การนำเสนอภาพหมู่บ้านในภาพยนตร์ของผู้กำกับรุ่นที่ห้าแห่งประเทศจีน

ปรีดา อัครจันทโชติ

บทนำ

บทความนี้สรุปมาจากงานวิจัยเรื่อง "การนำเสนอภาพหมู่บ้านในภาพยนตร์ของผู้กำกับรุ่นที่ห้าแห่งประเทศจีน" การวิจัยครั้งนี้ใช้มุมมองปรัชญาจีนโบราณอย่างปรัชญาขงจื๊อและเต๋า ที่ถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาหลักเกี่ยวกับหมู่บ้านในชนบทห่างไกลของประเทศจีน ซึ่งกำกับโดยผู้กำกับภาพยนตร์ "รุ่นที่ห้า" ของสาธารณรัฐประชาชนจีนที่มีผลงานภาพยนตร์หมู่บ้าน (Village films) ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1982 ถึง ค.ศ. 2009 จำนวน 15 คน รวมผลงานภาพยนตร์ 32 เรื่อง

Faculty of
Co mmunication Arts
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปรีดา อัครจันทโชติ (นศ.ม.วาทวิทยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , Cert in Advanced Chinese Language (Beijing Chinese Language and Cultural College) ปัจจุบัน เป็นอาจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ปี ค.ศ. 1955 มณฑลเหอหนานได้ริเริ่มนโยบาย "ขึ้นเขาลงชนบท" โดยจัดนักเรียนมัธยมกลุ่มหนึ่งไปร่วมใช้แรงงานภาคการเกษตร ประธานาธิบดีเหมาเจ๋อตงได้เขียนถึงเรื่องนี้ว่า **"ชนบทคือโลกอันกว้างใหญ่ไพศาล อยู่ที่นั่นย่อมได้รับคุณูปการใหญ่หลวง"** และในปีเดียวกันนั้นเองก็มีการส่งเยาวชนปักกิ่ง 60 คนไปยังมณฑลเฮยหลงเจียงทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศ

เมื่อเข้าสู่ทศวรรษที่ 60 พรรคคอมมิวนิสต์เกิดความขัดแย้งภายในระหว่างเหมาเจ๋อตงกับเติ้งเสี่ยวผิง จึงเป็นสาเหตุสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ประธานฯ เหมาลงมือ "ปฏิวัติวัฒนธรรม" ตามความคิดของแก๊งสี่คน โดยมีเป้าหมายเพื่อกอบกู้อำนาจควบคุมพรรคอย่างเบ็ดเสร็จให้กลับคืนมาอย่างเดิม (ทวีป วรดิลก, 2551)

ในระหว่างการดำเนินนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรม มีการจัดตั้งกลุ่มเยาวชนในนาม "เรดการ์ด" (red guard) เพื่อทำหน้าที่เป็นเสมือนสายลับของประธานาธิบดีเหมา บุคคลที่อยู่ในข่ายการโจมตีของพวกเรดการ์ดนั้นเริ่มจากที่สมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ กระทั่งลุกลามไปถึงพวกนักวิชาการ ศิลปิน และพ่อแม่ของพวกเรดการ์ดนั้นเอง

หลังจากพวกเรดการ์ดได้รับการจัดตั้งมาสองปีเศษ เหตุการณ์ก็เริ่มบานปลาย เนื่องจากเหล่าเรดการ์ดต่างถือตัวว่ามีอำนาจในการชี้นิ้วว่าใครเป็นปฏิปักษ์ต่ออุดมการณ์สังคมนิยม กระทั่งมหาวิทยาลัยปิดการเรียนการสอน รวมถึงสถาบันการภาพยนตร์แห่งปักกิ่ง (Beijing Film Academy) ซึ่งเป็นสถาบันหลักที่สอนด้านภาพยนตร์ ส่วนโรงงานก็ไม่รับคนงาน พวกเรดการ์ดกลายเป็นปัญหาสังคม ขณะที่เป้าหมายทางการเมืองถูกกำจัดไปแล้วด้วยเหตุนี้ นโยบาย "ขึ้นเขาลงชนบท" จึงถูกนำมาใช้อีกครั้ง นักเรียนชั้นมัธยมเกือบทั้งหมดถูกส่งไปชนบทเพื่อทำงานภาคการเกษตร อุตสาหกรรม หรือไม่ก็โรงงานผลิตอาวุธ ครั้นเมื่อประธานาธิบดีเหมาเจ๋อตงถึงแก่อสัญกรรมในปี ค.ศ. 1976 แก๊งสี่คนซึ่งสร้างศัตรูในพรรคฯ ไว้มากก็ถูกกำจัดไปพร้อมกับนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรม

ภายหลังเหตุการณ์กลับเข้าสู่ภาวะปกติ แวดวงศิลปะและสื่อสารการแสดงกลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้ง ในขณะที่สถาบันการภาพยนตร์แห่งปักกิ่งได้กลับมาเปิดการเรียนการสอนอีกครั้งในปี ค.ศ. 1978

นักศึกษารุ่นแรกที่เข้าศึกษาในสถาบันการภาพยนตร์แห่งปักกิ่ง ภายหลังถูกงดการเรียนการสอนไปนาน 10 ปีนั้น มีอายุหลากหลาย บ้างก็มีอายุเพิ่งครบเกณฑ์เข้ามหาวิทยาลัย แต่บ้างก็อายุเลยเกณฑ์ไปสิบปี นักศึกษาเหล่านี้ประกอบไปด้วย เฉินไข่เกอ จางอี้โหมว เถียนจวงจวง อู๋จื่อหนิว หลี่เส้าหง เหอฉวิน โหวหย่ง และคนอื่นๆ ซึ่งได้รับการขนานนามในเวลาต่อมาว่าเป็น "เหล่านักสร้างภาพยนตร์รุ่นที่ห้า" แห่งประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน

ผู้กำกับและนักสร้างภาพยนตร์กลุ่มนี้ได้สร้างสรรค์ภาพยนตร์มานานกว่าสองทศวรรษ ในด้านหนึ่ง นักสร้างภาพยนตร์เหล่านี้ต่างก็มีแนวทางการสร้างสรรค์เป็นของตนเองตามแต่บุคลิกและความสนใจเฉพาะของแต่ละคน แต่ก็ปฏิเสธมิได้ว่าภายในผลงานของพวกเขาแต่ละคนต่างก็มีจุดร่วมกันบางอย่าง ซึ่งนับเป็นลักษณะอันโดดเด่นของภาพยนตร์จีนในยุคดังกล่าว

เอกลักษณ์อย่างหนึ่งซึ่งเป็นจุดร่วมของเหล่านักสร้างภาพยนตร์รุ่นนี้ก็คือ พวกเขาต่างได้รับความบอบช้ำทางจิตใจในวัยเยาว์อันเป็นยุคแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมเหมือนกัน ต่างเคยเป็นเรดการ์ด และต่างต้องเดินทางไปใช้แรงงานในหมู่บ้านชนบทตามนโยบายขึ้นเขาลงชนบทเหมือนกัน ช่วงเวลาอันแสนทุกข์ยากนี้ไม่เพียงสร้างความกร้านแกร่งทางกายให้พวกเขา หากยังเป็นช่วงเวลาที่พวกเขาได้บ่มเพาะโลกทัศน์ที่มีต่อชาวบ้าน สังคม และประเทศชาติ รวมถึงยัง "เป็นประจักษ์พยานแห่งความยากไร้และการถดถอยของชนบทและผู้คน" (Sheng, 1998) ดังที่เรืองรอง รุ่งรัศมี ผู้เชี่ยวชาญด้านจีนศึกษาได้กล่าวถึงฉากเหตุการณ์ในภาพยนตร์ของผู้กำกับเหล่านี้ว่า **"ดังนั้นพวกเขาจึงชอบใช้สถานที่ที่อยู่ห่างไกลจากวัฒนธรรมส่วนกลาง หรือว่าใช้วิถีชีวิตที่ต่างไปจากชีวิตปัจจุบันเพื่อมองเข้าไปตรวจสอบความคิดวัฒนธรรมศูนย์กลาง"** (เรืองรอง รุ่งรัศมี, 2542 : 49) ขณะที่จางอี้โหมวเองก็กล่าวว่า **"พวกเราสนใจที่จะออก**

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

ไปชนบทแล้วถ่ายสถานที่ยากไร้ ไม่ใช่ในเมืองใหญ่ เราคิดว่าเราสามารถพบสิ่งที่น่าสนใจได้ พบความหมายของชีวิตในสถานที่เหล่านั้น เพราะว่าพวกเขาอยู่ตรงตะเข็บรอบนอกของสังคม พวกเขาอยู่ในสถานที่ที่สามารถเห็นรูปแบบของชีวิตได้อย่างกระจ่างชัดมาก" (Semsel, 1987:135-6)

นอกจากนี้แล้ว "หมู่บ้าน" ยังเป็นหน่วยพื้นฐานของประเทศ ซึ่งพรรคคอมมิวนิสต์จีนใช้ในการขับเคลื่อนไปสู่ความเป็น "รัฐสังคมนิยม" อันแตกต่างจากประเทศคอมมิวนิสต์อื่นอย่างเช่นอดีตสหภาพโซเวียตที่ใช้โรงงานเป็นหน่วยพื้นฐาน

ด้วยเหตุนี้จึงมีความน่าสนใจที่จะศึกษาภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับหมู่บ้านที่สร้างโดยผู้กำกับรุ่นที่ห้าในแง่พัฒนาการประเด็นการนำเสนอ และวิธีการทางการแสดงและภาษาภาพยนตร์

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงของการนำเสนอภาพหมู่บ้าน ในภาพยนตร์หมู่บ้านจากยุคก่อนรุ่นที่ห้ามาสู่รุ่นที่ห้า

2. เพื่อศึกษาการนำเสนอภาพหมู่บ้าน ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างผู้คน ธรรมชาติและสรรพสิ่งในชุมชน รวมถึงปัจจัยภายนอกหมู่บ้าน

3. เพื่อศึกษาการสื่อสารด้วยศิลปะการแสดงและภาษาภาพยนตร์

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เลือกศึกษาผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับรุ่นที่ห้าแห่งสาธารณรัฐประชาชนจีน ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1982 ถึงปัจจุบัน (ค.ศ. 2009) อนึ่งยังมีข้อถกเถียงอยู่มากว่าความเป็น "รุ่นที่ห้า" นั้นสิ้นสุด ณ จุดใด บ้างก็ว่ารุ่นที่ห้าสิ้นสุดลงหลังจากเรื่อง **Horse Thief** (1986) ของเถียนจวงจวง (Cornilius, 2002) บ้างก็ว่าเป็นเรื่อง **Red Sorghum** (1987) ของจางอี้โหมว และไม่จัดว่าผู้กำกับที่เริ่มกำกับภาพยนตร์หลังจากยุคนี้ว่าเป็นผู้กำกับรุ่นที่ห้า (Wei, 2002) อย่างไรก็ตาม เพื่อหลีกเลี่ยงความคลุมเครือดังกล่าว การวิจัยชิ้นนี้จึงเลือกใช้คำว่า "ภาพยนตร์ของผู้กำกับรุ่นที่ห้า" แทนที่จะเป็น "ภาพยนตร์รุ่นที่ห้า" เพื่อให้กินความหมายกว้าง โดยมุ่งเน้นที่ผลงานของผู้กำกับที่ได้รับการจัดกลุ่มว่าเป็นส่วนหนึ่งของรุ่นที่ห้าตามเกณฑ์ที่ยอมรับกันทั่วไป นั่นคือการเข้าศึกษาที่สถาบันการภาพยนตร์แห่งปักกิ่งในรุ่นปี ค.ศ. 1978 แม้ว่าบางเรื่องอาจเป็นงานที่นักวิชาการและนักวิจารณ์พิจารณาในเชิงพัฒนาการของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์จีนแล้วประเมินว่ายังไม่มีลักษณะความเป็นรุ่นที่ห้า หรือบางเรื่องอาจพ้นไปจากความเป็นรุ่นที่ห้าไปแล้วก็ตาม

การตรวจสอบเนื้อหาภาพยนตร์ว่าจัดอยู่ในกลุ่มตัวอย่างหรือไม่นั้น ใช้เกณฑ์การพิจารณาว่ามีเนื้อหาหลักเกี่ยวข้องกับความเป็นชุมชนหมู่บ้านในชนบทของประเทศจีนหรือไม่ โดยตรวจสอบจากภาพยนตร์ และข้อมูลเอกสาร ซึ่งพบว่าผู้กำกับรุ่นที่ห้าที่สร้างภาพยนตร์หมู่บ้านอย่างน้อยหนึ่งเรื่อง มีจำนวน 15 คน สร้างภาพยนตร์หมู่บ้านรวม 32 เรื่อง โดยผู้วิจัยแบ่งกลุ่มตัวอย่างเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1) กลุ่มที่นำมาศึกษาวิเคราะห์เชิงลึกได้แก่ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับหมู่บ้านของผู้กำกับภาพยนตร์จำนวน 3 คน คือ เฉินไข่เกอ จางอี้โหมว และเถียนจวงจวง เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ทั้ง 3 คนนี้ นักวิชาการและนักวิจารณ์ภาพยนตร์ยอมรับว่าเป็นตัวแทนของผู้กำกับรุ่นที่ห้า (Ng, 1994)

ภาพยนตร์ของเฉินไข่เกอ (Chen Kaige) จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ **Yellow Earth** (1984) **King of the Children** (1987) **และ Life on a String** (1991)

ภาพยนตร์ของจางอี้โหมว (Zhang Yimou) จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ **Red Sorghum** (1987) **The Story of Qiu Ju** (1992) **The Road Home** (1999) **และ Not One Less** (1999)

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพยนตร์ของเถียนจวงจวง (Tian Zhuangzhuang) จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ **Red Elephant** (1982)[1] **On the Hunting Ground** (1985) **Horse Thief** (1986) และ **Delamu** หรือ **Tea-horse Road Series** (2004)

2) กลุ่มที่นำมาศึกษาในเชิงกว้าง เพื่อให้เห็นภาพรวมของความเป็นรุ่นที่ห้า เนื่องจากผลงานเหล่านี้นำเสนอภาพหมู่บ้านบางแง่มุมที่ไม่ปรากฏในงานของผู้กำกับกลุ่มแรก หรืออาจตอกย้ำบุคลิกความเป็นรุ่นที่ห้า ผู้วิจัยจึงศึกษาผลงานของผู้กำกับในกลุ่มนี้ทุกเรื่องในเชิงกว้าง งานในกลุ่มนี้ได้แก่

Red River Valley (1996) **Gada Meilin** (2002) **Hands up** (2003) และ **Basic Interests** (2004) กำกับโดยเฝิงเสี่ยวหนิง (Feng Xiaoning) / **Steel Meets Fire** (1991) และ **Country Teachers** (1994) กำกับโดยเหอฉวิน (He Qun) / **Sky is Bleeding** กำกับโดยโหวหย่ง (Hou Yong) / **Army Nurse** (1985) และ **Far from the War** (1987) กำกับโดยหูเหมย (Hu Mei) / **Postmen in the Mountains** (1999) และ **Nuan** (2004) กำกับโดยฮั่วเจี้ยนฉี่ (Huo Jianqi) / **Bloody Morning** (1990) กำกับโดยหลี่เส้าหง (Li Shaohong) / **Chatterbox** หรือ **Innocent Babbler** (1992) กำกับโดยหลิวเมี่ยวเมี่ยว (Liu Miaomiao) / **The Foliage** (2003) กำกับโดยหลู่เยว่ (Lu Yue) / **The Forest Ranger** (2006) กำกับโดยชีเจี้ยน (Qi Jian) / **Evening Bell** (1988) **The Dead and the Living** (1988) **The Big Mill** (1990) และ **Mountain of the Sun** (1991) กำกับโดยอู๋จื่อหนิว (Wu Ziniu) / **The Story of Xinghua** (1994) กำกับโดยอิ่นลี่ (Yin Li) / และ **Rescued from Desperate Situation** (1994) กำกับโดยจางเจี้ยนยา (Zhang Jianya)

ผลการวิจัย

ส่วนที่ 1 ภาพยนตร์หมู่บ้านของรุ่นที่ห้ากับการเปลี่ยนแปลง

1.1 ก่อนจะเป็น "รุ่นที่ห้า"

ภาพยนตร์ถือกำเนิดขึ้นในประเทศจีนตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 นักวิชาการและนักวิจารณ์ได้แบ่ง "ยุค" หรือ "รุ่น" ของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์จีนไว้ดังนี้ (เรืองรอง รุ่งรัศมี, 2542 และ Wei, 2002)

ยุคแรก (ค.ศ. 1905 ถึงทศวรรษ 1920) เป็นยุคที่ภาพยนตร์จีนยังไม่รู้จักการใช้ "ภาษาภาพยนตร์" มากนัก โดยส่วนใหญ่มักเป็นการบันทึกการแสดงละครเวทีหรืออุปรากรจีนลงในฟิล์มภาพยนตร์ อันรวมถึงภาพยนตร์จีนเรื่องแรกอย่างเช่น **The Battle of Dingjun Mountain** (1905)

ยุคที่ 2 (ทศวรรษ 1920 ถึงปี ค.ศ.1949) เป็นยุคที่ศิลปินจากเวทีละครเริ่มเข้าสู่แวดวงภาพยนตร์ แม้ว่าในช่วงเวลานี้ประเทศจีนจะปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตย แต่ผลงานภาพยนตร์ในยุคนี้มักเป็นภาพยนตร์ของฝ่ายคอมมิวนิสต์ ซึ่งมีเนื้อหาปลุกใจให้คนจีนลุกขึ้นมาต่อสู้กับญี่ปุ่นและอำนาจรัฐในขณะนั้น ภาพยนตร์ในยุคนี้ใช้สุนทรียศาสตร์ภาพยนตร์ โดยผสมผสานเทคนิคของภาพจิตรกรรมและอุปรากรจีนเข้ากับเมโลดราม่าแบบฮอลลีวู้ด เช่นเรื่อง **Street Angel** (1937) โดยผู้กำกับหยวนมู่จือ (Yuan Muzhi)

ยุคที่ 3 (ค.ศ. 1949-1966) เป็นยุคที่พรรคคอมมิวนิสต์เอาชนะรัฐบาลประชาธิปไตยได้แล้ว เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยม ภาพยนตร์ในยุคนี้จึงเน้นอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ของจีนใหม่ โดยได้รับอิทธิพลของภาพยนตร์โซเวียตอย่างชัดเจน เน้นให้เห็นภาพการปฏิวัติจีน โครงสร้างทางสังคม การเมืองของสาธารณรัฐประชาชนจีน

[1] กำกับร่วมกับจางเจี้ยนยาและเซี่ยเสี่ยวจิง

สำหรับภาพยนตร์หมู่บ้านในยุคนี้เป็นผลมาจากแผนสร้างสังคมนิยม โดยรณรงค์นโยบายของรัฐบาลไปยังชาวไร่ชาวนาในชนบทด้วยการสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับชนบทและหมู่บ้าน เนื้อหาเสนอถึงชีวิตใหม่ของชาวบ้าน ไม่ว่าจะเป็นบริบทระดับครอบครัว หรือว่าหมู่บ้าน เรื่องจบลงอย่างมีความสุข ภาพยนตร์หมู่บ้านในอุดมคตินั้นจะต้องมีการพัฒนาเรื่องที่ชัดเจนไม่คลุมเครือ จะต้องมีความขัดแย้งเชิงระบบระหว่างอุดมการณ์สังคมนิยมกับโลกเก่าแบบนายทุนและศักดินา ตัวละครด้านบวกกับตัวละครด้านลบแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ภาพยนตร์เหล่านี้ล้วนรณรงค์เรื่องชัยชนะของชนบทที่ยึดมั่นในอุดมการณ์สังคมนิยม (Kong and Lent, 2006) เช่นเรื่อง **Young People in Our Village** (1959) ที่กำกับโดยซุนหลี่ (Sun Li)

ยุคที่ 4 (ค.ศ. 1966-1983) ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีนเข้าสู่ยุคแห่งนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรม (1966-1976) โดยความคิดของแก๊งสี่คน (Gang of Four) ซึ่งนำโดยเจียงชิง ผู้เป็นภริยาของประธานาธิบดีเหมาเจ๋อตง ในยุคนี้ศิลปะการแสดงและสื่อสุนทรียะของจีนต้องประสบภาวะชะงักงัน เนื่องจากรัฐบาลออกกฎห้ามสร้างภาพยนตร์ คงยกเว้นไว้เพียงผู้สร้างบางรายซึ่งมีหน้าที่สร้างภาพยนตร์เพื่อการโฆษณาชวนเชื่อและเป็นกระบอกเสียงให้รัฐบาลเท่านั้น

แนวทางภาพยนตร์ในยุคนี้ได้รับอิทธิพลจากความคิดของเหมาและเจียงชิง ทั้งคู่ตำหนิสุนทรียทัศน์ในยุคโบราณทั้งแบบลัทธิเต๋าซึ่งเน้นภาพทิวทัศน์แต่ละเลยมนุษย์ และสุนทรียทัศน์แบบขงจื๊อที่เน้นถึงชนชั้นปกครองและจักรวรรดินิยม แต่ละเลยบทบาทสำคัญของชนชั้นแรงงาน เหมาเสนอว่าศิลปะต้องเป็นไปเพื่อรับใช้มวลชน อันหมายถึงผู้ใช้แรงงาน เกษตรกรในชนบท และทหารแห่งกองทัพแดง

กระทั่งเหตุการณ์กลับเข้าสู่ภาวะปกติ ก็เริ่มมีการกลับมาสร้างภาพยนตร์อีกครั้ง ภาพยนตร์ในยุคนั้นสะท้อนถึงความเจ็บปวดอันเนื่องมาจากนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรมที่ทำให้สังคมแตกแยก ประเทศชะงักงัน จนเรียกภาพยนตร์ในยุคนี้ว่า “ภาพยนตร์บาดแผล” กลุ่มผู้กำกับเหล่านี้ริเริ่มใช้ภาษาภาพยนตร์ที่ทันสมัย ภาพยนตร์หมู่บ้านเริ่มมีความเปลี่ยนแปลง โดยเริ่มกล่าวถึงช่องว่างระหว่างเมืองกับชนบท อาทิเช่น เรื่อง **Our Leader Niu Baisui** (1983) ของผู้กำกับจ้าวห้วนจาง (Zhao Huanzhang) และ **Life** (1984) ของผู้กำกับอู๋เทียนหมิง (Wu Tianming) ก่อนที่จะมีความเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดในภาพยนตร์ของกลุ่มผู้กำกับรุ่นที่ห้าในช่วงกลางทศวรรษเดียวกันนี้

1.2 สมาชิกแห่ง “รุ่นที่ห้า”

สมาชิกแห่งรุ่นที่ห้าซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอย่างเฉินไข่เกอ (Chen Kaige) กับเถียนจวงจวง (Tian Zhuangzhuang) นั้นเกิดมาในครอบครัวศิลปินละคร ครอบครัวของทั้งคู่รู้จักกัน และต่างก็ตกเป็นเหยื่อของนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรม ขณะที่จางอี้โหมว (Zhang Yimou) นั้นมีครอบครัวที่แนบแน่นอยู่กับฝ่ายประชาธิปไตย ส่วนอู๋จื่อหนิว (Wu Ziniu) มีพ่อแม่เป็นครู พี่สาวของเขาเมื่อเผชิญความตึงเครียดในช่วงต้นนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรม เธอรับความกดดันไม่ไหวจึงมีอาการทางประสาทจนถึงปัจจุบัน

นอกจากทั้งสี่คนนี้แล้ว สมาชิกรุ่นที่ห้ายังรวมถึงคนอื่นๆ อาทิเช่น เหอฉวิน (He Qun) ซึ่งมีบิดาและมารดาเป็นอาจารย์สอนศิลปะในมหาวิทยาลัยเฝิงเสี่ยวหนิง (Feng Xiaoning) ก็มีบิดาเป็นนักวิชาการมีชื่อเสียงของประเทศ รวมถึงสมาชิกสตรีอย่าง หูเหมย (Hu Mei) ผู้มาจากครอบครัวศิลปิน และหลี่เส้าหง (Li Shaohong) กับหลิวเมี่ยวเมี่ยว (Liu Miaomiao) ทั้งคู่ได้รับการศึกษาในระบบเพียงแค่ชั้นประถม แต่อาศัยการศึกษาด้วยตัวเอง ผ่านวรรณกรรมและภาพยนตร์

พวกเขาเหล่านี้อาจมีชีวิตและครอบครัวที่แตกต่างกัน แต่เมื่อถึงยุคปฏิวัติวัฒนธรรม ต่างก็ต้องถูกส่งไปใช้แรงงานตามนโยบายขึ้นเขาลงชนบทเหมือนกัน

1.3 ความเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์หมู่บ้านของผู้กำกับรุ่นที่ห้า

ภาพยนตร์แนวนี้ของผู้กำกับรุ่นที่ห้ามีลักษณะแตกต่างจากภาพยนตร์ตามสุนทรียทัศน์ของเหมาเจ๋อตงและเจียงชิงอย่างสิ้นเชิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานช่วงทศวรรษที่ 80 อันเป็นช่วงต้นของภาพยนตร์จีนรุ่นที่ห้า

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

และเป็นช่วงที่นโยบายปฏิวัติวัฒนธรรมเพิ่งถูกล้มเลิกไปไม่นาน ภาพยนตร์เกี่ยวกับหมู่บ้านในชนบทช่วงนี้ไม่ใช่เครื่องมือทางการเมืองของฝ่ายรัฐบาล มิหนำซ้ำกลับวิพากษ์อุดมการณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์บางประการอีกด้วย ขณะเดียวกันก็วิพากษ์สังคมและขนบจารีตที่มีอิทธิพลต่อคนจีนมาอย่างยาวนานอย่างปรัชญาขงจื๊อ ตัวละครในภาพยนตร์เหล่านี้มีความซับซ้อนและเผชิญหน้ากับความขัดแย้งนานาประการ ผู้สร้างกลุ่มนี้แสดงความเข้าใจชะตากรรมที่ชาวบ้านในหมู่บ้านชนบทต้องประสบทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและมวลชน โดยกลุ่มคนที่ประสบความทุกข์ยากก็คือชาวบ้านทั่วไป ตัวละครมิได้แบ่งแยกดีชั่วชัดเจน ตอนจบของภาพยนตร์หลายเรื่องยังทิ้งปมไว้ มิหนำซ้ำตัวละครฝ่ายดีมิได้มีบทสรุปที่เป็นสุขเสมอไป เหตุการณ์เหล่านี้ได้สะท้อนภาพหมู่บ้านชายขอบห่างไกลความเจริญของประเทศซึ่งรัฐบาลไม่เข้าใจหรืออาจเข้าใจว่านโยบายต่างๆ ของรัฐจะช่วยให้ชาวบ้านเหล่านี้มีชีวิตที่ดีขึ้น

ในช่วงปลายทศวรรษ กลุ่มนักสร้างภาพยนตร์รุ่นที่ห้าที่เคยทำหน้าที่อื่นๆ จำนวนหนึ่งหันมากำกับภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นตากล้องอย่างจางอี้โหมว และผู้กำกับศิลป์อย่างเหอฉวิน

เมื่อถึงทศวรรษ 90 ภาพยนตร์แนวหมู่บ้านของผู้กำกับรุ่นที่ห้าลดความซับซ้อนของโครงเรื่องลง แต่มีการใช้ประโยชน์จากงานด้านภาพเพิ่มมากขึ้น ทั้งในแง่องค์ประกอบศิลป์และทดลองใช้เทคนิคใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเหล่าผู้กำกับมีประสบการณ์มากขึ้น อีกส่วนหนึ่งเป็นเพราะกลุ่มผู้กำกับหน้าใหม่มีพื้นฐานมาจากการทำงานด้านภาพอย่างการถ่ายภาพหรือการกำกับศิลป์

นอกจากผู้กำกับหลักๆ ของรุ่นอย่างเฉินไข่เกอ จางอี้โหมว เถียนจวงจวง อู๋จื่อหนิว ที่กำกับภาพยนตร์และมีผลงานภาพยนตร์หมู่บ้านมาตั้งแต่ทศวรรษที่แล้ว เมื่อถึงทศวรรษนี้ยังมีผู้กำกับหน้าใหม่ที่ผันตัวจากการทำหน้าที่อื่น อาทิเช่น โหวหย่ง ฮั่วเจี้ยนฉี่ เฝิงเสี่ยวหนิง หันมาทำหน้าที่กำกับภาพยนตร์ และมีผลงานภาพยนตร์หมู่บ้านจำนวนไม่น้อย

จนกระทั่งประมาณช่วงปี ค.ศ. 2000 เป็นต้นมา ภาพยนตร์หมู่บ้านที่สร้างโดยผู้กำกับรุ่นที่ห้ามีจำนวนลดลง ผู้กำกับคนสำคัญอย่างเฉินไข่เกอ จางอี้โหมว ไม่มีผลงานแนวนี้อีกต่อไป (นับถึงปี ค.ศ. 2009) ส่วนเถียนจวงจวง ซึ่งเคยสร้างผลงานแนวนี้ในทศวรรษ 80 และหยุดไปในทศวรรษ 90 ก็กลับมาสร้างภาพยนตร์แนวนี้อีกครั้ง อย่างไรก็ตามผลงานแนวนี้โดยมากมักเป็นผลงานของผู้กำกับที่เพิ่งหันมากำกับภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ 90 และมีผลงานแนวนี้ในทศวรรษนี้ ได้แก่ ชีเจี๋ยน หลู่เยว่ เป็นต้น ภาพยนตร์หมู่บ้านในยุคนี้มีความโดดเด่นในแง่วิธีการเล่าเรื่อง ที่พยายามสร้างความรู้สึกเหมือนเรื่องจริงราวกับเป็นภาพยนตร์สารคดี ซึ่งเป็นเทคนิคที่ริเริ่มขึ้นในทศวรรษก่อนหน้านี้

ในแง่เนื้อหาถือว่าภาพยนตร์ช่วงนี้มีความรอมชอมกับการเมืองจีน ซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์ในช่วงสองทศวรรษก่อนหน้านี้ ด้านหนึ่งอาจเป็นเพราะผู้กำกับที่สร้างภาพยนตร์หมู่บ้านในช่วงนี้โดยมากเป็นผู้กำกับที่ผันตัวเองมาจากการทำหน้าที่อื่น และ/หรือมีผลงานกำกับภาพยนตร์ช้ากว่าเพื่อนร่วมรุ่น ซึ่งเริ่มมาตั้งแต่ทศวรรษ 1980 จะเห็นได้ว่าเวลาที่ล่วงเลยมาสิบกว่าปีไม่ใช่ช่วงเวลาที่เหมาะสมสำหรับการวิพากษ์สังคมที่สร้าง “บาดแผล” ในวัยเยาว์ให้พวกเขาอีกแล้ว หรือไม่ก็อาจเป็นได้ว่าประเด็นสำคัญๆ ได้ถูกกล่าวถึงในผลงานอื่นก่อนหน้านี้หมดสิ้นแล้ว

ส่วนที่ 2 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้คน ธรรมชาติและสรรพสิ่งในชุมชน และปัจจัยภายนอกหมู่บ้าน

2.1 “ผู้คน” ใน “หมู่บ้าน”

ตัวละครสำคัญที่เป็นผู้คนในหมู่บ้านของภาพยนตร์หมู่บ้านของผู้กำกับรุ่นที่ห้า แบ่งได้ดังนี้

1) หญิงสาวผู้ทุกข์ระทม

เด็กสาวดูจะเป็นประเภทตัวละครที่ถูกกล่าวถึงมากที่สุด เมื่อเอ่ยถึงภาพยนตร์ของกลุ่มผู้กำกับรุ่นที่ห้าโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ 80 สอดคล้องกับสำนวนจีนที่ว่าคนน่าสงสารที่สุดในสังคมคือเด็ก สตรี และคนชนบท ความทุกข์ทรมานของเด็กคือ

Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

การอยู่ในโอวาทของผู้ใหญ่ไม่มีสิทธิ์แสดงความคิดเห็นใดๆ ความทุกข์ทรมานของสตรีก็เช่นเดียวกัน ตลอดชีวิตเธอต้องเชื่อฟังบิดา สามี และบุตร สำหรับความทุกข์ทรมานของชนบทนั้นคือความยากไร้ การถูกกดขี่ข่มเหงจากชนชั้นอำนาจ รวมถึงต้องเผชิญกับปัญหาเชิงเศรษฐกิจของครอบครัว ตัวละครที่สร้างความกระทบใจผู้ชมได้มากอย่างชุ่ยเฉี่ยวในเรื่อง **Yellow Earth** (1984) ของเฉินไข่เกอ และจิ่วเอ๋อร์ในเรื่อง **Red Sorghum** (1987) ของจางอี้โหมว นั้นเป็นทั้งเด็ก สตรี และคนชนบท ดังนั้นพวกเธอจึงต้องพบกับความทุกข์ระทมมากกว่าใครๆ ความแตกต่างของตัวละครทั้งสองอยู่ตรงที่ ตัวละครแรกนั้นต้องเผชิญกับความเก็บกด ไม่มีที่ระบาย ซึ่งนำไปสู่การสูญเสียชีวิตในที่สุด ขณะที่ตัวละครหลังนั้นปล่อยตัวเองไปกับอารมณ์ราคะเพื่อปลดปล่อยความกดดันที่เธอต้องเผชิญ

ชุ่ยเฉี่ยวต้องการเปลี่ยนโชคชะตาของตนหลังจากได้รู้จักกับกู้ชิง ขณะที่พ่อของเธอเชื่อในชะตาที่ลิขิตให้มนุษย์แต่ละคนดำรงบทบาทที่เหมาะสมกับสถานภาพของตน แต่ในที่สุดผู้ชมก็ได้ตระหนักว่า เธอเป็นเหยื่อทั้งของสังคมสมัยโบราณ (ขงจื๊อ) ซึ่งแสดงออกผ่านตัวละครพ่อ และสังคมใหม่ (สังคมนิยม) ซึ่งแสดงผ่านตัวละครกู้ชิง

ตัวละครลักษณะนี้ยังพบได้ในช่วงต้นทศวรรษ 1990 คือตัวละครจิ่วชุ่ย จากเรื่อง **The Big Mill** (1990) ของอู๋จื่อหนิว จิ่วชุ่ยชอบพอกับชิงกว๋อ แต่เขากลับละทิ้งเธอปล่อยให้เธอแต่งงานกับชายที่เธอไม่ได้รัก ภาพยนตร์เรื่องนี้ชี้ให้เห็นว่าที่สุดแล้วผู้หญิงก็ต้องทนทุกข์จากการตัดสินใจของผู้ชาย (ตามลัทธิขงจื๊อที่เชื่อเรื่องเพศชายเป็นใหญ่) ที่ให้ความสำคัญกับอุดมการณ์ (คอมมิวนิสต์) เช่นเดียวกับตัวละครหงซิ่ง จากเรื่อง **Bloody Morning** (1990) ของหลี่เส้าหง ที่ออกฉายในปีเดียวกัน เธอถูกพี่ชายบังคับให้แต่งงานกับคนมีเงิน เมื่อถูกสงสัยว่าไม่ใช่สาวพรหมจรรย์ เธอก็ถูกส่งตัวกลับบ้าน หรือแม้แต่ตัวละครซิ่วซิ่ว จากเรื่อง **Sky is Bleeding** (1991) ของโหวหย่งที่ถูกผู้เป็นลุงบังคับให้แต่งงานกับชายที่ไม่ได้รักและซิ่งฮวา จากเรื่อง **The Story of Xinghua** (1994) ของอิ่นลี่ที่ต้องทนอยู่กับสามีที่เธอไม่ได้รักก็เป็นกลุ่มตัวละครประเภทเดียวกัน

จะเห็นได้ว่าความทุกข์ยากหลักที่หญิงสาวในหมู่บ้านชนบทต้องทนรับก็คือเรื่องเสรีภาพในความรัก และการปฏิบัติจากคนในชุมชน โดยเฉพาะคนในครอบครัว จะเห็นได้ว่าปรัชญาขงจื๊อมีส่วนสำคัญในการกรอบความคิดเหตุการณ์เหล่านี้ให้เป็นเรื่องปกติสามัญของสังคม ขณะที่ภาพฝันอันสวยงามตามอุดมการณ์ของสังคมใหม่ก็ไม่ได้สดสวยอย่างที่คิด

2) ผู้ฝืนจารีต

จิ่วเอ๋อร์ จากเรื่อง **Red Sorghum** (1987) ของจางอี้โหมว ถูกพ่อบังคับให้แต่งงานกับหลี่ต้าโถว ชายวัยกลางคนเป็นโรคเรื้อน แต่เธอกลับลักลอบมีความสัมพันธ์กับคนหามเกี้ยว เมื่อสามีเสียชีวิตกะทันหัน เธอจึงเริ่มต้นชีวิตใหม่กับคนหามเกี้ยวในโลกที่ห่างไกลจากการครอบงำของบิดา

เรื่อง **The Story of Qiu Ju** (1992) ชิวจวี๋เป็นหญิงมีสามีแล้ว และกำลังตั้งครรภ์ เธอขัดแย้งกับผู้ใหญ่บ้านจนต้องตัดสินใจเข้าเมืองเพื่อฟ้องศาล แม้ว่าการต่อสู้ครั้งนี้จะมีอุปสรรคมากมาย ไม่ว่าจะด้านกายภาพ (ตั้งครรภ์) ซึ่งทำให้เธอเดินทางและดำเนินการแจ้งความด้วยความยากลำบาก ด้านจิตใจ (ถูกข่มขู่จากผู้ใหญ่บ้านและไม่ได้รับการสนับสนุนจากสามี) ทำให้เธอกลายเป็นตัวประหลาดของชุมชน และด้านสถานภาพทางสังคม (เป็นเพียงผู้หญิงชนบท การศึกษาต่ำ ไม่รู้เรื่องระเบียบพิธีการ) ทำให้เธอถูกหลอกและขูดรีด

เสวี่ย ในเรื่อง **Red River Valley** (1996) ของเฝิงเสี่ยวหนิง ถูกบังคับให้เป็นเครื่องเซ่นบูชายัญต่อเทพแห่งสายน้ำ แต่เธอได้รับการช่วยชีวิตจากเก๋อซางจนได้ใช้ชีวิตใหม่ในอีกชุมชนหนึ่ง (ลักษณะใกล้เคียงกับที่จิ่วเอ๋อร์ใน Red Sorghum ประสบ) การกระทำของเธอเป็นการแสดงออกเชิงสัญญะในแง่การต่อต้านจารีตที่ใช้สาวพรหมจรรย์เป็นเครื่องบูชายัญ และปฏิเสธชุมชนที่ปฏิบัติต่อเธออย่างไร้ความปรานี โดยยอมรับเอาวัฒนธรรมอื่นที่เปิดโอกาสให้เธอใช้ชีวิตอย่างเป็นสุขมากกว่า

ตัวละครในกลุ่มนี้สอดคล้องกับวิญญาณขบถของเหล่าผู้กำกับรุ่นที่ห้าที่ต้องการปลดแอกจากกรอบแนวคิดโบราณของขงจื๊อ โดยการตั้งคำถามถึงผู้ชมว่าจำเป็นด้วย

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

หรือที่เราจะต้องปฏิบัติตนให้ “เหมาะสม” ตามจารีตประเพณีของผู้มีสถานภาพนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็นลูกสาว ภรรยา ครู ลูกบ้าน ฯลฯ

3) ผู้ยึดมั่นในลัทธิคอมมิวนิสต์

เสี่ยวอวี่ใน **Army Nurse** (1985) และกู้เหมิงใน เรื่อง **Far from the War** (1987) ของผู้กำกับหูเหมย รวมถึงชิงกว๋อในเรื่อง **The Big Mill** (1990) ของผู้กำกับอู๋จื่อหนิว ต่างเป็นผู้ศรัทธาในพรรคคอมมิวนิสต์ แต่เบื้องหลังของตัวละครทั้ง 3 นี้ ผู้กำกับทั้งสองคนกลับใช้พวกเขาเป็นเครื่องมือในการตั้งคำถามถึงศรัทธาดังกล่าว แม้ตัวละครจะศรัทธาในลัทธิคอมมิวนิสต์ แต่พวกเขาก็ต้องสูญเสีย “ความเป็นมนุษย์” และ “ความเป็นตัวของตัวเอง” ไป ในแง่สัญญะแล้ว วิธีการนี้ก็สะท้อนนัยถึงตัวบรรดาผู้กำกับซึ่งมีประสบการณ์ในวัยเยาว์กับการถูกหล่อหลอมให้เชื่อมั่นในลัทธิและพรรคคอมมิวนิสต์

4) คนชาติพันธุ์อื่น

เฝิงเสี่ยวหนิง และ เถียนจวงจวง เป็นผู้กำกับรุ่นที่ห้าที่นิยมนำเสนอเรื่องราวของคนชาติพันธุ์อื่นที่มิใช่ชาวฮั่น แต่ความแตกต่างระหว่างตัวละครของทั้งคู่ก็คือ เถียนจวงจวงมักนำเสนอภาพตัวละครชนเผ่าแบบที่เป็นคนธรรมดา มิหนำซ้ำยังทำความผิดบางประการอีกด้วย ในเรื่อง **On the Hunting Ground** (1985) เหล่านักล่านั้นทำผิดกฎของการล่าสัตว์จนทำให้เกิดความขัดแย้งภายในหมู่บ้าน ส่วนเรื่อง **Horse Thief** (1986) นั้น หนัวร์ปู๋เป็นโจรขโมยม้าทำให้ถูกขับไล่ออกจากเผ่า แต่ภายในความเป็นอาชญากรนี้เอง ผู้กำกับได้แสดงให้เห็นว่าพวกเขาก็เป็นคนธรรมดาคนหนึ่งที่ต้องเลือกระหว่าง “กฎระเบียบและศีลธรรม” กับ “ความอยู่รอดของครอบครัว”

ขณะที่บรรดาตัวละครคนชาติพันธุ์อื่นของเฝิงเสี่ยวหนิงกลับแตกต่างออกไป ตัวละครเหล่านี้ถูกนำเสนอภาพในแง่วีรบุรุษของชนเผ่า ไม่ว่าจะเป็นเก๋อซางกับชาวบ้านบนภูเขาในเรื่อง **Red River Valley** (1996) หรือกาต๋า ปาเทอร์ หูจื่อ ในเรื่อง **Gada Meilin** (2002)

5) ผู้มีอำนาจและอิทธิพล

ผู้ใหญ่บ้านในเรื่อง **The Story of Qiu Ju** (1992) เป็นตัวแทนของชนชั้นปกครองในสังคมจีน เขาทำหน้าที่ผู้ใหญ่บ้านอย่างเต็มความสามารถ เมื่อถูกสามีของชิวจวี๋มาตามเพราะเธอมีปัญหาในการคลอดลูก เขาก็ออกจากบ้านไปตามหมอ และพาชิวจวี๋ไปส่งโรงพยาบาลด้วยตัวเอง อย่างไรก็ตาม เขาก็ยืนกรานไม่เอ่ยปากขอโทษหรือรับผิดในสิ่งที่กระทำต่อสามีของชิวจวี๋ แต่กลับโยนเงินลงพื้นให้ชิวจวี๋ก้มลงเก็บ ซึ่งการก้มลงเก็บเงินก็เท่ากับการก้มหัวให้ผู้ใหญ่บ้าน

ในเรื่อง **Gada Meilin** (2002) ท่านอ๋องเป็นผู้มีอำนาจในดินแดนตาร์ฮั่น แต่เขากลับตัดสินใจขายที่ดินให้กองทัพญี่ปุ่น สร้างความไม่พอใจแก่ชาวบ้านเป็นอย่างมาก

ผู้มีอำนาจและอิทธิพลจากตัวอย่างที่กล่าวมาข้างต้นล้วนได้รับอำนาจจากชาติกำเนิดหรือไม่ก็สถานภาพทางสังคมของตน แต่ก็พบว่ามีตัวละครบางตัวสร้างอิทธิพลของตนขึ้นมาได้ โดยเป็นอิทธิพลที่กฎหมายมิได้รองรับ เช่น ในเรื่อง **The Forest Ranger** (2006) สามพี่น้องตระกูลซ่งเป็นผู้ทรงอิทธิพลในการลักลอบตัดไม้ในป่า พวกเขาหาทางสังหารเจ้าหน้าที่พิทักษ์ป่าไม้ที่เพิ่งย้ายมาใหม่เพียงเพราะไม่ได้รับความร่วมมือในการทำผิดกฎหมาย

ตัวละครเหล่านี้เกือบทุกคนเป็นฝ่ายตรงข้ามของตัวละครเอก ซึ่งภาพยนตร์ชี้ให้เห็นว่าในหมู่บ้านชนบทอิทธิพลหรืออำนาจท้องถิ่นถือเป็นเรื่องปกติในชุมชนห่างไกล และยากที่กฎหมายจะเข้ามาจัดการได้

6) ผู้สยบยอมต่อระบบ

ชิงไหลผู้เป็นสามีของชิวจวี๋จากเรื่อง **The Story of Qiu Ju** (1992) แม้จะถูกผู้ใหญ่บ้านทำร้าย แต่เขาก็ไม่คิดเอาเรื่องผู้ใหญ่บ้าน ยิ่งเมื่อผู้ใหญ่บ้านเรียกเขาไปพบเพื่อจ่ายเงินชดใช้ค่ารักษาพยาบาล เขาก็ยินดีรับพร้อมกับบอกว่าจะกลับไปบอกภรรยาให้เลิกแล้วต่อกัน บุคลิกของเขาเป็นตัวแทนของคนทั่วไปในสังคมที่สยบยอมต่ออำนาจ ไม่ต้องการมีเรื่องกับชนชั้นปกครอง หน้าที่ของชาวบ้านอย่างชิงไหลคือการเชื่อฟังผู้ปกครองเพราะเป็นสิ่งพึงปฏิบัติ

Journal of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

7) วีรบุรุษ วีรสตรี

ตัวละครประเภท “วีรบุรุษ” ของหมู่บ้านหรือชุมชนในช่วงทศวรรษ 80 พบได้ในเรื่อง **Red Sorghum** (1987) ที่บรรดาชาวบ้านโรงเหล้าต่อสู้กับทหารญี่ปุ่นที่รุกราน แม้ว่าจะสู้ไม่ได้ก็ตาม และเรื่อง **Evening Bell** (1988) ที่กล่าวถึงบรรดาทหารที่เผชิญหน้ากับกองกำลังปกป้องยุทธภัณฑ์ที่หลบซ่อนตัวอยู่ในถ้ำ อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ที่ให้คุณค่ากับตัวละครในฐานะวีรบุรุษพบได้มากในภาพยนตร์ช่วงทศวรรษ 90 เป็นต้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ของผู้กำกับเฝิงเสี่ยวหนิง ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง **Red River Valley** หรือ **A Tale of Sacred Mountain** (1996) **Gada Meilin** (2002) **Hands Up** (2003) ซึ่งต่างเป็นวีรบุรุษผู้ปกป้องชุมชนจากผู้รุกราน

2.2 “ชุมชน” ใน “หมู่บ้าน”

จากการวิจัยพบว่าเหตุการณ์ในภาพยนตร์เกิดขึ้นในสถานที่ 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ สถานที่ธรรมชาติ เช่น ป่า ทุ่งหญ้า ทะเลทราย ภูเขา แม่น้ำ และสถานที่อารยธรรมมนุษย์ เช่น โรงเรียน โรงเหล้า โรงพยาบาล ถนน หมู่บ้าน โรงพัก วัดลามะ โบสถ์ เหตุการณ์ในสถานที่เหล่านี้มักเล่าถึงช่วงเวลาดังนี้ 1) ยุคก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย 2) ยุคก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยม 3) ยุคต่อต้านจักรวรรดิญี่ปุ่นในสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง 4) ยุคปฏิวัติวัฒนธรรม และ 5) ยุคปัจจุบันหรือไม่บ่งบอกยุคสมัย

ช่วงเวลาเหล่านี้เป็นช่วงเวลาที่กินระยะเวลาตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ครอบคลุมช่วงเหตุการณ์ที่เป็นประวัติศาสตร์ยุคใกล้ของประเทศจีน หากจะว่าไปเหตุการณ์เหล่านี้เป็นช่วงเวลาที่เต็มไปด้วยความขัดแย้ง ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งระหว่างจีนกับจักรวรรดินิยมตะวันตก ความขัดแย้งระหว่างฝ่ายประชาธิปไตยกับสังคมนิยม ความขัดแย้งระหว่างจีนกับญี่ปุ่น ความขัดแย้งระหว่างความคิดการเมือง ความขัดแย้งระหว่างเมืองกับชนบท และความขัดแย้งระหว่างโลกสมัยใหม่กับโลกจารีตแบบขงจื๊อ ซึ่งไม่ว่าจะเป็นช่วงเวลาใด หรือความขัดแย้งระหว่างฝ่ายใดก็ตาม แต่ผู้ที่ต้องตกเป็นเหยื่อของความขัดแย้งก็หนีไม่พ้นชาวบ้าน โดยเฉพาะชาวบ้านในชนบทที่ไร้อำนาจต่อรองทางสังคม

เรื่องราวของผู้คนอันหลากหลายนี้ อาจแบ่งประเภทความสัมพันธ์ได้ดังนี้

2.2.1 ความสัมพันธ์ในครอบครัว

1) พ่อ-ลูก

ในช่วงทศวรรษที่ 80 ภาพยนตร์เรื่อง **Yellow Earth** (1984) โดยผู้กำกับเฉินไข่เกอ และ **Red Sorghum** (1987) โดยจางอี้โหมว ซึ่งเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของผู้กำกับทั้งสอง และเรียกได้ว่าเป็นตัวแทนของภาพยนตร์รุ่นที่ห้า ต่างเสนอภาพพ่อที่มีอำนาจสูงสุดในครอบครัว สามารถตัดสินใจการกระทำต่างๆ ของครอบครัวได้ พ่อในภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องล้วนสั่งให้ลูกสาวแต่งงานกับชายที่เธอไม่เคยรู้จัก ในทางหนึ่งผู้เป็นพ่อเชื่อว่าจะดีต่อตัวลูกสาวที่อย่างน้อยก็จะไม่อดตาย และทำให้ครอบครัวได้รับความผาสุก การแต่งงานของจิ่วเอ๋อร์ในเรื่อง **Red Sorghum** แลกกับล่อสำหรับให้บิดาใช้งาน ส่วนการแต่งงานของชุ่ยเฉี่ยวใน **Yellow Earth** แลกกับเงินค่าจัดงานศพมารดา และเตรียมเป็นค่าใช้จ่ายในงานแต่งงานในอนาคตสำหรับน้องชายของเธอ จะเห็นได้ว่าในกรณีนี้ความยากจนของครอบครัวเป็นปัจจัยสำคัญที่ผู้เป็นพ่อใช้วิธีคลุมถุงชน

เหตุการณ์เหล่านี้เกิดขึ้นได้ทั่วไปในสังคมจีนที่ยึดถือเรื่องความกตัญญู หลักความสัมพันธ์ระหว่างบิดากับบุตรตามหลักมนุษยธรรม (เหยิน) ของขงจื๊อได้กำหนดให้บุตรสาวต้องปฏิบัติตามสิ่งที่บิดาเห็นว่าควรทำ โดยไม่อาจโต้แย้งได้ แม้ว่าจะต้องแลกมาด้วยการถูกจำกัดเสรีภาพในการเลือกทางเดินชีวิตของตนเอง ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้ตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ต่อลัทธิขงจื๊อ ที่เชื่อว่าสังคมจะดีงามเมื่อคนในสังคมดำรงบทบาทตามที่ควรจะเป็น รวมทั้งตั้งคำถามถึงความขัดแย้งระหว่างความกตัญญูกับเสรีภาพ

อนึ่ง ความสัมพันธ์ระหว่างบิดากับบุตรสาวนี้ยังแตกต่างจากความสัมพันธ์ระหว่างบิดากับบุตรชาย งานที่ชุ่ยเฉี่ยวต้องรับผิดชอบคืองานตักน้ำจากแม่น้ำฮวงโหกลับบ้าน ต้มน้ำให้พ่อและแขกล้างหน้าล้างเท้า จุดไฟทำอาหาร นำขนแกะมาปั่นด้าย เย็บรองเท้าให้บิดา ฯลฯ ซึ่งล้วนเป็นงานแปรรูปผลผลิตเพื่อบริการผู้อื่น แสดงถึงความเป็นผู้สนับสนุนครอบครัว ซึ่งต่างไปจากงานของ

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

น้องชายอันประกอบไปด้วย การติดตามพ่อไปนา เลี้ยงแกะ ซึ่งเป็นงานที่ทำให้เกิดผลผลิต ไม่ว่าจะเป็นเมล็ดข้าว หรือ เนื้อ นม แสดงถึงการสืบทอดมรดกจากผู้เป็นบิดา

เมื่อถึงทศวรรษที่ 90 เป็นต้นมา ภาพความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูกในภาพยนตร์รุ่นที่ห้าเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงจากเดิม ความขัดแย้งระหว่างพ่อกับลูกแม้จะสะท้อนปรัชญาขงจื๊อ แต่มิได้เสนอภาพโศกนาฏกรรมหรือความทุกข์ลำเค็ญอย่างที่พบใน **Yellow Earth** และ **Red Sorghum**

2) สามี ภรรยา และความรัก

ความสัมพันธ์รูปแบบนี้สอดคล้องกับความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูก นั่นคือ ผู้ชาย ไม่ว่าจะในสถานะสามีหรือบิดาก็ตาม ต่างก็เป็นผู้กุมบทบาทผู้ตัดสินใจกิจกรรมต่างๆ ของครอบครัว แม้ว่ากิจกรรมนั้นจะส่งผลกระทบหรือเป็นเรื่องของสมาชิกคนอื่นในครอบครัวก็ตาม

จากการวิจัยพบความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาและความรักรูปแบบต่างๆ โดยรูปแบบหลักที่พบ อาจกล่าวได้ว่าเป็นความสัมพันธ์แบบ **“สามีคือผู้เป็นใหญ่ ผู้ชี้ขาดคือภรรยา”**

ที่มาของความสัมพันธ์แบบนี้อาจสืบย้อนได้จากประเพณีคลุมถุงชน ซึ่งฝ่ายชายต้องจ่ายเงินหรือสิ่งของเป็นการแลกตัวเจ้าสาว ด้วยเหตุนี้เขาจึงถือสิทธิ์อย่างเต็มเปี่ยมในการเป็นเจ้าของเธอและครอบครัวที่เริ่มสร้างโดยฝ่ายหญิงไม่มีสิทธิ์ปฏิเสธหรือขัดขืน การแต่งงานนั้นขึ้นกับพ่อแม่เป็นผู้ตัดสินใจ เมื่อแต่งงานไปแล้วชีวิตก็ขึ้นอยู่กับผู้เป็นสามี ในเรื่อง **Red Sorghum** แม้จิ่วเอ๋อร์ต้องแต่งงานกับหลี่ต้าโถวด้วยความไม่เต็มใจ แต่นั่นก็เป็นวิถีปกติของสังคมจีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมชนบทซึ่งคนยากจนจำเป็นต้องใช้เงินเพื่อวัตถุประสงค์บางอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เงินเพื่อประกอบพิธีกรรมตามจารีตประเพณี (หลี่) เช่นจัดงานแต่งงาน จัดพิธีศพ คนมีเงินถึงมีความชอบธรรมในการซื้อมนุษย์สินค้าที่ถูกขายไม่มีสิทธิ์โต้แย้งใดๆ ในฉากที่จิ่วเอ๋อร์กลับไปเยี่ยมบิดา เธอแสดงความปรารถนาที่จะไม่กลับไปหาสามี แต่ก็ถูกบิดาสั่งให้กลับไปเพราะ **“เขาให้ล่อเราด้วยนะ”**

หลังจากสามีเสียชีวิต แม้จิ่วเอ๋อร์จะได้สมบัติของเขาและเป็นผู้นำของผู้ชายทั้งกลุ่ม แต่ที่สุดแล้วเธอก็ถูกคนหามเกี้ยวแบกตัวไปราวกับเป็นกระสอบแป้งใบหนึ่ง การเป็นผู้นำชุมชนก็ไม่ได้ทำให้เธอหลุดพ้นจากบทบาททางเพศตามความเชื่อลัทธิขงจื๊อไปได้

ภาพในหนังเรื่องนี้ได้รับการออกแบบให้สื่อความหมายโดยการจัดภาพอย่างชัดเจน ในตอนต้นเรื่องที่เป็นเหตุการณ์เกี่ยวกับงานแต่งงานของย่า (จิ่วเอ๋อร์) ภาพจะเน้นที่ความอึดอัด ถูกจำกัดเสรีภาพ ไม่ว่าจะเป็นการนั่งอยู่ในเกี้ยวอันคับแคบ เจ้าสาวมีผ้าคลุมปิดหน้าทำให้มองไม่เห็นอะไร มิหนำซ้ำเกี้ยวยังสั่นโคลงเคลงไปมาแสดงถึงความไม่มั่นคง จิตใจที่หวั่นวิตกในชะตาชีวิตของตนเอง การมองออกมานอกเกี้ยวโดยผ่านทางช่องผ้าคลุมเกี้ยวที่มีช่องเพียงเล็กน้อยนั้น แสดงถึงเพศหญิงกับการถูกจำกัดสิทธิ์ในการติดต่อกับโลกภายนอก ส่วนฉากในห้องหอเธอก็นั่งชิดมุมห้องด้วยความหวาดกลัว

ส่วนเรื่อง **Horse Thief** (1986) แม้จะเป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับชาวมองโกล แต่ความสัมพันธ์ระหว่างสามีกับภรรยาก็ไม่แตกต่างกัน คือ ภรรยาไม่มีโอกาสล่วงรู้หรือมีส่วนในการตัดสินในกิจกรรมของครอบครัว ในฉากที่หนัวร์ปู้ถูกขับไล่ออกจากหมู่บ้าน ทัวหม่าพยายามรักษาครอบครัวของเธอไว้ ด้วยการก้มหน้าซบดินเพื่อขอความเห็นใจจากผู้นำหมู่บ้าน แต่หนัวร์ปู้กลับลุกขึ้นมาลืบเธออย่างไม่ใยดี พร้อมกับแสดงความรับผิดชอบในการกระทำของตน แม้ฝ่ายภรรยาจะพยายามประคับประคองครอบครัว แต่ฝ่ายสามีกลับให้ความสำคัญกับศักดิ์ศรีมากกว่า

ความสัมพันธ์ของสามีภรรยาอีกรูปแบบหนึ่งคือ **“คู่ทุกข์คู่ยาก”** เช่นเรื่อง **Gada Meilin** ซึ่งแม้จะมีส่วนคล้ายกับเรื่อง **Horse Thief** ตรงที่ต่างก็เป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับชนเผ่าห่างไกลศูนย์กลางของประเทศ แต่ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้ก็ยังมีความแตกต่างกันในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างสามีกับภรรยา กล่าวคือ ในเรื่อง **Gada Meilin** นี้ให้ภาพของภรรยาคู่ทุกข์คู่ยาก ที่ต่อสู้เคียงบ่าเคียงไหล่สามี เธอได้รับความไว้วางใจจากกาต๋าให้เป็นผู้นำเด็กๆ หนีข้ามฝั่งแม่น้ำเพื่อไม่ให้เผ่าพันธุ์

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

มองโกลและเผ่าพันธุ์อื่นๆ ในหมู่บ้านต้องสูญสิ้น ความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับกาต๋านั้นล้ำลึกและเต็มเปี่ยมไปด้วยความเชื่อมั่น อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ที่เสนอภาพความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาลักษณะนี้พบได้ไม่มากนัก

2.2.2 ความสัมพันธ์ในชุมชน

1) ผู้ปกครองกับประชาชน

ภาพยนตร์ของผู้กำกับรุ่นที่ห้าจำนวนไม่น้อยเสนอความสัมพันธ์รูปแบบนี้ในเชิงวิพากษ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้อำนาจของผู้ปกครอง ทั้งในการตัดสินใจที่ส่งผลถึงชีวิตของชาวบ้านในชุมชน และส่งผลต่อชาวบ้านที่เป็นปัจเจกบุคคล รวมถึงการเสียดสีการได้อำนาจและการใช้อำนาจในการควบคุมฝูงชน

ในเรื่อง **The Story of Qiu Ju** (1992) ชิวจวี๋มีเรื่องกับผู้ใหญ่บ้าน และแม้ว่าเขาจะทำร้ายสามีของชิวจวี๋ แต่เขาก็ยินดีชดใช้ สิ่งเดียวที่เป็นปัญหาของความสัมพันธ์นี้ก็คือ “ทัศนคติ” ชิวจวี๋ไม่ได้ต้องการเรียกร้องเงินค่าเสียหาย แต่เธอต้องการให้ผู้ใหญ่บ้านยอมรับผิดและพูดจากับเธอให้ดีกว่านี้ แต่ผู้ใหญ่บ้านปฏิเสธ ทำให้ชิวจวี๋กลายเป็นตัวประหลาดของครอบครัว และทำให้ครอบครัวของเธอเป็นตัวแปลกแยกของชุมชน

อย่างไรก็ตาม นอกเหนือจากผู้ปกครองที่เน้นการใช้อำนาจแล้ว ยังมีผู้ปกครองที่ยึดถือความเป็นเครือญาติ เช่นในเรื่อง **Red Sorghum** (1987) เมื่อสามีเสียชีวิต แทนที่จิ่วเอ๋อร์จะอ้างอาชญาสิทธิ์ (authority) ในการเป็นเจ้าของโรงเหล้าสืบต่อจากสามี หรืออำนาจ (power) ในการสั่งให้ทุกคนอยู่กับเธอ แต่เธอกลับเลือกแสดงความเชื่อมโยงกับคนอื่นโดยอ้างว่าตนเองก็เป็นคนยากจนเช่นกัน นอกจากนี้ยังแสดงความเป็นผู้เยาว์ที่อ่อนน้อม ยึดถือผู้คนในโรงเหล้าเป็นเครือญาติ ขอให้พวกเขาเรียกชื่อเธอ แทนที่จะเรียกว่า “นายหญิง” วิธีการนี้จึงทำให้เธอสามารถดำรงบทบาทความเป็นผู้ปกครองไว้ได้

ความสัมพันธ์ระหว่างจิ่วเอ๋อร์กับผู้ใต้ปกครองที่สำคัญคนหนึ่งคือหลัวฮั่น เขาเป็นลูกน้องใกล้ชิดที่แนะนำเรื่องการดูแลโรงเหล้าให้เธอ จิ่วเอ๋อร์นั้นนับถือและเรียกหลัวฮั่นว่าเป็นพี่ชายตลอดตั้งแต่ต้นเรื่อง ขณะที่หลัวฮั่นกลับปฏิบัติต่อจิ่วเอ๋อร์ในสองบทบาท เมื่อใดก็ตามที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับงาน เขาจะถือว่าเธอเป็นนายหญิง แต่เมื่อใดก็ตามที่เขาเรียกขานเธอด้วยชื่อนั่นก็แสดงนัยถึงความเป็นห่วงในฐานะพี่ชาย ดังเช่นในฉากที่เขานำถังสุราไปหาจิ่วเอ๋อร์ที่บ้านในยามค่ำคืน แต่กลับพบคนหามเกี้ยวนุ่งกางเกงออกมาจากบ้านของเธอ เขาจึงรายงานต่อ “นายหญิง” พร้อมกับขอให้เธอตั้งชื่อสุราถังนี้ เมื่อจิ่วเอ๋อร์ส่งเสียงออกมาจากในบ้านว่าจะให้สุรานี้ชื่อ “แดงสิบแปดลี้” โดยไม่ออกมาจากบ้าน หลัวฮั่นก็กล่าวกับเธอก่อนจากไปว่า **“จิ่วเอ๋อร์ เหล้าแดงสิบแปดลี้นี้ตั้งอยู่หน้าบ้านแล้ว”**

2) คุณธรรมน้ำมิตร

ความสัมพันธ์ระหว่างกาต๋ากับปาเทอร์ และกาต๋ากับหูจื่อ ในเรื่อง **Gada Meilin** (2002) ที่กำกับโดยเฝิงเสี่ยวหนิง เป็นความสัมพันธ์ที่มีบ่อเกิดจากมิตรภาพในวัยเยาว์ ภายหลังจากที่กาต๋าขอร้องไม่ให้ท่านอ๋องขายที่ดิน ท่านอ๋องจึงปลดเขาจากตำแหน่งเหมยหลิน แล้วแต่งตั้งปาเทอร์ให้ดำรงตำแหน่งแทน กาต๋าหันไปตั้งกองทัพประชาชน แต่ปาเทอร์ที่ได้รับมอบหมายจากท่านอ๋องให้ไปจับตัวกาต๋าก็กลับปล่อยเขาไป มิหนำซ้ำยังลอบเอาข่าวมาแจ้งแก่เขาอีกด้วย นอกจากนี้ยังเข้าร่วมกับกาต๋าในกองทัพประชาชนในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม แม้ทั้งคู่จะมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน แต่เมื่อปาเทอร์เมาเหล้าแล้วทำร้ายชาวบ้านจนถึงแก่ความตาย ทำให้กาต๋าต้องเลือกข้างระหว่างการปกป้องเพื่อนกับการปกป้องประชาชน ในที่สุดเขาก็เลือกอย่างหลังด้วยความกล้ำกลืน โดยที่ปาเทอร์ก็มิได้ร้องขอให้ยกโทษแต่อย่างใด มิตรภาพของทั้งคู่ยังคงอยู่ตราบจนลมหายใจสุดท้ายของปาเทอร์

3) ครู นักเรียน และความสำคัญของการศึกษา

จากการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์หมู่บ้านในชนบทของรุ่นที่ห้ามีอยู่หลายเรื่องที่เกี่ยวข้องกับโรงเรียน และความสัมพันธ์ระหว่างครูกับนักเรียน รวมถึงสถานภาพของครูในชุมชน ภาพยนตร์ที่กล่าวถึงประเด็นเหล่านี้ได้แก่ **King of the Children** (1987) ของเฉินไข่เกอ **Country**

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

Teachers (1994) ของเหอฉวิน **Not One Less** (1999) และ **The Road Home** (1999) ของจางอี้โหมว

ครูมีหน้าที่อบรมสั่งสอนทั้งความรู้และคุณธรรมแก่นักเรียน แต่ความที่เป็นหมู่บ้านในชนบทห่างไกลเมือง ทำให้การเรียนการสอนประสบปัญหา และมีความแตกต่างจากการเรียนการสอนในเมือง

ทั้งเหล่าก้านใน **King of the Children** และเว่ยหมิ่นจือใน **Not One Less** ต่างไม่มีความรู้หรือประสบการณ์ในการสอน ได้แต่สอนไปตามวิธีโบราณหรือสอนตามที่ครูใหญ่บอก อย่างไรก็ตาม ในเรื่อง **King of the Children** ผู้สร้างตั้งคำถามถึงคุณค่าและวิธีการเรียนการสอนที่ใช้วิธีคัดลอกและท่องจำ โดยปราศจากความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ขณะที่เรื่อง **Not One Less** นำเสนอด้วยท่าทีที่อ่อนโยนกว่า โดยแสดงให้เห็นว่า การดูแลนักเรียนมิได้หมายความถึงเฉพาะในห้องเรียนหรือเขตโรงเรียนเท่านั้น

สังคมจีนแบบดั้งเดิมนั้นปลูกฝังความเชื่อว่าครูมีสถานภาพไม่ต่างจากบิดาผู้ให้กำเนิด ด้วยเหตุนี้จึงถือว่าทุกสิ่งที่ครูกระทำต่อศิษย์เป็นความปรารถนาดีทั้งสิ้น ไม่ว่าจะแสดงออกมาในรูปของการลงโทษ การดุด่า ครูย่อมได้รับการปกป้องว่าทำไปก็เพราะความหวังดี นี่เป็นเรื่องต่างไปจากแนวคิดตะวันตกสมัยใหม่ที่เชื่อในเรื่องความเสมอภาคและต่อต้านการใช้ความรุนแรงต่อนักเรียน

ตามขนบการศึกษาของจีน เมื่อครูเข้าห้องเรียน หัวหน้าห้องจะต้องกล่าว “นักเรียนตรง” แล้วนักเรียนทั้งห้องก็ลุกขึ้นยืน เอามือไพล่หลังก่อนกล่าวสวัสดีคุณครู เหล่านักเรียนยังไม่อาจนั่งลงได้หากครูไม่อนุญาต นอกจากนี้ในห้องเรียนยังห้ามมิให้มีการพูดคุยกัน ห้ามลุกจากที่นั่ง และเวลาพูดต้องลุกขึ้นยืน แต่ในเรื่อง **King of the Children** หลังจากเหล่าก้านมาสอนหนังสือได้ไม่นาน เขาสั่งยกเลิกพิธีรีตองเหล่านี้ มิหนำซ้ำเขากลับโค้งคำนับนักเรียนก่อนที่นักเรียนจะกล่าวสวัสดีเขาเสียด้วยซ้ำ จะเห็นได้ว่ากฎระเบียบเหล่านี้คือการแบ่งแยกความแตกต่างระหว่างสถานภาพครูกับนักเรียนตามปรัชญาของขงจื๊อที่เชื่อว่าสิ่งต่างๆ ที่เรียกชื่อไม่เหมือนกัน ย่อมมีลักษณะไม่เหมือนกันตามไปด้วย เป็นไปไม่ได้ที่นักเรียนจะเหมือนครู ด้วยเหตุนี้สถานภาพและบทบาทที่แตกต่างจึงเป็นเรื่องถูกต้องชอบธรรมแล้ว

2.2.3 ความเป็นไปในหมู่บ้าน

1) ชีวิตที่เนิบนิ่งซ้ำเดิม

ภาพยนตร์หลายเรื่อง อาทิเช่น **Yellow Earth** (1984) **Horse Thief** (1986) **King of the Children** (1987) **Postmen in the Mountains** (1999) และ **Delamu** (2004) เน้นการตั้งกล้องนิ่งๆ โดยเฉพาะฉากภายในบ้าน เพื่อให้เห็นวิถีชีวิตของผู้คนที่นิ่ง ไม่มีความเปลี่ยนแปลง เรื่อง **Yellow Earth** เน้นภาพดวงอาทิตย์ขึ้นทางตะวันออก แล้วก็ตกทางตะวันตก เป็นอย่างนี้วันแล้ววันเล่า ไม่มีความเปลี่ยนแปลง เหมือนกับสังคมชนบทของจีนที่เนิบนิ่ง แม้ว่าจะมีปัจจัยภายนอกอย่างพรรคคอมมิวนิสต์เข้ามาแทรกแซงก็ตาม ขณะที่เรื่อง **King of the Children** เปิดเรื่องด้วยภาพโรงเรียนบนภูเขาที่ตั้งนิ่งอยู่กับที่ ขณะที่กาลเวลาผันเปลี่ยนไปวันแล้ววันเล่า ความเนิบนิ่งเหล่านี้จะปรากฏในชุมชนหมู่บ้านที่ดำเนินไปโดยมีความเชื่อบางอย่างหยั่งรากลึก ไม่ยอมรับความเปลี่ยนแปลง ไม่มีใครตั้งคำถามหรือท้าทายสิ่งที่ผู้คนยึดถือปฏิบัติกันมาช้านาน

2) ชีวิตที่อึกทึก

เนื่องจากวัฒนธรรมมนุษย์เต็มไปด้วยเรื่องราวความขัดแย้ง การต่อสู้ เช่น สงครามใน **Evening Bell** (1988) และ **Gada Meilin** (2002) การต่อสู้กันระหว่างสองตระกูลในเรื่อง **Life on a String** (1991) พิธีส่งเยาวชนไปรบกับญี่ปุ่นและพิธีขอฝนในเรื่อง **Yellow Earth** (1984) หรือความอึกทึกในการส่งตัวเจ้าสาวในเรื่อง **Red Sorghum** (1987)

2.3 ธรรมชาติและสรรพสิ่ง

ธรรมชาติในหมู่บ้านอาจเป็นแม่น้ำ ภูเขา ทะเลทราย ป่า ฯลฯ แต่จะพบว่าภาพยนตร์ได้ให้ความหมายต่อธรรมชาติดังนี้

1) ผู้ทรงอำนาจ มนุษย์ไม่อาจเรียกร้องได้

ในสายตาของชาวบ้านชนบท ธรรมชาติเปรียบเสมือนเทพผู้ทรงอำนาจ ผู้คนในหมู่บ้านจึงต้องแสดง

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความยำเกรงต่อธรรมชาติ ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับชุมชน ยามใดที่ธรรมชาติหรือเทพเจ้าเมตตาก็จะบันดาลความอุดมสมบูรณ์ ให้ผลผลิต และยามใดที่มนุษย์เชื่อว่าธรรมชาติพิโรธก็จะบันดาลความแร้นแค้น การเพาะปลูกไม่ได้ผลผลิต ชาวบ้านจึงต้องเซ่นไหว้บูชาและขอขมาต่อธรรมชาติ

ในเรื่อง **Yellow Earth** การจัดภาพฉากภายนอกมีลักษณะภาพเหมือนภาพวาดจีนโบราณที่ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาเต๋า คือฉากทิวทัศน์อันมโหฬาร ซึ่งเป็นสิ่งที่กู้ชิงต้องการเปลี่ยนแปลง กรอบภาพซึ่งมีสวรรค์อยู่เบื้องบน ผืนดินอยู่เบื้องใต้ มนุษยชาติอยู่ตรงกลาง ลักษณะนี้เองที่นำไปสู่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ผืนดินกับท้องฟ้าที่อยู่นิ่งกระตุ้นให้คนรอดูความเคลื่อนไหวของตัวละคร

นอกจากนี้ยังใช้ภาพมุมเงยทำให้รู้สึกถึงความน่าเกรงขาม ความยิ่งใหญ่ ในฉากที่พ่อออกมาเลี้ยงแพะชุ่ยเฉี่ยวตามมาเอาอาหารมาส่ง ภาพมุมเงยเผยให้เห็นท้องฟ้าขนาดใหญ่ และพ่อยืนอยู่ แต่ความยิ่งใหญ่ที่เผยให้เห็นนั้นมิใช่ตัวละครพ่อ หากแต่เป็นท้องฟ้า การจัดมุมมองภาพแบบนี้เป็นความจงใจเพราะขนาดภาพของพ่อเป็นสัดส่วนเล็กเมื่อเทียบกับท้องฟ้า เมื่อกล้องทิลต์ลงมา (tilt down) ตัวละครอยู่ติดขอบบนของจอ เน้นให้เห็นชั้นดินหนา แทนความหมายว่ามนุษย์อยู่ตรงกลางระหว่างฟ้าดิน มีฟ้าห่มคลุมร่าง และมีดินให้ยืนหยัด โดยมนุษย์เป็นเพียงส่วนเล็กๆ ของธรรมชาติ

2) ผู้ให้กำเนิด อุ้มชูหล่อเลี้ยง และทำลายมนุษย์

นักวิชาการด้านภาพยนตร์อย่างหนีเจิ้นซึ่งเป็นอาจารย์ในสถาบันการภาพยนตร์แห่งปักกิ่งได้กล่าวถึงภาพยนตร์เรื่อง **Yellow Earth** ว่า “ตัวละครหลักของหนังเรื่องนี้ไม่ใช่คน แต่เป็นแผ่นดินเหลืองซึ่งเป็นสถานที่ให้กำเนิดคนจีน” (Kuoshu, 2002) ด้วยเหตุที่ธรรมชาติเป็นผู้ให้กำเนิด อุ้มชูหล่อเลี้ยง และยังทำลายชีวิตของผู้คนในชนบท กล่าวได้ว่าชะตาชีวิตของชาวบ้านล้วนอยู่ในกำมือธรรมชาติ

ธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นแม่น้ำฮวงโห ทุ่งหญ้าแพรรี่ ทุ่งเกาเหลียง ฝูงปศุสัตว์ ฯลฯ ต่างแสดงบทบาทของการเป็นผู้ให้กำเนิดมนุษย์ อุ้มชูหล่อเลี้ยงผู้คนให้สามารถดำรงชีพอยู่ได้ อย่างไรก็ตาม ธรรมชาตินั้นไม่เพียงจะให้คุณแก่ชาวบ้านได้เท่านั้น หากยังสามารถให้โทษได้ด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุนี้แม่น้ำฮวงโหที่ชาวบ้านในเรื่อง **Yellow Earth** ใช้สำหรับการอุปโภคบริโภค ก็สามารถดูดกลืนชีวิตผู้คนได้ ทุ่งหญ้าแพรรี่ในเรื่อง **Gada Meilin** ซึ่งนอกจากจะใช้เป็นที่เลี้ยงสัตว์แล้ว ก็ยังสามารถติดไฟเผาไหม้ชีวิตจำนวนมหาศาลได้ และผืนดินในเรื่อง **Life on a String** ก็เป็นที่สัปประยุทธ์กันระหว่างสองตระกูล ธรรมชาติเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าแม้จะยอมให้มนุษย์แสวงหาประโยชน์ได้ แต่ท้ายที่สุดแล้วธรรมชาติก็ยังคงอยู่ ส่วนผู้ที่สูญสิ้นไปคือมนุษย์นั่นเอง

3) ความกว้างใหญ่ไพศาล ชวนให้สำรวจ

ธรรมชาติมีความกว้างใหญ่ไพศาล ส่วนมนุษย์นั้นเป็นเพียงอนุภาคเล็กๆ ของโลกธรรมชาติ ธรรมชาติเหล่านี้ทั้งงดงามและน่าสะพรึงกลัว สำหรับมนุษย์ที่เป็นเพียงสิ่งกะจิริดในโลกอันกว้างใหญ่

นอกจากนี้ภาพยนตร์บางเรื่องอย่างเช่น Red Elephant (1982) ยังเสนอภาพของธรรมชาติในแง่การเชิญชวนให้เดินทางมาสำรวจและค้นหาสิ่งล้ำค่า ซึ่งในระหว่างการเดินทางนั้น เด็กๆ ยังได้เรียนรู้เรื่องมิตรภาพโดยใช้จิตใจอันบริสุทธิ์เป็นเข็มทิศชี้นำทาง

4) สถานที่เร้นลับ-เชื่อมโยงโลกภายนอก

นอกจากธรรมชาติจะมีความหมายในเชิงความกว้างใหญ่แล้ว ในความกว้างใหญ่นั้นธรรมชาติยังมีความเร้นลับ ผู้คนสามารถใช้เป็นที่ซ่อนตัวจากคนอื่นในหมู่บ้านหรือแม้แต่ผู้คนจากโลกภายนอกได้

ในเรื่อง **Red Sorghum** ชาวบ้านมีความสัมพันธ์อย่างลึกล้ำกับทุ่งเกาเหลียง ซึ่งนอกจากจะเป็นแหล่งทำมาหากินของพวกเขาแล้ว ทุ่งเกาเหลียงที่ขึ้นสูงท่วมหัวนั้นยังเป็นที่ซ่อนพวกชาวบ้านจากโลกภายนอกที่หนุ่มสาวใช้แสดงความรักต่อกัน เป็นที่กำบังจากทหารญี่ปุ่น กระทั่งแม้ญี่ปุ่นบุกโจมตีเนินสิบแปดลี้แล้ว ทุ่งเกาเหลียงก็ถูกใช้เป็นที่พรางตัวในการซุ่มโจมตีทหารญี่ปุ่น ส่วนเรื่อง **Evening Bell** (1988) ถ้ำในป่าถูกดัดแปลงให้เป็นที่ซ่อนตัวของพวกทหารญี่ปุ่น เช่นเดียวกับเรื่อง **Steel**

Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

Meets Fire (1991) มีชาวบ้านใช้ทุ่งนาเป็นที่หลบซ่อนตัวจากพวกทหารญี่ปุ่น หรือในเรื่อง **Red River Valley** (1996) ซึ่งภูเขาสูงในทิเบตยากแก่การเข้าถึง

ในทางตรงกันข้าม ธรรมชาติในหมู่บ้านก็ยังเป็นหนทางเชื่อมโยงระหว่างหมู่บ้านกับโลกภายนอก ดังเช่นที่ทหารญี่ปุ่นในเรื่อง **Red Sorghum** ต้องการถางทุ่งเกาเหลียงที่ชิงซาโข่ว เพื่อเปิดทางไปสู่เมืองอื่น เช่นเดียวกับเส้นทางฉาหม่ากู่เต้าในเรื่อง **Delamu** ก็เป็นเส้นทางสำคัญนอกเหนือจากเส้นทางสายไหมที่ประเทศจีนใช้ติดต่อกับโลกภายนอก

5) ตำนาน เรื่องเล่า

เรื่องเล่า ตำนาน หรือวรรณกรรมมุขปาฐะ เป็นของคู่กันกับสังคมแบบดั้งเดิม ยุคที่ยังไม่มีสื่อมวลชน และเทคโนโลยีการสื่อสารก็ยังอยู่ในระดับต่ำ ช้างที่มีสีสันผิดแปลกไปจากช้างทั่วไปในเรื่อง **Red Elephant** (1982) จึงกลายเป็นตำนานช้างบินได้

6) ผู้เชื่อมโยงผู้คนในชุมชนแต่ละรุ่น

ทุ่งหญ้าแพรรี่ในเรื่อง **Gada Meilin** (2002) เป็นผืนดินผืนหญ้าที่พวกชาวบ้านได้รับมาจากบรรพบุรุษเพื่อให้เป็นที่ทำมาหากิน กาต๋าและหมู่ชาวบ้านจึงสำนึกว่าพวกเขาก็ต้องรักษาทุ่งหญ้านี้เพื่อส่งมอบต่อให้ลูกหลานของตนเช่นกัน ธรรมชาติยืนยาว ส่วนมนุษย์นั้นอายุสั้น โดยเหตุนี้แล้วตัวละครในเรื่องจึงให้ความหมายกับธรรมชาติในแง่ของสิ่งสืบทอดสู่อนุชนรุ่นหลัง

2.4 การเข้ามาของ “โลกภายนอก”

2.4.1 ลักษณะของ “โลกภายนอก”

ด้วยเหตุที่ความเป็นหมู่บ้านในภาพยนตร์นั้นมิได้เป็นระบบปิดตัดขาดจากโลกภายนอก หากหลายครั้งที่สิ่งต่างๆ จากโลกภายนอกเข้ามาเยือนหมู่บ้าน ด้วยลักษณาการที่แตกต่างกันไป และส่งผลกระทบต่อความเป็นหมู่บ้านในชนบทไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง “โลกภายนอก” เหล่านี้มีทั้งที่เป็นมนุษย์ และสิ่งที่เป็นนามธรรม ได้แก่

1) ทหารและอุดมการณ์คอมมิวนิสต์

ทหารคอมมิวนิสต์ปรากฏตัวในฐานะผู้มาเยือนในภาพยนตร์หลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็น **Yellow Earth** (1984) **Evening Bell** (1988) **Steel Meets Fire** (1991) เป็นต้น

ในภาพยนตร์เรื่อง **Yellow Earth** ฉากเปิดและฉากจบเรื่องนั้นใช้วิธีการผสมช็อตแบบเดียวกัน คือ เริ่มที่ช็อตผืนดินและท้องฟ้า ด้วยการแพนภาพ แล้วจึงกลับมาที่ผืนดิน จากนั้นกู้ชิงก็ปรากฏตัว แสดงให้เห็นถึงชุมชนอันเงียบสงบที่ถูกผู้คนจากภายนอกเข้ามาแทรกแซงวิถีของชาวบ้าน

เขามาพร้อมปรัชญาความเชื่อในอุดมการณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์ ด้วยเหตุนี้เขาจึงเป็นตัวแทนของระบอบสังคมนิยมที่เข้ามาให้ความหวังผู้คน โดยเฉพาะผู้หญิงไร้เดียงสาที่ถูกกระทำจากลัทธิขงจื๊ออย่างชุ่ยเฉี่ยว เขาชี้แจงให้พ่อเฒ่าฟังว่าคนทางภาคใต้ ซึ่งเป็นฐานที่มั่นของพรรคคอมมิวนิสต์นั้น ผู้หญิงมีสิทธิ์หาคู่เอง ทั้งยังโจมตีประเพณีคลุมถุงชน เขาเล่าให้ชุ่ยเฉี่ยวฟังถึงเรื่องสังคมในอุดมคติ รวมทั้งบทบาทของสตรีในอุดมการณ์ดังกล่าว

ทหารคอมมิวนิสต์อย่างกู้ชิงที่แตกต่างจากผู้ชายคนอื่นในโลกของชุ่ยเฉี่ยว ทำให้เธอประทับใจ และปรารถนาจะไปสู่ดินแดนที่เขาจากมา เขาทำให้เธอเปลี่ยนมุมมองในเรื่องการอยู่ร่วมกับธรรมชาติ และการกดขี่สตรีของสังคมบรรพกาล เธอขอติดตามเขาไปแต่ก็ถูกปฏิเสธ เขาได้แต่บอกว่าจะกลับมารับเธอ แต่เขาก็กลับมาไม่ทัน สิ่งที่ตามมาก็คือไม่เพียงแต่เขาจะทำลายความหวังของเธอ แต่ยังทำลายชีวิตเธออีกด้วย

กู้ชิงเป็นเสมือนอุดมคติของสุนทรียทัศน์แบบลัทธิเหมา คือใช้ศิลปะเป็นเครื่องปลดแอกความคิดชาวบ้านออกจากความคร่ำครึของปรัชญาขงจื๊อที่กำหนดบทบาทของผู้ใต้ปกครองและสตรีที่ไม่มีสิทธิ์มีเสียงทางสังคม อย่างไรก็ตาม พฤติกรรมของกู้ชิงนั้นชวนสงสัยว่าเขาจะช่วยเหลือมวลชนได้อย่างไร ในเมื่อแม้แต่ชีวิตของปัจเจกบุคคลผู้น่าสงสารอย่างชุ่ยเฉี่ยว เขาก็ยังไม่สามารถช่วยเหลือได้

นอกจากนี้แล้ว การที่กู้ชิงถูกส่งมารวบรวมเพลงพื้นบ้าน ก็สามารถทำให้คิดย้อนไปถึงการรวบรวมบทกวี

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

พื้นบ้านของขงจื๊อ เพื่อให้การศึกษาแก่มวลชน บทบาทของกู้ชิงจึงมีสัญรูป (icon) ของเจ้าลัทธิผู้ปลดปล่อย (หรืออีกนัยหนึ่งก็คือครอบงำความคิด) ชาวบ้าน ทำให้เห็นว่าลัทธิความเชื่อใหม่อย่างคอมมิวนิสต์ ก็ไม่ต่างอะไรจากลัทธิความเชื่อดั้งเดิมอย่างขงจื๊อ

ในตอนท้ายเรื่อง ฉากที่กู้ชิงย้อนกลับมาที่หมู่บ้าน เขาพบบรรดาชาวบ้านกำลังสวดอ้อนวอนต่อเทพเจ้าในพิธีขอฝน ฮั่นฮั่นวิ่งมายังกู้ชิง พร้อมกับตะโกนว่า **"ช่วยปกป้องพวกเราด้วย"** แต่ผู้คนและมวลชน ("พวกเรา") กลับวิ่งสวนทางไปตรงกันข้ามเพื่อร้องขอต่อเทพเจ้า หมายถึง สิ่งที่ชาวบ้านต้องการ ไม่ตรงกับสิ่งที่สังคมนิยมต้องการให้ เมื่อภาพตัดกลับมาที่กู้ชิง เขาก็ไม่อยู่ที่นั่นแล้ว

จะเห็นว่าแท้จริง "โลกภายนอก" ที่เข้ามาแทรกแซงชาวบ้านนั้นมิใช่คอมมิวนิสต์ในฐานะที่เป็นบุคคล (ทหาร) หากเป็นคอมมิวนิสต์ในฐานะที่เป็นความเชื่อ ปรัชญาในการปฏิบัติต่อชาวบ้านต่างหาก

กู้ชิงนั้นสอนชุ่ยเฉี่ยวและฮั่นฮั่นร้องเพลงคอมมิวนิสต์ ผู้กำกับใช้ภาพยนตร์เรื่องนี้ในการเสียดสีถึงพรรคคอมมิวนิสต์ โดยเฉพาะในฉากที่ชุ่ยเฉี่ยวออกเรือเพื่อเดินทางไปหากู้ชิง เธอร้องเพลงที่กู้ชิงสอนก่อนที่เสียงเพลงจะเงียบหายไปพร้อมๆ กับชีวิตของเธอ เพลงนั้นมีเนื้อร้องว่า

"เคียว ค้อน จอบ เสียม
เราจะสร้างเส้นทางสายใหม่
วิธีของเราย่อมสำเร็จ
ที่ช่วยชีวิตเราคือพรรคคอม..."

ถ้อยคำที่ขาดหายไปคือคำว่า "มิวนิสต์" นี่ยิ่งสะท้อนถึงภาวะขัดแย้งตรงข้าม (contrast) ระหว่างเจตนารมณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์ กับชะตากรรมของผู้คน เช่นเดียวกับใน **Army Nurse** (1983) ที่เสี่ยวอวี่พยายามทำทุกอย่างตามที่อุดมการณ์คอมมิวนิสต์คาดหวังจากเธอ จนได้รับการยอมรับจากคนรอบข้าง แต่เหตุการณ์ก็สะท้อนโดยการคำถามว่าเธอมีความสุขแน่หรือ

ขณะที่ภาพยนตร์ในช่วงหลังจากภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้ค่อนข้างให้ความหมายเชิงบวกกับอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ อาทิเช่น เรื่อง **Steel Meets Fire** (1991) มิหนำซ้ำในเรื่อง **Gada Meilin** (2002) ในระหว่างที่กาต๋ำจัดตั้งกองทัพเพื่อต่อต้านการขายที่ดินให้ญี่ปุ่น เขาก็ได้รู้เรื่องอุดมการณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์ที่กำลังต่อสู้อยู่ในขณะนั้น ว่ามีเจตนาเพื่อช่วยเหลือและปกป้องประชาชน กาต๋ำจึงรำพึงว่าพรรคคอมมิวนิสต์ก็มีปณิธานเช่นเดียวกับตน

2) กองทัพต่างชาติ

เนื่องจากประเทศจีนเป็นอาณาจักรกว้างใหญ่และอุดมไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติ ดังนั้นจึงเป็นที่หมายปองของประเทศที่มีกำลังทหารเข้มแข็งกว่า ภาพยนตร์หมู่บ้านของผู้กำกับรุ่นที่ห้าก็นำเสนอภาพการรุกรานของกองทัพต่างชาติเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นกองทัพญี่ปุ่นหรือกองทัพชาติตะวันตก

ภาพยนตร์หลายเรื่องกล่าวถึงกองทัพญี่ปุ่นในฐานะผู้แทรกแซงชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน ได้แก่เรื่อง **Red Sorghum** (1987) **Evening Bell** (1988) **Steel Meets Fire** (1991) **Rescued from Desperate Situation** (1994) **Gada Meilin** (2002) โดยในเรื่อง **Red Sorghum** ทหารญี่ปุ่นบังคับให้พวกชาวบ้านถางทุ่งเกาเหลียงเพื่อสร้างทางเชื่อมต่อกับชิงซาโข่ว ทำให้โลกเสรีของพวกชาวบ้านที่เร้นตัวจากโลกภายนอกถูกทำลาย เรื่อง **Gada Meilin** นั้นญี่ปุ่นเข้ามาเพื่อขอซื้อที่ดินในตอนแรก และทำสงครามในเวลาต่อมา ขณะที่ **Evening Bell** นั้นเป็นเรื่องราวภายหลังญี่ปุ่นประกาศยอมแพ้สงคราม ทหารญี่ปุ่นต้องหลบซ่อนตัวในถ้ำเพื่อรักษาชีวิตตัวเองและอาวุธยุทโธปกรณ์ ส่วนเรื่อง **Steel Meets Fire** และ **Rescued from Desperate Situation** แสดงถึงการเผชิญหน้ากันระหว่างกองทัพญี่ปุ่นกับกองกำลังอื่นที่เป็นฝ่ายต่อต้านญี่ปุ่น

ภาพของทหารญี่ปุ่นในเรื่อง **Gada Meilin** และ **Red Sorghum** แสดงถึงความโหดเหี้ยมอำมหิต มีอาวุธทันสมัยเป็นเครื่องมือ โดยชาวบ้านไม่อาจต้านทานได้ พวกเขาต่างต้องสังเวยชีวิตให้กองทัพญี่ปุ่น ขณะที่เรื่อง **Evening Bell** นั้นตั้งคำถามถึงมนุษยธรรมกับความเกลียดชังศัตรู คงมีเพียงเรื่อง **Hands up** เท่านั้นที่นำเสนอภาพทหารญี่ปุ่นในเชิงล้อเลียน เหมือนเป็น

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวตลก เมื่อการยึดหมู่บ้านของพวกเขาถูกต่อต้านจากชาวบ้านไม่กี่คนกับนักศึกษาสาวที่จับพลัดจับผลูมาที่หมู่บ้านโดยบังเอิญ บรรดากลุ่มคนไร้อาวุธเหล่านี้ใช้เพียงมือเปล่าและวิธีการแปลกประหลาดในการจัดการกับทหารญี่ปุ่นที่มีจำนวนมากกว่าและพรั่งพร้อมด้วยอาวุธยุทโธปกรณ์

สำหรับกองทัพชาติตะวันตกที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่ใช้ในการวิจัยได้แก่เรื่อง **Rescued from Desperate Situation** และ **Red River Valley** โดยเรื่องแรกเป็นกองทัพอเมริกาที่เข้ามาเพื่อช่วยขับไล่ญี่ปุ่นออกไป ขณะที่เรื่องหลังเป็นกองทัพอังกฤษที่พยายามยึดครองภูเขาในดินแดนเขตทิเบต

3) พ่อค้า

พ่อค้าชาวหุยในเรื่อง **Horse Thief** (1986) มาจากชิงไห่ หนิงเซี่ย และซินเจียง เพื่อนำใบชา สินค้าทางศาสนา จากใจกลางประเทศจีน มาแลกเปลี่ยนกับสินค้าหัตถกรรมของทิเบต ชาวหุยจึงเป็นสื่อกลางระหว่างชาวทิเบตในหมู่บ้านกับโลกภายนอกโดยผ่านทางระบบเศรษฐกิจ

4) ครู

เหล่าก้านจากเรื่อง **King of the Children** (1987) เป็นหนึ่งในบรรดา “เยาวชนผู้มีความรู้” ที่ถูกส่งมาใช้แรงงานภาคการเกษตรในมณฑลยูนนาน ก่อนจะถูกส่งไปเป็นครูโรงเรียนมัธยมในหมู่บ้านแห่งหนึ่ง ความเป็น “คนนอก” ของเขาปรากฏเป็นสองระดับ ในระดับแรกเขาเป็นเด็กหนุ่มชาวเมืองที่เรียนจนถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ก็ถูกนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรมส่งมาใช้แรงงานที่มณฑลยูนนาน ส่วนระดับที่สองเขาได้รับคำสั่งให้มาเป็นครูสอนหนังสือในโรงเรียนแห่งหนึ่ง การปรับตัวของเขาจึงเป็นการปรับตัวสองระดับเช่นกัน เขาแปลกใจที่นักเรียนไม่มีหนังสือเรียน เหล่าก้านบอกนักเรียนว่าสมัยที่เขาเป็นนักเรียนในเมืองนั้น ทุกคนจะมีหนังสือเรียนเป็นของตัวเอง เมื่อมาถึงโรงเรียนก็จะหยิบหนังสือเรียนออกมาจากกระเป๋านักเรียน

การปฏิรูปการสอนแบบที่ไม่ยึดครูและกฎระเบียบเป็นศูนย์กลาง ทำให้เหล่าก้านได้รับการยอมรับจากเด็กๆ แต่ที่สุดแล้วเขาก็ต้องจากไป เพราะการสอนหนังสือของเขาขัดกับจารีตการศึกษาแต่ดั้งเดิม และผู้มีอำนาจไม่อาจยอมรับเสรีภาพทางการเรียนการสอนได้ จะเห็นได้ว่าแม้ลัทธิคอมมิวนิสต์ต้องการปลดแอกชาวบ้านจากลัทธิทุนนิยม ระบบขุนนาง หรือแม้แต่วิถีแบบขงจื๊อ แต่ก็มิได้ต้องการให้ชาวบ้านชนบทมีเสรีภาพทุกเรื่องโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านการเรียนการสอน

นอกจากนี้ครูจากนอกหมู่บ้านยังรวมถึงจางอิงจื่อใน **Country Teacher** (1994) เว่ยหมิ่นจือใน **Not One Less** (1999) ซึ่งต่างเป็นเด็กสาวที่เข้ามาเป็นครูด้วยความไม่เต็มใจ อย่างไรก็ตาม ปัญหาสำคัญของตัวละครทั้งคู่อยู่ที่ทัศนคติในการเป็นครู มากกว่าความขัดแย้งเกี่ยวกับระบบการศึกษา

ขณะที่เรื่อง **The Road Home** (1999) ตัวละครจากโลกภายนอกคือครูลั่วฉางอวี่ ซึ่งสมัครมาเป็นครูบ้านนอกในหมู่บ้านที่ไม่แร้นแค้นเท่ากับเรื่อง **King of the Children** ซึ่งลั่วฉางอวี่ก็มิได้คิดท้าทายจารีตการสอนหนังสือดังเช่นที่เหล่าก้านกระทำ ดังนั้นการใช้ชีวิตในหมู่บ้านของเขาจึงราบรื่น

5) ศิลปินร่อนเร่

ในเรื่อง **Nuan** (2003) นักแสดงงิ้วจากคณะงิ้วอาจมิได้ส่งผลกับชาวบ้านมากไปกว่าให้ความบันเทิง ดังนั้นการจากไปของเขาจึงไม่ส่งผลใดกับหมู่บ้าน แต่เขาทำให้หน่วนตกหลุมรัก สัญญาว่าจะกลับมารับเธอ แต่เขาก็ไม่กลับมาอีกเลย นักแสดงงิ้วจึงเป็นตัวแทนของผู้คนจากโลกภายนอก ที่เพียงแต่แวะเวียนเข้ามาในหมู่บ้านในช่วงเวลาหนึ่ง เขาอาจมีความสุขในขณะอยู่ที่หมู่บ้าน แต่นั่นไม่ใช่หลักประกันว่า เขาจะปักหลักอยู่ที่หมู่บ้านหรือแม้แต่จะย้อนกลับมา

6) ผู้กลับมาเยือนบ้านเกิด

จิ่งเหอ ในเรื่อง **Nuan** (2003) กับอวี้เซิง ในเรื่อง **The Road Home** (1999) มีความคล้ายคลึงกันตรงที่ต่างเป็นเด็กที่เติบโตในหมู่บ้าน แต่ออกไปใช้ชีวิตในเมืองแล้วจึงย้อนกลับมาเพื่อแก้ไขปัญหาในอดีตของตนเอง แต่การจากหมู่บ้านไปนานทำให้พวกเขามีสภาพกลายเป็นคนนอกหมู่บ้าน

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

7) อำนาจผู้ปกครองระดับสูง

ปัจจัยภายนอกหมู่บ้านในภาพยนตร์เรื่อง **The Story of Qiu Ju** (1992) คืออำนาจของผู้ปกครองที่อยู่เหนือกว่าผู้ใหญ่บ้าน หรือตำรวจในหมู่บ้าน อำนาจดังกล่าวมีความสำคัญขึ้นมาเนื่องด้วยอำนาจในหมู่บ้านที่แสดงผ่านตำรวจนั้นไม่สามารถจัดการปัญหาได้ ขณะที่ผู้ใหญ่บ้านนั้นก็เป็นส่วนหนึ่งของปัญหาเสียเอง

ผลการตัดสินของศาลในเมืองชี้ให้เห็นว่าแม้สถาบันยุติธรรมจะสามารถหาทางออกของปัญหาได้ แต่มิได้หมายความว่าทางออกนั้นจะเป็นการยุติปัญหา ด้วยเหตุที่ผู้ใหญ่บ้านเองก็มิได้ยอมรับผิด และยังเชื่ออยู่นั่นเองว่าการใช้อำนาจของตน รวมถึงการปฏิบัติต่อชาวบ้านดังที่เขาทำนั้น เป็นเรื่องชอบธรรมแล้ว

8) ความคิดและวิถีชีวิตของโลกสมัยใหม่

ผู้เล่าเรื่องใน **The Road Home** (1999) ไม่เข้าใจว่าทำไมแม่จึงต้องการให้ทำตามจารีตทั้งที่เป็นเรื่องยุ่งยาก ขณะที่เรื่อง Nuan (2003) การสนทนาระหว่างจิ่งเหอกับหน่วนนั้น ทำให้สามีของหน่วนรู้สึกจิตใจสั่นคลอน เข้าใจว่าเธอต้องการใช้ชีวิตร่วมกับชายหนุ่มที่เป็นคนเมือง มีการศึกษาสูงอย่างจิ่งเหอ มากกว่าจะจมปลักอยู่กับคนบ้านนอกอย่างตนเอง

เมื่อเผชิญหน้ากับการมาเยือนของโลกภายนอก ชาวบ้านในภาพยนตร์เหล่านี้ก็มีท่าทีต่างกันไป สังเกตได้ว่าชาวบ้านจะมีทัศนคติด้านบวกกับปัจจัยภายนอกที่พวกเขารู้สึกขาดแคลน หรือเป็นสิ่งปรารถนา เช่น ครู พ่อค้า แต่เกิดทัศนคติด้านลบต่อปัจจัยภายนอกที่เข้ามาขัดขวางความสงบในชีวิต หรือกระทบต่อจารีตที่ชุมชนยึดถือมาเป็นเวลายาวนาน เช่น ผู้รุกราน กองทัพต่างชาติ

2.4.2 การก้าวข้ามสถานภาพระหว่าง "คนนอก" กับ "คนใน"

ตัวละครจากโลกภายนอกอย่างครูลั่วฉางอวี่ในเรื่อง **The Road Home** และเหล่าก้านในเรื่อง **King of the Children** ต่างได้รับการยอมรับจากชุมชน ทั้งสองสามารถเปลี่ยนตัวเองให้กลายเป็นคนในหมู่บ้านได้อย่างไรก็ตามยังมีภาพยนตร์บางเรื่องที่ตัวละครจากโลกภายนอกนั้นเคยเป็นคนในมาก่อน เช่น อวี้เซิง ใน **The Road Home** และจิ่งเหอใน **Nuan**

ในเรื่อง **Nuan** นอกจากจิ่งเหอแล้วยังมีนักแสดงงิ้วหนุ่มอีกคนที่เป็นคนนอกหมู่บ้าน สาเหตุที่ปัจจัยภายนอกอย่างตัวละครทั้งสองนี้เข้ามาสร้างความผิดหวังให้คนในหมู่บ้าน ก็เพราะทั้งนักแสดงงิ้วและจิ่งเหอ ต่างก็มีชีวิตอยู่ในโลกอีกใบหนึ่ง พวกเขาเพียงแวะเวียนผ่านมายังโลกที่เป็นหมู่บ้านห่างไกลความเจริญ เมื่อโลกอื่นเรียกร้องพวกเขาก็จากไป เช่นเดียวกับที่ตัวละครอวี้เซิงใน **The Road Home** เขากลับมาจัดการพิธีศพบิดาเท่านั้น เขาชวนมารดาให้ไปอยู่กับเขาในเมือง แต่ไม่เคยคิดถึงการกลับเข้ามาอยู่ในหมู่บ้าน รวมถึงกู้ชิงใน **Yellow Earth** ที่เข้ามาปฏิบัติภารกิจในหมู่บ้าน แล้วก็ออกจากหมู่บ้านไปในเวลาต่อมา

การมาเยือนหมู่บ้านของตัวละครเหล่านี้ทำให้เกิด "ความหวัง" แก่คนที่ไม่อาจไปหาความสุขจากโลกอื่นได้ และสังเกตว่าคนที่เป็นฝ่ายรอความหวังลมๆ แล้งๆ ก็คือตัวละครหญิงทั้งสิ้น เพราะโลกของพวกเธอนั้นมีขนาดเพียงแค่หมู่บ้าน พวกเธอไม่อาจหาความสุขจากโลกอื่นได้ ขณะที่ฝ่าย "คนนอก" ที่ได้หยิบยื่นความหวังให้กับคนในหมู่บ้านนั้นกลับหลงลืมและไม่คิดว่าพวกเธอจะยังคงรอคอยหรือยึดมั่นในสัญญาจากเขา

ส่วนเรื่อง **Red Sorghum** ในตอนต้นเรื่อง เมื่อจิ่วเอ๋อร์เดินทางมายังเนินสิบแปดลี้เพื่อแต่งงาน อาจกล่าวได้ว่าเธอเองก็มีสถานะเป็นคนนอกชุมชน แต่ด้วยสถานภาพที่ได้มาจากการสมรสและด้วยกระบวนการปรับตัว เธอจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนเนินสิบแปดลี้อย่างสมบูรณ์ เช่นเดียวกับคนหามเกี้ยว ซึ่งเป็นคนเดียวที่มิใช่คนงานโรงเหล้ามาแต่เดิม เขามีเรื่องกับคนในชุมชน แต่หลังจากเขาแสดงตัวเป็นสามีของจิ่วเอ๋อร์ได้อย่างเปิดเผย สถานภาพของเขาก็ได้รับการยึดโยงกับสถานภาพของจิ่วเอ๋อร์ ทำให้เขากลายเป็นคนในหมู่บ้านเช่นกัน จะเห็นได้ว่าตัวละครจากภายนอกหมู่บ้านทั้งสองในภาพยนตร์เรื่องนี้ กลายเป็นคนในได้ก็โดยการแต่งงาน

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

ส่วนที่ 3 ศิลปะการแสดงและภาษาภาพยนตร์

3.1 ศิลปะการแสดง

ในแง่ของศิลปะการแสดงและภาษาภาพยนตร์นั้น ภาพยนตร์หมู่บ้านในชนบทที่สร้างโดยผู้กำกับรุ่นที่ห้าเน้นใช้นักแสดง 2 ประเภท คือ นักแสดงที่แสดงตามบุคลิกตัวละคร (Character actor) ซึ่งโดยมากมักไม่ใช่นักแสดงมีชื่อเสียง และไม่เคยแสดงภาพยนตร์มาก่อน หากเป็นนักแสดงมีชื่อเสียงก็เป็นนักแสดงที่สร้างชื่อจากผลงานของผู้กำกับกลุ่มนี้นั่นเอง เช่น กงลี่ เจียงเหวิน จากเรื่อง **Red Sorghum** (1987) รวมถึง หลี่เจี้ยกับกัวเซียวตง จากเรื่อง **Nuan** (2003)

ส่วนนักแสดงอีกประเภทคือนักแสดงตามธรรมชาติ (Natural actor) ซึ่งในภาพยนตร์หลายเรื่อง ผู้กำกับเลือกใช้นักแสดงที่เป็นชาวบ้านจริงๆ แสดงบทบาทตามอาชีพของตนในความเป็นจริง เพื่อเน้นถึงความสมจริงของบทบาทชาวบ้าน อาทิเช่น ในเรื่อง **On the Hunting Ground** (1985) ที่ใช้คนเลี้ยงปศุสัตว์ท้องถิ่นมาแสดง **The Story of Qiu Ju** (1992) นั้นใช้นักแสดงอาชีพเพียง 4 คนเท่านั้น ขณะที่เรื่อง **Not One Less** (1999) นั้น ผู้กำกับจางอี้โหมวใช้วิธีการเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง **The Story of Qiu Ju** โดยไม่ใช้นักแสดงอาชีพเลย แม้แต่คนเดียว นักแสดงสมัครเล่นทุกคนสวมบทบาทเป็นตัวละครที่ตรงกับบุคลิกตนเอง พวกเขามีอาชีพตามบทบาทที่ตนแสดง รวมถึงมีชื่อเดียวกับชื่อจริงของตนเอง ดังนั้นภาพที่ออกมาจึงมีความเป็นธรรมชาติ เสมือนเป็นภาพยนตร์สารคดี (documentary film)

จะเห็นได้ว่าการที่ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นที่ห้าเลือกใช้นักแสดง 2 ประเภทนี้เป็นหลัก ก็เพราะนักแสดงเหล่านี้ มีความเชื่อในบทบาทที่ตนเองได้รับสูง นักแสดงสมัครเล่นที่มีอาชีพตำรวจอยู่แล้ว เมื่อต้องมาแสดงบทบาทตำรวจ ก็มีความจริงใจต่อบทบาทตำรวจของตนเอง แม้ว่าเขาจะไม่เคยมีประสบการณ์การแสดงมาก่อนก็ตาม เมื่อนักแสดงเหล่านี้เชื่อในความจริงภายในแล้ว ก็จะเชื่อในมนตร์สมมติ (Magic If) ตามไปด้วยว่าสถานการณ์สมมติตามบทภาพยนตร์นั้นเป็นเรื่องจริงที่ตนเองประสบ

ในแง่ของการแสดง จะพบว่าภาพยนตร์หมู่บ้านของผู้กำกับเหล่านี้เน้นใช้ภาพเป็นตัวเดินเรื่องมากกว่าการเล่าเรื่องผ่านบทสนทนา ดังนั้นการแสดงของเหล่านักแสดงจึงต้องสื่อสารผ่านอวัจนภาษาเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นการใช้สายตา การสร้างระยะห่างขณะสนทนา เนื่องจากมีกำแพงแห่งวัฒนธรรมเรื่อง “ความเหมาะสมทางเพศ” มากำกับ

3.2 องค์ประกอบภาพ

3.2.1 เสื้อผ้า

การใช้เสื้อผ้าเป็นองค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งที่เสริมความสมจริงให้กับบุคลิกความเป็นชาวบ้านของตัวละคร การแต่งกายชาวบ้านหญิง โดยเฉพาะหากเป็นตัวละครเอกของเรื่อง จะใช้เสื้อสีแดงพื้น หรือไม่ก็สีแดงลายดอก ไม่ว่าจะเป็นชุ่ยเฉี่ยวในเรื่อง **Yellow Earth** (1984) ชิวจวี่ในเรื่อง **The Story of Qiu Ju** (1992) เว่ยหมิ่นจือในเรื่อง **Not One Less** (1999) ตี้เอ๋อร์ในเรื่อง **The Road Home** (1999) หรือมู่ตันในเรื่อง **Gada Meilin** (2002) รวมถึงจิ่วเอ๋อร์ในเรื่อง **Red Sorghum** (1987) เป็นที่น่าสังเกตว่าจิ่วเอ๋อร์ใส่ชุดแดง (ชุดแต่งงาน) ตั้งแต่ต้นเรื่อง ครั้นเมื่อสามีเสียชีวิตลง เธอก็มิได้เปลี่ยนเป็นชุดไว้ทุกข์แต่อย่างใด (รวมถึงไม่มีฉากงานศพ) คงใส่เสื้อผ้าสีชมพูสดใสไม่ต่างไปจากเดิม โดยที่สีแดงมีความหมายในแง่กิเลสที่ซ่อนอยู่ แรงขับดันที่ระอุอยู่ภายใน และความกล้าหาญ ซึ่งเป็นบุคลิกสำคัญของตัวละครเหล่านี้ ส่วนตัวละครหญิงอื่นๆ นิยมนุ่งเสื้อผ้าสีฉูดฉาดกว่าฝ่ายชายที่ใช้สีเรียบๆ เช่น เทา ดำ กรมท่า น้ำตาล ผู้ชายส่วนใหญ่ไว้หนวดเครา ไม่ใส่ใจกับรูปลักษณ์ของตนเอง

3.2.2 การจัดแสง

การจัดแสงเน้นใช้แสงธรรมชาติ โดยเฉพาะเรื่องที่ใช้วิธีซ่อนกล้องอย่างเรื่อง **The Story of Qiu Ju** (1992) และ **Not One Less** (1999) นอกจากนี้ยังพบว่าภาพยนตร์หลายเรื่องเน้นการจัดแสงแบบ low key โดยฉากภายในบ้านใช้แสงเทียน ตะเกียงน้ำมัน และเตาผิงที่ไม่สว่างจ้า และส่องได้ไม่ทั่วทั้งบริเวณ ขับเน้นให้เห็นเงามืดบางส่วน ในเรื่อง **Yellow Earth** (1984) จัดแสง

Journal of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

โดยใช้แสงจากตะเกียงน้ำมัน และแสงจากการก่อไฟเตาผิงซึ่งตั้งอยู่คนละด้าน ไฟตะเกียงเพื่อให้เห็นสีหน้าพ่อ ส่วนไฟเตาผิงเพื่อให้เห็นสีหน้าชุ่ยเฉี่ยว การใช้แสงสลัวจากด้านหลัง (backlight) ทำให้เกิดเงาและสร้างบรรยากาศขมุกขมัว กู้ชิงไม่เข้าใจสิ่งที่อยู่ในใจพ่อเฒ่าเช่นเดียวกับสิ่งที่ปิดบังอยู่ในใจชุ่ยเฉี่ยวไม่อาจเผยให้เห็นชัดเจนได้

ส่วนฉากภายในกระโจมในเรื่อง **Horse Thief** (1986) ก็ใช้แสงเทียนหรือไม่ก็กองไฟที่จุดเพื่อความอบอุ่น ทำให้เห็นเงาบนใบหน้า ความสลัวมืดในกระโจมเหมือนครอบครัวมีความลับบางอย่าง แม้แต่ในวัดลามะก็ใช้แสงเทียนเช่นกัน

แม้แต่แสงธรรมชาติในฉากภายนอก ก็เป็น **low key** เช่นกัน โดยในเรื่อง **Gada Meilin** (2002) ใช้แสงยามโพล้เพล้ เพื่อเน้นให้เห็นความเศร้า ความหดหู่ของตัวละคร

การจัดแสงแบบ **low key** ไม่ว่าจะเป็นฉากภายนอกหรือฉากภายในก็ตาม ไม่เพียงสะท้อนความรู้สึกหรือบุคลิกตัวละครในระดับปัจเจกบุคคลเท่านั้น หากยังสื่อถึงชาวบ้านทั้งหลายในหมู่บ้าน และชาวบ้านในภาพรวมของสังคมจีน ความกดดันที่อยู่ภายในใจชุ่ยเฉี่ยว ไม่เพียงเป็นความรู้สึกของเธอคนเดียว แต่ยังเป็นความกดดันที่เด็กสาวชาวชนบททั้งหมดต้องประสบ เช่นเดียวกับความเศร้าหดหู่ที่ผู้ชมรู้สึกได้จากกาต๋ำในเรื่อง **Gada Meilin** นั้น มิใช่แค่ชะตากรรมของกาต๋ำเพียงลำพัง หากยังหมายถึงชะตากรรมของชาวบ้านทุกคนที่ต่อสู้เพื่อปกป้องมาตุภูมิของตน

3.3 การถ่ายภาพและลำดับภาพ

ในฉากที่เสนอภาพธรรมชาติ โดยสื่อความหมายในแง่ความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ จะเน้นใช้ภาพไกลหรือไกลมาก เทคนิคการเล่าเรื่องด้วยภาพแบบนี้ใช้มาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง **One and Eight** ที่นับเป็นภาพยนตร์รุ่นที่ห้าเรื่องแรก และถูกนำมาเน้นเพื่อบอกความหมายมากขึ้นในเรื่อง **Yellow Earth** (Clark, 2003) มนุษย์มีขนาดเล็กในกรอบภาพ อันเป็นลักษณะเดียวกับภาพวาดโบราณที่สะท้อนปรัชญาเต๋า ส่วนฉากที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์จะใช้ภาพไกล ภาพปานกลาง และภาพใกล้ แล้วแต่กรณี เพื่อสื่อความหมายตามหลักภาพยนตร์

ในด้านมุมมองภาพนั้น ภาพยนตร์ที่ศึกษาวิจัยเน้นใช้ภาพมุมสูง เพื่อให้เห็นผืนดินกว้างขวางที่อยู่เบื้องล่าง รวมถึงช็อตที่ถ่ายด้วยเครน เหมือนพระเจ้าเฝ้าดูการกระทำตัวละคร สื่อความหมายว่า มนุษย์ไม่อาจกำหนดหรือแก้ไขเรื่องราวบางอย่างได้ สิ่งที่ทำได้คือการยอมรับในชะตากรรม และใคร่ครวญถึงสุนทรียภาพแห่งชีวิตในเรื่องราวนั้นๆ

นอกจากนี้ในภาพยนตร์หลายเรื่องมักใช้ภาพระยะไกลที่มีการเคลื่อนไหวช้ามาก บ่อยครั้งที่เป็นการตั้งกล้องเฉยๆ เป็นเวลาหลายนาที

การตั้งกล้องนิ่งอยู่กับที่ทำให้มุมมองการเล่าเรื่องเป็นแบบภาววิสัย (Objective POV) โดยกล้องที่แช่นิ่งอยู่กับที่ทำให้มีระยะห่างระหว่างตัวละครกับผู้ชม ดังนั้นผู้ชมจึงเป็นเสมือนผู้สังเกตการณ์มองผ่านกรอบภาพที่ตั้งนิ่งๆ เช่นเรื่อง **Delamu** (2004) นอกจากผู้ชมจะได้ชมเหตุการณ์ของตัวละครหลักแล้ว ในบางฉากยังได้ชมเหตุการณ์เกี่ยวกับตัวประกอบ (ของดาราจำเป็น) อีกด้วย ดังที่ปรากฏในเรื่อง **Not One Less** (1999) และ **The Story of Qiu Ju** (1992) เป็นต้น

เมื่อพิจารณาในแง่ความสัมพันธ์กับสุนทรียทัศน์จีนแบบขงจื๊อและเต๋าที่สะท้อนออกมาในงานศิลปะอย่างจิตรกรรมนั้น พบว่ามีการจัดองค์ประกอบภาพที่สอดคล้องกับสุนทรียทัศน์ทั้งสองแบบ สำหรับปรัชญาขงจื๊อซึ่งเน้นที่การแสดงบทบาทอันเหมาะสมในความสัมพันธ์แบบต่างๆ ภาพเขียนที่สะท้อนแนวคิดดังกล่าวจึงแสดงออกมาในรูปกิจกรรมของมนุษย์ รวมไปถึงเทศกาล อารยธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้น ในขณะที่งานจิตรกรรมที่สะท้อนแนวคิดปรัชญาเต๋าจะแสดงออกมาในรูปของธรรมชาติเป็นจุดศูนย์กลาง หากมีมนุษย์หรือบ้านเรือนก็จะเป็นเพียงส่วนประกอบเล็กๆ ของภาพหรืออยู่ในมุมที่ไม่ใช่จุดศูนย์กลางของภาพ

3.4 การใช้เสียง

ในด้านของการใช้เสียงนั้น โดยทั่วไปใช้เสียงที่สอดคล้องกับภาพ (Synchronization) แต่ก็มีการใช้

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

เสียงที่ไม่สอดคล้องกับภาพ (Asynchronization) เพื่อการประชดเสียดสีความยากไร้ของผู้คนในชนบท โดยการใช้เสียงบรรยายนั้นมักใช้เสียงของตัวละครเป็นผู้เล่าเรื่อง เพื่อบอกความคิดความรู้สึกบางอย่างต่อคนดู ขณะที่บทสนทนาในภาพยนตร์ที่ศึกษานั้นมีจุดเด่นคือภาพยนตร์ของผู้กำกับหลายคน อาทิเช่น เฉินไข่เกอ เถียนจวงจวง และ ฮั่วเจี้ยนฉี่ นั้นโดดเด่นด้วยการใช้บทสนทนาเท่าที่จำเป็น โดยปล่อยให้ภาพเป็นตัวเล่าเรื่องแทน

สำหรับเสียงดนตรีนั้นส่งผลต่อการบอกอารมณ์บรรยากาศของเรื่อง มีทั้งที่ใช้เครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีจีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดนตรีพื้นถิ่น ส่วนเนื้อหาเพลงนั้นมีทั้งเพลงที่เกี่ยวกับความยากไร้ทุกข์เข็ญของผู้คนในชนบท เพลงที่สะท้อนถึงความเป็นขบถต่อต้านความคิดดั้งเดิมที่สังคมจีนยึดถือมานาน เพลงที่มีความหมายเชิงปรัชญา เพลงรัก และเพลงเล่าเรื่องตำนาน นิทานปรัมปรา

สรุป

จากการนำเสนอภาพหมู่บ้านในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นที่ห้าดังที่เสนอมานี้ ในมิติเชิงกาลเวลาได้ดังนี้

1. ภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษที่ 80 อันเป็นช่วงต้นของการสร้างภาพยนตร์ของกลุ่มผู้กำกับรุ่นที่ห้า พวกเขาเพิ่งผ่านช่วงเวลาแห่งนโยบายปฏิวัติวัฒนธรรมซึ่งส่งผลกระทบต่อโลกทัศน์และชีวิตของพวกเขาโดยตรง ประกอบกับการที่เพิ่งสำเร็จการศึกษาจากสถาบันการภาพยนตร์แห่งปักกิ่ง ทำให้พวกเขามีวัตถุดิบที่จะนำเสนออย่างมากมาย โดยเฉพาะประเด็นเรื่องหมู่บ้านในชนบท ภาพยนตร์ในช่วงเวลานี้จะนำเสนอถึงชีวิตอันแสนทุกข์ยากของตัวละครที่เป็นคนชายขอบของสังคม ไม่ว่าจะเป็นเด็ก หญิงสาว ชนต่างชาติพันธุ์ ชีวิตของพวกเขาได้รับผลกระทบอย่างใหญ่หลวงจากปรัชญาขงจื๊อที่ครอบงำโลกทัศน์ของพวกชาวบ้านมาตลอดนับพันปี แม้ว่าพรรคคอมมิวนิสต์ต้องการปลดแอกประชาชนจากอุดมการณ์เก่าๆ เหล่านี้ อาทิเช่น ความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศ การเอารัดเอาเปรียบของชนชั้นนายทุน ระบบการศึกษาที่เต็มไปด้วยขนบธรรมเนียมครำ่าครึ แต่สิ่งที่เกิดขึ้นกลับเป็นว่าลัทธิคอมมิวนิสต์ขจัดความทุกข์จากอุดมการณ์เก่าด้วยความทุกข์จากอุดมการณ์ใหม่

2. ภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษที่ 90 เป็นช่วงเวลาที่วงการภาพยนตร์จีนกลายเป็นอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมที่มีความสำคัญต่อประเทศ มีการร่วมทุนสร้างกับต่างชาติ ดังนั้นประเด็นที่นำเสนอจึงคำนึงถึงผู้ชมต่างชาติด้วย เนื้อหาในภาพยนตร์ช่วงนี้ลดความซับซ้อนลง มุ่งนำเสนอเรื่องราวชีวิตปัจเจกบุคคลมากกว่าจะเป็นตัวแทน (representation) ของสังคมทั้งหมด ลดประเด็นการวิพากษ์สังคมลง ขณะที่ใช้ประโยชน์จากการสร้างสรรค์ด้านภาพมากขึ้น และเริ่มใช้นักแสดงสมัครเล่น หรือไม่ก็นักแสดงจากคนทั่วไปที่มีอาชีพเดียวกับตัวละคร

3. ภาพยนตร์ในช่วงศตวรรษที่ 21 เป็นช่วงเวลาที่กลุ่มผู้กำกับรุ่นที่ห้ามีประสบการณ์สูง เป็นที่รู้จักระดับนานาชาติ ภาพยนตร์หมู่บ้านมีจำนวนไม่มาก (เกือบทั้งหมดเป็นผลงานของผู้กำกับที่เพิ่งจะผันตัวจากหน้าที่อื่น) ประเด็นการนำเสนอยังคงไม่พ้นจากทศวรรษที่แล้ว ขณะที่งานด้านภาพมีการทดลองใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบภาพยนตร์สารคดี

ผลงานภาพยนตร์เหล่านี้ โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษที่ 80 มีความเข้มข้นและวิพากษ์สังคมจนทำให้รัฐบาลไม่พอใจ บางเรื่องถูกจำกัดโรงฉาย และบางเรื่องก็ถูกสั่งให้แก้ไขก่อนจะเผยแพร่ได้ จนถึงทศวรรษต่อมาเมื่อผู้กำกับรุ่นที่ห้าเป็นที่รู้จักระดับนานาชาติ และเริ่มมีความร่วมมือจากต่างชาติ การถ่ายทำภาพยนตร์บางเรื่องจึงคำนึงถึงผู้ชมในตลาดโลกมากกว่าผู้ชมในประเทศ อีกทั้งไม่ใส่ใจที่จะขออนุญาตการถ่ายทำภาพยนตร์จากรัฐบาลตามระเบียบขั้นตอน ซึ่งทำให้รัฐบาลคอมมิวนิสต์ “แบน” ไม่ให้ฉายในประเทศ

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

1. การวิจัยครั้งนี้เลือกศึกษาประเด็น “หมู่บ้าน” ในงานของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นที่ห้า นอกเหนือไปจากประเด็นอื่นที่มีการศึกษากันอย่างกว้างขวางแล้ว เช่น

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY

สงคราม การปฏิวัติวัฒนธรรม คนชายขอบ ผู้หญิง ฯลฯ อย่างไรก็ตาม ยังมีอีกหลายประเด็นที่น่าศึกษา เช่น ประเด็นเกี่ยวกับการศึกษา เด็ก สังคมเมือง การปะทะกันระหว่างเมืองกับชนบท ประเด็นเหล่านี้แม้จะมีการกล่าวถึงในงานวิจัยชิ้นนี้ แต่ก็เป็นเพียงเฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับหมู่บ้านในชนบทเท่านั้น

2. การศึกษาสื่อจินตคดีจีน ไม่ว่าจะเป็นอุปรากร ละคร หรือภาพยนตร์ ยังมีอยู่น้อยมาก และโดยมากมักเป็นการศึกษาในกรอบของตะวันตก เป็นต้นว่า แนวคิดสตรีนิยม แนวคิด วาทกรรม ฯลฯ แต่ขาดแคลนการศึกษาสื่อจากมุมมองภายใน ไม่ว่าจะโดยปรัชญา สุนทรียทัศน์ บริบททางประวัติศาสตร์และสังคมแบบจีน ซึ่งจะช่วยให้เข้าใจสื่อในแง่มุมที่หลากหลาย ไม่เพียงแค่มุมมองแบบตะวันตก ที่มีเกณฑ์การตัดสินคุณค่าและทำความเข้าใจผลงานอยู่ชุดหนึ่ง อันแตกต่างจากมุมมองของจีน

3. ปัจจุบันนักวิชาการและนักวิจารณ์ภาพยนตร์จีนต่างยอมรับว่าภาพยนตร์จีนได้ก้าวเข้าสู่รุ่นที่หก (บ้างก็ว่ารุ่นที่เจ็ดแล้ว) และถือว่า “รุ่นที่ห้า” ได้ปิดฉากลงอย่างสมบูรณ์แล้ว ดังนั้นจึงควรมีการศึกษาภาพยนตร์ในยุคหลัง หรือแม้แต่การศึกษาผลงานของผู้กำกับเป็นรายบุคคล ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับจากจีนแผ่นดินใหญ่ ไต้หวัน หรือว่าฮ่องกง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ทวีป วรดิลก. (2551). **ประวัติศาสตร์จีน.** กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ.

เรืองรอง รุ่งรัศมี. (2542). **เดือน...ดาว...ในเงาฟิล์ม.** กรุงเทพฯ : แพรวเอนเตอร์เทน.

ภาษาอังกฤษ

Clark, Paul. (2003). **Reinventing China : A Generation and Its Film.** Hongkong : The Chinese University Press.

Kong, Haili and Lent, John A. (eds). (2006). **100 Years of Chinese Cinema.** US : Eastbridge.

Kuoshu, Harry H.. (2002). **Celluloid China.** US : Southern Illinois University Press.

Ng, Yvonne. (1994). “Tian Zhuangzhuang : A Director for the 21st Century”. **The Irresistable Rise of Asian Cinema.**

Semsel, George Stephen. (ed.) (1987). **Chinese Film.** New York : Praeger.

Sheng, Horng-Huey Heidy. (1998). **A Chinese Cultural Inquiry of Zhang Yimou’s Films.**

Ng, Yvonne. (1994). Tian Zhuangzhuang : A Director for 21st Century. in **Irresistable Rise of Asian Cinema.** http://kinema.uwaterloo.ca2ghy-941.htm.

Wei, Shiyu Louisa. (2002). **The Fifth Generation and Beyond : Reflections on Contemporary Chinese Film Culture.** Thesis for the degree of Doctor of Philosophy.

Faculty of Communication Arts CHULALONGKORN UNIVERSITY