การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม

น.ส.ฐิตา ทิพย์รัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์ ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PERFORMER DEVELOPMENT TO CREATE LOCAL CHARACTER'S IDENTITY IN THAI TELEVISED DRAMA

Miss Tita Tiprat

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) in Communication Arts
Common Course
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม
โดย	น.ส.ฐิตา ทิพย์รัตน์
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาต สถาปิตานนท์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร.ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฐิตา ทิพย์รัตน์ : การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม. (PERFORMER DEVELOPMENT TO CREATE LOCAL CHARACTER'S IDENTITY IN THAI TELEVISED DRAMA) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดกระบวนการและเทคนิคที่ใช้ในการพัฒนานักแสดงต่อไป งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) ผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการพัฒนานักแสดงจำนวน 12 คน และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ของผู้วิจัยเองโดยผู้วิจัยเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการฝึกสอนนักแสดงพูดภาษาถิ่นใต้ในละครเรื่อง “สัมปทานหัวใจ” ผลการวิจัยพบว่า อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ ประกอบด้วยอัตลักษณ์ท้องถิ่นไว้ 5 ประเภท ที่ ได้แก่ (1) รูปร่าง หน้าตาของนักแสดง, (2) การแต่งกาย, (3) วิถีชีวิต ประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่น, (4) ภาษาถิ่น และ (5) ศิลปะการแสดงท้องถิ่น โดยสามารถอธิบายได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้ 1) อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ถูกสร้างสรรค์จากทีมผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ได้แก่ รูปร่าง หน้าตาของนักแสดง (จากการคัดเลือก), การแต่งกาย และวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม 2) อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ต้องฝึกฝนในการพัฒนานักแสดง ได้แก่ ภาษาถิ่น, ศิลปะการแสดงท้องถิ่น ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มอัตลักษณ์ทำงานร่วมกันภายใต้กระบวนการทำงานของฝ่ายผลิตละครโทรทัศน์ และการเรียนรู้ของนักแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6084858728 : MAJOR COMMUNICATION ARTS

KEYWORD: PERFORMER DEVELOPMENT LOCAL CHARACTER'S IDENTITY THAI TELEVISED DRAMA

Tita Tiprat : PERFORMER DEVELOPMENT TO CREATE LOCAL CHARACTER'S IDENTITY IN THAI TELEVISED DRAMA. Advisor: Asst. Prof. SUKANYA SOMPIBOON, Ph.D.

The purpose of this study is to examine the methods of performance development of actors/actresses for creating local character's identity in Thai television drama. The new approaches or techniques can be further applied on developing actors/actresses' skills on performance. This study is qualitative research, which data were collected by using In-Depth Interview technique; 12 respondents who are experts on casting, coaching, and developing actors/actresses were included. Moreover, as a coach of southern dialect, I illustrated my process of coaching an actress of a drama names Sam-pa-tarn-hua-jai (The Heart Concession), seen as a participant observation method in the study. The research results indicate the local characters' identities in 5 diverse ways; they are appearances, attires, traditions and culture, dialects, and performing arts. These identities can be divided into 2 groups as follows: 1) The local identities of the characters that were created by the TV drama production team are appearance (by casting), attires, and traditions and culture 2) the local identities of characters that must be trained and coached are local dialects and local performing arts. Both groups of local identities are conducted under the working process of TV drama production team as well as the learning and practising process of actors/actresses themselves in developing the local characters' identities.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Communication Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2018 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้จะสำเร็จลุล่วงไปไม่ได้ หากข้าพเจ้าไม่ได้รับความกรุณาจากคณาจารย์ และความช่วยเหลือจากทุกท่าน

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์ อาจารย์ที่ปรึกษาที่คอยให้คำแนะนำตลอดจนกำลังใจในทุกช่วงที่รู้สึกอยากได้รับพลังในการทำวิจัยมาโดยตลอด กราบขอบพระคุณอาจารย์ ดร.ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร และอาจารย์ ดร.ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ สำหรับคำแนะนำในการพัฒนางานวิจัย จนออกมาเสร็จสมบูรณ์ ตลอดจนอาจารย์ในหลักสูตรทุกท่านในระยะเวลาการศึกษาในคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมถึงพี่ๆ เจ้าหน้าที่ทุกท่านที่คอยอำนวยความสะดวกด้านบริการการศึกษาในการจัดทำวิทยานิพนธ์ตลอด 2 ปี

ขอขอบพระคุณครอบครัวจากกองละคร ผู้กำกับ พี่ๆ ทีมงานกองละครบริษัทมุมใหม่ จำกัด และบริษัท กันตนามูฟวี่ทาวน์ (2002) จำกัดทุกท่าน ที่คอยสร้างประสบการณ์ในการทำงานเพื่อมาต่อยอดการเรียนรู้ในระดับปริญญาโท รวมถึงเป็นส่วนหนึ่งในการให้รายละเอียดประกอบการทำวิจัยครั้งนี้

ขอบคุณเพื่อนๆ พี่ๆ น้องๆ ชาวนิเทศศาสตร์ ป.โท ทุกคนที่คอยให้กำลังใจกันและกันมาตลอด รู้สึกดีใจและยินดีที่ได้รู้จักกับทุกคน ขอให้ทุกคนโชคดีและมีความสุขเช่นกันนะ

สำคัญที่สุดขอขอบคุณกำลังใจจากครอบครัว คุณพ่อ คุณแม่ พี่ชาย พี่สาว ญาติๆ ทุกท่าน ซึ่งเป็นแรงผลักให้สู้กับอุปสรรครอบตัว และสุดท้ายขอบคุณตัวเองที่อดทน และพยายามที่จะทำอีกหนึ่งก้าวในชีวิตของตัวเองจนสำเร็จ งานวิจัยชิ้นนี้เป็นอีกความภาคภูมิใจของตัวเองที่พยายามทำความเข้าใจทุกขั้นตอน และผ่านมาได้ด้วยตัวเอง ขอบคุณทุกคนจากใจอีกครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฐิตา ทิพย์รัตน์

สารบัญ

หน้า

.....ค

บทคัดย่อภาษาไทย.....ค

.....ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....ง

กิตติกรรมประกาศ.....จ

สารบัญ.....ฉ

สารบัญตาราง.....ฌ

สารบัญภาพ.....ญ

บทที่ 1 บทนำ.....1

1.1 ที่มาและความสำคัญ.....1

1.2 คำถามนำวิจัย.....5

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....5

1.4 ขอบเขตการศึกษา.....5

1.5 นิยามศัพท์.....5

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....6

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....7

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาษาถิ่น (Dialect).....7

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (Television Drama Production).....15

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง (Narration).....18

2.4 แนวคิดอัตลักษณ์ (Identity).....27

2.5 แนวคิดท้องถิ่นนิยม (Localism).....31

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง....34
2.7 เรื่องย่อละคร....37
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย....51
3.1 ข้อมูลและแหล่งข้อมูล....51
3.2 วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล....52
3.2.1. การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview)....52
3.2.2. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)....52
3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย....53
3.4 วิธีดำเนินการวิจัย....53
3.5 การนำเสนอข้อมูล....53
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล....54
4.1 อัตลักษณ์ของตัวละครท้องถิ่นที่ถูกสร้างสรรค์จากทีมผู้ผลิตละครโทรทัศน์....55
4.1.1 อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านรูปร่าง หน้าตาของนักแสดงในละครโทรทัศน์....55
4.1.2 อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านการแต่งกายของนักแสดงในละครโทรทัศน์....58
4.1.3 อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ในละครโทรทัศน์....62
4.2 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ต้องฝึกฝนในการพัฒนานักแสดง....69
4.2.1 อัตลักษณ์ของตัวละครท้องถิ่นที่ถูกถ่ายทอดผ่านศิลปะการแสดง....96
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ....106
5.1 สรุปผลการศึกษา....106
5.2 อภิปรายผลการวิจัย....110
5.3 ข้อเสนอแนะ....120
5.4 ข้อจำกัด....120
บรรณานุกรม....121
ภาคผนวก....124

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน 134

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์.....54

ตารางที่ 2 แนวทางการสอนภาษาและเทคนิคของผู้สอนภาษาถิ่น.....95

ตารางที่ 3 แนวทางการสอนภาษาและเทคนิคของผู้สอนภาษาถิ่น (ต่อ).....96

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 รูปร่าง หน้าตาของชาวท้องถิ่นใต้.....55

ภาพที่ 2 รูปร่าง หน้าตาของนักแสดงที่รับบทเป็นตัวละครท้องถิ่น.....56

ภาพที่ 3 นาตยา จันทร์รุ่ง รับบท ป้าเหลียง (ขวา).....58

ภาพที่ 4 ชุดแต่งงานบาบ๋า ของชาวจังหวัดภูเก็ต.....59

ภาพที่ 5 ชุดบาบ๋า ของเจ้าบ่าว-เจ้าสาวในละคร.....60

ภาพที่ 6 ชุดแต่งงานของชาวจังหวัดภูเก็ต.....60

ภาพที่ 7 พิธีปูหยาเกาะ เป็นพิธีเปิดถ้ำรังนกเมื่อถึงฤดูกาลเก็บรังนก.....62

ภาพที่ 8 พิธีปูหยาเกาะของชาวเกาะถ้ำรังนก.....63

ภาพที่ 9 การเก็บรังนก เป็นอาชีพของตัวละครท้องถิ่นในละคร.....63

ภาพที่ 10 เกาะลังกาจิว จังหวัดชุมพร ใช้เป็นสถานที่หลักในการถ่ายทำละคร.....65

ภาพที่ 11 ท่าเรือที่ใช้ในการถ่ายทำจริง.....65

ภาพที่ 12 การจัดฉากหมู่บ้านเกาะถ้ำรังนก.....66

ภาพที่ 13 การจัดฉากภายในเกาะถ้ำรังนก.....67

ภาพที่ 14 ตัวละครบุหงัน รับบทโดย นางสาวเบนาซิต เพียรรักษ์ (ซิต).....72

ภาพที่ 15 การอัดเสียงผ่านแอพลิเคชั่นไลน์ และตรวจสอบความถูกต้อง.....83

ภาพที่ 16 การขยายความของคำและออกเสียงในภาษาถิ่นใต้.....84

ภาพที่ 17 ระหว่างอยู่ในกองถ่ายนักแสดงจะฟังเสียงผู้สอนก่อนเข้าฉาก.....85

ภาพที่ 18 นักแสดงเข้าฉากกับตัวละครท้องถิ่นในเรื่อง.....87

ภาพที่ 19 ผู้กำกับเซตบล็อคกิ้งให้กับนักแสดงที่เข้าฉากด้วยกัน.....93

ภาพที่ 20 นักแสดงเข้าฉากกับตัวละครอื่นในฉากเดียวกัน.....94

ภาพที่ 21 การแสดงฟ้อนดาบ.....96

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 ชุดการแสดงกลองสะบัดชัย 97
ภาพที่ 23 ชุดแต่งกายของการแสดงกลองสะบัดชัย (ซ้าย) และฟ้อนดาบ (ขวา) 98
ภาพที่ 24 ชุดการแสดงฟ้อนผางประทีป 102
ภาพที่ 25 ชุดการแสดงฟ้อนผางประทีปในละคร 102
ภาพที่ 26 ชุดการแสดงตีกลองสะบัดชัย 104
ภาพที่ 27 ผลตอบรับจากละครเรื่องนาคี 112
ภาพที่ 28 กระบวนการทำงานร่วมกันของการแสดงทั้ง 2 ศาสตร์ 113
ภาพที่ 29 โปสเตอร์ภาพยนตร์อีสาน 114
ภาพที่ 30 โปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่อง ไทบ้านเดอะซีรีส์ 115

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

สื่อโทรทัศน์มีการเติบโตอย่างก้าวกระโดดมาสู่ระบบทีวีดิจิทัล ไม่เพียงส่งผลดีต่อคุณภาพการรับชมของผู้ชมทั่วประเทศในการเปลี่ยนผ่านของระบบอะนาล็อกสู่ระบบดิจิทัล แต่สามารถรองรับช่องโทรทัศน์มากกว่า 200 ช่อง พร้อมการเติบโตของวงการรายการโทรทัศน์ต่างๆ ที่ซื้อลิขสิทธิ์ในการออกอากาศหรือการสร้างสรรค์รายการใหม่ สื่อโทรทัศน์จึงนับเป็นสื่อกลางที่ทำให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเข้ามาในสังคมผ่านรูปแบบของละครโทรทัศน์ รายการวาไรตี้ เป็นต้น สื่อโทรทัศน์จึงนับเป็นเครื่องมือในการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางวัฒนธรรมได้ง่ายและรวดเร็ว ในขณะเดียวกันก็ยังหลอมรวมวัฒนธรรมและถ่ายทอดวัฒนธรรมใหม่สู่ผู้ชมอีกด้วย

ละครโทรทัศน์เป็นอีกเครื่องมือหนึ่งที่เชื่อมโยงเรื่องราวความเป็นท้องถิ่น วิถีชีวิต ประเพณีมาแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันในแต่ละพื้นที่ วัฒนธรรมทางภาษาเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของทักษะการแสดงที่เห็นได้ชัดและได้รับการยกย่องจนภาษาถิ่นเข้ามามีบทบาทกับละครโทรทัศน์ โดยมีนักแสดงเป็นผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครเหล่านั้นผ่านการใช้ภาษาถิ่นในการแสดงตามบทบาทต่างๆ ประกอบกับการเรียนรู้ประเพณีท้องถิ่นเพื่อถ่ายทอดความสมจริงและช่วยเสริมอรรถรสในการดูละครของผู้ชม

ภาษาถิ่นเป็นคำที่ใช้พูดกันในหมู่ผู้คนที่อยู่ในพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ต่างกัน โดยยังคงมีลักษณะเฉพาะที่สำคัญของภาษานั้น เช่น ภาษาไทย มีภาษาถิ่นหลายภาษา ได้แก่ ภาษาไทยถิ่นใต้ ภาษาไทยถิ่นเหนือ ภาษาไทยถิ่นอีสาน และภาษาไทยกลางหรือถิ่นกลาง ภาษาเหล่านี้มักจะมีความหลากหลายและมีเอกลักษณ์ทางภาษาเป็นของตนเอง (เฉลิม จันปฐมพงศ์, 2560) ซึ่งคุณลักษณะของภาษาถิ่นต่างๆ เป็นดังนี้

ภาษาถิ่นใต้ มีคำพูดส่วนใหญ่ตรงกับภาษากลาง ภาษาถิ่นปักษ์ใต้แท้ๆ มีพยางค์เดียว ฉะนั้นถ้าภาษากลางเป็นคำหลายพยางค์ก็จะถูกตัดพยางค์ออก เป็นคำที่มีพยางค์เดียวหรือมีพยางค์น้อยลง เช่น กระท้อน ก็เป็น “ท้อน” ตัด “กระ” ออก แต่ออกเสียงว่า “ถ่อน” (เสียงเอก) คำว่า “นครศรีธรรมราช” ออกเสียงว่า “คอน” หรือ “เมืองคอน” หรือ “พัทลุง” ออกเสียงว่า “ลุง” หรือ “เมืองลุง” หรือ สมุย ออกเสียง “หมุย” ฯลฯ สำเนียงส่วนใหญ่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง มีเพียงคำหรือพยางค์ที่เป็นเสียงสามัญเท่านั้นที่ออกเสียงเหมือนกัน ส่วนเสียงอื่นๆ จะสับสนกันหมด บางคำมีเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วรรณยุกต์ระหว่างเสียงโทกับเสียงตรี บางคำมีเสียงตรีแต่หางเสียงเป็นเสียงจัตวา จึงไม่อาจเขียนแทนเสียงคำถิ่นใต้เหล่านี้ได้

ภาษาถิ่นเหนือ หรือ คำเมือง หรือชื่ออย่างเป็นทางการว่า ภาษาถิ่นพายัพ (“ภาษาถิ่นคิดสนุก,” 2561) เป็นภาษาถิ่นที่ใช้ในภาคเหนือตอนบน หรืออาณาจักรล้านนาเดิม มักจะพูดกันมากในเชียงใหม่ เชียงราย อุตรดิตถ์ แพร่ น่าน แม่ฮ่องสอน ลำพูน ลำปาง พะเยา และยังมีการพูดและการผสมภาษากันในบางพื้นที่ของจังหวัดตาก สุโขทัย และเพชรบูรณ์อีกด้วย คำเมืองยังสามารถแบ่งออกเป็นสำเนียงล้านนาตะวันตก และสำเนียงล้านนาตะวันออก ซึ่งจะมีความแตกต่างกันบ้าง คือ สำเนียงล้านนาตะวันออกส่วนใหญ่จะไม่พบสระเอือะ เอือ แต่จะใช้สระเอียะ เอียแทน คำเมืองมีไวยากรณ์เหมือนกับภาษาไทยกลางแต่ใช้คำศัพท์ไม่เหมือนกัน แต่เดิมใช้คู่กับ อักษรธรรมล้านนา ซึ่งเป็นตัวอักษรของอาณาจักรล้านนาที่ใช้อักษรมอญเป็นต้นแบบ

ภาษาถิ่นอีสาน จะมีสำเนียงที่แตกต่างกันออกไป ตามสภาพทางภูมิศาสตร์ที่มีอาณาเขตติดต่อกับถิ่นใดรวมทั้งบรรพบุรุษของท้องถิ่นนั้นๆ ด้วย เช่น (“สำเนียงเสียงอีสาน,” 2561) แถบจังหวัดศรีสะเกษ สุรินทร์ บุรีรัมย์ มีชายแดนติดกับเขมรสำเนียงและรากเหง้าของภาษาก็จะมีคำของภาษาเขมรปะปนอยู่ด้วย ทางด้านจังหวัดสกลนคร นครพนม มุกดาหาร หนองคาย เลย ที่ติดกับประเทศลาวและมีชาวเวียดนามเข้ามาอาศัยอยู่ค่อนข้างมากก็จะมีอีกสำเนียงหนึ่ง ชนเผ่าดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในบริเวณนั้นๆ ก็จะมีสำเนียงที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองและยังคงรักษาเอกลักษณ์นั้นไว้ตราบจนปัจจุบัน เช่น ชาวภูไท ในจังหวัดมุกดาหารและนครพนม ถึงแม้ชาวอีสานจะมีภาษาพูดที่มีความแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น แต่ในภาษาอีสานก็มีสิ่งหนึ่งที่ยังคงมีความคล้ายกันก็คือ ลักษณะของคำและความหมายต่างๆ ที่ยังคงสื่อความถึงกันได้ทั่วทั้งภาค ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชาวอีสานต่างท้องถิ่นกันสามารถสื่อสารกันได้เป็นอย่างดี

ภาษาไทยถิ่นในสื่อละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทยปรากฏทั้งการผลิตซ้ำวาทกรรมชุดเก่าของภาษาถิ่นและผู้ใช้ภาษาถิ่นแสดงอัตลักษณ์ในด้าน “ความเป็นบ้านนอก” “ความซื่อ” “ความไม่ทันคนในสังคมเมือง” “ความตลก” เช่น ละครเรื่อง“มนต์รักแม่น้ำมูล” นำเสนอภาษาไทยถิ่นอีสานผ่านละครโทรทัศน์ แม้ว่าผู้ผลิตจะมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสืบสานวัฒนธรรมทางภาษา แต่สารที่นำเสนอผ่านละครคือ เนื้อหาของบทละครได้สะท้อนให้เห็นอัตลักษณ์ของชาวอีสานผ่านตัวละครในเรื่องที่ใช้ภาษาไทยถิ่นอีสานในการสื่อสาร ได้แก่ ความยากจนในชนบท การต่อสู้กับระบบทุนนิยมจากสังคมเมือง บุคลิกซื่อสัตย์ของคนอีสานซึ่งบางครั้งนำไปสู่ความไม่ทันคนและการถูกเอารัดเอาเปรียบ

ละครจึงเป็นการผลิตซ้ำวาทกรรมเก่าของภาษาถิ่นอีสานและผู้ใช้ภาษาถิ่นอีสานไปโดยปริยาย (อรวี บุนนาค และ เก๋ แดงสกุล, 2559) ซึ่งก่อนหน้านี้ตัวละครที่พูดภาษาอีสานในละครโทรทัศน์มักจะเป็นตัวละครคนใช้ในเรื่อง เนื่องจากบทบาททางสังคมของตัวละครคนใช้ในละครโทรทัศน์เป็นการให้ภาพเหมารวมว่าต้องเป็นผู้หญิง มีหน้าที่ทำงานบ้านหรือเป็นพี่เลี้ยงเด็ก โดยการสร้างการรับรู้ทางสังคมผ่านเครื่องแต่งกาย ลักษณะตัวละคร ปฏิสัมพันธ์ และภาษาที่ใช้นั่นเอง จึงทำให้เกิดการรับรู้ต่อผู้ชมว่าคนใช้มักจะพูดภาษาถิ่นอีสาน เป็นต้น

หากในมุมกลับกันตัวละครที่ใช้ภาษาถิ่นสามารถที่จะต่อรองพื้นที่ในการแสดงบทบาททางสังคมขึ้นมารับบทเป็นนักแสดงนำของเรื่องได้ด้วยวิธีการใดบ้าง ซึ่งจากเรื่องนายฮ้อยทมิฬก็ถูกหยิบยกขึ้นมานำเสนอในมุมมองที่แตกต่างออกไป คือ พระเอก นางเอก และตัวละครรายล้อมทุกตัวพูดภาษาถิ่นอีสานตลอดทั้งเรื่อง และด้วยแนวเรื่องของละครก็ถ่ายทอดวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนอีสาน แม้จะเพิ่มบทบาทในฐานะตัวละครหลักได้แล้ว ก็ยังคงหนีไม่พ้นการนำเสนอถึงความยากจน หรือความลำบาก การต่อสู้เพื่อการดำรงอยู่จากการถ่ายทอดผ่านเนื้อหาในละครโทรทัศน์

ในช่วง 5 ปีที่ผ่านมา วงการละครโทรทัศน์ได้นำภาษาถิ่นมาเป็นส่วนหนึ่งในการถ่ายทอดศักยภาพด้านการแสดงของนักแสดง อุตสาหกรรมทางการตลาดให้ความสำคัญกับละครแต่ละเรื่องที่นำความเป็นท้องถิ่นมาใช้เล่าเรื่องและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ทั้งยังเป็นการเจาะตลาดต่างจังหวัดได้ดี วัดได้จากตัวเลขความนิยมทั่วประเทศ เพราะสามารถเข้าถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้ชมและอรรถรสในด้านของภาษาถิ่นได้ อย่างละครเรื่องนาคี ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ที่ถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสาน และการต่อรองพื้นที่ของตัวละคร วิถีชีวิตของผู้คนในลุ่มแม่น้ำโขงที่มีความเชื่อ ความศรัทธาต่อพญานาค และเจ้าแม่นาคีที่ไม่อาจมีใครลบหลู่ ตัวละครทุกตัวในเรื่องต้องพูดภาษาอีสานในการแสดงทั้งหมด หรือละครเรื่องรากนครา ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ถ่ายทอดเรื่องราวชิงรักหักสวาทในสายเลือดกันเอง การแต่งกายต่างๆ ที่ถูกถ่ายทอดออกมาด้วยวัฒนธรรมภาคเหนือ โดยนักแสดงพูดภาษาเหนือตลอดทั้งเรื่องเช่นกัน และล่าสุดละครโทรทัศน์เรื่อง สัมปทานหัวใจ ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 นำเสนอเรื่องราวส่วนหนึ่งเป็นการใช้ภาษาถิ่นใต้ เพื่อเพิ่มกลิ่นอายของความเป็นภาคใต้เข้าไปในละครประกอบกับพื้นที่ที่เกิดเรื่องราวต่างๆ ขึ้นอยู่ทางตอนใต้ของประเทศไทย ละครที่ปรากฏทั้ง 3 เรื่องสะท้อนให้เห็นว่า การนำเสนอความเป็นท้องถิ่นผ่านละครโทรทัศน์สามารถสร้างพื้นที่ในการนำเสนออัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นให้ได้รับความนิยมได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ละครโทรทัศน์เป็นอีกเครื่องมือหนึ่งที่เชื่อมโยงเรื่องราวความเป็นท้องถิ่น วิถีชีวิต ประเพณีมาแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันในแต่ละพื้นที่ วัฒนธรรมทางภาษาเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของทักษะการแสดงที่เห็นได้ชัดและได้รับการยกย่องจนภาษาถิ่นเข้ามามีบทบาทกับละครโทรทัศน์ โดยมีนักแสดงเป็นผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครเหล่านั้นผ่านการใช้ภาษาถิ่นในการเล่นตามบทบาทต่างๆ ประกอบกับการเรียนรู้ประเพณีท้องถิ่นเพื่อถ่ายทอดความสมจริงและช่วยเสริมอรรถรสในการดูละครของผู้ชม

อย่างไรก็ตามในปัจจุบันการพัฒนานักแสดงมีหลากหลายมิติเพื่อสร้างความสมจริงในการแสดง รวมถึงนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นผ่านบทบาทตัวละคร และท้าทายความสามารถของนักแสดงมากกว่าจะเป็นแค่ตัวละครชั้นรอง วิธีการพัฒนาทักษะด้านการแสดงทั้งการใช้ภาษาถิ่น การเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น จึงมีความน่าสนใจอย่างยิ่งที่จะนำมาศึกษาเพื่อนำไปพัฒนาเป็นแนวทางสำหรับวงการละครโทรทัศน์ให้ได้รับความนิยม และการนำเสนอข้อมูลท้องถิ่นนั้นๆ ได้อย่างถูกต้องพร้อมถ่ายทอดความสมจริงต่อผู้ชมในการรับชมละครโทรทัศน์ การแสดงเป็นตัวละครท้องถิ่นเหล่านั้นก็จะครบถ้วนในการสร้างความน่าเชื่อถือและการติดตามรับชมได้เช่นกัน

การนำเสนอละครโทรทัศน์โดยการใช้ภาษาถิ่นในการถ่ายทอดเรื่องราว จะต้องทำความเข้าใจกับอัตลักษณ์ของภาษาและวัฒนธรรมท้องถิ่นของแต่ละพื้นที่เพื่อนำไปต่อยอดสร้างสถานการณ์ต่างๆ ในละคร เนื่องจากภาษาเป็นเครื่องบ่งบอกถึงอัตลักษณ์หรือความท้องถิ่นได้อย่างชัดเจนสุด เพราะตัวละครทุกตัวต้องมีบทสนทนาและสื่อสารกัน การใช้ภาษาถิ่นจึงเป็นเครื่องมือในการเชื่อมโยงให้เกิดความรู้สึกผูกพัน รู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับละครเรื่องนั้น เพิ่มความท้าทายให้กับนักแสดงที่จะต้องพัฒนาตนเองเพื่อให้ได้รับความนิยมโดยการถ่ายทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นได้อย่างสมจริงมากที่สุด รวมไปถึงกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์หนึ่งเรื่องจะต้องประกอบด้วยหลายขั้นตอนก่อนจะนำมาออกอากาศ ยิ่งมีการผสมผสานระหว่างความเป็นท้องถิ่นด้วยแล้ว ทั้งผู้เขียนบท ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง ผู้กำกับการแสดง ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่น และนักแสดง จะต้องใช้ทักษะใดบ้างในการทำงานร่วมกัน ซึ่งกระบวนการในการพัฒนานักแสดงผ่านตัวละครท้องถิ่นเหล่านี้เป็นสิ่งที่น่าสนใจในการศึกษา เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาหรือต่อยอดการสร้างตัวละครท้องถิ่นผ่านงานละครโทรทัศน์ให้ได้อย่างสมจริง

ทั้งนี้ อัตลักษณ์ด้านภาษาและประเพณีท้องถิ่นเป็นเหมือนเสน่ห์ทางวัฒนธรรมที่ดึงดูดให้ผู้ชมเข้ามาเรียนรู้ อัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นที่ประกอบด้วยสวยงามของภาษาถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์การพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่นเหล่านั้นเป็นเครื่องมือสำคัญในการรับรู้และนำไปปรับใช้อย่างมีประสิทธิภาพ เนื่องจากการนำทั้งภาษาและประเพณีท้องถิ่นเข้ามาถ่ายทอดในสื่อกระแสหลักจะต้องนำเสนอสิ่งที่ถูกต้องช่วยให้ละครโทรทัศน์แต่ละเรื่องที่ผลิตออกมามี

ความสมจริง ได้รับความนิยมและผลตอบรับจากผู้ชมที่ดีอย่างต่อเนื่อง รวมไปถึงเป็นการสืบสานและอนุรักษ์ความเป็นท้องถิ่นให้คงอยู่ งานวิจัยเรื่องนี้จึงได้ทำการศึกษาถึงวิธีการในการพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นเพื่อนำไปสู่ความสมจริงที่เกิดขึ้นในละครโทรทัศน์

1.2 คำถามนำวิจัย

1. อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นประกอบด้วยอะไรบ้าง ส่งผลอย่างไรต่อความนิยม
2. วิธีการพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่น มีกระบวนการอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อนำเสนออัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ส่งผลต่อความนิยมของละครโทรทัศน์
2. เพื่อค้นหาวิธีการพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่น

1.4 ขอบเขตการศึกษา

การศึกษาการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะจัดทำเฉพาะละครที่ปรากฏการใช้ภาษาไทยถิ่นเหนือ ภาษาไทยถิ่นอีสานและภาษาไทยถิ่นใต้ที่ปรากฏในงานละครโทรทัศน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2560 - 2561 เท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 นิยามศัพท์

การพัฒนานักแสดง หมายถึง การฝึกฝนนักแสดงสำหรับการแสดงในบทบาทต่างๆ ของละครโทรทัศน์ เพื่อให้สามารถสื่อสาร สร้างบุคลิกของตัวละครที่สอดคล้องกับนักแสดงคนอื่นๆ และสามารถถ่ายทอดเรื่องราวตัวละครตามการกำกับการแสดง ซึ่งประกอบไปด้วย ความพร้อมของร่างกายและเสียง การถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ประสาทสัมผัส สมาธิ ความสามารถในการสังเกต ความจำและความเข้าใจ รวมไปถึงความเชื่อในตัวละคร วินัยของนักแสดง พัฒนาไปยังพรสวรรค์ของการเป็นนักแสดง

อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่น หมายถึง ความเป็นตัวตนของตัวละครที่นักแสดงทำหน้าที่ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ซึ่งสามารถทำให้ผู้ชมเชื่อได้ว่าตัวละครที่ถูกนำเสนอเป็นคนในท้องถิ่น

นั้นๆ ได้อย่างสมจริงทั้งสำเนียงการพูดภาษาถิ่น รูปร่างหน้าตา การแต่งกาย อาหารการกิน และการนำเสนอประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่นต่างๆ ผ่านตัวละคร

ละครโทรทัศน์ยอดนิยม หมายถึง ละครโทรทัศน์ที่ได้รับการยอมรับจากตัวเลขการชี้วัดความนิยมจากทั่วประเทศ

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนานักแสดงให้สามารถสื่อสารอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์
2. ช่วยให้เกิดแนวคิด และวิธีการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ที่จะนำเสนอความเป็นท้องถิ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิด/ทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัยเรื่อง ‘การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม’ ประกอบไปด้วย

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาษาถิ่น (Dialect)

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (Television Drama Production)

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง (Narration)

2.4 แนวคิดอัตลักษณ์ (Identity)

2.5 แนวคิดท้องถิ่นนิยม (Localism)

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาษาถิ่น (Dialect)

ภาษาถิ่น หมายถึง ภาษาย่อยของภาษาใดภาษาหนึ่งที่ใช้พูดในแต่ละชุมชน ตัวอย่างเช่น ในประเทศไทยเราสามารถแบ่งภาษาไทยตามความคล้ายคลึงกันทั้งเสียงและคำศัพท์ได้ 4 กลุ่ม คือ ภาษาไทยถิ่นกลาง ภาษาไทยถิ่นเหนือ ภาษาไทยถิ่นอีสาน และภาษาไทยถิ่นใต้ โดยทั่วไปแล้วคนไทยจะสามารถระบุได้ว่าภาษาที่ตนได้ยินอยู่นั้นเป็นเสียงพูดของคนภาคใดหรือเป็นภาษาไทยถิ่นใด แต่จะไม่อาจระบุได้ว่าเป็นคนจังหวัดใด ยกเว้นคนที่อยู่ในภาคนั้นๆ จึงจะทราบได้ทั้งนี้เป็นเพราะความแตกต่างที่ละเอียดปลีกย่อยเล็กลงไปอีก จากความแตกต่างของภาษาระหว่างภาค ฉะนั้น จะเห็นได้ว่าในแต่ละภาคนั้นหากต่างจังหวัดกันหรือจังหวัดเดียวกันแต่ต่างตำบลกัน ภาษาก็จะแตกต่างกันออกไปอีก เป็นภาษาถิ่นย่อยของแต่ละถิ่นโดยเฉพาะ (กรรณิการ์ วิมลเกษม, 2549)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การศึกษาภาษาถิ่นต่างๆ ให้ประโยชน์หลายประการดังต่อไปนี้

- ประโยชน์ในด้านการสื่อสาร ภาษาเป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งที่มนุษย์ใช้ในการติดต่อสื่อสารทำความเข้าใจกัน ฉะนั้น การเรียนรู้ภาษาถิ่นใดก็ย่อมสามารถเจรจาสื่อสารเข้าถึงผู้ที่เป็นเจ้าของภาษาได้และทำให้ผู้ที่เป็นเจ้าของภาษาเกิดความรู้สึกที่เป็นมิตรอีกด้วย

- การศึกษาภาษาถิ่นทำให้ผู้ศึกษามีความรู้คำศัพท์กว้างขวางมากยิ่งขึ้น สามารถนำความรู้ที่ได้มาช่วยศึกษาหรือช่วยให้เข้าใจภาษาไทยมาตรฐานดียิ่งขึ้น และช่วยให้ไม่เกิดการใช้คำที่ผิดพลาดได้

- การศึกษาภาษาถิ่นเป็นการช่วยอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมของชาติ เพราะการศึกษาภาษาถิ่นจะช่วยกระตุ้นให้เจ้าของภาษาเกิดความภาคภูมิใจในภาษาของตน อันจะนำไปสู่การนำมาใช้พูดจากันอยู่ตลอดเวลาซึ่งจะช่วยรักษาภาษาถิ่นให้คงอยู่สืบไป

ความเป็นมาของภาษาไทยถิ่น

ภาษาไทยถิ่นเป็นภาษาย่อยของภาษาไทย ภาษาไทยจะต้องมีความเป็นมาพร้อมๆ กับคนไทย ในปัจจุบันที่มาของชนชาติไทยยังเป็นที่ถกเถียงกันอยู่ เรายังหาข้อสรุปไม่ได้ว่าจุดแรกเริ่มของชุมชนชาวไทยนั้นอยู่ที่ไหน ดังนั้นข้อสรุปเกี่ยวกับความเป็นมาของภาษาไทยก็ยังไม่ชัดเจนเช่นเดียวกัน แต่ได้มีนักภาษาศาสตร์บางคนที่ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับความเป็นมาของภาษาไทย เช่น เจ มาร์วิน บราวน์ นักภาษาศาสตร์ชาวสหรัฐอเมริกาได้ศึกษาภาษาไทยถิ่นต่างๆ ประมาณ 60 ถิ่น เพื่อศึกษาถึงความสัมพันธ์ของลักษณะทางภาษา เช่น ลักษณะทางเสียง วงศัพท์ และไวยากรณ์ แล้วทำแผนภูมิแสดงวิวัฒนาการของภาษาไทยถิ่นดังกล่าวขึ้น และได้จัดแบ่งภาษาไทยถิ่นต่างๆ ออกเป็น 7 กลุ่ม คือ (ภาษาชาน (Shan), ภาษาไทยถิ่นเหนือ (Northern Thai), ภาษาพวน (Phuan), ภาษาไทยกลาง (Central Thai), ภาษาผู้ไทย (Phu Thai), ภาษาไทยถิ่นอีสานหรือภาษาลาว (Lao) และภาษาไทยถิ่นใต้ (Southern Thai) และได้เสนอผลการศึกษาค้นคว้าไว้ในเอกสารเรื่อง “จากการไทยสมัยโบราณสู่ภาษาไทยถิ่นปัจจุบัน” (From Ancient Thai to Modern Dialects) และได้เสนอข้อสรุปเกี่ยวกับความเป็นมาของภาษาไทยถิ่นต่างๆ ไว้ว่า ภาษาไทยสมัยโบราณเป็นภาษาไทยถิ่นที่ใช้พูดกันในมณฑลยูนนานซึ่งเป็นมณฑลทางตอนใต้ของจีน ต่อมาภาษายูนนานได้เกิดวิวัฒนาการเป็นภาษาไทยถิ่น 3 สาขา คือ (ฉันทัส ทองช่วย, 2534)

1. สาขาเชียงแสน ภาษาไทยสาขานี้ได้วิวัฒนาการเป็นภาษาไทยถิ่นต่างๆ ที่ใช้พูดกันอยู่ในภาคเหนือและภาคกลางของไทยปัจจุบัน

2. สาขาล้านช้าง ภาษาไทยสาขานี้ได้วิวัฒนาการเป็นภาษาไทยถิ่นต่างๆ ที่ใช้พูดกันอยู่ในภาคอีสานของไทย และภาษาลาว ภาษาไทยอีสานกับภาษาลาวจึงมีประวัติความเป็นมาร่วมกัน

3. สาขาสุโขทัย ภาษาไทยสาขานี้ได้วิวัฒนาการเป็นภาษาไทยถิ่นต่างๆ ที่ใช้พูดกันอยู่ในภาคใต้ของไทย ตลอดลงไปจนกระทั่งถึงประเทศมาเลเซีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความสำคัญของภาษาถิ่น

ภาษาถิ่นเป็นภาษาของกลุ่มชาติที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นต่างๆ เช่น ภาษาไทยถิ่นเป็นภาษาของกลุ่มชาวไทยซึ่งอาศัยกระจัดกระจายอยู่ทั่วประเทศ ภาษาถิ่นที่เกี่ยวข้องกับชนกลุ่มใดย่อมเป็นภาษาที่มีความสำคัญต่อชนกลุ่มนั้นมากที่สุด เช่น ภาษาไทยถิ่นตากใบ ย่อมมีความสำคัญต่อกลุ่มชนชาวไทย

ที่อาศัยอยู่ในท้องที่อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาสมากที่สุด เพราะเป็นภาษาที่พวกเขาใช้พูดติดต่อสื่อสารร่วมกันมาตั้งแต่แรกเกิด ทั้งยังภูมิใจในฐานะที่เป็นภาษาของบรรพชน ความสำคัญของภาษาถิ่นจึงอาจพิจารณาจากตัวเจ้าของภาษาส่วนหนึ่งและจากผู้ที่เข้าไปมีบทบาทเกี่ยวข้องอีกส่วนหนึ่ง ดังนี้ (ฉันทัส ทองช่วย, 2534)

1. ภาษาถิ่นเป็นภาษาประจำถิ่นของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นนั้นๆ เป็นภาษาที่พวกเขาต้องใช้ติดต่อสื่อสารกันในชีวิตประจำวันเป็นภาษาที่พวกเขาใช้กันมาตั้งแต่เกิดได้เรียนรู้ จดจำ สืบทอดและร่วมรับในการปรับปรุง เปลี่ยนแปลง เป็นภาษาที่มีความสำคัญในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต เป็นภาษาที่พวกเขาใช้ได้ดีที่สุด

2. ภาษาถิ่นเป็นวัฒนธรรมส่วนหนึ่งที่ควรศึกษา เพราะการศึกษาภาษาถิ่นจะช่วยให้ได้เข้าใจสภาพสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนได้ทางหนึ่ง ภูมิปัญญาของชาวบ้านด้านต่างๆ เช่น เพลงกล่อมเด็ก นิทาน ปริศนาคำทาย ตำนานสถานที่ บทร้องประกอบการแสดง บทร้องประกอบการละเล่นของเด็ก สำนวน สุภาษิต ชื่อบุคคล ชื่อพืชและสัตว์ ชื่อสิ่งของเครื่องใช้ ชื่ออาหารเครื่องดื่ม บทสวดในพิธีกรรมและวรรณกรรมท้องถิ่นต่างๆ ล้วนแล้วแต่ต้องใช้ภาษาเป็นเครื่องมือสื่อสารถ่ายทอดทั้งสิ้น การที่จะเข้าใจได้ลึกซึ้งถึงสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของคนแต่ละท้องถิ่น

3. ภาษาถิ่นเป็นรากฐานทางด้านประวัติศาสตร์ของกลุ่มชน เราอาจกล่าวได้กลุ่มระดับชาวบ้านที่ใช้ภาษาเดียวกันในชีวิตประจำวันสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคนจะต้องมีประวัติความเป็นมาร่วมกัน เช่น ชาวไทยถิ่นตากใบ กับชาวมาเลเซียเชื่อสายไทยในอำเภอตุมปัต รัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย ซึ่งพูดภาษาไทยถิ่นตากใบในชีวิตประจำวันอยู่ในขณะนี้จะต้องมีประวัติศาสตร์ของกลุ่มชนร่วมกันมาในอดีต หรือชาวไทยถิ่นอีสานกับประชาชนลาวซึ่งใช้ภาษาไทยถิ่นร่วมกันในปัจจุบันก็จะต้องเกี่ยวข้องกันมาเป็นเวลาหลายร้อยปี แสดงว่าเราสามารถใช้ภาษาถิ่นเป็นหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์ของกลุ่มชนได้

4. ภาษาถิ่นเป็นบ่อเกิดของวรรณกรรมท้องถิ่น ผลการสำรวจวรรณกรรมท้องถิ่นทั้งวรรณกรรมที่สืบทอดกันด้วยวาจา หรือเป็นเรื่องที่เล่าสืบต่อกันมาด้วยปาก และวรรณกรรมที่ได้มีผู้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เช่น วรรณกรรมสมุดข่อย (หนังสือบุด) วรรณกรรมใบลาน และศิลาจารึก พบว่า มีจำนวนมหาศาล วรรณกรรมเหล่านี้มีหลายประเภท เช่น วรรณกรรมเกี่ยวกับศาสนา ความเชื่อ นิทานประโลมโลก ตำนาน ตำรายา ประวัติศาสตร์ กฎหมาย แบบเรียน สุภาษิตชาวบ้าน เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วรรณกรรมเหล่านี้ล้วนแล้วแต่สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของชาวบ้านแต่ละท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี และที่สำคัญคือเป็นวรรณกรรมที่ใช้ภาษาถิ่นเป็นสื่อในการถ่ายทอด

สาเหตุที่ทำให้ภาษาใดภาษาหนึ่งกลายเป็นภาษาถิ่น

ฉันทัส ทองช่วย (2534) ได้กล่าวถึงสาเหตุที่ทำให้ภาษากลายเป็นภาษาถิ่น ดังนี้

1. การย้ายถิ่นที่อยู่ของกลุ่มผู้ใช้ภาษา

การย้ายถิ่นที่อยู่ของกลุ่มผู้ใช้ภาษา เป็นสาเหตุสำคัญที่ภาษาใดภาษาหนึ่งกลายเป็นภาษาถิ่น เพราะว่าผู้ใช้ภาษาที่ย้ายถิ่นที่อยู่ออกไปตั้งถิ่นฐานใหม่ ได้ไปอยู่ในสิ่งแวดล้อมใหม่ ได้พบปะสังสรรค์กับกลุ่มชนกลุ่มอื่น รวมทั้งได้มีการประดิษฐ์คิดค้นผลผลิตทางวัฒนธรรมใหม่ๆ เพิ่มขึ้นเพื่อพัฒนาสภาพความเป็นอยู่อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการศึกษาเรียนรู้ เงื่อนไขเหล่านี้จะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านภาษาและวัฒนธรรมการใช้ภาษาทุกด้าน เช่น มีคำใช้เพิ่มขึ้น ได้พบเสียงพยัญชนะ เสียงสระ และเสียงวรรณยุกต์เพิ่มขึ้น ได้พบลักษณะการเรียงลำดับของคำเป็นวลีประโยคเพิ่มขึ้น และได้มีการปรับเปลี่ยนวิธีสื่อความหมายให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมของชุมชนใหม่ เป็นต้น เมื่อกลุ่มผู้ใช้ภาษาได้ย้ายถิ่นที่อยู่ออกไปห่างไกลจากเดิมหรือชุมชนของตนเป็นเวลานานๆ ทำให้ขาดการติดต่อสื่อสารระหว่างกันและกัน ลักษณะของภาษาและวัฒนธรรมการใช้ภาษาของชุมชนใหม่ก็จะค่อยๆ แตกต่างออกไปจากภาษาที่เคยใช้กันมาแต่เดิม จนกระทั่งเกิดเป็นภาษาถิ่นซึ่งเป็นภาษาย่อยที่เกิดจากการแปรของภาษาใดภาษาหนึ่งนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. สภาพแวดล้อมทางภูมิประเทศ

กลุ่มผู้ใช้ภาษาที่อาศัยอยู่ในสภาพแวดล้อมทางภูมิประเทศแตกต่างกัน เช่น อาศัยอยู่ในบริเวณพื้นที่ราบลุ่ม อาศัยอยู่บนเนินเขาในป่าใหญ่ที่ไม่มีถนนหนทางตัดผ่าน อาศัยอยู่ริมทะเลที่มีสัตว์น้ำชุกชุมและอาศัยอยู่ในภูมิประเทศที่ได้รับการดัดแปลงอย่างสวยงามของย่านชุมชนเมืองใหญ่ เป็นต้น กลุ่มผู้ใช้ภาษาที่แต่เดิมใช้ภาษาเดียวกันมาก่อนแล้วต่อมาได้เข้าไปตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ในสภาพแวดล้อมทางภูมิประเทศซึ่งแตกต่างกัน เช่น ทำนา เลี้ยงสัตว์ ทำไร่ ทำสวน หาของป่า จับสัตว์น้ำ ทำการอุตสาหกรรม หรือประกอบอาชีพธุรกิจ เป็นต้น นอกจากนี้กลุ่มชนดังกล่าวจะมีสภาพความเป็นอยู่ในระบบของวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน เช่น การอบรมเลี้ยงดู อาหารการกิน การแต่งกาย เครื่องประดับ เครื่องมือเครื่องใช้ และการประกอบพิธีกรรมต่างๆ เป็นต้น เงื่อนไขต่างๆ ดังกล่าวนี้มี

ส่วนทำให้กลุ่มผู้ใช้ภาษาซึ่งเคยใช้ภาษาเดียวกันร่วมกันมาแต่เดิมต้องใช้ภาษาที่แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมทางภูมิประเทศ และการประกอบอาชีพและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน

3. การรับอิทธิพลจากภาษาอื่นๆ

ภาษาอื่นๆ เช่น ภาษาของชนกลุ่มอื่น หรือภาษาต่างประเทศจะมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้ภาษาเกิดการเปลี่ยนแปลง ท้องถิ่นใดก็ตามที่มีอาณาเขตติดต่อกับต่างประเทศ เช่น ชาวไทยถิ่นใต้ที่อาศัยอยู่ในเขตพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ สงขลา สตูล ปัตตานี ยะลา นราธิวาส มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศมาเลเซีย ทำให้ภาษาไทยถิ่นใต้ของกลุ่มชนชาวไทยดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากภาษามลายูทั้งทางด้านคำ การออกเสียงคำ และการเรียงลำดับของคำเข้าเป็นวลี หรือประโยคอย่างเห็นได้ชัดเจน โดยเฉพาะอิทธิพลทางด้านคำยืมนั้นนับได้ว่าเด่นชัดที่สุด

4. การเปลี่ยนแปลงโดยภาวะทางธรรมชาติของภาษา

โดยภาวะทางธรรมชาติภาษาจะเปลี่ยนแปลงไปตามการเปลี่ยนแปลงของกลุ่มผู้ใช้ภาษาเมื่อกลุ่มผู้ใช้ภาษาได้รับการศึกษาดีขึ้น มีการพัฒนาทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรมด้านต่างๆ จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านการใช้ภาษาติดตามมา เช่น มีคำเกิดใหม่เพิ่มขึ้น มีการใช้สำนวนโวหารที่แปลกใหม่และสลับซับซ้อนขึ้น คำบางคำที่เคยใช้กันมาแต่เดิมกลับเสื่อมความนิยมลงไป คำบางคำเป็นคำที่สังคมเลิกใช้กลายเป็นภาษาที่ “ตาย” ไป ตามกาลเวลา และนี่คือการเปลี่ยนแปลงโดยเงื่อนไขทางธรรมชาติของภาษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแบ่งกลุ่มภาษาถิ่น

ภาษาไทยถิ่นที่ใช้พูดกันในท้องถิ่นต่างๆ ของประเทศไทยนั้น ถ้าแบ่งตามความแตกต่างของภูมิศาสตร์ อาจจะแบ่งได้เป็นกลุ่มใหญ่ๆ 4 กลุ่ม คือ (ฉันทัส ทองช่วย, 2534)

1. ภาษาไทยถิ่นเหนือ หมายถึง ภาษาย่อยของภาษาไทยที่พูดกันในท้องที่ของจังหวัดต่างๆ ทางภาคเหนือของประเทศไทย เช่น เชียงใหม่ เชียงราย ลำปาง ลำพูน แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน เป็นต้น

2. ภาษาไทยถิ่นอีสาน หมายถึง ภาษาย่อยของภาษาไทยที่พูดกันในท้องที่ของจังหวัดต่างๆ ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานของประเทศไทย เช่น นครราชสีมา นครพนม ร้อยเอ็ด สกลนคร ขอนแก่น อุบลราชธานี มหาสารคาม เลย และศรีสะเกษ เป็นต้น

3. ภาษาไทยถิ่นกลาง หมายถึง ภาษาย่อยของภาษาไทยที่พูดกันในท้องที่ของจังหวัดต่างๆ ทางภาคกลางของประเทศไทย เช่น กรุงเทพมหานคร นนทบุรี นครปฐม ราชบุรี กาญจนบุรี สุพรรณบุรี อ่างทอง อยุธยา ปทุมธานี นครนายก จันทบุรี และชลบุรี เป็นต้น

4. ภาษาไทยถิ่นใต้ หมายถึง ภาษาย่อยของภาษาไทยที่พูดกันในท้องที่ของจังหวัดต่างๆ ทางภาคใต้ของประเทศไทย เช่น ชุมพร ระนอง สุราษฎร์ธานี พังงา ภูเก็ต กระบี่ ตรัง นครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา สตูล ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส

เนื่องจากการแบ่งกลุ่มภาษาตามความแตกต่างของสภาพภูมิศาสตร์ดังกล่าวเป็นการแบ่งกลุ่มอย่างหยาบๆ ซึ่งเกี่ยวข้องกับเขตพื้นที่ที่กว้างขวางมาก ข้อเท็จจริงที่ปรากฏคือ ภาษาในแต่ละกลุ่มยังมีลักษณะแตกต่างกันอีกทั้งด้านเสียง คำ ไวยากรณ์ และความหมาย ตลอดจนวัฒนธรรมการใช้ภาษานั้นๆ แม้กระทั่งภาษาถิ่นที่ใช้พูดในจังหวัดเดียวกันบางจังหวัดก็ยังมีลักษณะความแตกต่างกันออกไป

ข้อสังเกตเกี่ยวกับสาเหตุของความผิดเพี้ยนเปลี่ยนแปลงของภาษาถิ่นใดถิ่นหนึ่งจนกระทั่งทำให้มีลักษณะแตกต่างกันนั้น อาจจะเกิดจากสาเหตุหลายประการ เช่น ความเปลี่ยนแปลงโดยธรรมชาติของตัวภาษา การอพยพโยกย้ายของกลุ่มผู้ใช้ภาษา ความแตกต่างด้านสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์และทางธรรมชาติ เป็นต้น ถ้าผู้พูดภาษาเดียวกันมีโอกาสได้ติดต่อใช้ภาษาร่วมกันอยู่ก็ย่อมจะรับรู้การเปลี่ยนแปลงทางภาษาที่ใช้การรับรู้ร่วมกันนี้ทำให้ภาษาที่ใช้มีลักษณะเหมือนๆ กัน กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงหรือการผิดเพี้ยนของภาษาย่อมเป็นไปในทำนองเดียวกันหรือแนวเดียวกัน ถ้าหากผู้พูดภาษาเดียวกันนั้นจำเป็นต้องอพยพแยกย้ายถิ่นที่อยู่กันออกไปทำให้ขาดการติดต่อกัน เมื่อต่างฝ่ายต่างก็ได้ไปอยู่ในสภาพแวดล้อมทั้งทางภูมิศาสตร์ และทางธรรมชาติที่แตกต่างกัน มีการพบปะสังสรรค์ทางสังคมกับกลุ่มชนกลุ่มอื่นๆ แตกต่างกันนานวันเข้าก็จะไม่สามารถรับรู้การผิดเพี้ยนในตัวภาษาของกันและกันได้ การไม่สามารถรับรู้ความผิดเพี้ยนทางภาษาของกันและดังกล่าวนี้ ในที่สุดก็จะทำให้ภาษาเปลี่ยนแปลงไปเป็นคนละแนว ภาษาที่ผิดเพี้ยนเปลี่ยนแปลงแตกต่างกันไปตามท้องถิ่นที่ผู้พูดภาษานั้นอาศัยอยู่เรียกว่า “ภาษาถิ่น”

ภาษาไทยถิ่นเหนือ

สภาพทั่วไปของภาษาถิ่นภาคเหนือ เรียกกันตามภาษาถิ่นว่า “คำเมือง” ซึ่งเป็นภาษาที่ประชาชนภาคเหนือใช้กันอยู่โดยทั่วไปในจังหวัดเชียงราย พะเยา เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน ถึงแม้ว่าภาษาคำเมืองในท้องที่บางจังหวัดจะมีส่วนปลีกย่อยแตกต่างกันไปบ้างก็ตาม แต่ก็ยังคงลักษณะร่วมของคำเมือง (ธวัช ปุณโณทก, 2552)

ภาษาคำเมืองที่ได้ใช้กันสืบมาในอาณาจักรลานนาเชียงใหม่ตั้งแต่สมัยอดีต ซึ่งมีลักษณะเฉพาะต่างไปจากภาษามาตรฐานของไทยอยู่มาก แต่การแตกต่างนี้เป็นไปตามระเบียบมีกฎเกณฑ์ในการกลายเสียงของคำ ฉะนั้นจึงจัดเป็นภาษาถิ่นไทยถิ่นหนึ่งและมีประชาชนจำนวนมากที่ใช้ภาษาคำเมืองสื่อสาร สื่อความหมายกันในประชาชนภาคเหนือ ถึงแม้ว่าปัจจุบันภาษามาตรฐานจะเข้าไปมีอิทธิพลในภาษาคำเมืองอยู่มากก็ตาม แต่ในชนบทภาคเหนือประชาคมยังพูดภาษาคำเมืองอยู่ทั่วไป และนับวันว่าภาษามาตรฐานจะเข้าไปมีอิทธิพลในภาษาถิ่นภาคเหนือเป็นทวีคูณ เนื่องจากคนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้ภาษามาตรฐานจากโรงเรียนอย่างทั่วถึง และมีความจำเป็นที่จะต้องใช้ภาษามาตรฐานในการสื่อสารมากขึ้น อิทธิพลของภาษามาตรฐานต่อภาษาถิ่นภาคเหนือน่าจะเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2464 คือ ปีที่เริ่มใช้ พ.ร.บ. ประถมศึกษา และมีการเปิดสอนหนังสือระบบโรงเรียนทั่วประเทศ

ภาษาไทยถิ่นอีสาน

สภาพทั่วไปของภาษาถิ่นอีสาน เนื่องจากประชาคมอีสานมีประวัติศาสตร์ห่างเหินกับราชธานีในสมัยอดีต และได้สืบทอดวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขงมาช้านาน จึงเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ภาษาถิ่นอีสานมีความแตกต่างไปจากภาษาภาคกลาง และอีกประการหนึ่งมีการอพยพโยกย้ายประชากรมาตั้งภูมิลำเนาในท้องถิ่นอีสานในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งประชากรเหล่านั้นบางกลุ่มพูดภาษาแตกต่างกันไป ซึ่งมีทั้งประชากรที่พูดภาษาถิ่นแบบต่างๆ ของไทย และประชากรที่พูดภาษาเขมร ส่วย แต่อย่างไรก็ตามประชากรส่วนใหญ่ในภูมิภาคอีสานพูดภาษาถิ่นอีสาน ถึงแม้ว่าจะมีสำเนียงบางจังหวัดแตกต่าง ผิดเพี้ยนกันบ้าง แต่ก็พอจัดเป็นกลุ่มเดียวกันได้ (ธวัช ปุณโณทก, 2552)

ภาษาถิ่นอีสานนั้นหมายถึง ภาษาที่ชนกลุ่มใหญ่ในภาคอีสานใช้พูดกัน เรามักเรียกอย่างผิดๆ ว่า ภาษาลาว ภาษาถิ่นอีสานใช้กันทั่วไปในจังหวัด อุบลราชธานี นครพนม ร้อยเอ็ด มหาสารคาม กาฬสินธุ์ ขอนแก่น อุดราธานี หนองคาย เลย ชัยภูมิ และบางส่วนของสกลนคร ศรีสะเกษ บุรีรัมย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุรินทร์ และนครราชสีมา ภาษาถิ่นอีสานในจังหวัดดังกล่าวนี้ เป็นภาษาที่จัดอยู่ในกลุ่มเดียวกันได้ คือ มีลักษณะโดยทั่วไปเหมือนกัน เช่น การใช้คำ และหน่วยเสียงพยัญชนะ สระ เหมือนกัน จะแตกต่างกันบ้างในหน่วยเสียงวรรณยุกต์ คือ ออกเสียงวรรณยุกต์มีระดับเสียงผิดเพี้ยนกัน เช่น ภาษาในท้องถิ่นจังหวัดเลย ชัยภูมิ นครพนม และสกลนคร จะมีเสียงวรรณยุกต์ต่างกับกลุ่มอื่นๆ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นตน

ภาษาไทยถิ่นใต้

สภาพทั่วไปของภาษาถิ่นใต้ คือ ภาษาที่ใช้พูดกันในภาคใต้ หรือปักษ์ใต้ของไทย ลักษณะทั่วไปคล้ายคลึงกับภาษากลางอยู่มาก เมื่อเทียบกับภาษาถิ่นภาคเหนือและภาคอีสาน ภาษาถิ่นภาคใต้ใช้กันในจังหวัด ชุมพร สุราษฎร์ธานี ระนอง พังงา ภูเก็ต กระบี่ ตรัง นครศรีธรรมราช สงขลา และบางส่วนในท้องที่จังหวัด ปัตตานี ยะลา นราธิวาส สตูล และประจวบคีรีขันธ์ ประชาคมในจังหวัดดังกล่าวพูดภาษาไทยที่จัดกลุ่มเป็นภาษาถิ่นใต้ ถึงแม้ว่าในบางจังหวัดจะมีเสียงเพี้ยนกันไป และใช้บางคำไม่ตรงกันบ้างก็ตาม แต่พิจารณาลักษณะโดยทั่วไปแล้วถือว่าเป็นภาษาถิ่นกลุ่มเดียวกันได้ เช่น นครศรีธรรมราชออกเสียงเพี้ยนจากภาษาสงขลา ภูเก็ต ตรัง กระบี่ เหล่านี้ ก็เป็นแต่เพียงภาษาถิ่นย่อยของภาคใต้เท่านั้น (ธวัช ปุณโณทก, 2552)

โดยผู้วิจัยสรุปเกี่ยวกับแนวคิดภาษาถิ่นได้ว่า การใช้ภาษาถิ่นเหนือ ภาษาถิ่นอีสาน และภาษาถิ่นใต้ที่ปรากฏในงานละครโทรทัศน์ โดยส่วนใหญ่ก็จะเป็นละครที่นำเสนอความเป็นท้องถิ่น และนักแสดงในเรื่องสื่อสารกันด้วยภาษาถิ่นนั้นๆ เนื่องมาจากสาเหตุข้างต้นที่ได้บอกถึงการย้ายถิ่นที่อยู่ของผู้ใช้ภาษาถิ่นจึงเกิดการแพร่กระจายของภาษาถิ่นไปตามกลุ่มคน และการรับอิทธิพลทางภาษาอื่นทำให้ภาษาดั้งเดิมมีการเลิกใช้ หรือเกิดคำใหม่ขึ้นมาเพื่อใช้ในการทำความเข้าใจกับการใช้สื่อสารกันมากขึ้น ในวิจัยเรื่องนี้จึงต้องการที่จะให้ตัวละครท้องถิ่นสามารถที่จะสื่อสารด้วยภาษาถิ่น โดยเกิดจากการทำการศึกษาเกี่ยวกับการใช้ภาษาถิ่นในแต่ละท้องถิ่นที่มีความหลากหลายทั้งเรื่องของสำเนียงเสียงวรรณยุกต์ การใช้คำ การแบ่งวรรคตอน และรูปประโยค ให้มีความถูกต้องชัดเจนที่สุด รวมถึงการศึกษาถึงที่มาของภาษาถิ่นบางส่วนที่เลือกมาใช้งานเพื่อต่อยอดในเรื่องการความเชื่อมโยงของตัวละครกับท้องถิ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (Television Drama Production)

ขั้นตอนการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ หมายถึง ขั้นตอนการสร้างสรรค์นับตั้งแต่สถานีโทรทัศน์มีเวลาออกอากาศและมอบหมายให้ดำเนินการสร้างสรรค์ละครมาเสนอเพื่อพิจารณาต่อไปนี้ (ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์, 2548)

1. การสร้างสรรค์เรื่อง (Story)

การสร้างสรรค์เรื่อง (Story) เป็นการคิดเกี่ยวกับเรื่องที่จะทำเป็นละคร ประกอบด้วยการคิดสร้างสรรค์เกี่ยวกับประเภทเรื่องหรือแนวเรื่อง (Genres) แก่นเรื่อง (Theme) การวางตัวละคร (Characters) และการคิดโครงเรื่อง (Plot)

ผู้สร้างสรรค์จะคิดตั้งแต่จะทำละครประเภทใด แนวเรื่องอะไร ทำให้ผู้ชมกลุ่มไหนดู จุดขายอยู่ตรงไหนความสนุกที่ชวนให้ติดตามคืออะไร ทำแล้วจะขายได้หรือไม่ ทำอย่างไรจะถูกใจผู้ชม เมื่อทบทวนความคิดจนครบถ้วนแล้ว จึงเขียนร่างความคิดลงไปเป็นลายลักษณ์อักษร นับตั้งแต่การเขียนถึงตัวละครหลัก ลักษณะ บุคลิก รูปลักษณ์ตัวละคร ปมขัดแย้ง เหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นสืบเนื่องจากความขัดแย้ง แล้วเขียนเป็นโครงเรื่องขึ้นมา

2. การเขียนทรีทเม้นท์ (Treatment)

การเขียนทรีทเม้นท์ (Treatment) เป็นการนำความคิดสร้างสรรค์ที่อยู่ในสมอง แสดงออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรม ด้วยการเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเมื่อได้อ่านแล้วจะทำให้จินตนาการมองเห็นภาพฉากละครได้ใกล้เคียงกับเรื่องที่จะนำเสนอมากที่สุด ซึ่งมีประโยชน์ต่อการวางแผนและดำเนินการขั้นต่อไป ทีมงานฝ่ายอื่นๆ สามารถนำไปใช้เตรียมงานในส่วนที่ตนรับผิดชอบได้ เช่น ฝ่ายฉากใช้ทรีทเม้นท์ไปออกแบบฉาก ฝ่ายเสื้อผ้าใช้ทรีทเม้นท์ไปออกแบบจัดหาเสื้อผ้านักแสดงให้ตรงกับบทบาทที่ได้รับ ฝ่ายสถานที่ใช้ทรีทเม้นท์ไปจัดหาสถานที่ถ่ายทำที่เหมาะสมกับเรื่อง แล้วสรุปรวบยอดเป็นธีมของเรื่องที่ต้องการจะนำเสนอไปในทิศทางเดียวกัน

การเขียนทรีทเม้นท์ในส่วนของละคร เป็นการเขียนแสดงลำดับการนำเสนอเรื่องของละครโดยย่อ เป็นการเขียนระบุเหตุการณ์ที่จะปรากฏ ประกอบด้วยตัวละคร การกระทำ ฉากหรือเหตุการณ์ โดยมีการจัดลำดับการนำเสนออย่างเหมาะสมตามแบบฉบับละคร ทรีทเม้นท์แบ่งเป็น 2 ประเภทคือ ทรีทเม้นท์รวมของละครทุกตอน และทรีทเม้นท์ของละครแต่ละตอน ทั้งนี้ก็เพื่อให้ทีมงานทำงานได้ง่ายขึ้น เมื่อมองเห็นภาพรวมของละครตลอดทั้งเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักและวิธีการเขียนทรีทเม้นท์ โดยทั่วไปแล้วการเขียนทรีทเม้นท์จะใช้เขียนในภาพบทสนทนาบอกถึงมิติของฉากและตัวละคร ซึ่งจะเป็นการแสดงถึงการสร้างปัญหาในโครงสร้างของละคร เช่น เหตุการณ์ ความขัดแย้ง ควรพยายามเขียนให้เห็นภาพมากที่สุด โดยใช้คำศัพท์ที่แสดงให้เห็นภาพได้ ผู้สร้างสรรค์จะต้องเขียนให้มีลักษณะดังต่อไปนี้ (ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์, 2548)

- สร้างประสบการณ์ให้ผู้อ่านได้เข้าใจเรื่องที่จะเสนอ
- ถ่ายทอดในความคิดแสดงออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรม
- เป็นการจัดลำดับฉาก เหตุการณ์ หรือการกระทำของตัวละคร
- จัดแบ่งช่วงเวลาในการนำเสนอเรื่อง
- ควบคุมความสนใจให้อยู่ในแกนของเรื่องเดียวกัน
- กำหนดขั้นตอนการนำเสนอให้ชัดเจน

3. การคัดเลือกนักแสดง (Casting)

ละครโทรทัศน์โดยเฉพาะละครเรื่องยาวหลายตอนจบที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ในปัจจุบัน การคัดเลือกนักแสดงหลักจะมีความสำคัญอย่างยิ่ง ด้วยเหตุผลสำคัญ 2 ประการ คือ (ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์, 2548)

1. ความสามารถในการแสดง (Performance) นักแสดงที่ความสามารถมาก ทำให้ผู้ชมติดใจในบทบาทการแสดง และเกิดความประทับใจในตัวละครนั้นได้ดี ทำให้ละครเป็นที่นิยมและถูกกล่าวถึง ทักษะเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้ชมคาดหวังว่าจะได้รับจากการแสดงของนักแสดงที่มีการพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอ

2. ความมีชื่อเสียงนักแสดง (Celebrity) มีความสำคัญต่อละคร เนื่องจากนักแสดงที่มีชื่อเสียงมักมีผู้ชมจำนวนมากที่รู้จักคุ้นเคย มีความชื่นชมประทับใจเป็นทุนอยู่ก่อน รวมทั้งการที่นักแสดงคนนั้นมีโอกาสถ่ายแบบ ถ่ายโฆษณาเผยแพร่ตามสื่อต่างๆ จะยิ่งช่วยเสริมสร้างชื่อเสียง สร้างการจดจำนักแสดงคนนั้นได้ดียิ่งขึ้น ต่อยอดไปยังงานอีเว้นท์ที่จะได้รับสืบเนื่องมาจากการแสดงแต่ละครเรื่อง ทำให้เกิดผลตกค้างความทรงจำ (Carry over effect) จากความทรงจำเดิม รวมทั้งเป็นการถ่ายโอนชื่อเสียงและความประทับใจของผู้ชมเดิมมายังละครที่แสดงด้วย

ผู้สร้างสรรค์จึงต้องคิดไปถึงว่าเรื่องราวละครที่เราจะจัดทำขึ้น ควรจะให้นักแสดงหรือดาราคนใดเป็นนักแสดงหลัก หรือที่เรียกว่า “คู่พระคู่นาง” โดยพิจารณาถึงชื่อเสียง ความสามารถ ความเหมาะสมกับบทบาทตัวละคร เวลาหรือคิวที่มีให้ในการถ่ายทำ ถ้าได้นักแสดงที่มีทั้งชื่อเสียงและความสามารถสูง ย่อมเป็นพื้นฐานที่ดีของความสำเร็จ ในทางปฏิบัติแล้วทางผู้บริหารสถานีโทรทัศน์จะมีบทบาทสำคัญในการกำหนดตัวนักแสดงหลักของละครด้วย บางสถานีอาจขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของผู้บริหารสถานี บางสถานีก็ใช้การพิจารณาร่วมกันระหว่างผู้สร้างสรรค์กับผู้บริหารสถานี บางสถานีก็มอบหมายให้สร้างสรรค์คัดเลือกตามความเหมาะสม ทั้งนี้วิธีการใหม่ๆ ในการคัดเลือกนักแสดงขึ้นมาเล่นละครคือ การใช้นักแสดงที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วประกบคู่กับนักแสดงหน้าใหม่ที่กำลังได้รับความนิยม เพื่อให้เกิดเป็นดาวรุ่งดวงใหม่ และอาจจะทำให้เกิดกระแส “คู่จิ้น” มีที่มาจากคำว่า “Sweet-heart Imagination” หมายถึง คู่รักในจินตนาการ การใฝ่ฝันอยากให้ได้เป็นคู่ในชีวิตจริง ด้วยความเหมาะสมจากบทบาทที่นักแสดงได้รับ คู่จิ้นจึงวัดได้จากละครโทรทัศน์หลายๆ เรื่องที่ประสบความสำเร็จในการเลือกพระ-นางได้ลงตัว ทำให้ทั้งละครและตัวนักแสดงยังคงขายได้ในเชิงของการตลาด ทำให้ผู้บริหารมองเห็นทิศทางของการวางตัวนักแสดงในละครเรื่องต่อไป

4. การวางแผนปฏิบัติการผลิตรายการ (Implementation Plan)

การวางแผนปฏิบัติการผลิตรายการ เป็นการคิดวางแผนเกี่ยวกับทรัพยากรที่ต้องใช้ในการผลิตรายการทั้ง คน เงิน อุปกรณ์ สถานที่ เวลา โดยพิจารณาถึงความสามารถ ประสบการณ์ และความเป็นไปได้ (ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์, 2548)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อวางแผนปฏิบัติการผลิตรายการเสร็จแล้ว เราก็จะได้แผนงานที่เป็นลายลักษณ์อักษร ที่เรียกว่า “แผนปฏิบัติการผลิตรายการ” (Implement plan) ที่สามารถสื่อสารกับทีมงานผลิตจากบริษัทให้เข้าใจและสามารถนำไปปฏิบัติได้ถูกต้อง ทั้งนี้ในปัจจุบันการทำงานให้ง่ายขึ้นและประหยัดงบประมาณในการจัดสรรทรัพยากรนั้น เมื่อได้บทละครมาแล้ว 5 ตอนใหญ่ (ตอนละ 2 ชั่วโมง) ทีมงานทุกฝ่ายจะต้องนำมาประมวลผลการใช้งบประมาณตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งจะใช้บทละครทั้งหมด 13 ตอนใหญ่ โดยประมาณเพื่อคำนวณหาตัวเลขคร่าวๆ ให้ได้ว่าแต่ละฝ่ายจะต้องใช้งบเท่าไหร่ จะได้ง่ายต่อการจัดสรรไปทำงาน แต่ส่วนใหญ่แล้วงบที่ใช้มักจะเกินจากการคำนวณเบื้องต้น ด้วยปัจจัยเรื่องเวลา และออกอากาศ

5. การเขียนบท (Script Writing)

งานสร้างสรรค์ละครไม่ได้จบลงเพียงแค่วางแผนเท่านั้น หากแต่ผู้สร้างสรรค์จะต้องเขียนบทละครสำหรับนำไปถ่ายทำเป็นละครโทรทัศน์ แม้จะมีบทประพันธ์แล้วแต่ก็ไม่สามารถนำไปถ่ายทำได้ เพราะบทประพันธ์เน้นที่การบรรยายด้วยตัวอักษรและคำพูดบทสนทนาของตัวละคร ผู้อ่านต้องจินตนาการไปตามเรื่องราวตามตัวอักษร แต่ละครโทรทัศน์มีภาคแสดงให้เห็นด้วย กล่าวคือมีภาพของการกระทำของตัวละคร ฉาก สถานที่ เวลาให้เห็นด้วย ซึ่งเป็นวิธีการสื่อสารตามแบบของสื่อโทรทัศน์ ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องเข้าใจหลักและวิธีการเขียนบทละครโทรทัศน์ด้วย หลังจากที่เขียนบทละครโทรทัศน์เสร็จแล้ว ในทางปฏิบัติจะส่งให้ฝ่ายพิจารณาบทของสถานีหรือของบริษัทผู้ผลิตรายการตรวจสอบก่อน ว่ามีแก้ไขส่วนใดหรือไม่ ถ้าไม่มีแก้ไขก็ส่งไปยังฝ่ายผลิตรายการได้ทันที (ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์, 2548)

หากทีมสร้างสรรค์เป็นคนละทีมกับผลิต ในทางปฏิบัติจะต้องมีการประชุมร่วมระหว่างฝ่ายสร้างสรรค์กับฝ่ายผลิต เพื่อสื่อสารเรื่องละครให้เข้าใจตรงกันเสียก่อน โดยเฉพาะผู้กำกับการแสดงที่รับผิดชอบในเรื่องราวที่จะนำเสนอทั้งหมด จะต้องเป็นผู้ที่มีความเข้าใจมากที่สุด เพราะต้องเป็นผู้ตีความเรื่องตามบทละคร แล้วถ่ายทอดมาเป็นภาพและเสียง ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์ ผู้เขียนบท จะต้องชี้แจงแนวคิด จุดมุ่งหมาย การดำเนินเรื่องของละครให้ที่ประชุมทราบโดยละเอียด ก่อนที่จะนำไปผลิต

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง (Narration)

การเล่าเรื่องในละครโทรทัศน์ สามารถวิเคราะห์องค์ประกอบพื้นฐานต่างๆ ได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1. โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่อง หมายถึง การลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในละครอย่างมีเหตุผลและมีจุดหมาย โครงเรื่องส่วนใหญ่มักจะมีองค์ประกอบ 2 ส่วน คือ ความต้องการหรือความปรารถนาของตัวละครอย่างหนึ่งกับปัญหาหรืออุปสรรคที่ขัดขวางไม่ให้ตัวละครบรรลุจุดหมายอย่างหนึ่ง โดยมีขั้นตอนการลำดับเหตุการณ์ 5 ขั้นตอน ดังนี้ (ฐมาพร มะโรณีย์, 2551)

1.1 การเริ่มเรื่อง (Exposition) เป็นการชักจูงความสนใจของผู้ชมให้ติดตามเรื่องราว โดยวิธีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉากหรือสถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหาหรือเผยปมขัดแย้งเพื่อชวนให้ติดตาม การเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องเรียงลำดับเหตุการณ์ อาจเริ่มเรื่องจากตอนกลางเรื่องหรือย้อนจากตอนท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้

1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising action) เป็นขั้นตอนที่เรื่องราวเริ่มดำเนินไปมากขึ้น ปมปัญหาที่สร้างความขัดแย้งเริ่มรุนแรงหรือเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ ส่งผลให้ตัวละครเริ่มอยู่ในสถานการณ์ที่ยุ่งยาก

1.3 ขั้นภาวะวิกฤติ (Climax) เป็นขั้นตอนที่ความขัดแย้งได้พุ่งขึ้นสูงสุดกระทั่งถึงจุดแตกหัก และตัวละครตกอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจเลือกหรือหาทางออกด้วยวิธีการอย่างใดอย่างหนึ่ง

1.4 ขั้นภาวะคลี่คลาย (Falling action) เป็นขั้นตอนภายหลังจากจุดวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว ปัญหาความยุ่งยาก ข้อขัดแย้งที่เกิดขึ้นก่อนหน้า หรือเงื่อนงำต่างๆ ถูกเปิดเผยให้กระจ่างหรือแก้ไขเสร็จสิ้นไปได้ด้วยดี

1.5 ขั้นตอนการยุติเรื่องราว (Ending) เป็นขั้นตอนที่เรื่องราวที่เกิดขึ้นทั้งหมดตั้งแต่ต้นได้จบสิ้นลง ซึ่งสามารถจบได้หลายแบบ เช่น จบแบบมีความสุข (Happy ending) จบอย่างสูญเสียหรือจบแบบเป็นปริศนาให้คิดต่อไป เป็นต้น

2. แก่นความคิด (Theme)

แก่นความคิดหรือแก่นเรื่อง คือ ที่เรื่องได้นำเสนอต่อผู้ชม อาจจะเป็นสาระหรือข้อคิดเห็นที่สอดแทรกอยู่ภายใต้องค์ประกอบต่างๆ ของละคร

ประเภทของแก่นเรื่อง แบ่งออกตามการวิเคราะห์เนื้อหาหลักของละครไว้ 6 ประเภท ดังนี้ (ฐมาพร มะโรณีย์, 2551)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1. Love Theme แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับความรักระหว่างหนุ่ม-สาว, สามี-ภรรยา แต่ไม่รวมถึงความรักของครอบครัวหรือความรักในเพศเดียวกัน โดยแนวเรื่องประเภทนี้จะมุ่งสนใจในปัญหาความสัมพันธ์ของคู่รักว่าจะจบลงด้วยดีอย่างไร ซึ่งในปมปัญหา ปมด้อยของตัวละคร ซึ่งในที่สุดปัญหาเหล่านี้ก็จะคลี่คลายหรือพังทลายลงกลายเป็นความสุข

2. Morality Theme แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับศีลธรรมจรรยา โดยแนวเรื่องจะเกี่ยวข้องกับปัญหาที่เกิดขึ้นจากหลักศีลธรรมของสังคม ละครจะแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของการทำความดีว่าเป็นสิ่งที่สังคมปรารถนา และการได้รับผลจากการกระทำเหล่านั้น

3. Idealism Theme แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับอุดมการณ์ แนวเรื่องประเภทนี้จะแสดงให้เห็นความพยายามของตัวละครหลักที่จะกระทำในสิ่งต่างๆ ให้บรรลุผลในสิ่งที่ตนปรารถนา ตัวละครประเภทนี้อาจจะเป็นนักปฏิวัติ นักบวช หรือศิลปิน เป็นต้น

4. Power theme แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับอำนาจ โดยแนวเรื่องเป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างบุคคล 2 คน หรือกลุ่มบุคคลที่มีความต้องการในสิ่งเดียวกัน อาทิ ต้องการตำแหน่งหน้าที่ต้องการอาณาเขต รวมถึงการแสวงหาอำนาจด้วยการต่อสู้กับอุปสรรคต่างๆ เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย

5. Career Theme แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับอาชีพ โดยแนวเรื่องประเภทนี้จะเป็นการแสดงให้เห็นถึงความพยายามในการประสบความสำเร็จในอาชีพ การได้มาซึ่งรายได้ที่ดี หรือความก้าวหน้าในตำแหน่งหน้าที่การงานของตัวละครหลัก โดยมีเป้าหมายหลักเพื่อให้ได้มาซึ่งความสำเร็จ

6. Outcast Theme แก่นเรื่องที่เกี่ยวกับบุคคลที่สังคมไม่ยอมรับ โดยแนวเรื่องจะเป็นเรื่องของคนที่ดำเนินชีวิตในสังคมที่แตกต่างจากคนทั่วไป เนื่องจากสาเหตุทางร่างกายหรือทางสังคม เช่น คนพิการ นักโทษ โสเภณี เด็กกำพร้า โดยเนื้อเรื่องจะแสดงให้เห็นถึงการใช้ชีวิตของบุคคลเหล่านี้ในสังคม สิ่งที่เขาแสดงออกต่อสังคมและสิ่งที่สังคมปฏิบัติต่อเขา

3. ตัวละคร (Character)

ตัวละคร หมายถึง ผู้กระทำเรื่องราวดังกล่าวและเป็นผู้ที่ได้รับผลจากการกระทำนั้นๆ ด้วย ตัวละครที่ดีจะต้องมีพัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงทางความคิด อุปนิสัย ตลอดจนมีทัศนคติที่เปลี่ยนแปลงต่อเรื่องราวต่างๆ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้ต้องเป็นไปอย่างสมเหตุสมผล จะพิจารณาใน 2 แง่มุม คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 ประเภทของตัวละคร (Type of character) สามารถจำแนกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

3.1.1 จำแนกประเภทตัวละครตาม “ลักษณะนิสัยของตัวละคร” แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ

- ตัวละครที่มีลักษณะไม่ซับซ้อน (Flat character or Simple character) หมายถึง ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยในด้านใดด้านหนึ่งเพียงด้านเดียว จนคล้ายกันเป็นลักษณะประจำตัว เช่น เป็นคนดี คนเลว เพียงอย่างเดียว

- ตัวละครหลายลักษณะหรือตัวละครซับซ้อน (Round character or Complex character) หมายถึง ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหลายๆ ด้านอยู่ในตัวเองเป็นตัวละครที่มีชีวิต ความคิด

อารมณ์ และความรู้สึกเหมือนกับมนุษย์ในโลกแห่งความเป็นจริง อาจมีทั้งรัก โลภ โกรธ หลง ดี หรือเลว อยู่ในตัวเองได้ จะเป็นลักษณะของตัวละครที่เราสามารถพบเจอได้ในชีวิตประจำวัน

3.1.2 จำแนกตัวละครตาม “บุคลิกภาพและพฤติกรรม” โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

- ตัวละครประเภทสถิต (Static character) หมายถึง ตัวละครที่มีบุคลิกภาพและพฤติกรรมที่คงที่ ไม่เปลี่ยนแปลง ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง

- ตัวละครประเภทพลวัต (Dynamic character) หมายถึง ตัวละครที่มีบุคลิกภาพและพฤติกรรมเปลี่ยนแปลงไปตามประสบการณ์ เหตุการณ์หรือสภาพแวดล้อม ซึ่งตัวละครประเภทนี้มีลักษณะสมจริง และมีความเป็นมนุษย์ในโลกแห่งความจริงมากกว่าประเภทแรก

3.1.3 จำแนกตัวละครตาม “ความสำคัญของบทบาทที่ปรากฏในเรื่อง แบ่งได้ 2 ลักษณะ ได้แก่

- ตัวละครเอกหรือตัวละครสำคัญ (Protagonist or Main character) เป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญ และเป็นตัวละครที่มีความสัมพันธ์กับโครงเรื่องมากที่สุด ซึ่งตัวละครเอกสามารถเป็นตัวละครใดก็ได้ที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง ซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นตัวละครพระเอก นางเอก

- ตัวละครประกอบ (Minor character) เป็นตัวละครที่มักจะมีบทบาทที่เน้นไปในทางใดทางหนึ่ง เช่น อาจเป็นผู้ช่วยพระเอก นางเอก และช่วยเสริมให้ตัวละครเอกโดดเด่นขึ้น

3.2 วิธีการสร้างตัวละคร (Characterization) ในขณะที่ “ประเภทของตัวละคร” ที่ได้กล่าวถึงแล้วนั่น เป็น “ผลผลิต” (Product) ที่ออกมา หากในการวิเคราะห์กระบวนการประกอบสร้างความหมายนั้นจะสนใจมิติของ “กระบวนการผลิต” (Production) ในกรณีของตัวละครก็คือ “วิธีการ/กระบวนการสร้างตัวละคร” เพื่อนำไปสู่ความหมายที่ต้องการ เช่น

3.2.1 การสร้างตัวละครโดยปรากฏตัวให้เห็นตัวละครลักษณะภายนอก (Characterization by appearance) เช่น ลักษณะทางกายภาพ รูปลักษณ์ภายนอก เครื่องแต่งกาย ลักษณะการเคลื่อนไหวของตัวละคร ฯลฯ

3.2.2 การสร้างตัวละครผ่านบทพูด/บทสนทนา (Characterization through dialogue) เป็นการให้ตัวละครเปิดเผยความเป็นตัวตนของเขาจากสิ่งที่เขาพูด

3.2.3 การสร้างตัวละครผ่านผู้เล่าเรื่อง (Characterization through narrator) เช่น นวนิยายที่มีผู้เล่าเรื่อง ซึ่งจะพรรณนาคุณลักษณะของตัวละครให้ผู้ชมทราบ

3.2.4 การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายนอก (Characterization through external action) เช่น เมื่อเปิดฉากแรกผู้ชมก็จะพบว่า ตัวละครนางเอกเดินเตะโต๊ะเก้าอี้ ทำสิ่งของตกหล่นอยู่ตลอดเวลา การกระทำดังกล่าวเป็นการแนะนำให้รู้จักคุณลักษณะของนางเอก

3.2.5 การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายใน (Characterization through internal action) การกระทำภายในของมนุษย์ที่ถูกนำมาใช้สร้างตัวละครก็เช่น ความลับ ความคิด จินตนาการ ความฝัน ความปรารถนา ความทรงจำ ความกลัว เป็นต้น

3.2.6 การสร้างตัวละครผ่านปฏิกิริยาของตัวอื่นๆ (Characterization through reaction of other character) เป็นวิธีการที่ให้ตัวละครอื่นๆ พูดถึงตัวละครที่ต้องการแนะนำ ซึ่งเป็นวิธีที่จะทำให้ผู้ชมได้รู้จักกับตัวละครก่อนที่จะมีการปรากฏตัวเสียอีก

3.2.7 การสร้างตัวละครโดยใช้ลักษณะตรงข้ามกับการสร้างตัวละครอื่นๆ เทียบเคียง (Characterization through contrast) ตามหลักทฤษฎีสัญวิทยา ความหมายของสัญญะบางอย่างจะเด่นชัดมากขึ้นเมื่อมีการวางเทียบกับสัญญะที่เป็นคู่ตรงกันข้าม ดังนั้น วิธีการสร้างตัวละครอื่นๆ ที่มีลักษณะตรงกันข้ามแบบขาวดำ เช่น ฝาแผดที่หน้าตาเหมือนกัน แต่ลักษณะนิสัยต่างกัน ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งของการสร้างตัวละคร

3.2.8 การสร้างตัวละครโดยใช้ความเกินเลยหรือการทำซ้ำๆ (Characterization through caricature leitmotif) เพื่อให้คนดูเข้าใจคุณลักษณะของตัวละครได้ดีขึ้น ก็จะมีวิธีการนำเสนอโดยใช้การวาดภาพล้อเลียนแบบการ์ตูนที่เรียกว่า “Caricature” ซึ่งจะวาดคุณลักษณะบางอย่างให้ “มากเกินจริง” วิธีการสร้างตัวละครแบบนี้จะใช้มากในการเล่าเรื่องตลก หรือละครประเภท Situation Comedy อีกวิธีการหนึ่งเรียกว่า “Leitmotif” คือ การสร้างประโยค วลี การกระทำบางอย่างหรือความคิดบางอย่างของตัวละครขึ้นมาแล้วให้ตัวละครพูดหรือทำซ้ำๆ จนกลายเป็นคุณลักษณะของตัวละคร และต่อยอดเป็นกระแสความนิยมถึงโลกโซเชียลในปัจจุบันได้ด้วยแฮชแท็กที่เกิดขึ้น ส่งต่อไปยังการเชื่อมโยงกับปรากฏการณ์อื่นๆ ในสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.9 การสร้างตัวละครผ่านการเลือกชื่อ (Characterization through choice of name) เช่น ตัวละครในเรื่อง “แม่เบี้ย” นั้นมีชื่อว่า “ชนะชล” เนื่องจากมีประวัติการจมน้ำและตัวละครตัวนี้จะมีคุณลักษณะและเรื่องราวที่เกี่ยวกับแม่น้ำอยู่ตลอดเวลา เป็นต้น

หากตัวละครมีความสมเหตุสมผล และเหมือนมนุษย์มากเท่าใด ผู้ชมก็จะนำไปสู่การ “ศึกษา” เพื่อนำไปสู่ “ความเข้าใจ” ในฐานะมนุษย์คนหนึ่งได้มากเท่านั้น ไม่ว่าตัวละครจะมีความเป็นปัจเจกบุคคลสูงส่งแตกต่างกับมนุษย์โดยทั่วไปเพียงไรก็ตาม ทั้งนี้เพราะความปรารถนาสูงสุดของตัวละครเทียบเท่ากับของมนุษย์ผู้หนึ่ง

ตัวละครที่ผู้ประพันธ์สร้างอย่างสมเหตุสมผลไม่เพียงแต่จะมีชีวิตโลดแล่นอยู่ในละคร แต่ความเป็นปัจเจกบุคคลของตัวละครจะผสานกับอารมณ์กับความรู้สึก และความปรารถนาอันจะเป็นสากลทำให้ตัวละครคงอมตะ มีชีวิตอยู่ทุกสมัยเพราะตัวละคร คือ “ตัวแทน” ของมนุษย์ ที่แม้สมัยเปลี่ยนไประบบความคิด ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมต่างๆ เปลี่ยนไปบ้าง แต่ “แก่นแท้” ของความเป็นมนุษย์ย่อมไม่มีวันเปลี่ยน

4. ความขัดแย้ง (Conflict)

ความขัดแย้งที่ปรากฏในการเล่าเรื่องนั้น มักจะเป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละคร หรือความไม่ลงรอยกันในพฤติกรรม การกระทำ ความคิด ปรารถนา หรือความตั้งใจของตัวละครในเรื่อง ซึ่งความขัดแย้งสามารถแบ่งออกได้ ดังนี้ (ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539)

4.1 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ด้วยกัน หมายถึง การที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้านหรือพยายามทำลายล้างกัน เช่น ความขัดแย้งระหว่างนางเอกกับนางร้าย การแข่งขันกันระหว่างสองตระกูล เป็นต้น

4.2 ความขัดแย้งภายในจิตใจของมนุษย์ หมายถึง ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละครเอง ซึ่งตัวละครจะมีความสับสนหรือมีความลำบากใจ ในการตัดสินใจเพื่อจะกระทำบางสิ่งบางอย่าง เช่น นางเอกรักพระเอก แต่ไม่สามารถแสดงความรักได้

4.3 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสังคมหรือกลุ่มคน หมายถึง ความขัดแย้งกับสิ่งแวดล้อม เช่น ตัวละครเกิดอยู่ในสภาพครอบครัวที่ยากจน ทำให้ต้องต่อสู้ ดิ้นรนให้ชีวิตตนเองดีขึ้น แม้จะด้วยวิธีการใดๆ ก็ตาม ซึ่งความขัดแย้งดังกล่าว จะช่วยสร้างให้เรื่องราวมีสีสัน น่าติดตาม ว่าตัวละครจะทำอย่างไรต่อไป เพื่อให้ชีวิตตนเองดีขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5. ฉาก (Setting)

ฉาก คือ สิ่งที่แสดงให้เห็นถึงสถานที่ของเรื่อง หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นในสลัม ร้านอาหาร หมู่บ้านบนภูเขา คฤหาส ฯลฯ ฉากของเรื่องจะเป็นตัวบอกผู้ชมได้ทันที่ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นที่ใด ฉากและตัวละครจะมีความสัมพันธ์กันเป็นอย่างมากในฐานะที่ฉากเป็นตัวกำหนดวัฒนธรรมของตัวละครด้วย ความยากง่ายของฉากขึ้นอยู่กับเรื่องที่กำหนดไว้ ถ้าเป็นฉากสมจริง (Realistic) เพื่อชักจูงให้จินตนาการของคนดูคล้อยตามไป ฉากยังมีหน้าที่สนับสนุนองค์ประกอบอื่นๆ ในการเล่าเรื่อง ฉากในการเล่าเรื่องประกอบด้วย 2 ส่วน คือ

5.1 ช่วงเวลา (Time) ได้แก่ ระยะเวลาที่เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ช่วงเวลาจะเป็นตัวกำหนดเบื้องต้นที่สำคัญต่อองค์ประกอบอื่นๆ เพราะกาลเวลาเป็นปัจจัยพื้นฐานของเหตุการณ์ เช่น ถ้าเราสร้างละครยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ฉากบ้านเรือน การแต่งกาย คำพูด ความนึกคิดของตัวละครก็จะถูกบังคับว่าต้องเป็นยุคสมัยนั้น (เขมิกา จินดาวงศ์, 2551)

5.2 สถานที่ (Location) หมายถึง สถานที่ที่เหตุการณ์เกิดขึ้น ซึ่งเป็นปัจจัยพื้นฐานที่จะกำหนดการกระทำของตัวละคร 5 ประเภท ได้แก่

5.2.1 ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อม ธรรมชาติที่แวดล้อมตัวละคร เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร หรือบรรยากาศค่ำ เช้าในแต่ละวัน

5.2.2 ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ อาราม บ้านช่อง เครื่องใช้ หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มีไว้ใช้สอย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.3 ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ในเรื่อง

5.2.4 ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผน หรือกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ชุมชน หรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่

5.2.5 ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือ สภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้ แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ ความคิด เช่น ค่านิยม ธรรมเนียม ประเพณี เป็นต้น

6. บทสนทนา (Dialogue)

บทสนทนา เป็นงานเขียนที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากงานเขียนบทประเภทอื่นๆ บทละครใช้บทสนทนาในการดำเนินเรื่องราว ดังนั้น เมื่อเรานึกถึงบทละครเราจะนึกถึงหน้ากระดาษที่เต็มไปด้วย

บทเจรจาโต้ตอบ โดยมีชื่อตัวละครบอกไว้ว่า ใครเป็นฝ่ายพูด อาจมีการบรรยายกิริยาอาการหรือบรรยายฉากบ้าง แต่ก็ไม่ใช่ส่วนใหญ่ ตัวละครสื่อสารกันด้วยบทสนทนา การที่เราจะตีความเพื่อเข้าถึงบทละครเรื่องหนึ่งจึงจำเป็นที่จะต้องตีความผ่านบทสนทนาเหล่านั้นเป็นเบื้องต้น แต่บทสนทนาในบทละครเป็นเสมือน “ผิว” หรือ “เปลือก” ที่ห่อหุ้มเนื้อในหรือความหมายที่แท้จริงของละคร การอ่านบทละครจึงมีความยากต่างจากการอ่านนวนิยาย ที่ผู้ประพันธ์สามารถใช้บทบรรยายพรรณนาทุกสิ่งได้อย่างแจ่มแจ้ง แต่บทละครเราต้องตีความเอาจากคำพูด ตัวละครต้องการอย่างหนึ่งแต่พูดอีกอย่างหนึ่ง เพราะตัวละครมีความซับซ้อนเหมือนกับมนุษย์ มนุษย์เรามักไม่พูดความต้องการของตนเองมาตรงๆ ตัวละครก็เช่นเดียวกัน แม้ว่ามองอย่างผิวเผินแล้วบทสนทนาจะหมายถึง บทเจรจาโต้ตอบระหว่างตัวละครสองตัวหรือมากกว่านั้น แต่สิ่งสำคัญที่ผู้ประพันธ์ควรตระหนักอยู่เสมอก็คือ บทสนทนามีหน้าที่สำคัญในการแสดงให้เรารู้สึกถึงความคิด แอคชั่น ไม่ว่าตัวละครจะมีวิธีการที่ตรงหรืออ้อมเพียงใด

ละครเป็นศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงการกระทำของมนุษย์ แต่การกระทำที่แสดงออกได้ทางกายภาพ (Physical Action) ไม่ใช่ความหมายและวัตถุประสงค์ของละคร ละครต้องการแสดงให้เห็นถึงการกระทำภายใน (Inner Action) ของมนุษย์ที่มีความลึกซึ้งซับซ้อน ซึ่งบทสนทนาที่ตัวละครพูดเท่านั้นที่จะสามารถสื่อให้เห็นการกระทำภายในอันเกิดจากความคิด อารมณ์ ความรู้สึกผิวเผิน แต่มิได้ทำหน้าที่ไหนการพัฒนาโครงเรื่อง ไม่ทำให้เรื่องก้าวหน้าไปสู่จุดใด เมื่อบทสนทนาคือการกระทำ เราอาจพบตัวละครที่นั่งอยู่กับที่สองคน ไม่เคลื่อนไหวหรือแสดงการกระทำภายนอกใดๆ แต่สิ่งที่ตัวละครทั้งสองพูด อาจจะกำลังเสียดแทงจิตใจซึ่งกันและกันอย่างรุนแรง มีผลทำให้ตัวละครอีกฝ่ายหนึ่งหรือทั้งสองฝ่ายเกิดการเปลี่ยนแปลงในทางหนึ่งทางใดในท้ายที่สุด บทสนทนาลักษณะนี้ถือว่าเป็นบทละครได้ เพราะบทสนทนาแสดงถึงการกระทำภายในของตัวละครในการเอาชนะซึ่งกันและกันด้วยคำพูด สิ่งที่สำคัญที่สุดที่เราควรคำนึงในการใช้ภาษาสำหรับการสนทนา คือ บทสนทนาเหล่านั้นเป็นคำพูดที่ออกมาจากปากคำของตัวละคร เราจะบังคับให้ตัวละครพูดมิได้ กล่าวคือ นักเขียนบทละครต้องเข้าใจตัวละครทุกตัวอย่างถ่องแท้ เข้าใจถึงความเป็นมนุษย์ เข้าใจถึงภูมิหลัง เข้าใจถึงลักษณะนิสัย ความคิด ความต้องการ ความซับซ้อนในจิตใจ แรงผลักดันทางจิตใจ ทั้งหมดนี้คือ เหตุผลที่สำคัญที่จะกำหนดให้ตัวละคร “คิด” หรือ “พูด” นักเขียนบทละครไม่มีสิทธิ์ที่จะกำหนดให้ตัวละครพูดตามที่ใจตนเองต้องการ เราคงเคยได้ยินคำเปรียบเทียบที่ว่า “ฟังแล้วเหมือนจับคำพูดมายัดใส่ปากตัวละคร” นั่น คือ ฟังดูแล้วไม่น่าเชื่อว่าตัวละครจะพูดเช่นนั้น คำพูดเหล่านี้ไม่น่าจะใช่นิสัยของตัวละครตัวนี้ เป็นต้น จุดอ่อนของนักเขียนบทละครฝึกหัดมักใช้ตัวละครเป็นกระบอกเสียงในการอธิบาย

ความไม่แนบเนียน หรือให้ตัวละครพูดแก่นความคิดหรือปรัชญาบางประการมาตรงๆ พยายามยัดคำพูดเข้าไปเพื่อให้สื่อสาร แต่กลายเป็นตัวละครขาดความเป็นตัวตนไป โดยขัดกับลักษณะนิสัยของตัวละคร และทั้งสถานการณ์

7. มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)

มุมมองในการเล่าเรื่อง หมายถึง การมองเหตุการณ์การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครผ่านสายตาของตัวละครใดตัวละครหนึ่ง หมายถึง การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงใกล้ชิด หรือจากวงนอกในระยะห่างๆ ซึ่งแต่ละมุมมองก็จะมีความน่าเชื่อถือต่างกัน มุมมองในการเล่าเรื่อง มีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่งเพราะมันจะส่งผลต่อความรู้สึกและการชักจูงอารมณ์ของผู้ชม (ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539)

7.1 บุรุษที่หนึ่งที่เป็นตัวละครสำคัญในเรื่องเป็นผู้เล่า

7.2 บุรุษที่หนึ่งซึ่งเป็นตัวละครรองในเรื่องเป็นผู้เล่า

7.3 ผู้ประพันธ์ในฐานะเป็นผู้รู้แจ้งเห็นจริงทุกอย่างเป็นผู้เล่า

7.4 ผู้ประพันธ์ในฐานะเป็นผู้สังเกตการณ์เป็นผู้เล่า การเล่าแบบนี้จะไม่เล่าถึงความนึกคิดของตัวละคร และเล่าเพียงลักษณะภายนอกที่เห็นและได้ยินเท่านั้น

7.5 บุรุษที่หนึ่งเป็นผู้เล่าด้วยวิธีกระแสจิตประหวัด คือ การให้ตัวละครสำคัญเล่าเรื่องของตนเองแต่ไม่ใช่การเล่าตามเหตุการณ์ เป็นการที่ตัวละครเล่าผ่านความนึกคิดหรือความทรงจำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยสรุปได้ว่า แนวคิดการเล่าเรื่องประกอบด้วย โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ตัวละคร ความขัดแย้ง ฉาก บทสนทนา มุมมองการเล่าเรื่อง ซึ่งทั้ง 7 องค์ประกอบทำงานร่วมกันภายใต้การนำเสนอละครโทรทัศน์หนึ่งเรื่อง และในแต่ละองค์ประกอบสามารถสร้างบทบาทตัวละคร สร้างเรื่องราว สร้างอัตลักษณ์บางประการที่ตัวละครจะต้องนำเสนอออกมาผ่านการแสดง โดยในแต่ละส่วนจะเริ่มต้นมาจากการทำงานของทีมผลิตละครโทรทัศน์ และเติมแต่งสีสันด้วยฝีมือการแสดงของนักแสดงเพื่อเล่าเรื่องผ่านภาพของละครไปยังผู้ชม

2.4 แนวคิดอัตลักษณ์ (Identity)

อัตลักษณ์ (Identity) หมายถึง การแสดงออกซึ่งตัวตนของบุคคลที่เกิดขึ้นจากการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมผ่านการสื่อสารโดยระบบสัญลักษณ์ในหลากหลายรูปแบบ (จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต, 2550) ได้กล่าวถึงหลักการหน้าที่ของ “จิต” “ตัวตน” และ “สังคม” (mind, self and society) ที่มีปฏิสัมพันธ์ (interaction) ต่อกันบนระบบการมีปฏิสัมพันธ์กันบนรากฐานของสัญลักษณ์ (symbolic interaction) กล่าวคือ มนุษย์นั้นใช้ภาษาในฐานะเป็นสัญลักษณ์หรือเป็นเครื่องมือในการสร้างบรรทัดฐาน (norms) ร่วมกับคนอื่นๆ ในสังคม เพื่อให้ปัจเจกบุคคลนั้นสามารถเรียนรู้ที่จะคิดวิเคราะห์มองคนอื่น วิเคราะห์คนอื่น และสามารถย้อนมองดูตนเอง

Cooley เชื่อว่า สังคมและปัจเจกบุคคลเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ สังคมเกิดจากการผสมผสานของตัวตนเชิงจิต (mental selves) ของคนหลายๆ คนที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ความรู้สึกเกี่ยวกับตัวเราเองพัฒนาขึ้นมาจากปฏิกิริยาของเราต่อความเห็นของผู้อื่นเกี่ยวกับตัวเรา เขาเรียก “ตัวตน” ที่เกิดจากกระบวนการนี้ว่า “ตัวตนในกระจกเงา” (the looking glass self) ประกอบด้วย ภาพลักษณ์ของเราที่เรามีต่อตนเอง และจินตนาการเกี่ยวกับการตัดสินของผู้อื่นต่อภาพลักษณ์นั้น ตลอดจนปฏิกิริยาและความรู้สึกต่าง ๆ ของเราต่อจินตนาการดังกล่าว ซึ่งหลอมรวมกันก่อเป็นความรู้สึกบางอย่างที่เรามีต่อตนเอง (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546)

ทั้งนี้ (สุกัญญา บุญแล, 2552) กล่าวว่า อัตลักษณ์จะถูกสร้างและก่อตัวขึ้นมา โดยผ่านการปฏิสังสรรค์ระหว่างบุคคล ซึ่งในบุคคลหนึ่ง ๆ จะมีอัตลักษณ์ที่หลากหลาย และเมื่อบุคคลนั้นยอมรับในอัตลักษณ์ใดอัตลักษณ์หนึ่งในขณะเวลานั้น ก็หมายถึงบุคคลนั้นได้กำหนดตำแหน่งของตนเอง และกำหนดตำแหน่งทางสังคม กระบวนการที่เกิดขึ้นนี้ทำให้เกิดความแตกต่างและความหลากหลายในการสร้างอัตลักษณ์ โดยที่ตัวเราก็มีส่วนร่วมในการก่อตัวของอัตลักษณ์ของตัวเราเองด้วยเช่นกัน

สอดคล้องกับสิ่งที่ Woodward อธิบายไว้ว่า อัตลักษณ์ คือ สิ่งที่กำหนดทางเดินให้เราเป็นสิ่งที่บ่งบอกว่าใครเป็นพวกเดียวกับเรา แต่ส่วนใหญ่แล้ว อัตลักษณ์จะถูกกำหนดโดยความแตกต่าง ซึ่งอาจมองเห็นได้ในลักษณะของการแบ่งแยกออกจากกัน เช่น อัตลักษณ์ในรูปแบบของความแตกต่างระหว่างชนชาติหรือความขัดแย้งด้านความเชื่อ เป็นต้น ดังนั้น อัตลักษณ์จึงไม่ได้อยู่ตรงข้ามแต่ขึ้นอยู่กับความแตกต่าง (depend on difference) ในความสัมพันธ์ทางสังคมนั้น รูปแบบของความแตกต่างทางสัญญะและสังคมถูกจัดตั้งขึ้นอย่างน้อยในส่วนที่ผ่านปฏิบัติการของสิ่งที่ถูกเรียกว่า ระบบการแบ่งประเภท (classificatory systems) โดยระบบการแบ่งประเภทใช้หลักของความแตกต่างต่อ

ประชากร ตัวอย่างเช่น วิธีที่สามารถแบ่งพวกเขาและลักษณะพิเศษของพวกเขาออกเป็นอย่างน้อย 2 กลุ่มที่ตรงข้ามกัน เช่น พวกเรา-พวกเขา ตนเอง-คนอื่น (เรืองฟ้า บุราคร, 2550)

ด้วยเหตุนี้ ด้านหนึ่งของอัตลักษณ์จึงเป็นปฏิสัมพันธ์ที่เรารู้สึกว่าเป็นพวกเดียวกันกับคนอื่น (self-ascription) และอีกด้านหนึ่ง คนอื่นก็ต้องรู้สึกเช่นเดียวกับเราด้วย (ascription by others) ดังนั้น อัตลักษณ์จึงเป็นตัวกำหนดขอบเขตว่า เราเป็นใคร เราเหมือนหรือต่างจากคนอื่นอย่างไร มีใครเป็นสมาชิกกลุ่มเดียวกันกับเราบ้าง เราควรมีปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นอย่างไร และคนอื่น ๆ ควรจะสานสัมพันธ์กับเราอย่างไร (กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, 2560)

อัตลักษณ์จะเกิดขึ้นต่อเมื่อมีการติดต่อสื่อสารระหว่างบุคคลในสังคมและภายในตัวบุคคล สุกัญญา บุญแล (2552) กล่าวว่า ในแต่ละบุคคลอาจมีอัตลักษณ์ที่หลากหลาย แต่จะเลือกเอาเพียงอัตลักษณ์ใด อัตลักษณ์หนึ่งที่ตนยอมรับเพื่อนำมาใช้ภายใต้เงื่อนไขบริบทของเวลาและพื้นที่และอัตลักษณ์นี้อาจถูกกำหนดได้ทั้งจากบุคคลเป็นผู้กำหนดตนเองหรือถูกกำหนดตำแหน่งที่ของบุคคลโดยสังคมก็ได้ การกำหนดอัตลักษณ์นี้เกิดขึ้นบนกระบวนการคิดเกี่ยวกับระบบของความแตกต่าง ระบบของความหลากหลาย และการตั้งคำถามว่าอัตลักษณ์ที่จะสร้างขึ้นนั้นมีความเชื่อมโยงกับสังคมอย่างไร

แต่อย่างไรก็ตาม การต่อสู้ก็อาจแฝงอยู่ในกิจกรรมในชีวิตประจำวัน เนื่องจากการสร้างอัตลักษณ์ทางสังคมใหม่เกี่ยวพันใกล้ชิดกับอัตลักษณ์ระดับปัจเจก อัตลักษณ์ทางสังคมอาจเป็นสิ่งที่วาทกรรมในสังคมหยิบยื่นให้ เช่น บทบาทความเป็นผู้นำทางศาสนา ที่บางครั้งอาจเกิดการต่อต้านและเคลือบแคลงในตัวเอง เนื่องจากอัตลักษณ์เหล่านี้อาจจะมีการสลับสับเปลี่ยนตำแหน่งได้ตลอดเวลา (ขัตติยา ชาญอุไร, 2548)

สำหรับอัตลักษณ์หรือความเป็นตัวตนเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นและมักจะก่อรูปขึ้นเมื่อเผชิญหน้ากับคนอื่นที่มีความแตกต่างออกไป ความเป็นตัวตนอาจถูกสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดการช่วยเหลือกัน เพื่อให้เกิดความรู้สึกผูกพัน อัตลักษณ์คือ สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้วาทกรรม ดังนั้น การสร้างอัตลักษณ์ทางสังคมคือการกระทำของอำนาจ ปฏิบัติการของการกีดกันได้ปรับเปลี่ยนให้บุคคลไหลลื่นไปตามวาทกรรม (เปรมปรีดา ปราโมช ณ อยุธยา, 2546)

ทั้งนี้ ในบรรดาพฤติกรรมและปฏิบัติการต่างๆ ในชีวิตประจำวัน การเล่าเรื่อง (storytelling) เป็นกิจกรรมหนึ่งที่คนเราทำเสมอในกระบวนการปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆ การเล่าเรื่องจึงเป็นกระบวนการผลิตซ้ำตัวตนของเราในชีวิตประจำวัน เป็นกระบวนการที่เราแสดงอัตลักษณ์ของเรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ออกมาในพื้นที่สาธารณะ ในการเล่าเรื่องของตนออกมานั้น กระบวนการสร้างปัจเจกภาพทำงานในหลายระดับ ส่วนหนึ่งผู้เล่ากำลังสัมพันธ์และต่อรองกับความทรงจำและอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง ความสัมพันธ์และอิทธิพลของผู้รับฟังที่มีต่อเขาก็มีอิทธิพลมากในการสร้างภาพนั้น สถานการณ์ของการเล่า เล่าให้ใครฟัง ที่ไหน อย่างไร เป็นครั้งแรกหรือครั้งที่ร้อย เปิดเผยในที่สาธารณะวงกว้างแค่ไหน คนฟังหนึ่งคนหรือร้อยคน ฯลฯ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546)

นอกจากนี้ อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) ได้กล่าวว่า การไม่อาจหยุดนิ่งตายตัวของอัตลักษณ์จึงหมายถึง กระบวนการที่ปัจเจกต่อรองตั้งคำถาม หรือปฏิเสธตำแหน่งทางสังคมที่ถูกยัดเยียดมาให้ การปฏิเสธอาจไม่จำเป็นต้องหมายถึงการต่อต้านตรงๆ หรือสร้างอัตลักษณ์ตรงข้ามขึ้นมา บางทีมันเป็นการ “เล่น” กับขีดจำกัดที่ถูกตีกรอบไว้ให้ โดยพลิกสร้างนัยยะของความหมายใหม่ขึ้นมาแทนจะเห็นได้ว่า ความเป็นพลวัตของอัตลักษณ์สามารถแปรเปลี่ยนได้ตามบริบทของสังคม ไม่ว่าจะเกิดจากการนิยามอัตลักษณ์โดยตนเองหรือโดยผู้อื่น เช่นเดียวกับการสื่อสารอัตลักษณ์ในยุคปัจจุบันที่มีการเปลี่ยนแปลง มีผู้ส่งสารและช่องทางการสื่อสารที่หลากหลายมากขึ้น จากเดิมที่สื่อมวลชนเป็นผู้หยิบยกประเด็นอัตลักษณ์ขึ้นมาถ่ายทอดจนก่อให้เกิดอคติบางอย่างที่ผู้รับสารมีต่อกลุ่มชาติพันธุ์ อย่างไรก็ตาม จากการที่ช่องทางในการสื่อสารเพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้ผู้ส่งสารไม่ได้มีเพียงสื่อมวลชน

ความเป็นชาติพันธุ์ (ethnicity) เป็นเรื่องของการจำแนกแยกแยะกลุ่มคนเมื่อมีความสัมพันธ์กับกลุ่มอื่นๆ ความแตกต่างระหว่างกลุ่มสองกลุ่มในตัวมันเองก็ยังมิใช่ตัวกำหนดความเป็นชาติพันธุ์ เพราะความเป็นชาติพันธุ์ จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อทั้งสองกลุ่มมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน และต่างฝ่ายต่างมีความคิดว่าอีกฝ่ายแตกต่างจากตน วิธีจำแนกแยกแยะและความสัมพันธ์ที่ตามมาจากวิธีคิดดังกล่าวนั่นเองที่ทำให้ความเป็นชาติพันธุ์ก่อรูปขึ้น ความเป็นชาติพันธุ์จึงหมายถึง แง่มุมหนึ่งของความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างกลุ่มคนที่คิดว่ากลุ่มตนแตกต่างจากกลุ่มอื่น มิได้หมายถึงสิ่งที่เป็นคุณสมบัติเฉพาะทางวัฒนธรรมหรือเชื้อชาติของกลุ่ม ดังนั้น การนิยามกรอบความเป็นชาติพันธุ์ใด ๆ จึงเลี่ยงไม่พ้นที่จะต้องเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจ เพราะการนิยามขอบเขตทางชาติพันธุ์ย่อมตามมาด้วยการนิยาม “ความเป็นอื่น” ที่อยู่ในกรอบนั้น ประเด็นก็คือการ “วางท่าที” ต่อความเป็นอื่นนั้น มีทั้งเชิงบวกเชิงลบ จะยอมรับความต่างของกลุ่มอื่นอย่างไร มีระยะห่างในระนาบเท่ากันหรือมีระยะห่างในแนวตั้งและกดข่มอย่างไร (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546)

นอกจากนี้ ตามความคิดของบาร์ธ (นิติ ภวัครพันธุ์ และคณะ, 2547) ลักษณ์ทางชาติพันธุ์จึงเป็นกระบวนการที่มีสองด้านและไม่อาจแยกออกจากกันได้เลย กล่าวคือ ในด้านหนึ่งปัจเจกชนแต่ละ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คนจะต้องมีความรู้สึกนึกคิดเช่นเดียวกับสมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งๆ ที่ตนเองร่วมดำรงชีวิตอยู่ด้วย ต้องตระหนักเสมอว่าตนเป็นสมาชิกผู้หนึ่ง มีพฤติกรรมตลอดจนความคิดความเชื่ออยู่ภายใต้กรอบวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์นั้น เพราะกลุ่มชาติพันธุ์เป็นทั้งที่มาและรากเหง้าของตน เป็นแหล่งอ้างอิงอัตลักษณ์ของตน ในด้านตรงกันข้ามสมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มอื่นๆ ที่มีการติดต่อสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์ของตนก็ต้องยอมรับว่า เขาหรือเธอคนนั้นเป็นสมาชิกของกลุ่มที่เขา/เธอยืนยันเพราะเขา/เธอมีคุณสมบัติหรือลักษณะเข้าข่ายจัดอยู่ในสังกัดของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ว่าได้

อย่างไรก็ตาม มีผู้ไม่เห็นด้วยกับแนวคิดของบาร์ธในประเด็นที่ว่า กลุ่มชาติพันธุ์คือ หน่วยทางวัฒนธรรม (culture-bearing units) ซึ่งสมาชิกของกลุ่มจะต้องมีลักษณะต่างๆ ของวัฒนธรรมอยู่ชุดหนึ่งร่วมกันเสมอ วัฒนธรรมจึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดลักษณะของกลุ่มชาติพันธุ์ Charles Keyes ปฏิเสธแนวความคิดของบาร์ธ โดยคายส์กล่าวว่า จริงๆ แล้วกลับเป็นตรงกันข้าม กล่าวคือ อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ต่างหากที่เป็นที่มาของลักษณะทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มต่างๆ คายส์เสนอว่าจุดกำเนิดและภูมิหลัง (origin and background) ซึ่งเป็นรากฐานของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่ได้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันในลักษณะที่ลึกลับอย่างที่บาร์ธกล่าว แต่ทั้งสองสิ่งสื่อสารสัมพันธ์กันในแง่ของการแสดงออกทางวัฒนธรรม (cultural expressions) ในหลายลักษณะ ทั้งโดยผ่านทางนิยายปรัมปรา (myth) ความเชื่อทางศาสนา พิธีกรรม ประวัติพื้นบ้าน (folk history) คติธรรม (folklore) และศิลปะการแสดงออกทางวัฒนธรรมเหล่านี้ เป็นสัญลักษณ์ของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และมีความหมายต่อปัจเจกชนทุกคน การสร้างความสัมพันธ์ (relationships) ที่มีความหมายระหว่างปัจเจกชนกับกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้งยังทำให้เกิดลักษณะที่ต่างกันอย่างเด่นชัดทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มต่าง ๆ

Chulalongkorn University

ในความคิดของคายส์ สมาชิกของกลุ่มกลุ่มหนึ่งอาจแสดงอัตลักษณ์ที่ต่างกันออกมาขึ้นอยู่กับสถานการณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อต้องแข่งขันกันเพื่อให้ได้มาซึ่งทรัพยากรที่จำเป็นต่อการผลิต (productive resources) หรือเพื่อความมั่งคั่งร่ำรวย การแข่งขันนี้แน่นอนย่อมทำให้เกิดฝ่ายตรงกันข้าม สมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งจึงมีผลประโยชน์ร่วมกันที่จะต้องแข่งขันเอามาให้ได้เช่นเดียวกับการมีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (cultural identity) ร่วมกัน

เมื่อเงื่อนไขทางสังคมเปลี่ยนไป อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เดิมอาจลดความสามารถในการปรับตัว จึงจำเป็นอยู่ที่จะต้องมีการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ ยิ่งถ้าหากการเป็นปรปักษ์ทางโครงสร้างกับกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มอื่นๆ ลดน้อยลงหรือหมดสิ้นไป ความแตกต่างทางวัฒนธรรมก็อาจหายไปได้เช่นกัน

ในแง่นี้ ปัจเจกบุคคลหรือแม้แต่กลุ่มชาติพันธุ์ทั้งกลุ่มก็อาจจะเกิดการผสมกลมกลืน (assimilation) เข้ากับกลุ่มชาติพันธุ์อีกกลุ่มหนึ่งได้ (นิติ ภวัครพันธุ์ และคณะ, 2547)

ทั้งนี้ Anthony D. Smith เห็นว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่ใช่มีลักษณะตายตัว ตรงกันข้ามกลับมีความผันแปรได้ มีสาเหตุหลายประการที่ทำให้อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ผันแปรไปจากลักษณะเดิม สาเหตุเหล่านั้นได้แก่ สงครามและการเข้าครอบครอง (conquest) การลี้ภัยและการเป็นทาส การทะลักเข้ามาของผู้อพยพ รวมไปถึงการเปลี่ยนศาสนา (religious conversion) ทั้งหมดนี้สงครามดูจะเป็นสาเหตุที่สำคัญมากกว่าสาเหตุอื่นในการทำให้อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ผันแปรเปลี่ยนไปด้วยเงื่อนไขเหล่านี้เอง (นิติ ภวัครพันธุ์ และคณะ, 2547)

ผู้วิจัยสรุปเกี่ยวกับแนวคิดอัตลักษณ์ ได้ว่า ผู้ถ่ายทอดอัตลักษณ์บางอย่างของกลุ่มชนทางวัฒธรรมทางภาษา โดยภาษาถิ่นเป็นอัตลักษณ์พื้นฐานของความเป็นตัวตน นั่นหมายความว่า การใช้ภาษาถิ่นใดจะเป็นสิ่งที่บ่งบอกภูมิหลังของตัวละครนั้นได้ดีที่สุด การแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ทางศิลปะวัฒนธรรมนี้ย่อมส่งผลโดยตรงต่อผู้แสดงอัตลักษณ์ เพราะกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลายก็ย่อมต้องการพื้นที่ในการแสดงอัตลักษณ์ของตนเอง เมื่อละครโทรทัศน์เป็นหนึ่งในพื้นที่ของการแสดงอัตลักษณ์ทำให้ใครก็ตามที่มีพื้นที่สื่อสามารถถ่ายทอดอัตลักษณ์ของตนเองออกไปสู่สายตาของบุคคลภายนอกได้ เป็นลักษณะของการถูกคนอื่นหรือสังคมมองกลับมายังอัตลักษณ์ที่ถูกนำเสนอด้วยกระบวนการที่แตกต่างกันออกไป นอกเหนือไปจากการศึกษาเรียนรู้ซึ่งกันและกันของภาษาถิ่น ยังสะท้อนให้เห็นความแตกต่างที่ยังสามารถอยู่ร่วมกันได้โดยไม่แสดงออกถึงความเป็นอื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.5 แนวคิดท้องถิ่นนิยม (Localism)

เมื่อกล่าวถึงคำว่า “ท้องถิ่น” คนทั่วไปมักจะหมายถึง พื้นที่ในชุมชนใดชุมชนหนึ่งโดยเฉพาะและชุมชนดังกล่าวมีการจัดโครงสร้างระบบการปกครองอย่างเป็นทางการ เช่น หน่วยการปกครองท้องถิ่นต่างๆ และพื้นที่ที่ตั้งถิ่นฐานของชุมชน ซึ่งหากพิจารณาความหมายดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของท้องถิ่นใน 2 ลักษณะดังต่อไปนี้ (เทิดชาย ช่วยบำรุง, 2554)

(1) ท้องถิ่นในลักษณะของพื้นที่ของชุมชนที่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างคนในชุมชนบนพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง ซึ่งปฏิสัมพันธ์ไม่เกิดขึ้นเพียงเฉพาะคนในชุมชนเท่านั้น หากแต่ยังมีความสัมพันธ์ระหว่างคนกับพื้นที่ด้วย ดังนั้น ท้องถิ่นในลักษณะนี้จึงยึดโยงคนในชุมชนให้มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ที่คนเหล่านั้น

อาศัยอยู่ด้วย เช่น วิถีชีวิตของคนในพื้นที่ที่ทำการเกษตรเป็นอาชีพหลัก หรือชุมชนใดที่อาศัยอยู่ใกล้ทะเลก็จะถูกยึดโยงเข้ากับพื้นที่นั้นกลายเป็นวิถีชีวิตแบบชาวประมง เป็นต้น

(2) เป็นลักษณะที่เป็นผลพวงมาจากประการแรก กล่าวคือ เมื่อคนกับพื้นที่มีความสัมพันธ์กันจนกลายเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งแล้ว จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีการจัดระบบความสัมพันธ์ดังกล่าวให้เป็นระบบ ระเบียบ กฎเกณฑ์ในการอาศัยอยู่ร่วมกัน ใช้ประโยชน์จากพื้นที่ร่วมกัน และรวมไปถึงการพัฒนาพื้นที่ของตนให้มีความเจริญและเป็นที่อยู่อาศัยของคนในชุมชนได้ต่อไป เพื่อให้การจัดระเบียบดังกล่าวเป็นไปด้วยความเรียบร้อยและให้คนในชุมชนหรือพื้นที่มีส่วนร่วมในการบริหารพัฒนาชุมชนหรือพื้นที่ของตนจำเป็นต้องมีการจัดระบบการปกครอง ซึ่งในที่นี้ก็คือ “หน่วยการปกครองท้องถิ่น” นั่นเอง ดังนั้น ท้องถิ่นในลักษณะที่ 2 ก็คือ การปกครองท้องถิ่นที่มีอยู่ควบคู่ไปกับ “ชุมชนท้องถิ่น”

ท้องถิ่น (local) ในฐานะที่เป็น “กระแสท้องถิ่นภิวัตน์” (localization) เป็นกระแสของชุมชนท้องถิ่นที่มีรากฐานทางทรัพยากร ภูมิปัญญา พัฒนาการและประวัติศาสตร์การดำรงอยู่ของตนเอง ขณะเดียวกันก็เป็นท้องถิ่นที่ไม่หยุดนิ่ง เป็นท้องถิ่นที่เต็มไปด้วยความแตกต่างหลากหลายสลับซับซ้อน นอกจากนี้ ท้องถิ่นยังเชื่อมโยงสัมพันธ์กันทั้งด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคมวัฒนธรรมและภูมินิเวศ รวมทั้งเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับภูมิภาค ชาติ นานาชาติ และโลกอย่างแยกกันไม่ออก เราจึงไม่อาจจะตัดขาดกระแสท้องถิ่นภิวัตน์ออกจากกระแสโลกาภิวัตน์ได้เลย เพราะทั้งสองกระแสคือสองด้านของเหรียญเดียวกันที่เกี่ยวโยงสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด

ท้องถิ่นมีความหมายหลายอย่างสำหรับหลายคน ดังนั้น ท้องถิ่นจึงสามารถปรากฏอยู่ในรูปลักษณ์ที่หลากหลาย เช่น ชุมชนท้องถิ่น กลุ่มหรือองค์กรทางสังคม ภาพลักษณ์ สินค้า อุดมการณ์ หรือแม้กระทั่งวาทกรรม รูปแบบการตั้งถิ่นฐานที่อยู่ติดกับถิ่นที่อยู่ทางกายภาพเป็นเพียงท้องถิ่นรูปแบบหนึ่ง เช่น หมู่บ้าน ตำบล อำเภอ จังหวัด ภูมิภาค ฯลฯ ท้องถิ่นเหล่านี้เป็นท้องถิ่นในความหมายดั้งเดิมที่คนส่วนใหญ่คุ้นเคย และรับรู้กันอย่างกว้างขวางมาก่อนเท่านั้นเอง

ท้องถิ่นไม่ว่าจะหมายถึงหน่วยทางสังคมวัฒนธรรมหรือท้องที่ใดๆ บนพื้นผิวโลกมีความเหมือนกันอยู่อย่างหนึ่งก็คือ เป็นชุมทางวาทกรรม (juncture of discourses) ที่เป็นผลผลิตของปฏิสัมพันธ์และพลวัตระหว่างผู้คนในท้องถิ่นกับธรรมชาติรอบตัว ระหว่างคนในท้องถิ่นด้วยกันเองและระหว่างคนในท้องถิ่นกับสังคมเพื่อนบ้านและสังคมภายนอก โดยเฉพาะรัฐตัวแทนของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและกระแสโลกาภิวัตน์ (พัฒนา กิติอาษา, 2546)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทั้งนี้ การทำความเข้าใจท้องถิ่นในบริบททางเศรษฐกิจ การเมืองและสังคมของโลกสมัยใหม่ไม่อาจจะนิยามได้ด้วยการใช้พื้นที่ทางภูมิศาสตร์ หรือหน่วยการปกครองของรัฐเป็นเกณฑ์สำคัญอีกต่อไป นิยามข้างต้นไม่เพียงพอและไม่ครอบคลุมชุมชนท้องถิ่นในลักษณะใหม่ที่เกิดขึ้น เช่น ชุมชนไซเบอร์สเปซที่เชื่อมต่อกันด้วยการสื่อสารและจินตนาการผ่านระบบเครือข่ายคอมพิวเตอร์ ท้องถิ่นไม่ใช่เป็นสังคมที่ถูกปิดตายจากโลกภายนอก ในทางตรงกันข้ามท้องถิ่นต้องเกี่ยวข้องสัมพันธ์และเชื่อมโยงกับระบบเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองในระดับภูมิภาค ระดับประเทศ และระดับโลกมาโดยตลอด ชุมชนท้องถิ่นไทยจึงเป็นส่วนหนึ่งของกระแสโลกอย่างไม่อาจจะปฏิเสธได้ ท้องถิ่นนิยมจึงเป็นเรื่องของกระบวนการยืนหยัดต่อสู้ บูรณะ ฟื้นฟู อัตลักษณ์และอิสรภาพของชุมชนท้องถิ่น

ท้องถิ่นนิยม หมายถึง แนวคิดและปฏิบัติการทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรมใดๆ ที่ยึดเอาท้องถิ่นเป็นจุดเริ่มต้นและหน่วยสำคัญในการวิเคราะห์ ในความหมายอย่างกว้างขวางของท้องถิ่นนิยมนั้น มนุษย์ทุกคนในฐานะที่เป็นสมาชิกของสังคมต่างก็มีพันธะผูกพัน ความทรงจำ จินตนาการ ประสบการณ์ชีวิต และนิยามเกี่ยวกับพื้นที่หรือถิ่นที่เฉพาะเป็นของตนเอง มนุษย์ทุกคนมีศักยภาพและความสามารถสื่อสารและนำเสนออัตลักษณ์และความเป็นท้องถิ่นของตนเองในรูปแบบต่างๆ เช่น เรื่องเล่า บันทึก การแสดง ฯลฯ

ทฤษฎีหลังสมัยนิยมจะให้ความสำคัญกับการนำเสนอผลการศึกษาของตนในลักษณะที่เปิดโอกาสให้ความหมาย ประเด็นปัญหา ฉากและตัวละครพูดคุย สนทนา ตอบโต้กันเอง โดยการเปิดโอกาสให้คนและท้องถิ่นมีสิทธิในการพูดและนำเสนอเสียงที่แท้จริงของตนเองมากขึ้น เพิ่มเติมในเรื่องอารมณ์ความรู้สึก มิติด้านสุนทรียภาพและศิลปะให้หลากหลายมากขึ้น จับประเด็นทางวัฒนธรรมที่แปลกใหม่และไม่ซ้ำกับธรรมเนียมปฏิบัติในวงวิชาการมานำเสนอ เช่น ความทรงจำ (memory) เรื่องเล่า (narrative) อัตลักษณ์ (identity) การเดินทาง (travel) วัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) รูปแบบต่าง ๆ ขณะเดียวกัน คนอ่านหรือผู้ชมก็จะมีโอกาสในการรับฟัง ตีความหมาย และทำความเข้าใจได้ด้วยตนเองเพิ่มขึ้น

นอกจากนี้ ท้องถิ่นและท้องถิ่นนิยมกลับถูกอธิบายโดยใช้ชุดคำหลัก เช่น พื้นที่และวิถีชีวิต ชายขอบ การนิยามเขตแดนหรือพรมแดน สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม การนำเสนอความจริงที่เป็นเศษเสี้ยวบางส่วนบางด้าน การต่อสู้ดิ้นรน ช่วงชิงและต่อรองในเรื่องของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม การทำท้องถิ่นในรูปแบบต่างๆ ให้เป็นสินค้า เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปัจจัยสำคัญที่นำท้องถิ่นไปสัมพันธ์กับท้องถิ่นอื่น คือ เทคโนโลยีด้านการสื่อสารและการคมนาคม บทบาทของการรายงานข่าวสาร ทั้งจากสถานีโทรทัศน์และอินเทอร์เน็ต การใช้สื่อสร้างพื้นที่สาธารณะเหล่านี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ภาพลักษณ์ของท้องถิ่นถูกสร้างขึ้นจากอิทธิพลของการสื่อสารเป็นสำคัญและภาพลักษณ์ของท้องถิ่น ทั้งที่เป็นการสร้างขึ้นเองและถูกสร้างขึ้นต่างสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรม ในฐานะที่ท้องถิ่นเป็นผู้กระทำและเป็นผู้ถูกกระทำจากปรากฏการณ์ของกระแสโลกาภิวัตน์ (ธนิกาญจน์ จินาพันธ์, 2552)

ผู้วิจัยสรุปเกี่ยวกับแนวคิดท้องถิ่นนิยมได้ว่า เป็นพื้นที่ของความทรงจำ เรื่องเล่า และถ่ายทอดอัตลักษณ์ของชุมชนภายใต้ความคิด ความรู้สึก และความเชื่อของแต่ละท้องถิ่นให้เป็นที่รู้จักด้วยการเรียนรู้ และทำความเข้าใจกับวัฒนธรรมท้องถิ่นนั่นๆ ผ่านกระบวนการโลกาภิวัตน์ การสื่อสารทางด้านการแสดงของนักแสดงจึงมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษา เรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อการถ่ายทอดที่ถูกต้อง เพราะความเป็นท้องถิ่นเป็นภาพลักษณ์ เป็นวิถีชีวิต รวมไปถึงการสร้างความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นได้โดยง่าย โดยการสร้างการสื่อสารบนพื้นที่สาธารณะ ซึ่งภาษาถิ่น และศิลปะการแสดงท้องถิ่น นับเป็นอัตลักษณ์หนึ่งของท้องถิ่นที่ได้เกิดการต่อรองพื้นที่ในการได้รับผลิตออกมาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมโดยท้องถิ่นเอง

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง กระบวนการฝึกฝนนักแสดงและสร้างสรรค์ละครที่ใช้ภาษาถิ่น โดย จามีกร สนธิเสวต (2553) ผลการวิจัยพบว่า การฝึกฝนภาษาถิ่นให้กับนักแสดงนั้นเป็นกระบวนการสำคัญที่จะช่วยให้นักแสดงสร้างบุคลิกลักษณะและเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างสมจริงมากขึ้น โดยในการจัดกระบวนการฝึกฝนให้นักแสดงใช้ภาษาถิ่นนั้น ผู้ฝึกสอนจะต้องให้ความสำคัญกับการสื่ออารมณ์และความหมายไปควบคู่กับการออกสำเสียงภาษาให้ถูกต้องตามหลักภาษา

งานวิจัยเรื่อง สถานภาพวิชาชีพและกระบวนการสื่อสารของผู้ฝึกสอนการแสดงกับนักแสดงในงานสื่อละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา โดย ภัฏฏารินทร์ อิงคุลานนท์ (2550) ผลการวิจัยพบว่า ผู้ฝึกสอนการแสดงมาจากการประกอบอาชีพต่างๆ ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนวิชาด้านศิลปะการแสดงในสถาบันอุดมศึกษา นักแสดงอาชีพ ผู้ช่วยผู้กำกับ ผู้ช่วยผู้ฝึกสอนการแสดง ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง ตลอดจนผู้เขียนบทและผู้กำกับ และปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดปัญหาทางการแสดงของนักแสดงที่แตกต่างกัน ซึ่งบุคคลผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการทำงานกับผู้ฝึกสอนการแสดงมีความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คิดเห็นว่า คุณสมบัติที่สำคัญในการเป็นผู้ฝึกสอนการแสดง คือ มีทักษะในการสื่อสารระหว่างบุคคล ทักษะทางการแสดง ควรผ่านการเรียนการแสดงมาก่อน มีประสบการณ์ทางการแสดง แก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี มีทักษะความรู้เรื่องเทคนิคการถ่ายทำ เป็นต้น

งานวิจัยเรื่อง อิทธิพลของภาพแบบฉบับ ภาพตายตัว และภาพต้นแบบ ในการคัดเลือกนักแสดงละครโทรทัศน์ไทย โดย สุพรรษา ฟูแสง (2548) ผลการวิจัยพบว่า วิธีการคัดเลือกนักแสดงเพื่อสวมบทบาทตัวละครต่างๆ ในละครโทรทัศน์ มี 3 ขั้นตอนหลักสำคัญ คือ การศึกษาตัวละครและวางแผนกำหนดบทบาทตัวละคร การพิจารณาสรรหานักแสดง และการตัดสินใจคัดเลือกนักแสดง นอกจากนั้นยังพบว่า ในกระบวนการคัดเลือกนักแสดงนั้น ภาพตัวแทนทั้ง 3 ระดับ มีอิทธิพลต่อการตีความลักษณะตัวละครและการตัดสินใจ คัดเลือกนักแสดง โดยส่วนใหญ่เป็นอิทธิพลที่มีผลต่อการตัดสินใจร่วมกับความสามารถทางการแสดง

งานวิจัยเรื่อง การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2519) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) โดย กนกพันธ์ จินตนาดิลก (2546) ผลการวิจัยที่พบมีดังนี้ 1. กระบวนการสื่อสารการแสดงระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง เป็นการถ่ายทอดหลักแนวคิด แนวทางฝึกซ้อมการแสดงจากผู้กำกับมาสู่นักแสดง โดยนักแสดงเป็นผู้รับสารเพียงด้านเดียว (passive receiver) นักแสดงไม่สามารถนำเสนอความคิดที่แตกต่าง ทำให้คุณลักษณะของการแสดงละครเวทีในยุคนั้น ถูกถ่ายทอดมาสู่การแสดงละครโทรทัศน์ในยุคต่อมา 2. การเข้าสู่บทบาททางการแสดงสำหรับผู้กำกับและนักแสดงในยุคนั้น นิยมใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก โดยควบคุมสีหน้ากิริยาท่าทางน้ำเสียงให้ออกมาดูเหมาะสมกับบทบาท และดูสวยงามสำหรับตัวพระ-นาง เพื่อสร้างความนิยมจากผู้ชม มีการสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงให้ดูดีเหมาะสมกับนักแสดงแต่ละคน และการค้นหาต้นแบบทางการแสดง นักแสดงอาจใช้หลักการแสดงจากภายในโดยการสมมติตนเองเป็นตัวละครนั้น ซึ่งเป็นวิธีการที่เกิดจากประสบการณ์ของนักแสดงที่มีความชำนาญ และสำหรับนักแสดงหน้าใหม่ผู้กำกับอาจใช้วิธีตำหนิ

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์เครื่องแต่งกายในละครโทรทัศน์เรื่อง “ปริศนา” ตั้งแต่ พศ. 2530 – 2558 โดย อินทร์จันทร์ (2561) ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของการออกแบบเครื่องแต่งกายของนักออกแบบเครื่องแต่งกายไทย มีพัฒนาการไปในทางที่ดีขึ้น มีการปรับปรุงจากการออกแบบที่ขาดหลักคิด ขาดระบบในการศึกษาข้อมูล และความอ่อนด้อยในหลักการออกแบบ ถูกพัฒนาขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตามลำดับเวลา ซึ่งอาจเป็นผลพวงจากกระแสโลกาภิวัตน์ รวมถึงการขยายตัวของวงการศึกษาที่มีระบบวิธีเข้าไปสู่วงการธุรกิจบันเทิง

งานวิจัยเรื่อง การสร้างความหมายและบทบาทหน้าที่ของฉากและสถานที่ในละครโทรทัศน์ไทยประเภทรักแนวตลก จิรัฐยา สุขะพัฒน์ (2550) ผลการวิจัยพบว่า กระบวนการสร้างความหมายของฉากและสถานที่ในละครโทรทัศน์ไทยประเภทรักแนวตลก แบ่งฉากเป็น 5 ประเภท ได้แก่ บ้าน สถานที่ทำงาน พื้นที่สาธารณะ สถานที่คับขัน และสถานที่ให้ความสุข สวยงาม หรือธรรมชาติ โดยในการสร้างความหมายฉากที่พบเป็นสัญญะประเภท Icon แต่เมื่อมีการสร้างความหมายโดยผ่านปัจจัยต่างๆ สัญญะประเภท Index ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างภาพและผลที่เกิดขึ้นในละคร รวมทั้งยังเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายบางอย่างที่สื่อไปถึงผู้ชมอีกด้วย

งานวิจัยเรื่อง โลกาภิวัตน์วัฒนธรรม : สื่อกับท้องถิ่นนิยมในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย โดย ธนิกาญจน์ จินาพันธ์ (2552) ผลการวิจัยพบว่า บทบาทของสื่อกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่เข้ามามีผลต่อท้องถิ่น ในด้านที่สื่อเป็นปัจจัยสำคัญในการประกอบสร้างโลกจินตนาการของผู้คนขึ้นจากการรายงานข้อมูลข่าวสารผ่านสื่อ และมีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนท้องถิ่นไปสู่วิถีของทุนนิยมและบริโภคนิยม ในบริบทของโลกาภิวัตน์วัฒนธรรม ท้องถิ่นนิยมเป็นแนวคิดที่นักเขียนนำมาใช้เพื่อต่อต้านกระแสโลกาภิวัตน์ พร้อมๆ ไปกับการตั้งคำถามกับแนวคิดดังกล่าว เพราะในโลกที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมเลื่อนไหลอยู่ในสังคม การดำรงอยู่ด้วยวิธีคิดแบบท้องถิ่นนิยมในทางเดียวโดยปฏิเสธโลกาภิวัตน์ อาจนำมาสู่การสิ้นสุดของท้องถิ่นในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้ทำการหางานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งก็ค้นพบว่า มีประเด็น ดังนี้ การฝึกฝนภาษาถิ่นให้กับนักแสดง, การเป็นผู้ฝึกสอนการแสดง, วิธีการคัดเลือกนักแสดงเพื่อสวมบทบาทตัวละครต่างๆ, การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในละครเวที, การออกแบบเครื่องแต่งกายของนักออกแบบเครื่องแต่งกายไทย การสร้างความหมายและบทบาทหน้าที่ของฉากและสถานที่ในละครโทรทัศน์ และโลกาภิวัตน์วัฒนธรรมที่มีผลต่อสื่อกับท้องถิ่นนิยม ซึ่งงานวิจัยที่ค้นพบเกี่ยวกับการพัฒนานักแสดงในด้านของการใช้ภาษาถิ่น เรื่อง การฝึกฝนภาษาถิ่นให้กับนักแสดง มีความใกล้เคียงกับงานวิจัยที่ผู้วิจัยสนใจศึกษา แต่หากงานวิจัยที่ค้นพบนี้เป็นการฝึกฝนให้นักแสดงสามารถพูดภาษาถิ่นได้อย่างถูกต้อง ชัดเจน แต่ความสามารถทางด้านภาษาถิ่นเพียงอย่างเดียวไม่สามารถสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นได้ ผู้วิจัยจึงต้องการที่จะศึกษาการฝึกฝนภาษาถิ่นไปพร้อมกับการฝึกฝนศิลปะการแสดงท้องถิ่นยังไม่ได้มีปรากฏ ซึ่งนับเป็นทักษะที่จำเป็นสำหรับนักแสดงในปัจจุบันที่จะต้อง

ใช้ความสามารถเหล่านี้กับการแสดงเป็นตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์มากขึ้น รวมถึงการพบว่าความเป็นท้องถิ่นในสังคมโลกาภิวัตน์ช่วยสร้างความแข็งแกร่งให้กับชุมชนท้องถิ่น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับขั้นตอนการสอนภาษาถิ่นไปพร้อมกับการพัฒนานักแสดงให้เรียนรู้ศิลปะการแสดงท้องถิ่นเพื่อถ่ายทอดผ่านตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ เพื่อเรียนรู้ความหลากหลายทางวัฒนธรรมภาษาและศิลปะการแสดงท้องถิ่นที่งดงาม

2.7 เรื่องย่อละคร

ผู้วิจัยขอเสนอเรื่องย่อของทั้ง 3 เรื่อง ซึ่งเป็นละครที่คัดเลือกมาเป็นขอบเขตในการวิจัย ดังนี้

- เรื่องย่อละคร สัมปทานหัวใจ
- เรื่องย่อละคร แม่อายสะอื้น
- เรื่องย่อละคร นาคี

เรื่องย่อละคร สัมปทานหัวใจ

บทประพันธ์โดย : โบตั๋น

บทโทรทัศน์โดย : เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ, วิริยาภรณ์ จุนหะวิทยะ

นาบุญ (ศุกลวัฒน์ คณารศ) เจ้าของสัมปทานรังนกแห่งเกาะถ้ำ ซึ่งเป็นเกาะเล็กๆ ที่อยู่แสนไกลในทะเลอันดามัน เคยแต่งงานกับเนตรนภา (รัศม์ประภา วิสุมา) แต่ก็เลิกรากันไปเพราะเธอทนความติดดินของเขาไม่ได้ ส่วนปารเมศ (ณัฐวัฒน์ เปล่งศิริวัฒน์) แต่งงานกับรัตตวัลย์ (วริฏฐิสา ลิ้มธรรมหิศร) มีลูกชายด้วยกันคือรังรักษ์ หรือมันปู (ชาญคามิน ชยางกูร) แต่อยู่ด้วยกันไม่กี่ปีรัตตวัลย์ก็ทนกับความเจ้าชู้ของปารเมศไม่ไหว เธอตัดสินใจแยกกันอยู่กับสามีพร้อมพาลูกกลับไปอยู่ด้วยกันที่บ้านเดิมที่ภูเก็ตของพ่อแม่ คือรักษา (สุรศักดิ์ ชัยอรรถ) กับตรีสุคนธ์ (นัฏฐา ลอยด์) เศรษฐีที่ประกอบธุรกิจหลากหลาย หนึ่งในนั้นคือเป็นหุ้นส่วนสัมปทานรังนกบริษัทใหญ่แห่งหนึ่ง ทั้งสองเลี้ยงดูหลานสาวซึ่งเป็นญาติห่างๆ คือรสสุคนธ์ (ญาดา เทพพนม) และคันธรส (ณิชานันท์ ผั้นแก้ว) ให้เป็นเหมือนพี่น้องของรัตตวัลย์ แต่ก็ไม่ได้มีสิทธิ์ในบ้านมากเท่าเธอ คันธรสเป็นพยาบาลและมีหน้าที่ดูแลสุขภาพของทุกคนในบ้าน ส่วนรสสุคนธ์นั้นดูแลเกี่ยวกับการเงินและบัญชี ทั้งยังต้องเป็นเลขาให้กับรัตตวัลย์อีกด้วย

เรือเอกไผท (จิณณะ นวรัตน์) เพื่อนรุ่นน้องทหารเรือของนาบุญ แอบรักบุญจิรา ยิ่งประเสริฐ (ฮาน่า ลีวิส) น้องสาวของนาบุญ แต่เขาก็เจียมตัวว่าฐานะของตัวเองไม่สมกับน้องสาวของนาบุญ ทำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ให้ไผทไม่สมหวังในรักสักที เขาคอยช่วยเหลือนาบุญอยู่ที่ฝั่งเสมอเมื่อนาบุญมีเรื่องเดือดร้อน ส่วนไผทก็มีเรื่องขัดแย้งเพื่อนทหารหน่วยเดียวกันที่จ้องจะทำลายงานของเขาอยู่เสมอ

เมื่อนายรักษา(พ่อ) เสียชีวิต น้องชายของรัตตวัลย์คือตรีทิพ ตัดสินใจที่จะขายหุ้นรังนกทั้งหมดเพราะไม่อยากทำอาชีพที่เบียดเบียนชีวิตสัตว์ แม้ว่าปารเมศพยายามคัดค้านไม่ให้ครอบครัวรัตตวัลย์ขายหุ้นรังนกเพราะจะขาดรายได้มหาศาล แต่ก็ไม่มีใครสนใจหลังจากนั้นไม่นาน ก็เกิดอุบัติเหตุรถชนที่ทำให้ตรีทิพเสียชีวิต

เอิบ (ธิตินันท์ สุวรรณศักดิ์) จับตัวรัตตวัลย์กับมันปูลงเรือพาไปที่เกาะถ้ำหวังจะข่มขืนรัตตวัลย์ก่อนฆ่าทิ้งตามคำสั่ง รัตตวัลย์สู้พามันปูหนีอย่างเอาเป็นเอาตาย แล้วนาบุญก็เข้ามาช่วยทั้งสอนคนไว้ได้ทัน แต่ด้วยบุคลิกท่าทางที่ดูน่ากลัวของนาบุญ ทำให้รัตตวัลย์เขาใจผิดคิดว่าเขาเป็นหัวหน้าโจรสลัดที่อยู่เบื้องหลังเรื่องราวทั้งหมด นาบุญคาดโทษลูกน้อง แต่เอิบก็พยายามหาทางกำจัดรัตตวัลย์แบบไม่ให้ใครรู้

รัตตวัลย์จะหนีออกจากเกาะแต่ก็ทำไม่สำเร็จ นาบุญบอกว่าจะส่งรัตตวัลย์กลับไปเองเมื่อถึงเวลาเหมาะสม เพราะเกาะถ้ำอยู่ห่างไกลมากและเป็นฤดูมรสุม นาบุญประกาศว่ารัตตวัลย์เป็นผู้หญิงของตน เพื่อให้คนงานเกรงกลัวไม่กล้ายุ่งด้วย และให้รัตตวัลย์ช่วยทำงานวิจัยและงานบัญชีบนเกาะ แรกๆ บุหรง (แพรอิศรา ปูคะวนิช) เมียของสน (วินัย ไกรบุตร) กับบุหงัน (เบนาซิต เพียรรักษ์) ลูกน้องของนาบุญไม่ค่อยชอบใจสองแม่ลูก แต่เวลาผ่านไปก็ค่อยๆ สนิทกันมากขึ้น รัตตวัลย์แอบปลื้มการทำงานของนาบุญที่เก็บรงนกแบบรักษาธรรมชาติและความเป็นสุภาพบุรุษของเขา แต่ก็ยังมีกำแพงระหว่างกันอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุมพล (อติรุจ สิงหาอำพล) คนตีราคารังนกของเถ้าแก่ด่าน (พงศนารถ วินศิริ) มาที่เกาะถ้ำรัตตวัลย์ของติดเรือกลับฝั่งแต่นาบุญไม่ยอมให้ไปเพราะไม่ไว้ใจ แม้ว่าชุมพลจะเป็นญาติห่างๆ ของตนก็ตาม หลังจากชุมพลมาที่เกาะไม่นานก็มีเรือโจรเข้ามาปล้นรังนก รัตตวัลย์กับมันปูต้องหนีอย่างทุลักทุเล รัตตวัลย์ถูกนาบุญข่วยไว้หลายครั้งก็เริ่มเชื่อใจและปลื้มเขามากขึ้น ด้านตรีสุคนธ์แม่ของรัตตวัลย์ เมื่อสูญเสียคนในครอบครัวต่อเนื่องกันก็ล้มป่วยหนักขึ้น ปารเมศเข้ามารบเร้าเรื่องจัดการสมบัติไฉน (นึกคิด บุญหลง) ซึ่งเป็นมือขวาของพ่อรัตตวัลย์ก็คอยขัดขวางอยู่

ไผทสืบเรื่องของรัตตวัลย์ก็คิดว่าอาจเป็นฝีมือคนใกล้ตัวอย่างปารเมศ เพราะน้องสาวของเขาพิลาสลักษณ์ (ภูริชญา เจนจบจริง) ที่เคยมีความสัมพันธ์กับปารเมศนั้นหายตัวไปอย่างลึกลับด้วย ต่อมาก็สืบรู้ว่าปารเมศติดหนี้พนันบ่อนคาสิโนเมืองนอกอยู่หลายล้านและมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงชื่อ

ทักษิณา (รฐกร สถิรบุตร) ด้านรัตตวัลย์เมื่อมั่นใจแล้วว่าปารเมศกับทักษิณาร่วมมือกันกำจัดตน รวมถึงอาจวางแผนฆาตกรรมน้องชายของเธอด้วย รัตตวัลย์ตัดสินใจเผชิญหน้ากับทุกอย่าง ไผทกับไต๋จำนงจัดการเอาเรือมารับนาบุญจัดการวางแผนให้ลูกน้องบางส่วนอยู่เฝ้าเกาะ และบางส่วนขึ้นฝั่งพร้อมกับรัตตวัลย์เพื่อคอยอารักขารสองแม่ลูก เมื่อรัตตวัลย์กลับมาที่บ้าน ทุกคนเห็นพวกนาบุญก็ตกใจคิดว่ารัตตวัลย์คบโจรสลัด แต่แม่ของรัตตวัลย์ดูออกว่านาบุญเป็นคนดีและมีชาติตระกูลดี รัตตวัลย์ไปที่โรงแรมพร้อมไต๋จำนงส่วนสนลูกน้องของนาบุญซึ่งเปลี่ยนหน้าที่มาเป็นบอดี้การ์ดไปเผชิญหน้ากับปารเมศและทักษิณา ปารเมศตกใจที่เห็นรัตตวัลย์ยังมีชีวิตอยู่ รัตตวัลย์แสร้งทำเป็นไม่รู้เรื่องว่าใครคือต้นตอที่สั่งฆ่าตัวเอง แต่ได้รับความช่วยเหลือจากคนที่เกาะก็เลยรอดมาได้ ทำให้ปารเมศยังไม่กล้าทำอะไรรัตตวัลย์ซ้ำ ส่วนชุมพลเมื่อได้รู้ว่าเรื่องราวทั้งหมดก็หักหลังนาบุญ แล้วเข้ามาร่วมมือกับปารเมศเพราะหวังผลประโยชน์

นาบุญสลัดคราบชาวเกาะมาเป็นหนุ่มนักธุรกิจมาดเนี้ยบ แกล้งเข้ามาติดต่องานกับทักษิณาที่โรงแรม ปารเมศเห็นเข้าก็ไม่พอใจเพราะเคยขัดแย้งกันเรื่องธุรกิจและคิดว่านาบุญจะมาแย่งผู้หญิงของตัวเอง ทำให้ปารเมศคิดหาทางเล่นงานนาบุญ นาบุญเจอรัตตวัลย์ที่โรงแรมแต่ก็ทำเป็นไม่รู้จักเพื่อความปลอดภัย นาบุญตีสนิทกับทักษิณามากขึ้นจนทำให้รัตตวัลย์เข้าใจผิด คิดว่านาบุญชอบทักษิณาจริงๆ ก็แอบนึกเสียใจ รัตตวัลย์พยายามหาทางหย่ากับปารเมศ ไผทสืบเรื่องพิลาสลักษณ์จนได้รู้ว่าน้องสาวของตัวเองโดนขายใช้หนี้พนันให้กับเศรษฐีชาวต่างชาติแล้วก็นึกเจ็บใจ จึงหาทางช่วยรัตตวัลย์และหาทางติดต่อเพื่อจะพาน้องสาวกลับมา รัตตวัลย์พยายามออกห่างจากนาบุญแต่เมื่อได้รู้ว่าเขายังคอยติดตามดูแลเธออยู่เสมอ รัตตวัลย์ก็ยิ่งซาบซึ้งใจและแน่ใจความรู้สึกของนาบุญเช่นกัน

ปารเมศรู้ว่ามีคนสืบหาหลักฐานว่าทักษิณาร่วมวางแผนกับตน เลยคิดกำจัดทักษิณาไปให้พ้นทาง ปารเมศติดต่อมิสเตอร์ลี (ปีเตอร์ ไนท์) เศรษฐีชาวต่างชาติให้มาที่โรงแรมเพื่อจะขายทักษิณาให้แต่แสร้งจัดฉากว่าติดต่อธุรกิจกันตามปกติ ปารเมศจัดปาร์ตี้ต้อนรับมิสเตอร์ลีและเชิญทุกคนมาร่วมงาน มิสเตอร์ลีถูกชะตากับรัตตวัลย์ แต่ปารเมศก็ยัดเยียดทักษิณาให้ ปารเมศวางแผนให้มีคนมาจับตัวรัตตวัลย์ไปอีก แต่พิลาสลักษณ์โผล่มาขวางอย่างตั้งใจจะทำร้ายปารเมศด้วยความแค้น นาบุญและไผทตามมาช่วยรัตตวัลย์ได้ทัน สุดท้ายปารเมศแพ้ภัยตัวเองจนถึงแก่ชีวิต ทักษิณาโดนประกาศจับตามกฎหมาย

ไผทกับบุญจิราเปิดใจให้กันมากขึ้น จนในที่สุดก็สมหวังในความรัก ส่วนนาบุญเดินทางกลับเกาะถ้ำเพื่อกลับไปใช้ชีวิตแบบเดิม แต่ขณะที่เรือกำลังจะออกจากท่า รัตตวัลย์ก็ขอลงเรือมาด้วยคน

Chulalongkorn University

นาบุญดีใจที่เธอยอมรับโลกของเขาและเขาก็ยอมรับในตัวเธอเช่นกัน แล้วทั้งสองก็ล่องเรือออกไปด้วยกันอีกครั้ง

เรื่องย่อละคร แม่อายสะอื้น

บทประพันธ์โดย : อนัญจนา

บทโทรทัศน์ : สาวิตา

ดาวนิล (ฝนทิพย์ วัชรตระกูล) หญิงสาวที่สวยที่สุดของหมู่บ้านแห่งหนึ่งในอำเภอแม่อาย เป็นลูกสาว คำปัน (สรพงษ์ ชาตรี) ซึ่งเป็นครูด้านการแสดงศิลปะล้านนา ดาวนิลเป็นคนที่มีฝีมือในการรำดาบได้สวยไม่แพ้ใคร ทุกครั้งที่เธอฝึกซ้อมที่ลานกลางหมู่บ้าน จะมีชาวบ้านมานั่งดูและชื่นชมในฝีมือรำดาบของเธอเสมอ คำปันภูมิใจในตัวลูกสาวคนนี้มากผิดกับช่อเอื้อง (พรชดา เครือคช) ลูกสาวคนเล็กที่พ่อหัดให้ตีกลองสะบัดชัย แต่ฝีมือการตีไม่เคยได้ดั่งใจผู้เป็นพ่อ ช่อเอื้องมักถูกตำหนิเสมอถึงเรื่องการไม่ตั้งใจฝึกซ้อม

คณะละครของคำปันมีคณะละครคู่แข่งคือคณะของหนานเมือง (สมชาย ศักดิกุล) แต่เพราะคณะของหนานเมืองไม่มีนักแสดงที่เก่งอย่างดาวนิล ทำให้คณะละครของหนานเมืองมีงานน้อยกว่าคณะของคำปันมาก ทำให้หนานเมืองไม่ค่อยพอใจในตัวคำปันและหาทางแกล้งคณะของคำปันเสมอ หนานเมืองมีลูกสาวชื่อ รินคำ (ช้องมาศ บางชะวงษ์) เป็นเด็กสาวที่รักสวยรักงามและไม่ชอบศิลปะการแสดงเลย รินคำมักมีเรื่องทะเลาะกับช่อเอื้องเสมอเวลาที่ทั้งสองคณะต้องมาเจอหน้ากัน ทอน (ปิติพล พรตรีสัตย์) ลูกชายผู้ใหญ่บ้านที่แอบชอบดาวนิลอยู่แล้วมาชวนดาวนิลให้ไปแสดงในงานเปิดรีสอร์ทใหม่ในตัวเมือง ดาวนิลดีใจที่คณะของพ่อจะได้งาน รินคำแอบมาได้ยินเห็นดาวนิลทำท่าดีใจและเห็นสายตาทอนที่มองดาวนิลก็ยิ่งไม่พอใจ ในคืนที่ดาวนิลได้ไปแสดงในงานเปิดรีสอร์ท รินคำกับหนานเมืองตามไปแกล้งคณะของคำปันจนถึงงาน รินคำหลอกดาวนิลไปขังไว้ในห้องเก็บของ โชคดีที่ทรงพล (อรรคพันธ์ นะมาตร์) ผ่านมาพอดีเลยช่วยเอาไว้ได้ ดาวนิลยังไม่ทันได้ขอบคุณทรงพลก็เดินออกไปก่อน

ดาวนิลได้พบทรงพลอีกทีเมื่อเริ่มการแสดง เธอได้รู้ว่าที่แท้เขาคือนักธุรกิจที่มาจากกรุงเทพ ดาวนิลทำการแสดงได้ประทับใจจนแขกในงานต่างปรบมือให้ แต่สิ่งที่ดาวนิลดีใจที่สุดคือคำชมของทรงพลที่ฝากเพื่อนมาชม ด้วยความที่ถูกกลั่นแกล้งบ่อยๆ จากหนานเมืองและรินคำทำให้งานแสดงของคณะคำปันเริ่มน้อยลงจนดาวนิลพยายามหางานเพิ่ม แต่สุดท้ายก็โดนอ้ายศักดิ์ (สมพร ปรีดามา

โนช) นายหน้าหางานฉวยโอกาสจะปลุกปล้ำ ดาวนิลไม่ยอมและทำร้ายอ้ายศักดิ์เพื่อป้องกันตัว หนานเมืองจึงฉวยโอกาสรวมหัวกับอ้ายศักดิ์จนคณะคำปันไม่มีงานแสดงอีก

เมื่อไม่มีงานแสดงฐานะของบ้านและคณะละครของคำปันก็ย่ำแย่หนักยิ่งกว่าเดิม หนำซ้ำดวงตาของคำปันยังเริ่มมองเห็นได้เลือนลาง ดาวนิลกลุ้มใจและเป็นห่วงพ่อ วิไล (กัญญารัตน์ พงศ์กัมปนาท) วิไลกลับมาเยี่ยมป้าบัว (ราตรี วิทวัส) ผู้เป็นแม่ รู้เรื่องดาวนิลต้องการเงินก็ชวนดาวนิลเข้าไปทำงานกับตนที่กรุงเทพ แม้ว่าตอนแรกดาวนิลจะปฏิเสธเพราะห่วงพ่อ แต่เมื่อวิไลหลอกว่ามีงานให้ดาวนิลไปแสดงที่กรุงเทพ ดาวนิลจึงตัดสินใจไปแม้ว่าคำปันกับช่อเอื้องจะไม่เห็นด้วยแต่ดาวนิลสัญญาว่าจะรีบทำงานเก็บเงินแล้วจะรีบกลับบ้านให้เร็วที่สุด

ทรงพลคบหาดูใจอยู่กับ จิดาภา (ขวัญกวินท์ ธำรงรัฐเศรษฐ์) สาวไฮโซที่เอาแต่ใจตัวเองทรงพลขอจิดาภาแต่งงาน แต่ทั้งคู่มีปากเสียงกันเรื่องการจัดงานแต่งจนจิดาภาบอกเลิกทรงพล แม้ว่าเทวัญ (พีรวัศ กุลนันท์วัฒน์) พี่ชายทรงพลกับ ทรงวุฒิ (ฌาน์รัชต์ มณฑากูล) น้องชายพยายามช่วยให้ทั้งคู่คืนดีกันแต่ก็ไม่เป็นผล นมน้อย แม่นมเก่าแก่ที่ไม่เคยชอบจิดาภาขัดขวางความรักของทรงพลทุกทาง เมื่อดาวนิลมาถึงกรุงเทพก็พบว่าสิ่งที่วิไลบอกไม่มีอะไรเป็นความจริง เธอถูกหลอกให้มาทำงานขายบริการ ดาวนิลถูกบังคับให้บริการแขกที่ใช้กำลังข่มขืนเธอ คนในร้านคนหนึ่งสงสารเธอและพยายามช่วยโดยโน้มน้าวให้เฮียเจ้าของร้านยอมขายดาวนิลให้กับร้านใหม่ที่เป็นแค่สถานที่เที่ยวสำหรับผู้ชาย แม้ว่าที่ใหม่ดาวนิลจะไม่ต้องขายบริการ แต่ก็โดนบังคับให้มานั่งกินเหล้ากับแขก ดาวนิลต้องจำใจทำงานที่นี่เพื่อชดใช้ค่าตัวที่วิไลขายเธอให้กับเฮียเจ้าของร้าน

ทรงพลเห็นข่าวสังคมลงข่าวเรื่องจิดาภามีข่าวกับผู้ชายคนใหม่ก็เสียใจมาก ทรงวุฒิพาพี่ชายไปเที่ยวปลอบใจ ดาวนิลได้เจอทรงพลอีกครั้ง ดาวนิลแม้จะดีใจ แต่ก็อายในสภาพที่ตัวเองเป็นอยู่ ผู้จัดการร้านสั่งให้ดาวนิลมาดูแลทรงพล ทรงพลเมามายและจำดาวนิลไม่ได้คืนนั้นดาวนิลยอมเป็นของทรงพลด้วยความเต็มใจ ตื่นเช้ามาทรงพลออกไปโดยไม่แม้แต่จะพูดอะไรกับดาวนิล เขาทิ้งเงินไว้ให้จำนวนหนึ่งด้วยความรู้สึกไม่ดี ดาวนิลได้แต่เก็บเงินไว้และสัญญากับตัวเองว่าถ้าเธอได้เจอทรงพลอีกเธอต้องอยู่ในฐานะที่ดีกว่านี้ไม่ยอมให้เขามาดูถูกเธอได้

คำปันนึกถึงแต่ดาวนิลว่าเมื่อไหร่จะกลับ หลังๆ ดาวนิลไม่ค่อยรับโทรศัพท์ เพราะอายและต้องปิดบังความจริงเรื่องงานที่ทำอยู่ ช่อเอื้องน้อยใจพ่อที่ดูจะคิดถึงแต่พี่และห่วงเรื่องพี่ลำบาก จนไม่มีกระจิตกระใจจะไปหาหมอรักษาตา ทอนสืบรู้จากป้าบัวว่าดาวนิลไปทำงานขายบริการที่กรุงเทพ ก็เข้าใจผิดคิดว่าดาวนิลเต็มใจ ประกอบกับรับไม่ได้ที่หญิงสาวที่ตนรักเป็นแบบนี้ เลยจงใจหลบหน้าครอบครัวดาวนิล ทำให้ทอนห่างเหินไม่ได้มาดูแลครอบครัวดาวนิลเหมือนเมื่อก่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดาวนิลยอมทำงานจนสามารถใช้คืนค่าตัวได้ครบเธอวางแผนจะกลับบ้านแต่เกิดแพ้ท้อง วิไลพาดาวนิลไปทำแท้ง ดาวนิลไม่ยอมเพราะรู้ว่าลูกที่เกิดน่าจะเป็นลูกของทรงพล แต่วิไลก็หลอกให้ดาวนิลกินยาขับเลือดโดยบอกว่าเป็นยาแก้ปวดท้อง จนดาวนิลปวดท้องหนักเป็นโอกาสที่ทำให้วิไลหลอกพาดาวนิลไปคลีนิคทำแท้งเถื่อนจนได้ ตำรวจบุกทลายคลีนิคเถื่อนขณะที่ดาวนิลอยู่ที่นั่นพอดี ดาวนิลถูกพาส่งโรงพยาบาล หมอเทวัญช่วยชีวิตและเตือนสติดาวนิล ดาวนิลพรั่งพรูว่าไม่ต้องการทำลายชีวิตลูกที่เกิดจากความรัก เทวัญเห็นใจดาวนิลจึงพามาอาศัยอยู่กั คุณนายติ๊ด (ศิรินุช เพ็ชรอุไร) เจ้าของร้านเสื้อผู้มีนิสัยเค็มจนขม คุณนายติ๊ดคิดว่าดาวนิลอาจจะเป็นเมียลับของเทวัญ จึงรับไว้ทำงานหวังเอาหน้า แต่พอรู้ความจริงว่าดาวนิลเป็นแค่คนที่เทวัญช่วยไว้ ก็ร่วมมือกับ ผึ้ง (ตวงรัตน์ คะชะสะ) ลูกน้องในร้าน แกล้งใช้ดาวนิลสารพัดให้ทำงานหนักมากมาย จนในที่สุดดาวคลอดลูกก่อนกำหนด

ลูกของดาวนิลออกมาเป็นเด็กพิการ ดาวนิลเสียใจว่าเป็นความผิดของตัวเองที่ไม่ทันคน ถูกหลอกให้กินยาทำแท้ง แถมยังต้องกินเหล้าตอนทำงานในช่วงตั้งท้อง แต่เทวัญก็ปลอบว่าดาวนิลสามารถเลี้ยงลูกให้มีความสุขได้ ดาวนิลพาลูกมาอยู่ที่ร้านสร้างความไม่พอใจให้คุณนายติ๊ดที่ยื่นคำขาดให้ดาวนิลเอาลูกไปเลี้ยงที่อื่น ดาวนิลถูกคุณนายติ๊ดยึดเงินบางส่วนไว้บอกเป็นค่าทำให้ร้านเสียหายรายได้ตกเพราะดาวนิลมัวแต่เอาเวลาไปเลี้ยงลูก ดาวนิลไม่รู้จะทำยังไงจึงตัดสินใจพาลูกกลับบ้าน

ดาวนิลกลับมาแม่อายท่ามกลางความประหลาดใจและเสียงซุบซิบนินทาของทุกคนที่มีเด็กมาด้วย ช่อเอื้องเถียงแทนทันทีว่าไม่ใช่ลูกดาวนิล ดาวนิลกดดันมากที่พ่อถูกมองด้วยสายตาเหยียดหยามจึงตัดสินใจโกหกทุกคนว่าเป็นลูกของเพื่อนที่ทิ้งไป เลยสงสารเอาเด็กมาเลี้ยงเองคำปันดีใจที่ลูกกลับบ้าน ช่อเอื้องไม่อยากให้พี่กลับไปกรุงเทพอีก ดาวนิลเองก็ตั้งใจว่าจะไม่กลับกรุงเทพแล้วเช่นกัน เทวัญกลับมาเยี่ยมดาวนิลที่ร้านแต่พบว่าดาวนิลไม่อยู่ที่นี่แล้ว คุณนายติ๊ดโกหกว่าดาวนิลกลับไปเยี่ยมบ้านแต่ด้วยความกลัวว่าเทวัญจะรู้ว่าตัวเองเป็นฝ่ายไล่ดาวนิลไป ประกอบกับเจอลูกค้าต่อว่าว่าที่ร้านฝีมือตก คุณนายเลยพยายามติดต่อดาวนิลให้ดาวนิลกลับมาทำงานโดยเสนอเงินเพิ่มให้ แต่ดาวนิลปฏิเสธ

ดาวนิลเจอทอนต่อว่าเรื่องไปทำงานขายบริการที่กรุงเทพ แถมยังหลอกทุกคนเรื่องลูก ดาวนิลเสียใจมากที่ทอนผู้ซึ่งน่าจะเข้าใจเธอมากที่สุดมองเธอเปลี่ยนไป ป้าบัวเสียไพ่อย่างหนักจึงเห็นช่องทางหาเงินเมื่อรู้ว่าดาววนิลกลับมาจากกรุงเทพ ป้าบัวทำทีไปหาคำปันที่บ้านและพูดจาเหมือนจะบอกความจริงให้คำปันรู้ต่อหน้าดาวนิล ดาวนิลเห็นท่าไม่ดีเลยถามป้าบัวว่าจะเอาเงินเท่าไร ดาวนิลไม่รู้จะหาเงินมาให้ป้าบัวยังไง ประกอบกับเสียใจเรื่องทอน จึงตัดสินใจจะกลับกรุงเทพ ดาวนิลยืนยันกับคำปันว่าที่กรุงเทพเธอมีลู่ทางเรื่องงาน ดาวนิลเอาเงินที่คุณนายติ๊ดโอนมาให้ก่อนให้กับช่อเอื้องไว้ แล้ว

ฝาก กลอง (ด.ช. ปราการ จันรัมย์) ลูกชายไว้ที่แม่อาย ดาวนิลสัญญาว่าจะรีบทำงานหาเงินใช้หนี้และเก็บเงินกลับมาแม่อาย มาพาพ่อไปหาหมอด้วยตัวเอง

ดาวนิลก้มหน้าก้มตาทำงาน ความสวยของดาวนิลสะดุดตา หลิวหลิว (ธีระพล หอมจม) สไตลิสท์ที่มายืมเสื้อที่ร้านคุณนายติ๊ดไปใช้ หลิวหลิวชักนำให้ดาวนิลไปถ่ายแบบและเล่นหนัง โดยมีหลิวหลิวเป็นผู้จัดการส่วนตัว หลิวหลิวสร้างประวัติของดาวนิลขึ้นมาใหม่และเริ่มปั้นดาวนิลจนเริ่มมีงานมากขึ้น ดาวนิลอดทนและตั้งใจทำงาน และได้งานถ่ายแบบสปาของโรงแรมทรงพล ดาวนิลดีใจที่ได้เจอทรงพลในฐานะใหม่ ทรงพลประทับใจความขยันและความอ่อนโยนของดาวนิลจนเกิดเป็นความรัก

จิดาภาพอรู้ว่าทรงพลมีข่าวมาคบกับดาวนิลก็พยายามจะกลับมาหา ดาวนิลทำทุกทางเพื่อไม่ให้ทั้งคู่กลับมาคบกันอีก ด้วยความช่วยเหลือของหลิวหลิว ดาวนิลเริ่มมีงานในวงการมากขึ้นเรื่อยๆ พร้อมประวัติใหม่ที่ไม่มีใครสงสัย ดาวนิลหลงในความสุขสบาย และความรักที่มีกับทรงพล จนลืมอีกสามชีวิตที่แม่อาย คำปันเฝ้ารอคอยลูกด้วยความหวัง แต่สุดท้ายลูกสาวก็หายไปอย่างไร้ร่องรอยอีกครั้ง ตาของคำปันเริ่มมืดลง คำปันไม่ยอมผ่าตัด เฝ้าแต่รอคอยดาวนิลมาพาไปหาหมอตามคำสัญญาที่เคยให้ไว้ ช่อเอื้องน้อยใจพ่อที่ห่วงแต่พี่สาวจนลืมห่วงตัวเอง แต่เธอก็ทำอะไรไม่ได้ ได้แต่ดิ้นรนดูแลพ่อทุกวิถีทาง

ช่อเอื้องพยายามติดต่อพี่สาวแต่ก็ติดต่อไม่ได้ เพราะโดนหลิวหลิวแอบบล็อกเบอร์เพราะกลัวว่าประวัติที่แท้จริงของดาวนิลจะถูกเปิดเผย ช่อเอื้องจึงได้แต่เลี้ยงดูกลองและพ่อที่สายตาไม่ดี จนจำใจขายของที่มีอยู่และปิดคณะการแสดงลงเพราะแบกรับค่าใช้จ่ายไม่ไหว ทรงพลพาดาวนิลไปที่บ้านเพื่อรู้จักกับนมน้อยและพี่น้อง แต่คนที่ดาวนิลได้เจอคนแรกกลับเป็นเทวัญ เทวัญทำเป็นไม่รู้จักดาวนิลทั้งที่เสียใจว่าผู้หญิงที่ตัวเองแอบรักกลายมาเป็นแฟนของน้องชาย

คำปันเริ่มป่วยกระเสาะกระแสะ บ่นเป็นห่วงลูกสาวคนโตที่หายไปเพราะไม่เชื่อว่าดาวนิลจะลืมตัว แต่คงเพราะมีเรื่องเดือดร้อนเลยไม่สามารถติดต่อกลับมาได้ ทอนเห็นดาวนิลในทีวีจึงแอบมาบอกช่อเอื้อง ช่อเอื้องยังไม่มั่นใจว่านั่นคือพี่สาวของตัวเอง ช่อเอื้องไม่บอกเรื่องนี้กับพ่อแล้วตัดสินใจมาตามหาดาวนิลที่กรุงเทพ ช่อเอื้องมาถึงกรุงเทพ ด้วยความที่ไม่รู้อะไรเลย จนโดนวัยรุ่นกระชากกระเป๋าและได้ วรรณามาช่วยไว้ วรรณาเห็นใจช่อเอื้องจึงอาสาช่วยตามหาพี่สาว ช่อเอื้องมาดักรอพบดาวนิลที่สถานีโทรทัศน์ แต่เพราะมีนักข่าวมากมาย และทรงพลอยู่ด้วย ดาวนิลจึงทำเป็นไม่รู้จักช่อเอื้อง และรีบขึ้นรถทรงพลออกไป ช่อเอื้องมองตามรถพี่ไปอย่างไม่เชื่อสายตาตัวเอง ทั้งผิดหวังและเสียใจ เพราะถึงดาวนิลจะดูสวยผิดตาไปมาก แต่เธอแน่ใจแล้วว่าใช่พี่ดาวนิลของเธอแน่ๆ ช่อเอื้องเดินข้ามถนนอย่างไม่ระวังและถูกรถของทรงวุฒิชนเข้า

ทรงวุฒิพาช่อเอื้องไปหาหมอเทวัญที่โรงพยายาลเพื่อรักษา ช่อเอื้องจึงรู้ว่าดาวนิลเป็นคนรักของทรงพลน้องชายของหมอเทวัญ ช่อเอื้องตัดสินใจกลับแม่อายและไม่บอกความจริงกับพ่อ ช่อเอื้องโกหกพ่อว่าพบดาวนิลแล้วและดาวนิลสบายดีไม่ต้องเป็นห่วง ที่ไม่ติดต่อมาเพราะงานยุ่งมาก คำปันฟังแล้วค่อยคลายกังวล ช่อเอื้องได้แต่เก็บความช้ำใจไว้คนเดียว

เวลาผ่านไปหลายปี จนกลองโตอายุประมาณ6ขวบ คำปันที่ตอนนี้ตาบอดสนิทบังคับช่อเอื้องให้พาไปหาดาวนิลที่กรุงเทพ ช่อเอื้องไม่ยอมทำตามคำสั่งพ่อ กลองสงสารตาเลยแอบอาสาพาตาไปกรุงเทพ โดยไปขอที่อยู่ของวิไลจากป้าบัว เพราะคิดว่าดาวนิลยังทำงานอยู่กับวิไล แต่ป้าบัวกลับให้ที่อยู่มั่วๆไป เมื่อคำปันกับกลองมาถึงกรุงเทพจึงตามหาที่อยู่นั้นไม่เจอ จนโดนโจรขโมยกระเป๋า ไม่มีทั้งเงินและเสื้อผ้า คำปันต้องเร่ร่อนพากลองไปนอนตามใต้สะพานและไปขอทานตามตลาดนัด ช่อเอื้องเมื่อรู้ว่าพ่อและหลานหายไปก็รีบตามคำปันมาที่กรุงเทพและออกตามหาจนเจอ จากการช่วยเหลือของวรรณาและทรงวุฒิ

คำปันยืนยันไม่ยอมกลับแม่อายจนกว่าจะหาดาวนิลเจอเพราะเป็นห่วงลูกสาว วรรณาจึงพาทั้ง3ไปอาศัยอยู่ที่บ้านตัวเอง ช่อเอื้องต้องออกหางานทำ ทรงวุฒิที่แอบชอบช่อเอื้องอยู่ เสนอให้ไปทำงานที่บ้าน เนื่องจากอยากให้ช่อเอื้องอยู่ใกล้ๆ นมน้อยให้ช่อเอื้องไปช่วยดูแลบ้านเทวัญที่อยู่ในรั้วเดียวกันแทน เพราะดูออกว่าทรงวุฒิชอบช่อเอื้อง ดาวนิลตกใจมากที่เห็นช่อเอื้องที่บ้านนี้ เทวัญบอกว่าช่อเอื้องขอมาอาศัยอยู่ด้วย ช่อเอื้องบอกดาวนิลว่าเธอจะอยู่ที่นี่จนกว่าดาวนิลจะยอมรับกับทุกคนว่า เธอคือน้องที่มาจากแม่อาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ดาวนิลกลืนไม่เข้าคายไม่ออกเมื่อนมน้อยเอ็นดูช่อเอื้องที่เป็นเพียงคนงานในบ้าน นมน้อยเห็นความผิดปกติของดาวนิลกับช่อเอื้อง แต่สองพี่น้องก็ไม่ยอมพูดอะไร ในที่สุดช่อเอื้องตัดสินใจบอกความจริงกับเทวัญว่าดาวนิลเป็นพี่สาว เทวัญปะติดปะต่อเรื่องราวได้ทั้งหมด เทวัญเตือนให้ดาวนิลบอกความจริง แต่ดาวนิลกลัวจะเสียทรงพลไป นมน้อยจับผิดว่าดาวนิลกับเทวัญดูมีความสนิทสนมกันจึงบอกกับทรงพล ทรงพลเริ่มระแวง

ช่อเอื้องเมื่ออยู่ไปเริ่มรู้สึกว่าดาวนิลเปลี่ยนไปมาก ยิ่งคุยกับวรรณาแล้วรู้ว่าพ่อเองก็เริ่มอยู่ที่กรุงเทพไม่ไหว เธอจึงเริ่มคิดจะยอมแพ้และกลับบ้าน นมน้อยสงสารจึงให้ไปรับพ่อกับหลานมาอยู่ด้วย ดาวนิลยิ่งเครียดหนักเมื่อ เจอพ่อที่ตาบอดและลูกชายที่พิการพร้อมหน้า ดาวนิลทุกข์ทรมานกับความผิดที่ทิ้งพ่อกับลูกอย่างมากจนอยากจะบอกความจริงกับทุกคน แต่หลิวหลิวก็ห้ามไว้ได้ทุกครั้ง

เทวัญโกรธที่ดาวนิลไม่ยอมรับความจริง ทรงพลมองความผิดปกติของพี่ชายกับคนรักด้วยความสงสัยมากขึ้นทุกที คำปันได้ยินทุกคนเรียกชื่อ ดาวนิล ก็ดีใจว่าอาจจะเป็นลูกสาวของตัว แต่ช่อเอื้องกลัวพ่อเสียใจ ก็จำต้องโกหกพ่อไปว่า ไม่ใช่พี่ดาวนิลของเรา ทรงวุฒิพยายามแสดงความสนใจช่อเอื้อง แต่ช่อเอื้องไม่เล่นด้วย ทรงวุฒิจึงออกอุบายจะพาช่อเอื้องลงไปโรงแรมของทรงพลที่ทะเล ทรงพลตามลงไปเรื่องงานและพาดาวนิลไปด้วย โดยไม่รู้ว่าเทวัญพักผ่อนอยู่ที่นั่นแล้ว ในงานเลี้ยงของโรงแรม ช่อเอื้องขึ้นรำฟ้อนผางเพื่อให้กระทบใจดาวนิลที่เคยรำชุดนี้ด้วยกันที่แม่อาย ดาวนิลกดดันอย่างหนัก วิ่งลงทะเลหวังให้จมน้ำตาย แต่เทวัญกับทรงพลมาช่วยไว้ ทรงพลขอดาวนิลหมั้นคืนนั้น ดาวนิลที่กำลังจะพูดความจริงเรื่องพ่อ ก็ต้องเงียบไปอีก

พอหนังสือพิมพ์ลงข่าว คุณนายติ๊ดริษยาดาวนิลจึงหาทางติดต่อจิดาภาและบอกว่าทรงพลกำลังโดนดาวนิลหลอก คุณนายติ๊ดมาแฉความจริงเรื่องดาวนิลมีลูกโดยอ้างถึงเทวัญ เทวัญปฏิเสธเพื่อช่วยดาวนิล คุณนายติ๊ดกับจิดาภาต้องถอยกลับไปตั้งหลัก นมน้อยพยายามเตือนให้ทรงพลฟังหูไว้หู แต่ทรงพลตัดปัญหาด้วยการประกาศจะแต่งงานกับดาวนิล ช่อเอื้องเสียใจมากที่ดาวนิลปิดบังความจริงเรื่องลูกอีกเรื่อง ดาวนิลอับจนหนทาง เมื่อเรื่องมัดตัวแน่นขึ้นและทางออกตีบตัน จึงทำได้แค่แอบมาหาพ่อบ่อยๆ คำปันพูดคุย ปลอบโยนดาวนิล โดยไม่รู้เลยว่าเป็นลูกสาวที่ตัวเองเฝ้ารอคอย

ช่อเอื้องกับดาวนิลทำให้จิดาภาเริ่มเอะใจในความสัมพันธ์ของทั้งคู่ จิดาภาให้คุณนายติ๊ดไปสืบเรื่องนี้ คุณนายติ๊ดหาหลักฐานมาจนรู้ว่าดาวนิลเป็นพี่น้องกับช่อเอื้อง จิดาภานำเรื่องนี้ไปบอกต่อหน้าทรงพลและทุกคน ดาวนิลคิดว่าทุกอย่างคงจบสิ้น แต่ช่อเอื้องปฏิเสธต่อหน้าทุกคนว่าผู้หญิงสกปรกอย่างดาวนิลไม่ใช่พี่ดาวนิลผู้งดงามของเธอ ดาวนิลปวดร้าวที่น้องพูดแบบนั้นแต่ก็พูดอะไรไม่ได้ ดาวนิลไม่รู้จะทำยังไง อยากจะบอกความจริงกับพ่อแต่ก็กลัวว่าจะเสียทรงพลไป

ช่อเอื้องพยายามชวนพ่อและหลานกลับบ้าน แต่คำปันกลับดื้อไม่ยอมกลับเพราะยังอยากตามหาดาวนิลให้เจอ วิไลถูกซื้อตัวจากคุณนายติ๊ดและจิดาภา เพื่อแฉดาวนิล แต่วิไลกลับตัวในนาทีสุดท้าย ดาวนิลจึงรอดพ้นจากการถูกประจานกลางบ้านทรงพล แต่วิไลตัดสินใจบอกความจริงเรื่องที่กลองเป็นลูกที่เกิดจากการที่ดาวนิลมาขายตัวที่กรุงเทพให้ช่อเอื้องกับคำปันรู้ คำปันเสียใจมากจนถึงกับทรุด คำปันได้ยินหมอเทวัญกับช่อเอื้องคุยกันเรื่องดาวนิลโดยบังเอิญ จึงรู้ความจริงว่าคุณดาวนิลที่ตนพูดด้วยมาตลอด คือลูกดาวนิลของตน คำปันเสียใจมากจนล้มป่วย แต่ด้วยหัวใจของพ่อที่รักลูกอย่างสุดซึ้ง คำปันตัดสินใจทำเป็นยังไม่รู้ความจริง และหลอกช่อเอื้องว่าอยากรีบกลับแม่อายแล้วเพราะกลัวคนอื่นรู้ความจริงแล้วจะทำให้ดาวนิลเสื่อมเสีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก่อนจะกลับแม่อาย คำปันมีปากเสียงกับช่อเอื้องจนพลาดตกน้ำ ดาวนิลมาเห็นเข้าพอดีก็ตกใจเผลอหลุดปากเรียกพ่อ ทรงพลซึ่งอยู่ตรงนั้นได้ยินก็เอะใจ จึงถามความจริงกับดาวนิล ดาวนิลไม่รู้จะทำยังไงจึงจำใจบอกความจริงทั้งหมดกับทรงพลทั้งน้ำตา ทุกคนตกตะลึง ทรงพลรับไม่ได้ เขาบอกดาวนิลว่า ดาวนิลดูถูกความรักของเขาเกินไป ความรักของเขาไม่ได้ขึ้นอยู่กับเปลือกนอก แต่เขารักคนที่ความดี ไม่ใช่ผู้หญิงที่ไม่เหลียวแลพ่อตัวเองเช่นนี้ ดาวนิลเสียใจมาก ที่อดทนมาทุกอย่าง แต่ทรงพลกลับไม่ยอมรับ ดาวนิลทรุดลงร้องไห้แทบขาดใจ ช่อเอื้องทั้งสงสารทั้งเกลียดชังพี่ตัวเองที่ปิดบังทุกอย่าง ดาวนิลบอกว่าการเป็นแค่ดาวนิล ลูกพ่อครูคำปันในคณะรำไม่มีค่า ไม่มีความหมายสำหรับชีวิตที่นี่เพราะเธอโดนดูถูก โดนเหยียดหยามมาตลอด

คำปันหนีกลับแม่อายไปกับช่อเอื้องและกลองด้วยใจที่เจ็บช้ำ จนตรอมใจตายในที่สุด ดาวนิลทนต่อความรู้สึกผิดไม่ไหว จึงตัดสินใจกลับไปหาพ่อที่แม่อาย แต่เมื่อดาวนิลมาถึงบ้านก็พบแต่บ้านที่ว่างเปล่า ทอนมาเจอดาวนิลโดยบังเอิญจึงบอกให้ดาวนิลรู้ว่าคำปันเสียแล้ว ดาวนิลเสียใจมากรีบตามไปที่ขบวนแห่ศพ ภาพโลงศพของพ่อทำให้ดาวนิลร้องไห้น้ำตาแทบเป็นสายเลือด ดาวนิลแหวกฝูงชนเข้าไปที่รถขนศพ ทุกคนรังเกียจ พากันสาปแช่ง ขบวนแห่ศพเคลื่อนไปโดยไม่มีใครสนใจ ปล่อยให้ดาวนิลทรุดลงสะอื้นอยู่ตามลำพังจนกลองที่บวชเป็นเณร เป็นคนเดินนำแม่เข้าไปที่งาน

เทวัญมาเตือนสติทรงพล ว่าให้ให้อภัยดาวนิล แต่ทรงพลยังทำใจไม่ได้ เทวัญตัดสินใจตามไปร่วมงานศพคำปันที่แม่อายคนเดียว ในที่สุดทรงพลตัดสินใจให้อภัยดาวนิลและเดินทางตามมาที่งานศพพร้อมแหวนหมั้น เขารู้ใจตัวเองแล้วว่ารักดาวนิลมากแค่ไหน ทรงพลอยากจะลืมเรื่องเลวร้ายทั้งหมดและสร้างครอบครัวใหม่กับดาวนิล ที่หน้าเชิงตะกอน ช่อเอื้องตั้งใจตีกลองสะบัดชัยอย่างสุดฝีมือต่อหน้าพ่อเป็นครั้งสุดท้าย ดาวนิลเดินมาพร้อมดาบในมือ ดาวนิลกราบหน้ารูปพ่อ ขอให้พ่อให้อภัย ก่อนจะฟ้อนดาบอย่างงดงามที่สุดในชีวิตหาใครเหมือน

ดาวนิลรำดาบอย่างสวยงามที่สุด ก่อนจะใช้ดาบปาดคอตัวเองตายลงต่อหน้ารูปพ่อ ทุกคนตกตะลึง ช่อเอื้องร้องไห้บอกพี่ว่าอย่าทิ้งเธอไปอีก ดาวนิลสิ้นใจตายในอ้อมกอดของทรงพล ทรงพลเสียใจมากกอดสามเณรกลองที่เป็นลูกของตัวเองไว้เป็นครั้งแรก ท่ามกลางความเศร้าเสียใจของทุกคน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่องย่อละคร นาคี

บทประพันธ์โดย : ตรี อภิรุม

บทโทรทัศน์โดย : สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์

เคน (ชาติชาย งามสรรพ์) สามีของคำปอง (อริศรา วงศ์ชาลี) จับงูเผือกซึ่งเป็นงูเจ้าแม่นาคีไปขายให้กับชาวฝรั่ง งูนั้นเป็นงูที่ชาวบ้านเชื่อว่าหากไปลบหลู่จะเกิดความพินาศ คำปองห้ามสามีไม่ทัน กอ (หยอง ลูกหยี) และบุญส่ง (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) ท้าทายงูให้สำแดงฤทธิ์เดช จู่ๆ ท้องฟ้าก็มืดครึ้ม เกิดลมพายุแรง งูที่ถูกจับมาหลุดออกจากลัง เข้าเล่นงานชาวบ้านตายเกลื่อน คำปองเกิดเจ็บท้องคลอดกะทันหัน ทารกหญิงที่คลอดออกมาสิ้นชีวิตก่อนที่คำปองจะหมดสติได้เห็นภาพงูใหญ่เลื้อยหายเข้าตัวเด็ก แล้วลูกของนางก็กลับมามีชีวิตอีกครั้ง คำปองกับลูกสาวย้ายมาอยู่หมู่บ้านดอนไม้ป่า คำแก้วในวัยเด็กต่างจากเด็กทั่วไปเพราะชอบคลุกคลีกับงูโดยที่ไม่โดนทำร้าย

19 ปี ผ่านไป คณะอาจารย์และนักศึกษาโดยกานำของอาจารย์ทัศนัย (ธนากร โปษยานนท์) ลงพื้นที่ขุดค้นโบราณวัตถุ มีทศพล (ภูภูมิ พงศ์ภาณุ) นักศึกษาปีสุดท้าย คณะโบราณคดีที่หลงใหลที่วัตถุโบราณรวมอยู่ด้วย พร้อมเพื่อนๆ อีก 4 คน ทศพลขุดพบรูปปั้นประหลาดเป็นหินสลักสีขาวอมชมพูช่วงล่างเป็นหางงู ตรงหน้าผากมีหงอน ซึ่งอาจารย์ทัศนัยอธิบายว่านั่นคือ สัญลักษณ์ของนาคีหรือพญานาค ทศพลหลงความงามของรูปปั้นจนเก็บเอาไปเพ้อ ทำให้พิมพ์พร (ฉัตรฑริกา สิทธิพรม) ที่ชอบเขาอยู่ไม่พอใจ

ในขณะเดียวกัน คำแก้ว (ณฐพร เตมีย์รักษ์) ซึ่งเติบโตเป็นสาวสวยก็ฝันประหลาดว่าได้พบกับชายหนุ่มรูปงาม ทีมขุดค้นโบราณวัตถุมาถึงบ้านดอนไม้ป่า แต่ไม่ได้รับการต้อนรับจากกำนันแย้ม (มนตรี เจนอักษร) เพราะกำนันแย้มไม่ต้องการให้คนต่างถิ่นเข้ามายุ่มย่ามในหมู่บ้าน รวมถึงการขุดค้นที่เทวาลัย ทัศนัยจึงพาคณะไปอาศัยอยู่ที่บ้านของคำปอง ทศพลได้พบกับคำแก้วและชอบเธอในทันที พิมพ์พรไม่ชอบหน้าคำแก้วตั้งแต่แรกเห็น เพราะผลพวงจากชาติอดีต

หมออ่วม (ประสาท ทองอร่าม) ทำนายว่าอีก 7 วันจะเกิดสุริยคราส เจ้าแม่นาคีจะมีฤทธิ์มาก พิมพ์พรและรัตนาวดี (สิรินรัตน์ วิทยพูม) ได้พบกับคำแก้ว หมออ่วมคิดว่าเจ้าแม่นาคีเกี่ยวข้องกับคำแก้วที่เกิดในวันสุริยคราสจึงคิดจะปราบ ลำเจียก (ลักขณา วัธนวงส์ศิริ) ลูกสาวของกอตกหลุมรักทศพล เห็นเขาใกล้ชิดกับคำแก้วก็ไม่พอใจจึงหาทางกลั่นแกล้งอยู่เสมอ หมออ่วมแอบเอาว่านพญาลิ้นงูไปฝังไว้ใต้เรือนคำปอง คำแก้วร้อนรนอยู่บนเรือนไม่ได้ หมออ่วมเริ่มแน่ใจมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รัตนาวดีตกใจกลัวงูที่โลงศพเก่าจึงวิ่งหนีจากหมู่บ้าน โดนเปรตงูทำร้าย แต่คำแก้วช่วยเหลือไว้ได้ทัน แต่รัตนาวดีอยู่ในอาการหวาดกลัว คำปองจึงให้หมออ่วมมารักษา หมออ่วนเห็นแววตาและได้กลิ่นสาบงูจากตัวคำแก้วก็มั่นใจว่าคำแก้วเป็นบริวารของเจ้าแม่นาคี ทศพลและเพื่อนๆ ค้นพบถ้ำใต้เทวาลัยและได้พบกับร่างทิพย์ของเจ้าแม่นาคีที่มีหน้าตาเหมือนกับคำแก้ว ทศพลจึงบอกกับทัศนัยให้พาทีมเข้าไปสำรวจถ้ำจนได้พบกับวัตถุโบราณจำนวนมาก เมื่อถึงวันบวงสรวงขณะที่คำแก้วเริ่มรำได้ไม่นาน เธอก็เริ่มเลื้อยเหมือนงู ผิวหนังเริ่มเป็นเกล็ด ลำเจียกเห็นก็ร้องกรี๊ด พิธีต้องหยุดกะทันหัน คำแก้ววิ่งหายไปที่เทวาลัย ในขณะที่ทศพลและทีมต้องรีบหนีออกจากเทวาลัยที่กำลังจะถล่ม ทศพลอุ้มเทวรูปเจ้าแม่นาคีติดมือมาด้วย ทำให้วัชระปราการ (ดนัย จารุจินดา), ฉัตรสุดา (ธีรตี บุตรดีหงษ์), และเลื่อมประภัส (มิลาน เกตุสุวรรณ) บริวารของเจ้าแม่นาคีหลุดพ้นจากคำสาปและกลายร่างเป็นคน

ทศพลสงสารคำแก้วที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นงูผี จึงชวนไปอยู่ที่กรุงเทพฯ ลำเจียกไม่พอใจคิดวางแผนให้เลื่อง (โกสินทร์ ราชกรม) ลูกชายกำนันแย้มจับคำแก้วทำเมีย คำแก้วตกใจจึงกลายร่างเป็นงูเผือกฆ่าเลื่องตาย ลำเจียกป่าวประกาศว่าคำแก้วเป็นคนฆ่า ทำให้กำนันแย้มแค้นใจมากร่วมมือกับหมออ่วมทำพิธีกำจัดนาคี คำแก้วทุรนทุราย แต่จู่ๆ ร่างทิพย์เจ้าแม่นาคีก็พุ่งวูบออกมาจากร่างคำแก้วทำพิธีเรียกฝนจนพิธีต้องหยุดลง คำแก้วสลบไปในอ้อมกอดทศพล

ลำเจียกแต่งตัวเลียนแบบเจ้าแม่นาคีมาปล้ำทศพลถึงที่พัก จะให้เขารับผิดชอบ คำแก้วปกป้องลำเจียกมาหาทศพลเอง ทำให้ลำเจียกอับอาย ทศพลรอดตัวไป รุ่งเช้าทศพลสารภาพรักกับคำแก้ว ลึกๆ แล้วดีใจแต่ทำทีปฏิเสธจนทศพลเสียใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กำนันแย้มและพวกจับตัวทศพลและเพื่อนๆ ไว้ คำแก้วรีบตามไปดูแต่ถูกชาวบ้านเอาหินปาใส่หาว่าคำแก้วเป็นงู ทศพลเข้าไปพิสูจน์เรื่องเจ้าแม่นาคีที่เทวาลัย หากเขารอดกลับมาได้ต้องยอมปล่อยตัวเพื่อนๆ และไม่ต่อว่าคำแก้วอีก ที่เทวาลัยทศพลเห็นเงาคนจึงเดินตามเข้าไป แต่ได้พบกับคำแก้วโดยที่ไม่รู้ว่านี่คือเจ้าแม่นาคี เขาเรียกเธอว่า แม่นางไม้ เจ้าแม่นาคีพาทศพลมายังสระมรกต เล่าเรื่องอดีตให้ทศพลฟังและบอกว่ารอไชยสิงห์ (ภูภูมิ พงศ์ภาณุ) อยู่จนไชยสิงห์มาเกิดเป็นทศพล และคำแก้วก็คือเจ้าแม่นาคี รุ่งเช้าคำแก้วตื่นขึ้นมาตกใจพบว่านอนอยู่กับทศพล แต่จำอะไรไม่ได้ทศพลขอรับผิดชอบทั้งสองจึงได้แต่งงานกัน

คำปองแอบได้ยินว่าหมออ่วมจะปราบเจ้าแม่นาคีจึงถูกจับตัวไว้ คำแก้วจึงกลายร่างเป็นงูเพื่อช่วยทุกคน เมื่อกลับร่างเป็นคนคำแก้วร้องไห้เสียใจไม่อยากเป็นงู คำปองได้แต่กอดลูกไว้ คิดหาวิธีแก้

อาถรรพ์ บุญส่งตามมาที่หมู่บ้านดีใจมากที่เห็นพิมพ์พรปลอดภัย บุญส่งเห็นคำแก้วก็จำได้ว่าคืองูเผือกที่จับมาขายในตอนนั้น บุญส่งท้าทายจนคำแก้วโกรธกลายร่างอาละวาดฆ่าคน

คำแก้วหยั่งรู้เห็นถึงอดีตชาติ ในอดีตที่เมืองมรุกขนคร นาคีแปลงร่างเป็นสาวสวยขึ้นมาบนโลกมนุษย์ได้พบรักกับเจ้าชายไชยสิงห์จนมีลูกด้วยกัน แต่ท้าวศรีสุทโธนาค (พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง) เจ้าปู่ของนาคีโกรธที่หลานสาวสมสู่กับมนุษย์จนมีลูกด้วยกัน จึงสาปให้เธอกลายเป็นหิน จนกว่าจะบำเพ็ญตบะครบ 1 พันปี จึงจะได้กลับกลายเป็นมนุษย์

พระเจ้านิรุทธราชจับปลาไหลเผือกได้จึงนำมาเชือดเนื้อกินกันในหมู่บริวาร แต่แปลกที่ยิ่งเชือดเนื้อยิ่งเพิ่มจึงกินได้ทั้งหมู่บ้าน มีเพียงนางกำนัลคำปองที่ไม่กินเพราะสงสารปลาไหล ทำให้ชาตินี้จึงเกิดมาเป็นแม่ของคำแก้ว

นาคีโกรธมากที่ลูกชายถูกฆ่าตาย จึงเลื้อยขึ้นไปบนกำแพงหอคำหลวงพ่นน้ำพ่นไฟใส่เมืองมรุกขนครจนล่มสลาย พระเจ้านิรุทธราช (ศักราช ฤกษ์ธำรงค์) ใช้คฑาพญานาคออกมาปราบนาคีโกรธมากพ่นน้ำใส่หัวคฑาหลุดหายไปกับสายน้ำ พระเจ้านิรุทธราชถูกเล่นงานจนสิ้นใจตาย เกิดมาชาติใหม่เป็นบุญส่งที่กลัวน้ำแถมยังถูกนาคีเล่นงานจนขาเป๋ ทำให้เขาโกรธแค้นนาคีมาก

ลำเจียกไปที่ตำบลนาคหนีเมืองอินทร์ (วิศรุต หิรัญบุศย์) ชาติอดีตเคยเป็นเจ้าอินทร์ ถูกนาคีฆ่าตายชาตินี้จึงมีความแค้น ร่ำเรียนคุณไสยเพื่อหาทางกำจัดนาคี ลำเจียกให้เมืองอินทร์ทำเสน่ห์จนทศพลหลงใหล ทิ้งคำแก้วไปหาจนถึงทีร่ คำแก้วตามไปหาแต่พอเข้าเขตนาคหนีเธอก็แทบจะหมดแรงเพราะเป็นคำสาปที่พญานาคห้ามเข้าใกล้ คำแก้วถูกเมืองอินทร์เล่นงานจนสะบักสะบอมจนแทบเอาชีวิตไม่รอด

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำเจียกยอมเป็นเมียของหมอผีเผือกเมืองอินทร์เพื่อกำจัดนาคี พิมพ์พรจับได้ว่าลำเจียกทำเสน่ห์ทศพล จึงทำลายคุณไสย ทสพลกลับคืนสภาพปกติแหวนพิรอดที่พ่อเธอให้สวมใส่ติดตัวเสื่อมสลายเพราะผิดศีลกาเม

พวกของบุญส่งหลอกทศพลว่าหากต้องการให้คำแก้วพ้นข้อกล่าวหาได้ว่าเป็นงูผีให้ทศพลนำหงอนของรูปปั้นไปติดที่หน้าผากคำแก้ว ทศพลทำตามแต่แท้จริงแล้วการทำเช่นนั้นจะทำให้คำแก้วกลายร่างเป็นงูตลอดชีวิต คำแก้วหนีพวกกำนันแย้มไปที่เทวาลัยกลับกลายร่างเป็นนาคี อ้อนวอนเจ้าปู่เธอว่าเธออยากเป็นมนุษย์เจ้าปู่จึงให้เธอบำเพ็ญศีล วุ่นรุ่งพรุ่งนี้เธอจะได้เป็นมนุษย์สมใจ

นาคีบำเพ็ญศีลภาวนา พวกกำนันแย้มจับคำปองและทศพลมาล่อให้คำแก้วออกมาเพื่อจะฆ่าให้ตาย เพราะแค้นที่ฆ่าลูกชายตาย ทั้งสองถูกมัดหวังเผาทั้งเป็นเพื่อล่อคำแก้ว คำแก้วทนไม่ได้จึงปรากฏตัว คำปองทนเห็นคำแก้วถูกชาวบ้านทำร้ายไม่ได้จึงยอมสละชีวิตโดดเข้ากองไฟ ทศพลเริ่มถูกเผาร่าง คำแก้วในร่างนางพญาออกอาละวาดทั้งเมืองอินทร์ บุญส่ง กำนันแย้ม กอ และหมออ่วมถูกฆ่าตายเกลี้ยง ลำเจียกกลายเป็นบ้า ทศพลรอดชีวิตมาได้

ทศพลกอดซบร่างคำแก้วในคราบพญานาคด้วยความอาลัยรักที่นาคีต้องกลายร่างเป็นงูไปตลอดชีวิต ทั้งสองจูบลากันเป็นครั้งสุดท้าย ก่อนที่นาคีจะดำดิ่งลงพรหมประกายโลก กราบเจ้าปู่น้ำตานองหน้า เจ้าปู่ซาบซึ้งใจกับการเสียสละของนาคีที่ยอมเป็นพญานาคไปตลอดชีวิต เพื่อช่วยชีวิตของชายคนรัก ความรักของเธอกับเขาจะเป็นอมตะไปชั่วกาลนาน

เมื่อไม่มีหญิงที่รัก ทศพลจึงตัดสินใจออกบวชตลอดชีวิต ทำค่ำคืนวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 พระทศพลจะมานั่งบำเพ็ญศีลที่ริมแม่น้ำโขง เพื่อดูนางพญานาคพ่นไฟขึ้นไปเหนือน้ำ เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา และเป็นอนุสรณ์แห่งความรักไปตราบชั่วนิจนิรันดร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่อง ‘การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม’ เป็นงานวิจัยที่มุ่งศึกษาการพัฒนานักแสดงในแต่ละมิติทางด้านการแสดงเพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์จากตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในงานละครโทรทัศน์ โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth interview) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) โดยแบ่งแยกดังนี้

ผู้วิจัยเลือกเฉพาะเจาะจง (Purposive Selection) มาเฉพาะละครที่ออกอากาศในช่วงปี 2560-2561 เนื่องจากเป็นละครที่มีเรตติ้งสูงที่สุดจากความนิยมทั่วประเทศ (นาคี เรตติ้งทั่วประเทศ 17.291, แม่อายสะอื้น เรตติ้งทั่วประเทศ 6.188 และสัมปทานหัวใจ เรตติ้งทั่วประเทศ 7.627) และนำภาษาถิ่นมาใช้ในในการดำเนินเรื่อง พร้อมทั้งนำเสนอเนื้อหาในละครเกี่ยวกับความเป็นท้องถิ่น

3.1 ข้อมูลและแหล่งข้อมูล

3.1.1 ข้อมูลการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview)

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้กำกับการแสดง, ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง, ผู้เขียนบท, นักแสดง, ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่นและผู้ฝึกสอนศิลปะการแสดง รวมทั้งหมด จำนวน 12 คน เพื่อการพัฒนาทักษะทางด้านการแสดง และแนวทางในการจะนำไปประยุกต์ใช้กับงานละครโทรทัศน์ ดังนี้

นายธีระศักดิ์ พรหมเงิน	ผู้กำกับการแสดง ละครเรื่อง สัมปทานหัวใจ
นางสาวนันทรัตน์ นันทเอกพงศ์	ผู้กำกับการแสดง ละครเรื่อง นายฮ้อยทมิฬ
นางสาวอริศรา วงษ์ชาลี	นักแสดงนำจากเรื่อง นาคี
นางอุ่นเรือน ราโชติ	ผู้ฝึกสอนภาษาอีสาน ละครเรื่อง ซิ่นลายหงษ์
นาวสาวพรชดา วราพชระ	นักแสดงนำจากเรื่อง แม่อายสะอื้น
นางนฤมล นิลวรรณ	ผู้ฝึกสอนภาษาเหนือ แม่อายสะอื้น
นางสาวเบนาซิต เพียรรักษ์	นักแสดงนำจากเรื่อง สัมปทานหัวใจ
นางสาวฐิตา ทิพย์รัตน์	ผู้ฝึกสอนภาษาใต้ (ผู้วิจัย)
นางยวากุล ทมทิแสง	ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง สัมปทานหัวใจ
นายสรรัตน์ จิรบวรวิสุทธ์	ผู้เขียนบทละครนาคี
นางสาวสุนันทา อร่ามเรือง	ผู้สอนการแสดงฟ้อนรำ
นายราเชนทร์ ชัยชนะ	ผู้สอนกลองสะบัดชัย เรื่องแม่อายสะอื้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.2. ข้อมูลจากการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)

ผู้วิจัยทำวิจัยจากการทำงานในตำแหน่งประสานงานกองถ่ายละครเรื่อง สัมปทานหัวใจ ตั้งแต่เริ่มประชุมบทละครกับผู้เขียนบท และขั้นตอนคัดเลือกนักแสดงแต่ละคนมาตามแร็คเตอร์ที่ได้รับ นับถึงขั้นตอนการฟิตติ้งเสื้อผ้าหน้าผมเพื่อใช้งานตลอดการถ่ายทำ และทำงานตลอดทุกคิวของการถ่ายทำละครเรื่องสัมปทานหัวใจ โดยรับหน้าที่ในการฝึกการพูดภาษาถิ่นใต้ให้นักแสดงที่รับบทเป็น บุหงัน หญิงสาวชาวใต้ที่ต้องมาทำงานอยู่บนเกาะรังนกของพระเอก โดยในการวิจัยจะทบทวนวิธีการฝึกสอนออกมาเบื้องต้น ประกอบกับเอกสารที่ใช้ในการสอนให้นักแสดงฝึกฝนด้วยตนเองไปด้วย และถอดกระบวนการฝึกสอนพูดภาษาถิ่นใต้ออกมาด้วยว่ามีขั้นตอนในการฝึกฝนอย่างไรบ้าง เพื่อให้สามารถพูดสำเนียงใต้ออกมาในละครได้อย่างสมจริงมากที่สุด จนถึงขั้นตอนการตัดต่อเพื่อการตรวจสอบความถูกต้องก่อนออกอากาศ

3.2 วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2.1. การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview)

วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการพัฒนานักแสดง (In-Depth Interview) จากกลุ่มตัวอย่างที่คัดเลือกไว้อย่างเฉพาะเจาะจง เพื่อให้ทราบถึงแนวทางการพัฒนานักแสดงที่เป็นตัวละครท้องถิ่นในการผลิตละครโทรทัศน์ ได้แก่

- ด้านผู้ผลิตละครโทรทัศน์ (ผู้กำกับการแสดง, ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง, ผู้เขียนบทโทรทัศน์, นักแสดง, ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่น, ผู้ฝึกสอนศิลปะการแสดง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)

การวิจัยที่ตัวผู้วิจัยเองเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการฝึกสอนนักแสดงพูดภาษาถิ่นใต้ในละคร ซึ่งผู้วิจัยมีความรู้และความสามารถทางด้านการฝึกสอนภาษาถิ่นใต้ และเข้าไปอยู่ในขั้นตอนการถ่ายทำละครเรื่องสัมปทานหัวใจ และถอดกระบวนการในการเรียนรู้ด้วยการลงมือปฏิบัติในวิธีการนั้นๆ ออกมาด้วยตนเอง โดยวิธีการเฉพาะของผู้วิจัยเองที่คิดขึ้นมาเพื่อนำไปฝึกปฏิบัติจริงกับนักแสดง เพื่อมองหาความคล้ายและความแตกต่างที่เกิดขึ้นในกระบวนการ เพื่อดูวิธีการในการพัฒนานักแสดงไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างไร และนำไปปรับใช้กับงานวิจัย

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แบบสัมภาษณ์ในประเด็นคำถามต่างๆ แบ่งออกเป็น 5 ชุด สำหรับแต่ละฝ่ายงานที่เกี่ยวข้องกับการผลิตละครโทรทัศน์ ได้แก่ ผู้กำกับการแสดง, นักแสดง, ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง, ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์, ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่น และผู้ฝึกสอนด้านศิลปะการแสดงท้องถิ่น

3.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเอกสาร เป็นข้อมูลที่ได้จากงานวิจัย หนังสือ ตำรา และเว็บไซต์ต่างๆ ที่เกี่ยวกับทักษะด้านการแสดงของนักแสดงในสื่อละครโทรทัศน์ เพื่อนำมารวบรวมข้อมูลไว้

2. สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องในประเด็นคำถามต่างๆ แบ่งออกเป็น 5 ชุด สำหรับแต่ละฝ่ายงานที่เกี่ยวข้องกับการผลิตละครโทรทัศน์ ได้แก่ ผู้กำกับการแสดง, นักแสดง, ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง, ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์, ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่น และผู้ฝึกสอนด้านศิลปะการแสดงแต่ละท้องถิ่น

3. ถอดบทสัมภาษณ์เพื่อแบ่งหมวดหมู่ของข้อมูลที่ได้ออกตามประเด็นต่างๆ ที่ค้นพบ

4. ถอดบทเรียนจากกระบวนการสอนภาษาถิ่นของผู้วิจัย เพื่อประกอบการเขียนรายงานผลการวิจัย

5. นำข้อมูลส่วนที่ได้จากการสัมภาษณ์และส่วนที่ผู้วิจัยค้นพบด้วยตนเอง มาเปรียบเทียบส่วนที่เหมือนกันและต่างกันของชุดข้อมูล พร้อมการเขียนนำเสนอข้อมูลจากการลงพื้นที่

3.5 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้กำกับการแสดง, ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง, ผู้เขียนบท, นักแสดง, ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่นและผู้ฝึกสอนศิลปะการแสดง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเชื่อมโยงกับข้อมูลที่ผู้วิจัยเองได้ถอดขั้นตอนการสอนภาษาถิ่นให้กับนักแสดงที่รับบทตัวละครท้องถิ่นแสดงออกมาเป็นแผนผังตั้งแต่กระบวนการเริ่มแรก จนกระทั่งสิ้นสุด พร้อมยกตัวอย่างเรื่องสัมปทานหัวใจมาเป็นประกอบการสอน เพื่อการพัฒนาทักษะด้านการใช้ภาษาถิ่นในละครโทรทัศน์ และแนวทางในการจะนำไปประยุกต์ใช้กับการผลิตละครโทรทัศน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยเรื่อง “การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม” ผู้วิจัยได้เริ่มด้วยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ โดยข้อมูลที่ได้สามารถแยกออกไปตามประเด็นของอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ และเกิดกระบวนการสอนให้กับนักแสดง ดังนี้

ตารางที่ 1 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์

ลำดับ	อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่น	การถ่ายทอด		การสอนนักแสดง
1	ภาษาถิ่น	นักแสดง	ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่น	√
2	รูปร่าง หน้าตา	นักแสดง	ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง	×
3	การแต่งกาย	นักแสดง	ฝ่ายเสื้อผ้า	×
4	ศิลปะการแสดงท้องถิ่น	นักแสดง	ผู้ฝึกสอนศิลปะการแสดง	√
5	วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม	นักแสดง	ผู้เขียนบท, ฝ่ายสถานที่, ผู้กำกับการแสดง	×

จากตารางข้างต้นผลการวิจัยพบว่า อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ประกอบด้วยอัตลักษณ์ 5 ประเภท ได้แก่ ภาษาถิ่น, รูปร่าง หน้าตา, การแต่งกาย, ศิลปะการแสดงท้องถิ่น และวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม โดยสามารถอธิบายได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1. อัตลักษณ์ของตัวละครท้องถิ่นที่ถูกสร้างสรรค์จากทีมผู้ผลิตละครโทรทัศน์
    - 1.1 รูปร่าง หน้าตา
    - 1.2 การแต่งกาย
    - 1.3 วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม

2. อัตลักษณ์ของตัวละครท้องถิ่นกลุ่มที่ต้องฝึกฝนในการพัฒนานักแสดง
    - 2.1 ภาษาถิ่น
    - 2.2 ศิลปะการแสดงท้องถิ่น

4.1 อัตลักษณ์ของตัวละครท้องถิ่นที่ถูกสร้างสรรค์จากทีมผู้ผลิตละครโทรทัศน์

อัตลักษณ์ที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ประกอบด้วย 3 ประเภท ได้แก่ รูปร่าง หน้าตา, การแต่งกาย และวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนที่เกิดจากกระบวนการคิดสร้างสรรค์ ดัดแปลงการทำงานมาจากบทละครโทรทัศน์ เพื่อให้เกิดความถูกต้อง ความสมจริง โดยแบ่งสัดส่วนกันไปตามตำแหน่งหน้าที่ ความรับผิดชอบของการถ่ายทอดอัตลักษณ์เหล่านี้ เพื่อให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันผ่านตัวนักแสดง

4.1.1 อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านรูปร่าง หน้าตาของนักแสดงในละครโทรทัศน์

จากละครเรื่องสัมปทานหัวใจภาพลักษณ์ที่สามารถทดแทนคนใต้ที่อาศัยอยู่บนเกาะหรือพื้นที่ติดกับทะเล จะมีลักษณะของใบหน้าตาที่คม ตาโต ผิวสีเข้ม รูปร่างกำยำแข็งแรง แสดงให้เห็นถึงลักษณะภายนอกของคนที่ประกอบอาชีพเกี่ยวกับประมงเป็นส่วนใหญ่ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 1 รูปร่าง หน้าตาของชาวท้องถิ่นใต้

(ที่มา: ภาพจากนิตยสารคดี)

(ภาพโดย: กิติธัช โพธิวิจิตร)

ละครท้องถิ่นจะต้องสามารถทดแทนด้วยภาพของนักแสดงที่มีรูปลักษณ์ภายนอก สีผิว บุคลิกภาพ และกริยาท่าทางต่างๆ ประกอบเป็นตัวละครแต่ละท้องถิ่นได้และได้รับการคัดเลือกมาเบื้องต้นให้มีภาพของคนในท้องถิ่น ซึ่งละครถือว่าทำได้ใกล้เคียงความจริงในการคัดเลือกนักแสดงที่มีผิวเข้ม รูปร่างกำยำ ดูเป็นชาวเกาะจริงๆ ตามเรื่องราวในละคร ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 2 รูปร่าง หน้าตาของนักแสดงที่รับบทเป็นตัวละครท้องถิ่น

(ที่มา: ภาพจากการฟิตติ้งละครสัมปทานหัวใจ

ภาพโดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

รูปลักษณ์ภายนอกของนักแสดงถือเป็นเรื่องที่ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงจะต้องให้ความสำคัญ เนื่องจากเป็นความรับผิดชอบโดยตรงในกระบวนการผลิต เพื่อให้บุคลิกภาพ รูปร่างหน้าตาของนักแสดงที่รับบทเป็นตัวละครท้องถิ่นมีความชัดเจนสำหรับการเป็นคนท้องถิ่นทั้งรูปพรรณสัณฐานให้มีความใกล้เคียงมากที่สุด เพราะนักแสดงคือหน้าตาของละคร อย่างที่ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงได้กล่าวถึงวิธีการในการคัดเลือกนักแสดงที่ต้องรับบทตัวละครท้องถิ่นไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “สำหรับแคสติ้ง ภาพลักษณ์ภายนอกที่สื่อสารไปยังคนดูที่จะแสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นได้ แอคติ้งที่แสดงออกมาสอดคล้องกับใบหน้า โทนเรื่อง สภาพแวดล้อม อย่างโลเคชั่นที่ทำให้รู้สึกได้ว่า นี่คือเกาะถ้ำต้องอยู่ภาคใต้ก็จะทำให้คนดูสนุกขึ้น อย่างเบนาซิต เขามีคาแร็คเตอร์ที่ดูเป็นคนใต้มาก เราเลยคิดว่าภาษาถิ่นเรามาเรียนรู้เพิ่มเติมกันได้ เพราะบางทีเราไม่สามารถจะเอาคนที่อยู่ในถิ่นฐานนั้นๆ มาใช้งานได้เลย ซึ่งถ้าคนดูเห็นแล้วไม่ได้มีความเชื่อในตัวละครก็ไม่มีผล ถ้าไม่มีความสมจริงเกิดขึ้น ทำอย่างไรก็ไม่เข้าถึงคนดู โจทย์คือจะทำอย่างไรให้คนดูสัมผัสความรู้สึกเหล่านั้นได้ ก็เอารูปลักษณ์ที่มองเห็นเป็นหลัก”
>
> (ยวากุล ทมทิแสง, ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง, สัมภาษณ์, 17 กุมภาพันธ์ 2562)

เมื่อภาพลักษณ์ภายนอกของนักแสดงเป็นสิ่งที่ต้องคัดเลือกให้สอดคล้องกับบทบาทตัวละครท้องถิ่นที่ได้รับ แต่บางครั้งนักแสดงที่ถูกเลือกมาก็มีข้อจำกัดด้านบุคลิกภาพภายนอกที่ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงไม่สามารถกำหนดได้ ผู้เขียนบทก็จะต้องเป็นฝ่ายช่วยปรับเปลี่ยน และสร้างที่มาของตัวละครท้องถิ่นนั้นใหม่ ลักษณะของความเป็นท้องถิ่นภายใต้ข้อจำกัดบางอย่างที่เราไม่สามารถใช้งานนักแสดงที่เป็นคนพื้นถิ่นนั้นได้จริงๆ ก็ต้องสร้างความเชื่อของตัวละครต่อผู้ชม

> “ในการคัดเลือกนักแสดงมารับบทเป็นตัวละครเฉพาะถิ่น อย่างเช่น ทศพล ตามนิยายเลยเป็นเด็กวัดที่โขงเจียม ไปเรียนที่ กทม. แล้วกลับมาอยู่บ้าน นั่นหมายความว่าทศพลต้องเป็นคนโขงเจียม เป็นคนอีสาน แต่พอแคสติ้งได้เคน ภูภูมิ เราไม่สามารถจะเอาเคนมาพูดสื่อสารให้เป็นคนโขงเจียมได้ การจะพัฒนาลักษณะนั้นต้องใช้เวลา แต่ละครไม่สามารถใช้เวลาขนาดนั้นได้ ถัดมาคือผิวพรรณ ดูผู้ดีเกินไป การพูดการจา แต่นักแสดงมีความเป็นเมืองหลวง พูดค่อยๆ ก็เลยขอเปลี่ยนคาแร็คเตอร์ ทศพลให้เป็นแบบคุณหนูที่มาจากเมืองกรุง ลูกของอาจารย์นักโบราณคดีแทน”
>
> (สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์, ผู้เขียนบท, สัมภาษณ์, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

ด้วยลักษณะภายนอกที่สามารถแทนค่าของความเป็นท้องถิ่นนั้นได้ คนดูรู้สึกได้ บางส่วนของขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดงก็จำเป็นต้องใช้คนท้องถิ่นส่วนหนึ่งมาประกอบด้วยเข้าไว้ภายในเรื่อง เช่น การคัดเลือกบทบาท ป้าเหลียง จากละครเรื่อง สัมปทานหัวใจ นำแสดงโดย ปู นาตยา จันทร์รุ่ง ซึ่งเป็นคนจังหวัดสุราษฎร์ธานี บุคลิกของนักแสดงมีความเป็นคนใต้ ตาคม ผิวสีน้ำผึ้ง และสามารถพูดภาษาถิ่นใต้ได้ คาแร็คเตอร์ป้าเหลียงเป็นคนร่าเริง ตัวละครก็จะคอยสร้างสีสันให้กับตัวละครรายรอบไปด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 3 นาตยา จันทร์รุ่ง รับบท ป้าเหลียง (ขวา)
(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ
ภาพโดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

การคัดเลือกนักแสดงที่เป็นคนในท้องถิ่นเข้ามาเป็นตัวละครในเรื่อง เพื่อช่วยสร้างความกลมกลืนให้การดำเนินเรื่องเป็นเนื้อเดียวกับโทนเรื่องที่มีลักษณะความเป็นท้องถิ่น เพราะการสร้างตัวละครใหม่ทั้งเรื่องต้องใช้เวลาและใช้งบประมาณสูง การคัดเลือกขึ้นมาแค่ส่วนหนึ่งจะช่วยเพิ่มสีสันให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

4.1.2 อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านการแต่งกายของนักแสดงในละครโทรทัศน์

จากละครเรื่อง สัมปทานหัวใจ เป็นอีกเรื่องที่นำแสดงการแต่งกาย “ชุดบาบ๋า ยาหยา” ของชาวใต้จังหวัดภูเก็ต โดยชื่อเรียก “บาบ๋า” หมายถึง กลุ่มชนลูกผสมที่เกิดจากพ่อเป็นชาวจีนกับแม่ที่เป็นคนท้องถิ่น หนึ่งในประเพณีอันโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ก็คือ “ประเพณีการแต่งงานของบาบ๋า” หรือ “วิวาห์บาบ๋าภูเก็ต” ซึ่งเป็นประเพณีการออกเรือนของบ่าวสาวแบบโบราณที่ชาวจังหวัดภูเก็ตหันมาให้ความสนใจในการแต่งงานแบบบาบ๋ามากขึ้น เสน่ห์ของการแต่งงานของชาวบาบ๋า จุดเด่นก็คือความสวยงาม ความอลังการ และสะท้อนถึงเรื่อง ความกตัญญู ความกลมเกลียวในครอบครัว และถือว่าเป็นความขลังของการแต่งงานที่ชาวบาบ๋าได้ร่วมกันอนุรักษ์ไว้ ความพิเศษของพิธีแต่งงานบาบ๋ามีหลายอย่างด้วยกัน โดยเริ่มตั้งแต่ชุดแต่งงานของ บ่าว-สาว ชุดของเจ้าบ่าวมีลักษณะ เป็นสูทแบบฝรั่งเพื่อเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความมั่งคั่ง และการดำเนินชีวิตของชาวพารานากันที่ค้าขายกับบริษัทชาวต่างชาติ ส่วนชุดเจ้าสาวจะใส่ชุดปันจูปันจัง เป็นชุดยาวที่มีความงดงามด้วยลายผ้าเสื้อตัวในเป็น

เสื้อลูกไม้สีขาวคอ ตั้งแขนจีบ นุ่งผ้าลายปาเต๊ะ สวมเสื้อครุยผ้าป่านรูเปีย หรือผ้ามัสลินปักลวดลาย ซึ่งจะเลือกสีคลุมโทนเดียวกับผ้านุ่ง สวมใส่เครื่องประดับประจำตระกูล ติดเครื่องประดับทองชุดใหญ่ ที่เรียกว่า โกสัง มีเข็มกลัดชิ้นใหญ่ และอีก 3 ชิ้นเล็ก ใส่กำไลข้อเท้า สวมรองเท้าปักดิ้น หรือลูกปัด ทรงผมมีเอกลักษณ์ คือ ทรงผมเกล้าสูง มีชื่อเรียกว่า ทรงซักอีโบย และที่สำคัญ คือ เจ้าสาวต้องใส่มงกุฎทอง “ดอกไม้ไหว” ที่ทำด้วยทองคำ ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 4 ชุดแต่งงานบาบ๋า ของชาวจังหวัดภูเก็ต
(ที่มา: ภาพจากเว็บไซต์ Phuketindex.com)

การแต่งกายเป็นเสมือนสัญญะเชิงภาพที่สร้างความเข้าใจในการรับชมของผู้ชมได้ว่า ตัวละครมีที่มาจากไหน และกำลังบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับคนกลุ่มนั้น แม้ว่าหน้าตานักแสดงอาจจะไม่ได้เป็นคนในท้องถิ่นแต่การสวมใส่เครื่องแต่งกายช่วยให้ภาพตัวละครสมบูรณ์ขึ้น จากภาพข้างต้นคือ ชุดแต่งงานของชาวจังหวัดภูเก็ตที่ใช้ในพิธีวิวาห์ ซึ่งละครพยายามที่จะนำการแต่งกายเหล่านั้นเข้ามาสร้างเป็นฉากงานแต่งของพระ-นางในเรื่องด้วยชุดบาบ๋า ยาหยา เนื่องจากในเรื่องนางเอกเป็นคนจังหวัดภูเก็ตเลยต้องการจะนำเสนอวัฒนธรรมการแต่งกายเข้ามาเชื่อมโยงกับละคร ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 5 ชุดบาบ๋า ของเจ้าบ่าว-เจ้าสาวในละคร

ภาพที่ 6 ชุดแต่งงานของชาวจังหวัดภูเก็ต

(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ

ภาพโดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับต่างๆ เสื้อผ้า หน้าผมของนักแสดงที่รับบทเป็นตัวละครท้องถิ่น เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างให้นักแสดงเกิดความรู้สึก และแสดงให้ผู้ชมรับรู้ถึงความหลากหลายของการแต่งกายแต่ละท้องถิ่นได้ส่วนหนึ่ง เพราะการแต่งกายนั้นแต่ละท้องถิ่นล้วนมีการคิดค้น หรือสร้างเอกลักษณ์ประจำถิ่นขึ้นมาเพื่อการสืบสานและทำให้อัตลักษณ์โดดเด่น

“ในเรื่องของอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น เราก็นึกถึงสภาพความเป็นจริงของมนุษย์ การดำเนินชีวิต หรือว่าประเพณีวัฒนธรรมต่างๆ ยกตัวอย่างฉากแต่งงานในเรื่องก็อยู่ภูเก็ต เราจะเลือกแต่งชุดแต่งงานแบบสากลก็ได้ แต่ก็ตั้งคำถามว่าทำไมไม่เป็นชุดประจำถิ่นของเขา ในเมื่อบรรยากาศทุกอย่างในเรื่องสร้างให้เป็นแบบนั้นแล้ว ในมุมของคนกำกับเรามองว่าภาพนึง หรือฉากหนึ่งๆ ในเรื่อง ไม่ต้องพูดก็ได้ว่าอยู่ที่ไหน เห็นแค่ชุดแต่งงานแบบนี้ก็รู้ได้เลยว่าต้องเป็นชาวภูเก็ตแน่นอน ส่วนคนภูเก็ตเองก็ได้รู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของฉากนั้นด้วย”

(ธีระศักดิ์ พรหมเงิน, ผู้กำกับการแสดง, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2562)

อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านการแต่งกายของนักแสดงในละครโทรทัศน์ จะช่วยให้คนดูเกิดความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวละคร โหยหาความเป็นท้องถิ่นของตนเอง การนำเสนอชุดในพิธีกรรมต่างๆ อย่าง ชุดแต่งงาน ชุดที่ใช้สวมใส่เพื่อทำการแสดง ก็เป็นสิ่งที่ช่วยอนุรักษ์และให้คุณค่ากับวัฒนธรรมการแต่งกายประจำถิ่นนั้น เช่นเดียวกับที่ผู้สอนศิลปะการแสดง ก่อนจะทำการแสดงก็ต้องศึกษาเรื่องการแต่งกายของชุดการแสดง

“การแต่งกายของชุดการแสดงทำให้คนรับรู้ได้ว่า ใส่ซิ่นแบบนี้ ปักปิ่นแบบนี้ พวงมาลัยห้อยแบบนี้ อันนี้ภาคเหนือ หากปักดอกไม้สีแดงห้อย แล้วชุดสีน้ำเงินขลิบแดง อันนี้ก็เป็นอีสานภูไท มันดูออกหมด ดังนั้นเราหลอกใครไม่ได้ เราจำเป็นต้องศึกษา”

(สุนันทา อร่ามเรือง, ผู้สอนศิลปะการแสดง, สัมภาษณ์, 2 พ.ค. 2562)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในส่วนของนักแสดงที่ต้องสวมใส่ชุดต่างๆ ในแต่ละฉาก บางส่วนได้ผ่านขั้นตอนการทดลองเสื้อผ้า (Fitting) เพื่อให้เข้ากับบทบาทตัวละครที่ได้รับ นักแสดงก็จะเกิดความรู้สึกร่วมในการสวมบทบาทเป็นตัวละครท้องถิ่นนั้น อย่างตัวละครบุหงัน หญิงสาวชาวเกาะจากละครเรื่องสัมปทานหัวใจ สวมใส่ผ้าถุงเป็นชีวิตประจำวัน เมื่อย้ายมาอยู่ในเมืองก็ปรับเปลี่ยนการแต่งกายให้เข้ากับคนเมือง

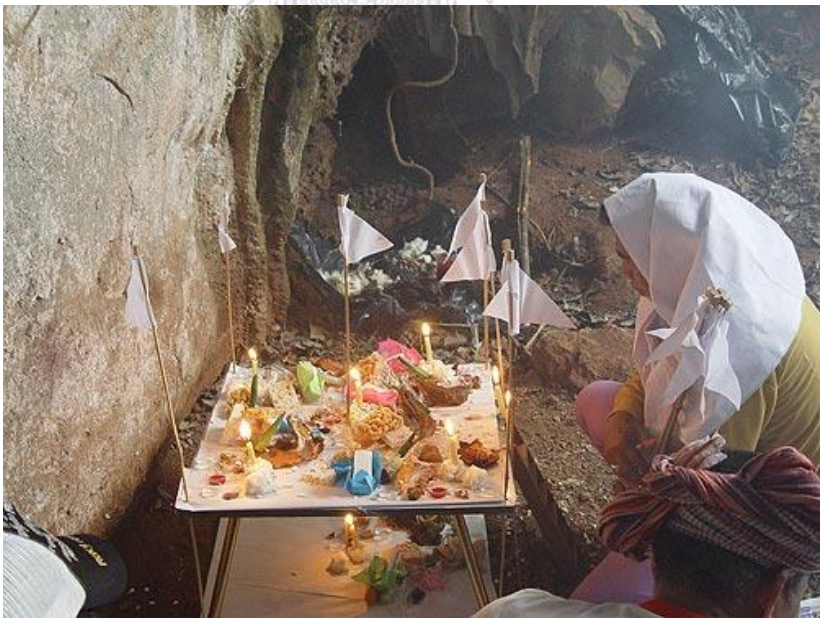
“เราชอบสงสัยในเรื่องของการแต่งกายในละครที่แบบว่าทำไมหญิงสาวชาวบ้านจะต้องใส่ผ้าถุง แล้วเรื่องผ้าถุงเราก็เห็นว่าเวลาคนไปเดินตลาด หรืออยู่บ้าน เขาก็มักจะใส่ผ้าถุง เหมือนได้เรียนรู้วิถีชีวิตเขาไปด้วย ซึ่งตามคาแร็คเตอร์ก็ถือว่าคอสตูมทำการบ้านไว้ว่าตอนอยู่เกาะก็นุ่งผ้าถุง แล้วตอนหลังที่บุหงันเข้ามาอยู่กรุงเทพก็ต้องเปลี่ยนชุดเป็นใส่กางเกงบ้าง ชุดทันสมัยขึ้น แต่เวลาจะนอนชุดนอนก็ต้องใส่ผ้าถุงแบบที่ตัวละครเคยชิน”

(เบนาซิต เพียรรักษ์, นักแสดง, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2562)

หรือแม้กระทั่งการสวมใส่เสื้อผ้าในชีวิตประจำวันของแต่ละถิ่นในประเทศก็ล้วนมีความโดดเด่น ภาคใต้ก็มีผ้าถุง ผ้าปาเต๊ะ ภาคเหนือมีเสื้อม่อฮ่อม ภาคอีสานมีผ้าซิ่น พร้อมยังสามารถบอกเล่าชีวิตความเป็นอยู่ได้ผ่านภาพจากละครโทรทัศน์

4.1.3 อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ในละครโทรทัศน์

จากละครเรื่องสัมปทานหัวใจ พระเอกของเรื่องทำธุรกิจสัมปทานรังนก ซึ่งถ้ำรังนกในทุกแห่งมีจารีต ข้อห้าม และกฎเหล็กในเกาะรังนกก็มีความเชื่อไม่ต่างจากที่อื่น สำหรับความเชื่อและพิธีกรรมของคนเก็บรังนกที่เหนียวแน่น คือ พิธี “ปูหยาเกาะ” ซึ่งเป็นการทำพิธีก่อนเก็บรังนกนางแอ่น โดยจัดบริเวณ หอเฒ่าหอแก่ที่ตั้งอยู่บริเวณเกาะรังนกแต่ละแห่ง เพื่อขอให้เจ้าที่ช่วยคุ้มครองให้เหล่าคนเก็บรังนกนั้นรอดปลอดภัยจากอันตรายที่อาจจะเกิดขึ้นในระหว่างการทำงานที่ค่อนข้างเสี่ยง ทั้งการปีนป่ายโรยตัวตามช่องผา โดยการทำพิธีจะมีการฆ่าควาย 1 ตัว เพื่อเซ่นสรวงเอาส่วนที่เป็นหู หาง หลอดลม เลือด และชิ้นส่วนอย่างอื่นซึ่งมีอยู่ในควายตัวนั้นเสียบไม้ ไก่ย่างขมิ้น ขนมต่างๆ น้ำมะพร้าวอ่อนและหมากพลูพิธีกรรมทั้งหมดผู้ชายที่เป็นเหล่าคนแทงรังทั้งหมดจะเข้าร่วมพิธี โดยห้ามผู้หญิงเข้าร่วม ซึ่งไม่เพียงปูหยาเกาะเท่านั้นที่ห้ามผู้หญิงเข้าไป เพราะคนเกาะรังนกจะห้ามผู้หญิงเข้าไปในถ้ำที่มีรังนกอยู่ด้วย ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 7 พิธีปูหยาเกาะ เป็นพิธีเปิดถ้ำรังนกเมื่อถึงฤดูกาลเก็บรังนก
(ที่มา: เว็บไซต์ผู้จัดการออนไลน์)

การทำพิธีกรรมต่างๆ ถือเป็นประเพณีปฏิบัติที่ชาวบ้านยึดโยงชีวิตความเป็นอยู่ไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจในการทำมาหากิน อย่างเช่น พิธีปูหยาเกาะรังนกจะต้องทำพิธีบวงสรวง เมื่อถึงฤดูกาลเก็บเกี่ยวรังนก โดยละครเรื่อง สัมปทานหัวใจ ต้องการจะนำภาพพิธีกรรมที่สมจริงมาสร้างบรรยากาศให้กับละคร ทั้งสถานที่ในการถ่ายทำ อาชีพของตัวละครท้องถิ่น และพิธีกรรมที่เกิดขึ้นจริงของชาวเกาะรังนก นำเสนอผ่านภาพที่ 8-9 โดย: เบญญทิพย์ บุญมา) ดังนี้

ภาพที่ 8 พิธีปูหยาเกาะของชาวเกาะถ้ำรังนก

ภาพที่ 9 การเก็บรังนก เป็นอาชีพของตัวละครท้องถิ่นในละคร

การใส่ใจในรายละเอียดเรื่องวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม เป็นสิ่งที่ช่วยเสริมให้ละครมีความสมบูรณ์ เพราะมนุษย์อยู่กันเป็นสังคม การมีสิ่งยึดเหนี่ยวทางด้านจิตใจ และประเพณีปฏิบัติจะช่วยเชื่อมโยงให้ความเป็นมนุษย์ของตัวละครชัดเจนมากขึ้น ทำให้ตัวละครมีชีวิต มีความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ อย่างที่ผู้เขียนบทได้สร้างที่มาของตัวละครตั้งแต่ต้นเรื่อง

> “วัฒนธรรมสำคัญคือ ตัวละครต้องไม่ลอยอยู่ในสูญญากาศ เพราะตัวละครถูกสร้างขึ้นภายใต้สภาพแวดล้อม บริบทวัฒนธรรมทางสังคม ที่ส่งผลให้ตัวละครเป็นเช่นนั้น และต้องมองใน 3 มิติ คือ ด้านกายภาพ ลักษณะทางจิตวิทยาว่ามีลักษณะนิสัยเป็นอย่างไร เพราะลักษณะตัวละครก็เหมือนกับคนเรา อันที่สาม ลักษณะทางสังคม คือสิ่งที่ภายนอกประกอบให้เขาเป็นอย่างนั้น เช่น การศึกษา สถานภาพ ซึ่งจะส่งผลต่อตัวละครหมด หรือเรื่องการสังคมภาคเหนือกับภาคอีสานก็ไม่เหมือนกัน วัฒนธรรมท้องถิ่นที่ส่งผลต่อการประกอบสร้างคาแร็คเตอร์ตัวละคร”
>
> (สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์, ผู้เขียนบท, สัมภาษณ์, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

นักแสดงจำเป็นจะต้องใส่ใจรายละเอียดรายรอบตัวละครเหล่านี้ เพราะบางอย่างถูกนำเสนอผ่านทางบทสนทนาที่ใช้สื่อสาร การเข้าใจตัวละครและส่งต่อไปยังการแสดงได้จะทำให้ผู้ชมเชื่อว่าตัวละครมีชีวิตอยู่จริงและสร้างเสน่ห์ให้กับตัวละครนั้น หมายรวมถึงการถ่ายทอดความเป็นตัวละครท้องถิ่นอย่างเข้าใจตัวตนของตัวละคร

> “เรามองว่าการมีละครท้องถิ่นแบบนี้เยอะขึ้นก็เพื่อไม่ให้คนลืมรากเหง้าของตัวเราเอง มันก็บ่งบอกความเป็นตัวเรา บ่งบอกความเป็นคนไทยอีสาน เหนือ ใต้ แต่ละท้องถิ่น แต่ละมุมมองของทั้งประเทศ ศิลปะวัฒนธรรมควรดึงออกมานำเสนอ มันคือเสน่ห์ของความเป็นท้องถิ่นแบบคนไทย เพราะมันจะมีวัฒนธรรมที่มันแตกต่างกัน มีความหลากหลาย อย่างน้อยๆ ได้เห็นผ่านมุมมองของความเป็นละคร บางคนไม่เคยไปภาคอีสานเลย แต่เห็นผ่านละคร ได้เห็นวิถีชีวิต ความเชื่อ เป็นพื้นที่ในการแลกเปลี่ยน หรือค้นคว้าเพิ่มเติมหากเขามีความสนใจ”
>
> (อริศรา วงษ์ชาลี, นักแสดง, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2562)

ทีมงานผู้ผลิตละครโทรทัศน์จะให้ความสำคัญกับความสมจริงที่เกิดขึ้นกับทั้งสถานที่ถ่ายทำโดยเฉพาะความสมจริงในสภาพของชุมชน การใช้ชีวิตของผู้คนเป็นอย่างมาก ไม่ใช่การถ่ายทำใน

สตูดิอีกต่อไป อาจต้องลงทุนเซ็ตสถานที่ให้คล้ายจริง หรือลงพื้นที่ถ่ายทำในสถานที่จริง เนื่องจากภายในเรื่องเป็นหมู่เกาะทางใต้ที่พระเอกทำกิจการถ้ำรังนก ความสมจริงที่จะเกิดขึ้นคือการยกกองไปถ่ายทำเกาะรังนกจริงๆ ที่เกาะลังกาจิว จังหวัดชุมพร เพื่อให้ได้บรรยากาศบริเวณรอบๆ เกาะถ้ำรังนกที่นกอาศัยอยู่จริงแต่ปัจจุบันเป็นพื้นที่อุทยานเพื่อการอนุรักษ์ ดังภาพ 10-11 ต่อไปนี้ (โดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

ภาพที่ 10 เกาะลังกาจิว จังหวัดชุมพร ใช้เป็นสถานที่หลักในการถ่ายทำละคร

ภาพที่ 11 ท่าเรือที่ใช้ในการถ่ายทำจริง

และอีกส่วนของหมู่บ้านเกาะถ้ำที่ไม่สามารถไปถ่ายทำได้จริง จึงใช้พื้นที่ของบริเวณโรงถ่ายทำเซ็ตหมู่บ้านเกาะถ้ำรังนกขึ้นมาให้เหมือนจริงมากที่สุด ทั้งโกดังเก็บรังนก อุปกรณ์เครื่องมือการเก็บรังนก บ้านเรือนของคนในเกาะ หรือกระทั่งภายในถ้ำรังนกที่จำลองออกมาและจะต้องจัดทำสิ่งปลูกสร้างเหล่านี้ขึ้นมาเพื่อการถ่ายทำโดยเฉพาะ ด้วยเหตุผลที่ว่า จำนวนฉากในละครจะนำเสนอเนื้อเรื่องของเกาะถ้ำรังนกถึง 8 ตอนบทละครโดยประมาณ ผู้จัดหรือโปรดิวเซอร์จะต้องคำนวณทั้งงบประมาณและความสะดวกในการถ่ายทำ การเซ็ตฉากจะช่วยให้เกิดความคุ้มทุนในการถ่ายทำมากกว่าการลงพื้นที่จริง และสามารถใช้งานได้ทุกส่วนที่จัดฉากขึ้นมา เนื่องจากมีข้อจำกัดที่ว่าภายในถ้ำรังนกจริงๆ ไม่สามารถเข้าไปถ่ายทำได้ จึงอาศัยการศึกษารายละเอียดจากการสำรวจพื้นที่จริงของหมู่บ้านชาวเกาะถ้ำรังนกมาสร้างเป็นหมู่บ้าน และบรรยากาศภายในของถ้ำรังนก ดังภาพ 12-13 ต่อไปนี้ (โดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

ภาพที่ 12 การจัดฉากหมู่บ้านเกาะถ้ำรังนก

ภาพที่ 13 การจัดฉากภายในเกาะถ้ำรังนก

แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพร้อมในระยะเวลาของการผลิต และความคุ้มทุนในการใช้งานของการจัดฉากเหล่านั้นด้วย หากสามารถเก็บรายละเอียดได้เหมือนจริงมากเท่าไหร่จะช่วยให้เข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้มากขึ้น รวมไปถึงการลงพื้นที่ในชุมชนเพื่อค้นหาสิ่งที่น่าสนใจมานำเสนอเพิ่มเติมเป็นบรรยากาศของเรื่อง

> “เราทำการบ้านกับเรื่องประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ กิจวัตรของคนแต่ละท้องถิ่นพอสมควร เพราะทุกที่ล้วนแตกต่างกัน อย่างเช่น พิธีปูหยาเกาะ ก็พยายามศึกษา ทำความเข้าใจจากอินเทอร์เน็ต ว่าเป็นพิธีเรื่องการเปิดเกาะทำรังนก เราก็ทำให้เหมือนที่เขาทำกันให้คนดูรู้สึกว่าทำแล้วมันศักดิ์สิทธิ์ เป็นพิธีกรรมตามความเชื่อของคนไทย วิธีการบางอย่างทางจิตใจเพื่อให้มีกำลังใจในการทำสิ่งใดให้ประสบความสำเร็จ”
>
> (ธีระศักดิ์ พรหมเงิน, ผู้กำกับการแสดง, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2562)

เช่นเดียวกันกับที่ผู้กำกับละครละครท้องถิ่น มองว่าควรถ่ายทอดภาพลักษณ์ของละครตลอดทั้งเรื่องให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันเห็นตรงกันว่า

> “เวลาเราทำงานก็คิดถึงคนดูเป็นหลักว่าเขาก็ต้องดู และรู้สึกเชื่อว่าเราถ่ายทอดละครอีสาน วัฒนธรรมอีสาน เราก็ต้องหาข้อมูล เหมือนอีสานที่หนองคายเขาก็จะมีงานบุญประจำปี บั้งไฟพญานาค ซึ่งเราก็ต้องไปเก็บภาพนั้นมา แล้วตามเนื้อเรื่องเราตั้งหลักแล้วว่าบ้านพระเอกอยู่ที่นั่น ก็ต้องทำการบ้านว่าหนองคายมีสถานที่ท่องเที่ยวหรือวัฒนธรรมอะไรที่

น่าสนใจที่เราอยากนำเสนอ อย่างหลวงพ่อพระใส ที่อยู่วัดโพธิ์ชัย คู่บ้านคู่เมืองของหนองคาย ทุกคนต้องไปกราบสักการะ เราก็ให้นางเอกไปกราบพระ ในเรื่องก็จะพูดถึงประวัติของหลวงพ่อแทรกเข้าไปให้ความรู้ด้วย”

(นันทรัตน์ นันทเอกพงศ์, ผู้กำกับการแสดง, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2562)

เพราะทุกท้องถิ่นล้วนมีเสน่ห์ที่แตกต่างกันไป การถ่ายทอดเชิงวัฒนธรรมผ่านมุมมองของละครโทรทัศน์ จึงต้องนำความหลากหลายของวัฒนธรรมท้องถิ่นมาประยุกต์ให้เข้ากัน

“มันเหมือนกับในวงการละครโทรทัศน์มองเห็นถึงความสำคัญของรากเหง้าของแต่ละท้องถิ่น ต้องใช้คำว่ารากเหง้า อีสาน ใต้ เหนือ ซึ่งคนรุ่นใหม่อาจจะไม่รู้จักแล้วว่าเรามาจนถึงทุกวันนี้ได้อย่างไร ลืมรากเหง้าของบรรพบุรุษ เรารู้สึกว่าเป็นเรื่องของจิตสำนึกที่จะอนุรักษ์รากเหง้าเหล่านั้นไว้ รากเหง้าของไทยเราทุกอย่างมีเสน่ห์มาก เมื่อก่อนทุกอย่างคืองานละเอียดกว่าจะได้ฝ้ายมาสักเส้น สีย้อมผ้ามาสักผืนต้องใช้เวลา การทอผ้าจากเครื่องทอมันก็เป็นศิลปะอย่างหนึ่งถ้าเราได้นั่งดูมันคือภาพที่สวยงาม”

(อุ่นเรือน ราโชติ, ผู้สอนภาษาอีสาน, สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2562)

การถ่ายทอดวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรมได้อย่างสมจริงในละครโทรทัศน์ ล้วนเกิดจากการทำการศึกษาข้อมูลมาจากความเป็นอยู่ สภาพบ้านเรือน อาชีพ อาหารการกิน การดำเนินชีวิตของคนในชุมชน ตลอดจนประเพณี พิธีกรรมของคนในท้องถิ่น ละครจึงเป็นเสมือนเครื่องมือในการดึงรากเหง้าความเป็นไทย ความเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนออกมานำเสนอต่อมวลชน รวมทั้งช่วยกระตุ้นให้บางวัฒนธรรมที่จะถูกกลืนหายไปกับยุคสมัยที่เปลี่ยนไปด้วยเทคโนโลยีได้กลับมาได้รับความสนใจอีกครั้ง ทั้งนี้วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรมยังคงยึดโยงอยู่กับความเชื่อ ความศรัทธาของคนในท้องถิ่น รวมถึงการสร้างขวัญและกำลังใจผ่านพิธีกรรมต่างๆ เพื่อความเป็นสิริมงคลต่อการดำเนินชีวิต นำพาแต่สิ่งดีๆ เข้ามาสู่ท้องถิ่นของตน การทำงานของฝ่ายผลิตละครโทรทัศน์จึงให้ความสำคัญกับภาพที่ปรากฏออกมายังหน้าจอการรับชม โดยภาพทั้งหมดจะต้องเชื่อมโยงกับความเป็นจริงของชีวิตความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่นนั้น ทั้งสถานที่ในการถ่ายทำละคร เหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นผ่านละคร บรรยากาศของเรื่องที่ผู้ชมมองเห็นด้วยตา สัมผัสด้วยความรู้สึกไปกับตัวละครท้องถิ่น สร้างอรรถรสในการรับชม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ต้องฝึกฝนในการพัฒนานักแสดง

อัตลักษณ์ที่เกิดจากการพัฒนานักแสดง ประกอบด้วย 2 ประเภท ได้แก่ การเรียนรู้ภาษาถิ่นและการถ่ายทอดศิลปะการแสดงท้องถิ่น นั่นหมายความว่า วิธีการพัฒนานักแสดงไปสู่การถ่ายทอดความเป็นตัวละครท้องถิ่นในละครนั้นจะต้องมีผู้ฝึกสอนทางด้านภาษาถิ่นโดยเฉพาะ และผู้ฝึกสอนด้านศิลปะการแสดงท้องถิ่นในแต่ละอย่าง โดยมีตัวนักแสดงเป็นปัจจัยสำคัญในการเรียนรู้วิธีการตามขั้นตอนต่างๆ ที่ผู้ฝึกสอนได้คิดขึ้นมาเพื่อการสอนนักแสดง

4.2.1 อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาษาถิ่นในละครโทรทัศน์

อัตลักษณ์ทางด้านภาษาถิ่น ถือเป็นสิ่งแรกที่นักแสดงที่รับบทเล่นเป็นคนในท้องถิ่นจะต้องเรียนรู้ผ่านผู้สอนภาษาถิ่นแต่ละท้องถิ่นไม่ว่าจะเป็นภาษาถิ่นเหนือ ภาษาถิ่นอีสาน หรือภาษาถิ่นใต้ โดยเริ่มจากผู้เขียนบทที่จะต้องศึกษาข้อมูลเพื่อสร้างภูมิหลังของตัวละครนั้นตลอดจนการดำเนินเรื่องตลอดทั้งเรื่อง รวมไปถึงผู้สอนภาษาถิ่นที่จะต้องศึกษาในเรื่องของสำเนียงท้องถิ่นเพิ่มเติม การเลือกใช้คำและจังหวะการพูดของคนในถิ่นนั้นด้วย ด้านผู้กำกับการแสดงได้มองว่า พฤติกรรมการเปิดรับของผู้ชมที่เปลี่ยนไปทำให้เปิดรับการสื่อสารด้วยกลุ่มภาษาที่หลากหลายมากขึ้น ผู้ผลิตจึงต้องปรับตัวให้เป็นไปตามความต้องการของผู้ชมละครโทรทัศน์

> “สมัยก่อนก็จะกังวลกันเรื่องไม่กล้าทำภาษาถิ่นที่มันลึกมาก เพราะเราคิดว่าหลักๆ เราก็ต้องออกอากาศให้กับทั่วทุกภาคต้องดูได้ ให้เป็นภาษาอีสานที่ผสมภาษากลาง ซึ่งในช่วงแรกๆ ของละครบริษัทพอดีคำ ก็จะผสมคำพวกนี้แต่ก็ไม่ได้ให้มันผิดเพี้ยนจนฟังไม่เข้าใจ ที่เหลือเป็นภาษาถิ่นกลาง แล้วก็ลงท้ายด้วย “เด้อ” ให้เหมือนมีกลิ่นอาย แต่หลังๆ เริ่มมีคำเฉพาะถิ่นมากขึ้น ทุกวันนี้มันกลายเป็นว่าคนดูเข้าใจแล้ว เราขึ้น subtitle แล้ว อย่างเมื่อก่อนเราต้องเข้าใจว่าเทคโนโลยี หรือช่องทางการเข้าถึงได้น้อยกว่าตอนนี้ ดูรอบเดียวแล้วผ่านเลย แต่สมัยนี้คนสามารถดูย้อนหลังได้ แล้วพฤติกรรมของคนดูก็เริ่มคุ้นชินกับพวกการดูซีรีย์เกาหลี ดูไปด้วย อ่านไปด้วย”
>
> (นันทรัตน์ นันทเอกพงศ์, ผู้กำกับการแสดง, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2562)

อีกส่วนหนึ่งผู้ผลิตละครมองว่าธรรมชาติของละครที่นำเสนอชีวิตความเป็นอยู่ของคนบ้านเดียวกันจะต้องพูดจาสื่อสารกันด้วยภาษาเดียวกันจึงจะสร้างความสมจริงในละครได้ และผู้ชมพร้อมจะเรียนรู้ความแตกต่างเหล่านั้น ละครโทรทัศน์จึงมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ที่เพิ่มขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

“คนใต้ด้วยกันแต่กลับพูดภาษากลางโต้ตอบกันมันดูไม่ธรรมชาติ คล้ายกับการอยู่ในกลุ่มคนเหนือ กลุ่มคนอีสานด้วยกันก็ต้องพูดภาษาถิ่นที่เกิดมา เขาโตมาด้วยการพูดภาษานี้ ซึ่งคนที่เกิดมาในบริเวณเดียวกัน ในสถานที่เดียวกันก็ต้องพูดภาษาเดียวกัน เพราะคนเราอยู่กับในกลุ่มเดียวกันก็ต้องพูดภาษานั้นกันเป็นธรรมชาติอยู่แล้ว ซึ่งเรามองว่ามันเป็นเรื่องของยุคของมนุษย์ในการสื่อสารด้วยเช่นกัน ผู้ชมเสพสื่อในลักษณะนี้มาแล้ว ทำความเข้าใจในการเปิดรับแล้ว เราก็เหมือนกันถ้าเราเสพละครไทยแล้วเรารู้เรื่องนั้นๆ แล้ว ครั้งต่อไปที่เราทำละครเราก็ไม่ต้องมาเรียนรู้ใหม่แล้วว่าอะไรเป็นอะไร”

(ธีระศักดิ์ พรหมเงิน, ผู้กำกับการแสดง, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2562)

ในลำดับต่อไปผู้วิจัยขอเสนอการฝึกฝนนักแสดงให้สามารถถ่ายทอดอัตลักษณ์ด้านภาษาผ่านการเรียนรู้ภาษาถิ่นของนักแสดงที่รับบทตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ ดังนี้

4.2.1.1 การเรียนรู้ภาษาถิ่นจากคนในท้องถิ่น

ขั้นตอนในการเข้าสู่การเรียนรู้ภาษาถิ่น สามารถแบ่งได้เป็น 4 ขั้นตอน ดั้งนี้

- จากบทละครสู่ตัวละครท้องถิ่น
- สื่อสารภาษาถิ่นอย่างเข้าใจความหมาย
- ฝึกฝนให้เป็นคนในท้องถิ่น
- สวมบทบาทให้สมจริง

ผู้วิจัยได้ถอดบทเรียนออกมาจากการเป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางด้านภาษาถิ่นใต้ให้กับนักแสดงในละครเรื่องสัมปทานหัวใจ พบว่า ผู้สอนภาษาทำงานตั้งแต่ขั้นตอนแรกของการเตรียมการผลิตละครเรื่องสัมปทานหัวใจ เนื่องจากทำหน้าที่เป็นธุรกิจกองถ่าย ซึ่งเป็นตำแหน่งหนึ่งของกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ และมีความเข้าใจอย่างดีในส่วนของคาแร็คเตอร์ตัวละคร และข้อจำกัดของนักแสดงที่รับบทตัวละครท้องถิ่น และเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องที่เกิดขึ้นกับตัวละครบุหงัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมในส่วนของภูมิหลังตัวละครบุหงัน และทำความเข้าใจร่วมกันกับนักแสดงที่รับบท บุหงัน คือ เบนาซิต เพียรรักษ์ (ซิต) เพื่อให้ทั้งผู้สอนภาษาและนักแสดงมีความรู้เท่าๆ กันในการช่วยกันสร้างตัวละครบุหงันให้น่าสนใจ ซึ่งการทำงานในส่วนนี้มีความสอดคล้องกับความเห็นของผู้สอนภาษาถิ่นเหนือที่ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

> “สิ่งสำคัญของโค้ชภาษาคือ ควรเป็นคนมีพื้นฐานด้านภาษาหรือเป็นคนที่ทำงานเบื้องหลังละครเหล่านี้เพราะต้องเข้าใจในบทละครที่เราจะสอน รู้คาแร็คเตอร์นี้เป็นแบบไหน เพราะปัญหาของละครไทยที่บอกว่าไม่สมจริงก็เรื่องของการไม่เข้าถึงบทละคร”
>
> (นฤมล นิลวรรณ, ผู้สอนภาษาเหนือ, สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2562)

เมื่อผู้สอนเป็นส่วนหนึ่งในตำแหน่งงานของการผลิตละครด้วยจึงช่วยในเรื่องของขั้นตอนการสอนภาษาถิ่นว่าควรเริ่มจากส่วนไหน และนำไปใช้งานอย่างไรในขั้นตอนการผลิตละครที่ค่อนข้างมีเวลาน้อยในการเรียนรู้ภาษาถิ่น ส่วนหนึ่งที่ฝ่ายผลิตละครทำงานเบื้องต้นทางด้านภาษาคือ การทดสอบนักแสดงที่จะรับบทตัวละครท้องถิ่นว่ามีพื้นฐานทางด้านการใช้ภาษามากน้อยเพียงใดจากการฝึกออกเสียงคำทั่วไปก่อน แล้วค่อยพัฒนาต่อด้วยวิธีการฝึกฝนอย่างจริงจัง

> “ผู้กำกับแคสเราตั้งแต่การให้พูดภาษาอีสานส่งบทมาให้ดูสั้นๆ แล้วให้อัดเสียงผ่านมือถือกลับไปให้ฟัง ลองพูดดูว่าสำเนียงเราพอจะได้หรือเปล่า ปรากฏว่าสำเนียงเราพอไปได้ เหมือนเขาพยายามจะลองฟังสำเนียง น้ำเสียงเราว่าจะพัฒนาต่อได้ในลักษณะไหน ซึ่งตัวเราเองไม่ได้ไปเรียนเป็นคอร์สการใช้ภาษาถิ่นอะไรมากมาย แค่เอาเป็นคลิปเสียงมาแล้วก็เปิดกล่อมตัวเอง เหมือนเราฟังเพลงของบทตัวละครนั้นไว้ในสมอง พอฟังเขาพูดเราก็พูดตาม ลองออกเสียงเหมือนเขาเลย ซึ่งตัวช่วยก็คือ มีบทภาษาไทยกลางให้เรา แล้วตอนหลังก็คือเขียนเป็นภาษาอีสานเทียบเคียงมาให้เราด้วยในประโยคนั้นๆ พอเราฝึกพูดมาแล้วเราก็ไปพูดให้ครูที่มาตรวจสอบความถูกต้องของภาษาในตอนถ่ายทำฟังอีกครั้ง”
>
> (อริศรา วงษ์ชาลี, นักแสดง, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2562)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 14 ตัวละครบุหงัน รับบทโดย นางสาวเบนาซิต เพียรรักษ์ (ซิต)
(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ
ภาพโดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

<u>จากบทละครสู่ตัวละครท้องถิ่น</u>

แรกเริ่มเมื่อผู้ฝึกสอนได้บทละครส่วนหนึ่งมาแล้วต้องทำความเข้าใจกับบทละครที่เป็นภาษาไทยกลางก่อน 1 รอบ เบื้องต้นผู้สอนภาษาพอจะเข้าใจคาแร็คเตอร์ของตัวละครบุหงันมาจากการอ่านทรีทเม้นต์ละครทั้งเรื่อง และรับบรีฟจากผู้กำกับเรื่องทิศทางของตัวละครบุหงันเบื้องต้น รวมถึงการอ่านบทประพันธ์จากหนังสือมาบางส่วน นั่นหมายถึงผู้สอนภาษาถิ่นอ่านบทละครทั้งเรื่องแล้วจะเจาะจงไปยังบทสนทนาหลักๆ ของตัวละครบุหงันที่จะต้องสื่อสารเป็นภาษาถิ่นใต้ตลอดทั้งเรื่อง ก็จะต้องทำการตัดคำ และเรียบเรียงประโยคทางภาษาถิ่นอีกรอบ เพราะส่วนใหญ่แล้วภาษาถิ่นใต้จะใช้คำที่น้อยกว่า และการเรียบเรียงประธาน กริยา กรรมของประโยคจะค่อนข้างต่างไปจากประโยคภาษาไทยกลางเล็กน้อย ถ้าเป็นช่วงแรกเริ่มของเรื่องก็จะทำการบ้านโดยการเขียนบทเป็นภาษาถิ่นควบคู่ไว้ในบทละครไว้ด้วย เช่นเดียวกับด้านทีมผลิตละครโทรทัศน์ที่ให้ความสำคัญกับเรื่องการฝึกฝนภาษาถิ่น ซึ่งในละครบางเรื่องก็สามารถที่จะเขียนบทละครเป็นทั้ง 2 ภาษาได้เลยก็จะช่วยให้ผู้สอนภาษาถิ่นทำงานง่ายขึ้น

“บทละครโทรทัศน์ก็จะมี 2 ส่วน คือ ภาษาไทยกลาง กับภาษาอีสาน เขาก็จะเขียนเป็นภาษากลางก่อน แล้วก็จะมีคนอีสานที่ช่วยแปลด้านภาษาให้อีกที ทุกอย่างมันเลยจะสมบูรณ์เรื่องบทมาแล้วค่อยส่งมา ก็จะมีร่าง 1 ร่าง 2 ฉบับแปลภาษาแถมขึ้นมา ซึ่งเวลาเราประชุมก็จะง่ายหน่อย แต่เราเป็นคนกรุงเทพฯ ภาษาถิ่นเหล่านี้ก็จะยากสำหรับเรา ก็มีผู้ช่วยผู้กำกับที่สามารถช่วยเหลือด้านนี้ได้ เขาก็จะสามารถบอกเราได้ส่วนหนึ่งเพื่อตรวจสอบความถูกต้องด้านภาษา”

(นันทรัตน์ นันทเอกพงศ์, ผู้กำกับการแสดง, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2562)

ซึ่งขั้นเตรียมการสำหรับการเตรียมความพร้อมให้กับนักแสดงก็คือ ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงที่เป็นผู้คัดเลือกนักแสดงมาเพื่อรับบทตัวละครท้องถิ่นในละครเรื่องนั้น จัดหาผู้สอนภาษาถิ่นมาเพื่อทำการเวิร์คช็อปด้านภาษาถิ่นให้กับนักแสดงก่อนเปิดกล้องถ่ายทำ เพื่อปรับพื้นฐานทางด้านภาษา

“เบื้องต้นการสอนภาษาถิ่นให้นักแสดง แคสติ้งก็จะหาคนสอนให้อยู่แล้วด้วย ซึ่งสัมปทานหัวใจก็มีทางกองถ่ายช่วยสอนอยู่ด้วย ในส่วนหนึ่งถ้าเราส่งบทให้นักแสดงก่อน เขาก็พอจะรู้แนวทางว่าต้องทำอะไรแค่นี้ นักแสดงก็จะไปซ้อมเบื้องต้นของเขามาก่อน ความโชคดีของสัมปทานหัวใจก็เราไม่ได้จำกัดมาว่าจะต้องเป็นคนใต้จังหวัดไหน มันเป็นคนใต้ที่มาทำงานร่วมกันบนเกาะ มันจึงมีคนใต้หลากหลายรูปแบบที่ทำให้คนดูไม่เกิดการตั้งคำถามมากมายว่าทำไมไม่เหมือน ทำให้ความกดดันในข้อนี้ก็จะน้อยลง ถ้าสมมติว่าต้องเป็นคนพื้นถิ่นนี้เท่านั้น อันนี้จะเกิดความยาก ซึ่งถ้าเป็นแบบนั้นแคสติ้งต้องส่งนักแสดงไปเรียนภาษาถิ่นในจังหวัดนั้นอย่างจริงจัง รวมถึงแม้จะไม่ใช่คนภาคเดียวกันแต่ไม่ได้อยู่ในจังหวัดนั้นก็ต้องมาฝึกการออกเสียงเพิ่มความสมจริง”

(ยวากุล ทมทิแสง, ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง, สัมภาษณ์, 17 กุมภาพันธ์ 2562)

เพื่อความสมจริงที่จะเกิดขึ้นในละคร ตำแหน่งที่จะเพิ่มเติมเข้ามาในกระบวนการผลิตละครที่ใช้ภาษาท้องถิ่นก็คือ ผู้สอนภาษาถิ่น โดยผู้สอนมองว่า

“คนทำละครบ้านเราจะมีปัญหาว่าพอมีคนพูดภาษาถิ่น คนฟังจะไม่รู้เรื่อง เพราะเมื่อก่อนไม่มี subtitle เราเคยเล่นละครเราพอรู้ว่าแค่ไหนพอ เราจะถามก่อนเลยว่าใช้ภาษาดึกดำบรรพ์หรือไม่ ถ้าไม่ก็ทับศัพท์แล้วให้รู้เรื่องก็คือ เราต้องพยายามฝึกให้นักแสดงพูดรู้เรื่องโดยไม่ต้องใช้คำยากมาก แต่เราใช้สำเนียงกดทับคำ ปัญหาของภาษาเหนือมันจะช้า คน

ฟังจะไม่ค่อยเข้าใจ เพราะเอาจริงก็ไม่ได้แพร่หลายจะรู้กันแค่เฉพาะบางคำ คนจะรู้แค่พวกคำตลกหรือคำสวยๆ แต่การพูดมันจะยาก”

(นฤมล นิลวรรณ, ผู้สอนภาษาเหนือ, สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2562)

โดยมีผู้ฝึกสอนภาษาถิ่นในการสอนนักแสดงที่รับบทตัวละครท้องถิ่นจะต้องมีการเลือกใช้สำเนียงใดสำเนียงหนึ่งตลอดทั้งเรื่องเพื่อความต่อเนื่องของภาษาถิ่นนั้น ตัวนักแสดงจะใช้วิธีการอ่านด้วยคำที่เขียนเป็นภาษาถิ่นและออกเสียงตามวรรณยุกต์ปรับเข้ากับเสียงที่ได้ยินจากเจ้าของภาษาถิ่นนั้นประกอบเข้าด้วยกัน และพูดออกมาเป็นประโยคที่ถูกต้อง สำเนียงชัดเจน ซึ่งส่วนใหญ่นักแสดงจะได้รับบทละครเป็นภาษาไทยกลางก่อนที่ผู้สอนภาษาหรือผู้เขียนบทจะส่งฉบับแปลภาษามาเพิ่มเติม

“นักแสดงได้รับบทเป็นภาษาไทยกลาง เพราะเขาจะไม่เข้าใจสำเนียงว่าต้องออกเสียงและความหมายของคำเหล่านั้นเป็นอย่างไร ต้องมาทำความเข้าใจกันใหม่หมด เพราะถ้าเขาไม่รู้ความหมายเขาก็เล่นไม่ได้ ถ้าเราไม่รู้ว่าบทนี้คือเรื่องราวเป็นมาอย่างไร ข้อดีคือนักแสดงที่สอนเขาทำการบ้าน เขาท่องบทมาแล้วว่าต้องพูดแบบนี้ ส่วนใหญ่ที่สอนก็เรื่องของคำ ประโยค วรรคตอน ต้องคอยบอกว่าประโยคนี้วรรคตอนแบบนี้ต้องมาจบที่คำนี้ ไม่งั้นความหมายจะไม่ได้ คำมันไม่คล่องหู ไม่เข้าปาก ซึ่งเขาให้ความร่วมมือเราดีมาก”

(อุ่นเรือน ราโชติ, ผู้สอนภาษาอีสาน, สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2562)

เช่นเดียวกันกับผู้เขียนบทละครที่มีการให้ข้อมูลเรื่องของตัวละครท้องถิ่นว่าจะต้องเลือกใช้สำเนียงในการสื่อสารของนักแสดงเพื่อจะได้ฝึกฝน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“วิธีการก็คือ เราเอาบทละครตรงนี้ไปให้ Coaching ทางด้านภาษา ซึ่งสำเนียงภาษาอีสานในเรื่องนาคีเป็นสำเนียงของจังหวัดอุบลราชธานี สำเนียงที่มีลักษณะเฉพาะอีกเราก็เอาคนอุบลฯ พูดบทใส่เสียง แล้วให้แต้วฟังบ่อยๆ ฟังจนกระทั่งพูดเป็นสำเนียงนั้นได้ ซึ่งเป็นการฝึกฝนแบบตั้งใจ”

(สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์, ผู้เขียนบท, สัมภาษณ์, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

ในเรื่องวินัยของนักแสดงก็เป็นส่วนสำคัญที่จะช่วยให้ขั้นตอนการฝึกสอนภาษาถิ่นมีความรวดเร็วขึ้น คือ การทำการบ้านของนักแสดงที่จะต้องทำความเข้าใจตัวละครและท่องจำบทมาเพื่อทำการแสดง และเป็นคนเปิดรับสำหรับการแก้ไขจะช่วยให้เรียนรู้ได้เร็วขึ้น

สื่อสารภาษาถิ่นอย่างเข้าใจความหมาย

เนื่องจากบทละครที่ได้มาผู้เขียนบทละครเรื่องสัมปทานหัวใจไม่ได้เป็นคนใต้ ชุดคำบางคำอาจจะฟังดูไม่ชัดเจน ไม่คุ้นหูสำหรับคนใต้ รวมถึงประโยคที่ตัวละครต้องพูดแล้วไม่เข้าปากนักแสดงและดูไม่เป็นธรรมชาติ หรือบางประโยคคนใต้แทบจะไม่พูดกันด้วยซ้ำ เลยจำเป็นจะต้องลดทอนคำพวกนั้นออกไป สื่อสารกับแบบสั้นๆ เข้าใจง่าย แต่ก็ยากตรงคำที่เลือกใช้จะต้องไม่ใช่คำพื้นถิ่นมากจนคนภาคอื่นๆ ฟังไม่เข้าใจ ส่วนนี้อาจจะเกิดปัญหาในการรับฟัง แต่ต้องทำความเข้าใจกับนักแสดงเบื้องต้นก่อนว่าธรรมชาติของคนใต้เป็นคนพูดเร็ว พูดห้วนๆ จะออกแอคชั่นต่างๆ จะต้องคล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉง จากนั้นนักแสดงทำการบ้านมาบางส่วนว่าเข้าใจบทสนทนาของตัวเองในฉากนี้มากน้อยแค่ไหน และต้องทำความเข้าใจเหตุการณ์ในฉากก่อนหน้าและฉากถัดไปมาด้วย อาจจะจำบทไม่ได้ทั้งหมด แต่การจำบทละครมาจะช่วยเรื่องคำสำคัญในเหตุการณ์ได้ หลังจากนั้นลองเอาคำพูดที่เป็นภาษาถิ่นใต้ที่ผู้ฝึกสอนเตรียมไว้ให้ไปลองฝึกดูแล้วลองอ่านออกเสียงมาให้ฟังว่าถูกต้องหรือเปล่า เพราะด้วยพื้นฐานนักแสดงบางคนได้มีการเวิร์คช้อปบางส่วนมาแล้ว ทำให้เกิดการ improvise ได้บ้างในบางคำ แต่สำเนียงอาจต้องมีการปรับเปลี่ยนกันเล็กน้อย

ขั้นตอนในการเตรียมความพร้อมก่อนแสดง (Workshop) นักแสดงในการเรียนรู้ภาษาถิ่น ซึ่งเป็นการเรียนรู้ภาษาถิ่นแบบรายบุคคลเพื่อทดสอบพื้นฐานการใช้เสียงของนักแสดงเบื้องต้น โดยเริ่มจากการเรียนรู้คำศัพท์ภาษาถิ่นนั้นที่มักจะใช้กันในชีวิตประจำวัน แล้วเริ่มจำคำศัพท์ เพื่อนำมาร้อยเรียงให้เป็นประโยค จากนั้นลองนำคำศัพท์ที่ได้เรียนมาปรับเปลี่ยนเข้าไปในประโยคด้วยตัวนักแสดงเอง ด้วยการสื่อสารแบบง่ายๆ ที่สามารถใช้ได้จริงในชีวิตประจำวัน ผู้สอนตรวจสอบความถูกต้อง แล้วผู้สอนก็จะออกเสียงให้ฟังแล้วนักแสดงก็ออกเสียงตาม หลังจากนั้นผู้สอนก็จะนำบทละครที่นักแสดงจะต้องใช้งานจริงมาอ่านทุกประโยคพร้อมกันก่อน แล้วให้ลองฟังว่าความต่อเนื่องในแต่ละประโยคที่จะค่อยข้างมีความแตกต่างกันไปตามอารมณ์ตัวละครในแต่ละฉาก พร้อมการอัดเสียงให้เราฟังตามบทสนทนาที่ต้องใช้สื่อสารภายในเรื่อง หลังจากนั้นนักแสดงจะต้องนำกระบวนการเหล่านี้ไปฝึกฝนด้วยตนเองเพิ่มเติม

หากในละครบางเรื่องที่มีเวลาในการเตรียมความพร้อมของนักแสดงเพื่อพูดภาษาถิ่นก็จำเป็นต้องมาเรียนรู้เป็นลำดับขั้นตอน เพื่อจะได้ต่อยอดได้เร็วขึ้น และปรับพื้นฐานการใช้ภาษาถิ่นไปด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “ได้รับการเวิร์คช็อปก่อนโดยเริ่มจากการเรียนรู้คำศัพท์ภาษาเหนือ แล้วเริ่มจำคำศัพท์ ให้ประโยคมาแล้วจากนั้นลองเอาคำศัพท์ที่ได้เรียนมาเปลี่ยนเข้าไปในประโยคเอง เมื่อเปลี่ยนเสร็จก็ต้องเช็คประโยคเหล่านั้นว่าถูกต้องหรือไม่ แล้วผู้สอนก็จะออกเสียงให้ฟัง แล้วเราก็ออกเสียงตาม เรียนแบบตัวต่อตัว หลังจากนั้นผู้สอนก็จะให้อ่านทุกประโยคในบทให้เราฟังกันก่อนเริ่มแรกที่เราจะต้องถ่าย และพร้อมการอัดเสียงให้เราฟังตามบทสนทนาที่ต้องใช้สื่อสารภายในเรื่อง ซึ่งผู้สอนก็จะพยายามพูดเหนือกับเราตลอดการสอนเพื่อให้คุ้นชิน และซึมซับภาษาเหนือไปในตัว แล้วก่อนถึงวันถ่ายทำเราก็จะต้องซ้อมก่อนวันถ่ายไม่ต่ำกว่า 6 ชั่วโมงต่อวัน”
>
> (พรชดา เครือคช, นักแสดง, สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2562)

ในส่วนของนักแสดงที่รับบทพูดภาษาถิ่นใต้ก็ใช้วิธีการที่ใกล้เคียงกับภาษาถิ่นเหนือ และภาษาถิ่นอีสาน เพียงแต่ผู้สอนจะช่วยเขียนคำที่ต้องออกเสียงเป็นภาษาถิ่นใต้กำกับในบทไปด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ฉากที่ 21 ห้องทำงานนาบุญที่บ้านเกาะ กลางคืน นาบุญ/บุหงัน

ขึ้นภาพที่นาบุญหาเอกสารยุ่ง /บุหงันที่เข้ามา กระแซะมาติด ยื่นแก้วนมเย็นให้ พร้อมยิ้มหวาน

	บุหงัน	นมเย็นจ้ะนาย
นาบุญหันมาเห็นเป็นบุหงัน ก็ถอยห่างแทบไม่ทัน	นาบุญ	เฮ่ย มาได้ไง
	บุหงัน	ป้าเหลียงบ่นเมื่อย หงันเลยอาสามารับใช้แทนนายดื่มก่อนสิคะ เย็นชื่นใจ
นาบุญรับแก้วมายกดื่ม แล้วแทบสำลัก	นาบุญ	ทำไมหวานขนาดนี้ (ไอ) เอาไปเลย หวานเกินกินไม่ได้
บุหงันหน้าเสีย	บุหงัน	หวานไปเหรอจ๊ะ หงันใส่น้ำแดงไปครึ่งขวดเอง
นาบุญถอนใจ	นาบุญ	ถ้าทำไม่เป็นทีหลังไม่ต้อง ทำไมไม่ให้คุณนายชงให้
	บุหงัน	โอ๊ย จ้างก็ไม่ทำ พาลูกเข้ามุ้งนอนไปแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		ท่าทางคุณนายไม่มีความสุขเลย วันก่อนหงัน เห็นเขาไปนั่งหน้าเศร้ามองทะเล สงสัยไม่
นาบุญมองหน้าเฉย		ชอบอยู่เกาะ ผู้ดีแบบนี้คงชอบอยู่บนฝั่ง
นาบุญว่าให้ บุหงันทำหน้าม่อย	นาบุญ	พูดมาก
แต่พอเห็นนาบุญจัดพวกเอกสาร ก็กุลีกุจอ บอกเสียงหวาน	บุหงัน	จัดเอกสารเหรอจ๊ะ หงันช่วยนะ
นาบุญยกมือห้าม	นาบุญ	ไม่ต้อง เธอจัดไม่เป็นหรอก เดี๋ยวเรียงผิดได้ยุ่งตาย
	บุหงัน	แหม อ่านหนังสือออกหรอกจ้ะ นะนาย หงันอยากช่วย
นายบุญส่ายหน้า	นาบุญ	กลับไปห้องได้แล้ว ไป
	บุหงัน	หงันไม่กล้าเดินกลับคนเดียว นัดพี่สนมารับตอนสี่ทุ่ม
(เดินไปหยิบวิทยุ สั่งหน้าดุ)	นาบุญ	จะอยู่ทำไมถึงสี่ทุ่ม สนมารับบุหงันที่บ้านด้วย ...เออ...เดี๋ยวนี้เลยนะ

นาบุญสั่งเสร็จก็หันไปจัดพวกเอกสารต่อ บุหงันได้แต่ขัดใจ จะสะบัดสะบิ้งก็ไม่ค่อยกล้า กลัวนาบุญ

-ตัด-

(ที่มา: บทละครสัมปทานหัวใจ ตอนที่ 5)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแปลเป็นภาษาถิ่นใต้ ผู้สอนแปลภาษาไทยกลางเป็นภาษาถิ่นใต้ในบทสนทนาของบุหงัน เพื่อให้นักแสดงได้เรียนรู้คำเบื้องต้น ก่อนไปประกอบการใช้กับสำเนียงใต้ที่จะต้องพูดให้ฟัง แต่ส่วนใหญ่ก็จะให้ฝึกพูดไปเลยทั้งประโยค จะได้รู้จังหวะของการออกเสียงคำทั้งประโยค

ข้อควรระวัง ฉากนี้คือเรื่องของเวลาที่คนใต้มักจะใช้เรียกเวลาโดยใช้คำว่า “ตี” นำหน้าเลขบอกเวลาเสมอ ซึ่งก็ต้องดูบริบทแวดล้อมของบทสนทนาว่ากำลังพูดถึงช่วงเวลาไหนกับเหตุการณ์ในเรื่อง

ฉากที่ 21 ห้องทำงานนาบุญที่บ้านเกาะ กลางคืน นาบุญ/บุหงัน

ขึ้นภาพที่นาบุญหาเอกสารยุ่ง /บุหงันที่เข้ามา กระแซะมาติด ยื่นแก้วนมเย็นให้ พร้อมยิ้มหวาน

	บุหงัน	นมเย็นค่ะนาย
นาบุญหันมาเห็นเป็นบุหงัน ก็ถอยห่างแทบไม่ทัน	นาบุญ	เฮ่ย มาได้ไง
	บุหงัน	ป้าเหลียงบ่นเมื่อย หงันเลยอาสามารับใช้แทน นายกินก่อนต๊ะ เย็นชื่นใจ
นาบุญรับแก้วมายกดื่มแล้วแทบสำลักบุหงันหน้าเสีย	นาบุญ	ทำไมหวานขนาดนี้ (ไอ) เอาไปเลย หวานเกิน กินไม่ได้
	บุหงัน	ว่านไปเห้อคะ? หงันใส่น้ำแดงไปแค่ครึ่งขวดนิ
นาบุญถอนใจ	นาบุญ	ถ้าทำไม่เป็นทีหลังไม่ต้อง ทำไมไม่ให้คุณนายชงให้
	บุหงัน	โอ๊ย จ้างก็ไม่ทำ พาลูกเข้ามุ้งนอนไปแล้ว แลท่าคุณนายไม่มีความสุขเลย แรกวันก่อนหงันเห็นเขาไปนั่งทำหน้าเศร้าริมเลสงสัยไม่ชอบอยู่เกาะ ผู้ดีก็พันนี้แหละน่าชอบอยู่บนฝั่งมากหวา
นาบุญมองหน้าเฉย นาบุญว่าให้ บุหงันทำหน้าม่อย แต่พอเห็นนาบุญจัดพวกเอกสาร ก็กุลีกุจอบอกเสียงหวาน	นาบุญ	พูดมาก
	บุหงัน	จัดเอกสารอยู่เห้อค่ะ หงันช่วยนะ
นาบุญยกมือห้าม	นาบุญ	ไม่ต้อง เธอจัดไม่เป็นหรอก เดี๋ยวเรียงผิดได้ยุ่งตาย
	บุหงัน	ฮายนาย อ่านหนังสือออกแหละ นายให้หงันช่วยต่ะ หงันอยากช่วย
นายบุญส่ายหน้า	นาบุญ	กลับไปห้องได้แล้ว ไป
	บุหงัน	หงันไม่หาญเดินกลับคนเดียว นัดพี่สนมารับตอนตีสิบ (สี่ทุ่ม)
(เดินไปหยิบวิทยุ สั่งหน้าดุ)	นาบุญ	จะอยู่ทำไมถึงสี่ทุ่ม สนมารับบุหงันที่บ้านด้วย ... เออ ... เดี๋ยวนี้เลยนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นาบุญสั่งเสร็จก็หันไปจัดพวกเอกสารต่อ บุหงันได้แต่ขัดใจ จะสะบัดสะบิ้งก็ไม่ค่อยกล้า กลัวนาบุญ

-ตัด-

ตัวอย่างที่ 2

ฉากที่ 3 ริมหาด กลางวัน/ต่อเนื่อง รัตตวัลย์/บุหงัน/บุหรง

รัตตวัลย์เดินมาอย่างนึกโกรธแกมน้อยใจ ที่นาบุญยังไม่ไว้ใจเธอ รัตตวัลย์ถอนใจแรงๆ มองไปที่ทะเลอย่างรู้สึกอ้างว้าง สีหน้าเปลี่ยนเป็นหม่นหมอง ตัดภาพไปบุหรงกับบุหงันเดินมา บุหงันเห็นรัตตวัลย์ก็หยุดชะงัก มองอย่างพินิจพิจารณา

	บุหงัน	นั่งหน้าเศร้าคนเดียวแบบนี้ ทะเลาะกับนายอีกแน่ๆ มีหวังเข้าฝั่งคราวนี้ ไปแล้วยายคุณนายคงไม่ได้กลับมาเกาะ พี่หรง ชั้นต้องทำยังไง ถึงจะเอาชนะใจนายได้
บุหรงมองบุหงันนิ่ง	บุหรง	รักนายหัวจริงเหรอ
บุหงันคิดหนัก	บุหงัน	ก็หล่อที่สุด รวยที่สุด เป็นเจ้าของเกาะ ใครจะไม่
บุหรงถอนใจ สีหน้าอ่อนโยนลง	บุหรง	ชอบ
		หงัน คนเรานะ...ไม่จำเป็นต้องรักคนที่หล่อหรือรวยที่สุดหรอก
	บุหงัน	งั้นเราควรจะรักคนยังไงล่ะพี่
	บุหรง	รักคนที่จริงใจ คนที่ไม่ทิ้งเราตอนลำบาก คนที่รักเราจริงๆ
	บุหงัน	เหมือนอย่างที่พี่สนรักพี่น่ะเหรอ
	บุหรง	ใช่ พี่ถึงอยากให้เอ็งมองคนแบบพี่สน ไม่ใช่จะมองแต่คนรวย
บุหงันเบ้หน้า		แต่ชั้นว่าชั้นชอบนายนะพี่ พี่ช่วยคิดดีกว่าว่าต้องทำไง นายถึงจะรักชั้นตอบ
	บุหงัน	
บุหงันบอกด้วยสีหน้ายิ้มแย้ม บุหรงยิ้มอย่างเหนื่อยใจ	บุหรง	เอ็งนี่มันเด็กจริงๆ ถ้าเขาจะชอบ เอ็งไม่ต้องทำไรเลย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		จริงเหรอพี่ ง่ายขนาดนั้นเลยเหรอ
บุหงันบอกอย่างดีใจ	บุหงัน	ใช่ แต่ถ้าไม่ชอบ ทำให้ตาย เขาก็ไม่ชอบ พี่
	บุหรง	จะไม่ห้ามเอ็งเรื่องนายหัว แต่ขออย่าง อย่า ทำอะไรให้เขาดูถูกได้ ถึงเราจะจน แต่ผู้หญิง
	บุหงัน	ก็ต้องมีศักดิ์ศรี เข้าใจมั้ย
		อืม ก็ได้
บุหงันนิ่งคิด ไม่ค่อยเข้าใจ แต่ก็บอกอย่างขอไปทีตาม ประสา		

-ตัด-

(ที่มา: บทละครสัมปทานหัวใจ ตอนที่ 5)

การแปลเป็นภาษาถิ่นใต้ กรณีนี้จำเป็นจะต้องแปลบทสนทนาของตัวละครอื่นด้วย ซึ่งพูดกันเป็นภาษาถิ่นใต้ทั้งคู่ เพียงแต่นักแสดงอีกคนเป็นคนใต้อยู่แล้วไม่ต้องสอน แค่บอกให้ช่วยรับ-ส่งคำกันเบื้องต้นประมาณนี้ เพื่อให้นักแสดงที่ฝึกสอนคุ้นชินว่าอีกฝ่ายจะพูดคำประมาณไหนตอบกลับมา

ฉากที่ 3 ริมหาด กลางวัน/ต่อเนื่องรัตตวัลย์/บุหงัน/บุหรง

รัตตวัลย์เดินมาอย่างนึกโกรธแกมน้อยใจ ที่นาบุญยังไม่ไว้ใจเธอ รัตตวัลย์ถอนใจแรงๆ มองไปที่ทะเลอย่างรู้สึกอ้างว้าง สีหน้าเปลี่ยนเป็นหม่นหมอง ตัดภาพไปบุหรงกับบุหงันเดินมา บุหงันเห็นรัตตวัลย์ก็หยุดชะงัก มองอย่างพินิจพิจารณา

	บุหงัน	นั่งหน้าเศร้าทำปรือคนเดียว รบกับนายหัวมากล่าวแม่น น่าว่าเข้าฝั่งคราวนี้คุณนายไม่ได้กลับมาเกาะแล้วแหละ พี่หรง ชั้นต้องทำปรือดี ถึงอิเอาชนะใจนายได้
บุหรงมองบุหงันนิ่ง	บุหรง	รักนายหัวจริงเห้อ
บุหงันคิดหนัก	บุหงัน	ก็หล่อสุด รวยสุด เป็นเจ้าของเกาะ ใครไม่ชอบมั้งนิ
บุหรงถอนใจ สีหน้าอ่อนโยนลง	บุหรง	หงัน คนเรานะ...ไม่จำเป็นต้องรักคนที่หล่อหรือว่ารวยที่สุดก็ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

		แล้วเราควรจะรักคนพันปรือล่ะพี่
	บุหงัน	รักคนที่จริงใจ คนที่ไม่ทุ้มเราตอนลำบาก
	บุหรง	คนที่รักเราจริงๆ
		เหมือนที่พี่สนรักพี่น่ะเห้อ
	บุหงัน	หมัน พี่ถึงอยากให้เอ็งมองคนแบบพี่สน
	บุหรง	ไม่ใช่จะมองแต่คนรวย
		แต่ชั้นว่าชั้นชอบนายนะพี่ พี่ช่วยคิดดีหวา
บุหงันเบ้หน้า		ว่าต้องทำปรือ นายถึงอิรักชั้น
	บุหงัน	
บุหงันบอกด้วยสีหน้ายิ้มแย้ม บุหรงยิ้มอย่างเหนื่อยใจ		เอ็งนี่มันเด็กจริงๆ ถ้าเขาจะชอบ เอ็งไม่ต้องทำไหรเลย
	บุหรง	จริงเหรอพี่ ง่ายหนาดนั่นเลยเห้อ
		หมัน เพราะถ้าไม่เขาชอบ ทำปรือให้ตาย
บุหงันบอกอย่างดีใจ	บุหงัน	เขาก็ไม่ชอบ พี่หมาห้ามเอ็งเรื่องนายหัวไม่
	บุหรง	แต่ขออย่าง อย่าทำไหรให้เขาดูถูกได้ ถึงเรา
		จน แต่ผู้หญิงก็ต้องมีศักดิ์ศรี เข้าใจหม้าย
		อืม ก็ได้
บุหงันนิ่งคิด ไม่ค่อยเข้าใจแต่ก็บอกอย่างขอไปทีตามประสา	บุหงัน	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

-ตัด-

<u>ฝึกฝนให้เป็นคนในท้องถิ่น</u>

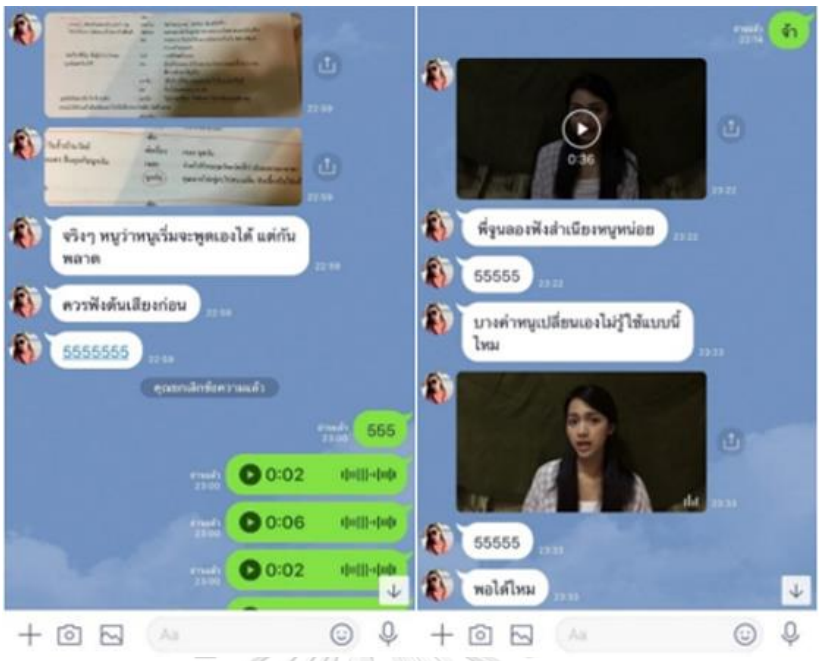
เมื่อนักแสดงได้ลองฝึกด้วยตัวเองมาแล้ว ลำดับต่อไปทำความเข้าใจกับคำพูดบางคำที่เป็นคำเฉพาะท้องถิ่น โดยเริ่มแรกนักแสดงได้มีการพูดคุยกันไว้แล้วว่าตัวละครท้องถิ่นบุหงัน นักแสดงฝึกเป็นคนจังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งต้องรู้ตั้งแต่ต้นว่าภูมิหลังของตัวละครเป็นอย่างไร เป็นลูกเต้าเหล่าใครจะต้องมีภูมิลำเนามาจากที่ไหน ประกอบกับการเชื่อมโยงกับนักแสดงคนอื่นๆ ด้วย ส่วนหนึ่งการหาข้อมูลพื้นฐานของตัวละครก็เพื่อจะได้มีความต่อเนื่องของสำเนียงที่จะเกิดขึ้นในแต่ละฉาก จะต้องมีสำเนียงเฉพาะถิ่น ต้องพยายามเรียนรู้ว่าท่วงทำนอง โทนเสียงของคนนครศรีธรรมราชพูดกันแบบใด

ถึงแม้จะต้องฟังเพื่อต่อไดอะล็อกกับสำเนียงของจังหวัดอื่นๆ ในภาคใต้ให้เข้าใจด้วยก็ตาม ซึ่งเป็นวิธีการสอนที่เหมือนกันกับภาษาถิ่นอีสานที่จะต้องเลือกใช้สำเนียงในการเดินเรื่องของตัวละครท้องถิ่น

> “สำเนียงที่เลือกมาใช้ในการสอนการแสดงก็เป็นสำเนียงของสถานที่เกิดเรื่องราวต่างๆ ในละคร เพราะบทละครมีการอ้างอิงจากเรื่องจริงบางส่วน สิ่งที่สำคัญคือ ภาษาอีสานที่เราเลือกมาใช้มันเป็นสำเนียงที่ฟังง่ายแล้วเป็นอีสานกลาง ถ้าคำไหนที่นักแสดงไม่เข้าใจ เขาก็จะทำเครื่องหมายของเขาไว้แล้วค่อยมาถามเรา เขาจะแค่ไม่แน่ใจโน้ตของคำนั้นก็ต้องคอยมาถามเราว่าอันนี้ออกเสียงถูกหรือเปล่า ด้วยความที่นักแสดงที่เราสอนเขาเป็นคนใต้ การเป็นนักแสดงที่พูดภาษาถิ่นอยู่แล้วมันเป็นความง่าย ลิ้นจะดัดไปได้หลากหลาย”
>
> (อุ่นเรือน ราโชติ, ผู้สอนภาษาอีสาน, สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2562)

ด้านเบนาซิตค่อนข้างมีพื้นฐานในการเรียนรู้ภาษาถิ่นเนื่องจากนักแสดงเป็นคนสุพรรณบุรี ซึ่งจะมีกลิ่นอายของภาษาถิ่นอยู่บ้าง การปรับเปลี่ยนวรรณยุกต์สำหรับนักแสดงเลยง่าย แต่ถ้าเจอประโยคยาว อันนี้ผู้สอนจะค่อนข้างระวังมากเนื่องจากนักแสดงจะเพี้ยนคำช่วงกลางประโยค และอาจต่อเนื่องยาวไปทั้งประโยค ทำให้บทสนทนาในฉากนั้นใช้งานไม่ได้

> “การที่เป็นคนสุพรรณจะมีเสียงที่เพี้ยนง่ายอยู่มาก เสียงเหน่อที่สามารถจะดัดแปลงไปเป็นอย่างอื่นก็ง่ายอยู่ คือถ้าเป็นในโหมดร้องเพลงก็พอไปได้ในกรณีภาษาถิ่นอีสานหรือเหนือ แล้วเราก็ต้องขวนขวายด้วยการไปดูยูทูปที่สอนภาษาใต้ หรือสื่ออื่นๆ ที่สามารถสอนเราได้ แล้วก็มีคนใต้ที่ทำบล็อคเกอร์สอนภาษาใต้ในยูทูปก็จะสอนพวกประโยคที่ใช้กันบ่อยๆ หรือการตัดทอนคำต่างๆ จากภาษาไทยกลางไปยังภาษาใต้ แต่ชุดคำต่างๆ ก็ไม่ได้เยอะถึงขั้นที่จะทำให้เราเอามาปรับใช้ได้ทั้งหมด สิ่งที่ได้ก็คือสำเนียงที่เราพอจะเพี้ยนตามเขาไปได้”
>
> (เบนาซิต เพียรรักษ์, นักแสดง, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2562)



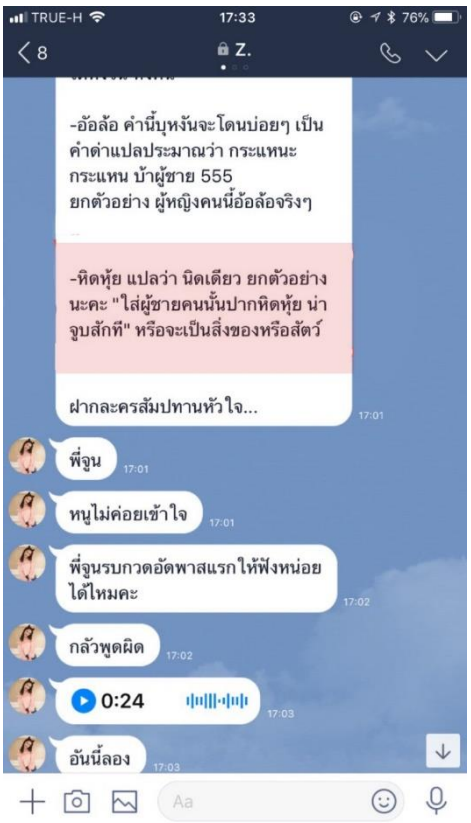
ภาพที่ 15 การอัดเสียงผ่านแอพลิเคชั่นไลน์ และตรวจสอบความถูกต้อง

(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ

ภาพโดย: ฐิตา ทิพย์รัตน์)

หลังจากผ่านการแปลบทละครเป็นคำแบบภาษาถิ่นใต้ให้แล้ว ผู้ฝึกสอนใช้วิธีการเขียนเป็นคำภาษาถิ่นใต้ให้นักแสดงดูผ่านตัวอักษรอีกรอบในส่วนที่นักแสดงยังไม่เข้าใจ พร้อมพยายามปรับตัวอักษรตามวรรณยุกต์ที่ใช้ในการได้ยินโดยให้นักแสดงเป็นคนเขียนวรรณยุกต์นั้นเองตามเสียงที่ได้ยินเพื่อการกลับไปทบทวนจะได้เข้าใจง่ายขึ้น หลังจากนั้นก็อัดเสียงลงในเครื่องบันทึกเสียง หรือแอพพลิเคชั่นไลน์ ให้ฟังทีละคำ ทีละประโยค การเว้นวรรคตอน การทอดเสียงในระหว่างประโยคเพื่อจะให้นักแสดงฟังได้อย่างชัดเจนและลองฝึกออกเสียงให้ถูกต้องนักแสดงก็จะทำการบ้านด้วยการโน้ตเสียงตามวรรณยุกต์ที่ตนเองได้ยินเป็นการเทียบเสียงภาษาไทยกลางปกติลงไปในเล่มบทของตัวเอง แล้วนำมาอ่านประกอบการฟังเสียงที่ผู้ฝึกสอนบันทึกไว้ให้ ส่วนคำไหนที่พอจะเข้าใจความหมายแต่ยังพูดต่อกันทั้งประโยคไม่ได้ก็จะอัดที่ละเทคให้ฟัง หรือพยายามลดคำให้นักแสดงคล่องปากขึ้น และสามารถพูดได้โดยใจความไม่ได้หายไปผู้สอนก็จะช่วยปรับให้ ซึ่งการเข้าใจความหมายของคำในภาษาถิ่นบางคำสำคัญสำหรับการแสดงออกด้านความรู้สึกของนักแสดง การให้รายละเอียดจากผู้สอนภาษาบางส่วนจะช่วยลดช่องว่างระหว่างตัวละครกับนักแสดงได้ เหมือนนักแสดงรู้คำตอบของสิ่งที่ต้องการสื่อสารผ่านการแสดง โดยการติดต่อและพูดคุยให้ข้อมูลเพิ่มเติมนอกเหนือไปจากบทละครจะขยายความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 16 การขยายความของคำและออกเสียงในภาษาถิ่นใต้

(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ

ภาพโดย: ฐิตา ทิพย์รัตน์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิธีการทำการบ้านของนักแสดงจำเป็นจะต้องเอาบทสนทนาของตัวละครอื่นๆ ในฉากที่พูดคุยไปทำความเข้าใจด้วย หากฉากนั้นสนทนาด้วยภาษาถิ่นใต้ด้วยกันทั้งหมดจะได้ทำความเข้าใจในการต่อบทสนทนากันได้เลย บางครั้งนักแสดงจะสับสนกับรูปประโยคที่ค่อนข้างมีความแตกต่างกันระหว่างภาษาไทยกลางกับภาษาถิ่นใต้ เนื่องจากภาษาถิ่นใต้มักจะพูดด้วยการเอาคำที่ระบุช่วงเวลาหรือสันธานเชื่อมประโยคไปไว้ข้างหลัง เช่น สงสัยจะไม่ว่างแน่ๆ เลยวันนี้ (วันนี้สงสัยจะไม่ว่างแล้วแน่ๆ), ฉันก็ออกไปซื้อของมาให้แล้วนะแต่ว่า (แต่ว่าฉันก็ออกไปซื้อของมาให้แล้วนะ) เป็นต้น

เวลาที่ว่างระหว่างรอการถ่ายทำในฉากถัดไปนักแสดงที่ต้องมาทบทวนบทพูดของตัวเอง โดยจะมีผู้สอนคอยให้คำแนะนำระหว่างการทบทวน ทั้งนี้เพื่อการปรับเปลี่ยน แก้ไขคำในบางประโยคเพื่อให้ง่ายต่อการออกเสียง

ภาพที่ 17 ระหว่างอยู่ในกองถ่ายนักแสดงจะฟังเสียงผู้สอนก่อนเข้าฉาก
(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ
ภาพโดย: ฐิตา ทิพย์รัตน์)

ความยากของนักแสดงที่ไม่ได้เป็นคนในท้องถิ่นนั้นคือ improvise บางอย่างที่ตัวละครจะต้องมี อาจจะไม่เกิดขึ้นกับนักแสดงที่ไม่ได้เป็นคนในท้องถิ่น นั่นหมายถึง ความลื่นไหลของบทการสนทนา หรือการใช้คำสร้อยของภาษาถิ่นใต้บางอย่างที่มักจะพูดติดปาก ทั้งมีความหมายและไม่มีความหมาย เช่น ฮาโรย อัยย๊ะ เบอะ นิ ฮาย เป็นต้น ชุดคำเหล่านี้เป็นการเลือกใช้ในบางสถานการณ์ บางครั้งนักแสดงที่ไม่ใช่คนในพื้นถิ่นเองก็จะไม่ทราบว่าจะเลือกใช้อย่างไร หรือใช้ไปแล้วไม่เข้ากันกับอารมณ์และความรู้สึกของฉากนั้นๆ ที่ต้องการจะสื่อสารก็ไม่จำเป็นต้องใช้ เพราะการพูดคุยจำเป็นจะต้องมีประโยชน์กับผู้ชมด้วย แต่สำหรับนักแสดงที่คุ้นชินกับภาษาก็มักจะเกิดจากอินเนอร์บางอย่างเองโดยไม่ได้ตั้งใจ คล้ายกับเป็นอรรถรสในการรับชมของผู้ชมและผู้ชมจะรู้สึกเชื่อและมันเป็นสิ่งที่บ่งบอกให้รู้ว่านักแสดงเป็นคนพื้นถิ่นจริงๆ ด้วยกลิ่นอายของคำสร้อยที่แสดงออกมา

เทคนิคที่ผู้วิจัยค้นพบเพิ่มเติมจากการสัมภาษณ์นักแสดง หากนักแสดงไม่ได้ห่างหายไปจากการเป็นตัวละครนั้นนานเกินไปจะช่วยให้สามารถเรียนรู้ภาษาถิ่นได้ในแต่ละคิวการถ่ายทำง่ายขึ้น ถ้าต้องรับบทพูดที่มีความยาวมากจะต้องใช้วรรคตอนในการแบ่งเพื่อพูดและจดจำการออกเสียง

“อุปสรรคอีกอย่างคือเรื่องของเวลา มักจะโดนคำถามที่ว่าถ่ายมาจนจะจบเรื่องแล้วทำไมถึงยังพูดไม่ได้ ซึ่งสำหรับเรามันไม่ได้ง่ายขึ้น ซึ่งการเป็นนักแสดงเราก็ต้องกลับไปเป็นคนปกติไม่ได้อยู่กับตัวละครตลอดเวลา หมายถึงเราไม่ได้พูดใต้ในชีวิตประจำวันตลอดเวลาแบบนั้น แล้วระยะเวลาที่ถ่ายทำเกือบ 2 ปีของเรื่องนี้ก็ห่างกันด้วย ทิ้งช่วงตามโลเคชั่นที่ตัวละครมักจะอยู่ที่นั่น”

(เบนาซิต เพียรรักษ์, นักแสดง, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2562)

เช่นเดียวกันกับนักแสดงที่ต้องฝึกพูดภาษาถิ่นอีสาน ที่จะเกิดการเว้นช่วงการถ่ายทำละครในขณะที่ภาพของตัวละครหายไปจากหน้าจอ แต่ในความเป็นจริงตัวละครต้องไม่หายไปจากเรื่อง

“แต่ทุกครั้งที่ออกเหมือนต้องแบกรับอะไรไว้เยอะๆ ในแต่ละซีน ตัวละครผ่านอะไรมาบ้างก็ต้องมานั่งทบทวนใหม่อยู่ตลอดบางทีมันหายไป แต่การหายนั้นเราต้องไม่หาย ถึงแม้ว่าบทเราจะหายไปจากเรื่อง แต่ตัวละครต้องไปหาย ตามเรื่องมันต้องต้องอยู่ที่ไหนสักที่หนึ่ง จริงๆ ทำการบ้านกับคาแร็คเตอร์นั่นแหละว่าต้องเป็นคนแบบไหน คิดอย่างไร และสิ่งที่แสดงออกมาเป็นแบบชาวบ้าน ตรงๆ ซื่อๆ แล้วก็ใช้เวลากับการท่องบทค่อนข้างเยอะมาก”

(อริศรา วงษ์ชาลี, นักแสดง, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2562)

อุปสรรคของการแสดงในการถ่ายทอดภาษาถิ่น อย่างเช่น ลักษณะของตัวละครที่ต่างกันก็มีผลต่อการเลือกใช้เสียงในการถ่ายทอดภาษาออกมาเช่นกัน โดยเฉพาะเรื่องของช่วงวัยที่ต้องเปลี่ยนไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

“ในส่วนของคาแร็คเตอร์ก็มีผลต่อการออกเสียง ในแต่ละช่วงอายุของตัวช่อเอื้องมีหลายช่วง ทั้งเด็กแก่น แต่พอต้องถึงช่วงเปลี่ยนเป็นมุมดราม่า ต้องเป็นผู้นำครอบครัวจะต้องคิดยังไง เราไม่เข้าใจ ก็ต้องคุยกับผู้กำกับในการเปลี่ยนผ่านช่วงเวลา แล้วตัวนักแสดงก็ต้องแบ่งสัดส่วนในตัวละครนั้นเยอะ เพราะต้องเรียนรู้ด้านของภาษาต่อการเรียนรู้เรื่องการแสดง สีหน้า อารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครนั้นด้วย ในซีนหนึ่งต้องสลับภาษาเป็นทั้งไทยกลางและภาษาเหนือเพราะบุคคลที่เราสนทนาด้วย”

(พรชดา เครือคช, นักแสดง, สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2562)

ภาพที่ 18 นักแสดงเข้าฉากกับตัวละครท้องถิ่นในเรื่อง
(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ
ภาพโดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

<u>สวมบทบาทให้สมจริง</u>

เมื่อถึงวันของการถ่ายทำละคร ผู้สอนจะต้องประกบนักแสดงเพื่อต่อบทที่จะเข้าฉากของคิวถ่ายวันนั้น นักแสดงจะนำบทละครของตัวเองที่มีการเขียนเป็นคำพูดภาษาใต้นั้นไว้มาประกอบการออกเสียงให้ผู้ฝึกสอนฟังอีกครั้ง หรือหากมีเวลาว่างก็จะนั่งต่อบทกับนักแสดงคนอื่นๆ ที่ต้องเข้าฉากด้วยกันเพื่อจะได้คุ้นชินกับคำพูดมากขึ้น และจะได้รู้จังหวะในการพูดโต้ตอบ ซึ่งกฎจากผู้กำกับของการอยู่ในกองละครคือ นักแสดงกับผู้ฝึกสอนจะต้องพูดคุยกันเป็นภาษาใต้เท่านั้น เพื่อฝึกทักษะการฟังไปด้วยในตัว หากไม่เข้าใจคำไหนในการพูดคุยก็ให้สอบถามได้เลย เผื่อในฉากมีคำเหล่านั้นหลุดออกมาจะได้เข้าใจทันที เพราะเมื่อนักแสดงคนใต้รวมตัวกันเยอะๆ ก็มักจะสื่อสารกันลำบาก แต่ละคนก็ต่างพูดสำเนียงของตนเองการปรับตัวให้คุ้นชินกับคำสร้อยหรือสำเนียงจะช่วยทำให้นักแสดงลดความกังวลในการสื่อสารกับนักแสดงคนอื่นๆ ได้ ซึ่งตรงกันกับวิธีการสอนของภาษาถิ่นอีสานที่นักแสดงจะต้องตอบกลับการพูดคุยกับผู้สอนเป็นภาษาถิ่นอีสานด้วย

> “อยู่ในกองละครเราก็จะพยายามพูดภาษาอีสานกับนักแสดง เพื่อเขาจะได้ซึมซับและเขาต้องพูดโต้ตอบกลับมาด้วย ได้เพิ่มทักษะการคิดและพูดของนักแสดงไปในตัว เราจะอยู่หน้าเซตกับนักแสดงทุกฉาก”

(อุ่นเรือน ราโชติ, ผู้สอนภาษาอีสาน, สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2562)

ในลำดับถัดไปจะยกตัวอย่างบทละครเรื่องสัมปทานหัวใจที่นักแสดงจะต้องสื่อสารด้วยภาษาถิ่นใต้ด้วยกันทั้งฉาก และนักแสดงบางส่วนก็เป็นคนใต้การพูดคุยกันจะต้องใช้สมาธิในการต่อบทกัน

ตัวอย่างที่ 3

ตอนที่ 1 ฉากที่ 54 บริเวณหน้าบ้านพักคนงาน	กลางคืน	บุหรง/บุหงัน/สน/ฉลาม/ป้าเหลียง/พุก/ชัย/คนงาน

ขึ้นภาพที่สนทำหน้าตื่นตกใจ มีเงามืดโผล่เข้ามา พร้อมเสียงประกอบน่ากลัวเหมือนสัตว์ร้ายกำลังจะมาฉลาม(เด็กชายรุ่นราวคราวเดียวกับมันปู เป็นลูกของสนกับบุหรงโผล่มา ใส่หัวฉลามทำจากกระดาษแบบง่ายๆ กระโจนเข้ามา

	ฉลาม	แฮ่
สนทำเป็นร้องเจ็บเล่นกับลูกตัด	สน	อ๊ากกก...
ภาพ บุหรงตัดบทเอือมๆ	บุหรง	ติงต๊องทั้งลูก ทั้งผัว
ภาพกว้าง สนกับฉลามหัวเราะสนุกกัน บุหรงกับบุหงันนั่งล้อมกองไฟปิ้งหัวมันกิน ป้าเหลียงนั่งอยู่บนแคร่ห่างๆ		
ป้าเหลียงหันไปพูดกับบุหรง	ป้าเหลียง	ไอ้สนมันใจดีแต่กับลูกเมีย เป็นคนอื่นมันโหดใส่แทบตายชัก เอ็งก็พูดกับผัวดีๆหน่อยสิวะอีหรง
บุหรงเชิด มั่นหน้า	บุหรง	อ้าวป้า บ้านนี้ใครใหญ่ ให้มันรู้ซะมั่ง
ป้าเหลียงแสยะ	ป้าเหลียง	หนอย ปากดี ไอ้สนมันไปมีกิ๊กเมื่อไหร่อย่ามาร้องไห้ขี้มูกโป่งใส่ข้าอีกแล้วก๊านน แหม๊ (หันมองบุหรง) แล้วอีนี่เป็นอะไร ทำหน้าเหมือนผีฉีกเรียน (ผีฉีกทุเรียน)
บุหงันกระฟัดกระเฟียด โยนมันปิ้งใส่ไฟ	บุหงัน	ผู้หญิงคนนี้จะเป็นเมียนายได้ไง ชั้นไม่เชื่อ
สนได้ยินก็หันมา พูดขรึม	สน	เรื่องของนายหัว อย่าสงสัยมาก
บุหรงมองค้อนสามีตัวเอง	บุหงัน	ถ้าพี่ไม่อยากพูด ก็ไม่ต้องพูด พาลูกไปนอนไป๊
สนพาฉลามเข้าบ้าน	สน	ไปไอ้หลาม เข้าบ้าน (กระซิบฉลาม) อย่าฟังเรื่องผู้หญิง
		ไร้สาระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัดภาพ พุกกับชัย และคนงานอีก 2-3 คนเดินมา

บุหรงหันมาคุยต่อ	บุหรง	แล้วแม่คนนั้นสวยมั้ย
บุหงันตอบแบบนึกหมั่นไส้	บุหงัน	ไม่อ่ะ ผอมๆ..งั้นๆ
พุกกับชัยได้ยินก็หัวเราะ	พุก	ไม่งั้นๆแล้วโว้ย โคตรสวย สวยม๊ากกกก ไม่งั้นพวกข้าไม่ ต่อยแย่งกันหร๊อก ..เห็นเค้าสวยกว่า อิจฉาล่ะสิอีหงัน
บุหงันหันขวับ ทำหน้าเบ้แบบไม่ชอบใจ พุกกับชัยหัวเราะ		
บุหรงหันมาคุยต่อ	บุหรง	แต่ได้ข่าวว่าไอ้เอิบกับไอ้ชาเป็นคนพาเค้ามาไม่ใช่เหรอ ตอนนี้มันไปไหนเนี่ย
	พุก	นายหัวสั่งให้คุมตัวไว้ในบ้าน เพราะไปยุ่งกับผู้หญิงของนาย
	บุหรง	แล้วทำไมเอ็งสองคนไม่โดนจับ
	ชัย	พวกชั้นแค่แตะๆ ยังไม่ทันอะไร แต่พี่เอิบพี่ชาคงลงลึกมั้ง
ป้าเหลียงเคาะหัวชัย	ป้าเหลียง	พูดจา ให้เกียรติเมียนายหัวด้วย
	บุหรง	งี้แสดงว่า เอิบกับชาพามาจริง แล้วทำไมมาเป็นของนายหัวได้
	บุหงัน	ก็คงเอามาเป็นของเล่น ไม่ได้จะให้เป็นคุณนายเต็มขั้น
บุหรงฟังแปลกใจ หันมองบุหงัน	บุหรง	แน่ใจได้ไง
	บุหงัน	แน่ใจสิ ก็แม่นั่นกับลูกกางมุ้งข้างนอก ไม่ได้นอนห้องเดียวกับนายหัว
ป้าเหลียงแสยะยิ้ม พูดขัด	ป้าเหลียง	เพราะเค้ามีเด็กไงเลยต้องนอนแยกกัน ให้เด็กอยู่ข้างนอก เดี๋ยวดึกๆก็เข้าไปนอนห้องเดียวกันเองแหละ
รับภาพ พวกคนงานหัวเราะ		
บุหงันโมโหเดินสะบัดก้นออกไป		สงสัยไปหยบนอนร้องหลาว (สงสัยแอบไปนอนร้องไห้อีก) ทำใจต่ะ (เถอะ) อีหงันเหอ (เอ๊ย)
บุหรงมองค้อนป้าเหลียง		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแปลเป็นภาษาใต้ ฉากนี้นักแสดงต้องทำการบ้านหนักพอสมควรเนื่องจากตัวละครที่ร่วมด้วยเยอะ และเป็นคนใต้ด้วยกันทั้งหมด นักแสดงจะต้องมีสมาธิกับการโต้ตอบบทสนทนา เพราะบางครั้งนักแสดงที่เป็นคนใต้เองอาจจะตอบกลับแต่ละเทคใช้คำไม่ซ้ำกัน จึงจำเป็นจะต้องฟังคีย์เวิร์ดของประโยคนั้น และสุดท้ายในฉากนี้ผู้กำกับและผู้สอนจะคุยกันเบื้องต้นว่าจะเอาภาพรวมของฉากถ่ายให้เสร็จก่อน ถ้าการออกสำเนียงไม่ได้แย่มากถึงขั้นไม่รู้เรื่องก็จะปล่อยผ่านก่อน แล้วค่อยมาเทค ถ่ายเจาะเฉพาะตัวละครบุหงันคนเดียว ทุกอย่างเพื่อความรวดเร็ว

ตอนที่ 1 ฉากที่ 54 บริเวณหน้าบ้านพักคนงาน	กลางคืน	บุหรง/บุหงัน/สน/ฉลาม/ป้าเหลียง/พุก/ชัย/คนงาน

ขึ้นภาพที่สนทำหน้าตื่นตกใจ มีเงามืดโผล่เข้ามา พร้อมเสียงประกอบน่ากลัวเหมือนสัตว์ร้ายกำลังจะมาฉลาม(เด็กชายรุ่นราวคราวเดียวกับมันปู เป็นลูกของสนกับบุหรงโผล่มา ใส่หัวฉลามทำจากกระดาษแบบง่ายๆ กระโจนเข้ามา

	ฉลาม	แฮ่
สนทำเป็นร้องเจ็บเล่นกับลูกตัดภาพ บุหรงตัดบทเอือมๆ	สน	อ๊ากกก...
	บุหรง	ติงต๊องทั้งลูก ทั้งผัว

ภาพกว้าง สนกับฉลามหัวเราะสนุกกัน บุหรงกับบุหงันนั่งล้อมกองไฟปิ้งหัวมันกิน ป้าเหลียงนั่งอยู่บนแคร่ห่างๆ

ป้าเหลียงหันไปพูดกับบุหรง	ป้าเหลียง	ไอ้สนมันใจดีแต่กับลูกเมียมันนั่นแหละ เป็นคนอื่นมันโหดใส่อยู่หมันแหล่ะ เอ็งก็พูดกับผัวดีๆ มั่งอีหรงเห้อ
บุหรงเชิด มั่นหน้า	บุหรง	อ้าวป้า บ้านนี้ใครใหญ่ ให้มันรู้เสียมั่ง
ป้าเหลียงแสยะ	ป้าเหลียง	แม่เห้ย ปากดี ไอ้สนมันไปมีกิ๊กตอใดอย่ามาร้องขี้หมูกราหัวเข่าแล้วกันแหละ แหม (หันมองบุหรง) แล้วอีนี่เป็นไหร ทำหน้าเหมือนผีฉีกเรียน (ผีฉีกทุเรียน)
	บุหงัน	ผู้หญิงคนนี้อิเป็นเมียนายได้ปรือ ชั้นไม่เชื่อ
บุหงันกระฟัดกระเฟียด โยนมันปิ้งใส่ไฟ	สน	เรื่องของนายหัว อย่าสงสัยมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สนได้ยินก็หันมา พูดขรึม บุหรงมองค้อนสามีตัวเอง	บุหงัน	ถ้าพี่ไม่อยากพูด ก็ไม่ต้องพูด พาลูกไปนอนไป
	สน	ไปไอ้หลาม เข้าบ้าน (กระซิบฉลาม) อย่าฟังเรื่องผู้หญิง ไร้สาระ
สนพาฉลามเข้าบ้าน		
ตัดภาพ พุกกับชัย และคนงานอีก 2-3 คนเดินมา	บุหรง	แล้วสาวนั้นสวยมั้ย
บุหรงหันมาคุยต่อ	บุหงัน	ไม่อ่ะ ผอมเหมือนเปรต พันนั้นๆ แหละ
บุหงันตอบแบบนึกหมั่นไส้	พุก	ไม่พันนั้นๆ เว้อ โคตรสวย สวยมาก ไม่งั้น
พุกกับชัยได้ยินก็หัวเราะ		พวกกูไม่ต่อยแย่งกันไม่ เห็นเค้าสวยหวาอิจฉาแหละอีหงัน
บุหงันหันขวับ ทำหน้าเบ้แบบไม่ชอบใจ พุกกับชัยหัวเราะ		
บุหรงหันมาคุยต่อ	บุหรง	แต่ได้ข่าวว่าไอ้เอิบกับไอ้ชาเป็นคนพาเค้ามาไม่ใช่เห้อ ตอนนี้มันไปไหนนิ
	พุก	นายหัวสั่งให้คุมตัวไว้ในบ้าน เพราะไปยุ่งกับผู้หญิงของนาย
	บุหรง	แล้วถึงปรือเอ็งสองคนไม่ถูกจับกัน
	ชัย	พวกชั้นแค่แตะๆ ยังไม่ทันไอ้ไหร แต่พี่เอิบพี่ชาคงลงลึกมั้ง
	ป้าเหลียง	พูดจา ให้เกียรติเมียนายหัวกัน
ป้าเหลียงเคาะหัวชัย	บุหรง	พันนี้แสดงว่า ไอ้เอิบไอ้ชาพามาจริง แล้วปรือมาเป็นของนายหัวได้วะ
	บุหงัน	ก็แค่เอามาเป็นของเล่น ไม่ได้จะให้เป็นคุณนายเต็มขั้น
บุหรงฟังแปลกใจ หันมองบุหงัน	บุหรง	แน่ใจได้ปรือ
	บุหงัน	แน่ใจแหละ ก็สาวนั้นกับลูกกางมุ้งข้างนอกไม่ได้นอนห้องเดียวกับนายหัว
ป้าเหลียงแสยะยิ้ม พูดขัด	ป้าเหลียง	เพราะเค้ามีเด็ก ก็เลยต้องนอนแยกกัน ให้เด็กอยู่ข้างนอก เดี๋ยวดึกๆ ก็เข้าไปนอนห้องเดียวกันเองแหละ
รับภาพ พวกคนงานหัวเราะ บุหงันโมโหเดินสะบัดก้นออกไป		สงสัยไปหยบนอนร้องหลาว (สงสัยแอบไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บุหรงมองค้อนป้าเหลียง นอนร้องไห้อีก) ทำใจต่ะอีหงันเห้อ

- ตัด -

เมื่อนักแสดงต้องสนทนากับตัวละครอื่นๆ ที่พูดด้วยภาษาไทยกลางคือ หูของการได้ยินก็มักจะผิดเพี้ยนได้ง่ายและคอยจะคล้อยตามไปกับภาษาไทยกลางที่ตนเองคุ้นชิน จึงจำเป็นจะต้องควบคุมสติในการรับฟัง แล้วออกเสียงตามสำเนียงภาษาใต้ที่ฝึกฝนเอาไว้เพื่อต่อบทสนทนากับคนอื่นๆ สิ่งที่น่าเป็นห่วงคือ นักแสดงจะหลงสำเนียง หากเข้าฉากกับนักแสดงที่พูดภาษาใต้แต่เป็นจังหวัดอื่น อย่างเช่น สุราษฎร์ธานี ชุมพร ซึ่งชุดคำที่เลือกใช้อาจมีความใกล้เคียงกัน แต่สำเนียงในการออกบางครั้งไม่เหมือนกัน นั่นหมายความว่านักแสดงจะต้องคุมโทนเสียงของการพูดของตนเองไปด้วย เพื่อจะได้เป็นตัวละครนั้นๆ ในจังหวัดที่ระบุอย่างถูกต้องเช่นกัน

> “เมื่อเราพูดแล้วจะต้องคิดความหมายในภาษาไทยให้ได้ด้วยไม่งั้นมันก็จะสื่อสารอารมณ์ของการแสดงในแต่ละฉากออกมาไม่ได้ ยากสุดตอนที่ต้องเข้าฉากกับคนที่พูดภาษากลางกับเราแล้วเราฟังเขาพร้อมกับการโต้ตอบภาษาอีสานกลับ เพราะมันจะทำให้เราเพี้ยนง่ายมาก คือในละครภาษาอีสานที่ใช้จะค่อนข้างเป็นเฉพาะท้องถิ่นมันเลยทำให้ระดับความยากมากขึ้น เฉพาะกลุ่มที่ใช้สื่อสารกันไปอีก เลยทำให้นักแสดงค่อนข้างจะทำการบ้านหนัก ต้องมานั่งต่อบทกันบ่อยๆ ถึงจะคล่องหู คล่องปาก”
>
> (อริศรา วงษ์ชาลี, นักแสดง, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2562)

รายละเอียดในขั้นตอนการฝึกสอนเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้ฝึกสอนต้องใส่ใจ เพราะเป็นสิ่งที่จะสะท้อนไปยังกลุ่มผู้ชมว่าจะสร้างความสมจริงได้มากน้อยแค่ไหน ว่าผู้ผลิตมองเห็นคุณค่าของอัตลักษณ์ทางภาษาถิ่นแท้จริง

ปัญหาและอุปสรรคในการออกเสียงอีกอย่างคือ นักแสดงจะต้องพูดประโยคยาวๆ ติดต่อกันโดยไม่ให้ติดขัด เมื่อนักแสดงพยายามพูดให้มันลื่นไหลที่สุดเพื่อความสบายหูของคนฟัง กลับกลายเป็นเหน่อและพูดไม่รู้เรื่อง คำผิดเพี้ยน การเน้นหนัก-เบาไม่ถูกต้อง จึงจำเป็นต้องสั่งคัตเพื่อขอเทคให้ประโยคมาต่อกันใหม่ ซึ่งก็นับเป็นความเครียดและกดดันของนักแสดงที่จะต้องทำให้ผ่านเทคให้ได้ ผู้สอนภาษาถิ่นอีสานจึงมีเทคนิคในการใช้จินตนการภาพตามไปด้วย

> “กรณีบทพูดยาวๆ ก็จะมีปัญหากับพวกเมโลดี้ในการออกเสียง เอาง่ายๆ ถ้าไม่ใช่ภาษาของเราถ้าพูดยาวๆ มีปัญหาแน่นอน คือเรารู้ประโยคแต่จะให้พูดยาวๆ มันจะต้องต่อ

ยังไงอันนี้เราก็ลืม เทคนิคสำหรับเราก็คือ บอกให้นักแสดงจินตนาการตามตัวหนังสือที่เราอ่าน เหมือนเราฟังนิยาย คือเราฟังนิยายเราได้ยินแต่เสียง เราจะเห็นภาพก็เมื่อเราจินตนาการ ภาพจะออกมา เหมือนกันกับบทละคร เวลาเราอ่านต้องนึกภาพไปด้วย”

(อุ่นเรือน ราโชติ, ผู้สอนภาษาอีสาน, สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2562)

ภาพที่ 19 ผู้กำกับเซตบล็อคกิ้งให้กับนักแสดงที่เข้าฉากด้วยกัน
(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ
ภาพโดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อนักแสดงทุกคนมาอยู่หน้าเซต ผู้กำกับจะทำการบรีฟเรื่องแอ็คติ้งและบล็อคกิ้งก่อน 1 รอบ เพื่อให้ทุกคนรู้ว่าตัวเองทำอะไร มีที่มาที่ไปอย่างไรกับฉากนี้ เพราะการบล็อคกิ้งคือ การให้น้ำหนักกับตัวละครแต่ละตัวไม่เท่ากัน เพื่อให้เกิดความสมดุลของฉาก หลังจากนั้นก็คือการซ้อมคิวกล้อง เพื่อลองทดสอบคิวการพูดของแต่ละคน ขณะซ้อมกล้องผู้ฝึกสอนจะยังคงประกบนักแสดงไว้เพื่อฟังทดสอบการพูด 1 รอบ หากไม่ผิดเพี้ยนหรือหลุดความหมายไปจากสิ่งที่ต้องการสื่อสารก็จะปล่อยผ่านได้ และบอกให้ลองปรับโทนเสียงของคำพูดนี้ดูอีกรอบเพื่อตอนถ่ายจริงจะได้ไม่สะดุด เมื่อผู้กำกับสั่งถ่ายจริง ผู้ฝึกสอนจะต้องไปเช็คภาพหน้ามอนิเตอร์เพื่อฟังเสียงที่นักแสดงพูดออกมาว่าถูกต้องหรือไม่ และบอกผู้กำกับไว้ว่าประโยคไหนจะต้องแก้ไข หรือขอเทคใหม่อีกรอบ หากต้องแก้ไขเทคขณะนั้นก็จะต้องพูดผ่านเครื่องมือสื่อสารมาว่าต้องออกเสียงว่าอย่างไร แล้วขอถ่ายใหม่อีกรอบจะด้วยวิธีเจาะถ่ายเดี่ยวหรือร่วมสนทนากับคนอื่นก็ตาม

ภาพที่ 20 นักแสดงเข้าฉากกับตัวละครอื่นในฉากเดียวกัน
(ที่มา: ภาพจากละครสัมปทานหัวใจ
ภาพโดย: เบญญทิพย์ บุญมา)

ผู้กำกับจะให้เกียรติผู้ฝึกสอนตัดสินใจว่าระดับไหนที่พอจะให้ผ่านได้โดยไม่ผิดความหมายและภาพในฉากนั้นพอจะใช้งานได้ แต่บางฉากก็มีแบบผ่านโดยไม่ต้องแก้ไข แล้วแต่จังหวะการรับ-ส่ง หรือบางฉากผู้กำกับยังรู้สึกว่านักแสดงยังเข้าไม่ถึงอินเนอร์ของการพูดประโยคเหล่านั้น ก็จะบอกให้ผู้ฝึกสอนลองเปลี่ยนคำเพื่อจะช่วยให้นักแสดงพูดคำใหม่ได้เข้าปากมากยิ่งขึ้น หรือเปลี่ยนประโยคไปเลยแต่ยังคงความหมายไว้ ทั้งนี้เพื่อลดความกดดัน และความรวดเร็วในการถ่ายทำด้วยเช่นกัน

ด้วยความรวดเร็วและระยะเวลาในการถ่ายทำละคร บางครั้งปัญหาที่เกิดขึ้นคือการกลับมาเช็คเทปแล้วพบว่า ฉากที่ถ่ายไปนักแสดงพูดเพี้ยนหรือขณะอยู่หน้าเซตฟังไม่ชัดเจน ก็จำเป็นจะต้องกลับมาพากษ์เสียงลงใหม่ในไลน์ภาพเดิมที่เคยเล่นไว้ ด้วยการพากษ์ตามคำพูดที่ได้ยินทับด้วยเสียงที่ต้องเอามาซิงค์กันใหม่ คำส่วนใหญ่ไม่ได้ผิดด้วยรูปประโยค แต่ผิดด้วยสำเนียง ซึ่งก็เป็นการแก้ปัญหาหลังจากที่ผ่านกระบวนการถ่ายทำผ่านมาแล้ว การตัดต่อก็จะช่วยให้แต่ละฉากสมบูรณ์ขึ้น นั่นหมายความว่าผู้ฝึกสอนจะต้องทำงานในขั้น Post-production ด้วยเช่นกันจนกว่าละครจะออกอากาศ พร้อมทั้งทำหน้าที่ในการขึ้น Subtitle เป็นภาษาใต้ตลอดทั้งเรื่อง เพื่อใช้ในการออกอากาศ ก็จะทำงานหนักในการกลับไปเช็คเทปใหม่ทุกตอน และต้องแปลคำภาษาใต้จากทุกตัวละครที่พูดภาษาใต้ ซึ่งส่วนใหญ่ทีมตัดต่อก็จะส่งเทปมาเพื่อให้ผู้กำกับตรวจสอบภาพในการใส่เสียงประกอบ และการลำดับภาพเพิ่มเติมในการเล่าเรื่องด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับต่อไปผู้ฝึกสอนขอสรุปแนวทางการสอนภาษาและเทคนิคของผู้สอนภาษาถิ่น โดยรวบรวมวิธีการจากผู้ฝึกสอนภาษาถิ่นทั้ง ภาษาถิ่นเหนือ ภาษาถิ่นอีสาน และภาษาถิ่นใต้ ในบางส่วนที่มีความใกล้เคียงกันของการเลือกใช้เทคนิค และความต่างในแต่ละส่วนที่นำมาทดลองใช้ตามความยาก-ง่ายของการออกเสียงแต่ละภาษาถิ่น ดังนี้

ตารางที่ 2 แนวทางการสอนภาษาและเทคนิคของผู้สอนภาษาถิ่น

ผู้สอนภาษาถิ่น	**แนวทางการสอนและเทคนิค**
ฐิตา ทิพย์รัตน์ (ผู้วิจัย) <u>ภาษาถิ่นใต้</u>	- คำ สำเนียง จังหวะ เป็นสิ่งที่จะนักแสดงจะต้องเข้าใจว่ามันสัมพันธ์กันอย่างไรก่อนที่จะพูดเป็นประโยค - การฟังบ่อยๆ จะช่วยให้นักแสดงสามารถเทียบเคียงคำอื่นที่มีโทนใกล้เคียงกันได้เอง - เวลาอยู่ในกองถ่าย จะพูดภาษาอีสานตลอดเพื่อให้นักแสดงคุ้นชินกับสำเนียง และการใช้คำ - อัดเสียงตามบทละครที่แปลส่งให้นักแสดงฟัง แต่ละคิวเพื่อทบทวนบทที่จะต้องใช้ถ่าย
นฤมล นิลวรรณ <u>ภาษาถิ่นเหนือ</u>	- นักแสดงไม่มีพื้นฐานเลยก็ง่าย สอนง่ายกว่านักแสดงที่มีพื้นฐาน เพราะจะปรับยาก - เริ่มจากการศึกษาคำที่ใช้จริงในละครก่อน แล้วค่อยๆ พัฒนาเป็นประโยค - นักแสดงที่มีพื้นฐานการร้องเพลงจะสามารถฝึกพูดภาษาถิ่นได้เร็ว - ทำเครื่องหมายในบทให้เป็นเสียงด้วยวรรณยุกต์ที่ทำการตกลงร่วมกันระหว่างผู้สอนกับนักแสดง แล้วฝึกออกเสียงตามที่เขียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 3 แนวทางการสอนภาษาและเทคนิคของผู้สอนภาษาถิ่น (ต่อ)

ผู้สอนภาษาถิ่น	แนวทางการสอนและเทคนิค
อุ่นเรือน ราโชติ ภาษาถิ่นอีสาน	- นักแสดงต้องจินตนาการตามตัวหนังสือที่เราอ่าน เราจะเห็นภาพก็เมื่อเราจินตนาการ ภาพจะออกมา เหมือนกันกับบทละคร - การแบ่งวรรคตอน เป็นสิ่งสำคัญต่อการช่วยในการแบ่งจังหวะการพูดได้ถูกต้อง - นักแสดงที่มีพื้นฐานการพูดภาษาถิ่นอยู่แล้ว สามารถเรียนรู้ภาษาถิ่นอื่นได้เร็ว เพราะการมีลิ้นอ่อนจะเลียนเสียงได้เหมือน

แนวทางการสอนภาษาและเทคนิคของผู้สอนภาษาถิ่นที่ผู้วิจัยรวบรวมขึ้นมานี้เป็นเทคนิคส่วนบุคคลที่เกิดขึ้นจากการได้ลงมือปฏิบัติจริงกับนักแสดง เพื่อค้นหาวิธีการที่จะช่วยให้นักแสดงสามารถเรียนรู้ภาษาถิ่นได้รวดเร็วขึ้น และสามารถถ่ายทอดภาษาถิ่นออกมาได้อย่างสมจริงมากที่สุด วิธีการที่หลากหลายของผู้สอนภาษาถิ่นหากมีการนำไปต่อยอดเพื่อปรับใช้ก็จะต้องขึ้นอยู่กับปัจจัยด้านความพร้อมนักแสดงแต่ละคนที่ฝึกสอนด้วยเช่นกัน

4.2.1 อัตลักษณ์ของตัวละครท้องถิ่นที่ถูกถ่ายทอดผ่านศิลปะการแสดง

ภาพที่ 21 การแสดงฟ้อนดาบ

(ที่มา: ภาพจาก Paksabuy)

ศิลปะการแสดงท้องถิ่น ถือเป็นอีกหัวใจสำคัญสำหรับการนำเสนอละครท้องถิ่น เนื่องจากศิลปะการแสดงเป็นกระบวนการของการถ่ายทอดวิถีชีวิต ประเพณี แม้กระทั่งความเป็นอยู่ที่สะท้อนผ่านชุดการแสดงที่หลากหลายของแต่ละท้องถิ่น อย่าง การฟ้อนดาบ ศิลปะการต่อสู้ของชายชาวล้านนาแต่โบราณ ซึ่งจะได้รับการฝึกฝนเพื่อใช้ต่อสู้ศัตรูยามสงครามและเมื่อมีความชำนาญ ก็อาจใช้แสดงเพื่อความรื่นเริง เมื่อมีการแสดงมากขึ้น ก็มีการประยุกต์ดัดแปลงลีลาท่าทาง และการเคลื่อนไหว ประกอบเพลงและอาวุธมากขึ้น ปัจจุบันจะเน้นเรื่องการแสดงเพื่อความบันเทิง โดยเฉพาะในงานแสดงต้อนรับนักท่องเที่ยว ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมของท้องถิ่นด้วย

ภาพที่ 22 ชุดการแสดงกลองสะบัดชัย

(ที่มา: Facebook : Sangsanteam – ทีมสร้างสรรค์วัฒนธรรมไทย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปะการแสดงล้านนาลำดับต่อมา คือ กลองสะบัดชัยเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังประเภทหนึ่ง คำว่าสะบัดชัยเป็นชื่อระบำในการตีกลองบูชา ต่อมานำมาใช้เป็นชื่อของกลองสะบัดชัยในเวลาต่อมา กลองสะบัดชัยเป็นกลองที่ใช้ยามฝึกสงครามของชาวล้านนา การตีกลองสะบัดชัยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการตีเอาฤกษ์เอาชัย เพื่อเป็นสิริมงคล เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อใช้โชคชัย แต่โบราณการตีกลองสะชัดชัยใช้เป็นกลองสิริมงคล ตีก่อนออกศึก เอาฤกษ์เอาชัยเพื่อปลุกจิตใจให้ฮึกเหิม และเมื่อได้รับชัยชนะก็จะตีเพื่อฉลองชัยชนะ นอกจากนั้นยังใช้ตีในงานต่างๆ การตีกลองสะบัดชัยมักจะพบเห็นในขบวนแห่ หรืองานแสดงศิลปะพื้นบ้านโดยทั่วไป ลีลาในการตีมีลักษณะโลดโผนเร้าใจ มีการใช้อวัยวะหรือส่วนต่างๆ ของร่างกาย เช่น ศอก เข่า ศีรษะ ประกอบในการตี ทำให้การแสดงการตีกลองสะบัดชัยเป็นที่ประทับใจของผู้คนที่ได้ชม จนเป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวางในปัจจุบัน

การตีกลองสะบัดชัยเป็นการบอกกล่าว ตลอดจนตีเพื่อเป็นการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง การแสดงเป็นพุทธบูชา และเป็นการผ่อนคลายในงานรื่นเริง

ดังนั้นนักแสดงที่ต้องทำการแสดงศิลปะท้องถิ่นของแต่ละถิ่นจะต้องได้รับการฝึกฝนในศิลปะการแสดงนั้นๆ อย่างครบถ้วน ตามแบบฉบับที่ผู้แสดงได้ถ่ายทอดชุดการแสดงนั้นจริงๆ ดังตัวอย่างข้างต้น ละครแม่อายสะอื้นมีเนื้อหาของเรื่องที่บ่งบอกว่านักแสดงจะต้องใช้ทักษะด้านใดบ้างในการรับบทตัวละครท้องถิ่นนั้น คือ ดาวนิลและช่อเอื้องเป็นลูกสาว คำปัน ซึ่งเป็นครูด้านการแสดงศิลปะล้านนา ดาวนิลเป็นคนที่มีฝีมือในการฟ้อนดาบ ส่วนช่อเอื้องเมื่อพี่สาวไปอยู่กรุงเทพฯ ก็เริ่มเรียนรู้ที่จะสืบสานศิลปะล้านนาแทนพี่สาวโดยการตีกลองสะบัดชัย นักแสดงนำของเรื่องจะต้องถ่ายทอดการตีกลองสะบัดชัย และการฟ้อนดาบ ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงล้านนาของทางภาคเหนือ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 23 ชุดแต่งกายของการแสดงกลองสะบัดชัย (ซ้าย) และฟ้อนดาบ (ขวา)

(ที่มา: ภาพจากละครแม่อายสะอื้น)

ภาพโดย: เว็บไซต์ช่อง 7)

ศิลปะการแสดงประจำถิ่นของแต่ละภาคก็มีความแตกต่างกันไปตามความหลากหลายที่บ่งบอกถึงความประณีต ความงามของการแสดงที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ เป็นเสน่ห์ที่ดึงดูดให้มาแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน พร้อมทั้งเป็นสื่อบันเทิงภายในท้องถิ่นเพื่อการเฉลิมฉลอง ฤกษ์งามยามดี ศิลปะการแสดงท้องถิ่นจึงสร้างความภาคภูมิใจในความเป็นตัวตนให้กับบุคคลที่เป็นลูกหลานของคนในท้องถิ่นนั้นได้เป็นอย่างดี จึงจำเป็นที่นักแสดงจะต้องให้ความสำคัญ และตระหนัก

ถึงการเรียนรู้ศิลปะการแสดงอย่างลึกซึ้ง เพราะนอกจากจะเป็นทักษะเพิ่มเติมแล้ว ยังสร้างคุณค่าให้กับคนในท้องถิ่นเมื่อศิลปะการแสดงเหล่านั้นได้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นละครโทรทัศน์

> “อัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านการแสดงกลองสะบัดชัยเรามองว่ามันคือ รากเหง้าของชาวล้านนา ซึ่งที่มาของกลองสะบัดชัยสมัยก่อนเขาใช้เพื่อการออกศึกสงคราม ตีเรียกขวัญและกำลังใจให้กับนักรบ แต่ปัจจุบันเป็นการตีกลองสะบัดชัยเพื่ออำนวยชัย เอาฤกษ์เอาชัยให้ประสบความสำเร็จจะเป็นพิธีมงคลมากกว่า ถ้าถามว่ามันสร้างความเชื่อเหล่านี้ได้อย่างไร คือภาพของกลองสะบัดชัยมันมีให้เราเห็น ไม่จำเป็นต้องมีใครมาบอกว่ามีความศักดิ์สิทธิ์อย่างไร ไม่ต้องมีคนบอกให้เราเชื่อ แต่เพียงแค่เราเล่นให้เขาเห็นเขาก็จะซึมซับความรู้สึกนั้นได้”
>
> (ราเชนทร์ ชัยชนะ, ผู้สอนศิลปะการแสดง, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2562)

สืบเนื่องด้วยเหตุนี้ ในละครโทรทัศน์จึงจำเป็นจะต้องมีการสร้างสรรค์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงท้องถิ่นขึ้นมาอย่างใดอย่างหนึ่ง และต้องมีวัตถุประสงค์ในการถ่ายทอดให้ถูกต้องและสวยงาม ผู้เขียนบทจึงเป็นผู้เริ่มต้นสรรค์สร้างฉากการแสดงให้เกิดขึ้น

> “เรื่องของการร่ายรำนาคะบูชา เพื่อถวายเจ้าแม่นาคในวันเกิดสุริยะคราสตามเรื่องและพบว่ามีเหตุการณ์พญานาคกลืนดวงอาทิตย์ ในจดหมายเหตุลาลูแบร์ก็ไปหามา ซึ่งมันคือความสมจริงบางอย่างที่ต้องอ้างไปสู่ความเหนือจริง ปัจจุบันก็จะมีเรื่องราหูอมจันทร์ ซึ่งก็มาทีหลัง แต่ก่อนจะมีเรื่องกบกินตะวันของชาวไทยจ้วง ซึ่งคำแก้วต้องไปรำถวายในวันเกิดสุริยะคราส สุดท้ายก็เพื่อความเพริศแพร้วบางอย่าง แล้วก็พบว่าคนอีสานชอบ เพราะมันคือการชื่นชมอัตลักษณ์ตัวเอง นี่มันคือการร่ายรำที่ภาคอื่นไม่มี อันนี้คือตัวตนของฉัน มรดกบ้านฉัน มันคือความภูมิใจในอัตลักษณ์ จุดประสงค์ของเรื่องนาคีก็อยากนำเสนอในเรื่องของสาระ ภูมิปัญญา ความเชื่อ”
>
> (สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์, ผู้เขียนบท, สัมภาษณ์, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

ด้านผู้ฝึกสอนก็ต้องปรับเปลี่ยนให้การแสดงง่ายขึ้น แต่ยังคงความสวยงามของท่าทางประกอบการแสดงนั้นไว้ให้มากที่สุด ทั้งนี้นักแสดงที่ได้รับการฝึกฝนการแสดงท้องถิ่นสามารถต่อยอดก็จะเกิดเป็นทักษะ เพิ่มขีดความสามารถอีกด้านให้กับตัวนักแสดงไปด้วย

> “ถ้าไม่ได้เฉพาะเจาะจงเรื่องชุดการแสดง เราก็จะต้องถามเกี่ยวกับแบ็คกราวของตัวละครที่อยากให้เราสอน อย่างเช่นที่เคยทำเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางใต้ ซึ่งเขาระบุชื่อเพลงมา

แต่เพลงที่เขาระบุมามันไม่ได้บรรจุอยู่ในหลักสูตรการรำที่เราเรียนมา เราก็ต้องออกแบบและประยุกต์ปรับใช้ เอาท่ารำของภาคใต้อะไรก็ได้เอาไปใส่ในการแสดงให้มันสอดคล้องกับเพลง ถึงวันสอนเราก็ต้องมาดูลักษณะของนักแสดง เป็นคนที่มีพื้นฐานด้านการรำมามากน้อยแค่ไหน ถ้านักแสดงไม่มีพื้นฐานท่ายากๆ เราจะใส่ให้ไม่ได้ แต่ถ้านักแสดงมีพื้นฐานก็สามารถใส่ท่ายากได้ ก็ต้องดูพื้นฐานด้วย นักแสดงดูมีพัฒนาการ หัวไว เราเพิ่มท่าทางได้อีก หรือถ้าใช้เวลาหนึ่งสอนนักแสดงรับได้ไม่มาก เราก็ต้องปรับพวกท่ารำให้ง่ายขึ้นและท่าทางต้องไม่เยอะ อีกอย่างหนึ่งเรื่องเวลาในการเรียนรู้การร่ายรำแบบนี้มันค่อนข้างสำคัญ ถ้าอยากได้แบบสวยงามมาก ก็ต้องให้เวลาในการปูพื้นฐานนักแสดง แต่ถ้ากรณีสอนหน้าเซตจะต้องเอาเท่าที่ได้และแก้ปัญหาเฉพาะหน้ากัน”

(สุนันทา อร่ามเรือง, ผู้สอนศิลปะการแสดง, สัมภาษณ์, 2 พ.ค. 2562)

ในลำดับต่อไปผู้วิจัยขอเสนออัตลักษณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านการเรียนรู้ศิลปะการแสดงท้องถิ่นของนักแสดงดังนี้

4.2.2.1 ศิลปะท้องถิ่นคือ รากเหง้าความภาคภูมิใจของคนในท้องถิ่น

ขั้นตอนในการเรียนรู้ศิลปะการแสดงท้องถิ่น ประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ดังนี้

- รู้จักและเรียนรู้ศิลปะการแสดง
- ลงมือปฏิบัติ และความพร้อมก่อนแสดง
- ถ่ายทอดการแสดงตามบทบาท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การสร้างสรรค์ชุดการแสดงท้องถิ่นขึ้นมาในแบบฉบับที่ถ่ายทอดผ่านละครโทรทัศน์ ข้ามรูปแบบของสื่อไปยังผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่ายและรวดเร็ว และยังครบถ้วนในอรรถรสของการรับชม

“เป็นสิ่งที่ดีที่คนทั้งประเทศได้เห็น มันเป็นศาสตร์การแสดงที่หาดูได้ยาก แต่ละครมาทำให้เป็นการแสดงที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายขึ้น อยากดูเราก็สามารถกลับไปดูย้อนหลังได้ มันก็ยังคงฟรีทีวีที่ทุกคนดูได้ มันก็ทำให้ไม่สูญหาย ส่วนหนึ่งเราก็ยินดีมากเพราะถือเป็นการประชาสัมพันธ์ให้คนได้รู้จักวัฒนธรรมบ้านเราด้วย การแสดงที่อยู่ในละครมันก็คือการแสดงจริงๆ ขั้นตอนต่างๆ ที่เราใช้จริงตอนแสดง แค่อาจจะมีเรื่องของการลำดับภาพเข้ามาเกี่ยวข้อง ย่นระยะเวลาในการนำเสนอให้มันกระชับขึ้น เพราะมันมีเนื้อหาของละครประกอบอยู่ด้วย แต่มันก็ยังคงอยู่ในรายละเอียดของการแสดง”

(ราเชนทร์ ชัยชนะ, ผู้สอนศิลปะการแสดง, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2562)

รู้จักและเรียนรู้ศิลปะการแสดง

ในกระบวนการฝึกฝนนักแสดงให้สามารถถ่ายทอดการแสดงท้องถิ่นได้ ตัวนักแสดงจะต้องให้ความสำคัญต่อการถ่ายทอดสิ่งที่เป็นความภาคภูมิใจของคนในท้องถิ่น ต้องรู้สึกร่วมให้ได้ว่าเขาหวงแหนและทะนุถนอมศิลปะการแสดงเหล่านี้อย่างมาก จะต้องใช้เวลาในการเรียนรู้และพัฒนา เพื่อให้นักแสดงเข้าถึงศาสตร์และศิลป์ของการเป็นผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงที่ดี

> “อุปกรณ์ที่ต้องเตรียมพร้อมคือเรื่องของความตั้งใจที่อยากจะเรียน อุปกรณ์ในการเรียนตีกลองสะบัดชัยก็ประกอบด้วยฉาบกับโหม่ง ก็ต้องมีพื้นฐานของจังหวะก่อน แช่ มง แช่ มง ให้รู้จังหวะกลองก่อนแล้วท่องให้เกิดการจดจำ ผู้เรียนไม่จำเป็นต้องเป็นคนมีพื้นฐานด้านดนตรี เพียงแค่เราสอนอะไรไปแล้วเขาเปิดรับ ทำตาม เพราะสอนเริ่มแรกยังไม่ได้จับอุปกรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น ต้องนั่งท่องปากเปล่าก่อน และนักแสดงส่วนใหญ่มีความตั้งใจเพราะเริ่มแรกเราไม่ได้ให้เขาจับต้องอุปกรณ์เขาเลยต้องพยายามทำตามที่เราสอนให้ได้ก่อน ถึงจะได้เล่นอุปกรณ์ เขาก็จะเอาเหล่านั้นมาเป็นแรงผลักดัน”
>
> (ราเชนทร์ ชัยชนะ, ผู้สอนศิลปะการแสดง, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2562)

ลงมือปฏิบัติ และความพร้อมก่อนแสดง

การได้รับการเรียนรู้โดยทำการฝึกฝนการแสดงแบบเฉพาะบุคคล จะช่วยสร้างทักษะพื้นฐานที่นักแสดงควรทำได้ ให้เวลาในการฝึกฝนและเรียนรู้ความละเอียดอ่อนของศิลปะการแสดงนั้น อย่างเช่นการฟ้อนผาง การร่ายรำของทางภาคเหนือที่จะช่วยให้นักแสดงสนใจที่จะศึกษาถึงความละเอียดอ่อนของท่าทางการร่ายรำ และพยายามจะถ่ายทอดความถูกต้องให้เหมือนคนในท้องถิ่นทำการแสดงนี้อย่างสมจริง ดังตัวอย่าง การฟ้อนผาง เป็นศิลปะการฟ้อนที่มีมาแต่โบราณ เป็นการฟ้อนเพื่อบูชาองค์สัมมาสัมพุทธเจ้า ลีลาการฟ้อนดำเนินไปตามจังหวะของการตีกลองสะบัดชัย มือทั้งสองจะถือประทีปหรือผางผะตี้บ แต่เดิมใช้ผู้ชายแสดง ต่อมาผู้ประดิษฐ์ท่ารำให้เหมาะสมกับผู้หญิงแสดง โดยได้รับความอนุเคราะห์จากนายมานพ ยาระณะ ศิลปินพื้นบ้านเป็นผู้ถ่ายทอดท่าฟ้อนและให้คำแนะนำเกี่ยวกับท่ารำ โดยลักษณะการแต่งกายแต่งแบบชาวไทยลื้อ สวมเสื้อป้ายทับข้าง เรียกว่า “เสื้อปั๊ด” หรือ “เสื้อปั๊ดข้าง” ขลิบริมด้วยผ้าหลากสีเป็นริ้ว นุ่งผ้าซิ่นเป็นริ้วลายขวาง ประดับด้วยแผ่นเงิน รัดเข็มขัดเงินเส้นใหญ่ ติดพู่แผงเงิน ใส่ต่างหูเงินและสวมกำไลข้อมือเงิน

ภาพที่ 24 ชุดการแสดงฟ้อนผางประทีป

(ที่มา: www.thaigoodview.com)

การแสดงฟ้อนผางประทีปในละครเรื่อง แม่อายสะอื้น จึงยกขึ้นมาถ่ายทอดด้วยความอ่อนช้อย สวยงามของศิลปะล้านนา เนื่องด้วยเนื้อเรื่องของละครมีความเกี่ยวข้องกับบทบาทของตัวละครท้องถิ่นที่ต้องฝึกฝนทำการแสดงฟ้อนผางประทีป เพื่อสร้างสรรค์ฉากในละคร ดังภาพที่ 25 (ที่มา: ภาพจากละครแม่อายสะอื้น, โดย: เว็บไซต์ช่อง 7)

ภาพที่ 25 ชุดการแสดงฟ้อนผางประทีปในละคร

นักแสดงต้องให้เวลาสำหรับฝึกฝนการแสดงศิลปะท้องถิ่นให้ออกมาสมจริงมากที่สุดตามขั้นตอนของการฝึกสอน นักแสดงที่มีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏศิลป์กับนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐาน การพัฒนาจะใช้วิธีการที่ใกล้เคียงกัน เพียงแต่จะต้องใช้ความทุ่มเทและความตั้งใจของนักแสดงเป็นสำคัญ เพราะการให้เวลาฝึกฝนจะช่วยให้นักแสดงมีความมั่นใจในการถ่ายทอดมากยิ่งขึ้น

> “ศิลปะการแสดงที่ต้องเรียนรู้เพิ่มเติมคือ การเรียนฟ้อนผาง และกลองสะบัดชัย ซึ่งฟ้อนผางก็จะคล้ายฟ้อนเทียนแค่เปลี่ยนอุปกรณ์เป็นเทียนที่อยู่ในถ้วยแทน แต่ค่อนข้างยากสำหรับคนที่ไม่เคยมีพื้นฐาน ส่วนกลองสะบัดชัยตอนนั้นก็คือ ซ้อมวันละ 3 ชั่วโมง อาทิตย์ละ 3 วัน ก็หนักเอาเรื่องอยู่ ซ้อมแบบ 3 เดือนติดต่อกันเพื่อความสวยงาม ส่วนกลองสะบัดชัยเรียนจากครูที่เชียงใหม่ เริ่มจากการจับไม้ให้ข้อมือแข็งก่อน จังหวะทั่วไป หลังจากนั้นก็เริ่มออกท่าทางซึ่งเป็นท่าพื้นฐานของการแสดงกลองสะบัดชัยมีหัวโหม่งกลอง ฟันศอกกลอง กระโดดเข่า หันหลังฟันศอก แล้วหนึ่งชุดการแสดงไม่ต่อกว่า 8 นาที ไม่รวมการรำไหว้ครู แต่ยากสุดคือฟ้อนผาง เพราะเราไม่มีพื้นฐานการรำเลย แล้วตัวแข็งมากจะดัดยาก ก็คือ รำไทย แล้วเราก็ท้อกับการฝึกซ้อมพอสมควร กดดัน แต่นักแสดงแต่ละคนมีพื้นฐานไม่เท่ากัน”
>
> (พรชดา เครือคช, นักแสดง, สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2562)

<u>ถ่ายทอดการแสดงตามบทบาท</u>

การถ่ายทอดศิลปะการแสดง คือ การนำเสนอทักษะด้านศิลปะท้องถิ่นที่ได้รับการฝึกฝนไปยังผู้ชมละคร ซึ่งเป็นเครื่องมือทดสอบกระบวนการที่นักแสดงได้เรียนรู้มาว่าจะสร้างความประทับใจได้มากน้อยเพียงใด ความสมบทบาทที่จะเกิดขึ้นก็คือทั้งเสื้อผ้า หน้าผม อุปกรณ์การแสดง และความพร้อมของนักแสดงที่จะประกอบภาพการถ่ายทอดศิลปะท้องถิ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 26 ชุดการแสดงตีกลองสะบัดชัย
(ที่มา: ภาพจากละครแม่อายสะอื้น)
(ภาพโดย: Facebook Fan page BBTV CH7)

นักแสดงผู้ถ่ายทอดภาพของความเป็นตัวละครท้องถิ่น ต้องเป็นคนที่เข้าใจความรู้สึกนึกคิดของตัวละครตัวนั้นได้ดีที่สุด และต้องเป็นคนที่นำศิลปะทางการแสดงมาผสานเข้าด้วยกันกับความสามารถทางการแสดงให้แต่ละฉากสามารถผ่านไปได้ตามความต้องการของผู้กำกับการแสดง เช่นเดียวกับการทำการแสดงในแต่ละชุดการแสดง เพราะทุกอย่างล้วนคือการทำงานร่วมกันเป็นทีม เนื่องจากการถ่ายทอดการแสดงท้องถิ่น ผู้แสดงจะต้องใช้ประสาทสัมผัสร่วมกับเครื่องดนตรี และทำโชว์ร่วมกับนักแสดงคนอื่นๆ ที่จะต้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อความสมบูรณ์ของชุดการแสดง

> “ในวันถ่ายการแสดงก็ต้องไปกำกับข้างเวที ซึ่งเราก็เริ่มสอนตั้งแต่แรกเพราะไม่ใช่แค่ตัวนักแสดงหลักที่ต้องตีกลองได้คนเดียว เพราะการแสดงนี้เป็นโชว์ร่วมกันทั้งชุด เพราะฉะนั้นจะต้องเอานักแสดงคนอื่นๆ ที่มีบทบาทในเรื่องที่เป็นเพื่อนกันมาเรียนด้วย คนตีกลองก็คือนักแสดงหลักคนเดียว แต่เพื่อนๆ ที่ร่วมวงด้วยคือ คนตีโหม่ง คนตีฉาบ ซึ่งนั่นหมายความว่าทุกคนที่จะทำงานร่วมกัน เข้าใจตรงกัน เพื่อให้โชว์ออกมาในทิศทางเดียวกัน ผู้กำกับอยากได้ความเป็นมืออาชีพ อยากให้นักแสดงเล่นออกมาแล้วดูเด่นที่สุดในฉากนั้น ซึ่ง

การทำการบ้านเพิ่มเติมสำหรับผู้สอนก็คือ ต้องทำความเข้าใจกันก่อนว่าเขามีความพร้อมแค่ไหน กำลังถ่ายฉากอะไรอยู่บ้าง มีความเครียดมากน้อยแค่ไหนเพราะมันจะส่งผลต่อโชว์ที่จะออกมาด้วยเช่นกัน สิ่งที่นักแสดงถ่ายทอดการแสดงกลองสะบัดชัยออกมาตอนนั้นก็เราเป็นคนสอนเราพอใจมาก เพราะเรามองเห็นเขาได้ว่าเขามีความตั้งใจมาก ทำได้ตามที่เราสอนไป เขาเป็นคนเก็บรายละเอียดเหล่านั้นได้ดี”

(ราเชนทร์ ชัยชนะ, ผู้สอนศิลปะการแสดง, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2562)

ผู้สอนจะต้องดัดแปลงการแสดงให้ใกล้เคียงมากที่สุด ส่วนหนึ่งต้องเข้าใจว่านักแสดงแต่ละคนมีพื้นฐานด้านการแสดงในการร่ายรำ หรือนาฏศิลป์ไม่เท่ากัน หรือบางคนไม่มีพื้นฐานเลย จึงต้องประยุกต์ใช้ความสามารถเท่าที่มีผนวกกับความตั้งใจในการเรียนรู้เป็นตัวช่วยในการถ่ายทอดการแสดงชุดนั้นออกมาให้สวยงามที่สุด

“นักแสดงเป็นหลักในการถ่ายทอด แต่ถ้าเรามองแล้วว่าอาจจะปรับได้ไม่เยอะ ผู้สอนก็จะช่วยในเรื่องของจังหวะให้มันลงตัว ลดทอนเรื่องของท่าทางออกไป เพราะว่าเราเข้าใจนักแสดง แสดงละครกับการร่ายรำเป็นชุดการแสดงศาสตร์การแสดงมันต่างกัน อย่างเรื่องความอ่อนช้อยจะให้มืออ่อนเหมือนนางรำต้องดัดกันเป็นปี จะมาทำกันเดี๋ยวนั้นเป็นไปไม่ได้ ซึ่งทุกอย่างก็ต้องขึ้นอยู่กับความพยายามของนักแสดงด้วยเช่นกัน อีกอย่างที่เรามองสำหรับนักแสดงบางคนมันเป็นเหมือนพรสวรรค์ของเขาด้วย เขาพร้อมที่จะเรียนรู้ เผลอๆ นักแสดงบางคนซ้อมไปมา แสดงเยอะๆ เข้า ก็เหมือนคนที่เรียนรำมาเลยก็มี มันอยู่ที่ความชอบ ความตั้งใจเหล่านี้ประกอบด้วย ซึ่งครูผู้สอนก็จะทำงานง่ายขึ้น”

(สุนันทา อร่ามเรือง, ผู้สอนศิลปะการแสดง, สัมภาษณ์, 2 พ.ค. 2562)

ความสมจริงในการถ่ายทอดศิลปะการแสดงท้องถิ่น คือการที่ผู้ชมรู้สึกใกล้ชิดกับวัฒนธรรมที่หยิบยกมานำเสนอ การเชื่อมโยงชุดความคิด ความรู้สึกผ่านเหตุการณ์ หรือความเชื่อที่มีอยู่จริงจะช่วยให้ข้อมูลในละครสมจริงขึ้น ละครโทรทัศน์ช่วยย่อยศาสตร์และศิลป์บางอย่างให้เข้าใจ และเข้าถึงผู้ชมง่ายขึ้น ผ่านช่องทางต่างๆ ที่ลดพื้นที่และระยะทางในการรับชม เราสามารถจะรับชมความอ่อนช้อยสวยงาม โดยไม่ต้องเดินทางไปยังท้องถิ่นที่เป็นต้นกำเนิดของศิลปะการแสดงท้องถิ่นนั้น แต่ละครพร้อมเป็นพื้นที่ในการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกันโดยสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการศึกษา

การวิจัยเรื่อง “การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการพัฒนานักแสดง (In-Depth Interview) และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ของผู้วิจัย โดยกำหนดวัตถุประสงค์ของการวิจัยไว้ 2 ประการ คือ 1) อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นประกอบด้วยอะไรบ้าง ส่งผลอย่างไรต่อความนิยม 2) วิธีการพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่น มีกระบวนการอย่างไร

โดยผู้วิจัยสรุปผลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ และนักแสดง พบว่า อัตลักษณ์ของตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ยอดนิยม โดยสามารถอธิบายได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

5.1.1 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ถูกสร้างสรรค์จากทีมผู้ผลิตละครโทรทัศน์

- 5.1.1 รูปร่าง หน้าตา
- 5.1.2 การแต่งกาย
- 5.1.3 วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม

5.1.2 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ต้องฝึกฝนในการพัฒนานักแสดง

- 5.2.1 ภาษาถิ่น
- 5.2.2 ศิลปะการแสดงท้องถิ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.1 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ถูกสร้างสรรค์จากทีมผู้ผลิตละครโทรทัศน์

รูปร่าง หน้าตา บุคลิกภาพภายนอกของนักแสดงที่ผู้ชมสามารถเชื่อได้ว่าเป็นคนในท้องถิ่นนั้นจริงๆ รวมถึงการระบุตัวตนของตัวละครได้ว่าเป็นคนถิ่นไหน ภาคไหนของประเทศ ซึ่งจะช่วยสร้างความเข้าใจและเพิ่มอรรถรสในการรับชมละครได้เป็นอย่างมาก โดยภาพลักษณ์ภายนอกของนักแสดงเป็นสิ่งที่ต้องคัดเลือกให้สอดคล้องกับบทบาทตัวละครท้องถิ่นที่ได้รับ หากนักแสดงจะต้องมีการปรับเปลี่ยนด้วยข้อจำกัดด้านบุคลิกภาพภายนอกที่ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงไม่สามารถเลือกได้ ผู้เขียนบทก็จะต้องเป็นฝ่ายช่วยปรับเปลี่ยน และสร้างที่มาของตัวละครท้องถิ่นนั้นใหม่ ลักษณะของความเป็นท้องถิ่นภายใต้ข้อจำกัดบางอย่างที่เราไม่สามารถนำนักแสดงที่เป็นคนพื้นถิ่นนั้นมาใช้งานได้จริงๆ ก็

ต้องสร้างความเชื่อของตัวละครต่อผู้ชม ด้วยลักษณะภายนอกที่สามารถแทนค่าของความเป็นท้องถิ่นนั้นได้คนดูรู้สึกได้ ในการคัดเลือกนักแสดงทั้งเรื่องบางส่วนก็จำเป็นต้องเอาคนท้องถิ่นมาแสดงประกอบด้วยภายในเรื่อง เพื่อช่วยสร้างความกลมกลืนให้การดำเนินเรื่องเป็นเนื้อเดียวกับโทนของลักษณะความเป็นท้องถิ่นที่นำเสนอ เพราะการสร้างตัวละครใหม่ทั้งเรื่องต้องใช้เวลา และงบประมาณสูง การผสมผสานขึ้นมาจะช่วยเพิ่มสีสันให้มีความน่าสนใจมากขึ้น

<u>การแต่งกาย</u> เสื้อผ้า หน้าผม เครื่องประดับต่างๆ ที่จะช่วยเสริมบุคลิกภาพให้นักแสดงรู้สึกเป็นคนในท้องถิ่นและสามารถถ่ายทอดความเป็นท้องถิ่นได้อย่างใกล้เคียงความจริงที่สุด การแต่งกายของตัวละครท้องถิ่นจะช่วยให้คนดูเกิดความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวละคร โหยหาความเป็นท้องถิ่นของตัวเอง การนำเสนอชุดในประเพณี หรือพิธีกรรมต่างๆ อย่าง ชุดแต่งงาน ชุดที่ใช้สวมใส่เพื่อทำการแสดง ก็เป็นสิ่งที่ช่วยอนุรักษ์และให้คุณค่ากับวัฒนธรรมการแต่งกายประจำถิ่นนั้น ทั้งยังบ่งบอกสถานภาพทางสังคมของผู้สวมใส่ได้อีกด้วย หรือแม้กระทั่งการสวมใส่เสื้อผ้าในชีวิตประจำวันของแต่ละถิ่นในประเทศก็ล้วนมีความโดดเด่น ภาคใต้ก็มีผ้าปาเต๊ะ ภาคเหนือมีเสื้อม่อฮ่อม ภาคอีสานมีผ้าซิ่น พร้อมยังสามารถบอกเล่าชีวิตความเป็นอยู่ได้โดยไม่ต้องอธิบายเป็นคำพูดและทุกคนสามารถรับรู้ร่วมกันได้

<u>วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม</u> ถือเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการผลิตละครโทรทัศน์ เพราะตัวละครทุกตัวเชื่อมโยงอยู่กับสังคม การเรียนรู้ประเพณี วัฒนธรรมเพื่อการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นจะช่วยให้ผู้ชมเกิดความผูกพัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวละครและติดตามเรื่องราว มิติของตัวละครเกิดจากลักษณะทางสังคมที่ช่วยหล่อหลอมให้ตัวละครมีเรื่องราว มีชีวิตอยู่จริง โดยผู้เขียนบทมีหน้าที่ในการโน้มตัวละครให้เชื่อมโยงกับความเป็นท้องถิ่น เพราะทุกท้องถิ่นล้วนมีเสน่ห์ที่สามารถหยิบยกขึ้นมาถ่ายทอดเชิงวัฒนธรรมผ่านมุมมองของละครโทรทัศน์ และนำความหลากหลายของวัฒนธรรมท้องถิ่นมาประยุกต์เข้าด้วยกัน นักแสดงที่รับบทบาทตัวละครท้องถิ่นล้วนเป็นตัวละครที่สร้างความภาคภูมิใจให้กับคนในท้องถิ่น เป็นตัวแทนของความเป็นท้องถิ่นนั้นๆ สะท้อนทั้งความเชื่อ การใช้ชีวิต บอกเล่าเรื่องราวของตนเองไปยังกลุ่มคนอื่นๆ เพื่อให้เกิดความสมจริงในละครโทรทัศน์ด้านผู้ผลิตจึงได้ทำการศึกษาข้อมูลมาจากความเป็นอยู่ สภาพบ้านเรือน อาชีพ อาหารการกิน การดำเนินชีวิตของคนในชุมชน ตลอดจนประเพณี พิธีกรรมของคนในท้องถิ่น ละครจึงเป็นเสมือนเครื่องมือในการสื่อสารรากเหง้าความเป็นไทย ความเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนออกมานำเสนอต่อมวลชน รวมทั้งช่วยกระตุ้นให้บางวัฒนธรรมที่ถูกกลืนหายไปกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปด้วยเทคโนโลยีได้ยังต่อลมหายใจได้อีกครั้ง ทั้งนี้วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรมยังคงยึดโยงอยู่กับความเชื่อ ความศรัทธาของคนในท้องถิ่น

รวมถึงการสร้างขวัญและกำลังใจผ่านพิธีกรรมต่างๆ เพื่อการเอาฤกษ์เอาชัย ความเป็นสิริมงคลต่อการดำเนินชีวิต นำพาแต่สิ่งดีๆ เข้ามาสู่ท้องถิ่นของตน การทำงานของฝ่ายผลิตละครโทรทัศน์จึงให้ความสำคัญกับภาพที่ปรากฏออกมายังหน้าจอการรับชม โดยภาพทั้งหมดจะต้องเชื่อมโยงกับความเป็นจริงของชีวิตความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่นนั้น ทั้งสถานที่ที่ในการถ่ายทำละคร เหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นผ่านละคร บรรยากาศของเรื่องที่ผู้ชมมองเห็นด้วยตา สัมผัสด้วยความรู้สึกไปกับตัวละคร

5.1.2 อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ต้องฝึกฝนในการพัฒนานักแสดง

ภาษาถิ่น อันหมายถึง เครื่องมือในการสื่อสารระหว่างกลุ่มคนในท้องถิ่น และเครื่องหมายเชิงอัตลักษณ์ที่สะท้อนความเป็นตัวตนของคนกลุ่มหนึ่งๆ ได้แก่ ภาษาถิ่นเหนือ ภาษาถิ่นอีสาน และภาษาถิ่นใต้ ที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ผ่านการแสดงของนักแสดงที่รับบทตัวละครท้องถิ่นเพื่อใช้ในการสนทนาในละครโทรทัศน์ ผู้ผลิตละครมองว่าธรรมชาติของละครที่นำเสนอชีวิตความเป็นอยู่ของคนบ้านเดียวกัน หรือคนในท้องถิ่นเดียวกันนั้นจะต้องพูดจาสื่อสารกันด้วยภาษาเดียวกันจึงจะสร้างความสมจริงในละครได้ รวมถึงพฤติกรรมการเปิดรับของผู้ชมที่เปลี่ยนไปทำให้เปิดรับการสื่อสารด้วยภาษาที่หลากหลายมากขึ้น และพร้อมจะเรียนรู้ความแตกต่างเหล่านั้น ละครโทรทัศน์จึงมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ที่เพิ่มขึ้น โดยมีผู้ฝึกสอนภาษาถิ่นในการสอนนักแสดงที่รับบทตัวละครท้องถิ่นจะต้องมีการเลือกใช้สำเนียงใดสำเนียงหนึ่งตลอดทั้งเรื่องเพื่อความต่อเนื่องของภาษาถิ่นนั้น โดยตัวนักแสดงจะใช้วิธีการอ่านด้วยคำและตัวอักษรที่แปลเป็นภาษาถิ่นในบทละคร และออกเสียงตามวรรณยุกต์ที่ถูกนำมาแทนค่ากับเสียงที่ได้ยินจากเจ้าของภาษาถิ่นนั้นประกอบเข้าด้วยกัน และพูดออกมาเป็นประโยคที่ถูกต้อง สำเนียงชัดเจน ซึ่งก่อนถึงขั้นตอนเหล่านี้ละครบางเรื่องจะต้องทำการเวิร์คช็อปด้านภาษาถิ่นให้กับนักแสดงก่อนเปิดกล้องถ่ายทำ โดยเป็นหน้าที่ของฝ่ายคัดเลือกนักแสดงที่จะต้องจัดหาผู้สอนภาษาถิ่นมาฝึกสอน เพื่อปรับพื้นฐานทางด้านภาษา คำศัพท์ที่มักใช้บ่อยในเรื่องนำมาเรียนรู้กันเบื้องต้นเพื่อให้เกิดความคุ้นชิน การแบ่งวรรคตอนเพื่อการออกเสียงก็เป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้เพื่อให้เกิดความคล่องปากในการสนทนาได้ทั้งประโยค และการมีผู้ฝึกสอนที่ใกล้ตัวก็จะช่วยปรับความคุ้นชินทางด้านภาษาได้เป็นอย่างมาก เพิ่มความสามารถในการตอบโต้ของนักแสดงได้อย่างดี ทั้งนี้การเลือกใช้คำศัพท์ในการสื่อสารจะต้องไม่เป็นคำเฉพาะถิ่นมากเกินไป เพราะจะเกิดปัญหาเรื่องการแปลความหมาย ผู้สอนจะต้องปรับมาใช้คำภาษาไทยกลางและเอาสำเนียงของภาษาถิ่นมาทับคำศัพท์เหล่านั้นไปเพื่อให้เข้าใจง่ายขึ้น ส่วนเรื่องวินัยของนักแสดงก็เป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขั้นตอนการฝึกสอนภาษาถิ่นมีความรวดเร็วขึ้น คือ การทำการบ้านของนักแสดงที่จะต้องทำความเข้าใจตัวละครและท่องจำบทละครในแต่ละฉากมาเพื่อทำการแสดง

ศิลปะการแสดงท้องถิ่น คือ การแสดงประจำท้องถิ่นที่จะช่วยถ่ายทอดความสวยงามของศิลปะพื้นเมือง ศิลปะพื้นบ้านต่างๆ ที่หลากหลายและเด่นชัดของแต่ละท้องถิ่น ศิลปะการแสดงท้องถิ่นเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้กับคนในท้องถิ่น ผ่านชุดการแสดงต่างๆ ภายในชุมชน การรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงเกิดจากความเชื่อ ความศรัทธาของคนในท้องถิ่น เพื่อการบูชาและเป็นประเพณีปฏิบัติที่กระทำสืบต่อกันมา จนเกิดเป็นมรดกที่ทุกคนในท้องถิ่นต้องสืบสาน โดยตัวนักแสดงเองจะต้องให้ความสำคัญต่อการถ่ายทอดสิ่งที่เป็นความภาคภูมิใจของคนในท้องถิ่น ต้องรู้สึกร่วมหวงแหนและทะนุถนอมศิลปะการแสดงเหล่านี้อย่างมาก นักแสดงที่จะต้องฝึกฝนการแสดงจึงต้องใช้เวลาในการฝึกฝนการแสดงท้องถิ่นให้ออกมาสมจริงมากที่สุดตามขั้นตอนของการฝึกสอน นักแสดงที่มีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏศิลป์กับนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐาน การพัฒนาจะใช้วิธีการที่ใกล้เคียงกัน เพียงแต่จะต้องใช้ความทุ่มเท และความตั้งใจของนักแสดงเป็นสำคัญ เพราะการให้เวลาฝึกฝนจะช่วยให้นักแสดงมีความมั่นใจในการถ่ายทอดมากยิ่งขึ้น หากกระชั้นด้วยระยะเวลาของการถ่ายทำละคร ผู้ฝึกสอนก็ต้องปรับเปลี่ยนให้ชุดการแสดงง่ายขึ้นแต่ยังคงความสวยงามของท่าทางประกอบการแสดงนั้นไว้ให้มากที่สุด ทั้งนี้นักแสดงที่ได้รับการฝึกฝนการแสดงท้องถิ่นยังสามารถต่อยอดก็จะเกิดเป็นทักษะ เพิ่มความสามารถในการแสดงอีกด้านให้กับตัวนักแสดงไปด้วย

วิธีการพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่น เกิดการถอดกระบวนการเรียนรู้ของผู้วิจัยในการสอนภาษาถิ่น และการสัมภาษณ์ผู้สอนศิลปะการแสดง พบว่า นักแสดงใช้กระบวนการสอนเพื่อเรียนรู้ภาษาถิ่น และเรียนรู้ศิลปะการแสดง เพียง 2 อย่างเท่านั้น ซึ่งวิธีการพัฒนาอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นสามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. นักแสดงที่มีพื้นฐานการร้องเพลงได้จะช่วยให้การเรียนรู้ภาษาถิ่นได้เร็วขึ้น เนื่องจากการเรียนรู้ภาษาถิ่นจะต้องเทียบเคียงกับการใช้วรรณยุกต์ในหลักภาษาไทย
2. นักแสดงต้องมีสมาธิในการควบคุมการออกเสียงคำ สำเนียง รวมถึงการแบ่งวรรคตอนที่ถูกต้อง
3. นักแสดงที่มีพื้นฐานของการพูดภาษาถิ่นได้อยู่แล้ว จะสามารถออกเสียงการใช้ภาษาถิ่นอื่นได้เร็วกว่านักแสดงที่พูดภาษาไทยกลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. นักแสดงที่ได้ลงพื้นที่สำหรับการอยู่ในถิ่นฐานที่ตัวละครอาศัยอยู่จริง จะช่วยให้เกิดความรู้สึกร่วมของการเป็นตัวละครได้สมจริง
5. นักแสดงต้องมีความตั้งใจ ความพยายามในการที่จะจดจำท่าทางศิลปะการแสดงและมีวินัยในการฝึกซ้อม
6. การฝึกฝนการสอนภาษาถิ่นและการศิลปะแสดง นักแสดงจะต้องมีเวลาในการเรียนรู้ก่อนเข้าสู่กระบวนการถ่ายทำ 2 เดือนโดยประมาณ หรือบางทักษะก็ต้องใช้เวลามากกว่านั้นเพื่อความสมบูรณ์ของทักษะแต่ละอย่างที่ฝึกฝน
7. นักแสดงมีความสนใจ และค้นคว้าด้วยตัวเองเพิ่มเติมในด้านการแสดง และความรู้รอบตัวเกี่ยวกับเรื่องราวในละคร
8. ฝ่ายสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์มีส่วนในการหาสถานที่ และสร้างบรรยากาศในเรื่องให้นักแสดงเกิดอารมณ์ร่วม ความผูกพันกับสถานที่เหล่านั้นได้
9. ผู้ผลิตละครมีส่วนช่วยสร้างสรรค์ภาพลักษณ์นักแสดงให้กลายเป็นคนในพื้นถิ่นจริงได้ด้วยเสื้อผ้า หน้าผม และการแต่งกายที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครได้

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

การพัฒนานักแสดงเพื่อนำไปสู่การถ่ายทอดอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์จะต้องประกอบด้วย อัตลักษณ์ อันหมายถึง การแสดงออกซึ่งตัวตนของบุคคล ที่เกิดขึ้นจากการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของแต่ละสังคมที่บ่งบอกความเป็นที่ตัวตนอย่างชัดเจนผ่านระบบสัญลักษณ์ต่างๆ หนึ่งในนั้นคือ (1) ภาษาถิ่น (2) ศิลปะการแสดงท้องถิ่น (3) รูปร่างหน้าตาของนักแสดง (4) การแต่งกาย และ (5) วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ผู้วิจัยอภิปรายผลไว้ดังนี้

ภาษาถิ่น อัตลักษณ์ด้านภาษาสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมที่เป็นคนในท้องถิ่นต่างๆ ได้ดี แม้ว่าจะอยู่ต่างพื้นที่กันก็ตาม อย่างเช่น คนภาคเหนือ คนภาคอีสาน คนภาคใต้ ที่ย้ายเข้ามาอยู่ในเมืองหลวงของประเทศ ยังคงคุ้นชินกับการรับรู้สำเนียงภาษาผ่านละครโทรทัศน์ที่ใช้ภาษาถิ่นในการดำเนินเรื่องและสามารถสร้างความรู้สึกคิดถึงบ้านเกิด โหยหาตัวตนของตัวเอง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องภาษาถิ่น ฉันทัส ทองช่วย (2534) ที่พบว่าการย้ายถิ่นที่อยู่ของกลุ่มผู้ใช้ภาษามีผลต่อการเติบโตของละครที่

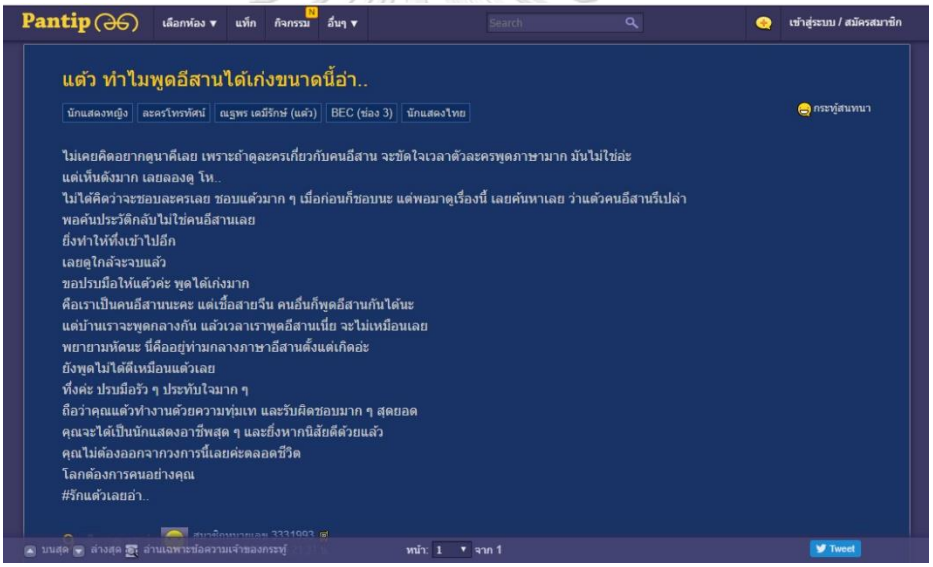
นำเสนอวัฒนธรรมท้องถิ่น ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมทางภาษาถิ่นอื่นไปด้วย รวมถึงการพูดถึงบนสื่อออนไลน์ที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ใช้งานได้อย่างหลากหลายและรวดเร็ว

ภาษาถิ่นกับความสมจริง

พฤติกรรมการเปิดรับสื่อของกลุ่มผู้ดู ผู้ชมที่เปลี่ยนไปทั้งการดูละครที่มีคำบรรยายประกอบการฟัง ซึ่งก็มีพัฒนาการของวิธีการมาจากภาพยนตร์ที่ละครนำมาใช้งานด้วยเช่นกัน และการดูละครย้อนหลังของผู้ชมผ่านช่องทางออนไลน์ พฤติกรรมผู้บริโภคเหล่านี้เป็นตัวกระตุ้นให้ทั้งผู้ผลิตละครและนักแสดงที่รับบทตัวละครท้องถิ่นมีความจำเป็นจะต้องถ่ายทอดความเป็นท้องถิ่นออกมาให้สมจริงมากที่สุด ทั้งการใช้ภาษาถิ่นและศิลปะการแสดงท้องถิ่น ซึ่งในประเทศไทยก่อนหน้านี้ภาพรวมของนักแสดงที่ต้องรับบทตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์หนึ่งเรื่อง ไม่ได้ให้ความพิถีพิถันในกระบวนการของการถ่ายทอดในเรื่องของการออกเสียงภาษาถิ่นให้ถูกต้องชัดเจนมากนัก อาจจะด้วยปัจจัยการผลิตที่ค่อนข้างซับซ้อนและพฤติกรรมการรับชมยังไม่ได้เปิดกว้างเทียบเท่าปัจจุบัน จึงมีเพียงการเลือกใช้คำศัพท์ท้องถิ่นหรือคำสร้อย เพื่อให้เกิดกลิ่นอายความเป็นท้องถิ่นปรากฏในละครเท่านั้น และใช้บุคลิกภาพภายนอกเป็นส่วนเสริมให้ตัวละครท้องถิ่นมีลักษณะคล้ายคนในท้องถิ่นนั้น ซึ่งบางครั้งด้วยระยะเวลาที่จำกัดก็ไม่สามารถที่จะพัฒนานักแสดงเพื่อไปเรียนรู้เพิ่มเติมในทักษะนอกเหนือพื้นฐานการแสดงหลักๆ ได้ อย่างงานวิจัย กระบวนการฝึกฝนนักแสดงและสร้างสรรค์ละครที่ใช้ภาษาถิ่น โดย จามีกร สนธิเสวต (2553) ได้กล่าวไว้ว่า การฝึกฝนภาษาถิ่นให้กับนักแสดงเป็นกระบวนการที่สำคัญที่จะช่วยให้นักแสดงสร้างบุคลิกลักษณะและเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครท้องถิ่นได้อย่างสมจริง โดยผู้ฝึกสอนจะให้ความสำคัญกับการสื่ออารมณ์และความหมายไปควบคู่กับการออกเสียงสำเนียงภาษาให้ถูกต้องตามหลักภาษา ความสามารถทางการแสดงเหล่านี้ถือเป็นความพิเศษที่จะทำให้ตัวละครท้องถิ่นมีความใกล้ชิดความเป็นท้องถิ่น และใกล้เคียงกับชีวิตจริงของมนุษย์มากขึ้น บทสนทนาของตัวละครท้องถิ่นเป็นสิ่งที่ผู้เขียนบทละครจะประพันธ์ขึ้นเพื่อให้ตัวละครมีเรื่องราว พร้อมทั้งการพูดคุยเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ เสน่ห์ของตัวละครท้องถิ่นในบางการผลิตก็เลือกที่จะเขียนบทสนทนาของตัวละครท้องถิ่นเป็นภาษาถิ่นที่ใช้ในการสื่อสารระหว่างตัวละครไปด้วยเพื่อความง่ายและรวดเร็วในการทำความเข้าใจของตัวละคร และมีบทละครโทรทัศน์ที่เป็นภาษาไทยกลางประกอบแยกอีกฉบับเพื่อการทำงานในส่วนอื่นๆ อย่าง ฝ่ายจัดหาสถานที่ ฝ่ายเสื้อผ้าหน้าผม ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง และฝ่ายศิลปกรรม โดยเกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ที่จะต้องทำงานเริ่มมาจากบทละครด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งบทสนทนาที่ตัวละครท้องถิ่นพูดออกมาในแต่ละ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉาก แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นของตัวละครออกมาได้อย่างชัดเจน โดยคนเขียนบทละครต้องเข้าใจตัวละครทุกตัว เข้าใจถึงความเป็นมนุษย์ รู้จักภูมิหลัง เข้าใจถึงลักษณะนิสัย ความคิด ความต้องการ และแรงผลักดันทางจิตใจของบทบาทตัวละคร เพื่อเป็นเหตุผลที่สำคัญที่จะกำหนดให้ตัวละคร “คิด” หรือ “พูด” แต่ความพิเศษของการมีบทสนทนาที่เป็นภาษาถิ่นบ่งบอกถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ กลิ่นอายของวัฒนธรรมที่ซ่อนอยู่ผ่านการเล่าเรื่องจากตัวละครท้องถิ่นนั้นออกมา ไม่เพียงแต่ผู้ชมท้องถิ่นเท่านั้นที่จะรับรู้และเข้าใจกับภาษาถิ่นในการสื่อสารได้ แต่ผู้ชมทั่วประเทศจะต้องสามารถเข้าบริบทของทั้งประโยคที่ใช้ในการสื่อสารด้วยภาษาถิ่นได้เช่นกัน เพราะการเลือกคำมาใช้จะต้องมีความง่ายต่อการทำความเข้าใจ ดังตัวอย่างต่อไปนี้คือ ผลตอบรับจากการรับชมละครที่ใช้ตัวละครท้องถิ่นใช้ภาษาถิ่นในการดำเนินเรื่อง ทำให้นักแสดงที่รับบทเป็นตัวละครท้องถิ่นได้รับความนิยมจากผู้ชมละครจากละครเรื่องนาคี



ภาพที่ 27 ผลตอบรับจากละครเรื่องนาคี

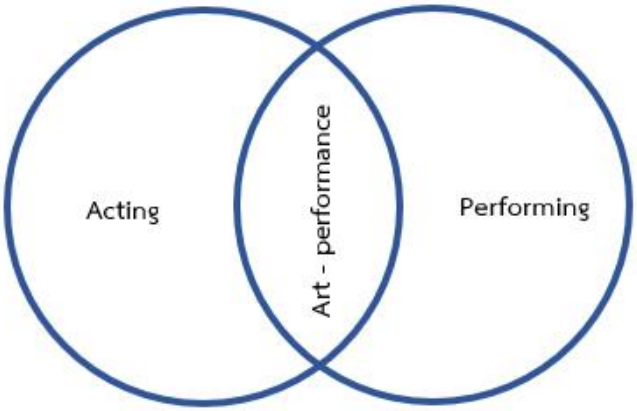
(ที่มา: จากเว็บไซต์พันทิป)

นับเป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่น่าสนใจสำหรับละครนาคีหลังจากละครออกอากาศ ผลตอบรับจากผู้ชมเป็นสิ่งยืนยันได้ว่าละครสร้างความสมจริงในการถ่ายทอดภาษาถิ่นอีสานผ่านตัวละครท้องถิ่นที่รับบทเป็น คำแก้ว หรือเจ้าแม่นาคี แม้ว่านักแสดงจะไม่ใช่คนในท้องถิ่นแต่มารับบทเป็นคนอีสานได้อย่างสมบูรณ์แบบ ผู้ชมซึ่งเป็นคนในท้องถิ่นให้คำชื่นชม ถือเป็นวิธีการพัฒนานักแสดงให้เข้าถึงความเป็นท้องถิ่นได้อย่างน่าสนใจและผู้ผลิตละครที่ต้องการจะนำเสนอภาษาถิ่นที่ผู้ชมรับรู้ได้จริงและเกิดความรู้สึกร่วมในการรับชม รวมถึงการสร้างมาตรฐานสำหรับการผลิตละครที่ใช้ภาษาถิ่น

ในการดำเนินเรื่องว่า การสร้างตัวละครท้องถิ่นจะต้องประกอบด้วยองค์ประกอบใดบ้าง และจะสร้างความนิยมได้อย่างไรจากผู้ชม จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเรื่ององค์ประกอบหลักๆ ที่จะสามารถพัฒนานักแสดงไปสู่การถ่ายทอดความเป็นท้องถิ่นของนักแสดงได้

การพัฒนานักแสดงเพื่อเรียนรู้ความงามท้องถิ่น

ศิลปะการแสดงท้องถิ่นเป็นอีกเครื่องมือที่ช่วยสร้างการจดจำและเรียนรู้ไปพร้อมกับการรับชม การแสดงท้องถิ่นที่จะมีเพียงคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในท้องถิ่นเป็นผู้ร่วมสืบสานและถ่ายทอดเจตนารมณ์นั้น วัฒนธรรมการแสดงบางอย่างไม่ค่อยจะถูกหยิบยกความสวยงามเข้ามาบนพื้นที่สื่อมากนัก เพราะกลัวว่าจะทำให้เกิดความฉาบฉวยในการเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น นักแสดงผู้ถ่ายทอดถึงเป็นบุคคลสำคัญที่จะช่วยต่อลมหายใจของศิลปะท้องถิ่นให้ยังคงได้รับการส่งต่อการสืบสานซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดท้องถิ่นนิยม พัฒนา กิติอาษา (2546) ที่พบว่า มนุษย์ทุกคนในฐานะที่เป็นสมาชิกของสังคมต่างก็มีพันธะผูกพัน ความทรงจำ จินตนาการ ประสบการณ์ชีวิต และนิยามเกี่ยวกับพื้นที่หรือถิ่นที่เฉพาะเป็นของตนเอง มีศักยภาพและความสามารถสื่อสารและนำเสนออัตลักษณ์และความเป็นท้องถิ่นของตนเองในรูปแบบต่างๆ ผ่านเรื่องเล่า บันทึก การแสดง ฯลฯ ในฐานะของการเชื่อมต่อความทรงจำและเชื่อมโยงวิถีชีวิตของมนุษย์ ในส่วนของการเรียนรู้ศิลปะการแสดงท้องถิ่น ซึ่งเป็นทักษะที่นักแสดงจะต้องนำเสนอผ่านตัวละคร อธิบายการทำงานของศาสตร์ด้านการแสดง ได้ดังนี้



ภาพที่ 28 กระบวนการทำงานร่วมกันของการแสดงทั้ง 2 ศาสตร์

ผู้วิจัยได้ค้นพบกระบวนการทำงานร่วมกันของการแสดงของนักแสดงละครโทรทัศน์ และศาสตร์ด้านการแสดงศิลปะการแสดงท้องถิ่น โดยนักแสดงที่รับบทเป็นตัวละครท้องถิ่นจะต้องผสมผสานทั้ง 2 ศาสตร์เข้าไว้ด้วยกัน ระหว่าง Acting กับ Performing โดยรวมกันเป็นส่วนที่เรียกว่า

Art-Performance หมายถึง กระบวนการทำงานร่วมกันของการแสดงละครโทรทัศน์ และศาสตร์ด้านการแสดงนาฏศิลป์ภายใต้ศิลปะการแสดงท้องถิ่น แล้วถ่ายทอดออกมาด้วยความสมจริง

ในการพัฒนานักแสดงจะต้องเรียนรู้สิ่งเหล่านี้เพิ่มเติมจากเจ้าของวัฒนธรรมนั้นจริงๆ พร้อมทั้งการกำกับเรื่องการแสดง เพราะนักแสดงที่อยู่ในศาสตร์ของนาฏศิลป์อาจจะมีความอ่อนช้อยประณีตสวยงามมากกว่าการเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์มาถ่ายทอดวัฒนธรรมเหล่านี้ แต่การประยุกต์ทั้ง 2 ศาสตร์มาไว้ด้วยกัน ก็ต้องให้ความสำคัญกับการนำเสนอวัฒนธรรมผ่านการถ่ายทอดของนักแสดง การทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดความเชื่อ ความศรัทธา การแสดงความจงรักภักดีต่อบรรพบุรุษในท้องถิ่น นักแสดงเองก็จะต้องให้ความเคารพในความเชื่อเหล่านี้ด้วย เพราะนักแสดงเป็นเสมือนภาพตัวแทนของคนในท้องถิ่นที่ได้รับการบอกเล่าในพื้นที่สาธารณะ ความถูกต้องในการนำเสนอเนื้อหาความเป็นท้องถิ่นและมีรายละเอียดที่มากกว่าการแสดงทั่วไป

สื่อบันเทิงช่วยให้สังคมมีความเท่าเทียม

หากเกิดการตั้งคำถามที่ว่า ทำไมต้องพัฒนานักแสดงให้เป็นตัวละครท้องถิ่น ในขณะที่คนในท้องถิ่นเองสามารถถ่ายทอดภาษาถิ่นนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี บวกกับบุคลิกภาพภายนอกที่สามารถอธิบายความเป็นท้องถิ่นได้ จึงเกิดเป็นอีกปรากฏการณ์ของวงการภาพยนตร์ที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความเป็นท้องถิ่น โดยเฉพาะการเลือกใช้ภาษาถิ่นในการดำเนินเรื่องมาตั้งแต่เรื่อง แหยมยโสธร, ปัญญาเรณู, ส่มภัคเสี่ยน, ฮักแพง, สิ้น 3 ต่อน ดังภาพที่ 29 (ที่มา: www.thebangkokinsight.com)

ภาพที่ 29 โปสเตอร์ภาพยนตร์อีสาน

และที่เป็นกระแสโด่งดังอย่าง ไทบ้านเดอะซีรีส์ ที่จัดทำขึ้นโดยนายทุนคนในท้องถิ่น และกลุ่มเป้าหมายก็คือคนในท้องถิ่นอีกเช่นกัน สร้างปรากฏการณ์ “ป่าล้อมเมือง/อีสานล้อมกรุง” ให้เกิดขึ้นกับหนังท้องถิ่นอีสาน จากหนังฟอร์มเล็กๆ ผ่านมุมมองของผู้กำกับและโปรดิวเซอร์มือใหม่ของวงการภาพยนตร์ไทย

ภาพที่ 30 โปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่อง ไทบ้านเดอะซีรีส์
(ที่มา: จากเว็บไซต์มติชนออนไลน์)

โดยเนื้อหาที่นำเสนอเป็นเรื่องราวความรักของหนุ่ม-สาวชาวบ้าน สอดแทรกประเด็นทางสังคม ทั้งนี้ในส่วนของสถานที่ถ่ายทำก็เป็นถิ่นอีสาน ตัวละครสื่อสารกันด้วยภาษาถิ่นอีสาน ประสิทธิภาพในการถ่ายทำสามารถออกฉายได้ในโรงภาพยนตร์ทั่วประเทศ ตอกย้ำความสำเร็จของภาพยนตร์ด้วยการสร้างภาคต่อของภาพยนตร์ เป็นที่น่าสังเกตอีกประการว่า ทำไมภาพยนตร์อีสานถึงได้รับความนิยมอย่างมากในรูปแบบสื่อที่หลากหลายภายใต้การสอดแทรกเรื่องราวของสังคมและวัฒนธรรม ประชากรมวลรวมของทั้งประเทศอาจเป็นตัวชี้วัดความสำเร็จของสื่อที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นท้องถิ่นอีสานได้เช่นกัน ซึ่งก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจที่มองว่าหากคนในท้องถิ่นสามารถผลิตสื่อเพื่อนำเสนอความเป็นท้องถิ่นของตนเองได้แล้ว ในอนาคตสื่อกระแสหลักจะต้องมีการปรับตัวเพื่อรองรับการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้อย่างไรบ้าง นักแสดงละครโทรทัศน์ที่ไม่ได้มีต้นทุนด้านการถ่ายทอดเท่ากับคนในท้องถิ่นจะพัฒนาทักษะของตนเองไปในทิศทางไหนเพื่อให้สอดรับกับยุคโลกาภิวัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การยกระดับละครโทรทัศน์ด้วยการนำเสนออัตลักษณ์ที่สมจริง

อัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ถูกสร้างสรรค์จากทีมผู้ผลิตละครโทรทัศน์ หมายถึง อัตลักษณ์ในส่วนที่นักแสดงคือภาพลักษณ์ของการแต่งเติมจากผู้สร้างสรรค์ แต่ไม่จำเป็นต้องฝึกฝนหรือพัฒนา เพราะเป็นส่วนที่แต่ละตำแหน่งหน้าที่ในฝ่ายผลิตจัดสรรมาให้และรวมไว้ด้วยกันเป็นตัวละครนั้นๆ ประกอบด้วย รูปร่าง หน้าตา, การแต่งกาย และวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม สามารถอธิบายได้ดังนี้

รูปร่างหน้าตาของนักแสดง เป็นส่วนที่ช่วยเสริมให้ภาพลักษณ์ของกลุ่มคนในท้องถิ่นนั้นมีความชัดเจน ด้วยบุคลิกภาพภายนอกและอุปนิสัยบางส่วนของการแสดง ในกระบวนการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ ขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดงจึงเป็นสิ่งแรกๆ ที่ผู้ผลิตจะต้องคำนึงถึงกระบวนการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์ (2548) พบว่า นักแสดงที่มีความสามารถในแสดงสูงจะช่วยให้ละครที่นำเสนอถึงรสถึงอารมณ์ถึงบทบาทของละคร และการคัดเลือกนักแสดงจากความมีชื่อเสียงหรือเป็นที่นิยมในช่วงเวลานั้นมีความสำคัญต่อละคร เนื่องจากนักแสดงที่มีชื่อเสียงมักมีผู้ชมจำนวนมากที่รู้จักคุ้นเคย มีความชื่นชมประทับใจเป็นทุนอยู่ก่อน แต่อาจเป็นอุปสรรคของคนทำงาน และต้องมาดัดแปลงหรือใช้งานอย่างไรให้เหมาะสมกับคาแร็คเตอร์ ในกระบวนการคัดเลือกนักแสดงจะได้รับนักแสดงนำหลักมาจากช่องหรือผู้จัด โดยฝ่ายคัดเลือกนักแสดงจะต้องเป็นบุคคลที่ผสมผสานระหว่างปัจจัยที่มีอยู่นั้น ผนวกเข้ากับทักษะที่จะต้องเสริมเข้าไปในตัวของนักแสดงที่ถูกกำหนดมาแล้ว จะด้วยการเรียนรู้เพิ่มเติมในทักษะด้านการสื่อสาร หรือการแสดงก็ตามที่จะต้องเสริมบุคลิกภาพบางส่วนให้กับนักแสดง รวมถึงการทำงานร่วมกับฝ่ายเสื้อผ้า เพื่อช่วยปรับบุคลิกของตัวละครท้องถิ่นให้มีความใกล้เคียงมากที่สุด ภายใต้ความสามารถที่หลากหลายของนักแสดงรวมถึงการเป็นบุคคลที่พร้อมจะเรียนรู้ และสามารถวินัยในการฝึกฝนได้ทั้งภาษาถิ่นและศิลปะการแสดงท้องถิ่นในการพัฒนาเป็นตัวละครท้องถิ่น เพื่อให้ตัวละครสร้างความน่าเชื่อถือให้กับผู้ชมได้มากกว่ารูปลักษณ์ภายนอกที่มองเห็น ทั้งนี้รูปร่าง หน้าตาของนักแสดงมีความสอดคล้องกับแนวคิดการเล่าเรื่อง เพราะผู้เขียนบทละครจะต้องสร้างตัวละคร ต้องคำนึงถึงเรื่องรูปลักษณ์ ลักษณะอากัปกิริยาของตัวละคร ท่าทาง การยืน การเดิน การพูดที่ประกอบขึ้นเป็นตัวละครตัวนั้นๆ ซึ่งก็ต้องสร้างรูปลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นเหล่านี้ออกมาให้ได้จากวิธีการคัดเลือกนักแสดง และการให้ผู้เขียนบทช่วยปรับเสริมเติมแต่งให้เข้ากับบุคลิกตัวนักแสดงมากขึ้นเพื่อลดทอนความห่างระหว่างตัวละครกับตัวตนนักแสดง ซึ่งอาจจะไม่ค่อยดีนัก แต่อาจช่วยลดปัญหาการเข้าถึงตัวละครของนักแสดงหน้าใหม่ ขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดงจึงเป็นส่วนแรกที่ช่วยคัดกรองความสามารถในการเรียนรู้ของนักแสดงที่จะมารับบทตัวละครท้องถิ่นได้

การแต่งกาย เป็นส่วนที่ช่วยประกอบสร้างให้นักแสดงมีความสมบูรณ์ในด้านของการเป็นตัวละครท้องถิ่นนั้นมากขึ้น ส่วนหนึ่งการแต่งกายเป็นนำความคิดของผู้ชมให้เห็นภาพความเป็นท้องถิ่นได้เด่นชัดสุดโดยไม่ต้องอธิบายเป็นคำพูด และช่วยตอกย้ำให้ผู้ชมสามารถเกิดความทรงจำร่วมในลักษณะของรูปแบบกการแต่งกาย เครื่องประดับ หรือลักษณะการสวมใส่เสื้อผ้า ในแนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์จึงใช้ขั้นตอนการทดลองเสื้อผ้า (Fitting) เพื่อให้ได้ภาพของตัวละครท้องถิ่นที่อยากให้เป็นในละครเรื่องนั้นๆ ซึ่งการแต่งกายส่วนใหญ่ก็ต้องคำนึงถึงความถูกต้องของการใช้งานในแต่ละโอกาสด้วย เช่น การแต่งงาน งานบุญ การแสดง ประเพณีในท้องถิ่น เป็นต้น เพราะการใส่ใจในรายละเอียดเหล่านี้จะสร้างความประทับใจต่อการรับชมทั้งสิ้น รวมไปถึงตัวนักแสดงที่ต้องถ่ายทอดบทบาทเองก็จะช่วยสร้างความรู้สึกร่วมกับท้องถิ่นนั้นด้วยการได้สวมใส่เครื่องแต่งกายแบบคนในท้องถิ่น อารมณ์ของตัวละครก็จะกลมกลืนและสมจริงด้านความรู้สึกของตัวละคร เพราะบางพื้นที่การแต่งกายถือเป็นเครื่องบ่งบอกฐานะทางสังคมได้เช่นกัน หากละครต้องการจะสอดแทรกเรื่องราวเหล่านี้เข้าไป การสร้างตัวละครท้องถิ่นก็ด้วยการแต่งกายจำเป็นจะต้องเหมาะสมกับสถานภาพทางสังคมของตัวละคร ละครท้องถิ่นบางเรื่องต้องให้คนในพื้นถิ่นเข้ามาดูแลโดยตรงเรื่องเสื้อผ้า หน้าผม จะได้ไม่เกิดความผิดพลาดเมื่อภาพตัวละครท้องถิ่นถูกนำเสนอออกไป และให้ความใส่ใจในที่มาความสำคัญของการแต่งกายแต่ละท้องถิ่นเป็นอย่างมาก เป็นการถ่ายทอดวิถีชีวิตของคนในพื้นถิ่นนั้นจริง หมายรวมถึงการให้คุณค่ากับวัฒนธรรมการแต่งกายของท้องถิ่นนั้นๆ ด้วย

วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม เป็นอีกส่วนที่สำคัญของการเรียนรู้ตัวละครท้องถิ่น เป็นส่วนเชื่อมโยงความรู้สึก ความภาคภูมิใจ ส่งผลให้เกิดการสืบสานและอนุรักษ์ ประเพณี วัฒนธรรมพื้นถิ่นนั้นไว้ ความหลากหลายของประเพณี วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ต้องแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันบนพื้นที่สื่อและสร้างการจดจำ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ นิติ ภวัครพันธุ์ และคณะ (2547) ที่มองว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เป็นที่มาของลักษณะทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มต่างๆ จุดกำเนิดและภูมิหลัง ซึ่งเป็นรากฐานของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในแง่ของการแสดงออกทางวัฒนธรรมในหลายลักษณะ ทั้งโดยผ่านทางนิยายปรัมปรา ความเชื่อทางศาสนา พิธีกรรม ประวัติพื้นบ้าน คติธรรม และศิลปะการแสดงทางวัฒนธรรมเหล่านี้ เป็นสัญลักษณ์ของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และการสร้างความสัมพันธ์ที่มีความหมายระหว่างปัจเจกชนกับกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้งยังทำให้เกิดลักษณะที่ต่างกันอย่างเด่นชัดทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มต่างๆ เพราะทุกวัฒนธรรมล้วนมีความโดดเด่นในด้านวัฒนธรรมความเป็นอยู่ที่แตกต่างกัน และมีความงามของการใช้ชีวิตไปตามสภาพแวดล้อมของสังคมโดยดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่ให้สูญหาย

โดยอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ เป็นสิ่งที่แต่ละสังคมกำหนดและสร้างขึ้นมาจากกิจกรรมในชีวิตประจำวันผ่านสื่อประเภทรายการ และถูกการผลิตซ้ำในรูปแบบของสื่อบันเทิงคดี ภายใต้การอธิบายความเป็นชาติพันธุ์ ซึ่งแสดงออกทางวัฒนธรรมในรูปแบบของพิธีกรรม ความเชื่อ ศิลปะพื้นบ้าน เป็นต้น นำไปสู่ความเป็นท้องถิ่นในฐานะของสังคมโลกาภิวัตน์ ที่แสดงออกอย่างชัดเจนในรูปลักษณ์ชุมชนที่เชื่อมโยงด้วยการสื่อสาร การสร้างพันธะความทรงจำ ความผูกพัน และนำเสนออัตลักษณ์เฉพาะตัวโดยการเล่าเรื่องผ่านละครโทรทัศน์ เป็นการเปิดโอกาสให้คนในท้องถิ่นได้มีส่วนในการสร้างภาพลักษณ์ของชุมชนและเปิดพื้นที่ทางสังคมให้กว้างขึ้น การสร้างภาพลักษณ์ใหม่ของชุมชนที่ไม่ได้แสดงออกถึงความเป็นบ้านนอก หรือความล้าสมัย แต่เป็นการถ่ายทอดวิถีชีวิต ศิลปะวัฒนธรรมที่สวยงาม คู่ควรแก่การอนุรักษ์ และการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นแทนที่ภาพทรงจำทางความรู้สึกว่า คนท้องถิ่นไม่ได้ถูกลดบทบาททางสังคมหรือกีดกันให้ออกไปอยู่อีกสังคม แต่สามารถสร้างความเจริญงอกงาม ความสวยงามของเสน่ห์ท้องถิ่นให้ปรากฏในพื้นที่สื่อได้อย่างเหมาะสม

บำบัด (ละคร) “น้ำเน่า” ด้วยอรรถรสการรับชม

การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ จึงเป็นประเด็นที่ผู้ผลิตให้ความใส่ใจมากยิ่งขึ้น เพื่อยกระดับการรับชมละครโทรทัศน์ให้ผู้ชมรู้สึกว่าการดูละครโทรทัศน์ไม่ได้น้ำเน่า แต่ผู้ผลิตให้ความสำคัญต่อความรู้และความบันเทิงที่จะได้รับจากละครโทรทัศน์มากขึ้น ด้วยกระบวนการการผลิตที่ซับซ้อนมากขึ้น อย่าง ทิพย์ภาศิริ แก้วเทศและคณะ (2561) ได้กล่าวเกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านละครไทยจากยุคอะนาล็อกสู่ยุคดิจิทัล ไว้ว่า พฤติกรรมการรับสารของผู้ชมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วยปัจจัยด้านความคิด ความเชื่อ ค่านิยม พฤติกรรม ความต้องการของผู้ชม การขยายตัวของค่ายละคร การแข่งขันเพื่อช่วงชิงฐานผู้ชม และสื่อใหม่ ส่งผลต่อการสร้างสรรค์รูปแบบและเนื้อหา ละครโทรทัศน์ไทย ด้านการสร้างสรรค์รูปแบบและเนื้อหาละครโทรทัศน์ ด้านกระบวนการผลิตในยุคดิจิทัลมีการถ่ายทำด้วยระบบความคมชัดสูง นำไปออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ดิจิทัล เว็บไซต์และเฟซบุ๊กไลฟ์สด สร้างแรงจูงใจให้ชมดูละครและให้ข้อมูลเกี่ยวกับละคร ซึ่งผู้วิจัยสรุปได้ว่าผู้ผลิตพยายามตอบสนองความต้องการของผู้ชมด้วยระบบเทคโนโลยีที่ทันสมัยและสร้างคุณค่าในการรับชมให้มีระดับที่สูงขึ้น

จากพฤติกรรมการรับเปิดรับสื่อของผู้ชมที่เปลี่ยนไป ระบบเทคโนโลยีการสื่อสารที่รวดเร็วยิ่งขึ้น นักแสดงจะต้องมีการปรับตัว พัฒนาขีดความสามารถของตนเองให้หลากหลาย และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เตรียมพร้อมเรียนรู้สิ่งรอบตัวอยู่เสมอ เพิ่มเติมทักษะด้านการแสดงที่มากกว่าหลักสูตรการเรียนการสอนเพื่อเป็นนักแสดง (Acting coach) แต่สามารถถ่ายทอดความลึกและมิติที่หลากหลายของตัวละครท้องถิ่นได้อย่างน่าประทับใจ ภายใต้การก้าวสู่ระบบทีวีดิจิทัลของวงการละครโทรทัศน์ที่ถูกสร้างมาตรฐานของการแสดงละครว่าจะนำเสนอแค่กลิ่นอายของความเป็นท้องถิ่นเพียงสถานที่ อุปกรณ์การถ่ายทำหรือการแต่งกายไม่ได้แล้ว แต่สำเนียงภาษาที่ตัวละครใช้ในการสื่อสารจะต้องมีความถูกต้องเหมือนคนในท้องถิ่นใช้สื่อสาร ไม่ใช่แค่การเลือกชุดคำต่างๆ ในภาษาถิ่นนั้นมาประกอบเป็นประโยค หรือใช้คำสร้อยของภาษาถิ่นเพิ่มอรรถรสการรับชมเข้าไปเท่านั้น ในกระบวนการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์จึงมีการพัฒนาเพื่อตอบสนองความเปลี่ยนแปลงของผู้รับสารด้วยวิธีการเขียนบทละครโทรทัศน์เป็น 2 แบบด้วยกัน ทั้งบทละครโทรทัศน์ภาษาไทยกลาง และบทละครโทรทัศน์ที่เป็นภาษาถิ่น ในส่วนของผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ก็ต้องเพิ่มทักษะมากขึ้นเพื่อสร้างสรรค์บทละครให้ผู้ชมคล้อยตาม ต่อยอดไปยังตัวนักแสดงที่อาจไม่ใช่คนในพื้นถิ่นนั้นแต่ต้องมารับบทเป็นตัวละครท้องถิ่น นอกจากรูปร่างหน้าตาที่จะต้องใกล้เคียงกับความเป็นจริงแล้ว ทักษะด้านภาษาถิ่นก็ต้องเชื่อมโยงมาด้วยผู้สอนภาษาถิ่น (Coaching) จึงกลายเป็นอีก 1 ตำแหน่งในกระบวนการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ที่เกิดขึ้น เพราะเป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับทักษะการสอนด้านภาษาเฉพาะถิ่น ผู้ผลิตจำเป็นต้องจัดสรรงบประมาณค่าตอบแทนในส่วนนี้เพิ่มขึ้นมาเพื่อให้การถ่ายทอดตัวละครท้องถิ่นของนักแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น และฝ่ายผลิตก็จะต้องทำงานร่วมกับผู้สอนภาษาเพิ่มขึ้นอีกขั้นตอน แต่ด้วยระยะเวลาในการถ่ายทำละครโทรทัศน์อาจจะมีเวลาในการฝึกฝนนักแสดงเพื่อเรียนรู้ภาษาถิ่นได้ไม่มากนัก เพราะละครในปัจจุบันบางเรื่องมีกำหนดการออกอากาศมาพร้อมกับระยะเวลาที่จะสามารถถ่ายทำได้ การมีผู้ฝึกสอนด้านภาษาจะช่วยให้การถ่ายทำใช้เวลาน้อยลง และสามารถใช้เทคนิคฉบับเร่งด่วนให้นักแสดงได้ ไม่เพียงแต่ด้านภาษาเท่านั้นการนำเสนอความเป็นท้องถิ่นไม่อาจมองข้ามศิลปะการแสดงท้องถิ่นของแต่ละภาคไปได้ การแสดงเหล่านี้ยึดโยงกับความเชื่อ ความศรัทธา เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของคนในท้องถิ่น การหยิบยกขึ้นมาถ่ายทอดจะสร้างคุณค่าให้กับละคร ลดการถูกมองว่าละครน้ำเน่า โดย ยุทธชัย สว่างสมุทร (2558) ได้กล่าวถึงละครน้ำเน่าว่า ถ้ามองในภาพรวมละครไทยถูกรีไซเคิลกันเป็นว่าเล่นและในแต่ละรอบที่นำมาสร้างก็ปรับเปลี่ยนบริบทให้เข้ากับยุคสมัยปัจจุบันมากขึ้น แต่ถึงอย่างนั้นตัวละครและเนื้อเรื่องหลักก็ยังคงเหมือนเดิมโดยเฉพาะกับละครแนวพีเรียดที่แทบจะไม่มีการเปลี่ยนแปลง หากจะมองว่าเหรียญยังมี 2 ด้าน ละครน้ำเน่าก็มีมุมมองสองด้านเช่นกัน ขึ้นอยู่กับใครจะมองด้านไหนมากกว่า เราหวังว่าหากมีการนำเสนอและเพื่อการตีความอย่างแยบยล ละครโทรทัศน์ไทยที่ใครหลายคนประณามว่า น้ำเน่า จะสามารถสร้างสรรค์และจรรโลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สังคมไทยให้พัฒนายิ่งขึ้น ซึ่งผู้วิจัยก็มองในทิศทางเดียวกันว่า เพราะละครใส่ใจและให้ความรู้กับผู้ชมมากกว่าการคาดเดาเหตุการณ์ได้ทั้งเรื่อง ละครพยายามสอดแทรกวิถีชีวิตเหล่านี้เข้าไปเพื่อสร้างความเพลิดเพลิน ความบันเทิง ความภาคภูมิใจต่อการเป็นท้องถิ่น ผู้ฝึกสอนด้านการแสดงศิลปะท้องถิ่นก็เป็นบุคคลอีกฝ่ายที่จะเข้ามาสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ให้มีสีสัน มีความสวยงาม ความประณีตในการนำเสนอศิลปะการแสดงพื้นบ้าน และทำให้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านสามารถรับชมง่ายขึ้น ลดข้อจำกัดทั้งพื้นที่และเวลาในการรับชม เหมาะสำหรับการใช้ชีวิตของคนในยุคปัจจุบัน

5.3 ข้อเสนอแนะ

1. สามารถนำกระบวนการที่เกิดขึ้นไปพัฒนาต่อยอดได้กับสื่อในรูปแบบอื่นๆ เช่น ภาพยนตร์ ภาพยนตร์โฆษณา เป็นต้น
2. สามารถนำไปประกอบการวางแผน และออกแบบการเรียนรู้ทักษะการแสดง เพื่อเตรียมความพร้อมให้กับนักแสดงที่ใช้ภาษาถิ่นในละครโทรทัศน์เรื่องต่อไปได้

5.4 ข้อจำกัด

1. กลุ่มตัวอย่างเป็นเพียงละครที่ออกอากาศในปี 2561 ซึ่งช่วงเวลาไม่กว้างเพียงพอสำหรับการดูพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงของสื่อละครโทรทัศน์
2. บุคคลที่เลือกมาสัมภาษณ์อาจจะไม่ได้ตรงตามเป้าหมายแรกที่คาดหวังไว้ แต่เลือกมาด้วยคุณสมบัติที่ใกล้เคียงที่สุด
3. งานวิจัยไม่ได้ทำการสำรวจในด้านความนิยมของผู้ชม เนื่องจากต้องการเน้นศึกษาเรื่องแนวทางการฝึกฝนนักแสดงมากกว่า

บรรณานุกรม

กนกพันธ์ จินตนาดิลก. (2546). การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ.*2486-2519)* และละครโทรทัศน์(พ.ศ.*2498-2519).* (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพ.

กรรณิการ์ วิมลเกษม. (2549). *ภาษาไทยถิ่นเหนือ* (Vol. 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์บริษัทธรรมสาร จำกัด.

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. (2560). สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา (Vol. 3). มหาสารคาม: สำนักพิมพ์อินทนิล.

ขัตติยา ชาญอุไร. (2548). บทบาทของนิตยสารทางเลือกในการสื่อความหมายเชิงอัตลักษณ์วัยรุ่น. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

เขมิกา จินดาวงศ์. (2551). การวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์. (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่.

จามีกร สนธิเสวต. (2553). กระบวนการฝึกฝนนักแสดงและสร้างสรรค์ละครที่ใช้ภาษาถิ่น. (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

จิรัฐยา สุขะพัฒน์. (2550). การสร้างความหมายและบทบาทหน้าที่ของฉากและสถานที่ในละครโทรทัศน์ไทยประเภทรักแนวตลก (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพ.

จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต. (2550). วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน. (2539). วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี. (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ฉันทัส ทองช่วย. (2534). *ภาษาและอักษรถิ่น (เน้นภาคใต้).* กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

เฉลิม จันปฐมพงศ์. (2560). *ภาษาถิ่นปักษ์ใต้.* มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์. (2548). การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ ในเอกสารการสอนชุดวิชาการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (หน่วยที่8). In. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ทิพย์ภาศิริ แก้วเทศและคณะ. (2561). การเปลี่ยนผ่านโทรทัศน์ไทยจากยุคแอนะล็อกสู่ยุคดิจิทัล *วารสารวิจัยและพัฒนาวไลยลงกรณ์ในพระบรมราชูปถัมภ์, 13*, 267-275.

เทิดชาย ช่วยบำรุง. (2554). ภูมิปัญญาเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นเชิงสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ: สถาบันพระปกเกล้า.

ธนิกาญจน์ จินาพันธ์. (2552). โลกาภิวัตน์วัฒนธรรม:สื่อกับท้องถิ่นนิยมในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย. (อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ธวัช ปุณโณทก. (2552). เอกสารการสอนกระบวนวิชา ภาษาถิ่น. In.

ธีระศักดิ์ พรหมเงิน. 7 มีนาคม 2562) ผู้กำกับการแสดง.

นฤมล นิลวรรณ. 11 มีนาคม 2562) ผู้ฝึกสอนภาษาเหนือ.

นันทรัตน์ นันทเอกพงศ์. ผู้กำกับการแสดง.

นิติ ภวัครพันธุ์ และคณะ. (2547). ความเป็นไทย/ความเป็นไท. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

“บาบ๋า”วัฒนธรรมอันงดงามของชาวภูเก็ต. (2557). Retrieved from https://live.phuketindex.com/th/baba-phuket-5070.html

เบนาซิต เพียรรักษ์. 20 กุมภาพันธ์) นักแสดง.

ปรีดา อัครจันทโชติ. (2561). การสื่อสารกับแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เปรมปรีดา ปราโมช ณ อยุธยา. (2546). การช่วงชิงอัตลักษณ์กระเทยในงานคาบาเรต์โชว์. (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่.

เปิดประวัติ ‘เสี่ยโต้ง’ หนึ่งเดียว งดออกเสียงโหวต ‘บิ๊กตู่’ ผู้เป็นนายทุนหนังดังไทบ้านเดอะซีรีส์. (2562). Retrieved from https://www.matichon.co.th/politics/news_1526312

พรชดา วราพชระ. 16 กุมภาพันธ์) นักแสดง.

พริบพันดาว. (2559). ดุลยภาพการอยู่ร่วมด้วยสันติ ทุนท่องเที่ยวกับชาติพันธุ์ชาวเลอันดามัน. Retrieved from https://www.posttoday.com/life/life/416344

พัฒนา กิติอาษา. (2546). ท้องถิ่นนิยม (Vol. 2). กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ฟ้อนดาบ. (2557). Retrieved from https://fonnthai.wordpress.com/2014/03/19/%E0%B8%9F%E0%B9%89%E0%B8%AD%E0%B8%99%E0%B8%94%E0%B8%B2%E0%B8%9A/

ฟ้อนผางประทีป. Retrieved from https://sites.google.com/site/anuphap1998/link1

ภัฏฏารินทร์ อิงคุลานนท์. (2550). สถานภาพวิชาชีพและกระบวนการสื่อสารของผู้ฝึกสอนการแสดงกับนักแสดงในงานสื่อละครเวที ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และภาพยนตร์โฆษณา. (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพ.

ยวากุล ทมทิแสง. 17 กุมภาพันธ์) ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง.

ยุทธชัย สว่างสมุทร. (2558). ละครคือโลก. *Read me egazine,* 38-39.

ราเชนทร์ ชัยชนะ. 30 มีนาคม 2562) ผู้ฝึกสอนศิลปะการแสดง.

เรืองฟ้า บุราคร. (2550). การสื่อสารกับการสร้างอัตลักษณ์ "กะเทย" ในพื้นที่คาบาเร่ต์โบว์. (วารสารศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพ.

เรื่องย่อ สัมปทานหัวใจ ละครช่อง7. (2561). Retrieved from

https://www.sanook.com/movie/77633/

เรื่องย่อละคร แม่อายสะอื้น. (2559). Retrieved from https://drama.kapook.com/view141966.html

สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธ์. 12 กุมภาพันธ์) ผู้เขียนบท.

ส่อง 7 หนังอีสาน กระแสปังรายได้ก็ไม่ทำให้ผิดหวัง. (2562). Retrieved from https://movie.mthai.com/movie-news/255832.html

สุกัญญา บุญแล. (2552). การสื่อสารอัตลักษณ์กับการบริโภคสื่อโปสการ์ดท่องเที่ยว. (วารสารศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

สุนันทา อร่ามเรือง. 2 พฤษภาคม 2562) ผู้ฝึกสอนศิลปะการแสดง.

สุพรรษา ฟูแสง. (2548). อิทธิพลของภาพแบบฉบับ ภาพตายตัว และภาพต้นแบบในการคัดเลือกนักแสดงละครโทรทัศน์ไทย. (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพ.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). อัตลักษณ์:การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

อรวี บุนนาค และ เก๋ แดงสกุล. (2559). ภาพสะท้อนภาษาไทยถิ่นในสื่อมวลชน. วรรณวิทัศน์, 161-191.

อริศรา วงษ์ชาลี. 16 มีนาคม 2562) นักแสดง.

อินทร์จันทร์, น. (2561). การศึกษาวิเคราะห์เครื่องแต่งกายในละครโทรทัศน์เรื่อง "ปริศนา" ตั้งแต่ พ.ศ. *2530-2558.* (นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), คณะนิเทศศาสตร์, กรุงเทพ.

อุ่นเรือน ราโชติ. 31 มีนาคม 2562) ผู้ฝึกสอนภาษาอีสาน.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>หัวข้อ การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม</u>

<u>แนวคำถามสัมภาษณ์ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์</u>

- มีการเตรียมตัวอย่างไรบ้างในฝั่งงานผลิตละครโทรทัศน์
- บทละครโทรทัศน์ที่ใช้ในการแสดง เป็นภาษาถิ่นหรือภาษาไทยกลาง และต้องทำการบ้านอะไรเพิ่มเติมบ้างจากส่วนนั้น ในส่วนของการกำกับการแสดง
- ขั้นตอนของการถ่ายทำ และการตรวจสอบความถูกต้องในการออกเสียงของผู้ฝึกสอนและผู้กำกับ
- ความยากและความท้าทายของสร้างความรู้สึกร่วมของคนในพื้นถิ่น
- ความสมจริงในการถ่ายทอดภาษาถิ่นที่เกิดขึ้นในเรื่อง สำหรับนักแสดงที่รับบทมีความพึงพอใจมากน้อยเพียงใด และอยากจะปรับปรุงในส่วนใดบ้างเพื่อการพัฒนาต่อ
- สิ่งที่ผู้กำกับมักจะดึงอัตลักษณ์อะไรของตัวละครท้องถิ่นออกมาอย่างไร เพื่อทำให้ผู้ชมทราบว่าตัวละครเป็นคนถิ่นนั้น นอกเหนือไปจากการพูดคำถิ่น
- มีความคิดเห็นอย่างไรในการรับบทแสดงเป็นคนในพื้นถิ่น ในขณะที่ตัวนักแสดงไม่คุ้นชินกับสำเนียงภาษาถิ่นเหล่านั้น ซึ่งนักแสดงควรเรียนรู้ทักษะด้านการแสดงใดเพิ่มเติมบ้าง
- การเรียนรู้ด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น หรือสภาพแวดล้อมอื่นๆ มีความจำเป็นมากน้อยแค่ไหนในการพัฒนาทักษะด้านการแสดง อย่างไร
- ลักษณะของแนวทางที่คิดว่าละครภาษาถิ่นสามารถเติบโตไปได้ในลักษณะไหนบ้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>หัวข้อ การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม</u>

<u>แนวคำถามสัมภาษณ์นักแสดงรับบทพูดภาษาถิ่น</u>

- เหตุผลในการตัดสินใจรับบทพูดภาษาถิ่น และการเตรียมตัวอย่างไรบ้างก่อนมารับบท
- ขั้นตอนในการสอนภาษาถิ่นจากผู้ฝึกสอนที่นักแสดงต้องนำมาปรับใช้
- บทละครโทรทัศน์ที่ใช้ในการแสดง เป็นภาษาถิ่นหรือภาษาไทยกลาง และต้องทำการบ้านอะไรเพิ่มเติมบ้างจากส่วนนั้น (ขอดูเอกสารประกอบถ้ามี)
- วิธีการฝึกพูดภาษาถิ่น (รบกวนเล่าเป็นลำดับขั้น)
- เทคนิคส่วนบุคคลในการพูดและออกเสียงสำเนียงภาษาถิ่น
- ขั้นตอนของการถ่ายทำ และการตรวจสอบความถูกต้องในการออกเสียงของผู้ฝึกสอนและผู้กำกับ
- ความยากและความท้าทายของการเรียนรู้ภาษาถิ่น (ระหว่างคำกับสำเนียงมีส่วนไหนจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีการในการฝึกฝนมากกว่ากัน)
- ความสมจริงในการถ่ายทอดภาษาถิ่นที่เกิดขึ้นในเรื่อง สำหรับคุณมีความพึงพอใจมากน้อยเพียงใด และอยากจะปรับปรุงในส่วนใดบ้างเพื่อการพัฒนาต่อ
- มีความคิดเห็นอย่างไรในการรับบทแสดงเป็นคนท้องถิ่น ในขณะที่ตัวนักแสดงไม่คุ้นชินกับสำเนียงภาษาถิ่นเหล่านั้น
- ความประทับใจในการได้เป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดวัฒนธรรมทางภาษาถิ่น
- ลักษณะของแนวทางที่คิดว่าละครภาษาถิ่นสามารถเติบโตไปได้ในลักษณะไหนบ้าง
- นอกเหนือจากการฝึกพูดภาษาถิ่น ต้องเรียนรู้ทักษะด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างอื่นเพิ่มเติมบ้างหรือไม่? (การเรียนฟันดาบ)
- คุณเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่นนั้นด้วยตนเองหรือไม่ และใช้วิธีการใดในการเรียนรู้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>หัวข้อ การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม</u>

<u>แนวคำถามสัมภาษณ์ฝ่ายคัดเลือกนักแสดง</u>

- มีการเตรียมตัวอย่างไรบ้างในฝ่ายงานขั้น Pre-Production (ฝั่งคัดเลือกนักแสดง) ตัวละครหลัก ตัวละครรอง ตัวละครท้องถิ่น
- การคัดเลือกนักแสดง เป็นคนใต้หรือคนภาคอื่น และแคสติ้งต้องทำการบ้านอะไรเพิ่มเติมบ้างจากส่วนนั้น หรือหาข้อมูลอะไรมาให้กับคาแร็คเตอร์เหล่านั้นบ้าง รวมไปถึงทักษะด้านภาษาถิ่น
- ตัวละครท้องถิ่นแต่ละตัว สามารถแสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่นได้มากน้อยเพียงใด หรือแคสติ้งให้ไปเรียนรู้อะไรเพิ่มเติม ด้วยวิธีการใดบ้าง
- การทำงานของฝ่ายคัดเลือกนักแสดง จะสร้างการยอมรับจากผู้ชมผ่านตัวนักแสดงท้องถิ่นได้ในลักษณะใด
- ฝ่ายแคสติ้งช่วยเสริมทักษะความพร้อมทางด้านการแสดงให้กับนักแสดงที่ต้องมารับบทเป็นตัวละครท้องถิ่นอย่างไรบ้าง
- ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงช่วยสร้างความสมจริงในการแสดงของตัวละครเหล่านั้นได้อย่างไรบ้างและเกิดผลอะไรต่อนักแสดงที่รับบทบาทนั้นๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>หัวข้อ การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม</u>

<u>แนวคำถามสัมภาษณ์ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์</u>

- มีการเตรียมตัวอย่างไรบ้างในฝ่ายงานขั้น Pre-Production (บทละครโทรทัศน์)
- บทละครโทรทัศน์ที่ใช้ในการแสดง เป็นภาษาถิ่นใต้หรือภาษาไทยกลาง และผู้เขียนบทต้องทำการบ้านอะไรเพิ่มเติมบ้างจากส่วนนั้น
- การจะใช้บทละครในการอธิบายหรือสื่อสารกับนักแสดง ผู้เขียนบทจะต้องทำอะไรบ้าง หรือหาข้อมูลอะไรมาให้กับคาแร็คเตอร์เหล่านั้นบ้าง รวมไปถึงทักษะด้านภาษาถิ่น
- ตัวละครท้องถิ่นแต่ละตัว สามารถแสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่นได้มากน้อยเพียงใด หรือผู้เขียนบทสามารถทำความเข้าใจร่วมกันกับนักแสดงผู้ถ่ายทอดด้วยวิธีการใดบ้าง
- การทำงานของบทละครโทรทัศน์ จะสร้างคาแร็คเตอร์หรือการยอมรับจากผู้ชมผ่านตัวนักแสดงท้องถิ่นได้ในลักษณะใด
- บทละครโทรทัศน์นอกจากจะให้ข้อมูลบทบาทตัวละคร เหตุผลตัวละคร ความรู้สึกนึกคิดแล้ว วัฒนธรรมท้องถิ่น หรือสภาพแวดล้อมในบทละครมีความเกี่ยวข้องกันหรือจะช่วยพัฒนาทักษะด้านการแสดงได้อย่างไร
- บทละครโทรทัศน์สร้างความสมจริงในการแสดงของตัวละครเหล่านั้นได้อย่างไรบ้าง และเกิดผลอะไรต่อนักแสดงที่รับบทบาทนั้นๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>หัวข้อ การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม</u>

<u>แนวคำถามสัมภาษณ์ผู้ฝึกสอนภาษาถิ่น</u>

- ผู้สอนต้องการเตรียมตัวอย่างไรบ้างตอนที่ได้บทละคร
- บทละครโทรทัศน์ที่ใช้ในการแสดง เป็นภาษาถิ่นหรือภาษาไทยกลาง และต้องทำการบ้านอะไรเพิ่มเติมบ้างจากส่วนนั้น (ขอดูเอกสารประกอบถ้ามี)
- ขั้นตอนในการสอนภาษาถิ่นจากผู้ฝึกสอน (รบกวนเล่าเป็นลำดับขั้น)
- เทคนิคส่วนบุคคลในการพูดและออกเสียงสำเนียงภาษาถิ่น
- ขั้นตอนของการถ่ายทำ และการตรวจสอบความถูกต้องในการออกเสียงของผู้ฝึกสอน
- ความยากและความท้าทายของการเรียนรู้ภาษาถิ่น (ระหว่างคำกับสำเนียงมีส่วนไหนจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีการในการฝึกฝนมากกว่ากัน)
- ความสมจริงในการถ่ายทอดภาษาถิ่นที่เกิดขึ้นในเรื่อง สำหรับคุณมีความพึงพอใจมากน้อยเพียงใด และอยากจะปรับปรุงในส่วนใดบ้างเพื่อการพัฒนาต่อ
- ตัวผู้สอนความประทับใจอะไรบ้างในการได้มองเห็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมทางภาษาถิ่น
- ลักษณะของแนวทางที่คิดว่าละครภาษาถิ่นสามารถเติบโตไปได้ในลักษณะไหนบ้าง
- นอกเหนือจากการฝึกพูดภาษาถิ่น ต้องเรียนรู้ทักษะด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างอื่นเพิ่มเติมบ้างหรือไม่? (วิถีชีวิต การแสดงท้องถิ่น ประเพณีต่างๆ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>หัวข้อ การพัฒนานักแสดงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตัวละครท้องถิ่นในละครโทรทัศน์ยอดนิยม</u>

<u>แนวคำถามสัมภาษณ์ผู้สอนศิลปะการแสดงท้องถิ่น</u>

- ผู้สอนต้องการเตรียมตัวอย่างไรบ้างก่อนไปสอนนักแสดง รวมถึงเข้าใจและรับรู้เกี่ยวกับคาแรคเตอร์ของตัวละครด้วยหรือไม่
- ขั้นตอนในการสอนการแสดงจากผู้ฝึกสอน (รบกวนเล่าเป็นลำดับขั้น)
- ศิลปะการแสดงช่วยสร้างอัตลักษณ์อะไรบ้าง ในการสร้างความจริง ความเชื่อในตัวละครให้กับผู้ชม
- ขั้นตอนของการถ่ายทำ และการตรวจสอบความถูกต้องในการแสดงของผู้ฝึกสอน
- ความสมจริงในการถ่ายทอดศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นในเรื่อง สำหรับคุณมีความพึงพอใจมากน้อยเพียงใด และอยากจะปรับปรุงในส่วนใดบ้างเพื่อการพัฒนาต่อ
- ตัวผู้สอนความประทับใจอะไรบ้างในการได้มองเห็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นเหนือ
- ลักษณะของแนวทางที่คิดว่าละครท้องถิ่นสามารถเติบโตไปได้ในลักษณะไหนบ้าง
- นักแสดงมีความจำเป็นแค่ไหนในการที่จะต้องเรียนรู้ศิลปะการแสดง ประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่นของคนอีสาน และช่วยพัฒนานักแสดงได้อย่างไรบ้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบฝึกหัดการสอนภาษาถิ่นเหนือที่ผู้สอนจัดทำขึ้นมาเป็นสื่อประกอบการสอน

ภาษากลาง	**ภาษาเหนือ**
กิน	กิ๋น
กู	ฮา (ผู้ชาย) , กู
กัน	กั๋น
ก็	ก่อ , เก่าะ
กลัว	กั๋ว
ขอโทษ	ขอสูมาเต๊อะ , ข่อโทษ
เขา	เป๋ิน
เข้าใจ	เข้าใจ๋
คะ , ค่ะ , ขา	เจ้า
ใคร	ไผ
คิด	กึ๊ด
คิดถึง	กึ๊ดเติง , กึ๊ดเติงหา (***ใช้ “ คิดถึง ” ก็ได้)
ความจำ	ความจ๋ำ
จริง , จริงๆ	แต้ , แต้ ๆ
จริงเหรอ	แต้กา
ใจ	ใจ๋
จับใจ	จั๋บใจ๋
เจ็บ	เจ๋บ
เจ็บใจ	เจ๋บใจ๋
ฉัน, ดิฉัน	แต้กา
	เป๋ิน (คนที่อายุน้อยหน่อย)
เรา	เฮา
ใช่ไหม	ใจ้ก่อ ,ใจ้เก่าะ , แม่นก่อ , แม่นบ่อ
ใช่หรือไม่	แม่นก่อ , แม่นบ่ะแม่น
ได้ไหม	ได้ก่อ , ได้เก่าะ
ได้สิ	ได้ก่า , ได้ก่ะ
ด้วย	ตวย
ด้วยกัน	ตวยกั๋น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาษากลาง	**ภาษาเหนือ**
เด็ก	ละอ่อน
ต้องการ	ต้องก๋าน
ตามใจ (ตามใจที่อยากจะทำ)	ต๋ามใจ๋
ตามใจ (ตามใจจนเคยตัว)	ตวยใจ๋
ตามไป	ตวยไป
ตามไปด้วย	ไปตวย
ตามหา	เซาะหา
ตกใจ	ต๋กใจ๋
ติด	ติ๋ด
ตัว	ตั๋ว
ที่	ตี้
ที่ไหน	ตี้ไหน๋
ที่นั่น	ตี้หั้น , ตี้นั่น
ที่นี่	ตี้หนี้
เท่ากัน	เต้ากั๋น
เท่านั้น	ตะอั้น
ทำไม	เยียะหยัง
เธอ	สู , ตั๋ว
นะ , นะคะ	เน้อ , เน้อเจ้า
น้อย	หน้อย
โน่น	ปู๊น
บางที	ซักเตื้อ (***ทับศัพท์ว่า “บางที” ก็ได้)
บ้าง	พ่อง
เป็น	เป๋น
เป็นยังไง	เป๋นจะได
เป็นยังไงบ้าง	เป๋นจะไดพ่อง
ประเดี๋ยว , เดี๋ยวเดียว , สักครู่	กำเดียว ,กำเดียวก่อน
ผู้ชาย	ป้อจาย
อะไร	อะหยัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาษากลาง	**ภาษาเหนือ**
ผู้หญิง	แม่ยิง
พี่	ปี้
พี่ชาย	อ้าย
พี่สาว	ปี้สาว
พูด	อู้
พูดไม่ได้	อู้บ่ะได้
พูดไม่เป็น	อู้บ่ะจ้าง
พูดไม่เพราะ	อู้บ่ะม่วน
พวกเรา	หมู่เฮา
พวกนั้น	หมู่นั้น
มาก , มากมาย	นัก , จ้าดนัก
มากมายเหลือเกิน	นักขะหน่าด
มึง	สู , มึง
ไม่	บ่อ , บ่ะ
ไม่มี	บ่ะมี
ไม่ใช่	บ่ะใจ้ , บ่ะแม่น
ไม่เห็น	บ่ะหัน หรือ บ่ะเห็น
ไม่ต้อง	บ่ะต้อง
ไม่ชอบ	บ่ะชอบ ,บ่ะซอบ
เมื่อไหร่	เมื่อใด
ยังไง	จะได
ร้อง	ฮ้อง
ร้องไห้	ไคไห้ , ไห้
รู้	ฮู้
รู้เรื่อง	ฮู้เรื่อง
รู้สึก	ฮู้สึ่ก
สักครู่นะคะ	กำเดียวนาเจ้า
ให้	หื้อ
อย่า	บ่ะดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวฐิตา ทิพย์รัตน์
วัน เดือน ปี เกิด	24 พฤศจิกายน 2534
สถานที่เกิด	นครศรีธรรมราช
วุฒิการศึกษา	สารสนเทศศาสตร์บัณฑิต หลักสูตรนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์
ที่อยู่ปัจจุบัน	37/1 ม.3 ต.นาพรุ อ.พระพรหม จ.นครศรีธรรมราช 80000

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University