ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน

นายก้อง พาหุรักษ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2548
ISBN 974-17-4115-4
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# THE AUTHORSHIP IN INGMAR BERGMAN'S FILMS

Mr. Kong Pahurak

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Mass Communication

Department of Mass Communication
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University

Academic Year 2005
ISBN 974-17-4115-4

| | |
|---|---|
| หัวข้อวิทยานิพนธ์ | ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน |
| โดย | นายก้อง พาหุรักษ์ |
| สาขาวิชา | การสื่อสารมวลชน |
| อาจารย์ที่ปรึกษา | รองศาสตราจารย์ ดร. อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ |

---

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. พีระ จิรโสภณ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เกริกเกียรติ พันธุ์พิพัฒน์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา

(รองศาสตราจารย์ ดร. อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติ กันภัย)

..... กรรมการ

(อาจารย์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ก้อง พาหุรักษ์ : ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน. (THE AUTHORSHIP IN INGMAR BERGMAN'S FILMS) อ.ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ ดร. อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 279 หน้า. ISBN 974-17-4115-4.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะความเป็นประพันธกรของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน (1918-ปัจจุบัน) ผู้กำกับชาวสวีเดนที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงในวงการภาพยนตร์สากล โดยวิเคราะห์จากผลงานภาพยนตร์ ประวัติชีวิต และ บริบททางสังคม วัฒนธรรม และการเมืองของประเทศสวีเดน

ในการวิจัยได้คัดเลือกภาพยนตร์จำนวน 10 เรื่องจากผลงานทั้งหมด 37 เรื่องในยุคทศวรรษ 1950-60 และทศวรรษ 1960-80 มาศึกษาวิเคราะห์ตามแนวทฤษฎีสุนทรียศาสตร์และการเล่าเรื่อง

ผลการวิจัยพบว่าสามารถแบ่งผลงานสร้างสรรค์ของเบิร์กแมนในแนวใหม่ได้เป็นลักษณะ "สามฤดู" ได้แก่ 1) ชีวิตมีความหวัง 2) ความหวังดับสูญ 3) การกลับคืนของความหวัง ซึ่งจะช่วยให้อธิบายพัฒนาการทางอารมณ์ มุมมอง และความคิดของเบิร์กแมนได้มากขึ้น ในแง่ศิลปะภาพยนตร์นั้น เบิร์กแมนใช้วิธีการเล่าเรื่องอย่างเรียบง่าย ตรงไปตรงมา และการเสนออารมณ์แบบดรามาส่วนใหญ่ถูกจัดวางไว้ในบุคลิกของตัวละครสำคัญของเรื่อง ส่วนด้านการเล่าเรื่องด้วยภาพ (visual narrative) ใช้วิธีการเคลื่อนไหวกล้องอย่างจำกัดและไม่ตัดภาพพร่ำเพรื่อ เพื่อสร้างลักษณะการสื่อสารแบบสมจริงคล้ายการถ่ายทำสารคดี

เนื้อหาหลักในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน ประกอบด้วยประเด็นใหญ่ๆ 4 ประเด็นได้แก่ 1) วิพากษ์ศาสนา การวิจารณ์ศาสนาคริสต์ในแง่ลบ 2) แสวงหาผู้อื่น ความพยายามของมนุษย์ในการอยู่ร่วมกัน 3) กู้คืนการสื่อสาร การแก้ไขความเข้าใจผิดและความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และ 4) พัฒนาการทางอารมณ์และความคิด มุมมองชีวิตที่เปลี่ยนไปตามวุฒิภาวะในวัยต่างๆ ของเบิร์กแมน ดังเช่นวัฏจักรแห่งฤดูกาล ตั้งแต่การมีความหวัง การสิ้นหวัง และการกลับมามีความหวังอีกครั้ง

นอกจากนี้ ผลการศึกษาวิจัยยังพบว่าบุคคลที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการสร้างสรรค์งานของเบิร์กแมนได้แก่อีริค เบิร์กแมน บิดาผู้ถ่ายทอดแนวคิดทางศาสนาที่เข้มงวด กลุ่มศิลปินทั้งนักเขียน ผู้กำกับละครเวที และผู้กำกับภาพยนตร์ กลุ่มนักคิดสายอัตถิภาวนิยม ในส่วนของบริบททางสังคมและการเมืองของสวีเดนพบว่าเบิร์กแมนได้รับอิทธิพลทางอ้อม ยกเว้นในเรื่องความเป็นกลางทางการเมืองของประเทศที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด

ภาควิชา การสื่อสารมวลชน ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา การสื่อสารมวลชน ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2548

## 4685053028 : MAJOR MASS COMMUNICATION

KEY WORD: FILM / AUTHORSHIP / EUROPIAN CINEMA / INGMAR BERGMAN

KONG PAHURAK : THE AUTHORSHIP IN INGMAR BERGMAN'S FILMS. THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. UBONRAT SIRIYUVASAK, Ph.D., 279 pp. ISBN 974-17-4115-4.

The objectives of this research are; to study the authorship of Ingmar Bergman (1918-present), the famous Swedish director, through his films and biography, and to study the influence of Swedish socio-cultural contexts on his works.

The research selected 10 out of 37 Bergman's films for the purpose of this study. These are selected from 1950s "the gloomy optimistic period" and 1960-80 "the tragedy period". Aesthetic theory and narrative analysis are used to analyze these films.

The research found that Bergman's films should be classified into 3 periods, from hopeful period, hopeless period, to hope-regain period. These classifications are able to exemplify Bergman's emotional development, point of view and idealism in more detailed. From a reading of Bergman's films his artistic skills are his straightforward narrative and dramatic characterization of the main characters. His distinctive visual narrative presented series of visual images produced by limited camera movement and long to very long shot, known as the Bergman's signature. The result of Bergman's cinematographic mise-en-scène is a realistic narrative, at times close to being a documentary film.

The narrative of Bergman's films focused mainly on 4 areas; 1) criticizing the Lutheranism, 2) seeking for others, 3) regaining communication, and 4) development of ideals as seasons (from hopeful spring, hopeless summer, to hope-regain winter).

The study also found that Bergman's creative works showed that he was under the influences of his father, Eric Bergman, certain Swedish writers and artists, theatre and cinema directors, and Existential intellectuals. It seems that Swedish socio-cultural contexts have little bearing on Bergman's films except for the neutral political standpoint which displayed clearly in one of his film.

Department Mass Communication Student's signature.....

Field of study Mass Communication Advisor's signature.....

Academic year 2005

# กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความกรุณาและความเอาใจใส่อย่างดียิ่งจากรองศาสตราจารย์ ดร.อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้ให้คำปรึกษาและชี้แนะแนวทางแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด พร้อมกันนี้ผู้วิจัยต้องขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เกริกเกียรติ พันธุ์พิพัฒน์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติ กันภัย กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และอาจารย์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน กรรมการอีกท่านที่เอื้อเฟื้อข้อมูลด้านภาพยนตร์อันมีประโยชน์ยิ่ง

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ทรงยศ แววหงษ์ และคุณไกรวุฒิ จุลพงศธร ที่ช่วยแสดงความคิดเห็นในเรื่องภาพรวมของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ในวงการภาพยนตร์ไทย รวมทั้งอาจารย์ วราภัสสร์ รังสิยวัฒน์ ผู้เอื้อเฟื้อหนังสือ God, Death, Art & Love ซึ่งเป็นหนังสือวิเคราะห์ผลงานของเบิร์กแมนที่หาอ่านได้ยากยิ่งในเมืองไทย ขอบคุณบริษัท Criterion Collection และ Tartan ที่ช่วยผลิตภาพยนตร์ของเบิร์กแมนออกสู่ท้องตลาดจนครบทุกเรื่อง และขอขอบคุณเพื่อนๆ พี่ๆ ของ MC13 ทุกคนที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจจนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ในที่สุด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# สารบัญ

หน้า


บทคัดย่อภาษาไทย.....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ
กิตติกรรมประกาศ.....ฉ
สารบัญ.....ช
สารบัญตาราง.....ญ
สารบัญภาพ.....ฎ
สารบัญแผนภูมิ.....ฒ

บทที่

1 บทนำ.....1
1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา.....1
1.2 คำถามนำวิจัย.....11
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....12
1.4 ข้อสันนิษฐาน.....12
1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ.....12
1.6 ขอบเขตการศึกษา.....13
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....13

2 แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....14
2.1 สวีเดน: ภาพรวมและอุตสาหกรรมภาพยนตร์.....14
2.2 แนวคิดเรื่องประพันธกร.....18
2.3 แนวคิดสุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์.....28
2.4 แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์.....37
2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....46
2.6 กรอบการศึกษาวิจัย.....51

| บทที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 3 | ระเบียบวิธีวิจัย | 52 |
| | 3.1 แหล่งข้อมูล | 52 |
| | 3.2 การวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ | 58 |
| | 3.3 การวิจัยเอกสาร | 59 |
| | 3.4 การนำเสนอข้อมูล | 60 |
| 4 | อิงก์มาร์ เบิร์กแมน: ชีวิตและผลงาน | 61 |
| | 4.1 วัยเด็กของเบิร์กแมน | 61 |
| | 4.2 บ่มเพาะจินตนาการ | 63 |
| | 4.3 พ่อ ศาสนา และพระเจ้า | 65 |
| | 4.4 ชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัย | 67 |
| | 4.5 ความรัก | 68 |
| | 4.6 ว่าด้วยเรื่องการกำกับนักแสดง: ที่มาของสมญา “Perfectionist” | 70 |
| | 4.7 เหรียญสองหน้า: ละครเวทีและภาพยนตร์ | 72 |
| 5 | บทวิเคราะห์ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน | 75 |
| | 5.1 Smiles of a Summer Night: สลับคู่ชู้ชื่น | 75 |
| | 5.2 The Seventh Seal: การแสวงหาความหมายของลูกแกะ | 84 |
| | 5.3 Wild Strawberries: ความเดียวดายของชายเฒ่า | 97 |
| | 5.4 The Virgin Spring: สูญสิ้นกลิ่นน้ำนม | 111 |
| | 5.5 The Silence: ถ้อยคำที่สูญสลาย | 125 |
| | 5.6 Persona: สุดแท้แต่มายา | 135 |
| | 5.7 Shame: ความอับอายของมวลมนุษยชาติ | 145 |
| | 5.8 Cries and Whispers: คำสั่งเสียเพียงเสียงกระซิบ | 154 |
| | 5.9 Scenes from a Marriage: สิ้นสะบั้นความสัมพันธ์ | 168 |
| | 5.10 Fanny and Alexander: อัลฟาและโอเมกา | 179 |

บทที่ หน้า

6 มองภาพกว้าง: สังเคราะห์ภาพประพันธกร.....195

6.1 อารัมภบท: The “Three” Seasons.....195

6.2 Spring: แรกแย้มแห่งชีวิต.....198

6.3 Summer: อเวจีบนพื้นพิภพ.....202

6.4 Winter: เหมันต์อันยาวนาน.....209

6.5 จุดหมายปลายทาง: ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน...216

6.6 ผู้กำกับแห่งสวีเดน: ว่าด้วยเรื่องอิทธิพลจากสภาพแวดล้อม.....223

6.7 ภาพสะท้อนจากเมืองไทย: มุมมองเกี่ยวกับภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน จากทรงยศ แววหงษ์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน และไกรวุฒิ จุลพงศธร.....227

6.8 ภาพสะท้อนจากเมืองไทย: มุมมองของผู้เขียน.....230

7 ก้อนอิฐในกำแพง: การสืบทอดและสานต่อ.....232

รายการอ้างอิง.....234

บรรณานุกรม.....237

ภาคผนวก.....238

ภาคผนวก ก: ผู้ร่วมงานคนสำคัญของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน.....239

ภาคผนวก ข: การวิเคราะห์ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ด้วยเครื่องมือสายโครงสร้างนิยม.....255

ภาคผนวก ค: The Four Seasons.....260

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....264

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# สารบัญตาราง

ตาราง หน้า

ตารางที่ 6.1 สรุปลักษณะเด่นในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทั้ง 3 ฤดู.....215

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# สารบัญภาพ

รูปประกอบ หน้า

รูปที่ 1.1 อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ในปี ค.ศ. 2003 ขณะอายุได้ 85 ปี....4

รูปที่ 4.1 การลงโทษเชิง “พิธีกรรม” ใน Fanny and Alexander....62
รูปที่ 4.2 “ลุงคาร์ล” ใน Fanny and Alexander....64
รูปที่ 4.3 แบบจำลองภาพ ยาย-หลาน จาก Fanny and Alexander....64
รูปที่ 4.4 ภาพลักษณ์เชิงลบของนักบวชในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน....66
รูปที่ 4.5 เหตุการณ์ที่เบิร์กแมนบอกเลิกกับเอลเลนเพื่อไปอยู่กับกัน แฮกเบิร์ก ได้รับการสร้างขึ้นใหม่ใน Scenes from a Marriage....70
รูปที่ 4.6 Cries and Whispers....73
รูปที่ 4.7 The Serpent’s Egg ผลงานระหว่างลี้ภัย....74

รูปที่ 5.1 ครอบครัวเอเกอร์มันกับความสัมพันธ์เชิงซ้อน....78
รูปที่ 5.2 ชาร์ล็อทต์และคาร์ล....79
รูปที่ 5.3 เดสสิรี ผู้ควบคุมทุกอย่างอยู่เบื้องหลัง....79
รูปที่ 5.4 การดวลรัสเซียน รูเล็ตท์ ระหว่างคาร์ลและเฟรดริก....82
รูปที่ 5.5 “ความตาย” เชิงรูปธรรมของ The Seventh Seal....86
รูปที่ 5.6 ขบวน Dance of Death....87
รูปที่ 5.7 สกัตและลิซ่า คู่ที่ประพฤติผิดในกาม....88
รูปที่ 5.8 โยนส์ขณะเผชิญหน้ากับราวัลเพื่อช่วยเด็กสาว....89
รูปที่ 5.9 บล็อกสารภาพบาปกับความตาย....90
รูปที่ 5.10 เกมพนันชีวิตของบล็อกและความตาย....91
รูปที่ 5.11 บทสนทนาสุดท้ายของไทยัน....92
รูปที่ 5.12 โยฟและมิยา....93
รูปที่ 5.13 สภาพแวดล้อมของ The Seventh Seal ไม่มีผู้คน ไม่มีต้นไม้ ไม่มีชีวิต....94
รูปที่ 5.14 ขบวนทรมานตัวเองที่น่าสมเพศมากกว่าน่าศรัทธา....95
รูปที่ 5.15 ภาพฝัน Surreal ของอิแซ็ค บอร์ก....100
รูปที่ 5.16 คณะหนุ่มสาวขณะร่วมเดินทางกับอิแซ็ก....102

รูปประกอบ หน้า

รูปที่ 5.17 ชีวิตครอบครัวร้าวฉานของเอวาลด์และมารีอันน์....104
รูปที่ 5.18 อัลมันและบีริตกับชีวิตแต่งงานดุจนรก....105
รูปที่ 5.19 มารดาผู้เย็นชาจนตัวเองรู้สึกหนาวเหน็บ....107
รูปที่ 5.20 คณะลูกขุนที่ร่วมการพิพากษาอิแซ็ก บอร์ก....109
รูปที่ 5.21 ทอร์โค่นต้นไม้ด้วยมือเปล่า ฉากที่รุนแรงเท่าเทียมกับฉากข่มขืน....114
รูปที่ 5.22 ชุมชนคริสเตียนท่ามกลางธรรมชาติอันยิ่งใหญ่....115
รูปที่ 5.23 ทอร์ หัวหน้าชุมชนคริสเตียนที่แท้จริงเป็นพวกนอกรีต....118
รูปที่ 5.24 ภาพเปรียบเทียบ The Last Supper ของลีโอนาโด ดาวินชี
และฉากใน The Virgin Spring....120
รูปที่ 5.25 คารินยามแปดเปื้อน การใช้แสงเงาสื่อความหมายอย่างลงตัว....122
รูปที่ 5.26 การสื่อสารระหว่างเอสเตอร์และอันนาที่มีโยฮันเป็นช่องทาง....127
รูปที่ 5.27 รายนามคำศัพท์ คำสั่งเสียและสัญลักษณ์แห่งการสืบทอด....129
รูปที่ 5.28 “หน้าต่าง” ช่องทางระบายออกของอันนา....130
รูปที่ 5.29 การผจญภัยของโยฮัน....132
รูปที่ 5.30 วาระสุดท้ายของเอสเตอร์....133
รูปที่ 5.31 Montage เปิดเรื่อง Persona โลกภาพยนตร์ และการเรียงตัวกัน
อย่างไร้ระเบียบของจิตใต้สำนึก....136
รูปที่ 5.32 เอลิซาเบธ ผู้ค้นพบ “สัจธรรม” ระหว่างแสดงละครเวที....137
รูปที่ 5.33 เจอร์เกน ลินด์สตรอม บุตรของอันนาและเอลิซาเบธ....138
รูปที่ 5.34 อัลม่าก่อนและหลังถูกกลืนกิน....139
รูปที่ 5.35 การรวมร่างของเอลิซาเบธและอัลม่า....140
รูปที่ 5.36 อัลม่าเล่าถึงปมเกลียดลูกของเอลิซาเบธ....143
รูปที่ 5.37 “ทุกอย่างเป็นแค่ภาพยนตร์”....144
รูปที่ 5.38 อีวาและยัน: การดิ้นรนของ “ชาวบ้าน”....147
รูปที่ 5.39 วาณิชในชุดทหาร ตัวอย่างบทบาทที่ผิดเพี้ยน....149
รูปที่ 5.40 ไวโอลินที่ถูกทำลาย: ความตายของบทบาทศิลปิน....152
รูปที่ 5.41 นาวาที่ล้อมรอบด้วยความตาย ฝันร้ายที่ไร้วันตื่น....153
รูปที่ 5.42 “ท่อน Bridge” การเปิดปิดตอนด้วยใบหน้าครึ่งซีก....156
รูปที่ 5.43 ร่างไร้วิญญาณของอักเนส ขณะบาทหลวงกล่าวนำในพิธีศพ....158

รูปประกอบ หน้า

รูปที่ 5.44 ความทรมานของอักเนสได้รับการถ่ายทอดอย่างเรียบง่ายแต่ก็ทรงพลังเหลือล้น...159
รูปที่ 5.45 แม้โยอาคิมจะร้องเรียก แต่มาเรียก็มิได้เข้าไปช่วยเหลือ.....160
รูปที่ 5.46 ขาว-ดำ-แดง โทนสีหลักของ Cries and Whispers.....162
รูปที่ 5.47 “ไวน์แดงกับปลา”.....163
รูปที่ 5.48 อักเนสในอ้อมกอดของอันนา.....165
รูปที่ 5.49 ครอบครัวในอุดมคติ: หน้ากากที่สังคมสร้างให้โยฮันและมารีอันน์.....171
รูปที่ 5.50 โทรศัพท์กับการสื่อสารที่ล้มเหลว.....173
รูปที่ 5.51 ชุดนักโทษของมารีอันน์.....174
รูปที่ 5.52 “Illiterate” การร่วมรักกันอย่างดูดดื่มก่อนจะจบลงด้วยการตบตี.....176
รูปที่ 5.53 บทสรุปของการค้นหาที่สายเกินไปสิบปี...แต่ก็ยังดีกว่าไม่มีวันหาพบ.....178
รูปที่ 5.54 ละครซ้อนหนัง: แฮมเล็ตใน Fanny and Alexander.....182
รูปที่ 5.55 งานเลี้ยงฉลองที่บ้านเฮเลน่า บ้านแห่งความสุขที่ปราศจากชนชั้น.....183
รูปที่ 5.56 บ้านบิชอป เคร่งเครียดและเคร่งครัดชวนให้รู้สึกอึดอัด.....184
รูปที่ 5.57 ห้องนอนเด็กดุจคุกกับชุดนักโทษของอเล็กซานเดอร์.....185
รูปที่ 5.58 “ห้องแดง” ในบ้านของอิแซ็ก.....186
รูปที่ 5.59 เหตุการณ์ต่อเนื่องอันเหลวไหล.....188
รูปที่ 5.60 พระเจ้าหุ่นเชิด.....191
รูปที่ 5.61 ความอบอุ่นและความหวัง: ภาพสองใบที่ควรเก็บอยู่ในอัลบั้ม.....194

รูปที่ 6.1 ความสุขและการตั้งต้นใหม่ใน Spring.....200
รูปที่ 6.2 ภาพกลางแจ้งที่งดงามใน Wild Strawberries.....201
รูปที่ 6.3 กลิ่นอายความตายของ Summer.....204
รูปที่ 6.4 บล็อกปฏิเสธความ “ไม่รู้” แม้ในนาทีสุดท้ายของชีวิต.....205
รูปที่ 6.5 การทำลายความหวังใน Movement ที่ 3.....206
รูปที่ 6.6 เส้นทางที่ตัดขาดและทางตัน: สิ่งที่ขังตัวละครไว้บนเกาะของ Shame.....207
รูปที่ 6.7 สภาพแวดล้อมเสื่อมโทรมและไร้ชีวิต.....208
รูปที่ 6.8 หน้ากาก “เปิดเผย” ของมาเรียจากเรื่อง Cries and Whispers และ “ครอบครัวในอุดมคติ” จากเรื่อง Scenes from a Marriage.....211
รูปที่ 6.9 Fanny and Alexander บทสรุปที่ให้ความหวังอีกครั้ง.....212

รูปประกอบ หน้า

รูปที่ 6.10 การใช้สีอย่างเหนือชั้นใน Cries and Whispers
และการถ่ายทำ Indoor เป็นหลัก.....214

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# สารบัญแผนภาพ


| แผนภาพ | | หน้า |
|---|---|---|
| แผนภาพที่ 2.1 | Classical Paradigm ของ กุสตาฟ ฟรายธาก | 40 |
| แผนภาพที่ 5.1 | เหตุการณ์ครึ่งแรกของ The Virgin Spring | 113 |
| แผนภาพที่ 5.2 | เหตุการณ์ครึ่งหลังของ The Virgin Spring | 113 |
| แผนภาพที่ 5.3 | ลำดับเหตุการณ์ใน Cries and Whispers | 155 |
| แผนภาพที่ 6.1 | ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทั้ง 10 เรื่องในแต่ละฤดู | 216 |
| แผนภาพที่ 6.2 | ปัจจัยภายนอกที่มีอิทธิพลต่ออิงก์มาร์ เบิร์กแมน | 224 |


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# บทที่ 1

# บทนำ

## 1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

<u>อารัมภบท: เปิดม่านโรงละคร</u>

*ผมนั่งกินอาหารเหลวอยู่บนตักใครสักคน จานเคลือบสีขาวประดับลายดอกไม้สีน้ำเงินวางอยู่บนผ้าน้ำมันสีเทาเดินลายขอบเป็นสีแดง จานใบนั้นสะท้อนแสงวิบวับกับบานหน้าต่าง ผมลองเอียงศีรษะไปด้านข้างและด้านหน้า เปลี่ยนมุมสายตาไม่หยุดหย่อน ยามที่ผมเอียงคอไปมา แสงสะท้อนบนจานจะเปลี่ยนรูปแบบไม่ซ้ำเดิม ทันใดนั้นเอง ผมก็สำรอกออกมา*

*นี่คงเป็นความทรงจำแรกของผม*

ถอดความจาก The Magic Lantern หน้าที่ 2

ว่ากันว่าความทรงจำของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน[1] ปรากฏในรูปของแสง แสงคือพาหะที่ทำให้เกิดภาพเนื่องจากเราจะสามารถมองเห็นวัตถุได้ ก็ต่อเมื่อแสงจากแหล่งกำเนิดฉายฉาบวัตถุก่อนที่จะสะท้อนเข้าสู่ตาของเราอีกทีหนึ่ง แสงนั้นนับว่าเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างภาพบนแผ่นฟิล์มของศาสตร์การถ่ายภาพ (Photography) ซึ่งถ้าจะตีความจากชื่อกันจริงๆ แล้ว คำๆ นี้ก็มีความหมายว่า “การวาดภาพด้วยแสง” นั่นเอง ไม่ผิดอะไรกับการถ่ายภาพยนตร์ ที่นำฟิล์มจำนวนมหาศาลมาเรียงร้อยต่อกันเป็นเรื่องราวมหัศจรรย์พันลึก สุดแท้แต่จะจินตนาการ

หากความทรงจำแรกของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ก็เกี่ยวโยงกับแสงแล้ว ก็ไม่แปลกที่วันหนึ่งเขาจะกลายมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ “สำคัญ” คนหนึ่งของโลก

---

[1] ออกเสียงตามภาษาสวีดิชว่า “บารีมัน” แต่ในวงการภาพยนตร์และวิชาการแล้วจะนิยมออกเสียงตามภาษาอังกฤษว่า “เบิร์กแมน”

*ตอนนั้นเองที่เครื่องฉายหนังกลายเป็นเรื่องขึ้นมา เพราะพี่ชายของผมเป็นคนได้มันไป... ผมรีบตัดสินใจอย่างรวดเร็ว จากนั้นก็วิ่งไปปลุกพี่พร้อมกับยื่นข้อเสนอแลกตุ๊กตาทหารหนึ่งร้อยตัวกับเครื่องฉายหนัง [ที่ป้าแอนนาให้เป็นของขวัญวันคริสมาสต์] แต่เองก็มีกองทัพตุ๊กตาอยู่แล้ว แถมยังเอาไปเล่นกับเพื่อนบ่อยๆ เขาจึงตกลงทันที นับเป็นข้อแลกเปลี่ยนที่พอใจกัน ทั้งสองฝ่าย...*

ถอดความจาก The Magic Lantern หน้าที่ 15-16

เป็นที่รู้กันว่าวัยเด็กอันเลวร้ายถือเป็น "วัตถุดิบอันเลอค่า" ของศิลปิน วัยเด็กของเบิร์กแมนก็เฉกเช่นเดียวกัน เขาโตมากับครอบครัวนักบวชที่เคร่งครัด ชีวิตเต็มไปด้วยเรื่องของบาปและการลงโทษ โดยเฉพาะจาก อีริค เบิร์กแมน บิดาแท้ๆ ของเขาเอง ผู้สั่งสอนสายสัมพันธ์อันเข้มงวดระหว่างบุตรและพ่อแม่ และระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า ทุกๆ สิ่งมีเหตุผลในตัวมันอยู่แล้ว ไม่จำเป็นต้องไปขัดขืนอันใด ได้แต่ยอมรับสภาพเท่านั้น "*เราไม่เคยได้ยินคำว่าอิสรภาพ และยิ่งไม่เคยลิ้มรสมันเลยแม้แต่น้อย*" (Bergman, 1988)

ชีวิตความเป็นอยู่ดังกล่าวหล่อหลอมให้เบิร์กแมนกลายเป็นคนมองโลกในแง่ร้าย อีกทั้งยังชิงชังผู้เป็นพ่อเหลือจะกล่าว ดังจะได้เห็นกันใน Fanny and Alexander (1982) ภาพยนตร์กึ่งอัตชีวประวัติที่ "พ่อผู้ใจดี" ลาโลกเร็วเกินไปปล่อยให้ลูกทั้งสองต้องเผชิญกับ "บาทหลวง" ผู้เป็นพ่อเลี้ยงใจร้าย โหดร้ายทารุณเกินกว่าจะทนไหว ก่อนที่จะจบเรื่องด้วยการตายอย่างทารุณของ "พ่อเลี้ยง" ในที่สุด

หากมองในด้านจิตวิทยาแล้ว อิงก์มาร์ เบิร์กแมน คงไม่สามารถผ่านปมอีดิปุส[1]ไปได้ และจะเป็นเช่นนี้ตราบเท่าที่เขายังมีลมหายใจ...

นอกจากจะชิงชังในตัวบิดาแล้ว เบิร์กแมนยังเฝ้าตั้งคำถามกับความเชื่อที่ครอบครัวเขาเพียรปลูกฝังให้บุตรตลอดมา เขาเคลือบแคลงในพระเจ้า เคลือบแคลงชีวิต ไม่มั่นใจว่าจะมีหนทาง

---

[1] (Oedipus Complex) แนวคิดของซิกมันด์ ฟรอยด์ที่ว่าบุตรจะมีความปรารถนาในตัวมารดา และ เห็นบิดาเป็นศัตรู ในกรณีเด็กผู้หญิงจะสลับกันและเรียกว่า Electra Complex

ใดที่มนุษย์ปุถุชนจะสามารถมีความสุขอันจริงแท้ได้หรือไม่ ทุกคนมีทางออกหรือว่านั่นเป็นสิ่งชั่วครั้งชั่วคราวก่อนที่เราจะเพลี่ยงพล้ำเกมชีวิตให้แก่ “ความตาย” และจมอยู่ในความมืดมนชั่วนิรันด์

สุดท้ายแล้วเบิร์กแมน เชื่อเช่นไร สุดท้ายแล้วเบิร์กแมนพบอะไร สิ่งเหล่านั้นล้วนถ่ายทอดออกมาบนแผ่นฟิล์มทั้งสิ้น...

<u>อิงก์มาร์ เบิร์กแมน กับงานภาพยนตร์</u>

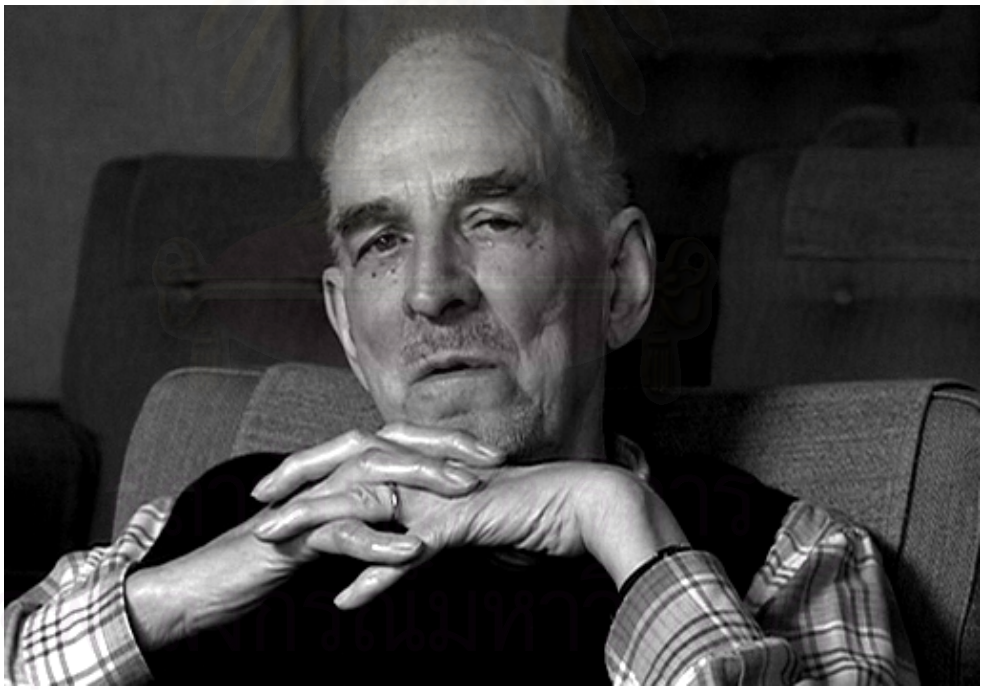
นับถึงปัจจุบัน เบิร์กแมนกำกับภาพยนตร์ทั้งสิ้น 37 เรื่อง ไม่รวมภาพยนตร์ที่ฉายทางโทรทัศน์และละครเวทีอีกนับไม่ถ้วน แต่ที่น่าสนใจยิ่งคือเกือบทุกเรื่องสะท้อนตัวตน แนวคิด รวมทั้งความเชื่อของเบิร์กแมนอย่างเด่นชัด

ผู้กำกับชื่อดังในอดีตของสวีเดนอย่าง วิคเตอร์ สจอสตรอม และ เมาริตซ์ สติลเลอร์ สองปรมาจารย์ภาพยนตร์ที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่องานของเบิร์กแมน ล้วนผ่านงานกำกับภาพยนตร์มาแล้วนับไม่ถ้วนทั้งในสวีเดนเองและในฮอลลีวู้ด สิ่งที่ผู้กำกับชาวสวีดิชทุกคนชำชองคือการถ่ายทอดความงดงาม ความโหดร้าย ความดิบกร้าว ของสภาพแวดล้อมในสวีเดน เพื่อใช้เสริมพลังให้กับภาพยนตร์ของตน นอกจากนี้ยังมีอีกสิ่งที่ผู้กำกับชาวสวีเดนต่างถนัดยิ่ง นั่นคือการถ่ายทอดบทประพันธ์และงานนิพนธ์มาเป็นภาพยนตร์ จุดนี้เองที่ทำให้เบิร์กแมนโดดเด่นเหนือผู้กำกับร่วมชาติ เพราะเขาเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองเกือบทุกเรื่อง จึงไม่แปลกที่ “ความเป็นเบิร์กแมน” จะมีแฝงอยู่ทุกอณูฟิล์มชนิดไม่ปิดบังแม้แต่น้อย

เจสซี คาลิน ผู้เขียนหนังสือเรื่อง The Films of Ingmar Bergman (2003) วิเคราะห์ไว้ว่าภาพยนตร์ของเบิร์กแมนตามแต่ละช่วงเวลาที่สร้าง ล้วนสะท้อนมุมมองที่เบิร์กแมนมีต่อชีวิต ในขณะนั้น คาลินแบ่งงานเบิร์กแมนเป็นสองช่วงหลักๆ คืองานในทศวรรษที่ 1950-60 ระยะเวลาสิบปีนี้ถือเป็นยุค “มองโลกในแง่ดีแบบหม่นหมอง” (Gloomy Optimistic) ไม่ว่าชีวิตของตัวละครจะโดนบีบคั้นย่ำแย่สักเพียงใด แต่สุดท้ายแล้วลำแสงแห่งความหวังก็มิได้ดับสูญ ดังเช่น เฟรดริกในเรื่อง Smiles of a Summer Night (1955) ที่ยังได้พบรักแท้ในท้ายที่สุด หรือนักไวโอลินอีโก้สูงใน To Joy (1950) ที่พบความงามแห่งชีวิตเมื่อสูญเสียภรรยาอันเป็นที่รักไป

อย่างไรก็ดี เมื่อเวลาผ่านพ้นไป ความหวังสุดท้ายก็เหมือนจะมอดดับลงไปด้วย นับตั้งแต่อายุย่างเข้าสี่สิบเป็นต้นมา ความหวังที่เบิร์กแมนเฝ้ายึดเหนี่ยวอย่างสุดความสามารถก็พลันเลือนหายไปสิ้น ชีวิตนั่นคือความทุกข์ทรมานที่ไร้ทางออก ละครหลอกลวงที่เกาะเกี่ยวกันเป็นนาฏกรรมแห่งความปลิ้นปล้อน คู่สามีภรรยาที่หลบลี้ไฟสงครามจึงต้องจบชีวิตลงกลางทะเล (จากเรื่อง Shame ปี 1968) วิถีของศิลปินก็โดนฝันร้ายหลอกล่อจนหมดสิ้นหนทาง (จากเรื่อง Hour of the Wolf ปี 1968) และบทโหมโรงแห่งหายนะภัยนาซีที่ไม่อาจทัดทาน (จากเรื่อง The Serpent's Egg ปี 1977)

ก่อนที่ความมืดมนจะทันครอบงำทั้งกายและใจจนหมดสิ้น เบิร์กแมนก็ปิดฉากภาพยนตร์ของตนด้วยผลงานเรื่องสุดท้าย (ที่ฉายในวงกว้าง) นั่นคือที่มาของ Fanny and Alexander (1982) งานตีแผ่ "ตัวตน" ที่เที่ยงตรงที่สุด และได้เรียกคืนความหลังที่เชื่อกันว่าสูญสิ้นไปแล้ว ให้กลับมาอีกครั้งหนึ่ง แต่นี่จะเป็นเพียงการ Nostalgia ถึงวันวานที่ผ่านเลยไปแล้ว (และไม่มีวันกลับ) ก็ไม่อาจทราบได้...



รูปที่ 1.1 อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ในปี ค.ศ. 2003 ขณะอายุได้ 85 ปี
(ภาพจากบทสัมภาษณ์ในดีวีดี "Smiles of a Summer Night" ของบริษัท Criterion Collection)

การไขว่คว้าหาความหมาย

"ทำไมถึงสนใจงานของเบิร์กแมนนัก" คำถามนี้ถูกกล่าวทวนซ้ำนับครั้งไม่ถ้วนระหว่างที่ผู้เขียนเริ่มวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ หรือถ้าจะให้เที่ยงตรงกว่านี้ก็คงต้องนับตั้งแต่เริ่มขวนขวายผลงานของเบิร์กแมนที่หายากยิ่งในเมืองไทยมาชมดูเลยทีเดียว ก็ในเมื่อผู้กำกับเก่งๆ ก็มีกันอยู่มากมาย ทำไมถึงต้องมาสนใจผู้กำกับจากยุโรปที่แทบไม่มีใครในไทยรู้จักเลยคนนี้ด้วย ทำไมถึงไม่ไปวิเคราะห์ผู้กำกับอย่าง พี่น้องโคเอน (Coen Brothers), หว่อง กาไว (Wong Kar-wai), ทรุฟโฟต์ (Truffaut), หรือ คุโรซาว่า (Kurosawa)

การพบกันครั้งแรกระหว่างผู้เขียนและผลงานของเบิร์กแมนไม่ได้เป็นเรื่องน่าตื่นเต้นหรือน่าสนใจเท่าไรนัก สิ่งที่สะกิดความสนใจให้หันมาหยิบม้วนวิดีโอเรื่อง The Seventh Seal ก็คงหนีไม่พ้นภาพ "ความตาย" ที่ยืนเด่นอยู่ที่หน้าปก ภาพนั้นทรงพลังอย่างน่าประหลาด สายตาของความตายที่จ้องเขม็งตรงเข้ามาเหมือนกำลังจะบอกว่า "เจ้าคือรายต่อไป" ก็ไม่ผิด จากจุดเริ่มเพียงแค่นั้นก็พัฒนาเป็นเรื่องที่สองที่สามจนกระทั่งเป็นสิบๆ เรื่อง ภาพยนตร์ทั่วไปมักเป็นความบันเทิงชั่วแล่นที่จบสมบูรณ์ในตัว แต่งานของเบิร์กแมนไม่ใช่ หนังของเขาทุกเรื่องเปรียบเสมือนการตั้งคำถาม ไม่ว่าจะเรื่องสาระของการดำเนินชีวิต เรื่องพระเจ้า และที่หนีไม่พ้นคือเรื่องความตาย

ประเด็นเหล่านี้นี่เองที่มีกลิ่นอายเย้ายวนผู้เขียนอย่างประหลาด โดยเฉพาะเมื่อเรายังยืนอยู่ในจุดที่ไม่อาจมองเกินเลยผัสสะทั้ง 5 ของเราได้ ก็ใครเล่าจะให้คำตอบที่น่าเชื่อถือได้ว่า มนุษย์เราเกิดมาเพื่อสิ่งใดและมีอะไรรออยู่หลังจากร่างกายดับสูญกันแน่ ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนไม่เคยให้คำตอบเหล่านี้อย่างแน่ชัด แต่ก็ไม่เคยรีรอที่จะตั้งคำถามใหม่อีกเช่นกัน สภาพสังคมที่เร่งรีบและการแข่งขันในปัจจุบันยังมีใครอีกสักกี่คนที่ทำให้เราวกหันมามอง "ตัวตน" ในแง่มุมวิเคราะห์อย่างนี้ได้อีกบ้าง

เบิร์กแมนไม่เคยประกาศตัวว่าเป็น Existentialist และผู้เขียนเองก็ไม่เคยอ่านงานของนิตซ์เช่ (Nietzsche) ซาร์ท (Sartre) หรือกามูส์ (Camus) มาก่อนหน้าจะพบกับเบิร์กแมน หากแต่คำถามเรื่องสาระสำคัญของชีวิตมนุษย์ก็วนเวียนหลอกหลอนมาตั้งแต่ครั้งเยาว์วัย การดำเนินชีวิตอย่างถูกทำนองคลองธรรม ไม่เบียดเบียนผู้อื่น ย่อมเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ในการดำรงชีวิตในระดับสังคม แต่คำถามเดิมก็ยังไม่รับการแถลงไข ก็เราจะถือกำเนิดขึ้นมาทำไมกันเล่า หากเมื่อวันหนึ่งก็ต้องย่อยสลายตายกลับสู่พื้นดินเหมือนไม่เคยมีอะไรเกิดขึ้น วิทยาศาสตร์ที่กล่าวกันว่าก้าวหน้าจน

ออกไปเหยียบดวงจันทร์กันได้ไม่เคยตอบคำถามเหล่านี้เลย และคนส่วนใหญ่ก็ใช้ชีวิตอยู่ไปวันๆ โดยเอาความไม่รู้นี้อิงแอบไว้ในส่วนลึกของจิตใจ

แต่เบิร์กแมนไม่ใช่ เขาอาศัยสื่อที่มีความเป็นมวลชนสูงอย่างภาพยนตร์ มาใช้ถามตอบอภิปรัชญาเช่นนี้เหมือนเช่นหนังสือดีๆ สักเล่มก็ไม่ผิด งานของเบิร์กแมนส่วนใหญ่อาจเรียกไม่ได้ว่าดูสนุกหรือจรรโลงใจ แต่มันกลับพุ่งประเด็นคำถามไปที่ส่วนลึกของจิตใจได้อย่างถึงแก่น ความจริงเบิร์กแมนตั้งใจจะค้นหาคำตอบเหล่านั้นเพื่อตนเอง แต่เราก็ไม่อาจปฏิเสธว่าสิ่งที่เบิร์กแมนค้นหานั้นก็เป็นเรื่องสากลของมวลมนุษย์ชาติเช่นกัน ไม่แปลกที่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของเบิร์กแมนทำลายกำแพงกั้นทั้งเชื้อชาติและภาษา และได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูงในหมู่ผู้ชมที่มุ่งหมายสาระสำคัญจากภาพยนตร์มากกว่าความบันเทิงชั่วครั้งชั่วคราว

การค้นพบเบิร์กแมนจึงเหมือนกับการที่ผู้เขียนพบเพื่อนร่วมปัญหานั่นเอง ชีวิตของเราสองคนอาจแตกต่างกันคนละขั้ว (ผู้เขียนไม่เคยมีปัญหาในวัยเด็กอย่างเบิร์กแมนเลยแม้แต่น้อย) แต่เราก็สามารถมีปัญหาร่วมกันได้เช่นกัน บางทีเราอาจจะไม่มีวันล่วงรู้คำตอบที่แสวงหา แต่เราก็เห็นพ้องกันว่าการพยายามหาความหมายย่อมมี “ความหมาย” มากกว่านอนรอความตายอยู่มากโข

<u>ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน</u>

คำว่า “ประพันธกร” นั้นมีที่มาจากคำว่า Author (ผู้แต่ง) ซึ่งเป็นศัพท์ทั่วไปที่ใช้กล่าวถึงผู้ประพันธ์หรือผู้เขียนหนังสือ อย่างไรก็ดีในทางภาพยนตร์นั้นเป็นที่ทราบดีว่าเป็นผลพวงจากการร่วมมือของผู้คนจำนวนมากดังนั้นการจะหาตัว “ผู้แต่ง” นั้นจึงเป็นเรื่องที่ทำได้ยาก หากจะตีความว่าเป็นผู้เขียนบท หรือผู้กำกับ ก็เห็นจะเป็นการให้เครดิตสูงเกินไปโดยละทิ้งหยาดเหงื่อ และน้ำพักน้ำแรง ของทีมงานท่านอื่นๆ

ถึงกระนั้นในทศวรรษ 1950 กลุ่มนักคิด นักวิจารณ์ ชาวฝรั่งเศสผู้ตีพิมพ์บทวิจารณ์ภาพยนตร์ในนิตยสาร Cahiers du Cinema ก็เริ่มเปิดประเด็นว่าผู้กำกับบางคนมีสไตล์การกำกับที่ชัดเจนและถ่ายทอดออกมาในงานของเขาทุกเรื่อง จากจุดนี้เองทำให้เกิดการตื่นตัวที่จะมอบตำแหน่ง “ผู้แต่ง” ให้แก่ผู้กำกับภาพยนตร์ โดยจะใช้คำว่า Auteur ซึ่งเป็นภาษาฝรั่งเศสที่มีความหมายเดียวกันกับ “Author” นั่นเอง ด้วยเหตุที่ต้นตอของคำนี้มาจากฝรั่งเศส ในรายงานชิ้นนี้จึงได้เลือกใช้คำว่า Auteur เป็นหลัก โดยจะมีการกล่าวถึงแบบไทยๆ ว่า “ประพันธกร”

ทฤษฎี Auteur นั้นไม่ใช่ทฤษฎีที่สมบูรณ์แบบ มีการแก้ไขตลอดมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงประเด็นนี้อย่างละเอียดในบทที่สอง จุดด้อยที่ได้รับการอ้างถึงอยู่เสมอคือธรรมชาติของทฤษฎีนี้ปฏิเสธส่วนร่วมของผู้ร่วมงาน ดังนั้นการจะหยิบทฤษฎีนี้มาใช้อย่างเหมาะสมนั้นจำเป็น ต้องหาวิธี “อุดรูรั่ว” ทางทฤษฎีเสียก่อน แต่ประเด็นนี้ก็ใช่ว่าจะเป็นเรื่องยากอันใดเลย เมื่อผู้กำกับที่นำมาวิเคราะห์คือ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน

งานของเบิร์กแมนไม่ใช่งานจากสตูดิโอฮอลลีวู้ดที่มีบุคคลากรเกี่ยวข้องจำนวนมหาศาล หรือจำเป็นต้องเอาใจผู้ชมส่วนใหญ่เพื่อให้หนังขายได้ ซึ่งเป็นจุดอ่อนที่สำคัญหากจะนำทฤษฎี Auteur ไปใช้ ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนแต่ละเรื่องใช้ทีมงานไม่มากนัก มักมีตัวละครในเรื่องน้อย ตัวเขาเองก็ใกล้ชิดกับผู้กำกับภาพ และที่สำคัญคือเขาเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์เกือบทุกเรื่องด้วยตัวเอง ปัจจัยเหล่านี้เสริมให้งานของเบิร์กแมนมีความเป็นปัจเจกสูง ซึ่งก็เป็นวัตถุดิบที่ดีสำหรับการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎี Auteur

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังจะพาดพิง Auteur เกินกว่าผู้กำกับเพียงคนเดียว โดยจะรวมไปถึงทีมงานคู่บุญอย่างนักแสดงหรือตากล้องขาประจำของเบิร์กแมนด้วย เหตุเพราะเมื่อวิเคราะห์ตัวผู้กำกับที่ได้ชื่อว่า Auteur แล้ว ล้วนพบว่ามีทีมงานที่เข้ากันได้เป็นพิเศษ อย่างของเบิร์กแมน ก็คงหนีไม่พ้น ลิฟ อุลล์แมนน์ กับ แม็กซ์ ฟอน ซิโดว ดาราฝ่ายหญิงและชายตัวหลัก โตชิโร มิฟูเน่ กับภาพยนตร์ซามูไรของคุโรซาว่า หรือแม้แต่อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก ที่ร่วมงานกับนางเอกหลายคน แต่หญิงสาวเหล่า นั้นก็มีลักษณะร่วมเหมือนกันทั้งสิ้น (หญิงสาวผมบลอนด์ สวยสง่า เยือกเย็น)

การจะค้นหาลักษณะ Auteur ของผู้กำกับได้นั้น ย่อมต้องอาศัยเครื่องมือวิเคราะห์มาช่วยเหลือเพื่อให้ได้ภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยในงานวิจัยชิ้นนี้ได้คัดเลือกเครื่องมือสำคัญไว้สองชนิด คือ การวิเคราะห์ในเชิงสุนทรียศาสตร์ และ การวิเคราะห์การเล่าเรื่อง

การวิเคราะห์เชิงสุนทรียศาสตร์นั้น เป็นการหา “ความงาม” ในภาพยนตร์ งานที่จะใช้กรอบแนวคิดนี้มาวิเคราะห์ย่อมต้องเข้าขั้นเป็นงานศิลป์ เป็นประหนึ่งภาพวาดจากปลายพู่กันของปิกัสโซ่ หรือบทเพลงของบีโธเฟน เป็นปฏิมากรรมของโรแดง หรือบทประพันธ์ของเช็คสเปียร์ นี่เองเป็นระดับขั้นที่ควรยกย่องแก่ผลงานของเบิร์กแมน

ส่วนการวิเคราะห์การเล่าเรื่อง (Narrative Analysis) ก็ถือว่าจำเป็นอย่างยิ่งเพราะภาพยนตร์เป็นสื่อที่อาศัยการเล่าเรื่องเป็นหลัก ดังนั้นหากสามารถเข้าใจประเด็นอย่าง โครงเรื่อง

แก่นความคิด ความขัดแย้ง ตัวละคร ฉาก สัญลักษณ์พิเศษ และจุดยืนของผู้เล่า ก็จะทำให้สามารถเข้าใจตัวบทของภาพยนตร์ที่ทำการวิเคราะห์ได้ดีขึ้น และช่วยเสริมการวิเคราะห์เชิงสุนทรียศาสตร์เพื่อสรุปเป็นฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ในท้ายที่สุด

ความสำคัญของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน

คงจะเป็นเรื่องผิดปกติแน่นอน หากพลิกดูตำราภาพยนตร์ของต่างประเทศแล้วไม่พบชื่อ “อิงก์มาร์ เบิร์กแมน” ปรากฏเป็นหัวข้อหนึ่งหรืออย่างน้อยก็ต้องมีการกล่าวพาดพิงเป็นระยะ เพราะในหลายทศวรรษที่เขาสรรค์สร้างผลงาน (ตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1940 ถึงต้น 1980) ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนถือว่าโดดเด่นไม่น้อยหน้าใครในวงการภาพยนตร์เลย

เบิร์กแมนคว้ารางวัลจะเวทีใหญ่น้อยมาแล้วนับไม่ถ้วน รวมทั้งรางวัลอคาเดมีที่คนส่วนใหญ่รู้จักกันดีเบิร์กแมนก็ไปกวาดมาแล้วหลายต่อหลายครั้ง งานของเขาเกือบทุกชิ้นมีรางวัลพ่วงท้ายเสมอจนเรียกว่าถ้าเรื่องไหนไม่ได้ถึงจะผิดปกติ

ผลงานของเบิร์กแมนมักจะเป็นแนว Drama เสียเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็ไม่มีใครปฏิเสธได้ว่าเขาเป็นผู้ผลักดัน Genre ดังกล่าวให้พัฒนาไปอีกขั้นด้วยเนื้อเรื่องที่สมจริงจนน่าสะพรึงกลัว อย่างปัญหาชีวิตท่ามกลางภัยสงครามใน Shame (1968) หรือด้านอันมืดดำของชีวิตครอบครัวใน Scenes from a Marriage (1973) “ความสมจริง” จึงเป็นเปรียบได้กับเครื่องหมายการค้าของเบิร์กแมนก็คงไม่ผิดนัก

นอกจากเนื้อเรื่องแล้วเทคนิคในการนำเสนอของเบิร์กแมนก็ยังมีรูปแบบเฉพาะตัวและยังสามารถเสริมความสมจริงในส่วนเนื้อหาได้อย่างเหมาะเจาะ ไม่ว่าจะการตั้งกล้องนิ่งปล่อยให้ตัวละครดำเนินเรื่องไปเอง ปราศจากดนตรีประกอบ ปราศจากมุมกล้องหวือหวา ไม่มีการตัดต่อที่ฉับไว เบิร์กแมนจงใจนำเสนอด้วยรูปแบบที่บริสุทธิ์ที่สุด จนผู้ชมแทบจะรู้สึกว่าสิ่งที่รับชมอยู่เป็นสารคดีหรือแม้แต่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในชีวิตประจำวัน

ความสมจริงนี่เองที่เป็นจุดแข็งของเบิร์กแมน ภาพยนตร์ของเขาทุกเรื่องสะท้อนให้เห็นถึงแก่นแท้ของเป็นมนุษย์ ไม่เว้นแม้แต่แง่มุมที่โหดร้ายจนคนทั่วไปไม่อยากนึกถึง ไม่ว่าจะเรื่องศรัทธา เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับพระเจ้า หรือกระทั่งเรื่องเพศที่มักถือเป็นประเด็นต้องห้าม มนุษย์ที่เบิร์กแมนจำลองไว้ในภาพยนตร์ของตนนั้นจึงเป็นภาพสะท้อนของ

มนุษย์ในองค์รวม และสามารถสื่อสารแก่ผู้ชมได้ทุกสภาพสังคมและวัฒนธรรม

อย่างไรก็ตามเราปฏิเสธไม่ได้ว่าภาพลักษณ์และเนื้อหาภาพยนตร์ของเบิร์กแมนถือว่าหนักเอาเรื่อง ไม่ใช่หนังเบาสมองที่นึกครึ้มอกครึ้มใจก็ดูได้ (เว้นแต่งานยุคแรกๆ บางเรื่องอย่าง Smiles of a Summer Night) ดังนั้นหากคิดจะดูสักเรื่องก็ต้องเตรียมใจเตรียมตัวกันพอสมควร ไม่แปลกเลยที่ผลงานของเบิร์กแมนจะเป็นที่นิยมอย่างสูงในหมู่นักวิชาการและนักวิจารณ์เป็นหลัก สำหรับคนที่คิดจะรับชมหนังเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียว เบิร์กแมนย่อมเป็นชื่อที่ไม่คุ้นหู หรือหากคุ้นหูก็คงเป็นยาขมหม้อใหญ่ที่มีประโยชน์แต่ก็ยากจะดื่มกิน

<u>วงการภาพยนตร์ไทย: ปัญหาที่ยังไร้ทางออก</u>

ตลอดระยะที่ผ่านมาร่วมร้อยปี นับตั้งแต่ลูมิเยร์และเอดิสันคิดค้นเครื่องฉายภาพยนตร์ “หนัง” กลายเป็นสื่อที่ได้รับความนิยมอย่างสูงและเป็นธุรกิจที่ทำรายได้อย่างมหาศาล เม็ดเงินหลายพันล้านหมุนเวียนกันในแวดวงปีแล้วปีเล่า หนังพัฒนาตัวเองจากปาหี่สำหรับชนชั้นล่าง จนกลายเป็นเครื่องบันเทิงเริงรมณ์สำหรับคนทุกระดับชั้น

ในทางหนึ่งก็เป็นเรื่องที่ยอมรับกันในวงกว้างว่าภาพยนตร์เป็นสื่อบันเทิง มีไว้ช่วยให้ลืมเลือนความยากลำบากในชีวิตประจำวันไปชั่วคราว ก่อนที่จะเริ่มสู้ชีวิตใหม่ต่อไป แต่มีเรื่องหนึ่งที่ไม่อาจเพิกเฉยได้นั่นก็คือสื่อภาพยนตร์สามารถเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่งได้เช่นกัน หรือที่มีผู้นิยามไว้อย่างน่าฟังว่าเป็น “ศิลปะแขนงที่เจ็ด”

ถึงกระนั้นก็มีภาพยนตร์จำนวนน้อยเหลือเกินที่สามารถพูดได้เต็มปากเต็มคำว่าเป็นงานศิลป์ ทั้งนี้ก็เนื่องจากเรื่องของศิลปะกับการตลาดที่มักสวนกระแสอยู่เสมอ ทำให้ภาพยนตร์ที่สร้างสรรค์อย่างปราณีตบรรจงกลับถูกมองข้าม และล้มเหลวทางรายได้อย่างสิ้นเชิงเมื่อเทียบกับหนังกระแสหลักที่มุ่งขายความบันเทิงเป็นสำคัญ จริงอยู่ว่าชีวิตของคนเรานั้นยากเข็ญ แต่การเลือกเสพงานชั้นดี ก็ย่อมกล่อมเกลาให้ผู้เสพมีความละเอียดอ่อน ละเมียดละไม และลุ่มลึกขึ้น งานศิลป์ที่ดีย่อมสามารถยกระดับชีวิตของผู้เข้าถึงได้อย่างไม่ต้องสงสัย สาเหตุเหล่านี้เป็นที่ประจักษ์แล้วโดยมีหลักฐานคืองานศิลปะในแขนงต่างๆ ยังคงได้รับการยกย่องอย่างสูงแม้ในยุคปัจจุบัน

แต่เมื่อมองภาพยนตร์ในฐานะศิลปะกลับไม่เป็นเช่นนั้น สาเหตุอย่างหนึ่งอาจเป็นเพราะธรรมชาติของสื่อภาพยนตร์ที่เป็นมวลชนสูง (เป็นทั้ง High Art และ Low Art ไปพร้อมๆ กัน) ทำให้

น้อยคนนักจะมองภาพยนตร์ในฐานะงานศิลป์ นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังเป็นงานที่เสกลใหญ่เมื่อเทียบกับศิลปะแขนงอื่น การจะสร้างภาพยนตร์สักเรื่องต้องลงทุนลงแรงเป็นจำนวนไม่น้อย ดังนั้นการได้กลับคืนซึ่งผลกำไรจึงเป็นประเด็นหลักที่ชี้เป็นชี้ตายว่างานที่จะสร้างควรมีลักษณะเช่นไร ซึ่งลักษณะดังกล่าวก็มักตรงข้ามกับศิลปะอยู่เกือบทุกกรณี

การจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่เปี่ยมด้วยคุณค่าสักเรื่องนั้น หาใช่เรื่องง่ายได้แต่อย่างใด ผู้ทำต้องมีจิตใจที่แน่วแน่ ไม่หลงทางเห็นรายได้เป็นสำคัญ อีกทั้งต้องใช้ค่าใช้จ่ายที่จำกัดจำเขี่ย เนื่องจากสปอนเซอร์ของงานประเภทนี้มีไม่มากนัก จึงสอดคล้องกับคำว่า “ศิลปินไส้แห้ง” อยู่ไม่น้อย แต่ความลำบากก็ไม่ได้จบลงเพียงเท่านี้ เพราะเมื่อผลงานที่เฝ้าเพียรพยายามออกสู่ สายตามวลชน งานประเภทนี้ก็มักไม่ได้รับเสียงตอบรับที่ดีนัก บ้างก็ว่าดูยาก บ้างก็ว่าหัวสูง คงต้องรอกันหลายสิบปี กว่าภาพยนตร์เหล่านี้จะไปปรากฏในตำหรับตำราภาพยนตร์ให้คนรุ่นหลังยกย่อง ด้วยเหตุนี้หากใครสักคนสามารถยึดปฏิธานผลิตผลงานคุณภาพเอาไว้ได้ ก็นับเป็นเรื่องที่ควรสรรเสริญเชิดชูได้แล้ว

ภาวะ “หนังอาร์ตไม่ทำเงิน” นี้ไม่จำเป็นต้องดูกันไปอื่นไกล ตัวอย่างในวงการภาพยนตร์ไทยเราก็แสดงให้เห็นชัดเจนกันอยู่แล้ว และอาจเรียกได้ว่าสาหัสไม่น้อยเลยด้วยซ้ำ จากการสำรวจของนิตยสาร Bioscope ฉบับที่ 21 ประจำเดือน สิงหาคม 2546 ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์ที่ทำเงินเกินหลักร้อยล้านในเมืองไทยล้วนเป็นภาพยนตร์ที่เข้าข่าย “ดูเอามันส์” ทั้งนั้น โดยเกือบทั้งหมดเป็นภาพยนตร์แอ็คชั่น คอมพิวเตอร์กราฟฟิคตระการตา แม้แต่ภาพยนตร์รางวัลออสการ์ที่ถือว่าเป็นรางวัลที่ “เข้ากับ” คอภาพยนตร์ชาวไทยมากที่สุด ยังแทบจะไม่มีหลุดมาแม้สักเรื่อง (ในกลุ่มภาพยนตร์จากการสำรวจครั้งนี้มี Titanic เรื่องเดียวที่คว้ารางวัลออสการ์สาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยมแล้วยังทำรายได้เกินร้อยล้าน) ยิ่งภาพยนตร์ไทยยิ่งไม่ต้องพูดถึง หากไม่ใช่ภาพยนตร์ “ปู๊-ตลก-ผี-โป๊-อิงประวัติศาสตร์” รับรองได้ว่าแทบจะหาหนทางทำเงินไม่ได้เลย แม้แต่ภาพยนตร์ที่ชนะการประกวดระดับชาติอย่าง ฟ้าทะลายโจร (ได้ไปฉายเมืองคานส์) หรือ รักน้อยนิดมหาศาล (ได้รับรางวัลดารานำยอดเยี่ยมในเทศกาลภาพยนตร์เวนิซ) เรื่องเหล่านี้กลับล้มเหลวไม่เป็นท่าในแง่รายได้ เมื่อวงการภาพยนตร์เป็นเช่นนี้ รับรองได้ว่าแม้ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน จะโด่งดังในหมู่นักวิชาการภาพยนตร์เพียงใด คว้ารางวัลใหญ่มากมายเพียงใด (ผลงานเบิร์กแมนกว่าค่อนได้รางวัลระดับนานาชาติ) ดีเด่นเพียงใด ย่อมไม่สามารถดันตัวมาให้คอภาพยนตร์ส่วนใหญ่ได้ยินแม้แต่ชื่อเรื่องสักเรื่อง สำหรับวงการภาพยนตร์ไทยนั้นมีแต่ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเท่านั้น และภาพยนตร์จะเป็นเพียงสิ่งบันเทิงในเวลาสองชั่วโมงต่อไป

เมื่อตลาดผู้เสพต้องการเช่นนี้ ย่อมส่งผลไปถึงผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ภาพยนตร์ของไทยจึงเสมือนเป็นการลอกเลียนผลงานของฮอลลีวู้ดและภาพยนตร์ชาติอื่นที่ครองตลาดส่วนใหญ่ ซ้ำยังถือว่าเป็นการลอกเลียนงานที่สร้างเพื่อรายได้และความบันเทิงเท่านั้น ปัจจัยเรื่องศิลปะกลับเลือนหายไป แล้วสุดท้ายเมื่อเวลาผ่านไปจะเหลือสิ่งใดเล่าที่เป็นหลักฐานถึง “ภาพยนตร์คุณภาพสัญชาติไทย” ให้คนรุ่นหลังกล่าวถึง เพราะแม้แต่ประเทศที่เป็นต้นกำเนิดของฮอลลีวู้ดอย่างอเมริกาก็ยังมีภาพยนตร์คุณภาพทยอยออกมาเป็นระยะ ทั้งนี้ก็ด้วยรากฐานการสร้างภาพยนตร์ที่มีประวัติยาวนาน และยังมีการให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ชั้นดีควบคู่งานตลาดไปพร้อมกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้หาได้มีในเมืองไทย เมืองที่ศิลปะสูงส่งมีความเป็นมาช้านาน แต่หาได้ให้ความสำคัญแก่ศิลปะแขนงที่เจ็ดเลยแม้สักน้อย ดูแล้วจึงเหมือนกับว่าเป็นการแข่งความอดทนระหว่างผู้หวังสร้างงานที่มีคุณภาพ และผู้หวังเสพงานที่มีคุณภาพกับวงการภาพยนตร์ไทย ที่คิดสารตะแล้วฝ่ายแรกเสียเปรียบเต็มประตู

งานเขียนชิ้นนี้นอกจากจะมุ่งเน้นที่การวิเคราะห์ตัวตนและผลงานของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน แล้ว ผู้เขียนยังหวังให้ผู้หยิบอ่านได้รับผลพลอยได้อีกสองประการด้วยกัน ประการแรกคือเป็นการแนะนำให้รู้จักผู้กำกับชั้นดี ที่ได้รับการยอมรับจากทั่วโลก ซึ่งผู้เขียนเชื่อว่าจะเป็นรากฐานเล็กๆ ที่จะเป็นแรงกระตุ้นผลักดันให้เกิดความสนใจงานภาพยนตร์ในฐานะศิลปะ เป็นใบเบิกทางสู่การรับชมงานของผู้กำกับชั้นดีท่านอื่นๆ ที่มีอยู่มากมายเหลือคณานับ แต่กลับเป็นที่รู้จักเฉพาะในวงผู้สนใจเพียงแคบๆ ความหวังอีกข้อเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับผู้สร้างสรรค์งานภาพยนตร์โดยเฉพาะ เพราะงานชิ้นนี้มุ่งตีแผ่แนวคิด เทคนิค และการผลิตงานของเบิร์กแมนอย่างละเอียด ซึ่งนับเป็นข้อมูลอันหาค่าเปรียบสำหรับผู้คาดหวังจะผลักดันสื่อภาพยนตร์ไทยให้โดดเด่น มีคุณค่า สามารถเทียบชั้นต่างชาติได้อย่างไม่น้อยหน้าใคร ทั้งนี้ก็เนื่องจากงานของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนถือเป็นสมบัติล้ำค่าบนแผ่นฟิล์มที่ไม่แปรผันไปตามกาลเวลา และนับว่าเป็นงานคุณภาพ เป็นแบบอย่างภาพยนตร์ที่ควรเอาเยี่ยงอย่างเพื่อพัฒนาวงการภาพยนตร์ไทยต่อไป

ขอเพียงความหวังข้อใดข้อหนึ่งสัมฤทธิ์ผล ผู้เขียนก็สุขใจเหลือจะกล่าวแล้ว...

## 1.2 **คำถามนำวิจัย**

1. ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน สื่อถึงฐานะประพันธกรในตัวเขาอย่างไร
2. บริบททางสังคม วัฒนธรรม การเมือง มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของเบิร์กแมนหรือไม่ อย่างไร

## 1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน โดยดูจากผลงานการสร้างสรรค์ภาพยนตร์

2. ศึกษาและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนกับบริบททางสังคม วัฒนธรรม และการเมืองของประเทศสวีเดน

## 1.4 ข้อสันนิษฐาน

1. ฐานะประพันธกรของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน มีรูปลักษณ์เฉพาะตัว โดยสื่อผ่านภาพยนตร์ของเขาทุกเรื่อง

2. บริบททางสังคมของประเทศสวีเดน มีอิทธิพลและมีส่วนหล่อหลอมผลงานของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน และสามารถหาจุดเชื่อมโยงกันได้ระหว่างชีวิตและผลงาน

## 1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน คือภาพยนตร์ที่กำกับโดยอิงก์มาร์ เบิร์กแมน และฉายตามโรงภาพยนตร์เท่านั้น ไม่รวมงานที่ฉายทางโทรทัศน์ หรืองานที่เบิร์กแมนไม่ได้นั่งเก้าอี้ผู้กำกับ ในงานวิจัยชิ้นนี้จะคัดสรรผลงานของเบิร์กแมนมา 10 เรื่องประกอบด้วย:

1. Smiles of a Summer Night (1955)
2. The Seventh Seal (1957)
3. Wild Strawberries (1957)
4. The Virgin Spring (1960)
5. The Silence (1963)
6. Persona (1966)
7. Shame (1968)
8. Cries and Whispers (1972)
9. Scenes form a Marriage (1973)
10. Fanny and Alexander (1982)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โดยใช้ความโดดเด่น ความยอดเยี่ยม และความโด่งดังเป็นบรรทัดฐาน ถึงกระนั้นก็ยังจะมีการพาดพิงถึงผลงานอื่นๆ นอกเหนือ 10 เรื่องข้างต้นด้วย ในกรณีที่สามารถเชื่อมโยงกันได้ หรือมีประโยชน์ต่อการสรุปฐานะประพันธกรของเบิร์กแมน

ฐานะประพันธกร (Authorship) คือสถานะของผู้กำกับที่ได้รับการยอมรับจากผู้ชมและนักวิจารณ์ว่ามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่น และปรากฏผ่านภาพยนตร์ของเจ้าตัวแทบทุกเรื่อง โดยเริ่มมีการมอบแก่ผู้กำกับตั้งแต่ทศวรรษที่ 1950 เป็นต้นมา มีนิตยสาร Cahiers du Cinema ของฝรั่งเศสเป็นจุดเริ่ม ผู้กำกับที่มีฐานะประพันธกรจะถูกมองว่าเป็นเจ้าของผลงานทั้งเรื่อง เปรียบได้กับศิลปินในสาขาอื่นๆ เช่น นักเขียนหรือจิตกร เวลาเรียกขานผู้กำกับเหล่านี้จะนิยมใช้คำว่า “Auteur” (แปลว่า Author หรือผู้ประพันธ์) ตามต้นแบบที่มาจากฝรั่งเศส

## 1.6 ขอบเขตการศึกษา

ศึกษาจากภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ที่คัดสรรแล้วว่าโดดเด่นจำนวน 10 เรื่อง ซึ่งสามารถหาชมได้ในประเทศไทยในรูปแบบเทปวีดีโอ วีซีดี ดีวีดี รวมทั้งศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับตัวเบิร์กแมนเช่น ชีวประวัติ อัตชีวประวัติ บทสัมภาษณ์ ฯลฯ

## 1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจถึงวิธีสร้างสรรค์ผลงานของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ทั้งในแง่เทคนิคและแนวคิด ซึ่งจะเป็นแม่แบบที่ดีในการนำมาประยุกต์ใช้เพื่อพัฒนาวงการภาพยนตร์ไทยต่อไป
2. เข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวอิงก์มาร์ เบิร์กแมนเอง กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของสวีเดน เพื่อให้เห็นถึงผลของอิทธิพลภายนอกที่จะมีต่อศิลปินผู้รังสรรค์ผลงาน
3. นำเสนอผลงานของผู้กำกับชั้นนำระดับโลกแก่ผู้สนใจในศาสตร์ภาพยนตร์ เป็นการเปิดทางให้มีการศึกษาค้นคว้าผลงานของผู้กำกับชั้นนำท่านอื่นอีกในอนาคต

# บทที่ 2

# แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน” ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีสี่เรื่องมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ ประกอบไปด้วย

2.1 สวีเดน: ภาพรวมและอุตสาหกรรมภาพยนตร์ (Sweden: Overview and Its Film Industry)

2.2 แนวคิดเรื่องประพันธกร (Auteur Theory)

2.3 แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์ (Aesthetics in Film)

2.4 แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Narrative in Film)

## 2.1 สวีเดน: ภาพรวมและอุตสาหกรรมภาพยนตร์

ประเทศสวีเดนมีชื่ออย่างเป็นทางการว่า Konungariket Sveige ตั้งอยู่บนตอนเหนือของทวีปยุโรป ด้านตะวันออกของคาบสมุทรสแกนดิเนเวีย มีพื้นที่ 449,964 ตารางกิโลเมตร นับว่าใหญ่เป็นอันดับห้าของประเทศในยุโรป มีกรุงสต็อกโฮล์มเป็นเมืองหลวง อีกทั้งยังเป็นเมืองที่ใหญ่ที่สุดของประเทศสวีเดน

สวีเดนมีป่าที่อุดมสมบูรณ์ แหล่งแร่ธาตุนานาชนิด รวมถึงแหล่งน้ำจำนวนมากที่ใช้เป็นแหล่งผลิตพลังงานไฟฟ้าของประเทศ สภาพอากาศถือว่าปานกลางเมื่อเทียบกับประเทศทางตอนเหนืออื่นๆ เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากกระแสน้ำอุ่นกัลฟ์สตรีม (Gulf Stream) และลมตะวันตกที่พัดพาอากาศอบอุ่นมาจากทะเลแอตแลนติกเหนือ อย่างไรก็ตามอากาศในฤดูหนาวก็ยังถือว่าทารุณไม่น้อยโดยเฉพาะในตอนบนของประเทศที่เป็นเทือกเขาสูง จึงเป็นเรื่องปกติที่อากาศจะถึงขั้นติดลบในช่วงต้นปี

สวีเดนปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตยโดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข มีตำแหน่งเฉพาะในราชพิธี แต่ไม่มีอำนาจสั่งการเหล่าทัพและไม่ได้เข้าร่วมประชุมสภา กษัตริย์องค์ปัจจุบันคือ คาร์ล กุสตาฟ ที่สิบหก ซึ่งขึ้นครองราชย์เมื่อวันที่ 1 มกราคม 1975

ผลสำรวจช่วงปลายทศวรรษที่ 90 ชี้ว่าชาวสวีดิช 86% นับถือศาสนาคริสต์นิกายลูเธอรันที่เหลือเป็นคริสต์นิกายย่อยๆ และศาสนาอื่นๆ อีกเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

เมื่อมองในแง่ศิลปะและวัฒนธรรม ชาวสวีดิชยังคงรักษาขนบธรรมเนียมและประเพณีของท้องถิ่น เนื่องจากสวีเดนมีอาณาเขตกว้างขวางชุมชนมักห่างไกลกันมาก (เฉลี่ยแล้วสวีเดนมีประชากรเพียง 20 คนต่อตารางกิโลเมตร) ดังนั้นสภาพภูมิประเทศของท้องถิ่น จึงมีส่วนหล่อหลอมวิถีชีวิตและงานศิลปะของแต่ละภูมิภาค

งานศิลป์ของสวีเดนสืบสาวย้อนไปได้ถึงยุคสัมฤทธิ์ (ราว 1,500-500 ปีก่อนคริสตกาล) และพัฒนาต่อเนื่องมาตลอดตามความเปลี่ยนแปลงในทวีปยุโรป ในปัจจุบันงานฝีมือสวีดิชที่โด่งดังก็เช่น เครื่องปั้นดินเผา เฟอร์นิเจอร์ เครื่องแก้ว เครื่องเงิน สิ่งทอ ฯลฯ ปัจจัยที่ทำให้งานหัตถกรรมของสวีเดนโด่งดังก็เพราะออกแบบอย่างเรียบง่ายแต่งดงาม ประโยชน์ใช้สอยเป็นเยี่ยม สำหรับงานวรรณกรรมก็มีนักประพันธ์ชื่อก้องอย่าง ออกุสต์ สไตรนด์เบิร์ก นักเขียนบทละครที่เป็นที่รู้จักกันในวงกว้างมากที่สุด และนักเขียนรางวัลโนเบลอย่าง เซลมา แลเกอร์ลอฟ บุคคลทั้งสองมีอิทธิพลอย่างสูงกับงานด้านภาพยนตร์ดังที่กำลังจะกล่าวถึงต่อไป ส่วนการประพันธ์ดนตรีนั้นเพลงสวีดิชโดยเฉพาะที่เป็นเพลงพื้นบ้านนั้นจะสะท้อนถึงสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ รวมถึงความโดดเดี่ยวห่างไกลของภูมิประเทศได้เป็นอย่างดี เมื่อมององค์รวมแล้วจะพบว่าสภาพแวดล้อมของสวีเดนมีส่วนในการพัฒนาศิลปะประจำชาติในทุกแขนงเลยทีเดียว

ภาพยนตร์สวีดิชมีประวัติความเป็นมาช้านาน ตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 10 การตื่นตัวของงานภาพยนตร์สวีดิชเป็นผลมาจากการที่เดนมาร์คที่กระโดดเข้าร่วมอุตสาหกรรมนี้ก่อน ประสบความสำเร็จในธุรกิจนี้อย่างงดงาม ในช่วงนี้มีผู้กำกับสวีดิชสามคนที่ถือว่าเป็นหัวหอกของยุค ประกอบด้วย จอร์จ แอฟ เคลอคเคอร์, เมาริตซ์ สติลเลอร์, และ วิคเตอร์ สจอสตรอม

ทั้งสามก้าวเข้าสู่วงการในปี 1912 โดย เคลอคเคอร์ เป็นผู้กำกับ ส่วน สติลเลอร์ และสจอสตรอม ยังเป็นนักแสดงอยู่แต่ก็ผลิกผันมาเป็นผู้กำกับในเวลาไม่นาน พร้อมกับเป็นนักแสดงไปด้วย (เคลอคเคอร์เองก็รับหน้าที่เป็นนักแสดงด้วยเช่นเดียวกัน) ทั้งสามผลิตงานภาพยนตร์เป็นจำนวนมากในทศวรรษที่ 10 เนื่องจากตรงกับสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง เยอรมันนีปิดกั้นการนำเข้าภาพยนตร์ต่างชาติจนมาไม่ถึงแถบยุโรปเหนือ ส่งผลให้อุตสาหกรรมในประเทศเฟื่องฟู อีกทั้งยังไม่ถูกกลืนด้วยอิทธิพลภาพยนตร์ต่างชาติอีกด้วย

เคลอคเคอร์ กำกับภาพยนตร์หลายประเภททั้งภาพยนตร์ตลก ระทึกขวัญ สงคราม รวมถึงเมโลดรามา แม้จะมีเนื้อเรื่องพื้นๆ แต่ก็แสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญในการเลือกใช้ ภูมิประเทศ การจัดแสง การเลือกมุมกล้อง นับว่าเป็นผู้กำกับที่สร้างงานภาพได้งดงามที่สุดคนหนึ่งของยุคเลยทีเดียว

สติลเลอร์ และ สจอสตรอม มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนยุคหลังมากกว่าเคลอคเคอร์ ทั้งสองมีอะไรคล้ายกันในหลายจุด เริ่มจากเคยผ่านงานละครเวทีมาก่อน เป็นทั้งผู้กำกับและนักแสดง เชี่ยวชาญการแปลงบทประพันธ์มาเป็นภาพยนตร์ (โดยเฉพาะงานของ เซลมา แลเกอร์ลอฟ) และภายหลังยังไปฮอลลีวู้ดทั้งคู่ (แถมยังไม่ค่อยประสบความสำเร็จเหมือนกันด้วย)

ภาพยนตร์ของ สติลเลอร์ มีภาพที่น่าตื่นตาตื่นใจ อีกทั้งยังช่วยเสริมอารมณ์ได้เป็นอย่างดี เขาใช้ประโยชน์จากสภาพแวดล้อมที่มืดมน โหดร้าย ผสานเข้ากับตำนานท้องถิ่น ซึ่งจะเป็นอิทธิพลให้งานของคลื่นรุ่นหลังยังอิงก์มาร์ เบิร์กแมนด้วย โดยเฉพาะบรรยากาศในเรื่อง The Seventh Seal (1957), Virgin Spring (1960), รวมทั้ง Hour of the Wolf (1968)

ผลงานที่ควรกล่าวถึงของ สติลเลอร์ ประกอบด้วย Alexander the Great (1918), Song of the Scalet Flower (1919), Sir Arne's Treasure (1919), Gunnar Hede's Saga (1922) และ Gosta Berling's Saga (1924)

สจอสตรอม หรือ ซีสตรอม (ชื่อที่ใช้ในฮอลลีวู้ด) ถือได้ว่าเป็นผู้กำกับที่โด่งดังที่สุดในกลุ่มนี้ ช่วงปี 1912-1916 เขากำกับภาพยนตร์ถึง 20 กว่าเรื่องพร้อมทั้งยังร่วมแสดงในอีกหลายๆ เรื่อง ประสบการณ์ที่ได้จากตอนเป็นนักแสดงช่วยให้เขาสามารถกำกับนักแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สจอสตรอมได้ทดลองกลเม็ดในการเล่าเรื่องอยู่เสมอ โดยเฉพาะการใช้ Flashback ในเรื่อง The Kiss of Death (1916) ซึ่งมีส่วนในการปะติดปะต่อเรื่องราวอย่างค่อยเป็นค่อยไปทั้งเรื่อง ในภายหลังยังไปปรากฏในภาพยนตร์คลาสสิคอย่าง Citizen Kane (1941) ของออร์สัน เวลส์ และ Rashomon (1950) ของอากิระ คุโรซาว่า หรือแม้กระทั่ง Wild Strawberries (1957) ของเบิร์กแมนเอง

งานของ สจอสตรอม ยังคงใช้สภาพแวดล้อมเป็นสิ่งเสริมอารมณ์เช่นเดียวกัน อย่างในเรื่อง Terje Vigen (1916) เขาใช้ฉากคลื่นทะเลปั่นป่วนอารมณ์เกรี้ยวกราดของ Terje Vigen

ตัวเอกของเรื่อง นอกจากนี้สจอสตรอมยังนิยมใช้การถ่ายเพียงช็อตเดียวเป็นเวลานาน (Long Take) ด้วย อย่างเช่นในเรื่อง Ingeborg Holm (1913)

ภาพยนตร์สวีดิชในยุคนี้ประสบความสำเร็จในวงการภาพยนตร์ต่างประเทศเป็นอย่างดี ทั้งนี้ก็เนื่องจากความดิบกร้าว เข้มข้น แตกต่างจากงานของฮอลลีวู้ด อย่างไรก็ตามความสำเร็จดังกล่าวกลับเป็นตัวที่ฉุดในพัฒนาการภาพยนตร์ของสวีเดนชะงักงัน โดยนับแต่ปี 1920 เป็นต้นมา สวีเดนก็มุ่งผลิตภาพยนตร์ที่ดูตระการตาเพื่อส่งออกเป็นหลัก อีกทั้งยอดปรมาจารย์แห่งยุคทั้ง สติลเลอร์ และ สจอสตรอม ยังถูกดึงตัวไปฮอลลีวู้ด เสริมด้วยกระแสภาพยนตร์ที่เริ่มแข่งขันกันสูงจนสตูดิโอเล็กๆ ของสวีเดนไม่อาจก้าวตามได้ทัน หลังจากปี 1921 เป็นต้นมาการผลิตภาพยนตร์ของสวีเดนก็ลดปริมาณลงอย่างเห็นได้ชัด

กว่าวงการภาพยนตร์สวีดิชจะฟื้นตัวก็ย่างเข้าช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง แม้ว่าสวีเดนจะวางตัวเป็นกลาง ไม่โดนนาซีปิดกั้นภาพยนตร์จากฝ่ายสัมพันธมิตร แต่นโยบายเป็นกลางก็ยังปิดกั้นภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องใดก็ตามที่เห็นว่าเป็นโฆษณาชวนเชื่อ ด้วยเหตุนี้จึงกระตุ้นให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ภายในประเทศเฟื่องฟูขึ้นอีกครั้ง

วงการภาพยนตร์สแกนดิเนเวียนยุคนี้ยังมีชาวสวีดิชเป็นหัวหอกอีกเช่นเคย ผู้กำกับชั้นนำในช่วงนี้คือ แอลฟ์ สจอเบิร์ก และ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ทั้งสองผ่านงานในละครเวทีมาก่อนเช่นเดียวกับผู้กำกับผู้ยิ่งใหญ่ในยุคก่อน

สจอเบิร์ก เริ่มเข้าสู่วงการและสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกในปี 1929 ก่อนจะกลับมากำกับอีกในปี 1939 ภาพยนตร์ที่สำคัญก็เช่น The Heavenly Play (1942) ซึ่งนำรูปแบบภาพยนตร์เงียบมาผสานกับธรรมชาติของสวีเดนและการใช้สัญลักษณ์ประกอบในเรื่อง ส่วน Torment (1943) ถือเป็นเรื่องที่ประสบความสำเร็จในวงการภาพยนตร์นานาชาติ ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เบิร์กแมนมาช่วยเขียนบท งานด้านภาพได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์แบบเอ็กเพรสชั่นนิสของเยอรมัน

เบิร์กแมนถือได้ว่าเป็นผู้กำกับที่โด่งดังที่สุดของสวีเดน เขาเริ่มกำกับภาพยนตร์ตั้งแต่ปี 1945 ก่อนจะอายุสี่สิบปี เขากำกับไปแล้วถึง 19 เรื่อง ไม่นับการกำกับละครเวทีกว่าอีก 60 เรื่อง ประสบการณ์จากการกำกับละครเวทีอันโชกโชนส่งอิทธิพลแก่ภาพยนตร์ของเขาไม่น้อย ดังเช่นเทคนิค Kammerspiel (Chamber Play) ของสไตรนด์เบิร์ก ที่จัดฉากละครเวทีเป็นห้องๆ เดียว

และมีเนื้อหาไปในเชิงละครจิตวิทยา เบิร์กแมนนำเทคนิคนี้มาใช้เสมอโดยจะเห็นได้ชัดในเรื่อง Brink of Life (1957)

นอกจากละครเวทีแบบสไตรน์เบิร์กแล้ว ทั้งสติลเลอร์ และ สจอสตรอม ก็มีอิทธิพลต่อเขาทั้งคู่ โดยเบิร์กแมนได้รับสภาพแวดล้อมอันมืดมน กดดัน ของสติลเลอร์ รวมทั้งเทคนิคการเล่าเรื่องของสจอสตรอม โดยเฉพาะการใช้ Flashback ปะติดปะต่อเรื่องราว

พัฒนาการภาพยนตร์ที่ได้กล่าวมานั้น ชี้ให้เห็นอิทธิพลของสภาพแวดล้อมที่มีต่องานศิลป์ทุกแขนงของสวีเดน ภาพยนตร์สวีดิชมักดัดแปลงมาจากงานประพันธ์ของนักเขียนประจำชาติ รวมถึงตำนานเก่าแก่โบร่ำโบราณในแถบนั้น งานส่วนใหญ่ใช้สภาพแวดล้อมเสริมอารมณ์ของตัวละคร ลักษณะดังกล่าวถือเป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์สวีเดนเลยก็ว่าได้ เนื่องจากตัดกันอย่างสิ้นเชิงกับงานสตูดิโอของต่างประเทศ นอกจากนี้ภาพยนตร์ของสวีเดนยังอิงกับละครเวทีอยู่ไม่น้อย ผู้กำกับชั้นนำของประเทศก็ล้วนเคยผ่านการงานแสดงแขนงนี้มาก่อนแล้วทั้งนั้น องค์ประกอบเหล่านี้ผลักดันให้ภาพยนตร์สวีดิช มีเอกลักษณ์ มีคุณภาพ เหมาะแก่การวิเคราะห์วิจัยเป็นยิ่งนัก

### 2.2 **แนวคิดเรื่องประพันธกร** (Auteur Theory)

เป็นแนวคิดที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานว่าผู้กำกับภาพยนตร์จะมีสไตล์เฉพาะตัว ซึ่งผู้ชมสามารถสังเกตได้จากภาพยนตร์ของเขาทุกเรื่อง ผู้ริเริ่มแนวคิดนี้คือกลุ่มนักวิจารณ์ ในนิตยสาร Cahiers du Cinema ในทศวรรษที่ 50 โดยมีหัวหอกอย่าง อองเดร บาแซง (Andre Bazin), ทรุฟโฟต์ (Truffaut), และ โกดาร์ (Gordard) เป็นต้น นักเขียนกลุ่มนี้ได้ตั้งแนวคิด Politique des Auteurs ขึ้นมาใช้ในการวิจารณ์ภาพยนตร์โดยวิเคราะห์ที่ตัวผู้กำกับ ในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานเทียมเท่าศิลปินแขนงอื่นๆ

ที่มาของของ Auteur Theory นั้นสามารถย้อนหลังไปได้ถึงทศวรรษที่ 20 ในยุคภาพยนตร์เงียบของฝรั่งเศส (Hayward, 1996) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ของฝรั่งเศสใช้คำว่า “Auteur” เพื่อแทนตัวผู้กำกับที่เป็นผู้เขียนบทด้วยตัวเอง ในขณะที่ผู้กำกับอีกกลุ่มหนึ่งจะรับบทมาจากผู้เขียนบทอีกต่อหนึ่ง นับว่าเป็นสัญญาณแรกๆ ที่จะพัฒนามาสู่การผลักดันภาพยนตร์จาก Low Art ให้มาเป็น High Art ในภายหลัง

2.2.1 กำเนิด Auteur Theory (ทศวรรษที่ 1950)

หากมองในแง่พัฒนาการนั้น แนวคิดประพันธกรผ่านการปรับเปลี่ยนแก้ไขมาโดยตลอด และสามารถสรุปรูปแบบออกมาได้เป็นสามยุค คือ ยุคทศวรรษที่ 1950 ซึ่ง Cahiers du Cinema นำมาพูดถึงกันอย่างจริงจัง ต่อมาคือทศวรรษที่ 1960 ซึ่งกระแสโครงสร้างนิยม (Structuralism) เข้ามามีอิทธิพลอย่างสูง และสุดท้ายคือทศวรรษที่ 1970 กับการมาถึงของแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Structuralism) ซึ่งยังมีผลสืบเนื่องมาถึงยุคปัจจุบัน

หลังจากสงครามโลกครั้งที่สองปิดฉากลง ภาพยนตร์สัญชาติอเมริกันที่เคยถูกปิดกั้นระหว่างสงครามก็ไหลทะลักเข้ามาในฝรั่งเศสเป็นจำนวนมากมายมหาศาล ในจำนวนนี้มีงานของผู้กำกับระดับตำนานรวมอยู่ด้วยหลายคนอาทิ อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock) โฮวาร์ด ฮอว์ค (Howard Hawk) จอห์น ฟอร์ด (John Ford) ฯลฯ สอดคล้องกับขณะนั้น ออง เดร บาแซง บรรณาธิการของ Cahiers du Cinema ก็ขึ้นชื่อเรื่องการสรรเสริญผลงานของผู้กำกับชั้นนำอยู่แล้ว เมื่อผนวกกับบทความของ Alexandre Astruc ในปี 1948 ที่เปรียบผู้กำกับเป็นหนึ่งผู้ประพันธ์วรรณกรรม (Astruc ประดิษฐ์คำ “Camera-Stylo” หรือ “Camera-Pen” เพื่อใช้เสริมข้อเปรียบเปรยนี้แต่ไม่ได้รับความนิยมเท่ากับวลี “Politique des Auteurs” ที่ทรุฟโฟต์ตั้งขึ้นในภายหลัง) รากฐานของ “Auteur” ก็ถูกสรรค์สร้างขึ้นมาอย่างรวดเร็วในช่วงเวลาไม่ถึงทศวรรษ และถือเป็นการมาถึงของยุคที่ผู้กำกับได้รับการเชิดชูว่าเป็นผู้สร้างความหมายเป็นครั้งแรก เพราะนักเขียนใน Cahiers du Cinema ใช้คำนี้แตกต่างกับต้นกำเนิดในทศวรรษที่ 20 อยู่มากโข (Hayward, 1996)

บทความชิ้นแรกที่กล่าวถึงวลี “Politique des Auteurs” คือ “Une Certaine Tendance du Cinema” (A Certain Tendency of the French Cinema) ซึ่งตีพิมพ์ใน Cahiers du Cinema ฉบับที่ 31 ประจำเดือนมกราคมปี 1954 ในบทความชิ้นนี้ทรุฟโฟต์โจมตีวงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสอย่างรุนแรงที่มอบตำแหน่งมันสมองให้กับผู้เขียนบทภาพยนตร์ (ซึ่งมักดีแต่ดัดแปลงบทจากวรรณกรรม) และปล่อยให้ผู้กำกับเป็นพระรองคอยทำตามใบสั่งแต่เพียงอย่างเดียว (Caughie, 1999) ดังนั้นภาพยนตร์ฝรั่งเศสในยุคนั้นเดินเรื่องด้วยคำพูดเป็นหลัก อิงตามบทประพันธ์เดิมแทบจะไม่มีผิดเพี้ยน ปราศจากคำหยาบหรือบทสนทนาที่สมจริงเป็นธรรมชาติ ตามความเห็นของนักเขียนใน Cahiers du Cinema ภาพยนตร์จำพวกนี้ไม่ได้ใช้ประโยชน์จากความเป็นสื่อทั้งภาพและเสียงอย่างที่ควรเป็น ภาพยนตร์ที่สดใหม่จากฮอลลีวู้ดคือแบบอย่างที่ทรุฟโฟต์และพรรคพวกคาดหวังให้วงการภาพยนตร์ของฝรั่งเศสดำเนินรอยตาม เพื่อสนองความปรารถนานี้ กลุ่มนักเขียนประจำนิตยสาร Cahiers du Cinema จึงผลักดันให้ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดกลายเป็น “ศิลปะ”

เสียก่อนโดยนำเสนอว่าภาพยนตร์ก็เปรียบได้กับงานศิลป์ที่ผู้กำกับเป็นคนรังสรรค์ขึ้นนั่นเอง (อ้างอิงจากแนวคิดแบบโรแมนติกในศตวรรษที่ 19 ซึ่งยกย่องปัจเจกเป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน) นับจากนี้เป็นต้นมาชื่อของผู้กำกับบางคนจึงขึ้นมามีบทบาทเหนือชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียนบท หรือชื่อสตูดิโออย่างในอดีต และกลายมาเป็นเจ้าของผลงานภาพยนตร์ทั้งเรื่องไปโดยปริยาย ซึ่งทางนักวิจารณ์จะเรียกผู้กำกับประเภทนี้ว่า “Auteur”

คำว่า “Auteur” นั้นก็คือคำว่า “Author” หรือผู้ประพันธ์นั่นเอง ดังนั้นผู้กำกับที่เข้าข่ายนี้ย่อมมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ถ่ายทอดผ่านผลงานทุกเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์แนวใดก็ตาม ตัวอย่างก็เช่นงานของฮิทช์ค็อก (Auteur คนโปรดของทรุฟโฟต์) ที่มักบอกเล่าเรื่องของบุคคลที่มีความผิดและกำลังถูกสถานการณ์ชักลากพาไป มักมีไคลแม็กซ์หลอกในตอนท้ายเรื่อง ก่อนที่จะดำเนินเรื่องไปสู่ไคลแม็กซ์ที่แท้จริง ส่วนการถ่ายภาพนั้นก็นิยมใช้มุมกล้องที่เหมือนกับว่ากำลังไล่ล่าตัวละครอยู่ (Roberts, 2001) ตัวอย่างอื่นก็เช่นภาพยนตร์ของ โฮวาร์ด ฮอว์ค ก็แฝงมุมมองความกระจ้อยร่อยของมนุษย์ในธรรมชาติอันยิ่งใหญ่อยู่ร่ำไป (Scott, 1975)

แนวคิดอีกประการที่ถูกนำมาผนวกใช้คือเรื่อง Mise-en-scene หรือการจัดองก์ประกอบภาพนั่นเอง เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อที่เล่าเรื่องด้วยภาพเป็นหลัก (ไม่ใช่บทสนทนาหรือคำบรรยายแบบที่หนังฝรั่งเศสยุคนั้นมักเป็น) การเคลื่อนกล้อง ตำแหน่งที่ตั้งกล้อง การเปลี่ยนจากช็อตหนึ่งไปอีกช็อตหนึ่ง ล้วนเป็นช่องทางที่ผู้กำกับ Auteur สามารถนำเอามุมมองและแนวคิดของตัวมาสอดแทรกในบทภาพยนตร์ได้ทั้งนั้น (Caughie, 1999) แม้ว่าจะในกรณีที่ผู้กำกับนำบทของคนอื่นมาถ่ายทำก็ตามที การสอดแทรกแนวคิดนี้ในการวิเคราะห์ Auteur ของนักเขียน Cahiers du Cinema ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลจาก “Camera-Stylo” ของรุ่นพี่อย่าง Astruc ที่มองผู้กำกับว่าใช้กล้อง “เขียนเรื่อง” เหมือนนักประพันธ์ใช้ปากกาแต่งผลงาน

Politique des Auteurs ไม่ได้จำกัดอยู่ในฝรั่งเศสเพียงเท่านั้น นิตยสารภาพยนตร์ของอังกฤษอย่าง Movie, Screen, และ Sight and Sound ก็รับเอาอิทธิพลนี้ไปเต็มๆ เช่นกัน ส่วนฝั่งอเมริกานั้นก็มี แอนดรู ซาริส (Andrew Sarris) ตัวการสำคัญอีกคนที่มีส่วนช่วยให้แนวคิดดังกล่าวเป็นได้รับการสนใจอย่างมากในสหรัฐ

สิ่งแรกที่ซาริสทำคือเปลี่ยนชื่อจาก Politique des Auteurs มาเป็น “Auteur Theory” จุดเปลี่ยนนี้ถือว่าสำคัญมากทีเดียว เนื่องจากตอนแรกนั้นนักเขียนฝั่งฝรั่งเศสไม่เคยมุ่งหวังให้แนวคิดนี้กลายมาเป็น “ทฤษฎี” เลย การใช้คำว่า “Politique” (หรือ “Policy” ในภาษาอังกฤษ) บ่งชี้ว่านี้

เป็นเพียง ข้อเสนอ หรือ ประเด็นให้ถกเถียง มากกว่าจะบัญญัติไว้เป็นทฤษฎี ซาริสสร้างความชอบธรรมแก่เครื่องมือชิ้นใหม่นี้เพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่ใหญ่ยิ่งกว่าการนำเอาแนวคิด Auteur เข้ามายังอเมริกา จุดประสงค์ของซาริสคือการผลักดันภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดให้กลายเป็นภาพยนตร์อันดับหนึ่งของโลกโดยไร้ข้อกังขานั่นเอง (Caughie,1999)

อย่างไรก็ตามบทความของ เอ็ดเวิร์ด บัสคอมบี (Edward Buscombe) ที่ชื่อ Ideas of Authorship ตีพิมพ์ในนิตยสาร Screen ฉบับที่ 14 ปี 1973 (รวบรวมอยู่ใน Caughie, 1999) ชี้ให้เห็นจุดบกพร่องใหญ่ของซาริสคือการนำเอา Auteur Theory มาวัดคุณค่า (Value) ของภาพยนตร์ ยิ่งหนังเรื่องไหนสำแดงตัวตนของผู้กำกับได้ชัดเจนก็ยิ่งกลายเป็นงานชั้นยอดไปในสายตาของซาริส (ซึ่งประเด็นนี้ผู้ริเริ่มแนวคิด Auteur อย่าง ออง เดร บาแซง ก็ถือว่าไม่ถูกต้องที่เอาความเป็นปัจเจกไปใช้วัดคุณค่าในเชิงวัฒนธรรม) ภายหลังแนวคิดนี้ยังพัฒนาจนกลายมาเป็นความเชื่อเหลวไหลที่ว่าภาพยนตร์ที่แย่ของผู้กำกับ Auteur ยังถือว่าดีกว่าภาพยนตร์เรื่องเยี่ยมของผู้กำกับทั่วไป (Nelmes, 1999)

มาดูทางฝั่งอังกฤษกันบ้าง ปีเตอร์ วอลเลน (Peter Wollen) หนึ่งในหัวหอกนักวิจารณ์ที่ได้รับอิทธิพลมาจาก Politique des Auteurs ก็ได้นำเอาแนวคิดมาวิเคราะห์กับงานของ จอห์น ฟอร์ด และ โฮวาร์ด ฮอว์ค วอลเลนพยายามสรุปให้เห็นว่าแม้ผู้กำกับทั้ง 2 จะถ่ายทำภาพยนตร์แนวบุกตะวันตก (Western) เช่นเดียวกันแต่แก่นของเรื่องก็แตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยฮอว์คจะเล่นเรื่องความกระจ้อยร่อยของมนุษย์ในแดนเถื่อนดิบ แต่ของฟอร์ดกลับเน้นประเด็นการบุกเบิกขยับขยายวัฒนธรรม กระนั้นงานของวอลเลนก็เผยให้เห็นจุดบกพร่องเช่นกัน ตามความเห็นของเจมส์ เอฟ สก็อตท์ (James F. Scott) ในหนังสือเรื่อง Film: The Medium and the Maker (1975) วอลเลนวิเคราะห์แต่แก่นเรื่องของภาพยนตร์มากเกินไปและลดความสำคัญขององค์ประกอบอื่นๆ ไปเสียหมด โดยอ้างว่าการวิเคราะห์ภาพยนตร์นั้นจำเป็นต้องตัด “สิ่งรบกวน” (Noise) ออกจากตัวผู้กำกับไปให้สิ้น ไม่ว่าจะเป็นผู้อำนวยการสร้าง ตากล้อง หรือกระทั่งนักแสดง (Scott, 1975)

จากตัวอย่างดังกล่าวทำให้เราเห็นถึงมุมมองที่แตกต่างกันของเหล่านักวิจารณ์ที่รับเอา Politique des Auteurs มาใช้ ทั้งยังเห็นข้อด้อยของ Auteur Theory ในทศวรรษที่ 50 ได้อย่างชัดเจน ซึ่งก็คือการให้เครดิตแก่ผู้กำกับโดยสมบูรณ์เพียงผู้เดียว ปัจจัยอย่างผู้ชม อุดมการณ์ (Ideology) หรือบริบทอื่นๆ กลับไม่ได้รับความสนใจ ผู้กำกับกลายเป็นทุกสิ่งและภาพยนตร์ทั้งเรื่องเป็นผลงานของผู้กำกับเท่านั้น ด้วยเหตุนี้แนวคิดประพันธกรดังกล่าวจึงมีข้อให้โต้แย้งและเกิดการปรับปรุงในทศวรรษต่อมาในที่สุด

2.2.2 Auteur Theory ยุคโครงสร้างนิยม (ทศวรรษที่ 1960)

พัฒนาการของแนวคิดประพันธกรในยุคที่สองช่วงทศวรรษที่ 1960 มีที่มาจากกระแสโครงสร้างนิยมที่แผ่ขยายอย่างมากในวงวิชาการช่วงนั้น แรกเริ่มเดิมทีนั้นโครงสร้างนิยมก่อตัวมาจาก “ภาษาศาสตร์โครงสร้าง” ของ เฟอร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ที่เริ่มปรากฏโฉมตอนต้นศตวรรษที่ 20 แนวคิดของโซซูร์อธิบายระบบภาษาว่าสัมพันธ์กันในเชิงโครงสร้าง และสามารถแยกส่วนออกได้เป็นองค์ประกอบย่อยๆ ในภายหลังมีผู้นำแนวคิดของโซซูร์ไปใช้อธิบายศาสตร์อื่นๆ อีกกว้างขวาง จนกลายเป็นกระแส “โครงสร้างนิยม” ขึ้นมานั่นเอง บุคคลสำคัญในช่วงนี้ก็เช่น คล็อด เลวี สเตราส์ (Claude Levi-Strauss) ซึ่งนำโครงสร้างนิยมไปผนวกกับมนุษยวิทยา และ โรลองด์ บาร์ธส์ ที่นำ สัญญศาสตร์ (Semiotics) เครื่องมือหนึ่งของโครงสร้างนิยมไปใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมอย่างกว้างขวางทั้งในวงวรรณกรรมหรือแม้แต่มวยปล้ำ ไม่แปลกที่สายงานวิจารณ์ภาพยนตร์ที่กำลังประสบปัญหาเรื่องความน่าเชื่อถือของทฤษฎี (Auteur Theory ทศวรรษที่ 50 มีความเป็นอัตวิสัยสูง ขาดพื้นฐานที่หนักแน่นแบบวิทยาศาสตร์) จะยอมรับกระแสนี้เข้าไปอย่างเต็มตัว ถือว่าเป็นการนำศาสตร์มาผนวกกับศิลป์ไปโดยปริยาย

ต้นแบบของการวิเคราะห์ Auteur เชิงโครงสร้างคงหนีไม่พ้นบทความเรื่อง The Structural Study of Myth ของเสตราส์ (ตัดตอนมาบางส่วนใน Caughie, 1999) ซึ่งทำการวิเคราะห์ตำนานอีดิปุส (Oedipus) ของกรีกในเชิงโครงสร้างเพื่อหาความหมายที่แฝงเร้นอยู่ เสตราส์แยกตำนานนี้เป็นส่วนๆ แล้วจัดเนื้อหาที่คล้ายคลึงกันเป็นกลุ่มๆ โดยไม่เรียงตามลำดับเวลา วิธีนี้ช่วยให้เราพบมายาคติ (Myth) ที่ซ่อนเร้นอยู่ในเรื่องในที่สุด ประเด็นที่ได้มาจากการวิเคราะห์ด้วยวิธีนี้อย่างเช่น การเน้นยำเรื่องสายเลือดอย่างเกินพอดี และเรื่องการใช้ชีวิตของมนุษย์ ซึ่งถือเป็นเรื่องที่ถอดความออกมาได้ลำบากกว่าหากเราใช้วิธีวิเคราะห์แบบเก่า

สำหรับการนำโครงสร้างนิยมมาประยุกต์กับภาพยนตร์ คริสเตียน เมทซ์ (Christian Metz) ถือเป็นหัวหอกสำคัญที่นำเอาแนวคิดของโซซูร์มาใช้กับศาสตร์ด้านนี้อย่างจริงจัง เขาได้มองภาพยนตร์ในเรื่องของโครงสร้าง และอธิบายว่าภาพยนตร์มีภาษาของตัวเองหรือที่ว่าเป็นลักษณะ *langue* โดยภาพยนตร์แต่ละเรื่อง จะมีโครงสร้างหลักเหมือนกัน แต่พร้อมกันนั้นก็ยังมีลีลาและเทคนิคที่แตกต่างกันซึ่งเป็นลักษณะ *parole* (Hayward, 1996)

ผลจากการมองภาพยนตร์ในแง่โครงสร้างนั้น ถือเป็นการลดความสำคัญของผู้กำกับลงเป็นเพียงปัจจัยตัวหนึ่ง หาใช่ตัวแทนเพียงหนึ่งเดียวของภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ เหมือนแต่ก่อน ดังนั้นจึงมีการให้ความสำคัญ แก่ปัจจัยอย่าง ภาษา สตูดิโอ ผู้แสดง สังคม ฯลฯ ซึ่งสายโครงสร้างนิยมถือว่ามีอิทธิพลต่อการสร้างความหมายไม่น้อยไปกว่าผู้กำกับ การเอาผู้กำกับออกจากจุดศูนย์กลาง (De-centered) ถือเป็นการเปิดช่องให้เกิดการมองตำแหน่งอื่นๆ เป็น Auteur ด้วยไม่ว่าจะเป็น ดารา ผู้อำนวยการสร้าง คนเขียนบท หรือใครก็แล้วแต่ที่มีส่วนในการสร้างภาพยนตร์ (Neals, 1999)

อย่างไรก็ตามตัวผู้กำกับก็ยังมีความสำคัญอยู่ อย่าง ปีเตอร์ วอลเลน เองก็ถือว่าผู้กำกับทำหน้าที่เป็น “Catalyst” หรือตัวเร่งให้องค์ประกอบอื่นๆ ทำปฏิกริยากัน) แต่นักวิจารณ์ภาพยนต์ยุคนี้ไม่ได้ต้องการทำความเข้าใจผู้กำกับที่มีเลือดมีเนื้ออีกแล้ว พวกเขาต้องการสร้าง “โครงสร้าง” ของผู้กำกับแต่ละคน และวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องตามโครงสร้างนั้นๆ โดยอาศัยชีวประวัติของผู้กำกับเป็นเพียงตัวตรวจสอบความถูกต้อง ตัวอย่างโครงสร้างผู้กำกับ “มาร์ติน สกอร์เซซี” (Martin Scorsesi) ของ แพทริค ฟิลิปส์ (Patrick Phillips) จากหนังสือ An Introduction to Film Studies (Neals, 1999) เป็นดังต่อไปนี้:

1.) เน้นที่เรื่องของบุรุษเพศเป็นหลัก ไม่ว่าจะเรื่องมิตรภาพ หรือเรื่องปัญหาทางเพศที่มีส่วนสร้างภาวะวิกฤติแก่เจ้าตัว

2.) เพศชายมองสตรีเหมือนเป็นคนนอก บ้างก็จัดแบ่งเป็น “โสเภณี” กับ “สาวบริสุทธิ์” บางครั้งก็เป็นผู้คุกคามบุรุษเพศ สร้างความหวาดระแวง หรือบางกรณีก็เป็นเหยื่อในภาวะที่เพศชายต้องการแสดงความเป็นใหญ่

3.) บุรุษเพศพัวพันกับเรื่อง ความผิด บาป การชำระแค้น และการไถ่โทษ ทั้งทางตรงและทางอ้อม

4.) บุรุษเพศใช้ชีวิตในสภาวะแบบปิด ไม่ว่าจะในรูปของชุมชน (เช่นชุมชนอิตาเลียนในนิวยอร์ก) หรือสภาพจิตใจที่บิดเบี้ยว เกิดการบิดเบือนสภาพความเป็นจริง

5.) สภาพจิตใจที่บิดเบี้ยวอาจเชื่อมโยงกับความบิดเบี้ยวในสังคมอเมริกัน (อย่างในเรื่อง Taxi Driver หรือ King of Comedy)

6.) มักคลี่คลายความขัดแย้งภายในด้วยความรุนแรงภายนอก

7.) การใช้กำลังมีบทบาทเหนือกว่าการใช้วาจา ผู้ชายเป็นพวกใช้กำลังเพื่อแสดงออกไม่ใช่ผู้พูดที่ดี

8.) มีการนำเสนอคนผิวสีเพื่อใช้สะท้อนแนวคิดเหยียดสีผิวของตัวเอก

กรอบ “โครงสร้าง-สกอร์เซซี” ที่เกิดขึ้นนี้ ถือเป็นกรอบหลวมๆ ไม่จำเป็นว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องของสกอร์เซซีต้องสอดคล้องกับทั้ง 8 ข้อนี้โดยดุษฎี แต่ภาพยนตร์ที่ใกล้เคียงกับกรอบนี้จะถือว่าสื่อถึงความเป็น Auteur ได้ชัดเจนยิ่งขึ้นนั่นเอง นอกจากนี้โครงสร้างสกอร์เซซียังช่วยให้เราวิเคราะห์ภาพยนตร์บางเรื่องที่ดูแตกต่างออกไปได้อย่างน่าสนใจ อย่างเช่นผลงานเรื่อง The Last Temtation of Christ (1988) ซึ่งทั้งฉากทั้งโทนเรื่องดูแตกต่างกับผลงานชิ้นอื่นของสกอร์เซซีเป็นอย่างมาก แต่เมื่อนำมาวิเคราะห์กับโครงสร้างที่ตั้งขึ้นมานี้ก็ย่อมให้ผลลัพธ์ที่น่าสนใจ สามารถถอดความหมายใหม่ๆ ออกมาได้ ผิดกับการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้แบบเดี่ยวๆ ปราศจากโครงสร้างไว้วิเคราะห์ร่วม

อย่างไรก็ตามปัญหาใหม่ก็เกิดขึ้นตามมาจนได้ นักวิจารณ์อย่าง โรบิน วู้ด (Robin Wood) และ ไบรอัน เฮนเดอร์สัน (Brian Henderson) แย้งว่าการวิเคราะห์แบบใหม่นี้ “ถดถอย” ทุกอย่างเหลือเป็นเพียงโครงสร้าง (Caughie, 1999) จนไปชักจูงให้นักวิจารณ์เห็นว่าภาพยนตร์สักเรื่องจะดีขึ้นมาได้ก็ที่ตัวโครงสร้าง (เกิดการให้คุณค่าผิดๆ อีกแล้ว) นอกจากนี้ระบบโครงสร้างนี้ยังให้ความสำคัญกับแก่นเรื่องเป็นหลัก (ลองดู “โครงสร้าง-สกอร์เซซี” จากข้างบนเป็นตัวอย่าง) องค์ประกอบที่เคยเด่นอย่าง Mise-en-scene กลับกลายเป็นว่าด้อยค่าลงไปอีก ความขัดแย้งในตัวทฤษฎีนี้ (ทั้งเพิ่มและลดความสำคัญขององค์ประกอบ) ยังจะส่งผลสั่นคลอน Auteur Theory ไปถึงยุคทศวรรษที่ 70 ด้วย

ยิ่งกว่านั้นสิ่งที่โครงสร้างนิยมละเลยไปอีกอย่างก็คือเรื่องสุนทรียศาสตร์ของภาพยนตร์ เนื่องจากไปปรับเปลี่ยนมุมมองจากศิลป์ให้กลายเป็นศาสตร์ เพื่อจะได้สามารถอธิบายภาพยนตร์ในเชิงวิทยาศาสตร์นั่นเอง ทั้งยังไม่มีการพาดพิงถึงผู้ชมหรือเรื่องอุดมการณ์ซึ่งก็น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญไม่แพ้กันหากจะวิเคราะห์ภาพยนตร์ในเชิงโครงสร้างอย่างแท้จริง (Hayward, 1996)

### 2.2.3 Auteur Theory ยุคหลังโครงสร้างนิยม (1970-ปัจจุบัน)

ต้องรอจนถึงทศวรรษที่ 1970 นักวิจารณ์ในนิตยสาร Cahiers du Cinema ถึงจะรวมอุดมการณ์เป็นตัวแปรหนึ่งในการสร้างความหมายของภาพยนตร์ด้วย โดยเป็นผลพวงจากการศึกษาเรื่องอุดมการณ์อย่างลึกซึ้งของ หลุยส์ อัลธูแซร์ (Louis Althusser) ผู้ที่ชี้ว่าปัจเจกจะเป็นเป้าหมายที่สถาบันในสังคมต้องการชักจูงความคิดไปในทางใดทางหนึ่งอยู่ตลอดเวลา สถาบันเหล่านี้ก็เช่น รัฐบาล กฎหมาย พระมหากษัตริย์ เป็นต้น (Hayward, 1996) ดังนั้น

ภาพยนตร์จึงเป็นสื่อประเภทหนึ่งที่ทางสถาบันสามารถนำมาใช้ปลูกฝังอุดมการณ์แก่ประชาชนได้อย่างเหมาะเจาะ

อิทธิพลจากแนวคิดทั้งโครงสร้างนิยม (และหลังโครงสร้างนิยมที่ตามมา) จากนักคิดอย่าง โรลองด์ บาร์ธส์ เพิ่มมิติเรื่องความหมายของตัวบท (Text) จากฝั่งผู้รับสาร (หรือผู้ชมภาพยนตร์นั่นเอง) เข้าไปอีกขั้น ว่าเป็นองค์ประกอบหนึ่งในกระบวนการสร้างความหมายด้วย ไม่ใช่ว่าผู้สร้าง (ผู้กำกับ) จะเป็นผู้ประกอบสร้างความหมายเองทั้งหมด บทความ “Death of the Author” (Caughie, 1999) ของบาร์ธส์ชี้ให้เห็นว่าตัวผู้ประพันธ์ (Author) ไม่ได้มีประโยชน์อะไรเลยในการตีความตัวบท ต้องเป็นผู้อ่าน (Reader) ต่างหากที่สามารถตีความตัวบทตามแนวคิดของตนและก่อให้เกิดความหมายที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นความตายของผู้ประพันธ์ก็คือการกำเนิดของผู้อ่านนั่นเอง (The Death of the Author and the Birth of the Reader) แน่นอนว่างานเขียนชิ้นนี้ก็ยิ่งไปลดทอนบทบาทของผู้กำกับจนแทบไม่เหลือชิ้นดี จากที่เคยเป็นจุดศูนย์กลางในทศวรรษที่ 50 กลายเป็นองค์ประกอบหนึ่ง (แต่สำคัญ) ในทศวรรษที่ 60 และดับสูญในทศวรรษที่ 70 กระนั้นชื่อของ Auteur ก็ยังคงอยู่ในฐานะส่วนหนึ่งของตัวบท และถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยผลงานของตัวเอง (Hayward, 1996)

พัฒนาการช่วงที่ 3 ของ Auteur Theory จึงมาสู่ข้อสรุปที่ว่า ไม่มีอะไรอีกแล้วที่เป็นศูนย์กลางอย่างแท้จริง การใช้ทฤษฎีเพียงทฤษฎีเดียวไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมได้สมบูรณ์ ต้องอาศัยสหวิชาการ ระหว่าง Psychoanalysis, Feminism, Deconstruction, Ideologies, Discourses, ฯลฯ จึงจะสามารถอธิบายปรากฏการณ์อย่างได้ผล เพราะทุกอย่างในกระบวนการสร้างความหมายไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับ สภาพแวดล้อม ผู้ร่วมงาน ผู้ชม สถาบัน ผลงานที่มีอยู่ก่อน ฯลฯ ล้วนมีส่วนในการสรรค์สร้างตัวบทด้วยกันทั้งสิ้น (Hayward, 1996 และ Caughie, 1999)

ปัจจุบันนี้การศึกษาเรื่อง Auteur Theory จึงไม่ใช่ประเด็นที่มีความสำคัญเหมือนเช่นเมื่อหลายสิบปีก่อนแล้ว การมองฐานะของผู้ประพันธ์แบบหลังโครงสร้างนิยมและการมาถึงของยุคสื่อสารมวลชนลดทอนคุณค่าของความเป็นต้นแบบ ความเป็นเจ้าของ และสุทรียภาพไปไม่ใช่น้อย ซึ่งสามประการนี้ล้วนเป็นแนวคิดสำคัญของ Auteur Theory ด้วยกันทั้งสิ้น (Miller, 2004)

อย่างไรก็ตามความเป็น Auteur ก็ไม่ได้หายไปเสียเฉยๆ ทุกวันนี้เรายังชมภาพยนตร์โดยนึกถึงตัวผู้กำกับเป็นที่ตั้ง โดยเฉพาะผู้กำกับที่มีแนวทางของตัวเองอย่างเด่นชัดเช่น ทารันติโน,

หว่อง กาไว, สไปก์ ลี, เดวิด ลินช์ หรือกระทั่งสปีลเบิร์ก ชื่อของผู้กำกับกลายเป็นสินค้าตัวหนึ่งไปแล้วในการการันตีคุณภาพหรือสไตล์ของภาพยนตร์ นอกจากนี้การวิเคราะห์วิจารณ์ภาพยนตร์ก็ยังใช้ Auteur Theory มาสอดแทรกเป็นระยะ จนหลายคนเกิดคำถามว่าสุดท้ายแล้วเกิดอะไรขึ้นกับ Politique des Auteurs บ้าง ซึ่งทาง Cahier du Cinema ก็พึ่งตอบกลับมาอย่างชัดเจนว่า “ไม่เกิดอะไรเลย” ยุคสมัยที่เราจะมาถกเถียงกันเรื่อง Auteur Theory หรือกระทั่งความตายของผู้ประพันธ์ล้วนจบสิ้นไปแล้ว (Miller, 2004) และการจะใช้แนวคิดใดหรือไม่ก็ล้วนขึ้นอยู่ที่ตัวผู้ใช้นั่นเอง

ในงานวิจัยเรื่อง “ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน” เล่มนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ Auteur Theory ในความหมายแรกสุดซึ่งเป็นที่นิยมอย่างมากในช่วงทศวรรษที่ 1950 ที่มองผู้กำกับในฐานะศิลปินผู้รังสรรค์ผลงานและความหมายโดยสมบูรณ์ สาเหตุที่เลือกเช่นนี้ก็ด้วยเหตุผลสองประการ ข้อแรก งานของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนไม่ได้รับผลกระทบจากข้อด้อยของ Auteur Theory ที่ให้ความสำคัญที่ตัวผู้กำกับเพียงผู้เดียวมากนัก ทั้งนี้ก็เพราะงานของเบิร์กแมนเป็นงานสเกลเล็กๆ มีผู้ร่วมงานไม่มาก อีกทั้งบทบาทสำคัญอย่างผู้เขียนบทก็มักจะเป็นตัวเบิร์กแมนเอง ใช้เงินทุนต่ำ ไม่ถูกผูกมัดกับระบบสตูดิโอหรือความคาดหวังของผู้ชมอันจะมีผลต่อรูปแบบของตัวภาพยนตร์ได้ (ซึ่งเป็นปัญหาที่มักพบได้ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด) ดังนั้นภาพยนตร์ของเขาจะสะท้อนมุมมองของตัวเองอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งก็ค่อนข้างชัดเจนเพราะสิ่งที่ถ่ายทอดมาบนแผ่นฟิล์มมักสืบสาวไปถึงแนวคิดของเบิร์กแมนได้แทบทั้งสิ้น สาเหตุอีกข้อเป็นผลมาจากความชื่นชอบส่วนตัวของผู้วิจัยที่มีต่องานของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนเอง การจะวิเคราะห์ภาพยนตร์ของเขาด้วย Auteur Theory ยุคที่สองหรือสามนั้น (ยุคของ Structuralism และ Post-Structuralism) เป็นมุมมองที่ “แข็งกระด้าง” ทุกอย่างเป็นเพียงองค์ประกอบย่อยๆ ไม่เว้นแม้แต่ “ตัวตน” ของผู้กำกับเอง อีกทั้งสุนทรียภาพยังถูกละเลย หากวิเคราะห์ Auteur Theory ด้วยแนวคิดตั้งแต่ยุค Structuralism เป็นต้นมา เบิร์กแมนคงถูกลดความสำคัญลงเหลือเป็นเพียง “ปัจจัย” เล็กๆ ตัวหนึ่งเท่านั้น ซึ่งขัดแย้งกับลักษณะงานของเขาที่แทบจะไม่มีปัจจัยอื่นเกี่ยวข้อง อีกทั้งยังจะเป็นผลให้งานวิจัยชิ้นนี้ “แห้งแล้ง” และจืดชืดเป็นอย่างยิ่ง

แม้จะยก Auteur ในความหมายแรกมาใช้เป็นหัวใจหลัก แต่ผู้วิจัยก็จะพาดพิงถึงผู้ร่วมงานที่เป็น “ขาประจำ” สำหรับเบิร์กแมน ซึ่งประกอบด้วยนักแสดงอย่าง ลิฟ อุลล์แมนน์ และ แม็กซ์ ฟอน ซิโดว รวมถึง สเวน ไนควิสต์ ช่างภาพคู่บารมี ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากผู้กำกับ Auteur นั้นมักจะร่วมทีมกับทีมงานที่รู้จักและเข้าขากันได้ดีเสมอ หาได้ “หัวเดียวกระเทียมลีบ” แต่อย่างใด ตัวอย่างของความสัมพันธ์ในกรณีนี้ก็เช่น การแสดงของ โตชิโร มิฟูเน่ กับภาพยนตร์ของคุโรซาว่า การถ่ายภาพฝีมือ คริสโตเฟอร์ ดอลย์ ในภาพยนตร์ของหว่อง กาไว หรือแม้แต่สรพงษ์กับท่านมุ้ย

ของเราก็เป็นกรณีที่ไม่ต่างกัน ด้วยเหตุนี้คำว่า “Auteur” ของผู้กำกับท่านหนึ่งๆ สมควรอย่างยิ่งที่จะรวมไปถึงทีมงานคู่ใจด้วยอีกทางหนึ่ง

2.2.4 ผลงานเกี่ยวข้องกับ Auteur Theory ที่หาอ่านได้ในปัจจุบัน

นิตยสารหลายเล่มที่มีส่วนในการพัฒนาแนวคิด Auteur Theory ยังตีพิมพ์ต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน และแม้ว่าจะไม่ได้ถกเถียงเรื่องข้อบกพร่องหรือสนับสนุนบทบาทของผู้กำกับอย่างเต็มตัวเช่นเมื่อก่อน นิตยสารเหล่านี้ก็ยังมีบทวิจารณ์ภาพยนตร์ที่อาศัยแนวคิด Auteur Theory ตีพิมพ์อย่างสม่ำเสมอ ที่โดดเด่นก็ได้แก่:

-Cahiers du Cinema นิตยสารภาพยนตร์ของฝรั่งเศสที่เคยปลุกกระแสการศึกษาด้านประพันธกรอย่างแท้จริง เยี่ยมชมเว็บไซต์ได้ที่ www.cahierducinema.com

-Sight & Sound นิตยสารของอังกฤษที่เริ่มมีบทบาทในพัฒนาการยุคที่ 2 ของ Auteur Theory เยี่ยมชมเว็บไซต์ได้ที่ www.bfi.org.uk/sightandsound/

-คอลัมน์ Movie: Sarris ในหนังสือพิมพ์ New York Observer ตีพิมพ์บทวิจารณ์ภาพยนตร์ของแอนดรู ซาริส ผู้เผยแพร่ Politique des Auteurs มายังประเทศอเมริกา สามารถอ่านบทความผ่านเว็บไซต์ได้ที่ www.observer.com

นอกจากนี้กระแส Auteur Theory ในช่วงหลายสิบปีที่ผ่านมายังส่งผลให้มีการศึกษาเจาะลึกผู้กำกับเป็นรายคนอย่างกว้างขวาง ทั้งผู้กำกับมีชื่อระดับนานาชาติ ไปจนถึงผู้กำกับจากฮอลลีวู้ดที่ได้รับการยอมรับในแวดวงวิชาการก็ตอนที่ Cahiers du Cinema เริ่มลงบทความสนับสนุนในตอนทศวรรษที่ 50 ก่อนที่แอนดรู ซาริส จะมายกย่องเสียจนเลิศเลออีกในภายหลัง หนังสือที่น่าสนใจในหมวดนี้ก็อาทิหนังสือในชุด Cambridge Film Classic ปัจจุบันมี 7 เล่ม ประกอบด้วย:

1.) The Films of Ingmar Bergman โดย Jesse Kalin
2.) The Films of John Cassavetes โดย Ray Carney
3.) The Films of Joseph Losey โดย James Palmer และ Michael Riley
4.) The Films of Michelangelo Antonioni โดย Peter Brunette
5.) The Films of Roberto Rossellini โดย Peter Bondanella
6.) The Films of Vincente Minnelli โดย James Naremore
7.) The Films of Woody Allen (พิมพ์ครั้งที่ 2) โดย Sam B. Girgus

## 2.3 **แนวคิดสุนทรียศาสตร์ในภาพยนตร์** (Aesthetics in Film)

อารัมภบท

หากจะกล่าวอย่างสั้นกระชับที่สุด “สุนทรียศาสตร์” ก็คือศาสตร์ที่มุ่งศึกษาในเรื่อง “ความงาม” นั่นเอง สุนทรียศาสตร์เป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาสาย Axiology มีผู้ให้คำนิยามไว้มากมายหลายแบบ แต่ก็หาได้ช่วยสร้างความกระจ่างให้ผู้สนใจได้สักเท่าไร (ศรีนิวาสัน, 2534)

ตามความเห็นของศรีนิวาสัน ความงามนั้นไม่ใช่สิ่งที่เหล่าศิลปินจะมานั่งขบคิดค้นหาคำอธิบาย แต่พวกเขาจะทุ่มเทสร้างสรรค์งานให้เกิดความงามตามสัญชาตญาณของตน การค้นหาความงามเป็นหน้าที่ของนักสุนทรียศาสตร์ต่างหาก ซึ่งจะต้องวิเคราะห์ว่าเหตุใดงานศิลป์ชิ้นหนึ่งถึงงาม ถึงมีคุณค่า ลักษณะการทำงานของนักสุนทรียศาสตร์จะแตกต่างกับนักวิจารณ์เพราะจะมุ่งหามาตรฐานมาวิเคราะห์งานศิลป์นั้นๆ ในขณะที่การวิจารณ์จะนำเอาหลักเกณฑ์ที่เกิดขึ้นมาตีค่างานศิลป์นั้น

ปัญหาหนึ่งที่ถกเถียงกันมาตลอดในหมู่นักสุนทรียศาสตร์ก็คือ “ตำแหน่งของความงาม” (Locus of Beauty) นักวิชาการสายสัจนิยมอย่าง ซี เอ็ม โจด (C. M. Joad) เชื่อว่าวัตถุมีความงามอยู่ในตัว ในขณะที่อีกทฤษฎีแย้งว่าความงามคือความเพลิดเพลินใจของผู้ชมต่างหาก หากวัตถุนั้นไม่อาจสร้างความเพลิดเพลินแก่ใครได้เลย วัตถุนั้นๆ ก็ปราศจากความงามไปโดยปริยาย ดังนั้นความงามจึงเป็นผลผลิตของบุคคลต่างหากหาได้ข้องเกี่ยวกับคุณสมบัติของวัตถุแต่อย่างใด

เนื่องจากความสุดโต่งเกินไปทำให้มีการเสนอทฤษฎีออกมาอีกสองทฤษฎีด้วยกันโดยกลุ่มแรกเชื่อว่าความงามคือความสัมพันธ์ (Beauty as Relation) ไม่ใช่เป็นเรื่องวัตถุวิสัยหรือจิตวิสัยโดยสมบูรณ์ การจะเกิดความงามนั้น ย่อมต้องอาศัยทั้งวัตถุและบุคคล ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น (คุณสมบัติของวัตถุ กับ ความสนใจของปัจเจก) ต่างหากที่เป็นความงาม อย่างไรก็ตามทฤษฎีนี้ก็มีช่องโหว่ตรงที่ขาดคำอธิบายในส่วนลักษณะของความสัมพันธ์ดังกล่าว เช่นว่า มีสัดส่วนเช่นไร มีทิศทางอย่างไร (วัตถุไปหาบุคคล หรือ บุคคลไปหาวัตถุ) ฯลฯ

ศรีนิวาสันเห็นว่าการอธิบายความงามว่าเป็นเพียง “ความสัมพันธ์” นั้นหาใช่สิ่งถูกต้องไม่ การปฏิสัมพันธ์ระหว่างคุณสมบัติภายในของวัตถุกับความสนใจของบุคคลแท้จริงแล้วเป็นกระบวน

การที่ก่อให้เกิดความงามขึ้นต่างหาก สอดคล้องกับทฤษฎีความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ (Beauty as Emergent) ซึ่งมีเนื้อหาครอบคลุมทฤษฎีก่อนหน้าทั้งสาม ความงามจึงเป็นผลของความสัมพันธ์ และต้องอาศัยปัจจัยจากทั้งสองขั้วเป็นตัวสนับสนุน นั่นก็คือถ้าปราศจากวัตถุที่มีคุณลักษณ์แห่งความงาม หรือบุคคลที่อ่อนไหวพอจะค้นหาความงามได้ ไปเสียอย่างใดอย่างหนึ่ง ความงามก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้

สำหรับภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ การที่จะเข้าขั้นเป็นงานศิลป์สามารถสร้างสรรค์ “ความงาม” ขึ้นมาได้นั้น ก็ย่อมต้องอาศัยปัจจัยสำคัญทั้งสองประการคือคุณลักษณ์ของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ และความสนใจเพลิดเพลินใจที่ผู้ชมมีต่อมันอีกทีหนึ่ง หากภาพยนตร์ดังกล่าวขาดคุณสมบัติที่ดี หรือปราศจากผู้เข้าใจก็ย่อมไม่ก่อให้เกิดความงามขึ้นมาได้เช่นกัน

<u>สุนทรีย์ในสื่อภาพยนตร์</u>

ศิลปะทุกแขนงย่อมมีเอกลักษณ์แตกต่างกัน ภาพยนตร์ในฐานะสื่อผสม (Mixed Art) ได้รวมเอาลักษณะของศิลปะอื่นๆ อีกสามแขนง ประกอบด้วย ทรรศนศิลป์ (Visual Art) โสตศิลป์ (Auditory Art) และ สัญลักษณ์ศิลป์ (Symbolic Art) เข้าไว้ด้วยกัน ภาพยนตร์มีส่วนเป็นทรรศนศิลป์ ตรงที่มุ่งสร้างความเพลิดเพลินให้แก่ “ตา” เป็นสำคัญ เช่นเดียวกับภาพเขียน หรือรูปถ่าย มีเพลงประกอบเสนาะหู (โสตศิลป์) รวมทั้งยังสามารถสื่อความในระบบสัญลักษณ์ เช่น บทสนทนา ได้เช่นเดียวกับสัญลักษณ์ศิลป์

การมองภาพยนตร์ในฐานะนักสุนทรียศาสตร์นั้น หาได้มุ่งเน้นประเด็นที่ว่าภาพยนตร์นั้นๆ ดีหรือเลว ซึ่งเป็นมุมมองของนักวิจารณ์ แต่จะมองหามาตรฐานที่ช่วยให้เราพบความงามในงานดังกล่าวเป็นสำคัญ เพราะนักสุนทรียศาสตร์เป็นผู้ค้นหา และทำความเข้าใจความงาม ไม่ใช่ผู้ตัดสิน นอกจากนี้ยังไม่มีกฎเกณฑ์วิเคราะห์ที่ตายตัว หากสายตาผู้มองมีความแหลมคมก็ย่อมมองเห็นความงามในรูปแบบใหม่ๆ ได้ทั้งนั้น แต่เพื่อไม่ให้งานวิจัยชิ้นนี้เลื่อนลอยหรือไร้แก่นสาร จึงจะขอยกมาตรฐานการวิเคราะห์ความงามที่เป็นที่นิยมกัน โดยจะหยิบยืมมาจากทรรศนศิลป์เป็นสำคัญ เนื่องจากเป็นงานศิลป์ที่ใกล้เคียงกับภาพยนตร์ (ในฐานะสื่อผสม) มากที่สุด เพราะแม้จะขาดโสตศิลป์ (เช่นดนตรีประกอบ) หรือ สัญลักษณ์ศิลป์บางประการ (เช่น บทสนทนา) ก็ยังสามารถผลิตงานภาพยนตร์ได้ ทั้งนี้ก็ด้วยพื้นฐานในการใช้ภาพสื่อความที่ถ่ายทอดมาจากทรรศนศิลป์นั่นเอง (ความจริงแล้วภาพยนตร์ก็คือภาพนิ่งที่ฉายต่อเนื่องกัน 24 รูปในหนึ่งวินาที) ถึงกระนั้นภาพยนตร์ ก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ไม่อาจมองข้าม เช่น ความเคลื่อนไหว และ การตัดต่อ เป็นต้น

ต่อไปนี้จะขอหยิบยกเอาลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์ ที่สามารถวิเคราะห์ในเชิงสุนทรียศาสตร์ได้

1. แนววิเคราะห์ในส่วนของภาพ “ภาพ” ถือเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดของภาพยนตร์ สามารถวิเคราะห์ ได้หลายหัวข้อดังต่อไปนี้

1.1 ขนาดภาพ (Image Size) คือขนาดของ Subject ที่ปรากฏในเฟรมนั่นเอง หลายตำราใช้ชื่อขนาดภาพต่างๆ กันไป แต่โดยรวมแล้ว ขนาดของภาพจะเชื่อมโยงกับตัว Subject เป็นหลัก ขนาดภาพพื้นฐานที่นิยมใช้กันก็คือ

- Long Shot ถือเป็นขนาดภาพที่เผยให้เห็นอาณาเขตมากที่สุด เป็นขนาดภาพที่นิยมใช้ตอนเปิดเรื่องเพื่อสื่อถึงสถานที่ซึ่งเป็นฉากของตอนนั้นๆ หากใช้ในกรณีดังกล่าวจะเรียกอีกชื่อว่า Establishing Shot

- Full Shot ขนาดภาพที่แสดง Subject เต็มตัว

- Medium Shot มักแสดงภาพ Subject ครึ่งตัว สื่อให้เห็นการกระทำที่ชัดเจน

- Close Up Shot เป็นขนาดภาพที่แสดงให้เห็นเพียงบางส่วนของ Subject เช่น ใบหน้าที่แสดงอารมณ์เกรี้ยวกราด เป็นต้น ขนาดภาพประเภทนี้ใช้ได้ดีกับการสื่ออารมณ์ของตัวละคร หากจับภาพใกล้ขึ้นไปกว่านี้จะเรียกว่า Extreme Close Up Shot

ผู้กำกับที่เก่งนั้นจะสามารถใช้ขนาดภาพสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ เช่นการใช้ Close Up Shot ในเรื่อง The Graduate (1967) ของ ไมค์ นิโคลส์ ก็ใช้เพื่อสื่อถึงความอึดอัดของตัวเอกในหมู่ผู้คนที่ห้อมล้อมได้เป็นอย่างดี หรือภาพยนตร์ประเภทมหันตภัยทั่วไปที่มักใช้ Long Shot เพื่อเปรียบเทียบพลังของธรรมชาติกับความเล็กกระจ้อยร้อยของมนุษย์

1.2 การเคลื่อนไหว (Movement) การเคลื่อนไหวในภาพยนตร์แบ่งเป็นสองแบบ คือ การเคลื่อนไหวของ Subject (ตัวแสดงในเรื่อง) และ การเคลื่อนไหวที่เกิดจากกล้อง การเคลื่อนไหวที่เกิดจากกล้องนี้ยังสามารถแบ่งแยกย่อยได้อีกสองลักษณะ คือการเคลื่อนไหวที่เกิดจากเลนส์ ซึ่งก็คือการซูมเข้าออก และการเคลื่อนไหวจากการเคลื่อนกล้อง เช่น การแพน (หันกล้องในแนวระนาบ) การทิลท์ (เงยหรือก้มกล้องในแนวดิ่ง) การใช้ดอลลี่และแทร็ค (การเคลื่อนกล้องตามราง) และ การใช้เครนเพื่อถ่ายจากที่สูง

การศึกษาในเชิงจิตวิทยาชี้ให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกถึงเป็นผลพวงจากการเคลื่อนไหวในสื่อภาพยนตร์ โดยในเอกสารการสอนชุดวิชาการผลิตภาพยนตร์ขั้นสูงของมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช ได้ระบุไว้ดังนี้

-การเคลื่อนไหวในแนวนอน หากมีทิศซ้ายไปขวาจะดูราบรื่นเป็นธรรมชาติ เนื่องจากธรรมชาติในการอ่านหนังสือจากซ้ายไปขวา ถ้าหากเกิดการเคลื่อนไหวจากขวาไปซ้ายจะทำให้รู้สึกผิดธรรมชาติ แต่ก็ช่วยเน้นพลังในการขับเคลื่อนของ Subject

-การเคลื่อนไหวในแนวตั้ง หากเป็นทิศขึ้นสู่ด้านบน จะแสดงการเติบโต ทะเยอทะยาน แต่ในทางกลับกันหากเคลื่อนเป็นทิศลงล่างจะแสดงถึงอันตราย การอัดกระแทกให้ความรู้สึกหวาดเสียว

-การเคลื่อนไหวในแนวเฉียง เป็นการเคลื่อนไหวที่มีพลัง แข็งกร้าว ท้าทายอำนาจ

-การเคลื่อนไหวกลับไปกลับมา แสดงถึงความซ้ำซาก ก่อให้เกิดความอึดอัด

-การเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกถึงอันตรายที่กำลังคืบคลานเข้ามา เช่น การเลื้อยของงู เป็นต้น แต่ถ้าเคลื่อนเป็นวงกลมจะให้ความรู้สึกชื่นบาน คล้ายเต้นระบำ หรือสื่อได้ถึงการหมุนของเครื่องจักร

-การเคลื่อนไหวเป็นขั้นๆ ให้ความรู้สึก สดชื่น สนุกสนาน

-การเคลื่อนไหวออกจากจุดศูนย์กลาง ตัวอย่างเช่น ระลอกน้ำที่แผ่เป็นวงหลังจากมีก้อนหินตกลงไป หรือการแตกฮือของฝูงชนจากกึ่งกลางภาพ การเคลื่อนไหวแบบนี้จะสื่อถึงพลัง

นอกจากนี้การใช้การเคลื่อนไหวที่ไม่ต่อเนื่องยังจะดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ดีกว่าการเคลื่อนสม่ำเสมอในทิศทางเดียวกัน ส่วนการเคลื่อนไหวที่มุ่งตรงเข้าหาผู้ชมก็เรียกความสนใจจากผู้ชมได้มากกว่าเวลาที่ Subject เคลื่อนห่างออกไปและมีขนาดเล็กลง

1.3 การจัดแสง (Lighting) นิยมแบ่งเป็น 3 ลักษณะตามแบบการถ่ายภาพนิ่งคือ

-โลว์คีย์ (Low Key) พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพจะตกอยู่ใต้ความมืด ให้ความรู้สึกลึกลับ น่ากลัว มีอันตราย นิยมใช้ในภาพยนตร์ประเภท Film Noir

-ไฮคีย์ (High Key) เป็นการจัดแสงที่พื้นที่ส่วนใหญ่สว่างสดใส ให้ความรู้สึกสนุกสนาน ร่าเริง

-นาราทีฟ (Narrative) เป็นการจัดแสงที่มีทั้งส่วนมืด ส่วนสว่างผสมผสานกันไม่เอนเอียงไปในทางใดทางหนึ่งโดยเฉพาะ เหมาะแก่การเล่าเรื่องแบบตรงไปตรงมา ไม่ได้ใช้แสง

เป็นตัวสื่อความหมายพิเศษ

1.4 เส้น (Line) ชลูด นิ่มเสมอ (2531) ให้ระบุถึงความรู้สึกที่เกิดจากลักษณะของเส้นไว้ดังนี้

-เส้นตรง ให้ความรู้สึกแข็งแรง แน่นอน หยาบ มุ่งเอาชนะ

-เส้นโค้ง หากโค้งน้อยๆ จะให้ความรู้สึกสบาย เลื่อนไหล เป็นผู้หญิง แต่ก็สามารถสร้างความรู้สึกเอื่อยเฉื่อยได้เช่นกันหากใช้บ่อยเกินไป เส้นโค้งวงแคบให้ความรู้สึกรุนแรงรวดเร็ว เส้นโค้งของวงกลมมีลักษณะตายตัวขาดการเปลี่ยนแปลง แม้จะมีระเบียบแต่ก็จืดชืด เส้นโค้งก้นหอยให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว คลี่คลาย ไม่มีจุดสิ้นสุด

-เส้นฟันปลา การกระตุก กระแทก การเปลี่ยนแปลงโดยพลัน รวมถึงกิจกรรมที่ขัดแย้งอย่าง สงคราม สายฟ้า ฯลฯ

นอกจากนี้ทิศทางของเส้นยังมีส่วนในการถ่ายทอดอารมณ์ได้เช่นกัน ได้แก่

-เส้นนอน ให้ความรู้สึกเงียบสงบ พักผ่อน เรียบเฉย เช่นภาพเส้นขอบฟ้า ทะเล ทุ่ง

-เส้นตั้ง มีความมั่นคง แข็งแรง ทะเยอทะยาน และรุ่งเรือง

-เส้นเฉียง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ไม่มั่นคง

-เส้นเฉียงและโค้ง ขาดระเบียบ ตามยถากรรม

เส้นในสื่อภาพยนตร์นั้นไม่จำเป็นต้องเป็นเส้นที่เป็นรูปธรรม อย่าง เส้นขอบตึก เส้นของสิ่งของเครื่องใช้ ฯลฯ เสมอไป แต่ยังสามารถเป็นเส้นที่เกิดจากการเคลื่อนไหวได้ด้วย เช่น เส้นเฉียงที่เกิดจากแนววิถีกระสุนปืน เป็นต้น

1.5 สี (Color) แม้ว่าสีจะดูเหมือนเป็นองค์ประกอบธรรมดาของภาพยนตร์ในยุคปัจจุบัน แต่การใช้สีอย่างถูกวิธีสามารถช่วยเสริมทั้งในด้านความงาม และการสื่อความหมายได้เช่นกัน ในทางด้านอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมนั้น มีการสรุปแล้วว่าสีแต่ละสีสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้แตกต่างกันโดยจะขอหยิบยกมาเป็นตัวอย่างดังต่อไปนี้

| | |
|---|---|
| สีเหลือง | ความไพบูลย์ สว่าง สดใส |
| สีส้ม | สว่าง ฉูดฉาด เร่าร้อน |

| | |
|---|---|
| สีแดงเข้ม เลือดหมู | สง่าผ่าเผย ปิติ อิ่มเอิบ |
| สีแดง | ตื่นเต้น เร้าใจ อันตราย |
| สีดอกกุหลาบ | อ่อนหวาน นุ่มนวล |
| สีม่วง | สงบ มีเลศนัย |
| สีสดและสีบางๆ ทุกชนิด | กระชุ่ม กระชวย แจ่มใส |
| สีเขียว | สดชื่น งอกงาม พักผ่อน (สงบ) |
| สีน้ำเงิน | สงบเงียบ สง่างาม ขรึม จริงจัง |
| สีเขียวแก่ผสมเทา | สลด รันทดใจ ชราภาพ |
| สีน้ำตาล | สงบเงียบ หนัก เก่า |
| สีเทาปานกลาง | นิ่งเฉย สงบ |
| สีดำ | หดหู่ ทึบ เงียบ ลึกลับ |
| สีดำกับขาวคู่กัน | แสดงอารมณ์ที่ถูกกดดัน |
| สีขาว | บริสุทธิ์ เบิกบาน สุภาพเรียบร้อย |
| สีทอง สีเงิน และสีมันวาว | มั่งคั่ง โอ่อ่า |

(มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2532)

ภาพยนตร์ที่ใช้สีสื่อความหมายก็เช่น Cries and Whispers (1972) ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน หรือ Hero (2003) ของจางอี้โหมว เป็นต้น

1.6 มุมกล้อง (Camera Angles) รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2546) แบ่งมุมกล้องพื้นฐานในงานภาพยนตร์เป็น 5 ระดับดังต่อไปนี้

-มุมสายตานก (Bird's-eye View) เป็นมุมที่ถ่ายเหนือศีรษะของ Subject โดยทำมุมกัน 90 องศา เป็นมุมที่เราไม่ค่อยพบในชีวิตจริง จึงให้ภาพที่ดูแปลกตา ผู้กำกับอย่าง อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก จะใช้มุมกล้องนี้แทนสายตาของพระเจ้าที่จ้องลงมายังโลกมนุษย์

-มุมสูง (High-angle Shot) ถ่ายโดยติดกล้องบนเครนแล้วหันกล้องลงมาทำมุมประมาณ 45 องศากับ Subject ตัวละครที่ถูกถ่ายด้วยมุมกล้องประเภทนี้จะให้ความรู้สึกว่าต่ำต้อย ถูกข่ม ไร้ศักดิ์ศรี

-มุมระดับสายตา (Eye-level Shot) เป็นมุมที่อยู่ระดับเดียวกับสายตาของผู้แสดง ถือเป็นมุมทั่วๆ ไปอย่างที่เราพบเห็นในชีวิตประจำวัน

-มุมต่ำ (Low-angle Shot) มุมนี้เสมือนสายตาตัวละครที่เงยขึ้นราว 70 องศา Subject ที่ถ่ายด้วยมุมนี้จะให้ความรู้สึก ยิ่งใหญ่ น่าเกรงขาม

-มุมตาหนอน (Worm-eye View) เป็นมุมที่ตรงข้ามกับมุมตานก กล่าวคือตั้งฉาก 90 องศาขึ้นไปด้านบน เป็นมุมที่แปลกตา อาจใช้เพื่อแสดง Subject ที่กำลังตกลงมา หรือใช้เป็นแทนทรานซิสชั่นก็ได้

1.7 การจัดองค์ประกอบภาพ (Composition) William H. Phillips (1999) ให้คำนิยาม ของคำว่า “Composition” ว่าเป็นกลวิธีที่ Subject เรียงตัวสัมพันธ์กันระหว่างกัน และระหว่างกรอบภาพ การจัดองค์ประกอบนี้ถือเป็นปัจจัยที่สำคัญมากประการหนึ่งของทรรศนศิลป์ ตั้งแต่ จิตกรรม ภาพถ่าย มาจนถึงภาพยนตร์ องค์ประกอบที่เหมาะสมสามารถสร้างความน่าสนใจ ความงาม หรือแม้แต่ความหมายพิเศษให้แก่ภาพนั้นๆ ประเภทของการจัดองค์ประกอบนั้นแบ่งย่อยเป็น 2 แบบหลักๆ คือ การจัดองค์ประกอบแบบสมมาตร และอสมมาตร

องค์ประกอบแบบสมมาตร (Symmetrical Composition) นั้น กรณีที่ Subject มีเพียงตัวเดียวในฉาก ก็จะจัดให้ Subject ดังกล่าวอยู่กึ่งกลางหรือเกือบกึ่งกลางฉาก หากมี Subject มากกว่านี้ก็จะจัดให้สัมพันธ์กันอย่างสมดุล เช่นไว้ซ้ายและขวาของกรอบภาพเผื่อถ่วงดุล หรืออาจจัดให้กระจุกกันอยู่ที่ตรงกลางภาพก็ได้ ในกรณีขององค์ประกอบแบบอสมมาตร (Asymmetrical Composition) Subject หลักจะไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยงในเชิงถ่วงดุลกับ Subject อื่นๆ ในกรอบภาพแต่อย่างใด องค์ประกอบแบบหลังนี้จะให้ความรู้สึกที่มีชีวิตชีวามากกว่า แต่จะไม่ดูหนักแน่นเท่าแบบสมมาตร นอกจากนี้ยังมีการนำองค์ประกอบแบบอสมมาตรมาใช้สื่อถึงความสัมพันธ์ของตัวละครกับสภาพแวดล้อมอีกด้วย เนื่องจากการจัดองค์ประกอบแบบนี้จะไม่เน้นที่ตัว Subject มากจนเกินไป

เรื่องหนึ่งที่สัมพันธ์กับการจัดองค์ประกอบอย่างใกล้ชิดคือเรื่อง Perspective ซึ่งฟิลลิปส์ (Phillips, 1999) นิยามไว้ว่า “ความสัมพันธ์ด้านขนาดและความลึกของ Subject ในภาพ” งานทรรศนศิลป์ประเภทจิตกรรม ภาพถ่าย หรือภาพยนตร์นั้น เกิดขึ้นบนพื้นผิวสองมิติ เช่นกระดาษ ผ้าใบ แผ่นฟิลม์ หรือจอโทรทัศน์ อย่างไรก็ตามศิลปินก็ยังสามารถเนรมิตรพื้นที่สองมิติเหล่านี้ให้เสมือนว่ามีความลึก เสมือนว่าเป็นสามมิติ ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากการใช้เส้น แสงเงา หรือการจัดองค์ประกอบที่ชาญฉลาด หลอกสายตาผู้ชมให้เหมือนกับว่ากำลังมองลอดกรอบหน้าต่าง หาใช่มองบนระนาบสองมิติไม่

2. การวิเคราะห์ในส่วนของเสียง เสียงในฐานะส่วนเติมเต็ม “ภาพ” ของภาพยนตร์สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะดังต่อไปนี้

2.1 เสียงพูด แบ่งย่อยได้อีกเป็น เสียงสนทนา (Dialogue) และ เสียงบรรยาย (Narration) เสียงสนทนาคือเสียงที่ออกจากปากของตัวละครออกมาจริงๆ (หรืออัดเก็บไว้แล้วนำมาใส่ทีหลัง) เสียงประเภทนี้มีไว้เพื่อเพิ่มความน่าเชื่อถือเป็นหลัก ส่วนเสียงบรรยายจะเป็นเสียงที่ไม่ปรากฏตัวผู้พูด ตัวอย่างที่เห็นได้บ่อยครั้งก็เช่นภาพยนตร์สารคดี หรือภาพข่าว เป้าหมายของเสียงชนิดนี้มีไว้เพื่อเติมเต็มความหมายในส่วนที่ภาพเพียงอย่างเดียวไม่สามารถสื่อได้

2.2 เสียงประกอบ โดยหลักแล้วจะเป็นเสียงที่สัมพันธ์กับภาพเพื่อเสริมความน่าเชื่อถือ เช่นเสียงรถยนตร์ในฉากที่มีรถวิ่งขวักไขว่ เสียงแก้วน้ำตกแตก เสียงฝนตก ฯลฯ ต้นตอของเสียงประเภทนี้ไม่จำเป็นต้องปรากฏในภาพก็ได้ แต่ก็ช่วยสื่อว่ามีอะไรเกิดขึ้นนอกจอภาพได้ด้วย

2.3 เสียงดนตรี นิยมใช้เร้าอารมณ์เป็นหลัก ไม่ค่อยมีส่วนในการเล่าเรื่องนัก หรือใช้เป็นการเปิดตัวตัวละครหรือสถานที่สำคัญก็ได้ ซึ่งจะเรียกดนตรีนั้นว่า Theme Music อย่างเช่นเพลงเวลาเปิดตัว เจมส์ บอนด์ หรือเพลงเปิดเรื่องภาพยนตร์ชุด Indiana Jones เป็นต้น

3. การวิเคราะห์ในส่วนการตัดต่อ การตัดต่อ (Editing) เป็นการตัดเอาส่วนของเวลาและพื้นที่ในภาพยนตร์ที่ไม่สำคัญออกไป หรือเป็นการเลือกและเรียงช็อตเข้าไว้ด้วยกันตามลำดับการเล่าเรื่อง เพื่อช่วยในเรื่องอารมณ์ของแต่ละฉากในภาพยนตร์ทั้งเรื่อง (รักศานต์, 2546)

เวลาที่เกิดการตัดต่อนั้นจะมีตัวเชื่อมที่เรียกกันว่า Transition เกิดขึ้นระหว่างช็อตสองช็อต โดยตัวเชื่อมพวกนี้นอกจากจะเสริมให้เกิดการเลื่อนไหลของภาพยนตร์แล้ว ยังสามารถสื่อความหมายหรือสื่ออารมณ์ได้อีกทาง ตัวอย่างของ Transition ที่นิยมใช้กันก็มี

-การเลือนภาพ (Fade) ซึ่งยังแบ่งเป็น Fade In ที่เริ่มจากหน้าจอสีดำค่อยๆ สว่างขึ้นจนปรากฏเป็นภาพชัดเจน นิยมใช้เวลาเปิดเรื่อง ส่วน Fade Out จะมีลักษณะตรงข้ามกัน กล่าวคือภาพในส่วนท้ายของช็อตจะค่อยๆ มืดลงจนกระทั่งดำสนิท มักใช้เวลาจบเรื่อง

-การจางซ้อน (Dissolve) เป็นการเลือนภาพจากช็อตหนึ่งสู่อีกช็อตหนึ่ง ให้ความรู้สึกลื่นไหลและนุ่มนวล นิยมใช้ในภาพยนตร์ที่ต้องการความเรียบ อ่อนช้อย เช่นรายการ

ธรรมะเป็นต้น

-การตัดชนภาพ (Cut) เป็นการเชื่อมต่อช็อตสองช็อตด้วยตรง ไม่มีการซ้อนหรือเลือนเข้ามายุ่งเกี่ยว การตัดชนถือเป็น Transition ที่นิยมใช้กันมากที่สุด ทั้งนี้ก็เพราะมีลักษณะเหมือนกับการทำงานของดวงตามนุษย์

-การกวาดภาพ (Wipe) เป็นการกวาดภาพหนึ่งออกจากเฟรมในขณะที่ภาพหนึ่งเข้ามาแทนที่ ลักษณะการกวาดมีหลากหลายรูปแบบให้เลือก ภาพยนตร์ที่ใช้ Transition แบบนี้ก็เช่น ภาพยนตร์ของอากิระ คุโรซาว่า และภาพยนตร์ชุด Star Wars ของจอร์จ ลูคัส

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งภาพยนตร์ของโซเวียตกำลังพัฒนาถึงขีดสุดนั้น มีการคิดค้นเทคนิคที่เรียกว่า ม็องทาจ (Montage) ขึ้น โดยเทคนิคดังกล่าวก็คือการตัดต่อช็อตนั่นเอง แต่จุดประสงค์ของมองทาจนั้นจะไปไกลกว่าการเชื่อมโยงภาพ โดยจะเสริมปัจจัยทางอารมณ์ให้แก่ผู้ชมอีกระดับ ภาพยนตร์ที่โดดเด่นและได้รับการกล่าวขวัญในแง่ม็องทาจนั้นคงหนีไม่พ้น Battleship Potemkin (1925) ของ ไอเซนสไตน์ (Eisenstein) เขาใช้ม็องทาจมาเสริมความกร้าวความดุดันในหลายฉาก อาทิ ฉากที่ลูกเรือโปจอมกิ้นกำลังล้างจานแล้วรู้สึกเคืองแค้น ที่ได้รับการปฏิบัติแตกต่างกับนายทหารชั้นผู้ใหญ่ชนิดสุดขอบเหว ในที่สุดลูกเรือคนนี้ก็สะกดกลั้นโทสะไม่อยู่จึงขว้างจานลงบนพื้น แม้ฉากดังกล่าวจะกินเวลาไม่ถึงนาที แต่ก็ใช้ช็อตหลายช็อตประกอบกันเป็นชุด (โดยไม่ได้เป็นไปตามระยะเวลาจริงแต่อย่างใด) เพื่อเสริมให้เห็นแรงโทสะของลูกเรือผู้นี้ ม็องทาจของไอเซนสไตน์จะเน้นที่ความขัดแย้งเป็นสำคัญ เช่นการเชื่อมช็อตสองช็อตที่ต่างสุดขั้วเข้าด้วยกัน ซึ่งผิดกับงานของ พูดอฟกิน (Pudovkin) ผู้กำกับในยุคเดียวกันที่ใช้ม็องทาจเพื่อเชื่อมภาพที่ต่อเนื่อง ลื่นไหล ทั้งนี้ก็ชี้ให้เห็นว่าการใช้ม็องทาจเป็นเรื่องของความสามารถของผู้ตัดต่อว่าสามารถนำมาประยุกต์ใช้อย่างสร้างสรรค์ได้เช่นไร

อย่างไรก็ตามเทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในการนำเสนอเรื่องราวผ่านสื่อภาพยนตร์นั้น ยังมีวิธีใช้ที่แตกต่างกันอีก 3 ประการตามความคิดของ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน นักวิจารณ์ภาพยนตร์ โดยประกอบด้วย:

1. Complementary เป็นการนำเทคนิคมาประยุกต์ใช้โดยตรงตามทฤษฎี เช่นการใช้มุมกล้องสื่อความหมาย หรือใช้ดนตรีเร้าอารมณ์ วิธีนี้อารมณ์ของผู้ชมกับเทคนิคจะดำเนินไปทางเดียวกัน ช่วยส่งเสริมให้การสื่ออารมณ์สมบูรณ์ยิ่งขึ้น การใช้เทคนิคแบบ Complementary ถือเป็นพื้นฐานทั่วไปในการนำเสนอของสื่อภาพยนตร์

2. Contrary คือการใช้เทคนิคเพื่อหวังผลในทางตรงกันข้าม ถือเป็นเทคนิคชั้นสูงขึ้นมาอีก และทำได้สำเร็จยากกว่าแบบ Complementary ตัวอย่างการใช้เทคนิคประเภทนี้ก็เช่นภาพยนตร์อนิเมชั่นเรื่อง Metropolis (2001) ของ คัตซึฮิโระ โอโตโมะ ที่ใช้เพลง I Can't Stop Loving You มาประกอบฉากความพังพินาศในตอนท้ายเรื่อง ความขัดแย้งกันของอารมณ์เพลงที่ให้ความรู้สึกเชิงบวกกับภาพความล่มสลายเสียหายยับเยินเสริมให้ฉากดังกล่าวมีความรุนแรงมากยิ่งขึ้น

3. Irony เป็นเทคนิคที่ใช้แยกตัวผู้ชม (Alienate) ออกจากภาพยนตร์ โดยการกระแทกให้ผู้ชมรู้สึกตัวว่ากำลังรับชมภาพยนตร์อยู่ เพื่อจะได้มองเหตุการณ์ในภาพยนตร์อย่างเป็นกลาง ไม่ถูกเร้าความรู้สึกไปกับเทคนิคการนำเสนอที่มีส่วนเสริมอารมณ์ ตัวอย่างที่เด่นชัดก็เช่นภาพยนตร์เรื่อง Persona (1966) ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ซึ่งเปิดฉากโดยให้เห็นเครื่องฉายภาพยนตร์และแผ่นฟิล์ม เหมือนกับจะสื่อกับผู้ชมโดยตรงว่าสิ่งที่กำลังจะได้รับชมนั้นเป็นเพียง "ภาพยนตร์"

## 2.4 **แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์** (Narrative in Film)

ในสมัยกรีกโบราณอริสโตเติลได้แบ่งการเล่าเรื่องออกเป็นสองประเภทคือ Mimesis (การแสดง) และ Diegesis (การเล่า) เขาอธิบายว่า Mimesis ก็คือการแสดงในโรงละคร การเล่าเรื่องประเภทนี้ "ตัวเหตุการณ์จะเป็นผู้บอกเล่าตัวมันเอง" (Giannetti, 1996) ส่วนการเล่าเรื่องแบบ Diegesis จะเป็นรูปแบบ ที่ใช้ในงานเขียน งานวรรณกรรม สรุปแล้วภาพยนตร์นั้นก็คือการผสมผสานการเล่าเรื่องทั้งสองประเภทนี้ เข้าด้วยกันนั่นเอง

การวิเคราะห์วิธีเล่าเรื่องของภาพยนตร์นั้นเรามารถมองได้หลายแง่มุม ซึ่งก็สอดคล้องกับขนบที่สืบทอดมาจากการวิเคราะห์วรรณกรรม หัวข้อที่นิยมหยิบยกมาวิเคราะห์ในภาพยนตร์ก็มีดังต่อไปนี้

1. <u>โครงเรื่อง (Plot)</u>

ในคริสต์ศตวรรษที่สิบเก้านักปราชญ์ชาวเยอรมันนาม กุสตาฟ ฟรายธาก (Gustav Freytag) ได้สร้าง Classical Paradigm ของเรื่องบันเทิงคดี (Fiction) โดยจะมีลักษณะเป็นรูปตัววีหัวกลับ และจะมีลำดับเหตุการณ์แบ่งเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

1.1 การเริ่มเรื่อง (Exposition) เป็นการนำเสนอตัวละคร สถานที่ หรือปมขัดแย้งที่เกิดขึ้น การเริ่มเรื่องจะชักชวนให้ผู้ชมติดตามดูเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นต่อไป อย่างไรก็ตามการเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นตามลำดับเวลา (Chronologically) จะดึงเอาตอนจบของเรื่องขึ้นมาก่อนก็ได้ อย่างเช่นใน ภาพยนตร์เรื่อง Unusual Suspects (1995) ที่เปิดเรื่องตอนตัวเอกกำลังจะโดนยิงตาย หรือ Million Dollar Hotel (2000) ที่เปิดตอนตัวเอกกำลังจะโดดตึก

1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) เป็นการพัฒนาเรื่องจากขั้นตอนแรก ปมขัดแย้งจะรุนแรงมากขึ้นเป็นลำดับ ขั้นนี้จะประกอบด้วยฉาก (Scene) ย่อยๆ มากมายที่นำเสนอเหตุการณ์ต่างๆ ที่จะพัฒนาไปถึงภาวะวิกฤติ ถ้าจะลองยกตัวอย่างจาก Unusual Suspects ก็จะเป็นช่วงที่เล่าย้อนกลับมา (Flashback) ถึงตอนที่พวกตัวเอกถูกจับ และจับพลัดจับผลูเข้าไปพัวพันกับแผนการณ์ร้ายจนเกิดปัญหาภายในกลุ่ม ฯลฯ

1.3 ภาวะวิกฤติ (Climax) เป็นจุดที่เรื่องกำลังจะถึงจุดแตกหัก ตัวเอกจะต้องตัดสินครั้งสำคัญที่สุด หลังจากนี้ไปเหตุการณ์ทุกอย่าง จะเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง ไม่เหมือนกับช่วงเปิดเรื่องหรือช่วงพัฒนา เหตุการณ์อีกตัวอย่างก็เช่นฉากที่พระเอกกำลังช่วยนางเอกที่กำลังจะตกหน้าผาใน ภาพยนตร์เรื่อง North by Northwest (1959) ของ อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก

1.4 ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) เป็นช่วงที่ผ่านพ้นวิกฤติมาได้แล้ว ปมขัดแย้งได้รับการคลี่คลาย เช่นในภาพยนตร์เรื่อง Northfork (2003) ก็คือฉากที่เด็กน้อยเออร์วินเสียชีวิตแล้ว และกำลังจะออกเดินทางไปกับทูตสวรรค์ทั้งสี่

1.5 การยุติของเรื่องราว (Ending) บทสรุปของเรื่องราวทั้งหมด อาจจะจบได้ทั้งแบบสุขนาฏกรรม โศกนาฏกรรม หรือจะทิ้งไว้ให้คิดต่อไปเองก็ได้ ตัวอย่างเช่น เรื่อง Happy Time (2001) ของจางอี้โหมว ตอนปิดเรื่องตัวนางเอกก็ออกเดินทางไปตามหาพ่อคนเดียวทั้งๆ ที่ตา

บอด ส่วนตัวเอกก็ถูกรถชนไม่ทราบชะตากรรม เรื่องไม่ได้บอกต่อว่านางเอกจะได้พบพ่อหรือไม่ รวมถึงเรื่องที่ตัวเอกจะเป็นหรือตายด้วย

การแบ่งขั้นตอนของโครงเรื่องในแนวคิดของฟรายธาก ยังใช้กับภาพยนตร์ยุคปัจจุบันส่วนใหญ่ได้อยู่ เนื่องจากนับแต่ทศวรรษที่สิบเป็นต้นมา ภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะอิงหลักกฎสามองก์ ประกอบด้วย องก์ที่หนึ่งเป็นส่วนเปิดเรื่อง องก์ที่สองเป็นการเผชิญหน้า (Confrontation) และองก์ที่สามคือจุดวิกฤติ และการแก้ปัญหา (Climax and Resolution) การแบ่งส่วนภาพยนตร์แบบนี้ความจริงแล้วก็ไม่ต่างจาก Classical Paradigm ของฟรายธากเลย เพียงแต่ควบภาวะวิกฤติ ภาวะคลี่คลาย และการยุติของเรื่องราว ไว้ที่องค์ที่สาม ดังนั้นจึงสามารถนำ Classical Paradigm มาใช้วิเคราะห์โครงเรื่องของภาพยนตร์ส่วนใหญ่ได้

นอกจากฟรายธากแล้วยังมี ซวีแทน โทโดรอฟ (Tzvetan Todorov) ที่เสนอว่าการศึกษาโครงเรื่องของภาพยนตร์นั้นควรแบ่งแยกเป็น 4 ภาวะคือ ดุลภาพหรือดุลภาวะ (Equilibrium) ภาวะวิกฤติ (Disruption) การปรับสภาพ (Equalizing) และการกลับสู่ดุลภาพ (New Equalization) ตัวอย่างที่ใช้อธิบายด้วยแนวคิดของโทโดรอฟคือภาพยนตร์เรื่อง Jaws (1975) โดยแบ่งได้ดังนี้:

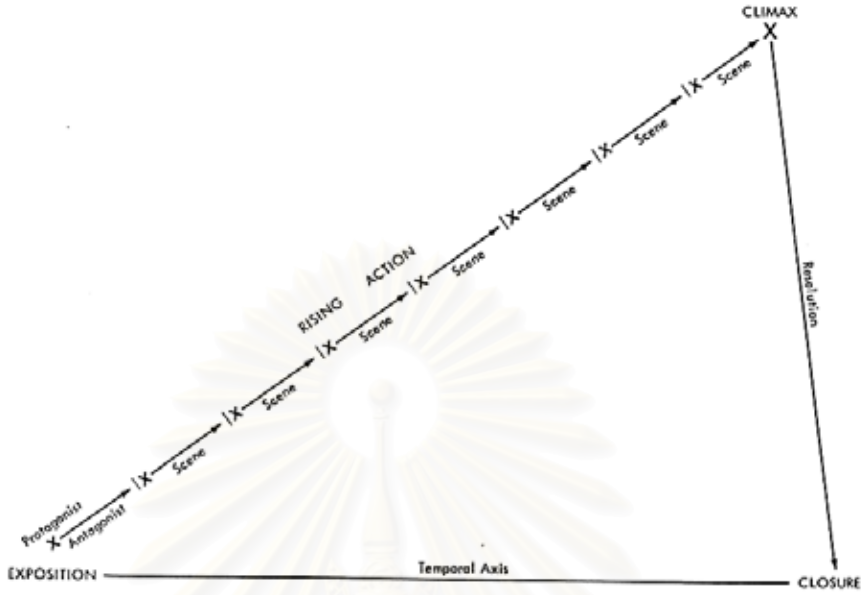
-ดุลภาพ (Equilibrium) คือช่วงที่เหตุการณ์ยังปกติสุข มีคนเล่นน้ำตามชายหาดอย่างสนุกสนาน

-ภาวะวิกฤติ (Disruption) คือตอนที่มีผู้คนเป็นเหยื่อของฉลาม เกิดความแตกตื่นไปทั่วทั้งชายหาด

-การปรับสภาพ (Equalizing) เริ่มตั้งแต่ตอนที่ส่งคนออกไปล่าฉลาม จนสามารถปราบฉลามร้ายได้

-การกลับสู่ดุลยภาพ (New Equalizing) เมื่อฉลามตายไป ทุกอย่างก็กลับคืนสู่ความสงบสุขอีกครั้ง

แผนภาพที่ 2.1 Classical Paradigm ของ กุสตาฟ ฟรายธาก (Giannetti, 1996)




2. <u>แก่นความคิด (Theme)</u>

แก่นความคิดคือ “ศูนย์กลางของความคิดหลักที่เกี่ยวกับเรื่องทั้งหมด ที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อสารกับคนดู หรือต้องการบอกคนดู นอกจากนี้ความคิดหลักยังเป็นตัวยึดเรื่องราวหรือเนื้อเรื่อง ทุกส่วนองค์ประกอบของเรื่องเข้าไว้ด้วยกัน” (รักศานต์, 2546) ในแก่นความคิดนั้นจะมีแนวคิดย่อยๆ เป็นส่วนประกอบเพื่อสนับสนุนแก่นความคิดอีกทีหนึ่ง เช่นในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งอาจมีแก่นความคิดอย่าง “ความดีย่อมชนะความชั่ว” และมีแนวคิดเสริมย่อยลงไปอย่าง “มิตรภาพเป็นสิ่งสำคัญ” “มนุษย์ต้องเคารพกฎหมาย” “การรวยทางลัดไม่ใช่สิ่งถูกต้อง” ฯลฯ หากวิเคราะห์กันไปแล้วจะพบว่าในภาพยนตร์หรือแม้แต่งานบันเทิงคดี รูปแบบอื่นๆ ก็มักมีแก่นความคิดที่นิยมใช้กันอยู่เพียงไม่กี่ชนิด อย่างเช่น ความดีย่อมชนะความชั่ว สงครามไม่เคยให้อะไรกับใคร ความรักสามารถเอาชนะได้ทุกสิ่ง เป็นต้น

สำหรับงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ก็เคยมีผู้วิเคราะห์แก่นความคิดไปบ้างแล้ว อย่างในหนังสือ The Films of Ingmar Bergman (2003) ซึ่งเขียนโดย เจสซี คาลิน (Jesse Kalin) เพียงแต่คาลินเน้นวิเคราะห์แก่นความคิดย่อยๆ มากกว่าจะมองแก่นความคิดหลักที่ปรากฏในเรื่อง ดังนั้นผู้วิจัยจึงตั้งเป้าหมายว่าจะวิเคราะห์ในส่วนของแก่นความคิดหลักในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทั้ง 10 เรื่องที่คัดเลือกไว้ เพื่อวิเคราะห์ภาพรวมของลักษณะประพันธกรของเบิร์กแมน

3. <u>ความขัดแย้ง (Conflict)</u>

ซิด ฟิลด์ กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ Four Screenplays (1994) ว่า “ละครก็คือความขัดแย้ง หากปราศจากความขัดแย้งก็จะไม่เกิดตัวละคร ถ้าหากปราศจากตัวละครก็ไม่เกิดแอ็คชั่น หากปราศจากแอ็คชั่นก็จะไม่มีเรื่องราว และหากปราศจากเรื่องราวก็จะไม่มีบทภาพยนตร์” ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่าความขัดแย้งก็ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของภาพยนตร์ไม่ยิ่งหย่อนกว่าส่วนใดเลย เรานิยมแบ่งความขัดแย้งออกเป็น 3 ประเภทคือ

3.1 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ เช่นกรณีของตัวเอกกับผู้ร้ายในภาพยนตร์ประเภท บุกตะวันตก (Western) ที่มีอุดมการณ์ต่างกันจนต้องประหัตประหารกัน

3.2 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับตนเอง เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ เช่นในภาพยนตร์เรื่อง Overboard (1987) ที่ตัวเอกนำตัวหญิงสาวความจำเสื่อมที่ก่อนหน้านี้เขาไม่ชอบขี้หน้ามาเป็นภรรยาและแก้เผ็ดเสียจนคุ้ม ภายหลังเขาก็หลงรักหล่อนขึ้นมาจริงๆ แล้วเกิดความขัดแย้งในใจว่าจะส่งตัวหล่อนกลับบ้าน หรือจะให้อาศัยอยู่ด้วยกันเช่นนี้ต่อไป

3.3 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับพลังภายนอก เช่น ความขัดแย้งกันระหว่างคนกับสังคมในภาพยนตร์เรื่อง The Wall (1982) ของ Pink Floyd ที่นำเสนอสภาพสังคมที่กดดันให้คนอยู่ในกรอบ อยู่ในระเบียบ ไม่เปิดโอกาสให้คิด หรือจะเป็นความขัดแย้งกับธรรมชาติเช่นเรื่อง The Day After Tomorrow (2003) ซึ่งบุคคลขัดแย้งกับภัยธรรมชาติเป็นต้น

อย่างไรก็ดี ไม่จำเป็นว่าภาพยนตร์เรื่องหนึ่งจะต้องมีความขัดแย้งเพียงแบบเดียวเสมอไป แต่สามารถนำทั้งสามแบบมาผสมผสานกันก็ได้ อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง Shame (1968) ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ตัวเอกในฐานะชาวบ้านระหว่างเกิดสงครามต้องเผชิญกับความขัดแย้งทั้งสาม

รูปแบบในเรื่อง เริ่มตั้งแต่ขัดแย้งกับทหารที่สอบสวน และซ้อมเขาทั้งๆ ที่ไม่ได้ทำความผิด (ขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์) ขัดแย้งกับตัวเองตอนที่ตัดสินใจว่าจะช่วยชายชู้หรือแก้แค้นตอนที่ชายคนนั้นถูกจับ ไปจนถึงขัดแย้งกับธรรมชาติตอนที่ลอยเรืออยู่กลางทะเล น้ำดื่มก็หมด เครื่องยนต์ของเรือก็ดับ จะไปไหนก็ไม่ได้ ทำได้แต่เพียงรอความตาย

4. <u>ตัวละคร (Character)</u>

อาร์เธอร์ แอซา เบอร์เกอร์ (Arthur Asa Berger) ให้คำนิยามของ “ตัวละคร” (Character) เอาไว้ว่า “ผู้คนที่ปรากฏตัวในเรื่องและเป็นเป็นผู้กระทำการใดๆ ให้เรื่องคลี่คลาย” หรือถ้าจะพูดอีกแง่ตัวละครคือผู้ที่ “กระทำการใด” ให้เรื่องดำเนินต่อไปได้ ตัวละครมักเป็นผู้ที่มีปมขัดแย้ง เป็นผู้ที่พยายามเปลี่ยนแปลงสถานะ หรือคุณค่าของตนเป็นผู้ที่ต้องตัดสินใจครั้งสำคัญในจุดวิกฤติของเรื่อง ดังนั้นตัวละครจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญ อีกประการหนึ่งที่จะขาดเสียไม่ได้

วลาดิเมีย พรอพพ์ (Vladimir Propp) นักวิชาการด้านนิทานพื้นบ้านชาวรัสเซีย ได้แบ่งประเภทตัวละคร ที่พบในนิทานพื้นบ้านรัสเซียนเป็น 7 แบบ คือ

1.1 Villain (ตัวร้าย) เป็นผู้ที่ต่อสู้หรือขัดขวางวีรบุรุษไม่ให้ประสบความสำเร็จ

1.2 Donor (ผู้บริจาค) เป็นคนให้ของวิเศษ (Magic Agent) กับวีรบุรุษ

1.3 Helper (ผู้ช่วย) เป็นผู้ช่วยของวีรบุรุษ

1.4 Princess (เจ้าหญิง) เป็นคนที่วีรบุรุษต้องตามหา
Her Father (บิดาของนาง) เป็นผู้มอบหมายงานที่ยากลำบาก

1.5 Dispatcher (ผู้ส่งตัว) เป็นผู้ส่งตัววีรบุรุษไปทำภารกิจ

1.6 Hero (วีรบุรุษ) ค้นหาอะไรบางอย่างหรือสู้กับตัวร้าย

1.7 False Hero (วีรบุรุษจอมปลอม) เป็นผู้ที่อ้างตัวว่าเป็นวีรบุรุษ แต่ภายหลังก็ถูกเปิดเผยโฉมหน้า

ลักษณะของตัวละครทั้ง 7 ประเภทนี้ยังใช้ได้กับภาพยนตร์อีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง StarWars Episode IV: New Hope (1977) ลุค สกายวอล์คเกอร์ตัวเอกของเรื่อง (วีรบุรุษ) ได้รับการสั่งสอนวิชาจาก โอบีวัน (ผู้บริจาค) เขาออกเดินทางร่วมกับ ซีทีพีโอ และ อาร์ทูดีทู (ผู้ช่วย) เพื่อไปช่วยเจ้าหญิงเลอา (เจ้าหญิง) จากการคร่ากุมของ ดาร์ธ เวเดอร์ (ตัวร้าย) โดยใช้ยานอวกาศเป็นพาหนะ (ผู้ส่งตัว) ฯลฯ

ตามทัศนะของ ดไวท์ วี สเวน เขาอธิบายว่าตัวละครจะมีองค์ประกอบ 2 ส่วนคือ ความคิด (Concept) พฤติกรรม (Presentation) โดยปกติแล้วตัวละครจะมีความคิดที่เป็นของตัวเอง และยากที่จะหาอะไรมาเปลี่ยนแปลงจุดยืนของตัวละครได้ ส่วนของความคิดนี้เองที่จะเป็นตัวกำหนดให้เกิดพฤติกรรมหรือการกระทำของตัวละครนั้นๆ ตัวอย่างเช่น เคนจิ ในเรื่อง รักน้อยนิดมหาศาล หรือ Last Life in the Universe (2004) ของเป็นเอก รัตนเรือง ที่มีความคิดเบื่อโลก ดังนั้นในเรื่องนี้เราจะเห็นเขาพยายามฆ่าตัวตายอยู่หลายครั้ง (พฤติกรรม) แต่ท้ายที่สุดก็พบรักและตัดสินใจอยู่ต่อไป (เกิดการเปลี่ยนความคิด ทำให้พฤติกรรมเปลี่ยนตาม)

ในการจะวิเคราะห์ตัวละครที่ปรากฏในตัวบทนั้น เราไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์ตัวละครยิบย่อยทุกตัว แต่จะเลือกเฉพาะตัวละครที่การกระทำของเขามีผลต่อตัวเรื่อง “ดังนั้นตัวละครอย่างสาวใช้ที่เป็นคนเปิดประตูในนิยายตะวันตกยุคคริสต์ศตวรรษที่สิบเก้า จึงไม่จำเป็นต้องนำมาวิเคราะห์ด้วย” (Bal, 1999) เนื่องจากไม่ได้เป็นผู้สร้างความเปลี่ยนแปลงใดๆ ให้กับเนื้อเรื่อง

5. <u>ฉาก (Setting)</u>

ฉากเป็นองค์ประกอบของการเล่าเรื่องที่ทำหน้าที่รองรับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง ฉากมีส่วนให้เรื่องที่เกิดขึ้นมาความน่าเชื่อถือ และยังสามารถสื่อความหมายบางประการเพื่อเสริมในส่วนเนื้อเรื่องได้อีกด้วย เราสามารถแบ่งฉาก ได้เป็น 5 ประเภทดังนี้

5.1 ฉากธรรมชาติ เช่น ภูเขา ป่าไม้ แม่น้ำ รวมไปถึงวัฏจักรเช้าเย็นของวัน มักเห็นได้ตามหนังประเภทบุกตะวันตก หรือหนังเกี่ยวกับสัตว์ที่ถ่ายทำกันในป่าเป็นหลัก

5.2 ฉากสิ่งประดิษฐ์ คือฉากของสิ่งประดิษฐ์และสิ่งก่อสร้างของมนุษย์ เช่น ฉากในบ้าน ตึกสูง สำนักงาน ตัวอย่างก็เช่นภาพยนตร์เรื่อง Die Hard (1988) ที่มีฉากเกือบทั้งเรื่อง อยู่ในตึกระฟ้า

5.3 ฉากตามยุคสมัย เป็นฉากที่จำลองภาพยุคสมัยที่เรื่องดำเนินอยู่ อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง The Seventh Seal (1957) ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน จะเป็นช่วงยุคกลางของยุโรป ดังนั้นฉากที่เห็นจึงเป็นปราสาทที่ก่อด้วยหิน บ้านที่สร้างโดยใช้ฟางมุงหลังคา เป็นต้น

5.4 ฉากการดำเนินชีวิตของตัวละคร คือฉากที่เป็นแบบแผนการดำเนินชีวิตของตัวละครในแต่ละวัน เช่นที่อยู่อาศัย ที่ทำงาน หรือละแวกบ้าน

5.5 ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมนามธรรม เป็นฉากที่จับต้องไม่ได้แต่เป็นเรื่องทางความคิด ความเชื่อ ค่านิยม และวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง El Topo (1970) ที่แม้ว่าจะมีฉากรูปธรรมคล้ายภาพยนตร์บุกตะวันตก แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับมีกลิ่นอายพิธีกรรม และศาสนาสอดแทรกอยู่ทั้งเรื่อง

6. <u>สัญลักษณ์พิเศษ (Symbols)</u>

โดยทั่วไปนิยมแบ่งสัญลักษณ์พิเศษ ของภาพยนตร์ออกเป็นสองประเภทคือ สัญลักษณ์ทางภาพ และ สัญลักษณ์ทางเสียง

6.1 สัญลักษณ์ทางภาพเป็นสัญญะที่สามารถมองเห็นได้และถูกนำมาใช้ซ้ำๆ กันหลายครั้ง หรือที่เรียกกันว่าเป็น โมทิฟ (Motif) นั่นเอง ตัวอย่าง สัญลักษณ์พิเศษประเภทนี้ก็เช่น ภาพยนตร์เรื่อง Smiles of a Summer Night (1955) ของเบิร์กแมน ที่จะมีมีฉากที่ตัวละคร “อาบน้ำ” อยู่เสมอ ทั้งที่เป็น การเดินตกแอ่งน้ำ การอาบน้ำในอ่าง ไปจนถึงการเอาน้ำในแจกันราดหัว ทั้งนี้ก็เพื่อสื่อถึงการ “ลบหน้ากาก” ที่ตัวละครสวมใส่อยู่ในชีวิตประจำวัน นอกจากนี้ สัญลักษณ์ทางภาพยังรวมถึงการจัดองค์ประกอบภาพที่เรียกกันว่า Mise-en-scene อีกด้วย ตัวอย่างที่มักพบก็เช่นการจัดให้ตัวละครที่มีฐานะต่ำกว่าอยู่

ด้านล่างจากผู้มีฐานะสูง และมักถ่ายภาพตัวละครตัวนี้จากมุมก้มเพื่อสื่อถึงสายตาที่ผู้มีฐานะสูงส่งกวาดมองลงมา ฯลฯ

6.2 สัญลักษณ์ทางเสียง คือการใช้เสียงเพื่อสื่อความหมายพิเศษ ไม่ใช่เพื่อเป็นเสียงหรือดนตรีประกอบของภาพยนตร์ ตัวอย่างก็เช่นเสียงสังเคราะห์ในเรื่อง Punch Drunk Love (2003) ที่จะใช้เพื่อสื่อถึงภาวะผิดปกติในสมอง ของตัวเอก

7. <u>จุดยืนในการเล่าเรื่อง (Point of View)</u>

จุดยืนในการเล่าเรื่อง คือมุมมองของเหตุการณ์ที่เล่าผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง แต่ละจุดยืน จะมีความน่าเชื่อถือในเรื่องที่เล่าแตกต่างกันออกไป หลุยส์ จิอันเน็ตตี (Louis Giannetti) ได้แบ่งจุดยืน ในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ออกเป็น 4 ประเภท:

7.1 จุดยืนบุคคลที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) จุดยืนประเภทนี้ตัวเอกจะเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ดังนั้นจึงจะมีอคติของผู้เล่าสูง โดยทั่วไปจะปรากฏเสียง Voice Over ของผู้เล่าดังขึ้นมาเป็นระยะ มักพบบ่อยในภาพยนตร์ประเภทอัตชีวประวัติ เช่นภาพยนตร์ เรื่อง American Splendor (2004) ที่เล่าประวัติชีวิตผ่านจุดยืนของตัวเอกเอง ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างจากเรื่องจริง ใช้นักแสดงเล่นเป็นตัว ฮาวี เพคคาร์ (Harvey Pekar) โดยให้เจ้าตัวเองเป็นผู้พากย์เสียง Voice Over

7.2 จุดยืนบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) เป็นเรื่องที่เล่าด้วยมุมมองของบุคคลที่อยู่ในเหตุการณ์ อย่างเช่นเรื่อง Shawshank Redemption (1994) ที่เพื่อนสนิทของตัวเอกเป็นผู้เล่าเรื่อง

7.3 จุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective Narrator) เป็นจุดยืนที่ผู้สร้างตั้งใจจะให้ปราศจากอคติมากที่สุด โดยจะมุ่งรายงานเหตุการณ์ให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวด้วยตัวเอง นิยมใช้กับภาพยนตร์ประเภทสารคดี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนภาพยนตร์บันเทิงคดีนั้น ก็มีอย่างเรื่อง Bicycle Thief (1948) ของเดอ สิกา (de Sica) หรือเรื่อง Traffic (2000) ของสตีเวน โซเดนเบิร์ก

7.4 จุดยืนแบบรอบด้าน (Omniscent Narrator) เป็นจุดยืนที่ไม่มีข้อจำกัดสามารถรับรู้ ความคิดของตัวละครใดก็ได้ จะย้อนอดีตหรือไปยังอนาคตก็ได้ เปรียบได้กับเป็นมุมมองของพระเจ้า โดยปกติแล้วภาพยนตร์ก็มักจะใช้จุดยืนนี้เป็นหลักเพราะไม่มีข้อจำกัด

## 2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

*Robert E. Lauder* (1989) เขียนหนังสือเรื่อง “God, Death, Art & Love” ซึ่งวิเคราะห์ผลงานภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนและคำพูดของเจ้าตัวเอง Lauder สรุปเอกลักษณ์ของเบิร์กแมนผ่านแก่นเรื่องสี่ประการประกอบด้วย:

1. God (พระเจ้า) ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนมักวนเวียนอยู่กับปัญหาที่ว่าพระเจ้ามีตัวตนหรือไม่ หากมีทำไมจึงเงียบงันปล่อยให้เรื่องโหดร้ายเกิดขึ้น ประเด็นเรื่องพระเจ้าของเบิร์กแมนมีพัฒนาตามกาลเวลาโดยเริ่มจากการแสวงหาตัวพระเจ้าโดยตรงในงานยุคแรกๆ (จนกระทั่งถึง The Silence) และค่อยๆ ลดบทบาทมาเป็นแบบรูปสัญลักษณ์ในภายหลัง

2. Death (ความตาย) ความตายเป็นตัวการสำคัญที่ตั้งโจทย์ว่าชีวิตที่ผ่านมาของมนุษย์มีแก่นหรือสาระอะไรบ้าง หากปราศจากซึ่งความตายชีวิตมนุษย์ก็คงปราศจากซึ่งความหมายด้วยเช่นกัน ดังนั้นในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนเราจะพบเห็นตัวละครที่หันมามองดูชีวิตตัวเองในภาวะที่เผชิญหน้ากับความตายเสมอ ตัวอย่างก็เช่นตัวละครอันโทเนียส บล็อก ใน The Seventh Seal (1957) ที่ถูกความตายติดตามตัว หรือชายชราไม้ใกล้ฝั่งอย่าง อิแซ็ก บอร์ก ใน Wild Strawberries (1957) ที่หันมาปรับปรุงตัวในบั้นปลายของชีวิต

3. Art (ศิลปะ) ศิลปะและศิลปินคือสิ่งที่ปรากฏเสมอในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน ในแง่ผิวเผินนั้นเป็นเรื่องที่อธิบายได้ว่าเบิร์กแมนก็มีความเป็นศิลปินอยู่แล้ว ตัวละครของเขาจะประกอบอาชีพอย่างนักมายากล นักเต้นระบำ นักแสดง จิตกร ฯลฯ ล้วนเป็น

เรื่องสามัญธรรมดา อย่างไรก็ตามประเด็นศิลปะนี้ยังสะท้อนถึงสายสัมพันธ์ของเบิร์กแมนกับผลงานของตัวเองด้วย

4. Love (ความรัก) ความรักคือความหวังเดียวที่จะช่วยให้ตัวละครของเบิร์กแมนหลุดพ้นความไร้ซึ่งความหมายของชีวิต หากคนผู้หนึ่งถูกความตายพรากชีวิตไปในชั่วขณะที่ยังไม่รู้จักความรัก ชีวิตนั้นก็ย่อมไร้แก่นสารไม่มีคุณค่าอะไรเลย ตัวละครที่เผชิญหน้ากับความตายและรู้จักมอบความรักก่อนที่ทุกอย่างจะสายเกินไปก็เช่น อิแซ็ก บอร์ก แห่ง Wild Strawberries (1957) ส่วนตัวอย่างที่น่าสนใจอีกเรื่องคือ Shame (1968) ภาพยนตร์ที่ปราศจากความรักและความหวังโดยสิ้นเชิง

*Jesse Kalin* (2003) เขียนหนังสือเรื่อง “The Films of Ingmar Bergman” โดยมุ่งวิเคราะห์แก่นเรื่องหกประการที่พบได้เสมอในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ซึ่งประกอบด้วย:

1. Judgment (การพิพากษา) เป็นภาวะที่ตัวละครได้เผชิญหน้ากับ “ตัวตน” ในลักษณะไร้สิ่งกำบัง คุณค่าการใช้ชีวิตทั้งหมดที่ผ่านมาจะตีแผ่ให้เห็นตรงหน้า แก่นความคิดข้อนี้ปรากฏอย่างเด่นชัดในภาพยนตร์อย่าง The Seventh Seal (1957) หรือ Wild Strawberries (1957)

2. Abandonment (การทอดทิ้ง) ปรากฏในรูป 2 รูปแบบสำคัญคือการถูกทอดทิ้งหรือทรยศหักหลังโดยเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน เช่น ตัวละคร อัลม่า ในเรื่อง Persona (1966) ที่โดนเอลิซาเบธ คนไข้ของตัวเองหักหลัง นอกจากนี้ยังรวมถึงการถูกพระเจ้าทอดทิ้งที่ปรากฏในงานยุคแรกๆ หลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็น The Seventh Seal (1957) Winter Light (1963) และ The Silence (1963)

3. Passion (ความใคร่) เป็นผลพวงหรืออาจเรียกได้ว่าเป็นภาพสะท้อนของความทุกข์ระทม (Suffering) ซึ่งเกิดขึ้นหลังจากโดนทอดทิ้งนั่นเอง ตัวละครที่ตกอยู่ในสภาวะดังกล่าวจะหาทางสิ่งยึดเหนี่ยวเพื่อดำรงชีวิตต่อไป บางคนก็ใคร่ปรารถนาให้ผู้อื่นลิ้มรสความเจ็บปวดนี้บ้าง หรืออาจลุ่มหลงไปกับความใคร่อยากมีสัมพันธ์ทางกายเพียงชั่วข้ามคืนอย่างเช่น อันนา ใน The Silence (1963)

4. Turning (การหันเข้าหาบุคคลอื่น) ตัวละครแต่ละตัวของเบิร์กแมนมีความปรารถนาจะสร้างปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่น แต่ก็ไม่ได้เป็นสิ่งที่ง่ายดายดังที่ฝัน เพราะความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นใหม่ย่อมไม่แน่เสมอไปว่าจะยั่งยืน หรือกระทั่งว่าแค่ได้รับการตอบรับก็ยากเข็ญแล้ว ผู้คนที่ปฏิเสธความสัมพันธ์ก็ล้วนแต่เป็นคนที่เคยถูกทรยศหรือทอดทิ้งมาก่อนนั่นเอง กรณีเช่นนี้ก็เช่นการปฏิเสธความรักของ โธมัส จาก Winter Light (1963) ที่เข็ดขยาดกับการที่พระเจ้ามาพรากตัวคนรักเก่าของเขาไปก่อนวัยอันควร (กรณีนี้คือถูกพระเจ้าทอดทิ้ง)

5. Shame (ความละอาย) ยามที่มนุษย์เผชิญกับการพิพากษา ยามที่ความเลวร้ายของตนเองปรากฏต่อหน้า เมื่อนั้นเองความละอายพลันบังเกิด ความรู้สึกคับข้องใจและผิดหวังในตัวเองนี้เองที่ปิดฉากทางหนีทั้งหมด ก่อนหน้านี้เราสามารถหลบลี้หนีหน้าบุคคลที่กระทำเรื่องเลวร้ายได้อย่างไม่ลำบาก แต่เมื่อตัวเองกลับกลายเป็นคนๆ ก็ไม่มีที่ให้หลบเลี่ยงอีก ภาวะดังกล่าวเป็นตัวสร้างความละอายขึ้นมาเพื่อกดดันเจ้าตัวให้รู้จักปรับปรุงตัว แต่ในบางกรณีความละอายอาจแปรผันเป็นความรู้สึกว่าตัวถูกดูหมิ่นดูแคลน (Humiliation) จนเป็นเหตุให้เกิดการระบายสู่คนรอบข้างได้เช่นกัน ตัวอย่างภาพยนตร์ที่ชัดเจนในแง่มุมของความละอายนั้นก็หนีไม่พ้น Shame (1968) นั่นเอง

6. Vision (ภาพความหวัง) หากปราศจากซึ่งความหวังก็คงมีแต่ความระทมทุกข์ตลอดกาล กระนั้นเบิร์กแมนก็ยังแฝงความหวังอันริบหรี่ให้เราได้อุ่นใจขึ้นบ้าง ภาพเหล่านี้มักปรากฏในลักษณะเพ้อฝันหรือเกินจริงจนผู้ชมไม่สามารถมั่นใจได้ว่าสักวันสิ่งที่เห็นนี้จะมีวันเกิดขึ้นได้จริงหรือเปล่า ภาพเหล่านี้ก็เช่น ภาพการพบกับบิดามารดาผู้เสียชีวิตไปแล้วของ อิแซ็ก บอร์ก ใน Wild Strawberries (1957) ภาพพระแม่มารีและจีซัสใน The Seventh Seal (1957) หรือภาพสามศรีพี่น้องที่อยู่ด้วยกันอย่างมีความสุขในตอนจบของ Cries and Whispers (1972)

Kalin วิเคราะห์แก่นเรื่องเหล่านี้จากผลงานสำคัญแปดเรื่องคือ The Clowns' Evening, The Seventh Seal, Wild Strawberries, Smiles of a Summer Night, Shame, Cries and Whispers, Scenes from a Marriage, และ Fanny and Alexander นอกจากนี้ Kalin ยังแบ่งงานของเบิร์กแมนเป็นสองช่วงคือ ยุคแรก (ทศวรรษที่ 50 ถึงต้น 60) ซึ่งนำเสนอความทุกข์ของมนุษย์ แต่ก็ยังจบลงด้วยทางออกหรือโอกาสครั้งที่สอง ต่อมาคืองานในยุคที่สอง (ต้นทศวรรษ

ที่ 60 ถึงต้น 80) เป็นยุคที่เบิร์กแมนไม่เชื่อว่ามนุษย์จะมีหนทางออกอย่างงานในยุคแรก และมักปิดเรื่องแบบละครโศกนาฏกรรม

*ชูศรี งามประเสริฐ* (2541) ได้ศึกษาเรื่อง “การแอบมองและจ้องดูที่ปรากฏในภาพยนตร์” โดยมีจุดประสงค์ที่จะวิเคราะห์การแอบมองและจ้องดูที่ปรากฏในภาพยนตร์ 9 เรื่อง เพื่อดูว่าสามารถนำจัดเป็นหมวดหมู่เดียวกันได้หรือไม่ ผลการวิจัยชี้ว่าภาพยนตร์ทั้ง 9 เรื่องมีลักษณะร่วมในแง่ มุมมอง โครงสร้าง แนวคิดหลัก การสร้างตัวละคร แรงจูงใจ และฉาก จะแตกต่างกันก็เพียงรายละเอียดปลีกย่อยอื่นๆ ดังนั้นจึงสามารถจัดภาพยนตร์ทั้ง 9 เรื่องให้อยู่ในหมวดหมู่เดียวกันได้ เป็นงานวิจัยที่มุ่งสร้าง Genre ใหม่เป็นสำคัญ

*ลักขณา คมคาย* (2541) ได้ศึกษาเรื่อง “การใช้อาหารเพื่อสื่อความหมายในภาพยนตร์คัดเฉพาะเรื่อง” โดยมีจุดประสงค์ที่จะวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์ที่ใช้อาหารเป็นสื่อที่คัดเลือกมานั้นสามารถจัดเข้าเป็นหมวดหมู่เดียวกันได้หรือไม่ โดยใช้ทฤษฎีสัญญะวิทยา สัญญะวิทยาของสื่อภาพยนตร์ แนวคิดเรื่องกฎว่าด้วยการสัมผัส และแนวคิดเรื่องการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหา ผลการวิจัยสรุปได้ว่าภาพยนตร์ที่คัดเลือกมามีองค์ประกอบหลักร่วมกันคือ มุมมอง โครงสร้าง แนวคิดหลัก การสร้างตัวละคร แรงจูงใจ และฉาก จะมีที่แตกต่างในรายละเอียดย่อยๆ ก็เนื่องจากวัฒธรรมในเรื่องนั่นเอง ดังนั้นเราจึงสามารถจัดเรื่องที่คัดมาว่าอยู่ในกลุ่มภาพยนตร์แนวเดียวกันได้ เป็นงานสร้าง Genre เช่นเดียวกับ “การแอบมองและจ้องดูที่ปรากฏ ในภาพยนตร์” ของชูศรี งามประเสริฐ

*ทัศนัย กุลบุญลอย* (2544) ได้ศึกษาเรื่อง “การสร้างเทพนิยายสมัยใหม่ในภาพยนตร์ชุดสตาร์วอร์ส” เป็นงานวิจัยที่มุ่งศึกษาผลงานของผู้กำกับเพียงคนเดียวคือ จอร์จ ลูคัส รวมถึงศึกษาประวัติชีวิตเพื่อเชื่อมโยงหาแรงบันดาลใจด้วย งานวิจัยเล่มนี้สืบสาวต้นตอของโครงเรื่อง แก่นเรื่องที่ลูคัสนำมาสร้างเป็นสตาร์วอร์ส ว่ามาจากงานเขียนของโทลเคียนและแคมป์เบลล์ เทพนิยายภาพยนตร์แนวบุกตะวันตก ภาพยนตร์วิทยาศาสตร์ ไปจนถึงงานของปรมาจารย์อย่าง อากิระ คุโรซาว่า ดังนั้นสตาร์วอร์สจึงประกอบด้วยแนวคิดจาก หลายวัฒนธรรม และผสมกลมกลืนกันได้อย่างลงตัว

*พาขวัญ ชินพัฒนวานิช* (2545) ได้ศึกษาเรื่อง “ผลงานและแนวกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ” ถือเป็นงานวิจัยอีกเล่มที่ใช้ Auteur Theory เข้าวิเคราะห์ โดยเน้นศึกษาตัวผลงานภาพยนตร์และข้อมูล จากผู้เกี่ยวข้อง ผลของการวิจัยชี้ว่าคุณวิจิตรมีบุคลิกสำคัญสองประการคือ

เป็นผู้มีวิธีคิดแบบมีระบบระเบียบ และมีความละเอียดอ่อน สร้างสรรค์ ไปพร้อมๆ กันด้วย งานของเขามักเกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ศักดิ์ศรี และแนวคิดเชิงพุทธ

*รัตนา จักกะพาก และ จิรยุทธ์ สินธุพันธ์* (2545) ได้วิจัยเรื่อง "จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ สัตยาจิต เรย์: การศึกษาวิเคราะห์" งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาผลงานของสัตยาจิต เรย์ โดยเน้นที่โครงสร้างการเล่าเรื่อง รูปแบบของโครงเรื่อง แบบจำลองคู่ตรงข้าม ผังการแสวงหา และสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ จนไปถึงเรื่องมุมกล้องและเสียงประกอบ นอกจากนี้ ยังมีการสรุปตาม Auteur Theory ด้วย ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์จะสื่อแนวคิดสี่ประการคือ:

1. การตั้งคำถามกับสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลง
2. บทบาท ความสัมพันธ์ของหญิงและชายในสังคมฮินดูที่เกิดการเปลี่ยนแปลง
3. การตั้งคำถามเกี่ยวกับชีวิตในเมืองใหญ่ที่มีผู้คนหลากหลาย
4. การตั้งคำถามเกี่ยวกับอำนาจรัฐ จักรวรรดินิยม ทุนนิยม

*รัตนา จักกะพาก* (2546) ได้วิจัยเรื่อง "จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์" ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะเดียวกับงานวิเคราะห์ สัตยาจิต เรย์ ต่างกันเพียงตัวผู้กำกับเท่านั้น ผลวิจัยได้ข้อสรุปว่าภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล มีโครงเรื่องเกี่ยวพันกับปัญหาสังคม ใช้การสื่อความหมายด้วยภาพและเสียงเป็นส่วนสำคัญ แก่นเรื่องสัมพันธ์กับแนวคิดและค่านิยมของคนไทย นำเสนออย่างตรงไปตรงมา ไม่ซับซ้อน มีความขัดแย้งทั้งสามระดับคือ มนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม และมนุษย์กับธรรมชาติ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# บทที่ 3

# ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง "ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน" เป็นการวิจัยภาพยนตร์โดยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ (Textual Analysis) ประเภท Narrative Analysis ร่วมกับการวิเคราะห์ในเชิงสุนทรียศาสตร์ (Asthetics) เพื่อหาองค์ประกอบร่วมในแต่ละเรื่องมาอธิบายลักษณะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน โดยใช้วิธีสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Inductive) ด้วยเหตุนี้งานวิจัยชิ้นนี้จึงเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Analysis)

นอกจากการใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพแล้ว งานวิจัยนี้ยังจะใช้วิธีวิจัยเอกสาร (Document Analysis) เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับตัว อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ดังเช่นหนังสืออัตชีวประวัติ บทสมภาษณ์ เป็นต้น เนื่องจากการวิเคราะห์หาความเป็นประพันธกรจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยจะรู้จักเรื่องส่วนตัว หรือทรรศนะของผู้กำกับคนนั้นๆ ให้มากที่สุด เพื่อนำมาช่วยเสริมให้การวิเคราะห์ตัวบทมีความถูกต้องแม่นยำมากขึ้น

## 3.1 แหล่งข้อมูล

3.1.1 <u>ข้อมูลชั้นต้น</u>

ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน มีตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันรวมได้ 37 เรื่อง ดังต่อไปนี้

(ค.ศ.) 1946 Kris (Crisis)
Det regna pa var karlek (It Rains on Our Love/The Man with an Umbrella)

1947 Skepp till Indialand (A Ship to India/The Land of Desire)

1948 Musik I morker (Music in Darkness/Night is My Future
Hamnstad (Port of Call)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1949 Fangelse (Prison)

Torst (Thirst/Three Strange Loves

1950 Till Gladje (To Joy)

Sant hander inte har (This Can't Happen Here/High Tension)

1951 Sommarlek (Summer Interlude)

1952 Kvinnors vantan (Waiting Women/Secret of Women)

1953 Sommaren med Monika (Summer with Monika

Gycklarnas afton (Naked Night)

1954 En lektion I karlek (A Lesson in Love)

1955 Kvinnodrom (Dreams/Journey into Autumn)

Sommarnattens leende (Smiles of a Summer Night)

1957 Det sjunde inseglet (The Seventh Seal)

Smultronstallet (Wild Strawberries)

1958 Nara livet (Brink of Life/So Close to Life)

Ansiktet (The Magician/The Face)

1960 Jungfrukallan (The Virgin Spring)

Djavulens oga (The Devil's Eye)

1961 Sasom i en spegel (Through a Glass Darkly)

1963 Nattvardsgasterna (Winter Light)

Tystnaden (The Silence)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1964 For att inte tala om alla dessa kvinnor (All These Women)

1966 Persona

1968 Vargtimmen (Hour of the Wolf)
Skammen (Shame)

1969 En passion (The Passion of Anna)

1970 Beroringen (The Touch)

1972 Viskningar (Cries and Whispers)

1973 Scener ur ett aktenskap (Scene from a Marriage)

1977 Das Schlangenei/Ormens agg (The Serpent's Egg)

1978 Herbstsonat/Hostsonaten (Autumn Sonata)

1980 dem Leben der Marionetten (From the Life of the Marionettes)

1982 Fanny och Alexander (Fanny and Alexander)

จากทั้ง 37 เรื่อง ผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์การแบ่งยุคภาพยนตร์ที่ เจสซี คาลิน เสนอไว้โดยแบ่งเป็น 2 ยุคดังต่อไปนี้:

1. ผลงานในทศวรรษที่ 50 ถึง 60 (งานในช่วงที่เบิร์กแมนให้โอกาสที่สองแก่ตัวละคร) จำนวน 25 เรื่อง

2. ผลงานในทศวรรษที่ 60 ถึง 80 (งานยุคหลังที่มักจบอย่างโศกนาฏกรรมโดยสมบูรณ์) จำนวน 12 เรื่อง

การแบ่งของเจสซี คาลิน ช่วยให้เราคัดสรรกลุ่มตัวอย่างได้เป็นระบบมากขึ้น ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยมีเป้าหมายที่จะวิเคราะห์ผลงานของเบิร์กแมนอย่างละเอียดเป็นจำนวน 10 เรื่อง โดยแบ่งเป็นยุคละ 5 เรื่อง เท่ากัน เนื่องจากแม้ว่ายุคหลังจะมีจำนวนผลงานน้อยกว่า แต่ก็เป็นช่วงที่มีความโดดเด่นไม่แพ้กัน นอกจากนี้ยังเป็นเพราะเบิร์กแมนเริ่มมาผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์จำนวนภาพยนตร์ที่สร้างเพื่อฉายในโรงจึงน้อยลง ทั้งๆ ที่ความจริงแล้วเบิร์กแมนยังคงผลิตงานออกมาอย่างต่อเนื่องเช่นเดิม

เกณฑ์ในการเลือกภาพยนตร์ที่มาวิเคราะห์ ผู้วิจัยจะเลือกเฉพาะภาพยนตร์ที่มีความโดดเด่นของยุคนั้นๆ ซึ่งจะมีหลักเกณฑ์ดังต่อไปนี้

ก. ได้รับรางวัลจากการประกวดระดับนานาชาติ เช่น รางวัลอคาเดมี และรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์

ข. ได้รับการกล่าวขวัญหรือมีผู้หยิบยกมาวิเคราะห์บ่อยครั้ง เช่น มีผู้เขียนบทวิจารณ์ลงนิตยสาร หรือ ปรากฏชื่อในตำราภาพยนตร์ อยู่เสมอ เป็นต้น

ค. มีความโดดเด่นหรือแตกต่างจากงานในองค์รวม เช่น งานที่ออกเป็นแนวเซอร์เรียลเต็มขั้นอย่าง Hour of the Wolf หรือ Persona งานที่เน้นการใช้สีเพื่อสื่อความหมายอย่าง Cries and Whispers ซึ่งถือเป็นภาพยนตร์สีเรื่องแรกๆ ของเขาด้วย

ภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยเลือกมาวิเคราะห์ประกอบด้วย:

3.1.1.1 งานในทศวรรษที่ 50 ถึง 60 จำนวน 5 เรื่อง

- Smiles of a Summer Night (1955) ได้รับรางวัล Best Poetic Humor ที่เมืองคานส์ นอกจากนี้ยังเป็นภาพยนตร์แนว Romantic Comedy ซึ่งต่างจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของเบิร์กแมนที่มักมีบรรยากาศมืดมน

- The Seventh Seal (1957) ได้รับรางวัล Jury Prize ที่เมืองคานส์ และเป็นหนึ่งในเรื่องที่โด่งดังที่สุดของเบิร์กแมน

- Wild Strawberries (1957) ได้รับรางวัลมากมายทั้งเทศกาลภาพยนตร์ที่เบอร์ลิน เวนิซ และได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลอคาเดมีสาขา Best Screenplay

- The Virgin Spring (1960) ได้รับรางวัลอคาเดมีและลูกโลกทองคำในสาขาภาพยนตร์ต่างประเทศยอดเยี่ยม และรางวัล Special Mention ที่คานส์

- The Silence (1963) ภาพยนตร์ที่ เจสซี คาลิน ถือว่าเป็นเรื่องสุดท้ายของยุคแรก

3.1.1.2 งานในทศวรรษที่ 60 ถึง 80 จำนวน 5 เรื่อง

- Persona (1966) ได้รับรางวัล Best Director จาก National Society of Film Critics USA นอกจากนี้ยังโดดเด่นในฐานะเป็นภาพยนตร์ประเภทเซอร์เรียล และต้องอาศัยการตีความอย่างมาก

- Shame (1968) ได้รับรางวัล Best Director, Best Film, Best Actress จาก National Society of Film Critics USA

- Cries and Whispers (1972) ได้รับเสนอชื่อชิงรางวัลอคาเดมีห้ารายการ (รวมถึง Best Picture) และได้ชนะรางวัล Best Cinematography นอกจากนี้ยังได้รับรางวัล Best Screenplay และ Best Cinematography จาก National Society of Film Critics USA เป็นภาพยนตร์ที่เน้นการใช้สีเพื่อสื่อความหมายเรื่องหนึ่ง

- Scenes from a Marriage (1973) ได้รับรางวัลภาพยนตร์ต่างประเทศยอดเยี่ยมของ Golden Globe และได้รับรางวัล Best Film, Best Screenplay, Best Actress, Best Supporting Actress จาก National Society of Film Critics USA นอกจากนี้ยังพึ่งมีภาคต่อชื่อ Saraband (2003) ฉายเฉพาะโทรทัศน์สวีเดน

- Fanny and Alexander (1982) ได้รับรางวัลอคาเดมีสาขา Best Foreign Language Film, Best Cinematography, Best Costume Design, Best Art/Set Direction นอกจากนี้ยังได้รับรางวัลจากเทศกาลอื่นๆ อีกมากมาย ถือเป็นภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของเขาในปัจจุบัน แต่เจ้าตัวเองก็ออกมาประกาศแล้วว่าเป็นเรื่องสุดท้ายที่จะกำกับ

3.1.2 ข้อมูลชั้นรอง

3.1.2.1 ข้อมูลประเภทเอกสาร

- แหล่งมูลประเภทหนังสืออัตชีวประวัติ

ก. The Magic Lantern: An Autobiography (1988) โดย อิงก์มาร์ เบิร์กแมน

- แหล่งข้อมูลประเภทหนังสือวิเคราะห์ผลงานของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

ก. God, Death, Art & Love (1989) โดย Robert E. Lauder

ข. The Films of Ingmar Bergman (2003) โดย Jesse Kalin

- แหล่งข้อมูลประเภทบทความ

ศึกษาจากบทความจากนิตยสารที่เกี่ยวข้องกับ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน เช่น บทสัมภาษณ์ตัวเบิร์กแมน บทสัมภาษณ์ผู้ร่วมงาน บทสัมภาษณ์ญาติ ฯลฯ ซึ่งจะหาได้จากชั้นนิตยสารต่างประเทศในห้องสมุด (เช่น American Cinematography) และเว็บไซต์รวมบทความที่เป็นส่วนหนึ่งของบริการฐานข้อมูลออนไลน์ของหอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยผู้วิจัย จะใช้เว็บไซต์ HW Wilson (http://vnweb.hwwilsonweb.com) เป็นหลัก เนื่องจากมีข้อมูลประเภท Full Text ให้ค้นคว้าเป็นจำนวนมาก

ในส่วนบทความภาษาไทยจะใช้บทความจากนิตยสารภาพยนตร์ ที่เคยตีพิมพ์บทความเกี่ยวกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ประกอบด้วย:

ก. นิตยสาร Bioscope ฉบับที่ 33 สิงหาคม 2547

ข. นิตยสาร Bioscope ฉบับที่ 34 กันยายน 2547

3.1.2.2 ข้อมูลประเภทบุคคล

ได้แก่ นักเขียน และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่เคยเขียนบทความเกี่ยวกับภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน หรือเป็นผู้มีประสบการณ์รับชมมาก่อนจำนวนสามท่าน คือ คุณ ไกรวุฒิ จุลพงศธร อ. ทรงยศ แววหงษ์ และ อ. กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน โดยนำข้อมูลที่ได้มาใช้เสริมการวิเคราะห์ด้วย Narrative Analysis และ Auteur Theory อีกทางหนึ่ง

3.1.2.3 ข้อมูลประเภทสื่อดีวีดี

นำข้อมูลจากดีวีดีเรื่อง “Ingmar Bergman Makes a Movie” ซึ่งเป็นสารคดีเกี่ยวกับการกำกับภาพยนตร์ของเบิร์กแมน มาใช้เพื่อศึกษาลักษณะการทำงานของเขา

**3.2 การวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ** (Textual Analysis)

3.2.1 <u>กระบวนการในการศึกษา</u>

ใช้วิธี Interpretive Analysis ตีความด้วยตัวเองโดยชมภาพยนตร์ แต่ละเรื่อง 3 รอบ สองรอบแรกจะดูเรื่องเดียวกันต่อเนื่องกัน แล้วจึงลงมือวิเคราะห์ เมื่อทำเช่นนี้จน ครบทุกเรื่อง จึงดูซ้ำอีกเรื่องละหนึ่งครั้งเพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือของการวิเคราะห์ นอกจากนี้ยังให้อาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้ตรวจสอบการตีความอีกทีหนึ่งด้วย

3.2.2 <u>เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา</u>

1. การวิเคราะห์การเล่าเรื่อง (Narrative Analysis) ประกอบด้วย:

ก. โครงเรื่อง (Plot)

ข. แก่นความคิด (Theme)

ค. ความขัดแย้ง (Conflict)

ง. ตัวละคร (Character)

จ. ฉาก (Setting)

ฉ. สัญลักษณ์พิเศษ (Symbols)

ช. จุดยืนในการเล่าเรื่อง (Point of View)

2. การวิเคราะห์ในเชิงสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) จะเป็นการวิเคราะห์เพื่อหา “ความงาม” ในภาพยนตร์ โดยจะคัดเลือกเอาวิธีวิเคราะห์ที่ระบุในบทที่ 2 มาใช้ อาทิ การวิเคราะห์ เส้น การเคลื่อนไหว การตัดต่อ ฯลฯ

3.2.3 ระยะเวลาในการศึกษา

เริ่มตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2548 จนถึงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2548 รวมทั้งสิ้นเป็นเวลา 10 เดือนเต็ม

**3.3 การวิจัยเอกสาร (Document Analysis)**

3.3.1 กระบวนการในการศึกษา

การวิเคราะห์ Document Analysis ในงานวิจัยชิ้นนี้มุ่งวิเคราะห์ประวัติชีวิตของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน โดยเฉพาะ โดยการนำข้อมูลทั้งที่เป็นหนังสือและบทความมาสรุปหาจุดร่วมหาเพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือ จากนั้นจึงนำข้อมูลเกี่ยวกับตัวเบิร์กแมนที่ได้มา ใช้สำหรับอ้างอิงในขั้นตอนวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพอีกทีหนึ่ง

3.3.2 ระยะเวลาในการศึกษา

ภายในเดือนมกราคม 2548 ถึง เมษายน 2548 เป็นเวลา 4 เดือนเต็ม

## 3.4 การนำเสนอข้อมูล

แบ่งเป็น 4 ส่วนด้วยกันประกอบด้วย:

3.3.1 บทที่ 4 ประวัติและการรังสรรค์ผลงานของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน โดยจะเป็นข้อมูลที่ได้จาก การวิเคราะห์ เอกสาร ทั้งอัตชีวประวัติ บทวิเคราะห์ บทสัมภาษณ์

3.3.2 บทที่ 5 การวิเคราะห์ภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน เป็นการวิเคราะห์ผลงานทั้ง 10 เรื่องของเบิร์กแมน โดยใช้ Narrative Analysis ร่วมกับการวิเคราะห์เชิงสุนทรียศาสตร์

3.3.3 บทที่ 6 สรุปลักษณะประพันธกรของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ในส่วนนี้จะนำผลจากการสืบค้นและตีความจากทั้งเอกสารและภาพยนตร์มาสรุปหาจุดร่วม เพื่อนำมาประกอบเป็นลักษณะประพันธกรของเบิร์กแมน ในท้ายที่สุด

3.3.4 บทที่ 7 นำเสนอแง่มุมอื่นๆ ที่ผู้สนใจสามารถวิเคราะห์ต่อยอดได้จากงานเขียนฉบับนี้ เป็นการเสนอความเป็นไปได้ที่จะวิเคราะห์งานของเบิร์กแมนด้วยมุมมอง เครื่องมือ แนวคิด หรือทฤษฎีอื่นๆ ที่น่าสนใจ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# บทที่ 4

# อิงก์มาร์ เบิร์กแมน: ชีวิตและผลงาน

ข้อมูลในส่วนนี้วิเคราะห์จากข้อมูลเอกสารโดยใช้หนังสือ The Magic Lantern (Bergman, 1988) อัตชีวประวัติของเบิร์กแมนเป็นแหล่งข้อมูลหลัก ดังนั้นเหตุการณ์ส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นจึงอาจมีอคติส่วน ตัวของเบิร์กแมนปนอยู่ไม่มากก็น้อย

## 4.1 วัยเด็กของเบิร์กแมน

เอิร์นสต์ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน (Ernst Ingmar Bergman) ถือกำเนิดเมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม ในปี ค.ศ.1918 ที่เมือง อัพพ์ซาลา (Uppsala) ของประเทศวีเดน เบิร์กแมนเป็นบุตรคนรองของ อีริค (Erik) และ คาริน (Karin) เบิร์กแมน ครอบครัวบาทหลวงนิกายลูเธอรันที่เคร่งครัดยิ่ง

ช่วงที่เบิร์กแมนเกิดนั้นพอดีกับที่คารินผู้เป็นมารดาเจ็บป่วยเป็นโรคไข้หวัดใหญ่ ด้วยเหตุนี้ เบิร์กแมนจึงมีร่างกายอ่อนแอตั้งแต่ยังเป็นทารก เขาเจ็บป่วยออดๆ แอดๆ อยู่เสมอ ซึ่งภายหลังได้กลายมาเป็นอาการ Psychosomatic (อาการผิดปกติทางจิตใจที่ส่งผลถึงร่างกาย) ที่คอยรังควานเขาไปตลอดชีวิต

อีริค เบิร์กแมน เป็นนักเทศน์ที่มีผู้คนศรัทธาเป็นจำนวนมาก เบิร์กแมนเล่าไว้ในบันทึกส่วนตัว (The Magic Lantern) ว่าวันอาทิตย์จะมีผู้มาร่วมฟังเทศน์ในโบสถ์จนแน่นขนัด ฐานะที่ไม่ธรรมดานี้ทำให้บ้านเบิร์กแมนมีลักษณะเปิดเป็นสาธารณะต้องคอยรับแขกเหรื่อตลอดเวลา และยังเป็นเป้าสายตาที่บุคคลทั่วไปให้ความสนใจอยู่เสมอ ทั้งอีริคและคารินจึงต้องแบกรับความกดดันมหาศาลเพื่อให้ครอบครัวของตนเป็นครอบครัวอันดีงามตามอุดมคติ คารินจึงมีหน้าที่ต่างๆ ในบ้านให้ทำมากมายแทบไม่มีเวลาพัก ส่วนอีริคเองก็กลายเป็นคนเข้มงวดจนเกินพอดีเป็นเหตุให้แด็ก (พี่ชายของเบิร์กแมน) และอิงก์มาร์ถูกลงโทษอย่างรุนแรงเสมอ

หลักการที่ปกครองบ้านเบิร์กแมนอยู่คือกฎเกณฑ์ทางศาสนา แนวคิดเรื่องพระเจ้า บาป การสารภาพผิด การลงโทษ ฯลฯ ถือเป็นเรื่องชอบธรรมโดยสมบูรณ์ไม่จำเป็นต้องมีการอธิบายเหตุผลและที่มา กระทั่งการลงโทษยังมีรูปแบบเป็น “พิธีกรรม” เริ่มจากกำหนดสถานที่ กำหนดจำนวนครั้งที่โบย เมื่อลงโทษเสร็จก็ต้องจุมพิตมือบิดาเพื่อขออภัยและกลับเข้าห้องโดยอดอาหาร

เย็น (กระบวนการเหล่านี้ถูกนำมาสร้างให้ชมในเรื่อง Fanny and Alexander) การลงโทษที่เด่นชัดอีกประเภทคือการจับขังไว้ในตู้ ซึ่งกับเด็กที่หวาดกลัวความมืดอย่างเบิร์กแมนนั้นถือเป็นเรื่องที่ไม่อาจทานทนเลยจริงๆ

รูปที่ 4.1 การลงโทษเชิง “พิธีกรรม” ใน Fanny and Alexander (1982)

เมื่อเบิร์กแมนอายุได้ 4 ขวบ มาร์กาเร็ตต้า (Margaretta) น้องสาวก็ถือกำเนิดขึ้นมา เมื่อแรกเริ่มนั้นทั้งเบิร์กแมนและแด็กรู้สึกรังเกียจน้องสาวมากกระทั่งร่วมกันวางแผนฆ่าน้องแต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จ จนภายหลังมาร์กาเร็ตต้าและเบิร์กแมนจึงเข้ากันได้ดีมากขึ้น ผิดกับตัวเขากับแด็กที่ไม่เคยรอมชอมอะไรกันได้ทั้งยังดีใจเมื่ออีกฝ่ายถูกลงโทษ

ความสัมพันธ์ระหว่างเด็กในตระกูลเบิร์กแมนกับพ่อแม่นั้นค่อนข้างจะแตกต่างกันไปในแต่ละคน มาร์กาเร็ตต้าลูกคนเล็กได้รับการเอ็นดูเป็นพิเศษจากทั้งพ่อและแม่ ดังนั้นเธอจึงตอบรับด้วยการเป็นเด็กดีและเชื่อฟัง คนที่เจ็บตัวที่สุดเห็นจะเป็นแด็ก ด้วยความที่เป็นเด็กก้าวร้าว แด็กจึงมีปัญหากับอีริคมาโดยตลอด และมักจะจบลงด้วยการลงโทษอย่างรุนแรงจนมารดาต้องเข้ามาช่วยปกป้อง กรณีของเบิร์กแมนก็คล้ายกันแต่รุนแรงน้อยกว่าบ้าง ลักษณะของบุตรชายในครอบครัวนี้จึงสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องปมอีดิปุสของฟรอยด์ ที่เด็กชายต่างรักแม่และรังเกียจพ่อ

วิธีการป้องกันตัวจากอารมณ์ของบิดาที่เบิร์กแมนนำมาใช้นั้นคือการ “โกหก” เขาพยายามสร้างตัวตนภายนอกที่แตกต่างจากตัวตนข้างในโดยสิ้นเชิง รู้จักวิธีโกหกหน้าตายเพื่อให้พี่ชายรับ

เคราะห์ สร้างเรื่องเหลวไหลเพ้อฝันปลอบประโลมใจไปวันๆ นอกจากนี้เบิร์กแมนยังประยุกต์วิธีมาเป็นการ “แกล้งป่วย” เพื่อเรียกร้องความสนใจจากมารดาที่มีงานยุ่งตลอดเวลา ลักษณะความสัมพันธ์ดังกล่าวคล้ายเป็นหน้ากากใบแรกที่เบิร์กแมนสวมใส่เพียงเพื่อป้องกันตัว แต่ในภายหลังหน้ากากใบนี้เองที่กั้นขวางคำโกหกหลอกลวงที่ภายนอกกับสิ่งที่อยู่ลึกข้างในจนเบิร์กแมนแทบจะไม่สามารถเปิดใจให้ความรักหรือรับความรักจากใครได้อีกเลย

ความกดดันในครอบครัวนี้น่าจะทำให้ตัวตนของเบิร์กแมนถูกทำลายโดยสิ้นเชิงถ้าเขาไม่ได้รู้จักกับ “ภาพยนตร์” เสียก่อน

**4.2 บ่มเพาะจินตนาการ**

หากไม่นับตอนที่เบิร์กแมนแลกตุ๊กตาตะกั่วหนึ่งร้อยตัวกับเครื่องฉายหนังของพี่ชายแล้ว เรายังพบประวัติชีวิตหลายช่วงที่มีส่วนบ่มเพาะความรักในภาพยนตร์และการเล่าเรื่องที่เด็กชายเบิร์กแมนมีอยู่อย่างเปี่ยมล้น

นิสัยช่างโกหกของเบิร์กแมนมาพร้อมกับจินตนาการชวนฝันที่เจ้าตัวมักใช้หลบหนีจากโลกแห่งความจริงที่เข้มงวด เขาเคยคิดฝันว่าตัวเองถูกขายให้คณะละครสัตว์และตกหลุมรักกับ “เอสเมอรันดา” หญิงสาวผู้งดงามที่สุดในโลก เขาหลอกเพื่อนให้เชื่อว่าแท้จริงแล้วบาทหลวงอีริคเป็นแค่พ่อเลี้ยงเท่านั้น โดยพ่อที่แท้จริงกลับเป็นดารานักแสดงผู้โด่งดัง แม้แต่ตอนที่ถูกขังในตู้เบิร์กแมนยังเอาไฟฉายอันจิ๋วที่แอบซ่อนไว้ฉายกับผนังตู้เพื่อหลอกตัวเองว่ากำลังชมภาพยนตร์อยู่

บุคคลที่โดดเด่นและช่วยส่งเสริมทักษะการเล่าเรื่องแก่เบิร์กแมนมีอยู่ด้วยกัน 3 คน คนแรกคือมาร์กาเร็ตต้า น้องสาวของเขานั่นเอง ทั้งสองมักร่วมกันเล่นบ้านตุ๊กตาแล้วผูกเรื่องเชื่อมโยงเป็นเหตุการณ์ คนต่อมาคือ “ลุงคาร์ล” ลูกเลี้ยงของยาย คาร์ลเป็นคนพิการทางสมองเพราะอุบัติเหตุในวัยเด็ก อย่างไรก็ตามคาร์ลมีนิสัยช่างประดิษฐ์และคอยสร้างอุปกรณ์ให้กับเครื่องฉายหนังของเบิร์กแมนอยู่บ่อยๆ นอกจากนี้ยังนำฟิล์มมาขีดเขียนลวดลายแล้วฉายต่อกันเป็นภาพยนตร์ด้วย เบิร์กแมนติดใจลุงต่างสายเลือดคนนี้มากและน่าจะเป็นต้นแบบของ “คาร์ล” ในเรื่อง Fanny and Alexander อีกด้วย

รูปที่ 4.2 “ลุงคาร์ล” ใน Fanny and Alexander (1982)

บุคคลสุดท้ายที่มีส่วนช่วยบ่มเพาะจินตนาการของเบิร์กแมนคือยายแท้ๆ ของเขาเอง หากเปรียบเทียบกับบ้านอันมืดมนแล้ว บ้านของยายทั้งที่เป็นตึกแถวในตัวเมืองและบ้านพักตากอากาศนอกเมืองต่างเป็นวิมานอันแสนสุขแก่เด็กชายเบิร์กแมน เขาสามารถท่องไปตามชานเมืองโดยอิสระเสรี แหวกว่ายตามลำธาร ทำความรู้จักกับเด็กวัยเดียวกันในละแวกบ้าน แถมเขากับยายเองก็เข้ากันได้ดีเป็นปี่เป็นขลุ่ย (ยายของเบิร์กแมนจึงเป็นต้นแบบแก่ “เฮเลน่า เอคดาห์ล” ในเรื่อง Fanny and Alexander) เบิร์กแมนกล่าวว่ายายของเขาไม่เคยมองว่าเขาเป็นเด็ก ทั้งสองสามารถสนทนากันแบบเดียวกับผู้ใหญ่พึงจะเป็น หัวข้อสนทนาก็มีตั้งแต่เหตุการณ์ทั่วไปจนไปถึงเรื่องเกี่ยวกับชีวิตและความตาย เปิดโอกาสให้มีการโต้แย้งแสดงความเห็นกันอย่างเต็มที่ นอกจากนี้ทั้งสองยังมักใช้เวลาว่างวาดรูปด้วยกันและนำมาร้อยต่อเป็นเรื่องราวอีกด้วย

รูปที่ 4.3 แบบจำลองภาพ ยาย-หลาน จาก Fanny and Alexander (1982)

หัวข้อหนึ่งที่เบิร์กแมนให้ความสนใจมาตั้งแต่เด็กคือ “ความตาย” ซึ่งทิ้งรอยไว้ในหนังของเขาหลายเรื่อง (หรืออาจจะนับว่าทั้งหมดหากเรารวมกลิ่นอายของมันไปด้วย) โดยเด่นชัดที่สุดในเรื่อง The Seventh Seal ที่มีความตายเป็นตัวละครตัวหนึ่ง เบิร์กแมนเผยว่าเขามีประสบการณ์ใกล้ชิดกับความตายมาตั้งแต่วัยเด็ก อาทิความตายของคนใกล้ตัวอย่าง ลุงคาร์ล และ ลินเนีย หญิงรับใช้ผมแดงของยาย นอกจากนี้เบิร์กแมนยังมีความสนิทชิดเชื้อกับผู้ดูแลห้องเก็บศพของโรงพยาบาลและมีโอกาสได้เห็นซากศพมนุษย์ในหลายรูปแบบ

เบิร์กแมนเห็นว่าความตายเป็นสิ่งที่น่าสะพรึงกลัวเพราะเราไม่อาจทราบได้ว่าตายไปแล้วจะได้พบกับอะไร มันมีลักษณะคล้ายกับ “ฝันร้าย” ที่ไม่อาจลืมตาตื่นขึ้นมาได้ นี่อาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่เบิร์กแมนไม่ฆ่าตัวตายไปเสียก่อน และนำเอาความตายมาเป็นธีมสำคัญในผลงานของตัวเองในภายหลัง

### 4.3 พ่อ ศาสนา และพระเจ้า

ทุกคนเห็นตรงกันว่าภาพยนตร์ของเบิร์กแมนมีกลิ่นฐูปควันเทียนอบอวลนัก แก่นเรื่องศาสนาและความเชื่อมักลอยกรุ่นพร้อมกับสัญลักษณ์ทางศาสนาเป็นระยะ และทุกคนคงเห็นตรงกันว่าเบิร์กแมนมองศาสนาคริสต์ในแง่ร้ายเสมอมา พระเจ้าของเบิร์กแมนไม่เคยปรากฏตัวแม้ผู้ศรัทธาจะร้องเรียกใจแทบขาด (The Seventh Seal) บ้างที่หวังจะได้พบพอเจอเข้าจริงกลับเป็นปีศาจแมลงมุมที่ชั่วร้าย (Through a Glass Darkly) หรือกระทั่งปล่อยให้เด็กที่ไม่มีทางสู้ต้องทุกข์ทนแสนสาหัส (Fanny and Alexander) สำหรับเบิร์กแมนแล้ว พระเจ้าไม่มีอยู่จริง หรือถ้ามีก็คงเป็นพระเจ้าผู้เลวร้ายและเต็มไปด้วยอคติ

ต้นตอแห่งความเกลียดชังที่เบิร์กแมนมีต่อศาสนาคริสต์นั้นเด่นชัดว่าเป็นเพราะตัวบิดานั่นเอง อีริคเป็นบาทหลวงทั้งนอกบ้านและในบ้าน ยามอยู่ต่อหน้าสาธารณะชนเขาเป็นนักเทศน์ชั้นแนวหน้า มีภาพลักษณ์สนองบทบาทได้สมบูรณ์แบบทุกกระเบียดนิ้ว แม้แต่ที่บ้านเองอีริคก็ยังนำฐานะบาทหลวงติดตัวมาพร้อมกฎเกณฑ์ต่างๆ ทางศาสนาเพื่อทำครอบครัวของตัวเองเป็น “ครอบครัวในอุดมคติ” แก่ผู้พบเห็น ความเข้มงวดเกินพอดีนี้สร้างผลร้ายแก่เด็กๆ อย่างเหลือล้น แด็กถึงกับพยายามฆ่าตัวตาย มาร์กาเร็ตต้าถูกบังคับให้ทำแท้ง เบิร์กแมนหนีออกจากบ้าน แม้แต่ตัวอีริคและคารินก็ทะเลาะเบาะแว้งกันถึงขั้นลงไม้ลงมือ กลับกลายเป็นว่าศาสนาคริสต์ (และบิดา) นี่เองที่เป็นทำลายครอบครัวเบิร์กแมนจนพังพินาศ สร้างความร้าวฉานจนไม่อาจต่อติด (เบิร์กแมนถึงกับไม่ยอมไปเยี่ยมอีริคขณะป่วยหนักที่โรงพยาบาล จนกระทั่งมารดาต้องมาอ้อนวอน) แม้ต้น

ตอปัญหาทั้งหลายจะเริ่มต้นที่ตัวของบิดา (ตามสายตาของเบิร์กแมน) แต่ก็ยากจะปฏิเสธว่าศาสนาก็มีบทบาทสำคัญที่ทำให้เรื่องเลวร้ายทั้งหลายเกิดขึ้น และแน่นอนว่าตลอดเวลาที่ผ่านมานี้พระเจ้าไม่เคยยื่นมือมาช่วยเหลือ เบิร์กแมนเลยแม้สักครั้ง

ความจริงกลิ่นอายศาสนาที่เจือปนอยู่ในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของเบิร์กแมน หลายครั้งก็ไม่ได้จงใจแต่งเติมเข้าไป แต่ที่ปรากฏสัญลักษณ์ทางศาสนาก็เพราะความคุ้นชินที่เบิร์กแมนมีต่อศาสนาคริสต์นับตั้งแต่วัยเด็กถึงปัจจุบันนั่นเอง ทำให้เขาสอดแทรกสัญลักษณ์ต่างๆ เข้าไปโดยอัตโนมัติ เป็นเหตุให้คนตีความกันไปต่างๆ นานา (จากบทสัมภาษณ์เบิร์กแมนในหนังสือ God, Death, Art & Love)

สำหรับตัวบิดาเอง เบิร์กแมนยิ่งแสดงอาการรังเกียจชิงชังอย่างโจ่งแจ้ง โดยเฉพาะในภาพยนตร์ของเขาเองที่เบิร์กแมนสามารถละเลงความอัดอั้นได้อย่างเต็มที่ ซึ่งตัวอย่างที่เด่นชัดคือเรื่อง Fanny and Alexander ที่ตัวเอกมีพ่อเลี้ยงเป็นบาทหลวงผู้เข้มงวด และในตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้เองที่เบิร์กแมนได้ “ปิตุฆาต” บาทหลวงผู้นี้อย่างทารุนโหดร้าย นี่ยังไม่รวมถึงตัวละครหญิงในภาพยนตร์หลายเรื่องที่มีชื่อ “คาริน” สอดคล้องกับมารดาของเขา ทั้งหมดนี้ขับเน้นปมอีดิปุสของเบิร์กแมนอย่างชัดเจน

รูปที่ 4.4 ภาพลักษณ์เชิงลบของนักบวชในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน
ภาพจาก Fanny and Alexander (1982)

ความชิงชังที่เบิร์กแมนมีต่อศาสนาและบิดาของตนจึงเป็นส่วนผสมที่ไม่อาจแยกจากกันได้ ความร้าวฉานที่บาดลึกนี้ทิ้งร่องรอยไว้ในผลงานของเบิร์กแมนทุกเรื่องก็ว่าได้

## 4.4 ชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัย

ประวัติในช่วงเข้าศึกษามหาวิทยาลัยของเบิร์กแมนนั้นเป็นเรื่องที่แทบจะไม่มีข้อมูลให้สืบค้น (เจสซี คาลิน ก็ประสบปัญหานี้เช่นกันในหนังสือ The Films of Ingmar Bergman) หากแต่เราก็ยังสร้างภาพได้คร่าวๆ ด้วยการปะติดปะต่อข้อมูลที่มีอยู่น้อยนิด

ก่อนอื่นเราทราบว่าเบิร์กแมนเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยสต็อกโฮล์มในปี 1938 ในสายประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยมีโอกาสเรียนบทละครของ ออร์กุสต์ สไตรน์เบิร์ก จากการสอนสั่งของมาร์ติน แลมม์ (Martin Lamm) นักวิชาการชั้นแนวหน้าคนหนึ่งของสวีเดน (Bergman, 1988) นอกจากนี้ยังเข้าคอร์สเรียนวิชาเกี่ยวข้องกับการละครอีกด้วย (Kalin, 2003)

ระหว่างสองปีในมหาวิทยาลัยนี้เบิร์กแมนก็มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานละครเวทีแล้วโดยมักเข้าร่วมกิจกรรมละครเวทีสำหรับนักศึกษาที่ Master Olofsgarden องค์กรเยาวชนในเขตเมืองเก่าของสต็อกโฮล์ม และมีโอกาสกำกับละครเวทีหลายเรื่อง (ภายในปี 1938) ประกอบด้วย

-Outward Bound (Vane)

-Lucky Peter's Journey (Strindberg)

-The Blue Bird (Maeterlinck)

-Master Olof (Strindberg)

จากนั้นก็เริ่มมีหลายฝ่ายมาว่าจ้างเบิร์กแมนให้ช่วยเป็นโปรดิวเซอร์ละครเวที ซึ่งเขาเองก็รับงานหลายที่โดยเฉพาะงานละครเวทีสำหรับเด็กที่ Civic Centre ซึ่งเบิร์กแมนได้ถือโอกาสกำกับ Ghost Sonata ของสไตรน์เบิร์กด้วย หลังจากนั้นเบิร์กแมนก็ตัดสินใจเลิกเรียนมหาวิทยาลัยเพื่อเดินทางไปกับคณะละครเร่ของ โจนาทาน เอสบีจอร์นส์สัน (Jonatan Esbjornsson) ซึ่งสุดท้ายก็ประสบความล้มเหลวและต้องซมซานกลับมาที่สต็อกโฮล์ม

ปี1939 เบิร์กแมนไปสมัครงานที่ Royal Dramatic Theatre แต่ไม่ได้รับการว่าจ้าง แต่ก็ไปได้งานตำแหน่งผู้ช่วยโปรดิวเซอร์ที่ Stockholm Opera House แทนในที่สุด และต้องรอถึงปี 1940 อิงก์มาร์ เบิร์กแมน จึงลาออกจากมหาวิทยาลัยอย่างเป็นทางการ

ประวัติในส่วนนี้ของเบิร์กแมนแทบไม่ได้กล่าวถึงสิ่งที่เขาศึกษาร่ำเรียนที่มหาวิทยาลัยสต็อกโฮล์มเลย แม้แต่ในอัตชีวประวัติเบิร์กแมนก็พูดว่าเขาใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับกิจกรรมละครเวที การไปเรียนที่มหาวิทยาลัยถือเป็นฉากบังหน้าเท่านั้นเอง (Bergman, 1988) อย่างไรก็ตามเราก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าพื้นฐานเรื่องประวัติศาสตร์ศิลปะและละครเวทีที่เบิร์กแมนได้มาจากตอนอยู่ที่มหาวิทยาลัยสต็อกโฮล์มก็น่าจะเอื้อประโยชน์ต่อการกำกับละครเวทีในชีวิตจริงได้อีกทางหนึ่งเช่นกัน แต่สุดท้ายแล้วเบิร์กแมนเป็นศิลปินที่อาศัยการลงมือปฏิบัติมากกว่าตำราเรียน จำนวนผลงานมากมายมหาศาลทั้งละครเวทีและภาพยนตร์ที่เจ้าตัวได้ฝากเอาไว้คือหลักฐานการขัดเกลาฝีมือตลอดชั่วระยะเวลาอันยาวนานหลายสิบปี

**4.5 ความรัก**

หน้ากากสำหรับปิดบังความรู้สึกที่เบิร์กแมนเคยสร้างขึ้นในวัยเด็กนั้น ส่งผลสืบเนื่องมาจนถึงการสร้างสัมพันธ์ในวัยผู้ใหญ่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

แม้จะเป็นคนที่ไม่โดดเด่นในด้านรูปร่างหน้าตา เบิร์กแมนก็ยังมีคนรักมากมายผ่านเข้ามาในชีวิต ความสัมพันธ์ที่เบิร์กแมนสร้างไม่เคยคงทนถาวร สำหรับเบิร์กแมนแล้วเขาไม่สามารถให้หรือรับความรักจากใครได้อย่างแท้จริง เขาไม่เคยเชื่อใจใคร สุดท้ายความรักจึงเป็นเรื่องความต้องการทางเพศเท่านั้น อันที่จริงก็เรื่องความสัมพันธ์ก่อนวัยอันควรนี้เองที่ทำให้เบิร์กแมนมีปัญหาทะเลาะกับพ่อและแยกมาอยู่คนเดียวโดยไม่ติดต่อกลับไปเป็นเวลานับสิบปี

เบิร์กแมนแต่งงานรวมทั้งสิ้น 4 ครั้ง โดยยังไม่นับการคบหากันโดยไม่จดทะเบียนที่มีอีกนับไม่ถ้วน เบิร์กแมนแต่งงานครั้งแรกกับ เอลส์ ฟิชเชอร์ (Else Fisher) ในปี 1943 ขณะกำลังเป็นผู้กำกับละครเวทีให้กับโรงละครนักเรียน (Student Theatre) คู่สมรสคนแรกเป็นนักเต้นที่รู้จักกันสมัยออกทัวร์ ทั้งสองมีลูกสาวด้วยกันหนึ่งคน

เบิร์กแมนหย่ากับ เอลส์ แล้วแต่งงานใหม่กับ เอลเลน ลุนด์สตรอม (Ellen Lundstrom) ในปี 1945 เจ้าสาวคนใหม่นี้เป็นเพื่อนกับเอลส์นั่นเอง เบิร์กแมนและเอลเลนรู้จักกันเพราะเอลส์ป่วยเป็นวัณโรค จึงต้องให้เพื่อนมารับตำแหน่งแทน เบิร์กแมนมีลูกกับเอเลนอีก 3 คน

หกปีต่อมาเบิร์กแมนแต่งงานใหม่อีกครั้งกับ กัน แฮกเบิร์ก (Gun Hagberg) นักข่าวนิตสาร ถือว่าเป็นการแต่งงานที่ลำบากเพราะก่อนหน้านี้ กัน มีปัญหาฟ้องร้องเรื่องสิทธิ์ในการเลี้ยงดูบุตรกับสามีคนก่อน แต่ก็ชนะคดีในที่สุด ช่วงที่อยู่กับกันนี่เองที่เบิร์กแมนเริ่มมีภาระค่าใช้จ่ายเป็นจำนวนมาก เพราะต้องหาเงินเลี้ยงดูอดีตภรรยา 2 คนและลูกอีก 5 คนด้วยกัน จนเบิร์กแมนต้องทำสัญญากู้ยืมเงินจาก สเวนสก์ ฟิล์ม อินดัสทริ (Svensk Film Industri) โดยในเนื้อสัญญาระบุให้เบิร์กแมนต้องทำภาพยนตร์ให้บริษัท 5 เรื่องโดยรับค่าตอบแทนเพียงสองในสามของอัตราปกติ อย่างไรก็ตามระหว่างทำหนัง 5 เรื่องนี่เองที่เบิร์กแมนได้พบกับ แฮเรียต แอนเดอร์สสัน (Harriet Andersson) นางเอกของเรื่อง Summer with Monika และเริ่มคบหากันในปี 1952

ชีวิตรักของเบิร์กแมนยังดำเนินต่อไปเหมือนไม่มีวันจบสิ้น เขาคบกับดาราที่ร่วมงานกันอีกหลายคน ที่โดดเด่นในกลุ่มนั้นก็มี บิบิ แอนเดอร์สสัน (Bibi Andersson) และ ลิฟ อุลล์แมนน์ (Liv Ullmann) ซึ่งทั้งสองถือเป็นนักแสดงหญิงคู่บุญที่เบิร์กแมนร่วมงานด้วยหลายต่อหลายครั้ง ระหว่างนี้เขายังได้แต่งงานครั้งที่ 3 กับ คาบิ แลร์เท (Kabi Laretei) ในปี 1959 ด้วย หลังจากเลิกกับบิบิ (ก่อนจะคบกับลิฟในปี 1965)

เบิร์กแมนแต่งงานครั้งที่ 4 (เป็นครั้งล่าสุดจนถึงปัจจุบัน) ในปี 1971 กับ อิงกริด ฟอน โรเซน (Ingrid Von Rosen) ทั้งสองมีบุตรด้วยกันหนึ่งคน ก่อนที่อิงกริดจะเสียชีวิตด้วยโรคมะเร็งในปี 1995

ชีวิตรักของเบิร์กแมนจึงเปรียบได้กับการเดินทางที่ไม่มีวันจบสิ้น เบิร์กแมนรู้จักเพียงไขว่คว้าหาความรักแต่ไม่สามารถบ่มเพาะให้มันงอกงามขึ้นมาได้เลย เบิร์กแมนมีบุตรธิดารวมกันเป็นจำนวนมาก แต่แทบไม่มีใครเลยที่เขามอบความรักความสนิทสนมให้อย่างแท้จริง ปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ที่ครุกรุ่นมาตั้งแต่รุ่นพ่อ (อีริค) จึงนับเป็นห่วงโซ่อุบาทว์ที่คอยกัดกินคนรอบกายและตัวของเบิร์กแมนเองเสมอมา

รูปที่ 4.5 เหตุการณ์ที่เบิร์กแมนบอกเลิกกับเอลเลนเพื่อไปอยู่กับกัน แฮกเบิร์ก
ได้รับการสร้างขึ้นใหม่ใน Scenes from a Marriage (1973)

### 4.6 ว่าด้วยเรื่องการกำกับนักแสดง: ที่มาของสมญา “Perfectionist”

ปี 1946 ขณะที่ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ในวัยหนุ่มพึ่งเข้าทำงานที่โรงละครประจำเมืองโกเธนเบิร์ก (Gothenburg City Theatre) เขาได้พบกับ ทอร์สเตน แฮมมาเรน (Torsten Hammaren) ผู้กำกับอาวุโส แฮมมาเรนกำกับนักแสดงโดยกำหนดรายละเอียดถี่ยิบ (เบิร์กแมนถึงกับใช้คำว่า “Murderously Detailed”) คอยแก้ทั้งบทพูดและการเคลื่อนไหวจนนักแสดงแทบทนไม่ไหว (Bergman, 1988) ตอนแรกเบิร์กแมนเชื่อว่าวิธีการกำกับแบบนี้เป็นใช้ไม่ได้ เพราะไปทำลายความสดและความเป็นธรรมชาติไปสิ้น อย่างไรก็ตามเมื่อผ่านการฝึกซ้อมและแก้ไขซ้ำๆ กันไปหลายชั่วโมง แฮมมาเรนก็สั่งให้เล่นตั้งแต่ต้นจนจบไม่ต้องหยุด คราวนี้เบิร์กแมนจึงค่อยพบว่าบรรดานักแสดงของแฮมมาเรนสามารถเล่นได้อย่างไหลลื่น ทั้งการเคลื่อนไหวและคำพูดคำจาดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติ ทุกอย่างโลดแล่นไปตามจังหวะของบทละครอย่างพร้อมเพรียง บทเรียนครั้งนี้ให้ข้อสรุปแก่เบิร์กแมนว่า “True freedom is dependent on mutually drawn patterns” (Bergman, 1988) นั่นก็คือก่อนจะ Improvise หรือเล่นได้อย่างเป็นธรรมชาติทุกคนต้องรู้ถึงบทบาทและตำแหน่งของตัวเองอย่างละเอียด จากนั้นทุกอย่างจึงจะไหลลื่นเองตามอัตโนมัติได้เอง ส่วนตัวผู้กำกับก็ต้องเตรียมรายละเอียดทุกฉากทุกขั้นตอนไว้จนจำขึ้นสมอง และวาดภาพฉากทุกฉากไว้ก่อนการซ้อมด้วย

เบิร์กแมนนำเทคนิคการกำกับการแสดงของแฮมมาเรนมาใช้อย่างเต็มที่ไม่ว่าจะในงานละครเวทีหรือภาพยนตร์ บทสัมภาษณ์ของเบิร์กแมนของ ลิส โลน มาร์คเกอร์ (Lise-Lone Marker) และ เฟรเดอริก เจ. มาร์คเกอร์ (Frederick J. Marker) ในหนังสือ Ingmar Bergman: A Life in the Theater (1992) เผยให้เราเห็นแง่มุมเพิ่มเติมในเรื่องการกำกับของเบิร์กแมนได้อีกพอสมควร ดังต่อไปนี้

อย่างแรกที่เบิร์กแมนพูดถึงในบทสัมภษณ์นี้คือเรื่องความแตกต่างระหว่างการกำกับภาพยนตร์และละครเวที เบิร์กแมนยอมรับว่าการกำกับภาพยนตร์นั้นเป็นเรื่องที่หนักหนากว่ามาก ระหว่างถ่ายทำเบิร์กแมนตั้งเป้าว่าเดินหน้าให้ได้ 3 นาที (ในภาพยนตร์) ต่อหนึ่งวัน และ 3 นาทีนี้ต้องดีเยี่ยมที่สุด (“On the very top”) หากวันไหนไม่พร้อมก็ต้องฝืนสังขารจนได้ตามเป้า ผิดกับงานละครเวทีที่รู้สึกไม่ค่อยดีเมื่อไรก็ผลัดผ่อนได้เสมอ “ถ้าผมรู้สึกไม่ค่อยดี...เราก็จะไปเดินเล่นในสวน ไปเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ หรือไม่ก็นั่งพูดคุยกันแทน...” (Marker, 1992) จุดนี้ชี้ให้เห็นว่าสภาวะความกดดันที่กองถ่ายย่อมต้องสูงกว่าที่โรงละครอยู่มากโขทีเดียว

เรื่องต่อมาคือเรื่องของ “จังหวะ” (Rhythm) ซึ่งเบิร์กแมนถือเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุด (ไม่ว่าในละครเวทีหรือภาพยนตร์) ในความเห็นของเบิร์กแมน ทุกอย่างในโลกล้วนเกี่ยวพันกับจังหวะ ไม่ว่าจะเป็นการหายใจ เสียงหัวใจเต้น กลางคืนกลางวัน การทำลายล้างและการสร้างสรรค์ ฯลฯ การกำกับก็คือการเล่นไปกับจังหวะของบท (Textual Rhythm) จังหวะคำพูด (Speech Rhythm) รวมถึงจังหวะของภาพด้วย (Visual Rhythm) หากเราไปฝืนจังหวะงานก็จะดำเนินไปอย่างยากลำบากและมักจะทำให้ผลงานออกมาย่ำแย่

เรื่องจังหวะของเบิร์กแมนยังเกี่ยวพันกับการกำหนดท่าทางและตำแหน่งของตัวละครเป็นอย่างมาก (ทางละครเวทีใช้คำว่า “Choreography” ส่วนภาพยนตร์ใช้ “Blocking”) ซึ่งส่วนนี้เบิร์กแมนจะแสดงให้ผู้ร่วมงานดูด้วยตนเองว่าเขาต้องการให้แสดงอย่างไรเพื่อไม่ให้เกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนกันแม้แต่น้อย แต่ก็มีบ้างเหมือนกันที่เขาจะเปิดโอกาสให้นักแสดงลองทำตามที่ตัวเองเห็นควร นอกจากนี้ในกรณีของละครเวทีเบิร์กแมนยังพัฒนาเทคนิค “การซ้อมแบบเปิด” (Open Rehearsal) โดยเปิดให้มีคนมาร่วมชมการซ้อมบทเพื่อให้นักแสดงคุ้นกับสายตาผู้ชมมากขึ้นด้วย

กระบวนการทั้งหมดนี้แสดงให้เราเห็นว่าอิงก์มาร์ เบิร์กแมนควบคุมผู้ร่วมงานของเขาอย่างละเอียดทุกขั้นตอน และมีการถ่ายโอนเทคนิคระหว่างละครเวทีและภาพยนตร์อยู่เสมอจนยากจะ

แยกวิธีการหรือความแตกต่างออกจากกันได้ กระนั้นแก่นแท้ของการกำกับภาพยนตร์และละครเวทีของเบิร์กแมนก็คือรายละเอียดที่ตัวเขาเองเป็นผู้กำหนด จุดนี้สอดคล้องกับความเป็นประพันธกร (Auteur) เป็นอย่างยิ่งและยังเป็นที่มาของสมญา “Perfectionist” อีกด้วย

### 4.7 เหรียญสองหน้า: ละครเวทีและภาพยนตร์

สิ่งที่จุดประกายให้เด็กชายเบิร์กแมนสนใจอาชีพในวงการมายาอย่างแท้จริงคือการได้รับชมละครเวทีเรื่อง “ดรีม เพลย์” (Dream Play) ผลงานของนักเขียนนามกระเดื่อง ออกุสต์ สไตรน์เบิร์ก (August Strindberg) บุคคลที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อทั้งงานเขียน งานละคร และงานภาพยนตร์ในภายหลัง

เบิร์กแมนเริ่มต้นอาชีพของตนด้วยการเป็นผู้กำกับให้กับโรงละครนักเรียน ในปี 1942 เขาได้สร้างผลงานเรื่อง Death Punch ซึ่งไปเข้าตา สตินา เบิร์กแมน (Stina Bergman - ไม่มีความสัมพันธ์ทางเครือญาติ) หัวหน้าแผนกบทภาพยนตร์ของสเวนสก์ ฟิลม์ อินดัสทริ ดังนั้นเบิร์กแมนจึงได้รับตำแหน่งเป็นคนเขียนบทภาพยนตร์ร่วมไปด้วยกับงานละคร

ในปี 1944 บทภาพยนตร์เรื่องแรกของเขาได้ถูกทำเป็นภาพยนตร์เรื่อง Frenzy กำกับโดยแอลฟ์ สจอเบิร์ก (Alf Sjoberg) ผู้กำกับสวีเดนชั้นครูอีกคนที่สืบทอดงานของ วิคเตอร์ สจอสตรอม (Victor Sjostrom) ผู้กำกับภาพยนตร์เงียบระดับตำนานของสวีเดน การร่วมงานกับแอลฟ์นี่เองที่ช่วยเปิดโลกทัศน์การกำกับภาพยนตร์แก่เบิร์กแมน ต้องรอจนถึงปี 1945 เบิร์กแมนจึงมีโอกาสกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกของตัวเอง “Crisis” แต่ด้วยความไม่เจนจัดและไร้ประสบการณ์ทำให้การกำกับครั้งนี้เป็นประสบการณ์ที่เลวร้ายที่สุดครั้งหนึ่ง

ปี 1946 เบิร์กแมนได้งานใหม่ที่โรงละครประจำเมืองโกเธนเบิร์ก ที่นี่เองเขาได้พบกับทอร์สเตน แฮมมาเรน ผู้กำกับอาวุโสที่สอนให้เขารู้จักการซักซ้อมด้วยรายละเอียดถี่ยิบ การควบคุมการซ้อมบทแบบนี้เองที่เบิร์กแมนประยุกต์ใช้ทั้งในงานภาพยนตร์และละครเวทีจนเป็นเหตุให้คนขนานนามเขาว่าเป็น “Perfectionist”

ปัญหาค่าใช้จ่ายจากครอบครัวอดีตภรรยาบีบบังคับให้เบิร์กแมนต้องกู้หนี้ยืมสินจากสเวนส์ ฟิล์ม อินดัสทริ ในปี 1948 เขาต้องทำสัญญาว่าจะกำกับและเขียนบทภาพยนตร์ 5 เรื่อง

โดยแลกกลับค่าแรงเพียงสองในสามของอัตราว่าจ้างปกติ หนึ่งในจำนวนนี้มีเรื่อง Summer with Monika ที่ทำให้เบิร์กแมนพบกับแฮเรียต แอนเดอร์สสัน

ปี 1952 ขณะที่เบิร์กแมนคบอยู่กับแฮเรียต และรับตำแหน่งผู้กำกับให้โรงละครประจำเมืองมัลโม (Malmo City Theatre) เนื่องจากผิดหวังจากโรงละคร “ดรามาเตน” (Royal Dramatic Theatre) ที่ไม่ยอมว่าจ้างเขาไว้ เบิร์กแมนยืนยันว่าเขาพอใจชีวิตในช่วงนี้มากเพราะมีงานยุ่งเสียจนลืมเลือนชีวิตส่วนตัวไป รอจนปี 1959 เบิร์กแมนจึงได้งานที่ดรามาเตนสมใจ

เบิร์กแมนล้มป่วยด้วยโรคจากเชื้อไวรัสในปี 1965 ระหว่างผ่าตัดเล็กเขาได้รับยาสลบเกินขนาดจนหลับยาวติดต่อกัน 6 ชั่วโมง เบิร์กแมนกล่าวว่าช่วงเวลานั้น “หายไป” จากชีวิตโดยสิ้นเชิง เขาค้นพบสัจธรรมว่ามนุษย์เราเกิดขึ้นมาโดยปราศจากเหตุผล โลกนี้มีเพียงความว่างเปล่า ไร้ความหมาย มีแต่การใช้ชีวิตเท่านั้นที่มีความหมาย ประสบการณ์ช่วงนี้มีอิทธิพลต่อหนังยุคหลังของเขาอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็น Persona (1966) หรือ Shame (1968)

หลังจาก Shame เป็นต้นมาเบิร์กแมนก็สร้างภาพยนตร์ออกมาเรื่อยๆ แต่ไม่มีความโดดเด่นนักจนกระทั่งบรรดานักวิจารณ์บอกว่าเขาหมดไฟแล้ว ไม่แปลกที่เขาจะหาตัวแทนจำหน่ายให้กับ Cries and Whispers (1972) อย่างยากลำบาก แต่กลับกลายเป็นภาพยนตร์ที่สร้างชื่อเสียงให้เขาเป็นอย่างสูงทั้งยังเข้าชิงรางวัลอคาเดมีและได้รับรางวัล Best Cinematography มาครอง

รูปที่ 4.6 Cries and Whispers (1972)

ภาพยนตร์เรื่องต่อมา (Scenes from a Marriage) ก็ประสบความสำเร็จเช่นกัน ก่อนที่ชีวิตของเบิร์กแมนจะตกต่ำอีกครั้งเมื่อถูกจับฐานเลี่ยงภาษีจนต้องหลบหน้าลี้ภัยไปอยู่ต่างแดนเป็น

เวลา 9 ปี แต่สุดท้ายก็ชนะคดี ช่วงนี้เบิร์กแมนทำหนังอย่าง The Serpent's Egg ร่วมกับสตูดิโอบาวาเรีย (Bavaria Studios) ของเยอรมันนีและแรงสนับสนุนจากอเมริกา

รูปที่ 4.7 The Serpent's Egg (1977) ผลงานระหว่างลี้ภัย

เบิร์กแมนกลับมาบ้านเกิดพร้อมโปรเจ็คภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายที่เป็นอัตชีวประวัติของเขาเองไปในตัว Fanny and Alexander (1982) เขาปิดฉากชีวิตในวงการจอเงินของเขาอย่างยิ่งใหญ่ โดยคว้า 4 รางวัลอคาเดมีในจำนวนนั้นมีรางวัล Best Foreign Language Film และ Best Cinematography รวมอยู่ด้วย

ปัจจุบันเบิร์กแมนพำนักอยู่ที่เกาะฟาโร ทางตอนใต้ของสต๊อกโฮล์ม เขายังกำกับละครเวที เขียนบทภาพยนตร์ เขียนหนังสือ และสร้างภาพยนตร์โทรทัศน์ต่อไปแม้จะมีวัยร่วงโรยกว่าแปดสิบปีแล้วก็ตาม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# บทที่ 5

# บทวิเคราะห์ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

ในส่วนนี้ผู้เขียนจะนำเสนอบทวิเคราะห์ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนอย่างละเอียดทั้งสิ้นสิบเรื่อง ภาพยนตร์ที่คัดสรรค์มานี้ล้วนมีความโดดเด่นในตัวเอง กระนั้นก็ยังมีมุมมองที่สัมพันธ์กันอย่างลึกล้ำ บทที่ 5 นี้จึงเน้นที่การอธิบายภาพยนตร์เป็นรายเรื่องในลักษณะเป็นตอนๆ เพื่อหาจุดเด่นทั้งในแง่เทคนิคและเนื้อหาของทั้งสิบเรื่อง ก่อนจะนำมาวิเคราะห์ร่วมกับประวัติเบิร์กแมนและสรุปรวบยอดในบทที่ 6 อีกครั้งหนึ่ง

นอกจากนี้ตัวละครทุกตัวในบทที่ 5 จะใช้ชื่อตามสำเนียงสวีดิชตามการออกเสียงในเรื่อง ดังนั้นในบางกรณีจึงแตกต่างจากภาษาอังกฤษอยู่บ้าง เช่น อีเกอร์แมน (Egerman) กลายเป็น “เอเกอร์มัน” หรือ แอนนา (Anna) กลายเป็น “อันนา” เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้อ่านได้รับอรรถรสตรงตามภาษาดั้งเดิมมากที่สุด

## 5.1 SMILES OF A SUMMER NIGHT: **สลับคู่ชู้ชื่น**

### เรื่องย่อ

เฟรดริก เอเกอร์มันกำลังเข้าตาจน เหตุก็เพราะเขาเผลอไผลละเมอชื่อคนรักเก่าขึ้นมาตอนที่นอนอยู่กับ อันน์ หญิงสาวอายุคราวลูกผู้เป็นภรรยาคนใหม่ จวบจนวันนี้เฟรดริกยังไม่เคยลืมเลือน เดสสิเร ดาราสาวผู้เคยร่วมเรียงเคียงหมอนกันมาก่อนได้เลย อีกทั้งพอคณะละครของเดสสิเรมาเปิดการแสดงในเมือง เขากลับชักชวนภรรยาใหม่ให้ไปร่วมชมเสียด้วย

อันน์ยังไม่ทันหายช้ำใจที่เฟรดริกละเมอชื่อหญิงอื่นออกมา กลับต้องใจเสียอีกรอบเมื่อได้พบกับเดสสิเรที่โรงละคร นางช่างงดงาม สง่าภูมิฐาน และสมกับทนายผู้ประสบความสำเร็จอย่างเฟรดริกยิ่งกว่าอันน์ภรรยารุ่นลูกอยู่มากโข แล้วถึงขั้นนี้จะไม่ให้นางเก็บไปคิดมากจนนอนร้องไห้ได้อย่างไร

ในขณะที่เฟรดริกเป็นชายวัยกลางคนมากเสน่ห์ มีหญิงสาวผ่านเข้ามาในชีวิตบ่อยครั้ง แต่เฮนริกบุตรชายโทนกลับต่างกันชนิดหน้ามือเป็นหลังมือ เฮนริกไม่เพียงบื้อใบ้เรื่องผู้หญิง แต่ยังมัก

โดน เพตรา สาวใช้บ้านเอเกอร์มันปั่นหัวอยู่เสมอ ความจริงแล้วเฮนริกก็ไม่ได้หลงไหลเพตราสักเท่าไรหรอก คนที่เขาตกหลุมรักจริงๆ แล้วคือ อันน์ หญิงสาวในวัยไล่เลี่ยกัน ซึ่งมีตรา “แม่เลี้ยง” จั่วหัวอยู่ต่างหาก แม้จะดูเหมือนเรื่องเพ้อฝัน แต่หารู้ไม่ว่าตัวอันน์เองก็แอบชมชอบเฮนริกอยู่เหมือนกัน

ฝ่ายเฟรดริกที่กลุ้มใจกับความสัมพันธ์ที่ไม่ค่อยจะราบรื่นกับภรรยา ก็ตัดสินใจไปปรึกษาปัญหาหัวใจกับเดสสิเรถึงบ้าน โชคร้ายที่วันเดียวกันนั้นเองท่านเคาท์ คาร์ล มัลคอล์ม ผู้มาติดพันกับเดสสิเรตั้งใจจะมาหา “ซู้รัก” พอดิบพอดี ผลก็เลยลงเอยว่าเฟรดริกเป็นฝ่ายถูกไล่ออกจากบ้านทั้งๆ ที่ยังคุยกับเดสสิเรไม่ทันรู้เรื่อง

เดสสิเรไม่ได้โกรธเกลียดเฟรดริก หนำซ้ำยังรักเขาอยู่เสียด้วย คาร์ลเป็นเพียงของเล่นฆ่าเวลาเท่านั้นเอง ตอนนี้นางรู้แล้วว่าเฟรดริกยังหลงไหลนางอยู่ ดังนั้นจึงเป็นโอกาสดีที่จะหาทางให้เขาเลิกกับอันน์แล้วจึงกลับมาหานางอีกครั้ง เดสสิเรกลับบ้านเดิมไปหานางอาร์มเฟลดต์ผู้เป็นมารดาแล้วขอร้องให้จัดงานเลี้ยง โดยมีแขกรับเชิญคือบ้านเอเกอร์มันและสองผัวเมียมัลคอล์มที่บ้านอาร์มเฟลดต์นี่แหละ เฟรดริกจะตาสว่างแล้วรู้ตัวเสียทีว่าสตรีนางใดที่คู่ควรกับเขาอย่างแท้จริง

พอทุกคนมารวมตัวกันที่บ้านอาร์มเฟลดต์ ชาร์ล็อตท์ ภรรยาของท่านเคาท์ก็หันมาร่วมมือกับเดสสิเรอีกคน ในขณะที่เดสสิเรต้องการตัวเฟรดริก ชาร์ล็อตท์ก็ต้องการให้สามีเลิกก้อร้อก้อติกกับเดสสิเรแล้วกลับมาสนใจนาง แผนของเดสสิเรคือการทำให้อันน์รู้ตัวว่าแท้จริงแล้วเฟรดริกไม่ได้สนใจนางเลย ส่วนชาร์ล็อตท์ก็จะใช้มารยาหญิงยั่วยวนเฟรดริกเพื่อให้คาร์ลหึงหวง

แผนของเดสสิเรเห็นผลก่อน เพียงไม่นานนักอันน์ก็ทนคำเหน็บแนมจากพวกผู้หญิงและท่าทีของเฟรดริกไม่ไหว นางเศร้าโศกเสียใจหนักหนาแต่ฟ้าก็ยังบันดาลให้เฮนริกมาพบนางในขณะสิ้นหวังได้พอดิบพอดี ทั้งสองจึงเข้าใจตัวเองในที่สุดว่าแท้จริงแล้วใครกันที่ควรหลงรัก ว่าแล้วก็เลยหนีตามกันโดยไม่บอกใคร

เฟรดริกแทบไม่เชื่อหูเมื่อได้ยินว่าภรรยาสาวหนีไปกับลูกชาย ระหว่างที่ยังตั้งตัวไม่ติดนั้นชาร์ล็อตท์ก็เข้ามายั่วยวนตามแผนที่วางเอาไว้แล้วก็ได้ผลอีกรอบ คราวนี้ท่านเคาท์คาร์ล มัลคอล์มหึงภรรยาจนตัดสินใจท้าเฟรดริกเล่น “รัสเซียน รูเล็ตท์” กันอย่างลูกผู้ชาย เฟรดริกรับคำท้าอย่างผู้ที่

ไม่มีอะไรจะเสียอีกแล้ว ผลปรากฏว่าเขาเป็นฝ่ายแพ้แต่เฟรดริกก็ไม่ได้เสียชีวิตเพราะปืนที่ใช้นั้นไม่มีลูก ท่านเคาท์เดินจากไปอย่างผู้ชนะแล้วปรับความเข้าใจกับภรรยาได้ในที่สุด

เดสสิเรถือโอกาสปลอบประโลมเฟรดริกผู้หมดสิ้นทุกอย่าง เพื่อช่วยให้เข้าตาสว่างในที่สุดว่ามีเพียงนางเท่านั้นที่คู่ควรแก่เขาเหนือใคร...

**เอเกอร์มัน มัลคอล์ม และ อาร์มเฟลดต์**

Smiles of a Summer Night เป็นเรื่องเกี่ยวพันกันของ 3 ครอบครัวคือ เอเกอร์มัน (เฟรดริก, เฮนริก, และ อันน์) มัลคอล์ม (คาร์ล และ ชาร์ล็อตท์) และอาร์มเฟลดต์ (เดสสิเร กับ นาง อาร์มเฟลดต์) ซึ่งต่อไปนี้เราจะค่อยๆ ดูกันไปที่ละครอบครัวเริ่มจากเอเกอร์มันก่อน

บ้านเอเกอร์มันนั้นคือบ้านแห่งความขัดแย้ง ตัวละครแต่ละตัวโดนปั่นหัวด้วยปัญหาส่วนตัวที่ยุ่งเหยิงและทับซ้อนกันราวกับกระจุกด้ายเย็บผ้า เมื่อมองลึกถึงความต้องการภายในแล้วทุกคนสับสนเพราะไม่รู้ตัวว่ากำลังรักใครอยู่กันแน่ เฟรดริกสับสนว่าจะเลือกใครดีระหว่างเดสสิเรกับอันน์ เฮนริกสับสนระหว่างอันน์กับเพตรา ส่วนอันน์เองก็ไม่รู้ว่ารักเฟรดริกหรือเฮนริก

แต่ก็ใช่ว่าปัญหาจะมีแค่นี้แต่อย่างใด คนในบ้านเอเกอร์มันยังเกิดไปสร้างความขัดแย้งทั้งระหว่างคนบ้านเดียวกันเองและคนบ้านอื่นจนเรื่องยิ่งยุ่งยากกันเข้าไปใหญ่ คู่แรกเลยก็คือเฟรดริก-คาร์ล (ที่ต่างต้องการครอบครองเดสสิเร) ต่อมาก็ อันน์-เฟรดริก (อันน์ไม่มีทางไปรักกับเฮนริกได้หากยังแต่งงานอยู่กับเฟรดริก) และคู่สุดท้าย เฮนริก-เฟรดริก คู่พ่อกับลูกที่กำลังแย่งผู้หญิงคนเดียวกัน

ประเด็นหนึ่งที่เราจะพบได้เสมอในภาพยนตร์งานของเบิร์กแมนคือเรื่อง “หน้ากาก” หรือบทบาทที่บิดเบี้ยวซึ่งมีผลร้ายต่อผู้สวมใส่เอง หน้ากากนี้มักเป็นความคาดหวังของเจ้าตัวผสมรวมกับความคาดหวังของสังคมที่มีต่อฐานะของตนเอง แน่นอนว่าเมื่อเป็น “ความคาดหวัง” ดังนั้นบทบาทเหล่านี้จึงมักขัดแย้งกับตัวตนที่แท้จริงและมีผลเสียต่อตัวเองและคนรอบข้างเสมอ สำหรับหน้ากากของ Smiles of a Summer Night คือตัวการหนึ่งที่ขัดขวางไม่ให้พวกเขาลงเอยได้กับ “คู่รักในอุดมคติ” ของตน เฟรดริกมีบทบาท “ทนายความผู้ประสบความสำเร็จ” ค้ำคออยู่ สังคมจึงคาดหวังว่าเขาจะอยู่ในฐานะผู้นำหรือบุคคลชั้นสูงเสมอ ด้วยเหตุนี้เฟรดริกจึงไม่สามารถลดตัว

ไปขอคืนดีกับเดสสิเรได้ (รวมถึงไม่ไปง้ออันน์และพูดกับเฮนริกอย่างลูกผู้ชายด้วย) เฮนริกเองก็ถูกสวมบท “นักบวช” และ “ลูก” ไปพร้อมๆ กัน เขารู้สึกว่าความรักเป็นบาป อีกทั้งยังไม่สามารถเปิดเผยความรู้สึกที่มีต่ออันน์ได้เพราะอีกฝ่ายถูกสวมบทบาทให้เป็น “เมียพ่อ/แม่เลี้ยง” ทั้งที่เป็นฐานะทางสังคม ไม่ใช่บทบาทที่เกิดขึ้นตามหลักชีวภาพแต่อย่างใด

รูปที่ 5.1 ครอบครัวเอเกอร์มันกับความสัมพันธ์เชิงซ้อน จากซ้ายไปขวา:
เฮนริก เฟรดริก และอันน์

เมื่อลองเปลี่ยนมาดูบ้านมัลคอล์ม บ้านนี้มีปัญหาน้อยกว่ามากและอยู่ด้วยกันเพียง 2 คนเท่านั้น ชาร์ล็อตท์เองก็เป็นผู้หญิงที่เก่งฉกาจและรู้ใจตัวเองได้ดีไม่แพ้เดสสิเร ยิ่งพอรู้ว่าตนเองกับเดสสิเรมีเป้าหมายเดียวกันแล้วนั้น ทั้งสองก็กลายมาเป็นขบวนการแก้เผ็ดฝ่ายชายไปโดยปริยาย ดังนั้นปัญหาของบ้านนี้จึงอยู่กับคาร์ลเพียงคนเดียว (เพราะคาร์ลดันไปติดพันเดสสิเร) ความจริงแล้วคาร์ลก็รักชาร์ล็อตท์อยู่แล้วนั่นแหละ แต่คาร์ลเองก็เป็นระดับผู้บัญชาการจะให้ลดตัวมาพูดดีๆ กับเมียก็เลยตะขิดตะขวงอยู่บ้าง ต้องรอจนบทบาทนี้ถูกทำลายด้วยการ “ดวลปืน” คาร์ลกับชาร์ล็อตท์จึงคืนดีกันสำเร็จ

รูปที่ 5.2 ชาร์ล็อตท์และคาร์ล

บ้านสุดท้ายคือบ้านอาร์มเฟลดต์ ซึ่งประกอบด้วยเดสสิเรและนางอาร์มเฟลดต์ ความจริงแล้วคนทั้งสองจะเรียกว่าเป็นบุคคลเดียวกันก็ไม่ผิด ตัวละครทุกคนในเรื่องล้วนคลี่คลายปมในตอนท้ายได้ด้วยการช่วยเหลือของเดสสิเร ดังนั้นในกรณีของเดสสิเรเองจึงมีนางอาร์มเฟลดต์ผู้เป็นแม่คอยช่วยเหลืออยู่เพื่อไม่ให้เดสสิเรจะได้รับบทที่หนักเกินไป ตัวเดสสิเรไม่ได้สับสนในตัวเองเหมือนตัวละครหลักอื่นๆ (เว้นแต่ชาร์ล็อตท์) ดังนั้นจึงมีเวลาเหลือเฟือที่จะไปผลักดันคนอื่นๆ ให้เล่นไปตามแผนการของนาง นอกจากนี้นางยังไม่ปล่อยให้ความเป็นดาราซึ่งเป็นบทบาททางสังคมก่อให้เกิดผลเสียใดๆ ต่อตนเอง แต่กลับใช้ความสามารถดังกล่าวจัดฉากเรื่องราวยุ่งเหยิงทั้งหมดให้คลี่คลายในคราวเดียวไม่ต่างกับละครเวทีตอนหนึ่งแม้แต่น้อย เมื่อใช้บทบาทอย่างเหมาะสม “หน้ากาก” ก็จะไม่เกิดขึ้น

รูปที่ 5.3 เดสสิเร ผู้ควบคุมทุกอย่างอยู่เบื้องหลัง

**บ้านกับเจ้าบ้าน**

ฉากใน Smiles of a Summer Night มักจะเป็นฉากในอาคารเสียส่วนใหญ่ โดยเราสามารถแบ่งได้ดังนี้:

- สำนักงานทนายความและบ้านเอเกอร์มัน
- โรงละคร
- บ้านของเดสสิเร
- บ้านมัลคอล์ม
- บ้านนางอาร์มเฟลดต์

นอกจากจะทำหน้าที่เป็นสถานที่ดำเนินเรื่องแล้ว บ้านแต่ละหลังยังแสดงถึง “อำนาจ” ของผู้อยู่อาศัยอย่างชัดเจน บ้านเอเกอร์มันและสำนักทนายความคือฐานอำนาจของเฟรดริก เมื่ออยู่ในพื้นที่ดังกล่าวเขาจะมีความเป็น “เจ้าบ้าน” และมีอำนาจเหนือใครทั้งปวงที่อาศัยอยู่ใต้ชายคา ส่วนบ้านมัลคอล์มก็ย่อมเป็นของท่านเคาท์ อำนาจของคาร์ลยิ่งโดดเด่นในเมื่อเขาเป็นนายทหารและมีลูกน้องใต้บังคับบัญชาประจำอยู่ที่บ้าน นอกจากนี้คาร์ลยังเริ่มแผ่อำนาจไปที่บ้านของเดสสิเรในฐานะชู้รักอีกด้วย จึงเห็นได้ว่าเขาสามารถขับไล่เฟรดริกไปจากบ้านหลังนั้นได้ทั้งๆ ที่โรงละครและบ้านเดสสิเรอยู่ใต้การควบคุมของเดสสิเร

บ้านแต่ละหลังมีส่วนที่สนับสนุน “หน้ากาก” และเป็นฐานอำนาจให้แก่เจ้าบ้านแต่ละคน ด้วยเหตุนี้เดสสิเรจะแก้ไขบทบาทของเจ้าบ้านจึงจำเป็นต้องแยกตัวเขาออกจากบ้านของตนเสียก่อน หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการลดทอนอำนาจนั่นเอง นี่เองคือความสำคัญของบ้านหลังสุดท้ายของนางอาร์มเฟลดต์ ทั้งเฟรดริกและคาร์ลต่างไม่มีอำนาจสูงสุดเมื่อมาอยู่ที่นี่ ดังนั้นการจะเปลี่ยนบทบาทของทั้งสองจึงเป็นไปได้ด้วยแผนการของเดสสิเร (จะอย่างไรนี่ก็เป็นบ้านของแม่เดสสิเรเอง)

ในขณะที่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะใช้บ้านสื่อถึง “ที่พักพิง” หรือ “ความอบอุ่น” แต่ Smiles of Summer Night แสดงให้เราเห็นอีกด้านหนึ่งของบ้านที่ยึดติดกับแนวคิด ปิตุลาธิปไตย ที่เพศชายและผู้เป็นพ่อสามารถบงการสิ่งที่เกิดขึ้นใต้ชายคาได้โดยสมบูรณ์ ฐานอำนาจนี้ส่งผลให้เจ้าบ้านเกิดอาการ “ยึดติด” และยากจะเปลี่ยนแปลงบทบาทผิดๆ ที่ตนสวมใส่อยู่นั่นเอง

**น้ำ นักแสดง และรัสเซียน รูเล็ตท์**

สำหรับชาวตะวันตกที่นับถือศาสนาคริสต์นั้น “น้ำ” คือสัญลักษณ์แห่งความบริสุทธิ์ เป็นการชำระบาปและความชั่วร้ายให้มลายหายสิ้น ดังที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วในยุคของโนอาห์ พระเจ้าได้บันดาลให้เกิดน้ำท่วมโลกเพื่อชำระความเลวร้ายที่เกิดขึ้นบนพื้นโลก

นอกจากน้ำจะชำระบาปในวงกว้างอย่างกรณีน้ำท่วมโลกได้แล้ว น้ำยังช่วยชำระหน้ากากได้อีกด้วย Smiles of a Summer Night ใช้น้ำเป็นโมทิฟครั้งแล้วครั้งเล่า เริ่มจากตอนที่เดสสิเร “อาบน้ำ” หลังจากแสดงละครเสร็จ นางกำลังชำระบทบาท “นักแสดง” ที่บทละครกำหนดไว้ แต่ใช่ว่าจะมีเพียงเดสสิเรเท่านั้นที่เป็นนักแสดง เพราะตัวละครสำคัญในเรื่องอย่าง เฟรดริก เฮนริก อันน์ และคาร์ล ต่างก็เป็นนักแสดงกันทั้งนั้น ในขณะที่เดสสิเรแสดงบนเวที บุคคลทั้งสี่กำลังแสดงในชีวิตจริงเสียเอง เดสสิเรแสดงตามบทที่เขียนไว้ในบทละคร ทั้งสี่ก็แสดงตามบทบาทที่สังคมคาดหวังเอาไว้ ทั้งโรงละครและโลกต่างก็เป็นกระจกสะท้อนของกันและกัน

บทบาท ทนาย พ่อ บาทหลวง ลูก ภรรยา แม่เลี้ยง นายทหาร ล้วนเป็นสาเหตุให้บุคคลที่ไม่มีวุฒิภาวะเพียงพอเกิดความสับสนได้ทั้งนั้น สิ่งหนึ่งที่จะช่วยชำระบทบาทเหล่านี้ทิ้งก็คือน้ำ อย่างที่ได้กล่าวไปแล้ว เฟรดริกได้รับการชำระล้างครั้งแรกตอนที่เดินตามเดสสิเรไปที่บ้านของนาง เขาพลาดท่าเดินตกแอ่งน้ำจนเปียกปอนไปทั้งตัวและสลับคราบ “ทนายความชั้นสูง” โดยเปลี่ยนจากชุดสูทอย่างดีมาเป็นชุดนอนของคนอื่น (คาร์ล) ถึงกระนั้นเฟรดริกก็ยังไม่รู้ตัว สาเหตุก็เพราะเขาไม่ได้เต็มใจชำระตัวเอง ไม่เหมือนกรณีของเดสสิเร และเฮนริกตอนท้ายเรื่องที่เขาเอาน้ำในแจกันมาราดตัวหลังจากได้พบอันน์โดยไม่คาดฝัน (นอกจากนี้น้ำยังล้อมรอบบ้านอาร์มเฟลดต์ สถานที่ที่ทุกคนสามารถเปลี่ยนบทบาทในตอนจบอีกด้วย)

บุรุษผู้ยึดมั่นในอำนาจและอุดมด้วยอีโก้อย่างเฟรดริกและคาร์ลจำเป็นต้องใช้อย่างอื่นที่รุนแรงกว่าถึงจะตาสว่าง และสิ่งนั้นก็คือ “ปืน” ช่วงไคลแม็กซ์ของ Smiles of a Summer Night คือการดวล “รัสเซียน รูเล็ตท์” ระหว่างบุรุษทั้งสอง เกมนี้ก็ไม่แตกต่างอะไรกับความตายในชีวิตจริงที่ไม่แน่นอนและจะเกิดขึ้นโดยไม่รู้ตัว ผู้เล่นจะไม่มีทางคาดเดาได้ว่าความตายจะมาถึงตัวตอนไหน และผลลัพธ์ที่ได้คือการกำเนิดใหม่...การสลับคราบเก่าทิ้งจนหมดสิ้น

รูปที่ 5.4 การดวลรัสเซียน รูเล็ตท์ ระหว่างคาร์ลและเฟรดริก

หลังเสียงปืนดังขึ้น ทั้งเฟรดริกและคาร์ลก็สลัดบทบาทที่ครอบงำมานานได้สำเร็จ ทั้งสองกลายเป็นคนใหม่และกำลังจะเริ่มต้นชีวิตใหม่...

**ชายมองหญิง หญิงมองชาย**

Smiles of a Summer Night ถ่ายทอดเรื่องราวด้วยมุมมองแบบ Objective เหตุการณ์ในเรื่องดำเนินไปตามลำดับเวลา ไม่มีแฟลชแบ็คหรือการข้ามช่วงระยะเวลาไปนานๆ แบบที่จะเจอในภาพยนตร์เรื่องอื่นของเบิร์กแมน นอกจากนี้ยังไม่ปล่อยให้ผู้ชมได้รับรู้ความคิดของตัวละครผ่านเสียง Voice Over เลยแม้สักครั้ง ทำให้เมื่อวิเคราะห์จากรูปแบบแล้วจึงมีความเป็นกลางสูงไม่ต่างจากภาพยนตร์ประเภทสารคดีเท่าใดนัก

ถึงจะใช้มุมมองแบบ Objective แต่เราก็ยังพอจะวิเคราะห์ต่อไปได้อีกว่าเบิร์กแมนกำลังคิดอะไรอยู่ จากโทนของภาพยนตร์เรื่องนี้ เบิร์กแมนพยายาม “เสียดสีล้อเลียน” หรือ Parody ความโง่เขลาของบุคคลในเรื่องผ่านสถานการณ์ที่ตลกขบขัน เบิร์กแมนสวมแว่นตาผู้หญิงสมัยใหม่ในสังคมที่เพศชายเป็นใหญ่ แม้เพศชายจะมองว่าตัวเองเป็นผู้ใหญ่กว่าหรือมีอำนาจเหนือผู้หญิง แต่แท้จริงแล้วผู้ชายนั่นเองที่มักถูกสังคมครอบงำจนเผลอลืมไปว่าสิ่งที่ตนเองกำลังกระทำอยู่เป็นเพียงสิ่งจอมปลอมเท่านั้น ต้องอาศัยสตรีช่วยเหนี่ยวรั้งจึงจะกลับเข้าร่องเข้ารอยได้ แม้จะนำเสนอความผิดเพี้ยนทางบทบาทซึ่งเป็นแก่นเรื่องสำคัญในงานของเบิร์กแมนทุกยุคทุกสมัย Smiles of a Summer Night ก็สดใสและมีบทสรุปที่ลงตัวชวนฝัน และอาจถือได้ว่าเป็นบทสรุปที่สมหวังที่สุดในงานทั้งหมดของเบิร์กแมนก็ว่าได้

**บทสรุป: ปิดม่านโรงละคร**

สังคมนุษย์นั้นก็เปรียบได้กับโรงละคร ทุกคนล้วนต่างสวมหน้ากากเข้าหากันเพื่อซ่อนตัวตนที่แท้จริง เราไม่อาจเข้าถึง “ความรัก” หรือสัจธรรมชนิดอื่นได้เลยหากยังหลงยึดติดกับหน้ากากชิ้นนี้อยู่ Smiles of a Summer Night สอนเราให้ละทิ้งบทบาทจอมปลอมทิ้งเสีย เหมือนกับการนำน้ำมาชำระล้างสิ่งสกปรก ดังนั้นหากจะปิดเรื่องแบบนิทานอิสปก็คงต้องขอกล่าวว่า…ภาพยนตร์เรื่องนี้สอนให้รู้ว่า “จงถอดหน้ากากทิ้งเสีย แล้วเข้าหาผู้อื่นด้วยความบริสุทธิ์ใจ”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.2 THE SEVENTH SEAL: **การแสวงหาความหมายของลูกแกะ**

### เรื่องย่อ

อัศวินนาม อันโทเนียส บล็อก และ โยนส์ อัศวินรับใช้พึ่งกลับมาจากสงครามครูเสดที่กินเวลานานนับสิบปี แต่สิ่งที่รออยู่ในบ้านเกิดกลับกลายเป็นโรคร้ายที่คร่าชีวิตผู้คนจนเห็นเป็นซากศพนอนตายเกลื่อนกราดตามรายทาง

แม้บล็อกจะไม่ได้ป่วยไข้ไปกับเขาด้วยแต่อัศวินก็ถูกไล่ตามด้วย “ความตาย” ไปทุกแห่งหน ความจริงชีวิตของบล็อกถึงฆาตแล้วแต่เขาใช้วิธีท้าความตายให้มาเล่นหมากรุกด้วยกัน หากเขาชนะความตายก็ต้องปล่อยเขาไปอีกระยะหนึ่ง และด้วยฝีมืออันช่ำชองทำให้บล็อกมีชัยเหนือความตายได้ทุกที

ระหว่างทางทั้งสองได้พบเจอกับความเลวร้ายของผู้คนมากมาย พวกเขาได้เห็นเด็กสาวที่กำลังจะถูกเผาทั้งเป็นเพราะคนเชื่อกันว่านางเป็นแม่มด แม้แต่ ราวัล พระที่เคยชักชวนให้บล็อกไปรบยังผันตัวมาเป็นโจรลักเล็กขโมยน้อยคิดร้ายกระทั่งสตรีนางหนึ่งที่เห็นเขาขณะรูดทรัพย์จากศพจนโยนส์ต้องเข้าไปช่วยและพาสตรีนางนั้นเดินทางไปด้วย พร้อมกับร้องขอแกมบังคับให้นางมาเป็นเมียของตัว

เมื่อเดินทางมาถึงเมืองพวกของบล็อกก็ได้พบกับคณะละครเร่อันประกอบด้วย โยฟ และมิยาสองผัวเมียที่มีลูกด้วยกันชื่อมิเกิล และผู้จัดการคณะนาม สกัต

หลังจากการแสดงจบ สกัตไปมีสัมพันธ์เชิงชู้สาวกับ ลิซ่า เมียของ โพล็ก ช่างเหล็กชาวเมือง แล้วพากันหนีหายไป จนคนเดือดร้อนกลายเป็นโยฟที่โดนราวัลใส่ไฟว่ามีส่วนเกี่ยวข้องสุดท้ายก็ได้โยนส์อีกนั่นเองที่เป็นคนช่วยเหลือโยฟ พวกของบล็อกและโยฟรู้สึกถูกชะตากันจึงตัดสินใจออกเดินทางไปด้วยกันโดยมี โพล็ก ออกเดินทางไปด้วยอีกคน

แต่เหมือนโชคชะตาจะเล่นตลก พวกเขากลับเดินทางมาเจอสกัตกับลิซ่าเข้าจนได้ หญิงสาวใช้เล่ห์พรายและคำหวานหูกลับไปหาโพล็ก ส่วนสกัตก็ใช้ความกระล่อนส่วนตัวหลบหนีไป อย่างไรก็ตามชีวิตของสกัตกลับถึงฆาตแล้วและถูกความตายเอาตัวไปในที่สุด

หลังจากนั้นความตายก็ยังวนเวียนมาไม่หยุดหย่อน พวกเขาได้แต่มองดูหญิงสาวที่โดนกล่าวหาว่าเป็นแม่มดถูกเผาตาย ได้เห็นราวัลถูกทรมานด้วยโรคระบาดแล้วขาดใจตายไม่ไกลกับที่พวกเขาหยุดพัก จนในที่สุดความตายก็ท้าเดินหมากกับบล็อกอีกครั้ง คราวนี้บล็อกจงใจยอมแพ้เพื่อให้พวกของโยฟหลบหนีไปได้ ความตายจึงมีชัยในที่สุดแล้วบอกว่าจะมารับตัวพวกของบล็อกในการพบกันครั้งต่อไป หลังจากเหตุการณ์นี้คนที่เหลืออยู่ก็ออกเดินทางต่อไปยังปราสาทของบล็อก

คาริน ภรรยาของบล็อกต้อนรับการกลับมาของสามีและสหายอย่างสงบ พวกเขาร่วมทานอาหารมื้อสุดท้ายด้วยกันก่อนที่ความตายจะมาถึงและนำทุกชีวิตในปราสาทหลังนั้นสู่ “ความไม่รู้” อันยิ่งใหญ่

เช้าวันต่อมาโยฟก็ได้เห็นภาพนิมิตร เขาเห็นอดีตผู้ร่วมทางจับมือกับความตายแล้วเต้นไปตามสันเขาสุดลูกหูลูกตามุ่งหน้าสู่ดินแดนที่มนุษย์เดินดินไม่เคยได้พบพานมาก่อน หลังจากนั้นโยฟ มิยา และมิเกิลก็ออกเดินทางต่อไป

**วันสิ้นโลก**: Apocalypse

The Seventh Seal เปิดเรื่องด้วยคำบรรยายจากตอนหนึ่งจากบท Revelation ของนักบุญยอห์น (John) บทนี้มีชื่อเรียกอีกชื่อว่า Apocalypse บอกเล่าเหตุการณ์สิ้นโลกตามพระคัมภีร์ใหม่อันมีใจความว่า เมื่อตราประทับ (Seal) ทั้ง 7 ถูกปลดออกโลกจะถูกชำระด้วยหายนะครั้งใหญ่ระลอกแล้วระลอกเล่า คนชั่วจะถูกตัดสิน ส่วนคนดีจะได้รับชีวิตอมตะในดินแดนสวรรค์

การที่เริ่มเรื่องตอนตราที่ 7 ถูกปลดเป็นการบอกใบ้ว่าทุกเหตุการณ์ที่จะได้รับชมต่อไปนี้คือเรื่องของการชำระโลก ผู้คนจะล้มตาย โรคระบาดจะมาเยือน มีแต่เพียงผู้ที่ยึดมั่นในคำสอนเท่านั้นที่จะรอดพ้นจากหายนะครั้งนี้ได้ ดังนั้น The Seventh Seal คือเรื่องของเหล่ามนุษย์ในวันสิ้นโลกนั่นเอง

แม้จะไม่มีลูกไฟจากฟากฟ้า หรือสัตว์ร้ายมาคร่าชีวิตผู้คนเหมือนในพระคัมภีร์ แต่ชาวบ้าน The Seventh Seal ก็ยังต้องเผชิญหน้ากับโรคระบาด (ความจริงโรคระบาดก็เป็นส่วนหนึ่งในวันล้างโลกตามไบเบิ้ล) และ “ความตาย” ทั้งในรูปนามธรรมและรูปธรรม ในสถานการเช่นนี้มนุษย์ไม่

มีพลังจะเปลี่ยนแปลงชะตาชีวิตของตนได้เลย ทางออกที่หลายคนทำจึงเป็นการเรียกร้องขอความช่วยเหลือจากพระเจ้า มีเพียงหนทางนี้เท่านั้นที่คนหลายคนยังเชื่อว่าเป็นทางรอดสุดท้าย

รูปที่ 5.5 “ความตาย” เชิงรูปธรรมของ The Seventh Seal

ถึงกระนั้นพระเจ้าก็ไม่เคยปรากฏตัว ไม่มีแม้แต่ปฏิหาริย์ให้เห็นสักครั้ง ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการยากที่คนบางกลุ่มอย่างบล็อกหรือโยนส์จะปักใจเชื่อ ในขณะที่ฝ่ายแรกดิ้นรนสุดชีวิตเพียงเพื่อหา “คำยืนยัน” โยนส์กลับเลือกที่จะไม่เชื่อและมองทุกอย่างให้เป็นทางโลกเท่านั้น

ในภาวะที่พระเจ้าเป็นเรื่องน่ากังขา กลับมีเพียงความตายเท่านั้นที่จีรังเที่ยงแท้ เราเห็นความตายท่องไปทุกแห่งหนเก็บเกี่ยวชีวิตคนไม่ว่าจะยากดีมีจน เป็นคนเลวทรามเกินเยียวยาหรือนักบุญผู้ยึดมั่นในคำสอน ดังนั้นความตายจึงเป็นทั้ง “สัจจะ” และ “ความเป็นกลาง” เป็นเหมือนกระจกที่เราส่องดูตัวเองในนาทีสุดท้ายของชีวิตว่าเวลาที่ผ่านมาเราได้ทำอะไรลงไปบ้าง เมื่อเรารู้จักตัวเองอย่างถ่องแท้แล้ว เราก็จะรับฟังคำตัดสินของพระเจ้าอย่างไม่มีอคติหรืออัตตามาบดบัง

The Seventh Seal คือภาพสะท้อนว่าคนแต่ละประเภทจะเผชิญหน้ากับความตายอย่างไร เป็นการค้นหาตัวตนจากแก่นแท้ภายในจิตใจ อีกทั้งยังสะท้อนกับแนวคิด ความเชื่ออันหลากหลายของผู้ชมได้อย่างน่าทึ่ง

**เหล่าลูกแกะผู้หลงทาง**

หากจะแบ่งผู้คนใน The Seventh Seal ออกเป็นประเภทกว้างๆ ก็คงสรุปได้ 3 กลุ่มด้วยกัน นั่นก็คือ ผู้แปดเปื้อน ผู้บริสุทธิ์ และผู้รอดตาย คนกลุ่มแรกคือผู้ที่มีเรื่องให้ตัดทางโลกไม่ขาด เต็มไปด้วยความสงสัย บ้างก็มัวเมาวนเวียนอยู่ในกิเลสตัณหา ความตายสำหรับคนกลุ่มนี้เป็นสิ่งที่ไม่อาจเข้าใจได้และจำเป็นต้องพยายามหลีกหนีลี้ไกล ผิดกับผู้บริสุทธิ์ที่ยอมรับความตายอย่างสงบสุข ไม่มีการโวยวายหรือไต่ถามเหตุผล สำหรับคนกลุ่มสุดท้ายคือผู้ที่รอดชีวิตจาก Apocalypse เป็นความหวังในการสร้างโลกใหม่ที่ดีกว่าเดิม ต่อไปเราจะมาลองวิเคราะห์กลุ่มคนทั้งสามประเภทอย่างละเอียดกันอีกที

ผู้แปดเปื้อน

บรรดาผู้แปดเปื้อนใน The Seventh Seal มีกันอยู่ 6 คนคือ บล็อก โยนส์ โพล็ก ลิซ่า ราวัล แล้วก็ สกัต ซึ่งทั้งหมดก็เป็นผู้ที่ร่วมขบวน Dance of Death ที่โยฟเห็นในตอนจบเรื่อง แม้ว่าโยฟจะบอกว่าคนทั้ง 6 ร่วม “เต้นรำ” ไปกับความตายแต่ถ้าสังเกตให้ดีแล้วจะเห็นว่าพวกเขาถูกความตาย “ฉุดกระชาก” ไปต่างหาก ทั้งนี้ก็เพราะทั้งหมดคือคนบาปที่ต้องรับโทษทัณฑ์จากการพิพากษาของพระเจ้า

รูปที่ 5.6 ขบวน Dance of Death

ความผิดของราวัลนั้นเด่นชัดที่สุด จากที่เคยเป็นผู้เผยแผ่ศาสนากลับกลายเป็นหัวขโมยรูดทรัพย์จากศพ แถมยังสร้างความเดือดร้อนให้กับผู้อื่นเพียงเพื่อปิดปากหรือระบายอารมณ์ (กรณีของโยฟจะเด่นชัดมากว่าราวัลจงใจให้โยฟตกที่นั่งลำบากทั้งๆ ที่ไม่ได้ผลตอบแทนอะไรขึ้นมา) ความผิดของราวัลจึงเป็นเรื่องทางโลกเสียส่วนใหญ่ จนคนธรรมดาอย่างโยนส์ยังสามารถลงโทษ

เขาได้โดยชอบธรรม แต่พร้อมกันนั้นเขาก็มีความผิดฐานไม่ยึดมั่นต่อพระเจ้าทั้งๆ ที่เคยเป็นพระมาก่อนด้วย ทั้งหมดนี่คือสาเหตุที่เขาถูกพาเขาร่วมขบวน Dance of Death ในตอนจบ

ลิซ่าและสกัตมีความผิดฐานประพฤติผิดในกามทั้งคู่ เพราะมีสัมพันธ์สวาทกันทั้งๆ ที่ลิซ่าเป็นเมียของโพล็ก ส่วนตัวโพล็กนั้นก็ปล่อยให้ความโง่เขลาและอารมณ์บดบังศรัทธาและเหตุผล แม้ทั้งสามจะทำหน้าที่เหมือนตัวตลกของเรื่อง แต่ความผิดที่ทำมาก็ไม่อาจปฏิเสธได้และก็รับต้องโทษทัณฑ์เช่นกัน

รูปที่ 5.7 สกัต (ซ้าย) และ ลิซ่า (ขวา) คู่ที่ประพฤติผิดในกาม

บล็อกและโยนส์เป็นสองคนบาปที่น่าสนใจที่สุด ทั้งนี้ก็เพราะ Flaw ของพวกเขาหาใช่เรื่องที่ผิดหากเราไม่มองด้วยกรอบของศาสนาคริสต์ ความจริงแล้วทั้งคู่ประพฤติตัวได้ถูกต้องตามทำนองคลองธรรม และเข้าช่วยเหลือผู้อื่นเมื่อมีโอกาส สาเหตุเดียวที่ทำให้ต้องเข้าร่วมขบวน Dance of Death นั่นก็เพราะแนวคิดที่ทั้งสองมีนั้นเอง สำหรับโยนส์คือความไร้ศรัทธาในพระเจ้า ส่วนบล็อกคือความเคลือบแคลงสงสัย สองสิ่งนี้คือ “บาป” รูปแบบหนึ่งสำหรับ The Seventh Seal

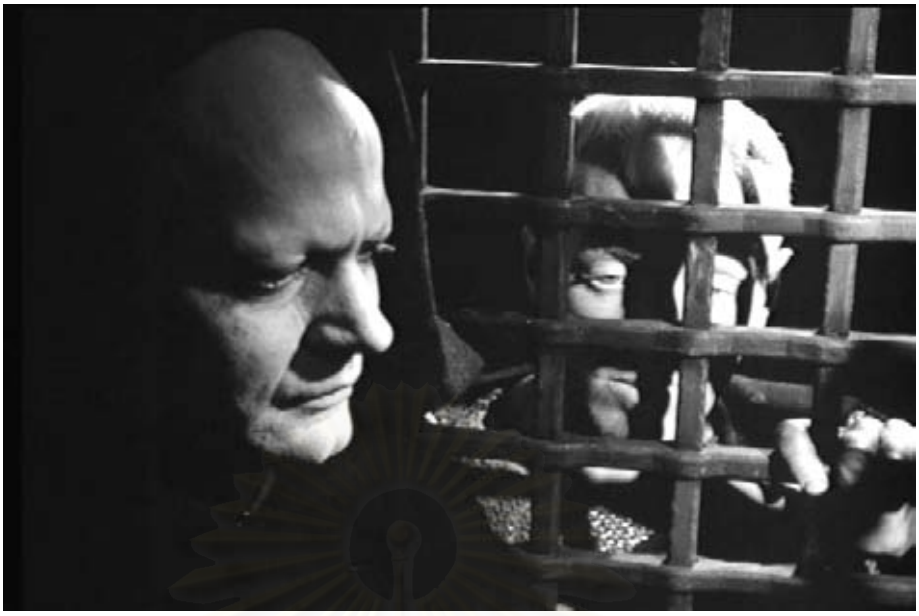
โยนส์เป็นผู้ที่เชื่อถือแต่สิ่งที่สัมผัสได้ผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้าเท่านั้น เขาไม่เชื่อว่ามีพระเจ้า ทั้งยังก่นด่าสงครามครูเสดว่าเป็นเรื่องงี่เง่าของพวกบ้าอุดมการณ์เท่านั้น หาได้เป็นสงครามศักดิ์สิทธิ์แต่อย่างใด จึงไม่แปลกที่เราจะเห็นโยนส์โต้เถียงกับบล็อกอยู่เสมอ เพราะบล็อกพยายามทุกอย่างให้ได้รับการสัมผัสจากพระเจ้า ผิดกับโยนส์ที่เดินหน้าไปตามที่ตัวเองคิดว่าถูกโดยไม่ใส่ใจว่าใครจะคิดอย่างไร (ตัวอย่างที่ดีที่สุดคือตอนที่โยนส์ช่วยหญิงสาวจากราวัล แล้วบังคับให้มาเป็น

เมียของตน) ตามความคิดของโยนส์แม้แต่ภาพเขียน Dance of Death ในโบสถ์ยังเป็นเพียงเครื่องมือของนักบวชเพื่อใช้ประโยชน์จากความกลัวของผู้คน

รูปที่ 5.8 โยนส์ (ขวา) ขณะเผชิญหน้ากับราวัลเพื่อช่วยเด็กสาว

สำหรับโยนส์สิ่งที่รอเราอยู่ในโลกหลังความตายก็มีเพียงความว่างเปล่าเท่านั้น พระเจ้าอาจไม่เคยมีหรือถ้ามีก็คงตายไปนานแล้ว ความคิดของโยนส์จึงสอดคล้องกับสิ่งที่เบิร์กแมนพร่ำนำเสนอมาตลอดโดยเฉพาะในงานยุคแรกๆ ที่เล่นกับเรื่องของพระเจ้าอย่างชัดเจน ไม่แปลกที่ยังตัวละครในภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ อีกที่มีแนวคิดเช่นเดียวกับโยนส์ อาทิ วิคเตอร์ หนึ่งในสองเด็กหนุ่มในเรื่อง Wild Strawberries เป็นต้น ด้วยเหตุนี้โยนส์จึงเป็นคน “ไร้ศรัทธา” ไม่สมควรจะได้เสพสุขในอาณาจักรของพระเจ้า

บล็อกเป็นอีกคนที่ประพฤติตนอย่างถูกทำนองคลองธรรม เขาดำเนินชีวิตตามข้อกำหนดทางศาสนาอย่างเคร่งครัด แถมยังเป็นคนเดียวที่สารภาพบาปที่ตนก่อขึ้น ซึ่งก็คือความเคลือบแคลงสงสัยในตัวพระเจ้านั่นเอง



รูปที่ 5.9 บล็อกสารภาพบาปกับความตาย

สิบปีที่ผ่านมาบล็อกเข้าร่วมสงครามครูเสดเพียงเพื่อค้นหาพระเจ้า บล็อกเชื่อลมปากราวัลว่าท่ามกลางสงครามศักดิ์สิทธิ์นี้พระเจ้าย่อมเผยกายแก่ผู้ที่ยึดมั่นในศรัทธาอย่างแน่นอน แต่บล็อกก็ต้องผิดหวังเมื่อเสียเวลาเป็นสิบปีไปโดยเปล่าประโยชน์ อีกทั้งเมื่อกลับบ้านเกิดเมืองนอนก็มีเพียงโรคร้ายเท่านั้นที่ต้อนรับเขาอยู่ ตลอดเวลาที่ผ่านมานี้พระเจ้าไม่เคยเข้ามาสัมผัสเขาเลยสักครั้ง

เหตุการณ์เลวร้ายลงไปอีกเมื่อความตายมาถึงตัวบล็อก ความจริงแล้วบล็อกไม่ได้หวาดเกรงความตายเลย มีเพียงแต่ “ความไม่รู้” เท่านั้นที่รบกวนจิตใจของเขาตลอดเวลา บล็อกไม่รู้ว่าเมื่อคนเราตายไปแล้วจะมีอะไรคอยอยู่ คนดีจะได้ขึ้นสวรรค์คนชั่วรับกรรมในนรกตามคำสอนหรือไม่ พระเจ้ามีตัวตนจริงหรือเปล่า และถ้าเกิดท่านมีจริงทำไมไม่ยื่นมาช่วยเหลือในยามที่ยากลำบากแสนเข็ญนี้เลย เหตุการณ์ที่บล็อกพานพบมาล้วนบ่งชี้ถึงความไร้ตัวตน (หรือไม่ก็ความไม่ใส่ใจ) ของพระเจ้า แต่บล็อกก็ไม่ได้ตัดใจเชื่อเพราะถ้าเป็นเช่นนั้นจริงมนุษย์เราจะเกิดมาเพื่อทุกข์ทรมานและแตกดับไปเพียงเท่านั้น สาระของการดำรงอยู่ช่างเหลวไหลสิ้นดี สิ่งที่บล็อกทุ่มเทมาตลอดชีวิตจะกลายเป็นศูนย์โดยปริยาย บล็อกไม่ยอมรับคำตอบข้อนี้และพยายามหาคำยืนยันว่าพระเจ้าผู้การุณย์มีตัวตนอยู่จริงแม้จะต้องยื้อชะตาลิขิตออกไปอีกสักหน่อยก็ตามที

เมื่อพระเจ้าไม่เคยปรากฏกายออกมาให้เห็นสักที บล็อกจึงเป็นบุคคลที่เต็มไปด้วย Conflict ภายในตัวเอง ใจหนึ่งเขายังมีศรัทธาอยู่ไม่เสื่อมคลาย แต่เขาก็เริ่มสงสัยแล้วว่าถ้าเกิดพระเจ้าไม่มีตัวตนขึ้นมาชีวิตเขายังจะมีความหมายอะไรเหลืออยู่อีก เพื่อเสาะหาคุณค่าของชีวิตบล็อก

จึงตัดสินใจแข่งขันกับความตาย เพราะมีแต่ตอนเผชิญหน้ากับความตายเท่านั้นที่มนุษย์จะได้เห็นตัวตนที่แท้จริงของตนอย่างหมดเปลือก

แม้ว่าการเล่นหมากรุกจะไม่ทำให้บล็อกรู้อะไรเกี่ยวกับตัวพระเจ้ามากขึ้นเลย แต่เขาก็ได้โอกาสเสียสละชีวิตตัวเองให้แก่ผู้อื่น นั่นก็คือครอบครัวของโยฟ จุดนี้เองที่ทำให้ชีวิตของบล็อกมีคุณค่า การถือกำเนิดของเขาไม่สูญเปล่าแล้วเมื่อความตายของคนเพียงคนเดียวสามารถยืดเวลาให้กับคนอีกถึงสามคน หากบล็อกเข้าใจเรื่องนี้เขาก็คงจากโลกนี้ไปอย่างไร้กังวล แต่บล็อกกลับตัดไม่ขาด เมื่อเผชิญหน้าครั้งสุดท้ายกับความตายแทนที่เขาจะยอมรับมันอย่างสิ้นอาลัยอาวรณ์ บล็อกก็ยังพร่ำเรียกหาพระเจ้าอยู่ไม่เลิก พฤติกรรมนี้ไม่ใช่การกระทำของคนที่มีจิตศรัทธา (สำหรับ The Seventh Seal ความมีศรัทธาคือการเชื่อมั่นแม้จะไม่เห็นข้อยืนยันเลยก็ตาม) และกลายเป็นสาเหตุให้บล็อกเป็นหนึ่งในขบวน Dance of Death ไปในที่สุด และเป็นที่น่าสังเกตว่าบล็อก (คนที่สามจากซ้ายตามภาพนิมิตรของโยฟ) ยังเป็นคนที่พยายามขัดขืนมากกว่าใครเพื่อนอีกด้วย

รูปที่ 5.10 เกมพนันชีวิตของบล็อกและความตาย

<u>ผู้บริสุทธิ์: เหยื่อของสังคม</u>

สำหรับผู้บริสุทธิ์ใน The Seventh Seal มีกันอยู่เพียงแค่สามคนคือ คาริน (ภรรยาของบล็อก) ไทยัน (แม่มด) และเด็กสาวที่โยนส์ช่วยเอาไว้ ทั้งหมดนี้ล้วนมีจุดเชื่อมโยงในฐานะผู้รับ

ผลกระทบจากความโหดร้ายของสังคมด้วยกันทั้งสิ้น คารินต้องถูกทิ้งให้อยู่คนเดียวถึง 10 ปีเพราะบล็อกไปรบที่ต่างแดน ไทยันถูกเผาทั้งเป็นเพราะคนเชื่อว่านางเป็นแม่มดและยังทำให้เกิดโรคระบาด ส่วนเด็กสาวนั้นก็จวนเจียนจะตกเป็นเหยื่อของคนโฉดเข้าไปทุกทีถ้าโยนส์ไม่เข้าไปช่วยไว้ก่อน (แต่นางก็ต้องกลายเป็นของโยนส์แทน) ทั้งสามคือบุคคลที่ไร้อำนาจและเป็นผู้ถูกกระทำโดยสมบูรณ์

ถึงจะต้องใช้ชีวิตอย่างยากลำบากทั้งคาริน เด็กสาว และไทยัน กลับได้ขึ้นสวรรค์ (หรืออย่างน้อยก็ไม่ต้องร่วมขบวน Dance of Death) เห็นได้ว่าส่วนนี้สอดคล้องกับความเชื่อในศาสนาคริสต์ที่ว่าทุกคนล้วนเกิดมาพร้อมบาปอยู่แล้ว (Innate Depravity) การเผชิญหน้ากับความยากลำบากและการยึดมั่นในศรัทธา (อย่างไม่ลืมหูลืมตา) จึงเป็นสิ่งจำเป็นยิ่ง คนที่ทำเช่นนี้ได้และสามารถยอมรับความตายโดยไม่หวาดหวั่นอย่างคารินและเด็กสาว จึงรอดพ้นจากขบวนคนบาปในตอนท้าย

รูปที่ 5.11 บทสนทนาสุดท้ายของไทยัน

ถ้าเช่นนั้นทำไมไทยันที่พร่ำเพ้อถึงปีศาจจึงไม่ต้องเป็นส่วนหนึ่งของ Dance of Death ด้วยเล่า จริงอยู่ว่านางอยู่ในฐานะเหยื่อ แต่ความคิดของนางถือว่านอกรีตยิ่งกว่าโยนส์ผู้สนใจแต่ทางโลกด้วยซ้ำ จุดนี้ชี้ให้เห็นว่า “ฐานะเหยื่อ” ถือเป็นคุณสมบัติที่สำคัญที่สุดในการหลุดพ้น (อย่างน้อยก็ของ The Seventh Seal) และสำคัญยิ่งกว่าศรัทธาเสียอีก นอกจากนี้ไทยันยังเป็นเหยื่อที่มีนัยแฝงว่าเป็น Son of Man หรือพระเยซูด้วย เพราะนางถูกประหารเนื่องจากความเชื่อแถมยังถูก

ตรึงกางเขนซึ่งสอดคล้องกับจุดจบของพระเยซูมากกว่าจะเป็นเรื่องบังเอิญ (การเชื่อมโยงตัวละครกับพระเยซูจะมีอีกครั้งก็กับ อักเนส ในเรื่อง Cries and Whispers)

ความหวัง

โยฟ มิยา และบุตรชายคือผู้รอดตายกลุ่มเดียวของ The Seventh Seal พวกเขาคือตัวแทนว่าความหวังบนโลกยังไม่หมดไป เมื่อความตายจากไปจากดินแดนแล้ว คนกลุ่มใหม่จะเติบโตขึ้นเพื่อดำรงอยู่ในมิลเลนเนียม (Millennium) เวลาศักดิ์สิทธิ์หนึ่งพันปีที่มีพระเยซูและสานุศิษย์เป็นผู้ปกครอง ซึ่งนี่ก็ไม่ใช่ใครอื่นแต่เป็นพวกของโยฟนี่เอง

รูปที่ 5.12 โยฟ (ซ้าย) และ มิยา (ขวา)

ครอบครัวของโยฟคือตัวแทน Holy Family อันประกอบด้วยโจเซฟ มาเรีย และเยซู ความจริงแค่ชื่อโยฟและมิยาก็ค่อนข้างจะสื่อถึงโจเซฟและมาเรียได้ชัดเจนดีอยู่แล้ว ไม่นับว่ายังมีตอนที่ทั้งสองเรียกกันและกันด้วยชื่อเต็ม (ซึ่งก็คือโยเซฟและมาเรียนั่นเอง) ด้วยเหตุนี้ มิเกิล (บุตรของทั้งสอง) จึงเป็นทั้งความหวังใหม่ของมวลมนุษย์ที่เหลืออยู่ (การใช้เด็กเป็นความหวังเป็นสัญลักษณ์ที่เบิร์กแมนนิยมใช้มากและปรากฏในหลายเรื่อง) และเป็นตัวแทนพระเยซูไปพร้อมๆ กันด้วย ความจริงแล้วตัวละครที่แสดงเป็นมาเรียและพระเยซู (ตอนเด็ก) ที่โยฟเห็นก็เป็นคนเดียวกับมิยาและมิเกิลด้วย ในขณะที่ไทยันเป็นตัวแทนพระเยซูที่โดนจับตรึงกางเขน มิเกิลก็เป็นพระเยซูที่จะกลับมาโปรดสัตว์หลัง Apocalypse นั่นเอง

**สลับฉาก: แดนมิคสัญญี**

งานยุคแรกๆ ของเบิร์กแมนมักใช้ประโยชน์จากทิวทัศน์ของประเทศสวีเดนเสมอ ซึ่งก็เป็นแนวทางที่ผู้กำกับสวีดิชระดับบรมครู (อย่างเช่นวิคเตอร์ สจอสตรอม) เป็นผู้บุกเบิกไว้ตั้งแต่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ยังพึ่งเริ่มหัดเดินได้ไม่เท่าไร

ดินแดนใน The Seventh Seal เปรียบได้กับนรกบนดิน ทุกแห่งหนแห้งกร้าน เสื่อมโทรม แทบไม่เหลือวี่แววของสิ่งมีชีวิต ซากศพนอนตายกันเกลื่อนกราดน่าสยดสยอง ฉากกลางแจ้งที่ถ่ายด้วยแสงคอนทราสต์จัดช่วยเสริมความรู้สึก “กระด้าง” ที่ว่านี้ได้เป็นอย่างดี ทุกแห่งหนมีกลิ่นอายของความตายลอยกรุ่น ทั้งโรคระบาดและเหตุอาเพศอย่างผู้หญิงออกลูกเป็นวัวกลายเป็นเรื่องปกติ

รูปที่ 5.13 สภาพแวดล้อมของ The Seventh Seal ไม่มีผู้คน ไม่มีต้นไม้ ไม่มีชีวิต

ผู้คนที่อยู่อาศัยก็ย่ำแย่ไม่แพ้กัน ทุกคนตกอยู่ใต้ความหวาดผวา ไม่มีความดีงามและไม่มีศีลธรรมให้แก่กัน ดินแดนนี้คือภาพลักษณ์ของโลกที่ใกล้จะถึงจุดจบ พายุฝนที่ตกมาในตอนที่ครอบครัวของโยฟหนีจากความตายนั่นคือการชำระล้างจากสวรรค์ เป็น The Great Flood ระลอกใหม่ที่ทำลายคนบาปจนหมดโลก (ความจริงในไบเบิ้ลจะเป็นดาวตก แต่คงไม่เหมาะกับโทนของภาพยนตร์เรื่องนี้) มีเพียงบุคคลที่ไร้มลทินเท่านั้นที่เหลือรอด

**บทสรุป: ว่าด้วยเรื่องพระเจ้า**

The Seventh Seal ไม่ได้ปฏิเสธตัวตนของพระเจ้า การใช้สัญลักษณ์ทางศาสนา (อาทิ ครอบครัวศักดิ์สิทธิ์ของโยฟ) และบทตัดตอนจาก Revelation ถึงสองครั้ง (ตอนเริ่มเรื่องกับตอนที่คารินอ่านบนโต๊ะอาหาร) ชี้บ่งว่ามีพระเจ้าอยู่จริง ถึงจะมีประเด็นที่ชวนให้เข้าใจเป็นอื่นอยู่บ้างก็ตาม โดยเฉพาะเรื่องที่บล็อกเรียกหาพระเจ้าแต่กลับไม่เคยได้พบเลย

แม้บล็อกจะพยายามเรียกร้องให้พระเจ้าปรากฏตัวอีกเท่าไรความพยายามนั้นก็จะไม่มีวันสำเร็จสมหวัง เพราะในบท Revelation เองก็ไม่มีตอนใดที่พระเจ้าจะลงมาเยือนโลกมนุษย์เหมือนกัน หน้าที่ของชาวคริสต์จึงต้องอาศัยศรัทธาอย่างยิ่งยวด หากเกิดความใคร่รู้เกินเหตุก็รังแต่จะนำภัยมาสู่ตน (กรณีของบล็อก) ส่วนผู้ที่ไร้ศรัทธาก็ต้องได้รับโทษทัณฑ์ด้วยเช่นกัน (โยนส์) พระเจ้าองค์นี้เป็นพระเจ้าที่เคร่งครัดยิ่ง ไม่มีการประนีประนอมแก่คนบาปและไม่มีการอธิบายเหตุผลไม่แปลกที่คน “ประพฤติดี” อย่างบล็อกและโยนส์จะไม่ได้ขึ้นสวรรค์ ทั้งๆ ที่บล็อกเองเคยถึงกับเสียสละชีวิตตัวเองเพื่อผู้อื่นแล้วก็ตาม

คนที่บล็อกเฝ้าไต่ถามถึงตัวตนของพระเจ้ามากที่สุดคงไม่พ้น “ความตาย” แต่บล็อกก็ไม่อาจรีดเค้นอะไรจากความไม่รู้อันยิ่งใหญ่นี้ได้เลย ทั้งนี้ก็เพราะความตาย (นามธรรม) ในเรื่อง The Seventh Seal คือการเปลี่ยนแปลงสภาวะเท่านั้น ไม่ใช่ปลายทางหรือคำตอบอย่างที่เข้าใจกัน ดังนั้นเรื่องตัวตนของพระเจ้าจึงไม่ใช่สิ่งที่ผูกโยงกันและเราไม่อาจสัมผัสพระเจ้าได้เลยขณะที่ยังอยู่บนโลกมนุษย์ ต้องรอจนผ่านพ้นความตายไปอีกนั่นแหละจึงจะสมหวังได้พบดังตั้งใจ

รูปที่ 5.14 ขบวนทรมานตัวเองที่น่าสมเพศมากกว่าน่าศรัทธา

เมื่อเรามองเห็นภาพรวมนี้แล้วจะรู้สึกได้ทันทีว่าพระเจ้าใน The Seventh Seal นั้นไม่ใช่พระเจ้าผู้การุณย์เสียเท่าไร (แม้จะไม่ถึงกับโหดร้ายหรือตายไปแล้วแบบภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มาของเบิร์กแมน) ชาวคริสต์ต่างถูกบีบบังคับให้มีศรัทธาทั้งๆ ที่ไร้เหตุผลรองรับทางผัสสะทั้ง 5 ทำได้แต่เชื่อมั่นอย่างไม่ลืมหูลืมตา (หรือไม่ก็เป็นเหยื่อของสังคม) จึงจะสามารถหลุดพ้นได้ ซึ่งเบิร์กแมนก็นำเสนอบุคคลเหล่านี้ในรูปของขบวนทรมานตัวเอง ที่ดูแล้วให้ความรู้สึกน่าสมเพศมากกว่าน่าศรัทธา แต่ท้ายสุดคนพวกนี้เองที่จะได้รับการยอมรับสู่สรวงสวรรค์

ดังนั้นถึงพระเจ้าจะมีจริงในภาพยนตร์เรื่องนี้แต่เบิร์กแมนก็แฝงความไม่พอใจกับแนวคิดต่างๆ ที่ศาสนาคริสต์เป็นผู้กำหนดไว้ด้วย ไม่แปลกเลยที่เขาจะเคยกล่าวว่าศาสนาคริสต์จะดูถูกดูหมิ่นผู้ศรัทธาอยู่ตลอดเวลา (Lauder, 1978) โดยเฉพาะมุมมองที่ยัดเยียด “บาป” ให้กับมนุษย์เดินดินทุกคนตั้งแต่เกิด

นับตั้งแต่เรื่องนี้เป็นต้นไปพระเจ้าของเบิร์กแมนจะทวีความโหดร้ายมากขึ้นทุกที จนมวลมนุษย์ไม่สามารถพึ่งพาใครได้อีกนอกจากตัวเอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.3 WILD STRAWBERRIES: **ความเดียวดายของชายเฒ่า**

### เรื่องย่อ

อิแซ็ก บอร์ก ในวัย 78 ปี ได้รับเกียรติให้ไปรับปริญญาดุษฎีบัณฑิตที่วิหารของเมืองลุนด์ ในคืนก่อนวันเดินทางอิแซ็กฝันเห็นภาพประหลาดยากจะอธิบาย เขาเห็นเมืองร้างว่างเปล่าไร้เงาคน นาฬิกาบอกเวลาแต่ไร้เข็ม คนประหลาดหน้าตาพิลึกพิลั่น รวมทั้งรถเทียมม้าที่บรรทุกโลงศพและร่างอันเน่าเปื่อยของเขาเอง ความฝันดังกล่าวรบกวนจิตใจอิแซ็กเป็นอย่างยิ่ง จนเขาตัดสินใจเปลี่ยนแผนการจากที่จะนั่งเครื่องบินเปลี่ยนมาเป็นขับรถไปด้วยตัวเอง พร้อมทั้งยังมีมารีอันน์ลูกสะใภ้ติดตามไปด้วย

มารีอันน์นั้นพึ่งมีปัญหาระหองระแหงกับ เอวาลด์ บุตรชายของอิแซ็ก จึงมาขอพักอยู่กับชายชราชั่วคราว อย่างไรก็ดี อิแซ็กไม่ได้มีกะจิตกะใจคิดจะช่วยคลี่คลายปัญหาของทั้งสองเลย เขาวางท่าทำตัวเย็นชาและตีตนออกห่าง จนในที่สุดมารีอันน์ก็พูดวิจารณ์ความเย็นชาต่อคนรอบข้างของอิแซ็กอย่างตรงไปตรงมา พร้อมพาดพิงถึงเอวาลด์ที่คล้ายพ่อของเขาเหลือเกิน แต่ก็ยังไม่วายรังเกียจบิดาบังเกิดเกล้าด้วยเช่นเดียวกัน

อิแซ็กเปลี่ยนบรรยากาศชวนอึดอัดบนรถโดยพามารีอันน์มาชมบ้านในวัยเด็กของตัวเอง ขณะที่ลูกสะใภ้ขอตัวไปว่ายน้ำในทะเลสาบ อิแซ็กก็เริ่มฝันกลางวันเห็นวัยเด็กของตัวเอง ในฝันนั้นเขาเห็นพี่น้องและผองญาติ เขาเห็น ซาร่า อดีตคู่หมั้นก่อนที่นางจะเปลี่ยนใจไปแต่งงานกับซิกฟริด น้องชายของอิแซ็กเอง ถ้อยคำพร่ำพรรณนาถึงความดีในตัวอิแซ็กจากปากคำของซาร่าช่างแตกต่างจากชายชราผู้เย็นชาคนนี้เหลือเกิน แต่แล้วห้วงฝันก็พังทลายเมื่อ “ซาร่า” เด็กสาวพร้อมเพื่อนชายอีกสองมาขอติดรถไปด้วย

เพื่อนสองคนของซาร่าประกอบด้วย อันเดอร์ส แฟนของนางที่กำลังจะไปร่ำเรียนทางบาทหลวง และ วิคเตอร์ ชายหนุ่มอนาคตนายแพทย์ที่ก็มีทีท่าว่าหลงรักซาร่าอยู่ด้วยเช่นกัน ทั้งสามตั้งใจว่าจะเดินทางไปอิตาลีจึงตัดสินใจติดรถของอิแซ็กไปลงที่เมืองลุนด์ ความสดใสของพวกเขาสร้างสีสันให้แก่ชายชราและลูกสะใภ้ได้ไม่น้อย

ระหว่างทางอิแซ็กก็ได้เพื่อนร่วมทางเพิ่มขึ้นอีกจนได้ เมื่อ อัลมัน และ บิริต สองสามีภรรยาที่รถประสบอุบัติเหตุต้องขอติดรถมาด้วย แต่ทั้งสองก็มีปากมีเสียงกันตลอดทางจนกระทั่งมารีอันน์ต้องขอให้ทั้งสองลงจากรถ เพื่อไม่ให้เป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่เด็กวัยรุ่นอย่างพรรคพวกของซาร่า

คณะของอิแซ็กเดินทางมาถึงเมืองที่ชายเฒ่าเคยมาประจำในฐานะแพทย์เมื่อสมัยยังเป็นหนุ่ม ชื่อเสียงของเขายังเป็นที่ได้รับการกล่าวขานและเทิดทูนเรื่องฝีมือการรักษาอยู่ไม่เสื่อมคลาย จนอิแซ็กคิดว่าหากได้ลงหลักปักฐานที่นี่คงจะดีไม่น้อย แต่ก็พลันออกเดินทางต่อเพื่อไปพบกับมารดาที่พำนักอยู่ในละแวกเดียวกัน แม่ของอิแซ็กเป็นหญิงชราที่เย็นชายิ่ง กระทั่งตัวมารีอันน์ยังรู้สึกหนาวสะท้าน อิแซ็กเยี่ยมเยียนนางพอเป็นพิธีจากนั้นก็ออกเดินทางต่อ

ชายเฒ่าผลัดเปลี่ยนให้มารีอันน์ขับรถแทนแล้วก็ม่อยหลับไปในที่สุด คราวนี้เขาฝันเห็นความแก่เฒ่าของตัวเองที่ซาร่า (อดีตคู่หมั้น) เป็นคนเปิดเผยให้ดู ก่อนที่นางจะลาจากไปกลับสู่อ้อมอกของซิกฟริด แค่นี้ยังไม่พอ อิแซ็กยังถูกสอบสวนด้วยสิ่งที่เขาไม่รับรู้และไม่เข้าใจ ชายชราถูก “เจ้าหน้าที่สอบสวน” ทดสอบอะไรต่างๆ นานา ซึ่งผลลัพธ์ก็ล้วนเป็นความผิดอันน่าละอายใจด้วยกันทั้งสิ้น ก่อนจะเผยว่าผู้ที่เป็นโจทก์ของการพิพากษาครั้งนี้คือภรรยาที่ล่วงลับของอิแซ็กเอง นางไม่เคยมีความสุขกับชีวิตแต่งงานเลย และคอยสวมเขาให้อิแซ็กทั้งๆ ที่เจ้าตัวก็รู้ ชายเฒ่าสำนึกขึ้นมาได้ในที่สุดว่าหากเขายังไม่ยอมเปลี่ยนแปลงตัวเอง ท้ายสุดแล้วคงต้องยอมรับโทษทัณฑ์คือความโดดเดี่ยวชั่วกัปกัลป์

อิแซ็กสะดุ้งตื่นและเล่าบางส่วนของความฝันให้มารีอันน์ฟัง ลูกสะใภ้ประหลาดใจที่คำพูดคำจาของอิแซ็กและเอวาลด์ใกล้เคียงกันเหลือเกิน จนนางยอมเปิดเผยว่าที่ทะเลาะกับสามีก็เพราะนางตั้งครรภ์ แต่ตัวเอวาลด์กลับไม่ต้องการจะมีผู้สืบสกุล เขาเชื่อว่าโลกนี้เลวร้ายนัก เขาไม่ต้องการให้เลือดเนื้อเชื้อไขของตนต้องมาทนทุกข์ระทมอย่างที่ตัวเองเคยเผชิญมาก่อน อย่างไรก็ตามมารีอันน์ก็ต้องการลูกคนนี้ หากนางต้องเลือกระหว่างเอวาลด์กับบุตรในท้อง นางก็ขอยอมเลือกลูกในไส้ดีกว่า ทั้งหมดนี้คือสาเหตุที่นางมาขอพักอยู่กับอิแซ็กเป็นการชั่วคราว

และแล้วคณะของอิแซ็กก็เดินทางถึงเมืองลุนด์ในที่สุด พวกเขาพากันมาพักที่บ้านของเอวาลด์ก่อนจะเริ่มพิธีมอบปริญญา เมื่อมารีอันน์ได้พบกับสามีของตนอีกครั้ง ทั้งสองก็มีท่าทีที่ดีต่อกันมากขึ้นจนถึงกับตั้งใจว่าหลังงานพิธีจะไปร่วมงานเต้นรำด้วยกัน และทั้งคู่ก็ทำเช่นนั้นจริง

ขณะกำลังจะนอนหลับในคืนนั้น อิแซ็กฝันเห็นบิดาผู้ล่วงลับและมารดาของเขาที่บ้านพักฤดูร้อน ภาพฝันนั้นช่างงดงามทั้งยังมีซาร่า (อดีตคู่หมั้น) ร่วมอยู่ด้วย อิแซ็กรู้ตัวว่าเขากำลังมาถูกทางแล้ว ชีวิตอันโดดเดี่ยวคล้ายคนตายได้สิ้นสุดลง ชายชราถือกำเนิดอีกครั้งในวัย 78 พอกันทีกับความเย็นชาและอ้างว้างเดียวดาย

**ลางบอกเหตุ**

"คุณน่ะเป็นคนเย็นชา ไม่ยอมฟังเสียงใคร แต่ก็ใช้เสน่ห์ของชายชราเป็นตัวกลบเกลื่อน" ถ้อยคำเสียดแทงที่มารีอันน์เอ่ยขณะกำลังนั่งรถไปกับอิแซ็กเป็นการสรุปรวบยอดให้ผู้ชมได้เห็นถึงภาพลักษณ์ทั้งหมดของ อิแซ็ก บอร์ก ในสายตาของคนใกล้ตัว ชายชราท่าทางใจดีผู้นี้แท้จริงเป็นคนร้ายกาจเหลือกำลัง ก่อนหน้านี้เขาเพิ่งผลุนผลันเปลี่ยนแผนการเดินทางโดยไม่บอกกล่าวผู้ใดล่วงหน้า ซ้ำยังจงใจตีตัวออกห่างจากมารีอันน์เมื่อรู้ว่านางมาหวังพึ่งเขาให้ช่วยคลี่คลายปัญหาครอบครัวของนาง

อิแซ็กถอนตัวจากความสัมพันธ์กับคนรอบข้างทุกรูปแบบ คนใกล้ตัวของเขามีเพียงอักดา หญิงรับใช้คู่บุญ และลูกสะใภ้นามมารีแอนน์ที่มาขอพึ่งพิงเป็นการชั่วคราว ถึงกระนั้นอิแซ็กเองก็ยังกระหน่ำความเย็นชาใส่ทั้งสองคนนี้ด้วยเช่นกัน แต่แล้วในคืนก่อนวันที่จะออกเดินทางไปรับปริญญาดุษฎีบัณฑิตที่เมืองลุนด์ อิแซ็กก็ฝันเห็นนิมิตแปลกประหลาด ภาพฝันนี้เรียงร้อยกันอย่างไม่เป็นระบบระเบียบ ปราศจากเหตุผลต่อกัน ซึ่งพอจะสรุปได้ดังนี้:

1. อิแซ็กเดินอยู่ท่ามกลางเมืองร้าง
2. เขาเห็นนาฬิกาที่ไร้เข็ม พร้อมได้ยินเสียงระฆังลอยมาตามลม
3. พบเจอคนประหลาด ใบหน้าพิลึกพิลั่น แต่แล้วชายประหลาดก็ล้มลงนอนจมกองเลือด
4. มีรถเทียมม้าวิ่งมาตามถนน แต่ล้อรถเกิดไปติดกับเสาไฟ พอม้ากระชากตัวหลุดไปได้ก็ทำโลงศพที่บรรทุกมาตกเอาไว้
5. ภายในโลงศพมีร่างของอิแซ็กพยายามเอื้อมมือมาสัมผัสกับตัวเขาเองที่ยืนมองดูเหตุการณ์ทั้งหมด

ทุกช็อตที่กล่าวถึงนี้ล้วนให้แสงแบบคอนทราสต์จัด ชวนให้คิดถึงภาพยนตร์ Surreal อย่าง Un Chien Adalou (1929) หรืองานภาพยนตร์สั้นของ มายา ดาเรน ซึ่งก็ล้วนเป็นการนำเอาเศษเสี้ยวของความฝันมาร้อยเรียงกัน ปราศจากความต่อเนื่องในเชิงตรรกะ อย่างไรก็ตามความฝันสุด

พิสดารของอิแซ็กสามารถสื่อความหมายให้แก่ผู้ชมได้อีกหลายเรื่อง เมืองอันว่างเปล่านั้นเป็นภาพจำลองชีวิตของอิแซ็กในปัจจุบันที่ไม่ยอมสุงสิงหรือเปิดใจให้กับใคร หากชายชราจะมีปฏิสัมพันธ์กับใครก็ล้วนสร้างผลลัพธ์ในแง่ร้ายเช่นเดียวกับสิ่งที่เกิดกับชายประหลาดในภาพฝัน ซ้ำร้ายเวลาของอิแซ็กก็จวนเจียนจะหมดลงทุกที นาฬิกาของเขาไม่เดินแล้ว (เพราะไม่มีเข็ม) ทั้งยังมีเสียงระฆังบอกเวลาตายดังมาเข้าหูอีก (ในช่วงท้ายของเรื่อง อิแซ็กจะเอ่ยปากเองว่าเขา “ตายไปแล้วทั้งๆ ที่มีชีวิตอยู่”) แต่ถ้าต้องตายไปทั้งอย่างนี้ อิแซ็กก็คงนอนตายตาไม่หลับเป็นแน่

รูปที่ 5.15 ภาพฝัน Surreal ของอิแซ็ก บอร์ก

ภาพทั้งหลายเหล่านี้ก็มีหน้าที่คล้ายกับความฝันที่ผี 3 ตนพานายสครูจไปดูเพื่อให้สำนึกตนในนิยายเรื่อง A Christmas Carol ของมาร์ค เทวน ดังนั้นฝันของอิแซ็กคือคำเตือนสุดท้ายให้เขาเปลี่ยนแปลงตัวเองก่อนที่ทุกอย่างจะสายเกินแก้ ซึ่งก็คือเมื่อวันที่ความตายมาพรากชีวิตไปนั่นเอง

**ประวัติชีวิตของ อิแซ็ก บอร์ก**

แม้จะมีตัวละครผ่านหน้าจอมากมาย ภาพยนตร์เรื่อง Wild Strawberries ก็ยังเป็นประวัติชีวิตของ อิแซ็ก บอร์ก ฉบับสมบูรณ์ ถึงตัวละครที่ร่วมนั่งรถ (หรือที่เข้าฉาก) จะมีเรื่องราวปัญหาชีวิตของตัวเอง แต่ก็ไม่มีตอนใดเลยที่ไม่สอดคล้องกับ “เศษเสี้ยว” ที่ภาพยนตร์พยายามบอกใบ้ถึง

ชีวิตของอิแซ็ก ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มหนุ่มสาว 3 คน (ซาร่า, อันเดอร์ส, วิคเตอร์) ที่คล้ายคลึงกับรักสามเส้าในวัยหนุ่ม หรือ ชีวิตสมรสอันล้มเหลวของอัลมันกับบีริต และที่จวนเจียนจะล่มของ มารีอันน์กับเอวาลด์ รวมถึงกระทั่งชีวิตโดดเดี่ยวในบั้นปลายของแม่อิแซ็ก เนื้อหาที่ตัวละครเหล่านี้นำเสนอล้วนเผยรายละเอียดเกี่ยวกับชีวิตของอิแซ็กด้วยกันทั้งสิ้น เบิร์กแมนไม่จำเป็นต้องสาธยายเรื่องราวในอดีตของอิแซ็กให้ยืดยาว หรือใส่ไทม์แมชชีนเข้าไปในเรื่อง ผู้ชมก็สามารถร้อยเรียงเรื่องราวด้วยตัวเองได้อย่างสมบูรณ์ นับเป็นการเขียนบทที่มีความ “ลึก” และควรค่าแก่การนำมาศึกษายิ่ง ซึ่งเราสามารถนำมาอธิบายแยกย่อยได้เป็น: วัยหนุ่ม (ซาร่า, อันเดอร์ส, วิคเตอร์) วัยมีครอบครัวตอนต้น (มารีอันน์และเอวาลด์) วัยมีครอบครัวตอนปลาย (อัลมันและบีริต) และสุดท้าย วัยชรา (แม่ของอิแซ็ก)

<u>วัยหนุ่ม (ซาร่า, อันเดอร์ส, วิคเตอร์)</u>

เป็นเรื่องง่ายดายนักที่จะเชื่อมโยงเรื่องราวของคณะ 3 หนุ่มสาว กับชีวิตในวัยหนุ่มของอิแซ็ก เพราะนอกจากจะมีลักษณะเป็นรัก 3 เส้าเหมือนกันแล้ว ตัวหญิงสาวยังมีชื่อว่า “ซาร่า” เหมือนกันเสียอีก

หากเราตัดเรื่องที่ บิบี แอนเดอร์สัน รับบทเป็นตัวละคร “ซาร่า” ทั้งสองคน ครั้งแรกที่ ซาร่า (ในยุคปัจจุบัน) ปรากฏตัวนั้น นางเข้ามาขัดจังหวะฝันกลางวันของอิแซ็ก และยังนั่งลงตรงจุดเดียวกับที่ ซาร่า (ในอดีต) นั่งเก็บผลสตรอเบอร์รี่ป่าพอดิบพอดี ตรงนี้ถือเป็นการบอกใบ้ของเบิร์กแมนแก่ผู้ชมว่าตัวละครเกือบทุกตัวของ Wild Strawberries สามารถเป็นตัวแทนของบุคคลในชีวิตของอิแซ็กได้ทั้งสิ้น ดังนั้น “ซาร่า” (หรือ บิบิ แอนเดอร์สัน) จึงนับเป็นกุญแจสำคัญในการเข้าใจภาพยนตร์เรื่องนี้ในเชิงลึกก็ว่าได้

เมื่อซาร่าทั้งสองยุคเป็นดั่งภาพสะท้อนของกันและกัน อันเดอร์ส และ วิคเตอร์ ก็ย่อมมีบทบาทในการสะท้อนภาพวัยหนุ่มของอิแซ็กด้วยเช่นกัน โดยคนแรกเป็นตัวแทนของอิแซ็กเอง ส่วนคนหลังก็ย่อมเป็นตัวแทนของซิกฟริด น้องชายอิแซ็กที่ได้ครอบครองซาร่าในตอนท้าย

รูปที่ 5.16 คณะหนุ่มสาวขณะร่วมเดินทางกับอิแซ็ก จากซ้ายไปขวา:
มารีอันน์ วิคเตอร์ ซาร่า อันเดอร์ส และ อิแซ็ก

ฉากฝันกลางวันของอิแซ็กบอกผู้ชมถึงชีวิตในวัยหนุ่มอันห้อมล้อมด้วยผู้คนในชายคาเดียวกันจำนวนมาก หากซาร่ามองลึกได้ถึงแก่นแท้ของอิแซ็ก (ดังที่นางพูดออกมา) หนุ่มน้อยอิแซ็กย่อมเป็นคนที่น่าคบหากว่าตาแก่ผู้เย็นชาในยุคปัจจุบันอยู่ไม่น้อย แต่ถึงซาร่าจะพึงใจในความอ่อนโยนและลุ่มลึกของอิแซ็ก นางก็ยังแอบมีใจให้ซิกฟริดผู้มี “เสน่ห์แห่งชายชาตรี” ตามที่เจ้าตัวพูดไว้ด้วย ความสัมพันธ์เชิงสามเส้านี้เราจะเห็นได้ในส่วนของ 3 หนุ่มสาวในยุคปัจจุบัน

ฉากที่บรรยายลักษณะของ 3 หนุ่มสาวและอิแซ็กได้ชัดเจนที่สุดคือการพูดคุยกันเรื่อง “พระเจ้า” ขณะหยุดพักรับประทานอาหาร อันเดอร์สผู้เปี่ยมด้วยจินตนาการและความอ่อนไหวขับขานบทกวีพลางพร่ำเพ้อถึงพระเจ้า (สอดคล้องกับตอนที่ซาร่าในอดีตพรรณนาถึงตัวอิแซ็ก) จนวิคเตอร์ทนฟังไม่ไหวต้องพูดขัด เหตุเพราะวิคเตอร์มีลักษณะผูกติดกับเรื่องทางโลกมากกว่า เขาเป็นนักเรียนแพทย์และเชื่อแต่สิ่งที่พิสูจน์ได้เท่านั้น จึงไม่ได้สนใจอะไรกับพระเจ้าซึ่งเป็นเรื่องที่นอกเหนือระบบตรรกะ เมื่อตกลงกันไม่ได้ 2 หนุ่มจึงขอฟังคำคิดเห็นของอิแซ็ก ซึ่งตรงนี้อิแซ็กก็ไม่ได้ตอบออกมาอย่างชัดเจน แต่เลือกที่จะขับบทกวีออกมาแทนว่า:

เพื่อนรักที่ข้าพร่ำค้นหาอยู่หนใด
รุ่งอรุณช่างเปลี่ยวเหงาต้องการคนประโลมใจ
ยามสิ้นแสงตะวันข้ายังคงพร่ำเพ้อครวญ
จิตรัญจวนด้วยดวงใจอันหมองไหม้

ข้าพบร่องรอยของ *เขา* ทุกแห่งหน
ในทุ่งข้าวหรือแม้นในกลิ่นมวลรสสุคนธ์
แทรกผ่านปวงสัญญะแลทุกลมหายใจ
ความรักของเขาซ่อนเร้นอยู่ไม่ห่างไกล
พร้อมเสียงขับขานลอยล่องตามสายลมฤดูร้อน

บทกวีนี้แฝงความหมายว่าพระเจ้าอยู่ในทุกสิ่งทุกอย่างรอบตัวเรา เป็นความเชื่อแบบโรแมนติกที่สอดคล้องกับแนวคิดของอันเดอร์ส ผู้เป็นภาพสะท้อนในวัยหนุ่มของอิแซ็ก อย่างไรก็ตามชายเฒ่าไม่สามารถขับบทกวีนี้ได้เองทั้งหมด เขายังต้องให้มารีอันน์กับอันเดอร์สคอยช่วยเสริมเป็นระยะ ทั้งนี้ก็เพราะตัวอิแซ็กได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว หากเขายังคงความอบอุ่น อ่อนไหว ดังเช่นในวัยเยาว์เขาคงจะสามารถกล่าวบทกวีนี้ได้ด้วยตัวเองตั้งแต่ต้นจนจบ

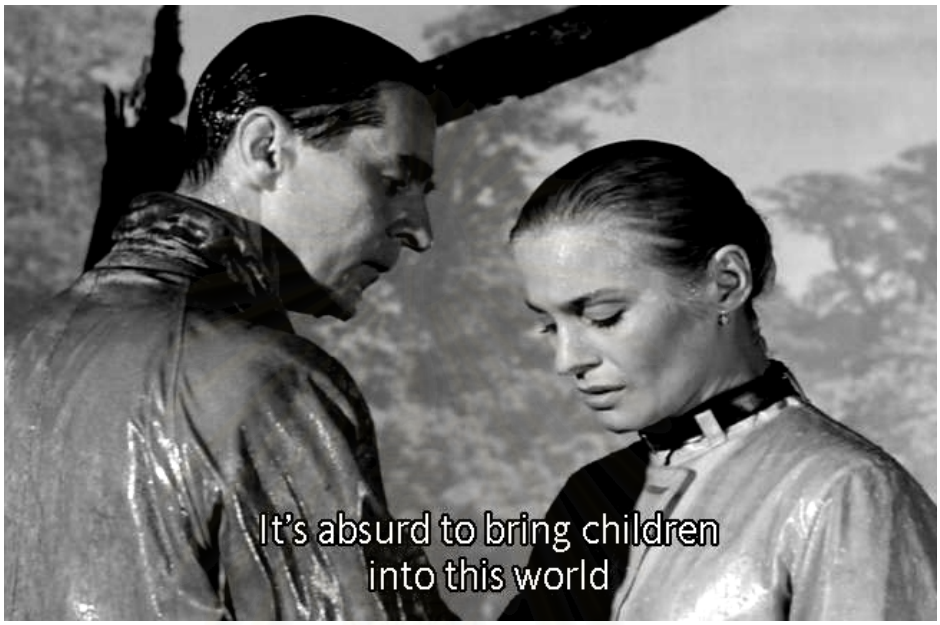
หลายปีที่ผ่านมาชายเฒ่าจงใจปรับเปลี่ยนตัวเองให้เป็นคนเย็นชาเช่นนี้เอง จนกระทั่งความฝันในคืนก่อนออกเดินทางและคำพูดวิจารณ์ของมารีอันน์ช่วยให้อิแซ็กเริ่มตาสว่างขึ้น เห็นความผิดพลาดที่ทำลงไปและโหยหาความบริสุทธิ์ไร้เดียงสาโดยไม่รู้ตัว ไม่แปลกเลยที่อิแซ็กจะรู้สึก “ว่างเปล่าและเศร้าสร้อย” เมื่อฉากฝันกลางวันในถึงวัยเด็กได้จบลงไป

<u>วัยมีครอบครัวตอนต้น (มารีอันน์และเอวาลด์) และปลาย (อัลมันและบีริต)</u>

หลังจากปล่อยให้ซาร่าตกเป็นของซิกฟริด อิแซ็กก็แต่งงานใหม่กับหญิงอื่นแต่ก็เป็นการแต่งงาน “ดุจนรก” ที่มีผลพวงเป็น เอวาลด์ ชายหนุ่มที่กำลังดำเนินชีวิตผิดพลาดซ้ำรอยที่พ่อของเขาทำเอาไว้

เอวาลด์ก็คือวัยฉกรรจ์ของอิแซ็กชนิดที่หลุดมาจากเบ้าหลอมเดียวกัน เขามีท่าทีเย็นชา ทำอะไรมีพิธีรีตอง และมีชีวิตอยู่อย่างทุกข์ระทมทั้งๆ ที่รู้ตัวเองดี จุดนี้เองที่อาจจะทำให้เขาแตกต่างกับอิแซ็กอยู่บ้าง เพราะชายชราไม่เคยคิดเลยว่าชีวิตตัวเองนั้นเลวร้ายเพียงไร แต่ถึงกระนั้นเราก็ไม่

อาจปฏิเสธได้ว่าเอวาลด์ก็คืออิแซ็ก ทั้งจากคำพูดของอิแซ็กเอง “ลูกชายของฉัน ก็เหมือนกับฉัน” (ซึ่งมารีอันน์ก็เห็นด้วย) และการที่ทั้งสองมีสภาพเหมือน “ตายทั้งเป็น” (อิแซ็กรู้สึกเหมือนตายไปแล้วส่วนเอวาลด์ปรารถนาความตาย) ด้วยเหตุนี้ชีวิตคู่ของเอวาลด์และมารีอันน์จึงเป็นภาพจำลองวัยมีครอบครัว (ตอนต้น) ของอิแซ็ก




รูปที่ 5.17 ชีวิตครอบครัวร้าวฉานของเอวาลด์และมารีอันน์

นอกจากเอวาลด์และมารีอันน์แล้ว ยังมีคู่ผัวเมียอัลมันและบีริตที่แม้จะผ่านหน้าจอเพียงไม่นาน แต่ก็ยังสามารถเผยแง่มุมของอิแซ็กได้เช่นกัน อัลมันและบีริตคือตัวแทนของคู่แต่งงานที่ล้มเหลวโดยสิ้นเชิง ต่างฝ่ายต่างสวมหน้ากากเข้าหากัน ทั้งอัลมันและบีริตสวมบทบาทสามีภรรยาทั้งที่ใจจริงแล้วแทบจะโผไปบีบคออีกฝ่ายให้ตายคามือเสียด้วยซ้ำ เบิร์กแมนเน้นย้ำความสัมพันธ์จอมปลอมนี้โดยให้บีริตมีอาชีพนักแสดงเหมือนกรณีของเอลิซาเบธในเรื่อง Persona (1966) เพราะเมื่อใดก็ตามที่การสวมบทหลุดรอดจากบนเวทีจนมาถึงที่บ้าน นั่นย่อมเป็นสัญญาณถึงจุดจบของความสัมพันธ์ต่อคนรอบข้างด้วย

รูปที่ 5.18 อัลมัน (ซ้าย) และ บีริต (ขวา) กับชีวิตแต่งงานดุจนรก

ความล้มเหลวของชีวิตคู่ทุกรายย่อมมี “แก่นปัญหา” ที่ไร้ทางออกบงการอยู่ คู่สามีภรรยาเหล่านี้มักต้องเผชิญกับ Dilemma ที่ไร้ทางแก้ สำหรับเอวาลด์และมารีอันน์แล้วสิ่งนั้นคือ “เลือดเนื้อเชื้อไข” ส่วนคู่ผัวเมียอัลมันสิ่งนั้นคือ “สัญญาที่ไม่อาจถอดถอน”

ปัญหาเรื่องเลือดเนื้อเชื้อไขเป็นภาวะหนีเสือปะจระเข้ที่คู่ของเอวาลด์ยังตกลงกันไม่ได้ สำหรับมารีอันน์แล้ว “ลูก” คือของขวัญสุดพิเศษที่นางจะไม่ปล่อยให้หลุดมือไปเด็ดขาด แต่ฝ่ายเอวาลด์ไม่คิดเช่นนั้น ประโยคที่ว่า “ผมคือลูกที่ไม่มีใครต้องการของชีวิตแต่งงานดุจนรก” นั้นบอกอย่างแน่ชัดถึงชีวิตคู่ของอิแซ็กในช่วงต้นมีปัญหาเรื่องผู้สืบสกุลเช่นกัน

อิแซ็กไม่ได้รักทั้งยังไม่ได้หึงหวงภรรยาของตนเลยสักนิด ความรักของเขาจบลงตั้งแต่ตอนที่ซาร่าหันไปหาซิกฟริดผู้เป็นน้องชายเรียบร้อยแล้ว เราเห็นได้ในฉากความฝันครั้งหนึ่งว่าภรรยาของอิแซ็กมีผู้ชายอื่นอีก แต่ทั้งๆ ที่อิแซ็กรู้ (เห็นกับตาด้วยซ้ำ) เขาก็ยังทำเป็นเฉยเมย และคงจะแสร้งทำเป็นไต่ถามด้วยความเป็นห่วงใยเมื่อภรรยาซมซานร้องไห้กลับมาหา เป็นการแสดงบทบาทสามีที่ดีแต่ไร้ซึ่งความรักอย่างแท้จริง และจากในฝันครั้งเดียวกันนี้เองที่ภรรยาของอิแซ็กสรุป “ข้อหา” ที่สามีตนควรจะถูกลงโทษไว้ด้วยกันสามข้อนั่นก็คือ “ความไม่ใส่ใจ ความเห็นแก่ตัว และความเย็นชา” เป็นสามสิ่งที่ทำให้อิแซ็กล้มเหลวในชีวิตคู่ แต่ที่น่าขันก็ยังเป็นเรื่องที่อิแซ็กรู้ปัญหาเหล่านี้อยู่กับอกแล้วกลับไม่พยายามแก้ไขตัว (เพราะความฝันคือการเตือนสติตัวเองด้วยตัวเอง) อิแซ็กเลือกหนทางที่จะหนีจากความสัมพันธ์เป็นทางออก ด้วยเหตุนี้เองการมีบุตรจึงเป็นเหมือน

บ่วงผูกคอ เขาหวาดเกรงว่าลูกของตัวจะต้องมาเผชิญกับชีวิตบัดซบอย่างนี้อีก (เหตุผลเดียวกับเอวาลด์) ทั้งยังไม่อยากสร้างความสัมพันธ์ใหม่ๆ ขึ้นมาด้วย อิแซ็กยอมรับข้อกล่าวหาทั้งสามโดยดุษฎีและต้องรับโทษทัณฑ์คือความเดียวดายตลอดกาล

หากตีความจากชีวิตคู่ของอัลมันและบีริต ปัญหาอีกเรื่องระหว่างอิแซ็กกับภรรยาคือพวกเขาไม่อาจหย่าร้างกันได้ ผัวเมียอัลมันเกลียดกันปานจะกลืนกินแต่การที่อัลมันเป็นพวกคาธอลิกจึงไม่อาจหย่ากับภรรยาได้ ชีวิตของทั้งสองจึงกลายเป็นเหมือนกับ “รถเต่า” ที่ทั้งคู่ใช้ มันมีสีดำอมทุกข์ ประสบอุบัติเหตุพลิกคว่ำตกข้างทางแต่สุดท้ายก็ต้องเอากลับมาวิ่งต่อ ดูเหมือนว่าวลี “อยู่ๆ กันไปเดี๋ยวก็รักกัน” ใช้ไม่ได้เลยกับภาพยนตร์ของเบิร์กแมน

แทบไม่มีภาพยนตร์เรื่องใดของเบิร์กแมนเลยที่คู่สามีภรรยาจะปิดฉากชีวิตคู่ด้วยการหย่าร้าง เราเห็นสามีภรรยาคนแล้วคนเล่าต้องทนทุกข์ทรมานกับความสัมพันธ์อันล้มเหลว แต่ก็ไม่มีการหาทางออกแต่อย่างใด (ทั้งๆ ที่ชาวสวีเดนส่วนใหญ่นับถือศาสนาคริสต์นิกายลูเธอรันไม่ใช่คาธอลิก) สำหรับตัวอิแซ็กเองสาเหตุที่เขาไม่หย่ากับภรรยาก็คงเป็นเพราะเอวาลด์ด้วยส่วนหนึ่ง แต่เรื่องที่สำคัญที่สุดเห็นจะเป็นการคงสภาพ “บทบาท” สามีและผู้นำครอบครัวเสียมากกว่า เพราะการหย่าก็เปรียบได้กับการพ่ายแพ้ เป็นการเสียหน้าที่บุคคลอีโก้สูงอย่างอิแซ็กย่อมไม่ต้องการให้เกิดขึ้นอย่างแน่นอน ดังนั้นชายเฒ่าจึงตกอยู่ในวงจรอุบาทว์เช่นเดียวกับตัวละครอื่นๆ อีกมากมายของเบิร์กแมนที่พยายามคงบทบาทจอมปลอมของตัวไว้ดุจสมบัติอันเลอค่า

ชีวิตครอบครัวของอิแซ็กจึงเป็นเพียงละครเวทีราคาถูกที่ผูกโยงไว้ด้วยความปลิ้นปล้อนและด้านชาเท่านั้นเอง

<u>วัยชรา (แม่ของอิแซ็ก)</u>

หากเปรียบตัวละครทั้งหลายในเรื่อง Wild Strawberries กับการย้อนเวลาไปดูภาพอดีตของอิแซ็ก ถ้าเช่นนั้นแม่ของอิแซ็กก็มีบทบาทที่เป็นเอกลักษณ์ไม่เหมือนใคร เพราะนางคือตัวแทนของ “อนาคต” ที่จวนเจียนจะมาถึงของอิแซ็ก

ฉากบ้านแม่อิแซ็กนี้เปิดมาพร้อมกับเสียงฟ้าร้อง เหมือนจะบ่งบอกถึงลางร้ายที่ผู้ชมกำลังจะได้พบเมื่ออิแซ็กและมารีอันน์เปิดประตูเข้าไป ซึ่งก็เป็นจริงตามนั้น ขณะที่อิแซ็กเป็นบุคคลที่ภายในตายไปแล้ว แม่ของเขากลับย่ำแย่ยิ่งกว่านั้นเสียอีก สภาพร่างกายภายนอกของนางเหี่ยวย่น

จนชวนให้นึกถึงผีดิบเดินได้ แถมภายในนั้นก็ยิ่งเย็นชาเสียยิ่งกว่าน้ำแข็ง นางไม่เชื่อใจใครนอกจากญาติสนิทจริงๆ อย่างอิแซ็ก หลานๆ ก็มาหาแต่เพียงมีปัญหาเรื่องเงินเท่านั้น ดังนั้นนางจึงใช้ชีวิตอย่างโดดเดี่ยว มีความเย็นชาเป็นเกราะคุ้มกันตัว แต่พร้อมกันนั้นจิตใจอันเย็นยะเยือกของนางก็กำลังกัดกินตัวเองไปทีละน้อย ไม่แปลกเลยที่นางจะรู้สึกหนาวเหน็บทั้งๆ ที่คนอื่นไม่รู้สึก (อย่างน้อยก็เป็นหลักฐานว่าอิแซ็กไม่ได้เย็นชาระดับเดียวกับแม่ของเขา)

รูปที่ 5.19 มารดาผู้เย็นชาจนตัวเองรู้สึกหนาวเหน็บ

สำหรับแม่ของอิแซ็กแล้ว “อดีต” เป็นเพียง “ขยะ” (Rubbish) เท่านั้น เห็นได้จากตอนที่นางกล่าวถึงของเล่นเก่าๆ ของลูกหลานอย่างไม่ใยดี หากอิแซ็กปิดกั้นตัวเองถึงขั้นนี้จริงภาพฝันกลางวันของเขาก็คงเป็นเพียงการครวญคร่ำอันไร้แก่นสาร สิ่งที่สำคัญที่สุดมีเพียง “ตัวเอง” เท่านั้น ความสัมพันธ์กับผู้อื่นมีแต่จะนำพาแต่ความล้มเหลวและเจ็บปวด

เลาเดอร์ (Lauder, 1989) วิเคราะห์ว่าความเย็นชาของตัวละครในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน สามารถถ่ายทอดมาทางกรรมพันธุ์ได้ ซึ่งประเด็นนี้สอดคล้องกับตะกูล “บอร์ก” ได้เป็นอย่างดี ลักษณะด้านลบของอิแซ็กถอดแบบมาจากมารดาแทบจะไม่ผิดเพี้ยน (แม้ว่าตอนนี้จะมีระดับน้อยกว่าก็ตาม) ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่น่าพรั่นพรึงยิ่งสำหรับมารีอันน์เมื่อคิดได้ว่าเอวาลด์จะกลายเป็นเช่นนี้ในยามแก่เฒ่าด้วยเช่นกัน ยังไม่พอ นอกจากลูกหลานคนสนิทสองคนนี้แล้ว แม่

ของอิแซ็กยังวางแผนจะมอบ “นาฬิกาไร้เข็ม” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของคนที่ตายทั้งเป็นให้แก่หลานอีกด้วย ดูเหมือนว่าความเย็นชาจะเป็นโรคร้ายของตระกูลบอร์กที่แพร่สะพัดไปสู่รุ่นลูกรุ่นหลานไม่ขาดสาย โดยมีแม่ของอิแซ็กหรือไม่ก็พ่อ (ผู้เป็นเจ้าของนาฬิกาเรือนนี้) เป็นผู้เริ่มต้น

เมื่อเวลาชีวิตใกล้จะจบลง อิแซ็กก็ต้องยอมรับความผิดพลาดของชีวิตให้ได้เสียก่อนที่ทุกอย่างจะสายเกินแก้

**การพิพากษา**

ความฝันสุดท้ายก่อนจะเดินทางถึงเมืองลุนด์คือคำพิพากษาความผิดทั้งหมดของอิแซ็ก ฝันนี้คือคำเตือนครั้งสุดท้ายที่กระทบกระเทือนจิตใจของชายเฒ่ามากที่สุด เขาได้เห็นความแก่ชราของตัวเองโดยมีซาร่าอดีตคู่หมั้นเป็นคนตอกย้ำ (นางบอกให้เขาดูในกระจกและยิ้มให้แก่ความชราของตัวเอง) ซ้ำร้ายยังได้เห็นถึงต้นตอของปัญหาทั้งหมดเมื่อซาร่าหันไปอยู่กินกับซิกฟริด จุดนี้คือจุดด่างพร้อยในชีวิตของอิแซ็ก จากเด็กหนุ่มผู้อ่อนไหว และหมอหนุ่มผู้ทุ่มเท (ตามที่สองผัวเมียที่ปั้มน้ำมันชื่นชม) เขาได้เริ่มกลายมาเป็นคนเย็นชา ปิดกั้นตัวเองมานับจากบัดนั้น และตอนนี้ก็ได้เวลาตัดสินพิพากษาแล้ว

ความฝันในตอนพิพากษาเป็นส่วนผสมระหว่างการสอบวิชาแพทย์และการตัดสินคดีความโดยมีตัวละครคนอื่นๆ ในเรื่องนั่งเป็นลูกขุน อิแซ็กไม่สามารถทำข้อสอบได้เลยสักข้อ เขาไม่อาจอ่านคำว่า “ยกโทษให้ด้วย” บนกระดานดำ เพราะในชีวิตจริงเขาก็ไม่เคยยอมขอโทษใคร ทั้งยังมองไม่เห็นเชื้อโรคในกล้องจุลทรรศน์และบอกว่าคนเป็นคนตายไม่ได้อีกด้วย สิ่งเหล่านี้คือข้อผิดพลาดของอิแซ็ก เขาเชื่อว่าตัวเองรู้มากแต่ความจริงแล้วนั่นเป็นภาพลวง เขาแทบจะไม่ได้รู้อะไรเลยต่างหาก ดังที่ซาร่าในฝันกล่าวว่า “คุณรู้มาก จนไม่รู้อะไรเลย” อิแซ็กในยุคตกต่ำถูกอีโก้ของตัวเองบดบังจนตามืดบอดกลายเป็นเพียง “คนขาดคุณสมบัติ” ไม่ว่าจะเป็นเชิงการแพทย์หรือการใช้ชีวิต

รูปที่ 5.20 คณะลูกขุนที่ร่วมการพิพากษาอิแซ็ก บอร์ก

ประเด็นที่น่าสนใจและอาจเป็นเรื่องที่หลงลืมกันก็คือฉากความฝันทุกฉากเป็นเรื่องในความคิดของอิแซ็กทั้งหมด เราคงไม่อาจแยกแยะได้เด็ดขาดว่าจุดใดคือสิ่งที่ “ตา” ของอิแซ็กประสบพบเห็น และสิ่งใดคือ “ความคิด” ที่เขาสร้างขึ้นมา แต่ไม่ว่าคำตอบจะเป็นเช่นใด ความฝันทั้งหลายก็ล้วนทำหน้าที่เตือนสติเจ้าตัวทั้งสิ้น เป็นความคิดที่อิแซ็กไม่กล้าคิดถึงในยามตื่น เพราะคำเตือนด้วยความหวังดีนั้นไม่เคยหวานหูใครเลย

**บทสรุป: การเปลี่ยนแปลงของแต่ละคน**

ซาร่า อันเดอร์ส และวิคเตอร์เข้าร่วมงานรับปริญญาของอิแซ็กและตามมาบอกลาในตอนกลางคืน ปัญหาสามเส้าของทั้งสามดูเหมือนจะคลี่คลายลงแล้ว เมื่อซาร่าหันไปคบกับวิคเตอร์ (ดังที่ซาร่าในอดีตหันไปคบซิกฟริด) ส่วนอันเดอร์สนั้นก็ไปสนใจสาวอื่นแทน เมื่อล่ำลาชายชราเสร็จ ทั้งสามก็ออกเดินทางต่อไปอิตาลี

คู่ของมารีอันน์และเอวาลด์ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน หลังงานรับปริญญาทั้งสองออกไปเต้นรำด้วยกัน และได้สร้างทางเลือกใหม่แก่ชีวิตครอบครัว แต่เดิมทีทางออกมีเพียงมารีอันน์กับเอวาลด์ หรือไม่ก็มารีอันน์กับลูก คราวนี้ทั้งสองสามารถสร้างเส้นทางใหม่ในการอยู่ร่วมกันสามคนพ่อแม่ลูกได้เป็นผลสำเร็จ คล้ายว่าคำสาปแห่งความเย็นชาประจำตระกูลบอร์กจะเสื่อมสลายลงเสียแล้ว เพราะนับจากนี้เอวาลด์จะไม่ทำผิดพลาดซ้ำรอยพ่อของเขาอีก

ฉากรับปริญญาของอิแซ็กนั้นถือเป็นการกำเนิดใหม่ของชายชราอย่างแท้จริง จากที่เคยคิดเหยียดหยามพิธีนี้ในตอนเริ่มเรื่อง อิแซ็กในตอนท้ายนี้กลับร่วมพิธีอย่างแข็งขันและสง่างาม ชวนให้คิดถึงการรับศีลจุ่มของเด็กเกิดใหม่อยู่ไม่น้อย อิแซ็กในวันนี้คือคนละคนกับเมื่อวาน เขารู้จักที่จะออกไปนอกกรงขังที่เรียกว่า “อัตตา” แล้ว เราเห็นเขาพยายามสื่อสารกับอักดาผู้เป็นสาวใช้ เราเห็นเขาพยายามพูดคุยกับเอวาลด์ รวมทั้งเห็นมารีอันน์และอิแซ็กญาติดีต่อกัน คืนนี้เองที่อิแซ็กได้ลิ้มรสความฝันอันงดงามกับเขาบ้าง

ในที่สุด วัย 78 ปีของอิแซ็กก็กลับกลายเป็นการเริ่มต้นนับหนึ่งใหม่อีกครั้ง หลังจากที่เวลาไม่เดินเพราะไร้เข็มมาเนิ่นนาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.4 THE VIRGIN SPRING: **สูญสิ้นกลิ่นน้ำนม**

### เรื่องย่อ

ณ ดินแดนแถบสแกนดิเนเวีย ช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านความเชื่อในยุคกลาง คาริน บุตรีของครอบครัวคริสเตียนฐานะดี ออกเดินทางนำเทียนศักดิ์สิทธิ์ “พระแม่มารีพรหมจรรย์” ไปยังโบสถ์ ข้างกายนางนั้นยังมี อินเงริ พี่สาวต่างสายเลือดติดตามไปด้วย อินเงริตั้งครรภ์โดยไม่มีพ่อ อีกทั้งยังได้รับการปฏิบัติดุจสาวใช้ แตกต่างจากคารินเหลือคณา นางเฝ้าอิจฉาริษยาน้องสาวผู้เลอโฉม อีกทั้งยังสวดอ้อนวอนเทพนอกรีต “โอดิน” ให้นำพาหายนะมาสู่คารินให้จงได้

ระหว่างเดินทางนั้น อินเงริ ก็แสร้งมารยาทำเป็นหวาดเกรงป่าอันมืดดำ ไม่ยอมเดินทางต่อ สุดท้ายคารินจึงจำต้องเดินทางเพียงลำพัง ปล่อยให้อินเงริพักอยู่ที่กระท่อมของชาวบ้านคนหนึ่ง แต่ภายหลังอินเงริรู้ตัวว่าชายเจ้าของกระท่อมเป็นพวกนับถือเทพนอกรีตเช่นกัน ซ้ำร้ายยังเป็นพวกบูชายัญมนุษย์ นางจึงตัดสินใจหลบหนีออกมา และลอบติดตามดูคารินอยู่ห่างๆ

อีกด้านหนึ่ง หัวขโมยแพะสามคนพบเห็นหญิงสาวเดินทางมาด้วยตัวคนเดียวจึงเริ่มวางแผนร้าย ทั้งสามเข้าไปตีสนิทกับคารินทำทีเป็นคนต้อนสัตว์เร่ร่อน ฝ่ายคารินผู้อ่อนโลกก็ไม่ได้รู้เท่าทันอีกทั้งยังออกปากชวนทั้งสามมาร่วมทานอาหารด้วยกัน ในที่สุดสองหัวโจกในกลุ่มก็ลงมือข่มขืนคารินและทำร้ายจนกระทั่งเสียชีวิต เรื่องทั้งหมดเกิดขึ้นโดยที่เด็กน้อยในหมู่โจรได้แต่ดูอยู่ห่างๆ เช่นเดียวกับอินเงริที่ซ่อนตัวอยู่ นางมีโอกาสจะใช้หินขว้างใส่โจรทั้งสองขณะลงมือข่มเหงคารินแต่นางก็ไม่กล้าทำ ได้แต่ปล่อยให้ก้อนหินหลุดมือล่วงหล่นไป

หลังจากปลดทรัพย์และเสื้อผ้าจากร่างไร้วิญญาณ พวกโจรก็ออกเดินทางเร่ร่อนต่อจนมาขอค้างแรมที่บ้านหลังหนึ่ง หารู้ไม่ว่าบ้านหลังนั้นเป็นของ ทอร์ บิดาของคารินนั่นเอง

ทอร์และภรรยากังวลที่ลูกสาวไม่กลับมาเสียที แต่ก็ยังต้อนรับขับสู้ชายแปลกหน้าทั้งสาม ทั้งยังเชิญมาร่วมรับประทานอาหารค่ำ ภาพของคารินยังคงติดตาเด็กน้อยในหมู่โจร เขาทนทานอาหารไม่ไหวได้แต่สำรอกออกมา เจ้าบ้านไม่ได้ติดิงอย่างใดทั้งยังให้สาวใช้ช่วยดูแลเด็กน้อยอีกทางหนึ่ง

กลางดึกคืนนั้นเอง มารีทา ภรรยาของทอร์ สะดุ้งตัวตื่นจากเสียงร้อง นางรีบผลุนผลันลงมาดูห้องที่แขกทั้งสามใช้ซุกหัวนอน หนึ่งในสองชายหนุ่มลงมือลงไม้กับเด็กน้อยจนบาดเจ็บหัวโจกของกลุ่มเห็นว่าเรื่องอาจเลยเถิดไป จึงตัดสินใจเสนอขายเสื้อผ้าชั้นดีแก่มารีทาในราคาเหมือนให้เปล่า ปากก็บอกว่าเป็นชุดของน้องสาวที่เสียชีวิตไปแล้ว แต่แท้จริงกลับเป็นชุดของคารินนั่นเอง

มารีทาจดจำชุดนี้ได้ในทันที นางรีบขอตัวโดยอ้างว่าจะไปปรึกษากับสามี แต่พอพ้นจากห้องก็ลั่นกลอนอย่างแผ่วเบาไม่ให้พวกโจรรู้ตัว พอเห็นชุดทอร์เองก็จำได้เช่นกัน เขารีบลงจากเรือนพอดีพบกับอินเงริผู้รู้เห็นทุกสิ่งทุกอย่าง เมื่อรับฟังเรื่องราวทั้งหมด ทอร์ก็ไปถอนต้นเบิร์ช แล้วตัดกิ่งมาโบยตัวเอง ก่อนจะคว้ามีดย่องเข้าห้องของโจรขโมยแกะที่ยังหลับใหลอยู่ ทอร์ค้นข้าวของในย่ามแล้วพบสิ่งของอย่างอื่นของลูกสาว เมื่อแน่ใจแล้วทอร์ก็ลงมือสังหารโจรทั้งสองอย่างโหดเหี้ยม ซ้ำร้ายยังพลั้งมือฆ่าเด็กน้อยในกลุ่มโจรด้วยอีกคน แม้ว่าภรรยาจะพยายามทัดทานแล้วก็ตาม

หลังจากเหตุการณ์อันน่าสยดสยอง อินเงริก็พาทุกคนไปยังจุดที่คารินถูกฆาตกรรม ศพของหญิงสาวยังคงอยู่ที่เดิม ทอร์ตัดพ้อพระเจ้าที่ปล่อยให้เหตุการณ์เลวร้ายเหล่านี้เกิดขึ้น แต่ก็สาบานว่าจะลบล้างบาปที่พลั้งมือฆ่าเด็กน้อยไร้ความผิดด้วยการสร้างโบสถ์ศิลาตรงบริเวณที่บุตรีเสียชีวิต พลันก็บังเกิดปาฏิหาริย์ขึ้น ตาน้ำผุดขึ้นมา ณ จุดที่คารินนอนอยู่ กลายเป็นลำธารใสกระจ่าง พระเจ้าตอบรับคำสาบานของทอร์แล้ว...

**การเดินทางแสวงหาความตาย**

The Virgin Spring เป็นเรื่องราวของการเดินทาง หากแต่ไม่ใช่การเดินทางไปสู่จุดหมายงดงามตามใจฝันอย่างที่ภาพยนตร์ทั่วไปนิยมสรรค์สร้าง หากแต่การเดินทางครั้งนี้กลับจบลงด้วยการดับสูญของชีวิต

เมื่อมองในเรื่องของโครงเรื่อง The Virgin Spring บอกเล่าสองเหตุการณ์ที่ทั้งเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน อีกทั้งยังสะท้อนกันและกันประดุจกระจกเงา เรื่องนี้เปิดฉากด้วยการเดินทางของคารินและอินเงริเพื่อนำเทียนศักดิ์สิทธิ์ไปถวายโบสถ์ พบเจอโจรร้ายระหว่างทาง คารินถูกข่มขืน และโดนฆ่าตายในที่สุด ที่กล่าวมานี้คือเหตุการณ์ชุดแรกของเรื่อง มีครบองค์ประกอบดังที่ภาพยนตร์ควรจะเป็น มีการเริ่มเรื่อง พัฒนาเหตุการณ์ ภาวะวิกฤติ รวมถึงภาวะคลี่คลายด้วย

แผนภาพที่ 5.1 เหตุการณ์ครึ่งแรกของ The Virgin Spring

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| คาริน/อินเงริ ออกเดินทาง | → | เจอโจรร้าย | → | คารินถูกข่มขืน/คารินถูกฆ่า | → | โจรออกเดินทาง |
| (เริ่มเรื่อง) | | (พัฒนาเหตุการณ์) | | (วิกฤติ) | | (คลี่คลาย) |

เมื่อผ่านพ้นเหตุการณ์ชุดแรก เรื่องก็เปลี่ยนไปจับอยู่ที่กลุ่มโจรแทน โดยมี “ภาวะคลี่คลาย” ของครึ่งแรกเป็นส่วน “เริ่มเรื่อง” ส่วนหลังของ The Virgin Spring เปรียบเสมือนเรื่องๆ ใหม่ ที่วางโครงเรื่องแยกจากครึ่งแรกอย่างชัดเจน มีการ เริ่มเรื่อง พัฒนาเหตุการณ์ วิกฤติ และคลี่คลาย เช่นเดียวกัน ที่สำคัญคือมีขั้นตอนเหตุการณ์สอดคล้องกันจนแทบจะเรียกว่า “ล้อเลียน” กันได้ด้วยซ้ำ

แผนภาพที่ 5.2 เหตุการณ์ครึ่งหลังของ The Virgin Spring

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| กลุ่มโจรออกเดินทาง | → | เจอบ้านของทอร์ | → | ทอร์ลงมือสังหารคนทั้งสาม | → | การหาศพคาริน |
| (เริ่มเรื่อง) | | (พัฒนาเหตุการณ์) | | (วิกฤติ) | | (คลี่คลาย/จบเรื่อง) |

หากยังเห็นไม่ชัดก็ลองสังเกตเรื่องที่ “ผู้เคราะห์ร้าย” ทั้งสองเหตุการณ์ชักศึกเข้าบ้านก็ได้ว่าคล้ายกันเพียงไร เพราะทั้งคารินและกลุ่มโจรล้วนเป็นฝ่ายเอาตัวเข้าไปสู่อันตรายด้วยตัวเองทั้งสิ้น (คารินเป็นฝ่ายเชิญโจรมาร่วมทานอาหารด้วยตัวเอง ฝ่ายโจรเองก็ไปขอพักที่บ้านทอร์ด้วยความสมัครใจ) นอกจากนี้ก่อนจะเกิดเหตุฆาตกรรมก็มี “มื้ออาหาร” มาแทรกอยู่ด้วยกันทั้งสองครั้ง

สภาพล้อเลียนนี้ยังมีให้เห็นในช่วงวิกฤติของทั้งสองส่วน ซึ่งก็คือตอนที่คารินถูกข่มขืนและทอร์ถอนต้นไม้ด้วยมือเปล่านั่นเอง สองฉากดังกล่าวเรียกได้ว่าเป็นจุดที่กระแทกกระทั้นอารมณ์ได้รุนแรงที่สุด ระบายความพลุ่งพล่านผ่านหน้าจอได้เข้มข้นยิ่งกว่าฉากฆาตกรรมเสียอีก โดยเฉพาะการเล่นเส้นให้ต้นไม้ถูกผลักจนเอียงตัดกับระนาบท้องฟ้าและพื้นดิน

รูปที่ 5.21 ทอร์โค่นต้นไม้ด้วยมือเปล่า ฉากที่รุนแรงเท่าเทียมกับฉากข่มขืน

ประเด็นเรื่อง “เหยื่อ” ยังเป็นอีกเรื่องที่น่าสนใจยิ่ง ครึ่งแรกของ The Virgin Spring มีตัวคารินเป็นเหยื่อ ส่วนครึ่งหลังมีเด็กในหมู่โจรเป็นเหยื่อ จริงอยู่ว่ายังมีโจรอีกสองคนที่ตายด้วยน้ำมือของทอร์ แต่ทั้งสองไม่นับเป็นเหยื่อ เพราะเป็นผู้กระทำความผิดจริงและสมควรจะได้รับโทษ แต่คารินและเด็กชายเล่า สองคนนั้นบริสุทธิ์เกินกว่าจะได้รับชะตากรรมอันโหดร้าย จริงอยู่ว่าทั้งคู่อาจมีความ “ปนเปื้อน” อยู่บ้าง กล่าวคือ คาริน เป็นเด็กสาวที่ปล่อยตัวปล่อยใจเกินไปเสียหน่อย ทั้งยังเจ้าเล่ห์วางอุบายพ่อแม่ได้ ฝ่ายเด็กชายก็ร่วมหัวจมท้ายกับโจรมาโดยตลอด แต่ความผิดเหล่านี้ก็นับเป็นแค่กระผีกริ้นเมื่อเทียบกับโทษถึงตาย สาเหตุนี้เองที่ทำให้ทั้งสองเป็น “เหยื่อ” เช่นเดียวกัน

สรุปแล้ว The Virgin Spring จึงเป็นการเดินทางสู่ความตายของเหยื่อผู้โชคร้ายนั่นเอง

**สงครามระหว่างความมืดและแสงสว่าง**

เนื้อหาของ The Virgin Spring เกี่ยวพันโดยตรงกับสองขั้วอำนาจ เราสามารถพบเห็นความสัมพันธ์เชิงขัดแย้งนี้ในหลายรูปแบบ ตั้งแต่ ฆาตกร/เหยื่อ แสงสว่าง/ความมืด หญิงพรหมจรรย์/หญิงมีครรภ์ คริสเตียน/ศาสนานอกรีต น้ำ/ไฟ แต่ถ้ามองในองค์รวมทุกอย่างที่เกิดขึ้นล้วนย้อนกลับมาสู่ประเด็น “ธรรมชาติ/วัฒนธรรม” ด้วยกันทั้งสิ้น

ฉากของภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นภาพสังคมในยุครอยต่อระหว่างความเชื่อ ยุคที่คนในท้องที่แถบเดียวกันยังนับถือเทพต่างองค์กัน ในขณะที่ครอบครัวของทอร์เป็นคริสเตียน แต่อาณาเขต

โดยรอบที่เราผ่านตาในเรื่องล้วนอุดมด้วยความดิบเถื่อนและศาสนานอกรีต จริงอยู่ว่ามีการพูดพาดพิงถึงชาวคริสต์และโบสถ์ แต่นอกจากผู้อยู่อาศัยในที่ดินของทอร์แล้ว ไม่ปรากฏคริสเตียนคนอื่นๆ ให้เห็นอีกเลย คล้ายว่าพวกทอร์โดนปล่อยเกาะอยู่ท่ามกลางแดนเถื่อนก็ว่าได้ ดังนั้นเราจะมองเห็นคนสองจำพวกในภาพยนตร์พวกนี้ นั่นก็คือคริสเตียนและพวกนอกรีต

รูปที่ 5.22 ชุมชนคริสเตียนท่ามกลางธรรมชาติอันยิ่งใหญ่

เมื่อชมดูอย่างผิวเผิน เราสามารถแยกคนทั้งสองกลุ่มได้ตามพื้นเพที่อยู่อาศัย ดังที่กล่าวไว้แล้วคือบริเวณบ้านของทอร์และดินแดนภายนอก ฝ่ายแรกคือคริสเตียน ส่วนฝ่ายหลังย่อมเป็นคนนอกรีตอย่างไม่ต้องสงสัย พวกคริสเตียนเป็นพวกมีวัฒนธรรม เป็นคนดีของสังคม ผิดกับคนนอกรีตอย่างพวกโจรที่เป็นตัวสร้างปัญหา ก็ให้เกิดโศกนาฏกรรม จริงอยู่ว่าอาณาเขตภาพนอกบ้านทอร์เป็นแดนเถื่อนของพวกนอกรีต แต่ในบ้านของเขาเล่า ปราศจากพวกนอกรีตจริงหรือ ประเด็นนี้เป็นส่วนสำคัญของเรื่องและจะเกี่ยวโยงไปถึงแก่นความคิดของเรื่องที่จะกล่าวถึงในภายหลัง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>คารินและอินเงริ</u>

คารินและอินเงริเป็นพี่น้องต่างสายเลือดที่แตกต่างกันสุดขั้ว คารินนั้นมีรูปโฉมงดงาม ผมสีบลอนด์ เป็นสาวพรหมจรรย์ที่ได้รับการฟูมฟักเป็นอย่างดี ส่วนอินเงริผู้ตั้งครรภ์โดยไม่มีพ่อ นอกจากจะรูปโฉมไม่งามแล้วยังถูกปฏิบัติราวกับคนรับใช้ นางมีผมเพ้าสีดำสนิท มักปรากฏกายให้เห็นภายใต้เงาดำ ผิดกับคารินผู้อยู่ท่ามกลางแสงตะวันเจิดจ้าตลอดเวลา ในขณะที่คารินคือน้ำ อินเงริก็คือไฟ ที่สำคัญที่สุด แม้จะอยู่ที่บ้านของทอร์ แต่อินเงริกลับเป็นพวกนอกรีต เรื่องที่ผู้ชมจะรู้

ได้ตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องเพราะเราได้เห็นนางขณะสวดอ้อนวอนเทพ “โอดิน” เทพพื้นเมืองของแถบสแกนดิเนเวีย และถือเป็นเทพนอกรีตของ The Virgin Spring เสริมให้เห็นสภาวะ “ดิบ” หรือขั้ว “ธรรมชาติ” ได้เป็นอย่างดี

ในขณะที่อินเงริและคารินคือภาคตรงข้ามของกันและกัน ตัวละคร คาริน ยังกลับกลายว่ามีความสัมพันธ์เชิงซ้อนกับตัวละคร เด็กน้อย ผู้ติดสอยห้อยตามหมู่โจรอีกคนหนึ่งด้วย

<u>คารินและเด็กน้อย</u>

ช่วงต้นเราได้กล่าวกันแล้วว่าทั้งคารินและเด็กน้อยคือ เหยื่อ ของ The Virgin Spring เป็นผู้ไม่สมควรตาย แต่กลับต้องสิ้นชีวาไปอย่างโหดร้าย ประเด็นนี้ยังรวมถึง “คุณลักษณะ” ประการหนึ่งที่สอดคล้องกันของสองตัวละครนี้ ซึ่งก็คือคุณลักษณะ “ตัวอ่อน” ที่แฝงอยู่ภายใน

คารินคือตัวอ่อนของคริสเตียน แม้จะอยู่ในครอบครัวชาวคริสต์ แต่นางก็ยังคงความเป็นเด็ก ขี้เล่น รักสนุก คารินเปรียบได้กลับดอกไม้แรกแย้มไม่ประสีประสาต่อโลก เห็นได้จากบทสนทนากับอินเงริตอนหนึ่ง:

คาริน: ข้าจะเป็นนายหญิงของบ้าน และแต่งงานอย่างสมเกียรติ

อินเงริ: แล้วเราจะได้เห็นกัน ยามที่ผู้ชายทำให้เกียรติเจ้าต้องป่นปี้

คาริน: จะไม่มีชายใดร่วมเตียงกับข้าได้ หากยังไม่เข้าพิธีวิวาห์

อินเงริ: แล้วถ้าเกิดมีใครลากเจ้าเข้าไปหลังพุ่มไม้ยามค่ำคืนเล่า

คาริน: ข้าก็จะดิ้นให้หลุด

อินเงริ: แต่เขาแข็งแรงกว่าเจ้านะ…

นอกจากนี้ยังไม่ได้เคร่งครัดกับสังกัดของตน ไม่เป็นคนเคร่งศาสนา แถมยังเจ้าเล่ห์เพทุบาย (ถึงกระนั้นก็ไม่ได้สร้างความเดือดร้อนอันใด) นี่เองที่ชี้ชัดความเป็น “ตัวอ่อนคริสเตียน” ของคาริน

คราวนี้หันมาวิเคราะห์เด็กน้อยกันบ้าง เด็กน้อยเป็นผู้ติดตามของโจรสองคน แม้จะไม่ได้ลงมือกระทำผิด แต่เขาก็ไม่ได้ห้ามปรามหรือขัดขวางโจรทั้งสองด้วยเช่นกัน ซึ่งเห็นได้จากตอนที่คารินถูกข่มขืนแล้วฆ่า เด็กน้อยยังเยาว์วัยเกินกว่าจะเดินทางในสายนอกรีตดังรุ่นพี่ทั้งสอง เขายังมีความรู้สึกหวาดกลัวกลับภาพร่างไร้วิญญาณของคาริน และไม่สามารถรับประทานอาหารได้เลยนับแต่ได้เห็นภาพติดตานั้น ด้วยเหตุที่ว่าเขาคือ “ตัวอ่อนคนนอกรีต” นั่นเอง หากมีวัยและประสบการณ์มากกว่านี้ เขาก็คงไม่แคล้วกลายมาเป็นโจรร้ายดังเช่นอีกสองคนอย่างแน่นอน

The Virgin Spring จึงเป็น Road Movie ที่ว่าด้วยเรื่อง “สูญสิ้นกลิ่นน้ำนม” ประเภทหนึ่ง หากแต่ว่าประสบการณ์ที่ตัวเอกได้พบพานหาได้ทำให้ เขา/เธอ เติบโตขึ้น อย่างที่มักพบเห็นกัน แต่กลับเป็นจุดจบของชีวิตต่างหาก

<u>ทอร์</u>

ตัวละคร ทอร์ นั้นน่าสนใจยิ่งนัก หน้าฉากนั้นทอร์คือหัวหน้าครอบครัวคริสเตียน มีภรรยา (มารีทา) เป็นชาวคริสต์ที่เคร่งครัด เป็นคุณพ่อที่ยอมตามใจลูกสาว (ในที่นี้หมายความเฉพาะคาริน) อยู่ทุกครา แต่ถึงกระนั้นก็ยังลงมือสังหารโหดทั้งโจรและเด็กน้อย เขาใคร่อยากทราบเจตจำนงพระเจ้าที่ปล่อยให้เรื่องดังกล่าวเกิดขึ้น (การตายของคารินและเรื่องเขาพลั้งมือฆ่าเด็ก) เมื่อนับรวมกับภาพลักษณ์และชื่อของเขาแล้ว เราก็พอจะสรุปความได้ว่า ทอร์ หาใช่คริสเตียนไม่ เขาเป็นหนึ่งใน พวกนอกรีตต่างหาก

ก่อนอื่นเรามาวิเคราะห์ภาพลักษณ์ภายนอกกันก่อน การแต่งกายของทอร์นั้นคงความเป็นชาวสแกนดิเนเวียนตามท้องถิ่นอย่างสมบูรณ์ เรียกได้ว่าใกล้เคียงมากกับภาพวาดเหล่าเทพในตำนานปกรณัมของแถบนั้น ที่สำคัญยังมีชื่อพ้องเสียงกับ “เทพทอร์” (เทพนักรบผู้เป็นบุตรของเทพโอดิน) อีกด้วย จึงเป็นเรื่องที่จงใจอย่างแน่นอนว่าทอร์คือตัวแทนของคนนอกรีต การที่เขาแสดงความเกรี้ยวกราดสังหารโหดผู้อื่นก็ยังเสริมประเด็นดังกล่าวให้มีน้ำหนักมากขึ้นด้วย หากไม่นับว่าเป็นหัวหน้าครอบครัวคริสเตียนซึ่งเป็นหน้าฉากของทอร์แล้ว เราไม่พบจุดใดเลยที่จะพอจัดเขาให้เป็นชาวคริสต์ได้อีก ทอร์ไม่เคร่งศาสนา (เห็นได้จากบทสนทนาของเขากับมารีทา)

แต่งกายและมีชื่อแบบพื้นเมือง เกรี้ยวกราด โหดร้าย ทารุณ อีกทั้งตอนก่อนจบเรื่องยังหาญกล้าทักถามการตัดสินใจของพระเจ้า สิ่งเหล่านี้ชี้ชัดถึงความนอกรีตในตัวทอร์ ทั้งยังจะส่งผลต่อแนวคิดและมุมมองของ The Virgin Spring ซึ่งเราจะถกประเด็นนี้ในอีกไม่ช้า

รูปที่ 5.23 ทอร์ หัวหน้าชุมชนคริสเตียนที่แท้จริงเป็นพวกนอกรีต

**สองขั้วอำนาจ**

The Virgin Spring ว่าด้วยเรื่องของความขัดแย้ง นับแต่เรื่องเริ่มเปิดม่านเราก็ได้รับรู้ถึงความรังเกียจที่อินเงริมีต่อคาริน พร้อมกับนัยแฝงบ่งบอกความเข้ากันไม่ได้ของสองสามีภรรยาทอร์และมารีทา (ซึ่งภายหลังมารีทายอมรับว่าเป็นความอิจฉาที่คารินชอบเข้าหาทอร์มากกว่า) เมื่อดำเนินมาถึงกลางเรื่อง ความขัดแย้งระหว่างคารินและสองโจรก็ทะยานไปถึงจุดที่ต้องจบลงด้วยการหลั่งเลือด ก่อนที่เรื่องจะปิดฉากอย่างโหดร้ายไม่แพ้กัน ด้วยการที่ทอร์ลงมือสังหารโจรอย่างเหี้ยมโหด ที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นล้วนเป็นความขัดแย้งระดับรูปธรรม เป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคลต่อบุคคลที่เห็นได้อย่างชัดเจน แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็มีนัยแฝงที่ลึกกว่าภาพข้างต้น ซึ่งก็คือความขัดแย้งของสองขั้วอำนาจที่ไม่เคยเปิดเผยให้เห็นหรือจับต้องได้ The Virgin Spring คือสมรภูมิระหว่างธรรมชาติและวัฒนธรรม

ธรรมชาติคือสภาวะอันไร้การปรุงแต่ง เต็มไปด้วยความดิบเถื่อน ทุกอย่างล้วนเป็นไปตามสัญชาตญาณ ปัจเจกย่อมสำคัญที่สุด การทำร้ายผู้อื่นเป็นเรื่องสามัญธรรมดา พระเจ้าหรือเทพไท้ในสภาวะนี้ย่อมต้องโหดร้าย ดุดัน เฉกเช่นเทพของเหล่าบรรพชน ซึ่งในกรณีนี้ก็คือเทพยุโรปเหนือ

(Norse) นั่นเอง อย่างเช่นเทพสูงสุด “โอดิน” ที่อินเงริสักการะ และ “ทอร์” เทพนักรบที่เป็นดุจเบ้าหลอมของทอร์ในเรื่อง

ส่วนวัฒนธรรมนั้น ก็คือสิ่งใดๆ ที่สัมพันธ์กับมนุษย์โดยผ่านการขัดเกลาอย่างถ้วนถี่มาแล้ว เช่นการรวมกลุ่มกันเป็นชุมชน (บ้านของทอร์) การร่วมกันทานอาหารบนโต๊ะ (ที่บ้านของทอร์เช่นกัน) รวมไปถึงศาสนาที่มีระเบียบปฏิบัติซับซ้อนเช่นคริสต์ศาสนาในเรื่อง พลังดังกล่าวคอยต่อต้านกับขั้วธรรมชาติอยู่ตลอดเวลาโดยไม่ได้แสดงออกอย่างโจ่งแจ้ง แต่กลับเป็นประเด็นสำคัญของเรื่อง ฉากในภาพยนตร์ที่สื่อถึงความขัดแย้งนี้ก็มีฉากบ้านของทอร์ที่ตั้งอยู่กลางธรรมชาติ (เนื่องจากบ้านของทอร์เป็นตัวแทนของวัฒนธรรม) ฉากทอร์โค่นต้นไม้ (ทอร์ก่อนจะลงมือสังหารโจรยังเป็นทอร์ที่มีความเป็นคริสเตียนอยู่ ส่วนต้นไม้ก็เป็นตัวแทนของธรรมชาติ) รวมไปถึงฉากที่ทอร์ตั้งคำถามต่อพระเจ้า (ทอร์หลังจากสังหารโจรจะกลับขั้วไปเป็น นอกรีตหรือธรรมชาติ ส่วนพระเจ้าในศาสนาคริสต์คือตัวแทนหนึ่งของวัฒนธรรม)

ความขัดแย้งระดับนามธรรมจะแฝงอยู่ตลอดทั้งเรื่องโดยผ่านภาพที่เป็นรูปธรรมอย่างฉากและการกระทำของตัวละคร ประเด็นความขัดแย้งนี้จึงเข้าถึงผู้ชมได้ในหลายระดับ สำหรับผู้ชมที่ดูเอาเรื่องก็สามารถสนุกสนานไปกับเหตุการณ์ใน The Virgin Spring ได้ ส่วนคนที่มองภาพยนตร์เรื่องนี้ในระดับที่ลึกขึ้นก็มีเรื่องให้ตีความได้อีกมากมาย นับว่าเป็นการเขียนบทที่มีชั้นเชิงและน่าศึกษาอย่างยิ่ง

**สลับฉาก: อาหารมื้อสุดท้าย หนูน้อยหมวกแดง และการทำลายลึงค์**

หากใครมีโอกาสได้ยลภาพเขียน “The Last Supper” อันกระเดื่องโลก ของลีโอนาโด ดาวินซี คงมองออกทันทีถึงนัยที่แฝงอยู่ในฉากรับประทานอาหารของ The Virgin Spring ก่อนอื่นคงต้องเท้าความเสียก่อนว่า The Last Supper คือภาพอาหารมื้อสุดท้ายของพระเยซู ก่อนที่จะถูกจับไปตรึงกางเขน นอกจากพระเยซูแล้ว ยังมีผู้ศรัทธาและคนสนิทมาร่วมโต๊ะอีกทั้งสิ้นสิบสองคน ภาพนี้แสดงผู้ร่วมโต๊ะในแนวนอน เรียงกันเป็นระนาบเดียวกัน โดยปราศจากความลึก เป็นมุมมองที่ขาดมิติ (Perspective) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของศิลปะตะวันตกทั่วไป (ความจริงแล้วดาวินซีใช้แนวเส้นผนัง หน้าต่าง เพดาน ในฉากหลังเพื่อสร้างมิติและใช้ระนาบ Subject ที่ขาดมิติเพื่อให้ภาพโดดเด่น) ดังนั้นภาพนี้จึงติดตาผู้ชมได้เป็นอย่างดี แต่ในทางกลับกันก็มีผู้ใช้ไม่บ่อยนัก อย่างไรก็ตามฉากรับประทานอาหารในบ้านทอร์ทั้งสองครั้งกลับเลือกใช้มุมมองดังกล่าวอย่างจงใจ ทั้งนี้ก็เพื่อถ่ายทอดความหมายที่ซ่อนอยู่ซึ่งก่อนที่จะกล่าวถึงเรื่องนั้นขอให้ลองเปรียบเทียบภาพทั้งสองดูก่อน

รูปที่ 5.24 ภาพเปรียบเทียบ The Last Supper ของลีโอนาโด ดาวินชี และฉากใน The Virgin Spring

The Last Supper คือมื้ออาหารสุดท้ายของพระเยซู ในคราวนั้นพระองค์สวมชุดสีแดงห่มทับด้วยผ้าคลุมสีน้ำเงิน เมื่อมองจากโทนสีแล้วละม้ายคล้ายคลึงกับชุดที่คารินขอสวมในตอนเริ่ม The Virgin Spring อยู่ไม่น้อย (คารินสวมชุดสีเหลือง ผ้าคลุมน้ำเงิน กระโปรงน้ำเงินขลิบแดง จากคำพูดตอนแต่งตัวของคารินเอง) อีกทั้งทั้งสอง (พระเยซูและคาริน) คือผู้ที่ต้องสังเวยชีวิตหลังมื้ออาหารนี้จะค่อนข้างจะเด่นชัดว่าตัวคารินก็คือภาพสะท้อนของพระเยซูนั่นเอง แม้ว่าจะไม่ได้มาร่วมโต๊ะอาหารก็ตาม นอกจากนี้ยังมีอีกจุดที่เสริมน้ำหนักแก่ประเด็นนี้ได้ นั่นก็คือตำแหน่งที่นั่นของอินเงริ เมื่อเปรียบเทียบตำแหน่งที่นั่งในรูปที่ 5.24 เราจะเห็นว่าตำแหน่งของอินเงริก็คือตำแหน่งของ “ยูดา” ผู้ที่ทรยศและขายพระเยซูแก่ทหารโรมันนั่นเอง ซึ่งก็สอดคล้องกับเรื่องที่อินเงริเป็นสาเหตุให้คารินเสียชีวิต

นอกจากเบิร์กแมนจะเล่นกับสัญญะเชิงศาสนาแล้ว ยังมีการนำนิทานเก่าแก่อย่าง “หนูน้อยหมวกแดง” มาเล่นสัมพันธบทอีกทีหนึ่งด้วยในตอนที่คารินเผชิญหน้ากับโจร ซึ่งใกล้เคียงกับหนูน้อยหมวกแดงตอนที่เผชิญหน้ากับหมาป่าในคราบคุณยายมาก สลับกันก็แต่บทพูดเท่านั้น

โดยในเรื่องหนูน้อยหมวกแดง ตัวหนูน้อยจะเป็นคนตั้งคำถามต่างๆ นานา แก่หมาป่าก่อนตัวเองจะถูกกิน แต่ใน The Virgin Spring พวกโจรกลับเป็นฝ่ายตั้งคำถาม (อย่าง “ทำไมมือของเจ้าถึงขาวนัก” “ทำไมคอของเจ้าถึงขาวนัก”) ให้คารินตอบก่อนจะลงมือขืนใจแล้วสังหาร เห็นได้ว่าเบิร์กแมนต้องการจะโยงเข้ากับนิทานดังกล่าวอย่างเด่นชัด เพื่อสะท้อนนัยยะที่ผู้บริสุทธิ์ตกเป็นเหยื่อของความโหดร้ายในสังคม

สัญลักษณ์อีกประการที่น่าสนใจคือต้นเบิร์ชที่ถูกทอร์โค่นด้วยมือเปล่า อย่างที่กล่าวไปแล้วว่าเราสามารถเชื่อมโยงต้นไม้เข้ากับขั้วของธรรมชาติได้ประการหนึ่ง แต่เมื่อวิเคราะห์อย่างละเอียดแล้วยังมีความหมายที่ซ้อนเร้นทางเพศซ้อนอยู่อีกชั้น

ต้นเบิร์ชที่ตั้งต้นเด่นตระหง่านอยู่เพียงลำพังนั้นชวนให้คิดถึง “ลึงค์” ของมนุษย์ยิ่งนัก การที่ทอร์พยายามโค่นมันเป็นนัยยะแฝงของการ “ข่มขืน” นั่นเอง ซึ่งหากมองตามโครงเรื่องที่เกริ่นไว้ข้างต้นก็จะสอดคล้องกัน เพราะเป็นการกระทำที่จะนำไปสู่การสังหาร ในตอนของคารินนั้น ก่อนจะถูกสังหาร โจรร้ายได้ทำลายตัวตนของนางก่อน ซึ่งก็คือ “ความบริสุทธิ์” เพราะคารินเป็นหญิงพรหมจรรย์ เมื่อความบริสุทธิ์ถูกพรากไป นางก็ไม่หลงเหลืออะไรอีกแล้ว กลายเป็นเหยื่อให้ถูกสังหารอย่างง่ายดาย (ตรงนี้จะเห็นว่าการสังหารคารินนั้นง่ายดายจริงๆ เหมือนกับว่าโจรทั้งสองเองก็ไม่ได้ตั้งใจด้วยซ้ำ) ส่วนคราวของทอร์นั้นการโค่นต้นเบิร์ชก็คือการทำลาย “สัญลักษณ์ทางเพศ” ของพวกโจร (หรือจะเรียกว่าเป็นการข่มขืนพวกโจรผ่านทางสัญลักษณ์ก็ได้) เมื่อ “ลึงค์” ถูกทำลาย สองโจรก็ไม่เหลือพลังต่อต้านและกลายเป็นเหยื่อของทอร์ในที่สุด

**สลับฉาก 2: ความดิบเถื่อนอันเรียบง่าย**

The Virgin Spring เป็นภาพยนตร์ที่รุนแรง มีทั้งฉากการข่มขืนที่โจ่งแจ้ง (เมื่อนับจากช่วงเวลาที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ออกฉาย) ฉากฆาตกรรมอย่างโหดเหี้ยม ไม่แปลกที่เคยถูกประเทศอังกฤษจัดให้เป็นเรต “X” มาก่อน

แต่การถ่ายทอดความรุนแรงของ The Virgin Spring มีลักษณะแตกต่างจากภาพยนตร์ในยุคปัจจุบันที่นิยมใช้เสียงเร้าอารมณ์ การตัดภาพฉับไว และมุมกล้องที่แปลกตา ผิดกับเทคนิคของเบิร์กแมนที่เน้นความเรียบง่าย ถ่ายทอดแต่ละช็อตแต่ละฉากอย่างตรงไปตรงมา ราวกับภาพยนตร์สารคดี จุดนี้เองที่เสริมให้ความรุนแรงในเรื่องยิ่งโดดเด่นขึ้นมา เหตุเพราะภาพที่เห็นคล้ายกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง มีความใกล้ตัว ไม่เหมือนความรุนแรงแบบเสริมอารมณ์ที่เห็นกันชินตาแล้ว

ในภาพยนตร์ร่วมสมัย ภาพใน The Virgin Spring คล้ายกับสิ่งที่เราจะพบเห็นในหน้าหนังสือพิมพ์และรายการข่าวตามสื่ออื่นๆ มากกว่าความรุนแรงในโรงภาพยนตร์

ทั้งฉากที่คารินถูกข่มขืน ฉากที่ทอร์โค่นต้นไม้ และฉากที่ทอร์สังหารพวกโจร ทั้งสามฉากถือว่าเป็นช่วงที่รุนแรงที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่เบิร์กแมนกลับเลือกถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมาเหลือเชื่อ ไม่มีดนตรีเร้าอารมณ์ ตัดภาพแต่น้อย ใช้การถ่ายแบบ Long Take เป็นหลัก ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดยังคงเป็นฉากที่ทอร์โค่นต้นไม้นั่นเอง หากเป็นภาพยนตร์ปัจจุบันคงจะใช้ช็อตมากมายมาเรียงร้อยต่อกันเพื่อเสริมพลังในลักษณะ Montage (ซึ่งเป็นเทคนิคที่นิยมมากในภาพยนตร์โซเวียตยุครุ่งเรือง) แต่ฉากนี้เบิร์กแมนกลับใช้เพียงสองช็อตเท่านั้น ซึ่งก็คือตอนที่ทอร์พยายามโค่นต้นเบิร์ช กับตอนที่โค่นสำเร็จแล้วและกำลังตัดกิ่ง เชื่อว่าหากนักแสดงสามารถโค่นต้นไม้ต้นนี้ได้จริง เบิร์กแมนคงใช้ Long Take ถ่ายแต่ต้นจนจบเสียด้วยซ้ำ

สำหรับฉากที่คารินถูกข่มขืนนั้นก็ไม่ได้ใช้ขนาดภาพชนิด Close-up ถี่ยิบแต่อย่างใด และเลือกใช้ภาพที่ห่างออกมาสักหน่อย คล้ายมุมมองที่ดวงตามนุษย์ใช้พบเห็นเหตุการณ์ในชีวิตประจำวัน เมื่อผนวกกับความยาวนานของฉากนี้ ก็ทำให้ผู้ชมรู้สึกอึดอัด หวาดผวา โดยไม่ต้องอาศัยภาพที่รุนแรงเกินเหตุหรือโป้เปลือยแม้แต่น้อย นอกจากนี้หลังจากคารินโดนข่มขืนเบิร์กแมนก็ใช้เพียงเงากิ่งไม้พาดผ่านใบหน้าหญิงสาวเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความแปดเปื้อน นับเป็นเทคนิคที่เรียบง่าย แต่ก็สื่อความหมายได้อย่างลงตัว

รูปที่ 5.25 คารินยามแปดเปื้อน การใช้แสงเงาสื่อความหมายอย่างลงตัว

หากจะนิยามเทคนิคในการนำเสนอภาพของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ในภาพยนตร์เรื่องนี้ย่อมเหมาะกับประโยคที่ว่า “Simply the Best” เป็นที่สุด

**ปัจฉิมบท: พระเจ้าผู้โหดร้าย**

เมื่อมองเพียงผิวเผินแล้ว Virgin Spring ย่อมเป็นภาพยนตร์ส่งเสริมศรัทธาความเชื่อในคริสต์ศาสนาอย่างไม่ต้องสงสัย การตายของผู้บริสุทธิ์ (คาริน) ได้รับการชำระแค้น เหล่าร้ายชดใช้บาปด้วยความตาย อีกทั้งยังมีการสำแดงปาฏิหาริย์ (น้ำพุ) ของพระเจ้าผู้เฝ้ามองดูสรรพสิ่ง เมื่อสรุปแก่นความคิดจากประเด็นเหล่านี้ก็คงได้ว่า “พระเจ้าคอยดูแลทุกสรรพสิ่ง โดยวิธีการที่ไม่มีผู้ใดเข้าใจ” แต่ถ้าเราละทิ้งเปลือกนอกเหล่านี้ไป The Virgin Spring กลับเป็นภาพยนตร์ที่ต่อต้านศาสนาคริสต์ต่างหาก

อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ไม่ใช่ศาสนิกชนที่ดี ในหนังสือเรื่อง Magic Lantern (1988) อัตชีวประวัติของตัวเอง เขาได้บรรยายความจงเกลียดจงชังต่อบิดาผู้เป็นบาทหลวง ชีวิตที่เต็มไปด้วยการลงทัณฑ์ และเหตุผลที่มีอยู่ในทุกสรรพสิ่งโดยไม่จำเป็นต้องอธิบาย มีแต่ต้องปฏิบัติตามเท่านั้น และที่สำคัญที่สุด เขาไม่เชื่อในพระเจ้า พระเจ้านั้นตายไปนานแล้ว หรือถ้ามีอยู่จริงก็คงเป็น “พระเจ้าแมงมุม” ผู้เหี้ยมโหด (ประเด็นนี้เป็นจุดวิกฤติในภาพยนตร์เรื่อง Through a Glass Darkly ที่เมื่อท้ายที่สุดพระเจ้าที่ตัวเอกมุ่งหวังจะพบกลับกลายเป็นปิศาจแมงมุมอันน่าสะพรึงกลัว) เมื่อวิเคราะห์ดู Virgin Spring อย่างละเอียดแล้ว เราจึงพบแนวคิดในเชิงต่อต้านศาสนาที่เด่นชัด อย่างแรกคือพลังอำนาจของธรรมชาติและวัฒนธรรม (ซึ่งรวมถึงศาสนาคริสต์ด้วย) ที่ฝ่ายหลังเสียเปรียบอย่างเห็นได้ชัดเจน ดินแดนของทอร์และเหล่ามนุษย์ล้วนเป็นเพียงส่วนกระจ้อยร้อยของธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ ภาพป่าเขาได้รับการถ่ายทอดเทียบกับตัวบุคคลประหนึ่งภาพวาดจากลัทธิเต๋า (ความจริงแล้วผู้กำกับจากสวีเดนก็มีชื่อเสียงในแง่การถ่ายทอดภาพธรรมชาติอันยิ่งใหญ่มาตั้งแต่ยุคก่อนหน้าเบิร์กแมนแล้วด้วย) มนุษย์ผู้ทรงวัฒนธรรมนั้นช่างเป็นเพียงสิ่งเล็กน้อยเหลือเกินและคงไม่แคล้วถูกธรรมชาติกลืนกินไปในที่สุด

นอกจากจะเสียเปรียบในเชิงปริมาณแล้ว ศาสนาคริสต์ในเรื่องก็ไม่ได้มอบอะไรให้แก่ผู้ศรัทธา (เว้นแต่ปาฏิหาริย์ในตอนจบ ซึ่งเชื่อว่าไม่ใช่สิ่งที่เบิร์กแมนต้องการจะสื่ออย่างแท้จริง) แม้แต่บ้านที่เคร่งศาสนายังต้องเผชิญกับการสูญเสียลูกสาวอย่างโหดร้าย การเฝ้าสวดภาวนาและการทรมานตัวเอง (ที่มารีทาทำด้วยการใช้เทียนลนข้อมือ) หาได้มีการสนองตอบกลับมาแต่อย่างใด แถมยังปล่อยให้เรื่องเลวร้ายเกิดขึ้นโดยไม่ยื่นมือช่วยเหลือ เท่านี้ยังไม่พอ ขั้วัฒนธรรมและ

คริสต์ศาสนาในเรื่องยังถูกกัดกร่อนจากข้างใน เราพบว่าอินเงริแท้จริงเป็นคนนอกรีต ซ้ำร้ายทอร์เองแม้จะเป็นหัวหน้าครอบครัวคริสเตียนกลับถูกสถานการณ์อันโหดร้ายผลักดันให้ลงมือทำพฤติการณ์เยี่ยงคนเถื่อน ทอร์นี่เองที่เป็นตัวสำคัญในการทำลายทั้งวัฒนธรรมและศาสนาใน The Virgin Spring หากมองเขาว่าเป็นพวกนอกรีต ก็แสดงว่าขั้วัฒนธรรมนี้ผุกร่อนถึงแกนในและคงไม่สามารถเยียวยาอะไรได้อีกแล้ว หรือถ้าจะมองว่าสุดท้ายแล้วทั้งทอร์และอินเงริก็กลับกลายมาเป็นคริสต์ศาสนิกชนที่ดีในตอนจบ (อย่างที่ตอนจบของเรื่องพยายามจะสื่อ) ถ้าเช่นนั้นขั้ว ธรรมชาติ และ วัฒนธรรม ก็หาใช่สิ่งที่ตรงข้ามกัน และมีการโยกย้ายถ่ายโอนกันได้ (หากมองในแง่ Post Modern ก็อนุมานได้ว่าเส้นแบ่งระหว่าง “ธรรมชาติ” และ “วัฒนธรรม” ถูกถอดรื้อไปแล้วโดยทอร์) ในกรณีนี้ความสูงส่งของศาสนาคริสต์ย่อมหมดไป แม้แต่คริสต์ศาสนิกชนก็มีด้านนอกรีตแฝงในตัว (ทอร์) หรือพวกนอกรีตก็สามารถรับรู้ด้านดีงามได้ (อินเงริ) โครงสร้างที่มีจะล้มเหลว และทุกอย่างจะกลับคืนสู่ธรรมชาติในที่สุด

สำหรับ Virgin Spring ภาพยนตร์เรื่องนี้อาจเรียกร้องให้ผู้มีศรัทธาอย่างไม่ลืมหูลืมตาหันมายึดมั่นศาสนาอย่างเหนียวแน่นยิ่งขึ้น แต่นัยยะที่แฝงอยู่คล้ายจะตะโกนก้องว่า “พระเจ้านั้นตายแล้ว” ด้วยน้ำเสียงของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนเอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.5 THE SILENCE: **ถ้อยคำที่สูญสลาย**

### เรื่องย่อ

เด็กน้อย โยฮัน โดยสารรถไฟมากับ อันนา ผู้เป็นแม่ และป้านาม เอสเตอร์ ทั้งสามพึ่งเดินทางกลับจากการท่องเที่ยวและมุ่งหน้ากลับบ้าน หากแต่ว่าระหว่างเดินทางด้วยรถไฟ โรคร้ายของเอสเตอร์พลันกำเริบขึ้นมา เป็นเหตุให้ทั้งสามต้องหยุดพักอยู่ในเมืองที่ตัวเองก็ไม่รู้จัก ผู้คนสื่อสารกันด้วยภาษาแปร่งหู ซ้ำร้ายยังอยู่ในภาวะสงคราม

พวกเขาเลือกพักในโรงแรมใหญ่โตหรูหรารอคอยให้เอสเตอร์อาการดีขึ้น แต่ถึงกระนั้นก็ไม่มีใครเลยที่จะสื่อสารทางคำพูดกับทั้งสามรู้เรื่อง นับตั้งแต่คณะคนแคระที่พักอยู่หรือกระทั่งผู้ดูแลชราที่คอยบริการเอสเตอร์อยู่ตลอดเวลา ทุกคนได้แต่อาศัยภาษาใบ้และการกระทำเพื่อถ่ายทอดสารแก่กัน

ในขณะที่กำแพงภาษากั้นขวางระหว่างคณะของโยฮันและชาวเมือง คนที่พูดภาษาเดียวกันอย่างอันนาและเอสเตอร์ก็ไม่ได้ดีกว่า ทั้งสองมีความบาดหมางที่ไม่ได้เท้าความถึงที่มา แต่ก็ยังพอจะตีความได้ว่าเป็นเรื่องผิดศีลธรรมในเชิงรักร่วมเพศ อันนามีท่าทีเย็นชาต่อเอสเตอร์ ทั้งยังแกล้งให้นางหึงหวงด้วยการออกไปมีสัมพันธ์สวาทกับชาวเมืองโดยไม่ปิดบังพี่สาวของตัวเองแม้แต่น้อย

ระหว่างนั้นโยฮันก็ยังคงเดินร่อนสำรวจทุกซอกทุกมุมของโรงแรม เขาผูกมิตรกับบรรดาคนแคระ นั่งดูคนดูแลโรงแรมทานอาหาร สอดส่ายสายตาไปทั่วด้วยความใคร่รู้ แม้แต่กับเอสเตอร์เองโยฮันก็คอยเฝ้าดูด้วยความเป็นห่วง ผิดกับมารดาที่พยายามหลบหน้าออกไปข้างนอกตลอดเวลา

ร่างกายอันอ่อนแอและแรงกดดันจากอันนาทำให้อาการของเอสเตอร์ทรุดหนักในที่สุด เอสเตอร์ขอแค่เพียงขอกลับไปตายที่บ้านแต่ก็ยังดูเป็นคำขอที่ไร้การตอบรับ นางอ่อนแอเกินกว่าจะเดินทางได้อีก อันนาจึงตัดสินใจกลับบ้านไปพร้อมกับโยฮันที่ไม่ใคร่เต็มใจจะปล่อยป้าตัวเองไว้เช่นนี้นักแต่ก็ไม่อาจขัดใจมารดา สุดท้ายเอสเตอร์ก็ถูกปล่อยให้ตายเพียงลำพังท่ามกลางดินแดนที่ไม่มีใครรู้จัก

**อาณาเขตที่กักขัง**

ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน นั้นล้วนเต็มไปด้วยอาณาเขต มีการแบ่ง “พื้นที่” ของตัวละครอย่างเด่นชัด เราพบว่าในเรื่อง Smiles of a Summer Night ตัวละครหลักล้วนมี “บ้าน” ที่ตนมีอำนาจเหนือ เรื่อง The Virgin Spring เผยภาพพื้นที่ระหว่าง “อารยะ” และ “อนารยะ” เรื่อง Shame นำเสนอสองสามีภรรยาที่ติดอยู่ระหว่างไฟสงครามและอาณาเขตของเกาะ จึงไม่แปลกเลยที่การสร้างอาณาเขตปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์เรื่อง The Silence ด้วยเช่นเดียวกัน

The Silence เปิดตัวด้วยฉากรถไฟแล่นเข้าสู่เมืองซึ่งเป็นอาณาเขตแรกที่ผู้ชมจะได้พบ และเป็น “กรง” ที่ใหญ่ที่สุดที่ตัวละครทุกตัวถูกจำกัดพื้นที่เอาไว้ ขบวนรถถังและเสียงเครื่องบินแหวกอากาศบอกให้รู้ถึงภาวะสงครามที่ครุกรุ่น จริงอยู่ว่าตัวละครหลักทั้งสามจำต้องหยุดพักแต่ก็เป็นเพราะเอสเตอร์ล้มป่วย ไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับสงครามที่กำลังดำเนินอยู่ ดังนั้นสงครามจึงเป็นเพียงตัวเน้นย้ำอาณาเขต (เขตแดน) มากกว่าจะเป็นตัวกักขังตัวละครอย่างแท้จริง ซึ่งเป็นเรื่องในเชิงนามธรรมมากกว่ารูปธรรม

**โยฮัน: ตัวกลางบริสุทธิ์**

ก่อนอื่นลองมาเริ่มวิเคราะห์ที่ตัวละคร “โยฮัน” เด็กน้อยผู้ติดตามแม่และป้าของตนจนมาพักอยู่ที่เมืองนี้ บ่อยครั้งเราจะเห็นเขาเดินร่อนไปมาตามทางเดินของโรมแรม เข้าห้องนู้นออกห้องนี้ ฉงนสนใจตามภาษาเด็ก (ความจริงแล้วโยฮันเริ่มเดินสำรวจตั้งแต่ในรถไฟเมื่อตอนต้นเรื่องเสียด้วยซ้ำ) สำหรับโยฮันแล้วโรงแรมแห่งนี้ก็คืออาณาเขต เราไม่เคยเห็นเขาออกไปได้เกินกว่าบริเวณโรงแรม (หากไม่นับรถไฟที่โดยสารขามาและขาไป) อาจจะเป็นว่าถูกมารดาห้ามเอาไว้ แต่ประเด็นนี้ก็ไม่ได้รับการอธิบาย และไม่ถือว่าสลักสำคัญแต่อย่างใด ทั้งนี้ก็เพราะโยฮันไม่เคยรู้สึกว่าตัวเองถูกกักขังเลย เขาโลดแล่นไปตามห้องหับโดยปราศจากความทุกข์ร้อน สามารถสื่อสารกับแขกคนอื่นๆ อย่างคนแคระ รวมถึงผู้ดูแลชรา โดยปราศจากคำพูดใดๆ แม้สักคำ อาศัยเพียงความใคร่รู้และความจริงใจในการติดต่อสื่อสาร แม้ว่าร่างจะถูกจำกัดพื้นที่แต่ใจของโยฮันนั้นยังคงความอิสระเสรีอยู่ตลอดเวลา ซึ่งผิดกับเอสเตอร์และอันนาที่มีชะงักทางใจติดหลังอยู่

โยฮันยังมีหน้าที่ที่สำคัญยิ่งอีกเรื่องคือการเป็น “ช่องการสื่อสาร” ให้แก่มารดาในการสื่อสารกับเอสเตอร์ สองพี่น้องมีปัญหาระหองระแหงกันและไม่สามารถสื่อสารกันได้โดยตรง อันนาจะเป็นคนคอยหลบหน้าเอสเตอร์เสมอเมื่อมีโอกาส ปล่อยให้โยฮันเป็นคนรับหน้าแทน อีกทั้งยังมี

อยู่ฉากหนึ่งที่อันนาใช้โยฮันให้ไปขอบุหรี่จากเอสเตอร์ ยิ่งเป็นการชี้ชัดถึงฐานะ “ช่องทางการสื่อสาร” ในตัวโยฮัน

รูปที่ 5.26 การสื่อสารระหว่างเอสเตอร์และอันนาที่มีโยฮันเป็นช่องทาง

นอกจากนี้โยฮันยังเป็นช่องทางที่บริสุทธิ์ ปราศจากรอยแปดเปื้อน ไม่ต่างอะไรกับผ้าสีขาวที่เฝ้าสั่งสมข้อมูลต่างๆ ผ่านสองตา โยฮันติดต่อสื่อสารกับบุคคลอื่นอย่างตรงไปตรงมา เข้าหาเมื่อรู้สึกสนุก (กรณีคนแคระ) และวิ่งหนีเมื่อหวาดกลัว (กรณีคนดูแลโรงแรม) เป็นประจักษ์พยานให้แก่ทุกสิ่งที่อยู่รอบตัว ด้วยเหตุนี้ตัวละครโยฮันจึงเปรียบเหมือนภาชนะที่ยังไม่เต็ม แก่นสารภายในกำลังค่อยๆ พอกพูนขึ้นตามประสบการณ์ และเมื่อใดที่ถึงวัยอันเหมาะสมสิ่งที่สั่งสมมานี้เองจะเป็นตัวกำหนดจิตใจของเขาในที่สุด

หากไม่นับตัวโยฮันแล้ว สิ่งที่สามารถเป็นสะพานเชื่อมระหว่างคนทุกชาติศาสนาได้ก็เหลือเพียงเสียงดนตรีเท่านั้น ด้วยเหตุนี้บทเพลงที่ปรากฏใน The Silence จึงเป็นมากกว่าเพลงประกอบทั่วๆ ไป และมีให้ได้ยินเพียงสองครั้งคือตอนที่เอสเตอร์เปิดวิทยุกับตอนที่นางถามคนรับใช้ชราว่าบทเพลงที่ได้ยินเป็นของใคร ทั้งสองฉากนี้ล้วนอบอวลด้วยความสงบสุข ผู้ฟังมีรอยยิ้มเปื้อนหน้าแม้แต่อันนาเองก็ยังรู้สึกดีไปด้วย (ครั้งแรกนางจะนอนกลางวันอยู่กับลูก ส่วนอีกครั้งนางจะเอ่ยชมว่าไพเราะดี) นอกจากนี้ยังเป็นเพียงครั้งเดียวที่เอสเตอร์กับคนรับใช้ชราสามารถสื่อสารกันด้วยคำพูดได้

สำหรับเบิร์กแมนแล้วหากมนุษย์ไม่สามารถสื่อสารกันด้วยคำพูดได้อีก ก็คงมีเพียงเสียงดนตรีเท่านั้นที่จะเป็นฟางเส้นสุดท้ายก่อนสายใยความสัมพันธ์จะขาดสะบั้นลง หากสิ้นบทเพลงของ โยฮัน เซบาสเตียน บาค โลกคงหมดสิ้นสิ่งอภิรมย์ แต่สำหรับ The Silence หากสิ้นเสียงเด็กน้อย “โยฮัน” ทั้งเอสเตอร์ อันนา และผู้คนก็คงไม่มีวันเชื่อใจกันได้อีก

**เอสเตอร์**: The Communication Breakdown-er

เอสเตอร์ผู้เป็นป้านั้นมีโรคร้ายอยู่ก่อนแล้ว อาณาเขตของนางจึงถูกจำกัดโดยปริยายในฐานะ “ผู้ป่วย” และอยู่ได้แต่เพียงในห้องพักเท่านั้น ไม่สามารถเดินเหินตามใจฝันหรือเดินทางกลับบ้านได้ เมื่ออาการทรุดหนักนางอ้อนวอนขอพระเจ้าเพียงแค่ได้กลับไปตายที่บ้าน แต่คำขอนี้ก็ไม่ได้รับการสนองตอบ ซึ่งถ้าจะลองวิเคราะห์ดูแต่ละฉากแต่ละตอนของ The Silence แล้ว เอสเตอร์คือผู้ที่ประสบความล้มเหลวในการสื่อสารเกือบทุกกรณี

นับเป็นการเล่น Irony ที่หลักแหลมมากของเบิร์กแมนที่กำหนดให้ตัวละครเอสเตอร์มีอาชีพ “นักแปล” เพราะถึงแม้นางจะสามารถสื่อสารกับคนดูแลซึ่งเป็นชาวต่างชาติได้ด้วยภาษาใบ้และเขียนคำศัพท์บางคำให้โยฮันในตอนจบ แต่นางกลับไม่สามารถถ่ายทอดสารแก่คนที่พูดภาษาเดียวกันได้ดีนัก โดยเฉพาะกับอันนาผู้เป็นน้องในไส้

ปัญหาระหว่างเอสเตอร์และอันนาเป็นปัญหาที่เกิดจากการสื่อสารที่ผิดพลาด เราได้รับรู้จากปากของอันนาเองว่าแต่ก่อนนั้นนางนับถือเอสเตอร์มาก และพยายามยึดถือเป็นแบบอย่างในการดำรงชีวิต แต่แล้วก็เกิดเรื่องบางอย่างขึ้นซึ่งจุดนี้หนังไม่ได้เปิดเผย แต่ใบ้ให้เห็นเป็นรสนิยมรักร่วมเพศของเอสเตอร์ สิ่งที่เกิดขึ้นในตอนนั้นคือผลของความรักที่ขาดการแสดงออกที่ถูกต้องหรือเป็นความรักที่ “วิปริต” (Pervert) ตามความเห็นของ ปีเตอร์ โควี่ (จากบทวิเคราะห์ในแผ่นดีวีดีภาพยนตร์เรื่อง The Silence) ไม่ว่าเหตุการณ์จะเป็นเช่นไร สิ่งที่ตามมาก็คือความล้มเหลวทางการสื่อสารของทั้งสอง ตลอดทั้งเรื่องเราแทบจะนับครั้งได้ที่เห็นเอสเตอร์และอันนาพูดคุยกันอย่างจริงจัง แถมอันนายังจงใจโกหกให้เอสเตอร์โกรธเมื่อถูกถามไถ่เรื่องตอนออกไปข้างนอก กว่าทั้งสองจะสื่อสารกันอย่างตรงไปตรงมาก็กินเวลาไปถึงจุดไคลแม็กซ์ของเรื่อง ที่เอสเตอร์เข้ามาพูดคุยกับอันนาขณะร่วมเตียงอยู่กับบริกรชาวเมือง แต่การสื่อสารครั้งนี้ก็สร้างผลกระทบใหญ่หลวงจนเอสเตอร์ทรุดหนักไปโดยปริยาย

โยฮันเองก็เป็นอีกคนที่เอสเตอร์เพียรจะสื่อสารด้วยมาตลอด แม้ทั้งสองจะมีความสัมพันธ์ในเชิงบวก แต่โยฮันก็มีท่าทีกริ่งเกรงป้าของตัวอยู่บ้าง ทั้งยังเบือนหน้าหนีเมื่อเอสเตอร์พยายามเข้าไปสัมผัส (เพราะมีอันนาคนเดียวเท่านั้นที่โยฮันยอมให้สัมผัสตัว ต้องรอถึงตอนใกล้จะจบที่เขาสวมกอดป้าด้วยความเต็มใจจนอันนาต้องมาดึงตัวออก) เอสเตอร์รู้ดีอยู่แล้วว่าความสัมพันธ์ของนางและอันนาร้าวฉานเกินกว่าจะสานคืนได้อีก แต่กับภาชนะที่ยังไม่เต็มอย่างโยฮันนางยังพอมีหวังที่เขาจะเติบโตอย่างถูกต้องไม่ซ้ำรอยความผิดพลาดที่นางทำเอาไว้ สิ่งสุดท้ายที่นางทำได้คือเขียนรายชื่อ “คำศัพท์” ให้แก่โยฮัน เพื่อเป็นการสื่อสารครั้งสุดท้ายที่นางจะมอบให้กับหลานชาย

รูปที่ 5.27 รายนามคำศัพท์ คำสั่งเสียและสัญลักษณ์แห่งการสืบทอด

**อันนา: ผู้แสวงหาการสัมผัส**

อันนาเป็นตัวละครที่มีอิสรภาพทางกายมากที่สุดในเรื่อง นางสามารถท่องไปตามถนนหนทางขณะที่ตัวละครหลักตัวอื่นต่างติดอยู่ในโรงแรม แม้จะมีโอกาสพบปะกับผู้คนมากที่สุด อันนาก็ยังเลือกที่จะสื่อสารทางกายเป็นที่ตั้ง นางแทบจะไม่เคยพูดกับ โยฮัน เอสเตอร์ หรือแม้แต่ซู้รักที่ร่วมเตียงด้วย นางจะสื่อสารก็ด้วยการสัมผัสเท่านั้น

อาการของอันนาเป็นผลมาจากความสัมพันธ์อันบิดเบี้ยวของนางกับเอสเตอร์ พฤติกรรมต่างๆ ของนางล้วนสื่อถึงความไม่เชื่อใจในคำพูด ซึ่งเป็นสิ่งที่หลอกลวงกันได้ง่ายดายนัก (เช่นเดียวกับตอนที่นางโกหกเอสเตอร์) อันนาเลือกจะเสพสุขทางกายเพื่อทดแทนการสื่อสารด้วยวจนะภาษา

และพร้อมกันนั้นก็ลงโทษเอสเตอร์ให้รู้สึกหึงหวงไปพร้อมๆ กันในฐานะผู้ทำลายชีวิตของนางและยังเป็นกรงขังที่มองไม่เห็นอีกด้วย หรือจะกล่าวว่าเอสเตอร์เป็นคนที่กักขังนางทางจิตใจก็ไม่ผิด

ประเด็นกรงขังที่มองไม่เห็นนี้สะท้อนอย่างเด่นชัดในการแสดงออกของอันนา เพราะในขณะที่โยฮันและเอสเตอร์ถูกจำกัดขอบเขตมากกว่ามาก แต่ผู้ที่มีท่าทีร้อนรนที่สุดกลับเป็นอันนา เราจะเห็นนางเคลื่อนไหวเกือบตลอดเวลาไม่อาจอยู่นิ่งได้นาน ดังที่โยฮันยังเคยจ้องมองเท้านางด้วยความฉงนสนใจ อาการดังกล่าวนั้นสะท้อนความปรารถนาที่จะหนีจากเอสเตอร์ แต่อันนาก็ไม่อาจทำได้ นางจะหลุดพ้นจากกรงที่ชื่อเอสเตอร์ก็ต่อเมื่อพี่สาวคนนี้ตายไปเท่านั้น และอันนาก็ต้องการเช่นนั้นจริง

เมื่อมองภาพรวมแล้ว สถานะในปัจจุบันของอันนาอยู่ในภาวะ Dilemma นางจงใจตัดการสื่อสารระหว่างนางกับเอสเตอร์ แต่การปิดกั้นเช่นนี้กลับทำให้นางรู้สึกแย่ จนต้องระบายออกด้วยการแสวงหาสัมผัสทางกายมาทดแทน เรื่องนี้ได้รับการถ่ายทอดอย่างชาญฉลาดผ่านสัญลักษณ์ “เปิด/ปิด หน้าต่าง” ของอันนาเอง เช่นตอนที่นั่งอยู่ในรถไฟ และตอนที่นางคอยปิดประตูที่กั้นห้องนอนของเอสเตอร์ ซึ่งผลที่ตามมาก็คือความร้อน ดังที่เราเห็นนางนั่งเหงื่อซุ่มโชกในรถไฟ และทนไม่ได้จนต้องออกไปข้างนอก (เอสเตอร์รู้สึกเย็นเมื่ออยู่ที่ห้อง แต่อันนากลับบอกว่า “The heat’s awful”) นับว่าเป็นการใช้สัญลักษณ์อย่างมีชั้นเชิงยิ่ง อีกทั้งยังมีการนำมาใช้ในตอนปิดเรื่องอีกครั้ง ในขณะที่สองแม่ลูกเดินทางกลับบ้าน พอหลุดพ้นจากเอสเตอร์ได้สำเร็จอันนาจึงเปิดหน้าต่างออกปล่อยให้สายฝนชโลมหน้า ในที่สุดนางก็ได้ลิ้มรสอิสรภาพเสียที แม้จะต้องแลกกับความสัมพันธ์ระหว่างนางกับโยฮันก็ตามที

รูปที่ 5.28 “หน้าต่าง” ช่องทางระบายออกของอันนา

**ความเงียบงัน**

The Silence คือเรื่องที่ว่าด้วยความเงียบงันทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม มนุษย์ในเรื่องล้วนอยู่ในสภาพไร้การสื่อสารเนื่องจากความแตกต่างด้านภาษาและความขัดแย้งภายในจิตใจ ภาพสองพี่น้องท่ามกลางดินแดนที่ไม่รู้จักเป็นตัวสื่อลักษณะ “ความเงียบ” ทั้งสองแบบได้อย่างชัดเจน แต่ถ้าหากละทิ้งประเด็นเรื่องความเงียบภายในจิตใจระหว่างอันนาและเอสเตอร์ที่กล่าวไปก่อนแล้ว เราจะเห็นว่าฉากของเรื่องก็เน้นย้ำประเด็นความเงียบได้อย่างน่าสนใจเช่นกันโดยใช้ “ภาวะสงคราม” อันอบอวลอยู่ตลอดทั้งเรื่องในรูปของ รถถัง และเสียงเครื่องบิน

สงครามนั้นแท้จริงแล้วก็เป็นผลพวงอย่างหนึ่งของการสื่อสารที่ล้มเหลว เป็นทางออกสุดท้ายของสองขั้วอำนาจที่ไม่อาจเจรจาตกลงอะไรกันได้อีก ดังนั้นหากจะนับสงครามเป็นความเงียบประเภทหนึ่งก็คงไม่ผิดนักแม้ว่าจะเป็นความเงียบที่มีเสียงดังกึกก้องก็ตาม นอกจากนี้สงครามยังเป็นตัวลดมิติความเป็นมนุษย์ ปัจเจกแต่ละคนถูกแบ่งเป็นพรรคเป็นฝ่าย เหมือนกับการมองสถานการณ์ในเชิงภาพรวม อีโก้ของแต่ละคนหายไป เจตจำนงอิสระ (Freewill) ถูกบดบังด้วยผลประโยชน์ของส่วนรวม ประชาชนกลายสภาพเป็น “เฟือง” ตัวหนึ่งของระบบ และยังเป็นภาวะที่สนับสนุนการสื่อสารแบบทางเดียวเป็นหลัก (จากผู้มีอำนาจถ่ายทอดลงมาเบื้องล่าง) ดังนั้นสงครามจึงเป็นสภาวะที่ไม่เหมาะแก่การสื่อสารของปัจเจกเลยแม้แต่น้อย และเป็นตัวกระตุ้นความเงียบได้เป็นอย่างดี ซึ่งเสนอออกมาในรูปของเมือง “ทิโมคา” ฉากของเรื่อง ที่แม้ว่าจะมีผู้คนขวักไขว่พลุกพล่าน แต่ก็หาได้มีบทสนทนาให้ได้ยินกันสักครั้ง

ความเงียบงันอีกรูปแบบที่ปรากฏเป็นเรื่องในระดับ Metaphysics หรือจะเรียกเป็นความเงียบงันของพระเจ้าก็ว่าได้ ที่ปล่อยให้สภาวะเลวร้ายในเรื่องเกิดขึ้น เริ่มตั้งแต่เหตุการณ์ในวงกว้างสุดอย่างสงคราม ปัญหาระหว่างเอสเตอร์และอันนา รวมถึงเรื่องที่เอสเตอร์ร้องขอที่จะไปตายที่บ้านแต่ไร้การสนองตอบ

ประเด็นพระเจ้าผู้เงียบงันส่วนใหญ่นั้นเป็นเรื่องที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับตัวละครโดยตรง เนื่องจากไม่มีใครใน The Silence ที่ร้องขอให้อำนาจเบื้องบนหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์แก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น (เว้นแต่เรื่องที่เอสเตอร์ขอไปตายที่บ้าน) ไม่เคยมีช่วงใดของภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นถึงความเดือดร้อนของสงคราม ไม่มีการโวยวายและไม่มีผู้บาดเจ็บ กรณีปัญหาสองพี่น้องก็เป็นเรื่องภายในมากกว่าจะขอให้บุคคลที่สามมาช่วยคลี่คลาย ดังนั้นประเด็นที่แฝงอยู่นี้จึงเป็นมุมมองของตัว

เบิร์กแมนเองที่มีต่อพระเจ้า ซึ่งต่อเนื่องกันเป็นระบบมาจาก Through a Glass Darkly และ Winter Light ภาพยนตร์สองเรื่องก่อนหน้านี้ที่ถูกนับเป็นไตรภาคเดียวกัน เราสามารถสรุปใจความสำคัญได้ว่า: หากพระเจ้ามีอยู่จริง พระองค์ก็คงเงียบงันต่อมนุษย์ (The Silence) หรือเป็นปีศาจแมลงมุมที่โหดร้าย (Through a Glass Darkly) แต่มนุษย์ก็คงต้องทนสู้ชีวิตอันดำมืดเช่นนี้ต่อไป (Winter Light) นี่เองคือแนวคิดหลักที่ครอบคลุมไตรภาคนี้ไว้

**มุมกล้องที่เคลื่อนไหว**

เอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่พบได้เสมอในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนคือมุมกล้องที่เคลื่อนไหวแต่น้อย นิยมถ่ายทอดเหตุการณ์อย่างตรงไปตรงมา ไม่ใช้มุมกล้องหวือหวา มักใช้การถ่ายแบบ Long Take มากกว่าจะตัดภาพบ่อยๆ ลักษณะการใช้กล้องเช่นนี้ยังคงปรากฏชัดใน The Silence แต่กระนั้นก็มีการเคลื่อนกล้องที่แปลกตาออกไปในรูปการแทร็คกล้องตามตัวละครผสมผสานกับการแพนและทิลท์เป็นระยะ โดยเฉพาะช็อตที่ถ่ายทอดการสำรวจโรงแรมของโยฮันจะเป็นตอนที่เด่นชัดที่สุด นับว่าเป็นการเคลื่อนกล้องที่แทบจะไม่พบได้ในภาพยนตร์เรื่องอื่นของเบิร์กแมน แต่ก็ช่วยเสริมบรรยากาศ “ผจญภัย” ให้แก่เรื่องของโยฮันได้เป็นอย่างดี

รูปที่ 5.29 การผจญภัยของโยฮัน

นอกจากการเคลื่อนกล้องแล้ว The Silence ยังมีการใช้ภาพ Bird-eye View บ่อยครั้ง ทั้งนี้ก็เพื่อสื่อถึงมุมมองจากสายตาของตัวละครที่มองดูผู้คนเบื้องล่าง และยังเป็นนัยแฝงแทน

มุมมองของพระเจ้าเบื้องบนได้อีกด้วย เหตุเพราะในโลกของ The Silence แท้จริงแล้วมีพระเจ้า แต่พระองค์เพียงแค่เฝ้ามองเท่านั้นไม่เคยยื่นมือมาช่วยเหลือมนุษย์เลย

เมื่อว่าด้วยเรื่องมุมกล้องแทนสายตาแล้วยังมีที่น่าสนใจอีกคือการใช้มุมแทนสายตาในตอนใกล้จบเรื่อง หลังจากที่เอสเตอร์มอบคำศัพท์ให้แก่โยฮัน พอสองแม่ลูกออกไปจากห้องแล้ว ภาพจะจับมาที่ใบหน้าเอสเตอร์หันมาทางขวา มุมกล้องช็อตนี้คล้ายจะแทนมุมมอง “ความตาย” ที่กำลังเคลื่อนมาหาเอสเตอร์อย่างช้าๆ บอกเล่าความนัยถึงวาระสุดท้ายของเอสเตอร์ จุดสิ้นสุดการสื่อสารของนาง

รูปที่ 5.30 วาระสุดท้ายของเอสเตอร์

ในแง่การจัดวางองค์ประกอบภาพ หรือในแง่ Mise-en-scene ก็มีเรื่องที่ควรกล่าวถึงเช่นกัน เพราะเรามักพบเห็นช็อตที่มีตัวละครหลายตัวอยู่ร่วมกันแต่ถูกแบ่งแยกอาณาเขตด้วยห้องอยู่หลายครั้ง ซึ่งสื่อให้เห็นถึงพื้นที่ที่ตัวละครอย่างเอสเตอร์และอันนาจะไม่ก้าวก่ายกัน (เอสเตอร์-ห้องนอน, อันนา-ห้องนั่งเล่น/ห้องน้ำ) ซึ่งก็รวมถึงฉากที่อันนาบอกให้โยอันไปเอาบุหรี่จากเอสเตอร์ด้วย เพราะโยฮันคือ “สะพาน” ที่เชื่อมอาณาเขตระหว่างสองพี่น้องคู่นี้ในอีกทางหนึ่งนั่นเอง

สำหรับเบิร์กแมนแล้ว “กล้อง” เป็นเครื่องมือที่สามารถถ่ายทอดใจความได้มากมายมหาศาล โดยแทบไม่ต้องอาศัยบทสนทนาเลยด้วยซ้ำไป

**บทสรุป: การสานต่อความหวัง**

เจสซี คาลิน จัดให้ The Silence เป็นภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของยุคแรก (งานในทศวรรษ 1950 ถึง 1960) เป็นช่วงที่เรื่องจะคลี่คลายไปในทางที่ดี ตัวละครได้รับโอกาสแก้ไขสิ่งที่ผิดพลาด (ดังเช่นทอร์จากเรื่อง Virgin Spring เฟรดริก เอเกอร์มันจากเรื่อง Smiles of a Summer Night) แม้เอสเตอร์จะถูกปล่อยให้ตาย แต่ “สาร” ของนางก็สามารถส่งถึงมือของโยฮันผู้เป็นหลานชาย เด็กน้อยนั่งอ่านรายนามคำศัพท์อย่างตั้งใจ พลางจ้องมองใบหน้ามารดาด้วยแววตากล่าวโทษ โยฮันได้รับรู้แล้วว่าถึงที่สุดมนุษย์ก็ยังสามารถสื่อสารกันได้ และจะไม่ปล่อยตัวเองให้จมอยู่ในวงจรอุบาทว์ที่กักขังมารดาของเขาไว้ ความหวังที่จวนเจียนพังทลายได้รับการสานต่อในที่สุด

ถึงแม้ The Silence จะมีบรรยากาศหนักอึ้งเช่นเดียวกับภาพยนตร์ในช่วงหลังของเบิร์กแมน แต่เราก็ทราบแน่ชัดว่าสำหรับในตอนนั้นอิงก์มาร์ เบิร์กแมนยังเชื่อว่ามนุษย์ไม่ได้ตกอยู่ท่ามกลางความสิ้นหวัง แม้ว่าความเชื่อนี้กำลังโยกคลอนจวนพังทลายแล้วก็ตาม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.6 PERSONA: **สุดแท้แต่มายา**

### เรื่องย่อ

อยู่มาวันหนึ่งนักแสดงสาวนาม เอลิซาเบธ โฟกเลอร์ ก็พลันยุติคำพูดจาโดยสมบูรณ์ นางตกอยู่ในสภาพไร้การตอบสนองและถูกส่งตัวมารักษาที่โรงพยาบาลภายใต้การดูแลของอัลม่า นางพยาบาลสาวผู้ทุ่มเท

หมอที่รักษาวิเคราะห์ว่าอาการของเอลิซาเบธเป็นเรื่องที่เจ้าตัวเต็มใจจะเป็น ไม่จำเป็นต้องอาศัยการรักษา และตัดสินใจส่งนางพร้อมกับอัลม่าไปพักผ่อนอยู่ที่บ้านพักริมทะเลของหมอเอง

ยามได้มาพักฟื้นอาการของเอลิซาเบธก็กระเตื้องขึ้น นางสามารถแย้มยิ้ม เก็บผลไม้ อ่านหนังสือ แต่กระนั้นก็ยังปฏิเสธการพูดคุยเหมือนอย่างเคย จนอัลม่าต้องเป็นคนพูดอยู่ฝ่ายเดียวไม่หยุดหย่อน ความสนิทสนมก่อตัวขึ้นกระทั่งอัลม่าเองเอ่ยปากเล่าความลับส่วนตัวที่ปิดบังมาตลอดให้เอลิซาเบธฟังอย่างวางใจ

เอลิซาเบธเขียนเรื่องขณะที่พักฟื้นกับความลับของอัลม่าในจดหมาย ตั้งใจจะส่งให้หมอ แต่อัลม่ากลับเปิดอ่านเสียก่อน เมื่อรู้ความจริงอัลม่าก็ถึงกับช็อค ความเชื่อใจที่มีล้วนพังครืน นางเริ่มมองเอลิซาเบธอย่างจงเกลียดจงชัง ทั้งสองทะเลาะเบาะแว้งกันจนแทบไม่มีใครยอมใคร แต่อัลม่าไม่ได้รู้ตัวเลยว่านางเองกลับกลายเป็นคนเช่นเอลิซาเบธไปโดยไม่รู้ตัว

วันหนึ่งสามีของเอลิซาเบธก็มาเยี่ยมถึงบ้านพัก เขาเป็นคนตาบอดจึงไม่รู้ว่าผู้หญิงที่ตนพูดคุยด้วยแท้จริงแล้วเป็นอัลม่า ซึ่งนางก็ไม่ได้ปฏิเสธแถมยังร่วมเล่นไปกับเขาด้วยบทบาทของเอลิซาเบธ ฝ่ายตัวเอลิซาเบธเองก็จับจ้องสิ่งที่เกิดขึ้นด้วยความใคร่รู้

ในที่สุดทั้งอัลม่าและเอลิซาเบธก็กลายเป็นเหมือนคนๆ เดียวกัน อัลม่าถึงกลับบอกเล่าความรังเกียจบุตรชายของเอลิซาเบธออกมาชนิดถึงแก่น แม้ตัวอัลม่าเองจะสารภาพว่าไม่อยากเป็นเช่นเอลิซาเบธ แต่ท้ายที่สุดแล้วหญิงสาวทั้งสองก็กลืนกินซึ่งกันและกันจนกลายเป็นหนึ่งเดียว

**มายา**

ภาพยนตร์เรื่อง Persona ก็ไม่ได้แตกต่างอะไรกับละคร Epic Theater ของแบร์โทลท์ เบร็คท์ เพียงแค่ภาพแรกที่ปรากฏบนจอ เบิร์กแมนก็กระแทกใส่ผู้ชมดังโครมว่าสิ่งที่เห็นอยู่นี้เป็นเพียง “หนัง”

Montage ขนาดยาวที่ใช้เปิดเรื่องนั้นพาผู้ชมไปเห็นกระบวนการฉายภาพจากเครื่องโปรเจ็คเตอร์ ได้เห็นแผ่นฟิล์มที่ไหลเข้าเครื่อง และที่สำคัญยังได้เห็นอีกด้วยว่าภาพเคลื่อนไหวที่คล้ายของจริงนั้นแท้จริงเป็น “ภาพนิ่ง” ที่เรียงร้อยต่อกันต่างหาก ด้วยเหตุนี้ทุกสิ่งทุกอย่างจึงเกิดขึ้นได้ เราเห็นภาพคนชรานอนหลับแต่เพียงชั่วพริบตาภาพก็ตัดมาที่เด็กนอนหลับแทน เวลาและเหตุผลไม่ใช่สิ่งสำคัญ ทุกอย่างที่เป็นเพียงมายาเท่านั้น

รูปที่ 5.31 Montage เปิดเรื่อง Persona โลกภาพยนตร์ และการเรียงตัวกันอย่างไร้ระเบียบของจิตใต้สำนึก

ภาพต่างๆ ที่ร้อยเรียงอยู่ใน Montage นี้เชื่อมโยงกันอย่างไร้ระเบียบ เป็นความฝันที่สร้างสรรค์มาจากส่วนลึกของจิตใจ เราเห็นชั่วแล่นของแรงขับทางเพศ (อวัยวะเพศชาย และ ภาพริมฝีปากในแนวตั้งชวนให้คิดถึงช่องคลอด) ประเด็นทางศาสนาที่ชวนคลื่นเหียน (ภาพมือที่ถูกตอกตะปูและภาพแกะถูกฆ่า) ภาพทิวทัศน์ รวมไปถึงภาพบางส่วนจากภาพยนตร์เรื่อง Prison (1949)

ซึ่งเป็นงานภาพยนตร์ชิ้นแรกๆ ของเบิร์กแมน ทั้งหลายทั้งปวงนี้ล้วนเป็นสิ่งที่ฝังแน่นอยู่ในจิตใต้สำนึก เป็นตัวตนไร้การควบคุมที่เผยโฉมออกมาให้ทุกคนได้เห็น

ภาพนิ่งปริมาณมหาศาลที่เรากำลังจะได้ชมถึง 24 ภาพในหนึ่งวินาทีนี้ คือตัวตนของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน แต่พร้อมกันนั้นก็เป็นเสมือนภาพมายาอันปลิ้นปล้อนบนฉากสีขาวนั่นเอง

**มนุษย์ 2 ขั้ว: เอลิซาเบธ ≠ อัลม่า**

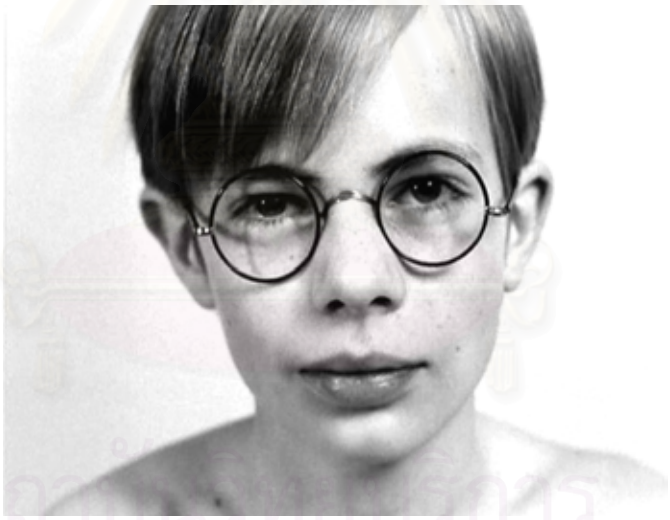
**เอลิซาเบธ**

ดาราสาวผู้เพียบพร้อมทุกอย่าง จนกระทั่งวันหนึ่งนางกลับกลายเป็นบื้อใบ้ขณะแสดงละครเรื่อง Electra วันนั้นเอลิซาเบธได้ค้นพบว่าแท้จริงแล้วโลกเราก็เป็นสิ่งหลอกลวงเช่นเดียวกับละครเวที ทุกคนสวมใส่บทบาท ใส่หน้ากาก เข้าหากันด้วยคำลวง (เป็นประเด็นเดียวกับ Smiles of a Summer Night) นอกจากจะต้องใส่บทบาทจอมปลอมบนเวทีแล้ว โลกแห่งความจริงก็ได้แตกต่างกันเลย นอกจากนี้โลกเรายังโหดร้ายมีความขัดแย้งครุกรุ่นอยู่ทุกแห่งหน ภาพสงคราม การปฏิวัติ (ในกรณีนี้คือคนเผาตัวตาย) ปรากฏให้เห็นเป็นเรื่องปกติบนหน้าจอโทรทัศน์ คำพูดและการกระทำที่ผู้คนปฏิสัมพันธ์ต่อกันกลายเป็นสิ่งเหลวไหล เชื่อถือไม่ได้ ในที่สุดเอลิซาเบธก็จึงยุติการแสดงออกทั้งหมด นางไม่ยอมพูดหรือเคลื่อนไหวใดๆ ทั้งสิ้น

รูปที่ 5.32 เอลิซาเบธ ผู้ค้นพบ “สัจธรรม” ระหว่างแสดงละครเวที

สำหรับคนที่กร้านโลกอย่างหมอนั้นเพียงไม่นานก็รู้สาเหตุของอาการเหล่านี้ “ถ้าไม่พูดอย่างน้อยก็ไม่ต้องโกหก” “ไม่เคลื่อนไหว ก็ไม่ต้องสวมบทบาท” นางกล่าวกับเอลิซาเบธ ก่อนจะแย้มพรายว่าเกราะกำบังนี้หาได้สมบูรณ์ไม่ ไม่นานทุกอย่างก็จะกลับมาเป็นเหมือนเก่าเมื่อนางรู้สึกเบื่อ “บทบาท” อันใหม่นี้ ดังนั้นอาการป่วยไข้นี้จึงไม่จำเป็นต้องบำบัดรักษา มีแต่เจ้าตัวเท่านั้นที่จะยุติปัญหานี้ได้

สภาพของเอลิซาเบธนั้นแท้จริงแล้วก็คือสภาพสุดโต่งของ อันนา จากเรื่อง The Silence ในขณะที่อันนาหลีกเลี่ยงคำพูดแสวงหาเพียงการสัมผัส แต่เอลิซาเบธเลือกที่จะยุติทุกอย่าง เป็นการสร้างความเงียบงันทั้งทางวาจาและร่างกาย หรือจะกล่าวว่าเอลิซาเบธคือภาพในอนาคตของอันนาก็คงไม่ผิดนัก นอกจากนี้ยังเหมือนกับว่าเบิร์กแมนจงใจให้ผู้ชมย้อนกลับไปคิดถึงเรื่อง The Silence อยู่แล้ว เพราะมีภาพของ เจอร์เกน ลินด์สตรอม ผู้รับบทโยฮัน (ลูกของอันนา) ในเรื่อง The Silence ด้วย (ปรากฏในส่วน Montage เปิดเรื่องเท่านั้น) ในรายชื่อตัวแสดงของ Persona จะบอกว่าเขาเป็นลูกของเอลิซาเบธ ซึ่งก็สอดคล้องกับทฤษฎีที่ว่าเอลิซาเบธก็คืออันนาได้เป็นอย่างดี



รูปที่ 5.33 เจอร์เกน ลินด์สตรอม บุตรของอันนาและเอลิซาเบธ

สรุปแล้วจากประสบการณ์ที่ผ่านมาของเอลิซาเบธ นางได้เรียนรู้ว่ามนุษย์เรายิ่งแก่ตัวลงก็ยิ่งเจ็บปวด ยิ่งแก่ตัวลงก็ยิ่งสิ้นหวัง ไม่มีหนทางได้จะช่วยแก้ไขวงจรนี้ได้อีก

**อัลม่า**

อัลม่าเป็นพยาบาลสาวผู้มองโลกในแง่ดี นางตั้งใจทำงานเพื่อผู้อื่นอย่างเต็มที่และเชื่อว่าตนจะต้องได้รับผลดีกลับมาด้วย เมื่อเทียบกับมุมมองของเอลิซาเบธแล้ว อัลม่ามีลักษณะอ่อนโลกทั้งยังมองโลกในแง่ดีกว่าดาราสาวมาก หรืออาจถึงขั้นเป็นขั้วตรงข้ามกันเลยก็ว่าได้ เพราะในขณะที่เอลิซาเบธฟังอย่างเงียบเฉย อัลม่าก็จะพล่ามไม่หยุดอยู่คนเดียว ความจริงแล้วแม้ว่าเวลาที่อยู่ตัวคนเดียว อัลม่าก็ไม่หยุดพล่ามเลยด้วยซ้ำ คล้ายดั่งจะเล่าความในใจให้ผู้ชมฟังก็ไม่ปาน

อัลม่ามักปรากฏตัวในชุดพยาบาลหรือเสื้อผ้าสีอ่อน ผิดกับเอลิซาเบธผู้นิยมชุดดำอยู่เป็นนิจ (แต่ภายหลังทั้งสองจะสวมสีดำทั้งคู่) นางจงใจทำทุกอย่างให้แตกต่างจากเอลิซาเบธผู้เงียบขรึม นางจะพล่ามถึงความรักอันอ่อนหวาน สิ่งของสวยงาม แต่ยิ่งพูดออกมามากเท่าใด นางก็ยิ่งแย้มพรายแง่มุมอันมืดดำออกมามากเท่านั้น

รูปที่ 5.34 อัลม่าก่อน (ซ้าย) และหลัง (ขวา) ถูกกลืนกิน

ปมบาปในใจอัลม่านั้นเผยออกมาจากปากของนางเอง เมื่อรู้สึกสนิทสนมกับเอลิซาเบธแล้ว อัลม่าจึงเล่าถึงการมีเพศสัมพันธ์กับเด็กหนุ่มแปลกหน้าระหว่างที่คนรักไม่อยู่จนเป็นเหตุให้นางตั้งครรภ์ ซ้ำร้ายนางยังถูกบังคับให้ทำแท้ง ซึ่งกลายมาเป็นรอยบาปที่บีบคั้นจิตใจนางมาโดยตลอด แม้ว่าภายนอกจะทำตัวสดใสเท่าไร แต่ท้ายที่สุดไม่ว่าใครก็ย่อมมีส่วนมืดมิดที่พยายามปกปิดไว้เหมือนกันทุกคน

ยิ่งเวลาผ่านไปความเชื่อมั่นในแง่ดีของมนุษย์ของอัลม่าก็ยิ่งสั่นคลอนเท่านั้น ตัวนางกับเอลิซาเบธเริ่มคล้ายคลึงกันมากขึ้นทุกที (ในแง่จิตใจ) จนกระทั่งถึงตอนที่อัลม่ากล่าวกับเอลิซาเบธ

ว่า “เราสองคนเหมือนกัน” “น่าจะสิงสู่กันได้” จุดนี้เองที่เป็นสัญญาณความเปลี่ยนแปลงของอัลม่าอย่างแท้จริง เพราะอีกไม่ช้าคนทั้งสองจะหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน

**รวมร่าง**

หลังจากจิตใจสั่นคลอนถึงขีดสุด ในคืนหนึ่งทั้งสองก็หลอมรวมกันจนได้ เบิร์กแมนเลือกใช้ภาพ Low Key ในฉากที่เหมือนฝันนี้เพื่อลดรายละเอียดของภาพให้เหลือเป็นเพียงโครงร่าง ใบหน้าที่เห็นเป็นเค้าโครง ปิดบังดวงตาด้วยความมืด ทำให้ผู้ชมแทบจะแยกความแตกต่างระหว่างหญิงสาวทั้งสองไม่ออก มุมเงยของใบหน้าลดทอนรูปจมูกที่แตกต่างกัน ผนวกกับการที่เอลิซาเบธเสยผมให้อัลม่าจนคล้ายกับทรงผมตัวเอง สื่อแก่ผู้ชมว่าทั้งสองกลายเป็นหนึ่งแล้ว ถึงตอนนี้ไม่ใช่เอลิซาเบธ ≠ อัลม่า อีกต่อไปแต่เป็น เอลิซาเบธ = อัลม่า แล้วในที่สุด

รูปที่ 5.35 การรวมร่างของเอลิซาเบธและอัลม่า

**คนเดียวสองร่าง: เอลิซาเบธ = อัลม่า**

การเปลี่ยนแปลงของอัลม่ามีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป ช่วงครึ่งเรื่องแรกของ Persona นั้นเป็นการโยกคลอนสำนึกของอัลม่าจนพ้นจากมุมมองหวานแหววเพ้อฝัน ก่อนจะปิดฉากลงด้วยฉากการรวมร่างที่เพิ่งกล่าวถึงไป ทั้งหมดนี้ชี้ให้เห็นถึงการวางขั้นตอนอย่างมีระเบียบแผนเนื่องจาก

มนุษย์เราหาได้เปลี่ยนแปลงระดับจิตใจได้ง่ายดายชั่วลัดนิ้วมือ และการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจไม่ประสบผลสำเร็จหากปราศจากซึ่ง “ตัวกระตุ้น” ที่เหมาะสม

สำหรับอัลม่าแล้ว ตัวกระตุ้นของนางก็คือจดหมายที่เอลิซาเบธส่งให้แก่หมอ ความไว้เนื้อเชื่อใจที่พยาบาลสาวมีต่อเพื่อนผู้เงียบขรึมถูกทำลายย่อยยับเมื่อรู้ว่าอีกฝ่ายเผยความลับอันหน้าอับอายให้คนอื่นได้รู้ อัลม่าได้ประสบเข้ากับตัวแล้วว่ามนุษย์ก็ไม่ได้เป็นสัตว์ประเสริฐที่ดีเลิศเสียตรงไหน ภายใต้รอยยิ้มที่มีให้แก่กันมีเพียงความปลิ้นปล้อน ความเห็นแก่ตัว ความโหดร้ายซุกซ่อนอยู่ อัลม่าจงใจทำร้ายผู้อื่นเป็นครั้งแรกโดยแกล้งทิ้งเศษแก้วไว้ให้เอลิซาเบธเหยียบ ฉากนี้จบลงด้วยภาพ Montage จาก Prison และ ภาพมือโดนตอกตะปู ซึ่งเคยเห็นแล้วตอนเปิดเรื่อง ก่อนจะปิดท้ายด้วยภาพ Close-up ของดวงตา นี่เองจึงเป็นสัญญาณการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับอัลม่า ฝ่ายเอลิซาเบธเองถึงแม้จะถูกอัลม่าด่าทออย่างรุนแรง แต่นางก็ยังยิ้มตอบ เพราะนี้คือรอยยิ้มที่สื่อว่าอัลม่าได้ถือกำเนิดใหม่เป็นคนแบบเดียวกับนางแล้ว (ซึ่งก็สามารถเห็นได้จากการแต่งตัวของอัลม่าเองด้วย เนื่องจากนับตั้งแต่ฉากรวมร่างเป็นต้นมา นางจะสวมใส่เสื้อผ้าสีดำโดยตลอดเหมือนกับเอลิซาเบธ)

การหลอมรวมของทั้งสองปรากฏหลังฉาก “ตามง้อ” ที่อัลม่าเดินไล่ตามเอลิซาเบธเพื่อขอโทษ (ช็อตนี้อาศัยการแทร็คกล้องตามตัวละครที่ยาวมาก กลายเป็นช็อตที่เร้าอารมณ์สูงเมื่อเปรียบกับส่วนอื่นๆ ของหนัง) เมื่อทั้งคู่ยุติการมีปากมีเสียงกัน สามีของเอลิซาเบธก็มาเยี่ยมภรรยาถึงบ้านในตอนกลางดึก ฉากนี้คล้ายเป็นฉากแรกที่หนังเริ่ม “หลุด” จากระบบเหตุผลอย่างเต็มที่ เพราะอัลม่าสามารถแสดงตาม “บทบาท” ของเอลิซาเบธได้อย่างไหลลื่น ไม่เพียงแต่ในรูปการสัมผัสเท่านั้น แต่ยังรวมถึงการพูดจาอีกด้วย ทั้งๆ ที่สามีของเอลิซาเบธเพียงแค่ตาบอดเท่านั้น ดังนั้นฉากนี้จึงมีนัยแฝงสองประการ อย่างแรกคืออัลม่าสามารถแทนตัวเอลิซาเบธได้อย่างสมบูรณ์แล้ว พร้อมกันนั้นก็สื่อว่ามนุษย์เราปฏิสัมพันธ์กันบนพื้นฐานของ “มายา” หรือภาพลักษณ์ที่ตามองเห็นเป็นสำคัญ หากปราศจากซึ่งผัสสะข้อนี้แล้วแม้จะเปลี่ยนคนที่พูดด้วยก็อาจไม่รู้ตัว ฟังดูอาจเป็นประเด็นที่เหลือเชื่อและสุดโต่ง แต่ก็อย่าลืมว่าเบิร์กแมนคอยย้ำอยู่ตลอดแล้วว่านี่คือ “หนัง” ไม่ใช่ความจริง

เมื่อเปรียบเสมือนคนๆ เดียวกัน อัลม่าจึงรู้ปมในใจของเอลิซาเบธด้วย ซึ่งก็คือเรื่องของบุตรชายนั่นเอง ดาราสาวผู้เพียบพร้อมอย่างนางไม่เคยต้องการจะมีบุตรไว้สืบสกุลแม้แต่น้อย ความสำเร็จ เงินทอง ชื่อเสียง ล้วนหลังไหลมาสู้นางโดยไม่ขาดสาย แต่ด้วยฐานะที่เป็นหญิง ผู้คนจึงเฝ้ามอง “บทบาทความเป็นแม่” ตามบรรทัดฐานทางสังคมที่ควรจะเป็น อย่างไรก็ตามดารา

อย่างเอลิซาเบธเองก็หลงไปกับบทบาทดังกล่าวนี้เช่นกันแม้จะเป็นแค่ชั่ววูบ แต่อะไรที่เกิดขึ้นแล้วก็ย่อมยากจะแก้ไขได้ นางพยายามทำแท้ง แต่ก็ไม่สำเร็จ นางสาปแช่งให้บุตรของนางตายๆ ไปเสีย แต่ก็ไม่สำเร็จเช่นกัน ส่วนลึกของนางจึงมีปม “เกลียดลูก” ฝังอยู่อย่างแนบแน่น แม้ภายนอกจะปฏิบัติตามบทบาทของผู้เป็นแม่ก็ตาม แต่นางก็เกลียดบทบาทนี้โดยไม่รู้ตัว

จุดแตกหักในชีวิตของเอลิซาเบธเกิดขึ้นขณะที่แสดงละครเรื่อง Electra บทละครโศกนาฏกรรมของกรีกที่เล่าเรื่อง อิเล็คตรา เจ้าหญิงแห่งเมืองไมซีนี ผู้ชักจูงให้น้องชายของตนสังหารมารดา (พระนางไคลเทมเนสตรา) เพื่อแก้แค้นให้แก่กษัตริย์ อกาเม็มนอน บิดาที่เสียชีวิตด้วยน้ำมือของราชินีตัวเอง ดังเช่นตำนานโศกนาฏกรรมของอีดิปุส ซิกมันด์ ฟรอยด์ ได้นำเรื่องของอิเล็คตรามาใช้เรียกอาการ Electra Complex ปมในใจเด็กหญิงที่มีแรงปรารถนาต่อบิดาและอิจฉาผู้เป็นแม่ (เป็นมุมกลับของ Oedipus Complex ที่เด็กชายจะเกลียดพ่อแต่รักแม่) ด้วยเหตุนี้เราจึงพอจะทราบได้ว่าเกิดอะไรขึ้นกับเอลิซาเบธขณะที่แสดงละครเรื่องนี้

การรับบทในเรื่อง Electra ทำให้ปมอันมืดมิดในจิตใจของเอลิซาเบธถูกเผยออกมาต่อหน้าในขณะที่อิเล็คตราต้องการจะสังหารมารดา เอลิซาเบธเองก็เกลียดแค้นบุตรของตนมาตลอดเช่นกัน ราวกับว่าทั้งอิเล็คตราและเอลิซาเบธคือกระจกเงาที่สะท้อนภาพอันบิดเบี้ยวของมนุษย์ นักแสดงสาวเข้าใจแล้วว่าชีวิตนอกเวทีของนางก็ไม่ได้ต่างอะไรกับการแสดงละคร บนเวทีนางรับบทมากมายตามแต่บทจะกำหนด และเมื่อกลับไปถึงบ้าน นางก็รับบท “แม่” ที่สังคมเป็นผู้กำหนดเช่นกัน แม้ว่านางจะไม่ได้ต้องการเลยแม้สักนิด ในเมื่อทุกแห่งหนเต็มไปด้วย “บทบาทหน้ากาก” เช่นนี้แล้วตัวตนที่แท้จริงของนางไม่เป็นเพียงภาชนะอันกลวงโบ๋ รอคอยให้คนบรรจุเนื้อในตามใจชอบหรอกหรือ หากเช่นนั้นโลกเราจะเหลืออะไรอีกนอกเสียจากมายาอันกลอกกลิ้ง ไม่มีความจริงที่จีรัง มีแต่ความโหดร้ายและร่างกายอันว่างเปล่า จุดแตกหักนี้ก็ไม่ต่างอะไรกับอัลม่าตอนที่ได้อ่านจดหมายของเอลิซาเบธ และเป็นจุดเริ่ม “อาการ” ของทั้งสองคน

ฉากที่อัลม่าตีแผ่ปมในใจของเอลิซาเบธนั้น เบิร์กแมนเล่นกับเนื้อหาอันกดดันนี้โดยนำภาพเหตุการณ์เดียวกันแต่ถ่ายด้วยกล้องคนละตัวมาเชื่อมต่อกัน เริ่มจากมุมมองใบหน้าเอลิซาเบธก่อนแล้วจึงต่อด้วยมุมมองใบหน้าอัลม่า เป็นการทวีความอึดอัดให้แก่ผู้ชมที่ต้องรับฟังความเลวร้ายของมนุษย์ซ้ำกันถึงสองครั้ง ก่อนจบลงด้วยประโยคที่ว่า “ฉันไม่อยากเป็นเหมือนคุณ!” ของอัลม่า และภาพใบหน้าของหญิงสาวทั้งสองอย่างละครึ่งหน้ามาประกอบกัน

รูปที่ 5.36 อัลม่าเล่าถึงปมเกลียดลูกของเอลิซาเบธ: เหตุการณ์นี้ถูกนำเสนอ 2 ครั้ง เริ่มจากให้เห็นใบหน้าเอลิซาเบธก่อน (ซ้ายสุด) ต่อมารอบสองกล้องจะฉายไปที่หน้าของอัลม่า (กลาง) และจบลงด้วยการ “ต่อใบหน้า” ของทั้งสองเข้าด้วยกัน (ขวาสุด)

จุดสำคัญอีกเรื่องของ Persona คือการแข็งขืนที่อัลม่ามีต่อสภาะการ “กลาย” ของตัวเอง แม้ว่าจะถูกความมืดมิดของเอลิซาเบธเข้าครอบงำ แต่อัลม่าก็พยายามฝืนอย่างเต็มที่ นางพร่ำเพ้ออยู่ร่ำไปว่าจะไม่ยอมเป็นดั่งดาราสาว จนในตอนท้ายเรื่องนางถึงกลับเปลี่ยนมาใส่ชุดพยาบาลอีกครั้งเพื่อยืนยันถึงบทบาทเก่าก่อนจะได้รับการสัมผัสจากเอลิซาเบธ ฉากนี้เบิร์กแมนใช้แสงจากด้านข้าง สาดใส่ตัวละครทั้งสองอย่างแรงเพื่อให้ใบหน้าซีกหนึ่งตกอยู่ในเงามืด เป็นการแสดงถึงความมืดดำในตัวเอลิซาเบธและอัลม่า ทั้งยังมีการถ่ายช็อตแบบย้อนแสงเพื่อแสดงให้เห็นแต่เค้าโครงหรือ “เปลือก” อันว่างเปล่าของมนุษย์ เราจะเห็นว่าอัลม่าพยายามแข็งขืนสุดชีวิต นางทำร้ายตัวเองจนเลือดไหล พลางกล่าวกับเอลิซาเบธว่านางจะไม่ยอมแพ้เด็ดขาด อย่างไรก็ดีความคลุ้มคลั่งที่ปรากฏ อย่างการทำร้ายตัวเองหรือทำร้ายเอลิซาเบธ เป็นการชี้ชัดอยู่แล้วว่าอัลม่าพ่ายแพ้ไปแล้วแต่ต้น นางได้เห็นด้านมืดของมนุษย์และถูกความมืดกัดกินไปเป็นที่เรียบร้อย ดังนั้นผลสรุปจึงเป็นดังคำพูดในฉากต่อมาที่นางพูดกับเอลิซาเบธว่า “ไม่มีอะไรทั้งสิ้น” ใช่แล้ว ทุกอย่างเป็นเรื่องเหลวไหล ทุกอย่างว่างเปล่า และทุกอย่างเป็นแค่ภาพยนตร์

**บทสรุป**

เช้าวันต่อมาทั้งสองก็เก็บของเพื่อจะออกเดินทาง เราได้เห็นเอลิซาเบธเก็บของเป็นครั้งสุดท้าย ขณะที่อัลม่าจัดระเบียบบ้านแล้วเสยผมให้เป็นทรงเดียวกับดาราสาว หลังจากนั้นนางก็หยิบกระเป๋าของเอลิซาเบธแล้วออกจากบ้านไปขึ้นรถประจำทางแต่เพียงลำพัง...แล้วเอลิซาเบธหายไปไหน...ก็อยู่ในตัวอัลม่าน่ะสิ

รูปที่ 5.37 “ทุกอย่างเป็นแค่ภาพยนตร์”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.7 SHAME: **ความอับอายของมวลมนุษยชาติ**

### เรื่องย่อ

ผัวเมียโรเซนเบิร์กใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายบนเกาะแห่งหนึ่ง ทั้งสองเคยเป็นนักดนตรีในวงออร์เคสตราจนกระทั่งถูกยุบวง ถึงตอนนี้ ยัน โรเซนเบิร์ก ก็ยังคงหวนคิดถึงวันชื่นคืนสุขในอดีตไม่เสื่อมคลาย ข้างกายยันนั้นก็ยังมี อีวา โรเซนเบิร์ก ภรรยาคู่ทุกข์คู่ยากที่อยู่กันมาถึง 7 ปีแล้ว นางมีส่วนคอยสนับสนุนและคุ้มครองยันที่มีจิตใจอ่อนแอไม่ต่างจากเด็กให้สามารถทนสู้ชีวิตไปได้

แต่แล้วสงครามก็ประทุขึ้น คนหลายคนถูกเกณฑ์ไปรบ แม้แต่อดีตเพื่อนยังกลายเป็นศัตรูกันได้ในชั่วข้ามคืน ความจริงแล้วผัวเมียโรเซนเบิร์กไม่ได้มีส่วนยุ่งเกี่ยวกับสงครามนี้เลย แต่เรื่องกลับร้ายแรงขึ้นทุกขณะนับตั้งแต่ตอนที่อีวาถูกทหารกลุ่ม “ปลดแอก” หลอกให้ถ่ายสัมภาษณ์แล้วเอาเสียงคนอื่นที่พูดสนับสนุนฝ่ายตนมาซ้อนทับ เป็นเหตุให้ทั้งสองถูกทหารของรัฐบาลจับกุมไปสอบสวน แม้ทหารรัฐบาลจะรู้อยู่แล้วว่าฟิล์มสัมภาษณ์นี้เป็นของที่ทำขึ้น แต่ยันก็ยังไม่วายโดนซ้อมอยู่ดี ต้องรอจนกระทั่ง ยาโคบี เพื่อนและนายกเทศมนตรีของเมืองต้องมาช่วยทั้งสองออกไป

นับแต่นั้นเป็นต้นมายาโคบีก็แวะเวียนมาที่บ้านโรเซนเบิร์กเป็นประจำ โดยมีของฝากติดไม้ติดมือมาให้เสมอๆ ความจริงแล้วยาโคบีหลงรักอีวา ซึ่งเรื่องนี้ผัวเมียโรเซนเบิร์กก็พอรู้อยู่แล้ว แถมยังเป็นสาเหตุให้ยันทะเลาะกับอีวาบ่อยครั้งด้วยความหึงหวง

วันหนึ่งยาโคบีก็แวะมาเยี่ยมเหมือนเคย ทั้งสามจึงทานอาหารและดื่มสุรากันจนมึนเมา พอยันผล็อยหลับไป ยาโคบีก็ยื่นข้อเสนอซื้อตัวอีวาด้วยเงิน 23,000 โครนัวร์ อีวาตกลงและพายาโคบีไปร่วมรักที่เรือนกระจก ระหว่างนั้นยันก็รู้สึกตัวตื่น เขาหยิบเงินที่ยาโคบีทิ้งเอาไว้และมองหาภรรยาจนกระทั่งพบเห็นอีวาและยาโคบีที่เรือนกระจก ยันไม่รู้ว่าจะทำเช่นไรจึงได้แต่นั่งร้องไห้จนกระทั่งอีวากลับมา

ยาโคบียังไม่ทันกลับถึงบ้านก็ถูก ฟิลิป เพื่อนเก่าที่ตอนนี้ร่วมกับฝ่าย “กบฏ” พาทหารมาควบคุมตัวไว้ แล้วพามาสอบสวนที่บ้านโรเซนเบิร์ก ผลออกมาว่าฟิลิปจะยอมปล่อยตัวยาโคบีหากได้เงินที่เขามอบให้พวกโรเซนเบิร์กมาเป็นค่าไถ่ ยาโคบีร้อง “ขอยืม” เงินที่ตัวเองพึงให้อีวาไปแต่ยัน ซึ่งเป็นคนเก็บไว้กลับทำเป็นไม่รู้ไม่เห็น จนฝ่ายกบฏต้องค้นบ้านแล้วทำลายจนวอดวายทั้งหลังก่อนที่ฟิลิปจะยื่นปืนให้ยันแล้วสั่งให้เขาเป็นคนสังหารยาโคบี

ยันยิงยาโคบีจนล้มลงก่อนที่ทหารกบฏจะกระหน่ำปืนซ้ำเพื่อให้แน่ใจ หลังจากนั้นพวกฟิลิปก็จากไปโดยเหลือแต่ซากปรักหักพังไว้เบื้องหลัง อีวาตัดพ้อที่ยันทำเป็นไม่รู้ไม่ชี้เรื่องเงินแต่สามีนางก็ไม่ฟังเสียงซ้ำยังลงไม้ลงมือกับนางเมื่อไม่พอใจ ถึงกระนั้นทั้งสองก็ช่วยกันรวบรวมข้าวของที่ยังใช้ได้แล้วออกเดินทาง

ระหว่างทางพวกโรเซนเบิร์กได้พบกับ โยฮัน ทหารหนุ่มหนีทัพที่ซ่อนตัวอยู่ ตอนแรกอีวาก็เข้าไปช่วยทำแผลให้ด้วยความหวังดี แต่พอโยฮันหลับยันก็คว้าปืนของเขาแล้วลากออกไปยิงทิ้งเพียงเพื่อรองเท้าบู้ตของเด็กหนุ่มคู่เดียว ก่อนจะยิงโยฮัน ยันได้เค้นถามจนรู้ว่าจะมีเรือหาปลาแล่นออกจากเกาะในอีกไม่ช้าและน่าจะเป็นหนทางรอดเพียงทางเดียวของพวกเขา ระหว่างเหตุการณ์ทั้งหมดอีวาแทบหัวใจสลายและรู้ตัวว่าตนเองไม่มีพลังพอที่จะห้ามยันหรือหยุดเรื่องราวอันทารุณโหดร้ายที่เกิดขึ้นได้เลย

ในที่สุดผัวเมียโรเซนเบิร์กก็ขอโดยสารไปกับเรือประมงด้วยเงินที่ได้มาจากยาโคบี แต่แล้วหนทางรอดก็ดูริบหรี่นักเมื่อต้องลอยเรือไร้ทิศทางอยู่กลางทะเลสุดลูกหูลูกตา อาหารและน้ำร่อยหรอลงจนแทบไม่เหลือ บางคนก็ทนไม่ไหวถึงกับโดดน้ำตายเลยก็มี หลังจากคนบนเรือแทบจะหมดสิ้นเรี่ยวแรง เรือลำน้อยก็ลอยมาพบกับศพทหารหลายสิบหลายร้อยลอยอยู่ทุกแห่งหน ทั้งยันและคนบนเรือต่างช่วยกันพายเหลือหลบหลีกแต่ซากศพวกนี้ก็มากมายเสียเหลือเกิน มากมายเสียจนพวกเขาคงไม่อาจหนีพ้นและจำต้องร่วมเป็นส่วนหนึ่งในชะตากรรมอันโหดร้ายนี้อย่างแน่นอน

**มนุษย์และความละอาย**

สงครามคือพฤติกรรมที่น่าละอายที่สุดประการหนึ่งของมนุษย์ชาติ เป็นความขัดแย้งระดับภูมิภาคที่ไม่ก่อให้เกิดผลประโยชน์แก่ฝ่ายใดอย่างแท้จริง แต่กลับกลายเป็น “สิ่งจำเป็น” ที่คนกลุ่มหนึ่งสามารถใช้วาทกรรมในการหาใช้ประโยชน์ได้ หรือเป็นทางออกสุดท้ายให้กับฝ่ายที่ไร้ทางเลือกและไม่คิดจะสร้างทางเลือกให้แก่ตนเอง

สำหรับเบิร์กแมนแล้ว สงครามก็คงเปรียบเสมือน Apocalypse เป็นวันสิ้นโลก เป็นภาวะที่บุคคลไม่อาจสื่อสารกันได้โดยสมบูรณ์ (Communication Breakdown) ทางรอดอันน้อยนิดของมวลมนุษย์ถูกปิดผนึกจนเหลือแต่เพียงความตายเท่านั้นที่แง้มประตูรอเราอยู่ ก่อนหน้านี้แม้เหตุการณ์จะเลวร้ายเพียงไรแต่ลำแสงแห่งความหวังก็ยังไม่ดับสูญไปทีเดียวนัก อันโทเนียส บล็อก

อาจถูก “ความตาย” พรากชีวิตไป แต่ครอบครัวของมิยาและโยฟก็ยังรอดพ้นชะตากรรมไปได้ อิแซ็ก บอร์ก อาจเคยเย็นชา เห็นแก่ตัวสุดทานทน แต่สุดท้ายเขาก็กลับใจ เอสเตอร์อาจต้องตาย แต่ท้ายที่สุดก็ยังสามารถสื่อสารกับโยฮันผู้เป็นหลานชาย ก่อนหน้า Shame นั้น เบิร์กแมนยังเคยนำเสนอความหวังในบทสรุปของเขา แต่คราวนี้กลับไม่เป็นเช่นนั้น Shame คือ “ความล้มเหลว” ของมวลมนุษย์ฉบับสมบูรณ์ที่ไม่มีใครหนีพ้น และไม่มีทางออก ไม่แปลกเลยที่เจสซี คาลินจะจัดภาพยนตร์เรื่องนี้เป็น “ยุคหลัง” ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

ในแวดวงภาพยนตร์ “สงคราม” ถือเป็น Genre อันหนึ่งที่ผลิตป้อนโรงภาพยนตร์กันอย่างต่อเนื่อง สงครามสำคัญแทบทุกอันในประวัติต่างได้รับการตีความและสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ไม่ขาดสาย แต่ละเรื่องมีจุดที่เน้นย้ำต่างกัน บ้างก็เน้นที่ความกล้าหาญอย่าง Saving Private Ryan บ้างก็เน้นที่ความโหดร้ายอย่าง Platoon บ้างก็มองสงครามในเชิงนามธรรมอย่าง The Thin Red Line แต่มีน้อยเหลือเกินที่เน้นเรื่องราวของ “ชาวบ้าน” ท่ามกลางไฟสงคราม (นอกจากหนังเกี่ยวกับเชลยในค่ายกักกัน) จุดนี้เองที่ทำให้ Shame โดดเด่น อีกทั้งยังเป็นภาพยนตร์ต่อต้านสงครามที่มีความเป็นสากลสูง พร้อมทั้งสมจริงจนน่าพรั่นพรึง

รูปที่ 5.38 อีวาและยัน: การดิ้นรนของ “ชาวบ้าน”

ถึงกระนั่นก็ไม่ได้หมายความว่า Shame จะเป็นภาพยนตร์ที่เล่นกับมุมมองที่กว้างขึ้นและลดทอนความสำคัญของปัจเจกซึ่งเป็นประเด็นที่เบิร์กแมนชำชองมาตลอด เพราะถึง Shame จะนำเสนอ Conflict ที่กินอาณาเขตกว้างกว่าเรื่องอื่นๆ แต่สิ่งที่ถูกเน้นย้ำก็ยังไม่วายเป็นเรื่องความสัมพันธ์ของปัจเจกท่ามกลางภาวะสงคราม ซึ่งอาจจะนับว่าวิกฤติยิ่งกว่าเหตุการณ์บ้านเมือง

เสียด้วยซ้ำ ด้วยเหตุนี้เราจึงจะแบ่งการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นสองระดับคือ: *ระดับมหาภาค และ ระดับจุลภาค* เพื่อที่จะแบ่งระดับชั้นและความนัยให้ถึงแก่นยิ่งขึ้น

**ระดับมหาภาค: ความตายของปัจเจก**

สงครามใน Shame เป็นสงครามที่ไม่แน่ชัด ไม่ล่วงรู้ที่มา อีกทั้งยังไม่มี “ฝ่ายถูก” ดังเช่นภาพยนตร์สงครามที่เห็นกันดาษดื่น

เบิร์กแมนเสนอภาพสงครามในลักษณะคลุมเครือ ผู้ชมไม่มีข้อมูลพอจะรู้ได้ว่ากำลังชมสงครามใดในประวัติศาสตร์กันแน่ หรือว่าจะเป็นเพียงสงครามสมมติที่ถูกสร้างขึ้น แต่เราก็พอจะแยกแยะขั้วอำนาจใน Shame ได้สามกลุ่มใหญ่ๆ คือฝ่ายรัฐบาล ฝ่ายปลดปล่อย และฝ่ายกบฏ ซึ่งฝ่ายสุดท้ายนี้อาจเป็นส่วนหนึ่งของฝ่ายปลดปล่อยก็ได้ หากแต่ไม่ได้มีการบอกเล่ายืนยันในเรื่องเลย ลักษณะคลุมเครือนี้เอื้อให้ Shame มีความเป็นสากลสูงตามความคิดของ เจสซี คาลิน เพราะไม่ว่าจะเป็นสงครามระดับประเทศ สงครามโลก หรือแม้แต่สงครามกลางเมือง ก็สามารถนำ Shame เข้าไปเปรียบเทียบได้ทั้งสิ้น

ขั้วอำนาจทั้ง 3 ฝ่ายของ Shame ล้วนแต่โหดร้าย ไร้มนุษยธรรม และมองปัจเจกเป็นแค่มดปลวกหรือเครื่องมือไว้ใช้ประโยชน์ เราได้เห็นฝ่ายปลดปล่อยอาศัยภาพของอีวาในการถ่ายภาพยนตร์ Propaganda เพื่อเอื้อประโยชน์แก่พวกตน ฝ่ายรัฐบาลจับประชาชนของตนมาสอบปากคำและทรมานทั้งๆ ที่ไร้ความผิดหรือมีความผิดเพียงเล็กน้อย ส่วนพวกกบฏก็ไม่ได้ดีกว่าพวกนี้เห็นแก่เงินซ้ำยังฆ่าคนและทำลายบ้านเรือนได้อย่างหน้าตาเฉย แม้ผู้เสียหายจะเคยเป็นสหายกันมาก่อนก็ตาม

ในภาวะเช่นนี้ชาวบ้านได้แต่รับกรรมและโดนสวมบทบาทอันผิดเพี้ยนทั้งนั้น ดูอย่างเจ้าของร้านขายของก็ต้องกลายมาเป็นทหาร (โดยการสวมชุด) ทั้งๆ ที่ไม่ได้จับปืนมานานนับสิบๆ ปี นักข่าว นักดนตรีและวาทยากรกลับกลายเป็น “กบฏ” หรือกระทั่งชาวบ้านอย่างอีวาเองก็ไม่วายกลายเป็น “ดารา” หน้ากล้องไปอีกคน นี่ยังไม่นับเพื่อนที่ผันมาเป็นศัตรูถึงขั้นฆ่าแกงกันเพียงเพราะแนวคิดต่างกัน ด้วยเหตุนี้ปัจเจกชนจึงเป็นผู้เคราะห์ร้ายที่ไร้อำนาจต่อรอง ได้แต่ถูกปั่นหัวไปมาปราศจากเจตจำนงอิสระ ภาวะกดดันจากขั้วอำนาจทั้งสามนี้ทำให้เกิดสงครามอันน่าละอายในวงแคบขึ้นมาในที่สุด นั่นก็คือสงครามระหว่างปัจเจกที่โชคร้ายรอดชีวิตมาได้ สำหรับเบิร์กแมนแล้วสงครามในวงแคบนี่เอง ที่เป็นนรกบนดินอย่างแท้จริง

รูปที่ 5.39 วาณิชในชุดทหาร ตัวอย่างบทบาทที่ผิดเพี้ยน

**ระดับจุลภาค: ผัวเมียโรเซนเบิร์ก**

ยันและอีวาเป็นผัวเมียที่อยู่กินกันมาร่วม 7 ปี (น่าจะเป็นการเล่นกับคำว่า 7 Year Itch) ทั้งคู่เคยเป็นนักไวโอลินมาก่อนแต่วงก็แตกไปนานแล้ว ตอนนี้พวกเขาอาศัยอยู่บนเกาะเล็กๆ ปลูกพืชผักเล็กๆ น้อยๆ พอจะประทังชีวิตไปได้ ลักษณะเด่นชัดประการหนึ่งของครอบครัวนี้คือมีอีวา (ภรรยา) เป็นช้างเท้าหน้า นางต้องคอยฉุดยันออกจากความอ่อนแอส่วนตัวและฝันหวานที่ไม่มีวันจะกลับคืนมาได้อีกแล้ว บ่อยครั้งเราจะเห็นยันร้องไห้เอาสองมือกุมหน้าต้องรอให้อีวากระตุ้นจึงจะทำอะไรต่อไปได้ ลักษณะดังกล่าวชวนให้เรารู้สึกว่าอีวาเป็นแม่ของยันต่างหากไม่ใช่เมีย

การวางตัวละครทั้งสองให้เป็นนักดนตรีหรือ “ศิลปิน” ดังที่เลาเดอร์ (Lauder, 1987) สรุปว่าเป็นหนึ่งในปัจจัย 4 ของเบิร์กแมน (ประกอบด้วย God, Death, Art, Love) มีนัยสำคัญคือลักษณะพื้นฐานของศิลปินมีความเป็นปัจเจกสูง ไม่สนใจการเมือง (อย่างน้อยก็ในฐานะศิลปินที่ดี) รักอิสระเสรีภาพ ลักษณะเหล่านี้ล้วนถูกภาวะสงครามกระทบอย่างรุนแรงจนไม่อาจแสดงออกมาได้ ทั้งยังถูกผู้อื่นค่อนแคะดังที่ยาโคบีพูดกับยันและอีวาบนโต๊ะอาหารถึงความ “ไม่สนใจอะไร” ของศิลปิน รวมทั้งตอนที่ทหารฝ่ายปลดปล่อยย้ำถามจุดยืนทางการเมืองของอีวา ในภาวะสงครามนั้นความคิดสร้างสรรค์ที่เป็น “พลัง” ของศิลปินกลายเป็นสิ่งไร้ประโยชน์ หรืออย่างมากก็ได้เป็นแค่เครื่องมือทางการทหาร ส่วนปัจเจกเจ้าของผลงานนั้นกลับเปล่าเปลือยไร้เกราะกำบังภัย กลายเป็น

เป้าให้ผู้อื่นปั่นหัวหรือใช้ประโยชน์ได้ไม่ยาก ดังนั้นการกำหนดให้พวกโรเซนเบิร์กเป็นศิลปินก็ยิ่งเป็นการนำเสนอภาพปัจเจกที่อ่อนแอที่สุดในยามสงครามนั่นเอง

นอกจากความเป็นศิลปินแล้วเรื่องที่อีวาอยากมีลูกก็ถือเป็นประเด็นที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน หากได้ติดตามภาพยนตร์ของเบิร์กแมนมาสักระยะหนึ่ง ผู้ชมมักจะพบประเด็นเกี่ยวข้องกับเด็กอยู่เสมอในแง่ของความหวังที่เหลืออยู่ของมนุษย์ชาติ (ตัวอย่างที่ดีที่สุดได้แก่ โยฮัน จากเรื่อง The Silence) ความล้มเหลวในชีวิตของผู้ใหญ่นั้นหากเลวร้ายจนถึงขั้นไม่อาจหวนกลับไปได้ เบิร์กแมนก็มักจะให้เด็กนี่เองเป็นโอกาสแก้ตัวครั้งที่สองอยู่เสมอ สำหรับเด็กในเรื่อง Shame แล้วจะมีลักษณะใกล้เคียงกับลูกของมารีอันน์กับเอวาลด์ใน Wild Strawberries มาก เพราะเป็นเด็กที่ยังไม่ถือกำเนิดขึ้นมา โดยมีสาเหตุของปัญหาที่ตัวผู้เป็นพ่อเหมือนกันทั้งสองกรณี กล่าวคือทั้งเอวาลด์และยันต่างมีความเห็นตรงกันว่าโลกของเรานี้ช่างเลวร้ายนัก เหตุไฉนจึงต้องให้ผู้สืบสกุลมารับผลกรรมเช่นเดียวกันนี้อีก แม้ว่าตอนจบของเรื่อง Wild Strawberries เอวาลด์จะเปลี่ยนความคิดใหม่ แต่กับยันแล้วเขายังปฏิเสธการมีลูกไปจนจบเรื่อง

เมื่อ Shame ดำเนินไปได้ 2 ใน 3 ของเรื่อง สถานภาพของยันและอีวาก็พลันพลิกจากหน้ามือเป็นหลังมือ เรื่องนี้มีสาเหตุมาจากความหึงหวงเป็นสำคัญเมื่อยาโคบีเริ่มมาข้องแวะกับอีวามากขึ้นทุกทีจนถึงขั้นซื้อตัวอีวาด้วยเงินในที่สุด ความจริงแล้วเรื่องที่ยันเกลียดยาโคบีนั้นเริ่มมีเชื้อมาตั้งแต่ตอนที่รู้ว่ายาโคบีมีส่วนในการสอบปากคำครอบครัวโรเซนเบิร์กทั้งๆ ที่ยาโคบีก็รู้ว่าทั้งสองไม่ผิด “แต่ก็ต้องทำไปเพื่อให้เป็นเยี่ยงอย่างแก่คนอื่น” นี่คือคำพูดที่ยาโคบีใช้แทนคำขอโทษ พอมีเรื่องความหึงหวงมาสมทบ ก็เหลือแค่ตัวกระตุ้นเท่านั้นที่จะทำให้ยันระเบิดออกมาจนเปลี่ยนบุคลิกไปเป็นคนละคน ซึ่งก็สอดคล้องกับเรื่องที่เขาพูดกับอีวาบนโต๊ะอาหารก่อนจะร่วมรักกันที่ว่า “ผมเชื่อว่าคนเราเปลี่ยนแปลงกันได้จนไม่เหลือเค้าเดิม” แม้ว่าที่ยันพูดนั้นจะหมายถึงการเปลี่ยนแปลงในแง่ดีก็ตาม

ตัวการที่จุดระเบิดยันก็คือการถูกทำลาย “บทบาท” 2 ประการในเวลาไล่เลี่ยกัน นั่นก็คือ บทบาท “ลูกของอีวา” และบทบาท “ศิลปิน”

แม้ว่าอีวาจะไม่ได้มีลูกกับยัน แต่ความจริงแล้วนางมีคนที่รับบทบาทเป็นลูกของนางถึง 3 คนด้วยกันคือ ยัน ยาโคบี และ โยฮัน (ทหารหนุ่ม) ซึ่งบทบาทนี้ยังสะท้อนผ่านชื่อของแต่ละคนด้วย โดย “อีวา” นั้นถือเป็นชื่อของผู้หญิงคนแรกตามคัมภีร์ไบเบิ้ล อีกทั้งชื่อ “ลูก” ทั้ง 3 คนยังมีอักษร

“J” เป็นตัวแรกเหมือนกันหมด (Jan, Jacobi, Johan) และเมื่อลูกสองคนหลังล้วนตายด้วยน้ำมือของยัน จุดนี้ชี้ให้เราเห็นถึง Oedipus Complex ในตัวยันอย่างเด่นชัดขึ้น

ก่อนหน้าที่ยาโคบีจะเข้ามายุ่งย่ามในชีวิตคู่จนเกินงามยันคือลูกชายเพียงคนเดียวของอีวา เขาเรียกหาการปลอบประโลมจากนางตลอดเวลา ไม่ว่ายามปวดฟันหรือตื่นกลัวจากเสียงระเบิด แต่แล้วยาโคบีก็กลับพยายามเข้าแทนที่ (เราจะเห็นว่าฉากกอดกันของอีวากับยาโคบีนั้นเหมือนแม่กอดลูกมากกว่าคนรักกอดกัน) ด้วยเหตุนี้บทบาทของยันจึงต้องแปรเปลี่ยนไป ยันเติบโตจาก “ลูก” กลายมาเป็น “พ่อ” (เจ้าของแม่) และเป็นผู้พิพากษา “ลูกไม่รักดี” ที่พยายามจะแย่งเมียของตนไป ซึ่งเหตุการณ์นี้จะซ้ำรอยอีกครั้งเมื่อพวกโรเซนเบิร์กไปเจอโยฮัน ดังนั้นเราจะเห็นว่าหลังจากยาโคบีตายยันจะพลิกบทบาทมาเป็นช้างเท้าหน้าในทันทีเพราะความเป็นลูกนั้นถึงจุดสิ้นสุดไปแล้วนั่นเอง

สำหรับฐานะศิลปินนั้นก็มีอันจบลงใกล้เคียงกันผ่านสัญลักษณ์ “ไวโอลิน” ที่โดนพวกกบฏทำลายพร้อมบ้าน ดังที่กล่าวไปแล้วว่าบุคคลที่อ่อนแอที่สุดในภาวะสงครามก็คือศิลปิน เมื่อความเป็นศิลปินตายไปจากยันความอ่อนแอก็มลายหายไปพร้อมกันด้วย พอกันทีกับคนที่เป็นฝ่ายถูกกระทำตลอดเวลา ยันในตอนนี้เข้มแข็งและเหี้ยมโหดขึ้น จากก่อนหน้านี้ที่ไม่กล้ากระทั่งฆ่าไก่ เขาสามารถฆ่าได้ทั้งยาโคบีและโยฮันโดยไม่รู้สึกผิดบาปอีกต่อไป แม้ว่าจะมีเหตุผลรองรับเพียงน้อยนิดอย่างเช่นรองเท้าบู๊ตเพียงคู่เดียวก็ตาม

หลังจากความตายของ “ศิลปิน” และ “บุตรของอีวา” ยันรู้แล้วว่า “ปืน” คือพลังอำนาจที่หาไม่ได้จากเครื่องดนตรี ส่วนอีวาก็ได้เห็นความตายของลูกๆ ที่น่าไม่อาจหยุดยั้งได้ จนกระทั่งสำเหนียกได้ถึงความ “ไร้พลัง” ของตัวเอง

ก่อนหน้านี้แม้สงครามจะรุนแรงแต่ยันและอีวาก็ยังคงรักกัน แต่เมื่อเรื่องดำเนินมาถึงจุดนี้ความทารุณโหดร้ายจากภายนอกได้แทรกซึมลึกจนถึงระดับปัจเจกในที่สุด สงครามระดับบุคคลฉีกทึ้งทำลายความสัมพันธ์ระหว่างกันจนแทบไม่เหลือซาก สุดท้ายแล้วสภาวะ Communication Breakdown จะลามมาถึงครอบครัวโรเซนเบิร์กดังที่อีวากล่าวไว้ว่า “จะเป็นอย่างไรถ้าเราสื่อสารกันไม่ได้อีกแล้ว” เมื่อวันนั้นมาถึง ความหวังทั้งหลายก็จะจบสิ้นลงโดยสมบูรณ์ ไม่มีคำพูดที่จริงใจ ไม่มีบ้านให้กลับไป และไม่มีชีวิตหลังความตายอันงดงาม

รูปที่ 5.40 ไวโอลินที่ถูกทำลาย: ความตายของบทบาทศิลปิน

**คุกจำแลง**

ฉากของ Shame มีส่วนสำคัญยิ่งในการทวีความรุนแรงของ Conflict ที่เกิดขึ้น เราจะเห็นได้ว่าเกาะที่เป็นฉากของเรื่องเปรียบได้กับกรงขังนับสิบๆ ชั้นที่ปิดกั้นไม่ให้ตัวละครมีทางหนี หรือค้นหาทางออกใหม่ๆ ให้กับตน

เริ่มจากระดับรูปธรรมที่เห็นได้ชัดอย่างสภาพความเป็น “เกาะ” ที่มีทะเลโอบล้อมทุกด้าน ความจริงแล้วสภาพดังกล่าวก็ถือเป็น Conflict ตัวหนึ่งด้วย (คน VS. ธรรมชาติ) เพราะสุดท้ายแล้วเรือหาปลาก็คงถูกทะเลกั้นขวางจากจุดหมาย ผู้คนบนเรือก็คงขาดน้ำและอาหารจนกระทั่งตาย ทั้งสองกรณีนี้ล้วนมี “ธรรมชาติ” เป็นผู้กระทำ เมื่อมองในมุมที่เล็กลงเราก็ยังพบกรงขังอยู่ร่ำไป นับตั้งแต่วิทยุที่เสียประจำ โทรศัพท์ที่ไม่มีเสียงตามสาย และรถยนต์เก่าบุโรทั่งสตาร์ทไม่ค่อยติด ทั้งหมดนี้คือการตัดขาดพวกโรเซนเบิร์กจากภายนอก

นอกจากกรงขังที่เป็นรูปธรรมชัดเจน Shame ยังประกอบไปด้วยคุกในรูปของความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาที่ไม่อาจหย่าขาดกันได้ (เหมือนคู่ของอัลมันและบีริตใน Wild Strawberries และ โยฮันกับมารีอันน์ใน Scenes from a Marriage) ยามที่คู่รักแปรเปลี่ยนมาเป็นรังเกลียดซึ่งกันและกัน แต่ละคนก็ย่อมเปรียบได้กับลูกตุ้มนักโทษที่ถ่วงอีกฝ่ายไว้ให้ไปไหนไม่รอด

สำหรับเบิร์กแมนแล้วสิ่งเลวร้ายที่สุดก็คงเป็นคู่สามีภรรยาที่เกลียดกันแต่ไม่อาจแยกจากกันได้นี่เอง ดังนั้นความตายของทั้งยันและอีวาจึงถูกกำหนดแล้วก่อนหน้าที่ทั้งสองจะลงเรือเสียอีก

**บทสรุป: สิ้นหวังอับแสง**

Shame คือโศกนาฏกรรมที่ไม่ปล่อยให้ผู้ชมได้เห็นแม้แต่แสงรำไรแห่งความหวัง บรรดา “เด็ก” ในเรื่องล้วนถูกเข่นฆ่าจนไม่เหลือแม้สักคน (ไม่เว้นแม้แต่ “โยฮัน” ที่เคยเป็นความหวังในเรื่อง The Silence) ผู้คนเข่นฆ่ากันแทนที่จะพูดจา สามีภรรยาแตกหักไม่มีวันเหมือนเดิม

รูปที่ 5.41 นาวาที่ล้อมรอบด้วยความตาย ฝันร้ายที่ไร้วันตื่น

ภาพยนตร์เรื่องนี้คือ “ฝันร้าย” ที่ไม่อาจลืมตาตื่นได้เพราะสิ่งเหล่านี้ไม่ใช่ความฝันของยันหรืออีวา แต่มันเป็นฝันของคนอื่นต่างหาก พวกโรเซนเบิร์กจะไม่มีวันได้เป็นอิสระตราบใดที่เจ้าของความฝันจะลืมตาตื่นแล้วรู้สึกละอายใจกับเรื่องทั้งหมด แต่ความหวังนั้นก็เหลือน้อยนิดจนเรียกว่าไม่มียังจะดีเสียกว่า จริงอยู่ว่าหากวันนั้นมาถึงจริงทุกคนก็คงเกิดความละอายใจจนสงครามหมดสิ้นไปจากโลก กระนั้น Shame ก็เหมือนจะตะโกนก้องย้อนกลับมาแล้วว่า “ไม่มีวันเสียหรอก”

## 5.8 CRIES AND WHISPERS: **คำสั่งเสียเพียงเสียงกระซิบ**

### เรื่องย่อ

ณ คฤหาสถ์แห่งหนึ่งในช่วงศตวรรษที่ 19 อักเนส บุตรีคนรองจากครอบครัวผู้ดีกำลังถูกโรคร้ายคุกคามอย่างหนัก แม้จะต้องทนทุกข์ทรมานเหลือแสน แต่พี่สาวน้องสาวรวมทั้ง อันนา หญิงรับใช้ผู้ทุ่มเท ก็ช่วยเป็นกำลังใจให้อักเนสอยู่ไม่ห่าง

สตรีทั้งสามที่รายล้อมช่วงเวลาสุดท้ายของอักเนสนั้น ล้วนมีปมในจิตใจที่ผิดแผกกันไป มาเรียน้องสาวคนเล็กมีนิสัยเปิดเผย มักแต่งกายด้วยอาภรณ์อันยั่วยวน อีกทั้งในอดีตยังเคยมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาวกับดาวิด นายแพทย์ที่สนิทสนมกับครอบครัวนี้ดีจนเป็นเหตุให้โยอาคิม สามีของนางคิดสั้นหนีความอับอายแต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จ แม้ภายนอกแล้วตัวของมาเรียจะดูเป็นคนอ่อนโยน เข้ากับผู้อื่นได้ง่าย ความจริงแล้วนางกลับไม่สามารถสานสัมพันธ์กับผู้ใดได้อย่างจริงจังเลยแม้สักครั้ง

คาริน ผู้เป็นพี่สาวคนโตกลับแตกต่างออกไปชนิดหน้ามือเป็นหลังมือ นางมีบุคลิกเงียบขรึม ท่าทางเจ้าระเบียบ มักแต่งกายด้วยเสื้อผ้าสีเข้ม คารินเองก็มีปัญหาครอบครัว ตัวนางและเฟรดริกผู้เป็นสามีมีท่าทีเย็นชาเหินห่างกันอย่างเปิดเผย ครั้งหนึ่งนางถึงกับเอาเศษแก้วทิ่มช่องคลอดตัวเองเพื่อเย้ยหยันถึงความสัมพันธ์อันเลวร้ายที่ทั้งคู่ต้องจำทน จนในท้ายที่สุดคารินก็ไม่ยอมรับ “การสัมผัส” จากผู้ใด แม้แต่การแตะเนื้อต้องตัวก็ยังเป็นสิ่งน่ารังเกียจสำหรับนาง

ผู้ปรนนิบัติข้างกายอักเนสคนสุดท้ายคืออันนา สาวใช้ที่คอยดูแลเจ้านายผู้ป่วยไข้ราวกับลูกในไส้ ความจริงแล้วอันนาก็เคยมีบุตรีอยู่คนหนึ่ง แต่ก็ได้เสียชีวิตไปก่อนหน้านี้แล้ว ความเอาใจใส่ที่อันนามีต่ออักเนสนั้นเรียกได้ว่ามากล้นกว่าพี่น้องร่วมท้องอีกสองคนเสียอีก

ในที่สุดอักเนสก็จบชีวิตลงท่ามกลางความทรมานแสนสาหัส พิธีศพจัดขึ้นอย่างเรียบง่ายในห้องนั้นเอง และมีผู้เข้าร่วมเพียงไม่กี่คน หลังจากงานศพ คารินและอันนาต่างก็เหมือนจะได้บทเรียนจากการตายของอักเนส และร่วมใจกันสานสัมพันธ์ที่เปราะบางมาตลอดให้แน่นแฟ้นมากยิ่งขึ้น ทั้งสองพูดคุยกัน สัมผัสกัน ต่างปลอบประโลมกันและกันราวกับโลกใบนี้มีอยู่กันเพียงสองคน แต่สำหรับอันนาแล้วคนทั้งสองหาได้เปิดใจกันอย่างแท้จริง โดยเฉพาะมาเรียที่ไม่ได้รู้ตัวด้วยซ้ำว่าไม่สามารถเปิดใจให้ใครได้เลยในชั่วชีวิตนี้ อันนาจินตนาการว่าหากอักเนสพลัน

กลายเป็นผีแล้วเรียกพี่น้องทั้งสองเข้าไปหาก็คงไม่มีใครยอมจะญาติดีกับนางอีก ได้แต่หวาดผวาขวัญหนีดีฝ่อเสียมากกว่า ทั้งนี้ก็เพราะพี่น้องทั้งสองไม่ได้รักอักเนสด้วยใจจริง มีแต่เพียงตัวอันนาเท่านั้นที่มอบความรักแก่เจ้านายด้วยความบริสุทธิ์ใจ

เช้าวันต่อมา คารินและมาเรียก็ออกเดินทางจากบ้านหลังนี้ วี่แววที่เคยสานสัมพันธ์กันได้เมื่อก่อนหน้าคล้ายว่ามาเรียจะทำเป็นหลงลืมไป สุดท้ายแล้วคารินเองก็คงไม่แคล้วต้องถดถอยไปสู่ภาวะปราศจากการสัมผัสอีกครั้ง ทางฝ่ายอันนาที่รั้งอยู่ที่บ้านหลังเดิมชั่วคราวก็ได้เป็นผู้ครอบครองอนุทินของอักเนส สมุดบันทึกที่จารึกช่วงเวลาอันสุขสมของหญิงสาว แม้ว่าความตายของอักเนสจะไม่ได้มอบอะไรแก่พี่น้อง แต่บทเรียนนี้ได้รับการถ่ายทอดสู่อันนาแล้วในที่สุด

INTRO: **บทบรรเลงแห่งความตาย**

อิงก์มาร์ เบิร์กแมน เคยกล่าวว่าบทภาพยนตร์ของเขาก็เหมือนบทเพลง (อ้างถึงใน Kalin, 2003) ถ้าเช่นนั้น Cries and Whispers ก็ย่อมเปรียบได้กับบทประพันธ์เลื่องชื่อจากมันสมองของบาร์ค หรือ โชแปง (บทเพลงของทั้งสองล้วนประกอบอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนี้)

เนื้อเรื่องของ Cries and Whispers นั้น มิได้มีความยอกย้อนวกวนแต่อย่างใด เรื่องเปิดฉากที่อาการเจ็บป่วยของอักเนส จบลงที่การตายของนางและการออกเดินทางของคารินกับมาเรีย หากแต่ว่าระหว่างที่เหตุการณ์เหล่านี้ดำเนินไป กลับมีเหตุการณ์ในอดีตและในจินตนาการวางสลับอยู่เป็นช่วงๆ ส่งผลให้เนื้อเรื่องมีความลึกและยากแก่การทำความเข้าใจขึ้นไม่น้อย

แผนภาพที่ 5.3 ลำดับเหตุการณ์ใน Cries and Whispers

เปิดเรื่อง, เหตุการณ์ปัจจุบัน // *ภาพอดีตของอักเนส* // เหตุการณ์ปัจจุบัน // *ภาพอดีตของมาเรีย* // อักเนสทรุดหนัก เสียชีวิต // *ภาพอดีตของคาริน* // การสานสัมพันธ์ของ คาริน-มาเรีย // *ภาพจินตนาการของอันนา* // สองพี่น้องเดินทางออกจากบ้าน // *ภาพอดีตของอักเนส (2)*

หากมองในแง่ดนตรี เหตุการณ์ปัจจุบันที่ดำเนินเป็นเส้นตรงทั้งหมดก็เปรียบได้กับท่อน Verse โดยมีภาพอดีตและจินตนาการเป็น Chorus (หรือที่ชอบเรียกกันว่าท่อนฮุค) ซ้ำยังมีภาพอดีตของอักเนสครั้งที่สองเป็นท่อน Outro อีกด้วย ชัดเจนว่าเบิร์กแมนจะต้องวางแต่ละฉาก แต่ละตอนอย่างละเอียดถี่ถ้วน มิใช้ตัดเป็นตอนในเชิงไม่เรียงลำดับเวลาเหมือน Pulp Fiction (1996)

ของเควนติน ทารันติโน นอกจากนี้ก่อนและหลังภาพอดีตและจินตนาการยัง “เปิดและปิด” ด้วยใบหน้าครึ่งซีกของตัวละครอีกด้วย เพื่อเน้นย้ำขอบเขตของแต่ละตอนอย่างชัดเจน หากจะเทียบกับดนตรีอีกก็คงไม่แคล้วเป็นท่อน “Bridge” นั่นเอง (ท่อน Bridge เป็นท่อนที่เชื่อมระหว่าง Verse กับ Chorus)

รูปที่ 5.42 “ท่อน Bridge” การเปิดปิดตอนด้วยใบหน้าครึ่งซีก (จากภาพคือตอนของมาเรีย)

โดยปกติแล้วท่อน Chorus เป็นวรรคของดนตรีที่ให้อารมณ์กระแทกกระทั้นที่สุด มักนิยมใช้การประสานเสียง (จึงเป็นที่มาของคำว่า “Chorus”) และเป็นท่อนที่เสนอแก่นของบทเพลงนั้นๆ กรณีของ Cries and Whispers ก็ไม่ต่างกัน ภาพอดีตและจินตนาการต่างให้ข้อมูลและบอกบทสรุปของเรื่องได้ดีกว่าเหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่เสียอีก เราจะไม่รู้จิตใจเบื้องลึกของตัวละครใดเลยหากไม่ได้เห็นเศษเสี้ยวอดีตที่หนังนำเสนอ เราจะไม่รู้ (หรือไม่เข้าใจ) เลยว่าที่คารินและมาเรียทำดีแก่อักเนสนั้นเป็นเพียงเปลือกนอกเท่านั้น อีกทั้งยังไม่ได้เห็นจุดวิกฤติของเรื่อง เพราะความขัดแย้งของภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ขึ้นถึงขีดสุดกับการตายของอักเนส (อย่างที่ควรจะเป็น ในกรณีทั่วๆ ไป) แต่กลับอยู่ตอนภาพจินตนาการของอันนาต่างหาก ซึ่งถือเป็นชั้นเชิงอันแยบยลมากของเบิร์กแมนที่สามารถเลี่ยงจุดไคลแม็กซ์จากเหตุการณ์จริงมาเป็นเพียงจินตนาการได้ ดังนั้นในขณะที่โครงเรื่องของ Cries and Whispers เป็นเส้นตรง เรากลับพบว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีความซับซ้อนมาก ต้องอาศัยการตีความและเชื่อมโยงระหว่าง “เหตุการณ์จริง” และ “อดีต/จินตนาการ” จึงจะสามารถผูกโยงเรื่องได้ทั้งหมด

VERSE 1: **อักเนส-ร่างอวตารพระเยซู**

อักเนสกำลังจะตาย เวลาของนางใกล้จะหยุดสนิท คล้ายกับนาฬิกาไขลานที่วางเกลื่อนอยู่ทั่วบ้าน บางทีนางคงละจากโลกนี้ไปยามที่นาฬิกาตีบอกเวลาครั้งต่อไปก็เป็นได้...และก็เป็นเช่นนั้น

เจสซี คาลิน เคยชี้ไว้ก่อนหน้านี้แล้วว่าอักเนสก็เปรียบได้กับพระเยซู (Kalin, 2003) เห็นได้จากชื่อที่สอดคล้องกับการเป็น “แพะรับบาป” ในภาษาละติน (agnus dei) และบทบาทที่จบลงด้วยการเสียชีวิตเพื่อเป็นแบบอย่างแก่คนที่ยังเหลืออยู่ จุดที่ชี้ชัดที่สุดว่าอักเนสคือเยซูมาจากตอนที่บาทหลวงกล่าวบทสวดในพิธีศพ ซึ่งมีใจความดังนี้:

“...When you Stand in his presence…May he let his angels divest you of the memory of earthly pain…If it be that you gathered our suffering in your poor body…And have borne it with you through death…If it be that you meet god, there, in that other land…If it be that he turn his face towards you… If it be that you will know the language of our lord…If it be that you can speak to the lord…If it be so: pray for us…Agnes, dear child, listen to what I tell you now…Pray for us who are left on this dark and dirty earth…beneath an empty and cruel sky…Lay your burden at the lord’s feet…and ask him to pardon us…”

เห็นได้ชัดว่าเป็นการพาดพิงถึงพระเยซูอย่างไม่ต้องสงสัย อีกทั้งบาทหลวงเองพูดอย่างชัดเจนในภายหลังว่านางเป็นผู้มีศรัทธามากกว่าตัวเขาเสียอีก เป็นสื่อว่าการตายของนางมีส่วนช่วยชี้นำทางผู้อาศัยอยู่บนโลก และแฝงแววว่าให้อักเนสเป็น “แพะรับบาป” แก่มวลมนุษยชาติ

อักเนสเป็นหญิงสาวที่มีจิตใจงดงาม นางมองผู้อื่นในแง่ดีเสมอซึ่งเบิร์กแมนจะมีกลวิธีสื่อประเด็นดังกล่าวนี้ โดยให้ใครก็ตามที่อยู่ภายใต้มุมมองของอักเนสสวมชุดสีขาวบริสุทธิ์ ทั้งๆ ที่พอลับสายตาไปก็พลันเปลี่ยนไป อาทิตัวคารินที่ปรากฏตัวในฉากเปิดเรื่องด้วยชุดขาวก่อนที่จะเปลี่ยนมาเป็นชุดดำเมื่อมุมมองของเรื่องเปลี่ยนจากสายตาของอักเนสมาเป็นมุมมองแบบ Objective ในภายหลัง

รูปที่ 5.43 ร่างไร้วิญญาณของอักเนส ขณะบาทหลวงกล่าวนำในพิธีศพ

สาเหตุที่อักเนสเปิดใจให้กับทุกๆ คนได้นั้น มีเผยให้เราได้เห็นในภาพอดีตชุดแรกของนาง เดิมสมัยยังเป็นเด็กอักเนสก็เป็นคนปิดกั้นตัวเองเช่นกัน โดยเฉพาะกับมารดาที่มักเอาใจแต่มาเรีย ลูกสาวคนสุดท้องอย่างออกหน้าออกตาแถมยังคอยว่ากล่าวนางอยู่บ่อยๆ จนกระทั้งวันหนึ่งทั้งสองจึงเริ่มเปิดใจให้กันเป็นครั้งแรก เมื่ออักเนสได้เห็นสายตาอันเศร้าสร้อยที่มารดามีให้แก่ตน อักเนสเรียนรู้ที่จะเข้าใจผู้อื่นตามวัยวุฒิที่เติบโตขึ้น ในตอนต้นฉากวัยเด็กนี้เราจึงจะได้ยินเสียงของนางบรรยายความรู้สึกของตนที่มีต่อมารดาผู้ล่วงลับ:

"…Yet I couldn't help but feel sorry for her and now I'm older I understand her much better. How I wish I could see her again and tell her that I understand her tedium and impatience…her longing and her loneliness. "

อักเนสเรียกสิ่งที่ตนค้นพบในหลายชื่อทั้ง Affinity, Fellowship, Human Contact, Affection, Grace และจดบันทึกไว้ในอนุทิน หนังสือที่จะตกเป็นของอันนาในภายหลัง เมื่อค้นพบพรอันประเสริฐสุดแล้วอักเนสจึงเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ นางไม่เคยมองใครในแง่ร้าย ไม่คร่ำครวญต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ใดๆ ที่บันดาลให้นางต้องทนทุกข์ทรมานเยี่ยงนี้ เราจะไม่เห็นครั้งใดในเรื่องที่ภาพใบหน้านางจะถูกแบ่งเป็นสอง (อย่าง คาริน มาเรีย และ อันนา) ความรักที่นางมีให้กับดาวิดก็ได้รับการตอบรับอย่างอ่อนโยน ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับกรณีของดาวิดกับมาเรียแล้วสมควรจะเรียกว่า

ความใคร่เสียมากกว่าด้วยซ้ำ นางน่าจะพร้อมรับความตายโดยไม่หวาดเกรง หากไม่ติดอยู่ที่ตัวคารินและมาเรีย สองพี่น้องที่ “ยังไม่สมบูรณ์”

## CHORUS 1: **ความนิ่งงันดุจตาเห็น**

อิงก์มาร์ เบิร์กแมน อธิบายเทคนิคในการนำเสนอ “ภาพ” ของตนไว้ในอนุทินส่วนตัวว่า “ยิ่งการกระทำที่เกิดขึ้นมีความรุนแรงมากเท่าใด กล้องก็ยิ่งต้องนิ่งเท่านั้น” Cries and Whispers จึงเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นการใช้เทคนิคนี้เป็นอย่างดี ตลอดเวลาที่อักเนสถูกบีบคั้นจากความเจ็บปวด หรือเกิดเหตุการณ์ที่ขัดแย้ง เช่นการทะเลาะกันระหว่างคารินและมาเรีย ตอนที่โยอาคิมพยายามฆ่าตัวตาย รวมถึงตอนที่คารินใช้เศษแก้วแทงช่องคลอดตัวเอง เหตุการณ์ทั้งหมดปรากฏแก่สายตาผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา ปราศจากมุมกล้องที่หวือหวา หรือการเคลื่อนกล้องที่เร้าอารมณ์ สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ เบิร์กแมนนำเสนอได้นิ่งกว่า The Virgin Spring ที่ว่านิ่ง (เมื่อเปรียบกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น) แล้วเสียอีก ประหนึ่งว่าผู้ชมกำลังมองลอดผ่านกระจกไปชมเหตุการณ์หาใช่เป็นการมองภาพบนหน้าจอโทรทัศน์ เราจึงพบว่าเบิร์กแมนได้พัฒนาเทคนิคนำเสนอดังกล่าวนี้มาโดยตลอดอีกทั้งยังจะพบเห็นได้เสมอในภาพยนตร์ที่สร้างหลังจากนี้ด้วย

รูปที่ 5.44 ความทรมานของอักเนสได้รับการถ่ายทอดอย่างเรียบง่าย แต่ก็ทรงพลังเหลือล้น

VERSE 2: **มาเรีย สตรีผู้ลวงหลอกตัวเอง**

มาเรียเป็นน้องคนเล็กที่สุดของบ้าน นอกจากจะเป็นคนโปรดของมารดาแล้วนางยังเป็นบุคคลที่ดูมีชีวิตชีวาที่สุดในหมู่ตัวละครของ Cries and Whispers ก็ว่าได้ ใบหน้าของมาเรียจะเปื้อนยิ้มอยู่เสมอ และนิยมแต่งกายด้วยเสื้อผ้าฉูดฉาดโชว์ส่วนสัดของตนอย่างไม่ปิดบัง แม้ว่านางจะแต่งงานกับโยอาคิมและมีบุตรสาวด้วยกันแล้ว แต่นางก็ยังปรารถนาสัมพันธ์สวาทกับดาวิดผู้เป็นแพทย์ประจำครอบครัว เราอาจมองได้ว่ามาเรียคือผู้ที่พยายามพิสูจน์ตัวเองเสมอว่านางสามารถสื่อกับผู้อื่นได้ แต่ความเป็นจริงแล้วกลับตรงกันข้าม มาเรียไม่เคยเข้าถึงจิตใจผู้อื่นเลย ซ้ำร้ายยังไม่รู้ตัวเองอีกด้วย นางชอบยื่นมือมอบความช่วยเหลือไปทั่วแต่สุดท้ายแล้ว นางกลับเป็นคนบอกปัดสายสัมพันธ์เสียทุกครั้ง

ภาพอดีตของมาเรียเผยให้เห็นความสัมพันธ์ลับๆ ระหว่างนางกับดาวิด เบิร์กแมนเลือกใช้ “มื้ออาหาร” เป็นสัญญะแทน Last Supper อีกครั้งเช่นเดียวกับในเรื่อง The Virgin Spring เพื่อโหมโรงถึงการหลั่งเลือดที่กำลังจะตามมาในไม่ช้า ในคราวนั้นโยอาคิมมีธุระต้องเข้าเมือง พอดีกับตอนที่ลูกสาวล้มป่วย มาเรียจึงเรียกตัวดาวิดผู้เป็นคนรักเก่ามาดูอาการ หญิงสาวแต่งกายในชุดยั่วยวนสีแดงสดเชื้อเชิญให้ดาวิดร่วมรับประทานอาหารเย็นด้วยกันพลางพร่ำคำหวานชักชวนให้ถ่านไฟเก่าปะทุขึ้นมาอีกครั้ง ดาวิดเองก็รู้ตัวดี เขาพานางมายืนหน้ากระจกเพื่อสะท้อนให้มาเรียเห็นความแก่ชราในตัวเอง (ตามความเห็นของ เจสซี คาลิน แล้ว กระจกเป็นเทคนิคที่เบิร์กแมนนิยมใช้ในการสะท้อนภาพความเป็นจริง หรือการเปลือยเปล่าเปิดเผยตัวเองถึงที่สุด) แต่มาเรียก็ไม่ได้ฟัง นางต้องการเพียงสานสัมพันธ์กับดาวิดเท่านั้น จนในที่สุดเรื่องก็ล่วงรู้ถึงหูของโยอาคิมและเป็นเหตุให้เขาพยายามฆ่าตัวตาย ดังนั้นภาพอดีตของมาเรียจึงจบลงด้วยเลือดของโยอาคิมนั่นเอง

รูปที่ 5.45 แม้โยอาคิมจะร้องเรียก แต่มาเรียก็มิได้เข้าไปช่วยเหลือ

นอกจากดาวิดแล้ว เมื่ออักเนสเสียชีวิตนางจึงหันมา “สัมผัส” กับคารินอีกคน ตอนแรกนั้นคารินเองก็ไม่ยอม นางหวาดเกรงการสัมผัสทุกรูปแบบ ไม่จะเป็นทางกายภาพหรือนามธรรม (เช่น การปลอบประโลม) นางเองก็มีปมของตัวเองที่ยังไม่ได้รับการคลี่คลายจึงบอกปัดมาเรียไปอย่างรุนแรง จนกระทั่งภายหลังนั่นเองนางจึงหันเข้าหามาเรียด้วยตนเองก่อนที่มาเรียจะเป็นคนสะบั้นความสัมพันธ์นี้ในภายหลัง จากจุดนี้เราจะเห็นได้ว่ามาเรียมีปมในใจเรื่องการปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นอย่างชัดเจน นางชมชอบหว่านโปรยมิตรภาพไปทั่วแม้ว่าคนผู้นั้นจะไม่ได้ต้องการเลยสักนิด (กรณีของ ดาวิด และ คาริน) แต่มาเรียกลับไม่เคยยื่นมือมอบความรัก ความช่วยเหลือแก่คนที่ต้องการนางเลยสักครั้ง นับตั้งแต่ตอนที่โยอาคิมพยายามฆ่าตัวตาย นางก็หนีหาย ตอนที่คารินเริ่มโหยหาการสัมผัส (ซึ่งมาเรียเองเป็นคนจุดประกาย) นางก็ทำเป็นลืมเลือนเสีย รวมถึงภาพนิมิตในจินตนาการของอันนาที่เราจะกล่าวกันต่อไปในอีกไม่ช้า

## CHORUS 2: **ว่าด้วยเรื่องของสี**

Cries and Whispers ถือเป็นภาพยนตร์สีเรื่องที่ 3 ของเบิร์กแมนต่อจาก The Passion of Anna และ The Touch เบิร์กแมนระบุไว้ในอนุทินส่วนตัวว่างานของเขา (ก่อนหน้านี้) สามารถถ่ายทอดด้วยฟิล์มขาวดำได้อย่างสมบูรณ์ แต่กรณีของ Cries and Whispers นั้นแตกต่างออกไป ภาพยนตร์เรื่องนี้เลือกใช้สีอย่างประณีต เห็นได้ตั้งแต่ภายในของบ้านที่มีสีแดงฉูดฉาด ซึ่งตัดกับชุดสีขาวที่ตัวละครสวมใส่เมื่อตอนเปิดเรื่อง (ภาพดังกล่าวนี้เป็นภาพหลอนที่เบิร์กแมนเปิดเผยว่าวนเวียนอยู่ในจิตใจเขามานานแล้ว) รวมทั้งการใช้สีเพื่อช่วยสื่ออารมณ์ภาพ

เสื้อผ้าที่ตัวละครแต่ละตัวสวมใส่ก็มีบทบาทเฉพาะ ชุดสีขาวนั้นเป็นตัวแทนมุมมองของอักเนส ผู้มองทุกคนในแง่ดี ซึ่งเราจะพบตัวละครสวมชุดสีนี้ได้เมื่อตอนเปิดเรื่อง และภาพอดีตของอักเนสทั้งสองครั้ง ชุดสีขาวนี้ยังเป็นชุดที่อักเนสเลือกสวมใส่ตลอดเวลาด้วย ซึ่งป็นสัญญะที่สื่อให้เห็นความบริสุทธิ์ไร้มลทินของนางนั่นเอง

นอกจากอักเนสแล้วทั้งมาเรียและคารินก็มีชุดประจำตัวเช่นกัน ยามหวนคิดถึงมาเรียผู้ชมย่อมรู้สึกสะดุดตากับชุดสีแดงเพลิงที่นางเลือกใส่ตอนชวนเชิญดาวิดให้มารับประทานอาหารค่ำ ชุดนั้นประดับประดาด้วยลูกไม้แพรวพราว อีกทั้งยังหวาบหวามเปิดเผยเรือนร่างอย่างเด่นชัด มาเรียใส่ชุดนี้ก็เพื่อแสดงให้เห็นความมี “ชีวิต” ของตน เป็นการส่งสารแก่ผู้ได้ยลว่านางเปี่ยมล้น

ด้วยอารมณ์ความรู้สึก มีจิตใจอ่อนไหวเข้าถึงผู้ที่ร่วมปฏิสัมพันธ์ ซึ่งเราก็ล่วงรู้ในที่สุดว่าการแสดงทั้งหมดนั้นเป็นการกลบเกลื่อน “ปมด้อย” ที่ไม่อาจสานสัมพันธ์กับผู้อื่นได้โดยที่นางเองก็ไม่รู้ตัว

รูปที่ 5.46 ขาว-ดำ-แดง โทนสีหลักของ Cries and Whispers

คารินนั้นจะเลือกสวมชุดสีดำเป็นอาจิณ ทั้งนี้ก็เพื่อสื่อถึง “ความผิด” ที่ตนแบกรับเอาไว้ ฐานที่ไม่อาจปล่อยตัวให้ “สัมผัส” กับสิ่งใดได้อีก (เดี๋ยวเราจะพูดถึงประเด็นนี้ต่อไป) กรณีของคารินแตกต่างจากมาเรียเพราะนางรู้ตัวดีจึงเลือกสีชุดที่สื่อสภาพภายในจิตใจได้เที่ยงตรง ไม่ใช่เป็นการแสดงออกเพื่อกลบเกลื่อนเช่นน้องสาว

นอกจากเรื่องของชุดที่กล่าวมาแล้ว เบิร์กแมนยังเล่นกับอุณหภูมิสีของฟิล์มด้วย เห็นได้จากตอนที่อักเนสเสียชีวิต เราจะพบว่าภาพเปลี่ยนโทนสีมาเป็นโทนน้ำเงินมากขึ้น เสริมให้เห็น “ความไร้ชีวิต” ของบ้านยามที่อักเนสตายจากไป

การนำเสนอความหมายแฝงผ่านสีของเบิร์กแมนนี้ มีการนำมาประยุกต์ใช้อย่างชาญฉลาด เนื่องจากมีการใช้เพื่อสื่อความหมายร่วมกับการสื่ออารมณ์ (เช่น สีแดง = Passion, อารมณ์รุนแรง สีโทนน้ำเงิน = ไร้ชีวิต) ดังนั้นจึงไม่รู้สึกว่าเป็นการยัดเยียด (เพราะมีการนำเสนอที่ค่อนข้างโจ่งแจ้ง) ผู้ชมสามารถรับรู้ประเด็นดังกล่าวในลักษณะว่าเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวไปพร้อมๆ กัน เทคนิคการใช้สีแบบนี้ยังปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์สมัยใหม่อีกด้วย อาทิ Hero (2003) ของจางอี้โหมว

VERSE 3: **คาริน สตรีผู้หลบเลี่ยงการสัมผัส**

คาริน พี่สาวคนโตผู้เงียบขรึม นางมีรูปลักษณ์คงแก่เรียนที่สุดในสามพี่น้อง เสริมกับเสื้อผ้าโทนดำที่นางเลือกสวมใส่ ส่งผลให้คารินคล้ายคนที่อมทุกข์อยู่ตลอดเวลา แม้จะมีท่าทีเป็นห่วงเป็นใยอักเนสไม่น้อยหน้าคนอื่น แต่ใจจริงแล้วนางรู้สึกกับน้องสาวผู้นี้เช่นไรกันแน่ เป็นความห่วงใยที่ออมมาจากส่วนลึกของจิตใจ หรือเป็นเพียง “มารยาท” ทางสังคมที่ควรปฏิบัติ

ภาพอดีตของคารินก็เผยให้เห็นปมขัดแย้งในใจที่ซุกซ่อนอยู่ ภาพมื้ออาหารตามแบบฉบับของเบิร์กแมนครานี้เต็มไปด้วยบรรยากาศอึดอัด เพียงแค่ชั่วแล่นก็สื่อถึงความไม่ลงรอยระหว่างคารินและเฟรดริกผู้เป็นสามีโดยแทบไม่ต้องอาศัยคำพูด หากจะเปรียบภาวะทางจิตใจกับสงครามแล้ว กรณีของมาเรียคงเป็นสงครามเต็มรูปแบบที่สื่ออารมณ์ออกมาจนมากล้น หากแต่กรณีของคารินกลับเปรียบเสมือนสงครามเย็นที่ครุกรุ่นอยู่ภายใน ต้องอาศัยการสังเกตจึงจะพบสิ่งผิดปกติที่ซุกซ่อน ดังเช่นการรับประทาน “ไวน์แดง” กับ “ปลา” ที่พบในมื้ออาหารนี้ ทั้งเฟรดริกและคารินต่างไม่อาจสื่อสารกันได้อีกแล้ว และคารินเองก็รู้ตัวดีซึ่งเป็นแง่มุมสำคัญให้นางแตกต่างจากมาเรีย

ประสบการณ์ความสัมพันธ์อันล้มเหลวระหว่างนางกับเฟรดริก ทำให้คารินไม่มีความกล้าพอจะสื่อสารกับผู้ใดได้อีก นางจะปฏิบัติตัวตามบทบาททางสังคมที่ควรจะเป็น (อาทิ การดูแลคนป่วยและบทบาทภรรยา) แต่ก็กันตัวตนที่แท้จริงออกห่าง ตอนจบของภาพอดีตที่นางใช้เศษแก้วแทงช่องคลอดตัวเองนั้นเปรียบกับการประกาศสงคราม (เย็น) กับการ “สื่อสาร” และการ “สัมผัส” เลยทีเดียว

รูปที่ 5.47 “ไวน์แดงกับปลา”

คราวนี้เราลองหวนกลับมาดูว่าคารินล้มเหลวในเชิงความสัมพันธ์กับผู้อื่นอย่างไรบ้าง เริ่มจากเฟรดริกที่เป็นสามีภรรยากันก็แต่ในนามเท่านั้น นางยังล้มเหลวที่จะสื่อคำว่า “ขอโทษ” ให้แก่อันนาหลังจากที่พลั้งมือตบหน้านาง (คารินกล่าวขอโทษ แต่อันนากลับส่ายหน้าถึงสองครั้ง) และเป็นผู้ปฏิเสธความสัมพันธ์ที่มาเรียหยิบยื่นให้หลังจากอักเนสเสียชีวิต (ก่อนจะยอมเปิดใจในที่สุดหลังจากปิดกั้นตัวเองมานาน) ความล้มเหลวที่พรรณนามาทั้งหมดนี้ต่างเกิดจากความ “รู้ตัว” ของคารินเป็นที่ตั้ง นางรู้ดีว่าจนถึงที่สุดแล้วนางคงไม่สามารถสร้างความผูกพันแก่ใครได้อย่างแท้จริง ด้วยเหตุนี้นางจึงแต่งกายด้วยชุดรัดกุมสีดำราวกับจะสื่อถึงความมืดดำในจิตใจของนางเอง และใช้ชีวิตตามระเบียบแบบแผน (เห็นได้จากการที่นางเป็นคนสะสางข้อสัญญาและพินัยกรรมด้วยตัวเอง) ไม่เปิดใจให้ใครอีก บางทีนางอาจจะกลับตัวทัน หากผู้ที่ฉุดนางขึ้นมาจากห้วงระทมทุกข์จะไม่ใช่มาเรีย น้องสาวในไส้ที่จะเป็นคนปิดฝาโลงหนทางสว่างของนางในท้ายที่สุด

CHORUS 3: **มุมมองของอันนา**

แม้ว่าจะใช้เทคนิคนำเสนอแบบเดียวกับตอนของมาเรียและคาริน (ใช้ใบหน้าครึ่งซีกเปิดและปิด) แต่องก์ของอันนากลับแตกต่างออกไปเพราะไม่ใช้เหตุการณ์ในอดีตเหมือนสองตอนก่อนหน้านี้ แต่กลับเป็นภาพนิมิตที่อันนาสร้างขึ้นเองซึ่งจะเกิดขึ้นระหว่างการเสียชีวิตของอักเนสและการออกเดินทางของสองพี่น้อง เหตุนี้ไม่เคยเกิดขึ้นจริงแต่เป็นบทสรุปที่ควรจะเป็นตามความเห็นของอันนาเพื่อพิสูจน์ว่าสุดท้ายแล้วนางต่างหากที่ห่วงใยอักเนสมากที่สุด และเป็นการตีความความสัมพันธ์ที่ควรจะเป็นระหว่างอักเนสและพี่น้องทั้งสอง

อันนาเริ่มเรื่องด้วยเสียงร่ำไห้ของอักเนสผู้ล่วงลับ ที่หน้าห้องของอักเนสปรากฏร่างของคารินและมาเรียยืนตื่นตะลึงไม่ไหวติง ไม่มีแม้คำพูดสักคำหลุดออกมาจากปาก (ตัดกับภาพเหตุการณ์จริงที่ทั้งสองสัมผัสกันเมื่อก่อนหน้าโดยสิ้นเชิง) เมื่อเข้าไปในห้องอันนาจริงได้พบกับอักเนสที่ยังไม่ยอมตัดขาดจากโลกใบนี้ ผีอักเนสต้องการพบกับคารินและมาเรีย ซึ่งอันนาก็เป็นคนไปพาตัวมาให้ทีละคนเริ่มจากคาริน เหตุการณ์ถัดจากนี้ถือได้ว่าเป็นจุดวิกฤติของเรื่อง เป็นการเผชิญหน้ากันครั้งสุดท้ายที่ชวนให้คิดถึงการพิพากษาในวันสิ้นโลก (The Judgment Day) ในคัมภีร์ไบเบิ้ลก็ไม่ปาน นับจากจุดนี้ไปจะมีแต่เพียงผู้ที่ขึ้นสวรรค์และตกนรกหมกไหม้เท่านั้น

สำรับคารินนั้น เมื่ออักเนสตายไปบทบาทพี่น้องที่ทั้งสองมีต่อกันก็หมดสิ้นไปด้วย ผู้อยู่ตรงหน้านางเป็นเพียงซากศพที่กำลังเน่าเปื่อย การสัมผัสระหว่างกันจะนำมาแต่เพียงความ

สะอิดสะเอียนเท่านั้น ว่าแล้วนางก็ผลุนผลันจากไป สุดท้ายแล้วนางก็ไม่อาจก้าวข้ามออกจากตัวเองเพื่อสัมผัสผู้อื่นได้สำเร็จ

คราวของมาเรียกับแตกต่างออกไป มาเรียยังคงแสร้งทำเป็นพูดคุยเข้าหาเป็นอย่างดี ครั้นพออักเนสร้องขอให้นางสวมกอด มาเรียก็พยายามจะเข้าหาแต่พอได้สัมผัสกับร่างไร้วิญญาณนางก็ทนไม่ไหว นางทิ้งร่างอักเนสลงกับพื้นแล้วกรีดร้องราวกับคนเสียสติ หน้ากากเปื้อนยิ้มถูกฉีกทิ้งไม่เหลือชิ้นดี สุดท้ายแล้วมาเรียก็หาได้ใจกว้างอย่างที่ตัวเองคิด แถมยังเป็นการปฏิเสธความสัมพันธ์ที่ผู้อื่นเรียกหาอีกครั้ง (ก่อนหน้านี้ก็มีคราวที่โยอาคิมพยายามฆ่าตัวตาย)

เมื่อคารินและมาเรียปฏิเสธอักเนส ก็เหลือเพียงอันนาเท่านั้นที่ยอมเข้าหานาง โอบกอดนางโดยปราศจากท่าทีรังเกียจเดียดฉันท์ ภาพตอนที่นางโอบกอดอักเนสนั้นก็ถอดแบบมาจากภาพเขียนพระแม่มารีโอบกอดร่างพระเยซูหลังถูตรึงกางเขน ยิ่งเน้นย้ำประเด็นที่ว่าอักเนสก็คือพระเยซู การเสียชีวิตของนางก็เพื่อชำระบาปให้ผู้อื่น (ในกรณีนี้ก็คือคาริน มาเรีย และอันนา) ส่วนอันนาเองก็ดูแลอักเนสด้วยบทบาทที่แม่มีต่อลูก เพราะอักเนสก็เปรียบเหมือนตัวแทนของลูกที่เสียชีวิตไปแล้วนั่นเอง

รูปที่ 5.48 อักเนสในอ้อมกอดของอันนา

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้คงต้องเน้นย้ำว่าไม่ใช่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง เหตุการณ์ทั้งหมดเป็นเพียงภาพจำลองที่อันนาสร้างขึ้น อย่างไรก็ตามภาพนิมิตนี้ก็ได้รับสนับสนุนด้วยเหตุการณ์จริงในตอนท้ายเรื่องที่คารินและมาเรียออกเดินทางจากบ้าน เราจะเห็นได้ว่าสุดท้ายแล้วความสัมพันธ์

ระหว่างคารินและมาเรียก็ส่อเค้าจะไปไม่รอด โดยมาเรียบอกปัดความรับผิดชอบที่นางเคย “สัมผัส” คารินเมื่อวันก่อนเสียสิ้น เป็นการกระทำที่สอดคล้องกับการคาดเดาของอันนา และด้วยนิสัยส่วนตัวของคารินแล้วเมื่อถูกปฏิเสธเยื่อใยเช่นนี้ก็ยากที่จะเชื่อใจใครได้อีก นับแต่นี้ต่อไปความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองก็คงซ้ำรอยความสัมพันธ์ระหว่างนางกับเฟรดริกอย่างแน่นอน

OUTRO : **ภาพสะท้อนระดับมหาภาค**

Cries and Whisper เป็นมากกว่าบทละครที่ว่าด้วยสามพี่น้องในบ้านหลังหนึ่ง ในขณะที่เบิร์กแมนเอ่ยปากเองว่าฉากของบ้านที่ภายในทาด้วยสีแดงสดนั้นคือแบบจำลอง “สภาพภายในจิตใจ” (Interior of Soul) ที่ตนจินตนาการเอาไว้มานานนมแล้ว เนื้อหาของ Cries and Whisper ยังสามารถสะท้อนสภาพสังคมในวงกว้างได้อีกด้วย เพราะห้องสีแดงสดอันเป็นสัญลักษณ์ของเลือดเนื้อและชีวิตนั้นก็ไม่ต่างอะไรกับ “โลก” อันวุ่นวายใบนี้เอง (ซึ่งก็สอดคล้องกับ Gaia Theory ที่ว่าด้วยเรื่องก็เป็นกลุ่มก้อนชีวภาพที่มีชีวิต) โดยเฉพาะเมื่อเปรียบการตายของอักเนสกับพระเยซูก็จะมองภาพได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ตัวละครแต่ละตัวไม่ว่าจะเป็น คาริน มาเรีย หรือ อันนา ก็ล้วนเป็นคนจำพวกหนึ่ง ผู้รอคอยการปลดปล่อย รอพบดินแดนพระศรีอาริย์หลังจากยุคที่ศาสดาจุติมาโปรดสัตว์ผ่านพ้นไปแล้ว

ศาสนาไม่ได้มีอำนาจพอจะ “รักษา” จิตใจอันแตกร้าวได้เหมือนกันทุกคน ขณะที่คนส่วนหนึ่งได้รับบทเรียนชีวิต รู้จักรักตัวเอง รักผู้อื่น ดังเช่นอันนาในตอนจบ แต่คนอีกส่วนกลับยังคงวนเวียนอยู่ในความมืดบอด ไม่มีพลังพอจะฉุดรั้งตัวเองขึ้นมาจากอาจมที่เกลือกกลั้วอยู่ได้ ผู้คนประเภทนี้ก็เป็นดั่งคารินและมาเรีย บ้างก็รู้ตัวแต่ไม่อาจหันหลังกลับได้ แต่ก็ยังมีอีกมากที่หลงผิดไปโดยไม่รู้ตัวแม้สักนิด

เบิร์กแมนคล้ายต้องการจะสื่อกับผู้ชมว่าถึงที่สุดแล้วคนเราจะพบกับความสุขที่แท้จริงได้นั้น ย่อมขึ้นอยู่กับตัวเองเป็นที่ตั้ง ศาสนา ความเชื่อ หาได้เป็นดั่งยาทิพย์ที่รักษาได้ทุกโรค แต่เป็นเพียงเครื่องช่วยเหลืออย่างหนึ่งที่จะมีประโยชน์ก็แต่ผู้ที่ยินยอมพร้อมใจจะเปิดรับเท่านั้น เราจึงเห็นว่าแม้แต่คารินและมาเรียที่เป็นพี่น้องท้องเดียวกันมากับอักเนสยังไม่ได้รับบทเรียนอะไรเลย ต่างจากอันนาผู้เป็นเพียงสาวใช้แต่ก็มีจิตใจบริสุทธิ์พอจะสานต่อสิ่งที่อักเนสค้นพบ

ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้เสนอมุมมองแบบสุดโต่งเช่นเดียวกับงานเรื่องแรกๆ ของเบิร์กแมน แต่กลับเลือกจุดยืนที่เป็นกลางมากขึ้น ดูสงบขึ้น สมกับวัยที่ร่วงโรยมา ไม่ได้กล่าวโจมตีศาสนา แต่

กลับพยายามนำเสนอผลลัพธ์หลายๆ แบบเสียมากกว่า โดยใช้ตัวละครแต่ละตัวเป็นตัวอย่าง จากจุดยืนนี้เบิร์กแมนเปลี่ยนจากที่เคยพุ่งความไม่เชื่อถือในศาสนาในระดับความเชื่อ (เช่นที่ว่าพระเจ้าไม่มีตัวตนหรือเป็นปีศาจแมลงมุมที่โหดร้าย) มามุ่งเน้นข้อบกพร่องที่ตัวบุคคลและผู้ศรัทธา อย่างคาริน มาเรีย รวมทั้งตัวบาทหลวงผู้ดูน่าชังในเรื่องด้วย

เจสซี คาลิน จัดภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ในยุคที่สอง หรือยุคที่นิยมจบแบบโศกนาฏกรรม ตัวละครมักไม่ได้รับทางออกในตอนจบ อย่างไรก็ตาม Cries and Whispers ยังคงทิ้งความหวังไว้ให้บ้างผ่านตัวละครอันนา ทำให้มีส่วนคล้ายคลึงกับงานยุคแรกอย่าง The Seventh Seal หรือ The Silence เสียมากกว่า แต่พร้อมกันนั้นก็มีบรรยากาศเคร่งเครียด น่าอึดอัด ตามอย่างงานในยุคที่สองอยู่ด้วย (เช่นเรื่อง Hour of the Wolf, The Serpent's Egg, Persona เป็นต้น)

อนุทินของอักเนสที่กลายเป็นสมบัติของอันนานั้นเปรียบได้กับ "ความหวัง" ที่ซุกอยู่ใต้หีบแพนโดร่า เป็นแสงสว่างหนึ่งเดียวท่ามกลางโลกอันมืดมน เต็มไปด้วยสิ่งหลอกลวง อันนาคือผู้รอดพ้นผิดในการพิพากษาครั้งสุดท้าย เป็นบุคคลเพียงคนเดียวที่สามารถผ่านบททดสอบอันโหดร้ายของชีวิตได้ แต่ฝ่ายคารินและมาเรียเล่า ทั้งสองยังจะจมปลักต่ออีกนานสักเท่าไร สองพี่น้องอาจจะได้รับโอกาสอีกครั้งเมื่อพบปะกันในคืน Twelfth Night แต่โอกาสกลับตัวนั้นช่างน้อยนิด...เสียจนเหมือนไม่มี...

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.9 SCENES FROM A MARRIAGE: **สิ้นสะบั้นความสัมพันธ์**

**เรื่องย่อ**

โยฮันและมารีอันน์เป็นสองสามีภรรยาที่มีชีวิตครอบครัวสมบูรณ์แบบจนใครๆ ต้องอิจฉา ทั้งคู่เคยถูกสัมภาษณ์เพื่อตีพิมพ์ในนิตยสารรวมทั้งเป็นที่พึ่งแก่เพื่อนฝูงที่มีปัญหาครอบครัว แต่ไม่มีใครรู้เลยว่าแท้จริงแล้วครอบครัวนี้ก็มีปัญหาครุกรุ่นอยู่ภายในเช่นกัน เพียงแต่ตัวมารีอันน์ยังไม่รู้ตัวเท่านั้น

และแล้ววันหนึ่งโยฮันก็ประกาศว่าตัวเองเบื่อหน่ายกับชีวิตเช่นนี้สิ้นดี เขามีคนรักใหม่แล้ว และกำลังจะออกเดินทางไปอยู่ด้วยกันที่ปารีสเป็นการชั่วคราว แม้มารีอันน์จะพยายามทัดทานแต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จ โยฮันออกจากบ้านไปโดยไม่ได้หย่าขาดกับภรรยาเก่า แต่ก็ไม่ได้ให้ความหวังแก่มารีอันน์ว่าจะกลับมาด้วยเช่นกัน

เวลาผ่านไปหลายเดือนชีวิตการงานของโยฮันมีแนวโน้มว่าจะดีขึ้นแต่ชีวิตคู่กับคนรักใหม่กลับส่อเค้าย่ำแย่ เขาถือโอกาสมาเยี่ยมมารีอันน์ตอนที่คนรักใหม่ไปต่างแดน ทั้งคู่มีทีท่าดีต่อกัน มารีอันน์เองก็เริ่มมีความรักใหม่บ้างแล้วนางจึงมีท่าทางสดชื่นขึ้นมากและต้องการขอหย่ากับสามี อย่างไรก็ตามโยฮันยังรู้สึกว่าไม่พร้อมจึงขอผลัดผ่อนเรื่องนี้ไปก่อน

ผ่านมาอีก 2-3 ปี มารีอันน์มาหาโยฮันถึงที่ทำงานเพื่อให้ลงนามเอกสารหย่า มารีอันน์ในวันนี้สดใสร่าเริงขึ้นมาก นางเป็นคนเปิดเผยมากขึ้น พูดถึงเรื่องเซ็กส์ได้อย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน มารีอันน์เชื่อว่าตัวเองตัดขาดจากโยฮันได้สมบูรณ์แล้ว ผิดกับโยฮันที่ผิดหวังเรื่องหน้าที่การงานและสารภาพในท้ายที่สุดว่าเขาไม่ต้องการจะหย่า เขาเบื่อชู้รักคนนี้แล้วและอยากกลับมาเป็นเหมือนเดิม ได้ฟังดังนั้นมารีอันน์ก็เลยคิดจะกลับบ้านแต่โยฮันไม่ให้กลับ ในที่สุดทั้งสองก็ทะเลาะกันและจบลงด้วยการลงไม้ลงมือของโยฮัน พอแรงโทสะเริ่มคลายลงโยฮันจึงยอมลงนามใบหย่าทั้งที่ไม่เต็มใจ

เจ็ดปีต่อมาทั้งโยฮันและมารีอันน์ต่างแยกย้ายกันไปมีครอบครัวใหม่ กระนั้นทั้งสองก็ยังคอยแอบมาพบกันลับๆ อยู่เสมอ ประสบการณ์ที่ผ่านมาสอนให้ทั้งสองเปิดใจแก่กันมากขึ้น ความรักที่พวกเขาพยายามไขว้คว้ากันเริ่มก่อตัวขึ้นมาอย่างแท้จริง ในที่สุดโยฮันและมารีอันน์ก็ได้รู้จักความสุขที่คนสองคนสามารถมอบให้แก่กันได้ แม้จะดูเหมือนสายเกินไปก็ตามที

“Scenes” from a Marriage

ภายใต้เวลา 3 ชั่วโมงของ Scenes from a Marriage อิงก์มาร์ เบิร์กแมน สามารถนำพาผู้ชมไปเผชิญหน้ากับสิ่งที่เราเรียกกันว่า “ชีวิตคู่” ชนิดถึงเนื้อถึงแก่น เหตุการณ์ตั้งแต่วันชื่นคืนสุขถึงวันลาจากท่ามกลางรอยแตกร้าวต่างหลั่งไหลเข้าสู่สมองของผู้ชมดุจกระแสน้ำเชี่ยวกราก นับแต่นี้ต่อไปมุมมองที่มีต่อชีวิตแต่งงานจะเปลี่ยนไปตลอดกาล

ความจริงแล้ว Scenes from a Marriage เป็นภาพยนตร์ที่ออกอากาศทางโทรทัศน์รวมทั้งสิ้น 6 ตอนจบ แต่ก็ได้มีการตัดทอนบางช่วงออกแล้วนำมาฉายในโรงภาพยนตร์ด้วยความยาว 3 ชั่วโมงอีกเวอร์ชั่น จึงไม่แปลกเลยที่บางฉากในฉบับฉายโรงภาพยนตร์จะมีลักษณะ “โดด” อยู่บ้าง ทั้งนี้ก็เพราะมีบางส่วนขาดหายไปนั่นเอง แต่ก็ไม่ใช่ว่าเวอร์ชั่นนี้จะไม่สมบูรณ์แต่อย่างใด เพราะใจความสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้รับการคงไว้เช่นเดิม ผนวกกับลักษณะการนำเสนอเป็น “ฉาก” (Scene) ซึ่งมีลักษณะปะติดปะต่อมากกว่าจะดำเนินเรื่องตามแบบฉบับทั่วไป

ลักษณะการนำเสนอเป็น “ฉาก” นั้นเด่นชัดมาตั้งแต่ชื่อเรื่องแล้วว่าจะบอกเล่าเรื่องราวเป็นช่วงๆ ไม่จำเป็นต้องอาศัยระบบ Cause and Effect ในการเรียงร้อยฉากต่อฉาก Scenes from a Marriage จะแบ่งแยกเป็น 6 ตอน (ในทั้ง 2 เวอร์ชั่น) และในแต่ละตอนก็ยังเกิดขึ้นห่างกันเป็นแรมเดือนแรมปี (ยกเว้นตอนที่ 1 กับ 2 ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกัน) จึงเหมือนกับว่าเรากำลังแอบมองชีวิตคู่ในแต่ละช่วงของโยฮันและมารีอันน์มากกว่าจะดูภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง และเมื่อผนวกเข้ากับการที่เบิร์กแมนไม่ใช้เสียงเพลงประกอบในภาพยนตร์เรื่องนี้เลย แถมยังนำเสนอภาพตรงไปตรงมาแทบไม่เคยเคลื่อนกล้อง ทำให้ Scenes from a Marriage ให้ความรู้สึกว่าเป็น “Reality Show” หรือเป็นภาพยนตร์สารคดีที่อ้างอิงจากเรื่องจริง

อย่างไรก็ดี เนื้อหาทั้ง 6 องก์ (ต่อไปนี้จะขอเรียกแต่ละตอนว่า “องก์” เพื่อไม่ให้สับสนกับคำว่า “ฉาก”) ก็ยังสามารถเชื่อมต่อกันตามลักษณะโครงเรื่องแบบคลาสสิคของกุสตาฟ ฟรายธาก โดยมีองก์ที่ 1 และ 2 เป็น Exposition นำเสนอภาพรวมชีวิตคู่ของตัวเอก องก์ที่ 3 และ 4 เป็นช่วง Rising Action นำเสนอความขัดแย้งที่ค่อยๆ รุนแรงขึ้นเมื่อโยฮันหันไปมีคนรักใหม่ ก่อนที่ความขัดแย้งจะรุนแรงที่สุดในองก์ที่ 5 ซึ่งเป็นจุด Climax ของเรื่อง (โยฮันและมารีอันน์ทะเลาะกันจนถึงขั้นลงไม้ลงมือ) และเรื่องจึงค่อยคลี่คลาย (Falling Action) จนกระทั่งปิดฉาก (Ending) ในองก์ที่ 6

ลักษณะที่กล่าวมานี้ทำให้ผู้ชมสามารถเสพ Scenes from a Marriage ในฐานะว่าเป็นภาพยนตร์จบในตอนเดียวได้เช่นกัน

ว่าแล้วก็ขอเชิญทุกท่านมาพบกับมหากาพย์การแต่งงานที่สมจริงจนน่าพรั่นพรึงกันไปพร้อมๆ กัน

## The “Ideal” Family

“ครอบครัวในอุดมคติ” เป็นสิ่งที่คนรอบตัวนิยามให้กับชีวิตคู่ของโยฮันและมารีอันน์เสมอมา ทั้งสองไม่เคยมาปัญหาทะเลาะเบาะแว้งกัน (หรืออย่างน้อยก็สามารถหลีกเลี่ยงได้) ตำแหน่งหน้าที่การงานทั้งที่สถาบันจิตวิทยาของโยฮันและสำนักทนายความของมารีอันน์ก็ก้าวหน้าไปด้วยดี นอกจากนี้พ่อแม่ของทั้งสองฝ่ายก็ยังเข้ากันได้เป็นปี่เป็นขลุ่ย ทั้งหลายทั้งปวงนี้สื่อถึงชีวิตครอบครัวที่ “สมบูรณ์แบบ” จนแม้แต่นักข่าวยังไม่วายต้องมาสัมภาษณ์ทั้งสองเพื่อตีพิมพ์บทความลงในนิตยสาร เมื่อมองจากมุมมองของคนนอกจะไม่มีใครล่วงรู้เลยว่าชีวิตแต่งงานของทั้งคู่กำลังเผชิญหน้ากับวิกฤติครั้งใหญ่ แต่ก็ไม่ใช่เรื่องแปลกอะไรเพราะแม้แต่ตัวมารีอันน์เองก็ยังไม่รู้ตัวเสียด้วยซ้ำ

ความล้มเหลวที่เป็นผลมาจากการสวมบทบาทที่ผิดเพี้ยน (หน้ากาก) เป็นประเด็นที่เบิร์กแมนพยายามนำเสนอมาตลอด ในภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เช่นเดียวกัน แก่นแท้ของปัญหาที่ทำให้ครอบครัวของโยฮันและมารีอันน์ต้องแตกแยกก็เป็นเรื่องของบทบาทเช่นเคย โดยเป็นบทบาทที่มีชื่อว่า “ครอบครัวในอุดมคติ” นั่นเอง ซึ่งเป็นวาทกรรมที่ถูกสร้างขึ้นจากบุคคลรอบข้าง (สังคม) โดยที่ทั้งสองไม่รู้ตัว

มารีอันน์พยายามชักนำครอบครัวไปในแนวทางที่นางเชื่อว่าดี นางพาครอบครัวไปร่วมทานอาหารเย็นกับพ่อแม่ทุกอาทิตย์ ชวนเพื่อนฝูงมาร่วมงานเลี้ยงพร้อมให้คำปรึกษาเรื่องปัญหาชีวิต ซื่อสัตย์ต่อคู่สมรส มองปัญหาเซ็กส์เป็นเรื่องที่ไม่ควรแตะต้อง รวมทั้งพยายามหลีกเลี่ยงการโต้เถียงหรือทะเลาะเบาะแว้งอย่างสุดความสามารถ หากโยฮันหรือตัวนางเองมีทีท่าว่าจะโต้แย้งกันทั้งสองจะเลือกไม่พูดถึงประเด็นนั้นไปเสียเฉยๆ นี่เองที่เป็นที่มาของชื่อองก์ที่สอง “Sweeping Matters Under the Rag” ไม่ว่าเรื่องใดก็ตามที่สามารถกระทบกระเทือนความสัมพันธ์ระหว่างมารีอันน์กับโยฮันจะถูกกลบเกลื่อนหรือปัดตกไปเสียทุกครา นับเป็นความผิดพลาดที่ใหญ่หลวง

ที่สุดเพราะ Defense Mechanism แบบนี้ทำให้ปัญหาสั่งสมมากขึ้นเรื่อยๆ โดยไม่มีการแก้ไข จนในที่สุดโยฮันก็เป็นฝ่ายที่ทนต่อไปไม่ได้และต้องระเบิดออกมา

รูปที่ 5.49 ครอบครัวในอุดมคติ: หน้ากากที่สังคมสร้างให้โยฮันและมารีอันน์

ก่อนอื่นเราต้องมองเสียก่อนว่าแท้จริงแล้วมารีอันน์และโยฮันก็เป็นเพียงปถุชนคนธรรมดา มีข้อดีและข้อด้อยด้วยกันทั้งสองฝ่าย การที่ทั้งสองจะสวมบทบาทครอบครัวในอุดมคติจึงเป็นเรื่องที่ไม่ก่อให้เกิดผลดีแต่อย่างใด (แท้จริงแล้วอาจไม่มีคู่แต่งงานใดเลยในโลกที่ควรคู่กับตำแหน่งครอบครัวในอุดมคตินี้ก็เป็นได้) มารีอันน์และโยฮันต้องทนใช้ชีวิตโดยแบบรับ Conflict ที่มีในตัวเองมาโดยตลอด หากทั้งสองยอมรับสภาพตัวตนที่แท้จริงได้ชีวิตครอบครัวก็คงไม่ถึงกับล้มเหลวเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้น ปัญหาของมารีอันน์คือนางไม่เคยทำอะไรตามแรงปรารถนาของตน มารีอันน์เลือกทำตามแต่สิ่งที่สังคมกำหนดว่าดีหรือทำตามที่ผู้มีอาวุโสกว่ากำหนด (เช่นเรื่องที่นางมาเป็นทนายความก็เพราะที่บ้านเป็น) นางเก็บกดเรื่องเซ็กส์เอาไว้โดยไม่รู้ตัวทั้งๆ ที่สมัยยังเป็นวัยรุ่นนางจะครุ่นคิดถึงเรื่องนี้ตลอดเวลา (อ้างจากสิ่งที่มารีอันน์เขียนในสมุดบันทึก) นอกจากนี้มารีอันน์ยังไม่ใช่ผู้สังเกตการณ์ที่ดี (สิ่งนี้โยฮันเป็นผู้บอกเอง) นางไม่ได้สังเกตเลยว่าโยฮันเริ่มมีอาการเปลี่ยนไป สามีของนางทนใช้ชีวิตตามกรอบ “อุดมคติ” นี้มา 10 ปีและกำลังจะทนไม่ไหวอีกต่อไปสุดท้ายแล้วกว่านางจะทันรู้ตัวโยฮันก็ไปมีชู้รักเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

ฝ่ายโยฮันก็เป็นบุคคลที่บ่มเพาะปัญหาของตัวเองขึ้นมาเช่นเดียวกัน โยฮันมีอาชีพเป็นนักวิทยาศาสตร์หัวก้าวหน้า เพื่อนร่วมงานต่างยอมรับว่าเขาเป็นชายที่เกิดมาเพื่อสร้างผลงานอันยิ่งใหญ่โดยแท้ เขาซุ่มทำงานวิจัยที่ไม่มีใครเข้าใจเหมือนจะสื่อว่าหากไม่ใช่คนในระดับเดียวกันย่อมคุยกับเขาไม่รู้เรื่อง โยฮันเชื่อว่าตัวเองจะไปได้ไกลกว่าที่เป็นอยู่ เขาเชื่อว่าตัวเองจะมีชีวิตรักที่สมบูรณ์แบบ มีหน้าที่การงานใหญ่โตในอเมริกา แต่สุดท้ายก็ไม่มีข้อใดเลยที่โยฮันสมหวัง ถึงที่สุดแล้วโยฮันก็เป็นเพียง “คนธรรมดา” ที่สวมบท “อัจฉริยะ” อยู่นั่นเอง ไม่แปลกเลยที่บทกวีที่เขาภูมิใจหนักหนาจะได้รับคำวิจารณ์ว่าเป็นงานระดับดาษดื่นทั่วไป

สังคมและพลังจากภายนอกมักเป็นตัวการสำคัญที่คอยบีบคั้นตัวละครของเบิร์กแมนเสมอมา สิ่งที่พวกเขาได้เรียนรู้จากสังคมบ่อยครั้งจะสวนกระแสกับความต้องการของตัวเองจนในที่สุดก็เกิดเป็น Conflict ภายในตัวละครนั้นๆ เราเห็นได้ว่าเฟรดริก เอเกอร์มัน (จาก Smiles of a Summer Night) คงไม่มีปัญหาเรื่องหาตัวคนรักหากไม่มีบทบาทและฐานะ “ทนายผู้ประสบความสำเร็จ” ค้ำคอ ยัน (จาก Shame) คงไม่กลายมาเป็นคนโหดร้ายหากสถานการณ์ไม่บีบบังคับหรือแม้กระทั่ง โยฮัน บอร์ก (จากเรื่อง Hour of the Wolf) ที่ถูกกดดันต่างๆ นานาด้วยฐานะ “ศิลปิน” ซึ่งผู้อื่นเป็นผู้มอบให้ เบิร์กแมนพยายามนำเสนอมาตลอดว่าพลังจากภายนอกมีผลกระทบต่อปัจเจกได้รุนแรงเพียงใด โดยเฉพาะเมื่อมันมีสภาพเป็น “นามธรรม” ไม่อาจจับต้องหรือเห็นตัวตนได้เช่นเดียวกับ “พอลล่า” ชู้รักของโยฮันที่ไม่เคยเผยตัวออกมาให้เห็นเลยสักครั้ง

หากสถานภาพชีวิตสมรสของมารีอันน์และโยฮันเปรียบได้กับแผ่นน้ำแข็งที่กำลังแตกร้าว พอลล่าก็คงเป็นลิ่มที่ตอกลงไปจนไม่เหลือชิ้นดี

**สลับฉาก: บทบาท “สื่อ” ใน** Scenes from a Marriage

สื่อดูท่าจะไม่ใช่สิ่งที่พึงประสงค์นักในภาพยนตร์เรื่องนี้ แม้จะเผยตัวออกมาเพียงไม่กี่ครั้ง แต่ก็ยังไม่วายพ่วงติดอยู่กับมุมมองเชิงลบตลอดเวลา ที่เด่นชัดที่สุดคงหนีไม่พ้น “นิตยสาร” (และทีมงาน) ในองก์ที่ 1 เราจะพบว่าสื่อดังกล่าวเป็นตัวสนับสนุนบทบาทกำมะลอของโยฮันและมารีอันน์อย่างแข็งขัน การสัมภาษณ์ตอนต้นเรื่องให้ความรู้สึก “แข็งกระด้าง” อย่างชัดเจนเพราะทั้งสองกำลังนำเสนอสิ่งที่ตัวเองไม่ได้เป็นอย่างแท้จริง คำพูดที่ถ่ายทอดออกมาเป็นเหมือนสิ่งที่เตรียมไว้แล้วล่วงหน้า แม้แต่ท่าทางที่ถูกถ่ายรูปไปยังถูกจัดทุกท่วงท่าคล้ายกับว่าเบิร์กแมนเตือนให้ผู้ชมรู้เรื่องหน้าแล้วว่าสิ่งเหล่านี้คือเรื่องโกหก สิ่งที่จะปรากฏในหน้านิตยสารเป็นเรื่องเหลวไหล

(ที่ถูกตอกไข่ใส่สีอีกระดับ) แต่กลับเป็นที่ชื่นชอบของทุกคน ช่างเป็นเรื่องประชดเสียดสีที่สอดคล้องกับความเป็นจริงจนน่ากลัว

โทรศัพท์ ถือเป็นสื่ออีกชนิดที่ถูกหยิบยกมาใช่หลายครั้งหลายครา ครั้งแรกนั้นโทรศัพท์เป็นคำเปรียบเปรยที่มารีอันน์พูดถึงชีวิตคู่ที่ล้มเหลวทางการสื่อสาร ("พวกเขาเหมือนพูดกันผ่านสายโทรศัพท์ไม่ดี") หลังจากนั้นโทรศัพท์ก็มีบทบาทอีกหลายครั้งในตอนที่ทั้งสองติดต่อกับพ่อแม่ และตอนที่มารีอันน์โทรหาเพื่อนหลังรู้ว่าโยฮันนอกใจ ทุกครั้งล้วนจบลงด้วยการโกหก การปฏิเสธ และการกล่าวโทษ ครั้งแรกมารีอันน์จะโทรไปยกเลิกนัดทานอาหารกับพ่อแม่แต่ก็ไม่สำเร็จ ครั้งที่สองแม่โยฮันโทรมาถามว่าชีวิตคู่ยังราบรื่นไหมซึ่งโยฮันก็ตอบกลับไปว่า "ใช่" ครั้งที่สามมารีอันน์โทรไปให้เพื่อนช่วยห้ามโยฮันก่อนจะรู้ตัวว่าเพื่อนๆ ของนางรู้เรื่องโยฮันนอกใจอยู่ก่อนแล้ว (หรือเอาจะนับรวมตอนที่มารีอันน์โทรเรียกแท็กซี่แต่ถูกโยฮันขัดขวางด้วยก็ได้)

รูปที่ 5.50 โทรศัพท์กับการสื่อสารที่ล้มเหลว

ทั้งหมดนี้หมายถึงอะไร ทั้งหมดนี้เป็นการบ่งชี้ของเบิร์กแมนว่า "เครื่องมือสื่อสาร" และ "สื่อ" เป็นของไร้ประโยชน์ ตราบใดที่คนเราเลือกที่จะอาศัยช่องทางเหล่านี้ถ่ายทอดความรู้สึกแก่กันแทนที่จะพูดคุยกันต่อหน้าอย่างเปิดอก (ซึ่งก็เป็นการสื่อสารที่ยากจะประสบความสำเร็จระดับหนึ่งแล้ว) เราจะไม่มีวันสื่อสารกันได้สมบูรณ์เลย แต่นั่นก็คือสิ่งที่สังคมในยุคปัจจุบันกำลังก้าวเดินไปเช่นกัน

**กรงขังที่มองไม่เห็นกับอิสรภาพลวงตา**

การของพอลล่าในองก์ที่ 3 คือสัญญาณการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ที่มารีอันน์และโยฮันกำลังจะต้องรับมือ มารีอันน์นั้นเผชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลงนี้โดยไม่ได้ตั้งตัว นางนิ่งอึ้งรับฟังคำสารภาพของโยฮันพร้อมกับสิ่งที่สามีของนางอัดอั้นไว้ในใจมาหลายปีดีดัก มารีอันน์ไม่พร้อมรับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นแม้แต่น้อย เราจะเห็นว่าถึงจะถูกโยฮันบอกเลิกแต่นางก็ยังปฏิบัติกับเขาเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้น พร้อมกับใช้เทคนิค Sweeping Matters Under the Rag เป็นระยะ มารีอันน์พยายามคงสภาพครอบครัวในอุดมคติ (ปราศจากการทะเลาะเบาะแว้ง) อย่างเต็มที่แม้จะสายไปแล้วก็ตาม ฉากนี้จึงเต็มไปด้วย Conflict ทั้งภายในตัวเองและระหว่างทั้งสองคนส่งผลให้เป็นฉากที่ “อึดอัด” ที่สุดของเรื่องก็ว่าได้

หากเปรียบโยฮันเป็นลูกนกที่กำลังจะบินจากรัง มารีอันน์ก็คงเป็นแม่นกที่ไม่อาจไปไหนได้อีก นางติดอยู่ในกรงขังที่มองไม่เห็นซึ่งก็คือบ้านของนางกับโยฮันนั่นเอง สิ่งนี้สะท้อนผ่านองก์ที่ 3 อย่างชัดเจนจากชุดนอนที่ดูเหมือนชุดนักโทษทุกกระเบียดนิ้ว รวมทั้งตอนเช้าวันต่อมาที่นางสวมชุดลายตารางและจัดโต๊ะกินข้าวที่มีโคมไฟลายเดียวกัน

รูปที่ 5.51 ชุดนักโทษของมารีอันน์

องก์ที่ 4 เป็นการนำเสนอผลที่ตามมาในหลายเดือนให้หลัง หน้าที่การงานของโยฮันกำลังรุ่งสุดขีดเมื่อได้รับเสนอให้เขาไปดำรงตำแหน่งในมหาวิทยาลัยคลีฟแลนด์ โยฮันดีใจมากที่จะได้บอกลา “เมืองด้อยพัฒนา” ของตนเสียที อาการได้ใหม่แล้วลืมเก่าของโยฮันก็เป็นภาพสะท้อนชีวิตครอบครัวของเขาเช่นกันเมื่อโยฮันตัดสินใจตัดขาดจากมารีอันน์เพื่อไปอยู่กินกับพอลล่า แต่ในองก์

นี้โยฮันก็เริ่มแย้มพรายถึงปัญหาระหว่างเขากับคนรักใหม่ว่าสุดท้ายแล้วอะไรก็เริ่มไม่เป็นอย่างที่วางแผนไว้ แถมยังขอให้มารีอันน์ชะลอเรื่องหย่าไว้ก่อนโดยที่เจ้าตัวเองก็ไม่ค่อยเต็มใจ

ความเปลี่ยนแปลงของมารีอันน์ถือว่าเป็นเรื่องที่น่าสนใจกว่าโยฮันอยู่ไม่น้อยเพราะเป็นสิ่งที่ผู้ชมไม่อาจคาดเดาล่วงหน้าได้เลย ผิดกับโยฮันที่มีท่าทีร่ำร้องต้องการโน่นต้องการนี่มาตั้งแต่องก์แรกๆ แต่มารีอันน์ที่พยายามยื้อความเปลี่ยนแปลงนี้กลับเริ่มมีพัฒนาการเช่นกัน ในองก์นี้เราจะเห็นว่ามารีอันน์มีภาพลักษณ์ที่ดูดีมีเสน่ห์มากขึ้นจนแม้แต่โยฮันก็เอ่ยปากชม นางมีคนรักใหม่และมีเซ็กส์ด้วยกันบางครั้งบางคราว แต่นางก็ยังสงวนท่าทีที่มีต่อเรื่องนี้พอสมควรเมื่อโยฮันคิดจะมีสัมพันธ์ทางเพศกับนาง จุดนี้ชี้ให้เห็นว่ามุมมองเรื่องเพศของมารีอันน์ยังค่อนข้างจะเคร่งครัดอยู่เหมือนเดิม (แม้ว่าตอนท้ายองก์ทั้งสองจะมีเพศสัมพันธ์กันก็ตาม)

นอกจากจะมีสัมพันธ์กับชายอื่นในรอบสิบปีที่แต่งงานกับโยฮัน มารีอันน์ยังมีพัฒนาการทางความคิดที่เปิดกว้างมากขึ้นไม่ยึดติดกับความต้องการของคนรอบข้างเป็นหลักเหมือนแต่ก่อน ประโยค “ฉันใคร่รู้นักว่าพรุ่งนี้จะเป็นอย่างไร” ที่นางเขียนไว้ในสมุดบันทึกหักล้างกับความคิดเมื่อก่อนโดยสิ้นเชิง มารีอันน์ในวันนี้ไม่ถูกกำหนดล่วงหน้าด้วยพ่อแม่หรือสังคมอีกต่อไปนางไม่จำเป็นต้องไปทานอาหารเย็นกับแม่ทุกวันอาทิตย์ หรือปฏิบัติตามที่คนอื่นแนะนำว่าควรจะทำ การเปลี่ยนแปลงนี้นับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงในเชิงบวก ไม่แปลกเลยที่นางจะกลับมามีเสน่ห์น่าหลงใหลในสายตาของโยฮัน ผู้ที่เริ่มเบื่อหน่ายกับอิสรภาพลวงตาที่แท้จริงแล้วเป็นกรงขังใหม่ที่ชื่อว่า “พอลล่า”

ผ่านไปอีกหลายปี พัฒนาการของมารีอันน์เด่นชัดมากในองก์ที่ 5 “The Illiterates” บอกเล่าเหตุการณ์ที่มารีอันน์มาหาโยฮันที่ทำงานเพื่อให้ลงนามใบหย่า นางกลายเป็นคนเปิดเผยเรื่องเซ็กส์ มีความสัมพันธ์ทางเพศกับโยฮันได้แม้แต่บนพื้นที่ทำงาน มารีอันน์ถึงกับเอ่ยปากว่าวันนี้เองที่นางได้รู้เสียทีว่า “อิสรภาพ” เป็นเช่นไร นางพร้อมจะหย่าขาดจากโยฮันเพื่อไปหาผู้ชายคนใหม่แล้วติดก็อยู่ที่โยฮันอย่างรีรอไม่ยอมลงนามเสียทีเท่านั้น

สำหรับโยฮันการลงนามใบหย่าก็เท่ากับยอมรับความพ่ายแพ้ ซึ่งเป็นเรื่องสุดจะทนสำหรับคนที่มีอีโก้สูงเช่นเขา องก์ที่ 5 ตีแผ่ความปราชัยทั้งในเรื่องความรักและหน้าที่การงานของโยฮัน เขาพลาดตำแหน่งศาสตราจารย์ ในอเมริกาไปแล้ว และยังพ่ายสมรภูมิความรักเมื่อเบื่อชู้รักสุดทานทนแต่ก็ไม่อาจหวนไปหาคนรักเก่าได้ (เพราะมารีอันน์ต้องการหย่าไม่ได้ต้องการคืนดี) อาการได้ใหม่แล้วลืมเก่ากลับส่งผลร้ายย้อนกลับมาจนโยฮันไม่เหลืออะไรอีกแล้ว สุดท้ายก็ต้องหาทางออกโดย

ใช้กำลังไม่ต่างอะไรกับคนไร้การศึกษา (Illiterate) ซึ่งก็เป็นที่มาของชื่อองก์นี้ ทั้งโยฮันและมารีอันน์ทิ้งคราบมนุษย์แดนศิวิไลแล้วหวนคืนสู่สันชาติญาณดิบของมนุษย์ การลงไม่ลงมือกันครั้งนี้นอกจากจะเป็นไคลแม็กซ์ของเรื่องแล้วยังเป็นครั้งแรกที่ทั้งสองประจันหน้ากันโดยปราศจากเกราะกำบังที่เรียกว่า “บทบาท” เป็นความปรารถนาที่แผ่พุ่งมาจากภายในจิตใจของทั้งสองโดยแท้

รูปที่ 5.52 “Illiterate” การร่วมรักกันอย่างดูดดื่มก่อนจะจบลงด้วยการตบตี

เบิร์กแมนคงต้องการจะบอกเราว่าคนเรามักแสวงหาสิ่งที่ตัวคิดว่าดีกว่าอยู่เสมอ แต่พอรู้สำนึกว่าสิ่งที่ตนแสวงหานั้นก็คือสิ่งที่เคยมีอยู่กับตัว เราก็จะสูญเสียสิ่งนั้นไปตลอดกาล โยฮันทำผิดพลาดอย่างมหันต์แท้จริงแล้วเขาไม่เคยรักใครอื่นอย่างแท้จริงเลยนอกจากมารีอันน์ แต่กว่าจะรู้ตัวก็สายเกินการณ์เสียแล้ว...

**หวนคืนกลับมา**

หลังจากการทะเลาะกันครั้งใหญ่ที่ปิดฉากชีวิตแต่งงานของโยฮันและมารีอันน์ เวลาก็ล่วงเลยไปอีกเจ็ดปีเต็ม ภาพที่ทั้งสองแอบมาพบกันอย่างหวานชื่นช่างขัดแย้งและดูไร้เหตุผลสิ้นดีกับตอนจบขององก์ก่อนเสียนี่กระไร สาเหตุที่เรื่องพลิกผันมาเป็นแบบนี้วิเคราะห์ได้ว่ามีผลมาจากปัจจัย 2 ประการคือ การทะเลาะกันในท้ายองก์ที่ 5 และ ความต้องการของมารีอันน์

อย่างที่กล่าวไปแล้วว่าสภาพคลุ้มคลั่งในท้ายองก์ Illiterates คือการถอดบทบาทอันเหลวไหลทั้งหลายทั้งปวงของทั้งสองทิ้งไป สิ่งที่หลงเหลืออยู่ในตอนจบองก์คือสภาพแท้จริงของโยฮันและมารีอันน์หลังจากการปะทะกันโดยไม่พึ่ง Defense Mechanism เป็นครั้งแรก เรื่องนี้เองที่ทำให้โยฮันมีพัฒนาการขึ้นอีกระดับดังที่เราเห็นในองก์ที่ 6 โยฮันในตอนนี้มีท่าทีอ่อนโยนขึ้นมากอีโก้ที่เคยมีเลือนหายจนแทบไม่เหลือเค้า (มารีอันน์ถึงกับเอ่ยปากว่าเขาช่างดูตัวเล็กเหลือเกิน)

โยฮันเลิกที่จะแสวงหาชีวิตสมบูรณ์แบบที่พ่อของเขาพยายามปลูกฝังมาตั้งแต่เด็ก และมองดูตัวเองโดยปราศจากเกราะกำบังว่าแท้ที่จริงแล้วสิ่งที่เขาแสวงหามาตลอดคือ “มารีอันน์” นั่นเอง ความรักนั้นช่างเป็นเรื่องนามธรรมเกินไปกว่าจะแสวงหาได้ แต่คนที่เรารักต่างหากที่เป็นรูปธรรมสัมผัสได้

ฝ่ายมารีอันน์เองก็ได้รับอิสรภาพให้ลิ้มลองชีวิตแบบที่นางไม่เคยคิดฝันมาก่อน นางปลดผนึกความคิดเรื่องเซ็กส์ที่เคยเป็นเรื่องต้องห้ามตั้งแต่สมัยวัยรุ่นและพยายามทำความเข้าใจกับมันด้วยการมีคนรักใหม่ ในที่สุดนางก็พบว่าสิ่งที่นางปรารถนาไม่ใช่เซ็กส์ที่ตื่นเต้นเร้าใจซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ชายคนอื่นๆ ของนางสามารถมอบให้ได้ แท้จริงแล้วมารีอันน์ปรารถนาความรัก ซึ่งมีเพียงโยฮันเท่านั้นที่มอบมันให้แก่นางได้ แม้ว่านางจะยังไม่อาจอธิบายว่า “รัก” คืออะไรก็ตาม เวลาที่ผ่านมาสิบปีสอนให้นางเห็นคุณค่าของสิ่งที่ทั้งสองเคยครอบครองแต่ก็ละทิ้งไปอย่างโง่เขลา

ปัจจัยทั้งสองนี้ชักนำให้โยฮันและมารีอันน์กลับมาหากันอีกครั้ง แต่คาลิน (2003) ก็ไม่ได้มองว่านี่เป็นการให้โอกาสครั้งที่สองแบบภาพยนตร์ของเบิร์กแมนในยุคต้น เพราะถึงอย่างไรมารีอันน์กับโยฮันในวันนี้ก็เป็นได้แค่เพียง “ชู้รัก” กันเท่านั้น ผ่านพ้นช่วงนี้ไปทั้งสองก็ต้องแยกย้ายกลับไปอยู่กับคู่แต่งงานที่ตนเองไม่ได้รักอยู่วันยังค่ำ สิ่งที่พวกเขาเสียไปในช่วงเวลาสิบปีนั้นมากเกินกว่าจะทวงคืนได้หมด (น่าสังเกตว่าทั้งคู่ยังต้องเปลี่ยนสถานที่จากบ้านหลังเดิมไปเป็นกระท่อมของเพื่อน นั่นก็เพราะโยฮันรู้ว่าทุกอย่างได้เปลี่ยนไปหมดแล้ว เขาไม่มีสิทธิ์จะใช้ “บ้าน” หลังนั้นอีกต่อไป) ดังนั้น Scenes from a Marriage จึงไม่ได้ให้ทางออกที่เป็นชิ้นเป็นอันแก่ตัวละคร และถูกจัดรวมอยู่ในยุคหลังของเบิร์กแมนตามแนวคิดของคาลิน

อย่างไรก็ตามในสายตาของผู้เขียนแล้วตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้นับว่า “ดี” เกินไปที่จะจัดว่าเป็นโศกนาฏกรรมดังที่คาลินได้สรุปเอาไว้ เมื่อเราเทียบบทสรุปของ Scenes from a Marriage กับภาพยนตร์ยุคหลังของเบิร์กแมน (ก่อนหน้า Fanny and Alexander) อย่าง Cries and Whispers หรือ Shame เราจะเห็นได้ว่าความปรารถนาของตัวเอกไม่ได้สูญเปล่าอย่างสองเรื่องข้างต้น แม้จะเสียเวลาไปถึงสิบปีและเป็นได้แค่ชู้รักกัน แต่มารีอันน์และโยฮันก็พบสิ่งที่ตนเฝ้าแสวงหาในที่สุด

รูปที่ 5.53 บทสรุปของการค้นหาที่สายเกินไปสิบปี...แต่ก็ยังดีกว่าไม่มีวันหาพบ

จริงอยู่ว่าพฤติกรรมของทั้งสองถือว่าเป็นการสร้างความเดือดร้อนแก่คู่แต่งงานใหม่ (และบุตรหลาน) แต่การที่เบิร์กแมนไม่เคยเสนอภาพบุคคลเหล่านี้เลยทำให้เรารู้สึกว่าพวกเขาเป็นคนนอก เป็นเหมือนสังคมซึ่งเป็นนามธรรมมากกว่าเป็นตัวบุคคล ดังนั้นเราจึงไม่รู้สึกโศกเศร้าเสียใจไปกับคนเหล่านั้นเลยแม้แต่น้อย (ขนาดหน้าตายังไม่เคยเห็นด้วยซ้ำ) กลับกลายเป็นว่าบทสรุปนี้จะสื่อถึงชัยชนะของคนตัวเล็กๆ สองคนที่มีต่อสังคมเสียด้วยซ้ำไป การจะจัดฉากจบที่มีโทนสดใสขนาดนี้ (เว้นแต่ตอนที่มารีอันน์ฝันร้าย) ว่าเป็นโศกนาฏกรรมจึงเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง ความจริงเราควรจะถือว่า Scenes from a Marriage เป็นความพยายามของเบิร์กแมนที่จะกลับมาเห็นความหวังของมนุษย์อีกครั้งเสียมากกว่า และเขาก็ทำได้ดีในระดับหนึ่งแล้วด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## 5.10 FANNY AND ALEXANDER: **อัลฟาและโอเมกา**

### **เรื่องย่อ**

ครอบครัวเอคดาห์ลเป็นครอบครัวใหญ่ที่เกี่ยวพันกับธุรกิจการแสดงมาช้านาน ทุกเทศกาลคริสต์มาส สมาชิกของครอบครัวจะร่วมกันแสดงละครและจัดงานเลี้ยงฉลองอย่างยิ่งใหญ่ทั้งที่โรงละครและคฤหาสน์ถือเป็นวันรวมญาติที่ทุกคนตั้งตารอคอย

อเล็กซานเดอร์และฟานนี่เป็นบุตรและบุตรีของ ออสการ์ เอคดาห์ล ลูกชายคนโตของเฮเลน่า เอคดาห์ล อดีตนักแสดงหญิงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของสวีเดน ออสการ์เองก็ชื่นชอบศิลปะสายนี้และเป็นผู้บริหารโรงละครพร้อมกับ เอมิลี ผู้เป็นภรรยาและแม่ของเด็กทั้งสอง

แต่แล้วเคราะห์หามยามร้ายก็มาเยือนเมื่อออสการ์ล้มป่วยระหว่างซ้อมบทละครเรื่องแฮมเล็ตจนกระทั่งเสียชีวิตในที่สุด ทุกคนในตระกูลเอคดาห์ลล้วนโศกเศร้าเหลือแสนโดยเฉพาะเอมิลีที่ร่ำไห้ปานจะขาดใจ ช่วงนี้เองที่บิชอป เอ็ดวาร์ด เวอร์เกรุส ก้าวเข้ามาในชีวิตและเป็นผู้ปลอบประโลม เอมิลีให้คลายความเศร้าโศก

หนึ่งปีต่อมาเอมิลีก็ตัดสินใจแต่งงานใหม่กับบิชอป เด็กน้อยทั้งสองไม่เคยรู้สึกชอบพอชายผู้เข้มงวดคนนี้เลยแต่ก็ไม่อาจห้ามปรามมารดาของตนได้ ในที่สุดสามแม่ลูกก็ย้ายเข้าไปอยู่ในบ้านของบิชอป บรรยากาศในบ้านหลังนี้แตกต่างจากบ้านของเฮเลน่าราวฟ้ากับเหว จากที่เคยแวดล้อมด้วยสาวใช้และสิ่งของสวยงาม บ้านของบิชอบมีแต่ความมืดทึมและบรรยากาศเคร่งขรึมจนชวนให้รู้สึกอึดอัด สำหรับเด็กทั้งสองแล้วที่นี่เปรียบเสมือนคุกที่เต็มไปด้วยกฎระเบียบปราศจากความสุขโดยสิ้นเชิง ความผิดเล็กน้อยสามารถกลายมาเป็นบทลงโทษอันทารุณโหดร้ายได้เสมอ

แม้เอมิลีจะรู้สึกตัวเหมือนกันว่าบิชอบไม่ใช่คนอย่างที่นางเคยคิด แต่เอมิลีก็ไร้สิ้นหนทางแก้ไข นางตั้งครรภ์แถมยังถูกจับตามองอย่างใกล้ชิด การกระด้างกระเดื่องหมายถึงอันตรายที่อาจเกิดขึ้นได้กับฟานนี่และอเล็กซานเดอร์

ในที่สุดเฮเลนาก็ตัดสินใจยื่นมือเข้าช่วยเหลือ นางขอให้ อิแซ็ก ผู้เป็นทั้งเพื่อนสนิทและชู้รักเข้าไปช่วยเด็กทั้งสองออกมาเป็นผลสำเร็จ อเล็กซานเดอร์และน้องสาวจึงใช้ชีวิตหลบซ่อนตัวอยู่ใน

บ้านของอิแซ็กชั่วเวลาหนึ่งจนกว่าทางครอบครัวเอคดาห์ลจะสามารถเอาตัวเอมิลีออกมาจากบ้านบิชอปได้สำเร็จ

ฝ่ายเอมิลีเองก็อาศัยช่วงที่บิชอปเผลอวางยานอนหลับใส่ในซุป นางหวังเพียงทำให้บิชอปนอนหลับแล้วจึงหลบหนีไป แต่ผลกลับแปรผันไปมากกว่านั้นเมื่อเกิดอุบัติเหตุซ้ำซ้อนจนบิชอปถึงแก่ความตายในที่สุด แม้ว่ายานอนหลับของเอมิลีจะมีส่วนให้บิชอปเสียชีวิตแต่ตำรวจก็สรุปว่าเป็นเพียงเรื่องบังเอิญอันโชคร้ายและไม่ได้เอาผิดอะไรกับเอมิลี

ครอบครัวเอคดาห์ลกลับมาพร้อมหน้าพร้อมตากันอีกครั้ง เอมิลีกลับมาบริหารโรงละครและอาศัยอยู่กับเฮเลนาพร้อมลูกทั้งสองและสมาชิกใหม่ที่พึ่งลืมตาดูโลก เวลาแห่งความโหดร้ายได้ผ่านพ้นไปแล้ว และทิ้งร่องรอยไว้เพียงในความทรงจำ

**Prologue: เกริ่นนำ**

Fanny and Alexander คือผลงานชิ้นสุดท้ายที่เบิร์กแมนตั้งใจจะฝากไว้ให้กับวงการภาพยนตร์ พร้อมกันนั้นก็เป็นก็เป็นอัตชีวประวัติส่วนตัวที่ถ่ายทอดผ่านแผ่นฟิล์มภายในเวลา 5 ชั่วโมง

แรกเริ่มเดิมทีนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้แบ่งฉายเป็นตอนๆ ผ่านโทรทัศน์ของสวีเดนในคืนวันคริสต์มาส แต่หลังจากนั้นไม่นานก็มีการลดทอนความยาวให้เหลือ 3 ชั่วโมงแล้วฉายในโรงภาพยนตร์อีกครั้ง ซึ่งเวอร์ชั่นหลังนี้มีการตัดบางฉากออกไปแต่ก็ยังคงรักษาใจความสำคัญไว้เช่นเดิม เป็นลักษณะเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง Scenes from a Marriage ที่มีสองเวอร์ชั่นเช่นกัน

Fanny and Alexander แบ่งออกเป็น 5 องก์ โดยมี Prologue และ Epilogue เป็นตัวเปิดและปิดเรื่อง อีกทั้งเมื่อมองในภาพรวมแล้วทั้ง 5 องก์ยังเชื่อมต่อกันเป็นภาพยนตร์ที่สมบูรณ์ 1 เรื่องได้ตามโครงสร้างของกุสตาฟ ฟรายธาก เช่นเดียวกับ Scenes from a Marriage อีกเช่นกัน เริ่มจากส่วน Exposition ใน Prologue และ องก์ที่ 1 “The Ekdahl Family Celebrates Christmas” ซึ่งนำเสนอตัวละครจำนวนมาก แต่ด้วยกลวิธีนำเสนอที่แยบยลให้ผู้ชมได้เห็นลักษณะเด่นของตัวละครแต่ละตัว (เช่น คาร์ลผู้ขัดแย้งกับภรรยาตลอดเวลา กุสตาฟจอมเจ้าชู้ หรืออิแซ็กผู้เป็นชู้รักของเฮเลน่า) ช่วยให้ผู้ชมจดจำตัวละครสำคัญเกือบทั้งหมดภาพในชั่วเวลา 1 องก์ได้ไม่ยากเย็น

องก์ที่ 2 “The Ghost” องก์ที่ 3 “Break-Up” และองก์ที่ 4 “Events of Summer” ถือเป็นส่วน Rising Action สามองก์นี้พัฒนาปมขัดแย้งเมื่อพวกตัวเอกต้องมาเผชิญหน้ากับบิชอปเวอร์เกรุสหลังจากที่ออสการ์เสียชีวิต ก่อนที่เรื่องจะถึงจุด Climax เมื่อเอมิลีวางยาบิชอปจนกระทั่งถึงตอนที่บิชอปถูกไฟคลอกตายในองก์ที่ 5 “Demon” และจึงปิดฉากลงใน Epilogue

หมายเหตุ: สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ผู้เขียนได้เลือกวิเคราะห์จากเวอร์ชั่น 5 ชั่วโมง ทั้งนี้ก็เพราะ Fanny and Alexander เป็นภาพยนตร์ที่มีขอบเขตของเรื่องกว้างมาก มีการเปลี่ยนแปลงฉากหลายต่อหลายครั้ง แถมยังมีตัวละครมากมายผิดกับ Scenes from a Marriage ที่เน้นเรื่องราวของคนเพียงสองคน นอกจากนี้เวอร์ชั่น 3 ชั่วโมงยังหาชมได้ยากกว่าอีกด้วย (ต้นฉบับที่ใช้วิเคราะห์นี้เป็นเวอร์ชั่น 5 ชั่วโมงของยุโรป)

The First Act: **แฮมเล็ตแห่งสวีเดน**

แม้เอมิลีจะพูดกับอเล็กซานเดอร์ว่าเขาไม่ใช่แฮมเล็ต นางไม่ใช่ราชินีเกอร์ทรูด ออสการ์ก็ไม่ใช่กษัตริย์แห่งเดนมาร์ก ถึงกระนั้นไม่ว่าจะมองจากมุมไหนเค้าโครงจากบทละครเลื่องชื่อฝีมือเชคสเปียร์ก็แฝงกลิ่นอายมาปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างชัดเจน

แฮมเล็ตบอกเล่าเรื่องราวของเจ้าชายแห่งเดนมาร์กที่พึ่งกลับมาจากเยอรมันนี เมื่อถึงปราสาทก็ทราบข่าวร้ายว่าพระบิดาของตนพึ่งจะสิ้นชีวิตไปได้ไม่นาน ส่วนราชินีเกอร์ทรูดผู้เป็นแม่ก็อภิเษกสมรสกับลุงของแฮมเล็ตนาม เคลาดิส กษัตริย์องค์ใหม่ของบัลลังค์เดนมาร์ก

ภายหลังแฮมเล็ตรู้เรื่องจาก “ผี” ของพ่อตัวเองว่าแท้จริงแล้วเขาถูกเคลาดิสลอบสังหารและสั่งให้แฮมเล็ตเป็นผู้ชำรำหนี้แค้นครั้งนี้ แฮมเล็ตจึงแกล้งทำตัวเป็นคนบ้าเพื่อที่เคลาดิสจะได้ไม่ไหวตัวไปก่อน แม้ว่าเขาจะพยายามหาทางพิสูจน์ว่าแฮมเล็ตบ้าจริงหรือเปล่าอยู่เนืองๆ ก็ตาม

ในที่สุดแฮมเล็ตก็ล้างแค้นหนี้ชีวิตสำเร็จแต่ก็ต้องแลกด้วยชีวิตตนเองและราชินีเกอร์ทรูด เมื่อไม่มีสายเลือดกษัตริย์หลงเหลืออีกต่อไป เจ้าชายฟอร์ทินบราสแห่งนอร์เวย์จึงยึดครองบัลลังค์ของเดนมาร์กในที่สุด

รูปที่ 5.54 ละครซ้อนหนัง: แฮมเล็ตใน Fanny and Alexander

ความสอดคล้องกันระหว่าง Fanny and Alexander กับแฮมเล็ตเด่นชัดตั้งแต่องก์ที่ 2 (The Ghost) ที่ออสการ์ล้มระหว่างซ้อมบทละครเรื่องแฮมเล็ต หลังจากออสการ์ตายลงเขาก็กลายเป็นผีเช่นเดียวกับพ่อแฮมเล็ต พร้อมกันกับที่หนังเริ่มแนะนำให้เรารู้จักกับบิชอป เวอร์เกรุส ผู้ที่จะมาเป็นสามีใหม่ของเอมิลีและรับบท “เคลาดิส” ในภาพยนตร์เรื่องนี้ไปโดยปริยาย ไม่แปลกเลยที่อเล็กซานเดอร์และฟานนี่จะใช้คำเรียกเขาว่า “ลุง”

ถึงกระนั้นอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ก็ไม่ได้คิดจะสร้างเพียงแฮมเล็ตฉบับสวีเดนขึ้นมาโต้งๆ เพราะแม้จะมีการพาดพิงถึงแฮมเล็ตในระดับที่เด่นชัด แต่ Fanny and Alexander ก็ยังเป็นเรื่องของเบิร์กแมนเองด้วย ไม่ว่าจะเป็นบางส่วนของประวัติชีวิตหรือแนวคิดที่อาศัยการตกผลึกมาถึง 80 ปี ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นส่วนผสมระหว่างแฮมเล็ตกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมนนั่นเอง

**The Second Act: คุก โรงละคร และห้องวิญญาณ**

ลักษณะ “เจ้าบ้าน” ใน Fanny and Alexander นับว่าคล้ายคลึงกับ Smiles of a Summer Night อยู่มากทีเดียว ในภาพยนตร์เรื่องนี้ปรากฏบ้านที่สำคัญ 3 หลังคือ คฤหาสน์ของเฮเลน่า (รวมบ้านพักฤดูร้อนด้วย) บ้านของบิชอป และร้านของอิแซ็ก เจ้าบ้านแต่ละคนคือผู้มี

สิทธิ์ขาดในพื้นที่ของตัว อีกทั้งลักษณะของบ้านแต่ละหลังยังแตกต่างกันอย่างเด่นชัดทั้งรูปลักษณ์และบรรยากาศ

คฤหาสน์เอคดาห์ลของเฮเลน่าคือบ้านหลังแรกที่เราได้พบเห็น บ้านหลังนี้เต็มเปี่ยมด้วยชีวิตชีวา ลูกหลานของเฮเลน่าจะมาร่วมฉลองอย่างครื้นเครงทุกวันคริสต์มาส ผนวกกับโทนสีเหลืองแดงจากการเล่นอุณหภูมิสีขณะถ่ายทำและแสงจากเทียน ทำให้คฤหาสน์นี้อบอวลไปด้วยความอบอุ่น แม้แต่ละครอบครัวที่มารวมตัวกันจะมีปัญหาแตกต่างกันไป แต่เมื่อมาอยู่ร่วมกันที่นี่ปัญหาเหล่านั้นกลับดูเล็กน้อยและออกจะตลกขบขันเสียด้วยซ้ำ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาหนี้สินของคาร์ลหรือโรคเจ้าชู้ของกุสตาฟ

รูปที่ 5.55 งานเลี้ยงฉลองที่บ้านเฮเลน่า บ้านแห่งความสุขที่ปราศจากชนชั้น

ด้วยกิจกรรมต่างๆ มากมาย อาทิการร่วมร้องเพลง งานเลี้ยงเฉลิมฉลอง การเต้นรำ ฯลฯ ลักษณะดังกล่าวส่งผลให้บ้านหลังนี้คล้ายเป็นโรงละครเวที (สุขนาฏกรรม) จำแลงมาก็ว่าได้ ไม่แปลกเลยที่จะมีเจ้าบ้านเป็นถึงอดีตนักแสดงหญิงผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดของสวีเดน และยังมีสมาชิกคนสำคัญ (ออสการ์และเอมิลี) เป็นผู้บริหารโรงละครอีกแห่งหนึ่งซึ่งจะนับว่าเป็นอีกสาขาของคฤหาสน์เอคดาห์ลก็ได้ในเมื่อตอนจบเรื่องคณะละครก็ถูกนับรวมเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัวนี้เช่นกัน

แม้ภายในบ้านจะประดับตกแต่งอย่างหรูหราฟุ่มเฟือยแต่บ้านนี้ก็ยังฟุ่มเฟือยความรักให้แก่กันไม่ว่าจะเป็นคนชนชั้นไหนก็ตาม งานเลี้ยงที่จัดให้แขกเหรื่อที่มาชมละครถูกจัดขึ้นโดย

ปราศจากการแบ่งชั้นวรรณะ แม้แต่บรรดาคนรับใช้เองก็ได้ร่วมนั่งโต๊ะเดียวกันกับเจ้านายในงานฉลองวันคริสต์มาส บ้านนี้จึงคล้ายกับเป็นบ้านใน “อุดมคติ” ที่เราจะเห็นได้แต่ในละคร (หรือภาพยนตร์) แต่ก็ดังที่ออสการ์พูดเอาไว้ บางครั้งโลกใบเล็ก (โลกบนเวทีโรงละคร) ก็สะท้อนแง่มุมบางประการของ “โลกใบใหญ่” ที่เราอาศัยอยู่เช่นกัน ซึ่งสำหรับบ้านเอคดาห์ลแล้ว นั่นคือความอบอุ่นดีงามที่มนุษย์สามารถแบ่งปันให้แก่กัน

สถานที่แบบนี้เองที่เหมาะสมกับที่เด็กๆ จะได้รับการเลี้ยงดูฟูมฟักอย่างถูกต้อง อย่างไรก็ตามสองเด็กน้อย ฟานนี่ และ อเล็กซานเดอร์ กลับถูกพรากไปจากสิ่งเหล่านี้และต้องเผชิญหน้ากับบ้านอันมืดมนของบิชอป บ้านที่ตรงข้ามกับคฤหาสน์เอคดาห์ลชนิดหน้ามือกับหลังมือ ความจริงแล้วบ้านทั้งสองหลังนี้ล้วนอ้างอิงกับบ้านที่เบิร์กแมนเคยอยู่ในวัยเด็ก บ้านของเฮเลน่าคือบ้านของยายที่เบิร์กแมนไปพักอยู่เป็นครั้งคราว เป็นบ้านที่เขาชื่นชอบและเป็นแหล่งบ่มเพาะจินตนาการความคิดในวัยเด็ก ส่วนบ้านของบิชอปนั้นก็คือบ้านของเบิร์กแมนเอง ที่มีพ่อผู้เข้มงวดคอยควบคุมทุกอย่างด้วยกฎระเบียบอันเคร่งครัด

รูปที่ 5.56 บ้านบิชอป เคร่งเครียดและเคร่งครัดชวนให้รู้สึกอึดอัด

บิชอป เอ็ดวาร์ด เวอร์เกรุส คือเจ้าบ้านคนที่สองที่เราได้รู้จัก บิชอปเป็นนักบวชที่เคร่งครัดมากเกินพอดี เขาผูกโยงทุกอย่างไว้ด้วยกฎข้อบังคับและระเบียบแบบแผน ไม่ว่าจะเป็นการเข้านอน การรับประทานอาหาร หรือกระทั่งการลงโทษ บทบาทของบ่าวและนายแบ่งแยกกันอย่างเห็นได้ชัด แม้แต่น้องสาวของบิชอปเองก็ยังหวาดเกรงตัวบิชอปเสียด้วยซ้ำ (เห็นได้จากตอนที่นางถูกเอมิลีแย่งกุญแจห้องใต้หลังคา) ไม่แปลกเลยที่บ้านหลังนี้จะปราศจากเสียงหัวเราะ มีเพียงสายตา

เย็นชาและรอยยิ้มที่ไม่จริงใจพาดผ่านใบหน้า เมื่อถ่ายภาพให้ออกมาโทนอมฟ้าทำให้ผู้ชมยิ่งรู้สึกถึงความอึมครึมในบ้านหลังนี้ได้เป็นอย่างดี

รูปที่ 5.57 ห้องนอนเด็กดุจคุก (ซ้าย) กับชุดนักโทษของอเล็กซานเดอร์ (ขวา)

ลักษณะห้องรูปสี่เหลี่ยมมิดชิดและลูกกรงที่ห้องนอนพวกเด็กๆ ทำให้บ้านของบิชอปเปรียบเสมือนคุก ซึ่งก็เป็นฟังค์ชั่นหนึ่งของบ้านจริงๆ เพราะได้กักขังเอมิลีและลูกทั้งสองเอาไว้ มีให้เห็นแม้แต่ตอนที่อเล็กซานเดอร์ใส่ชุดลายขวางเหมือนนักโทษ จนกระทั่งเฮเลน่าต้องให้อิแซ็กไปช่วย “แหกคุก” ออกมาในที่สุด (ด้วยกลวิธีที่น่ากังขาซึ่งเราจะพูดถึงกันอีกที) นอกจากจะเป็นคุกระดับรูปธรรมแล้ว บ้านบิชอปยังเป็นคุกทางความคิดอีกด้วย ผู้อาศัยในบ้านหลังนี้ไม่มีสิทธิ์จินตนาการใดๆ ทั้งสิ้น ทุกอย่างตั้งอยู่บนพื้นฐานของเหตุและผล สิ่งใดนอกเหนือจากนี้คือการโกหกที่ต้องถูกลงโทษอย่างหนัก

บ้านหลังสุดท้ายคือร้านของอิแซ็ก อาคารที่วกวนราวกับเขาวงกต อุดมด้วยสิ่งของแปลกตาจากทุกมุมโลก แต่ที่โดดเด่นที่สุดเห็นจะเป็นห้องสีแดงสดที่เด็กทั้งสองมาอาศัยอยู่ เราเคยเห็นห้องสีแดงสดมาแล้วครั้งหนึ่งใน Cries and Whispers ซึ่งเบิร์กแมนเป็นคนบอกเองว่าสีแดงคือสีของภายในจิตวิญญาณตามความคิดของเขาเอง ดังนั้นบ้านหลังนี้จึงเป็นสถานที่ตีแผ่จิตใจของอเล็กซานเดอร์นั่นเอง ที่นี่เขาได้ค้นลึกเข้าไปในความเชื่อของตัวผ่านการพบปะกับ อารอน และ อิสมาเอล หลานต่างสายเลือดของอิแซ็ก คนแรกแสดงให้อเล็กซานเดอร์เห็นโลกแห่งจินตนาการและพระเจ้า ส่วนอิสมาเอล (ผู้ที่บอกว่าเขากับอเล็กซานเดอร์อาจเป็นคนๆ เดียวกัน) เผยลึกถึงความปรารถนาอันดำมืดที่ซุกซ่อนอยู่ของอเล็กซานเดอร์

รูปที่ 5.58 “ห้องแดง” ในบ้านของอิแซ็ก

ในขณะที่บ้านเฮเลน่าคือเวทีโรงละคร บ้านบิชอปคือคุก บ้านอิแซ็กเปรียบได้กับมิติในจินตนาการที่ความจริงความลวงซ้อนทับกันจนแยกไม่ออก เพราะที่นี่คือลานแสดงจินตนาการของอเล็กซานเดอร์ เป็นอาณาเขตของเรื่อง “โกหก” ที่บิชอปผู้ยึดติดกับ “ความจริง” ไม่อาจย่างกรายเข้ามาได้ ดังนั้นร้านของอิแซ็กจึงเป็นสถานที่หลบภัยที่ดีที่สุดที่เด็กทั้งสองจะใช้หนีจากบิชอป

**The Third Act: ความจริงและการโกหก**

โลกแห่งความจริงและสิ่งลวงของ Fanny and Alexander เป็นสองสิ่งที่ซ้อนทับกันอยู่ตั้งแต่ต้นจนจบ ทั้งนี้ก็เพราะมุมมองของเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านสายตาของเด็กน้อยอเล็กซานเดอร์ผู้เปี่ยมล้นด้วยจินตนาการ ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้กำหนดให้เราตีความไปในทางใดทางหนึ่งว่าสิ่งที่อเล็กซานเดอร์เห็นเป็นความจริงหรือภาพลวงตาอันเพ้อฝัน แต่อาศัยการวางเรื่องปูพื้นมาตั้งแต่ Prologue ว่าในโลกของ Fanny and Alexander เราสามารถมองเห็นคนตายหรือมัจจุราชได้ราวกับเป็นเรื่องสามัญธรรมดา ผีของออสการ์เผยโฉมครั้งแล้วครั้งเล่าทั้งต่อหน้าลูกๆ หรือกระทั่งกับเฮเลน่า ลูกสาวที่ตายไปแล้วทั้งสองของบิชอปโผล่มา “ลงโทษ” อเล็กซานเดอร์ฐานปั้นเรื่องยกเมฆหรือภาพชั่วพริบตาที่มัจจุราชมาเยือนคฤหาสน์เอคดาห์ล เบิร์กแมนสอดแทรกองค์ประกอบ “เหนือธรรมชาติ” นี้อย่างพอเหมาะพอควรไม่ให้เด่นชัดขนาดตัดสินใจว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นแฟนตาซีหรือเบาบางจนผู้ชมเชื่อว่าทั้งหมดเป็นพียงจินตนาการของอเล็กซานเดอร์

สิ่งที่เบิร์กแมนกำลังทำอยู่ในช่วง 4 องก์แรกคือการนำเสนอเรื่องโดยยืนพื้นกับโลกแห่งความจริงเป็นหลัก โลกนี้เป็นสิ่งสอดคล้องกับความเชื่อของบิชอปจึงไม่แปลกที่เขาจะเป็นคนคุมอำนาจเบ็ดเสร็จต่อชีวิตของ เอมิลีและบุตรทั้งสอง หากจะสั่นคลอนอำนาจของบิชอปก็ต้องหาทางเปลี่ยนแปลงโลกที่อิงกับระบบเหตุผลนี้เสียก่อน ซึ่งนั่นก็คือสิ่งที่เกิดขึ้นในองก์ที่ 5 “Demons” ในตอนที่อิแซ็กไปช่วยเด็กทั้งสองออกมา จุดนี้เองที่เส้นแบ่งระหว่างความจริงความเลือนถูกพังทลายลงพร้อมกับอำนาจเบ็ดเสร็จของบิชอป

เราเห็นอย่างชัดเจนว่าอิแซ็กแอบไปพาอเล็กซานเดอร์และฟานนี่มาซ่อนตัวอยู่ในกล่องใบใหญ่ แต่แล้วเมื่อบิชอปรู้ตัวแล้ววิ่งไปที่ห้องของเด็กๆ (จังหวะเดียวกับที่อิแซ็กเงยหน้าตะโกนแล้วล้มพับไป) เวอร์เกรุสพบทั้งฟานนี่และอเล็กซานเดอร์นอนอยู่บนพื้นภายใต้การควบคุมของเอมิลี ส่วนอิแซ็กก็เรียกให้หลานมาช่วยยกกล่องออกจากบ้านบิชอปแล้วนำไปที่ร้านของตน แน่นอนว่าภายในนั้นต้องมีทั้งฟานนี่และอเล็กซานเดอร์

เหตุการณ์ช่วงนี้ถือว่า “เหลวไหล” ในเชิงตรรกะโดยสิ้นเชิง ทั้งเรื่องที่อิแซ็กเงยหน้าตะโกนแล้วสลบไป หรือเรื่องที่เด็กทั้งสองปรากฏตัวพร้อมกันทั้งสองที่ (เจสซี คาลิน เองก็ให้คำอธิบายหลายๆ แบบในหนังสือของเขาเช่นกันแต่ก็ได้ข้อสรุปว่าไม่มีอันไหนสมเหตุสมผล) สิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นนี้จึงย่อมไม่ได้ใช้เพื่อ “อธิบาย” เหตุการณ์แต่อย่างใด เรารู้เพียงผลลัพธ์ว่าเด็กทั้งสองหนีมาได้ซึ่งเป็นสิ่งที่เบิร์กแมนจะสื่อ เหตุการณ์ในบ้านบิชอปจึงไม่ได้ใช้แสดงกลเม็ดที่ใช้ในการหลบหนี แต่เป็นการบอกกับผู้ชมว่านับแต่นี้ต่อไป “โลก” แห่งเหตุผลได้พังทลายลงแล้ว สิ่งที่ท่านกำลังรับชมต่อไปเป็นโลกใหม่ที่ความจริงและความลวงรวมเป็นหนึ่ง ลักษณะดังกล่าวนี้จะเป็นภาพมุมกลับกับสิ่งที่เบิร์กแมนทำใน Persona ในภาพยนตร์เรื่องนั้นเบิร์กแมนใช้ “ภาพขณะถ่ายทำ” ทำลายความสมจริงของหนัง แต่กับ Fanny and Alexander เบิร์กแมนกลับใช้เหตุการณ์ชิงตัวเด็กเน้นย้ำว่าอะไรก็เกิดขึ้นได้ในโลกของภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นการเพิ่มความน่าเชื่อถือต่อเรื่องที่จะเกิดขึ้นในภายหลัง (และเรื่องเหนือธรรมชาติในองก์แรกๆ) แทนที่จะทำลายความสมจริงทิ้งไป

รูปที่ 5.59 เหตุการณ์ต่อเนื่องอันเหลวไหล: (ซ้ายบน) อิแซ็กพาฟานนี่และอเล็กซานเดอร์มาลงหีบ (ขวาบน) อิแซ็กกรีดร้องก่อนภาพจะเฟดด้วยสีขาว (ซ้ายล่าง) บิชอปพบเด็กทั้งสองนอนอยู่บนพื้น (ขวาล่าง) ฟานนี่และอเล็กซานเดอร์หลบหนีมาอยู่ที่บ้านอิแซ็กได้สำเร็จ

สาเหตุสำคัญที่เบิร์กแมนเลือกตอนชิงตัวเด็กในการทำลายเส้นแบ่งของสองโลกก็เพื่อเป็นการ "โหมโรง" แก่บ้านหลังต่อมาซึ่งก็คือบ้านของอิแซ็กนั่นเอง ทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นที่นี้ล้วนแต่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ธรรมดาสามัญ คนสามารถปรากฏตัวได้สองที่พร้อมกัน (กรณีของอารอน) มัมมี่อายุสี่พันปียังขยับตัวได้ และคนเราสามารถใช้ความอาฆาตมาดร้ายปลิดชีวิตฝ่ายตรงข้าม (ตอนที่อิสมาเอลล้วงลึกไปในจิตใจของอเล็กซานเดอร์) หากไม่มีการเกริ่นนำมาก่อนเหตุการณ์ในองก์นี้คงจะดูแล้วเหลวไหลเกินกว่าผู้ชมจะยอมรับได้

หากโลกแห่งเหตุผลเป็นอำนาจของบิชอป อเล็กซานเดอร์ก็ย่อมมีโลกจินตนาการเป็นของไว้ต่อกร ความแตกต่างอย่างสุดขั้วนี่เองที่ทำให้บุคคลทั้งสองไม่มีวันลงรอยกันได้ และต่างเกลียดชังซึ่งกันและกันอย่างแรงกล้า บิชอปเองยังถึงกับสารภาพกับเอมิลีว่าเขาหวาดกลัวอเล็กซานเดอร์ผู้เป็น "เจ้าแห่งการโกหก" เป็นเหตุให้ต้องใช้อำนาจทั้งหมดที่มี (กฎระเบียบ, จารีต, กฎหมาย) ในการทำลายขั้วตรงข้ามคนนี้ (ตัวละครแบบบิชอปนั้นความจริงเคยมีปรากฏแล้วครั้งหนึ่งในเรื่อง The Magician แต่ตอนนั้นเขารับบทเป็น "หมอ เวอร์เกรุส" บุรุษผู้เชื่อถือแต่วิทยาศาสตร์เท่านั้น)

สาเหตุที่ตัวละครทั้งสองยึดติดอยู่กับขั้วของตนนั้นมีการเท้าความให้เห็นได้โดยสังเขป กรณีของบิชอปเราได้รู้ว่าเขาเคยสูญเสียทั้งภรรยาและลูกสาวไปในอุบัติเหตุ จุดนี้เองที่น่าจะเสริมความเย็นชา แข็งกร้าวในตัวเขา เมื่อรวมกับตำแหน่งหน้าที่ “คนของมวลชน” ซึ่งต้องรักษาหน้าตาอย่างยิ่งยวด ทำให้บิชอปกลายเป็นคนเจ้าระบบระเบียบ เข้มงวดไม่ยอมผู้ใด แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้อีกว่าลักษณะนิสัยของบิชอปก็ถ่ายโอนมาจากพ่อของเบิร์กแมนทั้งกระบิ (Antagonist ในชีวิตจริงของเบิร์กแมนในวัยเด็ก) การที่เบิร์กแมนเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้โดยให้ “พ่อจริง” กลายมาเป็นพ่อเลี้ยงแถมยังตายอย่างทารุณในตอนจบ ชี้ให้เห็นถึงความเกลียดชังเหลือแสนที่เขามีต่อผู้เป็นพ่อ สำหรับเบิร์กแมนแล้วพ่อที่เขาต้องการคือศิลปินผู้อ่อนโยนอย่างออสการ์ต่างหาก

ออสการ์คือตัวจักรสำคัญในการพัฒนาจินตนาการของอเล็กซานเดอร์ (หรือความคิดเพ้อฝันขึ้นอยู่กับมุมมองที่จะวิเคราะห์) ทั้งโดยตั้งใจหรือไม่ได้ตั้งใจก็ตาม ในฐานะที่เป็นผู้อำนวยการโรงละครและนักเล่านิทานตัวยง ออสการ์นำอเล็กซานเดอร์เข้าเยี่ยมชมโลกแห่งจินตนาการเสมอมา (ไม่ว่าจะเป็นการเล่านิทานให้ฟังหรือให้ร่วมเล่นละครด้วย) ดังนั้นโรงละครของออสการ์จึงเป็นสถานที่สำคัญในการบ่มเพาะตัวตนของอเล็กซานเดอร์ และพอสรุปได้ว่าเขาน่าจะเป็นคนรับช่วงต่อโรงละครแห่งนี้ในอนาคต (ต่อจากเอมิลีอีกที)

การตายของออสการ์ก็เป็นอิทธิพลโดยไม่ได้ตั้งใจที่ทำให้อเล็กซานเดอร์ถลำลึกเข้าไปในโลกจินตนาการ การปรากฏตัวของบิชอปกระทบกระเทือนโลกในความเป็นจริงของอเล็กซานเดอร์ให้ไม่น่าอยู่เหมือนเคย อยู่ๆ คนที่ตนไม่ได้รู้จักมักจี่กลับเข้ามาแทรกแซงชีวิตครอบครัวที่สุขสบายมาตลอดพร้อมกับเอากฎข้อบังคับใหม่ๆ เข้ามาด้วย ทางหนีทางเดียวของอเล็กซานเดอร์จึงกลายเป็นโลกแห่งจินตนาการ (ที่บิชอปจะเรียกว่าการโกหก) แต่เมื่อปราศจากคนเล่าเรื่อง (หรือออสการ์นั่นเอง) อเล็กซานเดอร์จึงต้องเล่าด้วยตัวเอง เป็นที่มาของเรื่องโกหกที่เขาถูกขายให้กับคณะละครสัตว์และเรื่องที่บิชอปเป็นเหตุให้ลูกสาวและภรรยาต้องตาย

ระหว่างที่บิชอปและอเล็กซานเดอร์ต่างยึดขั้วของตัวเองไว้อย่างแน่นหนากลับมีตัวละครหนึ่งตัวที่เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างฝังอยู่ทั้งเรื่อง นั่นก็คือเอมิลี แม่และภรรยาของทั้งสองนั่นเอง

เอมิลีเคยอยู่เคียงข้างออสการ์มาตลอด ดังนั้นนางจึงใช้ชีวิตอยู่กับโลกจินตนาการและการแสดง แต่แล้วเมื่อออสการ์ตายลง เอมิลีจึงเริ่มสงสัยว่าชีวิตนางเคยมีแก่นสารบ้างหรือเปล่า นางเชื่อว่าชีวิตในคณะละครเป็นเพียงบทบาทชั่วคราวที่สลับสับเปลี่ยนไปมาไม่รู้จักจบสิ้น สิ่งที่นางต้องการหลังจากสูญเสียสามีไปคือแก่นสารใหม่ที่ชัดเจน หนักแน่น สามารถจับต้องได้จริง ด้วยเหตุ

นี้เอมิลีจึงถูกดึงดูดเข้าสู่โลกแห่งกฎเกณฑ์ของบิชอปมากขึ้นเรื่อยๆ จนหลงแต่งงานกับเขาไปในที่สุด

ผลลัพธ์จากการแสวงหาครั้งนี้ก็ไม่ต่างอะไรกับตอนที่ โยฮัน ในเรื่อง Scenes from a Marriage หนีไปอยู่กับชู้รักเพื่อชีวิต(ที่เขาคิดว่า)ดีกว่า เอมิลีไม่ได้พบสิ่งที่นางต้องการ ตัวตนของบิชอปถูกปรุงแต่งขึ้นมาด้วยภาระหน้าที่และอคติ แก่นสารที่นางมองหาไม่มีอยู่จริง สิ่งที่บิชอปกำลังทำอยู่เป็นเพียงบทบาทที่เขาเล่นเป็นเพียงบทเดียวเท่านั้น แต่เอมิลีก็ย้อนกลับไม่ได้ง่ายๆ (เช่นเดียวกับโยฮัน) แม้จะรู้ตัวแล้วนางก็ต้องกระเสือกกระสนสุดชีวิตจึงจะกลับมาสู่โลกเดิมที่นางเคยอาศัยมาก่อนได้

ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทุกเรื่องจะอิงอยู่กับ “บทบาท” ที่มนุษย์สวมใส่ แต่บทบาทสำหรับเบิร์กแมนนั้นไม่ใช่สิ่งหลอกลวงโกหกที่สร้างขึ้นมาแต่อย่างเดียว เบิร์กแมนพยายามชี้ให้เราเห็นว่าทุกคน “ย่อม” มีบทบาทที่เหมาะสมกับตัว ปัญหาทุกอย่างจึงไม่ได้เกิดเพราะคนเราสื่อผ่านบทบาทแต่เป็นเพราะสื่อผ่านบทบาทที่ไม่เหมาะสมต่างหาก (ในกรณีนั้นบทบาทจะกลายเป็นหน้ากาก) ด้วยเหตุนี้การแสวงหาของเอมิลีจึงไม่มีวันสัมฤทธิ์ผลเมื่อนางละทิ้งบทบาทแม่ที่พึงกระทำแล้วเฝ้ามองหาสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง

ตัวอย่างตัวละครที่ใช้บทบาทของตัวเองอย่างเหมาะสมจึงตกเป็นของเฮเลน่าอย่างไม่ต้องสงสัย แม้จะเคยสวมบทเป็นถึงดาราใหญ่แห่งสวีเดน แต่นางก็รู้ว่าบทบาทที่นางเหมาะสมที่สุดคือบทบาท “แม่” (รวมถึงย่าและยาย) ด้วยเหตุนี้นางจึงมีความสำเร็จในชีวิตครอบครัว เป็นที่รักใคร่ของทุกคน และมีอำนาจพอจะเปลี่ยนแปลงความผิดพลาดที่เกิดขึ้นได้ (เพราะที่อิแซ็กลงมือช่วยเด็กทั้งสองก็ย่อมเป็นการขอร้องจากเฮเลน่า)

**The Fourth Act: พระเจ้า**

พระเจ้าเคยเป็นประเด็นสำคัญในภาพยนตร์ยุคแรกๆ ของเบิร์กแมน อาทิ The Virgin Spring หรือ The Seventh Seal อย่างไรก็ตามยิ่งเวลาผ่านไป พระเจ้าของเบิร์กแมนยิ่งถูกลดทอนบทบาทลง เนื่องจากข้อสรุปที่ว่า God is dead หรือ The Silence of God ที่สื่อผ่านไตรภาค Through a Glass Darkly พระเจ้าไม่เคยกลับมามีบทบาทสำคัญอีกเลยในภาพยนตร์ยุคต่อมาของเบิร์กแมน จากที่ตัวละครเคยมีความหวัง (ลมๆ แล้งๆ) ว่าพระเจ้าจะยื่นมาช่วยในท้ายที่สุด ตัวละครในยุคหลังจากเรื่องอย่าง Shame, Hour of the Wolf, Scenes from a Marriage หรือกระทั่ง

Cries and Whispers กลับไม่เคยร้องขอความช่วยเหลือจากพระเจ้าเลย บทบาทของศาสนาและพระเจ้าคงเหลือปรากฏผ่านสัญลักษณ์เท่านั้น เช่น การร่วมรับประทานอาหาร (Communion) หรือบทบาทตัวละครบางตัวอย่าง อักเนส (Cries and Whispers) ที่สอดคล้องกับพระเยซู

อย่างไรก็ตาม Fanny and Alexander กลับปรากฏการเรียกหาพระเจ้าอีกครั้งผ่านปากของ Alexander อย่างเช่นตอนที่เขาถามผีออสการ์ว่าทำไมพระเจ้าถึงไม่ช่วยเหลืออะไรพวกเขาแม่ลูกเลย และการปรากฏของพระเจ้าหุ่นเชิดที่อารอนเป็นผู้ควบคุม จุดนี้อาจมองได้ว่าเบิร์กแมนหันมาจับเรื่องพระเจ้าในเชิงรูปธรรมเช่นเดียวกับภาพยนตร์ยุคแรกของเขา แต่กระนั้นเราไม่ควรลืมว่า Fanny and Alexander ถือเป็นอัตชีวประวัติของเบิร์กแมนด้วย จึงไม่แปลกที่เรื่องพระเจ้าจะปรากฏอีกครั้ง เพราะถึงอย่างไรเขาก็เป็นเด็กที่เติบโตมาในบ้านบาทหลวงผู้เคร่งครัด ดังนั้นจุดที่เราควรจะสนใจสมควรจะเป็นมุมมองที่มีต่อพระเจ้าในภาพยนตร์เรื่องนี้ มากกว่าจะวิเคราะห์สาเหตุที่มีการนำเอาแนวคิดเชิงศาสนามาใช้ใหม่

รูปที่ 5.60 พระเจ้าหุ่นเชิด

พระเจ้าของเบิร์กแมนไม่เคยปรากฏเป็นตัวตน หลักฐานที่เด่นชัดที่สุดของการมีอยู่คงหนีไม่พ้น “ปาฏิหาริย์ตาน้ำ” ที่เกิดขึ้นใน The Virgin Spring ซึ่งก็เป็นหนึ่งในไม่กี่เรื่องที่เบิร์กแมนไม่ได้เขียนบทภาพยนตร์เอง หากเป็นตัวเบิร์กแมนเขียนบทเองแล้วพระเจ้าคงไม่มีวันปรากฏตัวออกมาได้เด่นชัดขนาดนั้น แต่ Fanny and Alexander กลับต่างออกไป เมื่อผู้ชมจะได้พบกับพระเจ้าถึงสองครั้ง โดยครั้งแรกผ่านหุ่นเชิดของอารอน และอีกครั้งผ่าน Deus ex Machina ในตอนใกล้จะจบ หุ่นเชิดของอารอนเสนอภาพพระเจ้าในแบบรูปธรรมอย่างเด่นชัด (แม้จะไม่วายหน้าบึ้งไม่รับแขก

ตามสไตล์พระเจ้าผู้โหดร้ายของเบิร์กแมน) ก่อนที่จะล้มลงกองอยู่กับพื้น จุดนี้คล้ายจะเน้นย้ำว่า God is dead อย่างชัดแจ้ง

แต่ที่น่าสนใจที่สุดกลับเป็นการคลี่คลายเหตุการณ์แบบ Deus ex Machina ที่ปรากฏในเรื่อง ซึ่งเป็นศัพท์ทางการละครหมายถึงการคลี่คลายเรื่องโดยพระเจ้ายื่นมือมาช่วย ปกติแล้วภาพยนตร์ของเบิร์กแมนไม่เคยใช้วิธีนี้คลี่คลายแม้แต่ใน The Virgin Spring ที่พระเจ้าสำแดงอิทธิฤทธิ์ก็ตาม (เพราะถ้ามี Deus ex Machina จริงก็ควรจะมาช่วยคารินก่อนถูกสังหาร) กระนั้นการเกิด “Dreadful Combination” ในตอนท้ายองก์ที่ 5 (การวางยานอนหลับ + ไฟไหม้) ก็ยากจะปฏิเสธว่าไม่ใช่ฝีมือของบางสิ่งที่เหนือความเข้าใจ ยิ่ง Fanny and Alexander ถือเป็นผลงานปิดฉากชีวิตการกำกับภาพยนตร์ก็ยิ่งน่าสนใจมากว่าเบิร์กแมนตัดสินใจเปลี่ยนแปลงความเชื่อของตนเสียแล้วหรือ

อย่างไรก็ดีหากเราคิดทบทวนคุณลักษณะของพระเจ้าที่อารอนกล่าวเอาไว้เราจะพบความสอดคล้องกับบทกลอนของอิแซ็กใน Wild Strawberries ทั้งสองให้แนวคิดไปในทางเดียวกันว่าพระเจ้าแฝงกายอยู่ในทุกสิ่ง ไม่ว่าจะเป็นสิ่งดีงามหรือเลวทราม ความคิดนี้ปฏิเสธพระเจ้าที่เป็นรูปธรรมอย่างรูปลักษณ์พระเจ้าของหุ่นเชิด หรือพระเจ้าที่คนส่วนใหญ่พร่ำแสวงหา เพราะหากเขาไม่พบพระเจ้าในตัวเองและสิ่งรอบกายต่อให้แสวงหาต่อไปสักเท่าไรก็ไม่มีวันได้พบ (สอดคล้องกับแก่นความคิดที่ตัวละครอย่าง เอมิลี ที่มักแสวงหาสิ่งใหม่ที่ดีกว่า ก่อนจะรู้ตัวว่าคิดผิด) พระเจ้าของเบิร์กแมนจึงพบพานได้ทั่วไป พระองค์คือความการุณย์ที่มนุษย์มีให้แก่กัน คือความอบอุ่นที่แม่มีให้แก่ลูก คือความเข้าใจของสามีและภรรยา ดังนั้นบ้านที่อบอุ่นอย่างบ้านของเฮเลน่าจึงเปรียบเสมือนสรวงสวรรค์บนโลกมนุษย์ และเป็นสถานที่ที่เอมิลีเฝ้าค้นหามากกว่าพระเจ้าผู้เข้มงวดของบิชอปเสียด้วยซ้ำ

จากที่กล่าวมาเราจึงเห็นได้ว่าแนวคิดเรื่องพระเจ้าที่ปรากฏใน Fanny and Alexander ถือเป็นการสานต่อ “ความหวัง” ที่เคยสูญหายไปแล้วครั้งหนึ่ง (อาจจะเรียกได้ว่านับตั้งแต่ Wild Strawberries) เป็นการกลับใจของเบิร์กแมนในผลงานชิ้นสุดท้ายก่อนที่ความมืดดำจะเข้าเกาะกุมทุกสิ่ง

## The Fifth Act: **แสงสว่างที่ปลายทาง**

Fanny and Alexander เป็นภาพยนตร์ที่เปี่ยมไปด้วยคุณค่าแห่งชีวิตและความอบอุ่น แตกต่างจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของเบิร์กแมนโดยสิ้นเชิง และอาจเป็นหนึ่งในไม่กี่เรื่องที่ผู้ชมจะรู้สึกอิ่มเอมใจเมื่อหนังจบลง การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ย่อมต้องมีสาเหตุมาจากแนวคิดของเบิร์กแมนในวัยชราที่เริ่มกลับมาเห็นความงามของชีวิตอีกครั้ง ก่อนหน้านี้เบิร์กแมนใช้หนังเป็นเพื่อสื่อถึงความคับข้องใจในชีวิตและความเชื่อ แต่สำหรับ Fanny and Alexander เบิร์กแมนต้องการจะใช้ “โลกใบเล็ก” ใบนี้เป็นกระจกสะท้อนภาพโลกแห่งความเป็นจริง ซึ่งสิ่งที่เราได้เห็นก็คือภาพจำลองโลกมนุษย์ผ่านสายตาเบิร์กแมนในวัยชรานั่นเอง

จริงอยู่ว่าความเลวร้ายยังคงย่างกรายผ่านชีวิตมนุษย์เป็นระรอก แต่สุดท้ายการเอื้ออาทรต่อกันของเพื่อนมนุษย์ก็สามารถปัดเป่าเภทภัยทั้งหลายให้มลายสิ้น Fanny and Alexander สอนให้เรารู้ถึงความรักอันยิ่งใหญ่ของครอบครัวที่ช่วยเหลือสมาชิกของตนโดยไม่หวังสิ่งตอบแทน เราได้เห็นช่วงเวลาแห่งความสุข การเฉลิมฉลองที่ไม่แบ่งชั้นวรรณะ ไม่แบ่งแยกนายแยกบ่าว นี่ไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์อย่าง Shame หรือ Cries and Whispers และนี่คือเหตุผลให้ “ความหวัง” (อเล็กซานเดอร์และฟานนี่) รอดชีวิตและมีโอกาสเติบโตต่อไป

## Epilogue: **ภาพเก่าๆ กับอัลบั้มเล่มเล็ก**

หากคนเรามีชีวิตจนแก่เฒ่าอย่างเฮเลน่าหรือเบิร์กแมนเองก็คือมีความทรงจำมากมายเหลือคณานับ เรื่องราวที่ผ่านเข้ามาในชีวิตตั้งแต่เด็กจนแก่ชรายอมมากมายจนไม่อาจจดจำไว้ได้ทั้งหมด หากเปรียบความทรงจำกับภาพถ่าย สมองของเราก็คงเป็นอัลบั้มเล่มเล็กที่ยากจะเก็บภาพเหล่านั้นได้ครบถ้วน แต่ในหมู่ภาพกองพะเนินนั้นก็ย่อมมีใบที่ไม่สวย ใบที่ถ่ายเสีย หรือใบที่เราไม่อยากจะมอง ภาพเหล่านั้นก็คือความทรงจำอันเลวร้ายที่เคยกัดกร่อนบางช่วงของชีวิต เป็นสิ่งที่เราต้องการจะหลงลืมไปจากใจ Fanny and Alexander สอนเราว่าชีวิตมนุษย์ย่อมต้องเผชิญกับสิ่งที่ดีและเลวร้าย แต่อัลบั้มของเราก็เล็กนักจึงไม่มีเหตุจำเป็นอะไรเลยที่เราต้องนำ “ภาพ” ที่ไม่ดีเหล่านั้นมาเก็บรักษาในอัลบั้มอย่างหวงแหน เราเลือกได้ที่จะคัดเฉพาะภาพที่เหมาะสมลงในช่องว่างอันจำกัด หากมัวยึดติดแต่ประสบการณ์อันเลวร้ายเนื้อที่ของอัลบั้มก็คงหมดไปอย่างไร้ค่าและไม่มีที่ว่างให้กับความดีงามเลยสักใบ

รูปที่ 5.61 ความอบอุ่นและความหวัง: ภาพสองใบที่ควรเก็บอยู่ในอัลบั้ม

ผลงานที่ผ่านมาของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนอาจสร้างความรู้สึกมืดมนระคนสิ้นหวังแก่ผู้ชม แต่เมื่อได้ชม Fanny and Alexander จนจบแล้ว เชื่อว่าทุกคนคงได้เห็นคุณค่าของชีวิตกว่าแต่ก่อนอีกมากโข

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# บทที่ 6

# มองภาพกว้าง: สังเคราะห์ภาพประพันธกร

## 6.1 **อารัมภบท**: The “Three” Seasons

ในปี ค.ศ. 1725 แอนโทนิโอ วิวาลดิ (Antonio Vivaldi: 1678-1741) ได้ประพันธ์บทเพลงคลาสสิคที่ถือว่าเอกอุและได้รับความนิยมอย่างสูงจวบจนถึงปัจจุบันในชื่อ “The Four Seasons” บทเพลงบอกเล่าถึงฤดูกาลทั้ง 4 ที่แฝงอุปมาอุปมัยชีวิตคนไว้ได้อย่างแยบยล

The Four Seasons ย่อมแบ่งเป็น 4 ภาคสมชื่อคือ Spring, Summer, Autumn, และ Winter โดยในแต่ละภาคยังแยกย่อยออกเป็น 3 Movement สลับจังวะ เร็ว-ช้า-เร็ว เช่นเดียวกันทั้ง 4 ภาค และตัววิวาลดิเองยังได้ประพันธ์บทกวีประกอบพร้อมกันด้วยเพื่อให้ผู้ฟังเห็นภาพได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (อ่านได้จากภาคผนวก ค)

หลายท่านอาจประหลาดใจที่ผู้เขียนเปิดบทใหม่ด้วยการกล่าวอ้างถึงคีตกวีชื่อก้องโลกเช่นนี้ ดังนั้นจึงขออธิบายเจตจำนงไว้เสียก่อนว่าในบทนี้ผู้เขียนต้องการใช้ “กรอบใหม่” เพื่อทดแทนการแบ่งยุคภาพยนตร์ของเบิร์กแมนที่ เจสซี คาลิน ได้ทำไว้ในหนังสือ The Films of Ingmar Bergman (2003) ทั้งนี้เพราะแม้ว่ากรอบดังกล่าวจะมีความชัดเจนและใช้ได้ดีเยี่ยมในหลายกรณี (รวมถึงการนำมาใช้ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ด้วย) แต่ผู้เขียนก็ไม่อาจปฏิเสธว่าการแบ่งยุคของคาลินมีส่วนที่ “แตกต่าง” กับการวิเคราะห์ของตัวเอง และยากที่จะใช้ต่อไปจนจบงานเขียนชิ้นนี้ได้

ความแตกต่างที่ผู้เขียนกล่าวถึงนั้นมี 2 ประการด้วยกัน ประการแรกคือความละเอียดในการแบ่ง วิธีแบ่งภาพยนตร์ของคาลินนั้นจำกัดอยู่เพียง 2 ยุคเท่านั้นคือหนังช่วงที่เบิร์กแมนยังเห็นคุณค่าของชีวิตกับช่วงหลังที่มืดมนไร้ทางออก อย่างไรก็ตามแม้ว่าผู้เขียนจะเห็นด้วยเมื่อนำมาวิเคราะห์ดูในภาพรวม แต่การจัดแบ่งเช่นนี้กลับขจัด “พลวัตร” ทางแนวคิดไปสิ้น กล่าวคืองานของเบิร์กแมนมีความเคลื่อนไหวทางมุมมองอยู่เสมอ เปรียบได้กับนักไต่เขาที่เริ่มจากตีนเขา ขึ้นสู่ยอดและลงมายังพื้นดินอีกครั้ง นอกจากพฤติการณ์นี้จะมีตำแหน่งอย่างน้อย 3 แห่งแล้ว (ตีนเขา-ยอดเขา-ตีนเขา) ระหว่างทางย่อมมีส่วนสำคัญด้วยเช่นกัน สรุปแล้วผู้เขียนจึงเชื่อว่าการจะจำแนกผลงานของเบิร์กแมนนั้นต้องอาศัยการแบ่งส่วนที่ละเอียดยิ่งขึ้นนั่นเอง ซึ่งขัดแย้งโดยตรงกับการ

จำแนกยุคเป็น 2 ขั้วของคาลิน (ความจริงคาลินก็แบ่งแบบละเอียดไว้ด้วยแต่มิได้ยกมาพูดถึงสักเท่าไร)

ความแตกต่างประการที่ 2 เป็นเรื่องของ “วิธี” จัดแบ่งเข้ากรอบ การจัดหมวดหมู่โดยอาศัยตัวหนังเป็นเรื่องๆ นั้น มีความชัดเจน เข้าใจง่าย และสะดวกต่อการนำไปใช้ อย่างไรก็ตามงานศิลปะโดยเฉพาะภาพยนตร์นั้น แม้ในตัวงานชิ้นหนึ่งๆ ก็ย่อมสามารถประกอบด้วยอารมณ์และแนวคิดที่หลากหลายคละเคล้ากันไป บางครั้งการมองภาพยนตร์เป็นเรื่องๆ ก็มีส่วนลดทอนเนื้อหาภายในตัวชิ้นงานแต่ละเรื่องไปด้วย นอกจากนี้งานเขียนชิ้นนี้ยังมุ่งเน้นที่จะสร้างภาพ “ประพันธกร” ของเบิร์กแมนเป็นสำคัญ ดังนั้นผู้เขียนจึงคาดหมายกรอบที่ขึ้นอยู่กับแนวคิดของผู้กำกับมากกว่าจะเจาะจงผลงานเป็นเรื่องๆ ซึ่งก็มีบทวิเคราะห์แยกให้อ่านแล้วในบทก่อนหน้า กรอบตัวใหม่นี้จึงต้องมีความเคลื่อนไหว ภาพยนตร์เรื่องเดียวกันอาจมีบางส่วนที่สอดคล้องกับกรอบย่อยๆ แตกต่างกันก็เป็นได้

นี่เองเป็นจุดที่ The Four Seasons ย่างก้าวเข้ามา งานของวิวาลดินั้นแบ่งออกเป็น 4 ฤดูกาล แถมยังมีส่วนประกอบภายในแยกย่อยอีกภาคละ 3 Movement เรื่องนี้เองที่ทำให้ผู้เขียนเล็งเห็นถึงความทดแทนกันได้และตัดสินใจ “หยิบยืม” มาใช้ประกอบการจัดแบ่งผลงานของผู้กำกับท่านนี้ อย่างไรก็ตามวิวาลดิเองก็คงไม่คาดคิดว่าผู้เขียนจะนำบทประพันธ์ของตนมาจับคู่ข้ามสายกับกับงานของศิลปินในอีกสามร้อยกว่าปีให้หลัง ดังนั้นจึงต้องอาศัยการปรับแต่งก่อนบ้าง โดยผู้เขียนจงใจตัด “Autumn” ตอนที่ 3 ของ The Four Seasons ทิ้งไป เหลือเพียง Spring, Summer, และ Winter เท่านั้น ซึ่งก็น่าแปลกที่พอตัดส่วนนี้ออกไปแล้ว The “Three” Seasons นี้มีส่วนสอดคล้องกับพัฒนาการทางความคิดของเบิร์กแมนอย่างน่าฉงน

ความจริงเบิร์กแมนก็เคยแสดงความเห็นไว้ว่าทุกอย่างในโลกนี้ล้วนมี “จังหวะ” (Rhythm) แฝงอยู่ทั้งสิ้น (Marker, 1992) ไม่ว่าการหายใจ จังหวะกลางวันกลางคืน รวมถึงจังหวะชีวิตที่มีเปลี่ยนแปลง มีเกิดแก่เจ็บตาย แม้แต่การทำภาพยนตร์ของเขาก็ถือเป็นการเล่นไปตามจังหวะที่บทกำหนดไว้อีกเช่นกัน ฉะนั้นจึงไม่แปลกอะไรที่ดนตรีซึ่งเป็นการรูปแบบของศิลปะที่ใช้จังหวะเป็นส่วนประกอบสำคัญจึงสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์เข้ากับงานของเบิร์กแมนได้อย่างลงตัว เราเห็นตัวอย่างมาหลายครั้งแล้วอย่างในเรื่อง To Joy (1950) ที่ใช้ซิมโฟนีหมายเลข 9 ของบีโธเฟนมาเป็นธีมหลัก หรือภาพยนตร์อย่าง Cries and Whispers (1972) ที่มีการวางโครงเรื่องคล้ายบทเพลง เบิร์กแมนชื่นชอบเพลงคลาสสิคเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว และสร้างสรรค์งานโดยมี “จังหวะ” อยู่ในหัวใจเสมอมา

ประเด็นต่อมาคือการเลือกใช้ The Four Seasons ฉบับประยุกต์ ทำไมใช้งานของบาร์คหรือบีโธเฟนที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน (The Silence และ To Joy ตามลำดับ) สาเหตุก็เพราะ The Four Seasons มีความหมายที่สอดคล้องกับภาพรวมผลงานของเบิร์กแมนมากที่สุด นั่นคือเรื่องของพัฒนาการทางความคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามช่วงชีวิต เปลี่ยนไปตามฤดูที่แปรผันมุมมองของเบิร์กแมนดำเนินไปตามวัฏจักรธรรมชาติเช่นเดียวกับความหมายที่แฝงเร้นอยู่ใน The Four Seasons ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดเมื่อทำการวิเคราะห์ในเชิงลึกที่ทุกท่านจะได้อ่านอีกในไม่ช้า และคงจะเห็นพ้องต้องกันว่าบทประพันธ์ของวิวาลดิชิ้นนี้เหมาะสมกับงานของเบิร์กแมนมากกว่างานบทเพลงอื่นใดเลยทีเดียว (จะมีใกล้เคียงอีกก็คงซิมโฟนีหมายเลข 5 ของบีโธเฟน ที่สื่อถึงยามความตายมาเคาะประตูบ้าน แต่ก็ตรงกับงานของเบิร์กแมนเพียงมิติเดียว)

กรอบ “The Three Seasons” ซึ่งประยุกต์มาจาก The Four Seasons นี้แม้จะไม่ได้จงใจให้เป็นแบบ Chronological Order แต่เมื่อนำมาใช้แล้วกลับมีแง่มุมที่เป็นไปตามเวลาอย่างค่อนข้างชัดเจน ซึ่งก็สอดคล้องกับลักษณะงานของเบิร์กแมนที่ปรับเปลี่ยนไปตามวัยอยู่แล้ว อย่างไรก็ดีผู้เขียนอยากให้มองกรอบนี้โดยไม่อิงกับเวลาอยู่บ้างเช่นกัน โดยมองแยกส่วนว่าเป็น “ภาค” หนึ่งๆ ในตัวเบิร์กแมนเอง เพราะความมืดมนก็มักแฝงเร้นอยู่ในภาพยนตร์ของเขาทุกเรื่องเช่นเดียวกับความหวังที่แม้จะเลือนหายไปบ้าง แต่ก็เผยกายให้เห็นอยู่ในหลายๆ ครั้ง ไม่แปลกที่ Wild Strawberries หรืออีกหลายเรื่องอาจประกอบด้วยทั้ง Spring และ Summer ได้เหมือนกัน

อนึ่งยังมีอีกเรื่องที่ต้องเน้นย้ำกันให้เข้าใจเสียก่อนว่าผู้เขียนมิได้มีเจตนาจะบ่งชี้ว่างานวิเคราะห์ของคาลินผิดพลาดแต่อย่างใด เพียงแต่ต้องการนำเสนอกรอบใหม่ที่เหมาะสมต่อกรณีวิจัยนี้มากกว่าเท่านั้น และคงเป็นเพียงกรอบหนึ่งในจำนวนอนันต์ที่ขึ้นอยู่กับมุมมองของแต่ละคนเป็นหลัก โดยธรรมชาติแล้ว “กรอบ” ย่อมเป็นสิ่งที่ “ปิด” ยากแก่การปรับเปลี่ยนในตัวมันเอง ดังนั้นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่นั้นจึงสมควรเป็นการพัฒนามากกว่าปฏิเสธ ด้วยเหตุนี้หากมีผู้ใดสร้างกรอบในการวิเคราะห์ใหม่ๆ ขึ้นมาหลังจากอ่านงานเขียนชิ้นนี้จึงเป็นเรื่องน่ายินดียิ่ง ถือเป็นการพัฒนาศาสตร์แขนงนี้ให้สดใหม่และมีพลวัตรอยู่เสมอ

ถึงตรงนี้คงต้องนับว่าเป็นอารัมภบทที่ยืดยาวเกินไปแล้ว ดังนั้นจึงขอเชิญทุกท่านร่วมเดินทางย่ำถนนหลากสายที่ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ใช้เวลาเกือบศตวรรษเฝ้าบุกเบิกมาด้วยความยากลำบากไปอย่างพร้อมเพรียงกัน

6.2 Spring: **แรกแย้มแห่งชีวิต**

**Movement 1**

Here comes the Spring, and festively
The birds salute her with a merry song
And fountains, to the whispering Zephyrs
With sweet murmurings flow all the while.
Advancing o'er the heavens is a black canopy
With lightning and thunder to announce her.
Then, when they go silent, the little birds
Return anew to their cheerful song.

**Movement 2**

And later in the lovely flowering fields
To murmurings of fronds and leaves
The Goatherd sleeps,
His faithful dog beside.

**Movement 3**

To the rustic bagpipe's festive sound
Nymphs and shepherds dance
'Neath Heaven's canopy,
And Spring appears so brilliantly.

เสียงหัวเราะและความสนุกสนานนั้นคือสัญญาณถึงความเข้มแข็งของมนุษย์ ถึงแม้ว่าเบิร์กแมนจะได้รับสมญาว่า “Gloomy Optimistic” (Kalin, 2003) แต่เราปฏิเสธไม่ได้เลยว่าส่วนหนึ่งของเบิร์กแมนนั้นไม่ได้ปฏิเสธความรักของเพื่อนมนุษย์หรือความงดงามของโลกใบนี้ เราเห็นความสุขสมยินดีปรีดาของเหล่าหนุ่มสาวในงานชิ้นแรกๆ อย่าง Smiles of a Summer Night เราพบเห็นพลังของมนุษย์ในการแสวงหาความสุขอย่างความพยายามของ เดสสิเร จากภาพยนตร์

เรื่องเดียวกัน นอกจากนี้ยังปรากฏผ่านความเข้าใจตัวเองของอิแซ็ก บอร์กจาก Wild Strawberries รวมถึงภาพของครอบครัวอันแสนสุขของ Fanny and Alexander

Movement ที่ 1 ของ Spring คือการอุปมาอุปมัยถึงวัยหนุ่มสาว เหล่านกน้อยที่ส่งเสียงเจื้อยแจ้วต้อนรับการมาเยือนของฤดูใบไม้ผลิ แม้จะมีเงียบเสียงอับเฉายามเมฆดำปรากฏกายบนท้องนภา เพียงไม่นานก็พลันกลับฟื้นสู่ความรื่นเริงได้อีกครั้ง นี่คือเหตุการณ์ทั้งหมดที่เราได้พบเห็นจาก Smiles of a Summer Night (ทั้งเรื่อง) ฉากความฝันในวัยเด็กอันงดงามของ อิแซ็ก บอร์ก ภาพครอบครัวศักดิ์สิทธิ์ของโยฟและมิยาใน The Seventh Seal หรือกระทั่งชีวิตอันสวยงามที่บ้านเอคดาห์ลในเรื่อง Fanny and Alexander ก็ด้วย

มนุษย์งานช่วงแรกๆ ของเบิร์กแมนนั้นแข็งแกร่ง พวกเขาอาจหลงผิด(เผชิญเมฆดำ)ไปได้หลายกรณีแต่ก็ยังกลับตัวได้ด้วยตัวเอง พระเจ้าเป็นเพียงเครื่องปลอบประโลมราคาถูกที่ไม่มีความสลักสำคัญเสียเท่าไร เพียงแค่เพื่อนมนุษย์ด้วยกันและ “ตัวเอง” ก็เพียงพอต่อการตักตวงความสุขแล้ว ต้องรอจนถึง The Seventh Seal ในปี 1957 พระเจ้าจึงเริ่มก้าวเข้ามามีบทบาทมากขึ้น (ก่อนจะหายไปอีกหลังจากเรื่อง The Silence)

ความขัดแย้งที่ตัวละครของเบิร์กแมนนั้นแม้จะมีหน้าฉากว่าเป็นความขัดแย้งภายนอก เช่น พ่อลูกชอบผู้หญิงคนเดียวกัน (Smiles of a Summer Night) สามีทะเลาะกับภรรยา (Wild Strawberries) หรือกระทั่งการที่บุคคลไม่ได้รับการยอมรับจากสังคม (To Joy) แต่แก่นแท้ของปัญหาก็ล้วนมาจากภายในแทบทั้งสิ้น

ปัญหาส่วนใหญ่ของมนุษย์กลุ่มนี้คืออาการปิดกั้นตัวเองไม่ยอมปรับเปลี่ยนตัวเองเพื่อสื่อสารกับผู้อื่น บุคคลเจ้าปัญหาเหล่านี้มักเชื่อว่าตนเองมีสถานะสูงในสังคม ไม่ว่าจะเป็นศิลปินอีโก้สูงอย่าง สติ๊ก ในเรื่อง To Joy (1950) เฟรดริก เอเกอร์มัน ทนายผู้ประสบความสำเร็จ หรืออย่าง อิแซ็ก บอร์ก นายแพทย์ใหญ่ผู้อยู่ในวัยอันร่วงโรย ตัวละครทั้ง 3 ไม่สามารถปฏิบัติตามบทบาทที่เหมาะสมของตัว สติ๊กสนใจแต่ตัวเองจนไม่อาจเป็นสามีที่ดีได้ เฟรดริกไม่อาจหวนคืนดีกับคนรักเก่าเพราะมีศักดิ์ศรี(และเมียใหม่)ค้ำคอ ส่วนอิแซ็กก็เย็นชากับคนรอบข้างจนมีชีวิตเปล่าเปลี่ยวเพียงลำพังโดยไม่รู้ตัว แต่กระนั้นในท้ายที่สุดบุคคลเหล่านี้ก็ยังสามารถกลับตัวกลับใจได้ทันด้วยความช่วยเหลือจากบุคคลรอบข้างและตัวเอง พระเจ้าเป็นเรื่องไกลโพ้นที่หาจำเป็นไม่

รูปที่ 6.1 ความสุขและการตั้งต้นใหม่ใน Spring
ภาพจากเรื่อง Smiles of a Summer Night (1955)

การสื่อสารนั้นถือเป็นหัวใจสำคัญการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ของเบิร์กแมนและยังเป็นประเด็นหนึ่งที่เวียนว่ายอยู่ในงานของเขาทุกยุคทุกสมัย การกลับตัวกลับใจของตัวละครนั้นแท้จริงก็คือความสามารถในการสื่อสารกับผู้อื่นโดยปราศจาก “หน้ากาก” (บทบาทที่ผิดเพี้ยน) นั่นเอง ผู้คนในยุคนี้จึงพูดคุยกันได้ง่ายดายกว่าหนังในยุคหลังๆ อยู่มากโขทั้งนี้ก็เพราะความขัดแย้งหรือปัญหาของแต่ละคนยังไม่ได้อับจนหนทางไม่มีโอกาสให้กลับตัว ผิดกับงานในยุค Summer หรือ Winter ที่ตัวละครสื่อสารกันอย่างอ้ำๆ อึ้งๆ อย่างเห็นได้ชัด ราวกับว่าหากเอ่ยปากออกไปจะยิ่งสร้างความเจ็บช้ำแก่ตัวเองและผู้อื่นก็ไม่ปาน

มาดูเรื่องทัศนศิลป์กันบ้าง งานภาพในยุคนี้สืบทอดจิตวิญาณจากศิลปินบรมครูในยุคก่อนอย่างชัดเจน ผู้กำกับสวีดิชอย่าง เคลอคเคอร์ สจอสตรอม หรือสติลเลอร์ ต่างเชี่ยวชาญการใช้ทิวทัศน์อันโอ่อ่างดงามของสวีเดนในการสื่อความหมายพิเศษแก่ภาพยนตร์ของตน ภาพจากฝีมือกุนนาร์ ฟิชเชอร์ ตากล้องคู่ใจคนแรกก็สามารถถ่ายทอดความดิบและความงดงามของธรรมชาติได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างงานเหล่านี้ก็คือ Smiles of a Summer Night, Wild Strawberries, หรือกระทั่ง The Virgin Spring ที่เป็นงานของสเวน ไนควิสต์

รูปที่ 6.2 ภาพกลางแจ้งที่งดงามใน Wild Strawberries (1957)

นอกจากเรื่องการใช้ฉากกลางแจ้งแล้ว เบิร์กแมนยังแทรกภาพแบบ Long Take ตัดภาพแต่น้อย ซึ่งเป็นแบบอย่างจากงานภาพยนตร์ในอดีตรวมทั้งน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากละครเวทีอีกทางหนึ่งด้วย เมื่อกอปรเข้ากับการตั้งกล้องนิ่ง ยากจะเห็นการแพนหรือทิลท์ที่หวือหวา ทำให้ภาพจากงานเบิร์กแมนดูเหมือนกับสารคดีมากกว่าจะเป็นภาพยนตร์ทั่วไป ซึ่งก็ได้กลายมาเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเบิร์กแมนในงานทุกเรื่อง “ยิ่งแอ็คชั่นรุนแรงเท่าไร กล้องยิ่งต้องนิ่งเท่านั้น” นี่คือสิ่งที่เบิร์กแมนจดไว้ในบันทึกส่วนตัวขณะถ่ายทำ Cries and Whispers (1972)

ในหมู่ผู้กำกับยุคก่อนด้วยกัน วิคเตอร์ สจอสตรอม ถือว่ามีอิทธิพลมากกว่าเพื่อน ผู้กำกับอาวุโสท่านนี้ได้บุกเบิกวิธีเล่าเรื่องแบบใหม่โดยอาศัย Flashback เป็นตัวเล่าเรื่องราวปะติปะต่อกับเหตุการณ์ในปัจจุบัน เราจะพบเห็นลักษณะดังกล่าวได้จาก Wild Strawberries (ที่สจอสตรอมร่วมเล่นเอง) และภาพยนตร์ในยุคหลังอย่าง Cries and Whispers

เมื่อรวมลักษณะทั้งหลายของ Spring แล้วเราสามารถสรุปใจความสำคัญได้ดังต่อไปนี้:

-บอกเล่าเรื่องราวของมนุษย์ผู้มีพลัง แม้จะเผชิญหน้ากับปัญหาภายในจิตใจก็สามารถกลับตัวกลับใจได้ทันท่วงที

-ปัญหาของมนุษย์คือการหลงอยู่กับบทบาทที่ผิดเพี้ยนและปิดกั้นตัวเอง

-พระเจ้ามิได้ปรากฏกาย ไม่มีสัญลักษณ์ทางศาสนาที่โดดเด่น

-นำเสนอภาพอย่างตรงไปตรงมา ไม่หวือหวา คล้ายกับชมสารคดี

-พบเห็นอิทธิพลจากผู้กำกับยุคก่อนบ้าง โดยเฉพาะฉาก Outdoor และการเล่าเรื่องของสจอสตรอม

สิ้นเสียงงานฉลองอันรื่นเริงของเหล่านางไม้และคนเลี้ยงแกะ เงาอันมืดทะมึนและความร้อนอันยากทานทนกำลังคืบคลานเข้ามาทุกขณะ เราเคยเห็นเศษเสี้ยวของมันแล้วผ่านสายตาของอิแซ็ก บอร์ก แต่คราวนี้ความมืดมิดกำลังสุกงอมได้ที่ นกน้อยที่ชื่อว่าความหวังกำลังโบยบินจากไป เหลือแต่ผืนพสุธาอันแห้งผากและสายฟ้าเกรี้ยวกราดจากเบื้องบน...

### 6.3 Summer: **อเวจีบนพื้นพิภพ**

**Movement 1**

Beneath this hard season of the burning sun
Man and flocks languish and pines burn;
The cuckoo raises its stuttering voice;
The turtle dove and goldfinch sing in answer.
The sweet Zephyr blows, but is challenged
As Boreas invades his territory.
The shepherd weeps because he fears
The fierce looming storm, and for his destiny.

**Movement 2**

Depriving his tired limbs of rest
Is fear of lightning and fierce thunder
And flies, large and small
In a furious swarm.

**Movement 3**

Ah, his fears are all too true,
Flashes and thunder in the heavens and hail
Dashing the heads from the stalks
Of the ripe grain.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ความตายคือปริศนาอันดำมืดที่มวลมนุษย์เฝ้าหาวิธีทำความเข้าใจอย่างไร้ผล เมื่อเผชิญหน้ากับความตายแล้วปัญหาที่ผ่านมาคล้ายเป็นเรื่องเล็กกระจ้อยร่อย ผู้เข้มแข็งอาจเอ่ยปากถามสัจธรรมจาก “ความตาย” ผู้อ่อนแอย่อมถูกพรากไปจากโลกที่เคยอยู่อาศัยตลอดชีวิต ผู้ศรัทธาอาจยอมรับวาระสุดท้ายด้วยใจสงบ แต่สุดท้ายสิ่งที่ทุกคนได้รับรู้มีเพียงความเงียบสงัดชั่วกัปกัลย์

The Seventh Seal (1957) โดดเด่นเหลือเกินในการสร้างความตายมาเป็นรูปธรรมจับต้องได้ ก่อนหน้านี้ความตายอาจเกิดขึ้นยังกะทันหันไม่ปล่อยให้ใครเตรียมใจอย่างกรณีเมียของสติ๊กในเรื่อง To Joy แต่เมื่อเข้าสู่ Summer ความตายพลันแผ่อานุภาพคุกคามเกินทัดทาน ไม่ว่าจะเป็นกับ อันโทเนียส บล็อก (The Seventh Seal) อิแซ็ก บอร์ก (Wild Strawberries) เอสเตอร์ (The Silence) จวบจนคู่ผัวเมียใน Shame (1968) ความตายเยื้องกายเข้ามาใกล้ชิดในระยะหายใจรดต้นคอคิดจะหนีก็ไม่มีวันหนีพ้น

เมื่อเผชิญหน้ากับความตายแก่นแท้ในการดำรงชีวิตของคนจะปรากฏ บ้างก็เรียกหาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เบื้องบนให้ปรากฏโฉมเผยคำตอบ บ้างก็รู้สึกถึงความโง่งมของตัวและปรับปรุงตัวเสียใหม่ บ้างก็สืบทอดความหวังให้อนุชนรุ่นหลัง และยังมีอีกที่ได้แต่นอนรอรับจุดจบโดยไม่อาจปรับเปลี่ยนแก้ไขอะไรได้เลย

Movement ที่ 1 ของ Summer สื่อถึงโลกที่ไม่รื่นรมย์เหมือนเคย แสงแดดแผดเผาทุกสิ่งทุกอย่างแทบเป็นจุล ลำแสงนี่เองก็ไม่ต่างอะไรกับธรรมชาติหรือพลังอันยิ่งใหญ่ที่กำลังพยายามเหยียบทับมนุษย์จนบี้แบน ไม่แปลกเลยที่ตัวละครในภาพยนตร์เหล่านี้ต้องเผชิญหน้ากับ Nemesis ที่ยิ่งใหญ่กว่าเดิม ไม่ว่าจะเป็นความตายหรือความเชื่อที่ทรงพลังเกินกว่าจะต้านทาน ความหวังหรือเสียงนกน้อยเสนาะหูแม้จะหลงเหลืออยู่แต่ก็จวนเจียนจะดับสูญเข้าทุกที คนเลี้ยงสัตว์ต่างหวาดผวากับเมฆดำทะมึนและสายฟ้าแปลบปลาบที่กระชั้นเข้ามาทุกขณะ แม้จะยังไม่ถึงวันสิ้นโลก แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าจุบดจบกำลังจะมาถึงในไม่ช้า

บุคคลที่เล็งเห็นหายนะและสามารถสั่งเสียได้ทันก็คือ อิแซ็ก บอร์ก และ เอสเตอร์ ที่ใช้คำว่า “สั่งเสีย” ก็เพราะความตายหรือจุดจบเป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่อาจหนีพ้น สิ่งที่เราทำได้ก็คือส่งมอบความหวังแก่คนในรุ่นต่อไปต่างหาก อิแซ็ก เปิดตัวเปิดใจกับผู้อื่นอย่างแท้จริงเป็นครั้งแรกและเป็นตัวอย่างที่ดีให้แก่ลูกชายและลูกสะใภ้ของตน ส่วนเอสเตอร์นั้นสามารถสื่อสารกับ โยฮัน หลานชายแล้วสืบทอด “รายชื่อคำศัพท์” สัญลักษณ์ของการสื่อสารแก่เด็กในยุคหลัง สุดท้ายแล้วทั้งอิแซ็ก

และเอสเตอร์ย่อมเสียชีวิตไปโดยไม่อาจหลีกเลี่ยง แต่อย่างน้อยความตายของทั้งสองก็ไม่ได้สูญเปล่า นี่เองจึงเป็นสาระสำคัญของ Movement ที่ 1

รูปที่ 6.3 กลิ่นอายความตายของ Summer: The Silence (ซ้ายบน) Wild Strawberries (ขวาบน) The Seventh Seal (ซ้ายล่าง) Shame (ขวาล่าง)

คนอีกกลุ่มแม้จะรู้สึกถึงความตายที่คืบคลานเข้ามาใกล้ แต่กลับไม่มีพลังพอจะสืบทอดความหวังได้อย่างคนกลุ่มแรก สาเหตุก็เพราะความสับสนใคร่รู้จากภายในตัวนั่นเอง ตราบใดที่ปมดังกล่าวไม่คลี่คลายชีวิตของคนเหล่านี้ก็จะดับสูญไปโดยเปล่าประโยชน์ ตัวแทนของคนกลุ่มนี้คืออันโทเนียส บล็อก อัศวินใจกล้ดกลุ้มที่กลายมาเป็นตัวเอกละครโศกนาฏกรรมใน Movement ที่ 2

บล็อกรู้ถึงเงื้อมมือมัจจุราชได้ดีกว่าใคร เขาเป็นคนแรกที่ได้พบกับความตายในรูปลักษณ์ที่จับต้องได้ แต่เขากลับปล่อยให้ความปรารถนาใคร่รู้นำตัวเองดำดิ่งจนไม่อาจกลับตัวได้ทัน ปัญหาของบล็อกคือความขัดแย้งสองชั้น กล่าวคือเขาขัดแย้งภายในตัวเองซ้อนทับกับขัดแย้งกับธรรมชาติ เขาต้องการให้พระเจ้าปรากฏตัวมาเพื่ออธิบายสาระสำคัญของการดำรงอยู่ พร้อมกับเผยความลับของความตาย นี่เป็นความต้องการที่สวนทางกับกฎเกณฑ์ธรรมชาติและเกินกว่าอำนาจที่มนุษย์ตัวจ้อยพึงมี ส่วนความขัดแย้งภายในนั้นก็คือความใคร่ใน “ความรู้” ที่ตัวเองไม่อาจรู้แจ้ง ซึ่งก็โยง

กลับมาที่เรื่องของพระเจ้าและความตายอีกเช่นกัน เมื่อต้องเผชิญกับปัญหาเกินตัวชนิดมวยคนละรุ่นแบบนี้ก็ยากที่จะแก้ไขอะไรได้อีก จริงอยู่ว่าการเสียสละของบล็อกจะช่วยให้ครอบครัวศักดิ์สิทธิ์ของโยฟและมิยารอดพ้นเดธไปได้ แต่สักวันความตายย่อมไปเยือนพวกเขาถึงปากประตูบ้านอีกครา ส่วนบล็อกที่ใคร่รู้จนถึงวาระสุดท้ายก็ต้องร่วมขบวนระบำแห่งความตายไปสู่ดินแดนอันมืดมนชั่วนิรันด์

รูปที่ 6.4 บล็อก (เอามือปิดหน้า) ปฏิเสธความ “ไม่รู้” แม้ในนาทีสุดท้ายของชีวิต
ภาพจากเรื่อง The Seventh Seal (1957)

กระนั้นกรณีของบล็อกก็ไม่ใช่เหตุการณ์ที่เลวร้ายที่สุด และอาจจะเป็นเพียงเรื่องเล็กน้อยเมื่อเทียบกับนรกบนดินในเรื่อง Shame สายอสนีบาตจากฟากฟ้าในรูปเครื่องบินทิ้งระเบิดกำลังเปิดม่าน Movement ที่ 3 ความหวังถูกทำลายลงโดยสิ้นเชิง ปราศจากทางออก ปราศจากทางแก้ไข และปราศจากชนรุ่นหลังจะมาสานต่อ

Shame คือจุดที่เบิร์กแมนร่วงหล่นลงไปลึกที่สุด ละครโศกนาฏกรรมของกรีก (Tragedy) อาจจบลงด้วยความพ่ายแพ้ของตัวเอก แต่บทละครเหล่านั้นก็ยังแฝงแง่คิดมากหลายแก่ผู้ชม ผิดกับ Shame ภาพยนตร์เรื่องนี้คือการตีแผ่ความเลวร้ายจนถึงแก่นของมวลมนุษย์ มันเป็นความน่าละอายที่เรามิอาจปฏิเสธได้ว่าเป็นแค่เรื่องแต่งที่ไม่มีวันเกิดขึ้นจริง เพราะ Shame สะท้อนด้านมืดของมนุษย์ชาติพร้อมกับสะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน นี่เองจึงจะเป็น “ความเงียบ” ที่แท้จริง เสียงจากพระเจ้าไม่เคยส่งผ่านมาถึง และแม้แต่เสียงสื่อสารระหว่างผู้คนก็พลันดับสูญ

รูปที่ 6.5 การทำลายความหวังใน Movement ที่ 3
ภาพจากเรื่อง Shame (1968)

เบิร์กแมนมักเปรียบความหวังกับเด็กในหลายครั้ง แต่คนกลุ่มนี้เองที่เป็นเป้าหมายการทำลายล้างสำคัญของ Movement ที่ 3 เราได้เห็นคารินจาก The Virgin Spring ถูกข่มขืนและฆ่าอย่างเหี้ยมโหด โยฮันเด็กหนุ่มในเรื่อง Shame ก็ถูกสังหารเพียงเพื่อรองเท้าคู่เดียว หรือในกรณีที่ดีที่สุดก็คงเป็นบุตรชายของเอลิซาเบธในเรื่อง Persona ที่แม้จะไม่ถูกกำจัดแต่ก็กลายเป็นคนที่มารดาเองยังไม่ต้องการและปรารถนาให้ตายๆ ไปเสีย ความหวังหรือชนรุ่นหลังในงานยุคนี้จึงไม่ต่างอะไรกับต้นพืชที่กำลังแทงยอดสู่ท้องนภา ก่อนที่สายอัสนีบาตจากเบื้องบนจะกระหน่ำซัดมาก่อนจะทันตั้งตัว นอกจากตัวละครใน Movement ที่ 3 จะสิ้นไร้ทางออกแล้ว “การสืบทอด” ก็ถูกตัดขาดไปด้วย ถึงขั้นนี้โลกเราจะต่างอะไรกับขุมนรกอเวจี มีความตายวิ่งโลดแล่น มีศึกสงครามทุกแห่งหน ผู้คนไร้ถ้อยคำจำนรรจา และแน่นอนว่าพระเจ้าก็ไม่เคยปรากกฎกายมาช่วยเหลือในรูป Deus ex Machina อีกเช่นกัน

สำหรับภาพยนตร์ยุค Summer นั้นเบิร์กแมนยังมีวิธีบีบคั้นตัวละครแบบใหม่โดยการสร้างอาณาเขตกักขังตัวละคร เมื่อติดอยู่ในคุกเช่นนี้ตัวละครมีเพียงทางเลือกว่าจะแตกหักหรือกลับใจเท่านั้นไม่อาจหลบหนีหายไปไหนได้ อาณาเขตนี้เป็นได้ทั้งระดับห้อง (อย่างห้องของเอสเตอร์) เป็นพาหนะ (รถของอิแซ็ก บอร์ก) หรือกระทั่งพื้นที่ปิดไร้ช่องทางออกสู่ภายนอก (เกาะใน Shame)

รูปที่ 6.6 เส้นทางที่ตัดขาดและทางตัน: สิ่งที่ขังตัวละครไว้บนเกาะของ Shame (1968)

พระเจ้ากลายเป็นประเด็นที่หลีกเลี่ยงไม่ได้เมื่อมนุษย์ถูกบีบคั้นจนถึงที่สุด แต่เราทราบได้จากประวัติชีวิตของเบิร์กแมนเองว่าเขากับพระเจ้าก็ไม่ได้ลงรอยกันสักเท่าไร โดยเฉพาะเมื่อต้องเติบโตในบ้านบาทหลวงผู้เข้มงวดจนการลงโทษเป็นปกติวิสัย เบิร์กแมนเชื่อว่าพระเจ้าไม่มีอยู่จริง (The Silence, Shame) หรือถ้ามีอยู่ก็เป็นพระเจ้าที่เลวร้ายมือคติ (The Seventh Seal) หรืออาจเป็นได้ทั้งปีศาจแมลงมุมที่น่าสะพรึงกลัว (Through a Glass Darkly) พระเจ้าเข้ามามีบทบาทอย่างสูงในงานยุค Summer และการถกเถียงตัวตนของพระเจ้าก็ยุติในช่วงนี้เช่นกัน หลงเหลือไว้เพียงสัญลักษณ์ทางศาสนาที่ปรากฏเป็นระยะๆ ในภาพยนตร์ทุกเรื่อง พระเจ้าคงจะเงียบเฉยต่อมวลมนุษย์หรือไม่ก็ตายไปเสียตั้งนานแล้ว สิ้นยุคนี้บทบาทของพระเจ้าก็หายไปยาวนานก่อนจะปรากฏอีกทีใน Fanny and Alexander (1982)

การถ่ายทอดภาพขุมนรกบนดินนั้นเบิร์กแมนยังอาศัยพลังธรรมชาติเข้าช่วยเช่นเดียวกับผู้กำกับในยุคก่อน โดยเฉพาะ เมาริตซ์ สติลเลอร์ ที่นิยมผสมผสานสภาพแวดล้อมที่โหดร้ายและบรรยากาศลี้ลับจากตำนานท้องถิ่น ตัวอย่างที่โดดเด่นก็เช่น ภาพธรรมชาติอันดิบเถื่อนของ The Virgin Spring ความเสื่อมโทรมของธรรมชาติและบ้านเมืองจากพิษภัยของโรคระบาดใน The Seventh Seal รวมถึงเกาะนิรนามกลางไฟสงครามของ Shame แน่นอนว่าช็อตส่วนใหญ่ยังคงนิ่งงันเป็นดุจภาพที่เราเห็นยามมองออกไปนอกหน้าต่างก็ไม่ปาน ความสมจริงนี้เองที่ช่วยให้ภาพนรกบนดินน่าสะพรึงกลัวยิ่งขึ้น เพราะเราจะรู้สึกได้ว่าเป็นเรื่องที่อาจเกิดขึ้นได้จริงในชีวิตประจำวันของเราทุกเมื่อเชื่อวัน

รูปที่ 6.7 สภาพแวดล้อมเสื่อมโทรมและไร้ชีวิต: The Seventh Seal (ซ้าย) Shame (ขวา)

การถ่ายแบบ Long Take และการวางกล้องนิ่งนั้น ต้องอาศัยการใช้ Mise-en-scene หรือการจัดฉากอย่างชาญฉลาดเพื่อให้ช็อตๆ หนึ่งสื่อความหมายได้ครบถ้วนโดยไม่ต้องเคลื่อนกล้องไปมา ตัวอย่างที่โดดเด่นก็เช่นฉากโต๊ะอาหารใน The Virgin Spring ที่สื่อความหมายถึง “The Last Supper” มื้ออาหารศักดิ์สิทธิ์ก่อนที่พระเยซูจะถูกจับตัวไปตรึงกางเขน และการใช้ห้องแบ่งแยกอาณาเขตของเอสเตอร์และอันนาใน The Silence ช็อตเหล่านี้สามารถสื่อความหมายพิเศษได้โดยไม่ต้องอาศัยการเคลื่อนกล้องหรือแทรก Montage เลยแม้แต่น้อย นับว่าเป็นผลจากการเคี่ยวกรำตนจากงานละครเวทีอย่างเด่นชัด

หากไม่นับบทสนทนาแล้ว งานของเบิร์กแมนถือว่าใช้เสียงพวก Background Music ค่อนข้างน้อยอยู่แล้ว แต่เมื่อมาถึงเรื่อง The Silence (ความจริงต้องนับตังแต่ Winter Light) ดนตรีประกอบกลับน้อยลงไปจนแทบไม่มีให้ได้ยิน บทบาทของเสียงเพลงในช่วงนี้จะมีก็แต่เสียงจากวิทยุที่ตัวละครเป็นผู้เปิดหรือเสียงดนตรีที่มีผู้เล่นเห็นเป็นตัวเป็นตน ดนตรีประเภทเร้าอารมณ์จะปรากฏก็แต่ในภาพยนตร์เชิง Surreal หรือฉากที่มีกลิ่นอายของความฝันดังที่ปรากฏใน Persona เท่านั้น (รวมถึง Cries and Whispers ในยุค Winter)

หลังจากกลั่นกรองแล้วแก่นของ Summer จึงสามารถสรุปออกมาได้ดังนี้:

-มนุษย์ขัดแย้งกับพลังที่ยิ่งใหญ่กว่าตน อย่างเช่นพระเจ้าหรือกระทั่งความตาย บ่อเกิดความขัดแย้งนั้นมักเกิดจากความอ่อนแอภายในจิตใจของตนนั่นเอง

-มนุษย์ยากจะรอดพ้นชะตากรรมอันเลวร้าย แม้จะมีผู้ที่สามารถ “สื่อสาร” หรือถ่ายทอดความหวังแก่บุคคลรุ่นหลังได้บ้าง แต่คนส่วนใหญ่ต่างดับสูญไปโดยไร้ความหมาย

-บีบคั้นตัวละครโดยสร้างอาณาเขตเพื่อกักขัง

-พระเจ้าปรากฏตัวในฐานะหนทางรอดที่เหลือ แต่ก็เป็นเพียงความหวังที่ไม่สัมฤทธิ์ผล พระองค์ไม่ปรากฏกายและไม่ยื่นมือช่วยเหลือ ปรากฏสัญลักษณ์ทางศาสนาเป็นระยะ

-นิยมใช้ภาพธรรมชาติ (Outdoor) สื่อถึงความเสื่อมโทรมและโหดร้าย เป็นแนวทางที่เมาริตซ์ สติลเลอร์ เคยปูทางไว้ก่อนหน้า

-ยังนิยมการตั้งกล้องนิ่ง, Long Take, และการใช้ Mise-en-scene สื่อถึงความซ้ำซองในงานละครเวที

-ไม่มีดนตรีประกอบ ยกเว้นฉากความฝันหรือในภาพยนตร์แนว Surreal

หลังจากความร้อนแรงและสายอัสนีบาตหยุดลงความหนาวเย็นจับใจก็เข้ามาแทนที่ ความหนาวเหน็บนี้คือภาวะสิ้นหวังท้อแท้ แม้จะไม่มีการดิ้นรนกระเสือกกระสนเหมือนเช่น Summer แต่ Winter ก็คือการทนทุกข์ผ่านฤดูหนาวอันยาวนาน รอคอยเพียงว่าสักวันดอกไม้จะแรกแย้ม มวลหมู่สกุณาจะขับขานอีกครา...

### 6.4 Winter: **เหมันต์อันยาวนาน**

**Movement 1**

Frozen, to shiver in the silvery snow
At the cutting breath of the horrid wind,
To run on, always battering our feet
While fierce frosts set out teeth a-chatter.

**Movement 2**

To pass by the fire quiet, contented days
While hundreds outside are drenched
By rain.

**Movement 3**

To walk out on the ice, and with slow steps
For fear of falling, to tread cautiously,
To go boldly, skid, and fall to the ground.

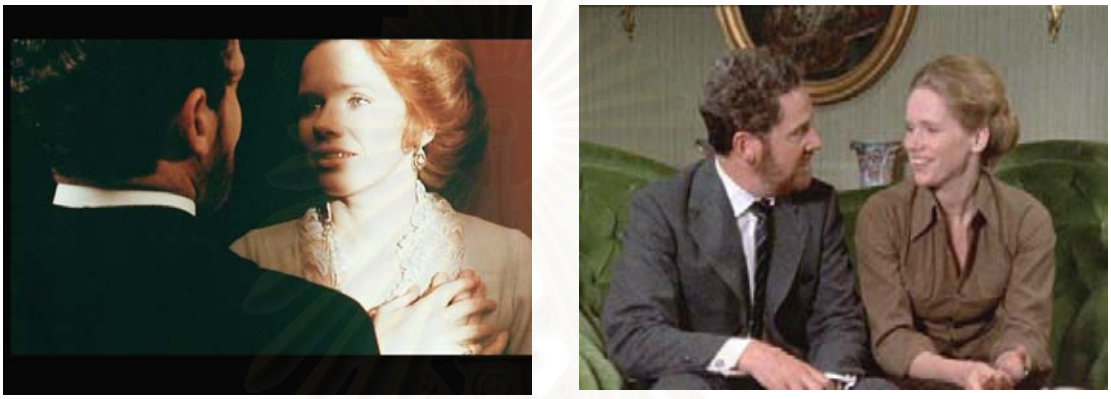
Go on the ice anew, run strongly
Until the ice breaks and splits apart.
To hear as they escape the iron portals
Sirocco, Boreas, and all the winds at war.
This is winter, but it too brings joy.

หาก Summer คือการไต่ลงไปยังหลุมไร้ก้นบึ้ง Winter ก็คือความพยายามปีนกลับขึ้นมาอย่างยากลำบาก ตัวละครของยุคนี้แบกรับความมืดมนความสิ้นหวังไว้ตั้งแต่ต้น ทุกคนมีปัญหา มีความคับข้องใจ คำพูดคำจาที่ถ่ายทอดกันล้วนหนักอึ้งยากแก่การเอ่ยปาก หลังจาก Shame เป็นต้นมาเราเริ่มเห็นแสงรำไรของความหวังขึ้นมาบ้าง แต่เราก็ไม่อาจปฏิเสธข้อเท็จจริง 2 ประการได้ว่า ความหวังนั้นเช่นเป็นสิ่งที่ยากจะไขว่คว้ายิ่ง ยากกว่าการนั่งนิ่งอยู่ในความมืดชั่วนิรันดรมากมายนัก และยามที่ความหวังมาถึงจริงๆ วันนั้นย่อมไม่อาจสวยสดงดงามเท่ากับความหวังในยุค Spring ที่ผ่านไปแล้ว

ความหวังในฤดูหนาวก็ไม่ต่างอะไรกับกองไฟอันอบอุ่นใน Movement ที่ 2 จริงอยู่ว่าคนส่วนใหญ่อาจหนาวเหน็บหรือเปียกโชกอยู่เบื้องนอก แต่คนกลุ่มเล็กๆ กลุ่มหนึ่งก็เติบโตขึ้นและเห็นคุณค่าของเปลวไฟนี้ แม้ว่าภาพยนตร์บางเรื่องอย่าง The Serpent's Egg (1977) จะสื่อถึงเหตุการณ์ร้ายในอดีตที่ไม่มีทางยับยั้ง (สงครามโลกและความโหดร้ายของนาซี) แต่สมุดบันทึกที่อันนาได้ไปใน Cries and Whispers หรือการเข้าใจซึ่งกันและกันของมารีอันน์และโยฮันจาก Scenes from a Marriage ก็เป็นลำแสงเล็กๆ ที่สื่อถึงความอบอุ่นและจริงใจของมวลมนุษย์

หน้ากากหรือบทบาทที่ผิดเพี้ยนนั้นเป็นประเด็นที่เราเริ่มกล่าวถึงตั้งแต่ยุค Spring เมื่อย่างเข้าฤดูหนาวนั้นเราพลันพบว่านอกจากหน้ากากจะหลอกลวงบุคคลภายนอกที่ข้องแวะด้วยแล้ว ตัวหน้ากากยังทำหน้าที่หลอกลวงเจ้าตัวผู้สวมใส่อีกเช่นกัน ดังเช่นหน้ากาก "เปิดเผย" ที่มาเรียในCries and Whisper สวมใส่ทั้งๆ ที่ตัวเองไม่ได้เป็นคนเช่นนั้นแม้แต่น้อย ต้องรอจนได้ประจันหน้ากับความตาย (อักเนส) นั่นแหละมาเรียจึงเข้าใจว่าหน้ากากนี้นอกจะหลอกลวงผู้อื่นแล้วยังหลอกลวงตัวนางเองอีกด้วย หน้ากากที่โดดเด่นอีกอันในยุคนี้คือหน้ากาก "ครอบครัวในอุดมคติ" ของโยฮันและมารีอันน์ (Scenes from a Marriage) ทั้งคู่ต่างสวมใส่หน้ากากที่ไม่ใช้ตัวตนที่แท้จริงต่อกันจนชีวิตสมรสพังไม่เป็นท่า ตราบใดที่มนุษย์ยังใช้หน้ากากเช่นนี้อยู่ การสื่อสารจะถูกบิดเบือนไปจนในที่สุดก็เกิดเป็นความล้มเหลวทางการสื่อสาร (Communication Breakdown)

วิธีการแก้ไข Communication Breakdown ก็คือสิ่งที่สรุปไว้ตั้งแต่ในตอนจบของเรื่อง Smiles of a Summer Night ขอแค่คนเราถอดหน้ากากแล้วสื่อสารกันด้วยตัวตนที่แท้จริง ความสิ้นหวัง ความทุกข์ระทม และเหตุการณ์ร้ายทั้งหลายก็คงไม่เกิดขึ้น แต่หน้ากากเหล่านี้กลับถูกความหนาวเย็นยึดเกาะกับใบหน้าจนยากจะถอดออกได้ หรือถ้าทำได้ก็ไม่วายต้องแลกกับหนังบนใบหน้าที่จะหลุดลอกออกมาด้วย ผู้คนใน Winter จะหวาดเกรงการสูญเสียสถานภาพ Limbo แบบนี้และตะเกียกตะกายจะยึดติดกับบทบาทจอมปลอมต่อไป



รูปที่ 6.8 หน้ากาก “เปิดเผย” ของมาเรียจากเรื่อง Cries and Whisper (ซ้าย)
และ “ครอบครัวในอุดมคติ” จากเรื่อง Scenes from a Marriage (ขวา)

สำหรับหน้ากากที่กล่าวไปแล้วนั้น อันของมาเรียถือว่าไม่อาจถอดออกมาได้เป็นผลสำเร็จในเรื่อง Cries and Whispers หากไม่นับอักเนสแล้ว ตัวละครที่รอดพ้นความย่อยยับทางจิตวิญญาณมีเพียงอันนาผู้เป็นสาวใช้เท่านั้น แต่นั่นก็ไม่ได้เป็นเพราะนางถอดหน้ากากสำเร็จ ความจริงแล้วอันนาไม่ได้สวมหน้ากากเลยต่างหาก ความรักความภักดีที่นางมีต่ออักเนสหาได้เป็นสิ่งจอมปลอมแต่อย่างใด สุดท้ายนางจึงเป็นสืบสานด้านงดงามของมนุษย์ชาติต่อจากอักเนส (อันนาจึงเปรียบได้กับคนที่ผิงไฟอยู่ในบ้านใน Movement ที่ 2 ส่วนคารินและมาเรียยังต่อเดินฝ่าความหนาวเหน็บต่อไป)

ผู้ที่ถอดหน้ากากของตนสำเร็จคือโยฮันและมารีอันน์ แม้ว่าจะต้องอาศัยเวลานับหลายสิบปีจึงจะสำเร็จก็ตาม การเดินทางของทั้งสองสิ้นสุดปลายทางที่บ้านหลังน้อยอันอบอุ่น กระนั้นโยฮันและมารีอันน์ก็แทบจะสูญเสียความหวัง (หรือ “อนาคต”) ไปสิ้นทั้งนี้ก็เพราะแม้ว่าจะสามารถสื่อสารกันโดยปราศจากเปลือกกั้นแต่ลักษณะความสัมพันธ์ของทั้งคู่ก็แปรเปลี่ยนไปแล้ว นับจากนี้ทั้งสองไม่ได้เป็น “สามี-ภรรยา” กันอีกต่อไปแต่กลับกลายเป็น “ชู้รัก” ที่ได้แต่แอบพบเจอกันเท่านั้น ทั้งหมดนี้สื่อให้เห็นว่า Winter ไม่ได้สวยหรูเหมือน Spring แต่เราก็ยังพอจะเห็นลำแสงรำไรได้อยู่

บ้างแม้บางครั้งจะสายเกินไปแล้วก็ตาม คู่ของโยฮันและมารีอันน์อาจเปรียบได้กับ อิแซ็ก บอร์ก ทั้งสามกลับตัวได้ในช่วงปลายของชีวิตเหมือนกัน แต่ในขณะที่อิแซ็กสามารถสืบถอดความหวังต่อไปได้ คู่สามีภรรยากลับทำไม่ได้ โยฮันและมารีอันน์ช่วยเหลือได้เพียงกันและกันเท่านั้น

ภาพยนตร์ที่โดดเด่นที่สุดในยุคนี้และมีฐานะพิเศษกว่างานชิ้นใดๆ ของเบิร์กแมนคือ Fanny and Alexander (1982) การปิดฉากผลงานด้วยภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ภาพ Movement ที่ 3 เด่นชัดขึ้น เบิร์กแมนผ่านชีวิตมาทุกรูปแบบ เขาเคยได้รับความสุขสม เผชิญหน้ากับการล้มลุกคุกคลานมานับครั้งไม่ถ้วน แต่การเดินทางบนพื้นน้ำแข็งนี้ใกล้จะจบลงแล้วด้วยการกลับมาของฤดูใบไม้ผลิแม้ว่าแขนขาของตนจะแข็งเป็นน้ำแข็งไปแล้วก็ตาม

ก่อนอื่นต้องขอย้ำเสียก่อนว่า Fanny and Alexander ควบหน้าอัตชีวประวัติส่วนตัวของเบิร์กแมนไปด้วย นั่นคือนอกจากภาพยนตร์เรื่องนี้จะสะท้อนชีวิตในวัยเด็กของเบิร์กแมนแล้ว ยังเป็นการตกผลึกผลงานทุกเรื่องที่เคยสร้างสรรค์มาก่อน ไม่แปลกเลยที่ Fanny and Alexander จะปรากฏรูปแบบจากทุกยุคของเบิร์กแมน ไม่ว่าจะเป็นครอบครัวแสนสุขที่ชวนให้นึกถึงวัยเด็กของอิแซ็ก บอร์ก ความทนทุกข์ทรมานกับอำนาจที่เหนือกว่าแบบยุค Summer แม้กระทั่งห้อง “จิตใจ” สีแดงสดใน Cries and Whispers ก็ยังปรากฏในเรื่องนี้อีกเช่นกันในรูปบ้านของอิแซ็ก พ่อค้ายิวที่สนิทสนมกับตระกูลเอคดาห์ล

รูปที่ 6.9 Fanny and Alexander (1982) บทสรุปที่ให้ความหวังอีกครั้ง

การปิดฉากเรื่องแบบสุขนาฏกรรมของ Fanny and Alexander ถือว่าสุขสมที่สุดในกระบวนงานทั้งหมด จะเป็นรองก็แต่ Smiles of a Summer Night แห่งยุค Spring เพียงเรื่องเดียว (เพราะอย่างน้อยอเล็กซานเดอร์ก็ยังต้องเผชิญกับ “ผี” บาทหลวงต่อไป ในขณะที่ตัวละครใน Smiles of a Summer Night แก้ปัญหากันลงตัวครบหมด) จุดนี้ชี้ชัดว่าหลังจากการปีนป่ายอย่างยาวนานในที่สุดเบิร์กแมนก็กลับสู่ปากหลุมแล้ว ที่เราไม่มองว่าเรื่องนี้อาจเป็นของขวัญปลอบใจที่เบิร์กแมนมีให้ตัวเองในวัยชราก็เพราะเราได้เห็นพัฒนาการทางความคิดที่เชื่อมต่อกันมาเรื่อยๆ เราพบว่าตัวละครของเบิร์กแมนเริ่มพยายามไขว่คว้าหาความสุขหาความหวังมาตั้งแต่ Cries and Whispers และพยายามได้ดีขึ้นอีกใน Scenes from a Marriage ก่อนจะมาสมหวังใน Fanny and Alexander เด็กๆ ที่เคยเสียชีวิตไปตั้งแต่ Shame หวนกลับมาอีกครั้ง และไม่ถูกผู้ใดเข่นฆ่าสังหารอีกต่อไป

ประเด็นอีกเรื่องที่เบิร์กแมนเอากลับมาพร้อมกับ Fanny and Alexander คือเรื่องของพระเจ้า ก่อนหน้านี้พระองค์ปรากฏผ่านสัญลักษณ์ต่างๆ มาแล้วใน Cries and Whisper ไม่ว่าจะเป็นชื่อของอักเนส ฉากมื้ออาหาร หรือความหมายแฝงในเรื่อง แต่ในภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายนี้พระเจ้าออกมาให้เห็นทั้งในแบบรูปธรรมและนามธรรมด้วยกัน ในเชิงรูปธรรมนั้นเบิร์กแมนคล้ายต้องการสื่อผ่านหุ่นเชิดของอารอนว่าพระเจ้าแบบนี้น่ะตายไปแล้วหรือไม่ก็ไร้พลังอำนาจ เช่นเดียวกับหุ่นเชิดที่ล้มกองลงกับพื้น พระเจ้าที่หลงเหลืออยู่คือพระเจ้าแบบนามธรรมผู้แฝงกายอยู่ในทุกสรรพสิ่ง ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ใบหญ้าหรือแม้แต่ในตัวมนุษย์เอง พระเจ้าแบบนี้คือความดีงามที่ผู้คนมีให้ต่อกัน การสื่อสารกันโดยปราศจากการเสแสร้งหรือหน้ากาก สรวงสวรรค์นั้นก็คือแง่มุมที่ดีงามของโลกมนุษย์ ตัวพระเจ้าเองก็คือทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ในสวนสวรรค์นั่นเอง เป็นความเชื่อที่สอดคล้องกับบทกวีที่ อิแซ็ก บอร์ก (Wild Strawberries) ขับขาน และเป็นการอธิบายว่าทำไมพระองค์จึงไม่เคยปรากฏกายเสียที

การคลี่คลายในตอนจบของ Fanny and Alexander มีลักษณะเป็น Deus ex Machina เพราะเกิดเรื่องพอดีคล้องจองเกินกว่าจะบอกได้ว่าสมเหตุผล (เจ้าหน้าที่ตำรวจในเรื่องถึงกับใช้คำว่า “Dreadful Combinations”) จุดนี้ทำให้เราได้ข้อสรุปว่าในที่สุดเบิร์กแมนก็หาพระเจ้า “ในมุมมองของตน” เจอแล้วในที่สุดซึ่งก็คือการมองพระเจ้าในเชิงนามธรรมนั่นเอง

งานภาพในยุค Winter ยังมีลักษณะสืบทอดมาจากยุคก่อนๆ อย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเรื่องการใช้ Long Take กล้องเคลื่อนแต่น้อย การใช้ Mise-en-scene การจัดฉากแบบขังตัวละครรวมทั้งการหันมาใช้ฉาก Indoor เป็นหลัก เบิร์กแมนมีประสบการณ์กำกับละครเวทีมาเนิ่นนานจึง

ไม่แปลกที่สไตล์ของเขาจะออกมาในรูปแบบนี้ แม้แต่ประเด็นการตีแผ่จิตใจมนุษย์อย่างใน Cries and Whispers และ Scenes from a Marriage หรือกระทั่ง Persona และ Shame ในยุคก่อน ก็สะท้อนอิทธิพลงานของนักเขียนบทละครอย่าง ออกุสต์ สไตรนด์เบิร์ก อย่างชัดเจน

สิ่งที่เพิ่มเติมขึ้นมาในงานยุคนี้คือเทคโนโลยี “สี” ซึ่งเป็นตัวสื่อความหมายพิเศษใน Cries and Whispers จริงอยู่ว่าก่อนหน้านี้งานบางเรื่องของเบิร์กแมนก็สามารถถ่ายทำเป็นภาพยนตร์สีได้ก่อนแล้ว แต่เบิร์กแมนก็ถือหลักการใช้สีก็คือถ้าไม่มีเหตุผลที่จะใส่ก็จงอย่าใส่ ดังนั้นสีจาก Cries and Whispers จึงสื่อความหมายทั้งหมด ไม่ว่าจะฉากสีแดงที่หมายถึงจิตใจมนุษย์ ชุดที่ตัวละครสวมใส่ และการเปลี่ยนอุณหภูมิสีเมื่อบรรยากาศของเรื่องเปลี่ยนไป (ตอนที่อักเนสเสียชีวิต) จนกระทั่งถึงตอนหลังที่ภาพยนตร์สีเป็นเรื่องปกติธรรมดาเบิร์กแมนจึงถ่ายทำภาพยนตร์สีต่อไป

รูปที่ 6.10 การใช้สีอย่างเหนือชั้นใน Cries and Whispers (1972)
และการถ่ายทำ Indoor เป็นหลัก

ประเด็นสำคัญที่ปรากฏในงานยุค Winter จึงสรุปได้ดังนี้:

-มนุษย์ใช้ชีวิตอย่างทุกข์ระทมเพื่อหาหนทางรอดให้ตัวเอง บางคนอาจแก้ปมภายในใจแล้วหยัดยืนขึ้นมาได้อีก แต่ก็อาจจะสายเกินไป

-บทบาทอันผิดเพี้ยนหรือหน้ากากกัดกินผู้คนหนักหนากว่าทุกครั้ง

-ขอบเขตของเรื่องราวแคบลง มนุษย์ไม่ได้ขัดแย้งกับพลังที่ใหญ่กว่า แต่จะขัดแย้งภายในจิตใจเป็นสำคัญ

-ปฏิเสธพระเจ้าแบบรูปธรรม พระเจ้ามีรูปลักษณ์เป็นนามธรรมและแฝงกายอยู่ในทุกสรรพสิ่งรอบตัวเรา

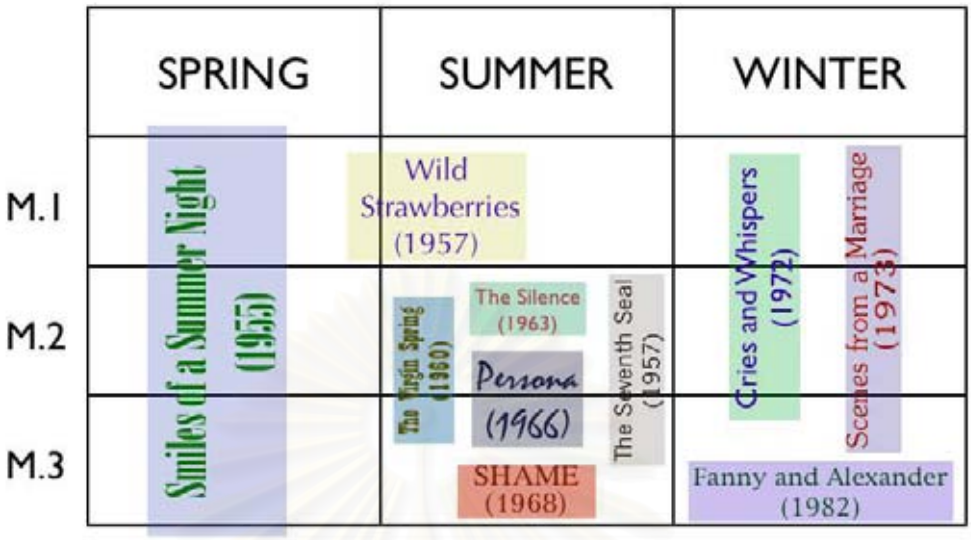
-เน้นฉาก Indoor มีการใช้สีเพื่อสื่อความหมายพิเศษ

เมื่อนำฤดูทั้ง 3 หลอมรวมกัน เราก็จะได้แผนผังการเดินทางของเบิร์กแมนไว้ในมือ...

ตารางที่ 6.1 สรุปลักษณะเด่นในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทั้ง 3 ฤดู

| | SPRING | SUMMER | WINTER |
|---|---|---|---|
| **มนุษย์** | มนุษย์มีพลัง สามารถแก้ปัญหาเองได้ | มนุษย์ด้อยพลังเมื่อเผชิญกับ Conflict ที่มีอำนาจมากกว่าตนเอง (เช่น ความตาย) | มนุษย์ใช้ชีวิตอย่างทุกข์ระทม |
| **ความขัดแย้งและปัญหา** | ปัญหาเกิดจากบทบาทที่ผิดเพี้ยน | รากเหง้าปัญหามาจากจิตใจของตัวเองเป็นสำคัญ | บทบาทผิดเพี้ยนหนักข้อ ปัญหาในใจรุมเร้า |
| **บทบาทของพระเจ้า** | พระเจ้าไม่ปรากฏ | พระเจ้าคือหนทางออกที่ทุกคนเฝ้าใฝ่หาแต่ไม่ประสบผลสำเร็จ (พระเจ้าเงียบงัน) | ปฏิเสธพระเจ้ารูปธรรม พระองค์เป็นนามธรรมแฝงอยู่ในทุกสิ่ง |
| **การใช้ฉาก** | นิยมภาพความสวยงามของฉากกลางแจ้ง | ใช้ภาพกลางแจ้งสื่อความเสื่อมโทรมโหดร้าย | ใช้ฉากในอาคารเป็นหลัก |

แผนภาพที่ 6.1 ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทั้ง 10 เรื่องในแต่ละฤดู (M. ย่อมาจาก Movement)




## 6.5 จุดหมายปลายทาง: ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน

ส่วนนี้จะประกอบด้วย 2 หัวข้อหลัก คือ “เอกลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน” ซึ่งเป็นการสรุปรวบยอดลักษณเด่นทางเทคนิคที่เราได้วิเคราะห์กันมาก่อนหน้านี้ทั้งหมด และถือว่าเป็นสรุปในเชิง “ผลงาน” จากนั้นเราจึงจะสังเคราะห์ภาพรวมในฐานะประพันธกรของเบิร์กแมนในเชิง “บุคคล” เป็นอย่างสุดท้าย

<u>เอกลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน</u>

*1. โครงเรื่องแบบ Classical Paradigm ประยุกต์*

ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทุกเรื่องมีการวางโครงเรื่อง Classical Paradigm แต่มีอยู่หลายครั้งที่เบิร์กแมนประยุกต์วิธีนำเสนอนี้ได้อย่างชาญฉลาด ดังเช่นการวางเรื่องเชิงคู่ขนานในเรื่อง (The Virgin Spring) การแบ่งเรื่องเป็นตอนๆ (เช่น Scenes from a Marriage) รวมทั้งการใช้แฟลชแบ็กอย่างหนักและปล่อยให้ไคลแม็กซ์เป็นเพียงจินตนาการในเรื่อง (Cries and Whispers) ทั้งหมดนี้ล้วนอยู่ในกรอบของ Classical Paradigm เป็นสำคัญ ถือว่าเบิร์กแมนสามารถนำ Paradigm ที่ใช้กันทั่วบ้านทั่วเมืองมานำเสนอให้แปลกใหม่ได้อย่างแยบยล

*2. ใช้ประโยชน์จากฉากธรรมชาติ*

งาน Outdoor ของเบิร์กแมนใช้ธรรมชาติเป็นตัวกระตุ้นเร้าความรู้สึกเช่นเดียวกับงานของผู้กำกับสวีเดนในยุคก่อน เบิร์กแมนใช้ทั้งด้านที่งดงามและดิบเถื่อนของธรรมชาติเพื่อเสริมพลังในการเล่าเรื่องของตนอย่างได้ผล อย่างไรก็ตามหลังจากยุค Summer เป็นต้นมาเบิร์กแมนก็แทบจะละเอกลักษณ์ข้อนี้ไปสิ้น แล้วหันมา "ขัง" ตัวละครในห้องแคบๆ เพื่อบีบบังคับให้เผชิญหน้ากันแทน

*3. สร้างอาณาเขตบีบคั้นตัวละคร*

เบิร์กแมนนิยมกำหนดขอบเขตที่แน่ชัดกับตัวละครเพื่อบังคับให้เขา/เธอเผชิญหน้ากับปัญหาโดยตรง เป็นการตัดทางเลือกให้เหลือเป็น "อยู่/ตาย" เท่านั้น ขอบเขตเหล่านี้เป็นได้ตั้งแต่ห้อง บ้าน เกาะ หรือกระทั่งรถยนต์ ตัวอย่างที่เด่นชัดคือ รถยนต์ของอิแซ็ก บอร์ก (Wild Strawberries) เกาะกลางไฟสงคราม (Shame) บ้านแต่ละหลังใน Fanny and Alexander เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวยังสอดคล้องกับการจัดฉากแบบละครเวทีที่เบิร์กแมนชำชองอีกด้วย

*4. ภาพมีลักษณะคล้ายสารคดีหรือละครเวทีมากกว่าภาพยนตร์*

ความนิ่งคือเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเบิร์กแมน เขาไม่เคยสั่งให้ตากล้องเคลื่อนกล้องพร่ำเพรื่อ บ่อยครั้งก็ตั้งกล้องไว้เฉยๆ ปล่อยให้ตัวละครพูดคนเดียวไปเรื่อยๆ (Monologue) นอกจากนี้เบิร์กแมนยังจัดองค์ประกอบในฉากอย่างละเอียด และสามารถใช้ Mise-en-scene เพื่อสื่อความหมายพิเศษ ทั้งหมดนี้สะท้อนถึงความเชี่ยวชาญงานละครเวทีเช่นกัน ตัวอย่างการถ่ายภาพเช่นนี้ก็เช่นฉากที่คารินโดนข่มขืนใน The Virgin Spring และฉากความทุกข์ทรมานจากโรคร้ายของอักเนสใน Cries and Whispers

*5. ไร้ดนตรีประกอบ*

เบิร์กแมนไม่ใช่คนที่ใช้ดนตรีประกอบพร่ำเพรื่อเช่นกัน หลังจากเรื่อง Winter Light (1963) เป็นต้นมาเราแทบจะไม่ได้ยินดนตรีประกอบอีกเลย เว้นแต่เพื่อใช้เสริมภาพกึ่งฝันในงานประเภท Surreal นอกจากกรณีดังกล่าวเสียงดนตรีจะมีในภาพยนตร์ก็ต่อเมื่อมีคนเล่นให้เห็นเป็นตัวเป็นตน หรือเป็นเสียงจากวิทยุเท่านั้น

*6. นำเสนอเรื่องราวด้วยเทคนิคในเชิงเสียดสี (Irony)*

เอกลักษณ์ทางภาพและเสียงของเบิร์กแมนสามารถสรุปได้ว่ามีลักษณะเสียดสีอย่างเห็นได้ชัด เบิร์กแมนพยายามแยกตัวผู้ชมจาก “หนัง” ด้วยเทคนิคสื่อความหมายในเชิงตรงกันข้ามอยู่บ่อยครั้ง เช่นการปล่อยให้เห็นภาพขณะถ่ายทำใน Persona หรือกระทั่งฉาก “ละครซ้อนหนัง” ที่ปรากฏในภาพยนตร์แทบทุกเรื่อง เมื่อผนวกกับการนำเสนอที่ผิดแผกแล้ว (เช่นการตั้งกล้องนิ่งและไม่มีเพลงประกอบ) ทำให้ผู้รับชมถูกกระแทกอย่างแรงจนสะดุ้งตัวตื่นจากภวังค์ ภาพยนตร์ (โดยเฉพาะยุคหลังๆ) ของเบิร์กแมนจะดึงตัวผู้ชมออกมามองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจากวงนอก ไม่พยายามใช้เทคนิคนำเสนอต่างๆ เพื่อเสริมอารมณ์ร่วมแต่อย่างใด เพราะมีแต่การยืนที่วงนอกนี่เองที่ผู้ชมจะสามารถมองเหตุการณ์ได้อย่างทะลุปรุโปร่งและถ่องแท้ ตัวอย่างงานที่โดดเด่นด้วยการนำเสนอแบบนี้คือ Persona (1966) Crises and Whispers (1972) และ Scenes from a Marriage (1973)

เทคนิคการนำเสนอทั้งหมดนี้คือเครื่องมืออันทรงพลังของเบิร์กแมนในการถ่ายทอดตัวตนผ่านทางแผ่นฟิล์ม กระนั้นเครื่องมือก็เป็นเพียงอุปกรณ์ในการแปรรูป “ความคิด” หรือสิ่งที่เป็นนามธรรมให้กลายเป็นรูปธรรมจับต้องได้ วิทยานิพนธ์นี้เราศึกษาเบิร์กแมนจากสุดปลายสายป่านนั่นก็คือศึกษาจากผลงานเป็นอันดับแรก เมื่อจุดประสงค์แรกเริ่มสำเร็จเสร็จสมบูรณ์แล้วก็ได้เวลาย้อนกลับไปที่ต้นสาย ไปที่ต้นกำเนิดแห่งจินตนาการ ไปที่รากเหง้าความคิดทั้งหลายทั้งปวงของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

<u>ฐานะประพันธกรของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน</u>

อิงก์มาร์ เบิร์กแมน คือนักเดินทาง หากแต่ไม่ใช่นักเดินทางทั่วไปที่ใช้สองขาและพาหนะสู่โลกกว้าง เบิร์กแมนท่องเข้าไปในส่วนลึกของจิตใจตัวเองโดยมี “ภาพยนตร์” เป็นต่างไม้เท้าหรือยานพาหนะ ผลงานที่ได้วิเคราะห์ไปอย่างละเอียดทั้ง 10 เรื่องเผยให้เราเห็นรายละเอียดตามรายทางเพื่อจะได้สามารถติดตามผู้กำกับท่านนี้ไปได้ตั้งแต่ยามออกเดินจนไปถึงที่หมาย แต่ที่หมายของเบิร์กแมนคือสิ่งใดกันเล่า เป็นชื่อเสียง เป็นรายได้ หรือการยอมรับจากผู้ชม เปล่าเลย ดูเหมือนว่าเบิร์กแมนไม่เคยใส่ใจกับสิ่งเล็กน้อยเหล่านั้นเลย ผลงานของเบิร์กแมนคือการตอบสนองความต้องการของตัวเองเท่านั้น เขาสร้างภาพยนตร์เพื่อหาคำตอบให้ประเด็นชีวิตที่เจ้าตัวเคลือบแคลงสงสัยอาทิ มนุษย์เกิดมาเพื่ออะไร ศาสนาให้อะไรกับเรา ความสัมพันธ์ของมนุษย์มีแต่สร้างความเจ็บช้ำเท่านั้นหรือ คำตอบของคำถามเหล่านี้ต่างหากที่เบิร์กแมนต้องการรับฟัง เขาสร้าง

สถานการณ์จำลองจากคำถามทั้งหลายทั้งปวงแล้วศึกษาผลลัพธ์จากตัวละครแต่ละตัว (ซึ่งก็ล้วนเป็นตัวแทนของเขาทั้งสิ้น) เบิร์กแมนกำลังหาจุดยืนให้แก่ตนเอง จุดยืนที่เจ้าตัวยอมรับได้และไม่สร้างความร้าวฉานแก่บุคคลรอบข้าง ดังนั้นผลงานจำนวนหลายสิบเรื่องจึงล้วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันเสมือนถนนแต่ละสายที่เชื่อมโยงกันสู่ปลายทางที่มุ่งหวัง ในภาวะเช่นนี้จุดร่วมย่อมปรากฏให้เห็น และจุดร่วมนี้เองที่จะช่วยให้เราสรุป "ตัวตน" ของเบิร์กแมนที่เผยออกมาผ่านผลงานนับไม่ถ้วนของเจ้าตัวได้ หรือที่เราสามารถเรียกได้ว่าเป็นลักษณะประพันธกรของเบิร์กแมนนั่นเองอันประกอบด้วย: *วิพากษ์ศาสนา แสวงหาผู้อื่น กู้คืนการสื่อสาร พัฒนาการทางอารมณ์และความคิด*

*1. วิพากษ์ศาสนา*

"พระเจ้าหายไปไหนในตอนที่ฉันระทมทุกข์" เบิร์กแมนในวัยเยาว์คงเฝ้าถามคำถามนี้หลายครั้งหลายพันรอบแต่ก็ไม่เคยได้รับคำตอบ สภาพครอบครัวแบบปิตุลาธิปไตยอันเข้มงวดกดดันเด็กน้อยผู้อ่อนแอจนจวนเจียนจะแหลกสลายอยู่หลายครั้งหลายครา เมื่อไม่สามารถหลบลี้หนีหายจากสิ่งที่กำลังเผชิญหน้า เบิร์กแมนจึงถ่ายโอนความชิงชังในตัวบิดาไปสู่ศาสนาคริสต์ ที่มาของอำนาจและกฎระเบียบที่อีริค เบิร์กแมนนำมาบังคับใช้กับครอบครัว และแน่นอนว่าความชิงชังนั้นก็ย่อมถ่ายทอดไปยัง "พระเจ้า" ต้นตอของปัญหาที่ไม่เคยเผยกายออกมาคลี่คลายสภาพนรกบนดินที่เกิดขึ้นเลย

ภาพยนตร์ในยุคแรกๆ ของเบิร์กแมนคล้ายจะตั้งคำถามนี้ออกมาอย่างโจ่งแจ้ง พระเจ้าอยู่ที่ไหน ศรัทธาช่วยอะไรเราได้บ้าง เป็นประเด็นที่ตัวละครอย่าง ทอร์ (The Virgin Spring) หรือบล็อก (The Seventh Seal) อยากรู้นัก ความจริงในงานยุคต้นนี้เบิร์กแมนเองก็มีคำตอบอยู่ในใจแล้วว่าพระเจ้าน่ะคงมีอยู่จริง แต่ก็เป็นพระเจ้าที่โหดร้ายและเต็มไปด้วยอคติ ดังนั้นเป้าหมายของเขาจึงอยู่ที่การ "ค่อนแคะ" หรือวิพากษ์ศาสนาคริสต์เสียมากกว่า ไม่ว่าจะเป็นชุมชนคริสเตียนจอมปลอมใน The Virgin Spring หรือความหลงเชื่ออย่างงมงายของฝูงชนใน The Seventh Seal

ในที่สุดพระเจ้าของเบิร์กแมนก็ตายไป (ถ้าจะกล่าวอย่างเที่ยงตรงก็ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1960) สิ่งยึดเหนี่ยวอันเดียวที่ผ่านมาของมนุษย์พลันสูญสลาย จากที่เคยคิดว่าถึงวันหนึ่งจะต้องลาจากโลกนี้ไปก็ยังมีอาณาจักรของพระองค์รอคอยอยู่ มาถึงตอนนี้กลับได้รับรู้ว่าหลังความตายอันมืดดำนั้นไม่มีอะไรเหลืออยู่เลย มนุษย์เปรียบเสมือนลูกแกะที่เคว้งคว้างหาแก่นสารของชีวิตไม่พบ แล้วในเวลาเช่นนี้ศาสนาช่วยปลอบประโลมอะไรเราได้บ้าง คำตอบคือ "ไม่เลยสักนิด" สำหรับ

ตัวอิงก์มาร์ เบิร์กแมนแล้ว ศาสนาไม่ใช่สิ่งที่สลักสำคัญอะไรเลย สุดท้ายแล้วมันก็เป็นแค่ระบบสัญลักษณ์อันกลวงเปล่าที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นเท่านั้นเอง

*2. แสวงหาผู้อื่น*

การตายจากของพระเจ้าและความเสื่อมถอยของศาสนาก่อให้เกิดช่องว่างในจิตใจมนุษย์ และสิ่งเดียวที่จะช่วยปลอบประโลมความเปลี่ยวเหงาก็คือการเปิดใจสานสัมพันธ์กับคนรอบข้างนั่นเอง บาดแผลที่พระเจ้าทอดทิ้งนั้นใหญ่หลวงนัก และเราคนเดียวก็ไม่อาจรักษาพิษบาดแผลนี้ได้ เว้นแต่จะมีคนมาช่วยเลียแผลของกันและกัน มีเพียงการช่วยเหลือเกื้อกูลกันเท่านั้นที่ช่วยให้มนุษย์ฝ่าฟันสภาพนี้ได้ การอยู่ร่วมกันคือวิธีเดียวที่ทำให้ชีวิตมีคุณค่า การลดอีโก้ของตัวเองและเปิดรับคนอื่นมาเป็นส่วนหนึ่งของเราช่วยเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายไปให้สมบูรณ์ มนุษย์ไม่ใช่สิ่งมีชีวิตที่อยู่ได้เพียงลำพัง เราเป็นสัตว์สังคม เราต้องการผู้อื่น กระนั้นเบิร์กแมนก็สื่อให้เห็นเสมอว่าการอยู่ร่วมกันก็ไม่ใช่เรื่องที่ง่ายดายเลยแม้แต่น้อย

พี่น้อง พ่อลูก สามีภรรยา ล้วนเป็นรูปแบบการอยู่ร่วมกันที่ปรากฏเสมอในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน ภาพยนตร์อย่าง Smiles of a Summer Night, Cries and Whispers, หรือกระทั่ง Scenes from a Marriage เปิดเรื่องโดยการนำเสนอหน้าฉากที่งดงาม ภาพจากครอบครัวของตัวเอกทั้งสามเรื่องเสมือนหนึ่งบ้านในอุดมคติ แต่เมื่อมองลึกลงไปแล้วที่เราเห็นไปก่อนหน้าก็เป็นเพียงภาพลวงตา บ้านเหล่านั้นยังมีพ่อลูกที่แย่งผู้หญิงคนเดียวกัน มีพี่น้องที่ไม่ได้เป็นห่วงเป็นใยกันจากใจจริง และมีสามีภรรยาที่จวนเจียนจะแตกหักด้วยปัญหาที่สั่งสมมานาน มนุษย์ทุกคนเหมือนจะรู้ดีว่าการอยู่ร่วมกันเท่านั้นคือหนทางเดียวที่จะทำให้ชีวิตมีคุณค่า (หรือจะพูดว่ามีเพียง “ความรัก” ที่ทำให้ชีวิตมีความหมายก็ไม่ผิด) แต่ถึงรู้ก็ใช่ว่าจะทำได้ อีโก้หรือ “ตัวตน” บางส่วนที่ต้องยอมสูญเสียเพื่อให้ได้มาซึ่งความรักนั้นทำให้ผู้คนหน้ามืดตามัวอย่างไม่ยากเย็น และเมื่อเราปล่อยให้ตัวเองเป็นใหญ่เหนือทุกสิ่งสุดท้ายแล้วความสัมพันธ์ก็จะพังทลาย ตัวละครส่วนใหญ่ของเบิร์กแมนก็มักตกอยู่ในภาวะเช่นนี้ทั้งสิ้น (บล็อก, บอร์ก, เอสเตอร์-อันนา, โยฮัน-มารีอันน์, ฯลฯ) นี่เองที่เรียกว่าภาวะ “ความล้มเหลวทางการสื่อสาร” ที่ถือเป็นลักษณะอีกประการในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน และเป็นประเด็นที่กำลังจะพูดถึงต่อไป

*3. กู้คืนการสื่อสาร*

"จะเกิดอะไรขึ้นหากมนุษย์ไม่สามารถสื่อสารกันได้อีก" คำถามนี้เหมือนกับคำพูดที่อีวามีให้กับยันในเรื่อง Shame หลังจากเผชิญสถานการณ์อันเลวร้ายจนความสัมพันธ์แหลกเละไม่เหลือชิ้นดี หากการสานสัมพันธ์ที่เรากล่าวถึงในหัวข้อก่อนว่ายากแล้ว การกู้คืนการสื่อสารนี้คงเป็นสิ่งที่ยากเย็นยิ่งกว่ามากมายนัก ดังนั้นมนุษย์ (อย่างน้อยก็ในภาพยนตร์ของเบิร์กแมน) จึงมักละทิ้งหนทางรอดทางเดียวที่จะทำให้ชีวิตมีคุณค่าไปเสียเฉยๆ บุคคลเหล่านี้พยายามตัดขาดหนทางเชื่อมต่อของตนเองกับภายนอก และถดถอยเข้าไปซุกซ่อนอยู่ในส่วนลึกของจิตใจ จากนั้นก็ฉาบหน้าไว้ด้วยความเย็นชาดุจน้ำแข็ง (อย่างคารินใน Cries and Whispers) หรือไม่ก็สวมหน้ากากจอมปลอมในการสานสัมพันธ์กับผู้อื่น (เหมือนกับมาเรียจาก Cries and Whispers เช่นกัน) ผู้ใดก็ตามที่ข้องแวะกับบุคคลเหล่านี้จะได้รับผลกระทบไปด้วยจนเกิดปัญหาเป็นห่วงโซ่วงจรอุบาทว์ ถูกกลืนกินไปทั้งร่างโดยไม่รู้ตัว (ดูอย่างนางพยาบาลอัลม่าใน Persona)

การจะกระเทาะคนเหล่านี้ออกจากเปลือกหุ้มหรือหน้ากากจอมปลอมนั้น ต้องอาศัยสิ่งที่แข็งกร้าวกว่าและมีอิทธิพลต่อมนุษย์ยิ่งกว่ามากระตุ้น สำหรับเบิร์กแมนแล้วนี่คงเป็นอะไรอย่างอื่นมิได้นอกเหนือไปจาก "ความตาย" ปริศนาอันดำมืดที่ไม่มีมนุษย์เดินดินผู้ไหนไม่หวั่นเกรง คนส่วนใหญ่ย่อมมองความตายในแง่ลบ แต่กับเบิร์กแมนแล้วความตายเหมือนเป็นโอกาสสุดท้ายที่คนเราจะกลับตัวกลับใจ เมื่อเผชิญหน้ากับความตายชีวิตที่แล้วมาจะปรากฏตรงหน้าอย่างเด่นชัด ความผิดพลาดหรือความโง่เขลาในอดีตชำแรกเข้าสู่สมองโดยอัตโนมัติ แม้การยื่นมือออกไปนอกตัวเองอีกครั้งจากสร้างความปวดร้าว และไม่มีหลักประกันว่าจะประสบผลสำเร็จ แต่เอาเข้าจริงแล้วก็ยังดีกว่านอนรอความตายอย่างเปล่าเปลี่ยวเดียวดายอยู่มากโข

เพราะฉะนั้นเอสเตอร์จึงพยายามสื่อสารกับโยฮัน (The Silence) อิแซ็ก บอร์ก กลับตัวกลับใจใหม่ละทิ้งความเย็นชาไปสิ้น (Wild Strawberries) แม้แต่คู่ของโยฮันและมารีอันน์ (Scenes from a Marriage) ก็ยังกลับมาคืนดีกันได้แม้จะเสียเวลาไปเป็นสิบปี มนุษย์อาจเดินเกมชีวิตพลาดพลั้งไปบ้างก็จริง แต่โอกาสแก้ตัวครั้งที่สองก็มักจะมาถึงในที่สุดเสมอ

มุมมองของเบิร์กแมนในเรื่องการกู้คืนการสื่อสารจึงค่อนข้างจะโอนเอียงไปทางมองโลกในแง่ดีอยู่บ้าง กระนั้นด้วยโอกาสสำเร็จอันน้อยนิด ผนวกกับกรณีตัวอย่างผู้ที่พยายามแล้วแต่พลาดพลั้ง (Cries and Whispers และ Shame เป็นต้น) มุมมองของเบิร์กแมนจึงเหมาะสมกับคำว่า "Gloomy Optimistic" หรือ "การมองโลกในแง่ดีแบบหม่นหมอง" (Kalin, 2003) เสียเหลือเกิน

*4. พัฒนาการทางอารมณ์และความคิด*

"พลวัตร" เป็นเอกลักษณ์อีกอย่างที่สื่อผ่านงานของเบิร์กแมน ภาพยนตร์ทั้ง 37 เรื่อง หากนับตั้งแต่ Crisis (1946) เป็นเรื่องแรกและจบที่ Fanny and Alexander (1982) เป็นเรื่องสุดท้าย ช่วงเวลาทำงานของเบิร์กแมนก็กินระยะเวลาเกือบสี่ทศวรรษ นับว่ามีผู้กำกับไม่มากเลยจริงๆ ที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานได้ต่อเนื่องยาวนานขนาดนี้ และตลอดระยะเวลาที่ผ่านมานี้เบิร์กแมนปรับเปลี่ยนมุมมองของตนที่มีต่อชีวิตเสมอมา ตั้งแต่มุมมองเรื่องพระเจ้าที่มีเริ่มจากพระเจ้าผู้มีอคติ ไปสู่พระเจ้าเงียบงัน (ตาย) ก่อนจะมาพบพระเจ้าแบบนามธรรมในท้ายที่สุด เรื่องความหวังของมนุษย์ก็มีตั้งแต่ยังเต็มเปี่ยม (Smiles of a Summer Night) ดับสูญ (Shame) และกลับคืนมาอีกครั้ง (Scenes from a Marriage และ Fanny and Alexander) เบิร์กแมนตั้งคำถามตัวเองแล้วคอยตอบโจทย์ไปทีละเปลาะ จนมาได้มุมมองที่พึงพอใจที่สุดในภาพยนตร์เรื่องสุดท้าย

หากมองกันในแง่ทฤษฎีแล้ว Auteur Theory ย่อมขัดแย้งกับพัฒนาการในตัวผู้กำกับ เพราะถ้าหากเจ้าตัวมีการเจริญเติบโตอยู่ตลอดเวลาแล้ว เราจะหาข้อสรุปในเชิง "ตัวตน" ที่ชัดเจนได้อย่างไร กระนั้นปัญหาดังกล่าวนี้ก็ไม่ได้กระทบกับความเป็นประพันธกรของเบิร์กแมนเลย เนื่องจากเหตุผล 2 ประการ เรื่องแรกคืองานของเบิร์กแมนจบลงอย่างสมบูรณ์แล้ว เบิร์กแมนยุติการทำ *ภาพยนตร์* ไว้ที่ Fanny and Alexander (After the Rehearsal และ Saraband ซึ่งออกมาทีหลังถือว่าฉายทางโทรทัศน์สวีเดนเท่านั้น) ดังนั้นเราจึงได้ชมมุมมองสุดท้ายของเขาไปแล้ว ผิดกับกรณีวิเคราะห์ฐานะประพันธกรจากผู้กำกับที่ยังสร้างผลงานอยู่ และมีการเปลี่ยนแปลงมุมมองไปเรื่อยๆ ต้องกรณีหลังนี่ต่างหากที่อาจจะมีผลกระทบกับ Auteur Theory เหตุผลข้อที่สองคือการเปลี่ยนแปลงทางมุมมองของเบิร์กแมนล้วนเชื่อมโยงกัน มีพัฒนาการให้เห็น ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดดที่ไม่เหลือเค้าเดิม (เช่นเปลี่ยนจากโจมตีศาสนามาเป็นยอมรับยอมเข้ารีตในทันที) ภาพยนตร์บางเรื่องถึงกลับมีสภาพคล้ายกับล้อกันอยู่ด้วยซ้ำอย่างเช่น Wild Strawberries (1957) และ Fanny and Alexander (1982) ที่เล่นประเด็นเดียวกันแต่เรื่องแรกนำเสนอผ่านมุมมองของชายชรา ส่วนเรื่องหลังเป็นมุมมองของเด็กชาย

เวลาเกือบสี่สิบปีสอนแง่คิดหลายอย่างแก่อิงก์มาร์ เบิร์กแมน และสิ่งเหล่านั้นก็ปรากฏในภาพยนตร์อย่างเป็นขั้นเป็นตอน มีที่มาให้สาวถึง มีบทสรุปให้ติดตาม ดังนั้นคงจะผิดพลาดมหันต์ทีเดียวหากประเด็น *พัฒนาการทางอารมณ์และความคิด* นี้จะถูกหลงลืมหรือตัดทิ้งไปจากฐานะประพันธกรของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนผู้กำกับที่ไม่เคยหยุดนิ่งตลอดเวลาหลายทศวรรษที่คว่ำหวอดอยู่ในวงการภาพยนตร์

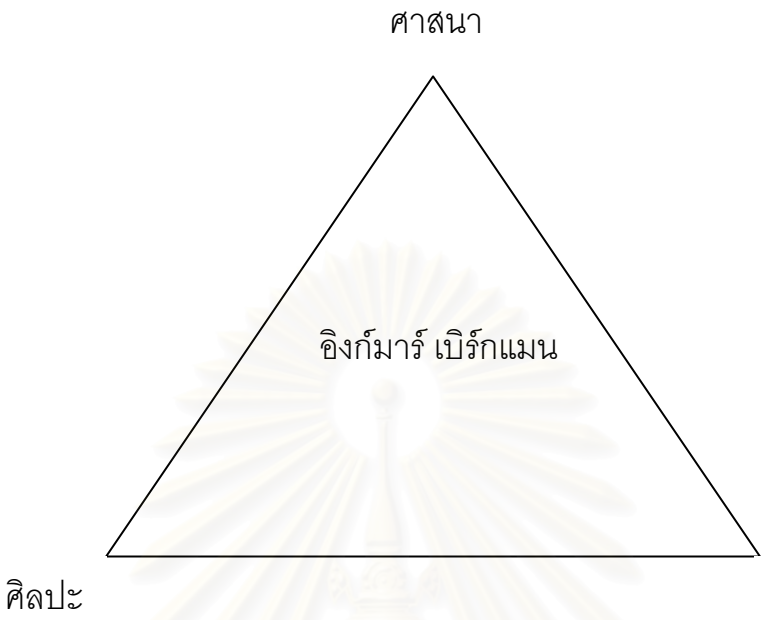
*วิพากษ์ศาสนา แสวงหาผู้อื่น กู้คืนการสื่อสาร* และ *พัฒนาการทางอารมณ์และความคิด* จึงเป็นลักษณะทางประพันธกรที่สื่อถึงความเป็น “อิงก์มาร์ เบิร์กแมน” ออกมาได้อย่างเปี่ยมล้น กระนั้นก็ตาม ยังมีประเด็นสำคัญอย่างหนึ่งคล้ายจะหลุดรอดไปจากงานเขียนเล่มนี้ นั่นก็คือเรื่องอิทธิพลจากภายนอก เช่น สังคม ศาสนา และวัฒนธรรม ของประเทศสวีเดนหรือแถบสแกนดิเนเวีย ผู้เขียนก็ยังมิได้ลืมประเด็นนี้แต่อย่างใด แต่ลักษณะการรับอิทธิพลของเบิร์กแมนค่อนข้างจะรับมาจากปัจเจกมากกว่าได้มาในเชิงแนวคิดหรือวัฒนธรรมจึงทำให้ประเด็นนี้กำกวมอยู่บ้างและจำเป็นต้องแยกพูดกันเป็นอีกหัวข้อหนึ่งซึ่งทุกท่านก็กำลังจะได้อ่านกันต่อไปในไม่ช้า ถือเป็นการยุติปัญหานำวิจัยที่พูดกันมาตั้งแต่บทที่ 1 ทั้ง 2 ประการ (ความเป็นประพันธกร และ อิทธิพลสังคมสวีเดน)

## 6.6 ผู้กำกับแห่งสวีเดน: ว่าด้วยเรื่องอิทธิพลจากสภาพแวดล้อม

ลักษณะอย่างหนึ่งที่เราพบได้ในงานของเบิร์กแมนคือความเป็นสากล (Universality) ชีวิตมนุษย์และปัญหาร้อยแปดที่พบในผลงานของเขาล้วนสะท้อนแง่มุมที่สื่อผ่านกำแพงเชื้อชาติและภาษา ผู้ชมทั่วโลกสามารถรับชมงานของเบิร์กแมนอย่างเท่าเทียมกัน และร่วมรู้สึกทุกข์ร้อนไปกับปัญหาที่ตัวละครพานพบ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องชีวิตคู่ ไฟสงคราม ศาสนา ความสัมพันธ์กับคนรอบข้าง สิ่งเหล่านี้ไม่ใช่เรื่องจำเพาะของสวีเดนหรือสแกนดิเนเวีย แต่เป็นปัญหาสากลของมวลมนุษยชาติ

ถ้าเช่นนั้นเราจะพูดได้หรือไม่ว่าผลงานเบิร์กแมนไม่มีความเป็นสวีเดน คำตอบก็คือไม่ได้ แม้เบิร์กแมนจะนำวัตถุดิบส่วนใหญ่มาจากประสบการณ์ในวัยเด็ก เราก็ไม่อาจสร้างข้อสรุปได้ว่าชีวิตของคนสักคนหนึ่งจะดำรงอยู่ได้โดยปราศจากอิทธิพลจากสภาพแวดล้อมเลยทั้งทางตรงและทางอ้อม อิทธิพลของประเทศแม่อาจไม่ปรากฏอย่างเด่นชัดในงานแต่ละเรื่อง (ลองคิดถึงประเด็นที่ว่าภาพยนตร์ของเบิร์กแมนแทบไม่มีข้อมูลทางประวัติศาสตร์หรือการกล่าวถึงประเทศใดๆ เลย) แต่ความเป็นสวีเดนก็แฝงมาในรูปปัจเจกผู้มีอิทธิพลต่อความคิดและผลงานของเบิร์กแมนอีกทีหนึ่ง เมื่อวิเคราะห์จากระดับปัจเจกย้อนไปยังประเทศแม่จึงเผยให้เห็น “ขั้วอิทธิพล” ที่มีส่วนหล่อหลอมงานของเบิร์กแมน นั่นก็คือ *ศาสนา ศิลปะ* และ *แนวคิด*

แผนภาพที่ 6.2 ปัจจัยภายนอกที่มีอิทธิพลต่ออิงก์มาร์ เบิร์กแมน




*ศาสนา*

เราคงไม่ต้องย้ำเตือนกันอีกแล้วถึงบทบาทของ อีริค เบิร์กแมน ที่มีผลต่อภาพยนตร์ที่เรากำลังทำการศึกษาอยู่นี้ บิดาของเบิร์กแมนมักเป็นอิทธิพลอันดับต้นๆ ทุกครั้งที่เราทำการวิเคราะห์ผลงานของเจ้าตัว เบิร์กแมนถึงกับวิจารณ์ความเย็นชาของเขาด้วยฐานะอิแซ็ก บอร์กในเรื่อง Wild Strawberries และทำปิตุฆาต (พ่อเลี้ยง) ใน Fanny and Alexander อีริคเปรียบได้กับ Antagonist อันดับหนึ่งตลอดกาลเลยก็ว่าได้ (ฐานะนี้ถ่ายโอนไปที่พระเจ้าด้วยเช่นกัน)

หากจะหารากเหง้าอิทธิพลของอีริค ก็ย่อมหนีไม่พ้นศาสนาคริสต์นิกายลูเธอรัน ซึ่งถือเป็นศาสนาประจำชาติของสวีเดนนั่นเอง แม้จะเป็นแขนงหนึ่งของนิกายโปรแตสแตนท์ แต่ลูเธอรันของสวีเดน (พัฒนามาจากนิกาย Church of Sweden) ก็มีความเคร่งครัดพอสมควร โดยเฉพาะการเน้นที่เรื่องบาปซึ่งติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด (Original Sin) เมื่อผนวกกับความพยายามในการรักษาภาพลักษณ์ครอบครัวของอีริค ก็ทำให้ครอบครัวเหมือนกับนรกทั้งเป็นไปโดยปริยาย

ถ้ามองในแง่การสื่อสารตัวอีริคก็คงเปรียบได้กับ Gatekeeper ที่คอยกลั่นกรองอิทธิพลทางศาสนามาสู่ครอบครัวนั่นเอง เพียงสิ่งที่ผ่านตัวอีริคมาสู่อิงก์มาร์ เบิร์กแมนนั้นเหลือมาแต่แง่มุมที่เคร่งครัด เข้มงวด ไร้ปราณี และเต็มไปด้วยความคับข้องใจเท่านั้นเอง อิทธิพลศาสนาคริสต์

นิกายลูเธอรันจึงปรากฏในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนในเชิงลบเสมอมา แต่ก็มักถูกปมอีดิปุสบดบังจนแทบหลงลืมกันไปว่านอกเหนือมิติของบิดาแล้ว ศาสนาประจำชาติของสวีเดนก็ถือว่าเป็นต้นตออิทธิพลสายหนึ่งที่มีผลต่อเบิร์กแมนนั่นเอง

*ศิลปะ*

เทคนิคและสไตล์ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนเกิดขึ้นจากการซึมซับผลงานของผู้กำกับชาวสวีดิชระดับบรมครู (ทั้งผู้กำกับภาพยนตร์และละครเวที) รวมถึงวรรณกรรมและบทละครของนักเขียนสวีดิชที่เขาชื่นชอบ ไม่ได้เป็นเป็นผลพวงจากการศึกษาในชั้นเรียนหรือตำราภาพยนตร์แต่อย่างใด เพราะถ้าพูดในแง่การศึกษาแล้วเบิร์กแมนเลือกเรียนสายประวัติศาสตร์ศิลปะโดยเน้นวิชาเกี่ยวข้องกับละครเวที อีกทั้งยังเลิกเรียนกลางคันเสียด้วยซ้ำ ดังนั้นศาสตร์ต่างๆ ที่เบิร์กแมนประยุกต์มาใช้ในงานของตนจึงเป็นการบ่มเพาะผลงานที่ได้สัมผัสมาโดยตรง เป็นผลงานที่เจ้าตัวชื่นชอบ และนำมาเป็นแม่แบบในการสร้างสรรค์งานของตัวเองในภายหลัง

ศิลปินที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อเบิร์กแมนล้วนเป็นชาวสวีดิชหรืออย่างน้อยก็เป็นพวกสแกนดิเนเวียนแทบทั้งสิ้น งานยุคแรกๆ ของเบิร์กแมนมีกลิ่นอายผู้กำกับสวีดิชอย่าง วิคเตอร์ สจอสตรอม หรือ เมาริตซ์ สติลเลอร์ ค่อนข้างเด่นชัดโดยเฉพาะการใช้ฉากกลางแจ้งที่ยิ่งใหญ่และทรงพลัง ซึ่งถือเป็นเครื่องหมายการค้าของผู้กำกับจากประเทศนี้เลยก็ว่าได้

สำหรับยุคทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมาภาพยนตร์ของเบิร์กแมนก็มีลักษณะคล้ายละครเวทีมากขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะงานของ ออกุสต์ สไตรน์เบิร์ก นักประพันธ์ที่ถือว่ามีอิทธิพลต่อเบิร์กแมนสูงสุดไม่ว่าจะในแง่เนื้อหาหรือการนำเสนอ เบิร์กแมนและสไตรน์เบิร์กมีมุมมองต่อชีวิตที่คล้ายคลึงกันและมีประวัติคล้ายกันด้วย (เรียนมหาวิทยาลัยไม่จบ มีปัญหาชีวิตสมรสรุมเร้า) เรียกได้ว่าหากนำบทประพันธ์ของสไตรน์เบิร์กมาให้คนที่ไม่รู้จักเขาอ่าน ก็อาจเข้าใจผิดว่าเป็นบทภาพยนตร์ของเบิร์กแมนเสียด้วยซ้ำ (Young, 1971) โดยเฉพาะประเด็นนรกบนดินและปัญหาชีวิตคู่นั้นปรากฏผ่านผลงานของทั้งสองเสมอ นอกจากนี้เบิร์กแมนยังนำเทคนิค Chamber Play ของสไตรน์เบิร์กมาใช้ในภาพยนตร์อีกด้วย เทคนิคนี้คือการลดจำนวนตัวละครให้เหลือน้อยที่สุด ตัดองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นออกจากเรื่อง มีฉากหลังคลุมเคลือคล้ายเป็นนามธรรม (Marker, 1992) ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญในภาพยนตร์อย่าง Through a Glass Darkly, Winter Light, The Silence, และ Persona นี่ยังไม่นับอีกว่าเบิร์กแมนกำกับละครเวทีจากบทของสไตรน์เบิร์กนับครั้งไม่ถ้วน ที่โดดเด่นคือเรื่อง The Ghost Sonata ที่กำกับ 4 ครั้ง และเรื่อง Dream Play ที่กำกับถึง 5 ครั้ง

ศิลปินสวีดิชคนอื่นๆ ที่มีอิทธิพลต่อเบิร์กแมนก็เช่น ฮาจัลมา เบิร์กแมน (นักเขียน) ทอร์สเตน แฮมมาเรน (ผู้กำกับละครเวที) โอลอฟ โมแลนเดอร์ (ผู้กำกับละครเวที) หรือกระทั่งนักประพันธ์ชาวนอร์เวย์อย่าง เฮนริก อิบแซง

เบิร์กแมนใช้ชีวิตอยู่ในใจกลางวงการศิลปะของสวีเดน และรับอิทธิพลผ่านตัวปัจเจกเพื่อนำเอาเทคนิคและความรู้ที่ได้มาประยุกต์ใช้ในงานภาพยนตร์และละครเวทีของตนนั่นเอง

*แนวคิด*

แนวคิดสองข้อที่โดดเด่นออกมาจากงานภาพยนตร์ของเบิร์กแมนคงหนีไม่พ้น ความเป็นกลางทางการเมือง และแนวคิดสาย Existentialism

ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนแทบจะไม่เคยแตะต้องประเด็นทางการเมืองเลย ไม่มีการปลูกฝังอุดมการณ์ให้ยึดมั่นกับฐานอำนาจใด ส่วนหนึ่งก็น่าจะเป็นผลพวงจากประสบการณ์ในวัยเด็กที่ครอบครัวของเบิร์กแมนให้การสนับสนุนฮิตเลอร์ก่อนจะได้มารับรู้ความโหดร้ายของเผด็จการผู้นี้ในภายหลัง เบิร์กแมนเผยในอัตชีวประวัติว่านับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาเขาก็ไม่สนใจการเมืองอีกเลย (Bergman, 1988) แม้แต่ภาพยนตร์สงครามอย่าง Shame เบิร์กแมนไม่ยอมบอกเราด้วยซ้ำว่าสามฝ่ายที่สู้รบกันอยู่เป็นใครบ้าง จงใจให้เห็นสภาพความลำบากของชาวบ้านที่ติดร่างแหเพียงอย่างเดียว หรือกระทั่งเรื่อง The Serpent's Egg ที่พาดพิงถึงลัทธินาซี ก็จงใจเน้นที่ความเลวร้ายของมนุษย์เป็นประเด็นหลักไม่มีการปลูกฝังค่านิยมอะไรอื่นอีก จุดยืนของเบิร์กแมนจึงกล่าวได้ว่าสอดคล้องกับจุดยืนเป็นกลางของสวีเดนระหว่างสงครามโลกทั้งสองครั้ง

สำหรับประเด็นเรื่อง Existentialism เบิร์กแมนไม่เคยประกาศตัวเองว่าเป็น Existentialist แต่อย่างใด แต่ผลงานของเบิร์กแมนก็มักถูกจัดเข้าไว้ในกลุ่มนี้เสมอ โดยเฉพาะเรื่องการหาคุณค่าของชีวิตยามเผชิญหน้ากับความตาย และปัญหาเรื่องการมีตัวตนของพระเจ้า The Seventh Seal และ Wild Strawberries ถือเป็นตัวอย่างที่หยิบยกขึ้นมาพูดถึงเสมอในฐานะภาพยนตร์ที่สะท้อนแนวคิด Existentialism ออกมาอย่างชัดแจ้ง แต่ปัญหาก็คือแนวคิดดังกล่าวเป็นแนวคิดส่วนตัวของเบิร์กแมนเองหรือเป็นสิ่งที่ได้รับอิทธิพลมากันแน่ เป็นไปได้เหมือนกันว่าเบิร์กแมนอาจจะพัฒนา Existentialism ของตนเองมาจากความคับข้องใจในเรื่องพระเจ้า กระนั้นเราก็ปฏิเสธไม่ได้เช่นกันว่าช่วงวัยหนุ่มของเบิร์กแมนคาบเกี่ยวกับยุคเฟื่องฟูของแนวคิดนี้ โดยเฉพาะ Existentialism สายของ ชอง-ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) ที่โดดเด่นขึ้นมาในยุโรปตอนกลางทศวรรษที่ 1940

รวมถึงข้อมูลที่ว่าเบิร์กแมนสนใจงานเขียนของ นิตซ์เช่ (Nietzsche) ซึ่งก็ถือว่าเป็นเจ้าของแนวคิดสำคัญๆ ที่พัฒนามาเป็น Existentialism ในภายหลัง ด้วยเหตุนี้สรุปได้ว่าแนวคิดนี้น่าจะมีผลไม่ทางตรงก็ทางอ้อมต่อเบิร์กแมนพอสมควรไม่ว่าจะตัวจะรู้ตัวหรือยอมรับหรือไม่ก็ตามที

*ศาสนา ศิลปะ* และ *แนวคิด* ของสวีเดนและสแกนดิเนเวีย อาจไม่ใช้สิ่งที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในผลงานของเบิร์กแมน เมื่อเทียบกับอิทธิพลที่เป็นตัวบุคคล แต่ท้ายที่สุดแล้วมนุษย์ก็เป็นผลพวงสังคมและวัฒนธรรมที่เจ้าตัวอาศัยอยู่ การส่งถ่ายอิทธิพลจึงจำเป็นต้องเกิดอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และหลักฐานของสภาพแวดล้อมย่อมต้องคงอยู่ แม้ว่าจะมีเพียงเล็กน้อยก็ตามที

## 6.7 ภาพสะท้อนจากเมืองไทย: มุมมองเกี่ยวกับภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน จาก ทรงยศ แววหงษ์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน และไกรวุฒิ จุลพงศธร

บทสัมภาษณ์นักวิจารณ์ภาพยนตร์ 3 ท่าน เกี่ยวเนื่องกับอิทธิพลภาพยนตร์ของเบิร์กแมนในประเทศไทยนั้น ให้ผลที่น่าสนใจยิ่งนั่นก็คือ “ผลงานของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน ไม่มีอิทธิพลต่อวงการภาพยนตร์ไทยเลยแม้แต่น้อย”

ความจริงผู้เขียนก็คาดเดาคำตอบนี้ไว้แล้วเช่นกัน แต่เมื่อรับฟังทั้ง 3 ท่านสรุปออกมาเกือบจะเหมือนกันก็ยังฉงนกับข้อเท็จจริงนี้อย่างยิ่ง ทั้งนี้ก็เพราะชื่อเสียงของเบิร์กแมนโด่งดังอย่างมากในแวดวงภาพยนตร์ระดับสากล ชื่อของเขากล่าวขวัญในตำราเรียนเกือบทุกเล่มที่ว่าด้วยประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ อีกทั้งยังคว้ารางวัลน้อยใหญ่นับไม่ถ้วน ไม่เว้นแม้แต่รางวัลที่เรารู้จักกันดีอย่างเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์และรางวัลอคาเดมี แต่เราก็ปฏิเสธข้อเท็จจริงอีกประการไม่ได้เช่นกันว่าตลาดภาพยนตร์เมืองไทยนั้น ดูเหมือนจะไม่เหมาะกับภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนเลยสักนิดเดียว

คุณไกรวุฒิเป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่มีผลงานตีพิมพ์ในนิตยสาร Bioscope อย่างสม่ำเสมอ เราเปิดฉากการพูดคุยตั้งแต่ประสบการณ์รับชมภาพยนตร์ของเบิร์กแมนเป็นครั้งแรกจนถึงเรื่องอย่างอิทธิพลที่มีต่อแวดวงบันเทิงของไทย

โดยส่วนตัวแล้วคุณไกรวุฒิจะชื่นชอบภาพยนตร์เบิร์กแมนในยุคหลัง โดยเฉพาะกับบทบาทของลิฟ อุลล์แมนน์ งานของเบิร์กแมนในช่วงนี้จะละทิ้งประเด็นใหญ่ๆ อย่างเรื่องพระเจ้ามาจับที่เรื่องความสัมพันธ์ของมนุษย์แทน อย่างเช่นเรื่องของ แม่-ลูกสาว (Autumn Sonata)

สามี-ภรรยา (Scenes from a Marriage) หรือกระทั่งพี่น้อง (Cries and Whispers) เบิร์กแมนสามารถตีแผ่ประเด็นที่ละเอียดอ่อนเหล่านี้ได้อย่างทรงพลังและสมจริงยิ่ง ภาพยนตร์ของเขาจึงกระทบใจผู้ชมอย่างรุนแรงและก่อให้เกิดการย้อนดูตัว

ทางด้าน อ.ทรงยศ แววหงษ์ อาจารย์คณะอักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร ให้แง่คิดไว้ว่าธีมที่เป็น Universal ถือเป็นจุดแข็งของเบิร์กแมน อ.ทรงยศให้ความเห็นสอดคล้องกับคุณไกรวุฒิในแง่ที่ว่าผลงานของผู้กำกับท่านนี้สะท้อนถึงมนุษย์ไม่เว้นชาติไม่เว้นภาษา “ไม่น่าประหลาดใจเลยหากวันหนึ่งเราจะได้ยินคนรู้จักพูดจาประโยคเดียวกับตัวละครของเบิร์กแมน” หลายคนที่ได้ชมภาพยนตร์ของเบิร์กแมนอาจรู้สึกกลัวขึ้นมาก็ได้เพราะมันพยายามตอกย้ำถึงแง่มุมในจิตใจที่เราไม่ยอมรับ

ทางด้านประเด็นข้อด้อยนั้นมีส่วนเกี่ยวพันกับสาเหตุที่งานของเบิร์กแมน “มาไม่ถึง” เมืองไทยโดยตรง ทั้งคุณไกรวุฒิและ อ.ทรงยศ ต่างให้ความเห็นตรงกันว่าภาพยนตร์ของเบิร์กแมนทั้ง “ดูยาก” และยัง “หาดูยาก” อีกด้วย

ที่ว่า “ดูยาก” นั่นก็คือเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาหนัก “คนจะเขียนวิจารณ์ต้องทุ่มเทอย่างสูง ทั้งยังต้องยกระดับภาษาของตนให้ทัดเทียมความยิ่งใหญ่ของงานศิลป์ชิ้นนี้” คุณไกรวุฒิกล่าว ส่วนทางด้าน อ.ทรงยศ มองว่าหนังของเบิร์กแมนมุ่งเน้นนำเสนอข้อเท็จจริง ไม่นำเสนอบทสรุปที่ให้ความหวังหรือจรรโลงใจแบบภาพยนตร์อเมริกันที่เราคุ้นเคย ทั้งยังเล่นเรื่องที่เคร่งเครียดแตกต่างจากงานของผู้กำกับระดับตำนานท่านอื่นโดยเฉพาะคุโรซาว่าที่นับว่าเป็นประพันธกรที่ประสบความสำเร็จที่สุดในเมืองไทย จุดนี้ทำให้เรามองเห็นว่าภาพยนตร์จะเป็นที่นิยมในไทยได้นั้นจำต้องมีอารมณ์ขัน ดูสนุก และทำความเข้าใจได้ไม่ยาก องค์ประกอบเหล่านี้ล้วนปรากฏในงานของคุโรซาว่าแต่แทบไม่พบเลยในงานของเบิร์กแมน “อีกอย่างหนึ่งคืองานของคุโรซาว่ามีความเป็นตะวันออกสูง ทำให้คนไทยเรามองระบบสัญลักษณ์ต่างๆ ได้ง่ายกว่าด้วย” อ.ทรงยศ กล่าวเสริม แต่ถึงอย่างไร “ความเป็นตะวันออก” ก็เทียบกับอารมณ์ขันหรือความสนุกสนานไม่ได้เลย เพราะผู้กำกับอย่าง “โอสุ” แม้จะเป็นคนญี่ปุ่นเหมือนกันแต่งานของเขากลับเป็นที่รู้จักในไทยน้อยกว่าเบิร์กแมนเสียอีก ซึ่งงานของโอสุก็ออกแนว “นิ่ง” เช่นเดียวกับเบิร์กแมน

ส่วนทางด้านมุมมองจาก อ. กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน นักวิจารณ์ภาพยนตร์ก็ให้ความเห็นไม่ต่างกันนักในแง่ที่ว่าอิทธิพลของเบิร์กแมนไม่มีปรากฏในเมืองไทย ไม่ว่าจะเป็นงานภาพยนตร์ใน

ยุคเก่าหรือปัจจุบันก็ตามที สาเหตุสำคัญก็เป็นผลมาจากความแพร่หลายของภาพยนตร์จากฝั่งฮอลลีวู้ด และลักษณะเข้ากันไม่ได้ของเนื้อหาแบบเบิร์กแมนกับรสนิยมของผู้ชมในบ้านเรา

"ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนมีเรื่องศาสนาปนอยู่มาก" อ. กิตติศักดิ์กล่าว "และแนวคิดเรื่องศาสนาคริสต์ในแถบนั้นกับคนไทยก็เป็นเรื่องที่แตกต่างกันมาก" ผู้กำกับอย่างบัณฑิต ฤทธิกุล หรือท่านมุ้ยก็ล้วนแต่เคยสัมผัสกับผลงานของเบิร์กแมนมาก่อนแล้วแต่ก็ไม่สามารถนำตัวเรื่องมาถ่ายทอดแบบไทยๆ ได้เลย ดังนั้นเรื่องภาพยนตร์จากกลุ่มนิวเวฟของฝรั่งเศสที่มีมุมมองศาสนาเบาบางกว่า หรือภาพยนตร์นีโอ-เรียลลิสติกของฝั่งอิตาลี (ที่ท่านมุ้ยชอบ) ซึ่งนิยมบอกเล่าเรื่องราวของชนชั้นล่างจึงปรับเข้ากับคนไทยได้ง่ายกว่างานของเบิร์กแมน

ในเรื่องที่ว่าภาพยนตร์ของเบิร์กแมนหาชมได้ยากนั้น อ.ทรงยศได้เท้าความให้เห็นถึงฐานะสื่อภาพยนตร์ในหลายทศวรรษที่ผ่านมา สำหรับประเทศไทยเรานี้นักคิดและปัญญาชนจะได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเป็นหลัก กว่าจะเริ่มเกิดกลุ่มนักวิจารณ์ภาพยนตร์ชุดแรกๆ ก็กินเวลาไปถึงทศวรรษที่ 80 แล้ว แต่นักวิจารณ์เหล่านั้นก็ไม่มีโอกาสรับชมงานของเบิร์กแมนสักเท่าใด ส่วนใหญ่จะได้ชมพวกคุโรซาว่า สัจยาจิต เรย์ หรือเฟลลินีมากกว่า เพราะภาพยนตร์เหล่านี้หาชมได้ตามโรงภาพยนตร์สยาม (หนังอาร์ตเหล่านี้มีค่าโสหุ้ยในการนำเข้ามาค่อนข้างต่ำ ทางโรงหนังสยามจึงนำเข้ามาอย่างต่อเนื่อง) ด้วยความที่เนื้อหารับชมยาก ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนจึงไม่ได้เข้ามาในไทยช่วงเดียวกับหนังเหล่านี้ แต่ยังพบได้บ้างตามร้านวีดิโอที่นำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศ ซึ่งเน้นขายกลุ่มชาวต่างชาติอยู่ดี

"ในตอนนี้เราดูหนังฝรั่งเศสได้ที่สมาคม สำหรับอังเดร ทาคอฟสกีก็มีแฟนคลับของเขา แต่เบิร์กแมนไม่มีให้ดูกันบ่อยๆ แบบนั้น" คุณไกรวุฒิกล่าว ปัจจุบันนี้งานของเบิร์กแมนก็ยังไม่เป็นที่รู้สักเท่าไรเหมือนเดิม หากจะหางานของเบิร์กแมนมาชมก็ต้องรอจนกว่าใครจะเอามาฉายตามงานเทศกาลหรือสั่งสื่อแผ่นดีวีดีราคาสูงลิบจากต่างประเทศ อย่างไรก็ตามความแพร่หลายของสื่อดีวีดีก็ทำให้มีแผ่น "หนังเถื่อน" ของเบิร์กแมนทยอยกันออกมาให้เห็นเป็นระยะ แต่ก็ยังติดปัญหาเรื่องลิขสิทธิ์อยู่ดี คงยากที่จะมีบริษัทนำเข้าภาพยนตร์ของไทยที่ใจป้ำพอจะซื้อลิขสิทธิ์มาทำอย่างถูกต้อง ในเมื่อทำออกมาแล้วก็ใช่ว่าจะขายได้มากมาย

ยิ่งพอรับฟัง อ.ทรงยศ พูดถึงผู้กำกับไทยในยุคปัจจุบันกับภาพยนตร์ของเบิร์กแมนยิ่งเป็นเรื่องที่ต่อกันไม่ติด อ.ทรงยศ แสดงข้อคิดเห็นว่าผู้กำกับไทยนั้นเป็นพ่อค้ามากกว่าจะเข้าใจเรื่องสุนทรียะ ผู้กำกับอย่างอังเคิล ปื้ด หรือกระทั่งยุทธเลิศ สร้างแต่งานตลาด ไม่ได้ผลิตขายกลุ่มที่มี

ความคิดซับซ้อน ผู้กำกับไทยยุคหลังได้รับอิทธิพลจากงานโฆษณาที่ผลิตซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนไม่รู้ว่า Source แรกเริ่มเป็นผลงานของใคร “และเราก็ไม่มีแนวคิดที่จะไปไล่หา Source หรือต้นฉบับมาดูเสียด้วย ดังนั้นผมจึงสรุปได้เต็มปากว่าไม่เห็นอิทธิพลจากงานของเบิร์กแมนเลย” อ.ทรงยศ กล่าวทิ้งท้าย

## 6.8 ภาพสะท้อนจากเมืองไทย: มุมมองของผู้เขียน

จากแนวคิดของนักวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้ง 3 ท่านข้างต้น เราพบว่างานของเบิร์กแมนคล้ายเป็นกล่องดำที่ไม่มีใครอยากเข้าไปสัมผัสนัก สำหรับผู้สร้างสรรค์สื่อบันเทิงของไทย ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนถือว่า “ย่อยยาก” เกินกว่าจะประยุกต์ใช้กับบริบทไทยๆ และยังมีคนสร้างหนังอีกนับไม่ถ้วนที่ไม่เคยได้รับชมงานของเบิร์กแมนเลยด้วยซ้ำ เพราะในฐานะผู้ชมเองจะหาเสพงานของเบิร์กแมนก็คงยังเป็นเรื่องที่สิ้นเปลืองเงินทองอย่างสูงหากจะสั่งเข้ามาเอง อีกทั้งยังเป็นสิ่งผิดกฎหมายถ้าซื้อ “แผ่นผี” ที่แพร่หลายอยู่ในตลาด (ซึ่งก็มีให้เลือกไม่กี่เรื่อง)

ทั้งหมดนี้อาจสาวไปได้ถึงฐานะภาพยนตร์ในเมืองไทยที่เป็นสื่อบันเทิงของชาวบ้าน “หนัง” ยังคงเป็นสื่อชั้นรองที่ไม่สามารถขึ้นไปเคียงบ่าเคียงไหล่วรรณกรรมได้ วาทกรรมดังกล่าวจึงเป็นตัวปิดกั้นพัฒนาการของศิลปะแขนงที่ 7 นี้โดยตรง เพราะถึงจะมีกลุ่มผู้สร้างที่เล็งเห็นคุณค่าของภาพยนตร์ในฐานะสื่อศิลปะ แต่คนเหล่านั้นก็ “เชื่อว่า” ถึงจะผลิตงานเหล่านี้ออกไป (หรืออย่างน้อยก็ฉายเผยแพร่) ก็ย่อมไม่มีผู้เสพ ส่วนทางฝ่ายผู้ชมที่สามารถเข้าถึงงานระดับนี้ได้ก็น้อยเกินไปและไม่ได้รวมตัวเป็นกลุ่มเป็นก้อนจนคณะผู้สร้างหรือโรงภาพยนตร์จะเห็นว่าเป็นตลาดที่ใหญ่พอจะหาผลกำไรได้

ปัญหาที่น่าสนใจอีกข้อคือความเชื่อผิดๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่ได้มาจากฮอลลีวู้ดว่าเป็นหนังที่ดูยาก ยิ่งมีชื่อผู้กำกับระดับปรมาจารย์จั่วหัวอยู่แล้วก็ยิ่งน่ากลัวเข้าไปใหญ่ เพราะความจริงแล้วภาพยนตร์ของเบิร์กแมนก็ใช่ว่าจะเข้าใจได้ยาก จริงอยู่ว่าบางเรื่องอย่าง Persona (1966) จะหลุดจากวิธีนำเสนอทั่วๆ ไปอยู่บ้าง ที่เรื่องอื่นๆ ของเบิร์กแมนส่วนใหญ่แล้วก็ใช่ว่าทำความเข้าใจได้อยากสักเท่าไร เพราะงานของเบิร์กแมนอาจมีประเด็นที่ “หนัก” แต่ก็ไม่ใช่ว่ายากแก่การเข้าใจ

แล้วทางออกของทางตันนี้อยู่ที่ไหนกันแน่? ในความเห็นของผู้เขียนเองนั้นเราจำเป็นต้องมี “บุคคลที่ 3” ยื่นมือมาช่วยเหลือ นี่อาจเป็นองค์กรของรัฐหรือเอกชนก็ตามแต่ โดยมีบทบาทในการ

นำเสนอ “ภาพยนตร์คุณภาพ” ให้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของตลาด ส่วนนี้เราเริ่มเห็นเค้ารูปร่างแล้วจากโรงภาพยนตร์ประเภทอาร์ตเฮ้าส์ (เช่นที่ RCAหรือ สยามสแควร์) แต่ก็ยังนับว่ามีจำนวนไม่มากพอ ส่วนอีกแง่คือต้องมีผู้สนับสนุนผู้สร้างภาพยนตร์ไทยกลุ่มก้าวหน้าเช่นนี้ด้วย เพราะในปัจจุบันงานใดก็ตามที่อยู่นอกกฎเกณฑ์ “บู๊-ตลก-โป๊-ผี-ประวัติศาสตร์” สามารถฟันธงเกือบจะตอนก่อนสร้างด้วยซ้ำว่าจะต้องล้มเหลวเชิงรายได้อย่างแน่นอน จริงอยู่ว่าการปรับเปลี่ยนรสนิยมของผู้ชมนั้นต้องอาศัยเวลา แต่ถ้าเราไม่ให้การสนับสนุนผู้สร้างภาพยนตร์คุณภาพจำนวนน้อยนิดนี้ ก็รับรองได้ว่าวันที่ภาพยนตร์ไทยจะผงาดอย่างยิ่งใหญ่ย่อมไม่มีวันมาถึงอย่างแน่นอน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# บทที่ 7

## ก้อนอิฐในกำแพง: การสืบทอดและสานต่อ

เมื่อเขียนงานชิ้นยาวจบสักเรื่องไม่ว่าใครก็คงต้องรู้สึกใจหายอยู่บ้าง ส่วนหนึ่งอาจเป็นความปรีดาชั่วแล่นที่แรงกดดันมหาศาลมลายหายไปในชั่วข้ามคืน แต่หลังจากนั้นเพียงนาน ความไม่มั่นใจ ความเคลือบแคลงสงสัย รวมทั้งปลายเชือกที่ยังขมวดไม่หมดก็ยังจะคอยหลอกหลอนผู้เขียนได้อีกทุกเมื่อเชื่อวัน เพราะเวลาของโลกไม่ได้หยุดนิ่ง และเราก็ไม่อยู่ในฐานะที่จะเรียกขานงานของตัวเองว่าเป็นสิ่ง “สมบูรณ์แบบ” ได้อย่างเต็มปากเต็มคำ สุดท้ายแล้วงานเพียงชิ้นเดียวก็ย่อมเปรียบเสมือนอิฐหนึ่งก้อนที่จะเป็นรากฐานไปสู่กำแพงใหญ่ อิฐเพียงก้อนเดียวอาจด้อยค่าหากไม่มีก่อนอื่นๆ คอยพยุงไว้ให้เป็นรูปเป็นร่าง ในทางกลับกันหากปราศจากอิฐสักก้อนก็ย่อมปราศจากกำแพงด้วยเช่นกัน

มนุษย์ไม่สามารถอยู่อย่างโดดเดี่ยวได้ฉันท์ใด ชิ้นงานก็ไม่อาจดำรงอยู่เพียงลำพังโดยปราศจากการเปรียบเทียบ การสนับสนุนสอดคล้อง หรือการแย้งจากชิ้นงานอื่นๆ หากงานเขียนฉบับนี้เป็นเพียงบทความเชิงวิเคราะห์เกี่ยวกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมนเพียงชิ้นเดียวในเมืองไทย ไม่มีตำราเล่มไหนมาคอยให้การสนับสนุนหรือโต้แย้งแล้ว งานเขียนชิ้นนี้ก็อาจจะดูเหมือนสมบูรณ์แบบได้เหมือนกัน แต่นั่นก็เป็นเพียงภาพลวงตาหรือการคิดเข้าข้างตัวเองชนิดสุดกู่ เหมือนกับการตีความว่าเด็กทารกผู้ไม่เคยทำผิดบาปจะปราศจากมลทินเช่นนั้นไปตลอดชีวิต เพียงแค่การโต้แย้งสักครั้งก็อาจจะพลิกขั้วจาก “สมบูรณ์” ไปเป็น “ไร้ค่า” ได้แล้ว

ดังนั้นงานศึกษาวิเคราะห์ผลงานของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนยังคงต้องมีต่อไป มีประเด็นอีกมากมายเหลือคณานับที่ผู้เขียนยังไม่ได้กล่าวถึง โดยเฉพาะเรื่องงานในสายละครเวทีที่ต้องยอมรับว่าผู้คิดจะทำในส่วนนี้นั้นต้องมีความรู้ ประสบการณ์ เงินทุน และเวลามากมายมหาศาล แต่ข้อมูลในส่วนนี้ก็สำคัญมากเพราะเวลาส่วนใหญ่ของเบิร์กแมนหมดไปกับการกำกับละครเวทีมากกว่าภาพยนตร์เสียอีก หรือที่เขาชอบใช้คำว่า “ภาพยนตร์คือเมียน้อย แต่ละครเวทีคือเมียหลวง” นั่นเอง การจะวิเคราะห์โดยเริ่มจากตัวเบิร์กแมนออกไปสู่งานละครแต่ละชิ้นหรือจะทำกลับกัน (วิเคราะห์งานละครเพื่อสร้างภาพผู้กำกับ) ก็ย่อมให้ผลที่น่าสนใจยิ่ง และอาจจะน่าเชื่อถือกว่าการวิเคราะห์จากภาพยนตร์เสียด้วยซ้ำไป

การวิเคราะห์ของผู้เขียนรวมถึงการวิเคราะห์งานละครจากตัวเบิร์กแมนที่กล่าวไปนั้น เรานับรวมกันว่าเป็นงานวิเคราะห์ “จากข้างใน” นั่นคือเราต้องเข้าไปในจิตใจของผู้สร้าง (เบิร์กแมน) แล้วจึงตีความจากแก่นออกไปสู่ผลงานการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามแง่มุมการวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง ไม่ว่าจะเป็นการมองแบบ โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยม หรือโพสต์โมเดิร์น ซึ่งเป็นมุมมอง “จากข้างนอก” ก็น่าสนใจไม่แพ้กัน (แม้ว่างานอาจจะออกมาจืดชืดสักหน่อยก็ตามที) สำหรับมุมมองแบบนี้เราจะวิเคราะห์องค์ประกอบทั้งหมดก่อนจึงค่อยสังเคราะห์มาเป็นตัวผู้กำกับอีกทีหนึ่ง ซึ่งเป็นวิธีการที่ตรงกันข้ามกับงานเขียนชิ้นนี้

โดยส่วนตัวแล้วผู้เขียนก็สนใจการหยิบเอาเครื่องมือสายโครงสร้างนิยมมาประยุกต์ใช้ตั้งแต่เริ่ม และต้องยอมรับว่าสนใจมาก่อนจะคิดใช้วิธีวิเคราะห์ที่ปรากฏในงานชิ้นนี้เสียด้วยซ้ำ แต่ในเมื่อแวดวงวิชาการของไทยยังไม่มีงานวิเคราะห์เบิร์กแมนเชิงพรรณนาหรือการวิเคราะห์แบบ Narrative มาก่อนเลย ก็คงจะเป็นการ “กระโดดข้าม” จนเกินไปหากจะหันไปใช้มุมมองโพสต์โมเดิร์นเสียตั้งแต่แรกเริ่ม แต่เมื่องานเขียนเล่มนี้จบลง ก็ย่อมไม่มีเหตุผลใดจะขวางกั้นอีกต่อไป อีกทั้งผู้เขียนยังได้ลองวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง Smiles of a Summer Night ด้วยเครื่องมือสายโครงสร้างนิยมไว้เป็นแนวทางในภาคผนวก ข

นอกจากที่กล่าวมาข้างต้นแล้วก็ต้องขอย้ำเตือนถึงความหวังประการแรกของผู้เขียนอีกครั้งหนึ่งนั่นก็คือการนำเสนอผู้กำกับที่น่าสนใจให้กับผู้อ่านได้รู้จัก และกระตุ้นให้เกิดความอยากลิ้มลองรับชมผลงานของผู้กำกับท่านอื่นๆ ที่ไม่เป็นที่รู้จักกันในวงกว้างอาทิ จิม จามุช (Jim Jarmusch), อังเดร ทอคอฟสกี (Andrei Tarkovsky), ยาสุจิโร โอสุ (Yasujiro Osu), เปโดร อัลโมโดวา (Predo Almodovar), เอฟ ดับเบิ้ลยู มัวเนา (F. W. Murnau) ฯลฯ ผลงานของผู้กำกับเหล่านี้เปรียบได้กับกรุสมบัติอันมีค่าที่ยังแทบไม่ได้รับการสนใจสักเท่าใดในเมืองไทย และคงจะจำกัดชื่อเสียงในวงแคบๆ ต่อไป หากไม่มีใครยื่นมือเข้าไปช่วยเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักกันในวงกว้าง

ดังนั้นผลงานวิชาการและงานเขียนแต่ละชิ้นจึงเปรียบได้กับอิฐเพียงหนึ่งก้อน หากปราศจากก้อนอื่นๆ ก็ย่อมไร้ความหมาย และไม่มีหลักประกันว่าสักวันเราจะได้เห็นมันก่อตัวเป็นกำแพงหรือภาพรวมกับตาตัวเอง แต่ก็คงเหมือนเช่นตัวละครทั้งหลายของเบิร์กแมน หากเราสามารถทำอะไรสักอย่างที่มีคุณค่าฝากไว้กับโลกใบนี้ได้บ้าง เมื่อวันที่เราเผชิญหน้ากับความตายเราก็ยังอุ่นใจได้ว่าชีวิตนี้ยังไม่สูญเปล่าไปเสียทีเดียว

# รายการอ้างอิง

ภาษาไทย


กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน. นักวิจารณ์ภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2549.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร. นักวิจารณ์ภาพยนตร์. สัมภาษณ์, 6 ตุลาคม 2548.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร. Symbolic Corner: ผู้หญิงจิตแตก (ตอนที่ 1). Bioscope 33 (สิงหาคม 2547): 87-90.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร. Symbolic Corner: ผู้หญิงจิตแตก (ตอนที่ 2). Bioscope 34 (กันยายน 2547): 87-90.

โจ สิงห์สังเวียน. Filmarketing. Bioscope 21 (สิงหาคม 2546): 20-21.

ชลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2531.

ชูศรี งามประเสริฐ. การแอบมองจ้องดูในภาพยนตร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ทรงยศ แววหงษ์. อาจารย์คณะอักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร. สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2548.

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

พาขวัญ ชินพัฒวานิช. ผลงานและแนวกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช สาขาวิชานิเทศศาสตร์. การผลิตภาพยนตร์ขั้นสูง หน่วยที่ 1-7. นนทบุรี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2532.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. นักสร้าง สร้างหนัง หนังสั้น. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

รัตนา จักกะพาก และ จิรยุทธ์ สินธุพันธ์. จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์: การศึกษาวิเคราะห์. รายงานผลการวิจัยทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

รัตนา จักกะพาก. จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมยุคล: การศึกษาวิเคราะห์. รายงานผลการวิจัยกองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ลัขณา คมคาย. การใช้อาหารเพื่อสื่อความหมายในภาพยนตร์คัดเฉพาะเรื่อง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ศรีนิวาสัน, จี. สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ. แปลโดย สุเชาน์ พลอยชุม. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2534.

ภาษาอังกฤษ

Bal, M. Narratology: Introduction to the theory of narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Berger, A. A. Narratives. California: Sage Publications, 2000.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Bergman, I., and Tate, J. The magic lantern: An autobiography. New York: Penguin USA, 1988.

Caughie, J. Theories of authorship. London: Routledge, 1999.

Giannetti, L. Understanding movies. New Jersey: Prentice-Hall, 1996.

Hayward, S. Key concepts in cinema studies. London: Routledge, 1996.

Kalin, J. The films of Ingmar Bergman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Lauder, R. E. God, death, art & love. New Jersey: Paulist Press, 1990.

Marker, L. L., and Marker, F. J. Ingmar Bergman: A life in the theater. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Miller, T., and Stam, R. A companion to film theory. Oxford: Blackwell, 2004.

Nelmes, J. An introduction to film studies. London: Routledge, 1999.

Phillips, W. H. Film: An introduction. Boston: Belford/St. Martin's, 1999.

Roberts, G., and Wallis, H. Introducing film. London: Arnold, 2001.

Scott, J. F. Film: The medium and the maker. New York: Holt Rinehart and Winston, 1975.

Young, V. Cinema borealis. New York: Avon Books, 1971.

# บรรณานุกรม


ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ. การวิเคราะห์สื่อ: แนวคิดและเทคนิค. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. มองสื่อใหม่ มองสังคมใหม่. กรุงเทพมหานคร: เอดิสัน เพรสโพรดักส์, 2543.

สุภางค์ จันทวานิช. วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ภาษาอังกฤษ

Berger, A. A. Media and communication research methods. California: Sage Publications, 2000.

Cook, D. A. A history of narrative film. New York: W. W. Norton, 1990.

Eco, U. The role of the reader. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Kawin, B. F. Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film. New Jersey, Princeton University Press, 1978.

Mast, G. A short history of the movies. Boston: Alley and Bacon, 1996.

Mast, G. Film theory and criticism: Introductory readings. New York: Oxford University Press, 1992.

Price, S. Media studies. London: Pitman Publishing, 1994.

# ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# ภาคผนวก ก

# ผู้ร่วมงานคนสำคัญของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน

ฐานะประพันธกรใช่จะเกิดขึ้นได้โดยอาศัยตัวผู้กำกับเพียงฝ่ายเดียว หากปราศจากทีมงานที่รู้ใจหรือนักแสดงที่เล่นได้เหมาะเจาะกับบทบาทที่ร่างไว้ก่อนหน้า ความเป็น Auteur ก็อาจจะไม่สามารถเป็นรูปเป็นร่างได้อย่างใจ ไม่แปลกเลยที่ ทิม เบอร์ตันต้องมีจอนนี่ เดปป์ คุโรซาว่าต้องมีโตชิโร มิฟูเน่ ฮิทช์ค็อกกับสาวผมบลอนด์มากหน้าหลายตา หรือกระทั่งหว่อง กาไว กับคริสโตเฟอร์ ดอลย์ ผู้กำกับตัวคนเดียวถือว่าน้อยเกินกว่าจะจัดการหนังทั้งเรื่องให้ได้ดังใจในทุกแง่มุม ดังนั้นลักษณะของฐานะประพันธกรจึงสมควรจะรวมถึงผู้ร่วมงานคนสนิทด้วย นี่เองคือจุดประสงค์ของภาคผนวกนี้ เราจะร่วมชมไปพร้อมๆ กันว่านักแสดงและทีมงานที่ถือว่า “คู่บุญ” ของเบิร์กแมนมีใครบ้าง รวมทั้งศึกษาบทบาทที่เขาหรือเธอมีต่อภาพยนตร์ของผู้กำกับท่านนี้

**แม็กซ์ ฟอน ซิโดว** (Max Von Sydow): **ศิลปินผู้ทุกข์ระทม**

ชื่อเดิม คาร์ล อดอล์ฟ ฟอน ซิโดว เกิดเมื่อวันที่ 10 เมษายน 1929 ณ เมืองลุนด์ ประเทศสวีเดน ฟอน ซิโดว เป็นบุตรชายของครอบครัวชนชั้นกลาง มีพ่อเป็นนักมนุษย์วิทยา เขาเข้าเรียนการแสดงที่ Royal Dramatic Theatre (ดรามาเตน) รุ่นเดียวกับอิงกริด ธูลิน และฝึกฝนฝีมือกับงานละครเวทีก่อนจะเริ่มมีผลงานผ่านจอเงินในช่วงทศวรรษที่ 50

นอกจากจะโด่งดังไปทั่วสวีเดนด้วยผลงานที่ร่วมทำกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน แล้ว ฟอน ซิโดว ยังกลายเป็นที่รู้จักไปทั่วโลกเมื่อรับบทเป็นพระเยซูในภาพยนตร์เรื่อง The Greatest Story Ever Told (1965) ปัจจุบัน ฟอน ซิโดว ยังมีผลงานผ่านสายตาคอภาพยนตร์ออกมาเรื่อยๆ และเป็นนักแสดงเพียงคนเดียวที่เคยรับบทเป็นทั้ง พระเยซู หมอผี และซาตาน

ฟอน ซิโดว มักรับบทชายผู้อ่อนไหวหรือศิลปินผู้ระทมทุกข์ ตัวละครที่ฟอน ซิโดวเล่นจะไม่ใช่คนมองโลกตามหลักวิทยาศาสตร์หรือตรรกะ บทบาทที่โดดเด่นที่สุดเห็นจะเป็นตอนรับบท “อันโทเนียส บล็อก” (The Seventh Seal) อัศวินครูเสดที่พยายามฝืนความตายเพื่อรอคำตอบจากพระเจ้า ส่วนบทบาทศิลปินก็ปรากฏหลายครั้งอาทิใน The Magician (1958) Hour of the Wolf (1968) หรือ Shame (1968) เป็นต้น

แม็กซ์ ฟอน ซิโดว กับบท อันโทเนียส บล็อก ใน The Seventh Seal (1957)

ฟอน ซิโดว จึงเป็นตัวแทนของผู้อ่อนแอในสังคมที่ถูกพลังจากภายนอกกดขี่อยู่ แม้แต่ในเรื่อง The Virgin Spring ที่เขารับบทเป็น “ทอร์” หัวหน้าชุมชน ลูกสาวของเขาก็ยังถูกข่มขืนแล้วฆ่าโดยที่ตนไม่อาจยื่นมือเข้าไปช่วยเหลือได้เลย นอกนั้นก็มักเป็นศิลปินที่ช่วยตัวเองไม่ได้ ไม่ว่าจะในภาวะจิตหลอน (Hour of The Wolf) หรือระหว่างสงคราม (Shame) ตัวละครของฟอน ซิโดว จึงมักพ่ายแพ้ในท้ายที่สุดอยู่ร่ำไป

นอกจากนี้ฟอน ซิโดว ยังมีคู่อาฆาต (Nemesis) อยู่คนคือ กุนนาร์ บียอร์นสแตรนด์ ซึ่งรับบทเป็นชายเจ้าตรรกะ เจ้าของมุมมองเชิงวิทยาศาสตร์ที่คอยขัดแย้งกับเขาอยู่เสมอ เราจะไปทำความรู้จักกับเขาเป็นคนต่อไป

ผลงานภาพยนตร์ของแม็กซ์ ฟอน ซิโดวที่ทำร่วมกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

1. The Seventh Seal (1957)
2. Wild Strawberries (1957)
3. Brink of Life (1958)
4. The Magician (1958)
5. The Virgin Spring (1960)
6. Through the Glass Darkly (1961)
7. Winter Light (1963)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

8. Hour of the Wolf (1968)

9. Shame (1968)

10. Passion of Anna (1969)

11. The Touch (1971)

**กุนนาน์ บียอร์นสแตรนด์** (Gunna Bjornstrand): **เจ้าแห่งเหตุผล**

ชื่อเดิม นุท กุนนาร์ โยแฮนสัน เกิดวันที่ 13 พฤศจิกายน 1909 ณ กรุงสต็อกโฮล์ม ประเทศสวีเดน ปัจจุบันเสียชีวิตแล้วเมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม 1986

บียอร์นสแตรนด์เองก็เข้าเรียนการแสดงที่ Royal Dramatic Theatre เช่นกัน โดยเป็นรุ่นเดียวกับ อิงกริด เบิร์กแมน ดาราสาวชาวสวีดิชที่มีชื่อเสียงที่สุดในระดับนานาชาติ บียอร์นสแตรนด์เริ่มงานในฐานะนักแสดงละครเวทีที่ประเทศฟินแลนด์ ก่อนจะกลับมาสวีเดนและร่วมงานละครเวทีกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมนในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และดังเป็นพลุแตกเมื่อเริ่มแสดงในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนอย่างต่อเนื่อง

กุนนาร์ บียอร์นสแตรนด์กับบท เฟรดริก เอเกอร์มัน ใน Smiles of a Summer Night (1955)

บียอร์นสแตรนด์เป็นนักแสดงที่ร่วมงานกับเบิร์กแมนมากที่สุด ท่วงท่าสุขุม สูงส่ง แต่แฝงความเย่อหยิ่ง สอดรับกับบทชายมีเปี่ยมด้วย “เหตุผล” ยิ่งนัก ตัวละครที่เขารับบทจึงมักเป็นบุคคลหัวก้าวหน้า เชื่อในสิ่งที่ตาเห็น จนหลายครั้งอาจทำให้ดูเย็นชาเกินไปบ้าง ไม่ว่าจะเป็นบท “โยนส์” อัศวินรับใช้ที่มองโลกแตกต่างกับเจ้านาย (ฟอน ซิโดว) ตลอดศก เป็น "ด็อคเตอร์ เวอร์เกรุส” (จาก

เรื่อง The Magician) ผู้ไม่เชื่อเรื่องอำนาจเวทมนตร์และพยายามจะฉีกหน้ากากของ “นักมายากล” อยู่ตลอดเวลา (รับบทโดยฟอน ซิโดว อีกเช่นกัน) นอกจากนี้เขายังเป็นพ่อผู้เย็นชาที่เห็นอาการป่วยไข้ของลูกสาวเป็นข้อมูลงานเขียนชั้นดีใน Through a Glass Darkly (จนภายหลังก็ขัดแย้งกับ ฟอน ซิโดว ที่รับบทเป็นลูกเขย) รวมทั้งรับบท “ยาโคบี” นายกเทศมนตรีของเกาะระหว่างไฟสงครามที่ไปหลงรักภรรยาของศิลปิน (รับบทโดยฟอน ซิโดว อีกนั่นแหละ) บียอร์นสแตรนด์คือ Nemesis ของ ฟอน ซิโดว ลักษณะตัวละครที่ทั้งคู่รับบทนั้นยังถือว่าเป็นเป็น “คู่ตรงข้าม” กันเกือบทุกกรณี

ถ้าฟอน ซิโดวเป็นคนที่อ่อนแอเกินไป บียอร์นสแตรนด์ก็นับว่าแข็งเกินไปเช่นกัน บทสรุปที่เขาได้รับจึงไม่ค่อยจะน่าอภิรมย์เท่าใดนัก แต่ก็ไม่ต่างอะไรกับตัวละครส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนอยู่แล้ว

ผลงานภาพยนตร์ของกุนนาร์ บียอร์นสแตรนด์ที่ทำร่วมกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

1. Waiting Women (1952)
2. The Naked Night (1953)
3. A Lesson in Love (1954)
4. Smiles of a Summer Night (1955)
5. The Seventh Seal (1957)
6. Wild Strawberries (1957)
7. The Magician (1958)
8. The Devil’s Eye (1960)
9. Through a Glass Darkly (1961)
10. Winter Light (1963)
11. Persona (1966)
12. Shame (1968)
13. Face to Face (1976)
14. Autumn Sonata (1978)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

15. Fanny and Alexander (1982)

**อิงกริด ธูลิน (Ingrid Thulin): ราชินีน้ำแข็ง**

อิงกริด ธูลิน เกิดเมื่อวันที่ 27 มกราคม 1926 พื้นเพเป็นคนทางตอนเหนือของสวีเดน ธูลินเรียนการแสดงที่ Royal Dramatic Theatre และเริ่มงานในฐานะนักแสดงละครเวทีเช่นเดียวกับบุคลากรส่วนใหญ่ของเบิร์กแมน ธูลินเป็นที่รู้จักในวงกว้างจากบทบาท “มารีอันน์” ลูกสะใภ้ของอิแซ็ก บอร์ก จากเรื่อง Wild Strawberries (1957) ก่อนจะคว้ารางวัลเมืองคานส์จากเรื่อง Brink of Life (1958)

อิงกริด ธูลินในบทคารินจากเรื่อง Cries and Whispers (1972)

ธูลินมีบทบาทอย่างสูงในภาพยนตร์ช่วง Summer และ Winter ตอนต้น ท่วงท่าทรงภูมิและเย็นเยียบดุจน้ำแข็งคือเอกลักษณ์ของนาง ตัวละครที่ธูลินรับบทมักเป็นสตรีผู้มีความรู้ เป็นผู้ใหญ่ ปฏิสัมพันธ์กับคนรอบข้างด้วยความเย็นชาและแทบจะไม่มีการระเบิดอารมณ์ให้เห็นเลย บทบาทเด่นๆ ก็คือ “เอสเตอร์” จาก The Silence (1963) ล่ามสาวที่กำลังจะตายไปในเมืองอันเปลี่ยวร้าง และ “คาริน” พี่สาวคนโตของสามพี่น้องใน Cries and Whispers (1972) แม้จะรับบทที่สูงส่งด้วยวัยวุฒิและคุณวุฒิแต่ตัวละครของธูลินก็มักพ่ายแพ้ให้กับความเย็นชาและท่าทางทรงภูมิของตัวเองจนไม่สามารถสื่อสารกับผู้อื่นได้ (นางเอาชนะข้อบกพร่องนี้ได้ใน The Silence แต่ล้มเหลวใน Cries and Whispers)

ปัจจุบันธูลินเสียชีวิตไปแล้วเมื่อวันที่ 7 มกราคม 2004 ด้วยโรคมะเร็ง ขณะมีอายุได้ 77 ปี

ผลงานภาพยนตร์ของอิงกริด ธูลินที่ทำร่วมกับอิงก์มาร์เบิร์กแมน

1. Wild Strawberries (1957)
2. Brink of Life (1958)
3. The Magician (1958)
4. Winter Light (1963)
5. The Silence (1963)
6. Hour of the Wolf (1968)
7. Cries and Whispers (1972)

**กุนเนล ลินด์บลอม** (Gunnel Lindblom): **นางพญาอัคคี**

กุนเนล ลินด์บลอม เกิดเมื่อวันที่ 18 ธันวาคม 1931 ณ เมืองโกเธนเบิร์ก ประเทศสวีเดน นางเข้าสู่วงการโดยเรียนการละครที่โรงละครโกเธนเบิร์กและร่วมแสดงละครที่นั่น จนกระทั่งเบิร์กแมนเห็นแววแล้วนำมารับบท “สาวใบ้” ในภาพยนตร์เรื่อง The Seventh Seal (1953) หลังจากนั้นลินบลอมด์ก็ร่วมแสดงในงานของเบิร์กแมนอยู่เสมอ ทั้งยังได้รับข้อเสนอจากเบิร์กแมนให้มากำกับภาพยนตร์เรื่อง Paradistorg (1977) ซึ่งได้รับการสรรเสริญไปทั่วโลก และได้รับเลือกเป็น 1 ใน 4 ภาพยนตร์ต่างประเทศที่ดีที่สุดของปีจากนิตยสารไทม์

แม้จะร่วมเล่นเพียงไม่กี่เรื่อง แต่บทของลินด์บลอมก็โดดเด่นเฉพาะตัวโดยเฉพาะความดิบและเร่าร้อนดุจเปลวเพลิง บทของนางสื่อถึงด้าน “สัญชาติญาณ” ของมนุษย์ เป็นด้านที่เน้นการกระทำมากกว่าความคิด เราเห็นนางนับถือเทพพื้นเมืองใน The Virgin Spring (1960) ภาพลักษณ์ของนางในเรื่องนี้คล้ายคนเถื่อนไร้วัฒนธรรมทั้งๆ ที่อยู่ในชุมชนชาวคริสต์ ก่อนที่นางจะก่อกวนพี่สาวจนแทบคลั่งใจตายด้วยการทอดกายให้กับชายหนุ่มที่ตนก็ไม่รู้จักในบท “อันนา” จากเรื่อง The Silence (1963) ในภาพยนตร์เรื่องนี้เองที่น้ำแข็ง (ธูลิน) และไฟ (ลินด์บลอม) ได้ประชันบทกันอย่างสมน้ำสมเนื้อ เบิร์กแมนต้องการสื่อถึงมนุษย์ 2 ขั้ว คือด้านที่ประกอบด้วยตรรกะและเหตุผลกับด้านสัญชาติญาณและความปรารถนา เมื่อใดก็ตามที่เบิร์กแมนต้องการหญิงสาวในแบบหลัง ลินด์บลอมย่อมเป็นตัวเลือกอันดับต้นเสมอ

กุนเนล ลินด์บลอมกับบทอันนา ใน The Silence (1963)

ผลงานภาพยนตร์ของกุนเนล ลินด์บลอมที่ทำร่วมกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

1. The Seventh Seal (1957)
2. Wild Strawberries (1957)
3. The Virgin Spring (1960)
4. Winter Light (1963)
5. The Silence (1963)
6. Scenes from a Marriage (1973)

**แฮเรียต แอนเดอร์สสัน (Harriet Andersson): ฤดูกาลที่เปลี่ยนผัน**

แฮเรียต แอนเดอร์สสัน เกิดเมื่อวันที่ 14 มกราคม 1932 ณ กรุงสต็อกโฮล์ม ประเทศสวีเดน นางพบกับเบิร์กแมนเมื่ออายุ 20 ปีและคบหากันในฐานะคนรัก ภาพยนตร์เรื่อง Summer with Monika (1953) อาจนับได้ว่าเป็นงานที่เบิร์กแมนบรรจงสร้างเพื่อเปิดตัวนางโดยเฉพาะก็ว่าได้ นอกจากงานภาพยนตร์แล้ว นางยังเป็นนักแสดงละครเวทีอีกเช่นกัน

แฮเรียต แอนเดอร์สสันเป็น 1 ใน 2 นักแสดงหญิงที่ปรับเปลี่ยนบทบาทมากที่สุด (อีกคน คือ บิบิ แอนเดอร์สสัน) โดยบทบาทของทั้ง 2 จะผันแปรไปตามมุมมองของเบิร์กแมนนั่นเอง บทบาทช่วงแรกของแฮเรียตจะออกมาในรูปสาวน้อยผู้สดใสดังเช่นใน Summer with Monika

(1953) และ Smiles of a Summer Night ที่นางเล่นเป็น “เพตรา” สาวใช้ผู้ขี้เล่น ย่างเข้าช่วง Summer บทบาทของนางก็ปรับเปลี่ยนมารุนแรงมากขึ้นอย่างบท “คาริน” สาวบกพร่องทางจิตที่มีเพศสัมพันธ์กับน้องชายตัวเองใน Through a Glass Darkly (ความจริงรูปลักษณ์ของแฮเรียตก็แฝงความยั้วยวนทางเพศอยู่แล้ว) นับแต่นั้นเป็นต้นมานางก็ปรากฏตัวในสภาพโทรมจนแทบจำไม่ได้ในบท “อักเนส” จากเรื่อง Cries and Whisper หรือกระทั่งบทสาวใช้ของบิชอปใน Fanny and Alexander

“อักเนส” แฮเรียต แอนเดอร์สสัน ในยุค Winter ภาพจากเรื่อง Cries and Whispers (1972)

ผลงานภาพยนตร์ของแฮเรียต แอนเดอร์สสันที่ทำร่วมกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

1. Summer with Monika (1953)
2. The Naked Night (1953)
3. A Lesson in Love (1954)
4. Smiles of a Summer Night (1955)
5. Through the Glass Darkly (1961)
6. All These Women (1964)
7. Cries and Whispers (1972)
8. Fanny and Alexander (1982)

**บิบิ แอนเดอร์สสัน** (Bibi Andersson): **สาวงามผู้สดใสกับวัยที่ร่วงโรย**

ชื่อเดิม เบริต เอลิซาเบธ แอนเดอร์สสัน เกิดเมื่อวันที่ 11 พศจิกายน 1935 ณ กรุงสต็อกโฮล์ม ประเทศสวีเดน บิบิเรียนการแสดงที่ Royal Dramatic Theatre อยู่สองปี (1954-1956) ก่อนจะได้รับการชักชวนจากเบิร์กแมนให้ไปร่วมแสดงละครเวทีที่โรงละครประจำเมืองมัลโม (Malmo City Theatre) นางรับบทเป็นตัวประกอบเล็กๆ ใน Smiles of a Summer Night (1955) ก่อนจะรับบทเป็น “มิยา” ภรรยาของนักแสดงเร่ร่อนใน The Seventh Seal (1953) และรับบท “ซาร่า” ทั้งในอดีตและปัจจุบันของ Wild Strawberries (1953)

ซาร่า อดีต (ซ้าย) และปัจจุบัน (ขวา) จากเรื่อง Wild Strawberries (1957)

บิบิมีรูปลักษณ์ที่งามสง่า แม้จะรับบทเด็กสาววัยรุ่นในช่วงแรกๆ เช่นเดียวกับแฮเรียต แต่นางไม่แฝงแววยั้วยวนทางเพศ ไม่แปลกที่จะรับบทเป็นมิยาซึ่งมีนัยแฝงว่าเป็นพระแม่มารีศักดิ์สิทธิ์ (Holy Mary) บทของบิบิหนักขึ้นเมื่อเบิร์กแมนเข้าสู่ช่วง Summer และ Winter บิบิแสดงฝีมืออย่างยอดเยี่ยมกับบท “อัลมา” นางพยาบาลใน Persona (1966) ภาพยนตร์ที่เรียกได้ว่าแสดงได้ยากและรับชมได้ยากที่สุดของเบิร์กแมน บทของบิบิในเรื่องนี้เริ่มจากหญิงสาวผู้สุขสมในชีวิตก่อนจะแปรเปลี่ยนในทางมืดมนขึ้นเรื่อยๆ จนไม่อาจหวนกลับหาแสงสว่างได้ (เรื่องนี้นางเล่นคู่กับ ลิฟ อุลล์แมนน์) บิบิปรากฏในเรื่อง Scenes from a Marriage เป็นเรื่องสุดท้ายของเบิร์กแมน และรับบทเล็กๆ เป็น “คาทารินา” หญิงสาวที่ชีวิตสมรสพังพินาศแต่ก็ไม่อาจแยกทางกับสามีได้

ผลงานภาพยนตร์ของบิบิ แอนเดอร์สสันที่ทำร่วมกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

1. Smiles of a Summer Night (1955)
2. The Seventh Seal (1957)
3. Wild Strawberries (1957)
4. Brink of Life (1958)

5. The Magician (1958)
6. The Devil's Eye (1960)
7. All These Women (1964)
8. Persona (1966)
9. The Passion of Anna (1969)
10. The Touch (1971)
11. Scenes from a Marriage (1973)

**เออร์แลนด์ โจเซฟสัน** (Erland Josephson): **เพื่อนรักในยามยาก**

เออร์แลนด์ โจเซฟสัน เกิดเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 1923 ณ กรุงสต็อกโฮล์ม ประเทศสวีเดน โจเซฟสันเป็นทั้งเพื่อนและผู้ร่วมงานละครเวทีของเบิร์กแมนมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 30 ทั้งยังเป็น 1 ในนักแสดงชุดสุดท้ายที่ฝากผลงานไว้ใน Saraband (2003) ภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ถือว่าเป็นผลงานชิ้นสุดท้ายของเบิร์กแมนที่อย่างแท้จริง

โจเซฟสัน ในบทโยฮันจากเรื่อง Scenes from a Marriage (1973)

ในวัยหนุ่ม โจเซฟสันมุ่งเน้นงานละครเป็นสำคัญเราจึงไม่เห็นเขาปรากฏตัวในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนในช่วงแรกๆ เท่าใดนัก จะมีก็แต่บทตัวประกอบในเรื่อง To Joy (1950), Brink of Life (1958), และ The Magician (1958) โจเซฟสันเริ่มรับบทสำคัญมากขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่

60 กับเรื่อง Hour of the Wolf (1968) และกลายมาเป็นตัวละครเอก (ชาย) ที่เบิร์กแมนเลือกมาเล่นหนังบ่อยที่สุดในทศวรรษที่ 70 เป็นต้นมา (มากกว่าดาราคู่บุญคนเก่าอย่าง แม็กซ์ ฟอน ซิโดว) ผลงานที่โดดเด่นที่สุดของโจเซฟสันคือการรับบท “โยฮัน” สามีครอบครัวแตกแยกใน Scenes from a Marriage (1973) นอกจากนี้ยังรับบทเป็น “อิแซ็ก” ชู้รักของมิสซิสเอคดาห์ลในเรื่อง Fanny and Alexander (1982) อีกด้วย

ด้วยบทบาทที่เล่นในภาพยนตร์ยุคท้ายๆ ของเบิร์กแมนหลายเรื่อง รวมทั้ง Scenes from a Marriage ซึ่งสะท้อนชีวิตแต่งงานอันเหลวแหลกของเบิร์กแมนเอง โจเซฟสันจึงเปรียบเสมือนตัวตนของเบิร์กแมนในวัยที่ร่วงโรยนั่นเอง

ผลงานภาพยนตร์ที่เออร์แลนด์ โจเซฟสันร่วมทำกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

1. To Joy (1950)
2. Brink of Life (1958)
3. The Magician (1958)
4. Hour of the Wolf (1968)
5. The Passion of Anna (1969)
6. Cries and Whispers (1972)
7. Scenes from a Marriage (1973)
8. Face to Face (1976)
9. Autumn Sonata (1978)
10. Fanny and Alexander (1982)

**ลิฟ อุลล์แมนน์** (Liv Ullmann): **คู่ “ทุกข์” คู่ยาก**

ลิฟ อุลล์แมนน์ เกิดเมื่อวันที่ 16 ธันวาคม 1938 ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น พ่อของนางเป็นวิศวกรที่เดินทางไปทำงานตามเมืองต่างๆ ทั่วโลก อุลล์แมนน์จึงมีประสบการณ์อาศัยในต่างแดนตั้งแต่ในวัยเด็ก

อุลล์แมนน์เริ่มเข้าสู่วงการละครเวทีในทศวรรษที่ 50 และเริ่มงานภาพยนตร์หลังจากนั้นไม่นาน รอจนนางมาพบกับเบิร์กแมนและร่วมงานกันในเรื่อง Persona (1966) กับบทดาราสาวที่พลันยุติการพูด ชื่อเสียงของนางจึงโด่งดังในวงกว้าง หลังจากนั้นอุลล์แมนน์ก็กลายมาเป็นตัวละครหญิงคนสำคัญที่สุดในยุคหลังของเบิร์กแมน

ลิฟ อุลล์แมนน์ “ภรรยายามยาก”

อุลแมนน์เป็นผู้หญิงที่มีท่าทีนุ่มนวล รอยยิ้มของนางสวยงามและไม่เสแสร้ง บทบาทของอุลล์แมนน์นั้นมักปรากฏในรูป “ภรรยายามยาก” ไม่ว่าจะเป็น Hour of the Wolf (1968), Shame (1968), หรือแม้แต่บทที่โดดเด่นอย่าง “มารีอันน์” ใน Scenes from a Marriage (1973) ทุกเรื่องที่กล่าวมานี้อุลล์แมนน์จะเป็นภรรยาที่คอยฉุดรั้งสามีจากการทำลายตัวเองเสมอมา (และมักจะประสบความล้มเหลวเพราะนี่คือภาพยนตร์ของเบิร์กแมน) นอกจากนี้นางยังเป็นคนรักคนหนึ่งของเบิร์กแมนด้วย และมีบุตรีด้วยกันคือ ลินน์ อุลล์แมนน์

ลิฟ อุลล์แมนน์ เป็นอีกคนที่ร่วมอยู่ใน Saraband (2003) ผลงานชิ้นสุดท้ายของเบิร์กแมน ซึ่งถือว่าเป็นภาคต่อของ Scenes from a Marriage (1973) นั่นเอง

ผลงานภาพยนตร์ที่ลิฟ อุลล์แมนน์ทำร่วมกับอิงก์มาร์ เบิร์กแมน

1. Persona (1966)
2. Hour of the Wolf (1968)
3. Shame (1968)
4. The Passion of Anna (1969)
5. Cries and Whispers (1972)
6. Scenes from a Marriage (1973)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7. Face to Face (1976)

8. The Serpent's Egg (1977)

9. Autumn Sonata (1978)

**กุนนาร์ ฟิสเชอร์** (Gunnar Fischer): **ตากล้องคู่ใจคนแรก**

กุนนาร์ ฟิสเชอร์ เกิดเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 1910 แม้จะไม่ได้เริ่มงานกับเบิร์กแมนตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องแรก แต่นับจาก Port of Call (1948) เป็นต้นมา ฟิสเชอร์ก็นั่งแท่นตากล้องคู่ใจของเบิร์กแมนในช่วงทศวรรษที่ 50 อย่างแท้จริง

งานภาพของฟิสเชอร์นิยมจัดแสงแบบคอนทราสต์สูง มีส่วนขาวจัดดำจัดอย่างชัดเจน ผลงานที่โดดเด่นของฟิสเชอร์คือ The Seventh Seal (1957) และ Wild Strawberries (1957) ภาพที่อันโทเนียส บล็อกเล่นหมากรุกกับมัจจุราชนั้นยังเป็นช็อตอมตะที่ได้รับการกล่าวขานสืบมา

งานภาพที่โดดเด่นของ กุนนาร์ ฟิสเชอร์

ผลงานภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนที่กุนนาร์ ฟิสเชอร์เป็นผู้ถ่ายภาพ

1. Port of Call (1948)
2. Three Strange Loves (1949)
3. To Joy (1950)
4. Summer Interlude (1951)
5. Waiting Women (1952)
6. Summer with Monika (1953)
7. Smiles of a Summer Night (1955)
8. The Seventh Seal (1957)
9. Wild Strawberries (1957)
10. The Magician (1958)
11. The Devil's Eye (1960)

**สเวน ไนควิสต์** (Sven Nykvist): **ตากล้องแสงธรรมชาติ**

สเวน ไนควิสต์ เกิดเมื่อวันที่ 3 ธันวาคม 1922 ณ เมืองโมฮีดา ประเทศสวีเดน ไนควิสต์ได้รับการกล่าวขวัญว่าเป็นสุดยอด Cinematographer ที่ยังมีชีวิตอยู่เลยทีเดียว เอกลักษณ์ของเขาคือการจัดแสงที่เป็นธรรมชาติ อาศัยการไล่โทนอย่างนุ่มนวล งานของไนควิสต์ใช้แสงประดิษฐ์แต่น้อย หรือไม่ใช้เลยหากทำได้

แม้จะเริ่มงานกับเบิร์กแมนใน The Naked Night (1953) เป็นเรื่องแรก (เรื่องนี้มีตากล้องถึง 3 คน) แต่ผลงานที่เข้าตาเบิร์กแมนจริงๆ คือ The Virgin Spring (1960) และนับแต่นั้นเป็นต้นมา สเวน ไนควิสต์ก็เข้าแทนที่กุนนาร์ ฟิสเชอร์โดยสมบูรณ์ ดังนั้นผลงานส่วนใหญ่ของเบิร์กแมนจึงถ่ายทอดมาเป็นภาพผ่านฝีไม้ลายมือของไนควิสต์แทบทั้งสิ้น ซึ่งเบิร์กแมนก็พอใจจะให้เป็นนั้น เพราะเขาเห็นว่าตัวเองและไนควิสต์มีมุมมองเรื่องภาพที่ใกล้เคียงกันมากที่สุด

ไนควิสต์ได้รับรางวัลอคาเดมีสาขา Best Cinematography 2 ครั้งจากเรื่อง Cries and Whispers (1972) กับการใช้สีแดงตัดกับขาวอย่างโดดเด่น และจากเรื่อง Fanny and Alexander (1982) ผลงานที่ควรกล่าวถึงอีกอันคือการจัดแสงในเรื่อง Winter Light (1953) โบสถ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ถ่ายจากฉากจำลองแต่กลับให้ความรู้สึกเป็นธรรมชาติและสมจริงชนิดไม่ผิดเพี้ยน ทั้งนี้ก็เพราะไนควิสต์เข้าไปศึกษาสภาพแสงในแต่ละช่วงของวันจากโบสถ์ในแถบใกล้เคียงนั่นเอง

สำหรับไนควิสต์แล้ว ฉากสีขาวของโรงภาพยนตร์ก็ไม่ต่างอะไรเลยกับผืนผ้าใบที่ศิลปินบรรจงแต่งแต้มสีสันลงไปอย่างงดงาม

ผลงานที่โดดเด่นของ สเวน ไนควิสต์

ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ที่สเวน ไนควิสต์เป็นผู้ถ่ายภาพ

1. The Naked Night (1953)
2. The Virgin Spring (1960)
3. Through a Glass Darkly (1961)
4. Winter Light (1963)
5. The Silence (1963)
6. All These Women (1964)
7. Persona (1966)
8. Hour of the Wolf (1968)
9. Shame (1968)
10. The Passion of Anna (1969)
11. The Touch (1971)
12. Cries and Whispers (1972)
13. Scenes from a Marriage (1973)
14. Face to Face (1977)
15. Autumn Sonata (1978)
16. From The Life of Marrionettes (1979)
17. Fanny and Alexander (1982)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# ภาคผนวก ข

## การวิเคราะห์ภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมนด้วยเครื่องมือสายโครงสร้างนิยม

ในปัจจุบันนี้เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าความตื่นตัวแนวคิด “หลังสมัยใหม่” (Postmodernism) เป็นปรากฏการณ์ที่แพร่ขยายไปทั่วทั้งแวดวงวิชาการและงานศิลปะร่วมสมัย ไม่เว้นแม้แต่วงการภาพยนตร์เองก็ตาม ทั้งยังมีความเป็นมาสืบทอดมาอย่างยาวนานอาศัยการกลั่นตัวจากกระแสโครงสร้างนิยมจนกระทั่งมาถึงหลังโครงสร้างนิยม นักวิชาการชาติตะวันตก (โดยเฉพาะฝรั่งเศส) ได้ประดิดประดอยแนวคิดแขนงนี้จนสามารถพัฒนามาเป็นเครื่องมือวิเคราะห์ตัวบทที่ทรงพลัง กระนั้นก็มีการค่อนแคะว่าการวิเคราะห์สายโครงร่างนี้ไม่เหมาะกับงานศิลป์เท่าใด เนื่องจากไปทำให้ความงามและสุนทรียศาสตร์ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญลบเลือนหายไป

กระนั้นคำว่า “ดี” หรือ “เลว” ก็ไม่อาจนำมาใช้กับทฤษฎีทางวิชาการได้ง่ายดายนัก การจะตัดสินคุณค่าของอะไรสักอย่างนั้นอาจจำเป็นต้องอาศัยหลักปรัชญาอีกยืดยาว แต่แท้จริงแล้วสุดท้ายก็มาลงที่ตัวปัจเจกในที่สุด ดังนั้นในส่วนสุดท้ายของงานชิ้นนี้ผู้เขียนจึงตั้งใจจะลองเสนอแนวคิดอื่นในการวิเคราะห์งานของเบิร์กแมนดูบ้าง เพื่อเป็นการเปิดทางแก่ผู้สนใจในภายหลังว่าตัวบทหนึ่งๆ ย่อมมีวิธีการตีความหรือวิเคราะห์ได้ร้อยแปด ไม่ว่าผลจะมาขัดแย้งหรือสอดคล้องกับทฤษฎีเก่าก็ย่อมมีประโยชน์ต่อแวดวงวิชาการอยู่วันยังค่ำ

เครื่องมือสายโครงสร้างนิยม (รวมทั้งหลังโครงสร้างนิยมด้วย) เป็นตัวเลือกที่น่าสนใจ เพราะเป็นผลพวงจากแนวคิดที่ค่อนข้างใหม่ เราไม่อาจรู้ได้เลยด้วยซ้ำว่ายุค “หลังสมัยใหม่” มาถึงและจบลงเมื่อใด ทั้งในบ้านเรายังมีผู้นำศาสตร์สายนี้มาวิเคราะห์ภาพยนตร์เพียงหยิบมือเท่านั้น จริงอยู่ว่าผู้เขียนไม่อาจปฏิเสธได้ว่าส่วนตัวแล้วยังโอนเอียงไปทางการวิเคราะห์สายสุนทรียศาสตร์มากกว่า (ซึ่งก็เป็นเหตุผลให้มีวิทยานิพนธ์ฉบับนี้) แต่ก็อย่างที่บอกไปว่าในจุดนี้เรื่องทฤษฎีจะ “ดี” หรือ “เลว” ล้วนไม่ใช่ประเด็นอีกต่อไป ผลการวิเคราะห์ที่จะมีในหน้าต่อไปย่อมเป็นเพียงถนนสายเล็กๆ ยังต้องอาศัยบุคคลอื่นมาช่วยปูทางและลาดยางจึงจะเสร็จสมบูรณ์ใช้การได้ ซึ่งตรงนั้นก็ถือว่าอยู่นอกเหนือการควบคุมของผู้เขียนแล้ว ไม่แน่ว่าเราอาจมีนักคิดนักวิจัยที่ช่วยขจัดจุดอ่อนของแนวคิดนี้ให้ลดความ “กระด้าง” หรือสามารถนำศาสตร์ 2 สายมาประยุกต์รวมกันอย่างไร้ที่ติก็เป็นได้ นี่อาจเป็นเรื่องของอนาคตแต่ถ้าไม่มีการลงมือทำก็จะไม่มีปัจจุบัน เมื่อไม่มีปัจจุบันอนาคตก็ย่อมไม่มีวันมาถึง...

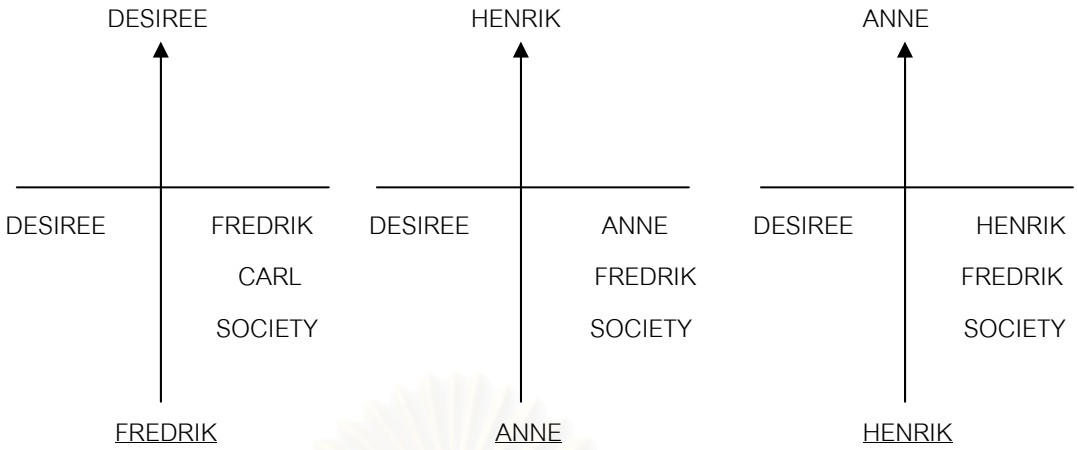
## การวิเคราะห์ตัวละครจาก Smiles of a Summer Night ด้วยเครื่องมือสายโครงสร้างนิยม

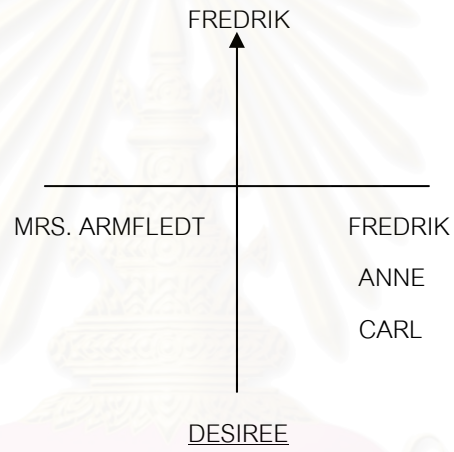
Smiles of a Summer Night เป็นภาพยนตร์ของเบิร์กแมนที่มีตัวละครหลักเยอะ น่าจะเรียกได้ว่าเยอะที่สุดในผลงานทั้งหมดหรืออย่างน้อยก็ครองอันดับคู่กับ Fanny and Alexander แต่กระนั้นตัวละครของ Smiles of a Summer Night ก็มีรายละเอียดมากกว่าแถมยังมีความต้องการความขัดแย้งซ้อนทับกันยุ่งเหยิง เป็นผลให้การวิเคราะห์โดยปราศจากกรอบที่แน่นอนหาจุดเริ่มได้ยาก แต่ความวุ่นวายดังกล่าวนี้กลับสามารถปรับเปลี่ยนให้มีระบบระเบียบได้ด้วยเครื่องมือสายโครงสร้างไม่กี่ตัว โดยในการวิเคราะห์ครั้งนี้จะหยิบยกเอาการทำ ผังการแสวงหา (Quest Model) การวิเคราะห์คู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และ สี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ (Semiotics Square) มาช่วยในการวิเคราะห์ ซึ่งได้ผลเป็นที่น่าพอใจยิ่ง

จากผังการแสวงหาในหน้าถัดไป ผังดังกล่าวชี้ให้เห็นถึง “คู่รักในอุดมคติ” ของแต่ละคนที่ปลายด้านบนของแกนตั้ง (Objective) พร้อมกับบอกตัว “ผู้สนับสนุน” (Helper) ทางด้านซ้ายของแกนนอน และ “ผู้ขัดขวาง” (Opponent) บนแกนขวา ซึ่งใช้บอกความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวละครนั้นๆ

เมื่อดูผังของบ้านเอเกอร์มัน เราจะเห็นว่าสมาชิกบ้านหลังนี้แบกรับความขัดแย้งกันถึงคนละสามตัว แถมยังครบสามระดับคือ ขัดแย้งกับตัวเอง ขัดแย้งกับผู้อื่น และขัดแย้งกับพลังภายนอก (หรือสังคมนั่นเอง) ส่วนเรื่องรายละเอียดของความขัดแย้งนั้นสอดคล้องกับบทวิเคราะห์ในบทที่ 5 ตอน “สลับคู่ชู้ชื่น” จึงขอละไว้โดยจะเน้นส่วนที่เพิ่มเติมเข้ามาเท่านั้น

ความขัดแย้งที่บ้านเอเกอร์มันแบกรับไว้นับว่ามากมายจริงๆ เทียบไม่ได้เลยกับชาร์ล็อทต์หรือตัวเดสสิเรเอง กล่าวคือบุคคลจำพวกหลังนี้ไม่ขัดแย้งกับบทบาททางสังคม (Society) จะมีปัญหาก็เป็นเรื่องระดับบุคคลเท่านั้น หญิงสาวทั้งสองต่างก็รู้ว่าตัวเองต้องการอะไร ไม่มี Dilemma ภายในใจ (คาร์ลยังมีส่วนขัดแย้งกับตัวเองเพราะไม่รู้ว่าชอบเดสสิเรหรือชาร์ล็อทต์กันแน่ และยังมีบทบาทสังคมค้ำคอไม่ให้คืนดีกับเมีย) ดังนั้นในขณะที่บ้านเอเกอร์มันปั่นป่วนทำอะไรไม่ถูก เดสสิเรและชาร์ล็อทต์ (ซึ่งเป็นผู้ช่วยในภายหลัง) สามารถจัดแจงปมด้ายดังกล่าวให้คลายความยุ่งเหยิงได้อย่างหมดจดในตอนท้าย ทั้งหมดนี้สื่อให้เห็นว่าความขัดแย้งกับตัวเองและสังคมนั้นถือเป็นเรื่องใหญ่กว่าความขัดแย้งกับคนอื่นอยู่มากโขเลยทีเดียว ดูตัวเดสสิเรก็ได้ นางขัดแย้งกับคนอื่นถึง 3 คนด้วยกัน (ซึ่งถือว่ามากที่สุดแล้ว) แต่กลับเป็นคนที่มีพลังควบคุมมากที่สุดก็ว่าได้



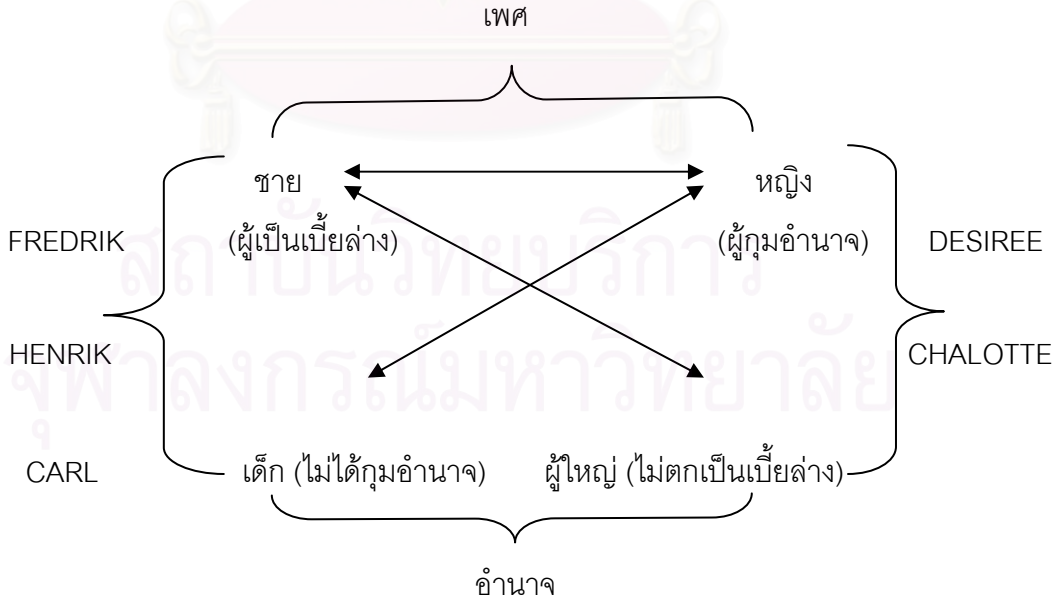



ผังการแสวงหาของตัวละครใน Smiles of a Summer Night

จากแผนผังนี้เราจะยุติการวิเคราะห์ในขั้นต้นไว้ก่อน แล้วนำคู่ตรงข้ามที่ปรากฏในเรื่องมาจัดระเบียบเพื่อเสริมประเด็นที่ได้มาจากการทำผังการแสวงหาอีกทางหนึ่ง ตารางข้างล่างสามารถโยงเอาองค์ประกอบสำคัญคือ “เพศ” และ “ความเป็นผู้ใหญ่” มาสรุปในสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ อนึ่งสี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ที่สร้างขึ้นนี้มีการดัดแปลงจากแบบแผนพื้นฐานที่จะเริ่มจากคู่ตรงข้ามกันโดยตรงอย่างกรณีนี้ ก็ควรเป็น “ชาย” กับ “หญิง” แต่จากการวิเคราะห์ดูในหลายแง่มุมแล้วการนำสัญญะ “ชาย” กับ “ผู้ใหญ่” มาเป็นตัวตั้งจะช่วยอธิบายความสัมพันธ์ในเรื่องได้ดีกว่า ซึ่งจะอธิบายต่อไปข้างล่าง (ความจริงแล้ว “ชาย” ก็ตรงข้ามกับ “ผู้ใหญ่” เพราะเพศชายในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่มีลักษณะความเป็นชายเลย ทุกคนยังเป็น “เด็ก” ไม่ยอมโต)

| **ผู้ชาย** | **ผู้หญิง** |
|---|---|
| ไม่เข้าใจความรัก | เข้าใจในรัก |
| ถูกสังคมครอบงำ | เป็นตัวของตัวเอง |
| สับสนในตัวเอง | มุ่งมั่น มีจุดยืน |
| เป็นผู้ถูกกระทำ | เป็นผู้กระทำ |
| **ความเป็นเด็ก** | **ความเป็นผู้ใหญ่** |

คู่ตรงข้ามใน Smiles of a Summer Night




สี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ของ Smiles of a Summer Night

เราแบ่งตัวละครจากสี่เหลี่ยมนี้ได้เป็นสองกลุ่ม คือ ผู้ชาย+เด็ก (เฟรดริก เฮนริก คาร์ล) ผู้หญิง+ผู้ใหญ่ (เดสสิเร และ ชาร์ล็อทต์) จะมีที่เหลือคือ “ผู้หญิง+เด็ก” (อันน์) ซึ่งแปลกกว่าใครและไม่เข้ากรอบ ถือเป็นตัวละครที่มีฐานะพิเศษ

ผู้หญิงในเรื่อง Smile of a Summer Night คือผู้ที่กุมอำนาจไว้อย่างแท้จริง พวกนางมุ่งมั่นในเป้าหมาย (เดสสิเร⟹เฟรดริก, ชาร์ล็อทต์⟹คาร์ล) เป็นผู้ใหญ่และไม่ปล่อยให้บทบาทสังคมใดๆ มาครอบงำ ที่กล่าวมานี้รวมไปถึงตัวประกอบอย่าง เพตรา และ นางอาร์มเฟลดต์ด้วย ผู้หญิงที่จะไม่เข้าข่ายดังกล่าวเห็นจะมีแต่ อันน์ (ผู้หญิง+เด็ก) คนเดียวเท่านั้น แต่นั่นก็เป็นเพราะนางยังเด็กอยู่จึงเกิดความสับสนในตัวเองและโดนบทบาททางสังคมครอบงำได้ง่าย เราจะเห็นความเป็นเด็กของอันน์ได้อย่างชัดเจนเพราะบ่อยครั้งที่ภาพนำเสนอว่านางมีบทบาทเป็น “ลูกสาว” ของเฟรดริกมากกว่าจะเป็น “ภรรยา” อย่างช่วงเริ่มเรื่องที่นางวิ่งไปต้อนรับเฟรดริกที่พึ่งกลับจากที่ทำงาน รวมถึงตอนกลางเรื่องที่นางไปนั่งบนตักของเฟรดริก ภาพที่เห็นล้วนสื่อความเป็น “เด็ก” ของนางได้อย่างชัดเจน

ฝ่ายชายกลับแตกต่างออกไป พวกเขาล้วนคิดว่าตนเองมีอำนาจเหนือฝ่ายหญิง ทั้งๆ ที่ความเป็นจริงแล้วตรงข้ามโดยสิ้นเชิง ทั้งเฟรดริก เฮนริก รวมถึงคาร์ล ต่างตกอยู่ใต้การบงการของเดสสิเรและชาร์ล็อทต์ นอกจากนี้ยังเกิดปมขัดแย้งประเภทรักพี่เสียดายน้องในตัวเองกันทุกคน จนทำอะไรไม่ได้ต้องปล่อยให้พวกผู้หญิงเข้ามาแทรกแซงถึงจะแก้ปัญหาได้ ยังไม่พอ ผู้ชายในเรื่องนี้ยังเป็น “เด็ก” กันทุกคนอีกด้วย เฮนริก นั้นไม่ต้องสงสัยว่ายังเด็กอยู่แน่ๆ (ด้วยวัยวุฒิ) แต่คนอย่างเฟรดริกที่พูดกับเฮนริกเองว่า “คนหนุ่มสาวรักไม่เป็น” นั้นก็ไม่ได้โตไปกว่ากันเลย แม้อายุจะมากแต่ความเป็นผู้ใหญ่ก็ไม่ได้แตกต่างกัน ความเป็นเด็กนี้เองส่งผลให้บุรุษทั้งสามสับสนในตัวเองได้ง่าย และมักปล่อยให้บทบาทสังคมมาบดบังความรู้สึกที่แท้จริง

เมื่อผู้ชายเป็นเสียแบบนี้ ก็ต้องปล่อยให้ผู้หญิงเป็นคนคอยชักนำให้เดินไปถูกทาง มีแต่คนที่เป็นผู้ใหญ่และไม่สับสนในตัวเองเท่านั้นที่จะทำหน้าที่นี้ได้ ดังนั้นจึงต้องอาศัยตัวเดสสิเรและชาร์ล็อทต์เรื่องจึงจะจบลงได้อย่างสมบูรณ์ (จะเห็นได้ว่า “เดสสิเร” ทำหน้าที่เป็น “Helper” ให้กับทุกคน) ภาพยนตร์เรื่อง Smiles of a Summer Night แสดงให้เราเห็นว่าไม่มีปมขัดแย้งใดเลยที่จะหนักหนาไปกว่าปมขัดแย้งในตัวเองและการสวมหน้ากากที่สังคมยัดเยียดให้

## ภาคผนวก ค

## THE FOUR SEASONS

### Spring

#### Movement 1

Here comes the Spring, and festively
The birds salute her with a merry song
And fountains, to the whispering Zephyrs
With sweet murmurings flow all the while.
Advancing o'er the heavens is a black canopy
With lightning and thunder to announce her.
Then, when they go silent, the little birds
Return anew to their cheerful song.

#### Movement 2

And later in the lovely flowering fields
To murmurings of fronds and leaves
The Goatherd sleeps,
His faithful dog beside.

#### Movement 3

To the rustic bagpipe's festive sound
Nymphs and shepherds dance
'Neath Heaven's canopy,
And Spring appears so brilliantly.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## Summer

### Movement 1

Beneath this hard season of the burning sun
Man and flocks languish and pines burn;
The cuckoo raises its stuttering voice;
The turtle dove and goldfinch sing in answer.
The sweet Zephyr blows, but is challenged
As Boreas invades his territory.
The shepherd weeps because he fears
The fierce looming storm, and for his destiny.

### Movement 2

Depriving his tired limbs of rest
Is fear of lightning and fierce thunder
And flies, large and small
In a furious swarm.

### Movement 3

Ah, his fears are all too true,
Flashes and thunder in the heavens and hail
Dashing the heads from the stalks
Of the ripe grain.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## Autumn

### Movement 1

The peasant celebrates with dance and song
The pleasures of a good harvest,
And many, so fired by Bacchus' drafts,
End revelry in sleep.

### Movement 2

Making them leave off singing and dancing,
The air is mild and pleasant,
And the season invites one and all
To enjoy the sweetest sleep.

### Movement 3

The hunter at the new dawn sets out
With horns, guns and dogs;
The quarry flees,
And he follows its scent.
Confused, distracted by the noise,
Of guns and dogs, wounded, it tries
Listlessly to escape, but then,
exhausted, dies.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## Winter

### Movement 1

Frozen, to shiver in the silvery snow
At the cutting breath of the horrid wind,
To run on, always battering our feet
While fierce frosts set out teeth a-chatter.

### Movement 2

To pass by the fire quiet, contented days
While hundreds outside are drenched
By rain.

### Movement 3

To walk out on the ice, and with slow steps
For fear of falling, to tread cautiously,
To go boldly, skid, and fall to the ground.
Go on the ice anew, run strongly
Until the ice breaks and splits apart.
To hear as they escape the iron portals
Sirocco, Boreas, and all the winds at war.
This is winter, but it too brings joy.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายก้อง พาหุรักษ์ เกิดเมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2524 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (ภาษาอังกฤษ) เกียรตินิยมอันดับหนึ่งเหรียญทองจากคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อปีการศึกษา 2544 นับตั้งแต่นั้นมาก็รับแปลนวนิยายและนิตยสารด้านคอมพิวเตอร์มาโดยตลอด ในช่วงปี พ.ศ. 2547-2548 รับตำแหน่งช่างภาพและกองบรรณาธิการให้กับหนังสือในเครืออมรินทร์ พับบลิชชิ่ง จากนั้นก็ผันตัวมาเป็นช่างภาพอิสระจนถึงปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย