แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์
ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์

นางสาวพริมรตา เดชอุดม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DIRECTING APPROACHES OF TELEVISION DRAMA DIRECTORS WHO HAVE DIRECTED STAGE PLAYS AND FILMS

Miss Primrata Det-udom

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Communication Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2014
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์
โดย	นางสาวพริมรตา เดชอุดม
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดวงกมล ชาติประเสริฐ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญา สมไพบูลย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ ดร.อรดา ลีลานุช)

พริมรตา เดชอุดม : แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์ (DIRECTING APPROACHS OF TELEVISION DRAMA DIRECTORS WHO HAVE DIRECTED STAGE PLAYS AND FILMS) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 181 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาภูมิหลังและประสบการณ์ของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานใน ละครเวทีและภาพยนตร์ 2) ศึกษาแนวคิดของผู้กำกับละครโทรทัศน์ในการสร้างสรรค์ผลงานละครในสื่อที่แตกต่างกัน 3) ศึกษากลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อที่ผู้กำกับแต่ละคนใช้ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์โดยใช้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพศึกษาผู้กำกับการแสดงจำนวน 6 คนด้วยวิธีแบบสหวิธีการ (multi metodology) ได้แก่ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (participant observation) ในฐานะนักแสดง การสัมภาษณ์เจาะลึก (in-depth interview) การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) รวมถึงสัมภาษณ์นักแสดงที่เคยมีประสบการณ์ในการทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดงดังกล่าว

ผลการวิจัยพบว่า ภูมิหลัง ด้านการศึกษา ความสนใจ และประสบการณ์ในการกำกับการแสดงเรื่องต่างๆมีอิทธิพลต่อวิธีการกำกับการแสดง และสามารถจำแนกผู้กำกับการแสดงออกได้เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยมีผลงานการกำกับการแสดงภาพยนตร์ ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยมีผลงานการกำกับการแสดงละครเวทีและภาพยนตร์ และผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยมีประสบการณ์ในฐานะอื่นคือ นักแสดง และนักเขียน สามารถจำแนกแนวคิดในการสร้างสรรค์งานได้ 6 ประการ คือ 1) มีความเข้าใจชีวิต 2)เข้าใจหลักการแสดง 3)มีความสามารถในการเล่าเรื่อง 4)เปิดโลกทัศน์ใหม่ให้แก่สังคม 5)มีความเชี่ยวชาญด้านองค์ประกอบศิลป์ 6)ตระหนักในความเป็นอุตสาหกรรมบันเทิง

ด้านกลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ พบว่า มีการเชื่อมโยงคุณลักษณะด้านเทคนิค และคุณลักษณะด้านปรัชญาจากทั้งละครเวทีและภาพยนตร์เข้าสู่ละครโทรทัศน์ ผ่านหลักการกำกับการแสดงที่ผสานระหว่างประสบการณ์จากมุมมองเฉพาะบุคคล การมีจิตวิทยาในการทำงานร่วมกับทีมงาน และต้องมีความรับผิดชอบต่อสังคม ด้านวิธีการกำกับการแสดง พบว่า ผู้กำกับที่มีประสบการณ์จากภาพยนตร์จะเน้นภาพรวมของละคร มากกว่าการแสดง ส่วนผู้กำกับการแสดงอีก 2 กลุ่มจะเน้นรายละเอียดด้านการแสดงมากกว่า โดยใช้วิธีการสื่อสารเพื่อให้นักแสดงเข้าใจบริบทของเรื่องและคุณลักษณะตัวละคร การกำกับนักแสดงใหม่จะใช้วิธีสร้างความผ่อนคลายก่อนที่จะให้แสดงสำหรับปัญหาที่ผู้กำกับจะต้องเผชิญสามารถจำแนกออกเป็น 4 ประการ คือ บทละครไม่สมบูรณ์ ทักษะการแสดงของนักแสดง ทัศนคติในการทำงานระหว่างทีมงาน และ ปัญหาเชิงเทคนิคนอกจากนี้ยังพบว่าผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่มักมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนของการผลิตละคร ซึ่งรวมถึงขั้นตอนการตัดต่อ เพื่อแก้ไขปัญหาทางการแสดง และเติมเต็มเรื่องราวให้สมบูรณ์ขึ้น

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5584868128 : MAJOR COMMUNICATION ARTS
KEYWORDS: MEDIA LINKAGE / DIRECTION APPROACHES /TELEVISION DRAMA DIRECTORS

PRIMRATA DET-UDOM: DIRECTING APPROACHS OF TELEVISION DRAMA DIRECTORS WHO HAVE DIRECTED STAGE PLAYS AND FILMS. ADVISOR: ASSOC. PROF. THIRANAN ANAWAJ-SIRIWONGS, 181 pp.

The research objectives consist of: 1) To study the background and experiences of television drama directors who have directed stage plays and films. 2) To study concepts of creation in different media. 3) To study strategies in linking other media to the television drama directing. By using qualitative research approach, six directors were interviewed and observed with multi-methodology which are : participatory observations as an actress, in-depth interview, documentary research and interview with actors who have been working with those aforementioned directors.

The research concludes that academic background, personal interest and directing experiences have influence on their production which can be classified into 3 groups 1) The television drama directors who have directed films. 2) The television drama directors who have directed stage plays and films. And 3) The television drama directors who have experienced as an actor and a script writer. In regards of production creativity, a research's outcome can be categorized into 6 approaches, which are: 1) Ability to understand life 2) Ability to understand the nature of acting 3) Ability of narration 4) Ability to broaden new horizons to societies 5) Skillful in arts and composition, and, 6) Realize the cores of entertainment business and industry.

In regards of media linkage strategies, directing techniques and philosophy approaches from both stage play and film are commonly used in television drama production. The directing principles of experienced directors are, obviously, a fine mixture of personal opinions, encouragement of the team spirit and good responsibility to societies. Moreover, the first category of director would focus more in overall production while the other two types would concern more for actor's skills and techniques. This research also finds 4 main obstacles which directors basically encounter, namely; defect scripts, unbalanced acting skill, teamwork attitude and working technique problems. In addition, research is summarized that most directors are attempt to participate in every procedure of their production including the editing process in order to solve some acting problems and complete their production.

Field of Study: Communication Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2014 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้เสร็จสมบูรณ์ลงได้ด้วยความเมตตาจากรองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาสละเวลาให้คำแนะนำ ชี้แนะข้อบกพร่องต่างๆ รวมถึงให้กำลังใจผู้วิจัยตลอดมา

ขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญา สมไพบูลย์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับแรงบันดาลใจต่างๆในชีวิต และอาจารย์ ดร. อรดา ลีลานุช กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับเวลาอันมีค่ายิ่ง และคำแนะนำที่เป็นคุณประโยชน์ต่อการทำวิจัยในครั้งนี้ ขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดวงกมล ชาติประเสริฐ คณะบดีคณะนิเทศศาสตร์ และอาจารย์ ดร. ประภัสสร จันทร์สถิตพร ที่ได้ให้ความเอ็นดู และแนะนำสิ่งที่ดีให้แก่ผู้วิจัยตลอดช่วงเวลาที่ศึกษาหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิตที่สถาบันอันทรงเกียรติแห่งนี้

ขอบพระคุณผู้กำกับการแสดงทั้ง 6 ท่าน พ่ออี๊ด สุประวัติ ปัทมสูต พี่ต้อ มารุต สาโรวาท ป้าแจ๋ว ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์ พี่เติม ชนินทร ประเสริฐประศาสน์ พี่พุ เหมันต์ เชตุมี และพี่ซ้ง ธรธร ศิริพันธ์วราภรณ์ ที่เมตตาให้แนวทางอันเป็นประโยชน์ต่อวิทยานิพนธ์เล่มนี้ และเป็นประโยชน์ต่อวิชาชีพสื่อสารมวลชน รวมถึงเหล่าเพื่อน พี่ น้องนักแสดง ที่สละเวลาให้สัมภาษณ์ด้วยความเต็มใจ

ขอบคุณเพื่อนๆร่วมหลักสูตรสำหรับมิตรภาพ และกำลังใจที่ดีเยี่ยม ขอบคุณเจ้าหน้าที่บัณฑิต ห้องสมุด และบุคลากรทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องสำหรับการช่วยเหลือประสานงานที่ดีเยี่ยม รอยยิ้มที่มีให้ผู้วิจัยทุกครั้งมีคุณค่ามากกว่าการทำงานตามหน้าที่

ขอบคุณพี่ๆ เพื่อนๆทุกคนที่คอยเคียงข้างในทุกๆขั้นตอนของการวิจัยในครั้งนี้ และมีความปรารถนาดีให้แก่ผู้วิจัยเสมอ

สุดท้ายนี้ ขอขอบพระคุณครอบครัวคุณยาย คุณแม่ น้องจุ๊บแจงผู้ซึ่งเป็นแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้เสร็จสมบูรณ์ด้วยดี ขอมอบความภูมิใจใดๆอันจะเกิดขึ้นจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้กับครอบครัวอันเป็นที่รักยิ่งของผู้วิจัยค่ะ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5

ขอบเขตการวิจัย 6

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

นิยามศัพท์ 6

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

1. แนวคิดเรื่องคุณลักษณะการสื่อสารของละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ 8

1.1 กระบวนการในการผลิตละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ 9

1.2 ช่องทางในการนำเสนอของโทรทัศน์ เวที และภาพยนตร์ 12

1.3 รูปแบบการนำเสนอของละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ 15

2. แนวคิดเรื่องการกำกับการแสดง 19

2.1 ความหมายของผู้กำกับการแสดง 20

2.2 ตัวตนของผู้กำกับจากฤษฎีประพันธกร (Author Theory) 21

2.3 หน้าที่ของผู้กำกับการแสดง 23

2.4 หลักในการกำกับการแสดง 26

2.5 คุณลักษณะเฉพาะของผู้กำกับการแสดง 28

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

3.งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 31
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 37
กลุ่มตัวอย่าง 37
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 39
การนำเสนอข้อมูล 39
บทที่ 4 ผลการวิจัย ภูมิหลังและผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์ 41
1. นายชนินทร ประเสริฐประศาสน์ 41
1.1 การศึกษา และความสนใจ 41
1.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน 44
1.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง 45
2. นายธรรธร สิริพันธ์วราภรณ์ 46
2.1 การศึกษา และความสนใจ 46
2.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน 47
2.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง 50
3.นายมารุต สาโรวาท 51
3.1 การศึกษา และความสนใจ 51
3.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน 53
3.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง 55
4. นายยุทธนา ลอพันธุ์ไพบูลย์ 57
4.1 การศึกษา และความสนใจ 57
4.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน 59
4.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง 59
5. นายสุประวัติ ปัทมสูต 61

หน้า

5.1 การศึกษา และความสนใจ 61
5.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน 62
5.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง 63
5.4 รางวัลที่ได้รับ 65
6. นายเหมันต์ เชตุมี 67
6.1 การศึกษา และความสนใจ 67
6.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน 68
6.3 ผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงที่ผ่านมา 70
บทที่ 5 ผลการวิจัย 72
แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการกำกับการแสดง 72
1. นายชนินทร ประเสริฐประศาสน์ 73
1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน 73
1.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ 77
1.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ 80
2. ธรธร สิริพันธ์วราภรณ์ 86
2.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน 86
2.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ 91
2.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ 92
3. นายมารุต สาโรวาท 98
3.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน 98
3.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ 102
3.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ 104
4. นายยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์ 111

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

4.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน 111
4.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ 113
4.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ 115
5. นายสุประวัติ ปัทมสูต 123
5.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน 124
5.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ 125
5.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ 128
6. เหมันต์ เชตุมี 133
6.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน 133
6.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ 139
6.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ 143
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 150
6.1 สรุปผลการวิจัย 151
ส่วนที่ 1 ภาพรวมโดยสรุปของผู้กำกับการแสดงจากภูมิหลัง ประสบการณ์และผลงานที่ผ่านมา 151
ส่วนที่ 2 ผลการวิจัยเรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน 157
ส่วนที่ 3 ผลการวิจัยเรื่องกลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อที่ผู้กำกับแต่ละคนใช้ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์ 160
6.2 อภิปรายผลการวิจัย 167
6.3 ข้อเสนอแนะ 174
รายการอ้างอิง 176
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 181

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1 หลักในการกำกับการแสดง 26
ภาพที่ 2 John Waters และผลงานภาพยนตร์ของเขา 42
ภาพที่ 3 ผลงานการเขียนบทภาพยนตร์ของชนินทร ประเสริฐประศาสน์ 44
ภาพที่ 4 ผลงานการเขียนบทภาพยนตร์ของธรธร ศิริพันธ์วราภรณ์ 46
ภาพที่ 5 ภาพยนตร์เรื่อง 9 พระคุ้มครอง 47
ภาพที่ 6 ภาพยนตร์เรื่องเดอะกิ๊ก 2 และเรื่องผีเลี้ยงลูกคน 49
ภาพที่ 7 ละครโทรทัศน์เรื่องทรายสีเพลิง 54
ภาพที่ 8 ละครเวทีเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ กำกับการแสดงโดย ดร.เสรี วงษ์มณฑา 58
ภาพที่ 9 ยุทธนากับบทบาทของ แจ๋ว สปาต้า ในกลุ่ม ชาตรี'ส แองเจิ้ล จากภาพยนตร์เรื่อง *คู่แรด* 58
ภาพที่ 10 ละครโทรทัศน์เรื่อง สี่แผ่นดิน 63
ภาพที่ 11 ผลงานการกำกับภาพยนตร์ของเหมันต์ เชตุมี 70
ภาพที่ 12 ตัวอย่างฉากหนึ่งจากละครเรื่อง *แรงเงา* 75
ภาพที่ 13 ตัวอย่างฉากหนึ่งจากละครเรื่อง *ดาวเคียงเดือน* 76
ภาพที่ 14 ตัวอย่างฉากหนึ่งจากละครเรื่อง *แรงเงา* 79

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

หากย้อนไปก่อนที่ละครโทรทัศน์จะเข้าสู่ยุครุ่งเรือง ได้มีการถือกำเนิดสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 ขึ้นในปีพ.ศ. 2498 โดยในยุคแรกนั้น ยังเป็นการแสดงประเภทละครสดที่ไม่ใช่รูปแบบของการออกอากาศทางโทรทัศน์เช่นในปัจจุบัน ได้แก่ เสภา โขน และละครพูด นักแสดงส่วนใหญ่จะมาจากข้าราชบริพาร นักแสดงจากละครเวที และเจ้าหน้าที่ของสถานีไทยทีวีช่อง 4 ละครพูดเรื่องแรกในประวัติการละครโทรทัศน์ของเมืองไทย คือ ละครพูดเรื่อง โพงพาง ในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 จัดแสดงในวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2498 นอกจากนี้ยังมีละครในพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 ที่ได้แสดงออกอากาศในปีเดียวกันอีกจำนวน 5 เรื่อง คือ แก้แค้นไม่โกรธ, ล่ามดี, งดการสมรส, หมอจำเป็น และเห็นแก่ลูก ในลำดับต่อมา

ละครพูดแบบสมัยใหม่ในยุคแรกมีลักษณะเป็นละครสั้นจบในตอน ละครฉากเดียวจบ มีการบอกบทขณะแสดง หลังจากนั้นจึงมีการแต่งละครพูดขึ้นใหม่สำหรับแสดงทางโทรทัศน์โดยเฉพาะ จึงถือได้ว่า สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน ของนายรำคาญ เป็นละครโทรทัศน์เรื่องแรกของไทย แสดงโดย นวล ลออ ทองเนื้อดี สุดา จัตุรัส กำกับการแสดงโดย พิชัย วาสนาส่ง ความยาว 30 นาที แต่ใช้เวลาแสดงจริงเพียง 10 นาที ออกอากาศวันที่ 5 มกราคม พ.ศ. 2499

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปีถัดมาคือ พ.ศ.2499 – 2500 จำนวนบุคลากรในวงการโทรทัศน์เพิ่มขึ้นมากเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเป็นผู้ผลิต ผู้เขียนบท และนักแสดง เรื่องราวส่วนใหญ่เป็นเรื่องสั้นจบในตอน นิยมสร้างพล็อตเรื่องเอง มักเป็นแนวละครชวนหัว หรือละครตลก รวมถึงละครเพลงและรีวิวเพลงก็เป็นที่นิยมเช่นกัน และในช่วงท้ายปีจึงเริ่มมีการนำนวนิยายมาสร้างเป็นละครโทรทัศน์ เช่น ละครเรื่อง ล่องไพร ของพนม เทียน เป็นต้น

ต่อมาละครโทรทัศน์เริ่มเฟื่องฟูขึ้นในปี พ.ศ. 2501 เมื่อนักแสดงละครเวทีเริ่มกลายมาเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ ผู้จัดละครโทรทัศน์ และผู้กำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ การแข่งขันเริ่มเข้มข้นขึ้นเมื่อ ททบ. ช่อง 7 (สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ในปัจจุบัน) เริ่มบุกเบิกวงการละครโทรทัศน์ในปี พ.ศ. 2502 และมีการนำนักแสดงอาชีพมาแสดง รวมถึงเนื้อเรื่องในการนำเสนอก็ความหลากหลายทั้งเรื่องแต่งใหม่ เรื่องจากละครเวที และเรื่องจากภาพยนตร์ที่เคยฉายมาแล้ว

ส่วนช่อง 4 ก็มีการพัฒนาละคร ทั้งละครสั้นจบในตอน และละครยาวหลายตอนจบที่จะออกอากาศเดือนละครั้ง เช่น ละครชุดนุสรา ละครเบาสมองที่เลียนแบบภาพยนตร์อเมริกา เรื่อง ฉันรักลูซี่ นำแสดงโดย อารีย์ นักดนตรี ในปีพ.ศ. 2504 ละครโทรทัศน์ไทยเริ่มมีการใช้เทปโทรทัศน์ในการอัดละครล่วงหน้า ไม่ได้เป็นการแสดงสดเหมือนเดิมอีกต่อไป โดยละครโทรทัศน์ที่มีการอัดเทปไว้ก่อนเรื่องแรก คือ สามดาบซามูไร ของ วิม อิทธิกุล ออกอากาศเมื่อวันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2504

ในปีพ.ศ. 2511 – 2518 เป็นช่วงที่ละครโทรทัศน์ค่อนข้างย่ำอยู่กับที่ เนื่องจากการผลิตรายการที่ไม่พิถีพิถัน และผู้ชมเริ่มรำคาญเสียงคนบอกบท รวมถึงมีการนำภาพยนตร์เรื่องยาวจากทั้งไทยและต่างประเทศเข้ามาฉายด้วย ทำให้ช่วงดังกล่าวผู้ชมให้ความสนใจภาพยนตร์มากกว่าละครโทรทัศน์

จนเมื่อปีพ.ศ. 2519 ละครโทรทัศน์เริ่มกลับมามีบทบาทอีกครั้ง จากการจัดฉายละครเรื่องยาวติดต่อกันวันละครึ่งชั่วโมง ตั้งแต่วันจันทร์ ถึง ศุกร์ แบบ Soap Opera ของโทรทัศน์ประเทศอเมริกา เรื่อง พล นิกร กิมหงวน ของ ป.อินทรปาลิต ที่ไทยทีวีช่อง 9 (หรือไทยทีวีช่อง 4 เดิม) แนวทางการผลิตละครเรื่องยาวดังกล่าวสร้างความตื่นตัวให้ช่องอื่นๆไม่น้อย ไม่ว่าจะเป็น ไทยทีวีช่อง 3 ททบ. ช่อง 7 สี และ ททบ.ช่อง 5 ที่ต่างพากันผลิตละครที่เชื่อว่าจะครองใจคนดู คือละครประเภทเริงรมย์ หรือประโลมโลก ซึ่งในปีพ.ศ. 2522 ละครประเภทดังกล่าวก็ได้เพิ่มทวีมากยิ่งขึ้น จนในปีพ.ศ. 2533 กบว.มีคำสั่งให้งดออกอากาศรายการในช่วง 18.30 – 20.00 เพื่อตอบสนองนโยบายด้านการประหยัดพลังงาน ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าว เป็นช่วงที่ละครประเภท Soap Opera แข่งขันกันออกอากาศเกือบทุกช่อง ประกอบกับกระแสภาพยนตร์จีน และละครจีนเริ่มเข้ามามีอิทธิพลในประเทศไทยทำให้กิจการละครโทรทัศน์ชะงักลงไปไม่น้อย จนกระทั่งปลายปีพ.ศ. 2524 ได้มีการจัดระเบียบผังการออกอากาศอีกครั้ง โดยมุ่งสนับสนุนรายการที่ผลิตในประเทศ เพื่อออกอากาศในช่วงเวลา 20.45-21.45 แทนละครจีน แต่ละสถานีจึงกลับมามุ่งผลิตละครประเภท Soap Opera อีกครั้งหนึ่ง (ปนัดดา ธนสถิตย์, 2531)

ในปีพ.ศ. 2556 การเปลี่ยนแปลงระบบการออกอากาศของโทรทัศน์ครั้งสำคัญได้เกิดขึ้น โดยคณะกรรมการกิจการกระจายเสียงกิจการโทรทัศน์และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ (กสทช.) ได้เสนอให้มีการเปิดประมูลคลื่นโทรทัศน์ระบบดิจิทัล (digital television) ในเดือนกันยายน พ.ศ.2556 ซึ่งจะทำให้มีฟรีทีวีเพิ่มขึ้นจากเดิมเป็น 48 ช่อง เกิดจากช่องฟรีทีวีในระบบเดิม หรือระบบอนาล็อก 6 ช่อง รวมกับฟรีทีวีในระบบใหม่ หรือระบบดิจิทัล 42 ช่อง ประกอบไปด้วยช่องธุรกิจ 24 ช่อง หมวดหมู่ทั่วไปความคมชัดสูง (HD) 7 ช่อง หมวดหมู่ทั่วไปความคมชัดปกติ (SD) 7 ช่อง ช่อง

สาธารณะ 12 ช่อง และช่องบริการชุมชน 12 ช่อง ซึ่งระบบโทรทัศน์ดิจิทัล หรือ DTV คือ ระบบการรับส่งสัญญาณภาพและเสียงที่มีข้อมูลที่มีการเข้ารหัสเป็นดิจิทัล ทีมีค่า “0” กับ “1” เท่านั้น โดยมีกระบวนการต่าง ๆ ที่จะทำการแปลงสัญญาณภาพและเสียงให้เป็น ดิจิทัล มีการบีบอัดข้อมูล ทำการเข้ารหัสข้อมูล ก่อนที่จะทำการมอดูเลตข้อมูลดิจิทัลเหล่านี้เพื่อส่งผ่านตัวกลางไปสู่ผู้รับปลายทาง ซึ่งต่างกันอย่างสิ้นเชิงกับโทรทัศน์ระบบอะนาล็อก เมื่อสัญญาณดิจิทัลถูกส่งมายังเครื่องรับโทรทัศน์ จะผ่านกระบวนการบีบอัดข้อมูลสัญญาณดิจิทัล โดย MPEG-2 หรือ MPEG-4 ทำการถอดรหัส หลังจากนั้นสัญญาณจะถูกส่งไปยังหลอดภาพ แล้วหลอดภาพจะยิงลำแสงออกไปยังหน้าจอโทรทัศน์ ทำให้เกิด Pixel (จุดภาพ) บนจอภาพ ซึ่งในระบบ HDTV นั้นจะให้ภาพที่มีความละเอียดของ Pixel สูงกว่าโทรทัศน์ทั่วไปมาก จึงทำให้ภาพที่ออกมามีความคมชัด ละเอียด และไม่มีการกระพริบของสัญญาณภาพ ลักษณะการยิงลำแสง แบ่งได้ 2 แบบ คือ Interlaced Scanning (ตัวย่อ i เป็นการสแกนลำแสงสลับเส้นคี่และคู่) และ Progressive Scanning (ตัวย่อ p เป็นการสแกนตามลำดับ 1,2,3,...)

การส่งเสียงและภาพด้วยสัญญาณดิจิทัลเป็นรหัสที่มีระบบการบีบอัดสัญญาณ นี่เองทำให้สามารถส่งรายการต่อช่องได้มากขึ้น จากเดิม 1 ช่องส่งได้ 1 รายการ แต่ระบบดิจิทัล 1 ช่อง จะสามารถส่งได้ถึง 4-6 รายการทางภาคพื้นดิน และ 8-10 รายการทางดาวเทียมและมีประสิทธิภาพสูงทั้งความคมชัดของภาพและเสียง โดยเป็นการพัฒนาจากระบบโทรทัศน์อนาล็อคในปัจจุบันซึ่งไม่สามารถรับประกันคุณภาพของสัญญาณได้ การทดลองออกอากาศระบบด้วยระบบดิจิทัลในช่องความคมชัดปกติเอสดี (SD) และช่องความคมชัดสูง เอชดี (HD) ควบคู่ไปกับระบบอนาล็อคเดิมคือ NTSC PAL และ SECAM เริ่มมาตั้งแต่เดือนมีนาคม พ.ศ.2557 และคาดว่าจะมีการเปลี่ยนผ่านที่สมบูรณ์ในปี พ.ศ.2559 (รายงานประจำปีสมาคมนักข่าววิทยุและโทรทัศน์ไทย,2556 : 65)

การขยายช่องทางในการรับชมสื่อโทรทัศน์ที่มากขึ้นเป็นทวีคูณ ส่งผลต่อแนวทางการผลิตละครโทรทัศน์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อละครโทรทัศน์ยังคงเป็นความบันเทิงอันดับแรกที่ผู้ชมให้ความสนใจ การมีละครบรรจุในผังรายการจึงเป็นแม่เหล็กชั้นดีที่จะสามารถดึงดูดผู้ชมให้หันเหจากช่องหลักที่เคยรับชมได้ และทางเลือกในการรับชมที่เพิ่มขึ้นนี่เอง ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานในด้านต่างๆ จำเป็นต้องมีการพัฒนามากขึ้นตามไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นนโยบายการนำเสนอของสถานี คุณภาพการผลิตผลงานของผู้จัดละคร รวมไปถึงบุคลากรที่เกี่ยวข้องในทุกๆฝ่าย

ผู้กำกับการแสดง เป็นบุคคลหนึ่งที่สำคัญในกระบวนการผลิตละคร เนื่องจากจะต้องเป็นผู้ควบคุมภาพรวมของละครให้สอดคล้องกับแนวทางที่ผู้จัดต้องการ ที่นอกจากจะอาศัยทักษะการทำงานที่เป็นมืออาชีพแล้ว ยังต้องมีความคิดสร้างสรรค์ในการรังสรรค์สิ่งใหม่ๆให้เป็นที่ถูกใจกับรสนิยมของคนดูด้วย การสรรหาแนวทางใหม่ๆในการกำกับละครจึงเป็นจุดพิสูจน์การดำรงอยู่ในวิชาชีพท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงและการแข่งขันที่รุนแรงมากขึ้นในปัจจุบัน

ในฐานะนักแสดงที่ได้มีโอกาสแสดงภาพยนตร์ ละครเวที และละครโทรทัศน์ มากกว่า 30 เรื่อง ในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา และได้มีโอกาสร่วมงานกับผู้กำกับการแสดงมากมายในสาขาต่างๆ สิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยสัมผัสได้จากการเป็นนักแสดงคือ ผู้กำกับการแสดงมีส่วนสำคัญอย่างมากในการกำหนดทิศทางของเรื่องจากวิธีการกำกับการแสดง ไม่ว่านักแสดงจะมีทักษะทางการแสดงอยู่ในระดับใด เมื่อผู้กำกับกำหนดขอบเขตไว้แล้ว นักแสดงก็จะต้องถ่ายทอดบทบาทของตัวละครภายใต้เส้นขีดนั้น หลายครั้งที่เรื่องราวจากบทประพันธ์ถูกตีความให้แตกต่างไปจากต้นฉบับ ตามสถานการณ์ที่เปลี่ยนไป นักแสดง รวมถึงมุมมอง และความเข้าใจของผู้กำกับการแสดงที่มีต่อเรื่องนั้นๆ ซึ่งส่งผลให้เกิดการเล่าเรื่องราวใหม่ๆที่มีทั้งกระแสเห็นด้วยและต่อต้าน ผู้กำกับการแสดงหลายคนเริ่มถอยบทบาทของตัวเองลงไป บางคนก้าวขึ้นมาอยู่แถวหน้าของวงการ ในขณะที่คลื่นลูกใหม่ก็ทยอยเข้าสู่สังเวียนแห่งการกำกับละครมากขึ้น ความแปลกใหม่ที่เต็มไปด้วยพลังแห่งการสร้างสรรค์ และทักษะทางการกำกับการแสดงที่ทันสมัยสะท้อนให้เห็นมุมมองของการสื่อสารตัวตนผ่านละคร ดังจะเห็นได้จากละครประเภทต่างๆที่มีความสัมพันธ์กับบุคลิกลักษณะของผู้กำกับฯ เช่น ละครรักโรแมนติก มักจะกำกับการแสดงโดยผู้หญิง หรือผู้กำกับการแสดงที่มีจิตใจละเมียดละไมคล้ายผู้หญิง เป็นต้น เอกลักษณ์ในการกำกับการแสดงดังกล่าวเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่แบ่งแยกจริตของละครและรสนิยมของคนดู หากแต่ในความเป็นจริง ยังมีปัจจัยอื่นๆอีกมากที่แสดงให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงสมัยนี้มีวิธีการสื่อสารตัวตนผ่านการกำกับละครอย่างไร

ผู้กำกับการแสดงที่มีความคุ้นเคยในสื่อใดก็จะนำพาธรรมชาติของสื่อเหล่านั้นติดตัวมาด้วย ทำให้วิธีการสื่อสาร ระบบการจัดการในการถ่ายทำมีความแตกต่างจากผู้กำกับการแสดงที่เติบโตมาจากสายงานสื่อประเภทเดิมตั้งแต่ต้น ยกตัวอย่างเช่น ในระบบการถ่ายทำภาพยนตร์ผู้กำกับการแสดงจะมีความเป็นศิลปิน และมีความพิถีพิถันกับองค์ประกอบต่างๆในภาพมาก เมื่อมากำกับละครโทรทัศน์ก็มักจะนำทีมงานที่คุ้นเคยกันจากการถ่ายทำภาพยนตร์มาร่วมงานด้วย บรรยากาศในการถ่ายทำละครจึงมีกลิ่นอายของความเป็นภาพยนตร์สูง หรือระบบการแสดงละครเวทีที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำความเข้าใจกับนักแสดงละครโทรทัศน์ถึงวิธีการแสดงที่แตกต่างจากที่เคยเป็น การซ้อมร่วมกันครั้งละหลายชั่วโมงเป็นระยะเวลาติดต่อกันนานหลายเดือน ทำให้ความสนิทสนมระหว่าง

นักแสดง ทีมงาน และผู้กำกับการแสดงมีมากกว่าการทำงานในระบบอื่นๆ เมื่อผู้กำกับละครเวทีมากำกับละครโทรทัศน์ก็ย่อมนำพาคุณลักษณะบางประการของละครเวทีมาด้วย เป็นต้น

ในปัจจุบันความสดใหม่จากการผสานวัตถุดิบบางประการของสื่อเข้าด้วยกันเป็นปัจจัยที่ผู้ผลิตละครให้ความสนใจ เนื่องจากอาจเป็นหนทางหนึ่งในการสร้างสิ่งใหม่ๆให้เกิดขึ้นกับการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ได้

การแสวงหาผู้กำกับที่สามารถสร้างความแตกต่างให้แก่ละครจึงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนภายใต้ยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนผ่านเช่นนี้ การศึกษาถึงคุณลักษณะการสื่อสารเฉพาะตัวที่เรียกว่า สไตล์ (style) ของผู้กำกับการแสดงอย่างมีหลักการจึงเกิดขึ้นเพื่อรวบรวมแนวคิด วิธีการในการกำกับการแสดง รวมถึงทัศนคติที่มีต่อการสร้างสรรค์ศิลปะละครโทรทัศน์ โดยมุ่งหวังให้เกิดแนวทางในการพัฒนาองค์ความรู้ด้านการสื่อสารการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการกำกับการแสดงจากผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีคุณลักษณะพิเศษ กล่าวคือ เคยมีประสบการณ์ในการกำกับการแสดงในสื่ออื่นๆ เช่น ละครเวที และภาพยนตร์ เพื่อนำความรู้ที่ได้จากการศึกษาในครั้งนี้ไปประยุกต์ใช้ในภาควิชาชีพได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาภูมิหลังและประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานใน ละครเวทีและภาพยนตร์ รวม 6 คน
2. ศึกษาแนวคิดของผู้กำกับละครโทรทัศน์ในการสร้างสรรค์ผลงานละครในสื่อที่แตกต่างกัน
3. ศึกษากลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อที่ผู้กำกับแต่ละคนใช้ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์

ปัญหานำวิจัย

1. ภูมิหลังและประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อต่างๆของผู้กำกับ 6 คนเป็นอย่างไร
2. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานละครในสื่อที่แตกต่างกันของผู้กำกับแต่ละคนเป็นอย่างไร
3. กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อที่ผู้กำกับแต่ละคนใช้ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์เป็นอย่างไร

ขอบเขตการวิจัย

1. การวิจัยในครั้งนี้ศึกษาถึงแนวคิดและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์จำนวน 6 คนที่มีผลงานในสื่อที่มีคุณลักษณะแตกต่างกัน ได้แก่ละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ และศึกษาข้อมูลของผู้กำกับเพิ่มเติมจากมุมมองของนักแสดงที่เคยมีประสบการณ์การทำงานร่วมกับผู้กำกับเหล่านี้

2. ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยกำกับการแสดงให้แก่ผู้วิจัยอย่างน้อย 1 เรื่อง

3. การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบสหวิธีการ (multiple methodology) โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) ในฐานะนักแสดง การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (in-depth interview) และการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (documentary research)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ประมวลแนวคิดและวิธีการกำกับการแสดงจากผู้กำกับที่มีผลงานในสื่อละครโทรทัศน์ ละครเวทีและภาพยนตร์ อย่างเป็นระบบ

2. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการกำกับการแสดงที่มีความเชื่อมโยงสื่อ และสามารถนำไปประยุกต์เพื่อพัฒนาภาควิชาชีพอย่างมีประสิทธิผลยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิยามศัพท์

แนวคิด ในการเชื่อมโยงสื่อ หมายถึง หลักการ ความคิดเห็น และทัศนคติของผู้กำกับการแสดงที่มีต่อศิลปะการละครและการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน ได้แก่ ละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์

วิธีการในการกำกับการแสดง หมายถึง กลวิธีที่ใช้ในการสื่อสารเพื่อการกำกับการแสดง ได้แก่ การตีความ การอธิบายวิธีการแสดงให้แก่นักแสดง รวมถึงรูปแบบการทำงานที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ เช่น การมีส่วนร่วมในบทบาทหน้าที่อื่นที่นอกเหนือจากการกำกับการแสดง ได้แก่ การถ่ายภาพ การเขียนบท การเลือกนักแสดง การกำกับภาพ ฯลฯ

ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์ หมายถึงผู้ที่มีอาชีพในวงการโทรทัศน์ในฐานะผู้กำกับการแสดงในปัจจุบัน มีผลงานการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์เป็นหลัก และเคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานผ่านสื่อสื่อละครเวที และ/หรือ สื่อภาพยนตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง “แนวคิดและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์” มีแนวคิดและทฤษฎีดังนี้

1. แนวคิดเรื่องคุณลักษณะการสื่อสารของละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์
    1.1 กระบวนการในการผลิตละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์
    1.2 ช่องทางในการนำเสนอละครของโทรทัศน์ เวที และภาพยนตร์
    1.3 ประเภทและรูปแบบการนำเสนอของละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์
2. แนวคิดเรื่องการกำกับการแสดง
    2.1 ความหมายของผู้กำกับการแสดง
    2.2 ตัวตนของผู้กำกับการแสดง จากทฤษฎีประพันธกร
    2.3 หน้าที่ของผู้กำกับการแสดง
    2.4 หลักในการกำกับการแสดง
    2.5 คุณลักษณะเฉพาะของผู้กำกับการแสดง
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. แนวคิดเรื่องคุณลักษณะการสื่อสารของละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์

ในปัจจุบันการสื่อสารการแสดงในศาสตร์ที่แตกต่างกันทั้ง 3 ประเภทนี้ มีการพัฒนารูปแบบการผลิต การนำเสนอ ลักษณะเนื้อหา ตลอดจนเทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์ใหม่ๆขึ้นมากมาย การเปรียบเทียบจุดร่วมและจุดต่างในด้านต่างๆของศาสตร์แต่ละแขนง ไม่ว่าจะเป็นศาสตร์แห่งละครโทรทัศน์ ศาสตร์แห่งละครเวที หรือศาสตร์แห่งภาพยนตร์ ได้มีการรวบรวม และจัดระเบียบโดยนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิ ก่อให้เกิดเป็นองค์ความรู้ให้แก่วงการสื่อสารการแสดงอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตาม แนวคิดเรื่องคุณลักษณะการสื่อสารของละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และละครเวทีในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่ความแตกต่างทางด้านกระบวนการในการผลิต ช่องทางการนำเสนอ และรูปแบบการนำเสนอเป็นหลัก โดยโครงสร้างของการสื่อสารเหล่านี้จะเป็นตัวกำหนดวิธีการในการสร้างสรรค์ และวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดง อันจะก่อให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะตัวต่อไป

1.1 กระบวนการในการผลิตละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์

1.1.1 การผลิตละครโทรทัศน์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ขั้นตอนหลักๆ (ปนัดดา ธนสถิตย์, 2531: 18-24, 63-66 ; ณัฐฐวัฒน์ สุทธิโยธิน,2549 : (8-6)-(8-45)) ดังนี้

- ขั้นวางแผนงาน เป็นการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และกำหนดแนวทางการปฏิบัติต่างๆไว้ล่วงหน้า เพื่อนำเสนอละครต่อสถานีโทรทัศน์ ประกอบไปด้วย การวางแผนเกี่ยวกับบทละคร ได้แก่ประเภทของละคร แนวเรื่อง และเนื้อเรื่อง การวางแผนเกี่ยวกับวิธีการผลิต วางแผนการถ่ายทำ การวางตัวผู้ร่วมงาน ได้แก่ ผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับภาพ ฯลฯ การวางงบประมาณในการผลิต โดยมากผู้ผลิตจะคิดเฉลี่ยค่าใช้จ่ายต่อความยาวของละคร 1 ตอนที่ออกอากาศ โดยในแต่ละสถานีจะมีค่าเช่าช่วงเวลาออกอากาศ (air time) ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของแต่ละสถานี
- ขั้นเตรียมการ เป็นขั้นตอนที่ผู้อำนวยการผลิต และ/หรือผู้กำกับ สื่อสารกับทีมงานเพื่อเตรียมการถ่ายทำละคร ประกอบไปด้วย การเขียนบทละครโทรทัศน์ โดยส่วนใหญ่บทละครโทรทัศน์ไทยจะอยู่ระหว่างบทแบบสมบูรณ์ คือกำหนดรายละเอียดของมุมภาพในการถ่ายทำ และบทแบบกึ่งสมบูรณ์ คือ การไม่กำหนดรายละเอียดมุมภาพในการถ่ายทำเพื่อให้ผู้กำกับภาพได้มีส่วนในการตัดสินใจเลือกใช้ภาพในใน ขั้นตอนต่อไป นอกจากบทละครโทรทัศน์แล้ว ยังมีการคัดเลือกตัวผู้แสดง วางแผนการถ่ายทำ ประสานงานไปยังฝ่ายอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เช่น ฝ่ายจัดหาสถานที่ถ่ายทำ ฝ่ายเครื่องแต่งกาย ฯลฯ เพื่อเตรียมความพร้อมก่อนถึงวันถ่ายทำ
- ขั้นการถ่ายทำ ในสมัยเริ่มแรกขั้นการถ่ายทำนี้ เป็นการแสดงสด อาจเป็นวันของการออกอากาศเลย แต่ในปัจจุบันมีการบันทึกเทป สามารถออกแบบและแก้ไขการแสดงได้จนกว่าผู้กำกับจะพอใจ หลังจากที่นักแสดงจดจำบทของตนเองได้แล้ว จะมีการซ้อมแห้ง[1] ซ้อมกล้อง และถ่ายทำจริง หลังจากถ่ายทำเสร็จสิ้นตามที่กำหนดไว้ในแต่ละวันแล้ว จะเป็นขั้นตอนการตัดต่อ-ลงเสียง ผู้กำกับรายการ (ซึ่งบางครั้งอาจเป็นคนเดียวกันกับผู้กำกับการแสดง) จะนำเทปทั้งหมดมาตัดต่อเรียงลำดับเหตุการณ์ อาจมีการเพิ่มเทคนิคพิเศษทางภาพ ใส่เสียงพูด และเสียงเพลงประกอบ ทั้งนี้จะยึดตามบทละครโทรทัศน์เป็นหลัก

[1] **ซ้อมแห้ง (dry run)** คือ การแสดงกับผู้ร่วมแสดงด้วยอารมณ์ความรู้สึกจริง เครื่องแต่งกายเหมือนจริง สถานที่จริง มีการเคลื่อนย้ายไปตามตำแหน่งที่ผู้กำกับการแสดงกำหนด (บางครั้งผู้ช่วยผู้กำกับอาจช่วยบอกบทในกรณีที่นักแสดงยังจำบทได้ไม่แม่นยำ) แต่ไม่มีการทดลองใช้กล้องบันทึกภาพ

- ขั้นประเมินผลรายการ เมื่อละครออกอากาศ ผู้ผลิตรายการจะติดตามผลงานของตนจากการรับชมในวันออกอากาศ และผลประมาณการจำนวนผู้ชมโทรทัศน์ต่อรายการนั้นๆ (rating) เพื่อให้ทราบว่าละครเรื่องดังกล่าวประสบผลสำเร็จต่อกลุ่มเป้าหมายอย่างไร ทั้งนี้เพื่อการพัฒนาคุณภาพในการผลิตละครโทรทัศน์ และการนำเสนอละครเรื่องต่อไปกับสถานี

1.1.2 การผลิตภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นการผลิตภาพยนตร์เรื่องสั้นหรือเรื่องยาว ล้วนต้องผ่านกระบวนการผลิต 3 ขั้นตอน (ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ,2529 ; จันนิภา เจตสมมา,2544 และพรสิทธิ์ พัฒนานุรักษ์, 2551) ดังนี้

- ขั้นก่อนถ่ายทำ ถือว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญมาก เพราะการเตรียมการที่มีระบบระเบียบ มีความละเอียดรอบคอบ จะส่งผลให้การผลิตภาพยนตร์เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ นับตั้งแต่การสร้างเรื่องและทำบทภาพยนตร์ หลังจากนั้นจึงวางแผนการปฏิบัติงาน ได้แก่ วิเคราะห์และตีความบทภาพยนตร์อย่างละเอียด คัดเลือกทีมงาน คัดเลือกผู้แสดง เลือกสถานที่ถ่ายทำ
  จัดตารางการถ่ายทำ จัดสรรงบประมาณ ฯลฯ
- ขั้นถ่ายทำ เป็นลงมือปฏิบัติตามแผนการที่วางไว้ ซึ่งจะเป็นขั้นตอนที่มีผู้ร่วมงานมากที่สุด และต้องอาศัยการทำงานที่ประสานสัมพันธ์กันอย่างกลมเกลียวที่สุด ทั้งนี้เพราะคุณภาพจากการแสดง ภาพ เสียง และการเคลื่อนไหวที่เป็นภาพยนตร์โดยสมบูรณ์นั้น ล้วนขึ้นอยู่กับการดำเนินงานในขั้นตอนนี้ซึ่งประกอบไปด้วย การประชุมกองถ่าย การออกกองถ่าย การปฏิบัติงานของแผนกต่างๆในกองถ่าย เช่น ฝ่ายฉาก ฝ่ายแสง ฝ่ายเสียง ฝ่ายเสื้อผ้า ฯลฯ เมื่อถ่ายทำเสร็จในแต่ละวันจะต้องดำเนินการส่งฟิล์มให้แก่แล็บภาพยนตร์ ในกรณีที่ประสบปัญหาในการถ่ายทำ เช่น ฟิล์มเสีย ถ่ายไม่เสร็จตามกำหนดอันเกิดจากปัญหาทางธรรมชาติ หรือปัญหาทางการแสดง ก็จะนัดคิวเพิ่มต่างหากเพื่อถ่ายซ่อม (reshoot)
- ขั้นหลังการถ่ายทำ ภาพยนตร์ที่ผ่านขั้นตอนการผลิตไปแล้ว ยังไม่สามารถนำไปฉายดูได้อย่างเป็นเรื่องเป็นราว เนื่องจากเป็นการดำเนินงานโดยการแยกบทระหว่างถ่ายทำ กล่าวคือเป็นการถ่ายโดยไม่เรียงลำดับเหตุการณ์ก่อนหลัง มักจะยึดเอาสถานที่ถ่ายทำหรือคิวของนักแสดงเป็นหลัก เพื่อความรวดเร็วและประหยัดงบประมาณ ดังนั้นขั้นตอนหลังการถ่ายทำจึงเข้ามามีบทบาทเป็นอย่างมาก ในการตัดต่อลำดับ

ภาพให้เกิดเป็นเรื่องราว ประกอบไปด้วย การตัดต่อลำดับภาพ พิมพ์ฟิล์มภาพยนตร์ และเผยแพร่ หรือจัดจำหน่ายจึงเป็นอันเสร็จสิ้นกระบวนการผลิตภาพยนตร์

1.1.3 ละครเวที มีกระบวนการในการผลิตที่แตกต่างจาก ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ค่อนข้างชัดเจน โดยสามารถแบ่งได้เป็น 9 ขั้นตอน (ปรารถนา รัตนะสิทธิ์, 2550) คือ เลือกเรื่อง เตรียมการ วางแผนการทำงาน คัดเลือกตัวละคร อ่านบทครั้งแรก ซ้อม การวางตำแหน่งผู้แสดงบนเวที ซ้อมใหญ่ และแสดงจริง

- เลือกเรื่อง ผู้อำนวยการสร้าง/แสดงจะคัดเลือกเรื่องที่สนใจ โดยจะมีการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าว บางครั้งอาจเลือกร่วมกันกับผู้กำกับการแสดง และผู้เขียนบท
- เตรียมการ เป็นขั้นตอนการจัดหาทีมงานฝ่ายต่างๆ ได้แก่ผู้กำกับการแสดง ผู้เขียนบท นักแสดง ฝ่ายเวที ฝ่ายประชาสัมพันธ์ สวัสดิการ ฯลฯ
- วางแผนการทำงาน (laying plan) เป็นการแบ่งหน้าที่การทำงานกันอย่างเป็นหมู่คณะ
- คัดเลือกตัวละคร (casting) ผู้กำกับการแสดง และผู้เขียนบทจะทำหน้าที่ร่วมกันในการคัดเลือกนักแสดง
- อ่านบทครั้งแรก (first reading) ทีมงานและนักแสดงจะได้พบหน้ากันทั้งหมด และมีการอ่านเพื่อได้เห็นภาพรวมของเรื่องร่วมกัน โดยมากมักมีการจับเวลาเพื่อดูความยาวของเรื่องด้วย
- ซ้อม (rehearsal) โดยปกติจะซ้อมตามลำดับของเรื่องจากต้นเรื่องไปจนจบเรื่อง โดยผู้กำกับจะเป็นผู้นัดซ้อม และมักจะมีการวอร์มร่างกายและละลายพฤติกรรมก่อนเข้าบทละคร
- การวางตำแหน่งผู้แสดงบนเวที (blocking) คือการจัดวางตำแหน่งตัวละครพร้อมฉากรวมถึงการเคลื่อนไหวเข้าออกฉาก ตามองค์ประกอบของภาพบนเวทีที่แบ่งเวทีออกเป็น 9 ส่วน คือ Upstage Right(UR), Upstage Center(UC), Upstage Left(UL), Center Stage Right(CR), Center stage Center(CC), Center stage Left(CL), Downstage Right(DR), Downstage Center(DC) และ Downstage Left(DF) ซึ่งในการเรียกซ้าย-ขวาของเวทีจะถือเอาซ้าย-ขวา ของนักแสดงเป็นหลัก การแบ่งเวทีลักษณะดังกล่าวจะไม่ใช้กับเวทีที่มีผู้ชมรอบด้าน (arena Stage) หรือมาก

ว่า 1 ด้าน เช่นเวที 3 ด้าน (thrust stage) เพราะเวทีในลักษณะที่มีกรอบด้านหน้า (proscenium) แบบนี้คำนวณจากมุมสายตาของผู้ชมเพียงด้านเดียว

- ซ้อมใหญ่ (technical Run) เป็นขั้นตอนการแสดงที่เหมือนจริง แต่งตัวและแต่งหน้าจริง รวมถึงการเคลื่อนฉากทั้งหมดก็ทำเสมือนเล่นจริง เป็นการแสดงยาวรวดเดียวจบเรื่อง อาจมีผู้ชมเข้ามารับชมจริงๆ
- แสดงจริง (showtime) เป็นการแสดงโดยมีผู้ชม และมีการขายบัตร ระยะเวลาในการแสดงประมาณ 1.30 ชั่วโมง – 2 ชั่วโมง

1.2 ช่องทางในการนำเสนอของโทรทัศน์ เวที และภาพยนตร์

ช่องทางการนำเสนอการแสดงทั้ง 3 ศาสตร์นี้ประกอบไปด้วยสื่อ 3 ประเภทที่มีระบบและคุณลักษณะของสื่อแตกต่างกันอย่างชัดเจน เริ่มต้นที่ละครโทรทัศน์ ที่เราสามารถรับชมได้จากโทรทัศน์ จอแก้วสี่เหลี่ยมที่ด้านในประกอบไปด้วยจุดที่มีความเข้มแตกต่างกันหลายร้อยหลายพันจุด การส่งสัญญาณทางโทรทัศน์ คือการส่งภาพไปทีละจุดจากซ้ายไปขวา และจากบนลงล่าง โดยเปลี่ยนแต่ละจุดของภาพเป็นสัญญาณไฟฟ้า ผสมเข้ากับวิทยุความถี่สูงในระบบเอเอ็ม แล้วส่งออกไปในอากาศในรูปของคลื่นแม่เหล็กไฟฟ้า ส่วนเสียงจะส่งไปในระบบเอฟเอ็มทำนองเดียวกับวิทยุ โดยใช้คลื่นความถี่ที่มีอยู่ในช่องเดียวกัน แต่ละช่องจะมีย่านความถี่กว้างประมาณ 6 เมกกะเฮิร์ท โดย 1 วินาที สามารถส่งภาพได้ 30 ภาพ ผ่านระบบอนาล็อคที่ย่านความถี่ VHF และ UHF มีอุปกรณ์ที่สำคัญในการส่งภาพคือ หลอดส่งภาพ (camera tube) หลอดสูญญากาศซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญของกล้องถ่ายโทรทัศน์ (วีระศักดิ์ เชิงเชาว์,2549 :18-21)

ในประเทศไทย โทรทัศน์ถือกำเนิดขึ้นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2498 โดยสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม โดยละครที่ออกอากาศในโทรทัศน์เรื่องแรกคือ *สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน* ของนายรำคาญ (ประหยัด ศ. นาคะนาท) ออกอากาศเมื่อวันที่ 5 มกราคม พ.ศ.2499 ซึ่งละครโทรทัศน์ในยุคนั้นเป็นการแสดงสด บอกบทระหว่างแสดง ในปีพ.ศ.2501 เป็นต้นมา ละครเวทีซบเซาลง นักแสดงละครเวทีหันมาแสดงละครโทรทัศน์มากขึ้น ส่งผลกระทบในเชิงพัฒนาการทั้งระบบของวงการละครโทรทัศน์ ไม่ว่าจะเป็นวิชาชีพนักแสดง ผู้กำกับการแสดง ช่างเทคนิค ฯลฯ รวมไปถึงระบบการสื่อสาร

ในช่วงเดือนกันยายน พ.ศ.2556 วงการโทรทัศน์ไทยได้เข้าสู่การเปลี่ยนผ่านทางด้านเทคโนโลยีครั้งสำคัญเนื่องจากคณะกรรมการกิจการกระจายเสียงกิจการโทรทัศน์และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ (กสทช.) ได้มีการเปิดประมูลคลื่นโทรทัศน์ระบบดิจิทัล (digital television) ที่จะทำให้มีฟรีทีวีเพิ่มขึ้นจากเดิมเป็น 48 ช่อง และคาดว่าภายใน 8 ปี หรือภายในพ.ศ. 2563 และ

เป็นระบบที่แตกต่างกับในปัจจุบันอย่างสิ้นเชิง นั่นคือระบบโทรทัศน์ดิจิทัล หรือ DTV คือการส่งเสียงและภาพด้วยสัญญาณดิจิทัลที่เป็นรหัส มีประสิทธิภาพสูงทั้งความคมชัดของภาพและเสียง แตกต่างจากระบบโทรทัศน์อนาล็อคในปัจจุบันซึ่งไม่สามารถรับประกันคุณภาพของสัญญาณได้ โดยตั้งแต่เดือนมีนาคม พ.ศ.2557 จะเป็นการทดลองออกอากาศระบบด้วยระบบดิจิทัลในช่องความคมชัดปกติเอสดี (SD) และช่องความคมชัดสูงเอชดี (HD) ควบคู่ไปกับระบบอนาล็อคเดิมคือ NTSC PAL และ SECAM และคาดว่าจะมีการเปลี่ยนผ่านที่สมบูรณ์ในปี พ.ศ.2559 (รายงานประจำปีสมาคมนักข่าววิทยุและโทรทัศน์ไทย,2556 : 65)

ในส่วนของภาพยนตร์มีช่องทางการนำเสนอที่จำกัดมากกว่าโทรทัศน์ เนื่องจากไม่ได้ใช้ระบบการออกอากาศโดยผ่านสัญญาณใดๆ หากต้องการรับชมผู้ชมจะต้องเดินทางไปยังโรงภาพยนตร์ที่จะมีจอเฉพาะเคลือบด้วยแร่ตระกูลเงิน เพื่อให้สะท้อนแสงได้ดี และต้องมีเครื่องฉาย จอดังกล่าวเรียกกันโดยทั่วไปว่า “จอเงิน” มีขนาดใหญ่ และมีราคาแพง แต่ในปัจจุบันมีการผลิตแผ่นCD,DVD ออกมาจำหน่ายทำให้สามารถรับชมภาพยนตร์ผ่านจออื่นที่ไม่จำกัดอยู่เพียงจอภาพยนตร์ได้ เช่น รับชมผ่านคอมพิวเตอร์ หรือรับชมผ่านโทรทัศน์ ในกรณีที่อุปกรณ์นั้นมีเครื่องเล่นแผ่น CD,DVD นอกจากนี้ยังมีการผลิตภาพยนตร์สำหรับโทรทัศน์ หรือภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์โดยเฉพาะแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทย่อยคือ ภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ และภาพยนตร์เรื่องยาวทางโทรทัศน์ อาจมีลักษณะเป็นสารคดี ภาพยนตร์เพลง ภาพยนตร์การ์ตูน ฯลฯ ก็ได้

ถึงแม้ช่องทางในการนำเสนอภาพยนตร์จะเปลี่ยนผันไปตามเทคโนโลยีที่พัฒนาขึ้น แต่เอกลักษณ์ของการรับชมภาพยนตร์ก็ยังคงอยู่ เนื่องจากวิธีการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อภาพยนตร์ คือกระบวนการที่บันทึกภาพด้วยฟิล์ม แล้วนำออกฉายในลักษณะที่แสดงให้เห็นเป็นภาพเคลื่อนไหว โดยภาพที่ปรากฏบนฟิล์มหลังจากผ่านกระบวนการถ่ายทำแล้วมีลักษณะเป็นภาพนิ่งจำนวนมากที่แสดงอาการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อยต่อกันเป็นช่วงๆ ปัจจุบันความเร็วที่ใช้ถ่ายทำคือ 24 เฟรมต่อวินาที

ภาพยนตร์เรื่องแรกของไทยเกิดขึ้นในปีพ.ศ.2466 คือ นางสาวสุวรรณ เป็นภาพยนตร์ใบ้ ที่เขียนบทและกำกับโดย เฮนรี แม็กเร (Henry MacRae) จัดจำหน่ายโดยบริษัทภาพยนตร์ ยูนิเวอร์ซัล ใช้ฟิล์มขนาด 35 มม. (วิกิพีเดีย,6 กุมภาพันธ์ 2557) ในการฉายนั้นจะเป็นลักษณะผลิตจนเสร็จสิ้นกระบวนการแล้วจึงนำออกฉาย แตกต่างกับโทรทัศน์ที่จำเป็นต้องมีการส่งสัญญาณภาพจากสถานีอยู่ตลอดเวลา

ส่วนละครเวที มีช่องทางการนำเสนอที่ปราศจากการส่งสัญญาณภาพ แตกต่างกับละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ สำหรับละครเวทีแล้วผู้ชมยังคงจะต้องเดินทางไปยังโรงละครเพื่อรับชมการแสดงสดๆ จากนักแสดงจริงๆ ณ เวลาขณะนั้น โรงละครมีหลายขนาด หากเป็นโรงละครขนาดใหญ่จะสามารถจุผู้ชมได้ตั้งแต่ 2,000 ที่นั่งขึ้นไป ได้แก่ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

เมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์ เป็นต้น โรงละครขนาดกลางสามารถจุผู้ชมได้ประมาณ 800-1,400 ที่นั่ง เช่น โรงละครแห่งชาติ เป็นต้น ส่วนโรงละครขนาดเล็กจะมีที่นั่งสูงสุดไม่เกิน 400-800 ที่นั่ง เช่น โรงละครเอ็มเธียเตอร์ โรงละครหอวชิราวุธนุสรณ์ เป็นต้น ส่วนโรงละครแบบทดลอง (experimental theatre หรือ empty space theatre) เป็นโรงละครที่นิยมสร้างกันมากตามสถานศึกษาต่างๆ เพราะสามารถใช้ห้องใดห้องหนึ่งที่ว่างมาดัดแปลงเป็นโรงละครก็ได้ (กฤษรา วริศราภูรชา,2550 : 169) โรงละครประเภทนี้จุผู้ชมได้ไม่มากนักตามแต่ขนาดของพื้นที่ โดยมีฉาก แสง เครื่องแต่งกาย และเครื่องประกอบการแสดงเป็นองค์ประกอบของภาพบนเวที ร่วมกับเสียงและการแสดงสดของนักแสดง เช่น โรงละครเดโมเครซี่ สตูดิโอ โรงละครพระจันทร์เสี้ยว สถาบันปรีดี พนมยงค์ ห้องช็อกบ็อกซ์ (สาขาวิชาสื่อสารการแสดง) คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เมื่อเครื่องรับโทรทัศน์เป็นพื้นที่ในการแสดงละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์มีจอภาพยนตร์ ละครเวทีก็มีเวทีเป็นช่องทางในการนำเสนอละครเช่นเดียวกัน พื้นที่ขนาดใหญ่ในแนวราบที่เรียกว่า “เวที” นั้นสามารถแบ่งออกได้หลายลักษณะขึ้นอยู่กับขนาดพื้นที่ รูปทรง และตำแหน่งมุมมองของผู้ชม (ศิริมงคล นาฏยกุล,2549 :7-15) ได้แก่

- โพรซีเนียม สเตจ (procenium stage) เวทีสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่มีกรอบอยู่ด้านหน้า เพื่อบังคับสายตาผู้ชมให้เห็นการแสดงเฉพาะพื้นที่ที่ตั้งอยู่ในกรอบเท่านั้น
- ธรัส สเตจ (thrust stage) เวทีสี่เหลี่ยมที่ยื่นพื้นที่เข้าหาผู้ชม ผู้ชมสามารถรับชมการแสดงในมุมที่ต่างกันทั้ง 3 ด้าน และสร้างความรู้สึกใกล้ชิดมากกว่า โพรซีเนียม สเตจ
- อารีน่า สเตจ (arena stage) เวทีสี่เหลี่ยมที่ตั้งอยู่ท่ามกลางผู้ชมทั้ง 4 ด้าน จำเป็นต้องลดการเปลี่ยนฉากให้น้อยที่สุด เพื่อไม่ให้บังมุมมองของผู้ชมในทุกด้าน
- เวทีตามแนวขวาง (traverse stage) เวทีตามแนวยาว แบ่งแยกผู้ชมออกเป็นสองฝั่ง โดยให้ผู้ชมหันหน้าเข้าหาเวที

หากเปรียบเทียบรูปแบบการนำเสนอของสื่อทั้ง 3 ประเภทจะพบว่า ละครเวทีมีการสื่อสารกันระหว่างผู้ชมและนักแสดงในขณะที่ทำการแสดง ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างคนดูกับนักแสดงเช่นนี้ไม่เกิดในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ เนื่องจากกระบวนการในการแสดง และกระบวนการในการนำเสนอนั้นเกิดขึ้นคนละช่วงเวลา ไม่ว่าผู้ชมจะมีความรู้สึกอย่างไรนักแสดงก็จะไม่สามารถรับรู้ความรู้สึกนั้นได้ ข้อสรุปนี้สอดคล้องกับตรีดาว อภัยวงศ์ (2550 : 101-102) ที่กล่าวว่า ปฏิกิริยาของ

ผู้ชมมีผลกับนักแสดงละครเวทีเสมอ เพราะเป็นการแสดงสด ต่างกับละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ที่มีการบันทึกการแสดงไว้บนจอภาพ 2 มิติ จะฉายกี่รอบกี่ครั้งก็ยังเหมือนเดิม และไม่ว่าผู้ชมจะมีปฏิกิริยาใดๆก็จะไม่มีผลกับการแสดงนั้น การที่ช่องทางการนำเสนอมีลักษณะแตกต่างกันนั่นเอง ทำให้วิธีการในการแสดงมีความแตกต่างกัน นักแสดงละครเวทีจะต้องมีสมาธิอยู่กับบทเป็นระยะเวลานาน มีการพัฒนาจากจุดเริ่มต้นไปเรื่อยๆอย่างมีลำดับขั้น

ส่วนภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ นักแสดงมีเวลาในการเข้าบทเพียงไม่กี่นาทีก่อนการถ่ายทำ และมักไม่ได้ถ่ายฉากเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน เนื่องจากปัจจัยทางด้านสถานที่ การเคลื่อนย้ายอุปกรณ์ในการถ่ายทำ ทำให้นักแสดงต้องจดจำความต่อเนื่องของการแสดงที่ได้ถ่ายทำไปก่อนหน้า เช่น ถ่ายฉากเหน็ดเหนื่อยจากการออกกำลังกายก่อน แล้วจึงถ่ายฉากออกกำลังกายในภายหลัง นักแสดงต้องจดจำได้ว่าแสดงอาการเหนื่อยมากเพียงไร เพื่อแสดงท่าทางการออกกำลังกายให้สอดคล้องกับอาการที่เหนื่อยนั้น รวมถึงยังต้องฝึกเข้าบทและออกจากบทที่ไม่ต่อเนื่องกันในช่วงเวลาอันน้อยนิดอีกด้วย

ส่วนการแสดงในภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ถึงแม้จะมีความใกล้เคียงกัน แต่ระบบการถ่ายทำก็มีความแตกต่างกันโดยเฉพาะการเคลื่อนที่ของนักแสดงให้สัมพันธ์กับตำแหน่งการวางกล้อง นักแสดงภาพยนตร์จะมีความอิสระมากกว่าในการเคลื่อนที่ เพราะส่วนใหญ่จะใช้กล้องเพียงตัวเดียวในการถ่ายทำ แต่ละครโทรทัศน์จะใช้กล้อง 3 ตัว ทำมุมสัมพันธ์กัน โดยการถ่ายทำจะต้องไม่เห็นว่ากล้องอีก 2 ตัววางอยู่ ทำให้นักแสดงจะต้องฝึกเคลื่อนไหวให้พอดีกับมุมกล้องด้วย

1.3 รูปแบบการนำเสนอของละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์

คุณลักษณะพิเศษประการหนึ่งของละครโทรทัศน์คือ มีการจัดแบ่งตามรูปแบบการนำเสนอ (format) โดยละครโทรทัศน์ที่นิยมนำเสนอทางสถานีโทรทัศน์มี 5 ประเภทด้วยกัน คือ (ณัฐฐวัฒน์ สุทธิโยธิน,2549 : (8-8) ; นท พูนไชยศรี,2554 : 12 และ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์,2555 : 43)

1.ละครชุดเรื่องยาว (TV Serial)

มีลักษณะดำเนินเรื่องติดต่อกันไปเป็นเรื่องเดียวจนกว่าจะจบ ละครประเภทนี้สืบทอดมาจาก Soap Opera ของวิทยุอเมริกันตั้งแต่ปี ค.ศ. 1986 นำเสนอเป็นตอน สัปดาห์ละ 2-3 วัน มักเห็นอยู่ในละครก่อนข่าว และหลังข่าว เช่น สามี มาดามดัน เรือนกาหลง เป็นต้น

2.ละครชุดจบในตอน (TV Series)

เป็นละครที่เรื่องราวจบในตอน ออกอากาศเป็นประจำในวันและเวลาเดียวกันของทุกสัปดาห์ เนื้อหามีความเชื่อมโยงกับตอนอื่นๆ เพราะเป็นการผลิตภายใต้หลักความคิด (Theme) เดียวกัน ผู้แสดงชุดเดียวกัน โดยอาจเปลี่ยนผู้แสดงประกอบ ซึ่งเรียกว่า “นักแสดงรับเชิญ” และเปลี่ยนสถานที่ในการถ่ายทำได้ โดยผู้ชมไม่ต้องดูทุกสัปดาห์ก็จะสามารถเข้าใจเรื่องราวในแต่ละตอนได้แบ่งเป็นถ่ายนอกสถานที่จริงๆ เช่นละครเรื่องน้องใหม่ร้ายบริสุทธิ์ หรือถ่ายทำในสตูดิโอ เช่น รักจัดเต็ม เป็นต้น

3. ละครชุดขนาดสั้น (mini Series)

ละครที่ผลิตเป็นเรื่องยาว มีความยาวตั้งแต่ต้นจนจบมากกว่า 3 ชั่วโมง จึงจำเป็นต้องแบ่งการออกอากาศมากกว่า 1 ครั้ง ออกอากาศเป็นประจำในวันและเวลาเดียวกันทุกสัปดาห์จนจบเรื่อง ละครประเภทนี้เป็นส่วนผสมของ TV Series และ TV Serial เนื่องจากเป็นละครขนาดสั้นแต่ผู้ชมต้องติดตามตลอด หากพลาดบางตอนไปก็จะไม่สามารถเข้าใจเรื่องได้ เช่น ฮอร์โมน ละครชุดลูกไม้ของพ่อ
เป็นต้น

4. ละครวาระพิเศษ (dramatic Special)

ละครสั้นที่สรุปเรื่องจบภายในตอนเดียว มีความยาวประมาณ 60-120 นาที อาจเสนอในโอกาสพิเศษ เสนอเป็นรายเดือน และไม่มีกำหนดฉายแน่นอน เช่น ละครเทิดพระเกียรติ

5. ละครสั้นจบในตอนภายใต้แนวคิดร่วมกัน (anthology Series)

เป็นละครที่มีเรื่องราวจบในตอน เนื้อเรื่องแต่ละตอนไม่มีความเกี่ยวเนื่องกัน และผู้แสดงไม่จำเป็นต้องเป็นชุดเดียวกัน แต่เรื่องจะเป็นไปในแนวทางเดียวกัน เช่น ฟ้ามีตา เป็นต้น

ส่วนการแบ่งประเภทของละครเวที สามารถประยุกต์ใช้ได้กับทั้งละครโทรทัศน์ และละครเวที สรุปได้ดังนี้ (สดใส พันธุมโกมล,2524)

1. ละครประเภทโศกนาฏกรรม (tragedy) มีเนื้อเรื่องที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์ และจบลงด้วยความหายนะของตัวเอกที่มีความยิ่งใหญ่เหนือคนทั่วไป เช่น เจ้าหญิง ราชนิกูล คนธรรมดาที่ยอมสละทุกสิ่งเพื่ออุดมคติอันสูงส่ง แต่ในขณะเดียวกันก็จะต้องมีข้อบกพร่องหรือข้อผิดพลาดเป็นสาเหตุของความหายนะที่ได้รับ เช่น มีความหยิ่งเกินกว่าที่จะยอมสยบให้แก่ผู้ใด แต่ถึงแม้จะมีข้อเสียก็ไม่ใช่ข้อเสียที่จะให้ผู้ชมดูถูก หรือเกลียดชัง หากกลับยกย่องในฐานะคนที่ต่อสู้กับอุปสรรคอย่างไม่ย่อท้อ ถึงแม้จะพ่ายแพ้ต่อชีวิตในที่สุด

2.ละครคอเมดี (comedy) มีลักษณะเป็นละครประเภทตลกขบขัน เกิดจากธรรมชาติของมนุษย์ที่รู้จักหัวเราะให้กับข้อบกพร่อง และความผิดพลาดของตนเองและผู้อื่น การได้ชมการแสดงที่ชวนขบขัน จะทำให้ผู้ชมรู้สึกผ่อนคลาย มีความสุข ละครคอเมดีมีหลายชนิด ได้แก่ ละครสุขนาฏกรรม (romantic comedy) ถึงแม้จะจัดอยู่ในคอเมดี แต่ก็มิใช่ละครขบขันอย่างแท้จริง คือยังมีลักษณะของความงดงามในการสื่อภาษา และตัวเอกได้พบกับความสมหวังด้านความรักในตอนจบ ละครตลกรักกระจุ๋มกระจิ๋ม (sentimental comedy) มีความใกล้เคียงกับละครตลกเคล้าน้ำตา (tearful comedy) เนื่องจากเป็นละครตลกที่เอาใจชาวตลาดโดยการเรียกเสียงหัวเราะจากความน่าเอ็นดูของตัวเอก และเสียน้ำตาจากความซาบซึ้ง ส่วนฉากตลกจะเป็นหน้าที่ของคนใช้ เพื่อนฝูงของตัวเอกมากกว่า และละครตลกสถานการณ์ (sit-com หรือ situation-comedy) ที่เกิดจากเรื่องราวของการผิดฝาผิดตัว ความสับสนวุ่นวายที่แสนจะเหลือเชื่อนี้สามารถสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมได้ ตรงข้ามกับละครตลกผู้ดี (comedy of manner or high comedy) ที่เรียกกันว่า “ตลกขั้นสูง” เนื่องจากเป็นการล้อเลียน เสียดสีชีวิตในวงสังคม ความสนุกเกิดขึ้นเมื่อตัวละครในเรื่องต่างงัดกลวิธีต่างๆในการหลีกเลี่ยงกฎข้อบังคับของสังคม ใกล้เคียงกับ ละครตลกเสียดสี (satiric comedy) ที่มุ่งล้อเลียนและโจมตีข้อบกพร่องของสันดานมนุษย์ทั่วไป ไม่จำกัดว่าอยู่ในแวดวงสังคมใด ละครตลกอีกประเภทหนึ่งที่ใช้วิธีในการล้อเลียนเสียดสีคือ ละครตลกความคิด (comedy of ideas) แต่เป็นการเอาความคิด ความเชื่อของมนุษย์ที่ผิดพลาด บกพร่อง หรือล้าสมัยมาล้อเล่น เพื่อจุดมุ่งหมายในการย้อนมองสิ่งที่เคยยึดมั่นมาแต่เดิมว่าล้าสมัยเพียงใด ตลกประเภทนี้มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ตลกระดับสมอง (intellectual comedy) ส่วนละครตลกโครมคราม (slapstick comedy) มักจะเป็นการแสดงที่เน้นเสียงอึกทึกครึกโครม เช่นตำรวจไล่จับโจรภรรยาวิ่งไล่ตีสามี การตีกันในละครเน้นความตลกขบขันมากกว่ามุ่งทำให้เจ็บตัวจริงๆใกล้เคียงกับ ละครตลกขบขัน (farce) ละครตลกโปกฮาที่ให้ความขบขันจากเรื่องราวที่เหลือเชื่อ หรือเกือบจะไม่มีทางเป็นไปได้ในโลกแห่งความจริง เช่น ภาพยนตร์ใบ้ของ ชาร์ลี แชปลิน เป็นต้น

3.ละครจินตนิยาย (romance) ละครประเภทนี้เป็นละครที่มีเรื่องราวดังฝัน ทำให้ผู้ชมหลีกหนีสภาพความจริงไปสู่อุดมคติ ตัวเอกมักเป็นเพียบพร้อมทั้งรูปสมบัติและคุณสมบัติ ลักษณะการดำเนินเรื่องเต็มไปด้วยความสวยงาม การผจญภัยของตัวเอก ความรัก และการเสียสละที่ยิ่งใหญ่ และจบลงด้วยความดีชนะความชั่วเสมอ

4.ละครเริงรมย์ (melodrama) หรือละครเร้าอารมณ์ที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความบันเทิงโดยแท้จริง ดูง่าย ติดตามง่าย มีอารมณ์และความคิดที่ค่อนข้างจะผิวเผิน ไม่ต้องอาศัยพื้นฐานทางวรรณกรรมใดๆ ตัวละครจะมีลักษณะนิสัยตายตัว คือ พระเอกก็จะหล่อ ดี ฉลาด

เก่ง ส่วนตัวร้ายก็จะร้ายแบบไม่มีที่ติ คอยสร้างความเดือดร้อนให้แก่พระเอกนางเอกได้ตลอดเรื่อง แต่ในที่สุดแล้วก็จะจบแบบสูตรสำเร็จคือ พระเอกนางเอกชนะทุกสิ่ง

ส่วนรูปแบบในการนำเสนอในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์นั้น จำแนกได้หลากหลายขึ้นอยู่กับเกณฑ์ในการพิจารณา เช่น ตามเนื้อหา ตามกลุ่มเป้าหมาย หรือตามหน้าที่หลักในการสื่อสาร แต่เกณฑ์ที่นิยมกันมากที่สุดคือการแบ่งประเภทตามลักษณะการนำเสนอในรูปแบบเรื่องแต่ง (fiction) ซึ่งมีการจัดหมวดหมู่ให้แก่บันเทิงคดีในลักษณะนี้มีที่เรียกว่าชอง (genre) (ถึงแม้ว่าความหมายดั้งเดิมในภาษาฝรั่งเศสจะหมายถึงงานศิลปะด้านหนังสือ ภาพวาด แต่วงการภาพยนตร์ก็นำคำนี้มาใช้เพื่อจัดตระกูลของภาพยนตร์) และสามารถนำมาเป็นแนวทางในการจำแนกแนวเรื่องของละครโทรทัศน์ได้ด้วยเช่นกัน (ปัทมาวดี จารุวร,2550:297-313 ; ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และ กมลรัฐ อินทรทัศน์,2550 : (15-28)) ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆได้แก่

1. แนวชีวิต (drama)

แนวนี้จะมีเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัว ความรัก ความผูกพัน ความผิดหวัง หรือเนื้อหาประเภท Feminine Narrative ที่สามารถเรียกร้องความสนใจจากเพศหญิงได้เป็นอย่างดี มักเสนอความขัดแย้งระหว่างความสัมพันธ์ความดีกับความชั่ว โดยแฝงคติธรรมไว้เป็นแง่คิดสำหรับเตือนสติผู้ชม

2. แนวตลก (comedy)

เป็นเรื่องแนวชวนหัว เบาสมอง ดูเพื่อความเพลิดเพลินเป็นหลัก โดยมากมักเป็นการแสดงที่ไม่ค่อยสมจริง

3. แนวรักโรแมนติก (romance)

มักจะนำเสนอเรื่องราวความรัก ความสัมพันธ์ ที่ตัวเอกต้องเผชิญกับอุปสรรคก่อนแล้วจึงพบกับความสุขในตอนหลัง

4. แนวต่อสู้หรือแอคชั่น (action) จะเน้นความสำคัญอยู่ที่เนื้อเรื่อง คือเส้นทางการต่อสู้ของตัวละคร อุปสรรคที่พบ และยุทธวิธีในการแก้ปัญหา เนื้อเรื่องเข้าใจง่าย ชวนติดตามได้ง่าย

5. แนวระทึกขวัญ (horror)

เป็นแนวที่มีการออกแบบสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดความรู้สึกหวาดกลัว ระทึกใจ ในขณะเดียวกันก็ให้ความสนุกสนานตื่นเต้น ภาพยนตร์ตระกูลนี้มีลักษณะร่วมและได้รับอิทธิพลมาจากตระกูลอื่นๆ เช่น แฟนตาซี วิทยาศาสตร์ ลึกลับ และสืบสวนสอบสวน

6. ภาพยนตร์วิทยาศาสตร์ (sci-fi movies)

เป็นแนวที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับความก้าวหน้า หรือหายนะต่างๆที่อาจจะเกิดขึ้นจากพัฒนาการของวิทยาศาสตร์ จุดเด่นของแนวนี้คือความแปลกใหม่ของเรื่องราว ชวนพิศวง โดยไม่ถูกตีกรอบด้วยมิติของเวลาและสถานที่

7. ละครเพลง (musical)

การเล่าเรื่องของภาพยนตร์หรือละครแนวนี้จะไม่ให้ความสำคัญกับเนื้อเรื่องมากนัก แต่จะเน้นที่ฉากร้องเพลง โดยในช่วงของการร้องเพลง เนื้อเรื่องจะไม่มีการพัฒนา ผู้ชมจะเพลิดเพลินกับการร้องการเต้นของตัวละครมากกว่า

ปัจจุบัน Genre หนังแต่ละประเภทได้มีการบิด หรือ หลอมรวมเข้าด้วยกันค่อนข้างมาก เนื่องจากต้องการหลีกหนีความจำเจ และสร้างความแปลกใหม่ให้แก่วงการสื่อบันเทิง โดยเป็นการผสมผสานเอาลักษณะเด่นของหนังประเภทหนึ่งรวมกับอีกประเภทหนึ่ง เช่น แนว Action comedy หรือ Thriller drama เป็นต้น

2. แนวคิดเรื่องการกำกับการแสดง

การละคร ถือเป็น “ศิลปะร่วม” ที่ต้องอาศัยการผสานเชื่อมโยงกันของศิลปะแขนงต่างๆ โดยมีผู้กำกับการแสดงที่เปรียบเสมือนหัวเรือใหญ่คอยควบคุม จัดวาง กำหนดทิศทางการสร้างสรรค์งานศิลปะชิ้นนี้ให้เปี่ยมไปด้วยความหมายที่มุ่งหวังไว้ ดังที่เอ็ดเวิร์ด เอ. ไรท์ (Edward A. Wright) นักวิชาการละครและผู้กำกับการแสดงได้ตีความคำนิยามเรื่องผู้กำกับการแสดงไว้ในหนังสือ *A Primer for Playgoers* ของเขาว่า

“...ผู้กำกับการแสดงเปรียบได้กับวาทยกรของวงดุริยางค์ซิมโฟนี ถึงแม้ว่าเขาจะไม่ได้ลงมือเล่นเครื่องดนตรีชิ้นใดเองเลย แต่เขาก็เป็นผู้เชื่อมโยงผลงานของนักดนตรีแต่ละคนเข้าเป็นผลงานศิลปะที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ผู้กำกับการแสดงจะควบคุมจังหวะ สั่งการในทุกการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ และสร้างการตีความ โดยจะต้องคิดถึงผลรวมของงานอยู่เสมอ เพราะเขาไม่ได้เป็นเพียง”ผู้ฝึก” เท่านั้น หากแต่มีความเกี่ยวข้องกับความคิด ฉากความสัมพันธ์ของตัวละคร กลยุทธ์ และกลวิธีของการแสดงโดยรวมทั้งหมด”

(Edward A. Wright, 1960: 174-แปลโดยผู้วิจัย)

จากคำนิยามดังกล่าวผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการกำกับการแสดง ได้แก่ ความหมาย หน้าที่ของผู้กำกับการแสดง หลักในการกำกับการแสดง และคุณลักษณะเฉพาะของผู้กำกับการแสดง โดยเชื่อว่าองค์ประกอบต่างๆเหล่านี้ย่อมส่งผลต่อวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับไม่มากก็น้อย

2.1 ความหมายของผู้กำกับการแสดง

คำว่า “ผู้กำกับการแสดง” เริ่มมีขึ้นครั้งแรกในปี 1850 ในสาขาการกำกับละครเวที โดยใช้เรียกจอร์จที่ 2 ดยุคแห่งแซ็กซ์ไมนิงเกน (George II, Duke of Saxe-Meiningen, ค.ศ.1826-1914) ซึ่งวิธีการกำกับการแสดงดังกล่าวมีวิวัฒนาการมาจากหัวหน้าเผ่า หมอผี และนักบวช ที่ทำหน้าที่ควบคุมการแสดงให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของพิธีกรรม โดยกำหนดทิศทางการเคลื่อนที่ของตัวละคร จัดความสมดุลของนักแสดง ลีลา ดนตรี จังหวะ และบรรยากาศ เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป บทบาทนี้ก็ได้ถ่ายโอนไปยังนักเขียนบท นักแสดงนำ หัวหน้าคณะละคร พระ นักออกแบบฉาก นักประพันธ์เพลง ฯลฯ โดยต่างทำหน้าที่ตามความถนัดและความต้องการของตนเอง

จอร์จที่ 2 ดยุคแห่งแซ็กซ์ไมนิงเกนทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมภาพรวมทั้งหมดบนเวที ระหว่างนักแสดง ฉาก เครื่องแต่งกาย ลีลา จังหวะ ฯลฯ จนกล่าวได้ว่าผู้กำกับการแสดงคือหัวใจของการจัดแสดงละคร เขาได้รับการขนานนามว่าเป็นผู้กำกับการแสดงคนแรกเนื่องจากมีการกำกับการแสดงแบบสมจริงโดยเฉพาะฉากหมู่ที่ทำได้อย่างน่าเชื่อถือ อีกทั้งยังตั้งกฎระเบียบของนักแสดงประจำคณะเพื่อให้นักแสดงมีการฝึกฝนและฝึกซ้อมอย่างมีระเบียบวินัยโดยปราศจากระบบดารา หรืออาวุโส การจัดการแสดงในเชิงศิลปะดังกล่าวสามารถจุดประกายความคิดให้กับสังคมและนักการละครสมัยใหม่มากมาย โดยเฉพาะคอนสแตนติน สตานิสลาฟกี (Constantin Stanislavski) ชาวรัสเซีย ผู้ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้สานต่อความคิดใน “การกำกับการแสดง” ที่ผู้กำกับมีหน้าที่ช่วยชี้นำให้นักแสดงสามารถแสดงได้อย่างสมจริงน่าเชื่อถือ รวมไปถึงการเน้นการแสดงที่สอดประสานร่วมกัน (ensemble acting) ของกลุ่มนักแสดงอีกด้วย (ดังกมล ณ ป้อมเพชร,2550 : 62-65)

อีกความหมายหนึ่งของผู้กำกับการแสดงคือ ผู้กำกับเป็นทั้งศิลปินผู้ตีความ (interpretative artist) คือถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกและอารมณ์ที่ปรากฏในบทละคร เรื่องราว ตัวละคร แก่นของเรื่อง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้ในวรรณกรรม 2 มิติ ออกมาเป็นภาพเคลื่อนไหว 3 มิติ มีเสียง มีชีวิตชีวาและวิญญาณ ให้ผู้ชมได้รับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 และศิลปินผู้สร้างสรรค์ (creative artist) โดยเป็นศูนย์กลางที่จะประสานระหว่างผู้ประพันธ์บทละคร ผู้แสดง ผู้ออกแบบฉาก แสง สี เสียง ผู้ควบคุมฝ่ายเทคนิคต่างๆ และผู้ชมเข้าไว้ด้วยกัน (มัทนี รัตนิน,2546 : 33-34)

ในส่วนของผู้กำกับภาพยนตร์จากวรรณกรรมนั้น หมายถึงผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งในการทำให้เรื่องราวที่เป็นตัวหนังสือในบทภาพยนตร์ กลายเป็นสื่อภาพยนตร์ที่ให้ภาพเคลื่อนไหวและเสียงอย่างมีชีวิตชีวาบนจอภาพยนตร์ ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้ควบคุมการผลิตที่ตนมุ่งสร้างสรรค์ขึ้น ตั้งแต่ขั้นตอนการถ่ายทำไปจนถึงขั้นหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ เพื่อให้ได้ภาพยนตร์ที่สามารถนำออกฉายได้ตรงตามความมุ่งหมายในการสร้าง (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์,2551 : (1-11))

ผู้กำกับจะต้องเป็นทั้งศิลปินและนักธุรกิจไปพร้อมๆกัน โดยความสำเร็จของการเป็นผู้กำกับการแสดงคือ ความสามารถในการสั่งการให้ทุกคนในกองถ่ายทำงานร่วมกันอย่างประสานกลมกลืนและดึงความสามารถขงผู้ร่วมงานทุกคนออกมาใช้ให้เป็นประโยชน์มากที่สุด (ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ,2529 : 15)

จากการประมวลความหมายของผู้กำกับการแสดงดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า ผู้กำกับการแสดงไม่ว่าจะอยู่ในศาสตร์การแสดงแบบใด ก็จะเป็นผู้ที่ควบคุมภาพรวมของการแสดง มีส่วนร่วมในทุกๆขั้นตอนและทำหน้าที่ประสานทุกองค์ประกอบเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตีความจากบทเพื่อสื่อสารกับนักแสดง และสร้างสรรค์เป็นเรื่องราวเพื่อนำเสนอให้แก่ผู้ชมต่อไป

2.2 ตัวตนของผู้กำกับจากฤษฎีประพันธกร (Author Theory)

ทฤษฎีประพันธกร หรือ Author Theory โดยทั่วไปแล้วใช้ในการศึกษาภาพยนตร์ ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ข้อหนึ่ง คือ การศึกษาภูมิหลังและประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าทฤษฎีประพันธกรจึงมีประโยชน์ต่อการวิจัย เนื่องจาก “ชีวประวัติ” และ “ผลงานที่ผ่านมา” มักจะมีบทบาทต่อวิธีการในการกำกับการแสดงเสมอไม่มากก็น้อย (ก้อง พาหุรักษ์,2543 : 20-27 ; ประวิทย์ แต่งอักษร,2543 และบุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552,16-27)

คำว่าประพันธกรนั้นมีที่มาจากคำว่า Author (ผู้แต่ง) โดยเป็นคำทั่วไปที่ใช้กล่าวถึงผู้ประพันธ์หรือผู้เขียนหนังสือ ย้อนหลังกลับไปที่ทศวรรษที่ 20 ในยุคภาพยนตร์เงียบของฝรั่งเศส นักวิจารณ์ภาพยนตร์ของฝรั่งเศสอังเดร บาแซ็ง (Andre Bazin ค.ศ.1918-1958) เป็นผู้ริเริ่มใช้คำว่า “Auteur” แทนตัวผู้กำกับที่เป็นผู้เขียนบทด้วยตนเอง

แนวคิดนี้มุ่งศึกษาผู้กำกับที่มีลักษณะเป็น “Author” หรือผู้กำกับที่นำตัวเองเข้าไปสู่จุดศูนย์กลางในการผลิต (in-centered) มีรูปแบบในการสร้างสรรค์งานเป็นแนวทางเฉพาะของตนเอง (โดยเฉพาะภาพยนตร์) กล่าวคือไม่ว่าจะกำกับภาพยนตร์แนวใดก็ตามก็จะมีจุดเชื่อมโยงกันในชิ้นงานจนกลายมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เรียกว่าสไตล์ (style) มีลักษณะเนื้อเรื่อง หรือการเล่าเรื่องที่มักจะวนเวียนอยู่แถวเดิม ตัวอย่างงานของอัลเฟร็ด ฮิตช์ค็อก (Alfred Hitchcock) ผู้กำกับ

ภาพยนตร์ชาวอังกฤษที่มีชื่อเสียงมากในแนวระทึกขวัญ (thriller) ภาพยนตร์ของเขาส่วนใหญ่ที่สร้างขึ้น จะเน้นทางด้านความแฟนตาซี และความหวาดกลัวของมนุษย์ในรูปแบบต่าง ๆ และชอบใช้เหตุการณ์ที่มีตัวละครที่ไม่รู้ประสีประสา ให้ตกอยู่ในสถานการณ์ที่อยู่เหนือการควบคุมของตัวละครนั้น ๆ รวมทั้งมีรูปแบบการมีส่วนร่วมในภาพยนตร์ของตัวเองที่ไม่เหมือนใคร โดยการปรากฏตัวในหนังแต่ละเรื่องด้วย เช่น การเดินผ่านไปมาหน้ากล้อง หรือโผล่มาเป็นตัวประกอบในฉากต่าง ๆ ซึ่งทางภาษาภาพยนตร์เรียกว่า cameo

นักวิจารณ์หลายคนกล่าวว่า ฮิตช์ค็อกนั้นไม่ได้กำกับภาพยนตร์แต่กำกับอารมณ์ของคนดูมากกว่า และตัวฮิตช์ค็อกเองก็เคยกล่าวว่า เขาสนุกกับการได้เล่นกับความรู้สึกของคนดูพร้อมทั้งเปิดเผยว่า เมื่อตอนอายุได้ 5 ขวบ เขาจำได้ว่าเคยถูกพ่อส่งตัวไปให้ตำรวจจับเข้าคุกเป็นเวลา 10 นาที เป็นการลงโทษเนื่องจากความซุกซน นั่นทำให้เขาหวาดกลัวมาก และเป็นอิทธิพลส่งผลให้ผลงานภาพยนตร์แต่ละเรื่องของเขา เจ้าหน้าที่ตำรวจหรือนักสืบผู้เชี่ยวชาญจะไม่ใช่ตัวละครสำคัญหรือเป็นเงื่อนไขในการคลี่คลายปมลับเลย ซ้ำในบางเรื่องยังทำให้สถานการณ์เลวร้ายลงกว่าเดิมหรือยุ่งยากยิ่งขึ้นไปอีก (ประวิทย์ แต่งอักษร,2543)

ในทศวรรษที่ 60 คำว่าประพันธกรไม่ได้เป็นเพียงแนวคิดอีกต่อไป หากแต่มีการปรับปรุงใหม่และเรียกว่า “ทฤษฎีประพันธกร” โดย นักวิชาการและนักวิจารณ์ภาพยนตร์แห่งนครนิวยอร์ค แอนดรู ซาร์รีส (Adrew Sarris) ที่มุ่งวิเคราะห์ในเชิง “โครงสร้าง” และมองว่าผู้กำกับเป็น “Catalyst” หรือตัวเร่งให้องค์ประกอบอื่นๆเช่น ผู้เขียนบท ผู้แสดง ผู้อำนวยการสร้าง สังคม ฯลฯ ทำปฏิกิริยากันมากกว่าให้ความสำคัญแก่ผู้กำกับเพียงคนเดียว นักวิจารณ์ในยุคนี้จึงสนใจ “โครงสร้าง” ของผู้กำกับแต่ละคน และวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องตามโครงสร้างนั้นๆ โดยอาศัยชีวประวัติของผู้กำกับการแสดงเป็นตัวตรวจสอบความถูกต้อง

ในการวิจัยเรื่อง “แนวคิด และวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีประพันธกรฉบับปรับปรุงใหม่ในช่วงทศวรรษที่ 60 ผสมกับความหมายดั้งเดิม เนื่องจากปัจจุบันระบบการผลิตละครโทรทัศน์เป็นระบบใหญ่ ต้องทำงานประสานกับฝ่ายอื่นมากมาย การสร้างงานศิลปะท่ามกลางการแข่งขันด้านการตลาดย่อมต้องอาศัยพลังแห่งการประกอบสร้างจากทุกองค์ประกอบที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ผลงานละคร ในขณะที่อัตลักษณ์ของตัวผู้กำกับการแสดงที่ได้ชื่อว่าเป็น Catalyst ก็มีส่วนสำคัญในการสร้างตัวตนของละครให้มีมิติที่ชัดเจนขึ้น ดังนั้นการศึกษาภูมิหลัง ความคิด ความเชื่อ ผลงานการกำกับที่ผ่านมา วิธีการทำงานการมีส่วนร่วมในองค์ประกอบต่างๆของกระบวนการสร้างสรรค์ละคร รวมถึง ทัศนคติส่วนตัวที่มีต่อสังคม และการสร้างสรรค์ละครของผู้กำกับการแสดงจึงเป็นส่วนสำคัญที่ผู้วิจัยสนใจรวมทั้งสามารถนำไปเป็นกรอบความคิดในการศึกษาแนวคิดและวิธีการกำกับการแสดงในรูปแบบเฉพาะของผู้กำกับแต่ละคนได้

2.3 หน้าที่ของผู้กำกับการแสดง

ในการสร้างสรรค์งานละคร ผู้ที่ทำหน้าที่ผู้กำกับการแสดงถือได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญในการเชื่อมโยงส่วนต่างๆเข้าด้วยกันไม่ว่าจะกำกับละครโทรทัศน์ ละครเวที หรือภาพยนตร์ ก็ย่อมจะมีหน้าที่หลักไปในทิศทางเดียวกันสามารถแบ่งหน้าที่ออกเป็น 5 ประเด็น ดังนี้ (ปรับปรุงจากเยาวนันท์ เชฏฐรัตน์,2544 :331-333)

1.ศึกษาบทละคร

การอ่านและตีความบทละครเพื่อทำความเข้าใจจุดประสงค์ของเรื่อง แล้วสร้างสรรค์ความคิดเพื่อให้เกิดภาพที่มีคุณค่าในการนำเสนอ บทละครโทรทัศน์ บทละครเวที และบทภาพยนตร์ ต่างมีลักษณะเฉพาะตัวและมีความแตกต่างกันหลายประการ เช่น ความมีชีวิตชีวา การจัดองค์ประกอบภาพที่มองเห็น วิธีการเล่าเรื่อง ฯลฯ ผู้กำกับการแสดงสามารถเพิ่มบท หรือตัดบทเพื่อให้เรื่องราวมีเสน่ห์มากขึ้น โดยหลักในการศึกษาบทละครมีปัจจัยดังต่อไปนี้

1.1 เนื้อเรื่อง มีเนื้อหาที่น่าสนใจ ภายใต้โครงเรื่อง (plot) ที่น่าติดตาม มีปมขัดแย้งที่ตื่นเต้น เร้าอารมณ์ (dramatic)

1.2 ตัวละครมีมิติที่น่าสนใจ

1.3 มีแนวความคิดหลัก (theme)

1.4 มีความเหมาะสมที่จะแสดง เหมาะกับวัยวุฒิ และพื้นฐานของผู้ชม

1.5 มีความเหมาะสมกับสถานที่ หรือเวทีที่จัดแสดง

1.6 เป็นบทละครที่จัดแสดงในแนวทางที่น่าสนใจ (style) สอดคล้องกับความถนัดและความสามารถของผู้กำกับการแสดง

2. การคัดเลือกและเตรียมนักแสดง

ผู้กำกับการแสดงจะดูว่าบุคคลนั้นมีบุคลิกที่เหมาะกับตัวละครหรือมีความสามารถทางการแสดงหรือไม่ และมีเวลาว่างมาถ่ายทำหรือไม่ โดยอาจจะให้ทดลองเล่น (casting) เพื่อดูว่าสามารถแสดงเป็นตัวละครนั้นๆตามจินตนาการที่วางเอาไว้ได้หรือไม่ บางคนเล่นได้ดีแต่ไม่สมกับบุคลิกที่วางไว้ หรือบุคลิกได้แต่ขาดการทุ่มเทและไม่มีระเบียบวินัยในการทำงาน อาจสร้างความเสียหายแก่กองถ่ายได้ ผู้กำกับจึงจะต้องมีการพิจารณาส่วนของนักแสดง อย่างรอบคอบ เมื่อได้นักแสดงแล้วอาจต้องนำมาฝึก หรือเรียนการแสดงเพิ่มเติม เพื่อล้างวิธีการแสดงแบบเก่า หรือเรียนเพื่อให้เข้าใจบทบาทที่ได้รับให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น เพื่อเวลาเล่นจริง ผู้กำกับจะได้ “จับทาง” ในการกำกับได้ถูก เมื่อมีพัฒนาการจนถึงจุดที่ต้องการแล้วผู้กำกับอาจเรียกนักแสดงมาซ้อมก่อนเข้ากล้อง เพื่อลดอาการเกร็ง การซ้อมจะเป็นช่วงเวลาสำคัญของผู้กำกับและนักแสดง เนื่องจากจะได้เห็นภาพรวมก่อน

การแสดงจริง เพื่อปรับให้อยู่ในการเล่าเรื่องในลีลาที่ผู้กำกับต้องการ สิ่งสำคัญในขั้นตอนนี้คือการตีความร่วมกัน ทั้งเนื้อเรื่อง ลักษณะตัวละคร หรือภูมิหลังของตัวละครที่ไม่ได้ระบุไว้ในบท รวมถึงชี้ปมปัญหาขัดแย้งของเรื่อง ความสัมพันธ์ของตัวละคร และแรงจูงใจที่ก่อให้เกิดการถ่ายทอดอารมณ์และกิริยาเมื่อแสดงจริง

3. การจัดทีมงาน ผู้กำกับจะต้องเลือกทีมงาน อาจเป็นการเลือกเอง หรือเลือกร่วมกับผู้จัดละคร โดยเน้นทีมงานที่มีความคุ้นเคยกันดี เพื่อการทำงานที่ “เข้าขา” กัน สื่อสารกันได้ดี เปรียบเสมือนทีมฟุตบอลที่ดี ที่ทุกคนจะ “รู้ทาง” กันทำให้กระบวนการสร้างสรรค์งานละครเป็นไปได้ด้วยดีมีประสิทธิภาพและสิ้นเปลืองทุกอย่างน้อยที่สุด หลังจากนั้นจะเป็นการจัดประชุมทีมงานทั้งหมด เพื่อพูดคุยปรึกษาหารือกัน ส่วนใหญ่จะเป็นการปรึกษาในเรื่องของบทโทรทัศน์ และศิลปะ เช่น สถานที่แห่งนี้เป็นอย่างไร ได้อารมณ์หรือไม่ มีข้อจำกัดอะไรบ้าง เช่น ห้องเป็นกระจกทั้งหมด ทีมกล้องต้องระวังการสะท้อนเห็นตัวเอง หรือต้องถ่ายจากแสงจริงเท่านั้น ส่วนนักแสดงตัวละครตัวนี้ควรใส่เสื้อผ้าแบบใด ต้องมีการปรับหน้าตาหรือไม่ เช่น ต้องแต่งให้แก่มากกว่าอายุจริง หรือดาราคนนี้อวบเกินไปไม่เหมาะกับบทเซ็กซี่ ต้องลดความอ้วน หรือเลือกเสื้อผ้าที่อำพรางรูปร่าง เป็นต้น อารมณ์ของเพลง ช็อตต่างๆ ต้องใช้เครน ดอลลี่ หรือแท่นสูงหรือไม่ โดยทีมงานสำคัญที่ควรแก่การจัดประชุมเป็นการเฉพาะได้แก่

3.1. ฝ่ายศิลปกรรม (art director) ฝ่ายนี้มีหน้าที่คือ “ดูแลทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นในภาพที่ไม่ใช่นักแสดง” ประกอบไปด้วย ฉาก (setting) อุปกรณ์ทางการแสดง (prop) สถานที่ถ่ายทำ (location) การแต่งกาย แต่งหน้า และทรงผม (costume, make-up and hair stylist) โดยผู้กำกับจะเสนอว่าต้องการแบบใด รูปร่างอย่างไร โทนสีแบบไหน จากนั้นฝ่ายศิลป์จะนำภาพร่างมาให้ดู บางครั้งอาจเอาของจริงมาให้ดูด้วย

3.2. ฝ่ายภาพ ผู้กำกับจะพูดคุยกับผู้กำกับภาพ (ในกรณีที่เป็นละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์) เพื่อบอกความต้องการของตนเอง จากนั้นถึงออกแบบร่วมกันว่าจะต้องใช้อุปกรณ์อะไรบ้าง หากในบริษัทมีเครื่องมือเหล่านี้อยู่แล้ว เช่น กล้อง เครน ดอลลี่ ก็จบงาน หากไม่มีก็ต้อประสานงานหาที่เช่าเพื่อความสมบูรณ์ของการถ่ายทำ

3.3.ทีมผู้ช่วยผู้กำกับ เป็นการแบ่งหน้าที่ซึ่งกันและกันอย่างชัดเจนว่าผู้ช่วย 1 (first assistance) ที่เป็นผู้มีประสบการณ์สูง สามารถเข้าใจความคิดของผู้กำกับและถ่ายทอดให้นักแสดงฟังได้ในกรณีที่ผู้กำกับต้องการ ส่วนผู้ช่วย 2 (second assistance) จะเป็นผู้ต่อบทให้กับนักแสดง เตรียมนักแสดงให้พร้อมก่อนที่จะมาเข้าฉาก รวมถึงดูแลเรื่องการจัดตัวประกอบ ทั้งตำแหน่ง การเคลื่อนไหว บุคลิกหน้าตา ภารกิจในฉาก เป็นต้น

4. การกำกับนักแสดง ผู้กำกับจะทำหน้าที่วางตำแหน่ง (blocking) ผู้แสดง และตำแหน่งกล้อง ขึ้นอยู่กับคุณลักษณะของสื่อนั้นๆ หากเป็นละครเวทีผู้กำกับจะวางตำแหน่งและกำกับการแสดงโดยคำนึงถึงความต้องการในฉาก และภาพรวมจากมุมมองผู้ชมเป็นหลัก ส่วนละครโทรทัศน์และภาพยนตร์จะดูสถานที่ถ่ายทำ และมุมภาพเป็นหลัก โดยสื่อสารกับทีมกล้องว่าจะวางกล้องตรงไหน ถ่ายอย่างไร สื่อสารกับทีมไฟว่าจะจัดแสงอย่างไร และซ้อมการแสดงโดยผู้แสดงแทนซึ่งอาจเป็นทีมงานในฝ่ายกำกับ เช่นผู้ช่วย 1 ผู้ช่วย 2 หรือแอ็คติ้งโคชที่มาดูแลทำความเข้าใจเรื่องบทกับนักแสดงระหว่างถ่ายทำ พร้อมทั้งปรับแต่งการเคลื่อนไหวของกล้องและนักแสดงให้ลงตัว หลังจากนั้นจะให้นักแสดงซ้อมให้ดูผ่านจอมอนิเตอร์ เมื่อเห็นว่าสมบูรณ์ดีแล้ว จึงสั่งเดินกล้อง

5.ดูภาพรวมก่อนการนำเสนอไปสู่ผู้ชม ในละครเวทีจะมีการซ้อมใหญ่ เพื่อดูภาพรวมที่สมบูรณ์ทั้งหมดก่อนแสดงจริง แต่ในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์จะมีอีก 1 ขั้นตอนพิเศษคือขั้นตอนการตัดต่อ ลำดับภาพ ลงเสียงเพลงประกอบละคร และการใส่เทคนิคพิเศษทางภาพ (Visual Effect) เพื่อสร้างความสมบูรณ์แบบในแต่ละฉาก แต่ละตอน หลังจากนั้นจะส่งให้ผู้จัดดูอีกครั้ง หากไม่แก้ไขก็จะส่งให้สถานี เพื่อออกอากาศ โดยลักษณะจะเป็นการดูภาพรวมทีละชุดตอน ขึ้นอยู่กับตารางออกอากาศทางสถานี

บทบาทและหน้าที่ในขั้นตอนนี้ของผู้กำกับขึ้นอยู่กับสไตล์ของแต่ละคนว่าต้องการมีส่วนร่วมมากแค่ไหน บางคนจะควบคุมและลงมือทำส่วนนี้ด้วยตัวเอง บางคนจะยกหน้าที่ให้ผู้กำกับภาพ ส่วนตนทำหน้าที่ควบคุมและดูภาพรวมในตอนท้ายเท่านั้น ประกอบไปด้วย

5.1. ประสานงานตรวจสอบการตัดต่อ ในที่นี้ผู้กำกับจะทำหน้าที่อธิบายความคิดของตนเองสู่ผู้ตัดต่อว่าต้องการลีลาการเล่าเรื่องแบบใด ช้า หรือเร็ว พร้อมบอกจุดสำคัญที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ เช่น ฉากร้องไห้ของนางเอกขอเทคที่ 3 เป็นต้น ในขั้นตอนนี้ผู้กำกับบางคนอาจลงมือทำเอง หรือ อยู่ในห้องร่วมกับฝ่ายตัดต่อก็ได้

5.2. ประสานงานกับผู้กำกับเสียง ว่าต้องการดนตรีประกอบแบบใด อาจเป็นการแต่งเพลงใหม่และลองฟังดูว่ามีความเขากันได้กับเรื่องหรือไม่ การสอดประสานเสียงหนักเบา เน้นเสียงใด ไม่เน้นเสียงใด เช่นตรงช่วงนี้เน้นเสียงให้ดังขึ้นเพราะมีเสียงรบกวนมาก หรือการใส่เสียงธรรมชาติลงไปในละครที่จะช่วยเสริมให้ละครมีอารมณ์ตามที่ต้องการได้มากขึ้น ศิลปะของเสียงนั้นสำคัญมาก สามารถสร้างความรู้สึกให้แก่ละครสูง ผู้กำกับจึงจะต้องมีความละเอียดและใส่ใจ และไม่ควรละเลยหน้าที่นี้

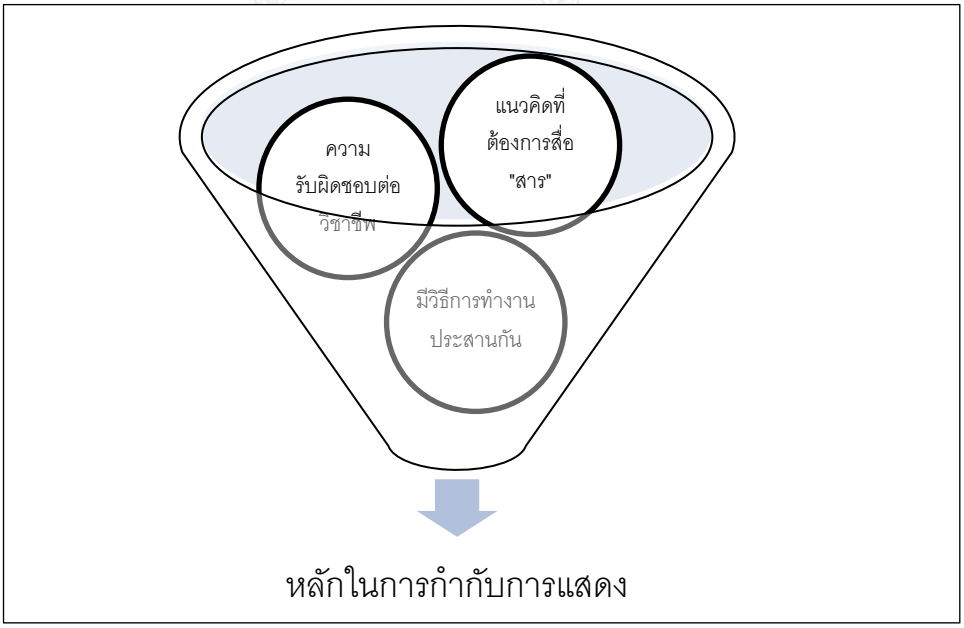
5.3. การเลือกและแก้ไขสีภาพ การเลือกสีภาพนั้นมี 2 อย่าง คือเลือกสีรวมตามแนวภาพยนตร์ โดยให้เป็นโทนสีเดียวตลอดทั้งเรื่อง เช่น หนังย้อนยุค อาจย้อมสีให้เป็นสีน้ำตาลดู

ย้อนอดีต และการเลือกสีเป็นฉากๆไป เช่น ฉากนี้เป็นฉากความฝันที่น่ากลัวก็จะเน้นเป็นสีแดง หรือฉากไหนที่สีเพี้ยนอันเกิดจากการถ่ายทำ ก็จะมาปรับแก้ในขั้นตอนนี้

2.4 หลักในการกำกับการแสดง

โดยทั่วไปมักจะมีการกล่าวถึงในทำนองที่ว่า การมีบทละครที่ดี และนักแสดงที่ดี การกำกับการแสดงที่ดีก็ย่อมเกิดขึ้นได้ไม่ยาก ฟรานซิส คอปโปลา (Franciss Coppola) ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง The Conversation กล่าวไว้ว่า *“การเป็นผู้กำกับการแสดงก็เหมือนกับการวิ่งนำหน้ารถที่กำลังวิ่ง ถ้าคุณหยุด ถ้าคุณช้า หรือคุณพลาด คุณก็ต้องตาย”* (อ้างถึงใน ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ,2529 : 26) คำพูดนี้ผู้วิจัยตีความได้ว่าการมีบทละครและนักแสดงที่ดีเปรียบได้กับรถที่กำลังวิ่ง ผู้กำกับการแสดงมีหน้าที่ในการนำพารถที่ติดเครื่องแล้วไปยังจุดหมายที่ต้องการ ดังนั้นจะต้องมีความพร้อมและมีหลักในการกำกับการแสดง เพื่อป้องกันความผิดพลาดที่จะเกิดขึ้น

ดังกมล ณ ป้อมเพชร (2550: 67-71) ได้กล่าวถึงหน้าที่และจริยธรรมของผู้กำกับการแสดงไว้ 3 ประการคือ ต้องการที่จะสื่อ “สาร” (need to express) มีความเข้าใจในการทำงานแบบประสานร่วมกัน (collaboration) และจะต้องรับผิดชอบ (responsibility)ในฐานะศิลปิน จริยธรรมดังกล่าวสามารถเป็นหลักในการกำกับการแสดงได้เป็นอย่างดี เนื่องจากมีความครอบคลุมทั้งแนวคิด วิธีการทำงาน และความเคารพในวิชาชีพ ซึ่งผู้วิจัยสามารถสร้างเป็นแผนภาพได้ดังนี้



ภาพที่ 1 หลักในการกำกับการแสดง

โดยหลักในการกำกับการแสดง สามารถจำแนกได้ดังนี้

1. แนวคิดที่ต้องการสื่อ “สาร”

“สาร” หรือความคิดหลัก (message) คือสิ่งสำคัญอันดับแรกที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องคำนึงถึงในการอยู่ในฐานะผู้สื่อสาร หากผู้กำกับการแสดงไม่มีเรื่องที่ต้องการจะพูดแล้วละครเรื่องนั้นจะพูดอะไรกับคนดู การหาเรื่องที่จะพูดไม่ได้ในละคร เปรียบได้กับการนำเสนอภาพลักษณ์ที่สวยงาม มีเพลงเพราะ มีการแสดงที่ดี เทคนิคตระการตา แต่ทว่าไม่มีหัวใจ เพราะไร้ซึ่งจิตวิญญาณที่จะให้ผู้ชมเข้าไปสัมผัสได้จริงๆ

“สาร” ที่ว่านั้นมาจากส่วนที่เรียกว่า “บท” ซึ่งบทที่ดีนั้นจะมีแก่นเรื่องที่ชัดเจน โดยผู้กำกับการแสดงต้องเข้าใจ และมีความจริงใจในสิ่งที่ต้องการนำเสนอ การได้เข้าไปสัมผัสถึงแก่นความคิดและ ความเชื่อที่อยู่ในละครเรื่องนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย แต่ก็ไม่ใช่เรื่องยากเกินไปที่จะศึกษา ดังนั้นผู้กำกับการแสดงจึงควรเริ่มต้นกำกับเรื่องราวที่ใกล้ตัว ใกล้กับความเชื่อและทัศนคติของตน มากกว่าเรื่องราวที่ตนไม่คุ้นเคย

2. ความรับผิดชอบต่อวิชาชีพ

ความรับผิดชอบ จัดเป็นจริยธรรมที่สำคัญประการหนึ่งของผู้กำกับการแสดงทั้งต่องานที่ทำ เพื่อนร่วมงาน ผู้ชม สังคม และศิลปะ การพูดเรื่องจริงในสังคม จะต้องเป็นการพูดเพื่อสร้างสรรค์มิใช่ทำลายสังคม *ด้วยจุดประสงค์ที่ว่า “ดูหนังดูละครแล้วย้อนดูตัว” ในการสร้างสรรค์ละครเรื่องหนึ่งนั้น ผู้กำกับต้องทุ่มเท*แรงกายแรงใจเป็นอย่างมาก หากเป้าหมายหลักของการทุ่มเทนี้เป็นไปเพื่อสื่อสารความคิดหลักของเรื่องที่มีประโยชน์ต่อผู้ชมมากกว่าหรือเท่ากับประโยชน์ทางธุรกิจแล้ว ละครเรื่องนี้ก็จะทวีความหมาย และคุณค่ามากขึ้นไปอีก เนื่องด้วยทุกฝ่ายมีจรรยาบรรณกำกับอยู่ในการทำงานนั้นเอง

สอดคล้องกับทรรศนะของแฮโรลด์ เคลอร์แมน (Harold Clurman,1901-1980) ผู้กำกับการแสดงละครเวทีที่มีชื่อเสียงชาวอเมริกัน ที่ว่า

> *“แม้ไม่ได้แสดงเองแต่ผู้กำกับการแสดงก็เป็นผู้รับผิดชอบต่อการแสดงทุกอย่างบนเวที แม้ว่าจะไม่ได้ออกแบบเอง แต่ผู้กำกับการแสดงก็รับผิดชอบต่อภาพทุกอย่างบนเวที...”*
>
> (Gasser,1953 : p.273 quote in Wright,1960 : p.176-แปลโดยผู้วิจัย)

3. มีวิธีการทำงานประสานกัน

การทำงานละครถือได้ว่าเป็น “ศิลปะร่วม” ที่จะต้องมีความเกี่ยวพันกับคนหมู่มากทั้งนักแสดง นักออกแบบ ฝ่ายฉาก ฝ่ายเสื้อผ้า แสง เสียง เทคนิคต่างๆ ฯลฯ บ่อยครั้งที่จะพบความขัดแย้ง ผู้กำกับในฐานะหัวหน้างานต้องประสานกับทุกฝ่ายด้วยทัศนคติที่ว่า “ผู้กำกับการแสดงไม่ใช่

เผด็จการ” (director is not dictator) การทำงานด้วนระบบกัลยาณมิตร จะทำให้ทุกฝ่ายมีกำลังใจและเชื่อในเป้าหมายเดียวกัน สิ่งใดที่นอกเหนือจากประเด็นของเรื่องก็จะถูกตัดทอนออกไปอย่างมีเหตุผล

2.5 คุณลักษณะเฉพาะของผู้กำกับการแสดง

ความสำเร็จของผู้กำกับการแสดงนั้นย่อมต้องมีลักษณะพิเศษในการควบคุม สั่งการ และดึงเอาความสามารถของผู้ร่วมงานทุกคนออกมาใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด การจะสร้างความน่าเชื่อถือและการยอมรับจากผู้ร่วมงานนั้น นอกจากความอาวุโส ประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานแล้ว ยังต้องมีคุณลักษณะเฉพาะที่สำคัญ ดังต่อไปนี้ (ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ,2529 ; 15-26 ; สดใส พันธุมโกมล ,2537 : 106-137 และ วาจวิมล เดชเกตุ,2551 : (5-5)-(5-9))

1. มีความเข้าในในเทคนิคพื้นฐานของสื่อแต่ละประเภท

วิธีการเล่าเรื่องในละครโทรทัศน์ ละครเวทีและภาพยนตร์มีมากมายหลายแบบ ผู้กำกับที่มีประสบการณ์จะหลีกหนีวิธีการเดิมๆ เพื่อแสวงหาแนวทางในการนำเสนอแบบใหม่ๆที่อาศัยชั้นเชิงของการผสมผสาน ภาพ เสียง การแสดง เสื้อผ้า ฉากฯลฯ ผู้ชมจะสังเกตได้ว่าผู้กำกับคนนี้เก่งมาก เก่งน้อย ลุ่มลึก แพรวพราว ก็สามารถดูได้จากรายละเอียดเหล่านี้ ในขณะเดียวกันก็จำเป็นที่จะต้องมีความรู้ในเทคนิคพื้นฐานเฉพาะสื่อด้วย โดยเฉพาะสื่อที่มีกล้องเข้ามาเป็นส่วนประกอบ เช่น ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ เทคนิคพื้นฐานสามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเด็น ได้แก่

1.1. รู้กฎ 180 องศา กฎนี้เป็นกฎของการตั้งตำแหน่งกล้องในการถ่ายทำภาพยนตร์ ซึ่งเป็นความรู้พื้นฐานอันดับแรกที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องรู้ ในการกำกับละครโทรทัศน์ก็เช่นเดียวกัน ถึงแม้จะมีจำนวนกล้องมากกว่า แต่ก็สามารถนำกฎเกณฑ์ดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ได้ โดยจะมีเส้น “ AXIS” ที่ทำมุม180 องศา การวางตำแหน่งกล้องต้องอยู่ในรัศมี 180 องศาของเส้น AXIS ฝั่งใดฝั่งหนึ่งเท่านั้น หากข้ามเส้น จะทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนหากนำภาพมาต่อกัน มีปัญหาในการเก็บภาพต่อเนื่องในการถ่ายทำ (footage) และสร้างปัญหาให้ผู้ตัดต่อและลำดับภาพได้

1.2. รู้ขนาดภาพและมุมกล้อง โดยจะต้องรู้ความหมายของตำแหน่งกล้อง เช่น ระดับตาจะเป็นการสร้างความปกติหรือเป็นกันเองกับสิ่งนั้น ระดับต่ำ (เสยกล้อง) เป็นการสร้างความสง่างามให้กับสิ่งนั้น ระดับสูงจะเป็นการลดทอนความสำคัญของสิ่งนั้น เป็นต้น รวมถึงขนาดภาพ ได้แก่ ภาพใกล้ (close up : CU) เมื่อต้องการเห็นอารมณ์หรือรายละเอียดภาพปานกลาง (medium Shot : MS) เมื่อต้องการเล่าเรื่องปกติ ภาพไกล (long Shot : LS) เมื่ออยากเห็นภาพโดยรวมของสิ่งนั้น เป็นต้น

1.3. รู้การใช้เลนส์ ในการถ่ายทำภาพยนตร์ปกติจะใช้เลนส์ 3 ขนาด คือ 50 มิลลิเมตร เพื่อถ่ายภาพกว้าง หรือเปิดฉาก 75 มิลลิเมตร สำหรับถ่ายภาพขนาดกลาง และ 100 มิลลิเมตร เมื่อต้องการภาพใกล้ การใช้เลนส์ผิดประเภทจะทำให้ภาพที่ได้ไม่ตรงกับความต้องการของผู้กำกับ เช่น ใช้เลนส์ 50 มิลลิเมตร ที่ใช้สำหรับถ่ายภาพกว้าง มาถ่ายภาพแคบ หน้าคนที่ได้ก็จะบิดเบี้ยว หรือนำเลนส์ 100 มิลลิเมตรไปถ่ายภาพกว้าง ผลที่ได้ก็จะเป็นภาพที่ขาดความลึกและเก็บรายละเอียดสองข้างของกรอบภาพได้น้อย เป็นต้น ในการถ่ายทำละครโทรทัศน์ การเรียนรู้เรื่องเลนส์มักเป็นหน้าที่ของช่างภาพ หรือตากล้องมากกว่า เว้นเสียแต่ว่าผู้กำกับต้องการใช้กล้องสำหรับถ่ายทำภาพยนตร์มาใช้ถ่ายทำละครโทรทัศน์ ซึ่งก็จะได้อารมณ์ของภาพที่แตกต่างออกไป

2. มีความเข้าใจในศิลปะและสามารถควบคุมให้ผลงานมีเอกภาพได้

หน้าที่หลักของผู้กำกับการแสดงคือการกำกับการแสดง ดังนั้นจึงต้องมีความรู้ความเข้าใจในศิลปะการแสดง สามารถมองเห็นและแก้ไขปัญหาทางการแสดงได้ โครงการวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆในประเทศไทย” ได้กล่าวถึงปัญหาทางการแสดงที่ผู้กำกับมักแก้ไขผิดวิธี คือการสั่งให้นักแสดง “เปลี่ยน” จากตัวเองเป็นตัวละคร ซึ่งแท้จริงแล้วการเปลี่ยนโดยทันทีอาจนำไปสู่การแสดงที่ไม่เป็นธรรมชาติ หรือมีวิธีการแสดงที่กลายเป็นสูตรสำเร็จ ปราศจากความจริง ผู้กำกับการแสดงควรหาวิธีสร้างสรรค์ร่วมกับนักแสดง ให้กำลังใจพร้อมทั้งให้แนวทางในการแสดงเพื่อให้นักแสดงสามารถนำวัตถุดิบทางการแสดงของตนไปใช้ในการแสดงออก (expression) ที่เหมาะสมตามความคิดความต้องการของตัวละครได้

นอกจากศิลปะทางการแสดงแล้ว ผู้กำกับยังต้องมีความรู้ในศิลปะด้านอื่นๆ เช่น องค์ประกอบภาพรวมในฉาก (putting into the scene) หรือในภาษาฝรั่งเศสเรียกว่า MISE EN SCÈNE (มีส-ออง-แซง) (Rabiger,2008 : 347-367) เป็นกลไกกำหนดบรรยากาศและการสื่ออารมณ์ของภาพ ปะกอบไปด้วย การจัดวางตำแหน่ง (blocking) การออกแบบมุมภาพ (camera) การเลือกโทนสี (use of color) เนื้อหาละคร (dramatic content) และเสียงประกอบ (sound design) บางครั้งอาจหมายรวมถึงบทละครด้วย หากพิจารณาตามความหมายของละครก็คืออะไรก็ตามที่อยู่ใน “กรอบเวที” ล้วนแต่เป็น MISE EN SCÈNE ทั้งสิ้น ซึ่งในภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ ที่มีลักษณะเป็นศิลปะในสาขาของโสตทัศนศิลป์ (audio visual art) ที่รับสัมผัสด้วยการฟังและการมองเห็นไปพร้อมกัน ผู้ชมจะให้ความสนใจภาพและเสียงตามลำดับ กรอบเวทีในสื่อละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ก็คือจอภาพนั่นเอง ประกอบไปด้วยทุกสิ่งทุกอย่างที่เห็นอยู่หน้ากล้อง ได้แก่ ฉาก สถานที่ อุปกรณ์ประกอบฉาก การแต่งกายการแต่งหน้า ลักษณะของผู้แสดงและความเคลื่อนไหว และการจัดแสง ส่วนวิธีการแก้ปัญหาทางศิลปะนั้น มักไม่มีรูปแบบตายตัว ขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของผู้กำกับ

การแสดง เช่น ในกรณีที่สีเสื้อของนักแสดงโดดออกมาจากฉาก การจัดแสงกลบ เพิ่มอุปกรณ์ประกอบฉาก หรือการตกแต่งถ่วงน้ำหนักสี ก็สามารถทำให้สีเสื้อผ้าไม่โดดเด่นออกมาจนดึงความสนใจจากการแสดง เป็นต้น

เมื่อเข้าใจศิลปะในแขนงต่างๆแล้ว การมองเห็นภาพรวมของละคร และควบคุมการปฏิบัติงานในทุกๆส่วนให้มีความกลมกลืนสัมพันธ์กัน ก็เป็นสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องให้ความพิถีพิถัน ไม่ว่าจะอยู่ภายใต้เงื่อนไขใด เช่น การถ่ายทำแบบไม่เรียงลำดับเหตุการณ์ในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ เพื่อทำให้สิ่งที่ต้องการนำเสนอนั้นมีความกลมกลืน และเกิดเอกภาพ (unity) ในการสร้างสรรค์ศิลปะละครโทรทัศน์ ละครเวทีและภาพยนตร์ได้

3. มีจินตนาการและพร้อมสร้างสรรค์สิ่งใหม่ คุณสมบัติข้อนี้จัดได้ว่าเป็นเสน่ห์เฉพาะบุคคลการเป็นคนช่างคิด โดยเฉพาะการคิดนอกกรอบ จะสามารถรังสรรค์สิ่งใหม่ๆให้แก่วงการละครอย่างไม่หยุดนิ่ง

อาเธอร์ เพนน์ (Arthur Penn) ผู้กำกับภาพยนตร์และผู้กำกับละครเวที กล่าวไว้ว่า ผู้กำกับการแสดงมีโอกาสที่จะทำงานของตนอย่างเต็มที่โดยอาศัยกล้องภาพยนตร์สร้างสรรค์ (ภาพยนตร์) และควบคุมการเคลื่อนไหวของการแสดงและแสงเงา (ละครเวที) สิ่งเดียวเท่านั้นที่เป็นตัวจำกัดในการทำงานของผู้กำกับการแสดงก็คือ “จินตนาการ” และ “ความกล้า” ของตัวผู้กำกับการแสดงเอง (อ้างถึงในปิยกุล เลาวัณย์ศิริ,2529 : 20)

4. ทำงานร่วมกับผู้อื่นได้ เนื่องจากการสร้างสรรค์ละครเป็นงานศิลปะที่ต้องทำงานร่วมกับคนหมู่มาก ไม่ว่าผู้กำกับการแสดงจะมีความสามารถเฉพาะตัวมากแค่ไหนก็ยังต้องอาศัยความช่วยเหลือจากทีมงานฝ่ายต่างๆ ถึงแม้ผู้กำกับจะถือได้ว่าเป็นผู้นำที่คอยสั่งการ ควบคุม และเป็นผู้มีอำนาจสูงสุดในการตัดสินใจ ก็ต้องไม่หลงลืมที่จะรับฟังความเห็นของผู้อื่นด้วย การเป็นผู้นำที่เปิดกว้างจะทำให้ผู้ร่วมงานกล้าแสดงความคิดเห็น ซึ่งอาจเป็นประโยชน์ในการทำงาน สิ่งเหล่านี้เป็นคุณสมบัติพิเศษที่จะช่วยให้การถ่ายทำเป็นไปด้วยความราบรื่น การมีสัมพันธภาพที่ดีนั้นย่อมเกิดจากการเป็นผู้มีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดี การมีจิตวิทยาในการทำงาน และการรู้จักวางตัว ผู้กำกับบางคนวางตัวเคร่งครัดต่อระเบียบวินัยเหมือนนายพลผู้บังคับบัญชากองทหาร บางคนวางตัวเป็นเพื่อนคู่คิดคอยให้คำแนะนำปรึกษา บางคนจะวางตัวกับผู้แสดงแบบหนึ่งและกับผู้ร่วมงานอีกแบบหนึ่ง แต่ไม่ว่าจะวางตัวแบบใดจุดสำคัญอยู่ที่การสร้างบรรยากาศและควบคุมการทำงานที่ประกอบด้วยผู้คนที่มีความหลากหลายให้สามารถทำงานได้อย่างเต็มความสามารถทุกคน

3.งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการกำกับการแสดง พบว่ามีผลงานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษา คณะนิเทศสาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่เกี่ยวข้องซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยในครั้งนี้ตามลำดับ ดังนี้

- อิทธิพลของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ระหว่างปี พ.ศ 2538-2540 โดย เพ็ญสิริ เศวตวิหารี,2541

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ลักษณะทางเนื้อหาและวิธีการนำเสนอของภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ระหว่างปี พ.ศ. 2538-2540 ตามแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ และปัจจัยเกี่ยวข้องในกระบวนการผลิตงาน เพื่อหาลักษณะความหมายของตัวบท และวิธีการนำเสนอ

ผลการวิจัยพบว่า ผู้กำกับรุ่นใหม่มีการนำแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่มาใช้ในเนื้อหาและวิธีการนำเสนอ ในระดับสื่อความหมายพาดพิงอย่างไม่ลึกซึ้ง เป็นการอ้างอิง หรือใช้เพื่อสื่อความหมายมากกว่าการวิพากษ์วิจารณ์ โดยสังคมจะเป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดความคิดสร้างสรรค์ของผู้ผลิต ให้เสนอรูปแบบภาพยนตร์ที่มีการรวบความหมายจากสิ่งต่างๆที่มีอยู่มาใช้

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้สัมพันธบท (intertextuality) หรือการอ้างอิงทางความหมายหรืออารมณ์ของเรื่องโดยการปรากฏหรือนำมาใช้จากภาพยนตร์เรื่องอื่นๆใน 3 ระดับด้วยกัน คือ ระดับโครงเรื่อง ระดับลักษณะตัวละคร และระดับฉาก รวมถึงมีการใช้การปะติดปะต่อ (pastiche) หรือการนำเทคนิคเฉพาะของสื่ออื่นๆมาใช้ในภาพยนตร์ไทย เช่น เทคนิคการเล่าเรื่องแบบข่าว สารคดี มิวสิควิดีโอ การจัดวางองค์ประกอบทางภาพ แสง ขนาดภาพ การผสมโครงเรื่อง และการผสมประเภททางภาพยนตร์ เป็นต้น โดยเป็นการปะติดปะต่อที่ไม่เน้นความสอดคล้อง แต่เป็นการใช้ภาพและเสียงมาสร้างความหมายให้กับเนื้อหาหรือการนำเสนอเป็นหลัก

- ประสบการณ์และการศึกษากับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทย โดย นภาพิตร จันทร์ไทย,2544

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงอิทธิพลของภูมิหลังทางการศึกษาและประสบการณ์การทำงานที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์ไทย โดยแยกวิเคราะห์ตามแนวคิดเรื่องบทบาท คุณสมบัติและวิธีการกำกับการแสดงของ Alan A. Armer ผลการวิจัยพบว่า

1. ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบันมีอยู่ 3 กลุ่ม คือ ผู้กำกับที่ไม่ได้จบการศึกษาโดยตรงทางด้านนิเทศศาสตร์แต่มีประสบการณ์ยาวนานในวิชาชีพที่อยู่ในวงการบันเทิง ผู้กำกับที่มีพื้นฐานความรู้ในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง และผู้กำกับที่มีพื้นฐานการศึกษาโดยตรงทางด้านนิเทศศาสตร์และศิลปะการละคร

2. ประสบการณ์ การศึกษา รวมไปถึงอุปนิสัย รสนิยมและความสนใจส่วนตัวของผู้กำกับการแสดงมีอิทธิพลต่อวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน

3. ปัจจัยอื่นที่มีผลต่อการทำงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์คือ อิทธิพลจากสถานีโทรทัศน์ ผู้จัดหรือบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ระบบนักแสดง ความสามารถของทีมงาน และความพร้อมทางด้านอุปกรณ์การผลิต

- ระบบอุปถัมภ์กับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตและนักแสดงละครโทรทัศน์ไทย

โดย กิตติพงษ์ ลีลาศุภเดช,2544

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย คือ 1.ศึกษาระบบอุปถัมภ์กับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตและนักแสดงละครโทรทัศน์ไทย 2.ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการตัดสินใจร่วมงานกันระหว่างผู้ผลิตและนักแสดงโดย การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (participant Observation) การสัมภาษณ์เจาะลึก (in-depth Interview)

แหล่งข้อมูล 3 กลุ่ม ได้แก่ ผู้ที่อยู่ในส่วนของการผลิต (ผู้ผลิตละคร,ผู้จัดละคร,ผู้กำกับการแสดง) : กุณกนิช วิกรานต์ (คุ้มครอง) ชินวิทย์ รุจิโกไศย,นภดล มงคลพันธุ์,นิพนธ์ ผิวเณร,ปิยพร ไล้ทอง,ยุวดี ไทยหิรัญ, รจนา นามวงศ์,วรายุทธ มิลินทจินดา,สมรักษณ์ ณรงค์วิชัย,อมรศรี เย็นสำราญ ผลการวิจัยพบว่า

1.ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตและนักแสดงมีความหลากหลายเกินกว่าที่จะสรุปเป็นโครงสร้างที่ชัดเจนได้

2. ปัจจัยที่ผู้ผลิตคัดเลือกนักแสดง มี 10 เกณฑ์ คือ 1). บุคลิกลักษณะของตัวละคร 2). คุณสมบัติทางการตลาด 3). สัญญาตามกฎหมาย 4). ความสามารถ 5). ค่าตอบแทน 6). ภาพลักษณ์ของนักแสดง 7). ความคุ้นเคย 8). เงื่อนไขในการร่วมงาน 9). ประวัติการร่วมงาน 10). การให้ความร่วมมืออื่นๆ

3. ปัจจัยที่นักแสดงเลือกรับงานแสดง มี 9 เกณฑ์ ดังนี้ 1). สัญญาตามกฎหมาย 2). เรื่องและบทบาทที่น่าสนใจ 3). ค่าตอบแทน 4). กำหนดเวลาในการถ่ายทำ 5). ประวัติการทำงาน 6). ผู้กำกับการแสดง 7). สถานที่ถ่ายทำ 8). ความคุ้นเคย 9). การส่งเสริมดูแลนักแสดง

ผลการวิจัยส่วนหนึ่งพบว่า หนึ่งในปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจรับงานแสดงละครโทรทัศน์ของนักแสดง คือผู้กำกับการแสดง เนื่องจากเป็นอีกหนึ่งบุคลากรที่มีผลต่อเนื้อหาหรือละครที่ต้องการผลิต โดยผู้กำกับแต่ละคนจะมีความชำนาญรอบรู้ในเรื่องราวที่แตกต่างกันไป เช่น ผู้กำกับการแสดงที่เติบโตมาจากนักแสดงแนวบู๊ จะมีความชำนาญในการกำกับละครที่เรื่องราวการต่อสู้เป็นจุดขาย เป็นต้น นอกจากนี้ วิธีการกำกับการแสดง วิธีการทำงาน หรืออุปนิสัยใจคอของผู้กำกับก็ดูจะเป็นลักษณะ

หรือบุคลิกภาพที่ถูกจับตามองและให้ความสำคัญ นักแสดงบางคนจึงเลือกพิจารณาผู้กำกับการแสดงก่อนตัดสินใจเลือกรับงานละคร

- การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ.2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ.2498-2519) โดย กนกพันธ์ จินตนาดิลก, 2546

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดงในละครเวที และละครโทรทัศน์ทั้งกระบวนการภายในบุคคล และกระบวนการสื่อสารภายนอก โดยศึกษาประเด็นเรื่องนิยามการแสดง การคัดเลือกนักแสดง และขั้นตอนการฝึกซ้อมการจากมุมมองของผู้กำกับการแสดง และศึกษาเรื่องการเข้าสู่การแสดงจากมุมมองของนักแสดง ในยุคเริ่มต้น แสดง การใช้การแสดงจากภายนอก และการใช้การแสดงจากภายใน

พบว่า มีลักษณะการสื่อสารเป็นแบบนักแสดงเป็นผู้รับสารเพียงด้านเดียว (passive receiver) ที่นักแสดงไม่กล้านำเสนอความคิดที่แตกต่าง เนื่องจากความเกรงกลัว และความเกรงใจในตัวผู้กำกับที่เชื่อว่าเป็นบุคคลที่เป็นมีอำนาจสูงสุดในการตัดสินใจว่าต้องการแนวทางการแสดงแบบใด

นอกจากนี้ยังมีข้อมูลเรื่องบทบาทของผู้กำกับในสมัยก่อนว่าแท้จริงแล้วเป็นผู้เขียนบท ที่ทำหน้าที่ดูแลการแสดง และตีความบท แต่ก็ยังมีอำนาจบารมีไม่เท่าผู้กำกับ ดังนั้นนักแสดงในยุคแรกจึงกล้าที่จะแสดงความคิดเห็นที่แตกต่าง จนเมื่อมีผู้กำกับจริงๆ สิทธิในการเสนอความคิดเห็นจึงลดลงไป

จนเมื่อละครโทรทัศน์กำเนิดขึ้น ผู้กำกับก็มักจะยังคงใช้วิธีฝึกซ้อมการแสดงแบบละครเวทีอยู่ โดยเป็นการแสดงจากภายนอก เช่น ผู้กำกับมีวิธีการกำกับนักแสดงหน้าใหม่เพื่อให้เข้าถึงบทบาท โดยการตำหนิว่ากล่าวเพื่อให้เจ็บช้ำน้ำใจ และแสดงได้ในที่สุด รวมถึงมีการเพิ่มตำแหน่งผู้ช่วยในเรื่องการฝึกซ้อมการแสดง เพื่อผ่อนแรงของตนอีกด้วย

- สถานภาพวิชาชีพและกระบวนการสื่อสารของผู้ฝึกสอนการแสดงกับนักแสดงในงานสื่อละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา โดย ภัฏฏารินธ์ อิงคุลานนท์, 2550

งานวิจัยนี้ใช้แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างบุคคล และแนวคิดเรื่อการแสดงละครตะวันออกและตะวันตกประกอบการวิจัย ผลการวิจัยพบว่า

1. ผู้ฝึกสอนการแสดงมาจากการประกอบอาชีพต่างๆ ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนวิชาด้านศิลปะและการแสดงในสถาบันอุดมศึกษา นักแสดงอาชีพ ผู้ช่วยผู้กำกับ ผู้ช่วยผู้ฝึกสอนการแสดง ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง ผู้เขียนบท และผู้กำกับ

2.ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดปัญหาทางการแสดงของนักแสดง คือ ความแตกต่างทางด้านเพศ อายุ ประสบการณ์การทำงาน ความแตกต่างของสื่อแต่ละประเภท ได้แก่ ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา

3. คุณสมบัติที่สำคัญในการเป็นผู้ฝึกสอนการแสดงคือ จะต้องมีทักษะในการสื่อสารระหว่างบุคคล ทักษะทางการแสดง ควรผ่านการเรียนการแสดงมาก่อน มีประสบการณ์ทางการแสดง มีจิตวิทยาที่ดี มีไหวพริบ ปฏิภาณ แก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี มีทักษะความรู้เรื่องเทคนิคการถ่ายทำมุมกล้อง เป็นต้น

- กระบวนการฝึกฝนนักแสดงและสร้างสรรค์ละครที่ใช้ภาษาถิ่น โดย จามีกร สนธิเศวต,2553

มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาแนวทางในการจัดกระบวนการฝึกฝนนักแสดงให้สามารถพูดภาษาไทยถิ่น “ภาษาใต้” จากนั้นจึงนำกระบวนการฝึกฝนไปทดสอบโดยการทดลองสร้างสรรค์ละครที่ใช้ภาษาถิ่น 1 เรื่องและการสอบถามทัศนคติของผู้ชมที่มีต่อการใช้ภาษาถิ่นในละครจำนวน 250คน

ผลการวิจัยพบว่า การฝึกฝนภาษาถิ่นให้กับนักแสดงนั้นเป็นกระบวนการสำคัญที่จะช่วยให้นักแสดงสร้างบุคลิกลักษณะและเข้าถึงอารมณ์ความของตัวละครได้อย่างสมจริงมากขึ้น โดยในการจัดกระบวนการฝึกฝนให้นักแสดงใช้ภาษาถิ่นนั้น ผู้ฝึกสอนจะต้องให้ความสำคัญกับการสื่ออารมณ์และความหมายไปควบคู่กับการออกสำเนียงภาษาให้ถูกต้องตามหลักภาษาผลการประเมินทัศนคติของผู้ชม 2 กลุ่ม คือ

1) ผู้ชมที่อาศัยอยู่ในจังหวัดระนอง 2) ผู้ชมที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคอื่น พบว่าผู้ชมที่อาศัยอยู่ในจังหวัดระนองจะให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ของการออกเสียงภาษาถิ่นและอารมณ์ ขณะที่ผู้ชมที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคอื่นๆ จะให้ความสำคัญกับการแสดงโดยรวมมากว่าการออกเสียงภาษาถิ่นให้ถูกต้อง

- การคัดเลือกและฝึกฝนนักแสดงสำหรับหนังสั้นในมิติเพศวิถีโครงการ Thai Queer Short Film 1โดย กัญญพิชญ์ ปวิดาภา,2553

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเกณฑ์และวิธีการในการคัดเลือกนักแสดงของผู้กำกับตลอดจนศึกษาแนวทางการแนะนำ และฝึกฝนนักแสดงของในโครงการ Thai Queer Short Film หนังสั้นสีรุ้ง # 1

ผลการวิจัยพบว่า เกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดง คือ เพศ ภายนอก, การยอมรับที่ จะแสดงในบทบาทตัวละครที่มีเพศวิถีเป็นผู้มีความหลากหลายทางเพศ, คุณภาพของเสียงและ การพูด, การเคลื่อนไหวและจังหวะ, การพัฒนาของความรู้สึกและอารมณ์ โดยคัดเลือกนักแสดงที่มีเพศวิถีที่ตรง

และเหมาะสมกับตัวละครนั้นเพื่อแสดงถึงตัวตนและเพศวิถีที่มาจาก มุมมองของผู้กำกับได้ ซึ่งปัญหาข้อจำกัดด้านเวลาทำให้ผู้กำกับ ต่างก็พยายามเลือกนักแสดงที่มีพื้นฐานทักษะหรือประสบการณ์ด้านการแสดงอยู่ก่อนแล้วมาทำงาน

และมีการทำความเข้าใจที่ถูกต้องในเรื่องของความหลากหลายทางเพศวิถีโดยมองว่าเป็นสิ่งสำคัญในการแสดง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังกล่าว พบว่างานวิจัยเรื่อง อิทธิพลของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ระหว่างปี พ.ศ. 2538-2540 โดย เพ็ญสิริ เศวตวิหารี (2541) แสดงให้เห็นถึงการผสมสานเทคนิควิธีต่างๆในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้กำกับแต่ละคน ซึ่งการศึกษาเรื่องแนวคิดและวิธีการนำเสนอนั้นผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องแนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ทีมีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์ในครั้งนี้ได้

ส่วนการศึกษาเรื่อง ประสบการณ์และการศึกษากับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทย โดย นภาพิตร จันทร์ไทย (2544) แสดงให้เห็นว่า ภูมิหลัง ประสบการณ์และการศึกษาที่แตกต่างกันของผู้กำกับละครโทรทัศน์แต่ละคนมีผลต่อแนวคิด และวิธีการในการสร้างสรรค์ละครเป็นอย่างยิ่ง ส่วนหนึ่งของผลการวิจัยพบว่าผู้กำกับละครโทรทัศน์ ที่มีความรู้ในด้านอื่นๆมาก่อน เช่น ภาพยนตร์จะมีความสับสนในช่วงแรก โดยเฉพาะทัศนคติ วิธีคิด และแนวทางในการนำเสนอผลงาน ซึ่งผู้วิจัยสามารถศึกษาต่อยอดในเรื่องวิธีการกำกับการแสดงจากผลการวิจัยบางส่วนของงานวิจัยชิ้นนี้ได้

ในขณะที่งานวิจัยเรื่องระบบอุปถัมภ์กับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตและนักแสดงละครโทรทัศน์ไทย โดย กิตติพงษ์ ลีลาศุภเดช (2544) ได้แสดงว่าผู้กำกับเป็นหนึ่งในปัจจัยในการรับงานแสดงของนักแสดง ภูมิหลังและความถนัดจึงเป็นสิ่งที่ควรศึกษา เนื่องจากความชำนาญในสื่อที่ต่างกันอาจส่งผลต่อแนวความคิด และวิธีการกำกับการแสดงที่แตกต่างกัน ซึ่งข้อมูลจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยในแง่ปัจจัยที่ส่งผลให้ผู้กำกับมีความน่าเชื่อถือ ซึ่งจะเป็นแนวทางในการศึกษาต่อไป

ส่วนการวิจัยเรื่องการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และ ละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) โดย กนกพันธ์ จินตนาดิลก, 2546 ทำให้ผู้วิจัยเห็นพัฒนาการของการกำกับการแสดงของผู้กำกับในยุคเริ่มต้นของละครโทรทัศน์ เพื่อเป็นข้อมูลในเรื่องวิธีการกำกับการแสดงที่ผู้วิจัยสนใจ และสามารถนำแนวความคิดเรื่องการสื่อสารภายในบุคคลมาใช้วิเคราะห์การสื่อสารของผู้กำกับในปัจจุบันเมื่อต้องเผชิญกับการทำงานกับสื่อที่ไม่คุ้นเคยด้วย

เช่นเดียวกับงานวิจัยของภัฏฏารินธ์ อิงคุลานนท์ (2550) ในหัวข้อสถานภาพวิชาชีพและกระบวนการสื่อสารของผู้ฝึกสอนการแสดงกับนักแสดงในงานสื่อละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา ที่ผลการศึกษาพบว่าภูมิหลังของผู้กำกับการแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการศึกษาความถนัดของผู้กำกับ โดยมีสมมุติฐานว่าผู้กำกับที่มาจากการเป็นผู้ฝึกสอนการแสดงจะเน้นหนักไปที่การกำกับแอคติ้งมากกว่าดูภาพรวมหรือไม่ และในผู้กำกับการแสดงที่มีผลงานข้ามสื่อมีกี่คนที่เริ่มต้นมาจากการเป็นผู้ฝึกสอนการแสดง

การศึกษางานวิจัยของจามีกร สนธิเศวต (2553) ในหัวข้อเรื่องกระบวนการฝึกฝนนักแสดงและสร้างสรรค์ ละครที่ใช้ภาษาถิ่น มีประโยชน์กับงานวิจัยในครั้งนี้ในเรื่องหลักในการสอบถามแนวทางการกำกับการแสดงว่า ผู้กำกับมีวิธีการกำกับนักแสดงอย่างไร

การศึกษาเกณฑ์ในการเลือกและฝึกฝนนักแสดงก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญที่ผู้กำกับจะพิจารณาว่าใครควรเล่นบทอะไร ในสื่อประเภทไหน ซึ่งงานวิจัยเรื่องการคัดเลือกและฝึกฝนนักแสดงสำหรับหนังสั้นในมิติเพศวิถีโครงการ Thai Queer Short Film 1 โดย กัญญพิชญ์ ปวิดาภา (2553) ได้ระบุปัจจัยที่มีผลต่อการเลือกนักแสดงของผู้กำกับ ซึ่งมีองค์ประกอบต่างๆของการแสดงที่ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้อ้างอิงในการเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ประมวลผลได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่องแนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวที และภาพยนตร์ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ(qualitative Research) ใช้วิธีแบบสหวิธีการ (multiple methodology) ได้แก่

1. การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม โดยใช้วิธีการ Participant Observer ในฐานะนักแสดง

2. การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (in-depth interview) เป็นการสัมภาษณ์บุคคลจากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ และบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องเพื่อทราบถึงแนวคิด วิธีการกำกับการแสดง วิธีการทำงาน ตลอดจนความรู้สึกของนักแสดงที่เคยได้ร่วมงานกับผู้กำกับดังกล่าว

3. การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) ข้อมูลเกี่ยวกับภูมิหลังของผู้กำกับแต่ละคน ผลงานที่ผ่านมาจากหนังสือ บทสัมภาษณ์ บทความ งานวิจัย นิตยสาร และเว็บไซต์ เพื่อให้ได้ข้อมูลครบถ้วนและครอบคลุมที่สุด

กลุ่มตัวอย่าง

มุ่งศึกษาผู้กำกับละครโทรทัศน์ในประเทศไทยที่มีผลงานในสื่อโทรทัศน์ และเวที หรือภาพยนตร์ หรือมีผลงานทั้ง 3 สื่อ จำนวน 6 คน โดยมีเกณฑ์ในการเลือกกลุ่มตัวอย่างดังนี้

1. เป็นผู้กำกับที่ผู้วิจัยมีประสบการณ์ในการทำงานด้วยในฐานะผู้กำกับการแสดงและนักแสดง อย่างน้อย 1 เรื่อง ซึ่งข้อมูลที่ได้จะเป็นข้อมูลในระดับปฐมภูมิ หรือข้อมูลเชิงลึก

2. เป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานการกำกับละครโทรทัศน์และมีผลงานในสื่อด้านอื่นๆ ได้แก่ สื่อภาพยนตร์ และละครเวที

3. เป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงอยู่ในปัจจุบัน

รายชื่อผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์ที่จะศึกษาในงานวิจัยนี้ ได้แก่

1. นายชนินทร ประเสริฐประศาสน์

เคยมีประสบการณ์ในการกำกับผู้วิจัยจำนวน 4 เรื่อง คือ

1.1 เรื่องจันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า ปี พ.ศ. 2548 (ละครโทรทัศน์)

1.2 เรื่องบริษัทบำบัดแค้น ปี พ.ศ. 2552 (ละครโทรทัศน์)

1.3 เรื่องเลื่อมพรายลายรัก ปี พ.ศ. 2553 (ละครโทรทัศน์)

1.4 เรื่องสะใภ้จ้าว (กำลังถ่ายทำ) (ละครโทรทัศน์)

2. นายธรรธร สิริพันธ์วราภรณ์

เคยมีประสบการณ์ในการกำกับกับผู้วิจัย 2 เรื่อง คือ

2.1 เรื่อง เดอะกิ๊ก (The Gig) ปี พ.ศ. 2548 (ภาพยนตร์)

2.2 เรื่อง ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู ปี พ.ศ. 2557 (ละครโทรทัศน์)

3. นายมารุต สาโรวาท

เคยมีประสบการณ์ในการกำกับผู้วิจัยจำนวน 2 เรื่อง คือ

3.1 เรื่องแม่เบี้ย ปี พ.ศ. 2555 (ละครเวที)

3.2 เรื่องเพื่อเพื่อน เพื่อฝัน เพื่อวันเกียรติยศ ปี พ.ศ. 2556 (ละครเวที)

4. นายยุทธนา ลอพันธุ์ไพบูลย์

เคยมีประสบการณ์ในการกำกับผู้วิจัยจำนวน 2 เรื่อง คือ

4.1 เรื่องวนิดา ปี พ.ศ. 2553 (ละครโทรทัศน์)

4.2 เรื่องแรงปรารถนา ปี พ.ศ. 2555 (ละครโทรทัศน์)

5. นายสุประวัติ ปัทมสูตร

เคยมีประสบการณ์ในการกำกับผู้วิจัยจำนวน 1 เรื่อง คือ

5.1 เรื่องอลหม่านบ้านพ่อแผน ปี พ.ศ. 2556 (ละครเวที)

6.นายเหมันต์ เชตุมี

เคยมีประสบการณ์ในการกำกับผู้วิจัย 1 เรื่องคือ

6.1 ซีรี่ย์เรื่องสัมผัสพิศวง ปี พ.ศ. 2544-ปัจจุบัน (ละครโทรทัศน์)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังศึกษาแนวคิดจากนักแสดงที่เคยมีประสบการณ์การทำงานกับผู้กำกับที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง และยังมีผลงานการแสดงอยู่ในปัจจุบัน รวมถึงผู้กำกับการแสดง และผู้อำนวยการสร้างเพื่อเพิ่มมิติเรื่องวิธีการกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงให้แก่งานวิจัยในครั้งนี้อีกด้วย โดยการศึกษาด้วยวิธีสัมภาษณ์แบบเจาะลึก และข้อมูลเอกสาร

รายชื่อนักแสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้อำนวยการสร้างที่ขอข้อมูลประกอบในงานวิจัยนี้ได้แก่

1. นายศรราม เทพพิทักษ์	นักแสดง
2. นายอเล็กซานเดอร์ ไซม่อน เรนเดลล์	นักแสดง
3. นางสาวมิณฑิตา วัฒนกุล	นักแสดง
4. นางสาวณปภา ตันตระกูล	นักแสดง
5. นายสิทธิชัย ผาบชมพู	นักแสดง
6. นายรัฐภูมิ โตคงทรัพย์	นักแสดง
7. นายคณิณ บัดติยา	นักแสดง
8. นายกนกฉัตร มรรยาทอ่อน	นักแสดง
9. นายชยนพ บุญประกอบ	ผู้กำกับการแสดง
10. นางธิติมา สังพิทักษ์	ผู้อำนวยการสร้าง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. ผู้วิจัยในฐานะนักแสดง โดยประมวลและวิเคราะห์จากประสบการณ์ในการทำงานร่วมกับผู้กำกับละครโทรทัศน์ทั้ง 6 คนที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ทั้งจากผลงานในอดีต ผลงานปัจจุบัน และการบันทึกจากความทรงจำ รวมถึงการจดบันทึกประกอบการสังเกต เพื่อนำมาเป็นข้อมูลจากประสบการณ์ตรง

2. เครื่องบันทึกเสียง กล้องถ่ายรูป และสมุดจด เพื่อบันทึกข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก

3. บทละคร หนังสือ บทสัมภาษณ์ บทความ วารสาร นิตยสาร สูจิบัตร หนังสือพิมพ์ หนังสือเฉพาะกิจและสื่ออื่นๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การนำเสนอข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดจะนำมาเรียบเรียงให้เป็นหมวดหมู่โดยแบ่งได้ดังนี้

บทที่ 4

ว่าด้วยเรื่องภูมิหลัง การศึกษา จุดเริ่มต้นและประสบการณ์ในการเป็นผู้กำกับการแสดงของผู้กำกับทั้ง 6 คน รวมถึงแรงบันดาลใจและต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อต่างๆ โดยจะผสมผสานระหว่างคำสัมภาษณ์ของผู้กำกับการแสดงและข้อมูลจากเอกสาร

บทที่ 5

เป็นการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานละครในสื่อที่แตกต่างกัน ความเข้าใจในธรรมชาติของละครและทัศนคติเรื่องการกำกับการแสดงในแต่ละสื่อ ผ่านแนวคิดเรื่องคุณลักษณะการสื่อสารในละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ โดยจะเป็นการรวบรวมความคิดเห็นของผู้กำกับที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ควบคู่กับการวิเคราะห์ผลงานที่ผ่านมา และการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมจากการได้มีโอกาสร่วมงานด้วยในฐานะนักแสดง

นอกจากนี้ยังมีการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการในการกำกับการแสดง การมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในละครเวที ภาพยนตร์ โดยเฉพาะละครโทรทัศน์ การตีความองค์ประกอบต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดง อาทิ บทละคร คาแรคเตอร์ของตัวละคร ปัญหา และอุปสรรคในการกำกับการแสดง และ แนวทาง รวมถึงวิธีการในการเชื่อมโยงสื่ออื่นๆกับการกำกับละครโทรทัศน์ ผ่านความคิดเห็น ทัศนคติ และประสบการณ์ของนักแสดง ร่วมกับการณ์สัมภาษณ์แบบเจาะลึกจากผู้กำกับการแสดงที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
ผลการวิจัย
ภูมิหลังและผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์

หากมองย้อนกลับไปยังจุดเริ่มต้นของการเข้าสู่วิชาชีพการสร้างสรรค์ศิลปะบันเทิงในฐานะผู้กำกับการแสดง การศึกษาเรื่องภูมิหลัง อันได้แก่ การศึกษา ความสนใจ แรงบันดาลใจ ต้นแบบในการสร้างสรรค์งาน และผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง ย่อมแสดงให้เห็นถึงการประกอบสร้าง “ตัวตน” ของผู้กำกับการแสดงได้ชัดเจนและลึกซึ้งขึ้น และเมื่อนำมาวิเคราะห์ร่วมกับการศึกษาประสบการณ์ในการทำงานภายใต้คุณลักษณะของสื่อที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะประสบการณ์ในการกับละครเวทีและภาพยนตร์ ย่อมจะทำให้การวิจัยเรื่อง “แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในสื่อละครเวทีและภาพยนตร์” ครั้งนี้มีมิติมากขึ้น

สามารถแบ่งประเด็นในการศึกษาเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1. การศึกษา และความสนใจ
2. ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน
3. ผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงที่ผ่านมา

1. นายชนินทร ประเสริฐประศาสน์

1.1 การศึกษา และความสนใจ

ชนินทร ประเสริฐประศาสน์ เกิดเมื่อวันที่ 28 มิถุนายน พ.ศ. 2504 จบการศึกษาจาก คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยความชื่นชอบการดูภาพยนตร์ และอ่านวรรณกรรมตะวันตก ทำให้ ชนินทรมีความสนใจศึกษากระบวนการเล่าเรื่อง การวิเคราะห์ลักษณะตัวละครโดยเฉพาะตัวละครที่มีสัดส่วนของด้านมืดมากกว่าด้านสว่าง เช่น การมีปมบางอย่างในชีวิต มีนิสัยก้าวร้าวรุนแรง หรือเป็นบุคคลเพศที่สามที่ต้องการแสดงออกถึงตัวตนที่ซ่อนเร้นของตนเอง ซึ่งบุคคลที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ ชนินทรนั้น คือ จอห์น วอเตอส์ (John Waters) ผู้กำกับภาพยนตร์อเมริกันจากแมรี่แลนด์ ที่มีฉายาในวงการภาพยนตร์ว่า “ราชันย์แห่งขยะ” เขามักสร้างผลงานนอกกระแส (underground) ที่มีเนื้อหาหมิ่นเหม่ ล่อแหลม เช่น เรื่อง *Pink Flamingos* (1972), *Hairspray* (1988) และ *Cry-Baby* (1990) ถึงแม้หนังต้นทุนต่ำของเขาเต็มไปด้วยเรื่องราวแห่งความรุนแรง การเสียดสี ประชดประชัน แต่ก็ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆจากการบอกเล่าปากต่อปากจนเป็นที่รู้จักในวงกว้าง ในปัจจุบันถึงแม้นักวิจารณ์จะลงความเห็นว่าภาพยนตร์ของเขา

เข้ารูปเข้ารอยมากขึ้นแล้ว แต่ภาพสะท้อนด้านความรุนแรงบางอย่างก็ยังคงปรากฏในภาพยนตร์ของเขาอยู่

ภาพที่ 2 John Waters และผลงานภาพยนตร์ของเขา

"...พี่ว่า John Waters เป็นผู้กำกับที่มีรสนิยมเลวที่สุดคนหนึ่ง รสนิยมขยะ เขาชอบเอาคนที่เล่นละครไม่เป็นมาเล่น แล้วก็ให้เล่นอย่างไม่เป็น แต่พี่ชอบ มันตลก ดาราขาประจำของเขาจะเป็นกะเทยร่างอ้วน ชื่อดีไวน์นะ ชอบแต่งหญิง เล่นเป็นแม่บ้านทุกข์ระทม ดูแล้วสนุกมาก..."

ชนินทร ประเสริฐประศาสน์,สัมภาษณ์,6 มีนาคม พ.ศ.2557

จากการศึกษาและความชอบส่วนตัว ชนินทรพบว่าการเขียนบทละครเป็นหนึ่งในช่องทางการแสดงออกด้านมโนทัศน์ในวิถีของความเป็นนักเล่าเรื่องของตน จากการทดลองเขียนบทละครสั้นๆ เมื่อมีโอกาสจึงได้รวมกลุ่มกับเพื่อน 3 คน รับจ้างเขียนบทละครโทรทัศน์ โดยผลงานบทโทรทัศน์เรื่องแรกคือ เรื่อง *พระจันทร์แดง* ภายใต้การผลิตของมยุรฉัตร เหมือนประสิทธิเวช และเรื่อง *เงา* กำกับการแสดงโดยวรยุทธ พิชัยสรทัต เป็นลำดับต่อมา

ชนินทรค้นพบว่า การศึกษาลำดับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์มีส่วนช่วยในการเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นอย่างมาก เนื่องจากบทละครโทรทัศน์ในสมัยก่อนมักนำมาจากบทประพันธ์ที่มีลักษณะ

เป็นพรรณนาโวหาร เพื่อบอกรายละเอียดของฉาก และตัวละครให้ผู้อ่านจินตนาการตามให้ได้มากที่สุด เมื่อนำมาผลิตเป็นละครทางโทรทัศน์ ส่วนใหญ่จึงเป็นการเล่าน้ำมากกว่าเนื้อ ซึ่งไม่สอดคล้องกับธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์ที่ที่มีการแสดงภาพและเสียงอยู่แล้ว การจัดลำดับของสถานการณ์ และขยายออกไปอย่างมีเหตุผลจึงเป็นส่วนสำคัญในการสร้างบทละครโทรทัศน์ใน จากทรรศนะของชนินทรที่ว่า สถานการณ์ (situation) คือสิ่งที่สำคัญที่สุดในละครโทรทัศน์นั่นเอง

จากความสนุกและความคิดสร้างสรรค์บนเวทีของการเขียนบทละครโทรทัศน์ ชนินทรก็เริ่มก้าวเข้าสู่การรับจ้างเขียนบทละครโทรทัศน์อย่างเต็มตัว ควบคู่ไปกับการรับเขียนบทภาพยนตร์ โดยใช้นามปากกาว่า วรรณึก และ SANCTUARY ซึ่งชนินทรก็ค้นพบว่าสไตล์การเขียนบทภาพยนตร์ของตนเองไม่สอดคล้องกับรสนิยมการชมภาพยนตร์ของผู้ชมในสมัยนั้น เนื่องจากกลุ่มคนที่ชอบดูภาพยนตร์ที่ลึกซึ้ง ต้องใช้ความคิด และสะท้อนอะไรบางอย่างสู่สังคมยังมีน้อย ส่วนใหญ่มักจะชอบชมภาพยนตร์ตลก ภาพยนตร์สยองขวัญที่เน้นความบันเทิงอย่างแท้จริง

> *"...รสนิยมคนดูหนังสมัยนั้นมันจำกัด เราทำอะไรที่เป็น Thoughtful หนังแบบให้คนคิดเองไม่ได้ สังคมเราหนังคือความบันเทิงอย่างแท้จริง อย่าให้คิดอะไรทั้งสิ้น ทำให้การเขียนบทหนังมันยาก เพราะมันต้องตกผลึกทางความคิดทั้งหมดภายในระยะเวลาชั่วโมงครึ่งแต่สนุกนะ ส่วนบทละครคืออะไรที่ต้องขยาย และเรามีเวลา 20-30 ชั่วโมง ความยากคือเราต้องจินตนาการและสร้างเรื่องขึ้นมา ก็ยาก แต่ก็สนุกไปอีกทาง..."*
>
> ชนินทร ประเสริฐประศาสน์,สัมภาษณ์,6 มีนาคม พ.ศ.2557

ท่ามกลางความไม่สอดคล้องดังกล่าว ชนินทรจึงหยุดการเขียนบทภาพยนตร์ไว้เพียง 5 เรื่อง คือ*รักแรกอุ้ม (2531) พริกขี้หนูกับหมูแฮม (2532) ต้องปล้น (2533) กลิ้งไว้ก่อนพ่อสอนไว้ (2534)* และ*กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ (2537)* แต่ยังคงเขียนบทละครโทรทัศน์ต่อเนื่องเรื่อยมาอีกประมาณ 10 ปี

ภาพที่ 3 ผลงานการเขียนบทภาพยนตร์ของชนินทร ประเสริฐประศาสน์

1.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน

หลังจากการกำกับตัวละครผ่านตัวหนังสือสักพัก ด้วยความเป็นคนชอบเรียนรู้สิ่งใหม่ๆชนินทรจึงได้มีโอกาสกำกับการแสดงละครเวทีที่โรงละครมณเฑียรทอง โดยที่แห่งนี้ทำให้เขาได้รู้จักกับคำว่า “จังวะของการแสดง” หรือจังหวะที่ทำให้เกิดผลพิเศษบางอย่าง เช่น อารมณ์ขัน โทนเสียง ฯลฯ เรื่องที่ชนินทรได้เขียนบทและกำกับการแสดงนั้นส่วนใหญ่นำมาจากภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยการนำฉากที่น่าสนใจ1ฉาก มาขยายเป็นละครเวที คือ *คัน..วันเมียเผลอ* และ *ผัวขาเมียบ้าแล้ว*

จนเมื่อชนินทรได้รับการติดต่อจากสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ให้มาร่วมงานในฐานะผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์บทละครด้วยตัวเอง คือ *เรื่องเลขาฯหน้าใหม่* ซึ่งในขณะนั้น ชนินทรไม่เคยมีประสบการณ์ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์มาก่อน เพียงแต่เคยเห็นในขณะที่คลุกคลีอยู่ในวงการการผลิตละครโทรทัศน์เท่านั้น

> *“...เชื่อไหม ตอนนั้นพี่ไม่รู้เรื่องอะไรเลย ไม่เคยคิดว่าจะได้มากำกับละครทีวี เขาเพลย์ภาพที่ถ่ายไปแล้ว พี่ก็คิดว่าเขาเล่นใหม่ พี่ก็สั่งคัท!! ทำไมเล่นเหมือนเดิม ทำเอาคนฮากันทั้งกอง...”*
>
> ชนินทร ประเสริฐประศาสน์,สัมภาษณ์,6 มีนาคม พ.ศ.2557

จุดเริ่มต้นในการเป็นผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ของชนินทรจึงเกิดขึ้นจากการเรียนรู้ด้วยตนเองไปพร้อมๆกับเรียนรู้ที่จะสื่อสารกับฝ่ายต่างๆในกองถ่ายผ่านประสบการณ์จากทีมงาน และความสามารถทางการแสดงของนักแสดง

“...หลายครั้งพี่ได้วิธีการในการกำกับมาจากนักแสดงนะ อย่างละครเรื่องจันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า พี่เพิ่งกำกับละครมาแค่ 3-4 เรื่องเอง ทีนี้หนูต้องเล่นบทโดนผีเข้าสิงพี่ก็ไม่รู้ว่าจะสื่อสารกับนักแสดงอย่างไร พี่ลองไกด์ว่าให้รู้สึกเหมือนมีอะไรมาครอบงำเรา แล้วปรากฏว่าหนูนั่นแหละที่มาขายของพี่ หนูหายใจไม่ออก มันน่ากลัวมากพี่จำได้เลยที่ มหาวิทยาลัยเกษตร ห้องสโลฟ แล้ววันนั้นพี่ก็ได้รับรู้คำว่า “พลังทางการแสดง”จากหนู มันคือการออกแบบการแสดงของนักแสดง...”

ชนินทร ประเสริฐประศาสน์,สัมภาษณ์,6 มีนาคม พ.ศ.2557

1.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง

ละครเวที

1. คัน...วันเมียเผลอ
2. ผัวขาเมียบ้าแล้ว

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางไทยทีวีสีช่อง 3

1. พ.ศ. (ไม่ปรากฏ) เรื่อง เลขาฯหน้าใหม่
2. พ.ศ. 2533 เรื่อง โก๋ตี๋กี๋หมวย
3. พ.ศ. 2542 เรื่อง ท่านชายในสายหมอก
4. พ.ศ. 2543 เรื่อง อุบัติรักจากฟากฟ้า
5. พ.ศ. 2549 เรื่อง จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า
6. พ.ศ. 2552 เรื่อง บริษัทบำบัดแค้น
7. พ.ศ. 2553 เรื่อง เลื่อมพรายลายรัก
8. พ.ศ. 2555 เรื่อง แรงเงา
9. พ.ศ. 2557 เรื่อง ดาวเคียงเดือน
10. พ.ศ. 2557 (กำลังถ่ายทำ) เรื่อง สะใภ้จ้าว

1.4 รางวัลที่ได้รับ

1. พ.ศ. 2555 รางวัลผู้กำกับแห่งปี Seesan news award 2012 จากละครโทรทัศน์ เรื่อง แรงเงา

2. พ.ศ. 2555 รางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยม นาฏราช ครั้งที่ 4 จากละครโทรทัศน์ เรื่อง แรงเงา

2. นายธรธร สิริพันธ์วราภรณ์

2.1 การศึกษา และความสนใจ

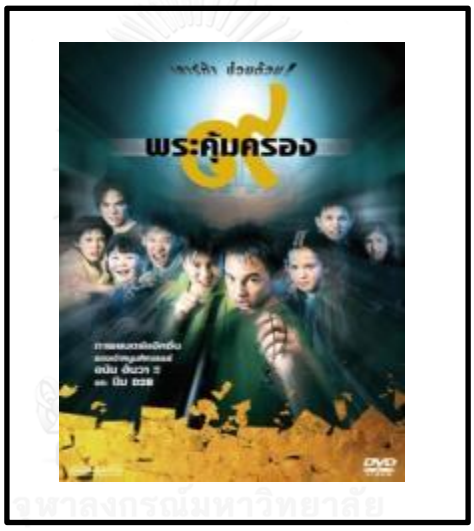
ธรธร สิริพันธ์วราภรณ์ เป็นคนจังหวัดสระแก้ว อำเภออรัญประเทศ เกิดเมื่อวันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2511 ในวัยเด็กชื่นชอบการดูหนังกลางแปลง โดยเฉพาะหนังจีน และหนังไทยเป็นชีวิตจิตใจ จึงมีความใฝ่ฝันว่าอยากสร้างหนังของตัวเอง หลังจากจบการศึกษาจากวิทยาลัยช่างศิลป์ กรมศิลปากร ธรธรได้สอบเข้าเรียนระดับอุดมศึกษาที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ภาควิชานิเทศศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง ในระหว่างการศึกษาธรธรได้มีโอกาสเรียนรู้การสร้างสรรค์งานภาพยนตร์และโฆษณา โดยเฉพาะศิลปะการจัดวางองค์ประกอบในฉาก ทำให้การเข้าไปศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์และจัดวางองค์ประกอบในกองถ่ายจริงๆเป็นความปรารถนาอย่างหนึ่งในชีวิต จนเมื่ออยู่ชั้นปีที่ 3 ธรธรจึงได้มีโอกาสเข้าไปฝึกงานที่กองถ่ายของเปี๊ยก โปสเตอร์ (สมบูรณ์สุข นิยมศิริ) ผู้สร้างภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียง ในตำแหน่งฝ่ายเสียง ซึ่งในสมัยนั้นการถือไมค์บูมเพื่อบันทึกเสียงสดๆในการถ่ายทำยังไม่เป็นที่นิยมนัก ส่วนใหญ่จะเป็นการบันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียง และให้คนจดมือ การใช้วิธีดังกล่าวจึงค่อนข้างใหม่สำหรับวงการวงการภาพยนตร์

หลังจากคลุกคลีอยู่ในกองถ่ายได้สักระยะ ก็พบว่าหากต้องการสร้างภาพยนตร์ก็ควรจะต้องมีความรู้ด้านการเขียนบทด้วย ธรธรจึงเริ่มเขียนบทภาพยนตร์ไปเสนอตามบริษัทผลิตภาพยนตร์ต่างๆ เช่น ไฟว์สตาร์ ไทเอ็นเตอร์เทนเม้นท์ แต่ไม่ประสบความสำเร็จ จึงไปทำงานที่โปรดักชันเฮาส์ และเอเจนซี่ในวงการสร้างสรรค์โฆษณาตามคำแนะนำของเพื่อน เริ่มต้นที่บริษัท ไทยอิมเมจ และบริษัท ฟาร์อีส ตามลำดับ ซึ่งโฆษณาที่โดดเด่นและได้รับการเข้าชิง Tag Awards (รายการประกวดรางวัลที่ได้รับการยอมรับจากนักโฆษณา) คือ โฆษณามาม่า ต้มยำกุ้ง เมื่ออิ่มตัวจากวงการโฆษณา ธรธรมุ่งมั่นเขียนบทอีกครั้ง และในที่สุดบทหนังของเขาก็ได้รับการสร้างเป็นภาพยนตร์ ผลงานเด่นๆได้แก่ *ฝันติดไฟหัวใจติดดิน (2540) ปาฏิหาริย์โอมสมหวัง (2541) แตกสี่ รัก โลภ โกรธ เลว (2542)* และ *โคลนนิ่งคนก็อปปี้คน* (2542) เป็นต้น

ภาพที่ 4 ผลงานการเขียนบทภาพยนตร์ของธรธร ศิริพันธ์วราภรณ์

2.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน

ธรธรเริ่มกำกับภาพยนตร์ครั้งแรกในปีพ.ศ. 2544 เรื่อง *9 พระคุ้มครอง* และกลับมากำกับภาพยนตร์อีกครั้งในช่วงปีพ.ศ. 2549 - 2551 ภายในระยะเวลา 4 ปี ธรธร ได้ฝากผลงานการกำกับการแสดงไว้มากถึง 7 เรื่อง ในบรรดาภาพยนตร์ที่กำกับทั้งหมด มีเพียงเรื่องเดียวเท่านั้นที่ “อยากทำแล้วได้ทำ” คือ เรื่อง *9 พระคุ้มครอง* นอกนั้นเป็นการกำกับแบบ “ตามโจทย์” จากผู้สร้างที่มีหน้าที่ตั้งโจทย์ และบริหารจัดการเรื่องของรายได้ หนังจะทำเงินหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับว่าผู้สร้างสามารถตอบโจทย์ของตลาดได้มากน้อยเพียงไร ส่วนหน้าที่ของผู้กำกับสำหรับธรธรนั้น เป็นการทำภาพยนตร์ให้ออกมาเป็นรูปธรรมตามใบสั่ง เขาจึงไม่กังวล หากผลสำรวจเรื่องรายได้ของภาพยนตร์ที่เขากำกับจะทำเงินไม่มากนักเมื่อเทียบกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆที่ฉายในช่วงเวลาเดียวกัน



ภาพที่ 5 ภาพยนตร์เรื่อง 9 พระคุ้มครอง

“พูดตรงๆ เลยนะครับ ณ เวลานี้ผมเป็นคนทำหนังไม่ค่อยมีแนวชัดเจนเท่าไร นายทุนมีโจทย์ให้ทำผมก็ทำตามโจทย์ คือไม่เสนอโปรเจกต์ ถามว่ามีโปรเจกต์ในใจไหม มีเหมือนกัน แค่ไม่อยากเสนอ เพราะเคยเสนอไปก็จะได้คำตอบ เฮ้ย! เดี๋ยวก่อน เอาโปรเจกต์นี้ไปทำก่อนดีไหม เจอแบบนี้ตลอด สู้นิ่งดีกว่า มีอะไรให้ทำก็ทำ อีกอย่างผมก็กลัวนะ พอเสนอนายทุนไม่เอา แต่กลับเอาไอเดียผมไปพัฒนาต่อโดยไม่ให้ผมมีส่วนร่วม ซึ่งน่ากลัวมากครับ”

ธรธร ศิริพันธ์วราภรณ์,สัมภาษณ์,25 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2557

เส้นทางในวงการภาพยนตร์สำหรับธรธรค่อนข้างจำกัด และโอกาสที่ได้รับก็เป็นโอกาสภายใต้เงื่อนไขของนายทุน แต่เขาก็พบว่าการกำกับการแสดงในรูปแบบนี้เป็นความสนุกในเชิงทดลองที่ผู้กำกับคนอื่นไม่มีโอกาสได้สัมผัสเช่นเขา เพราะเขาสามารถทำหนังแนวไหนก็ได้ โดยไม่จำกัดอยู่แค่กรอบที่เรียกว่าประเภท คุณภาพ ภาพลักษณ์ หรือ รางวัล หนังของธรธรจึงมีความแหวกแนวอยู่มากทีเดียว ขณะเดียวกันก็มีความก้ำกึ่งทางอารมณ์ในหลายๆจุด

“จะตลกก็ไม่ตลก จะรักก็ไม่รัก จะดรามาก็ไม่ดรามา หลายคนคงไม่ชอบ ยิ่งนักวิจารณ์ไม่ต้องพูดถึงหรอก โดนด่าเละ เขารับไม่ได้หรอกกับสิ่งที่ผมทำ แต่ผมก็ต้องรับฟังในแง่การแสดงความคิดเห็น เพราะส่วนตัวชอบหนังแบบนี้และอยากทำแบบนี้”

ธรธร ศิริพันธ์วราภรณ์,สัมภาษณ์,25 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2557

นอกจากนี้ธรธรยังต้องเจออุปสรรคที่เรียกได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่มีผู้กำกับคนไหนอยากเจอ คือ การฉายชนโรงในช่วงเวลาเดียวกันของภาพยนตร์ที่ตนเองกำกับ ถึงแม้เขาจะไม่ชอบใจนัก แต่การมองว่าเป็นเพราะปริมาณภาพยนตร์ไทยในตลาดที่มีมากขึ้น รวมถึงสร้างโอกาสให้คนดูได้หันมาสนใจตัวเขาว่ากำกับภาพยนตร์ 2 เรื่อง 2 แนวที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงนี้ได้อย่างไร ก็นับว่าเป็นการมองในแง่บวกไม่น้อย

“...จริงๆ คุยไว้ ทั้ง 2 บริษัทก็พยายามหลบหลีกกันอยู่ แต่เผอิญคิวนี้เป็นคิวที่โมโนฟิล์มวางไว้แล้ว แต่ว่าพระนครฟิลม์ เจอคิวหนังเรื่องอื่นก่อนทำให้เลื่อนเยอะ จนคิวหลุดมาวันที่ 20 ก.ย. ซึ่งมารู้อีกทีว่าหนังทั้งเรื่องเป็นผู้กำกับฯ คนเดียวกันแต่ทำอะไรไม่ได้แล้ว ช่วงแรกมีบ้างที่คิดว่าเราไม่อยากให้มันเป็นแบบนี้ ถ้าไปชนกับคนอื่นมันก็เหนื่อยแล้ว แต่มาชนกับตัวเองก็เหมือนกับมาแย่งโรงฉายกันเอง แต่ถึงจุดหนึ่งเรามองในแง่บวกว่าเราไม่ต้องไปเบียดเบียนคนอื่น เราเบียดเบียนตัวเองดีกว่าไม่ทำให้คนอื่นเขาหมั่นไส้ อย่างเรื่องรายได้ก็เป็นปกติอยู่แล้วที่ต้องมาแชร์กัน แต่ถ้าพูดอีกทางหนึ่งคือถึงเราไม่ชนกันเองก็ต้องมีเรื่องอื่นมาขอแบ่งด้วย ช่วงนี้หนังไทยมันเยอะมันเลยเป็นอะไรที่หลีกเลี่ยงไม่ได้...”

ธรธร ศิรพันธ์วราภรณ์,สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2557.

ภาพที่ 6 ภาพยนตร์เรื่องเดอะกิ๊ก 2 และเรื่องผีเลี้ยงลูกคน

จริงๆ ผมอยากให้คนที่ชอบ ผีเลี้ยงลูกคน ก็มาดู เดอะ กิ๊ก 2 หรือถ้าชอบเดอะ กิ๊ก 2 ก็มาดูผีเลี้ยงลูกคน ด้วยครับ ถ้ามีนหัวก็คงเป็นเรื่องที่หนังทั้ง 2 เรื่องเป็นหนังที่เรากำกับแล้วเราก็รักทั้งคู่ แต่ถ้ามองในแง่ธุรกิจที่เขามองว่ามันคนละแนวกัน มันต่างกันสุดขั้ว ถึงขั้นนี้ก็คงต้องมองในแง่ดีอาจจะเป็นปรากฏการณ์เล็กๆ ที่เกิดขึ้นในวงการที่หนังที่กำกับฯ โดยผู้กำกับฯ คนเดียวกันฉายชนกัน ผมอยากให้ไปดูหนังทั้งสองเรื่อง แล้วมาเปรียบเทียบว่าผู้กำกับฯคนเดียวกันแต่ทำหนังคนละแนวออกมาได้อย่างไร”

บทความ (Lotslikelove, ปรากฏการณ์แห่งวงการหนังไทย...1 ผู้กำกับ 2 ภาพยนตร์ ฉายชนกันเอง, ออนไลน์,2550) ที่มา: http://www.oknation.net/blog/print.php?id=123039 (10 มกราคม พ.ศ.2557)

บทบาทอีกด้านหนึ่งของธรธร นอกจากกำกับภาพยนตร์ คือ ด้านการเขียน อย่างแรกเป็นการเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสิ่งที่เขาเคยตั้งใจเมื่อวัยเยาว์ บทของเขามีทั้งเขียนเองกำกับเอง และเขียนให้ผู้อื่น หลายครั้งที่ผู้จ้างตัดทอนส่วนรายละเอียดที่ธรธรเรียกว่าหัวใจหลักออกไป ทำให้รูปแบบหนังผิดเพี้ยนไปจากภาพที่เขาคิด แต่เขาก็เข้าใจ ว่า “นั่นคืองานของมือปืนรับจ้าง” หากเป็นหนังที่เขากำกับ รายละเอียดที่คนอื่นมองว่าเป็นส่วนเกินเหล่านั้น คือความสำคัญของภาพยนตร์ที่เขาจะไม่พลาดแม้แต่ฉากเดียว

งานเขียนอีกประเภทของเขาคือ วรรณกรรมเยาวชน ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นงานที่สะท้อนตัวตนของเขามากที่สุด เนื่องจากนิสัยส่วนตัวที่เป็นคนรักเด็ก และอยากทำหนังเกี่ยวกับเด็ก เมื่อยังไม่มีโอกาส จึงอาศัยพื้นที่บนหน้ากระดาษสร้างสรรค์เรื่องราวอย่างอิสระเมื่อมีเวลาว่างจากงานกำกับ ความฝันต่อไปของเขาคือ การได้เห็นตัวละครในหนังสือเรื่อง *ครูนิโกร ห้อง ป.3 ก* และ *ขบวนการปากตลาด* โลดแล่นอยู่ในจอเงินสักครั้ง ถึงแม้เขาจะไม่ได้เป็นผู้กำกับก็ตาม

2.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง

ภาพยนตร์

1. พ.ศ. 2544 เรื่อง 9 พระคุ้มครอง
2. พ.ศ. 2548 เรื่อง เสือภูเขา
3. พ.ศ. 2548 เรื่อง ก็เคยสัญญา
4. พ.ศ. 2548 เรื่อง เสือคาบดาบ
5. พ.ศ. 2549 เรื่อง เดอะกิ๊ก ภาค 1
6. พ.ศ. 2550 เรื่อง เดอะกิ๊ก ภาค 2
7. พ.ศ. 2550 เรื่อง ผีเลี้ยงลูกคน
8. พ.ศ. 2551 เรื่อง เพื่อนกันเฉพาะวันพระ

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางไทยทีวีสีช่อง 3

1. พ.ศ. 2554 เรื่อง ตัดหางปล่อยวัด เดอะ ซีรีส์ (ภาพยนตร์ชุด)
2. พ.ศ. 2555 เรื่อง สถานีบานฉ่ำ
3. พ.ศ. 2555 เรื่อง รากบุญ ภาค 1
4. พ.ศ. 2556 เรื่อง ครัวซองทำนองรัก
5. พ.ศ. 2556 เรื่อง ดาวเกี้ยวเดือน
6. พ.ศ. 2556 เรื่อง ลูกหนี้ที่รัก (ภาพยนตร์ซีรี่ชุด ต้นไม้ของพ่อ)
7. พ.ศ. 2556 เรื่อง Gang Hang Love (ก่อการลับ ก่อการรัก)
8. พ.ศ. 2557 เรื่อง ลูกทาส
9. พ.ศ. 2557 เรื่อง รากบุญ 2
10. พ.ศ. 2557 เรื่อง ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู
11. พ.ศ. 2557 (กำลังเตรียมการถ่ายทำ) เรื่อง บุรำปรัมปรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.นายมารุต สาโรวาท

3.1 การศึกษา และความสนใจ

มารุต สาโรวาทเกิดวันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2500 เป็นคนกรุงเทพมหานคร จบการศึกษาชั้นมัธยมจาก ร.ร.วัดสุทธิวราราม และเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาที่คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สาขาโทรทัศน์และภาพยนตร์ มารุตเป็นนักกิจกรรมตั้งแต่เด็ก โดยเป็นผู้นำในการจัดแสดงละครเวทีของชมรมภาษาไทย ซึ่งส่วนใหญ่ดัดแปลงมาจากวรรณกรรม เช่น *เวนิสวาณิช ระเด่นลันได ขุนช้างขุนแผน* และชอบเดินทางไปชมละครเวทีตามสถาบันศึกษาต่างๆ เช่นจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์อีกด้วย

เมื่อเข้าเรียนชั้นปีที่ 1 มารุตเน้นหนักไปที่การเรียนละครและภาพยนตร์ควบคู่กันไป และได้มีโอกาสศึกษาระบบของการสร้างสรรค์ละครเวทีอย่างจริงจัง ที่ A.U.A Thai Players ในตำแหน่ง Book Holder หรือคนคุมบทให้แก่ผู้กำกับชาวต่างชาติ คือ มิสเตอร์ โรเบิร์ต คิดส์ โดยทำหน้าที่ตรวจสอบความถูกต้องของบทที่แปลงจากภาษาอังกฤษมาเป็นภาษาไทย และตรวจสอบบทพูดของนักแสดงว่าถูกต้อง ได้ความหมายตรงตามที่บทภาษาอังกฤษต้องการสื่อสารหรือไม่

การทำหน้าที่ในตำแหน่งดังกล่าวทำให้ได้เห็นวิธีการตีความ วิธีการแสดงของนักแสดง และได้เรียนรู้วิธีการสื่อสารกับนักแสดงของผู้กำกับ นอกจากนี้แล้วมารุตยังได้มีโอกาสร่วมแสดงอีกด้วย ซึ่งละครเรื่องที่ทำให้มารุตได้มีโอกาสรู้จักกับวงการละครโทรทัศน์ คือเรื่อง *“Our Town บ้านเมืองของเรา”* ในปีพ.ศ.2519 โดยในขณะนั้นมารุตมีอายุเพียง 19 ปี แต่ต้องแสดงเป็นคนแก่อายุ 90 ปี แต่ฝีไม้ลายมือในการแสดงที่อกมาเพียงฉากเดียวพร้อมบทพูดเพียงครึ่งหน้า กลับสร้างความสนใจให้แก่ภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ (นามสกุลเดิม) และได้ชักชวนไปร่วมงานในฐานะผู้ช่วยส่วนตัวในการกำกับละครโทรทัศน์ในที่สุด การได้ร่วมงานกับภัทราวดีในครั้งนั้น ทำให้มารุตเห็นการเปลี่ยนแปลงในระบบการเล่นละครไทย โดยเฉพาะวิธีการกำกับแสดงแก่นักแสดงละครโทรทัศน์ จากการบอกบทข้างกล้องเป็นการให้นักแสดงจำบท และฝึกทำความเข้าใจบทเอง

มารุตคลุกคลีอยู่กับวงการละครเวทีร่วม 20 ปี(พ.ศ.2517 – 2537) ทั้งในฐานะทีมงานนักแสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้สร้างละครเวที โดยเฉพาะโรงละครในโรงแรม ที่ชื่อว่า “มณเฑียรทองเธียเตอร์” ที่มีบทบาทและความสำคัญกับชีวิตของมารุตเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นที่ที่ให้มารุตได้มีโอกาสสำแดงฝีมือ และเป็นจุดเริ่มต้นของการก้าวเข้าสู่การกำกับการแสดงในศาสตร์อื่นๆต่อไป

> *“โรงแรงมณเฑียรนี่ได้ชื่อว่าเป็นประวัติศาสตร์หนึ่งของละครเวทีบ้านเรา ตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2529 ถึงประมาณ พ.ศ.2537 พวกที่รักในละครเวที หรือนักแสดงที่เล่นภาพยนตร์อยู่ตอนนั้นก็จะมารวมตัวกันจัดละคร เล่นประมาณ 3 ทุ่มถึงเที่ยงคืน พี่ต้อได้รวมตัวกับเพื่อนๆ*

เช่น คุณออฟ พงษ์พัฒน์ ดู๋ สัญญา พีตั้ว ศรันยู คุณสุประวัติ ฯลฯ ทำละครกัน ตอนนั้นกำกับคุณนิด อรพรรณ เรื่องนังเหมียวย้อมสี กับขอโทษทีไม่มีนามบัตร สนุกมาก หลายๆคนรวมทั้งพี่ต้อก็ได้ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันในนั้น ทั้งฝึกฝนตัวเอง ได้ใช้ความสามารถหลายอย่าง จนได้เข้าไปแสดงภาพยนตร์ และถูกทาบทามให้ไปกำกับละครโทรทัศน์"

มารุต สาโรวาท,สัมภาษณ์,6 มีนาคม พ.ศ.2557

ที่นั่นทำให้มารุตรู้จักกับรุ่นพี่ในวงการละครเวทีและภาพยนตร์หลายคน อาทิเช่น ยุทธนา มุกดาสนิท รัศมี เผ่าเหลืองทอง มล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล ฯลฯ และได้รับการชักชวนให้แสดงภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตคือ ภาพยนตร์เพลงเรื่อง *"เทพธิดาบาร์ 21"* ในปีพ.ศ.2526 โดย ยุทธนา มุกดาสนิท ถึงแม้จะเล่นประกอบเพียงไม่กี่ฉาก อีกทั้งภาพยนตร์ไม่ได้รับความนิยมจากคนดูมากนัก และได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นละครเพลงที่แปลกตา แต่มารุตก็รู้สึกสนุก และได้เห็นกระบวนการในการสร้างภาพยนตร์เป็นครั้งแรก

ต่อมาในปีพ.ศ.2536 ในช่วงที่มารุตได้จัดละครเวทีร่วมกับเพื่อนๆทั้งที่มณเฑียรทองเธียเตอร์และแดสเอ็นเตอร์เทนเมนท์ วรายุท มิลินธจินดา ผู้ผลิตละครให้แก่สถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ก็ได้มาทาบทามให้มารุตไปกำกับละครให้แก่ตนเอง แต่เนื่องจากไม่ถนัดกับกระบวนการถ่ายทำในระบบของละครโทรทัศน์ ทำให้ปฏิเสธไปถึง 3 ปีซ้อน จนเมื่อพ.ศ.2538 มารุตตัดสินใจว่าจะลองกำกับ โดยมีเงื่อนไขว่าหากไม่ประสบความสำเร็จจะหันหลังให้แก่วงการโทรทัศน์ทันที

"...ตอนนั้นพี่ไก่เป็นผู้จัดแล้ว ก็มาดูละครเวทีที่พี่ทำ เอาดอกไม้มาให้ บอกละครสนุกมากพร้อมชวนไปกำกับละครโทรทัศน์ แต่พี่ไม่กล้าทำ บอกตามตรงเลยว่าละครโทรทัศน์ทุกอย่างมันกระจัดกระจายออกจากตัวเรา ถ่ายซีนกระโดดไปกระโดดมา วันนี้ถ่ายซีนข้างหลัง วันนี้ถ่ายซีนข้างหน้า วันนี้ถ่าย ซีนแต่งงาน วันนี้ถ่ายซีนทะเลาะกัน กระโดดกลับไปกลับมา แล้วคนเยอะมาก เราจะควบคุมได้ไหม เราก็ไม่กล้าสิ บอกว่าไม่เอา สู้เราทำละครเวทีของเราดีกว่า ทุกคนมาอยู่ที่โรงละครหมดเลย ตกบ่ายซ้อมไปจนถึงดึก ทุกคนอยู่ในสายตาเรา เราสามารถเห็นพัฒนาการทั้งหมดอยู่บนเวทีได้ เรารู้สึกมั่นใจกับละครเวทีมากกว่า จนพ.ศ. 2538 พี่ไก่ก็มาดูละครอีก เอาดอกไม้มาให้ และชมว่าละครสนุกอีก พี่ก็คิดว่าปฏิเสธมา 3 ปีแล้ว น่าเกลียด ปฏิเสธจนพี่ไก่น้อยใจ พี่เลยตัดสินใจว่า โอเค พี่จะทำละครทีวีเรื่องแรก"

มารุต สาโรวาท,สัมภาษณ์,6 มีนาคม พ.ศ.2557

3.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน

เมื่อจบการศึกษามารุตได้ก่อตั้งกลุ่มละครเวทีของตนเอง โดยจัดแสดงที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ ตั้งแต่พ.ศ. 2529-2535 โดยทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดง ควบคู่ไปกับการเป็นอาจารย์พิเศษที่คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จนปลายปีพ.ศ.2535 จึงย้ายมาทำละครเวทีให้กับแดสเอ็นเตอร์เทนเมนท์ และทุ่มเทชีวิตช่วงนั้นให้กับการทำละครเวทีทั้งหมด ด้วยเหตุผลที่ว่า “ต้องการให้คนทำละครเวทีสามารถเลี้ยงตัวเองได้ ยึดเป็นอาชีพได้ อยากให้ละครเวทีสามารถสร้างรายได้ให้กับคนทำคนผลิต และให้ละครเวทีเป็นวัฒนธรรมบันเทิงในสังคมไทย” มารุตทำละครเวทีอย่างจริงจังเป็นเวลา 3 ปี สร้างสรรค์ละครเวทีจำนวน 7 เรื่อง หลังจากนั้นจึงลาออกจากบริษัทแดส เอ็นเตอร์เทนเมนท์ในปีพ.ศ. 2538

ละครเรื่องแรกในฐานะการเป็นผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์คือ *เรื่องทรายสีเพลิง* จากบทประพันธ์ของ ปิยะพร ศักดิ์เกษม บทโทรทัศน์โดย ภาสุรี-พงศ์สนิท สนิทวงศ์ ณ อยุธยา โดยการทาบทามจากวรายุฑ มิลินทจินดา ผู้จัดละครโทรทัศน์ที่ร่วมฝึกงานด้วยกันเมื่อครั้งสมัยเป็นผู้ช่วยของภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ และเป็นผู้ที่ติดตามผลงานการกำกับและการแสดงของมารุตมาโดยตลอด ละครเรื่องนี้มีความท้าทายต่อมารุตหลายประการ โดยเฉพาะลักษณะของนางเอกที่เรียกได้ว่าเปลี่ยนบริบทของนางเอกไทยเรียบร้อย รักษาคุณธรรม มาเป็นนางเอกร้าย

> *“พออ่านบทเสร็จพี่ก็ถามพี่ไก่ว่าแคสตัวนี้นักแสดงหญิงต้องเก่งมากๆ ต้องกล้าเล่น เพราะนางเอกในเรื่องทรายสีเพลิงมันเป็นนางตัวร้าย มันเป็น Bitchy มันเป็นอีนางเลว กลับมาแก้แค้น แล้วมันจะเป็นนางร้ายแบบฉลาด เพราะมันจบปริญญาโทจาก Princeton เป็น Ivy League เป็นมหาวิทยาลัยชั้นนำหนึ่งในสิบของอเมริกา จบระดับนั้นมาถ้ามันจะแก้แค้น มันจะไม่แก้แค้นแบบพื้นๆ จะต้องฉลาดกว่าชาวบ้าน ทั้งสวย ทั้งเก่ง ทั้งฉลาด”*
>
> มารุต สาโรวาท,สัมภาษณ์,6 มีนาคม พ.ศ.2557

ภาพที่ 7 ละครโทรทัศน์เรื่องทรายสีเพลิง

นับว่าเป็นการพลิกบทบาทครั้งแรกของลลิตา ปัญโญภาส จากนางเอกเรียบร้อยแสนดีมาเป็นนางเอกที่ร้ายมีแต่ความอาฆาตพยาบาทเช่นกัน โดยเล่นประกบกับ 3 พระเอกชื่อดังในสมัยนั้น คือ วิลลี่ แมคอินทอช เพ็ญเพชร เพ็ญกุล และยุทธพิชัย ชาญเลขา ซึ่งได้รับกระแสการตอบรับที่ดีจากผู้ชมเป็นอย่างมาก รวมทั้งกได้รับรางวัลจากสถาบันต่างๆมากมาย ได้แก่ นักแสดงนำหญิงดีเด่น รางวัลโทรทัศน์ทองคำ ครั้งที่ 11 ประจำปีพ.ศ. 2539 และละครชีวิตดีเด่น รางวัลเมขลา ครั้งที่ 16 ในปีเดียวกัน รวมถึงได้รับรางวัลพิเศษจากสถานีอีกด้วย การประสบความสำเร็จอย่างล้นหลามจากฝีมือการกำกับละครเรื่องแรก ทำให้มารุตมีผลงานการกำกับละครโทรทัศน์ให้กับช่อง 3 อย่างต่อเนื่อง

ในปีพ.ศ. 2544 มารุตก่อตั้งบริษัท เลนิตัส จำกัด และย้ายมาผลิตงานละครให้กับสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 หลังจากการยื่นเสนอละครในฐานะผู้จัดละครให้กับช่อง 3 แต่ถูกปฏิเสธ จึงทำให้เรื่อง *สามีตีตรา* เป็นละครเรื่องสุดท้ายที่มารุตทำหน้าที่เป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ให้แก่ช่อง 3

ผลงานละครเรื่องแรกที่ผลิตให้ช่อง 7 คือ เรื่องคนละโลก นำแสดงโดย ศักดิ์สิทธิ์ แท่งทอง และบุษกร พรวรรณะศิริเวช และได้เข้าชิงรางวัลเมขลา ในปีพ.ศ. 2547 ประเภทผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม และเปลี่ยนชื่อบริษัทเป็น มาสเคอร์ เรด จำกัด ในพ.ศ. 2548 จนถึงปัจจุบัน มีผลงานละครทั้งหมด 19 เรื่อง และกำลังจะมีผลงาน *เรื่องดั่งสวรรค์สาป* เป็นลำดับถัดไป

3.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง

ละครเวที

1. พ.ศ. 2533 เรื่อง ร้ายเหลือเครือญาติ
2. พ.ศ. 2533 เรื่อง กับดัก
3. พ.ศ. 2534 เรื่อง สัญญาณเลือดสัญญาณรัก
4. พ.ศ. 2535 เรื่อง จิ้งจอกลอกลาย
5. พ.ศ. 2535 เรื่อง วัยอะเฟร่ด
6. พ.ศ. 2536 เรื่อง ทู๊ตซี่
7. พ.ศ. 2536 เรื่อง เธอชื่ออีฟ
8. พ.ศ. 2537 เรื่อง เชือกสังหาร
9. พ.ศ. 2551 เรื่อง HP Metro Bangkok ตอน The Genesis of Digital Empire
10. พ.ศ. 2551 เรื่อง Krungsri AF The musical ตอน โจโจ้ซัง
11. พ.ศ. 2552 เรื่อง ตายไม่ว่าขอหน้าเด้ง
12. พ.ศ. 2552 เรื่อง สมรสประแป้ง
13. พ.ศ. 2552 เขาว่ามันมาจากนิวเคลียร์ (ละครเวทีในโครงการสื่อสารเพื่อร้างความรู้ความเข้าใจการใช้ประโยชน์จากนิวเคลียร์ ของกระทรวงวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี)
14. พ.ศ. 2554 ความฝันอันสูงสุด
15. พ.ศ. 2555 เรื่อง แม่เบี้ย ดิ อีโรติค อาร์ต มิวสิคัล
16. พ.ศ. 2556 เรื่อง โก๋หลังวัง เดอะมิวสิคัล รักนี้คือนิรันดร์
17. พ.ศ. 2556 เรื่อง เพื่อเพื่อน เพื่อฝัน เพื่อวันเกียรติยศ

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางไทยทีวีสีช่อง 3

1. พ.ศ. 2539 เรื่อง ทรายสีเพลิง
2. พ.ศ. 2540 เรื่อง สายรุ้ง
3. พ.ศ. 2541 เรื่อง ขนมปังกับน้ำพริก
4. พ.ศ. 2542 เรื่อง พิษน้ำผึ้ง
5. พ.ศ. 2542 เรื่อง รักใสๆหัวใจเดียวกัน
7. พ.ศ. 2542 เรื่อง กามเทพผิดคิว
8. พ.ศ. 2542 เรื่อง บ้านไร่เรือนรัก
9. พ.ศ. 2542 เรื่อง รัก...สุดหัวใจ

10. พ.ศ. 2542 เรื่อง เมียหลวง
11. พ.ศ. 2543 เรื่อง ประกาศิตเงินตรา
12. พ.ศ. 2544 เรื่อง กากเพชร
13. พ.ศ. 2544 เรื่อง เส้นสายลายรัก
14. พ.ศ. 2544 เรื่อง สามีตีตรา

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7

1. พ.ศ. 2544 เรื่อง คนละโลก
2. พ.ศ. 2545 เรื่อง มือปืน...พ่อลูกติด
3. พ.ศ. 2545 เรื่อง เพลิงมายา
4. พ.ศ. 2546 เรื่อง กุหลาบเล่นไฟ
5. พ.ศ. 2547 เรื่องในเรือนใจ
6. พ.ศ. 2547 เรื่อง ไฟสีเงิน
7. พ.ศ. 2548 เรื่อง เชลยบาป
8. พ.ศ. 2548 เรื่อง กลลวงรัก
9. พ.ศ. 2549 เรื่อง เหมือนเราจะรักกันไม่ได้
10. พ.ศ. 2549 เรื่อง ลิขิตหัวใจ
11. พ.ศ. 2550 เรื่อง ทะเลสาบนกกาเหว่า
12. พ.ศ. 2551 เรื่อง เคหาสน์แสงจันทร์
13. พ.ศ. 2551เรื่อง หอหญิง (ละครประเภท sitcom)
14. พ.ศ. 2552เรื่อง เหลี่ยมรัก
15. พ.ศ. 2554 เรื่อง เพลิงพรหม (นำกลับมาฉายซ้ำในพ.ศ. 2556)
16. พ.ศ. 2554 เรื่อง เงากามเทพ
17. พ.ศ. 2555 เรื่องพริกกับเกลือ
18. พ.ศ. 2556 เรื่องไฟหวน
19. พ.ศ. 2557 เรื่อง ปีกมงกุฎ

ภาพยนตร์

1. พ.ศ. 2550 เรื่อง ลิขิตรัก...ขัดใจแม่

4. นายยุทธนา ลอพันธุ์ไพบูลย์

4.1 การศึกษา และความสนใจ

ยุทธนา ลอพันธุ์ไพบูลย์ เกิดเมื่อวันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2502 จบการศึกษาจากโรงเรียนอัสสัมชัญ ศรีราชา และระดับอุดมศึกษาจาก คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากความชอบดูหนังดูละครเกือบทุกประเภทมาตั้งแต่เด็ก ทำให้สนใจศึกษาศาสตร์ด้านการละครเมื่อมีโอกาส

> *“ พี่ชอบดูละครมาตั้งแต่เด็กๆ ถ้าเป็นหนังก็ชอบหนังเพลง อย่างเรื่อง The Sound of Music หรือโขนของกรมศิลป์ฯ งิ้ว ลิเกก็ชอบดูมาก มันมีเสน่ห์ดึงดูดเรา และต่อให้เราฟังไม่รู้เรื่อง แต่เราก็เข้าใจเรื่องราวผ่านการสื่อสารการแสดง”*
>
> ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์,สัมภาษณ์,12 มีนาคม พ.ศ.2557

ในช่วงที่จบช้ากว่าเพื่อนรุ่นเดียวกัน ยุทธนาลงเรียนวิชาการละครสำหรับเด็กที่คณะอักษรศาสตร์ การได้แสดงหุ่นมือ สวมหน้ากาก ในโรงละครเล็กๆ ทำให้เขารู้จักความหมายของการแสดง และได้มีโอกาสร่วมแสดงละครเรื่อง *พรายน้ำ* ของคณะอักษรศาสตร์ กำกับการแสดงโดย อาจารย์สดใส พันธุมโกมล นำแสดงโดยศรัณยู วงษ์กระจ่าง การร่วมเป็นหนึ่งในนักแสดงในครั้งนี้ ยุทธนาได้ซึมซับเอาความรู้ในแง่มุมต่างๆเกี่ยวกับการละคร ผ่านวิธีการที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ” รวมถึงได้ค้นพบตัวเองว่าไม่เหมาะกับการเป็นนักแสดง เนื่องจากเป็นคนขี้อาย จึงหันเหไปทำงานเบื้องหลังแทน โดยทำด้านเทคนิคจัดไฟให้กับบุรณี รัชไชยบุญ ในการเดินแฟชันโชว์ และย้ายมาทำด้านเทคนิค แสงเสียงให้กับละครเวทีที่มณเฑียรทองเธียเตอร์

ที่โรงละครแห่งนี้ได้จุดประกายความเป็นนักแสดงของยุทธนาขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งเมื่อต้องซ้อมแทนนักแสดงจริงอยู่บ่อยครั้ง จากการที่เห็นการซ้อมมาโดยตลอด จนในที่สุดยุทธนาก็กลายเป็นตัวจริงในบท ณัฐให้กับละครเวทีเรื่อง *ฉันผู้ชายนะยะ* ที่ได้แรงบันดาลใจมาจากละคร Broadway เรื่อง *The Boys in the Band* ของ Mart Crowley ซึ่งการแสดงในครั้งนี้ได้รับความนิยมอย่างล้นหลาม ขนาดที่มีการแสดงซ้ำมากถึง 200 รอบ ตามโรงละครต่างๆ การแสดงในครั้งนี้เองทำให้ยุทธนาบอกกับตัวเองว่าพอจะแสดงละครได้

ภาพที่ 8 ละครเวทีเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ กำกับการแสดงโดย ดร.เสรี วงษ์มณฑา

หลังจากนั้น ยุทธนาได้ร่วมแสดงภาพยนตร์และละครโทรทัศน์อีกหลายเรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง*สายล่อฟ้า* (พ.ศ.2547) ภาพยนตร์เรื่อง *คู่แรด* (พ.ศ.2550) ละครโทรทัศน์เรื่อง *ระบำอสูร* (พ.ศ.2538) ละครโทรทัศน์เรื่อง *ชายไม่จริง หญิงแท้* (พ.ศ.2541) และละครโทรทัศน์เรื่อง *ดาวเรือง* (พ.ศ.2556)

ภาพที่ 9 ยุทธนากับบทบาทของ แจ๋ว สปาต้า ในกลุ่ม ชาตรี’ส แองเจิ้ล จากภาพยนตร์เรื่อง *คู่แรด*

บุคคลต้นแบบในการกำกับการแสดงของยุทธนานับว่ามีมากมายหลายคน และมาจากหลายศาสตร์ ได้แก่ สุพรรณ บูรณพิมพ์ ผู้กำกับหญิงที่มีผลงานกำกับละครอย่างต่อเนื่อง อดุลย์ ดุลยรัตน์ สุ

ประวัติ ปัทมสูต ที่ผันตัวจากผู้แสดงมาเป็นผู้กำกับการแสดง และสามารถสร้างความนิยมได้อย่างมาก หรือผู้กำกับภาพยนตร์อย่าง ชนะ คราประยูร เริงศิริ ลิมอักษร โดยเฉพาะภัทราวดี มีชูธน ที่ยุทธนายกย่องให้เป็นผู้ที่เปลี่ยนโฉมของละครไทย กล่าวคือ นำเอาศาสตร์ของละครเวทีและละครโทรทัศน์มาผนวกกัน ทำให้ละครโทรทัศน์เปลี่ยนไปจากเดิมกลายเป็นละครที่มีการตัดต่อ และดนตรีใส่ทีหลัง ดูเพื่อให้ทันสมัย รวมถึง วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์ ผู้กำกับการแสดงที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับที่ทำละครประเภทชีวิตได้ดีที่สุดคนหนึ่งในยุคนั้น

4.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน

จากการทำงานที่โรงละครเล็กๆอย่างมณเฑียรทองเธียเตอร์ด้วยความขยันขันแข็ง หนักเอาเบาสู้ แถมยังมีความรู้รอบตัว ทำให้วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์ อดีตผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่โด่งดังในสมัยนั้นชักชวนให้ยุทธนามาช่วยงานละครในฐานะผู้ช่วยผู้กำกับ ซึ่งในขณะนั้นยุทธนากำลังดูแลเรื่องเทคนิคให้กับละครเวทีเรื่อง *ไอ้หมีมารยาททราม* การได้ลงมือทำเองในทุกขั้น ทุกตอนอย่างตั้งใจของยุทธนา ทำให้เขามองเห็นความสำคัญของฝ่ายอื่นๆ และพร้อมเข้าใจเพื่อแก้ปัญหาให้เกิดความเป็นเอกภาพในการสร้างสรรค์ละคร

> *“สมัยนั้นผู้กำกับเริ่มไม่ต้องทำงานคนเดียว แต่จะมีผู้ช่วยผู้กำกับมาช่วยทำหน้าที่แอคติ้งโคชให้กับนักแสดง แล้วความที่เขาไม่ได้บอกว่าผู้ช่วยต้องทำอะไร เราเลยค้นคว้าเอง เพื่อให้รู้ว่าผู้ช่วยต้อง Support ผู้กำกับในด้านไหนบ้าง เราก็จะช่วยทำทุกอย่าง ช่วยฝึกนักแสดง ช่วยดูบท ดูโลคชั่น ฉาก เสื้อผ้า เทคนิค ทำเยอะมาก และทำละเอียด”*
>
> สัมภาษณ์(สุพัตรา,คอลัมน์เรื่องล่าเขาและเธอ,2556)

หลังจากเป็นผู้ช่วยผู้กำกับอยู่พักหนึ่ง จึงก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับฯเต็มตัวให้กับเรื่อง *แฝดอลเวง* ในปี พ.ศ. 2535 ผลิตโดยวีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์ ซึ่งถือเป็นละครโทรทัศน์เรื่องแรกในบทบาทผู้กำกับการแสดงของยุทธนา และฝีมือในการกำกับการแสดงของเขายังทำให้มาช่า วัฒนพานิช สามารถคว้ารางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขานักแสดงนำหญิงดีเด่นจากเรื่อง *ไฟโชนแสง* ออกอากาศในปีเดียวกัน ผลิตโดย หทัยรัตน์ อมตวณิช มาได้อีกด้วย

ถึงแม้ยุทธนาจะไม่เคยเป็นผู้กำกับละครเวทีหรือภาพยนตร์ แต่จากประสบการณ์ในการแสดงละครเวที และภาพยนตร์ รวมถึงประสบการณ์ในการกำกับละครโทรทัศน์มากกว่า 40 เรื่องก็แสดงถึงการมีส่วนร่วมในสื่ออื่นๆตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้

4.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง

ละครโทรทัศน์ทางไทยทีวีสีช่อง 3

1. พ.ศ. 2535 เรื่อง แฝดอลเวง
2. พ.ศ. 2535 เรื่อง ไฟโชนแสง
3. พ.ศ. 2536 เรื่อง แม่จอมยุ่ง
4. พ.ศ. 2537 เรื่อง นางฟ้าหลงทาง
5. พ.ศ. 2538 เรื่อง นางอาย
6. พ.ศ. 2539 เรื่อง อีสาวอันตราย
7. พ.ศ. 2540 เรื่อง สองนรี
8. พ.ศ. 2540 เรื่องทะเลแปร
9. พ.ศ. 2541 เรื่อง ดวงยิหวา
10. พ.ศ. 2541 เรื่อง นส.แสนแก้ว
11. พ.ศ. 2541 เรื่อง ทรายย้อมสี
11. พ.ศ. 2542 เรื่อง ปัญญาชนก้นครัว
12. พ.ศ. 2542 เรื่อง เพรงเงา
13. พ.ศ. 2542 เรื่อง สามี
14. พ.ศ. 2543 เรื่องรัตติกาลยอดรัก
15. พ.ศ. 2543 เรื่อง ยอดชีวัน
16. พ.ศ. 2545 เรื่อง เจ้าสาวสายฟ้าแลบ
17. พ.ศ. 2545 เรื่อง นางโจร
18. พ.ศ. 2547 เรื่อง เจ้าสาวกลัวฝน
19. พ.ศ. 2548 เรื่อง เมื่อวันฟ้าเปลี่ยนสี
20. พ.ศ. 2548 เรื่อง บอดี้การ์ดแดดเดียว
21. พ.ศ. 2548 เรื่อง เลดี้เยาวราช
22. พ.ศ. 2548 เรื่อง มายาคาเฟ่ (ซิทคอม)
23. พ.ศ. 2549 เรื่อง เทวดาสาธุ (ซิทคอม)
24. พ.ศ. 2549 เรื่อง เรือนรักเรือนทาส
25.พ.ศ. 2549 เรื่อง เรือนนารีสีชมพู
26. พ.ศ. 2550 เรื่อง ลิขิตกามเทพ
27. พ.ศ. 2551 เรื่อง อเวจีสีชมพู
28. พ.ศ. 2551 เรื่อง ทองเนื้อแท้
29. พ.ศ. 2552 เรื่อง พระจันทร์สีรุ้ง
30. พ.ศ. 2552 เรื่อง น้ำผึ้งขม

31. พ.ศ. 2553 เรื่อง ไทรโศก
32. พ.ศ. 2553 เรื่อง วนิดา
33. พ.ศ. 2553 เรื่อง ดวงใจอัคนี
34. พ.ศ. 2554 เรื่อง ทาสรัก
35. พ.ศ. 2555 เรื่อง รักประกาศิต
36. พ.ศ. 2555 เรื่อง ธรณีนี่นี้ใครครอง
37. พ.ศ. 2555 เรื่อง แรงปรารถนา
38. พ.ศ. 2556 เรื่อง คุณชายพุฒิภัทร
39. พ.ศ. 2557 เรื่อง อย่าลืมฉัน
40. พ.ศ. 2557 เรื่อง ทรายสีเพลิง (อยู่ในระหว่างการถ่ายทำ)

ละครโทรทัศน์ทางสถานีกองทัพบกช่อง 7

1. พ.ศ. 2539 เรื่อง รวมพลคนน่าใช้

5. นายสุประวัติ ปัทมสูต

5.1 การศึกษา และความสนใจ

สุประวัติ ปัทมสูต เกิดวันที่ 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2481 ที่กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาระดับมัธยมที่โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ระดับอาชีวศึกษา แผนกเลขานุการ ที่โรงเรียนตั้งตรงจิตพาณิชยการ และได้รับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ คณะมนุษยศาสตร์ สาขาวิชาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยรามคำแหง รุ่นที่ 30 ประจำการศึกษา 2546-2547 ความสนใจในศิลปะการแสดงเริ่มขึ้นตั้งแต่วัยเด็ก โดยชอบการร้อง การรำทางไทยมาตั้งแต่ดั้งเดิม สมัยเรียนที่โรงเรียนตั้งตรงจิตพาณิชยการ สุประวัติได้มีโอกาสทำหน้าที่เป็นผู้บรรยายละครวิทยุให้แก่คณะเฉลา ศรี ปิ่นสุวรรณ ในปีพ.ศ. 2503 ต่อมาย้ายมาอยู่กับคณะวัชรากร และได้แสดงเป็นตัวละครนำในละครวิทยุเรื่อง *น้ำผึ้งขม* หลังจากนั้นจึงได้แสดงละครวิทยุให้แก่คณะต่างๆที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น คณะศรีรัตน์ โสภณศิริ คณะสนิธ เกษธนัง ชื่อเสียงของสุประวัติเริ่มได้รับความนิยม และเป็นที่ชื่นชอบของบรรดาผู้ฟังละครวิทยุตั้งแต่เข้าแสดงประจำกับคณะเสนีย์ บุษปะเกศ เรื่อง *“ตะวันยอแสง”*

ปีพ.ศ. 2506 สุประวัติเริ่มเข้าสู่วงการละครโทรทัศน์ครั้งแรกด้วยการแสดงเป็นนักแสดงประกอบไม่มีบทพูด เรื่อง *“หัวเราะ”* ทางทีวีช่อง 5 ด้วยใบหน้าที่หล่อเหลา เสียงดี แววตาเจ้าชู้ และรำสวย เขาจึงได้แสดงละครอีกมากมายหลายประเภท ทั้งละครยาว และละครชุด รวมถึงได้แสดงละครดึกดำบรรพ์ หรือละครร้องเพลงไทยเดิม ออกอากาศทางช่อง 4 บางขุนพรหมอีกหลายเรื่องด้วย

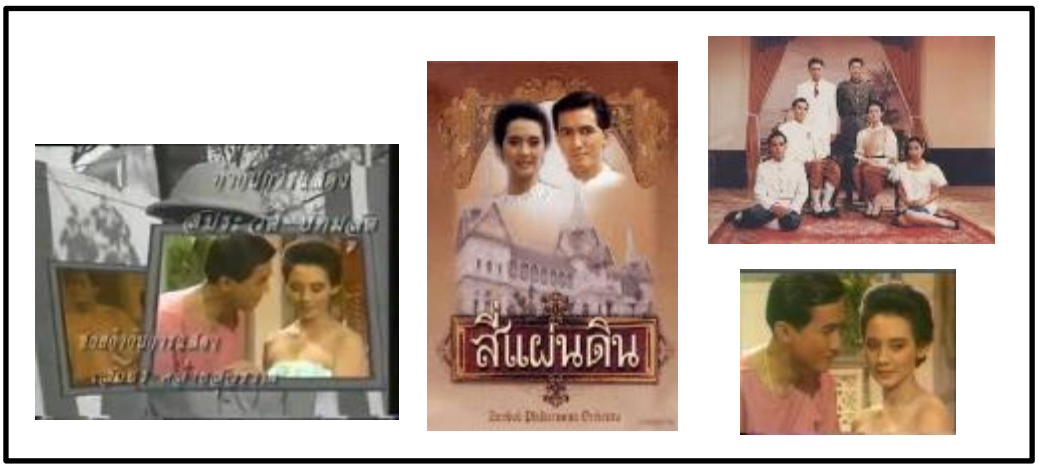
เช่นกัน นอกจากการแสดงแล้วสุประวัติยังเขียนบทละครโทรทัศน์ ทั้งละครครึ่งชั่วโมง เป็นละครจบในตอน และเป็นละครเรื่องยาว โดยใช้นามปากกาว่า ฝ้ายคำ, จิตประวัติ ละครยาวเรื่องแรกที่ได้เขียนบทโทรทัศน์คือ เรื่อง *“ร่มฉัตร”* จากบทประพันธ์ของทมยันตี ศิลปินแห่งชาติ ต่อมาสุประวัติได้มีโอกาสแสดงภาพยนตร์เรื่องแรกโดยการชักชวนของสวง ทรัพย์สำรวย หรือที่รู้จักกันดีในชื่อว่า ล้อต๊อก ในภาพยนตร์เรื่อง *“รุ่งทิพย์”* กำกับการแสดงโดย รังสี ทัศนพยัคฆ์ การได้ฝากฝีมือทางการแสดงในเรื่องดังกล่าวเป็นที่พอใจของผู้กำกับมากจึงได้รับบทเด่นๆในภาพยนตร์โทรทัศน์อีกหลายเรื่อง ได้แก่ เรื่อง*หุ่นไล่กา พิภพมัจจุราช ชุมทางชีวิต* ฯลฯ ซึ่งถือได้ว่าเป็นรุ่นบุกเบิกของหนังชุดของบริษัทรัชฟิล์มทีวีที่มีการใช้การถ่ายทำในระบบฟิล์มภาพยนตร์ 16. มม. ด้วย

สุประวัติเริ่มเข้าสู่วงการละครเวทีด้วยการร่วมแสดงกับชลประคัลภ์ จันทร์เรือง หรือครูช่าง มีผลงานละครเวทีหลายเรื่อง ได้แก่ *ใต้แสงเทียน ขอรับฉัน คันเมื่อวันครบเจ็ดปี ธรณีคือพยาน* เป็นต้น

5.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน

สุประวัติเริ่มต้นกำกับภาพยนตร์ที่ถ่ายทำด้วยฟิล์มขนาด 35 มม.จากการทาบทามของ สันติ เศวตวิมล ในช่วงปีพ.ศ. 2508 – 2521 โดยลาออกจากการรับราชการกรมทรัพยากรธรณี เพื่อมาทำงานแสดงที่ตนเองรักและสนใจ นอกจากนี้เขายังเขียนบทภาพยนตร์เองด้วย ผลงานภาพยนตร์ขนาด 35 มม.ที่กำกับและเขียนบทเรื่องแรกคือ *“ชีวิตนี้เพื่อเธอ”* ตามมาด้วย *แผลรัก* และ*พ่อจ๋า* ส่วนเรื่องที่ทำให้ได้เข้าชิงรางวัลพระสุรัสวดีในฐานะนักแสดงสมทบชาย คือ *เรื่องแผลรัก* และ *สมศรี 422 อาร์* ซึ่งเป็นผลงานภาพยนตร์ขนาด 35 มม.ที่ตนเองเป็นผู้กำกับการแสดงและเขียนบทภาพยนตร์เองอีกเช่นกัน

ผลงานการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์เริ่มต้นขึ้นในปีพ.ศ. 2517 เรื่อง *นางสิบสอง* (ช่อง 9) *มนต์รักอสูร* (ช่อง 5) และเรื่อง *ตะวันยอแสง* (ช่อง 3) จากฝีมือการกำกับการแสดงส่งผลให้นักแสดงได้รับรางวัลสำคัญทางการแสดงมากมาย โดยได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัล 1 ใน 5 เกือบทุกปี สำหรับละครโทรทัศน์ที่ถือได้ว่าเป็นเกียรติประวัติสูงสุดในฐานะผู้กำกับการแสดงคือ ละครเรื่อง *สี่แผ่นดิน* นำแสดงโดย ฉัตรชัย เปล่งพานิช และจินตหรา สุขพัฒน์ ที่ได้รับรางวัลเมขลาครั้งที่ 11 และโทรทัศน์ทองคำครั้งที่ 6 ในปีพ.ศ. 2534 สาขา “ผู้กำกับการแสดงดีเด่น”



ภาพที่ 10 ละครโทรทัศน์เรื่อง สี่แผ่นดิน

ในส่วนของละครเวที สุประวัติก็มีบทบาทในการกำกับการแสดงที่เน้นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย โดยการนำละครพื้นบ้าน และละครร้อง-ละครรำของไทยมานำเสนอในรูปแบบที่ทันสมัย โดยครั้งแรกจัดแสดงละครเวทีเรื่อง *ท้าวทองกีบม้า* ให้กับโรงเรียน เซ็นฟรังส์ ซิสซาเวียร์ คอนแวนต์ แสดงโดยนักเรียนในโรงเรียนทั้งหมด การแสดงครั้งนี้สุประวัติต้องทำหน้าที่ฝึกหัดนักเรียนให้กลายเป็นนักรำ โดยหัดร้อง หัดรำ หัดพูดเป็นกลอน จนในที่สุดสามารถจัดการแสดงได้สำเร็จบรรลุตามเป้าหมาย ต่อมาได้จัดแสดงเรื่อง *ศึกถลาง* ซึ่งการจัดแสดงละครเวทีทั้ง 2 เรื่องทำให้สุประวัติได้รับรางวัลพระราชทานโล่จากสมเด็จพระนางเจ้าฯ สิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ หลังจากนั้นสุประวัติได้ก้าวเข้าไปเป็นผู้จัดละครและผู้กำกับการแสดงบนเวทีอาชีพอย่างโรงแรมมณเฑียร ในพ.ศ.2531 ต่อมาโรงแรมจัดให้มีการประกวดละครเวทีมณเฑียรทอง ครั้งที่ 2 ในปีพ.ศ. 2533 สุประวัติได้ส่งผลงานเข้าประกวดโดยทำหน้าที่กำกับการแสดง และเป็นนักแสดงในเรื่อง ศรีปราชญ์ ตอน ธรณีคือพยาน ผลจากการประกวดในครั้งนี้ ทำให้สุประวัติได้รับรางวัลมากถึง 4 รางวัลจากทั้งหมด 7 รางวัล คือ ละครยอดเยี่ยมแห่งพ.ศ. ดารานำชายยอดเยี่ยม (สุประวัติ ปัทมสูต) ดาราประกอบชายยอดเยี่ยม (ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง) และดาราประกอบหญิงยอดเยี่ยม (โฉมฉาย ฉัตรวิไล)

5.3 ผลงานที่ผ่านมาในฐานะผู้กำกับการแสดง

ภาพยนตร์

1. พ.ศ. 2522 เรื่อง ชีวิตนี้เพื่อเธอ
2. พ.ศ. 2522 เรื่อง รอยลิขิต
3. พ.ศ. 2523 เรื่อง รักเธอสุดหัวใจ

4. พ.ศ. 2523 เรื่อง พ่อจ๋า

5. พ.ศ. 2523 เรื่อง แผลรัก

ละครเวที

1. พ.ศ. 2554 เรื่อง มนต์รัก 4 ภาค

2. พ.ศ. 2555 ละครเวทีอิงประวัติศาสตร์ในพระบรมราชินูปถัมภ์เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช เนื่องในวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีพระชนมายุครบ 84 พรรษา และทรงครองราชย์ครบ 60 พรรษา

3. พ.ศ. 2556 ละครเวทีซ้อนลิเกเรื่อง อลหม่านบ้านพ่อแผน

4. พ.ศ. 2557 เรื่องในสวนฝัน

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7

1. พ.ศ. 2554 เรื่องนางสาวรักดี

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5

1. พ.ศ. 2545 เรื่อง ปากคลองตลาด

2. พ.ศ. 2548 ละครเทิดพระเกียรติสมเด็จย่า เรื่อง คิดถึงสมเด็จย่าแม่ฟ้าหลวง

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง 3

1. พ.ศ. 2525 เรื่อง ภูติพิศวาส

2. พ.ศ. 2528 เรื่อง ไร้เสน่หา

3. พ.ศ. 2529 เรื่อง กุหลาบไร้หนาม

4. พ.ศ. 2534 เรื่อง สี่แผ่นดิน

5. พ.ศ. 2535 เรื่อง ในฝัน

6. พ.ศ. 2537 เรื่อง ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ

7. พ.ศ. 2538 เรื่อง ไฟต่างสี

8. พ.ศ. 2540 เรื่อง ตะวันยอแสง

9. พ.ศ. 2541 เรื่อง พ่อปลาไหล

10. พ.ศ. 2542 เรื่อง เกิดแต่ชาติปางไหน

11. พ.ศ. 2543 เรื่อง ไม้เมือง

12. พ.ศ. 2543 เรื่อง น้ำผึ้งขม

13. พ.ศ. 2543 เรื่อง แก้วกลางดง

14. พ.ศ. 2544 เรื่อง สะใภ้ไร้ศักดินา

15. พ.ศ. 2544 เรื่อง เรือนนพเก้า

16. พ.ศ. 2546 เรื่อง ทับตะวัน

17. พ.ศ. 2547 เรื่อง เรือนไม้สีเบจ

18. พ.ศ. 2547 เรื่อง เขยมะริกัน

19. พ.ศ. 2550 เรื่อง รังนกบนปลายไม้

20. พ.ศ. 2550 เรื่อง แหวนดอกไม้

21. พ.ศ. 2550 เรื่อง บ้านก้านมะยม (ไม่ได้ออกอากาศ)

22. พ.ศ. 2540-2554 ละครชุดเรื่อง ก่อนบ่ายคลายเครียด

(สุประวัติเป็นผู้กำกับฯรุ่นที่ 2 ต่อจากโน้ตเชิญยิ้ม ปัจจุบันเป็นการกำกับการแสดงโดย เป็ด เชิญยิ้ม ผู้กำกับรุ่นที่ 3)

5.4 รางวัลที่ได้รับ

1. พ.ศ. 2518 รางวัลพระราชทานโล่จากสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ โดยการกำกับละครเวที ที่โรงเรียนเซ็นฟรังซ์ ซิสซาเวียคอนแวนต์ จากละครร้อง-รำ เรื่อง ท้าวทองกีบม้า

2. พ.ศ. 2518 รางวัลโล่เกียรติยศจากนายบรรหาร ศิลปะอาชา ในงานหาเงินเพื่อสร้างสมาคมสุพรรณพระนคร จากละครเวที เรื่อง เลือดสุพรรณ

3. พ.ศ. 2519 รางวัลพระราชทานโล่จากสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ โดยการกำกับละครเวที ที่โรงเรียนเซ็นฟรังซ์ ซิสซาเวียคอนแวนต์ จากละครร้อง-รำ เรื่อง ศึกถลาง

4. พ.ศ. 2528 ได้รับพระราชทานโล่ที่ระลึกจากสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร เนื่องในวันมหิดล จากการกำกับการแสดง เรื่อง ตึกกรอสส์

5. พ.ศ. 2531 รางวัลหน้ากากทอง สาขาผู้กำกับละครยอดเยี่ยม จากละครพันทางและละครร้อง เรื่อง ธรณีเป็นพยาน

6. พ.ศ. 2531 รางวัลหน้ากากทอง สาขาผู้แสดงประกอบชายยอดเยี่ยม จากละครพันทางและละครร้อง เรื่อง ธรณีเป็นพยาน

7. พ.ศ. 2531 รางวัลละครเวทีมณเฑียรทอง สาขาละครยอดเยี่ยมแห่งพ.ศ. จากละครเวที เรื่อง ศรีปราชญ์ ตอนธรณีคือพยาน

8. พ.ศ. 2531 รางวัลละครเวทีมณเฑียรทอง สาขาดารานำชายยอดเยี่ยม จากละครเวที เรื่อง ศรีปราชญ์ ตอนธรณีคือพยาน

9. พ.ศ. 2534 รางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขาผู้กำกับการแสดงละครดีเด่น จาก ละครโทรทัศน์ เรื่อง สี่แผ่นดิน

10. พ.ศ. 2534 รางวัลเมขลา สาขาผู้กำกับการแสดงดีเด่น จากละครโทรทัศน์ เรื่อง สี่แผ่นดิน

11. พ.ศ. 2542 ได้รับพระราชทานโล่จากสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ จากการกำกับละครเทิดพระเกียรติ ในงานเฉลิมฉลองงาน 100 พ.ศ. พระราชวังดุสิต ณ เวทีกลางน้ำ พิพิธภัณฑ์พระที่นั่งวิมานเมฆ เรื่อง ประหนึ่งดวงใจไทยทั้งผอง

12. พ.ศ. 2544 รางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขาผู้กำกับการแสดงละครดีเด่น จาก ละครโทรทัศน์ เรื่อง สะใภ้ไร้ศักดินา

13. พ.ศ. 2547 รางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขาผู้กำกับการแสดงละครดีเด่น จาก ละครโทรทัศน์เรื่อง เรือนไม้สีเบจ

14. พ.ศ. 2547 รางวัลด้านโทรทัศน์ ASIAN TELEVISION AWARS 2004 จัดขึ้นที่ประเทศสิงคโปร์ นักแสดงชายยอดเยี่ยม สาขาละครดราม่า จากละครโทรทัศน์ เรื่อง แม่อายสะอื้น

15. พ.ศ. 2547 รางวัลท็อป อวอร์ดส์ สาขาดาราสมทบชายยอดเยี่ยม จาก ละครโทรทัศน์ เรื่อง แม่อายสะอื้น

16. พ.ศ. 2547 รางวัลสตาร์ส์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ อวอร์ดส์ สาขานักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยม จาก ละครโทรทัศน์เรื่อง แม่อายสะอื้น

17. พ.ศ. 2547 รางวัลเมขลา สาขาผู้แสดงประกอบชายดีเด่น จาก ละครโทรทัศน์ เรื่อง แม่อายสะอื้น

18. พ.ศ. 2547 รางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขานักแสดงสนับสนุนชายดีเด่น จากละครโทรทัศน์ เรื่อง แม่อายสะอื้น

19. พ.ศ. 2548 รางวัลแฮมเบอร์เกอร์ อวอร์ดส์ สาขานักแสดงชายยอดเยี่ยม จากละครโทรทัศน์ เรื่อง แม่อายสะอื้น

20. พ.ศ. 2548 รางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขาผู้กำกับละครดีเด่น จาก ละครโทรทัศน์ เรื่อง เรือนไม้สีเบจ

21. พ.ศ. 2550 รางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขาเกียรติยศคนทีวี (นักแสดง-ผู้กำกับละคร)

22. พ.ศ. 2550 รางวัลโทรทัศน์ทองคำ สาขาผู้กำกับการแสดงละครดีเด่น จากละครโทรทัศน์ เรื่อง รังนกบนปลายไม้

23. พ.ศ. 2553 ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ – ผู้กำกับ นักแสดง)

24. พ.ศ. 2555 รางวัลไนน์ เอ็นเตอร์เทน อวอร์ด สาขารางวัลพระราชทานบันเทิงเทิดธรรม

6. นายเหมันต์ เชตุมี

6.1 การศึกษา และความสนใจ

เหมันต์ เชตมี เกิดวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ.2510 จบการศึกษาจากคณะครุศาสตร์ สาขาศิลปศึกษา เอกประติมากรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากนิสัยส่วนตัวที่เป็นคนช่างสังเกต และชอบเรียนรู้ เหมันต์จึงเริ่มฝึกงานในสาขาที่เกี่ยวข้องกับการเรียนตั้งแต่อยู่ชั้นปีที่ 1 โดยฝึกงานที่บริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัดในตำแหน่งฝ่ายศิลป์ ดูแลเรื่องการทำฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก และได้เข้าบรรจุเป็นพนักงานของบริษัทเมื่อศึกษาอยู่ในชั้นปีที่ 3 เมื่อเรียนจบ เหมันต์ทำงานต่อที่บริษัทเดิมอีก 4 ปี ในตำแหน่งอาร์ต ไดเรคเตอร์ รวมเวลาที่ได้ทำงานที่บริษัท จีเอ็มเอ็มแกรมมี่ จำกัดเป็นจำนวน 8 ปี หลังจากนั้นจึงไปสมัครงานที่ บริษัท อาร์เอส โปรโมชั่นจำกัด ในตำแหน่งผู้กำกับรายการ ถือได้ว่าทั้ง 2 บริษัทดังกล่าวเป็นยักษ์ใหญ่ในวงการเพลงไทยที่มีการแข่งขันกันอย่างสูสีไม่ว่าจะเป็นส่วนแบ่งทางการตลาด การสร้างสรรค์สื่อ รวมถึงการสร้างสรรค์ศิลปิน การได้บุคลากรของบริษัทขั้วตรงข้ามมาถือเป็นเรื่องที่แปลกใหม่ และสร้างความน่าสนใจเป็นอย่างมาก การทดสอบความสามารถของเหมันต์ในฐานะพนักงานใหม่จึงถูกเริ่มต้นขึ้นที่รายการ *“ดนตรีสีชมพู”* รายการเพลงยอดนิยมในสมัยนั้น เหมันต์จะต้องเขียนสคริปต์เข้าเพลง จัดไฟ วางตำแหน่งกล้อง และควบคุมถ่ายทำ ซึ่งทั้งหมดเกิดจากความทรงจำ “ที่เคยเห็นคนอื่นทำ” เนื่องจากหน้าที่ในบริษัทเดิมคือ การดูแลในเรื่องสร้างสรรค์ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉากเท่านั้น จนมาถึงกระบวนการตัดต่อที่ไม่เคยแม้แต่เห็นวิธีการทำ การเรียนรู้สิ่งใหม่จึงเกิดขึ้นในห้องเล็กๆแห่งนี้

> *“...พอมาถึงตัดต่อ เราก็ทำไมเป็น ไม่เคยเห็นเครื่องนี้เลย คนตัดต่อก็ทิ้งไปไหนไม่รู้ เลยโทรหาเพื่อนให้มาช่วย แต่ระบบที่ตึกเข้มมากห้ามคนนอกเข้ามา ทำยังไงล่ะทีนี้ เลยให้เพื่อนวาดรูปเครื่องมา สมัยนั้นยังเป็นเครื่องตัดรุ่นเก่าอยู่เลย สอนเลยใส่เทปตรงไหน ปุ่มอะไรเป็นอย่างไร จะตัดต่อได้ต้องทำอย่างไร เชื่อไหมตัดเทปแค่ 30 นาที นั่งจนถึงเช้า...”*
>
> เหมันต์ เชตุมี,สัมภาษณ์,12 มีนาคม พ.ศ.2557

รายการดนตรีสีชมพูผ่านพ้นไปได้ด้วยดี ทำให้เหมันต์มีรายการที่รับผิดชอบมากขึ้นถึง 5 รายการ ได้แก่ *เพลงสนธนยา เมนูวันหยุด ดนตรีสีชมพู โลกสวยกับเสียงเพลง* และรายการข่าว หลังจากนั้น 3 ปี จึงได้ยายไปทำในตำแหน่งครีเอทีฟ ไดเรคเตอร์ในสาขากลุ่มข่าว และได้เป็นผู้กำหนดตำแหน่งกล้องในการจัดแสดงคอนเสิร์ต และตัดต่อภาพในงานคอนเสิร์ตเพื่อนำมาออกในรายการเพลงต่างๆอีกด้วย นอกจากนี้เหมันต์ยังเป็นผู้ริเริ่มการพูดเข้าเพลงโดยศิลปิน แทนพิธีกร และให้นักร้องลิปซิงค์เพลงตนเอง เพื่อให้ผู้ชมได้รู้จักเพลงอื่นๆในอัลบั้มนอกเหนือจากเพลงโปรโมท ต่อมาจึง

พัฒนาเป็นการเล่นละครสั้นๆส่งเข้าเพลงเพื่อสร้างความน่าสนใจให้แก่รายการ โดยมีจุดเริ่มต้นเล็กๆ จากอัลบั้ม*รวมกันเฉพาะกิจ* ของ นูโว

> *“ชอบมากโจ-ก้อง เพลงลึกสุดใจ เลยซื้อเทปมาฟัง ปรากฏเพราะเพลงเดียว เลยคิดว่าทำไมคนซื้อเทปไม่ได้ฟังเพลงทั้งหมดก่อนซื้อ เลยได้ไอเดียทำสกู๊ปโปรโมทเพลงทุกเพลงในอัลบั้ม ให้นักร้องมาพูดเกี่ยวกับเพลง แล้วถ่ายลายซิงค์ พอเราทำค่ายเพลงอื่นก็ทำตาม ก็เลยปรับไปเป็นทำหนังก่อนเข้าเพลงแทนที่จะให้พิธีกรมาพูดเฉยๆ แต่ตอนนั้นไม่มีใครยอมรับเลยนะ เรื่องไม่ผ่าน เขียนพล็อตเรื่องเสนอมากกว่า 30 เรื่อง ยื่นทุกวัน เขียนทุกวัน สุดท้ายเขาก็ให้ทำ..”*
>
> เหมันต์ เชตุมี,สัมภาษณ์,12 มีนาคม พ.ศ.2557

เหมันต์เรียนรู้งานเบื้องหลังทั้งหมดที่บริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น เป็นเวลากว่า 5 ปีและออกมาเป็นผู้กำกับมิวสิควิดีโอ ให้กับบริษัท แอสเจ โปรดักชั่น เป็นระยะเวลา 3 ปี และได้ก่อตั้งบริษัทของตนเองชื่อ บริษัท ชัม (Chum) โปรดักชั่น จำกัด โดยรับผลิตมิวสิควิดีโอ ภาพยนตร์โฆษณา และรายการต่างๆ รวมแล้วมีผลงานมิวสิค วิดีโอมากกว่า 700 เพลง

6.2 ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน

จุดเริ่มต้นการเป็นผู้กำกับการแสดงของเหมันต์ เชตมีเกิดขึ้นที่วงการเพลงในสมัยทำงานที่บริษัท อาร์เอส โปรโมชั่น จำกัด ควบคู่ไปกับการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณา อาทิเช่น เครื่องดื่มโค้ก โฟมล้างหน้าสมูทอี รถจักรยานยนต์ ยามาฮ่า ฯลฯ และได้เริ่มต้นเป็นผู้กำกับภาพยนตร์จากการชักชวนของปรัชญา ปิ่นแก้ว ในปีพ.ศ. 2544 *เรื่อง ปอบ หวีด สยอง* ภาพยนตร์วัยรุ่นที่ได้แรงบันดาลใจจากเรื่อบ้านผีปอบ ที่นอกจากเขาจะทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงแล้ว เขายังรับหน้าที่เขียนบทภาพยนตร์อีกด้วย

หลังจากทำภาพยนตร์เรื่องแรก เหมันต์ยังคงกลับมาเป็นผู้กำกับมิวสิควิดีโอ เนื่องจากในสมัยนั้นเป็นยุคเฟื่องฟูของวงการเพลง และมีผู้กำกับมิวสิควิดีโอค่อนข้างน้อย เหมันต์จึงดำรงตนในฐานะผู้กำกับมิวสิควิดีโอเป็นหลัก จนได้พบกับงานที่ถือได้ว่าเป็นจุดสูงสุดของการกำกับมิวสิควิดีโอของเขา คือการได้เป็นผู้กำกับในเพลง *ต้นไม้ของพ่อ* ขับร้องโดย ธงชัย แมคอินไตย

“ตอนนั้นเราเป็นฟรีแลนซ์ คือเราคงไม่ได้ทำเบิร์ด หรือตัวเด่นหรอก ในใจก็คิด เมื่อไหร่จะได้ทำเบิร์ดๆ เขาดังมาก จนมีอยู่เพลงหนึ่ง เขาเกี่ยงกัน ไม่มีใครทำ เลยส่งมาให้ไอ้พุมันทำแล้วกัน พอพี่ได้ปุ๊บ โอ้โห หลังจากนั้นพี่ไม่คิดอะไรอีกเลย เพลงนี้เป็นเพลงที่สูงสุดยอดของพี่แล้วในการทำมิวสิควิดีโอ คือเพลงต้นไม้ของพ่อ...”

เหมันต์ เชตุมี,สัมภาษณ์,12 มีนาคม พ.ศ.2557

ในช่วงที่ว่างจากการทำงาน เหมันต์มักจะจดบันทึกเรื่องราวของผู้คนรอบข้างลงในสมุดบันทึกส่วนตัวเสมอ จนครั้งหนึ่งสามารถนำเรื่องความเข้าใจผิดจากการโทรศัพท์ไปที่รายการวิทยุไปสร้างเป็นพล็อตภาพยนตร์ โดยจำลองสถานการณ์จากประสบการณ์จริงของเพื่อนที่มาเยี่ยมเยียนธุรกิจบาร์ของเขาที่ย่านประชาชื่น โดยเป็นเรื่องราวของดีเจหนุ่มรักสงบ กับสาวสวยลูกครึ่งที่มีความมั่นใจในตัวเองสูง ที่มีความเข้าใจผิดว่าดีเจหนุ่มต้องการโทรศัพท์มาพูดคุยเรื่องลามกกับเธอ แต่เพียงไม่นานทั้งสองก็มีการปรับความเข้าใจกันจนกลายเป็นเพื่อนคุยที่รู้ใจกันในที่สุด ซึ่งทั้ง 2 ฝ่ายต่างไม่รู้เลยว่า คนที่ตนเองรู้สึกพิเศษด้วยคือเพื่อนข้างบ้านที่ไม่เคยลงรอยกันเลย เรื่องราวดังกล่าวถูกสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2546 ชื่อเรื่องว่า *Sexphone คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน* นำแสดงโดย พอลล่า เทเลอร์ กวี ตันจรารักษ์ และ อนันต์ บุนนาค

“...แฟนเพื่อนมาชวนทำหนัง บอกว่าอยากทำหนังรัก ก็เลยเอาเรื่องที่พี่เขียนไว้จากประสบการณ์จริงของเพื่อนมาให้ เป็นมุมมองความรักในสายตาเราที่แปลก ไม่ค่อยมีคนทำ ในช่วงนั้นหนังไทยไม่นิยมหนังรัก มีแต่หลังผี หนังตลก หนังบู๊ เพราะมันไม่ทำเงิน และมันก็ไม่ทำเงินจริงๆด้วย (หัวเราะ) แต่มันเป็นตัวจุดประกายแนวทางของหนังเกาหลีที่กำลังฮิตอยู่ในปัจจุบัน เพราะเกาหลีเอาพล็อต คาแร็คเตอร์นางเอก sex phone ไปทำเป็นละคร คือผู้หญิงขี้เมา ตบหัวพระเอก ทะเลาะกัน และรักกัน...”

เหมันต์ เชตุมี,สัมภาษณ์,12 มีนาคม พ.ศ.2557

เหมันต์ได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับภาพยนตร์รักหลากสไตล์ เนื่องจากผลงานเกือบทั้งหมดเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตและความรักของวัยรุ่น ไม่ว่าจะเป็น *Sexphone คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน* (2546) *รักจัง* (2549) *รักนะ24ชั่วโมง* (2550) และ *ม.3ปี4เรารักนาย* (2552)

ภาพที่ 11 ผลงานการกำกับภาพยนตร์ของเหมันต์ เชตุมี

เส้นทางการเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์นั้นคู่ขนานไปกับการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพยนตร์เพลง (มิวสิควิดีโอ) ผู้กำกับโฆษณา และผู้กำกับรายการโทรทัศน์ หลังจากที่ได้ทำงานร่วมกันในรายการ Red seed อรุโณชา ภาณุพันธุ์ จึงได้ชักชวนให้มากำกับละครสั้นจบในตอน (series) ฉายเฉพาะวันหยุดนักขัตฤกษ์ เรื่อง*แดนพิศวง* ในปีพ.ศ. 2550 ออกอากาศทางช่อง 3 และได้กลับมากำกับอีกครั้งในปีพ.ศ. 2555 ในชื่อเรื่องใหม่คือ *The Sense สัมผัสพิศวง* และเรื่อง *น้องใหม่ร้ายบริสุทธิ์* จนถึงปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตามผลงานการกำกับละครโทรทัศน์เรื่องแรกของเหมันต์นั้นเป็นการกำกับร่วมกับ บัณฑิต ทองดี คือเรื่อง *ทะเล ดนตรี จำปีทราย* ออกอากาศทางช่องไอทีวี ในปี พ.ศ. 2544จากการชักชวนของผู้จัดรายการโทรทัศน์แนวสร้างสรรค์สังคม ณภัทร ภวภูตานนท์ ณ มหาสารคาม ที่เคยร่วมงานกันในรายการทอล์คโชว์แนวใหม่ ชื่อว่า *IDNA*

6.3 ผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงที่ผ่านมา

ภาพยนตร์

1. พ.ศ. 2544 เรื่อง ปอบ หวีด สยอง
2. พ.ศ. 2545 เรื่อง หนีตายไปกับเธอ (ภาพยนตร์เทเลมูฟวี่[2])
3. พ.ศ. 2546 เรื่อง เซ็กซ์โฟน คลื่นเหงา สาวข้างบ้าน
4. พ.ศ. 2547 เรื่อง พันธุ์เอ็กซ์ เด็กสุดขั้ว

---

[2]ภาพยนตร์ที่ผลิตเป็นแผ่นวีซีดีโดยเฉพาะ ไม่ได้ฉายในโรงภาพยนตร์

5. พ.ศ. 2549 เรื่อง รักจัง

6. พ.ศ. 2550 เรื่อง รักนะ 24 ชั่วโมง

7. พ.ศ. 2552 เรื่อง ม.3 ปี 4 เรารักนาย

8. พ.ศ. 2553 เรื่อง ราชประชานุเคราะห์ (ภาพยนตร์เฉลิมพระเกียรติ)

9. พ.ศ. 2555 เรื่อง ศึกสองนางพญา (ภาพยนตร์โทรทัศน์)

10.พ.ศ. 2556 เรื่อง กล้า/ท้า/กล้ว (ภาพยนตร์สั้นในโครงการ “หนังเอ็กซ์เรย์)

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ ไอทีวี

1. พ.ศ. 2544 เรื่อง ทะเล ดนตรี จำพ.ศ. ทราย

2. พ.ศ. 2549 เรื่อง เงินปากผี

ละครโทรทัศน์ออกอากาศทางไทยทีวีสีช่อง 3

1. พ.ศ. 2548 เรื่อง มายาคาเฟ่ (ซิทคอม)

2. พ.ศ. 2550 เรื่อง แดนพิศวง

3. พ.ศ. 2551 เรื่อง สถิต ณ ดวงใจ (ละครเทิดพระเกียรติ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอฯ ออกอากาศวันที่ 1 เมษายน 2551 วันหยุดนักขัตฤกษ์เนื่องในวันสงกรานต์)

4. พ.ศ. 2551 เรื่อง ดุจดวงประทีป (ละครเทิดพระเกียรติ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอฯ ออกอากาศวันที่ 15 เมษายน 2551 วันหยุดนักขัตฤกษ์เนื่องในวันสงกรานต์)

5. พ.ศ. 2556 เรื่อง ฟอร์เวิร์ด ท้าเวลาพลิกอนาคต (ละครซีรี่ส์)

6. พ.ศ. 2553 – ปัจจุบัน เรื่อง สัมผัสพิศวง The Sense

7. พ.ศ. 2555 – ปัจจุบัน เรื่อง น้องใหม่ ร้ายบริสุทธิ์

8. พ.ศ. 2557 (กำลังอยู่ในระหว่างการถ่ายทำ) เรื่อง ลูกผู้ชายเลือดเดือด

บทที่ 5
ผลการวิจัย

แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการกำกับการแสดง

วัตถุประสงค์หนึ่งในการวิจัยเรื่องแนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์ คือ การศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกันของผู้กำกับแต่ละคนว่าเป็นอย่างไร ซึ่งแนวความคิดในการกำกับการแสดงเปรียบได้กับเค้าโครงหรือกรอบภาพวาดที่รอการแต่งแต้มเส้นสายลายสีลงไปเพื่อให้เกิดงานศิลปะที่เป็นลายเซ็นเฉพาะของตนเอง การศึกษาหลักการ ความคิดเห็น และทัศนคติที่มีต่อธรรมชาติของศิลปะการละครและการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในกระบวนการสื่อสารของละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ ผ่านประสบการณ์และความรู้ที่ได้ศึกษามา สิ่งเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นแนวทางสำคัญที่สามารถกำหนดวิธีการในการกำกับการแสดงเฉพาะตัวที่ส่งผลต่อการถ่ายทอดแนวความคิดบางอย่างไปสู่สังคมด้วย

ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมแนวคิดและเทคนิควิธีในการกำกับการแสดงจากผู้กำกับการแสดงที่มีประสบการณ์ในสื่ออื่นๆ ได้แก่ละครเวที และภาพยนตร์ พร้อมทั้งได้มีการศึกษาถึงกลวิธีต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการเชื่อมโยงคุณลักษณะของสื่อประเภทอื่นเข้ากับการสร้างสรรค์งานละครโทรทัศน์ โดยจะพิจารณาในทุกองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับผลงานของผู้กำกับการแสดงกลุ่มตัวอย่างเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นกลวิธีทางภาพ ศิลปกรรม วิธีการเล่าเรื่อง ฯลฯ ในขณะเดียวกันก็เจาะลึกถึงวิธีการในการกำกับการแสดง การสื่อสารความต้องการไปสู่นักแสดงและทีมงานที่เกี่ยวข้อง อุปสรรคปัญหาที่พบในระหว่างการกำกับการแสดง แนวทางการแก้ปัญหา รวมถึงการมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในบทบาทหน้าที่อื่นๆที่นอกเหนือจากฐานะการเป็นผู้กำกับการแสดงอีกด้วย

การศึกษาผลงานที่ผ่านมาควบคู่ไปกับการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกในประเด็นต่างๆเหล่านี้จะสามารถสะท้อนแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ และวิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ของผู้กำกับแต่ละคนได้ โดยจะเรียงลำดับตามตัวอักษรเป็นหลัก สามารถแบ่งประเด็นในการศึกษาออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1. แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน
2. กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ
3. วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 หัวข้อ คือ

3.1 หลักในการกำกับการแสดง

3.2 วิธีการกำกับนักแสดง

3.3 การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆนอกเหนือจากการกำกับการแสดง

3.4 ปัญหาและวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

1. นายชนินทร ประเสริฐประศาสน์

ชนินทรเคยมีประสบการณ์ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์ให้แก่ผู้วิจัยจำนวน 3 เรื่อง คือ *จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า* (พ.ศ. 2548) *บริษัทบำบัดแค้น* (พ.ศ. 2552) *เลื่อมพรายลายรัก* (พ.ศ. 2553) ปัจจุบันกำลังถ่ายทำเรื่อง *สะใภ้จ้าว* ซึ่งเป็นเรื่องที่ 4 ที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสร่วมแสดงด้วย โดยในเรื่องนี้รับบทเป็น จิตรินี บรรณารักษ์สาวสมัยใหม่ ในระหว่างการถ่ายทำผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในฐานะนักแสดง ร่วมกับบันทึกส่วนตัวของผู้วิจัยที่ผ่านมา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้รับความร่วมมืออย่างดียิ่งจากการสัมภาษณ์เจาะลึก เมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 ที่บริษัท บรอดคาซท์ ไทย เทเลวิชั่น จำกัด

1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

จากจุดเริ่มต้นของการเขียนบทละคร ซึ่งเปรียบเสมือนการกำกับเรื่องราวผ่านตัวหนังสือ สู่การกำกับละครเวที และกำกับละครโทรทัศน์ในปัจจุบัน ชนินทรพบว่าทรรศนะของตนในการสร้างสรรค์เรื่องราวต่างๆกับจริตความชอบของผู้ชมในสังคมไทย ยังมีช่องว่างอยู่มาก การปรับตัวเพื่อสร้างสรรค์ผลงานให้ถูกใจคนดูจึงค่อยๆเกิดขึ้นอย่างช้าๆ ในรูปแบบของการทดลอง

> *“...พี่ว่าพี่ไม่ค่อยจูนกับคนดูเท่าไหร่ พอได้มากำกับละครไทยก็ต้องปรับ เพราะสิ่งที่พี่ทำมันล้ำไปแล้ว มันมีความไม่ปกติอยู่กลายๆ บางเรื่องมันก็ได้ บางเรื่องมันก็เฟลอย่างน่าตกใจ แม้แต่การเขียนบทเอง ละครเรื่องหนึ่งของพี่ชื่อ โก๋ตี๋กี๋หมวย ได้ฉายชนกับคู่กรรม ปรากฏว่าไม่มีคนดูเลย (หัวเราะ)...”*

จากการศึกษาพบว่าสิ่งที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อแขนงต่างๆของชนินทร คือการได้มีประสบการณ์ในการเสพความบันเทิงจากตะวันตกในหลากหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ วรรณกรรม หรือละครเวที ซึ่งมีการพัฒนาล้ำหน้าไปมากกว่าบริบทความบันเทิงของไทย ได้แก่ ปมเรื่องราวที่ซับซ้อน คุณลักษณะตัวละครที่เน้นหนักไปทางด้านมืด หรือการแสดงออกบางอย่างที่คนไทยไม่คุ้นชิน เป็นต้น เมื่อมีโอกาสได้ทดลองสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

การนำประสบการณ์ดังกล่าวมาใช้ถ่ายทอดอารมณ์ และสถานการณ์จึงเปรียบเสมือนการเปิดโลกทัศน์ให้กับคนดูของไทย ผลงานละครสำหรับเขาแล้วจึงเป็นมากกว่าการนำเสนอความบันเทิง แต่เป็นการนำเสนอมิติใหม่ๆทางการแสดงให้กับนักแสดง และเปิดประสบการณ์ใหม่ๆให้กับผู้ชมด้วย

"...เมื่อเราทำละครเรื่องหนึ่ง เราเอาวิชั่นที่เรามีลงมาใส่ สร้างความแตกต่างให้กับละครทั่วๆไป เช่น ฉากเครียดจนอ้วกเนี่ย คนไทยไม่ค่อยนิยมนะ แต่ถ้าเราดูหนังฝรั่งบ่อยๆเราจะเจอเต็มเลย การเอาอาการเหล่านี้มาใส่มันก็เปรียบเสมือนการเปิดประสบการณ์ใหม่ให้กับคนดูชาวไทย มันเป็นภาวะทางจิตที่ลึกลงไปในการแสดง..."

ละคร : ความวิปลาสบนหน้าจอโทรทัศน์

"...สำหรับพี่ละครมันมีความวิปลาสอยู่ พี่ชอบอะไรที่ประชดประชัน เสียดสี ด้านมืดในตัวคน มันมาจากอิทธิพลของหนัง Underground (ภาพยนตร์นอกกระแส – ผู้วิจัย) ที่พี่ชอบดู..."

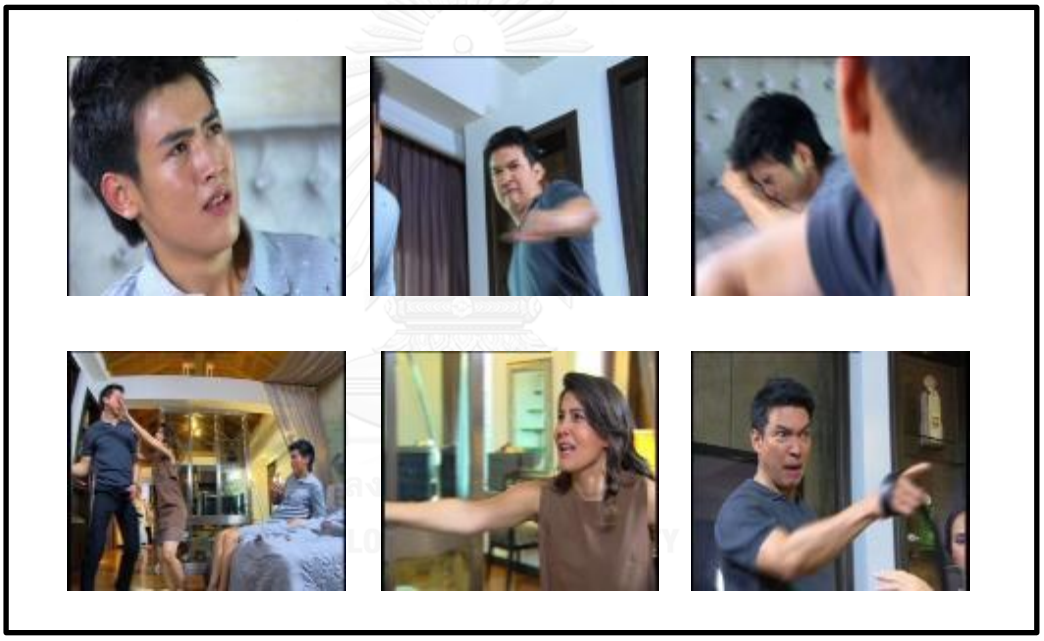
เมื่อความเป็นจริงของชีวิตถูกนำมาถ่ายทอดเป็นเรื่องราวเพื่อความบันเทิงการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์สำหรับชนินทร จึงเป็นการสร้าง "ความรู้เห็นที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง" ที่เกิดขึ้นจากการตีความตามประสบการณ์ของตนเอง มุมมองในการนำเสนอของชนินทรจึงเป็นมุมมองที่แตกต่างจากละครทั่วไป และมีความ "คลาดเคลื่อนไปจากธรรมดาสามัญ" อยู่ไม่น้อย

"...พอเป็นละครเนี่ย พี่ชอบเอา Dark side ของคนมาเล่น มันมีอะไรให้ทำมากกว่าตัวละครที่เป็น Bright side อย่างเรื่องแรงเงาตัวละครส่วนใหญ่มีด้านมืด มีมลทิน มันเป็นความสนุกของคนดูที่พึงใจจะเห็นมุตตาโดนทำร้าย แม้แต่พี่เองที่เป็นผู้กำกับฯยังรู้สึกว่ามันเร้าใจ..."

ชนินทรเติมความเข้มข้นลงไปในละคร โดยการ "ขยาย" อารมณ์ของผู้ชม ผ่านสิ่งที่เรียกว่า "สถานการณ์" ซึ่งเขาได้ให้ความเห็นว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในละครโทรทัศน์ การสื่อสารระดับของอารมณ์ของเรื่องผ่านการแสดงที่เพิ่มมากกว่าปกติจะถูกส่งไปยังคนดูที่บ้านได้อย่างพอเหมาะพอดี เนื่องจากการรับชมผ่านหน้าจอโทรทัศน์ แตกต่างกับการรับชมสดๆจากสื่ออื่นๆนั่นเอง ดังตัวอย่างละครฉากหนึ่งจากเรื่อง *แรงเงา*

“...มีฉากหนึ่ง เป็นฉากแตกหักของบ้าน คือ พ่อจับได้ว่าลูกชายเป็นเกย์ ก็เอาเข็มขัดฟาด แม่เข้าไปปกป้องลูก พ่อบอกว่าให้ถามมันสิ ว่ามันเป็นตุ๊ดรึเปล่า พี่บอกเขาว่า ตอนแม่หันไปถามว่าจริงรึเปล่า ลูกเป็นตุ๊ดจริงรึเปล่า พี่บอกเขาว่า ไม่ต้องตอบ แต่ให้หันไปกอดแม่เท่านั้นแหละ ปล่อยโฮกันทั้งหมด นั่นคือคำตอบ แต่แม่ไม่ลงโทษ

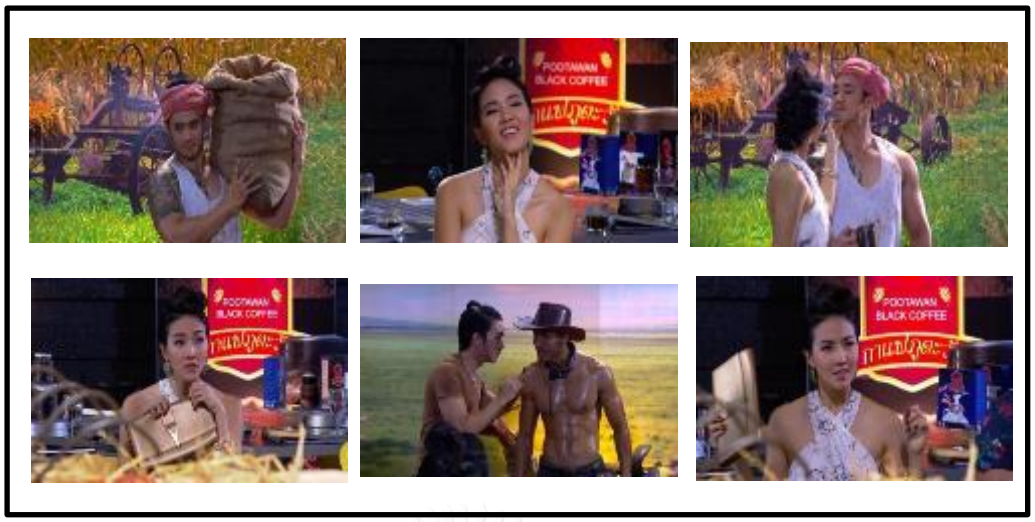
พี่คิดนะว่าทำยังไงถึงจะดึงความสะเทือนใจของสถานการณ์นี้ออกมาได้ มันคือการแสดงที่คนดูรู้สึกว่าไม่ใช่การแสดงแล้ว แต่มันคือเรื่องจริง เรากำลังดูชีวิตของอีกครอบครัวหนึ่งอยู่อย่างใกล้ชิด ในความเป็นจริงอาจตอบออกไปว่าใช่ ผมขอโทษ แต่นี่มันคือละคร พี่ไม่เอา มันสะเทือนใจน้อยไป ผู้ชมที่ชมสดๆกับผู้ชมที่ชมจากจอโทรทัศน์มันต่างกัน มันมีจอกั้นอยู่...”



ภาพที่ 12 ตัวอย่างฉากหนึ่งจากละครเรื่อง *แรงเงา*

ตัวอย่างฉากหนึ่งจากละครเรื่อง ดาวเคียงเดือน

“...ฉากหนึ่งในเรื่องดาวเคียงเดือนคือ มิ้น มินฑิตา ต้องหึ่น เมื่อเห็นนายแบบโชว์กล้าม ยิ่งได้ฝุ่นบอกให้พูดอิสาน มิ้นยิ่งหึ่น ความสนุกมันอยู่ที่ปฏิกิริยาโต้ตอบในอารมณ์ความหึ่นของมิ้น มากกว่านายแบบพูดภาษาอิสาน ซึ่งต้องใส่ลงมาอย่างพอดี และนี่คือความวิปลาสของละครพี่ ไม่อยู่ในรูปในรอย มีความ absurd อยู่ นี่แหละคือละคร...”



ภาพที่ 13 ตัวอย่างฉากหนึ่งจากละครเรื่อง *ดาวเคียงเดือน*

ถึงแม้จะมีความไม่ธรรมดาซ่อนอยู่ในทุกๆผลงานของเขา แต่การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ภายใต้แนวทางของนายทุนผู้ผลิตละคร กรอบรสนิยมของผู้ชมที่จะนำมาซึ่งกระแสนิยม รวมถึงการสื่อสารเนื้อหาภายใต้บริบทวัฒนธรรมของสังคมไทย ก็เป็นโจทย์สำคัญที่ชนินทรยังคงต้องเรียนรู้เพื่อนำเสนอผลงานให้สอดคล้องกับเงื่อนไขเหล่านี้อยู่ตลอดเวลา

> *"...เรื่องแรงเงาทำให้พี่เข้าใจแบบเคลียร์เลยว่า Mass คืออะไร พี่สมรักษ์ (สมรักษ์ ณรงค์วิชัย ผู้อำนวยการฝ่าย ฝ่ายผลิตรายการ สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3) บอกว่าเรื่องนี้มันเข้าใกล้คนดู พี่เลยได้เรียนรู้ว่าที่ผ่านมาเรื่องของพี่มันฟิคชันนอล (fictional) หมดเลย แล้วมันก็ไกลตัวคนดู แล้วเรื่องนี้มันก็พบเห็นได้จริงๆ เป็นศูนย์รวมของความจริง ที่เกิดขึ้นในใจมนุษย์ทุกคน พอเราทำอะไรที่ทำให้คนดูเชื่อ ทำให้คนดูให้รู้สึกว่าเรื่องนี้มันใกล้ตัวเนี่ย มันก็ประสบความสำเร็จไปครึ่งหนึ่งแล้ว..."*

ความสำเร็จของละครเรื่อง *แรงเงา* ส่งผลให้ชนินทรและนักแสดงได้รับรางวัลจากองค์กรการจัดประกวดหลายแห่ง โดยเฉพาะชนินทร ที่ได้รับรางวัลผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยมจากการกำกับละครเรื่องนี้จาก 2 สถาบันด้วยกันคือ รางวัลผู้กำกับแห่งปี จาก Seesan News Awards 2012 (สีสันนิวส์ อวอร์ด 2012) และ สาขาผู้กำกับยอดเยี่ยม จากรางวัลนาฏราช ครั้งที่ 4 นอกจากนี้ยังได้เข้าชิงรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยมจากคมชัดลึกอวอร์ด ครั้งที่ 10 เข้าชิงรางวัลผู้กำกับละครยอดเยี่ยม จากท็อปอวอร์ด 2012 เข้าชิงสาขาลำดับภาพยอดเยี่ยม จากรางวัลนาฏราช ครั้งที่ 4 และเข้าชิงรางวัลผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม สาขาละครโทรทัศน์ จากสยามดารา สตาร์ส อวอร์ด 2013 อีกด้วย

1.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ

จากประสบการณ์ในการเป็นนักเขียนบทละครโทรทัศน์และภาพยนตร์มืออาชีพ สู่การเป็นผู้กำกับละครเวที ชนินทรได้นำศาสตร์ที่เคยเรียนรู้ทั้งหมดมาใช้กับละครโทรทัศน์ในด้านต่างๆ โดยเฉพาะเนื้อหาในการนำเสนอ เทียบได้กับการนำภาพยนตร์หลากหลายประเภทมาผสมผสานกันในละครโทรทัศน์ 1 เรื่อง ซึ่งผลงานละครโทรทัศน์ภายใต้การกำกับการแสดงของชนินทรที่ผ่านมา ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง *จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า บริษัทบำบัดแค้น* หรือ *แรงเงา* ก็ล้วนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวปรากฏอยู่ในงานเสมอ

> *"...พี่เอาศาสตร์ทั้งหมดที่เคยทำมาใช้กับละครทีวีทั้งหมดนะ จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า บริษัทบำบัดแค้น ถึงแม้จะเป็นจิตวิทยา มันก็จะมีความเป็น Fictional ปนอยู่ ซึ่งพี่ได้มาจากหนังล้วนๆเลย ผู้หญิงอย่างนงไฉน (นางเอกจากละครเรื่องบริษัทบำบัดแค้น) มันจะไม่ใช่ผู้หญิงธรรมดาทั่วไป จะว่าไม่ใช่ผู้หญิงปกติก็ไม่ได้ แต่มันจะอัพขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง มีเรื่องการวางยา แล้วมีคำถามว่า Who done it มีการสืบหาตัวคนร้าย ซึ่งมันจะเป็นหนังกึ่งๆสืบสวนสอบสวน ไม่ใช่แค่เรื่องความรักรันทดของนางเอก มันมีความเป็นหนังหลายๆประเภทปนๆกันอยู่ สรุปง่ายๆคือมีความเป็นฝรั่ง 3 เรื่องนี่เป็นแบบนี้หมดเลย ใครอยู่เบื้องหลังทั้งหมด..."*

การเชื่อมโยงดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถจำแนกออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

1. การสร้างพล็อตของละคร

ผลงานด้านละครโทรทัศน์ของชนินทรส่วนใหญ่ เขามักจะทำหน้าที่ทั้งเป็นผู้กำกับการแสดงและเขียนบทโทรทัศน์เอง หลายครั้งที่ทำหน้าที่เป็นผู้ประพันธ์เองด้วย ความเข้าใจถึงแก่นของละครแต่ละเรื่องจึงมีสูงกว่าผู้กำกับที่ทำหน้าที่กำกับการแสดงอย่างเดียว เอกลักษณ์ที่ปรากฏอย่างโดดเด่นในงานละครของเขาคือ พล็อต หรือโครงเรื่องที่มีความเป็นแฟนตาซี เป็นเรื่องแต่งที่มีบริบทบางอย่างที่ซับซ้อนเกินจากความเป็นจริง เน้นหนักไปในด้านสืบสวน สอบสวน มีการตามหาว่าใครคือต้นเหตุของเรื่องราวเหล่านั้น เช่น นักเรียนถูกผีครูในโรงเรียนเข้าสิงเพื่อตามหาคนที่ฆ่าเธอ (ละครเรื่อง *จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า*) ชายหนุ่มรูปงามที่ปลอมตัวเป็นชายอัปลักษณ์เพื่อหาทางสืบว่าใครที่เป็นคนฆ่าภรรยาของเขา (ละครเรื่อง *บริษัทบำบัดแค้น*) เป็นต้น

2. การสร้างลักษณะตัวละคร

ส่วนใหญ่มักเป็นตัวละครที่มีมิติทางอารมณ์ ความคิด และการแสดงออกที่รุนแรงกว่าปกติ เน้นหนักในความรุนแรงเชิงลบ มีความซับซ้อนในตัวเองสูง มักมีสภาวะทางจิตซ่อนอยู่ เช่น นงไฉน

จากละครเรื่องบริษัทบำบัดแค้น ที่มองเผินๆก็คือผู้หญิงธรรมดา แต่ลึกๆแล้วเธอคือคนที่ต้องทานยาระงับประสาทอยู่เรื่อยๆเนื่องจากเป็นคนที่มีภาวะของความรุนแรงทางจิต หรือนพนภา เมียหลวงของผอ.จากเรื่องแรงเงา ที่ภายใต้ภาพของคุณนายที่สวยสง่า คือผู้หญิงหยาบคาย เกลียดลูกสาวเพราะคิดว่าเป็นตัวการที่มาแย่งความรักจากสามีไป เป็นต้น

3. การปรับแต่งบทละครในระหว่างการถ่ายทำ

การเชื่อมโยงด้านนี้อาจไม่ได้เกิดขึ้นกับการกำกับการแสดงทุกๆเรื่องของชนินทร เนื่องจากบางเรื่องเขาก็ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงอย่างเดียวเท่านั้น การปรับแต่งบทละครในระหว่างการถ่ายทำจะเกิดขึ้นในกรณีที่เขาทำหน้าที่ประพันธ์ และเขียนบทโทรทัศน์ด้วย ซึ่งแนวความคิดนี้ได้รับอิทธิพลมาจากละครเวที ที่มีการแสดงสดๆจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า เพียงแต่เมื่อนำมาอยู่ในละครโทรทัศน์ที่มีการถ่ายทำและบันทึกไว้ก่อน สิ่งที่เป็นความสดสำหรับชนินทร คือ ความสามารถของนักแสดงในการเข้าถึงบทบาทของตัวละครที่ได้รับ เมื่อเขาเห็นว่านักแสดงคนนี้สามารถสื่อสารประเด็นของฉากได้อย่างเฉียบคม เขาก็จะเพิ่มบทให้มีความสำคัญกับเรื่องมากขึ้น ในบางครั้งอาจเพิ่มเวลาในการ “ขยี้” อารมณ์ในฉากนั้น ซึ่งผลที่ตามมาจากการปรับแต่งบทละครเหล่านี้คือ ความสนใจของผู้ชมที่จะถูกถ่ายโอนไปยังนักแสดงคนดังกล่าว ในขณะเดียวกัน หากนักแสดงที่ไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ตามเป้าประสงค์ของตัวละครได้ ก็จะถูกปรับลดบทบาทลงเช่นกัน

4. การลำดับภาพ

ถึงแม้การเล่าเรื่องในละครโทรทัศน์จะต้องเล่าเป็นฉาก (scene) แต่ในบางครั้งชนินทรก็เล่าเป็นช็อต หรือเป็นคัท แบบภาพยนตร์ โดยเป็นการเล่าด้วยภาพไม่มีบทพูด ภาษาละครก็จะเรียกลักษณะการเล่าภาพแบบนี้ว่าคือ การมอนทาจ (montage)

> *“...อย่างฉากที่มุตตาฝันว่าตัวเองลองชุดเจ้าสาว ซึ่งในบทที่มา คือ เป็นฉากที่นพนภาร้องไห้กอดลูก พี่เลยคิดว่ามันต้องพาราเรลกัน ตัดสลับเปรียบเทียบกัน ในขณะที่ตัวนึงทุกข์โศก อีกตัวหนึ่งก็ยิ้ม แล้วให้เขามองหน้ากัน มุตตามองตัวเองในกระจก นพนภามองกล้อง เป็นผู้หญิง 2 คนที่กำลังก่อสงครามกันอยู่ มันคือความทุกข์ทั้งคู่ ไม่มีใครมีความสุข ร้องไห้ก็เป็นการร้องไห้ด้วยความทุกข์ พวกนี้พี่คิดได้ตั้งแต่อ่านบท พี่ขอดีไซน์เป็นแบบนี้ บทมันทำให้เราชวาล (เห็นภาพอย่างกระจ่างชัดเจน-ผู้วิจัย) ไปอีกขั้นนึง บทเป็นซีนนะ ไม่ได้เป็นช็อต แต่เราอ่านแล้วเราเห็นภาพเปรียบเทียบแบบนี้ แล้วให้ 2 คนมองไปที่กล้องเลย ซึ่งรายละเอียดพวกนี้ ผู้กำกับที่เป็นคนออกแบบควรจะอยู่ในห้องตัดต่อด้วย ไม่อย่างนั้นมันจะไม่ได้อย่างที่เราต้องการ...”*

ภาพที่ 14 ตัวอย่างฉากหนึ่งจากละครเรื่อง *แรงเงา*

การสร้างละครโดยการนำวิธีการเรียงลำดับสถานการณ์บางฉากมาจากภาพยนตร์ และการตีความลักษณะตัวละครอย่างละเอียดจากวรรณกรรมนั้น กลายเป็นสิ่งน่าสนใจที่ผู้ผลิตละครมักจะนึกถึงเมื่อต้องการสร้างสรรค์ละครที่มีความซับซ้อน มีความประชดประชันเสียดสีสังคม โดยเฉพาะในระยะครึ่งศตวรรษหลังของวงการละครโทรทัศน์ไทยที่มีการแข่งขันสูง การนำเสนอละครที่มีเนื้อหาเข้มข้น ถูกจัดอยู่ในกลุ่มแรกๆที่ผู้ผลิตเชื่อว่าจะดึงกระแสนิยมจากผู้ชมได้ โดยเฉพาะละครประเภทสะท้อนสังคม ที่มักจะตีแผ่ด้านมืดของสังคมเพื่อวัตถุประสงค์ในการพัฒนาคุณภาพชีวิต และจิตใจของคนในสังคมให้สูงขึ้น ซึ่ง ชนินทรได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับละครสะท้อนสังคมไว้ว่า ผู้ชมต้องชมละครด้วยสติ และจิตสำนึกที่ดี จึงจะสามารถรับสารที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการส่งไปได้

> *“...มันเป็นการสะท้อนอะไรบางอย่างไปสู่ผู้ชม ผ่านการเสียดสี ซึ่งคนดูจะต้องดูด้วยสติ จิตสำนึกที่ดี คนเราในปัจจุบันมันไม่เห็นความบกพร่องของตัวเองหรอก มันโยนความผิดให้คนอื่นๆ นี่คือประเด็นการเลี้ยงดูที่ว่าทำไมสังคมเรา โดยเฉพาะสถาบันครอบครัวมันถึงอ่อนแอไปหมด เพราะคนเราอยู่บนสังคมบริโภคนิยม ครอบครัวนพนภาในเรื่องแรงเงาบอกประเด็นนี้ออกมาชัดเจนมาก...”*

1.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์

ตลอดเส้นทางการเป็นผู้กำกับการแสดงของชนินทร พบว่ามีการเรียนรู้ ลองผิดลองถูกอยู่ตลอดเวลา ผ่านการผสมผสานระหว่างพื้นฐานการศึกษาในด้านนิเทศศาสตร์ การเสพความบันเทิงตะวันตก และความสามารถในการตีความร่วมกันระหว่างนักแสดงและผู้กำกับการแสดง สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ประเด็น ดังนี้

1.3.1 หลักในการกำกับการแสดง

เนื่องจากวิธีการทำงานโดยส่วนใหญ่ของชนินทร เป็นการถ่ายทำไปพร้อมๆกับเขียนบทละครโทรทัศน์ไป โดยยึดจากโครงเรื่องที่วางไว้ในตอนแรก ปัญหาเรื่องบทไม่สมบูรณ์ก่อนการถ่ายทำจึงไม่ส่งผลกระทบต่อการทำงานของชนินทร การแก้ไขปรับเปลี่ยนรายละเอียดในเนื้อหาจึงเป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้ตอดเวลา ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานการณ์ในระหว่างการถ่ายทำ ดังนั้นการสื่อสารระหว่างผู้กำกับ ทีมงาน และนักแสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในระหว่างกระบวนการถ่ายทำของเขา หลักในการกำกับการแสดงของเขาจึงเป็นเชื่อมโยงประสบการณ์ระหว่างตัวละครและนักแสดง ผ่านมุมมองจากประสบการณ์ของตัวเองที่ได้ตีความและทำเข้าใจในประเด็นเรื่องอย่างลึกซึ้งแล้ว จากนั้นจึงจับเอาประเด็นของสถานการณ์ต่างๆมา “ขมวด และ “ขยาย” ให้เรื่องมีความสมบูรณ์สูงสุด

> *“...ตามหลักแล้วบทละครมันควรเสร็จก่อนเพื่อให้เราประมวลได้ แต่ในความเป็นจริงมันทำไม่ได้เลย หลายครั้งที่กำกับผิดทิศทาง พี่ก็ต้องรื้อใหม่ ถ่ายใหม่ ข้อดีของละครที่กำกับไปเขียนไป คือ มันอาจเกิดความคิดต่อยอดไปได้ สำหรับพี่นะพอละครมันเดินไปได้ 50% (บทประมาณ 5-10 ตอน) ไม่ว่าจะเป็นบทหรือกำกับแล้วพี่จะรู้สึกกระจ่าง อย่างชนิดที่เราไม่ต้องคิดละ ตัวละครมันพาเราไปเอง เพราะเราจะหมดจดทุกด้านกับตัวละครตัวนี้ ดังนั้นช่วงแรกต้องอาศัยการสื่อสารเยอะมาก หมกมุ่นอยู่กับมัน และลองผิดลองถูกไปเรื่อยๆ บางวันเรารู้สึกว่าตัวละครตัวนี้น่าจะมีอย่างนี้เพิ่ม ก็ใส่เข้าไป นี่คือความสดที่เราใส่เข้าไปได้ในละครโทรทัศน์ บางครั้งเราเห็นอะไรใหม่ๆจากนักแสดง ความสามารถ หรือจุดอะไรบางอย่างของเขาที่น่าจะส่งผลดีกับเรื่องในฐานะที่เราเขียนบทเอง เราก็เขียนเพิ่มลงไป เห็นได้ชัดเลยคือ บีม ศรัณยู ในเลื่อมพรายลายรัก...”*

จะเห็นได้ว่าหลักในการกำกับการแสดงของชนินทรที่ให้ความสำคัญกับการเข้าถึงตัวละครของนักแสดงนั้น จะต้องอาศัยการสังเกตการณ์แสดงอย่างละเอียด จนมีความเชื่อมั่นว่า

จะสามารถนำพาเรื่องต่อไปได้หลายครั้งที่บทบาทถูกเฉลี่ยไปยังตัวละครอื่นที่ไม่ใช่ตัวละครหลัก แต่สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ของเรื่องได้ ซึ่งทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสเห็นทักษะทางการแสดงของนักแสดงคนอื่นๆ
ในขณะเดียวกันก็เป็นการสร้างโอกาสในการพัฒนาศักยภาพของนักแสดงมากยิ่งขึ้นด้วย

ทั้งนี้ชนินทรได้ระบุคุณสมบัติของผู้กำกับการแสดงเอาไว้ 3 ประการ คือ

1. Vision

การมีวิสัยทัศน์ที่ดีต่อละครที่ตนเองได้รับมอบหมายให้กำกับ ถึงแม้จะเป็นละครที่ไม่ถนัด แต่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำความเข้าใจถึงประเด็นของเรื่อง และถ่ายทอดผ่านแง่มุมตามประสบการณ์และการตีความในแบบฉบับของตน รวมถึงการสร้างสรรค์ละครให้บรรลุถึงแก่นแท้ของประเภทละครนั้นๆ จึงจะถือได้ว่าทำหน้าที่ผู้กำกับการแสดงได้อย่างสมบูรณ์

"...Vision สำคัญ คุณต้องทะลวงมันไปให้ได้ ถึงแม้จะเป็นละครพาฝันคุณก็ต้องไปให้ถึงปรัชญา ของมันให้ได้ ละครตลก ผู้กำกับต้องหาวิธีให้ตัวละครตัวนี้ตลกให้ได้ ไม่ว่าอยู่ในบริบทอะไร..."

2. Character analysis

การทำความเข้าใจและตีความคุณลักษณะของตัวละครได้อย่างกระจ่างถึงความคิด ความต้องการ ทัศนคติที่มีต่อชีวิต ความสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ พฤติกรรมที่แสดงออก และแรงจูงใจที่ก่อให้เกิดพฤติกรรมเช่นนั้น ฯลฯ จะทำให้ผู้กำกับการแสดงสามารถสื่อสารความต้องการของตัวละครจากมุมมององตนเองไปสู่นักแสดง รวมถึงตอบข้อสงสัยต่างๆนอกเหนือจากที่ระบุไว้ในบทละคร หรือบทประพันธ์ให้แก่นักแสดงได้

3. Actor Management

การจัดการกับนักแสดงเป็นหัวใจสำคัญในการสื่อสารในระหว่างกระบวนการการถ่ายทำ ซึ่งเป็นขั้นตอนที่ใหญ่ที่สุดในการสร้างสรรค์งานละครโทรทัศน์ เนื่องจากนักแสดงมีหลายประเภททั้งนักแสดงรุ่นเก่า นักแสดงหน้าใหม่ นักแสดงหน้าใหม่ที่มีพรสวรรค์ทางการแสดง นักแสดงรุ่นเก่าที่ยึดติดกับการเล่นในแบบเดิมๆฯลฯ การเข้าถึงเพื่อสื่อสารให้นักแสดงเข้าใจและพัฒนาตัวเองไปกับบทละครนั้นๆจึงต้องใช้หลักจิตวิทยาในการทำงานค่อนข้างสูง รวมถึงมารยาทในการสื่อสาร และการศึกษาผลงานการแสดงที่ผ่านมาของนักแสดงคนนั้นด้วย

ในส่วนของนักแสดงรุ่นเก่า หรือนักแสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงมาแล้ว การได้รับบทบาททางการแสดงซ้ำๆอาจทำให้เขาติดกับวิธีการเล่นตามแบบฉบับ (pattern) โดย

ไม่รู้ตัว ในฐานะผู้กำกับการแสดงก็จะต้องใช้วิธีการประนีประนอม และจัดการแก้ไขอย่างมีมารยาท

"...นักแสดงที่มีประสบการณ์แล้วเราต้องขอ เพราะบางครั้งเขาจะติดอยู่กับ type character ของเขา เราต้องขอให้เล่นในแบบเราอย่างมีมารยาท พี่ต้องมีวิธีประนีประนอม เพื่อผสมผสานแบบของเขาที่เราก็ต้องเอาเพราะมันเป็นเทคนิคที่เขาเล่นมาตลอด ให้เข้ากับของเรา เพื่อให้การแสดงของเขามันดูแตกต่างจากเรื่องที่ผ่านๆมา..."

สำหรับนักแสดงรุ่นใหม่ ที่ผู้กำกับการแสดงมักจะต้องจัดการกับระบบความคิด และวิถีในการแสดงออกให้มีความเป็นธรรมชาติ ด้วยการสื่อสารที่เน้นการอธิบายมากขึ้น

"...พี่ปลุกปล้ำอยู่กับเคน ภูภูมิ ในเรื่องดาวเคียงเดือนอยู่นาน ในเรื่องคือเขาเป็นนุ่มนักเรียนนอกปริญญาโท ซึ่งฉลาดมาก แต่ตัวจริงเคนเป็นเด็ก มันยาก ที่จะแสดงออกว่าเราฉลาด เวลามองใครต้องมองด้วยสายตาที่ประเมินและครุ่นคิด แต่เคนเล่นเหมือนหุ่นยนต์ พี่ต้องหาวิธีจัดการกับเขาให้เขากลายเป็นคนรู้คิดและฉลาดอยู่ในที จริงๆแล้วมันคือบทของคุณชายไทยเป็นร้อยๆเรื่องที่ต้องเงียบขรึมและฉลาด แต่ปัจจุบันนักแสดงในวงการมาจากเวทีประกวด เขาจะมีมุมที่คิดว่าทำแบบนี้แล้วหล่อ แต่มันยังไม่เข้าถึงตัวละคร พี่ก็ต้องทำให้เขาเข้าเข้าใจในความเป็นหนุ่มนักเรียนนอกให้ได้..."

CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.3.2 วิธีการกำกับนักแสดง

การกำกับนักแสดงตามแบบฉบับของชนินทรนั้นจำแนกได้หลากหลายวิธี ได้แก่ การให้นักแสดงนำเสนอวิธีการเล่น หรือ "ขายของ" การออกแบบวิธีการเล่นแล้วจึงให้นักแสดงทำตาม ซึ่งขึ้นอยู่กับจังหวะและความสามารถของนักแสดง บางคนเพียงแค่แนะว่าอยากได้ความรู้สึกอะไร ก็สามารถแสดงออกได้ตรงเป้าประสงค์

"...นักแสดงบางคนเล่นละครเป็นโดยธรรมชาติ คือตัวเขาเองก็ยังไม่รู้ตัวว่าเล่นได้ พี่ลองให้ฉากแก่เขา แล้วก็ดูว่าเขาจะ Design อย่างไร ปรากฏว่ามันใช่ มันได้อารมณ์ตามที่พี่อยากได้ ซึ่งความจริงพี่ก็ไม่มีภาพในหัวเหมือนกันนะว่าต้อง

แสดงออกมายังไง แต่พอเขาเล่นแล้วมันใช่ พี่ก็ซื้อเลย นั่นคือพลังทางการแสดงส่วนตัวของนักแสดง..."

ในขณะที่บางคนจำเป็นจะต้องทำลายความเชื่อ หรือตัวตนที่เป็นเสียก่อนจึงจะเริ่มป้อนความรู้สึกที่ต้องการลงไปได้

"... เจนี่ที่ต้องมารับบทเป็นฝาแฝด ตัวมุตตามันง่าย เพราะเขามีส่วนนั้นในตัวอยู่แล้ว แต่พอต้องเล่นเป็นมุนินทร์ พี่ต้องทำลายความเป็นเจนี่ลง เพราะเขาไม่ใช่เด็กสาวบ้านไร่ แต่เป็นเด็กนอก เพราะฉะนั้นเขาจะไม่ใช่ผู้หญิงซื่อๆ ที่หมกตัวอยู่แต่กับนิยาย อยู่ในโลกความฝัน เอาเข้าจริงพี่เองก็ยังไม่รู้สึกว่าพี่ได้เปลี่ยนเขาเต็มที่ตอนนั้นพี่คิดว่าดีแล้วนะ พอมานั่งทบทวนพี่ก็เห็นว่าเออ มันควรจะเปลี่ยนได้มากกว่านี้..."

หลังจากที่ทำความเข้าใจในเรื่องคุณลักษณะตัวละครกับนักแสดงแล้ว วิธีการแสดงออกในฉากต่างๆก็เป็นสิ่งที่ชนินทรสนุกในการทดลองตีความตามประสบการณ์ของตน ทำให้การแสดงในสถานการณ์ธรรมดา 1 ฉาก มีความไม่ธรรมดาเกิดขึ้น

"...มีฉากหนึ่ง ในบทเขียนว่ามุตตานั่งซึม ผอ. เดินเข้ามา สบตากัน แล้วเดินไป บทเขียนแค่นี้ พี่ Design ให้เขาถือปากกาแท่งนึง เล่นแบบนิ่งๆเลย แต่มือสั่นจริงๆมันสั่นไปทั้งตัว แล้วมันชา ตอนนั้นเจนี่เขา deep down ลงไปได้ แล้วให้ผอ. เดินมา ให้เจนี่มองอย่างขอความช่วยเหลือแล้วผอ.ก็เดินหนีไป พี่อธิบายกับเจนี่ว่าคนๆนี้อยู่ข้างเราตลอด สัญญาว่าจะแต่งงานกัน แล้วพอเผชิญหน้ากัน ผู้ชายก็ทำหน้าตัวเมียเดินหนีไป มันคือ ความผิดหวังอย่างที่สุด เท่านั้นแหละ ความผิดหวังมันก็ทำให้น้ำตาไหลออกมา..."

และด้วยความเป็นนักตีความของชนินทร บางครั้งเขาเลือกใช้คำพูดที่ให้ความรู้สึกรุนแรง เพื่อให้ความรู้สึกของนักแสดงพุ่งถึงขีดสุด เพื่อให้เกิดผลแห่งการกระทำที่สะเทือนใจ

"...ตัวนพภานี่มันเป็นแม่ที่เกลียดลูกสาว เพราะพ่อรัก จนวันหนึ่งลูกสาวก็ถามว่า ที่แม่เกลียดหนูเพราะแม่ " หึง" หนูใช่ไหม วินาทีนั้นพี่ถือว่าเป็นอะไรที่อุกอาจมาก ตอนซ้อมมันก็ไม่ใช่นะ พี่เลยตัดสินใจบอกว่า ตอนลูกพูด ให้ธัญญ่ามอง

เด็กคนนี้ว่าไม่ใช่ลูกสาวแล้วนะ ให้มองว่าเด็กคนนี้เป็น "เมียน้อย" แล้วพูดออกไปว่าว่า แกออกไปจากบ้านฉัน คือในบทต้องการคำพูดแค่นี้ แต่สิ่งที่เกิดขึ้นคือมันช็อคแล้วผัวก็ช็อคว่าคุณคิดกับลูกแบบนี้หรือ เท่านั้นล่ะ ธัญญ่าล่นได้ และเล่นได้เทคเดียว มันเป็น The Best ของเขาแล้ว คือเทคแรก อารมณ์มันสด เทคอื่นเขาทำไม่ถึงแล้ว..."

1.3.3 การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆนอกเหนือจากการกำกับการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละเรื่องของชนินทรนั้น พบว่าเขาจะต้องมีส่วนร่วมในทุกๆขั้นตอน ตั้งแต่การคัดเลือกนักแสดง ฝึกซ้อมนักแสดง การคัดเลือกทีมเขียนบท รวมไปถึงการควบคุมการตัดต่อด้วยตัวเอง ซึ่งการมีส่วนร่วมดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการใส่ใจในทุกๆรายละเอียดของกระบวนการการผลิต ส่งผลให้ละครมีความสมบูรณ์แบบตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งใจ

"...ในละคร 1 เรื่อง เริ่มจาก อ่านบทแล้วหาก่อนว่าจะบอกอะไรคนดู แล้วเมื่อจับประเด็นได้แล้ว ก็เป็นเรื่อง Production casting นักแสดงที่ใช่ พี่จะต้องมีส่วนร่วมในทุกอย่าง เพราะมันต้องอยู่ในการดูแลของเรา ถ้านักแสดงไม่ใช่ขึ้นมา มันก็หายนะเหมือนกันนะ มีบ่อยที่นักแสดงถูกส่งมาเล่นทั้งๆที่คนนี้ไม่ใช่เลย ทำยังไงถึงจะใช่ พี่ก็ต้องปรับบทให้เข้ากับคุณลักษณะของตัวเขา โดยไม่เสียอรรถรสที่ละครกำหนดเอาไว้..."

ในส่วนของการฝึกซ้อมนักแสดง ผู้กำกับจะใช้ช่วงเวลานี้ในการทำความเข้าใจตัวตนที่เป็นของนักแสดง ในขณะเดียวกันก็หาจุดร่วมระหว่างนักแสดงและตัวละคร รวมถึงหาจุดต่าง เพื่อแก้ไข และปิดช่องว่างนั้น สำหรับนักแสดงหน้าใหม่ การฝึกซ้อมนักแสดงมักจะเกิดขึ้นก่อนการถ่ายทำจริง โดยการนำบทละครที่ใช้จริงมาแสดงร่วมกับคู่เล่นจริงๆ หรือมีนักแสดงรุ่นพี่มาช่วยต่อบทให้ หากเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์แล้วกระบวนการฝึกซ้อมนี้มักจะเกิดขึ้นหลังจากถ่ายทำไปแล้ว และเห็นว่าควรจะต้องปรับแก้ไขวิธีการแสดงก่อนถ่ายทำครั้งต่อไป

"...ในเคสของธัญญ่า วันแรกพี่ก็ตื้บๆ เพราะเขาเล่นเป็นเด็กสาวที่พยายามเป็นคนแก่ มันแว้ดๆแต่ไม่มีข้างใน พี่เลยเอาเขามา workshop ทำให้เขาเป็นตัวละคร เริ่มใหม่ วิธีการของพี่คือ บอกเขาตรงๆว่ามันไม่ใช่ ตอนนั้นเกรงใจมากเพราะ

เขาเป็นนักแสดงมืออาชีพแล้ว แต่โชคดีที่เขายอม เลยพามาฟิตติ้งใหม่ แต่งหน้าใหม่ แล้วเขียน Background ของความเป็นนพนภาลงไป คือเป็นลูกคนจีน เป็นอีซิ้ม งก ได้ความไพร่มาจากครอบครัว หยาบ ด่าลูกเหมือนคนสลัมด่า แต่อยู่ในภาพของคุณนาย เกือบได้ผัวทีเดียวเป็นฝูง ซึ่งนี่คือเรื่องในบทประพันธ์นะ มันเป็นหญิงถ่อย แต่ถ้ารักใครก็รักจริง เป็นคนตื้นๆ มีความเป็นมนุษย์อยู่มาก เราใส่ข้อมูลนี้ให้เขาใหม่ทั้งหมด..."

ในส่วนของบทละคร ที่ชนินทรให้คำจำกัดความสำหรับละครโทรทัศน์ไว้ว่า บทที่ดีก็เปรียบเสมือนรากฐานที่ดี การมีบทที่มีประเด็นในการเล่าชัดเจน และถูกจริตคนดูนับได้ว่าประสบความสำเร็จไปครึ่งหนึ่งแล้ว ตัวอย่างนี้มีให้เห็นในละครเรื่อง *แรงเงา* ซึ่งเขียนบทละครโทรทัศน์โดย วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน์ เพื่อนสนิทที่เรียนมหาวิทยาลัยมาด้วยกัน การสื่อภาษาเดียวกัน ก่อให้เกิดความประสมประสานในการทำงานร่วมกันได้อย่างดี ซึ่งชนินทรได้กล่าวไว้ว่า

"...พี่แก๊ป วิสุทธิชัย เขาเข้าใจบริบทสังคมไทย พอพี่อ่านบทละครของเขามันชวาล ไปหมด มันเห็นภาพ และพี่รู้เลยว่าจะเล่นกับเรื่องนี้อย่างไร..."

หลังจากขั้นตอนการถ่ายทำ (production) เสร็จสมบูรณ์ การกำหนดจังหวะของละคร และการแก้ไขปัญหาต่างๆระหว่างการถ่ายทำจะเกิดขึ้นในกระบวนการที่เรียกว่าการตัดต่อทั้งสิ้น ชนินทรเรียกการทำงานในส่วนนี้ว่า การตัดต่อคือกระบวนการเยียวยาขั้นสุดท้าย เนื่องจากผลแห่งการตัดต่อสามารถกำหนดจังหวะการแสดง เสียงพูด และการดำเนินเรื่องได้อย่างน่ามหัศจรรย์ ในทรรศนะของ ชนินทรเขามีความเห็นว่าผู้กำกับควรจะมีส่วนร่วมในกระบวนการนี้ เพราะผู้กำกับคือคนที่กำหนด และควบคุมทุกอย่างในละคร

"...บางครั้งเราไม่มีเวลาให้นักแสดงแก้ไขในช่วงการถ่ายทำ เราก็จะดูว่าถ้าเล่นมาแบบนี้ จังหวะนี้เราเอาไปตัดได้ หลายๆฉากที่เราเห็นนักแสดงเล่นเก่ง มันเกิดจากผลของการตัดต่อทั้งนั้น มีตัดแต่งเสียง แก้จังหวะการแสดง พี่ทำแบบนี้มาตั้งแต่เรื่องเลื่อมพรายลายรัก เมื่อ 5 ปีที่แล้ว ส่วนนักแสดงใหม่ โอ้โห ยาก เด็กใหม่ไม่อ่านหนังสือกัน ไม่อ่านออกเสียงและทักษะทางการแสดงก็ไม่มี แต่ว่าการตัดต่อสามารถช่วยได้..."

1.3.4 ปัญหาและวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

ปัญหาส่วนใหญ่ที่ชนินทรพบมักจะเกิดจากนักแสดงเป็นหลัก ซึ่งวิธีการปรับแก้ไขก็จะเป็นแบบผสมผสานทั้งการปรับบทละครช่วย และการอธิบายทำความเข้าใจกับนักแสดง ชนินทรพบว่านักแสดงจะมีส่วนไม่มั่นใจอยู่ในตัว เมื่อต้องเผชิญกับสภาวะที่ไม่คุ้นชินดังกล่าวก็จะพยายามรีบผ่านตรงนั้นไปให้เร็วที่สุด ชนินทรเรียกพื้นที่นั้นว่า Comfort Zone หรืออาการที่พยายามหลุดออกจากความไม่มั่นใจ ซึ่งอาจทำให้วัตถุประสงค์ในการสื่อสารผิดเพี้ยนไปจากที่ต้องการได้ นอกจากจะต้องอาศัยความผ่อนคลายในการอธิบายแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะต้องวิเคราะห์ให้ได้ว่าจุดไหนคือจุดที่นักแสดงรู้สึกไม่มั่นใจที่จะสื่อสารออกมา เช่น นักแสดงคนหนึ่งที่ต้องพูดว่า แล้วเธอก็มาสลัดผ้าต่อหน้าฉันในห้องน้ำชาย ด้วยความที่นักแสดงผู้นั้นไม่เข้าใจคำว่าสลัดผ้า เขาเลยพยายามพูดคำนั้นให้เร็วที่สุด เพื่อให้มันผ่านไป เมื่อลองเปลี่ยนให้พูดว่า แก้ผ้า แทน สลัดผ้า ทุกอย่างก็ถูกคลี่คลายไปได้ เป็นต้น แต่สำหรับนักแสดงบางคนที่มีจังหวะการพูดเฉพาะตัว การแก้ไขปัญหาดังกล่าวอาจทำไม่ได้ในระหว่างการถ่ายทำ จำเป็นจะต้องแก้ไขในกระบวนการหลังการถ่ายทำ ซึ่งก็คือ การตัดต่อนั่นเอง

2. ธรธร สิริพันธ์วราภรณ์

ผู้กำกับการแสดงที่เคยมีประสบการณ์ในการกำกับการแสดงให้แก่ผู้วิจัยถึง 2 สื่อ คือ ภาพยนตร์เรื่อง *เดอะ กิ๊ก (The Gig)* ในปีพ.ศ. 2548 และละครโทรทัศน์เรื่อง *ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู* ที่เพิ่งออกอากาศเสร็จสิ้นไปเมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ผู้วิจัยได้มีโอกาสสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในระหว่างการถ่ายทำละครเรื่อง*ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู* เป็นระยะเวลา 9 เดือน และได้รับความร่วมมือในการสัมภาษณ์เจาะลึกจากธรธร จำนวน 2 ครั้ง คือ เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธุ์ พ.ศ. 2557 ที่กองถ่ายทำละคร และวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ที่บ้านของผู้กำกับการแสดง

2.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

ผู้กำกับการแสดงที่เคยมีประสบการณ์ในการกำกับการแสดงให้แก่ผู้วิจัยถึง 2 สื่อ คือภาพยนตร์เรื่อง *เดอะ กิ๊ก (The Gig)* ในปีพ.ศ. 2548 และละครโทรทัศน์เรื่อง *ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู* ที่เพิ่งออกอากาศเสร็จสิ้นไปเมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ผู้วิจัยได้มีโอกาสสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในระหว่างการถ่ายทำละครเรื่อง*ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู* เป็นระยะเวลา 9 เดือน และได้รับความร่วมมือในการสัมภาษณ์เจาะลึกจากธรธร จำนวน 2 ครั้ง คือ เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557 ที่กองถ่ายทำละคร และวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ที่บ้านของผู้กำกับการแสดง

2.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

การศึกษาผลงานและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานต่างๆของธรธร สิริพันธ์วราภรณ์ ในฐานะผู้กำกับการแสดง ผู้วิจัยพบว่าตัวตน หรือ “ลายเซ็น” ในการทำงานของเขามีความเด่นชัดมากขึ้นเรื่อยๆ จากคำว่า “ผู้กำกับตามสั่ง” ที่เขาเคยให้คำนิยามตัวเองไว้เมื่อหลายปีก่อน จนวันนี้เขากลายเป็นผู้กำกับการแสดงที่มีจุดขายชัดเจน ในแง่ของเทคนิคการนำเสนอ โดยเฉพาะการเล่าเรื่องด้วยภาพ รวมไปถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละสื่อของเขานั้นก็ชัดเจนมากขึ้นด้วยเช่นกัน

จากความคุ้นเคยในวงการการสร้างสรรค์โฆษณา ในฐานะ Copy Writer สู่การเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ที่พ่วงตำแหน่งผู้เขียนบทเข้าไปด้วย และเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์อย่างเต็มตัวในปัจจุบัน เขายังคงมองผลงานของเขาเป็น “สินค้า” ที่ต้องหาจุดเด่น และวางกลยุทธ์การนำเสนอให้มีความแตกต่าง เพื่อให้เกิดผลทางการตลาดตามที่ได้วางวัตถุประสงค์เอาไว้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของสื่อแต่ละประเภท ว่ามีข้อจำกัดอย่างไร

สิ่งหนึ่งที่เป็นตัวกำหนดวิธีการในการนำเสนอคือ “เวลา” การสร้างสรรค์เรื่องราวในภาพยนตร์โฆษณาจะมีเวลาจำกัดเพียงไม่เกิน 1 นาที ส่วนภาพยนตร์มีเวลาในการเล่าเรื่องไม่เกิน 90 นาที และในละครมีเวลาให้มากถึง 24 ตอนโดยประมาณ หรือ 1800 นาที

ละครโทรทัศน์ : โอกาสของคนชอบเล่าเรื่อง

ศาสตร์ของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์นั้น สำหรับเขาแล้วมันคือศาสตร์เดียวกัน แตกต่างกันเพียงวิธีการนำเสนอ และระยะเวลาเท่านั้น ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์จะมีระยะเวลาในการให้รายละเอียดได้มากกว่าภาพยนตร์ โดยสามารถเล่าภูมิหลังของตัวละคร ความคิด สถานการณ์ที่สะท้อนตัวตนของตัวละครได้มากกว่า ในขณะที่ภาพยนตร์ทำได้ไม่เท่า ละครโทรทัศน์จึงมีพื้นที่สำหรับคนที่ชอบเล่าเรื่องมากกว่า

การสร้างสรรค์ผลงานในละครโทรทัศน์สำหรับธรธร จึงเป็นความสนุกที่เกิดขึ้นอย่างไม่รู้จบในฐานะคนที่ชอบเล่าเรื่อง เขามักจะเก็บรายละเอียดเล็กๆน้อยตามจินตนาการหลังจากที่ได้อ่านเรื่องย่อจบลง และบรรจงใส่ลงในละครโทรทัศน์ของเขาอย่างมีศิลปะ และละเมียดละไม โดยยึดเค้าโครงจากความจริงเป็นหลัก และแต่งแต้มรายละเอียดในมุมมองที่เขาอยากให้เกิดขึ้น ซึ่งบางครั้งอาจไม่อยู่ในขอบเขตของความเป็นจริง 100% แต่สิ่งต่างๆที่เกิดขึ้นจะสามารถสร้างอรรถรสในการรับชมให้กับผู้ชมที่เสพผลงานของเขาได้

"...สมมติว่าตัวละครไปตลาด จะให้เดินเฉยๆละครมันก็ไม่มีอะไร มันควรจะต้องมีบรรยากาศของแผงปลา แผงผัก ความวุ่นวาย ภาพคนซื้อของที่ไม่ได้เกิดจากการเซทขึ้น สิ่งเหล่านี้มันสวยงามนะ แต่ละครไม่ค่อยใส่ เน้นแต่นักแสดง ซึ่งจริงๆแล้วภาพเหล่านี้มันทำให้คนดูรู้สึกถึงความเป็นตลาด มันได้อารมณ์..."

การสร้างอารมณ์ในผลงานละครโทรทัศน์ของเขา ได้รับอิทธิพลมาจากการเคยเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เนื่องจากการต้องควบคุมองค์รวมทั้งหมดจบกว่าจะเสร็จสิ้นกระบวนการผลิต ได้แก่ การเขียนบท การกำกับการแสดง การตัดต่อ และการโปรโมท การเป็นผู้กำกับการแสดงของธรธรจึงไม่เพียงแต่กำกับวิธีการแสดงเท่านั้น แต่ยังกำกับอารมณ์ และภาพรวมของละครทั้งเรื่องอีกด้วย การสร้างลักษณะเฉพาะตัวให้กับละครเช่นนี้จึงเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นหลังจากที่ได้อ่านบทแล้ว และพูดคุยทำความเข้าใจกับผู้ผลิตเรื่องการวางแผนในขั้นตอนการถ่ายทำ (production) เพื่อจัดหาทีมงานที่มีวิสัยทัศน์ตรงกันในสไตล์ที่กำหนด

ตัวอย่างที่ปรากฏในผลงานชิ้นล่าสุดของเขาคือ ละครโทรทัศน์เรื่อง *ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู* ที่ผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์ในฐานะนักแสดง ธรธรได้กำหนดทิศทางของละครให้ย้อนกลับไปดำเนินเรื่องราวในยุคประมาณ พ.ศ. 2525 – 2527 ซึ่งถือได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของงิ้วไทย และเติมกลิ่นอายของความเป็นจีนมากยิ่งขึ้น เพื่อให้ละครมีความแตกต่างและและโดดเด่น รวมถึงลดทอนความไม่สมเหตุสมผลบางประการของการดำเนินเรื่อง เช่น การดูงิ้ว หรือมีการฝึกวิทยายุทธ์ในปัจจุบัน วิธีการเหล่านี้เปรียบได้กับการสร้างจุดขาย ปิดจุดด้อยให้กับสินค้านั่นเอง

"...บทต้นฉบับของร้ายรักพยัคฆ์กังฟูไม่ได้เป็นแบบนี้นะ เป็นละครในยุคปัจจุบัน แต่มีการดูงิ้ว ซึ่งเราดูแล้วมันเป็นไปไม่ได้ที่สมัยนี้คนจะมาดูงิ้ว ถ้าทำออกไปคนไม่เชื่อหรอก เลยเปลี่ยนเป็นละครย้อนยุค แล้วเราก็หยิบจีนมาใส่ ซึ่งในบทเขามีอยู่แล้วเป็นเชื้อ แต่ถ้าเราคิดจะเล่นเรื่องงิ้ว เรื่องจีน เราก็ใส่ให้เต็มที่ไปเลย เป็นการสร้างทิศทางของละครให้ชัดเจน..."

อย่างไรก็ตามการสร้างทิศทาง หรือลักษณะเฉพาะตัวให้กับละครของเขาก็ไม่ได้ตรงใจกับผู้ชมและผู้อำนวยการสร้างเสมอไป เนื่องจากทัศนคติของผู้ชมที่มีต่อประเภทของละครและการสร้างกลิ่นอายจากจินตนาการของเขาสวนทางกัน เช่น สถานที่ในฉาก เครื่องแต่งกาย และมุมภาพ เป็นต้น

"...เรื่องลูกทาสนี่คนชมเยอะ คนด่าก็เยอะเหมือนกัน (หัวเราะ) เราโดนเรียกไปคุยว่าทำแบบนี้ไม่ได้ คนจะไม่รับ แต่เราคิดว่าเรากำลังทำละคร เราไม่ได้ทำสารคดี บทมันเอื้อให้จินตนาการ เราทำตามเค้าโครงเดิมนั่นแหละ แต่รายละเอียดบรรยากาศต่างๆขอปรับ เพื่อให้

มันสนุกขึ้น เพราะถ้าทำทุกอย่างแบบเดิมตามที่รีเสิร์ชมา มีคนเคยทำแล้ว คุณไปดูของเก่าก็ได้สิ แต่เมื่อให้เราทำใหม่ เรื่องเล่าในแบบฉบับของเราก็จะต้องมีความแตกต่าง.."

เจตนาในการเล่าเรื่องตามแบบฉบับของตนเองเช่นนี้ ธรธรได้ให้ทรรศนะได้อย่างน่าสนใจว่าเขาไม่ต้องการให้คนยึดติดกับแนวทางของละครโดยปราศจากความคิดสร้างสรรค์ และการจินตนาการการเปิดโลกทัศน์ในมุมมองใหม่ๆด้วยวิธีการคิดแบบนอกกรอบ จะสามารถพัฒนาศักยภาพในการเสพงานศิลป์ต่อไปได้ ละครโทรทัศน์ก็เป็นงานศิลปะรูปแบบหนึ่งที่ไม่มีอะไรตายตัว ไม่มีอะไรถูกผิด ขึ้นอยู่กับการตีความของแต่ละบุคคล แนวความคิดด้านนี้ยิ่งทำให้การสื่อสารตัวตนในผลงานของเขามีความชัดเจนมากขึ้น กลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่าง หรือลายเซ็นที่พร้อมจะตอบโจทย์งานละครที่มีสีสัน มีความเป็นแฟนตาซี ไม่ยึดติดกับกรอบความจริง แต่อีกด้านหนึ่งจากประสบการณ์การสร้างสรรค์ละครเรื่องดังกล่าว คือการเรียนรู้การสร้างสรรค์งานด้วยจินตนาการอย่างสมดุล โดยเฉพาะสื่อละครโทรทัศน์ที่เป็นการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อมวลชน ภายใต้การนโยบายการบริหารขององค์กรที่สังกัด

การเป็นผู้กำกับการแสดงที่มีแนวทางในการนำเสนอเฉพาะตัวเช่นนี้ มักเกิดขึ้นบ่อยในผู้กำกับการแสดงที่มีประสบการณ์จากการกำกับภาพยนตร์ ส่งผลให้การเลือกผู้ร่วมงานเป็นส่วนที่ต้องให้ความใส่ใจเพื่อจะรังสรรค์งานผลงานให้เกิดเป็นเอกภาพได้ตามระยะเวลาที่กำหนด ในที่นี้ธรธรให้ความสำคัญกับผู้ร่วมงาน 4 ฝ่ายด้วยกัน คือ

1. ฝ่ายผู้กำกับภาพ

มุมมองภาพจากผู้กำกับทั่วไป มักจะแตกต่างกับมุมมองภาพจากผู้กำกับการแสดงที่มีความเป็นศิลปินสูงอย่างธรธร คำว่าภาพในผลงานต่างๆของเขาไม่ว่าจะเป็นสื่อประเภทใดจึงมีความสำคัญที่สุด ฝ่ายผู้กำกับภาพ หรือ Switcher จึงเป็นส่วนแรกที่ธรธรมุ่งปรับความเข้าใจ และทัศนคติในการทำงานให้สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน ในช่วงการผลิตละครเรื่องแรกๆ ธรธรต้องอาศัยการสื่อสารอย่างมาก เนื่องจากผู้กำกับภาพในละครโทรทัศน์จะมีความคุ้นเคยกับการกำกับภาพในแบบของละครโทรทัศน์ ไม่ว่าจะเป็นการซูม การเลือกอาการทางการแสดง หรือจังหวะการเล่าเรื่องต่างๆ นอกจากเขาจะบอกความต้องการในแนวทางของตนเองแล้ว ธรธรยังนำภาพตัวอย่าง (reference) และมุมภาพที่ต้องการในภาพยนตร์เรื่องต่างๆ มาให้ผู้กำกับภาพได้ศึกษา ความโชคดีที่เขาได้พบในครั้งนั้นคือเขาได้พบกับ ชูชาติ นันทิธัญญธาดา ผู้กำกับภาพอายุน้อย ที่พร้อมเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ และรู้สึกสนุกกับมุมภาพที่ธรธรได้นำเสนอ เปรียบเสมือนการเปิดโลกทัศน์ในการกำกับภาพละครโทรทัศน์ในอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งหลังจากที่ได้ร่วมงานกับธรธร ชูชาติ นันทิธัญญธาดา ก็ได้รับรางวัลนาฏราช สาขากำกับภาพยอดเยี่ยม ในปี พ.ศ. 2555 จากละครโทรทัศน์เรื่อง *ขุนศึก* และถูกเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลเดียวกันจากเรื่อง *รากบุญ* ด้วย

2. ฝ่ายศิลปกรรม

ฝ่ายศิลปกรรม หรือ Production Design จะทำหน้าที่ออกแบบ และสร้างบรรยากาศต่างๆ ในละคร โดยการจัดเตรียมอุปกรณ์ประกอบฉากต่างๆ ให้มีรายละเอียดสอดคล้องกับเนื้อเรื่อง และความต้องการของผู้กำกับการแสดง การที่ธรธรเป็นคนมีจินตนาการสูง และมีความใส่ใจกับทุกๆ รายละเอียดของการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้ฝ่ายศิลปกรรมมีบทบาทมากในขั้นตอนการถ่ายทำละคร แต่เนื่องจากงานศิลปกรรมในละครต้องอาศัยคนจำนวนมาก ทีมงานที่มีฝีมือก็มักจะถูกดึงตัวไปช่วยในงานละครเรื่องอื่นๆ ทำให้การถ่ายทำแต่ละครั้งอาจไม่ได้ทีมงานเดิมทุกครั้ง ในกรณีนี้ธรธรในฐานะผู้ควบคุมภาพรวมของละครก็จะใช้เวลาในช่วงประชุมงานอธิบายความต้องการเพื่อให้ทีมใหม่เตรียมอุปกรณ์ให้พร้อมถ่ายทำในตารางการถ่ายวันถัดไป ฝ่ายศิลปกรรมที่ดีจึงจะต้องมีการเตรียมการทำการบ้าน และศึกษาสไตล์ของผู้กำกับเพื่อการทำงานที่สอดประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

3. ฝ่ายผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง

ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดงจะต้องเป็นผู้ที่ทำหน้าที่แทนผู้กำกับการแสดงได้ในทุกๆอย่าง เช่นการจัดวางตำแหน่งกล้อง ตำแหน่งการยืนของนักแสดง ซึ่งผู้ช่วยผู้กำกับการแสดงจะต้องศึกษาสไตล์ความชอบของผู้กำกับว่าเป็นอย่างไร รวมถึงสามารถแก้ไขสถานการณ์ได้เมื่อเกิดปัญหาในระหว่างการถ่ายทำในสไตล์การทำงานของธรธร เขาจึงมักชอบทำงานกับผู้ช่วยผู้กำกับที่เขาคุ้นเคยมากกว่า เพื่อลดปัญหาทางการสื่อสาร ถึงแม้จะช่วยเหลือได้ไม่100% แต่ยังดีกว่าเริ่มต้นอธิบายใหม่ในทุกๆฉาก

4. ฝ่ายสถานที่

ฝ่ายสถานที่นับว่ามีบทบาทสำหรับการถ่ายทำ เพราะต้องสามารถเลือกมุมถ่ายให้สัมพันธ์กันกับการวางตำแหน่งกล้องในแนวทางที่ตรงกับความต้องการของผู้กำกับการแสดง สถานที่บางที่มองด้วยตาเปล่าเป็นอย่างหนึ่ง แต่เมื่อมองผ่านกล้องอาจเป็นอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งหากฝ่ายสถานที่ไม่เข้าใจสไตล์ของภาพ สถานที่ที่มองด้วยตาเปล่าว่าสวย อาจไม่สวยเมื่ออยู่ในกล้องก็ได้ ปัจจัยสำคัญในการเลือกสถานที่สำหรับการทำงานร่วมกับธรธร คือ ต้องเป็นสถานที่ที่มีเรื่องราว มีความลึก ไม่ทึบแบน หรือหากหลีกเลี่ยงไม่ได้จะต้องมีความหมายซ่อนอยู่ในความทึบแบนนั้น เช่น Texture บนกำแพง เป็นต้น

2.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ

การเชื่อมโยงคุณลักษณะต่างของสื่อภาพยนตร์เข้ากับละครโทรทัศน์ในแนวทางของธรรธร เกิดจากประสบการณ์การคลุกคลีอยู่ในวงการภาพยนตร์มาอย่างยาวนาน ซึ่งเมื่อนำมาผสมผสานกันในปัจจุบันก็สร้างความโดดเด่นให้แก่ผลงานของเขาไม่น้อย จนกลายมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ปรากฏแก่สายตาของผู้อำนวยการผลิตละครที่เห็นแง่มุมใหม่ๆจากการสร้างสรรค์ผลงานของเขา จากละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่องที่ออกอากาศในปีเดียวกัน คือ เรื่อง*ลูกทาส รากบุญ1* และ *ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู* ที่ถึงแม้แนวเรื่องจะแตกต่างกัน แต่จุดร่วมที่ทุกคนสัมผัสได้คือ ทุกเรื่องมีกลิ่นอายของความเป็นธรรธรแฝงอยู่ ถึงแม้ธรรธรจะปฏิเสธว่าเขาไม่ได้ตั้งใจสร้างเอกลักษณ์หากแต่ต้องการสร้างความแตกต่างให้แก่วงการละครโทรทัศน์ไทยเท่านั้น แต่กลวิธีในการนำเสนอของเขาก็บ่งบอกถึงตัวตนของเขาได้อย่างชัดเจน สามารถจำแนกได้เป็น 3 ปัจจัยดังนี้

1. การถ่ายภาพบรรยากาศก่อนเข้าเนื้อหาในฉาก

การถ่ายภาพในลักษณะดังกล่าวมักไม่ค่อยปรากฏในละครโทรทัศน์เท่าไรนัก แต่มักจะปรากฏในภาพยนตร์เสียมากกว่า ภาพบรรยากาศเหล่านี้เรียกว่า Stock Shot ที่แสดงถึงบริบทของสภาพแวดล้อมในขณะนั้น เช่น ภาพคน ภาพนก ภาพเมฆที่เคลื่อนไป หลังคา ดอกไม้ เป็นต้น ภาพเหล่านี้จะทำหน้าที่กล่อมเกลาอารมณ์ของผู้ชมก่อนเข้าสู่เรื่องจริงๆ มักเป็นภาพเปิดหัวฉากที่ไม่ซับซ้อน โดยมากมักเป็นฉากรัก หากแต่ฉากที่ต้องการความเข้มข้น ธรรธรก็จะไม่ใส่ภาพในลักษณะนี้แต่จะตรงเข้าสู่เนื้อเรื่องเลย

การสอดแทรกภาพบรรยากาศเหล่านี้ในละครทัศน์ แสดงถึงความใส่ใจในทุกๆองค์ประกอบที่จะทำให้ผู้ชมรู้สึกมีอารมณ์ร่วม โดยไม่เน้นหนักที่การแสดงของนักแสดงเพียงอย่างเดียว และโดยส่วนตัวของธรรธรเอง เขาก็รู้สึกสนุกที่ได้ถ่ายภาพดังกล่าว และนำมาใช้ประกอบฉากต่างๆในละครโทรทัศน์อย่างเป็นธรรมชาติ

2. มุมภาพแบบภาพยนตร์

ธรรธรให้ความสำคัญกับภาพทุกภาพที่ปรากฏในละคร เนื่องจากภาพจะเป็นตัวสื่อสารเนื้อเรื่อง อารมณ์ความรู้สึกไปยังคนดูได้ มุมภาพเขาเขาจึงจะต้องมีความพิเศษ เช่น มีมิติ มีรายละเอียด มีเรื่องราว รวมถึงมีความรู้สึก เมื่อมาประกอบเข้ากับการแสดงก็จะยิ่งส่งเสริมให้การแสดงนั้นน่าสนใจมากยิ่งขึ้น มุมภาพของธรรธรมักจะมีมิติอยู่เสมอ โดยการนำวัตถุ เช่นดอกไม้ ใบหญ้า หรือขวดแก้วมาทำเป็น Foreground ซึ่งแตกต่างจากภาพในละครเรื่องอื่นๆที่เน้นความชัดเจนของเฟรมภาพ

อุปกรณ์ในการถ่ายภาพก็เป็นสิ่งจำเป็นเช่นเดียวกัน กล้องแต่ละประเภทย่อมได้ภาพที่แตกต่างกัน ภาพที่เป็นแนวทางของธรรธรที่ได้อิทธิพลมาจากภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณานั้นจะใช้กล้องฟิล์ม หรือในปัจจุบันเป็นกล้องDSLR ที่ให้คุณลักษณะของภาพเทียบเท่ากล้องฟิล์ม ด้วยระบบ

ดิจิทัล ซึ่งกล้องที่ใช้ถ่ายละครโทรทัศน์เป็นกล้องระบบเบต้าไม่สามารถถ่ายทอดภาพที่มีความชัดลึกชัดตื้นในลักษณะดังกล่าวได้

เมื่อมีข้อจำกัดเกิดขึ้น เขาจึงพยายามหาวิธีที่จะใช้กล้องสำหรับถ่ายทำละครโทรทัศน์ สร้างภาพให้ได้ใกล้เคียงกับภาพในภาพยนตร์ที่สุด การทดลองในเรื่องมุมภาพครั้งแรกจึงเกิดขึ้นในละครเรื่อง *รากบุญ1* ที่มีการวางกล้องในระยะไกล แตกต่างจากการวางกล้องในการถ่ายทำละครโทรทัศน์ทั่วไป และใช้เลนส์เป็นตัวช่วยในการสร้างมิติของภาพ

> *"...ใครมากองตอนนั้นจะหัวเราะกันหมด เพราะแทบไม่เห็นตากล้องเลย ยืนกันอยู่ไกลมาก เด็ดต้นไม้ดอกไม้มาเป็น Foreground กันสนุก แต่มันได้อารมณ์มากกว่าเยอะเลย แล้วพวกนี้ก็กลายมาเป็นทีมกล้องประจำ พวกที่ถ่ายซูมๆ เฟรมชัดๆแบบละครเราก็ไม่เอา เพราะมันไม่ใช่สไตล์เรา ไม่ตอบโจทย์เรื่องภาพอย่างที่เราต้องการ..."*

3. การดำเนินเรื่อง

การดำเนินเรื่องในแบบฉบับของธรธร เป็นผลต่อเนื่องมาจากมุมภาพที่สวยงามในสไตล์ของเขา การเล่าเรื่องที่มีลูกเล่น บางครั้งเล่าจากเหตุการณ์หลังแล้วย้อนขึ้นมาเหตุการณ์ก่อนหน้า สอดรับกับมุมภาพที่แปลกตาของเขาได้อย่างกลมกลืน เขามักจะทำเรื่องให้มีมิติเฉกเช่นเดียวกับมุมภาพของเขาอยู่เสมอ เช่น การสอดแทรกอารมณ์ขันลงไปในสถานการณ์ของเรื่อง หรือการเพิ่มฉากที่บอกเล่าถึงปูมหลังของตัวละคร นอกจากจะทำให้คนดูรับรู้ถึงที่มาที่ไปของตัวละครแล้ว ยังสร้างมิติให้แก่ตัวละครตัวนั้นอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์

2.3.1 หลักในการกำกับการแสดง

การเป็นคนมองโลกในแง่ดีของธรธร สะท้อนออกมาผ่านวิธีการทำงานในกระบวนการถ่ายทำและผลงานภายใต้การกำกับการแสดงของเขาอยู่เสมอ เนื่องจากการกำกับการแสดงไม่ได้เป็นแค่กำกับนักแสดงอย่างเดียว หากแต่กำกับทิศทางของละครทั้งเรื่องด้วย หลักในการกำกับการแสดงของเขาจึงยึดถือภาพรวมของการทำงานเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นการสร้างความรู้สึกที่ดีให้เกิดขึ้นในกองถ่าย หมายรวมทั้งความรู้สึกของผู้จัดละคร นักแสดง และทีมงานที่เกี่ยวข้องทุกคน การมีจิตวิทยาในการทำงานถือเป็นหลักการอย่างหนึ่งที่ธรธรยึดมั่นมาตลอด เขาเชื่อว่าเมื่อทุกคนมีความรู้สึกที่ดี จะเกิดพลังการทำงานที่เป็นหนึ่งเดียว ส่งผลให้ทุกคนมีความกระตือรือร้น และมุ่งมั่นทำงานตามหน้าที่ที่ตนเองได้รับมอบหมายอย่างดีที่สุด

การกำกับละครโทรทัศน์ก็เช่นเดียวกัน เขาไม่ละเลยที่จะให้ความสำคัญกับองค์ประกอบต่างๆ ที่เกิดขึ้นในจอภาพ ไม่ว่าจะเป็นแสง เสียงเพลง บรรยากาศ อุปกรณ์ประกอบฉาก และการแสดงของนักแสดง ที่จะต้องมีการผสมผสานกันอย่างลงตัว ไม่ให้น้ำหนักส่วนใดส่วนหนึ่งมากเกินไป ละครโทรทัศน์ของเขาจึงมีความกลมกลืน ดูสบายตา รวมถึงมีความตลก สนุกสนานสอดแทรกอยู่เป็นระยะๆ อันเนื่องมาจากบุคลิกส่วนตัวที่เป็นคนอารมณ์ดี ถึงแม้จะต้องถ่ายทอดความเศร้าก็จะเป็นความเศร้าที่ไม่บีบคั้นจิตใจมากจนเกินไป

"...ในเรื่องลูกทาสมีหลายฉากที่หดหู่มาก dark มาก เราทนไม่ได้ คือชีวิตคนมันไม่ควรจะได้เสพอะไรที่เศร้าขนาดนั้น แล้วความเศร้าในละครนี่มันก็เศร้าเกินจริงมาก นี่มันละครนะ มันไม่ใช่ชีวิตจริง เราเลยขอบิดรายละเอียดนิดหน่อย โครงเดิมนั่นแหละ แต่เพิ่มฉากบู๊นิด ตลกหน่อย ลดทอนความรุนแรง..."

ถึงแม้สิ่งที่ธรรธรทำอาจไม่ตอบโจทย์ของละคร หรือตอบสนองความต้องการของคนดูและนักวิจารณ์ แต่ก็เป็นการคัดกรองแนวทางในการกำกับละครของตนเองว่าแท้จริงแล้ว ละครแนวไหนที่เหมาะกับสไตล์การกำกับในแบบฉบับของเขา จากการทำในสิ่งที่ตนเองต้องการจริงๆ และยังคงยึดมั่นในแนวทางไม่สั่นคลอน ซึ่งเขาพบว่าละครแนวตลก เป็นแนวทางของละครที่ใกล้เคียงกับตัวตนเขามากที่สุด รองลงมาคือละครแนวสยองขวัญ และแนวประชดประชันเสียดสี

2.3.2 วิธีการกำกับนักแสดง

การกำกับนักแสดงของธรรธรนั้น มองอย่างผิวเผินจะดูเหมือนว่าไม่ได้กำกับอะไรเลย แต่แท้จริงแล้วเขากำลังดึงเอาความเป็น "ธรรมชาติ" ของนักแสดงผู้นั้นออกมาผ่านตัวละครที่เขาสวมบทบาทอยู่ การพยายามเคี่ยวกรำนักแสดงเป็นสิ่งที่เขาไม่เคยทำ เพราะนั่นเท่ากับว่าเขากำลังทำให้พลังแห่งธรรมชาติที่มีอยู่ในตัวนักแสดงหมดลงไป วิธีการที่เขามักจะทำประจำเมื่อกำกับการแสดงคือลองให้นักแสดงเล่นให้ดูก่อนในช่วงซ้อมกล้องก่อนการถ่ายทำ หากไม่มีอะไรติดขัด สามารถสื่อสารความต้องการในฉากได้ เขาก็จะปล่อยให้นักแสดงเล่นจริง แต่หากนักแสดงคนนั้นเล่นผิดความหมายสื่อสารไม่ตรงกับเป้าหมายของฉากนั้นๆ เขาก็จะเดินมาอธิบายว่าที่ถูกต้องเป็นอย่างไร

"...เวลาเรากำกับเราจะไม่ชอบไปเค้นนักแสดงนะ เพราะเรารู้สึกว่าแต่ละคนก็มีธรรมชาติของเขา ให้นักแสดงหาวิธีการเล่นจากบทได้เอง เราชอบมากกว่า..."

ถึงแม้การได้ร่วมงานกับนักแสดงที่มีประสบการณ์ มีการศึกษาตัวละคร หรือฉากที่จะต้องแสดงมาก่อนจะเป็นสิ่งที่เขาปรารถนา แต่สิ่งที่มักจะตามมากับนักแสดงที่ประสบการณ์เหล่านี้คือการยึดติดการเล่นในรูปแบบเดิมๆ ซึ่งสำหรับธรธรแล้วการมีประสบการณ์มาอย่างยาวนานจนรู้ทิศทางในการแสดงที่มักเป็นปัญหาสำหรับผู้กำกับคนอื่นๆก็ไม่ใช่ปัญหาสำหรับเขา การมีภาวะของการแสดงในรูปแบบเดิมๆ มีจังหวะการพูดแบบเดิม ธรธรมองว่าเพราะนั่นคือตัวตนของเขา และเพราะรูปแบบการแสดงแบบนั้นคือสิ่งที่เราต้องการในละครเรื่องนี้ ซึ่งอาจมีความเหมาะสมกับคาแรคเตอร์ของตัวละครในบางประการอยู่ เขาจึงยอมรับได้ ด้วยทัศนคติที่ว่า คนเราเมื่อเจอสถานการณ์ที่ต่างกัน สภาพแวดล้อมที่ต่างกัน ถึงแม้จะมีการแสดงออกในแบบเดียวกัน แต่วิธีคิด หรือความรู้สึกข้างในย่อมมีอะไรที่แตกต่างเสมอ เทียบกับนักแสดงที่พยายามเปลี่ยนตัวเองอยู่ตลอด เมื่อเล่นเรื่องใหม่ๆ เช่นการแต่งกาย เสื้อผ้า แต่งหน้า ทำผม รวมถึงการเล่นสีหน้าท่าทาง ที่ดูพยายามเปลี่ยน แต่ไม่มีความรู้สึกข้างใน เพราะเป็นการเปลี่ยนเฉพาะภายนอก เขาคิดว่ามันจะก่อให้เกิดผลเสียกับละครมากกว่าผลดี เพราะขาดความเป็นธรรมชาติ

> *“...ทอม ครูซ หรือ แบรด พิตต์ เล่นหนังมาเยอะมาก แต่ละเรื่องก็จะมีท่าอะไรของเขา วิธีการพูดในสไตล์ของเขา แต่ไม่รู้สิ เรารู้สึกว่าแต่ละเรื่องเขาไม่เหมือนกันเลย มันเป็นเพราะทัศนคติของบ้านเราหรือเปล่าที่จะต้องไปเปลี่ยนทุกอย่าง เมื่อเล่นเรื่องใหม่ ซึ่งเราว่ามันเฟค มันเป็นการเปลี่ยนแต่ภายนอก แล้วมันก็ทำให้นักแสดงเล่นอยู่แค่ข้างนอก เล่นหน้าเล่นตา...”*

ในส่วนของนักแสดงใหม่ ที่ยังมีประสบการณ์ไม่มากนัก ธรธรจะใช้วิธีพูดคุย ทำความเข้าใจตัวละครก่อน แล้วจึงสร้างความผ่อนคลายให้กับนักแสดง เช่น การให้กำลังใจ การชื่นชม และการไม่ตำหนิต่อหน้าคนอื่น โดยเชื่อว่าเมื่อฝ่ายคัดเลือกนักแสดงได้คัดเลือกมาแล้ว ตัวตน หรือบุคลิกของนักแสดงคนนี้ย่อมมีความเชื่อมโยงกับตัวละครอยู่ไม่มากก็น้อย การให้นักแสดงปลดปล่อยความเป็นธรรมชาติออกมาจะสามารถสร้างความแตกต่างทางการแสดงได้

> *“...บางคนมันเล่นไม่ได้เลยนะ พูดช้ามาก แต่เราเห็นคาแรคเตอร์มันกวนๆ ถ้าเราชอบ ก็จะปรับบทให้เข้ากับเขา ให้เล่นแบบที่อยากเล่น ให้พูดแบบที่อยากพูดนั่นแหละ เราว่ามันสนุกดี...”*

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งของการไม่เค้นนักแสดง คือ การใส่ใจความรู้สึกของนักแสดง ซึ่งธรธรเชื่อว่าการสร้างบรรยากาศที่ดีในการทำงาน ไม่กดดันหรือถ่ายซ้ำในฉากเดิมๆหลายครั้ง จะช่วยให้

บรรยากาศในการทำงานราบรื่นได้ ยกตัวอย่างเช่น เมื่อนักแสดงใหม่ต้องเข้าฉากกับนักแสดงที่มีประสบการณ์แล้ว หากต้องเทคและให้เล่นใหม่ เพราะนักแสดงคู่เล่นไม่ได้ นั่นคือการทำลายบรรยากาศรูปแบบหนึ่ง นอกจากนักแสดงจะเล่นไม่ได้เหมือนเดิมแล้ว นักแสดงที่มีประสบการณ์ก็อาจจะรู้สึกเบื่อหน่าย ส่งผลให้เกิดความตึงเครียดในระหว่างการถ่ายทำได้ เขาจึงแก้ปัญหานี้โดยการถ่ายเจาะ (insert) ในจังหวะที่ผิดพลาด หลังจากนั้นจึงไปแก้ไขอีกครั้งในกระบวนการตัดต่อ ซึ่งอาจได้ผลลัพธ์เทียบเท่ากับการเค้นการแสดงในช่วงของการถ่ายทำ แต่ความรู้สึกของการทำงานก็จะแตกต่างกัน

> *"...เรื่องดาวเกี้ยวเดือนเห็นชัดมาก ในกองมีนักแสดงเด็กๆเยอะ ก็เล่นกันไม่ค่อยจะได้ ตอนถ่ายก็เทคกันบ่อย เราก็สังเกตเห็นบรรยากาศไม่ค่อยดีแล้ว เริ่มหงุดหงิด เราก็เลยตัดสินใจปล่อยผ่าน พอมาดูฟุตเทจ ผู้จัดก็ถามว่าเราปล่อยมาได้อย่างไร เล่นไม่ดีเลย เราเลยบอกว่ารอก่อน แล้วไปตัดต่อมาให้ดู ปรากฏคราวนี้ดีแล้ว ดูกลมกลืน ซึ่งในมุมมองของเรามันช่วยได้ ผลลัพธ์เท่ากัน แต่บรรยากาศการทำงานดีกว่าเยอะ แค่เราต้องทำงานหนักขึ้นนิดหน่อย..."*

การมีส่วนร่วมในกระบวนการตัดต่อ ส่งผลต่อวิธีการกำกับนักแสดงของเขาไม่น้อย เมื่อเขาเชื่อมั่นว่าจะสามารถแก้ไขอาการทางการแสดงได้โดยการตัดต่อช่วย ดังนั้นเวลากำกับการแสดง เขาจึงทำตัวเป็นคนดูในขณะที่ละครออกอากาศ ไปพร้อมๆกับจินตนาการถึงการตัดต่อจังหวะทางการแสดงไปด้วย การถ่ายทำในแต่ละฉากของเขาส่วนใหญ่จึงใช้เวลาไม่นาน

Chulalongkorn University

2.3.3 การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆนอกเหนือจากการกำกับการแสดง

โดยมากงานของผู้กำกับการแสดงจะจบอยู่ที่ขั้นตอนการถ่ายทำ แต่ผู้กำกับการแสดงในแบบของธรธรนั้นจะจบงานได้ก็ต่อเมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการตัดต่อเรียบร้อยแล้ว การรับผิดชอบตลอดทั้งกระบวนการผลิตนี้เกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยเขารับหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เมื่อเข้าสู่วงการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ในช่วงแรกเขาจึงยังนำหลักการทำงานในรูปแบบของภาพยนตร์มาใช้ เริ่มตั้งแต่การเป็นสร้างภาพยนตร์เพื่อฉายในโทรทัศน์ ในโปรแกรมหนังดังสุดสัปดาห์ ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 เรื่อง *ตัดหางปล่อยวัด* ซึ่งเขารับหน้าที่เขียนบทโทรทัศน์ กำกับการแสดง และตัดต่อเอง การทำละครโทรทัศน์ในครั้งแรกนั้นได้รับผลตอบรับจากผู้ชมดีมาก จึงได้มีโอกาสนำภาพยนตร์ในโทรทัศน์เรื่องดังกล่าว มาทำเป็นละครชุดจบในตอน (series) โดยใช้ชื่อเดิม ความยาวขนาด 30 ตอนจบ ซึ่งเขาก็ยังคงรับหน้าที่เขียนบทละครโทรทัศน์ กำกับการแสดง และตัดต่อเช่นเดิม

ความคุ้นเคยกับการมีส่วนร่วมทั้งใน ขั้นตอนก่อนการถ่ายทำ (pre-production) การถ่ายทำ (production) และขั้นตอนหลังการถ่ายทำ (post-production) นี้ กลายมาเป็นเอกลักษณ์ในการทำงานของเขาในละครทุกๆเรื่องที่เขากำกับการแสดง โดยเฉพาะขั้นตอนการตัดต่อ ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญสำหรับเขา

> *"...เราต้องตัดเอง เพราะเรารู้ว่าเราทำอะไรไว้ และอยากได้แบบไหน คนตัดที่ยังไม่ได้เข้าใจสไตล์การถ่ายแบบเราเขาก็จะตัดทิ้งหมด เพราะสิ่งที่เราทำมันไม่เหมือนกับละครเรื่องก่อนๆที่เขาเคยตัดต่อมา..."*

การร่างภาพในหัวไว้ตั้งแต่ช่วงตีความบทละคร ถูกสานต่อในช่วงของการถ่ายทำ และเติมเต็มอย่างสมบูรณ์แบบในขั้นตอนการตัดต่อ ซึ่งนอกจากจะเรียบเรียงได้ออกมาตามที่เขาจินตนาการไว้ได้แล้ว ยังช่วยแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการถ่ายทำในหลายๆจุดอีกด้วย

จุดสำคัญที่ธรธรมักจะใช้การตัดต่อเข้ามาแก้ไขอยู่บ่อยครั้ง คือ ปัญหาทางการแสดงของนักแสดง การตัดต่อสำหรับธรธรจึงเปรียบเสมือนการกำกับการแสดงขั้นตอนสุดท้ายก่อนที่ผลงานของเขาจะออกสู่สายตาผู้ชม

2.3.4 ปัญหา และวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

ปัญหาที่พบบ่อยในการทำงานร่วมกับคนหมู่มากไม่ว่าจะอยู่ในสาขาอาชีพใด คือ ปัญหาเรื่องคน ในกระบวนการถ่ายทำละครโทรทัศน์ก็เช่นเดียวกัน การแก้ปัญหาในเรื่องทักษะการทำงาน และนิสัยในการทำงานปรากฏอยู่เรื่อยๆตลอดการทำงานของธรธร แต่เนื่องจากเขาเป็นผู้กำกับที่มีทัศนคติที่ดี และไม่ได้มองว่าปัญหาที่เกิดขึ้นเป็นเรื่องใหญ่จนไม่สามารถแก้ได้ ในขณะเดียวกัน ความเป็นคนใจเย็น และช่างประนีประนอมของเขาทำให้ปัญหาต่างๆถูกคลี่คลายได้อย่างไม่ยากเย็น

ทีมงานที่มีทักษะการทำงานที่ดีย่อมเป็นที่ปรารถนาของผู้ร่วมงาน หากแต่สำหรับธรธรแล้วเขามองว่าทีมงานที่มีความตั้งใจทำงานมีคุณค่ากว่าทีมงานที่ฝีมือดีแต่นิสัยไม่ดี เนื่องจากเราสามารถฝึกฝนทักษะในการทำงานให้เขาได้ แต่เราฝึกนิสัยในการทำงานให้เขาไม่ได้ บ่อยครั้งที่ธรธรจะต้องอธิบาย หรือสอนวิธีการทำงานใหม่ๆให้แก่ผู้ร่วมงานของเขา แต่ธรธรก็ไม่เคยเหนื่อยหน่าย และมองว่านี่คืออีกหนึ่งวิธีที่จะช่วยสร้างบุคคลากรให้กับวงการละครบันเทิงของไทยหมายรวมทั้งภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ วิธีการของธรธรนั้นจะเริ่มจากการพูดคุย ทำความเข้าใจในสไตล์การทำงานร่วมกันเสียก่อน จากนั้นจึงมอบหมายงานให้ไปศึกษา เช่น ให้ไปดูภาพยนตร์ จากนั้นจึงให้ทดลองทำจริงๆ โดยจะไม่ตำหนิเมื่อเกิดข้อผิดพลาดแต่จะอธิบายอย่างใจเย็นและให้โอกาสในการแก้ไขปรับปรุง รวมถึงเอ่ยปากชมเมื่อทำงานได้ตรงตามโจทย์ที่กำหนดไว้ เนื่องจากธรธรให้ความสำคัญกับความรู้สึก

ของผู้ร่วมงานทุกคนที่ทำงานร่วมกันกับเขา การกล่าวคำตำหนิอาจทำให้งานดีขึ้นเพียงเล็กน้อย แต่ทำให้ความรู้สึกของผู้ร่วมงานคนนั้นถดถอยลงไปมาก คราวหน้าผู้ร่วมงานก็อาจขาดความมั่นใจ ทำให้งานที่น่าจะออกมาดีขึ้นกลับแย่ลงไปอีก

"...มันมีทีมอาร์ตนะที่ทุกคนบอกว่าเอามันออกไปเหอะ ทำงานแย่มาก แต่เราทำไม่ได้ เราเห็นว่ามันยังมีข้อดีด้านอื่น รับข้อเสียด้านนั้นมันหน่อย ลองให้โอกาสดูอีกสักครั้งมันได้ใจเขานะ..."

การแก้ปัญหาดังกล่าวอาจมองว่าเป็นเรื่องง่าย แต่ท่ามกลางบรรยากาศในการถ่ายทำละครที่ร้อน และเหนื่อย รวมถึงต้องทำงานแข่งกับเวลา วิธีการดังกล่าวเป็นเรื่องไม่ง่ายเลย ผู้กำกับการแสดงจะต้องมีจิตวิทยาอย่างสูง รวมถึงมีความอดทน และมีวิธีจัดการกับอารมณ์ของตัวเองได้เป็นอย่างดี

ในขณะที่ปัญหาอีกประการหนึ่งที่ธรธรหลีกเลี่ยงที่จะแก้ แต่จะใช้วิธีไม่ร่วมงานด้วยเลย คือ นิสัยส่วนตัวที่เป็นลบต่อการทำงานร่วมกับผู้อื่น เช่น การมั่นใจจนเกินไป จนไม่ยอมรับฟังความเห็นใดๆ

"...พวกที่มีฝีมือดีแต่ Ego จัดเราไม่เอาเลย ทำงานด้วยยาก เสียสุขภาพจิต เขาจะไม่ยอมรับฟังอะไรเลย เจอแบบนี้เรายอมเจอเด็กใหม่ที่ทำงานไม่เก่งแต่ตั้งใจดีกว่า..."

ปัญหาความมั่นใจในตัวเองมากจนเกินไปไม่เพียงแต่เกิดขึ้นกับทีมงานเท่านั้น แต่บางครั้งยังเกิดขึ้นกับนักแสดงซึ่งธรธรไม่สามารถไม่ร่วมงานด้วยได้ เนื่องจากเป็นการกำหนดตัวละครจากผู้จัดมาเรียบร้อยแล้ว สิ่งที่ธรธรทำคือใช้วิธีการพูดคุย และกำกับการแสดงในแบบของเขาเอง คือการประนีประนอม โดยมากมักเกิดกับนักแสดงรุ่นเก่าที่มีประสบการณ์มายาวนาน เมื่อมาเล่นครั้งแรก ก็จะโชว์ศักยภาพทางการแสดง แต่เมื่อต่างฝ่ายต่างหันหน้าเข้าพูดคุยกัน และมีการเรียนรู้ซึ่งกันและกัน ก็จะปรับแนวทางในการทำงานร่วมกันได้ในที่สุด

"...นักแสดงเป็นอีกเคสหนึ่งซึ่งค่อนข้างยาก มันกลายเป็นว่าเราต้องทำงานกับนักแสดง Ego ในแบบของเขา เช่นเขามั่นใจว่าเล่นแบบนี้ถูก เราไม่ชอบหรอก แต่เราก็ขอเขาว่าช่วยเล่นอีกแบบหนึ่งให้หน่อยได้ไหม ช่วงแรกๆนักแสดงเก่าๆ เป็นหมด แต่พอเราให้ใจไปก่อน ยอมก่อน สุดท้ายเขาก็จะผ่อนลงมา..."

ธรธรจึงถือได้ว่าเป็นผู้กำกับนักแก้ปัญหาที่ยึดเอาผลประโยชน์ส่วนรวมในการสร้างสรรค์งานละครเป็นหลัก ถึงแม้จะเกิดปัญหาใดๆขึ้นในระหว่างการถ่ายทำ ส่งผลให้งานที่ออกมาไม่สมบูรณ์เต็มที่ แต่เขายังคงยอมรับได้ในส่วนที่เหลือ และประคับประคองให้ผ่านพ้นไปได้ โดยไม่จำเป็นต้องยกกอง[3] จากหลักประจำใจที่ว่า “ในความไม่สมบูรณ์แบบมักมีความงดงามเสมอ”

3. นายมารุต สาโรวาท

นายมารุต สาโรวาท เคยมีประสบการณ์ในการกำกับการแสดงให้แก่ผู้วิจัยในฐานะนักแสดงละครเวที ในเรื่อง แม่เบี้ย (พ.ศ. 2555) โดยผู้วิจัยรับบทเป็น ไหมแก้ว ร่วมกับ ฐปนัท สัตยานุรักษ์ (รับบทเป็น ชนะชล) รฐา โพธิ์งาม (รับบทเป็น เมขลา) และ เตชินท์ ชยุติ (รับบทเป็น เสี่ยพจน์) มีการแสดงทั้งหมด 14 รอบ ที่โรงละคร เอ็ม เธียเตอร์ และละครเวทีเรื่อง เพื่อเพื่อน เพื่อฝัน เพื่อวัน เกียรติยศ (พ.ศ. 2556) ผู้วิจัยรับบทเป็น น้องเอย ร่วมกับ พิชญะ (รับบทเป็น เต้) มีการแสดงทั้งหมด 2 รอบ ที่อิมแพค อารีน่า เมืองทองธานี ทั้ง 2 เรื่องอำนวยการผลิตโดย บริษัท อินเด็กซ์ ครีเอทีฟ วิลเลจ จำกัด

3.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

จากประสบการณ์การทำงานในสื่อที่หลากหลายทั้งภาพยนตร์ ละครเวที และละครโทรทัศน์ ในบทบาทต่างๆ ไม่เพียงแค่ “ผู้กำกับการแสดง” เท่านั้น หากแต่ยังเคยเป็นนักแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับ ผู้ฝึกสอนการแสดง ผู้จัดการแสดง ฯลฯ อีกด้วย การคลุกคลีอยู่ในวงการบันเทิงมากกว่า 40 ปี ของมารุต ทำให้เขามีความเข้าใจถึงธรรมชาติของการสื่อสารการละครในสื่อแต่ละประเภทเป็นอย่างดี จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อต่างๆ มารุตให้ทรรศนะว่าเราต้องเข้าใจในปรัชญาของความเป็นละครเสียก่อน ว่ามันคือการสื่อสารชนิดหนึ่งที่ประกอบไปด้วยเรื่องราวจากคนเล่น ไปสู่คนดู ซึ่งภายใต้เรื่องราวที่ไม่ใช่สถานการณ์จริงเหล่านั้นคนเล่นจะต้องพยายามทำให้เหมือนจริงที่สุด ส่วนคนดูจะสามารถรับสารเหล่านั้นได้หรือไม่ เทคโนโลยี หรือช่องทางในการสื่อสารจะเป็นส่วนที่มีอิทธิพลในลำดับต่อไป

ในการแสดงละครเวที เป็นการแสดงสดที่เป็นการสื่อสารทางตรงจากผู้ส่งสารไปยังผู้รับสารในเวลา และสถานที่เดียวกัน โดยปราศจากเครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ใดๆ เมื่อแสดงรอบใหม่ก็เป็นเพียงการแสดงที่ใกล้เคียงกันเท่านั้น ไม่เหมือนเดิม 100% แต่ละรอบจึงมักได้อรรถรสในการแสดงที่แตกต่างกัน ด้วยเหตุนี้ทำให้ละครเวทีมีคุณสมบัติพิเศษที่เรียกว่า “เสน่ห์” ซึ่งจะเกิดขึ้นอย่างอิสระใน

---

[3] **ยกกอง** คือ การยกเลิกการถ่ายทำอย่างทันทีในระหว่างถ่ายทำอยู่ ซึ่งอาจเกิดจากปัญหาความไม่พร้อมในการถ่ายทำ เช่น ฝนตกตลอดทั้งวัน นักแสดงไม่มา เป็นต้น

แต่ละรอบการแสดงขึ้นอยู่กับประสบการณ์ การสื่อสาร และความเข้าใจของทั้งผู้เล่นและผู้ชม เสน่ห์ในละครเวทีดังกล่าวจึงเปรียบเสมือนสมบัติอันล้ำค่าของผู้ชมที่จะได้จากการรับชมในแต่ละรอบเท่านั้น ในขณะที่การแสดงในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เป็นสื่อใหม่ที่ให้เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทในการนำเสนอ ผู้ชมสามารถรับชมการแสดงที่เหมือนเดิม 100% ได้อย่างไม่สิ้นสุดผ่านจอภาพยนตร์ และจอโทรทัศน์ โดยมีการตัดต่อเป็นหัวใจสำคัญในการเชื่อมต่อเรื่องราวให้กลายเป็นผลงาน 1 เรื่อง มารุตมองความแตกต่างของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ว่าอยู่ที่วิธีการผลิต และคุณค่าของผลงาน หากต้องการผลงานที่มีความเป็นศิลปะและยืนยาวกว่าจะต้องเลือกสร้างสรรค์ในสื่อภาพยนตร์ที่มีความคลาสสิคถึงแม้จะผ่านยุคสมัยไปแล้ว ในกรณีที่มีการนำกลับมาสร้างใหม่ภาพยนตร์ในเวอร์ชั่นเก่าก็ยังตงตรึงใจไม่เสื่อมคลาย ในขณะที่ละครโทรทัศน์เป็นการนำเสนอเรื่องราวที่มีการเข้าถึงของมวลชนเป็นจำนวนมาก สามารถสร้างปรากฏการณ์ต่างๆในสังคมได้เพียงชั่วข้ามคืน ไม่ว่าจะเป็นการเลียนแบบคำพูด การแสดงออกของตัวละคร การวิจารณ์ในประเด็นต่างๆที่ละครนำเสนอ แม้แต่เสื้อผ้า ทรงผม การแต่งกายก็สามารถเป็นกระแสสังคมได้ทันทีหลังจากที่ละครฉาย เนื้อหาในละครโทรทัศน์จึงต้องมีความทันสมัยอยู่ตลอดเวลา ในขณะเดียวกันก็ต้องทำหน้าที่จรรโลงสังคมไปด้วย

ละครโทรทัศน์ : อุตสาหกรรมในวงการบันเทิง

“...ถ้าต้องการสื่อสารมวลชน พี่จะเลือกโทรทัศน์ เพราะมันเข้าถึงคนจำนวนมากๆได้ในระยะไกล และมีราคาถูก ภาพยนตร์เราต้องมีเงินอย่างน้อย 300 บาท ต้องเดินทางและกะเวลาให้ตรงกับรอบนั้น ละครเวทียิ่งต้องมีค่าใช้จ่ายที่สูงขึ้น และเป็นคนอีกระดับหนึ่งที่ชอบดูละครเวที...”

Chulalongkorn University

ทรรศนะของมารุตในประเด็นเรื่องการเลือกใช้สื่อเพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ในการนำเสนอเรื่องราวแสดงให้เห็นถึงการวิเคราะห์กลไกการเข้าถึงสื่อของผู้ชมได้อย่างชัดเจน หน้าที่ข้อหนึ่งของโทรทัศน์ที่มารุตมองว่าสำคัญ และมีอิทธิพลเป็นอย่างมาก คือ ความสามารถในการโน้มน้าวใจผู้ชมจากพฤติกรรมการเปิดรับในทุกๆที่ ไม่ว่าจะเป็นห้องนอน ห้องรับแขก ร้านขายของ ร้านอาหาร ฯลฯ บางครั้งผู้ชมเปิดโทรทัศน์ด้วยความเคยชิน และบ่อยครั้งที่เปิดโทรทัศน์เพื่อเป็นเพื่อนแก้เหงา พฤติกรรมเหล่านี้ทำให้เนื้อหาในโทรทัศน์แทรกซึมเข้าไปอยู่ในประสาทสัมผัสของผู้รับได้อย่างต่อเนื่อง ทั้งที่รู้ตัวและไม่รู้ตัว เมื่อสะสมเป็นระยะเวลานานก็สามารถก่อให้เกิดเป็นความเชื่อแม้ในเรื่องยากๆ เช่น การเมือง ศาสนาได้ ถึงแม้ว่าความบันเทิงจะเป็นเป้าหมายลำดับแรกๆในการเปิดโทรทัศน์ แต่การนำเสนอประเด็นต่างๆควบคู่กันไปก็ย่อมส่งผลต่อความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมของผู้ชมไม่มากก็น้อย

การสนใจศึกษาพฤติกรรมของผู้รับสารของมารุตตั้งแต่สมัยเรียนในสาขาวิชาวิทยุโทรทัศน์ ที่คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมีการศึกษาต่อเนื่องด้วยประสบการณ์ของตนเองมาถึงปัจจุบันเช่นนี้ เป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลให้การทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการผลิตละครควบคู่ไปกับการเป็นผู้กำกับการแสดงของเขาคำนึงถึงความรับผิดชอบต่อผู้ชมเป็นหลัก

> *“เราอยู่ในวิชาชีพสื่อสารมวลชน เราต้องให้ความสำคัญกับสิ่งที่นำเสนอออกไป งานเราไม่ใช่คนดูแค่ 2-3 คน แต่มีคนดูเป็นล้าน เราต้องรับผิดชอบกับคนดูหลายล้านคนที่ดูงานของเรา โทรทัศน์สามารถโน้มน้าวใจคนได้ มันก็แปลว่าเราพร้อมที่จะมอบยาพิษให้เขา...”*

นอกจากการให้ความสำคัญแก่ผู้ชมเป็นหลักแล้ว การทำความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการผลิตก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่มารุตไม่อาจละเลย โดยเฉพาะละครโทรทัศน์ซึ่งเขามองว่ามันคืออุตสาหกรรมในวงการบันเทิงที่นอกจากจะขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องที่จะต้องเข้าถึงคนหมู่มากได้แล้ว โอกาสจากสถานีก็เป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ เนื่องจากการแข่งขันที่สูงขึ้นมากในปัจจุบัน การทำละครให้ประสบความสำเร็จต้องอาศัยความนิยมจากคนดู ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับนโยบายการผลิตละครของสถานีว่าต้องการนำเสนอแนวเรื่องประเภทใด แม้ว่าบางครั้งอาจไม่ใช่แนวทางที่ถนัด หรืออยากทำ แต่เมื่อสถานีมองเห็นว่าเป็นโอกาสที่เหมาะสม ในฐานะผู้จัดละครที่มีภาระในการเลี้ยงดูพนักงานก็จำเป็นจะต้องสนองนโยบายเพื่อให้การผลิตละครดำเนินไปได้ โดยไม่ลืมที่จะใส่ศิลปะลงไปในเนื้องาน ไม่ว่าจะเป็นวิธีการนำเสนอที่จะต้องสอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการสื่อสาร หรือเนื้อเรื่องที่เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อนจนเกินไป ซึ่งโอกาสที่ละคร 1 เรื่องจะตอบโจทย์คนดูทุกระดับนั้นเป็นเรื่องยาก ดังนั้นจึงต้องระบุกลุ่มเป้าหมายให้ชัดเจน ซึ่งกลุ่มเป้าหมายดังกล่าวก็จะต้องมีจำนวนมากพอที่จะสามารถสร้างกระแสนิยม หรือ เรตติ้ง (rating) ให้แก่สถานีได้ จึงจะถือว่าประสบความสำเร็จ

ถึงแม้นิยามโดยทั่วไปของคำว่าอุตสาหกรรมจะดูห่างไกลกับคำว่าศิลปะ แต่สำหรับบทบาทการเป็นผู้ผลิตละครและผู้กำกับการแสดงภายใต้การดำเนินงานของสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ในปัจจุบันนั้น มารุตได้รับการยอมรับในการผสมผสานศิลปะและอุตสาหกรรมเข้าด้วยกันอย่างลงตัว จากคำนิยมในเว็บไซต์ต่างๆ กระแสที่ชวนติดตามของละคร และการมีผลงานออกมาให้ชมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจากการศึกษาพบว่า มารุตมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์อยู่ 3 ประการด้วยกัน ได้แก่

3.1.1 ใส่ศิลปะที่จับต้องได้

ในอุตสาหกรรมการละคร การลดต้นทุนทั้งเวลา และค่าใช้จ่ายเพื่อให้ได้ผลกำไรมากที่สุดอาจไม่ใช่คำตอบสุดท้ายของมารุต เนื่องจากความเป็นนักการละครที่รักในวิชาชีพของตัวเองอย่างสูงสุด เขาจึงพยายามหาโอกาสใส่ความละเมียดละไมลงในละครของตนเองอยู่เสมอ โดยเฉพาะการสอดแทรกข้อคิด และคติสอนใจต่างๆ ผ่านบทสนทนา และการกระทำของตัวละครอย่างนุ่มนวล สิ่งเหล่านี้มารุตเรียกว่าเป็นการ “ให้” แบบมีศิลปะที่สามารถจับต้องได้ ซึ่งถือว่าจำเป็นมากในละครโทรทัศน์ที่เข้าถึงคนทุกระดับ การใส่แง่คิดเตือนใจที่เป็นนามธรรมจนเกินไป อาจทำให้คนดูไม่เข้าใจ และไม่กระตุ้นให้อยากติดตามต่อ อีกวิธีการหนึ่งที่มักปรากฏในละครเกือบทุกเรื่องของเขาคือ การสร้างบทสรุปในตอนท้ายของเรื่อง ถึงแม้ว่าจะไม่ได้ชมในช่วงกลาง หรือพลาดตอนหนึ่งตอนใด เมื่อได้รับชมตอนท้ายของเรื่อง มารุตก็เชื่อว่าจากบทสรุปที่ได้จะสามารถทำให้คนดูย้อนกลับไปดูรายละเอียดต่างๆที่พลาดไปได้

3.1.2. กระทบใจคนหมู่มาก

เมื่อละครอยู่ในสื่อที่เข้าถึงคนหมู่มากได้อย่างโทรทัศน์ ถึงแม้จะมีการกำหนดกลุ่มเป้าหมายจากสถานี เช่น ช่วงเวลาการออกอากาศ และมีระบบการประชาสัมพันธ์ละคร แต่การช่วงชิงความนิยมจากการได้รับชมของผู้ชมย่อมเป็นสิ่งที่ผู้ผลิตปรารถนา การเลือกเรื่องราว นักแสดงนำ เป็นสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงต้องชั่งใจ และตัดสินใจ โดยเฉพาะเนื้อเรื่องซึ่งถือได้ว่าเป็นแก่นที่สำคัญที่สุดของละคร แนวเรื่องตามแบบฉบับของมารุตจึงเป็นเรื่องที่ไม่ซับซ้อน ใกล้ตัวผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งแต่ละสถานีก็จะมีรูปแบบของกลุ่มผู้ชม หรือแฟนละครที่แตกต่างกัน เมื่อมาร่วมงานกับช่อง 7 มารุตจึงต้องทำความเข้าใจกับสไตล์การเสพละครของแฟนละครช่อง 7 ที่แตกต่างกับแฟนละครช่อง 3 โดยมารุตพบว่าจะต้องปรับละครให้เข้าใจง่ายขึ้น ไม่ซับซ้อน แต่ก็ยังคงรายละเอียดของงานสร้างที่ละเอียดลออ สวยงามเอาไว้ รวมถึงการหลีกเลี่ยงความรุนแรง และการตบตีด้วย

3.1.3. รับผิดชอบต่อสังคม

เอกลักษณ์หนึ่งของมารุตในการทำละคร คือมักมีข้อคิดเตือนใจสอดแทรกอยู่เสมอ สิ่งเหล่านี้เกิดจากจิตสำนึกในจรรยาบรรณของวิชาชีพสื่อสารมวลชน ที่มารุตมักจะยกย่องว่าเป็นวิชาชีพที่มีเสน่ห์ เพราะไม่มีอาชีพไหนที่คนเป็นล้านจะดูงานของเรา การที่มีคนติดตามมหาศาลเช่นนี้สร้างงาน รายได้ เกียรติยศ ให้แก่ชีวิตของเขามากมาย ถ้าหากสร้างสรรค์งานที่ไม่ดี ไม่มีคุณค่า ก็เท่ากับว่าเราเป็นส่วนหนึ่งในการทำร้ายสังคมด้วย ดังนั้นการยึดมั่นในความรับผิดชอบต่อสังคมจึงเป็นสิ่งที่มารุตให้ความสำคัญตลอดมา

3.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ

จากความชอบและความคุ้นเคยในศาสตร์ละครเวที ทำให้มารุตนำเอาคุณลักษณะบางประการของละครเวทีมาใช้ในละครโทรทัศน์อย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นวิธีการนำเสนอเรื่อง การตีความคุณลักษณะของตัวละคร การจัดแสง และการกำหนดจังหวะในการถ่ายทำ ซึ่งในปีพ.ศ. 2540 การนำการตีความบทละครในแบบฉบับของละครเวทีมาใช้กับการแสดงของนักแสดงในละครเรื่อง *ทรายสีเพลิง* ก็ทำให้นักแสดงนำอย่างลลิตา ปัญโญภาส ได้รับรางวัลจากองค์กรการประกวดรางวัลต่างๆ รวมถึงตัวมารุตในฐานะผู้กำกับเองก็ได้รับคำนิยมและรางวัลจากสถานีด้วย สิ่งที่เกิดขึ้นในละครเรื่องนี้ทำให้มารุตกล้ามากขึ้นที่จะสื่อสารแนวทางการกำกับการแสดงของตนโดยมีกลิ่นอายของละครเวทีปะปนอยู่ในละครเรื่องต่อๆไป ซึ่งสามารถส่งให้นักแสดงได้รับรางวัลอีกหลายรายด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็น พรชิตา ณ สงขลา ได้รับรางวัลเมขลา สาขาดารานำหญิงยอดเยี่ยม ปีพ.ศ. 2542 จากละครเรื่อง *เมียหลวง* แอน ทองประสม ได้รับรางวัล Top Awards สาขานักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม ในปีพ.ศ. 2545 จากละครเรื่อง *สามีตีตรา* และธัญญาเรศ รามณรงค์ ได้รับรางวัล Top Awards ดาราสมทบหญิงยอดเยี่ยม ในปีพ.ศ. 2545 จากละครเรื่อง*สามีตีตรา*เช่นเดียวกัน

> *“...ตอนนั้นพี่ทำงานหนักมาก ทั้งตีความ วิเคราะห์บท พี่อยากให้ตัวร้ายถูกมอง ถูกเข้าใจ ให้คนตั้งคำถามว่าทำไมเขาถึงทำแบบนั้น พี่ดีใจที่พี่ไก่ (วรายุท มิลินธจินดา) ยอมให้ทำ ดีใจที่หมิวยอมเล่น และดีใจที่คนดูยอมรับได้ ถึงแม้จะรับได้แบบอึ้งๆ แต่ความอึ้งนี้กลายเป็นความนิยมถล่มทลาย นักวิจารณ์ถือว่านี่คือการหลุดจากกรอบนิยายไทยเลย...”*

แนวเรื่องส่วนใหญ่ในละครเวทีสมัยนั้นมักจะเป็นเรื่องแปลจากนวนิยายตะวันตก การตีความละครโทรทัศน์ในแบบฉบับของมารุตจึงได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากพอสมควร โดยเฉพาะการแสดงของนักแสดงนำหญิงที่ลึก และมีที่มาที่ไปมากขึ้น ทำให้ในสมัยนั้นนางเอกละครไทยที่มีบุคลิกเรียบร้อยดังผ้าพับไว้ หันมารับบทนางเอกร้าย หรือตัวร้ายมากขึ้น

การเชื่อมโยงสื่อคือการทดลอง

จากความรู้สึกไม่คุ้นชินกับระบบการถ่ายทำละครโทรทัศน์ที่มีการถ่ายอย่างกระจัดกระจายไม่เรียงลำดับก่อนหลัง และต้องประสานงานกับคนจำนวนมาก ไม่เหมือนละครเวทีที่ซ้อมและดำเนินเรื่องตามลำดับฉาก และมีจำนวนคนที่สามารถควบคุมได้ มาสู่การตกลงเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์โดยท้าทายกับตัวเองว่าหากไม่สำเร็จจะหันหลังให้แก่วงการโทรทัศน์ทันที มารุตทุ่มเทเวลาหลังจากนั้น

อย่างหนัก ในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ พร้อมทั้งแสวงหาความแปลกใหม่ให้แก่งานของตนเองโดยการนำความรู้ในด้านการละครที่ตนเองมีผสมผสานเข้ากับแนวทางแบบละครเวที ซึ่งได้รังสรรค์ปรากฏการณ์ใหม่ๆให้กับละครโทรทัศน์ไว้มากมายจากการทดลองของเขา โดยใช้ความรู้สึกของตนเองเป็นตัวชี้วัดร่วมกับการแสดงของนักแสดง สามารถยกเป็นกรณีศึกษาได้ 3 วิธี ดังนี้

1. ถ่ายแบบ Long take จากแรงบันดาลใจของผู้ชมในโรงละคร

หากจินตนาการว่าเราคือผู้ชมคนหนึ่งในโรงละคร และกำลังดูการแสดงที่เกิดขึ้นอยู่บนเวที เรามักจะหันหน้าไปตามนักแสดงที่กำลังเล่นอยู่ หากมีการเคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนจุดสนใจ เราก็จะหันหน้าตามไปดูสิ่งนั้น มารุตได้ใช้อาการเหล่านี้ของผู้ชมกับละครเรื่องทรายสีเพลิงในฉากที่ต้องการโชว์ความสามารถของนักแสดง โดยการถ่ายแบบไม่คัท และไม่มีการตัดต่อ แต่ใช้วิธีแพนกล้องไปรับหน้าและกิริยาของนักแสดงที่กำลังเล่นอยู่ (long take) เปรียบเสมือนการหันหน้ามองผู้แสดงของคนดูในโรงละคร ซึ่งถือว่าเป็นกลวิธีที่แปลกใหม่มากสำหรับละครไทยในสมัยนั้น

2. ดึงดูดผู้คนหน้าจอทีวี ด้วยการจัดแสงแบบละครเวที

ความเป็นนักสร้างสรรค์ของมารุตนอกจากจะปรากฏในการกำกับละครแล้ว มารุตยังมีบทบาทในการออกแบบคีย์ซีน[4] (key scene) อีกด้วย โดยในเรื่องทรายสีเพลิง มารุตต้องการดึงดูดผู้ชมด้วยสายตาของนางเอก ท่ามกลางผู้ชาย 4 คนที่ตกเป็นเครื่องมือแห่งการแก้แค้นของเธอ ด้วยการให้นางเอกหันหน้ามองกล้องตรงๆ และใช้เทคนิคการจัดแสงแบบละครเวที ที่ให้แสงส่องลงเฉพาะที่ดวงตา เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นแววตาที่ลึกลับ เย้ายวน มีเลศนัย และน่าค้นหา ซึ่งภาพคีย์ซีนดังกล่าวยังคงเป็นที่จดจำของแฟนละครและประทับใจมารุตอยู่จนถึงปัจจุบัน

นอกจากคีย์ซีนแล้ว มารุตยังนำการจัดแสงแบบละครเวทีมาใช้ในการดำเนินเรื่องในบางฉากของละครเรื่อง *สายรุ้ง* อีกด้วย คือฉากเล่าเรื่องในจดหมายที่นางเอกเขียนให้พระเอก ท่ามกลางการยืนคุมของแม่ มารุตออกแบบให้แสงส่องลงไปเฉพาะที่ตัวนางเอก จากนั้นจึงเปลี่ยนฉากอย่างรวดเร็วไปที่พระเอกกำลังอ่านจดหมายอยู่ ซึ่งนอกจากจะใช้เทคนิคการเฟดแสง (fade) ดิมไฟ (dim) แบบละครเวทีแล้ว ยังใช้การเปลี่ยนภาพ (transition) แบบภาพยนตร์อีกด้วย นับได้ว่าเป็นความสนุกของมารุตในการทดลองผสมผสานศาสตร์ต่างๆในละครโทรทัศน์เป็นอย่างมาก แต่อย่างไรก็ตามก็มีความเห็นจากทางสถานีว่า ไม่ควรทำบ่อยเนื่องจากคนดูจะไม่เข้าใจ

---

[4] **คีย์ซีน (key scene)** คือ ภาพชื่อเรื่องที่เชื่อมต่อระหว่างโฆษณากับเนื้อหาละคร โดยทั่วไปมีความยาวตั้งแต่ 5-7 วินาที มักเรียกทับศัพท์ว่าคีย์ซีน ประกอบไปด้วยรูปนักแสดง โลโก้ชื่อเรื่อง ชื่อนักประพันธ์ บางแห่งมีชื่อผู้เขียนบทโทรทัศน์ด้วย (สัมภาษณ์ พรวิไล ปุณกะบุตร วันที่ 4 กรกฎาคม 2557)

3. เปิดโลกทัศน์ละครไทย ด้วยการเล่าบางฉากของเรื่องแบบวัฒนธรรมตะวันตก

อิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกไม่พียงแต่อยู่ในแนวคิดและการตีความในละครเท่านั้น หากแต่ยังปรากฏในละครของมารุตในฉากเปิดเรื่องของละครเรื่อง *เมียหลวง* โดยการให้นางเอกที่เป็นด็อกเตอร์นั่งคุยปัญหาชีวิตกับจิตแพทย์ ซึ่งในทรรศนะของมารุตถือว่านอกจากจะเป็นการเปิดเรื่องแล้ว ยังเปิดโลกทัศน์ของผู้ชมละครไทยอีกด้วย เนื่องจากไม่เคยมีภาพการคุยกับจิตแพทย์ในละครไทย และคนไทยมักมีความเชื่อว่าคนที่คุยกับจิตแพทย์จะต้องเป็นผู้ที่มีปัญหาทางจิตเท่านั้น แต่มารุตกลับตีความว่าผู้ที่จะคุยกับคนระดับด็อคเตอร์ได้อย่างเข้าใจ จะต้องมีฐานสติปัญญาใกล้เคียงกัน และจะต้องสามารถเก็บความลับได้ จึงเลือกให้นางเอกที่กำลังมีปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ในครอบครัวปรึกษาแพทย์ทางด้านจิตวิทยาที่มีจรรยาบรรณในการรักษาความลับของคนไข้มากกว่าปรึกษาเพื่อน

อีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงถึงความแปลกใหม่ในสังคมไทยคือ การเปิดเรื่องที่ประชาชนพากันไปถอนเงินในธนาคารพาณิชย์ จากสถานการณ์คอรัปชั่น ในละครเรื่อง *ประกาศิตเงินตรา* ซึ่งสมัยนั้นการเล่าเรื่องการเมืองในละครโทรทัศน์ไทยยังไม่เป็นที่แพร่หลาย และยังไม่เคยพบว่ามีสถานการณ์นี้เกิดขึ้นจริงในสังคมไทย

การทดลองเชื่อมโยงทั้งแนวความคิดและเทคนิคจากสื่อละครเวที และภาพยนตร์ในละครโทรทัศน์เช่นนี้ นับว่าเป็นความท้าทายและความสุขในทีสำหรับมารุต เขาเปรียบการสร้างสรรค์ละครว่าเหมือนกับการสร้างสรรค์ศิลปะ ที่ผู้สร้าง หรือศิลปินจะรู้สึกอิ่มเอิบทุกครั้งที่ได้ทำผลงานอย่างเต็มที่ การมีประสบการณ์ในศาสตร์แต่ละด้านทำให้สามารถสร้างสรรค์งานในรูปแบบใหม่ๆได้อย่างไม่รู้จบ ในขณะผู้ชมก็จะได้ดื่มด่ำกับอรรถรสในการชมละครที่ศิลปินมอบให้ด้วยความใส่ใจอีกด้วย

> *“...การเอาเทคนิคของ 2 สื่อมาผสมผสานกัน สำหรับพี่มันอิ่มมาก มันเป็นการทดลองที่เราได้ใช้ความคุ้นเคยจากละครเวทีที่ถนัดนี้กับเทคโนโลยีในละครโทรทัศน์ไทยยุคนั้น แล้วดูสิว่ามันลงตัวไหม พี่ตื่นเต้นมาก ดีนะที่คนดูชอบ ถ้าไม่ชอบพี่ต้องโดนก้อนอิฐปาหัวแล้ว การเชื่อมโยงแบบนี้มันคือการต่อยอด เพื่อคนดูจะได้อะไรใหม่ๆ นี่คือสิ่งสำคัญของคนทำงานศิลปะ ถ้าจะเรียกตัวเองว่าศิลปินต้องอย่าทิ้งคนดู อย่าทิ้งประชาชน สำคัญที่สุด...”*

3.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์

ในแวดวงผู้กำกับการแสดงคงปฏิเสธไม่ได้ว่า มารุต เป็นผู้กำกับฝีมือฉกาจลำดับต้นๆในวงการละครโทรทัศน์ไทย แฟนละครมักจะสมหวังเมื่อได้เห็นผลงานที่ประณีต เต็มไปด้วยแง่คิด และมีเนื้อเรื่องที่เข้มข้นชวนติดตาม สิ่งเหล่านี้เกิดจากการยึดถือหลักจรรยาบรรณในวิชาชีพสื่อสารมวลชน โดยเฉพาะเรื่องความรับผิดชอบต่อสังคมทำให้มารุตทุ่มเทพลังให้กับการสร้างสรรค์ผลงานอย่างสุดความสามารถ

จุดเด่นอย่างหนึ่งในการกำกับละครของมารุตที่แฟนละครกล่าวขานคือ ความละเอียด ทั้งในเรื่องการแสดง การตีความเนื้อหา และองค์ประกอบศิลป์ต่างๆ ถึงแม้ว่าการย้ายจากสถานีโทรทัศน์สีช่อง 3 มาที่สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 จะให้กลุ่มผู้ชมเป้าหมายเปลี่ยนแปลงไป แต่มารุตก็ยังคงรักษามาตรฐานในการทำงานของเขาไว้อย่างคงที่ โดยสามารถจำแนกวิธีในการกำกับการแสดงออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

3.3.1.หลักในการกำกับการแสดง

การกำกับการแสดงในแบบฉบับของมารุตนั้น พบว่า “บทละคร” คือสิ่งแรกที่ต้องศึกษาในขณะที่ “นักแสดง” คือองค์ประกอบที่ต้องให้ความสำคัญเป็นอันดับแรก เนื่องจากสิ่งที่ผู้ชมจะเห็นก่อนในละครคือนักแสดง หากนักแสดงเป็นที่ถูกใจคนดู การรับชมละครที่นักแสดงผู้นั้นเป็นส่วนหนึ่งคือสิ่งที่ตามมา ส่วนการศึกษาบทถือได้ว่าเป็นหัวใจของเรื่อง และเป็นสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงทุกคนต้องศึกษา ทำความเข้าใจ และตีความ เพื่อหาข้อสรุปให้กับละครเรื่องนั้นว่ามีทิศทางเป็นอย่างไร แตกต่างกับละครเวที ซึ่งในบางเรื่องอาจมีการปรับบทในแต่ละรอบ ดังนั้นผู้กำกับการแสดงจึงต้องมีความมั่นใจในทิศทางที่ตนเองเลือกว่าถูกต้อง และเหมาะสมกับผู้ชม และสภาพสังคมในขณะนั้น

หลักในการวิเคราะห์บทละครของมารุต ผู้วิจัยพบว่าจะต้องเกิดจากความรักในเรื่องราว และตัวละครเสียก่อน จึงจะสามารถนำเสนอได้อย่างแตกฉาน ส่วนการเลือกบทละครนั้นจะเป็นการทำงานร่วมกับสถานี ในยุคแรกสถานีจะเป็นผู้กำหนดเรื่องมาให้ จากนั้นมารุตในฐานะผู้ผลิตละครและผู้กำกับการแสดงจะทำหน้าที่สื่อสารเรื่องราวออกมาตามแบบฉบับของตนเอง แม้บางครั้งอาจเป็นเรื่องที่ไม่ถนัด แต่ในยุคหลังมารุตมีโอกาสในการเลือกเรื่องมากขึ้น จากการปรับนโยบายภายในองค์กร ซึ่งทำให้เขามีความสุขกับการทำงานมากขึ้น

“...เมื่อก่อนพี่มีส่วนร่วม 40-50% เองนะ บางทีก็รู้สึกหดหู่ แต่ตอนนี้ 70-80% ดีใจหน่อย ตรงที่เรามีส่วนในการเลือกเรื่องมากขึ้น เมื่อก่อนเราต้องพยายามรักเรื่องนั้นให้ได้ แต่หลังๆไม่ต้อง เพราะเรารักของเราอยู่แล้วเลยนำเสนอ แล้วเขาก็ฟังเรา...”

การให้ความสำคัญกับนักแสดงเป็นส่วนหนึ่งในหลักการกำกับการแสดงของมารุต ไม่เพียงแต่เกิดขึ้นกับนักแสดงนำเท่านั้น มารุตยังให้ความสำคัญกับตัวละครทุกตัวที่อยู่ภายใต้การกำกับการแสดงของเขา แม้ว่าในบางครั้งตัวนำเรื่องอาจไม่ใช่นักแสดงนำ หากแต่มีบทบาทกับการดำเนินเรื่อง ก็ถือว่าเป็นตัวละครที่มีความหมาย ซึ่งมารุตถือว่าการให้

ความสำคัญกับตัวละครเหล่านี้นอกจากสร้างความเชื่อมั่นในการทำงานร่วมกันแล้ว ยังทำให้ละครมีอรรถรสมากขึ้นด้วย

> *"...ถ้าใครดูละครพี่จะรู้ว่า ตัวนำพี่ไม่ได้มีแต่พระเอกนางเอกนะ พี่มี Leading role ในแต่ละช่วง บางเรื่องมีตัวนำ 6 ตัว มันดีกับการที่เชิญนักแสดงมาเล่น เพราะเขาจะเต็มใจมา ถึงไม่ใช่พระเอกนางเอก แต่พี่ต้อก็ให้ความสำคัญเทียบเท่า Supporting Role พี่ก็ไม่ทิ้ง แบบนี้จะทำให้แสดงที่มีฝีมือกล้ามาเล่นกับเราเพราะเขาจะรู้ว่าเขาไม่จมหายไป พี่ต้อไม่เห็นด้วยกับการใส่นักแสดงเยอะๆ ให้ละครดูเป็นโปรดักชั่นใหญ่ แต่ไม่มีความหมายกับเรื่อง นักแสดงไม่มีความสุขหรอกนะ ถ้าแค่มาอ่านบทแล้วได้ตังค์..."*

หลักในการกำกับการแสดงด้านสุดท้ายที่มารุตตระหนักมาตลอดชีวิตการทำงานของเขาคือ การมีจรรยาบรรณในการวิชาชีพ การสร้างสรรค์ผลงานด้วยความรักอาจไม่เพียงพอหากขาดคำว่ารับผิดชอบ และเคารพในกฎเกณฑ์ของสังคม เช่น การไม่นำเสนอสิ่งล่อแหลมที่อาจส่งผลต่อปัญหาสังคมในอนาคต หรือการปลูกฝังแง่คิดที่เป็นประโยชน์กับสังคม ทำให้มารุตมีความละเอียดในทุกๆขั้นตอนของการผลิตผลงาน และมุ่งหวังที่จะถ่ายทอดจิตสำนึกในวิชาชีพนี้สู่ทีมงานของเขาทุกคน

3.3.2. วิธีการกำกับนักแสดง

เพราะมารุตเชื่อว่า "นักแสดงเป็นลมหายใจแรกของละครโทรทัศน์" ทำให้เขานำความละเอียดซึ่งเป็นคุณสมบัติเด่นที่ตนเองมีมาใช้ในการกำกับนักแสดง เริ่มต้นจากการตีความลักษณะตัวละคร ซึ่งจะเป็นการสื่อสารกับนักแสดงด้วยตนเอง หากเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์มาแล้ว มารุตจะใช้การพูดอธิบายเป็นหลัก และมีการประเมินศักยภาพในการเข้าถึงบท หากสามารถแสดงอารมณ์ที่ลึกขึ้นได้ มารุตก็ไม่ลังเลที่จะมอบบทที่ยากขึ้นให้ หากแต่เป็นนักแสดงใหม่ หรือนักแสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงไม่มาก มารุตจะมีวิธีการที่หลากหลายในการกำกับการแสดง ทั้งภาษาและอวัจนภาษา โดยจะเลือกวิธีที่กดดันนักแสดงเหล่านั้นน้อยที่สุด เนื่องจากในระบบอุตสาหกรรมโทรทัศน์ การแข่งขันเกิดขึ้นทุกวินาที การเคี่ยวกรำเพื่อให้นักแสดงตกผลึกความรู้ทางการแสดงด้วยตัวเอง อาจสร้างผลลัพธ์ในเชิงลบ เช่น ความตึงเครียดมากกว่าผลลัพธ์ในเชิงบวก วิธีที่มารุตมักจะใช้กับนักแสดงใหม่ในกรณีที่อธิบายลักษณะตัวละคร วัตถุประสงค์ของฉากแล้วแต่ยังไม่สามารถถ่ายทอดออกมาได้ คือ การเลียนแบบโดยการแสดงให้ดู แล้วให้นักแสดงเล่นตาม ทั้งจังหวะการพูด จังหวะ

การเล่น กิริยา และอาการทางการแสดง เมื่อสะดุดตรงไหน จะสั่ง “คัท” และให้นักแสดงเล่นย้อนคำพูดก่อนหน้าต่อเนื่องไปจนจบฉาก โดยจะใช้วิธีการกำกับการแสดงแบบนี้เมื่ออยู่ในสภาวะกดดันจากสภาพแวดล้อม เช่น แสงอาทิตย์ใกล้หมด หรือ เวลาที่สามารถใช้สถานที่นั้นๆได้กำลังจะหมดลง หลังจากนั้นเมื่อมีเวลา มารุตจึงจะย้อนอธิบายเพิ่มเติมกับนักแสดงว่าเหตุผลที่ทำให้มีการเคลื่อนย้ายร่างกาย หรือกำหนดจังหวะการพูดเช่นนั้นเป็นอย่างไร เพื่อให้นักแสดงเข้าใจและปรับปรุงในอนาคต โดยแนวคิดการกำกับด้วยการเลียนแบบนี้ เกิดจากธรรมชาติของนักแสดงที่มีพื้นฐานด้านการจดจำได้เป็นอย่างดี แต่การจำต้องมีความเข้าใจควบคู่มาด้วย จึงจะสามารถสื่อสารสิ่งที่ตัวละครต้องการได้ หากเป็นการจำบทได้เพียงอย่างเดียว มารุตกล่าวว่า “ก็ไม่ต่างอะไรกับคนรับจ้างอ่านบท” ไม่ส่งผลดีกับละครและศักยภาพของตัวเอง

เมื่ออธิบายทำความเข้าใจกับนักแสดงเรียบร้อยแล้ว ในระหว่างเตรียมการถ่ายทำจริง จะเป็นช่วงเวลาที่ฝ่ายอื่นๆ เช่น ฝ่ายเสื้อผ้า แต่งหน้า ทำผม ศิลปกรรม ฯลฯ เข้ามาทำหน้าที่ของตนเอง มารุตก็ยังคงไม่ละสายตาจากนักแสดงเหล่านั้น โดยจะเป็นการดูผ่านจอมอนิเตอร์ ว่าหลังจากสื่อสารกับผู้กำกับการแสดงเรียบร้อยแล้วนักแสดงมีการเตรียมพร้อมเพื่อถ่ายทำอย่างไร

> *“..พี่แอบดูตลอดเลย เพราะมันทำให้เราเห็นอะไรเยอะขึ้น ก็รู้จักตัวเขามากขึ้น เห็นว่าจริงๆแล้วเขาเป็นคนยังไง อีกอย่างถ้าเราเห็นเขาซ้อมแล้วเขามีปัญหาเราจะได้ช่วยทัน..”*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงระยะหลังนักแสดงที่มารุตร่วมงานด้วยมักจะเป็นนักแสดงหน้าใหม่ ซึ่งเป็นนโยบายจากทางสถานีที่ต้องการปั้นนักแสดงให้เป็นที่นิยม จึงมอบหมายงานละครให้อย่างต่อเนื่อง ละครบางเรื่องกลายเป็นโรงเรียนฝึกการแสดงย่อมๆ นักแสดงอาจยังเล่นไม่ดีนัก แต่ผู้ชมจะได้เห็นหน้าและรับรู้ว่ามีนักแสดงคนนี้อยู่ในโลกของวงการละครโทรทัศน์ เมื่อเล่นละครเรื่องใหม่ในเวลาที่ใกล้เคียงกันผู้ชมก็จะจดจำมากขึ้น ในขณะที่ตัวนักแสดงเองก็จะมีทักษะในด้านการแสดงที่ดีขึ้น และส่งผลต่อการติดตามผลงานละครของนักแสดงคนนั้นในที่สุด แตกต่างจากการฝึกนักแสดงในโรงเรียนสอนการแสดงที่เป็นการเรียนรู้ในสนามซ้อมที่ปิดตายจากการรับรู้ของประชาชนในวงกว้าง เมื่อรอเวลาที่แสดงเก่ง อาจสายเกินไปที่จะดันการยอมรับในกระแสดาราของมารุต ทำให้เขายินดีที่จะถ่ายทอดความรู้ทางด้านการแสดงในละครของตนเองให้เป็นสนามซ้อมเพื่อมอบโอกาสในวงการบันเทิงให้กับนักแสดงหน้าใหม่ โดยไม่เห็นแก่ความเหน็ดเหนื่อย สิ่งเหล่านี้แสดงเห็นถึงจิตวิญญาณความเป็นครูที่เต็มเปี่ยม

อยู่ในตัวของมารุต เขาจึงยืนยันว่าการกำกับการแสดงแบบผู้กำกับแสดงให้ดูแล้วนักแสดงเลียนแบบตามนั้นเป็นวิธีที่ไม่แนะนำ เพราะนักแสดงจะไม่สามารถพัฒนาศักยภาพทางการแสดงได้เลย

3.3.3. การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆนอกเหนือจากการกำกับการแสดง

นอกเหนือจากการกำกับการแสดงที่อยู่ในกระบวนการถ่ายทำ (production) มารุตมีส่วนร่วมในกระบวนการผลิตละครทั้งก่อนการถ่ายทำ (pre-production) คือ การคัดเลือกเรื่อง คัดเลือกนักแสดง และหลังการถ่ายทำ (post-production) คือ การตัดต่อ ซึ่งหลังจากที่องค์กรมีการเปลี่ยนแปลงบุคลากรมาเป็นการบริหารงานโดยพลากร สมสุวรรณ (ผู้บริหารสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ในปัจจุบัน) มารุตพบว่าเขาได้มีส่วนร่วมในการตัดสินใจมากขึ้นในทุกๆขั้นตอน จากเดิมที่มีส่วนร่วมเพียง 40-50% เท่านั้น โดยเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงที่มารุตกำหนด คือ การมีความตั้งใจในการทำงาน มีวินัย และมีความรับผิดชอบในตัวเอง บางครั้งอาจไม่อยู่ในกระแส หรือเป็นนักแสดงหน้าใหม่ แต่ถ้ามีคุณสมบัติในเรื่องของความตั้งใจแล้ว เขาก็ไม่ลังเลที่จะถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่นักแสดงเหล่านั้นเพื่อฝึกปรือให้พร้อมเป็นนักแสดงที่มีคุณภาพของสถานีต่อไป

> *“..พี่ยินดีฝึกปรือนักแสดงใหม่นะ ส่งมาเลย แต่ต้องมีความมุ่งมั่น ตั้งใจ ปกตินักแสดงจะต้องฝึกทำความเข้าใจและเรียนรู้ตัวละครประมาณ 1-3 ปี แต่ปัจจุบันนี้การแข่งขันมันสูง ปีเดียวคุณต้องเล่นได้ ละครโทรทัศน์มันกลายเป็นอุตสาหกรรม เพราะฉะนั้นศักยภาพของนักแสดงช่อง 7 ตอนนี้ต้องมาพร้อมกับเวลา ถ้ายังไม่เก่งแล้วไม่ตั้งใจด้วย มีคนที่พร้อมรออยู่ข้างหลังคุณอีกเป็นพันคนทันที..”*

หน้าที่สำคัญอีกประการที่มารุตมีส่วนร่วมมาตลอดคือ การตัดต่อ โดยจะเป็นการเก็บรายละเอียดในขั้นตอนสุดท้าย เพื่อเติมเต็มความหมายที่เขาได้คิดไว้ กำหนดจังหวะการเล่าเรื่องและแก้ไขจังหวะทางการแสดงบางอย่างของนักแสดงที่อาจยังไม่สมบูรณ์จากกระบวนการในการถ่ายทำ

> *“..ตัดต่อเองทุกเรื่อง จริงๆพี่ชอบการตัดต่อไปแล้วล่ะ มันสนุกมากในการกำหนดจังหวะการเล่าเรื่องของละคร อาจมีขัดใจกับทางช่องบ้าง เวลาพี่ต้อให้ความสำคัญกับตัวรอง โดยการแช่หน้าไว้ ช่องก็ให้ตัด พี่ต้อก็จะแย้ง ซึ่งสมัยนี้มันคลายขึ้น สมัยก่อน คุณแดง ตัดคือตัดเลยนะ แต่สมัยนี้ คุณหน่อง พลากร อ้อย*

ชโลบล ฟังเหตุผลพี่ต้อ นี่คือสิ่งดีที่เกิดขึ้นที่ทำให้พี่ต้อสนุกกับการตัดต่อมาก มันเติมเต็มสิ่งที่พี่ต้อสร้างความหมายเอาไว้ได้อย่างดี ในขณะเดียวกันเราสามารถสร้างปฐมเหตุ รายละเอียดให้คนดูติดตามได้.."

3.3.4. ปัญหา และวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

ปัญหาที่เกิดขึ้นโดยเฉพาะในขั้นตอนการถ่ายทำนั้นมีมากมาย ไม่ว่าจะเป็นบท นักแสดง คิวแสดง และ การสร้างสรรค์องค์ประกอบต่างๆของละคร ซึ่งมารุตก็ได้อาศัยหลักความใส่ใจ ความรู้เฉพาะทางของตนเองและการทำงานร่วมกันเป็นทีมมาแก้ปัญหาต่างๆ

บทละคร มักจะเป็นส่วนที่มีปัญหามากในอันดับต้นๆ เนื่องจากระบบในการทำงานที่มีการเขียนบทไปพร้อมๆกับการถ่ายทำ บางครั้งบทละครยังไม่มา ส่งผลต่อการวางแผนการทำงาน และทิศทางการดำเนินเรื่องของละครเป็นอย่างมาก ในกรณีดังกล่าว มารุตใช้วิธีสื่อสารกับคนเขียนบทโดยตรงเพื่อสอบถามเรื่องในช่วงต่อไปว่ามีแนวโน้มเป็นอย่างไร เพื่อจะได้กำกับให้นักแสดงเล่นไปในวิถีเดียวกัน

"..บทไม่มานี่ปวดหัวมาก เพราะมันส่งผลกับการวางแผน ผู้จัดและผู้กำกับทุกคนอยากได้บทครบ ในแง่ธุรกิจกรมีบทครบมันวางแผนธุรกิจได้ว่าจะใช้งบเท่าไหร่ คนเท่าไหร่ วันเท่าไหร่ และเตรียมแผน 1 แผน 2 แต่ในเมื่อบทมาไม่ครบก็ต้องทำจากเท่าที่มี ปัญหาในกองจึงเกิดขึ้นเรื่อยๆ เช่น ทำค้างไว้แบบนี้ บทที่ตามมาไม่ก็ต้องถ่ายใหม่ เลยต้องโทรศัพท์หาคนเขียนบทว่ามันจะเป็นแบบนี้หรือเปล่า ถ้าตรงก็ไปต่อได้.."

นอกจากบทมาไม่ครบแล้ว ปัญหาบทละครไม่สมเหตุสมผลก็เป็นอีกหนึ่งกรณีที่มารุตต้องคุยกับคนเขียนบทเช่นกัน หากคนเขียนบทมีเหตุผลในการอธิบาย หรือมีการแก้ไขสมบูรณ์ หากไม่แก้ หรือแก้แล้วยังไม่สมเหตุสมผล มารุตจะเป็นผู้แก้ไขเองหน้ากอง โดยใช้ทักษะการเล่าเรื่อง และความเข้าใจในบุคลิกของตัวละครที่ตนเองมีมาแก้ปัญหานี้

"..พี่มั่นใจว่าผู้กำกับทุกคนอยู่กับนักแสดง และถ้าเข้าใจเรื่องอย่างถ่องแท้แล้ว จะหาวิธีอธิบายกับนักแสดงได้หลายๆวิธี และจะรู้ลำดับการเกิดขึ้นของละครโดยที่นักแสดงไม่งงว่าว่าจะแสดงมาก แสดงน้อยในฉากไหน และแสดงอย่างไรไปต่ออะไร.."

ส่วนปัญหาของนักแสดงด้านอื่นๆที่นอกเหนือจากการแสดง พบว่าเรื่อง คิวแสดง เป็นปัญหาที่พบบ่อยมากในนักแสดงที่มีชื่อเสียง มารุตให้ทรรศนะในการแก้ปัญหาประเภทนี้ไว้ว่า จะต้องแก้ไขร่วมกันทั้งในฝ่ายของทีมงาน และฝ่ายนักแสดง โดยวิธีการที่ง่ายที่สุดและจริงใจที่สุดคือ การพูดคุยถึงปัญหาอย่างตรงไปตรงมา วิธีดังกล่าวจะทำให้ปัญหาที่ซับซ้อนคลี่คลายได้ รวมถึงสามารถลดทอนความเสียหายได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้จะต้องอาศัยจิตสำนึกด้านความรับผิดชอบต่อหน้าที่ของนักแสดงด้วย

"..อย่างนักแสดงท่านหนึ่ง ใครๆรู้ว่าเป็นเจ้าแม่อีเวนท์ กองพริกกับเกลือพี่จะต้องเสียหายแน่ๆ แต่ผิดถนัด ไม่เสียหายเลย และได้เพิ่มตอนด้วย ข้อดีของเขาคือไปรับงานจริง แต่กลับมาด้วยความพร้อมในการถ่ายทำ ท่องบทมา ทำความเข้าใจและช่วยนักแสดงที่เล่นเข้าฉากด้วยกันด้วย เขาจะแอบทำมือว่าอย่าเพิ่งพูด เพราะถ้าคนนั้นพูดออกมาก่อนเวลา จะต้องเทค ซึ่งเก่งมาก เขารู้จังหวะเป๊ะเลย นี่คือประสบการณ์การทำงานหลายปีของเขา เขาเป็นคนมีความรับผิดชอบ ในระหว่างการเตรียมฉาก นักแสดงจะมาประจำหน้าเซท นักแสดงคนนี้จะท่องบท ว่าอันนี้ก่อนอันนี้หลัง พี่รู้ได้จากการจับภาพนักแสดงตอนซ้อม พี่แอบดูตลอด.."

ความละเอียดลออในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ของมารุต ไม่ได้ปรากฏให้เห็นเพียงการดำเนินเรื่อง หรือนักแสดงเท่านั้น หากแต่ปรากฏอยู่ในบรรยากาศของละคร เช่น ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก เสื้อผ้า และสิ่งต่างๆที่ส่งผลต่อสุนทรียะของละครด้วย ซึ่งบ่อยครั้งพบว่าทีมงานในฝ่ายต่างๆไม่สามารถทำได้อย่างที่ต้องการ มารุตจึงแก้ปัญหาโดยการเรียกคุยในแต่ละฝ่าย เพื่อทำความเข้าใจและให้โอกาสในการคิดออกแบบ มากกว่าการสั่งให้ทำเป็นครั้งๆไป

"..การเรียกคุยพี่ถือเป็นการให้โอกาสเขาแสดงความสามารถในศักยภาพที่เขามีอยู่ คือเราไม่ไปสั่งเขาหมด หากเขาสร้างสรรค์ออกมาได้พี่ก็จะให้คำชมเขา ผลที่ออกมาก็คือ วันหนึ่งฝ่ายศิลปกรรมขอเอาดอกบัวไปวางหลังนางเอกในทุกฉาก เพราะนางเอกชื่อบัว ตัวละครตัวนี้เป็นตัวแทนของความสว่างไสว เขาก็จะมีแสงอยู่กับเขาตลอด ไม่เทียนก็โคมไฟ ก็ช่องหน้าต่างที่มีแสงลอดเข้ามา เพราะตัวละครนี้เป็นละครคุณธรรม หรือฝ่ายเสื้อผ้าที่เดินมาบอกว่าตัวละครนี้จะไม่ใส่ชุดสีดำนะ พอฉากหนึ่งที่อยู่ในภาวะลังเลจะให้ใส่สีเทา ถัดไปอีก 3ฉาก ใส่สีดำนะคะ เพราะเขา

ไปสู่ด้านมืดแล้ว พี่ฟังแล้วอิ่มมาก ปลื้มใจที่เขาเป็นแบบนี้ แต่ในความเป็นจริงเรามักได้สิ่งเหล่านี้ไม่ต่อเนื่อง ซึ่งพี่ก็ต้องคอยกระตุ้นพวกเขาอยู่เรื่อยๆ..”

4. นายยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์

ผู้วิจัยเคยได้มีประสบการณ์ในการแสดงละครโทรทัศน์ภายใต้การกำกับของยุทธนา จำนวน 2 เรื่อง คือ เรื่อง *วนิดา* (พ.ศ. 2553) นำแสดงโดย ทักษอร ภักดิ์สุขเจริญ และ เจษฎาภรณ์ ผลดี โดยผู้วิจัยรับบทเป็น คุณจี๊ด เพื่อนสนิทของคุณนิด (รับบทโดย ทักษอร) และเรื่อง *แรงปรารถนา* นำแสดงโดย ณเดชน์ คูกิมิยะ และคิมเบอร์รี่ แอน เทียมสิริ โดยผู้วิจัยรับบทเป็น กระต่าย พี่สาวของกระแต (รับบทโดย คิมเบอร์ลี) การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้มีโอกาสสังเกตการณ์ในระหว่างการประชุมทีมงานเพื่อผลิตละครเรื่องใหม่ คือเรื่อง *ลูกผู้ชายเลือดเดือด* โดยยุทธนาทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการผลิต อำนวยการสร้างโดย บริษัท โนพลอบเบลม จำกัด กำกับการแสดงโดย เหมันต์ เชตุมี และได้รับความร่วมมือในการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก เมื่อวันที่ 12 มีนาคม พ.ศ. 2557 ที่สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3

4.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

การมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านบันเทิงมาอย่างยาวนาน ผ่านการศึกษา และทดลองมากมายหลายรูปแบบ ทั้งเรียนรู้ในฐานะทีมงานผู้มีส่วนร่วมในการผลิต ในฐานะนักแสดง และในปัจจุบันในฐานะผู้กำกับการแสดง ยุทธนาพบว่าจุดร่วมที่สำคัญในการสร้างสรรค์ความบันเทิงไปสู่ผู้ชมไม่ว่าจะเป็นสื่อประเภทใดคือ “ความสนุก” ความเพลิดเพลินอันเป็นคุณประโยชน์ลำดับแรกของสื่อบันเทิงคดี ถูกให้ความสำคัญเป็นอันดับต้นๆ จากประสบการณ์ในฐานะคนดูที่มีความคาดหวังกับความบันเทิงตรงหน้า ว่าอย่างน้อยจะต้องได้รับความสนุกกลับบ้านไป เมื่อมีโอกาสได้สร้างสรรค์ผลงาน ยุทธนาจึงทุ่มเทความสามารถอย่างเต็มที่เพื่อให้ผลงานที่ผ่านการปรุงแต่งของเขาตอบโจทย์ผู้ชม เหมือนดังที่เขาเคยคาดหวังเมื่อครั้งเยาว์วัย

“...เราเคยเป็นคนดูมาก่อน เรารู้ว่าเราอยากดูอะไร พี่อยากดูอะไรสนุก เพราะฉะนั้นสิ่งที่เราทำก็คือให้คนดูที่นั่งดูอยู่หน้าจอรู้สึกสนุก แล้วคนดูจะต้องเพลิดเพลินการดูละครของพี่ต้องไม่ทำให้คนดูรู้สึกเสียเวลา และอยากดูต่อในวันรุ่งขึ้น...”

ความสนุกในการสร้างสรรค์ผลงานด้านบันเทิงนั้น เกิดขึ้นได้จากปัจจัยหลายอย่าง แต่ปัจจัยที่จำเป็นและขาดไม่ได้สำหรับยุทธนาคือ “ความจริง” ที่เกิดมาจากความเชื่อ และการฝึกฝนทักษะ

ทางการแสดง เพื่อแสดงออกมาได้อย่างใกล้เคียงกับความเป็นจริงที่สุด เมื่อใดที่การแสดงผสมผสานเป็นเนื้อเดียวกับความเป็นจริง เมื่อนั้นความสนุกก็จะเกิดขึ้น

ถึงแม้ศาสตร์แต่ละประเภทจะมีธรรมชาติ และเงื่อนไขในการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะ"วิธีการในการแสดง" แต่จากประสบการณ์ที่สั่งสมมาก็ทำให้ยุทธนารู้ว่า แนวคิดการสื่อสารความจริงไปสู่ผู้ชมนั้น สามารถบรรจุลงในสื่อทุกประเภทได้อย่างลงตัว

> *"...ศาสตร์การแสดงทั้ง 3 ส่วน มีสิ่งที่เหมือนกันอยู่อย่างหนึ่งคือ เล่นจริง รู้สึกจริงๆ เป็นตัวละครตัวนั้นจริงๆ คิด และพูดอย่างตัวละครตัวนั้น โดยที่ไม่ใช่แสดงๆ การพูดบทไม่ใช่การท่อง แต่เป็นการพูดจากความเข้าใจ ถึงแม้"วิธีการ"ในการแสดงแต่ละศาสตร์จะต่างกัน แต่สิ่งที่เหมือนกันคือ ความเชื่อ ความจริง..."*

ในสื่อละครเวทีการแสดงท่าทางที่ดูมากกว่าปกติ ไม่ได้แปลว่าผู้เล่นไม่มีความรู้สึกจริง หากแต่มีการขยายอาการ เพื่อส่งความรู้สึกเหล่านั้นไปยังคนดูที่ห่างไกล สิ่งสำคัญของการแสดงละครเวทีสำหรับยุทธนาคือการเล่นทั้งหมดด้วยความเชื่ออย่างรุนแรง เพื่อที่จะดึงอารมณ์ของคนดูในจุดต่างๆ ของโรงละครออกมาให้ได้ ละครเวทีจึงเป็นศาสตร์ที่ท้าทายผู้แสดงที่สุด การฝึกซ้อมเป็นระยะเวลานานเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมาก เพราะจะทำให้ความเชื่อในตัวละครกลืนเข้าไปสู่ความรู้สึกนึกคิดของผู้แสดง หรือผสานเข้าเป็นเนื้อเดียวกัน

ความจริงในสื่อภาพยนตร์เป็นสิ่งที่สำคัญมากที่สุด ถึงแม้จะเป็นความรู้สึกจริงเพียงชั่วขณะ แต่นักแสดงภาพยนตร์จะต้องสามารถสื่อสารออกมาให้ได้ การสื่อสารดังกล่าวแตกต่างจากละครเวทีที่เน้นการส่งภาษากายไปยังผู้ชม แต่เป็นการส่งความรู้สึกไปยังผู้ชมพี่พร้อมให้ความสนใจในการเคลื่อนไหวของผู้แสดงอยู่แล้ว เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงแม้เพียงเล็กน้อย ผู้ชมก็สามารถจับสังเกตได้ ดังนั้นการแสดงในสื่อภาพยนตร์จึงเป็นการแสดงที่น้อย แต่ให้ความรู้สึกมาก และเมื่อการแสดงเสร็จสิ้น ผู้แสดงก็สามารถสลัดตัวละครออกจากตัวตนได้ง่ายกว่า

ละครโทรทัศน์ หากวัดตามเกณฑ์ในการแสดงออกถือได้ว่าเป็นสื่อที่อยู่กึ่งกลางระหว่างละครเวทีและภาพยนตร์ การแสดงในละครโทรทัศน์ต้องไม่มากเกินไปจนรู้สึกโอเวอร์แอคติ้ง หรือ น้อยเกินไปจนจับอาการไม่ได้ ถึงแม้ผู้ชมที่เปิดหน้าจอมาจะพร้อมให้ความสนใจสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่แล้ว แต่การมีสิ่งเร้ารอบๆตัวก็สามารถดึงความสนใจให้ออกห่างจากหน้าจอไปได้เช่นกัน รูปแบบการถ่ายทอดความจริงในสื่อละครโทรทัศน์ก็มีความแตกต่างจากทั้งละครเวทีและภาพยนตร์ กล่าวคือ นักแสดงจะมีระยะเวลาทำความเข้าใจกับตัวละครประมาณ 4-10 เดือน ในแต่ละวันที่ผ่านไปนักแสดงจะรู้จักเรียนรู้ และเข้าใจตัวละครเพิ่มมากขึ้น จนกว่าการถ่ายทำจะเสร็จสิ้น ยิ่งนักแสดงที่สามารถสื่อสารความจริงออกมาได้มากเท่าไร การแสดงก็จะถือว่ามีพลังมากเท่านั้น

4.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ

ถึงแม้ยุทธนาจะไม่เคยกำกับการแสดงในสื่อละครเวทีและภาพยนตร์ แต่การศึกษาปรัชญาของการแสดงจาก รศ.สดใส พันธุมโกมลในสมัยลงเรียนวิชาการละครที่คณะอักษรศาสตร์ และการเป็นนักแสดงในละครเวทีเรื่อง *ฉันผู้ชายนะยะ* มากถึง 200 รอบ รวมถึงได้ร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่อง *สายล่อฟ้า* และ*คู่แรด* ทำให้เขาเห็นมุมมองของการทำงานในสื่อที่แตกต่างกัน

เมื่อมีโอกาสเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ ความเข้าใจศาสตร์การแสดงในสื่อต่างๆ ผสานกับแนวทางการกำกับการแสดงจากผู้กำกับการแสดงที่เขายึดถือเป็นต้นแบบซึ่งมีที่มาจากสื่อหลากหลายแขนง ในบทบาทที่แตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นสุพรรณ บูรณพิมพ์ เป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์หญิงที่กำกับละครหลากหลายรูปแบบ อดุลย์ ดุลยรัตน์ สุประวัติ ปัทมสูตร ผู้กำกับการแสดงที่มีจุดเริ่มต้นมาจากการเป็นนักแสดง ผู้กำกับภาพยนตร์อย่าง ชนะ คราประยูร เริงสิริ ลิมอักษร ภัทราวดี มีชูธน หรือผู้กำกับละครโทรทัศน์คนแรกของเขา คือ วีรประวัติ วงศ์พัวพัน

> *“...คุณอาสุพรรณ บูรณพิมพ์ เป็นผู้กำกับที่เป็นผู้หญิงที่กำกับละครเยอะมาก คุณอดุลย์ ดุลยรัตน์ คุณสุประวัติ ปัทมสูตร ก็ถือว่าเป็นตำนานอยู่เหมือนกัน เพราะถือว่าเป็นคนเล่นมาก่อน แล้วพอผันตัวมาเป็นผู้กำกับก็ทำงานได้ดีและสร้างชื่อกับละครหลายเรื่องมาก อีกยุคหนึ่งคนที่มาจากภาพยนตร์ก็จะเป็น คุณชนะ คราประยูร, คุณเริงสิริ ลิมอักษร ซึ่งก็ทำละครสนุกทุกเรื่อง*
>
> *แต่มีคนหนึ่งที่ทำให้ละครไทยเปลี่ยน โฉมหน้าไปคือ คุณเล็ก-ภัทราวดี ซึ่งได้เอาศาสตร์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นละครเวที ละครทีวี มาผนวกกัน ทำให้การแสดงละครโทรทัศน์ มันพลิกบทบาทไปจากเดิม เป็นละครที่มีการ ตัดต่อมีดนตรีประกอบที่ใส่ทีหลัง มันก็เลยกลายเป็นละครที่ดูโมเดิร์นขึ้นกว่าเมื่อก่อน และ ที่ลืมไม่ได้คือ พี่ตึ๋ง-วีรประวัติ ซึ่งเป็นผู้กำกับคนแรกของพี่ เป็นคนที่ทำละครดราม่าที่สนุกมากในยุคนั้น ถือว่าเป็นผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ของช่อง 3 ยุคนั้นเลย...”*
>
> ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์,คอลัมน์ Lifestyle,8 ธันวาคม พ.ศ.2556

การเชื่อมโยงประสบการณ์และแนวทางจากบุคคลต้นแบบถูกถ่ายทอดออกมาผ่านการตีความและการสื่อสารความต้องการไปสู่นักแสดง สิ่งที่เกิดขึ้นในผลงานละครโทรทัศน์ของเขาอาจไม่ใช่เทคนิคของสื่อที่หวือหวา หากแต่เป็นหลักปรัชญาของการสื่อสารแก่นแท้ของละครไปสู่ผู้ชม การตีความบทละครอย่างละเอียด ถี่ถ้วน และลึกซึ้งจากอิทธิพลของละครเวที และการถ่ายทอดการแสดงที่เป็นธรรมชาติ ไม่ยึดติดกับการท่องจำบท และตำแหน่งการยืน (blocking) ถูกซึมซับมาจาก

ภาพยนตร์ เมื่อยุทธนานำสองสิ่งนี้มาผนวกรวมกัน จึงทำให้ละครโทรทัศน์ของเขามีความสมบูรณ์ชวนให้ติดตาม

จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในฐานะนักแสดงของผู้วิจัย พบว่า ยุทธนามักจะนำวิธีการของละครเวทีมาใช้ในการฝึกซ้อมนักแสดงก่อนเข้าฉาก โดยการให้นักแสดงอธิบายว่าทำไมถึงต้องพูดคำพูดดังกล่าวในสถานการณ์เช่นนี้ และอยากเดินไปยังจุดที่กำหนดหรือไม่ หากเดินไปจะเดินไปด้วยอาการอย่างไร ซึ่งสิ่งเหล่านี้เปรียบเสมือนขั้นตอนการฝึกซ้อมของละครเวที ที่มีการตีความบท พูดคุยทำความเข้าใจร่วมกันระหว่างนักแสดงและผู้กำกับการแสดงก่อนเริ่มแสดงจริง แต่การถ่ายทำในระบบละครโทรทัศน์ ไม่เอื้อให้มีการนัดนักแสดง ทีมงาน และผู้กำกับมาซ้อมก่อนเหมือนละครเวทีได้ การซ้อมจึงเกิดขึ้นในกระบวนการถ่ายทำ ช่วงเวลาที่ทีมงานฝ่ายอื่นๆจัดเตรียมสถานที่ และฉากสำหรับทำการแสดง

กลวิธีตีความบทละครและทำความเข้าใจกับนักแสดงในลักษณะดังกล่าวปรากฏอย่างเด่นชัดมากในการถ่ายทำเกือบทุกฉากของยุทธนา จึงทำให้การถ่ายทำในแต่ละฉากของยุทธนาใช้เวลานานโดยเฉลี่ยประมาณ 1 ชั่วโมง แตกต่างจากผู้กำกับการแสดงคนอื่นที่ผู้วิจัยเคยร่วมงานด้วย ที่มักไม่ให้เวลากับขั้นตอนนี้มากนัก

ทั้งนี้ ณปภา ตันตระกูล นักแสดงในสังกัดสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ที่เคยมีประสบการณ์ในการทำงานร่วมกับยุทธนา โดยรับบทเป็น “คุณเล็ก” ในเรื่อง*รักประกาศิต* ได้กล่าวถึงการกำกับการแสดงของยุทธนาว่า เป็นการกำกับการแสดงที่ชัดเจน ตรงไปตรงมา และมีการสื่อสารทำความเข้าใจลักษณะของตัวละคร รวมถึงทำความเข้าใจอารมณ์ในบทละครให้แก่นักแสดงก่อนเข้าฉากเกือบทุกครั้ง เมื่อนักแสดงเล่นได้ตามที่ต้องการแล้วก็จะปล่อยให้ผ่าน ไม่ถ่ายเผื่อ ทำให้เป็นที่รู้กันในหมู่นักแสดงว่าเวลาซ้อมก่อนถ่ายทำ เป็นช่วงเวลาที่จะต้องแสดงจริงๆ เพื่อให้ผู้กำกับได้เห็นวิธีการทางการแสดง และแก้ไขข้อบกพร่องได้ เพื่อจะได้ไม่เหนื่อยถ่ายหลายครั้ง

> *“...ป้าแจ๋วเป็นคนที่ไม่กดดัน เวลาทำงานด้วยแล้วก็จะสบายใจ ถ้าเจอคนที่กดดันสติเราก็เหมือนกดดันไปด้วย ป้าแจ๋วเป็นคนไม่ฝืน เอาเท่าที่ได้ เขาจะปล่อยให้เราเล่น แล้วค่อยมาเพิ่มเติม ซึ่งก็จะมาคุยคาแรคเตอร์ก่อน ว่าตัวคุณเล็กที่ป้าแจ๋วอยากได้เป็นอย่างไร เมื่อได้แพทมาเล่นมันจะออกมาเป็นอย่างไร หรือก่อนหน้านี้ไปไหนมา อารมณ์ปรี๊ดตรงนี้ควรจะเป็นอย่างไร ซึ่งป้าแจ๋วจะเข้ามาทำความเข้าใจกับแพทก่อนเกือบทุกครั้ง และไม่กำหนดว่าต้องพูดเสียงแบบนี้ ทำหน้าแบบนี้ ซึ่งเวลาป้าแจ๋วกำกับเขาจะดูมวลรวมของการแสดง และไม่มีการเผื่อ คือถ้าฉากนี้โดยรวมโอเค ก็ปล่อยผ่านเลย ค่อนข้างชัดเจน เพราะเขาดูเราตอน*

ซ้อมแล้ว ถ้ามีอะไรแก้ไขเขาจะมาบอกเราก่อนถ่ายจริง ทำให้เวลาแพทซ้อม แพทต้องเล่นจริงให้เท่ากับที่จะเล่นตอนถ่ายทำ ทำให้ตอนเอาจริงไม่เกิน 2 เทค นักแสดงก็สบาย..."

ณปภา ตันตระกูล,สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

สิ่งที่เกิดขึ้น ณปภา ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า อาจเกิดจากความเป็นนักแสดงละครเวทีมาก่อนจึงทำให้ยุทธนาเข้าใจอารมณ์ในการแสดง และเข้าใจว่าควรสื่อสารกับนักแสดงอย่างไร ซึ่งถือได้ว่าเป็นสไตล์ในการสื่อสารที่ต่างจากผู้กำกับการแสดงคนอื่นที่เธอเคยร่วมงานด้วย

"...แพทว่าเพราะเขาเคยเป็นนักแสดงมาก่อนถึงรู้ว่าควรพูดอย่างไรกับนักแสดง เพราะเวลาป้าแจ๋วโคชนักแสดงใหม่ที่แพทเห็นชัดเลยคือ ป้าแจ๋วเป็นคนพูดตรง ชัดเจนและสอนเลย ไม่ใช่ก็คือไม่ใช่ ไม่ได้สอนวิธีแสดงนะ แต่สอนให้เข้าใจเรื่อง ว่ามันเป็นมาอย่างไร เล่นแบบนี้แข็งไป สิ่งนี้คือ "สไตล์" ที่แพทเห็นว่าป้าแจ๋วต่างจากผู้กำกับการแสดงคนอื่นที่เขาจะค่อนข้างเกรงใจ ค่อยๆหาทางพูดกับเรา..."

ณปภา ตันตระกูล,สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

แนวทางดังกล่าวจึงมีความสอดคล้องกับแนวละครประเภทที่ต้องขยี้อารมณ์เช่น ละครรักโรแมนติก ละครชีวิต ซึ่งยุทธนาก็สามารถทำให้ละครมีความละมุนมะไม สะท้นอารมณ์และปรัชญาที่ละครต้องการสื่อสารไปสู่ผู้ชมได้อย่างเป็นที่น่าพอใจของผู้ผลิตและผู้ชม

4.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์

"ทฤษฎีทางการแสดงของฝรั่งอาจระบุชัดว่า ผู้กำกับ หรือ Director หมายถึงผู้กำหนดทิศทางให้เป็นไปตามแพลนที่วางเอาไว้ ผู้กำกับในความหมายนี้จึงไม่จำเป็นต้องเชี่ยวชาญด้านการแสดง หรือทำหน้าที่กำกับการแสดง แต่เป็นการกำกับทิศทาง เขาจึงเรียกว่าผู้กำกับการแสดงไม่ได้ แต่เรียกว่าผู้กำกับละคร

ส่วนผู้กำกับของเมืองไทย ขึ้นไตเติลผู้กำกับการแสดง แต่ทำทุกอย่าง ปัญหาเพราะเราไม่มีพาวเวอร์หรือทุนมากพอที่จะเนรมิตทุกอย่างได้ตามใจชอบ ถ้าเปรียบเป็นเชฟ เชฟฝรั่งก็มีผู้ช่วยหั่นสับวัตถุดิบมาให้ครบหมด แต่เชฟไทยต้องรู้จักวิธีพลิกแพลง แก้ไขสถานการณ์ และยังต้องลงมาหั่นสับเองด้วย ซึ่งก็มีข้อดีตรงที่ทำให้เราเป็นผู้กำกับที่เข้าใจการทำงานของทุกๆฝ่าย..."

สัมภาษณ์(สุพัตรา,คอลัมน์เรื่องเล่าเขาและเธอ,2556)

จากประสบการณ์ในการเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์มาอย่างยาวนาน กอปรกับการหมั่นแสวงหาความรู้เพิ่มเติมอยู่เสมอ ทำให้ยุทธนามีมุมมองในด้านความหมายของคำว่าผู้กำกับที่แตกต่างออกไป ว่าแท้จริงแล้วการเป็นผู้กำกับ คือการกำกับละคร เพราะต้องควบคุมดูแลทุกอย่างที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์ละคร แต่คำว่าผู้กำกับการแสดงที่นิยมเรียกกันในปัจจุบันนั้น เป็นเพียงการกำกับลีลาการแสดงของนักแสดงเท่านั้น ความเข้าใจดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบในการทำงานของยุทธนาได้อย่างชัดเจน ว่าเขาเป็นผู้กำกับการแสดงที่มีบทบาทอยู่ในทุกๆส่วนของการผลิตละคร เริ่มตั้งแต่ขั้นตอนก่อนการถ่ายทำ (pre-production) คือ การศึกษาบท คัดเลือกทีมงานเขียนบท การคัดเลือกนักแสดง ระหว่างการถ่ายทำ (production) คือ การกำกับการแสดง และขั้นตอนหลังการถ่ายทำ (post-production) คือการติดตามผลตอบรับของผู้ชมที่ได้รับชมละคร การมีส่วนร่วมในขั้นตอนต่างๆอย่างใกล้ชิดนี้ สามารถสร้างองค์ความรู้ให้เกิดแก่วงการละครโทรทัศน์ไทยได้ 4 ประการคือ

4.3.1 หลักในการกำกับการแสดง

ถึงแม้จะผ่านผลงานละครโทรทัศน์มามากกว่า 40 เรื่อง แต่ยุทธนาก็ยังคงกล่าวว่าการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์นั้นไม่ใช่เรื่องง่าย ท่ามกลางการแข่งขันที่สูงมากในปัจจุบัน การเข้าถึงและตรึงคนดูไว้กับหน้าจอย่อมเป็นสิ่งที่ผู้ผลิตต้องมีการปรับกลยุทธ์ในการสร้างสรรค์ละครอยู่ตลอดเวลา การวางแผนไม่ได้เกิดขึ้นเพียงแค่บทละครอีกต่อไป แต่เกิดขึ้นในขั้นตอนการออกอากาศด้วย ปัจจัยหลักที่ยุทธนาคำนึงถึง คือ ผู้ชมเนื่องจากผู้ชมคือตัวแปรสำคัญที่ส่งผลให้ละครเรื่องนั้นประสบความสำเร็จได้

“...ละครโทรทัศน์มันมีเบรกเยอะ ประมาณ 10 เบรก คนดูมีสิทธิ์ลุกไปทำอย่างอื่น และอาจไม่กลับมาถ้าละครของเราไม่ดึงดูดเขามากพอ ทำอย่างไรคนดูจะไม่ไปทำกิจกรรมนั้นระหว่างที่ดูละคร หรือถ้าอยากไปซื้อเก๊กฮวย ก็ต้องไปอย่างเร็วมากแล้ววิ่งกลับมาให้ทัน...”

แนวความคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความละเอียดของผู้กำกับคนนี้ในการสร้างสรรค์ละครเพื่อให้การออกอากาศแต่ละครั้งทำหน้าที่ของมันได้มีประสิทธิภาพที่สุด การคำนวณเวลาในบทละครกับกับเวลาการออกอากาศสำหรับยุทธนาจึงต้องมีความสัมพันธ์กัน

นอกจากนี้เขาได้ให้ความสำคัญกับบทละคร และคุณสมบัติของผู้กำกับการแสดงด้วย โดยบทละครที่สนุกจะเป็นหัวใจสำคัญในการตรึงความสนใจของผู้ชมให้ติดตามละครในตอนต่อไป บทที่ดีจะต้องมีความน่าสนใจ มีการดำเนินเรื่องที่เร้าใจ สมเหตุสมผล รวมถึงคำพูดของตัวละครจะต้องไม่ยืดเยื้อด้วย

"...บท ถ้าบทไม่สนุก มันยากที่จะทำให้ละครเรื่องนั้นสนุก เราสามารถทำละครที่เลวจากบทที่ดีได้ แต่เราไม่สามารถทำละครที่ดีจากบทที่เลวได้ อย่างมากก็พอใช้ ละครที่สนุกและดีได้ต้องมาจากบทที่ดีด้วย..."

ในส่วนของผู้กำกับการแสดงที่จะเป็นคนรังสรรค์ละครขึ้นมานอกจากจะต้องมีความสามารถในการกำกับการแสดงแล้วจะต้องมีหลักในการทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงอีก 3 ประการ ดังนี้

1. ผู้กำกับต้องอ่านหนังสือแตกฉาน

เนื่องจากกระบวนการอ่านเป็นขั้นตอนแรกสุดในการสร้างสรรค์เรื่องราวให้ออกมาเป็นรูปเป็นร่าง การวิเคราะห์ ตีความ และสามารถจินตนาการภาพได้จากตัวหนังสือจึงเป็นสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงต้องมี เพื่อให้เข้าใจในสิ่งที่ตนเองจะต้องทำ เข้าใจคาแรคเตอร์ของตัวละคร และเข้าใจหัวใจของเรื่อง

"ถ้าอ่านหนังสือไม่แตก อย่าบังอาจมากำกับอะไรทั้งสิ้น เพราะการทำละครจากนวนิยายเรื่องหนึ่ง ก่อนอื่นเราต้องเข้าใจผู้ประพันธ์ว่า เขาต้องการสื่อสารความหมายอะไร แล้วถ้าเราอ่านสนุก ภาพที่เห็นหรือแพลนออกมาเป็นละครมันจะปรี๊ดขึ้นทันที แต่เวลาทำจริงเราก็ต้องรักษาแก่นเดิมของผู้ประพันธ์เอาไว้ ถึงบอกเราต้องเข้าใจมีนนิ่งที่เขาสื่อสาร..."

2. ผู้กำกับต้องมีวิธีสื่อสาร

การสื่อสารเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาในกระบวนการสร้างสรรค์ละคร เริ่มตั้งแต่สื่อสารความต้องการกับทีมงาน นักแสดง ไปจนถึงสื่อสารเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอไปสู่คนดู ผู้กำกับที่ดีจะต้องสามารถจับประเด็น และมีวิธีนำเสนออย่างมีศิลปะต่อผู้ชมส่วนมาก การนำเสนอในรูปแบบที่ยาก หรือซับซ้อนเกินไปอาจทำให้คนดูเข้าไม่ถึงแก่นของเรื่อง หรือการนำเสนอที่ง่ายเกินไป อาจทำให้คนดูมีความรู้สึกเบื่อหน่าย เพราะสามารถเดาทิศทางของเรื่องได้หมดแล้ว

3. ผู้กำกับต้องมีจิตวิทยา

ในกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ 1 เรื่องนั้น ใช้เวลาประมาณ 6-10 เดือน ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆมากมาย เช่น ความยาก-ง่ายของเรื่อง การจัดสรรเวลาของนักแสดง สภาพอากาศ เป็นต้น ในแต่ละวัน ทีมงานผู้ผลิตจะต้องใช้เวลาร่วมกันตั้งแต่ 6 โมงเช้า ไปจนถึง 4

ทุ่มโดยประมาณ สัปดาห์ละ 4 วัน การทำงานที่ต้องใช้เวลาร่วมกันมาก ท่ามกลางสภาพอากาศที่ควบคุมไม่ได้ ทำให้ผู้กำกับการแสดงที่เปรียบเสมือนหัวเรือใหญ่ของกองจะต้องมีจิตวิทยาในการสื่อสารกับทุกฝ่าย เพื่อให้การทำงานเป็นไปด้วยความราบรื่น ก่อให้เกิดความรู้สึกที่ดีร่วมกันในระหว่างการถ่ายทำ

4.3.2. วิธีการกำกับนักแสดง

ปฏิเสธไม่ได้ว่ายุทธนาคือผู้กำกับอันดับต้นๆของเมืองไทยที่ได้รับการกล่าวขานในฐานะ “ผู้กำกับนักปั้น” การเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของนักแสดงมากมาย ไม่ว่าจะเป็น ณเดชน์ คูกิมิยะ อุรัสยา เสปอร์บันด์ หรือ จิรายุ ตั้งศรีสุข ไม่ใช่เรื่องบังเอิญ หากแต่เป็นหน้าที่โดยตรงของผู้กำกับการแสดงที่จะต้องใส่ใจ และพยายามการดึงศักยภาพของนักแสดงออกมาให้มากที่สุด สิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์และความพิถีพิถันในการเคี่ยวกรำให้การแสดงออกมาสมบูรณ์ที่สุดเท่าที่จะทำได้

วิธีการในการกำกับนักแสดงนั้นเริ่มตั้งแต่การคัดเลือกนักแสดงโดยจะทำร่วมกับผู้ผลิตละคร ในการพูดคุย เพื่อเทียบเคียงตัวตนกับตัวละครที่จะต้องเล่น

> *“...การคัดเลือกนักแสดงของพี่จะทำร่วมกับผู้จัด (ผู้อำนวยการสร้าง) ดังนั้นการเลือกผู้จัดที่เข้าขากัน จะช่วยให้การทำงานราบรื่น และมองเห็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งก่อนที่จะเลือกเขามาเล่น ต้องคุยกับเขามากพอสมควร ว่าเขาใช่ตัวละครที่เราหาอยู่หรือไม่ ถ้าไม่เหมือนเราก็ดูว่าในตัวของเขามีอะไรที่คล้ายคลึงแล้วก็ดึงออกมาใช้ แต่ถ้าไม่ใช่เลยพี่ก็ต้องทำให้เขารู้สึกเหมือนตัวละครที่เขากำลังจะเล่น ซึ่งพี่ต้องสังเกต และทำความเข้าใจในตัวตนของค้าเทียบเคียงกับตัวละครของเรา...”*
>
> สัมภาษณ์(สุพัตรา,คอลัมน์เรื่องเล่าเขาและเธอ,2556)

ในกรณีของนักแสดงที่มีประสบการณ์ทางการแสดงมาแล้วปัญหาเรื่องของความเข้าใจในบทละครมักจะเกิดขึ้นน้อยกว่า ผู้กำกับจะทำหน้าที่ปรับความเข้าใจให้ตรงกันกับทิศทางของละครที่กำหนดเท่านั้น แต่หากนักแสดงยังติดรูปแบบทางการแสดงแบบเดิมๆที่เคยเล่นมา ยุทธนาก็จะต้องทำการล้างตัวตนเสียก่อน

> *“...สำหรับนักแสดงตัวแม่หรือนักแสดงเก่า ถ้าเลือกมาแล้วอย่างแอน ทองประสม แอ๊ฟ-ทักษอร หรือ ติ๊ก-เจษฎาภรณ์ เขาแสดงมาเยอะก็จริง แต่คาแรคเตอร์ในละครแต่ละเรื่องจะแตกต่างกัน เราต้องล้างของเก่าออกให้หมด แล้วให้เขาเล่น*

ใหม่ ซึ่งไม่ต่างจากกำกับนักแสดงใหม่ ยกเว้นแต่บทใหม่ตรงกับคาแรคเตอร์ของเขา เขาก็ไม่ต้องเปลี่ยนอะไรมาก...”

สัมภาษณ์(สุพัตรา,คอลัมน์เรื่องเล่าเขาและเธอ,2556)

ส่วนของนักแสดงใหม่ที่ยังมีประสบการณ์ทางการแสดงไม่มากนัก ยุทธนาค่อนข้างพิถีพิถัน และใส่ใจเป็นอย่างมาก โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดงอย่างละเอียด ไม่ว่าจะเป็นหน้าตาที่จะต้องดูดีเมื่ออยู่ในจอโทรทัศน์ เสน่ห์ในบุคลิกส่วนตัว และวิธีการพูดที่จะต้องชัดถ้อยชัดคำ

“นักแสดงใหม่เนี่ย หลังจากดูรูปแล้วก็จะเรียกมาดูตัวจริง ถึงแม้รูปร่างหน้าตาตัวจริงจะเข้าตาเราหมด แต่พอไปยืนผ่านเลนส์กล้องผ่านหน้าจอแล้วไม่ใช่ ก็ไม่ต้องมาพูดอะไรอีก คือไม่มีสเน่ห์ ไม่ชวนดูจากนั้นจะพูดคุยกับเขา ดูว่าเด็กคนนี้เป็นอย่างไร อย่างณเดชน์กับเจมส์ จิ จะคล้ายๆกัน พูดคุยเป็นธรรมชาติ ช่างต่อปากต่อคำ มีไหวพริบปฏิภาณ ตื่นตัวอยู่ตลอด และเสียงพูดเพราะ น่าฟัง ออกเสียง ร ล ชัดเจน นั่นก็เป็นข้อดี 50% แล้ว...”

สัมภาษณ์(สุพัตรา,คอลัมน์เรื่องเล่าเขาและเธอ,2556)

เมื่อเข้าตาในระดับเบื้องต้นแล้ว ยุทธนาก็จะให้อ่านบทละคร และลองเล่น เพื่อดูพื้นฐานทางการแสดงของแต่ละคน ซึ่งเกณฑ์ก็จะยึดเอาประสบการณ์ของนักแสดงเป็นหลัก โดยนำมาฝึกฝนอีกครั้งในระหว่างแสดงจริง ซึ่งเป็นการการสอนทักษะทางการแสดง รวมถึงแนะแนววิธีการแสดงให้แก่นักแสดงด้วย

“พอมาแสดงจริงๆ เราต้องปั้นต้องสอนเขา โดยพี่จะเน้นว่าการแสดงคือการเข้าใจ เราต้องเข้าใจบทที่แสดงก่อน เราจึงจะแสดงได้ และแสดงเป็นธรรมชาติ ไม่โอเวอร์แอค ไม่งั้นคนดูจากจอทีวีจะรู้สึกรำคาญ ไม่อยากดูต่อ

อย่างบทคุณชายพุฒิภัทร เจมส์ จิรายุ ต้องแสดงแก่กว่าตัวจริงเยอะมาก พี่ก็ไม่ได้ให้เขามาเล่นแก่ แต่ให้เล่นความคิดข้างในแก่ พอเล่นออกมาก็จะทำให้ดูเป็นผู้ใหญ่ขึ้น รวมถึงวิธีการพูด เขาเป็นคนพูดรัวเร็ว ยิ่งพูดเร็วยิ่งเสียงแหลมลอย เราแค่บอกให้เขากดเสียงต่ำลงหน่อย พอต่ำลงก็จะพูดช้าลงและเป็นผู้ใหญ่ขึ้น พี่แนะเขาแต่เขาก็ต้องไปค้นหาตัวเขาเองด้วย”

สัมภาษณ์(สุพัตรา,คอลัมน์เรื่องเล่าเขาและเธอ,2556)

การให้ความใส่ใจในรายละเอียดส่วนตัวของนักแสดง ทำให้ยุทธนามองเห็นปัญหาเมื่อนักแสดงคนนั้นต้องมารับบทที่ไกลตัวของตัวเอง ซึ่งการแก้ปัญหาดังกล่าวต้องอาศัยประสบการณ์และความเข้าใจความเป็นมนุษย์ รวมถึงเทคนิควิธีเฉพาะบุคคลของผู้กำกับการแสดง เพื่อที่จะตีความและหาความแตกต่างได้ว่าคนที่มีบุคลิกเช่นนี้ จะต้องมีวิธีการแสดงออกอย่างไร คุณลักษณะเหล่านี้สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนเมื่อเขาต้องทำหน้าที่เป็นผู้ฝึกสอนการแสดงให้กับ สิทธิชัย ผาบชมพู ในภาพยนตร์เรื่อง *ตั๊ด สู้ ฟุด*

> *"...ป้าแจ๋วเล่าให้ฟังถึงชีวิตกระเทยว่าเขาต้องรู้สึกอย่างไร บอกว่าเป็นกระเทย หลักๆน่ะไม่ยาก แค่คิดว่าตัวเองสวย หน้าเริ่ดๆ เชิดๆ มีตูด มีหน้าอกสะโพก แล้วเริ่ดๆ เชิดๆเข้าไว้ ป้าแจ๋วบอกว่าให้คิดแค่นั้น แต่บอยทำไม่ได้ ป้าแจ๋วเลยให้ไปฝึกบอดี้มูฟเม้นท์ (body movement) ฝึกเดินสลับฟันปลา การกรีดนิ้ว การกรีดผ้า พอดูว่าท่าทางบอยจะเริ่มอินแล้ว ป้าแจ๋วสั่งให้ลองชม้ายชายตา กรีดนิ้วก้อย จับแก้วให้ดูหน่อย พอบอยทำตาม ป้าแจ๋วถึงกับตบอกดังผ่าง!! มันต้องอย่างนี้แหละ..."*
>
> สิทธิชัย ผาบชมพู,บทความ,25 พฤษภาคม พ.ศ.2550

ความเคี่ยวกรำในงานแสดงของยุทธนาเป็นที่เลื่องลือ ตัวเขาเองก็ยอมรับในจุดนี้ โดยมีเป้าหมายเพื่อให้งานที่ผ่านมือ หรือออกมาจากตัวตนของเขาเป็นงานที่มีคุณภาพที่สุดเท่าที่เขาจะสร้างสรรค์ได้

> *"ถ้านักแสดงไม่เข้าใจหรือแสดงไม่ได้ ถึงเป็นแค่ตัวประกอบ พี่ก็ไม่ปล่อยงานออกไป"*

<u>4.3.3. การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆนอกเหนือจากการกำกับการแสดง</u>

สิ่งหนึ่งที่เห็นชัดเจนในแนวคิดและวิธีการทำงานของยุทธนาคือ การมีส่วนร่วมในการผลิตละครในทุกๆส่วนด้วยตัวเอง เขาให้ความสำคัญกับรายละเอียดในทุกขั้นตอนของการทำงาน โดยเฉพาะช่วงก่อนการถ่ายทำ เริ่มตั้งแต่การเลือกบท การตีความ การประชุมกับทีมงาน

> *"...ก่อนอื่นคือบทต้องดี หลังจากนั้นจึงเลือกตัวแสดงที่เหมาะสม เนื่องจากคนอ่านนิยายอาจมีภาพฝันเป็นอย่างนี้ เมื่อมาทำเป็นละครก็ต้องใกล้เคียง ถ้าคุณลักษณะตัวละครไม่ใกล้เคียงถือว่าล้มเหลวไปส่วนหนึ่งแล้ว หรือถ้าไม่ใกล้เคียงก็*

ต้องสร้างอีกภาพจำหนึ่งให้คนอ่านรู้สึก surprise ว่าเออใช่ ไม่เหมือนที่คิดแต่ใช่ เช่น ไฟจี๊ด ในหนังสือ 30 แล้ว แต่ตัวละครที่เราได้มายังไม่ถึง 20 เลย เราทำให้เขากลายเป็น 20ต้นๆ ซึ่งไม่ตรงกับบทประพันธ์เลย แต่คนก็บอกว่าไฟจี๊ดที่เห็นในทีวีดีกว่าไฟจี๊ดที่อ่านจากในหนังสือด้วยซ้ำไป.."

การแตกฉานในด้านการวิเคราะห์ตัวละครของยุทธนานั้น พบว่าเกิดจากประสบการณ์ในการทำงาน ควบคู่ไปกับการเป็นคนรักการอ่าน นวนิยายแต่ละเล่มเปรียบเสมือนโรงเรียนเล็กๆที่ฝึกให้เขาจับประเด็นว่าเรื่องนี้ต้องการสื่ออะไร หากต้องได้วัตถุดิบที่ไม่ตรงกับภาพที่คิดไว้จึงไม่ใช่ปัญหาที่เขาแก้ไขไม่ได้

"...พออ่านนิยายแล้วเราต้องจับหัวใจว่านิยายนี้ต้องการสื่ออะไร เมื่อเราได้ของที่ไม่ตรงมา แต่เราจับหัวใจของเขาได้ เราก็เอาหัวใจนี้ไปใส่ในตัวละครที่เราทำขึ้นมาใหม่..."

การให้ความสำคัญกับบุคลากรในกองถ่ายก็เป็นสิ่งที่ยุทธนาให้ความใส่ใจ โดยเฉพาะในขั้นตอนของการประชุมก่อนการถ่ายทำ เพื่อให้ช่วงเวลาในการถ่ายทำราบรื่นที่สุด

"...ขั้นตอนการประชุมทีมงานนี่สำคัญนะ ดังนั้นเราจึงต้องคุยให้จบบนโต๊ะว่าทั้งหมดทั้งมวลเราต้องการจะทำละครในขอบเขตแค่ไหน ทุกฝ่ายจะได้เขียนเข้าใจตรงกัน ไม่ต้องมาเสียเวลาปรับแก้ไขทีหลัง หรือหากต้องแก้ ก็แก้นิดหน่อยที่หน้ากอง การประชุมจะทำให้เราที่เป็นผู้กำกับเข้าใจปัญหาของงานส่วนต่างๆ ทำให้สามารถแก้ปัญหาในกองได้ดี และทำให้การถ่ายทำราบรื่น"

นอกจากบทบาทการเป็นผู้กำกับการแสดงที่มากความสามารถแล้ว ในอีกด้านหนึ่งเขาเปรียบเสมือนครูที่คอยประสาทวิชาทางแสดงและแนะแนวทางในการใช้ชีวิตให้แก่นักแสดงที่เขาได้มีโอกาสร่วมงานด้วย หลายครั้งที่ยุทธนามีการสื่อสารกับแฟนคลับของนักแสดงในเชิงของการอบรม สั่งสอน และมีการทำความเข้าใจกับนักแสดงเกี่ยวกับการวางตัวในโลกมายา เพื่อปกป้องและสร้างความสมดุลให้แก่ชีวิตของพวกเขาเอง

"...เราต้องเป็นกระจกส่องให้เขาเห็น นักแสดงเองพอดังขึ้นมาอย่างรวดเร็วก็ใช้ชีวิตไม่ถูก คิดว่าจะต้องเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ ขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ต้องมีหลัก แนวทาง

และระเบียบแบบแผนอยู่พอสมควร การมีระยะห่างระหว่างแฟนคลับกับนักแสดง มันคือการปกป้องภาพความฝันของพวกเขา พี่เคยเป็นแฟนคลับของใครหลายคน แล้วพอเห็นตัวจริงมันก็ไม่ใช่ เลยดึงตัวเองออกมา รักงานเขาดีกว่าอย่าไปรักนิสัยส่วนตัว ซึ่งมันสบายกว่ากันเยอะเลย..."

ความเป็นครูของยุทธนาก็เป็นอีกคุณสมบัติหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัว และเป็นที่ชื่นชอบของผู้ที่ได้มีโอกาสร่วมงานด้วย หนึ่งในนั้นคือ ธิติมา สังขพิทักษ์ อดีตนักแสดงละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และละครเวที ปัจจุบันเป็นผู้อำนวยการสร้าง บริษัท โนพลอบเบลม จำกัด และ บริษัท ฟิลกู๊ด เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด ที่มักจะเลือกให้ยุทธนามาร่วมงานด้วยอยู่อย่างต่อเนื่อง

"...ป้าแจ๋วมีความเป็นครูสูง เขามีความเป็นครูมากในการบรีฟนักแสดง ในการทำงาน เขาใช้การเป็นครูในการควบคุมดูแลทีมงาน เหมือนเขาดูแลเด็ก เขาเข้าใจทีมงาน นักแสดง เลยส่งผลไปถึงละครว่าเขาเข้าใจตัวละครมาก เขาพิเศษตรงความละเอียดในการกำกับนักแสดง ถ้ามีละครที่เน้นเรื่องอารมณ์จะเลือกเขา เพราะพี่ที่อยู่ในฐานะผู้จัดจะทำหน้าที่เลือกว่าละครเรื่องนี้เหมาะกับผู้กำกับคนไหน เพื่อออกมาเป็นกลิ่นของเขา โดยมีเราเป็นตัวคุมว่าเราต้องการอะไรบ้างเหมือนการจัดช่อดอกไม้ ผู้จัดอยากได้ช่อกุหลาบ ผู้กำกับการแสดงมีหน้าที่ผสมผสานให้เป็นช่อกุหลาบ อะไรแบบนี้..."

ธิติมา สังขพิทักษ์,สัมภาษณ์,12 พฤษภาคม พ.ศ.2557

4.3.4 ปัญหาและวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

ยุทธนาเป็นผู้กำกับการแสดงที่มีทัศนคติที่ดีกับปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างการทำงานเสมอ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาทางด้านเทคนิควิธีในการทำงาน หรือปัญหาทางการแสดง ยุทธนาจะใช้หลักในการพูดคุย ทำความเข้าใจ รวมถึงรับฟังความคิดเห็นของผู้ร่วมงาน และจากประสบการณ์ในการคลุกคลีอยู่กับแวดวงละครโทรทัศน์อย่างยาวนาน ทำให้การวางแผนการทำงานเป็นขั้นตอนที่ยุทธนาให้ความใส่ใจ เนื่องจากการวางแผนการทำงานอย่างรอบคอบ จะสามารถป้องกันปัญหาที่จะเกิดขึ้นได้ หากเลี่ยงไม่ได้ปัญหาที่เกิดขึ้นก็จะเป็นเพียงปัญหาเล็กน้อยที่ทีมงานและผู้ที่เกี่ยวข้องพร้อมใจช่วยกันแก้ปัญหาอย่างเต็มความสามารถ

สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นมาจากหลักการทำงานในเชิงจิตวิทยาที่ยุทธนายึดถือมาโดยตลอด ในการที่จะทำให้ผู้ร่วมงานกับเขาทุกคน รู้สึกมีความสุข และพร้อมจะทำงานร่วมกันอย่างมีเอกภาพ

ในส่วนของบทละครที่มักจะเป็นปัญหาใหญ่ในการทำงานละคร ยุทธนาจะใช้ช่วงเวลาก่อนการถ่ายทำวิเคราะห์ และตีความบทละครร่วมกับทีมเขียนบทก่อนทุกครั้ง เพื่อหาจุดอ่อน ที่อาจส่งผลกระทบต่อความสนุกของเรื่อง แล้วแก้ไข โดยมากมักจะเป็นการดำเนินเหตุการณ์ที่ไม่สมเหตุสมผล บทพูดยืดยาวเกินไป หรือบทพูดไม่สื่อสารถึงวัตถุประสงค์ของฉาก

5. นายสุประวัติ ปัทมสูต

ผู้วิจัยเคยมีโอกาสร่วมงานกับนายสุประวัติ จำนวน 3 ครั้ง คือในฐานะนักแสดงร่วมกันในละครเวทีเรื่อง *กว่าจะรักกันได้ สุนทราภรณ์ เดอะมิวสิคัล* (พ.ศ.2554) ครั้งที่ 2 คือ ละครเวทีเรื่อง *อลหม่านบ้านพ่อแผน* (พ.ศ. 2556) ละครเวทีที่ซ้อนการแสดงในแบบลิเกประยุกต์ ที่สุประวัติจะรับหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงควบคู่กับการเป็นนักแสดง ในบทบาทของขุนช้าง โดยผู้วิจัยรับบทเป็นสร้อยฟ้า เจ้าเมืองเหนือ ร่วมกับ อ.ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อ.วันทนีย์ ม่วงบุญ กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ฯลฯ มีรอบการแสดงทั้งหมด 4 รอบ โดยแสดงที่ โรงละครแห่งชาติ และครั้งที่ 3 คือละครโทรทัศน์เรื่อง *ลิเก๊ ลิเก* กำกับการแสดงโดย กิตติ บุญสกุลศักดิ์ อำนวยการสร้างโดย บริษัท เอ็กแซ็กท์ และซีเนริโอ จำกัด ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ในละครโทรทัศน์เรื่องดังกล่าวสุประวัติและผู้วิจัยทำหน้าที่เป็นนักแสดง โดยสุประวัติ รับบทเป็น ปู่เทียม ครูประจำคณะลิกเกที่ต้องการสืบสานศิลปวัฒนธรรมของไทยเอาไว้ ส่วนผู้วิจัยรับบทเป็น กระแต นางลิเกที่มีฝีมือดีคนหนึ่งในคณะ นำแสดงโดย เปาวลี พรพิมล (รับบทเป็น จอมนาง) และ ศรราม เทพพิทักษ์ (รับบทเป็น หลงหรือเทพ) ผู้วิจัยได้จดบันทึกแนวความรู้ที่ได้จากสุประวัติในช่วงของการฝึกซ้อม และแสดงละครเวทีเรื่องอลหม่านบ้านพ่อแผน เป็นระยะเวลา 3 เดือน และได้รับความร่วมมือในการสัมภาษณ์เจาะลึกจากสุประวัติจำนวน 2 ครั้งในระหว่างการถ่ายทำละครเรื่อง ลิเก๊ลิเก คือ วันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 และ วันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2557 ที่กองถ่ายทำละคร

5.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

สิ่งที่เกิดขึ้นเสมอในการทำงานของสุประวัติ คือความเข้าใจในปรัชญาแห่งการใช้ชีวิต แล้วนำมาปรับใช้ให้เข้ากับคุณลักษณะของงานที่แตกต่างกัน ปรัชญาอย่างหนึ่งที่สุประวัติยึดถือมาโดยตลอดคือการไม่ฝืนกฎแห่งธรรมชาติ เทียบเคียงได้กับงานเขียนของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ประโมทย์ ที่สุประวัติมักจะกล่าวว่าเป็นงานเขียนที่อยู่เหนือกาลเวลา อ่านกี่ครั้งก็สนุกและไม่ตกยุคตกสมัย เนื่องจากหลักเกณฑ์ในการหยิบเอาเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงเป็นธรรมชาติของมนุษย์มาบอกเล่า ถึงแม้เวลาจะผ่านไปหลายสิบปี แต่สัจธรรมที่เป็นแก่นแท้ของการนำเสนอยังคงทำหน้าที่ของมันได้อย่างไม่ขาดตกบกพร่อง

ในฐานะที่เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านบันเทิง การเล่าสัจธรรมจากมุมมองของสุประวัติ จึงเป็นการเล่าอย่างมีศิลปะ โดยให้เค้าโครงของชีวิตเป็นรูปวาด แล้วจึงระบายสีลงไปตามสิ่งที่ควรจะเป็นโดยไม่ฝืนธรรมชาติ ในขณะเดียวกันก็สอดแทรกข้อคิด จรรยาที่เป็นประโยชน์ให้กับสังคม เพื่อให้การเสพความบันเทิงนั้นมีคุณค่ามากที่สุด

วัตถุดิบประเภทหนึ่งที่เขามักจะใส่ลงในผลงานของเขาเสมอ คือศิลปวัฒนธรรมไทย ความรักในศิลปะไทยนั้นเกิดขึ้นมาตั้งแต่ครั้งสมัยยังวัยเยาว์ และทวีความหมายขึ้นเรื่อยมา จวบจนเมื่อได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ หน้าที่ในการผดุงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของชาติยิ่งกลายเป็นสิ่งสำคัญที่อยู่ในใจ และถูกนำเสนอออกมาทุกครั้งเมื่อมีโอกาส

> *“...เนื่องจากว่าผมเกิดในยุคที่ยังมีละครร้อง ละครรำ และการแสดงพื้นบ้านต่างๆ ยังเต็มเมือง และคนก็ยังนิยมชมชอบ ผมได้เข้าไปทั้งแสดง ได้ศึกษาหาความรู้จากครูดีๆ มากมายเพราะเป็นสิ่งที่ผมชอบมาก พอได้มีโอกาสมาทำงานกำกับฯ ละครของผมจึงพยายามที่จะใส่ความเป็นเอกลักษณ์ไทยเข้าไปในทุกโอกาสเท่าที่จะทำได้ ที่ต้องใส่ลงไป เพราะเราเป็นคนไทย การธำรงไว้ของศิลปวัฒนธรรมคือหน้าที่ของเรา ยิ่งเป็นศิลปินแห่งชาติด้วย สิ่งเหล่านี้มันอยู่ในใจของผมตลอด*
>
> *ผมรู้สึกว่า เรื่องของการสอนคนให้รักในสิ่งต่างๆ ถ้าเราสอนกันแบบตรงๆ คนจะไม่รับ ยกตัวอย่างง่ายๆ เวลาพระเทศน์ คนส่วนใหญ่จะไม่ค่อยสนใจ นั่งหลับบ้าง คุยกันบ้าง เพราะวิธีการมันน่าเบื่อ แต่เวลาต่อมา มีพระพยอม พระมหาสมปอง หรือพระท่านอื่นๆ ที่มีเทคนิคและวิธีการเทศน์ ผสมผสานทำให้สนุกสนาน และสอนแบบเข้าใจง่าย คนก็จะรับเรื่องธรรมะได้มากขึ้น*

เช่นเดียวกับผม ก็พยายามเอาทั้งความเก่าในตัวผมที่สั่งสมจากการทำงานตั้งแต่เข้าวงการ มาผสมกับความใหม่ในยุคปัจจุบัน ให้ทั้งสองสิ่งกลมกลืนกันโดยไม่ทำให้คนดูรู้สึกติดขัด ได้ทั้งความรู้และความเพลิดเพลิน คนก็จะรับงานของเรา..."

สัมภาษณ์ (สุประวัติ ปัทมสูตร,บทความในข่าวสดรายวัน,2550)

ความรักในวัฒนธรรมไทยนั้นไม่ได้ถูกถ่ายทอดเพียงแค่เฉพาะงานด้านการเป็นผู้กำกับการแสดงเท่านั้น หากแต่แฝงอยู่ในทุกๆผลงานที่เขาเองมีส่วนเป็นผู้สร้างสรรค์ ตัวอย่างที่ชัดเจนอย่างหนึ่งคือการเป็นนักแสดงในบท “ก๋ง” จากละครโทรทัศน์เรื่อง *สามีตีตรา* นำแสดงโดย เฌอมาลย์ บุญยศักดิ์ วรัทยา นิลคูหา และธนวรรธน์ วรรธนะภูติ ปี พ.ศ. 2557 ที่มีการออกแบบการแสดงร่วมกับอำไพพร จิตต์ไม่งง ผู้กำกับการแสดง ในทิศทางที่แตกต่างจากรูปแบบก่อนๆที่เคยมีมา รวมถึงสอดแทรกจิตสำนึกความรักชาติรักแผ่นดินไทยลงในตัวละครด้วย

“...ถ้าใครที่สังเกตจะรู้นะว่า ก๋งในสามีตีตราเวอร์ชั่นที่พ่อเล่นนี้ ไม่เหมือนเวอร์ชั่นก่อนๆ พ่อคุยกับผู้กำกับการแสดงในตอนแรกเลยว่า พ่อจะเล่นแบบไหน ในบทก๋งคือคนจีนก็จริง แต่จะเป็นคนจีนที่สำนึกในความเป็นไทย ขนบและความคิดของเขาเป็นไทยอย่างเต็มตัวแล้ว วิธีการของพ่อคือพูดให้ชัด ร ล การพูดของพ่อจะแตกต่างจากคนจีนคนอื่น พ่อไม่เน้นสำเนียงจีนแต่ พ่อพูดสำเนียงไทย เพราะพ่อต้องการให้คนดูเห็นว่าการที่คนจีนอยู่ไทยมานานแล้ว และเขาตั้งใจที่รัก และเรียนรู้การเป็นคนไทย มันเป็นอย่างไร...”

5.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ

“...ศาสตร์ในละครเวที หรือภาพยนตร์ แท้จริงแล้วมันคนละศาสตร์กับละครโทรทัศน์ มันข้ามไปข้ามมายาก แต่เมื่อเวลาผ่านไป สมัยนี้อะไรๆก็เกิดขึ้นได้ สื่อมันถูกเชื่อมโยงเข้าด้วยกันหมดแล้ว...”

ทรรศนะดังกล่าวของสุประวัติบ่งบอกถึงความเข้าใจในพัฒนาการของสื่อ ผ่านการหล่อหลอมของกาลเวลา จากความเชื่อว่าสื่อแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของตัวมันเอง และจะมีการพัฒนาต่อไปในหนทางของสื่อนั้นๆ เป็นการเปิดกว้างและยอมรับในพัฒนาการของแนวคิดการเชื่อมโยงสื่อ ที่มีมุมมอง และวิธีการนำเสนอที่เปลี่ยนแปลงไป จนมีการเชื่อมโยงไปมาอย่างที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน

สุประวัติมองว่าภาพยนตร์ เป็นการใช้เทคนิคการถ่ายทำและการสร้างสรรค์เพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกที่ใกล้เคียงกับการรับเอาความรู้สึกจากธรรมชาติที่สุด เช่น ความเหงาที่เกิดจากการมองเห็นฝนตก ภาพยนตร์ก็จะนำเสียงฝน หรือ ภาพฝนพรำมาใส่ เพื่อให้ผู้ชมเกิดการเชื่อมโยงอารมณ์ความรู้สึกกับความเหงาจากปรากฏการณ์ธรรมชาติ เป็นต้น วิธีคิดดังกล่าวทำให้การสื่อสารเรื่องราวในภาพยนตร์เน้นที่การสื่อสารอารมณ์ไปสู่ผู้ชมมากกว่าสื่อประเภทอื่นๆ และเนื่องจากวิธีการรับชมภาพยนตร์นั้น เป็นการรับชมโดยปราศจากสิ่งรบกวน ทำให้เรื่องราวที่นำเสนอในภาพยนตร์สามารถดึงความสนใจจากผู้ชมได้ง่ายกว่าสื่อประเภทอื่นๆ

> *"...เวลาคนนั่งในโรงหนังมันมืด มันบังคับให้คนดูไม่วอกแวก ทำให้คนดูเข้าไปหาภาพที่หนังเสนอได้อย่างรวดเร็ว การนำเสนอเรื่องราวในหนังเนี่ยมันทำให้คนดูฉลาดขึ้น เพราะมันมีพื้นที่ให้คนได้ตีความจากการที่ไม่ได้พูดตรงๆแต่สื่อสารอารมณ์ออกมา ซึ่งคนดูก็จะรับรู้ และตีความได้ตามประสบการณ์ของตัวเอง..."*

การมีพื้นที่ให้ผู้ชมสามารถตีความได้อย่างอิสระนั้น สุประวัติพบว่าเกิดขึ้นกับละครเวทีในสมัยใหม่ด้วย ซึ่งอาจเกิดจากอิทธิพลของภาพยนตร์ ซึ่งละครเวทีสมัยเก่ามักเป็นละครเวทีที่เน้นการสื่อสารโดยการพูด มีการดำเนินเรื่องชัดเจนด้วยบทสนทนาของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นลิเก ลำตัด ก็จะใช้เทคนิคในการนำเสนอเรื่องราวใกล้เคียงกัน เอกลักษณ์ที่สำคัญของละครเวทีคือผู้ชมที่นั่งอยู่ในจุดต่างๆของโรงละครจะสามารถรับอารมณ์ความรู้สึกจากนักแสดงไม่เท่ากัน และเมื่อกลับมาดูใหม่ ถึงแม้จะนั่งที่เดิม ก็อาจไม่ได้รับความรู้สึกเดิมที่เคยได้แล้ว เนื่องจากละครเวทีมีความสดใหม่ในแต่ละรอบของมันนั่นเอง

> *"...ละครเวที ไม่มีตัวช่วยพิเศษเหมือนหนัง เพราะฉะนั้นละครเวทีต้องทำยังไงก็ได้ให้คนพุ่งความสนใจไปยังสิ่งที่กำลังเล่าเรื่องอยู่ มันไม่มีกล้องมาถ่ายใกล้ๆ ตัวละครอื่นต้องหยุดพูด หยุดเคลื่อนไหว หรือทำอย่างไรก็ได้ให้เกิดความชัดของหู ความชัดของภาพขึ้นมา นั่นเท่ากับเป็นการ Close-up อย่างหนึ่ง..."*

การอธิบายวิธีการสื่อสารของละครเวทีในแง่มุมดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าการพัฒนาของสื่อละครเวทีตามทรรศนะของสุประวัติ ได้มีการเชื่อมโยงเอาศาสตร์ของภาพยนตร์เข้ามาด้วย ซึ่งปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในผลงานละครเวทีซ้อนลิเกภายใต้การกำกับการแสดงของเขา ในปีพ.ศ.2556 เรื่อง *อลหม่านบ้านพ่อแผน* ที่ผู้วิจัยมีโอกาสได้สังเกตการณ์ในฐานะนักแสดง การร่วมงานในครั้งนั้นผู้วิจัยพบว่า สุประวัติมีการนำเทคนิคทางภาพยนตร์มาใช้อยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นการจางเข้า (fade-in) จาง

ออก (fade-out) ของแสง การเปลี่ยนฉากที่รวดเร็วราวกับเปลี่ยนฉากภาพยนตร์ ที่สำคัญคือ กลวิธีการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะในช่วง 10-20 นาทีของการแสดงละครเวที ที่มีความรวดเร็ว กระชับ และบอกเล่าที่มาที่ไปของละครได้อย่างครบถ้วน ซึ่งแนวคิดดังกล่าว สุประวัตินำมาจากช่วงต้นของการนำเสนอภาพยนตร์ที่จะต้องเรียกความสนใจจากผู้ชมให้ได้

"...พ่อตัดความยืดยาดของการอารัมภบทออกไป ให้คนดูรู้ภูมิหลัง ที่มาที่ไป และโครงเรื่องภายใน 10-20 นาที การตัดฉาก เดินเรื่องก็ให้รวดเร็ว การเรียงฉาก เล่าเรื่องของพ่อเหมือนอยู่ในห้องตัดต่อ แล้วตัดเป็นหนังเลย แต่จริงๆแล้วพ่อไม่ได้เจตนาให้เหมือนการดูหนังนะ แต่เอื้อให้คนดูที่รู้เรื่องแล้วสนุก ตื่นเต้น จบฉากนี้มุมนี้ แล้วก็ไปโผล่อีกมุมหนึ่ง พ่อว่ามันทำได้ ที่เอาศาสตร์ภาพยนตร์ หรือละครทีวีมาใส่ในละครเวที เอาจริงๆเคยมีคนคิดแบบนี้แล้วนะสมัยที่พ่อยังเป็นเด็ก ก็แสดงว่าคนดู ความต้องการนี้มาตั้งแต่โบราณแล้ว แต่เราทำไม่ได้ สมัยนี้ทำได้แล้ว..."

ในส่วนของละครโทรทัศน์ที่สุประวัติมองว่ามีรากเหง้ามาจากละครเวที ที่นักแสดงมีการแสดงบนเวที และใช้กล้องถ่ายทำแทนสายตาของคนดูที่นั่งอยู่ด้านล่าง โดยมีขอบเวทีเป็นเส้นกั้นระหว่างคนดูและผู้แสดงในอัตรา 180 องศา แต่ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่าเรื่องตามสมัยนิยม โดยใช้เทคนิคในการถ่ายทำเข้ามามีบทบาทมากยิ่งขึ้น คือ คนดูสามารถข้ามเส้นไปเจาะดูมุมโน้นมุมนี้ได้ภายใต้ทฤษฎีของการมองซ้ายมองขวา เมื่อคนดูยอมรับได้ เขาเองก็ต้องยอมรับตาม ดังนั้นเทคนิคในการเชื่อมโยงสื่อส่วนใหญ่จะเป็นการนำเสนอมาจากฝ่ายภาพ เช่น การหมุนกล้องเกิน 180 องศา การถ่ายข้ามเส้น การถ่ายผ่านหลัง และการถ่ายกลับทาง ซึ่งเทคนิคต่างๆล้วนแต่เป็นเทคนิคทางภาพยนตร์ทั้งสิ้น หากสุประวัติเห็นว่าการนำเสนอมุมภาพในการเล่าเรื่องดังกล่าวดูแล้วไม่ขัดตามากก็จะยอมให้ทำ และใส่ความเข้มข้นทางการแสดงลงไปเพิ่มเติมเพื่อให้ละครมีความสนุกสนาน โดยเขาให้ข้อคิดเพิ่มเติมว่า การใช้เทคนิคการเล่าเรื่องทางภาพจากภาพยนตร์กับละครโทรทัศน์ก็จะต้องคำนึงถึงประเภทของละคร และอรรถรสของเรื่องด้วย

"...การใช้วิชาความเป็นภาพยนตร์มาเล่นกับละครโทรทัศน์พ่อไม่ว่านะ แต่บางครั้งมันต้องดูประเภทของละครด้วย หากเป็นละครพีเรียด มันก็ควรจะอิงกับความละเมียดละไมไอ้ครั้นจะมาตัดต่อเร็วๆ มันก็จะดูขัดๆ ทำให้ไม่ได้อรรถรสของความเป็นสมัยโบราณมากเสียทีเดียว..."

5.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์

สุประวัติเปรียบการทำงานในอาชีพผู้กำกับการแสดงไว้ว่า “ผู้กำกับการแสดง เปรียบเสมือนพ่อครัว ที่จะเอาวัตถุดิบชั้นดีมาผสมกัน แล้วปรุงรสให้อร่อย ส่วนจะถูกปากผู้ชมหรือไม่มันคือรสนิยม” ซึ่งรสนิยมของผู้ชมในอดีตกับรสนิยมของผู้ชมในปัจจุบันก็เป็นเรื่องที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องใส่ใจให้ความสำคัญ เพื่อให้ละครเป็นที่ถูกใจคนดู สร้างผลงานที่น่าพอใจให้แก่สถานี และให้แง่คิดกับสังคม

5.3.1 หลักในการกำกับการแสดง

เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ รสนิยมของผู้ชมย่อมเปลี่ยนแปลงไปด้วย สิ่งเหล่านี้สะท้อนออกมาทางกระแสนิยมของละครในหน้าจอโทรทัศน์ หากเป็นที่ถูกใจก็จะมีการกล่าวถึงในวงกว้าง อย่างรวดเร็ว ซึ่งสุประวัติมองสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้นนี้เป็นเพียง “เทคนิค” ที่หมุนไปตามสังคมโลก หากแต่ “หลักการ” ในการกำกับละครโทรทัศน์สำหรับเขาแล้วไม่ว่าจะผ่านไปกี่ยุคสมัย ยังคงแน่วแน่อยู่ไม่เสื่อมคลาย นั่นคือ การกำกับโดยยึดธรรมชาติของมนุษย์เป็นหลัก

การกำกับการแสดงในรูปแบบของเขา จึงเป็นการยึดเอาตรรกะ เหตุผลที่มีความเป็นจริง เกิดขึ้นในมนุษย์ เจ็บปวด เสียสละ สูญเสีย ริษยา อย่างที่มนุษย์เป็นเป็นหลัก จากนั้นจึงผสมกับลีลาการเล่าเรื่องอย่างมีลูกล่อลูกชน จัดกับวิธีการเดินทางของเหตุการณ์ใหม่ มีวิธีการนำเสนอที่ให้คนดูเดาทางไม่ได้โดยเป็นการ “ล่อ” ให้คนดูสนุก ซึ่งเป็นคุณลักษณะเฉพาะส่วนตัวของเขา ทำให้หัวใจในการกำกับการแสดงเรื่องแรกจนถึงเรื่องล่าสุดของสุประวัติไม่เคยเปลี่ยนไปเลย

หลักในการกำกับการแสดงอีกประการหนึ่งที่มักจะพบเห็นในงานของสุประวัติ คือ การสอดแทรกแง่คิด คุณธรรม จริยธรรมอันดีงามอยู่ในเนื้อหาของละครเสมอ เนื่องจากสุประวัติตระหนักอยู่เสมอว่า ทุกงานของเขาต้องมีประโยชน์ต่อสังคมให้มากที่สุด บทบาทการเป็นผู้กำกับการแสดง ย่อมส่งผลต่อการทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนสังคม และเป็นดินที่ปลูกฝังสังคมด้วย การสื่อสารความคิดใดๆก็ตามไปสู่มวลชนย่อมเป็นเรื่องที่ต้องพินิจพิจารณาอย่างรอบคอบ และเป็นไปในเชิงบวกรวมถึงจารีตประเพณีต่างๆที่มีอยู่ในละครก็เป็นสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงอย่างเขาไม่เคยมองข้าม เช่น การเชือดเฉือนอารมณ์ระหว่างพี่น้องในขณะรดน้ำสังข์ ที่น้องชายต่อว่าพี่ว่าเอาแฟนผมไปแต่งงานกับพี่ได้อย่างไร หากมองผิวเผินฉากนี้เป็นอีกฉากหนึ่งที่น่าติดตาม หากแต่ใช้ไม่ได้ในชีวิตจริง เนื่องจากผู้อ่อนวัยกว่าไม่สามารถรดน้ำสังข์ให้แก่ผู้ที่สูงวัยกว่าได้ เป็นต้น รายละเอียดต่างๆเหล่านี้เป็นความรอบคอบส่วนบุคคลที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ และการรู้จักโลก หากผู้กำกับมีความเข้าใจ ก็สามารถปรับสถานการณ์ให้ถูกต้องในขณะที่ยังคงไว้ซึ่งอารมณ์ทางการแสดงได้

5.3.2 วิธีการกำกับนักแสดง

ช่วงหนึ่งในบันทึกคำประกาศเกียรติคุณ ในฐานะศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงของสุประวัติกล่าวไว้ว่า

สอนให้รู้จัก ในโลกศิลปะของวงการละคร
สอนให้เข้าใจ ในภาระหน้าที่ของนักแสดง
สอนให้กล้า ในการตัดสินใจแก้ปัญหาเฉพาะหน้า
สอนให้แสดง ในบทบาทด้วยจิตวิญญาณของตัวละคร
สอนให้รัก ในอาชีพศิลปินเพื่อทดแทนคุณผืนแผ่นดิน

จากแนวความคิดดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า สุประวัติมีวิธีในการถ่ายทอดความรู้ให้นักแสดงในลักษณะสอนให้คิด มากกว่าสอนให้ทำ ซึ่งเป็นวิธีการแบบเดียวกับที่ตนเองเคยได้รับมาจากครูต่างๆ โดยมักจะบอกนักแสดงว่าการเข้าถึงบทไม่ใช่การท่องแบบนกแก้วนกขุนทอง อย่าพูดออกมาอย่างเร็วตามที่ท่องมา แต่ให้ทำตัวเหมือนเครื่องรับที่ต้องรับมาจากเครื่องส่งแล้วเก็บเข้าไปไว้ในสมอง พยายามรับรู้เรื่องราว หรือคำพูดที่เครื่องส่งมาให้ได้ก่อนแล้วจึงตอบโต้กลับไป เมื่อนั้นอารมณ์ หน้าตา ความรู้สึก แววตา และความหมายจะออกมาตามการแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ (สุทธิคุณ กองทอง, 2556)

“...เวลาพ่อกำกับพ่อจะไม่บอกบล็อกกิ้ง ควรเดินไปทางไหน ทำอะไรต่อ แต่จะบอกให้เขาคิด และเอาความรู้สึกจริงๆแสดงออกมาให้พ่อดู แล้วพ่อจะช่วยเรียงลำดับให้ใหม่ว่าเอาความรู้สึกนี้ไว้ก่อนไว้หลังได้ไหม แล้วคนเหล่านี้ก็จะเอาความรู้นี้ไปใช้กับการแสดงในเรื่องอื่นๆ โดยไม่จำเป็นต้องยึดติดกับวิธีการกำกับการแสดงของเรา แต่พ่อให้แนวทางการตีความตัวละครไป ให้รู้จักตีความก่อนแล้วมาแสดงกับพ่อ นอกจากไม่ได้จริงๆพ่อก็สอนให้ ...”

นอกจากเน้นการตีความให้เข้าใจในการแสดงแล้ว การจดจำภูมิหลังตัวละคร (background) ได้แก่ ลักษณะนิสัย (character) ที่มาที่ไปของตัวละคร ความสัมพันธ์กับตัวละครอื่น สถานการณ์ก่อนหลัง ฯลฯ ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่นักแสดงต้องระลึกถึง เนื่องจากการถ่ายละครมักไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์ การจำว่าตนเองเป็นใคร มาจากไหน ผ่านเหตุการณ์อะไรมาบ้างก่อนจะมาถึงฉากนี้ จะทำให้นักแสดงสามารถเล่นไปตามเส้นเรื่องได้อย่างถูกต้องไม่สะเปะสะปะ รวมถึงการรู้ระดับในการแสดงของตนเองด้วย

“...เวลาเล่นละครจงนึกว่าสิ่งที่อยู่รอบตัวเราเป็นยังไง มาจากอะไร ต้องใส่ไว้ในหัวในตัวตลอดเวลา แล้วนักแสดงจะเดินไปตามเส้นได้อย่างถูกต้อง บางฉากเล่น

มากไปน้อยไป นักแสดงจะรู้ได้ด้วยตัวเองโดยไม่ต้องให้ผู้กำกับมาบอกเลย บางครั้งเราเอาความสนุกมาใส่กับเรื่องจนเลอะเทอะ มันจะกลายเป็นโดดไปหมด หลุดไปจากเรื่องจริงๆ มันไม่ยากเลยถ้าผู้แสดงเก็บรายละเอียดในเรื่อง ว่าเราเจออะไรมาก่อนหลัง มันจะทำให้เรากลายเป็นสิงห์ ไม่ใช่แค่ละครทีวี แต่เป็นทั้งละครเวที และภาพยนตร์..."

5.3.3 การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆนอกเหนือจากการกำกับการแสดง

ในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ สุประวัติมองว่าการมอบหมายหน้าที่ในขั้นตอนของการตัดต่อ ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ในขั้นตอนหลังการถ่ายทำให้แก่ผู้ที่มีหน้าที่รับผิดชอบโดยตรงเป็นข้อดีมากกว่าผู้กำกับการแสดงทำหน้าที่นี้เอง ปัจจัยแรกคือความไว้วางใจ ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญในการทำงานร่วมกับผู้อื่น การให้ความไว้วางใจในวิชาชีพก่อให้เกิดความรับผิดชอบ และการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะในวิชาชีพของตนเองต่อไปได้ ผู้กำกับการแสดงที่มีประสบการณ์ในการกำกับมายาวนานอย่างสุประวัติ จะทำหน้าที่เป็นผู้ให้คำแนะนำ พร้อมทั้งชี้จุดบกพร่อง และบอกแนวทางการแก้ไขเท่านั้น

"...การยกหน้าที่นี้ให้ทีมงานที่เกี่ยวข้องได้รับผิดชอบนี่มันแปลว่าเราให้ความไว้วางใจเขา ให้โอกาสเขาในการเรียนรู้ หากมันมีข้อผิดพลาด เราก็คอยมาแก้ไข พร้อมสอนเขาว่าที่ถูกต้องมันเป็นอย่างไร ซึ่งมันก็ไม่เสียหายมากหรอก..."

ปัจจัยต่อมา คือความสบายใจในการทำงาน สุประวัติมักจะให้ความสำคัญกับความรู้สึกของผู้ที่ร่วมงานด้วยเสมอ ไม่ว่าจะเป็นนักแสดง หรือทีมงาน โดยการทำงานที่สบายใจนั้น ย่อมเกิดจากความรู้สึกอิสระ ไม่ถูกจับตามองในลักษณะของการจับผิด อีกทั้งผู้รับผิดชอบงานเองก็จะได้เรียนรู้ที่จะตัดสินใจด้วยตัวเอง

"...เขาจะรู้สึกสบายๆที่ผู้กำกับไม่มาจุกจิกจู้จี้ หรือต้องคอยระมัดระวังทุกฝีก้าว ความรู้สึกเกร็งมันทำให้งานออกมาไม่ดี สำหรับพ่อบกพร่องนิดๆหน่อยๆไม่เป็นไร..."

ปัจจัยสุดท้ายคือการป้องกันการไม่เห็นข้อบกพร่องของตนเอง ซึ่งแนวคิดดังกล่าวทำให้เขาได้มุมมองอีกรูปแบบหนึ่งที่ซื่อตรง ชัดเจน และปราศจากอคติ เนื่องจากผู้ที่ทำหน้าที่ตัดต่อจะไม่ได้มีส่วนร่วมในระหว่างการถ่ายทำ ส่วนผู้กำกับการแสดงจะรับรู้ถึงความ

ยากลำบากในการถ่ายทำ เมื่อต้องตัดส่วนหนึ่งส่วนใดของฉากทิ้งไป มักจะส่งผลให้เกิดความรู้สึกเสียดาย ประสบการณ์นี้เคยเกิดขึ้นกับเขาในละครโทรทัศน์เรื่อง *คนมีคาว* นำแสดงโดยนาถยา แดงบุหงา และนพพล โกมารชุน ซึ่งเขาเองก็ได้เรียนรู้ว่าความเสียดายเหล่านั้นส่งผลต่อการลดทอนความสนุกของละครอย่างมาก

> *"...พ่อเคยตัดต่อเรื่องหนึ่ง 10 ตอนแรก เพราะพ่อรู้สึกว่าเราถ่ายมาเราจะรู้ว่าฉากนี้ต้องการอะไร แต่เชื่อไหมโอ้โห...ดูไม่ได้เลย มันช้า มันยืด ทีนี้เลยให้คนตัดต่อเขามาทำ แต่เชื่อไหมคนตัดต่อตัดตรงส่วนที่พ่ออยากได้ออกหมดเลย แต่พอมาวิเคราะห์ดูแล้วถ้าเราใส่เข้าไปตามที่เราอยากได้ ละครจะอืดทันที เพราะผู้กำกับจะมีความเสียดาย ถึงจะรู้ว่าควรตัดตรงนี้ออกไป แต่เราอุตส่าห์ถ่ายมา ตรงนี้เราเคี่ยวกรำมา จัดไฟเพื่อฉากนี้อยู่ 3 ชั่วโมง แถมหลบฝนแทบตาย ผู้ตัดต่อเขาจะมองอีกมุมหนึ่งที่มันซื่อตรง และชัดเจน ปราศจากอคติ ซึ่งตรงนี้พ่อเรียนรู้ว่ามันดีนะ..."*

จากการกำกับการแสดงและการปรับวิธีคิดด้านการตัดต่ออย่างทันทีในเรื่องดังกล่าว ส่งผลให้นักแสดงนำ อย่าง นาถยา แดงบุหงา รับรางวัลโทรทัศน์ทองคำ ครั้งที่ 1 สาขานักแสดงนำหญิงดีเด่น ในปี พ.ศ. 2529 ทำให้เรื่อง *คนมีคาว* เป็นเรื่องสุดท้ายที่เขามีส่วนร่วมในกระบวนการตัดต่อ

วิธีการทำงานในลักษณะดังกล่าว สุประวัติเปรียบเทียบได้กับพ่อครัวที่ปรุงอาหารจานหลักเสร็จแล้ว ต้องส่งต่อไปยังพนักงานจัดจานเพื่อรอเสิร์ฟให้กับผู้ที่รับประทานอาหาร สิ่งที่เคยเสร็จสมบูรณ์ในความรับผิดชอบของผู้กำกับการแสดง จะกลายเป็นวัตถุดิบของผู้ที่ทำหน้าที่ตัดต่อ เพื่อเพิ่มอารมณ์ และความกลมกลืนของละคร เช่น การใส่เพลง ใส่ภาพเพิ่มเติม หรือตัดเล็มจังหวะทางการแสดงให้สมบูรณ์ ซึ่งปัจจัยสำคัญสำคัญของผู้ที่ทำหน้าที่จัดตกแต่งจานอาหารนี้ ก็คือความเชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ในสาขาวิชาชีพการตัดต่อของตนเองอย่างแท้จริง

> *"...ในความเห็นของพ่อคนกำกับเปรียบเหมือนพ่อครัว เมื่อกำกับเสร็จงานกำกับของพ่อกลายเป็นอาหาร กลายเป็นวัตถุดิบแล้ว เขาจะปรุงซ้ำอีกทีเพื่อรอเสิร์ฟ ให้สำหรับกินกับข้าว หรือผัก เขาจะทำหน้าที่จัดจาน เสริมตรงนี้นิด ตรงนี้หน่อย แต่อย่างไรก็ตาม คนตัดต่อนี้ต้องไว้ใจได้ มีฝีมือจริง..."*

5.3.4 ปัญหา และวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

ปัญหาในกระบวนการถ่ายทำที่สุประวัติพบเจอสามารถจำแนกได้เป็น 2 ประเด็นใหญ่ๆ คือ ปัญหาที่เกิดจากนักแสดง และปัญหาที่เกิดจากการถ่ายทำ ในส่วนของนักแสดงสุประวัติพบว่านักแสดงรุ่นใหม่ๆ มักจะไม่ค่อยมีสมาธิ ในระหว่างการถ่ายทำ ทำให้หลงลืมสิ่งที่ต้องจำ เช่นบทพูด ภูมิหลังตัวละคร สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญในการแสดงหากเข้าใจแต่ไม่จดจำก็เท่ากับว่าไม่เข้าใจสิ่งใดเลย การแก้ไขปัญหาดังกล่าวจะขึ้นอยู่กับเวลาเป็นหลัก หากมีเวลามากก็จะอธิบายที่มาที่ไป และจุดประสงค์ให้ฟังอีกครั้ง หากมีเวลาน้อยก็จะใช้วิธีบอกเป็นขั้นตอน เช่น เดินไปข้างหน้า 4 ก้าว แล้วจึงหันมาพูด แล้วยิ้ม ซึ่งนักแสดงก็จะไม่ได้ประโยชน์ใดๆ รวมถึงผลงานทางการแสดงก็จะไม่เป็นที่ประทับใจแก่คนดูด้วย ซึ่งแตกต่างจากนักแสดงรุ่นก่อนที่มักจะเล่นจากความเข้าใจในเรื่อง เข้าใจในจิตใจของตัวละคร ทำให้ผู้ชมประทับใจในบทบาทการแสดงที่เล่น และรู้จักนักแสดงจากผลงานจริงๆมากกว่า

ปัญหาอีกประเภทหนึ่งคือปัญหาที่เกิดจากการถ่ายทำ ได้แก่ การเคลื่อนตัวอย่างไร้เหตุผลเพื่อให้เกิดผลทางภาพ และ การเล่าสิ่งที่สนุกให้สงบนิ่ง จากลักษณะนิสัยของคนในปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงไป การสร้างสรรค์ละครให้มีจังหวะรวดเร็ว มีการดึงความสนใจของผู้ชมด้วยฉาก และสถานการณ์ทำให้ละครในปัจจุบันมีการปรับตัวในการเล่าเรื่องด้วยจังหวะภาพมากขึ้น ซึ่งบางครั้งเป็นการสร้างการเคลื่อนไหวให้กับตัวแสดงอย่างไม่สมเหตุสมผล ซึ่งแนวทางในการแก้ไขปัญหานี้ของสุประวัติคือ การคำนึงถึงอารมณ์ของการแสดงเป็นหลัก จากนั้นจึงสร้างการเคลื่อนไหวของตัวละครให้มีความหมายสัมพันธ์กับเรื่องราว จึงจะทำให้ละครสนุกได้ตามกระแสอย่างมีเหตุมีผล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“..สมัยก่อนพ่อไม่เคยเห็นเลยนะวิธีการเดินคุยกันเพื่อให้ได้ภาพสวย หรือนั่งเปลี่ยนมุมไปมา เพื่อผลทางภาพ เพราะมันไม่จริง ผิดธรรมชาติมนุษย์ แต่พ่อเข้าใจว่ามันเป็นเรื่องของจังหวะเพื่อไม่ให้ละครอืด แต่การแก้ปัญหามันดูไม่สมเหตุสมผลไง ทำไมเราไม่ให้เขาเคลื่อนตัวอย่างมีเหตุมีผลล่ะ มีหนังสือเล่มหนึ่งในมือ ให้เดินเอาไปเก็บก็เปลี่ยนฉากหลังแล้ว ทุกวันนี้ยังมีอีกเยอะเลยที่ทำอะไรแบบนี้ ผู้กำกับต้องอย่าลืมอารมณ์ของการแสดง ความสนุกของละครมันอยู่ตรงที่ทำให้คนอยากรู้ ผู้กำกับต้องมีวิธีการหลอกล่อ...”*

อีกประเด็นหนึ่งคือ การเล่าสิ่งที่สนุกให้สงบนิ่ง ในความหมายของสุประวัติคือ การนำสิ่งที่สามารถเล่าเรื่องด้วยภาพได้มาเล่าเป็นคำพูดในสถานที่ใดที่หนึ่ง ไม่ว่าสาเหตุจะเกิดจากปัจจัยใดก็ตาม สุประวัติแก้ไขโดยการไม่ให้เกิดขึ้นละครของตนเองเลย

“...สิ่งที่แย่ที่สุดของละครตอนนี้ที่พ่อเจอในละครเรื่องอื่นๆคือ เอาเรื่องราวที่มันจะเล่าเป็นภาพได้มานั่งคุยกัน แล้วเดินเปลี่ยนฉากพื้นหลัง ทำไมไม่ถ่ายทำล่ะ ไม่ต้องพูดบท แต่ทำเป็นภาพมาให้ดู มันผิดตรงที่ทำสิ่งที่สนุกให้สงบนิ่ง ถ้าเราถ่ายทำจะได้ footage เพียบเลย แล้วก็จัดเรียงเหตุการณ์เสียใหม่สิ แล้ว flashback ไป พ่อบอกเลยตั้งแต่แรกว่าพ่อไม่เอาแบบนี้ มันดูถูกคนดู เขาควรได้ชมละครที่สนุก ไม่ใช่ละครพูดๆอย่างเดียว สิ่งนี้คือสิ่งที่พ่อเห็น และไม่เคยเกิดขึ้นในละครของพ่อ...”

6. เหมันต์ เชตุมี

ผู้วิจัยเคยได้มีโอกาสร่วมงานกับเหมันต์ในฐานะนักแสดง และผู้กำกับการแสดง จำนวน 2 ครั้งด้วยกัน ครั้งแรกเป็นละครโทรทัศน์ ชุด บันทึกกรรม (พ.ศ. 2548) นำแสดงโดยตัวผู้วิจัย และ วัชรชัย สัตย์พิทักษ์ ต่อมาจึงได้มีโอกาสร่วมงานอีกครั้งในละครชุดเรื่องยาว เรื่อง สัมผัสพิศวง (The sense) โดยเหมันต์ ได้เริ่มกำกับการแสดงในละครชุดเรื่องนี้ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2544 จนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยได้รับความร่วมมือในการสัมภาษณ์เจาะลึกด้วยดีจากเหมันต์จำนวน 2 ครั้ง เมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม พ.ศ.2556 ที่กองถ่ายทำละครเรื่องสัมผัสพิศวง (The sense) และวันที่12 มีนาคม พ.ศ.2557 ที่บ้านของเหมันต์

6.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

ทรรศนะของเหมันต์ที่มีต่อศาสตร์ในการสร้างสรรค์การแสดงทั้ง 3 สื่อนั้น เขามุ่งพิจารณาไปที่ภาพรวมของการสื่อสารความรู้สึกไปสู่ผู้ชม โดยสิ่งที่เป็นตัวกำหนดการสื่อสารเหล่านั้น คือ “กรอบเวที” หรือ MISE EN SCENE กรอบเวทีในละครเวทีนั้นมีขนาดใหญ่ และห่างไกลจากผู้ชม การสื่อสารอารมณ์จากนักแสดงไปยังผู้ชมแถวหน้าจนถึงแถวหลังสุดอย่างทั่วถึง ทำให้นักแสดงจำต้องมีกิริยาอาการที่เยอะกว่าปกติ ทั้งการพูด น้ำเสียง และท่าทาง ซึ่งถือได้ว่าขัดแย้งกับการแสดงในภาพยนตร์ที่เหมันต์คุ้นเคยอยู่ไม่น้อย การสร้างสรรค์ผลงานในละครเวทีจึงเป็นทางเลือกที่ไม่มีวันเกิดขึ้นได้สำหรับเขา

ในส่วนของภาพยนตร์ที่มีกรอบเวทีขนาดเล็กกว่า แต่สามารถสื่อสารความรู้สึกไปยังผู้ชมได้อย่างทั่วถึงมากกว่า ไม่ว่าจะนั่งอยู่ตรงจุดไหน เนื่องมาจากระบบการถ่ายทำที่มีกล้องเป็นตัวช่วยในการสื่อสารอารมณ์ของนักแสดงได้อย่างใกล้ชิด ผู้ชมสามารถเห็นแววตาของนักแสดงบนจอขนาดยักษ์ ดังนั้นหากนักแสดงมีกิริยาเพียงเล็กน้อย ผู้ชมก็จะสามารถรับรู้ได้ ซึ่งเหมันต์มองว่าการสื่อสารความรู้สึกในกรอบภาพของภาพยนตร์นั้นต้องอาศัยความเป็นธรรมชาติสูง เพื่อไม่ให้ผู้ชมรู้สึกอึดอัด เมื่อรวมกับการสร้างสรรค์องค์ประกอบต่างๆภายในภาพแล้วให้มีความเป็นธรรมชาติสอดคล้องกัน

ก็อาจทำให้ภาพในภาพยนตร์ 1 ภาพกลายเป็นงานศิลปะได้ การเลือกฉากในการถ่ายทำจึงเป็นสิ่งที่เขาให้ความสำคัญไม่น้อยไปกว่าการแสดง ดังจะเห็นได้จากบทความ เรื่องบันทึก ของผู้กำกับภาพยนตร์ พุ- เหมันต์ เชตุมี ในการเลือกสถานที่สำหรับถ่ายภาพยนตร์เรื่อง *รักจัง*

> *"เรื่องสถานที่ ทีมงานรักจัง เดินทางไปทั่วหลายจังหวัดภาคเหนือ จังหวัดเชียงใหม่ ยอดดอยอินทนนท์ ห้วยน้ำดัง , จังหวัดเชียงราย และ อ.ปาย แม่ฮ่องสอน เพื่อให้ได้บรรยากาศภาคเหนือจริงๆ สายหมอก อารมณ์หนาวๆ ที่ไม่เสแสร้งและไม่เคยเห็นเป็นโปสการ์ด เราหาโลเคชั่นกันเยอะมาก ใกล้ๆ กรุงเทพฯก็มี แต่เราต้องการอารมณ์จริง ๆ มีความเป็นดั้งเดิม อยากได้หมู่บ้านชาวเขาแบบที่ไม่เหมือนหมู่บ้านในโปสการ์ด จนมาเจอหมู่บ้านชาวเขาบ้านลุกข้าวหลาม ที่ อำเภอปางมะผ้า โอโห !! ไม่เคยเห็นหมู่บ้านชาวเขาที่เป็นแบบนี้ ก็ตัดสินใจเลยว่า ต้องเป็นที่นี่ หรือที่ดอยอินทนนท์ลำบากมาก กิ่วแม่ปาน ซึ่งเราต้องเดินขึ้นไปราว 4-5 กิโล ยกกองทีมงานไปถ่ายที่นั่นเลย ลำบากมาก เพราะต้องเดินเท้าขึ้นเขาตลอดเวลา ถึงจะเดินทางไกล เหนื่อยยากยังไง แต่ภาพทิวทัศน์และบรรยากาศลมหนาวที่เราบันทึกมา บวกกับความน่ารักสดใสของนักแสดง จะทำให้คนดูรู้สึก " รักจัง" กับหนังเรื่องนี้ได้แน่ๆ"*
>
> ที่มา : www.thaicenema.org/kit11rukjung.php (เข้าถึงเมื่อ 26 พฤศจิกายน พ.ศ.2556)

นอกจากความพิถีพิถันในการเลือกสถานที่เพื่อเป็นฉากในการถ่ายทำแล้ว เหมันต์ยังรักที่จะจัดวางองค์ประกอบต่างๆในกรอบภาพให้มีความสวยงาม น่าสนใจอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นการวางตำแหน่งกล้อง เลือกมุมภาพ และจัดแสงให้สวยงามให้ใกล้เคียงกับธรรมชาติมากที่สุด เหมันต์เรียกกระบวนการต่างๆเหล่านี้ว่า "การปั้น" ความเชื่อมโยงเรื่องการปั้นภาพในจอภาพยนตร์ของเขาเทียบเคียงได้กับการศึกษาวิชา "การปั้น" ในสาขาศิลปศึกษา เอกวิชาประติมากรรม ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แนวคิดในการนำองค์ประกอบต่างๆมาผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ก่อให้เกิดเป็นชิ้นงานที่เหมือนจริง ถูกนำมาใช้ในผลงานของเขาอย่างแนบเนียน

สำหรับละครโทรทัศน์ ที่เหมันต์เชื่อว่ามีความกึ่งกลางในการสื่อสารอารมณ์ไปยังคนดู เนื่องจากกรอบภาพมีขนาดเล็ก แต่ผู้ชมก็สามารถเห็นอากัปกิริยาได้ในระยะใกล้ สถานที่ในการรับชมโทรทัศน์มักเป็นสถานที่เปิด ไม่ปิดเหมือนโรงละคร หรือภาพยนตร์ ทำให้นักแสดงจะต้องมีการแสดงที่ชัดเจน ดึงดูดความสนใจผู้ชมจากสิ่งเร้าต่างๆ แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่มากขนาดละครเวที การสร้างสรรค์ผลงานในละครโทรทัศน์จึงเป็นเรื่องที่ยาก และท้าทายสำหรับเหมันต์

การคลุกคลีอยู่ในวงการภาพยนตร์เป็นระยะเวลานานทำให้เหมันต์มีความเชี่ยวชาญในเทคนิคต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทำภาพยนตร์ ได้แก่ การจัดแสง การวางตำแหน่งกล้อง การเลือกใช้เลนส์

และการมีความรู้เรื่องความหมายของขนาดภาพ เพื่อสามารถสื่อความหมายของภาพที่ต้องการได้ สิ่งเหล่านี้เป็นคุณลักษณะเฉพาะที่สำคัญอย่างหนึ่งของผู้กำกับภาพยนตร์ ถึงแม้เหมันต์จะไม่ได้จบในสาขานิเทศศาสตร์ ที่เกี่ยวข้องกับการผลิตละคร และภาพยนตร์โดยตรง แต่การเล่าเรียนในสาขาศิลปศึกษา ประกอบกับลักษณะนิสัยส่วนตัวที่เป็นคนช่างคิด ช่างสังเกต ช่างจดจำ ชอบการเรียนรู้และสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆที่แตกต่างนั้น เป็นองค์ประกอบชั้นดีที่จะเร่งปฏิกิริยาให้ภาพในจินตนาการปรากฏเป็นผลงานที่มีรูปแบบเฉพาะตน เขามักจะเลือกผลิตงานที่มีเวลาจบแน่นอน เช่น มิวสิค วิดีโอ ภาพยนตร์โฆษณา ภาพยนตร์ และละครสั้นทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็น

ละครชุดจบในตอน (TV series) ละครชุดขนาดสั้น (mini series) ละครวาระพิเศษ (dramatic special) หรือละครสั้นจบในตอน (anthology series) เนื่องจากสามารถเปิดโอกาสให้เขาได้ใส่ความคิดสร้างสรรค์ลงในชิ้นงานมากกว่าละครยาวที่อาจต้องใช้เวลามากเกือบช่วงหนึ่งของชีวิตเพื่อจมอยู่กับมัน เขาจึงนิยมงานระยะสั้นที่กำหนดเวลาเสร็จสิ้นแน่นอน เพราะการได้เผชิญกับความสดใหม่ของเรื่องราวและสถานการณ์ใหม่ๆ จุดประกายความคิดสร้างสรรค์ให้กับชีวิตการทำงานของเขาได้อย่างไม่รู้จบ

ละครโทรทัศน์ : ทุกอย่างสร้างได้

การสื่อสารเรื่องราวไปสู่ผู้ชมภายใต้กรอบภาพแห่งจอโทรทัศน์นั้น นับว่าจำกัดความเป็นนักสร้างสรรค์ของเหมันต์อยู่ไม่น้อย เนื่องจากธรรมชาติของละครโทรทัศน์ที่แตกต่างจากภาพยนตร์ ทั้งเรื่องของวิธีการแสดง จังหวะการแสดง จำนวนกล้อง การถูกจำกัดพื้นที่ในการเคลื่อนไหว รวมถึงรูปแบบการทำงานในระบบโทรทัศน์ที่ต้องใช้เวลามากกว่าการสร้างสรรค์ผลงานในสื่ออื่น เหมันต์ค้นพบความรู้สึกเหล่านี้จากการมีส่วนในการกำกับละครโทรทัศน์เรื่อง ทะเล จำปี ดนตรี ทราย ในปี พ.ศ. 2544

> *“ตอนทำละครเรื่อง ทะเล จำปี ดนตรี ทราย พี่ก็ค้นพบว่าไม่ค่อยชอบละคร เพราะมันต้องมีการสวิตช์ มันไม่สวย ไม่มีอะไร ไม่ชอบวิธีการเล่าเรื่องของละคร การถ่ายละครนี่ง่าย เรามีหลายกล้องถ่ายครั้งเดียว แล้วสวิตช์ภาพ แต่ภาพยนตร์เราเล่นอะไรก็ได้แต่ต้องเล่นให้เหมือนเดิม เพราะมีกล้องเดียว จริงๆหนังกับละครมันเป็นคนละศาสตร์กัน มันข้ามไปข้ามมายาก เข้าใจไหม เพราะหนังจอมันใหญ่ อารมณ์ไม่ต้องเยอะ คือใช้ความรู้สึกในการแสดง สีหน้าไม่ต้อง อื้อหือ.. เหมือนละครทีวี เพราะว่าโทรทัศน์มันเล็ก คนดูไม่ทัน คนดูไม่ออกว่ารู้สึกอย่างไร นักแสดงต้องแสดงให้ใหญ่ นี่คือความต่างระหว่างการกำกับละครโทรทัศน์กับภาพยนตร์”*

การสวิตช์ที่เหมันต์กล่าวถึง เป็นศัพท์เฉพาะในการถ่ายทำละครโทรทัศน์ที่ไม่มีในละครเวทีและภาพยนตร์ เพราะการสวิตช์ในละครโทรทัศน์ คือ การเลือกบันทึกภาพจากกล้องใดกล้องหนึ่งที่กำลังจับไปยังวัตถุ เช่นสีหน้านักแสดงที่กำลังพูดบท หรืออาการที่นักแสดงกำลังฟัง โดยเวลาในการเลือกภาพจะเกิดขึ้นในขณะที่นักแสดงกำลังแสดงจริง นั่นหมายความว่าจะมีแค่กล้องเพียงตัวเดียวเท่านั้นที่สามารถถ่ายทอดอาการของนักแสดงที่กำลังแสดงอยู่ตามระยะเวลาจริง ปฏิกิริยาตอบสนองของนักแสดงจึงจะต้องมีการ “หน่วงเวลา” เพื่อการเล่าเรื่องทางภาพในจอ เช่น การมองค้างนานกว่าปกติ 3 - 4 วินาที เพื่อรอจังหวะกล้องตัดรับปฏิกิริยา (reaction) ของคู่เล่นก่อน แล้วจึงเริ่มพูดบท (dialogue) ต่อไป แตกต่างจากภาพยนตร์ที่นักแสดงมีปฏิกิริยาตอบโต้กันอย่างอิสระตามอารมณ์จริงๆ โดยไม่มีการหน่วงเวลา ผู้กำกับการแสดงจะทำการเลือกภาพที่บันทึกไว้แล้วในแผ่นฟิล์มในห้องตัดต่อภายหลัง ซึ่งจะทำให้ได้จังหวะ และอารมณ์ของการแสดงที่เป็นธรรมชาติมากกว่า

เมื่อมีโอกาสได้มารับบทบาทเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ เหมันต์จึงเลือกที่จะกำกับละครที่มีขนาดสั้น เพื่อตอบโจทย์ในประเด็นเรื่องของเวลาและบุคลิกลักษณะของตนเองที่ไม่ต้องการฝังตัวเองอยู่กับอะไรนานๆ และมีการปรับแนวทางในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์กับทีมงานในฝ่ายต่างๆ โดยเป็นการนำแนวคิดการสื่อสารการแสดงในศาสตร์ภาพยนตร์มาใช้เป็นหลัก นั่นคือ แนวคิดความเป็นธรรมชาติ (naturalistic approach) สามารถจำแนกได้ 5 ฝ่าย ดังนี้

1. ฝ่ายผู้กำกับภาพ

การสร้างความเป็นธรรมชาติในละครโทรทัศน์ในทรรศนะของเหมันต์ถือได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงวิธีการทำงานในการถ่ายทำละครโทรทัศน์มากพอสมควร โดยเฉพาะในขั้นตอนการถ่าย ซึ่งจุดแรกที่เหมันต์ให้ความสำคัญคือ การสวิตช์ เหมันต์จะทำความเข้าใจกับสวิตเชอร์ หรือผู้กำกับภาพ ในเรื่องของจังหวะในการตัดภาพ เมื่อผู้กำกับภาพเข้านั่งประจำที่รถตัดต่อเคลื่อนที่ (รถโอบี) เรียบร้อยแล้ว จะให้สัญญาณว่าพร้อมบันทึกผ่านหูฟังไปยังตากล้อง และพูดผ่านวอเพื่อสื่อสารกับทีมงานหน้าเซท หลังจากนั้นผู้กำกับภาพจะสื่อสารกับตากล้องเพื่อให้ได้ภาพตามที่ผู้กำกับต้องการ เช่น ฉากทะเลาะในร้านกาแฟของเติมและแก้ว (ละครเรื่อง The Sense สัมผัสพิศวง) และแก้วต้องปัดแก้วกาแฟหก ผู้กำกับภาพอาจสั่งให้กล้องตัวใดตัวหนึ่งที่ไม่ได้จับอาการของนักแสดงอยู่ ไปรอที่แก้วกาแฟบนโต๊ะ เมื่อตัวละครปัดแก้ว จะได้ตัดไปรับภาพนั้นทัน ในกรณีที่ไม่สามารถจับภาพได้ทัน สามารถถ่ายเจาะ (insert) ได้ในภายหลัง ปัญหาของการตัดต่อในลักษณะนี้มักจะเป็นเรื่องของการแสดงที่เร็วเกินไป จนกล้องตัดมารับไม่ทัน ผู้กำกับจึงมักให้นักแสดงเล่น “หน่วงเวลา” หรือช้ากว่าปกติประมาณ 1-2 วินาที เนื่องจากเฟรมภาพกล้อง 1 ตัวไม่สามารถรับอาการที่เกิดขึ้นพร้อมกันในขณะที่เหตุการณ์เกิดขึ้นคนละที่ได้ เช่น แก้วและเติมต้องแสดงสีหน้าตกใจเมื่อกาแฟหก เมื่อกาแฟหกแล้วนักแสดงคนที่ 1 ต้องเล่นอาการตกใจหลังจากนั้น 1-2 วินาที ต่อมาจึงเป็นคิวของนักแสดงคนที่ 2 ดังนั้นจะต้องมีการหน่วงเวลาในการแสดงออกมากถึง 2 – 4 วินาทีโดยประมาณ ทำให้การแสดงที่

ออกมาส่วนใหญ่ขาดความเป็นธรรมชาติ ปัญหาดังกล่าวทำให้การถ่ายทำละครโทรทัศน์ในระยะหลังของเหมันต์มักจะไม่มีผู้กำกับภาพ แต่เป็นการบันทึกยาวต่อเนื่องเป็นคัท แล้วนำไปตัดเรียงในห้องตัดต่อในอีกขั้นตอนหนึ่ง เพื่อความเป็นธรรมชาติของนักแสดงที่ไม่ต้องเล่นรอจังหวะกล้อง

2. ฝ่ายช่างภาพ

อีกฝ่ายหนึ่งคือช่างภาพ หรือตากล้องที่ทำหน้าที่ถ่ายภาพ เนื่องจากปัจจุบันมีเทคโนโลยีด้านกล้องที่ทันสมัยมากขึ้น และมักนิยมใช้กล้อง DSLR (digital single lens reflex) หรือกล้องสะท้อนภาพเลนส์เดี่ยวด้วยระบบดิจิทัล ภาพถ่ายที่ได้จากกล้องชนิดนี้จะมีลักษณะเหมือนถ่ายด้วยกล้องฟิล์ม มีการบันทึกข้อมูลด้วย การ์ด สามารถเปลี่ยนเลนส์ได้ และด้วยขนาดเซ็นเซอร์ที่ใหญ่จะทำให้สามารถเก็บระยะชัดลึกได้ ทำให้ภาพที่ได้ดูมีมิติมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีขนาดเล็กสามารถเคลื่อนย้ายได้สะดวกกว่ากล้อง DV CAM หรือ BETA CAM ที่ใช้ถ่ายทำละครโทรทัศน์ทั่วไป ซึ่งปัจจุบันกล้อง DSLR ถือว่าเป็นที่นิยมมากในการถ่ายทำรายการ มิวสิควิดีโอ ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ ฯลฯ เนื่องจากราคาของกล้องและอุปกรณ์ต่างๆถูกกว่าราคากล้องที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์มากเป็นเท่าตัว ตากล้องจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจในวิธีการใช้กล้อง เลนส์ และการจัดแสงที่เหมาะสมกับขนาดของรูรับแสงที่ใช้ ซึ่งเหมันต์ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า การทำงานแบบนี้เป็นการทำงานที่เป็นรูปแบบใหม่ เนื่องจากตากล้องละครโทรทัศน์ในอดีตมักมาจากช่างเทคนิคที่อาศัยประสบการณ์ และการครูพักลักจำจากรุ่นพี่ แต่การใช้กล้องในปัจจุบันนอกจากประสบการณ์แล้ว จะต้องมีความรู้ด้านวิธีการถ่ายภาพอีกด้วย เพื่อให้องค์ประกอบภาพ เช่น ภาพพื้นหลัง (background) แสง (light) สี (color) ฯลฯ เป็นส่วนสำคัญในการสร้างอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง ซึ่งเหมันต์มักจะเปิดโอกาสให้ตากล้องนำเสนอภาพในมุมมองของตนเองอยู่เสมอ หากเป็นที่ถูกใจ และสามารถสื่อสารอารมณ์ในการแสดงได้ก็จะพูดว่า “ซื้อ” เป็นที่เข้าใจตรงกันว่าถ่ายตามนี้ การเปิดโอกาสให้ตากล้องสามารถออกความคิดเห็นของตนเองได้นั้นทำให้เหมันต์มักจะได้มุมภาพที่น่าสนใจ เมื่อรวมกับความรู้ในเรื่องการถ่ายภาพของตัวเขาแล้ว จึงทำมุมมองที่ปรากฏในจอโทรทัศน์ของเหมันต์มีความแตกต่างและโดดเด่นอยู่ไม่น้อย อย่างไรก็ตามมุมภาพที่ถูกใจเป็นเรื่องของรสนิยมเฉพาะตัว และความคิดสร้างสรรค์ ไม่มีแบบแผนตายตัว เหมันต์จึงมักทำงานร่วมกับตากล้องประจำที่มีประสบการณ์ และคุ้นเคยกับการทำงานในสไตล์ของเขา

3. ฝ่ายแสง

ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีส่วนในการจัดแสงนั้นมีไม่มากนัก จากประสบการณ์ในการร่วมงานกัน ผู้วิจัยพบว่ากระบวนการการจัดแสงในระบบการถ่ายทำละครของเหมันต์ ใช้เวลาน้อยมาก อันเนื่องมาจากทักษะความรู้เฉพาะตัว ประสบการณ์ในการทำงานของเหมันต์ และการสื่อสารกับกราฟ

เฟอร์ หรือหัวหน้าฝ่ายแสง ในเรื่องการวางแผนการจัดแสงซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การถ่ายทำรวดเร็วและมีความเป็นธรรมชาติค่อนข้างมาก

โดยการจัดแสงในกระบวนการถ่ายทำละครโทรทัศน์ อาทิเช่น การจัดวางไฟดวงหลักตามตำแหน่งของพระอาทิตย์ โดยดูตามช่วงเวลาในบทละครเป็นหลัก และเมื่ออยู่ในห้อง เขาก็ยึดแสงหลักเป็นไฟกลางห้องที่มักพบเห็นได้ทั่วไป แล้วจึงวางตำแหน่งกล้อง จากนั้นค่อยใส่ไฟเสริมเพื่อให้ภาพนักแสดงและวัตถุที่สำคัญในกล้องชัดเจน

4. ฝ่ายศิลปกรรม

จากแนวคิดทุกอย่างสร้างได้ ทำให้ฝ่ายศิลปกรรมมีบทบาทอย่างมากในการสร้างองค์ประกอบต่างๆให้มีความสมบูรณ์ใกล้เคียงกับจินตนาการของผู้กำกับมากที่สุด โดยเหมันต์เรียกการสร้างสรรค์เหล่านี้ว่า เป็นการสร้าง “กลิ่น” ให้แก่การแสดง อยากได้กลิ่นอะไรก็สร้างขึ้นมา ซึ่งผู้กำกับการแสดงจำเป็นต้องมีภาพสถานที่ในหัวให้ชัดเจนก่อน และต้องการขนาดภาพแค่ไหน จากนั้นจึงสร้างสรรค์ส่วนประกอบอื่นๆขึ้นมาตามภาพที่กำหนด ผู้วิจัยพบว่าบ่อยครั้งที่มุมหนึ่งในห้องว่างๆ กลายเป็นห้องนอน และเป็นห้องทำงาน หรือเพียงแค่ผนังสีขาวธรรมดา กลับกลายเป็นทางเดินในโรงพยาบาล มุมหนึ่งในร้านกาแฟ โดยอาศัยอุปกรณ์ประกอบฉาก นักแสดง การจัดแสง และมุมภาพเข้าช่วย และเนื่องจากเป็นการสร้างความสมจริงภายในกรอบภาพ ทำให้บางครั้งดูไม่สมจริงนักเมื่อมองด้วยตาเปล่า เช่น ฉากที่นักแสดงต้องนั่งที่ปลายเตียง ก็จะเป็นการนำกล่องมาต่อกันแล้วคลุมด้วยผ้าห่ม มีหมอน 1 ใบ ฝ่ายศิลปกรรมก็จะชี้จุดที่นักแสดงสามารถนั่งได้ และอยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมในจอภาพ รวมถึงการจัดไฟก็จะเน้นโฟกัสที่บริเวณนี้ ซึ่งหากนักแสดงนั่งผิดจุด นอกจากจะหลุดโฟกัสภาพ ตกไฟแล้ว ยังอาจมีผลต่ออุปกรณ์ในฉาก เช่น เห็นรอยแยกของกล่องที่ต่อกัน จนทำให้รู้ว่าไม่ใช่เตียงจริงๆ เป็นต้น

5. ฝ่ายสถานที่

ฝ่ายสถานที่ดูเหมือนจะทำงานน้อยที่สุดในระบบการแสดงแบบเหมันต์ แต่แท้จริงแล้วการหาสถานที่ที่สามารถตอบโจทย์ความต้องการในเรื่องความเป็นธรรมชาติได้นั้นกลับไม่ง่ายอย่างที่คิด ในการถ่ายทำภาพยนตร์ สถานที่ของเหมันต์จะต้องมีบรรยากาศ และสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมกับเรื่องอย่างไม่เสแสร้ง และไม่ใช่ภาพโหลดังที่เห็นในโปสการ์ด หากแต่จะต้องมีจุดเด่นที่น่าสนใจ แปลกใหม่ เช่น น้ำตกกิ่วแม่ปาน บนดอยอินทนนท์ ในภาพยนตร์เรื่องรักจัง เป็นต้น

ส่วนละครโทรทัศน์ที่มีงบประมาณและระยะเวลาในการถ่ายทำน้อยกว่า ทำให้ไม่สามารถสรรหาสถานที่ที่โดดเด่น มีเอกลักษณ์เฉกเช่นภาพยนตร์ได้ รวมถึงการสิ้นเปลืองเวลาหากต้องย้ายทีมงาน

จำนวนมากไปตามสถานที่ต่างๆ ฝ่ายสถานที่จึงต้องหาจุดถ่ายทำที่สามารถประยุกต์เป็นที่ต่างๆตามบทละครได้ ซึ่งทำให้เจ้าหน้าที่ในฝ่ายนี้ต้องมีการศึกษาบทละครด้วย

> *“ยากครับ พวกผมต้องอ่านบทก่อน แล้วลิสท์สถานที่ออกมาว่ามีที่ไหนบ้าง แล้วมาดูว่าที่ไหนที่มีไอ้พวกเนี้ยครบ มันยากนะที่จะเอาห้อง ร้านกาแฟ สนาม โรงพยาบาล ลานจอดรถมาอยู่ในที่เดียวกัน แล้วยังต้องมีที่ให้ทำกับข้าวได้ มีที่จอดรถ มีที่นั่งพักแต่งหน้าทำผม พี่พุเขาเป็นคนทำงานเร็ว ไม่ชอบย้ายโลฯ แต่โชคดีที่พี่พุไม่ใช่คนเรื่องมาก ถ้าที่ไหนได้คือได้เลย”*
>
> อาชวิน ศรลัมพ์,สัมภาษณ์,2556

6.2 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ

การเชื่อมโยงสื่อทั้งสองประเภทเข้าด้วยกันตามกลวิธีของเหมันต์ พบว่าเป็นการเชื่อมโยงโดยเทคนิคเสียเป็นส่วนใหญ่ กล่าวคือเหมันต์ได้นำเอาลักษณะเด่นของความเป็นภาพยนตร์มาผสมเข้ากับงานโทรทัศน์ ซึ่งสามารถสังเกตได้อย่างชัดเจนผ่านงานกำกับของเขา โดยเฉพาะละครชุดจบในตอน (TV Series) ที่ออกอากาศทางไทยทีวีสีช่อง 3 ทุกวันหยุดนักขัตฤกษ์ เรื่อง The Sense สัมผัสพิศวง จากแนวคิดที่ต้องการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆให้แก่ละครโทรทัศน์ โดยการคิดในสิ่งที่ไม่เคยคิด และทำในสิ่งที่ไม่เคยเห็น ทำให้ละครโทรทัศน์เรื่องนี้แตกต่างจากละครโทรทัศน์เรื่องอื่นๆ ทั้งในด้าน กล้อง ภาพ แสง วิธีการแสดง และวิธีการถ่ายทำ เหมันต์เริ่มต้นจากความถนัดของตนเองในกระบวนการถ่ายทำภาพยนตร์ที่มักจะใช้การถ่ายทำแบบกล้องเดียว แล้วให้นักแสดงเล่นซ้ำ แตกต่างจากระบบละครโทรทัศน์ที่การเล่นซ้ำจะเป็นการแสดงเพื่อปรับปรุงความไม่สมบูรณ์ในครั้งแรกมากกว่า เนื่องจากมีกล้องทั้ง 3 ตัวที่ทำมุม 180 องศาสามารถเก็บอาการของนักแสดงทั้งภาพกว้างและภาพแคบได้อยู่แล้ว

ถ่ายหลอก : เทคนิคส่วนตัวของเหมันต์

การถ่ายทำละครโทรทัศน์ในระบบภาพยนตร์ อาจทำให้นักแสดงที่ไม่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงภาพยนตร์มาก่อนเกิดความสับสนได้ เพราะสามารถเคลื่อนไหวได้เกือบจะอิสระ โดยไม่ต้องกังวลว่าจะหันหลังให้กล้อง ซึ่งขัดแย้งกับความรู้ในด้านการแสดงละครโทรทัศน์ที่ผ่านมาว่านักแสดงจะต้องไม่หันหลังให้กล้อง เนื่องจากผู้ชมจะไม่สามารถเห็นได้ว่ากำลังแสดงอะไร แต่ในภาพยนตร์กล้องสามารถเคลื่อนไหวตามการแสดงของนักแสดง เพียงแต่นักแสดงต้องจดจำให้ได้ว่า ในมาสเตอร์

เทค (master take) หรือ การแสดงหลักในภาพกว้างนั้น เล่นอะไร มีการเคลื่อนไหวไปทางไหน หรือยกมือขึ้นในจังหวะใด เป็นต้น นอกจากนี้ในแต่ละฉากนักแสดงจะต้องเล่นแบบเดิมอย่างน้อย 2 ครั้ง ถึงแม้เหมันต์จะใช้กล้องในการถ่ายทำละครโทรทัศน์มากกว่า 1 ตัว นักแสดงก็ต้องเล่นตั้งแต่ต้นจนจบฉากอีกครั้ง เนื่องจากไม่มีผู้กำกับภาพ (switcher) เป็นการถ่ายยาวและบันทึกลงในการ์ด การเลือกใช้ภาพกว้างหรือแคบ จะอยู่ในกระบวนการตัดต่อเพื่อเล่าเรื่องอีกครั้งหนึ่ง โดยในครั้งแรก จะเป็นการเก็บภาพกว้าง และภาพแคบฝั่งหนึ่ง ส่วนการแสดงครั้งที่ 2 จะเป็นการเก็บภาพแคบใบหน้า กิริยาอาการ ซึ่งในกรณีที่จะต้องมีการถ่ายเจาะ (insert) สิ่งที่สำคัญต่อการดำเนินเรื่อง นักแสดงจะต้องแสดงอีก 1 ครั้ง แต่อาจไม่ใช่การแสดงเต็มทั้งฉากเหมือน 2 ครั้งที่ผ่านมา แต่หากเป็นฉากที่ต้องแสดงอารมณ์ เช่น ฉากร้องไห้ เหมันต์ก็มักจะถ่ายภาพแคบก่อน เพื่อความสะดวกในการแสดง โดยมากนักแสดงส่วนใหญ่จะแสดงฉากเหล่านี้ได้ดีใน 1-2 ครั้งแรก เพราะมีการซักซ้อมทำอารมณ์เรียบร้อยแล้ว ภาพที่นำไปใช้ก็มักจะเป็นภาพแคบ (close-up shot) เนื่องจากสามารถสื่อสารอารมณ์ไปยังผู้ชมได้ดีกว่าภาพกว้าง หากเก็บภาพแคบไปถ่ายในช่วงหลังนักแสดงจะต้องเริ่มทำอารมณ์ใหม่บางครั้งอาจใช้เวลานาน หรืออาจไม่ได้ความสดของการแสดงก็ได้ เมื่อการเล่นซ้ำทำให้สิ้นเปลืองเวลา เหมันต์จึงแก้ปัญหานั้นด้วยเทคนิคส่วนตัวที่เรียกว่า “การถ่ายหลอก” คือ การถ่ายทำในพื้นที่ต่างกันแต่ทำให้ดูเหมือนว่าตัวละคร 2 ตัวนั้นกำลังสนทนากัน มักเกิดขึ้นในการถ่ายทำครั้งที่ 2 เป็นต้นไป โดยอาจเป็นการเล่นเต็มทั้งฉาก หรือเล่นเพียงส่วนหนึ่งก็ได้ วิธีการดังกล่าวนอกจากจะทำให้ประหยัดเวลามากขึ้นแล้ว ยังสามารถแก้ปัญหาเรื่องสถานที่ได้อีกด้วย

> *“บางทีเราเจอสถานที่ที่ไม่อำนวยความสะดวกในการแสดง หรือแคบเกินกว่าที่จะตั้งกล้องได้ เราก็จำเป็นจะต้อง “หลอก” ให้ไปยืนที่อื่น สิ่งที่ผู้กำกับต้องแม่นที่สุดคือ Eye line ของนักแสดง มองซ้าย หรือขวากล้อง ที่เราต้องทำให้เหมือนว่าเขายืนอยู่ด้วยกันให้ได้ นักแสดง 2 คนอาจยืนห่างกันเป็น 10 เมตร ก็คุยกับคนอื่นไป แต่ต้องนึกให้ได้ว่าคุยกับตัวละครอีกตัวอยู่นะ”*

ผู้วิจัยเองก็เป็นหนึ่งในนักแสดงที่ถูกใช้เทคนิคการถ่ายหลอกนี้ และต้องอาศัยการปรับตัวอย่างมากในช่วงแรก เนื่องจากค่อนข้างสวนทางกับประสบการณ์ในการแสดงที่ผ่านมา กล่าวคือหากมีการตอบโต้สนทนากัน ผู้แสดงทั้ง 2 ฝ่ายจะต้องมีการรับ-ส่งภาษาและอวัจนภาษาซึ่งกันและกัน การสังเกตปฏิกิริยาอื่นๆของฝั่งตรงข้าม เช่น น้ำเสียง จังหวะช้า-เร็ว สายตา ท่าทาง ฯลฯ หากแสดงโดยไม่รับรู้ปฏิกิริยาของอีกฝ่ายจะถือว่า “เล่นคนเดียว” ซึ่งมักจะถูกมองว่าเป็นปัญหาทางการแสดง และควรแก้ไข แต่เหมันต์กลับใช้เทคนิคนี้กับนักแสดงภายใต้การกำกับของตน โดยอธิบายไว้อย่างน่าสนใจว่า

“ผู้กำกับและนักแสดงจะพบกันคนละครึ่ง การถ่ายหลอก อาจต้องใช้ความสามารถทางการแสดงของนักแสดง 80% นักแสดงจะต้องมีจินตนาการอย่างสูง การถ่ายหลอกแบบนี้จะทำในกรณีเจาะแคบ หลังจากที่เล่นภาพกว้างไปแล้ว ซึ่งหมายความว่านักแสดงได้ผ่านการรับส่งอารมณ์กับคู่แสดงไปเรียบร้อยแล้ว เมื่อเล่นอีกครั้ง นักแสดงต้องจำอารมณ์นั้นที่ตัวเองเคยเล่นให้ได้ แม้ไม่มีคู่แสดงมาเล่นอยู่ตรงหน้า ถ้าทำแบบนี้ไม่ได้ พี่ก็คงไม่เลือกมาแสดง ”

เทคนิคการถ่ายหลอกส่งผลให้ภาพในแบบฉบับของเหมันต์นั้น มีการเล่นที่แสงเป็นหลัก รวมถึงมีโทนสีที่ค่อนไปทางภาพยนตร์ โดยการสร้างแสงตามจุดต่างๆ ซึ่งนอกจากจะเป็นการหลอกสถานที่แล้ว ยังความสวยงาม และสามารถสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องกับ Mood and Toneของละครด้วย

กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อด้านสุดท้ายเป็นอุปกรณ์สำคัญที่สามารถตอบโจทย์การทำงานในสไตล์ของเหมันต์ได้ นั่นคือกล้องประเภท DSLR หรือ Digital Single Lens reflex เนื่องจากสามารถสร้างสรรค์ภาพที่มีมิติ คุณภาพคมชัด สวยงามเหมือนชมภาพยนตร์ โดยที่ไม่จำเป็นต้องใช้กล้องถ่ายทำภาพยนตร์

การเชื่อมโยงสื่อทั้งสองประเภทเข้าด้วยกันตามกลวิธีของเหมันต์ พบว่าเป็นการเชื่อมโยงโดยเทคนิคเสียเป็นส่วนใหญ่ กล่าวคือเหมันต์ได้นำเอาลักษณะเด่นของความเป็นภาพยนตร์มาผสมเข้ากับงานโทรทัศน์ ซึ่งสามารถสังเกตได้อย่างชัดเจนผ่านงานกำกับของเขา โดยเฉพาะละครชุดจบในตอน (TV Series) ที่ออกอากาศทางไทยทีวีสีช่อง 3 ทุกวันหยุดนักขัตฤกษ์ เรื่อง The Sense สัมผัสพิศวง จากแนวคิดที่ต้องการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆให้แก่ละครโทรทัศน์ โดยการคิดในสิ่งที่ไม่เคยคิด และทำในสิ่งที่ไม่เคยเห็น ทำให้ละครโทรทัศน์เรื่องนี้แตกต่างจากละครโทรทัศน์เรื่องอื่นๆ ทั้งในด้าน กล้อง ภาพ แสง วิธีการแสดง และวิธีการถ่ายทำ เหมันต์เริ่มต้นจากความถนัดของตนเองในกระบวนการถ่ายทำภาพยนตร์ที่มักจะใช้การถ่ายทำแบบกล้องเดียว แล้วให้นักแสดงเล่นซ้ำ แตกต่างจากระบบละครโทรทัศน์ที่การเล่นซ้ำจะเป็นการแสดงเพื่อปรับปรุงความไม่สมบูรณ์ในครั้งแรกมากกว่า เนื่องจากมีกล้องทั้ง 3 ตัวที่ทำมุม 180 องศาสามารถเก็บอาการของนักแสดงทั้งภาพกว้างและภาพแคบได้อยู่แล้ว

ถ่ายหลอก : เทคนิคส่วนตัวของเหมันต์

การถ่ายทำละครโทรทัศน์ในระบบภาพยนตร์ อาจทำให้นักแสดงที่ไม่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงภาพยนตร์มาก่อนเกิดความสับสนได้ เพราะสามารถเคลื่อนไหวได้เกือบจะอิสระ โดยไม่ต้องกังวลว่าจะหันหลังให้กล้อง ซึ่งขัดแย้งกับความรู้ในด้านการแสดงละครโทรทัศน์ที่ผ่านมาว่านักแสดง

จะต้องไม่หันหลังให้กล้อง เนื่องจากผู้ชมจะไม่สามารถเห็นได้ว่ากำลังแสดงอะไร แต่ในภาพยนตร์กล้องสามารถเคลื่อนไหวตามการแสดงของนักแสดง เพียงแต่นักแสดงต้องจดจำให้ได้ว่า ในมาสเตอร์เทค (master take) หรือ การแสดงหลักในภาพกว้างนั้น เล่นอะไร มีการเคลื่อนไหวไปทางไหน หรือยกมือขึ้นในจังหวะใด เป็นต้น นอกจากนี้ในแต่ละฉากนักแสดงจะต้องเล่นแบบเดิมอย่างน้อย 2 ครั้ง ถึงแม้เหมันต์จะใช้กล้องในการถ่ายทำละครโทรทัศน์มากกว่า 1 ตัว นักแสดงก็ต้องเล่นตั้งแต่ต้นจนจบฉากอีกครั้ง เนื่องจากไม่มีผู้กำกับภาพ (switcher) เป็นการถ่ายยาวและบันทึกลงในการ์ด การเลือกใช้ภาพกว้างหรือแคบ จะอยู่ในกระบวนการตัดต่อเพื่อเล่าเรื่องอีกครั้งหนึ่ง โดยในครั้งแรก จะเป็นการเก็บภาพกว้าง และภาพแคบฝั่งหนึ่ง ส่วนการแสดงครั้งที่ 2 จะเป็นการเก็บภาพแคบใบหน้า กิริยาอาการ ซึ่งในกรณีที่จะต้องมีการถ่ายเจาะ (insert) สิ่งที่สำคัญต่อการดำเนินเรื่อง นักแสดงจะต้องแสดงอีก 1 ครั้ง แต่อาจไม่ใช่การแสดงเต็มทั้งฉากเหมือน 2 ครั้งที่ผ่านมา แต่หากเป็นฉากที่ต้องแสดงอารมณ์ เช่น ฉากร้องไห้ เหมันต์ก็มักจะถ่ายภาพแคบก่อน เพื่อความสะดวกในการแสดง โดยมากนักแสดงส่วนใหญ่จะแสดงฉากเหล่านี้ได้ดีใน 1-2 ครั้งแรก เพราะมีการซักซ้อมทำอารมณ์เรียบร้อยแล้ว ภาพที่นำไปใช้ก็มักจะเป็นภาพแคบ (close-up shot) เนื่องจากสามารถสื่อสารอารมณ์ไปยังผู้ชมได้ดีกว่าภาพกว้าง หากเก็บภาพแคบไปถ่ายในช่วงหลังนักแสดงจะต้องเริ่มทำอารมณ์ใหม่บางครั้งอาจใช้เวลานาน หรืออาจไม่ได้ความสดของการแสดงก็ได้ เมื่อการเล่นซ้ำทำให้สิ้นเปลืองเวลา เหมันต์จึงแก้ปัญหานั้นด้วยเทคนิคส่วนตัวที่เรียกว่า “การถ่ายหลอก” คือ การถ่ายทำในพื้นที่ต่างกันแต่ทำให้ดูเหมือนว่าตัวละคร 2 ตัวนั้นกำลังสนทนากัน มักเกิดขึ้นในการถ่ายทำครั้งที่ 2 เป็นต้นไป โดยอาจเป็นการเล่นเต็มทั้งฉาก หรือเล่นเพียงส่วนหนึ่งก็ได้ วิธีการดังกล่าวนอกจากจะทำให้ประหยัดเวลามากขึ้นแล้ว ยังสามารถแก้ปัญหาเรื่องสถานที่ได้อีกด้วย

Chulalongkorn University

> *“บางทีเราเจอสถานที่ที่ไม่อำนวยความสะดวกในการแสดง หรือแคบเกิดนกว่าที่จะตั้งกล้องได้ เราก็จำเป็นจะต้อง “หลอก” ให้ไปยืนที่อื่น สิ่งที่ผู้กำกับต้องแม่นที่สุดคือ Eye line ของนักแสดง มองซ้าย หรือขวากล้อง ที่เราต้องทำให้เหมือนว่าเขายืนอยู่ด้วยกันให้ได้ นักแสดง 2 คนอาจยืนห่างกันเป็น 10 เมตร ก็คุยกับคนอื่นไป แต่ต้องนึกให้ได้ว่าคุยกับตัวละครอีกตัวอยู่นะ”*

ผู้วิจัยเองก็เป็นหนึ่งในนักแสดงที่ถูกใช้เทคนิคการถ่ายหลอกนี้ และต้องอาศัยการปรับตัวอย่างมากในช่วงแรก เนื่องจากค่อนข้างสวนทางกับประสบการณ์ในการแสดงที่ผ่านมา กล่าวคือหากมีการตอบโต้สนทนากัน ผู้แสดงทั้ง 2 ฝ่ายจะต้องมีการรับ-ส่งภาษาและอวัจนภาษาซึ่งกันและกัน การสังเกตปฏิกิริยาอื่นๆของฝั่งตรงข้าม เช่น น้ำเสียง จังหวะช้า-เร็ว สายตา ท่าทาง ฯลฯ หากแสดงโดยไม่รับรู้ปฏิกิริยาของอีกฝ่ายจะถือว่า “เล่นคนเดียว” ซึ่งมักจะถูกมองว่าเป็นปัญหาทางการแสดง และ

ควรแก้ไข แต่เหมันต์กลับใช้เทคนิคนี้กับนักแสดงภายใต้การกำกับของตน โดยอธิบายไว้อย่างน่าสนใจว่า

> *“ผู้กำกับและนักแสดงจะพบกันคนละครึ่ง การถ่ายหลอก อาจต้องใช้ความสามารถทางการแสดงของนักแสดง 80% นักแสดงจะต้องมีจินตนาการอย่างสูง การถ่ายหลอกแบบนี้จะทำในกรณีเจาะแคบ หลังจากที่เล่นภาพกว้างไปแล้ว ซึ่งหมายความว่านักแสดงได้ผ่านการรับส่งอารมณ์กับคู่แสดงไปเรียบร้อยแล้ว เมื่อเล่นอีกครั้ง นักแสดงต้องจำอารมณ์นั้นที่ตัวเองเคยเล่นให้ได้ แม้ไม่มีคู่แสดงมาเล่นอยู่ตรงหน้า ถ้าทำแบบนี้ไม่ได้ พี่ก็คงไม่เลือกมาแสดง ”*

เทคนิคการถ่ายหลอกส่งผลให้ภาพในแบบฉบับของเหมันต์นั้น มีการเล่นที่แสงเป็นหลัก รวมถึงมีโทนสีที่ค่อนไปทางภาพยนตร์ โดยการสร้างแสงตามจุดต่างๆ ซึ่งนอกจากจะเป็นการหลอกสถานที่แล้ว ยังความสวยงาม และสามารถสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องกับ Mood and Toneของละครด้วย

กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อด้านสุดท้ายเป็นอุปกรณ์สำคัญที่สามารถตอบโจทย์การทำงานในสไตล์ของเหมันต์ได้ นั่นคือกล้องประเภท DSLR หรือ Digital Single Lens reflex เนื่องจากสามารถสร้างสรรค์ภาพที่มีมิติ คุณภาพคมชัด สวยงามเหมือนชมภาพยนตร์ โดยที่ไม่จำเป็นต้องใช้กล้องถ่ายทำภาพยนตร์

6.3 วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์

ถึงแม้จุดเริ่มต้นการเป็นผู้กำกับการแสดงของเหมันต์จะไม่ได้เกิดขึ้นจากสาขาที่ได้เล่าเรียนมา แต่ด้วยความชอบทำให้เขาได้เรียนรู้ผ่านผู้ที่มีประสบการณ์ทั้งจากการเรียนรู้โดยตรง และเรียนรู้แบบครูพักลักจำ จนกลายมาเป็นวิธีการกำกับการแสดงในแบบฉบับของตัวเอง ผู้วิจัยสามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเด็น ดังนี้

6.3.1 หลักในการกำกับการแสดง

เหมันต์มีวิธีการกำกับโดยอาศัยความเชื่อ (belief) เป็นหลัก ทำให้ผลงานการกำกับของเขามีความเป็นธรรมชาติค่อนข้าสูง เขามักจะทำตัวเป็นผู้ชม และใช้อารมณ์ในการกำกับ โดยมีจุดมุ่งหมายสำคัญคือให้ผู้ชมรู้สึกสนุก และลุ้นตามจังหวะการเดินเรื่องของตัวละคร การสร้างกราฟอารมณ์ในละครแต่ละตอนที่ออกอากาศคือการเล่นกับความรู้สึกคนดูหน้าจอ เพื่อให้เกิดการติดตามในตอนต่อไป นอกจากความอรรถรสของความบันเทิงแล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่เหมันต์ยึดมั่นมาตลอดชีวิตการทำงานของเขา คือ ความรับผิดชอบต่องาน ผู้ชม และสังคม

ถึงแม้จะทำละครเกี่ยวกับวัยรุ่น แต่เขาก็ยังยืนยันที่จะนำเสนอมุมมองที่สวยงาม โดยปราศจากความรุนแรง หรือสิ่งยั่วยุที่อาจก่อให้เกิดการชี้นำในทางไม่ดี

สิ่งที่สังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนจากการศึกษาผู้กำกับการแสดงคนนี้ พบว่า เขามักจะอารมณ์ดีสนุกสนาน และเปิดโอกาสให้ทีมงานและนักแสดงได้แสดงความคิดเห็นอยู่เสมอ การสร้างบรรยากาศให้ผ่อนคลายท่ามกลางความเร่งรีบในกองถ่าย ถือได้ว่าเป็นจิตวิทยาอย่างหนึ่ง ที่เขาตั้งใจสร้างให้เกิดขึ้นในกระบวนการถ่ายทำละครโทรทัศน์ของเขา นอกจากการมีจิตวิทยาในการทำงานร่วมกับผู้อื่นแล้ว การมีจิตวิทยาในการกำกับการแสดง ทำให้เหมันต์พบกับความมหัศจรรย์จากนักแสดงที่แวะเวียนมาทำงานร่วมกับเขาอยู่บ่อยๆ เขามักจะให้นักแสดงลองแสดงให้ดูในช่วงซ้อม หากเชื่อก็ถือว่าผ่าน เพื่อให้เล่นตามที่ซ้อมในช่วงแสดงจริง แต่หากไม่เชื่อก็จะขอปรับ ซึ่งแท้จริงแล้วก็คือการนำพาการแสดงของนักแสดงผู้นั้นเข้าสู่จุดมาตรฐานที่เขาคาดหวังเอาไว้ แต่หากสิ่งที่นักแสดงนำเสนอมานั้นดีกว่าที่เขาคิด เหมันต์จะรู้สึกว่า “นั่นคือสวรรค์โปรด”

> *“ก่อนได้รับเลือกให้เล่นหนังเรื่องนี้ ผู้กำกับก็เดินเข้ามาถามว่า เวลาชอบผู้หญิงทำยังไง ไหนลองมองให้ดูหน่อยซิ ผมก็มองให้เขาดู เขาก็บอกว่า เออ..แบบนั้นแหละ จากนั้นก็มีการคุยกันจริงจังขึ้น แล้วผมก็ได้รับบทนี้มาในที่สุด”*
>
> คณิน บัดติยา,สัมภาษณ์,2552

หลักในการกำกับการแสดงข้อสุดท้ายที่เหมันต์ให้ความสำคัญไม่แพ้กันคือ พลังของบุคคลที่ทำหน้าที่ในการกำกับการแสดง พลังดังกล่าวอาจเกิดจากการยอมรับในผลงานที่ผ่านมา การศรัทธาในชื่อเสียง หรือการถูกใจในบุคลิกการทำงาน แต่ไม่ว่าจะเกิดจากสิ่งหนึ่งสิ่งใด พลังของผู้กำกับจะมีอำนาจในการโน้มน้าวให้เกิดการแสดงที่ยอดเยี่ยมได้

> *“เชื่อไหมว่าคนที่จะมาเป็นผู้กำกับจะต้องมีพลัง พลังที่จะคุย พลังที่จะมองที่จะทำให้นักแสดงรู้สึกเชื่อเราให้ได้ เรื่องบางเรื่องคนอื่นพูดไม่เชื่อไม่เป็นไร แต่ถ้าผู้กำกับพูดต้องเชื่อ ผู้กำกับจะต้องมีพลังแห่งการโน้มน้าวใจ...คิดสิคิด ว่าเราเจออะไร ลองจินตนาการสิ การแสดงอย่าแสดงที่สีหน้า ให้แสดงที่ตา สีหน้ายังกลบเกลื่อนให้เรียบเฉยได้ แต่แววตากลบเกลื่อนไม่ได้”*

6.3.2 วิธีการกำกับนักแสดง

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการร่วมงานกับเหมันต์มากว่า 4 ปี พบว่าบรรยากาศในกองถ่ายของเหมันต์นั้นมักจะมีเสียงหัวเราะ การพูดคุยหยอกล้อ และรอยยิ้มอยู่เสมอ สิ่งเหล่านี้ไม่ได้เกิดจากมนุษย์สัมพันธ์ที่ดีของเขา หรือการเป็นคนสนุกสนานเท่านั้น หากแต่เป็นสิ่งที่เขา “จงใจ” สร้างขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์บางอย่างทางการแสดง โดยเฉพาะเมื่อต้องร่วมงานกับนักแสดงใหม่ที่ยังมีประสบการณ์ หรือทักษะทางการแสดงไม่มาก การสร้างความคุ้นเคยจึงเป็นวิธีหนึ่งเพื่อลดอาการ “เกร็ง” ของนักแสดง ที่มักจะมีอาการขัดเขินเมื่อต้องอยู่หน้ากล้อง รวมถึงนักแสดงที่เคยมีประสบการณ์แล้ว แต่ยังไม่เคยร่วมงานกัน การพูดคุยสร้างความผ่อนคลายนี้ก็สามารถดึงศักยภาพทางการแสดงของนักแสดงเหล่านั้นออกมาได้ด้วย

> *“การพูดคุยกันเล่นๆเนี่ย มันเหมือนการสะกดจิต สมมติถ้าพี่บอกว่าให้เม้ามอยกัน ทุกคนก็จะเม้ากันสนุก แต่ถ้าเอากล้องมาตั้งปุ๊บ มันจะไม่ใช่แล้ว ทุกคนจะเกร็ง พี่ก็จะเล่นกับเขา แซวเขา ทำให้เขาสนุก สบายๆ ให้เขารู้สึกว่ากล้องคือตัวพี่ มันง่ายกว่าที่จะไปบอกให้เขาเล่นแบบนี้ ทำหน้าแบบนี้ ทำท่าทางแบบนี้”*

เมื่อสร้างความคุ้นเคยได้แล้ว เหมันต์ก็จะให้ความสำคัญกับการทำการบ้านของนักแสดง ในทรรศนะของเหมันต์นักแสดงที่ดี คือนักแสดงที่ทำการบ้าน เพราะเป็นการชี้วัดให้เห็นถึงความตั้งใจ และรับผิดชอบกับหน้าที่ของตนเองโดยเฉพาะนักแสดงใหม่ที่เหมันต์จะให้ความใส่ใจมากเป็นพิเศษ โดยการพูดคุย ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องที่จะเล่น บทบาทที่ได้รับ ความสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ ฯลฯ ก่อนที่จะลงมือถ่าย เพื่อให้นักแสดงได้มีเวลาในการศึกษาตัวละครตัวนี้และสื่อสารได้จากความเข้าใจของตนเองอย่างแท้จริง ในส่วนของนักแสดงที่เคยมีประสบการณ์ทางการแสดงมาแล้ว เหมันต์ก็จะปล่อยให้แสดงอย่างอิสระ อาจมีการปรับแก้วิธีคิดในบางประเด็น ให้เป็นไปในทิศทางเดียวกับที่ผู้กำกับต้องการ ซึ่งส่วนใหญ่มักจะย้อนกลับไปยังจุดเริ่มต้นของการได้นักแสดงคนนี้มา จากวิธีการเขียนบทจากตัวตนของนักแสดงนั่นเอง

ถึงแม้จะให้ความสำคัญกับความเป็นธรรมชาติของนักแสดงผ่านกรอบความคิดจากตัวตนจริงๆ มากกว่าการท่องจำบท แต่เหมันต์ก็ยังไม่ลืมกำหนดทิศทางของการแสดง โดยยึดเอาวัตถุประสงค์ของเรื่องที่ต้องการเล่าเป็นหลัก เปรียบเสมือนร่มคันใหญ่ที่จะนำพาเรื่องราว ความคิด ของละคร ไปสู่ผู้ชม

“นักแสดงจะแสดงอย่างไร มันอยู่ภายใต้เงื่อนไขที่ว่า เป้าหมายสูงสุดของตัวละครที่เข้าฉากมาคืออะไร เป้าหมายจะเป็นตัวกำหนดท่าทาง จังหวะ จะนั่งเมื่อไหร่ จะยืนเมื่อไหร่ เดินเร็ว หรือช้า เรื่องของบท จริงๆแล้วจะท่องกันทำไม คนเขียนบทเขาเขียนมาจากจังหวะ ภาษาของตัวเอง แต่ไม่ได้เขียนจากจังหวะคนที่จะมาเล่น เพราะฉะนั้นบทละครสำหรับพี่จึงเป็นแค่ไกด์ไลน์ ความเข้าใจในประเด็นต่างๆ ในแต่ละฉากของนักแสดงสำคัญมากกว่า “พากันไปให้ถึงสิ” พี่ชอบโยนสคริปท์ทิ้งก่อน แล้วจับนักแสดงมารวมกลุ่มแล้วคุยกัน พากันไปให้ถึงประเด็นนั้น มันจะสนุกกว่า มันจะมีการตอดนิดตอดหน่อยในช่วงเวลาซ้อม พอลงตัวแล้ว เราก็จะตกลงกันว่า “เอาแบบนี้นะ” เล่นให้เหมือนเดิมด้วยนะ”

6.3.3 การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆนอกเหนือจากการกำกับการแสดง

การเป็นคนทุ่มเท และรับผิดชอบในการทำงานของเหมันต์ทำให้เขาเป็นผู้กำกับคนหนึ่งที่มีส่วนร่วมอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์งานละครเกือบจะทุกขั้นตอน ตั้งแต่ก่อนการถ่ายทำ (pre-Production) คือ การเขียนบท คัดเลือกนักแสดง ฝึกซ้อมนักแสดง ชี้แจงทำความเข้าใจกับทีมงานในแต่ละฝ่าย โดยการนำประสบการณ์ที่เคยใช้ในภาพยนตร์มาปรับใช้กับละครโทรทัศน์ ถึงแม้การเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ เหมันต์จะไม่ได้มีส่วนในการคัดเลือกนักแสดงมากนัก แต่การศึกษาตัวตนของเขาผ่านบทสัมภาษณ์และงานในอดีตก็พบว่าเขาให้ความสำคัญกับนักแสดงไม่น้อย ไม่ว่าจะเป็น รัฐภูมิ โตคงทรัพย์ และพอลล่า เทย์เลอร์ ในภาพยนตร์เรื่องรักจัง ผลิตโดยค่ายอาวอง ในเครือ บริษัท อาร์เอส โปรโมชั่น จำกัด

Chulalongkorn University

“ตัวเอกของเรื่องเป็นซูเปอร์สตาร์ เราก็มองหาซูเปอร์สตาร์ที่เป็นดาราด้วย เป็นนักร้องด้วย และดังระดับซูเปอร์สตาร์ ทั้งหมดนี้ลงล็อกเลยว่า เป็น “ฟิล์ม -รัฐภูมิ” ประกอบกับเรารู้จักนักแสดงของเราดี เราเคยเห็น ทั้งฟิล์ม ทั้งพอลล่า ได้รู้จักธรรมชาติของตัวเขาจริงๆ ความน่ารักแบบที่พวกเขาเป็นเช่นเดียวกับ โปงลางสะออน ความเป็นธรรมชาติทำให้นักแสดงทุกคนในเรื่องนี้เป็นตัวของตัวเอง ไม่ขัดเขินในบทบาท เพียงปล่อยให้เข้าไปในฉาก ความน่ารักของพวกเขาก็จะปรากฏออกมาเอง”

เหมันต์ เชตุมี,สัมภาษณ์,2552

หรือ สโรชา ตันจรารักษ์, คณิณ บัดติยา, ชลธร ปรัชญารุ่งโรจน์ และ ศุภสิทธิ์ ชินวินิจกุล ในภาพยนตร์โรแมนติกดราม่าเรื่อง ม.3 ปี 4 เรารักนาย ที่ผลิตโดยค่ายอาวอง ในเครือ บริษัท อาร์เอส โปรโมชั่น จำกัด เช่นกัน

"เพื่อให้หนังมีความสดใหม่จริงๆ ทั้งเนื้อหา และตัวแสดง "พุ-เหมันต์" เลือกที่จะใช้นักแสดงหน้าใหม่เกือบทั้งหมด ไม่มีใครเคยผ่านการแสดงภาพยนตร์มาก่อน "พุ" ใช้เวลานานกว่า 6 เดือน เฟ้นหานักแสดงที่มีบุคลิกใกล้เคียงกับตัวละครที่วางไว้ คัดแล้ว คัดอีก จนมาลงตัวที่บัว คูณ แจม และป๊อบ ที่เหนือความคิดและน่าสนใจสุดๆคือ "พุ" ได้ปรับบุคลิกตัวละครให้สอดคล้องกับนิสัยจริงๆของนักแสดงหน้าใหม่ทั้งหมด รวมทั้งวางแผนให้ทุกคนใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันที่ค่ายอาวองในช่วงปิดภาคเรียน 3 เดือน เพื่อให้พวกเขาเรียนรู้กัน และสร้างจุดเริ่มต้นให้เกิดการสร้างความสัมพันธ์ขึ้นมาจริงๆ ระหว่างผู้แสดงนำ... นั่นจึงยิ่งทำให้หนังเรื่องนี้เต็มไปด้วยความสดใหม่ มีความเป็นธรรมชาติแท้ๆ และชวนให้เข้าไปค้นหาตัวตนแท้จริงของทุกตัวละคร"

เหมันต์ เชตุมี,สัมภาษณ์,2552

จากการศึกษาการมีส่วนร่วมในการคัดเลือกนักแสดงของเหมันต์นั้น พบว่าเริ่มต้นจากการเขียนบท ภาพยนตร์เกือบทุกเรื่องของเขา เขาจะเป็นผู้สร้างพล็อต เขียนบท แล้วจึงให้ทีมบทไปพัฒนาเพื่อหามุมมองที่แตกต่างจากที่ตนเองมีอยู่ การเขียนบทของเหมันต์จะเป็นการเขียนแบบใส่ตัวตนนักแสดงเข้าไปจาก ณ ปัจจุบันที่เป็นอยู่ ไม่ดัดให้ไกลตัวมากเกินไป เพื่อที่จะจินตนาการได้ว่าเมื่อนักแสดงคนนี้มาแสดงจะมีท่าทางอย่างไร หากมาแล้วเล่นไม่ได้ก็ต้องหาคนอื่นที่ใกล้เคียง แต่บางครั้งเหมันต์ก็ล้มบท ล้มหนัง เพราะตัวละครตัวนั้นเป็นตัวละครสำคัญ ต้องให้นักแสดงคนนี้เล่นเท่านั้น

"ส่วนเรื่องการแสดงอื่น ๆ พี่พุขอมาว่าทุกอย่างดีแล้ว มีอย่างเดียวที่สำคัญในเรื่องนี้คือขอให้เป็น ฟิล์ม รัฐภูมิ ที่อย่าพูดเร็วเหมือนปกติ เพราะตัวจริงฟิล์มเป็นคนพูดเร็วมาก เวลาพออยู่ในหนังแล้วจะฟังไม่ออก คนดูจะฟังไม่ทัน ก็ขอให้ฟิล์มพูดช้าลงเท่านั้นเองครับ"

รัฐภูมิ โตคงทรัพย์,สัมภาษณ์,2549

6.3.4 ปัญหา และวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

ปัญหาที่เกิดขึ้นในกระบวนการถ่ายทำ ไม่ว่าจะเป็นขั้นตอนก่อนถ่ายทำ (pre-production) ระหว่างถ่ายทำ (production) หรือหลังถ่ายทำ (post-production) ผู้กำกับการแสดงเป็นบุคคลสำคัญที่จะต้องรับรู้และแสวงหาแนวทางในการแก้ปัญหาเพื่อให้ผลงานสำเร็จลุล่วงไปได้ ปัญหาที่เหมันต์ประสบมีหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาด้านสถานที่ในการถ่ายทำ ที่เขาได้ใช้ความชำนาญเฉพาะบุคคลในการแก้ไข จนกลายเป็นเทคนิคการถ่ายหลอกที่นอกจากจะแก้ปัญหาด้านสถานที่ได้แล้ว ยังสามารถย่นระยะเวลาในการถ่ายทำให้รวดเร็วขึ้นได้อีกด้วย

ปัญหาเรื่องบทละครที่ไม่สมเหตุสมผล หรือไม่สอดคล้องกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป ปัญหาเรื่องบทนี้ถือเป็นปัญหาใหญ่เพราะเป็นตัวกำหนดทิศทางของเรื่อง หากมีปัญหาอาจส่งผลต่อการทำงานที่ไม่เป็นไปตามแผนที่วางไว้ได้ และเนื่องจากละครส่วนใหญ่ของเหมันต์เป็นละครขนาดสั้น จบในตอน การส่งบทกลับไปให้ผู้เขียนบทแก้ไข อาจทำให้เสียเวลาในการถ่ายทำ เขาจึงได้ใช้ทักษะทางด้านการเขียนบทที่เคยฝึกฝนมาตั้งแต่อยู่แวดวงภาพยนตร์ มาแก้ไขบทหน้ากอง จากการเป็นคนชอบอ่าน ชอบเขียน ทำให้บทที่แก้ใหม่เต็มไปด้วยจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ ในหลายครั้งที่เหมันต์เปิดโอกาสให้นักแสดงได้มีส่วนในการแก้ไขปัญหานี้ร่วมกัน ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้คือความเป็นธรรมชาติ และการพูดบทได้อย่างไหลลื่น ไม่ติดขัด เพราะแก้ไขจากความนึกคิดของตัวละคร การได้ให้ทีมงานและนักแสดงมีส่วนร่วมกับการแก้ปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นในกระบวนการถ่ายทำนั้น นับว่าเป็นกลวิธีสำคัญที่จะรวมพลังของทุกคนให้เป็นน้ำหนึ่งใจเดียวนำไปสู่การทำงานที่สมบูรณ์ตามกำหนดเวลา

ปัญหาเรื่องนักแสดง ในการทำงานของเหมันต์นั้นสามารถจำแนกได้เป็น 2 ส่วนด้วยกันคือ ส่วนปัญหาสำหรับนักแสดงใหม่ ที่มักจะเกร็งเวลาอยู่หน้ากล้อง และยังไม่เข้าใจในบทละคร เหมันต์จะใช้วิธีการสร้างบรรยากาศในการทำงานให้สนุกสนาน คุยเล่นกับนักแสดงเพื่อลดความตึงเครียด และให้นักแสดงเล่นบทที่คล้ายคลึงกับคาแรคเตอร์ของตัวเอง เพื่อการแสดงที่เป็นธรรมชาติในที่สุด

ในส่วนของนักแสดงที่เคยมีประสบการณ์แล้ว เหมันต์จะกำกับการแสดงโดยเน้นความเชื่อที่เกิดขึ้นจากภายใน (inside-out) แล้วจึงแสดงออกมา แต่ในกรณีที่บุคลิกของนักแสดง กับบุคลิกของตัวละครที่ได้รับแตกต่างกันมาก เหมันต์จะหาจุดสมดุลตรงกลาง โดยยึดการตีความตามบุคลิกของนักแสดงเป็นหลัก เช่นกรณีของ ปริศนา กล่ำพินิจ ที่ต้องรับบทเป็นแม่ที่อ่อนแอในละครเรื่อง *The Sense สัมผัสพิศวง ตอนรอยร้าว* (ออกอากาศวันที่ 23

กรกฎาคม 2556) และต้องแสดงในฉากร้องไห้ฟูมฟาย เมื่อนักแสดงทำไม่ได้ เหมันต์จึงปรับให้อยู่ในขอบเขตทางการแสดงที่นักแสดงทำได้

> *“...อย่างพี่ปู (ปริศนา) เขาเดินมาบอกพี่ว่า เขาร้องไห้ฟูมฟายไม่เป็น พี่เข้าใจนะ บางทีเรามีคาแรคเตอร์ที่แข็งแรงพอที่จะไม่ร้องไห้ให้กับสิ่งนี้ พี่จะตีความจากการแสดงที่ผ่านมาของนักแสดงในคาแรคเตอร์นี้มากกว่า ไม่ได้ตีความตามบท พี่ก็ถามว่าถ้าพี่ปูเป็นแม่แล้วเจอเหตุการณ์นี้จะทำยังไง พี่ปูก็บอกว่าแค่อึ้ง ก็โอเค เพราะเมื่อเราได้นักแสดงที่บุคลิกแตกต่างจากบท เราก็ต้องปรับ อาจไม่สมบูรณ์ 100% แต่เราก็ต้องหาจุดที่สมดุลให้ได้...”*

เกณฑ์การแก้ปัญหาต่างๆในระหว่างการถ่ายทำนั้น เหมันต์มักจะคำนึงถึงเวลาเป็นหลัก เนื่องจากละครส่วนใหญ่ที่เขากำกับเป็นละครขนาดสั้น ในแต่ละตอนมีเวลาถ่ายทำประมาณ 1-2 วัน การใช้เวลาให้กับส่วนใดส่วนหนึ่งมากเกินไป เช่นการแสดง การย้ายสถานที่ ฯลฯ อาจเป็นการเสียเวลา ทำให้การถ่ายทำไม่สำเร็จบรรลุตามเป้าหมายได้ เขาจึงชอบที่จะร่วมงานกับทีมงานที่คุ้นเคย และนักแสดงที่มีความรับผิดชอบ มีวินัย กล่าวคือ มีความใส่ใจกับการทำความเข้าใจในบทบาทที่ตนเองได้รับ ทำการบ้าน รวมถึงตรงต่อเวลาอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์” เป็นการศึกษาศึกษาภูมิหลังและประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์ในประเทศไทยที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์ โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก 3 ประการ คือ เป็นผู้กำกับที่ผู้วิจัยมีประสบการณ์ในการทำงานด้วยในฐานะผู้กำกับการแสดงและนักแสดง อย่างน้อย 1 เรื่อง เพื่อให้ข้อมูลที่ได้เป็นข้อมูลเชิงลึก และมีความน่าเชื่อถือ รวมทั้งเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานการกำกับละครโทรทัศน์และมีผลงานในสื่อด้านอื่นๆ ได้แก่ ภาพยนตร์ และละครเวที ในขณะเดียวกันก็จะต้องมีผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งการสุ่มเลือกแบบเฉพาะเจาะจงดังกล่าว ทำให้ได้ผู้กำกับการแสดงที่เป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้จำนวน 6 คน ที่มีความหลากหลายทั้งในแง่คุณวุฒิ และวัยวุฒิ ในส่วนการศึกษาแนวคิดของผู้กำกับละครโทรทัศน์ในการสร้างสรรค์ผลงานละครในสื่อที่แตกต่างกันนั้น จะทำให้เห็นถึงหลักการ ความคิดเห็น และทัศนคติของผู้กำกับการแสดงที่มีต่อศิลปะการละครและการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกันทั้ง 3 ประเภท คือ ละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ รวมถึงมีการศึกษากลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อที่ผู้กำกับแต่ละคนใช้ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์ด้วย เพื่อพิจารณาถึงปัจจัยในด้านเทคนิควิธีต่างๆที่อาจสร้างความแปลกใหม่ให้แก่การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ กลวิธีที่ใช้ในการสื่อสารเพื่อการกำกับการแสดง และรูปแบบการทำงานที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ เช่น การมีส่วนร่วมในบทบาทหน้าที่อื่นที่นอกเหนือจากการกำกับการแสดงว่าเป็นอย่างไร

งานวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบสหวิธีการ (multiple methodology) โดยอาศัยเครื่องมือในการวิจัยได้แก่ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม โดยใช้วิธีการ Participant Observer ในฐานะนักแสดง การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (in-depth interview) และศึกษาข้อมูลจากเอกสาร (documentary research)

6.1 สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยในครั้งนี้สามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วนด้วยกันโดยเรียงลำดับตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ดังนี้

ส่วนที่ 1 ภาพรวมโดยสรุปของผู้กำกับการแสดงจากภูมิหลัง ประสบการณ์และผลงานที่ผ่านมา

ส่วนที่ 2 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

ส่วนที่ 3 กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อที่ผู้กำกับแต่ละคนใช้ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์

ส่วนที่ 1 ภาพรวมโดยสรุปของผู้กำกับการแสดงจากภูมิหลัง ประสบการณ์และผลงานที่ผ่านมา

การศึกษาภูมิหลังของผู้กำกับการแสดงแต่ละคนนั้น สะท้อนให้เห็นตัวตนในเชิงโครงสร้างที่เกิดจากการทำปฏิกิริยา (Catalyst) ของปัจจัยในด้านต่างๆ ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกปัจจัยที่เกี่ยวข้องและคาดว่าจะสามารถอธิบายแนวทางการกำกับการแสดงในปัจจุบันของผู้กำกับการแสดงได้จำนวน 4 ประเด็นด้วยกัน คือ การศึกษา ความสนใจ ประสบการณ์การกำกับการแสดงในสื่อที่แตกต่างกัน และผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงที่ผ่านมา เนื่องจาก “ชีวประวัติ” และ “ผลงานที่ผ่านมา” มักจะมีบทบาทต่อวิธีการในการกำกับการแสดงเสมอไม่มากก็น้อย (ก้อง พาหุรักษ์,2543)

ทั้งนี้ผู้วิจัยพบจุดเชื่อมโยงของผู้กำกับการแสดงทั้ง 6 คน จากประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมาและสามารถแบ่งกลุ่มผู้กำกับการแสดงออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยมีผลงานการกำกับการแสดงภาพยนตร์

การพิจารณาผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงที่ผ่านมา พบว่าผู้กำกับการแสดงที่เคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์สื่อภาพยนตร์เป็นหลัก มีจำนวน 2 คนด้วยกัน คือ *นายธรรธร สิริพันธ์วราภรณ์* และ *นายเหมันต์ เชตุมี*

“ลายเซ็น” ที่ปรากฏอย่างชัดเจนในผลงานการกำกับละครโทรทัศน์ของผู้กำกับในกลุ่มนี้ คือ มีศิลปะการสร้างภาพด้วยองค์ประกอบที่สวยงาม ไม่ว่าจะเป็นแสงเงา การสร้างฉาก การจัดวางอุปกรณ์ประกอบฉาก และการออกแบบมุมภาพที่แปลกตา รวมถึงการให้ความสำคัญกับภาพรวมของละครมากว่าการแสดงของนักแสดงด้วย ซึ่งผู้วิจัยพบว่า ความสนใจในการรับชมภาพยนตร์ประเภทต่างๆตั้งแต่วัยเด็กมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะดังกล่าวอย่างมาก การซึมซับแนวทางการนำเสนอ “ภาพ” ในรูปแบบของภาพยนตร์ ที่มุ่งเน้นการสร้างอารมณ์เป็นหลัก ทำให้พวกเขามีความพิถีพิถันกับองค์ประกอบในแต่ละกรอบภาพ (frame) เพื่อให้อารมณ์ที่เป็นวัตถุประสงค์ของ

ฉากต่างๆในละครถูกสื่อสารไปยังผู้ชมให้ได้มากที่สุด การมีประสบการณ์การฝึกงานเบื้องหลังในระหว่างศึกษาระดับอุดมศึกษา และการลงมือปฏิบัติจริงในตำแหน่งต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์สื่อบันเทิงคดีเป็นระยะเวลามากกว่า 10 ปี คือวิธีการศึกษานอกระบบที่เปรียบเสมือนวัตถุดิบชั้นดีที่หล่อหลอมให้ผู้กำกับในกลุ่มนี้ได้เรียนรู้วิธีการสร้างสรรค์ภาพในแบบที่เขาต้องการ

ในกรณีของเหมันต์ เชตุมี การเรียนรู้นอกระบบเริ่มต้นที่การฝึกงานในตำแหน่งอาร์ต ไดเรคเตอร์ (art director) หรือ ผู้กำกับศิลป์ ที่บริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด โดยทำหน้าที่เป็นผู้สร้างสรรค์ฉาก ออกแบบ และจัดวางอุปกรณ์ประกอบฉากให้สัมพันธ์กับสถานการณ์ หรือเรื่องราวที่ต้องการจะนำเสนอ ซึ่งองค์ประกอบต่างๆในฉาก ไม่ว่าจะเป็นวัตถุ สิ่งของ หรือแสงเงา นอกจากช่วยเล่าเรื่องแล้วยังสามารถเติมเต็มอารมณ์ทางด้านการแสดงของนักแสดงให้สมบูรณ์มากขึ้นอีกด้วย การได้มีโอกาสศึกษาวิธีการสร้างสรรค์ศิลปะผ่านสาขาวิชาที่เรียนโดยตรง การเรียนรู้ด้วยตนเอง และครูพักลักจำจากรุ่นพี่ที่มีประสบการณ์ รวมระยะเวลากว่า 8 ปี ทำให้เขามีความเชี่ยวชาญในด้านเทคนิคการสร้างความหมายให้แก่พื้นที่ว่างด้านหลังผู้แสดงเป็นอย่างมาก ความเชี่ยวชาญดังกล่าวต่อยอดให้เขาได้เรียนรู้ในสิ่งที่ใหญ่ และท้าทายมากขึ้น ในตำแหน่งผู้กำกับรายการ ที่บริษัท อาร์เอส โปรโมชั่น จำกัด โดยทำหน้าที่ควบคุมภาพรวมทั้งหมดของรายการเพลง ซึ่งต้องอาศัยทักษะด้านเทคนิคในการถ่ายทำด้วย การเรียนรู้กระบวนการผลิตดังกล่าว ก่อให้เกิดการรวบรวมความรู้ทั้งจากการศึกษาในระบบ การศึกษาจากผู้ที่มีประสบการณ์มาก่อน และความทรงจำจากการชมภาพยนตร์และสื่อบันเทิงคดีหลากหลายรูปแบบ และกลั่นกรองจนกลายเป็นวิธีการสร้างสรรค์ในแบบฉบับของเขาเอง ซึ่งตัวแปรที่ทำให้การเรียนรู้นี้มีความแตกต่างและสร้างเอกลักษณ์ในการผลิตผลงานของเขามากขึ้นเรื่อยๆ คือ ความเป็นนักสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะเฉพาะตัวของเหมันต์ที่มักจะหาโอกาสสร้างความแปลกใหม่ และแตกต่างให้กับผลงานของตัวเองอยู่เสมอ

เช่นเดียวกับธรธร ศิริพันธ์วราภรณ์ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยมีประสบการณ์ในการศึกษางานเบื้องหลังตั้งแต่สมัยเรียนระดับอุดมศึกษาเช่นเดียวกัน การเลือกเรียนในสาขาวิชานิเทศศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ และการหาโอกาสเรียนรู้ระบบและกระบวนการผลิตภาพยนตร์ เกิดจากแรงบันดาลใจที่อยากจะมีภาพยนตร์เป็นของตนเอง การฝึกงานในฐานะฝ่ายเสียงในกองถ่ายจึงเป็นจุดเริ่มต้นของเส้นทางการเป็นผู้กำกับการแสดง ที่เขาสังเกตเห็นว่าผู้กำกับการแสดงนอกจากจะต้องมีความรู้เรื่องเทคนิคในการถ่ายทำแล้ว ควรจะต้องมีความรู้เรื่องการเขียนบทด้วย การทดลองเขียนพล็อตเรื่องภาพยนตร์ส่งไปเสนอตามที่ต่างๆจึงเป็นสิ่งที่เขาให้ความสนใจ ควบคู่กับการศึกษาวิธีการเล่าเรื่องด้วยภาพจากการได้มีโอกาสทำงานในบริษัทผลิตภาพยนตร์โฆษณา

แง่มุมหนึ่งของธรธรที่น่าสนใจจากการวิจัยในครั้งนี้ พบว่า ถึงแม้ความต้องการในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในแบบฉบับของเขาเองจะมีมากเพียงใด แต่ผลงานของเขาโดยเฉพาะในช่วงแรก

กลับยังไม่สะท้อนความเป็นตัวตนของเขาอย่างชัดเจนนัก ปัจจัยที่มีอิทธิพลอย่างหนึ่งคือ การทำหน้าที่เป็นผู้รับช่วงสร้างสรรค์งานต่อ หรือผู้ที่คอยแก้ไขปัญหาเมื่อการถ่ายทำตกอยู่ในสภาวะที่อาจดำเนินต่อไปไม่ได้ ซึ่งกล่าวได้ว่าเขาแทบจะไม่มีส่วนร่วมในการออกความคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานที่เขาเป็นผู้กำกับการแสดงเองเลย ทำให้ภาพยนตร์ภายใต้การกำกับของเขา 8 ใน 9 เรื่องเป็นการทำงานตามแนวทางที่ผู้อำนวยการสร้างได้กำหนดเอาไว้แล้วทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามสิ่งที่เกิดขึ้นกับธรธรอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลา 4 ปี ได้สะท้อนให้เห็นถึง คุณลักษณะส่วนตัวบางประการที่เป็นคนอดทน มองโลกในแง่ดี และเป็นนักแก้ปัญหา เนื่องจากการทำหน้าที่ดังกล่าว ทำให้เขาได้เรียนรู้ข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นจากกระบวนการถ่ายทำในขั้นตอนต่างๆ ได้ทดลองกำกับภาพยนตร์หลากหลายแนว รวมถึงเรียนรู้รสนิยมความชอบของผู้ชมโดยปราศจากความกดดันเรื่องกระแสตอบรับ เนื่องจากเขาทำหน้าที่เป็นเพียงผู้สานต่อความต้องการของผู้อำนวยการสร้างให้กลายเป็นรูปธรรมเท่านั้น

เมื่อมีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานที่เขาเองเป็นผู้กำหนดแนวทางทั้งหมด ประสบการณ์ต่างๆ ในช่วงการได้ทดลองดังกล่าวจึงถูกรวบรวม และขัดเกลาจนกลายเป็นผลงานที่เต็มไปด้วยตัวตนที่เกิดจากแง่มุมต่างๆที่เขาสนใจ ไม่ว่าจะเป็นแนวภาพยนตร์ ประสบการณ์ฝังใจในวัยเด็ก สถานที่ที่ชอบไป หรือลักษณะนิสัยส่วนบุคคลที่เป็นคนมีอารมณ์ขัน และมีความเป็นศิลปินสูง ซึ่งการสื่อสารในทิศทางดังกล่าวก็เป็นแนวทางที่แปลกใหม่ในวงการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ไม่น้อย

จากผลจากการวิจัยภูมิหลัง และประสบการณ์ที่ผ่านมาของผู้กำกับการแสดงในกลุ่มนี้ ผู้วิจัยพบว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีประพันธกรอยู่มากทีเดียว เนื่องจากทั้ง *ธรธร* และ*เหมันต์* มีความเป็น “Author” หรือการนำตัวเองเข้าไปสู่จุดศูนย์กลางในการผลิต และมีการสอดแทรกคุณลักษณะเฉพาะตัวบางประการในผลงานที่ตนเองกำกับด้วย เช่น ผลงานของ *ธรธร* ที่มักจะมีภาพโรงหนังเก่าและความเป็นจีน หรือแนวเรื่องของ *เหมันต์* ที่มักจะนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับวัยรุ่น รวมถึงมีส่วนร่วมในผลงานของตนเอง โดยการรับบทเป็น ผู้ร้าย เป็นต้น การนำทฤษฎประพันธกรมาอธิบายเอกลักษณ์เฉพาะตัว หรือ “สไตล์” ของผู้กำกับโดยเฉพาะผู้กำกับที่เคยมีประสบการณ์ในการกำกับภาพยนตร์ในครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นว่าแท้จริงแล้วปัจจัยที่มีบทบาทในการหล่อหลอมตัวตนผ่านการสร้างสรรค์ผลงานคือ การเชื่อมโยงความสนใจและการเรียนรู้ด้านวิชาชีพเข้าด้วยกัน ผสานกับแนวทางการสร้างสรรค์ภาพที่โดดเด่นเฉพาะตัว เมื่อมากำกับละครโทรทัศน์ผู้กำกับการแสดงที่มีประสบการณ์ในการกำกับภาพยนตร์เหล่านี้จึงนำพามุมมอง และความคุ้นเคยจากการทำงานในระบบถ่ายทำภาพยนตร์ รวมถึงการสื่อสารเรื่องราวจากการตีความเชิงปัจเจกวิธี หรือการตีความโดยคำนึงถึงความรู้สึกตนเองเป็นหลักมาใช้กับการกำกับการแสดงในระบบละครโทรทัศน์ด้วย

2. ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยมีผลงานการกำกับการแสดงละครเวทีและภาพยนตร์

นายสุประวัติ ปัทมสูต และ *นายมารุต สาโรวาท* เป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีการสร้างสรรค์ผลงานผ่านสื่อหลักที่ผู้วิจัยสนใจศึกษาอย่างครบถ้วนทั้ง 3 ประเภท คือ ละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ การมีประสบการณ์ทั้ง 3 สื่อ นอกจากจะทำให้ผู้กำกับการแสดงในกลุ่มนี้มีความเข้าใจในพื้นฐานของการสื่อสารผ่านสื่อแต่ละประเภทเป็นอย่างดีแล้ว สิ่งที่คล้ายคลึงกันของผู้กำกับการแสดงในกลุ่มนี้คือ การเชื่อมโยงอรรถรสของละครเข้ากับจริยธรรม ประเพณีของสังคมไทย

การศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ สาขาวิทยุ-โทรทัศน์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน ของมารุตในระดับอุดมศึกษา ทำให้เขาเข้าใจหลักการ และจุดมุ่งหมายของการสื่อสารในฐานะที่เป็นนักสื่อสารมวลชน หากแต่ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างคลุกคลีอยู่กับละครเวทีช่วงหลังสำเร็จการศึกษาเป็นระยะเวลากว่า 20 ปีที่โรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์นั้น ทำให้เขาค้นพบความหมายของการสื่อสารการแสดงทั้งในแง่มุมของนักแสดง ทีมงานผู้ผลิต และผู้อำนวยการสร้าง ที่ผู้วิจัยพบว่าส่งผลกับการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ในปัจจุบันเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นด้านการตีความบทละคร การวิเคราะห์คุณลักษณะของตัวละคร วิธีการฝึกซ้อมการแสดง รวมถึงวิธีการกำกับการแสดงด้วย ปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของเขา คือ ความรักในศิลปะการแสดง ที่เขาได้ใช้เวลากว่า 3 ปีทุ่มเทให้กับละครเวทีเพียงอย่างเดียว โดยการสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องเพื่อสร้างรายได้ พร้อมทั้งฝึกปรือบุคลากรฝ่ายต่างๆให้มีความเชี่ยวชาญ เพื่อต่อยอดให้แก่วิชาชีพการเป็นนักละครต่อไป ท่ามกลางการเรียนรู้ประสบการณ์ต่างๆจากรุ่นพี่ในวงการละคร ถึงแม้ผลงานที่ผ่านมาของมารุตจะเน้นหนักไปที่กระบวนการสร้างสรรค์ละครเวที แต่มารุตก็ยังเคยมีประสบการณ์ในการแสดงภาพยนตร์ จากการชักชวนของรุ่นพี่ในแวดวงละครเวที และภาพยนตร์ และการแสดงครั้งนั้นทำให้เขาได้เห็นกระบวนการการผลิตภาพยนตร์เป็นครั้งแรก

ในส่วนของสุประวัติที่พบว่าการศึกษาในสาขาเลขานุการไม่ได้เป็นสิ่งที่เขาชอบ และสนใจมากไปกว่างานด้านศิลปะ ตลอดเวลาที่รับราชการเขาจึงแสวงหาช่องทางเรียนรู้งานในวงการอยู่เสมอ จนได้มีโอกาสเป็นผู้บรรยายละครวิทยุ นักแสดงละครวิทยุ และนักแสดงละครโทรทัศน์ในสมัยที่มีการก่อตั้งสถานีโทรทัศน์ในยุคแรกๆ ความชื่นชอบในงานแสดงผลักดันให้เกิดการเรียนรู้ในส่วนงานต่างๆที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นการเขียนบทละคร รวมถึงการเป็นผู้กำกับการแสดงในศาสตร์ต่างๆทั้งในเชิงพาณิชย์ และงานอุปถัมภ์ของสถาบันการศึกษา ตลอดระยะเวลากว่า 54 ปีที่เขาได้มีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานผ่านสื่อภาพยนตร์ ละครเวที และละครโทรทัศน์ เขาได้นำพาเอาศิลปวัฒนธรรมไทยซึ่งเป็นสิ่งที่เขาชื่นชอบและศรัทธา ไปสู่ผู้ชมหลายยุคหลายสมัย โดยเน้นที่การอนุรักษ์ เพื่อสืบสานวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าเหล่านี้ให้อยู่คู่คนไทยสืบไป การคุ้นเคยกับบริบท รสนิยมความชอบของผู้ชมชาวไทย ถูกสื่อสารผ่านหลักการกำกับการแสดงที่เป็นสัจธรรมของมนุษย์ โดยปรุงแต่งเพียงองค์ประกอบทางการแสดง เช่น สถานการณ์ จังหวะทางการแสดง เท่านั้น

ละครในแบบฉบับของสุประวัติจึงเป็นละครที่ดูเรียบง่าย แต่ลึกซึ้ง และไม่ตกยุคตกสมัย ปัจจัยสำคัญที่เขามักจะปรุงแต่งอยู่ในผลงานของเขาเสมอ คือการสอดแทรกข้อคิด จิตสำนึก อย่างมีศิลปะ ผ่านกลวิธีที่มาจากบุคลิกนิสัยส่วนตัว คือการเป็นคนมีลูกล่อลูกชน เมื่อผสมผสานกับความเข้าใจในยุคสมัยที่เปลี่ยนไป โดยการนำจุดเด่นของสื่อประเภทหนึ่งมากลบจุดด้อยของสื่อประเภทหนึ่ง ยิ่งทำให้ผลงานของเขามีเสน่ห์ เมื่อไรที่ได้ชมก็จะรู้สึกสนุกสนาน ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งที่สะท้อนออกมาผ่านผลงานการกำกับการแสดงของเขาคือ การสร้างความเข้าใจทางการแสดงให้กับนักแสดง ไม่ว่าจะเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์หรือไม่ เมื่อมีความเข้าใจในคุณลักษณะของตัวละครอย่างถ่องแท้แล้ว ก็จะสามารถยึดเป็นแนวทางการแสดงในเรื่องอื่นๆได้ต่อไป

สิ่งที่ปรากฏอย่างชัดเจนในผู้กำกับการแสดงกลุ่มนี้คือ ภูมิหลังด้านประสบการณ์ที่ได้รับจากการเรียนรู้ด้านวิชาชีพ ได้หล่อหลอมจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ที่ส่งผลต่อการเป็นผู้กำกับการแสดงในปัจจุบัน ไม่ว่าการเรียนรู้กระบวนการต่างๆที่เกี่ยวข้องกับละครเวทีของมารุต หรือการมีประสบการณ์ในสื่อหลากหลายแขนงทั้งละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ ละครวิทยุ และละครเวทีเป็นระยะเวลานานของสุประวัติ ล้วนทำให้การตีความการแสดงมีความลึกซึ้ง เข้มข้น และพร้อมถ่ายทอดวิชาที่ได้จากประสบการณ์การเรียนรู้ของตนเอง และความรู้จากรุ่นพี่ ครูบาอาจารย์ไปสู่บุคลากรในสาขาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการสร้างสรรค์สื่อบันเทิงคดีอยู่เสมอ

ผลงานที่ผ่านการควบคุมดูแลของพวกเขาก็มักจะสอดแทรกแง่คิดในการใช้ชีวิต และข้อคิดที่เป็นประโยชน์ให้กับสังคม ด้วยจรรยาบรรณของความเป็นครู และนักสื่อสารมวลชนที่มารุตยึดถือมาโดยตลอด และเกียรติภูมิในฐานะศิลปินแห่งชาติของสุประวัติ ที่เขาไม่ลืมที่จะถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมไทยอันดีงามลงไปในผลงานของเขาเท่าที่มีโอกาส ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะผู้กำกับการแสดง หรือนักแสดงก็ตามเพื่อให้คนรุ่นหลังซึมซับ และสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าแก่สังคมไทยสืบไป

<u>3. ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยมีประสบการณ์ในฐานะนักแสดง และนักเขียนบทละคร</u>

ผู้กำกับการแสดงในกลุ่มนี้มีประสบการณ์การสร้างสรรค์ผลงานในด้านอื่นๆที่น่าสนใจในสื่อทั้ง 3 ประเภทที่ผู้วิจัยศึกษา คือการเป็น นักแสดง และนักเขียนบทละคร ได้แก่ *นายชนินทร ประเสริฐประศาสน์* และ *นายยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์*

การศึกษาในสาขาภาพยนตร์และภาพนิ่ง ที่คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของชนินทร เป็นจุดเริ่มต้นของการเป็นนักเขียนบท เขาเคยมีประสบการณ์ในการเขียนบทภาพยนตร์ บทละครเวที และละครโทรทัศน์ อีกทั้งยังเคยกำกับการแสดงในละครเวทีอีกด้วย ซึ่งแรงบันดาลใจในการเข้าสู่วิชาชีพนี้ของเขาคือความชอบในวรรณกรรม และภาพยนตร์ตะวันตก การศึกษาวิธีการดำเนินเรื่อง การสร้างพล็อต และคุณลักษณะตัวละครต่างๆจากการเสพสื่อบันเทิงคดีต่างประเทศทั้ง 2 ประเภทนี้ ทำให้ชนินทรมีจินตนาการกว้างไกล และมักแสวงหาแนวทางใหม่ๆให้แก่การสร้างสรรค์

งานเขียนของเขาอยู่เสมอ โดยแนวเรื่องที่เขาสนใจก็มักจะเป็นแนวเรื่องเสียดสี ประชดประชันความเหลื่อมล้ำในด้านต่างๆของสังคม ไม่ว่าจะเป็นเพศ ชนชั้น การศึกษา หรือรสนิยม ซึ่งผู้กำกับการแสดงที่เปรียบเสมือนแม่พิมพ์ในการสร้างสรรค์ผลงานประเภทนี้ของเขาคือ จอห์น วอลเตอร์ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ได้รับการขนานนามว่าเป็น “ผู้กำกับรสนิยมขยะ” ที่มีผลงานโดดเด่นในเชิงเสียดสีสังคม แนวเรื่องส่วนใหญ่ของชนินทรจึงมีลักษณะเกินจริง ปมเรื่องซับซ้อน มีการสืบสวนค้นหาต้นตอของผู้อยู่อยู่เบื้องหลังเรื่องราวทั้งหมด รวมถึงให้นักแสดงรับบทที่อยู่นอกกรอบความเป็นจริงอยู่บ่อยครั้ง นอกจากนี้ตัวละครที่มีภาวะทางอารมณ์เข้มข้นกว่าปกติ และมีด้านมืดในจิตใจก็มักจะปรากฏให้เห็นอยู่ในผลงานของเขาเสมออีกด้วย

ในส่วนของยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์ ที่พบว่ามีการศึกษาในศาสตร์ของการแสดงเพิ่มเติมทั้งการเล่าเรียนในระบบ และการเรียนรู้นอกระบบผ่านประสบการณ์การฝึกงานโดยตรงของตนเอง ในตำแหน่งผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง ฝ่ายช่างเทคนิค และการเป็นนักแสดง รวมถึงจากการแนะนำแนวทางของรุ่นพี่ที่มีประสบการณ์มาก่อนอีกด้วย ความสนใจในศิลปะการแสดงของยุทธนามีมาตั้งแต่สมัยเด็กๆ ที่ชอบดูการแสดงหลากหลายแขนงทั้งละครเวที ภาพยนตร์ เพลง โขน งิ้ว ลิเก ฯลฯ เมื่อมีโอกาสเขาจึงทุ่มเทเวลาในช่วงนั้นเก็บเกี่ยวความรู้ที่ได้อย่างขยันขันแข็ง ความสามารถในการเรียนรู้ของยุทธนาเป็นที่ชื่นชมของผู้ที่ได้ร่วมงานด้วย จนเขาได้มีโอกาสเป็นผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์จากการชักชวนของผู้กำกับที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น และเพียงแค่การกำกับละครเรื่องแรกเขาก็สามารถสร้างผลงานให้เป็นที่ถูกใจผู้ชม และผู้ทรงคุณวุฒิในแวดวงละครโทรทัศน์ จนได้รับรางวัลจากการกำกับการแสดงที่ละเมียดละไม เฉียบคม ถูกใจผู้ชมหมู่มาก ซึ่งผู้วิจัยพบว่าปัจจัยทางด้านประสบการณ์ในเชิงวิชาชีพสมัยเป็นผู้ช่วยให้กับรุ่นพี่ที่มีความสามารถในคณะละครเวทีที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ ส่งผลต่อวิธีการในการกำกับการแสดงของเขาไม่น้อย ในขณะที่ความเป็นนักแสดงของยุทธนา ทำให้เขาเข้าใจระบบการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดง และนักแสดงเป็นอย่างดี เมื่อผสานกับการเป็นนักอ่าน นักดูละครของเขา ทำให้เขามีการตีความที่ลึกซึ้ง ละเมียดละไม และสื่อสารความต้องการไปยังนักแสดง และผู้ชมได้อย่างชัดเจนถึงแก่น ละครประเภทเน้นอารมณ์มากๆ จึงเป็นแนวทางที่เขาถนัด โดยเฉพาะรักหวานซึ้ง

ความเป็นนักเล่าเรื่องที่มีอยู่เต็มเปี่ยมในตัวของชนินทร ทำให้ผลงานละครของเขามีทิศทางการดำเนินเรื่องที่น่าสนใจ คาดเดายาก ในขณะเดียวกันก็มีความวิปลาสแฝงอยู่ในโลกของละครที่ไม่ได้เป็นสิ่งสวยงามนักสำหรับเขา ละครประเภทสืบสวนสอบสวน เสียดสีประชดประชัน สะท้อนสังคม จึงเป็นแนวทางละครที่เขาถนัด

ความเข้าใจในบทบาทอื่นที่ไม่จำกัดอยู่เพียงแค่ผู้กำกับการแสดง ผสมผสานกับประสบการณ์ในการรับชมละครโทรทัศน์ ละครเวที ภาพยนตร์ วรรณกรรม เพลงที่หลากหลาย และการได้รับอิทธิพลจากบุคคลต้นแบบ ผนวกกับประสบการณ์การเรียนรู้งานเบื้องหลังกระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานในสื่อละครเวที และภาพยนตร์ ทำให้แนวทางการกำกับการแสดงของผู้กำกับกลุ่มนี้มีเอกลักษณ์ชัดเจนไม่ต่างจากผู้กำกับการแสดงในกลุ่มอื่นๆ การศึกษาจากประสบการณ์ของตนเองและความสนใจดังกล่าวได้หล่อหลอมให้ผลงานของพวกเขาในปัจจุบันเป็นละครโทรทัศน์ที่สร้างปรากฏการณ์บางอย่างให้แก่สังคม เช่น การสร้างนักแสดงให้เป็นขวัญใจประชาชนเพียงชั่วข้ามคืน หรือสร้างอาการทางการแสดงที่แปลกใหม่ให้เป็นที่พูดถึงกันในโลกออนไลน์ เป็นต้น

ส่วนที่ 2 ผลการวิจัยเรื่องแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานในสื่อที่แตกต่างกัน

การถ่ายทอดสารบางอย่างไปสู่สังคมนั้นเป็นสิ่งสำคัญสำหรับวิชาชีพสื่อสารมวลชน โดยเฉพาะผู้กำกับการแสดงที่ถือว่าเป็นผู้หนึ่งที่สามารถชี้นำความคิด ความรู้สึก ตลอดจนพฤติกรรมของคนในสังคมได้ การศึกษาเรื่องแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้จึงมุ่งศึกษาองค์ประกอบในด้านต่างๆ ได้แก่ ทรรศนะ ความคิดเห็น ความรู้สึก ความต้องการในการการสื่อสาร ฯลฯ จากผู้กำกับการแสดงทั้ง 6 คน เพื่อเป็นแนวทางที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานในฐานะของผู้กำกับการแสดง จากผลการวิจัยสามารถสรุปหลักการกำกับการแสดงได้ 6 ประการ ดังนี้

1. เข้าใจชีวิต

หลักการข้อแรกของการสร้างสรรค์ผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงที่พบได้จากการวิจัยในครั้งนี้ คือ การเป็นผู้ที่เข้าใจโลก เข้าใจชีวิต และรู้เท่าทันความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในจิตใจ หมายรวมถึงความคิด ทัศนคติ และพฤติกรรมของมนุษย์ เนื่องจากการได้สั่งสมประสบการณ์จากเรื่องราวต่างๆที่ผ่านเข้ามาในแต่ละวันนั้น จะกลายเป็นวัตถุดิบชั้นดีที่ทำให้ผู้กำกับการแสดงมีความเข้าใจกับอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครได้ รวมถึงสามารถตีความสถานการณ์ต่างๆได้อย่างเฉียบคม เฉกเช่นเดียวกับ สุประวัติ ที่มีแนวคิด *“เข้าใจในปรัชญาชีวิต ไม่ฝืนกฎแห่งธรรมชาติ”* ในการสร้างสรรค์ผลงานของเขา การตระหนักและเข้าใจถึงธรรมชาติของอารมณ์มนุษย์ที่ไม่ว่าจะผ่านไปกี่ยุคสมัย ก็จะทำหน้าที่หมุนเวียน เกิดขึ้น ดับลงเช่นนี้เรื่อยไปอย่างไม่ขาดตกบกพร่อง ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดจากความเข้าใจชีวิตกลายเป็นผลงานที่อยู่เหนือกาลเวลา ย้อนกลับมาดูเมื่อใดก็ยังคงความสนุก การถ่ายทอดสถานการณ์อย่างคนที่เข้าใจชีวิต จึงมักเป็นการเล่าอย่างมีศิลปะ ควบคู่กับการสอดแทรกข้อคิด จรรยา และค่านิยมที่เป็นประโยชน์กับผู้ชมและสังคม

2. เข้าใจหลักการของการแสดง

มารุตได้กล่าวไว้ว่า “นักแสดงเป็นลมหายใจแรกของละครโทรทัศน์” การเข้าใจในหลักการของการแสดง จะทำให้ผู้กำกับรู้จักวิธีที่จะถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครไปสู่นักแสดง

การยึดหลักเกณฑ์ด้านความเป็นจริง เกิดขึ้นเสมอในแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของยุทธนา ไม่ว่าจะเป็นสื่อประเภทใดก็ตาม โดยเขามีทรรศนะว่า *"ความจริงเป็นบ่อเกิดของความสนุก"* การจะเข้าถึงปรัชญาแห่งความจริงได้ การแสดงที่สนุกผู้กำกับการแสดงและนักแสดงต้องมีความเชื่อร่วมกัน ทั้งความเชื่อจากเรื่องราวที่เกิดขึ้น ความเชื่อในความรู้สึกระหว่างนักแสดงด้วยกัน รวมถึงความเชื่อในคุณลักษณะนิสัยของตัวละครที่ตนเองได้รับ เมื่อใดที่ความเชื่อในการแสดงผสมผสานเข้าเป็นเนื้อเดียวกับความจริงเมื่อนั้นความสนุกก็จะเกิดขึ้น

3. มีความสามารถในการเล่าเรื่อง

การเล่าเรื่องราวใดๆก็ตามให้น่าสนใจนับว่าเป็นคุณลักษณะข้อหนึ่งที่สำคัญของการเป็นผู้กำกับการแสดง ซึ่งย่อมต้องอาศัยลีลา และจังหวะจะโคนที่เหมาะสม เรื่องที่สนุกจะไม่ทำให้คนดูรู้สึกเบื่อหน่าย ในทางตรงกันข้ามจะยิ่งติดตามและมีความรู้สึกร่วมไปกับช่วงต่างๆ ของละคร วิธีการเล่าเรื่องอย่างหนึ่งของเหมันต์คือการสร้างกราฟความรู้สึกของสถานการณ์ในแต่ละฉากโดยเล่นกับความรู้สึกระหายใคร่รู้ของผู้ชมเป็นเกณฑ์ หรือยุทธนาที่เน้นการแสดงที่เข้มข้น และมีการคำนวณเวลาในบทละครกับเวลาการออกอากาศให้สัมพันธ์กัน โดยมักจะสร้างการดึงดูดเอาไว้ในช่วงท้ายฉากก่อนตัดเข้าโฆษณา เนื่องจากต้องการเร้าความสนใจจากผู้ชมให้อยู่กับละครให้มากที่สุด ในขณะที่ ธรธรมองว่าเวลาและโอกาสมีความสัมพันธ์กัน การที่ละครโทรทัศน์มีเวลาในการนำเสนอมากนั้น คือ *"โอกาสของคนชอบเล่าเรื่อง"* ที่สามารถสนุกกับพื้นที่แห่งจินตนาการได้อย่างเสรีภายใต้โครงร่างแห่งความจริง โดยอาศัยการทำงานที่เข้าขากันระหว่างฝ่ายผู้กำกับภาพ ฝ่ายศิลปกรรม ฝ่ายผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง และ ฝ่ายสถานที่

4. เปิดโลกทัศน์ใหม่ให้แก่สังคม

ถึงแม้ละครจะเป็นสื่อบันเทิงคดีที่มีวัตถุประสงค์ในการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมเป็นหลัก แต่การสอดแทรกแนวคิด และมุมมองใหม่ๆที่เป็นการเปิดโลกทัศน์ให้แก่ผู้ชมและสังคมก็เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่จะเพิ่มคุณค่าให้แก่ผลงานได้ ดังเช่น การขยายอารมณ์ของผู้ชมด้วยการขยายสถานการณ์ในการดำเนินเรื่อง ถูกหยิบยกมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ละครของผู้กำกับการแสดงที่เป็นนักเขียนบทละครด้วยอย่างชนินทร จากความเชื่อว่าละคร คือความรู้เห็นที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของเขาจึงมีความเป็นแฟนตาซี พร้อมที่จะเปิดโลกทัศน์ในอีกด้านหนึ่งให้กับผู้ชม เพราะละครคือ *"ความวิปลาสบนหน้าจอโทรทัศน์"* ผลงานละครสำหรับเขาแล้วจึงเป็นมากกว่าการนำเสนอความบันเทิง แต่เป็นการนำเสนอมิติใหม่ให้กับสังคมไทย

5. ความเชี่ยวชาญในด้านองค์ประกอบศิลป์

หากกล่าวถึงศิลปะในการนำเสนอผลงานด้านบันเทิงคดีนั้น นอกจากศิลปะในการแสดงแล้ว ยังหมายถึงศิลปะด้านการจัดวางองค์ประกอบของพื้นที่หลังที่จะเป็นส่วนเติมเต็มให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้นอีกด้วย ดังความหมายของผู้กำกับการแสดงที่ว่า ผู้กำกับการแสดงเป็นศูนย์กลางที่จะประสานระหว่างผู้ประพันธ์บทละคร ผู้แสดง ผู้ออกแบบฉาก แสง สี เสียง ผู้ควบคุมฝ่ายเทคนิคต่างๆ และผู้ชมเข้าไว้ด้วยกัน การทำหน้าที่ประสานทุกองค์ประกอบเข้าด้วยกัน (มัทนี รัตนิน ,2546 : 33-34) จากความหมายนี้ แสดงให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงจะต้องมีความรู้ความเชี่ยวชาญในด้านองค์ประกอบศิลป์ เพื่อจะสื่อสารความต้องการไปยังทีมงานฝ่ายต่างๆได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่เคยมีประสบการณ์ในการกำกับภาพยนตร์อย่างเหมันต์ได้ใช้เกณฑ์การพิจารณาจากองค์ประกอบในการจัดวางผ่านกรอบเวที (MISE EN SCENE) หรือกรอบภาพเมื่ออยู่ในสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ โดยเทียบเคียงกับการสร้างสรรค์งานศิลปะ จากมีความเชื่อว่าความเป็นธรรมชาติภายใต้กรอบภาพนั้น *“ทุกอย่างสร้างได้”* ดังคำกล่าวของเหมันต์ เพียงแต่จะต้องมีการประสานงานที่ดีระหว่างฝ่ายต่างๆ ได้แก่ ฝ่ายผู้กำกับภาพ ช่างภาพ แสง ศิลปกรรม และฝ่ายสถานที่

6. ตระหนักในธรรมชาติของอุตสาหกรรมบันเทิง

การตระหนักว่าความบันเทิงในศาสตร์ต่างๆไม่ว่าจะเป็นละครโทรทัศน์ ละครเวที หรือภาพยนตร์ ล้วนแต่อยู่ในระบบของอุตสาหกรรมทั้งสิ้น เนื่องจากมีการลงทุน แข่งขัน และมีการวัดผลประกอบการผ่านกระแสนิยมจากผู้ชม และอัตราการแข่งขันทางธุรกิจโดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการสนับสนุนจากโฆษณา ซึ่งเปรียบเสมือนกรอบของธุรกิจบันเทิงที่สถานีโทรทัศน์จะกำหนดทิศทางเชิงนโยบายการผลิตไปสู่ผู้ผลิตรายการ เพื่อตอบสนองต่อคนดู หากกำไรคือเป้าหมายที่สำคัญอย่างหนึ่งของการประกอบธุรกิจ การสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้เป็นที่ถูกใจผู้ชมในระดับมวลชนจึงเป็นปัจจัยที่ผู้กำกับการแสดงไม่ควรละเลย ผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีความเชี่ยวชาญในศาสตร์ของละครเวทีและมีประสบการณ์ในการกับภาพยนตร์อย่างมารุตที่ในปัจจุบันดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการสร้างควบคู่กันไปด้วย กล่าวว่า ละครโทรทัศน์เป็น *“อุตสาหกรรมในวงการบันเทิง”* เนื่องจากต้องตอบสนองต่อคนหมู่มาก ท่ามกลางการแข่งขันที่ทวีมากขึ้นทุกวินาที การกำหนดแนวทางในการนำเสนอเรื่องจากสถานีถือเป็นวิสัยทัศน์ที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องน้อมรับและนำเสนออย่างมีศิลปะ ถึงแม้คำว่าอุตสาหกรรมและศิลปะจะดูเหมือนจัดวางอยู่ต่างขั้ว แต่การกลับมุมมองจากผู้สร้างสรรค์เพียงอย่างเดียวไปสู่การวิเคราะห์กลไกการเข้าถึงสื่อของผู้ชม และมีการสื่อสารอย่างสมดุล

ภายใต้แนวคิดในการผลิตที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องใส่ศิลปะที่จับต้องได้ กระทบใจคนหมู่มาก และมีความรับผิดชอบต่อสังคม ก็เป็นคุณสมบัติสำคัญที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องให้ความใส่ใจ

ส่วนที่ 3 ผลการวิจัยเรื่องกลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อที่ผู้กำกับแต่ละคนใช้ในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์

การศึกษากลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ และแนวทางการกำกับการแสดงเพื่อรวบรวมและสังเคราะห์ออกมาเป็นองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาหลักการการกำกับการแสดงในวิชาสื่อสารการแสดง และพัฒนาศักยภาพของบุคลากรในสาขาอาชีพผู้กำกับการแสดงนั้น นอกจากการศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานแล้ว การศึกษาถึงกลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ และวิธีการกำกับการแสดงก็เป็นแนวทางที่ผู้วิจัยไม่อาจละเลย ด้วยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าข้อมูลต่างๆที่ศึกษามาจะก่อร่างเป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปประยุกต์สู่วิชาชีพได้อย่างมีประสิทธิภาพตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยในครั้งนี้ได้ ทั้งนี้สามารถแบ่งประเด็นออกเป็น 2 หัวข้อ ดังนี้

1. กลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อ

การศึกษาประเด็นการเชื่อมโยงสื่อด้วยคำถามปลายเปิด แสดงให้เห็นมุมมองที่หลากหลายของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ที่มีต่อส่วนประกอบต่างๆของสื่อ บางส่วนพูดถึงการเชื่อมโยงที่เป็นรูปธรรม เห็นได้ชัดเจน แต่บางส่วนก็พูดถึงหลักปรัชญาที่เป็นลักษณะเด่นของสื่อประเภทนั้นๆ จึงสามารถกล่าวสรุปได้ว่ามีการนำเทคนิคเฉพาะจากสื่อภาพยนตร์ เช่น ให้ความสำคัญกับการสร้างภาพ การจัดองค์ประกอบภายในเฟรมภาพให้สวยงาม ฯลฯ และนำปรัชญาการสื่อสารของละครเวที เช่น การศึกษาถึงแก่นแท้ที่ต้องการนำเสนอของบทละคร ตีความคุณลักษณะตัวละคร และการฝึกซ้อมนักแสดงมาประยุกต์ใช้กับละครโทรทัศน์ ดังนี้

การนำประเภทของภาพยนตร์มาผสมผสานกัน แล้วเชื่องโยงเข้าสู่การดำเนินเรื่องของละคร คือแนวทางในการเชื่อมโยงสื่อของชนินทร กล่าวคือ ละครของเขาจะมีแนวทางของภาพยนตร์ (genre) หลากหลายแนวแฝงอยู่ประกอบไปด้วย ภาพยนตร์ตลก (comedy) ภาพยนตร์อาชญากรรม (crime) ภาพยนตร์ชีวิต (drama) ภาพยนตร์ผสมจินตนาการ (fantasy) ภาพยนตร์โรแมนติก (romantic) โดยเฉพาะภาพยนตร์ระทึกขวัญ (thriller Movies) หรือภาพยนตร์แนวสืบสวนสอบสวนที่มีการผูกเรื่องให้ผู้ชมลุ้นไปว่าสุดท้ายปมเรื่องจะคลี่คลายไปในทิศทางใด และใครเป็นคนทำ ละครโทรทัศน์ของชนินทรจึงเป็นละครโทรทัศน์ที่ระบุได้ยากว่าเป็นละครประเภทใด แต่ผู้ชมจะรู้สึกว่าไม่ได้ชมละครไทย 100% การเชื่อมโยงในลักษณะนี้จะต้องใช้กลวิธีในการสร้างพล็อตของละคร ออกแบบลักษณะตัวละคร การลำดับภาพ และการปรับแต่งบทละครในระหว่างการถ่ายทำซึ่งกลวิธีสุดท้ายได้อิทธิพลมาจากละครเวที ที่มีอาจมีการปรับแต่งวิธีการแสดงจนกว่าถึงวันแสดงจริง แต่เมื่อนำมาอยู่ใน

ละครโทรทัศน์การปรับแต่งจะเกิดขึ้นเมื่อเขาเห็นว่านักแสดงคนนี้สามารถสื่อสารประเด็นของฉากได้อย่างถูกต้อง เฉียบคม เขาก็จะเพิ่มบทให้มีความสำคัญกับเรื่องมากขึ้น ในขณะเดียวกันหากนักแสดงที่ไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ตามเป้าประสงค์ของตัวละครได้ ก็จะถูกปรับลดบทบาทลงเช่นกัน

การนำเทคนิคของละครเวทีมาใช้กับละครโทรทัศน์ก็เป็นกลวิธีในการเชื่อมโยงสื่อของยุทธนาเช่นกัน หากแต่เป็นการเชื่อมโยงในด้านปรัชญาการแสดงที่เข้มข้น ลึกซึ้ง ผ่านวิธีการฝึกซ้อมนักแสดงในแบบฉบับของละครเวที แต่มีการปรับกลวิธีให้เข้ากับสื่อละครโทรทัศน์ โดยยกขั้นตอนการซ้อมก่อนการแสดงมาไว้ในขั้นตอนการถ่ายทำ ไม่ว่าจะเป็นการตีความ การออกแบบการเคลื่อนไหวทางการแสดง และการเข้าถึงบทบาทของนักแสดง

ในส่วนของผู้กำกับที่มีประสบการณ์ในการกำกับภาพยนตร์อย่างธรรธรก็ใช้กลวิธีทางด้านเทคนิคในการเชื่อมโยงสื่อเข้าด้วยกัน คือ การถ่ายภาพบรรยากาศก่อนเข้าเนื้อหาในฉาก (stock shot) มุมภาพแบบภาพยนตร์ที่ต้องอาศัยอุปกรณ์กล้องสำหรับถ่ายภาพยนตร์ด้วย รวมถึงการดำเนินเรื่องสลับไปมาแบบภาพยนตร์ที่บางครั้งเล่าจากเหตุการณ์หลังแล้วย้อนขึ้นมาเหตุการณ์ก่อนหน้า เช่นเดียวกับเหมันต์ที่ใช้กลวิธีทางด้านเทคนิคเชื่อมโยงสื่อภาพยนตร์เข้ากับละคร โดยให้ผลทางภาพและการแสดงที่แตกต่าง ด้วยการปรับแสง ปรับวิธีการกำกับการแสดง ปรับกระบวนการถ่ายทำ และเปลี่ยนอุปกรณ์กล้องเป็นกล้องสำหรับถ่ายภาพยนตร์แทนที่จะใช้กล้องสำหรับถ่ายละคร กลวิธีดังกล่าวสร้างความแตกต่างให้แก่ละครของเขาได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้เหมันต์ยังมีเทคนิคพิเศษเฉพาะตัว คือ การถ่ายหลอก ที่ถ่ายนักแสดงอย่างน้อย 2 คนพร้อมกัน ในสถานที่ต่างกัน แต่ทำให้ดูเหมือนกำลังสนทนากัน และมีการจัดแสงเฉพาะเฟรมภาพนั้นๆ ซึ่งกลวิธีดังกล่าวจำเป็นต้องใช้ความแม่นยำในด้านเทคนิคค่อนข้างสูง

ในขณะที่มารุต ผู้กำกับการแสดงที่มีพื้นฐานมาจากทั้งการกำกับภาพยนตร์และละครเวที ก็ได้มีการทดลองนำหลักการของละครเวทีมาเป็นเทคนิคในการเชื่อมโยงคุณลักษณะบางประการเข้ากับละครโทรทัศน์ ได้แก่ การตีความ วิธีการนำเสนอ การจัดแสงแบบละครเวที และการกำหนดจังหวะในการถ่ายทำ แบ่งได้เป็น 3 วิธี คือ การถ่ายแบบ long take จากแรงบันดาลใจของผู้ชมในละคร จัดแสงแบบละครเวทีในคีย์ซีน และเล่าสถานการณ์บางฉากด้วยวิธีคิดแบบวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งกลวิธีดังกล่าวสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการละครโทรทัศน์ไทยไม่น้อย

ความเป็นผู้กำกับมาอย่างยาวนานของสุประวัติทำให้เขามีการปรับเปลี่ยนวิธีคิดจากเดิมที่ว่าสื่อแต่ละแขนงไม่สามารถเชื่อมโยงกันได้ เป็นการยอมรับในพัฒนาการของเทคโนโลยี และความสามารถของผู้กำกับการแสดงรุ่นใหม่ ถึงแม้เขาจะไม่ได้คิดว่าตนเองนำวิธีการเชื่อมโยงสื่อมาใช้ในการกำกับละครโทรทัศน์ แต่เขาก็ได้มีการใช้วิธีการนำเสนอของภาพยนตร์ไปใช้ในการกำกับละครเวที โดยการจางเข้า (fade-in) จางออก (fade-out) ของแสง การเปลี่ยนฉากที่รวดเร็วราวกับกำลังดู

ภาพยนตร์ และกลวิธีการเล่าเรื่องในช่วง 10-20 นาทีแรกของการแสดงละครเวที ที่มีความรวดเร็ว กระชับ และบอกเล่าที่มาที่ไปของละครได้อย่างครบถ้วน กลวิธีแนวคิดดังกล่าว สุประวัตินำมาจากช่วงต้นของการนำเสนอภาพยนตร์ที่จะต้องเรียกความสนใจจากผู้ชมให้ได้ อย่างไรก็ตามการเชื่อมโยงสื่อเข้าด้วยกันกับละครโทรทัศน์โดยเฉพาะกลวิธีทางด้านภาพก็จะต้องคำนึงถึงประเภทของละคร และการรักษาอรรถรสของเรื่องด้วย

2. วิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์

การศึกษาวิธีการกำกับการแสดงในละครโทรทัศน์ของงานวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาภาพรวมทั้งหมดของกระบวนการกำกับ ไม่เฉพาะการสื่อสารกับนักแสดงเท่านั้น หากแต่ศึกษาหลักการในการกำกับการแสดง การมีส่วนร่วมในกระบวนการผลิต และปัญหาที่พบเจอในการถ่ายทำ รวมถึงแนวทางการแก้ไขที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์จริงด้วย เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อสุดท้ายเรื่องกลวิธีที่ผู้กำกับการแสดงแต่ละคนใช้ในการกำกับละครโทรทัศน์ได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

2.1 หลักในการกำกับการแสดง

การวิจัยครั้งนี้พบว่าแนวทางที่ผู้กำกับการแสดงแต่ละคนยึดถือเพื่อเป็นหลักในการกำกับการแสดงละครโทรทัศน์นั้น มีความหลากหลาย ขึ้นอยู่กับมุมมองเฉพาะตัว การเชื่อมโยงประสบการณ์ระหว่างตัวละครและนักแสดง ผ่านมุมมองจากประสบการณ์ของตัวเองที่ได้ตีความและทำเข้าใจในประเด็นเรื่องอย่างลึกซึ้งเป็นหลักในการกำกับการแสดงของชนินทร ที่เน้นการ “ขมวด และขยาย” สถานการณ์ให้เรื่องมีความสมบูรณ์สูงสุด ซึ่งการนำประสบการณ์ของตนเองมาเป็นหลักในการทำงานนั้น สอดคล้องกับสุประวัติที่พบว่า การสื่อสารการแสดงด้วยหลักการสัจธรรมของชีวิตจะทำให้ละครยังคงความสนุก ไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานแค่ไหน รวมถึงหลักการด้านจริยธรรม คุณธรรม ที่เขาพยายามสอดแทรกไว้ในละครอยู่เสมอ เนื่องจากถือว่าเป็นส่วนหนึ่งในการรับผิดชอบต่อสังคมในฐานะนักสื่อสารมวลชนนั่นเอง ซึ่งมารุต ก็ได้นำหลักความรับผิดชอบต่อสังคมนี้เป็นแนวทางในการกำกับการแสดงของเขาเช่นกัน กล่าวคือ การสร้างสรรค์ผลงานด้วยความรักอาจไม่เพียงพอหากขาดคำว่ารับผิดชอบ และเคารพในกฎเกณฑ์ของสังคม เช่น การไม่นำเสนอสิ่งล่อแหลมที่อาจส่งผลต่อปัญหาสังคมในอนาคต หรือการปลูกฝังแง่คิดที่เป็นประโยชน์กับสังคม ซึ่งสิ่งสำคัญที่จะปลูกจิตสำนึกได้นั้นคือ สาร (message) นั่นเอง สาร หรือ “บทละคร” คือสิ่งแรกที่ต้องศึกษาในขณะที่ “นักแสดง” คือองค์ประกอบที่ต้องให้ความสำคัญเป็นอันดับแรก ผู้กำกับการแสดงจะต้องมีความรักในเรื่องที่นำเสนอเพื่อที่จะส่งสารดังกล่าวไปสู่ผู้ชมได้อย่างครบถ้วน ในขณะเดียวกัน การให้ความสำคัญกับอรรถรสในการรับชมละครโทรทัศน์ของผู้ชมก็สอดคล้องกับการใส่ใจเรื่องบทสำหรับยุทธนาเช่นเดียวกัน บทละครสำหรับเขาจึงต้องมี

ความน่าสนใจ มีการดำเนินเรื่องที่น่าสนใจ สมเหตุสมผล และตัวของผู้กำกับการแสดงจะต้องเข้าใจแก่นแท้ของบทละครที่ต้องการนำเสนอด้วย จึงจะถือว่ามีการสื่อ “สาร” ไปสู่ผู้ชมได้อย่างสมบูรณ์

วิธีการสื่อสารไปสู่ผู้ชมนั้นมีมากมายหลายแบบ แต่หลักการกำกับการแสดงที่มีประสิทธิภาพที่สุด สำหรับเหมันต์ คือ การกำกับการแสดงด้วยความเชื่อ (belief) และความรับผิดชอบต่อสังคม (responsibility) รวมถึงจะต้องมีจิตวิทยาที่ดีในการทำงานด้วย เพื่อความราบรื่นในการถ่ายทำ ซึ่งก็คือหลักการทำงานแบบประสานกัน (collaboration) นั่นเอง หลักการนี้สอดคล้องกับธรธร ที่นิยมการทำงานด้วยระบบกัลยาณมิตร หรือการใส่ใจความรู้สึกของผู้ที่มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานทุกฝ่าย รวมถึงการมองภาพรวมของการสร้างสรรค์ผลงานเป็นหลัก ไม่ให้น้ำหนักส่วนใดส่วนหนึ่งมากเกินไป

2.2 วิธีการกำกับนักแสดง

แนวทางการกำกับการแสดงของผู้กำกับที่มีโลกทัศน์กว้างไกล และเต็มไปด้วยจินตนาการอย่างชนินทร ทำให้การทดลองให้นักแสดงตีความอย่างอิสระจึงเป็นหนึ่งในวิธีการกำกับการแสดงของเขา บางครั้งเขาก็จะนำเสนอวิธีการใหม่ๆให้นักแสดงลองทำดู จากประสบการณ์การชมภาพยนตร์ต่างประเทศของตนเองทำให้การแสดงในสถานการณ์ธรรมดา 1 ฉาก มีความไม่ธรรมดาเกิดขึ้น และบางครั้งเขาเลือกใช้คำพูดที่ให้ความรู้สึกรุนแรง เพื่อกระตุ้นพลังทางการแสดงของนักแสดงด้วย

เช่นเดียวกับยุทธนาที่เขาเองก็ยอมรับว่าการเคี่ยวกรำทางการแสดงโดยมีเป้าหมายเพื่อให้ผลงานที่ออกมาจากตัวตนของเขาเป็นงานที่มีคุณภาพที่สุดเท่าที่เขาจะสร้างสรรค์ได้ การใช้ประสบการณ์ทางการแสดงของตนเองผสมกับการสังเกตหาจุดเด่นจุดด้อยของนักแสดงอย่างพิถีพิถัน คือการดึงศักยภาพทางการแสดงอย่างหนึ่ง เริ่มตั้งแต่คัดเลือกนักแสดง โดยพิจารณาจากหน้าตาที่จะต้องดูดีเมื่ออยู่ในจอโทรทัศน์ เสน่ห์จากบุคลิกส่วนตัว และวิธีการพูดที่จะต้องชัดถ้อยชัดคำ หลังจากนั้นจึงเทียบเคียงตัวตนกับตัวละคร และอาจมีการฝึกซ้อมนอกรอบก่อนการแสดงจริงหากเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์มาแล้ว และมีวิธีการเล่นแบบเดิมซึ่งไม่สอดคล้องกับบทบาทใหม่ที่ได้รับ ยุทธนาก็จะต้องทำการล้างตัวตนเสียก่อน

เช่นเดียวกับกำกับที่มีความละเอียดในการทำงานอย่างมารุตที่เชื่อว่า “นักแสดงเป็นลมหายใจแรกของละครโทรทัศน์” การเคี่ยวกรำเพื่อทักษะการแสดงที่สมบูรณ์แบบคือสิ่งที่เขาปรารถนา หากแต่ระบบการถ่ายทำของละครโทรทัศน์ที่เขามองว่ามีข้อจำกัดหลายประการ ทั้ง งบประมาณ และระยะเวลาในการผลิต การเคี่ยวกรำดังกล่าวอาจไม่ตอบโจทย์

ของอุตสาหกรรมโทรทัศน์ เขาจึงใช้วิธีประเมินศักยภาพทางการแสดงของนักแสดง และมีการทำความเข้าใจเรื่องการแสดงในเบื้องต้นเสียก่อน หากนักแสดงสามารถถ่ายทอดได้ก็จะมอบบทที่ท้าทายมากขึ้นให้ หากแต่ทำไม่ได้ เขาก็จะกดดันนักแสดงให้น้อยที่สุด และบางครั้งอาจจำเป็นต้องมีการแสดงให้ดู แล้วให้นักแสดงเลียนแบบ ถึงแม้เขาจะไม่เห็นด้วยกับวิธีนี้ก็ตาม

การสอนให้คิด มากกว่าแสดงให้ดูเป็นแนวทางที่สุประวัติใช้กำกับนักแสดง เนื่องจากเป็นวิธีที่เขาเคยได้รับการฝึกสอนมาจากอดีต การพยายามรับรู้เรื่องราว หรือคำพูดที่เครื่องส่งมาให้ได้ก่อน แล้วจึงตอบโต้กลับไป จะทำให้นักแสดงมีการแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ นอกจากเน้นการตีความให้เข้าใจในการแสดงแล้ว การจดจำภูมิหลังตัวละคร (background) ได้แก่ ลักษณะนิสัย (character) ที่มาที่ไปของตัวละคร ความสัมพันธ์กับตัวละครอื่น สถานการณ์ก่อนหลัง ฯลฯ ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่เขามักจะถ่ายทอดให้นักแสดงเสมอ เนื่องจากการถ่ายละครมักไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์ การจำว่าตนเองเป็นใคร มาจากไหน ผ่านเหตุการณ์อะไรมาบ้างก่อนจะมาถึงฉากนี้ จะทำให้นักแสดงสามารถเล่นไปตามเส้นเรื่องได้อย่างถูกต้อง ไม่สะเปะสะปะ รวมถึงการรู้ระดับในการแสดงของตนเองด้วย

ในขณะที่ธรธรจะไม่เคี่ยวเข็ญนักแสดงหากเขาเริ่มพบว่านักแสดงมีอาการตึงเครียด เพราะเท่ากับว่าเขากำลังทำลายพลังธรรมชาติที่มีอยู่ในตัวนักแสดง การกำกับการแสดงของเขาจึงไม่ค่อยเน้นไปที่ทักษะการแสดงของนักแสดงเท่าไรนัก เพียงแค่สามารถสื่อสารความต้องการในฉากได้ก็เพียงพอแล้ว เขามักจะเน้นให้นักแสดงตีความจากประสบการณ์ของตัวเอง เพื่อให้เกิดความรู้สึกจริง และมีการถ่ายทอดแบบ Inside-out มากกว่าแสดงท่าทางโดยปราศจากความรู้สึกข้างใน

การสร้างความรู้สึกผ่อนคลายก็เป็นวิธีการหนึ่งที่เหมันต์ใช้ในการกำกับการแสดง เขาเชื่อว่าความรู้สึกคุ้นเคย จะสามารถดึงศักยภาพทางการแสดงของนักแสดงออกมาได้ เขามักทำตัวเป็นเพื่อน และพูดคุยหยอกล้อกับนักแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็คาดหวังให้นักแสดงทำการบ้าน เนื่องจากเป็นตัวชี้วัดถึงความตั้งใจและความรับผิดชอบในวิชาชีพของตัวเอง

2.3 การมีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นนอกเหนือจากการกำกับการแสดง

จากการศึกษา พบว่า ชนินทรเป็นผู้กำกับการแสดงที่มีส่วนร่วมในทุกๆขั้นตอน ตั้งแต่การคัดเลือกนักแสดง ฝึกซ้อมนักแสดง การคัดเลือกทีมเขียนบท รวมไปถึงการควบคุมการตัดต่อด้วยตัวเอง

เช่นเดียวกับธรธร และเหมันต์ ที่มีความคุ้นเคยกับการทำงานในระบบการถ่ายทำภาพยนตร์มาก่อน ที่ผู้กำกับการแสดงจะมีส่วนร่วมอยู่แทบจะทุกขั้นตอน เมื่อมากำกับละคร

โทรทัศน์เขาทั้งคู่จึงให้ความสำคัญกับทุกๆขั้นตอนของการถ่ายทำ ยกเว้นการคัดเลือกนักแสดงที่มักจะเป็นนโยบายของผู้อำนวยการสร้าง และสถานี

ในขณะที่ มารุต ก็เป็นผู้กำกับการแสดงอีกคนหนึ่งที่มีส่วนร่วมในกระบวนการผลิตทั้งก่อนถ่ายทำ ระหว่างการถ่ายทำ และหลังถ่ายทำ ไม่ว่าจะเป็นการคัดเลือกเรื่อง คัดเลือกนักแสดง และการตัดต่อ ซึ่งหลังจากที่เปลี่ยนผู้บริหารสถานี เขาก็พบว่าตนเองมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างสรรค์ละครมากขึ้น

การมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนเกิดขึ้นกับยุทธนาเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะช่วงก่อนการถ่ายทำ ได้แก่การคัดเลือกบท ประชุมทีมงาน และคัดเลือกนักแสดง รวมถึงการทำหน้าที่เป็นครูผู้ชี้นำแนวทางการดำเนินชีวิตให้แก่เหล่านักแสดงที่เขามีโอกาสได้ร่วมงานด้วย

ส่วนขั้นตอนสำคัญที่เป็นหัวใจในการสร้างสรรค์ละครไม่แพ้การกำกับการแสดงเลยก็คือ การตัดต่อ ที่เปรียบเสมือนการเติมเต็มเรื่องราวที่ถูกเล่าไว้ให้สมบูรณ์ ซึ่งนอกจากจะเรียบเรียงได้ออกมาตามที่จินตนาการไว้ได้แล้ว ยังช่วยแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการถ่ายทำในหลายๆจุดอีกด้วย การตัดต่อสำหรับผู้กำกับทั้ง 5 คนนี้จึงเปรียบเสมือนการกำกับการแสดงขั้นตอนสุดท้ายก่อนที่ผลงานของเขาจะออกสู่สายตาผู้ชม

อย่างไรก็ตามสุประวัติเป็นเพียงผู้กำกับการแสดงคนเดียวที่ไม่มีส่วนร่วมในหน้าที่อื่นๆ เนื่องจากเชื่อว่าการให้ความไว้วางใจในวิชาชีพ จะก่อให้เกิดความรับผิดชอบ และการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะในสายงานตนเองต่อไปได้ โดยสุประวัติจะทำหน้าที่ให้คำปรึกษาเท่านั้น การไม่ก้าวก่ายงานซึ่งกันและกันจะให้ผู้ร่วมงานมีความรู้สึกสบายใจสามารถแสดงความคิดเห็นได้อย่างอิสระในกรอบการตัดสินใจของตนเอง ซึ่งเขามองว่าเป็นสิ่งสำคัญในการทำงานร่วมกันกับคนหมู่มาก และปัจจัยสุดท้ายคือการป้องกันการไม่เห็นข้อบกพร่องของตนเอง โดยเฉพาะกระบวนการตัดต่อ ที่ผู้กำกับมักจะเสียดายผลงานที่ตัวเองได้ทำด้วยความยากลำบาก และพยายามใส่ลงไปในเรื่อง ซึ่งในความเป็นจริงอาจทำให้เรื่องยืดเยื้อไม่สนุกได้ เขาจึงแก้ปัญหานี้โดยการมอบหมายหน้าที่ให้ผู้ตัดต่อ เพื่อมุมมองที่ซื่อตรง ปราศจากอคตินั่นเอง

2.4 ปัญหาและวิธีการแก้ไขในกระบวนการถ่ายทำ

จากผลการวิจัยสามารถสรุปปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างถ่ายทำได้ 4 ส่วนด้วยกัน ดังนี้

2.4.1 ปัญหาที่เกิดจากนักแสดง ซึ่งปัญหาของนักแสดงใหม่ที่ยังไม่มีประสบการณ์และนักแสดงเก่าที่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงมาแล้วมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ นักแสดงใหม่มักจะไม่ค่อยมีสมาธิในการแสดง ไม่เข้าใจบท ทำให้พูดบทเหมือนท่อง เกร็ง ไม่

เข้าใจคุณลักษณะของตัวละคร เป็นต้น ซึ่งผู้กำกับแต่ละคนก็จะมีวิธีในการแก้ไขปัญหาที่แตกต่างกัน อย่างเหมันต์มักจะใช้การพูดคุยเล่นเพื่อผ่อนคลายในกรณีที่พบว่านักแสดงรู้สึกเกร็ง เช่นเดียวกับธรธรที่จะใช้วิธีให้กำลังใจนักแสดง ในกรณีที่นักแสดงเล่นไม่ได้ จนเกิดภาวะตึงเครียด ในขณะที่สุประวัติ ยุทธนา และมารุตจะใช้วิธีอธิบายให้นักแสดงเข้าใจถึงวิธีการแสดง รวมถึงมีการแสดงให้ดูในบางครั้ง และชนินทรใช้วิธีในการปรับบทช่วย เพื่อให้นักแสดงรู้สึกมั่นใจขึ้น

ส่วนนักแสดงเก่าที่เคยมีประสบการณ์มาแล้ว ปัญหาที่พบมักเป็นการยึดติดกับคุณลักษณะเดิมๆที่ตนเองเคยเล่น เมื่อรับบทบาทในเรื่องใหม่จึงไม่รู้สึกแตกต่าง ในขณะเดียวกันก็มีความมั่นใจมากจนไม่ยอมปรับทิศทางการแสดงให้เข้ากับแนวทางของผู้กำกับ เพราะเชื่อว่าการแสดงของตนนั้นถูกต้องแล้ว ปัญหาอีกประการหนึ่งสำหรับนักแสดงที่มีชื่อเสียงแล้ว คือปัญหาเรื่องคิว ซึ่งกรณีนี้มารุตได้ใช้วิธีการพูดคุยตรงไปตรงมากับผู้ดูแลหรือตัวนักแสดงเอง เพื่อทำความเข้าใจในวิถีการทำงานร่วมกัน ทั้งนี้ต้องอาศัยด้านความรับผิดชอบต่อหน้าที่ของนักแสดงด้วย ในขณะที่นักแสดงที่มีความมั่นใจมาก ธรธรจะใช้วิธีขอร้อง ให้ลองเล่นอีกแบบหนึ่ง เพื่อเอาไปเลือกใช้ หรือบางครั้งอาจปล่อยให้เล่นไปแล้วใช้กระบวนการตัดต่อช่วยภายหลัง เช่นเดียวกับ ชนินทร ที่มักใช้กระบวนการตัดต่อในการช่วยแก้ไขจังหวะการพูด และจังหวะการแสดงของนักแสดง รวมถึงมีการ workshop ให้นักแสดงในกรณีที่ต้องการล้างการยึดติดวิธีการแสดงแบบเดิมๆ ซึ่งยุทธนาก็ใช้วิธีการละลายพฤติกรรมเช่นเดียวกัน โดยการทำความเข้าใจถึงปูมหลังของตัวละครเสียใหม่ และมีการตกลงร่วมกันถึงทิศทางที่จะต้องแสดงในละครเรื่องนี้

2.4.2 ปัญหาที่เกิดจากบทละคร ปัญหาเรื่องบทข้อหนึ่งในละครโทรทัศน์นั้นเป็นปัญหาที่ไม่พบในสื่ออื่นๆ คือ ปัญหาเรื่องบทมาไม่ครบในวันถ่ายทำ ซึ่งในภายหลังปัญหาดังกล่าวเป็นเรื่องที่ทุกคนสามารถยอมรับได้ และมอบหมายให้ผู้กำกับการแสดงเป็นคนแก้ปัญหาเรื่องนี้ ซึ่งมารุตได้กล่าวถึงปัญหานี้ว่า ส่งผลกระทบต่อการวางแผนการถ่ายทำ และการคาดเดาทิศทางในการดำเนินเรื่อง หลายครั้งที่กำกับผิด ต้องมีการถ่ายทำใหม่ให้ตรงตามเรื่องที่ผู้เขียนบทกำหนด มารุตจึงใช้วิธีสื่อสารกับผู้เขียนบทโดยตรง เพื่อสอบถามถึงแนวโน้มในตอนต่อไป อย่างไรก็ตามเรื่องบทมาไม่ครบ ไม่เคยเป็นปัญหาของชนินทร เนื่องจากเขาเป็นผู้เขียนบทด้วยตัวเอง การปรับบทในระหว่างการถ่ายทำเป็นสิ่งที่เขาชอบมากกว่าบทที่ไม่มีการปรับแก้ใดๆอีก เนื่องจากมีพื้นที่ให้เขาได้เสริมเติมแต่งตามจินตนาการและทักษะความสามารถของนักแสดงได้ ในขณะเดียวกันการกำกับการแสดงในบทของผู้อื่น เขาก็มักจะเลือกทำงานกับผู้เขียนบทที่คุ้นเคย และรู้สไตล์การทำงานซึ่งกันและกัน เรื่องบทละครจึงไม่เป็นปัญหาสำหรับเขา

ปัญหาอีกประการหนึ่งของบทละครคือ บทขาดความสมเหตุสมผล บางครั้งไม่สอดคล้องกับสถานการณ์ การแก้ปัญหาของผู้กำกับการแสดงในที่นี้คือ การแก้บทด้วยตนเองโดยไม่ต้องส่งกลับไปให้ผู้เขียนบทแก้แล้วส่งกลับมา เพื่อป้องกันการเสียเวลา การแก้ปัญหาเรื่องบทนี้สามารถทำได้อีกวิธีหนึ่งคือการประชุมก่อนการถ่ายทำ ในส่วนนี้ยุทธนาได้ให้ทรรศนะไว้ว่า การวางแผนก่อนการทำงานอย่างรอบคอบ จะช่วยป้องกันปัญหาได้ และสามารถทำปัญหาที่ใหญ่ให้กลายเป็นเล็กลงได้ด้วยเช่นกัน สิ่งที่เขาทำเมื่อเจอปัญหาบทไม่สมเหตุสมผลคือ ใช้เวลาก่อนการถ่ายทำวิเคราะห์ และตีความ เพื่อหาจุดอ่อน จากนั้นจึงแก้ไขร่วมกันกับทีมเขียนบท

2.4.3 ปัญหาที่เกิดจากทีมงาน การทำงานร่วมกับคนหมู่มาก การมีทัศนคติที่ไม่ดีในการทำงานดูจะเป็นปัญหาสำหรับธรรธรมากกว่าทักษะที่ไม่ดี เนื่องจากการฝึกฝนฝีมือในการสร้างสรรค์งานนั้นสามารถเรียนรู้ได้ หากแต่นิสัยที่มั่นใจเกินไปจนไม่ยอมรับฟังความเห็นของเพื่อนร่วมงาน จะทำให้ผู้อื่นไม่อยากร่วมงานด้วย และสร้างความรู้สึกที่ไม่ดีในการทำงานได้ ซึ่งผู้กำกับควรจะมีความอดทน และต้องมีจิตวิทยาในการจัดการกับปัญหาด้านนี้อย่างสมเหตุสมผล ในส่วนของมารุตที่พบว่า การทำงานของทีมงานฝ่ายต่างๆยังไม่ตอบสนองกับวิธีการทำงานที่ใส่ใจในรายละเอียดตามแบบฉบับของตน การเรียกประชุมเพื่อทำความเข้าใจทิศทางการทำงานร่วมกันจึงเป็นวิธีการแก้ปัญหาของมารุตมากกว่าการสั่งเป็นครั้งๆไป

2.4.4 ปัญหาอื่นๆ ได้แก่ปัญหาเรื่องสถานที่ในการถ่ายทำ และปัญหาเชิงเทคนิคในการถ่ายทำ ซึ่งเหมันต์ได้ใช้เทคนิคการถ่ายหลอกมุมเพื่อแก้ปัญหาเรื่อสถานที่ที่ไม่อำนวยความสะดวกมากนัก ในขณะที่สุประวัติมองว่า ผู้กำกับการแสดงรุ่นใหม่นิยมสร้างจังหวะทางการแสดงให้มีความรวดเร็วเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม แต่บางครั้งเป็นการกระทำอย่างไร้เหตุผล เช่นการเคลื่อนตัวละครอย่างรวดเร็ว หรือ การเล่าสถานการณ์ด้วยการนั่งสนทนาเพียงอย่างเดียว หลักการแก้ปัญหาในทรรศนะของสุประวัติคือ การสร้างการเคลื่อนไหวใดๆควรจะต้องมีความสัมพันธ์กับเรื่องราว ละครจึงจะสนุกได้อย่างมีเหตุผล

6.2 อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาเรื่องแนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในละครเวทีและภาพยนตร์ ผู้วิจัยพบว่าผู้กำกับที่มีทักษะในศาสตร์การกำกับการแสดงจากสื่ออื่นๆ ย่อมสร้างความแปลกใหม่และแตกต่างให้แก่ผลงานโทรทัศน์ในปัจจุบันมากกว่าผู้กำกับที่ถนัดในสื่อเฉพาะทางเพียงอย่างเดียว อย่างไรก็ตามยังมีประเด็นอื่นในการวิจัยนี้ที่น่าสนใจโดยเฉพาะประเด็นที่ผู้วิจัยเคยมีประสบการณ์ร่วมในฐานะนักแสดงซึ่งจะนำเสนอเป็นการบรรยายโดยยึดวัตถุประสงค์การวิจัยเป็นหลัก ดังนี้

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่ พบว่า ผู้กำกับมักจะมีส่วนร่วมในทุกๆกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานโดยเฉพาะการผลิตละครโทรทัศน์ทั้ง 4 ขั้นตอน ซึ่งได้แก่ ขั้นวางแผนงาน ขั้นเตรียมการ ขั้นการถ่ายทำ และขั้นประเมินผลรายการ (ปนัดดา ธนสถิต ,2531) คือ ซึ่งเป็นแนวทางพี่พบเจอได้อยู่แล้วในระบบการสร้างภาพยนตร์ ที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องเป็นผู้คอยกำหนดทิศทางการทำงานของฝ่ายต่างๆให้สอดคล้องกับความต้องการของตนเองมากที่สุด หรือแม้แต่ระบบการผลิตละครเวทีเองที่ปัจจัยเรื่องบุคลากรในการผลิตมีจำกัดทำให้ผู้กำกับการแสดงต้องทำหน้าที่หลายอย่างในคราวเดียวกัน

แต่ในระบบการถ่ายทำละครโทรทัศน์ที่เป็นโครงสร้างใหญ่กว่า มีการกำหนดฝ่าย และแบ่งหน้าที่ตามฝ่ายต่างๆชัดเจน มีบุคลากรจำนวนมาก รวมถึงใช้ระยะเวลาในการถ่ายทำค่อนข้างมากด้วย ผู้กำกับการแสดงที่ผู้วิจัยเคยร่วมงานด้วยในอดีตจึงมักมีส่วนร่วมเพียงบางขั้นตอน หรือทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงเพียงอย่างเดียว หลังจากนั้นจึงมอบหมายให้ฝ่ายอื่นๆรับหน้าที่ดำเนินการต่อไป

แตกต่างจากภาพยนตร์ที่ผู้กำกับการแสดงจะมีส่วนร่วมตั้งแต่การคัดเลือกนักแสดง การฝึกซ้อมการแสดง และฝึกซ้อมทักษะต่างๆที่เกี่ยวข้องด้วย เช่นการซ้อมรำ ซ้อมฉากต่อสู้ ในภาพยนตร์เรื่องค์บาก ภาค 2 และ ภาค 3 ที่ผู้วิจัยรับบทเป็นนักแสดงนำร่วมกับนายพนม ยีรัมย์ (จา พนม) ซึ่งเขาได้ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงด้วย ระยะเวลากว่า 1 ปีที่อยู่ในกองถ่ายภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ผู้วิจัยตระหนักรู้ถึงกระบวนการในการถ่ายทำภาพยนตร์อย่างถ่องแท้ขึ้น โดยผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้ตัดสินใจในทุกๆขั้นตอน ถึงแม้จะมีผู้เชี่ยวชาญทำหน้าที่รับผิดชอบอยู่ในแต่ละฝ่ายแล้วก็ตาม ผู้กำกับการแสดงจะให้แนวทาง และตรวจสอบความถูกต้องว่าบุคลากรเหล่านั้นได้สร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูปธรรมตามที่กำหนดไว้แล้วหรือไม่ เช่น การแต่งกาย การแต่งหน้า ทำผม การออกแบบฉากและสถานที่ ออกแบบท่าทางการต่อสู้ ออกแบบท่ารำ เป็นต้น เมื่อการถ่ายทำเสร็จสิ้นผู้กำกับการแสดงยังคงมีหน้าที่ในขั้นตอนการตัดต่อ โดยนายพนม ยีรัมย์จะทำงานร่วมกับช่างเทคนิคที่มีความเชี่ยวชาญในด้านอุปกรณ์ แต่เขาจะเป็นผู้เลือกจังหวะและลีลาทางการแสดงด้วยตนเอง เมื่อผู้วิจัยได้ร่วมแสดงภาพยนตร์เรื่องอื่นๆก็พบว่ามีรูปแบบการทำงานคล้ายคลึงกัน

หากแต่สภาวะการแข่งขันที่สูงขึ้นในปัจจุบัน ผู้วิจัยพบว่าผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์มีส่วนร่วมในขั้นตอนการผลิตมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นขั้นตอนการเลือกเรื่อง การคัดเลือกผู้แสดง รวมถึงการควบคุมการตัดต่อด้วยตนเอง ในขณะเดียวกันก็มีแนวโน้มการทำงานข้ามสื่อมากยิ่งขึ้นด้วย เนื่องจากความคุ้นเคยในระบบการทำงานตามธรรมชาติของสื่อใดสื่อหนึ่งจะส่งผลต่อการสร้างความแปลกใหม่ในสื่อหนึ่งเสมอ

สิ่งที่ผู้วิจัยพบเห็นอย่างชัดเจน คือ กลวิธีในการถ่ายทำ ในละครเรื่อง*ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู* (กำกับการแสดงโดย ธรธร สิริพันธ์วราภรณ์) และ*เรื่องสัมผัสพิศวง The sense* (กำกับการแสดงโดย เหมันต์ เชตุมี) ที่ใช้ระบบการถ่ายทำใกล้เคียงกับการถ่ายภาพยนตร์ คือการแบ่งถ่ายเป็นคัทย่อยๆ มากกว่า

ถ่ายจนจบใน 1 ฉาก นักแสดงจะต้องจดจำความต่อเนื่องทางการแสดง โดยมีฝ่ายคอนทินิวทำหน้าที่บันทึกความต่อเนื่องของฉาก รวมถึงมีการเล่นซ้ำอย่างน้อย 3 ครั้ง เพื่อบันทึกภาพกว้าง ภาพแคบ และภาพอาการเฉพาะ ถึงแม้ในระบบการถ่ายละครโทรทัศน์จะมีกล้อง 3 ตัวเพื่อบันทึกภาพในลักษณะนี้อยู่แล้วก็ตาม วิธีการถ่ายทำในลักษณะนี้มักจะใช้ระบบการบันทึกแบบยาวต่อเนื่อง และเลือกจังหวะทางการแสดงในขั้นตอนการตัดต่อ ซึ่งถือได้ว่าเป็นข้อแตกต่างที่สำคัญระหว่างระบบการถ่ายทำละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ เพราะการถ่ายทำละครโทรทัศน์จะมีอุปกรณ์การตัดต่อเคลื่อนที่หรือ outdoor broadcasting ทำหน้าที่เลือกจังหวะทางการแสดงจากการถ่ายทำเลย ทำให้ภาพที่บันทึกไว้มีการตัดต่อในเบื้องต้นแล้ว เมื่อนำไปตัดต่ออีกครั้งในขั้นตอนการถ่ายทำ ก็จะทำให้กระบวนการนั้นใช้เวลาสั้นลง ในขณะที่การบันทึกยาวต่อเนื่องผู้บันทึกการถ่ายทำจะต้องจดช่วงเวลาที่ต้องการอย่างละเอียด เช่น ฉากที่ 1 เอาเทค 3 ตั้งแต่นาทีที่ 0.05 จนถึง 4.30 และเชื่อมด้วยเทค 5 ในนาทีที่ 4.10 เป็นต้น ข้อมูลต่างๆจากการถ่ายทำวิธีนี้จึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้กำกับการแสดงจะต้องไปควบคุมดูแลด้วยตนเอง เพื่อให้ผลงานที่ออกมาตรงกับภาพที่คิดไว้ในระหว่างการถ่ายทำ ซึ่งกระบวนการเหล่านี้ก็ได้สร้างความแปลกใหม่ให้แก่ผู้ที่คุ้นชินกับระบบการถ่ายทำละครโทรทัศน์แบบดั้งเดิมไม่น้อย ก่อให้เกิดการปรับตัวทั้งทีมงาน และนักแสดง

ความแปลกใหม่อีกประเด็นหนึ่งที่ผู้วิจัยพบ คือ วิธีการกำกับการแสดง ยกตัวอย่างเช่นการกำกับการแสดงของชนินทร ที่มีการอธิบายคุณลักษณะของตัวละครและอาการทางการแสดงอย่างล้ำลึกก่อนให้แสดงจริง เช่นตัวอย่างการกำกับการแสดงเรื่องล่าสุดให้กับผู้วิจัยในบทบาทของ จิตริณี ในละครเรื่อง *สะใภ้จ้าว* ที่ ชนินทรอธิบายคุณลักษณะตัวละครไว้ว่า จิตริณีเป็นผู้หญิงทันสมัย นำแฟชั่นฉลาด เป็นคนมองโลกในแง่ดี รู้ทันคนอื่น ด้วยความที่เรียนและใช้ชีวิตคนเดียวอยู่ต่างประเทศเป็นระยะเวลานานหลายปี ทำให้จิตริณีเป็นผู้หญิงคล่องแคล่ว ทำทุกอย่างด้วยความมั่นใจ เมื่อกลับมาเมืองไทยและทำงานเป็นบรรณารักษ์ในห้องสมุดก็มีความต้องการที่จะพัฒนาระบบของห้องสมุดให้ทัดเทียมกับระบบสากล ความเข้มแข็งที่ปรากฏอยู่ในคุณลักษณะภายนอก เป็นไปในทิศทางเดียวกับความรู้สึกภายในที่รู้ดีว่าต้องการคนรักแบบใด และเมื่อไม่เป็นดังหวัง ก็เข้าใจและทำใจยอมรับความเป็นเพื่อนได้

เมื่อต้องแสดงจริงชนินทรให้ผู้วิจัยพูดสำเนียงต่างประเทศไทยคำอังกฤษคำ และแทนสรรพนามตนเองและผู้ที่สนทนาด้วยว่า “ไอ” และ “ยู” เรียกชื่อตัวละครตัวอื่นๆเป็นภาษาอังกฤษ ได้แก่ ลินซี่ (ตัวละครชื่อสาลิน) อาร์นี่ (อัศนีย์) โลลิต้า (ลลิตา) เป็นต้น รวมถึงแทนคำอุทานต่างๆเป็นภาษาอังกฤษด้วย เช่น Oh...so romantic ในขณะที่คนอื่นๆพูดว่า บรรยากาศแสนหวานจัง เป็นต้น หรือฉากที่กลุ่มบรรณารักษ์จะต้องพูดถึงนางเอกในแง่ที่มีหนุ่มๆให้ความสนใจมากมาย ชนินทรก็ได้ให้ทิศทางการแสดงแก่นักแสดงแต่ละคนตามคุณลักษณะของตนเอง คือ ลลิตาพูดด้วยความริษยาว่า

“นายพลเด็กปั๊มก็มาจีบเธอ” บราลีพูดความชื่นชมว่า “แม้แต่คุณชายกิตติก็สนใจเธอ” และจิตริณีพูดด้วยความเข้าใจว่า “ใช่ อาร์นี่ก็ยังอยากออกเดทกับเธอ”
โดยการพูดของจิตริณีนั้นจะเป็นการแสดงถึงการยอมรับในความสัมพันธ์เชิงเพื่อนที่อาร์นี่มอบให้ถึงแม้ว่าจิตริณีจะรู้สึกพิเศษกับอาร์นี่มากเพียงใดก็ตาม

อีกกรณีหนึ่ง คือการกำกับการแสดงโดยต้องการให้นักแสดงมีอาการเหมือนโดนผีเข้าสิง ซึ่งผู้วิจัยรับบทเป็น นุดี เด็กนักเรียนที่จะต้องโดนผีครูรมณีย์ในโรงเรียนเข้าสิงเพื่อชี้เบาะแสเกี่ยวกับฆาตกรที่ฆ่าเธอ ในละครเรื่อง *จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า* ซึ่งในขณะนั้นผู้วิจัยไม่เคยมีประสบการณ์ทางการแสดงมาก่อน ชนินทรได้อธิบายว่า ให้ผู้วิจัยรู้สึกเหมือนมีอะไรบางอย่างมาควบคุมความคิด ความรู้สึกจนไม่สามารถควบคุมตัวเองได้ การต่อสู้กับอะไรบางอย่างนั้นทำให้เกิดอาการเกร็งและไม่เป็นตัวของตัวเอง คำพูดที่ออกมาจึงเป็นคำพูดที่ไม่อยากพูด แต่ถูกบังคับด้วยความโกรธแค้น ก่อนเข้าฉากนี้ชนินทรก็ได้ให้ผู้วิจัยนั่งดูการแสดงของครูรมณีย์ (รับบทโดยพิมพ์ผกา เสียงสมบุญ) เมื่อต้องโดยตัวละครตัวนี้ครอบงำ ผู้วิจัยจะต้องแสดงอาการให้ใกล้เคียง และมีท่าทางคล้ายคลึงกับตัวละครดังกล่าว หรือในละครเรื่อง *เลื่อมพรายลายรัก* ที่ผู้วิจัยรับบทเป็น รังสิมา คู่หมั้นของแสนยากร (รับบทโดย วิทยา วสุไกรไพศาล) แต่ถูกยกเลิกการแต่งงาน จึงเกิดความเห็นอกเห็นใจกับเริงฤทธา (รับบทโดย ศรัณยู ประชากริช) น้องชายที่ต้องการกลับตัวเป็นคนดีของแสนยากรแต่ไม่มีใครต้องการ ชนินทรให้วิธีการแสดงของผู้วิจัยในขณะที่แสดงร่วมกับศรัณยูไว้ว่า ให้เป็นความรักที่จำยอม โดยเข้ามามีความสัมพันธ์กับน้องชายเพื่อให้ได้ใกล้ชิดกับพี่ชายเท่านั้น เมื่อแสดงความรักก็ให้เป็นการแสดงความรักเพียงหน้าที่แต่แต่ความรู้สึกยังคงอยู่ผูกพันอยู่ที่แสนยากร แววตาที่แสดงออกจึงเป็นแววตาที่สับสนสลับไปมาระหว่างภาพในความคิดกับภาพแห่งความเป็นจริง ในขณะที่เริงฤทธาจะทำทุกอย่างด้วยความจริงใจ ซึ่งการแสดงในลักษณะดังกล่าวทำให้เริงฤทธาเป็นตัวละครที่น่าสงสาร และน่าเห็นใจ ซึ่งผู้วิจัยพบว่าการตีความในปัจจัยต่างๆเหล่านี้เกิดจากความรู้ความสามารถในฐานะนักเขียนบทละครโทรทัศน์ ที่จะต้องมีความเข้าใจในตัวละครและสถานการณ์อย่างลึกซึ้ง

การเชื่อมโยงความถนัดเฉพาะทางที่เกิดจากประสบการณ์และความสนใจเฉพาะตัวสร้างความน่าสนใจให้แก่การสร้างสรรค์ผลงานไม่น้อย ซึ่งการเชื่อมโยงที่ยกตัวอย่างมาในช่วงต้นแสดงให้เห็นว่ามีทั้งการเชื่อมโยงด้านเทคนิค ในรูปแบบวิธีการถ่ายทำ และเชื่อมโยงด้านปรัชญาทางการสื่อสารการแสดง ที่มักจะเกิดขึ้นกับผู้กำกับการแสดงที่มีประสบการณ์ในละครเวที และบทบาทอื่นๆ เช่นนักแสดง นักเขียนบท

การมีพื้นฐานจากการเป็นทีมงานเบื้องหลังที่เข้าใจการทำงานของทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องของยุทธนา ถูกเชื่อมโยงกับความรู้ในศาสตร์ของการแสดง ในฐานะนักแสดง ทำให้ละครโทรทัศน์ของเขามีกลวิธีการเชื่อมโยงสื่อในเชิงของปรัชญามากกว่าเทคนิคเช่นผู้กำกับคนอื่น และไม่ว่าผลงานละครของเขาจะเป็นประเภทใดก็มักจะมีความละมุนมะไม สวยงาม สามารถสะท้อนอารมณ์และแนวความคิด

หลักที่ละครต้องการสื่อสารไปสู่ผู้ชมได้อย่างอิ่มอกอิ่มใจ ผู้วิจัยสังเกตว่ายุทธนามักจะใช้เวลาในการอธิบายอารมณ์ทางการแสดงให้แก่นักแสดงค่อนข้างมากจนกว่านักแสดงจะเข้าใจ ไม่ว่าจะเป็นฉากอารมณ์ความรักที่อ่อนหวาน หรือความเจ็บแค้นเสียใจ เมื่อนักแสดงสามารถสื่อสารได้ตรงตามที่เขาต้องการ เขาก็มักจะมีอารมณ์ร่วมไปด้วย เช่น ร้องไห้ตามนักแสดงในระหว่างดูการแสดงหลังจอมอนิเตอร์ เป็นต้น

ในกรณีที่นักแสดงยังแสดงได้ไม่ตรงกับความต้องการ ยุทธนาก็จะมีวิธีการสื่อสารที่ตรงไปตรงมา และชัดเจน เช่นการกำกับการแสดงในละครเรื่อง *วนิดา* ที่ตัวผู้วิจัยเองที่ต้องรับบท “คุณจี๊ด” เพื่อนสาวสุดแสบเจ้าของร้านตัดเสื้อ ร่าเริง สนุกสนาน ขี้เล่น เป็นเพื่อนของคุณนิด (รับบทโดย ทักษอร เตชะณรงค์) แต่ผู้วิจัยไม่เคยมีประสบการณ์ในการร่วมงานกับทักษอรมาก่อน จึงรู้สึกเกร็ง และไม่กล้าสัมผัสเนื้อตัว ทั้งๆที่ต้องเล่นเป็นเพื่อนสนิทกัน ยุทธนาได้บอกกับผู้วิจัยว่า ให้คิดเสียว่าทักษอร คือ คุณนิด ไม่ใช่นางเอกชื่อดัง ส่วนผู้วิจัยก็ไม่ได้เล่นเป็นตัวเอง หากแต่เป็นคุณจี๊ดที่เป็นเพื่อนสนิทกับคุณนิด และรีบสร้างความรู้สึกนี้ขึ้นมาให้ได้โดยเร็ว เพราะตัวละครนี้จะสร้างสีสันให้กับเรื่อง หากผู้วิจัยยังเกร็ง และไม่ปลดปล่อยอารมณ์ทางการแสดงออกมา ไม่ผู้วิจัยจะเป็นสิ่งที่ทำให้ละครเรื่องนี้ไม่สนุก หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงรีบทลายกำแพงดังกล่าว และปรับทัศนคติในการแสดง โดยได้รับความช่วยเหลืออันดีจากทักษอร ซึ่งผู้วิจัยพบว่านอกจากแรงกระตุ้นจากผู้กำกับการแสดงแล้ว มิตรภาพที่ดีระหว่างนักแสดงในกระบวนการถ่ายทำก็เป็นสิ่งที่สำคัญมาก

นอกจากการเป็นที่ยอมรับในฐานะผู้กำกับการแสดง ยุทธนายังได้รับการยอมรับในฐานะครู ผู้ให้ความรู้ ให้โอกาส และให้แนวทางในการดำเนินชีวิตอีกด้วย จากการเป็นคนช่างสังเกตและรู้จักวิธีขัดเกลาจากมุมมองที่เฉียบคม เพื่อพัฒนาศักยภาพในตัวนักแสดงให้ได้มากที่สุด ทำให้เขากลายเป็นผู้กำกับนักปั้นที่สร้างดาวรุ่งให้เกิดขึ้นในวงการบันเทิงไทยมากมาย รวมถึงมีการแนะแนวทางการใช้ชีวิตเผื่อแผ่ไปยังบุคคลที่ชื่นชอบนักแสดงเหล่านั้นด้วย

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่า การเชื่อมโยงในด้านเทคนิคและปรัชญานั้นก็ไม่สามารถแยกออกจากกันได้อย่างชัดเจน หากแต่มีการผสมผสานกันในการสร้างสรรค์ละครตามแต่จังหวะของเรื่องอย่างเหมาะสมอีกด้วย โดยชนินทรใช้หลักการเชื่อมโยงทุกอย่างเข้าด้วยกันเพื่อการเรียนรู้การทำงานในระบบละครโทรทัศน์และค้นหาแนวทางของตนเอง โดยการทดลองผสมผสานเทคนิควิธีจากสื่อประเภทภาพยนตร์ และลักษณะที่โดดเด่นบางประการของละครเวที เข้ากับการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ ในขณะที่นำพล็อตเรื่องละครแบบตะวันตกมาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมละครไทย เพื่อเปิดโลกทัศน์ให้แก่คนดู ทำให้ละครภายใต้การกำกับกรแสดงของ ชนินทรมีความแตกต่าง และล้ำสมัยเมื่อเทียบกับละครเรื่องอื่นๆในยุคเดียวกัน การวางลักษณะนิสัยตัวละครในแบบของชนินทรก็มักจะเป็นการผสมผสานระหว่างตัวละครตามบทประพันธ์ ตัวละครตามจินตนาการของเขา และตัวตนที่แท้จริงของนักแสดง เกิดเป็นตัวละครที่มีมิติ และมีพฤติกรรมการแสดงออกที่เกินความคาดหมายของผู้ชม

รวมถึงการกำกับการแสดงที่ให้อิสระนักแสดงในการตีความ ผสมผสานกับภาพในมโนทัศน์ที่เขามี จนหลายครั้งเกิดการแสดงในรูปแบบใหม่ๆที่ทั้งตัวเขาและนักแสดงไม่เคยคาดหวังมาก่อน ความรู้สึกที่เกิดขึ้นเหล่านี้ทำให้การถ่ายทำในแต่ละฉากมีความสนุก ท้าทาย เหมือนเป็นการทดลองเรียนรู้เพื่อค้นพบสิ่งใหม่ๆไปพร้อมกัน ภายใต้กรอบวัฒนธรรม ความเชื่อ และรสนิยมของผู้ชมในสังคมไทย และการกำหนดแนวทางในการสร้างสรรค์เนื้อหาไปสู่สาธารณะชนของผู้จัดละคร

ในกรณีของมารุตก็เช่นเดียวกัน การศึกษาธรรมชาติของภาพยนตร์ และการคลุกคลีกับละครเวทีมาโดยตลอด ทำให้เขามีความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง และทดลองนำเทคนิคของสื่อประเภทต่างๆ มาถ่ายทอดผ่านละครโทรทัศน์เพื่อเป็นการแสวงหาความแปลกใหม่ให้แก่ผลงานของเขาด้วย โดยมีการนำหลักการแสดงในละครเวทีมาใช้กับการแสดงในละครโทรทัศน์ และใช้เทคนิคการนำเสนอในภาพยนตร์มาใช้กับฉากในละครโทรทัศน์บางฉาก แต่ไม่โดดเด่นชัดเจน ในขณะเดียวกันก็มีการเชื่อมโยงกลวิธีที่เป็นคุณลักษณะของโทรทัศน์ และภาพยนตร์กลับไปยังการสร้างสรรค์สื่อละครเวทีด้วย

อย่างไรก็ตามบทบาทการทำงานในฐานะผู้กำกับการแสดงควบคู่ไปกับผู้ผลิตละครภายใต้องค์กรที่ยังไม่เปิดรับความคิดเห็นของผู้ผลิตอย่างเสรีนั้น ก็เป็นข้อจำกัดในการสร้างสรรค์ผลงานไม่น้อย เนื่องจากละครโทรทัศน์เป็นอุตสาหกรรมในวงการบันเทิง การขับเคลื่อนด้วยนโยบายการนำเสนอละครเพื่อผลทางการตลาดจึงเป็นสิ่งที่ทุกคนในองค์กรไม่ควรมองข้าม ในฐานะผู้อำนวยการสร้างมารุตพยายามที่จะหาแนวทางพัฒนามาตรฐานในการทำงานของเขาอยู่เสมอ ในขณะเดียวกันก็ตอกย้ำจุดเด่นการทำงานในแบบฉบับของผู้กำกับที่เคยมีประสบการณ์ในการกำกับละครเวทีมาอย่างยาวนาน คือมีการตีความที่ละเอียด ลึกซึ้ง และความประณีตที่สะท้อนออกมาผ่านการแสดงที่เชือดเฉือน เข้มข้น รวมถึงให้ข้อคิดในการดำเนินชีวิตที่สอดแทรกอย่างกลมกลืนอยู่ในละครทุกๆเรื่องอีกด้วย เป็นที่น่าสนใจว่า เนื้อเรื่องที่มารุตกำกับมักจะมีการกลวิธีในการสื่อสารที่ไม่ซับซ้อนมากนัก โดยเป็นเนื้อเรื่องที่ใจง่าย ใกล้ตัวผู้ชม เนื่องจากต้องการตอบโจทย์การสร้างกระแสนิยมจากกลุ่มคนดูจำนวนมากตามนโยบายของสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ที่เขาสังกัดอยู่ในปัจจุบันนั่นเอง

การเชื่อมโยงคุณลักษณะที่ตนเองคุ้นเคยไม่เพียงแต่เกิดผลในแง่ของเทคนิค และปรัชญาธรรมชาติของสื่อเท่านั้น หากแต่ยังเกิดขึ้นกับความชอบและความสนใจที่ตนเองมีมาตลอด ดังกรณีของสุประวัติที่มีความรักและหวงแหนในศิลปวัฒนธรรมของไทย และมีความมุ่งมั่นที่จะถ่ายทอดศิลปะเหล่านี้ลงในผลงานที่เขามีส่วนในการสร้างสรรค์ ยกตัวอย่างเช่นละครเวที เรื่อง *อลหม่านบ้านพ่อแผน* ที่ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในฐานะนักแสดง โดยพบว่าเป็นละครเวทีที่มีเนื้อหา 2 ยุค 2 สมัย โดยการให้นักเรียนในปัจจุบันจัดการแสดงลิเกในโอกาสพิเศษของโรงเรียน โดยการนำเรื่องขุนช้างขุนแผนมาเรียบเรียงใหม่ในบทร้องลิเก หรือการรับบทเป็นปู่เทียมในละครโทรทัศน์เรื่อง *ลิเก็ลิเก* ที่มีเนื้อหาต้องการอนุรักษ์การแสดงลิเกทรงเครื่องให้อยู่สืบไปยังเยาวชนรุ่นหลัง เป็นต้น

ภูมิหลังในประเด็นผลงานในฐานะผู้กำกับการแสดงที่ผ่านมา ผู้วิจัยพบว่าสามารถสะท้อนตัวตนของผู้กำกับแต่ละคนได้เป็นอย่างดี เนื่องจากการเชื่อมโยงคุณลักษณะบางประการไว้ในผลงานของตนเอง เมื่อมีจำนวนเยอะขึ้นเท่าใด การรับรู้ถึงอัตลักษณ์ที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะตัวก็ยิ่งปรากฏให้เห็นชัดมากขึ้นเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็นความรักในศิลปะไทยของสุประวัติ ความนิยมผลิตละครชุดจบในตอน (TV Series) ของเหมันต์ ที่มีขนาดสั้น และเนื้อหาผูกพันอยู่กับชีวิตวัยรุ่น ความรักวัยเรียน ซึ่งมาจากบุคลิกส่วนตัวที่เป็นคนสนุกสนาน มีมุมมองที่ทันสมัยอยู่ตลอดเวลา ใกล้เคียงกับธรธร ที่ผลงานการกำกับการแสดงของเขาที่ผ่านมามักจะถูกสอดแทรกด้วยมุขตลกอยู่เรื่อยๆ ถึงแม้ว่ากำลังร้องไห้ หรือตึงเครียดอยู่ก็ตาม ซึ่งสิ่งเหล่านี้เกิดจากลักษณะนิสัยส่วนตัว ที่เป็นคนอารมณ์ดี ไม่เครียดและไม่ชอบเห็นความหดหู่ของชีวิต ผลงานที่ผ่านมาของเขาจึงมีลูกเล่นตลกๆที่บ่อยครั้งทำให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนย้อนกลับไปสู่วัยเยาว์อีกคราหนึ่ง หรือผลงานส่วนใหญ่ของชนินทรจะเป็นละครชุดเรื่องยาว (TV Serial) ที่มีปม และจุดพลิกผันของเรื่องค่อนข้างมาก การสื่อสารระหว่างตัวละครและสถานการณ์จะเป็นลักษณะของการประชดประชัน เสียดสี ล้อกับเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในสังคมขณะนั้น บางครั้งเป็นการล้อเลียนระหว่างชนชั้น อิทธิพลของการสร้างสรรค์ละครแนวทางเช่นนี้ได้มาจากผู้กำกับชื่อจอห์น วอลเตอร์ ที่มีปมชีวิตค่อนข้างมาก จากการเผชิญหน้ากับความรุนแรงในวัยเด็ก เมื่อโตขึ้นเขาจึงทำหนังแนวใต้ดินที่สวนกระแสสังคม และมักนำเสนอด้านมืดของจิตใจมนุษย์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก็ปรากฏให้เห็นในผลงานการสร้างสรรค์ละครของชนินทรเช่นเดียวกัน ในส่วนของยุทธนา และมารุตที่มีผลงานในละครโทรทัศน์มากมายกลับพบว่าตัวตนของเขาถูกจำกัดอยู่ภายใต้นโยบายการผลิตละครของสถานี เมื่อกำกับแนวทางใดแล้วประสบความสำเร็จ ผู้อำนวยการสร้างก็มักจะให้กำกับในแนวทางเดิมซ้ำๆจนกลายเป็นแนวทางที่ถนัดของผู้กำกับคนนั้นไปโดยปริยาย เช่น ยุทธนาที่มักจะกำกับละครรัก หวานซึ้ง หรือมารุตที่มักได้กำกับแต่ละครแนวชีวิต เป็นต้น อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญที่พบในผลงานที่ผ่านมาของเขาทั้ง 2 คือความละเอียด ประณีตในการขับเคี่ยวโดยเฉพาะด้านการแสดง

จากการวิจัยเรื่องแนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและแนวทางในการกำกับของผู้กำกับการแสดงท่ามกลางความแตกต่างของสื่อบันเทิงคดีแต่ละประเภท การเชื่อมโยงคุณลักษณะที่ทรงคุณค่าดังกล่าวเปรียบเสมือนศิลปะที่ส่องทางให้แก่กันและกัน เพื่อจะรังสรรค์แนวทางการผลิตในรูปแบบใหม่ๆออกสู่สายตาประชาชน จากทักษะเฉพาะตัวของผู้กำกับการแสดงที่นับวันจะมีการพัฒนาศักยภาพทั้งทางด้านความคิด การเรียนรู้ และการสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่มากขึ้น ความต้องการในการถ่ายทอดแง่งามแห่งศิลปะไปยังผู้ชมจะทวีขึ้นตามสภาวการณ์แห่งการแข่งขัน และการเปลี่ยนยุคของการถ่ายทอดโทรทัศน์จากระบบอนาล็อคไปสู่ระบบดิจิทัลดังที่เกิดขึ้นอยู่ในปัจจุบันนี้

จึงกล่าวได้ว่ายุคนี้คือยุคแห่งการตื่นตัวของผู้ผลิตผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ ที่จะกำหนดแนวทางในการนำเสนอสิ่งที่เป็น “ก้าวใหม่” ของละคร จากวิสัยทัศน์และมุมมองที่มีต่อผู้ชม และสังคม การคัดเลือกบุคลากรสำคัญในการถ่ายทอดแนวทางเหล่านี้อย่างผู้กำกับการแสดง จึงเป็นปัจจัย

สำคัญที่ทำให้การศึกษาแนวคิดในเรื่องการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่ผลงานในสื่อละครเวทีและภาพยนตร์มีความหมายกับวิชาชีพผู้กำกับการแสดง และผู้ที่กำลังจะเริ่มเข้าสู่อาชีพผู้กำกับการแสดง รวมถึงมีประโยชน์ต่อหลักการกำกับการแสดงในวิชาการสื่อสารการแสดงอีกด้วย

6.3 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “แนวคิดในการเชื่อมโยงสื่อและวิธีการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่มีผลงานในสื่อละครเวทีและภาพยนตร์” เป็นการศึกษาแนวคิดและวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงานผ่านสื่อประเภทต่างๆโดยมุ่งเน้นไปที่ละครโทรทัศน์จากประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดงที่เป็นที่ยอมรับในวงการละครโทรทัศน์ไทยจำนวน 6 คน ผู้ที่สนใจสามารถนำผลการวิจัยครั้งนี้เป็นแนวทางศึกษาเพิ่มเติมในด้านต่างๆ ได้ดังนี้

6.3.1 ข้อเสนอแนะในทางวิชาชีพ

การศึกษาวิจัยครั้งนี้มุงหวังให้ผู้ที่มีบทบาทหน้าที่เกี่ยวกับการกำกับการแสดง และผู้ที่กำลังจะก้าวเข้าสู่วิชาชีพนี้ ได้เห็นถึงมิติใหม่ของวงการสร้างสรรค์สื่อบันเทิงคดี โดยเฉพาะการผลิตละครโทรทัศน์ ที่มีการนำเอาศิลปะจากศาสตร์การกำกับแสดงในสื่ออื่นๆ ตลอดจนความเชี่ยวชาญในหน้าที่อื่นจากสื่อต่างแขนง มาผสมผสานก่อให้เกิดเป็นแนวทางใหม่ในการกำกับการแสดง เพื่อก่อให้เกิดการพัฒนาทักษะการกำกับการแสดงในด้านต่างๆ รวมถึงการเพิ่มพูนแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ๆที่สามารถเปิดโลกทัศน์ให้กับผู้ชมและสังคมได้

6.3.2 ข้อเสนอแนะในทางวิชาการ

การรวมรวมองค์ความรู้ด้านแนวคิด กลวิธี และวิธีการต่างๆในการกำกับการแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์อย่างมีหลักการงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาหลักการกำกับการแสดงในวิชาการสื่อสารการแสดง และวิชาอื่นๆที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการเล่าเรื่อง การแสดง และการสร้างสรรค์องค์ประกอบศิลป์ต่างๆ จึงน่าที่จะได้พัฒนาต่อยอดเป็นตำราเพื่อประโยชน์ในการเชื่อมโยงองค์ความรู้ด้านการกำกับการแสดงที่นำคุณลักษณะของสื่อหนึ่งไปประยุกต์ใช้กับอีกสื่อหนึ่งได้อย่างมีประสิทธิผล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในครั้งต่อไป

ในกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ผู้วิจัยพบว่ายังมีอีกหลายภาคส่วนที่น่าสนใจ และมีความสำคัญต่อการพัฒนาองค์ความรู้ด้านการเชื่อมโยงสื่อ ไม่ว่าจะเป็น นักแสดงที่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงละครเวที ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ หรือผู้อำนวยการสร้างที่เคยมีบทบาทในการสร้างสรรค์ละครเวที ภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ หรือรวมถึงการมีประสบการณ์ในฐานะนักเขียนบทข้ามสื่อ การศึกษาเจาะลึกถึงองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นให้กว้างขวางและลึกซึ้งยิ่งขึ้น จะสามารถต่อยอดการวิจัยเพื่อสร้างองค์ความรู้ และเป็นประโยชน์ในการพัฒนาศักยภาพในการสร้างสรรค์การสื่อสารเชิงสุนทรียะและบันเทิงคดีของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อพัฒนาการของละครโทรทัศน์ที่กำลังขยายตัวเป็นทบทวีคูณ และกำลังแสวงหาทิศทางใหม่ๆในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กนกพันธ์ จินตนาดิลก. การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519). วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

กฤษรา วริศราภูรชา. บทบาทของงานด้านเทคนิคกับการแสดง. ใน ปริทัศน์ศิลปะการละคร. กรุงเทพ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ก้อง พาหุรักษ์. ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต,สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

กัญญพิชญ์ ปวิดาภา. การคัดเลือกและฝึกฝนนักแสดงสำหรับหนังสั้นในมิติเพศวิถีในโครงการ Thai Queer Short Film 1. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2553.

กิตติพงษ์ ลีลาศุภเดช. ระบบอุปถัมภ์กับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตและนักแสดงละครโทรทัศน์ไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

จันนิภา เจตสมมา. กระบวนการสร้างภาพยนตร์. ใน การสร้างสรรค์และการผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น (Introduction to Creative Film Making), หน่วยที่ 4. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2544.

จามีกร สนธิเศวต. กระบวนการฝึกฝนนักแสดงและสรางสรรค์ละครที่ใช้ภาษาถิ่น.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ณัฐฐวัฒน์ สุทธิโยธิน. ปฏิบัติการการผลิตรายการละครโทรทัศน์. ใน การผลิตรายการโทรทัศน์ขั้นสูง (Advance Television Program Production) ,หน่วยที่ 8.มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช , 2549.

ดังกมล ณ ป้อมเพชร. การกำกับการแสดง. ใน ปริทัศน์ศิลปะการละคร. กรุงเทพ: โครงการเผยแพร่ผลงาน

เด่นดวง พุ่มศิริ. ศิลปะการละครทางปฏิบัติ ตอนผู้กำกับการแสดงกับผู้แสดง. หมวดวิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527.

โดม สุขวงศ์. กำเนิดหนังไทย. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มติชน, 2539.

ตรีดาว อภัยวงศ์. การแสดง. ใน ปริทัศน์ศิลปะการละคร. กรุงเทพ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และ กมลรัฐ อินทรทัศน์. “การผลิตรายการบันเทิงคดี” ใน การผลิตรายการโทรทัศน์เบื้องต้น หน่วยที่ 15. พิมพ์ครั้งที่ 1 นนทบุรี มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2550.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. บทโทรทัศน์ เขียนอย่างไรให้เป็นมืออาชีพ. กรุงเทพ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์, 2555.

โทรทัศน์ระบบดิจิทัล [ออนไลน์], แหล่งที่มา http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B9%82%E0%B8%97%E0%B8%A3%E0%B8%97%E0%B8%B1%E0%B8%A8%E0%B8%99%E0%B9%8C%E0%B8%A3%E0%B8%B0%E0%B8%9A%E0%B8%9A%E0%B8%94%E0%B8%B4%E0%B8%88%E0%B8%B4%E0%B8%97%E0%B8%B1%E0%B8%A5 [3 ธันวาคม 2557]

นท พูนไชยศรี. การบริหารจัดการการผลิตโทรทัศน์ของบริษัท กันตนา มูฟวี่ ทาวน์ (2002) จำกัด และบริษัทมุมใหม่ จำกัด. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

นพมาส แววหงส์. องค์ประกอบของบทละคร ใน ปริทัศน์ศิลปะการละคร. กรุงเทพ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

นภาพิตร จันทร์ไทย. ประสบการณ์และการศึกษากับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

บุญรักษ์ บุญญเขตมาลา. ประพันธกรภาพยนตร์ญี่ปุ่น อาคิระ คูโรซาวา จูโซ่ อิตามิ และอื่นๆ. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์พับลิค บุเคอรี, 2552.

ปนัดดา ธนสถิตย์. ละครโทรทัศน์ไทย. ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531. (โรเนียว)

ประวิทย์ แต่งอักษร. ตำนานระทึกขวัญ อัลเฟรด ฮิตช์ค็อค. กรุงเทพ, 2543.

ปรากฏการณ์แห่งวงการหนังไทย...1 ผู้กำกับ 2 ภาพยนตร์ ฉายชนกันเอง [ออนไลน์] 26 กันยายน 2550. แหล่งที่มา http://www.oknation.net/blog/print.php?id=123039 [10 มกราคม 2557]

ปรารถนา รัตนสิทธิ์. เอกสารประกอบการบรรยายละครเวทีเบื้องต้น [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: www.vichakarn.com/uploads/58/58748.doc [7 ธันวาคม 2556]

ปาริชาติ สายธนู. ลักษณะการดำเนินชีวิตของกลุ่มผู้ใช้เทคโนโลยีหลอมรวมสื่อ.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553 .

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ. ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์. กรุงเทพ : บพิธการพิมพ์, 2529.

พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์. กระบวนการผลิตภาพยนตร์. ใน การผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น (Basic Film Production), หน่วยที่ 1. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2551.

พิชญาณี ภู่ตระกูล. การใช้ประโยชน์จากการหลอมรวมสื่อและเครื่อข่ายบนเวิลด์ไวด์เว็บในรายการอะคาเดมี่แฟนเทเชีย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวารสารสนเทศ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

เพ็ญสิริ เศวตวิหารี. อิทธิพลของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ระหว่างปี พ.ศ. 2538-2540. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ฟิล์ม พ้อ ผู้กำกับ รักจัง ให้เลิฟซีน พอลล่าเทคเดียวบ่นอุบ ทีฉากแอ็คชั่น โนแสตนด์อิน เทคถี่ยิบ เจ็บตัวตลอดเรื่อง [ออนไลน์], แหล่งที่มา www.thaipr.net/general/105169 [26 พฤศจิกายน 2556]

ภัฏฏารินธ์ อิงคุลานนท์. สถานภาพวิชาชีพและกระบวนการสื่อสารของผู้ฝึกสอนการแสดงกับนักแสดงในงาน สื่อละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ม.3 ปี4 เรารักนาย [ออนไลน์] 26 กุมภาพันธ์ 2552. แหล่งที่มา http://hilight.kapook.com/view/34263 [26 พฤศจิกายน 2556]

มัทนี รัตนิน. ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที. กรุงเทพ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

รักจัง [ออนไลน์] แหล่งที่มา www.thaicenema.org/kit11rukjung.php [26 พฤศจิกายน 2556]

รายงานประจำปี 2556 สมาคมนักข่าววิทยุโทรทัศน์ไทย หน้า 65, 2556.

ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์. ดูละครแล้วย้อนดูตัว ใน คอลัมน์ Lifestyle. นิตยสารเปรียว (ธันวาคม 2556) [ออนไลน์]. แหล่งที่มา http://www.priewmagonline.com/lifestyledetail.php?id=642 [5 มีนาคม 2557]

เยาวนันท์ เชฏฐรัตน์. “บทภาพยนตร์” ใน การสร้างสรรค์และการผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น (Introduction to Creative Film Making) หน่วยที่ 5. พิมพ์ครั้งที่ นนทบุรี มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2544.

วีรศักดิ์ เชิงเชาว์. ระบบโทรทัศน์. วารสารกรมประชาสัมพันธ์ ปีที่ 11 ฉบับที่ 126 ประจำเดือนมิถุนายน 2549 : หน้า 18-21.

ศิริมงคล นาฏยกุล. ความรู้เบื้องต้นการจัดแสง สี ในงานศิลปะการแสดง. มหาสารคาม : โรงพิมพ์ตักสิลา, 2549.

สดใส พันธุมโกมล. การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆในประเทศไทย. โครงการวิชาชีพละคร อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สดใส พันธุมโกมล. ศิลปะการละครเบื้องต้น. กรุงเทพ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2524.

สมรัก บัลลังก์. อี๊ด สุประวัติ-มี้ พิศมัย คนบันเทิงสู่ศิลปินแห่งชาติ ใน ข่าวสดรายวัน ปีที่ 20 ฉบับที่ 7396 (วันที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2554) [ออนไลน์]. แหล่งที่มา http://www.khaosod.co.th/view_news.php?newsid=TUROamIyd3dNVEk0TURJMU5BPT0= [8 มกราคม 2557]

สัมภาษณ์ กนกฉัตร มรรยาทอ่อน, 24 มิถุนายน พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ ชนินทร ประเสริฐประศาสน์, 26 พฤษภาคม พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ ชยนพ บุญประกอบ, 30 มกราคม พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ ณปภา ตันตระกูล, 30 พฤศจิกายน พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ ธรธร สิริพันธ์วราภรณ์, 18 พฤศจิกายน พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ ธรธร สิริพันธ์วราภรณ์, 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ ธิติมา สังขพิทักษ์, 12 มีนาคม พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ พรวิไล ปุณกะบุตร์, เลขานุการฝ่ายละคร, 3 มีนาคม พ.ศ. 2557.

สัมภาษณ์ มารุต สาโรวาท, 6 มีนาคม พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ มิณฑิตา วัฒนกุล, 8 มิถุนายน พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ ยุทธนา ลอพันธ์ไพบูลย์, 12 มีนาคม พ.ศ. 2557.

สัมภาษณ์ ศรราม เทพพิทักษ์, 18 พฤษภาคม พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ สุประวัติ ปัทมสูต, 12 กรกฎาคม พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ สุประวัติ ปัทมสูต, 18 พฤษภาคม พ.ศ.2557.

สัมภาษณ์ เหมันต์ เชตุมี, 12 มีนาคม พ.ศ. 2557.

สัมภาษณ์ อเล็กซานเดอร์ ไซม่อน เรนเดลล์, 29 พฤศจิกายน พ.ศ.2556.

สัมภาษณ์ อาชวิน ศรลัมพ์, ฝ่ายจัดหาสถานที่ละครเรื่อง The sense, 9 กันยายน 2556.

สิทธิชัย ผาบชมพู. บอยต่อมแต๋วแตกได้ครูดีป๋าแจ๋ว [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา:

http://movie.sanook.com/15751/%E0%B8%9A%E0%B8%AD%E0%B8%A2-%E0%B8%95%E0%B9%88%E0%B8%AD%E0%B8%A1%E0%B9%81%E0%B8%95%E0%B9%8B%E0%B8%A7%E0%B9%81%E0%B8%95%E0%B8%81-%E0%B9%84%E0%B8%94%E0%B9%89%E0%B8%84%E0%B8%A3%E0%B8%B9%E0%B8%9%E0%B8%9B%E0%B9%89%E0%B8%B2%E0%B9%81%E0%B8%88%E0%B9%8B%E0%B8%A7/ [7 ธันวาคม 2556]

สุทธิคุณ กองทอง. ศิลปินแห่งชาติ สุประวัติ ปัทมสูต “เหิมเกริมและลืมตัว อยู่ไม่นาน. นิตยสาร WHO? [ออนไลน์].แหล่งที่มา https://plus.google.com/101086673561346240962/posts/UEL3Xo1Y8zf [25พฤศจิกายน2557]

สุพัตรา. ป้าแจ๋วละครที.วีและวิถีแห่งผู้กำกับ. ใน คอลัมน์เรื่องเล่าเขาและเธอ. นิตยสารดิฉัน ฉบับที่ 874 (กรกฎาคม 2556):88-90

ภาษาอังกฤษ

Wright, E.A. A Primer for Playgoers. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, INC. 1958.

Rabiger, M. Directing Film Techniques and Aesthetics. Fourth Edition. USA: Elsevier, Inc. 2008.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวพริมรตา เดชอุดม เกิดเมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2526 สำเร็จการศึกษาปริญญาตรี วารสารศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จากคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน วิชาเอกโฆษณา ในปีการศึกษา 2547 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารการแสดงและสื่อบันเทิง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2555 ปัจจุบันประกอบอาชีพ นักแสดง สังกัด บริษัท บรอดคาซท์ ไทย เทเลวิชั่น จำกัด มีผลงานการแสดงที่ผ่านมาจำนวน 36 เรื่อง ดังนี้

ละครโทรทัศน์ จำนวน 26 เรื่อง

ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้แก่ น้องใหม่ร้ายบริสุทธ์ (พ.ศ. 2546-2550) จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า (พ.ศ. 2548) แก้วตาพี่ (พ.ศ. 2549) สาวเปิ่นเจ้าเสน่ห์ (พ.ศ. 2549) ดั่งดวงตะวัน (พ.ศ. 2550) ชุมทางเสือเผ่น (พ.ศ.2551) แสนแสบนักสืบผีสิง (พ.ศ.2551) บริษัทบำบัดแค้น (พ.ศ.2552) เทพบุตรชุดวิน (พ.ศ.2552) เลื่อมพรายลายรัก (พ.ศ.2553) วนิดา (พ.ศ.2553) รหัสทรชน (พ.ศ.2554) ปลาไหลป้ายแดง (พ.ศ. 2554) The sense สัมผัสพิศวง (พ.ศ.2554-ปัจจุบัน) ต้มยำลำซิ่ง (พ.ศ.2555) ก้นครัวตัวแสบ (พ.ศ.2555) แรงปรารถนา (พ.ศ. 2556) The six sense สื่อรักสัมผัสหัวใจ (พ.ศ.2556) สามี (พ.ศ.2556) ร้ายรักพยัคฆ์กังฟู (พ.ศ. 2557) ปัจจุบันกำลังถ่ายทำเรื่อง หมอผีไซเบอร์ สะใภ้จ้าว และไฟตัดไฟ

ออกอากาศทางสถานีวิทยุกองทัพบกช่อง 5 ได้แก่ อธิฐานรัก (พ.ศ. 2551) อีสา-รวีช่วงโชติ (พ.ศ. 2556) ลิเก๊ลิเก (พ.ศ. 2557)

ละครเวที จำนวน 4 เรื่อง

ได้แก่ กว่าจะรักกันได้ สุนทราภรณ์ เดอะมิวสิคัล (พ.ศ. 2554) แม่เบี้ย The Erotic Art Musical(พ.ศ.2555) อลหม่านบ้านพ่อแผน (พ.ศ. 2556) และ เพื่อเพื่อน เพื่อฝัน เพื่อวันเกียรติยศ (พ.ศ. 2556)

ภาพยนตร์ จำนวน 6 เรื่อง

เดอะ กิ๊ก (The Gig) ภาค 1 (พ.ศ.2549) องค์บาก ภาค 2 (พ.ศ.2551) องค์บาก ภาค 3 (พ.ศ.2553)

ตายโหง ตอน คุกกองปราบ (พ.ศ.2553) ภาพยนตร์เฉลิมพระเกียรติในโครงการ “เทิดเกล้า” เรื่อง มหัศจรรย์เล็กน้อยแต่ยิ่งใหญ่ ตอน ร้อยเรื่องรู้ (พ.ศ. 2555) เศียรสยอง