โครงสร้างการเล่าเรื่องและการประกอบสร้างความหมาย สื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ไทย

สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์[1]

บทคัดย่อ

สื่อการแสดงพื้นบ้านเป็นสื่อของชุมชน เมื่อถูกนำมาผลิตผ่านสื่อสมัยใหม่ เช่น ภาพยนตร์ จะมีโครงสร้างการเล่าเรื่องและการประกอบสร้างความหมายเช่นไร การวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน พบว่า (1) การเล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ไทยมีจุดจบแบบโศกนาฏกรรม (2) การเล่าเรื่องสะท้อนถึงอำนาจของผู้ชายชนชั้นกลางในเรื่องเล่า (3) การเล่าเรื่องแบบย้อนอดีตในภาพยนตร์ไทยนอกจากเพื่อสร้างความมั่นใจในอัตลักษณ์ของตนแล้ว ยังเป็นการตอบสนองอารมณ์โหยหาอดีต (4) ภาพยนตร์ประกอบสร้างมายาคติเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมไทยที่รัฐจะต้องเข้าไปกำกับ ควบคุม ดูแล และ (5) การเล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ไทยเป็นการเล่าที่กดทับศักยภาพของชุมชน ทั้งในมิติการต่อรองและการต่อสู้กับอำนาจในเชิงโครงสร้างเศรษฐกิจการเมือง (6) ภาพยนตร์ประกอบสร้างมายาคติเรื่องวัฒนธรรมไทย

Abstract

This study explores the narrative structure and meaning construction of folk media in Thai films. The textual analysis of Thai films in which folk media were portrayed found that: (1) the narration of folk media in Thai films was ended up with a tragedy; (2) the narration reflected a patriarchal power of middle-class men; (3) in addition to serving as constructing a confidence of self-identity, the flashback narration also responded to a nostalgic sensation among film producers and audiences; (4) myths were constructed through Thai films that folk media, as a part of Thai

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชานิเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.
หมายเหตุ: บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง *โครงสร้างการเล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านและการถอดรหัสของผู้รับสารในภาพยนตร์ไทย* ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

culture, were required to be regulated, controlled, and monitored by the Thai state; (5) the narration of folk media in Thai films was portrayed in ways to suppress local community's capacity in negotiating with and resisting against dominant economic and political powers and; (6) Thai films constructed the myth of "Thai culture".

บทนำ

สื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่มีความหลากหลาย เนื่องจากเกิดขึ้นและเป็นไปเพื่อรองรับกับวิถีชีวิตของคนในชุมชนท้องถิ่น ในกระบวนการผลิต ขนาดของการผลิต การแพร่กระจายและการบริโภคสื่อพื้นบ้าน จึงจำกัดอยู่เฉพาะในระดับชุมชนท้องถิ่น (สมสุข หินวิมาน, 2548: 32-34)

ส่วนสื่อมวลชนรวมถึงสื่อภาพยนตร์จะมีคุณลักษณะที่ตรงข้ามกัน คือ เกิดขึ้นและเป็นไปเพื่อรองรับวิถีชีวิตมวลชนจำนวนมาก กระบวนการผลิตแบบอุตสาหกรรม ขนาดการผลิตสูง การแพร่กระจายและการบริโภคครอบคลุมพื้นที่ที่กว้างกว่า การที่ภาพยนตร์นำเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านมาผลิตซ้ำแท้จริงแล้วก็มิใช่เรื่องใหม่ เพราะในทัศนะของ Raymond Williams ภาพยนตร์นั้นก็มิใช่สื่อใหม่เสียทีเดียว หากแต่มีร่องรอยของสื่อเก่า หรืออาจจะกล่าวว่า ในขณะที่ภาพยนตร์เกิดขึ้นมาใหม่นั้น แต่ก็ใหม่เพียงรูปแบบ ทว่ายังต้องอาศัยเนื้อหาจากสื่อพื้นบ้านในการนำเสนอ (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 450-452)

ภาพยนตร์จัดได้ว่าเป็นหนึ่งในสื่อมวลชนที่มีคุณลักษณะพิเศษด้าน "ภาพและเสียง" ตลอดจนมี "ความก้ำกึ่งระหว่างสื่อเก่ากับสื่อใหม่" กล่าวคือ มีการใช้เทคนิคการเล่าเรื่อง การแสดง และเนื้อหาจากสื่อในอดีต อาทิ ลิเก นิทาน และการละคร ผสมกับสื่อใหม่ คือ เทคนิคของกล้องและการตัดต่อภาพ (กำจร หลุยยะพงศ์, 2548: 2) แต่หากพิจารณาอีกมุมหนึ่ง เมื่อภาพยนตร์เป็นสื่อ "ภาพและเสียง" เมื่อผลิตเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน คุณลักษณะของภาพยนตร์ย่อมมีผลต่อการสื่อสารความหมายด้วย เพราะปกติแล้ว การเปิดรับชมสื่อพื้นบ้านใช้ประสาทสัมผัสที่มากกว่า 2 ด้าน กล่าวคือ ใช้สัมผัสทั้งรูป รส กลิ่น เสียง กายสัมผัส หรือแม้แต่สัมผัสที่หกซึ่งเป็นสัมผัสเหนือธรรมชาติ การที่ภาพยนตร์มีเพียง "ภาพและเสียง" จึงอาจเป็นการลดทอนสัมผัสและสุนทรียะของการรับชมสื่อพื้นบ้านไปด้วย ส่วนขั้นตอนการผลิต ภาพยนตร์ใช้เทคนิคการผสมระหว่าง "ความจริงกับจินตนาการ" กล่าวคือ มีการใช้ตัวละคร ฉาก หรือเหตุการณ์จริงมาผสมกับจินตนาการหรือทัศนคติของผู้สร้างภาพยนตร์ ที่สอดแทรกลงไปทั้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ ซึ่งทำให้เนื้อหาภาพยนตร์เป็นประหนึ่งเรื่องจริงบนความฝันหรือความฝันบนเรื่องจริง

การศึกษาภาพยนตร์เดิมส่วนใหญ่จะอาศัยแนวทางของทฤษฎีภาพสะท้อน (reflection theory) ที่มองสื่อว่าทำหน้าที่ประดุจ “กระจกส่องสะท้อนความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม” ดังนั้นวิธีการที่จะมองเห็นความเป็นจริงของสังคม นอกจากการเข้าไปสัมผัสด้วยตนเองที่มีข้อจำกัดด้านระยะทางและเวลาแล้ว อีกวิธีการหนึ่งคือการดูภาพที่ปรากฏผ่านสื่อ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548ก: 311) อย่างไรก็ตาม การศึกษาสื่อตามแนวทางทฤษฎีภาพสะท้อนมักถูกตั้งคำถามอยู่ตลอดว่า ความเป็นจริงในสื่อ ซึ่งรวมถึงสื่อภาพยนตร์ บิดเบือนจากความเป็นจริงในสังคมมากน้อยเพียงใด

จากข้อถกเถียงถึงทฤษฎีภาพสะท้อนที่กล่าวว่า ภาพยนตร์มิได้สะท้อนความเป็นจริงออกมาทั้งหมด จึงทำให้เกิดทฤษฎีใหม่ที่มาโต้แย้งความเป็นจริงในภาพยนตร์ นั่นคือ ทฤษฎีการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (social construction of reality) ที่เชื่อว่า มนุษย์เป็นผู้สร้างสังคมขึ้น แล้วกำหนดความหมายของสิ่งต่างๆ ในสังคมนั้นตามที่ตนเห็นสมควร เท่ากับว่าความหมายของสิ่งต่างๆ ในสังคม วัฒนธรรม รวมทั้ง “ความเป็นจริง” มิใช่สิ่งที่เกิดขึ้นอยู่ก่อนแล้ว แต่เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างมา ด้วยเหตุนี้ “ความเป็นจริง” ต่างๆ จึงสามารถถูกรื้อความหมายเดิม (deconstruct) หรือสร้างเป็นความหมายใหม่ (reconstruct) ได้อยู่ตลอดเวลา (สัญญา สัญญาวิวัฒน์, 2526: 148) แต่ยุคปัจจุบัน ในแวดวงวิชาการเริ่มมีมุมมองว่า ภาพยนตร์ไม่ได้มีลักษณะสะท้อน (reflect) หรือประกอบสร้าง (construct) อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เป็นทั้งสองอย่างคือ มีทั้งการสะท้อนภาพและประกอบสร้างไปพร้อมๆ กัน ดังเช่นที่ปรากฏในงานของขจิตขวัญ กิจวิสาละ และกาญจนา แก้วเทพ (2554) ที่ศึกษาความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทย

บทความวิจัยชิ้นนี้มุ่งเสนอมุมมองต่อสื่อพื้นบ้านในโลกภาพยนตร์ที่มักถูกมองข้ามและไม่นำมาตั้งคำถามมากนัก หากผู้สร้างภาพยนตร์ในฐานะผู้กำกับทิศทางความหมายได้ตระหนักในการค้นคว้าข้อมูลที่ถูกต้องและลึกซึ้งแล้ว จะเปิดมุมมองในการสร้างสรรค์เนื้อหาภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านได้อย่างมีคุณค่าที่แท้จริงต่อไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

เพื่อวิเคราะห์การประกอบสร้างสื่อการแสดงพื้นบ้านผ่านโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ภาพยนตร์ไทยที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ต้องเป็นภาพยนตร์ที่ออกฉายตามโรงภาพยนตร์ตั้งแต่ปี 2466 -2555 และมีรายชื่ออยู่ในสารานุกรมเสรีวิกีพีเดียเท่านั้น

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีดังต่อไปนี้เป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องนี้

1. แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (Film Narration)

กระบวนทัศน์ใหม่ของการเล่าเรื่องสนใจการประกอบสร้างความหมายให้กับสิ่งต่างๆ เป็นการก้าวข้ามจากการศึกษาเนื้อหาไปสู่ความสนใจโครงสร้างของการเล่าเรื่อง (structure) และวิธีการเล่าเรื่อง (process) ของสื่อแต่ละชนิดผ่าน (ก) องค์ประกอบของการเล่าเรื่อง ได้แก่ ตัวละคร โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ช่วงเวลา สถานที่ ฉาก เครื่องแต่งกายและปมขัดแย้ง (ข) ตรรกะภายในเรื่องเล่า ได้แก่ พัฒนาการของเรื่องและจุดยืนของผู้เล่า (กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 271-308)

2. แนวคิดเรื่องการเข้ารหัสและการถอดรหัส (Encoding and Decoding)

Stuart Hall (1999 อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2544: 291-294) พัฒนาแนวคิดเรื่องการเข้ารหัสและการถอดรหัส โดยเริ่มจาก (ก) ขั้นตอนการสร้างความหมายที่ผู้ผลิตได้ “คัดเลือก” วัตถุดิบบางอย่างเท่านั้นมานำเสนอ โดยมีปัจจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น ความรู้ความเข้าใจเรื่องโลกของผู้ผลิต ความรู้ในการผลิต เทคนิคในการผลิต อุดมการณ์วิชาชีพที่ถูกปลูกฝัง ข้อกำหนดจากสถาบัน ความคิดเกี่ยวกับผู้รับสาร เป็นต้น (ข) ขั้นตอนการผลิต คือ กระบวนการเปลี่ยนแปลง “ความเป็นจริง” ที่เป็นโลก 3 มิติ ซึ่งมีความหมายอันหลากหลาย (polysemy) ให้แปรรูปมาอยู่ในสื่อแบบต่างๆ เช่น ภาพยนตร์ ซึ่งเป็นโลก 2 มิติที่ไม่สามารถบรรจุความเป็นจริงในโลก 3 มิติได้หมด และ (ค) ขั้นตอนการถอดรหัส เป็นขั้นที่ผู้ชมรับรู้ “วัตถุดิบที่ผ่านกระบวนการผลิตแล้ว” ซึ่งมีความหมายของผู้ผลิตบรรจุใส่มาแล้ว จุดยืนของ Hall ให้ความสำคัญต่อผู้ส่งสารและผู้รับสารในฐานะของ “ผู้สร้างความหมาย” (meaning generator) อย่างเท่าเทียมกัน เนื่องจากความหมายมิได้ถูกสร้างในขั้นตอนของผู้ผลิตเท่านั้น หากแต่ถูกสร้างในขั้นตอนของผู้รับสารด้วย

3. แนวคิดเรื่องการผลิตและการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Production and Reproduction)

แนวคิดเรื่องการผลิตและการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของสำนักเบอร์มิงแฮมอธิบายว่า ในกระบวนการผลิตวัฒนธรรมนั้น เพื่อเป็นหลักประกันความต่อเนื่องยืนยาวของวัฒนธรรม ต้องมีกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด (reproduction) โดยกระบวนการดังกล่าวเกี่ยวข้องกับประเพณีการเลือกสรร (tradition of selection) กล่าวคือ ในทุกชีวิตประจำวัน มีวัฒนธรรมที่ถูกสร้างใหม่ตลอดเวลา แต่ผู้คนจะมีกระบวนการจัดระบบและจัดลำดับความสำคัญของวัฒนธรรมเพื่อคัดเลือกให้วัฒนธรรมบางอย่างเท่านั้นที่จะผลิตซ้ำให้มีชีวิตยืนยาว ซึ่งประเพณีการเลือกสรรนี้มักมีผลประโยชน์บางอย่างแอบแฝงเสมอ เช่น ผลประโยชน์ทางชนชั้น ผลประโยชน์

ทางสุนทรียะ ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจการเมือง ผลประโยชน์ทางเพศ เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2545)

4. แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality)

แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม เป็นแนวคิดของสำนักปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) ที่สนใจวิธีการที่คนมีประสบการณ์กับโลก มีการรับรู้และมีสำนึกกับโลก

Alfred Schutz (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2544: 238) เสนอแนวคิดการสร้างความเป็นจริงทางสังคมไว้ว่า "โลกที่แวดล้อมตัวบุคคลนั้นมีอยู่ 2 โลก โลกแรกเป็นโลกทางกายภาพ (physical world) อันได้แก่ วัตถุ สิ่งของ บุคคล บรรยากาศด้านกายภาพทั้งหลายที่แวดล้อมบุคคล ส่วนอีกโลกหนึ่ง มีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น โลกทางสังคม (social world) สิ่งแวดล้อมเชิงสัญลักษณ์ (symbolic environment) หรือความเป็นจริงทางสังคม (social reality) โลกนี้เกิดจากการทำงานของสถาบันต่างๆ ในสังคม เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา ที่ทำงาน รัฐและสื่อมวลชน เป็นต้น"

5. แนวคิดและทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)

ทฤษฎีสัญวิทยานี้ให้กำเนิดโดยแฟร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) นักภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างชาวสวิตเซอร์แลนด์ โดยจำแนกระบบสัญญะออกเป็น 2 ส่วน คือ

(1) ตัวหมาย หรือรูปลักษณ์ทางสัญญะ (signifier) คือ สิ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นเครื่องหมาย หรือลักษณะเชิงรูปธรรมที่รับรู้ได้ทางเสียงและภาพ

(2) ความหมายของสัญญะ (signified) หรือตัวที่ถูกให้ความหมาย เป็นแนวคิดเชิงนามธรรมของผู้สร้างความหมาย ผู้อ่าน หรือผู้ชม เป็นความหมายที่ถูกสร้างขึ้นและเชื่อมโยงลงไปอีกชั้นหนึ่ง

Roland Barthes (1967) ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับความหมายทั้งสองแบบ ว่าไม่มีการใช้สัญญะครั้งไหนที่จะมีเพียงความชั้นเดียว คือ ความหมายโดยอรรถ (denotative meaning) เพราะหลังจากความหมายโดยนัยตัวแรกถูกสร้างขึ้นมา ความหมายนั้นก็จะแปรสภาพเป็นรูปสัญญะ/ความหมาย (signifier) แล้วสร้างความหมายโดยนัย (connotative meaning) ตัวที่สองต่อไปเรื่อยๆ เป็นสายโซ่แห่งความหมาย (chain of meaning) โดยเรียกความหมายโดยอรรถว่า first order และเรียกความหมายโดยนัยว่า second order และใน second order นี้เองที่ Barthes เรียกว่า มายาคติ (myth)

ระเบียบวิธีวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ในการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ (textual analysis) โดยเลือกภาพยนตร์แบบเจาะจง (purposive sampling) คือ เป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านที่ออกฉายตั้งแต่ปี 2466-2555 และมีรายชื่ออยู่ในสารานุกรมเสรี วิกีพีเดียเท่านั้น โดยพิจารณาจากชื่อเรื่องที่มีชื่อสื่อการแสดงพื้นบ้านต่างๆ อยู่ในชื่อเรื่อง และนำมาตรวจสอบเนื้อหาว่าเกี่ยวข้องกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยได้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์ตัวบททั้งหมด 10 เรื่อง ได้แก่ *ดอกคูนเสียงแคน* (2517) *ลำตัดรำเตะ* (2525) *ซอสามสาย* (2531) *ลำเพลินเพลงรัก* (2536) *หมอลำพ่อลูกอ่อน* (2537) *ท่อนแขนนางรำ* (เป็นหนึ่งในภาพยนตร์ชุดเรื่อง *ผีสามบาท* ฉายปี 2544) *ครูแก แรงรักแรงอาถรรพ์* (2547) *โหมโรง* (2547) *เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์* (2550) และ *คนโขน* (2554)

ส่วนการวิเคราะห์ข้อมูลใช้แนวทางการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) หรือ “ภาพยนตร์” โดยใช้ทฤษฎีการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ อันได้แก่ องค์ประกอบของเรื่องเล่า (ตัวละคร โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ช่วงเวลา สถานที่ ฉาก เครื่องแต่งกาย ปมขัดแย้ง) และตรรกะภายในเรื่องเล่า (พัฒนาการของเรื่องเล่าและจุดยืนของผู้เล่า) เป็นแนวทางในการวิเคราะห์

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยใคร่ขอสรุปผลการวิจัย ดังนี้

ตารางที่ 1: แสดงเพศของตัวละครหลักของภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน

เพศ	*ดอกคูนเสียงแคน* (2517)	*ลำตัดรำเตะ* (2525)	*ซอสามสาย* (2531)	*ลำเพลิน เพลงรัก* (2536)	*หมอลำพ่อลูกอ่อน* (2537)	*ท่อนแขนนางรำ* (2544)	*โหมโรง* (2547)	*ครูแก แรงรัก แรงอาถรรพ์* (2547)	*เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์* (2550)	*คนโขน* (2554)
ชาย	X	X	X	X	X		X	X		X
หญิง	X					X			X	

จากตารางที่ 1 แสดงให้เห็นว่า ตัวละครหลักของภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านทั้งยุคแรกและยุคที่สอง ส่วนใหญ่เป็นเพศชาย (8 ใน 10 เรื่อง) ส่วนตัวละครหลักที่เป็นเพศหญิงนั้นมีเพียงแค่ 3 ใน 10 เรื่อง คือ จากภาพยนตร์เรื่อง *ดอกคูนเสียงแคน* ซึ่งภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวมีตัวละครเอกทั้งชาย คือ ตัวพระที่ชื่อ “แคน” และตัวละครเอกที่เป็นหญิง คือ “ดอกคูน” ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *ท่อนแขนนางรำ* นำเสนอชีวิตของนางรำวงปี่พาทย์ คือ “ผกา” ที่ถูกตัดแขนและซ่อนไว้ในกลอง ส่วนอีกเรื่องหนึ่งคือ *เป๋งมาง กลองผีหนังมนุษย์* ที่นำเสนอชีวิตของนางรำวงปี่พาทย์ คือ “ทิพย์” ที่ยอมสละผิวหนังตนเองเพื่อทำเป๋งมาง

ตารางที่ 2: แสดงฉากของภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน

ฉาก	*ดอกคูนเสียงแคน* (2517)	*ลำต้ดำเตะ* (2525)	*ซอสามสาย* (2531)	*ลำเพลิน เพลรัก* (2536)	*หมอลำห่อลูกอ่อน* (2537)	*ท่อนแขนนางรำ* (2544)	*โหมโรง* (2547)	*ครูแก แรงรัก แรงอาถรรพ์* (2547)	*เป๋งมาง กลองผีหนังมนุษย์* (2550)	*คนโขน* (2554)
ยุคเดียวกับการสร้างภาพยนตร์	X	X	X	X	X	X	X			
ย้อนอดีต						X	X	X	X	X

จากตารางที่ 2 แสดงให้เห็นว่า ฉากในภาพยนตร์ไทยที่เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านในยุคแรกจะเป็นฉากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกับที่สร้างภาพยนตร์ทั้งสิ้น คือ เป็นฉากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปี 2517, 2525, 2531, 2536 และ 2537

ในยุคที่สอง ภาพยนตร์จะเล่าเรื่องฉากเหตุการณ์ที่ย้อนไปในอดีต คือ ไม่ได้เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในยุคเดียวกับที่มีการผลิตภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ได้แก่ *ท่อนแขนนางรำ* เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปี 2460 *โหมโรง* เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปี 2429 และ 2485 *ครูแก* เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 5 *เป๋งมาง กลองผีหนังมนุษย์* เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปี 2364 และ *คนโขน* เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปี 2508

ตารางที่ 3: แสดงโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน

โครงสร้างการเล่าเรื่อง	*ดอกคูนเสียงแคน* (2517)	*ลำตัดรำเตะ* (2525)	*ซอสามสาย* (2531)	*ลำเพลิน เพลงรัก* (2536)	*หมอลำพ่อลูกอ่อน* (2537)	*ท่อนแขนนางรำ* (2544)	*โหมโรง* (2547)	*ครูแก แรงรัก แรงอาถรรพ์* (2547)	*เป็งมาง กลองผีหนังมนุษย์* (2550)	*คนโขน* (2554)
การเปิดตัว (Exposition) - การต่อสู้	X									
- สื่อการแสดงพื้นบ้าน		X	X	X						
- หมู่บ้านชนบท					X					
- ความน่ากลัว						X			X	
- ให้ความรู้							X	X		X
ฉากจบ (Closure) - โศกนาฏกรรมหรือการตายของศิลปิน	X				X	X	X	X	X	X
- สุขนาฏกรรม		X	X	X						

จากตารางที่ 3 แสดงให้เห็นว่า การเปิดตัวในโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านในยุคแรกส่วนใหญ่จะเปิดตัวด้วยสื่อการแสดงพื้นบ้านตามที่ปรากฏในชื่อภาพยนตร์ (3 ใน 5 เรื่อง) ได้แก่ *ลำตัดรำเตะ* (2525) ที่เปิดฉากด้วยการแสดงลำตัด เรื่อง *ซอสามสาย* (2531) เปิดฉากด้วยภาพที่ศิลปินกำลังทำซอ และเรื่อง *ลำเพลินเพลงรัก* (2536) ที่เปิดตัวโดยให้ตัวละครเอกร้องเพลงลำเพลิน

ยุคที่สอง การเปิดตัวในโครงสร้างการเล่าเรื่องส่วนใหญ่จะเปิดตัวด้วยการให้ความรู้เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน (3 ใน 5 เรื่อง) ได้แก่ *โหมโรง* ที่เปิดตัวด้วยการแนะนำให้ผู้ชมรู้จักศิลปินที่เป็นตัวเอกของเรื่องคือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *ครูแก แรงรักแรงอาถรรพ์* เปิดตัวด้วยการแนะนำให้รู้จักสื่อการแสดงพื้นบ้านหนังตะลุง และ *คนโขน* ที่เปิดตัวเป็นภาพวาดเรื่องราวเกี่ยวกับ

เรื่อง *รามเกียรติ์* ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องที่นิยมนำมาเล่นโขน ในขณะที่ภาพยนตร์อีก 2 เรื่อง เปิดตัวด้วยความน่ากลัว คือ ภาพยนตร์เรื่อง *ท่อนแขนนางรำ* และ *เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์* ซึ่งการเปิดเรื่องด้วยความน่ากลัวนี้ ไม่ปรากฏในยุคแรกมาก่อน ส่วนฉากจบในภาพยนตร์ยุคแรก ส่วนใหญ่จบแบบโศกนาฏกรรมของศิลปิน คือ ศิลปินตายหรือผิดหวัง ภาพยนตร์ที่ศิลปินพบกับความผิดหวัง คือ *ซอสามสาย* ส่วนเรื่องอื่น ฉากจบจะเป็นฉากที่ศิลปินที่เป็นตัวเอกเสียชีวิตทั้งสิ้น โดยในยุคแรกนั้น ยังมีฉากจบแบบสุขนาฏกรรมแบบความรักหนุ่มสาวอยู่ด้วย (2 ใน 5 เรื่อง) แต่หากเป็นยุคที่สอง ฉากจบจะเป็นฉากการตายของศิลปินทั้งสิ้น

ตารางที่ 4: แสดงความหมายที่ถูกประกอบสร้างผ่านภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน

ความหมาย	*ดอกดูนเสียงแคน* (2517)	*ลำดีลำเต๊ะ* (2525)	*ซอสามสาย* (2531)	*ลำเพลิน เพลงรัก* (2536)	*หมอลำพ่อลูกอ่อน* (2537)	*ท่อนแขนนางรำ* (2544)	*โหมโรง* (2547)	*ครูแก แรงรัก แรงอาถรรพ์* (2547)	*เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์* (2550)	*คนโขน* (2554)
วิถีชีวิตชาวบ้าน	X	X		X	X					
อาชีพศิลปินไม่สามารถสร้างความร่ำรวยได้/เต้นกินรำกิน	X		X			X		X		
การสืบทอดดนตรีในครอบครัว	X		X			X	X	X	X	X
การเกื้อหนุนกันระหว่างสื่อพื้นบ้าน		X				X		X		X
ความศักดิ์สิทธิ์/การเคารพครู						X		X	X	X
ผู้ชายมีบทบาทหลักในการสืบทอด							X			
ความเชย ล้าสมัย							X			

การสืบทอดต้องผสมผสานของใหม่กับของเก่า							X			
เป็นรากฐานของการพัฒนาประเทศ							X			
ความสามารถรอบด้านของศิลปิน			X			X		X	X	

จากตารางที่ 4 แสดงให้เห็นว่า ความหมายเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านที่ถูกประกอบสร้างในภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ คือ การสืบทอดสื่อการแสดงพื้นบ้านเป็นการสืบทอดในครอบครัว (7 ใน 10 เรื่อง) โดยภาพยนตร์นำเสนอให้เห็นว่าศิลปินที่มีความสามารถเป็นที่ยอมรับนับถือนั้น เป็นเพราะได้รับการถ่ายทอดและฝึกปรือฝีมือมาจากครอบครัว ตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องแรก แคนและดอกคูนจากภาพยนตร์เรื่อง *ดอกคูนเสียงแคน* (2517) ได้รับการฝึกสอนการร้องหมอลำหรือการเล่นเครื่องดนตรีต่างๆ จากพ่อ หรือศร (หลวงประดิษฐ์ไพเราะ) ก็มีบิดาซึ่งเป็นครูสอนดนตรีไทยเป็นครูคนแรกในภาพยนตร์เรื่อง *โหมโรง* เป็นต้น

หากเปรียบเทียบการประกอบสร้างระหว่างสองยุค ยุคแรก ภาพยนตร์ประกอบสร้างความหมายของสื่อการแสดงพื้นบ้านในฐานะสื่อที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้านเป็นสื่อที่ชาวบ้านคุ้นเคย (4 ใน 5 เรื่อง) ในขณะที่ยุคสอง ภาพยนตร์จะประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านในประเด็นการสืบทอดในครอบครัวทั้งหมด และการให้ความสำคัญแก่ผู้ชายในการสืบทอดสื่อการแสดงพื้นบ้านทั้ง 5 เรื่อง ส่วนความหมายที่ถูกประกอบสร้างถัดมาคือ การให้ความเคารพครูและความศักดิ์สิทธิ์ของสื่อการแสดงพื้นบ้าน (4 ใน 5 เรื่อง)

สรุปและอภิปรายผล

1. อำนาจของผู้ชายชนชั้นกลางในเรื่องเล่าและในการเล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้าน

เมื่อพิจารณาจากผู้ผลิตภาพยนตร์เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านซึ่งเป็นผู้ชายทั้งหมดแล้ว ตัวละครหลักในภาพยนตร์ที่เล่าล้วนแต่ให้ความสำคัญกับบทบาทของตัวละครหลักที่เป็นเพศชายซึ่งเป็นศิลปินและเป็นเจ้าของคณะสื่อการแสดงพื้นบ้านที่ผู้ผลิตเพศชายมอบอำนาจหรือบทบาทหลักให้แก่เพศชายมากกว่าเพศหญิงในการสืบทอดสื่อการแสดงพื้นบ้าน (ดังตารางผลการวิจัยที่ 1)

หนังสือ *ความเรียงว่าด้วยสตรีกับสื่อมวลชน* ของกาญจนา แก้วเทพ (2543) กล่าวว่า ภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นผลผลิตของผู้ชาย วิธีการเล่าเรื่องในหนังกระแส

หลักต่างๆ มักออกมาจากมุมมองของผู้ชาย ทั้งบทพูด มุมกล้อง เส้นเรื่อง สิ่งเหล่านี้มีส่วนสร้างภาพลักษณ์ให้ผู้หญิง ดังคำกล่าวที่ว่า “โลกของภาพยนตร์เป็นโลกที่มองผ่านจากสายตาผู้ชายมาเป็นเวลานานแสนนานแล้ว” และ “โลกที่มองผ่านสายตาผู้หญิง” เป็นสิ่งที่ไม่ค่อยจะมีอยู่ในที่ที่มันควรจะอยู่ เพราะโลกที่มองผ่านสายตาผู้หญิงถูกนิยามว่าเป็นสิ่งที่ไม่ควรมาอยู่ในภาพยนตร์ (กาญจนา แก้วเทพ, 2543: 235)

ดังนั้น เมื่อผู้สร้างภาพยนตร์ล้วนแต่เป็นเพศชายที่มาจากชนชั้นกลาง (middle class) ซึ่งสอดคล้องกับกาญจนา แก้วเทพ (2539) ได้ตั้งข้อสังเกตต่อสังคมไทยว่า แวดวงคนทำสื่อร่วมสมัยของไทย โดยเฉพาะสื่อมวลชน มีแนวโน้มเป็นคนชนชั้นกลาง มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการควบคุมกลไกทางอุดมการณ์ในสังคมไทยปัจจุบันอย่างกว้างขวาง เรื่องราวต่างๆ ที่นำเสนอผ่านสื่อมวลชนมีความโน้มเอียงที่จะถูกเล่าผ่านมุมมองของคนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่ทำหน้าที่ผลิตสัญญะออกสู่สาธารณะ

2. การเล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านแบบย้อนอดีตกับอัตลักษณ์ความเป็นไทย

การเล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านจากยุคแรกที่ฉากเกิดขึ้นในยุคเดียวกับที่สร้างภาพยนตร์ มาสู่ยุคที่สองที่เป็นการเล่าเหตุการณ์ย้อนอดีต (ดังตารางผลการวิจัยที่ 2) หากพิจารณาจากทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นช่วงที่สังคมไทยโหยหาอดีต ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะการโหยหาอดีตในสังคมไทยร่วมสมัยนั้นเป็นพื้นฐานสำคัญในการก่อร่างสร้างความเป็นตัวตน (selfness) โดยเฉพาะวงโลกาภิวัตน์ซึ่งอิทธิพลจากโลกภายนอกถาโถมเข้ามา จึงส่งผลต่อตัวตนหรืออัตลักษณ์ของกลุ่มคน การพยายามย้อนคืนไปสู่อดีตที่ตนเชื่อว่ารุ่งเรือง มั่นคง จะช่วยสร้างความมั่นคงทางอัตลักษณ์เพื่อสร้างความมั่นใจต่อไปในอนาคต ดังที่พัฒนา กิติอาษา (2546: 20-23) กล่าวถึงการเมืองเรื่องอัตลักษณ์ โดยเฉพาะอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งมักเกี่ยวข้องกับการรู้สึกสูญเสีย ความลังเลสงสัยต่อความจริงแท้ของอดีต ภาวะขาดความมั่นใจต่ออนาคต และภาวะสับสนวุ่นวายในช่วงเปลี่ยนผ่านทางประวัติศาสตร์ เมื่อใดก็ตามที่ความเชื่อและคุณค่าที่มีต่ออดีตและความภาคภูมิใจในความเป็นตัวของตัวเองถูกตั้งคำถามหรือท้าทาย เมื่อนั้นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ครั้งหนึ่งเชื่อว่ามั่นคงหรือยืนยงไม่มีวันเปลี่ยนแปลง ก็จะเริ่มสั่นคลอน (พัฒนา กิติอาษา, 2546: 20-23)

ในแง่มุมนี้ การสร้างและการชมภาพยนตร์แบบย้อนอดีตเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน ย่อมมีส่วนช่วยทำให้คนในสังคมไทยมีความมั่นใจในตัวตนหรืออัตลักษณ์ของตนท่ามกลางกระแสถาโถมของวัฒนธรรมตะวันตกที่ไหลบ่ามา

3. จากสุขนาฏกรรมสู่โศกนาฏกรรมของการเล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ไทย

Fisher (1978 อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2553: 265-269) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ประการหนึ่งของเรื่องเล่าคือ การประกอบสร้างความเป็นจริงเกี่ยวกับ

สิ่งต่างๆ คำว่า “การเล่าเรื่อง” เป็นการกระทำเชิงสัญลักษณ์ ที่มีความหมายสำหรับผู้ที่มีชีวิตอยู่หรืออาศัยอยู่ในเรื่องเล่านั้น ไม่ว่าผู้อาศัยจะเป็นผู้สร้างเรื่องเล่า เป็นผู้ฟัง หรือเป็นผู้ตีความเรื่องเล่านั้นก็ตาม เรื่องเล่าจึงเป็นตัวกำหนดวิถีทางที่เราจะมีชีวิตอยู่ในเรื่องเล่า

ในขณะที่จีรบุณย์ ทัศนบรรจง (2533) ศึกษาเรื่องเล่าของวัยรุ่นไทยผ่านภาพยนตร์ไทย ปัญหาของวัยรุ่นไทยที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์มักเป็นเรื่องความรัก ถึงแม้ว่าวัยรุ่นไทยจะเผชิญปัญหาอย่างไร แต่ตอนสุดท้ายของเรื่องมักจะจบอย่างสมหวังเสมอ ซึ่งเมื่อวัยรุ่นไทยได้ชมภาพยนตร์ย่อมเข้าใจว่า ปัญหาความรักเป็นเรื่องธรรมดาของวัยรุ่น แต่ถึงจะมีปัญหาอย่างไร ตอนจบในชีวิตของพวกเขาก็จะพบความสุข ซึ่งแตกต่างจากการนำเสนอปัญหาของศิลปินหรือสื่อการแสดงพื้นบ้านที่มักจะนำเสนอจุดจบหรือความตายของศิลปินพื้นบ้าน ซึ่งเป็นโศกนาฏกรรมที่เราต้องร่วมไว้อาลัย (ดังตารางผลการวิจัยที่ 3)

งานของขจิตขวัญ กิจวิสาละ และกาญจนา แก้วเทพ (2554: 259-261) ที่ศึกษาการเล่าเรื่องบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมในภาพยนตร์ไทยที่ตอนจบมักจะพบกับความตาย หากการเป็นศิลปินพื้นบ้านคือการทำงานที่เป็นการทวนกระแสสังคม หรืออีกนัยหนึ่งคือ แม้ไม่ได้ขัดขืนแต่ก็ไม่ได้ทำตามอำนาจหลักหรือกระแสหลักของสังคม จึงต้องพบจุดจบคือความตายหรือความไม่สมหวังนั่นเอง

4. การประกอบสร้างเรื่องเล่าสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ไทยเพื่อตอบสนองอารมณ์โหยหาอดีตแบบชนชั้นกลาง

ในสื่อภาพยนตร์ อำนาจที่สำคัญที่สุด คือ อำนาจของผู้เล่าเรื่อง (narrator) ในการกำหนดมุมมอง/จุดยืน (standpoint) และในการทำงานภาพยนตร์ เป้าหมายสำคัญของภาพยนตร์คือ ผู้ดูหรือผู้ชม เมื่อผู้ชมเดินเข้าโรงภาพยนตร์ จึงเสมือนการเดินทางเข้าสู่กระบวนการในการถ่ายทอดมุมมอง จุดยืน หรืออุดมการณ์ที่เกี่ยวกับเรื่องนั้นๆ (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ และกาญจนา แก้วเทพ, 2554: 290-291)

เครื่องมือตามทฤษฎีการเล่าเรื่อง ได้แก่ โครงเรื่อง การสร้างบุคลิกตัวละคร แก่นเรื่อง ฯลฯ เหล่านี้มิได้เป็นเครื่องมือที่ถูกใช้เพื่อสร้างสรรค์ศิลปะภาพยนตร์เท่านั้น แต่ถูกใช้ในมิติของอำนาจซึ่งเป็นมิติที่สำคัญ ตั้งแต่การกำหนดว่าเรื่องอะไรควรถูกเล่าในภาพยนตร์ และควรจะถูกเล่าอย่างไร ดังนั้น ผู้สร้างเรื่องราวบนโลกภาพยนตร์จึงกำลังสถาปนาอำนาจบางอย่างเหนือเรื่องเล่านั้น ด้วยการวางแผนวิธีคิดของผู้คน (mental framework) ต่อสื่อการแสดงพื้นบ้าน

แนวคิดเรื่องการทำให้ดูเป็นธรรมชาติ ในยุคที่ชนชั้นกระฎุมพีมีอำนาจกำกับควบคุมกลไกทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมของสังคมนั้น คุณค่า/บรรทัดฐานแบบกระฎุมพีจะแผ่ซ่านไปทุกช่องทางการสื่อสาร และที่สำคัญ กระบวนการทำให้

วัฒนธรรมดูราวกับเป็นธรรมชาติ (naturalisation) จะถูกกำกับไว้ด้วยอำนาจของชนชั้นกระฎุมพี (Barthes, 1967 อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2551: 426 -427) ซึ่งคล้ายกับกรณีของภาพยนตร์ไทยที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน ที่แม้จะมีฉากหลังเป็นฉากในชนบทหรือเป็นสื่อของชาวบ้าน แต่คุณค่า/ความหมายที่ปรากฏในภาพยนตร์ กลับเป็นไปตามอุดมคติแบบชนชั้นกลาง/กระฎุมพี อาทิ การเสนอรสนิยมความรักแบบโรแมนติกของตัวเอก การมองชนบท และการมองสื่อการแสดงพื้นบ้านด้วยอารมณ์ถวิลหาอดีตแบบชนชั้นกลาง เป็นต้น

การประกอบสร้างสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ไทย พบว่า ในระดับของการเข้ารหัส “สื่อการแสดงพื้นบ้าน” ในตัวบทภาพยนตร์ภายใต้องค์ประกอบของแก่นเรื่อง/โครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก และเทคนิคภาพยนตร์ ความหมายของสื่อการแสดงพื้นบ้านได้ถูกผลิตผ่านจุดยืนของ “ชนชั้นกลางในสังคมไทย” ที่สร้างให้ “สื่อการแสดงพื้นบ้าน” เป็นพื้นที่ของการหวนคืนสู่อดีตอันรุ่งโรจน์ที่ผ่านพ้นไปแล้ว เหลือเพียงซากในอดีตที่ให้หวนรำลึกถึง และบางครั้งภาพดังกล่าวก็อาจกลายเป็นเงาที่ตามมาหลอกหลอน

5. ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือของอำนาจในการกดทับศักยภาพของชุมชนนำเสนอมิติที่หยุดนิ่งมากกว่าการวิพากษ์

ภาพยนตร์ในฐานะสื่อมวลชนหนึ่งมีประโยชน์ในการเผยแพร่สื่อการแสดงพื้นบ้านให้เข้าถึงคนจำนวนมาก แต่ในขณะเดียวกันก็ผลิตความหมายในมุมมองแบบชนชั้นกลางเข้าไปด้วย โดยเฉพาะความหมายที่สัมพันธ์อยู่กับอดีต อีกความหมายหนึ่งคือ เชย ไม่ทันสมัย โดยเฉพาะการที่ภาพยนตร์ประกอบสร้างสื่อการแสดงพื้นบ้านในยุคอดีตยุคหนึ่งและแช่แข็งช่วงเวลานั้น จึงมองไม่เห็นมิติของการปรับเปลี่ยนสื่อการแสดงพื้นบ้าน แม้ว่าภาพยนตร์บางเรื่อง อาทิ *โหมโรง* จะพยายามนำเสนอการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยที่ส่งผลต่อสื่อการแสดงพื้นบ้าน แต่การปรับตัวที่ปรากฏก็เป็นไปในลักษณะของการตั้งรับที่ศิลปินในฐานะปัจเจกพยายามต่อรองและต่อสู้กับปัจจัยภายนอก โดยเฉพาะปัจจัยทางด้านการเมืองซึ่งไม่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องอื่น

สิ่งที่ขาดหายไปในภาพยนตร์ คือ การวิพากษ์หรือการตั้งคำถามกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน ในแง่ของการทำบทบาทหน้าที่ เช่น ที่ภาพยนตร์ไทยตั้งคำถามเรื่องการแก้บน ในภาพยนตร์เรื่อง *ตั้งวง* (2556) ที่ตั้งคำถามถึงการแก้บนในสังคมสมัยใหม่ และการใช้สื่อการแสดงพื้นบ้านเป็นสิ่งแก้บนเมื่อเราประสบความสำเร็จ

กระบวนทัศน์ใหม่ของศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (narratology) คือ การประกอบสร้างความจริงซึ่งเป็นความจริงเชิงอัตวิสัย (subjective reality) ที่มีความหมายต่อมนุษย์ในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ต่างๆ ดังนั้น เมื่อผนวกกับแนวคิดเรื่องอำนาจของ Michel Foucault การศึกษาในกระบวนทัศน์ใหม่จึงตั้งคำถามว่า “ใคร

เป็นผู้ที่มีอำนาจในการประกอบสร้างความเป็นจริงหรือความหมายของความเป็นจริง" การเล่าเรื่องจึงมีพลังที่สามารถจะ "สร้างความหมาย" (construct) "รื้อถอนความหมาย" (deconstruct) และ "ใส่ความหมายใหม่เข้าไป" (reconstruct) ให้แก่บรรดาสัญญะต่างๆ (กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 248-251) ถ้าในนิยามของศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องแบบใหม่นี้ หมายความว่า ด้วยพลังอำนาจของเรื่องเล่าของภาพยนตร์ย่อมที่จะทั้งสร้างความหมายหรือใส่ความหมายใหม่ให้แก่สื่อการแสดงพื้นบ้านได้ ดังนั้น การจะประกอบสร้างความหมายสื่อการแสดงพื้นบ้านเช่นใด ขึ้นอยู่กับชีวทัศน์และผลประโยชน์ของผู้สร้างภาพยนตร์ที่เป็นชนชั้นกลางนั่นเอง แม้ว่าในภาพยนตร์บางเรื่อง เช่น *ครูแก* ที่เปิดพื้นที่ให้ศิลปินท้องถิ่นเข้ามามีส่วนร่วมในการผลิตภาพยนตร์ ซึ่งสะท้อนอยู่ในโครงเรื่อง วิธีการนำเสนอตลอดจนภาษาถิ่นที่ใช้ในหนัง หากแต่อำนาจในการต่อรองสุดท้ายก็ยังคงเป็นของผู้ผลิตหรือนายทุนที่เป็นชนชั้นกลางอยู่นั่นเอง

เมื่อพิจารณาอำนาจในเชิงโครงสร้างเศรษฐกิจการเมืองตามทัศนะของ Foucault ดังที่กมลศักดิ์ ตรีครุธพันธ์ (2550) ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างรัฐกับชุมชนว่า เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เสมอภาค ชุมชนต้องเป็นฝ่ายตั้งรับกับผลกระทบจากการดำเนินนโยบายดังกล่าว แม้ว่างานดังกล่าวจะศึกษาในมิติของการดำเนินนโยบายด้านเศรษฐกิจที่มีผลต่อชุมชน โดยวิเคราะห์จากกรณีนิคมอุตสาหกรรมมาบตาพุด แต่ในการดำเนินนโยบายทางด้านวัฒนธรรมก็ไม่แตกต่างกัน ที่ชุมชนหรือศิลปินต้องเป็นฝ่ายตั้งรับกับการดำเนินนโยบายของรัฐที่บางครั้งดำเนินนโยบายโดยละเลยหรือไม่ได้ให้ความสำคัญในมุมมองของชุมชน ดังเช่นที่ปรากฏชัดเจนในภาพยนตร์เรื่อง *โหมโรง* ที่เล่าถึงอำนาจในเชิงโครงสร้างเศรษฐกิจการเมืองที่มีผลต่อสื่อการแสดงพื้นบ้าน เป็นการเล่าที่กดทับศักยภาพในการต่อรองและต่อสู้ของชุมชน แม้ว่าศิลปินอย่างหลวงประดิษฐ์ไพเราะจะพยายามต่อสู้/ต่อรองกับอำนาจดังกล่าว แต่ก็เป็นการต่อสู้ในระดับปัจเจก

6. ภาพยนตร์ประกอบสร้างมายาคติเรื่อง "วัฒนธรรมไทย"

ภาพยนตร์ได้สร้างความหมายของสื่อการแสดงพื้นบ้านเป็น 2 ระดับ ระดับแรกได้แก่ ความหมายโดยตรงตามตัวบทคือ สื่อการแสดงพื้นบ้านนั้นๆ และระดับที่สองคือ ความหมายที่ซ่อนอยู่ที่สะท้อนอยู่ในบทบาทหน้าที่ต่างๆ สื่อพื้นบ้านเท่ากับวัฒนธรรมไทย เป็นรากฐานของการพัฒนา ฯลฯ

สื่อการแสดงพื้นบ้าน (folk media) จากวิถีชาวบ้านกลายเป็น "วัฒนธรรมไทย" ซึ่งเป็นความหมายระดับที่สองตามแนวคิดของ Barthes ซึ่งความหมายระดับนี้มีความสำคัญ เพราะมันนำไปสู่การสร้างมายาคติ (myth) เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมของไทย ที่รัฐส่วนกลางจะเข้าไปกำกับ ควบคุม

ดูแลผ่านกลไกของรัฐ โดยเฉพาะกลไกที่สำคัญ คือ กระทรวงวัฒนธรรมที่บทบาทหนึ่งก็พยายามที่จะอนุรักษ์สื่อการแสดงพื้นบ้านเอาไว้ แต่เป็นการอนุรักษ์ในลักษณะที่ “แช่แข็ง” สื่อการแสดงพื้นบ้านเอาไว้ การพยายามดึงเอาสื่อการแสดงพื้นบ้านมาอยู่ภายใต้การกำกับของรัฐ ยิ่งทำให้สื่อการแสดงพื้นบ้านห่างจากชาวบ้านออกไป ดังจะเห็นได้จากร่างพระราชบัญญัติว่าด้วยมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ที่กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมร่างและเผยแพร่ในปี 2556 (www.siamese-heritage.org/pdf/Draft_ICH_Law.pdf) เนื้อหาในร่างฉบับดังกล่าวแม้จะจัดทำขึ้นเพื่อส่งเสริมและสนับสนุนการดำรงอยู่ของสื่อการแสดงพื้นบ้านซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ตามร่างฉบับนี้ แต่เนื้อหาที่ปรากฏในร่างก็แสดงให้เห็นถึงการที่รัฐจะเข้ามากำกับ ดูแล และเนื้อหาบางส่วนก็อาจจะไม่เอื้อต่อการเปิดอิสระทางความคิดในการทำงานของศิลปินสื่อการแสดงพื้นบ้าน เช่น การยื่นคำขอต่อนายทะเบียนเพื่อขอขึ้นทะเบียนมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ต่ออธิบดีกรมส่งเสริมวัฒนธรรมซึ่งเป็นนายทะเบียน การนำมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ไปใช้ จะดัดแปลงหรือบิดเบือนให้แตกต่างไปจากสาระสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้มิได้ เว้นแต่จะได้ระบุถึงแหล่งที่มาและแสดงถึงการประยุกต์หรือสร้างองค์ความรู้ใหม่เพิ่มเติมจากสาระสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้นั้น หรือการห้ามผู้ใดนำมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ที่ขึ้นทะเบียนแล้วไปเผยแพร่เพื่อวัตถุประสงค์อันมีลักษณะเป็นการหมิ่นสถาบันพระมหากษัตริย์กระทบกระเทือนต่อศาสนา กระทบต่อความมั่นคงของประเทศหรือเป็นไปในทางที่ขัดต่อความสงบเรียบร้อยและศีลธรรมอันดีของประชาชนหรือทำให้เกิดความเสื่อมเสียแก่มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เป็นต้น

7. ความสัมพันธ์ระหว่างสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้าน

สำหรับกรณีของภาพยนตร์ที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านจะเห็นรูปแบบของความสัมพันธ์อยู่ 2 รูปแบบ คือ (ก) สื่อมวลชน เช่น ภาพยนตร์หยิบเอาสื่อการแสดงพื้นบ้านมานำเสนอ ดังเช่นข้อสังเกตของ Raymond Williams ว่า สื่อสมัยใหม่นั้นมีแต่ “ตัวสื่อ” และอาศัยการหยิบยืมองค์ประกอบจากสื่อพื้นบ้าน เช่น ตัวละคร วิธีการเล่าเรื่อง เนื้อหา และกระแสความคิด (stream of consciousness) ในสื่อการแสดงพื้นบ้าน (กาญจนา แก้วเทพ, 2544: 450-452) ซึ่งกลวิธีตามที่ Williams ยกมานั้น เป็นการหยิบยืมองค์ประกอบมาใช้แบบแนบเนียน ซึ่งแตกต่างจากการนำเสนอสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ไทย ที่ชูสื่อการแสดงพื้นบ้านให้โดดเด่นขึ้นมา และ (ข) สื่อการแสดงพื้นบ้านใช้สื่อมวลชนเป็นช่องทางส่งเสริม เนื่องจากศักยภาพของสื่อมวลชนในฐานะที่เป็นสื่อที่แพร่หลาย เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างกว้างขวาง อันเป็นข้อจำกัดของสื่อพื้นบ้าน

หากพิจารณาจากภาพยนตร์ที่นำเสนอเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน แม้ว่าจะไม่ได้เกิดจากความตั้งใจของศิลปินในการที่จะนำสื่อมวลชนมาใช้ในการส่งเสริมสื่อการแสดงพื้นบ้าน แต่การที่ภาพยนตร์นำเอาสื่อการแสดงพื้นบ้านมาเป็นจุดขายในภาพยนตร์ ย่อมเป็นการส่งเสริมสื่อการแสดงพื้นบ้านในแง่ของการเข้าถึงกลุ่มผู้ชมจำนวนมาก โดยเฉพาะผู้ชมที่เป็นชนชั้นกลางที่เริ่มเหินห่างชุมชนและเหินห่างสื่อการแสดงพื้นบ้าน ปรากฏการณ์ที่สื่อภาพยนตร์นำเอาสื่อการแสดงพื้นบ้านมาเสนอ และก่อให้เกิดปรากฏการณ์คนในสังคมหันมาสนใจสื่อการแสดงพื้นบ้านจำนวนมากคือ ภาพยนตร์ *โหมโรง* ที่นำเสนอการเล่นระนาดเอก จนก่อให้เกิดกระแสความสนใจการเล่นดนตรีไทยจำนวนมาก และเกิดกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับดนตรีไทยมากมาย เช่น โครงการ “โหมรัก*โหมโรง*” ที่จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐ-ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ร่วมกับ ออนอาร์ต แกเลอรี และองค์กรพันธมิตร ในงานมีการจัดกิจกรรมต่างๆ มากมาย (www.oknation.net)

ในด้านหนึ่ง แม้สื่อพื้นบ้านที่ภาพยนตร์มักจะนำเนื้อหามาผลิตซ้ำ ไม่ว่าจะเป็นสื่อพื้นบ้านแบบ “folk culture” อย่าง *ครูแก* หรือสื่อพื้นบ้านแบบ “high culture” เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง *โหมโรง* หรือ *คนโขน* ก็ตาม แต่สื่อพื้นบ้านที่ถูกนำมาผลิตซ้ำล้วนเป็นวัฒนธรรมแนวประชานิยม (popular culture) ทั้งสิ้น เช่น โขน กลอง ระนาด นาฏศิลป์ หนังตะลุง หมอลำ ฯลฯ ทั้งนี้เป็นเพราะว่า สื่อภาพยนตร์เป็นสื่อที่ผลิตและเผยแพร่ในวงกว้างระดับมวลชน รวมทั้งการเป็นสื่อในเชิงธุรกิจของภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นยอดขายเพื่อการสร้างผลกำไรเป็นหลัก ด้วยผลประโยชน์ทางด้านมิติเศรษฐกิจจึงส่งผลต่อการเลือกสรรสื่อพื้นบ้านเพื่อมาผลิตซ้ำในสื่อภาพยนตร์ เมื่อเป็นเช่นนี้สื่อพื้นบ้านที่เป็นสื่อเล็กๆ อยู่ในท้องถิ่น ไม่ได้แพร่หลายในวงกว้างย่อมถูกมองข้ามจากการผลิตภาพยนตร์ในเชิงธุรกิจ หากหน่วยงานรัฐที่เกี่ยวข้องจะนำสื่อภาพยนตร์มาใช้ในการส่งเสริมสื่อพื้นบ้าน ควรจะนำเสนอสื่อเล็กๆ ที่อยู่นอกสายตา โดยผ่านระบบและกลไกของของภาครัฐในการสนับสนุนผู้สร้างภาพยนตร์หลายๆ กลุ่มในการผลิตภาพยนตร์ที่นำเสนอสื่อเล็กๆที่กระจัดกระจายอยู่ในชุมชนต่างๆ

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1. งานวิจัยชิ้นนี้เน้นศึกษาวิเคราะห์จากตัวบทภาพยนตร์ที่ผู้ผลิตเป็นคนนอกและดำเนินการผลิตภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน ดังนั้นการวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการวิจัยเชิงทดลองผลิตภาพยนตร์เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน ที่นำเอาผู้ผลิตและศิลปินมาทดลองทำงานร่วมกัน เพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์กระบวนการทำงานนั้นออกมาอันจะนำไปสู่องค์ความรู้ในการนำสื่อมวลชนมาใช้ในการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่สื่อพื้นบ้าน

2. การวิจัยครั้งต่อไปควรเป็นการวิจัยเชิงทดลองให้ชุมชนมีโอกาสผลิตภาพยนตร์ ที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านในมุมมองของชาวบ้านที่ไม่ใช่ชนชั้นกลาง เพื่อที่คนในสังคมจะได้รู้จักและเข้าใจสื่อการแสดงพื้นบ้านในมุมมองของชาวบ้านที่เป็นคนใน มิใช่จากมุมมองของชนชั้นกลางที่เป็นคนนอก

ข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์

1. การนำเสนอสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ ขาดความหลากหลาย ทั้งในแง่ของมุมมองที่เป็นมุมมองเฉพาะผู้ชายชนชั้นกลาง ที่เล่าเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์ในลักษณะที่เชิดชู และหยุดนิ่ง (conservative) ดังนั้น หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นกระทรวงวัฒนธรรม และผู้ผลิตภาพยนตร์ ควรส่งเสริมการสร้างภาพยนตร์ที่นำเสนอสื่อการแสดงพื้นบ้านในลักษณะที่ให้เห็นพลวัตรหรือการปรับตัวผ่านช่วงเวลา ดังเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *โหมโรง* รวมทั้งการนำเสนอในเชิงวิพากษ์เพื่อการตั้งคำถามเกี่ยวกับการดำรงอยู่ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *ตั้งวง* ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับการแก้บนและใช้สื่อการแสดงพื้นบ้านคือ การรำโดยนำไปแก้บน

2. การผลิตภาพยนตร์เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน คือ การประสานกันเรื่องสื่อการแสดงพื้นบ้านและสื่อภาพยนตร์ที่เป็นสื่อมวลชน ดังนั้น ในกระบวนการผลิตจึงต้องมีการประสานกัน ศิลปินมีความรู้เกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้าน ในขณะที่ผู้ผลิตจะมีความรู้เรื่องเทคนิคในการผลิตภาพยนตร์ แม้ว่าในภาพยนตร์ที่ศึกษาหลายเรื่องจะเปิดโอกาสให้ศิลปินเข้ามามีส่วนร่วม แต่อำนาจในการต่อรองก็ยังคงเป็นของผู้ผลิตเป็นหลักว่าจะมีเนื้อหาเช่นใด ในขณะที่หลายๆ ฝ่ายเรียกร้องว่า เมื่อผู้ผลิตจะผลิตเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน ควรมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน แต่ในขณะเดียวกัน ฟากของศิลปินหากทำงานร่วมกับผู้ผลิต หากมีความรู้ความเข้าใจ ทั้งเรื่องข้อดีและข้อจำกัดของสื่อภาพยนตร์ด้วยแล้ว จะทำให้การนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับสื่อการแสดงพื้นบ้านในภาพยนตร์มีความแหลมคมและรอบด้านมากขึ้น

บรรณานุกรม

กมลศักดิ์ ตรีครุฑพันธ์ (2550), *การศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างรัฐ ชุมชน และกลุ่มผลประโยชน์: กรณีศึกษานิคมอุตสาหกรรมมาบตาพุด อำเภอเมือง จังหวัดระยอง,* วิทยานิพนธ์เศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ (2539), *สื่อส่องวัฒนธรรม,* กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิปัญญา.

_____. (2543), *ความเรียงว่าด้วยสตรีกับสื่อมวลชน,* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2544), *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา,* กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์.

_____. (2545), *เมื่อสื่อส่องและสร้างวัฒนธรรม,* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศาลาแดง.

_____. (2548), "กลุ่มทฤษฎีว่าด้วยเนื้อหา/สาร และความหมาย", ใน *ประมวลสาระชุดวิชาปรัชญา นิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร,* นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2553), *แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา,* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2551), *สายธารนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา,* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กำจร หลุยยะพงศ์ (2548), "ผู้คนบนผืนลุ่มแม่น้ำโขงในแผ่นหนัง", *วารสารนิเทศศาสตร์,* มีนาคม-เมษายน.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ และกาญจนา แก้วเทพ (2554), "ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. 2513-2550", ในกาญจนา แก้วเทพ และคณะ (บก.), *สื่อเก่า-สื่อใหม่ สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์,* กรุงเทพฯ: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

พัฒนา กิติอาษา (2546), *มานุษยวิทยากับการศึกษาปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทยร่วมสมัย,* กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

สมสุข หินวิมาน (2548), "สื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข: แนวคิดและความหมาย", ในกาญจนา แก้วเทพ (บก.), *สื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข,* กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน (สพส.).

สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2526), *สังคมวิทยาปัญหาสังคม,* กรุงเทพฯ: เจ้าพระยาการพิมพ์.

ภาคผนวก ก

ภาพยนตร์	เรื่องย่อ
ดอกคูนเสียงแคน (2517)	การต่อสู้ชีวิตของสองหนุ่มสาวในคณะหมอลำ วันหนึ่งคณะหมอลำถูกโจรปล้น แคน (พระเอก) ยิงหัวหน้าโจรเสียชีวิตจึงต้องหนีมาต่อยมวยที่กรุงเทพ ส่วนแม่ที่ตาบอดและพี่ชายที่แขนขาดต้องเร่ร้องเพลงหมอลำแลกเงิน ในขณะที่ดอกคูน (นางเอก) ตามมาให้ความช่วยเหลือแคน ในวันที่แคนตกอับถึงที่สุด ดอกคูนต้องขายตัวเพื่อหาเงินมาเลี้ยงดูแคน แคนกลับมาฆ่าเจ้าหนี้ที่ยึดบ้านของตน ตำรวจตามล่าทั้งแคนและดอกคูนจึงยอมตายพร้อมกัน
ลำตัดรำเตะ (2525)	เรื่องราวของพี่น้องฝาแฝด สำเริงแฝดพี่มีความสามารถในการเล่นลำตัด แต่สำราญ แฝดน้องมีความสามารถในการเล่นตะกร้อ เมื่อแฝดพี่ถูกฆ่าตาย สำราญแฝดน้องจึงปลอมตัวมาเป็นแฝดพี่รับเล่นลำตัด พร้อมทั้งสืบหาผู้ที่ฆ่าพี่ชายของตน โดยได้น้ำผึ้งนางเอกลำตัดให้ความช่วยเหลือ
ซอสามสาย (2531)	ครูสอนดนตรีไทยมีลูกชาย 3 คน ที่มีนิสัยแตกต่างกัน พี่ชายคนโตเป็นนักดนตรีในผับ นิสัยเจ้าชู้ ลูกชายคนกลางมีนิสัยเกเร ลูกคนเล็กซึ่งพิการ แต่จิตใจดีรับสืบทอดการสอนดนตรีไทย ความขัดแย้งเกิดขึ้นเมื่อแขไขมาเรียนดนตรีไทย และโดนลูกชายคนกลางปล้ำจนท้อง แต่ในที่สุดก็ยอมรับเป็นพ่อของเด็กในท้อง
ลำเพลินเพลงรัก (2536)	หวน ชายหนุ่มที่มีความสามารถด้านการร้องหมอลำหลงรักลูกสาวผู้ใหญ่อ้น แต่ถูกกีดกัน เพราะความยากจน หวนจึงต้องพิสูจน์ตัวเองเพื่อให้ผู้ใหญ่อ้นยอมรับ
หมอลำพ่อลูกอ่อน (2537)	คม หนุ่มกรรมกรรักกับ รุ่ง ลูกสาวผู้ใหญ่บ้านจนพากันหนีไปอยู่ด้วยกัน จนรุ่งตั้งท้อง ด้วยความจนไม่มีเงินที่จะพาเมียไปโรงพยาบาล คมจึงมาหาพ่อตาเพื่อขอเงินแต่โดนปฏิเสธจึงปล้นและฆ่าพ่อตาตาย แต่พอกลับมา ปรากฏว่าเมียตายแล้วหรือแต่ลูกชาย จึงต้องนำลูกชายไปฝากเลี้ยง ส่วนตัวเองหนีการตามล่าของคนรักเก่าของรุ่ง โดยหาเลี้ยงชีพด้วยการเร่ขายยาโดยการร้องเพลงหมอลำเชิญชวนคน จนท้ายที่สุดโดนจับติดคุก
ท่อนแขนนางรำ (2544)	เจี๊ยบ หญิงสาวค้าของเก่าได้กลองเก่าใบหนึ่งที่มีวิญญาณของผกานางรำประจำคณะวงปี่พาทย์สิงสถิตอยู่ในกลอง เนื่องจากโดนโหงด บุตรชายหน้าตาอัปลักษณ์ของเจ้าของคณะปี่พาทย์ที่แอบหลงรัก แต่ไม่สมหวังในรักจึงตัดแขนผกาใส่ไว้ในกลอง วิญญาณผกาจึงสิงอยู่ในกลองเพื่อรอวันที่จะพบฟ้อน ชายคนรัก

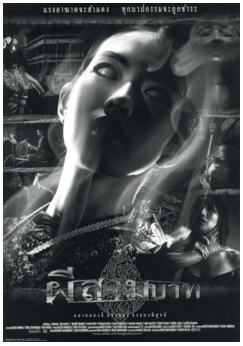
ภาพยนตร์	เรื่องย่อ
โหมโรง (2547)	เค้าโครงเรื่องจากประวัติหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ตั้งแต่ยังเป็นเด็กที่ฝึกดนตรีที่บ้านอัมพวา จนได้เข้ามาอยู่ในกรุงด้วยการชุบเลี้ยงของเจ้านายพระองค์หนึ่ง ได้พัฒนาฝีมือจนสามารถชนะการประลองกับขุนอินจนมีฝีมือเป็นที่ยอมรับ จนมาถึงยุคเปลี่ยนแปลงการปกครองและท่านผู้นำต้องการพัฒนาประเทศให้ทันสมัย โดยพยายามควบคุมและจำกัดวัฒนธรรมรวมถึงสื่อการแสดงพื้นบ้าน ท่านจึงพยายามชี้ให้เห็นว่า การพัฒนาประเทศให้ทันสมัยต้องไม่หลงลืมรากเหง้าหรือวัฒนธรรมของตน
ครูแก แรงรัก แรงอาถรรพ์ (2547)	แก นายหนังตะลุงรักกับ พยอม ลูกสาวเศรษฐี แต่โดนกีดกัน พยอมจึงหนีตามแก เมื่อถูกจับและถูกบังคับให้แต่งงาน พยอมจึงฆ่าตัวตาย แกจึงตัดหนังเท้าของพยอมมาทำเป็นรูปหนังตะลุง ภายหลังจากที่แกเสียชีวิต ได้สั่งเสียลูกศิษย์ให้ตัดหนังเท้าตัวเองมาทำเป็นรูปหนังตะลุงเช่นกัน
เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์ (2550)	เบื้องหลังการสร้างและความศักดิ์สิทธิ์ของกลองเปิงมาง ที่สร้างด้วยการเสียสละชีวิตของทิพย์ นางรำคณะเปิงมาง เพื่อที่จะอุทิศตัวในการดูแลคณะเปิงมางของพ่อ ทำให้วิญญาณต้องถูกกักขังอยู่ในกลองเพื่อรอผู้มาปลดปล่อยวิญญาณ
คนโขน (2554)	การแข่งขันชิงดีชิงเด่นระหว่างโขน 2 คณะ โดยครูเสกต้องการให้คณะโขนของตนเป็นที่หนึ่งเหนือกว่าครูหยด ครูหยดได้รำไพ นางรำในคณะเป็นเมีย ซึ่งต่อมาเป็นชู้กับชาด เด็กในคณะโขน ซึ่งแท้จริงแล้วก็คือลูกของครูหยดนั่นเอง ภายพลังเมื่อครูหยดเสียชีวิต ชาดจึงมาสืบทอดโขนต่อจากพ่อ

ภาคผนวก ข

ตัวอย่างใบปิดของภาพยนตร์ที่ใช้ในการศึกษา

ดอกคูนเสียงแคน

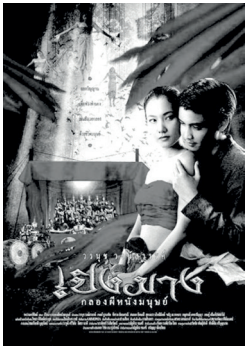
ลำตัดรำเตะ



ท่อนแขนนางรำ

โหมโรง

ครูแก แรงรักแรงอาถรรพ์



เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์

คนโขน