บทที่ 2

ทฤษฎีแนวความคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์กระบวนการสร้างความหมายในการจัดฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์ไทยเรื่อง "สี่แผ่นดิน" ให้เป็นกรอบในการศึกษาดังนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับการนำเสนอฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์
   1.1 ความเป็นฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์
   1.2 แนวทางและรูปแบบของการนำเสนอฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์
2. แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่และความสำคัญของฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์
3. แนวคิดในการดัดแปลงสื่อจากบทประพันธ์มาเป็นบทละครโทรทัศน์เพื่อการแสดง
4. แนวคิดเรื่องสัญญะ (Semiology)

จากแนวคิดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาเรียบเรียงไว้เป็นรายละเอียดเพื่อการศึกษาดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. แนวคิดเกี่ยวกับการนำเสนอฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์

1.1 ความเป็นฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์

ในการศึกษานี้ใช้แนวความคิดจากทฤษฎีการละครของอริสโตเติล (Aristotle) ปราชญ์ชาวกรีกที่กล่าวถึงว่า ทำไมจึงต้องมีฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากด้วยในการเล่นละคร

หรือทำละคร โดยศึกษาถึง Unity of Time, Place, Action ที่ว่า เหตุการณ์ต่างๆ ที่จะเกิดขึ้นได้ ต้องประกอบด้วย เวลา สถานที่ และการกระทำ ทุกอย่างต้องต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน

ฉะนั้น จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากไว้บอกหรือชี้ชัดว่า เวลานั้น สถานที่นั้น สถานการณ์นั้น เป็นอย่างไร เป็นการเพิ่มอรรถรสให้ละครมีความใกล้เคียงกับเนื้อหาที่กำลังนำเสนอได้มากขึ้นอีก

แนวคิดเรื่องละครจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี (อัธยายที่ 6–279) กล่าวถึงความเป็นฉากละครไว้ว่า "กับข้าวเกิดด้วยสิ่งของเครื่องปรุงต่าง ๆ ฉันใด ภาวะทั้งหลายย่อมเกิดขึ้นพร้อมกับรสทั้งหลายฉันนั้น" อาหารกินทางปากได้รสทางปาก ดูละครได้รสทางใจ เมื่อกินอาหารสิ่งที่ได้รับจากอาหารคือรส เมื่อดูละคร ฟังเพลงประกอบ ดูการแสดง กิริยาท่าทางดูฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก ดูตัวเดิมในเรื่องสิ่งที่ได้คือรส

ความรู้ในสิ่งที่เรียกว่ารสในนาฏยศาสตร์ มี 8 อย่างคือ

1. ศฤงคาระรส (รสคือเหตุให้เกิดความรัก)
2. หาสยรส (รสคือเหตุให้เกิดการหัวเราะ)
3. กรุณารส (รสคือความกรุณา)
4. เราทระรส (รสคือความดุร้าย)
5. วีระรส (รสคือความกล้า)
6. ภยานกะรส (รสคือความกลัว)
7. พีภัตสะรส (รสคือความเบื่อ)
8. อัทภูตะรส (รสคือความอัศจรรย์ใจ)

รสย่อมประกอบด้วย

1. วิภาวะ (เหตุการณ์ที่ปรากฏ)
2. อนุภาวะ (การทำท่าทาง)

3. วยภิจารี หรือสัญจารี (เหตุร่วมมือกัน เหตุอุดหนุนส่งเสริมหรือเหตุบันดาล)

4. สถายีภาวะ (ภาวะแห่งตัวการประจำ)

การแสดงหรือนำเสนอละคร เนื้อหาของละครเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น (Constructed) โดยแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ

1. โลกธรรมมี(Realistic) เรื่องของโลก
2. นาฏยธรรมี(Surrealist) เรื่องจากวรรณคดี

โดยเฉพาะเรื่องของโลกธรรมมี(Realistic) ชื่อก็บอกอยู่แล้วว่าเป็นเรื่องที่ใกล้เคียงชีวิตจริงของมนุษย์ การนำเสนอเป็นละครออกมาให้ดูสมจริงหรือใกล้เคียงความจริงตามเนื้อหาของเรื่อง ก็ต้องมีการนำแนวคิดในเรื่องภาวะและรสมาใช้ด้วยความเป็นมนุษย์ที่ประกอบด้วยรสหลายอย่างอยู่ภายในดังกล่าวข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นโศกเศร้า เสียใจ โกรธสะเทือนใจ ปิติยินดี รักใคร่ เพื่อที่จะให้ละครเกิดอรรถรสมากขึ้น ก็ย่อมต้องมีการสร้างภาวะขึ้น ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากคือภาวะที่ต้องสร้างขึ้น เพื่อไปอุดหนุนส่งเสริมเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินไปของละครให้ดูเป็นไปตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ตัวอย่างเช่น บทรักหรือรสรักในละคร เพราะว่าภาวะของมนุษย์ที่กำลังตกอยู่ในบทรักจะต้องแวดล้อมไปด้วยฉากที่สวยงาม สวนดอกไม้น้ำตก น้ำพุ วิว ทิวทัศน์สวยงาม เสริมสถานการณ์ของความรักของตัวละครที่กำลังแสดงตามบทรัก(รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่า สถานการณ์จะเกิดรสชาติจะต้องมีภาวะที่สมบูรณ์ด้วยภาวะในที่นี้ก็คือฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากนั่นเอง)

เมื่อมีการผลิตละครโทรทัศน์ เอมเม ดอร์ (1986 : 8-11, 94-95)ได้กล่าวเกี่ยวกับคุณสมบัติของสื่อโทรทัศน์ในด้านการนำเสนอว่า โทรทัศน์เป็นสื่อที่แพร่หลายได้เสนอเนื้อหาที่สมจริง เป็นเพราะเทคโนโลยีทำให้สามารถเสนอเนื้อหาใกล้เคียงชีวิตจริงมากขึ้น

เมื่อฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากถูกนำมาบรรจุไว้ในละครโทรทัศน์ที่เป็นการนำเสนอชีวิตที่ใกล้เคียงความจริงหรือสมจริงอย่าง "สี่แผ่นดิน" ความเป็นฉากและอุปกรณ์

ประกอบฉากดูจะมีพลังเพิ่มขึ้น เพราะมีเทคนิคมาช่วยได้มากในด้านการสร้างความหมาย ไม่ว่าจะเป็นภาพเร็ว ภาพช้า ภาพใกล้ ภาพไกล แต่รากฐานความเป็นฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากที่เกิดขึ้น ก็ย่อมถูกพัฒนามาจากแนวคิดที่กล่าวไว้ข้างต้นนั่นเอง

1.2 แนวทางและรูปแบบของการนำเสนอฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์

เรย์มอนด์ โชวีย์ ผู้สนับสนุน "ทฤษฎีแห่งบรรยากาศ" (ดูหนังดูละคร, นพมาศ ศิริกายะ, 2526) กล่าวว่า "นักออกแบบฉากและผู้กำกับการแสดงต้องเข้าใจกระจ่างแจ้งในประเภท สไตล์ บรรยากาศ วิญญาณ และจุดมุ่งหมายของการแสดงละครเรื่องนั้นทั้งหมด เนื่องจากการจัดฉากมีจุดประสงค์ที่จะช่วยเหลือนักแสดง และเอื้ออำนวยให้ละครนั้นมีบรรยากาศที่น่าพอใจตามเนื้อหาของละครนั้น ๆ

สไตล์ของฉากละครที่แพร่หลาย พอจะแบ่งเป็น 6 ประเภทได้ดังนี้

1. เรียลิสม์ (Realism)

การจัดฉากแบบให้เหมือนจริงมากที่สุดเป็นความพยายามอย่างแน่วแน่มั่นคงที่จะวาดภาพสถานที่ให้น่าเชื่อที่สุด และให้สมบูรณ์เต็มที่ สุดเท่าที่จะทำได้ ฉากแบบเรียลิสม์ให้ความเอาใจใส่ถี่ถ้วนกับรายละเอียดปลีกย่อย และใช้ความพยายามทุกทางที่จะทำให้ความเป็นจริงปรากฏออกมาอย่างชัดเจน

2. เรียลิสม์แอพพลาย (Applied Realism)

การจัดฉากประเภทนี้เป็นความพยายามใช้ข้อดีต่าง ๆ ของการจัดฉากแบบเหมือนจริงในประเภทแรก แต่ทำให้เรียบง่ายลงเพื่อให้ฉากเป็นมาตรฐานทางสุนทรียะที่ยอมรับกันได้มากขึ้น ฉากที่ประยุกต์ใช้ให้เรียบง่ายขึ้นนี้ไม่พยายามที่จะตบตาผู้ชม ถ้ารายละเอียดบางส่วนไม่น่าเชื่อถือพอ ส่วนนั้นก็จะถูกขจัดออกไปในขณะเดียวกัน ก็อาจมีความไม่เป็นจริงบางอย่างปรากฏอยู่ด้วย หากแต่ว่าสิ่งนั้นจะต้องไม่หันเหความสนใจออกไปจาก

เรื่อง ฉากแบบนี้เป็นการยอมรับว่า ฉากเป็นเพียงภาพลวงตาของความเป็นจริงเท่านั้น จุดมุ่งหมายของศิลปินเพื่อบ่งบอกให้รู้ถึงสถานที่แห่งหนึ่งมากกว่าจะเป็นการเสนอภาพนั้นออกมาล้วน ๆ

3. อิมเปรสชั่นนิสม์ (Impressionism)

การจัดฉากประเภทนี้ให้เพียงความรู้สึกประทับใจในสถานที่ และทำให้ฉากเรียบง่ายขึ้นไปอีก นี่คือสิ่งที่เรียกว่า "ฉากแสดงนัย" หรือแสดงความหมายแฝงซ่อนอยู่ สนใจที่จะสร้างบรรยากาศให้กับเรื่องมากกว่าจะให้รายละเอียด กล่าวคือ พยายามเพียงแค่แสดงนัยให้นึกถึงสถานที่เท่านั้น มันสามารถเรียกร้องให้คนดูใช้จินตนาการมากขึ้น ฉากแบบอิมเปรสชันนิสม์ส่วนใหญ่จะใช้ลักษณะของสไตไลเซชั่นบางอย่าง เพราะจะต้องใช้ลักษณะที่ขยายให้เกินจริงอย่างเลี่ยงไม่ได้ ฉากแบบอิมเปรสชันนิสม์โดยปรกติจะใช้เพียงผนังบางส่วนกับฉากบางชิ้นซึ่งก่อให้เกิดรูปเงาทาบทับที่ไซโคลรามา (ฉากโค้งเบื้องหลังเวที) พื้นเรียบ ๆ ประตู หน้าต่าง และรายละเอียดปลีกย่อยอาจมีแต่เพียงให้เห็นอยู่บ้าง สไตล์ของฉากแบบนี้ใช้ได้ดีมากสำหรับนำเสนอละครแบบคลาสสิค และอันที่จริงก็ใช้การได้ดีในละครเกือบจะทุกแบบ นอกจากละครแบบเหมือนจริงมากที่สุด

4. เอกซ์เปรสชันนิสม์ (Expressionism)

การจัดฉากประเภทนี้จะหยิบยืมองค์ประกอบมาจากศิลปะอื่น ๆ ทุกแขนง โดยใช้ดนตรี ลีลา โครงเส้น มวลสาร สีสัน และแสง นักออกแบบฉากจะบิดเบือนโครงเส้นของฉาก เพื่อที่จะแสดงออกถึงความวิปริตทางจิตใจหรือทางอารมณ์ของตัวละคร รูปแบบที่บิดเบือน ระดับและมุมหักแหลม ถูกนำมาใช้กันบ่อยที่สุด แนวนี้เป็นที่นิยมชมชอบของพวกละครแนวหน้ามาก ในขณะที่อิมเปรสชันนิสม์ดึงดูดให้ใช้อารมณ์เป็นส่วนใหญ่ เอกซ์เปรสชันนิสม์ดึงดูดให้ใช้สมองมากกว่า

5. ธีแอทริคัลลิสม์ (Theatricalism)

การจัดฉากในประเภทนี้อาจถือได้ว่าทั้งเก่าแก่ที่สุดและใหม่ที่สุด และใช้ได้เอนกประสงค์ที่สุดด้วย เพราะมันสามารถนำไปใช้กับการแสดงละครทุกประเภท เป็นแนวปฏิบัติที่ยอมรับ

กันอยู่ ตราบจนแนวฉากแบบเรียลิสม์เข้ามามีบทบาท แนวนี้ใช้กันมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงหลังจากมีการพัฒนาหลักทัศนียภาพ (Perspective การสร้างภาพให้ลึกลวงตาผู้ดู)มาใช้ในการระบายสีฉาก เป็นการก้าวสู่ความนิยมสูงสุดในช่วงศตวรรษที่ 19 เมื่อมีการยอมรับกันโดยทั่วไปว่าการใช้ฉากที่มีหลืบช้างเวทีกับฉากวาดเบื้องหลังนั้นมีลักษณะที่ไม่เป็นจริงถึงแม้ว่ามันจะบ่งบอกสถานที่ด้วย การวาดฉากภายนอกและภายในพร้อมทั้งรายละเอียดให้รู้ถึงสถานที่ก็ตาม ปัจจุบันนี้ ฉากแบบธีแอทริคัลลิสม์เสนอฉากละครให้เป็นฉากละคร ฉากนี้ใช้เป็นการประดับประดาให้สวยงาม และให้สอดคล้องกับบรรยากาศของเรื่อง ฉากประเภทนี้ก็ไม่เสแสร้งทำประหนึ่งว่ามันไม่ใช่ละคร ฉากแบบนี้ไม่เจตนาจะทำให้เป็นภาพลวงของความเป็นจริง โดยทำให้เป็นเพียงฉากแบคกราวน์ (Background) ไม่ใช่สภาพแวดล้อมนักแสดงเล่นอยู่หน้าฉาก ไม่ได้เล่นในฉาก ฉากแบบธีแอทริคัลลิสม์มักจะพบมากที่สุดในละครมิวสิเคิลคอเมดีและการแสดงรีวิว และพวกละครยุคใหม่ก็เห็นคุณค่ามหาศาลของมันด้วย

6. ฟอร์มัลลิสม์ (Formalism)

การจัดฉากประเภทฟอร์มัลลิสม์ใช้ประโยชน์จากฉากแบคกราวน์ตามธรรมชาติ เช่น ตัวอาคาร ผ้าผนังหรือม่าน เป็นการบ่งนัยให้นึกถึงฉากที่ว่านี้เหมาะสำหรับเล่นละครประเภทโศกนาฏกรรมที่ใช้โครงกลอน

นอกจากนี้ยังมีปัจจัยประกอบอีก 3 อย่าง กล่าวคือ

สไตไลเซชั่น (Stylization), ซิมโบลิสม์ (Symbolism) สเปซเซทติ้ง (Spacesetting) มีปัจจัยประกอบอีก 3 อย่าง ซึ่งสามารถนำมาใช้ประกอบกับสไตล์ฉากทั้ง 6 แบบ ที่กล่าวมาข้างต้น โดยสามารถแยกให้ดูรายละเอียดไว้เป็นแนวทางในการศึกษาได้ดังนี้คือ

-สไตไลเซชั่น(Stylization การทำให้มีสไตล์)ให้ร่วมเข้ากับจินตนาการของคนดูและมันจะโน้มน้าวให้เกิดอารมณ์หรือความคิดตามที่นักออกแบบปรารถนา กล่าวโดยรวม ๆ แล้ว มันเป็นการขยายให้เกินจริงลักษณะหนึ่ง เป็นการแสดงให้เห็นสไตล์ที่วางไว้ให้เด่นออกมาเป็นพิเศษ

-ซิมโบลิสม์ (Symbolism สัญญลักษณ์นิยม) เกี่ยวเนื่องกับการใช้สิ่งของบางอย่างซึ่งทำให้เรานึกโยงไปถึงข้อคิด สถานที่ บรรยากาศของเรื่อง ครั้นแล้วจินตนาการของผู้ชมก็จะแต่งเติมส่วนที่เหลือแก่ฉากนั้น ๆ เช่น รูปปั้นพระแม่มารี เพื่อแทนบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ของศาสนา หรือบัลลังก์ของผู้พิพากษาแทนศาลสถิตย์ยุติธรรม วัตถุสัญญลักษณ์อาจจะเป็นธง หน้าต่างโบสถ์ ประตูห้องขัง เป็นต้น

-สเปซเซทติ้ง(Spacesetting การจัดเวทีโล่ง ๆ) ถ้าผู้กำกับการแสดงมีอุปกรณ์ไฟเพียงพอ และมีไซโคลรามาที่ใช้ได้ดี ซึ่งในกรณีนี้น่าจะเป็นกรณีหยิบมือสำหรับเขาก็สามารถที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่มีศิลปะและอุดมไปด้วยจินตนาการที่น่าตื่นตาตื่นใจได้ การจัดเวทีโล่ง ๆ เป็นการใช้เวทีที่มืดสนิท โดยมีสปอทไลต์ส่องจับเฉพาะตัวแสดงกับฉากให้โดดเด่นออกมาในความมืดมิด การจัดเวทีแบบโล่งๆ นี้ มักจะใช้ได้ดีและได้ผลเมื่อมีฉากสั้นๆ มากมายหลายฉากในละคร หรือเมื่อเหตุการณ์เกิดขึ้นในที่ต่างๆ เปลี่ยนไปมาอย่างรวดเร็ว นักออกแบบฉากอาจใช้เครื่องประกอบฉากหรืออุปกรณ์ประกอบฉาก และตัวฉากบ่งบอกให้รู้ถึงสถานที่มากน้อยเท่าใดก็ได้ หากว่าการใช้การจัดเวทีโล่ง ๆ และมีความพยายามบ่งให้รู้ถึงสถานที่ให้แน่ชัดลงไปด้วยการใช้ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก ฉากนั้นเรียกว่า เป็นการจัดฉาก "ประชันพร้อม ๆ กัน" และยังมีวิธีการจัดฉากในสไตล์นี้ แต่ง่ายกว่ามากคือ "การจัดฉากแบบอเนกประสงค์" โดยมีหลักการอย่างเดียวกัน แต่ว่าไม่พยายามแสดงสถานที่ใดให้แน่นอน และเวทีอาจโล่งโถงโดยไม่มีฉากและเครื่องประกอบฉากอยู่เลย โดยใช้เพียงแสงและตัวละครดำเนินเรื่อง แต่จะไม่เหมาะสำหรับละครที่พยายามเสนอเรื่องซึ่งสมจริงแบบเรียลิสม์

จากแนวทางที่กล่าวมาทั้ง 6 แบบประกอบกับปัจจัยทั้ง 3 อย่างที่กล่าวมาข้างต้นเป็นส่วนสำคัญมากของการนำเสนอฉากในละครในปัจจุบัน เทคนิคของผู้สร้างสรรค์งานฉาก (สไตล์เฉพาะตัว)คือวิธีคิดหลักหรือบรรยากาศของเรื่องออกมาด้วยรูปแบบที่ถูกกลั่นกรองมาอย่างละเอียดอ่อนจากการใช้มวลสาร โครงเส้น สีสัน ระดับ เครื่องตกแต่งเวที อุปกรณ์ประกอบฉาก

ปัจจัยประกอบเพื่อความสมบูรณ์แบบในการนำเสนอของฉากละครโทรทัศน์

สิ่งที่จะกล่าวต่อไปนี้จะทำให้ความเป็นฉากละครดูสมบูรณ์ยิ่งขึ้น และเป็นแนวช่วยชี้ชัดให้ทราบถึงสถานที่ เวลา สถานการณ์ ได้ตามบทหรือเนื้อหา กำหนดได้มากขึ้น รวมทั้งการจัดให้มีความต่อเนื่องในรูปแบบ (CONTINUITY OF STYLE) ไม่ว่าสิ่งที่กล่าวต่อไปนี้จะมีขนาดใหญ่หรือเล็กเพียงใดก็ตาม สิ่งนั้นก็คือ อุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งสามารถแบ่งเป็นแนวทางการศึกษาได้ 3 ประเภทคือ

1. อุปกรณ์ประกอบฉากขนาดใหญ่ (STAGE PROPS) เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากประเภทเฟอร์นิเจอร์ใหญ่ ๆ ที่สามารถบ่งบอกสถานที่ได้ เช่น โต๊ะอ่านข่าว โซฟาห้องรับแขก เตียงนอน โต๊ะทำงานในฉากสำนักงานหรือเก้าอี้สนทนา

2. อุปกรณ์ประกอบฉากขนาดกลาง (SET DRESSING) เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่บ่งบอกสไตล์ของฉากหรือนิสัยของตัวละครได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น รูปปั้น แจกันดอกไม้ เชิงเทียน โคมระย้า ภาพวาด ต้นไม้ประดับ ผู้ชมสามารถรู้ได้ทันทีว่าเจ้าของบ้านหลังนี้เป็นจิตรกรหรือรักศิลปะ โดยดูจาก Set Dressing ที่มีภาพวาดและรูปปั้นจัดวางอยู่มุมต่าง ๆ ของห้อง หรือเจ้าของบ้านที่มีรสนิยมไทยด้วย Set Dressing ที่มีตุ๊กตาไทย ภาพวาดรามเกียรติ ฯลฯ

3. อุปกรณ์ประกอบฉากขนาดเล็ก (HAND PROPS) เป็นอุปกรณ์ทุกชนิดที่ผู้แสดงถือเข้าร่วมในการแสดง ส่วนใหญ่จะเป็นของที่มีน้ำหนักไม่มากนัก ของที่นักแสดงจะถือแบกหรืออุ้มเข้าฉากได้ เช่น จาน ชามที่เขี่ยบุหรี่ โทรศัพท์ พิมพ์ดีด อาหาร เป็นต้น ในบางครั้ง Hand Props ไม่มีในบทแสดงแต่ผู้แสดงบางคนอาจจะเคอะเขินกับการเดินตัวเปล่าเข้ามาในฉาก ผู้กำกับการแสดงสามารถตัดสินใจให้ผู้แสดงถือ Hand Props บางชิ้นติดมือเข้ามาในฉากด้วยก็ได้ เช่น ถือหนังสือพิมพ์เพื่อลดความเคอะเขินและดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น

การให้แสง(Lighting) ถือเป็นปัจจัยสำคัญอีกอย่างเพื่อมาเสริมให้ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์คงเนื้อหาไว้ได้ตามบทประพันธ์ หรือตามบทละครต้องการให้เป็น ใน

การละครนักออกแบบแสงจัดว่าเป็นศิลปินผู้หนึ่ง และเทคนิคที่เขาใช้แต่ละอย่างเป็นผลลัพธ์ของการใคร่ครวญมาแล้วอย่างรอบคอบ และเป็นผลของความเข้าใจอย่างลึกซึ้งดีในอารมณ์มนุษย์ ความต้องการเฉพาะของบทละคร ความยืดหยุ่นของอุปกรณ์ไปและจินตนาการสร้างสรรค์ของตัวนักออกแบบแสงเอง

นักออกแบบแสงสำหรับการละครโทรทัศน์ก็มีภาระกิจทั่ว ๆ ไปคล้ายคลึงกันเช่นนี้ แต่ผลงานของเขามักจะเกี่ยวกับงานของช่างกล้อง เพราะตัวเขาต้องทำงานควบคู่ไปด้วยกันด้วยความกลมกลืนอย่างสมบูรณ์ โดยให้แสงไปยังฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากเพื่อเอื้อต่อผู้กำกับและช่างกล้อง ซึ่งจะถ่ายทอดเรื่องราวไปสู่ผู้ชมอีกทอดหนึ่ง

จากแนวคิดเกี่ยวกับการนำเสนอฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์ดังกล่าวมาทั้งหมดข้างต้นนี้ จะเป็นกรอบและแนวทางการศึกษาเปรียบเทียบได้ถึงละครโทรทัศน์เรื่อง "สี่แผ่นดิน" ว่ามีสไตล์ประเภทไหนและได้หยิบยืมปัจจัยข้างต้นอะไรบ้างมาเป็นองค์ประกอบในการสอดใส่หรือสร้างความหมายลงไปในฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งผู้วิจัยจะได้นำไปวิเคราะห์ในบทต่อไป

2. แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่และความสำคัญของฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์

โอฬาร วงศ์บ้านตู่ ได้กล่าวไว้ในเอกสารประกอบการเรียนวิชาการเรียนการผลิตรายการโทรทัศน์ ¦ 2535 ว่า

บทบาทและหน้าที่ของฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์ที่ดีนั้นจะต้อง

-เป็น Back-ground ที่ดีให้กับพื้นที่การแสดง

-บอกสถานที่ เวลา รวมทั้งสร้างบรรยากาศอารมณ์ให้กับผู้ชม

-เสริมบุคลิกตัวละครให้เด่นชัด

-สะดวกต่อทีมงานถ่ายทำ

ในการวางแนวคิดเพื่อที่จะทำให้บทบาทและหน้าที่ของฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากเป็นไปตามแผนการที่ต้องการจะนำเสนอ มีปัจจัยและขั้นตอนมากมายที่ถูกกลั่นกรองออกมาเป็นรูปธรรม จากแนวความคิดของผู้ผลิตหรือทีมงานประชุมร่วมและวางแนวคิดร่วมกัน (Program Concept) ไม่ว่าจะเป็นผู้ผลิตรายการ (Producer) ผู้กำกับรายการ (Director) ผู้ช่วยผู้กำกับ (Assistant Director) ผู้เขียนบท (Script Writer) รวมทั้งที่สำคัญคือ Art Director หรือ Set Dressing ฝ่ายแสง (Lighting Director) ฝ่ายเทคนิค (Technical Director)

3. **แนวคิดในการดัดแปลงสื่อจากบทประพันธ์มาเป็นบทละครโทรทัศน์เพื่อการแสดง**

เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ ได้กล่าวไว้ในการวิเคราะห์การเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง "ปริศนา" 2531: 13 ว่า

ในการทำบทละครโทรทัศน์ทุกเรื่อง ผู้เขียนบทมักจะทำหน้าที่ถ่ายทอดความนึกคิด ความรู้สึก ตลอดจนจินตนาการผ่านทางบท เพื่อถ่ายทอดผ่านสู่ผู้ดูที่เป็นมวลชน ในการถ่ายทอดออกไปสู่ผู้ชมจำนวนมากเช่นนี้ ผู้เขียนบทจึงต้องมีการกลั่นกรองคัดเลือกสิ่งที่ดีที่สุดสำหรับออกสู่สายตาคนดูทุกชนชั้น ทุกเพศทุกวัย และทุกอาชีพ สำหรับเกณฑ์ในการเลือกสิ่งที่ดีเหล่านี้ จะเลือกได้ถูกต้องและมากน้อยแค่ไหนก็ขึ้นกับระดับการศึกษา ภูมิหลังทางครอบครัวของผู้เขียนบทแต่ละคน

Warner J. Severin และ James W. Tankard Jr. ได้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับการ "เข้ารหัส" หรือ "Encoding" ไว้ว่า "การเข้ารหัสคือการแปลวัตถุประสงค์หรือความหมาย ลงในรูปของสัญญลักษณ์ หรือรหัส และการเข้ารหัสนี้ อาจถูกสร้างขึ้นแล้วส่งผ่านไปทางรูปภาพ ตัวโน๊ตดนตรี หรือจินตนาการที่ปรากฏบนแผ่นฟิล์ม

Alfred Brenner ได้กล่าวไว้ใน "The T.V. Scriptwriter's Handbook" ว่า

> การทำงานของผู้เขียนบทละครโทรทัศน์นั้นเป็น Lonely Art คือเป็นการทำงานโดยตัวผู้เขียนคนเดียว ใช้สมองความรู้ ความสามารถที่ตนมี สร้างจินตนาการเพื่อกำหนดบทบาทของตัวละครแต่ละตัวให้โลดแล่นมีวิถีชีวิตไปในทางที่มันควรจะเป็น โดยมีเนื้อเรื่องของบทประพันธ์หรือโครงเรื่องที่เกิดขึ้นใหม่ เป็นกรอบควบคุมบทบาทเหล่านั้นไม่ให้ออกไปนอกทิศทางจนเนื้อหาสาระสำคัญของเรื่องต้องเสียไป ส่วนเทคนิคการจำทำว่าต่อจากฉากนี้แล้วควรจะเป็นฉากไหนอย่างไรนั้น ก็ขึ้นกับประสบการณ์ ความสามารถ ตลอดจนวิธีการเขียนแต่ละคน

อาจารย์นลินี สีตสุวรรณ (17 ธันวาคม 2536) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า "การเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง "สี่แผ่นดิน" นั้น ก่อนจะเขียนบทเรื่องนี้โชคดีบังเอิญจะต้องมีธุระในวังกับเพื่อนร่วมงาน ก็เลยถือโอกาสหาวัตถุดิบและได้ปรึกษากับผู้รู้เกี่ยวกับบรรยากาศตามบทประพันธ์มาเป็นข้อมูลที่จะเขียนได้อย่างชัดเจนขึ้น มักจะปรึกษากับทีมงานผู้ผลิตเป็นครั้งคราวในการเขียนบทแต่ละตอน"

ผู้เขียนบทละคร "สี่แผ่นดิน" กล่าวต่อไปว่า อุปสรรคปัญหาในการเขียนบทเรื่องนี้ไม่ค่อยจะมี จะมีก็แต่บางบทบางตอน ก็ต้องเพิ่มบทลงไปให้ตัวละครเพื่อความโดดเด่นตามความเห็นร่วมของทีมงาน อย่างเช่น เกมส์ (ศานติ ศานติเวชกุล) ที่รับบทเป็นคุณเสวี ตามบทประพันธ์ อาจจะดูมีบทบาทน้อยกว่าในละคร แต่ที่เพิ่มบทให้เพราะว่าตามความเห็นของผู้กำกับเวที (คุณสมรักษ์ ฉรังศ์วิชัย และผู้กำกับ คุณสุประวัติ ปัทมสูตร) เห็นสมควรว่า ควรจะเพิ่มบทลงไป โดยมีเสียงสะท้อนจากผู้ชมและหลายฝ่าย เป็นการเพิ่มอรรถรสของเรื่องไปด้วยตามความเหมาะสม ส่วนเรื่องฉากและบรรยากาศตามเรื่อง เมื่อได้ระบุลงไปในบทก็มักจะปรึกษากับทีมงานอยู่เนือง ๆ ว่าทำได้แค่ไหน

จะเห็นได้ว่าข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ข้างต้นนี้มีแนวคิดสอดคล้องกับทฤษฎีการละครของอริสโตเติล ที่ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของบทละครไว้ในหนังสือเรื่อง Poetics ซึ่งถือว่าเป็นตำราเกี่ยวกับทฤษฎีการเล่นละครเล่มแรกของโลกโดยได้จำแนกและลำดับความสำคัญของบทละครไว้ 6 ส่วนคือ

1. โครงเรื่อง (Plot) หมายถึง ลำดับเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในละครอย่างมีเหตุผล และมีจุดหมายปลายทางคือ มีตอนต้น ตอนกลาง และตอนจบของเรื่อง การวางโครงเรื่องเป็นการวางแผนหรือการกำหนดชะตาชีวิตของตัวละครแต่ละตัวว่าจะมีเรื่องราว การกระทำ อุปสรรคปัญหาและบทสรุปของชีวิตว่าเป็นอย่างไร

2. ตัวละครและการวางนิสัยลักษณะตัวละคร (Character and Characterization) ตัวละครคือผู้กระทำเรื่องราวต่าง ๆ ขึ้น และได้รับผลจากการกระทำเหล่านั้นในบทละคร ตัวละครเปรียบได้กับคนเราทั่ว ๆ ไป ที่มีชีวิตอยู่ทุกวันนี้ ต่างกันเพียงแต่ว่าตัวละครจะมีชีวิตอยู่ในบทละครที่ผู้เขียนบทจะกำหนดให้เป็นไป

3. ความคิด (Thought) หรือเรื่อง (Theme) คือสาระข้อคิดหรือแนวปรัชญาที่บทละครแต่ละเรื่องจะนำเสนอต่อผู้ชม ความคิดนั้นนอกจากจะบอกให้ทราบถึงจุดมุ่งหมายของบทละครแล้ว ยังเป็นข้อคิดที่ผู้ชมจะนำเก็บไว้ใช้ให้เป็นประโยชน์แก่ตัวเองด้วย

4. การใช้ภาษา (Diction) หมายถึง ศิลปะของการถ่ายทอดเรื่องราว ความคิดของผู้ประพันธ์ออกมาเป็นคำพูดของตัวละครหรือบทเจรจา โดยภาษาที่ใช้นี้จะต้องเป็นภาษาพูดที่ไม่ใช่ภาษาเขียน เพราะบทละครเป็นเรื่องที่เขียนขึ้นให้เพื่อการแสดงให้ผู้ชมดู มิใช่การอ่าน ศิลปในการใช้ภาษาเป็นสิ่งสำคัญที่จะนำไปสู่การเขียนบทละครที่ดี แม้ว่าจะมีโครงเรื่อง ตัวละคร และความคิดดีเด่น หากแต่ผู้เขียนไม่มีศิลปในการใช้ภาษาแล้ว ก็ย่อมไม่สามารถถ่ายทอดเรื่องราว และความคิดของตนมาสู่ผู้ชมได้อย่างชัดเจนน่าฟัง

5. เพลง (Song) บทเพลงดีจะต้องเป็นส่วนหนึ่งของบทละครเช่นเดียวกับบทเจรจา ผู้เขียนบทไม่ควรนำเพลงใด ๆ ที่ไม่ส่งเสริมเรื่องราวในละครหรือไม่เหมาะสมกับนิสัยตัวละครมาสอดแทรกไว้ในบทเพียงเป็นการคั่นเวลา

6. ภาพ (Spectacle) บทละครมิได้เขียนเพื่อการอ่าน หากแต่เขียนขึ้นมาเพื่อแสดงความดีเด่นของบทละคร จึงมิได้อยู่ที่คำพูดของตัวละครที่พิมพ์ไว้บนหน้ากระดาษเพียงอย่างเดียว หากสิ่งอื่น เช่น บทบาท ฉาก บรรยากาศ ความเคลื่อนไหวที่สอดคล้องจะช่วยเพิ่มพูนรสชาติให้แก่ละครเรื่องนี้ได้เป็นอย่างมาก

ด้วยละครโทรทัศน์เรื่อง "สี่แผ่นดิน" นี้เป็นละครตามแบบแผน Edward A. Wright อ้างถึง นพมาศ ศิริกายะ (ดูหนังดูละคร, 2525 : 138-139) คือ โน้มเอียงไปในทางการ มองโลกในแง่ดี ชีวิตถูกมองว่ามีค่า มีความหวังสำหรับปัจเจกบุคคล คาดหวังว่าจะมีสิ่งที่ดีขึ้นในอนาคต แสวงหาความงามและสัจธรรม พบว่าเนื้อหาสาระสำคัญยิ่งในอันที่จะกำหนดความเป็นมนุษย์และโลกมนุษย์ดำเนินไปตามลำดับที่มีระเบียบแบบแผน และยอมรับสไตล์หรือรูปแบบที่มีผู้กำหนดไว้แล้ว

อีกทั้งละครเรื่อง "สี่แผ่นดิน" เป็นละครที่เกี่ยวกับชนชั้นสูง (Status) อ้างถึง เอมเม ดอร์ (Aimee Dorr : 8-11, 9495) การที่จะเขียนบทหรือระบุสิ่งใดลงไปในบทจำต้องมีความละเอียดถี่ถ้วนพอควร จะสังเกตได้ในบทเรื่องเขาไกรลาสจำลอง ผู้เขียนบทมีวงเล็บถามเรื่องไฟสำหรับทีมงานฉาก เป็นการเช็คว่า ไฟประดับนั้นคืออะไรเพื่อกันหลุดด้วยความรอบคอบ โดยถามว่า (มีไฟฟ้าใช้หรือยัง) คือจริงอยู่เป็นสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีไฟฟ้าใช้แล้ว แต่ในบทประพันธ์มิได้ระบุไว้เลยว่าเป็นไฟอะไรที่ใช้ประดับเขาไกรลาส

จากการสัมภาษณ์ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง "สี่แผ่นดิน" อาจารย์นลินี สีตสุวรรณ (17 ธันวาคม 2536) มาทั้งหมด พอจะมาจำแนกเป็นข้อคิดตามแนวทฤษฎีละครของอริสโตเติ้ลได้ดังนี้

1. โครงเรื่อง (Plot) ตัวผู้เขียนบทเป็นนักอ่านตัวยง อ่าน "สี่แผ่นดิน" จนทะลุปรุโปร่ง บวกกับวิชาชีพที่สอนวิชาศิลปะการละครอยู่ที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย รวมทั้งประสบการณ์ที่สั่งสม จึงไม่เป็นการยากเลยที่จะวางเรื่องของละครได้เป็นไปอย่างต่อเนื่อง CONTINUITY ไม่สะดุดตั้งแต่ต้นจนจบทั้ง 4 แผ่นดิน รวมทั้งบทประพันธ์เดิมของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นแนววรรณคดีอิงประวัติศาสตร์ จึงไม่เป็นการยากที่จะมาดัดแปลงเป็นบทละคร เพราะโครงเรื่องเห็นเด่นชัด ฉากที่เกิดก็เป็นของจริง เพียงแต่ตัวละครเป็นของสมมติ(คึกฤทธิ์ ปราโมช คำนำหนังสือ"สี่แผ่นดิน": 18 กรกฎาคม 2496)

2. ตัวละครและการวางนิสัยตัวละคร (Character and Characterization) ดังที่กล่าวไว้แล้ว การวางตัวละครนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มแรกคือ

ก. ตัวละครที่มีลักษณะตายตัว (Typed Character) เช่น แม่พลอย คุณเปรม หรือคุณฮุ่น ที่มีลักษณะที่นิยมใช้กันในบทละครทั่ว ๆ ไปคือ แม่พลอยและคุณเปรมก็คือพระเอกนางเอกตามแบบฉบับ และคุณฮุ่นก็คือตัวอิจฉาตามละครทั่ว ๆ ไปนั่นเอง ซึ่งผู้ชมสามารถจะเดาได้เสมอว่าใครดีใครร้าย เป็นสูตรสำเร็จ

ข. ตัวละครที่เห็นรอบด้าน (Well-rounded) ตัวละครนี้จะมีความลึกซึ้งและเข้าใจยากกว่า เช่น ตาอั้น อาจจะดูไม่ดีในตอนแรก แต่ก็มีพัฒนาการทางด้านนิสัยใจคอภายหลังให้ดีขึ้นกว่าแต่เดิม โดยมีนิสัยเหมือนกับมนุษย์ทั่วไปจริง มิใช่เป็นเพียงตัวแสดงแต่ก็มีเหมือนกันที่ตัวละครบางตัวจะต้องถูกตัดบทหรือเพิ่มบทลงไปเพื่อความเหมาะสม อาจเป็นไปด้วยการจัดคิวดารา หรือไม่อาจเป็นเพราะว่าเล่นดีจนมีคนเรียกร้อง อย่างเช่น บทคุณเสวีที่เล่นโดยเกมส์ (ศานติ ศานติเวชกุล) อ้างถึง สัมภาษณ์อาจารย์นลินี สีตสุวรรณ (17 ธันวาคม 2536)

3. เรื่อง (Theme) แนวความคิดของ "สี่แผ่นดิน" เป็นการมองเห็นถึงความเปลี่ยนแปลง ความแตกต่างกันใน 4 รัชกาล โดยมองผ่านสายตาของแม่พลอย และเป็น

งานที่เชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ของ ม.ร.ว.ศึกฤทธิ์ ปราโมช ชิ้นที่สำคัญที่สุดชิ้นหนึ่ง (วิทยากร เชียงกูล: มติชนสุดสัปดาห์ : 3 เมษายน 2531) ซึ่งแนวความคิดนี้คงจะต้องมีอยู่แล้วในด้านความคิดของผู้เขียนบท ซึ่งเป็นครูบาอาจารย์โดยอาชีพ ประกอบกับต้นฉบับที่วางเรื่องราวไว้ได้อย่างละเอียดลออ และมีศิลปะยังผลให้ผู้ที่หยิบยกมาเขียนบทเป็นละครโทรทัศน์พลอยมีความสนุกสนานในงานไปด้วย

4. การใช้ภาษา (Diction) การใช้ภาษาในการเขียนบทละครของอาจารย์นลินี สีตสุวรรณ ฟังได้รื่นหู คงไว้ซึ่งบทประพันธ์เดิมได้ดีเป็นอย่างมาก คงเป็นความมีศิลปะในตัวของผู้เขียนบทด้วยประสบการณ์รวมทั้งการผ่านงานด้านการกับละครและเกี่ยวพันกับทางด้านอักษรศาสตร์ ภาษาเจรจาที่ใช้ในบทละครเรื่อง "สี่แผ่นดิน" จึงทำออกมาได้ดูธรรมชาติมาก

อีกทั้งให้สังเกตว่าความรู้สึกในใจของพลอยที่เป็นตัวเอกของเรื่องจะถูกแทนที่ด้วยเสียงประกอบของผู้บรรยาย คือคุณศิริพร วงศ์สวัสดิ์ เป็นระยะในแต่ละตอน (Commentative Sound) สร้างบรรยากาศและขยายความให้กับผู้ชมได้ดีมาก

5. การเลือกเพลง (Sound) ประกอบเรื่อง "สี่แผ่นดิน" นั้น จะใช้วงปี่พาทย์แบบโบราณประกอบตลอดทุกฉากตอน มีการจัดเพลงให้เหมาะสมกับฉากตอนได้ดี อย่างเช่นให้สังเกตตอนตื่นเต้น ก็จะมีเสียงพิณพาทย์โหมให้อารมณ์แก่ผู้ดูตามไปด้วย หรือเวลาโศกเศร้า ปี่พาทย์ก็จะเล่นเพลงโศก ซึ่งตามที่ได้พูดคุยกับทีมงานแบบไม่เป็นทางการ ก็พอจะทราบได้ว่าได้มีผู้รู้หลายคนในทางด้านดนตรีไทยให้คำแนะนำมากเกี่ยวกับการเลือกเพลงในแต่ละฉากตอน

6. ภาพ (Spectacle) ดังที่ได้กล่าวไว้ว่า บทละครมีไว้เพื่อการแสดงมิใช่การอ่าน ผู้เขียนบทเวลาสร้างบทละครขึ้นมาต้องคำนึงถึงภาพที่จะปรากฏขึ้นมาเวลาเป็นละครจริงด้วย ฉากบรรยากาศ ตัวแสดง ความเคลื่อนไหวในภาพที่ปรากฏจะเป็นปัจจัยต่างๆที่ทำให้ละครมีรสชาติ ผู้เขียนบท อาจารย์นลินี สีตสุวรรณ กล่าวไว้เมื่อคราวสัมภาษณ์ (17 ธันวาคม 2536) ว่า "คำนึงถึงภาพที่จะออกมาด้วย บางฉากบางตอนเลยระบุ

มุมกล้องลงไปเลยในฉากที่ต้องการจะได้ อย่างเช่น ฉากพลอยกับคุณเปรมไปรับอั้นที่ท่าเรือ จึงได้ระบุเรื่องการแพนกล้องจากท่าเรือไปถึงบันไดไปรับอั้นกับกลุ่มผู้โดยสารที่ลงมายังท่าเรือ

เป็นการแสดงให้เห็นว่าผู้เขียนบทจะคำนึงถึงภาพที่จะปรากฏออกมา เมื่อเป็นละครเสมอในยามเขียนบท นอกจากจะรักษาอรรถรสของละครไว้ตามบทประพันธ์เดิมแล้ว ก็ยังต้องคำนึงถึงความเป็นจริง (Realism) อีกด้วย เอมเม ดอร์ (Aimee Dorr, 1986 : 811, 94-95)

4. แนวคิดเรื่องสัญญะ (Semiology)

O' Sullivan (1983 : 210, 214) ได้อธิบายและให้คำจำกัดความไว้ว่า "เป็นการศึกษาในเรื่องของสัญญะ (Sign) รหัส (Codes) และมีวัฒนธรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงให้เห็นถึงลักษณะและการที่สัญญะนั้นถูกนำมาใช้ในสังคม"

สัญญะนี้มีลักษณะที่สำคัญ 3 ประเภทคือ

1. จะต้องมีลักษณะทางกายภาพ
2. จะต้องมีความหมายบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือจากตัวมันเอง
3. สัญญะนั้นจะต้องถูกนำมาใช้และรับรู้โดยผู้ที่เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญะ

"Semiology" เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยสัญญาณ (Signs) มีข้อใหญ่ใจความว่า "เราจะสามารถตีความหมายจากเนื้อความ (Text) ได้อย่างไร เนื้อความดังกล่าวอาจจะมาจากภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ หรือศิลปอย่างใดอย่างหนึ่งก็ได้"

คำว่า Semiology นี้ เฟอร์ดินานด์ เดอ โซสซูร์ (Ferdinand De Saussure 1966: 16) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส บิดาแห่งวิทยาการแขนงนี้ ได้อธิบายไว้ว่า "มาจากคำกรีกว่า "Semeion" รากศัพท์ของคำว่า Sign Semiology จึงเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งประกอบกันขึ้นมาเป็น Sign และกฎเกณฑ์ที่ควบคุมตัวมันเองอยู่"

ส่วนประกอบของ Sign

Saussure แยกส่วนประกอบของ Sign ไว้เป็นสองอย่างคือ ผู้ให้สัญญาณ (Signifier) หรือ "ภาพ-เสียง" กับสิ่งที่ออกมาเป็นสัญญาณ (Signified) หรือ "มโนคติ" (Concept)

ข้อสังเกตที่สำคัญที่จะต้องระลึกถึงอยู่เสมอคือ ความสัมพันธ์ระหว่าง Signifier กับ Signified ย่อมเป็นเพียงความคิด-ความปรารถนา (Arbitracy) เท่านั้น ยังมิใช่เป็นสิ่งที่ถูกแท้หรือเป็นกฎทฤษฎี (Lawful) Saussure (1966 : 16)

Roland Barthes ศานุศิษย์คนหนึ่งของ Sausssure ได้ให้แนวคิดในการวิเคราะห์ความหมายแฝงในการติดต่อสื่อสาร โดยแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ 1. การตีความหมายตรง(DENOTATION) 2. การตีความหมายโดยนัยแฝง(CONNOTATION)

1) <u>การตีความหมายตรง</u> (Denotation)

Denotation เป็นความหมายขั้นแรกเหมือนที่ Saussure ให้ศึกษา มันอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายและตัวหมายถึงในสัญญะนั้น และความสัมพันธ์ของสัญญะกับสิ่งที่กล่าวถึงในความหมายที่ชัดแจ้งของสัญญะ เช่น ภาพวิว รูปถนน ก็แสดงความหมายว่า เป็นถนนสายนั้น หรือคำว่า "street" ก็แสดงความหมายว่าเป็นถนนชนบทที่มีอาคารบ้านเรือนเรียงรายอยู่ 2 ฟาก แต่ถ้าเราใช้เทคนิคในการถ่ายภาพที่ช่วย เช่น ใช้ฟิล์มสีถ่ายขณะที่มีแสงแดดอ่อน ๆ ใช้เลนส์กระจกปรับภาพให้นุ่มขึ้น จะทำให้มองเห็นภาพของถนนสายนี้อบอวลไปด้วยความสุขความอบอุ่น สะท้อนสังคมที่มนุษยธรรม เหมาะสำหรับเด็ก ๆ ที่จะวิ่งเล่นอยู่บนถนนนี้ แต่ถ้าใช้เทคนิคการถ่ายรูปอีกแบบหนึ่ง ใช้ฟิล์มขาวดำ กระจกเลนส์ปรับภาพให้ดูแข็งกระด้าง จะทำให้ภาพของถนนสายนี้ไม่น่าอยู่ มีแต่ความเยือกเย็น ไม่เป็นมิตร ไม่มีความอบอุ่นเมตตา ไม่เหมาะสำหรับเด็ก ๆ จะวิ่งเล่น ความหมายแรกจากภาพที่แสดงว่าเป็นถนนสายหนึ่งนั้นเป็นการตีความหมายตรง แต่ความหมายที่สองที่ให้ความรู้สึกจากการใช้

เทคนิคการถ่ายภาพทั้ง 2 วิธี แสดงความหมายประเภทที่ 2 ซึ่งเรียกว่าการตีความหมายโดยนัยแฝง

2) <u>การตีความหมายโดยนัยแฝง</u> (Connotation)

Barthes อธิบายถึงความหมายประเภทนี้ว่า การตีความหมายโดยนัยแฝง อธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบกับความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้ใช้สารและค่านิยมในวัฒนธรรมของเขา ความหมายในขั้นที่ 2 นี้เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตตวิสัย และเมื่อผู้ตีความได้รับอิทธิพลจากผู้ให้สารไปพร้อมกันกับได้รับจากวัตถุหรือสัญญะ

Barthes กล่าวว่าปัจจัยเชิงวิพากษ์ในการตีความหมายโดยนัยแฝงคือ ตัวหมายในขั้นแรก ตัวหมายคือสัญญะของการตีความหมายโดยนัยแฝง ในภาพถนนสายเดียวกันทั้ง 2 ภาพ ความคิดฝันของเราเกี่ยวกับถนนสายนั้นออกมาแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับเทคนิคการถ่ายทำ ภาพทั้ง 2 เป็นตัวหมาย การที่กล้องจับภาพถนนและถ่ายออกมาให้เราเห็นบนแผ่นฟิล์ม เป็นการตีความหมายโดยตรง แต่การถ่ายทำโดยใช้เทคนิค แสง สี และอุปกรณ์พิเศษ นำความรู้สึกนึกคิดของคนนั้นเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการถ่ายทำนั้น เป็นการตีความหมายโดยนัยแฝงจากสิ่งที่มนุษย์ทำขึ้น การตีความหมายตรงเป็นอะไรที่กล้องถ่าย แต่การตีความหมายโดยนัยแฝงคือ ลักษณะที่ถ่ายนั้นทำให้เกิดความรู้สึกนึกคิดอย่างไร

การตีความหมายโดยนัยแฝงเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับค่านิยมทางวัฒนธรรม แม้ว่าบ่อยครั้งที่จะแสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ เช่น ภาพเด็กที่ถ่ายด้วยกระจกเลนส์ปรับภาพทำให้ภาพนุ่มขึ้น แสดงความรู้สึกในอดีต เป็นสัญญะของความคลุมเครือไม่ชัดเจนแห่งความทรงจำ แต่เป็นสัญญะของความรู้สึกด้วยเช่นกัน แต่การที่จะตีความเช่นนี้ เราก็ต้องรู้จุดประสงค์ที่สำคัญของช่างภาพ ไม่ใช่ว่าเป็นภาพเพราะขีดจำกัดของเครื่องมือ ถ้าช่างภาพทุกคนถ่ายภาพออกมาโดยใช้กระจกปรับเลนส์ภาพให้นุ่มขึ้นหมด ภาพนั้นก็ไม่ได้แสดงการรู้สึกถึงอดีตความหลังแต่อย่างใด

เนื่องจากการตีความหมายโดยนัยแฝง เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในระดับอัตตวิสัย บ่อยครั้งเราจึงไม่ได้ตระหนักถึงความหมายที่แฝงอยู่ ภาพถ่ายขาว-ดำของถนนที่ใช้กระจกเลนส์ปรับภาพทำให้นุ่มขึ้น เป็นภาพที่ทำให้เกิดความรู้สึกหดหู่ใจ มักจะถูกตีความในระดับการตีความตามความหมายตรง เพราะถนนทั่วไปก็เป็นอย่างนี้ ดังนั้นการตีความหมายโดยนัยแฝงจึงมักจะถูกตีความหมายแค่ความจริงในระดับความหมายตรง

นอกจากนั้นยังมีแนวคิดในด้านสัญญะวิทยาที่เกี่ยวข้องอีก กล่าวคือ

<u>ความเชื่อดั้งเดิม</u> (Myth)

Barthes กล่าวว่ายังมีความหมายที่สัญญะแสดงในขั้นที่ 2 (Second Order) ได้อีก คือผ่านทางความเชื่อดั้งเดิม ในบางครั้งความเชื่อดั้งเดิม หมายถึงความเข้าใจแบบผิด ๆ แต่ Barthes หมายถึงเรื่องเล่าที่อธิบายหรือทำให้เข้าใจธรรมชาติหรือความจริง (Reality) มากกว่า โดยอาศัยวัฒนธรรม เรื่องเล่าดั้งเดิมมักจะเกี่ยวกับชีวิตและความตาย คนและพระเจ้า ความดี ความชั่ว เรื่องเล่าปัญญาชนมักจะเกี่ยวกับเพศชายหญิง ครอบครัว ความสำเร็จ และวิทยาศาสตร์

สำหรับ Barthes ความเชื่อดั้งเดิมคือวิธีคิดทางวัฒนธรรมเกี่ยวกับบางสิ่งบางอย่าง เป็นความคิดรวบยอดหรือความเข้าใจในสิ่งนั้น ๆ Barthes คิดถึงความเชื่อดั้งเดิมเหมือนลูกโซ่ที่คล้องคอความคิด ดังนั้นความเชื่อดั้งเดิมที่เป็นประเพณีดั้งเดิมเกี่ยวกับตำรวจอังกฤษจึงรวมความคิดของความเป็นมิตร ความมั่นใจ ความมั่นคง ความไม่ก้าวร้าว และไม่มีอาวุธ ถ้าการตีความหมายโดยนัยแฝงเป็นการแสดงความหมายในขั้นที่ 2 ของตัวหมาย ความเชื่อดั้งเดิมก็เป็นการแสดงความหมายขั้น 2 ของตัวหมายถึง

คุณลักษณะอีกประการหนึ่งของความเชื่อดั้งเดิม (Myth) ที่ Barths กล่าวถึงคือพลวัต (Dynamism) มันเปลี่ยนแปลงและบางครั้งการเปลี่ยนแปลงก็เป็นไปอย่างรวดเร็วเพื่อสนองความต้องการและค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

การตีความหมายโดยนัยแฝงและความเชื่อดั้งเดิม เป็นช่องทางสำคัญที่สัญญะได้แสดงความหมายในขั้นที่ 2 ซึ่งเป็นขั้นที่มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับผู้ใช้สัญญะหรือวัฒนธรรมอย่างมาก

สัญญลักษณ์ (Symbols)

ในปี 1977 Barthes ได้กล่าวถึงทางที่ 3 ของการแสดงความหมายในลำดับขั้นที่ 2 ซึ่งเขาเรียกว่า Symbolic วัตถุจะกลายเป็นสัญญลักษณ์เมื่อมันแสดงถึงประเพณีนิยมและให้ความหมายแทนสิ่งใดสิ่งหนึ่ง รถ Rolls Royce เป็นสัญญลักษณ์ของความมั่งคั่ง ในบทละครที่ชายคนหนึ่งถูกบังคับให้ขายรถ Rolls Royce ของเขาก็เป็นสัญญลักษณ์ของความล้มเหลวในธุรกิจและสูญเสีย ในบทละครเรื่อง "Ivan The Terrible" ทองได้ถูกใช้เป็นสัญญลักษณ์ของความร่ำรวย อำนาจ และสถานภาพ

แนวคิดของ Barthes ในเรื่อง Symbolic พัฒนาอย่างเป็นระบบน้อยกว่าแนวคิดในเรื่องการตีความหมายโดยนัยแฝงและความเชื่อดั้งเดิม

อุปมา (Metaphor) และ (Metonomy)

ทั้ง 2 ตัวนี้เป็นวิธีการสื่อความหมายได้อีก 2 วิธี ในอุปมา (Metaphor) ความสัมพันธ์ของสิ่งสองสิ่งถูกนำมาประกบกันโดยใช้ความเทียบ (Analogy) อุปลักษณ์ เช่น ความรักคือกุหลาบสีแดง ความเทียบอีกอย่างหนึ่งคือ อุปมัย (Simile) ได้แก่ ความรักเหมือนโคลึก

ส่วน Metonomy (นามมัย) หมายถึง การใช้คำนามแทนคำอีกคำหนึ่ง เช่น ใช้คำว่า สมมติเทพแทนคำว่ากษัตริย์

ตัวอย่างของ Metaphor ในภาพยนตร์ เช่น ชาลี แชปปลิน ต้มรองเท้าแล้วกิน เหมือนกินสปาเกตตี้ ตัวอย่างของ Metonomy เช่น มังกร เขมือบประชาชน เป็นสัญญลักษณ์สของระบบการปกครองที่กษัตริย์เบียดเบียนราษฎร ถ้าเราเข้าใจในอุปมา อุปมัย นามมัย อุปลักษณ์ จะสามารถทำให้ไปตีความจากเนื้อเรื่องที่นำเสนอหรือถอดรหัสที่แฝงอยู่ในเนื้อเรื่องได้

Code (รหัส)

วัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมมีรหัสสลับแฝงอยู่ ผู้เข้าใจวัฒนธรรมคือผู้เข้าใจรหัสนั้น มีบ่อยครั้งที่ผู้ดูภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์ต่างวัฒนธรรมกัน ตีความหมายหรือถอดรหัสไปตามเชื่อหรือรหัสของตน รหัสเหล่านี้ขึ้นอยู่กับ เชื้อชาติ ศาสนา อุดมการณ์ ทัศนคติ รสนิยม ของแต่ละวัฒนธรรมที่ต่างกัน บางทีเชื้อชาติเดียวกัน แต่คนละสถานภาพทางสังคมก็อาจจะถอดรหัสผิดกันได้ และไม่ว่าเป็นชนกลุ่มใด สื่อมวลชนก็มีสิทธิและอิทธิพลเหมือนกันทั้งสิ้นในระดับต่างกัน

นอกจากนี้ยังมีแนวคิดในเรื่องสัญญะที่มีผู้ทำการศึกษาคือ John, Fiske (1982: 43) ได้กล่าวถึงวิธีการศึกษาเชิงสัญญวิทยา ว่าเป็นการศึกษาในส่วนสำคัญ 3 ส่วนคือ

1. เป็นการศึกษาเรื่องของสัญญะ (Sign) ซึ่งจะต้องมีลักษณะทางกายภาพ มีความหมายถึงบางสิ่งบางอย่าง ที่นอกเหนือตัวมันเอง และสัญญะนี้จะต้องถูกนำมาใช้และรับรู้โดยผู้ที่เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญะ (Sign)

Pierce เน้น 3 สภาวะของ Sign ได้แก่

1.1 ภาพที่มองเห็นได้ (Iconic) หมายถึง สัญญะที่มีลักษณะเป็นภาพหรือวัตถุที่มองเห็นได้อย่างชัดเจน เช่น ภาพถ่าย ภาพเหมือน แผนที่

1.2 ดรรชนี หรือตัวชี้ (Index) หมายถึง สัญญะที่มีลักษณะเป็นตัวชี้ให้เห็นอีกสิ่งหนึ่ง เช่น เครื่องหมายที่แสดงยศ ตำแหน่ง จะเป็นตัวชี้ให้เห็นถึงความมีอำนาจ

1.3 สัญญลักษณ์ (Symbol) หมายถึงสัญญะที่มีลักษณะเกี่ยวกับสิ่งที่เป็นกฎหรือระเบียบ หรือสิ่งที่ทุกคนเห็นพ้องต้องกัน เข้าใจเหมือน ๆ กัน เช่น ภาษา ตัวเลข หรือภาพในหลวง ทุกคนต้องเข้าใจเหมือนกันว่าต้องเป็นสิ่งที่ให้ความเคารพเทิดทูน

ลักษณะสัญญะ (Sign) ทั้ง 3 ชนิดนี้ จะไม่แยกจากกันโดยเด็ดขาด สัญญะหนึ่ง ๆ อาจประกอบด้วยรูปแบบต่าง ๆ กัน ซึ่งอาจจะมีทั้ง Iconic Index และ Symbol รวมอยู่ด้วยกันก็ได้ เช่น ภาพพระสงฆ์ สามารถเป็นได้ทั้งภาพที่มองเห็น ก็คือภาพเหมือนของพระจริง ๆ ขณะเดียวกันก็เป็นตรรชนีชี้ให้เห็นถึงความเป็นตัวแทนของศาสนา และก็เป็นทั้งสัญญลักษณ์ด้วยในแง่ที่ทุกคนต้องให้ความเคารพนับถือ

2. เป็นการศึกษาในเรื่องรหัส (Codes) เป็นรหัสพฤติกรรม (Code of Behavior) และรหัสการให้ความหมาย (Signifying Code) ซึ่งอยู่ในลักษณะของสัญญะต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมนั้น ๆ

3. วัฒนธรรม (Culture) ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่มีสัญญะ (Sign) และรหัส (Code) เกี่ยวพันกันอยู่ในแต่ละวัฒนธรรม และจะมีความหมายเฉพาะเมื่ออยู่ร ณ วัฒนธรรมนั้น ๆ

ศิริชัย ศิริกายะ และ กาญจนา แก้วเทพ (2531 : 83-84) ได้อธิบายถึงการนำทฤษฎีเน้นที่ตัวสารหรือตัวเนื้อหา (บท) ของสื่อมวลชนมาศึกษาว่า ฐานของตัว ทฤษฎีที่นำมาใช้วิเคราะห์เนื้อหามีอยู่ว่า เนื่องจากกฎต่าง ๆ ของภาษา (หรือลักษณะอื่นใดก็ตามที่ถูกทำขึ้นมาแทนหรือ "การเข้ารหัส") ถูกกำหนด หรือมีข้อจำกัดโดยโครงสร้างภายในของวัฒนธรรมเดิม (รากเดิมของวัฒนธรรม) ดังนั้นตัวเนื้อหรือตัวบทที่เลือกมาศึกษา จึงเป็นการเปิดโอกาสให้นำมาอ่านและตีความได้ ดังนั้นเราจึงสามารถเข้าใจความหมาย หากเรารู้กฎเกณฑ์ของภาษาและมีความคุ้นเคยดีกับวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าแนวทางในการศึกษาเรื่องนี้จะมีมากมาย แต่เราก็ยังสามารถระบุลักษณะที่สำคัญของทฤษฎีเหล่านี้คือ

ประการแรก ความหมายที่เราตีความออกมาจากตัวเนื้อหาของสื่อมวลชน ไม่จำเป็นต้องเป็นเช่นเดียวกับความตั้งใจของผู้ส่งสารหรือเป็นความหมายเดียวกันกับที่ผู้รับสารมีอยู่ แต่ความหมายที่เราตีความนั้น เราถือเป็นความหมายที่ปราศจากอคติ เกิดขึ้นมาจากหลักตรรกของระบบสัญญลักษณ์ที่ใช้ในการ "เข้ารหัส"

ประการที่สอง แนวการศึกษานี้ไม่ได้เน้นเฉพาะความหมายที่ปรากฏในระดับพื้นผิวหรือความหมายตามตัวหนังสือของเนื้อหาสื่อมวลชนเท่านั้น แต่ยังให้ความสนใจต่อความหมายที่แอบแฝงหรือความหมายเชิงนัยยะ ซึ่งผู้ส่งสารอาจจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจให้เกิดความหมายดังกล่าวก็ตาม

ประการที่สาม แนวทางการศึกษานี้ไม่ได้จำกัดเฉพาะการวิเคราะห์ภาษาเขียนเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึง รูปภาพ ท่าทาง เสียง เครื่องไม้เครื่องมือต่าง ๆ ที่ถูกนำมาใช้ในการสื่อความหมายด้วย

จากการที่ได้กล่าวมา จึงได้ใช้แนวทางวิชาสัญญะวิทยามาศึกษาตัวบท (Text) ซึ่งจะทำให้ความเข้าใจความหมาย โดยที่ความหมายที่เราตีความจากตัวบทเนื้อหาสื่อมวลชนไม่จำเป็นต้องเป็นความตั้งใจของผู้รับสาร แต่ความหมายที่เราตีความนั้น เราถือว่าเป็นความหมายที่ปราศจากอคติ และไม่ได้มีความหมายที่ปรากฏในระดับพื้นผิวเท่านั้น แต่ยังเป็นความหมายโดยนัยแฝง ซึ่งผู้ส่งสารอาจจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจให้เกิดความหมายดังกล่าวก็ได้ (ศิริชัย ศิริกายะ และ กาญจนา แก้วเทพ, 2531: 34)

ในการนำสัญญวิทยาเข้ามาใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ก็เพื่อจะเป็นแนวทางความคิดในการศึกษาเรื่องการสร้างความหมายของฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์ ซึ่งจัดว่าเป็นสื่อมวลชนแขนงหนึ่งและในเรื่องความพยายามที่จะเข้าใจถึงผู้รับสาร สามารถเข้าใจถึงความหมายของเนื้อหาที่ถูกส่งผ่านสื่อมาได้อย่างไรจากแนวคิดข้างต้น

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวข้างต้นมาเป็นกรอบแนวทางในการพิจารณาวิเคราะห์ และอธิบายการสร้างความหมายในการจัดฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์เรื่อง "สื่อแผ่นดิน" ในกรณีศึกษา โดยผู้วิจัยจะนำไปอธิบายข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมทั้งหมดอย่างเป็นระบบ ด้วยวิธีการเก็บข้อมูล ซึ่งจะนำเสนอในบทต่อไป

<u>งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง</u>

งานวิจัยที่นำมากล่าวถึงนี้ จะใช้เป็นข้อมูลและแนวทางในการศึกษาวิจัยสำหรับกรณีศึกษาของผู้วิจัย งานวิจัยที่เกี่ยวข้องมีดังต่อไปนี้คือ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นละครโทรทัศน์ เพาวิภา ภมรสถิตย์ (2528) ได้ทำการวิจัยเรื่อง "ความสัมพันธ์ระหว่างละครโทรทัศน์กับสังคมไทย" ศึกษาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 ถึง พ.ศ.2516 เป็นระยะเวลา 19 ปี โดยศึกษาจากบทละครโทรทัศน์และทำการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องในฝ่ายผลิตรายการเท่าที่ยังมีชีวิตอยู่ ผลการวิจัยพบว่าตลอดช่วงเวลา 19 ปี ละครโทรทัศน์มีความสัมพันธ์ และมีบทบาทกับสังคมไทยทั้งในด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมในด้านการเมือง ละครโทรทัศน์เป็นเครื่องมือของผู้ปกครองในการสร้างความมั่นคงในการปกครองประเทศ ละครโทรทัศน์ถูกใช้เป็นสื่อระหว่างประชาชนกับรัฐบาลหรือผู้ปกครองประเทศ เนื่องจากคุณสมบัติของละคร ประสิทธิภาพของโทรทัศน์และความนิยมที่ประชาชนให้กับละคร รัฐบาลทุกสมัยจึงเห็นความสำคัญของละครโทรทัศน์ว่าสามารถจะเป็นตัวแทนในการสื่อเรื่องราวต่าง ๆ ให้ประชาชนรับรู้ได้ โดยที่ประชาชนไม่รู้ตัวโดยผ่านทางละครการกุศล ละครพิเศษต่าง ๆ และผ่านทางคณะผู้จัดทำละคร สำหรับละครโทรทัศน์ที่จัดเสนอโดยคณะละคร รัฐบาลเข้าไปยุ่งเกี่ยวในด้านเนื้อเรื่อง หลักเกณฑ์ และข้อบังคับในการพิจารณาบทละคร ออกอากาศให้เป็นไปตามนโยบายของรัฐบาลแต่ละสมัย โดยผ่านทางสถานี ในด้านเศรษฐกิจและสังคม ผู้อุปถัมภ์รายการและผู้ชมมีส่วนกำหนดทิศทางในการจัดทำละครของคณะและรสนิยมของคนดู แต่ไม่ว่าละครโทรทัศน์จะมีเนื้อหาและรูปแบบใดจะต้องไม่ขัดกับหลักเกณฑ์และข้อบังคับของทางสถานี ละครโทรทัศน์ในช่วง 19 ปี จึงเป็นละครที่อยู่ภายใต้การควบคุมของผู้ปกครองประเทศ แต่เป็นละครภายใต้การควบคุมที่ช่วยชี้

I16967218

แนะสังคมในด้านศีลธรรมจรรยา ความรักชาติและความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ เพื่อให้สังคมเกิดความสงบเรียบร้อยมากกว่าช่วยชี้แนะสังคมให้เกิดการเปลี่ยนแปลง และเป็นละครโทรทัศน์ตามนโยบายของรัฐบาลที่ปิดกั้นความสามารถทางศิลปและความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน และเป็นละครโทรทัศน์ที่ไม่ได้สะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคมไทยได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากข้อบังคับของสถานีและรัฐบาล แต่ละครโทรทัศน์ก็มีบทบาทต่อสังคมในทางเศรษฐกิจช่วยให้บริษัทห้างร้านได้โฆษณาสินค้าเพื่อขายสินค้าตน และช่วยให้สถานีมีรายได้ เพื่อทำหน้าที่เป็นสื่อสารมวลชนให้แก่ประเทศชาติต่อไป ทั้งยังให้ความบันเทิงและสาระแก่ผู้ชมอีกด้วย

งานวิจัยเรื่องการสร้างสัญญะผ่านงานโฆษณาทางสื่อมวลชน เพื่อกำหนดสถานภาพของสินค้า (2534) โดยจันทร์เพ็ญ โภคาชัยพัฒน์

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเข้าใจถึงโครงสร้างของรูปแบบและปัญหาการสร้างสัญญะผ่านโฆษณาทางสื่อมวลชน และเข้าใจถึงรูปแบบและเนื้อหาของสัญญะผ่านโฆษณาทางสื่อมวลชนของสินค้าเครื่องใช้ไฟฟ้าชาร์ป

งานวิจัยของ จันทร์เพ็ญ โภคาชัยพัฒน์ จะเป็นข้อมูลพื้นฐานการวิเคราะห์กระบวนการสร้างความหมายในฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากละครโทรทัศน์ไทยเรื่อง "สี่แผ่นดิน" หรือเป็นกรอบอ้างอิงได้

งานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์การเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง "ปริศนา" (2535) โดย เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ งานวิจัยนี้กล่าวถึงการดัดแปลงนวนิยายนำไปสู่การเขียนบทรวมทั้งองค์ประกอบของบท และการเปลี่ยนแปลงของละครโทรทัศน์เมื่อนำมาผลิตเป็นละครโทรทัศน์

งานวิจัยนี้ จะเป็นข้อมูลให้ผู้ทำการศึกษาได้เข้าใจถึงวิธีการถ่ายทอดความหมายจากสื่อต่างชนิดกัน คือ จากการนำนวนิยายมาทำเป็นบทละครเพื่อนำไปผลิตเป็นละครโทรทัศน์สำหรับเผยแพร่ให้ผู้ชมได้รับทั้งภาพและเสียง มิใช่จากการอ่านและจินตนาการเพียงอย่างเดียว

ในบทต่อไปจะเป็นการกล่าวถึงระเบียบวิธีวิจัยที่ได้นำมาใช้ในการศึกษาวิจัยนี้