การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

นายอาร์ลิศ ปาทาน

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

COMMUNICATION OF IDENTITY AND DANCING ARTS IN BOLLYWOOD'S NON-RESIDENT INDIAN FILMS

Mr. Arlis Pathan

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Communication Arts

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย
โดย	นายอาร์ลิศ ปาทาน
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

…… ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

…….. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

…… กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ สมฤทธิ์ ลือชัย)

อาร์ลิศ ปาทาน : การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย. (COMMUNICATION OF IDENTITY AND DANCING ARTS IN BOLLYWOOD'S NON-RESIDENT INDIAN FILMS) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ.ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, 231 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของคนพลัดถิ่น พร้อมทั้งศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เพื่อเล่าเรื่อง ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาการแสดงในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจำนวนทั้งสิ้น 8 เรื่อง ได้แก่ Dilwale Dulhania Le Jayenge (1995) Kabhi Khushi Kabhie Gham (2001) Kal Ho Naa Ho (2003) Kabhi Alvida Naa Kehna (2006) Ta Ra Rum Pum (2007) Dostana (2008) New York (2009) และ My Name is Khan (2010) ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและข้อมูลจากเอกสาร อีกทั้งศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชม 2 กลุ่มคือ คนอินเดียและคนปากีสถานพลัดถิ่นในประเทศไทย จำนวน 20 คน ด้วยการสัมภาษณ์และสนทนากลุ่ม ผลการวิจัยมีดังต่อไปนี้

1. กลวิธีการเล่าเรื่องมีลักษณะที่สำคัญ คือ ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นจะมีรูปแบบการดำเนินชีวิตที่ผสมผสานระหว่างความทันสมัยกับความเป็นอินเดียได้อย่างลงตัว และยังนำมาใช้เสนอเรื่องประเด็นทางสังคมต่างๆภายใต้ฉากในโลกตะวันตกด้วย ส่วนโครงเรื่องมักเกี่ยวกับเรื่องความรักของชายหญิงและความสัมพันธ์ภายในครอบครัว โดยพบว่าตัวละครจะคลี่คลายปัญหาของเรื่องด้วยการกลับสู่ค่านิยมที่ดีงามของอินเดียเสมอ ทั้งนี้แก่นความคิดและความขัดแย้งของเรื่องสามารถนำมาเปรียบเทียบและชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างความเป็นอินเดียกับความเป็นตะวันตก ซึ่งต่างมีผลต่อการสื่อสารอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์

2. นาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย มีลักษณะผสมผสานระหว่างการเต้นและการขับร้องประกอบดนตรีแบบดั้งเดิม แบบพื้นบ้าน และจากวัฒนธรรมอื่นๆ โดยรูปแบบการเต้นเรียกว่า บอลลีวู้ดดานซ์ ส่วนรูปแบบการขับร้องประกอบดนตรีเรียกว่า ฟิล์ม-อินดีป๊อป นอกจากนี้รูปแบบนาฏยศิลป์สามารถนำมาใช้เพื่อการเล่าเรื่องได้ ตามวัตถุประสงค์ต่างๆ เช่น ใช้แทนความรู้สึกของตัวละคร แสดงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ เป็นต้น

3. ทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมทั้ง 2 กลุ่ม มีลักษณะแตกต่างกันไปตามรุ่นอายุ โดยพบว่ากลุ่มผู้ชมอายุ 40 ปีขึ้นไป ไม่ชื่นชอบภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียและรูปแบบนาฏยศิลป์ที่พบ เพราะรู้สึกว่ามีความเป็นตะวันตกมากเกินไป แต่กลุ่มผู้ชมอายุ 20-38 ปี จะชื่นชอบ เพราะรู้สึกว่ามีความน่าสนใจ ทั้งนี้กลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มมีความเห็นตรงกันว่า การร้องและเต้นในภาพยนตร์มีความสำคัญมาก เพราะช่วยเล่าเรื่องและทำให้เคลิบเคลิ้มร่วมไปกับตัวละคร อีกทั้งตัวนักแสดงก็มีส่วนสำคัญในการเลือกรับชมภาพยนตร์

สาขาวิชา.....นิเทศศาสตร์.....ลายมือชื่อนิสิต.....

ปีการศึกษา.....2554..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

5384706028 : MAJOR COMMUNICATION ARTS

KEYWORDS : IDENTITY / DANCING ARTS / BOLLYWOOD / NON-RESIDENT INDIAN FILMS

ARLIS PATHAN: COMMUNICATION OF IDENTITY AND DANCING ARTS IN BOLLYWOOD'S NON-RESIDENT INDIAN FILMS. ADVISOR: JIRAYUDH SINTHUPHAN, Ph.D. 231 pp.

The purpose of this research is to investigate relationship between film narrative, dancing arts for storytelling and the identity of Indian diaspora. Eight Bollywood's Non-Resident Indian films composed of; Dilwale Dulhania Le Jayenge (1995) Kabhi Khushi Kabhie Gham (2001) Kal Ho Naa Ho (2003) Kabhi Alvida Naa Kehna (2006) Ta Ra Rum Pum (2007) Dostana (2008) New York (2009) and My Name is Khan (2010) are analyzed along with interviews to expertise and document research. Additionally, it also looks at audience reception through interview and focus groups with 20 Indian and Pakistani diasporas in Thailand. The results are following:

1. Narrative technique reveals that Non-Resident Indian characters are constructed with lifestyle that combines modernity and Indianness. They negotiate on the social issues in western scene. The plots are about love of man and woman, and relationship within family. The research found that the problem of characters will be solved by returning to Indian values. The main theme and conflict can be compared and pointed out the differences between India and the West which affect identity of Indian diaspora to communicate in films.

2. Dancing arts in Bollywood's Non-Resident Indian films can be called Bollywood dance and Filmi-Indi pop music. They are a mixture of Indian classical songs and dances, folk performances and songs and dances from other cultures. They can be used in various purposes for storytelling such as presentation of character's senses or main theme in film, etc.

3. Different generation have different attitude and aesthetic reception towards the films. Audiences who are above 40 years old dislike films and dancing arts in Non-Resident Indian films because they are too westernized. In contrast, 20-38 years old like them because they are interesting. Both groups agree that song and dance sequences in film are very important because they can narrate and create emotion together with characters. Also, actor is the integral role to watching movie.

Field of Study : Communication Arts Student's Signature .....

Academic Year : 2011 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงไปได้ หากไม่ได้รับคำแนะนำและความช่วยเหลือเสมอมาจากอาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ท่านคอยให้กำลังใจและรับฟังคำบ่นเล็กๆน้อยๆของผู้วิจัยมาโดยตลอด ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และอาจารย์ สมฤทธิ์ ลือชัย ที่สละเวลาในการให้คำปรึกษาแนะนำเพื่อช่วยทำให้วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีความสมบูรณ์มากที่สุด นอกจากนี้ต้องขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุรัตน์ โหราชัยกุล ที่ได้ให้ข้อมูลและแง่คิดที่หลากหลายในการทำวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์บอลลีวู้ดในครั้งนี้ และต้องขอขอบคุณผู้เชี่ยวชาญทุกท่านที่ได้ให้ทั้งความรู้ ความประทับใจต่างๆมากมาย ประสบการณ์ที่ดีในครั้งนี้ผู้วิจัยจะไม่มีวันลืมเป็นอันขาด

ขอขอบพระคุณบุคคลที่คอยอยู่เคียงข้างและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด ซึ่งก็คือคุณแม่กับคุณพ่อ ที่คอยเตือนสติและรับฟังปัญหาทุกเรื่องตลอดการทำวิจัยครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยสามารถต่อสู้กับปัญหาที่เข้ามาไม่เว้นแต่ละวันไปได้ด้วยดี โดยไม่ท้อแท้ใจลาออกไปเสียก่อน ยิ่งกว่านั้นท่านยังยอมอดหลับอดนอน เดินทางไปสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญหรือกลุ่มผู้ชมกับผู้วิจัยอยู่เสมอ โดยไม่เคยปริปากบ่นสักคำ ขอบคุณญาติพี่น้องและชาวอินเดียทุกท่านที่เสียสละเวลามีค่ามาเป็นกลุ่มผู้ชมให้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ และหมั่นคอยถามผู้วิจัยอยู่เสมอว่าทำงานไปถึงไหนแล้วจะเรียนจบหรือยัง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่คอยให้ผลักดันให้ผู้วิจัยมีแรงที่จะทำงานออกมาให้ดียิ่งขึ้น ขอบคุณคุณสุปราณีที่ให้ทั้งความรู้และยังช่วยผู้วิจัยในการหากลุ่มผู้ชมชาวอินเดียจนได้ครบตามที่ต้องการ และขอขอบคุณพี่ๆเพื่อนๆที่ภาคทุกคน ที่คอยเป็นกำลังใจและถามไถ่กันอยู่เสมอ

นอกจากนี้ผู้วิจัยต้องขอขอบคุณภาพยนตร์บอลลีวู้ดที่ได้รับชมมาตั้งแต่เด็ก ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการศึกษาหาความรู้เพิ่มเติม เพื่อที่จะต้องการบอกให้คนไทยได้รู้ว่าหนังอินเดียไม่ได้มีดีแค่เรื่องร้องเพลงหรือการเต้นเท่านั้น แต่ทุกวินาทีของภาพยนตร์มันเต็มไปด้วยข้อคิดที่แฝงอยู่เสมอ เพราะมิเช่นนั้นภาพยนตร์บอลลีวู้ดคงไม่สามารถอยู่ได้มานานเป็นระยะเวลาเกือบร้อยปีอย่างแน่นอน

ทั้งนี้ผู้วิจัยอยากจะขอขอบคุณทุกๆคนที่ไม่ได้กล่าวถึงในที่นี้ เพราะภายในหน้าเดียวคงไม่สามารถกล่าวถึงได้ทุกคน แต่อยากให้พวกคุณรู้ไว้ว่าพวกคุณมีความสำคัญกับผู้วิจัยไม่น้อยไปกว่าใครอย่างแน่นอน ท้ายที่สุดหากวิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความผิดพลาดหรือข้อมูลใดก็ตามที่ไม่ถูกต้อง ผู้วิจัยขอน้อมรับความผิดพลาดเหล่านั้นไว้เพียงผู้เดียว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

บทที่

1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

ปัญหานำวิจัย..... 8

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 8

ขอบเขตของการวิจัย..... 9

คำจำกัดความที่ใช้ในงานวิจัย..... 10

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 11

2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 12

แนวคิดการเล่าเรื่อง..... 12

แนวคิดสื่อสารการแสดงอินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด..... 21

แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสารและรูปลักษณ์นิยม..... 30

แนวคิดวัฒนธรรม/อัตลักษณ์/อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและคนพลัดถิ่น..... 34

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 39

3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 44

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง..... 44

การวิเคราะห์และการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 46

การนำเสนอข้อมูล..... 47

4 ผลการศึกษา..... 48

4.1 ความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่น
ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย..... 48

บทที่		หน้า
	โลกแห่งการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น.....	49
	ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น.....	71
	โครงเรื่องของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	102
	แก่นความคิดของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	111
	ความขัดแย้งในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	115
	สัญลักษณ์ที่สื่อความหมาย.....	118
	มุมมองการเล่าเรื่อง.....	118
4.2	รูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	120
	ภาพรวมรูปแบบของนาฏยศิลป์ที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	120
	รูปแบบของการเต้นในภาพยนตร์: บอลลีวู้ดดานซ์.....	122
	รูปแบบของการขับร้องประกอบดนตรีในภาพยนตร์: ฟิล์ม-อินดีป๊อป.....	141
	การนำรูปแบบนาฏยศิลป์ไปใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	149
4.3	ทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	178
5	สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	190
	สรุปผลการวิจัย.....	190
	อภิปรายผลการวิจัย.....	202
	ข้อจำกัดในงานวิจัย.....	208
	ข้อเสนอแนะ.....	208
รายการอ้างอิง.....		209
ภาคผนวก.....		215
	ภาคผนวก ก เรื่องย่อขนาดยาวพร้อมรายชื่อบทเพลงจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง.....	216
	ภาคผนวก ข แนวคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์.....	228
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....		231

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	ลักษณะความความขัดแย้งระหว่างความเป็นอินเดีย (India) กับความเป็นตะวันตก (West) ที่สำคัญ ซึ่งพบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่ทำการศึกษา.....	118
2	มุมมองการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย.....	119

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ภาพยนตร์เรื่อง *Alam Ara* ภาพยนตร์ที่มีบทพูดครั้งแรก……..	2
2	ภาพยนตร์เรื่อง *Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ)*……..	5
3	โครงสร้างการเล่าเรื่องรูปตัววี ตามแนวคิดของกุสตาฟ เฟรย์แท็ก……	14
4	แบบจำลองเกี่ยวกับ “ศิลปะในฐานะการสื่อสาร”……	31
5-6	ฉากพิธีหมั้นระหว่างซิมรานและกุลจิต……..	50
7-8	ฉากพิธีการ์วา จอธ ในภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ*……...	51
9	ฉากภายในร้านสะดวกซื้อของบัลเดฟที่กรุงลอนดอน……...	51
10-11	ฉากที่เกิดขึ้นภายในบ้านของบัลเดฟที่กรุงลอนดอน……	52
12-13	ฉากภายนอกและภายในบ้านของราช……..	52
14-15	ฉากพิธีดิวาลีหรือเทศกาลแห่งไฟในบ้านของยาช……	54
16-17	ฉากงานแต่งงานของรุขซาร์ในจันนิ ชอว์ค……..	54
18-19	ฉากภายในบ้านของราหุลในกรุงลอนดอน……	55
20-21	ฉากแสดงพิธีการ์วา จอธ (Karwa Chauth) ในภาพยนตร์เรื่อง *K3G*……...	56
22-23	ฉากร้องเพลงชาติ *Jana Gana Mana* ของกริช ภายในงานโรงเรียน……...	57
24-25	ฉากแสดงความขัดแย้งทางศาสนาภายในครอบครัวนัยนา……..	58
26-27	ฉากแสดงการยอมรับกันในครอบครัว แม้จะมีศาสนาที่ต่างกัน จากเรื่อง *KHNH*……	59
28-29	ฉากร้านอาหารของเจนนี่ที่ได้เปลี่ยนจาก Café New York เป็น Café New Dehli……...	59
30-31	ฉากงานหมั้นและงานแต่งระหว่างโรฮิตกับนัยนา……	60
32	ฉากพิธีเสสะโหมันในพิธีแต่งงานของริชชิและมายา……	61
33-34	ฉากที่ริซวานถูกจับคุมขังในฐานะผู้ต้องสงสัยก่อการร้าย……	61
35-36	ฉากแสดงความขัดแย้งทางศาสนาภายในครอบครัวริซวาน……	62
37-40	ฉากภายในบ้านและที่อยู่อาศัยซึ่งมีลักษณะแบบสังคมเมืองในโลกตะวันตก…..	63
41-42	ฉากภายในที่ทำงานของตัวละครรีอา (ซ้าย) และเนฮา (ขวา)……..	64
43-44	ฉากสนามแข่งรถที่ชื่อร็อกกิ้งแฮม สปีดเวย์ จากเรื่อง *Ta Ra Rum Pum*…….	65
45-48	ฉากดิสโกเธคและไนท์คลับในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย…….	65

ภาพที่		หน้า
49-50	ฉากภายในห้องนอนของโรฮิตจากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH*.....	67
51-52	ฉากภายในห้องของเนฮาที่แม่ของแซมได้มาเห็นว่าแซมเต้นกับเอ็มอยู่.....	68
53-54	ฉากพิธีมิไล ต้อนรับกุนาลเป็นลูกสะใภ้ของครอบครัว.....	68
55-56	ฉากภายในกวอนตานาโม เบย์ จากภาพยนตร์เรื่อง *New York*.....	70
57-58	ฉากในเมืองวิลเฮมเมียนา รัฐจอร์เจีย จากภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*.....	71
59	แสดงภาพตัวละครราช.....	73
60-61	แสดงภาพตัวละครราหุล (ซ้าย) และโรฮาน (ขวา).....	74
62-63	แสดงภาพตัวละครอามาน (ซ้าย) และโรฮิต (ขวา).....	74
64-65	แสดงภาพตัวละครเดฟ (ซ้าย) และริชชิ (ขวา).....	75
66	แสดงภาพตัวละครราชเวียร์หรืออาร์วี.....	76
67-69	แสดงภาพตัวละครแซม (ซ้าย) กุนาล (กลาง) และอภิมันยุ (ขวา).....	76
70-71	แสดงภาพตัวละครแซม (ซ้าย) และโอมาร์ (ขวา).....	77
72	แสดงภาพตัวละครริชวาน.....	78
73	แสดงภาพตัวละครชิมราน.....	81
74-75	แสดงภาพตัวละครอัญชลี (ซ้าย) และปูจา (ขวา).....	81
76	แสดงภาพตัวละครนัยนา.....	82
77-78	แสดงภาพตัวละครมายา (ซ้าย) และรีอา (ขวา).....	82
79	แสดงภาพตัวละครราติกา.....	83
80	แสดงภาพตัวละครเนฮา.....	83
81	แสดงภาพตัวละครมายา.....	84
82	แสดงภาพตัวละครมัณฑิรา.....	84
83	แสดงภาพตัวละครบัลเดฟ.....	86
84	แสดงภาพตัวละครยาช.....	87
85	แสดงภาพตัวละครลัจโจ.....	87
86	แสดงภาพตัวละครบิลลี่.....	88
87	แสดงภาพตัวละครโรซาน.....	88
88	แสดงภาพตัวละคร ดร.ไฟซอล.....	88
89-90	แสดงภาพตัวละครลัจโจ (ซ้าย) และมัลโฮตรา (ขวา).....	90
91	แสดงภาพตัวละครนานดินี.....	90
92	แสดงภาพตัวละครเจนนี่.....	91

ภาพที่		หน้า
93-94	แสดงภาพตัวละครแซม (ซ้าย) และกามาลจิต (ขวา)……..	91
95	แสดงภาพตัวละครแฮร์รี่……..	92
96-97	แสดงภาพตัวละครซาเกียร์ (ซ้าย) และฮาซีนา (ขวา)……..	92
98	แสดงภาพตัวละครแชมป์กับปริ๊นเซส……	93
99-100	แสดงภาพการถูกทำร้ายของตัวละครฮาซีนา……	99
101	แสดงภาพชารุก ข่าน และ คาโจล คู่พระ-นางที่มีชื่อเสียงของอินเดีย……..	102
102-103	แสดงการนำภาพการ์ตูนแอนิเมชันมาร่วมร้องและเต้นในภาพยนตร์……..	125
104-105	แสดงภาพ Hritrik Roshan (ซ้าย) และ Madhuri Dixit (ขวา)……	126
106	แสดงภาพการเต้นบอลลีวู้ด (Bollywood Dance) ของสายการบินฟินน์แอร์…..	127
107	แสดงภาพคุณสุปราณี อับดุลลา เจ้าของวงซีมาบานู……..	128
108	แสดงภาพการเต้นกถัก (Kathak Dance)……	130
109	แสดงภาพการเต้นภารตะนาฏยัม (Bharatanatyam)……..	132
110	แสดงภาพการเต้นรสลีลา (Rasa Dance)……	133
111-112	แสดงภาพการเต้นภังกรา (ซ้าย) และกิดดฮา (ขวา)……	134
113	แสดงภาพระบำราชสถาน (Rajasthani Dance)……..	136
114-115	ภาพการแสดงจากบทเพลง *Maa Da Laadla* เรื่อง *Dostana*……	137
116-117	แสดงภาพเครื่องดนตรีกลองตาบลา (ซ้าย) และซารังงี (ขวา)……..	146
118	แสดงภาพเครื่องดนตรีสิตาร์……..	146
119-120	แสดงภาพเครื่องดนตรีกลองโดห์ล (ซ้าย) และกลองโดห์ลัค (ขวา)……..	147
121-122	แสดงภาพเครื่องดนตรีเชห์ไน (ซ้าย) และทุมบี (ขวา)……..	148
123-124	แสดงภาพเครื่องดนตรีดาฟลี (ซ้าย) และอิคตาร์ (ขวา)……	148
125-126	ภาพการแสดงจากบทเพลง *Deewana Hai Dekho* จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G*...	150
127-128	ภาพการแสดงจากบทเพลง *Ab To Forever* เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*……	152
129-130	ภาพการแสดงจากบทเพลง *Suraj Hua Maddham* จากเรื่อง *K3G*……	153
131-132	ภาพการแสดงจากบทเพลง *Tumhi Dekho Naa* จากภาพยนตร์เรื่อง *KANK*….	154
133-134	ภาพการแสดงจากบทเพลง *It's The Time To Disco* เรื่อง *KHNH*……	156
135-136	รูปแบบภังกรา-ป๊อปดานซ์ที่พบในเพลง *Where's The Party Tonight?*	157
137-138	ฉากแสดงอารมณ์ 2 ช๊อต (2 Shots) ในเพลง *Where's The Party Tonight?* …	158
139-140	ภาพแสดงไม้ดันดิอา (ซ้าย) และการเต้นประกอบเพลง G-U-J-J-U (ขวา)……..	159
141-144	ภาพการแสดงในบทเพลง *Maahi Ve* จากเรื่อง *KHNH*……	160

ภาพที่ หน้า

145-146 ภาพการแสดงในบทเพลง *Say Shava Shava* จากเรื่อง *K3G*..... 162
147-148 ภาพจินตนาการของบัลเดฟในช่วงที่ 1 ของบทเพลง *Ghar Aaja Pardesi*..... 164
149-150 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Ghar Aaja Pardesi* ในช่วงที่ 2..... 166
151-154 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Ghar Aaja Pardesi* ในช่วงที่ 4..... 167
155-156 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 1..... 170
157-158 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 2..... 170
159-160 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 3..... 171
161-162 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 4..... 172
163-164 แสดงภาพประกอบกับบทเพลง *Vande Mataram* ในภาพยนตร์ *K3G*..... 174

บทที่ 1

บทนำ

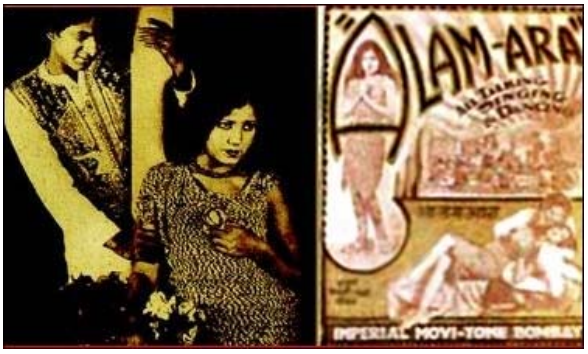
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาพยนตร์ถือได้ว่าเป็นศิลปะเพื่อความบันเทิงชนิดหนึ่งที่ได้รับความนิยมในทุกชาติทุกภาษา และยังเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมของชนชาตินั้นๆ จึงถือได้ว่ามีอิทธิพลต่อสังคมและคนในชาติเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากว่าภาพยนตร์นั้นมักมีเนื้อหาที่ครอบคลุมเรื่องราวต่างๆภายใต้บริบทยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ทั้งเรื่องสภาพเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังสามารถเข้าถึงคนได้ทุกเพศทุกวัย พร้อมทั้งมีการสอดแทรกแนวคิด คติธรรม ในการดำเนินชีวิตไว้อีกด้วย จึงกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์นั้นเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม (Cultural commodities) ที่สามารถลงลึกไปกำกับถึงระดับจิตวิญญาณและความรู้สึกของผู้บริโภคได้

อินเดีย จัดเป็นประเทศขนาดใหญ่อันดับที่เจ็ด และมีประชากรเป็นอันดับที่สองของโลก และยังเป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ภาษา ศาสนา ความเชื่อ ศิลปวัฒนธรรม และประเพณีต่างๆ กล่าวได้ว่า สิ่งทั้งหลายทั้งมวลเหล่านี้ล้วนแล้วแต่อุบัติขึ้นด้วยการผสมผสานกันของธาตุประกอบหลายอย่างหลายประการ ซึ่งถึงแม้ว่าจะมีความหลากหลายและแตกต่าง แต่เมื่อรวมเข้ากันแล้วก็มีลักษณะอินเดียโดยเฉพาะ ก่อให้เกิดเอกภาพท่ามกลางความแตกต่างอุปมาได้ดังผ้าผืนเดียวกัน แต่ประกอบด้วยเส้นด้ายหลายเส้นหลายเนื้อหลากสี และหลากคุณภาพที่ใช้ในการทอผ้าผืนนั้นขึ้น (กรุณา และ เรืองอุไร กุศลาสัย, 2543: 162) จนกระทั่งเมื่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ อันเป็นสื่อบันเทิงใหม่ที่นำเข้าจากตะวันตก ได้เริ่มเข้ามามีผลรองรับอารมณ์สุนทรีย์ของประชาชนอินเดีย ทำให้คนอินเดียได้ริเริ่มสร้างภาพยนตร์ท้องถิ่น เพื่อคนในท้องถิ่น มีภาพยนตร์ภาษาถิ่น เพื่อคนในวัฒนธรรมย่อย และยังมีภาพยนตร์ระดับชาติ เพื่อให้คนอินเดียจากทุกชาติทุกภาษา สามารถมีอารมณ์ร่วมกัน จนในที่สุดได้ผลิตในระดับอุตสาหกรรม เพื่อการส่งออกทางวัฒนธรรมในฐานะสินค้าระดับโลก หรือตราสินค้าในชื่อว่า “**บอลลีวู้ด**” (Bollywood) อันหมายถึง “ชื่อที่ใช้เรียกอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของอินเดีย โดยมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่เมืองบอมเบย์ (เมืองมุมไบในปัจจุบัน) และเป็นคำที่ผสมกันระหว่างคำว่าบอมเบย์ (Bombay) และฮอลลีวู้ด (Hollywood)” (Donald and Renov, 2008: 471)

ภาพยนตร์อินเดียหรือภาพยนตร์บอลลีวู้ดนั้น มีจุดเริ่มต้นเกิดขึ้นมาพร้อมๆกับการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อต้องการอิสรภาพจากการตกอยู่ภายใต้อาณานิคมของประเทศอังกฤษ (British colonialism) โดยภาพยนตร์ส่วนมากมักนำเสนอถึงเรื่อง อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

(Cultural identity) ของชาวอินเดีย ในปี ค.ศ. 1913 ผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อ Dada Saheb Phalke ได้ทำการผลิตภาพยนตร์อินเดียเรื่องยาวที่ไม่ใช้เสียงเป็นเรื่องแรก คือ ภาพยนตร์เรื่อง *Raja Harishchandra* ซึ่งถือได้ว่าเป็นจุดกำเนิดของอุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดีย จนถึงปี ค.ศ. 1931 ได้เกิดการปฏิวัติอุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดียครั้งยิ่งใหญ่ คือ ภาพยนตร์ที่มีบทพูดเป็นครั้งแรก ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *Alam Ara* และในช่วงต้นทศวรรษที่ 1940 อันเป็นช่วงที่มหาตมา คานธี มีบทบาทสำคัญในการต่อสู้เพื่อคนอินเดีย ภาพยนตร์ในช่วงนั้นจึงมีลักษณะการนำเสนอถึงความต้องการเป็นอิสระจากประเทศอังกฤษ จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1947 อินเดียได้รับเอกราชจากอังกฤษอย่างสมบูรณ์ ประกอบกับหลังจากนั้นไม่นานได้เกิดความขัดแย้งระหว่างอินเดียและปากีสถาน ส่งผลทำให้ภาพยนตร์ในช่วงนี้จะเน้นหนักไปในเรื่องสะท้อนความเป็นจริงและสุนทรียภาพเป็นหลัก



ภาพที่ 1 ภาพยนตร์เรื่อง *Alam Ara* ภาพยนตร์ที่มีบทพูดครั้งแรก

ในช่วงปี ค.ศ. 1950-1960 ถือได้ว่าเป็นยุคทอง (Golden age) ของอุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดีย เนื่องจากในปี ค.ศ. 1952 ได้เกิดเทศกาลภาพยนตร์แห่งชาติในอินเดียขึ้นเป็นครั้งแรก ณ เมืองมุมไบ (Mumbai) เจนไน (Chennai) และโกลกัตตา (Kolkatta) ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์อินเดียได้เรียนรู้ภาพยนตร์แนวนีโอเรียลลิสต์ (Neo-Realist) จากภาพยนตร์ต่างประเทศ อาทิเช่น เรื่อง *Bicycle Thieves* ส่งผลให้ในช่วงปี ค.ศ. 1955 เป็นต้นมา ได้เริ่มมีการสร้างภาพยนตร์เบงกาลี (Bengali film) เกิดขึ้น โดยผู้กำกับที่มีชื่อเสียงแห่งยุคคือ Satyajit Ray ได้สร้างภาพยนตร์หลายเรื่อง ได้แก่ *Pather Panchali (1955) Aparajito (1956)* และ *The World of Apu (1959)* นอกจากนี้ยังมีผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่นๆ เช่น Raj Kapoor Bimal Roy Guru Dutt และ Mehboob Khan ได้ทำการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประชาชนที่ยากจน และประเด็นเรื่องความไม่เสมอภาคที่เกิดขึ้นในสังคมอินเดีย อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Mother India (1957)* ซึ่งถือได้ว่าเป็นภาพยนตร์อินเดียเรื่องแรกที่ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงออสการ์ สาขาภาพยนตร์

ต่างประเทศ กระทั่งในปี ค.ศ. 1958 จนถึงช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 ภาพยนตร์อินเดียได้เปลี่ยนการนำเสนอเนื้อหาจากประเด็นทางสังคมเป็นแนวรักโรแมนติก ทำให้เกิดนักแสดงดาวรุ่งแห่งยุค คือ Shammi Kapoor และ Rajesh Khanna

ในช่วงทศวรรษที่ 1970 ภาพยนตร์ได้กลับไปนำเสนอชีวิตของคนยากจนที่อยู่ในสังคมอีกครั้ง ซึ่งผู้ชมเป้าหมายหลักของภาพยนตร์ในช่วงนี้ ได้แก่ คนยากจน คนด้อยโอกาสในสังคม โดยภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียง ได้แก่ เรื่อง *Zanjeer (1973)* ซึ่งตัวพระเอกของเรื่องนำแสดงโดย Amitabh Bachchan รับบทเป็นนายตำรวจซึ่งลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อเรียกร้องความยุติธรรม จากการที่พระเอกของเรื่องลุกขึ้นมาต่อสู้กับ “ความชั่วร้าย” ทั้งปวง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล็กหรือเรื่องใหญ่เพียงใด ก็สามารถตอบสนองความคาดหวังของประชาชนส่วนมากได้เป็นอย่างดี จากภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เลยส่งผลทำให้ Amitabh Bachchan กลายเป็น *“Bollywood Icon”* ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา นอกจากนี้ยังเป็นยุคที่ภาพยนตร์มีตัวละครนำทั้งชายและหญิงหลายคนมากขึ้น (Multi-stars films) และก่อกำเนิดภาพยนตร์ที่เรียกว่า “Art cinema” ที่เน้นสร้างภาพยนตร์แนว Realist ซึ่งมักให้ความสำคัญกับเรื่องพล็อต (Plot) และทักษะการแสดงของตัวละครเป็นหลัก ล่วงเลยมาจนถึงในช่วงทศวรรษที่ 1980 คนเอเชียใต้ที่อพยพไปอยู่เมืองใหญ่ๆที่สำคัญของโลก (South Asian Immigrants) ได้เข้ามามีอิทธิพลต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดีย โดยนำเทคโนโลยีใหม่ๆ ด้านการบันทึกเทปเข้ามาใช้มากยิ่งขึ้น

หลังจากนั้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1990 เป็นต้นมา จนถึงปัจจุบัน จะเรียกช่วงนี้ว่าเป็น **“บอลลีวู้ดยุคใหม่”** (Globalized Bollywood) โดยในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 ถือได้ว่าเป็นช่วงที่ภาพยนตร์อินเดียมีการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่หลายประการ เพื่อที่จะนำภาพยนตร์อินเดียสู่สากลและเป็นที่รู้จักกันทั่วโลก ภายใต้ยุคกระแสโลกาภิวัตน์ (Globalization) ที่มีการเชื่อมโยงส่วนต่างๆของโลกเข้าด้วยกัน แต่ว่าอาจส่งผลทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมเกิดการเปลี่ยนแปลงได้ อันเกิดจากสาเหตุ 3 รูปแบบ คือ การรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาใช้อย่างเดียว (Westernized globalization) การผสมผสานทางวัฒนธรรรมระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local culture) และวัฒนธรรมสากล (Global culture) หรือที่เรียกว่า Glocalized hybrid culture และประการสุดท้ายคือ การใช้วัฒนธรรมท้องถิ่นและขนบธรรมเนียมดั้งเดิมมาทำให้มีชีวิตชีวามากขึ้นภายใต้ยุคโลกาภิวัตน์ (Hafez, 2007:14) อีกทั้งยังพบว่าเส้นแบ่งระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูง (High culture) และวัฒนธรรมชั้นล่าง (Low culture) ได้เลือนหายไป ทำให้วัฒนธรรมชั้นสูงไม่ได้หมายความว่าจะต้องทรงคุณค่าเหมือนเดิมอีกต่อไป

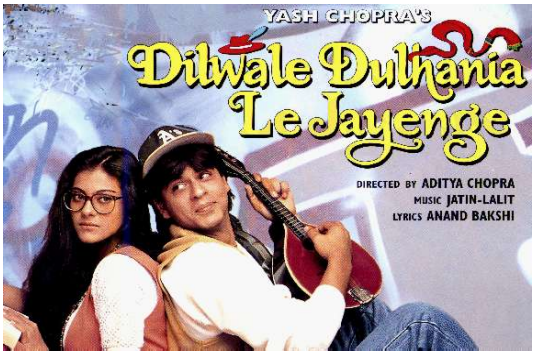
นอกจากนี้ Geoffrey Jones และคณะ (Jones et al., 2008: 13-15) ได้กล่าวถึงปัจจัยหลักที่ส่งผลทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดียก้าวสู่ความเป็นสากลในยุคโลกาภิวัตน์ ดังต่อไปนี้

1) ตัวเนื้อหาภาพยนตร์ที่เปลี่ยนไป (Changing content) เนื่องจากผู้สร้างภาพยนตร์อินเดียได้เปลี่ยนกลุ่มเป้าหมายผู้ชม ที่นอกเหนือจากคนอินเดียในประเทศแล้ว ก็เริ่มหันมาให้ความสนใจกับคนอินเดียที่อพยพย้ายถิ่นฐานไปอยู่ต่างประเทศ (Non-Resident Indians: NRIs) หรือในบางครั้งมักใช้คำว่า คนพลัดถิ่นชาวอินเดีย (Indian diaspora) โดยเฉพาะประเทศมหาอำนาจ เช่น ประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศอังกฤษ กันมากขึ้น และยังพบว่ากลุ่มคนอินเดียพลัดถิ่นนั้นประสบความสำเร็จทาง ด้านอาชีพการงานและการเงินอีกด้วย ทำให้ผู้ผลิตและผู้สร้างภาพยนตร์ได้สร้างภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวใหม่ที่เรียกว่า **"แนวนอกถิ่นอินเดีย"** (NRI-Films: Non-Resident Indian Films) โดยตัวละครพระ-นางของเรื่องมักเป็นคนอินเดียที่พลัดถิ่นอาศัยอยู่ในต่างแดน ซึ่งผู้สร้างภาพยนตร์ก็ได้คาดหวังไว้ว่าภาพยนตร์รูปแบบนี้จะเป็นกุญแจทางวัฒนธรรมที่ใช้เชื่อมระหว่างคนอินเดียพลัดถิ่น และบ้านเกิดของพวกเขา ซึ่งก็คือประเทศอินเดีย

"เนื่องจากตอนนี้เศรษฐกิจอินเดียมันดี ผู้กำกับภาพยนตร์มีงบจะลงทุนมากขึ้น สามารถไปถ่ายทำที่ลอนดอน สหรัฐอเมริกาได้ ทำให้ Story เกี่ยวกับต่างประเทศมากขึ้น มีคนอินเดียไปอยู่ทั่วโลกทุกวันนี้เยอะ หนังจึงถูกสร้างขึ้นเพื่อจับตลาดอินเดียในต่างประเทศคือ หนังมันมีเยอะหลายร้อยเรื่อง เขาก็เลยเริ่มที่จะจับกลุ่มคนอินเดียในต่างประเทศมากกว่าคนอินเดียแล้ว เพราะมันเป็น Niche Market ทำให้หนังอินเดียบางเรื่องมันแทบจะเป็นฝรั่งจ๋าเลย แต่พอเข้าฉายในอินเดีย บางเรื่องกลับไม่ค่อย Work อาจจะดีเฉพาะในเมือง เช่น เดห์ลี บอมเบย์ ให้พวกนักศึกษาดู" (ราวิน ทักราล, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

ภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียที่ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นและก่อให้เกิดเอกลักษณ์การเล่าเรื่องแบบใหม่ อีกทั้งยังประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *"Dliwale Dulhania Le Jayenge"* หรือเรียกโดยย่อว่า DDLJ กำกับโดย Aditya Chopra แห่งบริษัท Yash Raj Films ออกฉายในปี ค.ศ. 1995 ได้รายรับรวมทั้งในประเทศอินเดียและต่างประเทศเป็นเงิน 24 ล้านเหรียญสหรัฐฯ เป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดของภาพยนตร์อินเดียและยังสร้างปรากฏการณ์ฉายต่อเนื่องในโรงภาพยนตร์เป็นระยะเวลาถึง 12 ปี โดยเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับตัวละครคู่รักที่เป็นคนอินเดียพลัดถิ่น (British-Indian) ที่อาศัยอยู่ในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ที่แม้ว่าจะใช้ชีวิตอยู่ต่างแดน แต่ก็ยังคงไม่ลืมค่านิยมดั้งเดิมและมีความเป็นอินเดีย (Indianness) เช่น ความจงรักภักดีต่อครอบครัว หรือระบบการปกครองในบ้านที่ผู้เป็นพ่อเป็นใหญ่

เป็นต้น ส่งผลให้พระ-นางของเรื่อง ซึ่งได้แก่ Shahrukh Khan และ Kajol กลายเป็นดารายอดนิยมในภาพยนตร์ยุคใหม่ทันที



ภาพที่ 2 ภาพยนตร์เรื่อง *Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ)*

หลังจากนั้นเป็นต้นมา ก็ได้มีภาพยนตร์อีกหลายเรื่องที่เป็นแนวนอกถิ่นอินเดียและประสบความสำเร็จทั้งในเรื่องของรายรับรวม มีรางวัลการันตีมากมาย อย่างเช่นภาพยนตร์ภายใต้บริษัท Dharma Productions ได้แก่ เรื่อง *Kabhi Khushi Kabhie Gham (2001) Kal Ho Naa Ho (2003)* และ *My name is Khan (2010)* เป็นต้น โดยภาพยนตร์ส่วนมาก มักจะเป็นภาพยนตร์แนวเมโลดราม่า (Melodrama) และมักใช้ตัวละครที่เป็นคนอินเดียพลัดถิ่นเป็นตัวแทนในการเจรจาต่อรองในประเด็นที่ซับซ้อนมากขึ้นกว่าในยุคก่อน เช่น เรื่องอัตลักษณ์ (Identity) เพศสภาพ (Gender) เพศวิถี (Sexuality) ศาสนา (Religion) อัตลักษณ์แห่งชาติ (National Identity) ชาตินิยมอินเดีย (Indian Nationalism) เป็นต้น อีกทั้งมักตั้งคำถามแก่คนดูในประเด็นการเชื่อมต่อทางวัฒนธรรม (Cultural connectedness) ของชุมชนในประเทศที่ไปอาศัยอยู่ (Expatriate community) กับประเทศอินเดีย (Datta, 2008:6)

2) การได้รับเงินทุนสนับสนุนจากต่างประเทศ (International Avenues for Financing) เนื่องจากในช่วงยุคนี้มีการเปิดเสรีทางเศรษฐกิจ (Economic liberalization) ซึ่งส่งผลทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดียกลายเป็นตลาดที่น่าสนใจของสตูดิโอค่ายใหญ่ในประเทศสหรัฐอเมริกา เช่น Sony pictures และ Fox Star Entertainment เป็นต้น โดยได้รับการสนับสนุนและการลงทุนต่างๆมากมาย เนื่องจากสตูดิโอเหล่านี้เล็งเห็นว่า อินเดียยังมีงบประมาณในด้านการสร้างและลงทุนเกี่ยวกับภาพยนตร์ไม่มากนัก แต่กลับมีผู้ชมภาพยนตร์กันเป็นจำนวนมาก จึงมีความเสี่ยงน้อยกว่าการลงทุนในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด โดยผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวว่า ในปี ค.ศ. 2011 นี้เป็นต้นไป อุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดียจะเติบโตเพิ่มขึ้นกว่าเดิมหลายเท่าตัว และอาจได้รับรายได้ต่อปีเป็นมูลค่าถึง 25,000 ล้านเหรียญสหรัฐฯ

3) อำนาจของดาราเพิ่มสูงขึ้น *(Increased Star Power)* เนื่องจากดาราอินเดียนั้นเป็นที่ชื่นชอบทั้งชาวอินเดียและชาวต่างประเทศ หลายบริษัทจึงได้ใช้ความเป็น “Global celebrity” ที่ถูกประกอบสร้างขึ้น มาช่วยในการแนะนำสินค้าและผลิตภัณฑ์ภายในประเทศ และ/หรือสินค้ายี่ห้อดังจากต่างประเทศ เพื่อดึงดูดใจให้คนหันมาอุปโภคบริโภคสินค้าของตนมากขึ้น ดังแนวคิดของอะดอร์โน ที่กล่าวถึง ลัทธิคลั่งไคล้บูชาสินค้า (Commodity fetishism) ว่าแม้มนุษย์เราจะเริ่มต้นเป็นผู้สร้างสินค้าขึ้นมาก็จริง แต่ในท้ายที่สุดแล้ว สินค้านั้นก็จะเข้ามากำกับความคิดของเรา หรืออีกนัยหนึ่งในระบบทุนนิยมนั้น สิ่งที่เป็นมูลค่าแลกเปลี่ยน (Exchange value) จะถูกตีค่าว่ามีอำนาจเหนือกว่ามูลค่าใช้สอย (Use value) เพราะมนุษย์เราใช้เงินเข้าไปซื้อและเป็นสื่อกลางการแลกเปลี่ยน และทำให้สินค้าต่างๆ มีราคาขึ้นมา ดังนั้นเมื่อสินค้ามีราคาขึ้นมา ความต้องการบริโภคสินค้าที่มีมูลค่าเหล่านั้นก็จะเริ่มอยู่เหนือความต้องการที่แท้จริง (Real needs) ของผู้คน ไม่ต่างจากการเป็นลัทธิบูชาหรือพิธีกรรมแห่งการคลั่งไคล้ในสังคมร่วมสมัย (กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, 2553: 252)

4) ความนิยมที่เพิ่มขึ้นของช่องระบบดาวเทียมและช่องทางการกระจายข่าวสารอื่นๆ *(Popularity of Satellite and Other Distribution Channels)* เนื่องจากเทคโนโลยีต่างๆได้พัฒนามากขึ้น สื่อกระแสใหม่ต่างๆ ก็มีอิทธิพลในการเผยแพร่ข้อมูลและสามารถรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดได้อย่างเข้าถึงมากยิ่งขึ้นเช่นกัน ได้แก่ ระบบทีวีเคเบิลและระบบดาวเทียม ที่ถือได้ว่ามีบทบาทเพิ่มขึ้นกว่าแต่เดิมอย่างมาก เช่น Zee TV Sony TV และ Star Network ที่เป็นช่องที่มีการส่งสัญญาณไปยังประเทศต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นประเทศสหรัฐอเมริกา ประเทศอังกฤษ ประเทศแถบตะวันออกกลาง ไม่เว้นแม้กระทั่งประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (อย่างเช่น ประเทศไทย) นอกจากนี้ยังมีสื่อวิทยุในต่างประเทศ เช่น UK’s Sunrise radio ที่มีการอัพเดตแนะนำภาพยนตร์บอลลีวู้ดและรายงานเพลงฮิตติดอันดับ เป็นต้น แต่สื่อกระแสใหม่ที่มีอิทธิพลมากสุดในขณะนี้ก็คือ สื่ออินเตอร์เน็ตที่ทุกคนทั่วโลกสามารถเข้าถึงได้ง่าย ทำให้สามารถรับข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับภาพยนตร์อินเดียได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น

ทั้งนี้ประเทศอินเดียยังจัดได้ว่ามีรูปแบบของสื่อสารการแสดงอินเดียมากมายหลากหลายแผ่กระจายไปทั่วประเทศ ซึ่งนอกจากเป็นสิ่งที่ช่วยในการสร้างสีสันและความบันเทิงสนุกสนานให้แก่คนในท้องถิ่นนั้นๆแล้ว ยังเป็นสิ่งที่ยืนยันความเชื่อ ความศรัทธาของประชาชนอินเดียเกี่ยวกับมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาแต่ช้านาน ดังนั้นรูปแบบสื่อสารการแสดงอินเดียจึงมีส่วนสำคัญในการเชื่อมต่อระหว่างสิ่งที่งดงามทรงคุณค่าจากอดีตกับสิ่งที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปในปัจจุบันและอนาคต แล้วหากจะกล่าวถึงสิ่งที่นำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอินเดียในสื่อภาพยนตร์

บอลลีวู้ดได้ดีที่สุด อีกยังเป็นรูปแบบและเอกลักษณ์อันโดดเด่นกว่าภาพยนตร์จากประเทศอื่นก็คือ การเต้นและการขับร้องประกอบดนตรี (Song and Dance Sequences) โดยได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบการขับร้องและการเต้นอินเดียแบบดั้งเดิม มาผสมผสานการเต้นและการร้องแบบสมัยใหม่จากวัฒนธรรมตะวันตกและประเทศอื่นๆ อันสืบเนื่องมาจากผลของกระแสโลกาภิวัตน์ที่เกิดขึ้น โดยจัดว่าการเต้นและการขับร้องนั้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของสื่อสารการแสดงที่รวมเรียกว่า "**นาฏยศิลป์**" (Dancing Arts) ซึ่งจะปรากฏในภาพยนตร์แทบทุกเรื่อง พร้อมทั้งเป็นส่วนที่สำคัญและเป็นเสน่ห์ที่จะขาดไปไม่ได้ สะท้อนให้เห็นว่าชีวิตของผู้คนในประเทศอินเดียตั้งแต่เกิดออกมาจนถึงวันที่ต้องจากโลกนี้ไป ต่างมีชีวิตที่ผูกพันกับการขับร้องและการเต้นอย่างลึกซึ้ง ดังที่ Kalyani (Music director) ได้กล่าวไว้ว่า *"ในประเทศอินเดียนั้น จุดเริ่มต้นและจุดจบของชีวิตเต็มไปด้วยเสียงเพลง...เด็กน้อยที่เกิดออกมาก็ทักทายโลกด้วยเสียงเพลง...และมีการร้องเพลงและเต้นเมื่อเขาเข้าพิธีแต่งงานและถึงแก่ความตาย"* (Dudrah, 2006: 47)

โรดา เกราเออร์ (อ้างถึงในสุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547: 9-10) นักวิชาการด้านนาฏยศิลป์ได้ให้ความหมายของนาฏยศิลป์ไว้ว่า

นาฏยศิลป์ เป็นเครื่องหมายแห่งเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม
นาฏยศิลป์ เป็นการแสดงออกของการบวงสรวงในศาสนา
นาฏยศิลป์ เป็นเครื่องแสดงระเบียบสังคมและอำนาจ
นาฏยศิลป์ เป็นเครื่องแสดงบรรทัดฐานของสังคม
นาฏยศิลป์ เป็นสื่อกลางของการผสมผสานทางวัฒนธรรม
นาฏยศิลป์ เป็นการสร้างสรรค์เฉพาะตนของศิลปิน
นาฏยศิลป์ เป็นดรรชนีบ่งชี้สถานภาพปัจจุบัน และความเป็นไปในอนาคต"

จึงเห็นได้ว่านาฏยศิลป์นั้นมีส่วนสำคัญในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ โดยถือว่าเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นได้ชัดว่าชุมชนของตนเองนั้นมีลักษณะที่โดดเด่นและแตกต่างจากชุมชนอื่นอย่างไร ทั้งในเรื่องของท่าร่ายรำ การขับร้อง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย อันเป็นลักษณะเฉพาะถิ่นนั้นๆ ทำให้เกิดความภาคภูมิใจในการแสดงออกมา แล้วยังเป็นการสืบทอดรูปแบบสื่อสารการแสดงของชาติตนเองไว้มิให้สาบสูญ ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนในกรณีที่คนในชุมชนหนึ่งอพยพไปอยู่ในชุมชนอื่นที่ต่างวัฒนธรรม ก็จะมีการนำเสนอนาฏยศิลป์ขึ้นเพื่อแสดงอัตลักษณ์ของตนภายใต้สังคมใหม่ โดยเฉพาะรูปแบบสื่อสารการแสดงของอินเดียต่างๆที่มีพัฒนาการและมีตำราการฟ้อนรำมานับพันปี รวมทั้งยังได้แผ่อิทธิพลเข้าไปในหลายประเทศรวมทั้งประเทศไทย แต่ในปัจจุบันด้วยการสื่อสารที่ทันสมัยและไร้พรมแดน ทำให้รูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมของ

อินเดียได้เกิดการเปลี่ยนแปลง เปรียบเสมือนมีสิ่งแปลกใหม่เข้ามากระทบกับวัฒนธรรม แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าจะรับสิ่งนั้นมาทั้งหมด เพียงแต่จะมีการปรับปรุงดัดแปลงให้เหมาะสมในการรักษาวัฒนธรรมของตนเองเอาไว้ มิให้สูญสลายไปตามกาลเวลา

ดังนั้นในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้มุ่งเน้นศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ในการสื่อสารอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่น และศึกษาวิธีการนำรูปแบบนาฏยศิลป์ซึ่งมีลักษณะที่ผสมผสานระหว่างความเป็นท้องถิ่นอินเดียดั้งเดิมและความทันสมัยมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในภาพยนตร์ อีกทั้งทำการศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสที่ผู้ชมได้รับจากการรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียอีกด้วย จากทั้งหมดนั้นก็จะทำให้เห็นว่าการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมและความเป็นอินเดีย สามารถใช้สื่อภาพยนตร์ในการนำเสนอได้มากน้อยเพียงใดภายใต้บริบทสังคมโลกตะวันตกในภาพยนตร์ ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นถึงเคล็ดลับที่วัฒนธรรมอินเดียสามารถมีชีวิตยาวนานและสืบเนื่องมาได้จนถึงทุกวันนี้ ก็เนื่องมาจากความจริงที่ความนึกคิดและสังคมของอินเดียสามารถปรับตนเองให้เข้ากับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงได้เสมอ มีความยืดหยุ่นและเข้มแข็ง ในการที่จะผสมสิ่งต่างๆในสังคมให้กลมกลืนกันได้อย่างลงตัว

ปัญหานำวิจัย

1. ความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียมีลักษณะเป็นอย่างไร

2. รูปแบบนาฏยศิลป์ที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียสามารถนำไปใช้ในการเล่าเรื่องอย่างไร

3. ทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมที่ได้รับจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียเป็นอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

2. เพื่อศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

3. เพื่อศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมที่ได้รับจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

ขอบเขตของการวิจัย

ทำการศึกษาภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย (NRI-Films) ภายใต้บริษัท **Yash Raj Films** และบริษัท **Dharma Productions** เนื่องจากสองบริษัทนี้มีชื่อเสียงในการสร้างภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่ ประกอบกับภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดีย จำนวนทั้งสิ้น 8 เรื่อง จากทั้งสองบริษัท ต่างประสบความสำเร็จทั้งในแง่ของรายรับทั้งในประเทศและต่างประเทศ ติดอันดับ Box Office 50 อันดับแรก (ตั้งแต่ในช่วงปี ค.ศ. 1994-2010) โดยเฉพาะประเทศที่มีคนอินเดียอพยพไปอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก อย่างประเทศสหรัฐอเมริกาและประเทศอังกฤษ ซึ่งรายชื่อภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้งหมดที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ มีดังต่อไปนี้

1. **ภาพยนตร์จากบริษัท** Yash Raj Films **จำนวน** 3 **เรื่อง ได้แก่** *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) *Ta Ra Rum Pum* (2007) และ *New York* (2009)

2. **ภาพยนตร์จากบริษัท** Dharma Productions **จำนวน** 5 **เรื่อง ได้แก่** *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001) *Kal Ho Naa Ho* (2003) *Kabhi Alvida Naa Kehna* (2006) *Dostana* (2008) และ *My Name is Khan* (2010)

ทั้งนี้จะนำภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียดังกล่าว มาวิเคราะห์รูปแบบ/กลวิธีในการเล่าเรื่อง พร้อมกับการใช้นาฏยศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องประกอบดนตรีและ/หรือการเต้นมาใช้เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะทางวัฒนธรรม อัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของคนพลัดถิ่น และประเด็นต่างๆที่สำคัญโดยรวม ภายใต้บริบทสังคมตะวันตก (ได้แก่ประเทศอังกฤษและสหรัฐอเมริกา) ตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านอินเดียศึกษา ด้านสื่อสารการแสดงและภาพยนตร์บอลลีวู้ด เพื่อนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าว นอกจากนั้นยังทำการศึกษากลุ่มผู้ชมที่ได้รับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียด้วยวิธีสนทนากลุ่ม (Focus group) และการสัมภาษณ์ เพื่อทำการศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสที่ได้รับจากกลุ่มผู้ชมว่าเป็นอย่างไร

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1. อัตลักษณ์ หมายถึง การให้ความหมายต่อตัวตนด้วยมรดกทางวัฒนธรรมและค่านิยมร่วมของสังคม และชาติพันธุ์ ที่ไม่ตายตัวหยุดนิ่ง สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา

2. ความเป็นอินเดีย หมายถึง สิ่งที่แสดงออกมาเพื่อบ่งบอกถึงตัวตนและประสบการณ์ร่วมของชาวอินเดียที่เป็นอันหนึ่งเดียวกัน ท่ามกลางความหลากหลายในประเทศอย่างเป็นแก่นสาร

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้จะมุ่งค้นหาอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของคนพลัดถิ่นภายใต้สังคมโลกาภิวัตน์ ในแง่ของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identity) ซึ่งหมายถึง อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของอินเดีย กับอัตลักษณ์ที่เป็นลักษณะผสมผสานข้ามผ่านวัฒนธรรม ประกอบร่วมกับอัตลักษณ์ของคนพลัดถิ่น (Diaspora Identity)

3. สื่อสารการแสดงอินเดีย หมายถึง รูปแบบการแสดงของอินเดียทั้งที่เป็นของพื้นบ้านดั้งเดิม และรับจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสาน เพื่อใช้ในการสื่อสารแสดงอารมณ์ ความรู้สึก วิถีชีวิต ภาษา ประเพณี ความเชื่อ โลกทัศน์ และสุนทรียะของอินเดียออกมาในรูปของการแสดงตามวัตถุประสงค์ต่างๆ

4. นาฏยศิลป์ หมายถึง ศิลปะที่ใช้ร่างกายและจิตใจ เพื่อแสดงออกถึงเรื่องราวต่างๆ ทั้งกิริยาท่าทางปกติหรือการฟ้อนรำ (ระบำ รำ เต้นและอื่นๆ) การพูดหรือการขับร้อง ประกอบกับอารมณ์ของผู้แสดง สำหรับงานวิจัยครั้งนี้จะหมายถึงนาฏยศิลป์ของอินเดียที่มีการผสมผสานรูปแบบระหว่างของอินเดียดั้งเดิมและรูปแบบสมัยใหม่ โดยจะครอบคลุมทั้งรูปแบบการขับร้องเพลงประกอบดนตรีและ/หรือการเต้นซึ่งพบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษา

5. ภาพยนตร์บอลลีวู้ด หมายถึง ภาพยนตร์ภายใต้ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของประเทศอินเดีย โดยมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่เมืองบอมเบย์ (หรือมุมไบในปัจจุบัน)

6. ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย หมายถึง ประเภทของภาพยนตร์อินเดียตั้งแต่ปี ค.ศ. 1990 เป็นต้นมา ที่มีตัวละครหลักของเรื่องเป็นคนอินเดียโดยกำเนิดแต่ได้อพยพย้ายถิ่นฐานจากประเทศอินเดียไปอยู่ยังประเทศอื่น

7. คนอินเดียพลัดถิ่น หมายถึง คน/กลุ่มคนที่เป็นคนอินเดีย แต่ได้มีการย้ายถิ่นฐานไปอาศัยอยู่นอกประเทศอินเดียเป็นระยะเวลาชั่วคราว หรืออยู่อย่างถาวร

8. องค์ประกอบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ หมายถึง ส่วนประกอบต่างๆที่ประกอบกันเป็นเรื่องราว ได้แก่ โครงเรื่อง แก่นความคิด บทบาทและคุณสมบัติของตัวละคร ความขัดแย้ง ฉาก สัญลักษณ์ และมุมมองการเล่าเรื่อง

9. สุนทรียรส หมายถึง ความพึงพอใจของผู้ชมที่ได้รับจากการชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้เห็นถึงกลวิธีในการเล่าเรื่องด้วยการใช้รูปแบบนาฏยศิลป์อันเกี่ยวข้องกับการขับร้องและการเต้นมาเป็นส่วนหนึ่งในภาพยนตร์ พร้อมทั้งการสื่อสารอัตลักษณ์ ซึ่งจะนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานต่อไปได้

2. เพื่อนำไปใช้เป็นประโยชน์ในการศึกษาวิเคราะห์งานสื่อสารการแสดงและวิธีการเล่าเรื่องได้อย่างมีประสิทธิภาพในสื่ออื่นๆ ในด้านที่ก่อให้เกิดสุนทรียรส

3. เพื่อใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงพื้นฐานเบื้องต้นสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาเกี่ยวกับภาพยนตร์บอลลีวู้ดในแนวอื่นของแต่ละยุคสมัย ว่ามีลักษณะของการใช้นาฏยศิลป์และการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียได้เหมือนหรือแตกต่างกันได้

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับงานวิจัยเรื่อง “การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย” ประกอบด้วยแนวคิดทฤษฎีที่ใช้เป็นแนวทางในการศึกษา ดังต่อไปนี้

1. **แนวคิดการเล่าเรื่อง**
   - 1.1 แนวคิดการเล่าเรื่อง
   - 1.2 แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์บอลลีวู้ด
2. **แนวคิดสื่อสารการแสดงอินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด**
   - 2.1 ความเป็นมาโดยย่อของอุตสาหกรรมภาพยนตร์เพลงของอินเดีย
   - 2.2 สื่อสารการแสดง: การสื่อสารอย่างมีสุนทรียะ
   - 2.3 ภารตะนาฏยศาสตร์ (Bharata Natayasastra)
   - 2.4 นาฏยศิลป์อินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด
3. **แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสาร และรูปลักษณ์นิยม**
   - 3.1 ภาวะ (Bhava) และรส (Rasa)
4. **แนวคิดวัฒนธรรม/อัตลักษณ์/อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและคนพลัดถิ่น**

1. แนวคิดการเล่าเรื่อง

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน (อ้างถึงในอุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2542: 32-33) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของภาพยนตร์ไว้เป็น 4 ด้านสำคัญ ดังนี้

1. หน้าที่ในการเล่าเรื่อง (Narrative Function) หน้าที่นี้ถือได้ว่าเป็นบทบาทที่สำคัญของภาพยนตร์ เพราะภาพยนตร์ทุกเรื่องต่างก็ต้องมีเรื่องราวที่จะสื่อสารไปยังผู้ชม ในขณะที่รับชมภาพยนตร์เรื่องนั้นอยู่

2. หน้าที่ในการสื่อทางอารมณ์ (Emotional Function) การสื่อสารอารมณ์ถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญอีกประการหนึ่ง เพราะเป็นวิธีในการทำผู้ชมเข้าใจและมีอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราวต่างๆ ดังเช่น ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดที่มักนำเสนออารมณ์หลากหลาย ไม่ว่าจะรัก สุข ทุกข์ เศร้า ฯลฯ โดยมักใช้การสื่ออารมณ์ร่วมไปกับบทเพลงในภาพยนตร์

3. หน้าที่ในการสื่อทางด้านความคิด (Intellectual Function) การสื่อสารทางความคิดในภาพยนตร์สามารถทำได้ 2 วิธีคือ ผู้กำกับภาพยนตร์แทรกแนวคิดหรือข้อคิดต่างๆเข้าไปในเรื่องอย่างตั้งใจ ซึ่งทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงเจตนาที่ต้องการสื่อสารได้ และอีกลักษณะหนึ่งก็คือ ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่ได้เอาข้อคิดไปใส่ไว้อย่างตั้งใจ แต่ผู้ชมสามารถใช้ความคิดของตนเองในการตีความนั้นๆได้ด้วยตนเอง

4. หน้าที่ในการสร้างความตื่นตาตื่นใจ (Spectacle Function) การสร้างความตื่นตาตื่นใจไม่จำเป็นต้องเกิดจากภาพเท่านั้น แต่บทเพลง เสียงดนตรี หรือการเต้น ดังเช่นที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดก็เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความตื่นตาตื่นใจได้อย่างมากเช่นกัน และยังถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญมากในการที่จะดึงผู้ชมออกมาจากบ้านเพื่อมารับชมภาพยนตร์

1.1 แนวคิดการเล่าเรื่อง

สำหรับวิธีในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์สามารถกระทำได้ในหลายวิธี แต่โดยตามหลักแนวคิดการเล่าเรื่องแบบทั่วไป มีลักษณะการวิเคราะห์ตามตามองค์ประกอบของเรื่องเล่าดังต่อไปนี้

1. **<u>โครงเรื่อง</u>** <u>(Plot)</u> โครงเรื่อง คือ ชุดเหตุการณ์ของเรื่องทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบที่มีการมาร้อยเรียงเรื่องราวเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งเรื่องราวที่เกิดขึ้นก็จะมาจากความขัดแย้งของตัวละครหรือปฏิกิริยาต่างๆของตัวละคร โดยภาพยนตร์เรื่องหนึ่งอาจมีเพียงโครงเรื่องเดียวหรือบางเรื่องอาจมีโครงเรื่องย่อย (Subplot) มาแทรกไว้ในโครงเรื่องหลักให้ดูน่าสนใจมากขึ้นก็ได้ ซึ่งปกติลำดับเหตุการณ์ของการเล่าเรื่องมักแบ่งออกเป็น 5 ขั้นตอน ได้แก่

1.1 <u>การเริ่มเรื่อง (Exposition)</u> เป็นการแนะนำตัวละครและชักจูงให้ผู้ชมสนใจต่อเรื่องราว โดยการแนะนำฉาก สถานที่ หรือสภาพแวดล้อมโดยทั่วไปของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรืออาจมีการเผยความขัดแย้งของเรื่องให้ผู้ชมได้รับทราบ ซึ่งการเริ่มเรื่องในภาพยนตร์นั้นไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเวลาก่อนหลังเสมอไป อาจเริ่มจากการเล่าย้อนจากท้ายเรื่องไปต้นเรื่อง หรือสลับลำดับเวลาแบบใดก็ได้

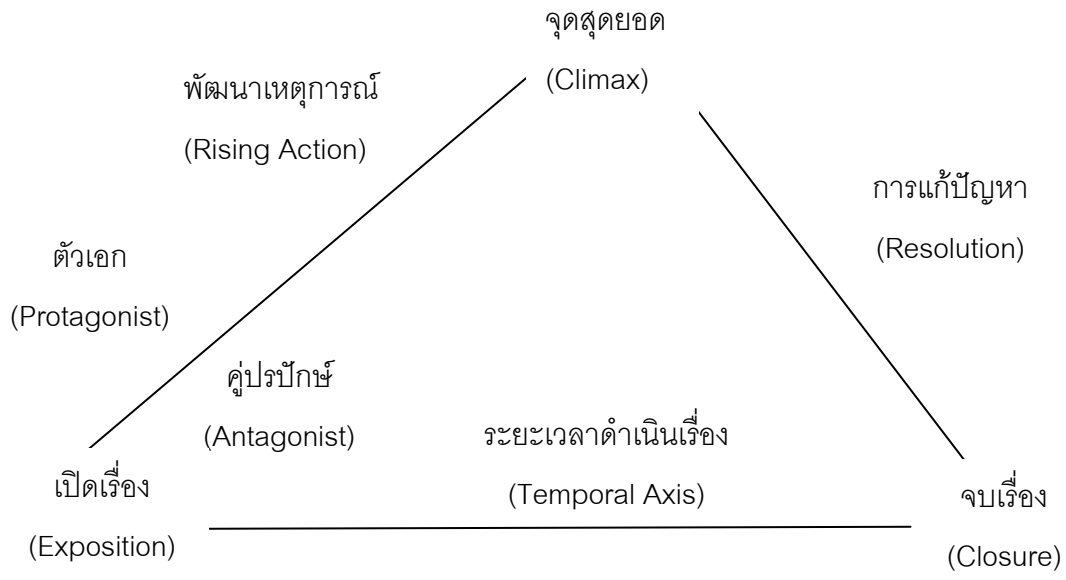
1.2 <u>การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action)</u> เป็นช่วงเวลาที่เหตุการณ์ของเรื่องกำลังพัฒนาดำเนินไปอย่างสมเหตุสมผล ปมความขัดแย้งเริ่มทวีความเข้มข้นขึ้น ตัวละครเริ่มพบเจอสถานการณ์ที่ลำบากใจ ซึ่งส่งผลให้ชีวิตของตัวละครเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลง

1.3 <u>ภาวะวิกฤติ (Climax)</u> เกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวดำเนินมาถึงจุดที่ตัวละครได้เผชิญหน้ากับปัญหานั้นๆ แล้วต้องตัดสินใจให้เด็ดขาด เพื่อลงมือกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่ง

1.4 <u>ภาวะคลี่คลาย (Falling Action)</u> เมื่อเรื่องราวได้ผ่านจุดวิกฤติของเรื่องไปแล้ว เหตุการณ์ก็ได้เริ่มคลี่คลายลง ประเด็นต่างๆหรือข้อขัดแย้งที่ตัวละครได้พบเจอก็ได้ถูกขจัดออกไป

1.5 <u>การยุติของเรื่องราว (Ending)</u> คือ การสิ้นสุดเรื่องราวของเรื่อง ซึ่งอาจมีทั้งการจบแบบมีความสุข จบแบบสูญเสีย หรือจบแบบทิ้งท้ายให้ผู้ชมได้คิดต่อยอดต่อไปเองได้ ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับเจตนารมณ์ของผู้สร้างแต่ละเรื่องเป็นหลัก

กุสตาฟ เฟรย์แท็ก (Gustav Freytag) (อ้างถึงใน รัตนา จักกะพาก และจิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, 2545: 6) นักวิเคราะห์ชาวเยอรมันได้เสนอโครงสร้างในการเล่าเรื่องรูปตัววี สำหรับเรื่องบันเทิงคดี (Fiction) ไว้ดังนี้



ภาพที่ 3 โครงสร้างการเล่าเรื่องรูปตัววี ตามแนวคิดของกุสตาฟ เฟรย์แท็ก

จากแผนภาพดังกล่าวได้อธิบายถึงโครงสร้างในการเล่าเรื่องว่ามีขั้นตอนสำคัญดังนี้คือ การเปิดเรื่อง (Exposition) ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องเริ่มต้น จากนั้นเกิดความขัดแย้งระหว่างตัวละครจนพัฒนาไปสู่ขั้นจุดสุดยอด (Climax) ของเรื่อง แล้วภายหลังความขัดแย้งได้รับการแก้ไข (Resolution) เรื่องราวต่างๆได้คลี่คลายลงจนนำไปสู่การจบเรื่องราว (Closure) โดยลักษณะการ

เดินเรื่องแบบนี้มักใช้ในเรื่องเล่าแบบโศกนาฏกรรม และต่อมาได้ขยายไปใช้ในเรื่องเล่าประเภทดราม่าเกือบทั้งหมด

แต่รูปแบบดังกล่าวข้างต้นนั้น ได้มีลักษณะที่สอดคล้องกับทฤษฎีการละครตะวันออก ก็คือคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของภารตะ ประเทศอินเดีย ที่มีมานานแล้วกว่า 5,000 ปี ซึ่งได้แบ่งขั้นตอนของการเล่าเรื่องตามหลัก “สันธิ” อันเป็นการแบ่งขั้นตอนของโครงเรื่องออกให้ชัดเจนว่า เรื่องดำเนินจากจุดเริ่มต้นแล้วเข้มข้นขึ้น และคลี่คลายไปสู่จุดจบอย่างไร โดยสันธิแบ่งออกเป็น 5 ส่วน ดังนี้

1) มุขะ สันธิ การเปิดเรื่อง แนะนำให้คนดูรู้ความเป็นไป ทำให้ผู้ชมเข้าใจความเดิมและตัวละครสำคัญในเรื่อง (เปรียบได้กับ Exposition)

2) ประติมุขะ สันธิ การขยายเรื่อง ดำเนินเรื่องไปสู่ปัญหาต่างๆ แสดงให้เห็นพฤติกรรมของตัวละครตามที่แสดงไว้ในช่วงมุขะ สันธิ (เปรียบได้กับ Rising Action)

3) การภะ สันธิ การพัฒนาเรื่องไปสู่ขัดแย้ง ความเข้มข้น (เปรียบได้กับ Turning Point)

4) อวมรศะ สันธิ การที่เรื่องไปสู่ขั้นต้องกระทำบางอย่างให้เด็ดขาดลงไป (เปรียบได้กับ Climax)

5) นิรวานะ สันธิ การสรุปหรือดำเนินเรื่องไปสู่การปิดเรื่อง (เปรียบได้กับ Resolution และ Closure)

2. **ความขัดแย้ง (Conflict)** ถือได้ว่าความขัดแย้งในภาพยนตร์นั้นเป็นสิ่งที่สำคัญของโครงเรื่อง เพราะเรื่องราวต่างๆมักเกิดขึ้นจากความขัดแย้ง หากไม่มีความขัดแย้ง เรื่องราวก็จะไม่มีความน่าสนใจและไม่น่าติดตาม โดยปมความขัดแย้งต่างๆสามารถทำการแบ่งได้ออกเป็น 4 ลักษณะดังนี้

2.1 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ คือ การที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอยกันและพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อที่จะเอาชนะกัน

2.2 ความขัดแย้งภายในจิตใจ เป็นความขัดแย้งที่ทำให้ตัวละครเกิดความสับสนหรือลำบากใจในการกระทำบางสิ่งบางอย่างตามความต้องการ เช่น ความขัดแย้งภายในจิตใจที่ต้องเลือกระหว่างความถูกต้องทางศีลธรรมกับความปรารถนาในส่วนลึกของจิตใจ เป็นต้น

2.3 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ เช่น การต่อสู้กับภัยธรรมชาติ การต่อสู้เพื่อเอาชนะกับความตายอันเป็นธรรมชาติที่ไม่อาจมีผู้ใดเลี่ยงพ้น เป็นต้น

2.4 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น หนังเกี่ยวกับภูติผี เรื่องลี้ลับเหนือธรรมชาติ เป็นต้น

3. **ตัวละคร (Character)** องค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้สำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิดคือตัวละคร เนื่องจากตัวละครเป็นองค์ประกอบย่อยตัวหนึ่งที่สามารถนำไปสู่การประกอบสร้างความหมายต่างๆให้เกิดขึ้นได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากเป็นการประกอบสร้างความหมายที่เกี่ยวกับคนและกลุ่มคน ในการวิเคราะห์ตัวละครตามกระบวนทัศน์ใหม่ของการเล่าเรื่องนั้นจะพิจารณาใน 2 แง่มุม (กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 273-276) คือ

3.1 ประเภทของตัวละคร มีวิธีการในการจัดแบ่งตัวละครได้หลายรูปแบบ เช่น แนวคิดของวลาดีเมียร์ พร็อพ (Vladimir Propp) ที่แบ่งประเภทตัวละครได้เป็น 6-7 ประเภท คือ พระเอก นางเอก ผู้ร้าย-นางร้าย ผู้ให้ ผู้นำสาร ผู้ช่วยเหลือ พระเอกจอมปลอม เป็นต้น สำหรับวิธีการแบ่งแบบนี้ เมื่อนำมาวิเคราะห์เกี่ยวกับการสร้างความหมายก็น่าสนใจว่า ตัวละครแบบใดที่จะได้สวมบทบาทเป็นตัวละครเป็นประเภทต่างๆ นอกจากนี้ E.M. Foster แบ่งตัวละครเป็น 2 ประเภท คือ ตัวละครมิติเดียว (Flat character) และตัวละครหลายมิติ (Round character) หรือแบ่งเป็นตัวละครหลัก (Major Character) กับตัวละครรอง (Minor character) ตัวละครพลวัต (Dynamic character) กับตัวละครสถิต (Static character) เป็นต้น

3.2 วิธีการสร้างตัวละคร (Characterization) ตามแนวคิดของ J.Boggs (2003) ได้ประมวลวิธีการสร้างตัวละครไว้หลายวิธี เช่น การสร้างตัวละครโดยปรากฏตัวให้เห็นลักษณะภายนอก (Characterization by Appearance) การสร้างตัวละครผ่านบทพูด/บทสนทนา (Characterization through Dialogue) การสร้างตัวละครผ่านผู้เล่าเรื่อง (Characterization through Narrator) การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายนอก (Characterization through External Action) การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายใน (Characterization through Internal Action) การสร้างตัวละครผ่านปฏิกิริยาของตัวละครอื่นๆ (Characterization through Reaction of Other Characters) การสร้างตัวละครโดยใช้ลักษณะตรงกันข้ามด้วยการสร้างตัวละครอื่นๆ เทียบเคียง (Characterization through Contrast) การสร้างตัวละครโดยใช้ความเกินเลยหรือการทำซ้ำๆ (Characterization through Caricature and Leitmotif) และการสร้างตัวละครผ่านการเลือกชื่อ (Characterization through Choice of Name) เป็นต้น

4. <u>แก่นความคิด (Theme)</u> แก่นความคิด หมายถึง ความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง เป็นความคิดสำคัญที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการนำเสนอ ซึ่งเราสามารถเข้าใจแก่นความคิดได้จากการสังเกตองค์ประกอบต่างๆในการเล่าเรื่อง อาทิ การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด การใช้บทเพลงประกอบในภาพยนตร์ เป็นต้น ซึ่งสิ่งต่างๆเหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญที่ต้องสามารถวิเคราะห์และจับใจความสำคัญของแนวคิดหลักที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการสื่อสารออกมาให้ได้

J. Boggs (อ้างถึงใน ศิริพร ไฝศิริ, 2544: 19-20) ได้แบ่งแก่นความคิดหลักของเรื่อง (Theme) ไว้ 5 ประเภทดังนี้

1. <u>แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับศีลธรรม</u> คือ แก่นเรื่องที่นำเรื่องศีลธรรมหลายๆเรื่องที่ปรากฏอยู่ทั่วไป มานำเสนอในเรื่องราวของภาพยนตร์อย่างสัมพันธ์กัน

2. <u>แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับชีวิต</u> มุ่งเสนอเรื่องจริงของชีวิต สร้างข้อวิพากษ์ในประสบการณ์ทางธรรมชาติของมนุษย์ เป็นการประเมินสภาพของมนุษย์

3. <u>แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์</u> มุ่งเสนอพฤติกรรมลักษณะของมนุษย์คนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่ง แต่เป็นตัวแทนของมนุษย์ทั้งหมด

4. <u>แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับการวิพากษ์สังคม</u> มุ่งสะท้อนสภาพทางสังคมซึ่งจะทำได้ทั้งแนวตลกเสียดสี หรือสมจริงเพื่อปฏิรูปสังคม เพื่อให้ผู้ชมเกิดความตระหนักคิด

5. <u>แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับศีลธรรมหรือคำถามเชิงปรัชญา</u> มุ่งเสนอโดยการตั้งคำถามเรียกร้องให้ตอบในเชิงปรัชญา ซึ่งต้องการการวิเคราะห์จากผู้ชม

5. <u>ฉาก (Setting)</u> เนื่องจากเรื่องเล่าเป็นการนำเอาเหตุการณ์ที่มีตัวละครที่มีการแสดงมีการกระทำ (Action) ดังนั้นในแต่ละเหตุการณ์จึงต้องมีมิติของเวลา (Time) และสถานที่ (Location) ประกอบอยู่ด้วยเสมอ มิติด้านเวลาและสถานที่ในการเล่าเรื่องจะเรียกว่า “**ฉาก**” นอกจากนี้ฉากยังมีความสำคัญในการบอกเรื่องราวความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือการกระทำของตัวละครได้อีกด้วย ซึ่งฉากของภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะมีลักษณะและความหมายเฉพาะตัว เพื่อจะสื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจเรื่องได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยฉากนั้นสามารถบอกได้ถึงสถานที่และยุคสมัย ฐานะ รสนิยมของตัวละคร และมีฐานะเปรียบเสมือนเป็น “ตัวละคร” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ หรืออาจกล่าวได้ว่า ฉากสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ชนิดคือ ฉากนอก

บ้าน และฉากในบ้าน โดยฉากทั้งสองประเภทนี้จะปรากฏอยู่ในเรื่องเล่าโดยมีความสอดคล้องกับลักษณะสำคัญของเรื่องเล่า

ธัญญา สังขพันธานนท์ (2539) (อ้างถึงใน รัตนา จักกะพาก และจิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, 2545: 12) สรุปประเภทของฉากในเรื่องเล่าไว้ 5 ประเภทดังต่อไปนี้

1. ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร

2. ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ อารามบ้านช่อง เครื่องใช้ในครัว หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์ไว้ใช้สอยต่างๆ

3. ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัย หรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง

4. ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผนหรือกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ของชุมชน หรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่

5. ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือ สภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิดของคน เช่น ค่านิยม ธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น

6. **สัญลักษณ์ (Symbol)** การเล่าเรื่องในภาพยนตร์มักมีการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ เพื่อสื่อความหมายหรือสื่อประเด็นสำคัญของเรื่อง โดยจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ สัญลักษณ์ทางภาพและสัญลักษณ์ทางเสียง

6.1 สัญลักษณ์ทางภาพ คือ องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่ถูกนำเสนอซ้ำๆ อาจเป็นภาพเพียงภาพเดียว หรือเป็นกลุ่มของภาพที่เกิดจากการตัดต่อ นอกจากนี้เครื่องแต่งกายก็ถือได้ว่าเป็นสัญญะทางภาพอย่างหนึ่งที่ใช้บ่งบอกความหมายของตัวละคร เช่น อาชีพการงาน ตำแหน่ง ฐานะทางสังคม พื้นเพ รสนิยม และยังเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความคิด ข้อมูล และความรู้สึกผ่านการเคลื่อนไหวต่างๆของตัวละคร เป็นต้น

6.2 สัญลักษณ์ทางเสียง คือ เสียงที่ถูกใช้เพื่อแสดงความหมายอื่นๆ เพื่อเปรียบเทียบความหมาย หรือเพื่อแสดงวัตถุประสงค์ของตัวละคร ไม่ใช่การใช้เพื่อสร้างอารมณ์ร่วมกับตัวละคร และเรื่องราวของภาพยนตร์

7. **<u>มุมมองในการเล่าเรื่อง</u>** (Point of View) มุมมองในการเล่าเรื่อง หมายถึง การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือหมายถึงการที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงใกล้ชิด หรือจากวงนอกในระยะห่างๆ ซึ่งแต่ละมุมมองก็จะมีความน่าเชื่อถือต่างกัน มุมมองในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่ง เพราะมันจะส่งผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า โดยในภาพยนตร์นั้นได้กำหนดมุมมองของตัวมันเองจากการเล่าในมุมมองของใครคนหนึ่ง และทำให้คนดูคล้อยตามไปโดยไม่รู้ตัว ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ได้ทำการแบ่งไว้ 4 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

7.1 <u>การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง</u> คือ การเล่าเรื่องที่ตัวละครที่เป็นตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ข้อสังเกตคือ ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องด้วยมุมมองประเภทนี้คือจะปรากฏคำว่า “ฉัน” หรือ “ผม” อยู่เสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ชิดกับเหตุการณ์เนื่องจากว่าตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเรื่องเอง

7.2 <u>การเล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม</u> คือ การที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครอื่นเหตุการณ์อื่นที่ตัวผู้เล่าพบเห็น หรือเกี่ยวพันด้วย

7.3 <u>การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง</u> เป็นมุมมองที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ ดังนั้นการเล่าเรื่องชนิดนี้ทำให้ไม่สามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เพราะเป็นการเล่าจากวงนอก เพื่อให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง

7.4 <u>การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้านหรือพหูสูต</u> คือ การเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัดสามารถหยั่งรู้จิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้อนเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต ซึ่งการเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์ใช้บ่อยมากที่สุด

1.2 แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์บอลลีวู้ด

รูปแบบของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดจะมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามแนวหรือตระกูลของภาพยนตร์ (Genre) ซึ่งถือได้ว่าเป็นการยากที่จะทำการแบ่งแนวของภาพยนตร์บอลลีวู้ดได้อย่างชัดเจน แต่กล่าวได้ว่ามีลักษณะที่ผสมผสานเต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ต่างๆ มากมายภายในเรื่อง ทั้งตลกสนุกสนาน โรแมนติก ฉากต่อสู้แสดงศิลปะป้องกันตัว หรือเมโลดราม่า เป็นต้น เปรียบเสมือนได้กับชนิดของเครื่องเทศของอินเดียที่มีความหลากหลาย จึงทำการเรียกแนวภาพยนตร์บอลลีวู้ดว่า “**มาซาลา**” (Masala) โดยมีการใช้เพลงและการเต้น (Song

and dance sequences) เป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ในภาพยนตร์ ซึ่งนอกจากจะมีส่วนทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นประสบความสำเร็จแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาในเรื่องของเทคโนโลยีและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปภายใต้สังคมสมัยใหม่

Jigna Desai และ Rajinder Dudrah (Desai and Dudrah, 2008:12-13) ได้ทำการแบ่งแนว/ตระกูลของภาพยนตร์อินเดียไว้โดยภาพรวม ดังต่อไปนี้

1) แนวเกี่ยวกับตำนานหรือการสักการะบูชาศาสนา (Mythologicals or Devotional films) ซึ่งเป็นการนำเรื่องราวมหากาพย์มาเล่าและปรับปรุงใหม่จากเรื่อง รามายณะ (Ramayana) และมหาภารตะ (Mahabharata) หรืออาจเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับประเพณีและศาสนาอื่นๆในทวีปเอเชียใต้

2) แนวประวัติศาสตร์ (Historical Films) เป็นการเล่าเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดในช่วงก่อนการได้รับอิสรภาพ โดยนำเสนอความทุกข์ยากของชาวอินเดียที่ได้จากชาวอังกฤษ

3) แนวสังคมหรือเรื่องราวที่ได้รับความสนใจขณะนั้น (Social Films or Tropicals) เป็นการนำเสนอเรื่องราวแบบเมโลดราม่าเพื่อให้คนในสังคมเกิดความตระหนัก หลังจากการได้รับอิสรภาพจากอังกฤษในปี 1947 ซึ่งภาพยนตร์แนวนี้ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ที่เรียกว่า “Parallel/Art/Middle Cinema” นอกจากนี้ภาพยนตร์แนวสังคมของมุสลิมก็ถือได้ว่าเป็นแนวหรือตระกูลย่อย (Subgenre) ของภาพยนตร์แนวสังคม ซึ่งได้รับความนิยมมากในช่วงยุค 1960 เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักข้ามศาสนา

4) แนวรักโรแมนติก (Romantic Films) เป็นการนำเสนอรูปแบบความรักอันหลากหลายของชายหญิงที่ต้องเผชิญหน้ากับอุปสรรคเกี่ยวกับเรื่องทางสังคมและวัฒนธรรม โดยการแก้ปัญหาตามวิธีของพวกเขา

5) แนวอินเดียพลัดถิ่น (Non-resident Indian or NRI Films) เป็นแนวภาพยนตร์ที่เริ่มเกิดขึ้นในช่วงกลางของยุค 1990 นำเสนอให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนอินเดียพลัดถิ่นในต่างประเทศและความเป็นอินเดีย

6) แนวสยองขวัญหรือเหนือธรรมชาติ (Horror or Supernatural Films) นำเสนอเกี่ยวกับความเชื่อในผีสางเทวดา ประเพณี ความเชื่อ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของอินเดีย

แต่อย่างไรก็ตามแนว/ตระกูลของภาพยนตร์ทั้ง 6 ประเภทข้างต้นนั้น ไม่ได้มีลักษณะที่แน่นอนและตายตัวแบบนั้นเสมอไป แต่จะเป็นการผสมผสานและหยิบยืมลักษณะของแนวต่างๆ มารวมกันไว้อย่างลงตัว จนกระทั่งในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ผู้กำกับภาพยนตร์หลายท่านเริ่มที่จะนำรูปแบบการเล่าเรื่องตามขนบของแนวภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดมาปรับใช้ในภาพยนตร์ทั้ง 6 แนวดังกล่าว เพื่อทำให้ภาพยนตร์บอลลีวู้ดมีความทันสมัยและขยายกลุ่มผู้ชมเป็นชาวตะวันตกให้ได้มากยิ่งขึ้น เรียกกระบวนการดังกล่าวว่า “กระบวนการทำให้เป็นบอลลีวู้ด” (Bollywoodization) (Rajadhyaksha, 2003)

สำหรับงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะอาศัยแนวคิดการเล่าเรื่องมาเป็นประเด็นหลักในการวิเคราะห์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียตามที่ผู้วิจัยสนใจศึกษา เพื่อค้นหากลวิธีและการสร้างความหมายของผู้สร้างภาพยนตร์ ในการนำเสนออัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่น พร้อมกับนำมาวิเคราะห์ว่ารูปแบบของนาฏยศิลป์ที่พบในภาพยนตร์ สามารถนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่องอย่างไรและในลักษณะใดบ้าง

2. แนวคิดสื่อสารการแสดงอินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด

2.1 ความเป็นมาโดยย่อของอุตสาหกรรมภาพยนตร์เพลงของอินเดีย

รูปแบบของดนตรีประกอบภาพยนตร์และเพลงขับร้องในภาพยนตร์อินเดีย มีชื่อเรียกเป็นภาษาวิชาการว่า “**ฟิล์มสังคีต**” (Filmi Sangeet) หรือเรียกย่อๆว่า “**ฟิล์มคีตะ**” (FilmiGit ในภาษาฮินดี) เป็นการนำทำนองเพลงพื้นบ้านและเพลงที่พัฒนาจากเพลงประเพณีบางแบบของอินเดียมาจัดโครงสร้างใหม่ เน้นทำนองสั้นกระชับ ฟังง่าย จังหวะเต้นรำไม่ซับซ้อนเหมือนนาฏศิลป์ประเพณี มีความเร็วปานกลาง สามารถที่จะร้องในขณะเต้นได้ง่ายขึ้น (อานนท์ นาคคง, 2553: 188) โดยภาพยนตร์เรื่อง Alam Ara ที่ถูกสร้างขึ้นในปี 1931 ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่ส่งผลทำให้เพลงและการเต้นรำกลายเป็นส่วนสำคัญของภาพยนตร์อินเดียในยุคต่อมา

ในช่วงทศวรรษที่ 1930 ได้เกิดศูนย์กลางทางภาพยนตร์ที่สำคัญใน 3 เมืองหลักๆของอินเดีย คือ บอมเบย์ (หรือมุมไบในปัจจุบัน) กัลกัตตาและมาดราส โดยที่เมือง บอมเบย์จะเป็นศูนย์กลางในการผลิตและส่งออกภาพยนตร์อินเดีย ส่วนเมืองกัลกัตตาและมาดราสนั้น จะเน้นผลิตภาพยนตร์เกี่ยวกับเรื่องทางศาสนาเป็นหลัก โดยในช่วงระหว่างปี 1931 ถึง 1940 อินเดียได้ทำการผลิตภาพยนตร์ภาษาฮินดีทั้งสิ้น 931 เรื่อง ซึ่งภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะมีเพลงประกอบเฉลี่ย 10 เพลง ส่วนภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับศาสนาจากเมืองกัลกัตตาและมาดราส แม้จะมีจำนวนที่น้อยกว่าแต่จำนวนเพลงที่ใช้ในแต่ละเรื่องก็ไม่ได้ต่างกันมากนัก แต่ที่น่าสนใจคือ เพลงแต่ละเพลงที่อยู่

ในภาพยนตร์นั้นจะเป็นเสียงร้องของนักแสดงในเรื่องนั้นๆเอง เทคโนโลยีบันทึกเสียงในช่วงต้นทศวรรษที่ 1930 เริ่มมีการใช้ไมโครโฟนในการบันทึกเสียง เพื่อที่จะลดเสียงรบกวนรอบข้าง แต่ยังมีข้อจำกัดคือไม่สามารถใช้ในกรณีที่นักแสดงเคลื่อนที่ได้ ในระยะเวลาต่อมาผู้ทำการบันทึกเสียงเริ่มตระหนักถึงสภาวะแวดล้อมของสถานที่ถ่ายทำ จึงมีการใช้เทคนิคนำโดยกล้องที่ใช้ถ่ายทำมาห่อหุ้มด้วยด้วยฟูก เพื่อใช้ควบคุมเสียงรอบข้างให้มีความดังน้อยลง ประกอบกับไมโครโฟนที่ให้ดารานำแสดงและ/หรือนักร้องใช้ โดยมีนักดนตรีจำนวนหนึ่งนั่งอยู่รอบๆข้างหลังกล้องร่วมบรรเลงเพลงไปด้วย แต่ยังมีข้อเสียเหมือนเดิมก็คือ นักแสดงไม่สามารถที่จะเคลื่อนที่ได้อย่างอิสระขณะร้องเพลง ทำให้การถ่ายทำต้องถ่ายนั้นต้องถ่ายทีละช็อต หากมีการเปลี่ยนสถานที่จากจุดเดิมก็ต้องถ่ายทำช็อตใหม่ แต่ในบางครั้งของการถ่ายทำนักดนตรีและวงดนตรีก็จะไปซ่อนตัวอยู่หลังต้นไม้หรือพุ่มไม้ บางครั้งก็จะปีนขึ้นไปอยู่บนกิ่งไม้ เพื่อให้ได้ยินเสียงนักร้องชัดเจนที่สุด (Kasbekar อ้างถึงใน Nelmes, 1996: 370) จึงเป็นที่มาของคำเสียดสีที่ว่า “ภาพยนตร์อินเดียต้องมีการร้องเพลงและเต้นวนอยู่รอบๆต้นไม้”

ในช่วงทศวรรษที่ 1940 และ 1950 ธุรกิจของภาพยนตร์บอลลีวู้ดได้เปลี่ยนแปลงไป จากการสร้างภาพยนตร์โดยบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่ก็กลายเป็นการสร้างโดยผู้ผลิตอิสระมากมาย จนก่อกำเนิดเป็นการสร้างภาพยนตร์แบบพาณิชยศิลป์ที่เรียกว่า *“Masala Film”* (หมายถึงภาพยนตร์อินเดียที่เต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ต่างๆมากมายเหมือนกับชนิดเครื่องเทศของอินเดีย) และยังมีการจ้างนักแต่งเพลงประกอบเนื้อเรื่อง และจ้างนักร้องมาร้องเพลงบันทึกเสียงให้ดารานำในเรื่อง เป็นเสียงตัวแทนที่เรียกเป็นศัพท์เฉพาะว่า *“Playback singer”* ซึ่งนักร้อง Playback ที่มีชื่อเสียงที่สุดในยุคนั้นคือ ลาตา มันเกชคา (Lata Mangeshkar) ส่วนนักร้องชายที่มีชื่อเสียง ได้แก่ โมฮัมหมัด ราฟี (Mohamad Rafi) เฮมันท์ กุมาร (Hemant Kumar) เป็นต้น จึงถือได้ว่าทศวรรษที่ 1950 เป็นช่วงที่ประสบความสำเร็จในการนำเพลงมาใช้ประกอบในภาพยนตร์ จนกระทั่งช่วงทศวรรษที่ 1960 และ 1970 มาตรฐานของคุณภาพการบันทึกเสียงและเทคนิคต่างๆก็ได้พัฒนามากยิ่งขึ้น มีนักดนตรีสากลที่มีความรู้เรื่องการเรียบเรียงเสียงประสาน ร่วมงานกับนักดนตรีอินเดียแนวประเพณีที่มีทักษะการบรรเลงสูง ทำให้เพลงภาพยนตร์มีความไพเราะน่าฟังมากขึ้น

อุตสาหกรรมภาพยนตร์บอลลีวู้ดเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่อีกครั้งในช่วงทศวรรษที่ 1980 และ 1990 เป็นต้นมา เมื่อสื่อโทรทัศน์เข้ามามีบทบาทมาก โดยรัฐบาลของอินเดียมีแผนงานที่จะให้คนอินเดียหันมาดูโทรทัศน์กันมากขึ้น แต่ช่องโทรทัศน์ดังกล่าวนั้นอยู่ภายใต้การดูแลและควบคุมโดยรัฐบาลที่มีชื่อเรียกว่า “Doordarshan” ในระยะเริ่มต้นรายการโปรแกรมโทรทัศน์จะเน้นหนักไปเพื่อใช้ในการศึกษาและประชาสัมพันธ์ต่างๆ หลังจากนั้นอีกไม่นานเริ่มมีการสร้างละคร

อินเดีย เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของรายการโทรทัศน์มากยิ่งขึ้น ดังในปัจจุบันที่สามารถรับชมภาพยนตร์อินเดียยุคเก่าหรือละครอินเดียยุคใหม่ได้ทางเคเบิลทีวีต่างๆมากมาย ซึ่งการเผยแพร่งานเพลงภาพยนตร์ทางวิทยุและโทรทัศน์ก็มีส่วนทำให้เพลงบอลลีวู้ดเป็นที่นิยมทั่วทั้งประเทศ โดยเฉพาะสถานีวิทยุที่มีชื่อเสียงมากก็คือ ภินาคา คีตะมาลา (Binaca Geetamala) และสถานีอาร์มีน ซายานี (Ameen Sayani) จนกระทั่งปี 1993 เพลงในภาพยนตร์บอลลีวู้ดจากเดิมอยู่ในภาพยนตร์เพลงละประมาณ 7 นาที ก็ได้เปลี่ยนรูปแบบใหม่มาฉายทางโทรทัศน์เป็นเวลา 3 นาที เป็นลักษณะที่เรียกว่า “Music Video” ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการเข้ามาของช่อง MTV ในประเทศอินเดีย เรียกปรากฏการณ์นี้ว่า “MTVization” (Shakuntala, 2006: 16) ทำให้หลังจากนั้นเป็นต้นมาสไตล์การร้องเพลงจึงมีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดียกับประเทศตะวันตก และการเต้นมีลักษณะแสดงออกทางเพศมากยิ่งขึ้น (Hyper-sexualization) กว่าเดิม

2.2 **สื่อสารการแสดง: การสื่อสารอย่างมีสุนทรียะ**

การสื่อสารเชิงสุนทรียะ (Aesthetic Communication) หมายถึงกระบวนการสื่อสารที่ครอบคลุมการสื่อสารซึ่งมุ่งเน้นไปในเรื่องของการให้ความเพลิดเพลินใจ โดยสื่อสารการแสดง (Performing Arts) นับเป็นรูปแบบหนึ่งที่สำคัญของการสื่อสารเชิงสุนทรียะ

สื่อสารการแสดง (Performing Arts) คือ สื่อจินตคดีที่เน้นการแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ทั้งแนวจารีตและละครเวทีสมัยใหม่และ/หรือหมายรวมถึงการแสดงละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ, 2546:7) และจัดได้ว่าเป็นรูปแบบของวิธีการสื่อสารที่สามารถสื่อสารได้ทั้งอรรถและรส นั่นก็คือมีสุนทรียะควบคู่กับเนื้อหาที่กำลังนำเสนอ ดังเช่น การขับร้องเพลงและ/หรือการเต้นในภาพยนตร์บอลลีวู้ด (หรือนาฏยศิลป์) ซึ่งถือได้ว่าเป็นสื่อสารการแสดงรูปแบบหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในภาพยนตร์ เพราะว่าสามารถนำเสนอให้เห็นการแสดงออกทางอารมณ์ตามบริบทของเรื่องได้ทั้งอวัจนภาษา (รูปแบบและการแสดงออก) และวัจนภาษา (เนื้อหาและตัวบท) เพื่อสื่อสารไปยังผู้ชม ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมกับการแสดง เกิดความเพลิดเพลินและคล้อยตามจนเกิดอารมณ์สุนทรีย์ได้ และยังมีส่วนช่วยสร้างความตระการตาในภาพยนตร์ได้อีกด้วย

2.3 **ภารตะนาฏยศาสตร์** (Bharata Natayasastra)

“คัมภีร์ภารตะนาฏยศาสตร์” ศาสตร์แห่งการเต้นและการขับร้องประกอบดนตรีของอินเดีย เป็นคัมภีร์โบราณและสมบูรณ์ที่สุดว่าด้วยทฤษฎีและศิลปะการฟ้อนรำและการละครของอินเดีย นักปราชญ์ชื่อภารตะหรือภารตะมุนี เป็นผู้ได้รับพระราชทานศาสตร์แห่งนาฏลีลาทั้งหลายทั้งปวง

จากพระพรหมและพระศิวะ โดยชาวฮินดูนั้นยกย่องพระศิวะเป็นนาฏราชา เพราะมีความเชื่อที่ว่าพระศิวะเป็นผู้ให้กำเนิดเสียงไพเราะของดนตรีและเป็นผู้สร้างลีลาและจังหวะระบำอันงดงาม ทรงตระหนักว่าศิลปะการแสดงที่พระพรหมทรงอำนวยการสร้างขึ้นนั้น ยังขาดซึ่งการแสดงออกเชิงระบำ จึงได้ประทานเสียงดนตรีและท่ารำแก่หมู่เทพ จัดนางฟ้าบนสวรรค์มาฟ้อนรำประกอบการแสดงในครั้งนั้น ด้วยเหตุนี้ในการแสดงนาฏศิลป์และละครของอินเดียจึงต้องประกอบด้วยเสียงดนตรีและระบำเสมอ ซึ่งส่งผลทำให้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดทุกเรื่องจึงมีการเต้นและ/หรือดนตรีประกอบการขับร้องเสมอด้วยเช่นกัน

ในปัจจุบันคัมภีร์นี้ได้รับยกย่องว่าเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ เป็นพระเวทชุดที่ 5 ตามความเชื่อของศาสนาฮินดูว่า พระพรหมเทพเจ้าแห่งการสร้างสรรค์ทรงถ่ายทอดความรู้ที่มีอยู่ในพระเวททั้งสี่เล่มแก่ภารตะ ผสมผสานปรุงแต่งจนกลายเป็น **“นาฏยเวท” (Natya Veda)** ซึ่งภายหลังเรียกว่าคัมภีร์ภารตะนาฏยศาสตร์ โดยความรู้ที่บันทึกไว้ในพระเวททั้ง 4 เล่ม สามารถที่จะนำมาประยุกต์ใช้กับนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดได้ อันได้แก่

1) ฤคเวท (Rig Veda) ความรู้ทางปัญญา ภาษา และถ้อยคำ
2) ยชุรเวท (Yajur Veda) ความรู้ทางด้านกิริยาท่าทางการแสดง
3) สามเวท (Sama Veda) ความรู้ทางด้านลำนำ ทำนองเพลง และดนตรี
4) อถรรพเวท (Atharava Veda) ความรู้ทางด้านการแสดงออกทางอารมณ์

2.3.1 **การฟ้อนรำ**

1. <u>ประเภทของการฟ้อนรำ</u> เนื้อหาหลักของคัมภีร์ภารตะนาฏยศาสตร์ กล่าวถึงนาฏศิลป์ 3 ลักษณะ ได้แก่ นฤตตา (Nritta) การฟ้อนรำที่แสดงโดยลีลาท่าที เพื่อสร้างสรรค์ความงามบริสุทธิ์ของท่ารำ นฤตยา (Nritya) การฟ้อนรำที่ใช้ลีลาท่าทีเป็นเครื่องถ่ายทอดความหมายและอารมณ์ความรู้สึก และนาฏยา (Natya) การฟ้อนรำที่ใช้ลีลาท่าที เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรม

2. <u>การใช้อวัยวะในการฟ้อนรำ</u> การฟ้อนรำประกอบด้วยการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของร่างกาย 3 ส่วน คือ

- อังคะ คือ อวัยวะหลักที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า
- อุปอังคะ คือ อวัยวะรองที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริมฝีปากล่าง แก้ม และคาง

- ปรัตยังคะ คือ อวัยวะส่วนอื่นๆที่ใช้ในการฟ้อนรำ เช่น ไหล่ หลังคาและหน้าท้อง

นอกจากนี้การฟ้อนรำยังอาจแบ่งได้อีกวิธีหนึ่งตามการเคลื่อนไหวของส่วนต่างๆของร่างกายคือ

- มุขจภินายะ การแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของใบหน้า และลำคอ

- สารีรภินายะ การแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญของร่างกายประกอบกันโดยร่างกายไม่อาจเคลื่อนที่

- ชีษตากฤตภินายะ การแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไปพร้อมกัน ได้แก่ การเดิน การยืน การนอน ซึ่งแบ่งเป็น 2 ชนิด คือ นฤตะ คือ การเคลื่อนไหวตามจังหวะดนตรี กติประจาระ คือ การเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรืออารมณ์ เฉพาะกรณี

2.3.2 **ดนตรี** นาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงดนตรีใน 3 ลักษณะคือ สวาระ คือ ตัวโน้ต อาโตธยะ คือ เสียงจากเครื่องดนตรี และปฏะ คือ เสียงร้องเพลง

1. สวาระ เกิดจากการที่มนุษย์เปล่งเสียงระดับต่างๆ เป็นเสียงสูง เสียงต่ำ จากลำคอและเกิดจากการบรรเลง แหล่งกำเนิดเสียงมี 3 แหล่งคือ อก ลำคอ และศีรษะ ผู้แสดงต้องรู้จักและเข้าใจวิธีการเปล่งเสียงให้ถูกต้องตามจุดกำเนิดเสียงนั้น จึงจะทำให้การเปล่งเสียงสมบูรณ์

2. อาโตธยะ เสียงจากดนตรี เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรี 4 ประเภท ซึ่งให้ลักษณะเสียงที่แตกต่างกันคือ

ตาตะ อาโตธยะ	คือ เครื่องสาย
สุษิระ อาโตธยะ	คือ เครื่องเป่า
ฆนะ อาโตธยะ	คือ เครื่องกำกับเวลา คือ ฉิ่ง
อวนัทธะ อาโตธยะ	คือ เครื่องตี

3. ปฏะ คือ เพลงที่เกิดจากการผสมผสานสวาระและการจัดห้วงเวลาดนตรีอย่างเหมาะสม เป็นเพลงที่มีการเรียบเรียงถ้อยคำให้เป็นระเบียบ งดงาม หรูหรา ไพเราะ ซึ่งสิ่งเหล่านี้รวมเรียกว่า “ธุรวา” หรือเนื้อร้อง

จากเนื้อหาของการฟ้อนรำและดนตรีที่กล่าวถึงในภารตะนาฏยศาสตร์ข้างต้นนั้น มีอิทธิพลต่อรูปแบบของการเต้นและการขับร้องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหา “**นฤตตา**” ที่ว่าด้วยการฟ้อนรำเพื่อถ่ายทอดอารมณ์และความหมาย ซึ่งถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญในการที่ผู้สร้างภาพยนตร์ นักออกแบบท่าเต้น หรือนักแสดงต้องทำการศึกษาเป็นอย่างดี

รวมไปถึงเรื่องของการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของร่างกาย (อังคะ อุปอังคะ ปรัตยังคะ) ประกอบกับการร้องเพลงคลอเสียงดนตรี (อาโตธยะ) ก็มีความสำคัญที่ต้องตระหนักไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน

2.4 นาฏยศิลป์อินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด

"**นาฏยศิลป์**" หมายถึง ศิลปะที่ใช้ร่างกายและจิตใจ เพื่อแสดงออกถึงเรื่องราวต่างๆทั้งกิริยาท่าทางปกติหรือการฟ้อนรำ การพูดหรือการขับร้อง ประกอบกับอารมณ์ของผู้แสดงหรือตัวละคร อีกทั้งเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และการบรรเลงดนตรี ซึ่งการเต้นและการขับร้องประกอบดนตรีที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดนั้น มีรากฐานที่สำคัญมาจากการเต้นและเพลงอินเดียดั้งเดิมที่สำคัญในภาพรวมดังนี้

1. **<u>การเต้นอินเดียแบบดั้งเดิม</u>** หากจะทำการแบ่งประเภทการเต้นของอินเดียแบบกว้างๆ อาจแบ่งได้เป็น 3 ประเภท ดังต่อไปนี้

1) Classical Dances การเต้นอินเดียที่จัดได้ว่าเป็น Classical Dance นั้น มีหลายรูปแบบ แต่การเต้นที่มีอิทธิพลและเป็นรากฐานที่สำคัญของสื่อสารการแสดงอินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด คือ "**กถัก**" (Kathak)

การแสดงที่เรียกว่า "กถัก" ได้เกิดมาช้านานแล้ว กถัก แปลว่า นักเล่านิทาน ดังนั้นผู้เผยแพร่การแสดงกถักก็คือ นักเล่านิทาน ผู้หยิบยกเรื่องราวจากตำนานและวรรณกรรมโบราณ เดินทางไปทุกหัวเมืองเพื่อเผยแพร่เรื่องราวเหล่านั้นและศิลปะของตน วิธีการเล่านิทานก็มักจะนำดนตรีและระบำมาประกอบการร่ายบทกวีอันไพเราะ จุดมุ่งหมายหลักของการแสดงคือเพื่อปลูกฝังความเชื่อเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งปวงที่ชาวอารยันนับถือ นิยมแสดงเรื่องพระกฤษณะกับนางราธา และเรื่องโลกธรรมี คือ เรื่องจากชีวิตประจำวัน เช่น การทำอาชีพรีดนมวัวขาย การทำไร่นา เป็นต้น (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, 2495: 18)

ถิ่นกำเนิดของกถักอยู่ทางภาคเหนือของอินเดีย ซึ่งเป็นภูมิภาคที่ถูกปกครองโดยชาวมุสลิม และมีความเจริญรุ่งเรืองที่สุดในยุคทองของราชวงศ์โมกุล คือ สมัยพระเจ้าอัคบาร์มหาราช จนกระทั่งถึงช่วงตกต่ำของราชวงศ์โมกุลและการเข้ามาบุกรุกครอบครองอินเดียโดยชาวอังกฤษเป็นช่วงที่นาฏศิลป์อินเดียตกต่ำลงถึงขีดสุด ผู้เต้นกถักจึงค่อยๆเปลี่ยนคุณภาพและบทบาทตนเองกลายเป็นหญิงประเภท "เต้นกินรำกิน" แต่อันที่จริงแล้ว กถักที่เป็นเป็นแบบแผนดั้งเดิมได้รับการอนุรักษ์ไว้ในหมู่ชนชั้นผู้ดีมีตระกูล หญิงสาวในตระกูลชั้นสูงนิยมฝึกนาฏศิลป์กถักเพื่อประดับเกียรติของตนเอง จะได้เลือกคู่ครองที่ดีมีฐานะ

นาฏศิลป์กถักมีลักษณะการเป็นศิลปะแบบบูรณาการ กล่าวคือ มีความเป็นอินเดียผสมกลมกลืนกับวัฒนธรรมบางอย่างของเปอร์เซียและอาหรับ พัฒนาไปในด้านความสุนทรีย์ของท่ารำบริสุทธิ์ เน้นการฟ้อนรำแบบ **"นฤตตา"** ลักษณะเด่นอยู่ที่เทคนิคและความสามารถในการร่ายรำ ส่วนภาษาท่าทางที่สื่ออารมณ์และความหมายยังคงมีบ้างเพื่อสามารถถ่ายทอดความคิดและความรู้สึก โดยลักษณะเด่นๆของนาฏลีลาแบบกถักคือ การฟ้อนรำด้วยการกระทบเท้า การกระทบเท้าและการก้าวเท้าสลับซอยตามจังหวะอย่างรวดเร็วฉับไว และอย่างแม่นยำ การเหวี่ยงตัว หมุนตัว สลัดแขน ขยับมืออย่างมีแบบแผนสวยงาม (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 71-87)

2) Non-classical Dances การเต้นในประเทศอินเดียนั้น ไม่ได้มีลักษณะที่เป็น "Classical" เพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังมีการเต้นรูปแบบอื่นอีกมากมายที่เป็น "Non-classical dance" เช่น รูปแบบการเต้นบอลลีวู้ด (Bollywood Dance) เป็นรูปแบบการเต้นที่ใช้ในภาพยนตร์อินเดีย มีรูปแบบการเต้นผสมผสานกันหลายรูปแบบ

3) Folk Dances การเต้นพื้นบ้านหลายประเภทนั้นถูกคิดค้นขึ้นมาจากการเต้นในชีวิตประจำวันของผู้คนมากกว่าการออกแบบโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้น โดยถือได้ว่าเป็นเรื่องปกติที่จะกระทำในโอกาสพิเศษต่างๆ เช่น ปลูกและเก็บเกี่ยวพืชผล พิธีแต่งงาน และวันหยุดทางศาสนา คนทุกคนในหมู่บ้านจะออกมาร่วมกันร้องเพลงและเต้นคลอไปกับเสียงดนตรีจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านมากมาย ซึ่งถือได้ว่าเป็นสิ่งที่สะท้อนวิถีชีวิตของผู้คน และเกิดขึ้นมาเพื่อประโยชน์ใช้สอยและรับใช้ชีวิตผู้คน หรือที่เรียกว่า **"วัฒนธรรมพื้นบ้าน"** (Folk Culture) แต่หากจะแบ่งประเภทการเต้นพื้นบ้านให้ถูกต้องคงแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ "Folk" (การเต้นรำพื้นเมือง) และ "Tribal" (การเต้นรำชนเผ่า) ซึ่งความแตกต่างระหว่างการเต้นสองรูปแบบนี้คือ เรื่องวัฒนธรรม โดยการเต้นรำพื้นเมือง (Folk Dances) มาจากการแพร่ขยายของชุมชนและประชากรในอินเดีย เช่น การเต้น Bhangra ของชาวปัญจาบ และการเต้น Garba ของชาวคุชราต เป็นต้น ส่วนการเต้นรำชนเผ่า (Tribal Dances) ถูกคิดค้นมาจากประชากรอินเดียที่อยู่มาแต่เดิม (India's aboriginal populations) เช่น การเต้น Adivasi และการเต้น Santhali เป็นต้น

2. <u>เพลงอินเดียแบบดั้งเดิม</u>

หัวใจสำคัญของเพลงอินเดียในภาพยนตร์ก็คือ **"สังคีต"** (Sangeet) ซึ่งเป็นการรวบรวมองค์ประกอบทางศิลปะที่สำคัญ 3 ประเภท ได้แก่ เสียงร้อง (Vocal Music) เครื่องดนตรี (Instrumental Music) และการเต้น (Dance) โดยมีจุดเริ่มต้นมาจากศิลปะการแสดงละคร

(Kasbekar อ้างถึงใน Dudrah, 2006: 49) นอกจากนั้นแล้วยังมีองค์ประกอบที่สำคัญอีก 2 อย่าง ตามที่นาฏยศาสตร์ได้กล่าวไว้ ถึงการจัดห้วงเวลาของดนตรี คือ

1. ราคะ (Raga) หมายถึง ดนตรี หรือเพลงที่บรรเลง (การจัดห้วงเวลาของดนตรี)
2. ตาละ (Tala) หมายถึง จังหวะ (มาตราที่ถี่กว่า 1 วินาที)

หากต้องการตีความราคะและตาละ ไม่สามารถใช้หลักการเดียวกันได้ตลอด เนื่องจากในปัจจุบันนี้ได้แบ่งประเภทของเพลงอินเดียโบราณเป็น 2 ประเภทหลัก หากเป็นเพลงโบราณของอินเดียทางตอนเหนือจะเรียกว่า “Hindustani Sangeet” แต่หากมาจากอินเดียทางตอนใต้จะเรียกว่า “Carnatic Sangeet” ซึ่งอันที่จริงแล้วทั้งอินเดียทางตอนเหนือและตอนใต้จะมีลักษณะของบทเพลงโดยพื้นฐานที่เหมือนกัน แต่หากจะแตกต่างไปในเรื่องของระบบการเรียกชื่อและวิธีการบรรเลงเท่านั้น

ส่วนประเด็นในเรื่องของเครื่องดนตรีนั้น หากทำการระบุชนิดเครื่องดนตรีอย่างชัดเจนคงเป็นไปได้ยาก เนื่องจากในประเทศอินเดียมีการสร้างเครื่องดนตรีมากมายหลากหลายชนิด แต่เครื่องดนตรีที่นิยมใช้เป็นหลักคือ กลอง ซึ่งมีที่สำคัญอยู่ 2 แบบคือ กลองปาคาวัช (Pakhawaj) กลองทรงยาว วางนอน ใช้มือตีทั้งสองหน้า และกลองตาบลา (Tabla) กลองขนาดเล็ก 1 คู่

มีผู้สันนิษฐานว่า กลองปาคาวัชเป็นกลองที่ใช้มาก่อนและเก่าแก่กว่ากลองตาบลา และปัจจุบันในภาพยนตร์บอลลีวู้ดนิยมใช้กลองตาบลาในการประกอบจังหวะเป็นหลัก นอกจากกลองแล้วก็มีเครื่องสีคล้ายไวโอลินเรียกว่า “ซารองงี” (Sarangi) มีหน้าที่บรรเลงทำนองเพลงเพื่อช่วยสร้างบรรยากาศอ่อนหวานให้สมดุลกับจังหวะสนุกสนานและกระแทกกระทั้งของกลอง

สำหรับการร้องเพลงประกอบดนตรีในภาพยนตร์บอลลีวู้ดนั้น มีรูปแบบกวีนิพนธ์ที่เป็นกลอนฮินดีเรียกว่า “**กาซาล**” (Ghazal) มาใช้เป็นโครงสร้างในการเรียงถ้อยคำ มีสัมผัสนอกและสัมผัสใน โดยมีที่มาและดัดแปลงมาจากเพลงอินเดียโบราณทั้งหมด 5 ประเภท ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์การใช้ และวิธีการร้อง ดังนี้

1. **บาจัน** (Bhajun): **เพลงบูชาของศาสนาฮินดู**

เพลงบาจัน เกิดขึ้นในสังคมอินเดียช่วงระหว่างศตวรรษที่ 14 และศตวรรษที่ 17 เป็นบทเพลงที่ใช้ร้องเพื่อสรรเสริญบูชาพระเจ้า และเนื้อหาเต็มไปด้วยความซับซ้อนในเรื่องของจิตวิญญาณ โดยจะมีการใช้ภาษาที่ง่ายๆในการขับร้อง

2. **ดฮุน** (Dhun) **หรือเกอร์ตาน** (Kirtan): **เพลงบทสวดของศาสนาฮินดู**

เพลงดฮุน เป็นชื่อที่ใช้เรียกสำหรับคนอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดูและซิกข์ ส่วนเพลงเกอร์ตานเป็นเพลงที่ใช้เรียกคนอินเดียชาวคุชราต (Gujuratis) ที่นับถือศาสนาฮินดูเท่านั้น เพลงดฮุนหรือเกอร์ตานนั้นมีความสัมพันธ์กับเพลงบาจัน แต่มีลักษณะที่แตกต่างคือ เพลงบาจันจะเป็นการขับร้องเพียงคนเดียว ในขณะที่เพลงดฮุนและเกอร์ตานจะเป็นเพลงที่มีการโต้ตอบกัน เรียกลักษณะแบบนี้ว่า “Call-and-response”

3. **กอรีหรือซูฟี** (Qawwali or Sufi): **เพลงบทสวดของศาสนาอิสลาม**

เพลงกอรีหรือซูฟี เป็นเพลงโบราณของศาสนาอิสลามที่พบในประเทศอินเดียทางตอนเหนือและปากีสถาน เนื้อหาของเพลงมักเกี่ยวข้องกับหลักธรรมทางศาสนาและใช้เพื่อสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า การร้องเพลงกอรีถือได้ว่าเป็นกระบวนการที่เกี่ยวกับเรื่องของจิตใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากในเพลงกอรีนั้น เนื้อหาทุกคำจะมีความหมายอันลึกซึ้งสอดแทรกอยู่ตลอด และจะมีการร้องซ้ำวนไปวนมาหลายรอบ ทำให้ทั้งผู้ร้องและผู้ฟังต่างตกอยู่ในภวังค์แห่งความไพเราะและซาบซึ้งของตัวเนื้อหาที่ถ่ายทอดออกมา

4. **เพลงทุมรี** (Thumri): **เพลงอินเดียกึ่งโบราณ**

เพลงทุมรี เป็นรูปแบบทั่วไปของเพลงอินเดียโบราณประเภทหนึ่งที่พบมากในภาพยนตร์ เนื้อหาของเพลงทั่วไปมักเกี่ยวกับความรัก การบูชา และการกล่าวถึงความรักของหญิงสาวที่มีต่อพระกฤษณะ ภาษาที่ใช้คือภาษาถิ่นของชาวฮินดูที่เรียกว่า “Brij bhasha”

5. **เพลงพื้นบ้าน** (Folk song)

ประเทศอินเดียเป็นประเทศที่เต็มไปด้วยประเพณีและวัฒนธรรมต่างๆมากมาย ซึ่งจากการที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม (Cultural Diversity) นั้น ส่งผลให้เกิดรูปแบบของเพลงพื้นบ้านมากมาย โดยแต่ละท้องถิ่นก็จะมีรูปแบบที่เฉพาะเป็นของตนเอง นอกจากนี้เพลงพื้นบ้านต่างๆไม่สามารถถ่ายทอดการสอนด้วยวิธีเหมือนกับเพลงอินเดียโบราณในรูปแบบอื่น คือ ไม่มีลักษณะการสอนแบบเป็นทางการ ประกอบกับวิถีชีวิตของชาวบ้านที่ต้องออกล่าสัตว์หรือทำการเกษตรอยู่ตลอด ทำให้เพลงพื้นบ้านต่างๆเหล่านี้ถูกถ่ายทอดจากกระบวนการเรียนรู้และซึมซับจากคนในหมู่บ้าน

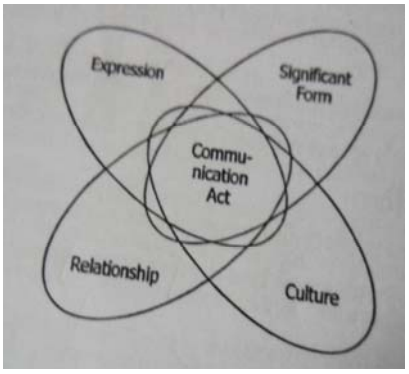
เพลงพื้นบ้านนั้นเป็นส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในงานแต่งงาน งานหมั้นและงานวันเกิด แล้วยังมีโอกาสอื่นๆที่สามารถใช้เพลงพื้นบ้านได้ เช่น ช่วงการปลูกและเก็บเกี่ยวผลผลิต ซึ่งคนในหมู่บ้านก็จะต่างร้องเพลง เพื่อแสดงถึงความหวังและความปรารถนาของตนเอง ส่วนเรื่องเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้องก็ยังมีลักษณะที่แตกต่างจากเพลงอินเดียโบราณด้วย เนื่องจากว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงอินเดียโบราณถูกประดิษฐ์ขึ้นโดยช่างมีฝีมือที่ทำหน้าที่นี้โดยตรง ในขณะที่เครื่องดนตรีของเพลงพื้นบ้านถูกประดิษฐ์ขึ้นจากการนำเอาวัสดุต่างๆ เช่น หนัง ไม้ไผ่ เปลือกมะพร้าว เป็นต้น มาสร้างเป็นเครื่องดนตรีด้วยฝีมือของนักดนตรีเอง (Courtney, 2011: online)

นอกจากนี้ในยุคหลังยังได้รับอิทธิพลและวิธีการร้องเพลงจากประเทศตะวันตกมากมายมาผสมผสานกันในบทเพลง ทำให้เกิดการขับร้องด้วยภาษาฮินดีผสมกับภาษาอังกฤษที่เรียกว่า “ฮิงกลิช” (Hinglish) ซึ่งจะเห็นได้ว่าถึงแม้รูปแบบการขับร้องและการเต้นจะมีลักษณะเป็นสากลมากขึ้น แต่อย่างไรก็ยังคงความเป็นอินเดียไว้อยู่ได้เป็นอย่างดี

ดังนั้นงานวิจัยครั้งนี้จึงได้นำแนวคิดเกี่ยวกับสื่อสารการแสดงอินเดียมาใช้ทำการวิเคราะห์รูปแบบลักษณะนาฏยศิลป์โดยภาพรวมที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ว่ามีการใช้รูปแบบการขับร้องและการเต้นที่มีการผสมผสานระหว่างความเป็นอินเดียและความเป็นตะวันตกมากน้อยเพียงใด และนำมาปรับประยุกต์ใช้ในการเล่าเรื่องอย่างไรบ้าง

3. แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสารและรูปลักษณ์นิยม

ภาพยนตร์บอลลีวู้ดจัดเป็น “จินตคดี” ประเภทหนึ่ง อันหมายถึง สารที่มุ่งเน้นในด้านอารมณ์ความรู้สึกเป็นสำคัญ ในรูปแบบของศิลปะ ดังที่ลีโอ ตอลสตรอย (Leo Toystoy) ได้กล่าวไว้ว่า *“ศิลปะ คือ กิจกรรมของมนุษย์ที่เกิดขึ้นมาจากภายในออกไปสู่ภายนอกด้วยสัญญะที่เข้าใจได้ เป็นการส่งเสริมความรู้สึก (Feeling) อันนำมาซึ่งประสบการณ์ทางความรู้สึกสู่ผู้คนอื่นๆ กล่าวได้ว่า ศิลปะคือการสื่อสารเชิงอารมณ์ (Communicate emotion experience)”* จึงกล่าวได้ว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดเป็นศิลปะประเภทหนึ่งในฐานะการสื่อสาร ดังแสดงได้ดังแบบจำลองซึ่งพัฒนาโดยถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2546) ดังนี้



ภาพที่ 4 แบบจำลองเกี่ยวกับ “ศิลปะในฐานะการสื่อสาร”

จากแผนภาพดังกล่าว ศิลปะในฐานะการสื่อสารประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 4 ประการ ที่เชื่อมโยงกันให้การสื่อสารนั้นเป็นการสื่อสารด้านศิลปะ ได้แก่ การแสดงออก (Expression) รูปแบบที่มีนัยสำคัญ (Signification Form) ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสาร (Relationship) ผ่านสื่อประเภทใด ผู้รับสารรับในลักษณะใด และวัฒนธรรม (Culture) ซึ่งหมายรวมความเข้าใจในภาษา หรือสัญญะของศิลปะนั้นๆ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2546: 12)

มีนักวิชาการทางสุนทรียศาสตร์ชื่อว่า แลงเจอร์ (Susanne K. Landger) มีความเห็นต่อ **ทฤษฎีรูปแบบ** (Form Theory) ซึ่งเป็นทฤษฎีที่กล่าวถึงเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอของงานศิลปะ นั่นคือ รูปแบบซึ่งกระตุ้นอารมณ์สุนทรียะให้เกิดขึ้นด้วยตัวของมันเอง เช่น ความซาบซึ้งทางสุนทรียะในดนตรี ที่เกิดจากเสียงต่างๆที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีแบบแผน ได้แก่ ท่วงทำนอง จังหวะเสียงประสาน และการจัดสีสันของเครื่องดนตรี ประกอบกับการร้องเพลงคลอตามเสียงดนตรี ผู้ชมผู้ฟังก็จะได้รับอารมณ์สุนทรียะที่แท้จริงของดนตรีและเพลงเหล่านั้น แต่แลงเจอร์ได้เสนอความคิดเห็นเพิ่มเติมที่ว่า อารมณ์สุนทรียะไม่ใช่อารมณ์พิเศษ แต่เป็นอารมณ์แห่งชีวิตหรืออารมณ์ของมนุษย์ทั่วไป ซึ่งนอกจากนี้แลงเจอร์ยังได้ให้ความหมายของศิลปะว่าจะต้องแสดงถึงความรู้สึกที่เรามีเพื่อตอบสนองต่ออารมณ์ที่เกิดขึ้น โดยสรุปจึงกล่าวได้ว่ากรอบความคิดของ**รูปลักษณ์นิยม** (Formalism) คือ ความเป็นจริง ข้อเท็จจริงใดๆที่ปรากฏในจินตคดี เป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งทางจินตศิลป์ของเรื่องเล่า แนวคิดเรื่องรูปลักษณ์นิยมจึงเน้นให้ความสำคัญกับตัวบทในสื่อจินตคดีด้วยการแสวงหาลักษณะทั่วไป อันเป็นคุณสมบัติของงานศิลปะนั้นๆ รวมไปถึงกลศิลป์ของวิธีนำเสนอในฐานะศิลปะโดยหัวใจสำคัญอยู่ที่การทำให้แปลก (Defamilarization) และการทำให้เด่น (Foregrounding) (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2546: 19) ซึ่งหากอธิบายเปรียบเทียบตามสาระสำคัญจากคัมภีร์อถรรพเวทจากคัมภีร์ภารตะนาฏยศาสตร์ที่เรียกว่า “**สัตตวิก อภินยา**” รูปแบบและ/หรือกลศิลป์ของวิธีการแสดงออกทางอารมณ์ต่างๆก็จะ

เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับ ***ภาวะ (Bhava) และรส (Rasa)*** (นิยะดา เหล่าสุนทร, 2543: 20) ซึ่งถือได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ที่จะเกิดขึ้นเสมอระหว่างการแสดง

3.1 ภาวะ (Bhava) และรส (Rasa)

ภาวะ (Bhava) คือ การแสดงออกของอารมณ์โดยอาศัยปัจจัยต่างๆทางกายภาพ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความบันเทิงใจในลักษณะต่างๆ ซึ่งเรียกว่า รส ทั้งภาวะและรสนี้มีลักษณะเป็นเอกเทศแต่อยู่ร่วมกันเป็นวงจร เพราะว่าขณะที่เต้น/ฟ้อนรำ ภาวะและรสเกิดขึ้นสลับกันไป และอาศัยซึ่งกันและกัน

ท่าทางของมือ เท้า แขน ขา ลำตัว เป็นภาวะคงที่เดิม เมื่อนำมารวมกันเป็นท่ารำก็เกิดเป็นภาวะใหม่ ประกอบกับการเยื้องยักคอที่ประสมกลมกลืนกับการเคลื่อนไหวของตา มือ และเท้าเป็นอย่างดี โดยสิ่งที่ช่วยส่งเสริมก็คือ เครื่องแต่งกาย ดนตรี เครื่องประดับ แสง สี เป็นต้น ทั้งนี้ก็ประมวลกันเกิดเป็นความบันเทิง คือ เป็นรสเกิดขึ้นในใจ และรสที่เกิดขึ้นนี้จะสะท้อนให้เกิดภาวะใหม่ต่อไป เป็นเช่นนี้จนกว่าการฟ้อนรำหรือการแสดงนั้นจะจบลง

ภาวะมี 4 ประเภท คือ สถายีภาวะ วิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจารีภาวะ

1. สถายีภาวะ คือ ธาตุแท้ของจิตใจหรือของวัตถุ เช่น ความรัก หรือความร้อนของไฟ สถายีภาวะ มี 9 ลักษณะ คือ

รติภาวะ	ความยินดี
หาสะภาวะ	ความรื่นเริง
โศกะภาวะ	ความแห้งใจ
โกรธะภาวะ	ความดุร้าย
อุตสาหะภาวะ	ความพยายาม
ภยะภาวะ	ความกลัว
ชุคุปสะภาวะ	ความชัง
วิสมยะภาวะ	ความอัศจรรย์ใจ
ศานตะภาวะ	ความสงบ

2. วิภาวะ คือ อาการที่เกิดขึ้นภายใน เช่น เมื่อเกิดความรักก็เกิดอาการหวั่นไหวในใจ ซึ่งแต่เดิมนิ่งอยู่

3. อนุภาวะ คือ กิริยาที่ผู้มีความรักแสดงออกมา หรือทำท่าทางให้ปรากฏ เช่น เขินอาย โปรยปรายสายตา ยิ้มแย้ม

4. วยภิจารีภาวะ คือ สิ่งส่งเสริมที่นำมาปรุงแต่งให้เกิดความรู้สึกนึกรัก เช่น เครื่องแต่งกายอันสวยงาม ดอกไม้และกลิ่นหอม

รส (Rasa) คือความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจคนดูและผู้แสดง อันเป็นผลมาจากภาวะ เช่น สถายีภาวะทั้ง 9 ลักษณะ ทำให้เกิดรส 9 ประการ ดังนี้

รติภาวะ	ทำให้เกิดศฤงคารรส (รสจากความรัก)
หาสะภาวะ	ทำให้เกิดหาสยรส (รสจากการหัวเราะสนุกสนาน)
โศกะภาวะ	ทำให้เกิดกรุณารส (รสจากความกรุณา)
โกรธะภาวะ	ทำให้เกิดเราทรรส (รสจากความดุร้าย)
อุตสาหะภาวะ	ทำให้เกิดวีรรส (รสจากความกล้าหาญ)
ภยะภาวะ	ทำให้เกิดภยานกรส (รสจากความกลัว)
ชุคุปสะภาวะ	ทำให้เกิดพีภัตสรส (รสจากความเบื่อ)
วิสมยะภาวะ	ทำให้เกิดอัทภุตรส (รสจากความตื่นเต้น)
ศานตะภาวะ	ทำให้เกิดศานติรส (รสจากความโล่งใจ)

ภาวะและรส เป็นปรากฏการณ์ที่ซับซ้อน และมีประโยชน์อย่างยิ่งในการนำไปใช้อธิบายด้วยเหตุผลถึงสิ่งต่างๆที่ปรากฏในการแสดง ตลอดจนนำไปใช้กำหนดทิศทางการแสดง การตีบทของผู้แสดง และการสร้างความรู้สึก หรือรสชนิดใดชนิดหนึ่ง ให้เกิดขึ้นในใจคนดูได้อย่างถูกต้อง อย่างเช่น การเต้นและการร้องเพลงในภาพยนตร์บอลลีวู้ดนั้น คนที่เป็นนักแสดงจะต้องทำการตีความบทและสร้างอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ เพื่อก่อให้เกิดรสในจิตใจของผู้ชม และต้องถ่ายทอดอารมณ์ต่างๆเหล่านั้นไปยังผู้ชมได้อย่างดีที่สุด

ดังนั้นแนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสารและรูปลักษณ์นิยม ถือได้ว่าเป็นแนวคิดที่สำคัญสำหรับภาพยนตร์ที่จัดได้ว่าเป็นการสื่อสารทางด้านศิลปะอย่างหนึ่ง ในการสื่อสารไปยังผู้รับสาร พร้อมนำมาใช้เป็นกรอบวิเคราะห์ “รูปลักษณ์และกลศิลป์” ที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ซึ่งจะมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างองค์ประกอบต่างๆของภาพยนตร์ อันจะบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียได้

4. แนวคิดวัฒนธรรม/อัตลักษณ์/อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและคนพลัดถิ่น

4.1 แนวคิดวัฒนธรรม (Culture)

วัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่ทำให้เจริญงอกงามแก่หมู่คณะ วิถีชีวิตของหมู่คณะ พฤติกรรม และสิ่งที่คนในหมู่ผลิตสร้างขึ้นด้วยการเรียนรู้จากกัน และร่วมใช้อยู่ในหมู่พวกของตน มีบทบาทสำคัญในการเป็นตัวกลางคั่นระหว่างธรรมชาติของมนุษย์และการหล่อหลอมบุคลิกภาพ (Personality) ของคนคนหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของอิทธิพลทางวัฒนธรรมในเรื่องของความเชื่อ ค่านิยม โลกทัศน์ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า **"วัฒนธรรมจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์"** นั่นเอง

ในการศึกษาวัฒนธรรมหรือศึกษาปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมหนึ่งๆ ควรมีความเข้าใจถึงคำจำกัดความจากมุมมองทางสังคมศาสตร์อันประกอบด้วย 4 ด้านหลัก (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2551: 17-18) ได้แก่

1. ด้านพฤติกรรมศาสตร์ (Behaviorist definition) สนใจรูปแบบของพฤติกรรม เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี การมีปฏิสัมพันธ์ในสังคมหนึ่งๆ เช่น การแต่งงาน

2. ด้านโครงสร้างหน้าที่ (Functionalist definition) โดยสนใจว่าอะไรคือหน้าที่ของรูปแบบพฤติกรรมในสังคมนั้นๆ เช่น เรื่องการคลุมถุงชน เกิดขึ้นจากการปฏิบัติกันมาในสมัยโบราณ การใช้อำนาจในการตัดสินใจของผู้มีอำนาจ อาศัยความใกล้ชิดของเครือญาติ ชายหญิงไม่อาจมีโอกาสพบปะพูดคุย เรียนรู้ซึ่งกันและกัน รวมทั้งเป็นค่านิยมของคนในสังคม และการเลี้ยงดูบุตรหลานให้เชื่อถือและปฏิบัติตามคำสอนของบิดามารดา

3. ด้านพุทธิปัญญา (Cognitive definition) โดยสนใจการตีความของคนในสังคมหนึ่งๆ เช่น ความเชื่อในเรื่องเวียนว่ายตายเกิดของพุทธศาสนา ฮินดู เป็นต้น

4. ด้านสัญลักษณ์ (Symbolic definition) คือ สนใจการบริโภคสัญญะของผู้คนในสังคม เป็นเรื่องของความหมาย ประสบการณ์ และความจริงที่รับรู้ (Meaning, experiences, reality) ของคนในสังคมหนึ่งๆ เช่น แฟชั่นการแต่งกายของนักแสดงที่สามารถแสดงเห็นถึงการแพร่กระจายของวัฒนธรรมตะวันตก (Diffusion of western cults) และตอบรับการแพร่กระจายดังกล่าวโดยนำมาประยุกต์เข้ากับชีวิตประจำวันจนเกิดเป็นค่านิยมตะวันตก ถือได้ว่าเป็นการรั่วซึมทางวัฒนธรรม (Cultural porosity) เป็นต้น

สำหรับวิธีการให้ความหมายแก่วัฒนธรรมในทางปฏิบัติเพื่อการวิเคราะห์นั้น จะแบ่งส่วนประกอบของวัฒนธรรมออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นเนื้อหาสาระเป็นความหมายที่แฝงอยู่กับส่วนที่เป็นรูปแบบการแสดงออกซึ่งเป็นส่วนที่มองเห็นได้ เช่น เมื่อเรานั่งชมการรำนาฏยศิลป์แบบโบราณของอินเดีย เราอาจจะสังเกตความแตกต่างระหว่างนาฏยศิลป์ของอินเดียกับการแสดงคอนเสิร์ตในปัจจุบันได้ว่า ผู้ร่ายรำของนาฏยศิลป์อินเดียนั้น แทบจะไม่ได้ประสานสายตากับผู้ชมเลย แต่จะมองไปเบื้องบนตลอดเวลา ท่าร่ายรำนั้นเป็นรูปแบบการแสดงออกที่มองเห็นได้ แต่ทว่าเนื้อหาสาระและความหมายที่แฝงอยู่เบื้องหลังก็คือ การร่ายรำแบบโบราณของอินเดียนั้นไม่ใช่การแสดงเพื่อความบันเทิงของผู้ดูผู้ชมเช่นในปัจจุบัน แต่มีความหมายว่า เป็นการแสดงออกซึ่งพิธีกรรมอย่างหนึ่ง ผู้ร่ายรำติดต่อกับ “ผู้ชมตัวจริง” ได้แก่ บรรดาเทพเจ้าที่อยู่เบื้องบน ซึ่งในการวิเคราะห์ลักษณะแบบนี้จะส่งผลมาถึงเรื่องการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมด้วย ทั้งนี้เนื่องจากการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมจากยุคสมัยหนึ่งมาสู่อีกยุคสมัยหนึ่งนั้น อาจจะทำได้หลายแบบแผน เช่น

1. ปรับเปลี่ยนรูปแบบ แต่คงเนื้อหาเดิมไว้
2. รักษารูปแบบเดิมเอาไว้ แต่เนื้อหาเปลี่ยนแปลงไป
3. การปรับเปลี่ยนทั้งรูปแบบและเนื้อหา

จึงเห็นได้ว่า คุณลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งของวัฒนธรรมก็คือ ต้องมีการดัดแปลง (Adaptive) ทั้งนี้เนื่องจากวัฒนธรรมแต่ละอย่างจะถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาในบริบทของยุคสมัยหนึ่งๆ ดังนั้นเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป วัฒนธรรมก็จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนตัวเองใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับบริบทใหม่ ซึ่งหากวัฒนธรรมใดปรับตัวได้ ก็จะสามารถอยู่ต่อไปได้ แต่หากยากเกินกว่าจะปรับตัวได้ ก็คงต้องสูญสลายไป

4.2 **แนวคิดอัตลักษณ์** (Identity) **และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม** (Cultural Identity)

สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อให้ดำรงอยู่ร่วมกันเรียกว่า วัฒนธรรม ซึ่งแตกต่างไปตามสภาพแวดล้อมของแต่ละสังคม ซึ่งลักษณะเด่นของแต่ละวัฒนธรรมที่เป็นลักษณะเฉพาะของสังคมที่ทำให้แต่ละสังคมแตกต่างกันนั้นเรียกว่า “**อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม**” (Cultural Identity)

อัตลักษณ์ (Identity) เป็นสิ่งที่ไม่ได้ปรากฏขึ้นเองแต่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นจากสังคม มีลักษณะไม่ตายตัว สามารถเปลี่ยนแปลงหรือสร้างขึ้นใหม่ได้ตลอดเวลา หรือกล่าวได้ว่าอัตลักษณ์นั้นเป็นเรื่องของความเข้าใจและการรับรู้ว่าเราเป็นใคร และคนอื่นเป็นใคร โดยมีกระบวนการทางสังคมในการสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับบริบทของ

ความสัมพันธ์ทางสังคมที่มีต่อบุคคลหรือกลุ่มอื่นๆด้วย อัตลักษณ์มีทั้งระดับปัจเจก (Individual) และอัตลักษณ์ร่วมของกลุ่ม (Collective) ในระดับปัจเจกบุคคลหนึ่งอาจจะมีหลายอัตลักษณ์อยู่ในตัวเอง เช่น เพศสภาพ ชาติพันธุ์ ชาติ อาชีพ และศาสนา เป็นต้น ในขณะที่อัตลักษณ์ร่วมของกลุ่มนั้นถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานของความเหมือนกันของสมาชิกในกลุ่ม อย่างไรก็ตามบนพื้นฐานของความเหมือนของกลุ่ม ย่อมมีความแตกต่างกับกลุ่มอื่นเป็นตัวกำหนดความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของกลุ่มตนด้วย

ลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมในแต่ละสังคมที่หลากหลายของโลกนี้นั้น สามารถเปรียบเทียบความแตกต่างพื้นฐานระหว่าง “ลักษณะความเป็นตะวันตก” และ “ลักษณะความเป็นตะวันออก” *(ในงานวิจัยนี้หมายถึง ชาวอินเดีย เพราะประเทศอินเดียถือได้ว่าเป็นแหล่งกำเนิดของวิถีความคิดและความเชื่อแบบโลกตะวันออก)* โดยใช้เกณฑ์ของ **Jan Servaes (1989)** (อ้างถึงในสุวิมล วงศ์รัก, 2547: 49-51) โดยชี้ให้เห็นลักษณะที่สำคัญโดยสังเขปของแต่ละวัฒนธรรมดังนี้

1. <u>แนวคิดเกี่ยวกับโลก</u> วัฒนธรรมของชาวตะวันออกเชื่อในเรื่องของการเป็นหนึ่งเดียวกับโลกและจักรวาล และใช้ชีวิตอยู่บนพื้นฐานของความสงบสุขแบบสอดประสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างธรรมชาติ สังคม และมนุษย์ ในขณะที่วัฒนธรรมตะวันตกเชื่อมั่นในอำนาจของความรู้ที่สามารถควบคุมสิ่งต่างๆให้เป็นระบบระเบียบ

2. <u>แนวคิดเกี่ยวกับตัวบุคคล</u> วัฒนธรรมของชาวตะวันออกนั้นมักคำนึงถึงบทบาทของวัฒนธรรมหรือการประพฤติตนให้เป็นไปตามแนวทางเดียวกันของกลุ่มที่ได้ปฏิบัติสืบทอดกันมา (We-oriented) แต่ในวัฒนธรรมตะวันตกจะเน้นการให้ความสำคัญกับจุดยืนของความเป็นตนเอง (I-oriented) เป็นสำคัญ

3. <u>ความสัมพันธ์ทางสังคม</u> วัฒนธรรมของชาวตะวันออกให้ความสำคัญต่อเรื่องความสัมพันธ์แบบมีลำดับขั้น (Hierarchic relation) ที่แต่ละบุคคลในสังคมจะมีความไม่เท่าเทียมกัน เช่น ความสัมพันธ์ในครอบครัว ผู้ที่เป็นพ่อกับแม่ก็จะเป็นบุคคลที่ลูกควรต้องให้ความเคารพนับถือ สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมในการเคารพให้เกียรติผู้สูงวัยกว่า เป็นต้น แต่ในวัฒนธรรมตะวันตกนั้น สิ่งเหล่านี้ได้มีความสำคัญลดน้อยลง เพราะทุกคนต่างเชื่อมั่นในเรื่องของความเท่าเทียมกันของบุคคล ภายใต้สังคมที่เป็นระบอบประชาธิปไตย กล่าวคือ ชายและหญิงต่างมีบทบาทหรือสถานภาพทางสังคมที่เท่าเทียมกัน

4. รูปแบบการสื่อสาร การสื่อสารตามแบบวัฒนธรรมตะวันออก มักมีลักษณะที่อ้อมค้อม ไม่ตรงไปตรงมา และแฝงด้วยความหมาย ทั้งนี้เป็นไปเพื่อการแลกเปลี่ยนทางอารมณ์เป็นหลัก เพื่อรักษาความสัมพันธ์และความรู้สึกของผู้รับสารให้เป็นในลักษณะที่เน้นการสอดประสานกลมกลืนมากที่สุด โดยภาษาที่ใช้ในการสื่อสารมักมีการอ้างอิงตามอายุ สถานภาพทางสังคม มีระดับในการใช้ภาษาสูงต่ำ เช่น การที่เด็กพูดคุยกับผู้ใหญ่ก็จะต้องมีคำนำหน้าหรือมีการใช้วาจาถ้อยคำที่สุภาพ เป็นต้น แต่สำหรับวัฒนธรรมตะวันตกการสื่อสารจะมีลักษณะที่ตรงไปตรงมา และมีความชัดเจนต่อเรื่องที่จะพูด ในการที่จะควบคุมสั่งการทุกสิ่งอย่าง ส่งผลให้ระดับในการใช้ภาษาในโลกตะวันตกได้ค่อยๆจางหายไปตามกาลเวลา

แต่เมื่อมนุษย์ได้ก้าวเข้าสู่สังคมช่วงยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ตั้งแต่ช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ผู้คนได้เริ่มตั้งคำถามกับข้อคิดหรือแนวทางปฏิบัติที่เคยประพฤติสืบเนื่องกันมา แล้วเลือกจะเสนอและสร้างทางเลือกใหม่ทั้งในด้านอุดมการณ์ ความคิด และพฤติกรรมที่ส่งผลกระทบทั้งทางตรงและทางอ้อมต่ออัตลักษณ์ของคนปัจจุบัน (Sense of Identity) และยังสามารถสร้างความรู้สึก “ผิดที่ผิดทาง” หรือ เรื่องการผิดที่ผิดทางของอัตลักษณ์ (Dislocation of Identity) หรือการแตกแยกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยของอัตลักษณ์ (Fragmentation of Identity) ดังที่ Stuart Hall (1992) สรุปไว้ว่า ผู้คนแห่งยุคหลังสมัยใหม่นั้นจะไม่มีอัตลักษณ์ที่ตายตัว มีความเฉพาะเจาะจงหรือถาวร หากแต่จะมีการสร้างสมอัตลักษณ์ที่หลากหลายและยากต่อการที่จะหลอมรวมให้กลมกลืนกับตัวตนดั้งเดิมของตน โดยสาเหตุหลักอีกประการหนึ่งมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ (Globalization) หรือการไหลบ่าของกระบวนการทำให้กลายเป็นตะวันตก (Westernization) นั้นปะทะกับกระแสของท้องถิ่นนิยม (Localization) และตะวันออกนิยม (Orientalism) จึงส่งผลให้เกิดคำว่า “**เราเป็นมากกว่าวัฒนธรรมของเรา**” **(We are more than our culture)** (จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต, 2551:31)

4.3 แนวคิดคนพลัดถิ่น (Diaspora) และอัตลักษณ์ของคนพลัดถิ่น (Diaspora Identity)

เนื่องจากงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย (NRI-Films) ซึ่งมีลักษณะที่สำคัญคือ เป็นภาพยนตร์ที่มีตัวละครหลักเป็นคนอินเดียแต่อพยพย้ายถิ่นฐานไปอยู่นอกประเทศบ้านเกิด ได้แก่ สหรัฐอเมริกา อังกฤษ จึงถือได้ว่า ตัวละครเหล่านี้เป็นคนพลัดถิ่น (Diaspora) ดังนั้นในเบื้องต้นจึงควรกล่าวถึงรายละเอียดที่สำคัญของคนพลัดถิ่น และอัตลักษณ์ของคนพลัดถิ่น เพื่อนำไปใช้ประกอบในการวิเคราะห์ต่อไป

คนพลัดถิ่น (Diaspora) เกิดจากการผสมคำระหว่าง “Dia” ซึ่งมีความหมายเท่ากับ “ทะลุ/ผ่านเข้าไป” เข้ากับคำว่า “Speirein” หมายถึง “การหว่านหรือเพาะเมล็ด” รวมความหมายแล้ว คนพลัดถิ่นมีความหมายเท่ากับการแพร่ออกไป การกระจายออกไป หรือหว่านเมล็ด และเป็นคำที่ใช้แทนผู้อพยพหรือคนงานย้ายถิ่น (Immigrants) ผู้ถูกเนรเทศ (Exile) ผู้ลี้ภัย (Refugee) แรงงานข้ามชาติ (Guest-workers) ชุมชนโพ้นทะเล (Overseas-communities) ชุมชนชาติพันธุ์ (Ethnic-communities) และสังคมข้ามพรมแดน (Transnationalism)

บุคคลที่สนใจในเรื่องของคนพลัดถิ่นมากที่สุดท่านหนึ่งคือ Stuart Hall โดยพูดถึงประเด็นเรื่อง **อัตลักษณ์ของคนพลัดถิ่น** (Diaspora Identity) ไว้ว่า เป็นอัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นหรือผลิตขึ้นใหม่ภายใต้เงื่อนไขสังคมสมัยใหม่ตอนปลาย หรือสังคมหลังสมัยใหม่ ซึ่งตกอยู่ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ โดยด้านหนึ่งเป็นการสร้างความเป็นหนึ่งเดียว แต่อีกด้านเป็นการสร้างความแตกต่าง ดังนั้นกระแสโลกาภิวัตน์จึงไม่ใช่การแทนที่ความเป็นท้องถิ่นด้วยความเป็นสากล หากเป็นการประสานระหว่างความเป็นท้องถิ่นกับสากล และสร้างความเป็นท้องถิ่นและสากลขึ้นมาใหม่ ทำให้วัฒนธรรมหรืออัตลักษณ์จึงมีลักษณะที่เรียกว่า “อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมลูกผสม” (Hybrid cultural identity) ทั้งนี้ Stuart Hall (อ้างถึงในสุกัญญา เบาเนิด, 2549: 18-20) ได้กล่าวถึงอัตลักษณ์ของคนพลัดถิ่นไว้หลายประการ ได้แก่

1) อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นทางประวัติศาสตร์ การเมือง วัฒนธรรม และวาทกรรม และไม่มีวันที่จะสร้างได้สมบูรณ์ ดังนั้นอัตลักษณ์จึงเป็นทั้งสิ่งที่เป็นอยู่ (Being) และกำลังจะเป็น (Becoming) ส่งผลให้ส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์อยู่ในห้วงอดีตแต่อีกส่วนหนึ่งอยู่ในอนาคต นั่นคืออัตลักษณ์ไม่มีวันตายตัวหรือหยุดนิ่งได้

2) อัตลักษณ์มีลักษณะเป็นลูกผสม (Hybrid) เกิดจากการปะทะของสิ่งที่แตกต่างกัน อัตลักษณ์ผสมนี้ทำให้ความเป็นตัวตนและความเป็นคนอื่นไม่สามารถที่จะเห็นแยกออกจากกันได้อย่างชัดเจน เพราะคนอื่นก็อยู่ในตัวเราและตัวเราก็อยู่ในตัวของคนอื่น

3) อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่ถูกสร้างแต่ไม่เสร็จสมบูรณ์ อยู่ในกระบวนการตลอดเวลา เนื่องจากการประกอบสร้างอัตลักษณ์มิได้สร้างขึ้นจากภายนอก แต่สร้างขึ้นจากภาพตัวแทน (Representation) เช่น การเขียน การเล่า การพูด การนำเสนอผ่านสื่อต่างๆ จึงกล่าวได้ว่าอัตลักษณ์เป็นสิ่งที่ถูกสร้างผ่านวาทกรรมโดยตรง

4) อัตลักษณ์เป็นผลจากการเปลี่ยนความเหมือน กล่าวคือ การถ่ายทอดวัฒนธรรมไม่ใช่การถ่ายโอนวัฒนธรรมจากคนกลุ่มหนึ่งไปสู่คนอีกกลุ่มหนึ่ง แต่การถ่ายทอดวัฒนธรรมคือการทอดทิ้งบางส่วนและนำส่วนอื่นมาผสม ทำให้กลุ่มคนที่มาจากรากฐานวัฒนธรรมเดียวกันมีความแตกต่างกัน ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับบริบทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเมือง เศรษฐกิจ สังคมวัฒนธรรม

5) อัตลักษณ์คือเรื่องเล่า (Narrative) กล่าวคือ อัตลักษณ์สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามเวลาและสถานที่ ขึ้นกับว่าเล่ากับใคร และเล่าทำไม แต่ถึงแม้ว่าอัตลักษณ์จะเป็นเรื่องเล่าแต่ก็มีโครงสร้างระบุ (Structure of Identification) หรือมีคนอื่นหรือสังคมกำหนดว่าตัวคุณคือใคร จึงกล่าวได้ว่าอัตลักษณ์เป็นเรื่องเล่าตามฐานะและตำแหน่งทางสังคม โดยเล่าไปตามสถานที่ เวลาประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจง อยู่ภายในบริบทตลอดเวลาและขึ้นอยู่กับตำแหน่งที่ถูกจัดวาง (Positioned)

นอกจากนี้ ในงานของ Partha Chatterjee (1993) ในบทความ “Whose Imagined Community?” (อ้างถึงใน ออมสิน บุญเลิศ, 2551: 21-22) ได้ยกตัวอย่างประวัติศาสตร์ของอาณานิคมอินเดีย โดยพบว่า ประวัติศาสตร์อาณานิคมก็มีอินเดียอยู่ และประวัติศาสตร์ของอินเดียก็มีอาณานิคมอยู่ อีกทั้งวิธีคิดของคนอินเดียนั้นยังเป็นผลผลิตของการสร้างความศิวิไลซ์จากอาณานิคม และการสร้างประวัติศาสตร์เป็นผลผลิตของการปะทะกันของผู้มีอำนาจกับผู้ด้อยอำนาจ ดังนั้นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนในสังคมอินเดีย จึงไม่ใช่ทั้งที่เป็นอินเดียอย่างแท้จริงและไม่ใช่ทั้งที่เป็นอาณานิคมอังกฤษ แต่มันเป็นการผสมผสานกันอย่างลงตัว และสร้างเป็นอัตลักษณ์วัฒนธรรมแบบอินเดียขึ้นมา

ดังนั้นผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่อง วัฒนธรรม/อัตลักษณ์/อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและคนพลัดถิ่นมาประกอบกับงานวิจัยครั้งนี้ เพื่อนำมาวิเคราะห์เนื้อหาในประเด็นของวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของคนพลัดถิ่นที่พบในภาพยนตร์ ว่ามีการสื่อสารและนำเสนอเรื่องดังกล่าวมากน้อยเพียงใด และมีปรากฏในลักษณะใดบ้าง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทความเรื่อง ***Viewing the West through Bollywood: a celluloid Occident the making*** โดย *Ravinder Kaur* ใน Contemporary South Asia, Volume 11, Number 2, 2002 หน้า 199-209 จากการศึกษาพบว่าตั้งแต่ปี 1990 อุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดียประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก โดยได้รับความนิยมในหมู่ชาวอินเดียระดับกลาง (Middle class) และ

ชาวเอเชียใต้พลัดถิ่น (South Asian Diaspora) โดยเนื้อหาของภาพยนตร์ได้เปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอ โดยใช้ตัวละครอยู่ภายใต้โลกตะวันตกด้วยสถานการณ์ที่แตกต่างกันไป เช่น เดินทางไปท่องเที่ยว หรืออพยพย้ายถิ่นฐานไปอยู่ โดยตัวละครจะมีบุคลิกลักษณะที่ทันสมัย ร่ำรวย ทั้งนี้สาเหตุที่ทำให้เกิดภาพยนตร์ลักษณะแบบนี้ก็เนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงด้านระบบเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว เกิดระบบเศรษฐกิจเสรีนิยม ประกอบกับรูปแบบวัฒนธรรมตะวันตกได้เข้ามาครอบงำค่านิยมดั้งเดิมที่แท้จริงของชาวอินเดีย ทำให้เกิดภาพลักษณ์ของตะวันตกเกิดขึ้นในภาพยนตร์ หรือที่เรียกว่า “Celluloid Occident”

งานวิจัยเรื่อง ***Bollywoodizing Diasporas: Reconnecting to the NRI through Popular Hindi Cinema*** โดย *Pulkit Datta* จากมหาวิทยาลัย Miami (2008) ทำการศึกษาวิเคราะห์ภาพตัวแทนของคนพลัดถิ่นอินเดีย (NRIs:Non-Resident Indians) เกี่ยวกับการเชื่อมต่อปฏิสัมพันธ์ในประเทศที่ได้ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ จากการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์ที่มีลักษณะเป็น “NRI-centric film” โดยมีตัวละครเป็นคนอินเดียพลัดถิ่นนั้น สามารถนำมาใช้ต่อรองในประเด็นทางสังคมที่ซับซ้อนได้ดี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องศาสนา (Religion) เพศวิถี (Sexuality) เพศสภาพ (Gender) และการเมืองระดับชาติและท้องถิ่น (National/Regional politics) ซึ่งสิ่งต่างๆเหล่านี้ประกอบอยู่ในโครงเรื่องย่อย (Subplot) ของภาพยนตร์

บทความวิจัยเรื่อง ***Gender and Nation in the South Asian Diaspora: Transnational cultural spaces in Bollywood cinema*** โดย *Sanjena Sathian* จากมหาวิทยาลัย Yale ใน Columbia Undergraduate Journal of South Asian Studies ได้ทำการศึกษาภาพตัวแทนของตัวละครผู้หญิงที่เป็นคนพลัดถิ่น (Diasporic woman) ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดตั้งแต่ปี 1995 ถึงปี 2009 โดยใช้ทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเพศสภาพ ประกอบกับการวิเคราะห์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดในประเด็นทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เกี่ยวกับเรื่องการสร้าง “วัฒนธรรมแห่งจินตนาการ” (Cultures of imagination) ภายใต้โลกสมัยใหม่ (Globalized world) โดยพบว่าอัตลักษณ์ใหม่ที่ถูกสร้างขึ้นหลังช่วงยุครัฐชาติ (Post-nation-state) ในพื้นที่ทางวัฒนธรรมในสังคมไร้พรมแดน (Transnational cultural spaces) ทำให้ตัวละครผู้หญิงได้รับสิทธิเสรีภาพเท่าเทียมกับเพศชายและมีพื้นที่ส่วนตัวในการแสดงออก (Private spaces) มากยิ่งขึ้น

บทความเรื่อง ***Imagined spaces: The implication of song and dance for Bollywood’s diasporic communities*** โดย *Kai-Ti Kao* และ *Rebecca-Anne Do Rozario* ใน Continuum: Journal of Media & Cultural studies, Volume 22, Number 3, June 2008 หน้า

313-326 เพื่อทำการศึกษาว่าการร้องเพลงและเต้นในชุมชนที่คนพลัดถิ่นไปอาศัยอยู่ ภายในบริบทภาพยนตร์บอลลีวู้ดนั้นสามารถตีความและมีความเชื่อมโยงที่สำคัญอย่างไรบ้าง โดยการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์บอลลีวู้ดเปรียบเสมือนกับการสร้างชุมชนจินตนาการ (Imagined community) ให้เกิดขึ้น โดยใช้พื้นที่จินตนาการ (Imagined space) ในการร้องเพลงและการเต้น เพื่อหลีกหนีจากโลกแห่งความเป็นจริงหรือฉากที่มีเนื้อหาเข้มข้น นอกจากนี้ยังมีผลต่อการสร้างบ้านเกิด (อินเดีย) ในจินตนาการของตนเอง ประกอบกับทำให้เห็นถึงการซึบซับวัฒนธรรมหลัก (Cultural absorption) จากชาวต่างประเทศมาปรับใช้กับความเป็นอินเดีย และที่สำคัญคือ สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างคนอินเดียพลัดถิ่นกับประเทศอินเดีย

บทความวิจัยเรื่อง ***Nostalgia, Identity and Tourism: Bollywood in the Indian Diaspora*** โดย *Ranjan Bandyopadhyay* ใน Journal of Tourism and Cultural Change, Volume 6, Number 2, 2008 หน้า 79-100 โดยทำการศึกษาอิทธิพลของภาพยนตร์บอลลีวู้ดในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของคนพลัดถิ่นชาวอินเดีย ความคิดเกี่ยวกับบ้านเกิด และพฤติกรรมการท่องเที่ยวกลับประเทศอินเดีย ด้วยการสัมภาษณ์กลุ่มคนอินเดียพลัดถิ่นในประเทศอังกฤษ ผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์บอลลีวู้ดมีส่วนสำคัญอย่างมากในการสร้างจินตนาการเกี่ยวกับประเทศอินเดียของคนอินเดียพลัดถิ่น แต่รุ่นอายุ (Generation) ที่แตกต่างกันก็มีผลทำให้เหตุผลในการกลับประเทศอินเดียแตกต่างกันไป โดยคนอินเดียรุ่นแรก (First generation) จะรู้สึกคิดถึงบ้านเกิดมากขึ้นทุกครั้งเมื่อรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ด และเป็นแรงกระตุ้นให้กลับไปยังอินเดีย ในขณะที่คนอินเดียรุ่นที่สอง (Second generation) ต้องการกลับไปอินเดียเพื่อไปท่องเที่ยวสถานที่ต่างๆที่ตนเองได้เห็นผ่านภาพยนตร์บอลลีวู้ด และสำหรับคนอินเดียรุ่นแรกที่ไม่เคยกลับไปประเทศอินเดียเลย ภาพยนตร์บอลลีวู้ดถือว่าเป็นสิ่งที่เย้ายวนใจให้ตัวเขากลับไปยังบ้านเกิดมากขึ้นกว่าเดิม

งานวิจัยเรื่อง ***อัตลักษณ์ และการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทยเอเชีย*** โดย *นางสาวสุวิมล วงศ์รัก* ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2547 ได้ทำการศึกษาภาพยนตร์ร่วมสร้างระหว่างไทย-เอเชีย จำนวน 6 เรื่อง เพื่อวิเคราะห์หาอัตลักษณ์และโครงสร้างการเล่าเรื่อง จากผลการศึกษาพบว่า อัตลักษณ์ของภาพยนตร์มีลักษณะที่สำคัญ ได้แก่ เน้นวิพากษ์ความเป็นมนุษย์และไม่เล่าตามแนวของภาพยนตร์ เน้นการวิพากษ์วัฒนธรรมตะวันตก วิธีการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสารเป็นแบบ High context สร้างให้เห็นความแตกต่างระหว่างประเทศกลุ่มเอเชียด้วยกัน ถ่ายทอดประเด็นต่างๆที่สำคัญ ได้แก่ ครอบครัว การกดขี่ทางเพศ สิทธิเสรีภาพระหว่างชายหญิง โครงสร้างระบบอุปถัมภ์ และ

อิทธิพลของพุทธศาสนาที่มีลักษณะปรากฏร่วมกัน สำหรับโครงสร้างการเล่าเรื่องเน้นการคลี่คลายเรื่องด้วยการแก้ปัญหาภายในจิตใจ เน้นการสร้างคู่เปรียบเทียบระหว่างตะวันตกตะวันออก มีการใช้ฉากและสัญลักษณ์พิเศษที่เกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรม พร้อมกับการเล่าเรื่องด้วยมุมมองที่หลากหลาย

งานวิจัยเรื่อง ***การสร้างอัตลักษณ์ของคนมอญย้ายถิ่น: ศึกษากรณีแรงงานข้ามชาติในจังหวัดสมุทรสาคร*** โดย *นางสาวสุกัญญา เบาเนิด* ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2549 ได้ทำการศึกษาวิถีชีวิต และการสร้างอัตลักษณ์ของคนมอญย้ายถิ่นในจังหวัดสมุทรสาคร จากผลการศึกษาพบว่า อัตลักษณ์ของคนมอญย้ายถิ่นเป็นแรงงานข้ามชาติ มีการสร้างสำนึกร่วมด้วยประวัติศาสตร์ ประเพณีวัฒนธรรม จนกระทั่งพม่าได้รับเอกราชจากอังกฤษ ทำให้มอญได้สร้างอัตลักษณ์ใหม่โดยสร้างจิตสำนึกผ่านเรื่องชาติ แล้วเมื่อเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ คนมอญย้ายถิ่นได้ซ่อนอัตลักษณ์ความเป็นพม่า และแสดงความเป็นมอญออกมาผ่านประเพณี ภาษา การจัดงานวันชาติ โดยอยู่บนพื้นฐานความสัมพันธ์กับคนไทยเชื้อสายมอญ และมีความสำนึกถึงมาตุภูมิของตนเองอยู่เสมอ

งานวิจัยเรื่อง ***การเปรียบเทียบภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน*** โดย *นางสาวกนกพรรณ วิบูลยศริน* ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2547 ได้ทำการศึกษาภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกันว่ามีลักษณะอย่างไร จากการศึกษาพบว่า ภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทย มีความมั่นใจในตนเอง แต่ยังลังเลในการตัดสินใจ แต่ภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่จะทำตามความต้องการของตนเอง มุ่งหาความสุขในชีวิต ในขณะที่ภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ในภาพยนตร์อเมริกัน มีความปัจเจกชนสูง แต่ก็ให้ความสำคัญกับครอบครัว สำหรับภาพตัวแทนของผู้หญิงหลังสมัยใหม่จะประกอบอาชีพทางวิทยาศาสตร์ ใช้เทคโนโลยี มีเพศสัมพันธ์กับผู้ชายหลายคน เป็นต้น ซึ่งภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและอเมริกันมีความคล้ายและต่างกัน ในแง่ของการดำเนินชีวิต การแสดงออกต่อคนรอบข้างและสังคม แต่ภาพตัวแทนของผู้หญิงหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและอเมริกันจะแตกต่างในเรื่องของการใช้อำนาจของตนกับผู้ชายเพื่อให้ประสบความสำเร็จตามเป้าหมาย

สำหรับงานวิจัยเรื่อง “การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย” นี้ ผู้วิจัยจะศึกษาและประยุกต์ใช้งานวิจัยและบทความดังกล่าวข้างต้น ประกอบ

กับการศึกษาข้อมูลเพิ่มเติม เพื่อวิเคราะห์รูปแบบ และค้นหาเอกลักษณ์ที่สำคัญของการนำเอานาฏยศิลป์อันมีลักษณะผสมผสานมากขึ้นกว่าเดิม มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ประกอบกับการนำเสนออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและคนพลัดถิ่นอินเดีย จากการเผชิญหน้าระหว่างความเป็นอินเดียและความเป็นตะวันตกในประเด็นต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการใช้ชีวิต ค่านิยม ความเชื่อ สังคมวัฒนธรรม ฯลฯ ภายใต้บริบทสังคมโลกตะวันตกในภาพยนตร์

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย” นี้ มุ่งเน้นศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของคนพลัดถิ่น และศึกษารูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์โดยภาพรวม ในการนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ดังนั้นวิธีวิจัยที่เหมาะสมก็คือ การวิเคราะห์เนื้อหาการแสดง (Performance Analysis) จากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านอินเดียศึกษา ด้านสื่อสารการแสดงและด้านภาพยนตร์บอลลีวู้ด เพื่อนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล รวมถึงการสืบค้นข้อมูลจากบทความ เอกสารงานวิจัย หนังสือ และการสืบค้นข้อมูลผ่านระบบออนไลน์ทางอินเทอร์เน็ตที่ถือได้ว่าเป็นข้อมูลที่สำคัญ พร้อมทั้งทำการศึกษากลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม (Focus group) ร่วมกับการสัมภาษณ์

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ในการวิจัยครั้งนี้มีประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 3 ประเภท ได้แก่

1. ประเภทภาพยนตร์

ในงานวิจัยครั้งนี้ กลุ่มประชากร คือ รายชื่อภาพยนตร์บอลลีวู้ดที่ทำรายได้รวมทั้งในประเทศอินเดียและต่างประเทศ ตั้งแต่ปี 1994-2010 ในอันดับสูงสุด 50 อันดับแรก โดยอ้างอิงจาก BoxOffice India (Boxoffice India, 2011: online)

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียจากประชากรดังกล่าว ***แบบเฉพาะเจาะจง*** ***(Purposive sampling)*** คือ ภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียที่มีตัวละครหลักเป็นคนพลัดถิ่นอินเดีย (NRI: Non-Resident Indian) หมายถึง ตัวละครหลักที่เป็นคนอินเดียแต่ได้อพยพถิ่นฐานไปอยู่นอกดินแดนประเทศอินเดีย (ได้แก่ ประเทศอังกฤษและประเทศสหรัฐอเมริกา) จาก *“บริษัทผลิต/สร้างภาพยนตร์ ที่มีชื่อเสียงในการสร้างภาพยนตร์บอลลีวู้ดสมัยใหม่”* ได้แก่ *บริษัท Yash Raj Films* ซึ่งถือได้ว่าเป็นบริษัทขนาดใหญ่ของอุตสาหกรรมบอลลีวู้ดในอินเดีย อีกทั้งยังเป็นบริษัทที่ได้เริ่มสร้างภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียเป็นเรื่องแรกและประสบความสำเร็จอย่างมาก และภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียจาก *บริษัท Dharma Productions* ภายใต้การดูแลของผู้บริหารคนล่าสุดคือ Karan Johar ที่ถือได้ว่าเป็นผู้กำกับ

ภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียที่มีชื่อเสียงมากที่สุด โดยรายชื่อภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียที่ได้ทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างมาจากทั้งสองค่ายนั้น มีจำนวนรวมทั้งสิ้น 8 เรื่อง (ซึ่งรวบรวมได้จากร้านจำหน่ายดีวีดีที่พาหุรัด) ดังต่อไปนี้

1) ภาพยนตร์จากบริษัท Yash Raj Films จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) (7 บทเพลง) *Ta Ra Rum Pum* (2007) (6 บทเพลง) และ *New York* (2009) (3 บทเพลง)

2) ภาพยนตร์จากบริษัท Dharma Productions จำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001) (9 บทเพลง) *Kal Ho Naa Ho* (2003) (6 บทเพลง) *Kabhi Alvida Naa Kehna* (2006) (5 บทเพลง) *Dostana* (2008) (6 บทเพลง) และ *My Name is Khan* (2010) (5 บทเพลง)

2. ประเภทเอกสาร

รวบรวมเอกสารที่มีข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยสนใจ ได้แก่ บทวิเคราะห์วิจารณ์ภาพยนตร์ บทสัมภาษณ์ผู้สร้าง บทความ เอกสารงานวิจัย และหนังสือต่างๆ รวมทั้งการสืบค้นข้อมูลผ่านระบบออนไลน์ทางอินเทอร์เน็ต

3. ประเภทบุคคล แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

3.1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านอินเดียศึกษา ด้านสื่อสารการแสดงและภาพยนตร์บอลลีวู้ด ดังรายชื่อต่อไปนี้

1) *ผศ. สุรัตน์ โหราชัยกุล* ผู้อำนวยการศูนย์อินเดียศึกษาแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) *คุณราวิน ทักราล* Managing Director แห่ง Bollywoodthai Entertainment เจ้าของเว็บไซต์ Bollywoodthai.com และเป็นผู้นำลิขสิทธิ์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดมาฉายในประเทศไทย

3) *คุณอาคาช กุลาตี* ครูสอนเต้นบอลลีวู้ดดานซ์ จากสถาบันสอนเต้นรำนานาชาติรำปุรี

4) *คุณสุปราณี อับดุลลา* เจ้าของวงซีมาบานู (Seemabanu)

5) *คุณอัญชิสา อับดุลลา* ครูสอนการเต้นบอลลีวู้ด เป็นผู้ฝึกสอนและร่วมเต้นให้แก่วงซีมาบานู

6) *คุณราม กุมาร์* ดารา นักร้องและนักแต่งเพลงของภาพยนตร์บอลลีวู้ด ผลงานล่าสุดคือภาพยนตร์เรื่อง *When Love Happens*

3.2 **กลุ่มผู้ชม** ประกอบไปด้วย 2 กลุ่มคือ กลุ่มคนอินเดียและกลุ่มคนปากีสถานที่พลัดถิ่นอาศัยในประเทศไทย กลุ่มละ 10 คน จำนวนทั้งสิ้น 20 คน

การวิเคราะห์และการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษาครั้งนี้ได้นำเอาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากแหล่งต่างๆมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังต่อไปนี้

1. **ข้อมูลประเภทภาพยนตร์**

วิเคราะห์เนื้อหาการแสดง โดยทำการศึกษาจากภาพยนตร์ทั้งเรื่อง เพื่อศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสารอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์ พร้อมทั้งค้นหารูปแบบของนาฏยศิลป์โดยภาพรวมที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งหมดจากกลุ่มตัวอย่าง (จำนวนทั้งสิ้น 47 บทเพลง) และค้นหากลศิลป์ในการนำมาใช้เล่าเรื่อง ทั้งนี้จะทำการพิจารณาจากแนวคิดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identity) ของ Jan Servaes (1989) (ดังรายละเอียดหน้า 36-37) มาอธิบายประกอบร่วมกับแนวคิดพื้นฐานว่าด้วยอัตลักษณ์คนพลัดถิ่นของ Stuart Hall (ดังรายละเอียดหน้า 38-39) ว่าสามารถมีการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมได้แบบใดบ้าง

2. **ข้อมูลประเภทเอกสาร**

ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารต่างๆทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นบทความงานวิจัย หนังสือ และข้อมูลจากแหล่งต่างๆ มาอธิบายประกอบกับข้อมูลที่เกี่ยวข้องภายใต้บริบทที่ปรากฏในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียดังกล่าว อันจะนำไปสู่ข้อสรุปต่อไป

3. **ข้อมูลประเภทบุคคล**

ผู้วิจัยจะนำข้อมูลและความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่ได้สัมภาษณ์มาประกอบการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆที่สนใจ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องและมีความชัดเจนมากขึ้น และมีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย 2 กลุ่ม ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน คือ กลุ่มคนอินเดียและกลุ่มคนปากีสถานที่พลัดถิ่นในประเทศไทย จำนวนทั้งสิ้น 20 คน ด้วยการใช้วิธีสนทนา

กลุ่ม (Focus group) ร่วมกับการสัมภาษณ์ ทั้งนี้ก็เพื่อทำการศึกษาทัศนคติในการรับชมและสุนทรียรสที่ได้รับจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

การนำเสนอข้อมูล

ในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะทำการนำเสนอผลวิจัยด้วยการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ โดยจะทำการนำเสนอรายละเอียดออกเป็น 3 ส่วนดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1: นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ซึ่งจะทำให้เห็นถึงกลวิธีในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ว่าสามารถแสดงและสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียได้มากน้อยเพียงใด

ส่วนที่ 2: นำเสนอรูปแบบของนาฏยศิลป์โดยภาพรวมเกี่ยวกับการร้องประกอบดนตรีและ/หรือการเต้น ซึ่งจะทำให้เห็นรูปแบบและกลวิธี/กลศิลป์ที่สำคัญในการใช้รูปแบบสื่อสารการแสดงอินเดียมาเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

ส่วนที่ 3: นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการทำสนทนากลุ่มและการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ชม เกี่ยวกับทัศนคติและสุนทรียรสที่ได้จากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

จากนั้นในบทที่ 5 จะเป็นการสรุปผลการวิจัยและอภิปรายผล ส่วนรายละเอียดเรื่องย่อขนาดยาวของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง จะนำเสนอไว้ที่ภาคผนวก

บทที่ 4

ผลการศึกษา

การวิจัยเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่น พร้อมทั้งศึกษารูปแบบของนาฏยศิลป์โดยภาพรวม ในการนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย จำนวนทั้งสิ้น 8 เรื่อง โดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาการแสดง (Performance analysis) อาศัยแนวคิดที่สำคัญคือ แนวคิดการเล่าเรื่อง แนวคิดสื่อสารการแสดงอินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสารและรูปลักษณ์นิยม และแนวคิดวัฒนธรรม/อัตลักษณ์/อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและคนพลัดถิ่น ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านต่างๆ ทั้งด้านอินเดียศึกษา ด้านสื่อสารการแสดงและภาพยนตร์บอลลีวู้ด ร่วมกับการค้นหาข้อมูลจากแหล่งความรู้ต่างๆที่สำคัญ รวมทั้งศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม (Focus group) และการสัมภาษณ์

ในบทนี้จะเป็นการนำเสนอผลวิจัยที่ได้จากการศึกษา โดยทำการนำเสนอข้อมูลออกเป็น 3 ส่วน เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจในแต่ละประเด็น ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ดังต่อไปนี้

4.1) ความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

4.2) รูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

4.3) ทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

4.1 ความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย (Non-Resident Indian Films) เป็นภาพยนตร์แนวหนึ่งของอุตสาหกรรมภาพยนตร์บอลลีวู้ดที่ได้เริ่มสร้างขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมาถึงปัจจุบัน โดยนำเสนอเรื่องราวของตัวละครที่เป็นคนอินเดียแต่ได้อพยพย้ายถิ่นฐานไปอาศัยอยู่นอกประเทศอินเดีย ซึ่งอาจไปอยู่เพียงชั่วคราวหรืออยู่อย่างถาวร เรื่องราวที่นำเสนอจะมีลักษณะหรือกลวิธีของการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันไปตามบริบทของภาพยนตร์ แต่ก็ยังคงสามารถแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียในตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นได้ ผ่านองค์ประกอบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) โลกแห่งการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น

เนื่องจากภาพยนตร์ที่ได้ทำการศึกษาเป็นภาพยนตร์แนว “นอกถิ่นอินเดีย” ดังนั้นเรื่องของการสร้างฉาก (Setting) ที่แวดล้อมโลกที่อยู่อาศัยของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น จึงมีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายใต้สถานที่ต่างๆในภาพยนตร์นั้นสามารถที่จะบ่งบอกเรื่องราวเพื่อสื่อความหมาย อีกทั้งยังมีอิทธิพลต่อความคิดและการกระทำของตัวละครอันจะส่งผลถึงการสื่อสารอัตลักษณ์ของตัวละครได้ด้วย โดยจากการวิเคราะห์พบว่า *“โลกของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น”* สามารถแบ่งประเภทได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1.1 <u>การใช้โลกสองโลก: โลกของอินเดีย (India) กับตะวันตก (West)</u>

จากการวิเคราะห์พบว่ามีภาพยนตร์จำนวน 3 เรื่องที่มีการใช้ฉากทั้งในประเทศอินเดียและประเทศตะวันตกในเรื่องเดียวกัน ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ) Kabhi Khushi Kabhie Gham (K3G)* และ *My name is Khan (MNIK)* ซึ่งการใช้ฉากภายใต้โลกสองโลกที่มีความแตกต่างกันมานำเสนอในภาพยนตร์นั้น จะทำให้เห็นคู่ตรงข้ามที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้นระหว่างความเป็นอินเดียกับความเป็นตะวันตก โดยเฉพาะในเรื่องของรูปแบบการดำเนินชีวิตและสภาพทางสังคม โดยโลกของอินเดียจะแสดงให้เห็นโลกที่เต็มเปี่ยมไปด้วยเรื่องราวตามประเพณี (Tradition) ของอินเดีย แต่โลกตะวันตกก็จะนำเสนอความเป็นสมัยใหม่ (Modernism)

ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* และ *K3G* จะมีการใช้ฉากทั้งในประเทศอินเดียและในกรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ อย่างละครึ่งเรื่อง แต่มีลักษณะการนำมาใช้ในช่วงของการเล่าเรื่องที่แตกต่างกัน โดยภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* จะใช้โลกของอินเดียเป็นสถานที่ให้ตัวละครหลักของเรื่องซึ่งก็คือราชกับซิมราน ได้กลับมาแก้ไขปัญหาเรื่องราวความรักของทั้งคู่ที่ยังไม่สมหวัง เนื่องจากซิมรานได้ถูกบีบบังคับจากบัลเดฟผู้เป็นพ่อให้กลับมาแต่งงานกับชายหนุ่มที่เขาหาไว้ให้ ราชจึงได้เดินทางตามมาที่ปัญจาบ เพื่อมาพิชิตใจพ่อของเธอและพาเธอกลับไปเป็นเจ้าสาวของเขาอย่างถูกต้อง จึงเห็นได้ว่าการปฏิบัติภารกิจให้สำเร็จลุล่วงไปได้ของตัวละครจะอยู่ภายใต้ขอบเขตการนำเสนอในเรื่อง “การแต่งงาน” ซึ่งในช่วงครึ่งหลังของภาพยนตร์เรื่องนี้ ฉากที่ใช้ก็คือบ้านของบัลเดฟในรัฐปัญจาบประเทศอินเดีย นำเสนอฉากเกี่ยวกับเรื่องของความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีและศาสนา โดยมีพิธีกรรมทางศาสนาของฮินดูเป็นศูนย์กลางรายล้อมด้วยวัฒนธรรมของชาวปัญจาบในอินเดีย นอกจากนั้นฉากภายในบ้านของบัลเดฟ ยังได้ถ่ายทอดประเด็นลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมของอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นลักษณะความสัมพันธ์ทางสังคมแบบมีลำดับขั้น การเคารพนับ

ถือผู้อาวุโส การยึดติดกับระบบผู้ชายเป็นใหญ่ในบ้าน เป็นต้น ทั้งนี้ภายใต้ฉากดังกล่าวได้นำเสนอพิธีกรรมที่สำคัญ 2 พิธี ได้แก่

- *ฉากงานหมั้นของซิมรานและกุลจิต* แสดงให้เห็นถึงประเพณีการหมั้นของชาวอินเดีย ตั้งแต่การเตรียมงานจนถึงวันงานจริง ที่ทุกคนในครอบครัวต่างร่วมมือร่วมใจกันทำงานอย่างเต็มที่ สะท้อนให้เห็นระบบครอบครัวขนาดใหญ่แบบดั้งเดิมของอินเดีย จากฉากงานหมั้นจะเห็นได้ว่า ซิมรานแต่งกายในชุดส่าหรี และมีเครื่องประดับมากมายทั้งสร้อยคอ แหวน กำไล ต่างหู ซึ่งเจ้าสาวของอินเดียนั้นเปรียบได้กับเทพธิดา “ลักษมี” ส่วนทางฝ่ายชายก็คือ กุลจิต จะแต่งกายด้วยชุดอินเดียโบราณของท้องถิ่นที่เรียกว่าโดทีกูรตะ ลักษณะเป็นเสื้อเชิ้ตตัวหลวมเปิดด้านข้างทั้งสองข้างยาวคลุมเข่าลงมา สวมทับกับกางเกงยาวแบบหลวมๆ ซึ่งเจ้าบ่าวนั้นจะได้รับการยกย่องเป็น "วิษณุ" เพราะวิษณุเท่านั้นถึงจะเหมาะสมคู่ควรกับผู้เป็นเจ้าสาว ผู้ซึ่งถือว่าเป็นของขวัญล้ำค่าที่เทพเจ้าเท่านั้นสมควรจะได้ และประเพณีการหมั้นจะสิ้นสุดลงไม่ได้หากไม่มีการเต้นรำอย่างเอิกเกริก โดยฝ่ายเจ้าบ่าวและฝ่ายเจ้าสาวต่างพร้อมใจกันเต้นรำอย่างรื่นเริงสนุกสนาน

ภาพที่ 5-6 ฉากพิธีหมั้นระหว่างซิมรานและกุลจิต

- *ฉากพิธีการ์วา จอธ (Karwa Chauth)* พิธีนี้เป็นประเพณีที่หญิงสาวฮินดูที่แต่งงานแล้วจะถือศีลอด (แต่ในเรื่องซิมรานต้องการที่จะถือศีลอดด้วย) และคอยสวดมนต์อธิษฐานก่อนช่วงพระจันทร์เต็มดวงโดยไม่กินข้าวกินน้ำ ทั้งหมดนี้ก็เพื่อความเป็นอยู่ ความเจริญก้าวหน้า สุขภาพพลานามัยของสามี แล้วเธอจะยอมทานอาหารกับน้ำก็ต่อเมื่อเห็นพระจันทร์เต็มดวงในคืนการ์วา จอธ และต้องเห็นหน้าสามีก่อน โดยต้องให้สามีเป็นผู้ป้อนให้เท่านั้น จึงเห็นว่าวัตถุประสงค์ของพิธีการ์วา จอธ ก็ยังคงแฝงไปด้วยเรื่องของระบบผู้ชายเป็นใหญ่ในครอบครัว ทั้งนี้ภายในคืนการ์วา จอธ หญิงสาวก็จะมารวมกัน แต่งตัวกันด้วยเสื้อผ้าและเครื่องประดับที่ดีที่สุด รวมทั้งเขียนลวดลายที่มือด้วยเฮนน่า ซึ่งฉากนี้จะเห็นว่าซิมรานสามารถทำพิธีนี้ได้อย่างถูกต้อง แม้ว่าเธอจะปฏิบัติเป็นครั้งแรกก็ตาม ทำให้เห็นว่าแม้ซิมรานจะเติบโตขึ้นมาในประเทศอังกฤษซึ่งเป็นสังคม

ตะวันตก แต่ในเมื่อเธอเดินทางกลับมาใช้ชีวิตที่อินเดีย เธอก็สามารถปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเองให้เหมาะสมกับสังคมอินเดียได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 7-8 ฉากพิธีการ์วา จอธ ในภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ*

แต่ในช่วงต้นของภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ที่นำเสนอการใช้ชีวิตของตัวละครในโลกตะวันตก ได้แก่ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ฉากที่เกิดขึ้นก็ยังนำเสนอให้เห็นว่าตัวละครยังคงมีกรอบของ “ความเป็นอินเดีย” ให้เห็นอยู่เหมือนเดิม ดังฉากที่สำคัญ เช่น

- *ฉากร้านสะดวกซื้อของบัลเดฟ* ที่นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงชีวิตของคนอินเดียที่ต้องพลัดถิ่นเพื่อมาประกอบหาเลี้ยงชีพตนเองและครอบครัวแล้ว ในฉากดังกล่าวยังแสดงให้เห็นถึงการเลื่อมใสและศรัทธาในศาสนาฮินดูของบัลเดฟ อันจะเห็นได้จากก่อนที่เขาจะเริ่มทำงานในแต่ละวัน เขาจะทำการบูชาและไหว้รูปปั้นพระแม่สุรัสวตีก่อนเสมอ เพื่อความเป็นสิริมงคล

ภาพที่ 9 ฉากภายในร้านสะดวกซื้อของบัลเดฟที่กรุงลอนดอน

- *ฉากภายในบ้านของบัลเดฟที่ลอนดอน* เป็นบ้านเดี่ยวขนาดปานกลาง ภายในตกแต่งอย่างเรียบง่าย แต่ก็ยังสะท้อนให้เห็นถึงการใช้ชีวิตของคนอินเดียภายใต้สังคมตะวันตก ที่ต้องมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมกระแสหลัก แต่ก็ยังไม่หลงลืมความเป็นอินเดีย อย่างเช่น

ภายในบ้านก็ยังมีรูปปั้นของพระแม่สุรัสวตีเพื่อไว้บูชา หรือจะเป็นเรื่องของการแต่งกายที่จะเห็นได้ว่า ลัจโจแม้ว่าจะใช้ชีวิตอยู่ในลอนดอน แต่เธอก็ยังคงแต่งกายด้วยชุดส่าหรีตลอดเวลา ในขณะที่ลูกสาวของเธอทั้งชิมรานและชัตกีแต่งตัวเป็นสากลมากขึ้น แต่ก็ยังคงมีการใส่ชุดส่าหรีอยู่บ้าง โดยเหตุการณ์สำคัญที่พบในฉากนี้ก็คือ ฉากที่ชิมราน ชัตกีและลัจโจ กำลังเต้นรำกันอย่างสนุกสนานประกอบเพลงป๊อปสากลของอังกฤษ แต่เมื่อรู้ว่าบัลเดฟมาถึงบ้าน ทุกคนก็หยุดเต้นและเปลี่ยนไปเปิดเพลงอินเดีย แล้วนั่งฟังอย่างสงบเสงี่ยม จึงเห็นได้ว่าการควบคุมทุกสิ่งอย่างในบ้าน แม้แต่ในเรื่องของการฟังเพลง ผู้เป็นพ่อหรือเป็นสามีก็ยังมีอำนาจสิทธิ์ขาดด้วย สะท้อนให้เห็นถึง “อำนาจของผู้ชายอินเดีย” ที่ยังคงเป็นใหญ่ในบ้านอยู่เสมอ แม้จะใช้ชีวิตในโลกตะวันตกก็ตาม

ภาพที่ 10-11 ฉากที่เกิดขึ้นภายในบ้านของบัลเดฟที่กรุงลอนดอน

- *ฉากบ้านของราชในลอนดอน* เป็นบ้านเดี่ยวขนาดใหญ่ มีสระว่ายน้ำภายในบ้าน มีพื้นที่กว้างขวาง มีข้าวของเครื่องใช้ในบ้านที่ทันสมัย ที่เห็นได้ชัดคือ รถสปอร์ตสีขาวสุดหรูของราช บ่งบอกถึงฐานะอันร่ำรวยของครอบครัวเขาและมีรสนิยมการใช้ชีวิตแบบตะวันตก แต่ว่าก็ยังไม่หลงลืมค่านิยมดั้งเดิมของอินเดีย ดังจะเห็นได้ว่าภายในบ้านของเขาจะมีรูปภาพบรรพบุรุษของครอบครัวติดไว้เต็มกำแพงบ้าน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการยังคงให้ความสำคัญแก่ระบบครอบครัวอยู่

ภาพที่ 12-13 ฉากภายนอกและภายในบ้านของราช

จากรายละเอียดข้างต้นได้นำเสนอให้เห็นว่า “พื้นที่ส่วนตัว” ซึ่งก็คือบ้านของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น เมื่อดูจากภายนอกก็จะเห็นว่ามีลักษณะแบบตะวันตกทั่วไป แต่ภายในบ้านก็ยังคงซึ่งค่านิยมความเป็นอินเดียไว้อยู่ แม้ว่าพวกเขาจะใช้ชีวิตอยู่ในสังคมตะวันตกก็ตาม แต่สำหรับการใช้ชีวิตใน “พื้นที่สาธารณะ” ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงระหว่างที่ราชกับซิมรานได้ไปเที่ยวยุโรปกับกลุ่มเพื่อนที่นอกจากได้แสดงให้เห็นถึงการใช้ชีวิตและความรักที่ค่อยๆก่อตัวขึ้นระหว่างราชกับซิมรานแล้ว ยังเห็นถึงการปรับเปลี่ยนตนเองให้เข้ากับวัฒนธรรมกระแสหลักภายใต้สภาพแวดล้อมที่อยู่ได้อย่างกลมกลืน

แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *K3G* จะใช้ “โลกอินเดีย” ในช่วงของการเล่าเรื่องตั้งแต่ต้นเรื่องจนถึงช่วงจุดสุดยอดของเรื่อง นำเสนอเรื่องราวความรักที่ได้ก่อตัวขึ้นระหว่างราหุล ชายหนุ่มนักเรียนนอก กับอัญชลี หญิงสาวพื้นบ้าน ซึ่งความรักครั้งนี้ไม่เป็นที่ยอมรับของยาชพ่อของเขา แต่ว่าราหุลก็ยืนยันที่จะใช้ชีวิตอยู่กับอัญชลี ยาชจึงได้ตัดพ่อตัดลูกกับเขา เขารู้สึกเสียใจมากจึงตัดสินใจย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่ลอนดอน ฉากหลักที่ใช้ในช่วงนี้ก็คือ ฉากภายในบ้านของยาช และฉากบริเวณจันนิ ชอว์ค (Chandni chowk) ซึ่งฉากทั้งสองนั้นก็ได้นำเสนอให้เห็นถึงเรื่อง “พิธีกรรม” เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ดังนี้

- *ฉากภายในบ้านของยาช* เป็นบ้านที่มีขนาดใหญ่โตหรูหรา ภายนอกมีการออกแบบให้ดูทันสมัยเป็นสากล แต่ภายในบ้านยังคงความเป็นอินเดียอยู่เต็มเปี่ยมโดยยังคงใช้ชีวิตอยู่บนพื้นฐานความเชื่อของพิธีกรรมทางศาสนาฮินดู ดังจะเห็นได้จากพิธีดิวาลีของครอบครัว ซึ่งพิธีดิวาลีหรือเทศกาลแห่งแสงไฟ ถือว่าเป็นปีใหม่ของชาวฮินดู เป็นเทศกาลแห่งครอบครัว ความรื่นเริงและการเปลี่ยนแปลงเพื่อสิ่งใหม่ๆ ที่ดีในชีวิต ***“ดิวาลี” (Diwali)*** หรือ “ดีปาวาลี” (Deepaawali) หมายถึง แนวหรือแถวของตะเกียง “ดีป” (Deep) หมายถึงตะเกียง และ “วาลี” (Vali) หมายถึงแถว ดิวาลีจึงเป็นเทศกาลแห่งแสงไฟ และเป็นเป็นเทศกาลต่อเนื่องมาจากเทศกาลนวราตรีที่เฉลิมฉลองชัยชนะของความดีต่อความชั่วร้าย และในวันนี้เป็นวันฉลองการนิวัติสู่อโยธยาของพระราม พระลักษณ์ และนางสีดา ตามความเชื่อของชาวฮินดู หลังจากที่ถูกเนรเทศให้เสด็จไปอยู่นอกเมือง ในช่วงเวลานี้ชาวฮินดูจะทำความสะอาดบ้านเรือน เปิดหน้าต่างเพื่อต้อนรับ “พระลักษมี” เทวีแห่งความมั่งคั่ง ให้เข้ามาเยือนบ้านเรือนของตน การจุดเทียนและตะเกียง เป็นการต้อนรับและบอกทางแก่พระนาง มีการแลกเปลี่ยนของขวัญและตระเตรียมอาหารมาเลี้ยงฉลองกัน โดยในภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ได้นำเสนอพิธีดิวาลีถึง 2 ครั้ง ซึ่งครั้งแรกถูกนำเสนอในช่วงที่คนในครอบครัวใช้ชีวิตอย่างมีความสุขกันอย่างพร้อมหน้าพร้อมตา ส่วนอีกครั้งถูกนำเสนอหลังจากที่โรฮานได้รู้ความจริงเกี่ยวกับราหุล แล้วกลับมาร่วมงานดิวาลีที่บ้าน ซึ่งจะเห็นได้ว่า ในครั้งหลังพิธีถูกจัดขึ้น

อย่างเรียบง่าย ไม่ยิ่งใหญ่เท่าครั้งแรก แสดงให้เห็นถึงว่าความสุขของคนในครอบครัวได้หายไป ภายหลังจากที่ราหุลได้ย้ายไปอยู่ที่ลอนดอน นอกจากนี้ฉากภายในบ้านของยาชยังเป็นฉากที่เกี่ยวพันกับเรื่องโดยตรง ไม่ว่าจะเป็นฉากที่เป็นภาวะปัญหาของเรื่อง คือ ความไม่เข้าใจกันระหว่างยาชและราหุล หรือในฉากที่ยาชกับราหุลกลับมาปรับความเข้าใจกันในตอนท้ายเรื่องซึ่งต่างก็เกิดขึ้นในโถงรับแขกภายในบ้านของเขาเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 14-15 ฉากพิธีดิวาลีหรือเทศกาลแห่งไฟในบ้านของยาช

- *ฉากสำคัญที่เกิดในจันนิ ชอว์ค* ก็คือ งานแต่งงานของรุขซาร์ เพื่อนสาวคนสนิทของอัญชลี ซึ่งเป็นครอบครัวของชาวมุสลิม จากฉากนี้นำเสนอพิธีแต่งงานของชาวอินเดียมุสลิมที่มีลักษณะไม่แตกต่างจากชาวฮินดู คือ มีการแต่งกายด้วยชุดส่าหรี มีเครื่องประดับมากมาย ทั้งสร้อยคอ แหวน กำไล ต่างหู โดยหลังจากที่ฝ่ายหญิงตกลงยินยอมที่จะแต่งงานด้วย คนที่มาร่วมงานก็จะมีการร้องเพลงเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน แต่สิ่งสำคัญที่เห็นในฉากนี้คือ คนฮินดูและคนมุสลิมสามารถที่จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืนโดยไม่มีปัญหาใดๆเกิดขึ้น นอกจากนี้ฉากในจันนิ ชอว์ค ยังเอามาใช้เปรียบเทียบกับฉากในบ้านของยาชที่ใช้ชีวิตอย่างหรูหรา อย่างเช่นฉากงานเลี้ยงวันเกิดของพ่ออัญชลีกับยาชที่เกิดในวันเดียวกัน ได้แสดงให้เห็นการใช้ชีวิตและรูปแบบของงานที่แตกต่างกันระหว่างบ้านของเศรษฐีใหญ่ในอินเดียกับชาวบ้านทั่วไป เป็นต้น

ภาพที่ 16-17 ฉากงานแต่งงานของรุขซาร์ในจันนิ ชอว์ค

แต่ในช่วงครึ่งหลังของเรื่องภายหลังที่โรฮานน้องชายของราหุล ได้เดินทางไปที่ลอนดอน เพื่อที่จะคลี่คลายปัญหาของเรื่อง โดยการทำให้ราหุลกับอัญชลีได้กลับมาใช้ชีวิตที่อินเดียกับครอบครัวพร้อมหน้าพร้อมตาอีกครั้ง ฉากที่สำคัญใน “โลกตะวันตก” ของภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ได้แก่

- *ฉากภายในบ้านของราหุล* มีลักษณะเป็นบ้านเดี่ยวขนาดใหญ่ อันหมายถึงการประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานของคนอินเดียที่ได้ใช้ชีวิตอยู่ในกรุงลอนดอน อีกทั้งยังช่วยสะท้อนให้เห็นความภาคภูมิใจในชาติของตนที่สามารถไปใช้ชีวิตและประสบความสำเร็จในต่างแดนได้ ถึงแม้ว่าภายในบ้านจะมีการตกแต่งอย่างทันสมัย แต่ก็ยังคงความเป็นอินเดียไว้อยู่ โดยจะเห็นว่ามีรูปปั้นของพระแม่สุรัสวตีที่อัญชลีจะต้องตื่นขึ้นมาสวดมนต์ในตอนเช้าทุกวัน แสดงให้เห็นว่าแม้เธอจะไปใช้ชีวิตอยู่ในลอนดอนเป็นเวลาถึง 10 ปี แต่เธอก็ยังคงอัตลักษณ์ของเธอไว้ได้อย่างดี ซึ่งฉากในบ้านของราหุล ยังสะท้อนให้เห็นถึงการใช้ชีวิตอย่างทันสมัย แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งขนบธรรมเนียมประเพณีของอินเดียไว้อยู่ ไม่ว่าจะเป็นตัวละครปูจาที่เธอจะแต่งตัวตามแฟชั่นอย่างทันสมัยในยุคนั้น ในขณะที่อัญชลีก็แต่งกายด้วยชุดส่าหรีตลอดเวลา ทำให้ลักษณะตรงข้ามระหว่างความทันสมัยกับความเป็นอินเดีย แต่หากว่ามีพิธีกรรมทางศาสนา ปูจาก็สามารถปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเองได้ ด้วยการแต่งกายแบบเรียบร้อยในชุดส่าหรีได้

ภาพที่ 18-19 ฉากภายในบ้านของราหุลในกรุงลอนดอน

- *ฉากงานการ์วา จอธ (Karwa chauth) ในกรุงลอนดอน* โดยในภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ก็ยังคงนำเสนอประเพณีอันเก่าแก่ของอินเดียที่สำคัญก็คือ พิธีการถือศีลอดของหญิงสาวฮินดูที่แต่งงานแล้ว เหมือนกับภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* จากภาพยนตร์เรื่องนี้จะเห็นว่า ผู้หญิงอินเดียพลัดถิ่นจะมารวมตัวกันในงาน พร้อมแต่งตัวด้วยเสื้อผ้าและเครื่องประดับที่ดีที่สุด และหลังจากที่พระจันทร์ขึ้น หญิงสาวก็จะเอาที่ร่อนแป้งส่องดูพระจันทร์แล้วบูชา แล้วค่อยหันมาส่องสามีต่อแล้วสวดเพื่อให้เขาอายุยืน หลังจากนั้นก็จะมีการเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน แต่พิธีนี้ยังมีความ

เชื่อมโยงกับเรื่องราวของภาพยนตร์ด้วยก็คือ หญิงสาวที่เป็นลูกสะใภ้ต้องได้รับซาร์กี (Sargi) ซึ่งผู้เป็นแม่สามีจะส่งให้กับลูกสะใภ้ โดยจะเป็นพวกขนมหวานหรืออัลมอนต์ เพื่อสื่อถึงสามีภรรยาและความรักอันล้นปรี่ แต่อัญชลีไม่เคยได้รับสิ่งเหล่านี้เลย ซึ่งเมื่อโรฮานรู้เรื่องราว เขาเลยได้ให้เธอคุยกับนานดินี แต่ทั้งสองคนต่างไม่รู้ว่าเป็นใคร ด้วยความสงสารและคิดถึงลูกชายของตนเอง นานดินีเลยบอกกับอัญชลีว่า เธอจะส่งซาร์กีมาให้ เพื่อทำให้ประเพณีนี้มีความสมบูรณ์ จากรายละเอียดทั้งหมดสามารถบ่งบอกให้เห็นว่า ไม่ว่าคนอินเดียจะไปอยู่ที่ใดก็ตามในโลก พวกเขาก็ยังคงมีความเป็นอินเดียและไม่หลงลืมวัฒนธรรมประเพณีอันดีงามของเขา แม้กระทั่งในกรุงลอนดอน มหานครที่ยิ่งใหญ่ของโลก พวกเขาก็ยังแสดงให้เห็นถึงการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรม (Cultural space) ได้อย่างเหมาะสม

ภาพที่ 20-21 ฉากแสดงพิธีการ์วา จอธ (Karwa Chauth) ในภาพยนตร์เรื่อง *K3G*

นอกจากฉากภายในบ้านของราหุลและฉากงานการ์วา จอธ ที่ถือได้ว่าเป็นพื้นที่ส่วนตัวของตัวละครในการนำเสนอวัฒนธรรมอินเดียแล้ว ตัวละครยังคงมีการนำเสนอให้เห็นความรักชาติอินเดียโดยการใช้พื้นที่สาธารณะ ดังฉากงานโรงเรียนของกริช ลูกชายของอัญชลี ที่ในตอนแรกเขาจะขึ้นไปร้องเพลง *โด เร มี (Do Re Mi)* ซึ่งเป็นเพลงจากภาพยนตร์เรื่อง *The Sound of Music* ร่วมกับเพื่อนๆในห้อง แต่เขากลับร้องเพลงฮินดี *“Jana Gana Mana”* ซึ่งเป็นเพลงชาติของประเทศอินเดีย ทำให้อัญชลีผู้เป็นแม่ภาคภูมิใจมากที่ลูกของตนได้ซึมซับอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียและความสำนึกรักบ้านเกิดจากตัวของเธอไป แม้ว่ากริชจะร้องได้ไม่จบเพลง แต่อัญชลีก็ได้ลุกขึ้นวิ่งจากที่นั่งข้างหลังสุดไปหาลูกชายที่บนเวที โดยมีเพลง *Vande Mataram* เฟดเข้ามาประกอบด้วย เมื่อไปถึงบนเวทีเธอก็ได้กอดลูกและได้ช่วยลูกร้องเพลงต่อจนจบ ชาวอังกฤษทุกคนที่มาร่วมงานต่างลุกขึ้นยืนเพื่อให้เกียรติแก่เพลงชาติอินเดียและปรบมือให้กับลูกชายของเธอกันทุกคน จากฉากนี้แสดงให้เห็นถึงความภูมิใจและรักในความเป็นอินเดียของตัวละครที่แม้ตัวจะไม่ได้อยู่ที่อินเดียก็ตาม แต่ทุกคนก็ยังคงคิดถึง “บ้านเกิด” อยู่ภายในใจตลอดเวลา

ภาพที่ 22-23 ฉากร้องเพลงชาติ *Jana Gana Mana* ของกริช ภายในงานโรงเรียน

ทั้งนี้ยังมีฉากอื่นๆในพื้นที่สาธารณะที่ได้นำเสนอให้เห็นถึงการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นตามแบบวิถีตะวันตก เช่น การเที่ยวไนท์คลับตอนกลางคืน เป็นต้น

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* ที่แม้ว่าจะมีการใช้ฉากในประเทศอินเดียเช่นเดียวกัน แต่ก็นำมาใช้เพียงเพื่อเล่าถึงความเป็นมาของตัวละครริซวาน รวมถึงความทรงจำต่างๆในชีวิตวัยเด็กของเขาในช่วงต้นเรื่องเพียงเล็กน้อยเท่านั้น โดยไม่ได้มีการนำเสนอถึงเรื่องพิธีกรรมทางศาสนาเหมือนกับภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* กับ *K3G*

สรุปได้ว่า การใช้โลกสองโลกมานำเสนอในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียนั้นจะยิ่งทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างประเทศบ้านเกิดซึ่งก็คืออินเดียกับตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นได้อย่างชัดเจน โดยใช้ “โลกอินเดีย” นำเสนอผ่านเรื่องของวัฒนธรรมและพิธีกรรมทางศาสนาต่างๆของชาวอินเดีย แต่สำหรับ “โลกตะวันตก” ก็จะนำเสนอรูปแบบการใช้ชีวิตของตัวละครที่มีลักษณะตามแบบตะวันตกมากยิ่งขึ้น แต่อย่างไรก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นอินเดียเช่นเดิม โดยเฉพาะในฉากที่เป็นพื้นที่ส่วนตัว ซึ่งก็คือ บ้านของตัวละคร ได้แสดงให้เห็นถึงการใช้ชีวิตที่ยังอยู่ภายใต้กรอบวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน

1.2 <u>การใช้โลกตะวันตก (West) เพียงโลกเดียว</u>

สำหรับภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียเรื่อง *Kal Ho Naa Ho (KHNH) Kabhi Alvida Naa Kehna (KANK) Ta Ra Rum Pum Dostana New York* รวมถึงเรื่อง *My Name is Khan (MNIK)* ด้วยนั้น ถือได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นภายใต้โลกสังคมตะวันตกเป็นหลัก ทำให้เห็นการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตัวละครให้เข้ากับวัฒนธรรมของชาวอเมริกา และได้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิตในสังคมยุคใหม่

ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ของคนอินเดียพลัดถิ่น โดยพบว่าภาพยนตร์ส่วนมากจะมีการใช้กรุงนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา มาเป็นฉากที่แวดล้อมการดำเนินชีวิตของตัวละครมากที่สุด เนื่องจากกรุงนิวยอร์คเปรียบเสมือนเมืองหลวงของโลก และมีความสำคัญในเรื่องต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเศรษฐกิจ การศึกษา การแพทย์ การประกอบอาชีพ จึงกลายเป็นเมืองที่ดึงดูดใจ ทำให้คนอินเดียพลัดถิ่นโดยเฉพาะคนชนชั้นกลาง ได้อพยพย้ายถิ่นฐานมาอาศัยอยู่ที่นิวยอร์คกันเป็นจำนวนมาก ด้วยความคาดหวังว่าจะมีชีวิตและฐานะที่ดีขึ้นกว่าเดิม ดังนั้นภาพยนตร์จึงนิยมใช้กรุงนิวยอร์คเป็นฉากถ่ายทำที่สำคัญของเรื่อง เพื่อที่จะตอบสนองต่อกลุ่มผู้ชมได้ดีที่สุด แต่ทั้งนี้ก็ยังสามารถแบ่งฉากที่ใช้นำเสนอภายในโลกตะวันตกเป็น 4 ลักษณะสำคัญ ได้แก่

1) ฉากการดำเนินชีวิตของตัวละครที่ยังคงอ้างอิงกับวัฒนธรรมและค่านิยมดั้งเดิม

ฉากที่มีลักษณะดังกล่าวส่วนมากจะพบในภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* ซึ่งมีฉากหลักสำคัญของเรื่องสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมและค่านิยมของชาวอินเดียให้เห็นอยู่ ในเรื่องของความเชื่อทางศาสนาและความภาคภูมิใจในชาติอินเดีย อันแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นได้ เช่น

- *ฉากภายในบ้านของนัยนา* เป็นฉากที่แสดงให้เห็นชีวิตภายในครอบครัวของนัยนา เช่น ความขัดแย้งทางศาสนาภายในครอบครัวระหว่างศาสนาคริสต์และศาสนาซิกข์ ดังฉากที่แสดงอารมณ์ผ่านทางสีหน้าระหว่างเจนนี่ที่นับถือศาสนาคริสต์นิกายคาทอลิก กับลัจโจที่นับถือศาสนาซิกข์ ซึ่งฉากนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความตึงเครียดเรื่องการนับถือศาสนาที่หลากหลายภายในบ้าน โดยเจนนี่มองว่าลัจโจเป็นพวกจารีตนิยม เชื่อว่าสิ่งที่ตนนับถือเป็นสิ่งที่สูงส่งที่สุด ในขณะที่ลัจโจมองเจนนี่ว่าเป็นคนที่ทำให้ภาพลักษณ์เรื่องศาสนาของครอบครัวดูไม่ดี และเป็นคนที่ทำลายชีวิตครอบครัว เนื่องจากลัจโจเข้าใจผิดว่าการตายของลูกชายเธอ สาเหตุก็มาจากเจนนี่ที่รับจีอาเข้ามาอยู่ในบ้าน

ภาพที่ 24-25 ฉากแสดงความขัดแย้งทางศาสนาภายในครอบครัวนัยนา

แต่ว่าในท้ายที่สุดหลังจากการช่วยเหลือของอามาน คนในบ้านก็เปิดใจยอมรับกันและกลับมามีความสุขกันเหมือนเดิม ดังเห็นได้จากฉากที่ลัจโจนำรูปพระเยซูมาแขวนที่ผนังและร่วมสวดมนต์กับคนอื่นๆในครอบครัว ซึ่งถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการนำเสนอโลกที่เพ้อฝันของสมาชิกในครอบครัวที่พลัดถิ่นอยู่ต่างประเทศว่า ไม่ว่าจะมีความแตกต่างทางด้านศาสนาหรือความเชื่อใดๆก็ตาม ท้ายที่สุดหากมีความเข้าใจกันก็สามารถที่จะเอาชนะปัญหาต่างๆได้

ภาพที่ 26-27 ฉากแสดงการยอมรับกันในครอบครัว แม้จะมีศาสนาที่ต่างกัน จากเรื่อง *KHNH*

- *ฉากภายในร้านอาหารของเจนนี่ที่นิวยอร์ค* ในฉากนี้ตัวละครคนทุกคนมารวมตัวกันเพื่อปรึกษาหารือเกี่ยวกับปัญหาที่เกิดขึ้นของร้านอาหาร โดยอามานได้เสนอแก่ทุกคนว่า ร้านอาหารนี้ควรเปลี่ยนเป็นร้านอาหารอินเดีย พร้อมกับเปรียบเทียบกับร้านอาหารของคนจีนที่อยู่ฝั่งตรงข้ามที่ขายดิบขายดี ก็เนื่องมาจากเขานำอัตลักษณ์ของชาติตนเองมาใช้ก็คือ อาหารจีน ซึ่งอินเดียเองก็มีวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ที่ดีงามเช่นเดียวกัน ดังนั้นทุกคนจึงร่วมมือกันปรับเปลี่ยนร้านอาหาร เอาธงชาติอเมริกาออกแล้วแขวนธงชาติอินเดียแทน เปลี่ยนชื่อร้านจากชื่อคาเฟ่นิวยอร์ค (Café New York) เป็นคาเฟ่นิวเดลี (Café New Dehli) ทำให้ร้านของเจนนี่ขายดีมากขึ้นกว่าเดิม ซึ่งจากฉากนี้นอกจากจะแสดงให้เห็นค่านิยมในเรื่องความภูมิใจในบ้านเกิดของตัวละครแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงการร่วมมือร่วมใจและความเป็นครอบครัวใหญ่ของชาวอินเดีย ในการที่จะฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆไปด้วยกัน

ภาพที่ 28-29 ฉากร้านอาหารของเจนนี่ที่ได้เปลี่ยนจาก Café New York เป็น Café New Dehli

- *ฉากงานหมั้นและงานแต่งของโรฮิตกับนัยนา* เกิดขึ้นที่บ้านของพ่อแม่โรฮิตซึ่งเป็นชาวคุชราตที่ร่ำรวยที่สุดในสหรัฐอเมริกาและอาศัยอยู่ที่คอนเน็คติกัต ในฉากนี้นอกเหนือจากจะแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมประเพณีการหมั้นและแต่งงานของชาวอินเดียในประเทศที่พลัดถิ่นไปอาศัยอยู่แล้ว ยังแสดงความแตกต่างในเรื่องวัฒนธรรมการเต้นของชาวปัญจาบและคุชราต ซึ่งทุกคนก็สามารถปรับตัวและใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้ ส่วนในพิธีแต่งงานก็ได้มีการนำเสนอพิธีกรรมต่างๆของศาสนาฮินดูด้วย จึงเห็นว่าแม้ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นจะมีการรับวัฒนธรรมตะวันตกมาใช้ในชีวิตประจำวัน แต่เมื่อมีพิธีที่สำคัญทางศาสนา ทุกตัวละครก็สามารถที่จะกลับมาประพฤติปฏิบัติตนได้อย่างเหมาะสม

ภาพที่ 30-31 ฉากงานหมั้นและงานแต่งระหว่างโรฮิตกับนัยนา

ภาพยนตร์เรื่อง *KANK* ก็มีการนำเสนอฉากเกี่ยวกับพิธีแต่งงานของชาวอินเดียภายใต้โลกตะวันตกเช่นเดียวกัน ดังฉากในพิธีแต่งงานระหว่างริชชิกับมายาที่บ้านของแซมในช่วงต้นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงพิธีการแต่งงานของชาวอินเดียในขั้นตอนที่เรียกว่า “พิธีเสสะโหมัน” คือการประกอบพิธีทางศาสนาของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่คู่บ่าวสาวนั่งต่อหน้ากองไฟ ผู้นำฝ่ายพิธีการสวดคัมภีร์พร้อมกับโปรยเครื่องหอมลงที่กองไฟ บางแห่งจะให้เจ้าบ่าวและเจ้าสาวเดินรอบกองไฟโดยใช้ผ้าหรือด้ายผูกโยงคนทั้งสองไว้ พิธีแต่งงานก็จะสิ้นสุดลง (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา, 2551: 82) ทั้งนี้สาเหตุที่ต้องเดินรอบไฟก็เนื่องจากความเชื่อที่ว่าไฟเหมือนเทพเจ้าที่บริสุทธิ์ ถูกจุดขึ้นจากไม้จากธรรมชาติ เปรียบเสมือนการแต่งงานด้วยความบริสุทธิ์

ภาพที่ 32 ฉากพิธีเสสะโหมันในพิธีแต่งงานของริซซิและมายา

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* ตัวละครหลักของเรื่องคือริซวาน ซึ่งนับถือศาสนาอิสลาม ก็ได้มีฉากอยู่หลายฉากที่เขาได้แสดงออกถึงความเชื่อและศรัทธาในพระผู้เป็นเจ้าของเขา แม้ว่าเขากำลังตกอยู่ในสถานการณ์เลวร้าย แต่เขาก็ยังคงไม่ลืมที่จะปฏิบัติตนเหมือนตอนที่เขายังใช้ชีวิตอย่างปกติสุข ดังฉากที่ริซวานได้ถูกจับตัวไปคุมขังในฐานะผู้ต้องสงสัยก่อการร้าย ภายหลังจากที่เขาได้ตะโกนขึ้นมาท่ามกลางฝูงชนว่า *“ผมมีนามสกุลว่าข่าน และผมไม่ใช่ผู้ก่อการร้าย” (My name is Khan and I’m not a terrorist)* โดยริซวานได้ถูกนำไปขังอยู่ในห้องที่ใช้ไว้ทรมานนักโทษให้ยอมรับสารภาพความจริง ซึ่งแม้ว่าริซวานจะหวาดกลัวมากเพียงใดก็ตาม แต่เขาก็ยังคงไม่ทิ้งการละหมาดซึ่งเป็นพิธีที่ชาวมุสลิมทุกคนต้องกระทำ เพื่อแสดงความเคารพต่อพระผู้เป็นเจ้า

ภาพที่ 33-34 ฉากที่ริซวานถูกจับคุมขังในฐานะผู้ต้องสงสัยก่อการร้าย

นอกจากนี้ในภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* ยังคงมีฉากที่แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายทางศาสนาภายในครอบครัวเช่นเดียวกับเรื่อง *KHNH* แต่ไม่ได้แสดงออกในลักษณะที่ไม่ยอมประนีประนอมหรือขัดแย้งกัน ดังฉากภายในบ้านของมัณฑิรา ภรรยาของริซวาน ที่เมืองแบนวิลล์ แคลิฟอร์เนีย ได้นำเสนอการดำเนินชีวิตของคนภายในครอบครัวที่แม้ว่าจะมีศาสนาที่แตกต่างกัน แต่พวกเขาก็สามารถใช้ชีวิตอยู่กันได้อย่างมีความสุข โดยริซวานนับถือศาสนาอิสลามก็ทำพิธี

ละหมาด ส่วนมัณฑิราที่นับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ก็กำลังสวดมนต์ต่อหน้ารูปปั้นที่เธอนับถืออยู่ จึงเห็นว่าอัตลักษณ์ของตัวละครทั้งสองคนไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แม้ว่าตามหลักแล้วมัณฑิราแต่งงานกับชายชาวมุสลิมก็จะต้องเปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลาม แต่เธอก็ไม่ได้เปลี่ยนศาสนาของเธอตามริซวานผู้เป็นสามี อีกทั้งในฉากนี้ยังเป็นการนำเสนอเรื่องพื้นที่ของปัจเจกบุคคล ในการที่จะเลือกกระทำตามความปรารถนาของตนเอง ดังที่ริซวานกับมัณฑิราได้สร้างพื้นที่แห่งจิตวิญญาณส่วนตัวขึ้น โดยที่ต่างฝ่ายต่างเชื่อมั่นในศาสนาของตนเอง ซึ่งประเด็นดังกล่าวเป็นสิ่งที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคเก่าที่มักจะเน้นในเรื่องของพื้นที่ครอบครัวเป็นหลัก

ภาพที่ 35-36 ฉากแสดงความขัดแย้งทางศาสนาภายในครอบครัวริซวาน

2) ฉากการดำเนินชีวิตของตัวละครที่ไม่ได้อ้างอิงกับวัฒนธรรมและค่านิยมดั้งเดิม

ฉากที่มีลักษณะดังกล่าวมักนำเสนอให้เห็นการดำเนินชีวิตที่ทันสมัยของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นที่ใช้ชีวิตอยู่ภายใต้บริบทสังคมเมืองยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งส่งผลทำให้ความเชื่อและลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมอันดีงามของชาวอินเดียต้องลบเลือนไป ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการใช้ชีวิตภายในบ้านและที่อยู่อาศัยซึ่งเป็น “พื้นที่ส่วนตัว” ก็มีลักษณะของการใช้ชีวิตเป็นแบบสังคมเมืองในโลกตะวันตก ไม่มีการนำเสนอให้เห็นถึงพิธีกรรมหรือความเชื่อทางศาสนาภายในที่อยู่อาศัย เป็นเพียงการนำเสนอให้เห็นว่าตัวละครมีฐานะที่ร่ำรวย มีการใช้ชีวิตอย่างสะดวกสบายในโลกตะวันตกเท่านั้น ดังที่พบในภาพยนตร์เรื่อง *KANK Ta Ra Rum Pum Dostana* และ *New York*

ภาพที่ 37-40 ฉากภายในบ้านและที่อยู่อาศัยซึ่งมีลักษณะแบบสังคมเมืองในโลกตะวันตก

ทั้งนี้ยังมีฉากสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการประกอบอาชีพของตัวละครก็คือ ฉากสถานที่ทำงาน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรับผิดชอบและการดำรงชีวิตอยู่ในระบบทุนนิยมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ อีกทั้งยังบ่งบอกถึงการประสบความสำเร็จด้านอาชีพของตัวละครได้อีกด้วย ดังตัวอย่างฉากในภาพยนตร์ต่อไปนี้

- *ฉากภายในที่ทำงาน*ของรีอาในภาพยนตร์เรื่อง *KANK* คือ บริษัทนิตยสารดีว่า (DIVA) ซึ่งในฉากดังกล่าวก็ได้แสดงให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะของรีอาที่เป็นผู้หญิงเก่ง มั่นใจในตัวเอง และประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานเป็นอย่างมาก รวมทั้งฉากที่ทำงานในภาพยนตร์เรื่อง *Dostana* คือ บริษัทนิตยสารเวิร์ฟ (Verve) ก็ทำให้เห็นลักษณะการทำงานของตัวละครเนฮา เอ็ม และอภิมันยุ ที่ต่างประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานของตนเองเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะตัวละครเนฮาที่ได้รับมอบหมายให้เป็นหัวหน้างานที่สำคัญของนิตยสาร ได้เห็นการใช้อำนาจของเธอในการสั่งงานแก่ลูกน้องชาวอเมริกัน อีกทั้งยังได้รับการยอมรับจากลูกน้องร่วมงานทุกคน และตัวละครเอ็มที่เขาจะเปิดเผยอัตลักษณ์ของตนว่าเป็นเกย์ ก็ไม่ได้ส่งผลต่อการดำรงชีวิตของเขา เพราะเขาประสบความสำเร็จใจอาชีพการงานด้วยการเป็นบรรณาธิการนิตยสาร Verve ซึ่งไม่ได้เป็น “คนชายขอบ” ในสังคม เฉกเช่นในบริบทประเทศอินเดีย

ภาพที่ 41-42 ฉากภายในที่ทำงานของตัวละครรีอา (ซ้าย) และเนฮา (ขวา)

จากฉากภายในสถานที่ทำงานดังกล่าว สิ่งที่สำคัญก็คือ ได้แสดงให้เห็นถึงบทบาทและอัตลักษณ์ทางเพศสภาพ (Gender Identity) ของผู้หญิงอินเดียที่เปลี่ยนแปลงไปจากภาพยนตร์ยุคก่อน จากที่เคยเป็นเพียงแม่บ้านคอยดูแลลูกและทุกสิ่งอย่างภายในบ้าน ต้องเชื่อฟังและอยู่ภายใต้ความเป็นใหญ่ของสามีในบ้าน แต่สำหรับตัวละครรีอานั้น เธอได้นำเสนอภาพตัวแทนของผู้หญิงยุคใหม่ที่มีความเสมอภาคในการใช้ชีวิตทุกอย่าง โดยมีบทบาททั้งในบ้านและที่ทำงาน สำหรับตัวละครเนฮาก็ได้แสดงให้เห็นผู้หญิงอินเดียที่มีความมั่นใจในตนเอง และพยายามทำตัวให้เป็นส่วนหนึ่งของสังคมตะวันตกอย่างภาคภูมิด้วยการออกสู่พื้นที่สาธารณะมากขึ้น

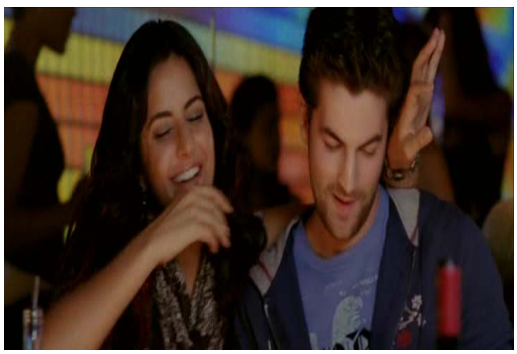
"อัตลักษณ์เรื่องของผู้หญิงนี้เป็นสิ่งที่เขาต้องการชูโรงมากๆ เพราะว่าคนอินเดียยังประสบปัญหาเรื่อง Sex Inequality สูงมาก ผู้หญิงยังมีโอกาสน้อยมาก เขาก็เลยต้องการนำเสนอว่าเขาทันสมัยนะ เขาไม่ได้รับกับสิ่งเหล่านี้นะ เขาจึงชูโรงเรื่องที่ผู้หญิงออกไปทำงานนอกบ้าน ทำงานนอกประเทศมากขึ้นเรื่อยๆ" (สุรัตน์ โหราชัยกุล, **สัมภาษณ์**, 22 มีนาคม 2555)

- *ฉากสนามแข่งรถ*ที่ชื่อร็อกกิ้งแฮม สปีดเวย์ (Rockingham speedway) ในภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* ถือได้ว่าเป็นฉากสำคัญของเรื่อง เพราะเป็นพื้นที่ที่อาร์วีได้เริ่มต้นอาชีพจากการเป็นคนเปลี่ยนล้อรถในทีม จนกลายมาเป็นนักแข่งรถในทีมสปีดดิ้ง แซดเดิลส์ (Speeding saddles) ซึ่งในการแข่งขันรถทุกครั้ง เขาก็ได้เข้าเส้นชัยเป็นที่หนึ่งในทุกสนาม อาร์วีจึงมีชื่อเสียงโด่งดังในฐานะเป็นนักแข่งรถมือหนึ่งของสหรัฐอเมริกาและเป็นที่ชื่นชอบของทุกคน

ภาพที่ 43-44 ฉากสนามแข่งรถที่ชื่อร็อกกิ้งแฮม สปีดเวย์ จากเรื่อง *Ta Ra Rum Pum*

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ฉากที่ได้นำเสนอให้เห็นถึงเรื่องการประสบความสำเร็จด้านอาชีพของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นในโลกตะวันตก ถือเป็นรูปแบบหนึ่งของการนำเสนอเรื่องของความภาคภูมิใจในชาติอินเดียรูปแบบใหม่ไปยังกลุ่มผู้ชม ว่าคนอินเดียก็สามารถดำรงชีวิตอย่างเป็นสากลนิยมได้ในโลกยุคใหม่แห่งศตวรรษที่ 21

นอกจากนี้ยังมีอีกฉากหนึ่งที่พบในภาพยนตร์หลายเรื่องก็คือ ฉากในไนท์คลับหรือดิสโกเธค ซึ่งภายในฉากดังกล่าวก็ได้ทำให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นที่มีรูปแบบการใช้ชีวิต (Lifestyle) ในเวลาว่างเยี่ยงชาวตะวันตก โดยถือว่าเป็นพื้นที่ที่ตัวละครสามารถแสดงความรู้สึกหรือแสดงออกในเรื่องทางเพศได้อย่างเต็มที่ ซึ่งไม่สามารถทำได้ภายใต้บริบทอื่นๆ จึงทำให้เห็นพฤติกรรมของตัวละครที่อาจเกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ชั่วขณะ ทั้งนี้จะพบฉากดังกล่าวในภาพยนตร์เรื่อง *KHNH KANK Dostana* และ *New York*



ภาพที่ 45-48 ฉากดิสโกเธคและไนท์คลับในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

3) ฉากที่นำมาเสนอประเด็นที่ยังละเอียดอ่อนในสังคมอินเดีย

ฉากที่นำมาใช้เพื่อเสนอประเด็นทางสังคมซึ่งยังคงเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนในสังคมอินเดีย ก็คือ เรื่อง “อัตลักษณ์ทางเพศวิถี” (Sexuality Identity) อันว่าด้วยเรื่องเกี่ยวกับรักร่วมเพศ (Homosexuality) แบบชายรักชาย เนื่องจากประเทศอินเดียถือได้ว่าเป็นประเทศที่ยังคงยึดถือจารีตประเพณีไว้อย่างเหนียวแน่น ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์หลายเรื่องที่ยังคงนำเสนอให้เห็นทั้งการแต่งงานแบบคลุมถุงชน หรือการใช้อำนาจของสามีหรือผู้ชายที่เป็นใหญ่ในบ้านที่ทำให้การแต่งงานที่เกิดจากความรักยังเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยาก

ดังนั้นการที่คนเพศเดียวกันจะรักหรือมีความสัมพันธ์กันจึงถือได้ว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ยาก ทำให้คนในอินเดียไม่สามารถที่จะแสดงตนหรือเปิดเผยได้เหมือนกับสังคมตะวันตก ซึ่งสาเหตุนอกเหนือจากการยึดถือในขนบจารีตแล้ว ในทางกฎหมายของอินเดียก็ยังระบุโทษทางอาญาที่ตราขึ้นตั้งแต่ในยุควิคตอเรียนปี 1860 ในช่วงที่อินเดียยังคงตกอยู่ภายใต้การปกครองของอังกฤษ โดยถือว่าผู้ที่เป็นโฮโมเซ็กชวลหรือมีพฤติกรรมรักร่วมเพศมีความผิดในทางอาญา กฎหมายดังกล่าวเรียกกันทั่วไปว่า “**เซ็คชั่น 377**” (Section 377) (ติฟาฮา มุกตาร์, 2552: ออนไลน์) และยังต้องถูกลงโทษจำคุกสูงสุดเป็นระยะเวลา 10 ปี จนเมื่อไม่นานมานี้ชาวอินเดียที่เป็นกลุ่มรักร่วมเพศได้รวมตัวและลุกขึ้นมาต่อต้านกฎหมาย เซ็คชั่น 377 ด้วยการยื่นร้องต่อศาลว่ากฎหมายดังกล่าวขัดต่อรัฐธรรมนูญ ในที่สุดศาลสูงเดลีก็ได้ทำการตัดสินว่าโฮโมเซ็กชวลไม่ถือว่าเป็นโรคหรือความผิดปกติ เป็นเพียงการแสดงออกทางเพศอย่างหนึ่งของมนุษย์เท่านั้น แต่คำตัดสินดังกล่าวก็ได้เกิดเสียงคัดค้านจากกลุ่มคนหลายกลุ่มที่ยังคงเชื่อว่า โฮโมเซ็กชวลเป็นความป่วยไข้ทางจิตที่ต้องทำการรักษาและเป็นสิ่งที่ขัดต่อธรรมชาติ แต่ก็ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของสังคมอินเดียที่ได้เริ่มยอมรับเรื่องดังกล่าวมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม ประเด็นเรื่องรักร่วมเพศในสังคมอินเดียก็ได้ถูกพูดถึงและนำเสนอผ่านสื่อต่างๆอยู่เสมอ โดยเฉพาะภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่ตั้งแต่ในปี ค.ศ. 2000 เป็นต้นมา ได้เริ่มพบว่ามีการสร้างตัวละครที่เป็นรักร่วมเพศมากขึ้น หรือตัวละครที่แกล้งทำเป็นว่ามีความสัมพันธ์แบบชายรักชาย แต่ก็เป็นเพียงภาพตัวแทนที่สร้างอารมณ์ขันเป็นหลักมากกว่าที่จะนำเสนอเรื่องดังกล่าวอย่างจริงจังและแบบเปิดเผย เพราะว่ายังคงเป็นสิ่งที่ในสังคมอินเดียยังรับไม่ได้อยู่ ดังตัวอย่างฉากที่พบในภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* และ *Dostana* เช่น

- *ฉากภายในห้องนอนของโรฮิต* จากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* หลังจากที่อามาน โรฮิตและนัยนาได้ไปเที่ยวไนท์คลับด้วยกัน อามานได้มาส่งโรฮิตที่บ้าน แล้วจึงได้นอนค้างคืนอยู่ด้วย โดยรุ่งเช้าเมื่อแม่บ้านของโรฮิตที่ชื่อ กันตาไบ เข้ามาเห็นเหตุการณ์ที่ทั้งคู่กำลังนอนกอดกันอยู่จึงเข้าใจผิดคิดว่าทั้งสองคนเป็นคู่รักกัน จะเห็นได้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ได้นำประเด็นเกี่ยวกับเรื่องรักร่วมเพศมาใช้ในบริบทที่สนุกและตลก เพื่อไม่ให้เกิดปัญหาตามมาที่อาจส่งผลถึงค่านิยมประเพณีวัฒนธรรมของชาวอินเดีย โดยนำเสนอผ่านตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นซึ่งก็คือ อามานและโรฮิตที่มีการใช้ชีวิตอย่างทันสมัย มาเปรียบเทียบกับกันตาไบ ซึ่งเป็นตัวแทนคนอินเดียในยุคเก่าและยังยึดติดอยู่กับขนบธรรมเนียมของชาวอินเดีย ทำให้เมื่อเธอเห็นเหตุการณ์ดังกล่าวจึงตกใจและไม่เห็นด้วยกับพฤติกรรมรักร่วมเพศที่เกิดขึ้นตรงหน้า

ภาพที่ 49-50 ฉากภายในห้องนอนของโรฮิตจากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH*

- *ฉากภายในห้องของเนฮาที่เมืองไมอามี* จากภาพยนตร์เรื่อง *Dostana* หลังจากที่แซมกับกุนาลได้ปลอมตัวมาเป็นคู่เกย์กันและใช้ชีวิตในห้องเดียวกับเนฮา จนวันหนึ่งเนฮาได้ชวนเอ็มบรรณาธิการนิตยสารเวิร์ฟซึ่งเป็นเกย์อย่างเปิดเผย มาให้ทำความรู้จักกับแซมและกุนาล แล้วแม่ของแซม หญิงชาวปัญจาบที่พลัดถิ่นไปอยู่อังกฤษ เธอเป็นหญิงหัวโบราณที่ยึดติดกับค่านิยมดั้งเดิมมาก เมื่อเธอได้รับจดหมายว่าแซมกับกุนาลได้ไปทำเรื่องที่พักอาศัยร่วมกันในฐานะคู่รัก

ทำให้เธอถึงกับเป็นลมรับไม่ได้กับเรื่องดังกล่าว พร้อมกับรีบเดินทางมาหาลูก แล้วเธอก็มาเห็นแซมกำลังเต้นรำกับเอ็มอย่างสนุกสนาน เธอก็รับไม่ได้และตบหน้าแซมไปอย่างแรง

ภาพที่ 51-52 ฉากภายในห้องของเนฮาที่แม่ของแซมได้มาเห็นว่าแซมเต้นกับเอ็มอยู่

จนเมื่อเธอได้รับคำแนะนำจากเนฮา ทำให้เธอรู้สึกผิดที่ทำให้แซมมีความทุกข์ เมื่อกุนาลกลับมาที่ห้อง แม่ของแซมก็ทำพิธีต้อนรับกุนาลให้มาเป็นลูกสะใภ้ของครอบครัวตามพิธีกรรมของศาสนาฮินดูที่เรียกว่า “มิไล” หลังจากนั้นแม่เธอก็เดินทางกลับไปอังกฤษ จากพฤติกรรมทั้งหมดของแม่แซม นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงการใช้ชีวิตของคนอินเดียพลัดถิ่นที่ยังคงยึดติดกับค่านิยมจารีตประเพณีต่างๆ แต่ท้ายที่สุดเพื่อความสุขของลูกชาย เธอจึงยอมรับกับสิ่งที่ลูกชายของเธอเป็นให้ได้ โดยเฉพาะการทำพิธีต้อนรับลูกสะใภ้ให้แก่กุนาล ถือได้ว่าเป็นการล้มล้างพิธีกรรมดั้งเดิมของชาวฮินดูที่ไม่สามารถยอมรับให้กระทำได้ในสังคมอินเดียหรือในภาพยนตร์เรื่องใดมาก่อน ทั้งนี้ก็เพื่อใช้พื้นที่ในภาพยนตร์ภายใต้สังคมตะวันตกที่ยอมรับและเปิดกว้างทางความคิด สำหรับการนำเสนอเรื่องรักร่วมเพศของชาวอินเดียนั่นเอง

ภาพที่ 53-54 ฉากพิธีมิไล ต้อนรับกุนาลเป็นลูกสะใภ้ของครอบครัว

จึงเห็นว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้งสองเรื่อง สามารถนำเสนอเรื่อง “รักร่วมเพศ” ได้เพียงเฉพาะการสร้างอารมณ์ขันให้แก่การเล่าเรื่องเท่านั้น เพราะผู้สร้างภาพยนตร์ยังคงตระหนักว่าหากนำเสนออย่างโจ่งแจ้งหรือมีเนื้อหาที่จริงจังมากเกินไป อาจทำให้ภาพยนตร์

ไม่ประสบความสำเร็จและเกิดกระแสเรียกร้องในสังคมได้ จึงได้หยิบเรื่องความรักแบบชายรักชายมานำเสนอผ่านบริบทสังคมตะวันตกในภาพยนตร์ ซึ่งมีการยอมรับและเปิดกว้างทางความคิดมากกว่า โดยมีการสร้างตัวละครที่เป็นตัวแทนของ “สังคมอินเดีย” ขึ้นมา ได้แก่ กันตาไบและแม่ของแซม เพื่อถ่ายทอดว่าความรักแบบชายรักชายนั้นเป็นสิ่งที่สังคมอินเดียยังรับไม่ได้ แต่ก็ได้เริ่มเปิดกว้างมากยิ่งขึ้น

4) ฉากที่นำเสนอให้เห็นถึงช่วงเวลาของเหตุการณ์

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียพบว่ามีภาพยนตร์ 2 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *New York* และ *MNIK* ที่มีการใช้ฉากเพื่อนำเสนอช่วงเวลาที่สำคัญ 2 ช่วงก็คือ ช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ก่อการร้ายในวันที่ 11 กันยายน 2001 ซึ่งทำให้การใช้ชีวิตของตัวละครเกิดการเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกัน

จากการวิเคราะห์ภาพรวมของฉากในภาพยนตร์เรื่อง *New York* พบว่าฉากที่พบส่วนมากมีความสัมพันธ์กับตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น โดยเฉพาะตัวละครแซมที่เป็นคนอินเดียพลัดถิ่นชาวมุสลิม โดยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในฉากล้วนส่งผลต่ออารมณ์ ความรู้สึก และพฤติกรรมต่างๆของตัวละครที่พบเจอในช่วงเหตุการณ์หลังวันที่ 11 กันยายน 2001 เพียงเพราะนามสกุลและศาสนาที่เขานับถือก็สามารถส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของตัวละครได้ เช่น

- *ฉากภายในสถานกักขังกวอนตานาโม เบย์ (Guantanamo Bay)* เป็นสถานที่ที่ผู้ต้องสงสัยว่าเป็นผู้ก่อการร้ายในเหตุการณ์ 11 กันยายน จะถูกจับกุมไว้เพื่อสอบปากคำด้วยวิธีการที่โหดร้ายต่างๆ ซึ่งฉากดังกล่าวกาเบียร์ ข่าน ผู้กำกับภาพยนตร์ได้ทำเรื่องขออนุญาติเข้าไปถ่ายทำในสถานที่จริง โดยเขาได้กล่าวว่า

“พวกเราต้องได้รับอนุมัติบทภาพยนตร์เสียก่อน เพื่อจะได้รับอนุญาติเข้าไปถ่ายทำในกวอนตานาโม เบย์ รวมถึงสถานที่ต่างๆในสหรัฐอเมริกา ซึ่งเราก็ได้รับการอนุมัติอย่างง่ายดาย เจ้าหน้าที่สหรัฐฯได้ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดีและให้พวกเราถ่ายทำได้ 3 วัน ภายในคุกที่เกี่ยวข้องกับการกักขังภายหลังเหตุการณ์ 11 กันยายนจริงๆ มันเป็นประสบการณ์ที่ดีของพวกเรา” (Ganguly, 2009: online)

ฉากภายในกวอนตานาโม เบย์นี้ เป็นฉากสำคัญในภาพยนตร์ที่ได้แสดงให้เห็นการสอบปากคำอันแสนทรมานของเอฟบีไอที่กระทำต่อแซม เช่น จับโกนผม จับแก้ผ้าแล้วยัดใส่ไว้ในกล่องเล็กๆที่หนาวเย็น ปัสสาวะใส่หน้า ถูกล่ามโซ่และห้อยปลอกคอ เป็นต้น ส่งผลให้เมื่อแซมถูก

ปล่อยตัวออกมาในช่วงแรก เขาจึงกลายเป็นคนที่หวาดกลัวสิ่งต่างๆรอบตัว แต่สุดท้ายผลจากการกระทำของเอฟบีไอที่เขาได้รับ ก็ทำให้เขาเปลี่ยนจากการเป็นคนอเมริกันอย่างเต็มตัวกลายมาเป็นผู้ก่อการร้ายตามเส้นทางเดินที่เขาตัดสินใจเลือกแล้ว

ภาพที่ 55-56 ฉากภายในกวอนตานาโม เบย์ จากภาพยนตร์เรื่อง *New York*

แต่สำหรับฉากในภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* จะมีการใช้ฉากหลายๆที่ในสหรัฐอเมริกา ได้แก่ ซานฟรานซิสโก แคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลิส แอริโซนา เคนตักกี้ จอร์เจีย โดยฉากที่พบจะมีลักษณะแตกต่างจากเรื่อง *New York* ที่เหตุการณ์ในฉากจะส่งผลต่ออารมณ์ของตัวละครให้เกิดการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเอง แต่สำหรับเรื่อง *MNIK* จะมีฉากหนึ่งที่สามารถแสดงตัวตนของตัวละครและวิพากษ์สังคมของประเทศสหรัฐอเมริกาได้ด้วย ได้แก่

- *ฉากในเมืองวิลเฮมเมียนา รัฐจอร์เจีย* เป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงมิตรภาพของริซวานกับมาม่าเจนนี่และโจเอล แม่ลูกชาวแอฟริกันอเมริกัน ในระหว่างที่ริซวานได้ออกเดินทางตามหาประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา เพื่อบอกว่าเขาไม่ใช่ผู้ก่อการร้าย ซึ่งภายในฉากดังกล่าวได้ทำให้เห็นว่าริซวานที่นับถือศาสนาอิสลามสามารถใช้ชีวิตร่วมกับคนแอฟริกันอเมริกันที่นับถือศาสนาคริสต์ได้อย่างลงตัว ดังจะเห็นได้จากฉากที่ริซวานเข้าร่วมพิธีที่โบสถ์เพื่อไว้อาลัยให้แก่ทหารที่เสียชีวิตในอิรักและร่วมร้องเพลง *"We Shall Overcome"* ไปกับพวกเขาด้วย อีกทั้งยังเป็นฉากที่ทำให้เห็นจิตใจอันงดงามของริซวานที่กลับไปช่วยเหลือคนในเมืองที่ถูกน้ำท่วม ซึ่งฉากนี้ได้สะท้อนสภาพสังคมในอเมริกาที่ยังคงเห็นชาวแอฟริกันอเมริกัน เป็นเพียงคนชายขอบหรือเป็นคนอื่นในสังคม จึงไม่มีการส่งความช่วยเหลือใดๆไปให้ แม้ว่าจะมีการนำเสนอข่าวให้เห็นอยู่ก็ตาม เช่นเดียวกับริซวานซึ่งเป็นชาวมุสลิมก็ตกอยู่ในฐานะเดียวกันภายหลังจากเกิดเหตุการณ์ 11 กันยายน ดังนั้นเขาจึงเป็นคนเดียวในสหรัฐอเมริกาที่ได้เข้ามาช่วยเหลือพวกเขาอย่างเต็มใจ และกลายเป็นแรงบันดาลใจให้คนอื่นๆตามเข้ามาช่วยเหลือ

ภาพที่ 57-58 ฉากในเมืองวิลเฮมเมียนา รัฐจอร์เจีย จากภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*

จึงกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *New York* และ *MNIK* ได้มีการใช้ตัวละครแซมกับริซวานในการนำเสนอเรื่องการเมือง อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และศาสนา ภายใต้ฉากที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เพื่อนำเสนอชีวิตของคนอินเดียพลัดถิ่นชาวมุสลิม ภายหลังการก่อการร้ายที่ตึกเวิลด์เทรดเซ็นเตอร์ (World Trade Center) ในวันที่ 11 กันยายน 2001 ซึ่งได้กลายมาเป็นประเด็นทางการเมืองระหว่างประเทศและยังส่งผลต่ออัตลักษณ์และการดำเนินชีวิตของตัวละครด้วย

จากการใช้ฉากภายใน “โลกตะวันตก” เพียงอย่างเดียวในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ได้ทำให้เห็นถึงรูปแบบการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นที่มีการผสมผสานระหว่างความทันสมัย (Modernism) กับประเพณี (Tradition) ได้อย่างลงตัว โดยฉากที่เป็นพื้นที่ส่วนตัว (เช่น ภายในบ้าน) ก็ยังคงมีการนำเสนอเรื่องของความเชื่อทางศาสนาและความภาคภูมิใจในชาติอินเดียอยู่ แต่เมื่อตัวละครได้ออกมาใช้ชีวิตในพื้นที่สาธารณะก็สามารถใช้ชีวิตของตนเองแบบวัฒนธรรมตะวันตกโดยไม่ขัดกับค่านิยมอินเดียแบบสุดโต่ง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *KHNH MNIK* แต่ก็จะพบว่าภายในฉากของภาพยนตร์บางเรื่องเน้นนำเสนอความทันสมัยของตัวละครเป็นหลักมากกว่าเรื่องของ “ความเป็นอินเดีย” เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum Dostana* และ *New York*

2) ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น (Non-Resident Indian Characters)

หลังจากที่ได้ทำการกล่าวถึง “โลกของตัวละคร” ไปข้างต้นแล้วนั้น ในส่วนนี้ก็จะนำเสนอประเด็นเรื่องของ “ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น” ที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียว่ามีกลวิธีการสร้างตัวละครเพื่อสื่อสารอัตลักษณ์อย่างไร

2.1 <u>ความเป็นมาของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น</u>

ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1980 ประเทศอินเดียได้เริ่มมีการให้บริษัทเอกชนและชาวต่างชาติเข้ามาลงทุนภายในประเทศ จนกระทั่งถึงปี 1991 เป็นช่วงที่อินเดียได้ทำการเปิดเสรีทางเศรษฐกิจอย่างเป็นทางการ (Economic Liberalization) และเป็นช่วงที่ถือได้ว่าอินเดียตกอยู่ในภาวะเศรษฐกิจที่ย่ำแย่ เป็นหนี้นอกประเทศ (External Debt) ถึง 70,000 ล้านดอลลาร์สหรัฐฯ ทำให้รัฐบาลอินเดียต้องยืมเงินกู้จาก IMF (International Monetary Fund) เป็นจำนวน 5-7 พันล้านดอลลาร์สหรัฐ เพื่อรักษาเสถียรภาพในประเทศ ส่งผลให้อินเดียตกอยู่ภายใต้สภาวะที่เรียกว่า *"Neo-colonial dependency"* (Mankekar, 1999: 745) หลังจากนั้นรัฐบาลอินเดียได้คิดนโยบายให้การสนับสนุน พร้อมทั้งยื่นข้อเสนอต่างๆที่น่าสนใจให้กับคนอินเดียพลัดถิ่น (Non-resident Indians) ที่เป็นชนชั้นสูง (Upper-class) และชนชั้นกลาง (Middle-class) ซึ่งพลัดถิ่นไปอยู่ต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นสหรัฐอเมริกา อังกฤษ ออสเตรเลีย เป็นต้น ให้กลับเข้ามาลงทุนในอินเดียเพิ่มขึ้น จึงเปรียบเสมือนว่าคนอินเดียพลัดถิ่นเป็นกลุ่มคนที่ได้เข้ามาช่วยสถานการณ์เศรษฐกิจในยุคหลังเศรษฐกิจเสรีนิยม (Post-liberalization) ได้อย่างมากทีเดียว

จากสถานการณ์เศรษฐกิจในประเทศดังที่กล่าวมาข้างต้น ได้ส่งผลต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์บอลลีวู้ดด้วยเช่นกัน โดยได้มีการสร้างภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวใหม่ที่เรียกว่า "ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย" ซึ่งมีตัวละครหลักเป็นคนอินเดียพลัดถิ่น (NRI-Characters) ซึ่งผู้สร้างภาพยนตร์ได้คาดการณ์ว่า กลุ่มผู้ชมที่เป็นคนอินเดียพลัดถิ่นในต่างประเทศ (NRI-Audience) จะมีอำนาจในการจ่ายสูงมากกว่าคนอินเดียในประเทศ โดยเฉพาะคนอินเดียพลัดถิ่นที่เป็นคนพลัดถิ่นรุ่นที่สอง (Second Generation) ซึ่งเป็นกลุ่มที่นำเงินเข้ามาช่วยประเทศได้มากที่สุดขณะนั้น ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์ได้ทำการเปลี่ยนภาพลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นจากในช่วงยุค 1980 ที่เป็นคนใจดำและเห็นแก่ตัว ได้ถูกเปลี่ยนมานำเสนอในรูปแบบใหม่ที่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของอินเดียไว้เป็นอย่างดี โดยภาพยนตร์เรื่องแรกก็คือเรื่อง *Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ)* ที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ซึ่งส่งผลให้ต่อมาได้มีหลายบริษัทได้ทำการผลิตภาพยนตร์แนวนี้ขึ้นมาเพิ่มมากขึ้น และมีความทันสมัยมากขึ้นเรื่อยๆ ตราบจนถึงทุกวันนี้

2.2 <u>โครงสร้างของตัวละคร</u>

หากทำการวิเคราะห์ประเภทของตัวละครในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง พบว่าสามารถแบ่งตัวละครได้ทั้งสิ้น 5 ประเภท โดยตัวละครแต่ละประเภทที่พบในภาพยนตร์จะมีลักษณะบุคลิกภาพและบทบาทต่างๆ ดังนี้

2.2.1 <u>ตัวละครพระเอก</u>

1) ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ*

ราช (นำแสดงโดย Shahrukh Khan) ชายหนุ่มอินเดียผู้เติบโตมาในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ อยู่ในครอบครัวของเศรษฐีที่พลัดถิ่นมาจากปัญจาบ เขาเติบโตขึ้นมาโดยการเลี้ยงดูอย่างอิสระเสรี มีอิสระทางความคิดและการแสดงออก เมื่อเขาได้พบกับซิมราน เขารู้สึกตกหลุมรัก แต่เขาก็พบว่าซิมรานนั้นมีคู่หมั้นแล้ว แต่เขาก็ไม่ละความพยายามตามมาหา ซิมรานถึงประเทศอินเดีย เพื่อที่จะเอาชนะใจคนในครอบครัวของเธอ และนำซิมรานมาเป็นเจ้าสาวของเขาให้จนได้ โดยใช้วิธีที่ถูกต้องตามค่านิยมของชาวอินเดีย

ภาพที่ 59 แสดงภาพตัวละครราช

2) ภาพยนตร์เรื่อง *K3G*

ราหุล (นำแสดงโดย Shahrukh Khan) ชายหนุ่มที่เติบโตขึ้นมาในครอบครัวเศรษฐีใหญ่อินเดียอย่างมีความสุข แม้ว่าตัวเขาจะไม่ลูกชายแท้ๆของยาชและนานดินี แต่เขาก็รักพ่อและแม่ของเขาอย่างสุดหัวใจ แล้วเขาก็เป็นคนที่เชื่อมั่นในความรัก จนกระทั่งเขาได้พบเจอกับอัญชลีทำให้เขาต้องทะเลาะและผิดใจกับผู้เป็นพ่อ เขาจึงได้ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่ลอนดอน ไปประกอบอาชีพธุรกิจส่วนตัว และตั้งใจว่าจะไม่ยอมกลับมาที่อินเดียอีก

โรฮาน (นำแสดงโดย Hrithik Roshan) ลูกชายคนเล็กของยาชและนานดินี เป็นคนที่รักครอบครัวและอยากให้ครอบครัวกลับมามีความสุขอีกครั้ง จึงได้ตัดสินใจไปอังกฤษ เพื่อไปตามพี่ชายของตนกลับบ้าน ดังนั้นโรฮานจึงมีบทบาทเป็นผู้ช่วยเหลือให้ราหุลได้กลับมาใช้ชีวิตพร้อมหน้าพร้อมตากับครอบครัวอีกครั้ง

ภาพที่ 60-61 แสดงภาพตัวละครราหุล (ซ้าย) และโรฮาน (ขวา)

3) ภาพยนตร์เรื่อง *KHNH*

อามาน (นำแสดงโดย Shahrukh Khan) ชายหนุ่มที่เดินทางจากอินเดียมายังนิวยอร์ค เพื่อรักษาอาการป่วยโรคหัวใจ จนเขาได้พบกับนัยนาและตกหลุมรักเธอตั้งแต่แรกเห็น เขาได้ใช้ช่วงชีวิตที่เหลือด้วยการมองโลกในแง่ดีและต้องการเห็นคนรอบข้างเขามีความสุข เขาจึงได้กลายมาเป็นผู้ให้ความช่วยเหลือแก่โรฮิตในการจีบนัยนาให้สำเร็จ เพราะว่าตัวเขาคงใช้ชีวิตอยู่ได้อีกไม่นาน

โรฮิต (นำแสดงโดย Saif Ali Khan) ชายหนุ่มนักธุรกิจ เพื่อนสนิทของนัยนาและเรียนที่เดียวกัน เป็นคนสนุกสนานร่าเริง เขาเป็นคนที่นัยนาไว้วางใจ และสามารถทำให้เธอมีความสุขได้ทุกครั้ง ยามที่เธอเจอปัญหา เขารักนัยนา แม้จะรู้ว่านัยนาชอบอามาน แต่ท้ายที่สุดด้วยความช่วยเหลือของอามาน โรฮิตกับนัยนาก็ได้แต่งงานและใช้ชีวิตร่วมกัน

ภาพที่ 62-63 แสดงภาพตัวละครอามาน (ซ้าย) และโรฮิต (ขวา)

4) ภาพยนตร์เรื่อง *KANK*

เดฟ (นำแสดงโดย Shahrukh Khan) ชายหนุ่มที่เคยประสบความสำเร็จในชีวิตการเป็นนักฟุตบอล แต่หลังจากที่เขาประสบอุบัติเหตุรถชนจนขาหัก ทำให้เขาไม่สามารถเล่นฟุตบอลได้อีก หลังจากนั้นเขาจึงกลายเป็นอีกคนที่มีนิสัยก้าวร้าว ไม่มีเหตุผล อีกทั้งปัญหาชีวิตคู่ของเขากับรีอาก็แย่ลงเรื่อยๆ ประกอบกับการได้มาเจอรักครั้งแรกของเขาอีกครั้งซึ่งก็คือ มายา ทำให้ความสัมพันธ์ของเขาและเธอได้ก่อเกิดเป็นความรัก

ริชชิ (นำแสดงโดย Abhishek Bachchan) ชายหนุ่มเจ้าของกิจการออร์การไนเซอร์ สามีของมายา เขาเป็นคนชอบเข้าสังคมซึ่งตรงข้ามกับมายาโดยสิ้นเชิง ชอบใช้ชีวิตอย่างสนุกสนาน จนในบางครั้งด้วยความสนุกมากเกินไป ทำให้เขาได้พูดจาทำร้ายความรู้สึกและฝืนการกระทำที่ไม่ชอบของภรรยาโดยทั้งที่เขารู้และไม่รู้ตัว แต่เขาก็มีความเชื่อมั่นอยู่เสมอว่ามายารักเขาและซื่อสัตย์ในความสัมพันธ์ครั้งนี้

ภาพที่ 64-65 แสดงภาพตัวละครเดฟ (ซ้าย) และริชชิ (ขวา)

5) ภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*

ราชเวียร์หรืออาร์วี (นำแสดงโดย Saif Ali Khan) ชายหนุ่มที่ผันเปลี่ยนชีวิตตนเองจากคนเปลี่ยนล้อรถในทีมแข่งรถ ก้าวขึ้นมาสู่นักแข่งรถสต๊อกคาร์ (Stock car) มือหนึ่งของสหรัฐอเมริกา เขาเป็นคนที่รักสนุก ไม่เคยวางแผนอะไรล่วงหน้าในชีวิต และชอบใช้จ่ายเงินฟุ่มเฟือยโดยไม่มีการวางแผนแต่อย่างใด ทำให้ภายหลังจากที่เขาประสบอุบัติเหตุรถคว่ำและล้มเหลวในการแข่งขันรถแข่ง เขาจึงเป็นคนที่ทำให้ครอบครัวต้องพบเจอกับปัญหาในชีวิต แต่เขาก็เป็นคนที่รักครอบครัว ยอมทำทุกอย่างเพื่อให้ครอบครัวมีความสุข แม้ว่าสิ่งนั้นจะเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้องก็ตาม

ภาพที่ 66 แสดงภาพตัวละครราชเวียร์หรืออาร์วี

6) ภาพยนตร์เรื่อง *Dostana*

แซม (นำแสดงโดย Abhishek Bachchan) บุรุษพยาบาลหนุ่มที่เดินทางมาจากลอนดอน เพื่อมาทำงานที่ฮาร์วาร์ด เมดิคัล เซ็นเตอร์ ที่ไมอามี เขาเป็นคนสนุกสนาน ตลก และเป็นที่ชื่นชอบของสาวๆ จนเมื่อเขาได้มาเจอกับกุนาลซึ่งกำลังหาที่พักอยู่เหมือนกัน เขาจึงวางแผนที่จะปลอมเป็นคู่เกย์ เพื่อจะได้ไปอาศัยในอพาร์ทเมนต์สุดหรูที่พวกเขาต้องการ

กุนาล (นำแสดงโดย John Abraham) หนุ่มเจ้าสำราญสุดเซ็กซี่ ผู้เป็นที่หมายปองของหญิงสาว เขาประกอบอาชีพเป็นช่างภาพอิสระ แต่เขาต้องแกล้งมาเป็นคู่รักกับกุนาล แม้ว่าในตอนต้นเขาจะไม่เต็มใจก็ตาม มีนิสัยร่าเริง รักสนุก รักเพื่อน เจ้าชู้หว่านเสน่ห์ไปทั่ว โดยกุนาลกับแซมได้ร่วมมือกันเพื่อที่จะไม่ให้อภิมันยุได้สมหวังในรักกับเนฮา

อภิมันยุ (นำแสดงโดย Bobby Deol) บรรณาธิการนิตยสารเวิร์ฟคนใหม่ ชายหนุ่มบุคลิกสุขุม อ่อนโยน รักและตามใจลูกทุกอย่าง จนเมื่อเขาได้เจอกับเนฮา เขาก็ได้คบหาดูใจกับเธอและจะขอเธอแต่งงาน แต่ด้วยการวางแผนของแซมกับกุนาล ทำให้ความรักของเขาไม่เป็นไปอย่างที่หวังไว้

ภาพที่ 67-69 แสดงภาพตัวละครแซม (ซ้าย) กุนาล (กลาง) และอภิมันยุ (ขวา)

7) ภาพยนตร์เรื่อง *New York*

แซม (นำแสดงโดย John Abraham) ชายหนุ่มอินเดียชาวมุสลิมที่เติบโตขึ้นในสหรัฐอเมริกา เขาจึงมีความเป็นอเมริกันเต็มเปี่ยม เป็นคนอวดเก่งและชอบหว่านเสน่ห์ใส่สาวๆ จนเมื่อหลังเหตุการณ์ 11 กันยายน 2001 ภายหลังที่เขาได้ถูกจับกุมตัวไปทรมาน เขาก็ได้ตัดสินใจไปเข้าร่วมกับกลุ่มก่อการร้าย เพื่อที่จะล้างแค้นและกู้ศักดิ์ศรีของเขาคืนมา จากนั้นเขาจึงกลายเป็นคนที่เด็ดเดี่ยวตั้งใจ ยึดติดกับการแก้แค้น ไม่เล่นสนุกสนานเหมือนแต่ก่อน แต่อย่างไรก็ตามสิ่งที่สำคัญที่สุดในชีวิตของเขาก็คือมายาและลูก เขาจึงต้องทำการปกปิดเรื่องราวของตัวเขาเอง

โอมาร์ (นำแสดงโดย Neil Nitin Mukesh) ชายหนุ่มอินเดียชาวมุสลิมที่ได้รับทุนการศึกษามาเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ค (New York State University) เมื่อเขาได้พบเจอกับมายาและแซม ทำให้คนอินเดียเต็มเปี่ยมอย่างเขาได้เห็นอเมริกาในมุมมองใหม่ที่เขาไม่เคยรู้มาก่อน จนเมื่อเขารู้ว่ามายาไม่ได้รักเขาแต่รักแซม เขาจึงยอมถอยตัวออกมาจากชีวิตพวกเขาแล้วไปอยู่ที่ฟิลาเดเฟีย จนเวลาผ่านไป 7 ปี เขาก็ถูกจับกุมตัวไปสอบปากคำที่เอฟบีไอ และได้ตัดสินใจเป็นสายลับกลับเข้าไปในชีวิตของแซมและมายาอีกครั้ง เพื่อยืนยันความบริสุทธิ์ของตัวเขาและแซม โดยโอมาร์นั้นถือเป็นตัวละครที่ช่วยเตือนสติให้แซมเลิกกระทำการก่อการร้าย

ภาพที่ 70-71 แสดงภาพตัวละครแซม (ซ้าย) และโอมาร์ (ขวา)

8) ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*

ริซวาน (นำแสดงโดย Shahrukh Khan) ชายชาวอินเดียมุสลิมที่ป่วยเป็นโรคแอสเพอร์เกอร์ ซินโดรม จึงทำให้เขามีปัญหาเรื่องของการแสดงออกทางอารมณ์และการมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่น แต่เขาก็มีความสามารถอื่นๆมาทดแทน ไม่ว่าจะเป็นการซึมซับจดจำรายละเอียดเล็กๆน้อยๆรอบตัว และสามารถซ่อมแซมของได้ทุกอย่าง เมื่อเขาได้ย้ายมาอยู่ที่ซานฟรานซิสโก ก็ได้มาพบกับมัณฑิราและได้ใช้ชีวิตครอบครัวกับเธอ จนกระทั่งเกิดเหตุการณ์ก่อ

การร้ายในวันที่ 11 กันยายน 2001 ชีวิตในครอบครัวของเขาก็เปลี่ยนแปลง เมื่อแซมลูกชายของมัณฑิราได้เสียชีวิตเนื่องจากการเหยียดเชื้อชาติและศาสนา มัณฑิราได้กล่าวโทษเขาว่าการที่เธอและลูกเปลี่ยนมาใช้นามสกุลข่านของริซวาน ส่งผลให้แซมต้องตาย

ภาพที่ 72 แสดงภาพตัวละครริซวาน

<u>วิเคราะห์ลักษณะและบทบาทของตัวละครพระเอก</u>

หากทำการพิจารณารูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครพระเอกในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ก็จะพบลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางเรือนร่างด้วยการเปลี่ยนรูปแบบตายตัวที่ผู้ชมจดจำได้ว่าพระเอกต้องมีร่างกายกำยำ กลายมาเป็นตัวละครที่มีรูปร่างดี สมส่วน ส่วนสูงประมาณ 175-180 เซนติเมตร เหมือนกับเป็นนายแบบ ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างอัตลักษณ์ของตัวละครให้ดูมีความทันสมัยเยี่ยงชาวตะวันตกและให้กลมกลืนกับบริบททางสังคมในภาพยนตร์มากที่สุด แต่ลักษณะเด่นอื่นๆก็ยังคงไว้อยู่คือ ต้องหน้าตาดี หล่อเหลา คมเข้ม และมีความเป็นผู้ชายที่สมบูรณ์แบบ

สำหรับเรื่องการแต่งกายของตัวละครพบว่า ตัวละครพระเอกนิยมแต่งกายตามรูปแบบวัฒนธรรมตะวันตก เพื่อนำเสนอคนอินเดียยุคใหม่ แต่เมื่อตัวละครต้องเข้าสู่พิธีกรรมที่สำคัญทางศาสนา ก็จะพบว่าตัวละครสามารถปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเองด้วยการแต่งกายตามประเพณีได้อย่างเหมาะสม อย่างเช่น ตัวละครราช (*DDLJ*)ราหุลและโรฮาน (*K3G*) อามานและโรฮิต (*KHNH*)

ทั้งนี้ยังพบว่าตัวละครพระเอกมักจะประสบความสำเร็จในชีวิตทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการประกอบอาชีพในสังคมตะวันตก ได้แก่ นักธุรกิจ นักฟุตบอล ออร์กาไนเซอร์ นักแข่งรถ บุรุษพยาบาล ช่างภาพ บรรณาธิการนิตยสาร รวมไปถึงการปฏิบัติภารกิจต่างๆก็สามารถกระทำและลุล่วงตามวัตถุประสงค์ที่ตนเองต้องการได้เสมอ ซึ่งในที่นี้สามารถแบ่งประเภทของพระเอกตามลักษณะและบทบาทที่พบในภาพยนตร์ได้เป็น 3 รูปแบบสำคัญ ดังนี้

1. <u>พระเอกผู้แสนดี</u> ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1.1 พระเอกที่ใช้ชีวิตตามแบบวัฒนธรรมตะวันตกโดยไม่หลงลืมความเป็นอินเดีย ได้แก่ ตัวละครราช *(DDLJ)* ราหุลและโรฮาน *(K3G)* อามานและโรฮิต *(KHNH)* ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือ ราช ซึ่งแม้ว่าเขาจะเติบโตขึ้นมาจากการเลี้ยงดูอย่างเสรี จนอาจมีนิสัยบางอย่างเป็นแบบตะวันตกไปบ้าง แต่เขาก็ยังประพฤติตนตามค่านิยมของอินเดียทุกอย่าง เช่น ไม่ยอมพาซิมรานหนีไป เคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อพิชิตใจบัลเดฟให้ยอมยกซิมรานแก่เขาด้วยความเต็มใจ และตัวละครอีกตัวที่โดดเด่นไม่แพ้กันก็คือ อามาน ที่เปรียบเสมือนตัวแทนของ “อินเดีย” ในการมาช่วยแก้ไขปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นในครอบครัวของนัยนาและคนรอบข้างของเขาด้วยความเต็มใจและเสียสละโดยไม่หวังสิ่งใดตอบแทน จึงมีลักษณะของความเป็น “พระเอกผู้ให้”

1.2 พระเอกที่ใช้ชีวิตตามแบบตะวันตกเป็นหลักมากกว่า ได้แก่ ตัวละครริชชิ *(KANK)* และอภิมันยุ *(Dostana)* ซึ่งนำเสนอให้เห็นรูปแบบการใช้ชีวิตที่มีความเป็นสากล ประสบความสำเร็จในอาชีพการงาน และเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปในสังคม

2. <u>พระเอกในคราบผู้ร้าย</u> มีบทบาทเป็นพระเอกของเรื่องแต่ในอีกด้านหนึ่งก็เปรียบเสมือนเป็นตัวร้ายซึ่งได้สร้างปัญหาและอุปสรรคให้แก่เรื่องราว ได้แก่ ตัวละครเดฟ *(KANK)* ที่ความปรารถนาภายในใจของเขาได้ผลักดันให้เขาตัดสินใจคบชู้กับมายา ตัวละครอาร์วี *(Ta Ra Rum Pum)* ที่ใช้ชีวิตอยู่บนความประมาทจนทำให้ครอบครัวของเขาต้องเดือดร้อน และตัวละครแซมกับกุนาล *(Dostana)* ซึ่งความอิจฉาและการโกหกของคนทั้งคู่ได้ทำลายมิตรภาพความเป็นเพื่อนกับเนฮา

3. <u>พระเอกมุสลิม</u> การนำเสนอภาพตัวแทนของชาวมุสลิมผ่านสื่อต่างๆได้เกิดขึ้นมานานแล้ว โดยมักที่จะนำเสนอในแง่ลบและมีอคติแฝงอยู่เสมอ ดังนั้นภาพตายตัว (Sterotype) ของอิสลามจึงไม่ถือเป็นเรื่องใหม่ในวัฒนธรรมของชาวตะวันตก แต่ในช่วงที่ถือได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญก็คือ หลังเหตุการณ์ตึกเวิล์ดเทรดเซ็นเตอร์ถูกโจมตีจากการก่อการร้าย เมื่อวันที่ 11 กันยายน 2001 ส่งผลให้สื่อทุกประเภทรวมไปถึงสื่อภาพยนตร์จากทั่วโลกได้นำเสนอให้ชาวมุสลิมหรือตัวละครมุสลิมมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องการก่อการร้าย โดยเฉพาะสื่อในประเทศสหรัฐอเมริกาที่ได้กล่าวถึงเรื่องการก่อการร้ายอย่างจริงจัง แต่เป็นในวิถีทางที่ไม่พูดถึงว่า “เรา” ทำอะไรไปบ้าง แต่จะเป็นการนำเสนอพฤติกรรมที่ “พวกเขา” ทำเสียมากกว่า (Dunn et al., 2005 อ้างถึงใน Balraj, 2011: 92)

สำหรับตัวละครพระเอกมุสลิมในเรื่อง *New York* ซึ่งก็คือ แซมกับโอมาร์ ได้ถูกสร้างให้มีลักษณะแตกต่างไปจากภาพตายตัวที่คนมักนึกถึงเมื่อพูดถึงมุสลิม เช่น การไว้หนวดเครา การแต่งกายตามหลักศาสนา การกล่าวสรรเสริญถึงพระผู้เป็นเจ้า การละหมาด เปลี่ยนมานำเสนอในรูปแบบใหม่ ที่มีการแต่งกายแบบชาวอเมริกันทั่วไป สวมเสื้อยืด กางเกงยีนส์ โดยไม่เน้นนำเสนอประเด็นเรื่องความเชื่อและหลักปฏิบัติตามหลักศาสนาอิสลาม แต่จะเป็นการสร้างตัวละครด้วยการเลือกชื่อและนามสกุลที่จะเป็นสิ่งบ่งบอกว่าตัวละครเป็นชาวมุสลิมที่นำมาซึ่งปัญหาต่างๆของเรื่อง ในกรณีตัวละครแซมที่แม้ว่าจะเป็นผู้ก่อการร้ายในตอนหลัง แต่ผู้กำกับภาพยนตร์ก็ได้ใส่รายละเอียดถึงความเป็นมาที่ทำให้เขาต้องกลายมาเป็นผู้ก่อการร้ายอย่างสมเหตุสมผล ด้วยการสร้างตัวละครของแซมให้เป็นผู้ก่อการร้ายที่เป็นเหยื่อของอารมณ์ที่เก็บกดและรุนแรงจากการกระทำของเอฟบีไอ ซึ่งเน้นไปในเรื่องของจิตใจมากกว่าเรื่องศาสนา

แต่ในกรณีของตัวละครริซวานจากเรื่อง *MNIK* ได้สร้างตัวละครให้ป่วยเป็นโรคแอสเพอร์เกอร์ ซินโดรม เพราะต้องการให้ตัวละครนี้อยู่ในตำแหน่งที่น่าสงสารน่าเห็นใจ และทำให้คนดูรู้สึกว่าเขาตกเป็นเหยื่อของสังคม เพียงว่าเขานับถือศาสนาอิสลาม รวมไปถึงนามสกุล “ข่าน” ของริซวาน ก็เป็นกลวิธีหนึ่งในการสร้างตัวละครนี้ เพราะเป็นสิ่งที่บ่งบอกอัตลักษณ์ความเป็นมุสลิมของเขา ซึ่งทำให้เกิดเรื่องราวต่างๆตามมา นอกจากนี้วิธีการสร้างตัวละครริซวานมีลักษณะที่แตกต่างจากตัวละครอินเดียในเรื่อง *New York* กล่าวคือ โอมาร์และแซมจะเป็นชาวมุสลิมที่มีลักษณะการใช้ชีวิตแบบสากลอย่างตะวันตก ไม่เน้นการนำเสนอผ่านความเชื่อทางศาสนา แต่สำหรับตัวละครริซวานแม้จะใช้ชีวิตแบบสากลทั่วไปแต่ก็มีการนำเสนอให้เห็นว่าเขามีความรู้และความศรัทธาในศาสนาอิสลามเป็นอย่างดี รวมทั้งเป็นการลบภาพตายตัวที่ว่าชาวมุสลิมต้องเป็นคนไม่ดี หรือเป็นผู้ก่อการร้ายเสมอไปในสื่อต่างๆ

2.2.2 <u>ตัวละครนางเอก</u>

1) ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ*

ซิมราน (นำแสดงโดย Kajol) หญิงสาวที่เติบโตขึ้นมาในอังกฤษ โดยอยู่ในครอบครัวชาวอินเดียที่พลัดถิ่นมาจากรัฐปัญจาบ เป็นหญิงสาวที่มีความใฝ่ฝันอยากมีคนรักตามที่ตัวเองต้องการ แต่ด้วยการเติบโตมาภายใต้การเลี้ยงดูอยู่ในกรอบและความเป็นใหญ่ของผู้เป็นพ่อทำให้ซิมรานไม่มีโอกาสที่จะได้เลือกคู่ครองและใช้ชีวิตได้อย่างตามใจ จนเมื่อเธอได้พบกับราชทำให้เธอยืนกรานกับตัวเองว่า ในชีวิตนี้เธอจะต้องแต่งงานกับราชเพียงคนเดียวเท่านั้น

ภาพที่ 73 แสดงภาพตัวละครซิมราน

2) ภาพยนตร์เรื่อง *K3G*

อัญชลี (นำแสดงโดย Kajol) หญิงสาวที่เติบโตมาในจันนิ ชอว์ค รักความสนุกสนานร่าเริง และดำรงชีวิตด้วยความเป็นอินเดียอย่างเต็มภาคภูมิ ไม่ว่าเธอจะอยู่ที่อินเดียหรือที่อังกฤษก็ตาม แต่เธอก็ยังรู้สึกเสียใจที่ยังไม่ได้รับการยอมรับจากผู้เป็นพ่อสามี รักลูกและให้เกียรติสามีอย่างที่สุด

ปูจา (นำแสดงโดย Kareena Kapoor) น้องสาวคนเดียวของอัญชลีที่ได้ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่ลอนดอนกับพี่สาวของเธอตั้งแต่ยังเด็ก ทำให้เธอเติบโตขึ้นมาในสังคมอังกฤษ และรับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา ไม่ว่าจะเป็นความคิด การใช้ชีวิต การแต่งตัวตามแฟชั่น แต่เธอก็ยังไม่หลงลืมความเป็นอินเดีย สามารถปฏิบัติตนได้อย่างดีเมื่อต้องเข้าสู่พิธีที่สำคัญต่างๆ จนเมื่อเธอได้มาเจอ โรฮานอีกครั้งที่อังกฤษ เธอก็ได้ร่วมมือช่วยเหลือกับเขาเพื่อให้ราหุลกับอัญชลีได้กลับไปอินเดีย

ภาพที่ 74-75 แสดงภาพตัวละครอัญชลี (ซ้าย) และปูจา (ขวา)

3) *ภาพยนตร์เรื่อง KHNH*

นัยนา (นำแสดงโดย Preity Zinta) หญิงสาวที่เติบโตขึ้นในครอบครัวที่เต็มไปด้วยปัญหา ทำให้เธอกลายเป็นคนที่อารมณ์ร้อนและไม่รู้จักคำว่ารัก หรือการใช้ชีวิตอย่างมีความสุข จนกระทั่งเธอได้พบกับอามาน ชีวิตของเธอก็เปลี่ยนไปและเธอก็รักอามานแต่ความรักครั้งนี้ก็ไม่สมหวัง

ภาพที่ 76 แสดงภาพตัวละครนัยนา

4) *ภาพยนตร์เรื่อง KANK*

มายา (นำแสดงโดย Rani Mukherjee) หญิงสาวที่เติบโตขึ้นมาจากการเลี้ยงดูของแซม พ่อของริชชิ เธอกับริชชิสนิทกันมาตั้งแต่เด็ก และได้ตัดสินใจแต่งงานกับ ริชชิ แต่ชีวิตคู่ของเธอไม่ประสบความสำเร็จ แม้เธอจะพยายามปรับตัวทุกทางแล้วก็ตาม จนเมื่อเจอกับเดฟอีกครั้ง เธอก็เชื่อว่าเธอได้พบกับรักแท้ที่ตามหามานาน

รีอา (นำแสดงโดย Preity Zinta) บรรณาธิการนิตยสารดีว่า หญิงสาวที่เปลี่ยนฐานะจากเพื่อนสนิทของเดฟ กลายมาเป็นภรรยาที่ใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน เธอเป็นผู้หญิงเก่ง มีความมั่นใจสูง แต่เธอก็ยังคงต้องการกำลังใจและความรักจากผู้เป็นสามี แต่กลับได้รับแต่คำพูดที่ทำให้เธอเจ็บปวด จนทำให้กลายเป็นปัญหาในชีวิตคู่ของเธอไป

ภาพที่ 77-78 แสดงภาพตัวละครมายา (ซ้าย) และรีอา (ขวา)

5) ภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*

ราติกา (นำแสดงโดย Rani Mukherjee) หญิงสาวสมัยใหม่ เธอศึกษาเล่าเรียนทางด้านดนตรีที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย เป็นนักเปียโนที่มีความสามารถ แต่เธอก็ยอมทิ้งทุกอย่างเพื่อมาใช้ชีวิตร่วมกับอาร์วี เธอเป็นคนรักสามีและลูกๆ เป็นคนที่คอยให้คำปรึกษาแก่อาร์วีทุกครั้งที่เกิดปัญหา

ภาพที่ 79 แสดงภาพตัวละครราติกา

6) ภาพยนตร์เรื่อง *Dostana*

เนฮา (นำแสดงโดย Priyanka Chopra) หลานสาวเจ้าของ อพาร์ทเมนต์สุดหรู เธอเป็นผู้หญิงสวย เก่ง ปราดเปรียว และประสบความสำเร็จในอาชีพการงาน โดยเธอได้ทำงานเป็นผู้ช่วยบรรณาธิการของนิตยสารเวิร์ฟในอเมริกา เป็นหญิงสาวที่แซมและกุนาลต่างมีใจให้ แต่เธอก็ไม่สนใจ เพราะเธอคิดกับพวกเขาเป็นเพียงเพื่อนเท่านั้น

ภาพที่ 80 แสดงภาพตัวละครเนฮา

7) ภาพยนตร์เรื่อง *New York*

มายา (นำแสดงโดย Katrina Kaif) หญิงสาวอินเดียที่เติบโตขึ้นมาในสหรัฐอเมริกาตั้งแต่เด็ก เธอจึงมีลักษณะเป็นหญิงสาววัยรุ่นอเมริกาทั่วไป เธอรักแซมมาตั้งแต่สมัยเรียนด้วยกันที่มหาวิทยาลัย ภายหลังเกิดเหตุการณ์ 11 กันยายน แซมก็ได้ถูกจับกุมตัวไป แต่มายาก็ยังคงรอคอยการกลับมาของเขา เมื่อแซมถูกปล่อยตัวออกมา มายาก็เป็นคนเดียวที่คอยพยายามทำทุกอย่างให้แซมกลับมาเป็นคนเดิมให้ได้ และท้ายที่สุดมายาก็เป็นคนที่พูดทำให้แซมยอมยกเลิกแผนการที่เขาวางไว้ทั้งหมด

ภาพที่ 81 แสดงภาพตัวละครมายา

8) ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*

มัณฑิรา (นำแสดงโดย Kajol) หญิงสาวชาวฮินดูที่เริ่มต้นอาชีพจากการเป็นพนักงานในร้านทำผมที่ซานฟรานซิสโก แต่ในภายหลังเธอก็ได้เปิดร้านทำผมเป็นของเธอเอง เธอมีลูกชายกับสามีเก่า คือ แซม เธอได้ตัดสินใจแต่งงานกับริซวาน แล้วได้ย้ายไปใช้ชีวิตด้วยกันที่แคลิฟอร์เนียอย่างมีความสุข จนภายหลังจากที่แซมเสียชีวิต มัณฑิราก็กลายเป็นอีกคนที่มีแต่ความทุกข์ภายในใจ แต่เธอก็ลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อเรียกร้องสิทธิให้แก่ลูกชายของเธอ

ภาพที่ 82 แสดงภาพตัวละครมัณฑิรา

วิเคราะห์ลักษณะและบทบาทของตัวละครนางเอก

หากพิจารณารูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครนางเอกในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ก็จะพบลักษณะการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมเช่นเดียวกัน โดยพบว่าจากนางเอกอินเดียที่สมัยก่อนต้องดูเจ้าเนื้อ แต่งหน้าหนา ตาคมเข้ม ก็ได้เปลี่ยนมาเป็นนางเอกที่มีบุคลิกดูทันสมัยมากยิ่งขึ้น มีรูปร่างที่สมส่วน หุ่นดี ไม่เจ้าเนื้อ มีลักษณะของความเป็นนางแบบมากขึ้น แต่ลักษณะที่ยังต้องคงไว้อยู่เหมือนเดิมก็คือ นางเอกต้องสวยทั้งเรือนร่าง หน้าตา ดวงตา และผม ซึ่งสิ่งเหล่านี้สามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ของนางเอกอินเดียได้เป็นอย่างดี

ส่วนในเรื่องของการแต่งกายก็จะพบว่ามีลักษณะคล้ายกับพระเอกก็คือ แต่งกายอย่างทันสมัยตามแบบวัฒนธรรมตะวันตก โดยยิ่งเวลาผ่านไปก็จะพบว่า ตัวละครนางเอกจะแต่งตัวแบบเปิดเผยเรือนร่างมากยิ่งขึ้น เช่น ตัวละครเนฮา *(Dostana)* ที่กล้าแต่งตัวแบบโชว์เนื้อหนังมากกว่าตัวละครหญิงในเรื่องอื่นๆ มีการแต่งกายแบบสาวตะวันตกทุกอย่างและจะพบว่าตลอดเรื่องเธอก็จะแต่งกายที่เซ็กซี่อยู่เสมอ โดยเฉพาะการใส่ชุดว่ายน้ำซึ่งจะไม่พบในตัวละครนางเอกจากเรื่องอื่นเลย แต่อย่างไรก็ตามก็ยังคงพบว่าเมื่อตัวละครใดต้องเข้าสู่พิธีกรรมทางศาสนาก็จะเปลี่ยนมาแต่งกายตามประเพณี หรือด้วยเสื้อผ้าที่ประยุกต์ความเป็นท้องถิ่นให้ดูทันสมัยมากขึ้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้สามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ร่วมเฉพาะกลุ่มและความเป็นอินเดียได้ ยกเว้นตัวละครอัญชลีเพียงคนเดียว ที่แม้ว่าเธอจะใช้ชีวิตในสังคมตะวันตกแต่เธอก็ยังคงอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของเธอไว้เหมือนเดิมทุกอย่าง

จุดร่วมที่สำคัญของตัวละครนางเอกในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียก็คือ เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงมายาคติเกี่ยวกับผู้หญิงอินเดียที่ว่าผู้ชายต้องดูแลปกป้องผู้หญิง ส่วนผู้หญิงก็ต้องทำตามความปรารถนาของผู้ชาย โดยจะพบว่า ตัวละครเริ่มมีความมั่นใจในตนเองกล้าที่จะแสดงออกทางความคิดมากขึ้น และที่เห็นชัดก็คือ ผู้หญิงเริ่มมีบทบาทในพื้นที่สาธารณะมากขึ้น มีการศึกษาที่ดี มีการทำงานในบริษัท กลายเป็นผู้หญิงทำงาน มีความคิดเป็นของตนเอง เชื่อมั่นในการทำสิ่งต่างๆให้สำเร็จ อีกทั้งยังพึ่งพาตัวเองได้

จึงถือได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงอุดมคติความเป็นผู้หญิงด้วยการผสมผสานความเป็นอินเดียและผู้หญิงตะวันตกเข้าด้วยกัน กลายเป็นผู้หญิงอินเดียรูปแบบใหม่ (New Indian Woman) ที่สามารถใช้ชีวิตได้ตามความต้องการของตนเอง เนื่องจากสังคมตะวันตกนั้นเชื่อในเรื่องการแสดงออกทางความคิดหรือการกระทำต่างๆได้อย่างเท่าเทียมกัน เช่น ตัวละครรีอา *(KANK)* ที่เป็นผู้หญิงเก่งและเป็นผู้นำครอบครัว อีกทั้งยังประสบความสำเร็จในอาชีพการงานมากกว่าสามี

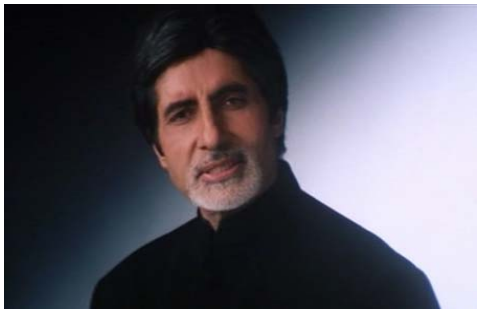
ของตนเองด้วย แต่อย่างไรก็ตามค่านิยมเรื่อง “ความเป็นผู้หญิงอินเดีย” ในหลายประเด็นก็ยังคงอยู่ เช่น ผู้หญิงต้องสงวนพรหมจรรย์ เนื่องจากความบริสุทธิ์ของผู้หญิงอินเดีย เปรียบได้กับความบริสุทธิ์ของวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งหากมีการละเมิดพรหมจรรย์หรือความบริสุทธิ์ของผู้หญิง ก็ถือได้ว่าเป็นการทำลายเกียรติของผู้หญิงและทำลายชาติ เช่น ตัวละครเนฮา *(Dostana)* ที่แม้ว่าเธอจะเป็นสาวเซ็กซี่มากเพียงใดก็ตาม แต่เธอก็ยังมีค่านิยมที่ไม่ยอมให้ผู้ชายมาอยู่ร่วมห้องกับเธอเป็นอันขาด เพราะเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสม แต่ในกรณีของตัวละครมายา *(KANK)* เธอได้ทำลายระบบความเชื่อของการเป็นผู้หญิงอินเดียลงไป ด้วยการผิดประเวณีลักลอบเป็นชู้และเสียพรหมจรรย์ของตนเองให้แก่ชายอื่น เพียงเพื่อความรักของตนเองเท่านั้น

2.2.3 <u>ตัวละครร้าย</u>

บัลเดฟ (นำแสดงโดย Amrish Puri) จากภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ชายวัยกลางคนที่พลัดถิ่นมาอยู่ที่อังกฤษในรุ่นแรก (First generation) เพื่อมาประกอบอาชีพเปิดร้านขายของชำ แต่ว่าตลอดเวลาที่เขาใช้ชีวิตอยู่ที่นี้ เขาก็ยังคงรักและคิดถึงอินเดีย บ้านเกิดของตนเองอยู่เสมอ แต่ด้วยความยึดมั่นในเหตุผลของตัวเองว่าเป็นใหญ่ที่สุดในบ้าน จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้เรื่องราวต่างๆ ตามมามากมาย

ภาพที่ 83 แสดงภาพตัวละครบัลเดฟ

ยาช (นำแสดงโดย Amitabh Bachchan) จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G* เศรษฐีใหญ่ผู้ควบคุมบริษัทของตระกูล รักลูกและภรรยาสุดชีวิต แต่ด้วยความที่คิดว่าตัวเองเป็นคนที่มีอำนาจในการตัดสินในบ้าน จึงทำให้เรื่องราวความขัดแย้งต่างๆได้เกิดขึ้น เป็นคนที่ปากกับใจไม่ตรงกัน ปากบอกว่าไม่รักราหุล แต่อันที่จริงเขารักราหุลมากที่สุดในชีวิต



ภาพที่ 84 แสดงภาพตัวละครยาช

ลัจโจ (นำแสดงโดย Sushma Seth) จากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* ย่าของนัยนาที่แม้จะมาอยู่นิวยอร์คนานแล้ว แต่เธอก็ยังคงปฏิบัติทุกอย่างเหมือนอยู่ที่อินเดีย โดยเธอมีความต้องการอยู่ 3 อย่างคือ อยากให้นิวยอร์คเป็นส่วนหนึ่งของปัญจาบ (แสดงให้เห็นว่าคนอินเดียพลัดถิ่นยังคงคิดถึงวัฒนธรรมบ้านเกิดของตน แต่ก็ยังไม่ลืมให้คุณค่าความสำคัญของประเทศที่พลัดถิ่นไปอาศัยด้วย) อยากให้นัยนาแต่งงานกับชาวอินเดีย และต้องการให้เจนนี่ตาย

ภาพที่ 85 แสดงภาพตัวละครลัจโจ

บิลลี่ (นำแสดงโดย Bharat Dabholkar) จากภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* เจ้าของทีมแข่งรถสปีดดิ้ง แซดเดิลส์ เป็นชาวอินเดียที่เห็นแก่เงินและผลประโยชน์ของตัวเองเป็นหลัก เมื่อเห็นอาร์วีขับรถแข่งได้ดีเลยจ้างเข้ามาอยู่ในทีมและอาร์วีก็ทำให้ทีมของเขากลับมาประสบความสำเร็จอีกครั้ง แต่หลังจากที่อาร์วีมาแข่งอีกครั้ง แล้วไม่สามารถนำชัยชนะให้แก่ทีมได้อีก เขาก็ไล่อาร์วีออก

ภาพที่ 86 แสดงภาพตัวละครบิลลี่

โรชาน (นำแสดงโดย Irrfan Khan) จากภาพยนตร์เรื่อง *New York* เอฟบีไอชาวอินเดียมุสลิมที่อยู่ในสหรัฐอเมริกามาเป็นเวลา 20 ปี มองภายนอกดูเป็นคนเด็ดเดี่ยว เชื่อมั่นในเหตุผลและความคิดของตนเองโดยไม่ฟังใคร แต่ลึกๆเขาเองก็มีจิตใจที่อ่อนไหวและรักในศาสนาอิสลามของเขา ภายหลังเขาก็ได้กลายมาเป็นผู้ช่วยเหลือคนหนึ่งร่วมกับโอมาร์และมายา

ภาพที่ 87 แสดงภาพตัวละครโรชาน

ดร. ไฟซอล (นำแสดงโดย Arif Zakaria) จากภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* เป็นชาวอินเดียมุสลิมที่ได้ปลุกระดมให้ชายหนุ่มมุสลิมคนอื่นลุกขึ้นมาต่อสู้โดยการก่อการร้ายร่วมกับเขา แต่ว่าริซวานก็ได้เข้ามาขัดขวางแผนการณ์นี้ได้เสียก่อน

ภาพที่ 88 แสดงภาพตัวละคร ดร.ไฟซอล

วิเคราะห์ลักษณะและบทบาทของตัวละครร้าย

จากการวิเคราะห์ลักษณะและบทบาทของตัวร้ายที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย สามารถทำการแบ่งประเภทตัวละครร้ายได้เป็น 3 แบบคือ

1. ตัวร้ายซึ่งเป็นตัวแทนจากวัฒนธรรมเก่า ตัวร้ายลักษณะแบบนี้ก็คือ มีการยึดติดในค่านิยมและวัฒนธรรมดั้งเดิมของอินเดียมากจนเกินไป จนส่งผลทำให้ตัวละครพระนางเกิดความเดือดร้อนในการใช้ชีวิต โดยเฉพาะเรื่องการใช้อำนาจของผู้ใหญ่ในบ้านที่บีบบังคับให้ลูกหลานแต่งงานแบบคลุมถุงชน ดังเช่น ตัวละครบัลเดฟ *(DDLJ)* ยาช *(K3G)* และลัจโจ *(KHNH)*

2. ตัวร้ายแบบเปิดเผย จะมีลักษณะพฤติกรรมการแสดงออกอย่างเปิดเผยว่าตัวเองเป็นคนไม่ดี เช่น ตัวละครบิลลี่ *(Ta Ra Rum Pum)* ที่เห็นแก่ประโยชน์ของตนเองเป็นหลักโดยไม่สนใจเรื่องมนุษยธรรม และตัวละคร ดร. ไฟซอล *(MNIK)* ที่มีลักษณะนิสัยชอบความรุนแรงด้วยการวางแผนก่อการร้าย ซึ่งเป็นตัวละครที่ถูกสร้างขึ้น เพื่อมาใช้เปรียบเทียบกับตัวละครริซวานที่เป็นมุสลิมที่ดี

3. ตัวร้ายกลับใจ จะพบในตัวละครโรซาน *(New York)* ที่ในตอนแรกจะเห็นบทบาทการทำงานของเขาที่จริงจัง บังคับขู่เข็ญให้โอมาร์ยอมรับสารภาพว่าเป็นผู้ก่อการร้าย แต่ในตอนหลังเขาก็กลับกลายมาเป็นผู้ช่วยเหลือร่วมกับโอมาร์และมายา เพื่อห้ามไม่ให้แซมก่อการร้าย

2.2.4 ตัวละครที่คอยให้ความช่วยเหลือ

ลัจโจ (นำแสดงโดย Farida Jalal) จากภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* แม่ของซิมรานเป็นแม่ที่อบอุ่นและเข้าอกเข้าใจลูก คอยอยู่เคียงข้างซิมรานและให้ข้อคิดเตือนสติแก่ซิมรานอยู่เสมอ มีความคิดในการที่จะลุกขึ้นมาต่อสู้กับค่านิยมเดิมของคนอินเดีย แต่ในท้ายที่สุดเธอก็ต้องตกอยู่ภายใต้ระบบอำนาจของสามีที่เป็นใหญ่ในบ้านอยู่ดี

มัลโฮตรา (นำแสดงโดย Anupam Kher) จากภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* พ่อของราชเป็นคนที่มีบุคลิกสนุกสนาน รักลูกและเข้าใจลูกในทุกอย่าง คอยช่วยเหลือและให้คำปรึกษาแก่ลูกยามที่ลูกมีปัญหาอยู่เสมอ

ภาพที่ 89-90 แสดงภาพตัวละครลัจโจ (ซ้าย) และมัลโฮตรา (ขวา)

นานดินี (นำแสดงโดย Jaya Bachchan) จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G* แม่ของราหุลและโรฮาน เป็นแม่ที่ให้ความรักแก่ลูกอย่างเต็มเปี่ยม เป็นภรรยาที่ดีของยาช ดูแลและทำหน้าที่ได้อย่างครบถ้วนตามคุณสมบัติภรรยาที่ดี แต่ท้ายที่สุดเธอเองเป็นผู้ที่ลุกขึ้นมาต่อสู้เรียกร้องผู้เป็นสามี ให้ยอมลดความอวดดี และปรับความเข้าใจกับราหุล

ภาพที่ 91 แสดงภาพตัวละครนานดินี

เจนนี่ (นำแสดงโดย Jaya Bachchan) จากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* แม่ของนัยนาที่ต้องทนแบกรับปัญหาทุกอย่าง หลังจากที่สามีของเธอได้ฆ่าตัวตาย เป็นแม่ที่รักและคอยอยู่เคียงข้างให้คำปรึกษาลูกอยู่เสมอ ตัวละครเจนนี่ถือได้ว่ามีลักษณะของการประกอบสร้างระหว่างความเป็นแม่และภรรยาได้อย่างลงตัว ดังจะเห็นว่าเธอให้อภัยสามีของเธอที่มีชู้กับหญิงอื่นและนำจีอาลูกสาวที่เกิดจากหญิงอื่นมารับเลี้ยงไว้เหมือนลูกคนหนึ่ง สะท้อนให้เห็นลักษณะของผู้หญิงอินเดียที่รักสามีอย่างไม่มีเหตุผล ยอมทำตามทุกอย่าง จึงเห็นความเป็นแม่ที่ยังคงตกอยู่ภายใต้กรอบของผู้ชายเป็นใหญ่ในสังคมตะวันตก ไม่ได้แตกต่างไปจากความเป็นแม่ที่อินเดียเลย

ภาพที่ 92 แสดงภาพตัวละครเจนนี่

แซม (นำแสดงโดย Amitabh Bachchan) จากภาพยนตร์เรื่อง *KANK* พ่อของริชชิที่ใช้ชีวิตเหมือนกับเป็นเพื่อนของลูกมากกว่าเป็นพ่อ มีนิสัยเพลย์บอย รักสนุก แต่เขาก็ยังทำหน้าที่พ่อและพ่อสามีที่ดี โดยเป็นคนที่คอยช่วยเหลือและเตือนสติริชชิและมายาเกี่ยวกับการใช้ชีวิตคู่

กามาลจิต (นำแสดงโดย Kirron Kher) จากภาพยนตร์เรื่อง *KANK* แม่ของเดฟที่ได้มาใช้ชีวิตอยู่กับรีอาและเดฟ เพื่อช่วยดูแลลูกชายของคนทั้งคู่ เป็นคนที่คอยเตือนสติและให้กำลังใจแกรีอาในการใช้ชีวิตคู่ต่อไป

ภาพที่ 93-94 แสดงภาพตัวละครแซม (ซ้าย) และกามาลจิต (ขวา)

แฮร์รี่ (นำแสดงโดย Jaaved Jaaferi) จากภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* เพื่อนสนิทของอาร์วีที่ได้ชวนเขาเข้าร่วมทีมเป็นคนขับรถแข่ง เขาเป็นคนตลก ดูไร้สาระไปบ้าง แต่ก็เป็นคนรักครอบครัว แม้ว่าเขาจะทะเลาะหรือมีปัญหากับอาร์วี แต่เขาก็ยังคอยช่วยเหลืออาร์วีและครอบครัวของเขาอยู่เสมอในช่วงที่เขามีปัญหา

ภาพที่ 95 แสดงภาพตัวละครแฮร์รี่

ซาเกียร์ (นำแสดงโดย Jimmy Shergill) จากภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* น้องชายคนเดียวของริซวาน เขารับริซวานมาอาศัยอยู่ที่อเมริกาและได้ให้ทำงานเป็นพนักงานขายเครื่องสำอางให้บริษัทของเขา แล้วเมื่อริซวานเกิดปัญหาเขาก็เป็นคนคอยช่วยเหลืออยู่เสมอ

ฮาซีนา (นำแสดงโดย Sonya Jehan) จากภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* น้องสะใภ้ของริซวาน หญิงมุสลิมชาวอินเดียมาจากบรู๊คลิน เธอเป็นอาจารย์สอนวิชาจิตวิทยาที่มหาวิทยาลัยแห่งหนึ่ง เป็นคนแรกที่วินิจฉัยโรคให้แกริซวานและชี้แนะหนทางการใช้ชีวิตให้แก่เขา

ภาพที่ 96-97 แสดงภาพตัวละครซาเกียร์ (ซ้าย) และฮาซีนา (ขวา)

<u>วิเคราะห์ลักษณะและบทบาทตัวละครที่คอยให้ความช่วยเหลือ</u>

จากการวิเคราะห์พบว่าตัวละครที่คอยให้ความช่วยเหลือตัวพระนางของเรื่องให้ต่อสู้กับอุปสรรคและฝ่าฟันไปได้ด้วยดีก็คือ “ความรักจากผู้เป็นแม่” และ “ความทันสมัยของผู้เป็นพ่อ” ซึ่งคอยให้คำปรึกษาและชี้แนะหนทางที่ถูกต้องยามที่ลูกต้องพบเจอกับปัญหาในชีวิต สอดคล้องกับค่านิยมของชาวอินเดียที่ให้ความสำคัญต่อเรื่องระบบครอบครัว โดยคนที่เป็นผู้อาวุโสในบ้านจะต้องคอยช่วยเหลือลูกหลานในการตัดสินใจเรื่องสำคัญในชีวิต จึงเปรียบเสมือนว่าพ่อกับแม่เปรียบเสมือนตัวแทน “ความเป็นอินเดีย” ที่ได้เข้ามาช่วยเหลือและเตือนสติตัวละคร

ตัวอื่น นอกจากนี้คนภายในครอบครัวและเพื่อนสนิทก็ยังเป็นตัวละครที่คอยให้ความช่วยเหลือด้วยเช่นกัน

2.2.5 <u>ตัวละครเด็ก</u>

นอกจากตัวละครทั้งสี่ประเภทข้างต้นแล้วนั้น ยังมีตัวละครอีกกลุ่มหนึ่งที่พบในภาพยนตร์หลายเรื่องก็คือ “ตัวละครเด็ก” โดยเฉพาะในภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* ได้แก่ ตัวละครแชมป์กับปริ๊นเซสซึ่งถือได้ว่าเป็นตัวละครหลักที่สำคัญของเรื่องเช่นเดียวกัน โดยผู้สร้างภาพยนตร์ได้ให้รายละเอียดที่สำคัญมากกว่าตัวละครเด็กจากเรื่องอื่น เช่น ตัวละครจีอาและซีฟจากเรื่อง *KHNH* เป็นต้น โดยนอกจากจะสร้างให้ตัวละครทั้งสองดูน่ารัก สดใสตามวัยแล้ว ยังมีการเพิ่มอุปนิสัยเกี่ยวกับเรื่องการประหยัดอดออมด้วย ดังจะเห็นได้หลังจากที่ปริ๊นเซสรู้ว่าพ่อของแม่เธอต้องหาเงินอย่างยากลำบากด้วยการทำงานหนัก เพื่อนำเงินมาจ่ายค่าเทอมให้แก่พวกเขา ปริ๊นเซสเลยเลยนำเรื่องนี้ไปบอกแชมป์ และพวกเขาก็ได้ตัดสินใจจะนำเงินค่าอาหารที่ได้จากพ่อแม่มาหยอดกระปุกเก็บไว้ทุกวัน โดยปริ๊นเซสได้พูดกับน้องชายว่า *“เราจะเอาเงินเก็บในกระปุกหมูไม่กี่วันก็จะได้เงินเก็บเยอะแยะ แล้วเราก็จะได้นำเงินนี้ไปจ่ายค่าเทอมได้”* จากพฤติกรรมของตัวละครทั้งคู่ได้แสดงให้เห็นถึงค่านิยมในเรื่องของความกตัญญูต่อพ่อแม่ และการช่วยแบ่งเบาภาระพ่อแม่ยามที่พวกท่านกำลังมีปัญหา

ภาพที่ 98 แสดงภาพตัวละครแชมป์กับปริ๊นเซส

2.3 <u>ปัจจัยที่มีผลต่อการสื่อสารอัตลักษณ์ของตัวละคร</u>

ตัวละครนั้นถือได้ว่ามีส่วนสำคัญในการสื่อสารอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์ จากการวิเคราะห์โครงสร้างของตัวละครก็ทำให้เห็นว่า ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นส่วนมากจะมีลักษณะที่สมจริง (Round Character) มากขึ้นกว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดสมัยก่อนที่พระเอกก็จะแสนดี นางเอกก็จะแสนซื่อ ตัวร้ายก็แสดงออกมาอย่างเปิดเผย แต่ในภาพยนตร์

บอลลีวู้ดสมัยใหม่สิ่งเหล่านี้ได้ค่อยๆหายไป เนื่องจากตัวละครจะมีมิติมากขึ้นกว่าเดิมคือ มีทั้งในแง่ดีและแง่ร้าย แต่ก็มีจิตสำนึกรู้ว่าสิ่งใดควรทำหรือไม่ควรทำ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ที่ตัวละครได้พบเจอ

อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญที่สุดก็คือ กลวิธีการสร้างตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นให้สามารถสื่อสารอัตลักษณ์และความเป็นตัวตนได้ โดยจะพบว่าวิธีการสร้างตัวละครสามารถกระทำได้หลายวิธี เช่น การสร้างตัวละครผ่านบทพูดร่วมกับการสร้างตัวละครผ่านการกระทำต่างๆซึ่งถือได้ว่าเป็นวิธีที่นิยมและดีที่สุด ทั้งนี้สามารถพิจารณาปัจจัยที่มีผลต่อการสื่อสารอัตลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นได้ดังต่อไปนี้

2.3.1 <u>ถิ่นฐานเดิมของตัวละคร</u>

จากการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจะนำเสนอตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นทั้งชายและหญิงที่เป็นคนชนชั้นกลาง (Middle Class) ที่มีฐานะปานกลางถึงร่ำรวย เนื่องจากว่ากลุ่มดังกล่าวมีความสำคัญต่อระบบเศรษฐกิจของอินเดีย ซึ่งส่วนมากจะเป็นคนอินเดียพลัดถิ่นรุ่นสอง (Second generation) ที่พลัดถิ่นมาจากรัฐปัญจาบ ประเทศอินเดีย ทั้งนี้ก็เพราะว่าในความเป็นจริงประชากรมากกว่าล้านคนที่อาศัยในต่างประเทศ ส่วนมากจะเป็นชาวปัญจาบ อีกทั้งรายได้หลักที่มาจากสินค้าและผลิตภัณฑ์ในประเทศกว่าครึ่งหนึ่งก็มาจากรัฐปัญจาบ (Mishra, 2002: 260) จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้ภาพยนตร์มุ่งเน้นนำเสนอลักษณะพื้นฐานทางสังคมของชาวปัญจาบรูปแบบใหม่ (New Panjabi Ethos) ที่ได้เข้ามาแทนที่สังคมในแบบเดิม

2.3.2 <u>ค่านิยมและรูปแบบการดำเนินใช้ชีวิต</u>

ค่านิยม หมายถึง ความคิดหรือพฤติกรรมที่คนในสังคมเห็นว่ามีคุณค่าและยึดถือปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ซึ่งถือได้ว่ามีบทบาทต่อพฤติกรรมและรูปแบบการดำเนินชีวิตของบุคคลได้ โดยในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียได้นำเสนอผ่านตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นในประเด็นที่สำคัญ ดังนี้

1) ความรักและความภาคภูมิใจในชาติ

สิ่งที่มักถูกนำเสนอในภาพยนตร์อยู่บ่อยครั้งก็คือ เรื่องของความรักและความภาคภูมิใจในชาติ โดยผ่านทั้งบทพูดและการกระทำต่างๆของตัวละคร เช่น

ตัวละครบัลเดฟ จากภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ที่มีบทพูดแสดงให้เห็นถึงความรักและคิดถึงบ้านเกิด (Nostlagia) ของเขา ขณะที่เขากำลังยืนให้อาหารฝูงนกพิราบอยู่ ณ ใจกลางกรุงลอนดอนในช่วงต้นเรื่อง ก็มีเสียงวอยซ์โอเวอร์ของบัลเดฟที่กล่าวว่า

"...หลังจากที่ผมอยู่ที่นี่มาครึ่งชีวิต เมืองนี้ก็ยังแปลกหน้าสำหรับผม ผมยังเป็นคนต่างด้าวของคนที่นี้ ไม่มีใครรู้จักผม ยกเว้นนกพิราบพวกนั้น เพราะพวกมันชอบผม พวกมันก็ไม่ใช่พลเมืองของประเทศนี้ แค่มาหาอาหารเท่านั้น กินให้อิ่มท้องแล้วบินต่อไป เมื่อไรผมจะบิน ไม่รู้เหมือนกัน ปีกของผมคงถูกตัดออกเพราะความจำเป็น ผมถูกตรึงไว้กับอาชีพ แต่วันหนึ่งผมจะไปแน่ ผมจะกลับไปสู่บ้านเมืองของผม ไปสู่ปัญจาบ"

จากบทพูดดังกล่าวของบัลเดฟ ได้เปิดเผยให้เห็นความเป็นตัวตนของเขา ที่แม้ว่าเขาจะมาใช้ชีวิตอยู่ที่ลอนดอน เป็นเวลานานเพียงใด แต่เขาก็ยังรู้สึกเป็นคนแปลกหน้าสำหรับที่นี่ แต่เขาต้องอยู่เพื่อประกอบอาชีพหาเลี้ยงครอบครัว แต่ภายในใจของเขานั้นยังคิดถึงและต้องการกลับไปยังอินเดียซึ่งเป็นบ้านเกิดของเขาอยู่เสมอ

ตัวละครอัญชลี จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ที่แม้ว่าเธอจะมาใช้ชีวิตอยู่กับสามีที่อังกฤษมาเป็นเวลานาน แต่เธอก็ยังคงปฏิบัติตามธรรมเนียมทุกอย่างเหมือนตอนที่เธออยู่ที่จันนิชอว์ค และเธอก็ได้อบรมสั่งสอนให้ลูกชายของเธอภูมิใจในชาติของตนเอง ดังคำพูดที่เธอกล่าวว่า *"ประเทศที่ดีที่สุดในโลกคือ อินเดียของเรา"*

ตัวละครอามาน จากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* ดังบทพูดที่เขาได้แสดงถึงความภาคภูมิใจในชาติอินเดียให้กับทุกคนฟังที่ร้านอาหารของเจนนี่ ในขณะที่กำลังปรึกษาหารือเพื่อหาวิธีแก้ไขปัญหาให้แก่ร้านอาหารของเจนนี่ว่า

"...เราต้องทำให้คนในสังคมรู้ว่าเราเป็นคนอินเดีย เราต้องนำอินเดียมาสู่นิวยอร์คและเผยแพร่วัฒนธรรมของพวกเรา... เพราะคนอินเดียทำอะไรก็ได้ อยู่ที่ไหนก็ได้ เวลาไหนก็ได้..."

จากบทพูดดังกล่าว ได้แสดงให้เห็นว่าแม้อามานจะไปใช้ชีวิตในต่างแดน แต่เขาก็ยังคงอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียอย่างเต็มเปี่ยม และได้ถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ให้กับคนรอบข้างด้วย

แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *KANK Ta Ra Rum Pum Dostana New York* และ *MNIK* ที่แม้ว่าจะไม่ได้นำเสนอในเรื่องความเป็นชาติผ่านบทพูดของตัวละครโดยตรง แต่ได้มีการแสดงออกผ่านความสำเร็จในเรื่องการประกอบอาชีพต่างๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความทันสมัยของ

ชาติอินเดียที่สามารถประสบความสำเร็จเหนือกว่าตัวละครที่ไม่ใช่ชาวอินเดีย และมีหน้าที่การงานที่ดีในสังคมโลกตะวันตกได้

2) การให้คุณค่าความสำคัญต่อระบบครอบครัว

ค่านิยมเรื่องครอบครัวของชาวอินเดียถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ภาพยนตร์แทบทุกเรื่องต่างให้ความสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความสัมพันธ์ของพ่อกับลูก แม่กับลูก สามีกับภรรยา ซึ่งนำเสนอให้เห็นรูปแบบความสัมพันธ์ของชาวอินเดียที่ให้ความสำคัญต่อความสัมพันธ์แบบมีลำดับขั้น รวมไปถึงการใช้คำพูดที่มีระดับของภาษา โดยอ้างอิงตามอายุ สถานะสังคม และรูปแบบปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ทั้งนี้จะพบว่าตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นส่วนมากยังคงปฏิบัติตามค่านิยมอินเดีย ด้วยการเชื่อฟัง ให้เกียรติและเคารพผู้ที่สูงวัยกว่า แม้ว่าบางครั้งจะตกอยู่ภายใต้ความเป็นใหญ่ของผู้เป็นพ่อหรือสามีในบ้านก็ตาม หรือแม้ว่าหากมีปัญหาเกิดขึ้นในครอบครัว ท้ายที่สุดต่างฝ่ายก็จะหันมาปรับความเข้าใจและใช้ชีวิตอย่างมีความสุขต่อไปได้

แต่ในภาพยนตร์บางเรื่องก็ได้นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูกสาวที่เปลี่ยนไปจากเดิม เช่น ตัวละครราติกาจากเรื่อง *Ta Ra Rum Pum* ที่เธอไม่ยอมเชื่อฟังและรับความช่วยเหลือใดๆจากพ่อของเธอ เพราะเธอเชื่อมั่นในจุดยืนความคิดของตนเองว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้องแล้ว ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบการใช้ชีวิตในสังคมตะวันตกที่เริ่มมีความสัมพันธ์กับครอบครัวที่น้อยลง

ส่วนในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยา ภาพยนตร์ส่วนมากมักจะนำเสนอการใช้ชีวิตคู่ของสามีภรรยาที่มอบความรักและความเข้าใจให้แก่กัน ร่วมมือกันฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *KANK* ได้เปลี่ยนมานำเสนอความแตกร้าวในครอบครัว ซึ่งเกิดมาจากรูปแบบการใช้ชีวิตของครอบครัวเดี่ยวของชาวอินเดียในสังคมตะวันตกที่ต่างเชื่อมั่นในเหตุผลของตัวเอง โดยไม่ฟังความคิดเห็นของอีกฝ่าย ส่งผลให้การใช้ชีวิตคู่เต็มไปด้วยการทะเลาะเบาะแว้ง ยิ่งกว่านั้นยังนำเสนอเรื่องการนอกใจสามีภรรยาของตน ไปแอบคบชู้และมีเพศสัมพันธ์กับชายอื่น อันเป็นเรื่องที่ผิดศีลธรรมและค่านิยมของอินเดีย ซึ่งไม่สามารถที่จะนำเสนอในบริบทสังคมอินเดียได้ จึงได้ใช้บริบทสังคมตะวันตกในการนำเสนอถึงเรื่องดังกล่าว

3) การให้เกียรติและเคารพศักดิ์ศรีของผู้หญิง

การให้เกียรติและเคารพศักดิ์ศรีของผู้หญิงถือว่าเป็นค่านิยมอันดีงามของอินเดียที่ปฏิบัติกันมา เนื่องจากผู้หญิงอินเดียเป็นเพศที่ผู้ชายจะต้องให้เกียรติและปกป้องศักดิ์ศรี โดยใน

ภาพยนตร์มักนำเสนอผ่านความสัมพันธ์และความรักที่พระเอกมีให้แก่นางเอก เช่น บทพูดของตัวละครราช จากภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ภายหลังเหตุการณ์ที่ราชกับซิมรานได้ดื่มเหล้าจนคุมสติไม่ได้ และเมื่อตื่นมาซิมรานก็พบว่าเธอนอนในห้องเดียวกับราชจึงได้ตะโกนต่อว่าราชมากมาย แต่ราชได้พูดตอบกับซิมรานว่า

"...ผมไม่ใช่คนถ่อยนะซิมราน ผมเป็นฮินดู ผมรู้ว่าศักดิ์ศรีมีความหมายแค่ไหนกับผู้หญิงฮินดู"

จากบทพูดดังกล่าวของราช ได้แสดงอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของเขาได้เป็นอย่างดี ด้วยการให้เกียรติผู้หญิง ไม่ฉกฉวยโอกาสตอนที่เธอไม่ได้สติด้วยการมีเพศสัมพันธ์กับเธอก่อนแต่งงาน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าราชซึ่งเป็นตัวละครพระเอกจะต้องรักษาประเพณีอันดีงามของอินเดียไว้ ผ่านการเฝ้าระวังดูแลผู้หญิงซึ่งก็คือซิมรานให้รอดพ้นและปลอดภัยจากการใช้ชีวิตในโลกตะวันตก

จากค่านิยมดังกล่าวข้างต้นถือได้ว่าเป็นค่านิยมที่ดีงามของชาวอินเดียอันเป็นรากฐานสำคัญในการดำเนินชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น แม้ว่าจะมีค่านิยมบางอย่างที่เปลี่ยนแปลงไปบ้างตามกาลเวลา เนื่องจากในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ตัวละครส่วนมากนั้นจะมีการใช้ชีวิตแบบสังคมเมือง เปรียบเสมือนว่าตนเองเป็นประชากรคนหนึ่งในประเทศนั้นๆ หรือกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบการดำเนินชีวิตที่ไม่มีเรื่องของเชื้อชาติหรือภาษาเป็นเครื่องผูกมัด (Cosmopolitan Lifestyle) ซึ่งก็คือ มีการใช้ชีวิตตามแบบวัฒนธรรมตะวันตกโดยไม่ประพฤติปฏิบัติตนขัดกับค่านิยมเดิมมากจนเกินไป พร้อมทั้งสามารถปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเองได้อยู่เสมอ ภายใต้บริบทของเวลาและสถานที่ที่แตกต่างกันไป

2.3.3 <u>ภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร</u>

รูปแบบของภาษาที่ตัวละครใช้ในการสื่อสารในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียสามารถแบ่งเป็น 3 ภาษา ได้แก่ ภาษาฮินดี (Hindi) จะใช้สื่อสารเมื่อคุยกับคนอินเดียด้วยกัน ซึ่งสามารถนิยามความเป็นอินเดียและทำให้รู้สึกถึงความเป็นพวกเดียวกัน พร้อมยังเป็นสัญลักษณ์ของชนชาติในการสร้างสำนึกที่สืบทอดต่อกันมา ดังตัวอย่างบทสนทนาระหว่างมายากับโอมาร์จากภาพยนตร์เรื่อง *New York* ที่ทั้งสองได้พูดคุยกันว่า

โอมาร์: *"เธอดูเป็นคนอเมริกัน ท่าทางของเธอเหมือนมากๆเลย แต่เธอก็พูดภาษาฮินดีใช้ได้เลยทีเดียว"*

มายา: *“แม่ฉันพูดภาษาฮินดีกับฉันตั้งแต่เด็กๆแล้ว แม่รักที่จะพูดเรื่องอินเดียมาก…”*

จากบทสนทนาข้างต้น เป็นสิ่งที่ช่วยยืนยันและสะท้อนให้เห็นว่าภาษาฮินดีนั้นเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของความเป็นอินเดียได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้คนอื่นรับรู้ว่าเราเป็นใครและเป็นสิ่งที่สามารถแสดงความเป็นตัวตนออกมาได้ ดังนั้นพ่อแม่จึงได้ทำการปลูกฝังเรื่องภาษาให้กับลูก ทำให้ลูกไม่หลงลืมรากเหง้าของตัวเอง ดังเช่นภาพยนตร์เรื่อง *New York* นี้ที่ตัวละครแซมและมายาสามารถพูดภาษาฮินดีได้เป็นอย่างดี แม้ว่าพวกเขาจะเติบโตขึ้นมาภายใต้สังคมของอเมริกา ก็เป็นเพราะการอบรมสั่งสอนของผู้เป็นพ่อและแม่

ภาษารูปแบบต่อมาก็คือ ภาษาอังกฤษ (English) เนื่องจากตัวละครต้องใช้ชีวิตภายใต้บริบทสังคมตะวันตก ภาษาอังกฤษจึงนำมาใช้เพื่อสื่อสารกับคนในท้องถิ่นนั้นๆ และภาษารูปแบบสุดท้ายเรียกว่า ฮิงกลิช (Hinglish) เป็นภาษาลูกผสมระหว่างภาษาฮินดีและภาษาอังกฤษ โดยในประโยคเดียวกันจะมีทั้งภาษาฮินดีและภาษาอังกฤษ

2.3.4 <u>ความสัมพันธ์กับคนท้องถิ่นในประเทศ</u>

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นกับคนท้องถิ่นในประเทศสามารถทำการสรุปลักษณะความสัมพันธ์ซึ่งจะมีผลต่อการใช้ชีวิตและอัตลักษณ์ของตัวละครได้เป็น 3 รูปแบบ ดังนี้

1) ตัวละครมีลักษณะเท่าเทียมกันกับคนในท้องถิ่น ทำให้ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นสามารถใช้ชีวิตได้อย่างปกติ มีการได้รับสิทธิประโยชน์ในการดำเนินชีวิตไม่ต่างจากคนท้องถิ่นและไม่มีการแสดงให้เห็นถึงการแบ่งแยกชนชั้น สีผิว ศาสนา หรืออคติต่างๆเกิดขึ้น ซึ่งเป็นรูปแบบความสัมพันธ์ที่พบในภาพยนตร์มากที่สุด

2) ตัวละครมีลักษณะหรือพฤติกรรมที่เหนือกว่าคนในท้องถิ่น โดยภาพรวมความสัมพันธ์แบบนี้มักจะนำเสนอผ่านประเด็นในเรื่องของการประกอบอาชีพ ซึ่งตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นจะมีฐานะการงานที่ดีกว่า เช่น การเป็นเจ้านายของลูกน้องที่เป็นชาวอเมริกัน หรือประสบความสำเร็จทางอาชีพหรือมีพฤติกรรมที่โดดเด่น จนเป็นที่ยอมรับของคนในสังคม เช่น ตัวละครอาร์วี ในภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* ที่เป็นนักแข่งรถมือหนึ่งของอเมริกาและเป็นที่ชื่นชอบของคนทั้งประเทศ เป็นต้น

3) ตัวละครมีลักษณะกลายเป็นคนอื่น (The other) ในสังคม ซึ่งความสัมพันธ์แบบนี้จะพบในภาพยนตร์เพียง 2 เรื่องคือ เรื่อง *New York* และ *MNIK* กล่าวคือ เดิมทีตัวละครจะใช้ชีวิตในสังคมอย่างปกติและเท่าเทียมกันกับคนท้องถิ่นในสหรัฐอเมริกา แต่เมื่อเกิดเหตุการณ์ก่อการร้าย ในวันที่ 11 กันยายน 2001 ได้ส่งผลทำให้ชาวอินเดียโดยเฉพาะคนที่นับถือศาสนาอิสลาม กลายเป็นผู้ต้องสงสัยก่อการร้ายหรือกลายเป็นคนไม่ดีทั้งที่พวกเขาเป็นผู้บริสุทธิ์ จึงกล่าวได้ว่าเรื่องศาสนาได้มีผลต่อกระทบต่ออัตลักษณ์โดยตรงของตัวละคร อีกทั้งยังเกิดอคติแบ่งแยกทางชาติพันธุ์และศาสนาในสังคม ทำให้ตัวละครต้องประสบกับการเปลี่ยนแปลงในชีวิต ดังเช่น ตัวละครฮาซีนา ที่ถือได้ว่าเป็นผู้หญิงมุสลิมที่ดี โดยจะเห็นว่าเธอจะแต่งกายอย่างมิดชิด สวมผ้าคลุมศีรษะที่เรียกว่า “ฮิญาบ” อยู่ตลอดเมื่อต้องเดินทางออกนอกบ้าน จนหลังเหตุการณ์ก่อการร้ายเธอก็ตกเป็นเหยื่อคนหนึ่งที่ถูกทำร้าย ในขณะที่เธอกำลังเดินอยู่ก็มีคนวิ่งมากระชากผ้าคลุมศีรษะออก พร้อมกับตะโกนไล่เธอออกจากประเทศนี้

ภาพที่ 99-100 แสดงภาพการถูกทำร้ายของตัวละครฮาซีนา

เมื่อเธอกลับไปที่บ้าน ซาเกียร์ก็ได้บอกให้เธอไม่ต้องสวมผ้าคลุมศีรษะในเวลานี้เพราะอย่างไรก็ตามพระผู้เป็นเจ้าย่อมเข้าใจเจตนาดีของเราอยู่แล้ว แต่หลังจากเธอได้เห็นข่าวที่ริซวานได้พยายามทำสิ่งต่างๆ เธอจึงมีความหวังและลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่ออัตลักษณ์ของตนเองบ้างด้วยการคลุมฮิญาบกลับมาสอนนักศึกษาชาวอเมริกันอีกครั้ง ซึ่งเมื่อเธอเดินเข้ามาในห้องนักศึกษาต่างมองเธอด้วยความสงสัย เธอจึงได้พูดกับลูกศิษย์เธอว่า

“ครูเคยสอนพวกเธอเรื่องอัตลักษณ์ เมื่อตอนที่ตัวตนของครูได้ถูกโจมตีอย่างรุนแรง ครูจะบอกว่าผ้าคลุมศีรษะของครูไม่ใช่แค่บ่งบอกอัตลักษณ์ทางศาสนา (Religious identity) แต่มันคือส่วนหนึ่งของการมีชีวิตอยู่ มันคือตัวครู”

แต่สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือ แม้ว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องจะมีการใช้ฉากรวมทั้งสถานที่ต่างๆในประเทศอังกฤษและสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นพหุสังคมที่มีความหลากหลายทั้งเรื่องวัฒนธรรม เชื้อชาติ สีผิว ศาสนา แต่ก็พบว่าไม่มีตัวละครหลักเป็นคนท้องถิ่นในสังคมตะวันตกเลย จะมีลักษณะเป็นฉากหลัง (Background) ของเรื่อง เดินไปเดินมาภายในฉากเท่านั้น หรืออย่างมากที่สุดก็เป็นเพียงตัวประกอบของเรื่อง ได้แก่ ครอบครัวการ์ริคในเรื่อง *MNIK* และเจ้าหน้าที่เอฟบีไอในเรื่อง *New York* ที่มีการใช้ตัวประกอบเป็นชาวอเมริกันผิวขาว สะท้อนความคิดให้เห็นว่า “ภาพยนตร์อินเดียก็ต้องใช้คนอินเดียเล่นเท่านั้น”

2.3.5 การแต่งกาย

เครื่องแต่งกายที่ตัวละครได้ทำการสวมใส่ในภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่องนั้น ได้แสดงให้เห็นว่า ตัวละครเริ่มมีการแต่งกายที่ดูทันสมัยแบบตะวันตกมากยิ่งขึ้นทั้งชายและหญิง แต่ก็ยังพบว่า ตัวละครบางคนมีการแต่งกายตามประเพณีอยู่เสมอ ไม่ว่าจะอยู่ที่อินเดียหรืออยู่ในโลกตะวันตกก็ตาม เช่น ตัวละครอัญชลี *(K3G)* ลัจโจ *(DDLJ)* แม่ของแซม *(Dostana)* อันสะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของตัวละครได้อย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามหากตัวละครใดต้องเข้าสู่พิธีกรรมที่สำคัญทางศาสนาก็จะแต่งกายได้อย่างถูกต้อง เช่น ผู้หญิงมีการแต่งกายด้วยชุดส่าหรีสวยงาม มีการทาเฮนน่าที่ฝ่ามือ และตกแต่งร่างกายด้วยเครื่องประดับอย่างสวยงาม เป็นต้น นอกจากนี้การแต่งกายก็สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อทางศาสนาของตัวละครได้ เช่น ตัวละครริซวาน *(MNIK)* จะมีการสวมหมวกกะปิเยาะ เมื่อต้องเข้าสู่พิธีละหมาดตามหลักปฏิบัติของศาสนาอิสลาม หรือตัวละครฮาซีนา *(MNIK)* ที่สวมผ้าคลุมศีรษะหรือฮิญาบอยู่เสมอ ซึ่งก็แสดงถึงความเป็นมุสลิมของพวกเขาได้อย่างดี

2.3.6 การคัดเลือกนักแสดง

อีกประเด็นหนึ่งที่มีความสำคัญไม่น้อยกว่ากันก็คือ การคัดเลือกนักแสดงที่จะมาสื่อสารอัตลักษณ์ดังกล่าวไปยังผู้ชม ซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆประสบความสำเร็จหรือไม่ก็ได้ เนื่องจากการที่ผู้ชมยอมเสียเงินเข้าไปดูภาพยนตร์ ก็เพราะต้องการไปดูดาราที่ตนเองชื่นชอบ ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งของกลวิธีในการสร้างตัวละครด้วย

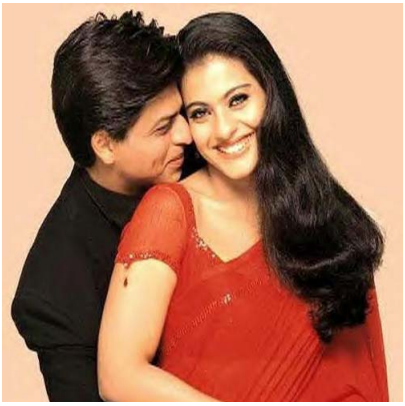
กลวิธีการเลือกนักแสดงมารับบทเป็นตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่องนั้น จะเห็นได้ว่าเมื่อเวลาผ่านไป บุคลิกของนักแสดงจะดูมีความเป็นสากลมากยิ่งขึ้น ซึ่ง

หากทำการสังเกตจะพบว่า นักแสดงทั้งชายและหญิงที่ได้รับบทเป็นตัวเอกของเรื่องจะมาจากคนในครอบครัวที่เป็นผู้สร้างและผู้ผลิตภาพยนตร์อินเดียมาแต่เดิม หรือเป็นลูกของดาราภาพยนตร์อินเดียที่มีชื่อเสียง ได้แก่ Kajol ซึ่งพ่อของเธอก็คือ Shomu Mukherjee ผู้กำกับภาพยนตร์ และแม่ของเธอคือ Tanuja ดาราอินเดียยุคเก่า แต่เมื่อ Kajol เข้าสู่วงการ เธอก็ไม่ได้ใช้นามสกุล Mukherjee ของผู้เป็นพ่อ ใช้เพียงชื่อก็คือ Kajol เท่านั้น เช่นเดียวกับผู้เป็นแม่ของเธอ ซึ่งถ้าหากเป็นภาพยนตร์ยุคก่อน นางเอกที่ไม่มีนามสกุลจะถือว่าเป็นนางเอกที่มาจากนางระบำ แต่สำหรับ Kajol เธอเติบโตขึ้นมาในครอบครัวที่มีชื่อเสียง หรือว่าจะเป็น Rani Mukherjee ที่พ่อของเธอก็คือ Ram Mukherjee หนึ่งในผู้กำกับภาพยนตร์จาก Fimalaya studio ส่วนแม่ของเธอเป็นนักร้องเพลย์แบ็คชื่อ Krishna หรือดาราชายอย่าง Abhishek Bachchan และ Saif Ali Khan ก็ได้เข้าสู่วงการภาพยนตร์บอลลีวู้ด โดยมีฐานจากการเป็น “ครอบครัวนักแสดง” เช่นเดียวกัน โดย Abhishek เป็นลูกชายของ Amitabh และ Jaya Bachchan ส่วน Saif เป็นลูกชายของนางเอกภาพยนตร์อินเดียก็คือ Sharmila Tagore

แต่เวลาต่อมา นักแสดงที่ได้รับบทบาทในภาพยนตร์กลับไม่ได้มีความสัมพันธ์ในแง่ของการเป็นลูกหลานหรือเครือญาติจากครอบครัวนักแสดงแล้ว แต่จะเป็นการคัดเลือกนักแสดงชายหญิงที่มีลักษณะดูทันสมัย มีความเป็นสากลเหมือนตะวันตกมากยิ่งขึ้น อย่างเช่น John Abraham ที่มีเชื้อสาย Parsi และเป็น Syrian Christian ประกอบกับการเป็นนายแบบมาก่อน ส่งผลให้บุคลิกโดยรวมของเขา ดูมีลักษณะที่แตกต่างจากพระเอกยุคก่อนอย่างเห็นได้ชัด หรือว่าจะเป็นนางเอกอย่าง Priyanka Chopra และ Katrina Kaif ที่เป็นนางแบบมาก่อน โดยเฉพาะ Katrina ที่ดูมีความเป็นตะวันตกมาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของหน้าตา ผิวพรรณ รูปร่าง ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากเธอเป็นลูกครึ่งอังกฤษ-อินเดีย (British-Indian) เพราะฉะนั้นจึงเห็นว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียซึ่งเป็นภาพยนตร์ในยุคสมัยใหม่ จำเป็นต้องมีการเลือกนักแสดงให้ดูเป็นสากลมากยิ่งขึ้น เพื่อประกอบสร้างอัตลักษณ์แก่ตัวละครให้มีบุคลิกภาพเหมือนชาวตะวันตก ทำให้เกิดความสอดคล้องกับบริบทในภาพยนตร์มากที่สุด

สำหรับภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง พบว่า มีการใช้นักแสดงที่ซ้ำกันในหลายๆเรื่อง แต่ที่เด่นที่สุดในฝ่ายชายก็คงเป็น Shahrukh Khan (ซึ่งกลุ่มแฟนคลับชาวไทยเรียกเขาว่า เบิร์ด บอมเบย์) เขาได้รับบทเป็นพระเอกในภาพยนตร์จำนวนถึง 5 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง *DDLJ K3G KHNH KANK* และ *MNIK* เนื่องจากตัวเขานั้นเป็นดาราชายที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดในวงการภาพยนตร์บอลลีวู้ด มีผลงานและแฟนคลับมากมายทั้งในและต่างประเทศ จึงทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนต้องการที่จะให้เขามารับบทเด่นในภาพยนตร์

ประกอบกับบริษัท Yash Raj Films และ Dharma Productions เป็นบริษัทที่ผลิตภาพยนตร์และทำให้ Shahrukh Khan มีชื่อเสียงมาได้จนถึงทุกวันนี้ ดังนั้นเมื่อผู้กำกับภาพยนตร์จากทั้งสองค่ายยื่นเรื่องมาเสนอให้แก่เขา เขาก็มักที่จะตอบรับทันที ส่วนดาราหญิงที่เด่นสุดก็คือ Kajol ซึ่งได้รับบทเป็นนางเอกถึง 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง *DDLJ* *K3G* และ *MNIK* โดยที่ภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่องดังกล่าว เธอก็จะได้เล่นคู่กับ Shahrukh Khan ทุกเรื่อง ซึ่งคนอินเดียนั้นต่างชื่นชอบนักแสดงทั้งสองคนและได้ยกให้เป็นพระนางคู่ขวัญตลอดกาลของภาพยนตร์บอลลีวู้ด เพราะไม่ว่าเล่นด้วยกันเรื่องใดก็ตาม ภาพยนตร์เรื่องนั้นก็จะประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก



ภาพที่ 101 แสดงภาพ Shahrukh Khan และ Kajol คู่พระ-นางที่มีชื่อเสียงของอินเดีย

สาเหตุอีกประการหนึ่งที่ Shahrukh Khan กับ Kajol ได้รับความนิยมอย่างสูงก็เนื่องมาจากทั้งสองคนจะมีลักษณะบุคลิกที่ดูเป็นอินเดีย และมีลักษณะของ “ความเป็นพื้นบ้าน” มากที่สุด หรือกล่าวได้ว่ามีบุคลิกลักษณะในแบบที่สามารถพบได้ในชีวิตประจำวันทั่วไป ไม่ได้มีหน้าตาที่โดดเด่นจนเกินไป ดังนั้นจึงทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงตัวละครได้ไม่ยาก ในขณะที่นักแสดงจากภาพยนตร์เรื่องอื่นจะเริ่มมีบุคลิกที่ดูทันสมัยมากขึ้นตามแบบตะวันตก อย่างเช่น John Abraham หรือ Katrina Kaif เป็นต้น

3) โครงเรื่อง (Plot) ของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

ลักษณะโครงเรื่องของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง จะเป็นการผสมผสานและหยิบยืมจากภาพยนตร์แนวต่างๆมารวมกันไว้อย่างลงตัว รวมไปถึงการนำรูปแบบการเล่าเรื่องตามขนบของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดซึ่งเป็นภาพยนตร์กระแสหลัก มาปรับใช้ในภาพยนตร์ทำให้ภาพยนตร์ดูมีความทันสมัยอีกทั้งยังเป็นการขยายกลุ่มผู้ชม ที่ไม่ใช่การสร้างภาพยนตร์เพื่อชาวอินเดียอีกต่อไป แต่คนจากทั่วทุกมุมโลกสามารถมีอารมณ์ร่วมไปกับภาพยนตร์เหล่านี้ได้ด้วย

ซึ่งจากการวิเคราะห์โครงเรื่องสามารถแบ่งกลุ่มของภาพยนตร์ได้ 3 กลุ่ม ตามประเภทหรือแนวของภาพยนตร์ ดังนี้

3.1 <u>กลุ่มภาพยนตร์แนวเมโลดราม่าครอบครัว (Family Melodrama)</u>

จากการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ส่วนมากจะมีลักษณะของการเล่าเรื่องแบบนี้มากที่สุด โดยโครงเรื่องหลักจะนำเสนอเรื่องราวความรักระหว่างชายหญิงที่ต้องร่วมกันฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ และมักมีประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ภายในครอบครัวเข้ามาเกี่ยวข้อง สะท้อนให้เห็นว่าเรื่องความสัมพันธ์ภายในครอบครัวยังคงเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของชาวอินเดียอยู่เสมอไม่เปลี่ยนแปลง แต่ทั้งนี้วิธีการนำเสนอจะแตกต่างกันไปในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ซึ่งสามารถแบ่งโครงเรื่องออกได้เป็น 4 รูปแบบ ดังนี้

3.1.1 ความรักภายใต้กรอบวัฒนธรรมเก่า: ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* และ *K3G*

ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* เป็นเรื่องราวความรักของราชกับซิมรานที่ไม่สมหวังในความรัก เนื่องจากบัลเดฟ พ่อของซิมราน ได้ใช้อำนาจของพ่อผู้เป็นใหญ่ในบ้านบังคับลูกสาวให้ "คลุมถุงชน" ด้วยการแต่งงานกับชายหนุ่มที่เขาได้หาไว้ให้ แต่ราชเองก็ไม่ได้ยอมแพ้ต่อโชคชะตา เขาได้เดินทางจากลอนดอนกลับมายังปัญจาบ เพื่อมารับซิมรานให้กลับไปเป็นเจ้าสาวของเขาให้ได้ โดยเขาได้พยายามทำทุกวิถีทางตามค่านิยมอันดีงามของชาวอินเดีย จนในท้ายที่สุดบัลเดฟก็ได้เห็นความดีงามของเขา จึงได้ตัดสินใจยกซิมรานให้แก่ราช

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *K3G* เป็นเรื่องราวความรักระหว่างราหุลกับอัญชลีที่ได้ย้ายไปใช้ชีวิตครอบครัวอยู่ด้วยกันที่ลอนดอน เพราะพวกเขาไม่ได้รับการยอมรับจากยาชผู้เป็นพ่อ เนื่องจากยาชเองก็ได้หาเจ้าสาวที่มีความเหมาะสมไว้ให้กับราหุลแล้ว ส่งผลให้คนในครอบครัวเกิดปมขึ้นในจิตใจที่ต้องใช้ชีวิตอย่างทุกข์ทรมาน แต่ท้ายที่สุดด้วยความช่วยเหลือของคนในครอบครัวทั้งผู้เป็นแม่และน้องชาย ก็ทำให้ยาชกับราหุลเลิกยึดมั่นถือมั่นในตนเอง และยอมให้อภัยซึ่งกันและกัน แล้วกลับมาใช้ชีวิตครอบครัวอย่างมีความสุขอีกครั้ง

จากโครงเรื่องของภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง ได้สะท้อนให้เห็นความรักของชายหญิงที่ตกอยู่ภายใต้ระบบความสัมพันธ์ทางสังคมของอินเดียที่ยังมีลักษณะที่ไม่เท่าเทียมกัน (Hierarchic relation) แม้ว่าจะมีการใช้ชีวิตอยู่ภายใต้สังคมกระแสโลกาภิวัตน์ก็ตาม กล่าวคือ ยังคงเชื่อในระบบผู้ชายหรือพ่อเป็นใหญ่ที่สุดในบ้านในการตัดสินใจทุกอย่าง ซึ่งถ้าหากใช้ไปในทางที่ไม่ถูกต้อง ยึดถือทุกอย่างตามแต่ใจตนเอง ก็สามารถนำเรื่องราวทุกข์ใจของทุกฝ่ายตามมา

โดยเฉพาะในประเด็นที่เห็นได้ชัดในเรื่องของ “การคลุมถุงชน” อันเป็นรูปแบบพฤติกรรมในสังคมอินเดียที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมา โดยใช้อำนาจหลักตัดสินของผู้มีอำนาจในครอบครัว บังคับให้ลูกหลานแต่งงานกันซึ่งไม่ได้เกิดมาจากความรักเลย แต่ว่าในท้ายที่สุดแล้วเมื่อคนในครอบครัวยอมให้อภัยและเปิดใจรับฟังกัน ไม่ยึดมั่นถือมั่นในจุดยืนของตนเอง ก็ทำให้เรื่องราวคลี่คลายอย่างสงบสุข

3.1.2 ความรักคือการเสียสละได้ทุกสิ่งอย่าง: ภาพยนตร์เรื่อง *KHNH*

ภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* นำเสนอเรื่องราวของนัยนา หญิงสาวที่เติบโตและใช้ชีวิตอยู่ในนิวยอร์ค ภายในครอบครัวที่เต็มไปด้วยปัญหาต่างๆมากมาย จนเมื่อเธอได้พบกับอามาน ชีวิตของเธอและคนในครอบครัวก็มีความสุขมากขึ้น เธอตกหลุมรักอามาน แต่อามานได้ปฏิเสธนัยนา ส่วนโรฮิตก็ไม่สมหวังในความรักของเขากับนัยนาเช่นกัน กลายเป็นปัญหารักสามเส้าที่เกิดขึ้นในจิตใจทั้งสามคน ซึ่งอามานได้เข้ามาแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น โดยการยอมเสียสละความสุขของตนเอง เพื่อให้นัยนาได้ใช้ชีวิตกับคนที่รักเธออย่างมีความสุข เพราะตัวของเขาเองก็คงมีชีวิตอยู่ได้ไม่นาน จนในที่สุดโรฮิตก็ได้แต่งงานกับนัยนา ส่วนอามานก็ได้เสียชีวิต โดยโรฮิตและนัยนาก็ยังคงดำเนินชีวิตคู่ของตนเองต่อไปอย่างมีความสุข แล้วยังระลึกถึงอามานอยู่เสมอ

จากโครงเรื่องได้เห็นถึงวิธีการแก้ไขปัญหาของอามาน เป็นการยอมเสียสละความสุขส่วนตัว เพื่อให้คนที่ตัวเองรักมีความสุข แม้ว่าตนเองจะต้องเจ็บปวดมากก็ตาม ประกอบกับการยอมรับถึงชะตากรรมของตนเองที่ความตายคงมาเยือนเขาในไม่ช้า เขาจึงยอมรับในโชคชะตากรรมดังกล่าว ด้วยการไม่ฝืนให้นัยนาต้องมารักและแต่งงานกับตนเอง และเห็นว่าการตายเป็นธรรมชาติที่สักวันหนึ่งมนุษย์ทุกคนคงต้องพบเจอ แต่ไม่ว่าชีวิตของเขาจะยืนยาวหรือไม่ เขาก็ขอทำวันนี้ให้ดีและคุ้มค่ามากที่สุดเพื่อคนที่เขารัก

ในอีกทางหนึ่งเราจะเห็นได้ว่า การแก้ไขปัญหาของอามาน ได้เสนอให้เห็นวิถีคิดแบบให้-พึ่งพาอาศัยกัน มีลักษณะช่วยเหลือเกื้อกูล มีการเผื่อแผ่ความสุขให้กับคนอื่นด้วยความเต็มใจ โดยเขาก็ได้ช่วยเหลือและสานสัมพันธ์ชีวิตให้กับหลายๆคน แสดงให้เห็นถึงการให้คุณค่ากับความเป็นกลุ่มสูง มากกว่าการให้คุณค่าแบบปัจเจกนิยมตามแบบตะวันตก และถึงแม้ว่าท้ายที่สุด อามานจะไม่สามารถมีชีวิตทนต่ออาการโรคหัวใจของตนเองได้ แต่นัยนากับโรฮิตก็ยังต้องใช้ชีวิตของตนเองต่อไป ซึ่งถือได้ว่าเป็นหนทางคลี่คลายปมปัญหาหรือความทุกข์ ความเสียใจที่เกิดขึ้นให้ลดทอนลงนั่นคือ การเรียนรู้ที่จะมีชีวิตอยู่ต่อไปอย่างสงบสุข สอดประสานกลมกลืนกับ

สภาพสังคมที่ตนอยู่ โดยยังคงไม่ลืมบุคคลที่เป็นพื้นฐานของความสัมพันธ์ทุกอย่างของเขา ซึ่งก็คือ อามาน

3.1.3 ความรักที่อยู่บนรากฐานแห่งความทุกข์: ภาพยนตร์เรื่อง *KANK*

ความเป็นสามีภรรยาของริชชิและมายา ทัลวาร์ กับเดฟและรีอา ซารัน ได้แย่ลงเรื่อยๆ เมื่อทั้งสองครอบครัวต่างมีปัญหาต้องให้ทะเลาะและไม่เข้าใจกันอยู่ทุกวัน จนกระทั่งเดฟกับมายาได้กลับมาพบเจอและสานสัมพันธ์รักกันอีกครั้งด้วย ทั้งคู่ได้ตกลงแอบคบหาดูใจและได้ร่วมหลับนอนกันโดยที่สามีและภรรยาของพวกเขาไม่รู้เรื่อง ส่งผลให้เดฟและมายาต้องทนรับผลกรรมที่คนทั้งคู่ทำด้วยความเจ็บปวด แม้ว่าเขาทั้งสองจะได้ละอายต่อสิ่งที่ตนเองทำด้วยการบอกความจริงกับรีอากับริชชิก็ตาม แต่ในท้ายที่สุดรีอากับริชชิก็ได้ให้อภัยกับเรื่องราวที่เกิดขึ้น ไม่คิดที่จะแก้แค้น ทำให้เดฟกับมายาได้มาใช้ชีวิตร่วมกันอย่างมีความสุขอีกครั้ง

จากโครงเรื่องภาพยนตร์ *KANK* เห็นได้ว่า ความทุกข์ที่เกิดมาจากความสัมพันธ์ของครอบครัวที่ไม่ลงรอยกันและไม่เปิดใจกันระหว่างผู้เป็นสามีและภรรยา ได้ส่งผลให้เกิดปัญหาในชีวิตคู่ตามมา ทั้งนี้เนื่องด้วยบรรยากาศทางสังคมของอเมริกาที่มีลักษณะเป็นครอบครัวเดี่ยวแบบคนยุคใหม่ เชื่อในความเท่าเทียมกันของทุกคน และต่างเชื่อมั่นในความคิดของตนเองเป็นใหญ่ สุดท้ายจึงได้ใช้วิธีการแก้ปัญหาที่ไม่ถูกต้องด้วยการประพฤติตนที่ผิดศีลธรรมด้วยการเป็นชู้และผิดประเวณี ซึ่งถือได้ว่าเป็นเรื่องที่ผิดศีลธรรมอันดีงามตามค่านิยมของชาวอินเดีย

“ผมคิดว่าถ้าภาพยนตร์เรื่องนี้ย้อนกลับไปฉายก่อนหน้านี้สัก 25-30 ปี ผมคิดว่าคนอินเดียคงต้องเผาโรงภาพยนตร์แน่ๆ” (สุรัตน์ โหราชัยกุล, **สัมภาษณ์**, 6 กันยายน 2554)

“หนังเรื่องนี้ถ้าใช้ Background เป็นอินเดียเนี่ย ความสมจริงมันจะไม่มี เพราะมันเป็นไปได้ยากมาก แต่ถ้าคุณเอา Setting เป็นอเมริกาเนี่ย สิ่งแวดล้อมมันเอื้อ มันก็จะทำให้หนังดู Realistic ขึ้นด้วย ถ้าเป็นสังคมอินเดียไม่ว่าสามีจะเป็นยังไงก็ต้องทนอยู่ แต่อเมริกามันไม่ใช่ ถ้าไม่ Happy กับชีวิตคู่ ก็หย่าได้” (ราวิน ทักราล, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

แต่ในท้ายที่สุดทั้งเดฟและมายาก็ได้ละอายต่อบาปที่ตัวเองได้กระทำลงไป ซึ่งอาจช่วยคลี่คลายความทุกข์และความรู้สึกผิดที่เกิดขึ้นในใจ แต่ทว่าความจริงยิ่งทำให้ทุกคนต้องเจ็บปวดใจกันมากกว่าเดิม โดยทั้งเดฟและมายาต้องชดใช้ความผิดด้วยการใช้ชีวิตตามลำพังอย่างเจ็บปวดเป็นระยะเวลาถึง 3 ปี ส่วนริชชิกับรีอาก็ได้ใช้ชีวิตของตนเองต่อไป แต่ท้ายที่สุดแม้ว่ารีอากับริชชิจะเสียใจหรือโกรธแค้นกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น แต่จากการที่ทั้งสองคนเคยใช้ชีวิตเป็น

ครอบครัวกันมาก่อน จึงยอมให้อภัยแก่กัน ซึ่งถือได้ว่าเป็นการคลี่คลายเรื่องราวหรือคลายปมปัญหาในใจที่ทำให้คนทุกคนเกิดความสุขและสงบในจิตใจตามวิถีการใช้ชีวิตแบบชาวอินเดีย

3.1.4 ความรักทำให้ไม่ยอมแพ้ต่อโชคชะตาชีวิต: ภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*

ภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* นำเสนอเรื่องราวชีวิตของครอบครัวอาร์วีที่มีชีวิตอันแสนสะดวกสบาย แต่ทุกอย่างก็เปลี่ยนไปเมื่ออาร์วีได้ถูกไล่ออกจากทีมแข่งรถ ส่งผลให้เขาไม่มีรายได้ ประกอบกับอาร์วีเป็นคนใช้จ่ายฟุ่มเฟือย เขาจึงต้องขายบ้านและไปใช้ชีวิตอยู่ที่อพาร์ทเมนท์ห้องเล็กๆ แต่ด้วยความรักที่มีให้แก่กันระหว่างอาร์วีกับราติกา และด้วยความรักที่พวกเขามีต่อลูก ทำให้พวกเขาได้ลุกขึ้นสู้กับความลำบากในชีวิต จนในที่สุดก็สามารถผ่านพ้นอุปสรรคไปได้ด้วยดีและกลับมาใช้ชีวิตอย่างมีความสุข

จากลักษณะโครงเรื่องได้สะท้อนการใช้ชีวิตของคนอินเดียพลัดถิ่นยุคใหม่ในสังคมโลกาภิวัตน์ที่ยึดมั่นวัตถุนิยม บริโภคนิยม ใช้จ่ายอย่างสิ้นเปลือง จนในท้ายที่สุดเมื่อชีวิตพลิกผัน ทำให้ไม่มีเงินเพียงพอที่จะดูแลครอบครัวของตัวเองให้มีความสุขได้ แต่ว่าอาร์วีและราติกาก็ไม่ได้ยอมแพ้ต่อโชคชะตาที่เกิดขึ้น พวกเขาก็ยิ้มสู้และฝ่าฝันเรื่องราวต่างๆที่ผ่านเข้ามา เรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตต่อไปให้มีความสุขเพื่อลูกๆของพวกเขา แสดงถึงการให้ความสำคัญต่อระบบครอบครัวของชาวอินเดียที่แม้ว่าจะลำบากเพียงใด แต่เพื่อความสุขและความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นของครอบครัวก็พร้อมยอมทำได้ทุกสิ่งทุกอย่าง จนในที่สุดการเรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตอย่างสอดประสานกลมกลืนกับสภาพสังคมที่เป็นอยู่ ทำให้ครอบครัวของเขากลับมาใช้ชีวิตอย่างมีความสุขเหมือนเดิมอีกครั้ง

3.2 <u>กลุ่มภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ (Romantic Comedy)</u>

จากการศึกษาพบว่ามีภาพยนตร์ในกลุ่มนี้เพียงเรื่องเดียวคือ เรื่อง *Dostana* นำเสนอเรื่องราวชีวิตหนุ่มสาวที่ใช้ชีวิตตามแบบวัฒนธรรมตะวันตก เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับมิตรภาพระหว่างตัวละครสามคนคือ แซม กุนาล และเนฮา ที่ได้มาใช้ชีวิตอยู่ในอพาร์ทเมนต์ห้องเดียวกัน เมื่อเวลาผ่านไปแซมกับกุนาลก็ตกหลุมรักเนฮาขึ้นมา แต่ก็ไม่สามารถบอกได้ เพราะพวกเขาทั้งสองคนได้โกหกเธอไว้ว่าเป็นคู่เกย์กัน แซมกับกุนาลจึงร่วมกันวางแผนเพื่อที่จะทำให้เนฮากับอภิมันยุเลิกกันตามที่พวกเขาต้องการ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดแบบตะวันตกที่เชื่อในศักยภาพของมนุษย์ว่าสามารถควบคุมให้ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปตามที่ตนเองต้องการได้ แต่ว่าสุดท้ายเรื่องราวก็คลี่คลายลง ด้วยการที่แซมกับกุนาลยอมรับในความผิดที่ตนเองกระทำไว้ ทำให้คลี่คลายความทุกข์ที่เกิดขึ้น

ในจิตใจของพวกเขาทั้งสองคนออกไปได้ ส่วนเนฮาก็ให้อภัยกับสิ่งที่พวกเขาได้กระทำลงไป ไม่คิดแก้แค้น จึงเห็นว่าท้ายที่สุดมิตรภาพที่พวกเขามีให้กันก็สำคัญมากกว่าการที่จะต้องมาเอาชนะกัน สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ของเพื่อนที่เปรียบเสมือนเป็นคนในครอบครัวเดียวกัน

3.3 <u>กลุ่มภาพยนตร์แนวดราม่าการเมือง (Political Drama)</u>

จากการศึกษาพบว่ามีภาพยนตร์ 2 เรื่องคือ ภาพยนตร์เรื่อง *New York* และ *MNIK* นำเสนอเหตุการณ์และเรื่องราวชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นในช่วงเหตุการณ์ก่อนและหลังการก่อการร้ายเมื่อวันที่ 11 กันยายน 2001 โดยมุ่งเน้นจะทำให้ผู้ชมเกิดการปรับเปลี่ยนทัศนคติที่มีต่อคำว่า “การก่อการร้าย” ซึ่งภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนั้นถือว่ามีความแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องอื่นที่ส่วนมากจะเป็นเมโลดราม่า คือ เรื่องของการให้ความสำคัญต่อ “บริบททางสังคม” แม้ว่าบริบทของเหตุการณ์ในเรื่องจะมีลักษณะเหมือนกัน แต่ลักษณะของการนำเสนอและการเล่าเรื่องมีความแตกต่างกัน ดังนี้

3.3.1 ความแค้นครั้งนี้ต้องเอาคืน: ภาพยนตร์เรื่อง *New York*

ภาพยนตร์เรื่อง *New York* ได้นำเสนอการใช้ชีวิตของวัยรุ่นชาวอินเดียพลัดถิ่น 3 คน ได้แก่ แซม โอมาร์ และมายา ในช่วงเหตุการณ์ก่อนและหลังเหตุการณ์ตึกเวิลด์เทรดเซ็นเตอร์ถูกโจมตี เมื่อวันที่ 11 กันยายน 2001 โดยจะพบว่าเหตุการณ์ช่วงก่อน 11 กันยายน ความสัมพันธ์ของทั้ง 3 คนก็ดำเนินไปอย่างเรียบง่ายและมีความสุข แต่เมื่อหลังเกิดเหตุการณ์ดังกล่าวชีวิตของพวกเขาก็เปลี่ยนแปลงไปอย่างสิ้นเชิง รวมไปถึงอคติต่ออัตลักษณ์ทางเชื้อชาติและศาสนาที่เกิดขึ้นภายหลังการโจมตีที่มีเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะเหตุการณ์ที่ชาวเอเชียใต้ผู้บริสุทธิ์ในสหรัฐอเมริกาถูกจับคุมขังและได้รับการปฏิบัติอย่างทรมานจากการตกเป็นผู้ต้องสงสัยก่อการร้าย ซึ่งประเด็นดังกล่าวเป็นประเด็นที่ กาเบียร์ ข่าน ผู้กำกับภาพยนตร์ ต้องการนำเสนอผ่านเรื่องเล่าและผ่านการดำเนินชีวิตของตัวละครหลักทั้ง 3 คน ที่ต้องใช้ชีวิตต่อสู้กับอคติการแบ่งแยกเชื้อชาติที่เกิดขึ้น โดยกาเบียร์ได้ให้สัมภาษณ์ตอนหนึ่งไว้ว่า

“เราได้สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้โดยการแบ่งเวลาเป็น 2 ช่วงคือ โลกก่อนและหลังเหตุการณ์ 11 กันยายน โดยจะสนใจในเรื่องผลต่างๆที่มันเกิดขึ้นตามมาจากเหตุการณ์ดังกล่าว ซึ่งมันยังคงเป็นความรู้สึกที่คนทั่วโลกยังจดจำมาจนถึงทุกวันนี้” (Bansal, 2009: online)

นอกจากนี้กาเบียร์ยังได้กล่าวถึงแรงบันดาลใจต่างๆที่ทำให้เขาตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้เพิ่มเติมอีกว่า

"ผมอยู่ในนิวยอร์คในช่วงเวลาที่มีการโจมตีเกิดขึ้น ผมเห็นว่าประชาชนได้รับผลที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์อย่างไรบ้าง ความสัมพันธ์ที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นอคติ ความรู้สึกไม่ไว้วางใจเกิดขึ้นทุกหนทุกแห่ง ผมถูกเอฟบีไอจับถึง 3 ครั้ง เพียงแค่ผมมีนามสกุลว่าข่าน (Khan) เมื่อไรก็ตามที่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นในประเทศตะวันตก พวกเราก็เปิดดูข่าวในช่องซีเอ็นเอ็นและบีบีซี และเชื่อทุกสิ่งตามที่เขาให้ข่าวมา แล้วใครจะเป็นคนที่มาจะเชื่อมช่องว่างระหว่างความเป็นจริงที่เกิดขึ้นกับการรายงานข่าวเกี่ยวกับเอฟบีไอและซีไอเอกระทำภายหลังเหตุการณ์ 11 กันยายนโดยไม่มีหลักฐานแน่ชัด เหตุการณ์เหล่านี้ทำให้ผมเสียใจ ผมจึงเริ่มค้นหาข้อมูลและก็ทำให้ได้พบความจริงต่างๆที่ไม่เคยถูกพูดถึง นั่นคือสาเหตุที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้น" (Zaman, 2009: online)

ทั้งนี้หากพิจารณาลักษณะโครงเรื่องโดยภาพรวมก็ทำให้เห็นว่า การที่ตัวละครแซมนั้นยึดติดอยู่บนความคิดของตัวเอง ยึดติดกับความแค้นที่เขาได้รับจากการทรมานอย่างเจ็บปวด ทำให้ชีวิตของเขาไม่มีความสุข เพราะต้องใช้ชีวิตด้วยการปกปิดความจริงอยู่ตลอดเวลา แต่ในท้ายที่สุดเมื่อเขาเลิกยึดมั่นถือมั่นในการคิดแก้แค้นก็ทำให้เขาได้พบกับความสุข แม้ว่าเรื่องราวจะจบลงด้วยการถูกยิงเสียชีวิต แต่ก็เป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม (Happy Ending) ที่ตัวละครสามารถกำจัดความรู้สึกภายในใจที่เกิดขึ้นออกไปได้ ส่วนตัวละครโอมาร์ก็เกิดความละอายใจและรู้สึกผิดที่ทำให้ทั้งแซมและมายาเสียชีวิต เขาจึงตัดสินใจรับเอาลูกชายของพวกเขามาเลี้ยง เพื่อบรรเทาความรู้สึกผิดที่เกิดขึ้น แต่เขาก็เรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตอย่างสอดประสานกลมกลืนกับสังคมตะวันตกที่ยังคงมีอคติต่อเหตุการณ์ 11 กันยายนต่อไป ด้วยการปรับตัวและเรียนรู้ที่จะอยู่กับปัญหาต่างๆเหล่านั้นได้อย่างมีความสุข

3.3.2 การเดินทางแห่งความหวัง: ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*

จากการวิเคราะห์โครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* พบว่า โครงเรื่องหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวภารกิจของริซวานที่ได้ออกเดินทางตามหาประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา เพื่อบอกว่าเขาไม่ใช่ผู้ก่อการร้าย ซึ่งหากเขาทำสำเร็จเขาก็สามารถที่จะกลับไปหามัณฑิราภรรยาของเขาได้ แต่สิ่งที่สำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือ บริบทของเหตุการณ์ในเรื่องซึ่งจะมีลักษณะคล้ายกับเรื่อง *New York* แต่ภาพยนตร์เรื่อง *New York* จะนำเสนอให้เห็นความแค้นของตัวละครหลังพบเจอการทรมานภายหลังจากเหตุการณ์ 11 กันยายน จนทำให้ต้องกลายมาเป็นผู้ก่อการร้าย ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* จะไม่เน้นนำเสนอประเด็นของการวางแผนเพื่อก่อการร้าย แต่จะมุ่งเสนอไปที่ตัวละครของริซวานที่ต้องพบเจอกับความโกรธแค้น ความใจแคบ และการแบ่งแยกที่เกิดขึ้นระหว่างการเดินทางของเขาภายหลังเหตุการณ์ 11 กันยายน ซึ่งสาเหตุไม่ได้มาจากสีผิวเป็นหลักแต่เป็นเรื่องของ "ศาสนา" ที่เขานับถือ โดยเขาได้ฝ่าฟัน

อุปสรรคที่เกิดขึ้นด้วยตัวของเขาเองอย่างสันติวิธีมากกว่าการที่จะมุ่งเอาชนะกัน อันเป็นสิ่งที่การันโจฮาร์ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการนำเสนอแก่ผู้ชมให้เห็นถึงกระแสของการแบ่งแยกและต่อต้านอิสลาม (Anti-Muslim discrimination) ที่เกิดขึ้นในโลกตะวันตกโดยเฉพาะประเทศสหรัฐอเมริกาและอังกฤษ รวมไปถึงประเทศอินเดียด้วยในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา ดังที่เขาได้กล่าวพูดในงานเปิดตัวภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า

"ผมพยายามสื่อสารข้อมูล ข้อเท็จจริง และความคิดเห็นหลากหลายทั้งหมดเกี่ยวกับประเด็นการแบ่งแยกและการไม่ยอมรับเชื้อชาติของประชาชนซึ่งไม่ได้มีส่วนร่วมต่อความเลวร้ายจากการก่อการร้ายนั้นเลย" (Coker, 2010: online)

จึงกล่าวได้ว่า โครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นเรื่องราวความรักของตัวละครที่ต้องการฝ่าฟันเอาชนะต่ออุปสรรคเรื่องความรัก โดยมีประเด็นในเรื่องของการแบ่งแยกหรืออคติต่อเชื้อชาติและศาสนาเข้ามาเป็นอุปสรรคอีกประการที่ต้องฝ่าฟันไปให้ได้ ซึ่งถือได้ว่าเป็นในส่วนที่เข้ามาเสริมให้โครงเรื่องดูน่าสนใจและมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น แล้วถ้าหากพิจารณาลักษณะของโครงเรื่อง ก็จะพบวิธีการแก้ปัญหาผ่านตัวละครริซวาน ซึ่งเขาไม่ได้กระทำเพียงเพราะต้องการชนะภารกิจเพื่อความรักของตนเองเท่านั้น แต่เขายังทำเพื่อเรียกร้องสิทธิและให้ความหวังแก่ชาวมุสลิมในประเทศสหรัฐอเมริกาทุกคนที่ต้องทนเจอกับเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นภายหลังจากเหตุการณ์ 11 กันยายน อันเป็นการแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญต่อบทบาทของกลุ่มมากกว่าจุดยืนของตัวเองเพียงอย่างเดียว

จากการวิเคราะห์โครงสร้างของการเล่าเรื่อง (Narrative sequence) ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่องนั้น พบว่าโครงเรื่องมีลักษณะสำคัญคือ ตัวละครต้องเผชิญหน้ากับปัญหาที่ส่งผลทำให้เกิดเป็นปมความรู้สึกภายในจิตใจ ซึ่งผลักดันให้ตัวละครพยายามคลี่คลายแก้ไขปัญหาดังกล่าว แต่เรื่องราวปัญหาไม่ได้คลี่คลายลงในทันที เพราะตัวละครจะต้องพบเจอกับปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นมาเป็นอุปสรรคอีกครั้ง แล้วหากแก้ไขปัญหาครั้งนี้ได้สำเร็จเหตุการณ์ก็จะคลี่คลายลงด้วยวิธีการจบแบบสุขนาฏกรรม (Happy Ending) ตามแนวขนบการเล่าเรื่องภาพยนตร์กระแสหลักของฮอลลีวู้ด

ทั้งนี้วิธีการคลี่คลายปัญหาของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียแต่ละเรื่องจะมีลักษณะแตกต่างกันไป แต่ส่วนมากจะเป็นการจบลงแบบมีความสุข ยกเว้นเพียงเรื่องเดียวคือเรื่อง *New York* ที่ตอนสุดท้ายตัวละครเอกคือแซมและมายาได้เสียชีวิตลง แต่ก็ยังคงถือว่าเป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม เพราะตัวละครสามารถที่จะกำจัดปมความรู้สึกภายในจิตใจไปได้ และเป็นการ

จบแบบให้ความหวังแก่สังคมว่าสักวันหนึ่งเหตุการณ์ต่างๆเกี่ยวกับเรื่องก่อการร้ายคงจะคลี่คลายไปในทางที่ดีขึ้น ซึ่งการสร้าง “**ความหวัง**” ในภาพยนตร์นั้นเป็นสิ่งที่ผู้สร้างภาพยนตร์อินเดียต้องใส่ใจในรายละเอียด เพื่อสื่อสารไปยังกลุ่มผู้ชมอินเดียทั้งในประเทศหรือคนพลัดถิ่น เพราะผู้ชมต่างคาดหวังว่าการรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดจะทำให้พวกเขาหลีกหนีออกจากโลกความเป็นจริงที่พวกเขาต้องพบเจอในชีวิตประจำวัน และภาพยนตร์จะสามารถตอบสนองความหวังแม้เพียงเล็กน้อยของพวกเขาได้ นอกจากนี้ยังมีปัจจัยเรื่องทุนนิยมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เพราะหากภาพยนตร์เรื่องใดจบลงอย่างไม่มีความสุข ภาพยนตร์เรื่องนั้นก็จะไม่ประสบความสำเร็จ

นอกจากนี้พบว่าการคลี่คลายปัญหาของเรื่องในภาพยนตร์มักเป็นการคลี่คลาย “ปมปัญหาภายในจิตใจ” ของตัวละคร ซึ่งสุดท้ายหากตัวละครกลับสู่ค่านิยมอินเดียอันอยู่บนพื้นฐานแนวคิดการใช้ชีวิตแบบโลกตะวันออกก็จะทำให้พบเจอแต่ความสงบสุข ดังวิธีการแก้ปัญหาของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นที่นำเสนอในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง สรุปได้ดังนี้

1. การยอมรับกับปัญหาที่เกิดขึ้นด้วยวิธีการต่างๆ ได้แก่ การหันมาปรับความเข้าใจกันในครอบครัว การละอายต่อสิ่งที่กระทำลงไป การไม่ยึดมั่นถือมั่นในตนเอง การให้อภัยซึ่งกันและกัน เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้ความรุนแรงตามหลัก “อหิงสา” ซึ่งเป็นค่านิยมของศาสนาฮินดู รวมทั้งการเลิกยึดติดกับเรื่องวัตถุนิยม บริโภคนิยม และตระหนักถึงการใช้ชีวิตด้วยความสมถะ ตามค่านิยมของคานธี ทั้งหมดนี้ก็เพื่อที่จะสามารถใช้ชีวิตต่อไปอย่างมีความสุขและสอดประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกับสังคมที่อาศัยอยู่ ก่อเกิดเป็นความสงบสุขภายในจิตใจ

2. การยอมเสียสละความสุขส่วนตัว เพื่อให้ผู้อื่นมีความสุข หรือการไม่คำนึงถึงความสุขของตนเองเพียงคนเดียว โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานการให้ความสำคัญต่อบทบาทของกลุ่มมากกว่าจุดยืนของตนเองหรือปัจเจกบุคคล อันเป็นรากฐานวัฒนธรรมแบบเน้นกลุ่มนิยม (Collective Orientation) ของอินเดีย

ยิ่งกว่านั้น ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียดังกล่าว ยังมีการนำเสนอโครงเรื่องย่อย (Subplot) เกี่ยวกับประเด็นทางสังคมต่างๆที่มีความซับซ้อนและละเอียดอ่อน เช่น ศาสนา ความเป็นชาติ เพศสภาพ เพศวิถี การเมือง วัฒนธรรมและประเพณี เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อจะนำโครงเรื่องย่อยดังกล่าวมาช่วยเสริมโครงเรื่องหลักที่มักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก ให้มีความซับซ้อนน่าสนใจและช่วยขยายรายละเอียดของโครงเรื่องให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

4) แก่นความคิด (Theme) ของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

จากการศึกษาภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง พบว่ามีการสื่อสารแก่นความคิดหลักที่แตกต่างกันไป โดยพบว่าแก่นความคิดของภาพยนตร์มักสอดคล้องกับชื่อเรื่องของภาพยนตร์ ซึ่งสามารถทำการแบ่งประเภทของแก่นความคิดออกเป็น 3 ประเภทหลัก ดังต่อไปนี้

4.1 แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับเรื่องศีลธรรม

ถือได้ว่าเป็นแก่นความคิดหลักที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียมากที่สุด โดยมีการนำเสนอทั้งเรื่องของศีลธรรมหรือคุณธรรมอันดีงาม รวมทั้งเรื่องการประพฤติตนที่ผิดศีลธรรมด้วย ซึ่งเป็นไปตามปรัชญาของอินเดียที่ให้ความสำคัญกับการส่งเสริมเรื่องคุณธรรมศีลธรรม เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้คนกับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติดำเนินไปอย่างสอดคล้องต้องกันได้เป็นอย่างดี (อดิศักดิ์ ทองบุญ, 2545: 3) ดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.1.1 ความรักและความเข้าใจในครอบครัวเป็นสิ่งที่มีค่า

แก่นความคิดนี้พบในภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมของชาวอินเดียที่ให้ความสำคัญกับเรื่องความสัมพันธ์ภายในครอบครัวเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังสอดคล้องประโยคคำพูดที่การัน โจฮาร์ (Karan Johar) ผู้กำกับภาพยนตร์ของเรื่อง ได้กล่าวไว้ในตอนเปิดเรื่องว่า *"เรื่องราวทั้งหมดเกี่ยวกับเรื่องความรักในครอบครัวของพวกคุณ" ("It's all about loving your parents")* แม้ว่าในส่วนหนึ่งอาจมีการวิพากษ์ระบบสังคมในอินเดียที่ผู้ชายเป็นใหญ่ในบ้านเป็นผู้กำหนดและตัดสินทุกอย่างให้คนในครอบครัว คล้ายกับภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* แต่ในท้ายที่สุดไม่ว่าปัญหาจะใหญ่เพียงใด หากเพียงคนในบ้านช่วยเหลือกัน และยังคงมีความรักให้แก่กันและกัน ไม่ว่าจะในยามสุขหรือยามเศร้า เรื่องราวก็จะคลี่คลายไปในทางที่ดีอยู่เสมอ โดยจะมีการใช้หลักศีลธรรมมานำเสนอ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเชื่อฟังเคารพบิดามารดา ความกตัญญูกตเวที การให้เกียรติผู้สูงวัยกว่า เป็นต้น

นอกจากนี้ในภาพยนตร์เรื่อง *KANK* ก็ต้องการนำเสนอแก่นความคิดที่ว่า *"ความรักและความเข้าใจกันของสามีภรรยาในครอบครัว เป็นสิ่งสำคัญในการให้ชีวิตคู่อยู่รอดไปได้"* โดยชี้ให้เห็นถึงการไม่เปิดใจยอมรับฟังความคิดเห็นซึ่งกันและกันของสามีภรรยา จนนำมาซึ่งความทุกข์ใจของทุกฝ่าย พร้อมกับยังชี้ให้เห็นการใช้ชีวิตแบบตะวันตกที่ยึดมั่นในปัจเจกบุคคลมากจนเกินไป หรือการที่ผู้หญิงมีสิทธิเท่าเทียมกันหรือเหนือกว่าผู้ชาย ดังเช่นรีอา ภรรยาของเดฟที่ประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานมากกว่าผู้เป็นสามี ทำให้เธอต้องรับภาระทุกอย่าง หลังจาก

ที่เดฟประสบอุบัติเหตุขาหักและไม่สามารถเตะบอลเพื่อประกอบอาชีพได้ ซึ่งทำให้เดฟรู้สึกว่าตัวเองด้อยค่า และกลายเป็นชนวนที่ทำให้ทั้งสองคนต้องทะเลาะกัน ทั้งนี้ภาพยนตร์ดังกล่าวก็ยังได้นำเสนอสิ่งที่ผิดศีลธรรมอันดีงามในชีวิตครอบครัวก็คือเรื่อง “การคบชู้สู่ชาย” ระหว่างเดฟกับมายา ซึ่งเป็นสาเหตุทำให้ความรักและความสัมพันธ์ในครอบครัวต้องจบลง

4.1.2 การประพฤติตนตามค่านิยมจะพบซึ่งชัยชนะ

แก่นความคิดนี้พบในภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ซึ่งต้องการนำเสนอว่า *“การประพฤติตนให้อยู่ในหลักปฏิบัติและค่านิยมอันดีงามถูกต้อง ทำให้สามารถชนะอุปสรรคต่างๆ พร้อมนำพาให้ชีวิตประสบความสำเร็จดังที่หวัง และได้มาซึ่งที่ตนเองต้องการปรารถนา”* ดังเช่น ราชที่ได้ทำทุกวิถีทางเพื่อให้ได้ซิมรานมาเป็นเจ้าสาว แต่เขาก็ประพฤติปฏิบัติตัวตามค่านิยมของชาวอินเดีย ที่จะต้องเชื่อถือเชื่อฟังผู้หลักผู้ใหญ่ และให้ความเคารพต่อผู้สูงวัยกว่า ทำให้เห็นว่าแม้ราชจะเป็นคนอินเดียพลัดถิ่นเติบโตในอังกฤษ แต่เขาก็สามารถปรับตัวกับวัฒนธรรมของอินเดียได้เป็นอย่างดี ทำให้ในท้ายที่สุดการคิดดี พูดดี ทำดีของเขา ทำให้เขาได้ซิมรานไปครอบครอง

4.1.3 การยอมเสียสละเพื่อคนที่รัก

แก่นความคิดนี้พบในภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* ที่ต้องการนำเสนอวิธีการดำรงชีวิตในทุกวันอย่างเต็มที่และมีความสุข ไม่ใช่เพียงตัวเราเท่านั้น แต่ต้องทำให้คนรอบข้างมีความสุขด้วย ดังเช่น ตัวละครอามาน ทั้งที่เขารู้ว่าเขาคงมีชีวิตอยู่ได้ไม่นาน แต่เขาก็ใช้ชีวิตอย่างมีความสุขในทุกวัน มองโลกในแง่ดี ทำทุกอย่างให้คนรอบตัวของเขามีความสุขก่อนที่เขาจะจากโลกนี้ไป ซึ่งสอดคล้องกับชื่อเรื่องภาพยนตร์ *“Kal Ho Naa Ho”* หรือที่แปลเป็นไทยได้ว่า *“พรุ่งนี้อาจจะไม่เกิดขึ้น”*

4.2 <u>แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับการวิพากษ์สังคม</u> แบ่งได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

4.2.1 วิพากษ์การใช้ชีวิตในสังคมโลกาภิวัตน์

ภาพยนตร์เรื่อง Ta Ra Rum Pum มีความต้องการที่จะนำเสนอให้เห็นข้อเสียการใช้ชีวิตแบบวิถีตะวันตกในสังคมโลกาภิวัตน์ ที่ยึดมั่นถือมั่นกับวัตถุนิยม ใช้จ่ายเงินอย่างฟุ่มเฟือย และคิดว่าตนเองสามารถมีอำนาจในการจะควบคุมการใช้จ่ายให้เป็นไปตามต้องการได้อย่างไม่มีปัญหาอะไร แต่ในท้ายที่สุดเมื่อได้รับบทเรียนต่างๆและกลับมาใช้ชีวิตที่พอเพียง ประกอบกับความ

รักของคนในครอบครัวที่ต่างมีให้แก่กัน ทำให้กลับมาชีวิตที่ดีกว่าเดิมโดยตั้งอยู่บนความไม่ประมาท

4.2.2 วิพากษ์สังคมตะวันตกภายหลังเหตุการณ์ก่อการร้าย ซึ่งเป็นแก่นความคิดที่พบในภาพยนตร์ 2 เรื่อง ได้แก่ *New York* และ *MNIK*

- <u>ภาพยนตร์เรื่อง *New York*</u> ต้องการนำเสนอให้เห็นว่า ภายหลังจากเหตุการณ์ 11 กันยายน ซึ่งถือได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่เลวร้ายและทำร้ายจิตใจประชาชนชาวอเมริกันทั่วประเทศ ได้ส่งผลให้หลังจากนั้นอคติในเรื่องการแบ่งแยกชาติพันธุ์และศาสนาจึงเกิดขึ้น โดยคนอเมริกันมักจะคิดว่าชาวมุสลิมหรือพวกผิวสีน้ำตาล (Brown-skinned) เป็นคนไม่ดีหรือเป็นผู้ก่อการร้ายอยู่เสมอ ทำให้เกิดเหตุการณ์จับกุมชาวเอเชียใต้ที่อาศัยในสหรัฐอเมริกาไปสอบปากคำในฐานะผู้ต้องสงสัยก่อการร้าย ทั้งที่ไม่มีหลักฐานเพียงพอ ดังที่นำเสนอผ่านภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่ในอีกแง่มุมหนึ่งความแค้นหรือความเจ็บปวดที่ได้รับก็ทำให้เกิดการวางแผนก่อการร้ายตามมา ซึ่งก็จะทำให้คนอเมริกันผู้บริสุทธิ์ต้องเสียชีวิตหรือได้รับบาดเจ็บเช่นเดียวกัน นั่นคือสิ่งที่กาเบียร์ ข่าน ผู้กำกับภาพยนตร์ของเรื่องนี้ต้องการนำเสนอว่าไม่มีใครที่เป็นคนถูกหรือคนผิดในเหตุการณ์ก่อการร้ายในทุกวันนี้ เพราะทุกสิ่งขึ้นอยู่กับการตีความของแต่ละบุคคลต่อเรื่องดังกล่าว ดังที่เขาได้กล่าวไว้ว่า

"แม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้อาจจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์ 11 กันยายน และสิ่งที่เกิดขึ้นหลังจากนั้น แต่ก็ไม่มีใครที่ลุกมาคัดค้านและตั้งคำถามเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเด็นนี้...มันเป็นเรื่องราวที่ไม่มีความเอนเอียงและไม่นำเสนอว่าชาติใดทำถูกต้องกว่าชาติใด" (Ganguly, 2009: online)

- <u>ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*</u> ได้นำเสนอประเด็นเกี่ยวกับมนุษยธรรมผ่านแก่นความคิดของภาพยนตร์และตัวละครริซวาน โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานในเรื่องความเชื่อทางศาสนาซึ่งสามารถประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้เป็นคนดีของสังคมได้ ทั้งนี้ต้องการสื่อสารไปยังกลุ่มผู้ชมให้เกิดการยอมรับความเห็นที่แตกต่างกันในเรื่องของศาสนา รวมทั้งนำเสนอให้เห็นถึงความหวังในการเยียวยาสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้นให้กลับมาสู่สภาพเช่นเดิมก่อนเกิดเหตุการณ์ 11 กันยายน 2001 จึงสรุปได้ว่า แก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการวิพากษ์สังคมโลกตะวันตกเกี่ยวกับทัศนคติในแง่ลบของชาวตะวันตกที่มีต่อชาวมุสลิมภายหลังเหตุการณ์ก่อการร้าย โดยเป็นการมุ่งตั้งคำถามเรียกร้องให้ชาวตะวันตกและคนทั่วโลกได้เปลี่ยนแปลงทัศนคติที่มักคิดว่าศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่นิยมใช้ความรุนแรง ชอบการก่อการร้ายและเป็นคนไม่ดี เพราะว่าอันที่จริงแล้วไม่ว่าจะ

ศาสนาอะไรก็ตามก็ย่อมจะมีทั้งคนดีและคนไม่ดี จึงไม่สมควรที่จะเอาเรื่องของศาสนามาเชื่อมโยงกับเรื่องก่อการร้าย

4.3 <u>แก่นความคิดหลักเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์</u>

แก่นความคิดลักษณะนี้พบในภาพยนตร์เรื่อง *Dostana* ซึ่งต้องการแสดงถึงเรื่องความสำคัญของมิตรภาพระหว่างเพื่อน ที่แม้ว่าจะมีปัญหาไม่เข้าใจกันหรือทำให้โกรธเคืองกันไปบ้าง แต่สุดท้ายความเข้าใจและการให้อภัยก็เป็นสิ่งที่ทำให้มิตรภาพดำรงอยู่ต่อไปได้ สอดคล้องกับชื่อเรื่องของภาพยนตร์ว่า “Dostana” ที่แปลว่า “มิตรภาพ”

จากการวิเคราะห์แก่นความคิดของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง พบว่า สามารถถ่ายทอดแนวคิด/ค่านิยมที่อิงกับโลกตะวันออกของอินเดียกับแนวคิดแบบโลกตะวันตก ซึ่งต่างมีส่วนในการแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์ได้ ดังต่อไปนี้

1. **ชี้ให้เห็นถึง<u>ข้อดี</u>ของค่านิยมที่อิงกับโลกตะวันออก** ได้แก่

1.1 การเสียสละความสุขส่วนตัวเพื่อประโยชน์แก่ส่วนรวม
1.2 การตระหนักและให้ความสำคัญต่อเรื่องความสัมพันธ์ภายในครอบครัว
1.3 การยึดมั่นและปฏิบัติตนบนพื้นฐานแห่งความดีงาม
1.4 การยอมให้อภัยซึ่งกันและกัน ไม่ยึดมั่นในจุดยืนตนเองเป็นหลัก

2. **ชี้ให้เห็นถึง<u>ข้อเสีย</u>ของค่านิยมที่อิงกับโลกตะวันออก** ได้แก่ เรื่องลักษณะความสัมพันธ์ทางสังคมแบบไม่เท่าเทียมกันในสังคมอินเดีย โดยเฉพาะการนับถือระบบผู้ชาย (สามีหรือพ่อ) เป็นใหญ่ในครอบครัว หากใช้ไปในทางที่ไม่ถูกต้องสมควร ก็จะส่งผลให้เกิดปัญหาต่อคนภายในครอบครัวรวมทั้งต่อตนเองด้วย เช่น เรื่อง *DDLJ* ที่บัลเดฟบังคับจิตใจให้ลูกสาวแต่งงานกับชายที่ตนเองหามาให้ หรือภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ที่ยาชไม่เปิดใจยอมรับฟังความคิดที่แตกต่างของราหุล ยึดติดว่าความคิดของตนเป็นสิ่งที่ถูกต้องและทุกคนต้องเชื่อฟัง

3. **ชี้ให้เห็นถึง<u>ข้อเสีย</u>ของค่านิยมที่อิงกับโลกตะวันตก** ได้แก่

3.1 การยึดมั่นถือมั่นในปัจเจกบุคคล (Individualism) และเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ว่าสามารถควบคุมทุกสิ่งทุกอย่างให้เป็นไปตามต้องการได้

3.2 การใช้ชีวิตในสังคมยุคใหม่ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ ที่ยึดถือแนวคิดวัตถุนิยม ยึดถืออำนาจเงินเป็นใหญ่ เพื่อทำให้ตัวเองดูเป็นคนมีฐานะร่ำรวยในสังคมที่พลวัตมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา สะท้อนค่านิยมสังคมเมืองที่ทำให้คนเปลี่ยนไป (เช่น เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*)

3.3 การเชื่อมั่นในระบอบประชาธิปไตย ซึ่งหากใช้อย่างเหมาะสมก็เป็นสิ่งที่ทำให้ใช้ชีวิตในสังคมได้อย่างมีความสุข แต่หากยึดมั่นมากเกินไปอาจทำให้เกิดปัญหาตามมาได้ ดังเช่น สามีและภรรยาในยุคปัจจุบันที่ต่างเชื่อมั่นในความเท่าเทียมกันของชายหญิงมากเกินไป ทำให้ต่างคนต่างไม่รู้จักการประนีประนอมกัน จนกลายเป็นความแตกร้าวในการใช้ชีวิตคู่ (เช่น เรื่อง *KANK*)

3.4 การแสดงอคติและการแบ่งแยกของชาวตะวันตกที่มีต่อชาวมุสลิม ซึ่งมักเชื่อมั่นในตนเองว่าสิ่งที่ได้กระทำลงไปหรือความคิดของตนเป็นสิ่งที่ถูกต้องเสมอ โดยไม่มีการรับฟังความคิดหรือความรู้สึกของผู้ถูกกระทำ (เช่น เรื่อง *New York* และ *MNIK*)

5) ความขัดแย้ง (Conflict) ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

จากการวิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง พบลักษณะของความขัดแย้งที่ได้สร้างปมปัญหาให้เกิดขึ้นในภาพยนตร์ ได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

5.1 **<u>ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร</u>** พบว่ามีลักษณะดังนี้

- ความขัดแย้งทางความรู้สึกของตัวละครที่ต่างมีความรักให้แก่กัน แต่ก็ต้องพบเจอปัญหาต่างๆ จนไม่สามารถที่จะรักกันได้อย่างมีความสุข เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* ที่มีประเด็นเรื่องของศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้อง ทำให้ริซวานถูกมัณฑิราไล่ออกจากบ้าน เพราะคิดว่านามสกุลของเขาเป็นสาเหตุทำให้ลูกชายของเธอต้องเสียชีวิต เป็นต้น

- ความขัดแย้งระหว่างความปรารถนาในส่วนลึกกับความถูกต้องทางศีลธรรมดีงาม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ที่ซิมรานรักราชมาก ความรู้สึกภายในจิตใจของเธอต้องการให้ราชพาเธอหนีไปอยู่ด้วยกัน แต่เธอก็ตระหนักว่ามันเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง เพราะอาจทำให้พ่อแม่ของเธอเสียใจได้ เป็นต้น

- ความขัดแย้งทางความรู้สึกที่ต้องปิดบังความผิดของตนเองจากการกระทำหรือการพบเจอเหตุการณ์ต่างๆ จนกลายเป็นปมภายในจิตใจ เช่น ตัวละครยาชในภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ที่แม้ภายนอกจะดูแข็งกร้าว แต่ภายในจิตใจของเขาก็ยังคิดถึงราหุลลูกชายตลอดเวลาและรู้สึกผิดต่อ

การกระทำของตนเองที่ได้ไล่ลูกออกจากบ้าน ซึ่งเป็นผลมาจากการใช้อำนาจเป็นใหญ่ของตนในทางที่ผิด เป็นต้น

- ความขัดแย้งระหว่างความคิดหรือจิตสำนึกในด้านดีและด้านชั่ว เช่น ตัวละครอาร์วีในภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* ที่รักลูกมากจนต้องทำให้เขาโกหกหลอกลวงคนอื่น เพื่อให้มีเงินมากพอในการจ่ายค่าเทอมให้ลูก ทั้งที่เขาก็รู้ว่าเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง เป็นต้น

- ความขัดแย้งซึ่งได้ส่งผลให้ตัวละครอยู่ในภาวะลำบากในการตัดสินใจเพื่อดำเนินชีวิตหลังจากได้รับประสบการณ์หรือพบเจอเหตุการณ์โดยตรง เช่น ตัวละครแซมในภาพยนตร์เรื่อง *New York* ที่เขาต้องทนทุกข์จากการทรมานของเอฟบีไอ ทำให้เขาตัดสินใจเข้าร่วมก่อการร้ายเป็นการแก้แค้นเอาคืน แต่เขาก็ต้องใช้ชีวิตด้วยการปกปิดความจริงไม่ให้มายารับรู้ เป็นต้น

5.2 **<u>ความขัดแย้งระหว่างตัวละคร</u>** พบว่ามีลักษณะดังนี้

- ความขัดแย้งในเรื่องของความเชื่อและศรัทธาในศาสนาที่แตกต่างกันของตัวละคร เช่น ตัวละครเจนนี่กับลัจโจ จากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* ที่มีจุดยืนในศาสนาที่ต่างกัน โดยเจนนี่นับถือศาสนาคริสต์ และลัจโจนับถือศาสนาซิกข์ เป็นต้น

- ความขัดแย้งของตัวละครที่ต่างยึดมั่นถือมั่นในตนเองและเชื่อมั่นในความเท่าเทียมกันจนไม่เปิดใจยอมรับฟังความคิดเห็นผู้อื่น เช่น ตัวละครสามี-ภรรยาในภาพยนตร์เรื่อง *KANK* ที่ต่างเชื่อว่าสิ่งที่ตัวเองคิดหรือทำลงไปนั้นถูกต้อง จนทำให้ชีวิตครอบครัวไม่มีความสุข มีแต่การทะเลาะเบาะแว้ง เพราะไม่มีการเปิดใจรับฟังซึ่งกันและกัน เป็นต้น

- ความขัดแย้งของตัวละครที่ต่างต้องการเอาชนะด้วยวิธีการต่างๆ รวมไปถึงการแก้แค้นเพื่อเอาคืน เช่น ตัวละครแซมจากภาพยนตร์เรื่อง *New York* ที่ต้องการแก้แค้นเอฟบีไอ ซึ่งได้ทำลายเกียรติและศักดิ์ศรีของเขาไปจนหมด จึงวางแผนเอาคืนด้วยการวางระเบิดตึกเอฟบีไอ เป็นต้น

5.3 **<u>ความขัดแย้งกับสภาพแวดล้อมและสังคมภายนอก</u>** พบว่ามีลักษณะดังนี้

- ตัวละครยึดติดกับค่านิยมและการใช้ชีวิตแบบเฉพาะของตนที่เคยปฏิบัติมาในอินเดีย ส่งผลให้อัตลักษณ์ของตนเองขัดแย้งกับสังคมโลกาภิวัตน์ เช่น ตัวละครบัลเดฟในภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* ที่ยังคงใช้อำนาจความเป็นพ่อหรือสามีที่เป็นใหญ่ในบ้าน ภายใต้สังคมตะวันตกที่เชื่อในเรื่องของความเท่าเทียมกันของบุคคล เป็นต้น

- ตัวละครที่ปฏิเสธวัฒนธรรมตะวันตก และยังคงยึดมั่นในการปฏิบัติตนตามประเพณีดั้งเดิม เช่น ตัวละครอัญชลีในภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ที่แม้ว่าจะพลัดถิ่นมาอยู่ที่ลอนดอนเป็นเวลาหลายปี แต่เธอก็ไม่รับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาในชีวิตและปฏิบัติทุกอย่างเหมือนเธออยู่ที่จันนิ ชอว์ค เป็นต้น

- ตัวละครที่ต้องพบเจอเหตุการณ์ที่ขัดแย้งกับบริบททางสังคม ซึ่งส่งผลต่อการดำเนินชีวิตหรือต้องดิ้นรนต่อสู้ให้อยู่ในสังคมให้ได้ เช่น ตัวละครริซวานจากภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* ที่เป็นตัวละครอินเดียมุสลิม เขาต้องใช้ชีวิตท่ามกลางความขัดแย้งเรื่องอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่ชาวอเมริกันมีต่อชาวมุสลิม แต่อย่างไรเขาก็ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของการเป็นมุสลิมที่ดีไม่เปลี่ยนแปลง เป็นต้น

จากรายละเอียดข้างต้นจึงสรุปได้ว่า ความขัดแย้งทั้งหมดต่างมีความสัมพันธ์กันและส่งผลต่ออัตลักษณ์ของตัวละครทั้งสิ้น โดยเฉพาะความขัดแย้งภายในจิตใจที่มักมีผลมาจากความขัดแย้งระหว่างตัวละคร ซึ่งไม่ได้เป็นในลักษณะที่เน้นการเผชิญหน้าเพื่อมุ่งเอาชนะกันเป็นหลัก แต่เกิดจากความไม่เข้าใจกันมากกว่า นอกจากนี้ภาพยนตร์บางเรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *New York* และ *MNIK* ที่ความขัดแย้งในเรื่องอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และศาสนาในสังคมอเมริกาได้ส่งผลต่อความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครได้โดยตรง ดังนั้นความขัดแย้งภายในจิตใจจึงเป็นความขัดแย้งหลักของภาพยนตร์ทุกเรื่อง เพราะเป็นสิ่งที่จะผลักดันความรู้สึกนึกคิด พฤติกรรมจนกลายเป็นปัญหาต่างๆที่ทำให้ตัวละครต้องแก้ไขปัญหาเหล่านั้น แต่หากท้ายที่สุดปมขัดแย้งภายในจิตใจได้ถูกขจัดออกไป ด้วยวิธีการแก้ปัญหาตามค่านิยมแบบโลกตะวันออกของอินเดีย เช่น การให้อภัยแก่กัน การละอายต่อบาป ฯลฯ ก็จะทำให้ตัวละครเกิดความสงบสุขภายในจิตใจของตน ทั้งนี้พบว่าภาพรวมของความขัดแย้งที่เกิดขึ้น ยังได้ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่าง “**ความเป็นอินเดีย**” บนพื้นฐานค่านิยมโลกตะวันออก และ “**ความเป็นตะวันตก**” โดยเฉพาะค่านิยมตามรูปแบบวัฒนธรรมอเมริกัน ในฐานะวัฒนธรรมหลักของโลก ดังแสดงในตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ลักษณะความขัดแย้งระหว่างความเป็นอินเดีย (India) กับความเป็นตะวันตก (West) ที่สำคัญ ซึ่งพบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่ทำการศึกษา

ความเป็นอินเดีย (ด้านบวก)	**ความเป็นตะวันตก (ด้านลบ)**
- ไม่ยึดมั่นถือมั่นในจุดยืนของตัวเอง แต่เชื่อมั่นในเรื่องของการใช้ชีวิตอยู่บนพื้นฐานความสงบสุข (Living Peacefully) โดยหลีกเลี่ยงการใช้ความรุนแรงตามหลักอหิงสา - การให้ความสำคัญต่อระบบครอบครัว และความสัมพันธ์แบบมีลำดับขั้น โดยให้คุณค่าแก่เรื่องระบบกลุ่มนิยม - ไม่ยึดมั่นและยึดติดกับวัตถุนิยมมากจนเกินไป พร้อมกลับมาใช้ชีวิตบนความสมถะ	- เชื่อมั่นว่ามนุษย์สามารถควบคุมจัดการได้ทุกสิ่งอย่างตามต้องการ โดยยึดมั่นในเหตุผลของตัวเองเป็นหลัก จึงก่อให้เกิดการเผชิญหน้ากันเพื่อแก้ปัญหา - การให้ความสำคัญกับระบบครอบครัวน้อยลง และเชื่อมั่นในความเสมอภาคของบุคคลที่อาจมากเกินไป จนเกิดปัญหาตามมา - ยึดติดกับเรื่องวัตถุนิยมและบริโภคนิยม

6) **สัญลักษณ์ที่สื่อความหมาย** (Symbol)

เนื่องจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่ทำการศึกษา จะมีลักษณะการเล่าเรื่องตามแบบฉบับของเมโลดราม่าเป็นหลัก จึงไม่เน้นในเรื่องของการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายพิเศษในภาพยนตร์ แต่จะเน้นในเรื่องของการแสดงที่เต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ รวมไปถึงการใช้บทเพลงและการเต้นเข้ามาเพื่อช่วยตอกย้ำอารมณ์ของคนดูมากขึ้น อีกทั้งยังบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียได้ ซึ่งจะได้กล่าวในรายละเอียดต่อไป

7) **มุมมองการเล่าเรื่อง** (Point Of View)

จากการวิเคราะห์มุมมองการเล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง สามารถทำการสรุปได้ดังแสดงในตารางที่ 2

ตารางที่ 2 มุมมองการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

มุมมอง / เรื่อง	บุคคลที่ 1	บุคคลที่ 3	มุมมองเป็นกลาง	รู้รอบด้าน
1. *DDLJ*	✓			✓
2. *K3G*	✓	✓		✓
3. *KHNH*	✓			✓
4. *KANK*	✓			✓
5. *Ta Ra Rum Pum*		✓		✓
6. *Dostana*	✓			✓
7. *New York*	✓		✓	✓
8. *MNIK*	✓			✓

จากตารางที่ 2 พบว่ามุมมองการเล่าเรื่องที่พบมากที่สุด คือ มุมมองการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน เนื่องจากเป็นเทคนิคที่เหมาะสมสำหรับภาพยนตร์ เพราะไม่มีข้อจำกัดในการเสนอเรื่องราว สามารถเล่าเรื่องราวตามความต้องการของผู้สร้างได้ด้วย และช่วยให้ผู้ชมสามารถปะติดปะต่อเรื่องราวได้ง่ายขึ้น เพราะการเล่าเรื่องแบบนี้สามารถเข้าถึงตัวตนของตัวละครและความจริงได้โดยตรง โดยมักนิยมใช้ร่วมกับมุมมองการเล่าเรื่องผ่านบุคคลที่ 1 เพื่อทำให้ผู้ชมสามารถมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร และเข้าใจความคิดของตัวละครขณะเกิดเหตุการณ์นั้นๆได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งมุมมองการเล่าเรื่องได้สะท้อนถึงการให้ความสำคัญกับผู้รับสารเป็นหลัก ดังจะเห็นในภาพยนตร์ทุกเรื่องว่ามีการใช้รูปแบบมุมมองการเล่าเรื่องหลายมุมมอง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวที่เกิดขึ้นได้ทั้งหมด แต่เมื่อทำการพิจารณาจากการเล่าเรื่องผ่านบุคคลที่ 1 ในภาพยนตร์ก็จะพบว่า ภาพยนตร์ส่วนมากจะใช้มุมมองของเพศชายในการเล่าเรื่องเป็นหลัก มีเพียงภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* ที่ใช้ตัวละครหญิงเล่าเรื่องเป็นหลัก ซึ่งแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมของชาวอินเดียที่ยังคงให้ความสำคัญและอำนาจของเพศชายเป็นหลักมากกว่าเพศหญิง แม้ว่าจะเป็นภาพยนตร์บอลลีวู้ดในยุคใหม่ก็ตาม

4.2 รูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

นำเสนอผลการวิเคราะห์รูปแบบนาฏยศิลป์โดยภาพรวมที่พบในภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียเกี่ยวกับการขับร้องประกอบดนตรีและ/หรือการเต้น พร้อมกับวิเคราะห์การนำเอารูปแบบนาฏยศิลป์ดังกล่าวว่านำไปใช้เล่าเรื่องในลักษณะใด ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) ภาพรวมรูปแบบของนาฏยศิลป์ที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

หลังจากที่สังคมอินเดียได้ก้าวเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของยุคกระแสโลกาภิวัตน์ (Globalization) ตั้งแต่ในช่วงปี 1990 เป็นต้นมา ก่อให้เกิดการขยายการลงทุนทางการค้าจากชาวต่างชาติมากขึ้น ซึ่งนอกจากจะทำให้ภาพรวมเศรษฐกิจในประเทศดีขึ้นแล้ว การเปิดเสรีทางเศรษฐกิจ (Economic Liberalization)ในครั้งนี้ ได้ส่งผลถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์บอลลีวู้ดอีกด้วย ที่เห็นได้ชัดเจนก็คือรูปแบบของการขับร้องประกอบดนตรีและการเต้นในภาพยนตร์ (Film song and dance) ซึ่งเกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม อันเนื่องมาจากการไหลทางวัฒนธรรม (Cultural flow) ระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมของชาวอินเดีย ประกอบกับในช่วงนั้นสื่อจากโลกตะวันตกได้เข้ามามีส่วนที่ทำให้รสนิยมของคนอินเดียระดับกลาง (Middle Indian class) เปลี่ยนแปลงไป อันเนื่องมาจากวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) ของชาวอเมริกัน ได้เข้ามามีผลปะทะและครอบงำวัฒนธรรมท้องถิ่นดั้งเดิมของอินเดีย เกิดเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นและวัฒนธรรมสากลที่เรียกว่า **“โลกเทศานุวัตร”** **(Glocalization)** โดยเฉพาะช่องรายการโทรทัศน์เอ็มทีวี (MTV) ที่มีผลต่อรูปแบบสื่อสารการแสดงอินเดียมากที่สุด อีกทั้งยังเป็นส่วนสำคัญในการดึงให้ผู้ชมออกมารับชมภาพยนตร์ เพราะยิ่งเมื่อผู้ชมได้รับชมบทเพลงและการเต้นผ่านทางรายการเอ็มทีวีซึ่งใช้เพื่อการโปรโมตภาพยนตร์ ก็ทำให้ผู้ชมมีความต้องการที่จะอยากชมภาพยนตร์เรื่องนั้นมากยิ่งขึ้นกว่าเดิม

การเปลี่ยนแปลงอีกประการหนึ่งที่เห็นได้ชัด ตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา ก็คือรูปแบบทางวัฒนธรรมทั้งวัฒนธรรมชั้นสูง/วัฒนธรรมชั้นล่าง (High/Low Culture) วัฒนธรรมดั้งเดิม/วัฒนธรรมพื้นบ้าน (Classical/Folk culture) และวัฒนธรรมอินเดีย/วัฒนธรรมตะวันตก (Indian/Western culture) ต่างได้ถูกนำมาผสมผสานกันอย่างลงตัว จนยากที่จะแยกเป็นประเภทวัฒนธรรมได้อย่างแน่ชัด เช่นเดียวกับรูปแบบนาฏยศิลป์อินเดียที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่มีลักษณะผสมผสานกันระหว่างการขับร้องและการเต้นแบบอินเดียดั้งเดิม (Indian classical song and dance) การขับร้องและการเต้นแบบพื้นบ้านอินเดีย (Indian folk song and dance) และที่สำคัญก็คือ การขับร้องและการเต้นจากวัฒนธรรมตะวันตกและอื่นๆ

(Western and other song and dance) ได้เกิดการผสมผสานจนกลายเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์อินเดียยุคใหม่ที่มีทั้งกลิ่นอายของความเป็นอินเดียและความเป็นตะวันตกเข้าด้วยกันอย่างลงตัว

สำหรับในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะมุ่งเน้นอธิบายรูปแบบและองค์ประกอบที่สำคัญของสื่อสารการแสดงอินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย อันเกี่ยวกับศิลปะการขับร้องประกอบดนตรีและการเต้นที่เรียกรวมกันว่า **"นาฏยศิลป์" (Dancing arts)** โดยวิเคราะห์ในภาพรวมว่ามีรูปแบบที่สำคัญอย่างไรบ้าง ภายใต้ฉากที่มีการใช้บทเพลงเพื่อขับร้องและ/หรือเต้น (Song and dance sequences) ซึ่งเมื่อทำการเปรียบเทียบกับหลักการที่กล่าวไว้ในภารตะนาฏยศาสตร์ ศาสตร์การเต้นและขับร้องอันเก่าแก่ของอินเดีย จะพบว่า การแสดงออกและการฟ้อนรำที่เกิดขึ้นในการแสดงแต่ละครั้ง จะต้องมีองค์ประกอบ 3 ส่วน ซึ่งถือได้ว่าเป็นรูปแบบอย่างมีนัยสำคัญ (Signification form) ของสื่อสารการแสดงอินเดีย ได้แก่

1. ภาวะ (Bhava) เป็นเรื่องว่าด้วยรูปแบบต่างๆของการแสดงออก
2. รากะ (Raga) เป็นเรื่องว่าด้วยของบทเพลงและท่วงทำนองเพลง
3. ตาละ (Tala) เป็นเรื่องว่าด้วยจังหวะของดนตรี

แต่ทั้งนี้รูปแบบสื่อสารการอินเดียผ่านการใช้นาฏยศิลป์จะไม่ครบถ้วนสมบูรณ์เลย ถ้าขาดปัจจัยรูปแบบการแสดงที่สำคัญ 3 ประการที่มักมีความเกี่ยวโยงซึ่งกันและกัน ได้แก่ นฤตตา (Nritta) หมายถึง การแสดงที่เน้นในเรื่องความงามของท่ารำ นฤตยา (Nritya) หมายถึง การแสดงที่เน้นในเรื่องของการถ่ายทอดอารมณ์ตามความรู้สึก และนาฏยา (Natya) หมายถึงการแสดงที่ผสมผสานระหว่างนฤตตาและนฤตยา เป็นการแสดงที่ใช้ท่ารำการเต้นในการเล่าเรื่องตามอารมณ์ ณ ขณะนั้น จึงกล่าวได้ว่ารากฐานองค์ความรู้จากภารตะนาฏยศาสตร์ ยังคงเป็นของที่ทันสมัยอยู่เสมอ เพราะว่าสามารถนำมาปรับใช้กับรูปแบบนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดได้เป็นอย่างดี

ในเบื้องต้นผู้วิจัยจะนำเสนอถึงรูปแบบ "นาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย" โลกที่เต็มไปด้วยอารมณ์แห่งความงดงาม ความตระการตา และมีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอันยาวนาน อันจะนำมาซึ่งการก่อเกิดศิลปะแห่งการสื่อสารในภาพยนตร์ ที่ไม่ใช่การเต้นและขับร้องไปอย่างไร้สาระ ไม่มีจุดหมาย แต่มันเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงการถ่ายทอดทางสังคมวัฒนธรรมของชาวอินเดียจากอดีตสู่ปัจจุบันไว้ได้อย่างถึงแก่น โดยจะกล่าวถึงใน 2 ประเด็นที่สำคัญ ได้แก่ รูปแบบการเต้นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย และรูปแบบการขับร้องประกอบดนตรีในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

1.1) **รูปแบบของการเต้นในภาพยนตร์: บอลลีวู้ดดานซ์** (Bollywood Dance)

รูปแบบการเต้นในภาพยนตร์บอลลีวู้ด นอกจากจะมีส่วนช่วยในการเล่าเรื่องแล้ว ยังมีความสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ เรื่องของการสร้างความบันเทิงและความตื่นตาตื่นใจ (Spectacle) ให้แก่ผู้ชม โดยไม่สนใจในเรื่องของเวลาและพื้นที่ (Time and Space) ซึ่งอาจนำเสนอในประเด็นนี้มากกว่าเรื่องของการแสดงอารมณ์ (Emotion) เสียด้วยซ้ำ เรียกคุณสมบัตินี้ว่าเป็น “Extra-Narrative Function” ทั้งนี้เนื่องจากกลุ่มผู้ชมนั้นมีความคาดหวังว่าการที่พวกเขาได้เข้ามาชมภาพยนตร์ก็เพื่อที่จะนำตัวเองเข้าสู่ “โลกใบใหม่” ที่สามารถปลดปล่อยความเป็นอิสระของพวกเขาได้อย่างเต็มที่ โดยจะไม่ค่อยให้ความสนใจในเรื่องของตรรกะหรือเหตุผลจากการแสดง แต่ต้องการที่จะมีประสบการณ์ร่วมไปกับภาพยนตร์เป็นหลักมากกว่า ดังนั้นภาพยนตร์แต่ละเรื่องจึงเน้นให้ความสำคัญต่อการสร้างภาพประกอบบทเพลง (Song Picturisations) ภายใต้ฉาก (Setting) นั้นๆ รวมไปถึงเรื่องของการแต่งกาย (Costume)

สำหรับเรื่องของการแต่งกายที่พบในฉากที่มีการร้องและเต้น โดยเฉพาะในงานเลี้ยงหรือพิธีกรรมทางศาสนา จะมีการให้รายละเอียดและลงทุนในเรื่องของการแต่งกายกันมาก โดยเฉพาะการแต่งกายของผู้หญิงซึ่งก็คือ ส่าหรี ซึ่งในภาพยนตร์ยุคใหม่ก็จะมีทั้งการสวมใส่ส่าหรีที่เป็นของดั้งเดิม รวมทั้งการแต่งกายส่าหรีที่มีการประยุกต์มากขึ้น เพื่อให้ดูทันสมัยและง่ายต่อการแสดง นอกจากนี้การแต่งกายมีส่วนสำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะการพลิ้วไหวของผ้าอันสวยงาม ก็จะส่งผลต่ออรรถรสของผู้ชมและการเต้นก็จะดูงดงามมากขึ้นด้วย แต่ในฉากการเต้นอื่นๆในภาพยนตร์ก็จะพบว่ามีการแต่งกายตามแบบวัฒนธรรมตะวันตก โดยยังคงการแต่งกายด้วยชุดที่มีสีสันหลากหลาย ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับบริบทในสถานการณ์นั้นๆด้วย ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้กลายเป็นภาพจำของผู้ชม และเป็นส่วนสำคัญในการสร้างความตื่นตาตื่นใจได้ด้วย

“สำหรับอินเดีย การร้องและเต้นถือเป็นหัวใจหลัก เขาจะลงทุนกันมาก เหมือนหนังฝรั่งที่เขาจะเน้นทำ CG หรือ Special Effect ต่างๆ ซึ่งมันก็เป็นจุดเด่นของเขา เช่นเดียวกับหนังอินเดีย จุดเด่นของเขาก็คือร้องและเต้น เขาก็ต้องทุ่มทุนให้เรื่องนี้” (ราวิน ทักราล, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

การเต้นในภาพยนตร์อินเดีย (Hindi Film Dance) แต่เดิมมักจะให้ความสำคัญต่อการออกแบบท่าเต้นให้เป็นไปตามเนื้อเพลง แต่ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่ ดังเช่น ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย พบว่า คนออกแบบท่าเต้น (Choreographer)เริ่มที่จะไม่ออกแบบท่าทางการเต้นและการแสดงให้เป็นไปตามความสำคัญของเนื้อเพลง แต่เป็นเพียงการโชว์ทักษะ

ความสามารถในการเต้น โดยไม่มีแนวคิด (Concept) ที่ชัดเจน และไม่มีเหตุการณ์ที่มารองรับต่อการแสดงอย่างเป็นเหตุเป็นผลมากนัก เป็นเพียงการเต้นเพื่อบีบอัดและแบ่งส่วนเรื่องของเวลาและสถานที่ พร้อมกับเน้นไปในเรื่องของความตื่นตาตื่นใจเสียมากกว่า แต่อย่างไรก็ตาม สิ่งที่นักออกแบบท่าเต้นยังคงให้ความสำคัญอยู่ก็คือ เรื่องการแสดงอารมณ์ผ่านทางสีหน้า (Facial Expression) ที่จะขาดไปในการแสดงไม่ได้เลย ซึ่งการแสดงออกนั้นก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามอารมณ์ของเพลงหรือการดำเนินเรื่องเป็นหลัก และบางทีก็ขึ้นอยู่กับการตีความของผู้เป็นนักแสดงต่อบทเพลงนั้นๆด้วย

<u>จากส่วนผสมที่ลงตัวนำมาสู่ “บอลลีวู้ดดานซ์”</u>

รูปแบบการเต้นที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย อันเป็นแนวหรือตระกูล (Genre) ของภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ มีลักษณะการเต้นที่นำรูปแบบการเต้นแบบโบราณ (Classical dance) การเต้นพื้นบ้าน (Folk dance) และการเต้นจากประเทศตะวันตกและอื่นๆ (Western and other dances) มาผสมผสานกันในหลายวิธี ทั้งนำมาปรับใช้ ซึมซับรับเข้ามา นำมาใช้โดยตรง ขโมยมาปรับใช้ หรือนำส่วนหนึ่งมาประกอบอีกส่วนหนึ่ง จนเกิดกลายเป็นการสร้างสรรค์ผลงานการเต้นในรูปแบบที่เรียกว่า “**บอลลีวู้ดดานซ์**” **(Bollywood dance)** ส่งผลทำให้อัตลักษณ์ความเป็นอินเดียแต่เดิมที่ถูกนำเสนอผ่านการเล่าเรื่องเกี่ยวกับประเพณี ผ่านการแสดงทางอารมณ์ตามหลักของรสและภาวะ (Rasa and Bhava)ได้ถูกนำมาสร้างและปรับปรุงใหม่ เพื่อนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอินเดียยุคใหม่ การเต้นอินเดียจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงและมีการผสมผสานด้วยเรียกว่า “**การรีมิกซ์**” **(Remix)**

“หนังอินเดียยุคใหม่มันจะผสมกันหมดเลย แม้กระทั่งท่าเต้นก็เอาทั้งใหม่และเก่ามาผสมรวมกัน เพราะว่ามันจะเป็นการง่ายต่อนักแสดง เพราะสมัยก่อนนักแสดงต้องเรียนนาฏศิลป์มาต้องฝึกกันตั้งแต่เด็ก แต่ว่าดาราในปัจจุบันนี้ เขาจะเรียนกันมากกว่าที่จะมาฝึก จะมาฝึกกันตอนที่จะเข้าวงการ ดังนั้นจึงไม่สามารถที่จะเอานาฏศิลป์ทั้งหมดมาใช้ได้ มันเอามาผสมกันเลยกลายเป็นบอลลีวู้ดดานซ์ เป็นนาฏศิลป์ผสมดานซ์ ไม่ใช่นาฏศิลป์โดยตรง” (สุปราณี อับดุลลา, **สัมภาษณ์**, 25 มีนาคม 2555)

ถึงแม้ว่ารูปแบบการเต้นจะมีลักษณะกลายเป็นลูกผสม (Hybrid) แต่พื้นฐานของรสและภาวะก็ยังมีความสำคัญในการแสดงออกทางอารมณ์เช่นเคย โดยเฉพาะเรื่องของรส เพราะเป็นสิ่งที่ใช้ในการเชื่อมต่อกับผู้ชมผ่านการแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ แต่จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจะพบว่า รสที่ได้จากการรับชมการแสดงส่วนมากจะเป็น

การผสมระหว่างหลายๆรส โดยจะมีหนึ่งรสที่เป็นรสหลัก และจะมีอีกรสมาเข้ามาช่วยเสริมรสหลักดังกล่าว เพื่อช่วยถ่ายทอดอารมณ์และช่วยเสริมในการเล่าเรื่องได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้ในภาพยนตร์มักจะนำเสนอรสเกี่ยวกับความรัก (ศฤงคารรส) และความเศร้า (กรุณารส) เป็นรสพื้นฐานที่สำคัญ เพราะถือได้ว่าอารมณ์รักและอารมณ์เศร้าเป็นอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ทุกคน (Jones, 2010: 39) ซึ่งสามารถเข้าถึงได้ง่ายมากที่สุด แต่รสทั้งมวลจะเกิดขึ้นได้ก็ต้องมีภาวะ ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง เครื่องแต่งกาย ฉาก แสงสี ดนตรี ซึ่งนอกจากช่วยเพิ่มความตระการตาและความบันเทิงแล้ว ยังมีส่วนช่วยส่งเสริมซึ่งกันและกัน กลายเป็นรสเกิดขึ้น แต่อย่างไรก็ตามรสและภาวะไม่ได้นำเสนอผ่านการแสดงอารมณ์จากการแสดงเท่านั้น แต่จะมีการนำเสนอรสผ่านเนื้อร้อง เสียงร้อง และจังหวะก็เป็นได้

ผลกระทบสำคัญที่เกิดจากกระบวนการ “รีมิกซ์” ได้ส่งผลให้วัฒนธรรมการเต้นและคุณสมบัติของการเป็นสินค้า แทบไม่สามารถแยกออกจากกันได้เลย จึงอาจเรียกว่าเป็น “**สุนทรียะศาสตร์ทางสินค้า**” **(Commodity Aesthetics)** (Haug, 1986 อ้างถึงใน Chakravorty, 2009: 224) เพราะขณะทำการแสดงหรือการเต้นก็สามารถที่จะขายสินค้าได้ ผ่านการแต่งกายของนักแสดงหรือภาพบรรยากาศโดยรอบของฉากนั้น นอกจากนี้เทคนิคทางภาพยนตร์ต่างๆก็ได้เข้ามามีผลต่อการแสดงมากขึ้น เช่น เทคนิคการตัดต่อภาพ ดังจะเห็นได้จากการเต้นประกอบการขับร้องในบทเพลง โดยเฉพาะฉากที่เป็นอารมณ์เพ้อฝันของพระนาง (Dream sequence) ที่มักจะมีการเปลี่ยนชุดของพระนางไม่ต่ำกว่า 3 ครั้ง ซึ่งนอกจากจะสร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชมแล้ว ยังช่วยบีบอัดช่วงเวลาของการดำเนินเรื่องได้ด้วย หรือจะเป็นเรื่องของการนำเทคนิคคอมพิวเตอร์กราฟฟิก เช่น การใช้ภาพการ์ตูนแอนิเมชัน (Animation) มาประกอบการเต้นและขับร้อง ดังเช่นเพลง *Ta Ra Rum Pum* ในภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* ที่อาร์วีกับราติกาได้พาลูกมายัง *World of Disney* เพื่อให้ของขวัญวันเกิดแก่แชมป์ โดยอาร์วีบอกกับลูกว่าจะเล่านิทานให้ฟัง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวมี 4 ตัวที่มีชื่อว่า ตา (Ta) รา (Ra) มา (Ma) และปา (Pa) ซึ่งนำมาใช้แทนตัวละครแชมป์ ปริ๊นเซส ราติกา และอาร์วี ตามลำดับ จากนั้นพวกเขาทั้งสี่คนก็ได้เข้าไปสู่โลกของนิทานที่เป็นดินแดนขนมหวาน ไม่ว่าจะเป็นถนนลูกกวาด น้ำตกช็อคโกแลต และก็ร่วมเต้นไปกับตัวการ์ตูนหมีทั้ง 4 ตัว อย่างสนุกสนาน

ภาพที่ 102-103 แสดงการนำภาพการ์ตูนแอนิเมชันมาร่วมร้องและเต้นในภาพยนตร์

“บอลลีวู้ดดานซ์”: ศาสตร์การเต้นที่ไม่มีเกณฑ์ตายตัว

บอลลีวู้ดดานซ์ ถือได้ว่าเป็นประเภทการเต้นที่ไม่ใช่ของดั้งเดิม (Non-classical Dance) ซึ่งอาจเรียกอีกอย่างว่าฟิล์มดานซ์ (Filmi Dance) ก็ได้ เนื่องจากว่าบอลลีวู้ดดานซ์มีลักษณะการเต้นที่ไม่มีรูปแบบตายตัวหรือมีเทคนิคที่ถูกต้องเหมือนกับการเต้นแบบดั้งเดิม (Classical dance) แต่สิ่งที่เป็นพื้นฐานสำคัญของบอลลีวู้ดดานซ์ก็คือเรื่องของการจับจังหวะเพลงโดยการฟังจากเสียงกลอง (โดยเฉพาะกลองตาบลาหรือกลองโดห์ล) และเรื่องของจังหวะการย่ำเท้า รวมถึงเรื่องของการแสดงอารมณ์ผ่านทางสีหน้าซึ่งยังคงมีความสำคัญอยู่ โดยการเต้นของผู้ชายและผู้หญิงมีลักษณะที่ไม่แตกต่างกันมาก ไม่ว่าจะเป็นท่วงท่าการออกมือ การใช้สะโพก แต่เนื่องมาจากสรีระของผู้ชายจะค่อนข้างตรง ทำให้ท่าทางการเต้นที่ออกมาดูที่อตรง ดังนั้นผู้ชายจึงเน้นแสดงทักษะความแข็งแรงและความสนุกจากการเต้นเป็นหลักมากกว่า แต่สำหรับผู้หญิงจะมีการส่ายสะโพกท่าทางจึงดูมีความอ่อนช้อยสวยงาม

“Bollywood Dance จะแตกต่างจากการเต้นแบบอื่นคือ มันไม่มี Rule ไม่มี Regulation ไม่มีการกำหนดว่าอันนี้มันเป็น Movement ที่ผิด เพราะมันไม่มีสักท่าที่ผิดใน Bollywood Dance เพราะถ้าคุณเป็น Choreographer คุณสามารถ Create ท่าแบบไหนก็ได้ คนอื่นจะมาว่าอันนี้มันผิดไม่ได้” (อาคาช กุลาตี, **สัมภาษณ์**, 17 มีนาคม 2555)

“การเต้นบอลลีวู้ด พื้นฐานสำคัญคือเรื่องของ Step เท้า เรื่องของการก้าวแตะธรรมดา 2 จังหวะ แล้วก็เป็น Step การย่ำเท้าอยู่กับที่ก็คือ ด้านหนึ่งเขย่งเท้า และอีกด้านหนึ่งย่ำอยู่กับที่ พอใส่สะโพกเข้าไปมันก็จะยากมากขึ้น แล้วหลังจากที่เข้าจังหวะได้ก็จะเริ่มใช้ช่วงไหล่ก่อน พอมีมือเข้ามาก็จะเป็นท่ามากขึ้น ส่วนหน้าตาและคอจะเป็นเรื่องของอารมณ์เพลงมากกว่า ซึ่งเรื่องของ Body ควรจะต้องได้ก่อน ส่วนเรื่องสีหน้าจะตามมาทีหลัง” (อัญชิสา อับดุลลา, **สัมภาษณ์**, 25 มีนาคม 2555)

คำว่า “บอลลีวู้ดดานซ์” เกิดขึ้นในช่วงยุคทศวรรษที่ 1990 ซึ่งการเต้นในภาพยนตร์ไม่ได้อยู่เพียงในฉากของภาพยนตร์เท่านั้น แต่ได้ทำการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอมาเต้นบนเวที (Stage) เพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ ด้วยการให้ดาราที่มีชื่อเสียงจากภาพยนตร์มาโชว์การเต้นประกอบเพลงที่อยู่ในภาพยนตร์ ทำให้บอลลีวู้ดดานซ์กลายเป็นคำเรียกติดปากของคนทั่วไป และเป็นรูปแบบการเต้นที่สำคัญในภาพยนตร์ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ประกอบกับสื่อวิดีโอและช่องโทรทัศน์สัญญาณดาวเทียมได้เข้ามามีอิทธิพลมากขึ้น ส่งผลให้ผู้ชมที่เป็นคนอินเดียพลัดถิ่นในต่างแดน สามารถเข้าถึงภาพยนตร์ได้ง่ายมากขึ้น จนกลายมาเป็นกลุ่มผู้ชมที่สำคัญอีกกลุ่มหนึ่งของภาพยนตร์บอลลีวู้ด อันนำมาซึ่งการสร้างภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่จะทำให้กลุ่มผู้ชมได้ตระหนักถึง “ความเป็นท้องถิ่น” มากขึ้น

ทั้งนี้การเต้นบอลลีวู้ดนั้น เป็นรูปแบบที่เน้นในเรื่องของการสร้างความสนุกสนานเป็นหลัก โดยจะเป็นในลักษณะของการนำบทเพลงเข้ามาใส่ในภาพยนตร์ เพื่อให้ตัวละครหรือนักแสดงเต้น ซึ่งแต่เดิมนั้นนักแสดงที่เป็นผู้ชายจะไม่เน้นเรื่องของการเต้นบอลลีวู้ดเท่าไรนัก จะเป็นเพียงการเต้นประกอบจังหวะอย่างง่ายๆเพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่ปัจจุบันพบว่าดาราชายกลับมีความสามารถในการเต้นเทียบเท่ากับดาราผู้หญิงแล้ว โดยดาราชายและหญิงที่ได้รับยกย่องว่าเป็นนักเต้นที่ดีที่สุดในวงการบอลลีวู้ดขณะนี้ก็คือ Hitrik Roshan และ Madhuri Dixit ตามลำดับ

ภาพที่ 104-105 แสดงภาพ Hritrik Roshan (ซ้าย) และ Madhuri Dixit (ขวา)

<u>กระแสนิยมอันหลากหลายของ “บอลลีวู้ดดานซ์”</u>

ในปัจจุบันเมื่อกล่าวถึงบอลลีวู้ดดานซ์ ก็ไม่ได้หมายความถึงการเต้นในภาพยนตร์อีกต่อไปแล้ว เพราะได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) ไปทั่วโลก ที่มักนำบอลลีวู้ดดานซ์มาปรับใช้เพื่อการออกกำลังกาย หรือใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแข่งขันใน

รายการเต้นที่มีชื่อเสียงของอเมริกา เช่น รายการ *So you think you can dance* เป็นต้น แล้วเหตุการณ์ล่าสุดเมื่อวันที่ 29 มกราคม 2555 สายการบินฟินน์แอร์ของประเทศฟินแลนด์ ได้มอบเซอร์ไพรส์แก่ผู้โดยสารเที่ยวบินเฮลซิงกิ-นิวเดลี ด้วยการให้พนักงานต้อนรับบนเครื่องบินเต้นบอลลีวู้ดดานซ์ เพื่อเฉลิมฉลองวันชาติของประเทศอินเดียปีที่ 63 ในวันที่ 26 มกราคม ซึ่งได้มีคนนำไปโพสต์ลงเว็บไซต์ยูทูบ ล่าสุดมีคนเข้าชมกว่า 2,500,000 คน ภายในเวลา 4 วันเท่านั้น (ไทยรัฐออนไลน์, 2555: ออนไลน์) ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าวัฒนธรรมการเต้นอินเดียได้กลายเป็นที่ชื่นชอบของคนทั่วโลกไปเสียแล้ว

ภาพที่ 106 แสดงภาพการเต้นบอลลีวู้ด (Bollywood Dance) ของสายการบินฟินน์แอร์

<u>วงซีมาบานู (Seemabanu): วงคนไทยหัวใจรักนาฏยศิลป์อินเดีย</u>

นอกจากความนิยมของบอลลีวู้ดดานซ์ในต่างประเทศแล้วนั้น สำหรับประเทศไทย บอลลีวู้ดดานซ์ก็ได้รับความนิยมอยู่ในระดับหนึ่งเช่นเดียวกัน ถึงแม้ว่าจะไม่โดดเด่นเท่าต่างประเทศก็ตาม แต่ในขณะนี้ก็กำลังได้รับความสนใจจากชาวอินเดียในประเทศไทยเป็นอย่างมาก ซึ่งได้แก่ “วงซีมาบานู”

“วงซีมาบานู” ถือว่าเป็นวงที่มีใจรักในศาสตร์และศิลป์ของอินเดีย ทั้งในเรื่องของการร้องเพลงอินเดียและการเต้นบอลลีวู้ด โดยมีหัวหน้าวงคือ คุณสุปราณี (โยฮารา) อับดุลลา ซึ่งจุดเริ่มต้นมาจากการที่คุณสุปราณีชื่นชอบภาพยนตร์อินเดียมาตั้งแต่เด็กและนำเพลงที่อยู่ในภาพยนตร์มาร้อง แม้ว่าจะไม่รู้ความหมายของภาษาฮินดีเลยก็ตาม จนกระทั่งวงเบบี้อาร์เบียได้ชวนให้ไปร้องเพลง แต่ด้วยความเขินอายไม่กล้าขึ้นเวทีโชว์ความสามารถ ทำให้คุณสุปราณีได้เป็นเพียงนักร้องในเทปเท่านั้น แม้จะมีผู้ฟังจำนวนมากอยากรู้ว่าใครเป็นเจ้าของเสียงบทเพลงอันไพเราะเหมือนกับ “ลาตา มันเกชคา” นักร้องเพลย์แบ็คที่มีชื่อเสียงของอินเดียนี้ก็ตาม

“ตอนแรกที่ไปฝึกร้องเพลง เขาก็จะบอกว่าเราเสียงเหมือนลาตา เราก็คิดว่าเขาแซวเล่น ก็เพราะเราฝึกเสียงตามลาตา เหมือนลาตาเป็นครู เราฟังเพลงลาตามาตั้งแต่เด็ก เสียงมันก็เลยตามเขาไป แล้วเราจะชอบเพลงของลาตามากๆ เพราะฉะนั้นเสียงหรือสำเนียงก็จะเหมือนๆกัน” (สุปราณี อับดุลลา, **สัมภาษณ์**, 25 มีนาคม 2555)

หลังจากนั้นคุณสุปราณีก็ได้หยุดร้องเพลงไประยะหนึ่ง จนเมื่อพบเจอกับปัญหาชีวิตที่เกิดขึ้น คุณสุปราณีจึงได้ตัดสินใจนำความสามารถของตนเองมาใช้หาเลี้ยงครอบครัว ด้วยการตั้งวงขึ้นมาโดยใช้ชื่อว่า “ซีมาบานู” โดยได้ทำอัลบั้มและ คาราโอเกะเพลงอินเดียชุดแรกชื่อว่า “โอ้...แม่จ๋า” ซึ่งได้กระแสตอบรับจากผู้ฟังเป็นอย่างมาก ทั้งนี้คุณสุปราณียังได้เล่าถึงประสบการณ์การไปร้องเพลงที่ย่านพาหุรัดให้ฟังอย่างสนุกสนานว่า เมื่อเธอร้องเพลงจบไม่มีคนอินเดียปรบมือให้เลยสักคน เพราะทุกคนคิดว่าเธอร้องลิปซิงค์และเป็นคนไทยคงไม่สามารถร้องได้ เธอจึงขึ้นมาร้องให้ฟังอีกครั้งโดยไม่มีเสียงดนตรี พอจบเพลงคนอินเดียก็ต่างปรบมือและขอนามบัตรกันเป็นจำนวนมาก ส่งผลให้มีแฟนเพลงชาวอินเดียเพิ่มขึ้นอีกหลายคนทีเดียว

“เพราะฉะนั้นทุกวันนี้ที่เราหากินตรงนี้ได้ เราหากินกับคนอินเดียได้ ซึ่งเราไม่คิดว่าเขาจะยอมรับเราขนาดนี้ เพราะเราเองก็เป็นคนไทย และพูดภาษาฮินดีก็ไม่เป็น” (สุปราณี อับดุลลา, **สัมภาษณ์**, 25 มีนาคม 2555)

ภาพที่ 107 แสดงภาพคุณสุปราณี อับดุลลา เจ้าของวงซีมาบานู

นอกเหนือจากการร้องเพลงอินเดียแล้ว วงซีมาบานูยังมีการแสดงบอลลีวู้ดดานซ์ตามงานต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นงานอีเวนท์หรืองานแต่งงานของชาวอินเดียในประเทศไทย โดยคุณสุปราณีได้ถ่ายทอดวิชาความรู้เรื่องการเต้นให้แก่ลูกสาวคือ คุณอัญชิสา อับดุลลา มาตั้งแต่เด็ก ประกอบกับ

การเรียนเต้นอินเดียกับครูชาวอินเดีย และศึกษาเพิ่มเติมด้วยตนเอง ทำให้คุณอัญชิสากลายเป็นที่ยอมรับและได้รับคำชื่นชมอย่างล้นหลาม เมื่อได้ไปแสดงตามงานต่างๆ แต่อย่างไรก็ตาม คุณสุปราณีก็ยังหมั่นคอยตรวจรูปแบบการเต้นของลูกสาวอยู่เสมอ เนื่องจากไม่อยากให้ท่าเต้นออกมาเซ็กซี่เหมือนกับในภาพยนตร์ รวมถึงเรื่องเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่เธอเป็นคนออกแบบเองทุกชุด โดยเสื้อผ้าทุกชุดที่เธอออกแบบต้องเรียบร้อยและไม่มีการเปิดโชว์เรือนร่างเหมือนชุดส่าหรีของอินเดีย ทั้งนี้เนื่องจากว่าเธอนับถือศาสนาอิสลามและไม่อยากผู้อื่นมาต่อว่าการแสดงของวงเธอได้ ซึ่งคุณสุปราณีกล่าวว่า

"เด็กทุกคนในวงเขาก็เรียนหนังสือกัน เขาก็มีอนาคต ไม่ใช่เขาจะมาอยู่กับเราตรงนี้ตลอดไป เราจะมาให้เขาทำตัวแบบไม่มีค่าไม่ได้ ถึงเขาจะเป็นนักเต้นแต่ก็ถือได้ว่าเป็นนักแสดงที่มีศักดิ์ศรี มีเกียรติมีค่า เขาฝึกมาในศาสตร์และศิลป์ที่ทรงคุณค่า ไม่ใช่เป็นการโชว์ยั่วยวนเพื่ออย่างอื่น อยากให้ทุกคนมองว่าเขาทำในสิ่งที่มีค่านะ ซึ่งกว่าจะฝึกฝนมาได้ขนาดนี้ ต้องใช้ทั้งความอดทน ความพยายาม ใช้ความรักต่อมันแค่ไหน กว่าที่เขาจะเต้นออกมาอย่างสวยงามให้ทุกคนได้สนุกสนาน โดยเราไม่อยากให้เขามองว่าเด็กพวกนี้สวยนะ หุ่นดี เซ็กซี่ เราไม่ต้องการเรื่องตรงนั้น"
(สุปราณี อับดุลลา, **สัมภาษณ์**, 25 มีนาคม 2555)

จากความรักในเสียงเพลงอินเดียที่เธอได้รับชมและฝึกร้องจากภาพยนตร์อินเดียมาตั้งแต่เด็ก ทุกวันนี้คุณสุปราณีและวงซีมาบานูได้เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางมากขึ้น โดยเฉพาะกลุ่มคนชาวอินเดียที่ต่างชื่นชมและประทับใจในความสามารถของคนไทยที่ทำได้ไม่แพ้ชาติอื่นเลยทีเดียว อีกทั้งยังคงรักษานาฏยศิลป์อินเดียอันดีงามและทรงคุณค่าไว้ได้เป็นอย่างดี

ประเภทการเต้นที่สำคัญใน "บอลลีวู้ดดานซ์"

อย่างไรก็ตาม หากจะทำการวิเคราะห์รูปแบบการเต้นที่ได้มาผสมผสานจนกลายมาเป็นบอลลีวู้ดดานซ์นั้น สามารถที่จะทำการแบ่งประเภทการเต้นหลักๆที่สำคัญได้ 3 ประเภท ดังนี้

1) **การเต้นอินเดียแบบดั้งเดิม** (Indian Classical Dance): **พื้นฐานของเก่าสู่ของใหม่** พบว่ามีรูปแบบการเต้นที่สำคัญซึ่งมีผลต่อบอลลีวู้ดดานซ์มากที่สุด 3 รูปแบบ ได้แก่

1.1. **กถัก** (Kathak/Mujara Dance)

กถักเป็นรูปแบบศิลปะการแสดงทางภาคเหนือของอินเดีย และถือได้ว่าเป็นพื้นฐานการเต้นที่สำคัญซึ่งนักแสดงทุกคนทั้งชายและหญิงควรสามารถเต้นได้ เพราะว่าไม่ได้มีลักษณะที่แบ่งเป็นแบบของผู้หญิงที่ต้องมีความนุ่มนวลสวยงาม หรือแบบของผู้ชายที่ต้องเต้น

อย่างแข็งแรง เนื่องจากกถักมีลักษณะที่เป็นกลางไม่แข็งหรือนุ่มนวลจนเกินไป กถักถือได้ว่าเป็นรูปแบบการเต้นที่สะท้อนความกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมของชาวฮินดู ชาวมุสลิม และชาวเปอร์เซียไว้อย่างลงตัว โดยจุดเด่นที่เป็นสิ่งสำคัญของกถักอันจะนำไปปรับใช้ในบอลลีวู้ดดานซ์ก็คือ เรื่องของการเต้นกระทบเท้าตามจังหวะอย่างรวดเร็วฉับไว รวมถึงการเหวี่ยงตัว การหมุนตัวอย่างรวดเร็วโดยรักษาจุดยืนไม่เปลี่ยนแปลงที่เรียกว่า "จักการ์" การขยับมือและท่าทางอย่างมีแบบแผนสวยงาม

ภาพที่ 108 แสดงภาพการเต้นกถัก (Kathak Dance)

สาเหตุสำคัญอีกประการหนึ่งที่กถักได้มีอิทธิพลสำคัญต่อบอลลีวู้ดดานซ์ก็เนื่องจากว่ากถักมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องศาสนาในการแสดงความภักดีต่อพระผู้เป็นเจ้าน้อยกว่าการเต้นอินเดียแบบดั้งเดิมประเภทอื่นๆ เพราะเป็นการเต้นที่ให้ความสนใจต่อเรื่องความสวยงามของท่าทางการเต้นและร่ายรำมากกว่าประเด็นเรื่องราวที่จะนำเสนอ เน้นเรื่องของเทคนิคและความสามารถทางการเต้นมากกว่าที่จะต้องมาตีความโดยละเอียดทุกคำตามเนื้อเพลง อีกทั้งวัตถุประสงค์ของกถักก็คือ เน้นสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมเป็นหลัก เพราะแต่เดิมกถักถูกนำมาเต้นเพื่อใช้ในการหากินของนักเต้นระบำหญิง ในการให้ความบันเทิงแก่เจ้านายในราชสำนัก อันสอดคล้องกับบอลลีวู้ดดานซ์ในภาพยนตร์ที่นำมาใช้เพื่อให้ความบันเทิงและความตระการตาแก่ผู้ชมเป็นหลัก

รูปแบบที่สำคัญอีกอย่างของกถักก็คือ เรื่องการใช้ภาษามือ ทั้งนี้ในภารตะนาฏยศาสตร์เรียกว่า "มุทรา" (Mudra) นำมาใช้ประกอบแทนคำพูด โดยมีภาษามือที่สำคัญถึง 108 ท่า ซึ่งสำหรับกถักนั้นจะไม่เน้นการใช้มุทราเพราะว่ามีความซับซ้อนและรายละเอียดของท่ามากมาย แต่จะมีการใช้กัท (Gath) ซึ่งเป็นภาษามือแบบง่ายๆที่จะนำมาประกอบอากัปกิริยาต่างๆ

ที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งการเต้นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียบางเรื่องก็ได้มีการนำกัทมาประยุกต์ใช้ในท่าเต้นด้วยเช่นกัน

สิ่งสำคัญสำหรับการแสดงกถักอีกประการหนึ่งที่สามารถนำมาใช้เป็นพื้นฐานการเต้นในภาพยนตร์ได้ก็คือ เรื่องของการแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านใบหน้าและอวัยวะอื่นๆที่เรียกว่า “อภินัย” (Abhinaya) อันประกอบด้วยปัจจัยหลักที่สำคัญ 4 ประการ ได้แก่

1) การแสดงอารมณ์และภาวะด้วยบทเพลง คำพูด บทร้องและดนตรี

2) การแต่งกาย/ การแต่งหน้า โดยเฉพาะเรื่องของการแต่งกาย เพราะสามารถบ่งบอกอัตลักษณ์และช่วงเวลาของยุคสมัยได้อย่างดี

3) การสื่ออารมณ์จากภายในเพื่อใช้ในการแสดงออก และถ่ายทอดไปยังผู้ชม

4) การเคลื่อนไหวท่าทางต่างๆ โดยจะพบว่าการเต้นในภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดีย หากมีการเต้นประกอบจังหวะสนุกสนาน ก็มักใช้ร่างกายทั้งตัวในการเต้น ได้แก่ อังคะ (มือ เอว ขา แขน เท้า) และปรัตยังคะ (ไหล่ หน้าท้อง) เป็นหลัก ซึ่งจะไม่ค่อยนิยมแสดงอารมณ์ผ่านทางสีหน้าแววตาหรือการกระทำที่ดูเกินจริงมากนักเหมือนกับภาพยนตร์บอลลีวู้ดในช่วงยุคก่อน เน้นในเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายตามดนตรี (นฤตะ) หรือต่อเมื่อต้องการแสดงอารมณ์เป็นเฉพาะกรณีเท่านั้น ไม่ใช่โดยตลอดทั้งเพลงเรียกว่า กติประจาระ จึงเห็นได้ว่าเนื้อหาอันเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวประกอบการเต้นหรือฟ้อนรำในภารตะนาฏยศาสตร์ สามารถที่จะนำมาปรับใช้วิเคราะห์ร่วมกับรูปแบบการเต้นบอลลีวู้ดยุคใหม่ได้อย่างเหมาะสม

นอกจากรูปแบบการเต้นแล้ว ในเรื่องของเครื่องแต่งกายก็มีส่วนสำคัญเช่นเดียวกัน เพราะการแต่งกายประกอบการเต้นกถักโดยเฉพาะการแต่งกายของผู้หญิงนิยมแต่งกายด้วยชุดส่าหรี เป็นชุดกระโปรงยาวที่สามารถนำผ้ามาพาดบนไหล่ซ้ายแล้วทิ้งชายผ้าไปด้านหลัง ซึ่งปัจจุบันได้กลายมาเป็นชุดแต่งกายประจำชาติของสตรีอินเดีย ดังจะเห็นได้จากในภาพยนตร์ที่ตัวละครผู้หญิงมักแต่งกายด้วยชุดส่าหรี เมื่อเข้าสู่พิธีกรรมที่สำคัญทางศาสนา

1.2 **ภารตะนาฏยัม** (Bharatanatyam)

“ภารตะนาฏยัม” เป็นนาฏยศิลป์ที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย มีถิ่นกำเนิดอยู่ทางภาคใต้ของอินเดีย ซึ่งวัฒนธรรมหรือรูปแบบการเต้นจะแตกต่างจากกถักซึ่งเป็นการเต้นทางภาคเหนือมาก ในแง่ที่ว่าภารตะนาฏยัมจะเน้นในเรื่องของการใช้เทคนิคมากกว่า อีกทั้งมีความผูกพันในเรื่องของศาสนาและพิธีกรรมมากกว่าด้วย โดยถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของพิธีใน

ศาสนาฮินดูในยุคสมัยโบราณที่มีการร่ายรำในวัดต่างๆ ซึ่งผู้ที่จะแสดงระบำถวายเทพเจ้าได้ต้องเป็นเทวทาสี (Deva Dassis) อันเปรียบได้กับตัวแทนของนางอัปสรบนสวรรค์ที่เต้นให้แก่มวลหมู่เทพ แต่ในปัจจุบันภารตะนาฏยัมได้กลายมาเป็นรูปแบบการเต้นที่ได้รับความนิยมทั้งชาวอินเดียและชาวต่างประเทศ ทั้งเพศชายและหญิง โดยนักออกแบบท่าเต้นมักจะนำเอารูปแบบการใช้ภาษามือที่เรียกว่าหัตถมุทรา มาประยุกต์ร่วมกับการเต้นแบบอื่นให้ดูมีความทันสมัยมากขึ้น จนดูว่ากลมกลืนไปหมด แต่ก็ไม่ใช่นำภาษามือดังกล่าวมาสื่อความหมายที่มีลักษณะตายตัวตามกฎเกณฑ์ที่กำหนดไว้ในภารตะนาฏยศาสตร์

ภาพที่ 109 แสดงภาพการเต้นภารตะนาฏยัม (Bharatanatyam)

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ ในภาพยนตร์อินเดียยุคก่อน หากบทเพลงไหนเป็นแนวดั้งเดิม (Classical Music) ก็จะนิยมใช้ท่าเต้นตามแบบภารตะนาฏยัม แต่สำหรับภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่ที่มีความเป็นสากลมากขึ้น ก็จะนิยมนำเอารูปแบบท่าเต้นของภารตะนาฏยัมมาหลอมรวมกับการเต้นแบบอื่น เช่น ฮิปฮอป ภังกรา ซึ่งทำให้การเต้นดูง่ายและมีความลงตัวมากขึ้น

1.3 **รสลีลา** (Rasalila, Rasa Dance)

“รส” (Rasa) แปลว่า อารมณ์ความรู้สึก ส่วน “ลีลา” แปลว่า การแสดง ดังนั้นรสลีลาจึงรวมความหมายว่าการแสดงที่เน้นถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก ทั้งนี้จุดประสงค์ของการเต้นรสลีลาก็เพื่อนำเสนอความรักที่บริสุทธิ์ระหว่างพระกฤษณะที่ได้พบรักกับนางราธาและเหล่านางโคปีเมื่อหลายพันปีมาแล้ว (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 105) โดยการเต้นรสลีลามักนิยมผสมใช้ร่วมกับการเต้นกถัก ในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะเรื่องความรักระหว่างชายหญิงของมนุษย์ ซึ่งพบว่าในภาพยนตร์จะมีฉากการเต้นแสดงความรักอยู่ในหลายบทเพลง จำเป็นอย่างยิ่งที่ควรจะต้องมีพื้นฐานเรื่องของการแสดงอารมณ์ความรักที่เกิดขึ้น

ภาพที่ 110 แสดงภาพการเต้นรสลีลา (Rasa Dance)

จึงเห็นได้ว่าการเต้นอินเดียแบบดั้งเดิม (Classical Dance) มีความสำคัญต่อบอลลีวู้ดดานซ์ในแง่พื้นฐานของเก่าที่ทรงคุณค่าจากอดีต เพื่อนำมาปรับใช้กับรูปแบบการเต้นที่ทันสมัยในภาพยนตร์ เนื่องจากการเต้นกถัก ภารตะนาฏยัม และรสลีลา เป็นการเต้นที่เน้นความสวยงามของท่าเต้น รวมทั้งเรื่องของการสื่ออารมณ์ต่างๆไปยังผู้ชมซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการแสดง โดยท่าทางจะไม่ได้เป็นในลักษณะที่ถูกต้องตามแบบฉบับทุกอย่าง ทั้งนี้เนื่องจากบอลลีวู้ดดานซ์จะเน้นการใช้สะโพกเป็นหลัก ซึ่งจะไม่พบในการเต้นแบบดั้งเดิม ดังนั้นการเต้นอินเดียแบบดั้งเดิมจึงนำมาใช้ผสมผสานเป็นหลัก เพื่อให้การเต้นที่เกิดขึ้นดูมีมิติและทันสมัยมากยิ่งขึ้น

2) **การเต้นพื้นบ้านของอินเดีย** (Indian Folk Dance): **จากท้องถิ่นสู่สากล** ถือได้ว่าเป็นรูปแบบการเต้นที่มีอิทธิพลและถูกนำมาปรับใช้มากที่สุดในบอลลีวู้ดดานซ์ ดังที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่ทำการศึกษา โดยแบ่งการเต้นพื้นบ้านที่สำคัญออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

2.1 **ภังกรา** (Bhangra dance)

การเต้นภังกรานั้นแต่เดิมเป็นการเต้นพื้นบ้านของชาวปัญจาบในอินเดียและปากีสถาน มักนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของฤดูการเก็บเกี่ยวประจำปีที่เรียกว่า “เบสาขี” (Baisakhi) ซึ่งเป็นพิธีที่ชายหญิงชาวปัญจาบจะแต่งกายตามประเพณีและมารวมตัวกันที่บริเวณทุ่งหญ้าเพื่อทำการเก็บเกี่ยวผลผลิตของตนเอง พร้อมกับมีการเต้นรำอย่างสนุกสนานรวดเร็วประกอบตามจังหวะเสียงกลองโดห์ล (Dhol) โดยแต่เดิมนั้นภังกราจะใช้เรียกรูปแบบการเต้นของผู้ชาย ส่วนกิดดฮา (Giddha) จะใช้เรียกการเต้นของผู้หญิง ซึ่งข้อแตกต่างที่สำคัญระหว่างภังกราและกิดดฮาก็คือ ภังกรามักนำเสนอการแสดงที่เป็นการหยอกล้อสนุกสนาน มีความร่าเริงตามแบบชาวปัญจาบและนิยมเรียกการเต้นของผู้ชาย สำหรับกิดดฮานั้นมักจะมีการออกแบบสร้างสรรค์ท่าทางให้มี

ความงดงามและอ่อนช้อยแบบผู้หญิงมากกว่า แต่อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันทั้งภังกราและกิดดฮาถูกนำมาใช้เรียกรวมกันว่า “ภังกรา” เพียงอย่างเดียวเท่านั้น

“การเต้นภังกราของผู้หญิงจะมีความเป็น Feminine มากๆ จะใช้สะโพกเยอะ จะใช้ Movement ที่ออกแนวเซ็กซี่มากกว่า หรือใช้ Facial Expression มากกว่า ถ้าของผู้ชายจะออกมาเป็นแบบแข็งแรงมากกว่า จะใช้ไหล่ ใช้ Bicep ใช้มือมากกว่าผู้หญิง” (อาคาช กุลาตี, **สัมภาษณ์**, 17 มีนาคม 2555)

ภาพที่ 111-112 แสดงภาพการเต้นภังกรา (ซ้าย) และกิดดฮา (ขวา)

แต่เดิมนั้นการเต้นภังกรานิยมร้องและเต้นด้วยท่าทางซึ่งสัมพันธ์กับขั้นตอนการเก็บเกี่ยว ไม่ว่าจะเป็นการหว่านเมล็ดพืช การเก็บเกี่ยวผลผลิต การฝัดข้าว แต่เมื่อเวลาผ่านไปเนื้อหาของเพลงรวมถึงการเต้นได้ถูกปรับใช้ใหม่ให้มีความสอดคล้องกับรูปแบบงานเลี้ยงเฉลิมฉลอง การแสดงออกซึ่งความรักระหว่างชายหญิง ความรักในชาติบ้านเกิด และประเด็นทางสังคมต่างๆที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย แต่อย่างไรก็ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบวิธีการเต้นที่สนุกสนาน ด้วยการใช้ทุกส่วนของร่างกายในการเคลื่อนไหว ทั้งการแกว่งและการหมุนร่างกาย การเขย่าไหล่ ไปพร้อมกับการร้องเพลงแบบประสานเสียงและการตบมือประกอบจังหวะ โดยที่ในเนื้อเพลงมักจะมีการร้องเอ่ยถ้อยคำต่างๆออกมาแต่ไม่มีความหมาย เช่น *“Hoye Hoye” “Balle Balle”* หรือ *“Shava Shava”* เป็นต้น

จนกระทั่งภายหลังอินเดียได้รับอิสรภาพจากประเทศอังกฤษ ในช่วงทศวรรษที่ 1950 ครอบครัวของชาวอินเดียปัญจาบได้เริ่มอพยพย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่อังกฤษ เพื่อไปประกอบอาชีพเป็นชนชั้นแรงงาน การเต้นภังกรานี้ถือว่าเป็นสิ่งที่ช่วยในการสร้างความบันเทิงในชีวิตประจำวันให้แก่พวกเขา จากนั้นภังกราก็ได้ค่อยๆเริ่มแพร่หลายมากยิ่งขึ้น จนถึงช่วงกลางยุคทศวรรษที่1980 ซึ่งถือได้ว่าเป็นช่วงยุครุ่งเรืองที่สุดของภังกรา และก็ถูกพัฒนามาเรื่อยๆ จนถึงช่วงยุคทศวรรษที่ 1990 ได้เริ่มมีการนำเอาภังกราที่ดูล้าสมัยมาปรับปรุงและทำให้มีรูปแบบที่ทันสมัย

มากขึ้น ทั้งในประเทศอินเดียและในประเทศที่คนอินเดียพลัดถิ่นไปอยู่ ด้วยฝีมือของนักร้อง นักดนตรีรุ่นใหม่ชาวอินเดียและชาวเอเชียใต้พลัดถิ่น โดยนำรูปการขับร้องและการเต้นแบบสากล เช่น แร็พ (Rap) ฮิปฮอป (Hip-hop) ดิสโก (Disco) เป็นต้น มาผสมผสานรวมกับภังกรา เกิดเป็นภังการูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “**ภังกรา-ป๊อป**” **(Bhangra-pop)** (Bennett, 2001: 108; Roy, 2011: 760) ส่งผลให้ภังกราจากเดิมที่เป็นการร้องและการเต้นของชาวอินเดียในรัฐปัญจาบ ได้รับการพัฒนาฟื้นฟูใหม่ในประเทศอังกฤษ จนกลายมาเป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียในสังคมตะวันตก ก่อให้เกิดอัตลักษณ์ที่เป็นการผสมระหว่างความเป็นตะวันตกและความเป็นอินเดียไว้อย่างลงตัว

ทั้งนี้สาเหตุที่ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียนิยมนำเอาการเต้นภังกรามาผสมผสานกับรูปแบบการเต้นจากตะวันตก ก็เนื่องจากภังกรานั้นมีรูปแบบการเต้นที่ไม่ตายตัว สามารถเต้นได้ง่าย และเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังในการเคลื่อนไหวร่างกาย อีกทั้งยังเป็นรูปแบบการเต้นที่ไม่ต้องควบคุมร่างกายเหมือนกับการเต้นอินเดียแบบดั้งเดิม เน้นการแสดงออกอย่างอิสระตามอารมณ์ของตนเอง ตามจังหวะของเพลง แต่อย่างไรก็ตามการเต้นแบบดั้งเดิมก็ได้ถูกนำมาผสมผสานกับภังกรา เพื่อช่วยเพิ่มความสวยงามให้กับท่าทางการเต้น

นอกจากนี้แล้วภังกราถือได้ว่าเป็นภาพตัวแทนที่สำคัญในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์ ซึ่งนอกจากสะท้อนให้เห็นถึงรากฐานทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียแล้ว ยังทำให้เห็นถึงการเชื่อมต่อกับวัฒนธรรมใหม่ในประเทศที่พลัดถิ่นไปอาศัยได้ด้วย เพราะจะเห็นได้ว่าการเต้นและการขับร้องในภาพยนตร์นั้น ไม่มีสิ่งกีดขวางหรืออุปสรรคใดๆในเรื่องของภาษาและวัฒนธรรมเลย ชาวต่างชาติที่เป็นแดนเซอร์ในภาพยนตร์สามารถจะเต้นภังกราได้อย่างสนุกสนานราวกับเข้าใจในภาษาฮินดีที่ขับร้องอย่างถ่องแท้ นำเสนอให้เห็นโลกแห่งเสียงเพลง (World music) ที่แม้ว่าจะต่างชาติ ต่างภาษา แต่ก็สามารถมีอารมณ์ร่วมกันเป็นหนึ่งเดียวได้

2.2 **ระบำราชสถาน** (Rajasthani Dance)

ระบำราชสถานเป็นการเต้นพื้นบ้านของชาวราชสถาน ทางบริเวณตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย เดิมทีมักใช้ในงานเลี้ยงเฉลิมฉลองและพิธีการต่างๆ ทักษะการเต้นจะเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล มีลักษณะการเต้นที่เต็มไปด้วยสีสันและชีวิตชีวาเช่นเดียวกับภังกรา แต่จะมีความลื่นไหลมากกว่าภังกราที่เน้นการหมุนตัวและการกระโดดเป็นหลัก

อย่างไรก็ตามนิยมนำเอาระบำราชสถานมาปรับใช้ร่วมกับภังกรา เพื่อให้ท่าทางมีลักษณะอ่อนช้อยมากขึ้น จนทำให้ยากที่จะแยกรูปแบบออกจากกันได้อย่างแน่ชัด

ภาพที่ 113 แสดงภาพระบำราชสถาน (Rajasthani Dance)

2.3 **เนาทันกี** (Nautanki)

การแสดงพื้นบ้านอีกประเภทหนึ่งที่มีส่วนสำคัญก็คือ “เนาทันกี” อันเป็นรูปแบบการแสดงละครพื้นบ้าน (Folk theater performance) ที่พบในอินเดียทางตอนเหนือ เป็นการแสดงที่ให้ความบันเทิงแก่คนในหมู่บ้านและในเมือง ก่อนที่จะมีภาพยนตร์บอลลีวู้ด โดยมักจะแสดงเป็นเรื่องล้อเลียนหรือใช้สร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชม หรือในประเด็นทางสังคมที่น่าสนใจขณะนั้น ถือว่าเป็นการแสดงที่ผสมระหว่างการร้อง การเต้น และอารมณ์ขันเข้าไว้ด้วยกัน นิยมแสดงเรื่องราวทั่วไปที่พบเจอในชีวิตประจำวัน ใช้ภาษาที่เข้าใจง่ายแบบทั่วๆไป เน้นรูปแบบการเต้นที่โยกย้ายไปมาอย่างมีชีวิตชีวา ประกอบร่วมกับจังหวะเสียงกลอง และมีวิธีการร้องเพลงที่เปล่งเสียงออกมาจากลำคออย่างเต็มที่

ข้อแตกต่างจากละครรูปแบบอื่นก็คือ เนาทันกีจะเน้นในเรื่องของการให้ความบันเทิงเป็นหลัก ไม่ใช่เรื่องราวเกี่ยวกับมหากาพย์อินเดีย เช่น รามายณะหรือมหาภารตะที่เน้นในเรื่องทางศาสนาเสียมากกว่า อย่างไรก็ตาม แม้ว่าเนาทันกีจะไม่ได้มีบทบาทสำคัญเทียบเท่ากับภังกรา แต่ถือว่าเป็นพื้นฐานหลักในเรื่องของการสื่อสารอารมณ์ขันและความบันเทิงแก่ผู้ชมผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย อย่างเช่น บทเพลง *Maa Da Laadla* (ลูกชายของแม่กำลังเสียคน) ในภาพยนตร์เรื่อง *Dostana* บทเพลงนี้นำมาใช้ประกอบกับการแสดงของแม่แซมที่คอยแอบสังเกตพฤติกรรมลูกชายตนเองกับกุนาลตามที่ต่างๆ อีกทั้งเธอยังคิดเพ้อฝันไปเองว่าแซมกับกุนาลใส่ชุดแต่งงานตามประเพณีเดินจับมือและหนุนไหล่กันไป เธอก็ทำท่าทาง

อย่างรับไม่ได้ แล้วก็มีกลุ่มชายหญิงที่แต่งกายตามแบบปัญจาบในชุดสีส้มโผล่ขึ้นมาร้องและเต้นภังกรากับแม่ของแซมอยู่ตลอด โดยเนื้อหาของเพลงได้ร้องว่า

Maa Da Laadla Bigad Gaya- (4)

ลูกชายของแม่กำลังเสียคน

Munda Sada Doli Chadh Gaya Band Baj Gaya

Oye Hoye Hoye

โอ้พระเจ้า ลูกชายของคุณต้องขึ้นเกี้ยวเจ้าสาว

ภาพที่ 114-115 ภาพการแสดงจากบทเพลง *Maa Da Laadla* เรื่อง *Dostana*

เพลง *Maa Da Laadla* เป็นลักษณะของการนำเอาภังกรามารีมิกซ์เสียงดนตรีใหม่ ร่วมไปกับการแสดงของแม่แซมที่ดูเกินจริงยิ่งทำให้เพลงนี้สนุกขึ้นไปอีก นอกจากนี้บทเพลงดังกล่าวยังได้ใช้พื้นฐานการแสดง “เนาทันกี” ในแง่ของการแสดงให้ดูตลกและสื่อสารประเด็นทางสังคม ซึ่งก็คือเรื่องรักร่วมเพศ (Homosexuality) ผ่านพฤติกรรมของแซมกับกุนาล

สรุปได้ว่าการนำเอารูปแบบการเต้นพื้นบ้านเข้ามาใช้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียเป็นหลัก โดยเฉพาะการเต้นภังกรา ที่ถือได้ว่าเป็นส่วนผสมที่กลมกลืนอย่างยิ่งระหว่าง “ประเพณี” “เครื่องดนตรีท้องถิ่น” และ “จังหวะเพลงที่สนุกสนานตามแบบวัฒนธรรมตะวันตก” รวมทั้งยังนำมาใช้แทนสัญลักษณ์ของ “ความเป็นอินเดีย” ผ่านไปถึงกลุ่มผู้ชมใหม่ซึ่งเป็นคนอินเดียพลัดถิ่นในต่างแดน ได้รับทราบถึงวัฒนธรรมประเพณีการเต้นของท้องถิ่นตนเองจากในภาพยนตร์ ทำให้ผู้ชมได้สร้างจินตนาการเกี่ยวกับ “อินเดีย” และเกิดความตระหนักถึงบ้านเกิดของตนเอง ซึ่งแต่เดิมนั้นการเต้นพื้นบ้านถูกนำเสนอไว้ในภาพยนตร์ ก็เพื่อถ่ายทอดวิถีชีวิตของคนชนบทให้กับคนดูที่เป็นคนในเมืองได้รับทราบเป็นหลัก จึงเห็นได้ว่าเมื่อกลุ่มเป้าหมายของผู้ชมเปลี่ยนไป วัตถุประสงค์ในการนำเสนอก็เปลี่ยนแปลงตามด้วย

3) การเต้นจากประเทศตะวันตกและอื่น ๆ (Western and other dances): **ส่วนประกอบเพิ่มความทันสมัย**

รูปแบบการเต้นจากประเทศตะวันตกและอื่นๆที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่สำคัญ ได้แก่

3.1 ระบำหน้าท้อง (Belly Dance)

การเต้นระบำหน้าท้องมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมการเต้นคล้ายกับอินเดีย มีท่าทางการเต้นที่เป็นเอกลักษณ์ก็คือ การส่าย (Shimmies) ที่เป็นการเคลื่อนไหวแบบแยกส่วน โดยมีความเร็วต่างๆกัน จากช้าจนถึงเร็วขนาดมองไม่ทัน มีทั้งการส่ายไหล่ (Shoulder shimmy) และการส่ายสะโพก (Hip shimmy) ซึ่งสามารถเอามาปรับใช้ในการเต้นบอลลีวู้ดได้เป็นอย่างดี

3.2 ลีลาศ (Ballroom Dance)

การเต้นลีลาศเป็นรูปแบบการเต้นที่ให้ความบันเทิงและนิยมในกลุ่มชนชั้นสูง มีเทคนิคการเต้นที่หลากหลาย โดยเทคนิคการเต้นต่างๆจะถูกพัฒนาขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกาเป็นหลัก การเต้นลีลาศถือว่าเป็นการเต้นจากวัฒนธรรมตะวันตกที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียหลายบทเพลง โดยเฉพาะในฉากที่มีการร้องและเต้นระหว่างพระเอกกับนางเอก การเต้นลีลาศก็จะนำมาใช้เต้นประกอบไปกับจังหวะดนตรีช้าๆของบทเพลง นอกจากนี้ในบทเพลงของภาพยนตร์บางเรื่องจะมีการเต้นซัลซ่า (Salsa) ซึ่งเป็นการเต้นลีลาศรูปแบบหนึ่งของชาวละตินอเมริกาที่ชายหญิงจะมีการเต้นกันอย่างแนบชิดและเคลื่อนที่ไปด้วยกันอย่างมีชีวิตชีวา ประกอบไปกับจังหวะของเพลงที่ลื่นไหล

3.3 ฮิปฮอป (Hip-Hop Dance)

การเต้นฮิปฮอปเป็นรูปแบบหนึ่งของสตรีทดานซ์ (Street Dance) นิยมเต้นในกลุ่มชนผิวดำที่อาศัยตามเขตพื้นที่สลัมในประเทศสหรัฐอเมริกา ผสมผสานกับลีลาท่าทางตามถนน โดยมีการประยุกต์ท่าทางของกีฬายิมนาสติกเข้ามาใช้ แต่ในปัจจุบันฮิปฮอปได้กลายเป็นที่นิยมสำหรับวัยรุ่นในอเมริกาและทั่วโลก จนยกให้กลายเป็นวัฒนธรรมฮิปฮอป โดยรูปแบบการเต้นในวัฒนธรรมฮิปฮอปซึ่งเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปคือ การเต้นเบรกแดนซ์ (Break Dance) ดังเช่นการเต้นของไมเคิล แจ็คสันที่เรียกว่า “มูนวอล์ค” (Moonwalk) อันเป็นเทคนิคการสร้างภาพลวงตา

ด้วยการเต้นถอยหลังแต่ขณะเดียวกันก็พยายามจะเดินไปข้างหน้าด้วย ซึ่งจะพบท่านี้เพียงช่วงหนึ่งในบทเพลง *Rock'n Roll Soniye* (ร็อคแอนด์โรล ที่รัก) จากภาพยนตร์เรื่อง *KANK*

3.4 แจ๊ซร่วมสมัย (Modern Jazz Dance)

การเต้นแจ๊ซร่วมสมัยเป็นรูปแบบวัฒนธรรมการเต้นของชาวแอฟริกันอเมริกัน (African-American culture) เน้นการเต้นรำที่สนุกสนานด้วยการใช้สะโพก กระโดด เตะขา หมุนตัว สะบัดหัว การเคลื่อนไหวมือที่สวยงาม

3.5 ป๊อปดานซ์ (Pop Dance)

ป๊อปดานซ์เป็นการเต้นรูปแบบหนึ่งที่นิยมใช้ในภาพยนตร์ เนื่องจากการเต้นป๊อปนั้นเป็นวิธีการเต้นที่ไม่มีข้อจำกัดตายตัวและทุกคนสามารถที่จะเต้นตามได้ง่าย นิยมเต้นกับแนวเพลงที่มีท่วงทำนองง่ายๆ โครงสร้างของเพลงไม่ซับซ้อน และมีจังหวะเพลงที่สนุกสนาน โดยมักนำมาผสมกับภังกราจนกลายเป็นรูปแบบการเต้นที่เรียกว่า "**ภังกรา-ป๊อปดานซ์**" (Bhangra-pop dance) ดังที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียอยู่หลายบทเพลง

3.6 ดิสโก (Disco Dance)

เป็นรูปแบบวัฒนธรรมการเต้นของชาวแอฟริกัน-อเมริกัน ได้รับความนิยมในช่วงกลางยุค 1970 นิยมเต้นในดิสโกเธคหรือไนท์คลับ ร่วมไปกับจังหวะดิสโกที่สนุกสนาน การเต้นดิสโกในภาพยนตร์บอลลีวู้ดนิยมนำมาใช้ร่วมกับการเต้นที่มีลักษณะเรียกว่า "**ไอเท็ม นัมเบอร์**" **(Item numbers)** คือ การเต้นแบบซึ่งมีตัวนำหญิงหรือไอเท็ม เกิร์ล (Item girl) หรือตัวนำชายที่เรียกว่า ไอเท็ม บอย (Item boy) เพียงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ ซึ่งอาจใช้ดารานำที่แสดงในภาพยนตร์หรือไม่ใช่ก็ได้ โดยจะมีการร่วมเต้นไปพร้อมกับนักเต้นคนอื่นๆ ซึ่งแต่เดิมไอเท็ม นัมเบอร์จะพบในฉากคาบาเรต์หรือไนท์คลับเป็นหลัก แต่สิ่งที่เปลี่ยนไปในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียก็คือ รูปแบบไอเท็ม นัมเบอร์ จะมีการใช้แดนเซอร์ที่เป็นชาวต่างชาติจำนวนมาก หลากเชื้อชาติ หลากสีผิว โดยมีไอเท็ม เกิร์ล หรือไอเท็ม บอย ซึ่งเป็นตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นเป็นผู้นำการร้องและการเต้น โดยรูปแบบดังกล่าวถือว่าได้รับอิทธิพลสำคัญมาจากรายการเอ็มทีวี (MTV) มิวสิควิดีโอ (Music Video) ฮิปฮอปอเมริกัน (American hip-hop) ซัลซ่า (salsa) และเพลงป๊อป (Pop music) (Shakuntala, 2008: 15)

ไอเท็ม นัมเบอร์ จึงเป็นการเชื่อมต่อความงดงามของการเต้นแบบดั้งเดิมและพื้นบ้านของอินเดีย ประกอบร่วมกับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกและการออกแบบท่าเต้นจากนักออกแบบท่าเต้น นอกจากนี้แล้วพบว่าในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย “ไอเท็ม นัมเบอร์” มักพบในฉากที่เป็นการเต้นในดิสโกเธค ไนท์คลับ งานเลี้ยงเฉลิมฉลอง หรือการโชว์บนเวที แล้วมักไม่ค่อยเชื่อมต่อกับการเล่าเรื่อง และตัวละครก็มักจะมีการแต่งกายที่โชว์เรือนร่างมากกว่าการเต้นในฉากอื่นๆ จึงสรุปได้ว่า “ไอเท็ม นัมเบอร์” เป็นการนำเสนอรูปแบบการเต้นตามวัฒนธรรมประเพณี (Tradition) ของชาวอินเดีย ไปพร้อมกับการนำเสนอรูปแบบการเต้นที่ทันสมัย (Modernity) จากหลากหลายวัฒนธรรม ผ่านการแสดงของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นที่มีบุคลิกท่าทางเป็นสากลมากกว่าในภาพยนตร์ยุคก่อน

3.7 ร็อคแอนด์โรล (Rock’n Roll Dance)

ร็อคแอนด์โรล เป็นรูปแบบวัฒนธรรมการเต้นของชาวแอฟริกันอเมริกันอีกเช่นเดียวกัน โดยจะมีท่าเต้นร็อคแอนด์โรลที่ได้รับความนิยมเรียกว่า “ทวิสต์” (Twist) เป็นการเต้นที่ลำตัวจะตั้งฉากกับเข่าและสะโพก จากนั้นก็จะทำการบิดสะโพก ลำตัว และขาไปพร้อมๆกันร่วมกับจังหวะของดนตรี โดยท่าเต้นนี้จะพบในบทเพลง *Rock’n Roll Soniye* (ร็อคแอนด์โรล ที่รัก) ในภาพยนตร์เรื่อง *KANK*

เทคนิคการเต้นจากหลากหลายวัฒนธรรมมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการเพิ่มลูกเล่นและเสน่ห์ให้กับการเต้นในบทเพลง และยังทำให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมต่างๆ ส่งผลให้รูปแบบการเต้นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียดูมีความทันสมัยมากกว่าเดิม แทนที่จะเน้นรูปแบบการเต้นแบบพื้นบ้านหรือแบบโบราณเพียงอย่างเดียว จึงกล่าวได้ว่าการเต้นนั้นมีพลังอำนาจอย่างยิ่งในการเชื่อมต่อวัฒนธรรมของผู้คนในแต่ละส่วนของโลกเข้าไว้ด้วยกัน

1.2) รูปแบบของการขับร้องประกอบดนตรีในภาพยนตร์: ฟิล์ม-อินดีป๊อป (Filmi-Indi pop music)

สิ่งสำคัญที่สุดในภาพยนตร์บอลลีวู้ดทุกเรื่องซึ่งจะขาดไปเสียมิได้ก็คือ เรื่องของการขับร้องบทเพลงประกอบดนตรี เพราะถือว่ามีผลต่อการเล่าเรื่องเป็นอย่างมาก เนื่องจากเนื้อหาของบทเพลง มักจะเชื่อมโยงกับขั้นตอนของการเล่าเรื่องตั้งแต่เริ่มต้นจนคลี่คลายไปถึงจุดจบ และยังสามารถสื่อสารความคิด อารมณ์ ความรู้สึกและพฤติกรรมต่างๆของตัวละครได้ ดังที่ ราช การ์ปูร์ (Raj Kapoor) ผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อดังชาวอินเดีย ได้กล่าวไว้ว่า *"ถ้าหากคุณพลาดเพลงในภาพยนตร์ คุณจะพลาดส่วนสำคัญที่เชื่อมระหว่างการเล่าเรื่องในขณะนั้นและต่อๆไป"* (Tyrrell and Dudrah อ้างถึงใน Conrich and Tincknell, 2006: 199) อีกทั้งท่วงทำนอง จังหวะ การบรรเลงเครื่องดนตรีร่วมกับการขับร้องในบทเพลง ยังมีผลทำให้เกิดอารมณ์สุนทรียะที่แท้จริงหรือรสที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของผู้ชมด้วย

จึงกล่าวได้ว่าลักษณะที่เป็นภาพตายตัว (Stereotyping) เมื่อเราทำการกล่าวถึงภาพยนตร์บอลลีวู้ดก็คือสิ่งที่เรียกว่า "บอลลีวู้ดมิวสิคัล" (Bollywood Musical) หรือการร้องเพลงในภาพยนตร์นั่นเอง โดยลักษณะที่เป็นพื้นฐานสำคัญและมีอิทธิพลอย่างมากก็คือ ละครเพลง (Musical Theatre) ซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงเชิงละครที่ผสมผสานการร้องเพลง บทสนทนา การแสดงและการเต้น พร้อมทั้งเรื่องของการแสดงอารมณ์ ทั้งนี้รูปแบบละครเพลงได้ถูกนำมาสร้างสรรค์ใหม่ด้วยการนำมารวมกับการเต้นและการขับร้องเพลงอินเดียแบบดั้งเดิม (Classical Indian Dance and Music) เกิดเป็นละครที่เรียกว่า ละครปาร์ซี (Parsi Theatre) ที่มีการนำเสนอส่วนผสมที่ลงตัวระหว่าง ความเป็นจริงกับความเพ้อฝัน เสียงดนตรีกับการเต้น การเล่าเรื่องกับการสร้างความตื่นตาตื่นใจ บทสนทนากับรูปแบบวิธีนำเสนอ และเรื่องราวแบบเมโลดราม่า ซึ่งถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของบอลลีวู้ดมิวสิคัลมาจนถึงทุกวันนี้

<u>พัฒนาการรูปแบบการขับร้องบทเพลงในภาพยนตร์</u>

ฟิล์มคีตะ (Filmigit) หรือการใช้บทเพลงในภาพยนตร์บอลลีวู้ด (Bollywood song) ถือว่าเป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในประเทศอินเดีย แต่ว่าในปัจจุบันบทเพลงดังกล่าวได้มีลักษณะข้ามชาติ (Transnational phenomenon) อันเนื่องมาจากการรวบรวมสไตล์บทเพลงจากหลากหลายวัฒนธรรม จนกลายมาเป็นวัฒนธรรมที่เป็นสากลมากยิ่งขึ้น และนำเสนอให้เห็นถึงความทันสมัยของคนอินเดียที่เปลี่ยนแปลงไปภายหลังยุคอาณานิคม ซึ่งหากจะกล่าวถึง

พัฒนาการของเพลงอินเดียในภาพยนตร์โดยภาพรวม สามารถแบ่งเป็น 4 ช่วงสำคัญ ดังนี้ (Gopal and Moorti, 2002: 92-99)

1) **ยุคสตูดิโอ** (Studio)

ยุคสตูดิโอ เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่1930-1940 ซึ่งบทเพลงหรือเครื่องดนตรีมักจะเป็นของชาวเบงกอล (Bengali music) โดยใช้ร่วมกับเครื่องดนตรีจากตะวันตก แต่ว่าในยุคนี้ Music director ยังเป็นพวกหัวอนุรักษ์นิยม (Conservative) อยู่มาก ทำให้บทเพลงและรูปแบบการขับร้องยังคงความเป็นโบราณไว้

2) **ยุคการปฏิวัติครั้งที่** 1 (1st revolution)

ยุคนี้ได้เริ่มต้นในช่วงปี 1931-1955 ซึ่งมีส่วนคาบเกี่ยวกับช่วงยุคสตูดิโอ ในยุคนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงบทเพลงในภาพยนตร์อินเดีย โดยการที่ Music Director ได้พยายามสร้างรูปแบบของงานศิลปะที่มีความเป็นเฉพาะตัวมากขึ้น มุ่งเน้นนำเสนอในประเด็นเรื่องของ “ความเป็นชาติ” ผ่านการแสดงของตัวละครในภาพยนตร์

3) **ยุคการปฏิวัติครั้งที่** 2 (2nd revolution)

เกิดขึ้นในช่วงยุคทศวรรษที่ 1960 ถึงทศวรรษที่ 1970 ถือได้ว่าเป็นช่วงยุคทองของอุตสาหกรรมภาพยนตร์บอลลีวู้ด โดยการขับร้องและการเต้นเริ่มไม่ได้อยู่ในรูปแบบที่จำกัดหรือตายตัวเหมือนยุคก่อน และเป็นยุคที่เริ่มมีการผสมผสานสไตล์ระหว่างแบบตะวันตกกับของดั้งเดิมแบบอินเดียเข้าไว้ด้วยกัน กล่าวได้ว่ายุคนี้ได้เริ่มผลักดันอินเดียสู่ความทันสมัยและเป็นจุดเริ่มต้นของลักษณะแนวเพลงในยุคต่อมาล่วงเลยถึงปัจจุบัน

4) **ยุคการปฏิวัติครั้งที่** 3 (3rd revolution) (**ทศวรรษที่** 1990-**ปัจจุบัน**)

ในช่วงครึ่งศตวรรษที่ผ่านมา รูปแบบของเพลงที่ได้รับความนิยมของคนในชาติอินเดียมากที่สุด คงไม่มีใครปฏิเสธว่าคือ เพลงประกอบจากภาพยนตร์ (Filmi music) ซึ่งถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ได้เข้ามาแทนที่รูปแบบของเพลงท้องถิ่นดั้งเดิม จนกระทั่งอินเดียเข้าสู่ยุคเปิดเสรีทางเศรษฐกิจในช่วงทศวรรษที่ 1990 อิทธิพลของสื่อบันเทิงทีวีและคนระดับชนชั้นกลางได้เข้ามามีผลต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์และระบบเศรษฐกิจในประเทศ ก่อให้เกิดรูปแบบหรือแนวเพลงที่เรียกว่า “Hindi-pop” หรือ “Non-Film Music” หรือ “Indi-pop” ซึ่งถือเป็นสื่อบันเทิงที่ใช้แสดงออกให้เห็น

ถึงอัตลักษณ์ความเป็นชาติ (National Identity) ในรูปแบบใหม่ เพื่อใช้ในการเผชิญหน้ากับนานาประเทศ ภายใต้สังคมสมัยใหม่ที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

Filmi-Indi Pop music: สูตรผสมของความต่างที่ลงตัว

ข้อแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างเพลงประกอบภาพยนตร์ กับ Indi-pop ก็คือ เพลงในภาพยนตร์ ใช้เพื่อแสดงภาพจินตนาการที่ผู้ชมต่างมีประสบการณ์และการรับรู้ร่วมกัน แต่สำหรับ Indi-pop จะเป็นการเชื่อมต่อสื่อสารที่มีความเป็นปัจเจกมากกว่า กล่าวคือเน้นในเรื่องของตัวนักร้องมากกว่าที่จะมาสนใจในเรื่องบริบทของการเล่าเรื่องด้วยบทเพลงเหมือนเพลงประกอบในภาพยนตร์ ซึ่งถึงแม้ว่ารูปแบบทั้งสองจะมีความแตกต่างกัน แต่อย่างไรก็ยังคงมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอยู่ โดยเฉพาะตั้งแต่ปี ค.ศ. 2000 เป็นต้นมา เพลงประกอบภาพยนตร์บอลลีวู้ดก็ได้นำ Indi-pop มาปรับใช้ร่วมในเพลงได้อย่างเหมาะสม (Gokulsing and Dissanayake, 2009: 111-112)

ดังนั้นการขับร้องบทเพลงประกอบดนตรีในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจึงมีลักษณะที่ผสมผสานซึ่งเป็นผลจากการรีมิกซ์ (Remix) เช่นเดียวกับการเต้น เกิดเป็นแนวเพลงที่ฟังง่ายและมีรูปแบบที่ทันสมัยมากขึ้น จึงเรียกลักษณะของบทเพลงที่ผสมผสานความเป็นบทเพลงภาพยนตร์ (Filmi music) และ Indi-pop เข้าด้วยกันนี้ว่า **“Filmi-Indi pop Music”** ที่เป็นการรวมกันระหว่างการร้องประกอบดนตรีแบบดั้งเดิม (Classical music) การร้องประกอบดนตรีพื้นบ้าน (Folk music) แต่จะมีการเพิ่มลูกเล่นของจังหวะที่ทันสมัย และใส่รูปแบบเทคนิคการร้องเพลงเพียงเล็กน้อยจากวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามารวมกัน ซึ่งช่วยผลักดันให้บทเพลงอินเดียมีทิศทางที่เป็นสากลมากยิ่งขึ้น ข้ามผ่านข้อจำกัดของเรื่องดินแดนภายใต้สังคมกระแสโลกาภิวัตน์ แต่จากการวิเคราะห์ได้พบว่า รูปแบบวิธีการขับร้องแบบดั้งเดิมในภาพยนตร์ยังคงพอมีอยู่บ้าง แต่เป็นลักษณะนำมาปรับใช้มากกว่า

นอกจากนี้รูปแบบที่สำคัญอีกประการของบทเพลงในภาพยนตร์ก็คือ การใช้นักร้องเพลย์แบ็ค (Playback singer) มาร้องเพลง เพื่อให้นักแสดงได้ลิปซิงค์ตามระหว่างการแสดง (แต่มีบางบทเพลงที่ใช้นักแสดงเป็นคนร้องด้วย ซึ่งก็ยังพบน้อยมาก) ถือว่าเป็นกลวิธีหนึ่งที่ใช้กันมานานแล้ว และยังมีผลต่อการจูงใจผู้ชมและทำให้ผู้ชมเชื่อว่าคนที่ร้องเพลงนี้เป็นนักแสดงที่ตนเองชื่นชอบ อันสามารถส่งผลให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆประสบความสำเร็จได้ด้วย โดยวิธีการขับร้องบทเพลงในภาพยนตร์ช่วงยุคเริ่มต้น จะเน้นโชว์ทักษะการร้องเพลงของนักร้องเพลย์แบ็คมากกว่าในปัจจุบัน อีกทั้งมีการใช้เครื่องดนตรีอินเดียจำนวนน้อยชิ้นมาประกอบจังหวะ ซึ่งส่วนมากนิยมใช้

กลองตาบลาเป็นหลัก ส่วนในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจะเน้นโชว์ทักษะการร้องเพียงไม่กี่บทเพลง แต่จะเน้นรูปแบบการร้องที่ฟังง่ายขึ้น สามารถร้องตามได้ และใช้เครื่องดนตรีหลายชนิดมาบรรเลงร่วมกันให้เกิดความไพเราะและดูเป็นสากล

การนำบทเพลงมาใช้ในภาพยนตร์นั้นจะมีลักษณะการใช้ 2 ประเภทหลัก ก็คือ การนำบทเพลงมาใช้แล้วเข้ากับโครงเรื่องหลักของภาพยนตร์และมีความสมเหตุสมผลในการใช้บทเพลง ณ ขณะนั้น กับอีกประการหนึ่งก็คือการนำบทเพลงมาใช้แล้วไม่ได้เข้ากับโครงเรื่องหลัก แต่เน้นหนักในเรื่องการนำเสนอความคิดของตัวละครที่เพ้อฝัน หรือเกี่ยวกับความรู้สึก ลางสังหรณ์ล่วงหน้าที่ยังไม่เกิดขึ้นตามโครงเรื่อง ซึ่งมักใช้บ่อยในกรณีที่ตัวละครกำลังตกหลุมรักหรือพรรณนาเรื่องความรัก ที่แสดงให้เห็นทั้งความรัก ความผูกพัน และปมความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครด้วย แต่ว่าวัตถุประสงค์สำคัญของการนำบทเพลงประกอบดนตรีมาใช้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียคือ การนำเสนอความทันสมัยของชาวอินเดียที่อยู่เหนือขอบเขตข้อจำกัดภายในประเทศ และยังนำเสนอวัฒนธรรมของตนเองให้แก่ประชาชนทั่วโลกได้รับทราบ รวมทั้งเป็นการประกอบสร้างภาพจินตนาการของคนอินเดียพลัดถิ่นผ่านบทเพลงร่วมกับการเต้นในภาพยนตร์

ประเภทการขับร้องและเครื่องดนตรีที่สำคัญในภาพยนตร์

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้วว่าแนวเพลงในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียมีลักษณะที่เรียกว่า “Filmi-Indi pop Music” ซึ่งมาจากการผสมผสานรูปแบบเพลงกับเครื่องดนตรีทั้งแบบดั้งเดิม แบบพื้นบ้าน และจากวัฒนธรรมตะวันตก ดังรายละเอียดที่สำคัญต่อไปนี้

1) เพลงอินเดียแบบดั้งเดิม (Indian classical music) หากทำการพิจารณาประเภทของเพลงอินเดียดั้งเดิมในแง่ของวัตถุประสงค์ของการนำไปปรับใช้ จะพบว่ารูปแบบของเพลงที่ใช้ในภาพยนตร์แนวนอกถิ่นอินเดียที่สำคัญ ได้แก่

1.1 เพลงกอรีหรือซูฟี (Qawwali or Sufi) เน้นความสำคัญของเรื่องจิตใจ มีความหมายของเนื้อหาที่ลึกซึ้ง มีการร้องซ้ำไปซ้ำมา เน้นลูกคอของการร้องที่ไพเราะและวิธีการร้องเพลงแบบวิธีด้นสด (Improvisation) ที่ใช้ปฏิภาณไหวพริบตามอารมณ์ความรู้สึกโดยไม่มีการตั้งใจไว้ล่วงหน้า เรียกว่า อะลาพ (Alaap) ดังเช่น เพลง *Noor E Khuda* (โอ้ พระผู้เป็นเจ้า) จากภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* ที่มีลักษณะการร้องแบบซูฟีมาผสมกับป๊อป กลายเป็น “ซูฟี-ป๊อป”

(Sufi-Pop) หรือ “ซูฟี-ร็อค” (Sufi-Rock) ในบทเพลง *Saaiyan Ve* (โอ้ที่รัก) จากภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* เป็นต้น

“เดี๋ยวนี้การร้องเพลงเป็น Freestyle มากขึ้น แต่ว่าพื้นฐานของเก่าก็ยังคงมีอยู่ อย่างเช่น ซูฟี ที่มีลักษณะเป็น High-pitch ก็เอามาผสมกับ Western Style” (ราม กุมาร์, **สัมภาษณ์**, 2 เมษายน 2555)

1.2 เพลงทุมรี (Thumri) เพลงทุมรีมีวิธีการร้องที่เป็นลักษณะ “กึ่งดั้งเดิม” และมักนำมาปรับใช้ในการร้องเพื่อนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก ซึ่งเป็นสิ่งที่พบในภาพยนตร์ทุกเรื่อง

รูปแบบพื้นฐานการร้องเพลงประกอบดนตรีก็ยังคงเป็นรูปแบบกวีนิพนธ์ไม่แตกต่างจากภาพยนตร์ในแนวอื่นมากนัก มีโครงสร้างการเรียงถ้อยคำที่เรียกว่า “**กาซาล**” (Ghazal) เนื้อหาของบทเพลงมักจะเป็นคำพูดที่เป็นลักษณะบทกลอนเปรียบเทียบเปรียบเปรยมากกว่าลักษณะที่เป็นบทพูดที่พบได้ทั่วไป แต่เดิมภาพยนตร์อินเดียในยุคเก่าจะนิยมใช้คำพูดหรือคำศัพท์ต่างๆที่เป็นบทกวีจากภาษาอุรดูมาใช้ในเนื้อเพลง และมักเกี่ยวกับเรื่องราวความรักของพระกฤษณะและนางราธา เน้นการร้องที่ใช้ลูกคอในคำร้องที่ละเอียดสวยงาม นอกจากนี้ยังมีวิธีการร้องที่เรียกว่า “**ลาค**” (Laak) ซึ่งเป็นการลากเสียงยาวท้ายประโยคของเพลง วิธีการร้องคือไม่ใช้การบีบเสียง แต่เป็นการดึงเสียงให้เป็นแนวตรง แล้วทำเสียงให้สูงที่สุด

แต่ว่าสิ่งที่ได้เพิ่มเติมเข้ามาในบางบทเพลงของภาพยนตร์แนวนี้ก็คือ การใช้เนื้อเพลงที่มีการร้องเป็นภาษาอังกฤษผสมกับฮินดีที่เรียกว่า “ฮิงกลิช” (Hinglish) โดยส่วนมากมักนำมาใช้ในส่วนคอรัสที่ชาวต่างชาติเป็นผู้ร้อง หรือนำมาใช้เป็นเพียงท่อนสั้นๆในบทเพลงเท่านั้น ไม่ได้ใช้โดยตลอดเพลง

นอกจากนี้เครื่องดนตรีแบบโบราณที่นิยมใช้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย คือ

- กลองตาบลา (Tabla) เป็นกลองชุดสองใบ มีขนาดเล็กใหญ่ต่างกัน ผู้บรรเลงจะวางกลองทั้งสองใบบนพื้นตรงด้านหน้า กลองที่อยู่ทางขวามือของผู้บรรเลงเรียกว่า ตาบลา หรือดายาน ซึ่งจะมีเสียงสูง ส่วนกลองที่อยู่ด้านซ้ายเรียกว่า บายาน หรือดักคา

- ซารังงี (Sarangi) เป็นเครื่องสายประเภทสี มีลักษณะคล้ายไวโอลิน นิยมใช้กันมากในทางตอนเหนือของอินเดีย ประกอบร่วมกับการขับร้อง เนื่องจากมีเสียงที่อ่อนหวานและสร้างบรรยากาศได้ดี

ภาพที่ 116-117 แสดงภาพเครื่องดนตรีกลองตาบลา (ซ้าย) และซารังงี (ขวา)

- สิตาร์ (Sitar) เป็นเครื่องสายประเภทดีด มีสายตั้งแต่ 7-20 สาย ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของเครื่องดนตรีอินเดียโดยภาพรวม เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมสูงสุดในกลุ่มของชาวต่างชาติ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548: 48-49)

ภาพที่ 118 แสดงภาพเครื่องดนตรีสิตาร์

2) **เพลงอินเดียพื้นบ้าน** (Indian folk music) ถือได้ว่ามีความสัมพันธ์กับการเต้นพื้นบ้านอินเดีย (Indian folk dance) โดยเฉพาะภังกรา ซึ่งมักพบเจอในฉากที่เป็นการแต่งงานหรืองานเลี้ยงเฉลิมฉลองต่างๆ และยังสามารถนำมาปรับใช้กับวิธีร้องแบบตะวันตกได้ดี จึงกล่าวได้ว่าเพลงพื้นบ้านมีส่วนสำคัญต่อพัฒนาการของรูปแบบของเพลงอินเดียในยุคใหม่นี้

รูปแบบการร้องเพลงภังกรา เรียกว่า โบลิยานหรือโบลิส (Boliyan or Bolis) โดยที่คนนำเต้นจะเป็นคนร้องก่อน เพื่อทำการเชิญชวนคนอื่นให้มาร่วมสนุกกัน แล้วหลังจากนั้นทุกคนก็จะเข้ามาร่วมเต้นและร้องกัน เนื้อหาของเพลงมักแสดงเหตุการณ์หรืออารมณ์ ณ ขณะนั้น ซึ่งนิยมมีกลุ่มคอรัสประสานเสียงเข้ามาร่วมด้วย แต่ในปัจจุบันโบลิยานได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของเพลงภังกราที่ได้แผ่กระจายไปทั่วโลก โดยเฉพาะในประเทศสหรัฐอเมริกาและอังกฤษ กลายเป็นรูปแบบที่มีความทันสมัยและถูกหูคนฟังชาวเมืองมากขึ้นกว่ารูปแบบโบลิยานตามแบบฉบับดั้งเดิมตาม

ประเพณี และเริ่มใช้ภาษาอังกฤษเข้ามาในบทเพลงมากขึ้นด้วย จึงเรียกรูปแบบการร้องนี้ได้ว่า *“English-Boliyan”*

ทั้งนี้เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่นิยมใช้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ดังเช่น

- กลองโดห์ล (Dhol) เป็นกลองสองหน้าที่มีลำตัวของกลองที่ยาว มีรูปร่างและขนาดที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับไม้หรือวัสดุที่ใช้ทำ โดยมีแท่งไม้ 2 แท่งไว้ใช้ตีประกอบจังหวะ นิยมใช้เล่นทางตอนเหนือของอินเดีย โดยเฉพาะชาวปัญจาบที่นิยมนำมาใช้ร่วมกับการร้องและเต้นภังกรา แต่ปัจจุบันได้กลายเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมแพร่หลายไปในหลายประเทศที่มีชาวเอเชียใต้พลัดถิ่นไปอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก เพื่อนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง

- กลองโดห์ลัค (Dholak) เป็นกลองสองหน้าที่มีลำตัวของกลองที่ยาวเช่นเดียวกับกลองโดห์ล แต่ข้อแตกต่างคือกลองโดห์ลัคจะใช้มือตีแต่กลองโดห์ลจะมีการใช้แท่งไม้

ภาพที่ 119-120 แสดงภาพเครื่องดนตรีกลองโดห์ล (ซ้าย) และกลองโดห์ลัค (ขวา)

- เชห์ไน (Shehnai) เป็นเครื่องเป่าชนิดลิ้นคู่ เลาปี่จะมีขนาดเล็ก ส่วนปลายสุดอีกด้านหนึ่งทำเป็นลำโพงเสียง นิยมใช้เป่าในพิธีแต่งงาน

- ทุมบี (Tumbi) เป็นเครื่องสายประเภทดีด มีสายเพียง 1 สายทำจากโลหะและให้เสียงที่สูง ลำตัวของทุมบีทำด้วยไม้ ส่วนกระพุ้งตอนปลายที่ทำหน้าที่เป็นลำโพงเสียงทำด้วยไม้และขึงด้วยหนังสัตว์ เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเล่นทางตอนเหนือของประเทศอินเดีย โดยเฉพาะชาวปัญจาบที่มักนำไปใช้ร่วมกับการร้องเพลงพื้นบ้านของตนเอง แต่ในปัจจุบันก็ได้นำมาใช้กับเพลงภังกราที่ผสมผสานความเป็นตะวันตกด้วย

ภาพที่ 121-122 แสดงภาพเครื่องดนตรีเชห์ไน (ซ้าย) และทุมบี (ขวา)

- ดาฟลี (Dafli) เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีเคาะให้จังหวะ มีลักษณะคล้ายกับแทมบูรีน (Tambourine) แต่จะมีการขึงด้วยหนังทั้งสองด้านเหมือนกับกลอง

- อิคตาร์ (Iktar) เป็นเครื่องสายประเภทดีด มี 1 สายเช่นเดียวกับทุมบี แต่จะให้เสียงที่ทุ้มต่ำ ส่วนกระพุ้งที่ทำหน้าที่เป็นลำโพงเสียงทำจากเปลือกไม้หรือลูกฟักทองแห้งและขึงด้วยหนังสัตว์เพื่อให้เกิดเสียง

ภาพที่ 123-124 แสดงภาพเครื่องดนตรีดาฟลี (ซ้าย) และอิคตาร์ (ขวา)

3) **เพลงจากตะวันตก** (Western music) รูปแบบการร้องจากวัฒนธรรมตะวันตกที่นำมาใช้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ได้แก่ ป๊อป (Pop) ฮิปฮอป (Hip-Hop) แร็พ (Rap) ดิสโก (Disco) บัลลาด (Ballad) ซึ่งนิยมใช้มากในบทเพลงช้าที่มีใจความบรรยายเล่าเรื่องถึงความรัก โดยเครื่องดนตรีตะวันตกที่นิยมนำใช้ ได้แก่ กีต้าร์ (Guitar) เบส (Bass) กลอง (Drum) แซกโซโฟน (Saxophone) เปียโน (Piano) ไวโอลิน (Violin) ฟลุต (Flute) ทรัมเป็ต (Trumpet) รวมถึงการบรรเลงวงออเคสตรา (Orchestra) เป็นต้น

2) การนำรูปแบบนาฏยศิลป์ไปใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

จากการวิเคราะห์การนำนาฏยศิลป์มาใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจำนวน 8 เรื่อง พบว่า การขับร้องประกอบดนตรีและ/หรือการเต้นในภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะมีการนำมาวางใช้ในโครงเรื่องที่แตกต่างกันออกไป แต่ส่วนมากจะพบอยู่ในช่วง “การภะ สันธิ” มากที่สุด ซึ่งเป็นช่วงของการพัฒนาเรื่องอย่างเข้มข้นไปสู่ความขัดแย้งหรือจุดสุดยอดของเรื่อง ทำให้คนดูมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครภายใต้สถานการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ขณะนั้นได้เป็นอย่างดี โดยรสที่นำเสนอผ่านนาฏยศิลป์มากที่สุดคือ “ศฤงคารรส” เป็นรสเกี่ยวกับความรักซึ่งเป็นรสพื้นฐานที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายที่สุด ซึ่งไม่ได้หมายถึงความรักที่แสดงออกระหว่างชายหญิงเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่รวมถึงความรักของคนภายในครอบครัว และความรักระหว่างเพื่อนด้วย

ลักษณะการนำ “บอลลีวู้ดดานซ์” ไปใช้ในภาพยนตร์

สำหรับการเต้นบอลลีวู้ด (Bollywood Dance) นั้น สามารถจำแนกลักษณะการนำไปใช้ในภาพรวมที่พบได้บ่อยในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ได้เป็น 3 ลักษณะสำคัญดังต่อไปนี้

1) ใช้ในฉากที่มีการแสดงออกถึงความรักและความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิง (Romantic numbers) โดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบดังนี้

1.1 การเต้นโต้ตอบกันระหว่างชายหญิงที่แสดงออกมาในเชิงหยอกล้อและสนุกสนาน (Playful numbers) ตัวอย่างเช่น

- เพลง *Deewana Hai Dekho* (เขา/เธอน่ารักมาก) จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G* บทเพลงนี้นำมาใช้ในช่วงนิรวานะ สันธิ เป็นฉากพบกันครั้งแรกระหว่างโรฮานกับปูจาที่ลอนดอน โรฮานได้ขับรถสปอร์ตสุดหรูสีแดงเข้ามาในมหาวิทยาลัยและแต่งตัวอย่างทันสมัย ส่วนปูจาที่แม้จะมีหนุ่มต่างชาติมาเสนอความรักให้กับเธอ แต่เมื่อเธอเจอโรฮานก็รู้สึกตกหลุมรักและอยากจะรู้ว่าผู้ชายคนนั้นคือใคร บทเพลง *Deewana Hai Dekho* จึงถูกนำมาใช้แทนความรู้สึกรักครั้งแรกที่เกิดขึ้น (ศฤงคารรส) โดยเริ่มต้นจากปูจาเป็นผู้ร้องก่อนประกอบกับการเต้นที่มีลักษณะเป็นป๊อปดานซ์ทั่วไป ร่วมกับเสียงดนตรี เช่น กลอง กีตาร์ และมีการใช้แดนเซอร์เป็นชาวต่างชาติซึ่งแต่งกายด้วยเสื้อผ้าหลากสีสัน สำหรับเนื้อหาของเพลงจะเป็นการชื่นชมความหล่อของโรฮาน ที่ทำให้หัวใจของเธอเต้นไม่เป็นจังหวะ และรู้สึกว่าคนแปลกหน้าคนนี้เป็นคนคุ้นเคย

Apna banaake dekho dil na churaa le voh

ถ้าฉันรักเขา เขาก็จะขโมยหัวใจฉันไป

Aisa kyoon lage hai, bolo na

ฉันแปลกใจทำไมถึงรู้สึกแบบนี้

Jhoom chik chik jhoom, tum bolo hai voh kaun jo

บอกฉันทีว่าเขาเป็นใคร

Baar baar yeh dil kho

ใจฉันเต้นไม่เป็นจังหวะเวลาฉันเห็นเขา

นอกจากนี้ยังพบการเต้นแจ๊สร่วมสมัย (Modern jazz dance) ของโรฮานกับกลุ่มเพื่อนของเขา ซึ่งมีลักษณะการเต้นที่แข็งแรง มีการกระโดดตัวพร้อมกับเตะขาอย่างสวยงาม ก่อนที่ในส่วนครึ่งหลังของเพลง โรฮานจะเป็นคนร้องเพลงนี้เพื่อบอกว่าปูจาเองก็เป็นคนน่ารักและได้ขโมยหัวใจของเขาไปเช่นกัน แล้วในตอนท้ายปูจาก็รู้ว่าผู้ชายคนนั้นก็คือโรฮาน เด็กหนุ่มที่เธอเคยแกล้งเป็นประจำตอนที่เธออยู่ที่อินเดีย

ภาพที่ 125-126 ภาพการแสดงจากบทเพลง *Deewana Hai Dekho* จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G*

สิ่งสำคัญอีกอย่างของบทเพลงนี้คือ มีการใช้เนื้อเพลงที่เป็นภาษาอังกฤษด้วยในท่อนคอรัสที่ชาวต่างชาติเป็นผู้ร้อง เพื่อเพิ่มความทันสมัยให้แก่เนื้อเพลงมากยิ่งขึ้น แล้วยังพบว่าสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้นในฉากนี้มีการแสดงออกในลักษณะที่ไม่สมจริง (Unrealistic) ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกายของนักศึกษาในมหาวิทยาลัยที่มีสีสันฉูดฉาด แต่ถือเป็นภาพตายตัวของการเต้นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดที่แดนเซอร์มักจะใส่เสื้อผ้าหลากสี หรือจะเป็นตัวละครโรฮานที่ใส่เสื้อหนังสวมแว่นกันแดด ขับรถสปอร์ตสุดหรูมามหาวิทยาลัย ซึ่งรูปแบบการแต่งกายตามแฟชั่นและการใช้ชีวิตที่พบในฉากนี้ถือได้ว่าภาพตัวแทนของชีวิตนักศึกษาในอังกฤษที่มีลักษณะดูเกินจริงมากเกินไป หรือถูกประดิษฐ์ขึ้นจนไม่เป็นไปตามธรรมชาติ เรียกรูปแบบศิลปะที่พบแบบนี้ว่า ***"Kitsch"***

- <u>เพลง *Ab To Forever*</u> (ตลอดไปและตลอดกาล) จากภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* เหตุการณ์เกิดขึ้นภายหลังจากที่อาร์วีได้รับเงินได้เงินมาจำนวน 5,000 ดอลลาร์สหรัฐฯ เขาเลยได้จัดปาร์ตี้ฉลองกับเพื่อนๆ ส่วนราติกาซึ่งได้ลุกขึ้นมาจากโต๊ะกินข้าวในร้านอาหารเพื่อมาเข้าห้องน้ำ ได้มาเห็นปาร์ตี้ของอาร์วีจึงได้ลงมาร่วมด้วย บทเพลงนี้จึงได้นำมาใช้ในช่วง “มุขะสันธิ” เพื่อนำเสนอให้เห็นความรักของอาร์วีและราติกาที่ค่อยๆก่อตัวขึ้นมา หลังจากที่พวกเขาได้พบเจอกันเป็นครั้งที่ 2 แล้ว เนื้อหาของเพลงเป็นการขอความรักของอาร์วีที่ไม่ว่าราติกาจะตอบตกลงหรือไม่ แต่เขาก็จะมีเธอตลอดไป ส่วนราติกาก็ร้องตอบกลับว่าเธอจะไม่ตอบตกลงและก็จะทำให้เขาเจ็บช้ำด้วย ซึ่งเนื้อหาของเพลงก็จะมีลักษณะที่วนซ้ำไปซ้ำมาเหมือนเดิมอยู่หลายรอบ

Chalo Ab Jo Bhi Ho
ถึงตอนนี้จะเป็นอย่างไรก็ตาม
Tum Haan Ya Naa Kaho
เธอจะตอบตกลงหรือไม่ตอบ
Mere Dil Mein Tumhi Tum Ho
ในดวงใจของฉัน มีเพียงแต่เธอเท่านั้น
Ab To Forever And Ever
ตลอดไปและตลอดกาล

รูปแบบการเต้นในบทเพลงนี้จะมีหลากหลายแบบและเน้นความเป็นสากลมาก แทบไม่มีท่าทางแบบอินเดียเลย โดยท่าเต้นจะไม่มีความซับซ้อน เป็นลักษณะของการเต้นแบบป๊อปดานซ์ มีการเต้นแบบฮิปฮอปเข้ามาผสม รวมถึงการเต้นรำในบางช่วงระหว่างอาร์วีกับราติกา ประกอบกับจังหวะที่สนุกสนานแบบละตินฟังกี้ (Latino Funky Beat) และใช้แดนเซอร์ที่เป็นชาวต่างชาติหลากหลายเชื้อชาติทั้งหมด ส่วนในเรื่องการร้องก็จะเป็นการร้องแบบภาษาฮิงกลิช มีการใช้ภาษาอังกฤษผสมกับภาษาฮินดี ทั้งในท่อนฮุกของเพลงและท่อนร้องฮิปฮอปที่แฮร์รี่เป็นคนร้องด้วย ถือว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงลักษณะของบอลลีวู้ดมิวสิคัลแบบเดิมอย่างสิ้นเชิงด้วยการนำเอามาปรับปรุงใหม่ให้มีสีสันและจังหวะที่สนุก โดยเฉพาะการเอาฮิปฮอปเข้ามาผสมผสานทั้งเรื่องของการร้องและการเต้น สรุปได้ว่า บทเพลงนี้เป็นการแสดงที่เต็มไปด้วยความสนุกสนาน (หาสยรส) เป็นหลัก แต่เนื้อหาก็ยังคงมีเรื่องราวความรักระหว่างชายหญิงอยู่

ภาพที่ 127-128 ภาพการแสดงจากบทเพลง *Ab To Forever* เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*

1.2 การเต้นระหว่างชายหญิงที่เต็มไปด้วยความรักหรือความปรารถนาทางเพศ (Longing numbers) ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะที่พบในภาพยนตร์หลายเรื่อง ในฉากดังกล่าวจะมีลักษณะการเต้นที่เรียกว่า *"Pas de deux"* ซึ่งเป็นภาษาฝรั่งเศสหมายถึง "การเต้นระหว่างคนสองคน" โดยจะเป็นการแสดงออกให้เห็นถึงความรักของตัวละครภายใต้ฉากที่พวกเขาจินตนาการเพ้อฝัน (Dream sequences) ขึ้นมา เป็นการสร้างพื้นที่จินตนาการส่วนตัวที่มีเพียงพระเอกกับนางเอกเท่านั้น เพื่อที่พวกเขาจะสามารถแสดงความปรารถนาภายในจิตใจได้อย่างเต็มที่ และมักจะมีการเปลี่ยนชุดในระหว่างบทเพลงอยู่หลายครั้งหรือในบางบทเพลงตัวละครก็แต่งกายด้วยชุดที่ไม่สามารถแต่งได้ในชีวิตประจำวัน ดังตัวอย่างเช่น

- <u>เพลง *Suraj Hua Maddham*</u> (แสงอาทิตย์สลัวลงสู่สนธยา) จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G* บทเพลงนี้นำมาใช้ในช่วงประติมุขะ สันธิ ภายหลังจากที่ราหุลกับอัญชลีได้พบเจอกันบ่อยขึ้น ความรักของทั้งคู่ก็ได้เริ่มก่อตัว จนถึงวันงานที่จันนิ ชอว์ค ราหุลได้พูดกับอัญชลีเป็นนัยยะว่าเขารักเธอ แล้วเขาก็จับเธอมาไว้ในอ้อมก้อม อัญชลีเขินอายมากจึงได้วิ่งหนีไป ภาพก็ได้ตัดเข้าสู่ความคิดเพ้อฝัน (Dream sequence) ของตัวละครทั้งคู่ ด้วยการใช้บทเพลง *"Suraj Hua Maddham"* มาแทนความรู้สึกภายในจิตใจของตัวละคร โดยทั้งสองคนได้สร้างพื้นที่จินตนาการ เป็นภาพทะเลทรายที่มีพิระมิดตั้งอยู่ ซึ่งมีเฉพาะคนทั้งสองอยู่ด้วยกันเท่านั้น เนื้อหาของเพลงและวิธีการเต้นแสดงถึงความรัก (เกิดศฤงคารรสร่วมกับอัตภูตรส) และความปรารถนาของคนทั้งคู่ซึ่งต่างไม่สามารถทนต่อเสียงหัวใจของตนเองได้อีกแล้ว เคล้าคลอไปกับเสียงจังหวะของกลองเบาๆ เพื่อเน้นในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการขับร้อง สีหน้าและแววตาเป็นหลัก

Tere hi rang se yun main to rangeen hoon sanam
สีสันแห่งจิตวิญญาณของเรา หลอมรวมกันเป็นหนึ่งเดียว

Paake tujhe khud se hi kho rahi hoon sanam
แยกไม่ออกว่าส่วนไหนของฉันคือเธอ ส่วนไหนของเธอคือฉัน
O maahiya, vet ere ishq mein haan doobke
โอ้ที่รัก คลื่นรักของเธอได้พาฉันจมดิ่งลงไป

ภาพที่แสดงออกมาในฉากนี้ จึงแสดงถึงความต้องการทางเพศของคนทั้งคู่ ดังจะเห็นจากการที่ทั้งคู่กอดแนบชิดกันหรือทำท่าเหมือนจะจูบกันเกือบตลอดทั้งเพลง โดยเฉพาะฉากที่ทั้งคู่ลงไปเล่นน้ำด้วยกันนั้น เปรียบเสมือนไฟรักอันคุโชนที่เกิดขึ้นในตัวคนทั้งสองนั้นมีมากมาย จึงต้องใช้น้ำมาช่วยดับความรักอันร้อนแรงที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ยังมีการนึกเพ้อฝันถึงอนาคตที่ทั้งสองคนได้มาใช้ชีวิตร่วมกันแล้ว เช่น อัญชลีได้ประกอบพิธีดิวาลีของครอบครัวแทนนานดินี ยาชเต้นรำกับอัญชลีอย่างมีความสุขในงานเลี้ยง และอัญชลีได้ทำพิธีการ์วา จอธ ให้แก่ราหุล โดยสุดท้ายภาพก็ตัดกลับมาจบที่อัญชลีกำลังวิ่งอยู่ท่ามกลางสายฝนที่จันนิ ชอว์ค สายฝนก็เปรียบเสมือนตัวกระตุ้นความรักและความรู้สึกระหว่างชายหญิงด้วย ซึ่งเป็นสิ่งที่ภาพยนตร์บอลลีวู้ดได้ใช้มาเป็นเวลานานแล้ว

ภาพที่ 129-130 ภาพการแสดงจากบทเพลง *Suraj Hua Maddham* จากเรื่อง *K3G*

- <u>เพลง *Tumhi Dekho Naa*</u> (ดูสินี่เกิดอะไรขึ้น) จากภาพยนตร์เรื่อง *KANK* บทเพลงนี้นำมาใช้ในช่วงการภะ สันธิ ที่เรื่องราวได้เริ่มเข้มข้นมากขึ้น ภายหลังเหตุการณ์การทะเลาะกันของทั้งสองครอบครัว มายาได้เดินหนีริชชีออกจากบ้านมาที่สถานีรถไฟแล้วเธอก็ได้เจอเดฟ แล้วเดฟก็ได้สารภาพรักกับมายาว่าเขารักเธอตั้งแต่ครั้งแรกที่เจอกัน และเขาก็รู้ว่ามายาเองก็รักเขาเช่นกัน บทเพลง *"Tumhi Dekho Naa"* จึงได้นำมาใช้ร้องประกอบการสร้างโลกแห่งความรักระหว่างมายากับเดฟ โลกแห่งความเพ้อฝัน (Dream sequence) ที่พวกเขาสองคนได้ชีวิตร่วมกัน โดยได้เปลี่ยนสถานที่ต่างๆในนิวยอร์คให้กลายเป็นพื้นที่จินตนาการความรักของคนทั้งสอง เนื้อหาของเพลงเป็นการเปรียบเปรยความรัก (ศฤงคารรสร่วมกับอัตภูตรส) ของคนทั้งสองที่กำลัง

ล่องลอยเหมือนอยู่ในอากาศและมีความรักอยู่ในทุกลมหายใจเข้าออก ร่วมไปกับเสียงดนตรีหลากหลายชนิดที่บรรเลงประสานเสียงอย่างไพเราะ เช่น เปียโน กลอง แซกโซโฟน กีตาร์ ฟลุต

Ke din mein hui kaisi chandni
เหตุใดกลางวันจึงมีแสงจันทร์เช่นนี้
Jaagi jaagi si hai, phir bhi khwaabon mein hai khoi khoi zindagi
ทั้งๆที่ตื่นอยู่ แต่ก็รู้สึกเหมือนยังอยู่ในความฝัน
Tumhi dekho na yeh kya ho gaya tumhara hoon mein aur tum meri
ดูสิว่านี่เกิดอะไรขึ้น ฉันเป็นของเธอและเธอเองก็เป็นของฉัน

นอกจากนี้ยังมีการใช้สีของเสื้อผ้ามาเป็นสัญลักษณ์แทนความรักของคนทั้งคู่ และจะเห็นว่าชาวต่างชาติที่เดินไปมาในฉากก็ต่างใส่เสื้อผ้าสีเดียวกันกับมายา ไม่ว่าจะเป็นสีฟ้าซึ่งแทนสีแห่งความรักของคนทั้งคู่ (เนื่องจากเดฟและมายาชอบสีฟ้าทั้งคู่) สีแดงแทนความรักอันร้อนแรง และสีเขียวแทนความรักอันอบอุ่นในจิตใจ บทเพลงนี้มีลักษณะการร้องเพลงที่ฟังสบายและรู้สึกทำให้ล่องลอยไปกับความรักของคนทั้งคู่ ประกอบกับมีการเต้นรำอย่างแนบชิดระหว่างเดฟกับมายาให้เห็นบ้าง ซึ่งส่งผลให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงโลกแห่งความรักของคนทั้งคู่ได้ดียิ่งขึ้นก่อนที่บทเพลงจะจบลงและกลับสู่โลกแห่งความเป็นจริงต่อไป

ภาพที่ 131-132 *ภาพการแสดงจากบทเพลง Tumhi Dekho Naa จากภาพยนตร์เรื่อง KANK*

2) ใช้ในฉากดิสโกเธคและไนท์คลับ (Discotheque/Nightclub scenes) ซึ่งเป็นฉากที่ตัวละครสามารถแสดงความรักหรือแสดงออกเรื่องทางเพศ (Erotic numbers) ได้อย่างเปิดเผย ทั้งนี้ถือได้ว่าการใช้ฉากดิสโกเธคหรือไนท์คลับนั้นเป็นรูปแบบมาตรฐานที่มักพบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดทั้งที่ใช้ฉากในประเทศหรือต่างประเทศ เป็นลักษณะของการนำบทเพลงและการเต้นเข้าไปในการดำเนินเรื่องไม่ให้มีลักษณะเป็นแบบสุ่มหรือจงใจมากจนเกินไป โดยรูปแบบการเต้น

ส่วนมากที่พบจะมีลักษณะเป็นไอเท็ม นัมเบอร์ (Hyper-Erotic Item numbers) นอกจากนี้ฉากดังกล่าวยังเป็นสิ่งที่ทำให้เห็นรูปแบบการดำเนินชีวิต (Lifestyle) ของชาวตะวันตก ในเรื่องการใช้เวลาว่างของวัยรุ่นหนุ่มสาว ซึ่งตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นได้รับนำมาใช้ในชีวิตของตนเอง ก่อให้เกิดอัตลักษณ์ลูกผสมของคนอินเดียพลัดถิ่นในรูปแบบที่เรียกว่าอัตลักษณ์ของคนเมือง (Urban Identity) ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของการแต่งกายที่มีสไตล์ตามแบบตะวันตก หรือจะเป็นเรื่องของการแสดงผ่านการขับร้องและการเต้น เช่น ภังกรา-ป๊อปดานซ์ ดิสโก เป็นต้น โดยใช้พื้นที่การเต้น (Dance floor) เป็นพื้นที่นำเสนออัตลักษณ์ผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกายและท่าทางการเต้น อีกทั้งยังนำเสนอในเรื่องของการแสดงออกหรือความต้องการทางเพศซึ่งไม่สามารถกระทำได้ภายใต้บริบทอื่นๆในพื้นที่สาธารณะ

นอกจากนี้การมีฉากเต้นในไนท์คลับหรือดิสโกเธคสามารถดึงดูดใจกลุ่มผู้ชมที่เป็นวัยรุ่นให้มารับชมภาพยนตร์มากขึ้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชีวิตพวกเขา ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดไม่ได้มีลักษณะกลุ่มผู้ชมที่เฉพาะเจาะจงตายตัว ดังนั้นการที่ภาพยนตร์นำเสนอฉากดังกล่าวก็เพื่อต้องการนำเสนอเรื่องราวที่หลากหลาย ให้ครอบคลุมกลุ่มผู้ชมทุกเพศทุกวัย ดังตัวอย่างบทเพลงต่อไปนี้

- <u>เพลง *It's The Time To Disco*</u> (มันเป็นเวลาของการเต้นดิสโก) จากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* บทเพลงนี้เกิดขึ้นที่ดิสโกเธคชื่อว่าเนอวานา คลับ (Nirvana club) ภายในช่วงประติมุขะสันธิ ซึ่งหลังจากที่นัยนาถูกอามานหัวเราะเยาะและหาว่าเป็นคนที่ใช้ชีวิตอย่างไม่มีความสุข นัยนาโกรธมากจึงดื่มเหล้าไปหลายแก้วจนควบคุมสติไม่ได้ เธอเลยเดินไปขึ้นเต้นบนเวที พร้อมถอดแว่นตา ถอดเสื้อคลุม แล้วร้องเพลง *"It's The Time To Disco"* เนื้อหาของเพลงเป็นการชักชวนให้ทุกคนมาร้องมาเต้นกัน ไม่ต้องอายหรือลังเล ให้ลืมทุกอย่างแล้วมาสนุกกัน เพราะว่าได้เวลาเต้นดิสโก้แล้ว โดยจะเห็นว่าในเนื้อเพลงก็จะมีลักษณะเป็นฮิงกลิช (Hinglish) ด้วย

O tum bhi khoke mast hoke
คุณจงลืมทุกสิ่งทุกอย่างแล้วมาสนุกกัน
Koi toke to khulke kaho
หากมีใครมาหยุดยั้งก็บอกเขาไปว่า
It's the time to disco
มันเป็นเวลาของการเต้นดิสโก

หลังจากนั้นโรฮิตกับอามานก็ได้ออกมาเต้นร่วมกับนัยนา และแสดงท่าทางออกมาอย่างสนุกสนาน (หาสยรส) โดยรูปแบบการเต้นในบทเพลงนี้คือ ดิสโก ที่มีการใช้เอว แขน ขา ในการเต้นประกอบกับจังหวะดิสโกที่มีการมิกซ์เสียงดนตรีหลายๆชนิดเข้าด้วยกัน เช่น กลองโดห์ล ทุมบีกลอง กีตาร์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีลักษณะการเต้นแบบไอเท็ม นัมเบอร์ ซึ่งจะมีการใช้แดนเซอร์ชาวต่างชาติทั้งชายหญิงที่แต่งกายอย่างเซ็กซี่มาร่วมเต้นเป็นจำนวนมากด้วย

จึงแสดงให้เห็นว่าการเต้นและร้องเพลงในฉากนี้ นอกจากจะทำให้เห็นรูปแบบการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นแล้ว ยังกล่าวได้ว่าการใช้ดิสโกเธคนั้นเปรียบเสมือนเป็นพื้นที่ที่ชายและหญิงสามารถแสดงออกทางเพศได้อย่างเต็มที่ ด้วยการใช้ภาษาร่างกาย (Body language) ที่ไม่สามารถแสดงออกได้ในบริบทที่เป็นที่สาธารณะ อีกทั้งในฉากนี้ทำให้เห็นพฤติกรรมการแสดงออกของนัยนาที่ไม่สอดคล้องกับความเป็นผู้หญิงอินเดียที่ดี ทั้งที่ในหลายฉากก่อนหน้านี้นัยนาจะเป็นคนที่ขี้อาย แต่งตัวเรียบร้อย แต่หลังจากที่เธอดื่มเหล้าเข้าไป เธอก็ควบคุมสติตัวเองไม่ได้ ทำให้ตัวตนของเธอก็เปลี่ยนไป กลายเป็นอีกคนหนึ่งที่ไม่ขี้อายและกล้าแสดงออกทางอารมณ์ทางเพศระหว่างชายหญิง (Hypereroticsm)

ภาพที่ 133-134 *ภาพการแสดงจากบทเพลง It's The Time To Disco เรื่อง KHNH*

- <u>เพลง *Where's The Party Tonight?*</u> (คืนนี้ปาร์ตี้อยู่ไหน?) จากภาพยนตร์เรื่อง *KANK* บทเพลงนี้ได้นำมาใช้ในช่วงการภะ สันธิ หลังจากที่มายากับเดฟกำลังสร้างโลกแห่งความรักของพวกเขาโดยที่รีอาและริชชิไม่รู้เรื่องนี้เลย อีกทั้งพวกเขายังเข้าใจว่ามายากับเดฟหายโกรธและได้กลับมาใช้ชีวิตกันเป็นครอบครัวอย่างมีความสุขเหมือนเดิมแล้ว รีอากับริชชิมีความสุขมากจึงได้ไปเที่ยวไนท์คลับด้วยกัน แล้วร่วมกันร้องเพลง *"Where's the party tonight?"* แทนความสุขในชีวิตของพวกเขา แต่ในอีกเหตุการณ์หนึ่งที่เกิดพร้อมกันคือ มายากับเดฟยืนกอดจูบกันท่ามกลางสายฝนและกำลังเดินไปโรงแรม

Ho goonjen hai dil ke taraane
เสียงสะท้อนจากดนตรีที่เกิดภายในจิตใจ
Bajne hain geet suhaaneh
ออกมาเป็นบทเพลงอันแสนไพเราะ
Behke hai saare deewane
ที่ทำให้ผู้คนคลั่งไคล้และเคลิ้มตาม

รูปแบบการเต้นที่พบในบทเพลงนี้มีลักษณะเป็นภังกราป๊อปดานซ์ (Bhangra-pop dance) ประกอบกับจังหวะดนตรีที่สนุกสนานอันเกิดจากการมิกซ์เสียงเครื่องดนตรีทั้งของอินเดียและแบบตะวันตกเข้าด้วยกัน (ในฉากนี้จะเห็นว่าแม้แต่ดีเจที่ทำการมิกซ์เพลงก็ยังเป็นชาวอินเดียด้วย) นอกจากนี้ยังมีรูปแบบไอเท็ม นัมเบอร์ โดยริชชิกับรีอาเป็นไอเท็มบอยและไอเท็มเกิร์ลที่มีชาวต่างชาติทั้งชายและหญิงเป็นแดนเซอร์ ซึ่งพวกเขาก็สามารถที่จะเต้นภังกราตามได้ด้วย ส่วนรูปแบบการร้องก็มีลักษณะการใช้ภาษาที่เป็นฮิงกลิช จากทั้งหมดแสดงให้เห็นความเป็นสากลของการเต้นภังกราที่แม้แต่ชาวตะวันตกเองยังสามารถที่จะเต้นได้ และยังเห็นการผสมผสานข้ามผ่านวัฒนธรรมระหว่างความเป็นอินเดียกับความเป็นตะวันตกของตัวละครได้อีกด้วย

ภาพที่ 135-136 รูปแบบภังกรา-ป๊อปดานซ์ที่พบในเพลง *Where's The Party Tonight?*

นอกเหนือจากนั้นแล้ว ในบทเพลงนี้ได้มีการใช้ภาพ 2 ช็อต (2 shots) ที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกต่างกันอย่างชัดเจน โดยภาพหนึ่งจะเป็นการเต้นรำในไนท์คลับอย่างมีความสุขของริชชิกับรีอาที่ทั้งคู่เชื่อว่าคนรักของตนกลับมาเป็นเหมือนเดิมแล้ว แต่ในอีกด้านหนึ่งมายากับเดฟเดินเข้ามาในโรงแรมและได้ทำในสิ่งที่ไม่สมควร คือ การยอมร่วมหลับนอนกัน ซึ่งเป็นการทำลายความไว้วางใจที่ริชชิกับรีอามีให้ต่อพวกเขาทั้งสองคน จึงกล่าวได้ว่าบทเพลงนี้ได้ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ความรู้สึกทั้งสนุกสนาน (หาสยรส) และรู้สึกเศร้า (กรุณารส) แทนตัวละครรีอากับริชชิจากการ

กระทำของเดฟกับมายา ที่แม้จะเกิดขึ้นจากความรักแต่ก็เป็นสิ่งที่ไม่สมควรให้เกิดขึ้น เพราะเป็นสิ่งที่ผิดศีลธรรม แต่ด้วยความรักไม่สามารถหักห้ามใจได้ก็ทำให้ทั้งสองคนตัดสินใจทำมันลงไป หลังจากจบบทเพลงนี้เรื่องราวก็ดำเนินเข้าสู่จุดสุดยอดของเรื่อง ซึ่งเป็นผลมาจากการคบชู้ของเดฟกับมายาที่ได้มาทำลายความสัมพันธ์ในชีวิตคู่ จนไม่สามารถจะกลับมาเป็นเหมือนเดิมได้อีก

ภาพที่ 137-138 ฉากแสดงอารมณ์ 2 ช๊อต (2 Shots) ในเพลง *Where's The Party Tonight?*

3) ใช้ในฉากงานเลี้ยงฉลองรื่นเริงหรือพิธีการต่างๆ (Festive numbers) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นลักษณะของการนำไปใช้ที่พบในภาพยนตร์แทบทุกเรื่องของบริษัท Yash Raj Fillms และ Dharma Productions ซึ่งถือว่าเป็น 2 ค่ายแรกที่นำการเต้นร่วมกับครอบครัวมาใช้ในภาพยนตร์ จากเดิมที่นิยมเต้นเพียงเฉพาะพระเอกกับนางเอกเท่านั้น ก็เพื่อแสดงออกถึงวัฒนธรรมของชาวอินเดียและได้เห็นถึงระบบครอบครัวขนาดใหญ่ในสังคมของชาวอินเดีย

ทั้งนี้ยังเห็นถึงการผสมผสานข้ามผ่านวัฒนธรรมระหว่างความเป็นอินเดียกับความเป็นตะวันตกผ่านการใช้นาฏยศิลป์ภายใต้บริบทสังคมตะวันตก โดยมักพบในฉากที่เป็นงานแต่งงานหรืองานเลี้ยงต่างๆ (เช่น งานวันเกิด งานครบรอบ งานการกุศล เป็นต้น) ซึ่งในบางบทเพลงจะไม่ใช่เป็นการเต้นเพื่อให้ดูสนุกสนานเพียงอย่างเดียว แต่ยังนำเสนออารมณ์ที่หลากหลายหรือแฝงไว้ด้วยค่านิยม ประเพณีต่างๆอยู่ในบทเพลงด้วย

นอกจากนี้จังหวะของบทเพลงมักจะมีจังหวะไม่เร็วมากนักในช่วงแรก แต่ในช่วงกลางจนถึงท้ายเพลง จังหวะดนตรีจะเร็วขึ้น โดยจะนิยมใช้จังหวะแบบภังกรา เนื่องจากมีลักษณะที่สนุกสนาน ซึ่งถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์แบบหนึ่งของเพลงบอลลีวู้ด (Bollywood Song) ที่สำคัญด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- <u>เพลง *Maahi Ve*</u> (โอ้ที่รักของฉัน) จากภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* พบในฉากงานหมั้นของโรฮิตและนัยนา ในช่วงนิรวานะ สันธิ เกิดขึ้นที่บ้านพ่อแม่ของโรฮิตในคอนเน็คติกัต สหรัฐอเมริกา ในฉากนี้นอกเหนือจากจะแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมประเพณีการหมั้นของชาวอินเดียในประเทศที่พลัดถิ่นไปอาศัยอยู่แล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในเรื่องวัฒนธรรมการเต้นของชาวปัญจาบและคุชราตที่มีความแตกต่างกัน โดยหลังจากที่นัยนาได้เดินเข้ามาในบ้าน พ่อแม่ของโรฮิตพร้อมด้วยชาวคุชราตได้เต้นต้อนรับคนทั้งสองด้วยการเต้นประกอบแท่งไม้ให้จังหวะที่เรียกว่าไม้ดันดิอา (Dandia sticks) พร้อมกับร้องเพลงที่มีเนื้อหาล้าสมัย โดยได้มีการสะกดคำว่า “G-U-J-J-U” (หมายถึง คุชราต (Gujarati)) เพื่อเป็นการต้อนรับและแสดงความยินดีแก่คนทั้งคู่ ซึ่งทำให้โรฮิตรู้สึกอายอย่างมาก

ภาพที่ 139-140 ภาพแสดงไม้ดันดิอา (ซ้าย) และการเต้นประกอบเพลง G-U-J-J-U (ขวา)

จากนั้นอามานก็ได้พูดขึ้นมาท่ามกลางความเงียบต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่า การแสดงของพ่อแม่โรฮิตเป็นการแสดงที่เยี่ยมมาก และได้เชิญชวนให้ทุกคนมาดูการเต้นแบบชาวปัญจาบบ้าง เพลง *“Maahi Ve”* จึงถูกนำมาใช้เพื่อเสนอวัฒนธรรมการเต้นของชาวปัญจาบ ซึ่งก็คือ ภังกรา แต่เป็นภังกรา-ป๊อปดานซ์ที่มีการผสมจังหวะแบบตะวันตกกับอินเดีย และมีการร้องเพลงโดยใช้ภาษาฮิงกลิช เนื้อหาของเพลงในช่วงต้นเป็นการชื่นชมความงามของนัยนา ขับร้องโดยโรฮิตกับอามาน จากนั้นก็จะมีการเต้นซัลซ่าระหว่างโรฮิตกับนัยนาที่พวกเขาไปร่ำเรียนมาด้วยกัน ซึ่งเมื่อนัยนาหมุนตัวออกไป อามานก็เข้ามาแทนที่แล้วเต้นรำกับโรฮิต กันตาไบเห็นเข้าก็ทำท่ารับไม่ได้ ถือว่าเป็นการนำเอาเรื่องรักร่วมเพศมานำเสนอให้ดูตลกขบขันอีกรอบ พอถึงช่วงกลางเพลง เจนนี่ก็ได้ร้องเพลงร่วมกับคอรัสก็คือลัจโจ แจ๊ซ และสวีททู เพื่อแสดงถึงความรักของแม่ที่มีให้ต่อลูก

Chanda meri chanda tujhe kaise main
โอ้ดวงจันทร์ของแม่ จะให้แม่บอกเธออย่างไรดี
Mujhe lagti hai tu kitni pyaari re

ว่าแม่รักเธอมากแค่ไหน

O khushiyaan jitni hain, sab dhoond dhoondke laaoon

ความสุขทุกอย่างแม่จะหามาให้

Teri doli ke sang kar doon saari re

เพื่อส่งขึ้นเกี้ยวเจ้าสาวไปกับเธอ

ต่อจากนั้นอามาน โรฮิต และนัยนา ก็มาร่วมร้องและเต้นด้วยกันอย่างสนุกสนาน แล้วโรฮิตกับนัยนาก็สวมแหวนหมั้นให้แก่กัน ทุกคนก็ต่างโปรยดอกไม้แสดงความยินดี เมื่อจบบทเพลงทั้งชาวปัญจาบและคุชราตทุกคนก็มาเต้นรวมกัน โดยการใช้ไม้ดันดิอามาเต้นประกอบเสียงกลองตาบลาอย่างครึกครื้น แสดงให้เห็นว่าแม้จะมีวัฒนธรรมท้องถิ่นที่แตกต่างกัน แต่ในที่สุดทุกคนก็สามารถปรับตัวและใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้

ภาพที่ 141-144 ภาพการแสดงในบทเพลง *Maahi Ve* จากเรื่อง *KHNH*

จึงเห็นได้ว่าการใช้บทเพลง *Maahi Ve* เพียง 1 บทเพลง แต่สามารถนำเสนอรายละเอียดต่างๆได้มากมายตามอารมณ์ของเนื้อเพลง ทั้งความสนุกสนาน (หาสยรส) ความรัก (ศฤงคารรส) ระหว่างชายหญิง ความรักของแม่ที่มีให้ลูกสาว และที่สำคัญคือเป็นการนำเสนอความเป็นอินเดีย

ผ่านประเพณีที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมตะวันตก รวมถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมการเต้นของอินเดียกับตะวันตกได้อย่างลงตัว

- <u>เพลง *Say Shava Shava*</u> (มาร่วมกันร้องชาวา ชาวา) จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G* บทเพลงนี้ถูกนำมาใช้ในช่วงมุขะ สันธิ ซึ่งเป็นฉากงานเลี้ยงวันเกิดของยาชและพ่อของอัญชลี ซึ่งทั้งสองคนเกิดในวันเดียวกัน โดยได้ใช้เพลง *"Say Shava Shava"* มาร้องและเต้นประกอบงานเลี้ยงฉลองวันเกิดของคนทั้งคู่ ที่นอกจากมีเนื้อหาของบทเพลงที่สนุกสนานแล้ว ยังมีเนื้อหาบางส่วนของเพลงที่สอดแทรกความรักของลูก (ราหุลและอัญชลี) ที่มีต่อพ่อของพวกเขาด้วย โดยในท่อนดังกล่าวจังหวะของเพลงก็จะเปลี่ยนเป็นช้าลง

In kadmon mein saansein waar de
ขอให้ลมหายใจของฉันอยู่แทบเท้าของเธอ
Rab se zyaada tujhe pyaar de
ความรักของฉันที่มีให้เธอเหนือกว่าความรักที่ให้แก่พระเจ้า
Rab mainu maaf kare
ขอพระองค์โปรดอภัยให้ลูกด้วยเถิด

จึงเห็นได้ว่าบทเพลงนี้นอกจากจะให้ความรู้สึกสนุกสนาน (หาสยรส) แก่ผู้ชมแล้ว ยังแฝงเรื่องความรัก (ศฤงคารรส) ของคนในครอบครัวที่มีให้แก่กันด้วย ยิ่งกว่านั้นบทเพลงดังกล่าวยังใช้เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นคู่ตรงข้ามระหว่างบ้านหลังใหญ่ของยาช ที่มีการตกแต่งประดับประดาบ้านอย่างหรูหราสวยงาม อีกทั้งยังมีการนำป๊อปแดนซ์มาใช้ร่วมกับการเต้นภังกรา คลอไปกับเครื่องดนตรีหลักๆ เช่น แซกโซโฟน กีตาร์ เบส ทรัมเป็ต กลอง และยังมีการใช้แดนเซอร์ผู้หญิงที่เป็นชาวต่างชาติด้วย แต่ที่เห็นได้ชัดก็คือ มีการเต้นลีลาศ (Ballroom dance) ในขณะที่งานเลี้ยงฉลองวันเกิดของพ่ออัญชลี ถูกจัดขึ้นอย่างเรียบง่ายในจันนิ ชอว์ค โดยเต้นกันบริเวณลานกลางแจ้งที่คนในชุมชน ไม่ว่าจะเป็นศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซิกข์ อิสลาม ต่างมาร่วมเฉลิมฉลองในงานนี้ และมีการเต้นภังกราเพียงอย่างเดียวร่วมกับเครื่องดนตรีที่สำคัญคือ กลองตาบลา กลองโดห์ล สิตาร์ สะท้อนให้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิตที่แตกต่างกันของทั้งสองครอบครัว โดยครอบครัวของยาชจะมีการใช้ชีวิตที่เป็นสากล ส่วนครอบครัวของอัญชลีก็เป็นการใช้ชีวิตแบบคนพื้นบ้านทั่วไป

ภาพที่ 145-146 ภาพการแสดงในบทเพลง *Say Shava Shava* จากเรื่อง *K3G*

ถึงแม้ว่าการดำเนินชีวิตของทั้งสองครอบครัวจะแตกต่างกัน แต่รูปแบบการเต้นหลักของทั้งสองครอบครัวก็คือ “ภังกรา” ที่มีลักษณะการเต้นโดยใช้ทุกส่วนของร่างกาย รวมทั้งการหมุนตัว การเคลื่อนที่ด้วยเท้าอย่างรวดเร็ว และการใช้มือมาทำท่าทางง่ายๆตามเนื้อเพลง โดยเนื้อเพลงจะมีการใช้คำว่า *“Shava Shava”* อยู่หลายครั้ง ซึ่งจัดว่าเป็นเอกลักษณ์อีกอย่างของ ภังกราด้วย

แต่จากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้งหมด 8 เรื่อง จะมีเพียง 2 เรื่องเท่านั้นที่ไม่มีฉากการเต้นในภาพยนตร์เลย ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *New York* และ *MNIK* เนื่องจากว่าภาพยนตร์ดังกล่าวต้องการนำเสนอประเด็นทางสังคมที่เกิดขึ้นจริงในโลกตะวันตกเกี่ยวกับเหตุการณ์ภายหลังการก่อการร้ายเมื่อวันที่ 11 กันยายน 2001 และมุ่งที่จะเปลี่ยนแปลงทัศนคติการรับรู้ของผู้ชมต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ดังนั้นหากมีการเต้นในภาพยนตร์ก็จะทำให้ประเด็นที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการนำเสนอดูอ่อนลงและไม่มีความสมจริง

<u>ลักษณะของการขับร้องประกอบดนตรีในภาพยนตร์</u>

สำหรับในเรื่องของการขับร้องประกอบดนตรีที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียนั้น พบว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องจะมีการขับร้องประกอบดนตรี โดยในภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G* และ *KHNH* บทเพลงที่ร้องยังคงมีลักษณะความเป็นอินเดียอยู่ค่อนข้างมาก ทั้งวิธีการร้องและเครื่องดนตรี แต่หลังจากเรื่อง *KHNH* วิธีการร้องและการประสานเสียงดนตรีก็เริ่มมีความทันสมัยมากขึ้น ทำให้บทเพลงมีลักษณะที่ฟังสบายและสามารถร้องตามได้ง่าย ซึ่งจะมีรูปแบบการนำไปใช้ที่แตกต่างกันได้ 2 แบบดังนี้

1) การนำบทเพลงมาขับร้องประกอบกับการเต้นของตัวละคร โดยนักแสดงจะทำการลิปซิงค์ตามนักร้องเพลย์แบ็ค (Playback singer) ถ้าเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็วจะเน้นในเรื่องของ

“นฤตตา” คือ เน้นโชว์ทักษะของการเต้นมากกว่าการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งมักจะพบในฉากไนท์คลับหรืองานเลี้ยงฉลอง แต่หากว่าเป็นเพลงช้าที่อาจมีการเคลื่อนไหวของร่างกายในการเต้นเพียงเล็กน้อย บทเพลงก็จะเน้นในเรื่องของการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครตามเนื้อเพลงหรือ “นฤตยา” มากกว่า ดังเช่น ในฉากที่เป็นอารมณ์เพ้อฝัน (Dream sequence) ของตัวละครชายหญิง ซึ่งบทเพลงที่ขับร้องจะถ่ายทอดอารมณ์ความรักอันเปี่ยมล้นภายในจิตใจของตัวละครออกมา

2) การนำบทเพลงมาใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงหรือเป็นฉากหลัง (Background Score) ของการแสดง กล่าวคือ มีการขับร้องเพลงประกอบดนตรีแต่ตัวละครจะไม่ได้ลิปซิงค์จากนักร้องเพลย์แบ็คแล้ว แต่เป็นการใช้บทเพลงมาประกอบการเล่าเรื่องตามภาพที่เห็นจากการแสดง ซึ่งรูปแบบนี้จะมีลักษณะคล้ายกับมิวสิควิดิโอ (Music Video) เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ความรู้สึกของตัวละคร ณ ขณะนั้น แต่ถึงแม้ว่าจะมีลักษณะเป็นเพลงประกอบแต่เนื้อหาของเพลงก็ยังคงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครได้เป็นอย่างดี แล้วจะพบว่าบทเพลงที่นำมาใช้ในลักษณะแบบนี้มักจะเป็นบทเพลงที่สำคัญของภาพยนตร์เรื่องนั้น โดยเฉพาะภาพยนตร์บางเรื่อง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KHNH* และ *KANK* จะมีการนำ 1 บทเพลงมาใช้ในการเล่าเรื่องอยู่หลายช่วง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ดังตัวอย่างเช่น

- <u>เพลง *Ghar Aaja Pardesi*</u> (กลับบ้านเถิด...นักพเนจร) จากภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ* บทเพลงนี้ถือได้ว่าเป็นบทเพลงสำคัญของภาพยนตร์ เพราะนำเอามาใช้ในหลายช่วงจังหวะของการเล่าเรื่องโดยพบทั้งหมด 4 ช่วง ซึ่งแต่ละช่วงของบทเพลงจะมีลักษณะการนำมาใช้ไม่เหมือนกัน ได้แก่

<u>ช่วงที่ 1</u>

เพลง *Ghar Aaja Pardesi* นำมาใช้ในช่วงต้นของภาพยนตร์หรือ “มุขะ สันธิ” ในขณะที่ตัวละครบัลเดฟกำลังให้อาหารฝูงนกพิราบอยู่ ณ ใจกลางกรุงลอนดอน ขณะเดียวกันเขาก็กำลังคิดถึงบ้านเกิดเมืองนอนซึ่งก็คือ ปัญจาบ ในประเทศอินเดีย ซึ่งเมื่อบัลเดฟหลับตาลง ก็เกิดเป็นภาพจินตนาการของบัลเดฟที่คิดถึงบ้านเกิดของตัวเอง โดยจะเห็นภาพกลุ่มหญิงสาวแต่งกายในชุดส่าหรีหลากหลายสีกำลังเต้นกิดดฮาอยู่ในทุ่งมัสตาร์ดประกอบกับบทเพลงนี้ ในขณะที่บัลเดฟกำลังยืนให้อาหารฝูงนกพิราบอยู่ใกล้ๆ จากนั้นก็จะเห็นกลุ่มหญิงสาวกลุ่มหนึ่งกำลังนั่งโล้ชิงช้า ส่วนอีกกลุ่มกำลังวิ่งโบกผ้าพันคอ (Dupattas) หลากหลายสีผ่านบัลเดฟไป แล้วไปจับกลุ่มเต้นรำกันเป็นคู่ๆ จับมือกันและเต้นไปรอบๆหมุนเป็นวงกลม โดยเนื้อหาที่สำคัญของบทเพลงนี้

ก็คือการเชิญชวนให้บัลเดฟกลับมายังบ้านเกิดตามความรู้สึกของตนเอง เพราะแผ่นดินเกิดก็คิดถึงเขามากเช่นกัน ดังเนื้อร้องที่สามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกได้เป็นอย่างดี

Ghar aaja pardesi tera des bulaaye re
กลับบ้านเถิดนักพเนจร ตามที่หัวใจของเธอเรียกร้อง
Is gaon (gaanv) ki anpadh mitti padh nahin sakti teri chitthi
ดินที่เหมือนเป็นใบ้นั้นอ่านจดหมายของเธอไม่ได้
Yeh mitti tu aakar chuume to is dharti ka dil jhuume
กลับมาจุมพิตผืนแผ่นดิน คืนชีวิตสู่แผ่นดินเถิด

ภาพที่ 147-148 ภาพจินตนาการของบัลเดฟในช่วงที่ 1 ของบทเพลง *Ghar Aaja Pardesi*

แล้วหลังจากที่เสียงระฆังดังขึ้นคั่นกลางบทเพลง บัลเดฟก็ได้ตื่นจากภวังค์ความคิดภาพตัดกลับมาที่ลอนดอน แล้วบัลเดฟก็เดินกลับไปยังร้านขายของชำของเขา โดยยังคงมีเพลงนี้คลอตลอดเวลาขณะที่เขาเดินผ่านสถานที่สำคัญในประเทศอังกฤษ เช่น หอนาฬิกาบิกเบน (Big Ben) แล้วเพลงนี้ก็ค่อยๆเฟดออกไปเมื่อเขาเดินทางมาถึงร้านขายของชำของเขา จะเห็นได้ว่าเพลงนี้นำมาใช้ทำให้รู้ว่าบัลเดฟเป็นคนอินเดียพลัดถิ่นที่ไปอยู่ลอนดอนเป็นเวลานานถึง 22 ปี แต่เขายังคงคิดถึงบ้านเกิดของเขาตลอดเวลา

การใช้บทเพลง *Ghar Aaja Pardesi* ในช่วงแรกนี้ นอกจากจะทำให้เห็นความคิดถึงบ้านเกิดของบัลเดฟแล้ว ยังเป็นการนำเสนอความแตกต่างระหว่างลอนดอนกับปัญจาบ โดยจะใช้ปัญจาบเป็นภาพตัวแทนของชุมชนที่เต็มเปี่ยมไปด้วยวัฒนธรรมประเพณี มีการใช้ชีวิตแบบชนบทเรียบง่ายผ่านการเต้นของหญิงสาวในทุ่งมัสตาร์ดอันอุดมสมบูรณ์ เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างกับกรุงลอนดอนที่เต็มไปด้วยสถาปัตยกรรมอันสวยงาม

สำหรับการเต้นนั้นก็จะมีการเต้นกิดดฮา (Giddha) ของกลุ่มหญิงสาวปัญจาบมาประกอบกับบทเพลง ในช่วงขณะที่บัลเดฟหวนนึกถึงไปยังบ้านเกิดของตน โดยบทเพลงนี้จะเป็นการใช้ภาษาฮินดีทั้งหมด มีลักษณะของเนื้อเพลงที่ใช้คำสละสลวย จังหวะของการร้องไม่เร็วมากนัก มีการใช้คอรัสและลูกคอในช่วงท่อนฮุกเป็นหลัก ซึ่งบทเพลงนี้ตัวบัลเดฟไม่ใช่คนขับร้องตามเสียงนักร้องเพลย์แบ็ค แต่จะเป็นการใช้เสียงของผู้หญิงซึ่งเป็นตัวแทนของบ้านเกิดหรือปัญจาบเป็นผู้ร้องประกอบกับการเล่าเรื่องราวตามภาพที่เกิดขึ้น โดยเน้นการให้จังหวะด้วยเสียงกลองโดห์ล (Dhol) เป็นหลัก ประกอบกับเสียงปี่และเสียงของสิตาร์ (Sitar) ตลอดทั้งสี่ช่วงของบทเพลงนี้

ส่วนรสหลักที่เกิดขึ้นจากบทเพลงนี้ในช่วงแรกก็คือ “อัตภูตรส” เพราะเป็นฉากที่นำเสนออารมณ์ความเพ้อฝันคิดถึงบ้านเกิดของบัลเดฟ ที่ตอนแรกกำลังให้อาหารนกพิราบอยู่ที่ลอนดอน แต่เพียงหลับตาลงก็ไปเห็นตัวเองอยู่ที่ปัญจาบ ซึ่งเป็นลักษณะที่แฟนตาซีเหนือความเป็นจริง แต่อย่างไรก็ตามก็ยังคงแฝงไว้ซึ่งความคิดถึงบ้านเกิดของตนเองไว้อย่างเต็มเปี่ยมตามเนื้อหาของบทเพลง

<u>ช่วงที่ 2</u>

ภายหลังกลับมาจากการไปเที่ยวยุโรปของซิมราน ลูกสาวของบัลเดฟ กับกลุ่มเพื่อนของเธอ และได้พบเจอกับราช เธอก็ได้กลับมาเล่าให้แม่ของเธอฟังว่า เธอพบคนที่เธอรักแล้ว ซึ่งบัลเดฟเดินเข้ามาได้ยินก็โกรธมากที่ซิมรานทรยศต่อความไว้วางใจของเขา เพราะตัวเขาได้เตรียมหาเจ้าบ่าวไว้ให้เธอแล้ว บัลเดฟจึงสั่งให้ลัจโจภรรยาของเขา เก็บข้าวของแล้วเดินทางกลับปัญจาบเพื่อให้ซิมรานไปแต่งงาน ซึ่งเพลง *Ghar Aaja Pardesi* ได้นำกลับมาอีกครั้งในช่วง “การภะ สันธิ” เมื่อบัลเดฟและครอบครัวกลับมาที่ปัญจาบ หลังจากเครื่องบินลงจอด ภาพก็ตัดไปที่ภาพทุ่งมัสตาร์ด เห็นกลุ่มผู้ชายแต่งตัวตามแบบของปัญจาบ สวมหมวกทรงสูงที่เรียกว่า ปากาดี (Pagadi) กำลังจับกลุ่มตีกลองโดห์ลและเป่าฟลุตอยู่ พร้อมกับเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะแบบภังกรา ส่วนกลุ่มหญิงสาวก็กำลังเต้นกิดดฮาในทุ่งมัสตาร์ด แล้วก็วิ่งโบกผ้าพันคอให้กับขบวนรถไฟของบัลเดฟ เหมือนเป็นการต้อนรับบัลเดฟและครอบครัวของเขา ฉากนี้จึงเปรียบเสมือนการเปลี่ยนความคิดถึงของบัลเดฟที่ได้จินตนาการถึงบ้านเกิดไว้ช่วงแรกให้กลายมาเป็นความจริง

ภาพที่ 149-150 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Ghar Aaja Pardesi* ในช่วงที่ 2

ช่วงที่ 3

การใช้บทเพลง *Ghar Aaja Pardesi* ในช่วงที่ 3 จะไม่มีการเต้นประกอบกับบทเพลง แต่จะเป็นการนำเสนอให้เห็นถึงวัฒนธรรมประเพณีของชาวฮินดูที่สำคัญก็คือ พิธีถือศีลอดของสตรีที่เรียกว่า การ์วา จอธ (Karwa Chauth) ซึ่งเกิดขึ้นที่บ้านของบัลเดฟในปัญจาบ ในช่วง “การภะสันธิ” โดยเนื้อหาของเพลงในช่วงนี้จะเปลี่ยนไป (แต่ยังคงใช้จังหวะดนตรีเหมือนเดิม) เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวกับพิธีการ์วา จอธ เพื่อสื่อสารรายละเอียดของพิธีกรรมนี้ไปยังผู้ชม

Haathon mein puuja ki thaali aaye raat suhaagonwaali
ในค่ำคืนไหว้พระจันทร์สำหรับสตรีมีคู่
Chaand ko dekhuun haath mein joduun karwachauth ka vrat main toduun
ฉันมองพระจันทร์ พนมมือสวดมนต์ขอพร และเลิกอดอาหาร
Tere haath se pikar paani daasi se ban jauun raani
ขอน้ำให้ฉันดื่มและได้สวดมนต์ให้แก่คู่ครอง
Aaj ki raat jo maange koi vo pa jaaye re
ในค่ำคืนนี้ขอให้สิ่งที่ฉันได้ขอไป ขอให้ได้รับพรดังกล่าวด้วย

ในฉากนี้จะเห็นกลุ่มหญิงสาวหลายคนแต่งตัวอย่างสวยงาม นั่งล้อมรอบบ่อน้ำที่เห็นเงาสะท้อนของดวงจันทร์แล้วทำพิธีสวดมนต์ขอพรแด่พระเจ้า หลังจากจบพิธีก็จะเห็นบัลเดฟป้อนอาหารให้แก่ลัจโจ แล้วในขณะที่กุลจิตกำลังป้อนอาหารให้ซิมราน เธอก็ได้แกล้งเป็นลม แล้วราชก็เข้ามาช่วยซิมราน ป้อนน้ำให้เธอดื่มตามแผนที่เธอได้วางไว้

ในฉากพิธีการ์วา จอธ นี้ จะทำให้เห็นว่าแม้ซิมรานจะเติบโตขึ้นมาในประเทศอังกฤษซึ่งเป็นสังคมตะวันตก แต่ในเมื่อเธอเดินทางกลับมาใช้ชีวิตที่อินเดีย เธอก็สามารถปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเองให้เหมาะสมกับสังคมอินเดียได้เป็นอย่างดี ดังที่จะเห็นได้ว่าเธอสามารถเข้าร่วมพิธีการ์วา จอธ และประพฤติปฏิบัติตนได้อย่างถูกต้องตามประเพณีทุกอย่าง

ช่วงที่ 4

ภายหลังจากที่แม่ของบัลเดฟไม่สบาย และต้องการเลื่อนวันแต่งงานของซิมรานกับกุลจิตให้เร็วขึ้น ทำให้ราชกังวลมาก จึงนำเรื่องไปปรึกษามัลโฮตราผู้เป็นพ่อ ซึ่งเขาได้แนะนำให้ราชพาตัวซิมรานหนีไป แล้วราชก็ได้มาพบกับซิมรานอีกครั้ง ราชได้ตัดสินใจที่จะไม่พาซิมรานหนีไป เพราะเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง ทั้งสองคนได้เข้าสวมกอดกันแล้วร้องไห้ เพลง *Ghar Aaja Pardesi* ได้นำมาใช้อีกครั้ง ในช่วงที่เหตุการณ์กำลังเข้าสู่จุดสำคัญของเรื่องหรือ “อวมรศะ สันธิ” เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบแทนอารมณ์ความรู้สึก ความขัดแย้งภายในจิตใจของซิมรานและราช ที่ความรักของทั้งสองคนจะต้องจบลงเพียงเท่านี้ แล้วก็ตัดภาพมาที่ซิมรานกำลังนั่งดูรูปที่เธอกับราชตอนไปเที่ยวยุโรปกัน แล้วเธอก็นั่งร้องไห้เสียใจ โดยเนื้อเพลงได้ช่วยมาเสริมอารมณ์ของซิมรานในขณะนั้นแทนคำพูดได้ว่า

Khatm hui ye aankh micholi kal jaayegi meri doli
การเล่นซ่อนหาได้จบลงแล้ว พรุ่งนี้ฉันกำลังจะแต่งงาน
Meri doli meri arthi na ban jaaye re
หวังว่าเรื่องที่เกิดขึ้นคงจะไม่เป็นการฆ่าคุณ

จากนั้นลัจโจได้เรียกให้ซิมรานลงมาเข้าพิธีทาสีตัว รูปภาพที่เธอได้ดูอยู่ก็ได้ปลิวตามลมลงไปชั้นล่างของบ้าน จนบัลเดฟได้มาพบเห็นและได้รู้ความจริงทั้งหมดที่ราชและซิมราน โกหกเขามาโดยตลอด

ภาพที่ 151-154 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Ghar Aaja Pardesi* ในช่วงที่ 4

สิ่งที่เห็นได้จากฉากนี้ก็คือ แม้ว่าราชจะรักซิมรานมากเพียงใดก็ตาม แต่เขาก็ไม่ยอมพาซิมรานหนีไป แสดงให้เห็นตัวตนของราช ที่แม้จะเติบโตและถูกเลี้ยงให้มีลักษณะการใช้ชีวิตแบบชาวตะวันตก แต่ว่าเขาก็ยังคงไม่ลืมที่จะประพฤติปฏิบัติตามค่านิยมของชาวอินเดียที่ไม่ยอมพาซิมรานหนีไป ทั้งๆที่เขาสามารถพาหนีไปได้ เพราะเขาตั้งใจไว้แล้วว่าจะไม่พาซิมรานกลับอังกฤษจนกว่าบัลเดฟจะยกลูกสาวของเขาให้อย่างเต็มใจ ซึ่งเป็นการปฏิบัติตามหลักประเพณีการแต่งงานของชาวอินเดีย สะท้อนไปถึงแก่นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้อย่างชัดเจนอีกว่าการที่คนเราเลือกปฏิบัติในทางที่ถูกต้อง อาจพบเจออุปสรรคบ้าง แต่สุดท้ายด้วยการคิดดี ทำดีก็จะทำให้ได้สิ่งดีๆตามมา ทั้งนี้บทเพลงดังกล่าวในช่วงสุดท้ายยังแสดงให้เห็นการถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครประกอบกับเนื้อเพลงที่แสนเศร้า ทำให้เกิด “กรุณารส” ที่ถ่ายทอดไปยังผู้ชม

จากการใช้บทเพลง *“Ghar Aaja Pardesi”* ทั้งสี่ช่วง จะเห็นได้ว่าบทเพลงนี้ถูกนำมาใช้ในลักษณะหลากหลายรูปแบบ ทั้งนำเสนอความเพ้อฝันและคิดถึงบ้านเกิดของบัลเดฟ โดยนำการเต้นกิดดฮา อันเป็นการเต้นที่สำคัญของชาวปัญจาบ มาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง อีกทั้งยังเห็นการใช้เครื่องดนตรีต่างๆประกอบจังหวะในการเต้นด้วย หรือว่าจะเป็นการใช้บทเพลงนี้มาประกอบประเพณีของชาวสตรีชาวฮินดูที่เรียกว่าการ์วา จอธ โดยมีการบรรยายถึงพิธีดังกล่าวผ่านตัวเนื้อเพลง ประกอบกับการทำพิธีของตัวละคร และที่สำคัญที่สุดก็คือ ใช้ในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างดี จึงกล่าวได้ว่าบทเพลงนี้ให้ความสำคัญของการใช้เพลงประกอบการเล่าเรื่องด้วยภาพ (Song picturisation) มากกว่าการท่วงท่าในการเต้นหรือสร้างความตระการตา แต่ก็สามารถทำให้ผู้ชมรับรู้เหตุการณ์และมีอารมณ์ร่วมกับตัวละครตามเสียงเพลงไปได้

- <u>เพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham*</u> (ไม่ว่าจะสุขหรือเศร้า) จากภาพยนตร์เรื่อง *K3G* บทเพลงนี้มีชื่อเดียวกับชื่อเรื่องภาพยนตร์และยังเป็นเพลงสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย โดยจะนำมาใช้ใน 4 ช่วงเหตุการณ์ของเรื่อง ดังนี้

<u>ช่วงที่ 1</u>

ในช่วงต้นเรื่อง (มุขะ สันธิ) หลังจากที่โรฮานได้รู้ความจริงจากย่าและยายของเขาว่าราหุลไม่ใช่ลูกชายของยาชและนานดินี พวกเขาจึงได้เล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นเมื่อ 10 ปีที่แล้วให้โรฮานฟัง โดยย้อนกลับไปในช่วงพิธีดิวาลีของครอบครัว ซึ่งเป็นการแนะนำตัวละครและเริ่มต้นเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในครอบครัว บทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* นี้ได้นำมาใช้ในลักษณะเป็นบทสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งนานดินีเป็นผู้ขับร้องพร้อมกับถือถาดเทียนประกอบพิธีด้วย

Meri saanson mein tu hai samaaya
ข้ามีพระองค์อยู่ในทุกลมหายใจของข้า
Mera jeevan to hai tera saaya
ชีวิตของข้าอยู่ใต้เงาของพระองค์
Teri pooja karoon main to har dam
ข้าสวดบูชาพระองค์ตลอดชีวิต
Yeh hai tere karam, kabhi khushi kabhie gham
เพียงเพื่อพระองค์เท่านั้น ไม่ว่าจะยามสุขหรือยามเศร้า

ในฉากนี้นอกจากจะเห็นพิธีกรรมของชาวฮินดูแล้ว ยังเห็นถึงความรัก (ศฤงคารรส) ของนานดินีผู้เป็นแม่ ที่กำลังเฝ้ารอการเดินทางกลับมาของราหุล ลูกชายของเธอที่ไปเรียนต่อต่างประเทศ และเห็นความรักระหว่างยาชกับนานดินีที่มีให้แก่กัน ดังเห็นจากที่นานดินีก้มลงเอามือจับเท้าสามีของยาช เพื่อเป็นการทำความเคารพและให้เกียรติผู้เป็นสามี จนกระทั่งเมื่อเฮลิคอปเตอร์ของราหุลลงจอดที่หน้าบ้าน ราหุลก็วิ่งเข้ามาในบ้านและได้เจอกับนานดินีที่ยืนรอต้อนรับอยู่หน้าบ้าน ราหุลก็ได้ก้มลงเอามือจับเท้าผู้เป็นแม่และเข้ากอดแม่ของเขาด้วยความคิดถึง แล้วทุกคนก็กลับมาทำพิธีกันต่อไป แต่สิ่งที่น่าสนใจในบทเพลงช่วงที่ 1 ก็คือ จะมีการใช้จังหวะทั้งช้าและเร็วสลับกันไป โดยในช่วงที่มีจังหวะเร็วก็จะเห็นกลุ่มหญิงสาวเต้นกิดดฮากันอย่างสนุกสนาน มีการหมุนตัวที่งดงาม ทั้งนี้เครื่องดนตรีหลักๆที่ใช้ (ทั้ง 4 ช่วง) ได้แก่ สิตาร์ กลองโดห์ล กลองตาบลา ไวโอลิน ขลุ่ย เป็นต้น

ภาพที่ 155-156 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 1

ช่วงที่ 2

หลังจากที่ราหุลพาอัญชลีมาที่บ้าน แต่ว่ายาชไม่ยอมรับอัญชลีเป็นลูกสะใภ้ พร้อมทั้งได้ตัดพ่อตัดลูกกับราหุล ด้วยความเสียใจราหุลจึงได้ตัดสินใจออกจากบ้านนี้ไป เรื่องราวจึงเข้าสู่จุดวิกฤติของเรื่อง (อวมรศะ สันธิ) ส่วนนานดินีที่อยู่ร่วมในเหตุการณ์แต่ก็ไม่สามารถจะพูดหรือทำอะไรได้ นอกจากร้องไห้เสียใจที่ลูกชายของเธอต้องจากเธอไป บทเพลงนี้จึงได้นำมาใช้แทนความรู้สึกเสียใจ (กรุณารส) ของนานดินี โดยที่นานดินีไม่ได้เป็นผู้ขับร้อง แต่จะเป็นการใช้บทเพลงเล่าเรื่องประกอบอารมณ์ตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ซึ่งเนื้อหาของเพลงจะเปลี่ยนเป็นคำอวยพรที่ผู้เป็นแม่ให้แก่ลูก

Mera dil yeh kahe, tu jahan bhi rahe
ขออวยพรให้ลูกสมหวังในทุกสิ่งที่ปรารถนา
Har ghadi, har khushi choome tere kadam
ในทุกๆที่ที่ลูกไป ขอให้ความสุขทั้งหลายจงอยู่แทบเท้าของลูก

ภาพที่ 157-158 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 2

หลังจากนั้นราหุลก็ได้เข้าไปลายาช ส่วนนานดินีก็ได้ให้ข้อมือกำไลแก่อัญชลีเป็นของที่แม่สะใภ้ให้แก่ลูกสะใภ้ พร้อมกับบอกให้เธอดูแลราหุลอย่างดี ห้ามทำให้เขาต้องร้องไห้เสียใจเป็นเด็ดขาด แล้วทั้งคู่ก็เดินออกจากบ้านไป เรื่องราวก็ได้ตัดกลับมายังเหตุการณ์ปัจจุบันที่บ้านของยาชในพิธีดิวาลีของครอบครัวที่เงียบเหงาไม่มีผู้คนมาร่วมงานเหมือนเมื่อก่อน ซึ่งทำให้โรฮานรู้สึกเสียใจต่อเรื่องราวที่เกิดขึ้น จึงได้วางแผนบอกกับพ่อและแม่ว่าจะไปเรียนต่อที่ลอนดอน แต่ที่จริงแล้วเขาตั้งใจกับตนเองว่าจะต้องพาราหุลกลับมาบ้านให้ได้

ช่วงที่ 3

เมื่อโรฮานเดินทางมาถึงลอนดอนและได้พบเจอกับปูจา น้องสาวของอัญชลี ทั้งสองคนจึงได้วางแผนให้โรฮานปลอมตัวเข้ามาอยู่ในบ้านของเธอโดยใช้ชื่อว่า ยาช เพื่อเข้ามาแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในครอบครัว (ซึ่งอยู่ในช่วงนิรวานะ สันธิ) จนถึงวันที่เขาได้เดินทางมาที่บ้านราหุล เมื่อเขาได้พบเจอหน้าพี่ชาย เขาก็ร้องไห้ออกมา บทเพลงนี้ได้นำมาใช้แทนความรู้สึกเศร้าเสียใจ (กรุณารส) ของโรฮานต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ที่แม้จะอยู่ใกล้กันเพียงเท่านี้แต่เขาก็ไม่สามารถบอกออกไปได้ว่าตัวเขานั้นคือโรฮาน

Kya bebasi hai yeh, kya majbooriyan
เรื่องราวของเราไม่มีทางแก้ไขเลยหรือ เป็นการทดสอบแบบไหนกัน
Hum paas hai phir bhi kitni hai dooriyan
เรายืนอยู่ใกล้กัน แต่เหมือนอยู่ห่างกันไกลแสนไกล

ภาพที่ 159-160 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 3

ช่วงที่ 4

เมื่อราหุลรู้ความจริงแล้วว่ายาชที่ปลอมตัวมาคือน้องชายของเขา แต่เขาก็ยังคงดื้อรั้นไม่ยอมกลับไปอินเดียพร้อมกับเขา โรฮานจึงได้วางแผนให้ยาชกับนานดินีมาที่ลอนดอนแทน

โดยได้นัดเจอกันที่ห้างสรรพสินค้า แล้วเขาก็ได้บอกให้ราหุลมาด้วย ทำให้ยาชกับนานดินีได้เจอกับราหุลและอัญชลี ซึ่งนานดินีรู้สึกดีใจมากที่ได้พบเจอกับลูกชายอีกครั้ง บทเพลงนี้จึงได้นำมาใช้อีกครั้งแทนความรู้สึกของนานดินีที่คิดถึงลูกชายมาก

ภาพที่ 161-162 ภาพประกอบการขับร้องบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* ช่วงที่ 4

นอกจากบทเพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* จะถูกนำมาใช้เพื่อแทนความรู้สึกของตัวละครนานดินีและโรฮานเป็นหลักแล้ว ท่วงทำนอง (Melody) ของเพลงนี้ยังนำไปใช้ในหลายฉากที่กำลังเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวด้วย ซึ่งสอดคล้องกับแก่นความคิดของเรื่องนี้ที่ต้องการนำเสนอความรักของคนในครอบครัว

ประเภทของบทเพลงที่พบในภาพยนตร์

หากทำการแบ่งชนิดหรือประเภทของบทเพลงที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียนั้น สามารถทำการแบ่งออกได้เป็น 6 ประเภทดังนี้

1) *เพลงรัก (Love song)* เนื้อหาของเพลงจะเป็นการบรรยายถึงความรักของตัวละครที่มีให้แก่กัน ไม่ว่าจะเป็นความรักระหว่างชายหญิง ความรักของคนในครอบครัว หรือความรักมิตรภาพระหว่างเพื่อน ซึ่งบทเพลงรักถือว่าเป็นชนิดของบทเพลงที่ใช้บ่อยมากที่สุดในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

2) *เพลงเต้น (Dance song)* เป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาสนุกสนานและมักนำมาใช้ประกอบการเต้นเพื่อใช้โต้ตอบกันระหว่างตัวละคร มักใช้ในฉากงานเลี้ยงฉลอง ฉากพิธีกรรมที่สำคัญทางศาสนา หรือฉากไนท์คลับ เป็นต้น ทั้งนี้ยังมีเพลงเต้นบางเพลงที่ได้นำเอาเพลงเก่ามาทำใหม่ เช่น เพลง *Pretty Woman* (หญิงสาวผู้งดงาม) ได้แรงบันดาลใจส่วนหนึ่งมาจากเพลง *“Oh Pretty Woman”* ของ Roy Orbison ในปี 1964 ที่นำมาใช้เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง

Pretty Woman ในปี 1995 แต่สิ่งที่แตกต่างกันก็คือ เพลง *Pretty Woman* ในภาพยนตร์เรื่อง *KHNH* นี้ มีลักษณะของเนื้อเพลงที่เป็นบทกวีเปรียบเปรย หรือเพลง *Chale Chalo* (ก้าวเดินต่อไป) ซึ่งเป็นเพลงในภาพยนตร์บอลลีวู้ดเรื่อง *Lagaan* แต่ได้ถูกนำมาดัดแปลงใหม่เพื่อใช้กับภาพยนตร์เรื่อง *KHNH*

3) *เพลงเศร้า (Sad song)* เนื้อหาของบทเพลงจะแทนความรู้สึกเศร้าของตัวละครเมื่อต้องพบเจอเหตุการณ์ที่ทำให้รู้สึกเสียใจหรือผิดหวัง

4) *เพลงงานแต่งงาน (Wedding song)* ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของเพลงเต้น (Dance song) นำมาใช้ในฉากงานแต่งงานของตัวละครซึ่งจะเป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างเพื่อนฝ่ายเจ้าบ่าวและเพื่อนฝ่ายเจ้าสาว หรือเป็นการร้องร่วมกันระหว่างเจ้าบ่าวและเจ้าสาว

5) *เพลงสร้างความหวัง (Hope song)* เนื้อหาของเพลงจะเกี่ยวกับการให้กำลังใจและให้ความหวัง ร่วมกับการแสดงของตัวละครที่แม้จะตกอยู่ในสถานการณ์ที่ลำบากใจแต่ก็ไม่คิดที่จะย่อท้อ เช่น เพลง *Ta Ra Ra Rum Tararumpum* จากภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum* ซึ่งเนื้อหาของเพลงจะเป็นการให้กำลังใจให้ฝ่าฝันอุปสรรคในชีวิตด้วยความพยายามมานะบากบั่น พร้อมกับลุกขึ้นสู้กับปัญหาที่เกิดขึ้น ร่วมกับการแสดงของตัวละครที่แม้จะอยู่ในช่วงลำบากและแสนเศร้าแต่ด้วยความรักที่มีให้แก่กันในครอบครัว พวกเขาก็พร้อมที่จะฝ่าฟันมันไปด้วยกัน เป็นต้น

6) *เพลงแสดงความรักชาติ (Patriotic song)* ดังที่พบในภาพยนตร์เรื่อง *K3G* ได้แก่ เพลง *“Vande Mataram”* (สดุดีแด่มาตุภูมิ) ในฉากเปิดตัวฉากแรกเมื่อโรฮานเดินทางไปถึงลอนดอน โดยมีการใช้เพลง *“Vande Mataram”* ซึ่งเป็นเพลงปลุกใจประจำชาติอินเดียที่ได้ทำการปรับปรุงรูปแบบดนตรีให้ทันสมัยมากขึ้น มาใช้เชื่อมการเดินทางจากอินเดียมายังประเทศอังกฤษ โดยกล้องได้แพนให้เห็นถึงทัศนียภาพในกรุงลอนดอนที่สำคัญ เช่น หอนาฬิกาบิกเบน (Bigben) พระราชวังเวสต์มินสเตอร์ สะพานทาวเวอร์ บริดจ์ (Tower bridge) เพื่อเป็นการแนะนำสถานที่ต่างๆในกรุงลอนดอน หลังจากนั้นภาพก็ตัดมายังโรฮานที่กำลังเดินอยู่ในย่าน Leicester square โดยกล้องได้ถ่ายให้เห็นถึงร้านค้าแบรนด์เนมชื่อดังมากมาย ไม่ว่าจะเป็น D&G Starbucks Armani ที่ถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์สำคัญของ “Mass consumption” และเป็นรูปแบบใหม่ของการบริโภคสินค้าด้วยสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมประกอบกับการเล่าเรื่องที่แฝงไว้ด้วยเรื่องชาตินิยม จากนั้นโรฮานได้เดินผ่านกลุ่มหญิงสาวที่แต่งกายด้วยชุดส่าหรีสีขาว และมีผ้าสีเขียวกับสีเหลืองแสดพันไว้รอบคอ วิ่งผ่านตัวเขาไป ซึ่งสีดังกล่าวก็เป็นสีของธงชาติประเทศอินเดีย

จากนั้นเขาก็ได้เจอกับกลุ่มผู้หญิงอินเดียที่แต่งกายด้วยชุดประจำชาติ กำลังเต้นภารตะนาฏยัมอยู่ โรฮานก็เข้าไปร่วมสนุกด้วย ต่อมาภาพได้ตัดมาที่หน้าหอนาฬิกาบิกเบน เห็นภาพโรฮานกำลังเดินอยู่ โดยมีหญิงสาวหลายเชื้อชาติแต่งกายด้วยมินิเดรสสีขาว เขียว และเหลืองแสด ซึ่งจากทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงความเป็นอินเดียในดินแดนโลกตะวันตกของโรฮานที่สามารถใช้ชีวิตเข้ากับคนได้ทุกกลุ่ม แล้วหลังจากที่เขาเดินเข้าไปในร้าน Cyber café เพื่อหาข้อมูลที่อยู่ของพี่ชายในลอนดอน เพลง *Vande Mataram* ก็ได้ค่อยๆเฟดออกไป และภาพก็ตัดไปยังที่บ้านของราหุล ซึ่งอัญชลีกำลังร้องเพลงปลุกใจรักชาติที่ชื่อว่า *"Saare Jahan Se Accha, Hindustan Hamara"* ที่มีเนื้อหาว่าประเทศอินเดียนั้นเป็นประเทศที่ดีที่สุดในโลกนี้ ประกอบกับบทสวดมนต์ทางศาสนาที่เธอมักทำในช่วงเช้าทุกวัน จะเห็นได้ว่าอัญชลีกำลังทำการดิ้นรนต่อสู้เพื่ออนุรักษ์อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของอินเดียเอาไว้ เนื่องจากคนในครอบครัวของเธอได้ใช้ชีวิตตามแบบวิถีตะวันตกกันไปหมดแล้ว จากรายละเอียดข้างต้นแสดงให้เห็นถึงว่า การนำเสนอความรักและภูมิใจในชาติผ่านภาพยนตร์มีลักษณะเล่นผ่านความเป็นอื่นของชาติตะวันตก เช่น การคิดถึงบ้านเกิด คิดถึงเรื่องราวในอดีต เชื่อว่าอินเดียเป็นประเทศที่ทำให้พวกเขามีความสุขมากที่สุด และยังนำเสนอในเรื่องค่านิยมประเพณีที่คนอินเดียปฏิบัติกันมาแต่เดิม เป็นต้น

ภาพที่ 163-164 แสดงภาพประกอบกับบทเพลง *Vande Mataram* ในภาพยนตร์ *K3G*

<u>สรุปหน้าที่ของ "นาฏยศิลป์" เพื่อการเล่าเรื่องในภาพยนตร์</u>

จากรายละเอียดทั้งหมดข้างต้นเกี่ยวกับเรื่องการของเต้นและการขับร้องประกอบดนตรีในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ได้แสดงให้เห็นแล้วว่านาฏยศิลป์นั้นมีส่วนสำคัญในภาพยนตร์ทุกเรื่องและเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยส่งเสริมการแสดงได้เป็นอย่างดี โดยทั้งนี้สามารถทำการสรุปประเด็นที่สำคัญว่าด้วยเรื่องของการนำนาฏยศิลป์มาใช้เพื่อการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ดังวัตถุประสงค์ต่อไปนี้

1) เพื่อนำมาใช้ประกอบหรือแทนความรู้สึกต่างๆของตัวละคร ซึ่งถือได้ว่าเป็นวัตถุประสงค์สำคัญของการนำนาฏยศิลป์มาใช้ในภาพยนตร์ เนื่องจากพบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาทุกเรื่อง เช่น ความคิดถึงบ้านเกิด ความรัก ความเพ้อฝัน ความเศร้าเสียใจ ความหวัง ความสนุก ความทุกข์ทรมาน เป็นต้น ทั้งนี้ยังเป็นกลวิธีหนึ่งของการสร้างตัวละครผ่านกระทำความนึกคิดภายใน โดยความรู้สึกภายในของตัวละครที่สำคัญก็คือความรัก ซึ่งบางครั้งการใช้บทเพลงแทนการบอกรักสามารถแทนความในใจของตัวละครได้ดีกว่าบทพูดเสียด้วยซ้ำ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการสื่อความหมายแบบอ้อมค้อมไม่แสดงความรู้สึกอย่างเปิดเผย เป็นการสนทนาเพื่อแลกเปลี่ยนทางอารมณ์ที่จะถูกเปิดเผยเมื่อพร้อมสำหรับมัน อันเป็นแนวคิดในเรื่องวิธีการสื่อสารแบบตะวันออก

2) เพื่อใช้สะท้อนหรือแสดงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ที่ต้องการนำเสนอ ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงอารมณ์จากการแสดงได้ง่ายขึ้น โดยจะพบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษา 7 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KHNH KANK Ta Ra Rum Pum Dostana* และ *MNIK* แต่ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์ส่วนมากมักจะมีโครงเรื่องที่คล้ายๆกัน ดังนั้นเรื่องของการสร้างความตื่นตาตื่นใจ (Spectacle) ให้แต่ละบทเพลงจึงกลายเป็นสิ่งสำคัญที่จะนำมาใช้เพื่อสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัว เพื่อจะทำให้มีรูปแบบนาฏยศิลป์แตกต่างไปจากเรื่องอื่นๆ

3) เพื่อทำการเปลี่ยนพื้นที่โลกอินเดียและโลกตะวันตกจากที่เคยแวดล้อมเหตุการณ์ทั่วไปในชีวิตประจำวันของตัวละครให้กลายมาเป็นพื้นที่ทางจินตนาการที่แยกออกมาจากโลกของความเป็นจริง ในการนำเสนอประเด็นต่างๆ ได้แก่

- นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างคนอินเดียพลัดถิ่นกับคนหลากหลายวัฒนธรรมในประเทศพลัดถิ่นนั้น สะท้อนให้เห็นโลกแห่งเสียงเพลงและการเต้นภายใต้สังคมจินตนาการที่ไม่มีอุปสรรคในเรื่องของภาษาหรือชาติพันธุ์ใดๆมาเป็นอุปสรรค ลักษณะแบบนี้พบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาจำนวน 7 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KHNH KANK Ta Ra Rum Pum Dostana* และ *MNIK*

- นำเสนอพื้นที่ทางวัฒนธรรมของอินเดียในสังคมอินเดียและตะวันตกผ่านพิธีกรรมทางศาสนา (เช่น พิธีการ์วา จอธ พิธีแต่งงาน) และงานเลี้ยงต่างๆ ซึ่งจะทำให้เห็นการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น อีกทั้งยังเป็นการนำเสนอวัฒนธรรมและเรื่องการเต้นของอินเดียให้แก่คนอินเดียพลัดถิ่นที่อาศัยอยู่ทั่วทุกมุมโลก ได้ตระหนักถึง “ความเป็นท้องถิ่น” เกี่ยวกับบ้านเกิดตนเอง ลักษณะแบบนี้พบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาจำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KHNH KANK* และ *Dostana*

- นำเสนอความรักของตัวละครพระเอกกับนางเอกผ่านโลกแห่งความเพ้อฝัน (Dream sequence) ลักษณะแบบนี้พบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KANK* และ *Ta Ra Rum Pum*

- นำเสนอถึงรูปแบบการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นภายใต้สังคมตะวันตก เช่น การเที่ยวไนท์คลับหรือดิสโกเธค ซึ่งทำให้เห็นการผสมผสานข้ามผ่านวัฒนธรรมระหว่างความเป็นอินเดียกับความเป็นตะวันตก ลักษณะดังกล่าวพบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *K3G KHNH KANK* และ *Dostana*

4) ใช้เชื่อมระหว่างโครงเรื่องหลัก (Plot) และโครงเรื่องย่อย (Sub-plot) ที่มีความซับซ้อนหรือเป็นประเด็นตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างภาพยนตร์ที่ต้องการนำเสนอ ซึ่งพบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาจำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KHNH KANK Dostana* และ *MNIK* อย่างเช่น เพลง *Zara Sa Jhoom Loon Main* (ขอฉันเต้นรำ...ได้ไหม) จากเรื่อง *DDLJ* ที่มีการนำบทเพลงนี้มาใช้เชื่อมโครงเรื่องหลักที่เป็นความรักของราชกับซิมราน กับโครงเรื่องย่อยในประเด็นของการใช้ชีวิตในสังคมตะวันตก ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีการแสดงออกทางเพศอย่างชัดเจน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีส่วนช่วยขยายรายละเอียดต่างๆของเรื่อง โดยอาจนำมาใช้ประกอบร่วมกับบทสนทนาของตัวละครหรือมาช่วยเสริมมุมมองในการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะมุมมองการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน เพราะเป็นมุมมองที่สามารถเข้าใจความรู้สึกนึกคิดของตัวละครได้เป็นอย่างดี และสามารถนำเสนอหลายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน แต่คนละสถานที่หรือคนละอารมณ์ความรู้สึกกัน ผ่านบทเพลงหนึ่งบทเพลง ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครได้ดียิ่งขึ้น

5) เพื่อนำมาใช้เสนอประเด็นที่สำคัญต่างๆ ผ่านการแสดงในบทเพลง เช่น เพศสภาพ (Gender) เพศวิถี (Sexuality) การเมือง (Politic) ชาติพันธุ์และศาสนา (Ethnic and religion) โดยจะพบในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษา 6 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KHNH KANK Dostana* และ *MNIK* อย่างเช่น เพลง *Desi Girl* (สาวอินเดีย) จากเรื่อง *Dostana* ที่ในช่วงกลางเพลงแซมกับกุนาลได้เต้นลีลาศด้วยกัน เพื่อเป็นการนำเสนอประเด็นเรื่องของเพศวิถี (Sexuality) ในแง่ของการสร้างอารมณ์ขัน เป็นต้น

6) เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างความทันสมัย (Modernity) กับประเพณีดั้งเดิม (Tradition) หรือนำมาเปรียบเทียบความแตกต่างทางสังคมวัฒนธรรมของชาวอินเดียกับชาวตะวันตกผ่านบทเพลง ซึ่งลักษณะแบบนี้จะเห็นได้ชัดในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษา 4 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ K3G KHNH* และ *KANK*

7) เพื่อใช้ประกอบการแนะนำตัวละครให้ผู้ชมได้รู้จัก ผ่านลักษณะที่ปรากฏภายนอก รวมทั้งเรื่องของบุคลิกภาพ นิสัยส่วนตัว พฤติกรรมต่างๆ อันสามารถบ่งบอกความเป็นตัวตนของตัวละครได้ ลักษณะแบบนี้พบในภาพยนตร์ที่ศึกษาจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ KHNH* และ *Dostana* อย่างเช่น เพลง *Shut Up N Bounce* (เงียบซะและมาเต้นกัน) จากเรื่อง *Dostana* ที่มีการแนะนำตัวละครแซมกับกุนาลให้ผู้ชมได้รู้จักตั้งแต่ต้นเรื่อง ว่าเป็นผู้ชายที่มีเสน่ห์และเป็นที่หมายปองของหญิงสาว

8) เพื่อนำเสนอความรักและความภาคภูมิใจในชาติอินเดียของตัวละครผ่านสัญลักษณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งถือเป็นการประกอบสร้างอัตลักษณ์เรื่องของชนชาติ แฝงเรื่องอุดมการณ์ทางการเมืองและปลุกใจให้คนรักชาติ โดยพบในภาพยนตร์ที่ศึกษาจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *K3G KHNH* และ *Dostana* อย่างเช่น เพลง *Chale Chalo* (ก้าวเดินต่อไป) จากเรื่อง *KHNH* ที่นำบทเพลงนี้มาใช้ในฉากที่ตัวละครร่วมมือกันเปลี่ยนร้านอาหารของเจนนี่จาก Café New York เป็น Café New Dehli

4.3 **ทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย**

นอกจากการศึกษาภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย โดยอาศัยแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องต่างๆแล้ว ผู้วิจัยยังได้ทำการศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียด้วย โดยใช้วิธีการสนทนากลุ่มและการสัมภาษณ์ ซึ่งแบ่งผู้ชมออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้ชมที่เป็นคนอินเดียพลัดถิ่นในประเทศไทย และกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนปากีสถานพลัดถิ่นในประเทศไทย กลุ่มละ 10 คน รวมจำนวนทั้งสิ้น 20 คน ซึ่งจากการศึกษาพบรายละเอียดที่สำคัญดังต่อไปนี้

1) **ข้อมูลของกลุ่มผู้ชม**

1. กลุ่มผู้ชมคนอินเดียพลัดถิ่นในประเทศไทย จำนวน 10 คน ดังรายชื่อต่อไปนี้

- คุณกุลดีป กอร์ อายุ 72 ปี นับถือศาสนาซิกข์-พุทธ อาชีพแม่บ้าน
- คุณอดุลย์ อิสไมล์กูล อายุ 55 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณเปรมฤทัย รัตนโกวิท อายุ 54 ปี นับถือศาสนาซิกข์-พุทธ อาชีพค้าขาย
- คุณสิริกานต์ ซาฮี อายุ 40 ปี นับถือศาสนาฮินดู อาชีพค้าขาย
- คุณราย ซิงห์ ชาบรา อายุ 38 ปี นับถือศาสนาซิกข์ (Namdhari) อาชีพค้าขาย
- คุณนวรัตน์ ศรีชวาลา อายุ 35 ปี นับถือศาสนาซิกข์ (Namdhari) อาชีพค้าขาย
- คุณรัสนา เรืองรุ่งสถิต อายุ 29 ปี นับถือศาสนาซิกข์ (Namdhari) อาชีพคุณครู
- คุณจาทินเดอร์ ปาล อายุ 27 ปี นับถือศาสนาฮินดู อาชีพค้าขาย
- คุณเตชารี ภานาวาลา อายุ 26 ปี นับถือศาสนาฮินดู อาชีพคุณครู
- คุณนิต้า ปามี อายุ 26 ปี นับถือศาสนาฮินดู อาชีพค้าขาย

2. กลุ่มผู้ชมคนปากีสถานพลัดถิ่นในประเทศไทย จำนวน 10 คน ดังรายชื่อต่อไปนี้

- คุณราฮิมยาน ปาทาน อายุ 62 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพแม่บ้าน
- คุณบักหมัดยาน ปาทาน อายุ 51 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณฮาฟีเซาะห์ ปาทาน อายุ 45 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณบีบีฮาวา ปาทาน อายุ 41 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณฮาบิ๊บซา ปาทาน อายุ 39 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณอิสมาอีล ปาทาน อายุ 39 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณมูนา ปาทาน อายุ 38 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย

- คุณอามีนา ปาทาน อายุ 38 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณซารีมา ปาทาน อายุ 31 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย
- คุณซายีดา ปาทาน อายุ 20 ปี นับถือศาสนาอิสลาม อาชีพค้าขาย

2) การเปิดรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดของกลุ่มผู้ชม

กลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มส่วนมากจะรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดจากสื่อ VCD และ DVD มากที่สุด โดยได้รับชมภาพยนตร์เฉลี่ยอาทิตย์ละ 1-2 ครั้ง และหากชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องใดมากก็จะนำกลับมาดูซ้ำหลายๆรอบ ซึ่งภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง กลุ่มผู้ชมมีการเปิดรับชมดังนี้

ภาพยนตร์เรื่อง *DDLJ*	19 คน (95%)
ภาพยนตร์เรื่อง *K3G*	20 คน (100%)
ภาพยนตร์เรื่อง *KHNH*	20 คน (100%)
ภาพยนตร์เรื่อง *KANK*	20 คน (100%)
ภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*	19 คน (100%)
ภาพยนตร์เรื่อง *Dostana*	11 คน (55%)
ภาพยนตร์เรื่อง *New York*	12 คน (60%)
ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*	17 คน (85%)

จากข้อมูลข้างต้นพบว่ากลุ่มผู้ชมทุกคนมีโอกาสได้รับชมภาพยนตร์เรื่อง *K3G* *KHNH* และ *KANK* อีกทั้งกลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มส่วนมากจะชื่นชอบภาพยนตร์เรื่อง *K3G* มากที่สุด โดยชื่นชอบเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับครอบครัวที่ดูแล้วรู้สึกประทับใจ บางคนดูแล้วถึงกับร้องไห้ โดยเฉพาะเรื่องความรักของผู้เป็นพ่อกับแม่ที่มีให้ต่อลูกหรือความรักระหว่างพี่น้อง รวมทั้งยังได้ข้อคิดต่างๆในการใช้ชีวิต นอกจากนี้ก็ยังชื่นชอบนักแสดงและเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ มีผู้ชมท่านหนึ่งที่แม้ว่าจะชมภาพยนตร์ดังกล่าวทุกเรื่อง แต่ก็ไม่ได้ชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องใดเป็นพิเศษเลย เพราะรู้สึกไม่ชอบภาพยนตร์ที่มีลักษณะเป็นแนวเมโลดราม่าครอบครัว (Family Melodrama) ซึ่งทำให้เห็นว่ายังคงมีกลุ่มผู้ชมบางส่วนที่ไม่ชื่นชอบกับภาพยนตร์แนวนี้ แม้ว่าจะเป็นเพียงส่วนน้อยก็ตาม โดยได้ให้ความเห็นไว้ว่า

“หนังมันเหมือนการ Copy แล้วเอามา Paste วางใส่อีกเรื่อง คือ Story มันไม่ได้แตกต่างกันมาก อย่างเรื่อง Paa มันยังสอนอะไรได้บ้าง หรือเรื่อง Taare Zameen Par เป็นเรื่องที่เด็กไม่

ตั้งใจเรียน มีพี่ชายที่ Perfect ทุกอย่าง สุดท้ายได้ส่งน้องชายไปโรงเรียนประจำ เขาก็เลยคิดว่าทำไมจึงส่งเขาไปโรงเรียนประจำ เริ่มคิดว่าแม่จะรู้สึกไหมว่าเขาจะรู้สึกอย่างไร เด็กมันก็จะร้องเพลง ก็จะอินมาก มันยังได้ข้อคิดอะไรบ้าง แต่อันนี้เหมือน Family Drama ทั่วไป คือเรื่องรักๆมันดูแล้วไม่ฝังใจได้นาน" (เตชารี ภานาวาลา, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

3) ทัศนคติต่อภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่กับยุคเก่า

ทัศนคติต่อภาพยนตร์ยุคใหม่ของกลุ่มผู้ชมอายุ 40 ปีขึ้นไป

เนื่องจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียเป็นภาพยนตร์บอลลีวู้ดในยุคใหม่ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากภาพยนตร์ในแบบเดิมหลายประการ ทำให้กลุ่มผู้ชมจากทั้งสองกลุ่มที่มีอายุตั้งแต่ 40 ปีขึ้นไป ส่วนมากจะชื่นชอบภาพยนตร์ในยุคเก่ามากกว่า โดยให้ความเห็นว่าภาพยนตร์ยุคใหม่มีความเป็นตะวันตกมากจนเกินไป แทบจะไม่มีวัฒนธรรมความเป็นอินเดียให้เห็นเหมือนแต่ก่อน การแต่งกายหรือวิธีการใช้ชีวิตของตัวละครก็เปลี่ยนแปลงไปมาก โดยเฉพาะตัวละครผู้หญิงจากที่เคยแต่งตัวเรียบร้อยหรือใส่ส่าหรีก็กลายมาเป็นแต่งตัวโป๊มากขึ้น

"ชอบหนังแบบเก่า มันแต่งตัวเรียบร้อย มีความเป็นอินเดีย แต่เดี๋ยวนี้มันจะออกเป็นตะวันตกไปหมด ดูแล้วมันไม่ใช่อินเดีย ตัวแสดงก็จะออกไปเป็นฝรั่งๆ" (ฮาฟีเซาะห์ ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 21 มีนาคม 2555)

"หนังสไตล์ใหม่ๆจะไม่ชอบเลย เพราะสไตล์ใหม่มันมีฝรั่งปน แต่ถ้าสไตล์เก่าๆมันจะเหมือนของจริง คล้ายๆของจริง หนังเก่าๆมันจะคล้ายกับช่วงที่เราเคยผ่านไป คือวัฒนธรรมเก่าในหนังมันคล้ายกับวัฒนธรรมที่เราเจอ แต่ถ้าเป็นสมัยนี้ต้องเป็นพวกเด็กๆแล้ว เราไม่ชอบเลยพูดตรงๆ มันไม่มีข้อคิด" (สิริกานต์ ซาฮี, **สัมภาษณ์**, 25 มีนาคม 2555)

"หนังสมัยก่อนมันสอนมันมีคติเกี่ยวกับเรื่องในบ้าน เกี่ยวกับเรื่องครอบครัว สมัยนี้ไม่ค่อยชอบแล้ว มันโป๊ แล้วก็เว่อร์ไป สมัยก่อนนางเอกใส่ส่าหรี แต่เดี๋ยวนี้โชว์มากขึ้น มันเกินไป บางทีเราก็ไม่กล้าดูต่อหน้าลูกๆด้วย สมัยนี้ก็เรื่องธรรมดานะ แต่เราไม่ชอบ ชอบแบบเดิมมากกว่า" (กุลดีป กอร์, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

"เข้าใจว่าผู้สร้างอยากจะเปลี่ยนแปลงให้ทันสมัยเหมือนของคนอื่นเขา แต่คิดว่าอินเดียมันไม่สมควร" (บักหมัดยาน ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 18 มีนาคม 2555)

จากความเห็นของกลุ่มผู้ชมดังกล่าวข้างต้น ได้แสดงให้เห็นว่ายังคงยึดติดกับภาพจดจำเดิมๆของภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคเก่าที่เต็มเปี่ยมไปด้วยวัฒนธรรม ผู้หญิงก็ต้องแต่งกายเรียบร้อยและประพฤติตนให้ดูมีค่า หรือเป็นเพราะการเติบโตขึ้นมาภายใต้วัฒนธรรมแบบดั้งเดิม เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงที่มากเกินไปก็จะทำให้รับสิ่งเหล่านี้ไม่ได้

แต่ก็ยังมีผู้ชมบางท่านที่อายุ 40 ปีขึ้นไปแล้ว แต่เป็นผู้ใหญ่ที่มีหัวคิดทันสมัย ก็สามารถยอมรับกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ยุคใหม่ได้ ดังความเห็นที่ว่า

"ถ้าถามป้านะ ป้าคิดว่าเราควรเป็นไปตามสมัย เราไม่ควรยึดติด สมัยโบราณเนี่ยใส่ส่าหรี พัน 6 หลา โป๊ท้องหมดเลย แหวกหลังหมดเลย แต่สมัยนี้มันก็แค่ประหยัดผ้า แล้วมันก็ไม่ได้แต่งตัวโป๊จนเกินไป" (เปรมฤทัย รัตนโกวิท, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

<u>ทัศนคติต่อภาพยนตร์ยุคเก่าของกลุ่มผู้ชมอายุ 20-38 ปี</u>

สำหรับกลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มที่มีอายุตั้งแต่ 20-38 ปี ซึ่งอยู่ในช่วงวัยรุ่นและวัยทำงาน ส่วนมากจะชื่นชอบภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่เป็นยุคใหม่ โดยได้ให้ความเห็นว่าภาพยนตร์ในยุคเก่ามันโบราณไป ดำเนินเรื่องช้า เนื้อเรื่องรันทด และบางเรื่องก็ไร้สาระมากเกินไป โดยควรจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคตามสมัย นอกจากนี้ยังรู้สึกว่าภาพยนตร์ยุคใหม่มีเรื่องราวที่หลากหลายและใกล้ตัวมากกว่า การแต่งกายก็ดูดีทันสมัยมากขึ้น แต่หากว่าโป๊หรือน่าเกลียดจนเกินไปก็อาจรับไม่ได้

"ชอบหนังยุคใหม่นะ หนังเก่าก็ดูไม่ใช่ไม่ดู แต่ไม่ชอบเพราะมันดูแล้วไร้สาระ บางครั้งวิ่งอยู่ก็ร้องเพลง ไม่ใช่แบบยุคนี้แล้วอ่ะ มันเป็นบางเรื่องที่ชอบ ถ้าเก่าสัก 20 ปีชอบ แต่ 40 ปีไปแล้วไม่ชอบ" (นวรัตน์ ศรีชวาลา, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

"ชอบแบบใหม่มากกว่า ไม่รู้สิแบบเก่ามันรู้สึกเชย โบราณ แบบใหม่อย่างนี้ก็จะดูดีกว่าอยู่แล้ว แบบเก่ามันดูช้ามากกว่า ไม่ได้แต่งกายทันสมัยวัยรุ่น ส่วนการเต้นตอนนี้มันก็เปลี่ยนแปลงอะไรไปหมด" (นิต้า ปามี, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

<u>การใช้สถานที่ต่างประเทศทำให้อยากรับชมมากขึ้น</u>

สำหรับในเรื่องของการใช้สถานที่ต่างประเทศในการถ่ายทำในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย เช่น ประเทศอังกฤษ หรือสหรัฐอเมริกา ผู้ชมมีความเห็นว่าการได้เห็นวิวทิวทัศน์ที่สวยงามในต่างประเทศก็มีส่วนที่ทำให้อยากดูมากขึ้น ทำให้ได้เห็นสถานที่ต่างๆที่ไม่เคยมีโอกาส

ได้ไป โดยเฉพาะหากไปถ่ายทำต่างประเทศแล้วยังใช้วัฒนธรรมอินเดียอยู่ก็จะทำให้ชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องนั้นมากขึ้น

"การใช้ต่างประเทศก็มีส่วนทำให้อยากดูมากขึ้น ไม่ใช่อยู่แค่ตามภูเขา ย้ายไปตามต้นไม้นู้น ต้นนี้ มันก็ไปหลายๆที่ทั่วโลก ทำให้หนังอินเดียน่าดูขึ้น บรรยากาศก็ดูดี เป็นสากลขึ้น" (อามีนา ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 20 มีนาคม 2555)

4) สิ่งที่ในภาพยนตร์นำเสนอเหมือนกับชีวิตจริงของผู้ชม

ความรัก ความสัมพันธ์ และการปฏิบัติตนภายในครอบครัว

กลุ่มผู้ชมส่วนมากได้ให้ความเห็นว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย มีการนำเสนอในเรื่องของครอบครัวที่คล้ายกับชีวิตจริงมากที่สุด โดยมักจะคอยเตือนให้นึกถึงเรื่องครอบครัวอยู่เสมอ เช่น การเป็นลูกที่ดีควรเชื่อฟังพ่อแม่ การให้ความสำคัญต่อผู้เป็นพ่อแม่ การช่วยเหลือกันเวลาที่พบเจอความลำบาก การนับถือและให้เกียรติสามี การแต่งงานแบบคลุม ถุงชน การอยู่กันเป็นครอบครัวใหญ่ เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับที่ภาพยนตร์ส่วนมากจะนำเสนอเรื่องการใช้ชีวิตของคนในครอบครัวรูปแบบต่างๆ ตามสไตล์ของเมโลดราม่า จึงกล่าวได้ว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดแม้จะมีลักษณะแนวโน้มเป็นแบบตะวันตกมากยิ่งขึ้น แต่ก็ยังคงมีส่วนสำคัญในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ชม ทำให้ผู้ชมได้ตระหนักและเรียนรู้ถึงวัฒนธรรม ค่านิยมที่ดีงาม โดยเฉพาะค่านิยมเรื่องครอบครัว ซึ่งเป็นสิ่งที่ทุกคนยังคงยึดถือปฏิบัติอยู่จนถึงทุกวันนี้ ดังความเห็นต่อไปนี้

"หนังพวกนี้จะคอยเตือนเรื่องครอบครัว มันสอนเรื่องครอบครัว สอนให้เรารักกันมากขึ้น เวลาดูเสร็จก็หันมามองครอบครัวว่าเวลามีเรื่องอะไรเราก็ต้องให้อภัยกัน ซึ่งผมคิดว่าในเมืองไทยเรื่องพวกนี้ยังมีน้อย" (ราย ซิงห์ ชาบรา, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

"ความสัมพันธ์ในครอบครัวสำคัญมาก อย่างเวลาเรียนเสร็จพวกเพื่อนก็จะไปโยนโบว์ลิ่งดูหนัง แต่เราเรียนเสร็จแล้วเรารีบกลับบ้าน พี่ชายกับเรารู้สึกว่าพ่อแม่ต้องมาก่อน มันก็เลยเป็นส่วนหนึ่งที่หนังมักนำเสนอเรื่องของครอบครัว เพราะเราคิดว่า Director เขาต้องการเสนอเรื่องพวกนี้ให้รุ่นลูกหรือคนอินเดียรู้สึกว่าความคิดผู้ใหญ่เป็นแบบนี้นะ คือบางอย่างดูแล้วก็เข้าใจ อย่างเราก็ไม่เคยแก่ แต่เมื่อเราดูก็จะรู้สึกถึงคนเป็นพ่อแม่ ที่ต้องการความรักจากลูก" (รัสนา เรืองรุ่งสถิต, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

"มันก็เหมือนนะ เหมือนกับเรื่อง DDLJ เพราะพ่อเราก็เคร่งเหมือนพ่อนางเอกนะ เหมือนกันเป๊ะๆ แล้วก็อยู่ต่างประเทศ พ่อเขาก็มาจากอินเดีย แล้วแม่ก็จะคอยเข้าใจเรา ก็โอเค ดูแล้วสนุกดี เปรียบเทียบกันได้" (นวรัตน์ ศรีชวาลา, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

<u>วัฒนธรรมการแต่งงานหรือพิธีกรรมทางศาสนา</u>

นอกจากเรื่องครอบครัวที่มีลักษณะคล้ายกับชีวิตจริงของกลุ่มผู้ชมแล้วนั้น ยังมีเรื่องของวัฒนธรรมการแต่งงานที่ไม่แตกต่างไปจากในภาพยนตร์เท่าไรนัก รวมทั้งการแต่งกายที่เมื่อเข้าสู่พิธีแต่งงานหรือพิธีกรรมทางศาสนาก็จะแต่งอย่างถูกต้องและเรียบร้อยเหมือนที่พบในภาพยนตร์ แต่จากการสัมภาษณ์พบว่า วัฒนธรรมการแต่งงานของชาวอินเดียจะมีลักษณะที่เหมือนกับภาพยนตร์อย่างมาก โดยเฉพาะเรื่องของการร้องและการเต้นอย่างสนุกสนาน ซึ่งก็จะทำการฝึกกันเองจากภาพยนตร์ หรือบางครอบครัวที่มีเงินก็จะจ้างครูมาสอนการเต้น แต่สำหรับวัฒนธรรมการแต่งงานของปากีสถาน (กลุ่มชาวปาทาน) จะมีการเต้นบ้างแต่ก็จะเป็นในลักษณะที่ไม่ได้เต้นมารวมกันทั้งชายและหญิง เป็นการเต้นในกลุ่มพี่น้องด้วยกันเท่านั้น แล้วมักนิยมใช้บทเพลงอินเดียจากภาพยนตร์มาเปิดในงานแต่งงาน

"การร้องการเต้นถือว่าสำคัญมาก คือ หมั้นกันแล้วก็ต้องสังสรรค์ ก็จะมีการเต้นโดยดึงแม่ดึงผู้ใหญ่มาร่วมเต้น เพลงก็จะมาจากในหนังพวกนี้นี่แหละ พยายามเต้นให้เหมือนในหนังด้วย อย่างแฟนผมก็จะจ้างครูฝึกมาสอนเต้น" (ราย ซิงห์ ชาบรา, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

5) ทัศนคติต่อประเด็นทางสังคมที่นำเสนอในภาพยนตร์

<u>ความสัมพันธ์เชิงชู้สาว : ภาพยนตร์เรื่อง KANK</u>

จากการสัมภาษณ์พบว่า กลุ่มผู้ชมส่วนมากไม่ชอบการนำเสนอให้ตัวละคร (เดฟกับมายา) ตัดสินใจเป็นชู้กัน เพราะว่าเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง แต่ก็ยังคงรับได้เพราะปัจจุบันสังคมก็มีเรื่องแบบนี้เกิดขึ้นมาก เหมือนเป็นการเตือนใจว่าพฤติกรรมเหล่านี้เป็นสิ่งที่ไม่สมควรและเป็นตัวอย่างที่ไม่ดี โดยได้ให้ความเห็นว่าเมื่อดูภาพยนตร์เรื่องนี้แล้วจะไม่กลับไปดูซ้ำอีกรอบ เพราะไม่ชอบตอนจบของเรื่องที่ให้เดฟกับมายาได้ใช้ชีวิตคู่ด้วยกัน แต่ก็มีผู้ชมบางท่านที่รับกับเรื่องนี้ไม่ได้เลย เพราะคิดว่าเป็นสิ่งที่ผิดศีลธรรมจากการเลี้ยงดูปลูกฝังมา

"ถ้าถามว่าหนังเรื่องนี้แรงไหม ก็แรงอยู่ แต่บางครั้งมันต้องการเล่นให้คนดูรู้ว่าแบบนี้มันไม่เหมาะสม เพราะถามว่าจริงๆมนุษย์เป็นแบบนี้หรือเปล่า ก็เป็น ยิ่งกว่านี้ก็มี แต่เวลาเอาเรื่องจริง

มาให้ดูแบบนี้มันก็รับไม่ได้ แต่ให้อยากดูอีกก็ไม่อยากดูแล้ว" (บีบีฮาวา ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 28 มีนาคม 2555)

"ผมชอบตัวละครเรื่องนี้ทุกตัวเลยนะ แต่ไม่ชอบตอนจบเลย คือในอินเดียนะ มีคนที่พอดูหนังเรื่องนี้จบก็ยอมรับกับแฟนว่ามีชู้แบบนี้ แล้วผู้ชายก็บีบคอผู้หญิงตายในโรงหนังเลย อันนี้คือเรื่องจริง และหนังก็ถูกแบนไปช่วงหนึ่งในอินเดีย" (ราย ซิงห์ ชาบรา, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

"คือไม่ชอบมากๆ มันน่าจะเป็นเพราะการที่เราถูกปลูกฝังมาด้วย เรื่องผัวเดียวเมียเดียว มันเหมือนแบบทั้งๆที่ผู้ชายมีลูกแล้ว และภรรยาก็เลี้ยงครอบครัว เลี้ยงลูก ถ้าเราเป็นผู้หญิงก็จะรู้สึกว่าเราบกพร่องตรงไหน คือเหมือนผู้หญิงทำหน้าที่ทุกอย่าง แต่สุดท้ายผู้ชายไปนอกใจ คนอื่นว่ายังไงไม่รู้นะ แต่เราก็ไม่เห็นด้วยอยู่ดี มันไม่แฟร์เลยอ่ะ" (รัสนา เรืองรุ่งสถิต, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

<u>*ความสัมพันธ์แบบชายรักชาย : ภาพยนตร์เรื่อง Dostana*</u>

ภาพยนตร์เรื่อง *Dostana* เป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ โดยตัวเอกของเรื่องได้แกล้งเป็นคู่เกย์กันเพื่อจะได้เข้าไปอยู่ในอพาร์ทเมนต์สุดหรู ซึ่งเจ้าของไม่ยอมให้ผู้ชายมาอาศัยอยู่ร่วมกับหลานสาวเธอ สำหรับประเด็นเรื่องของความสัมพันธ์แบบชายรักชายที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นลักษณะที่ตลก สนุกสนาน ซึ่งผู้ชมที่ได้รับชมส่วนมากก็ต่างรับได้และสนุกสนานไปกับเรื่อง แต่ถ้าหากสุดท้ายตัวเอกของเรื่องกลายมาเป็นคู่เกย์กันจริง โดยไม่ได้แกล้งทำก็จะรับไม่ได้ แต่ก็ยังมีผู้ชมบางท่านที่ยอมรับได้หากสุดท้ายตัวเอกทั้งสองคนเป็นเกย์ เพราะว่าในสังคมทั่วไปก็มีคนเป็นแบบนี้มากขึ้น

"เรื่องนี้มันขำดีตรงที่เรารู้ว่ามันไม่ใช่เกย์ แต่หนูคิดว่าถ้าตอนจบเรื่องนี้มันเป็นเกย์กันหนังมันก็ไม่ดีหรอก และคงไม่ชอบเท่าไร" (ซายีดา ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 28 มีนาคม 2555)

"ผมชอบเรื่องนี้ตรงที่เป็นคอมเมดี้ อย่างว่าผมชอบแนวคอมเมดี้ อีกอย่างเรื่องมันเป็นอะไรที่คิดนอกกรอบดี แล้วทำให้อยากรู้ว่าจะเกิดอะไรขึ้นต่อ เรื่องดราม่าบางทีเราจะ Predict ต่อไปได้ ...หากว่าเป็นเกย์ในหนังจริงๆก็ดู เพราะ Director เลือกดาราสองคนนี้มาแล้ว เชื่อว่ายังไงก็ต้องฮิต" (จาทินเดอร์ ปาล, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

<u>อคติหลังการก่อการร้ายและความขัดแย้งทางศาสนา : ภาพยนตร์เรื่อง MNIK</u>

ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK* ได้นำเสนอเรื่องราวของตัวละครริซวานที่เป็นชาวมุสลิมที่ต้องพบเจอเหตุการณ์ต่างๆภายหลังจากเหตุการณ์ก่อการร้าย เมื่อวันที่ 11 กันยายน 2001 ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เข้าถึงกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนปากีสถานพลัดถิ่นในประเทศไทยมากกว่า เพราะกลุ่มผู้ชมนี้ทุกคนนับถือศาสนาอิสลาม ส่งผลให้เมื่อรับชมจะรู้สึกร่วมไปกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นด้วย โดยกลุ่มผู้ชมได้ให้ความเห็นว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอได้ดีตรงที่สะท้อนความเป็นมุสลิมให้ทุกคนรับรู้ว่ามุสลิมไม่ได้เป็นผู้ก่อการร้ายเสมอไป ซึ่งสอดคล้องกับแก่นความคิดของภาพยนตร์ แต่อย่างไรก็ตามก็มีบางฉากหรือบางประเด็นที่ผู้ชมรู้สึกไม่ชอบหรือนำเสนอรุนแรงมากไป เช่น ฉากที่ฮาซีนาถูกกระชากผ้าคลุมศีรษะหรือฮิญาบ โดยผู้ชมได้ให้ความคิดเห็นว่า

“หนังนี้มันดีตรงที่มันเป็นมุสลิมเหมือนกับเรานะ แต่ภาพที่มันกระชากผ้าคลุมหัว มันแรงมาก มันสะเทือนใจมากเลย เรานี่ตกใจเลยอ่ะ ใจนึกว่าถ้ามันทำกับเราแบบนี้เนอะก็คงรับไม่ได้” (ราฮิมยาน ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 18 มีนาคม 2555)

นอกจากนี้ยังมีฉากที่ริซวานกับมัณฑิราใช้ชีวิตอยู่ด้วยกันในบ้าน โดยที่ต่างฝ่ายต่างประกอบพิธีตามศาสนาของตนเอง ริซวานกำลังทำละหมาด ส่วนมัณฑิราก็กำลังสวดบูชาเทพเจ้าของเธอ ซึ่งฉากนี้ได้สะท้อนสังคมอินเดียในทุกวันนี้ที่เริ่มมีการใช้ชีวิตแต่งงานโดยไม่เปลี่ยนศาสนากันมากขึ้น แต่สำหรับผู้ชมที่นับถือศาสนาอิสลามก็ยังคงรับกับเรื่องนี้ไม่ได้ เพราะว่าเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้องตามหลักศาสนา อาจทำให้คนอื่นเกิดความเข้าใจผิดต่อหลักการที่ปฏิบัติกันมาได้ ดังความเห็นที่ว่า

“ถ้าสร้างออกมาในลักษณะนี้บ่อยๆ คนก็จะรับไม่ได้ คือคิดว่าอย่าสร้างให้มันเห็นภาพเป็นแบบนี้ ก็อยู่ด้วยกันไป ไม่ให้คนรู้ดีกว่า ให้เราคิดเองดีกว่า เพราะถ้าคนที่เขาเคร่งศาสนาจริงๆ เขาจะรับสิ่งนี้ไม่ได้” (อามีนา ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 20 มีนาคม 2555)

6) สุนทรียรสของ “นาฏยศิลป์” ในภาพยนตร์

<u>นาฏยศิลป์มีความสำคัญอย่างยิ่งในการรับชมภาพยนตร์</u>

จากการศึกษาพบว่า กลุ่มผู้ชมส่วนมากมีความคิดเห็นว่าบทเพลงนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย เพราะเป็นสิ่งที่ช่วยในการเล่าเรื่อง สร้างบรรยากาศให้ซึ้ง เศร้า และสนุก ทำให้เคลิบเคลิ้มร่วมไปกับตัวละคร โดยเฉพาะอารมณ์ความรักที่ตัวละคร

ถ่ายทอดให้แก่กัน หรืออารมณ์เศร้าซึ่งอาจทำให้ร้องไห้ตามไปด้วย โดยถ้าหากภาพยนตร์เรื่องใดไม่มีร้องและเต้นเลย พบว่ากลุ่มผู้ชมก็ยังคงรับชมภาพยนตร์เรื่องนั้นอยู่ แต่ก็จะรู้สึกว่ามันไม่น่าสนใจ ไม่น่าติดตาม และรู้สึกแปลก เพราะทุกคนรู้สึกว่าการร้องและการเต้นได้กลายเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของภาพยนตร์บอลลีวู้ดไปเสียแล้ว แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องของภาพยนตร์แต่ละเรื่องด้วย

"ถ้าไม่มีเพลงก็ดูนะ มันไม่จำเป็นต้องมีเพลง แต่ว่าเพลงก็เป็นสีสันของมัน คือมันเป็นของเขาไง มันเป็นความเป็นอินเดียของเขาคือต้องมีเต้น ต้องมีร้องเพลงในหนังเขาเราโตขึ้นมาก็เห็นแบบนี้มาโดยตลอด ถึงจะเป็นเพลงช้า เพลงเร็ว แสดงความดีใจ เสียใจ หรืออะไรทุกอย่าง ก็จะสื่อด้วยการร้องเพลง ทั้งที่เพลงมันมีแค่ไม่กี่คำซ้ำไปซ้ำมาอยู่อย่างนั้น" (ฮาฟีเซาะห์ ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 21 มีนาคม 2555)

"ร้องกับเต้นสำคัญมาก ถ้าไม่มีร้องหรือเต้นก็คงดู แต่ก็คงดูที่เนื้อเรื่องของมัน อย่างเรื่อง New York มันก็ทำให้ลืมไปเลยนะว่ามันไม่มีเต้น มาถึงตอนจบเพิ่งจะรู้" (ซายีดา ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 28 มีนาคม 2555)

"ก็คงดูเพราะแปลกมากกว่า อยากรู้ว่าทำไมหนังเรื่องนี้เป็นหนังแขก จึงไม่มีร้องกับเต้น แต่ถ้าถามว่าทุกเรื่องไม่มีเลยก็คงไม่แตกต่างจากหนังจีน หนังฝรั่ง" (รัสนา เรืองรุ่งสถิต, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

นอกจากนี้ยังมีผู้ชมท่านหนึ่งที่รู้สึกว่าการมีร้องและเต้นในภาพยนตร์เป็นเรื่องที่ไม่น่าสนใจและรู้สึกว่าน่าเบื่อ โดยได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า

"หนังส่วนใหญ่เดี๋ยวนี้หลายเรื่องก็เริ่มไม่มี Song กับ Dance แล้วนะ เพราะบางทีการมี Song กับ Dance ก็ทำให้รู้สึกว่าน่าเบื่อ คือตัวเองจะไม่ชอบเพลงที่มันเอามาใช้ในหนัง แต่ถ้าหากทำออกมาเป็นอัลบั้มให้ฟังจะชอบมากกว่า เพราะชอบดูหนังอินเดียที่ไม่มีเพลง" (เตชารี ภานาวาลา, **สัมภาษณ์**, 24 มีนาคม 2555)

ทัศนคติต่อนาฏยศิลป์ยุคใหม่ของกลุ่มผู้ชมอายุ 40 ปีขึ้นไป

ทั้งนี้การขับร้องประกอบดนตรีและการเต้นที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจะมีลักษณะที่เป็นรูปแบบทันสมัยมากยิ่งขึ้น โดยพบว่ากลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มที่มีอายุ 40 ปีขึ้นไป ซึ่งชื่นชอบภาพยนตร์ในยุคเก่า ก็จะชื่นชอบบทเพลงและการเต้นในภาพยนตร์ยุคเก่าตามไปด้วย

เช่นกัน โดยได้ให้ความเห็นว่าเพลงในยุคใหม่นั้นร้องตามได้ยาก บางทีร้องเร็วมากเกินไปจนฟังไม่รู้เรื่อง ยิ่งมีการนำภาษาอังกฤษมาผสมผสานกับภาษาฮินดีในบทเพลง (ที่เรียกว่า Hinglish) ก็จะยิ่งรู้สึกไม่ชอบ เพราะฟังแล้วจะเป็นตะวันตกมากเกินไป ส่วนการเต้นก็ดูโป๊มากเกินไป แม้ว่าการเต้นจะดูสนุกสนานหรือผสมผสานมากขึ้นกว่าเดิมก็ตาม เพราะเด็กๆอาจทำการเลียนแบบสิ่งที่เห็นได้

"เพลงมันเร็วไปลูก มันเร็วไปนิดนึง แล้วก็ฟังไม่รู้เรื่อง มีทั้งอังกฤษและอินเดียด้วยก็จะไม่ชอบ มันจะดูเป็นตะวันตกไปเลย หรือเป็น Rap ในเพลงอินเดียก็ไม่ชอบ จะทำให้เสียความเป็นอินเดียไปเลย" (อดุลย์ อิสไมล์กูล, **สัมภาษณ์**, 31 มีนาคม 2555)

"หนังสมัยใหม่เพลงมันก็เพราะฟังได้ แต่ยิ่งมาหลังๆไม่ดีเลย ใส่กางเกงขาสั้นๆ เต้นมั่วกันในบาร์ แล้วมันก็เอาวัฒนธรรมมาจากฝรั่งเยอะมากเลย ทำไมเขาถึงไม่รักษามันไว้เลยก็ไม่รู้เหมือนกัน" (ราฮิมยาน ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 18 มีนาคม 2555)

<u>ทัศนคติต่อนาฏยศิลป์ยุคใหม่ของกลุ่มผู้ชมอายุ 20-38 ปี</u>

สำหรับกลุ่มผู้ชมจากทั้งสองกลุ่มที่มีอายุ 20-38 ปี ซึ่งชื่นชอบภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่ก็จะรู้สึกว่าการร้องและการเต้นแบบสมัยใหม่ (หรือบอลลีวู้ดดานซ์) นั้น ดูน่าสนใจมากกว่า แต่ก็ยังคงต้องการให้มีกลิ่นอายของความเป็นอินเดียไว้อยู่บ้าง เช่น พวกเครื่องดนตรีต่างๆ ไม่ใช่ร้อง Hip-Hop หรือ Rap ตลอดทั้งเพลง เพราะบางทีจะฟังได้ไม่นาน ส่วนในเรื่องการเต้นรูปแบบเก่าที่ตัวละครวิ่งรอบภูเขา หลบตามต้นไม้ ซึ่งถือได้ว่าเป็นภาพตายตัวที่คนทั่วไปมีต่อภาพยนตร์อินเดียในหนังยุคก่อน ก็มีผลต่อกลุ่มผู้ชมนี้เช่นเดียวกัน โดยให้ความเห็นว่ามันเป็นสิ่งที่ไร้สาระ ยืดเยื้อ ซึ่งเมื่อเห็นก็จะไม่ดูแล้วกดข้ามเลยทันที แต่อย่างไรก็ตามถ้าตัวละครแต่งตัวโป๊และเต้นจนเกินงามก็จะไม่ชอบ

"ชอบการเต้นแบบใหม่ๆเพราะมันแปลกดีและมันดูวัยรุ่นกว่าด้วย ท่าเก่าๆมันก็จะอยู่ท่าเดิมๆส่ายสะโพกไปมา วิ่งกันไปวิ่งกันมา" (ซายีดา ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 28 มีนาคม 2555)

"ผมว่าปัจจุบันมันดูเป็น Music Video ครับ เมื่อก่อนมันจะดูเว่อร์ๆไปนิดนึง แต่เดี๋ยวนี้มันดูมี Message มากขึ้น ไม่ใช่แค่วิ่งเต้นไปอยู่ทุกที่ ถ้าเป็นหนังเมื่อก่อน ผมจะไม่ค่อยชอบกลอทิ้งตลอดเลย แต่เดี๋ยวนี้จะชอบดู เพราะมันเน้นตรงการเต้นมากกว่า มี New Move มีวิธีการเต้นมากกว่า อาจไม่ใช้สถานที่มากมายเป็นเพียงแค่ห้องๆเดียว" (จาทินเดอร์ ปาล, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

จึงเห็นได้ว่าไม่ว่ากาลเวลาจะผ่านไปนานเท่าไร การร้องเพลงประกอบดนตรีและการเต้นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดนั้น ก็ยังคงเป็นสิ่งที่ผู้ชมทุกกลุ่ม ทุกเพศ ทุกวัย ต่างชื่นชอบ เพราะว่าเป็นสิ่งที่ช่วยให้ความบันเทิงและเพิ่มอรรถรสในการรับชมภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น แม้ว่าในปัจจุบันได้มีผู้สร้างภาพยนตร์บางท่านเริ่มที่จะเปลี่ยนแปลงโดยการไม่ใส่บทเพลงและการเต้นในภาพยนตร์ แต่ก็พบว่าภาพยนตร์เหล่านี้ก็ยังคงไม่ได้รับกระแสนิยมเท่าที่ควร

<u>"นาฏยศิลป์": อินเดียทำได้ ชาติอื่นทำคงไม่ดี</u>

กลุ่มผู้ชมส่วนมากได้แสดงทัศนคติต่อการที่ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ภาพยนตร์ไทย หรือภาพยนตร์จากประเทศอื่นๆ จะมีการนำนาฏยศิลป์มาใช้ในภาพยนตร์เหมือนกับภาพยนตร์บอลลีวู้ดว่าเป็นสิ่งที่ไม่น่าสนใจและคงไม่เป็นที่ยอมรับ โดยได้ให้เห็นความเห็นว่าการร้องและการเต้นเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของอินเดียเท่านั้น ถ้าประเทศอื่นมาทำตามก็คงดูตลก และรู้สึกว่าคงทำได้ไม่กลมกลืนเหมือนภาพยนตร์บอลลีวู้ด

"คิดว่าไม่เข้าเลยและก็ทำได้ไม่สมจริงแบบอินเดียด้วย คืออินเดียมันจะดูไม่ติดขัดเลย ไม่ว่าจะเป็นฉากกระโดดขึ้นโต๊ะ แต่อย่างของไทยมันดูเป็นการจงใจตั้งโต๊ะแล้วกระโดดขึ้นไป มันไม่ลื่นไหล ไม่ต่อเนื่อง" (ซารีมา ปาทาน, **สัมภาษณ์**, 28 มีนาคม 2555)

7) อิทธิพลของดารา (Star Power) ต่อการเลือกรับชมภาพยนตร์

จากการศึกษากลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มพบว่า การที่ผู้ชมจะเลือกรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดเรื่องใดก็ตาม ตัวดาราถือได้ว่าเป็นปัจจัยที่สำคัญมากในการตัดสินใจ ซึ่งดาราที่แสดงในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่องในงานวิจัยครั้งนี้ กลุ่มผู้ชมจะชื่นชอบมาก ไม่ว่าจะเป็น Shahrukh Khan Abhishek Bachchan Hitrik Roshan Kajol หรือ Katrina Kaif เป็นต้น โดยผู้ชมได้ให้ความเห็นว่า หากเป็นดาราที่รู้จักหรือชื่นชอบก็จะซื้อมาดูทันทีอย่างไม่ลังเลใจ เพราะรู้ว่าอย่างไรก็แสดงได้ดีอย่างแน่นอน และทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นน่าสนใจตามไปด้วย แล้วที่สำคัญก็คือกลุ่มผู้ชมจะให้ความสำคัญและเข้าถึงนักแสดงมากกว่าตัวละคร เพราะจากการสัมภาษณ์ทำให้เห็นว่ากลุ่มผู้ชมทุกคนจะเรียกชื่อของตัวละครเป็นชื่อนักแสดง

"อย่างตัว Shahrukh Khan หนังของเขาฮิตเกือบทุกเรื่อง แล้วคนชอบเยอะ เราก็เป็นหนึ่งในนั้นที่ชอบ เพราะว่าถ้ามีหนังปุ๊บเราก็เลือกดูหนังของเขาก่อนเป็นอันดับแรก" (นวรัตน์ ศรีชวาลา, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

“ถ้าดาราคนที่ชอบแสดง หนังมันก็จะดีแน่ คือดาราที่เขาดังแล้ว Director ส่วนมากเขาก็จะหาเนื้อหาที่ต้องลงทุนสูง ทำให้ค่อนข้างน่าดูมากกว่าดาราใหม่ๆ ซึ่งก็อาจมีการลงทุนที่ต่ำก็อาจไม่น่าดูเท่าไร” (จาทินเดอร์ ปาล, **สัมภาษณ์**, 27 มีนาคม 2555)

จากการศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย สามารถทำการสรุปได้ว่า ความคิดเห็นและความพึงพอใจของผู้ชมที่มีต่อประเด็นเนื้อเรื่องที่นำเสนอ รวมทั้งเรื่องของการนำนาฏยศิลป์มาใช้ในภาพยนตร์นั้น มีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามรุ่นอายุ (Generation) เป็นหลัก ดังจะเห็นได้ว่ากลุ่มผู้ชมจากทั้งสองกลุ่มที่มีอายุตั้งแต่ 40 ขึ้นไป ส่วนมากจะชื่นชอบภาพยนตร์อินเดียในยุคเก่ามากกว่า สาเหตุอาจเป็นเพราะการเลี้ยงดูหรือถูกปลูกฝังตามแบบวัฒนธรรมดั้งเดิม ทำให้กลุ่มผู้ชมรุ่นนี้ยังคงชื่นชมในวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ การใช้ชีวิตที่มีความเป็นอินเดียอย่างเต็มเปี่ยมที่พบในภาพยนตร์ ซึ่งเมื่อได้รับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดในยุคใหม่หรือภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ก็ย่อมจะรับไม่ได้กับการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะเรื่องของการแต่งกายของผู้หญิงที่มีลักษณะแตกต่างไปจากเดิมค่อนข้างมาก รวมทั้งรูปแบบการร้องและการเต้นก็มีลักษณะที่ทันสมัยตามแบบตะวันตกอย่างมาก แต่ในทางตรงข้ามก็จะพบว่ากลุ่มผู้ชมที่เป็นวัยรุ่นหรือหนุ่มสาววัยทำงานที่มีอายุ 20-38 ปี ส่วนมากจะชื่นชอบกับภาพลักษณ์ใหม่ที่ดูเป็นสากลขึ้นในภาพยนตร์ เพราะรู้สึกว่าเป็นสิ่งใกล้ตัวและสามารถเข้าถึงสิ่งต่างๆเหล่านี้ได้ง่ายมากกว่าภาพยนตร์อินเดียในยุคเก่า ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากการเติบโตขึ้นในสังคมที่เปิดกว้างทางความคิดและทันยุคทันสมัย ภายใต้สังคมกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย” ซึ่งวัตถุประสงค์ในการวิจัยคือ เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องกับการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียของคนพลัดถิ่นในภาพยนตร์ พร้อมกับศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เล่าเรื่อง โดยใช้แนวคิดทฤษฎีต่างๆ ได้แก่ แนวคิดการเล่าเรื่อง แนวคิดสื่อสารการแสดงอินเดียในภาพยนตร์บอลลีวู้ด แนวคิดศิลปะในฐานะการสื่อสารและรูปลักษณ์นิยม และแนวคิดวัฒนธรรม/อัตลักษณ์/อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและคนพลัดถิ่น ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านต่างๆ อีกทั้งศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาสามารถทำการสรุปผลการวิจัยได้ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. จากการศึกษาความสัมพันธ์ของการเล่าเรื่องและอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย เพื่อทำการวิเคราะห์ให้เห็นถึงกลวิธีในการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียผ่านองค์ประกอบการเล่าเรื่อง โดยพบข้อสรุปดังต่อไปนี้

1) <u>โลกแห่งการใช้ชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น</u>

การสร้างฉาก (Setting) ที่แวดล้อมโลกที่อยู่อาศัยของตัวละครมีความสำคัญมาก เพราะเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายใต้ฉากสามารถบ่งบอกเรื่องราว การกระทำของตัวละครที่ส่งผลต่ออัตลักษณ์ของตัวละครได้ โดยแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะที่สำคัญ ได้แก่

1.1 <u>การใช้โลกสองโลก</u> คือ โลกของอินเดียและโลกตะวันตก ซึ่งการใช้ฉากภายใต้โลกสองโลกที่มีความแตกต่างกันในภาพยนตร์ ทำให้เห็นคู่ตรงข้ามที่ชัดเจนระหว่างความเป็นอินเดียกับความเป็นตะวันตก โดยโลกของอินเดียจะแสดงถึงโลกที่เต็มไปด้วยเรื่องราวตามประเพณีผ่านเรื่องราวของวัฒนธรรมและพิธีกรรมทางศาสนา แต่โลกตะวันตกจะนำเสนอเรื่องของความทันสมัยผ่านการรูปแบบการใช้ชีวิตของตัวละครที่ยังคงความเป็นอินเดียไว้อยู่

1.2 <u>การใช้โลกตะวันตกเพียงอย่างเดียว</u> นำเสนอโลกการใช้ชีวิตของตัวละครภายใต้สังคมตะวันตก ทำให้เห็นการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตัวละครให้เข้ากับ

วัฒนธรรมกระแสหลักที่ผสมผสานระหว่างความทันสมัยกับประเพณีได้อย่างลงตัว หรือบางเรื่องก็นำเสนอความทันสมัยเป็นหลักมากกว่าความเป็นอินเดีย ซึ่งสามารถแบ่งฉากที่นำเสนอในโลกตะวันตกได้เป็น 4 ลักษณะคือ

- ฉากการดำเนินชีวิตของตัวละครที่ยังคงอ้างอิงกับวัฒนธรรมและค่านิยมดั้งเดิมของอินเดีย โดยผ่านเรื่องความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนา รวมทั้งเรื่องความภูมิใจในชาติของตัวละคร

- ฉากการดำเนินชีวิตของตัวละครที่ไม่ได้อ้างอิงกับวัฒนธรรมและค่านิยมดั้งเดิมของอินเดีย โดยนำเสนอรูปแบบการใช้ชีวิตที่ทันสมัยภายใต้บริบทสังคมเมืองทั้งในพื้นที่ส่วนตัวและพื้นที่สาธารณะ ได้แก่ บ้านที่อยู่อาศัย สถานที่ทำงาน ไนท์คลับหรือดิสโกเธค

- ฉากที่นำมาเสนอประเด็นที่ยังละเอียดอ่อนในสังคมอินเดีย ได้แก่ เรื่องของอัตลักษณ์ทางเพศวิถี (Sexuality Identity) เกี่ยวกับเรื่องรักร่วมเพศแบบชายรักชาย แต่นำเสนอผ่านตัวละครในลักษณะของการสร้างอารมณ์ขันเป็นหลัก

- ฉากที่นำเสนอให้เห็นถึงช่วงเวลาของเหตุการณ์ ได้แก่ เหตุการณ์ก่อนและหลังการก่อการร้ายในวันที่ 11 กันยายน 2001 โดยใช้ตัวละครนำเสนอประเด็นในเรื่องของการเมือง อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และศาสนา

2) <u>ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น</u>

จากการศึกษาลักษณะและบทบาทของตัวละครพบว่า ตัวละครมีลักษณะที่สมจริง (Round Character) มากขึ้นกว่าภาพยนตร์ยุคก่อน และตัวละครพระเอกกับนางเอกมีการเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ภายนอกไปจากเดิม โดยจะพบว่าตัวละครพระเอกจะมีรูปร่างดี สมส่วน บุคลิกดูทันสมัยเหมือนชาวตะวันตก ส่วนตัวละครนางเอกก็ไม่เจ้าเนื้อ มีลักษณะเป็นนางแบบ แต่งกายเปิดเผยเรือนร่างมากขึ้น แต่สิ่งที่เหมือนกันก็คือ หากตัวละครใดต้องเข้าสู่พิธีการหรือพิธีกรรมทางศาสนา เช่น พิธีแต่งงาน ก็จะสามารถปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเอง ด้วยการแต่งกายตามประเพณีได้อย่างถูกต้อง ทั้งนี้สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปมากที่สุดก็คือ การเปลี่ยนแปลงมายาคติของผู้หญิงอินเดีย โดยจะพบว่าตัวละครเริ่มมีความมั่นใจในตนเอง กล้าคิดกล้าแสดงออก และมีบทบาทในพื้นที่สาธารณะมากขึ้น กลายเป็นผู้หญิงอินเดียรูปแบบใหม่ (New Indian Woman) แต่อย่างไรก็ตามค่านิยมเรื่อง “ความเป็นผู้หญิงอินเดีย” บางเรื่องก็ยังคงอยู่ เช่น การรัก

นวลสงวนตัว เป็นต้น โดยปัจจัยที่มีผลต่อการสื่อสารอัตลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น ได้แก่

2.1 ถิ่นฐานเดิมของตัวละคร พบว่า ตัวละครทั้งชายและหญิงจะเป็นคนชั้นกลาง (Middle Class) ที่มีฐานะปานกลางและร่ำรวย และส่วนมากตัวละครจะพลัดถิ่นมาจากรัฐปัญจาบ ประเทศอินเดีย

2.2 ค่านิยมและรูปแบบการใช้ชีวิต ค่านิยมอันดีงามของอินเดียที่มีผลต่อพฤติกรรมและรูปแบบการดำเนินชีวิตของตัวละคร ได้แก่ ความรักและความภาคภูมิใจในชาติ การให้คุณค่าความสำคัญต่อระบบครอบครัว และการให้เกียรติเคารพศักดิ์ศรีของผู้หญิง แม้ว่าค่านิยมบางอย่างอาจมีการเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากตัวละครมีการใช้ชีวิตแบบสังคมเมืองตามวัฒนธรรมของตะวันตก อีกทั้งรูปแบบการดำเนินชีวิตก็ไม่มีเรื่องของเชื้อชาติหรือภาษาเป็นอุปสรรค (Cosmopolitan Lifestyle)

2.3 ภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร ในภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่อง ตัวละครได้มีการใช้ภาษา 3 รูปแบบในการสื่อสาร ได้แก่ ภาษาฮินดี (Hindi) ภาษาอังกฤษ และภาษาฮิงกลิช (Hinglish)

2.4 ความสัมพันธ์กับคนท้องถิ่นในประเทศ มีทั้งหมด 3 ลักษณะคือ มีลักษณะเท่าเทียมกัน (พบมากที่สุด) มีลักษณะเหนือกว่า และมีลักษณะกลายเป็นคนอื่นในสังคม

2.5 การแต่งกาย ตัวละครเริ่มมีการแต่งกายที่ดูทันสมัยแบบตะวันตกมากยิ่งขึ้นทั้งชายและหญิง แต่ก็ยังพบว่าตัวละครบางคนมีการแต่งกายตามประเพณีอยู่เสมอ และการแต่งกายยังสะท้อนไปยังเรื่องความเชื่อและอัตลักษณ์ทางศาสนาของตัวละครได้ด้วย

2.6 การคัดเลือกนักแสดง นิยมใช้นักแสดงที่มีชื่อเสียง เพื่อทำการสื่อสารอัตลักษณ์ แล้วยังมีผลทำให้คนดูออกมารับชมภาพยนตร์และชื่นชมดาราที่ตัวเองโปรดปราน โดยดารายอดนิยมและเป็นคู่พระนางที่คนอินเดียชื่นชอบมากที่สุดคือ ชารุก ข่าน และคาโจล

3) โครงเรื่อง

ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง ส่วนมากจะมีลักษณะเป็นภาพยนตร์แนวเมโลดราม่าครอบครัว (Family Melodrama) โดยโครงเรื่องหลักจะนำเสนอเรื่องราวความรักระหว่างชายหญิงที่ต้องร่วมฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ และมีประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ใน

ครอบครัวหลายรูปแบบเข้ามาเกี่ยวข้อง สะท้อนให้เห็นว่าความสัมพันธ์ภายในครอบครัวยังคงเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของชาวอินเดียอยู่เสมอไม่เปลี่ยนแปลง รองลงมาก็คือภาพยนตร์แนวดราม่าการเมือง (Political Drama) ซึ่งเรื่องราวจะเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ก่อการร้าย 11 กันยายน 2001 และสุดท้ายคือภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ (Romantic Comedy)

โครงสร้างการเล่าเรื่อง (Narrative Sequence) ของภาพยนตร์จะมีลักษณะสำคัญคือ ตัวละครเผชิญหน้ากับปัญหาที่จะส่งผลเกิดเป็นความรู้สึกภายในจิตใจ ซึ่งผลักดันให้ตัวละครแก้ปัญหาดังกล่าว แต่เรื่องราวก็ไม่ได้คลี่คลายลงทันที เนื่องจากตัวละครต้องเผชิญหน้ากับปัญหาอีกครั้งหนึ่ง ก่อนที่เรื่องราวจะจบลงแบบสุขนาฏกรรม (Happy Ending) ซึ่งวิธีการคลี่คลายปัญหาของเรื่องเป็นการคลี่คลาย “ปมปัญหาภายในจิตใจ” ของตัวละคร โดยถ้าตัวละครแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นตามค่านิยม “ความเป็นอินเดีย” ตามแนวคิดค่านิยมที่อิงกับโลกตะวันออกก็จะส่งผลทำให้เรื่องราวกลับสู่ความสงบสุข เช่น การให้อภัยซึ่งกันและกัน ไม่ยึดมั่นถือมั่นในตนเอง เลิกยึดติดกับวัตถุนิยม การปรับความเข้าใจกันในครอบครัว เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการนำเสนอโครงเรื่องย่อย (Subplot) เกี่ยวกับประเด็นทางสังคมที่มีความซับซ้อนและละเอียดอ่อน เช่น ศาสนา ความเป็นชาติ เพศวิถี เพศสภาพ การเมือง วัฒนธรรมประเพณี เป็นต้น ซึ่งจะมาช่วยเสริมโครงเรื่องหลักที่มักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักให้ดูน่าสนใจขึ้น

4) <u>แก่นความคิด</u>

แก่นความคิดของภาพยนตร์มักมีความสัมพันธ์กับชื่อเรื่องภาพยนตร์ โดยจะพบแก่นความคิดที่นำเสนอในภาพยนตร์แบ่งเป็น 3 ประเภทคือ แก่นความคิดเกี่ยวกับเรื่องศีลธรรม แก่นความคิดเกี่ยวกับการวิพากษ์สังคม และแก่นความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์ ทั้งนี้จะพบว่าภาพยนตร์นำเสนอแก่นความคิดเกี่ยวกับเรื่องศีลธรรมมากที่สุด ซึ่งหลักศีลธรรมที่นำเสนอไว้ในภาพยนตร์ ได้แก่ ความรักและความเข้าใจในครอบครัวเป็นสิ่งที่มีค่า การประพฤติตนตามค่านิยมจะพบชัยชนะ และการยอมเสียสละเพื่อคนที่รัก นอกจากนี้แก่นความคิดของภาพยนตร์ยังสามารถถ่ายทอดข้อดีและข้อเสียของแนวคิดค่านิยมที่อิงกับโลกตะวันออกของอินเดีย รวมทั้งข้อเสียของแนวคิดแบบโลกตะวันตก ซึ่งต่างมีส่วนในการแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น ภายใต้บริบทสังคมตะวันตกในภาพยนตร์ได้

5) **ความขัดแย้ง**

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ต่างมีความสัมพันธ์กันและส่งผลต่ออัตลักษณ์ของตัวละครทั้งสิ้น โดยเฉพาะ “ความขัดแย้งภายในจิตใจ” ซึ่งเป็นความขัดแย้งหลักของภาพยนตร์ทุกเรื่อง แต่สุดท้ายหากปมขัดแย้งในจิตใจได้ถูกกำจัดออกไป ด้วยวิธีการแก้ปัญหาตามค่านิยมแบบโลกตะวันออกของอินเดีย เช่น การละอายต่อบาป การไม่คิดแก้แค้น เป็นต้น ก็จะทำให้ตัวละครเกิดความสงบสุขขึ้นภายในจิตใจตามมา แต่ทั้งนี้เมื่อมองภาพรวมในภาพยนตร์ที่ทำการศึกษาก็จะพบลักษณะความขัดแย้งระหว่าง “ความเป็นอินเดีย” กับ “ความเป็นตะวันตก” ในการดำเนินชีวิตของตัวละครด้วย

6) **สัญลักษณ์พิเศษ**

ภาพยนตร์ส่วนมากมีลักษณะการเล่าเรื่องตามแบบฉบับของเมโลดราม่า จึงไม่เน้นในเรื่องของการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมาย แต่จะเน้นในเรื่องของการแสดงที่เต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ ผ่านการใช้บทเพลงและการเต้น ซึ่งเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ความเป็นอินเดียได้

7) **มุมมองการเล่าเรื่อง**

มุมมองการเล่าเรื่องที่พบมากที่สุด คือ มุมมองการเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน โดยมักนิยมใช้ร่วมกับมุมมองการเล่าเรื่องผ่านบุคคลที่ 1 เพื่อทำให้ผู้ชมสามารถมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร และเข้าใจความคิดของตัวละครขณะเกิดเหตุการณ์นั้นๆได้ดียิ่งขึ้น แล้วยังพบว่าภาพยนตร์มักใช้มุมมองของเพศชายในการเล่าเรื่องเป็นหลัก แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมของชาวอินเดียที่ยังคงให้ความสำคัญและอำนาจของเพศชายเป็นหลักมากกว่าเพศหญิง

2. จากการศึกษารูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย ได้พบข้อสรุปที่สำคัญดังนี้

1) **ภาพรวมรูปแบบของนาฏยศิลป์ที่พบในภาพยนตร์**

1.1 รูปแบบของการเต้นในภาพยนตร์

รูปแบบการเต้นที่พบในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียมีลักษณะการเต้นที่นำรูปแบบการเต้นแบบดั้งเดิม (Classical dance) การเต้นพื้นบ้าน (Folk dance) และการเต้นจากประเทศตะวันตกและอื่นๆ (Western and other dances) มาผสมผสาน

ด้วยวิธีที่เรียกว่า “**การรีมิกซ์**” **(Remix)** จนกลายเป็นการสร้างสรรค์ผลงานการเต้นในรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “**บอลลีวู้ดดานซ์**” **(Bollywood dance)** เพื่อนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอินเดียยุคใหม่ แต่อย่างไรพื้นฐานของรสและภาวะก็ยังมีความสำคัญในการแสดงออกทางอารมณ์เช่นเคย

บอลลีวู้ดดานซ์ ถือได้ว่าเป็นประเภทการเต้นที่ไม่ใช่ของดั้งเดิม (Non-classical Dance) เนื่องจากมีลักษณะของการเต้นที่ไม่มีรูปแบบตายตัวหรือมีเทคนิคที่ถูกต้องเหมือนกับการเต้นแบบดั้งเดิม (Classical dance) แต่สิ่งที่เป็นพื้นฐานสำคัญของบอลลีวู้ดดานซ์ก็คือเรื่องของการจับจังหวะเพลงโดยการฟังจากเสียงกลอง และเรื่องของจังหวะการย่ำเท้า รวมถึงเรื่องของอารมณ์ผ่านทางสีหน้าซึ่งยังคงมีความสำคัญอยู่ ทั้งนี้รูปแบบการเต้นที่ได้มาผสมผสานจนกลายมาเป็น บอลลีวู้ดดานซ์ สามารถที่จะทำการแบ่งประเภทการเต้นได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1) <u>การเต้นอินเดียแบบดั้งเดิม</u> (Indian Classical Dance) พบว่ามีรูปแบบการเต้นที่สำคัญ 3 รูปแบบ ได้แก่ กถัก (Kathak/Mujara Dance) ภารตะนาฏยัม (Bharatanatyam) และรสลีลา (Rasalila, Rasa Dance) โดยการเต้นอินเดียแบบดั้งเดิมสามารถนำมาปรับใช้กับรูปแบบการเต้นที่ทันสมัยในภาพยนตร์ เนื่องจากเป็นการเต้นที่เน้นความสวยงามของท่าเต้น รวมทั้งเรื่องของการสื่ออารมณ์ต่างๆไปยังผู้ชมซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการแสดง โดยท่าทางจะไม่ได้เป็นในลักษณะที่ถูกต้องตามแบบฉบับทุกอย่าง แต่จะเป็นการนำมาใช้ผสมผสานเป็นหลัก เพื่อให้การเต้นที่เกิดขึ้นดูมีมิติและทันสมัยมากยิ่งขึ้น

2) <u>การเต้นพื้นบ้านของอินเดีย</u> (Indian Folk Dance) ถือได้ว่าเป็นรูปแบบการเต้นที่มีอิทธิพลและถูกนำมาปรับใช้มากที่สุดในบอลลีวู้ดดานซ์ โดยพบรูปแบบการเต้นพื้นบ้านที่สำคัญ 3 ประเภท ได้แก่ ภังกรา (Bhangra dance) ระบำราชสถาน (Rajasthani Dance) และเนาทันกี (Nautanki) โดยการนำเอารูปแบบการเต้นพื้นบ้านเข้ามาใช้ โดยเฉพาะการเต้นภังกรา สามารถนำมาใช้แทนสัญลักษณ์ของ “ความเป็นอินเดีย” ผ่านไปถึงกลุ่มผู้ชมใหม่ซึ่งเป็นคนอินเดียพลัดถิ่นในต่างแดน ได้รับทราบถึงวัฒนธรรมประเพณีการเต้นของท้องถิ่นตนเองจากในภาพยนตร์

3) <u>การเต้นจากประเทศตะวันตกและอื่นๆ</u> (Western and other dances) ได้แก่ ระบำหน้าท้อง (Belly Dance) ลีลาศ (Ballroom Dance) ฮิปฮอป (Hip-Hop Dance) แจ๊ซร่วมสมัย (Modern Jazz Dance) ป๊อปดานซ์ (Pop Dance) ดิสโก (Disco Dance) ร็อคแอนด์โรล (Rock’n Roll Dance) ซึ่งเทคนิคการเต้นจากหลากหลายวัฒนธรรมมีส่วนสำคัญ

อย่างยิ่งในการเพิ่มลูกเล่นและเสน่ห์ให้กับการเต้นในบทเพลง และยังทำให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมต่างๆ ส่งผลให้รูปแบบการเต้นดูมีความทันสมัยมากกว่าเดิม

1.2 รูปแบบของการขับร้องประกอบดนตรีในภาพยนตร์

ในช่วงครึ่งศตวรรษที่ผ่านมา รูปแบบของเพลงที่ได้รับความนิยมในอินเดียมากที่สุดคือ **"เพลงประกอบจากภาพยนตร์" (Filmi music)** ซึ่งถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ได้เข้ามาแทนที่รูปแบบของเพลงท้องถิ่นดั้งเดิม จนกระทั่งอินเดียเข้าสู่ยุคเปิดเสรีทางเศรษฐกิจ ในช่วงทศวรรษที่ 1990 อิทธิพลของสื่อบันเทิงทีวีและคนระดับชนชั้นกลางได้เข้ามามีผลต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์และระบบเศรษฐกิจในประเทศ ก่อให้เกิดรูปแบบหรือแนวเพลงที่เรียกว่า **"อินดี-ป๊อป" (Indi-Pop Music)** ซึ่งใช้แสดงออกให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเป็นชาติ (National Identity) ในรูปแบบใหม่ เพื่อใช้ในการเผชิญหน้ากับนานาประเทศ ภายใต้สังคมสมัยใหม่ที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

การขับร้องบทเพลงประกอบดนตรีในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียมีลักษณะที่ผสมผสานซึ่งเป็นผลจากการรีมิกซ์ (Remix) เช่นเดียวกับการเต้น เกิดเป็นแนวเพลงที่ฟังง่ายและมีรูปแบบที่ทันสมัยมากขึ้น โดยผสมผสานความเป็นบทเพลงภาพยนตร์ (Filmi music) และอินดี- ป๊อป (Indi-Pop Music) เข้าด้วยกัน เกิดเป็น **"ฟิล์ม-อินดีป๊อป" (Filmi-Indi pop Music)** ที่เป็นการรวมกันระหว่างการร้องประกอบดนตรีแบบดั้งเดิม (Classical music) การร้องประกอบดนตรีพื้นบ้าน (Folk music) แต่จะมีการเพิ่มลูกเล่นของจังหวะที่ทันสมัย และใส่รูปแบบเทคนิคการร้องเพลงเพียงเล็กน้อยจากวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาดังรายละเอียดที่สำคัญต่อไปนี้

1) เพลงอินเดียแบบดั้งเดิม (Indian classical music) พบรูปแบบของเพลงที่สำคัญ ได้แก่ เพลงกอรีหรือซูฟี (Qawwali or Sufi) เน้นลูกคอของการร้องที่ไพเราะและวิธีการร้องเพลงแบบวิธีด้นสด (Improvisation) ที่เรียกว่า อะลาพ (Alaap) โดยปัจจุบันมีลักษณะการร้องที่เป็น "ซูฟี-ป๊อป" (Sufi-Pop) หรือ "ซูฟี-ร็อค" (Sufi-Rock) มากขึ้น และเพลงทุมรี (Thumri) ที่มีลักษณะ "กึ่งดั้งเดิม" มักนำมาปรับใช้ในการร้องเพื่อนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก

รูปแบบพื้นฐานการร้องเพลง มีโครงสร้างการเรียงถ้อยคำที่เรียกว่า **"กาซาล"** (Ghazal) เน้นการร้องที่ใช้ลูกคอในคำร้องที่ละเอียดสวยงาม นอกจากนี้ยังมีวิธีการร้องที่เรียกว่า **"ลาค"** (Laak) ซึ่งเป็นการลากเสียงยาวท้ายประโยคของเพลง และมีการใช้เนื้อเพลงที่มี

การร้องเป็นภาษาอังกฤษผสมกับฮินดีที่เรียกว่า “ฮิงกลิช” (Hinglish) ทั้งนี้เครื่องดนตรีแบบโบราณที่นิยมใช้ คือ กลองตาบลา (Tabla) ซารังงี (Sarangi) สิตาร์ (Sitar) เป็นต้น

2) <u>เพลงอินเดียพื้นบ้าน</u> (Indian folk music) ถือได้ว่ามีความสัมพันธ์กับการเต้นพื้นบ้านอินเดีย (Indian folk dance) โดยเฉพาะภังกรา ซึ่งสามารถนำมาปรับใช้กับวิธีร้องแบบตะวันตกได้ดี โดยรูปแบบการร้องเพลงภังกรา เรียกว่า โบลิยานหรือโบลิส (Boliyan or Bolis) แต่ในปัจจุบันกลายเป็นรูปแบบที่มีความทันสมัยและถูกหูคนฟังชาวเมืองมากขึ้น เริ่มใช้ภาษาอังกฤษเข้ามาในบทเพลง เรียกรูปแบบการร้องนี้ได้ว่า *“English-Boliyan”* ทั้งนี้เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่นิยมใช้ เช่น กลองโดห์ล (Dhol) กลองโดห์ลัค (Dholak) เชห์ไน (Shehnai) ทุมบี (Tumbi) ดาฟลี (Dafli) อิคตาร์ (Iktar) เป็นต้น

3) <u>เพลงจากตะวันตก</u> (Western music) รูปแบบการร้องจากวัฒนธรรมตะวันตกที่นำมาใช้ ได้แก่ ป๊อป (Pop) ฮิปฮอป (Hip-Hop) แร็พ (Rap) ดิสโก (Disco) บัลลาด (Ballad) โดยเครื่องดนตรีตะวันตกที่นิยมนำใช้ ได้แก่ กีต้าร์ (Guitar) เบส (Bass) กลอง (Drum) แซกโซโฟน (Saxophone) เปียโน (Piano) ไวโอลิน (Violin) ฟลุต (Flute) ทรัมเป็ต (Trumpet) รวมถึงการบรรเลงวงออเคสตรา (Orchestra) เป็นต้น

2) <u>การนำรูปแบบนาฏยศิลป์ไปใช้เพื่อการเล่าเรื่อง</u>

การขับร้องประกอบดนตรีและ/หรือการเต้นในภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะมีการนำมาวางใช้ในโครงเรื่องที่แตกต่างกันออกไป แต่ส่วนมากจะพบอยู่ในช่วง “การภะ สันธิ” ซึ่งเป็นช่วงของการพัฒนาเรื่องอย่างเข้มข้นไปสู่ความขัดแย้งหรือจุดสุดยอดของ โดยรสที่นำเสนอผ่านนาฏยศิลป์มากที่สุดคือ “ศฤงคารรส” เป็นรสเกี่ยวกับความรักซึ่งเป็นรสพื้นฐานที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายที่สุด

2.1 <u>ลักษณะการนำ “บอลลีวู้ดดานซ์” ไปใช้ในภาพยนตร์</u>

1) ใช้ในฉากที่มีการแสดงออกถึงความรักและความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิง (Romantic numbers) โดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบคือ การเต้นโต้ตอบกันของชายหญิงที่แสดงออกมาในเชิงหยอกล้อและสนุกสนาน (Playful numbers) และการเต้นของชายหญิงที่เต็มไปด้วยความรักหรือความปรารถนาทางเพศ (Longing numbers) ภายใต้ฉากที่พวกเขาจินตนาการเพ้อฝัน (Dream sequences)

2) ใช้ในฉากดิสโกเธคและไนท์คลับ (Discotheque/Nightclub scenes) ซึ่งเป็นฉากที่ตัวละครสามารถแสดงความรักหรือแสดงออกเรื่องทางเพศ (Erotic numbers) ได้อย่างเปิดเผย โดยรูปแบบการเต้นส่วนมากที่พบจะมีลักษณะเป็นไอเท็ม นัมเบอร์ (Hyper-Erotic Item numbers)

3) ใช้ในฉากงานเลี้ยงฉลองรื่นเริงหรือพิธีการต่างๆ (Festive numbers) เพื่อแสดงออกถึงวัฒนธรรมของชาวอินเดียและเห็นถึงระบบครอบครัวขนาดใหญ่ในสังคมของชาวอินเดีย อีกทั้งยังเห็นถึงการผสมผสานข้ามผ่านวัฒนธรรมระหว่างความเป็นอินเดียกับความเป็นตะวันตกผ่านการใช้นาฏยศิลป์ภายใต้บริบทสังคมตะวันตก โดยมักพบในฉากที่เป็นงานแต่งงานหรืองานเลี้ยงต่างๆ

2.2 ลักษณะของการขับร้องประกอบดนตรีในภาพยนตร์

1) การนำบทเพลงมาขับร้องประกอบกับการเต้นของตัวละคร โดยนักแสดงจะทำการลิปซิงค์ตามนักร้องเพลย์แบ็ค (Playback singer) ถ้าเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็วจะเน้นโชว์ทักษะของการเต้นมากกว่าการถ่ายทอดอารมณ์ แต่หากเป็นเพลงช้าที่มีการเคลื่อนไหวของร่างกายเพียงเล็กน้อย บทเพลงก็จะเน้นในเรื่องของการถ่ายทอดอารมณ์

2) การนำบทเพลงมาใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงหรือเป็นฉากหลัง (Background Score) ของการแสดง กล่าวคือ มีการขับร้องเพลงประกอบดนตรีแต่ตัวละครจะไม่ได้ลิปซิงค์จากนักร้องเพลย์แบ็คแล้ว เป็นการใช้บทเพลงมาประกอบการเล่าเรื่องตามภาพที่เห็นจากการแสดง ณ ขณะนั้น ซึ่งปัจจุบันนิยมใช้กันมาก

2.3 ประเภทของบทเพลงที่พบในภาพยนตร์

หากทำการแบ่งชนิดหรือประเภทของบทเพลงที่พบในภาพยนตร์สามารถทำการแบ่งออกได้เป็น 6 ประเภท คือ เพลงรัก (Love song) เพลงเต้น (Dance song) เพลงเศร้า (Sad song) เพลงงานแต่งงาน (Wedding song) เพลงสร้างความหวัง (Hope song) และเพลงแสดงความรักชาติ (Patriotic song)

2.4 สรุปหน้าที่สำคัญของ “นาฏยศิลป์” เพื่อการเล่าเรื่อง ได้แก่ ใช้ประกอบหรือแทนความรู้สึกต่างๆของตัวละคร แสดงแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์ เพื่อเปลี่ยนพื้นที่แวดล้อมของตัวละครให้กลายมาเป็นพื้นที่ทางจินตนาการที่แยกออกมาจากโลก

ของความเป็นจริง ใช้เชื่อมระหว่างโครงเรื่องหลัก (Plot) และโครงเรื่องย่อย (Sub-plot) ใช้ในการนำเสนอประเด็นที่สำคัญต่างๆ เปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างความทันสมัย (Modernity) กับประเพณีดั้งเดิม (Tradition) ใช้ประกอบการแนะนำตัวละครให้ผู้ชมได้รู้จัก และนำเสนอความภาคภูมิใจในชาติของตัวละคร

3. จากการศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียของผู้ชม 2 กลุ่มคือ คนอินเดียและคนปากีสถานที่พลัดถิ่นในประเทศไทย พบว่า กลุ่มผู้ชมรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดจากสื่อ VCD และ DVD มากที่สุด โดยได้รับชมภาพยนตร์เฉลี่ยอาทิตย์ละ 1-2 ครั้ง และหากชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องใดมากก็จะนำกลับมาดูซ้ำ ซึ่งกลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มส่วนมากจะชื่นชอบภาพยนตร์เรื่อง *K3G* โดยชื่นชอบเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับครอบครัว ชอบนักแสดงและเพลงประกอบภาพยนตร์ รวมทั้งยังได้ข้อคิดในการใช้ชีวิตด้วย

3.1 <u>ทัศนคติต่อภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่กับยุคเก่า</u>

จากการศึกษาพบว่ากลุ่มผู้ชมจากทั้งสองกลุ่มที่มีอายุตั้งแต่ 40 ปีขึ้นไป ส่วนมากจะชื่นชอบภาพยนตร์ในยุคเก่า โดยให้ความเห็นว่าภาพยนตร์ยุคใหม่มีความเป็นตะวันตกมากจนเกินไป การแต่งกายหรือวิธีการใช้ชีวิตของตัวละครก็เปลี่ยนแปลงไปมาก โดยเฉพาะตัวละครผู้หญิงจากที่เคยแต่งตัวเรียบร้อยหรือใส่ส่าหรีก็กลายมาเป็นแต่งตัวโป๊มากขึ้น

สำหรับกลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มที่มีอายุตั้งแต่ 20-38 ปี ซึ่งอยู่ในช่วงวัยรุ่นและวัยทำงาน มักจะชื่นชอบภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่เป็นยุคใหม่ โดยได้ให้ความเห็นว่าภาพยนตร์ในยุคเก่าโบราณไป ดำเนินเรื่องช้า เนื้อเรื่องรันทด และบางเรื่องก็ไร้สาระมากเกินไป นอกจากนี้ยังรู้สึกว่าภาพยนตร์ยุคใหม่มีเรื่องราวที่หลากหลายและใกล้ตัวมากกว่า การแต่งกายก็ดูดีทันสมัยมากขึ้น แต่หากว่าโป๊หรือน่าเกลียดจนเกินไปก็อาจรับไม่ได้

ในเรื่องของการใช้สถานที่ต่างประเทศในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย เช่น ประเทศอังกฤษ หรือสหรัฐอเมริกา กลุ่มผู้ชมส่วนมากมีความเห็นว่า การได้เห็นวิวทิวทัศน์ที่สวยงามในต่างประเทศก็มีส่วนที่ทำให้อยากดูมากขึ้น ทำให้ได้เห็นสถานที่ต่างๆที่ไม่เคยมีโอกาสได้ไป โดยเฉพาะหากไปถ่ายทำต่างประเทศแล้วยังใช้วัฒนธรรมอินเดียอยู่ก็จะทำให้ชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องนั้นมากขึ้น

3.2 สิ่งที่ในภาพยนตร์นำเสนอเหมือนกับชีวิตจริงของผู้ชม

1) ความรัก ความสัมพันธ์ และการปฏิบัติตนภายในครอบครัว

กลุ่มผู้ชมได้ให้ความเห็นว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย มีการนำเสนอในเรื่องของครอบครัวที่คล้ายกับชีวิตจริงมากที่สุด โดยมักจะคอยเตือนให้นึกถึงเรื่องครอบครัวอยู่เสมอ เช่น การเป็นลูกที่ดีควรเชื่อฟังพ่อแม่ การให้ความสำคัญต่อผู้เป็นพ่อแม่ การช่วยเหลือกันเวลาที่พบเจอความลำบาก การนับถือและให้เกียรติสามี การแต่งงานแบบคลุมถุงชน การอยู่กันเป็นครอบครัวใหญ่ เป็นต้น

2) วัฒนธรรมการแต่งงานหรือพิธีกรรมทางศาสนา

จากการศึกษาพบว่า วัฒนธรรมการแต่งงานหรือพิธีกรรมทางศาสนาของชาวอินเดียจะมีลักษณะที่เหมือนกับภาพยนตร์อย่างมาก โดยเฉพาะเรื่องของการร้องและการเต้นอย่างสนุกสนาน ซึ่งมักจะฝึกกันเองจากภาพยนตร์ หรือบางครอบครัวที่มีเงินก็จะจ้างครูมาสอนการเต้น แต่สำหรับวัฒนธรรมการแต่งงานของปากีสถาน (กลุ่มชาวปาทาน) จะมีการเต้นบ้างแต่ก็จะเป็นในลักษณะที่ไม่ได้เต้นมารวมกันทั้งชายและหญิง เป็นการเต้นในกลุ่มพี่น้องด้วยกันเท่านั้น แล้วมักนิยมใช้บทเพลงอินเดียจากภาพยนตร์มาเปิดในงานแต่งงาน

3.3 ทัศนคติต่อประเด็นทางสังคมที่นำเสนอในภาพยนตร์

1) ความสัมพันธ์เชิงชู้สาว: ภาพยนตร์เรื่อง *KANK*

กลุ่มผู้ชมส่วนมากจะไม่ชอบการนำเสนอให้ตัวละครตัดสินใจเป็นชู้กัน เพราะว่าเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง แต่ก็ยังคงรับได้เพราะปัจจุบันสังคมมีเรื่องแบบนี้เกิดขึ้นมาก เหมือนเป็นการเตือนใจว่าพฤติกรรมเหล่านี้เป็นสิ่งที่ไม่สมควรและเป็นตัวอย่างที่ไม่ดี โดยให้ความเห็นว่าเมื่อดูภาพยนตร์เรื่องนี้แล้วจะไม่กลับไปดูซ้ำอีกรอบ

2) ความสัมพันธ์แบบชายรักชาย: ภาพยนตร์เรื่อง *Dostana*

ประเด็นเรื่องของความสัมพันธ์แบบชายรักชายที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นลักษณะที่ตลก สนุกสนาน ซึ่งผู้ชมที่ได้รับชมส่วนมากก็รับได้และสนุกสนานไปกับเรื่อง แต่ถ้าหากสุดท้ายตัวเอกของเรื่องกลายมาเป็นคู่เกย์กันจริงๆ โดยไม่ได้แกล้งทำก็จะรับไม่ได้

3) อคติหลังการก่อการร้ายและความขัดแย้งทางศาสนา : ภาพยนตร์เรื่อง *MNIK*

จากการศึกษาพบว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เข้าถึงกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนปากีสถานพลัดถิ่นในประเทศไทยมากกว่า เพราะกลุ่มผู้ชมนี้ทุกคนนับถือศาสนาอิสลาม ส่งผลให้เมื่อรับชมจะรู้สึกร่วมไปกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นด้วย โดยกลุ่มผู้ชมได้ให้ความเห็นว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอดีตรงที่ได้สะท้อนความเป็นมุสลิมให้ทุกคนรับรู้ว่ามุสลิมไม่ได้เป็นผู้ก่อการร้ายเสมอไป แต่ก็มีบางฉากหรือบางประเด็นที่ผู้ชมรู้สึกไม่ชอบหรือนำเสนอรุนแรงมากไป

3.4 <u>สุนทรียรสของ “นาฏยศิลป์” ในภาพยนตร์</u>

จากการศึกษาพบว่า กลุ่มผู้ชมมีความคิดเห็นว่าบทเพลงนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย เพราะเป็นสิ่งที่ช่วยในการเล่าเรื่อง สร้างบรรยากาศให้ซึ้ง เศร้า และสนุก ทำให้เคลิบเคลิ้มร่วมไปกับตัวละคร โดยถ้าหากภาพยนตร์เรื่องใดไม่มีร้องและเต้นเลย พบว่ากลุ่มผู้ชมก็ยังคงรับชมภาพยนตร์เรื่องนั้นอยู่ แต่ก็จะรู้สึกว่ามันไม่น่าสนใจ ไม่น่าติดตาม แต่ก็ขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องของภาพยนตร์แต่ละเรื่องด้วย

ทั้งนี้พบว่ากลุ่มผู้ชมทั้งสองกลุ่มที่มีอายุ 40 ปีขึ้นไป ซึ่งชื่นชอบภาพยนตร์ในยุคเก่า ก็จะชื่นชอบบทเพลงและการเต้นในภาพยนตร์ยุคเก่าตามไปด้วยเช่นกัน โดยได้ให้ความเห็นว่าเพลงในยุคใหม่นั้นร้องตามได้ยาก บางทีร้องเร็วมากเกินไปจนฟังไม่รู้เรื่อง เป็นตะวันตกมากเกินไป ส่วนการเต้นก็ดูโป๊มากเกินไป แต่สำหรับกลุ่มผู้ชมจากทั้งสองกลุ่มที่มีอายุ 20-38 ปี ซึ่งชื่นชอบภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่ ก็จะรู้สึกว่าการร้องและการเต้นแบบทันสมัยขึ้นนั้น ดูน่าสนใจ แต่ก็ยังคงต้องการให้มีกลิ่นอายของความเป็นอินเดียไว้อยู่บ้าง

นอกจากนี้กลุ่มผู้ชมได้แสดงทัศนคติต่อการที่ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ภาพยนตร์ไทย หรือภาพยนตร์จากประเทศอื่นๆ จะมีการนำนาฏยศิลป์มาใช้ในภาพยนตร์เหมือนกับภาพยนตร์บอลลีวู้ดว่าเป็นสิ่งที่ไม่น่าสนใจและคงไม่เป็นที่ยอมรับ คงดูตลก และไม่กลมกลืนเหมือนภาพยนตร์บอลลีวู้ด

3.5 <u>อิทธิพลของดารา (Star Power) ต่อการเลือกรับชมภาพยนตร์</u>

จากการศึกษาพบว่า การที่ผู้ชมจะเลือกรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดเรื่องใดก็ตาม ตัวดาราถือได้ว่าเป็นปัจจัยที่สำคัญมากในการตัดสินใจ โดยผู้ชมได้ให้ความเห็นว่า หากเป็นดาราที่รู้จักหรือชื่นชอบก็จะซื้อมาดูอย่างไม่ลังเลใจ

ผลสรุปจากการศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย พบว่า ความคิดเห็นและความพึงพอใจของผู้ชมที่มีต่อประเด็นเนื้อเรื่องที่นำเสนอ รวมทั้งเรื่องของการนำนาฏยศิลป์มาใช้ในภาพยนตร์นั้น มีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามรุ่นอายุ (Generation) เป็นหลัก

อภิปรายผลการวิจัย

"โลกาภิวัตน์" (Globalization) เป็นเพียงคำสั้นๆ แต่ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่างๆขึ้นบนโลกนี้มากมาย ผู้คนจากทั่วทุกมุมโลกสามารถที่จะเชื่อมต่อสื่อสารกันได้ รวมทั้งรูปแบบการดำเนินชีวิตของผู้คนก็เปลี่ยนไป ผลที่เกิดขึ้นดังกล่าวจึงได้เป็นสาเหตุหลักที่ทำให้ประเทศอินเดียลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลงหลายสิ่งอย่างในประเทศ เพื่อที่จะสามารถยืนหยัดทัดเทียมกับอารยประเทศได้อย่างไม่อายใคร ทั้งนี้อุตสาหกรรมภาพยนตร์บอลลีวู้ดที่ถือได้ว่าเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่สำคัญของอินเดีย ก็ได้มีการปรับตัวให้เข้ากับกระแสสังคมโลก ณ ขณะนั้นด้วย จึงเป็นที่มาของการสร้างภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวใหม่ที่เรียกว่า ***"แนวนอกถิ่นอินเดีย"*** (Non-Resident Indian Films) ตั้งแต่ปี 1990 เป็นต้นมา ภายหลังจากที่อินเดียได้ทำการเปิดเสรีทางเศรษฐกิจ (Economic Liberalization) ซึ่งบทบาทที่สำคัญของภาพยนตร์แนวนี้ก็คือ การสร้างลักษณะ "ความเป็นอินเดีย" ในพื้นที่จินตนาการของภาพยนตร์ ให้คนอินเดียพลัดถิ่นได้รับชม ควบคู่ไปกับการเรียนรู้วัฒนธรรมต่างๆที่ได้ปรับเปลี่ยนไปตามกาลเวลา

ภาพยนตร์ที่เป็นจุดกำเนิดของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย คือ เรื่อง *"Dilwale Dulhania Le Jayenge" (DDLJ)* ซึ่งได้สร้างปรากฏการณ์และเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์แนวนี้ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์แนวนี้มีกลวิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์อินเดียยุคก่อนหลายอย่าง แต่อย่างไรก็ตามก็ยังนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอินเดียไว้อยู่ ซึ่งจากตรงนี้ก็แสดงให้เห็นว่า อินเดียยังคงตระหนักถึงอัตลักษณ์ของตนเองอยู่เสมอ แม้ว่าในสังคมโลกทุกวันนี้แทบจะหาความแตกต่างอย่างชัดเจนได้ยากมากแล้วก็ตาม แต่ทั้งนี้อัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นได้มีความเชื่อมโยงกับความทันสมัย (Modernity) โดยมีการถ่ายทำภาพยนตร์และใช้ฉากในต่างประเทศเป็นหลัก ซึ่งนอกจากจะแฝงไว้ด้วยเรื่องของการท่องเที่ยวจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ (Film Tourism) ที่ผู้คนทั่วโลกสามารถดูภาพยนตร์และเกิดการบริโภควัฒนธรรมต่างๆแล้วนั้น ยังเปรียบเสมือนต้องการถ่ายทอดเรื่องราวไปยังกลุ่มผู้ชมว่า คนอินเดียสามารถดำรงชีวิตได้อย่างเต็มภาคภูมิและสามารถปรับเปลี่ยนตนเองให้เข้ากับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงได้เสมอภายใต้สังคมข้ามพรมแดน (Transnationalism) ที่มีการดำรงชีวิตสองแบบ ผ่านความสัมพันธ์กับ

ประเทศที่ตนเองพลัดถิ่นอยู่ ทั้งในเรื่องเชิงการเมือง เศรษฐกิจและสังคมวัฒนธรรม โดยยังไม่หลงลืมรากเหง้าความเป็นอินเดียของตนเอง

<u>กลวิธีการสื่อสารอัตลักษณ์ “ความเป็นอินเดีย” ผ่านการเล่าเรื่อง</u>

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “การสื่อสารอัตลักษณ์และนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย” พบว่า ภาพยนตร์สามารถนำเสนอวัฒนธรรมต่างๆที่ถือได้ว่าเป็นปัจจัยสำคัญในการสื่อสารอัตลักษณ์ผ่านองค์ประกอบการเล่าเรื่อง โดยวัฒนธรรมที่นำเสนอมีทั้งวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุ วัฒนธรรมที่เป็นการกระทำ และวัฒนธรรมที่เป็นความเชื่อ ซึ่งจะเห็นว่ามีลักษณะของการผสมผสานระหว่าง “ความเป็นอินเดีย” ที่เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น และ “ความเป็นตะวันตก” ที่เป็นวัฒนธรรมแบบสากลเข้าไว้ด้วยกัน (Glocalized Hybrid Culture) ทั้งนี้มีการนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอินเดียผ่านองค์ประกอบของตัวละครและฉากมากที่สุด เนื่องจากว่าเป็นองค์ประกอบที่ต่างมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ในการบอกความหมายบางอย่างที่มีอิทธิพลต่อความคิด หรือการกระทำของตัวละครในฉากที่เกิดขึ้นนั้นได้ โดยนำเสนอภายใต้โครงเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์ในครอบครัว ซึ่งถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมของชาวอินเดียที่มีความสำคัญมากที่สุด

ตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น (Non-Resident Indian characters) ได้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการสื่อสารอัตลักษณ์และความเป็นอินเดีย ซึ่งถ่ายทอดความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมต่างๆ เช่น การเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ การให้เกียรติผู้หญิง ความรักและภาคภูมิใจในชาติ เป็นต้น นอกจากนี้ตัวละครยังนำมาใช้เพื่อถ่ายทอดประเด็นสำคัญ เช่น เรื่องบทบาททางเพศสภาพ (Gender) และเพศวิถี (Sexuality) โดยเฉพาะในเรื่องบทบาทของผู้หญิงอินเดียที่มีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมอย่างเห็นได้ชัด ด้วยการออกสู่พื้นที่สาธารณะมากขึ้นและยังมีสิทธิเสรีภาพเทียบเท่ากับเพศชาย

ยิ่งกว่านั้นการสร้างตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น ยังมีลักษณะที่สอดคล้องกับแนวคิดอัตลักษณ์ของคนพลัดถิ่นของ Stuart Hall ซึ่งกล่าวว่า อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่ไม่ตายตัว สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา ตามบริบทเวลาและสถานที่ ดังจะเห็นได้ว่า หากตัวละครใดได้ใช้ชีวิตอยู่ใน “โลกของอินเดีย” หรือในฉากที่เกี่ยวข้องกับลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมอินเดียภายใต้บริบทสังคมตะวันตก ดังเช่น พิธีแต่งงาน พิธีการ์วา จอธ ก็สามารถประพฤติปฏิบัติตนด้วยความเป็นอินเดียอย่างเต็มเปี่ยม แต่เมื่อมาใช้ชีวิตในพื้นที่สาธารณะของ “โลกตะวันตก” ตัวละครเหล่านี้ก็สามารถปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเองให้เข้ากับวัฒนธรรมกระแสหลักได้ จึงเห็นได้ว่า

อัตลักษณ์ (Identity) และสถานที่ (Place) ต่างมีความสัมพันธ์กับตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นอย่างแยกจากกันไม่ได้ จากทั้งหมดก็ส่งผลให้อัตลักษณ์ของตัวละครที่เกิดขึ้นมีลักษณะผสมผสานแต่ไม่แนบแน่น ระหว่างวัฒนธรรมอินเดียและตะวันตก เรียกว่า “อัตลักษณ์ความเป็นอินเดียลูกผสม” (Hybridized Indian Identity) กล่าวได้ว่าตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่น เป็นเครื่องมือที่สำคัญในการนำเสนอความทันสมัยเยี่ยงชาวตะวันตกในสังคมอินเดีย ควบคู่ไปพร้อมกับการบ่งบอกความเป็นสากลของอินเดียภายในโลกตะวันตกที่มีลักษณะ “วัฒนธรรมหนึ่งซ้อนทับอีกวัฒนธรรมหนึ่ง” ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการสื่อสารและสร้างภาพตัวแทนให้คนทั่วโลกได้เห็นสังคมอินเดียแบบใหม่ที่มีความแตกต่างไปจากภาพยนตร์ยุคเดิมอย่างเห็นได้ชัด

นอกจากนั้นแล้ว ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียยังได้ให้คุณค่าแก่อัตลักษณ์ความเป็นอินเดียสูงกว่าความเป็นตะวันตกด้วย เปรียบเสมือนการแฝงไว้ด้วยอุดมการณ์ในเรื่องของชาตินิยม โดยพบว่าหากตัวละครใช้ชีวิตตามค่านิยมอินเดียก็จะทำให้พบเจอแต่ความสุขในชีวิต แต่ในทางตรงข้ามหากปฏิบัติตนตามวิถีค่านิยมตะวันตกก็จะทำให้พบเจอแต่อุปสรรคหรือความทุกข์ในจิตใจ แต่อย่างไรก็ตามหากสุดท้ายตัวละครกลับมาใช้ชีวิตตามค่านิยมความเป็นอินเดีย ชีวิตก็จะกลับมาพบเจอความสงบสุขอีกครั้ง จึงถือได้ว่าเป็นกลวิธีหนึ่งที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการประกอบสร้างความเป็นตะวันตกให้แก่ตัวละครขึ้นมา เพื่อที่จะได้เข้าใจ “ตัวตน” ของตนเองมากขึ้น พร้อมกับเป็นการนำเสนอและเรียกร้องให้ชาวอินเดียทุกคนตระหนักถึงความเป็นอินเดีย และหันกลับมาใช้ชีวิตตามวิถีแบบอินเดีย ก่อนที่วัฒนธรรมอินเดียอันทรงคุณค่าจะค่อยๆลบเลือนหายไป

แล้วภาพยนตร์ไทยสามารถทำแบบนี้ได้หรือไม่? ประเด็นนี้คงเป็นสิ่งที่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยควรจะหันกลับมาตระหนักถึงเรื่อง “อัตลักษณ์ความเป็นไทย” หรือ “รากเหง้า” ตัวตนอย่างไทยกันให้มากยิ่งขึ้น เพราะในปัจจุบันภาพยนตร์ไทยส่วนมากจะดำเนินการเล่าเรื่องตามขนบภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด หรือตามกระแสนิยมมากเกินไป จนได้หลงลืมสิ่งที่งดงามทรงคุณค่าจากอดีตของชาติไทยไปจนหมดสิ้น ซึ่งจากแนวทางการสร้างสรรค์ของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย คงได้ให้คำตอบแก่ผู้สร้างภาพยนตร์ในเมืองไทยได้ว่า หากต้องการสร้าง “เอกลักษณ์” ให้เป็นที่จดจำ ก็ต้องไม่หลงลืมหรือทิ้งรากเหง้าความเป็นไทยของตนเอง และต้องนำมาผสมผสานกับวัฒนธรรมยุคใหม่ภายใต้สังคมโลกที่พลวัตอยู่เสมอได้อย่างลงตัว เพื่อให้เข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้ทุกเพศทุกวัย ถ้าหากทำได้ภาพยนตร์ไทยคงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางพร้อมสร้างเอกลักษณ์อันโดดเด่น เฉกเช่นภาพยนตร์บอลลีวู้ดที่สามารถยืนหยัดและเป็นที่ยอมรับของคนทั่วโลกมาเป็นระยะเวลาถึง 99 ปี โดยยังคงไม่หลงลืมอัตลักษณ์ของตนเอง

<u>รูปแบบนาฏยศิลป์ “ผสมผสาน” ในภาพยนตร์</u>

สิ่งสำคัญซึ่งขาดไม่ได้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดทุกเรื่องก็คือ เรื่องของการเต้นและการขับร้องประกอบดนตรีที่เรียกว่า “นาฏยศิลป์” (Dancing Arts) ซึ่งถือได้ว่าเป็น “ศิลปะแห่งการสื่อสาร” อันเป็นการสื่อสารเชิงสุนทรียะ ทั้งในแง่ของการเล่าเรื่อง การแสดงอารมณ์ของตัวละครบนพื้นฐานของรสและภาวะ รวมถึงช่วยสร้างความตระการตาและความบันเทิงให้แก่ผู้ชม โดยผู้ที่เป็นนักแสดงจะถ่ายทอดนาฏยศิลป์เพื่อสื่ออารมณ์และความหมายไปยังผู้ชม ให้เกิดความรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร พร้อมกับนำเสนอวัฒนธรรมและประเพณีต่างๆผ่านการแสดงดังกล่าวได้ด้วย

ดังนั้นคงไม่ใช่สิ่งที่ผิดหากจะกล่าวว่า “นาฏยศิลป์” ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดได้กลายเป็นภาพตายตัว (Stereotype) ไปเสียแล้ว แต่อย่างไรก็ตามสิ่งเหล่านี้มีความสำคัญต่อการนำเสนอและยืนยันในเรื่องของ “อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม” (Cultural Identity) ซึ่งสามารถบ่งบอกความเป็นอินเดียได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่ตัวละครเป็นคนอินเดียพลัดถิ่นในสังคมตะวันตก การสื่อสารผ่านนาฏยศิลป์จึงเปรียบเสมือนการดิ้นรนต่อสู้ทางวัฒนธรรม และยังแยกแยะให้เห็นความแตกต่างระหว่าง “ความเป็นอินเดีย” กับ “ความเป็นตะวันตก” ได้อย่างชัดเจน แล้วที่สำคัญยังมีส่วนในการเชื่อมช่องว่างในเรื่องของสถานที่ระหว่างประเทศอินเดียกับประเทศที่ตนเองพลัดถิ่นไปอยู่ด้วย จึงเป็นการนำเสนอความภาคภูมิใจในชาติอินเดียรูปแบบใหม่ ภายใต้สถานที่ใหม่นอกประเทศอินเดีย ส่งผลให้ภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียมีลักษณะข้ามพรมแดนด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้หน้าที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการใช้นาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียก็คือ การประกอบสร้าง “พื้นที่จินตนาการ” (Imagined Space) เพื่อดึงผู้ชมให้ออกจากโลกความจริง แล้วนำเข้าสู่พื้นที่จินตนาการในภาพยนตร์ที่เต็มไปด้วยสุนทรียะ ซึ่งแม้ว่าภาพยนตร์จะไม่ได้นำเสนอชุมชนคนอินเดียพลัดถิ่นอย่างแท้จริง แต่กลุ่มผู้ชมที่เป็นคนอินเดียพลัดถิ่นสามารถที่จะซึมซับภาพลักษณ์ต่างๆในภาพยนตร์ เพื่อประกอบสร้างจินตนาการของตนเองได้ จึงถือว่าเป็นกลวิธีหนึ่งในการเชื่อมต่อกลุ่มผู้ชมกับภาพยนตร์บอลลีวู้ดด้วย

สำหรับเรื่องของรูปแบบนาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียที่มีลักษณะเป็นสากลมากยิ่งขึ้น ทั้งในเรื่องของการเต้นและการขับร้องประกอบดนตรี เนื่องมาจากในสังคมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ เส้นที่ได้กั้นระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูง (High Culture) กับวัฒนธรรมชั้นล่าง (Low Culture) วัฒนธรรมดั้งเดิม (Classical Culture) กับวัฒนธรรมพื้นบ้าน (Folk Culture) และวัฒนธรรมอินเดีย (Indian Culture) กับวัฒนธรรมตะวันตก (Western Culture) ได้หายไปจน

หมดสิ้น เกิดการนำมาผสมผสานกันที่มีทั้งการหยิบยืมหรือการเปลี่ยนแปลงรูปแบบต่างๆ จนยากที่แยกออกเป็นประเภทได้อย่างแน่ชัด โดยที่รูปแบบนาฏยศิลป์ซึ่งถูกนำมาสร้างขึ้นใหม่ (Reinvention) ในภาพยนตร์ ก็สามารถสะท้อนรูปแบบการดำเนินชีวิตของตัวละครคนอินเดียพลัดถิ่นที่มีความทันสมัยตามแบบวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้นได้ด้วย

จึงเห็นได้ว่า “นาฏยศิลป์ในภาพยนตร์บอลลีวู้ด” เป็นสิ่งที่มีความสำคัญและจำเป็นอย่างมาก จากการที่นักแสดงได้แสดงความสามารถต่างๆ ก็ถือได้ว่าเป็นการดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์และวัฒนธรรมพื้นบ้านของตนเองมิให้สูญหายไป โดยจะต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบอยู่เสมอ เพื่อให้วัฒนธรรมในเรื่องการร้องและการเต้นยังคงอยู่ต่อไป ถึงแม้ว่าสิ่งเหล่านี้ยังเป็นสิ่งที่ไม่มีโอกาสเกิดขึ้นได้เลยในโลกที่มีการนำเสนอภาพยนตร์ไปในทางสมจริง แต่อินเดียก็ยังคงนำสิ่งเหล่านี้มาใช้ได้อย่างไม่ขัดเขินตราบจนทุกวันนี้ จนกลายเป็นกลศิลป์อันโดดเด่นกว่าภาพยนตร์จากประเทศอื่น

“Amitabh Bachchan (นักแสดงอินเดีย-ผู้วิจัย) *เคยพูดที่สยามพารากอนว่า ครั้งหนึ่งมีคนบอกเราว่าวิธีการทำหนังของประเทศเรา ไม่ Compatible กับโลกที่กำลังจะเกิดขึ้นภายหน้า เราก็ไม่เชื่อเขา เราก็ยืนกรานความเป็นตัวของตัวเอง แล้ววันนี้เราก็ประสบความสำเร็จ”* (สุรัตน์ โหราชัยกุล, **สัมภาษณ์**, 6 กันยายน 2554)

แล้วถ้าหากสื่อบันเทิงไทยมีการนำนาฏยศิลป์มาใช้บ้างจะประสบความสำเร็จหรือไม่? ในเบื้องต้นนั้นคงกล่าวได้อย่างภาคภูมิใจว่า ประเทศไทยนับเป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีนาฏยศิลป์อันทรงคุณค่า และเป็นสมบัติของศิลปะที่ควรค่าแก่การสืบทอดมากมาย ไม่ได้แตกต่างไปจากประเทศอินเดีย แต่เพราะเหตุใดจึงไม่มีบุคคลในแวดวงวิชาการและวิชาชีพทางสายนิเทศศาสตร์ให้ความสนใจต่อคุณค่าเหล่านี้เท่าที่ควร สาเหตุที่สำคัญก็คือ คนส่วนมากยังคงคิดว่านาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่ล้าสมัยและมีความละเอียดซับซ้อนมาก จึงยากที่จะนำมาปรับใช้ในสื่อบันเทิง ไม่ว่าจะเป็นละครหรือภาพยนตร์ก็ตาม รวมถึงความกลัวในการที่จะลองทำสิ่งแปลกใหม่ จากการศึกษารูปแบบและแนวทางของการนำนาฏยศิลป์มาใช้ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียครั้งนี้ คงเป็นจุดเริ่มต้นในการเรียกร้องให้คนไทยหันกลับมาตระหนักถึงเรื่องนาฏยศิลป์ไทยกันมากขึ้น ทั้งในแง่ของการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ของประเทศไทย ทั้งแบบดั้งเดิมหรือแบบพื้นบ้าน หรือนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่มีการนำนาฏยศิลป์ไทยมาผสมผสานกับรูปแบบที่เป็นสากล เพื่อจะได้สร้างเอกลักษณ์และสืบทอดวัฒนธรรมไทยให้คนรุ่นหลังยังคงได้ชื่นชมอยู่ เหมือนกับที่อินเดียสามารถทำได้อยู่เสมอมา

การประกอบสร้างอัตลักษณ์ผ่านการรับชมภาพยนตร์

จากการศึกษาทัศนคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชม ทำให้เห็นว่าภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นของชนชาติใด ภาษาใด ก็ยังคงมีความสำคัญในการถ่ายทอดแนวคิด ประเพณี วัฒนธรรม และค่านิยมต่างๆ ผ่านการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ได้อยู่เสมอ โดยภาพยนตร์บอลลีวู้ดยังคงเป็นสื่อบันเทิงที่ได้รับความนิยมอย่างมากในกลุ่มผู้ชม และยังมีบทบาทสำคัญในการดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของอินเดีย ดังจะเห็นว่ากลุ่มผู้ชมยังคงชื่นชอบภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคใหม่ในแง่ของค่านิยมครอบครัว ซึ่งมีความสอดคล้องกับชีวิตจริงของผู้ชมมากที่สุด แสดงว่าความรักและความสัมพันธ์ของคนในครอบครัวเป็นสิ่งที่ทุกคนยังให้ความสำคัญอยู่เสมอ แล้วยังสะท้อนถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียและชาวปากีสถานพลัดถิ่นในประเทศไทย ที่ต่างมีวัฒนธรรมร่วมกันด้วย นอกจากนั้นกลุ่มผู้ชมยังให้ความเห็นว่านาฏยศิลป์ทั้งการร้องและการเต้นมีความสำคัญในภาพยนตร์อยู่เสมอ ไม่ว่าจะผ่านไปกี่ยุคกี่สมัยตาม เพราะเป็นสิ่งที่ช่วยให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม และบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของอินเดียผ่านภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี ดังนั้นผู้สร้างภาพยนตร์จึงได้ให้ความสำคัญต่อเรื่องนาฏยศิลป์อย่างมาก เพราะถือว่ามีส่วนสำคัญในการที่ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆจะประสบความสำเร็จหรือไม่ได้ด้วย

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่ากระแสโลกาภิวัตน์ได้ส่งผลทำให้วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาครอบงำภาพยนตร์บอลลีวู้ดมากขึ้น ซึ่งอาจกระทบต่อวัฒนธรรมและประเพณีดั้งเดิมให้สูญหายไปบ้าง แต่กลุ่มผู้ชมก็ยังเห็นว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดเป็นส่วนสำคัญและเป็นวิธีหนึ่งที่ทำให้ได้เรียนรู้วัฒนธรรมและค่านิยมการปฏิบัติตนในสังคม ดังนั้นภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจึงมีส่วนสำคัญในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนพลัดถิ่นได้ด้วยเช่นกัน

จากทั้งหมดก็ทำให้เห็นว่าภาพยนตร์บอลลีวู้ดซึ่งเป็นสื่อบันเทิงหลักของประเทศอินเดียยังคงมุ่งเน้นให้ความสำคัญและตระหนักถึงอัตลักษณ์ของตนเอง พร้อมทั้งสามารถนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอินเดียผ่านสื่อภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดีอยู่เสมอ แม้ว่าสังคมอินเดียจะเต็มไปด้วยความหลากหลายทั้งชาติพันธุ์ ศาสนา ความเชื่อ ศิลปวัฒนธรรมและประเพณี แต่ทุกคนในประเทศก็สามารถมีอารมณ์ร่วมกันและเป็นเอกภาพได้ เนื่องจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดนั่นเอง ดังนั้นการศึกษาครั้งนี้อาจเป็นการจุดประกายทางความคิดที่จะทำให้คนไทยได้หวนกลับมาตระหนักถึงอัตลักษณ์ของตนเองและทำการสื่อสารอัตลักษณ์เหล่านั้นผ่านสื่อบันเทิงคดีไปยังผู้ชม เพื่อให้ผู้คนจากทั่วมุมโลกได้รับรู้ว่าประเทศไทยก็มีวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าไม่แพ้ชาติอื่นใด

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียจากบริษัท Yash Raj Films และ Dharma Productions เท่านั้น เนื่องจากเป็น 2 ค่ายที่ประสบความสำเร็จในการสร้างภาพยนตร์แนวนี้ ซึ่งอาจทำให้กลวิธีการเล่าเรื่อง รวมทั้งรูปแบบนาฏยศิลป์และการนำไปใช้เล่าเรื่อง มีความเหมือนหรือแตกต่างจากภาพยนตร์แนวนี้จากค่ายอื่นก็ได้

2. ในงานวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาสื่อภาพยนตร์ของอินเดีย ดังนั้นจึงมีข้อจำกัดของการสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์ผลงานโดยตรง จึงทำให้การวิเคราะห์และการตีความเป็นมุมมองของผู้วิจัยในฐานะผู้รับสารเป็นหลัก ซึ่งอาจไม่สามารถระบุถึงแนวคิดและกลวิธีการสื่อสารอัตลักษณ์ของผู้สร้างภาพยนตร์ได้อย่างชัดเจนเท่าที่ควร

3. ในการศึกษาทัศนตคติและสุนทรียรสของกลุ่มผู้ชม ผู้วิจัยไม่สามารถทำการศึกษากลุ่มผู้ชมได้ครอบคลุมทั้งหมด เป็นเพียงการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ชมเพียงจำนวนหนึ่งและส่วนมากประกอบอาชีพค้าขายเป็นหลัก ดังนั้นผลที่ได้จึงไม่สามารถสรุปเป็นภาพรวมของกลุ่มผู้ชมทั้งหมด ซึ่งหากมีการศึกษากลุ่มผู้ชมที่หลากหลายมากกว่านี้ ก็อาจทำให้ข้อมูลมีความน่าสนใจขึ้นกว่าเดิม

ข้อเสนอแนะ

1. จากผลการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดหวังว่าคนไทยจะหันกลับมาสนใจในเรื่องของนาฏยศิลป์ไทยกันมากขึ้น และเกิดความตระหนักในการดำรงรักษาอัตลักษณ์ของตนเองมิให้สูญหายไป ซึ่งอาจทำได้ด้วยการนำนาฏยศิลป์ไทยมาใช้เล่าเรื่องในภาพยนตร์หรือละครไทย โดยการนำมาประยุกต์ให้ดูมีความทันสมัยมากขึ้น โดยเฉพาะนาฏยศิลป์พื้นบ้านของไทย ซึ่งนอกจากจะมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทยแล้ว ยังสามารถที่จะนำมาปรับใช้ได้ง่ายที่สุด

2. เนื่องจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดเป็นสื่อที่แวดวงวิชาการทางนิเทศศาสตร์ไทย ยังให้ความสนใจศึกษาน้อยมาก ซึ่งยังมีรายละเอียดแง่มุมที่น่าทำการวิจัยอยู่มาก เช่น ทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่มีการขับร้องและการเต้นในภาพยนตร์ว่ามีลักษณะที่เหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร หรือทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์บอลลีวู้ดในยุคเก่าในแง่ของกลวิธีในการเล่าเรื่อง เป็นต้น หรืออาจนำไปสู่การค้นคว้าทางนาฏยศิลป์ทั้งของไทยและประเทศอื่นๆ ซึ่งสามารถนำมาต่อยอดองค์ความรู้ รวมทั้งเป็นแนวทางสำคัญต่อการออกแบบสร้างสรรค์ท่าทางการเต้นและการขับร้อง เพื่อนำมาใช้ในสื่อบันเทิงคดีของไทยต่อไปได้

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรุณา กุศลาสัย และ เรืองอุไร กุศลาสัย. วัฒนธรรมสัมพันธ์ไทย-อินเดีย. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2543.

กาญจนา แก้วเทพ. แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, 2553.

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. สายธารแห่งนักคิดทฤษฎี เศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารการศึกษา. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, 2553.

กุลดีป กอร์. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2555.

จาทินเดอร์ ปาล. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2555.

จุฑาพรรธ์ ผดุงชีวิต. วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. ดนตรีอินเดีย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ซายีดา ปาทาน. สัมภาษณ์, 28 มีนาคม 2555.

ซารีมา ปาทาน. สัมภาษณ์, 28 มีนาคม 2555.

ติฟาฮา มุกตาร์. Homosexual ในอินเดีย ก้าวสำคัญว่าด้วยกฎหมาย. [ออนไลน์]. 2552. แหล่งที่มา http://www.gotomanager.com [5 มีนาคม 2555]

เตชารี ภานาวาลา. สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2555.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ. สุนทรียนิเทศศาสตร์ การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์, 2546.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. การละครไทย. กรุงเทพมหานคร: อมรการพิมพ์, 2495.

ทีมข่าวไทยรัฐออนไลน์. เต้นฉลองวันชาติ. [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา http://www.thairath.co.th [2 กุมภาพันธ์ 2555]

นวรัตน์ ศรีชวาลา. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2555.

นิต้า ปามี. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2555.

นิยะดา เหล่าสุนทร. ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ. กรุงเทพมหานคร: แม่คำผาง, 2543.

บีบีฮาวา ปาทาน. สัมภาษณ์, 28 มีนาคม 2555.

บักหมัดยาน ปาทาน. สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2555.

เปรมฤทัย รัตนโกวิท. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2555.

มาลินี ดิลกวณิช. ระบำและละครในเอเชีย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

รัตนา จักกะพาก และ จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์. รายงานผลการวิจัยจินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์: การศึกษาวิเคราะห์. ทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

รัสนา เรืองรุ่งสถิต. สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2555.

ราม กุมาร์. สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2555.

ราย ซิงห์ ชาบรา. สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2555.

ราวิน ทักราล. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2555.

راฮิมยาน ปาทาน. สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2555.

ศิริพร ไฝศิริ. การสร้างสรรค์ในการผลิตซ้ำภาพยนตร์ไทยจากตำนาน “แม่นาคพระโขนง”. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

สิริกานต์ ซาฮี. สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2555.

สุกัญญา เบาเนิด. การสร้างอัตลักษณ์ของคนมอญย้ายถิ่น: ศึกษากรณีแรงงานข้ามชาติในจังหวัดสมุทรสาคร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สุปราณี อับดุลลา. สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2555.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดง นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 3: กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุรัตน์ โหราชัยกุล. สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2554.

สุรัตน์ โหราชัยกุล. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2555.

สุวิมล วงศ์รัก. อัตลักษณ์และการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย-เอเชีย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

อดุลย์ อิสไมล์กูล. สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2555.

อดิศักดิ์ ทองบุญ. ปรัชญาอินเดียร่วมสมัย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545.

ออมสิน บุญเลิศ. การต่อรองและปรับตัวของคนพลัดถิ่น: กรณีศึกษาชาวไทใหญ่พลัดถิ่นในเมืองเชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการพัฒนาสังคม คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551.

อาคาช กุลาตี. สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2555.

อานันท์ นาคคง. ฮะเร บอลลีวู้ด, บอลลีวู้ด ฮะเร ฮะเร. วารสารอ่าน 2 (มกราคม-มีนาคม 2553): 182-191.

อามีนา ปาทาน. สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2555.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, บรรณาธิการ. จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน. กรุงเทพมหานคร: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ, 2542.

อัญชิสา อับดุลลา. สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2555.

ฮาฟีเซาะห์ ปาทาน. สัมภาษณ์, 21 มีนาคม 2555.

ภาษาอังกฤษ

Balraj, B.M. “My name is Khan and I am not a Terrorist”: Representation of Muslims in ‘My name is Khan’. Journal of Language and Culture 2 (June 2011): 91-95.

Bansal, R. New York is on post-9/11 prejudices: Kabir Khan. [Online]. 2009. Available from http://www.hindustanitimes.com [2012, March 13]

Bandyopadhyay, R. Nostalgia, Identity and Tourism: Bollywood in the Indian Diaspora. Journal of Tourism and Cultural Change 6 (December 2008): 79-100.

Bennett, A. Cultures of Popular Music. Philadelphia: Open university press, 2001.

Boxoffice India. Top Lifetime Grossers Worldwide (US $). [Online]. 2011. Available from http://boxofficeindia.com [2011, September 22]

Chakravorty, P. Moved to Dance: Remix, Rasa, and a New India. Visual Anthropology 22 (2009): 211-228.

Coker, M. Shah Rukh Khan Premieres New Film, “My Name Is Khan”. [Online]. 2010. Available from http://blogs.wsj.com [2012, March 13]

Conrich, I., and Tincknell, E. Film’s musical moments. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006.

Courtney, D. Music of India. [Online]. 1998. Available from http://chandrakantha.com [2011, September 26]

Datta, P. BOLLYWOODIZING DIASPORAS: Reconnecting to the NRI through Popular Hindi Cinema. Miami: University of Miami, 2008.

Desai, J., and Dudrah, R. The Bollywood Reader. Berkshiere: Open University Press, 2008.

Donald, J., and Renov, M. The SAGE handbook of film studies. London: Sage publications, 2008.

Dudrah, R. Bollywood Sociology goes to the movies. New Dehli: Sage publications India, 2006.

Gokulsing K.M., and Dissanayake W. Popular Culture in a Globalized India. New York: Routledge, 2009.

Gopal, S., and Moorti, S. Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Ganguly, P. Kabir Khan gets 'script' searched. [Online]. 2009. Available from http://www.dnaindia.com [2012, March 13]

Hafez, K. The myth of media globalization. UK: Polity Press, 2007.

Jones, M. Bollywood, Rasa and Indian Cinema: Misconceptions, Meanings and Millionaire. Visual Anthropology 23 (2010): 33-43.

Jones, J., Arora, N., Mishra, S., and Lefort, A. Can Bollywood Go Global?. Boston: Harvard Business School Publishing, 2009.

Kao, K.T., and Rozario, R. Imagined spaces: The implication of song and dance for Bollywood's diasporic communities. Continuum: Journal of Media & Cultural studies 22 (June 2008): 313-326.

Kaur, R. Viewing the west through Bollywood: a celluloid occident the making. Contemporary South Asia 11 (2002): 199-209.

Mankekar, P. Brides Who Travel: Gender, Transnationalism, and Nationalism in Hindi Film. Positions: East Asia cultures critique 7 (Winter 1999): 731-761.

Mishra, V. Bollywood cinema: Temple of desire. New York: Routledge, 2002.

Nelmes, J. An Introduction to Film studies. London : Routledge, 1996.

Rajadhyaksha, A. The 'Bollywoodization' of Indian Cinema: cultural nationalism in a global arena. Inter-Asia Cultural Studies 4 (2003): 25-39.

Roy, A.G. Asian Kool or Punjabi Kool? Bhangra's global invasion. Journal of Media and Cultural Studies 25 (October 2011): 755-765.

Sanjena, S. Gender and Nation in the South Asian Diaspora: Transnational cultural spaces in Bollywood cinema. The Columbia Undergraduate Journal of South Asian Studies (Fall 2010): 22-41.

Shakuntala, R. The Globalization of Bollywood: An Ethnography of Non-Elite Audiences in India. New York: University of New York, 2006.

Zaman, R.S. Kabir Khan says "New York" tells the 9/11 story the media missed. [Online]. 2009. Available from http://www.thehindu.com [2012, March 13]

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

เรื่องย่อขนาดยาวพร้อมรายชื่อบทเพลง
จากภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง

<u>เรื่องย่อขนาดยาวและบทเพลงของภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดีย</u>

1. **ภาพยนตร์เรื่อง** ***Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ)***

บัลเดฟและครอบครัวของเขาได้ย้ายมาอยู่ที่ลอนดอนเป็นระยะเวลาถึง 22 ปี แต่เขาก็โหยหาและคิดถึงบ้านเกิดของเขาอยู่เสมอ และยึดมั่นการใช้ชีวิตตามวัฒนธรรมประเพณีแบบอินเดีย ทำให้ซิมรานลูกสาวของเขาไม่สามารถรักกับราช ชายหนุ่มอินเดีย ลูกเศรษฐีใหญ่ในอังกฤษได้ หลังจากที่เขาและเธอได้พบกันระหว่างไปท่องเที่ยวยุโรปกับเพื่อนๆ แล้วเมื่อบัลเดฟรู้ว่าซิมรานแอบปันใจให้ชายหนุ่มคนอื่น เขาโกรธมากและได้พาซิมรานกลับอินเดีย เพื่อไปแต่งงานกับกุลจิต ลูกชายของเพื่อนบัลเดฟทันที และเมื่อราชรู้ว่าซิมรานได้เดินทางกลับอินเดีย ราชเลยได้ตามเธอกลับมา เพื่อที่จะทำให้ซิมรานมาเป็นเจ้าสาวให้ได้ ราชจึงวางแผนช่วยชีวิตกุลจิต และได้เข้าไปยังบ้านของซิมราน เพื่อที่จะเอาชนะใจคนในครอบครัวของซิมรานให้ยอมรับในตัวเขา จนกระทั่งบัลเดฟรู้ว่าราชกับซิมรานรักกัน เขาโกรธราชมาก และได้ไล่ราชออกจากบ้านของตนเองไป แต่เมื่อราชเดินทางไปยังสถานีรถไฟเพื่อเดินทางกลับ กุลจิตก็ได้ตามมาทำร้ายร่างกายราชและพ่อของเขา จนกระทั่งบัลเดฟมาเห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจึงตระหนักได้ว่าราชเป็นคนที่มีจิตใจดีและรักลูกสาวของเขาอย่างแท้จริง เขาจึงได้ตัดสินใจปล่อยให้ซิมรานไปใช้ชีวิตของตนเองอย่างมีความสุข

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 7 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Ghar Aaja Pardesi* (กลับบ้านเถิด...นักพเนจร)
2. เพลง *Mere Khawaabon Mein Jo Aaye* (ผู้ที่เข้ามาในความฝันของฉัน)
3. เพลง *Ruk Jaa O Dil Deewane* (เดี๋ยวซิ สุดที่รัก)
4. เพลง *Zara Sa Jhoom Loon Main* (ขอฉันเต้นรำ...ได้ไหม)
5. เพลง *Ho Gaya Hai Tujhko To Pyaar Sajna* (ที่รัก เธอกำลังมีความรัก)
6. เพลง *Tujhe Dekha To Yeh Jaana Sanum* (ที่รัก เมื่อฉันเห็นเธอจึงได้รู้ว่า...)
7. เพลง *Mehndi Lagaake Rakhna* (จงแต้มเฮนน่าไว้ให้พร้อม)

2. **ภาพยนตร์เรื่อง** ***Kabhi Khushi Kabhie Gham (K3G)***

ราหุลเป็นเด็กที่ยาชและนานดินีรับมาอุปการะเป็นลูกชาย และเป็นพี่ชายของโรฮาน ซึ่งยาชเป็นนักธุรกิจที่ร่ำรวยและมีชื่อเสียงมากในประเทศอินเดีย เขามีความเชื่อในธรรมเนียมการแต่งงานแบบเดิมๆของครอบครัวที่ว่าต้องแต่งกับคนที่ครอบครัวหามาให้และเป็นคนที่ดีพร้อม

เมื่อราหุลกลับมาจากการไปเรียนต่อที่ต่างประเทศ เขาได้พบและตกหลุมรักผู้หญิงคนหนึ่งจากเมืองจันนิ ซอว์ค ชื่อว่าอัญชลี และโรฮานก็ได้เป็นเพื่อนกับปูจาน้องสาวของอัญชลี

ยาชได้ทำการตัดสินใจหาคู่หมั้นให้กับราหุล ซึ่งก็คือนัยนา ลูกสาวของเพื่อน แต่ราหุลได้บอกกับพ่อว่าเขาต้องการแต่งงานกับอัญชลี ทำให้ยาชโกรธมากและบอกว่าฐานะทางสังคมของอัญชลีไม่เหมาะสมกับครอบครัว ราหุลจึงขอโทษพ่อตัวเองและได้เดินทางไปบอกกับอัญชลีว่าเขาไม่สามารถแต่งงานกับเธอได้ แต่ขณะที่เขาเดินทางจะไปบอกกับอัญชลีก็พบว่าพ่อของเธอได้เสียชีวิต เขาจึงตัดสินใจที่จะแต่งงานกับอัญชลี เพื่อที่จะได้ดูแลอัญชลีและปูจา เมื่อราหุลกลับมาที่บ้านพร้อมกับอัญชลี ทำให้ยาชโกรธและต่อว่าราหุล ทำให้ราหุลรู้สึกเสียใจเป็นอย่างมากจึงได้บอกลาพ่อและแม่ของเขาแล้วเดินทางไปอยู่ที่ลอนดอนกับอัญชลี ปูจา และพี่เลี้ยงของเขาชื่อซายีดา

10 ปีต่อมา โรฮานได้เดินทางกลับมาจากการเรียนต่อแล้วได้รับทราบความจริงของเรื่องราวที่เกิดภายในบ้านจากแม่นมและย่าของเขา เขาจึงไปสอบถามคนรู้จักของอัญชลี จึงได้รู้ว่าราหุลอยู่ที่ลอนดอน โรฮานจึงได้บอกกับพ่อแม่ของเขาว่าต้องการไปเรียนต่อที่ลอนดอน เมื่อไปถึงลอนดอน เขาได้หาที่อยู่ของราหุลแต่โชคดีที่เขาได้เจอกับปูจา ซึ่งเรียนที่มหาวิทยาลัยเดียวกับเขา โรฮานจึงได้ขอความช่วยเหลือจากเธอให้ช่วยทำให้ครอบครัวของเขากลับมาเป็นเหมือนเดิม

ในด้านของราหุลก็มีธุรกิจและอาศัยอยู่กับอัญชลี กริช (ลูกชายวัย 9 ขวบ) ปูจา และซายีดาอย่างสบายและมีความสุข จนวันหนึ่งปูจาได้บอกกับทุกคนว่า ราหุลเป็นน้องชายของเพื่อนสนิทที่มาจากอินเดียและต้องการมาพักอาศัยด้วย ราหุลและอัญชลีจึงได้อนุญาติให้มาอยู่กับพวกเขา (แม้ว่าราหุลอาจไม่ค่อยเห็นด้วยนัก) โดยที่ไม่มีใครรู้ว่านั่นคือ โรฮานน้องชายของเขาเอง ซึ่งโรฮานก็ได้ทำพิธีต่างๆเหมือนที่เคยทำตอนอยู่อินเดีย ทำให้ราหุลเริ่มสงสัย จนกระทั่งวันงานโรงเรียนของกริช ราหุลก็รู้ความจริงทั้งหมด และโรฮานก็ได้ชวนให้ราหุลกลับอินเดียแต่ราหุลก็บอกปฏิเสธไป จากนั้นโรฮานก็ได้โทรชวนยาชและนานดินีมาที่ลอนดอน เพื่อหวังที่จะให้ยาชกับราหุลคืนดีกัน แต่แผนการของเขาก็ล้มเหลว จนกระทั่งแม่ของยาชเสียชีวิต ราหุลก็ได้กลับมายังอินเดียเพื่อมาร่วมเผาศพร่วมกับยาชและโรฮาน ทางด้านนานดินีก็ได้เตือนสติให้ยาชคืนดีและขอโทษลูกตัวเอง เพื่อที่จะให้ครอบครัวกลับมาเป็นเหมือนเดิม ยาชจึงตัดสินใจขอโทษราหุลและได้ยอมรับอัญชลีเป็นสะใภ้ของตระกูล

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 9 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Kabhi Kushi Kabhie Gham* (ไม่ว่าจะสุขหรือเศร้า)
2. เพลง *Say Shava Shava* (มาร่วมกันร้องชาวา ชาวา)
3. เพลง *Suraj Hua Maddham* (แสงอาทิตย์สลัวลงสู่สนธยา)
4. เพลง *Yeh Ladka Hai Allah* (โอ้พระเจ้า...ชายหนุ่ม/หญิงสาวผู้นี้เอง)
5. เพลง *Deewana Hai Dekho* (เขา/เธอน่ารักมาก)
6. เพลง *You Are My Soniya* (เธอเป็นที่รักของฉัน)
7. เพลง *Bole Chudiyan* (กำไลของฉันได้ส่งเสียงบอก)
8. เพลง *Vande Mataram* (สดุดีแด่มาตุภูมิ)
9. เพลง *Jana Gana Mana* (เพลงชาติอินเดีย)

3. ภาพยนตร์เรื่อง *Kal Ho Naa Ho (KHNH)*

นัยนาเป็นผู้หญิงที่อารมณ์อุนเฉียว อาศัยอยู่กับแม่ชื่อเจนนี่ ย่าชื่อลัจโจ น้องชายชื่อชีฟ และเด็กผู้หญิงอีกคนชื่อว่าจีอา ซึ่งเจนนี่ได้รับมาเป็นลูกอีกคนหนึ่ง โดยลัจโจไม่ชอบเจนนี่เพราะคิดว่าเธอเป็นคนทำให้ลูกชายของเธอ (สามีของเจนนี่) เสียชีวิต และลัจโจก็ไม่ยอมรับจีอาเป็นหลานของเธอ จากบรรยากาศภายในบ้านที่เต็มไปด้วยการทะเลาะเบาะแว้ง แต่นัยนาก็ยังมีโรฮิต เพื่อนสนิทที่เรียน MBA ที่เดียวกัน เป็นคนที่ช่วยให้เธอมีชีวิตที่สนุกสนานบ้าง

แต่หลังจากที่อามานได้มาเป็นเพื่อนบ้านของนัยนา ทุกๆสิ่งก็เกิดการเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากอามานได้เข้ามาช่วยเหลือให้ทุกอย่างดีขึ้น แม้ว่าในช่วงแรกนัยนาจะรู้สึกไม่พอใจแต่เมื่อเวลาผ่านไปอามานก็ทำให้เธอประทับใจหลายๆอย่างจนทำให้เธอตกหลุมรัก ในขณะเดียวกันโรฮิตก็รักนัยนา แต่เขาก็ต้องผิดหวังเมื่อรู้ว่านัยนารักอามาน โรฮิตเลยบอกเรื่องนี้กับอามานซึ่งนัยนาก็ได้เดินทางไปบ้านอามาน เพื่อบอกความรู้สึกของเธอที่มี แต่อามานก็รีบออกตัวบอกก่อนว่าเขาแต่งงานกับหมอปรียาแล้ว ทำให้นัยนารู้สึกเสียใจและผิดหวังอย่างมาก

แต่อันที่จริงแล้วอามานเองก็รักนัยนาเหมือนกัน แต่เป็นเพราะเขาเป็นโรคหัวใจและคงอยู่ได้อีกไม่นาน เขาเลยพยายามอยากทำให้นัยนาและคนรอบข้างมีความสุข เขาเลยตัดสินใจเข้าไปช่วยให้โรฮิตได้รักกับนัยนา ในที่สุดนัยนาก็รักโรฮิตและตกลงใจที่จะแต่งงานกัน ด้านชีวิตครอบครัวของนัยนา ความตึงเครียดระหว่างเจนนี่และลัจโจก็หายไป เพราะอามานได้เข้ามาช่วยเหลือ โดยการเล่าความจริงทั้งหมดที่เกิดกับสามีของเจนนี่ พร้อมกับบอกว่าที่แท้จริงแล้ว จีอานั้นเป็นลูกสาว

ของเขากับผู้หญิงอีกคน แต่เจนนี่ก็ยังรับจีอามาเป็นลูกของตัวเอง ทำให้สามีของเธอเกิดความละอายใจ จึงตัดสินใจฆ่าตัวตาย

เมื่อผ่านพิธีหมั้นระหว่างโรฮิตกับนัยนา อาการของอามานก็ยิ่งแย่ลง จนวันหนึ่งนัยนาก็ได้รู้ความจริงว่าแท้จริงแล้วปรียานั้นมีคนรักอยู่แล้วและอามานก็เป็นโรคหัวใจและคงอยู่ได้อีกไม่นาน นัยนาเลยไปหาอามานเพื่อถามถึงเรื่องราวทั้งหมดแต่อามานก็ยังปฏิเสธว่าเขาไม่ได้รักเธอ และเขาต้องการให้นัยนากับโรฮิตแต่งงานกัน แต่ลึกๆแล้วนัยนาก็รู้ดีว่าแท้จริงนั้น อามานรักเธอมาก นัยนาเลยตัดสินใจทำตามความต้องการของเขาจึงตัดสินใจแต่งงานกับโรฮิต หลังจากงานแต่งงานไม่นานอามานก็ได้จากไปอย่างสงบ

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 6 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Pretty Woman* (หญิงสาวผู้งดงาม)
2. เพลง *It's The Time To Disco* (มันเป็นเวลาของการเต้นดิสโก)
3. เพลง *Chale Chalo* (ก้าวเดินต่อไป)
4. เพลง *Kuch To Hua Hai* (มีบางอย่างเกิดขึ้นแล้ว)
5. เพลง *Kal Ho Naa Ho* (พรุ่งนี้อาจไม่เกิดขึ้น)
6. เพลง *Maahi Ve* (โอ้ที่รักของฉัน)

4. ภาพยนตร์เรื่อง *Kabhi Alvida Naa Kehna (KANK)*

เดฟและรีอา ซารัน กับ ริชชิและมายา ทัลวาร์ ได้แต่งงานและใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน แต่ว่าภายหลังจากเหตุการณ์การพบกันระหว่างเดฟกับมายาที่งานแต่งงานของมายาและริชชิได้ทำให้ทั้งสองคนเกิดความรู้สึกผูกพันกันตั้งแต่แรกเห็น แล้วหลังเดินออกจากพิธีแต่งงาน เดฟก็ถูกรถชนจนขาเสีย ทำให้เขาไม่สามารถเป็นนักฟุตบอลได้อีกต่อไป

4 ปีต่อมา ความสัมพันธ์ของทั้งสองครอบครัวก็ได้เกิดรอยร้าวมากยิ่งขึ้น เดฟกลายเป็นคนอีกคนที่พูดจาไม่มีมารยาท ขี้หงุดหงิด และเริ่มมีปากเสียงกับรีอาที่เธอไม่ให้ความสำคัญกับคนในครอบครัว นอกจากความก้าวหน้าในงานของตนเอง ส่วนมายากับริชชิก็ใช้ชีวิตอยู่อย่างไม่มีความสุข เมื่อริชชิรักมายาเพียงฝ่ายเดียว แต่เธอไม่เคยให้ความรักแก่ริชชิ ประกอบกับเธอไม่สามารถที่จะมีลูกให้เขาได้ จนกระทั่งวันหนึ่งเดฟได้เจอกับมายาอีกครั้งที่สถานีรถไฟ แล้วหลังจากนั้นทั้งสองคนได้นัดพบเจอกัน เพื่อนัดคุยและปรึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวชีวิตคู่ที่ไม่ประสบความสำเร็จ แต่กลายเป็นว่าทั้งสองคนได้เริ่มมีใจให้กันมากยิ่งขึ้น แต่เรื่องราวกลับแย่ลงอีกครั้ง

เมื่อทั้งสองครอบครัวเกิดมีปากเสียงทะเลาะกัน เนื่องจากความไม่เข้าใจกัน ทำให้ความสัมพันธ์ในครอบครัวระหองระแหง ส่งผลให้มายาและเดฟได้แก้ปัญหาด้วยการแอบคบหาดูใจกันและได้ร่วมหลับนอนกัน โดยที่ริชชิกับรีอาก็ยังคงเชื่อมั่นในความรักของตนเอง จนวันหนึ่งแซมพ่อของริชชิ และกามาลจิตแม่ของเดฟได้มาเห็นว่ามายากับเดฟยืนกอดกันอยู่ ทำให้แซมรู้สึกเสียใจและหลังจากนั้นไม่นานเขาก็ได้เสียชีวิตลงด้วยโรคหัวใจ ด้วยความละอายใจมายากับเดฟ จึงตกลงยุติความสัมพันธ์เชิงชู้สาว และกลับไปบอกความจริงกับริชชิกับรีอา แต่ทั้งสองคนเสียใจกับสิ่งที่ได้ยิน จึงได้ตัดสินใจยุติความเป็นสามีภรรยากัน ซึ่งทำให้เดฟและมายาได้ก้าวออกจากบ้านแล้วไปชีวิตอยู่ตามลำพังด้วยความเจ็บปวดใจตลอดระยะเวลา 3 ปี จนวันหนึ่งริชชิได้มาหามายา เพื่อชวนไปร่วมงานแต่งครั้งใหม่ ซึ่งทำให้มายาได้พบเจอกับรีอา และได้รู้ความจริงว่าเดฟก็ต้องทนทุกข์ไม่ต่างจากเธอ มายาเลยวิ่งไปหาเดฟที่สถานีรถไฟซึ่งเขากำลังเดินทางไปทำงานที่แคนาดา ทั้งสองได้คุยปรับความเข้าใจกัน แล้วทั้งสองคนก็ตัดสินใจที่จะใช้ชีวิตร่วมกัน

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 5 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Kabhi Alvida Naa Kehna* (อย่าบอกลากันเลย)
2. เพลง *Rock'n Roll Soniye* (ร็อคแอนด์โรล ที่รัก)
3. เพลง *Mitwa* (ที่รัก)
4. เพลง *Tumhi Dekho Naa* (ดูสินี่เกิดอะไรขึ้น)
5. เพลง *Where's The Party Tonight* (คืนนี้ปาร์ตี้อยู่ที่ไหน)

5. ภาพยนตร์เรื่อง *Ta Ra Rum Pum*

ราชเวียร์ ซิงห์ ชายหนุ่มที่ประกอบอาชีพเป็นคนเปลี่ยนล้อรถในสนามแข่ง แต่เขาก็มีความใฝ่ฝันที่จะเป็นนักแข่งรถที่มีชื่อเสียง จนกระทั่งเขาได้พบกับแฮร์รี่ คนขับแท็กซี่ชาวอินเดีย เขาเห็นแววว่าราชเวียร์น่าจะเป็นนักแข่งรถได้ จึงได้ชวนให้เขาเข้าร่วมทีม สปีดดิ้ง แซดเดิลส์ (Speeding saddles) แล้วได้ทำการเปลี่ยนชื่อเขาเป็นอาร์วี ในระหว่างนั้นอาร์วีก็ได้พบกับหญิงสาวนักเปียโนชื่อว่า ราติกา ซึ่งเมื่อเจอกันครั้งแรกเขาก็ตกหลุมรักเธอทันที ในการแข่งขันครั้งแรกของอาร์วี เขาก็เข้าเส้นชัยเป็นที่หนึ่ง และในทุกสนามเขาก็ชนะหมด ทำให้เขามีฐานะที่ร่ำรวยอย่างมาก แต่เขาก็ใช้จ่ายเงินอย่างฟุ่มเฟือย ส่วนในเรื่องความรักระหว่างเขากับราติกาก็ดำเนินไปอย่างสวยงาม แต่ความรักของเขาทั้งคู่ไม่เป็นที่ยอมรับของสุโบห์ พ่อของราติกา เนื่องจากเขาเห็นว่าอาร์วีคงมีแต่ความร่ำรวยและชื่อเสียง แต่ไม่มีความรู้เทียบเท่ากับเธอ แต่ราติกาก็ไม่ได้สนใจและตัดสินใจแต่งงานกับอาร์วี แล้วย้ายไปอยู่ด้วยกันในบ้านหลังใหญ่ที่อาร์วีได้ซื้อไว้ ทั้งคู่ได้ใช้ชีวิตอย่างมี

ความสุข มีลูกด้วยกัน 2 คนคือ ปริ๊นเซสและแชมป์ ส่วนอาร์วีก็ได้กลายเป็นนักแข่งรถมือหนึ่งของสหรัฐอเมริกา

เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีความสุข จนกระทั่งในการแข่งขันครั้งหนึ่งที่อาร์วีประสบอุบัติเหตุรถพลิกคว่ำจากการแข่งขัน ทำให้เขาต้องพักรักษาตัวและไม่ได้เข้าร่วมการแข่งขัน จนเมื่อเขาหายก็ได้กลับมาลงแข่งอีกครั้ง แต่เขาก็เกิดความกลัวที่จะเกิดเหตุการณ์รถคว่ำอีก ทำให้เข้าเส้นชัยเป็นคนสุดท้ายในการแข่งทุกครั้ง ทำให้บิลลี่ บาห์เทีย ผู้จัดการของทีมได้ไล่อาร์วีออกจากทีมและได้นำเอารัสตี้ นักแข่งรถชาวเยอรมันที่ทำให้อาร์วีต้องรถคว่ำจากการแข่งขัน เข้ามาแทนที่อาร์วี อีกทั้งอาร์วีได้ทะลาะกับแฮร์รี่ที่ไม่ยอมลาออกมาตั้งทีมร่วมกับเขา หลังจากเหตุการณ์ดังกล่าวทั้งอาร์วีและราติกาต่างก็ไม่มีงานทำ ไปสมัครงานก็ไม่มีใครรับ เพราะไม่มีปริญญา ทำให้ทั้งคู่ไม่มีความสามารถในการจ่ายเงินผ่อนสินค้าที่พวกเขาซื้อมา จึงได้ตัดสินใจขายบ้านและไปอาศัยที่อพาร์ทเมนท์ขนาดเล็ก โดยพวกเขาได้บอกกับลูกๆว่าเป็นเพียงการแข่งขันรายการเรียลลิตี้เท่านั้น

หลังจากที่หางานมานาน ในที่สุดราติกาก็ได้งานทำเป็นคนเล่นเปียโนในร้านอาหาร ส่วนอาร์วีก็เป็นคนขับแท็กซี่ด้วยความไม่เต็มใจนัก เพื่อที่จะหาเงินมาจ่ายค่าเทอมลูก จนวันหนึ่งราติกากับอาร์วีได้มีปากเสียงกัน ปริ๊นเซสมาได้ยินจึงรู้ว่าที่บ้านมีปัญหาเรื่องการเงิน เธอเลยร่วมมือกับแชมป์ที่จะเก็บเงินช่วยเหลือครอบครัว ด้วยการไม่กินข้าวที่โรงเรียน แต่แชมป์ทนหิวไม่ไหวจึงไปเก็บเศษอาหารจากขยะมากิน จนได้กินเศษแก้วเข้าไปและบาดกระเพาะอาหาร ซึ่งต้องใช้เงินถึง 65,000 ดอลลาร์สหรัฐฯในการรักษา อาร์วีเลยได้ตัดสินใจลงแข่งขันอีกครั้งโดยได้ร่วมมือกับแฮร์รี่และกลุ่มแท็กซี่ชาวอินเดีย ท้ายที่สุดเขาก็ชนะการแข่งขันและนำเงินมารักษาลูกของเขาได้ จากนั้นอาร์วีกลับมาประสบความสำเร็จในอาชีพอีกครั้ง และได้กลับไปใช้ชีวิตอย่างมีความสุขในบ้านหลังเดิมของพวกเขา

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 6 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Ab To Forever* (ตลอดไปและตลอดกาล)
2. เพลง *Hey Shona* (เฮ้ หวานใจ)
3. เพลง *Ta Ra Ra Rum Tararumpum*
4. เพลง *Nachle Ve* (มาเถอะมาเต้นกัน)
5. เพลง *Saaiyan Ve* (โอ้ที่รัก)
6. เพลง *Ta Ra Rum Pum*

6. **ภาพยนตร์เรื่อง** *Dostana*

แซมกับกุนาล ชายหนุ่มสองคนที่เป็นที่หมายปองของสาวๆ ทั้งสองคนต้องการหาที่พักอาศัยและเกิดชอบอพาร์ทเมนต์เดียวกัน แต่พวกเขาทั้งสองคนก็ถูกปฏิเสธจากป้าเจ้าของอพาร์ทเมนต์ เพราะเธอไม่ต้องการให้ผู้ชายมาพักอยู่ที่ห้องเดียวกับเนฮา หลานสาวของเธอที่อยู่เพียงตามลำพัง ทั้งสองคนจึงได้ตัดสินใจวางแผนกัน โดยแซมได้บอกกับกุนาลว่า ให้แกล้งทำเป็นคู่รักกันเพื่อที่พวกเขาจะได้อยู่ในอพาร์ทเมนต์สุดหรู ซึ่งกุนาลได้ปฏิเสธ แต่สุดท้ายเขาก็ยอมทำตาม เพราะเขาจะต้องมีที่พักอาศัยให้ได้ภายใน 2 อาทิตย์ พวกเขาจึงกลับขึ้นไปที่ห้องอีกครั้ง แล้วก็ได้โกหกป้าของเนฮาว่าพวกเขาทั้งคู่เป็นคู่รักกันและคบหาดูใจกันมาได้สามปีแล้ว ซึ่งป้าของเนฮาก็ยอมรับให้ทั้งคู่มาอาศัยอยู่ หลังจากนั้นแซม กุนาล และเนฮาก็ได้ใช้เวลาอยู่ด้วยกัน จนกลายเป็นเพื่อนสนิทกัน เรื่องราวดำเนินไปจนถึงช่วงที่แม่ของแซม ซึ่งอาศัยอยู่ในลอนดอนได้รับจดหมายที่ลูกชายของเขากับกุนาลไปทำเรื่องที่พักอาศัยด้วยกันในฐานะคู่รัก เธอจึงได้เดินทางมาหาแซมแล้วเห็นว่าลูกชายกำลังเต้นรำอยู่กับเอ็ม เจ้านายของเนฮาซึ่งเป็นเกย์อยู่ แม่ของเธอจึงรับกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นไม่ได้ วันต่อมาเอ็มก็ได้ประกาศแนะนำบรรณาธิการคนใหม่ของนิตยสารเวอร์ฟ (Verve) ก็คือ อภิมันยุ ทำให้เนฮาเสียใจร้องไห้กลับมาที่ห้อง แม่ของแซมเห็นเข้าจึงได้เข้าไปปลอบใจเนฮา และเนฮาก็ได้พูดให้เธอเห็นใจลูกชายของเธอเช่นเดียวกัน แม่ของแซมจึงยอมรับความรักของแซมและกุนาลแล้วก็เดินทางกลับลอนดอนไป

เมื่อเวลาผ่านไปแซมกับกุนาลไม่ได้คิดกับเนฮาเพียงเพื่อนอีกต่อไป ทั้งสองคนต่างก็ตกหลุมรักเนฮาและพยายามทำให้เนฮาประทับใจในตัวของพวกเขา แต่ที่จริงเนฮากำลังเริ่มคบหาดูใจกับอภิมันยุ แซมกับกุนาลรู้เรื่องดังกล่าวจึงได้หันมาร่วมมือกันขัดขวางด้วยวิธีการต่างๆ เพื่อให้ทั้งสองคนเลิกรักกันแล้วมารักพวกเขาแทน ซึ่งแผนการที่สำคัญคือเข้าไปยุยงให้เวียร์ ลูกชายของอภิมันยุ เกลียดเนฮาที่จะมาเป็นแม่เลี้ยงของเขา จนกระทั่งเมื่อเนฮารู้ว่าอภิมันยุจะขอเธอแต่งงาน เธอจึงได้ปรึกษากับแซมและกุนาล แต่แซมกับกุนาลได้บอกกับเนฮาให้ปฏิเสธเขาไป แล้วได้บอกความจริงกับเนฮาไปว่าพวกเขาไม่ได้เป็นเกย์และก็รักเนฮา ทางด้านของเวียร์ก็ร้องไห้พร้อมบอกพ่อของเขาว่าไม่อยากให้แต่งงานกับเนฮา เพราะเขากลัวเนฮา อภิมันยุจึงตัดสินใจบอกกับเนฮาว่าเขาคงไม่แต่งงานกับเธอแล้ว เนฮาเสียใจมาก เมื่อกลับมาที่ห้องแล้วเจอแซมกับกุนาล เธอก็ได้ไล่ทั้งสองคนออกจากอพาร์ทเมนต์และวันรุ่งขึ้นเธอก็ไปยื่นเรื่องลาออกจากบริษัทกับอภิมันยุ

แต่ในที่สุดหลังจากที่แซมกับกุนาลได้แยกย้ายกันหาที่อยู่ใหม่ แล้วมาเจอกันอีกครั้ง ทั้งคู่ก็ต่างคิดถึงมิตรภาพที่เกิดขึ้นระหว่างพวกเขากับเนฮา จึงตัดสินใจไปขอโทษเนฮาที่งานแฟชั่นโชว์ แต่เมื่อพวกเขาเจอเนฮาและอภิมันยุก็ได้ถามว่าพวกเขาจะแต่งงานกันเมื่อไร เนฮาได้บอกว่าพวก

เขาเลิกกันแล้ว ทำให้แซมกับกุนาลรู้สึกผิดที่เป็นตัวต้นเหตุ จึงได้สารภาพความจริงกับคนทั้งคู่ ซึ่งทั้งสองคนโกรธมาก แซมกับกุนาลจึงได้ขึ้นไปบนเวทีแล้วขอโทษเนฮา แต่ผู้ชมที่มาร่วมงานก็ได้บอกให้แซมกับกุนาลจูบปากกัน ทั้งสองคนก็ปฏิเสธ ส่วนเนฮากับอภิมันยุกำลังจะเดินออกไปจากงาน กุนาลจึงได้จับแซมเข้ามาแล้วจูบ เนฮาเห็นภาพดังกล่าว จึงรู้ว่าทั้งสองคนนั้นเป็นเพื่อนที่ดีที่สุดของเธอ เนฮาจึงให้อภัยกับพวกเขาและกลับมาเป็นเพื่อนสนิทกันเหมือนเดิม ส่วนเนฮาก็ได้แต่งงานกับอภิมันยุ

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 6 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Shut Up N Bounce* (เงียบซะแล้วมาเต้นกัน)
2. เพลง *Jaane Kyun* (ไม่รู้ว่าทำไม)
3. เพลง *Maa Da Laadla* (ลูกชายของแม่กำลังเสียคน)
4. เพลง *Khabar Nahi* (ฉันไม่รู้จริงๆ)
5. เพลง *Desi Girl* (สาวอินเดีย)
6. เพลง *Kuch Kum* (น้อยกว่าเล็กน้อย)

7. ภาพยนตร์เรื่อง *New York*

ภาพยนตร์ได้เปิดเรื่องเริ่มจากเหตุการณ์ในช่วงปี 2008 ที่ทีมเอฟบีไอได้เข้าจับกุมโอมาร์ ชายหนุ่มชาวอินเดียมุสลิม หลังจากพบปืนและระเบิดที่ท้ายรถแท็กซี่ที่เขาเป็นเจ้าของ เขาถูกจับกุมมาและถูกสอบปากคำโดยเอฟบีไอที่ชื่อว่า โรซาน ซึ่งเอฟบีไอได้ยื่นข้อเสนอให้เขาเข้าไปใช้ชีวิตอยู่กับแซมและมายา เพื่อนสนิทสมัยเรียนที่มหาวิทยาลัยนิวยอร์ค ที่ตอนนี้ได้แต่งงานกันและมีลูก 1 คน เพื่อสืบเรื่องแผนการก่อการร้ายของแซม ในขณะที่สอบปากคำ โรซานได้บังคับให้โอมาร์เล่าเรื่องเกี่ยวกับแซมให้เขาฟัง ภาพเหตุการณ์จึงย้อนกลับไปในช่วงกันยายนปี 2009 โอมาร์ได้ทุนมาศึกษาต่อที่อเมริกาแล้วได้กลายมาเป็นเพื่อนสนิทของแซมและมายา ตลอดระยะเวลา 2 ปี โอมาร์นั้นแอบชอบมายาแต่มายารักแซม โอมาร์จึงได้ตัดสินใจออกมาจากชีวิตของคนทั้งคู่ พร้อมกับช่วงเหตุการณ์ 11 กันยายน ที่ได้เปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ทุกอย่างในชีวิตพวกเขาไปตลอด

หลังจากที่โอมาร์ได้เล่าเหตุการณ์ทั้งหมดให้โรซานฟัง โอมาร์ก็ตัดสินใจเป็นสายลับให้แก่เอฟบีไอ เพื่อจะทำการพิสูจน์ว่าเขาและแซมนั้นไม่ได้เป็นผู้ก่อการร้ายอย่างที่เอฟบีไอกล่าวหา โอมาร์จึงได้เข้าไปในใช้ชีวิตในบ้านของแซมและมายาตามแผนที่วางไว้ แต่ตลอดเวลาที่ใช้ชีวิตกับแซม เขาก็พบว่าแซมไม่มีลักษณะของการเป็นผู้ก่อการร้ายเลย จนกระทั่งวันหนึ่งที่แซมได้พาโอมาร์

มารู้จักกับกลุ่มก่อการร้ายของเขา เรื่องราวจึงดำเนินเข้าสู่ภาวการณ์ปัญหา และโอมาร์ก็ได้ฟังแซม เล่าเหตุการณ์ที่เกิดกับเขา 10 วันหลังจากเหตุการณ์ 11 กันยายน ที่เขาได้ถูกจับกุมในฐานะผู้ต้องสงสัยการก่อการร้ายและถูกสอบปากคำให้สารภาพอย่างทรมานเป็นเวลา 9 เดือน ทั้งที่เขาไม่ได้มีส่วนรู้เห็นใดๆ สุดท้ายเขาก็ถูกปล่อยตัวเพราะไม่มีหลักฐานเพียงพอ แต่เหตุการณ์นั้นก็ทำให้แซมโกรธแค้นเอฟบีไอ เขาจึงได้ทำการตัดสินใจวางแผนก่อการร้ายเพื่อทำการแก้แค้นโดยที่มายาไม่รู้เรื่องดังกล่าว เรื่องราวดำเนินไปจนเมื่อมายามาเห็นว่าโอมาร์กำลังคุยอยู่กับโรซาน จึงรู้ความจริงว่าโอมาร์เข้ามาสืบเรื่องของแซมที่ตัวเธอเองก็รับรู้มาอยู่ตลอด มายาได้บังคับให้โอมาร์เล่าความจริงทั้งหมดให้เธอฟัง จนเมื่อแซมกับกลุ่มเพื่อนกำลังวางระเบิดที่ตึกของเอฟบีไอ มายา โอมาร์ และโรซานก็ได้มาแก้ปัญหาที่กำลังจะเกิดขึ้น ด้วยการห้ามไม่ให้แซมทำร้ายคนบริสุทธิ์ สุดท้ายแซมก็ยอมเชื่อฟังและล้มเลิกภารกิจดังกล่าว แต่ในขณะที่เขากำลังปล่อยโทรศัพท์มือถือที่ใช้เป็นตัวจุดระเบิดลงพื้น เขาก็ถูกทีมสไนเปอร์ยิงและมายาก็ได้วิ่งเข้ามาหาแซม พวกเขาทั้งสองคนจึงถูกยิงเสียชีวิต หกเดือนต่อมาโอมาร์ได้รับแดนยาลลูกชายของแซมและมายามาเลี้ยงดูแล ส่วนโรซานก็ได้รับเหรียญเชิดชูเกียรติ ทั้งคู่ได้มาเจอกันที่งานแข่งเบสบอลของแดนยาลและได้ปรับความเข้าใจกัน

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 3 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Hai Junnun* (เรามีความหลงใหล)
2. เพลง *Tune Jo Na Kaha* (สิ่งที่เธอไม่เคยเอ่ย)
3. เพลง *Mere Sang* (มาก้าวไปพร้อมกับฉัน)

8. ภาพยนตร์เรื่อง *My Name is Khan*

ริซวาน ข่าน เด็กหนุ่มชาวมุสลิมที่เติบโตขึ้นมาในครอบครัวของชนชั้นกลางที่มุมไบ มีน้องชายหนึ่งคนชื่อซาเกียร์ ริซวานเป็นเด็กที่มีความสามารถในการซ่อมแซมอุปกรณ์ไฟฟ้าต่างๆ ได้ตั้งแต่เด็ก แม่จึงให้ความสนใจเขามากกว่าซาเกียร์ ส่งผลให้ซาเกียร์ไม่ชอบริซวานตั้งแต่เด็ก ซาเกียร์ได้ทุนไปศึกษาต่อที่สหรัฐอเมริกาตั้งแต่อายุ 18 ปี และไม่ได้กลับมาที่อินเดียอีก จนกระทั่งแม่ของพวกเขาเสียชีวิต ซาเกียร์ก็ได้นำริซวานไปอยู่ที่ซานฟรานซิสโกกับเขาด้วย ริซวานได้พบกับฮาซีนา ภรรยาของซาเกียร์ที่เป็นนักจิตวิทยา เธอได้วินิจฉัยโรคให้แก่ริซวาน แล้วพบว่าเขาเป็นโรคแอสเพอร์เกอร์ ซินโดรม (Asperger's syndrome) อันเป็นรูปแบบหนึ่งของออทิสติกที่มีความผิดปกติของพัฒนาการด้านสังคมและการสื่อสาร ริซวานได้รับมอบหมายจากซาเกียร์ให้เป็นพนักงานขายเครื่องสำอางให้บริษัทของเขา จนเขาได้พบกับมัณฑิรา หญิงสาวชาวฮินดูที่เป็นช่าง

ทำผม และแซมลูกชายจากสามีคนเก่าที่เลิกกันไป ทั้งสองคนได้เริ่มคบหาดูใจและแต่งงานกัน แม้ว่าซาเกียร์จะไม่เห็นด้วย เพราะว่าเป็นสิ่งที่ผิดต่อหลักศาสนา ริซวานและครอบครัวได้ย้ายมาใช้ชีวิตอย่างมีความสุขที่แบนวิลล์ แคลิฟอร์เนีย โดยมีเพื่อนบ้านเป็นชาวอเมริกันคือ มาร์ค ซาร่าห์ และรีส

การใช้ชีวิตของพวกเขาดำเนินไปอย่างเรียบง่ายและมีความสุข จนกระทั่งภายหลังจากเกิดเหตุการณ์ 11 กันยายน 2001 ที่กรุงนิวยอร์ค มาร์คได้เดินทางไปทำข่าวที่อัฟกานิสถานแล้วเสียชีวิต ทำให้รีซเริ่มตีตัวออกห่างจากแซม ส่วนครอบครัวของริซวานก็ได้รับผลจากอคติที่เกิดขึ้นต่อนามสกุลข่านของพวกเขา จนแซมได้ถูกกลุ่มวัยรุ่นที่โรงเรียนรุมซ้อมและเตะลูกบอลอัดท้องจนเสียชีวิต มัณฑิราเสียใจมากและต่อว่าริซวานที่เพราะนามสกุลของเขาทำให้ลูกของเธอต้องตาย เธอจึงไล่ให้ริซวานออกจากบ้าน แล้วบอกกับเขาว่าจะให้กลับมาก็ต่อเมื่อเขาได้บอกประธานาธิบดีและประชาชนอเมริกันว่าเขามีนามสกุลว่าข่าน และเขาไม่ใช่ผู้ก่อการร้าย

ริซวานได้เดินทางตามหาประธานาธิบดีไปในหลายสถานที่ จนวันหนึ่งเมื่อเขากำลังรอประธานาธิบดีท่ามกลางฝูงชน เขาก็ได้ตะโกนขึ้นมาว่า “ผมมีนามสกุลว่าข่าน และผมไม่ใช่ผู้ก่อการร้าย” (“My name is Khan and I’m not a terrorist”) ผู้คนจึงเกิดการแตกตื่นและเขาก็ถูกจับกุมในฐานะผู้ต้องสงสัยก่อการร้าย แต่ด้วยความช่วยเหลือจากผู้คนมากมาย ริซวานจึงถูกปล่อยตัวออกมา แล้วเขาก็มาได้ยินข่าวรายงานว่ามีพายุใหญ่พัดกระหน่ำเข้ามาที่เมืองวิลเฮมเมียนา รัฐจอร์เจีย ซึ่งเป็นที่ที่เขาได้รู้จักกับชาวแอฟริกันอเมริกัน คือ มาม่าเจนนี่และโจเอล เขาจึงได้กลับไปช่วยเหลือ ด้วยความพยายามของเขาทำให้สื่อทั่วอเมริกาให้ความสนใจ และทำให้ผู้คนจำนวนมากได้ยื่นมือเข้ามาช่วยร่วมกับริซวาน ในขณะเดียวกันรีซก็ได้มาสารภาพและบอกความจริงเกี่ยวกับการตายของแซมให้แก่มัณฑิรา ตำรวจจึงจับคนที่ฆ่าลูกของเธอได้ หลังจากนั้นมัณฑิราก็ได้ตามไปหาริซวานที่จอร์เจีย แต่พวกเขายังไม่ทันได้คุยกัน ริซวานก็ถูกลูกน้องของดร.ไฟซอล ผู้วางแผนก่อการร้ายที่ริซวานได้แจ้งจับเขาเข้าคุก เอามีดแทงเข้าที่ท้องของเขา เขาจึงต้องส่งตัวเข้าโรงพยาบาลในวันเดียวกับที่บารัค โอบามา ชนะการเลือกตั้งประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา เมื่อเขาออกจากโรงพยาบาล ริซวานก็ได้พบกับโอบามาเพื่อที่จะบอกว่าตัวเขาและแซมไม่ใช่ผู้ก่อการร้าย ภารกิจของเขาจึงสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

<u>รายชื่อบทเพลง</u> ประกอบไปด้วย 5 บทเพลง ดังนี้

1. เพลง *Tere Naina Re* (ดวงตาของเธอ)

2. เพลง *Sajda Tera Sajda* (ฉันก้มหัวให้แก่ความรักของคุณ)

3. เพลง *Noor E Khuda* (โอ้พระผู้เป็นเจ้า)

4. เพลง *Hum Honge Kamyab (We Shall Overcome)* (พวกเราจะชนะ)

5. เพลง *Allah Hi Rahem (อัลเลาะห์เป็นผู้ทรงเปี่ยมด้วยความเมตตา)*

ภาคผนวก ข

แนวคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์

<u>แนวคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์</u>

1. แนวคำถามสำหรับผู้เชี่ยวชาญด้านอินเดียศึกษาและภาพยนตร์บอลลีวู้ด

- คิดว่าเพราะสาเหตุใดจึงได้มีการสร้างภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียขึ้นมา และมีความแตกต่างจากภาพยนตร์บอลลีวู้ดยุคอื่นอย่างไร

- ทำไมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนี้จึงจำเป็นที่ต้องมีการใช้ฉากหรือสถานที่ในต่างประเทศ

- ทำไมภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนี้ส่วนใหญ่มักจะเน้นเรื่องของ “ความสัมพันธ์ภายในครอบครัว” เป็นเรื่องสำคัญ

- ในความคิดเห็นของท่าน รู้สึกอย่างไรกับประเด็นทางสังคมต่างๆที่นำเสนอในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนี้ ได้แก่ ความสัมพันธ์เชิงชู้สาว ความสัมพันธ์แบบชายรักชาย และเรื่องอคติหลังก่อการร้าย แล้วคิดว่าการที่ภาพยนตร์นำเสนอเรื่องเหล่านี้ เพื่อต้องการสื่อสารเรื่องอะไร

- ทำไมภาพยนตร์บอลลีวู้ดจึงต้องมีการร้องและเต้นในภาพยนตร์ แล้วการร้องและการเต้นในอดีตกับปัจจุบันมีความแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร

- ท่านคิดว่าแนวโน้มของภาพยนตร์บอลลีวู้ดในเมืองไทยต่อไปจะเป็นอย่างไร

2. แนวคำถามสำหรับผู้เชี่ยวชาญด้านสื่อสารการแสดงอินเดีย (การขับร้องและการเต้น)

- บอลลีวู้ดดานซ์มีความเป็นอย่างไร และมีพื้นฐานการเต้นที่สำคัญจากรูปแบบใดบ้าง

- ท่านคิดว่าบอลลีวู้ดดานซ์ มีความสำคัญมากน้อยเพียงใดในภาพยนตร์

- ท่านคิดว่าบอลลีวู้ดดานซ์สามาถนำเสนออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของอินเดียได้หรือไม่อย่างไร

- ท่านคิดว่าการเต้นจากวัฒนธรรมตะวันตกได้มีผลกระทบต่อบอลลีวู้ดดานซ์มากน้อยเพียงใด อย่างไรบ้าง

- รูปแบบการเต้นบอลลีวู้ดของผู้ชายกับผู้หญิงมีลักษณะแตกต่างกันอย่างไร และมีพื้นฐานการเต้นที่สำคัญแบบใด

- รูปแบบการร้องเพลงอินเดียในภาพยนตร์ยุคใหม่ มีลักษณะเหมือนหรือแตกต่างจากภาพยนตร์ยุคเก่าอย่างไรบ้าง

- พื้นฐานทั่วไปของการร้องเพลงอินเดียที่สำคัญคือเรื่องอะไร

3. แนวคำถามสำหรับกลุ่มผู้ชมเกี่ยวกับทัศนคติและสุนทรียรสจากภาพยนตร์

- ท่านรับชมภาพยนตร์บอลลีวู้ดบ่อยเพียงใด และได้รับชมจากสื่อใด

- ในภาพยนตร์บอลลีวู้ดแนวนอกถิ่นอินเดียทั้ง 8 เรื่อง ท่านเคยรับชมภาพยนตร์เรื่องใดบ้าง และชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องใดมากที่สุด เพราะอะไร

- ภาพของคนอินเดียแบบเก่าในภาพยนตร์ยุคก่อนกับภาพของคนอินเดียยุคใหม่ในภาพยนตร์แนวนี้ ท่านชอบแบบใดมากกว่า เพราะเหตุใด แล้วท่านมีความเห็นว่าภาพยนตร์แนวนี้มีสิ่งใดที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์ยุคก่อนมากที่สุด

- ในภาพยนตร์ทั้ง 8 เรื่องนี้ ท่านคิดว่ามีสิ่งใดที่คล้ายหรือใกล้เคียงกับชีวิตจริงของท่านมากที่สุด

- ท่านมีความเห็นอย่างไรต่อประเด็นเรื่องความสัมพันธ์เชิงชู้สาว ความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศ และอคติหลังเหตุการณ์ก่อการร้าย ที่ได้นำเสนอในภาพยนตร์แนวนี้

- ท่านคิดว่าบทเพลงมีความสำคัญอย่างไรในภาพยนตร์ แล้วถ้าภาพยนตร์เรื่องนั้นไม่มีการร้องหรือการเต้นในภาพยนตร์เลย ท่านจะรับชมหรือไม่ เพราะเหตุใด

- ท่านรู้สึกอย่างไรที่การร้องเพลงประกอบดนตรีในภาพยนตร์ยุคใหม่มีลักษณะเป็นสากลตามแบบตะวันตกมากขึ้น

- รูปแบบการเต้นในภาพยนตร์ยุคเก่าและในภาพยนตร์แนวนี้ที่มีความทันสมัยมากขึ้น ท่านชื่นชอบแบบใดมากกว่ากัน เพราะเหตุใด

- หากในภาพยนตร์จีน ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด หรือภาพยนตร์ไทย มีการใช้นาฏยศิลป์เหมือนภาพยนตร์บอลลีวู้ด ท่านรู้สึกอย่างไร

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายอาร์ลิศ ปาทาน เกิดเมื่อวันที่ 21 มกราคม 2531 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร จบการศึกษาระดับปริญญาวิทยาศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง) คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2552 และเริ่มเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต กลุ่มวิชาการสื่อสารเชิงสุนทรียะและบันเทิงคดี ในปีการศึกษา 2553 ควบคู่ไปกับการทำงานเป็นครูสอนพิเศษวิชาวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ ระดับชั้นมัธยมศึกษา