเห็นได้จากฉากที่แสดงถึงความขบขันในความโดดเดี่ยวดังที่กล่าวไปแล้วยังเกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความไร้สาระของมนุษย์และความรู้สึกแปลกแยกกับโลกที่แวดล้อมตัวละครอยู่ได้อีกด้วย

ธัญสก พันสิทธิวรกุล (สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553) ให้ความเป็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า

“ความแอ็บเสิร์ดมันใกล้กับชีวิตอยู่แล้ว แล้วหนังของไฉ้หมิงเลี่ยงมันใกล้กับชีวิตคนมาก แล้วหลายๆอย่างมันก็ดูไม่มีเหตุผลมาก อย่างแตงโม หรือว่า ฝนตกแล้วมีสารพิษอยู่ในน้ำ แต่สิ่งที่น่าสนใจมากอยู่ที่ว่า ความไร้สาระนั้นมันก็เกิดขึ้นจริงในปัจจุบัน มันก็สามารถเป็นไปได้ วันนึงโลกอาจจะขาดน้ำ ต้องกินแตงโม ก็เป็นไปได้ ชีวิตคนมันไร้สาระอยู่แล้ว เต็มไปด้วยสิ่งที่คาดไม่ถึง ว่ามันจะเกิด มันจะเป็น”

ในขณะที่ ธีปนันท์ เพชรศรี (สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553) ขยายความเกี่ยวกับความ แอ๊บเสิร์ดที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงว่า

“ระดับความแอ็บเสิร์ดในหนังของไฉ้หมิงเลี่ยงมันไม่ได้แอ็บเสิร์ดมากขนาดนั้น สุดท้ายสิ่งที่ตัวละครมันทำอยู่ มันก็ไม่เชิงว่าไร้สาระเสียทีเดียว บ่อยครั้งในหนังของไฉ้หมิงเลี่ยงเราก็เห็นผลในตอนท้ายว่าสิ่งที่ตัวละครไขว่คว้าหรือโหยหามันคืออะไร คือถ้าตีความแอ็บเสิร์ดในแง่ที่ว่าพฤติกรรมที่ไร้สาระ ไร้แก่นสาร แล้วทำให้เสียเวลาไปโดยเปล่าประโยชน์ ผมรู้สึกว่าตัวละคร

พวกนี้ มันโหยหาหรือขาดอะไรบางอย่างจริงๆ สุดท้ายแล้วผมเชื่อว่าหนังก็แสดงให้เห็นว่าสิ่งที่ตัวละครขาดคืออะไร มันจะได้มาหรือเปล่า มันก็อีกเรื่องหนึ่ง"

<u>สภาพแวดล้อมประหนึ่งตัวละคร</u>

ในสมัยที่ไอ้หมิงเลี่ยงทำงานในแวดวงละครเวทีนั้น เขาเคยเขียนบท กำกับและแสดงเดี่ยวในผลงานละครเวทีเรื่อง A Wardrobe in the Room บนเวทีมีเพียงไอ้หมิงเลี่ยงซึ่งกำลังถือหูโทรศัพท์ และตู้เสื้อผ้า ชายหนุ่มผู้โดดเดี่ยวคุยโทรศัพท์ ทั้งๆ ที่ไม่มีเสียงตอบรับจากปลายสาย ความโดดเดี่ยวของเขาทำให้ตู้เสื้อผ้าและโทรศัพท์กลายเป็นเพื่อนที่ให้เขาระบายความเหงา ไอ้หมิงเลี่ยงสามารถทำให้สภาพแวดล้อมกลายเป็นตัวละครที่สะท้อนความรู้สึกที่อยู่ภายในของตัวละคร ส่งผลทางอารมณ์ให้กับคนดู นี่คือความ สามารถของไอ้หมิงเลี่ยงที่ส่งผลต่อมายังภาพยนตร์ทุกๆ เรื่องของเขา

บรรยากาศและสภาพแวดล้อมที่ปรากฏในหนังเป็นเครื่องมือสำคัญอีกอย่างหนึ่งของไอ้หมิงเลี่ยงในการสื่อสารกับคนดู ซึ่งไอ้หมิงเลี่ยงทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวละครในภาพยนตร์ของเขาถูกตัดขาดจากโลกภายนอก ทุกๆสิ่งที่อยู่ในบ้านไม่ว่าจะเป็น กำแพง โต๊ะ เตียงนอน ตู้เย็น ตู้เสื้อผ้า หรือแม้กระทั่งก๊อกน้ำ กลายเป็นสิ่งของที่ซัมซับความรู้สึกต่างๆ ของตัวละครที่พวกเขาถ่ายทอดและสะท้อนภาวะภายในจิตใจของตัวละครได้เป็นอย่างดี

"มันเด่นมาก พื้นที่มันมีความสัมพันธ์กับเค้าอย่างมาก คือเค้าคงมีความผูกพันกับสถานที่ ทั้งสะพานลอย โรงหนัง บ้านที่น้ำรั่วอยู่ตลอดเวลา แม้แต่ปลาในตู้ มันก็โตขึ้น แล้วมันก็สามารถพูดภาษามนุษย์ได้ แล้วหนังไอ้หมิงเลี่ยงแทบไม่พูดด้วย บางทีพื้นผิว ฝาผนัง หรืออะไรก็ตามมันสามารถบ่งบอกความรู้สึกได้ มันบอกความรู้สึก ณ ห้วงเวลานั้นๆได้ ซึ่งเราว่าตรงนี้คือสิ่งที่โดดเด่นมาก" (ธัญสก พันสิทธิวรกุล, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553)

ประเด็นเรื่องการใช้สภาพแวดล้อมเป็นตัวละครสำคัญในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง ทำให้เขาถูกนำไปเปรียบเทียบกับผลงานที่โดดเด่นในวิธีการนี้ไม่แพ้กัน คือ ภาพยนตร์เรื่อง Mon Oncle (1958) ภาพยนตร์ฝรั่งเศสของผู้กำกับ ฌาร์ค ตาติ หนังมองโลกในแง่ดีที่โดดเด่นด้านการนำเสนอให้เห็นการปะทะกันระหว่างความเป็นอยู่ของคนฝรั่งเศส กับความทันสมัยที่กำลังรุกคืบสู่โลกในยุคปัจจุบัน และภาพยนตร์เรื่อง Chungking Express (1992) ของผู้กำกับหว่องการ์ไว ซึ่งจะมีฉากที่ตัวละครคุยกับผ้าเช็ดตัว, สบู่ และของเล่นตลอดเวลาเหมือนกับว่าสิ่งของเหล่านั้น

เป็นเพื่อนที่มีชีวิตจิตใจจริงๆ แม้ว่าภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องจะให้ความสำคัญกับเรื่องสภาพแวดล้อมรอบตัวเหมือนกัน แต่สิ่งต่างๆ รอบตัวเป็นเพียงแค่วัตถุที่ตัวละครระบายความรู้สึกเท่านั้น แต่สำหรับไช้หมิงเลี่ยง เขามีความชัดเจนในการใช้สภาพแวดล้อมเป็นตัวละครสำคัญและเป็นพื้นฐานในการเล่าเรื่อง

ยกตัวอย่างในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* ตัวละครหญิงทำอาชีพเป็นนายหน้าค้าที่อยู่อาศัย ซึ่งเป็นอาชีพที่ได้รับความนิยมในช่วงที่ประเทศไต้หวันกำลังพัฒนาอย่างรวดเร็ว ไช้หมิงเลี่ยงจัดให้ตัวละครอยู่ท่ามกลางพื้นที่ในห้องอพาร์ตเม้นต์อันกว้างขวาง แต่ทว่าไม่มีคนอื่นๆ อยู่ด้วย พื้นที่ในอพาร์ตเม้นต์สามารถสะท้อนความโดดเดี่ยวของตัวละคร และความสิ้นหวังที่ตัวละครไม่มีใครให้สื่อสารด้วยได้เป็นอย่างดี

รูปที่ 4.28 สภาพของห้องอันเสื่อมโทรมสะท้อนภาวะความโดดเดี่ยวของตัวละครใน *Vive L'amour*

ในภาพยนตร์เรื่อง *The Hole* รูโหว่บนเพดาน, ก็อกน้ำและท่อน้ำ กลายเป็นตัวละครสำคัญในเรื่องและมีส่วนช่วยในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของตัวละครที่ไม่ได้ติดต่อสื่อสารกันเลยตลอดทั้งเรื่อง หนังเปิดเรื่องในอพาร์ตเม้นต์ที่ตัวละครหญิงชายอยู่กันคนละชั้นของตึก แต่ด้วยเพดานที่มีรูโหว่อันเกิดจากความผิดพลาดของช่างประปา ทำให้ทั้งสองคนต่างอาศัยอยู่ในพื้นที่ที่เชื่อมต่อกันคือชั้นบนและชั้นล่าง ไช้หมิงเลี่ยงใช้อุปกรณ์ในบ้านเป็นตัวกลางในการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร เช่น เวลาที่พระเอกเปิดน้ำจากก็อก น้ำในห้องข้างล่างที่นางเอกอาศัยก็จะไม่มีน้ำและเวลาที่เขาใช้ห้องน้ำน้ำก็จะรั่วซึมเพดานในห้องของเธอเป็นต้น

เมื่อสภาพแวดล้อมที่ไอ้หมิงเลี่ยงสร้างขึ้นส่งผลให้เกิดความรู้สึกไม่เป็นส่วนตัว ตัวละครหญิงจึงพยายามใช้ไม้กวาดหรือผ้าพลาสติกนำมาปิดช่องโหว่บนเพดาน เพื่อรักษาพื้นที่ความเป็นส่วนตัวเอาไว้ แต่สำหรับตัวละครชาย เขากลับพยายามรุกล้ำพื้นที่ความเป็นส่วนตัวด้วยการแหย่ขาลงไปในรู ซึ่งนับว่าเป็นภาพที่ส่อให้เห็นการรุกล้ำทางความรู้สึกและกระตุ้นเร้าอารมณ์ทางเพศทั้งๆ ที่ทั้งสองคนไม่ได้มีเพศสัมพันธ์กันแต่อย่างใด

รูปที่ 4.29 ฉากตัวละครแหย่ขาลงไปในรู อันสื่อถึงการรุกล้ำพื้นที่ส่วนตัวในภาพยนตร์เรื่อง *The Hole*

การให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อมในฐานะตัวละครหนึ่งในการเล่าเรื่อง ทำให้ไอ้หมิงเลี่ยงต้องพิถีพิถันในการคัดเลือกสถานที่ถ่ายทำให้ถูกใจเขา ซึ่งทีมงานภาพยนตร์เรื่อง *The Hole* ต้องใช้เวลาถึง 3 เดือน ในการหาสถานที่ในการถ่ายทำให้ตรงกับภาพในความคิดของไอ้หมิงเลี่ยงให้มากที่สุด แต่ก็ไม่มีสถานที่ไหนที่ตรงตามที่เขาต้องการสักที่ ไอ้หมิงเลี่ยงจึงตัดสินใจเซ็ทฉากถ่ายทำในสตูดิโอแทน

นอกจากในแง่ของสภาพแวดล้อมในเชิงสถาปัตยกรรม หรือการจัดพื้นที่ทางด้านภาพแล้ว สุนทรียทัศน์ด้านเสียง เป็นอีกองค์ประกอบที่ไอ้หมิงเลี่ยงให้ความสำคัญเช่นเดียวกัน หากไม่นับภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God* ที่ไอ้หมิงเลี่ยงใช้ดนตรีประกอบในการสร้างบรรยากาศในการเล่าเรื่องแล้ว ภาพยนตร์ที่เหลือของไอ้หมิงเลี่ยงใช้เสียงบรรยากาศที่มีอยู่จริงในภาพยนตร์ทำหน้าที่ในการสร้างบรรยากาศและถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่คนดูทั้งสิ้น ทั้งเสียงของฝีเท้าขณะที่ตัวละครกำลังเดิน เสียงการจราจรอันขวักไขว่ หรือแม้กระทั่งเสียงของความเงียบ ที่สร้างบรรยากาศความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกไปจนถึงความรู้สึกอันน่าอึดอัดได้เป็นอย่างดี ยกตัวอย่าง

เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง *Goodbye, Dragon Inn* มีฉากที่ตัวละครหญิงขาพิการเดินลากเท้ากะเผลกไปตามทางเดินในโรงภาพยนตร์ ภาพที่คนดูได้เห็นคืออากัปกิริยาการเดินของตัวละคร และเสียงรองเท้าที่กระทบกับพื้นอย่างทุลักทุเล ภาพและเสียงเหล่านี้ปรากฏสู่จักษุโสตของคนดูนานพอที่จะสร้างความอึดอัดน่าหดหู่ ขณะเดียวกันก็ยังแสดงให้เห็นถึงความพยายามของตัวละครในการพาตัวเองเดินไปยังจุดหมายที่ต้องการไปถึงอีกด้วย

ความป่วยไข้ของสถาบันครอบครัว

หากสำรวจลึกลงไปถึงประวัติศาสตร์ของประเทศไต้หวัน ในช่วงหลังปี 1960 เป็นต้นมา ประเทศไต้หวันนั้นต้องแข่งขันกับนานาอารยประเทศเพื่อที่จะสร้างความมั่นคงและทัดเทียมกับประเทศอื่นๆ รัฐบาลมีนโยบายเร่งสร้างสาธารณูปโภคและพัฒนาไปสู่ความเป็นอุตสาหกรรมและความเป็นเมืองอย่างไม่หยุดยั้ง พลเมืองในช่วงสมัยนั้นต่างละทิ้งที่ดินทำกิน ออกไปหางานทำในเมืองใหญ่อย่างไทเป ทำให้รายได้ที่มาจากผลผลิตทางการเกษตรลดลงอย่างรวดเร็ว แทนที่ด้วยเงินตรากำไรจากภาคอุตสาหกรรมและการบริการที่พุ่งสูงขึ้น ความเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัยนี้ใช้เวลาครอบคลุมไปถึง 30-40 ปี วิถีชีวิตของคนไต้หวันเปลี่ยนจากหน้ามือเป็นหลังมือ คนรุ่นใหม่ต่างเดินทางเข้ามาในเมืองใหญ่ ส่งผลมาถึงปัญหาด้านการปรับตัวของคนรุ่นเก่าที่รับสภาพความเจริญก้าวหน้าไม่ทัน ความเป็นครอบครัวที่นับวันจะหดหายลงไปทุกที จนเกิดเป็นช่องว่างระหว่างคนสองรุ่น ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านโครงสร้างทางสังคม รวมไปถึงการลดความความสำคัญและบั่นทอนความหมายคุณค่าของคำว่า “ครอบครัว” และวิถีวัฒนธรรมอันดีงามตามแบบฉบับคนจีนดั้งเดิมไป (Berry, 2003: 175)

แม้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงจะเกิดในประเทศมาเลเซีย แต่เขาก็ได้รับการเลี้ยงดูและเติบโตมาในครอบครัวจีนแผ่นดินใหญ่ เขาเป็นตัวแทนของคนที่อยู่กึ่งกลางระหว่างแนวคิดแบบอนุรักษ์นิยมของคนรุ่นพ่อรุ่นแม่ที่เชื่อว่าพื้นฐานสำคัญของชีวิตมนุษย์คือครอบครัว และการได้อยู่พร้อมหน้าพร้อมตากัน ในขณะที่วัฒนธรรมความเป็นปัจเจกก็มีอิทธิพลต่อคนในยุคใหม่ ก็ยิ่งสร้างช่องว่างของความไม่เข้าใจกันมากขึ้นไปอีก

ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอประเด็นปัญหาเกี่ยวกับวิกฤติปัญหาต่างๆ และการไม่ติดต่อสื่อสารกันของสมาชิกในครอบครัว ผ่านครอบครัวของเสี่ยวคัง โดยมีแค่เขา พ่อ และแม่เท่านั้น ตัวละครเหล่านี้จะปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God*, *The River*, *What Time is it There?* และ *Face* ครอบครัวในมุมมองการนำเสนอของไฉ้หมิงเลี่ยง

นั้น มักเต็มไปด้วยความพิสดาร ปราศจากสมดุล และบิดเบี้ยว เป็นภาพของครอบครัวที่ดูไม่อบอุ่น สมาชิกในครอบครัวดูห่างเหินไม่สื่อสารพูดจากันเหมือนอยู่คนละโลก เต็มไปด้วยความแห้งแล้ง ปราศจากสมดุลและบิดเบี้ยว ซึ่งในคนดูจะได้เห็นพัฒนาการของครอบครัวนี้ไปตามภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

ใน *Rebels of The Neon God* ไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอสถาบันครอบครัวเป็นภาพจำลองครอบครัวที่เกิดขึ้นในไต้หวัน พ่อแม่ต่างต้องตรากตรำทำงานเพื่อส่งลูกเรียนหนังสือ จนไม่มีเวลาให้ลูก แต่ลึกๆแล้วพ่อและแม่ต่างรักและห่วงใยลูกชายเสมอมา ความตั้งใจในการเล่าเรื่องครอบครัวปรากฏเด่นชัดขึ้นในภาพยนตร์เรื่อง *The River* ซึ่งเป็นหนังที่วิพากษ์สถาบันครอบครัวโดยตรง ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอความขัดแย้งและภาวะอันน่าอึดอัดของการอยู่ใต้ชายคาเดียวกันของสมาชิกในครอบครัวได้อย่างเข้าถึง รวมทั้งการให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูกอีกด้วย

รูปที่ 4.30 ความสัมพันธ์ของพ่อ-ลูกที่ไม่ค่อยสื่อสารกันใน *The River*

ไฉ้หมิงเลี่ยง พูดถึงแนวคิดเกี่ยวกับสถาบันครอบครัวในภาพยนตร์ของเขาว่า (Wang และ Fujiwara, 2006: 222)

"การอยู่ด้วยกันไม่ใช่เรื่องง่าย ความขัดแย้งมักจะเกิดขึ้นตลอดเวลา ผมรู้สึกว่าพวกเราไม่รู้วิธีการจัดการหรือปรับตัวกับระยะห่างที่เกิดขึ้นกับคนสองคน อย่างเวลาที่คนสองคนแต่งงานกัน พวกเขาก็ย่อมต้องสูญเสียพื้นที่ส่วนตัวไป พวกเขาไม่มีชีวิตส่วนตัวอีกแล้ว ดังนั้น ในหนังของผมจึงตั้งคำถามเกี่ยวกับเรื่องพื้นที่และระยะห่างทั้งทางร่างกายและจิตใจของคนเรา อย่างเรื่องครอบครัวนี่ โดยพื้นผิวแล้วครอบครัวจะประกอบไปด้วย สามี, ภรรยา, ลูก, พ่อ, แม่ แต่

ท้ายที่สุดแล้วผมจะมองพวกเขาเป็นเหมือนคนคนหนึ่ง ไม่มีบทบาท ไม่มีสถานะ พวกเขาเป็นแค่ร่างกาย ทำให้ผมสามารถเข้าไปตรวจสอบความสัมพันธ์ของบุคคลเหล่านี้ได้ตั้งแต่จุดเริ่มต้น ยกตัวอย่างในหนังเรื่อง The River จะมีฉากที่พ่อมีเพศสัมพันธ์กับลูกชายในซาวน่า แน่นอนว่าสถานที่ที่พวกเขาร่วมรักกันนั้นจะมืดจนมองไม่เห็นหน้ากันและต่างคนต่างไม่รู้ว่าทั้งสองมีสายเลือดเดียวกัน แต่พวกเขาสามารถแสดงความรักกันได้ ทั้งการกอด และความรู้สึกปลอดภัย แต่ความรู้สึกใกล้ชิดแบบนี้จะไม่มีทางเกิดขึ้นแน่ถ้าพวกเขารู้จักตัวตนของกันและกัน สำหรับคนจีนแล้ว อย่างน้อยก็คงเป็นคนในรุ่นผมที่เด็กๆ ต่างต้องการกอดพ่อของพวกเขา แต่พวกเขาก็ไม่กล้าทำเพราะพ่อก็ไม่เคยโอบกอดพวกเขาเลย ผู้คนเหล่านี้พลาดโอกาสที่จะได้แสดงความรักซึ่งกันและกัน ผมว่ามันเป็นเรื่องที่น่าเศร้าใจ และนั่นคือเหตุผลที่ผมพยายามตรวจสอบความสัมพันธ์ของพ่อลูกในหนัง คนดูจะตัดสินเองว่า ความรักที่เกิดขึ้นของพ่อลูกในซาวน่านั้น เป็นความรักในแบบพ่อลูก หรือเป็นเพียงคนแปลกหน้าที่ต่างต้องการใครสักคนมาเติมเต็มความเหงากันแน่"

สำหรับใน *What Time is it There?* ไฉ้หมิงเลี่ยงอุทิศภาพยนตร์เรื่องนี้ให้กับพ่อของเขาและพ่อของหลี่คังเชิง ซึ่งเรื่องราวตอนต้นเรื่องนั้น เป็นภาพพ่อของเสี่ยวคังที่กำลังทานอาหารคนเดียว และเรียกให้เสี่ยวคังมาทานข้าว จากนั้นหนังก็ตัดไปเป็นภาพเสี่ยวคังถือรูปเคารพศพพ่อของเขา ความตั้งใจของไฉ้หมิงเลี่ยงในการถ่ายทอดประเด็นครอบครัวในภาพยนตร์เรื่องนี้คือการบันทึกความทรงจำของเขาที่มีต่อพ่อและพยายามสำรวจเข้าไปในจิตใจของผู้เป็นภรรยาว่าเธอจะแบกรับและจัดการกับความสูญเสียที่เกิดขึ้นได้อย่างไร

"ตอนที่ผมสูญเสียพ่อไป ผมพยายามจับความรู้สึกตอนนั้นมันเป็นยังไง ซึ่งได้คำตอบว่าผมกลัวมาเลยทีเดียวว่าพ่อจะกลายเป็นผีอยู่ในบ้าน ผมก็เลยไม่กล้าออกจากห้องตอนกลางคืนเลย และนั่นเป็นความรู้สึกของผมที่ถ่ายทอดออกมาผ่านตัวละครเสี่ยวคังใน What's Time is it There? แล้วก็เกิดคำถามขึ้นในใจผมต่อไปว่า ความรู้สึกเมื่อคนที่รักตายจากไป มีแต่ความกลัวเท่านั้นหรือ มันน่าจะมีอะไรมากกว่านี้ ตัวละครในเรื่องอยู่ในสภาพตกตะลึงหลังจากที่สูญเสียพ่อของเขาไป ความสูญเสียที่เกิดขึ้นมันดิ่งลงไปลึกมาก มันส่งผลกระทบต่อจิตใจของเขาและเขาเองก็ไม่รู้จะหาทางแก้อย่างไร มันก็เลยส่งผลให้เขาตัดสินใจเปลี่ยนเวลาของนาฬิกาในเมืองทุกเรือนให้เป็นไปตามเวลาในปารีส มันกลายเป็นความป่วยไข้ของคนที่ทำใจกับการสูญเสียไม่ได้" (Wang และ Fujiwara, 2006: 223)

ไฉ้หมิงเลี่ยงสร้างบุคลิกของมารดาให้เป็นคนที่เงียบขรึม ผ่านร้อนผ่านหนาว ไม่ยี่หระกับสิ่งรอบข้าง โดยชีวิตส่วนตัว ไฉ้หมิงเลี่ยงเองก็ไม่ได้ดูแลเอาใจใส่มารดามากเท่าที่ควร

เฉกเช่นเดียวกับผู้หญิงที่มักจะโดนสังคมผู้ชายเป็นใหญ่มองข้ามเสมอมา ซึ่งการละเลยนี้ไม่ได้เกิดมาจากความตั้งใจ หากเป็นเพราะวิถีธรรมชาติกำหนดให้เป็นอย่างนั้น

นอกจากนี้ไช้หมิงเลี่ยงให้ความเห็นเกี่ยวกับประเด็นครอบครัวที่เขานำเสนอในภาพยนตร์ *The River* ว่า มนุษย์เป็นสิ่งที่ชีวิตที่ซับซ้อน บางทีพฤติกรรมและความคิดของเรามักจะอยู่นอกเหนือการควบคุม บางทีก็มักจะมีสถานการณ์ยากๆ ที่เราจะรับมือไหว ครอบครัวที่เราเห็นใน *The River* เป็นครอบครัวที่ไม่ควรจะมีอยู่ในโลกจริง พ่อเป็นเกย์ แต่เขามีครอบครัว มีภรรยา มีลูกชาย แต่เราจะเข้าใจได้ว่าทำไมเขาถึงต้องมีครอบครัว การมีครอบครัวของเขาก็คือการบังหน้าเขาจึงต้องปกปิดตัวตนที่แท้จริงของตัวเอง และนี่คือรากฐานของความไม่มีความสุขในครอบครัว ภรรยาก็ยิ่งกลายเป็นคนโชคร้ายและไม่มีความสุข ทุกๆคนในครอบครัวนี้ต่างมีปัญหาของตนเองและเขาก็คิดว่าถ้าตัวละครพ่อไม่ได้เป็นเกย์ ความสัมพันธ์ของครอบครัวนี้ก็อาจจะเปลี่ยนไปก็ได้

ผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวของไช้หมิงเลี่ยง

Rebels of The Neon God (1992)

ผลงานการกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกของไช้หมิงเลี่ยง เล่าเรื่องรางของสองเหตุการณ์ที่ดูจะไม่เกี่ยวข้องกันแต่สุดท้ายก็มีความสัมพันธ์กันอย่างหลวมๆ เรื่องแรกกล่าวถึงเสี่ยวคัง เด็กวัยรุ่นที่กำลังอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของชีวิตและต้องเผชิญกับภาวะกดดันจากครอบครัวที่คาดหวังว่าเขาจะเป็นลูกที่ดี ด้วยความเป็นขบถและรู้สึกสับสนกับตัวเองตามประสาวัยรุ่น เสี่ยวคังจึงพยายามแหกกรอบของสิ่งที่คนรุ่นราวคราวเดียวกันกับเขาถูกบังคับให้ทำนั่นก็คือการเรียนหนังสือ เช้าวันต่อมา เสี่ยวคังตัดสินใจไม่ไปเรียนกวดวิชาเพื่อเข้ามหาวิทยาลัย และใช้เวลาขลุกตัวในร้านตู้เกม ใช้ชีวิตเสเพลไปวันๆ จนวันหนึ่งเขาได้พบกับ อาเซะ นักเลงหัวไม้ ซึ่งกลายเป็นบุคคลต้นแบบของเสี่ยวคังในเวลาต่อมา แต่ขณะเดียวกันเสี่ยวคังก็เริ่มสับสนว่าเขาอาจจะตกหลุมรักผู้ชายคนนี้จริงๆ ในขณะที่ชีวิตของอาเซะเองก็มีเพื่อนคู่หูอย่างอาปิง และแฟนสาว อาก้วย ที่ทำงานในร้านเสก็ต เรื่องราวของความรัก วิถีของนักเลง และการค้นหาตัวตนของวัยรุ่นที่กำลังสับสนกับชีวิต ได้เริ่มต้นขึ้น และนำไปสู่บทสรุปที่จะเปลี่ยนแปลงชีวิตของพวกเขาไปตลอดกาล

ไช้หมิงเลี่ยงนำเสนอความเสื่อมถอยของสังคมเมือง สภาพความเบื่อหน่ายและความแปลกแยกในสังคม ล้วนสะท้อนให้เห็นเด่นชัดในภาพยนตร์เรื่องนี้ หนังเรื่องนี้เปรียบเทียบให้

เห็นถึงตัวตนของผู้กำกับที่มักจะมีฉากของน้ำอยู่ทั่วไป ทั้งพายุฝน พื้นครัวที่น้ำเจิ่งนองในอพาร์ตเมนต์ ความสนใจของอาปิงต่ออาก้ยที่เกิดขึ้นในห้องน้ำสาธารณะ เป็นต้น การใช้พื้นที่ที่แออัดคับแคบในการอยู่อาศัยในเมือง อย่างในฉากเปิดเรื่องในตู้โทรศัพท์ การที่อาฉีโผล่เข้ามาในห้องน้ำขณะที่อาก้ยยังใช้ห้องน้ำอยู่ รวมไปถึงประเด็นที่ว่ามนุษย์มักจะถอยห่างจากสัญชาตญาณของตนเองออกไปเรื่อยๆ ไช้หมิงเลี่ยงใช้ความนิ่งงันอยู่นานในบางฉาก เขาก็ได้พบกับประเด็นเรื่องอัตลักษณ์และความล้มเหลวทางจิตวิญญาณ *Rebels of The Neon God* ถือเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของไช้หมิงเลี่ยงที่ได้รับเสียงชื่มชมจากนักวิจารณ์ในวงกว้างและเริ่มสร้างชื่อให้ไช้หมิงเลี่ยงเป็นที่รู้จักในแวงวงภาพยนตร์ศิลปะต่อไป

Vive L'amour (1994)

ความตั้งใจของไช้หมิงเลี่ยงในการกำกับภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* คือการสะท้อนสภาพสังคมในยุคที่การค้าขายอสังหาริมทรัพย์เฟื่องฟูอย่างมากในช่วงต้นยุค 1990 ในเมืองไทเป ประเทศไต้หวัน ภาพยนตร์เล่าเรื่องราวของเมย์ หญิงวัย 30 ผู้ทำอาชีพเป็นนายหน้าค้าบ้านและยังไม่แต่งงาน เธอต้องติดป้ายประกาศขายบ้านตามที่ถนนหนทางตั้งแต่เช้าตรู่ ในช่วงบ่ายก็เริ่มต้นโทรติดต่อลูกค้า พาลูกค้าเข้าไปดูบ้านหรืออพาร์ตเม้นต์ต่างๆ ชีวิตของเธอวนเวียนซ้ำแล้วซ้ำเล่ากับการเดินไปเดินมาในบ้าน แทะเมล็ดทานตะวันรอลูกค้าไปเรื่อยๆ ไม่มีอะไรที่แปลกใหม่มากไปกว่านี้อีก

เมย์พบกับอาจังซึ่งเป็นคนขายเสื้อผ้าที่ขนมาจากประเทศฮ่องกงนำมาขายตามถนนเวลากลางคืน สถานที่ที่เธอพบเป็นร้านอาหารแห่งหนึ่งที่มีคนพลุกพล่าน แม้ว่าจะไม่ได้พูดคุยกัน แต่ทั้งสองก็รู้สึกชอบพอซึ่งกันและกัน บทสรุปของทั้งคู่จบลงด้วยการมีความสัมพันธ์ชั่วข้ามคืนในห้องอพาร์ตเม้นต์ของเมย์ พวกเขาแทบจะไม่ได้พูดคุยสนทนากันเลย ไม่มีแม้กระทั่งการแสดงออกถึงความรู้สึก และคนสุดท้ายที่เข้ามาพัวพันความสัมพันธ์ในเรื่องคือ เสี่ยวคัง พนักงานขายโลงศพที่ขโมยกุญแจของของเมย์ และแอบไขเข้าไปเพื่อตั้งใจจะฆ่าตัวตายในห้องนั้น แต่แล้วก็ทำไม่สำเร็จเพราะเขาถูกขัดจังหวะโดยการเข้ามามีอะไรกันในห้องระหว่างเมย์กับอาจังเสียก่อน ท่ามกลางความแออัดของเมืองหลวงของไต้หวัน ชีวิตของคนแปลกหน้าสามคนต้องเข้ามาเกี่ยวพันกันในห้องว่างห้องหนึ่งในอพาร์ตเม้นต์

ไช้หมิงเลี่ยงได้สร้างนัยยะที่เฉียบคมเรื่องของความเหงาอ้างว้างและการแยกตัวโดดเดี่ยวในหนังเรื่องนี้โดยการใช้เสียงบรรยากาศในเมืองหลวงกับบทพูดที่มีไม่มากนัก รวมไปถึง

มุมมองของความแปลกแยกในสังคมเมือง อย่างในฉากความสัมพันธ์กันแบบเงียบเชียบระหว่างเมย์และอาจัง การที่เมย์ไม่สามารถจดจำอาจุงบนท้องถนนได้ แถมยังจำเสียงเขาที่โทรเข้ามาหาไม่ได้ด้วยเช่นกัน การที่อาจุงกับเสี่ยวคังที่ต่างก็ไม่ได้พูดคุยกันเลยในอพาร์ตเม้นต์ และเมย์เองก็ไม่รู้ตัวว่ามีคนบุกรุกเข้ามาในห้องของเธอ อีกทั้งยังแดกดันที่เมย์ต้องใช้โทรศัพท์มือถือโทรเข้าไปยังสำนักงานและการสายที่อาจุงกำลังคุยอยู่ถูกตัดเพราะเงินหมด ชื่อของหนังเรื่องนี้ก็ยังสามารถบอกถึงชีวิตของคนสามคนที่ต่างก็ต้องอาศัยอยู่ในสังคมสมัยใหม่ที่แปลกแยกและต้องอยู่กับตนเอง

The River (1997)

เสี่ยวคัง ชายหนุ่มตกงาน ได้พบกับเพื่อนเก่าที่สวนทางกันบนบันไดเลื่อนที่ศูนย์การค้าแห่งหนึ่งในกรุงไทเป เขามองดูเวลาแล้วพอจะมีเวลาเหลือพอที่จะเดินพาเธอไปส่งที่กองถ่ายแห่งหนึ่งที่เธอทำงานในกองถ่ายภาพยนตร์อยู่ เมื่อไปถึงกองถ่าย ผู้กำกับกำลังไม่พอใจกับหุ่นที่ใช้แสดงแทนศพคนตายที่ลอยอยู่ในแม่น้ำ และขอให้เสี่ยวคังช่วยแสดงในฉากนั้นแทน และเขาก็ตกลงที่จะรับแสดงให้ โดยต้องนอนคว่ำหน้านอนลอยอยู่ในแม่น้ำที่แสนจะสกปรก หลังจากถ่ายทำเสร็จเสี่ยวคังได้เข้าไปอาบน้ำเปลี่ยนเสื้อผ้าในโรงแรมใกล้ๆ แต่ก็คิดได้ว่าคงไม่พอที่จะชำระล้างคราบสกปรกจากแม่น้ำนั้นได้ ในช่วงเย็นวันนั้น เพื่อนของเขากลับมาหาอีกครั้งเพื่อนั่งพูดคุยกัน ก่อนที่จะแยกจากกันไป

จากนั้นภาพยนตร์ก็ตัดภาพมาที่ชายวัยกลางคนที่นั่งอยู่ในความมืดในห้องอาบน้ำสาธารณะ ก่อนที่จะโดนชายแปลกหน้าปฏิเสธการมีเพศสัมพันธ์อย่างไม่ใยดี ต่อมาก็กล่าวถึงเสี่ยวคังที่เริ่มมีอาการเจ็บต้นคอ จนไม่สามารถนั่งคอตั้งตรงได้ จากนั้นก็ตัดภาพไปที่แม่ของเสี่ยวคังกำลังกดลิฟต์ เธอยื่นคูปองลดราคาและเก็บของที่เหลือจากในครัวและกลับมาพบกับคนรัก เธอกลับมานั่งทานอาหารเย็นคนเดียวและกลับเข้าห้องนอน เสี่ยวคังเดินมาเคาะที่ประตูห้องและขอยาเพื่อรักษาอาการคอเคล็ด แม่ของเสี่ยวคังพยายามหาทางรักษาโรคประหลาดของลูกให้หาย แต่ก็ไม่เกิดผลอะไร ในขณะที่พ่อของเสี่ยวกังเองกาเป็นห่วงลูกชาย แต่ไม่กล้าที่จะเข้าไปแสดงความรัก เหตุการณ์ต่างๆ ดำเนินไปและสิ่งที่คนดูได้เห็นคือสภาพครอบครัวของเสี่ยวคังที่ขาดความอบอุ่น ขาดการติดต่อสื่อสาร ยำไปสู่บทสรุปที่สร้างความประหลาดใจให้กับคนดู

The River เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความอ้างว้าง ถ่ายทอดภาพความโดดเดี่ยวทางอารมณ์และความแปลกแยก โดยถ่ายทอดผ่านภาพของสายน้ำที่ไหลไปเรื่อยๆ ที่เป็นตัวแทนของความเป็นมนุษย์ อีกทั้งยังถ่ายทอดความป่วยไข้ของสังคม และพูดถึงความเป็นตัวตน

ในสังคมสมัยใหม่ พ่อที่คอยหาเพื่อนที่ไร้ตัวตนในโรงอาบน้ำ การที่เสี่ยวคังต้องยอมรับบทแสดงเป็นคนตายลอยอยู่ในแม่น้ำสกปรก รอยร่วบนหลังคาห้องนอนของพ่อที่ไม่ได้รับการซ่อมแซม สะท้อนถึงภาพปัญหาต่างๆที่ไม่เคยได้รับการเหลียวแล

The Hole (2001)

ในวันสุดท้ายของปี1999 ดูเหมือนจะเป็นช่วงเวลาที่เงียบเหงาและยุ่งเหยิงที่สุดของไต้หวัน เมื่อไวรัส“ไข้ไต้หวัน”ได้แพร่กระจายไปทั่วและคืบคลานเข้าสู่เมืองจนทำให้ชาวเมืองต้องมีพฤติกรรมราวแมลงสาบที่หยุดกิจวัตรประจำวันของตัวไปเสียหมด มีการตั้งพื้นที่กักกันและผู้ที่ยังไม่ติดเชื้อก็ได้รับการเชื้อเชิญจากรัฐบาลผ่านการกระจายเสียงวิทยุและโทรทัศน์ให้ย้ายไปอาศัยอยู่ในที่ที่รัฐจัดไว้ให้จนกว่าจะสามารถควบคุมเชื้อไวรัสนี้ได้ แต่ก็มีชาวไต้หวันบางคนปฏิเสธไม่ยอมย้ายไป ยังยืนยันที่จะไม่ทิ้งบ้านช่องของพวกเขา จนรัฐต้องออกมาตรการสุดท้ายขู่จะตัดน้ำและงดการเก็บขยะในบ้านที่อยู่ในเขตกักกันนี้ในวันที่ 1 มกราคม 2000 ชายหนุ่มคนหนึ่งและเพื่อนข้างเคียงที่อยู่ชั้นล่างจากห้องของเขาตัดสินใจที่จะยืนหยัดอยู่ในห้องพักห้องเดิมโดยไม่ย้ายไปไหน จนวันหนึ่งช่างประปามาเคาะประตูห้องของชายหนุ่ม เพื่อจะสำรวจหาจุดที่น้ำไหลซึมลงสู่ห้องข้างล่าง เขาจึงออกจากห้องในอพาร์ตเม้นต์นั้นเพื่อไปเปิดร้านขายของและเอาอาหารไปเลี้ยงแมวจรจัดในตลาด เมื่อกลับมาถึงห้องเขาพบว่าช่างประปาทิ้งรูโหว่บนพื้นห้องไว้จนทะลุมองเห็นห้องของหญิงสาวชั้นล่าง ความคิดแวบแรกของเขากลับรู้สึกว่าเป็นการดีที่ทำให้เขาได้เฝ้าแอบมองความเป็นไปของหญิงสาวเพื่อนบ้านได้ดีขึ้น ไม่ว่าจะขณะที่เธอเช็ดพื้นห้องที่เปียกเฉอะแฉะ เก็บสะสมกระดาษทิชชู่ในห้องเก็บของ หรือนั่งกินบะหมี่สำเร็จรูป แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ขณะที่สภาพอันเสื่อมโทรมของสิ่งแวดล้อมในห้องเริ่มกัดกินจิตใจของทั้งคู่ แต่กลับทำให้เขาทั้งสองคนได้รู้สึกเหมือนว่ายังมีกันและกันอยู่มากขึ้น

หนังเรื่องนี้ได้รับเกียรติเข้าร่วมโครงการ World Cinema 2000 ที่จัดโดย La Sept Arte ในประเทศฝรั่งเศส โดยไฉ่หมิงเลี่ยงได้แสดงให้เห็นถึงสภาพของชาวไต้หวันหลังจากที่ได้ปรับประเทศเข้าสู่ภาคอุตสาหกรรมอย่างเต็มเหนี่ยวจนความเป็นตัวตนของชาวไต้หวันส่วนหนึ่งหายไป และสภาพบ้านเมืองเต็มไปด้วยตึกรามสูงเสียดฟ้าเข้ามาแทนที่สภาพบ้านเมืองเก่า ซึ่งการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วนี้ก็ทำให้ชาวไต้หวันปรับตัวไม่ทัน เสียงฝนที่ตกอย่างไม่ขาดสาย เสียงเงียบที่เว้นช่วงเวลานานและเขตกักกันไวรัสล้วนก่อให้เกิดความรู้สึกหวาดกลัว ประกอบกับการใช้ลองเทค และเฟรมภาพแบบแคบ ยิ่งสร้างให้เกิดความรู้สึกเหมือนถูกขัง อีกทั้งยังจงใจใช้เสียง

ประเภทต่างๆอย่างเสียงเพลงของผู้หญิงในลิฟต์ เสียงประตูลิฟต์ปิดและการจงใจใช้เสียงแบบเกินจริงของหญิงสาวเพื่อแสดงให้เห็นว่าชายชั้นบนเริ่มชอบเธอมากขึ้น *The Hole* เป็นภาพยนตร์ที่แสดงออกถึงความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ที่ต้องการการติดต่อสื่อสาร พลังอำนาจของความรักที่ทำได้ทุกอย่าง

What Time is it There? (2001)

What Time is it There? เปิดกล้องด้วยช็อตลองเทคที่ชายวัยกลางคนขณะเตรียมจัดโต๊ะอาหาร แล้วร้องเรียกลูกชาย เสี่ยวคัง แต่ก็ไม่ได้ให้ทำอะไร แล้วจึงเดินออกไปสูบบุหรี่ที่ระเบียงรอสมาชิกครอบครัวคนอื่นๆที่จะมาร่วมรับประทานอาหารด้วยกัน จากนั้นภาพตัดมาที่ในแท็กซี่ที่เสี่ยวคังกำลังนำอัฐิของพ่อไปยังที่บรรจุอัฐิ ในบ่ายวันหนึ่ง หญิงสาวหน้าตาดีชื่อ เฉียงฉี มาหยุดที่แผงขายนาฬิกาของเสี่ยวคังเพื่อมองหานาฬิกาบอกเวลาสองประเทศเพื่อที่จะนำไปใช้ในฝรั่งเศสที่เธอกำลังจะเดินทางไป แต่ก็ไม่เจอสักเรือน จนร้องขอให้เสี่ยวคังขายนาฬิกาเรือนที่เขาสวมอยู่ ขณะที่คุยกันอยู่นานเสี่ยวคังก็เกิดชอบพอหญิงสาวคนนั้นที่พยายามยืนตื๊อขอซื้อนาฬิกาของเขา จนคิดอยากจะรู้ถึงความเป็นไปในปารีสที่ที่หญิงสาวจะเดินทางไปถึงขนาดหาหนังเกี่ยวกับสถานที่นั้นมาดูและตั้งเวลาของนาฬิกาที่เขาขายทุกเรือนให้เป็นเวลาของปารีส

ในขณะเดียวกัน แม่ของเขาที่ยังเศร้าเสียใจอยู่ก็พยายามหาทางพูดคุยกับพระเพื่อให้ติดต่อกับสามีของเธอที่จากไปให้ได้ ความหมกมุ่นให้วิญญาณสามีที่รักกลับมาหาเธออีกครั้ง เริ่มทวีความหนักหน่วงขึ้นเรื่อยๆ ทั้งการที่เธอพูดคุยกับปลามังกรที่เพิ่งกินแมลงสาบที่เสี่ยวคังโยนลงไปเพราะคิดว่าสามีคือแมลงสาบที่อยู่ในท้องปลา หรือการพยายามปิดช่องทางของแสงสว่างที่ลอดเข้าในบ้านเพื่อให้วิญญาณสามีเข้ามาในบ้านได้ เป็นต้น ทำให้เสี่ยงคังทนไม่ไหวจนต้องทะเลาะกัน ส่วนหญิงสาวที่อยู่ปารีสนั้น เธอต้องเผชิญกับความรู้สึกเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยกจากสภาพแวดล้อมที่เธออยู่ และเมื่อวันหนึ่งเธอได้รู้จักกับสาวชาวไต้หวันคนหนึ่งที่พูดภาษาเดียวกัน ทำให้เธอรู้สึกไม่เปล่าดายอีกต่อไป ซึ่งทั้งหมดนี้คือเรื่องราวของคนสามคนที่ท้อแท้ผิดหวังและหวนปรารถนาถึงสิ่งที่จากไปจากตนแล้ว

Goodbye, Dragon Inn (2003)

ภาพยนตร์แทบไม่มีเนื้อเรื่องใดๆ ให้จับต้อง และ เฉกเช่นภาพยนตร์เรื่องก่อนหน้าของไฉ้หมิงเลี่ยงผู้กำกับชาวไต้หวันที่โด่งดังไปทั่วโลก หนังถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นการคารวะ คิงฮู ยอดผู้กำกับหนังกำลังภายในผู้ล่วงลับ (หนังที่ฉายใน โรงหนังในหนังคือเรื่อง Dragon Inn หนึ่งหนังกำลัง ภายในชิ้นโบว์แดงของเขา) รวมไปถึงถูกสร้างขึ้นเพื่อ คารวะ ถวิลหา และ หวนไห้อาลัย การดูหนังแบบเก่า ซึ่ง สูญหายไปพร้อมการความตายของโรงหนัง Stand Alone (ซึ่งก็คือโรงหนังแบบที่เราเห็นในหนัง) การถือ กำเนิดของโรง Multiplex และความเฟื่องฟูของการดูหนังแผ่น

หนังเต็มไปด้วยการตั้งกล้องแช่ ทิ้งไว้นานๆ ให้คนดูจ้องมองตัวละครนั่งเฉยๆ แทะเล็มซาลาเปา ยืนฉี่ เดินลากขาไปเรื่อยๆ หรือ นั่งดูหนัง ไม่มีสัญลักษณ์แอบซ่อนผ่านการจัดวางองค์ประกอบภาพ นิ่งนานจนแม้หากวูบหลับไปก็จะตื่นขึ้นมาพบตัวละครในอากัปกริยาเดิม ฟังดูเป็นหนังน่าเบื่อสิ้นดี หากแต่ภาพนิ่งๆ นานๆ เหล่านั้นล้วนปรารถนาเพียงซึมแทรกเข้าโสตเรา และย่อยสลายเราเข้ากับโลกประหลาดในหนัง ตลอดเรื่องมีถ้อยคำเปล่งออกจากปากตัวละครเพียง 4 ประโยคสั้นๆ อันไร้ความหมายที่ล้วนกล่าวขึ้นนอกโรง และนอกจากเสียงเพลงจากหนังที่ฉายอยู่ก็ไม่มีดนตรีประกอบอื่นใดเลยไปจนจบ ซึ่งจะว่าไปแล้วอากัปกริยาพื้นฐานของหนังใยมิใช่มารยาทสามัญในการดูหนังเล่า (http://filmsick.exteen.com/20050916/ goodbye-dragon-inn-fs)

The Wayward Cloud (2005)

เหตุการณ์เกิดขึ้นในไต้หวัน ณ ช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง ที่น้ำกลายเป็นสิ่งขาดแคลนที่มีอยู่ก็สกปรกไม่อาจดื่มกินได้ รัฐบาลจึงตัดสินใจออกประกาศรณรงค์ให้ผู้คนหันมาดื่มน้ำแตงโมทดแทน ในห้วงเวลานั้น หญิงสาวผู้หนึ่งอาศัยในแฟลตเก่าๆ พร้อมกับกระเป๋าใบหนึ่งที่เปิดไม่ออก

ขณะเดียวกัน ชายคนหนึ่งประกอบอาชีพเป็นพระเอกหนังโป๊ อันแสนจะยากลำบาก โดยมีนางเอกหนังเป็นชาวญี่ปุ่นตัวเบ้อเริ่มมั่ง หรือบางทีก็เป็นอาอี๊มั่ง และทุกเรื่องถ่ายทำอยู่ในห้องของเขาเอง ซึ่งอยู่ในแฟลตเก่าๆ แฟลตเดียวกับหญิงสาวผู้นั้น

ทั้งคู่พบกันในสวนสาธารณะที่เขาไปนั่งหลับ และเธอไปแอบขโมยแตงโมกับเก็บขวดน้ำ (ซึ่งเธอกระทำเป็นงานอดิเรก) ทั้งคู่สานสัมพันธ์เร่าร้อน โดยหญิงสาวไม่รู้เรื่องอาชีพของ

เขาเลย จนกระทั่งในวันหนึ่งที่สาวญี่ปุ่นมานนอนสลบอยู่ในลิฟต์ของเธอ ความจริงจึงถูกเปิดเผยและลงเอยอย่างแสนหวาน (http://filmsick.exteen.com/20050820/the-wayward-cloud)

I Don't Want to Sleep Alone (2006)

ไช้หมิงเลี่ยงถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ในประเทศมาเลเซีย เรื่องราวว่าด้วยชายหนุ่มคนหนึ่งที่เราไม่รู้ว่าเขาเป็นใครมาจากไหนและจะไปไหน คืนหนึ่งเขาเร่ไปตามถนน โดนต้มตุ๋นจากแก๊งค์ชาวมาเลย์ จากนั้นเขาโดนซ้อมจนสะบักสะบอมแล้วถูกหอบไปทิ้งไว้กลางถนน ระหว่างโซซัดโซเซ เขาพบกับคนงานชาวบังคลาเทศที่กำลังช่วยกันแบกหามฟูกเก่าไปตามถนน จนในที่สุดก็ต้องหอบเขากลับมาด้วย ในขณะที่ยังมีสาวใช้นางหนึ่ง อาศัยในห้องเช่าใต้เพดานเล็กแคบ เธอมีหน้าที่เสิร์ฟบะหมี่ในร้านน้ำชาเล็กๆ ที่ด้านหลังเป็นบ่อนไพ่ มีเจ้านายเป็นหญิงวัยกลางคนหน้าไม่รับแขก นอกจากจะต้องทำงานหามรุ่งหามค่ำ เธอยังต้องมีหน้าที่ในการดูแล ชายคนหนึ่งซึ่งนอนป่วยไข้ไม่ได้สติอยู่บนเตียง เธอต้องอาบน้ำ สระผม เปลี่ยนผ้าปูที่นอนและคอยดูแลร่างกายของชายคนนั้น ยามค่ำคืนก็ปีนขึ้นไปนอนหลับเป็นตายอย่างอ่อนล้า ทั้งสี่ชีวิตต่างมาเกี่ยวข้องกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง (http://filmsick.exteen.com/20061029/i-don-t-want-to-sleep-alone-my-world-film-fest-2)

Face(2009)

ใต้ชายคาพิพิธภัณฑ์ ลูฟว์ร์ เสี่ยวคังผู้กำกับภาพยนตร์จากไต้หวัน สาละวนกับการถ่ายทำภาพยนตร์ว่าด้วยตำนานซาโลเม่ โดยหารู้ไม่ว่าปัญหาประดามีกำลังแสยะยิ้มคอยท่าอยู่ *Face* ภาพยนตร์ล่าสุดโดย ไช้หมิงเลี่ยง ซึ่งคับคั่งด้วยดาราชื่อดัง อาทิ ดาราคู่บุญ หลี่คังเซิง และดาราชาวฝรั่งเศส เช่น แฟนนี่ อาร์คดอง และ ฌอง-ปิแอร์ เลโอด์ ที่เปรียบดั่งการคารวะผู้กำกับระดับตำนานชาวฝรั่งเศส ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์

จะว่าไปแล้ว ภาพยนตร์เรื่อง *Face* เป็นภาพยนตร์ที่ไช้หมิงเลี่ยงทำขึ้นมาเหมือนเป็นการทบทวนเรื่องราวชีวิตการทำงานทั้งหมดของเขาที่ผ่านมา ทำให้คนที่ติดตามภาพยนตร์ของเขามาโดยตลอดจะสนุกสนานกับภาพยนตร์เรื่องนี้มากเป็นพิเศษ ทั้งการได้เห็นฉากต่างๆ ที่กลายเป็นเอกลักษณ์ของไช้หมิง เลี่ยง ทั้งเรื่องการใช้สถานที่ต่างๆ ที่คนดูคุณเคยในภาพยนตร์เรื่องก่อนๆ ของเขา การใส่น้ำเป็นสัญลักษณ์ พิธีกรรม รสนิยมรักร่วมเพศ ความเหนือจริงในความสมจริง เอาไว้ในภาพยนตร์ และการรวมตัวของนักแสดงเจ้าประจำของไช้หมิงเลี่ยง ทั้ง ลู่อี้จิ้ง,

หยางกุ้ยเม่ย และ เฉินเซียงฉี ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง *Face* นี้เป็นเหมือนกระจกที่สะท้อนตัวตนของผู้กำกับนั่นเอง โดยมีฉากสุดท้ายที่ไฉ้หมิงเลี่ยงปรากกตัวในฉากครั้งแรกร่วมกับหลี่คังเซิง อันเปรียบได้ถึงการที่หลี่คังเซิงเป็นกระจกสะท้อนตัวตนของไฉ้หมิงเลี่ยงนั่นเอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

แนวคิดเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดงและการกำกับนักแสดงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

แม้ว่าผลงานภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจะได้รับการกล่าวขวัญในแง่ของการกำกับภาพอันเป็นเอกลักษณ์ และสามารถสะท้อนความคิดของผู้กำกับไปสู่คนดูได้ แต่อีกสิ่งหนึ่งที่ไฉ้หมิงเลี่ยงให้ความสำคัญก็คือนักแสดง เพราะนักแสดงถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการทำให้ภาพได้รับการเติมเต็ม และเป็นบุคคลที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องหรือถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกไปสู่คนดูได้ ซึ่งยาสึจิโร โอสุ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวญี่ปุ่นชื่อดังในยุค 50 ได้ให้ทัศนคติที่น่าสนใจเกี่ยวกับการแสดงไว้ว่า คนที่สามารถแสดงออกทางสีหน้า แววตาไร้ที่ติ ไม่จำเป็นเสมอไปว่าจะถ่ายทอดให้เห็นความเป็นมนุษย์ปุถุชน ในความเป็นจริง บ่อยครั้งที่การแสดงอารมณ์ต่างๆ ได้รับการซ่อนเร้นอำพรางเอาไว้ตามวิสัยของปุถุชน การรู้วิธีควบคุมอารมณ์และรู้วิธีฉายสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นมนุษย์ตลอดจนการควบคุมสิ่งเหล่านี้ คืองานของผู้กำกับ" (นรา, 2550: 306) คำกล่าวนี้คงสนับสนุนความเห็นที่ว่าหน้าที่ของผู้กำกับไม่ใช่แค่ควบคุมทิศทางการเล่าเรื่องเพียงอย่างเดียว หากยังต้องใส่ใจกับรายละเอียดของการแสดงด้วย จึงจะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ สมบูรณ์มากขึ้น แต่ในแวดวงการศึกษาภาพยนตร์ นักวิชาการภาพยนตร์กลับให้ความสำคัญกับการศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องหรือการกำกับภาพเพื่อสื่อความหมายในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงเสียส่วนใหญ่จนมองข้ามเรื่องเกี่ยวกับแนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงและกระบวนการทำงานร่วมกับนักแสดงไป ผู้ศึกษาจึงเล็งเห็นความสำคัญและได้ศึกษาเจาะลึกไปในส่วนของนักแสดงและการแสดงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงเพื่อขยับขยายมิติการศึกษาของภาพยนตร์ไฉ้หมิงเลี่ยงให้กว้างขึ้นอีกด้วย โดยผู้ศึกษาจะแบ่งเป็นหัวข้อ ดังนี้

หลี่คังเซิง : นักแสดงคู่บุญ

ผู้กำกับภาพยนตร์ส่วนหนึ่งนั้นมักจะมีนักแสดงคู่บุญหรือนักแสดงที่มีคุณลักษณะเฉพาะบางประการที่จะมาปรากฏกายอยู่เสมอๆ ดังเช่นในงานวิจัยของ จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ เรื่อง จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ ซึ่งได้กล่าวถึงการเลือกนักแสดงคู่บุญของสัตยาจิตไว้ว่า เขาจะมีนักแสดงคู่บุญอย่าง สุมิตร จัฏเฏอร์จี ซึ่งรับบทในภาพยนตร์ของเรย์ถึง 11 เรื่อง, ชาร์มิลล่า ฐากุร 5 เรื่อง, มธาปิ มุกเฆอร์จี 4 เรื่อง และ จะฮาบิ พิสวัส 3 เรื่อง (จิรยุทธ์ สินธุพันธ์, 2547: 217) หรือเรามักจะเห็นสรพงศ์ ชาตรี ที่จะมาพร้อมกับภาพยนตร์ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ชื่อของนักแสดงหญิง เพเนโลปี้ ครูซ ในผลงานของผู้กำกับ

ชาวสเปน เปรโด อัลโมโดวาห์ ชื่อของ ลีโอนาร์โด ดิคราปริโอ ที่ร่วมงานกับผู้กำกับ มาร์ติน สกอร์เซซี่ย์ หลายต่อหลายเรื่อง รวมไปถึงนักแสดงอย่าง จอห์นนี่ เด็ปป์ ที่จะมาพร้อมกับผลงานของ ทิม เบอร์ตั้น เป็นต้น

รูปที่ 5.1 หลี่คังเซิงและไฉ้หมิงเลี่ยง นักแสดงและผู้กำกับที่ทำงานร่วมกันในภาพยนตร์ทุกเรื่อง

เช่นเดียวกับไฉ้หมิงเลี่ยง เขามีนักแสดงคู่บุญของเขาคือหลี่คังเซิง ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงได้ร่วมงานกับเขาครั้งแรกด้วยการให้หลี่คังเซิงรับบทนำในภาพยนตร์ที่ฉายทางโทรทัศน์ความยาว 50 นาทีเรื่อง Boys ซึ่งหลี่คังเซิงเองไม่ใช่นักแสดงมืออาชีพ ไฉ้หมิงเลี่ยงค้นพบหลี่คังเซิงครั้งแรกบนถนนขณะที่หลี่คังเซิงกำลังนั่งอยู่บนรถมอเตอร์ไซด์เงียบๆ

“ผมเห็นเขานั่งอยู่บนรถมอเตอร์ไซค์ ท่าทางเขาเป็นคนเงียบขรึมมากทีเดียว ผมเดินเข้าไปถามเขาว่าอยากลองไปสมัครคัดเลือกนักแสดงในละครของผมหรือเปล่า เขาใช้เวลาคิดหลายนาทีอยู่เหมือนกันก่อนจะตอบตกลงและบอกกับผมว่า “โอเค นี่เป็นเบอร์โทรศัพท์ของผม (หัวเราะ)” (http://www.avclub.com/articles/tsai-mingliang,13756/)

หลี่คังเซิง (ชื่อเล่นของเขาคือ เสี่ยวคัง ใช้เป็นชื่อตัวละครนำในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงอีกด้วย) เรียนจบโรงเรียนมัธยมและจะต้องเข้าเรียนในมหาวิทยาลัยตามระบบ แต่เขา

กลับไม่เข้าเรียนต่อทันที และตั้งใจว่าจะหยุดพักการเรียน 1 ปี ก่อนจะสอบเข้ามหาวิทยาลัยในปีต่อไป ในช่วงระหว่างนั้นหลี่คังเชิงทำงานเป็นคนคอยดูต้นทางให้กับร้านวีดิโอเกมที่มีการพนันผิดกฎหมายในร้าน เพื่อไม่ให้ตำรวจเข้ามาจับกุม และในระหว่างที่เขากำลังนั่งบนรถมอเตอร์ไซค์เพื่อทำหน้าที่เหมือนทุกๆวัน ไฉ้หมิงเลี่ยงก็พบเห็นเข้า เป็นจุดเริ่มต้นความสัมพันธ์และการร่วมงานกันนับแต่นั้นเป็นต้นมา

ไฉ้หมิงเลี่ยงให้สัมภาษณ์ว่า สาเหตุที่เขาประทับใจหลี่คังเชิงเป็นพิเศษ เพราะเขาชอบคนที่มีบุคลิกเงียบขรึม ไม่แสดงออกอารมณ์ทางสีหน้า ส่วนหนึ่งเป็นเพราะภูมิหลังส่วนตัวของไฉ้หมิงเลี่ยงเองที่เป็นคนเงียบขรึม ไม่ค่อยพูดจาพาที อีกทั้งการที่ตัวละครมีบุคลิกภายนอกแบบนี้จะสามารถกระตุ้นความสนใจของผู้ชมให้ติดตามตัวละครได้ ไฉ้หมิงเลี่ยงพูดถึงหลี่คังเชิงว่ารูปลักษณ์บุคลิกของเขาเหมือนกันทั้งในจอและนอกจอและให้ภาพเดียวกับตัวละครที่เขาต้องการ หากใครที่ได้เห็นหลี่คังเชิงตัวจริงแล้วก็จะคิดว่าเขาต้องหลุดออกมาจากในหนังแน่ๆ เพราะมันช่างเหมือนกันเหลือเกิน (ไฉ้หมิงเลี่ยง, สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2552)

ด้วยความที่หลี่คังเชิงไม่เคยมีความรู้หรือประสบการณ์ด้านการแสดงมาก่อน การทำงานร่วมกันกับไฉ้หมิงเลี่ยงครั้งแรก ย่อมมีอุปสรรคปัญหาเป็นเรื่องธรรมดา

“หลังจากที่เริ่มทำงานกับหลี่คังเชิงได้ 3 วัน ผมก็กลับมาคิดว่าจังหวะการแสดงของเขามันดูแปลกๆ คือเขาจะมีปฏิกิริยาตอบสนองที่ช้ากว่านักแสดงคนอื่น คือไม่ได้หมายความว่าเขาจะไม่ตอบรับส่งกับนักแสดงคนอื่นๆเลย เพียงแต่ระยะเวลากว่าที่เขาจะโต้ตอบมันช้าจนทำให้เสียจังหวะ ช่วงแรกๆ เขาเครียดมากกับปัญหานี้ ผมก็ได้แต่บอกเขาให้ “เล่นให้เร็วกว่านี้” “ขยิบตาหน่อยสิ” “แสดงออกมาสิ” “ทำอะไรสักอย่างสิ” แต่หลี่คังเชิงเป็นคนหัวแข็ง ขณะที่ผมพยายามเร่งจังหวะการแสดงของเขาให้เร็วขึ้น เขากลับปฏิเสธคำแนะนำของผมอย่างสิ้นเชิง ซึ่งตอนนั้นผมช็อกมาก เพราะผมเป็นผู้กำกับ เพราะคงไม่มีนักแสดงคนไหนที่ไม่ทำตามคำสั่งของผู้กำกับ หลี่คังเชิงบอกกับผมเพียงแค่ว่า “นั่นคือวิธีการแสดงของผม มันเป็นตัวตนที่ผมเป็น” (หัวเราะ) ผมไม่อยากจะเชื่อเลย แต่นั่นก็ทำให้ผมได้ตระหนักว่าไม่มีใครที่แสดงพฤติกรรมต่างๆ เหมือนกันไปหมดทุกคนต่างมีวิธีการแสดงออกของตัวเองไม่เหมือนกัน หลังจากนั้นผมจึงปล่อยให้หลี่คังเชิงแสดงในแบบที่เขาเป็นมากกว่าที่จะไปบังคับให้เป็นไปตามความต้องการของผม”

(http://www.avclub.com/articles/tsai-mingliang,13756/)

หลี่คังเซิงไม่ใช่นักแสดงมืออาชีพกลายเป็นข้อดีที่ทำให้เขาเป็นที่จดจำของคนดู อันเนื่องมาจากจังหวะการแสดงที่ไม่เหมือนกับนักแสดงทั่วไป หลี่คังเซิงไม่ได้แสดงแต่นั่นคือตัวตนของเขาจริงๆในภาพยนตร์ หากไฉ้หมิงเลี่ยงต้องการควบคุมการแสดงให้มีโทนของความตลก หลี่คังเซิงก็จะสร้างความตลกหน้าตายได้ การแสดงออกทางสีหน้าของเขาไม่เคยเปลี่ยนแปลง และหลี่คังเซิงเองมีความสามารถพิเศษในการทำให้คนดูเชื่อได้อย่างสนิทใจว่ามีเขาอยู่ในฉากนั้นเพียงคนเดียว โดยที่คนดูจะไม่รู้สึกถึงการมีอยู่ของทีมงานและกล้องถ่ายทำภาพยนตร์เลย และนี่คือพรสวรรค์ของนักแสดงที่ยากจะหาใครเหมือนได้ (http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai_painter.html)

"คนที่จะไปอยู่ในหนังทั้งเรื่องได้เป็นสิ่งที่ยากที่สุด จริงๆแล้ว ตัวละครตัวอื่น เป็นนักแสดงมืออาชีพหมดเลย แล้วมันเป็นส่วนผสมที่ลงตัวมาก เพราะหลี่คังเซิงมันไม่ใช่นักแสดงมืออาชีพ แล้วมันช่วยพยุงตัวละครทั้งหมดได้ เพราะความที่มันไม่ใช่ มันดูเป็นคนมาก ขณะเดียวกันหลี่คังเซิงไปอยู่เรื่องอื่นก็ตายเหมือนกันนะ" (ธัญสก พันสิทธิวรกุล, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553)

แม้ว่าจะมีอุปสรรคมากมายในการกำกับนักแสดงที่ไม่เคยผ่านการแสดงมาก่อน แต่ไฉ้หมิงเลี่ยงรู้สึกสบายใจกับการกำกับนักแสดงเหล่านี้มากกว่า เพราะคนเหล่านี้จะมีจังหวะเป็นของตนเอง มีความสดใหม่และเป็นธรรมชาติ ซึ่งแนวคิดการคัดเลือกและทำงานกับนักแสดงที่ไม่เคยผ่านการแสดงมาก่อนของไฉ้หมิงเลี่ยง สอดคล้องกับแนวคิดการทำงานของ ผู้กำกับภาพยนตร์สั้นในเมืองไทยโดยให้ความเห็นว่า

"สำหรับเรา เราจะเลือกคนที่ non-professional อยู่แล้ว เพราะสิ่งที่เราอยากได้ เราไม่อยากได้การแสดง เราอยากได้ชีวิตจริงๆ เพราะฉะนั้นหนังของเราก็ไม่อยากได้นักแสดงหรือดารามาเล่นหนัง เราอยากได้คนใหม่ๆ สดๆ มาเล่น มันจะทำให้หนังของเราดูน่าเชื่อถือมากกว่าบางทีอาจจะไม่ต้องเล่นอะไรก็ได้ แค่นั่งคิด เค้าก็น่าดูแล้ว" (ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2552)

"สิ่งที่เราช่วยได้คือการคัดเลือกนักแสดงที่ไม่ห่างจากตัวละครมาก เพราะว่ามันจะง่าย แต่ด้วยความที่เป็นหนังอินดี้ เราไม่มีข้อจำกัดว่าต้องใช้ดารา เราก็เลยเลือกตัวที่ใกล้ที่สุดได้ หน้าตาเป็นไงก็ไม่เป็นไร ไม่ได้แคร์ ก็เลือกที่มันดูจริงที่สุด" (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม2552)

"เราว่ามันต้องเป็นคนที่คลิกกัน คือรู้ว่าจะเอาคนนี้มาใช้ประโยชน์อะไรได้ คือต้องรู้จักคนๆนี้ดีพอว่าคาร์แร็คเตอร์เป็นยังไง สำหรับเราเราคิดว่าหลี่คังเซิงไม่ใช่นักแสดง เค้านำบุคลิกของเขามาใช้ในหนัง เพียงแต่ว่ามันลงตัวมาก เพราะทุกคนเล่นดีหมดเลย เราคิดในแง่ผู้กำกับนะ ถ้าเอาคนที่เล่นดีมาเจอกันหมด มันจะดูแย่คือมันจะดูแบบว่าดูแสด๊ง แสดง" (ธัญสก พันสิทธิวรกุล, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553)

ดูเหมือนว่าการทำงานร่วมกันของไฉ้หมิงเลี่ยงและหลี่คังเซิงดำเนินไปได้อย่างราบรื่น จนทำให้ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกหลี่คังเซิงมารับบทเป็นเสี่ยวคังในภาพยนตร์ของเขาทุกครั้ง รวมไปถึงนักแสดงคนอื่นๆ อย่าง เหมาเทียน, เฉินฉ้าวจาง, ลูอี้จิ้ง, หยางกุ้ยเม่ย และ เฉินเซียงฉี ความสนิทสนมและไว้วางใจกันระหว่างผู้กำกับกับนักแสดงเป็นประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงพูดถึงการที่เขามักจะใช้นักแสดงคนเดิมๆ มาแสดงในภาพยนตร์ของเขาว่า

"ผมรักนักแสดงและทีมงานเบื้องหลังทุกคนเหมือนครอบครัวเดียวกัน เราทำงานมาด้วยกันนานมากจนเข้าใจกันทุกอย่าง เรารู้จุดแข็งจุดอ่อนของกันและกัน พอทำงานกันนานขึ้นทุกคนก็มีความเปลี่ยนแปลงไป เดิมทีพวกเขาไม่ค่อยเก่งเท่าไร แต่ตอนนี้พวกเขาเก่งขึ้นมาก ผมเอาความเก่งของพวกเขามาใช้ในหนังได้มากขึ้น นั่นทำให้พวกเราทำหนังอย่างสนุกสนานมากขึ้น อย่างผมกับหลี่คังเซิง ผมรู้จักเขามา13 ปีแล้ว ที่สำคัญที่สุดเราอยู่กันมานานจนเข้าใจทุกอย่าง มันไม่จำเป็นต้องสื่อสารอะไรกันเยอะแยะแล้ว เขาจะทำอะไร จะแสดงยังไงก็ไม่ต้องมาถามแล้ว ผมชอบที่มันเป็นแบบนี้มาก และพวกเราจะคงอยู่กันต่อไปอีกนานแสนนาน" (บทสัมภาษณ์ไฉ้หมิงเลี่ยงในนิตยสารไบโอสโคป ฉบับที่ 36 พฤศจิกายน 2547: 57)

ทั้งนี้ทั้งนั้นธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ (สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2552) ตั้งข้อสังเกตที่น่าคิดเกี่ยวกับการทำงานร่วมกันกับนักแสดงคนเดิมๆ ว่าบางทีไฉ้หมิงเลี่ยงอาจจะมีปัญหากับการสื่อสารกับนักแสดงคนอื่นๆ รวมไปถึงเป็นความสบายใจส่วนตัวของไฉ้หมิงเลี่ยงที่จะมีเวลาในการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบอื่นๆในภาพยนตร์ต่อไป

"ไฉ้หมิงเลี่ยงอาจจะไม่มีพรสวรรค์หรือเก่ง แต่ที่เค้าใช้หลี่คังเซิงเพราะว่าจะได้ไม่ต้องอธิบายอะไรมากมาย เค้าอาจจะพูดกับคนอื่นไม่รู้เรื่องก็ได้ เค้าถึงไม่เปลี่ยนนักแสดงเลย เราก็ต้องตั้งข้อสังเกตนะ เพราะถ้าเค้าเก่งจริงเค้าก็น่าจะกำกับนักแสดงคนอื่นที่ไม่ใช่หลี่คังเซิงได้ อีกอย่างคือ การกำกับนักแสดงหน้าเดิมๆ มันง่ายขึ้นเพราะเค้าจะได้ไม่เหนื่อย จะได้มีเวลาไปโฟกัส

ตรงส่วนอื่นๆ เพราะหนังเค้าไม่ได้ต้องการคาร์แร็คเตอร์หรือการแสดง หนังเค้าเน้นบรรยากาศ เพราะฉะนั้นเขาไม่สนใจหรอกว่าหนัง 10 เรื่องของเขาจะเป็นหลี่คังเชิงเล่นทั้ง 10 เรื่อง"

นักแสดงหญิงแกร่ง

นอกจากตัวละครนำชายอย่างหลี่คังเชิงซึ่งเป็นตัวยืนในภาพยนตร์ของไฉ้หมิง-เลี่ยงทุกเรื่องแล้ว จุดเด่นที่น่าสนใจอีกอย่างคือ ตัวละครหญิงของไฉ้หมิงเลี่ยง มักจะเป็นผู้หญิงที่ดูแข็งแกร่งหากดูจากรูปลักษณ์ภายนอก สีหน้าที่ดูไม่ยี่หระกับสิ่งรอบตัว มุมมองเกี่ยวกับการสร้างตัวละครหญิงของไฉ้หมิงเลี่ยงมีพื้นฐานมาจากอดีตในวัยเยาว์ เขาแวดล้อมด้วยผู้หญิงที่สู้ชีวิต ทั้งยาย, แม่, ป้า และพี่สาว ที่ชีวิตของพวกเขาดูผ่านร้อนผ่านหนาวมาไม่น้อย

"ความแข็งแกร่งของพวกเขาที่ผมชื่นชมคือการรับมือกับความทุกข์ยากที่ผ่านเข้ามาในชีวิต ยกตัวอย่างเช่น คุณย่าของผมเธอเป็นสาวชนบททำงานกลางทุ่งนา ยายของผมเปิดคาสิโน ผมเองก็ใช้ชีวิตวัยเด็กอยู่ที่นั่นหลายปีเหมือนกัน ป้าของผมเป็นพนักงานที่บ่อนคาสิโน เธอบอกผมว่าเธอเป็นแคชเชียร์ แต่ผมไม่เชื่อเธอหรอกครับ (หัวเราะ) ผมว่าเธอต้องมีเซ็กส์กับลูกค้ามาหลายคนแล้วแน่ๆ แต่เธอทำไปก็เพื่อความอยู่รอด ช่วงที่ยายของผมเปิดบ่อนอยู่นั้น ผมเคยเห็นเธอทะเลาะต่อสู้กับแก๊งค์อันธพาลข้างถนน แม้เธอจะตัวเล็กแต่ก็ไม่กลัวใครเลย นั่นเป็นเหตุผลที่ผมชอบผู้หญิงแข็งแกร่งเหล่านี้ คือถ้าต่อให้ผู้ชายทั้งโลกตายไป เธอก็ยังอยู่ได้ด้วยตัวของเธอเองแน่นอน และผมก็ดึงเอาคาแร็คเตอร์ผู้หญิงเหล่านี้มาไว้ในหนังของผม อีกอย่างหนึ่งที่ผมสังเกตได้คือ ด้วยบริบทสังคมเมืองใหญ่ในไต้หวันที่เต็มไปด้วยการแข่งขัน ส่งผลให้ผู้หญิงในเมืองใหญ่ต้องแข็งแกร่ง และบางทีอาจจะต้องแกร่งกว่าผู้ชายด้วยซ้ำ" (Wang และ Fujiwara, 2006: 222)

"มนุษย์เป็นเรื่องซับซ้อน ผู้ชายมีความเป็นผู้หญิงกันทุกคน เพียงแต่มันถูกซ่อนกดทับเอาไว้ เผยให้เห็นเพียงแต่ด้านของความเป็นผู้ชายเท่านั้น นั่นคือเหตุผลของผมที่ว่าทำไมมนุษย์ถึงไม่เป็นตัวของตัวเองเวลาที่อยู่กับคนอื่น เพราะมันมีปัจจัยหลายอย่างที่เราเลือกจะแสดงตัวตนของเราตามที่เราอยากให้คนอื่นมอง ยกเว้นเวลาที่เราอยู่คนเดียว เราก็จะรู้สึกผ่อนคลายและเป็นตัวเราเองจริงๆ เพราะเราจะไม่รู้สึกเหมือนมีใครมองเราอยู่ ดังนั้นผมจึงให้ความเคารพผู้หญิงมากและในเรื่องทางเพศแล้วผู้หญิงจะมีความแข็งแกร่งกว่าผู้ชายในหนังของผมหลายๆเรื่อง"
(Wang และ Fujiwara, 2006: 222)

ภาพยนตร์เรื่องVive L'amourเป็นตัวอย่างหนึ่งที่เห็นได้ชัดของตัวละครหญิงแกร่ง ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือก หยางกุ้ยเม่ย มารับบทเป็นผู้หญิงที่ก้าวหน้าในอาชีพการงาน มีวิถีชีวิตเหมือนคนเมืองประเภทใช้ชีวิตอย่างเร่งรีบและมีความสัมพันธ์กับชายหนุ่มแบบไม่ผูกมัด แต่สิ่งที่เธอต้องแลกคือความเหงาและโดดเดี่ยว ไฉ้หมิงเลี่ยงพูดถึงการเลือก หยางกุ้ยเม่ย มารับบทนำในเรื่องนี้ว่า

"ในช่วงเวลานั้นภาพยนตร์ไต้หวันมักจะมีแต่นักแสดงหญิงหน้าตาน่ารัก และเป็นเด็กวัยรุ่นเสียส่วนใหญ่ นักแสดงหญิงวัยกลางคนจะมีโอกาสน้อยมากในการรับบทนำ แต่ที่น่าตลกก็คือ หยางกุ้ยเม่ย เป็นนักแสดงหญิงวัยกลางคนที่โด่งดังมากในไต้หวัน ผมก็เลยให้อยากทำหนังโดยมีตัวละครเอกเป็นนักแสดงหญิงวัย 30 บ้าง เพื่อสร้างความแตกต่างให้กับคนดู ผมจึงให้หยางกุ้ยเม่ย มารับบทเป็นนายหน้าค้า อพาร์ตเม้นท์เสียเลย" (http://www.wsws.org/arts/1994/oct1994/tsai-o94.shtml)

นักแสดงหญิงที่ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกมาเป็นนักแสดงเจ้าประจำ (หากพวกเธอไม่ได้รับบทนำ ก็จะปรากฏตัวในบทบาทตัวประกอบในเรื่อง) คือ ลู่อี้จิ้ง, หยางกุ้ยเม่ย และ เฉินเซียงฉี ซึ่ง ลู่อี้จิ้ง รับบทหลักเป็นแม่ของเสี่ยวคัง, หยางกุ้ยเม่ย มักจะได้รับบทบาทที่ต้องอาศัยความแข็งแกร่งและการแสดงสีหน้าที่ไม่ซ่อนความอ่อนแอออกมา ในขณะที่ เฉินเซียงฉี มักจะได้รับบทเป็นหญิงสาวที่ต้องเผชิญกับความเหงาและโดดเดี่ยว เป็นต้น

รูปที่ 5.2 (จากบนซ้าย) ลู่อี้จิ้ง, หยางกุ้ยเม่ย และ เฉินเซียงฉี นักแสดงหญิงของไฉ้หมิงเลี่ยง

รูปแบบการแสดงที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

แม้ว่าภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจะได้รับการกล่าวถึงในแง่ความโดดเด่นของการถ่ายทอดสุนทรียะผ่านการกำกับภาพและการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมาย ทั้งๆที่หากลองมองสำรวจกันให้ลึกๆ แล้ว การแสดงของนักแสดงที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเขานั้นมีสิ่งที่น่าสนใจและแตกต่างจากการแสดงในภาพยนตร์ประเภทอื่นๆ เนื่องจากไฉ้หมิงเลี่ยงคิดและตั้งใจให้ภาพการแสดงที่สอดรับและไปด้วยกันได้ดีกับบรรยากาศโดยรวมของภาพยนตร์ ดังนั้นผู้ศึกษาจึงศึกษาและวิเคราะห์ในส่วนของการแสดงที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงทั้ง 9 เรื่องและนำมาจำแนกเป็นลักษณะเด่นที่ปรากฏ ซึ่งแบ่งได้ดังต่อไปนี้

การแสดงที่ไม่มีบทพูด

ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงแทบจะไม่มีการสื่อสารด้วยคำพูดระหว่างตัวละคร จึงเป็นความท้าทายของนักแสดงในการเลือกวิธีการแสดงของตัวเองเพื่อสร้างอารมณ์และความน่าเชื่อถือสู่สายตาผู้ชม การแสดงที่ไม่มีบทพูดจึงจำเป็นต้องอาศัยอวัจนภาษาหรือภาษาร่างกายในการสื่อสารความคิดที่อยู่ภายในของตัวละครว่าการแสดงออกแบบนี้ตัวละครกำลังคิดอะไรอยู่ สิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยการพูดคุยตีความระหว่างผู้กำกับกับนักแสดงในการทำความเข้าใจตัวละครและสื่อสารออกมาให้เกิดเป็นภาพเดียวกัน

สำหรับวิธีการกำกับนักแสดงในฉากที่ไม่มีบทพูดนั้น สิ่งที่นักแสดงและผู้กำกับต้องคำนึงถึงคือความเข้าใจถึงความคิดและความรู้สึกภายในของตัวละครว่าในช่วงเวลา ณ ขณะที่ตัวละครกำลังทำสิ่งนั้น พวกเขาคิดอะไร รู้สึกอย่างไรขณะทำสิ่งนั้น และเมื่อผู้กำกับและนักแสดงพูดคุยจนเห็นเป็นภาพเดียวกันแล้ว เมื่อนั้นภาพของการแสดงที่ออกมาก็จะปรากฏชัดเจนผ่านท่วงท่าอากัปกิริยาและอารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดออกมา ณ ขณะนั้น

“ยาก...เพราะการไม่มีบทพูดก็ไม่ได้หมายความว่าเค้าจะไม่คิดไง คือ ทุกวันนี้เราเรียนกับหม่อมน้อย หม่อมน้อยมักจะพูดตลอดเวลาคือ โฟกัส เราจะโฟกัสไปที่ไหน การที่ไม่มีบทพูดเราจะต้องหากิจกรรมหรือหาสิ่งที่มันอยู่ในหัวของเขามาใส่ให้เค้าอีกที ว่า เฮ้ย! ที่มึงนั่งอยู่เฉยๆ มึงนั่งดูดบุหรี่ เพราะอะไร แล้วมันต้องสื่อให้คนดูเห็นว่ามึงนั่งคิดอะไรอยู่ อย่างบางที สีหน้าท่าทาง อารมณ์ มันก็มีอะไรมากกว่าคำพูดไง ตัวละครที่ไม่มีบทพูด มันต้องคิดสิ เหมือนเวลาคุณเข้าฉากแล้วคุณไม่คิด คุณมาเดินทำไม เอาไม้จิ้มฟันไปยืนแทนก็ได้ คือทุกครั้งที่คุณอยู่ในฉาก ไม่

ว่าจะตัวเล็กตัวใหญ่ มันกระทบอยู่ตลอดเวลา" (ณัฐพล วงศ์ตรีเนตรกุล, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2553)

"มีบทพูดหรือไม่มีบทพูด พี่ว่ามันไม่ต่าง เพราะยังไงมันต้องมีความรู้สึกข้างในอยู่แล้ว เพราะฉะนั้นเวลาโค้ชการแสดง เราไม่เคยบอกให้นักแสดงทำท่านั้นท่านี้ แต่จะบอกกับนักแสดงว่าตอนนี้ตัวละครกำลังคิดอะไรอยู่ เพราะแค่คนเราคิด แอ็คติ้งมันก็ออกมาอยู่แล้วไง คิดแบบนี้เพราะอะไร จะพูดแบบนี้เพราะคิดอะไรอยู่ ทุกครั้งเราจะบอกให้เค้าคิดว่าคิดอะไร ทำไมต้องให้เค้าคิด การแสดงภาพชีวิตประจำวันของตัวละคร ไม่ใช่เพราะเค้าไม่คิด คนไม่เคยหยุดคิด บางทีอาจจะเป็นสิ่งที่ผู้กำกับต้องการจะบอกเราก็ได้ ให้เห็นกิจวัตรประจำวัน แต่คุณรู้ไหมว่าการตั้งกล้องนิ่งๆ เห็นกิจวัตรประจำวันของคนนี้ แต่คุณรู้ไหมว่าเค้าคิดอะไรอยู่ แล้วทำไมถึงทำแบบนี้ มันก็เป็นสิ่งที่ผู้กำกับต้องการให้เราดูไง เพราะจะให้เราคิดจากภาพที่เค้านำเสนอ พี่ไม่รู้สึกว่าตัวละครจะหยุดคิด เวลาที่เราดูหนังไฉ้หมิงเลี่ยงก็เพราะเราอยากรู้ว่าตัวละครมันทำอย่างนี้ทำไมวะ มันคิดอะไรอยู่ มันถึงเดินไปเดินมา นี่ไงเพราะมันคิด" (ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2552)

Long Take กับการแสดง

เทคนิคลองเทคคือการตั้งกล้องหรือเคลื่อนกล้องในการถ่ายทำเป็นระยะเวลานานโดยที่ไม่อาศัยการตัดต่อเพื่อย่นระยะเวลา ซึ่งเทคนิคดังกล่าวนอกจากจะต้องอาศัยสมาธิและความอดทนในการชมของคนดูแล้ว ยังต้องอาศัยทักษะของนักแสดงในการมีสมาธิคงความเป็นตัวละครนั้นและจดจ่อกับสิ่งที่ตัวเองกำลังทำอยู่ได้ในระยะเวลานาน ซึ่งถือได้ว่าเป็นความท้าทายของนักแสดงอีกอย่างหนึ่ง

"นักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงเล่นยากจะตาย เราเองกลับคิดว่ามันจะต้องเข้าใจอะไรบางอย่าง ยิ่งการที่กล้องถ่ายตัวเองนานๆ ก็ยิ่งทำให้ตัวเองมันต้องมีอะไรข้างใน มันเหมือนเวลาที่เราถ่ายคนบางคนเราจะรู้ว่าคนไหนมีอินเนอร์ ไม่มีอินเนอร์ ซึ่งเราว่าสิ่งนี้มันไม่ใช่แค่รูปลักษณ์หรือว่าหน้าตา แต่มันอยู่ที่ความสามารถของนักแสดงด้วย คือนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงมันต้องเป็นนักแสดงที่ใช้สมาธิสูงมาก เพราะว่าช็อตมันยาวมาก มันโคตรมีสมาธิเลย เพราะว่าช็อตแต่ละช็อตมันยาวมากๆ หลายนาทีมากๆ แล้วมันก็เป็นช็อตที่ไม่เคลื่อนไปไหนด้วย แล้วมันเป็นช็อตที่ต้องอยู่คนเดียวด้วย กับสิ่งของอะไรบางอย่าง ทำให้นักแสดงต้องควบคุมช็อตทั้งช็อตนั้นให้ได้" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553)

"ความอดทนสูง ไม่รู้สิ เราว่าความเป็นธรรมชาติสูง มันก็ไม่ใช่ เพราะไอ้ความเป็นธรรมชาติมันคืออะไร เราไม่เชื่อว่าการเล่นอะไรต่อหน้ากล้องมันจะเป็นธรรมชาติ เพราะธรรมชาติเราไม่ได้เล่นอะไรต่อหน้ากล้องไงแต่ถ้าให้พูดว่าเป็นธรรมชาติก็อย่างการที่หนังมันมีลองเทคเยอะๆ บางทีมันยากกว่านะที่ไม่มีบทพูด แล้วเราฟังเค้า คือการที่เราพูดกับแบบนี้ แล้วคนนึงไม่มีบทพูดนี่บางทีเราก็ว่ามันไม่ง่ายนะ มันจะหาเรื่องอะไรใส่ไปในหัว มันจะคิดอะไร การคิดตรงนั้นมันจะสะท้อนออกมาในแววตายังไง เราว่าศาสตร์การแสดงแบบนี้เค้าก็ต้องมีพอสมควร" (ณัฐพล วงศ์ตรีเนตรกุล, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2553)

หากมองในมุมของการทำงานร่วมกันระหว่างผู้กำกับกับนักแสดงแล้วนั้น ณัฐพล (สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2553) ให้ความเห็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการแสดงในฉากลองเทคว่า

"เราว่าเค้าทำลองเทคมาเพื่อนักแสดง เพื่อให้เกียรตินักแสดงในการแสดงได้เต็มที่ ซีนนี้เต็มที่เลยนะ ไม่ตัดนะ ผิดแล้วเริ่มใหม่หมดเลยนะ อารมณ์พี่ต้องต่อเนื่องนะครับ ถ้าไม่ต่อเนื่องผมช่วยอะไรพี่ไม่ได้นะครับ เพราะมันเป็นลองเทค"

Here & Now: การแสดง ณ ปัจจุบันขณะ

หากพูดถึงวิธีการเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดง วิธีการที่ได้รับความนิยมในบรรดาผู้กำกับและนักแสดงคือการตีความและทำความเข้าใจถึงที่มาที่ไปหรือแรงจูงใจภายในของตัวละครว่ารู้สึกอย่างไรหรือคิดอย่างไรถึงได้แสดงหรือทำกิริยาอาการแบบนี้ ในทางการละครจะเรียกวิธีการนี้ว่าเป็นการแสดงที่ดึงความจริงจากภายใน (Inner Realism) แต่สำหรับวิธีการของไอ้หมิงเลี่ยงนั้น เขากลับให้นักแสดงมีความรู้สึกอยู่กับปัจจุบันขณะ ไม่ต้องผูกติดแรงจูงใจของตัวละคร การตีความความรู้สึกของตัวละคร แต่ให้นักแสดงรู้สึกอย่างที่ตัวเองเป็นอยู่จริงๆ วิธีการนี้ทำให้นักแสดงถ่ายทอดความรู้สึกออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติ เพราะเขาจะถ่ายทอดความรู้สึกที่ออกมาจากตัวตนของเขาจริงๆ หาใช่แสดงออกมาในฐานะของการเป็นตัวละครตัวนั้นแต่อย่างใด ความน่าสนใจเกี่ยวกับลักษณะการแสดงในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงสามารถเชื่อมโยงกับความตั้งใจเดิมของไอ้หมิงเลี่ยงที่ว่า เขาต้องการให้คนดูอยู่กับปัจจุบันมากที่สุด คนดูไม่จำเป็นต้องหาคำตอบให้กับการกระทำของตัวละครในทุกๆเหตุการณ์ แต่อยากให้คนดูรู้สึกอยู่กับปัจจุบัน เฝ้ามองความเป็นไปของเหตุการณ์ต่างๆ ดังนั้นการเฝ้ามองตัวละครทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งนานๆ จะทำให้คนดูเกิดสมาธิ ณ ปัจจุบันขณะ เพราะตัวละครของไอ้หมิงเลี่ยงไม่มีภูมิหลังหรือบอกถึงเรื่องราวในอดีตของแต่ละคนที่ส่งผลต่อมาในปัจจุบัน คนดูจะได้รู้จักกับตัวละครเท่าที่เห็นในภาพยนตร์ และ

เริ่มเรียนรู้ตัวละครจากการกระทำของตัวละครที่ปรากฏให้เห็น อีกทั้งลักษณะการแสดงแบบนี้จะทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวเองไม่ได้ดูนักแสดงกำลัง “แสดง” หรือใช้เทคนิคการแสดงแบบระเบิดอารมณ์เรียกร้องอารมณ์ร่วมจากคนดู แต่มันคือการแสดงที่มีความเป็นมนุษย์ในโลกแห่งความเป็นจริง ทำให้คนดูอยู่ในฐานะบุคคลที่ 3 ที่เฝ้ามองคนๆ หนึ่งกระทำสิ่งนั้นอยู่ในชีวิตจริง ดังนั้น รูปแบบการแสดงของนักแสดงจึงมีความเป็นธรรมชาติ และดึงให้คนดูรู้สึกอยู่กับปัจจุบันขณะตลอดเวลา

ยกตัวอย่างฉากหนึ่งใน Vive L’amour ซึ่งเป็นฉากท้ายเรื่องที่นางเอกเดินในสวนสาธารณะที่ยังก่อสร้างไม่เสร็จ กล้องถ่ายตามนางเอกขณะเดินเรื่อยๆ อย่างยาวนาน จนท้ายที่สุดเธอก็เดินเข้ามานั่งบนม้านั่ง และเริ่มร้องไห้ กล้องจับภาพขนาดกลางที่ใบหน้าของเธอและปล่อยให้คนดูดูเธอร้องไห้ยาวนานถึง 4 นาที เธอร้องไห้แล้วก็หยุดร้อง ก่อนที่จะร้องไห้ต่ออีกครั้ง ฉากนี้ถือเป็นฉากตัวอย่างที่แสดงให้เห็นการแสดงแบบ ณ ปัจจุบันขณะ ระหว่างที่คนดูดูเธอร้องไห้ คนดูอาจจะตั้งคำถามว่าทำไมเธอถึงร้องไห้ อะไรที่ทำให้เธอร้องไห้ แต่ไฉ่หมิงเลี่ยงไม่ได้ให้คำตอบกับคำถามเหล่านี้ เขาเพียงแต่ปล่อยให้คนดูดูตัวละครร้องไห้ คนดูก็รับรู้ว่าเธอร้องไห้ มันคือช่วงเวลา ณ ขณะนั้น ส่วนการหาเหตุผลว่าทำไมนั้น เป็นเรื่องที่คนดูจะนำไปคิดตีความกันได้อย่างอิสระนั่นเอง

รูปที่ 5.3 ฉากตัวละครร้องไห้อย่างยาวนาน ใน Vive L’amour เรียกร้องให้คนดูเฝ้าดูการแสดงและตระหนักรู้อยู่ทุกขณะจิต

<u>จังหวะของนักแสดง</u>

"นักแสดงยิ่งเล่นกับลองเทคมากเท่าไหร่ พวกเขาก็จะมีความเป็นผู้กำกับมากด้วย ซ้ำ คือเขาสามารถจัดการควบคุมซีนนั้นไปเลย ว่าเขามีสิทธิ์ที่จะทำอะไร หรือควบคุมจังหวะการแสดงของเขาอย่างไร" (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553)

"ไอ้หมิงเลี่ยงมีการวางนักแสดงเอาไว้ในเฟรมว่าจะต้องทำอะไรในฉากนั้นๆ แต่ว่ามันเกินความคาดหมายของเราก็คือตัวนักแสดงเองที่มันแสดงออกมายังไงหรือให้อะไรออกมาด้วย ณ ห้วงเวลานั้นๆ มันจะทำอะไรกับเหตุการณ์นั้น มันมีหลายอย่างเหมือนกันที่ดูจงใจเซ็ท แต่มันก็ยังเซอร์ไพร้ส์สำหรับเราอยู่ดี เราว่ามันเป็นการแสดงของนักแสดงเองด้วย ที่ทำสิ่งเหล่านี้ได้" (ธัญสก พันสิทธิวรกุล, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553)

ความสามารถของนักแสดงอีกประการหนึ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง คือการควบคุมจังหวะการแสดงของตนเองให้เข้ากับบรรยากาศของภาพยนตร์ เนื่องจากภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงแทบจะไม่อาศัยการตัดต่อ ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของนักแสดงในการควบคุมภาพรวมของฉากนั้นให้สามารถสร้างอารมณ์บางอย่างและถ่ายทอดสารที่ผู้กำกับต้องการไปสู่คนดูได้ เพราะจังหวะการแสดงนั้นเป็นสิ่งที่สอนกันได้ยาก และเป็นเรื่องที่อยู่ในการตัดสินใจของผู้กำกับด้วยว่าต้องการได้ภาพประมาณไหน เพราะหากจังหวะของเข้าออกในฉากหรือการเคลื่อนไหวของนักแสดง หากเร็วหรือช้าไปเพียงวินาทีก็อาจจะทำให้จังหวะการแสดงออกมาไม่ดีเท่าที่ควรจะเป็นก็ได้

จังหวะโดยรวมในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงเป็นไปอย่างเชื่องช้า นักแสดงจึงต้องควบคุมจังหวะของตนเองให้เป็นไปตามบรรยากาศของภาพยนตร์ ขณะเดียวกันในบางจังหวะนักแสดงอาจจะต้องอาศัยความรวดเร็วในการเคลื่อนไหวเพื่อสร้างผลทางอารมณ์ที่แตกต่างออกไป การควบคุมจังหวะการแสดงนับเป็นเรื่องที่น่าท้าทายของนักแสดงในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงในการที่จะต้องออกแบบและควบคุมร่างกายของตนเองในการสื่อสารจังหวะเพื่อสร้างผลทางอารมณ์ไปสู่คนดูต่อไป

แนวคิดเกี่ยวกับการทำงานร่วมกับนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง

"บทภาพยนตร์ของผมแทบจะไม่มีบทพูด มันเหมือนเป็นบทกวีเสียมากกว่าที่ใส่แค่คำแนะนำต่างๆ ว่าจะดำเนินเรื่องราวอย่างไร เมื่อผมเขียนบทภาพยนตร์ที่ไม่มีบทพูดให้นักแสดง ผมก็ต้องพูดคุยสื่อสารกับพวกเขามากเป็นพิเศษ ดังนั้นเมื่ออยู่ในกองถ่าย พวกเขาก็ต้องมีไอเดียว่าจะคิดวิธีการสื่อสารของตัวละครไปสู่คนดูได้อย่างไร วิธีการนี้จะนำเอาประสบการณ์จากชีวิตของพวกเขามาใส่ไว้ในการแสดงด้วย นักแสดงของผมไม่ใช่นักแสดงฮอลลีวู้ด พวกเขาไม่ได้ถูกฝึกสอนให้รู้จักวิธีการแสดงหรือการพูดที่ถูกต้อง นักแสดงของผมเหมือนกับคนทั่วไปมากกว่า คุณไม่ต้องคิดหรอกว่าพวกเขากำลังแสดงให้คุณดู เพราะผมให้เวลาพวกเขาในแต่ละฉากมากอยู่เหมือนกัน ผมจะรอจนกว่าพวกเขาจะแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ และนี่แหละคือวิธีการกำกับนักแสดงที่ผมว่าดีที่สุด" (http://www.yale.edu/wake/fall03/tsai.html)

ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีเอกลักษณ์อันโดดเด่นชัดเจนในแง่ของการสร้างบรรยากาศและกำกับภาพเพื่อสื่ออารมณ์ต่างๆอีกทั้งบทภาพยนตร์ของเขามักจะไม่มีบทพูด ปล่อยให้นักแสดงดำเนินชีวิต ประจำวันของตนเองไปตามปกติ แม้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงจะให้ความสำคัญกับการกำกับภาพ แต่เขาก็ไม่ละเลยเรื่องการกำกับนักแสดงให้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่างๆไปสู่ผู้ชมและให้เป็นไปตามภาพที่เขาวางเอาไว้

ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้หลักการความไว้วางใจและให้อิสระกับนักแสดงในการตีความอารมณ์ของตัวละครที่พวกเขาได้รับ เพราะไฉ้หมิงเลี่ยงเชื่อว่า ผู้กำกับไม่ใช่นักแสดง ดังนั้นหน้าที่ของเขาคือการควบคุมภาพให้เป็นไปในโทนอารมณ์ที่เขาต้องการ ส่วนการเข้าถึงตัวละครหรือการออกแบบการแสดงจะเป็นหน้าที่ของนักแสดงในการตีความกันเอาเอง โดยที่เขาจะให้นักแสดงเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาบทภาพยนตร์ด้วย

"ระหว่างที่ผมกำลังอยู่ในช่วงการเขียนบทภาพยนตร์ ผมจะให้นักแสดงเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการนี้ด้วย และผมจะนำความคิดเห็นที่มีต่อตัวละครที่พวกเขาได้รับมาผสมผสานในบทภาพยนตร์ด้วย อย่างเช่นตัวละครเสี่ยวคัง ผมให้หลี่คังเชิงเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ตัวละครตัวนี้ตั้งแต่เริ่มต้น ดังนั้นเขาก็จะรู้จักและเคยชินกับตัวละครที่เขาสวมบทบาทเป็นเวลานานมากพอก่อนการถ่ายทำจริง และจะทำให้การกำกับนักแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น" (http://www.avclub.com/articles/tsai-mingliang,13756/)

ในการทำงานร่วมกันกับนักแสดง ไช้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการนำเรื่องย่อภาพยนตร์มาให้นักแสดงอ่านและโยนคำถามว่าถ้าเหตุการณ์แบบนี้เกิดขึ้นกับพวกเขาในชีวิตจริง พวกเขาจะรู้สึกหรือจัดการกับเหตุการณ์เหล่านั้นอย่างไร เมื่อได้คำตอบจากปากนักแสดงแล้ว ไช้หมิงเลี่ยงก็จะสามารถรู้เป็นแนวทางได้ล่วงหน้าว่าพวกเขาจะแสดงในฉากเหตุการณ์นั้นอย่างไร

"ผมจะมี point ให้นักแสดงว่าเขาจะต้องพูดประมาณไหน จากนั้นก็ให้นักแสดงคิดบทพูดเอง นักแสดงของผมจะรู้และชำนาญวิธีนี้ บางครั้งผมเองก็ตกใจมากเพราะผมไม่คิดว่าเขาจะพูดได้ดีขนาดนั้น" (บทสัมภาษณ์ไช้หมิงเลี่ยงในนิตยสารไบโอสโคป ฉบับที่ 36 พฤศจิกายน 2547: 57))

นอกจากนี้ในระหว่างการถ่ายทำ บทภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงจะมีความยืดหยุ่นและเปลี่ยนแปลงในทางการแสดงได้ตลอดเวลา ทั้งนี้เพื่อให้นักแสดงได้แสดงความคิดเห็นในการเลือกตีความหรือการแสดงอารมณ์เพื่อทำให้การแสดงของพวกเขาออกมาสมบูรณ์แบบที่สุด

"ในภาพยนตร์เรื่อง Vive L'amour จะมีฉากที่เสี่ยวคังซื้อแตงโม ทั้งๆที่ผมคิดไว้แล้วว่าเสี่ยวคังจะต้องทำอะไรกับแตงโม แต่ผมก็จะถามหลี่คังเซิงว่าเขามีไอเดียหรือความคิดอื่นๆที่อยากจะทำอะไรกับแตงโมหรือเปล่า เขาจึงตัดสินใจนำแตงโมทำเป็นลูกโบว์ลิ่งแล้วโยนชนกับผนังเสียเลย(หัวเราะ) นี่คือวิธีการที่ผมทำงานร่วมกับนักแสดงครับ การได้แชร์ความเห็นกันระหว่างผู้กำกับกับนักแสดงจะทำให้ภาพรวมด้านการแสดงในหนังสมบูรณ์ขึ้น แต่ถึงอย่างไรในฐานะของผู้กำกับผมก็ต้องคอยควบคุมไม่ให้พวกเขาแสดงออกมาเกินขีดที่ผมวางเอาไว้ไม่ให้พวกเขาแสดงออกจนล้นเกินหรือน้อยกว่าที่ควรจะเป็น ดังนั้นผมจึงต้องรักษาสมดุลของการแสดงด้วย เพราะมันคือส่วนสำคัญในการสร้างโทนและบรรยากาศในหนังของผมเช่นกัน"
(http://www.avclub.com/articles/tsai-mingliang,13756/)

แนวคิดวิธีการทำงานในการควบคุมการแสดงของไช้หมิงเลี่ยงมีตัวอย่างให้เห็นจากบทสัมภาษณ์ของเขาเกี่ยวกับการร่วมงานและกำกับนักแสดงหญิง เฉินเชียงฉีว่า (Wang และ Fujiwara, 2006: 233)

"เฉินเชียงฉีชอบร่วมงานกับผม ผมเองก็ชอบร่วมงานกับเธอ และผมก็รอเวลาให้เธอเติบโตและมีประสบการณ์ชีวิตมากกว่านี้เพื่อที่จะเข้าใจอารมณ์ของตัวละครต่างๆ มากขึ้น แต่เธอเป็นคนขยันมาก เธอรู้ว่าเธอจะต้องมีปัญหาในการทำงานร่วมกับผมเพราะเธอเรียนการแสดง

ละครเวทีที่นิวยอร์ค นั่นหมายความว่าเธอก็จะมีกรอบการแสดงในแบบที่เธอร่ำเรียนมาอยู่แล้ว แต่เธอก็จะค่อยๆ ละลายกรอบนั้นลงไปเรื่อยๆ อย่างในหนังเรื่อง Goodbye, Dragon Inn เธอรับบทเป็นสาวขาพิการ เธอใช้เวลาทุ่มเทไปกับการสังเกตกลุ่มคนพิการและพยายามเดินให้เหมือนพวกเขามากที่สุด ทุกคนที่ได้ดูเธอเดินก็จะบอกเป็นเสียงเดียวกันว่าเธอเดินได้เหมือนคนพิการมาก แต่สำหรับผมมันไม่ใช่ เพราะผมรู้ว่าเธอกำลังแสดงอยู่ หลังจากถ่ายทำไปได้ 3 วัน ผมตัดสินใจถ่ายฉากที่เธอต้องเดินใหม่หมดเพราะผมไม่เชื่อว่าเธอขาพิการจริงๆ มีครั้งหนึ่งผมก็คิดขึ้นมาได้ว่าปัญหาที่ผมไม่เชื่อการแสดงของเธอคือเธอเผยอปากขณะที่เธอกำลังเดิน มันให้ความรู้สึกเหมือนเธอกำลังสงสารในชะตากรรมของตัวเอง ดังนั้นผมจึงบอกเธอไปว่า "ให้เธอปิดปากขณะที่เธอกำลังเดินกะเผลก ตัวละครของเธอพิการมานานแล้ว เธอจะต้องมองเห็นว่าการพิการของเธอเป็นเรื่องธรรมดา เธอไม่ได้รู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจกับโชคชะตา และเธอก็ต้องไม่ทำให้คนดูรู้สึกสงสารเวทนาเธอด้วย" หลังจากได้รับคำแนะนำ เธอก็นำไปใช้ และมันออกมาดีมาก ผมว่ามันเป็นเรื่องการพูดคุยทำความเข้าใจระหว่างผู้กำกับกับนักแสดง เราต้องไว้วางใจนักแสดง และเราก็ต้องแสดงให้เห็นว่าเราไว้วางใจเขาด้วยเช่นกัน"

นอกจากนักแสดงไต้หวันแล้วไฉ้หมิงเลี่ยงยังได้มีโอกาสร่วมงานกับนักแสดงที่ชาวฝรั่งเศสที่เขาให้ความเคารพอย่าง ฌอง-ปิแอร์ เลโอด์ ซึ่งเคยเป็นนักแสดงคู่บุญคนหนึ่งของฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์ ไฉ้หมิงเลี่ยงพูดถึงการร่วมงานกันระหว่างเขากับนักแสดงชาวฝรั่งเศสตนนี้ว่า

"การทำงานร่วมกับเขาไม่ใช่เรื่องง่าย ด้วยความเป็นนักแสดงรุ่นเก่า เขาคิดว่าจะต้องมีบทให้เขาได้พูดและแสดง แต่เหตุผลที่ผมอยากให้เขามาเล่นหนังก็เพียงแค่ให้คนดูได้รู้ว่าเขายังมีชีวิตและยังอยู่ในโลกของภาพยนตร์แม้ว่าวัยจะร่วงโรยไปตามกาลเวลา เขารอให้ผมเขียนบทให้เขาพูดอยู่เป็นเดือนแต่ผมก็ไม่ได้ให้เขาไป เขาก็เลยผิดหวังมากและตัดสินใจเขียนบทพูดของตัวเองแล้วให้ผมอ่าน เขาถามผมว่า "คุณเห็นบทพูดที่ผมเขียนแล้วหรือยัง" ผมตอบว่า "เห็นแล้ว พูดไปตามที่เขียนได้เลย" แต่ท้ายที่สุดแล้วเขาก็ไม่ได้พูดออกไป เพราะเขาเข้าใจและเคารพในการตัดสินใจของผู้กำกับ ซึ่งสำหรับผมแล้วการที่คนดูเห็นเขาปรากฏตัวในหนังก็เพียงพอแล้ว และเมื่อหนังเรื่องนี้ฉายในฝรั่งเศส ปรากฏว่าคนปรบมือกันเกรียวกราวเมื่อเห็นเขาอยู่ในจอภาพยนตร์ แค่นี้คนดูก็ประทับใจแล้ว เขาเองก็ไม่จำเป็นต้องแสดงอะไรมากมาย และหนังของเขาก็ไม่ได้เรียกร้องการแสดงขนาดนั้นด้วย" (Wang และ Fujiwara, 2006: 227

จากกรณีของการทำงานร่วมกันระหว่างไฉ้หมิงเลี่ยงกับนักแสดง จะเห็นได้ว่านักแสดงจะต้องเข้าใจวิธีการทำงานของไฉ้หมิงเลี่ยงพอสมควร มีนักแสดงหลายคนที่คุ้นเคยกับ

การให้ผู้กำกับหรือแอ็คติ้งโค้ชคอยบอกหรือกำกับอารมณ์เพื่อที่พวกเขาจะแสดงออกมาได้ตามความต้องการของผู้กำกับ ในขณะที่การทำงานของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น เขาให้อิสระนักแสดงในการตีความบทบาทหรือแสดงไปตามความรู้สึกของตัวเองที่มีต่อบทบาทนั้น ไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นเพียงแค่ผู้ที่คอยดูภาพรวมของการแสดงว่าเป็นไปตามที่เขาต้องการหรือไม่ หากไม่เป็นไปตามที่เขาต้องการ นักแสดงก็ต้องหาวิธีการหรือแนวทางการแสดงอารมณ์ในแบบอื่นๆ จนกว่าจะเป็นที่พอใจของผู้กำกับ ซึ่งวิธีการนี้จะต้องใช้ความเข้าใจและความอดทนในการร่วมงานกันพอสมควร และเมื่อนักแสดงเข้าใจความคิดวิธีการทำงานของผู้กำกับแล้ว การทำงานก็จะง่ายขึ้นไปด้วย

บทสรุป : แนวทางการคัดเลือกนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง

<u>การคัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาท “คนแปลกแยก”</u>

โดยไฉ้หมิงเลี่ยงจะเลือกนักแสดงที่เหมาะสมที่สุดที่จะมาถ่ายทอดบทบาทตัวละครที่เขาเขียนขึ้นมาได้ ซึ่งตัวละครส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้นเป็นตัวแทนของคนเมืองหนุ่มสาวชนชั้นกลางไปถึงระดับล่างที่มีความรู้สึกเปลี่ยวเหงาแปลกแยกกับผู้คนและสภาพแวดล้อมของเมืองหลวงกรุงไทเป หรือตัวละครสมาชิกครอบครัวที่ห่างเหินขาดการติดต่อสื่อสารกัน รวมไปถึงตัวละครที่เป็นคนชายขอบของสังคม เช่น แรงงานลักลอบผิดกฎหมายหรือนักแสดงหนังโป๊ เป็นต้น ทั้งนี้ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกคนที่ไม่เคยผ่านการแสดงมาก่อนอย่าง หลี่คังเซิง เพราะเห็นว่าบุคลิกหน้าตาของเขาสามารถถ่ายทอดบทบาทของตัวละครเอกที่เขาเขียนขึ้นมาได้ และเป็นไปได้ว่าบุคลิกส่วนตัวของหลี่คังเซิงนั้นมีความใกล้เคียงกับไฉ้หมิงเลี่ยงมาก เขาจึงยอมให้ตัวละครที่หลี่คังเซิงเล่นชื่อเสี่ยวคัง อันเป็นชื่อเล่นของหลี่คังเซิงจริงๆ ส่วนนักแสดงคนอื่นๆ ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกจากบุคลิกลักษณะที่เหมาะสมในการมารับบทเป็นตัวละครต่างๆ ในภาพยนตร์ของเขาได้

<u>การเรียกใช้นักแสดงที่คุ้นเคยมาร่วมงานกันครั้งแล้วครั้งเล่า</u>

เมื่อไฉ้หมิงเลี่ยงร่วมงานกับนักแสดงทีมเดิมจนเริ่มเข้าใจรู้ใจการทำงานซึ่งกันและกัน ทำให้เขารู้สึกดีกับทีมนักแสดงของเขาและเขียนบทเพื่อให้พวกเขากลับมาร่วมงานกันอีกเรื่อยๆ หรือถ้าในภาพยนตร์เรื่องนั้นไม่มีบทนำที่เหมาะสมกับพวกเขา ไฉ้หมิงเลี่ยงก็จะเชิญให้มาปรากฏตัวในภาพยนตร์ ซึ่งนอกจากจะทำให้การทำงานกับนักแสดงราบรื่นอันเนื่องมาจากความคุ้นเคยในวิธีการทำงานแล้ว ยังส่งผลในด้านการสร้างความผูกพันระหว่างคนดูกับนักแสดงด้วย ที่หวังใจไว้

ลึกๆ ว่า นักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงจะปรากฏตัวในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ แม้ว่าจะเป็นการปรากฏตัวเพียงชั่วระยะเวลาสั้นๆก็ตาม

คุณลักษณะนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง

1.มีความอดทนสูง

กว่าที่จะได้ภาพแต่ละภาพในฉากต่างๆให้เราได้ชมในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง เชื่อแน่ว่า ไฉ้หมิงเลี่ยงไม่ได้ให้นักแสดงแสดงเพียงแค่ครั้งเดียวแล้วผ่านแน่ๆ โดยเฉพาะการใช้เทคนิคลองเทคนั้น มีปัจจัยหลายอย่างที่ต้องควบคุม ทั้งเรื่องสภาพแวดล้อม การแสดงทั้งสีหน้าอารมณ์ความรู้สึก และจังหวะต่างๆ ที่ต้องถ่ายทอดออกมาให้มีความพอดีและเป็นธรรมชาติมากที่สุด โดยเฉพาะเมื่อนักแสดงต้องเล่นกับสิ่งมีชีวิตที่ไม่สามารถกำกับได้ เช่นสัตว์ แต่คนดูกลับรู้สึกได้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงสามารถกำกับสัตว์ให้แสดงอารมณ์เป็นไปตามที่เขาต้องการได้ กว่าที่ได้ฉากที่งดงามในแต่ละฉากไม่ใช่เรื่องที่ใช้เวลาในการถ่ายทำสั้นๆ แน่นอน ดังนั้นคุณลักษณะนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงจึงต้องมีความอดทนที่จะแสดงซ้ำหลายๆครั้ง เพื่อให้ได้จังหวะการแสดงที่ลงตัวและภาพที่สมบูรณ์แบบมากที่สุดนั่นเอง

2. มีสมาธิและจดจ่อกับการแสดงของตนเอง

เอกลักษณ์ที่เด่นชัดในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงประการหนึ่งคือ การใช้เทคนิคลองเทคในการถ่ายทอดฉากความเป็นไปต่างๆ ในบางฉากใช้เวลานานถึง 4 นาที โดยไม่มีการตัดต่อ ปัจจัยนี้ทำให้นักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงจึงต้องอาศัยสมาธิและจดจ่อกับสิ่งที่ตนเองกำลังแสดงได้เป็นเวลานาน รวมไปถึงการควบคุมจังหวะและอารมณ์เพื่อทำให้คนดูจดจ่อกับการแสดงนั้นได้เป็นเวลานาน ซึ่งการมีสมาธิและจดจ่อกับสิ่งที่ตนเองทำนั้น โดย อัญชลี สายสุนทร (สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553) ให้ความคิดเห็นไว้ว่า

“เรื่องสมาธิเป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับนักแสดง เวลาที่เราเล่นไปเรื่อยๆ ห้ามคิดเด็ดขาดว่าผู้กำกับจะสั่งคัทเมื่อไหร่ เราต้องมีสมาธิกับบทบาทที่เราได้รับและคิดอยู่ตลอดเวลาว่าตัวละครกำลังทำสิ่งนั้นเพราะอะไร เพราะถ้าหากเราเล่นไปเรื่อยๆแล้วรู้สึกว่าทำไมผู้กำกับไม่สั่งคัทเสียที นั่นก็เท่ากับว่าเราหลุดออกมาจากตัวละครนั้นๆ แล้ว”

3.เข้าใจรูปแบบการทำงานของผู้กำกับ

ผู้กำกับแต่ละคนมีวิธีการทำงานของตนเองที่แตกต่างกันไป สำหรับวิธีการทำงานของไอ้หมิงเลี่ยงนั้น นักแสดงของเขาจะต้องเข้าใจการทำงานเป็นอย่างดี เพราะภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงมีคุณลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วๆไป ไม่ว่าจะเป็นการตั้งกล้องทิ้งไว้เนิ่นนาน ให้นักแสดงทำสิ่งต่างๆไปเรื่อยๆ โดยในหลายครั้งก็ไม่ส่งผลกับการพัฒนาเรื่อง หรือการที่ไอ้หมิงเลี่ยงจะสั่งให้นักแสดงเล่นใหม่หากเขาคิดว่าสิ่งที่นักแสดงกำลังทำอยู่มันยังไม่เป็นที่ต้องการของเขา โดยที่เขาเองก็ปล่อยให้นักแสดงหาทางหรือวิธีการถ่ายทอดบทบาทเอาเองให้เป็นที่ต้องการของผู้กำกับมากที่สุด ซึ่งหากเป็นนักแสดงที่ต้องการการแนะนำว่า เขาควรต้องแสดงอารมณ์ สีหน้า ท่าทางในทิศทางไหน เพื่อจะได้ตามที่ผู้กำกับต้องการ ก็คงจะทำงานร่วมกับไอ้หมิงเลี่ยงลำบากอยู่ไม่น้อย และนี่เป็นเหตุผลหนึ่งที่ไอ้หมิงเลี่ยงมักจะเลือกนักแสดงที่ทำงานคุ้นเคยกับเขา เพราะเมื่อต่างเข้าใจการทำงานซึ่งกันและกันแล้ว ก็จะทำให้การทำงานทุกอย่างราบรื่นมากขึ้นนั่นเอง

4.สามารถควบคุมจังหวะการแสดงของตนเองให้น่าสนใจ

"บางทีสิ่งที่ยากที่สุดไม่น่าจะเป็นการแสดงถ่ายทอดบทบาท สีหน้า อารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครให้คนดูเชื่อมากที่สุด แต่กลับเป็นจังหวะต่างๆ ของนักแสดงทั้งการตอบโต้ของนักแสดงเวลาพูดคุยกัน การเดินเข้าเดินออกในฉาก โดยเฉพาะการเล่นลองเทค ถ้าจังหวะต่างๆ เหล่านี้มันเร็วไปหรือช้าไป มันส่งผลกับบรรยากาศและอารมณ์ของฉากนั้นๆได้เลย" (อัญชลี สายสุนทร,สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553)

เนื่องจากภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการลองเทคและไม่มีการตัดต่อที่ช่วยสร้างจังหวะต่างๆ ทำให้คุณลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของนักแสดงในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงคือ การควบคุมจังหวะการแสดงของตนเองทั้งการเคลื่อนไหว การเดินเข้าเดินออกในกรอบภาพเพื่อสามารถเรียกความสนใจและดึงคนดูให้มีสมาธิในการเฝ้ามองตัวละครได้อย่างยาวนาน อีกทั้งภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยงมีอารมณ์ขบขันอยู่ด้วย เรื่องของจังหวะการแสดงจึงมีส่วนที่ช่วยสร้างเสียงหัวเราะให้กับคนดูด้วยเช่นกัน หากนักแสดงไม่ชำนาญในเรื่องของการควบคุมจังหวะการแสดงของตนเอง ก็จะส่งผลให้ฉากนั้นๆ เสียจังหวะทั้งบรรยากาศ อารมณ์ และความต่อเนื่องได้

บทที่ 6

ผลการวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

จากภูมิหลัง ผลงาน แรงบันดาลใจ ที่ส่งอิทธิพลในการก่อร่างสร้างงานจนกลายเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นที่สะท้อนผ่านผลงานภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง คงจะเห็นลักษณะเฉพาะตัวในการทำงานของผู้กำกับท่านนี้อยู่บ้าง ในบทนี้ ผู้ศึกษาจะเน้นไปที่การวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงกับพื้นที่ในภาพยนตร์เป็นหลัก โดยจะเน้นไปในส่วนของการจัดวางนักแสดงในพื้นที่ของกรอบภาพเพื่อการสื่อความหมายในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

ความสำคัญของการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์

การจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อการสื่อความหมายในภาพยนตร์ หรือที่เรียกกันว่า มิส ออง แซง นั้น เป็นศิลปะที่สามารถถ่ายทอดสุนทรียะและสะท้อนความสามารถของผู้กำกับภาพยนตร์ได้อีกวิธีหนึ่ง เพราะการที่ผู้กำกับจะนำบทภาพยนตร์ที่เขียนออกมาเป็นตัวอักษรถ่ายทอดออกมาเป็นภาพนั้น จำเป็นต้องใช้ความคิดในการสร้างสรรค์ให้ออกมาเป็นภาพ สามารถถ่ายทอดความหมายและอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ออกมาเป็นภาพไปสู่ผู้ชมได้ ซึ่งการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์จำเป็นต้องอาศัยทั้ง ขนาดภาพ มุมกล้อง แสง สี ระยะความชัดลึกของภาพ การเคลื่อนไหวของกล้องและนักแสดง รวมไปถึงตำแหน่งของนักแสดง นำมาประกอบสร้างบนพื้นที่ของกรอบภาพ เพื่อสร้างความหมายต่างๆ ไปสู่คนดูนั่นเอง

“การจัดวางองค์ประกอบภาพถือว่าเป็นเรื่องสำคัญสำหรับผม เพราะหนังมันต้องเล่าด้วยภาพ ทีนี้โจทย์ของผู้กำกับก็คือ เราจะจัดวางองค์ประกอบต่างๆ ในกรอบภาพนั้นยังไงเพื่อที่จะเล่าเรื่องให้คนดูเข้าใจ สื่อความหมายผ่านภาพโดยใช้บทสนทนาให้น้อยที่สุด ทั้งการควบคุมบรรยากาศ การจัดแสง โทนสีของภาพ การจัดวางนักแสดง บล็อกกิ้งต่างๆ ของนักแสดง ตรงนี้เป็นเรื่องที่ท้าทาย ซึ่งผู้กำกับแต่ละคนเขาก็จะมีวิธีการเล่าเรื่องด้วยภาพที่แตกต่างกันไป”
(ทรงยศ สุขมากอนันต์, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553)

ผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนจะมีรูปแบบและกลวิธีในการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ต่างๆ ซึ่งการที่ผู้กำกับสามารถถ่ายทอดศิลปะการจัดวางในภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมายเหล่านี้ได้ดี จำเป็นต้องอาศัยระยะเวลาในการตั้งกล้องทิ้งไว้นิ่งนานพอที่จะให้ผู้ชมสำรวจภาพที่ปรากฏในฉากนั้นๆและพิจารณารายละเอียดต่างๆได้อย่างถี่ถ้วน ในทางภาพยนตร์จะเรียกว่าเป็นวิธีการถ่ายแบบลองเทค (Long Take) ด้วยเหตุนี้เอง การถ่ายลักษณะลองเทคจึงเป็นรากฐานสำคัญของ มิส ออง แซง (Dick, 2002: 296)

ศาสตร์ของการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์หรือที่เราเรียกว่า มิส ออง แซง เป็นวิธีการที่เริ่มต้นมาจากศาสตร์ของละครเวทีมาก่อน ดังจะเห็นได้ว่า คำว่า มิส ออง แซง เป็นภาษาฝรั่งเศสที่แปลว่า “จัดวางบนเวที” มีพัฒนาการมาก่อนหน้าจะมีสื่อภาพยนตร์ ในแวดวงการละครได้ให้ความสำคัญกับการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อการสื่อความหมายบนเวทีอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การจัดวางตำแหน่ง และควบคุมทิศทางการเข้าออกของนักแสดงเพื่อสื่อความหมาย หรือที่เรียกกันว่า การบล็อกกิ้ง (Blocking) ซึ่งศาสตร์ของภาพยนตร์ได้นำเทคนิควิธีการนี้มาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับสื่อของตัวเอง โดยเน้นไปที่มุมกล้อง จากจุดนี้พอจะสรุปได้ว่า การจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมายนั้น มีการนำมาประยุกต์ใช้เพื่อจุดประสงค์ในการสื่อสารเชิงสุนทรียะไปสู่คนดูเช่นเดียวกัน เพียงแต่นำไปใช่แตกต่างในตามแต่ละศาสตร์นั่นเอง

ด้วยความที่ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีเอกลักษณ์อันโดดเด่นคือการถ่ายทอดภาพด้วยวิธีการถ่ายแบบลองเทค การแสดงมีความต่อเนื่อง ทำให้เหมือนการแสดงที่กำลังเกิดขึ้นบนเวที ซึ่งวิธีการนี้ผู้กำกับต้องอาศัยการคิดอย่างถี่ถ้วนว่าจะต้องจัดวางองค์ประกอบต่างๆอย่างไรในกรอบภาพ เพื่อที่จะสื่อความหมายตามความคิดที่ผู้กำกับต้องการสื่อสารไปสู่ผู้ชมได้ และเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางสุนทรียะ อีกทั้งการที่ไฉ้หมิงเลี่ยงมีประสบการณ์ด้านการกำกับละครเวทีมาก่อนทำให้เขาได้นำวิธีการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ รวมถึงการจัดวางตำแหน่งของนักแสดงและการควบคุมการเคลื่อนไหวเข้า-ออก บนเวที มาประยุกต์ใช้ในงานของเขา ยิ่งการใช้เทคนิคลองเทคและเลือกถ่ายภาพในระยะไกลโดยไม่มีการตัดต่อ ยิ่งทำให้คนดูสามารถที่จะเลือกดูและสังเกตรายละเอียดต่างๆ ที่อยู่ในกรอบภาพ ไม่ต่างอะไรกับการดูละครบนเวทีเลย

"ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง เขาจะตั้งกล้องทิ้งไว้นิ่งๆ โดยที่ไม่มีเทคนิคพวกการตัดต่อ หรือเลือกขนาดภาพเพื่อสร้างอารมณ์ต่างๆ ให้กับคนดู หรือการเคลื่อนกล้องเพื่อติดตามการเคลื่อนไหวของนักแสดง แต่จะวางกล้องทิ้งไว้เพื่อให้คนดูได้เลือกมองรายละเอียดต่างๆ ในกรอบภาพ และเมื่อไฉ้หมิงเลี่ยงใช้เวลาในการตั้งกล้องเนิ่นนาน ก็ยิ่งทำให้คนดูได้พินิจพิเคราะห์สิ่งต่างๆที่อยู่ในกรอบภาพนานขึ้นและซึมซับเอาบรรยากาศของภาพได้" (ทรงยศ สุขมากอนันต์, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553)

การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมายต่าง ๆ

นักแสดง คือองค์ประกอบที่สำคัญในการสื่อความหมายในภาพยนตร์ เพราะนักแสดงคือตัวกลางในการถ่ายทอดเรื่องราวให้ดำเนินไปข้างหน้า รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดต่างๆ มาสู่คนดู ดังนั้นในการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อการสื่อความหมายในภาพยนตร์จึงต้องมีการพิจารณาถึงนักแสดงอย่างไม่ต้องสงสัย เพราะตำแหน่งความตื้นลึกของนักแสดง ระยะห่างระหว่างนักแสดง รวมไปถึงการเคลื่อนไหวของนักแสดงในกรอบภาพ ล้วนส่งผลกับการสื่อความหมายและอารมณ์ต่างๆแทบทั้งสิ้น ดังนั้นผู้กำกับที่ดีมักจะใส่ใจในรายละเอียดเรื่องการจัดวางตำแหน่งของนักแสดง รวมไปถึงการควบคุมวิธีการเคลื่อนไหวของนักแสดงเพื่อให้เกิดสุนทรียะทางภาพยนตร์สามารถถ่ายทอดความหมายและอารมณ์ต่างๆ ที่ผู้กำกับต้องการสื่อสารไปถึงคนดูให้มากที่สุด

ศิลปะการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นองค์ประกอบที่น่าสนใจไม่น้อยในการศึกษาลักษณะงานของผู้กำกับชาวไต้หวันคนนี้ ขณะเดียวกันผู้ศึกษาเห็นว่าภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีคุณสมบัติเพียงพอในการศึกษาและวิเคราะห์การจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมายและการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับพื้นที่ในภาพยนตร์ในการสื่อความคิดของผู้กำกับที่สะท้อนออกมาผ่านผลงานมาสู่คนดู รวมไปถึงการหาจุดร่วมในการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ที่เกิดขึ้นซ้ำๆ จนสังเกตได้มานำเสนอในบทนี้ โดยแบ่งออกเป็น 7 หัวข้อ ดังนี้

1. เทคนิค Long Take กับการจัดวางนักแสดง

2.การจัดวางนักแสดงสะท้อนความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกระหว่างคนกับสภาพแวดล้อม

3.เทคนิคการจัดวางนักแสดงเพื่อผลในการสร้างภาวะถอยห่างระหว่างคนดูกับภาพยนตร์

4. การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความเปลี่ยวเหงาและแปลกแยกของตัวละคร

5. การจัดวางนักแสดงเพื่อแสดงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร

6. ภาพกว้างแต่คับแคบ : การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ห้องและอพาร์ตเม้นท์

7. การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว

เทคนิค Long Take กับการจัดวางนักแสดง

ดังที่กล่าวไปในบทที่ 4 แล้วว่า เทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของไฉ้หมิงเลี่ยงคือการใช้วิธีการ ลองเทค หรือการตั้งกล้องทิ้งไว้หรือเคลื่อนกล้องถ่ายทำในฉากนั้นๆ อย่างน้อย 1 นาที โดยไม่มีการตัดต่อเพื่อย่นระยะเวลาในการเล่าเรื่อง (Dick, 2002: 364) ซึ่งเทคนิคการลองเทคนี้ได้รับความนิยมในหมู่ผู้กำกับคลื่นลูกใหม่จากฝั่งยุโรปในยุค 60 ไม่ว่าจะเป็น ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์, ฌอง ลุค โกดาร์ด เป็นต้น แต่ก็มีผู้กำกับอีกหลายคนที่ปฏิเสธวิธีการนี้ และให้ความสำคัญกับเทคนิคการตัดต่อที่หวือหวาฉับไวแทน แต่ถึงอย่างไรก็ไม่มีผู้กำกับคนไหนที่เรียกว่าใช้หลักการนี้จนกลายเป็นเอกลักษณ์ติดตัวได้เหมือนอย่างที่ ไมเคิลแองเจลโล อันโตนิโอนี่ ผู้กำกับชาวอิตาลี ทำ

ถึงกระนั้นก็ตาม เทคนิคการลองเทคถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่ส่งผลแตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ของผู้กำกับ ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด เทคนิคลองเทคถูกนำมาใช้เพื่อแสดงให้เห็นศิลปะการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในภาพยนตร์ ความเชี่ยวชาญของผู้กำกับอีกทั้งยังนำมาใช้ในฉากที่มีการเดินพูดคุยกันของตัวละคร แต่สำหรับภาพยนตร์ฝั่งยุโรปในช่วงยุคหลังสงครามโลก เทคนิคนี้มีไว้เพื่อลดทอนการสร้างอารมณ์ร่วมของคนดู ที่มีต่อภาพยนตร์ (Dedramatization) การให้คนดูได้ชมฉากที่ใช้เวลาในการถ่ายทอดอย่างยาวนานและอาศัยการตัดต่อให้น้อยที่สุดสร้างความรู้สึกเหมือนว่ากำลังดูชีวิตจริงของตัวละครหรือเหตุการณ์ความเป็นไปที่เกิดขึ้นตามระยะเวลาจริง ส่งผลให้คนดูไม่ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของการสร้างอารมณ์ร่วมต่างๆ โดยมีการตัดต่อ การเปลี่ยนระยะภาพ หรือภาษาภาพยนตร์ต่างๆ เป็นเครื่องมือในการดึงอารมณ์ของคนดูให้ผูกติดกับ

เรื่องราวในภาพยนตร์ และยังเป็นการให้คนดูได้มีเวลาคิดวิเคราะห์สิ่งที่ผู้-กำกับต้องการนำเสนอผ่านภาพนั้นๆ เป็นเวลานานอีกด้วย (Bordwell, 2005: 152)

ไช้หมิงเลี่ยงเป็นผู้กำกับอีกคนที่เลือกใช้เทคนิคลองเทคนี้เพื่อผลในการลดทอนอารมณ์ร่วมของคนดูที่มีต่อภาพยนตร์ ยิ่งเขาเลือกใช้ขนาดภาพระยะไกลมากเท่าไหร่ก็ยิ่งลดทอนอารมณ์ความรู้สึกระหว่างคนดูกับตัวละครมากขึ้นเท่านั้น ทำให้คนดูมีเวลาที่จะมองสำรวจส่วนอื่นๆของภาพ นำไปสู่การวิเคราะห์ตีความพื้นที่ว่าง หรือสภาพแวดล้อม นอกจากนี้ เทคนิคการลองเทคยังช่วยให้คนดูซึมซับอารมณ์และบรรยากาศของหนังได้อย่างเต็มที่อีกด้วย

"นอกจากไฉ้หมิงเลี่ยงจะกำกับนักแสดงแล้ว เขายังกำกับบรรยากาศให้เป็นไปตามที่ต้องการได้อีกด้วย ยิ่งเวลาที่เขาเลือกใช้ภาพระยะไกลแล้วให้เห็นบรรยากาศสภาพแวดล้อม คนดูก็จะรู้สึกว่าบรรยากาศที่ล้อมรอบตัวละครมันช่างเข้ากันได้ดีกับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครจริงๆ" (ทรงยศ สุขมากอนันต์, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553)

รูปที่ 6.1 ตัวละครนั่งดื่มเหล้าท่ามกลางสภาพแวดล้อมเมืองไทเปใน *What Time is it There?*

ข้อสังเกตที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งของการใช้เทคนิคลองเทค คือการทำให้คนที่กำลังดูภาพยนตร์อยู่กลายเป็นผู้แอบมองไปโดยปริยาย (Voyeurism) คนดูกลายเป็นบุคคลที่สามที่เฝ้ามองความเป็นไปของตัวละครในกรอบภาพอยู่ห่างๆ ทำให้ตัวละครที่อยู่ในกรอบภาพกลายเป็นวัตถุที่ถูกจ้องมอง (Object of the Look) ทั้งนี้ทั้งนั้น การจัดวางหรือการแสดงของนักแสดงเองก็มีส่วนให้คนดูรู้สึกเหมือนเป็นผู้แอบมองได้เหมือนกัน กล่าวคือ หากนักแสดงเปิดตัวหันหน้าให้กล้อง คนดูจะรู้สึกว่าตัวเองมีส่วนร่วมกับเหตุการณ์หรือตัวละครนั้นๆ ยินยอมพร้อมใจที่จะเป็นผู้ถูกจ้องมองจากคนดู แต่หากตัวละครหันหลังหรือปิดตัว คนดูก็จะถูกผลักให้กลายเป็นเพียงแค่คนสังเกตการณ์ความเป็นไปของตัวละครทันที

รูปที่ 6.2

รูปที่ 6.3

รูปที่ 6.4

รูปที่ 6.5

รูปที่ 6.2 – 6.5 ฉากตัวละครร้องไห้อย่างต่อเนื่องยาวนานใน *Vive L'amour*

ในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* ไฉ้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละครหญิงด้วยการใช้ภาพระยะใกล้ (Close Up) ตั้งกล้องทิ้งไว้นานถึง 4 นาที และปล่อยให้เธอร้องไห้และหยุดร้อง ก่อนที่จะร้องไห้ต่ออีกครั้ง ซึ่งเป็นอีกฉากหนึ่งที่น่าจดจำในภาพยนตร์ ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้เทคนิคลองเทค อีกทั้งการจับภาพที่ใบหน้าของตัวละคร เป็นการกระตุ้นคนดูรับรู้อารมณ์ความรู้สึกของเธอและให้คนดูพยายามตีความการกระทำและความรู้สึก การแสดงของตัวละครสร้างผลทางความรู้สึกให้กับคนดูในการเฝ้ามองและตั้งคำถามอยู่ทุกขณะจิตขณะที่เธอร้องไห้ว่า เธอร้องไห้เพราะอะไร เพราะก่อนหน้านี้ ไฉ้หมิงเลี่ยงแทบจะไม่ได้วางเงื่อนไขหรือสร้างเหตุการณ์ก่อนหน้าที่อันเป็นสาเหตุที่ทำให้คนดูรู้ล่วงหน้าว่าเธอจะต้องมานั่งร้องไห้ที่ม้านั่งนั่นเอง

รูปที่ 6.6

รูปที่ 6.7

รูปที่ 6.8

รูปที่ 6.9

รูปที่ 6.6 – 6.9 การจัดวางนักแสดงแบบปิดตัวในภาพยนตร์เรื่อง *I Don't Want to Sleep Alone*

ขณะเดียวกันในฉากลองเทคนั้น หากการจัดวางตัวละครหรือวัตถุที่ไม่หันหน้าหรือเปิดตัวสู่คนดู ก็จะทำให้คนดูกลายเป็นผู้สังเกตการณ์และเฝ้ามองเหตุการณ์ในทันที ดังฉากในภาพยนตร์เรื่อง *I Don't Want to Sleep Alone* เป็นฉากในร้านอาหาร สังเกตได้ว่า ไฉ้หมิงเลี่ยงจัดวางตัวละครและวัตถุอยู่ในลักษณะปิดตัวและหันหลัง (แม้กระทั่งรูปปั้นที่หันหลังเช่นเดียวกัน) ซึ่งนอกจากจะทำให้คนดูไม่มีส่วนร่วมแล้ว ยังเป็นกลวิธีการจัดวางองค์ประกอบภาพเพื่อเน้นความสำคัญของตัวละครชายที่อยู่ไกลออกไปด้วย เสมือนสายตาของตัวละครในเรื่องนำสายตาคนดูให้มองไปที่จุดเดียวกันนั่นเอง อีกทั้งยังสื่อนัยยะความหมายของความสัมพันธ์ที่ซ่อนเร้นของตัวละครทั้งสามคนอีกด้วย

ประโยชน์ของวิธีการลองเทคอีกอย่างหนึ่งคือ สามารถถ่ายทอดการกระทำอันยาวนานของตัวละครและดึงอารมณ์ร่วมของคนให้ผูกติดกับสิ่งที่ตัวละครกำลังทำอยู่ได้ ในภาพยนตร์เรื่อง *Goodbye, Dragon Inn* ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการลองเทคให้คนดูเฝ้ามองตัวละครหญิงขาพิการเดินกะเผลกไปตามทางเดินอย่างทุลักทุเล ภาพยนตร์ถ่ายทอดการเดินของผู้หญิงคนนี้ยาวนานเหมือนไม่รู้ว่าจุดหมายของเธอจะสิ้นสุดที่ตรงไหน เมื่อคนดูได้รู้ว่าเธอต้องการที่จะนำ

ซาลาเปาขึ้นไปให้คนที่เธอรักในห้องฉาย ทำให้คนดูรู้สึกและเข้าใจถึงความตั้งใจที่จะทำอะไรสักอย่างเพื่อคนที่เธอรัก นี่คือประโยชน์จากการที่ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการลองเทค เพราะวิธีการนี้สัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับระยะเวลา ยิ่งคนดูเฝ้ามองการเดินของผู้หญิงขากระเผลกยาวนานเท่าไหร่ เสียงบรรยากาศของการลากเท้า และการแสดงของนักแสดงที่พยายามเดินไปให้ถึงที่หมาย สามารถสร้างความเห็นอกเห็นใจจากคนดูได้ ซึ่งหากไฉ้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการตัดต่อเพื่อย่นระยะเวลาตามวิธีการของภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป เราอาจจะไม่เห็นถึงความพยายามของตัวละครและส่งผลทางความรู้สึกในระดับที่น้อยกว่านี้ก็เป็นได้

รูปที่ 6.10

รูปที่ 6.11

รูปที่6.12

รูปที่ 6.13

รูปที่ 6.14

รูปที่ 6.15

รูปที่ 6.10 – 6.15 ฉากลองเทคตัวละครหญิงเดินนำซาลาเปาขึ้นไปให้ชายที่เธอรัก ใน Goodbye, Dragon Inn

จากรูปที่ 6.10 – 6.15 เป็นภาพในภาพยนตร์เรื่อง *Goodbye, Dragon Inn* เป็นฉากที่ตัวละครหญิงขาพิการเดินเอาซาลาเปาไปให้ผู้ชายคนที่เธอรัก จะเห็นได้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงใช้เทคนิคลองเทคให้นักแสดงเดินขากะเผลก ไปตามทางเดิน เสียงลากเท้าและการเคลื่อนไหวของนักแสดงผนวกกับระยะเวลาอันนานแสนนานของการเดิน ทำให้คนดูรู้สึกได้ถึงความพยายามของตัวละครในการทำสิ่งนี้เพื่อคนที่เธอรัก

การจัดวางนักแสดงสะท้อนความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกระหว่างคนกับสภาพแวดล้อม

ลักษณะสำคัญที่ปรากฏเด่นชัดในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงประการหนึ่งคือ การให้ความสำคัญกับบรรยากาศหรือสภาพแวดล้อมที่ตัวละครอาศัยอยู่ ทำให้ภูมิทัศน์ สิ่งแวดล้อม และสถาปัตยกรรมต่างๆ กลายเป็นอีกหนึ่งตัวละครที่ใช้สะท้อนความคิดหรือภาวะจิตใจภายในของตัวละครได้อีกด้วย

ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกใช้ภาพระยะไกลไปจนถึงระยะไกลมากในการแสดงให้เห็นถึงสภาพบ้านเมืองของไทเป เมืองหลวงของประเทศไต้หวัน โดยจะเน้นไปที่ภาพของตึกรามบ้านช่อง ถนนหนทาง รวมไปถึงความวุ่นวายต่างๆ ของเมืองอันเกิดจากความตั้งใจของเขาในการสะท้อนปัญหาด้านการพัฒนาประเทศอย่างรวดเร็วของไต้หวันเพื่อให้ทัดเทียมกับนานาอารยะประเทศ แต่ผู้คนที่นั่นกลับปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดดไม่ทัน ทำให้คนในเมืองเกิดภาวะแปลกแยกกับสังคมและสภาพแวดล้อม ซึ่งวิธีการของไฉ้หมิงเลี่ยงในการสะท้อนความแปลกแยกของคนกับเมืองใหญ่นั้นก็คือ เขามักจะจัดวางนักแสดงให้อยู่ในตำแหน่งที่ไม่มีความสำคัญหรือยากที่จะสังเกตเห็นได้ เหมือนกลายเป็นเพียงจุดเล็กๆ ท่ามกลางพื้นที่อันกว้างใหญ่ ภาพที่ถ่ายทอดออกมาทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวละครต่างตกอยู่ในสภาพที่หนีออกไปไหนไม่ได้ เขาเป็นเพียงมดตัวหนึ่งท่ามกลางสิ่งแวดล้อมอันกว้างใหญ่ ในบางฉากแสดงถึงความน่าอึดอัด หดหู่ และเรียกร้องความเห็นใจจากคนดูในชะตากรรมของตัวละคร ทั้งๆ ที่ไฉ้หมิงเลี่ยงไม่ได้ถ่ายทอดภาพออกมาในระยะใกล้แต่อย่างใด ยิ่งเมื่อไฉ้หมิงเลี่ยงทิ้งช่วงเวลาให้นักแสดงให้ทำกิจกรรมของตนเองไปเรื่อยๆ เป็นเวลานานๆ ก็ยิ่งเสริมส่งให้คนดูรู้สึกถึงความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกมากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้ทั้งนั้น หากมองในบริบทความเป็นประเทศไต้หวัน จะเห็นได้ว่า ไฉ้หมิงเลี่ยงอาจจะพยายามสะท้อนวิถีชีวิตของคนเมืองที่อยู่ภายใต้ความเป็นเมืองที่พัฒนาอย่างไม่หยุดยั้ง ในขณะที่สภาวะภายในจิตใจของคนในเมืองกลับพัฒนาตามไปไม่ทัน ผู้คนเกิดความห่างเหินและขาดปฏิสัมพันธ์การติดต่อซึ่งกันและกัน รวมไปถึงการขาดสิ่งยึดเหนี่ยวในจิตใจ ภาพระยะไกลถึง

ไกลมากของตึกรามบ้านช่อง ถนนหนทาง และการจราจร จึงขับเน้นให้เกิดความแปลกแยกระหว่างคนกับเมืองมากยิ่งขึ้นนั่นเอง

ภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God* ซึ่งเป็นผลงานการกำกับเรื่องแรกไฉ้หมิงเลี่ยงตั้งใจที่จะสะท้อนปัญหาของวัยรุ่นไต้หวันที่ต้องปรับตัวเข้ากับการเติบโตทางเศรษฐกิจและการพัฒนาประเทศที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว จนทำให้เกิดการแข่งขันอย่างเต็มรูปแบบในเมืองหลวง ส่งผลให้เด็กวัยรุ่นในช่วงเวลานั้นต้องแข่งขันและพัฒนาตนเองให้ทันตามกระแสสังคมด้วย แต่ก็ยังมีวัยรุ่นอีกกลุ่มหนึ่งที่ปรับสภาพความรวดเร็วตรงนี้ไม่ทัน เกิดความสับสนที่ต้องแบกรับความเป็นไปของสังคมและความคาดหวังของพ่อแม่ จึงตัดสินใจที่จะไม่เดินตามทางที่ถูกที่ควรและเลือกใช้ชีวิตสำมะเลเทเมาแทน

ไฉ้หมิงเลี่ยงสร้างตัวละครเสี่ยวคังให้เป็นตัวแทนของวัยรุ่นที่ต้องเผชิญหน้ากับปัญหาที่เกิดขึ้นนี้ ภาพที่ปรากฏในจอภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะเป็นภาพของสภาพเมืองที่เต็มไปด้วยความวุ่นวาย ผู้คนต่างมีชีวิตที่เร่งรีบ ภาพของรถมอเตอร์ไซค์ที่จอดกันเต็มท้องถนนอย่างไม่เป็นระเบียบ รวมไปถึงการเลือกจัดวางตัวละครให้อยู่บนถนนหนทางที่เต็มไปด้วยป้ายรกเรื้อสองฟากฝั่ง สภาพของห้องเรียนที่มีเด็กวัยรุ่นเรียนกวดวิชากันอย่างมากมายจนน่าอึดอัด ความอึกทึกครึกโครมของร้านตู้เกมและลานเสก็ตที่วัยรุ่นไต้หวันในยุคนั้นนิยมเข้าไปขลุกอยู่กับมันทั้งวัน สภาพแวดล้อมต่างๆ เหล่านี้ล้วนส่งผลกับภาวะจิตใจของตัวละครทั้งสิ้น ภาพต่างๆ เหล่านี้ล้วนสะท้อนความวุ่นวายและอึกทึกครึกโครมของเมืองไทเปในช่วงเวลานั้นได้เป็นอย่างดี

รูปที่ 6.16

รูปที่ 6.17

รูปที่ 6.18

รูปที่ 6.19

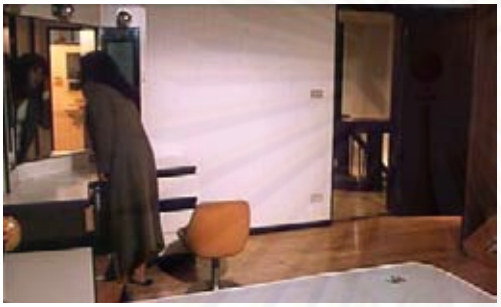
รูปที่ 6.16 – 6.19 การจัดวางตัวละครท่ามกลางสภาพแวดล้อมใน *Rebels of The Neon God*

ในส่วนของการจัดวางตัวละครท่ามกลางสภาพแวดล้อมในภาพยนตร์เรื่องแรกของไฉ้หมิง- เลี่ยง จะเห็นได้ว่าเขาใช้วิธีการจัดวางตัวละครให้กลืนไปกับสภาพแวดล้อม คนดูแทบจะไม่เห็นความโดดเด่นหรือให้ความสำคัญกับตัวละครเท่าไรนัก ดังรูปที่ 6.16 – 6.19 คือฉากต่างๆ ใน *Rebels of The Neon God* แสดงให้เห็นการจัดวางตัวละครในสภาพความวุ่นวายไร้ระเบียบในเมืองไทเป ที่มีทั้งป้ายระเกะระกะ มอเตอร์ไซค์จอดอย่างไร้ระเบียบ ร้านเกมตู้ และห้องเรียนกวดวิชาที่เต็มไปด้วยผู้คน ความระเกะระกะไร้ระเบียบของเมืองใหญ่กลายเป็นองค์ประกอบที่ไฉ้หมิงเลี่ยงให้ความสำคัญเพื่อที่จะสะท้อนบริบทความเป็นเมืองในสังคมช่วงนั้นและไปด้วยกันได้ดีกับภาวะจิตใจอันป่วยไข้ของตัวละครวัยรุ่นอย่างเสี่ยวคังอีกด้วย

การจัดวางตัวละครในสภาพแวดล้อมเริ่มปรากฏให้เห็นเด่นชัดขึ้นในภาพยนตร์เรื่องที่สอง *Vive L'amour* เพื่อสะท้อนสภาพสังคมในช่วงที่ธุรกิจอสังหาริมทรัพย์กำลังเฟื่องฟูในยุค 90 ในเรื่องนี้ ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกใช้สถานที่หรือสภาพแวดล้อมที่ไม่วุ่นวายไร้ระเบียบเหมือนภาพยนตร์เรื่องแรก แต่จะเลือกใช้พื้นที่ว่างในกรอบภาพมากขึ้น และจัดวางตัวละครให้อยู่ในพื้นที่ว่างนั้นๆ อย่างเห็นได้ชัด ซึ่งกลวิธีการให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อมประหนึ่งตัวละครและสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครนั้น ไฉ้หมิงเลี่ยงได้รับอิทธิพลของวิธีการนี้จากกระแสภาพยนตร์ยุโรป โดยเฉพาะผลงานของไมเคิลแองเจลโล อันโตนิโอนี่ ใน *Vive L'amour* ก็เช่นกัน ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกจัดวางตัวละครในพื้นที่ของบ้านอันกว้างใหญ่แต่ไร้เฟอร์นิเจอร์ตกแต่ง หรือจัดวางตัวละครให้อยู่กับพื้นที่ในห้องเพียงคนเดียว ซึ่งถ่ายทอดความโดดเดี่ยวของตัวละครได้เป็นอย่างดี และสนับสนุนกับแนวความคิดหลักของไฉ้หมิงเลี่ยงที่ว่า แม้ว่าเราจะมีบ้านกว้างใหญ่มากเพียงใด แต่ผู้คนในเมืองหลวงต่างก็รู้สึกเปล่าเปลี่ยวอยู่ดี ถ้าบ้านหลังนั้นไม่มีแม้กระทั่งสิ่งมีชีวิตที่พวกเขาจะปฏิสัมพันธ์ด้วยนั่นเอง (Berry, 2003: 176)

รูปที่ 6.20 การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ว่างในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour*

นอกจากนี้ไช้หมิงเลี่ยงให้ความสำคัญกับการจัดวางนักแสดงกับพื้นที่ในห้องในหลายๆ ฉาก วิธีการของเขาส่วนใหญ่เป็นไปเพื่อสร้างความรู้สึกว่าตัวละครในเรื่องรู้สึกโดดเดี่ยวด้วยการใช้ภาพระยะไกล ให้เห็นสภาพของห้องอันกว้างขวาง และว่างเปล่า เพื่อตอกย้ำความรู้สึกอ้างว้างของตัวละครโดยที่ไม่จำเป็นต้องอาศัยคำพูดเลย



รูปที่ 6.21

รูปที่ 6.22

รูปที่ 6.23

รูปที่ 6.24

รูปที่ 6.25

รูปที่ 6.21 – 6.25 การจัดวางนักแสดงในพื้นที่บ้านเพื่อสะท้อนความอ้างว้างของตัวละครใน *Vive L'amour*

ตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ใน *Vive L'amour* คือฉากที่ตัวละครหญิงกำลังเตรียมตัวกลับบ้านไฉ้หมิง เลี่ยงใช้ภาพระยะไกล โดยจัดวางนักแสดงให้อยู่ในตำแหน่งซ้ายสุด จากนั้นเธอก็เดินมาหยิบกุญแจบนเตียงแล้วเดินออกจากห้องไป ภาพตัดมาที่ข้างล่าง นักแสดงเดินลงบันได และปิดประตูก่อนที่เธอจะเดินไปที่แผงสวิทซ์เพื่อปิดไฟ และเดินออกจากห้อง ซึ่งเป็นฉากที่ไฉ้หมิงเลี่ยงให้ความสำคัญกับพื้นที่ในห้อง จะเห็นได้ว่าพื้นที่ในห้องนั้นแทบจะไม่มีการตกแต่งอะไรเลย มันเป็นเพียงห้องว่างเปล่า คนดูจะสังเกตการเคลื่อนไหวของตัวละครได้อย่างชัดเจน ความว่างเปล่าของพื้นที่ในห้องนี้เองที่สามารถสะท้อนภาวะจิตใจของตัวละครอันเปล่ากลวงได้ และส่งผลให้คนดูรู้สึกได้ถึงความเดียวดายของตัวละครอีกด้วย

คนดูหลายคนตั้งข้อสังเกตว่าทำไมไฉ้หมิงเลี่ยงใช้เวลาเล่าเรื่องไปกับฉากนี้เป็นเวลานาน และไม่ส่งผลต่อการพัฒนาเรื่องแต่อย่างใด คนดูหลายคนมองว่านี่คือรูปแบบการนำเสนอในแบบสมจริง เพราะผู้กำกับต้องการให้คนดูความเป็นไปของเหตุการณ์ตามระยะเวลาจริงๆ แต่หากสังเกตให้ดีแล้ว ไฉ้หมิงเลี่ยงได้จัดวางองค์ประกอบและนักแสดงในกรอบภาพอย่างละเอียดถี่ถ้วน ดังนั้นฉากนี้จึงเรียกได้ว่าเป็นการจัดวางที่ทำให้สมจริงมากที่สุดทั้งตำแหน่ง การเคลื่อนไหวของนักแสดงที่สัมพันธ์กับเวลา อีกทั้งยังสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้อีกด้วย กลวิธีนี้เป็นรูปแบบที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงทุกเรื่อง

ฉากที่ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้สภาพแวดล้อมสะท้อนความแปลกแยกเปลี่ยวเหงาของตัวละครได้ดีอีกฉากหนึ่งใน *Vive L'amour* คือฉากที่ตัวละครหญิงเดินไปตามทางเดินในสวนสาธารณะที่ยังก่อสร้างไม่เสร็จ กลวิธีการถ่ายทอดภาพของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ เขาจัดวางนักแสดงให้เดินไปตามถนน ก่อนที่จะเดินหลุดไปจากกรอบภาพ จากนั้นกล้องถ่ายสภาพของสวนสาธารณะเรื่อยมาก่อนที่จะรับการเดินของนางเอกอีกครั้ง ความโล่งเตียนและแห้งแล้งของดินในสนามหญ้าและไร้ซึ่งผู้คนในสวนสาธารณะ ทำให้สภาพแวดล้อมกลายเป็นตัวละครหนึ่งที่สะท้อนความแห้งโรยในจิตใจของตัวละครได้อย่างดี ซึ่งฉากนี้กินเวลายาวนานถึง 6 นาที ยิ่งเมื่อเป็นการลองเทคโดยไม่มีการตัดต่อด้วยแล้ว คนดูจะซึมซับกับบรรยากาศความแห้งแล้งของสภาพแวดล้อมอย่างเต็มที่ ส่งผลให้คนดูเข้าใจความรู้สึกที่อยู่ภายในของตัวละครในภาพยนตร์ได้อีกด้วย

รูปที่ 6.26

รูปที่ 6.27

รูปที่ 6,28

รูปที่ 6,29

รูปที่ 6.30

รูปที่ 6.31

รูปที่ 6.32

รูปที่ 6.33

รูปที่ 6,34

รูปที่ 6.26 – 6.34 ฉากการเดินของตัวละครในสวนสาธารณะที่ใช้วิธีการลองเทคยาวนานถึง 6 นาที

ภาพยนตร์ที่ใช้ประโยชน์จากสภาพแวดล้อมในการสะท้อนภาวะจิตใจของตัวละครได้ดีอีกเรื่องหนึ่ง ไฉ้หมิงเลี่ยงกลับไปถ่ายทำภาพยนตร์ที่บ้านเกิดประเทศมาเลเซีย ผู้กำกับโดยทั่วไปเมื่อมีโอกาสได้กลับไปกำกับภาพยนตร์ในประเทศบ้านเกิดส่วนใหญ่มักจะถ่ายทอดเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความทรงจำในอดีต หรือไม่ก็จะเลือกสถานที่ที่เป็นภาพตัวแทนของประเทศนั้นๆได้ แต่สำหรับไฉ้หมิงเลี่ยงเขากลับถ่ายทอดสภาพเมืองในประเทศมาเลเซีย ให้เป็นภาพของตึกร้างอันเก่าโทรม สกปรก โถงทางเดินเล็กแคบ ตรอกซอกซอยอันมืดมิด ผนังปูนเก่าแก่ลอกล่อน ร้านบะหมี่ มุ้งสีชมพูในห้องเล็กแคบเก่าโทรมที่ฝาผนังเต็มไปด้วยโปสเตอร์ และควันมากมายไม่รู้จบที่ลอยมาจากที่ไหนสักแห่ง อีกทั้งยังเล่าเรื่องของกลุ่มคนชายขอบ ที่ไกลจากชีวิตของเขา ซึ่งมีทั้งคนพเนจร คนป่วยที่ไม่ได้สติ แรงงานต่างด้าวที่ต้องหลบๆ ซ่อนๆ อาศัยอยู่ท่ามกลางความคับแคบและสกปรก โดยบรรยากาศของภาพยนตร์เรื่องนี้จะให้ความรู้สึกลึกลับ อันตราย ไม่น่าไว้วางใจ ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกใช้ภาพระยะไกลมาก ถ่ายทอดภาพของซากตึก และจัดวางตัวละครในที่ที่ไม่คิดว่าจะสิ่งมีชีวิตอาศัยอยู่นั้น ซึ่งเพิ่มเสริมความแปลกแยกไม่เข้าที่เข้าทางของคนกับสิ่งแวดล้อม รวมไปถึงสะท้อนภาวะจิตใจอันชำรุดทรุดโทรมของตัวละครได้ดีอีกด้วย

(http://filmsick.exteen.com/20061029/i-don-t-want-to-sleep-alone-my-world-film-fest-2)

รูปที่ 6.35

รูปที่ 6.36

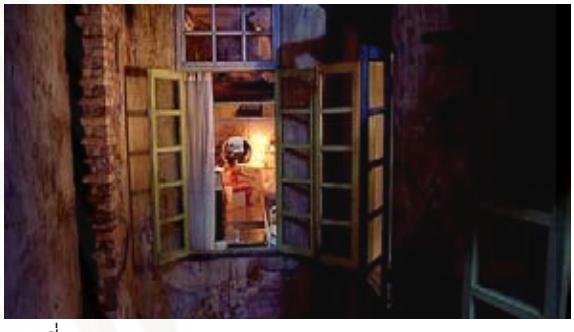
รูปที่ 6.37

รูปที่ 6.38

รูปที่ 6.35 – 6.38 สภาพตึกร้างใน *I Don't Want to Sleep Alone* สะท้อนความแปลกแยกไม่เข้าที่เข้าทางระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อม

ประเด็นที่น่าสนใจในภาพยนตร์เรื่อง *I Don't Want to Sleep Alone* คือ ไอ้หมิงเลี่ยงมักจะจัดวางตัวละครไว้ตรงกรอบหน้าต่าง กรอบกระจก ช่องประตูแคบๆ หรือสะท้อนให้เห็นเงาในน้ำ ซึ่งเป็นความตั้งใจของไอ้หมิงเลี่ยงที่จะให้เป็นสัญลักษณ์แทนกระจก เขาต้องการจะสื่อสารกับคนดูว่า สถานะของตัวละครชายขอบเหล่านี้ แม้ว่าจะเกิดขึ้นในประเทศมาเลเซีย แต่มันก็ไม่ต่างอะไรไปกับคนชายขอบในประเทศไต้หวันเลย ที่ทุกคนต่างติดอยู่ในพื้นที่อันไม่น่าอภิรมย์และต่างเต็มไปด้วยความอ้างว้างเปล่าดายในการมีชีวิตอยู่ (http://hmko.blogspot.com/2008/05/male-gaze-and-body-on-i-dont-want-to.html)

รูปที่ 6.39



รูปที่ 6.40

รูปที่ 6.31

รูปที่ 6.42

รูปที่ 6.39 – 6.42 การจัดวางนักแสดงในกรอบหน้าต่าง กระจก หรือช่องประตู สื่อถึงชะตากรรมของคนชายขอบที่ถูกกักขังในพื้นที่อันไม่น่าอภิรมย์ ใน *I Don't Want to Sleep Alone*

เทคนิคการจัดวางนักแสดงเพื่อผลในการสร้างภาวะถอยห่างระหว่างคนดูกับภาพยนตร์

ตามขนบแนวทางของภาพยนตร์กระแสหลักนั้น เป้าประสงค์ของผู้กำกับคือการสร้างโลกในภาพยนตร์และดึงคนดูให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในโลกสมมติจนลืมไปว่าพวกเขากำลังชมภาพยนตร์อยู่ หรือที่เราเรียกมนตร์เสน่ห์ของภาพยนตร์ว่าเป็นหนทางแห่งความหลุดพ้นจากโลกของความเป็นจริง (Means of Escapism) (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์และคณะ, 2546: 298) ดังนั้นเทคนิคทางภาพยนตร์ที่จะช่วยดึงอารมณ์คนดูได้อีกวิธีการหนึ่งคือการเลือกใช้ขนาดภาพ,มุมกล้อง , การแสดง และการตัดต่อ เพื่อสร้างความสมจริงนั่นเอง

ขณะเดียวกันก็มีภาพยนตร์อีกประเภทหนึ่งที่เรียกว่าภาพยนตร์ศิลปะที่ตั้งใจสร้างระยะห่างเพื่อให้คนดูรู้สึกมีสติว่าตัวเองกำลังชมภาพยนตร์อยู่ ไม่ให้คนดูมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมไปกับตัวละครจนไม่ทันได้คิดถึงสาระสำคัญที่ผู้กำกับต้องการจะสื่อ ซึ่งในทางภาพยนตร์นั้นวิธีการสร้างระยะห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดูสามารถทำได้ด้วยการตั้งกล้องทิ้งไว้นิ่งนาน, การเลือกใช้ภาพขนาดระยะไกลถึงไกลมากและปล่อยให้คนดูเฝ้ามองความเป็นไปของเหตุการณ์ตามระยะเวลาจริงโดยไม่มีการตัดต่อเพื่อสร้างความใกล้ชิดระหว่างตัวละครกับผู้ชม หรือในแง่มุมของการแสดง นักแสดงอาจจะทำลายความสมจริงในโลกสมมติได้ด้วยการหันมาพูดกับกล้อง การแสดงที่หลุดออกไปจากอารมณ์ของเรื่องราว หรือผู้กำกับอาจจะใส่ฉากเหตุการณ์ที่ไม่เกี่ยวเนื่องกับเหตุการณ์ก่อนหน้าหรือไม่มีตรรกะเหตุผลเข้ามา เป็นต้น ซึ่งในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีความตั้งใจที่จะสร้างระยะห่างให้กับคนดู และไม่ทำให้คนดูเข้าไปมีส่วนร่วมกับเรื่องราวมากนัก ด้วยการใช้เทคนิคการตั้งกล้องระยะไกลถึงไกลมาก สิ่งที่คนดูทำได้คือเป็นเพียงบุคคลที่สามที่เฝ้ามองตัวละครและเหตุการณ์ที่ดำเนินไปเป็นระยะเวลานาน การแสดงที่ไม่ได้เรียกร้องความรู้สึกร่วมของคนดูแต่อย่างใด รวมไปถึงการนำเสนอภาพของความเหนือจริงในความสมจริงหรือกิจกรรมของตัวละครที่ไม่คิดว่าจะได้ชมในภาพยนตร์ ดังที่กล่าวไปแล้วในบทที่ 4 เหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบที่ส่งผลให้คนดูรู้สึกตัวว่ากำลังชมภาพยนตร์อยู่นั่นเอง

หากนำวิธีการสร้างระยะห่างระหว่างโลกในภาพยนตร์กับคนดูมาเปรียบเทียบกับแนวทางของศาสตร์ละครเวที จะเห็นได้ว่าแนวคิดนี้มีความใกล้เคียงกับทฤษฎีแนวทางการละครของ เบรโทลด์ เบรชท์ ที่เราเรียกว่า Epic Theatre ซึ่งความตั้งใจของเบรชท์ คือการสร้างสรรค์ละครเวทีที่ไม่ทำให้คนดูรู้สึกร่วมไปกับเหตุการณ์โดยจะมีกลวิธีที่จะผลักคนดูออกจากละครเวทีที่พวกเขากำลังดูอยู่เป็นระยะๆ เช่น การให้ตัวละครที่แสดงอยู่บนเวทีหันมาพูดกับคนดู การใช้ดนตรี

ประกอบที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่อง หรือการให้บุคคลที่สามออกมาเล่าเรื่องราวในละคร ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงเองได้รับอิทธิพลแนวคิดของเบรชท์มาตั้งแต่สมัยเรียนในมหาวิทยาลัยผนวกกับอิทธิพลของภาพยนตร์ศิลปะฝั่งยุโรป จึงทำให้เกิดการหล่อหลอมและก่อตัวเป็นความคิดในการสร้างสรรค์เนื้องานของไฉ้หมิงเลี่ยง

วิธีการของเบรชท์รูปแบบหนึ่งที่น่าสนใจคือสิ่งที่เรียกว่า การสร้างภาวะถอยห่างของผู้ชมกับละคร (The Alienation Effect) เป็นการทำให้คนดูรู้สึกว่าตนเองกำลังดูละครอยู่แทนที่จะผูกติดอยู่กับโลกบนละครเวที ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงนำวิธีการนี้มาใช้ในภาพยนตร์ของเขาด้วยการเปลี่ยนระยะภาพกะทันหันเพื่อทำลายความคุ้นเคยของคนดู ส่งผลให้เกิดความรู้สึกชะงักทางอารมณ์หรือสร้างความรู้สึกทางอารมณ์ที่แตกต่างออกไป

รูปที่ 6.43

รูปที่ 6.44

รูปที่ 6.45

รูปที่ 6.46

รูปที่ 6.43 – 6.46 วิธีการเปลี่ยนขนาดภาพกะทันหันเพื่อสร้างความรู้สึกถอยห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดู

ยกตัวอย่างในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* ซึ่งเป็นฉากที่ตัวละครหญิงและชายกำลังจะมีเพศสัมพันธ์ ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้ภาพระยะไกลให้เห็นปฏิกิริยาของทั้งสองฝ่าย ซึ่งเขาตั้งกล้องนิ่งและนานพอที่จะทำให้คนดูเห็นรู้สึกว่าตัวเองกำลังแอบดูสองคนนี้อยู่ห่างๆ จากนั้นไฉ้หมิงเลี่ยงเปลี่ยนระยะภาพกะทันหันเป็นภาพขนาดใกล้มาก ซึ่งแทนที่คนดูจะรู้สึกร่วมไปกับตัวละครแต่กลับส่งผลในทางตรงกันข้าม และยังให้ความรู้สึกอึดอัดและถูกคุกคามอีกด้วย

นอกจากนี้ไฉ้หมิงเลี่ยงยังตอกย้ำแนวคิดการใช้แนวคิด The Alienation Effect ของเบรชท์ มาใช้ในการสร้างระยะห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดูอีกรูปแบบหนึ่ง ด้วยการสร้างความผิดแผกแปลกแยก ดังจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากการใส่ฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์ ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์ถึง 3 ด้วยกันคือ *The Hole*, *The Wayward Cloud* และ *Face* ซึ่งการออกแบบฉากมิวสิคัลของไฉ้หมิงเลี่ยง นับได้ว่าแตกต่างจากฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์เพลงกระแสหลักทั่วไป กล่าวคือ ในขณะที่ภาพยนตร์เพลงกระแสหลักจะมีการออกแบบสร้างสรรค์งานด้านฉากและลีลาท่าเต้นอย่างวิจิตรบรรจง ซึ่งตอบสนองหน้าที่ของภาพยนตร์ในการสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมได้ แต่สำหรับภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น ฉากมิวสิคัลทำหน้าที่เพื่อสะท้อนความปรารถนาและภาวะจิตใจส่วนลึกของตัวละครที่ไม่สามารถแสดงออกมาได้ในชีวิตจริง ซึ่งฉากมิวสิคัลในแบบฉบับของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น เชื่อมโยงได้กับแนวคิดของเบรชท์ตรงที่ ฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์มีความแปลกประหลาด ลักลั่น ทั้งการจัดวางนักแสดงในสถานที่ที่ดูไม่น่าอภิรมย์ เช่นในภาพยนตร์เรื่อง The Hole ไฉ้หมิงเลี่ยงให้นักแสดงร้องรำทำเพลงบริเวณลิฟท์เก่า บันไดทางเดินที่เต็มไปด้วยความสกปรก หรือโถงที่เต็มไปด้วยกระดาษชำระ อีกทั้งการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในฉากมิวสิคัลเต็มไปด้วยความรกเรื้อรุงรังระเกะระกะของพื้นที่ ซึ่งเป็นไปตามเนื้อเรื่องที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอ หรือในภาพยนตร์เรื่อง *The Wayward Cloud* ไฉ้หมิงเลี่ยงให้นักแสดงร้องรำทำเพลงในแท้งค์น้ำ, บริเวณตึกร้าง หรือแม้กระทั่งในห้องน้ำ การแต่งกายของตัวละครก็หยิบเอาอุปกรณ์ที่ใช้ในชีวิตจริงทั้งที่ปั๊มส้วม กรวยถนน เป็นต้น มาประดับตกแต่ง ทำให้ฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์ดูแปลกตาไม่น้อย เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *Face* ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้กลวิธีการผลักคนดูไม่ให้มีความรู้สึกร่วมในภาพยนตร์ด้วยการให้นักแสดงฝรั่งเศสลิปซิ้งค์ร้องเพลงภาษาจีนในฉากมิวสิคัล ฉากมิวสิคัลเหล่านี้สร้างผลในการผลักคนดูให้ออกมาจากเนื้อเรื่อง และทำให้คนดูมีเกิดสติรับรู้ได้ทันทีว่าตนเองกำลังดูภาพยนตร์อยู่ ซึ่งเป็นไปตามหลักแนวคิด The Alienation Effect ของเบรชท์นั่นเอง

รูปที่ 6.47

รูปที่ 6.48

รูปที่ 6.49

รูปที่ 6.50

รูปที่ 6.51

รูปที่ 6.52

รูปที่ 6.53

รูปที่ 3.48 – 3.53 ฉากมิวสิคัลในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง สร้างภาวะถอยห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดู

"ฉากเพลงในหนังของไฉ้หมิงเลี่ยงจะว่าสวยมันก็ไม่ได้สวยขนาดนั้น แล้วมันอยู่ใน setting ที่มันประหลาด ห้องน้ำ อะไรแบบนี้ มันดูเป็น contrary กันมากๆ ทำไมสิ่งที่ควรจะสวยงามถึงได้ดูน่ารังเกียจน่าขยะแขยงได้ถึงขนาดนี้ คอสตูมของตัวละครแต่ละตัว มันชวนสลดหดหู่นะพี่ว่า แล้วพอมันยิ่งคอนทราสกันอย่างนี้ ระดับความลึกของอารมณ์มันก็ยิ่งเศร้ามากเข้าไปอีก คือสิ่งที่ตัวละครคิดอยู่ในหัวกับสิ่งที่เกิดขึ้นจริง มันช่างแตกต่างกันเหลือเกิน" (ธีปนันท์ เพชรศรี, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความเปลี่ยวเหงาและแปลกแยกของตัวละคร

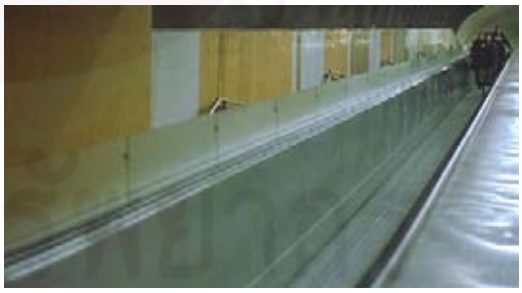
ไฉ้หมิงเลี่ยงสร้างโลกภาพยนตร์ของเขาให้กลายเป็นจักรวาลของความเหงาโดดเดี่ยวและแปลกแยกได้อย่างมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจน ขนาดภาพ มุมกล้อง การลองเทค องค์ประกอบศิลป์ และการจัดวางนักแสดง ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างบรรยากาศและอารมณ์ของความเหงาแปลกแยกให้กับภาพยนตร์ทั้งสิ้น ความแปลกแยกเปลี่ยวเหงาของตัวละครในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง ส่วนหนึ่งมาจากพื้นฐานแนวความคิดอัตถิภาวะนิยมหรือเอกซิสเตนเชียลลิสม์ ดังนั้นภาพที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงส่วนใหญ่ ล้วนเป็นภาพที่ตัวละครอยู่คนเดียว ซึ่งถึงแม้ว่าตัวละครในภาพยนตร์อาจจะไม่รู้สึกโดดเดี่ยว แต่กลับทำให้คนดูสัมผัสได้ถึงภาวะอารมณ์นั้น ผ่านการทำกิจวัตรประจำวันไปเรื่อยๆ โดยไม่ส่งผลต่อการพัฒนาเรื่องเล่าเท่าที่ควร และถ่ายทอดภาพนั้นเป็นเวลานานพอที่จะเรียกร้องสมาธิจากคนดูได้

วิธีการหนึ่งในการสร้างความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกของตัวละครที่เห็นได้ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ การใช้เทคนิคลองเทค การใช้ภาพระยะไกล และจัดวางตัวละครให้อยู่ท่ามกลางฝูงชน ซึ่งวิธีการนี้ปรากฏให้เห็นชัดเจนในภาพยนตร์เรื่อง *What Time is it There?* ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงต้องการถ่ายทอดความรู้สึกแปลกที่แปลกทางและความโดดเดี่ยวเปลี่ยวเหงาของนางเอกชาวไต้หวันที่ใช้ชีวิตอยู่ในกรุงปารีส

รูปที่ 6.54 การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสถานที่ใน *What Time is it There?*

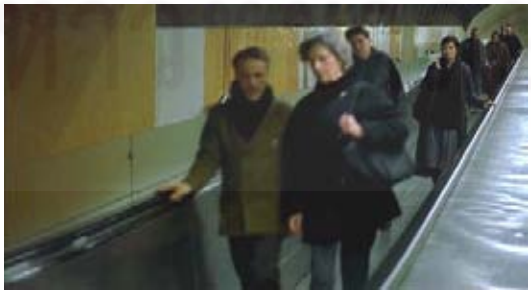
จากรูปที่ 6.54 เป็นฉากที่นางเอกนั่งในร้านกาแฟในภาพยนตร์เรื่อง *What Time is it There?* จะเห็นได้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงจัดวางนักแสดงในส่วนซ้ายของภาพ โดยมีเส้นขอบประตูในแนวดิ่งตีกรอบพื้นที่ของตัวละคร ส่งผลในพื้นที่ของตัวละครมากถูกจำกัดยิ่งขึ้น และใช้พื้นที่อีกครึ่งหนึ่งจัดวางชาวต่างชาติที่อยู่ในร้าน ซึ่งการนั่งหันหลังให้กับกล้องในตำแหน่งส่วนหน้าของภาพยิ่งสร้างความรู้สึกอึดอัดให้กับกรอบภาพ ผนวกกับการตั้งกล้องทิ้งไว้ และการแสดงของนางเอกที่ให้สายตาเหลือบมองสภาพแวดล้อมที่ตัวเองไม่คุ้นชิน ก็ยิ่งเสริมความรู้สึกไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสถานที่ได้มากยิ่งขึ้น

รูปที่ 6.55



รูปที่ 6.56

รูปที่ 6.57



รูปที่ 6.58

รูปที่ 6.59

รูปที่ 6.60

รูปที่ 6.61

รูปที่ 6.62

รูปที่ 6.55 – 6.62 การจัดวางตัวละครท่ามกลางผู้คนสะท้อนความเปลี่ยวเหงาใน *What Time is it There?*

ไช้หมิงเลี่ยงใช้ประโยชน์จากการจัดวางผู้คนในการตอกย้ำความโดดเดี่ยวแปลกแยกให้กับตัวละคร ในภาพยนตร์เรื่อง What's Time is it There? ไช้หมิงเลี่ยงเลือกถ่ายฉากบันไดเลื่อน โดยให้เห็นความลึกของบันไดเลื่อนและให้นักแสดงยืนตรงบันไดเลื่อน ก่อนที่ไช้หมิงเลี่ยงจะปล่อยกลุ่มชาวต่างชาติให้เดินลงมานำหน้า และบดบังนักแสดงหลักจนแทบมองไม่เห็น ทำให้ความสำคัญของนักแสดงถูกลดทอนลงไปอีกด้วย หรือแม้กระทั่งในฉากรถไฟใต้ดิน ไช้หมิงเลี่ยงเลือกจัดวางตัวละครให้อยู่ในส่วนทางขวาของภาพ โดยให้ส่วนหน้าของภาพเป็นผู้โดยสารคนอื่นๆ เติมพื้นที่ว่างของตัวละครหลัก ให้ความรู้สึกอึดอัดมากยิ่งขึ้น นี่คือตัวอย่างการสร้างสรรค์การจัดวางองค์ประกอบภาพของไช้หมิงเลี่ยง ซึ่งเขาไม่จำเป็นต้องอาศัยการ ตัดต่อหรือเปลี่ยนขนาดภาพเพื่อแสดงสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครแต่อย่างใด

การจัดวางนักแสดงเพื่อแสดงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร

แม้ว่าภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจะไม่ค่อยมีบทสนทนาในการพูดคุยสื่อสารกันระหว่าง ตัวละครและปล่อยให้แต่ละชีวิตในภาพยนตร์ต่างดำเนินชีวิตไปตามวิถีของตนเอง จนกลายเป็นจักรวาลของความเงียบงัน แต่ถึงอย่างไรไฉ้หมิงเลี่ยงเองก็ใช้ประโยชน์จากการจัดวางองค์ประกอบภาพและจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อถึงปฏิสัมพันธ์เชิงสื่อสารระหว่างตัวละครได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้บทสนทนา ซึ่งผู้ศึกษาจะขอยกตัวอย่างฉากที่โดดเด่นดังต่อไปนี้

ภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* ถ่ายทอดเรื่องราวของตัวละคร 3 ชีวิต โดยที่ต่างคนต่างใช้พื้นที่ในห้องอพาร์ตเม้นท์เดียวกันด้วยวัตถุประสงค์ที่ต่างกัน ตัวละครทั้งสามคนนี้แทบจะไม่รู้จักกันด้วยซ้ำ ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกการจัดวางนักแสดงได้อย่างชาญฉลาดและมีอารมณ์ขัน เขาสร้างเงื่อนไขของเรื่องตั้งแต่ต้นด้วยการที่ตัวละครจะต้องหาทางหลบเลี่ยงหลีกหนีไม่ให้เจอกันในห้องอพาร์ตเม้นท์ หรือไม่ให้ตัวละครหญิงจับได้ เพราะตัวละครชายทั้งสองคนต่างแอบมาใช้ห้องด้วยกันทั้งคู่ ฉากที่แสดงอารมณ์ขันได้ดีฉากหนึ่งคือฉากที่ตัวละครหญิงกำลังหลับอยู่บนเตียง ไฉ้หมิงเลี่ยงจัดร่างกายของนักแสดงให้นอนเพียงครึ่งตัว ส่วนขาวางลงบนพื้น ระหว่างที่คนดูดูนางเอกหลับนั้น อยู่ๆ ก็มีมือยื่นออกมาจากใต้เตียง ค่อยๆ วางรองเท้า ตัวละครชายออกมาจากใต้เตียงอย่างเงียบเชียบ แล้วค่อยๆย่องออกจากห้องไป ฉากนี้เป็นฉากที่สร้างความขบขันและแสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการใช้พื้นที่และจัดวางนักแสดงได้อย่างชาญฉลาด หลังจากออกมาจากห้องแล้ว ตัวละครชายถึงกับผงะเพราะอยู่ๆ ก็มีตัวละครชายอีกคนที่แอบมาใช้ห้องเหมือนกันเดินออกมาจากอีกมุมหนึ่งของห้อง ทั้งสองคนส่งสัญญาณและต่างรีบลงบันไดออกจากอพาร์ตเม้นท์ไปในที่สุด

รูปที่ 6.63

รูปที่ 6.64

รูปที่ 6.65

รูปที่ 6.66

รูปที่6.67

รูปที่ 6.68

รูปที่ 6.69

รูปที่ 6.63 – 6.69 ฉากการประจันหน้ากันของตัวละครที่แสดงถึงความขบขันใน *Vive L'amour*

การจัดวางตัวละครที่สร้างบรรยากาศความขบขันได้ดีอีกฉากหนึ่งคือ ฉากในภาพยนตร์เรื่อง *Goodbye, Dragon Inn* ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้พื้นที่ในโรงภาพยนตร์ซึ่งเต็มไปด้วยเก้าอี้ว่าง แต่กลับให้นักแสดงเข้ามานั่งกระจุกตัวอยู่กรอบภาพเดียวกัน จากภาพ 6.70 – 6.72 จะเห็นได้ว่าในตอนแรกจะมีนักแสดงในกรอบภาพเพียงแค่ 2 คน จนเมื่อเวลาผ่านไประยะหนึ่ง ก็มีเท้าพาดมาบนเก้าอี้ นักแสดงชายที่อยู่ข้างๆ หันไปมองและมีปฏิกิริยาตอบสนองทันที เท่านั้นไม่พอ ไฉ้หมิงเลี่ยงยังให้นักแสดงอีกคนเดินเข้ามาจากฝั่งขวาของกรอบภาพและมานั่งเก้าอี้ข้างๆ นักแสดงชายที่นั่งอยู่ก่อนหน้านี้ ทำให้กรอบภาพถูกเติมเต็มด้วยคน ให้ความรู้สึกตลกขบขัน เพราะเก้าอี้ในโรง

ภาพยนตร์มีมากมายแต่ทำไมกลับเลือกที่จะมานั่งรวมตัวกัน ซึ่งไม่ใช่วิสัยปกติทั่วไป การจัดวางตัวละครแบบนี้ก็ยังทำให้เกิดความรู้สึกอึดอัดและไม่ปลอดภัยอีกด้วย

รูปที่ 6.70

รูปที่ 6.71

รูปที่ 6.72

รูปที่ 6.70 – 6.72 การจัดวางนักแสดงในโรงภาพยนตร์เพื่อสร้างความขบขันใน *Goodbye, Dragon Inn*

ภาพยนตร์เรื่อง *The Hole* เล่าเรื่องราวของสองตัวละครชาย-หญิงที่ติดอยู่ในอพาร์ตเม้นท์ ที่ผู้อาศัยคนอื่นๆต่างย้ายออกกันไปหมดแล้วเพราะหนีโรคประหลาดที่ระบาดไปทั่วกรุงไทเป ไฉ้หมิงเลี่ยงแทบจะไม่เขียนบทพูดให้นักแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้เลย ดังนั้นนักแสดงจึงต้องอาศัยวิธีการสื่อสารสร้างปฏิสัมพันธ์ผ่านทางอวัจนภาษาและการจัดวางตัวละครแทน โดยไฉ้หมิงเลี่ยงตั้งใจที่จะสร้างความสัมพันธ์ของสองตัวละครนี้ผ่านรูโหว่บนเพดานที่เชื่อมต่อระหว่างห้องของทั้งคู่ดังนั้นปฏิสัมพันธ์ทุกอย่างที่เกิดขึ้นระหว่างสองตัวละครก็จะผ่านรูโหว่นี้นั่นเอง

ฉากหนึ่งที่สร้างความขบขันให้กับคนดู ดังภาพที่ 6.73 – 6.75 เป็นฉากที่พระเอกถ้ำมองนางเอกผ่านรูโหว่ จากนั้นหนังตัดภาพมาเป็นห้องของนางเอกที่ฉีดสเปรย์ฆ่ายุงตรงรูโหว่อย่างตั้งใจ ส่งผลให้พระเอกต้องกระโดดถอยออกมา ซึ่งเป็นกลวิธีการสร้างพัฒนาความสัมพันธ์ของพระเอกนางเอกได้โดยไม่ต้องอาศัยคำพูดใดๆ

รูปที่ 6.73

รูปที่ 6.74

รูปที่ 6.75

รูปที่ 6.73 – 6.75 ฉากตัวละครหญิงฉีดเสปรย์ฆ่ายุงใส่รูโหว่บนเพดานใน *The Hole*

นอกจากนี้ รูโหว่ของพื้นยังสามารถสื่อให้เห็นถึงการลุกล้ำ คุกคาม และส่อไปถึงการมีเพศสัมพันธ์ได้เช่นกัน ไฉ้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดมันออกมาด้วยการให้ตัวละครชายค่อยๆ แหย่ขาลงไปในรู การแสดงออกทางสีหน้าและความรู้สึกของนักแสดงให้ความรู้สึกว่าตัวละครกำลังมีเพศสัมพันธ์จริงๆ จากนั้นไฉ้หมิงเลี่ยงตัดภาพมาที่ห้องของตัวละครหญิงซึ่งเห็นท่อนขาของพระเอกห้อยต่องแต่งอยู่ ก่อนที่จะค่อยๆ ดึงขึ้นมา ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงบอกว่าแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่มีฉากตัวละครมีเพศสัมพันธ์กัน แต่ฉากนี้กลับสร้างความรู้สึกลึกล้ำได้ดีกว่าการมีเพศสัมพันธ์กันจริงๆ เสียอีก (Vasudev,1998: 10)

รูปที่ 6.76

รูปที่ 6.77

รูปที่ 6.78

รูปที่ 6.79

รูปที่ 6.80

รูปที่ 6.81

รูปที่ 6.76 – 6.81 ฉากตัวละครชายห้อยขาลงไปในรูโหว่ อันแสดงถึงการลุกล้ำพื้นที่ส่วนตัวใน *The Hole*

นอกจากการใช้ประโยชน์จากรูโหว่เพื่อส่อถึงประเด็นเกี่ยวกับเรื่องเพศแล้ว ไฉ้หมิงเลี่ยงยังใช้รูโหว่เพื่อสื่อความหมายถึงความหวังอีกด้วย โดยในฉากจบของเรื่องเมื่อตัวละครหญิงเกิดอาการคลุ้มคลั่งอันเนื่องมาจากติดโรคระบาด ระหว่างที่ตัวละครหญิงกำลังทุรนทุรายนั้น อยู่ๆ ก็มีมือถือแก้วน้ำยื่นลงมาให้ เธอรับและดื่มดับกระหาย จากนั้นมือก็ยื่นลงมารับตัวเธอ และค่อยๆ ดึงขึ้นไปถึงเพดานจนตัวละครหายออกไปจากกรอบภาพ ซึ่งวิเคราะห์กันในฉากนี้แล้ว ถือว่าเป็นฉากที่มีความเหนือจริงไม่น้อย ทั้งการจัดแสงให้สว่างจากเบื้องบนประหนึ่งเป็นสรวงสวรรค์ของพระเจ้าที่ยื่นพระหัตถ์มารับนางเอกไปสู่สวรรค์ และยังแสดงให้เห็นถึงความหวังอันเรืองรองเพียงหนึ่งเดียวที่คนดูจะได้เห็นในหนังเรื่องนี้

รูปที่ 6.82

รูปที่ 6.83

รูปที่ 6.84

รูปที่ 6.85

รูปที่ 6.86

รูปที่ 6.87

รูปที่ 6.88

รูปที่ 6.89

รูปที่ 6.82 – 6.89 ฉากสุดท้ายของภาพยนตร์เรื่อง *The Hole* ที่แสดงให้เห็นถึงความเหนือจริงและสะท้อนความหวังบางอย่างของตัวละคร

ความสัมพันธ์อันไร้บทสนทนาของตัวละครชายหญิงถูกถ่ายทอดออกมาผ่านการกำกับภาพ ในภาพยนตร์เรื่อง *The Hole* ไฉ้หมิงเลี่ยงสามารถทำให้คนดูเห็นว่าตัวละครทั้งสองคนต่างก็รู้สึกรักใคร่ชอบพอกันอยู่ แต่ก็ไม่กล้าที่จะเริ่มต้นสร้างความสัมพันธ์ ผ่านการจัดวางตัวละครซึ่งยืนอยู่คนละชั้นของตึก ต่างคนต่างเห็นกันและกัน แต่ก็ไม่ได้คิดที่จะพูดคุยทักทายกัน ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกการจัดวางนักแสดงในพื้นที่ทางเดิน โดยมีเส้นขอบกำแพงในแนวตั้งและแนวนอนเป็นตัวแบ่งกั้นนักแสดงเอาไว้ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความความห่างเหินเหมือนอยู่คนละโลกทั้งๆ ที่ทั้งสองต่างอยู่ในพื้นที่อพาร์ตเม้นท์เดียวกัน

รูปที่ 6.90 การจัดวางนักแสดงเพื่อแสดงถึงความห่างเหินและไม่สื่อสารของตัวละครใน *The Hole*

ภาพกว้างแต่คับแคบ : การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ห้องและอพาร์ตเม้นท์

สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนและปรากฏในผลงานภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงหลายๆเรื่องคือการจัดวางนักแสดงในพื้นที่คับแคบ ซึ่งถึงแม้ว่าเขาจะเลือกใช้ขนาดภาพระยะไกลในการนำเสนอภาพสู่สายตาคนดู ซึ่งโดยทั่วไปนั้นภาพในลักษณะนี้จะให้ความรู้สึกที่ดูสบายตา แต่สำหรับไฉ้หมิงเลี่ยง เขากลับทำให้ภาพในระยะไกลดูอึดอัด บีบคั้น และให้อารมณ์ความรู้สึกเหมือนตัวละครติดอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ไม่สามารถดิ้นออกไปจากพื้นที่ที่ล้อมรอบพวกเขาอยู่ได้

เทคนิคการจัดวางนักแสดงในพื้นที่แคบ เป็นอีกวิธีการหนึ่งของไฉ้หมิงเลี่ยงที่โดดเด่นและปรากฏซ้ำในภาพยนตร์ของเขาหลายๆ เรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพยนตร์ที่เขาเลือกใช้ตึกอพาร์ตเม้นท์หรือในห้องสี่เหลี่ยมเป็นสถานที่หลักในการถ่ายทำจำนวน 3 เรื่องคือ *Vive L'amour*, *The Hole* และ *The Wayward Cloud* นั่นหมายความว่าโจทย์ข้อหนึ่งที่ท้าทายของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ ทำอย่างไรที่จะทำให้สภาพของบริเวณอพาร์ตเม้นท์หรือในห้องที่เต็มไปด้วยเหลี่ยมมุม ไร้ชีวิตชีวา กลายเป็นงานภาพที่สวยงามและเต็มไปด้วยคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ได้ รวมไปถึงการถ่ายทอดเรื่องราวของคนหนุ่มสาวในเมืองหลวงไทเป ซึ่งเป็นการติดต่อกันแบบฉาบฉวย

และต่างตกอยู่ในจักรวาลที่ไร้การสื่อสารปฏิสัมพันธ์กันทั้งๆ ที่อยู่ร่วมพื้นที่เดียวกัน (อาศัยในอพาร์ตเม้นท์ห้องเดียวกันตัวละครของไฉ้หมิงเลี่ยงแทบจะไม่ได้พูดคุยโต้ตอบกันเลย พวกเขาอาจจะเคยเห็นหน้าค่าตาแต่ก็ไม่มีการสานความสัมพันธ์ไปมากกว่านั้น เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* เล่าเรื่องของคนชาย 2 หญิง 1 ที่ต่างมีโลกและชีวิตเป็นของตัวเอง โดยมีพื้นที่ในห้องอพาร์ตเม้นท์เป็นจุดร่วมที่ทำให้ทั้งสามมีปฏิสัมพันธ์กันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ในเรื่อง*TheHole* ไฉ้หมิงเลี่ยงเล่าเรื่องโดยใช้ตัวละครหลักเพียงแค่ 2 คนเท่านั้น ซึ่งทั้งสองต่างติดอยู่ในอพาร์ตเม้นท์ร้างผู้คนเพราะทุกคนในเมืองต่างอพยพย้ายออกไปเนื่องจากเกิดโรคประหลาดร้ายแรงในปี 2000 ที่จะทำให้ผู้ติดโรคมีลักษณะท่าทางเป็นแมลงสาบ ส่วนเรื่อง *The Wayward Cloud* กล่าวถึงการมาโคจรพบรักกันอย่างไม่น่าเป็นไปได้ระหว่างนักแสดงหนังโป๊กับหญิงสาว ซึ่งเรื่องราวส่วนใหญ่ก็จะเกิดขึ้นในอพาร์ตเม้นท์เช่นเดียวกัน

Vive L'amour เป็นภาพยนตร์ที่แทบจะไม่มีการสนทนาพูดคุยกันระหว่างตัวละครเลย แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ แม้ว่าตัวละครในเรื่องจะไม่มีการพูดคุยกัน แต่ทั้งหมดต่างอาศัยพื้นที่ในห้องในการสร้างปฏิสัมพันธ์หรือมีความเกี่ยวข้องกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ไฉ้หมิงเลี่ยงสามารถใช้ห้องในอพาร์ตเม้นท์และการจัดวางนักแสดงในการสร้างความเปลี่ยวเหงา โดดเดี่ยวและแปลกแยกได้อย่างชาญฉลาดและมีชั้นเชิง โดยที่ไม่จำเป็นต้องอาศัยการตัดต่อหรือใช้ระยะภาพที่หลากหลายในการสร้างอารมณ์ร่วมให้กับตัวละครแต่อย่างใด

ในภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* จะเห็นได้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงหมกมุ่นกับเรื่องพื้นที่ว่างในหลายระดับ อย่างแรกคือในระดับของพื้นที่ฉากที่เห็นเป็นรูปธรรม กล่าวคือพื้นที่ว่างส่วนใหญ่จะแทนที่ด้วยฝาผนังที่เรียงตัวกัน ขอบผนังเกิดเป็นเส้นในแนวดิ่งเติมเต็มพื้นที่ในจอภาพ อีกทั้งยังมีการเติมเต็มพื้นที่ว่างด้วยขั้นบันได กรอบหน้าต่าง และประตูห้อง ซึ่งให้ความรู้สึกคับแคบ โดยไฉ้หมิงเลี่ยงจะจัดวางตัวละครให้แสดงในพื้นที่ที่เป็นช่องว่าง ซึ่งลักษณะการเคลื่อนไหวของนักแสดงเป็นส่วนที่ช่วยสร้างความพลิ้วไหวและลดความแข็งกระด้างของเส้นในแนวดิ่งที่ปรากฏในกรอบภาพได้ กลวิธีการจัดวางตัวละครในลักษณะนี้จะพบเห็นได้ในภาพยนตร์เรื่องอื่นๆของไฉ้หมิงเลี่ยงจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ในงานของเขาเช่นเดียวกัน (Berry, 2003: 177)

ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกใช้ห้องอพาร์ตเม้นท์ ที่ดูกว้างขวาง แต่ทว่าไร้การประดับตกแต่งด้วยของประดับบ้านที่มีสีสัน ซึ่งให้ความรู้สึกแข็งกระด้าง ไร้ชีวิตชีวา อีกทั้งการจัดวางตัวละครให้ถูกแวดล้อมไปด้วยกรอบสี่เหลี่ยมทั้งจากประตู หน้าต่าง ลิฟท์ ทางเดิน สะท้อนความรู้สึกอึดอัด

เห็นได้ตั้งแต่ตอนที่เสี่ยวคังขึ้นบันไดเข้ามาในห้องของเมย์ ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงใช้ภาพระยะไกล ถ่ายเพียงช่องประตูตรงทางขึ้นให้เห็นในมิติระดับลึก และให้นักแสดงเดินขึ้นมาเรื่อยๆ แสดงให้เห็นถึงภาวะความคับแคบของพื้นที่ที่บีบอัดตัวละครอยู่ เมื่อเสี่ยวคังเข้ามาในห้องของเมย์ ระยะภาพขนาดไกลแสดงให้เห็นถึงสภาพห้องที่มีชุดรับแขก เสี่ยวคังเดินเข้ามาหยุดยืนในตำแหน่งที่อยู่ระหว่างฝาผนังกับโซฟา มองออกไปนอกหน้าต่าง ตัวละครอยู่ในตำแหน่งที่อยู่ไกลออกไป ผลลัพธ์ที่ได้คือความไร้ชีวิตของห้องแห่งนี้และความเหงาของตัวละครนั่นเอง

การจัดวางนักแสดงให้อยู่กรอบและสะท้อนความอึดอัดคับแคบมีให้เห็นอย่างต่อเนื่อง ในฉากที่เสี่ยวคังเดินสำรวจห้องของเมย์ ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงใช้เทคนิคการแพนกล้องตามตัวละคร และจงใจให้ตัวละครยืนอยู่ในตำแหน่งตรงช่องบานประตูแคบๆ เสี่ยวคังเดินเปิดประตูสำรวจทุกห้องภาพที่คนดูจะได้เห็นคือตัวละครอยู่ตำแหน่งที่มีกรอบประตูล้อมรอบตัวของเขาตลอดเวลา ซึ่งใน *Vive L'amour* คนดูจะได้เห็นการจัดวางนักแสดงด้วยกลวิธีนี้อยู่ในหลายๆฉาก หากวิเคราะห์การจัดวางนักแสดงในลักษณะนี้ จะเห็นได้ว่า เป็นความตั้งใจของผู้กำกับในการถ่ายทอดความรู้สึกโดดเดี่ยวของตัวละครได้อีกทางหนึ่ง เพราะจริงๆ แล้วบริเวณห้องของเมย์นั้นขนาดที่กว้างขวาง แต่ในความกว้างขวางนั้น ไฉ้หมิงเลี่ยงกลับจัดวางตัวละครให้อยู่ในกรอบ ในช่องแคบทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวละครอยู่ในพื้นที่จำกัดและส่งผลให้คนดูเกิดความรู้สึกอึดอัดนั่นเอง เป็นการสร้างสุนทรียะในการกำกับภาพและยังสะท้อนความรู้สึกภายในของตัวละครของไฉ้หมิงเลี่ยงได้อย่างชาญฉลาดอีกด้วยความรู้สึกภายในของตัวละครของไฉ้หมิงเลี่ยงได้อย่างชาญฉลาดอีกด้วย

รูปที่ 6.91 การจัดวางนักแสดงตามกรอบประตู กรอบหน้าต่าง สะท้อนความอึดอัดใน *Vive L'amour*

การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ห้องและบริเวณอพาร์ตเม้นท์ที่น่าสนใจอีกเรื่องหนึ่งคือ *The Hole* ซึ่งมีความแตกต่างจาก *Vive L'amour* ตรงที่ *The Hole* จะถ่ายทอดบรรยากาศที่ดูสบายๆ ไม่หดหู่ตึงเครียดเหมือนกับ *Vive L'amour* อีกทั้งยังมีการใส่ฉากมิวสิคัลในบางฉากเพื่อสร้างความระยะห่างไม่ให้คนดูรู้สึกมีอารมณ์ร่วมไปกับภาพยนตร์มากเกินไปอีกด้วย ถึงกระนั้น สิ่งที่มีจุดร่วมเหมือนกันระหว่างภาพยนตร์สองเรื่องนี้คือการถ่ายทอดความโดดเดี่ยวเปลี่ยวเหงาของคนเมืองและภาวะความเปราะบางของจิตใจที่ท้ายที่สุดต่างก็ต้องการใครสักคนที่เข้าใจและอยู่เคียงข้าง เมื่อผู้กำกับไช้หมิงเลี่ยงต้องการสื่อสารแนวความคิดว่าด้วยความเหงาความโดดเดี่ยวให้กับคนดู เรื่องของการจัดวางนักแสดงในพื้นที่เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ที่ว่าจึงถูกให้ความสำคัญมากเป็นพิเศษ และการจัดวางนักแสดงในพื้นที่ของเรื่อง *The Hole* เอง ก็พอมีจุดร่วมที่คล้ายคลึงกันกับภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* ในแง่ของการใช้ภาพระยะไกล แต่จัดวางตัวละครให้อยู่ในมิติที่เหมือนถูกบีบคั้นติดอยู่ในกรอบให้ความรู้สึกอึดอัดคับข้องใจเช่นการถ่ายภาพตัวละครเดินบนทางเดินแคบๆ หรือการใช้เหลี่ยมมุมของกำแพง ประตู มาช่วยในการสร้างบีบพื้นที่ของกรอบภาพให้แคบลง และจัดวางตัวละครให้อยู่ในตำแหน่งพื้นที่ว่างที่หลงเหลืออยู่ เป็นต้น วิธีการนี้ถือเป็นหนึ่งในกลวิธีการสร้างสรรค์ของไช้หมิงเลี่ยงที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นและสร้างแนวทางการจัดวางองค์ประกอบภาพรูปแบบใหม่ๆ ได้อีกด้วย

รูปที่ 6.92

รูปที่ 6.93

รูปที่ 6.94

รูปที่ 6.95

รูปที่ 6.92 – 6.95 การจัดวางนักแสดงที่ให้ความรู้สึกคับแคบใน *The Hole*

เฉกเช่นเดียวกับ ภาพยนตร์เรื่อง *The Wayward Cloud* ไช้หมิงเลี่ยงจัดวางตัวละครกับพื้นที่ในห้องอพาร์ตเม้นท์ได้อย่างมีเอกลักษณ์และมีกลวิธีการจัดวางตัวละครที่ใกล้เคียงกับภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องที่กล่าวมาข้างต้น ซึ่งหากวิเคราะห์ในแง่ทางเทคนิคภาพยนตร์ วิธีการจัดวางตัวละครในลักษณะนี้ยังช่วยให้ในการสร้างจุดเด่นให้กับตัวละครได้อีกด้วย สุนทรียศาสตร์การจัดวางตัวละครในพื้นที่แคบของไช้หมิงเลี่ยงจึงกลายเป็นอีกหนึ่งความโดดเด่นที่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ของเขาแทบทุกเรื่อง

รูปที่ 6.96

รูปที่ 6.97

รูปที่ 6.98

รูปที่ 6.99

รูปที่ 6.96 – 6.99 การจัดวางนักแสดงในกรอบต่างๆ นอกจากจะให้ความรู้สึกอัดอัดคับแคบแล้ว ยังส่งผลในแง่การให้ความสำคัญกับนักแสดงอีกด้วย

การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว

ไช้หมิงเลี่ยงนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวของเสี่ยวคังซึ่งประกอบไปด้วยสมาชิกในครอบครัวเพียง 3 คนเท่านั้นคือ พ่อ แม่ และเสี่ยวคังเอาไว้ในภาพยนตร์ 4 เรื่องคือ *Rebels of The Neon God*, *The River*, *What Time is it There?* และ *Face* เขาถ่ายทอดชีวิตของสมาชิกในครอบครัวที่ไม่ค่อยสื่อสารกัน ต่างคนต่างมีชีวิตของตนเอง หรือบางทีพวกเขาอาจจะรักกัน แต่ก็ไม่กล้าที่จะแสดงความรักออกมา ความสัมพันธ์อันเปราะบางในครอบครัวนี้ นอกจาก

จะถูกนำเสนอในลักษณะของการไม่พูดคุยสื่อสารกันแล้ว ยังถูกนำเสนอผ่านการจัดวางตัวละครและการจัดองค์ประกอบภาพเพื่อสะท้อนความบิดเบี้ยวผิดปกติของครอบครัวนี้ให้กับคนดูอีกด้วย

ในภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God* ไฉ้หมิงเลี่ยงปูเรื่องราวครอบครัวเสี่ยวคังโดยให้พ่อของเสี่ยวคังทำอาชีพเป็นคนขับแท็กซี่ แม่ของเขาเป็นแม่บ้าน ขณะที่เสี่ยวคังเองกำลังจะสอบเข้ามหาวิทยาลัย สังคมไต้หวันในช่วงนั้นเต็มไปด้วยการแข่งขัน อีกทั้งทัศนคติของไฉ้หมิงเลี่ยงที่มีต่อครอบครัวเขามองว่าความสัมพันธ์ในครอบครัวของสังคมไต้หวันนั้นไม่อบอุ่นแน่นแฟ้นเท่ากับครอบครัวของประเทศจีนแผ่นดินใหญ่ ทั้งนี้เป็นเพราะประวัติศาสตร์การเมืองอันยาวนาน ที่คนจีนรุ่นเก่าต่างอพยพจากจีนแผ่นดินใหญ่มายังเกาะไต้หวันเพื่อลี้ภัยทางการเมือง แม้ว่าจะอยู่ในพื้นที่แห่งใหม่ แต่คนจีนจำนวนไม่น้อยต่างมีความคิดความเชื่อตามแบบคนจีนแผ่นดินใหญ่อยู่ ในขณะที่คนรุ่นหลังที่เกิดและเติบโตในประเทศไต้หวันต่างไม่มีความรู้สึกเชื่อมโยงกับความเป็นจีนแผ่นดินใหญ่แต่อย่างใด ช่องว่างระหว่างคนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่จึงเกิดขึ้น ส่งผลมาถึงสถาบันครอบครัวที่มีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างอย่างเห็นได้ชัดในประเทศไต้หวันนั่นเอง

ไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอภาพการขาดการติดต่อสื่อสาร จักรวาลอันอ้างว้างของครอบครัว ผ่านพื้นที่ในภาพยนตร์ได้อย่างชาญฉลาด ทั้งที่พวกเขาอยู่ในพื้นที่เดียวกัน อยู่ในบ้านหลังเดียวกัน แต่ไฉ้หมิง-เลี่ยงกลับทำให้เรารู้สึกว่าพวกเขาอยู่กันคนละโลก ยกตัวอย่างในภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God* เป็นฉากที่พ่อกำลังทานข้าว ส่วนแม่กำลังนั่งคิดอะไรไปเรื่อยเปื่อย จากภาพจะเห็นได้ว่า ไฉ้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดภาพระยะไกลจัดวางตัวละครในพื้นที่ห้องที่ไม่กว้างนัก แต่ตำแหน่งและการหันหน้าของตัวละครที่ไม่มองหน้ากัน ต่างคนต่างทำกิจวัตรของตนเอง สามารถสะท้อนความไม่อบอุ่นให้อบอวลไปทั่วห้องได้ ยิ่งความตั้งใจของไฉ้หมิงเลี่ยงที่ให้แสงจากโคมไฟส่องมาที่พ่อ ขณะที่แม่อยู่ในมุมที่สว่างน้อยกว่า ก็พอจะสื่อความหมายแฝงของการเป็นผู้นำครอบครัวของพ่อและถ่ายทอดภาวะจิตใจที่ไร้ความสุขของภรรยาหรือแม่ได้อย่างมีนัยยะสำคัญ

รูปที่ 6.100

รูปที่ 6.101

รูปที่ 6.100 – 6.101 การจัดวางตัวละครที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์อันห่างเหินและความอ้างว้างของครอบครัว

นอกจากนี้เทคนิคการจัดวางตัวละครเพื่อสะท้อนความสัมพันธ์อันเหินห่างในครอบครัวของไฉ้หมิงเลี่ยงอีกแบบหนึ่งคือ การจัดวางตัวละครไว้ที่ส่วนหน้าของกรอบภาพและจัดวางตัวละครอีกตัวหนึ่งเป็นส่วนหลังของกรอบภาพ อีกทั้งยังใช้เทคนิคการปรับระยะชัดตื้นของกล้องเพื่อสร้างผลทางระยะห่างให้กับคนดูอีกด้วย

รูปที่ 6.102

รูปที่ 6.103

รูปที่ 6.104

รูปที่ 6.102 - 6.104 เทคนิคการใช้ความชัดตื้นของภาพในการสะท้อนความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว

จากภาพ 6.102 – 6.104 เป็นฉากหนึ่งในภาพยนตร์เรื่อง *Rebels of The Neon God* เป็นฉากที่เสี่ยวคังกำลังทานข้าว ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้เทคนิคการความชัดตื้นของภาพเพื่อสร้างความรู้สึกห่างเหิน คนดูจะสังเกตว่าส่วนภาพที่ชัดจะเป็นด้านหน้าของภาพ และปล่อยให้พื้นที่ในส่วนหลังเป็นภาพเบลอไม่ชัดเจน ซึ่งสามารถสื่อได้ถึงความห่างเหินของความสัมพันธ์ระหว่างแม่-ลูก ในขณะที่ ภาพที่ 6.104 ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกที่จัดวางตัวละครพ่อไว้ที่กระจกและใช้ภาพเบลอในพื้นที่ส่วนหลัง ก็ยิ่งช่วยเสริมสร้างความรู้สึกห่างเหินในครอบครัวได้มากขึ้น ทั้งๆ ที่ทั้งสองคนต่างอยู่ในพื้นที่กรอบภาพเดียวกัน

ไฉ้หมิงเลี่ยงพยายามแยกโลกของสมาชิกในครอบครัวให้ออกจากกันมากที่สุด ด้วยวิธีการบล็อกกิ้งการเข้าออกในเฟรมภาพเพื่อไม่ให้นักแสดงอยู่ร่วมพื้นที่เดียวกันเลย วิธีการนี้จะยิ่งส่งผลในแง่ระยะห่างและการไม่ติดต่อสื่อสารกันในครอบครัวมากขึ้น ยกตัวอย่างฉากใน *Rebels of The Neon God* จากภาพที่ 6.105 – 6.11 เราจะเห็นสภาพของห้องที่ปิดไฟมืด แม่เดินออกมาทางซ้ายของกรอบภาพ มองไปยังห้องน้ำ ก่อนที่จะเดินมาหยิบของบนโต๊ะและเดินกลับเข้าไปในครัว เมื่อพื้นที่ภายในห้องว่าง พ่อก็เดินออกมาทางห้องน้ำและเดินเข้าห้องไปจากนั้นเสี่ยวคังก็วิ่งตาลีตาลานเพื่อเข้าห้องน้ำ และปล่อยให้ห้องว่างอีกครั้ง นอกจากเทคนิคการเข้าออกของตัวละครและจังหวะการเคลื่อนไหวต่างๆ สามารถสร้างความหมายความรู้สึกทางภาพได้แล้ว ยังทำให้ภาพขนาดไกลและการตั้งกล้องทิ้งไว้อย่างยาวนานดูมีมิติและไม่ทำให้น่าเบื่อจนเกินไปอีกด้วย

รูปที่ 6.105

รูปที่ 6.106

รูปที่ 6.107

รูปที่ 6.108

รูปที่ 6.109

รูปที่ 6.110

รูปที่ 6.111

รูปที่ 6.105 – 6.111 การเคลื่อนที่ของนักแสดงในกรอบภาพที่ไม่มีนักแสดงอยู่ในกรอบภาพร่วมกันเลย

ไช้หมิงเลี่ยงเล่าเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเสี่ยวคังกับพ่อมากขึ้นในภาพยนตร์เรื่อง *The River* เรื่องราวในภาพยนตร์จะเน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูก ที่ดูเหมือนจะห่างเหินอยู่ในทีหากดูจากวิธีการปฏิบัติ แต่ข้างในลึกๆ แล้วจะเห็นว่าพ่อรักและเป็นห่วงลูกมาก เพียงแต่ภาพลักษณ์ของผู้นำครอบครัวตามแนวทางของคนจีน คือผู้ที่มีความเข้มแข็งอดทน และไม่แสดงความรู้สึกอ่อนไหวออกมาง่ายๆ พฤติกรรมการกระทำต่างๆ ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นภาพได้อย่างสื่อความหมาย และไต่ระดับไปสู่ฉากสะเทือนใจในช่วงท้ายของเรื่อง

รูปที่ 6.112

รูปที่ 6.113

รูปที่ 6.114

รูปที่ 6.112 – 6.114 การจัดวางตัวละครเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์ที่ค่อนข้างห่างเหินอยู่ในทีระหว่างพ่อลูก

จากภาพที่ 6.112 – 6.114 จะเห็นได้ว่าไช้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดความห่างเหินระหว่างพ่อกับลูกด้วยการจัดวางที่แม้ระยะห่างระหว่างนักแสดงจะไม่ไกลมาก (ในบางฉากแทบจะใกล้ชิดกันด้วยซ้ำ) แต่การไม่พูดคุยสนทนากันระหว่างพ่อลูก ก็สามารถทำให้คนดูรู้สึกถึงความไม่ใกล้ชิดของทั้งคู่ได้

สำหรับการถ่ายทอดเรื่องราวของครอบครัวใน *The River* จะเห็นได้ว่าไช้หมิงเลี่ยงนำเสนอภาพครอบครัวที่ไม่ค่อยสื่อสารกันอีกเช่นเคย โดยเฉพาะพ่อกับลูก ซึ่งมีเพียงแม่ที่เป็นศูนย์กลางเชื่อมสายใยบางๆ ในครอบครัว และดูเหมือนว่าแม่จะเป็นห่วงเป็นใยลูกชายที่ต้องทนทรมานกับอาการปวดคอโดยไม่มีสาเหตุ การจัดวางตัวละครแม่ลูกใน *The River* จึงดูมีระยะของความใกล้ชิดกันมากกว่า

รูปที่ 6.115

รูปที่ 6.116

รูปที่ 6.117

รูปที่ 6.118

รูปที่ 6.119

รูปที่ 6.120

รูปที่ 6.115 – 6.120 ฉากแม่ปอกทุเรียนให้เสี่ยวคังทานใน *The River* แสดงถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก

ฉากที่คนดูจะได้เห็นการเปรียบเทียบระยะห่างความสัมพันธ์ระหว่างครอบครัวได้ดีคือฉากที่แม่ปอกทุเรียนให้เสี่ยวคังทาน และฉากที่พ่อกับแม่เข้าไปหาเสี่ยวคังในโรงพยาบาล คนดูจะเห็นว่าความเหมือนกันของทั้งสองฉากคือการให้แม่เป็นคนเข้าไปปลอบประโลมลูกชาย ในขณะที่การจัดวางตำแหน่งตำแหน่งของพ่อจะอยู่ในมิติที่ลึกหรือมีการเคลื่อนไหวในตำแหน่งที่ไกลออกไปเหมือนเป็นผู้ที่เฝ้ามองเหตุการณ์อยู่ห่างๆซึ่งเป็นไปตามความต้องการของไฉ้หมิงเลี่ยงในการให้คนดูเห็นความไม่ผูกพันระหว่างพ่อกับลูกและสร้างระยะห่างทางความสัมพันธ์ของพ่อลูกคู่นี้มากขึ้นไปอีก

รูปที่ 6.121

รูปที่ 6.122

รูปที่ 6.121 – 6.122 การจัดวางนักแสดงที่สะท้อนความห่างเหินของพ่อ – ลูกใน *The River*

ใน *What Time is it There* ไฉ้หมิงเลี่ยงเปลี่ยนศูนย์กลางของเรื่องราวจากความสัมพันธ์ระหว่างพ่อ-ลูกมาเป็นแม่-ลูก? ซึ่งในเนื้อเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้พ่อของเสี่ยวคังเสียชีวิต และมุ่งการเล่าเรื่องไปที่ความรักของภรรยาที่มีต่อสามีผู้ล่วงลับ ความหมกมุ่นของภรรยาที่เชื่อว่าสามีของเธอยังคงเป็นดวงวิญญาณที่วนเวียนอยู่ในห้อง ในขณะที่เสี่ยวคังเองก็ต้องเอาชนะอาการกลัวความมืดหรือวิญญาณให้ได้ ไฉ้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดภาพความสัมพันธ์ที่ไร้บทสนทนาของทั้งแม่และลูกผ่านการจัดวางตัวละครในพื้นที่ได้อย่างมีความหมาย และสื่อบรรยากาศความอ้างว้างในครอบครัวได้อย่างดี

รูปที่ 6.123

รูปที่ 6.124

รูปที่ 6.125

รูปที่ 6.126

รูปที่ 6.127

รูปที่ 6.128

รูปที่ 6.123 – 6.128 การเคลื่อนที่นักแสดงที่สะท้อนความห่างเหินของแม่ – ลูกใน *What Time is it There?*

เทคนิคการควบคุมการเคลื่อนไหวเข้าออกของตัวละครไม่ให้อยู่ในกรอบภาพพร้อมๆกันยังคงเป็นวิธีการที่ไฉ้หมิงเลี่ยงนิยมใช้เพื่อไม่ทำให้ภาพนิ่งนานจนกลายเป็นความน่าเบื่อ ทั้งยังให้ความรู้สึกเหมือนคนดูเฝ้ามองเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันอย่างเป็นธรรมชาติ ยกตัวอย่างเช่น ในฉากที่เสี่ยวคังกับแม่เตรียมตัวทางข้าว ในกรอบภาพจะมีเพียงปลามังกรในตู้ที่เคลื่อนที่

ไปมาอย่างเชื่องช้า ในขณะที่เสี่ยวคังนั่งหันหลังทานข้าวเงียบๆ ก่อนที่เขาจะหยิบแมลงสาบและเดินไปหย่อนในตู้ปลา เสี่ยวคังเดินเข้าห้องน้ำ แม่เดินเข้ามาเติมพื้นที่ในกรอบภาพก่อนที่จะออกจากกรอบ ในขณะที่เสี่ยวคังออกจากห้องน้ำมานั่งทานข้าวอีกครั้งหนึ่ง และแม่ก็เดินมาวางกับข้าวที่โต๊ะก่อนที่จะออกจากกรอบภาพไป ฉากที่ดูเหมือนง่ายๆเหล่านี้ ต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้กำกับในการออกแบบและจัดวางตำแหน่งและการเคลื่อนที่ของนักแสดงเพื่อให้เกิดสุนทรียะทางด้านภาพและสื่อความหมายให้มากที่สุด

รูปที่ 6.129 การจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อถึงความความสัมพันธ์อันห่างเหินระหว่างแม่กับลูกใน *What Time is it There?*

นอกจากนี้ไฉ้หมิงเลี่ยงยังใช้ประโยชน์จากการจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความห่างเหินของแม่กับลูกด้วยการแบ่งพื้นที่ให้เสี่ยวคังกำลังเผากระดาษให้พ่อผู้ล่วงลับ จากภาพจะเห็นได้ว่า ไฉ้หมิงเลี่ยงจัดวางนักแสดงหลี่คังเซิงในพื้นที่แคบและถูกจำกัดพื้นที่มากขึ้นด้วยถังเผากระดาษ ในขณะที่แม่ของเสี่ยวกังถูกจัดวางในส่วนที่มีกรอบหน้าต่างมุ้งลวดตีกรอบร่างกายของเธอ ซึ่งทำให้เห็นมิติของความห่างเหินของตัวละครมากยิ่งขึ้นโดยไม่ต้องใช้คำพูดใดๆ ในการสื่อสาร

อีกฉากหนึ่งใน *What Time is it There?* ที่หยิบมากล่าวถึงคือฉากที่แม่และเสี่ยวคังทะเลาะกัน ในฉากนี้เริ่มต้นด้วยการที่แม่พยายามใช้เทปกาวปิดหน้าต่างเพื่อไม่ให้แสงลอดเข้ามา เพื่อที่เธอจะได้พบกับดวงวิญญาณของสามีอีกครั้ง เสี่ยวคังทนไม่ได้กับเห็นสิ่งที่แม่ทำจึงเข้าไปห้ามจนเป็นเหตุให้ทั้งสองทะเลาะกัน ไฉ้หมิงเลี่ยงหลีกเลี่ยงการเร้าอารมณ์ตึงเครียดให้กับคนดูด้วยการตั้งกล้องในระยะไกลนิ่งๆ การใช้ผนังและตู้ปลาบีบพื้นที่ของตัวละคร ทำให้คนดูรู้สึกว่า

ตนเองกำลังแอบมองสองแม่ลูกคู่นี้ ตำแหน่งของสองแม่ลูกอยู่ในพื้นที่ตรงกลางที่ถูกบีบ ท่วงท่าการเคลื่อนไหวของทั้งสองในการลงไม้ลงมือก็ยิ่งทำให้คนดูรู้สึกอึดอัดกับสิ่งที่เห็นอยู่ตรงหน้า นอกจากนี้ไฉ้หมิงเลี่ยงยังเพิ่มความหมายเชิงสัญลักษณ์ด้วยการให้ตู้ปลาอยู่ในพื้นที่กรอบภาพด้วย เพราะปลาที่อยู่ในตู้นั้นเป็นสัญลักษณ์ที่แทนพ่อของเสี่ยวคัง ดังนั้นภาพในฉากที่ปรากฏนี้เป็นการปรากฏตัวของสมาชิกในครอบครัวครบทุกคนในแง่สัญลักษณ์นั่นเอง

รูปที่ 6.130

รูปที่ 6.131

รูปที่ 6.132

รูปที่ 6.133

รูปที่ 6.134

รูปที่ 6.135

รูปที่ 6.136

รูปที่ 6.137

รูปที่ 6.130 -6.137 ฉากแม่กับลูกทะเลาะกันใน *What Time is it There?*

"ฉากแม่ลูกทะเลาะกันใน What Time is it There? เป็นฉากที่ทรงพลังสำหรับผมมาก ไฉ้หมิงเลี่ยงไม่จำเป็นเป็นต้องโคลสอัพตัวละครหรือให้ตัวละครใช้การแสดงดึงอารมณ์ร่วมให้กับคนดู นี่เป็นหนึ่งในหลายๆฉากที่ไฉ้หมิงเลี่ยงทำให้เรารู้สึกว่าเรากำลังเฝ้ามองสิ่งที่ตัวละครกำลังทำอยู่และมันก็สะเทือนใจเรามากๆเหมือนกัน"
(ทรงยศ สุขมากอนันต์, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553)

บทสรุปการวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงกับพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

จากการวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงกับพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงดังที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่าผู้กำกับไฉ้หมิงเลี่ยงให้ความสำคัญกับการจัดวางนักแสดงในกรอบภาพเพื่อการสื่อความหมายต่างๆโดยเฉพาะวิธีการลองเทคซึ่งเป็นเทคนิคประจำตัวของเขาที่ต้องใช้ความคิดเชิงสุนทรียะในการถ่ายทอดภาพนั้นๆออกมาผ่านการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ทั้งหลายทำให้ไฉ้หมิงเลี่ยงเองก็ไม่ต่างอะไรไปจากจิตรกรที่บรรจงวาดภาพให้คนชมและนำไปตีความตามประสบการณ์ของตัวเองที่มีต่อภาพนั้นๆ ซึ่งการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น ผู้ศึกษาจะขอสรุปออกมาเป็นหัวข้อดังนี้

<u>Long Take กับการจัดวางนักแสดง</u>

การที่คนดูภาพยนตร์จะมีเวลาได้พินิจพิเคราะห์หรือตีความสิ่งต่างๆที่อยู่ในกรอบภาพ หรือมองหาสิ่งที่ผู้กำกับต้องการจะสื่อเทคนิคสำคัญของภาพยนตร์ที่จะต้องใช้นั่นก็คือการลองเทค เพราะการลองเทคคือการตั้งกล้องหรือเคลื่อนกล้องโดยไม่มีการตัดต่อและเป็นเวลานานพอที่คนดูจะสามารถสำรวจรายละเอียดของภาพได้ทั้งหมด ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการนี้เป็นส่วนสำคัญในการถ่ายทอดเรื่องราวที่เขาต้องการจะสื่อสาร ดังนั้นการจัดวางทุกสิ่งทุกอย่าง รวมไปถึงนักแสดงจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่เขาต้องคิดอย่างละเอียดถี่ถ้วนเพื่อการสื่อความหมายของเขาส่งต่อผ่านภาพไปสู่คนดูได้มากที่สุดนั่นเอง

ศิลปะการจัดวางนักแสดงในเทคนิคลองเทคของไฉ้หมิงเลี่ยง จะสังเกตได้ว่า เขาตั้งใจที่จะให้คนดูเฝ้ามองความเป็นไปของเหตุการณ์ การกระทำของตัวละคร และเฝ้ามองผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละครในฉากนั้นๆ การใช้เทคนิคนี้ยังทำให้คนดูอยู่กับปัจจุบันขณะและมีเวลาขบคิดถึงสิ่งที่ตัวละครกำลังทำว่าพวกเขาทำไปเพราะอะไรหรือกำลังคิดอะไรอยู่

ในขณะเดียวกัน เนื่องจากเทคนิคลองเทคมีเรื่องของความยาวของระยะเวลาเข้ามาเกี่ยวข้อง ไฉ้หมิงเลี่ยงจึงนำเทคนิคนี้มาใช้ในการทำให้คนดูเฝ้ามองสิ่งที่ตัวละครทำอย่างยาวนานตามระยะเวลาจริงจนเริ่มผูกพันกับตัวละครและเข้าอกเข้าใจพร้อมเอาใจช่วยสิ่งที่ตัวละครกระทำให้บรรลุเป้าหมายในที่สุดนั่นเอง

<u>การจัดวางนักแสดงท่ามกลางสภาพแวดล้อม</u>

ภาพยนตร์ฝั่งยุโรปยุค 60-70 โดยเฉพาะผู้กำกับอิตาลี ไมเคิลแองเจลโล อันโตนิโอนี่ ที่ใช้สภาพแวดล้อมเป็นอีกตัวละครหนึ่งในการให้บรรยากาศและสะท้อนภาวะภายในจิตใจของตัวละคร นับเป็นแรงบันดาลใจหนึ่งให้กับไฉ้หมิงเลี่ยงในการจัดวางนักแสดงให้ตกอยู่ท่ามกลางพื้นที่ของความเป็นเมืองอันวุ่นวายในกรุงไทเป ไม่ว่าจะเป็นตึกรามบ้านช่อง การจราจรแสนขวักไขว่ อีกทั้งการใช้ภาพขนาดไกลถึงไกลมากในการถ่ายทอด ทำให้นักแสดงกลายเป็นเพียงสิ่งมีชีวิตเล็กๆ ที่ตกอยู่ในวงล้อมของเมืองแห่งนี้ ผลที่ได้นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความแปลกแยกไม่เข้าที่เข้าทางระหว่างคนกับเมืองแล้ว ยังเป็นภาพสะท้อนให้เห็นบริบทของสังคมเมืองไทเปในประเทศไต้หวันที่เต็มไปด้วยความยุ่งเหยิงไร้ระเบียบอันเนื่องมาจากการพัฒนาสังคมเมืองแบบก้าวกระโดดนั่นเอง

<u>การจัดวางนักแสดงในพื้นที่คับแคบ</u>

ลักษณะเด่นที่เห็นได้ชัดในการจัดวางนักแสดงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงทุกเรื่อง นั่นก็คือการจัดวางตัวละครให้อยู่ในพื้นที่คับแคบ โดยพื้นที่ของสภาพแวดล้อมจะคอยบีบตัวละครให้อยู่ในกรอบตลอดเวลา ทั้งขอบกำแพง กรอบหน้าต่าง ช่องประตู กรอบกระจก ทางเดินแคบๆ เป็นต้น การจัดวางนักแสดงให้อยู่ในกรอบซ้อนกรอบเป็นมิติที่ลึกไปเรื่อยๆ ให้ความรู้สึกที่แตกต่างออกไปหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนให้เห็นภาวะของตัวละครที่หลุดออกไปจากกรอบหรือพื้นที่ตรงนั้นไม่ได้ เป็นความรู้สึกที่ต้องจำใจอยู่ในสภาพความอึดอัดคับข้องตรงนั้น ขณะเดียวกันหากวิเคราะห์ในเชิงเทคนิคแล้ว การจัดวางนักแสดงในกรอบต่างๆเหล่านี้ ยังช่วยสร้างความเด่นให้กับนักแสดงและเป็นจุดนำสายตาคนดูให้จับต้องไปที่นักแสดงเพียงจุดเดียว นับเป็นเทคนิควิธีการที่ไฉ้หมิงเลี่ยงนำมาใช้ในภาพยนตร์ของเขาจนก่อให้เกิดเป็นลักษณะเด่นที่สังเกตได้ง่ายในภาพยนตร์ของเขาทุกเรื่อง

วิธีการสร้างภาวะถอยห่างระหว่างผู้ชมกับโลกในภาพยนตร์

ไช้หมิงเลี่ยงได้รับแรงบันดาลใจจากนักการละคร เบรโทลด์ เบรชท์ ในแง่ของการสร้าง ภาวะถอยห่างไม่ให้คนดูมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมไปกับเหตุการณ์หรือชะตากรรมของตัวละครที่อยู่บนละครเวที ผู้กำกับไช้หมิงเลี่ยงนำวิธีการนี้มาใช้ในภาพยนตร์ของเขา ทั้งการผูกเรื่องราวที่คนดูจะไม่รู้จักปูมหลังของตัวละครเลย รวมไปถึงการแสดงของนักแสดงก็ไม่ได้เรียกร้องให้คนดูเห็นใจหรือสงสารในสิ่งที่พวกเขาต้องเผชิญแต่อย่างใด ส่วนในแง่ของเทคนิคทางภาพนั้นไช้หมิงเลี่ยงให้วิธีการเปลี่ยนขนาดภาพกะทันหัน เช่นการเปลี่ยนภาพจากระยะไกลมาเป็นระยะโคลสอัพโดยฉับพลันเพื่อให้คนดูเกิดอาการสะดุดระหว่างชมและเอาตัวออกห่างสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในภาพยนตร์ และการใส่ฉากมิวสิคัลแทรกในภาพยนตร์เพื่อให้คนดูถอยห่างและมีสติได้คิดวิเคราะห์สิ่งที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอได้โดยไม่เอาอารมณ์จมจ่อมกับโลกของภาพยนตร์จนเกินไป

การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนจักรวาลอันเปลี่ยวเหงาและแปลกแยกของตัวละคร

นอกจากไช้หมิงเลี่ยงจะเชี่ยวชาญในการจัดวางนักแสดงกับสิ่งแวดล้อมที่ไม่มีชีวิตแล้ว เขายังสามารถใช้คนเป็นดั่งสิ่งแวดล้อมที่ช่วยขับเน้นและสะท้อนความรู้สึกเปลี่ยวเหงาแปลกแยกให้กับตัวละครได้อีกด้วย ภาพยนตร์บางเรื่องที่ไช้หมิงเลี่ยงต้องการสะท้อนความรู้สึกเปล่าดายของตัวละคร และความรู้สึกไม่เข้าที่เข้าทางกับสิ่งแวดล้อมด้วยการจัดวางนักแสดงให้อยู่ท่ามกลางฝูงชนมากมาย ทั้งยังควบคุมการเคลื่อนไหว การเคลื่อนที่เข้าออกในกรอบภาพของกลุ่มคนเหล่านั้นได้อย่างมีทักษะ อีกทั้งการจัดวางนักแสดงให้ตกอยู่ในวงล้อมของกลุ่มคนนั้นๆ จนถูกลดความสำคัญลงไป ซึ่งไช้หมิงเลี่ยงเองก็จัดวางนักแสดงและกลุ่มคนได้อย่างเป็นธรรมชาติและให้ความรู้สึกว่าเหตุการณ์ในหนังเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงๆ ทั้งๆ ที่นักแสดงเหล่านี้ถูกไช้หมิงเลี่ยงจัดวางและควบคุมทิศทางการเคลื่อนไหวอย่างดิบดี

การจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อความหมายต่างๆ แทนการพูดคุยของตัวละคร

สิ่งที่เห็นได้ชัดในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงนั้นคือการเขียนบทภาพยนตร์ที่แทบจะไม่อาศัยคำพูดโต้ตอบกันระหว่างตัวละครเลย ดังนั้นเขาจึงต้องให้ความสำคัญกับการจัดวางนักแสดงในพื้นที่ภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมายตามที่ผู้กำกับต้องการถ่ายทอดสู่คนดู

เป็นพิเศษ จากการที่ผู้ศึกษาได้วิเคราะห์การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น ก็จะเห็นได้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงมีทักษะและความเชี่ยวชาญในการจัดวางนักแสดงในพื้นที่เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์โดยเฉพาะการสร้างความรู้สึกขบขัน รวมไปถึงการใช้พื้นที่ของสภาพแวดล้อมเป็นตัวช่วยในการสานความสัมพันธ์ของตัวละครให้เดินไปข้างหน้าอีกด้วย

ความสามารถในการใช้พื้นที่และการจัดวางนักแสดงเพื่อแสดงถึงปฏิสัมพันธ์โดยไม่ใช้คำพูดของไฉ้หมิงเลี่ยง เป็นอีกแง่มุมหนึ่งที่มีนักวิชาการภาพยนตร์หยิบมาศึกษากันอย่างแพร่หลาย รวมไปถึงการเป็นแหล่งอ้างอิงชั้นดีของผู้กำกับภาพยนตร์และผู้กำกับภาพในการศึกษาวิธีการเล่าเรื่องด้วยภาพโดยไม่จำเป็นต้องสื่อสารด้วยคำพูดอีกด้วย

<u>การจัดวางนักแสดงสะท้อนความสัมพันธ์อันห่างเหินของสมาชิกในครอบครัว</u>

ภาพยนตร์ 4 เรื่องที่ไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวคือ *Rebels of The Neon God*, *The River*, *What Time is it There?* และ *Face* ต่างมีจุดร่วมที่เหมือนกันคือภาพของครอบครัวในมุมมองของไฉ้หมิงเลี่ยง เต็มไปด้วยความห่างเหิน ไม่อบอุ่น ต่างคนต่างไม่สื่อสารกัน สมาชิกในครอบครัวต่างมีโลกส่วนตัว เป็นความป่วยไข้ในครอบครัวที่ยากเกินเยียวยา หรือบางทีพวกเขาอาจจะมีความรักซึ่งกันและกันแต่ไม่กล้าที่จะแสดงความรักนั้นออกมา ไฉ้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดความสัมพันธ์อันเต็มไปด้วยระยะห่างของสมาชิกในครอบครัวผ่านการจัดวางนักแสดง ซึ่งวิธีการหนึ่งที่ไฉ้หมิงเลี่ยงนำมาใช้ในภาพยนตร์คือการควบคุมการเข้าออกในกรอบภาพของนักแสดงไม่ให้เข้ามาอยู่ในพื้นที่เดียวกัน ส่งผลให้คนดูรู้สึกว่าทั้งๆที่นักแสดงใช้พื้นที่นั่นร่วมกันแต่กลับให้ความรู้สึกว่าพื้นที่นั้นมีนักแสดงอยู่แค่คนเดียว หรือการใช้พื้นที่ในกรอบภาพเป็นตัวแบ่งกั้นความสัมพันธ์ของตัวละคร ยกตัวอย่างเช่นการจัดวางนักแสดงให้อยู่ในพื้นที่เดียวกันแต่ถูกแบ่งกั้นเอาไว้ด้วยประตู หรือกำแพง เป็นต้น

จากบทสรุปของการศึกษาสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงดังที่กล่าวไปแล้ว คงจะทำให้ผู้อ่านได้เห็นแนวคิดของไฉ้หมิงเลี่ยงในการถ่ายทอดความคิดของเขาผ่านการกำกับภาพและกำกับการแสดง อีกทั้งยังเป็นประโยชน์โดยตรงสำหรับผู้กำกับหรือนักศึกษาภาพยนตร์ที่สนใจในผลงาน วิธีการกำกับของผู้กำกับชาวไต้หวันคนนี้อีกด้วย

บทที่ 7

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง นี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Analysis) โดยวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) จากตัวบท (Textual Analysis) ของภาพยนตร์เรื่องยาวที่มีไช้หมิงเลี่ยงเป็นผู้กำกับจำนวน 9 เรื่อง รวมไปถึงการวิจัยเอกสาร (Document Analysis) เกี่ยวกับบทวิจารณ์ภาพยนตร์ บทสัมภาษณ์ของไช้หมิงเลี่ยง และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกกลุ่มนักวิจารณ์ ผู้กำกับ และนักแสดงในวิชาชีพภาพยนตร์ จำนวน 11 ท่าน ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิหลัง แรงบันดาลใจ และเอกลักษณ์อันโดดเด่นที่สะท้อนออกมาผ่านผลงานของไช้หมิงเลี่ยง แนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงและกำกับการแสดง วิธีการถ่ายทอดแนวคิดของตนเองผ่านการแสดงและจัดวางนักแสดงในพื้นที่ภาพยนตร์ โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของภาพยนตร์ไต้หวัน แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะในฐานะการสื่อสาร สุนทรียภาพในภาพยนตร์ศิลปะและรูปลักษณ์นิยม ทฤษฎีเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะประพันธกร และแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงและการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ในพื้นที่ภาพยนตร์เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาสามารถสรุปผลการวิจัยได้ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1.ภูมิหลัง แรงบันดาลใจ และพัฒนาการในผลงานของไช้หมิงเลี่ยง ส่งผลต่อเอกลักษณ์ในงานของเขาดังต่อไปนี้

1.1 ภูมิหลัง

1.1.1 <u>วัยเด็กกับโลกภาพยนตร์</u>

ความทรงจำของไช้หมิงเลี่ยงที่มีต่อโลกภาพยนตรีเริ่มต้นขึ้นจากการช่วยปู่กับย่าขายก๋วยเตี๋ยวข้างถนน ด้วยความที่ปู่กับย่ารักการชมภาพยนตร์เป็นชีวิตจิตใจ ไช้หมิงเลี่ยงจึงได้ชมภาพยนตร์ที่พวกเขาเช่ามาดูในร้านอีกด้วย ชีวิตในวัยเด็กนั้นไช้หมิงเลี่ยงได้ดูทั้งภาพยบตร์ฮ่องกง,

ไต้หวัน,จีน,อินเดียและมาเลเซีย ทำให้ไฉ้หมิงเลี่ยงเกิดยความหลงใหลในมนต์เสน่ห์ของภาพยนตร์นับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาและเป็นรากฐานสำคัญอันหนึ่งที่หล่อหลอมและปลูกฝังเขาให้เป็นคนรักศิลปะอีกด้วย

1.1.2 จุดเปลี่ยนของชีวิต

ไฉ้หมิงเลี่ยงตัดสินใจจากบ้านเกิดที่มาเลเซียและมุ่งหน้าไปเรียนต่อในสาขาวิชาการละครและภาพยนตร์ มหาวิทยาลัยวัฒนธรรมจีน เมื่ออายุ 20 ปี ที่นี่เองที่เปิดโลกทัศน์ของเขาที่มีต่อภาพยนตร์อีกครั้ง จากเดิมที่เขาเคยคิดว่าภาพยนตร์ในโลกนี้มีแค่การดำเนินเรื่องเป็นไปตามแบบฉบับของฮอลลีวู้ด แต่เมื่อได้ดูผลงานภาพยนตร์ศิลปะจากฝรั่งยุโรป ทั้งกระแสของ German Expressionism, French New Wave, Italy Neo-Realism การศึกษาภาพยนตร์ศิลปะอื่นๆในยุค 60-70 ภาพยนตร์เหล่านี้ล้วนเป็นแรงบันดาลใจให้กับเขาและเป็นต้นแบบที่หล่อหลอมขัดเกลาความคิดเชิงสุนทรียะของเขาในการกำกับผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวต่อไป

1.1.3 สู่เส้นทางผู้กำกับภาพยนตร์

ในช่วงปี 1989 – 1991 ไฉ้หมิงเลี่ยงเขียนบทละครโทรทัศน์ 10 เรื่อง 8 ใน 10 เรื่องเป็นผลงานการกำกับของเขาเช่นกัน กระทั่งเมื่อประสบการณ์การทำงานด้านการเขียนบทและกำกับบ่มเพาะจนได้ที่ เข้าเริ่มต้นก้าวเข้าสู่เส้นทางการกำกับภาพยนตร์จากคำชวนของ ฮูหลี่คง ซึ่งทำงานในหน่วยงาน CMPC (Central Motion Picture Corporation) ซึ่งสนับสนุนกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ เขาจึงชวนไฉ้หมิงเลี่ยงให้ลองมากำกับภาพยนตร์ดู ทำให้เขานำประสบการณ์ได้กำกับภาพยนตร์เรื่องแรกที่มีชื่อว่า *Rebels of The Neon God* กลายเป็นที่กล่าวขวัญในหมู่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ในแง่การนำเสนอเรื่องราวผ่านกลวิธีการนำเสนอที่ไม่คุ้นชินในสายตาของคนดูทั่วไป เขาจึงกลายเป็นผู้กำกับเลือดใหม่ที่น่าจับตามองนับแต่นั้น

รูปแบบการกำกับภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงได้รับการพัฒนาและสร้างตัวตนของเขาออกมาเป็นรูปเป็นร่าง จนทำให้ชื่อของเขาเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้นเมื่อภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* ออกฉายในปี 1994 และเป็นภาพยนตร์ที่คว้ารางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมของเทศกาลภาพยนตร์เวนิซมาครอง ผลงานการกำกับเรื่องต่างๆ ก็ตามมา และได้รับการต้อนรับจากบรรดานักดูหนังศิลปะอย่างอุ่นหนาฝาคั่ง เรียงกันมาตั้งแต่ *The River* (1997), *The Hole* (1998), *What*

Time is it There? (2001), *Goodbye, Dragon Inn* (2003), *The Wayward Cloud* (2005), *I Don't Want to Sleep Alone* (2006) และ *Face* (2009)

1.2 แรงบันดาลใจ

แรงบันดาลใจหลักที่ส่งผลในการสร้างสรรค์ผลงานจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของไช้หมิงเลี่ยงประกอบไปด้วย

1.2.1 ภาพยนตร์ศิลปะฝั่งยุโรป

อิทธิพลของภาพยนตร์ศิลปะที่ส่งต่อมายังผลงานของไช้หมิงเลี่ยงที่เห็นได้ชัดเจน คือ เทคนิคการตั้งกล้องทิ้งไว้เนิ่นนานและใช้ขนาดภาพระยะไกลเสียเป็นส่วนใหญ่ เพื่อให้คนดูได้เห็นรายละเอียดของสิ่งแวดล้อมในการถ่ายทอดบรรยากาศอารมณ์ของภาพยนตร์และเฝ้ามองตัวละครดำเนินชีวิตประจำวัน รวมไปถึงการใช้บทสนทนาแต่น้อยโดยให้ความสำคัญกับการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ ในกรอบภาพเพื่อการสื่อความหมายแทน ซึ่งรูปแบบการนำเสนอของไช้หมิง-เลี่ยงดูเหมือนจะได้รับอิทธิพลจากผู้กำกับชาวอิตาเลียน ไมเคิลแองเจลโล อันโตนิโอนี่ ในแง่ของการให้ความสำคัญกับพื้นที่สภาพแวดล้อม และสถาปัตยกรรมให้เป็นเหมือนตัวละครหนึ่งในภาพยนตร์ไม่น้อยเลยทีเดียว

1.2.2 ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์

ไช้หมิงเลี่ยงได้แรงบันดาลใจจาก ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์ ผู้กำกับชาวฝรั่งเศส ในแง่ของการถ่ายทอดชีวิตของตัวเองผ่านตัวละครเอก เสี่ยวคัง ในภาพยนตร์ของเขาแทบทุกเรื่อง ซึ่งทำให้คนดูได้เห็นพัฒนาการและการเติบโตของตัวละครไปด้วย ไม่ต่างกับที่ทรุฟโฟต์เลือก ฌอง-ปิแอร์ เลโอด์ มารับบทในภาพยนตร์ของเขาถึง 5 เรื่อง และให้คนดูได้ติดตามชีวิตของตัวละครที่เติบโตขึ้นไปตามเรื่องราวที่ผ่านพบและวันเวลาที่ล่วงเลย

1.2.3 เบรโทลด์ เบรชท์

ไช้หมิงเลี่ยงได้ร่ำเรียนศาสตร์ของละครเวทีในมหาวิทยาลัย เขาชื่นชอบ เบรโทลด์ เบรชท์ นักการละครชาวเยอรมันเป็นพิเศษและนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพยนตร์ด้วย อิทธิพลของเบรโทลด์ เบรชท์ ส่งผลไปสู่ผลงานการกำกับภาพยนตร์ในแง่ของการสร้างระยะห่างระหว่างคนดูให้เกิดความรู้สึกถอยห่างออกจากโลกภาพยนตร์เพื่อที่จะทำให้คนดูมีสติและคิดถึงสิ่งที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอรวมไปถึงนำฉากร้องรำทำเพลงของตัวละครเข้ามาแทรกระหว่างที่หนังดำเนินเรื่องเพื่อสะท้อนความนึกคิดของตัวละคร เพื่อผลักอารมณ์ของคนดูและให้คนดูฉุกคิดว่าตนเองกำลังดูภาพยนตร์อยู่นั่นเอง ตามแนวทางของเบรชท์นั่นเอง

1.3 เอกลักษณ์อันโดดเด่นที่สะท้อนออกมาผ่านผลงานของไฉ้หมิงเลี่ยง

หากกล่าวโดยสรุปแล้ว เอกลักษณ์อันโดดเด่นที่สะท้อนออกมาผ่านผลงานของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้น มีส่วนเชื่อมโยงจากองค์ประกอบต่างๆ 7 ประการคือ

1.ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงทุกเรื่องจะมีน้ำเป็นสัญลักษณ์ที่โดดเด่นและสังเกตเห็นได้ ซึ่งการใช้น้ำในภาพยนตร์เกิดจากแนวความเชื่อของเขาเองที่ว่า น้ำหมายถึงหลายสิ่งหลายอย่าง มันสามารถเปลี่ยนสถานะเป็นรูปแบบต่างๆได้ ทั้งน้ำดื่ม ฝน แม้กระทั่งเหงื่อหรือปัสสาวะ ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงเปรียบน้ำได้เหมือนดั่งความรักหล่อเลี้ยงหัวใจ ยิ่งถ้าคนดูได้เห็นน้ำปรากฏในภาพยนตร์ของเขามากเท่าไหร่ ก็เท่ากับว่าตัวละครในภาพยนตร์ต้องการสิ่งเติมเต็มความรู้สึกมากขึ้นเท่านั้น ในขณะเดียวกัน น้ำยังมีนัยยะถึงพาหะของโรคระบาด การปนเปื้อน และอันตรายบางอย่างตามบริบทของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆเช่นเดียวกัน นอกจากนี้การใช้น้ำเป็นสัญลักษณ์ยังเกิดจากประสบการณ์ชีวิตของเขาที่มักจะต้องเจอเหตุการณ์น้ำรั่ว กำแพงซึม ในห้องพักของเขาอีกด้วย

2. ด้วยความที่ไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นคนที่มีโลกส่วนตัวค่อนข้างสูง เขาจึงสบายใจที่จะกำกับนักแสดงที่ทำงานคุ้นเคยรู้ใจกับเขา ส่งผลให้ภาพยนตร์ของเขามีกลุ่มนักแสดงหน้าเดิมมาเล่น ทั้ง หลี่คังเชิง, เหมาเทียน, เฉินจ้าวจาง, หยางกุ้ยเม่ย, ลู่อี้จิ้ง และ เฉินเชียงฉี ทำให้คนดูเกิดความรู้สึกผูกพันกับนักแสดงเหล่านี้ ทำให้โมเดล 3 อัน ประกอบไปด้วย ผู้ชม-นักแสดง-ผู้กำกับ ไม่มีการเปลี่ยนแปลงในระยะเวลายาวนาน ส่งผลให้ภาพยนตร์ของเขาจะมีความชัดเจนและความเข้มแข็งมากขึ้นและกลายเป็นเอกลักษณ์ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงอีกด้วย

3. Long Take เป็นเทคนิคประจำตัวของไฉ้หมิงเลี่ยงที่โดดเด่นและชัดเจนมาก ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงได้รับอิทธิพลเทคนิคลองเทคจากภาพยนตร์ฝั่งยุโรป อีกทั้งประสบการณ์ในวัยเยาว์ที่ไฉ้หมิงเลี่ยงเกิดที่คูชิง ประเทศมาเลเซีย ซึ่งเป็นสถานที่ที่เงียบมาก ทุกอย่างดำเนินไปอย่างเชื่องช้า

ซึ่งสภาพการดำเนินชีวิตแบบนี้อาจจะส่งผลให้เขาหัดใส่ใจกับรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ เฝ้ามองดูพฤติกรรมของคนได้เป็นระยะเวลานานๆ โดยไม่รู้สึกเบื่อ ซึ่งผลที่ได้จากการใช้วิธีการลองเทคนั้นมีทั้งการสร้างระยะห่างระหว่างคนดูกับภาพยนตร์ การถ่ายทอดความเป็นไปของเหตุการณ์ในภาพยนตร์และให้คนดูเป็นเพียงผู้ที่เฝ้ามองสังเกตสิ่งที่เกิดขึ้น ขณะเดียวกันวิธีการนี้ก็ช่วยสร้างความรู้สึกผูกพันกับตัวละครเมื่อคนดูจ้องมองการกระทำของตัวละครในภาพยนตร์เป็นเวลายาวนาน เป็นต้น

4. แม้ว่าไฉ้หมิงเลี่ยงจะใช้ชีวิตในประเทศไต้หวันมากว่า 20 ปี แต่ลึกๆ แล้วเขากลับมีความรู้สึกแปลกแยกไม่เข้าที่เข้าทางกับสภาพแวดล้อมที่เขาอาศัยอยู่ ด้วยความที่เขาเป็นคนจีนที่เกิดในประเทศมาเลเซียและต้องมาใช้ชีวิตในไต้หวัน ทำให้เขาไม่รู้สึกว่าตัวเองเป็นคนประเทศไหนโดยสมบูรณ์ ซึ่งความคิดแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องความแปลกแยกไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเมืองใหญ่ของไฉ้หมิงเลี่ยง ทำให้เขาสามารถถอยห่างออกมาและมองดูความเป็นไปของคนในเมืองใหญ่และถ่ายทอดความโดดเดี่ยวของผู้คน ส่งผลให้ตัวละครของไฉ้หมิงเลี่ยงมีบุคลิกลักษณะที่เรียบเฉยเย็นชา ไม่ปฏิสัมพันธ์กับใคร ต่างรู้สึกเปลี่ยวเหงาแปลกแยกกับสภาพแวดล้อมที่อาศัยอยู่ และเหมือนกำลังตามหาอะไรบางอย่างเพื่อมาเติมเต็มชีวิตของพวกเขาอีกด้วย

5. สิ่งที่น่าสนใจในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ การนำเสนอความเหนือจริงในความสมจริง คือการนำเสนอเรื่องราวที่ดูเหมือนจะเกิดขึ้นได้จริงในชีวิตประจำวัน แต่มันก็ทำให้คนดูรู้สึกว่ามันยากที่จะเชื่อว่าจะเกิดขึ้นจริงๆ ได้ หากนำวิธีการนำเสนอในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมาเชื่อมโยงกับรูปแบบการนำเสนอของละครเวที อาจจะเรียกได้ว่ากลวิธีการนำเสนอภาพชีวิตประจำวันที่แสนจำเจน่าเบื่อหน่าย หรือพฤติกรรมแปลกๆ ของตัวละครในเรื่อง อันส่งผลต่อพัฒนาการของเรื่องเพียงน้อยนิด ก็จะมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบละครแนวแอ็บเสิร์ด (Absurd) ได้เช่นเดียวกัน และแนวทางของละครแนวแอ็บเสิร์ดนี้เองยังสามารถเชื่อมโยงได้กับแนวคิดปรัชญาอัตถิภาวนิยมหรือเอกซิสเตนเชียลลิสม์ (Existentialism) ซึ่งมองว่ามนุษย์ต้องเผชิญกับความรู้สึกที่เกิดจากการได้พบว่า การที่ตัวเองต้องเกิดมาและมีชีวิตอยู่ทุกวันนี้นั้นเป็นสิ่งที่ไร้เหตุผล อธิบายไม่ได้ สำหรับโลกที่เป็นอยู่นั้นถึงแม้จะพัฒนาเจริญก้าวหน้าด้านกายภาพไปเรื่อยๆแต่ยังคงมีลักษณะคุกคามไม่เป็นมิตรอยู่ ทำให้เรารู้สึกเป็นคนแปลกหน้าอยู่นั่นเอง โดยไฉ้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดแนวความคิดนี้ผ่านการกระทำของตัวละครในภาพยนตร์และการใส่ฉากเหตุการณ์ที่ดูเหนือจริงในความสมจริงและให้ความรู้สึกขบขันในความโดดเดี่ยว เหมือนเขาต้องการที่จะเย้ยหยันชีวิตของมนุษย์อยู่นั่นเอง

6. บรรยากาศและสภาพแวดล้อมที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเป็นเครื่องมือสำคัญอีกอย่างหนึ่งของไฉ้หมิงเลี่ยงในการสื่อสารกับคนดู ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวละครในภาพยนตร์ของเขาถูกตัดขาดจากโลกภายนอก ทุกๆ สิ่งที่อยู่ในบ้านไม่ว่าจะเป็น กำแพง โต๊ะ เตียงนอน ตู้เย็น ตู้เสื้อผ้า หรือแม้กระทั่งก๊อกน้ำ กลายเป็นสิ่งของที่ซึมซับความรู้สึกต่างๆ ของตัวละครที่พวกเขาถ่ายทอดและสะท้อนภาวะภายในจิตใจของตัวละครได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ ไฉ้หมิงเลี่ยงยังใช้สภาพแวดล้อมเช่น ภูมิทัศน์ สถาปัตยกรรมต่างๆ ของเมืองในการสะท้อนบริบทของสังคมเมือง การพัฒนาอย่างก้าวกระโดดของประเทศไต้หวัน แต่พลเมืองกลับปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมที่รุดหน้าไม่ทัน ส่งผลให้เกิดภาวะแปลกแยกระหว่างคนกับเมืองตามมานั่นเอง

7. ไฉ้หมิงเลี่ยงเกิดและเติบโตในครอบครัวคนจีน เขาเป็นตัวแทนของคนที่อยู่กึ่งกลางระหว่างแนวคิดแบบอนุรักษ์นิยมของคนรุ่นพ่อรุ่นแม่ที่เชื่อว่าพื้นฐานสำคัญของชีวิตมนุษย์คือครอบครัวและการได้อยู่พร้อมหน้าพร้อมตากัน ในขณะที่วัฒนธรรมความเป็นปัจเจกก็มีอิทธิพลต่อคนในยุคใหม่ ก็ยิ่งสร้างช่องว่างของความไม่เข้าใจกันมากขึ้นไปอีก ทำให้ภาพยนตร์ของไฉ้หมิง-เลี่ยงนำเสนอประเด็นปัญหาเกี่ยวกับวิกฤติปัญหาต่างๆ และการไม่ติดต่อสื่อสารกันของสมาชิกในครอบครัว

2. *ในส่วนของการวิเคราะห์ในด้านการแสดง* ผู้ศึกษาแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลักคือ

ส่วนที่ 1 รูปแบบการแสดงที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

ส่วนที่ 2 แนวทางการคัดเลือกนักแสดงและคุณลักษณะนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง

ส่วนที่ 1 <u>รูปแบบการแสดงที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง</u> มีองค์ประกอบที่เห็นได้ชัด 4 ประการ ดังนี้

1.1 <u>การแสดงที่ไม่มีบทพูด</u>

ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงแทบจะไม่มีการสื่อสารด้วยคำพูดระหว่างตัวละคร จึงเป็นความท้าทายของนักแสดงในการเลือกวิธีการแสดงของตัวเองเพื่อสร้างอารมณ์และความน่าเชื่อถือสู่สายตาผู้ชม การแสดงที่ไม่มีบทพูดจึงจำเป็นต้องอาศัยอวัจนภาษาหรือภาษาร่างกายในการสื่อสารความคิดที่อยู่ภายในของตัวละครว่าการแสดงออกแบบนี้ตัวละครกำลังคิดอะไรอยู่

สิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยการพูดคุยตีความระหว่างผู้กำกับกับนักแสดงในการทำความเข้าใจตัวละครและสื่อสารออกมาให้เกิดเป็นภาพเดียวกัน

1.2 ลองเทคกับการแสดง

เทคนิคลองเทคคือการตั้งกล้องหรือเคลื่อนกล้องในการถ่ายทำเป็นระยะเวลานานโดยที่ไม่อาศัยการตัดต่อเพื่อย่นระยะเวลา ซึ่งเทคนิคดังกล่าวนอกจากจะต้องอาศัยสมาธิและความอดทนในการชมของคนดูแล้ว ยังต้องอาศัยทักษะของนักแสดงในการมีสมาธิคงความเป็นตัวละครนั้นและจดจ่อกับสิ่งที่ตัวเองกำลังทำอยู่ได้ในระยะเวลานาน ซึ่งถือได้ว่าเป็นความท้าทายของนักแสดงอีกอย่างหนึ่ง

1.3 Here & Now : การแสดง ณ ปัจจุบันขณะ

ความน่าสนใจเกี่ยวกับลักษณะการแสดงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงสามารถเชื่อมโยงกับความตั้งใจเดิมของไฉ้หมิงเลี่ยงที่ว่า เขาต้องการให้คนดูอยู่กับปัจจุบันมากที่สุด คนดูไม่จำเป็นต้องหาคำตอบให้กับการกระทำของตัวละครในทุกๆ เหตุการณ์ แต่อยากให้คนดูรู้สึกอยู่กับปัจจุบัน เฝ้ามองความเป็นไปของเหตุการณ์ต่างๆ ดังนั้นการเฝ้ามองตัวละครทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งนานๆ จะทำให้คนดูเกิดสมาธิ ณ ปัจจุบันขณะ เพราะตัวละครของไฉ้หมิงเลี่ยงไม่มีภูมิหลังหรือบอกถึงเรื่องราวในอดีตของแต่ละคนที่ส่งผลต่อมาในปัจจุบัน คนดูจะได้รู้จักกับตัวละครเท่าที่เห็นในภาพยนตร์ และเริ่มเรียนรู้ตัวละครจากการกระทำของตัวละครที่ปรากฏให้เห็น อีกทั้งลักษณะการแสดงแบบนี้จะทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวเองไม่ได้ดูนักแสดงกำลัง “แสดง” แต่เป็นเหมือนการเฝ้ามองคนๆหนึ่งกระทำสิ่งนั้นอยู่ในชีวิตจริง ดังนั้น รูปแบบการแสดงของนักแสดงจึงมีความเป็นธรรมชาติ และดึงให้คนดูรู้สึกอยู่กับปัจจุบันขณะตลอดเวลา

1.4 จังหวะของนักแสดง

ความสามารถของนักแสดงอีกประการหนึ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือการควบคุมจังหวะการแสดงของตนเองให้เข้ากับบรรยากาศของภาพยนตร์ เนื่องจากภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงแทบจะไม่อาศัยการตัดต่อ ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของนักแสดงในการควบคุมภาพรวมของฉากนั้นให้สามารถสร้างอารมณ์บางอย่างและถ่ายทอดสารที่ผู้กำกับต้องการไปสู่คนดูได้ เพราะจังหวะการแสดงนั้นเป็นสิ่งที่สอนกันได้ยาก และเป็นเรื่องที่อยู่ในการตัดสินใจของผู้กำกับ

ด้วยว่าต้องการได้ภาพประมาณไหน เพราะหากจังหวะของเข้าออกในฉากหรือการเคลื่อนไหวของนักแสดง หากเร็วหรือช้าไปเพียงวินาทีก็อาจจะทำให้จังหวะการแสดงออกมาไม่ดีเท่าที่ควรจะเป็นก็ได้

ส่วนที่ 2 แนวทางการคัดเลือกนักแสดงและคุณลักษณะนักแสดงของไอ้หมิงเลี่ยง แบ่งออกได้เป็น 2 ประการ ประกอบด้วย

ก. การคัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาท

โดยไอ้หมิงเลี่ยงจะเลือกนักแสดงที่เหมาะสมที่สุดที่จะมาถ่ายทอดบทบาทตัวละครที่เขาเขียนขึ้นมาได้ ทั้งนี้ไอ้หมิงเลี่ยงเลือกคนที่ไม่เคยผ่านการแสดงมาก่อนอย่าง หลี่คังเซิง เพราะเห็นว่าบุคลิกหน้าตาของเขาสามารถถ่ายทอดบทบาทของตัวละครเอกที่เขาเขียนขึ้นมาได้ และเป็นไปได้ว่าบุคลิกส่วนตัวของหลี่คังเซิงนั้นมีความใกล้เคียงกับไอ้หมิงเลี่ยงมาก เขาจึงยอมให้ตัวละครที่หลี่คังเซิงเล่นชื่อเสี่ยวกัง อันเป็นชื่อเล่นของหลี่คังเซิงจริงๆ ส่วนนักแสดงคนอื่นๆ ไอ้หมิงเลี่ยงเลือกจากบุคลิกภายนอกที่เหมาะสมในการมารับบทเป็นตัวละครต่างๆ ในภาพยนตร์ของเขาได้

ข. การเรียกใช้นักแสดงที่คุ้นเคยมาร่วมงานกันครั้งแล้วครั้งเล่า

เมื่อไอ้หมิงเลี่ยงร่วมงานกับนักแสดงทีมเดิมจนเริ่มเข้าใจรู้ใจการทำงานซึ่งกันและกัน ทำให้เขารู้สึกดีกับทีมนักแสดงของเขาและเขียนบทเพื่อให้พวกเขากลับมาร่วมงานกันอีกเรื่อยๆ หรือถ้าในภาพยนตร์เรื่องนั้นไม่มีบทนำที่เหมาะสมกับพวกเขา ไอ้หมิงเลี่ยงก็จะเชิญให้มาปรากฏตัวในภาพยนตร์ ซึ่งนอกจากจะทำให้การทำงานกับนักแสดงราบรื่นอันเนื่องมาจากความคุ้นเคยในวิธีการทำงานแล้ว ยังส่งผลในด้านการสร้างความผูกพันระหว่างคนดูกับนักแสดงด้วย ที่หวังใจไว้ลึกๆว่า นักแสดงของไอ้หมิงเลี่ยงจะปรากฏตัวในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ แม้ว่าจะเป็นการปรากฏตัวเพียงชั่วระยะเวลาสั้นๆก็ตาม

ในส่วนของคุณลักษณะนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง แบ่งได้เป็น 4 ประการ ดังนี้

1. มีความอดทนสูง

เนื่องจากภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการลองเทคเป็นตลอดทั้งเรื่อง ดังนั้นหากการแสดงหรือจังหวะของภาพยนตร์ไม่เป็นไปตามที่ผู้กำกับคิด นั่นหมายความว่าจะต้องเริ่มถ่ายทำฉากนั้นใหม่ตั้งแต่ต้น ดังนั้นคุณลักษณะนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงจึงต้องมีความอดทนที่จะแสดงซ้ำหลายๆ ครั้ง เพื่อให้ได้จังหวะการแสดงที่ลงตัวและภาพที่สมบูรณ์แบบมากที่สุดนั่นเอง

2. มีสมาธิและจดจ่อกับการแสดงของตนเอง

ดังที่กล่าวไปแล้วว่าภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นการเปิดโอกาสให้นักแสดงใช้เวลากับการถ่ายทอดบทบาทของตัวเองเป็นระยะเวลานานๆดังนั้นนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงจึงต้องอาศัยสมาธิและจดจ่อกับสิ่งที่ตนเองกำลังแสดงได้เป็นเวลานาน รวมไปถึงการควบคุมจังหวะและอารมณ์เพื่อทำให้คนดูจดจ่อกับการแสดงนั้นได้อีกด้วย

3. เข้าใจรูปแบบการทำงานของผู้กำกับ

นักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยงจะต้องเข้าใจการทำงานของผู้กำกับเป็นอย่างดี เพราะภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีคุณลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วๆ ไป ไม่ว่าจะเป็นการตั้งกล้องทิ้งไว้เนิ่นนาน ให้นักแสดงทำสิ่งต่างๆ ไปเรื่อยๆ โดยในหลายครั้งก็ไม่ส่งผลกับการพัฒนาเรื่อง เพราะหากนักแสดงเข้าใจวิธีการทำงานของผู้กำกับแล้ว พวกเขาก็จะให้การแสดงที่ตรงตามความคิดของผู้กำกับได้ และจะทำให้การทำงานทุกอย่างราบรื่นมากขึ้น

4. สามารถควบคุมจังหวะการแสดงของตนเองให้น่าสนใจ

คุณลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของนักแสดงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือการควบคุมจังหวะการแสดงของตนเองทั้งการเคลื่อนไหว การเดินเข้าเดินออกในกรอบภาพ เพื่อสามารถเรียกความสนใจและดึงคนดูให้มีสมาธิในการเฝ้ามองตัวละครได้อย่างยาวนาน อีกทั้งภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีอารมณ์ขบขันอยู่ด้วย เรื่องของจังหวะการแสดงจึงมีส่วนที่ช่วยสร้าง

เสียงหัวเราะให้กับคนดูด้วยเช่นกัน หากนักแสดงไม่ชำนาญในเรื่องของการควบคุมจังหวะการแสดงของตนเอง ก็จะส่งผลให้ฉากนั้นๆ เสียจังหวะทั้งบรรยากาศ อารมณ์ และความต่อเนื่องได้

3. *ศึกษาสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง*

ผู้ศึกษาได้ศึกษาความสัมพันธ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจำนวน 9 เรื่องผ่านการจัดวางนักแสดงในกรอบภาพเพื่อสื่อความหมาย โดยอาศัยแนวความคิดที่ว่านักแสดงเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการสื่ออารมณ์ความรู้สึกและเป็นตัวกลางที่ทำให้เรื่องราวดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ และการจัดวางนักแสดง ทั้งการเคลื่อนไหว การเข้า-ออกในพื้นที่กรอบภาพ ย่อมส่งผลกับคนดูในทิศทางและอารมณ์ที่แตกต่างกันไปตามแต่การถ่ายทอดของผู้กำกับและการรับรู้ตีความตามประสบการณ์ของคนดู ซึ่งจากการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีลักษณะการจัดวางนักแสดงเพื่อสื่อความหมายที่น่าสนใจ 7 ประการ ดังนี้

1. <u>เทคนิค Long Take กับการจัดวางนักแสดง</u>

ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้เทคนิคลองเทคเพื่อลดทอนการสร้างอารมณ์ร่วมของคนดูที่มีต่อภาพยนตร์ (Dedramatization) การให้คนดูได้ชมฉากที่ใช้เวลาในการถ่ายทอดอย่างยาวนาน และอาศัยการตัดต่อให้น้อยที่สุด สร้างความรู้สึกเหมือนว่ากำลังดูชีวิตจริงของตัวละครหรือเหตุการณ์ความเป็นไปที่เกิดขึ้นตามระยะเวลาจริงส่งผลให้คนดูไม่ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของการสร้างอารมณ์ร่วมต่างๆ โดยมีการตัดต่อ การเปลี่ยนระยะภาพ หรือภาษาภาพยนตร์ต่างๆ เป็นเครื่องมือในการดึงอารมณ์ของคนดูให้ผูกติดกับเรื่องราวในภาพยนตร์ และยังเป็นการให้คนดูได้มีเวลาคิดวิเคราะห์สิ่งที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอผ่านภาพนั้นๆ เป็นเวลานานอีกด้วย

ข้อสังเกตที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งของการใช้เทคนิคลองเทค คือการทำให้คนที่กำลังดูภาพยนตร์อยู่กลายเป็นผู้แอบมองไปโดยปริยาย (Voyeurism) คนดูกลายเป็นบุคคลที่สามที่เฝ้ามองความเป็นไปของตัวละครในกรอบภาพอยู่ห่างๆ ทำให้ตัวละครที่อยู่ในพื้นที่กรอบภาพกลายเป็นวัตถุที่ถูกจ้องมอง (Object of the Look) ไปโดยปริยาย ทั้งนี้ทั้งนั้น การจัดวางหรือการแสดงของนักแสดงเองก็มีส่วนให้คนดูรู้สึกเหมือนเป็นผู้แอบมองได้เหมือนกัน นอกจากนี้วิธีการลองเทคยังสามารถเชื่อมโยงกับละครเวทีในแง่ของการให้คนดูมองภาพโดยไม่มีการตัดต่อหรือเปลี่ยนขนาดภาพ คนดูก็จะเฝ้ามองการแสดง การเคลื่อนไหว และการบล็อกกิ้ง ตามระยะเวลาจริง และ

สามารถเลือกที่จะมองหรือสำรวจรายละเอียดต่างๆ ที่อยู่ในกรอบภาพได้อย่างอิสระ ไม่ต่างจากการดูละครบนเวทีนั่นเอง

2. <u>การจัดวางนักแสดงในการสะท้อนความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกระหว่างคนกับสภาพแวดล้อม</u>

ไช้หมิงเลี่ยงเลือกใช้ภาพระยะไกลไปจนถึงระยะไกลมากในการแสดงให้เห็นถึงสภาพบ้านเมืองของไทเป เมืองหลวงของไต้หวัน โดยจะเน้นไปที่ภาพของตึกรามบ้านช่อง ถนนหนทาง รวมไปถึงความวุ่นวายต่างๆ ของเมือง อันเกิดจากความตั้งใจของเขาในการสะท้อนปัญหาการพัฒนาประเทศอย่างรวดเร็วของไต้หวันเพื่อให้ทัดเทียมกับนานาอารยะประเทศ แต่ผู้คนที่นั่นกลับปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดดไม่ทัน ทำให้คนในเมืองเกิดภาวะแปลกแยกกับสังคมและสภาพแวดล้อม ซึ่งวิธีการของไช้หมิงเลี่ยงก็คือ การจัดวางนักแสดงให้อยู่ในตำแหน่งที่ไม่มีความสำคัญหรือยากที่จะสังเกตเห็นได้ เหมือนกลายเป็นเพียงจุดเล็กๆ ท่ามกลางพื้นที่อันกว้างใหญ่ ภาพที่ถ่ายทอดออกมาทำให้คนดูรู้สึกว่าตัวละครต่างตกอยู่ในสภาพที่หนีออกไปไหนไม่ได้ ยิ่งเมื่อไช้หมิงเลี่ยงทิ้งช่วงเวลาให้นักแสดงให้ทำกิจกรรมของตนเองไปเรื่อยๆ เป็นเวลานานๆ ก็ยิ่งเสริมส่งให้คนดูรู้สึกถึงความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ การจัดวางนักแสดงท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่ไม่น่าจะมีสิ่งมีชีวิตอาศัยอยู่ที่นั่น ไม่ว่าจะเป็น ตึกร้าง สิ่งก่อสร้างที่กำลังซ่อมแซม ตลาดสกปรก สวนสาธารณะที่ยังสร้างไม่เสร็จ สถานที่เหล่านี้ล้วนสะท้อนภาวะความโดดเดี่ยวแปลกแยกภายในจิตใจของตัวละครได้อีกด้วย

3. <u>เทคนิคการจัดวางนักแสดงเพื่อผลในการสร้างภาวะถอยห่างระหว่างคนดูกับภาพยนตร์</u>

ภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงมีความตั้งใจที่จะสร้างระยะห่างให้กับคนดู และไม่ทำให้คนดูเข้าไปมีส่วนร่วมกับเรื่องราวมากนัก ด้วยการใช้เทคนิคการตั้งกล้องระยะไกลถึงไกลมาก สิ่งที่คนดูทำได้คือเป็นเพียงบุคคลที่สามที่เฝ้ามองตัวละครและเหตุการณ์ที่ดำเนินไปเป็นระยะเวลานาน การแสดงที่ไม่ได้เรียกร้องความรู้สึกร่วมของคนดูแต่อย่างใด

หากนำวิธีการสร้างระยะห่างระหว่างโลกในภาพยนตร์กับคนดูมาเปรียบเทียบกับแนวทางของศาสตร์ละครเวที จะเห็นได้ว่าแนวคิดนี้มีความใกล้เคียงกับทฤษฎีแนวทางการละครของ เบรโทลด์ เบรชท์ โดยมีกลวิธีที่จะผลักคนดูออกจากละครเวทีที่พวกเขากำลังดูอยู่เป็นระยะๆ ซึ่งไฉ้หมิงเลี่ยงเองได้รับอิทธิพลแนวคิดเรื่อง The ASlienation Effect ของเบรชท์มาตั้งแต่สมัยเรียนในมหาวิทยาลัยผนวกกับอิทธิพลของภาพยนตร์ศิลปะฝั่งยุโรป จึงทำให้เกิดการหล่อหลอมและก่อตัวเป็นความคิดในการสร้างสรรค์เนื้องานของไฉ้หมิงเลี่ยง

ไฉ้หมิงเลี่ยงนำวิธีการนี้มาใช้ในภาพยนตร์ของเขาด้วยการเปลี่ยนระยะภาพกะทันหันเพื่อทำลายความคุ้นเคยของคนดู ส่งผลให้เกิดความรู้สึกชะงักทางอารมณ์หรือสร้างความรู้สึกทางอารมณ์ที่แตกต่างออกไป

นอกจากนี้วิธีการที่ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้ในการสร้างระยะห่างระหว่างภาพยนตร์กับคนดูอีกรูปแบบหนึ่งคือ การใส่ฉากมิวสิคัลแทรกเข้าไปในภาพยนตร์ เพื่อสะท้อนความปรารถนาและภาวะจิตใจส่วนลึกของตัวละครที่ไม่สามารถแสดงออกมาได้ในชีวิตจริง ซึ่งฉากมิวสิคัลในแบบฉบับของไฉ้หมิงเลี่ยงนั้นมีความแปลกประหลาดลักลั่นไม่น้อย และสามารถทำให้คนดูรู้สึกถอยห่างจากภาพยนตร์ได้เช่นกัน

4. <u>การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความเปลี่ยวเหงาและแปลกแยกของตัวละคร</u>

ไฉ้หมิงเลี่ยงสร้างโลกภาพยนตร์ของเขาให้กลายเป็นจักรวาลของความเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยกได้อย่างมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจน ขนาดภาพ มุมกล้อง การลองเทค องค์ประกอบศิลป์ การแสดง และ การจัดวางนักแสดง ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างบรรยากาศและอารมณ์ของความเหงาแปลกแยกให้กับภาพยนตร์ทั้งสิ้น วิธีการหนึ่งในการสร้างความเปลี่ยวเหงาแปลกแยกของตัวละครที่เห็นได้ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงคือ การใช้เทคนิคลองเทค การใช้ภาพระยะไกล และจัดวางตัวละครให้อยู่ท่ามกลางฝูงชน และใช้ฝูงชนนั้นเองช่วยสร้างความรู้สึกแปลกแยกให้กับตัวละครมากขึ้นอีกด้วย

5. <u>การจัดวางนักแสดงเพื่อแสดงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร</u>

ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้ประโยชน์จากการจัดวางนักแสดงในพื้นที่ภาพยนตร์เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ของตัวละครแทนการใช้คำพูดหรือบทสนทนา ซึ่งวิธีการของไฉ้หมิงเลี่ยงให้อารมณ์และ

ความรู้สึกที่แตกต่างออกไป ทั้งการสะท้อนความเหงา ความโดดเดี่ยว ความใคร่ ไปจนถึงความตลกขบขัน ซึ่งในภาพยนตร์แต่ละเรื่องไฉ้หมิงเลี่ยงก็จะสร้างสรรค์จัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความคิดของเขาผ่านการกำกับภาพได้อย่างชาญฉลาด

6. ภาพกว้างแต่คับแคบ : การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ห้องและอพาร์ตเม้นท์

สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนและปรากฏในผลงานของไฉ้หมิงเลี่ยงหลายๆ เรื่องคือ การจัดวางนักแสดงในพื้นที่คับแคบ ซึ่งถึงแม้ว่าเขาจะเลือกใช้ขนาดภาพระยะไกลในการนำเสนอภาพสู่สายตาคนดู ซึ่งโดยทั่วไปนั้นภาพในลักษณะนี้จะให้ความรู้สึกที่ดูสบายตา แต่สำหรับไฉ้หมิงเลี่ยงเขากลับทำให้ภาพในระยะไกลดูอึดอัด บีบคั้น และให้อารมณ์ความรู้สึกเหมือนตัวละครติดอยู่ในสภาพแวดล้อม ไม่สามารถดิ้นออกไปจากพื้นที่ที่ล้อมรอบพวกเขาอยู่ ด้วยการจัดวางนักแสดงไว้ที่กรอบประตู กรอบหน้าต่าง กรอบกระจก ช่องแคบตามทางเดิน เป็นต้น นอกจากนี้ ไฉ้หมิงเลี่ยงยังชำนาญในการจัดวางตัวละครบนพื้นที่ในห้องหรืออพาร์ตเม้นท์อันคับแคบรวมไปถึงบันได ทางเดิน ลิฟท์ ประตู ได้เป็นอย่างดี ทำให้ ห้องหรือบริเวณอพาร์ตเม้นท์ กลายเป็นสถานที่ที่ถูกยกระดับให้กลายเป็นตัวละครหลักไปโดยปริยาย และยังสามารถใช้สภาพแวดล้อมเหล่านี้สะท้อนความรู้สึกและภาวะจิตใจของตัวละครได้อีกด้วย

7. การจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว

ไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวซึ่งประกอบไปด้วยสมาชิกในครอบครัวเพียง 3 คนเท่านั้นคือ พ่อ แม่ และเสี่ยวคังเอาไว้ในภาพยนตร์ 4 เรื่องคือ *Rebels of The Neon God*, *The River*, *What Time is it There*? และ *Face* เขาถ่ายทอดชีวิตของสมาชิกในครอบครัวที่ไม่ค่อยสื่อสารกัน ต่างคนต่างมีชีวิตของตนเอง หรือบางทีพวกเขาอาจจะรักกัน แต่ก็ไม่กล้าที่จะแสดงความรักออกมา ความสัมพันธ์อันเปราะบางในครอบครัวนี้ นอกจากจะถูกนำเสนอในลักษณะของการไม่พูดคุยสื่อสารกันแล้ว ยังถูกนำเสนอผ่านการจัดวางตัวละครและการจัดองค์ประกอบภาพเพื่อสะท้อนความบิดเบี้ยวผิดปกติของครอบครัวนี้ให้กับคนดูอีกด้วย

วิธีการในการจัดวางนักแสดงเพื่อสะท้อนความสัมพันธ์อันห่างเหินในครอบครัว ที่เห็นได้เด่นชัดคือ การใช้ภาพระยะชัดตื้น คือให้ความคมชัดของภาพในส่วนหน้าและลดความสำคัญของฉากหลังด้วยการเบลอภาพยิ่งเมื่อไฉ้หมิงเลี่ยงใช้วิธีการนี้ถ่ายสมาชิกในครอบครัวในมิติที่ต่างกัน ก็ยิ่งช่วยสร้างความรู้สึกห่างเหินได้มากยิ่งขึ้น

อีกวิธีการหนึ่งที่แสดงความรู้สึกเหมือนสมาชิกในครอบครัวต่างอยู่กันคนละโลกทั้งๆ ที่อยู่ในพื้นที่บ้านหลังเดียวกันนั่นก็คือ ไช้หมิงเลี่ยงควบคุมจังหวะการเดินเข้าเดินออกในกรอบภาพเพื่อไม่ให้นักแสดงอยู่ร่วมกันในกรอบภาพ เพื่อสร้างความหมายทางภาพได้ อีกทั้งยังทำให้ภาพขนาดไกลและการตั้งกล้องทิ้งไว้อย่างยาวนานดูมีมิติและไม่ทำให้น่าเบื่อจนเกินไปอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

ภูมิหลัง ประสบการณ์ อัตลักษณ์ แรงบันดาลใจ หล่อหลอมตัวตนและผลงาน

จากการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง จะเห็นได้ว่าภูมิหลัง อัตลักษณ์ ประสบการณ์ต่างๆ และแรงบันดาลใจ ต่างมีส่วนในการหล่อหลอมความคิดทางสุนทรียะของไช้หมิงเลี่ยงในการก่อร่างสร้างงานจนกลายเป็นเอกลักษณ์ติดตัวผู้กำกับคนนี้ เอกลักษณ์หนึ่งที่โดดเด่นมากในภาพยนตร์ของเขาคือการถ่ายทอดจักรวาลอันเต็มไปด้วยความเปลี่ยวเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยกของตัวละคร ซึ่งต่างรู้สึกไม่เข้าที่เข้าทางกับสภาพแวดล้อมที่พวกเขาอาศัยอยู่ อีกทั้งบริบทเมืองหลวงไทเปของประเทศไต้หวันในมุมมองของไช้หมิงเลี่ยงนั้นเป็นไปในลักษณะที่เต็มไปด้วยความวุ่นวาย เต็มไปด้วยสิ่งก่อสร้างอันเป็นผลพวงจากการพัฒนาเมืองแบบก้าวกระโดด โดยไม่สนใจคุณภาพชีวิตของผู้คน ความวุ่นวายดังกล่าวส่งผลให้คนในเมืองต่างรู้สึกไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับเมืองใหญ่ ก่อให้เกิดความสัมพันธ์แบบฉาบฉวย ตัวละครในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงเองก็ไม่ต่างอะไรจากชีวิตของคนไทเป ที่ต่างมีโลกเป็นของตัวเองและไม่ค่อยติดต่อสื่อสารกับใคร แม้ว่าพวกเขาจะอยู่ร่วมพื้นที่เดียวกัน แต่เรากลับรู้สึกว่าพวกเขาอยู่กันคนละโลก

ไช้หมิงเลี่ยงถ่ายทอดสุนทรียะของความเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยก ด้วยการใช้เทคนิคลองเทค ตั้งกล้องทิ้งไว้เนิ่นนานเพื่อให้คนดูเฝ้ามองความเป็นไปของเหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร โดยมีเพียงสภาพแวดล้อมและเสียงของบรรยากาศโดยรอบสะท้อนความรู้สึกของตัวละครเท่านั้น สุนทรียะของความเหงา โดดเดี่ยวและแปลกแยก ของไช้หมิงเลี่ยงยังสร้างความรู้สึกขำขื่นให้กับคนดูผ่านการนำเสนอภาพชีวิตประจำวันที่เรามักจะไม่ค่อยได้พบเห็นในภาพยนตร์ การแสดงที่ให้ความรู้สึกเหมือนไม่ “แสดง” ของนักแสดงยิ่งขับเน้นให้เกิดความเหงาและแปลกแยกมากยิ่งขึ้น ความคิดสร้างสรรค์และพิถีพิถันในการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ ทำให้ไช้หมิงเลี่ยงเปรียบเหมือนจิตรกรที่วาดภาพให้คนดูได้วิเคราะห์และตีความความนิ่งนานของภาพนั้นตามแต่กรอบประสบการณ์ของแต่ละคน ซึ่งวิธีการนำเสนอของไช้หมิงเลี่ยงสร้างส่งอิทธิพลและ

แรงบันดาลใจให้กับผู้กำกับภาพยนตร์และนักทำหนังสมัครเล่น ที่ใช้วิธีการของไฉ้หมิงเลี่ยงในการนำถ่ายทอดความโดดเดี่ยวเปลี่ยวเหงาของตัวละครนั่นเอง

สิ่งที่น่าสนใจตามมาคือ วิธีการตั้งกล้องไว้นิ่งนานนั้น และการถ่ายทอดเรื่องราวที่ไม่ปลุกเร้าอารมณ์หรือแทบไม่มีการพัฒนาให้เรื่องเดินไปข้างหน้า ทำให้ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงต้องใช้สมาธิจากคนดูค่อนข้างมากเพราะคนดูภาพยนตร์จำนวนมากจะไม่คุ้นชินกับการชมภาพยนตร์ที่ตั้งกล้องทิ้งไว้นานๆ และปล่อยให้คนดูดูการกระทำของตัวละครอย่างไร้จุดหมาย โดยไม่มีการตัดต่อเพื่อช่วยเร้าอารมณ์คนดู หรือให้เรื่องดำเนินไปข้างหน้า ส่งผลให้คนดูเกิดความรู้สึกอึดอัดและเบื่อหน่ายกับภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงได้ ทำให้ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงไม่ใช่ความบันเทิงของคนในกระแสหลักแน่นอน ประเด็นนี้เองอาจจะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงได้รับการต้อนรับจากกลุ่มคนดูภาพยนตร์ศิลปะในวงแคบและเป็นที่กล่าวขวัญตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเท่านั้น

กลุ่มนักแสดงที่เขารัก

กลุ่มนักแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง นำโดย หลี่คังเชิง นักแสดงคู่บุญที่เล่นภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงทุกเรื่อง รวมไปถึงนักแสดงอย่าง เหมาเทียน, ลู่อี้จิ้ง, หยางกุ้ยเม่ย และ เฉิงเซียงฉี ที่ทั้งมารับบทนำและปรากฏตัวเป็นนักแสดงรับเชิญในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงแทบทุกเรื่อง กลุ่มนักแสดงเหล่านี้กลายเป็นเครื่องหมายที่อยู่คู่กับไฉ้หมิงเลี่ยง และสร้างความผูกพันระหว่างคนดูกับภาพยนตร์ของเขาได้อีกด้วย ซึ่งแฟนภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงจะรู้สึกว่ากลุ่มนักแสดงทั้งสี่คนเป็นเหมือนครอบครัวเดียวกันกับพวกเขาไปแล้ว และเมื่อใดก็ตามที่ภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงออกฉาย พวกเขาก็จะคาดหวังว่าจะได้พบเจอกลุ่มนักแสดงเหล่านี้ในภาพยนตร์ ซึ่งเป็นวิธีการของไฉ้หมิงเลี่ยงที่ช่วยสร้างเอกลักษณ์ในผลงานของเขาได้

หากมองในอีกแง่มุมหนึ่ง การที่ไฉ้หมิงเลี่ยงเลือกที่จะร่วมงานกับนักแสดงเหล่านี้ในภาพยนตร์หลายๆ เรื่อง นั่นหมายความว่าเขารู้สึกสบายใจที่ได้ร่วมงานกับนักแสดงเหล่านี้ ยิ่งถ้าพวกเขาได้ทำงานและเข้าใจกระบวนการทำงานร่วมกันแล้ว การทำงานก็จะยิ่งราบรื่น เพราะวิธีการถ่ายทอดเรื่องราวในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยงมีลักษณะเด่นคือ นักแสดงจะต้องมีสมาธิและความอดทนพอที่จะถ่ายทอดบทบาทนั้นๆ เป็นเวลานานๆ ได้ อันเนื่องมาจากการวิธีการลองเทคนั่นเอง อีกทั้งการแสดงในบางฉากของไฉ้หมิงเลี่ยงก็ยากที่จะหาเหตุผลมาตีความการกระทำ

ของตัวละครได้ หรือเป็นฉากที่ต้องใช้ความสามารถของนักแสดงสูง ทำให้เรื่องความเข้าใจและรู้ใจการทำงานของผู้กำกับเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับนักแสดงด้วยเช่นกัน

สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์

วิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้ศึกษาได้ศึกษาและวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง โดยให้ความสำคัญไปที่เรื่องการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมายหรือที่เรียกในภาษาภาพยนตร์ว่า มิส ออง แซง ซึ่งนักแสดงก็เป็นส่วนประกอบที่สำคัญเพื่อให้ผู้กำกับได้จัดวาง ควบคุมทิศทางการเคลื่อนไหว การเข้าออกในพื้นที่ของกรอบภาพเพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ของภาพตามที่ผู้กำกับต้องการถ่ายทอด

วิธีการลองเทคที่ไฉ้หมิงเลี่ยงนำมาใช้ในงานของเขา จำเป็นต้องอาศัยการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ อย่างมีศิลปะ ไม่ต่างจากจิตรกรที่วาดภาพให้คนดูชมเพื่อนำไปตีความ ผลจากการวิจัยจะเป็นได้ว่า ไฉ้หมิงเลี่ยงมีรูปแบบการจัดวางตัวละครเพื่อสื่อความหมายต่างๆ ทั้งการจัดวางตัวละครท่ามกลางสภาพแวดล้อม การจัดวางตัวละครในพื้นที่คับแคบ การควบคุมทิศทางการเคลื่อนไหวของตัวละครเพื่อสะท้อนถึงความสัมพันธ์อันห่างเหินของสมาชิกในครอบครัว รวมไปถึงการจัดวางตัวละครและการใช้พื้นที่เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ต่างๆ ระหว่างตัวละครแทนการใช้คำพูดองค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ เมื่อนำมาวิเคราะห์ แจกแจง ก็จะเห็นว่ารูปแบบการจัดวางนักแสดงและการจัดวางองค์ประกอบภาพของไฉ้หมิงเลี่ยงปรากฏให้เห็นซ้ำๆในผลงานของเขาทุกเรื่องจนสังเกตได้และเกิดเป็นเอกลักษณ์ในเนื้องานของเขา

เอกลักษณ์ที่เด่นชัดในผลงานภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง อาจจะช่วยสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ในเมืองไทย ในแง่ของการให้ความสำคัญกับการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อสื่อความหมาย หรือการใช้การเล่าเรื่องผ่านภาพมากกว่าคำพูด ซึ่งอาจจะไม่ต้องเปี่ยมไปด้วยคุณค่าเชิงสุนทรียะจนยากที่จะเข้าใจตีความ แต่อย่างน้อยก็น่าจะเป็นอีกทางเลือกหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานให้หลากหลายมากขึ้นต่อไปในอนาคต

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. แม้ว่าผู้ศึกษาจะได้มีโอกาสสัมภาษณ์แบบเจาะลึกผู้สร้างสรรค์ผลงานโดยตรง แต่ด้วยปัญหาเกี่ยวกับภาษา, อุปสรรคของการสื่อสาร และปัจจัยด้านเวลา ทำให้ไม่สามารถเจาะลึกถึงแนวคิด และกลวิธีสร้างผลงานของตัวผู้กำกับได้ครอบคลุมเท่าที่ควร

2. การวิเคราะห์สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ เป็นเรื่องที่ค่อนข้างทำได้ลำบาก เพราะการตีความฉากหรือการแสดงต่างๆ ที่ผู้กำกับสร้างสรรค์ออกมาเป็นภาพนั้น อาจจะไม่ตรงกับความคิดของผู้กำกับเสมอไป อีกทั้งการตีความงานศิลปะในแง่มุมนี้มักจะมีมุมมอง การตีความและสื่อความหมายที่แตกต่างกันไปตามกรอบประสบการณ์ของแต่ละคน ซึ่งผู้ศึกษาเองก็ไม่สามารถที่จะนำมาเขียนครอบคลุมได้ทั้งหมด ซึ่งผู้ศึกษาเองก็ย่อมมีข้อจำกัดอยู่ในกรอบประสบการณ์ของตนเช่นกัน

3. เนื่องจากไอ้หมิงเลี่ยงเป็นผู้กำกับที่รู้จักในวงการภาพยนตร์เฉพาะกลุ่ม ทำให้กลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยไปสัมภาษณ์เชิงลึกไม่หลากหลายเท่าที่ควร จึงอาจจะทำให้มุมมองความคิดเห็นที่มีต่อผลงานของไอ้หมิงเลี่ยงมีลักษณะเป็นไปในทิศทางเดียวกันและไม่ค่อยมีความเห็นที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาลงลึกเกี่ยวกับภาพยนตร์ศิลปะเป็นสิ่งที่น่าสนใจ เพราะพื้นที่ของภาพยนตร์ศิลปะในเมืองไทยยังไม่กว้างขวาง นอกจากผู้กำกับไอ้หมิงเลี่ยงแล้วยังมีผู้กำกับภาพยนตร์ศิลปะอีกหลายท่านที่สามารถวิจัยศึกษาการสร้างสรรค์ผลงาน หรือศึกษาในแง่มุมต่างๆ เพื่อขยายองค์ความรู้ให้กับศิลปะจินตคดี ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ ละครเวที หรืออื่นๆ ให้มากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาในแง่มุมใด เห็นเห็นความเชื่อมโยงของศิลปะประเภทใดกับประเภทก็ตาม

2. ผลงานศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสื่อสารการแสดงยังมีไม่มากนัก ยิ่งศาสตร์ที่เกี่ยวกับการแสดงในภาพยนตร์ก็ยิ่งมีน้อยเต็มที สิ่งที่อยากจะเสนอแนะคือการศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงในภาพยนตร์ของประเทศต่างๆ ซึ่งบริบททางสังคมและวัฒนธรรมย่อมมีส่วนในการแสดงออกของคนแต่ละชาติแตกต่างกันไป หากนำการแสดงภาพยนตร์ของแต่ละชาติมาวิเคราะห์ ก็น่าจะให้แง่มุมที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงที่น่าสนใจมากทีเดียว

3. ผู้วิจัยด้านสื่อสารการแสดงส่วนใหญ่มักจะแยกองค์ความรู้ของสื่อสารการแสดงแขนงต่างๆ ออกจากกัน ทั้งๆ ที่ความเป็นจริงแล้ว ศาสตร์ของสื่อสารการแสดงทั้งภาพยนตร์ ละครเวที และละครโทรทัศน์ ต่างมีจุดเชื่อมโยงที่สัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ดังนั้น จึงขอเสนอแนะให้แสวงหาแนวทางในการวิจัยที่แสดงให้เห็นว่าศาสตร์การแสดงทั้งสามสื่อมีจุดร่วมบางอย่างที่เหมือนกัน และส่งอิทธิพลซึ่งกันและกัน จนก่อเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ๆ ต่อไป

จากผลการวิจัยเรื่องสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง ผู้ศึกษาหวังว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะก่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจในแง่การศึกษาตัวตนของผู้สร้างสรรค์ผลงาน เอกลักษณ์ที่เด่นชัดในผลงาน รวมไปถึงความสำคัญของการแสดง การจัดวางนักแสดงในพื้นที่ภาพยนตร์ ในการถ่ายทอดสื่อสารอารมณ์โดยไม่ต้องใช้คำพูด ซึ่งจะเป็นอีกทางเลือกหนึ่งสำหรับผู้กำกับภาพยนตร์หรือนิสิตนักศึกษาที่สนใจวิธีการสื่อสารผ่านการแสดงของผู้กำกับคนนี้ และอาจจะต่อยอดให้เกิดการศึกษาเกี่ยวกับการแสดงในภาพยนตร์หรือศิลปะแขนงอื่นในแง่มุมใหม่ๆ ที่น่าสนใจต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ก้อง พาหุรักษ์. ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร. ฝ่ายวิชาการนิตยสารไบโอสโคป. สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2553.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร.ไอ้หมิงเลี่ยง การค้นหาระยะห่างที่ความรักยังคงอยู่. นิตยสารไบโอสโคป ฉบับที่ 36 พฤศจิกายน 2547 : 54-57.

ไอ้หมิงเลี่ยง. ผู้กำกับภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2552.

ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์. สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ณัฐพล วงศ์ตรีเนตรกุล. ผู้กำกับภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2553.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, บรรณาธิการ. สุนทรียนิเทศศาสตร์ การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. กรุงเทพมหานคร: โครงการพัฒนาองค์ความรู้นิเทศศาสตร์ตะวันออก ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง ร่วมกับ โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ทรงยศ สุขมากอนันต์. ผู้กำกับภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553.

ทัศนัย กุลบุญลอย. การสร้างเทพนิยายสมัยใหม่ในภาพยนตร์ชุดสตาร์วอร์ส. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์. ผู้กำกับภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2553.

ธัญสก พันสิทธิวรกุล. ผู้กำกับภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2553.

ธิดา ผลิตผลการพิมพ์. เขียนบทหนัง ซัดคนดูให้อยู่หมัด. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คนทำหนังสือ, 2547.

ธีปนันท์ เพชรศรี. นักวิจารณ์ภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553.

นรา. Film Japan: ซามูไรตกดิน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ openbooks, 2550.

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. นักวิจารณ์ภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2552.

นับทอง ทองใบ. นวลักษณ์ในการเล่าเรื่องและเอกลักษณ์ในภาพยนตร์แอนิเมชันของฮายาโอะ มิยาซากิ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

บรรจง โกศัลยวัฒน์. ศิลปะการแสดงภาพยนตร์ โทรทัศน์ และละคร. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. ศิลปะแขนงที่เจ็ด : เพื่อวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ภาพยนตร์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เม็ดทราย, 2538.

ประวิทย์ แต่งอักษร.มาทำหนังกันเถอะ. กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์, 2541.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, บรรณาธิการ. เผยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และมานุษยวิทยา. กรุงเทพมหานคร: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2541.

พระจันทร์เสี้ยวการละคร. ละครแอบเสิร์ดคืออะไร. [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา http://crescentmoontheatre.exteen.com /20080724/entry [2553, February 15]

รัชฎ์ภูมิ บุญบัญชาโชค. ผู้กำกับหนังอิสระ. สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2553.

วาริน นิลสิริสุข. What Time is it There?: สองจักรวาล หนึ่งความโดดเดี่ยว. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://riverdale-dreams.blogspot.com/2007/01/what-time-is-it-there.html [2552, พฤศจิกายน 8]

วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา. Goodbye Dragon Inn ลาก่อน โรงหนังที่รักของฉัน. [ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://filmsick.exteen.com/20050916/goodbye-dragon-inn-fs [2552, พฤศจิกายน 8]

วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา. The Wayward Cloud ตำแหน่งของแตงโม หนังโป๊อันแสนหวาน. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://filmsick.exteen.com/20050820/the-wayward-cloud [2552, พฤศจิกายน 8]

วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา.I Don't Want to Sleep Alone ฟูกปรารถนา. [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา: http://filmsick.exteen.com/20061029/i-don-t-want-to-sleep-alone-my-world-film-fest-2 [2552, พฤศจิกายน 8]

โสภาวรรณ บุญนิมิตร, เอกสารประกอบการสอนวิชา The Other Cinema (ภาพยนตร์นอกกระแส). 2548. (อัดสำเนา)

อนุสรณ์ ติปยานนท์. นักวิชาการอิสระ. สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2553.

อัญชลี ชัยวรพร. ภาพยนตร์ทางเลือกและทฤษฎีแนวคิดใหม่. ใน เอกสารการสอนชุดวิชา 16351 ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น. หน้า 266.นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2548.

อัญชลี สายสุนทร. นักแสดง. สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, บรรณาธิการ. จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน. กรุงเทพมหานคร: โครงการสื่อสันติภาพ, 2543.

ภาษาอังกฤษ

Acquarello. Strictly Film School. [Online]. 2001. Available from http://filmref.com/directors/dirpages/tsai.html [2009, November 7]

Barranger, M. S. Theatre: a way of seeing. Belmont, Calif.: Wadsworth/Thomson Learning, 2002.

Berry, C. Chinese Film in Focus. London: British Film Institute, 2003.

Boggs, J. M. The Art of Watching Films. Mountain View, Calif.: Mayfield, 2000.

Bordwell, D. Figures Traced in Light: on cinematic staging. California: Regents of the University of California, 2005.

Bordwell, D. Film Art: an introduction. Boston: McGraw-Hill, 2004.

Chiao, P. End of The Century: Tsai Ming-Liang's Manifesto. Cinemaya 1998: 4-7

Culp, S., and Coburn T. An Interview with Tsai Ming-Liang. [Online]. Available from http://www.yale.edu/wake/fall03/tsai.html [2009, December 22]

Davis, W. D. Cinema Taiwan : politics, popularity, and state of the arts. London : Routledge, 2007

Giannetti, L. Understanding Movies. Upper Saddle River, New Jersey : Pearson, 2008.

HarryTuttle. Unspoken Cinema. [Online]. 2008. Available from http://unspokencinema.blogspot.com/2008/10/tsai-ming-liang-links.html [2009, November 1]

Imdb. Tsai Ming-Liang. [Online]. Available from http://www.imdb.com/name/nm0874633/ [2009, November 5]

Johnston, I. How Sweet to be a Cloud?. [Online]. 2005. Available from http://www.brightlightsfilm.com/50/wayward.htm [2009, November 8]

Lee. Male gaze and body on “I Don’t Want to Sleep Alone”. [Online]. 2008. Available from http://hmko.blogspot.com/2008/05/male-gaze-and-body-on-i-dont-want-to.html [2009, January 14]

Lovell, A., and Kramer, P. Screen Acting. London : Routledge, 1999.

Patton, F. Peering into The Hole. [Online]. Available from http://www.dvdbeaver.com/film/articles/thehole.htm [2009, November 9]

Pinkerton, N. Only Connect. [Online]. 2004. Available from http://www.reverseshot.com/legacy/winter04/neon.html [2009, November 7]

Pramaggiore, M. Film: A Critical Introduction. London : Laurence King Publishing, 2005.

Rapfogel, D. Tsai Ming-Liang: Cinematic Painter. [Online]. 2002. Available from http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai_painter.html [2009, December 21]

Shujen, W., and Fujiwara, C. "My Films Reflect My Living Situation": An Interview with Tsai Ming-liang on Film Spaces, Audiences, and Distribution. positions: east asia cultures critique - Volume 14, Number 1, Spring 2006, 219-241

Tobias, S. Interview Tsai Ming-Liang. [Online]. 2002. Available from http://www.avclub.com/articles/tsai-mingliang,13756/ [2009, November 5]

Tucker, P. Secrets of Screen Acting. New York : Routledge, 2003.

Vasudev, A. Interview Tsai Ming-Liang : A Space of One’s Own. Cinemaya 1998: 8-10

Vick, T. Asian Cinema: a field guide. New York : Collins, 2007.

Walsh, D. Tsai Ming-liang's *Vive l'amour*: Taipei's lonely souls. [Online]. 1994. Available from http://web.archive.org/web/20071216103850/http://www.wsws.org /arts/ 1994/oct1994/tsai-o94.shtml [2009, November 3]

Wikipedia, Art film. [Online]. Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Art_film [2009, November 9]

Wikipedia. Absudism. [Online]. Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Absurdism [2010, February 15]

Wikipedia. Tsai Ming-Liang. [Online]. Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Tsai_Ming-liang [2009, November 5]

Zhang, Y. Encyclopedia of Chinese Film. London : Routledge, 1998

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก
ผลงานการทำงานทั้งหมดของไช้หมิงเลี่ยง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานการทำงานทั้งหมดของไฉ้หมิงเลี่ยง

ผลงานภาพยนตร์ขนาดยาว

Rebels of the Neon God (1992)

Vive L'amour (1994)

The River (1997)

The Hole (1998)

What Time is it There? (2001)

Goodbye, Dragon Inn (2003)

The Wayward Cloud (2005)

I Don't Want to Sleep Alone (2006)

Face (2009)

ผลงานภาพยนตร์ขนาดสั้น

Boys (1991) (ฉายทางโทรทัศน์)

The Skywalk is Gone (2002)

Bem-Vindo a São Paulo (2004)

To Each His Own Cinema (2007)

ผลงานในฐานะคนเขียนบท

Windmill and Train (1982)

Little Fugitive (1982)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Runaway (1983)

Spring Daddy (1984)

Kung Fu Kids III (1985)

Yellow Story (1987)

ผลงานละครเวที

Instant Bean Sauce Noodle (1981)

A Sealed Door in the dark (1982)

A Wardrobe in the Room (1983)

Apartment Romance (1984)

The Good Woman from Szechwan (1998)

ผลงานละครโทรทัศน์

1989

Endless Love (เขียนบท)

The Happy Weaver (เขียนบท, กำกับในบางตอน)

All Cirners of the Sea (เขียนบท,กำกับ)

1990

My Name is Mary (เขียนบท,กำกับ)

Li Hsiang's Love Line (เขียนบท,กำกับ)

Ah Hsiang's First Love (เขียนบท,กำกับ)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

The Kid (เขียนบท,กำกับ)

1995

My New Friends (สารคดี, เขียนบท,กำกับ)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

เรื่องย่อภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Rebels of The Neon God (1992)

ผลงานการกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกของไฉ้หมิงเลี่ยง เล่าเรื่องราวของสองเหตุการณ์ที่ดูจะไม่เกี่ยวข้องกันแต่สุดท้ายก็มีความสัมพันธ์กันอย่างหลวมๆ เรื่องแรกกล่าวถึงเสี่ยวคัง เด็กวัยรุ่นที่กำลังอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของชีวิตและต้องเผชิญกับภาวะกดดันจากครอบครัวที่คาดหวังว่าเขาจะเป็นลูกที่ดี ด้วยความเป็นขบถและรู้สึกสับสนกับตัวเองตามประสาวัยรุ่น เสี่ยวคังจึงพยายามแหกกรอบของสิ่งที่คนรุ่นราวคราวเดียวกันกับเขาถูกบังคับให้ทำนั่นก็คือการเรียนหนังสือ เช้าวันต่อมา เสี่ยวคังตัดสินใจไม่ไปเรียนกวดวิชาเพื่อเข้ามหาวิทยาลัย และใช้เวลาขลุกตัวในร้านตู้เกม ใช้ชีวิตเสเพลไปวันๆ จนวันหนึ่งเขาได้พบกับ อาเซะ นักเลงหัวไม้ ซึ่งกลายเป็นบุคคลต้นแบบของเสี่ยวคังในเวลาต่อมา แต่ขณะเดียวกันเสี่ยวคังก็เริ่มสับสนว่าเขาอาจจะตกหลุมรักผู้ชายคนนี้จริงๆ ในขณะที่ชีวิตของอาเซะเองก็มีเพื่อนคู่หูอย่างอาปิง และแฟนสาว อาก๋ย ที่ทำงานในร้านเสก็ต เรื่องราวของความรัก วิถีของนักเลง และการค้นหาตัวตนของวัยรุ่นที่กำลังสับสนกับชีวิต ได้เริ่มต้นขึ้น และนำไปสู่บทสรุปที่จะเปลี่ยนแปลงชีวิตของพวกเขาไปตลอดกาล

ไฉ้หมิงเลี่ยงนำเสนอความเสื่อมถอยของสังคมเมือง สภาพความเบื่อหน่ายและความแปลกแยกในสังคม ล้วนสะท้อนให้เห็นเด่นชัดในภาพยนตร์เรื่องนี้ หนังเรื่องนี้เปรียบเทียบให้เห็นถึงตัวตนของผู้กำกับที่มักจะมีฉากของน้ำอยู่ทั่วไป ทั้งพายุฝน พื้นครัวที่น้ำเจิ่งนองในอพาร์ตเมนต์ ความสนใจของอาปิงต่ออาก๋ยที่เกิดขึ้นในห้องน้ำสาธารณะ เป็นต้น การใช้พื้นที่ที่แออัดคับแคบในการอยู่อาศัยในเมือง อย่างในฉากเปิดเรื่องในตู้โทรศัพท์ การที่อาฉีโผล่เข้ามาในห้องน้ำขณะที่อาก๋ยยังใช้ห้องน้ำอยู่ รวมไปถึงประเด็นที่ว่ามนุษย์มักจะถอยห่างจากสัญชาตญาณของตนเองออกไปเรื่อยๆ ไฉ้หมิงเลี่ยงใช้ความนิ่งงันอยู่นานในบางฉาก เขาก็ได้พบกับประเด็นเรื่องอัตลักษณ์และความล้มเหลวทางจิตวิญญาณ *Rebels of The Neon God* ถือเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของไฉ้หมิงเลี่ยงที่ได้รับเสียงชื่มชมจากนักวิจารณ์ในวงกว้างและเริ่มสร้างชื่อให้ไฉ้หมิงเลี่ยงเป็นที่รู้จักในแวงวงภาพยนตร์ศิลปะต่อไป

Vive L'amour (1994)

ความตั้งใจของไฉ้หมิงเลี่ยงในการกำกับภาพยนตร์เรื่อง *Vive L'amour* คือการสะท้อนสภาพสังคมในยุคที่การค้าขายอสังหาริมทรัพย์เฟื่องฟูอย่างมากในช่วงต้นยุค 1990 ในเมืองไทเป ประเทศไต้หวัน ภาพยนตร์เล่าเรื่องราวของเมย์ หญิงวัย 30 ผู้ทำอาชีพเป็นนายหน้าค้าบ้านและยังไม่แต่งงาน เธอต้องติดป้ายประกาศขายบ้านตามที่ถนนหนทางตั้งแต่เช้าตรู่ ในช่วงบ่ายก็เริ่มต้นโทรติดต่อลูกค้า พาลูกค้าเข้าไปดูบ้านหรืออพาร์ตเม้นต์ต่างๆ ชีวิตของเธอวนเวียนซ้ำแล้วซ้ำเล่ากับการเดินไปเดินมาในบ้าน แทะเมล็ดทานตะวันรอลูกค้าไปเรื่อยๆ ไม่มีอะไรที่แปลกใหม่มากไปกว่านี้อีก

เมย์พบกับอาจังซึ่งเป็นคนขายเสื้อผ้าที่ขนมาจากประเทศฮ่องกงนำมาขายตามถนนเวลากลางคืน สถานที่ที่เธอพบเป็นร้านอาหารแห่งหนึ่งที่มีคนพลุกพล่าน แม้ว่าจะไม่ได้พูดคุยกัน แต่ทั้งสองก็รู้สึกชอบพอซึ่งกันและกัน บทสรุปของทั้งคู่จบลงด้วยการมีความสัมพันธ์ชั่วข้ามคืนในห้องอพาร์ตเม้นต์ของเมย์ พวกเขาแทบจะไม่ได้พูดคุยสนทนากันเลย ไม่มีแม้กระทั่งการแสดงออกถึงความรู้สึก และคนสุดท้ายที่เข้ามาพัวพันความสัมพันธ์ในเรื่องคือ เสี่ยวคัง พนักงานขายโลงศพที่ขโมยกุญแจของของเมย์ และแอบไขเข้าไปเพื่อตั้งใจจะฆ่าตัวตายในห้องนั้น แต่แล้วก็ทำไม่สำเร็จเพราะเขาถูกขัดจังหวะโดยการเข้ามามีอะไรกันในห้องระหว่างเมย์กับอาจังเสียก่อน ท่ามกลางความแออัดของเมืองหลวงของไต้หวัน ชีวิตของคนแปลกหน้าสามคนต้องเข้ามาเกี่ยวพันกันในห้องว่างห้องหนึ่งในอพาร์ตเม้นต์

ไฉ้หมิงเลี่ยงได้สร้างนัยยะที่เฉียบคมเรื่องของความเหงาอ้างว้างและการแยกตัวโดดเดี่ยวในหนังเรื่องนี้โดยการใช้เสียงบรรยากาศในเมืองหลวงกับบทพูดที่มีไม่มากนัก รวมไปถึงมุมมองของความแปลกแยกในสังคมเมือง อย่างในฉากความสัมพันธ์กันแบบเงียบเชียบระหว่างเมย์และอาจัง การที่เมย์ไม่สามารถจดจำอาจุงบนท้องถนนได้ แถมยังจำเสียงเขาที่โทรเข้ามาหาไม่ได้ด้วยเช่นกัน การที่อาจุงกับเสี่ยวคังที่ต่างก็ไม่ได้พูดคุยกันเลยในอพาร์ตเม้นต์ และเมย์เองก็ไม่รู้ตัวว่ามีคนบุกรุกเข้ามาในห้องของเธอ อีกทั้งยังแดกดันที่เมย์ต้องใช้โทรศัพท์มือถือโทรเข้าไปยังสำนักงานและการสายที่อาจุงกำลังคุยอยู่ถูกตัดเพราะเงินหมด ชื่อของหนังเรื่องนี้ก็ยังสามารถบอกถึงชีวิตของคนสามคนที่ต่างก็ต้องอาศัยอยู่ในสังคมสมัยใหม่ที่แปลกแยกและต้องอยู่กับตนเอง

The River (1997)

เสี่ยวคัง ชายหนุ่มตกงาน ได้พบกับเพื่อนเก่าที่สวนทางกันบนบันไดเลื่อนที่ศูนย์การค้าแห่งหนึ่งในกรุงไทเป เขามองดูเวลาแล้วพอจะมีเวลาเหลือพอที่จะเดินพาเธอไปส่งที่กองถ่ายแห่งหนึ่งที่เธอทำงานในกองถ่ายภาพยนตร์อยู่ เมื่อไปถึงกองถ่าย ผู้กำกับกำลังไม่พอใจกับหุ่นที่ใช้แสดงแทนศพคนตายที่ลอยอยู่ในแม่น้ำ และขอให้เสี่ยวคังช่วยแสดงในฉากนั้นแทน และเขาก็ตกลงที่จะรับแสดงให้ โดยต้องนอนคว่ำหน้านอนลอยอยู่ในแม่น้ำที่แสนจะสกปรก หลังจากถ่ายทำเสร็จเสี่ยวคังได้เข้าไปอาบน้ำเปลี่ยนเสื้อผ้าในโรงแรมใกล้ๆ แต่ก็คิดได้ว่าคงไม่พอที่จะชำระล้างคราบสกปรกจากแม่น้ำนั้นได้ ในช่วงเย็นวันนั้น เพื่อนของเขากลับมาหาอีกครั้งเพื่อนั่งพูดคุยกัน ก่อนที่จะแยกจากกันไป

จากนั้นภาพยนตร์ก็ตัดภาพมาที่ชายวัยกลางคนที่นั่งอยู่ในความมืดในห้องอาบน้ำสาธารณะ ก่อนที่จะโดนชายแปลกหน้าปฏิเสธการมีเพศสัมพันธ์อย่างไม่ใยดี ต่อมาก็กล่าวถึงเสี่ยวคังที่เริ่มมีอาการเจ็บต้นคอ จนไม่สามารถนั่งคอตั้งตรงได้ จากนั้นก็ตัดภาพไปที่แม่ของเสี่ยวคังกำลังกดลิฟต์ เธอยื่นคูปองลดราคาและเก็บของที่เหลือจากในครัวและกลับมาพบกับคนรัก เธอกลับมานั่งทานอาหารเย็นคนเดียวและกลับเข้าห้องนอน เสี่ยวคังเดินมาเคาะที่ประตูห้องและขอยาเพื่อรักษาอาการคอเคล็ด แม่ของเสี่ยวคังพยายามหาทางรักษาโรคประหลาดของลูกให้หาย แต่ก็ไม่เกิดผลอะไร ในขณะที่พ่อของเสี่ยวกังเองกาเป็นห่วงลูกชาย แต่ไม่กล้าที่จะเข้าไปแสดงความรัก เหตุการณ์ต่างๆ ดำเนินไปและสิ่งที่คนดูได้เห็นคือสภาพครอบครัวของเสี่ยวคังที่ขาดความอบอุ่น ขาดการติดต่อสื่อสาร ยำไปสู่บทสรุปที่สร้างความประหลาดใจให้กับคนดู

The River เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความอ้างว้าง ถ่ายทอดภาพความโดดเดี่ยวทางอารมณ์และความแปลกแยก โดยถ่ายทอดผ่านภาพของสายน้ำที่ไหลไปเรื่อยๆ ที่เป็นตัวแทนของความเป็นมนุษย์ อีกทั้งยังถ่ายทอดความป่วยไข้ของสังคม และพูดถึงความเป็นตัวตนในสังคมสมัยใหม่ พ่อที่คอยหาเพื่อนที่ไร้ตัวตนในโรงอาบน้ำ การที่เสี่ยวคังต้องยอมรับบทแสดงเป็นคนตายลอยอยู่ในแม่น้ำสกปรก รอยรั่วบนหลังคาห้องนอนของพ่อที่ไม่ได้รับการซ่อมแซม สะท้อนถึงภาพปัญหาต่างๆที่ไม่เคยได้รับการเหลียวแล

The Hole (2001)

ในวันสุดท้ายของปี1999 ดูเหมือนจะเป็นช่วงเวลาที่เงียบเหงาและยุ่งเหยิงที่สุดของไต้หวัน เมื่อไวรัส “ไข้ไต้หวัน” ได้แพร่กระจายไปทั่วและคืบคลานเข้าสู่เมืองจนทำให้ชาวเมืองต้องมีพฤติกรรมราวแมลงสาบที่หยุดกิจวัตรประจำวันของตัวไปเสียหมด มีการตั้งพื้นที่กักกันและผู้ที่ยังไม่ติดเชื้อก็ได้รับการเชื้อเชิญจากรัฐบาลผ่านการกระจายเสียงวิทยุและโทรทัศน์ให้ย้ายไปอาศัยอยู่ในที่ที่รัฐจัดไว้ให้จนกว่าจะสามารถควบคุมเชื้อไวรัสนี้ได้ แต่ก็มีชาวไต้หวันบางคนปฏิเสธไม่ยอมย้ายไป ยังยืนยันที่จะไม่ทิ้งบ้านช่องของพวกเขา จนรัฐต้องออกมาตรการสุดท้ายขู่จะตัดน้ำและงดการเก็บขยะในบ้านที่อยู่ในเขตกักกันนี้ในวันที่ 1 มกราคม 2000 ชายหนุ่มคนหนึ่งและเพื่อนข้างเคียงที่อยู่ชั้นล่างจากห้องของเขาตัดสินใจที่จะยืนหยัดอยู่ในห้องพักห้องเดิมโดยไม่ย้ายไปไหน จนวันหนึ่งช่างประปามาเคาะประตูห้องของชายหนุ่ม เพื่อจะสำรวจหาจุดที่น้ำไหลซึมลงสู่ห้องข้างล่าง เขาจึงออกจากห้องในอพาร์ตเม้นต์นั้นเพื่อไปเปิดร้านขายของและเอาอาหารไปเลี้ยงแมวจรจัดในตลาด เมื่อกลับมาถึงห้องเขาพบว่าช่างประปาทิ้งรูโหว่บนพื้นห้องไว้จนทะลุมองเห็นห้องของหญิงสาวชั้นล่าง ความคิดแวบแรกของเขากลับรู้สึกว่าเป็นการดีที่ทำให้เขาได้เฝ้าแอบมองความเป็นไปของหญิงสาวเพื่อนบ้านได้ดีขึ้น ไม่ว่าจะขณะที่เธอเช็ดพื้นห้องที่เปียกเฉอะแฉะ เก็บสะสมกระดาษทิชชู่ในห้องเก็บของ หรือนั่งกินบะหมี่สำเร็จรูป แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ขณะที่สภาพอันเสื่อมโทรมของสิ่งแวดล้อมในห้องเริ่มกัดกินจิตใจของทั้งคู่ แต่กลับทำให้เขาทั้งสองคนได้รู้สึกเหมือนว่ายังมีกันและกันอยู่มากขึ้น

หนังเรื่องนี้ได้รับเกียรติเข้าร่วมโครงการ World Cinema 2000 ที่จัดโดย La Sept Arte ในประเทศฝรั่งเศส โดยไฉ้หมิงเลี่ยงได้แสดงให้เห็นถึงสภาพของชาวไต้หวันหลังจากที่ได้ปรับประเทศเข้าสู่ภาคอุตสาหกรรมอย่างเต็มเหนี่ยวจนความเป็นตัวตนของชาวไต้หวันส่วนหนึ่งหายไป และสภาพบ้านเมืองเต็มไปด้วยตึกรามสูงเสียดฟ้าเข้ามาแทนที่สภาพบ้านเมืองเก่า ซึ่งการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วนี้ก็ทำให้ชาวไต้หวันปรับตัวไม่ทัน เสียงฝนที่ตกอย่างไม่ขาดสาย เสียงเงียบที่เว้นช่วงเวลานานและเขตกักกันไวรัสล้วนก่อให้เกิดความรู้สึกหวาดกลัว ประกอบกับการใช้ลองเทค และเฟรมภาพแบบแคบ ยิ่งสร้างให้เกิดความรู้สึกเหมือนถูกขัง อีกทั้งยังจงใจใช้เสียงประเภทต่างๆอย่างเสียงเพลงของผู้หญิงในลิฟต์ เสียงประตูลิฟต์ปิดและการจงใจใช้เสียงแบบเกินจริงของหญิงสาวเพื่อแสดงให้เห็นว่าชายชั้นบนเริ่มชอบเธอมากขึ้น *The Hole* เป็นภาพยนตร์ที่แสดงออกถึงความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ที่ต้องการการติดต่อสื่อสาร พลังอำนาจของความรักที่ทำได้ทุกอย่าง

What Time is it There? (2001)

What Time is it There? เปิดกล้องด้วยช็อตลองเทคที่ชายวัยกลางคนขณะเตรียมจัดโต๊ะอาหาร แล้วร้องเรียกลูกชาย เสี่ยวคัง แต่ก็ไม่ได้ให้ทำอะไร แล้วจึงเดินออกไปสูบบุหรี่ที่ระเบียงรอสมาชิกครอบครัวคนอื่นๆที่จะมาร่วมรับประทานอาหารด้วยกัน จากนั้นภาพตัดมาที่ในแท็กซี่ที่เสี่ยวคังกำลังนำอัฐิของพ่อไปยังที่บรรจุอัฐิ ในบ่ายวันหนึ่ง หญิงสาวหน้าตาดีชื่อ เฉียงฉี มาหยุดที่แผงขายนาฬิกาของเสี่ยวคังเพื่อมองหานาฬิกาบอกเวลาสองประเทศเพื่อที่จะนำไปใช้ในฝรั่งเศสที่เธอกำลังจะเดินทางไป แต่ก็ไม่เจอสักเรือน จนร้องขอให้เสี่ยวคังขายนาฬิกาเรือนที่เขาสวมอยู่ ขณะที่คุยกันอยู่นานเสี่ยวคังก็เกิดชอบพอหญิงสาวคนนั้นที่พยายามยืนตื๊อขอซื้อนาฬิกาของเขา จนคิดอยากจะรู้ถึงความเป็นไปในปารีสที่ที่หญิงสาวจะเดินทางไปถึงขนาดหาหนังเกี่ยวกับสถานที่นั้นมาดูและตั้งเวลาของนาฬิกาที่เขาขายทุกเรือนให้เป็นเวลาของปารีส

ในขณะเดียวกัน แม่ของเขาที่ยังเศร้าเสียใจอยู่ก็พยายามหาทางพูดคุยกับพระเพื่อให้ติดต่อกับสามีของเธอที่จากไปให้ได้ ความหมกมุ่นให้วิญญาณสามีที่รักกลับมาหาเธออีกครั้ง เริ่มทวีความหนักหน่วงขึ้นเรื่อยๆ ทั้งการที่เธอพูดคุยกับปลามังกรที่เพิ่งกินแมลงสาบที่เสี่ยวคังโยนลงไปเพราะคิดว่าสามีคือแมลงสาบที่อยู่ในท้องปลา หรือการพยายามปิดช่องทางของแสงสว่างที่ลอดเข้าในบ้านเพื่อให้วิญญาณสามีเข้ามาในบ้านได้ เป็นต้น ทำให้เสี่ยงคังทนไม่ไหวจนต้องทะเลาะกัน ส่วนหญิงสาวที่อยู่ปารีสนั้น เธอต้องเผชิญกับความรู้สึกเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยกจากสภาพแวดล้อมที่เธออยู่ และเมื่อวันหนึ่งเธอได้รู้จักกับสาวชาวไต้หวันคนหนึ่งที่พูดภาษาเดียวกัน ทำให้เธอรู้สึกไม่เปล่าดายอีกต่อไป ซึ่งทั้งหมดนี้คือเรื่องราวของคนสามคนที่ท้อแท้ผิดหวังและหวนปรารถนาถึงสิ่งที่จากไปจากตนแล้ว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Goodbye, Dragon Inn (2003)

หนังถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นการคารวะ คิงฮู ยอดผู้กำกับหนังกำลังภายในผู้ล่วงลับ (หนังที่ฉายใน โรงหนังในหนังคือเรื่อง Dragon Inn หนึ่งหนังกำลัง ภายในชิ้นโบว์แดงของเขา) รวมไปถึงถูกสร้างขึ้นเพื่อ คารวะ ถวิลหา และ หวนไห้อาลัย การดูหนังแบบเก่า ซึ่ง สูญหายไปพร้อมการความตายของโรงหนัง Stand Alone (ซึ่งก็คือโรงหนังแบบที่เราเห็นในหนัง) การถือ กำเนิดของโรง Multiplex และความเฟื่องฟูของการดูหนังแผ่น

หนังเต็มไปด้วยการตั้งกล้องแช่ ทิ้งไว้นานๆ ให้คนดูจ้องมองตัวละครนั่งเฉยๆ แทะเล็มซาลาเปา ยืนฉี่ เดินลากขาไปเรื่อยๆ หรือ นั่งดูหนัง ไม่มีสัญลักษณ์แอบซ่อนผ่านการจัดวางองค์ประกอบภาพ นิ่งนานจนแม้หากวูบหลับไปก็จะตื่นขึ้นมาพบตัวละครในอากัปกริยาเดิม ฟังดูเป็นหนังน่าเบื่อสิ้นดี หากแต่ภาพนิ่งๆ นานๆ เหล่านั้นล้วนปรารถนาเพียงซึมแทรกเข้าโสตเรา และย่อยสลายเราเข้ากับโลกประหลาดในหนัง ตลอดเรื่องมีถ้อยคำเปล่งออกจากปากตัวละครเพียง 4 ประโยคสั้นๆ อันไร้ความหมายที่ล้วนกล่าวขึ้นนอกโรง และนอกจากเสียงเพลงจากหนังที่ฉายอยู่ก็ไม่มีดนตรีประกอบอื่นใดเลยไปจนจบ ซึ่งจะว่าไปแล้วอากัปกริยาพื้นฐานของหนังใยมิใช่มารยาทสามัญในการดูหนังเล่า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

The Wayward Cloud (2005)

เหตุการณ์เกิดขึ้นในไต้หวัน ณ ช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง ที่น้ำกลายเป็นสิ่งขาดแคลน ที่มีอยู่ก็สกปรกไม่อาจดื่มกินได้ รัฐบาลจึงตัดสินใจออกประกาศรณรงค์ให้ผู้คนหันมาดื่มน้ำแตงโมทดแทน ในห้วงเวลานั้น หญิงสาวผู้หนึ่งอาศัยในแฟลตเก่าๆ พร้อมกับกระเป๋าใบหนึ่งที่เปิดไม่ออก

ขณะเดียวกัน ชายคนหนึ่งประกอบอาชีพเป็นพระเอกหนังโป๊ อันแสนจะยากลำบาก โดยมีนางเอกหนังเป็นชาวญี่ปุ่นตัวเบ้อเริ่มมั่ง หรือบางทีก็เป็นอาอี๊มั่ง และทุกเรื่องถ่ายทำอยู่ในห้องของเขาเอง ซึ่งอยู่ในแฟลตเก่าๆ แฟลตเดียวกับหญิงสาวผู้นั้น

ทั้งคู่พบกันในสวนสาธารณะที่เขาไปนั่งหลับ และเธอไปแอบขโมยแตงโมกับเก็บขวดน้ำ (ซึ่งเธอกระทำเป็นงานอดิเรก) ทั้งคู่สานสัมพันธ์เร่าร้อน โดยหญิงสาวไม่รู้เรื่องอาชีพของเขาเลย จนกระทั่งในวันหนึ่งที่สาวญี่ปุ่นมานอนสลบอยู่ในลิฟต์ของเธอ ความจริงจึงถูกเปิดเผยและลงเอยอย่างแสนหวาน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

I Don't Want to Sleep Alone (2006)

ไช้หมิงเลี่ยงถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ในประเทศมาเลเซีย เรื่องราวว่าด้วยชายหนุ่มคนหนึ่งที่เราไม่รู้ว่าเขาเป็นใครมาจากไหนและจะไปไหน คืนหนึ่งเขาเร่ไปตามถนน โดนต้มตุ๋นจากแก๊งค์ชาวมาเลย์ จากนั้นเขาโดนซ้อมจนสะบักสะบอมแล้วถูกหอบไปทิ้งไว้กลางถนน ระหว่างโซซัดโซเซ เขาพบกับคนงานชาวบังคลาเทศที่กำลังช่วยกันแบกหามฟูกเก่าไปตามถนน จนในที่สุดก็ต้องหอบเขากลับมาด้วย ในขณะที่ยังมีสาวใช้นางหนึ่ง อาศัยในห้องเช่าใต้เพดานเล็กแคบ เธอมีหน้าที่เสิร์ฟบะหมี่ในร้านน้ำชาเล็กๆ ที่ด้านหลังเป็นบ่อนไพ่ มีเจ้านายเป็นหญิงวัยกลางคนหน้าไม่รับแขก นอกจากจะต้องทำงานหามรุ่งหามค่ำ เธอยังต้องมีหน้าที่ในการดูแล ชายคนหนึ่งซึ่งนอนป่วยไข้ไม่ได้สติอยู่บนเตียง เธอต้องอาบน้ำ สระผม เปลี่ยนผ้าปูที่นอนและคอยดูแลร่างกายของชายคนนั้น ยามค่ำคืนก็ปีนขึ้นไปนอนหลับเป็นตายอย่างอ่อนล้า ทั้งสี่ชีวิตต่างมาเกี่ยวข้องกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Face (2009)

ใต้ชายคาพิพิธภัณฑ์ ลูฟว์ร์ เสี่ยวคังผู้กำกับภาพยนตร์จากไต้หวัน สาละวนกับการถ่ายทำภาพยนตร์ว่าด้วยตำนานซาโลเม่ โดยหารู้ไม่ว่าปัญหาประดามีกำลังแสยะยิ้มคอยท่าอยู่ *Face* ภาพยนตร์ล่าสุดโดย ไฉ้หมิงเลี่ยง ซึ่งคับคั่งด้วยดาราชื่อดัง อาทิ ดาราคู่บุญ หลี่คังเซิง และดาราชาวฝรั่งเศส เช่น แฟนนี่ อาร์คดอง และ ฌอง-ปิแอร์ เลโอด์ ที่เปรียบดั่งการคารวะผู้กำกับระดับตำนานชาวฝรั่งเศส ฟรองซัวส์ ทรุฟโฟต์

จะว่าไปแล้ว ภาพยนตร์เรื่อง *Face* เป็นภาพยนตร์ที่ไฉ้หมิงเลี่ยงทำขึ้นมาเหมือนเป็นการทบทวนเรื่องราวชีวิตการทำงานทั้งหมดของเขาที่ผ่านมา ทำให้คนที่ติดตามภาพยนตร์ของเขามาโดยตลอดจะสนุกสนานกับภาพยนตร์เรื่องนี้มากเป็นพิเศษ ทั้งการได้เห็นฉากต่างๆ ที่กลายเป็นเอกลักษณ์ของไฉ้หมิง เลี่ยง ทั้งเรื่องการใช้สถานที่ต่างๆ ที่คนดูคุณเคยในภาพยนตร์เรื่องก่อนๆ ของเขา การใส่น้ำเป็นสัญลักษณ์ พิธีกรรม รสนิยมรักร่วมเพศ ความเหนือจริงในความสมจริง เอาไว้ในภาพยนตร์ และการรวมตัวของนักแสดงเจ้าประจำของไฉ้หมิงเลี่ยง ทั้ง ลู่อี้จิ้ง, หยางกุ้ยเม่ย และ เฉินเซียงฉี ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง *Face* นี้เป็นเหมือนกระจกที่สะท้อนตัวตนของผู้กำกับนั่นเอง โดยมีฉากสุดท้ายที่ไฉ้หมิงเลี่ยงปรากกตัวในฉากครั้งแรกร่วมกับหลี่คังเซิง อันเปรียบได้ถึงการที่หลี่คังเซิงเป็นกระจกสะท้อนตัวตนของไฉ้หมิงเลี่ยงนั่นเอง

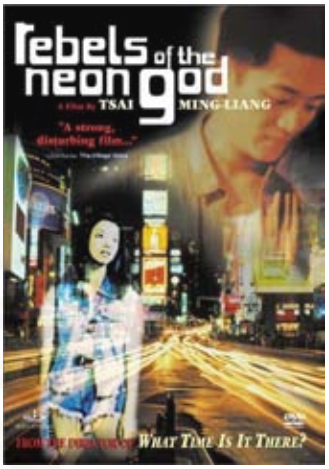
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ค

ข้อมูลทีมงานสร้างและนักแสดงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อมูลทีมงานสร้างและนักแสดงในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง



Rebel of The Neon God (1992)

Director: Ming-liang Tsai

Writer: Ming-liang Tsai

Cast

Chen Chao-jung	...	Ah Tze
Jen Chang-bin	...	Ah Bing
Lee Kang-sheng	...	Hsiao-Kang
Lu Yi-Ching	...	Mother
Miao Tien	...	Father
Wang Yu-Wen	...	Ah Kuei

Produced by

Cheng Sui Je	....	supervising producer
Hsu Li-Kong	....	producer
Jiang Feng-Chyt	....	producer

Original Music by

Huang Shu-Jun

Cinematography by

Liao Pen-jung

Film Editing by

Yang Wang Chi

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Art Direction by

Lee Pao-Lin

Costume Design by

Chen Ying-hui

Sound Department

Ting-yi Hu .... sound

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Vive L'amour (1994)

Director:	Tsai Ming-liang		
Writers:	Tsai Ming-liang		
	Yi-chun Tsai		
	Yang Pi-ying		
Cast			
	Chen Chao-jung	...	Ah-jung
	Lee Kang-sheng	...	Hsiao-kang
	Yang Kuei-Mei	...	May Lin
	Lu Yi-Ching	...	Waitress
Produced by			
	Chung Hu-pin	....	producer
	Hsu Li-Kong	....	producer
	Jiang Feng-Chyt	....	executive producer
	Tzon Wei-hua	....	line producer
Cinematography by			
	Liao Pen-jung		
	Lin Ming-kuo		
Film Editing by			
	Sung Shia-cheng		

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Production Design by

Lee Pao-Lin

Set Decoration by

Chien-hsun Chen

Costume Design by

Luo Chung-hung

Production Management

Hsu Li-Kong	....	executive in charge of production

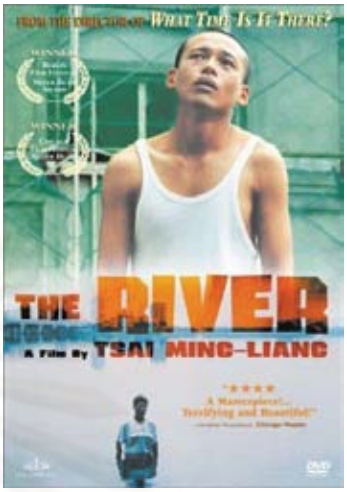
Second Unit Director or Assistant Director

Tsai Yi-chun	....	assistant director
Yu Cheng-wei	....	assistant director

Sound Department

Hsin Chiang-Sheng		sound designer
Hu Ding-yi	....	sound
Yang Ching-Ang		sound
Yang Jing-an	....	sound

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



The River (1997)

Director: Tsai Ming-liang

Writers: Tsai Ming-liang

Tsai Yi-chun

Yang Pi-ying

Cast

Miao Tien	...	Father
Lee Kang-sheng	...	Kang-Sheng, Xiao-Kang
Lu Yi-Ching	...	Mother
Ann Hui	...	Director
Chen Shiang-chyi	...	Girl
Chen Chao-jung	...	Anonymous Man
Lu Shiao-Lin	...	Mother's lover
Yang Kuei-Mei	...	Girl in Hotel

Produced by

Chiu Shun-Ching	....	producer
Chung Hu-pin	....	executive producer
Hsu Li-Kong	....	producer
Lin Shih-Yuan	....	line producer
Wang Shih-Fang	....	associate producer

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Cinematography by

Liao Pen-jung

Film Editing by

Chen Sheng-Chang

Lei Chen-Ching

Production Design by

Tony Lan

Art Direction by

Lee Pao-Lin

Set Decoration by

Cheng Nien-Chiu

Kuo Mu-Shan

Costume Design by

Wang Yu

Makeup Department

Yen Pei-Wen	....	additional hair stylist
Yen Pei-Wen	....	additional makeup artist
Chou Zenia	....	hair stylist
Chou Zenia	....	makeup artist

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Production Management

Huang Chih-ming	....	production manager
Lin Hui-Chin	....	production manager

Second Unit Director or Assistant Director

Chen Pei-Chun	....	assistant director
Wang Ming-Tai	....	assistant director

Sound Department

Hu Din-I	....	foley artist
Tsao Yuan-Feng	....	foley artist
Yang Ching-Ang	....	production sound mixer

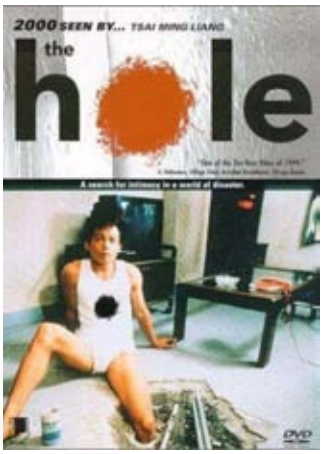
Costume and Wardrobe Department

Marie Chao	....	wardrobe mistress

Other crew

Chang San-Ling	....	overseas coordinator
Helen Dei	....	script supervisor
Luo Yi-Mei	....	overseas coordinator

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



The Hole (1998)

Director: Tsai Ming-liang

Writers: Tsai Ming-liang

Yang Pi-ying

Cast

Lee Kang-sheng	...	Hsiao-Kang
Lin Hui-Chin	...	A Neighbor
Miao Tien	...	The Customer at Market
Tong Hsiang-Chu	...	The Plumber
Yang Kuei-Mei	...	The Woman Downstairs

Produced by

Cheng Su-ming	....	producer
Chiu Shun-Ching	....	producer
Jiang Feng-Chyt	....	producer

Cinematography by

Liao Pen-jung

Film Editing by

Hsiao Ju-kuan

Production Design by

Lee Pao-Lin

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Music Department

Grace Chang .... singing voice: Yang Kuei-Mei

Other crew

Marie Chao .... script supervisor

Paul Onteniente production accountant

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

What Time is it There? (2001)

Director: Tsai Ming-liang

Writers: Tsai Ming-liang

Yang Pi-ying

Cast

Lee Kang-sheng	...	Hsiao-kang
Chen Shiang-chyi	...	Shiang-chyi
Lu Yi-Ching	...	Mother
Miao Tien	...	Father
Cecilia Yip	...	Woman in Paris
Chen Chao-jung	...	Man in Subway Station
Tsai Guei	...	Prostitute
Arthur Nauzyciel	...	Man at Phone Booth
David Ganansia	...	Man at Restaurant
Jean-Pierre Léaud	...	Jean-Pierre / Man at the Cemetery

Cinematography by

Benoît Delhomme

Film Editing by

Chen Sheng-Chang

Production Design by

Timmy Yip

Production Management

Michel Imbert	....	location production manager

Second Unit Director or Assistant Director

Wang Ming-Tai	....	assistant director
Vincent Wang	....	first assistant director

Camera and Electrical Department

Julie Conte	....	video assistant
Arnaud Gabriel	....	second assistant camera
Xavier Tauveron	....	first assistant camera

Other crew

Harold Manning	....	location scouting
Laurence Picollec	....	finance

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Goodbye, Dragon Inn (2003)

Director: Tsai Ming-liang

Writers: Tsai Ming-liang

Cast

Lee Kang-sheng ... Hsiao-Kang

Chen Shiang-chyi ... Ticket Woman

Kiyonobu Mitamura ... Japanese tourist

Miao Tien ... Himself

Shih Chun ... Himself

Yang Kuei-Mei ... Peanut Eating Woman

Produced by

Liang Hung-Chih .... producer

Vincent Wang .... producer

Cinematography by

Liao Ben-Bong

Film Editing by

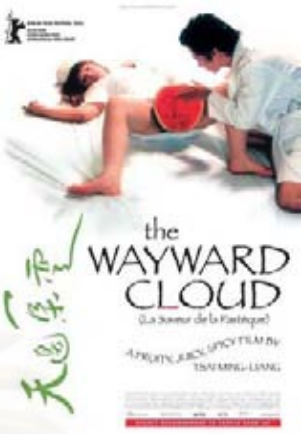
Chen Sheng-Chang

Sound Department

Tu Du-Che .... sound

Tu Tse Kang .... boom operator

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



The Wayward Cloud (2005)

Director: Tsai Ming-liang

Writer: Tsai Ming-liang

Cast

Lee Kang-sheng	...	Hsiao-Kang
Chen Shiang-chyi	...	Shiang-chyi
Lu Yi-Ching	...	Mother
Yang Kuei-Mei	...	Taiwanese Porn Actress
Sumomo Yozakura	...	Japanese Porn Star

Produced by

Bruno Pésery	....	producer
Vincent Wang	....	executive producer

Cinematography by

Liao Pen-jung

Film Editing by

Chen Sheng-Chang

Production Design by

Timmy Yip

Art Direction by

Lee Tian-Jue

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Set Decoration by

Huang Mei-Ching

Costume Design by

Sun Huey-Mei

Production Management

Yeh Ju-Fen	....	unit production manager

Second Unit Director or Assistant Director

Tom Lin	....	first assistant director

Sound Department

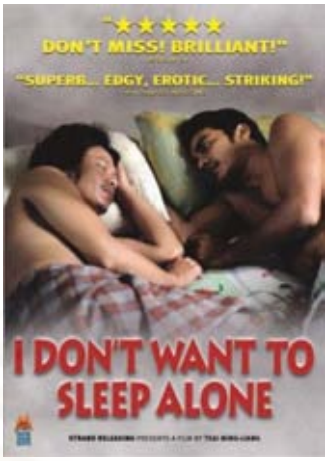
Hsu Yu-Teng	....	boom operator
Tang Shiang-Chu	....	sound
Tu Du-Che	....	sound designer
Tu Du-Che	....	sound
Tu Tse-Kang	....	boom operator

Other crew

Ong Chao Hong	....	script supervisor
Laurence Picollec	....	finance

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

I Don't Want to Sleep Alone (2006)



Director : Ming-liang Tsai

Writer: Ming-liang Tsai

Cast

Lee Kang-sheng ... Hsiao-Kang

Chen Shiang-chyi ... Coffee-shop Waitress

Norman Atun ... Rawang

Pearlly Chua ... Coffee-Shop Boss

Liew Lee-Lin ... Coffee-Shop Tea Maker

Leonard Tee ... Light Seller

Toh Su-Yee ... Boss's Second Son

Chiew Kok-Fai ... Boss's Grandson

Chan Rong-Sin ... Estate Agent

Loh Kok-Choy ... Financier

Shiva ... Indian worker

Mohammad Rani Bin Baker ... Magician

Rusli Bin Abdul Rahim ... Hooligan

Azman Hassan ... Hooligan

Hariry Jalil ... Hooligan

Mohammad Abuha Bin Rosli ... Hooliga

Produced by

Wouter Barendrecht .... executive producer

Simon Field .... executive producer

Keith Griffiths .... executive producer

Bruno Pésery .... producer

Vincent Wang .... producer

Michael J. Werner executive producer

Cinematography by

Liao Pen-jung

Tsai Ming-liang

Film Editing by

Chen Sheng-Chang

Production Design by

Gan Siong-king

Lee Tian Jue

Costume Design by

Sun Huey Mei

Sound Department

Tang Shiang-Chu .... sound

Tu Du-Che .... sound

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Face (2009)

Director: Tsai Ming-liang

Writer: Tsai Ming-liang

Cast

Lee Kang-sheng ...	Kang, the director	
Lu Yi-Ching	...	Kang's mother
Fanny Ardant	...	The producer / Queen Herodias
Jean-Pierre Léaud	...	Antoine / King Herode
Laetitia Casta	...	The Star / Salomé
Norman Atun	...	Man in the boat
Jeanne Moreau	...	Jeanne
Nathalie Baye	...	Nathalie
Mathieu Amalric	...	Man in bushes
Chen Shiang-chyi		
Yan Kuei-Mei		
Chen Chao-jung		

Produced by

Wouter Barendrecht	....	executive producer
Jacques Bidou	....	producer

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Marianne Dumoulin .... producer

Joseph Rouschop .... co-producer

Tsai Ming-liang .... producer

Michael J. Werner .... executive producer

Original Music by

Jean-Claude Petit

Cinematography by

Liao Pen-jung

Film Editing by

Jacques Comets

Production Design by

Patrick Dechesne

Alain-Pascal Housiaux

Art Direction by

Lee Tian-Jue

Costume Design by

Christian Lacroix

Makeup Department

Christophe Oliveira .... makeup artist

Production Management

Christophe Desenclos .... production manager

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Arnaud Tournaire	....	location unit manager
Stienette Bosklopper	....	co-producer

Second Unit Director or Assistant Director

Matthieu Blanchard	....	second assistant director
Ong Chao Hong	....	first assistant director: Taipei
Alice Fargier	....	trainee assistant director
Camille Guyot	....	trainee assistant director
Vincent Wang	....	first assistant director

Sound Department

Philippe Baudhuin	....	sound re-recording mixer
Sandie Bompar	....	dialogue editor
Jean Mallet	....	sound editor
Julien Martin	....	foley recording engineer
Roberto van Eijden	....	production sound mixer

Camera and Electrical Department

David Chambille	....	second assistant camera

Casting Department

Dorothée Chesnot	....	extras casting
Aurélie Guichard	....	additional casting

Costume and Wardrobe Department

Ann Dunsford	....	costumer

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Chia Hui Wang	....	costumer

Editorial Department

Albertine Lastera	....	assistant editor

Other crew

Philippe Decouflé	....	choreographer
Sophie Lixon	...	production secretary

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ง

รางวัลที่ได้รับและการเข้าชิงรางวัลต่าง ๆ ของภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รางวัลที่ได้รับและการเข้าชิงรางวัลต่าง ๆ ของภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง

Rebels of The Neon God (1992)

ชนะเลิศรางวัลม้าทองคำสาขาดนตรีประกอบยอดเยี่ยม ประจำปี 1992

ชนะเลิศรางวัล Bronze Award เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติโตเกียว ประจำปี 1992

ชนะเลิศรางวัลภาพยนตร์วัยรุ่นยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์วัยรุ่นนานาชาติทอรินโน่ ประจำปี 1992

Vive L'amour (1994)

ชนะเลิศ FIPRESCI Prize เทศกาลภาพยนตร์เวนิซ ประจำปี 1994

ชนะเลิศรางวัลสิงโตทองคำสาขาผู้กำกับยอดเยี่ยม ประจำปี 1994

ชนะเลิศ รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์ม้าทองคำ ประจำปี 1994

ชนะเลิศ รางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์ม้าทองคำ ประจำปี 1994

ชนะเลิศ รางวัลตัดต่อเสียงยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์ม้าทองคำ ประจำปี 1994

เข้าชิงสาขานักแสดงนำชาย หลี่คังเซิง เทศกาลภาพยนตร์ม้าทองคำ ประจำปี 1994

ชนะเลิศ รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์สิงคโปร์ ประจำปี 1995

ชนะเลิศรางวัลนักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม หยางกุ้ยเม่ย เทศกาลภาพยนตร์สิงคโปร์ ประจำปี 1995

The River (1997)

ชนะเลิศรางวัล Silver Berlin Bear เทศกาลภาพยนตร์เบอร์ลิน ประจำปี 1997

เข้าชิงรางวัล Golden Berlin Bear เทศกาลภาพยนตร์เบอร์ลิน ประจำปี 1997

ชนะเลิศรางวัล Silver Hugo เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 1997

ชนะเลิศรางวัล Jury Special Prize เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 1997

เข้าชิงรางวัล Gold Hugo สาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 1997

ชนะเลิศรางวัล Channel 4 Director's Award เทศกาลภาพยนตร์เมืองอีดินเบิร์ก ประจำปี 1997

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ประจำปี 1997

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขานักแสดงนำชายยอดเยี่ยม เหมาเทียน ประจำปี 1997

ชนะเลิศรางวัล Silver Screen Award เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติสิงคโปร์ ประจำปี 1997

ชนะเลิศรางวัล Special Jury Prize เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติสิงคโปร์ ประจำปี 1997

ชนะเลิศรางวัล Critics Award - Honorable Mention เทศกาลภาพยนตร์เซ้าท์ เปาโล ประจำปี 1997

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

The Hole (1998)

ชนะเลิศรางวัล FIPRESCI Prize เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประจำปี 1998

เข้าชิงรางวัลปาล์มทองคำ เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประจำปี 1998 .

ชนะเลิศรางวัล Gold Hugo เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 1998

เข้าชิงรางวัล Grand Prize of European Fantasy Film in Gold เทศกาลแฟนต้าเฟสติวัล ประจำปี 1998

ชนะเลิศรางวัลภาพยนตร์เอเชียยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติสิงคโปร์ ประจำปี 1998

ชนะเลิศรางวัลผู้กำกับเอเชียยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติสิงคโปร์ ประจำปี 1998

ชนะเลิศรางวัล Silver Screen Award สาขานักแสดงนำหยิงยอดเยี่ยม หยางกุ้ยเม่ย เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติสิงคโปร์ ประจำปี 1998

ชนะเลิศรางวัล Grand Prize of European Fantasy Film in Silver เทศกาลภาพยนตร์คาทาโลเนี่ยน ประจำปี 1998

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

What Time is it There? (2001)

ชนะเลิศรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์เอเชียแปซิฟิก ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์เอเชียแปซิฟิก ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัลนักแสดงสมทบหญิงยอดเยี่ยม ลู่อี้จิ้ง เทศกาลภาพยนตร์เอเชียแปซิฟิก ประจำปี 2001

เข้าชิงรางวัลปาล์มทองคำ เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัล Silver Hugo เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัล Special Jury Prize สาขากำกับภาพยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 2001

เข้าชิงรางวัลกำกับภาพยอดเยี่ยม รางวัลโครทรูดิส ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัลนักแสดงนำชายยอดเยี่ยม หลี่คังเชิง เทศกาลภาพยนตร์นานชาติซีเนมะนิลา ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัล Kodak Vision Award เทศกาลภาพยนตร์นานชาติซีเนมะนิลา ประจำปี 2001

ชนะเลิศรางวัลม้าทองคำสาขา Special Jury Award ประจำปี 2001

Goodbye, Dragon Inn (2003)

ชนะเลิศรางวัล Special Jury Award เทศกาลภาพยนตร์เอเชียแปซิฟิก ประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัลนักแสดงสมทบหญิงยอดเยี่ยม หยางกุ้ยเม่ย เทศกาลภาพยนตร์เอเชียแปซิฟิก ประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัล Gold Plaque เทศกาลภาพยนตร์ชิคาโก้ ประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม รางวัลโครทรูดิส ประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม รางวัลโครทรูดิส ประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลกำกับภาพยอดเยี่ยม รางวัลโครทรูดิส ประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัลม้าทองคำสาขาภาพยนตร์ไต้หวันแห่งปี ประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัลม้าทองคำสาขาตัดต่อยอดเยี่ยม ประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขาผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขานักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม เฉินเซียงฉี ประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขาตัดต่อเสียงยอดเยี่ยม ประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัล Special Jury Award เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติฮาวายประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติฮาวายประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัล Golden Tulip เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติอิสตันบูลประจำปี 2003

ชนะเลิศรางวัล FIPRESCI Prize เทศกาลภาพยนตร์เวนิซประจำปี 2003

เข้าชิงรางวัลสิงโตทองคำ เทศกาลภาพยนตร์เวนิซประจำปี 2003

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

The Wayward Cloud (2005)

ชนะเลิศรางวัล FIPRESCI Prize เทศกาลภาพยนตร์เบอร์ลินประจำปี 2005

ชนะเลิศรางวัล Alfred Bauer Award เทศกาลภาพยนตร์เบอร์ลินประจำปี 2005

ชนะเลิศรางวัล Silver Berlin Bear เทศกาลภาพยนตร์เบอร์ลินประจำปี 2005

เข้าชิงรางวัล Golden Berlin Bear เทศกาลภาพยนตร์เบอร์ลินประจำปี 2005

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ประจำปี 2005

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำสาขาผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ประจำปี 2005

ชนะเลิศรางวัลนักแสดงนำชายยอดเยี่ยม หลี่คังเชิง เทศกาลภาพยนตร์คาทาโลเนี่ยน ประจำปี 2005

เข้าชิงรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์คาทาโลเนี่ยน ประจำปี 2005

I Don't Want to Sleep Alone (2006)

เข้าชิงรางวัลเอเชียน ฟิล์ม อวอร์ด สาขาภาพยนตร์เอเชียยอดเยี่ยม ประจำปี 2007

เข้าชิงรางวัลเอเชียน ฟิล์ม อวอร์ด สาขาผู้กำกับภาพยนตร์เอเชียยอดเยี่ยม ประจำปี 2007

เข้าชิงรางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม รางวัลโครทรูดิส ประจำปี 2007

ชนะเลิศรางวัล 'CinemAvvenire' Award เทศกาลภาพยนตร์เวนิซประจำปี 2006

เข้าชิงรางวัลสิงโตทองคำ เทศกาลภาพยนตร์เวนิซประจำปี 2006

Face (2009)

เข้าชิงรางวัลเอเชียน ฟิล์ม อวอร์ด สาขาออกแบบเครื่องแต่งกายยอดเยี่ยม ประจำปี 2009

เข้าชิงรางวัลเอเชียน ฟิล์ม อวอร์ด สาขากำกับศิลป์ยอดเยี่ยม ประจำปี 2009

เข้าชิงรางวัลปาล์มทองคำ เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประจำปี 2009

ชนะเลิศรางวัลม้าทองคำ สาขากำกับศิลป์ยอดเยี่ยมประจำปี 2009

ชนะเลิศรางวัลม้าทองคำ สาขาแต่งหน้าและออกแบบเครื่องแต่งกายยอดเยี่ยม ประจำปี 2009

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำ สาขาผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ประจำปี 2009

เข้าชิงรางวัลม้าทองคำ สาขาออกแบบการแสดงยอดเยี่ยม ประจำปี 2009

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก จ
แนวคำถามที่ใช้สัมภาษณ์เจาะลึก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แนวคำถามที่ใช้สัมภาษณ์เจาะลึก

<u>แนวคำถามสำหรับผู้กำกับหนังศิลปะ นักวิจารณ์ภาพยนตร์</u>

- คิดว่าลักษณะเด่นในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงคืออะไร
- ทำไมภาพยนตร์ของผู้กำกับคนนี้ถึงได้รับการยอมรับในเวทีนานาชาติ
- สไตล์ของผู้กำกับที่เห็นได้ชัดเจนในภาพยนตร์
- เอกลักษณ์ที่โดดเด่นในแง่การเล่าเรื่องของไช้หมิงเลี่ยงเป็นอย่างไร
- ไช้หมิงเลี่ยงได้รับอิทธิพลจากละครเวทีในแง่ไหนบ้าง
- ภาพยนตร์ศิลปะฝั่งยุโรปส่งอิทธิพลและแรงบันดาลใจให้กับการสร้างสรรค์ผลงานของไช้หมิงเลี่ยงหรือไม่ อย่างไร
- คิดว่าน้ำที่ปรากฏในภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง มีความหมายอะไรได้บ้าง
- เทคนิคการลองเทคตั้งกล้องทิ้งไว้นานๆ ของไช้หมิงเลี่ยง ส่งผลอะไรกับคนดูภาพยนตร์ของเขาบ้าง
- ทำไมภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยงจึงต้องดูในโรงภาพยนตร์
- หลี่คังเชิง กับภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง
- ชอบภาพยนตร์เรื่องไหนของไช้หมิงเลี่ยงมากที่สุด
- ชอบอะไรในผลงานของผู้กำกับคนนี้
- แนวทางการสร้างระยะห่างของภาพยนตร์กับคนดู
- พื้นที่กับการจัดวางตัวละคร
- ทำไมคนส่วนใหญ่ถึงไม่ชอบภาพยนตร์ของไช้หมิงเลี่ยง
- ในความเห็นของคุณ ไช้หมิงเลี่ยงจัดเป็นผู้กำกับในฐานะประพันธกรหรือไม่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>แนวคำถามสำหรับผู้กำกับหนังศิลปะ นักแสดง แอ็คติ้งโค้ช</u>

- ให้ความสำคัญกับการแสดงมากน้อยแค่ไหน
- คิดว่าการกำกับการแสดงในหนังตลาดกับหนังศิลปะ มันมีความแตกต่างกันตรงจุดไหนบ้าง
- การกำกับการแสดงโดยไม่มีบทพูด ผู้กำกับมีวิธีในการสื่อสารอย่างไร
- การกำกับภาพกับการแสดง ให้ความสำคัญกับจุดไหนมากกว่ากัน
- มีปัญหาเกี่ยวกับการสื่อสารกับนักแสดงบ้างไหม
- มีวิธีในการกำกับนักแสดงอย่างไร
- ได้รับแรงบันดาลใจจากใช้หมิงเลี่ยงในการสร้างสรรค์ผลงานในแง่มุมไหนบ้าง
- นักแสดงมีส่วนสำคัญในการจัดวางองค์ประกอบภาพมากน้อยแค่ไหน
- การใช้นักแสดงคนเดิมๆ มารับบท มีข้อดีและข้อสียอย่างไร
- วิธีการทำงานระหว่างนักแสดงกับผู้กำกับ มีปัญหาอุปสรรคมากน้อยแค่ไหน
- คุณสมบัติของนักแสดงภาพยนตร์ศิลปะที่ดีมีอะไรบ้าง
- นักแสดงภาพยนตร์กระแสหลักกับภาพยนตร์ศิลปะมีคุณสมบัติที่เหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ธนพล เชาวน์วานิชย์ เกิดเมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2528 ที่ อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา สำเร็จการศึกษาคณะนิเทศศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับสอง ภาควิชาภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2549 หลังจากสำเร็จการศึกษา ได้เข้าทำงานในตำแหน่งกองบรรณาธิการนิตยสารภาพยนตร์ Starpics ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2550 ถึงปัจจุบัน และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2551

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย