การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496)
และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519)

นายกนกพันธ์ จินตนาดิลก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2546

ISBN 974-17-4219-3

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE COMMUNICATION BETWEEN DIRECTORS AND ACTORS IN THE PERFORMACE OF STAGE DRAMA (1943-1953) AND TELEVISION DRAMA (1955-1976)

Mr. Kanokphan Chintnadilok

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of Master of Arts in Speech Communication
Department of Speech Communication and Performing Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2003

ISBN 974-17-4219-3

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519)
โดย	นายกนกพันธ์ จินตนาดิลก
สาขาวิชา	วาทวิทยา
อาจารย์ที่ปรึกษา	ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กนกพันธ์ จินตนาดิลก : การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519). (THE COMMUNICATION BETWEEN DIRECTORS AND ACTORS IN THE PERFORMACE OF STAGE DRAMA (1943-1953) AND TELEVISION DRAMA (1955-1976)) อ. ที่ปรึกษา : ศ. ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 147 หน้า. ISBN 974-17-4219-3.

การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษาถึงกระบวนการสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดง หาหลักแนวคิด และแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงในละครเวที และละครโทรทัศน์ในยุคเริ่มต้น ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของการแสดงอันเป็นที่นิยมของผู้ชมในแบบภูมิปัญญาไทยโดยแท้ โดยผลการวิจัยที่พบมีดังนี้

1. กระบวนการสื่อสารการแสดงระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง เป็นการถ่ายทอดหลักแนวคิด แนวทางฝึกซ้อมการแสดงจากผู้กำกับมาสู่นักแสดง โดยนักแสดงเป็นผู้รับสารเพียงด้านเดียว (passive receiver) นักแสดงไม่สามารถนำเสนอความคิดที่แตกต่าง ทำให้คุณลักษณะของการแสดงละครเวทีในยุคนั้น ถูกถ่ายทอดมาสู่การแสดงละครโทรทัศน์ในยุคต่อมา
2. การเข้าสู่บทบาททางการแสดงสำหรับผู้กำกับและนักแสดงในยุคนั้น นิยมใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก โดยควบคุมสีหน้ากิริยาท่าทางน้ำเสียงให้ออกมาดูเหมาะสมกับบทบาท และดูสวยงามสำหรับตัวพระตัวนาง เพื่อสร้างความนิยมจากผู้ชม มีการสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงให้ดูดีเหมาะสมกับนักแสดงแต่ละคน และการค้นหาต้นแบบทางการแสดงเพื่อใช้เป็นหลักในการดำเนินรอยตามความสำเร็จอย่างนักแสดงรุ่นพี่ นอกจากนี้ในบทที่มีความเข้มข้นทางอารมณ์สูง นักแสดงอาจใช้หลักการแสดงจากภายในโดยการสมมุติตนเองเป็นตัวละครนั้น ซึ่งเป็นวิธีการที่เกิดจากประสบการณ์ของนักแสดงที่มีความชำนาญ หรือใช้หลักของการแสดงจากภายนอกไปสู่ภายใน เป็นการคล้อยตามไปกับเรื่องโดยไม่รู้ตัว และสำหรับนักแสดงหน้าใหม่ผู้กำกับอาจใช้วิธีตำหนิว่ากล่าว ให้นักแสดงเกิดความเจ็บช้ำน้ำใจ เพื่อให้เกิดความรู้สึกภายในขึ้นมา

ภาควิชา	วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง	ลายมือชื่อนิสิต .....
สาขาวิชา	วาทวิทยา	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....
ปีการศึกษา	2546	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม .....

4385052028: MAJOR SPEECH COMMUNICATION

KEY WORD: DIRECTOR/ ACTOR / PERFORMANCE / STAGE DRAMA / TELEVISION DRAMA

KANOKPHAN CHINTNADILOK: THE COMMUNICATION BETWEEN DIRECTORS AND ACTORS IN THE PERFORMANCE OF STAGE DRAMA (1943-1953) AND TELEVISION DRAMA (1955-1976). THESIS ADVISOR: PROF. SURAPOL VIRULRUCK, Ph.D. ,147 pp. ISBN 974-17-4219-3

This qualitative research is aimed to study the communication process between drama director and actors, as well as to find the concepts and a means of rehearsing stage drama and TV drama. The findings reveal the conventional styles of acting, which was popular among thai viewers. The results are as followed:

1) The communication between director and actors is a one-way communication process. Actor were passive receivers. The Actors do not have a chance to give feedback while director explaining the concept and the process of rehearsing. The one-way communication process between director and actors in the factor in transferring the basic concepts of the conventional stage drama in the past to the TV drama in the present.

2) In order to understand each character's roles and to portray the role correctly, director and actors relied on the outer aspect of acting to control facial expressions, gestures, and voices using in the play. Actors tried to develop their unique acting style and also searching for their role model – who might be the former actors – in order to gain their popularity. In addition, actors also use the inner aspect of acting in the heavy emotional roles by imagines themselves as the particular character. The method derives from experiences. or it is the concept of outer to inner aspect of acting , actors also adapt this method obliviously while they are on the set.

Department speech communication and performing arts student's signature……

Field of study speech communication advisor's signature……

Academic year 2004 co-advisor's signature……

กิตติกรรมประกาศ

กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เป็นอย่างสูงที่ได้แนะแนวทาง ความกระจ่างด้านวิชาการสื่อสารการแสดง อันทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีคุณค่าเพิ่มขึ้นมา และกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์, รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำแนะนำดีๆ และความกรุณาที่มีให้กับผู้วิจัย

กราบขอบพระคุณคณาจารย์ ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อาจารย์ จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ ผู้จุดประกายความคิด และเป็นที่มาของแรงบันดาลใจในการคิดหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ ตลอดจนคณาจารย์คณะวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ทุกท่าน ที่ได้อุทิศแรงกายแรงใจในการประสิทธิ์ประสาทวิชาด้วยความทุ่มเท ซึ่งผู้วิจัยได้รับอย่างล้นเหลือและสามารถนำไปสร้างความก้าวหน้าทางอาชีพให้กับผู้วิจัย

ขอบพระคุณ ศิลปินผู้กำกับการแสดง นักแสดงละครทุกท่าน พี่วิโรจน์ เจ้แอน น้องอ้อย น้องต้อง แอ้ม บ่า สำหรับความช่วยเหลือในทุกๆด้าน และเป็นส่วนหนึ่งของการเดินทางไปสู่เป้าหมายทางวิทยานิพนธ์ ซึ่งผู้วิจัยคงไม่สามารถเดินทางเพียงลำพังได้ถ้าปราศจากผู้ร่วมทาง

ขอบคุณเพื่อนฝูงทุกคนที่คอยถามไถ่ด้วยความเป็นห่วง และเป็นแรงใจให้ผู้วิจัยเกิดมานะที่จะทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ให้สำเร็จ

กราบขอบพระคุณ คุณแม่ พี่เอก น้องอ้อ ญาติผู้ใหญ่ทุกท่าน และเงินภาษีทุกบาทของประเทศชาติ ที่ได้เป็นส่วนหนึ่งในการสนับสนุนให้ผู้วิจัยสำเร็จการศึกษาขั้นปริญญามหาบัณฑิต ผู้วิจัยขอสัญญาว่าจะนำความรู้ที่ได้รับไปใช้ในทางที่ถูกที่ควร และตอบแทนสังคมประเทศชาติต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ
กิตติกรรมประกาศ.....ฉ
สารบัญ.....ช
บทที่
1. บทนำ.....1
1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา.....1
1.2 วัตถุประสงค์.....23
1.3 ปัญหานำวิจัย.....23
1.4 ขอบเขตการวิจัย.....24
1.5 นิยามศัพท์.....24
1.6 ผลที่คาดว่าจะได้รับ.....25
2. แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....26
2.1 แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างบุคคล.....26
2.2 แนวคิดเรื่องการคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง.....29
2.3 แนวคิดเรื่องการเข้าสู่บทบาททางการแสดง.....33
3. ระเบียบวิธีวิจัย.....41
3.1 แหล่งข้อมูล.....41
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล.....41
3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล.....43
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล.....44
3.5 การนำเสนอข้อมูล.....45
4. ผลการวิจัย.....46
4.1 การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง.....46
4.2 นิยามการแสดง การคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง.....61
4.2.1 นิยามการแสดง.....61
4.2.2 การคัดเลือกนักแสดง.....63
4.2.3 ขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง.....66

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

4.3 หลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง.....73

4.3.1 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอก.....74

4.3.2 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายใน.....84

4.3.3 การเข้าสู่บทบาทโดยใช้ทั้งการแสดงจากภายนอกและภายใน.....91

5. สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....94

5.1 สรุปผลการวิจัย.....94

5.2 อภิปรายผล.....97

5.3 ข้อจำกัดการวิจัย.....102

5.4 ข้อเสนอแนะ.....102

รายการอ้างอิง.....103

ภาคผนวก.....106

ภาคผนวก ก 107

รูปภาพ 1 : ละครเวทีเรื่อง “ทะเลทม” ที่ศาลาเฉลิมไทย พ.ศ.2492.....108

รูปภาพ 2 : ซ้อมละครเวทีเรื่อง “กุหลาบดำ” ที่ศาลาเฉลิมไทย.....108

รูปภาพ 3 : ละครเวทีเรื่อง “สายโลหิต” ที่เฉลิมนคร พ.ศ.2493.....109

รูปภาพ 4 : ละครเวทีเรื่อง “สายโลหิต” 109

รูปภาพ 5 : ละครเวทีเรื่อง “คาเมน” ที่ศาลาเฉลิมไทย พ.ศ.2493.....110

รูปภาพ 6 : ละครเวทีเรื่อง “พันท้ายนรสิงห์”ที่หอประชุมธรรมศาสตร์ 110

รูปภาพ 7 : ระหว่างปี พ.ศ.2491 – 2495 ที่เฉลิมนคร.....111

รูปภาพ 8 : ศาลาเฉลิมไทย พ.ศ.2494.....111

รูปภาพ 9 : ละครเรื่อง “เมืองในหมอก” ที่เฉลิมนคร พ.ศ.2494.....112

รูปภาพ10 : ส.อาสนจินดา กับ สุพรรณ บูรณะพิมพ์.....112

รูปภาพ11 : ระหว่างปี พ.ศ. 2491 – 2495 ที่เฉลิมนคร.....113

รูปภาพ12 : ละครเวทีเรื่อง “เป็นไทต้องสู้” ที่เฉลิมชาติ พ.ศ.2497.....113

ภาคผนวก ข 114

รูปภาพ 13 : จำนง รังสิกุลและสมชาย มาลาเจริญ ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม...115

รูปภาพ 14 : อารีย์ นักดนตรี จากอิเหนา ตอน “บุษบาเสี่ยงเทียน”.....115

รูปภาพ 15 : อารีย์ นักดนตรี กับ ราฆพ โพธิเวส
ในสามก๊ก ตอน “ตั๋งโต๊ะหลงกลเตียวเสี้ยน.....116

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

รูปภาพ 16 : อารีย์ นักดนตรี ในละครพันทางเรื่องกากี.....116

รูปภาพ 17 : อารีย์ นักดนตรี และอาคม มกรานนท์ ในละครพันทางเรื่องกากี.....117

รูปภาพ 18 : ละครโทรทัศน์ในยุคแรก ออกอากาศไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ปี 2498.....117

รูปภาพ 19 : การแสดงสดผ่านห้องส่งไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ปี 2498.....118

รูปภาพ 20 : การแสดงละครในยุคแรกของไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม 118

รูปภาพ 21 : ละครเรื่อง"เจ้าสาวไม่สวย" 119

รูปภาพ 22: ละครจีนอิงประวัติศาสตร์เรื่อง "บูเช็กเทียน" 119

รูปภาพ 23 : ละครชีวิตเรื่อง "วิมานไฟ" 120

รูปภาพ 24 : ละครเรื่อง "ขอบรั้วริมวัง"ของพรานบูรพ์.....120

ภาคผนวก ค.....121

เรื่องย่อบ้านทรายทอง.....122

เรื่องย่อวนิดา.....123

เรื่องย่อพันท้ายนรสิงห์.....125

เรื่องย่อราชินีบอด.....127

เรื่องย่ออธิดาอสูร.....128

เรื่องย่อช้องนาง.....129

เรื่องย่อกลิ่นยี่โถแดง.....131

เรื่องย่อชาติหรือชู้.....133

เรื่องย่อนางกลางเมือง.....135

เรื่องย่อแม่ยอดชีวิต.....136

เรื่องย่อขวัญใจจอมสลัด.....138

เรื่องย่อดอกฟ้าในมือโจร.....140

เรื่องย่อสามก๊ก ตอนตั๋งโต๊ะหลงกลเตียวเสี้ยน.....142

เรื่องย่อละครชุดนุสรา.....143

เรื่องย่ออุปรากรนันทาเทวี.....144

เรื่องย่อพยานเดี่ยว.....145

เรื่องย่อทางขาดที่พะเยา.....146

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....147

บทที่ 1
บทนำ

1. ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ละครเวทีและละครโทรทัศน์ไทย ซึ่งได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบันนี้ อันมีรูปแบบการแสดงกระแสหลักที่เน้นการแสดงแบบออกท่าทางเหมือนจริงตามธรรมชาติ และดำเนินเรื่องด้วยวิธีการพูดเป็นหลักนั้น แต่เดิมมีวิวัฒนาการมาจากการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทย และการแสดงละครเวทีของตะวันตก เป็นการปรับเปลี่ยนนาฏศิลป์ไทยไปตามอิทธิพลที่ได้รับมาจากชาวตะวันตก เพื่อให้ถูกกับรสนิยมของผู้ชมในแต่ละยุคสมัย

นาฏศิลป์ไทยมีมาตั้งแต่สมัยน่านเจ้า สุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์ จนถึงสมัยปัจจุบัน แบ่งตามวิธีการแสดงได้แก่

ประเภทที่ 1 ละครรำแบบดั้งเดิมได้แก่ ละครชาตรี ละครนอก ละครใน โขนและละครรำ ละครที่ปรับปรุงขึ้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้แก่ ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ละครเสภา

ประเภทที่ 2 ละครร้องได้แก่ ละครร้องล้วน ๆ และละครร้องสลับพูด ละครสังคีต

ประเภทที่ 3 ละครพูดแบ่งออกเป็นละครพูดล้วนๆ ละครพูดสลับลำ และละครพูดคำฉันท์ [1]

ในยุคเริ่มแรกนั้น ละครไทยที่ได้รับรูปแบบอิทธิพลจากตะวันตกได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครร้อง และละครพูด ซึ่งละครทั้ง 3 ประเภทนี้ได้วิวัฒนาการมาเป็นละครสมัยใหม่ (modern drama) เริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการเปิดรับนำแนวคิด เทคโนโลยี ตลอดจนแบบแผนการศึกษาแบบตะวันตกมาใช้กับสังคมไทยเป็นอย่างมาก ซึ่งทำให้ศิลปะการแสดงละครตะวันตกได้เข้ามามี

---

[1] สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, การละครไทย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช, 2532), หน้า 94-164.

อิทธิพลต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทย เกิดเป็นละครไทยประยุกต์ขึ้นมาดังกล่าว และเป็นรากฐานของละครสมัยใหม่ในยุคต่อมา

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครรำที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระนริศฯ และเจ้าพระยาเทเวศร์ฯทรงช่วยร่วมมือกันนำการแสดงละครโอเปร่า (opera) ของตะวันตกซึ่งเป็นการแสดงที่เน้นการร้องเพลง มีการสร้างฉาก แสง สี เสียง รวมทั้งเครื่องแต่งกายที่เน้นความสมจริง ความตระการตา (spectacle) มาผสมผสานกับละครรำของไทย ด้วยการนำบทละครเช่นเรื่องอิเหนา รามเกียรติ์มาปรับปรุงเป็นบทร้องลำนำ ตัวละครมีการร้องรำการเจรจาด้วยตนเองไม่แยกผู้แสดงกับผู้ร้องพากย์ออกจากกัน ตลอดจนมีการสร้างฉาก แสง สี เสียง ให้เป็นละครโอเปร่าแบบรำไทยขึ้น ละครดึกดำบรรพ์จัดแสดงขึ้นครั้งแรกเมื่อวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2442 ในการต้อนรับเจ้าชายเฮนรี่ พระอนุชาของสมเด็จพระเจ้ากรุงปรัสเซีย [2]

ละครร้องหรือละครร้องสลับพูด ถือกำเนิดในช่วงของรัชกาลที่ 5 โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ได้ทรงตั้งโรงละครปรีดาลัยขึ้น และทรงปรับปรุงละครร้องแบบไทย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากละครโอเปร่าเช่นเดียวกับละครดึกดำบรรพ์มาจัดแสดง เพียงแต่เน้นไปที่การร้องเป็นหลัก และมีการแทรกบทพูดตลกขบขันเข้าไปบ้าง ตัวละครออกท่าทางประกอบบทในแบบสามัญชน เป็นธรรมชาติไม่เน้นการร่ายรำ ส่วนเพลงร้องก็ประดิษฐ์ขึ้นใหม่บ้างจากเพลงไทยเดิมบ้าง บทร้องของตัวละครทุกๆเพลง จะมีเสียงลูกคู่คอยร้องรับและตีกรับกำกับจังหวะอยู่ฉากหลังของเวที เนื้อเรื่องก็นำมาจากวรรณกรรมต่างชาติ และประวัติศาสตร์พงศาวดาร เช่น สุทธิรัก (ประพันธ์บท โดยประดิษฐ์อักษร) แปลงจากโรเมโอและจูเลียตของเชคสเปียร์ หรือ สาวเครือฟ้า (ประพันธ์บท โดยประดิษฐ์อักษร) แปลงจากมาดามบัตเตอร์ฟลาย อุปรากรของปุชชินี (Puccini) ชาวอิตาเลียน

ละครร้องได้ถูกปฏิรูปขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2469 โดยคณะพรานบูรพ์หรือละครจันทโรภาส ด้วยการเปลี่ยนจากตีกรับรับลูกคู่มาเป็นใส่เนื้อร้องเติมเข้าไปในเพลงไทยเดิม โดยไม่มีการเอื้อน กลายเป็นเพลงเนื้อเต็มเคล้าดนตรีและได้รับความนิยม มีคณะละครร้องหลายๆคณะนำ

---

[2] ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531), หน้า 119.

รูปแบบของพรานบูรพ์ไปใช้กับละครร้องจนเฟื่องฟูในปี 2474 ละครร้องแบบใหม่นี้อาจเรียกได้ว่าเป็นจุดกำเนิดของละครเพลงในสมัยปัจจุบัน [3]

ละครพูดมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ทว่าไม่เป็นที่แพร่หลายนัก ผู้นำละครพูดมาสู่สังคมไทยอย่างแท้จริงคือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งดำรงพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธสยามมงกุฎราชกุมาร ทรงสำเร็จการศึกษาและเสด็จกลับประเทศไทยแล้ว ทรงตั้งทวีปัญญาสโมสรที่สวนสราญรมย์ มีการแสดงละครพูดแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตก ประชาชนมีความสนใจต่อละครประเภทนี้อย่างมาก เพราะเห็นว่าเป็นของแปลกและแสดงได้ง่าย การแสดงดำเนินเรื่องด้วยวิธีพูด ตัวละครแสดงท่าทางตามธรรมชาติประกอบบทบาทไปตามเนื้อเรื่อง ไม่ต้องใช้เวลาในการฝึกฝนเป็นเวลานานๆเหมือนละครรำ ไม่ต้องมีดนตรีหรือการร้องเพลงแต่มีฉากและเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง เรื่องที่นำมาแสดงอาจแต่งขึ้น หรือดัดแปลงมาจากเรื่องของต่างประเทศ ซึ่งในรัชสมัยของพระองค์กล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของละครพูด [4]

อนึ่งละครพูดแต่เดิมนั้นควรมีรากฐานมาจากจำอวดและตลกโขนละคร จำอวดนั้นเป็นละครพูดออกมุขตลกสั้นๆ ส่วนตลกโขนมักเป็นกาก หรือตัวเขน หรือตัวพลทหาร หรือเสนาแล้วแต่จะเรียก และการแสดงโขนละครเปิดโอกาสให้ตลกแสดงได้อย่างเต็มที่ในช่วงหนึ่งที่เหมาะสม ซึ่งน่าจะเป็นแรงจูงใจข้อหนึ่งของพระราชดำริในรัชกาลที่ 5 เรื่องการจัดแสดงละครพูด [5]

ทั้งละครดึกดำบรรพ์ ละครร้องและละครพูด ต่างได้รับอิทธิพลมาจากละครตะวันตกและนับได้ว่าเป็นต้นแบบของละครสมัยใหม่แบบต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ละครพูด นับเป็นแนวทางหลักอันหนึ่งในการพัฒนามาสู่ละครสมัยใหม่ ซึ่งเน้นการแสดงสมจริงตามธรรมชาติอย่างในปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[3] กอบกุล อิงคุทานนท์, ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ษรฉัตร, 2542), หน้า 47-50.

[4] พระยาสุนทรพิพิธ, อ้างถึงใน สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, การละครไทย, หน้า 155.

[5] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 212.

ละครพูดซึ่งเดิมอาจกล่าวได้ว่า เป็นละครหลวงเพราะกำเนิดจากในรั้วในวังและเล่นกันในวงแคบ ได้เริ่มขยายตัวพัฒนาการออกเป็นละครเวทีซึ่งจัดแสดงสำหรับประชาชนทั่วไป ในสมัยรัชกาลที่ 7 เมื่อปี 2476 โดยพระนางเธอลักษมีลาวัณ ได้ทรงฟื้นฟูละครปรีดาลัยของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ขึ้นใหม่ เรียกว่าคณะละครปรีดาลัยใหม่ และนำออกสู่มหาชนโดยใช้ตัวแสดงชายจริงหญิงแท้เป็นสำคัญ ในช่วงนั้นภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทย ตลอดจนละครร้องคณะดังๆ เช่นแม่เลื่อน บุนนาค พรานบูรพ์ ยังได้รับความนิยมอย่างสูงอยู่ จนกระทั่งช่วงระหว่างสงครามเอเชียมหาบูรพา (พ.ศ. 2484-2488) มหรสพต่างๆเริ่มซบเซาเนื่องจากภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาไม่ได้ ภาพยนตร์ไทยขาดแคลนฟิลม์ผลิต จึงเป็นยุคทองของละครเวที [6]

<u>ความเป็นมาและลักษณะโดยรวมของละครเวที</u>

ในช่วงระหว่างสงครามเอเชียมหาบูรพา พ.ศ. 2484-2488 และช่วงหลังจากสงครามสงบมหรสพของไทยในขณะนั้นเกิดการหยุดชะงักไป ไม่ว่าจะเป็นการขาดแคลนภาพยนตร์จากต่างประเทศหรือการขาดแคลนฟิลม์ผลิตของภาพยนตร์ไทย ซึ่งถือว่าเป็นมหรสพที่กำลังได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในหมู่ประชาชน มีการนำภาพยนตร์ต่างๆกลับมาฉายใหม่ซ้ำไปซ้ำมา ภาพยนตร์ที่สร้างใหม่โดยประเทศเยอรมันและญี่ปุ่นก็เป็นภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อทางการเมือง จึงเป็นโอกาสให้ละครเวที เข้ามาครองความนิยมจากประชาชนแทนมหรสพอื่นๆ

ในช่วงนั้นจอมพลแปลก พิบูลสงครามซึ่งเป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ.2481-2487) ได้มีนโยบายที่จะทำให้ประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่แสดงถึงความเจริญก้าวหน้า อาทิเช่น การประกาศให้ประชาชนทุกคนต้องสวมหมวก เลิกกินหมาก ตลอดจนห้ามมิให้มีการแสดงลิเกซึ่งถือว่าเป็นมหรสพชั้นล่าง ให้เปลี่ยนมาเล่นรำวงแทน ซึ่งเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ละครเวทีเข้ามาแทนที่ความนิยมต่อจากลิเก โดยมีเพลงรำวงที่แต่งเนื้อร้องสะท้อนสังคมในยุคนั้นไว้ดังนี้

---

[6] กอบกุล อิงคุทานนท์, <u>ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9</u>, หน้า 55-59.

"พ.ศ.แปดสิบห้า นายกฯมีคำสั่ง
ลิเกหมดสมัย หนุ่มสาวไทยมาเล่นรำวง" [7]

แม้ว่าในช่วงระหว่างสงครามจะมีการทิ้งระเบิด จากฝ่ายสัมพันธมิตรทั้งกลางวันและกลางคืน ผู้ชมก็ยังนิยมออกจากบ้านมาดูละคร ละครเวทีที่มีชื่อเสียงและทำให้ประชาชนชื่นชอบละครเวทีเป็นอย่างมาก คือ เรื่องพันท้ายนรสิงห์ ซึ่งจัดแสดงโดยคณะศิวารมณ์ ที่ศาลาเฉลิมกรุง พ.ศ. 2487 ซึ่ง สุวัฒน์ วรดิลก ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

"เฉลิมกรุง พันท้ายเล่น ละครเขาเล่นเฉลิมกรุงส่วนมาก เป็นโรงที่ได้มาตรฐาน หนังญี่ปุ่นดนตรีที่ไปเล่นมักจะเป็นเฉลิมกรุง ถ้าดนตรีก็มีนิวโอเดี้ยน พัฒนากรเล่นดนตรีสลับ ปีแปดเจ็ด พันท้ายนรสิงห์คนฮิตมาก แน่นแบบสุริโยทัย" [8]

ความสำเร็จของละครเวทีเรื่องพันท้ายนรสิงห์ ทำให้เกิดกระแสความนิยมของละครเวทีขึ้นในหมู่ประชาชน และเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เกิดคณะละครขึ้นตามมาเป็นจำนวนมากหลังจากสงครามโลกสงบลง

ละครเวทีมีลักษณะที่คล้ายกับละครเวทีตะวันตก เน้นดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนา การแสดงที่มีการออกท่าทางสมจริงใกล้เคียงธรรมชาติ นิยมสอดแทรกเพลงร้องแบบไทยสากลเข้าไป เพื่อช่วยเสริมสร้างอารมณ์ในขณะแสดง ซึ่งผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องด้วยตนเอง บางคณะก็มีการแทรกระบำเข้าไปด้วย มีการสร้างฉาก แสง สี เสียงให้ดูตระการตา และที่สำคัญใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายจริงหญิงแท้ ซึ่งแต่เดิมนั้นการละครไทยจะแสดงด้วยผู้ชายล้วนหรือผู้หญิงล้วน จึงนับเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นกับละครไทยในขณะนั้น

ด้วยความริเริ่มของเสี่ยก๊ก (บัณฑูร องควิสิษฏ์) ผู้สร้างโรงหนังแกรนด์ คิงส์ ควีนส์บริเวณวังบูรพา และเจ้าของโรงหนังเพชรเอ็มไพร ที่ต้องการปฏิวัติให้มีละครเวที แสดงโดยชายจริงหญิงแท้

---

[7] อาจินต์ ปัญจพรรค์, บอมบ์กรุงเทพฯ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2541), หน้า 100-101.

[8] สัมภาษณ์ สุวัฒน์ วรดิลก, 18 สิงหาคม 2544.

เข้ามาครองความนิยมแทนละครร้อง คณะละครเวทีนี้มีชื่อว่า คณะวิจิตรเกษม และต่อมาจึงเกิดคณะละครอื่นๆ ตามมาในช่วงระหว่างสงคราม เช่น คณะศิวารมณ์, เทพศิลป์, อัศวินการละคร เป็นต้น ในช่วงแรกๆ นั้น ละครส่วนใหญ่มักจะเล่นกันที่โรงละครศาลาเฉลิมกรุง และศาลาเฉลิมนคร ซึ่งจุที่นั่งได้ทั้งหมดประมาณ 800-1,000 ที่นั่ง ราคาค่าตั๋วสำหรับที่นั่งชั้นดีที่สุด ประมาณ 12 บาท ชั้นสอง 8 บาท และชั้นต่ำสุด 4 บาท และเมื่อหลังสงครามโลกสงบลง พ.ศ. 2488 ละครเวทีรุ่งเรืองมาก จึงเกิดคณะละครขึ้นตามมาอีกมากมายเช่น คณะผกาวลี, เกียรติเกษม, เทพไทย, สุปรีดี, นิยมไทย, อมรพิมาน, ศรีศิลปิน เป็นต้น ในปี พ.ศ. 2492 ศาลาเฉลิมไทยเปิดให้มีการแสดงละครเวที ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่โรงละครศาลาเฉลิมกรุงได้เปลี่ยนไปเป็นโรงภาพยนตร์ ศาลาเฉลิมไทยซึ่งเป็นโรงละครใหม่มีความทันสมัยจุที่นั่งได้มากถึง 1,200-1,500 ที่นั่ง จึงเป็นโรงละครที่ได้รับความนิยม มีคณะละครดังๆ สลับหมุนเวียนมาแสดงอยู่เป็นประจำ ในช่วงนี้ราคาค่าตั๋วขยับขึ้นมา ที่นั่งชั้นหนึ่งขึ้นมาเป็น 20 บาท ประมาณเทียบเท่าข้าวสาร 1 ถังในสมัยนั้น กลุ่มคนดูจึงอยู่ในฐานะระดับชนชั้นกลาง เช่น กลุ่มนิสิตนักศึกษา กล่าวได้ว่าละครเวทีเป็นมหรสพที่กลุ่มผู้ชม มีพื้นฐานทางสังคมที่ดี มีระดับขึ้นมา เมื่อเทียบกับมหรสพประเภทอื่นที่ได้รับความนิยมในหมู่ประชาชนทั่วไป เช่น ลิเก ลำตัด เป็นต้น

การแสดงละครเวทีเป็นศิลปะที่ต้องใช้พลังกาย พลังเสียงของนักแสดง เพื่อที่จะสื่อสารการแสดงของตนไปยังผู้ชมในโรงละคร ที่มีจำนวนมากกว่าหนึ่งพันคน โดยเฉพาะผู้ชมที่อยู่แถวหลังให้เกิดความเข้าใจตลอดจนเกิดอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราว การแสดงละครเวทีต้องแสดงทั้งภาพและเสียงออกมา เพื่อให้การแสดงใหญ่เพียงพอที่ผู้ชมจะสามารถเข้าใจกันอย่างทั่วถึง แม้แต่การสนทนากันของตัวละคร นักแสดงต้องหันหน้าเข้าหาผู้ชม เพื่อแสดงให้ผู้ชมเห็นมากกว่าพูดกับผู้แสดงโดยไม่สนใจผู้ชม ดังที่สุวัฒน์ วรดิลก กล่าวว่า

“ละครเวทีต้องจำไว้ว่ามันต้องเว่อร์ มันต้องเล่นเหนือธรรมดา คนไหนแอ๊คมากเขาถึงเรียกว่านักนี่บทละคร เล่นบทละครคงเก่ง เว่อร์ แต่ความจริงจำเป็นต้องเว่อร์ เพราะคนดูข้างหลัง...ละครเวทีต้องทุบโต๊ะ กระทืบเท้า คนถึงจะรู้ว่าโกรธ ถ้าไม่ คนที่นั่งข้างหลังไม่รู้เลย กัดฟันจนหัก เพราะฉะนั้นเมื่อละครเวทีพูดคนต้องฟัง คนพูดต้องหันมาหาคนดูเพื่อพูดให้คนดูฟัง” [9]

[9] เรื่องเดียวกัน.

สำหรับการแสดงละครเวทีในแบบไทยนั้น แม้จะเริ่มให้ความสำคัญกับความสมจริงมากขึ้น แต่สื่อสารให้เกิดความชัดเจนไปสู่ผู้ชมนั้นสำคัญมากกว่า ด้วยการแสดงละครเวทีแบบไทยนั้นเป็นการแสดงที่เกินจริง (over actiing) เต็มไปด้วยท่าทาง กิริยาที่มากกว่าการแสดงออกของผู้คนตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นลีลาการแสดงที่แตกต่างจากการแสดงละครเวทีแบบตะวันตก ที่นิยมใช้วิธีการเพิ่มพลังทางการแสดง (exaggerate acting) การแสดงแบบนี้จะยังคงท่าทาง กิริยาที่ดูเป็นธรรมชาติมากกว่า เนื่องด้วยเป็นการตีความบทละครที่เหมือนเดิม แต่ใช้ร่างกายและเสียงขยายการแสดงออกมาให้มากกว่าเดิม

ละครเวทีได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างสูงนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2486 เป็นต้นมา และได้ให้กำเนิดศิลปินนักแสดงที่มีชื่อเสียงมีความสามารถมากมาย ซึ่งดารานักแสดงภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จเป็นดารายอดนิยม หลายคนมักจะเคยผ่านการแสดงละครเวทีมาแล้วทั้งสิ้น [10] เช่น สุพรรณ บูรณะพิมพ์, ส.อาสนจินดา, กัณฑรีย์ นาคประภา, และสุรสิทธิ์ สัตยวงษ์

สุพรรณ บูรณะพิมพ์ กล่าวถึงการแสดงละครเวทีว่า “ถ้าหากผ่านละครเวทีแล้วจะแสดงทุกอย่างได้ ยกเว้นละครรำเพราะละครรำเป็นศิลปะเฉพาะ ถ้าผ่านละครเวทีไปเล่นหนัง ละครทีวีอะไรเล่นได้ทั้งนั้น” [11] เนื่องเพราะละครเวทีเป็นศิลปะการแสดงที่ต้องใช้พลังกายพลังเสียงอย่างสูงที่จะทำให้ผู้ชมในแถวหลังสามารถรับรู้เข้าใจในการสื่อสารของนักแสดง ตลอดจนการแสดงที่เกิดขึ้นสดๆ ความต่อเนื่องของระยะเวลาที่นักแสดงต้องเล่นติดต่อกันไปจนจบเรื่อง เหล่านี้ทำให้นักแสดงต้องผ่านการฝึกซ้อมอย่างหนักหน่วง เพื่อป้องกันการผิดพลาดในขณะแสดงต่อหน้าผู้ชม และทำให้นักแสดงเกิดความชำนาญ มีทักษะการใช้เสียงและร่างกายที่ดีติดตัวนักแสดงไป สามารถนำไปเป็นพื้นฐานประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่นๆได้ไม่ยาก

ละครเวทีในยุคนั้น แม้จะมีการแสดงที่ใช้การพูดการออกท่าทางอย่างเป็นธรรมชาติ แต่ก็เป็นการแสดงที่ใช้วิธีบอกบทละครให้นักแสดงได้ยินในขณะแสดง แม้ว่าจะมีนักแสดงหลายคนนิยม

---

[10] จุรี โอศิริ, โลกของจุรี โอศิริ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สามสี, 2542), หน้า 92.

[11] ไม่ปรากฏผู้เขียน, “ตำนานนักแสดงในยุค ละครเวที รุ่งเรือง,” ใน สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ราชินีแห่งการละคร (กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย และอมรินทร์การพิมพ์, ม.ป.ป.), หน้า 181.

ท่องบทเพื่อให้เกิดความสมจริง แต่การบอกบทละครก็ยังเป็นที่นิยมอยู่ในขณะนั้น โดยคนบอกบทจะขึ้นต้นหัวของบทสนทนาให้

เนื่องจากละครเวทีเป็นการแสดงสดต่อหน้าคนดูนับร้อยนับพัน ซึ่งโอกาสที่จะแสดงผิดพลาดนั้นมีได้ไม่ยากเลย ดังนั้นนักแสดงหน้าใหม่จะต้องผ่านการฝึกซ้อมอย่างหนักเพื่อให้เกิดความผิดพลาดน้อยที่สุดในขณะแสดงจริง ดังที่อำนวย กลัสนิมิ ได้ทำการฝึกซ้อม สุรสิทธิ์ สัตยวงษ์ ในขณะที่เริ่มเข้าสู่วงการ

"ถามว่าทำไมครู พันท้ายนรสิงห์ 3 เดือนผมยืนจำกระดานในห้องเล็กเฉลิมกรุงได้แล้ว บอกมึงยังไม่เคยเล่น ไปยืนบนเวทีเมื่อไร ไฟส่องหน้าเมื่อไรคนเป็นพันๆนั่งจ้อง อย่าอวดเก่งว่าร้องเพลงได้มึงร้องอยู่ในพรรคพวก แต่นี้มึงไปยืนอยู่ให้เขาจ้องเขาพร้อมที่จะซอบตบมือให้ หรือโห่หรือฮาปาความชำนาญกับความเคยชินจะพาตัวมึงรอด" [12]

ในการฝึกซ้อมการแสดงนี้ ผู้กำกับการแสดงจะกำหนดทิศทางการเดิน ตำแหน่งการยืนให้นักแสดงอย่างชัดเจน การฝึกซ้อมอย่างหนักจะทำให้นักแสดงสามารถแสดงสดอยู่บนเวที โดยไม่ลืมตำแหน่งของตนเอง และที่สำคัญไม่ลืมว่าตนเองต้องแสดงอย่างไร

ในละครเวทีแม้จะเน้นการสร้างฉากที่มีมิติ มีการวางเป็นลำดับหน้าหลัง แต่เป็นการจัดเพื่อผู้ชมเพียงด้านเดียว วัสดุที่ใช้สร้างด้วยไม้อัด มีความแข็งแรง และใช้เครื่องประกอบฉากที่ดูสมจริง แต่ในฉากไกลๆหรือของประกอบฉากบางอย่างจะใช้ภาพวาดเขียนแทนเช่น ทุ่งนา หรือต้นไม้ โดยแบ่งฉากออกเป็นตอนๆสำหรับสลับสับเปลี่ยน เพื่อให้เกิดความสมจริงตามเรื่องราว และใช้ม่านคั่นหน้าฉากสำหรับการเปลี่ยนฉากแต่ละครั้ง ฉากในละครเวทีนี้แม้จะเน้นที่ความสมจริงมากขึ้นตามแบบอย่างตะวันตก แต่ฉากโดยรวมก็ยังคงลักษณะของการสมมุติ

โปรแกรมการแสดงละครของทุกคณะ โดยเฉลี่ยจะเล่นเรื่องละ 13 วันโดยเริ่มจากวันอังคารไปสิ้นสุดวันอาทิตย์ของสัปดาห์ที่ 2 วันจันทร์เป็นวันซ้อมใหญ่ เวลาที่ทำการแสดงมีสองรอบคือรอบบ่าย

---

[12] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

14.00 น. และรอบค่ำ 19.30 น. วันหยุดเพิ่มรอบเช้า 10.00 น. ซึ่งแต่ละคณะละครที่มีชื่อเสียงก็จะมีการซ้อมย่อยในคณะเฉลี่ย 2 สัปดาห์ถึง 1 เดือน เนื่องจากมีงานแสดงรออยู่อย่างต่อเนื่อง [13]

ละครเวทีเริ่มเสื่อมความนิยมลงในปี พ.ศ. 2496 เนื่องจากการกลับมาของภาพยนตร์ต่างประเทศ และการเข้ามาแทนที่ของภาพยนตร์ไทย ทำให้โรงละครหลายแห่งได้เปลี่ยนมาเป็นโรงภาพยนตร์แทน เช่น ศาลาเฉลิมไทยเปลี่ยนมาเป็นโรงภาพยนตร์ในปี พ.ศ. 2496 และนักแสดงละครเวทีส่วนใหญ่ได้หันไปแสดงภาพยนตร์ไทยแทน

<u>เนื้อหาของบทละครเวที</u>

เนื้อเรื่องของละครเวทีในยุคนั้น เป็นลักษณะของเมโลดราม่า (melodrama) คือมีการสร้างโครงเรื่องที่ดูเกินจริง เต็มไปด้วยความบังเอิญ ตัวละครมักจะได้รับความทุกข์ทรมาน เคราะห์กรรมซ้ำเติมอยู่ตลอดทั้งเรื่อง เพื่อเร้าอารมณ์ของผู้ชมให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร แต่จะจบเรื่องราวด้วยความสุขหรือความสำเร็จของตัวละครเอก หรือไม่ก็จบแบบโศกนาฏกรรม การจากพรากด้วยความตาย ตัวละครเอกมักจะมาจากฐานะชาติตระกูลที่สูงส่ง เช่น มีเชื้อพระราชวงศ์ หรือ สืบเชื้อสายมาจากขุนนางชั้นผู้ใหญ่ นอกจากนี้บทบาทของตัวละครมักจะเป็นแบบมิติเดียว (flat character) คือตัวละครที่เป็นคนดีก็จะดีมาก ตัวละครที่เป็นคนร้ายก็จะร้ายมาก แนวของบทละครจะมีหลากหลายแนว เช่น แนวประวัติศาสตร์ แนวชีวิตรัก แนวผจญภัย เป็นต้น ซึ่งในละครแต่ละเรื่องก็มักจะมีตัวตลกตามพระตามนางเพื่อเพิ่มสีสันให้กับเรื่องราว ดังที่ สุวัฒน์ วรดิลก ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

"โดยมากติดคน เขาชอบตลก การแสดงตลกมีตลกสลับฉาก ติดตามพระติดตามนางขาดไม่ได้ คณะจอก, สมพงษ์ พงษ์มิตร, ล้อต๊อก ต้องมีรัก มีรบ และมีหัวเราะ สามสี่อันเป็นหลักมีครบ เศร้าก็ต้องมี ต้องมีพร้อม เน้นอารมณ์เป็นหลัก" [14]

---

[13] สัมภาษณ์ สุวัฒน์ วรดิลก, 18 สิงหาคม 2544.

[14] เรื่องเดียวกัน.

ละครเวที นอกจากจะเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงที่เป็นผู้ชายและผู้หญิงเล่นจริงแล้ว ยังมีลักษณะการดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนาที่ใช้กับในชีวิตจริง หรือตามความเหมาะสมกลมกลืนกับธรรมชาติ และมีการแทรกระบำบทเพลง สำหรับให้ตัวเอกร้องอยู่ตลอดทั้งเรื่องซึ่งในละครหนึ่งเรื่องก็อาจจะมีเพลงร้องตั้งแต่ 4-10 เพลง ระยะเวลาในการแสดงต่อเรื่องประมาณ 3-4 ชั่วโมง ในระหว่างเปลี่ยนฉากจะมีนักร้องมาร้องเพลงหน้าม่านคั่นเวลามิให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเบื่อ ในการเปลี่ยนฉากแต่ละครั้งก็จะคั่นด้วยเพลงหน้าม่าน 1 หรือ 2 เพลง แล้วแต่ระยะเวลาที่ใช้ในการเปลี่ยนฉาก ซึ่งในละครหนึ่งเรื่องจะมีการเปลี่ยนฉากแสดงประมาณ 5-6 ฉาก เพราะถ้าใช้ฉากมากกว่านี้จะทำให้เกิดความยุ่งยากในการจัดการ ดังที่อำนวย กลัสนิมิ นำเรื่องพันท้ายนรสิงห์ของพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคลมาทำเป็นละครเวที โดยปรับลดฉากให้น้อยลง เพื่อให้ง่ายต่อการเปลี่ยนฉาก

“เราก็เอามาทำทั้ง 9 ฉาก เราบอกว่า 9 ฉาก เล่นไม่ไหวหรอก อย่างมากก็ 6 ฉาก ต้องซ้ำฉากมันถึงจะไหว ไม่งั้น มันไม่ใช่โรงที่จะเลื่อนเข้ามานี่ มันต้องมีที่ตั้ง มีที่เก็บฉากทั้งหลายทั้งปวงนี่ ที่คล่องตัวเป็นระเบียบ” [15]

นักประพันธ์ในยุคนั้นที่จะมาเขียนบทละครเวทีมีอยู่ไม่มากนัก ส่วนใหญ่จะมาจากนักเขียนนวนิยายเป็นหลัก อาทิเช่น สุวัฒน์ วรดิลก, ศักดิ์เกษม หุตาคม (อิงอร), สด กูรมะโรหิต, กุมุต จันทร์เรือง, ยาขอบ, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล, แก้ว อัจฉริยกุล (แก้วฟ้า), ส. อาสนจินดา เป็นต้น ซึ่งนักเขียนบทละครเวทีหลายคนได้เขียนเรื่องให้คณะละครอื่นๆ โดยใช้นามของนักเขียนผี หรือนามปากกาอื่นแทน

บทละครเวทีในช่วงนั้นมักจะมีความยาวสำหรับแสดงตั้งแต่ 3-4 ชั่วโมง ซึ่งในช่วงหลังๆ แต่ละคณะละครจะแข่งกันในด้านความยาว บางเรื่องอาจยาวถึง 5 ชั่วโมง เนื้อหาก็จะคล้ายๆกัน เนื่องจากมีนักเขียนเพียงไม่กี่คน และมีการดำเนินตามรอยความสำเร็จของละครเรื่องเก่าๆ ละครเวทีที่ได้รับความชื่นชอบจากผู้ชมและถูกนำมาแสดงซ้ำใหม่ มีอาทิเช่น บ้านทรายทอง ประพันธ์โดย ก. สุรางคนางค์, วนิดา ประพันธ์โดย วรรณสิริ, พันท้ายนรสิงห์ ประพันธ์โดย พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล , ราชินีบอด ประพันธ์โดย สุวัฒน์ วรดิลก, ธิดาอสูร ประพันธ์โดย สุวัฒน์ วรดิลก เป็นต้น

---

[15] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

เนื้อหาของละครเวที ค่อนข้างจะวนเวียนอยู่ในแนวทางที่ใกล้เคียงกัน คือเป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตที่ออกจะเกินจริง เช่นการพลัดพรากของคนรุ่นพ่อรุ่นแม่ที่ทำให้ลูกหลานต้องกลับมาเจอกัน รักกันหรือขัดแย้งกัน ตัวพระเอกมักจะมีสาวสวยมาหลงรักมากมายและสาวสวยเหล่านี้ก็เป็นปัญหาที่ทำให้เกิดความขัดแย้ง เข้าใจผิด การสร้างสถานการณ์ที่ดูเกินจริง เช่น ภูเขาไฟระเบิด และบุคลิกของตัวละครที่มักแสดงออกเพียงด้านเดียว

<u>ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในละครเวที</u>

ในยุคนั้นผู้ที่เข้ามาเป็นผู้กำกับการแสดง มักจะมีพื้นฐานมาจากการแสดงสายอื่น เช่น ภาพยนตร์ ละครพันทาง หรือนาฏศิลป ส่วนการเข้ามาเป็นนักแสดงนำได้นั้น นักแสดงส่วนใหญ่มักจะเข้ามาเรียนรู้จากสถานะเล็กๆก่อนเช่น การเป็นนักร้องเพลงหน้าม่านก่อนที่การแสดงจะเริ่ม หรือการเล่นละครพันทาง นาฏศิลป์ไทย และเมื่อผู้กำกับเห็นแววทางการแสดง เมื่อมีบทบาทที่เหมาะสม ผู้กำกับก็จะให้ลองแสดงดู โดยดูความสามารถด้านอื่นๆประกอบด้วยว่าควรจะเล่นในบทใดได้บ้าง เช่น ในการแสดงละครเรื่องเงือกน้อย ของคณะผกาวลี ชูศรี มีสมมนต์ ได้กล่าวถึงครูลัดดา สารตายน ผู้กำกับการแสดงว่าท่านได้สร้างลูกศิษย์ของท่านเด่นดังไปในแนวทางที่ ”พรสวรรค์” กำหนดมาให้อย่างเต็มภาคภูมิ เช่นพรสวรรค์ของ สวลี ผกาพันธุ์ ทำให้ได้เป็นนางเอกมีชื่อของคณะ ก็เพราะสวลีสามารถแสดงพร้อมกับร้องเพลงได้ด้วย ขณะที่ชูศรี มีสมมนต์ ได้รับบทตลกเล่นเป็นคนแก่เป็นย่าของเงือกน้อย นุ่งกระโปรงบาน สวมแว่นสายตาอย่างคนแก่ ตามลักษณะและความสามารถ [16]

ผู้กำกับและนักแสดง ในยุคนั้นมีมากมายหลายคน ลักษณะการทำงานส่วนใหญ่ของนักแสดงมักจะแสดงอยู่กับคณะละครที่สร้างให้เขามีชื่อเสียง แต่ก็สามารถไปเล่นให้คณะละครอื่นได้ ผู้กำกับและนักแสดงที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นมีมากมาย อาทิเช่น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[16] ชูศรี มีสมมนต์, <u>กว่าจะได้เป็นชูศรี</u> (กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, 2536), หน้า 14.

ผู้กำกับการแสดง

อำนวย กลัสนิมิ (เนรมิต)	คณะศิวารมณ์
ทวี ณ บางช้าง (มารุต)	คณะศิวารมณ์
ลัดดา สารตายน	คณะผกาวลี
พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล	คณะอัศวินการละคร
พร้อมสิน ศรีบุญเรือง (พันคำ)	คณะเทพศิลป์

นักแสดง

ส.อาสนจินดา (สมชาย)	สุพรรณ บูรณะพิมพ์
สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์	กัณฑรีย์ นาคประภา
ฉลอง สิมะเสถียร	จุฑารัตน์ จินรัตน์
ทัต เอกทัต (ประวัติ ผิวเผือก)	สวลี ผกาพันธุ์ (เชอร์รี่ เศวตนันท์)
อุโฆษ จันทร์เรือง	พรรณี สำเร็จประสงค์
วสันต์ สุนทรปักษิณ	มนัส บุญเกียรติ
วลิต สนธิรัตน์	มารศรี อิรางกูร ณ อยุธยา
อดิศักดิ์ เศวตนันท์	วิไลวรรณ วัฒนพานิช
ชาลี อินทรวิจิตร	ยุวดี จันทร์เรือง
สมควร กระจ่างศาสตร์	รัตนาภรณ์ อินทรกำแหง
เฉลิม บุณยเกรียติ	ชูศรี มีสมมนต์
ทักษิณ แจ่มผล	สมจิตร ทรัพย์สำรวย
สุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม	พจนีย์ โปร่งมณี
จอก ดอกจัน	วันดี พุกชาญค้า
จำรูญ หนวดจิ๋ม	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี
อบ บุญติด	ยุวนุช ฤกษ์ยามดี
สมพงษ์ พงษ์มิตร	ฯลฯ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแสดงละครเวทีในยุคนั้น ไม่มีโรงเรียนที่ทำการฝึกสอนการแสดงแบบมาตรฐานตะวันตก มีเพียงโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ที่ได้สอดแทรกการแสดงแบบละครพูดไว้ในละครรำ หรือในละครพันทาง ซึ่งนักเรียนจะได้ร่วมแสดงอยู่เป็นประจำอยู่แล้ว การเข้าสู่วงการแสดงละครเวทีจะมีที่มาที่แตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการเข้ามาโดยการแนะนำของผู้ใหญ่ การเปลี่ยนจากการแสดงนาฏศิลป์หรือภาพยนตร์มาเป็นละครเวที การถูกทาบทามให้มารับบทตัวเอก เนื่องจากรูปร่าง หน้าตาที่เหมาะสม หรือการมาสมัครกับคณะละครด้วยตนเอง เป็นต้น ซึ่งนักแสดงส่วนใหญ่จะไม่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงมาก่อน การเรียนรู้ ฝึกซ้อมการแสดงจะได้มาจากครูหรือผู้กำกับการแสดงซึ่งมีอยู่ไม่กี่คน นอกจากนี้นักแสดงเหล่านี้ก็จะหมุนเวียนผลัดเปลี่ยนไปแสดงให้กับคณะละครต่างๆ และได้ฝึกซ้อมการแสดงกับผู้กำกับการแสดงจากต่างคณะ

<u>การเข้ามาสู่ละครโทรทัศน์</u>

ละครเวทีเริ่มเสื่อมความนิยมลงในปี พ.ศ. 2496 ผู้กำกับและนักแสดงส่วนใหญ่หันไปกำกับและแสดงภาพยนตร์ไทย 16 ม.ม. แทน ระหว่างนี้ในช่วงที่จอมพลแปลก พิบูลสงคราม กลับมาเป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ. 2491-2500) มีนโยบายที่จะพัฒนาประเทศให้มีความเจริญทัดเทียมอารยประเทศ ปี พ.ศ. 2494 จอมพลแปลก พิบูลสงคราม ได้เดินทางไปเยือนประเทศต่างๆ ทั้งในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ได้สังเกตเห็นประเทศต่างๆมีการจัดบริการส่งวิทยุโทรทัศน์ขึ้นเป็นบริการสาธารณะ ช่วยพัฒนาด้านการศึกษา การแพทย์ การอุตสาหกรรมและอื่นๆ จึงมีแนวคิดที่จะจัดตั้งสถานีวิทยุโทรทัศน์ และด้วยความเห็นชอบของคณะรัฐมนตรี ในปี พ.ศ. 2495 จึงได้ก่อตั้งบริษัทไทยโทรทัศน์ จำกัด ให้กรมประชาสัมพันธ์เป็นผู้ถือหุ้นบริษัทในนามของรัฐบาล พร้อมด้วยรัฐวิสาหกิจและบริษัทเอกชน [17]

วันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2498 จอมพลแปลก พิบูลสงคราม ได้เป็นประธานในพิธีเปิดสำนักงานและที่ทำการสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ในช่วงแรกๆที่ทำการออกอากาศนั้น ในส่วนของการแสดงจะเป็นละครรำ, ละครพูดพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ห้ามาแสดง จนกระทั่งเข้า

---

[17] พิชัย วาสนาส่ง, “โทรทัศน์กับดาวเทียม,” ใน <u>ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนงรังสิกุล</u> (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538), หน้า 29-31.

ปีที่ 2 ของการเปิดสถานีจึงได้จัดให้มีละครชีวิตแนวใหม่ ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับละครเวทีคือ เป็นการแสดงที่ใช้บทสนทนาในชีวิตประจำวัน หรือการพูดโต้ตอบตามปกติ ออกท่าทางการแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ ในช่วงนั้นยังไม่มีการบันทึกเทป จึงต้องแสดงสดถ่ายทอดออกอากาศไป ใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ และอาจมีการสอดแทรกบทเพลงสำหรับให้ตัวเอกร้องในขณะแสดงเช่นเดียวกับละครเวที ซึ่งเพลงร้องเหล่านี้มักจะใช้กับละครรูปแบบใหญ่ หรือเป็นแนวประวัติศาสตร์ ละครพันทาง เป็นต้น จะเห็นได้ว่าพื้นฐานของละครโทรทัศน์นั้นสืบเนื่องมาจากละครเวที ที่เปลี่ยนสถานที่จากการแสดงในโรงละครมาเป็นการแสดงในโรงถ่ายหรือห้องส่ง

ในการแสดงละครเวที ผู้แสดงจำเป็นต้องใช้พลังกายพลังเสียงให้มากกว่าปกติ เพื่อที่จะสื่อสารการแสดงของตนไปยังผู้ชมที่อยู่แถวหลังได้ เมื่อเป็นการแสดงละครโทรทัศน์ แม้ว่าพื้นฐานการแสดงจะไม่ต่างจากละครเวที คือเป็นการแสดงสดเช่นเดียวกับละครเวทีที่ใช้บทสนทนา การออกท่าทางใกล้เคียงกับชีวิตจริงหรือใกล้เคียงกับธรรมชาติ แต่เนื่องจากเทคโนโลยีของกล้องที่สามารถปรับเปลี่ยนขนาดภาพ ทำให้ผู้ชมสามารถใกล้ชิดเห็นสีหน้าแววตาของนักแสดงได้ชัดเจน และคุณภาพของไมโครโฟน ไมค์บูมเพียงตัวเดียวสามารถปรับให้รับเสียงได้รอบทิศทาง รับเสียงได้กว้างและชัดเจนกว่า ทำให้การแสดงละครโทรทัศน์สามารถแสดงให้เป็นธรรมชาติได้มากกว่า คือไม่จำเป็นต้องใช้เสียงพูดดังๆ หรือการออกท่าทางที่มากมาย ดังเช่น สุพรรณ บูรณะพิมพ์ นักแสดงละครเวทีกล่าวไว้ถึงการเปลี่ยนมาแสดงละครโทรทัศน์ว่า

“เล่นละครเวทีมันโอเว่อร์แอ๊ค เพราะมันเผื่อคนที่ดูอยู่ข้างหลัง ละครเวทีเล่นแบบ (แสดงท่าทางประกอบ) อุ๊ยต๊าย…ตกใจ… คือเราต้องมีทั้งภาพทั้งเสียงออกมา เมื่อฉันเล่นละครโทรทัศน์แรกๆ ฉันติดนะ โอเว่อร์แอ๊ค ติดแล้วก็ดู มีคนวิจารณ์ว่า สุพรรณนี่ถ้าลดโอเว่อร์สักหน่อยก็คงจะดี ฉันก็รู้ว่าคงจะดี คือว่าเคยอ้าปากเห็นฟันหมดทั้งปาก ก็อ้าน้อยหน่อย” [18]

สำหรับละครโทรทัศน์ซึ่งรับพื้นฐานการแสดงมาจากละครเวที ลักษณะของฉากยังคงใกล้เคียงไม่แตกต่างจากละครเวทีนักทั้งตัวโครงสร้าง และวัสดุที่ใช้ทำฉาก มีเพียงพื้นที่ที่ใช้วางฉากที่มี

---

[18] ไม่ปรากฏผู้เขียน, “ตำนานนักแสดงในยุคละครเวทีรุ่งเรือง,” ใน สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ราชินีแห่งการละคร (กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย และอมรินทร์การพิมพ์, ม.ป.ป.), หน้า 181.

ขนาดเล็กกว่า และการวางมุมของฉากให้เห็นรอบด้านมากขึ้น เนื่องจากการเปลี่ยนมุมกล้อง ซึ่งสามารถถ่ายให้เห็นมุมของฉากหลายๆด้านได้ ยกเว้นฉากหลังที่เป็นภาพไกลๆยังคงใช้ภาพวาดแทน เช่นเดียวกับละครเวที การวางของประกอบฉากต้องใช้ของจริงเช่น ต้นไม้หรือกองฟาง เพื่อให้สามารถเห็นมิติเมื่อเปลี่ยนมุมกล้องมาอีกด้าน ดังนั้นการสร้างฉากในละครโทรทัศน์จึงต้องปรับให้ใกล้เคียงกับมุมมองการเห็นตามความเป็นจริงมากกว่าละครเวที ซึ่งอารีย์ นักดนตรี ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

"ละครเวทีมันแบนๆ เห็นด้านเดียว ฉากละครโทรทัศน์มันเห็นหลายด้าน เพราะกล้องมันจะต้องวิ่งตลอด ต้องใกล้เคียงความจริง ครึ่งวงกลม ไม่ว่าจะเป็นบ้าน ห้องรับแขก ต้องให้ใกล้เคียงความจริง มุมมีความหลากหลายมากกว่า" [19]

การเปลี่ยนฉากในละครโทรทัศน์ โดยทั่วไปจะไม่เกิน 4 ฉาก หรือถ้าในเรื่องสั้นความยาวประมาณ 30 นาที ก็อาจจะใช้ฉากเพียง 1 หรือ 2 ฉากเท่านั้น เนื่องจากลักษณะของห้องส่งที่มีขนาดเล็ก การจัดเก็บปรับเปลี่ยนฉากไม่ค่อยสะดวกนัก ซึ่งระหว่างการเปลี่ยนฉากกล้องจะตัดไปที่โฆษณาขายสินค้าที่อยู่ใกล้ๆกัน เป็นการโฆษณาถ่ายทอดสดเช่นเดียวกัน ดังนั้นผู้เปลี่ยนฉากจึงต้องระวังมิให้เกิดเสียงรบกวนเข้าไปในขณะโฆษณา

เครื่องรับโทรทัศน์ตามบ้านประชาชนในช่วงแรกๆ ยังมีอยู่จำกัด เนื่องจากเป็นของใหม่มีราคาแพง ในปีแรกของการดำเนินงานมีเครื่องรับโทรทัศน์ประมาณ 500 เครื่อง ต่อมาในปี 2 มีประมาณ 2,000 เครื่อง จนถึงปีที่ 11 (พ.ศ. 2509) ของการดำเนินการมีเครื่องรับโทรทัศน์อยู่ประมาณ 200,000 เครื่อง ประกอบกับสัญญาณการแพร่ภายนอกอากาศยังคงจำกัดอยู่ในรัศมีแค่ 50 กิโลเมตร ดังนั้นการออกอากาศจึงอยู่แค่ในเขตพระนครหรือชานเมืองเท่านั้น

แม้ว่าในช่วงแรกๆของการเปิดสถานี จะมีจำนวนเครื่องรับโทรทัศน์อยู่ไม่มากนัก ทว่าประชาชนก็สามารถหาดูรายการหรือละครได้จากตามร้านกาแฟ หรือตามบ้านที่เปิดให้มีการเสียเงินเพื่อเข้าชมโทรทัศน์ โดยเฉพาะละครโทรทัศน์ที่สามารถเรียกร้องให้ประชาชนมาสนใจโทรทัศน์ และติดละครกันไปทั่วเมือง ดังที่ อารีย์ นักดนตรี กล่าวว่า

---

[19] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 29 สิงหาคม 2544.

"ในสมัยนั้นถ้าวันใดมีละครเรื่องขุนศึกของช่อง 4 แล้วรับรองว่าคนจะไม่ไปไหน เพราะจะนั่งเฝ้าหน้าจอดูขุนศึกกัน เคยมีคนเล่ามาว่าบ้านแถวชานเมือง 2-3 หลังในละแวกนั้น จะเอาโทรทัศน์มาตั้งและเก็บเงินค่าดู ปรากฏว่ามีบ้านอยู่หลังหนึ่งคนดูมากมายจนนอกชานบ้านทรุด" [20]

การผลิตโทรทัศน์ในช่วงแรกๆ นั้น จะผลิตโดยพนักงานในสถานี และเมื่อละครโทรทัศน์ได้รับความนิยมมากขึ้น ทางสถานีจึงเปิดบริการให้บุคคลภายนอกสามารถตั้งคณะละคร ผลิตละครให้กับสถานี หรืออาจจะร่วมมือระหว่างคนในกับคนนอกสถานีตั้งคณะละครขึ้นมา แต่ละคณะละครจะแสดงเฉลี่ยเดือนละครั้ง คณะละครโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น มีอาทิเช่น

1. คณะชื่นชุมนุมศิลปิน จัดโดยของ อดิศักดิ์ เศวตนันท์ และ สวลี ผกาพันธุ์ ซึ่งต่อมาได้ขยายเครือข่ายไปจัดละครให้กับช่อง 7 สนามเป้าด้วย
2. คณะกัญชลิกา โดย ฉลอง สิมะเสถียร และ กันฑรีย์ นาคประภา
3. คณะวิม อิทธิกุล นักประพันธ์ผู้เขียนบทโทรทัศน์ให้กับช่อง 4 บางขุนพรหม
4. คณะสุข หฤทัย เป็นหัวหน้าคณะละครวิทยุกมลพิศมัยที่มีชื่อเสียง ต่อมาเปลี่ยนชื่อคณะละครเป็น คณะสันติพงศ์
5. คณะปรัศนีรมย์ โดย ถาวร สุวรรณ และ ปรีชา พิบูลเวช
6. คณะพลายมงคล โดย พลโท ม.ล. ขาบ กุญชร และสินีนาฏ โพธิเวช
7. คณะนาฏศิลป์สัมพันธ์ โดย สัมพันธ์ พันธุ์มณี
8. คณะ 67 การละคร โดย ชาติ (สักกะ) จารุจินดา ซึ่งอยู่ในแผนกฉากโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม

ละครโทรทัศน์ได้รับความนิยมไม่น้อยไปกว่าละครเวทีที่เคยรุ่งเรือง จะเห็นได้ว่ามีคณะละครโทรทัศน์เกิดขึ้นมากมาย นอกจากองค์ประกอบพื้นฐานของละครเวทีและละครโทรทัศน์ที่เหมือนกันยังมีการนำบทละครเวที ตลอดจนศิลปิน ผู้กำกับการแสดง นักแสดงจากละครเวทีเข้ามาสู่วงการละครโทรทัศน์ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าละครเวทีเป็นต้นแบบของละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม ที่ส่งต่อมา

---

[20] อารีย์ นักดนตรี, "รากฐานการผลิตและฟื้นฟูละครของคุณจำนง รังสิกุล," ใน ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538), หน้า 195.

ละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้รับความนิยมต่อเนื่องมาจนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2519 จึงเริ่มมีการบันทึกเทปโทรทัศน์กันมากขึ้น อันส่งผลให้ลักษณะเฉพาะบางอย่างของละครเวทีหายไป ความสดความต่อเนื่อง การแก้ปัญหาเฉพาะหน้าเหล่านี้สามารถจัดการได้ด้วยการตัดต่อเทปโทรทัศน์ และในปีเดียวกันนี้ได้โทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้เปลี่ยนชื่อมาเป็น ไทยทีวีสี ช่อง 9 และโอนกิจการไปให้ อ.ส.ม.ท. ดำเนินงานต่อไปเมื่อวันที่ 9 เมษายน 2520 [21]

<u>เนื้อหาของบทละครโทรทัศน์</u>

โดยรวมแล้ว เนื้อหาของละครโทรทัศน์ยังคงได้รับอิทธิพลมาจากละครเวทีอยู่ไม่น้อย เนื้อหาส่วนใหญ่ยังคงวนเวียนอยู่กับ ความรัก โศกรันทด เน้นอารมณ์มากกว่าความสมจริงของเรื่องราว ความขัดแย้งของเรื่องจะค่อนข้างรุนแรง ตัวละครมีลักษณะแบบ Flat Character คือจะเป็นคนดีหรือไม่ก็ร้ายไปเลยด้านเดียว และเรื่องราวเต็มไปด้วยความบังเอิญ แม้ว่าจะมีการสร้างเนื้อหาให้มีความหลากหลายมากขึ้นก็ตาม แต่โดยรวมแล้วละครโทรทัศน์ ยังคงดำเนินตามรอยทางความสำเร็จของละครเวที

ในปีแรกของการเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม จะมีแต่ละครรำและละครพูด ในปีต่อมาจึงมีการแต่งบทละครสมัยใหม่ (ลักษณะเดียวกับละครเวทีประชาชน) โดยให้ ประหยัด ศ. นาคะนาท แต่งขึ้นใหม่ เรื่องแรกคือ สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน ซึ่งเป็นเรื่องสั้น 15 นาที ออกอากาศเมื่อวันที่ 5 มกราคม 2499 [22] จากนั้นมาจึงเริ่มมีการเขียนละครโทรทัศน์ขึ้นสำหรับใช้แสดงตามมามากขึ้น นักเขียนที่นิยมแต่งเรื่องขึ้นใหม่ในยุคนั้น ได้แก่ วิม อิทธิกุล, สุข หฤทัย (เทพ สุทธิพงษ์), อาจินต์ ปัญจพรรค์, ถาวร สุวรรณ, อังกูล บุรานนท์ ฯลฯ ซึ่งนักเขียนเหล่านี้ยังไม่มีประสบการณ์ในการเขียนบทละครมาก่อน เนื้อเรื่องและรูปแบบการเขียนจึงเป็นการคิดริเริ่มจากความเข้าใจส่วนตัวของนักเขียนเอง

---

[21] เสริม เชยสงวน, “ประวัติโทรทัศน์ไทย,” ใน <u>ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล</u> (กรุงเทพฯ:อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538), หน้า 29.

[22] ประหยัด ศ.นาคะนาค, อ้างถึงใน กอบกุล อิงคุทานนท์, <u>ละครเวทีสมัยใหม่ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9</u>, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ษรฉัตร, 2542), หน้า115.

จนเมื่อปี พ.ศ. 2500 จำนวนละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศก็เพิ่มถึงร้อยกว่าเรื่องต่อปี ละครส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องจบในตอนเดียว ใช้เวลาประมาณ 30-120 นาที ออกอากาศเป็นประจำทุกสัปดาห์หรือทุกเดือน เฉลี่ยสัปดาห์หนึ่งจะมีละครออกอากาศ 3-4 เรื่อง ต่อมาจึงเพิ่มเป็น 5 เรื่อง และทุกเดือนเป็นละครรายการสุดท้าย มีเนื้อหาหลากหลาย เช่น แนวชีวิต ประวัติศาสตร์ สืบสวน ตลก เป็นต้น

ในช่วงนั้นคุณจำนง รังสิกุล ผู้อำนวยการบริษัทไทยโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม ในขณะนั้นเกิดความคิดว่า น่าจะนำละครเวทีที่เคยได้รับความนิยมมาแสดงทางโทรทัศน์ จึงให้ สวลี ผกาพันธุ์ ขออนุญาต ครูลัดดา สารตายน นำละครเรื่อง ความพยาบาท ของคณะผกาวลี มาแสดงออกอากาศในปี พ.ศ. 2499 ซึ่งก็ได้รับความนิยมอย่างสูงจากผู้ชม จากนั้นจึงมีการนำละครเวทีมาแสดงในโทรทัศน์อีกมากมาย อาทิเช่น ดรรชนีนาง , บ้านทรายทอง, แผ่นดินของเรา, วนิดา, หนึ่งในร้อย, คำสาบาน, ผู้ชนะสิบทิศ, สามก๊ก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการนำนวนิยายทำเป็นละครโทรทัศน์ รวมถึงนักเขียนบทละครเวทีที่มาเขียนละครโทรทัศน์ อาทิเช่น รพีพร (สุวัฒน์ วรดิลก), อิงอร (ศักดิ์เกษม หุตาคม), แก้วฟ้า (แก้ว อัจฉริยะกุล) เป็นต้น

การรับผู้เขียนบทจากละครเวทีเข้ามา ประกอบกับการนำเรื่องราวที่เคยแสดงในละครเวทีมาทำให้เนื้อหาส่วนใหญ่ของละครโทรทัศน์ยังคงวนเวียนอยู่กับ ความรัก โศกรันทด เน้นอารมณ์มากกว่าความสมจริงของเรื่องราว ความขัดแย้งของเรื่องจะค่อนข้างรุนแรง ตัวละครมีลักษณะมิติเดียว (flat character) และเรื่องราวเต็มไปด้วยความบังเอิญ แต่โดยรวมแล้วละครโทรทัศน์ ยังคงดำเนินตามรอยทางความสำเร็จของละครเวทีดังที่ เพาวิภา ภมรสถิตย์ ได้ทำการศึกษาวิจัยและพบว่า ในช่วงพ.ศ. 2498-2500 ละครโทรทัศน์เริ่มจะมีแนวรักใคร่ (romance) มากที่สุด ซึ่งละครแนวนี้มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชนชั้นสูง ชั้นกลาง และจบลงอย่างมีความสุขในตอนท้ายเป็นส่วนมากซึ่งละครแนวนี้ยังคงเป็นที่นิยมเรื่อยมา [23]

---

[23] เพาวิภา ภมรสถิตย์, ความสัมพันธ์ระหว่างละครโทรทัศน์กับสังคมไทย, (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528), หน้า 81-83

เนื้อหาของละครโทรทัศน์ค่อนข้างจะใกล้เคียงกับเนื้อหาในละครเวที ซึ่งผู้เขียนบทละครโทรทัศน์รุ่นใหม่ยังคงได้รับอิทธิพลในการสร้างเรื่องมาจากผู้เขียนบทละครเวที ที่เข้ามามีบทบาทในละครโทรทัศน์ กล่าวได้ว่าเนื้อหาละครโทรทัศน์ยังคงดำเนินตามรอยทางความสำเร็จของละครเวที อย่างไรก็ตามเนื้อหาของบทละครโทรทัศน์ ค่อนข้างจะมีความหลากหลายมากกว่าละครเวที ซึ่งนักเขียนรุ่นใหม่ก็พยายามจะสร้างเรื่องราวให้ดูสมจริงมากยิ่งขึ้น

ด้วยองค์ประกอบต่างๆที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากละครเวที ทำให้ละครโทรทัศน์แม้จะมีเนื้อหาที่หลากหลายเน้นความสมจริงมากขึ้น แต่ก็ยังคงลักษณะของละครเวทีไว้คือ โดยส่วนใหญ่โครงเรื่องยังมีลักษณะไม่ยึดติดความสมเหตุสมผล เป็นเรื่องของความรักที่ต่างชนชั้น และมักเกิดสถานการณ์ที่ประจวบเหมาะหรือบังเอิญอยู่ตลอดทั้งเรื่อง โดยเน้นการเร้าอารมณ์ของเรื่องเป็นหลัก อันเป็นลักษณะของละครเวทีที่ถ่ายทอดต่อเนื่องมายังละครโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม

<u>ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในละครโทรทัศน์</u>

การแสดงละครในช่วงแรกเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมนั้น ยังไม่มีผู้กำกับการแสดง นักแสดงหลายๆคนจะช่วยกันดูแลรับผิดชอบในส่วนการแสดงของตน โดยมีผู้เขียนบทละครมาคอยให้คำปรึกษาหรือช่วยตีความความรู้สึกนึกคิดของตัวละครให้ นักแสดงจะเป็นเจ้าหน้าที่ภายในช่อง 4 บางขุนพรหม เช่น สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์, นวลละออ ทองเนื้อดี, ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัฒน์, เย็นจิตต์ สัมมาพันธ์ เป็นต้น เนื่องจากนักแสดงอาชีพที่มีชื่อเสียงในขณะนั้นเกิดความคิดต่อต้านละครโทรทัศน์เพราะกลัวจะมาแย่งความนิยมจากคนดูไป

จนกระทั่งในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2499 จำนง รังสิกุล (ผู้อำนวยการบริษัทไทยโทรทัศน์) ซึ่งรู้จักกับอดิศักดิ์ เศวตนันท์ สามีของสวลี ผกาพันธุ์ ซึ่งเคยอยู่กับคณะละครเวทีผกาวลี จึงได้ชักชวนให้ทั้ง 2 คน มาตั้งคณะละคร ชื่อคณะชื่นชุมนุมศิลปิน นำบทละครเวทีมาแสดงออกอากาศทางโทรทัศน์เรื่องความพยาบาท และได้เชิญครูลัดดา สารตายน มาเป็นผู้กำกับ ผู้ร่วมแสดงก็มี ส.อาสนจินดา, สวลี ผกาพันธุ์ หลังจากนั้นโดยการชักชวนของ สวลี ผกาพันธุ์ และ ส.อาสนจินดา ทำให้ศิลปินหลายคนจากละครเวทีซึ่งหันไปแสดงภาพยนตร์ หันมาสนใจเข้าร่วมงานนักแสดงหนุ่มสาวของโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม นักแสดงจากละครเวทีที่มาแสดงละครโทรทัศน์ มีอาทิเช่น ฉลอง สิมะเสถียร, กันฑรีย์ นาคประภา, วลิต สนธิรัตน์, สมจิตร ทรัพย์สำรวย, กำจาย รัตนดิลก, สุพรรณ บูรณะพิมพ์,

สาหัส บุญหลง, จำรูญ หนวดจิ๋ม, สุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม, มนัส บุญเกียรติ, ศรีนวล แก้วบัวสาย, เป็นต้น ซึ่งอารีย์ นักดนตรี กล่าวว่าศิลปินจากละครเวทีเข้ามาร่วมแสดงกับนักแสดงของทางโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม มีสัดส่วนใกล้เคียงกัน [24]

นอกจากนี้ เมื่อเริ่มมีผู้กำกับการแสดง นักแสดงละครเวทีหลายคนก็หันมาเป็นผู้กำกับละครโทรทัศน์ อาทิเช่น ฉลอง สิมะเสถียร, ทัต เอกทัต, กัณฑรีย์ นาคประภา, สุพรรณ บูรณะพิมพ์ และผู้กำกับจากละครเวที เช่น ครูลัดดา สารตายนต์, ครูมารุต (ทวี ณ บางช้าง) ซึ่งทำให้นักแสดงจากโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้รับต้นแบบทางการแสดงจากเหล่านักแสดงละครเวที และเมื่อนักแสดงจากโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ขึ้นมาเป็นผู้กำกับ ก็มีการส่งถ่ายคุณลักษณะดังกล่าวไปยังนักแสดงรุ่นต่อมา ซึ่ง อารีย์ นักดนตรี กล่าวถึงการก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับการแสดงว่า

"ถ้าพูดไปก็นับว่าโชคดี คือ ค่อยๆ ก้าวเข้ามาทีละ Step เพราะฉะนั้น ภูมิมันจะแน่นมาก พวกเราจะก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับการแสดงได้กันประมาณ 80 เปอร์เซ็นต์ พวกที่เล่นไม่เก่งก็มาเป็นผู้กำกับไม่ได้" [25]

การเข้ามาของนักแสดงโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ส่วนใหญ่จะก้าวเข้ามาแสดงในบทบาทเล็กๆก่อน เพื่อให้คุ้นเคยและเรียนรู้การแสดงจากนักแสดงรุ่นพี่ก่อน ถ้ามีแววการแสดงที่ดีก็จะมอบบทบาทที่สำคัญให้ เช่น บทพระเอก นางเอก ตัวอย่างเช่น กำธร สุวรรณปิยะศิริ ก่อนที่จะขึ้นมาเล่นบทเป็นพระเอก "เสมา" ในเรื่องขุนศึก (กำกับการแสดงโดย ทัต เอกทัต นักแสดงรุ่นพี่จากละครเวที) ต้องประเดิมเรื่องแรกด้วยเรื่อง พระเจ้าไทยหลวง ซึ่งออกมาพูดเพียง 2-3 ประโยค แล้วจึงได้ขึ้นมาแสดงบทพระเอกในละครเล็กๆ เรื่อง มาร์โคโปโลกับกุไลข่าน แสดงคู่กับ อารีย์ นักดนตรี [26]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[24] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 29 สิงหาคม 2544.

[25] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 22 กุมภาพันธ์ 2544.

[26] อารีย์ นักดนตรี, "รากฐานการผลิตและฟื้นฟูละครของคุณจำนง รังสิกุล," ในตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล, หน้า 192-193.

การฝึกซ้อมการแสดงในช่วงแรกๆที่ออกอากาศซ้อมอยู่ประมาณ 1 เดือน ก่อนแสดงออกอากาศ และค่อยๆลดเหลือ 1 สัปดาห์ก่อนแสดง จนกระทั่งเหลือ 1 วันก่อนแสดงจริง เนื่องจาก ปริมาณละครที่เพิ่มมากขึ้น ทำให้นักแสดงต้องแสดงละครอยู่หลายเรื่องต่อเดือน

ในปี พ.ศ. 2499 เกิดโรงเรียนนาฏศิลป์ไทยทีวีช่อง 4 โดยให้ครูสัมพันธ์ พันธุ์มณี เป็นผู้ควบคุมการฝึกสอน โดยใช้ลูกหลานของพนักงานในบริษัทออกมาเรียนรำนาฏศิลป์ อาทิ สุทธาริณี สิทธิไชย (ลูกสาว สมจิตต์ สิทธิไชย), ปรัชญานี ไชยเจริญ (หลาน อารีย์ นักดนตรี), ศิริกมล เปรมเสถียร, กรรณิกา ธรรมเกษร (ลูกสาวเพื่อน สัมพันธ์ พันธุ์มณี) ซึ่งเด็กๆ เหล่านี้ หลายคนต่อมาก็ก้าวขึ้นมาเป็นนักแสดงรุ่นต่อไปของโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม นอกจากนี้ทางบริษัทยังรับพนักงานใหม่ๆ เข้ามาและผลักดันให้มาร่วมแสดงละครโทรทัศน์หลายคน นอกเหนือไปจากนักแสดงจากละครเวที ซึ่งนักแสดงหน้าใหม่ที่รับเข้ามาแสดงละครโทรทัศน์ของช่อง 4 บางขุนพรหม ตั้งแต่ พ.ศ. 2498-2519 ได้แก่

สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์
สมจินต์ ธรรมทัต
นินารถ ช่ำชองยุทธ
กำธร สุวรรณปิยะศิริ
ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัฒน์
ท้วม ทรนง (ชูชีพ ช่ำชองยุทธ)
เทิ่ง สติเฟื่อง (บรรยง เสนาลักษณ์)
อาคม มกรานนท์
ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา
ชาติ (สักกะ) จารุจินดา
นฤพันธ์ ดุริยะพันธุ์
อารีย์ นักดนตรี
เย็นจิตต์ สัมมาพันธ์
สินีนาฏ โพธิเวช
นวลละออ ทองเนื้อดี
ดาเรศร์ ศาตะจันทร์
ดวงดาว อาษากิจ
ทรงศรี เทวคุปต์
ศิริพร วงศ์สวัสดิ์
กรรณิกา ธรรมเกษร
นันทวัน เมฆใหญ่
นงลักษณ์ โรจนพรรณ
กนกวรรณ ด่านอุดม
สุพรรณี ปิยะศิรานนท์
ฉันทนา ธาราจันทร์
ฯลฯ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเข้ามาสู่วงการแสดงละครโทรทัศน์นั้น มีทั้งนักแสดงที่มาจากละครเวที และพนักงานของบริษัทไทยโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหมในสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งไม่มีการฝึกสอนการแสดงที่เป็นกิจลักษณะ มีเพียงโรงเรียนสอนนาฏศิลป์ที่สอนไปทางด้านการรำแบบแผน สำหรับนักแสดงจากละครเวทีเมื่อเข้ามาสู่วงการแสดงละครโทรทัศน์ ล้วนเป็นกำลังสำคัญต่อวงการละครโทรทัศน์ เป็นต้นแบบให้กับนักแสดงหน้าใหม่ และสำหรับนักแสดงหน้าใหม่ในละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่จะก้าวขึ้นมาจากสถานะเล็กๆ การรับบทบาทเป็นตัวประกอบก่อนที่จะขึ้นมาแสดงเป็นตัวเอก เพื่อเรียนรู้ทักษะความเข้าใจทางด้านการแสดง ตลอดจนการฝึกซ้อมที่ได้รับการเคี่ยวเข็ญจากผู้กำกับ นักแสดงรุ่นพี่ เหล่านี้ทำให้นักแสดงหลายคนก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับการแสดง ซึ่งนักแสดงจากละครเวทีเหล่านี้เป็นกำลังสำคัญในการเข้ามาแสดงละครโทรทัศน์ เป็นต้นแบบให้กับนักแสดงหน้าใหม่ๆ และส่งต่อไปยังนักแสดงรุ่นต่อไป

<u>มูลเหตุจูงใจ</u>

อาจกล่าวได้ว่าละครเวทีเป็นพัฒนาการของละครสมัยใหม่อย่างในปัจจุบันโดยแท้ แม้ว่ารูปแบบการแสดงออกที่เน้นการแสดงแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ จะได้รับมาจากตะวันตกก็ตาม ทว่าโดยเนื้อแท้หรือวิธีคิดยังเป็นแบบไทยๆ คือยังไม่มีการนำแนวคิด ทฤษฎีของการละครตะวันตกมาเผยแพร่ในหมู่นักการละครชาวไทย ไม่ว่าจะเป็นการสร้างมาตรฐานการฝึกฝนการแสดง หรือการถ่ายทอดอย่างเป็นระบบการเรียนการสอน แต่จะเป็นไปในลักษณะของการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดประสบการณ์จากนักแสดง ผู้กำกับหรือครู

ลักษณะของการแสดงละครเวทีได้ถ่ายทอดมาสู่ละครโทรทัศน์ ซึ่งทำให้ลักษณะการฝึกซ้อมการแสดงของละครโทรทัศน์เป็นไปในลักษณะเดียวกับละครเวที คือยังคงเป็นการถ่ายทอดวิธีการแสดงตามแบบภูมิปัญญาไทย จากผู้กำกับสู่นักแสดง จากนักแสดงที่ก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับสู่นักแสดงรุ่นต่อไป เป็นการเรียนรู้ในขณะฝึกซ้อมการแสดง หรือในลักษณะที่เรียกว่าครูพักลักจำอย่างไม่เป็นแบบแผน

ในพุทธศักราช 2508 ได้มีการพัฒนาละครเวทีตามแนวคิดทฤษฎีตะวันตก โดยอาจารย์สดใส พันธุมโกมล เป็นผู้ยกร่างหลักสูตรวิชาศิลปะการละคร เปิดเป็นคณะอักษรศาสตร์ แผนกวิชาการละคร เป็นการศึกษาการละครตามมาตรฐานตะวันตก โดยใช้ชื่อเรียกว่า ละครสมัยใหม่ (modern drama) ซึ่งได้รับความนิยมอยู่ในหมู่นักศึกษา จนกระทั่ง พ.ศ. 2521 ภัทราวดี ศรีไตรรัตน ได้ปฏิวัติการละครขึ้นใหม่ ด้วยการเปลี่ยนแปลงไม่ให้มีการบอกบทนักแสดง ส่งผลให้คณะละครอื่นๆ

ปรับตัวตามกันมา เป็นการนำการแสดงละครสมัยใหม่ ตามแนวคิดทฤษฎีตะวันตกเข้ามาสู่วงการละครโทรทัศน์อย่างเต็มตัว มีการตั้งโรงเรียนสอนการแสดงอย่างเป็นระบบมาตรฐานตะวันตกขึ้นมากมาย ซึ่งทำให้ในปัจจุบันนี้ทั้งการละครเวทีและละครโทรทัศน์ของไทยเต็มไปด้วยการแสดงในลักษณะของละครสมัยใหม่

จะเห็นได้ว่าประวัติศาสตร์ของละครไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก นับตั้งแต่ละครเวทีมาถึงละครโทรทัศน์ ก่อนที่ละครสมัยใหม่จะเข้ามามีบทบาทต่อวงการละครไทยอย่างเต็มตัวนั้น มีแนวคิดการแสดงหรือการฝึกซ้อมการแสดงที่คิดค้นขึ้นจากภูมิปัญญาไทย โดยผู้กำกับการแสดงหรือครูจากหลายๆ คณะละคร และถ่ายทอดมาสู่นักแสดงรุ่นแล้วรุ่นเล่า ซึ่งหลักแนวคิดทางการแสดงดังกล่าวนี้ ไม่มีการจัดตั้งโรงเรียนที่จะทำการฝึกสอนเช่นในการแสดงละครสมัยใหม่ตามแบบตะวันตก ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะทำการรวบรวมหลักแนวคิดของการแสดงละครในแบบภูมิปัญญาไทย เพื่อเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งของการละครไทยก่อนที่จะสูญหายไป ให้อนุชนรุ่นหลังใช้เป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าศาสตร์ทางด้านการแสดงต่อไป

2. วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) ให้ได้มาซึ่งแนวคิด และการฝึกซ้อมการแสดง

3. ปัญหานำวิจัย

การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิด และแนวทางฝึกซ้อมในการแสดงอย่างไร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. ขอบเขตการวิจัย

มุ่งศึกษาที่การเข้าสู่การเป็นตัวละคร และการเข้าสู่อารมณ์ทางการแสดงของตัวละคร ซึ่งเกิดจากการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในขณะซ้อมการแสดง ทั้งในการแสดงละครเวทีระหว่าง พ.ศ. 2486-2496 อันเป็นช่วงที่มีคณะละครเป็นจำนวนมาก และการแสดงละครผ่านทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหมระหว่าง พ.ศ. 2498-2519 อันเป็นช่วงเวลาที่มีการนำละครเวทีมาจัดแสดงผ่านทางสื่อโทรทัศน์ จนถึงปีที่เริ่มนิยมบันทึกเทปโทรทัศน์ และเป็นปีที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้เปลี่ยนชื่อมาเป็นสถานีโทรทัศน์ ช่อง 9

5. นิยามศัพท์

5.1 การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดง หมายถึง คำแนะนำของผู้กำกับการแสดงหรือครู ในการถ่ายทอดวิธีการแสดงแก่นักแสดง การแลกเปลี่ยนความคิดทางการแสดงระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง หรือระหว่างนักแสดงและนักแสดง ทั้งในส่วนของวัจนภาษา และอวัจนภาษา เพื่อให้ได้มาซึ่งหลักแนวคิดและแนวทางปฏิบัติในการแสดงอันนำไปสู่การเป็นตัวละคร และความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ทางการแสดง ที่ได้รับการยอมรับจากผู้ชม เช่น การแสดงเป็นพระเอก ผู้กำกับการแสดงมีหลักแนวคิดในการสร้างลักษณะตัวละครให้กับนักแสดงอย่างไร ผู้กำกับการแสดงมีแนวทางการสร้างลักษณะตัวละครให้กับนักแสดงอย่างไร และในการแสดงอารมณ์โศกเศร้า ผู้กำกับการแสดงมีหลักแนวคิดให้นักแสดงแสดงอย่างไร ผู้กำกับการแสดงมีแนวทางการฝึกซ้อมนักแสดงอย่างไร ทั้งนี้นักแสดงได้แสดงความคิดแลกเปลี่ยนอย่างไร เพื่อให้นักแสดงสามารถเข้าถึงการเป็นตัวละคร และอารมณ์ทางการแสดงได้อย่างเป็นที่ยอมรับจากผู้ชม

5.2 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอก หมายถึง การแสดงที่ใช้การลอกเลียนน้ำเสียง บุคลิก สีหน้า ท่าทาง ของเรื่องราวในตัวละครสื่อสารออกไปสู่ผู้ชม โดยที่ผู้แสดงมิได้สร้างขึ้นจากการสื่อสารภายในตนเอง และมิจำเป็นต้องเกิดความรู้สึกอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราวในละคร

5.3 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายใน หมายถึง การแสดงที่เริ่มต้นจากการสร้างความรู้สึกภายในจิตใจ ด้วยการสื่อสารภายในตนเอง ให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราวในตัวละคร หรือเกิดอารมณ์ความรู้สึกที่ใกล้เคียงกับเรื่องราวของตัวละคร สื่อสารความรู้สึกดังกล่าวนี้ออกไปสู่ผู้ชม

6. ผลที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 ได้เอกสารเกี่ยวกับหลักแนวคิด และแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486 – 2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) เป็นลายลักษณ์อักษร

6.2 ได้หลักฐานแสดงภูมิปัญญาของคนไทย ในส่วนของศิลปะการละครเพื่อใช้เป็นแบบอย่างสำหรับนักวิชาการ นักวิชาชีพการละครตลอดจนผู้สนใจ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิเคราะห์การสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) เพื่อหาเกณฑ์มาตรฐานในการค้นหาและเทียบเคียงกับคำตอบตามปัญหานำวิจัย สามารถแบ่งแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1. แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างบุคคล
2. แนวคิดเรื่องการคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง
3. แนวคิดเรื่องหลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง

    3.1 การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายนอก

    3.2 การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายใน

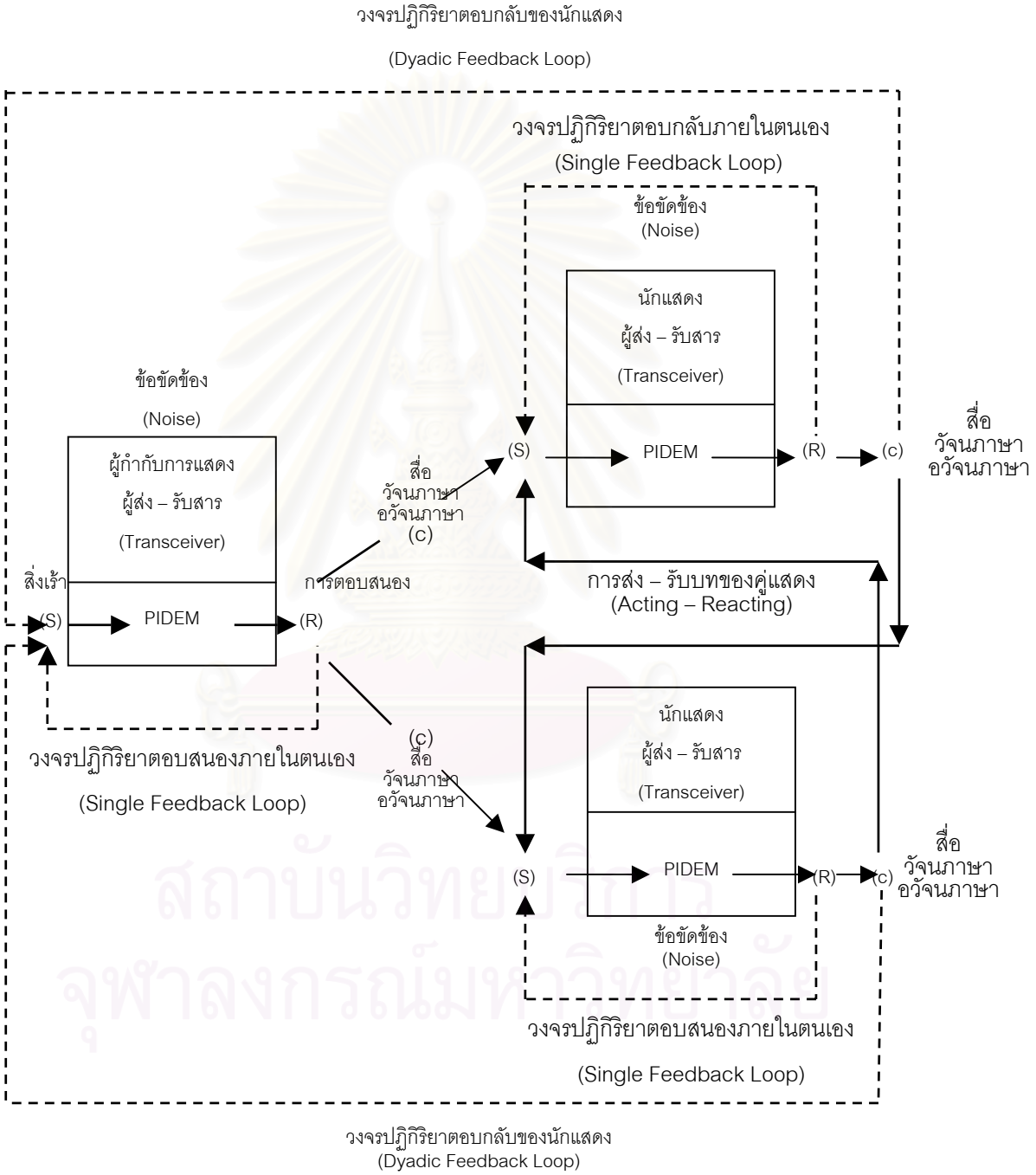
1. แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างบุคคล

เพื่อตอบปัญหานำวิจัยว่า การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิดและแนวทางฝึกซ้อมในการแสดงอย่างไร ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างบุคคลมาเป็นกรอบในการศึกษาถึงกระบวนการสื่อสารที่เกิดขึ้นระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง รวมไปถึงการสื่อสารภายในตัวเอง อันจะนำไปสู่การค้นหาคำตอบสำหรับแนวคิดและแนวทางการแสดงในละครเวที และละคร โทรทัศน์ ดังนี้

ในการแสดงละคร ผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้ดูแลภาพรวมทั้งหมดของละครเรื่องนั้น ในแง่นี้แล้วนักแสดงเปรียบเสมือนตัวแทนของผู้กำกับการแสดง ในการถ่ายทอดความคิด อารมณ์ ความรู้สึกของบทละครตามการตีความของผู้กำกับการแสดง เป็นการสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดง โดยผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้คอยแนะนำทิศทางความคิด และอารมณ์ของตัวละครแก่นักแสดง ในขณะเดียวกันนักแสดงก็สามารถนำเสนอความคิดของตนแลกเปลี่ยนกับผู้กำกับและนักแสดงคนอื่นๆ เป็นการรับ-ส่งบทของตนกับคู่แสดง (Acting and Reacting) ภายใต้คำแนะนำของผู้กำกับเช่นกัน

Zelko and Dance [1] ได้ให้แบบจำลองไว้ใช้ในการสื่อสารระหว่างคนสองคน ซึ่งรวมการสื่อสารที่ผู้พูดสื่อสารกับตนเองไว้ด้วย (Intrapersonal Communication) สำหรับการสื่อสารระหว่างผู้กำกับแสดงและนักแสดงนี้ เราจะพิจารณารวมถึงการรับ-ส่ง ตีความบทระหว่างผู้แสดง 2 คน ภายใต้การกำกับชี้แนะของผู้กำกับการแสดง

<u>แบบจำลองต่อไปนี้ดัดแปลงมาจากแบบจำลองของ Zelko and Dance</u>



[1]Zelko, Harol P. and Frank E. X. Dance, <u>Business and Professinal speech communication</u> (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978).

P	ERCEPTION	=	การเรียนรู้
I	NTERPRET	=	การตีความ
D	ECIDE	=	การตัดสินใจ
E	NCODE	=	การใส่รหัส
M	ESSAGE	=	สาร

เนื่องจากหน่วยพื้นฐานที่สุดของการสื่อสารของมนุษย์ คือการสื่อสารภายในตนเอง (Intrapersonal Communication) มนุษย์จึงเป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสาร เรียกว่าผู้ส่ง-รับสาร (Transceiver)

ในการสื่อสารกับตนเอง ขบวนการจะเป็นเช่นนี้

1) สิ่งเร้า (Stimulus)

2) การรับรู้สิ่งเร้า (Perception of The Stimulus)

3) การตีความการรับรู้นั้น (Interpretation of The Perception)

4) การตัดสินใจภายหลังการตีความนั้น (Dicision Based on The Interpretation)

5) การใส่รหัสสาร (Encoding)

6) ตัวสารซึ่งอยู่กับการตัดสินใจ (Message)

7) การส่งสารในรูปของการตอบสนอง (Response) โดยผ่าน

8) สื่อ (Channel) ในการตอบสนอง บางส่วนของการตอบสนองนี้จะเป็นสิ่งเร้าตัวใหม่โดยผู้ส่ง-รับสารคนเดิมนี้ และบางส่วนของการตอบสนองที่พูดถึงนี้เรียกว่า ปฏิกิริยาตอบกลับ (Feedback) บ่อยครั้งที่ขบวนการสื่อสารถูกกระทบโดยปัจจัยจากภายในหรือภายนอกเรียกว่า ข้อขัดข้องหรืออุปสรรค (Noise)

ในส่วนของการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงกับนักแสดง หรือนักแสดงกับนักแสดง ขบวนการจะเป็นดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1) ผู้ส่ง (Sender) หมายถึงผู้กำกับหรือคู่แสดง

2) สาร (Message)หมายถึงคำแนะนำของผู้กำกับการแสดงหรือคู่แสดง โดยการใช้ตัวเองเป็น

3) สื่อ (Channel) ทั้งในรูปแบบของวัจนภาษาและอวัจนภาษา

4) ผู้รับ (Receiver) หมายถึงนักแสดงหรือคู่แสดง

5) ปฏิกิริยาตอบกลับ (Feedback) คือการเสนอความคิดของนักแสดงกลับไปสู่ผู้กำกับการแสดงหรือคู่แสดง โดยอาจจะมีข้อขัดข้อง (Noise) จากภายนอกมากระทบกับขบวนการสื่อสาร

ด้วยแนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างบุคคลนี้ จะนำไปใช้เป็นกรอบแนวคิดพื้นฐานในการศึกษาหากระบวนการสื่อสารอันเป็นภาพใหญ่ของแนวทางไปสู่คำตอบ ตามปัญหานำวิจัยหัวข้อว่า การสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อมในการแสดงอย่างไร ซึ่งจะนำไปเป็นข้อมูลในการอภิปรายผลดังที่จะกล่าวต่อไป

2. แนวคิดเรื่องการคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง

เพื่อตอบปัญหานำวิจัยว่า การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อมในการแสดงอย่างไร ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่องการคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง เพื่อแสดงให้เห็นถึงภาพรวมของการแสดง และนัยยะบางประการที่จะสะท้อนให้เห็นถึงหลักแนวคิดทางการแสดง ซึ่งสามารถนำไปสู่คำตอบสำหรับหลักแนวคิดและแนวทางการแสดงในละครเวที และละครโทรทัศน์ดังนี้

การคัดเลือกนักแสดง

นักแสดงเปรียบเสมือนสื่อที่ผู้กำกับการแสดงใช้เป็นตัวแทน ในการเล่าเรื่องราวไปสู่ผู้ชมโดยตรง ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่สำคัญของผู้กำกับการแสดงที่จะต้องวินิจฉัยว่า นักแสดงที่จะมาสวมบทบาทในตัวละครต่างๆ ควรมีบุคลิก อุปนิสัยใจคอเช่นไร โดยปกติแล้วผู้กำกับการแสดงจะรู้ดีว่าการคัดเลือกนักแสดงที่ดีจะต้องมาจากความเหมาะสมในหลายๆด้านมากกว่าจะคำนึงถึงเหตุผลทางการตลาด อย่างไรก็ตามหนทางที่จะคัดเลือกนักแสดงโดยไม่เกี่ยวข้องกับการตลาดนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 วิธีคือ การเลือกตามบุคลิกตัวละคร (typecasting) การคัดเลือกที่แตกต่างจากบุคลิก (anti-type casting) และการคัดเลือกที่ความสามารถ (casting by ability)

1. การเลือกตามบุคลิกตัวละคร (Typecasting)

การคัดเลือกตามบุคลิกตัวละคร นับเป็นวิธีที่ปลอดภัยสำหรับละครเวทีอาชีพ ทว่าสำหรับระดับมัธยมหรือมหาวิทยาลัย จะเป็นการยากที่จะคัดเลือกนักแสดงให้มีหลายบทบาท เนื่องจากผู้เข้ารับการคัดเลือกมักเป็นนักเรียน นักศึกษาที่มีอายุระหว่าง 14-22 ปีเท่านั้น อย่างไรก็ตาม การคัดเลือกตามบุคลิกตัวละคร จะช่วยให้นักแสดงสามารถได้บทบาทที่เหมาะสมกับตนเอง ซึ่งนักแสดงจำนวนมากที่มีบุคลิกเหมาะสมกับบทบาท ก็มักจะถูกเรียกมาเข้ารับการคัดเลือก กล่าวได้ว่าเป็นวิธีการคัดเลือกที่ค่อนข้างได้รับความนิยมสูงจากคณะละครอาชีพ

2. การคัดเลือกที่แตกต่างจากบุคลิก (Anti-type casting)

คือกระบวนการที่นักแสดงเข้าทำการคัดเลือก ในบทบาทที่มีความแตกต่างจากเขาโดยสิ้นเชิง ทั้งในแง่ของบุคลิกภาพ ภูมิหลัง หรือพฤติกรรม เป็นวิธีที่ค่อนข้างเสี่ยงต่อการยอมรับ วิธีนี้เหมาะสำหรับผู้กำกับการแสดงที่มีความเข้าใจลึกซึ้งทางด้านจิตใจของมนุษย์

3. การคัดเลือกที่ความสามารถ (Casting by ability)

นับเป็นวิธีที่สำคัญที่สุด แต่ถ้าสามารถรวมเข้ากับการคัดเลือกตามบุคลิกได้ ผู้กำกับการแสดงจะพอใจเป็นอย่างสูง การคัดเลือกตามความสามารถนั้น อาจได้นักแสดงที่มีลักษณะไม่เป็นไปตามบทบาท และผู้กำกับการแสดงอาจเลือกนักแสดงที่มีความสามารถที่สุดโดยไม่คำนึงถึงบทบาทที่เหมาะสม ทักษะที่นิยมทำการทดสอบได้แก่ การร้องเพลง การเต้น ศิลปะการต่อสู้ และการแสดงละครสด (คือการกำหนดสถานการณ์ และให้นักแสดงเล่นไปตามโจทย์ที่ตั้งไว้ ซึ่งนักแสดงต้องคิดบทสนทนาและเรื่องราวขึ้นใหม่ให้ต่อเนื่องกับสถานการณ์ที่ได้รับมา) เป็นต้น [2]

การคัดเลือกนักแสดงที่ดี ควรทำการทดสอบด้วยบทที่เฉพาะเจาะจงมากกว่าคัดเลือกโดยไม่จำเพาะบท หรือไม่ควรสนใจเฉพาะว่านักแสดงคนนี้ดีอย่างไร เพราะทักษะบางอย่างอาจต้องการในบางกรณี ที่สำคัญคือว่าจะตัดอะไรออกไปให้เหมาะสมที่สุด

---

[2] Beck, buys, fleischacker and others, Play production today. 4th ed. (lincolnwood illinois usa : national textbook company,1989). p. 255.

ขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง

1. การเตรียมพร้อม (Preparation and homework)

การเตรียมพร้อมและการทำการบ้าน หลังจากได้รับมอบหมายบทแล้ว คุณจำเป็นต้องเตรียมตัวสำหรับบทนั้น เป็นการฝึกตัวเอง เพื่อจะนำมาซ้อมบทละครร่วมกับตัวแสดงอื่นๆ อาจมีเรื่องเทคนิคมาเกี่ยวข้องเช่น การเต้นรำ, เล่นดนตรี บางบทบาทอาจใช้เทคนิคของเสียงหรือร่างกาย คุณอาจต้องมีความรู้ในเรื่องทั่วไปเช่น แฟชั่น, สังคม, ความสวยงาม, ดนตรี, ศิลปข่าว , ฯลฯ นอกจากเรื่องทางเทคนิคแล้ว คุณต้องปรับความรู้สึก ตัวเองให้เป็นคนในบทบาทนั้นจริงๆ อาจต้องค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตในสมัยนั้นๆ, ระดับการศึกษาของตัวละครในเรื่อง ฯลฯ

2. การอ่านบท (Early read throughs)

การเตรียมตัวแต่เนิ่นๆ ครั้งแรกที่คุณพบกับตัวแสดงอื่นๆ ผู้กำกับอาจจะพูดนำเข้าถึงเรื่องบทละคร หรืออาจให้ลองซ้อมดูเพื่อทำให้ทุกคน คุ้นเคยกันมากขึ้น อย่างแรกในการเตรียมตัวคือการอ่านบททำความเข้าใจถึงตัวละครอย่างลึกซึ้ง ส่วนการซ้อมบทร่วมกับคนอื่นๆ คุณอาจเป็นทั้งผู้ให้และผู้รับเป็นการเรียนรู้แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน

3. การซ้อมบทย่อย (Getting up & off book)

หลังจากศึกษาบทที่ได้รับ คุณควรจะดึงลักษณะของตัวละครนั้นๆออกมาโดยการฝึกฝน เช่น การเดิน, การเคลื่อนไหว, การมอง อากัปกิริยาต่างๆของตัวละครนั้นๆ การซ้อมร่วมกับคนอื่นๆ ก็จะทำให้คุณสามารถดึงลักษณะของตัวละครนั้นๆ ขึ้นมาได้ชัดเจนขึ้น เช่นการพูดคุย จังหวะรับส่งบท

4. การซ้อมบนเวที (Exploring the action)

การซ้อมบทเวทีจริง เมื่อศึกษาบทอย่างดีแล้ว การวางตำแหน่งบนเวทีก็เริ่มขึ้น คุณและตัวแสดงอื่นจะเริ่มซ้อมจริงเพื่อศึกษาเพิ่มเติมในทางปฏิบัติ บทบาทการรับส่ง, การหามุมกล้องที่สวย, การแสดงออก, ความต่อเนื่อง ฯลฯ หลายๆครั้งคุณจะได้ยินคำว่า ‘ลองดู’ ซึ่งทั้งคุณและทีมจะเรียนรู้และได้มาซึ่งวิธีที่ดีสุดในการแสดง มีความแตกต่างอย่างมากระหว่าง ‘ทำให้เกิด’ และ ‘ปล่อยให้เกิด’ คุณอาจจะปล่อยให้ความต่อเนื่องเกิดขึ้นเอง และพิจารณาดูว่าดี ในครั้งต่อไปคุณก็จะทำให้มัน ‘เกิดขึ้น’ เช่นเดิมอีก

5. การพัฒนาทางการแสดง (Establishing the score)

เมื่อคุณค้นพบวิธีเชื่อมโยงอารมณ์แบบเฉพาะที่ใช้ในการรับ-ส่งบท การแสดงในฉากนั้นก็จะเกิดขึ้นได้โดยตัวของมันเอง คุณและทีมจะเริ่มเก็บขั้นตอนไว้เพื่อพัฒนาตัวเองต่อไป การเชื่อมโยงนี้ไม่ได้เป็นรูปแบบภายนอกเหมือนที่หลายคนเข้าใจ แต่ละฉากของหนัง การลำดับการแสดงต่างหาก จะเป็นการสร้างรูปแบบใหม่ของฉากตอนนั้นๆทุกครั้งที่คุณแสดงมัน

6. การปรับปรุงทางการแสดง (Making performance adjustments)

เราจะปรับปรุงการแสดงเป็นประจำทั้งในการซ้อม และแม้แต่การแสดงจริง เราปรับปรุงเพื่อให้ประทับใจคนดู, คุณภาพของนักแสดง, การแสดง ฯลฯ การปรับปรุงควรจะทำที่ความรู้สึกภายใน เพื่อที่จะแสดงออกให้เห็นได้ตรงกับสถานการณ์ คุณอาจปรับปรุงได้โดยการพิจารณาถึงความจำเป็นดูว่าในฐานะนักแสดงและเปลี่ยนให้เป็นลักษณะสมจริง หรืออาจให้ตัวแสดงอื่นแสดงความเห็นติชมเพื่อที่คุณจะนำไปแก้ไขปรับปรุงได้

7. การซ้อมเหมือนจริง (Technical & Dress Rehearsals)

นักแสดงบางคนสามารถซักซ้อมในบทละครได้เต็มที่เมื่ออยู่ในชุดและฉากที่ใช้จริง องค์ประกอบทุกอย่างตั้งแต่เสื้อผ้า, การแต่งหน้า, ไฟ, และเสียงประกอบ จะเพิ่มความรู้สึกของตัวละครและสามารถแสดงออกได้อย่างเต็มที่มากกว่าตอนที่ซ้อมโดยปราศจากสิ่งพวกนี้ สองอย่างหลักๆที่คุณควรเตรียมคือ ‘ลำดับการแสดง’ ที่จะช่วยให้คุณมีสมาธิไม่ไขว้เขวไปกับองค์ประกอบใหม่ๆ ‘จิตใจ’ โดยดูจากเสื้อผ้าและฉากที่จะใช้จริง ศึกษาถึงตำแหน่งที่ยืนบนเวที ความสัมพันธ์ของเสื้อผ้าที่สวมใส่เข้าฉากกับการเคลื่อนไหวอิริยาบทต่างๆ

8. การพิจารณาเสียงตอบรับ (Growth after opening)

เมื่อการแสดงจริงเริ่มต้น งานของคุณไม่ได้จบเพียงแค่นั้น แต่นั่นคือการเริ่มต้นช่วงเวลาการโตในระยะต่อไป เสียงตอบรับจากคนดูถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่คุณจะใช้มาพิจารณาการแสดง คนดูอาจตอบรับโดยการหัวเราะ, ร้องไห้, ปรบมือหรือเงียบสงัดในโรงละคร ผู้กำกับเองก็ให้ความสำคัญกับเสียงตอบรับของคนดูเช่นกัน [3]

ด้วยแนวคิดเรื่องการคัดเลือกนักแสดง และขั้นตอนในการฝึกซ้อมการแสดง จะเป็นส่วนประกอบในการศึกษาหากระบวนการสื่อสารทางการแสดง และการศึกษาเรื่องหลักแนวคิดทาง

---

[3] Benedetti robert., The actor at work, 5th ed. (USA: Prentice Hall, Inc,1990), pp. 245-257.

การแสดง อันจะนำไปสู่คำตอบตามปัญหานำวิจัยหัวข้อว่า การสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิดและวิธีการแสดงอย่างไร ซึ่งจะนำไปเป็นข้อมูลในการอภิปรายผลดังที่จะกล่าวต่อไป

3. แนวคิดเรื่องหลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง

เพื่อตอบปัญหานำวิจัยว่า การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อมในการแสดงอย่างไร ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่องหลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงมาเป็นกรอบการศึกษาในการแสดงแนวคิด กลวิธีการถ่ายทอดเรื่องราวความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ของตัวละครไปยัง ผู้ชมได้อย่างที่ต้องการจะสื่อสาร เพื่อค้นหาคำตอบสำหรับแนวคิดและแนวทางการแสดงในละครเวที และละครโทรทัศน์ ดังนี้

เป้าหมายของการเข้าสู่บทบาททางการแสดง คือต้องการให้ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึกของบทละคร ที่ถูกถ่ายทอดผ่านนักแสดงให้ซาบซึ้งและเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ ซึ่งการที่จะทำให้ผู้ชมเกิดการรับรู้ดังกล่าวนั้น นักแสดงจะต้องใช้ตัวเองเป็นสื่อ โดยมีหลักการที่สำคัญที่สุด 2 วิธี ที่จะเข้าสู่ศิลปะการสื่อสารการแสดง คือการเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายนอกและการเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายใน

3.1 การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายนอก

โดยการใช้ เทคนิค (technic) คือการใช้เสียงและร่างกาย ในการถ่ายทอด ความรู้สึกจากภายนอกออกไปยังผู้ชม ถ้าปราศจากการแสดงจากภายนอก อารมณ์ ความรู้สึกจะไม่สามารถถ่ายทอดไปถึงคนทั่วๆไปได้ การใช้การแสดงจากภายนอกจะช่วยทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกขึ้นภายใน หลังจากพิจารณาบทศึกษาความคิดปูมหลังของตัวละคร จึงกำหนดการเคลื่อนไหวความรู้สึกนึกคิดของตัวละครแล้วค่อยเข้าสู่การแสดง ซึ่งหลังจากการกระทำแล้วความรู้สึกจากภายในจะตามมาเอง เช่นเดียวกับทฤษฎีเก่าแก่ของ เจมส์ แลงก์ เกี่ยวกับจิตวิทยา ซึ่งกล่าวว่า การกระทำมาก่อนอารมณ์ เมื่อเราวิ่งแล้วจึงเกิดความกลัวขึ้น เราตะโกนเสียงดังแล้วจึงเกิดความโกรธขึ้น [4]

---

[4] ไรท์, เอ. เวิร์ด, ดูหนังดูละคร. แปลโดย นพมาส ศิริกายะ (กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525), หน้า 201-202. (อัดสำเนา)

ในนาฏกรรมไทยนั้น โดยลักษณะพื้นฐานเป็นการแสดงที่มีแบบแผน การใช้การแสดงจากภายนอกมากกว่าที่จะมุ่งเน้นการสร้างความรู้สึกจากภายใน ดังที่ นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์ กล่าวไว้ว่า

"ในวัฒนธรรมไทยแต่เดิมมานั้น ดูเหมือนจะไม่มีนาฏกรรมที่มุ่งจะสื่อความแก่ผู้ร่ายรำเพียงคนเดียว (การสื่อสารกับตนเอง) ตัวอย่างของนาฏกรรมที่มุ่งจะพูดกับตัวเองคือ การเต้น ร็อก ในปัจจุบัน การเต้นร็อกไม่ได้มีความหมายที่จะสื่อความกับคู่เต้น..." [5]

อย่างไรก็ตามเทคนิคการแสดงจากภายนอกที่ดีที่สุดจะรับได้ทางความรู้สึกมากกว่าการมองเห็นโดยมิทำให้ปรากฏออกมาอย่างชัดแจ้ง

Epstein และ Harrop กล่าวว่า

การกระทำเสียงดังกว่าคำพูด

ร่างกายมิอาจโกหก

คุณอาจมีจินตนาการที่ล้ำลึก แต่ถ้าคุณไม่มีทักษะหรือขาดเครื่องมือที่จำเป็นในการถ่ายทอดจินตนาการไปยังการกระทำ คุณจะถูกขังอยู่ภายในใจตลอดไป [6]

สำหรับเทคนิคการแสดง นักแสดงมีอุปกรณ์ในการแสดงศิลปะของเขาอยู่ 2 ประการ คือ เสียงและร่างกาย ซึ่งจะต้องใช่ร่วมกันเพื่อแสดงเป็นตัวละครนั้น ๆ ให้เกิดผลดี การฝึกเสียงและร่างกายจะต้องเป็นไปอย่างระมัดระวัง ค่อยเป็นค่อยไปมิให้เกิดอันตรายต่อร่างกาย ซึ่งการฝึกฝนอย่างถูกวิธีนั้น จำเป็นจะต้องเรียนกับครูที่มีความชำนาญ และต้องฝึกฝนอย่างจริงจัง สม่ำเสมอ [7]

---

[5] นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์, โขน, คาราบาว, น้ำเน่า, และหนังไทย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2538), หน้า 102.

[6] Epstein R.S. and Harrop D. J., Basic Acting The Modular acting Process (USA: Allyn and Bacon,1996), p. 18.

[7] Albright H., Acting The creative process, 2nd ed. (USA: Dickenson Publishing Company,1974).

- เสียงของนักแสดง (Voice)

ระบบการควบคุมลมหายใจ มีความสำคัญมากต่อการฝึกขยายเสียง (Projection) การใช้ระดับเสียง (Tone) การใช้ถ้อยคำและการแบ่งวรรคตอน (Phrasing and Pausing) สำหรับการพูดต้องควบคุมการหายใจ เข้า-ออก อย่างช้า ๆ ให้อากาศออกจากร่างกายน้อยที่สุด จะทำให้ระดับเสียงที่ออกมามั่นคง และรักษาระดับได้นาน การฝึกควบคุมลมหายใจจะช่วยทำให้เกิดคุณภาพของเสียง เกิดความก้องกังวาน พูดได้อย่างชัดเจน และควบคุมการแบ่งจังหวะวรรคตอนในขณะพูดได้ดี

- ร่างกายของนักแสดง (Body)

การแสดงออกทางร่างกาย สีหน้านั้นมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าการใช้เสียงของนักแสดง ในการแสดงละครใบ้เพียงแค่แสดงออกทางร่างกาย เราก็สามารถรับรู้เรื่องราวได้ ผู้ที่จะแสดงอาการต่างๆได้อย่างสมจริงและเหมาะสมนั้น จะต้องฝึกหัดร่างกายทุกส่วนให้อ่อนไหว ไปตามท่าทางที่ต้องการได้ทุกท่า ต้องบริหารอวัยวะทุกส่วนให้เคลื่อนไหวคล่องแคล่ว เป็นอาการธรรมชาติของตน นอกจากนั้นนักแสดงที่ดีจะต้องสามารถแสดงความรู้สึกและอารมณ์ของตัวละครให้เห็นชัดด้วยอาการทางกายแต่เพียงอย่างเดียวได้

3.2 การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายใน

อุปสรรคที่สำคัญที่จะทำลายความน่าเชื่อถือของการแสดงก็คือ การแสดงเกินจริงแม้ว่าการแสดงเกินจริงบางอย่างจำเป็นจะต้องใช้ ทว่าต้องระวังมิให้มากเกินไปจนขาดความเป็นธรรมชาติ Constantin Stanislavski ผู้กำกับชาวรัสเซียได้บันทึกทฤษฎีที่เป็นที่ยอมรับจากนักวิชาการและวงการละครในปัจุบันอย่างกว้างขวาง คือ The Method ซึ่งเป็นที่ถกเถียงกันในหมู่นักการละครถึงการนำทฤษฎีของเขามาใช้ว่า แท้จริงแล้วคืออะไรกันแน่ โดยพื้นฐานแล้วเชื่อกันว่าความรู้สึกเกิดจากภายใน (Inner Realism) การกระทำใดๆของมนุษย์ล้วนเกิดมาจากอารมณ์ภายใน เป็นการเคลื่อนไหวตามเจตนารมย์ ดังนั้นนักแสดงควรจะแสดงจากภายในมาสู่ภายนอกและควรมีอารมณ์ ความรู้สึกตามบทละคร เขากล่าวว่า “นักแสดงต้องเชื่อในทุกๆ สิ่งที่อยู่บนเวทีและต้องเชื่อในสิ่งที่เขากระทำอยู่ว่าเป็นความจริง” [8]

---

[8] Wilson Edwin and Goldfarb Alvin, Theatre : The lively art (USA.: Mc Graw–Hill,1991), p. 28.

สดใส พันธุมโกมล นักวิชาการละคร ได้กล่าวไว้ในศิลปะของการแสดง(ละครสมัยใหม่) ถึงความจริงใจที่นักแสดงให้กับบทบาทว่า

"ความจริงใจที่นักแสดงให้กับบทบาทนั้น มิได้หมายถึงการแสดงความเป็นธรรมชาติอย่างจอมปลอม (Faked Naturalism) ที่ปราศจากความจริงภายใน (Inner Realism) ซึ่งเป็นตัวอย่างที่เราอาจเห็นได้ในการเสนอการแสดงที่มักจะเรียกกันอย่างเข้าใจผิดว่า "ธรรมชาตินิยม" (Naturalism) หรือ "สัจจนิยม" (Realism) แต่หมายถึงความจริงภายใน (Inner Realism) ที่นักแสดงจะต้องให้กับทุกบทบาทที่ตนแสดงไม่ว่าการแสดงนั้นจะเป็นการแสดงในแนวใด [9]

เพื่อที่จะสร้างความรู้สึกภายในให้บังเกิด มีหลักเกณฑ์เป็นที่ยอมรับทั่วไปของ Stanislavski ถึงการฝึกฝนการเข้าสู่บทบาทการแสดงจากภายในดังนี้ [10]

- การผ่อนคลาย (Relaxation)

ในการสังเกตของ Stanislavski พบว่านักแสดงที่ยิ่งใหญ่นั้น จะอยู่ในสถานะที่ดูเป็นอิสระผ่อนคลาย สิ่งเหล่านี้จะทำให้พฤติกรรมของตัวละครไหลลื่นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ เขาสรุปว่านักแสดงต้องอยู่ในสถานะที่ร่างกายและเสียงไม่เกร็งหรือเคร่งเครียดจนเกินไป แล้วสิ่งที่ไม่พึงประสงค์จะถูกขจัดออกไป

- สมาธิ (Concentration)

หลังจากการผ่อนคลายกล้ามเนื้อและเสียงแล้ว Stanislavski ยังพบอีกว่านักแสดงผู้มีพรสวรรค์จะสามารถสร้างสมาธิให้เกิดกับวัตถุประสงค์ของตัวละคร คู่แสดง และเรื่องราวในเหตุการณ์ในขณะที่อยู่บนเวที ด้วยการสร้างขอบเขตแห่งสมาธิ นักแสดงต้องเริ่มต้นด้วยการสร้างขอบเขตแห่งสมาธิจากจุดเล็กๆแก่ตัวเองหรืออาจจะเพิ่มคู่แสดงขึ้นมา เมื่อขอบเขตแห่งสมาธิมีความแข็งแรงแล้วจึงค่อยๆขยายครอบคลุมออกไปจนหมดพื้นที่บนเวที ด้วยวิธีนี้จะช่วยให้นักแสดงเลิกกังวลใจเกี่ยวกับผู้ชม หรือการหลุดออกจากสมาธิในขณะแสดง

---

[9] สดใส พันธุมโกมล, ศิลปการแสดง (ละครสมัยใหม่) (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 1.

[10] Wilson Edwin and Goldfarb Alvin, Theatre : The lively art, pp. 30-32.

- การสร้างลักษณะเฉพาะ (Importance of Specific)

นักแสดงไม่ควรแสดงออกถึงลักษณะทิ้งไป หรือส่งความคิดผ่านความรู้สึกในลักษณะที่คลุมเครือ ในชีวิตจริงเรามักแสดงอารมณ์ออกมาเป็นลักษณะเฉพาะ เช่น ผู้หญิงขี้กังวลจะบิดผ้าเช็ดหน้าเป็นเกลียว เด็กชายขี้โมโหจะขว้างก้อนหินใส่กระจก นักธุรกิจขี้ตกใจจะเขย่ากุญแจของเขา เป็นต้น นักแสดงต้องค้นหากิจกรรมที่เป็นลักษณะเฉพาะของตัวละครและแสดงออกมาเป็นรูปธรรม

- ความจริงภายใน (Inner Truth)

ความคิด อารมณ์ของนักแสดงต้องสร้างจากภายใน การจะทำให้ผู้ชมเชื่อว่าสิ่งที่ปรากฏต่อหน้าเขาเป็นความจริงนั้น นักแสดงต้องสร้างความเชื่อจากภายในของตัวเองก่อน วิธีการที่จะทำให้นักแสดงสามารถเข้าถึงความจริงภายในได้มีหลายวิธี หนึ่งในนั้นคือ “Magic If” โดยการสมมติว่า “ถ้า” นักแสดงเป็นตัวละครนั้นเขาจะทำอย่างไรต่อสถานการณ์ที่เขาเผชิญอยู่ เพื่อให้นักแสดงสร้างความเชื่อให้กับตัวเอง เป็นการสลัดความเป็นตัวเองออกไป และให้ความรู้สึก จินตนาการเกิดขึ้นตามสถานการณ์

- ความทรงจำแห่งอารมณ์ (Emotion Recall)

คือการฝึกเรียกหาประสบการณ์เก่าๆ ที่เคยประสบมาไม่ว่าจะเป็นเรื่องเศร้า โกรธ ดีใจ หดหู่ หรือกลัว มาใช้กับการแสดงที่มีลักษณะอารมณ์คล้ายคลึงกัน นักแสดงจะแสดงได้ดีที่สุดในสิ่งที่ตรงกับความรู้สึกของเขากับตัวละคร แต่ก็เป็นไปได้ว่านักแสดงอาจไม่สามารถเรียกหาประสบการณ์ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับเรื่องราวของตัวละครได้ บ่อยครั้งที่นักแสดงจำเป็นต้องหาหนทางใช้ประสบการณ์ที่มีความรู้สึกใกล้เคียงกันมาประยุกต์ใช้ ถึงแม้ว่าประสบการณ์ที่เรียกหาได้ในทันทีจะผิดแผกแยกออกไปก็ตามที การเรียกหาประสบการณ์เก่าๆ ในขณะแสดงจะสร้างความรู้สึกและอารมณ์ที่เกิดขึ้นในนั้นราวกับย้อนเวลากลับไปสู่เหตุการณ์นั้น ช่วยให้เกิดความจริงใจภายในแก่นักแสดง ด้วยการเทียบเคียงกับเหตุการณ์ บุคคล สถานที่ที่เคยเกิดขึ้น ประกอบกับการสร้างจินตนาการร่วม แล้วอารมณ์ ความรู้สึกก็จะตามมา

- การแสดง: อะไร? ทำไม? อย่างไร? (Action: What? Why? How?)

หลักสำคัญของ Stanislavski‘s system คือการแสดงต้องมีวัตถุประสงค์ หมายถึงความตั้งใจของนักแสดง โดยเน้นการกระทำทางกายซึ่งจะสัมพันธ์กับสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ด้วยการตั้งคำถาม 3 ข้อว่า 1) การกระทำคืออะไร คือการเปิดประตู 2) ทำไมต้องกระทำ คือ

มีคนเรียกจึงเปิดประตู 3) กระทำอย่างไร คือเปิดประตูอย่างช้าๆ เนื่องจากเป็นเวลาดึก และคาดไม่ถึงว่าจะมีคนมาหา

- แนวทางเข้าสู่บทบาท (Through Line of A Role)

นักแสดงต้องหาวัตถุประสงค์หลักของตัวละคร หรือจุดมุ่งหมายที่สำคัญในชีวิตของตัวละครว่าคืออะไร และอะไรคือแรงผลักดันให้เกิดจุดมุ่งหมายนั้น จากวัตถุประสงค์หลักนี้สามารถพัฒนาเป็นแนวทางให้นักแสดงยึดขณะแสดง เฉกเช่นเป็นกระดูกสันหลังสำหรับการแสดง นอกจากนี้ Stanislavski ยังให้นักแสดงแบ่งฉากออกเป็นหน่วยย่อย ในแต่ละหน่วยย่อยจะมีทั้งวัตถุประสงค์หลัก และวัตถุประสงค์ระหว่างทางเพื่อนำไปสู่ผลลัพธ์สุดท้ายของวัตถุประสงค์หลัก

- การแสดงร่วม (Ensemble Playing)

ยกเว้นการแสดงที่ใช้นักแสดงคนเดียว นักแสดงมิได้แสดงอยู่เพียงลำพัง นักแสดงต้องแสดงร่วมกับผู้อื่น Stanislavski เตือนว่ามีโอกาสที่นักแสดงหลายคนจะหยุดการแสดงกลางคันหรือสูญเสียสมาธิในขณะแสดงไป เมื่อนักแสดงเหล่านั้นมิได้แสดงเป็นตัวละครหลัก หรือไม่ถึงคิวพูดของตัวเอง นักแสดงส่วนใหญ่มักจะพยายามอย่างเต็มที่ที่จะพูดบทของตน แต่ไม่ค่อยพยายามที่จะฟังนักแสดงคนอื่นพูด แนวโน้มเหล่านี้จะทำลายการแสดง และเป็นสาเหตุที่ทำให้นักแสดงหลุดออกจากบทบาท นี่คือจุดอ่อนของการแสดงร่วมที่นักแสดงพึงระลึกไว้

- เสียงและร่างกาย (Voice and Body)

Stanislavski ได้พัฒนาให้มีการฝึกฝนการใช้เสียงและร่างกาย เพื่อที่จะใช้เป็นเครื่องมือในการส่งความรู้สึกภายในออกไป เขาให้ความเห็นว่าความจริงภายในไม่สามารถประสบความสำเร็จได้ด้วยตัวเองที่จะไปถึงผู้ชม การฝึกร่างกายและเสียงให้มีความพร้อม มีความอ่อนไหวจะเป็นเครื่องมือที่สำคัญของการแสดง

แม้ว่า Stanislavski จะเน้นที่การเข้าสู่บทบาทโดยใช้ความจริงจากภายใน เพื่อทำให้ผู้ชมเชื่อในความสมจริง ขณะเดียวกันถ้านักแสดงมิได้เป็นผู้ควบคุมร่างกาย เสียง และอารมณ์ให้เป็นไปตามบทละครที่ผู้กำกับตีความเอาไว้ ผู้ชมก็มิอาจรับรู้หรือเข้าใจในเรื่องราวได้ การใช้เทคนิคเพื่อช่วยควบคุมร่างกาย เสียง และอารมณ์ จะช่วยขยายความจริงจากภายในของนักแสดง สื่อสารไปยังผู้ชมได้อย่างสัมฤทธิ์ผล แต่ถ้าเทคนิคของนักแสดงปรากฏให้เห็นเด่นชัด ผู้ชมก็จะไม่เชื่อถือในบทบาทของนักแสดงคนนั้น การผสมผสานระหว่างความจริงจากภายในและการใช้เทคนิคจาก

ภายนอกในสัดส่วนที่ลงตัว เป็นสิ่งที่นักแสดงต้องหมั่นฝึกฝนทดลองอย่างจริงจัง เพื่อค้นหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุด

Stanislavski กล่าวว่าในทุกๆการแสดงออกทางกายมีใจร่วมอยู่ด้วย และการแสดงออกทางใจก็มีกายร่วมอยู่ด้วยเช่นกัน [11]

แม้ว่าเส้นทางสู่การแสดงจะมีกลวิธีอยู่หลายทาง ตามแต่จะแยกย่อยออกมา ทว่าหลายครั้งที่การเข้าสู่บทการแสดงมิได้เกิดขึ้นจากการยึดมั่นในวิธีใดวิธีหนึ่ง การเลือกใช้ผสมผสานและปรับเปลี่ยน อาจจะขึ้นอยู่กับเหตุการณ์เฉพาะหน้าในขณะนั้น มากกว่าที่จะคาดหมายไว้ล่วงหน้า Stanislavski ได้สรุปถึงการฝึกซ้อมการแสดงไว้ว่า

> การฝึกซ้อมเป็นเพียงเครื่องชี้นำ
>
> เสมือนสมุดพกไว้สำหรับเปิดและอ่านหาใช่ตัวปรัชญาไม่
>
> เมื่อหลักปรัชญาเริ่มขึ้นการฝึกซ้อมจะสิ้นสุดลง
>
> การฝึกซ้อมคือการสร้างสรรค์ทางการแสดง
>
> คุณไม่สามารถแสดงได้พร้อมกับการฝึก
>
> หากสามารถนำกลับไปใช้ฝึกที่บ้านได้ แต่อย่าลืมมันเมื่ออยู่บนเวที
>
> เพราะมีเพียงสัญชาติญาณเท่านั้นที่จะเป็นสิ่งนำทาง [12]

แนวคิดเรื่องหลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง กล่าวถึงทฤษฎีที่ใช้ในการสื่อสารถ่ายทอดความคิด อารมณ์ ความรู้สึกในบทละครหรือตัวละครส่งผ่านนักแสดงไปยังผู้ชม ความเข้าใจและการฝึกฝนจะทำให้นักแสดงสามารถใช้ตัวเองเป็นสื่อได้อย่างมีประสิทธิภาพ ด้วยแนวคิดนี้จะนำไปใช้เปรียบเทียบ เป็นพื้นฐานในการศึกษาและตอบปัญหานำวิจัยหัวข้อว่า การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และ

---

[11] Carnicke M.S., " Stanilavsky's System." In Twentieth Cententury ActorTraining, ed.A.Hodge (Newyork: Routledge, 2000), p. 17.

[12] Ibid. , p. 33.

ละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อมในแสดงอย่างไร ซึ่งจะนำไปเป็นข้อมูลในการอภิปรายผลดังที่จะกล่าวต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) เป็นการวิจัยเพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจในประวัติศาสตร์ของการแสดงในละครเวทีไทย และละครโทรทัศน์ยุคแรกที่ได้รับความนิยมจากประชาชนอย่างสูงสุด โดยศึกษาถึงแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงอันเป็นภูมิปัญญาไทยที่จะสร้างการรับรู้ความเข้าใจต่อผู้ชมได้เป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นความคิดที่อยู่ภายใต้สังคม และวัฒนธรรมเดียวกัน

ระเบียบวิธีวิจัยที่ผู้วิจัยพิจารณาใช้ เป็นระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์และศึกษาจากเอกสารชั้นต้น ชั้นรอง ผสมผสานกันเพื่อทดแทนข้อมูลที่อาจเลือนลางไปบ้างจากผู้ให้สัมภาษณ์ และส่วนในรายละเอียดที่มิได้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

1. แหล่งข้อมูล

1.1 ข้อมูลจากเอกสาร ได้จากเอกสารชั้นต้น คือหนังสือที่เขียนขึ้นโดยผู้มีประสบการณ์โดยตรงและเอกสารชั้นรอง ได้จาก ตำราประกอบการศึกษา วิทยานิพนธ์ งานวิจัย

1.2 ข้อมูลจากบุคคล ได้จากการสัมภาษณ์บุคลากรที่เกี่ยวข้อง โดยตรงกับการแสดงละครเวที และละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหมในช่วงนั้น ได้แก่ ผู้กำกับการแสดง นักแสดง

2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

โดยใช้ข้อมูลประเภทเอกสาร และข้อมูลประเภทบุคคล

2.1 ข้อมูลจากเอกสาร เนื่องจากเอกสารที่บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีจำนวนน้อยมากและมิได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อม

การแสดงโดยตรง ข้อมูลที่ได้จึงเป็นรายละเอียดในแง่ของประวัติกว้างๆมากกว่า ซึ่งผู้วิจัยต้องนำข้อมูลเหล่านั้นมาประมวลหาข้อสรุปอีกครั้ง

เอกสารชั้นต้นได้แก่ หนังสือที่บันทึกโดยผู้มีประสบการณ์โดยตรงดังนี้ โลกของจุรี โอศิริ, กว่าจะได้เป็นชูศรี, พรุ่งนี้...จะรดน้ำศพ โดยสมชาย อาสนจินดา, ราชินีแห่งการละคร หนังสืออนุสรณ์งานศพของสุพรรณ บูรณะพิมพ์, และอนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ นายสมชาย อาสนจินดา , ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนงรังสิกุล เป็นต้น

เอกสารชั้นรองได้แก่ ตำราประกอบการเรียน วิทยานิพนธ์ งานวิจัยและหนังสือ โดยทั้งเอกสารชั้นต้นและเอกสารชั้นรอง ได้มาจากการเก็บรวบรวมจากห้องสมุดต่างๆ ได้แก่ ห้องสมุดคณะนิเทศศาสตร์และคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, หอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี

2.2 ข้อมูลจากบุคคล เป็นการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) โดยแบ่งออกเป็นประเด็นใหญ่ๆ คือ ประวัติ แนวคิด และแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงในละครเวที และละครโทรทัศน์

กลุ่มบุคคลที่ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์นั้น ค่อนข้างจะหาได้ยาก เนื่องจากกาลเวลาที่ผ่านมานาน ทำให้บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครเวที และละครโทรทัศน์ ในช่วง พ.ศ.2486-2519 เหลืออยู่เพียงจำนวนน้อย อย่างไรก็ตามผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purpose Sampling) เนื่องจากข้อมูลต้องการรายละเอียดที่ลึก ดังนั้นจึงต้องเลือกบุคคลที่มีความชำนาญทางด้านการแสดงโดยตรง จากผู้กำกับการแสดง นักแสดง โดยมีรายชื่อของกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงดังนี้

2.2.1 นายอำนวย กลัสนิมิ (เนรมิต) ศิลปินแห่งชาติ-สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2538 ผู้กำกับการแสดง คณะละครศิวารมณ์

2.2.2 นางลัดดา ศิลปบรรเลง (สารตายน) ผู้กำกับการแสดง คณะละครผกาวลี

2.2.3 นางเชอร์รี่ เศวตนันทน์ (สวลี ผกาพันธุ์) ศิลปินแห่งชาติ-สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2532 นักแสดงคณะละคร ผกาวลี

2.2.4 นางกัณฑรีย์ นาคประภา นักแสดงคณะละครศิวารมณ์

2.2.5 นายสมควร กระจ่างศาสตร์ ศิลปินแห่งชาติ-สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2539 นักแสดงละครเวทีคณะศิวารมณ์

2.2.6 นางวิไลวรรณ วัฒนพานิช นักแสดงละครเวที

2.2.7 นายสะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ผู้กำกับการแสดง,นักแสดงละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม

2.2.8 นางอารีย์ จันทรเกษม (นักดนตรี) ผู้กำกับการแสดง,นักแสดงละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม

2.2.9 นายกำธร สุวรรณปิยะศิริ ผู้กำกับการแสดง,นักแสดงละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม

2.2.10 นางนันทวรรณ สุวรรณปิยะศิริ (เมฆใหญ่) นักแสดงละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม

2.2.11 นายอาคม มกราคม นักแสดงละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม

2.2.12 นางสินีนาฏ โพธิเวช นักแสดงละครโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม

เกณฑ์ในการเลือกกลุ่มตัวอย่างนี้ มีหลักเกณฑ์อยู่ 2 ประการคือ

- มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางและมีประสบการณ์ทางการแสดงละครเวทีอยู่ตลอดช่วงเวลาที่เข้าวงการ
- ได้รับการยอมรับจากประชาชน

จากการศึกษาจากเอกสารหลายๆประเภทพบว่า กลุ่มตัวอย่างที่เลือกมา มีคุณสมบัติตรงกับเกณฑ์ที่กำหนดดังกล่าว

3 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

การเก็บข้อมูลใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) โดยสร้างคำถามในลักษณะปลายเปิด (Open-End) เป็นแนวเดียวกันสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่าน เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลจากหลายๆทัศนะ และจะนำมาประมวลหาข้อสรุป โดยมีประเด็นที่สัมพันธ์กับคำถามนำวิจัยดังนี้

- การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง
- ความหมายของการแสดง
- การคัดเลือกนักแสดง
- ขั้นตอนในการฝึกซ้อมการแสดง
- การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายนอก
- การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายใน
- การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายนอกและภายใน

การตั้งคำถามจะเป็นไปในลักษณะการติดตามโดยการสร้างคำถามต่อเนื่องนอกเหนือไปจากหัวข้อที่วางไว้ เพื่อช่วยขยายความคำตอบให้ชัดเจน หรือสรุปเป็นความคิดรวบยอดออกมา ซึ่งหัวข้อดังกล่าวจะนำไปปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงละคร และนำไปทดสอบกับกลุ่มนักแสดงรุ่นอาวุโส ที่มีประสบการณ์เทียบเคียงกันได้

4 การวิเคราะห์ข้อมูล

เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย (Analytic Inductive) โดยตีความสร้างข้อสรุป นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารและการสัมภาษณ์ มาตรวจสอบหาจุดร่วมที่คล้ายคลึงหรือแตกต่างกัน และใช้แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ได้แก่

- แนวคิดเรื่องการสื่อสารระหว่างบุคคล เป็นแนวคิดพื้นฐานของกระบวนการสื่อสารอันเป็นภาพใหญ่ เพื่อเป็นแนวทางไปสู่การค้นหาคำตอบ
- แนวคิดเรื่องการคัดเลือกและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการอธิบายกระบวนการสื่อสารการแสดง และสะท้อนถึงหลักแนวคิด และแนวทางปฏิบัติของการฝึกซ้อมการแสดง
- แนวคิดเรื่องหลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง สำหรับเทียบเคียงคำตอบเรื่องแนวคิด และแนวทางการฝึกซ้อมของการแสดง ในการทำให้นักแสดงสามารถใช้ตัวเองเป็นสื่อได้อย่างมีประสิทธิภาพ

5 การนำเสนอข้อมูล

ใช้วิธีการนำเสนอข้อมูลและผลจากการวิจัยโดยการพรรณนาความ (Descriptive) โดยเริ่มจากการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการค้นหา หลักแนวคิด แนวทางการฝึกซ้อมแสดงในละครเวที ตั้งแต่ช่วงระหว่างสงครามเอเชียมหาบูรพา พ.ศ. 2486 จนกระทั่งเสื่อมความนิยมในช่วง พ.ศ. 2496 และกลับมานิยมอีกครั้งโดยการเสนอผ่านทางสื่อโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ในระหว่าง พ.ศ. 2498-2519 อันเป็นปีที่เริ่มมีการบันทึกเทป และเป็นปีที่เปลี่ยนชื่อมาเป็นสถานีโทรทัศน์ช่อง 9

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4
ผลการวิจัย

เพื่อตอบปัญหานำวิจัยว่า การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีหลักแนวคิด และแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงอย่างไร ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นผลสรุปการวิจัยออกเป็น 3 ส่วนดังนี้

1. การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดง และนักแสดง

2. นิยามการแสดง การคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง
   2.1 นิยามการแสดง
   2.2 การคัดเลือกนักแสดง
   2.3 ขั้นตอนในการฝึกซ้อมการแสดง

3. หลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง
   3.1 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอก
   3.2 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายใน
   3.3 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอกและภายใน

ซึ่งประเด็นของผลสรุปการวิจัยทั้ง 3 ส่วน สามารถนำมาประมวลหาคำตอบตามคำถามนำวิจัยได้อย่างครอบคลุม โดยประเด็นเรื่องการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงจะแสดงให้เห็นถึงภาพรวมของการถ่ายทอดหลักวิชาทางการแสดงจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นต่อๆไปได้ ประเด็นเรื่องการคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง แสดงให้เห็นถึงภาพรวมของการแสดงและนัยยะบางประการที่จะสะท้อนให้เห็นถึงหลักแนวคิดทางการแสดง และประเด็นเรื่องหลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง จะช่วยสร้างความเข้าใจในเชิงหลักแนวคิด และแนวทางการฝึกซ้อมของการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519)

1.การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง

การศึกษากระบวนการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง รวมทั้งการสื่อสารภายในตัวเอง จะช่วยสร้างภาพรวมของการถ่ายทอดหลักวิชาการแสดงจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง

ให้ชัดเจนขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคำตอบที่ได้จะสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง หรือการดำรงคงอยู่ของแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงของละครเวทีจากรุ่นแรกมาสู่ละครโทรทัศน์ในยุคต่อมา

จากการศึกษาพบว่า โดยส่วนใหญ่กระบวนการสื่อสารที่เกิดขึ้นระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงจะเป็นการถ่ายทอดความคิดจากผู้กำกับการแสดงมาสู่นักแสดง โดยที่นักแสดงมิได้มีการเสนอความคิดเห็นที่แตกต่าง คือนักแสดงเป็นผู้รับสารเพียงด้านเดียว (passive receiver) หรือจากนักแสดงรุ่นพี่มาสู่นักแสดงรุ่นน้องภายใต้แนวคิดของผู้กำกับการแสดง โดยในระหว่างการฝึกซ้อม ผู้กำกับการแสดงจะอธิบายหรือแสดงท่าทางการแสดง การพูด การเดินให้นักแสดงเข้าใจ ซึ่งในยุคนั้นผู้กำกับการแสดงจะมีความแม่นยำในความคิดค่อนข้างสูง มีความเชื่อมั่นในตนเอง มีการตระเตรียมการมาอย่างดี มีลักษณะของความเป็นผู้นำสูง มีอำนาจในการว่ากล่าวตักเตือน หรือลงโทษนักแสดงที่ไม่เชื่อฟัง หรือไม่ปฏิบัติตามได้ เพื่อควบคุมการทำงานให้มีประสิทธิภาพ ส่วนนักแสดงจะเรียกผู้กำกับการแสดงว่า “ครู” คือเป็นทั้งผู้ประสิทธิประสาทวิชาและเป็นทั้งผู้มีพระคุณ ส่วนใหญ่นักแสดงจะมีความศรัทธาและเชื่อมั่นในตัวผู้กำกับการแสดงสูงประกอบกับความเกรงใจ เกรงกลัว นักแสดงจึงมักไม่ค่อยเสนอความคิดเห็น หรือแสดงความคิดเห็นที่แตกต่างไปจากผู้กำกับการแสดงเช่น วิไลวรรณ วัฒนพานิช ให้สัมภาษณ์ถึงการความเกรงกลัวที่มีต่อผู้กำกับการแสดงไว้ว่า

“คนสมัยก่อนนี่นะคะ เขาจะกลัวผู้กำกับยิ่งกว่าคนในครอบครัวอีกนะคะ คือ ผู้กำกับพูดคำไหนต้องคำนั้น จะมาทำแบบสมัยนี้ไม่ได้เด็ดขาด ผู้กำกับเขาจะบอกเลยนะคะว่าให้เราเดินตรงไหน ก็ต้องตรงนั้น เพราะฉะนั้นคนที่จะได้ตุ๊กตาทองนี่ผู้กำกับยิ่งใหญ่ที่สุด เราจะดังได้ก็เพราะผู้กำกับ ขณะนี้ก็ห้าสิบกว่าปีที่น้าผจญมาอยู่ตรงนี้ มีความรู้สึกว่าบางทีคนมากำกับแล้วเรารู้ว่ามันไม่ใช่ แต่เราไม่พูดคือเราเคารพผู้กำกับ แต่ในยุคของน้านี่เราไม่เคยมีความคิดเลยนะคะว่ามันไม่ใช่ ” [1]

หรือ อาคม มกรานนท์ ให้สัมภาษณ์ถึงความเคารพ นับถือผู้กำกับการแสดงไว้ว่า

[1] สัมภาษณ์ วิไลวรรณ วัฒนพานิช, 11 กุมภาพันธ์ 2544.

"สมัยก่อนนี่เรามีความเคารพผู้กำกับนะ เพราะผู้กำกับเราถือว่าเป็นผู้อาวุโสกว่า เพราะฉะนั้นนักแสดงนี่จะมีความนับถืออยู่แล้ว หรือเคารพอยู่แล้ว ก็มักจะไม่โต้แย้งผู้กำกับอาวุโสเหล่านั้น น้อยที่สุดที่จะมีการโต้แย้ง ถ้าจะถามเรื่องความเกรงใจ เกรงศักดิ์ศรี สมัยนี้มันน้อยกว่าสมัยก่อน สมัยนี้เรียก เฮ้ย ผู้กำกับได้ แต่สมัยก่อนนี่ไม่ได้เลยนะ เขาเรียกครู เพราะเขาสอนเราก็เป็นครู" [2]

ความเกรงกลัวที่นักแสดงมีต่อผู้กำกับการแสดงนั้น รวมไปถึงความเคารพศรัทธาที่มีต่อผู้กำกับด้วย เพราะในสมัยนั้นผู้กำกับเป็นมากกว่าผู้ใหญ่ หรือผู้มีอำนาจในการสนับสนุนหรือผลักดันให้นักแสดงได้แสดงในบทบาทที่ดี แต่ผู้กำกับเป็นเสมือนครู ซึ่งในสมัยนั้นเปรียบได้กับพ่อแม่คนที่สองในสังคม ครูหมายถึงผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ผู้เสียสละตนเองเพื่อนักเรียน ฉะนั้นผู้กำกับจึงเป็นผู้ที่มีทั้งอำนาจ มีความรู้ มีพระคุณต่อนักแสดง ซึ่งเป็นเหตุผลที่ทำให้นักแสดงไม่กล้าเสนอความคิดเห็นที่แตกต่าง หรือมากไปกว่าที่ผู้กำกับแนะนำ

สาเหตุอีกประการหนึ่งที่นักแสดงไม่นิยมเสนอความคิด เนื่องเพราะผู้กำกับการแสดงจะต้องมาเสียเวลาอธิบาย ตอบคำถามนักแสดง นักแสดงบางคนอาจจะกล้าที่จะเสนอความคิด แต่เมื่อผู้กำกับการแสดงยืนยันความคิดของตน และสามารถให้เหตุผลทางการแสดงได้ นักแสดงจะเริ่มรู้ตัวว่าไม่ควรเสนอ เพราะผู้กำกับมีความแม่นยำทางความคิดของตนสูง ดังเช่น กำธร สุวรรณปิยะศิริ ให้สัมภาษณ์ถึงการเสนอความคิดกับผู้กำกับการแสดงไว้ว่า

"ได้...แต่ไม่มีใครเขาทำ เพราะว่าผู้กำกับเวลากำกับออกมานี่ เขาแน่นอน พูดง่ายๆว่าเขาเก่งอยู่แล้ว ถ้าหากเราไปพูดแย้งว่าไม่ทำอย่างนั้นเหรอ เขาก็ต้องเสียเวลามาอธิบายว่าทำไมไม่ทำอย่างนี้" [3]

หรืออารีย์ นักดนตรี ให้สัมภาษณ์ไว้เช่นเดียวกันว่า

"มี...นิรุตต์ ศิริจรรยา ชอบเสนอความคิดว่าจะทำอย่างนั้น น่าจะทำอย่างนี้ น้าก็ตอบกลับไป ให้เหตุผลไปว่าเราคิดอะไรอยู่ เพราะอะไร แต่โดยมากนักแสดงไม่ค่อยกล้าเสนอหรอก เพราะผู้กำกับสมัยนั้นจะแม่นอยู่แล้ว" [4]

---

[2] สัมภาษณ์ อาคม มกรานนท์, 20 กุมภาพันธ์ 2546.

[3] สัมภาษณ์ กำธร สุวรรณปิยะศิริ, 17 มกราคม 2546.

แม้ว่าอาจมีนักแสดงบางคนต้องการเสนอความคิดเห็น ทว่าความเชื่อมั่น การเตรียมตัวมาอย่างดีของผู้กำกับในการชี้แจงอธิบายเหตุผล ทำให้นักแสดงไม่กล้าที่จะเสนอความคิดเห็น เพราะเมื่อนักแสดงเสนอความคิดเห็นไป ผู้กำกับซึ่งเชื่อมั่นว่าความคิดของตนนั้นดีต้องมาเสียเวลาอธิบายเหตุผลให้นักแสดงฟัง จึงทำให้นักแสดงผู้นั้นเป็นเสมือนผู้ถ่วงเวลา ในข้อนี้โดยสังคมไทยในยุคนั้น ระบบอาวุโสค่อนข้างมีความสำคัญ ถ้านักแสดงเสนอความคิดเห็นแล้วผู้กำกับตอบไม่ได้ จะเป็นเหมือนการหักหน้าผู้กำกับอย่างรุนแรง ดังนั้นผู้กำกับต้องตระเตรียมการทำงานมาอย่างดีเพื่อป้องกันการทักท้วงของนักแสดง และนักแสดงควรมีความเกรงใจรักษาหน้า รักษาศักดิ์ศรีของผู้กำกับเช่นกัน

ในยุคแรกของละครโทรทัศน์นั้น ยังไม่มีการตั้งผู้กำกับการแสดงอย่างเป็นทางการ ผู้ที่จะควบคุมแนวคิดทางการแสดงคือผู้เขียนบท ซึ่งนักแสดงจะช่วยกันเสนอความคิดเห็น หรือช่วยกันกำกับ โดยมีผู้เขียนบทเป็นเสมือนประธานหรือผู้ตัดสินใจ ทว่าผู้เขียนบทก็ไม่มีสิทธิ์ขาดในการควบคุมดูแลกำกับนักแสดงได้เสมอไป กล่าวได้ว่าเป็นการช่วยกันกำกับ หรือเป็นการกำกับตัวเองของนักแสดงภายใต้การชี้แนะแนวทางของผู้เขียนบทละคร ดังเช่น อารีย์ นักดนตรี ให้สัมภาษณ์เรื่องการช่วยกันกำกับการแสดงไว้ว่า

“ระยะนั้นยังไม่มีผู้กำกับ ทุกคนกำกับตัวเอง ช่วยกันกำกับ ผู้เขียนบทอย่าง อาจินต์ ปัญจพรรค์ ก็จะลงดูแล้วบอกตรงนี้ทำอย่างนั้น ตรงนี้ทำอย่างนี้ มีการถกเถียงเพื่อให้งานดี พวกเราจะช่วยกันสรุป เอ้า คุณอาจินต์ คนเขียนสคริปต์นี่ เขาต้องมีความเห็นซิ พวกเราจะต้องเชื่อเขา เพราะมันกลั่นจากสมองเขา แต่บางทีพวกเราบอกไม่ได้หรอก ตรงนี้ฉันเดินไปไม่ได้หรอก ประเด็ยวกล้องตัวนี้ไม่รับฉัน ฉันขอเดินทางนี้ได้ไหม ก็โอเค จะช่วยกัน” [5]

นักแสดงละครโทรทัศน์ในยุคแรกนั้น จะมีโอกาสที่จะนำเสนอความคิดเห็นของตนได้สูง เนื่องจากในยุคแรกนั้นไม่มีผู้กำกับการแสดง มีเพียงผู้เขียนบทเป็นผู้ดูแลตีความบทแทน แม้ว่าบทละครจะผ่านการกลั่นกรองความคิดจากผู้เขียนบทแล้ว ทว่าการยอมรับนับถือนั้นไม่เท่ากับผู้กำกับหรือครู ผู้เขียนบทเป็นเพียงทีมงานที่สำคัญส่วนหนึ่งของละคร อำนาจ บารมีมีไม่เท่าผู้กำกับ ดังนั้น

---

[4] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 2 กรกฎาคม 2545.

[5] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 22 กุมภาพันธ์ 2544.

นักแสดงโทรทัศน์ในยุคแรกจึงกล้าที่จะแสดงความคิดเห็นที่แตกต่าง จนกระทั่งเมื่อมีผู้กำกับการแสดงอย่างเต็มตัวแล้ว สิทธิในการเสนอความคิดเห็นของนักแสดงจึงลดลงไป

ในขณะฝึกซ้อมการแสดงทั้งในละครเวทีและละครโทรทัศน์นั้น บางครั้งหลังจากที่ผู้กำกับการแสดงอธิบายหรือแสดงตัวอย่างให้นักแสดงเข้าใจอย่างละเอียดแล้ว ผู้กำกับการแสดงก็จะปล่อยให้นักแสดงไปฝึกซ้อมต่อกันเอง แล้วจึงค่อยกลับมาแสดงให้ผู้กำกับดูอีกครั้ง ซึ่งนักแสดงจะไม่มีการนัดแนะหรือแสดงท่าทางให้ผิดเพี้ยนไปจากที่ผู้กำกับการแสดงบอก ยกเว้นผู้กำกับการแสดงอาจให้อภิสิทธิ์สำหรับนักแสดงรุ่นพี่ที่มีความชำนาญทางการแสดงแล้ว ให้ช่วยแนะแนวทางสอนนักแสดงรุ่นน้องหรือนักแสดงหน้าใหม่ ซึ่งต่อมาเมื่อมีละครโทรทัศน์แล้ว ผู้กำกับและนักแสดงจากละครเวทีก็จะเข้าไปมีส่วนร่วมในการแสดงละครโทรทัศน์ มีการถ่ายทอดแนวทางการแสดงจากละครเวทีมาสู่ละครโทรทัศน์ ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงการสร้างคนขึ้นมาช่วยกำกับไว้ว่า

“แล้วเราเวลาทำละคร จะเอาคนมาช่วย ไม่งั้นมันทนไม่ไหว ทั้งทำทุกอย่าง ฝึกคนที่จะช่วยอย่างสุพรรณเนี่ย เออเนี่ยน่าจะเอามาให้ train เออเอาไป train แบบนี้นะ ผู้ชายคนนี้ train นะมันก็ทำให้เราเบา” [6]

หรือ อาคม มกรานนท์ ให้สัมภาษณ์ ถึงการที่นักแสดงรุ่นพี่จากละครเวทีเข้ามาช่วยสอนนักแสดงละครโทรทัศน์ไว้ว่า

“อย่างคุณสุพรรณ บูรณะพิมพ์นี่เขาก็จะช่วยสอนเรานะเวลาเราแสดงไม่เป็นเขาก็จะช่วยสอนเราว่ามันควรจะต้องทำยังไง เพราะฉะนั้นถ้าเผื่อนักแสดงละครในสมัยนั้น บังเอิญสมัยนั้นนี่คุณ ส. มาเล่น คุณสุพรรณ บูรณะพิมพ์มาเล่น คุณพฤหัส บุญหลงมาเล่นเราก็จะได้ความรู้ไปด้วย เพราะเขามีความช่ำชองละครเวทีมาก่อนเรา อาชีพเขาคืออาชีพการแสดง เราไม่ใช่อาชีพการแสดงเราเป็นข้าราชการ จะเป็นลักษณะที่รุ่นพี่สอนรุ่นน้อง” [7]

---

[6] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 18 มกราคม 2544.

[7] สัมภาษณ์ อาคม มกรานนท์, 20 กุมภาพันธ์ 2546.

นักแสดงละครโทรทัศน์ในยุคเริ่มแรกนั้น เข้าสู่วงการโดยทำงานประจำเป็นผู้ประกาศข่าว หรือเป็นเจ้าหน้าที่ฝ่ายรายการ มิได้มีพื้นฐานทางการแสดง หรือผ่านการแสดงละครเวทีใหญ่มาก่อน ดังนั้นเมื่อถึงช่วงหนึ่งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงจากละครเวทีได้ก้าวเข้าสู่การแสดงละครโทรทัศน์ จึงเป็นโอกาสของนักแสดงละครโทรทัศน์ที่ต้องการหาต้นแบบทางการแสดง และเรียนรู้ทักษะการแสดงละครจากผู้กำกับนักแสดงรุ่นพี่เหล่านี้ และทำให้เกิดการถ่ายทอดหลักแนวคิดทางการแสดงจากละครเวทีสู่ละครโทรทัศน์

แนวทางการแสดงละครโทรทัศน์นั้น ถูกถ่ายทอดส่งต่อมาจากนักแสดงหรือผู้กำกับการแสดงจากละครเวที ความสำเร็จ ความมีชื่อเสียงได้รับความนิยมจากผู้ชมของละครเวที ส่งผลต่อการสร้างแรงบันดาลใจของนักแสดงในรุ่นถัดไปที่จะค้นหาต้นแบบ สำหรับเป็นแนวทางการแสดงของนักแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักแสดงหลายคนเมื่อสั่งสมประสบการณ์ และขึ้นมาเป็นผู้กำกับการแสดง ก็จะจดจำท่าทางการแสดงที่ประทับใจจากนักแสดงรุ่นพี่หรือผู้กำกับมาเป็นหลักที่ให้นักแสดงรุ่นต่อไปได้ลอกเลียน หรือประยุกต์ใช้ให้เหมาะสม ดังเช่น อารีย์ นักดนตรี ให้สัมภาษณ์ถึงท่าทางการแสดงที่ได้มาจากนักแสดงรุ่นพี่ไว้ว่า

“เราก็จำท่าผู้ชายเขาเดิน อย่างคุณฉลองเขาเดินอย่างนี้ก็มาสอน เขาก็บอกว่าน้ารีย์โก้จังบอกเออ ก็ฉันเห็นรุ่นพี่ๆเขาทำกันอย่างนี้ ฉันก็เอามาสอนเธอ” [8]

หรือ กำธร สุวรรณปิยะศิริ ให้สัมภาษณ์ถึงการถ่ายทอดท่าทางการแสดง ซึ่งจดจำมาจากนักแสดงรุ่นพี่ไว้ว่า

“ครูเนรมิตนี่เป็นผู้กำกับเป็นครูสอนคุณ ส.อาสนจินดา แล้วต่อไปผู้กำกับก็ต้องเป็นอย่างคุณ ส.อาสนจินดา ต้องเป็นอย่างกำธร เป็นอย่างสะอาด, อดุลย์ ดุลยรัตน์ เป็นอย่าง สมจินต์ ธรรมทัต มันเป็น generation เป็นรุ่นๆไป เพราะว่านักแสดงแต่ละคนส่วนใหญ่จะผ่านการฝึกซ้อมมาจากรุ่นพี่ รุ่นพ่อ รุ่นอากันทั้งนั้น แล้วก็ต้องดูรุ่นพี่ รุ่นปู่ รุ่นย่าตายายแสดง เขาเรียก“ครูลักพักจำ” ต้องดูว่าผู้ใหญ่เล่นกันอย่างไร เราก็เล่นตามแบบท่าน” [9]

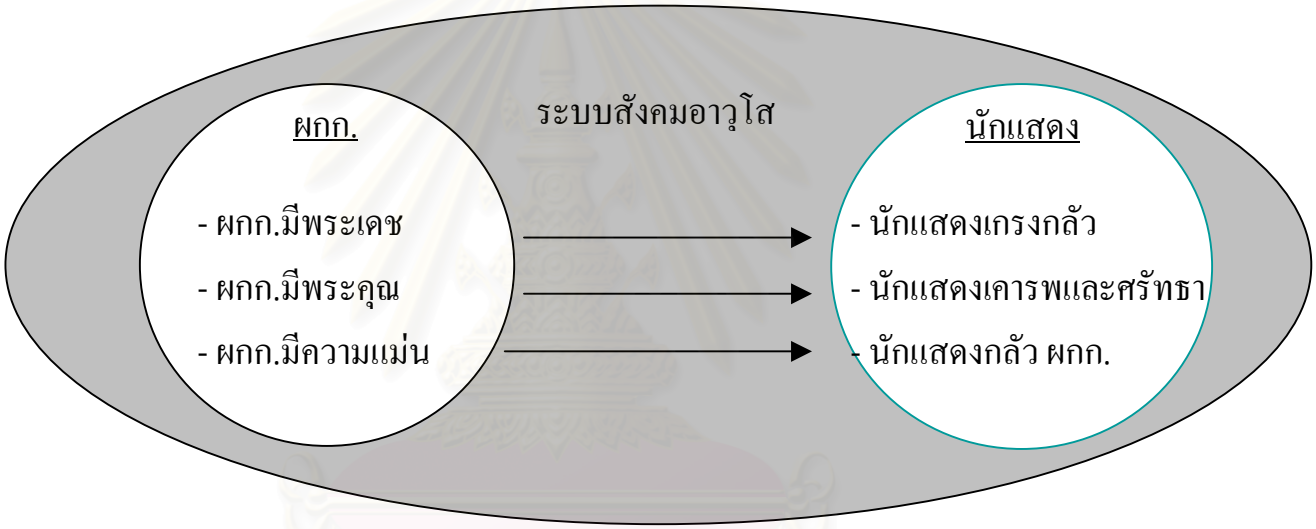
---

[8] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 22 กุมภาพันธ์ 2544.

[9] สัมภาษณ์ กำธร สุวรรณปิยะศิริ, 17 มกราคม 2546.

การถ่ายทอดหลักวิชาทางการแสดงนั้น เป็นการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่ง และสู่รุ่นต่อไป เนื่องจากกระบวนการถ่ายทอดนี้ไม่มีปัจจัยภายนอกที่เข้ามารบกวนหรือเปลี่ยนแปลง ดังนั้น เมื่อนักแสดงรุ่นพี่ได้สร้างแนวทางความสำเร็จไว้ นักแสดงรุ่นต่อไปจึงดำเนินรอยทางความสำเร็จต่อไป ซึ่งจากการศึกษาไม่พบปัจจัยที่เข้ามาสร้างการเปลี่ยนแปลงหลักแนวคิดทางการแสดงละครไทย นับตั้งแต่พ.ศ. 2486-2519 อันเป็นช่วงเวลาเริ่มต้นของละครเวทีมาถึงละครโทรทัศน์ ก่อนที่แนวคิดทฤษฎีการละครสมัยใหม่แบบตะวันตกจะเริ่มได้รับความนิยม

<u>สาเหตุของการสื่อสารจากผู้กำกับมาสู่นักแสดง</u>
<u>โดยนักแสดงเป็นผู้รับสารเพียงด้านเดียว (passive receiver)</u>



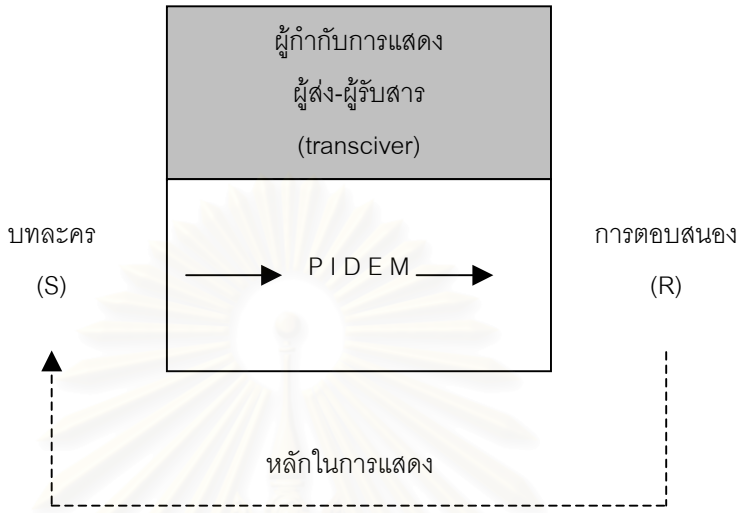
การถ่ายทอดการแสดงในละครเวที และละครโทรทัศน์ โดยรวมแล้วเป็นกระบวนการสื่อสารจากผู้กำกับการแสดงมาสู่นักแสดง การสะท้อนความคิดกลับหรือการเสนอความคิดจากนักแสดงมาสู่ผู้กำกับการแสดงเป็นไปได้น้อยมาก เนื่องจากผู้กำกับการแสดงในสมัยนั้นมีความสามารถของผู้กำกับการแสดงมีอยู่สูง มีการตระเตรียมงานมาอย่างดี และที่สำคัญนักแสดงจะมีความเคารพ ศรัทธา และเกรงกลัวผู้กำกับ ทำให้นักแสดงไม่กล้าแสดงความคิดเห็นที่แตกต่างไปจากผู้กำกับ แม้ว่าอาจจะมีนักแสดงบางคนที่กล้าเสนอความคิดต่อผู้กำกับ ทว่าต้องเป็นไปด้วยความเคารพ และมีขอบเขตมากกว่าการแสดงถึงการอวดรู้ และที่สำคัญโดยรวมแล้วผู้กำกับมักจะมีเหตุผลในการบอกเล่าถึงความคิดที่ได้ผ่านการกลั่นกรองมาอย่างดี ซึ่งทั้งหมดนี้ทำให้นักแสดงไม่นิยมเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดง

ในส่วนของการสื่อสารระหว่างนักแสดงด้วยกัน ก็จะเป็นไปในลักษณะของการดำเนินการตามแนวคิด หรือแนวทางที่ผู้กำกับการแสดงได้วางเอาไว้ ยกเว้นกรณีของนักแสดงรุ่นพี่ที่มีความชำนาญ ผู้กำกับอาจจะไว้วางใจให้ช่วยดูแลเคี่ยวเข็ญการแสดงให้นักแสดงรุ่นน้อง หรือนักแสดงหน้าใหม่ ซึ่งในยุคแรกของละครโทรทัศน์นั้นยังไม่มีผู้กำกับการแสดง นักแสดงจะช่วยกันกำกับภายใต้ความคิดของผู้เขียนบท ในกรณีนี้นักแสดงสามารถสื่อสาร แสดงความคิดเห็นกลับไปสู่ผู้เขียนบทได้

เพื่อให้เห็นกระบวนการสื่อสารการแสดงที่ชัดเจน ผู้วิจัยได้ทำแบบจำลองการสื่อสารย่อยในแต่ละช่วงตั้งแต่ การสื่อสารระดับความคิดภายใน (intrapersonal communication) ของผู้กำกับการแสดงและนักแสดง ไปจนถึงการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง (interpersonal communication) หรือระหว่างนักแสดงและนักแสดง ตลอดจนการสะท้อนความคิดเห็นของนักแสดงมาสู่ผู้กำกับการแสดง หรือสู่นักแสดงด้วยกัน ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

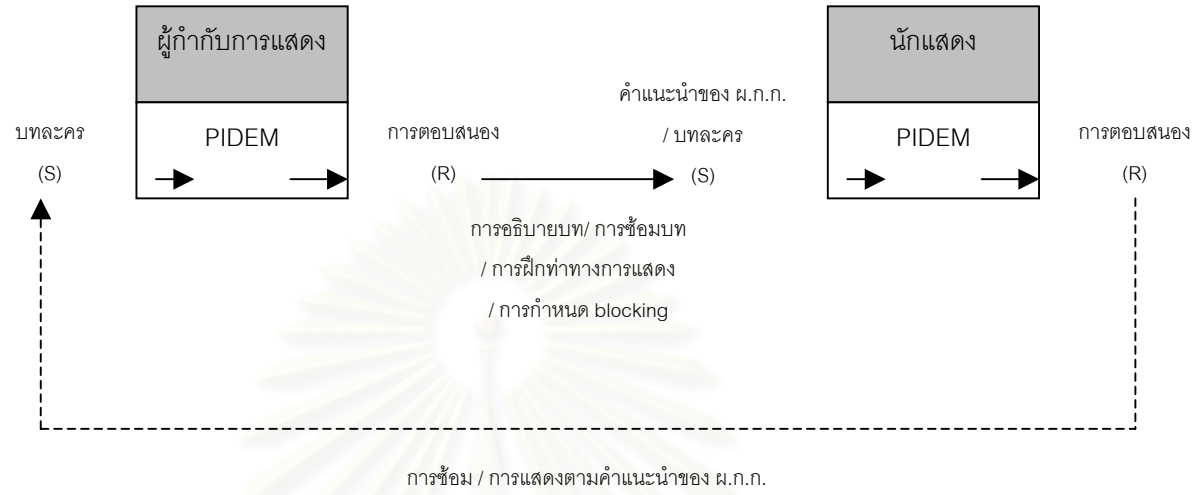
1. แบบจำลองการสื่อสารภายในตนเองของผู้กำกับการแสดง



Perception	การอ่านบทละคร
Interpret	การวิเคราะห์บท / การตีความบท
Decide	การตัดสินใจ / ข้อสรุป
Encode	การแปลงข้อสรุปออกมาเป็นมโนภาพ
Message	ภาพตัวละครในใจของผู้กำกับการแสดง / ภาพการแสดงในใจของผู้กำกับการแสดง

การสื่อสารภายในตนเองของผู้กำกับการแสดงนี้ ตัวผู้กำกับการแสดงจะเป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารภายในตนเอง คือเริ่มตั้งแต่การอ่านบทละครเพื่อตีความวิเคราะห์เรื่องราว พฤติกรรมของตัวละครแต่ละตัวอย่างละเอียด ตามความคิดของผู้กำกับการแสดงแต่ละคน เพื่อหาข้อสรุปทางความคิดออกมา และแปลงข้อสรุปนั้นออกมาเป็นมโนภาพ เกิดภาพของตัวละครแต่ละตัว บุคลิก นิสัยใจคอ และลักษณะทางกายภาพของตัวละครตามจินตนาการของผู้กำกับการแสดง ซึ่งเหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงแนวทางการแสดงของตัวละครแต่ละตัว นอกจากนี้กระบวนการสื่อสารภายในความคิดของผู้กำกับการแสดง ยังจะสะท้อนหลักในการแสดงตอบสนองกลับไปสู่กระบวนการคิดของผู้กำกับการแสดงอีกครั้ง และเมื่อผู้กำกับการแสดงอ่านและวิเคราะห์บทละครในรอบต่อไป หลักในการแสดงและภาพตัวละครเหล่านี้ จะขยายความคิดของผู้กำกับการแสดงให้ชัดเจนขึ้น และเป็นวงจรเช่นนี้สำหรับการอ่านวิเคราะห์บทละครครั้งต่อๆไป ก่อนที่ผู้กำกับจะถ่ายทอดมโนภาพทางการแสดงไปสู่นักแสดงในลำดับถัดไป

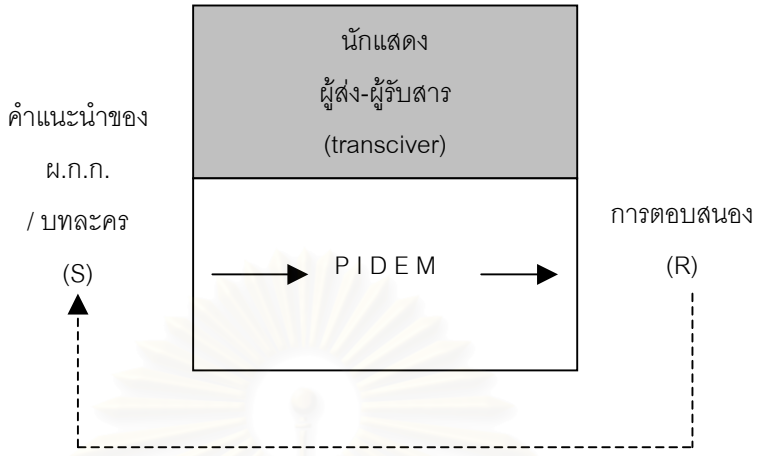
2. แบบจำลองของผู้กำกับการแสดงสื่อสารกับนักแสดง



Perception	การอ่านบทละคร / การรับรู้คำแนะนำของผู้กำกับการแสดง (สำหรับนักแสดง)
Interpret	การวิเคราะห์บท / การตีความบท / ทำความเข้าใจบทตามคำแนะนำของผู้กำกับการแสดง (สำหรับนักแสดง)
Decide	การตัดสินใจ / ข้อสรุป
Encode	การแปลงข้อสรุปออกมาเป็นมโนภาพ
Message	ภาพตัวละครในใจของผู้กำกับการแสดง ,นักแสดง / ภาพการแสดงในใจของผู้กำกับการแสดง ,นักแสดง

การสื่อสารจากผู้กำกับการแสดงสู่นักแสดง เป็นขั้นตอนหลังจากที่ผู้กำกับการแสดงตกผลึกทางความคิด เกิดความกระจ่างทางการแสดง เกิดภาพตัวละครในใจที่ชัดเจนแล้ว ผู้กำกับจะถ่ายทอดความคิดของตนไปสู่นักแสดง โดยเริ่มจากการอธิบายลักษณะบุคลิก พฤติกรรมของตัวละครให้กับนักแสดงฟัง ตามบทบาทของตัวละครที่นักแสดงแต่ละคนได้รับ เพื่อให้นักแสดงกลับไปศึกษาบทละครตามแนวความคิดทางเดียวกับที่ผู้กำกับการแสดงต้องการ หลังจากนั้นจะมีการซักซ้อมบท ฝึกสีหน้าท่าทางการแสดง อารมณ์ตามที่ผู้กำกับการแสดงต้องการ เมื่อนักแสดงฝึกซ้อมจนเป็นที่พอใจของผู้กำกับการแสดงแล้ว จึงกำหนดทิศทางการเดินของตัวละครแต่ละตัว เพื่อให้เกิดความสวยงาม และสร้างจังหวะการแสดงตามอารมณ์การแสดงที่เป็นไปตามเรื่องราว

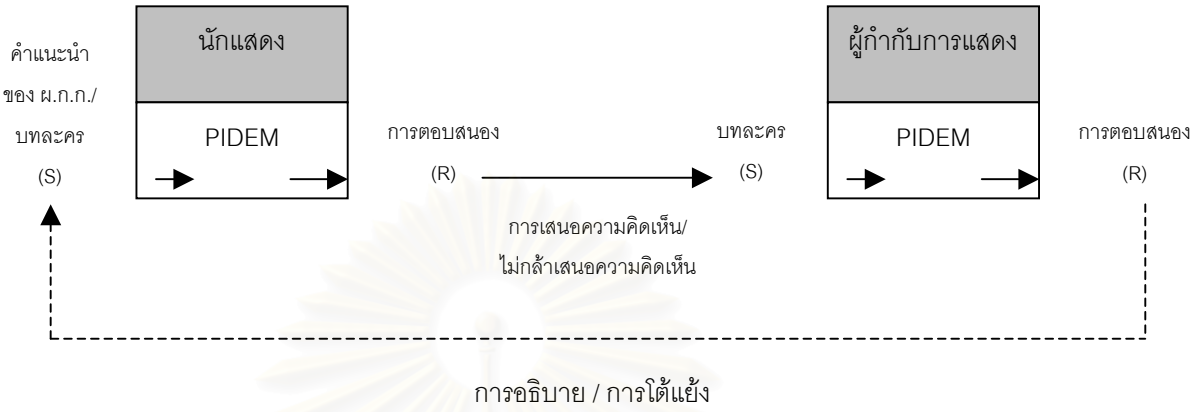
3. แบบจำลองการสื่อสารภายในตนเองของนักแสดง



Perception	การรับรู้คำแนะนำของผู้กำกับการแสดง / การอ่านบทละคร
Interpret	ทำความเข้าใจบทตามคำแนะนำของผู้กำกับการแสดง / การวิเคราะห์บท / การตีความบท
Decide	การตัดสินใจ / ข้อสรุป
Encode	การแปลงข้อสรุปออกมาเป็นมโนภาพ
Message	ภาพตัวละครในใจของนักแสดง / ภาพการแสดงในใจของนักแสดง

การสื่อสารภายในตนเองของนักแสดง ขั้นตอนนี้นักแสดงจะเป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารในขณะเดียวกัน เริ่มจากการรับรู้คำแนะนำ การอธิบายบทละครจากผู้กำกับการแสดง และการอ่านบทละครด้วยตนเอง โดยศึกษาบทละครตามทิศทางการวิเคราะห์ ตีความของผู้กำกับการแสดง เพื่อให้ได้ข้อสรุปในทิศทางเดียวกันกับผู้กำกับการแสดง จากนั้นนักแสดงจะแปลงข้อสรุปออกมาเป็นมโนภาพ เกิดเป็นภาพตัวละคร บุคลิก พฤติกรรม การแสดงของตัวละครขึ้นในใจของนักแสดง ซึ่งทั้งหมดนี้นักแสดงสามารถสร้างเสริมความคิดทางการแสดงขึ้นมาได้ แต่ต้องไม่ขัดกับทิศทางที่ผู้กำกับการแสดงได้วางเอาไว้ เหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงแนวทางการแสดงของตัวละคร นอกจากนี้กระบวนการสื่อสารภายในความคิดของนักแสดง ยังจะสะท้อนหลักในการแสดงตอบสนองกลับไปสู่กระบวนการคิดของนักแสดงแสดงอีกครั้ง และเมื่อนักแสดงอ่านและวิเคราะห์บทละครอีกครั้ง หลักในการแสดงและภาพตัวละครเหล่านี้ จะขยายความคิดของนักแสดงให้ชัดเจนขึ้น และเป็นวงจรเช่นนี้สำหรับการอ่านวิเคราะห์บทละครครั้งต่อๆไป ตามคำแนะนำของผู้กำกับการแสดง

4 แบบจำลองของนักแสดงสื่อสารกับผู้กำกับการแสดง



Perception	การรับรู้คำแนะนำของผู้กำกับการแสดง (สำหรับนักแสดง) / การอ่านบทละคร
Interpret	ทำความเข้าใจบทตามคำแนะนำของผู้กำกับการแสดง (สำหรับนักแสดง) / การวิเคราะห์บท / การตีความบท /
Decide	การตัดสินใจ / ข้อสรุป
Encode	การแปลงข้อสรุปออกมาเป็นมโนภาพ
Message	ภาพตัวละครในใจของนักแสดง ,ผู้กำกับการแสดง / ภาพการแสดงในใจของนักแสดง ,ผู้กำกับการแสดง

การสื่อสารจากนักแสดงสู่ผู้กำกับการแสดง เป็นขั้นตอนที่ต่อจากการตกผลึกความคิดภายในทางการแสดงของนักแสดงเอง ภายใต้คำแนะนำหรือการฝึกซ้อมการแสดงตามความคิดของผู้กำกับการแสดง ขั้นตอนนี้แม้ว่านักแสดงจะซึมซาบความคิดของผู้กำกับการแสดงมาแล้ว แต่เป็นไปได้ที่นักแสดงอาจเกิดความไม่เข้าใจ หรือเกิดความคิดเสริมที่ขัดแย้งกับแนวทางความคิดของละครตามที่ผู้กำกับการแสดงได้วางเอาไว้ อย่างไรก็ตามนักแสดงอาจจะระงับความคิดเสริมของตนเองไว้ในใจและปฏิบัติตามการแสดงที่ผู้กำกับการแสดงได้แนะนำไว้ ด้วยความเกรงใจ หรือการเชื่อมั่นในความคิดของตัวผู้กำกับการแสดง และถึงแม้ว่าอาจมีนักแสดงบางคนกล้าที่จะเสนอความคิดเห็นทางการแสดงที่แตกต่างออกไป ทว่าผู้กำกับการแสดงก็จะสามารถอธิบาย แสดงเหตุผลให้นักแสดงทราบว่าเหตุใดจึงต้องแสดงตามความคิดที่ได้กลั่นกรองแล้วของผู้กำกับ ดังนี้แล้วจะเห็นว่าไม่ว่าจะทางใดก็ตาม นักแสดงไม่สามารถตอบสนองความคิดทางการแสดงที่แตกต่างไปสู่ผู้กำกับการแสดงเพื่อเปลี่ยนแปลงการแสดงของตนได้ เนื่องจากเป็นหน้าที่ที่กำหนดมาให้นักแสดงต้องแสดงตามทิศทางที่ผู้กำกับการแสดงได้วางเอาไว้

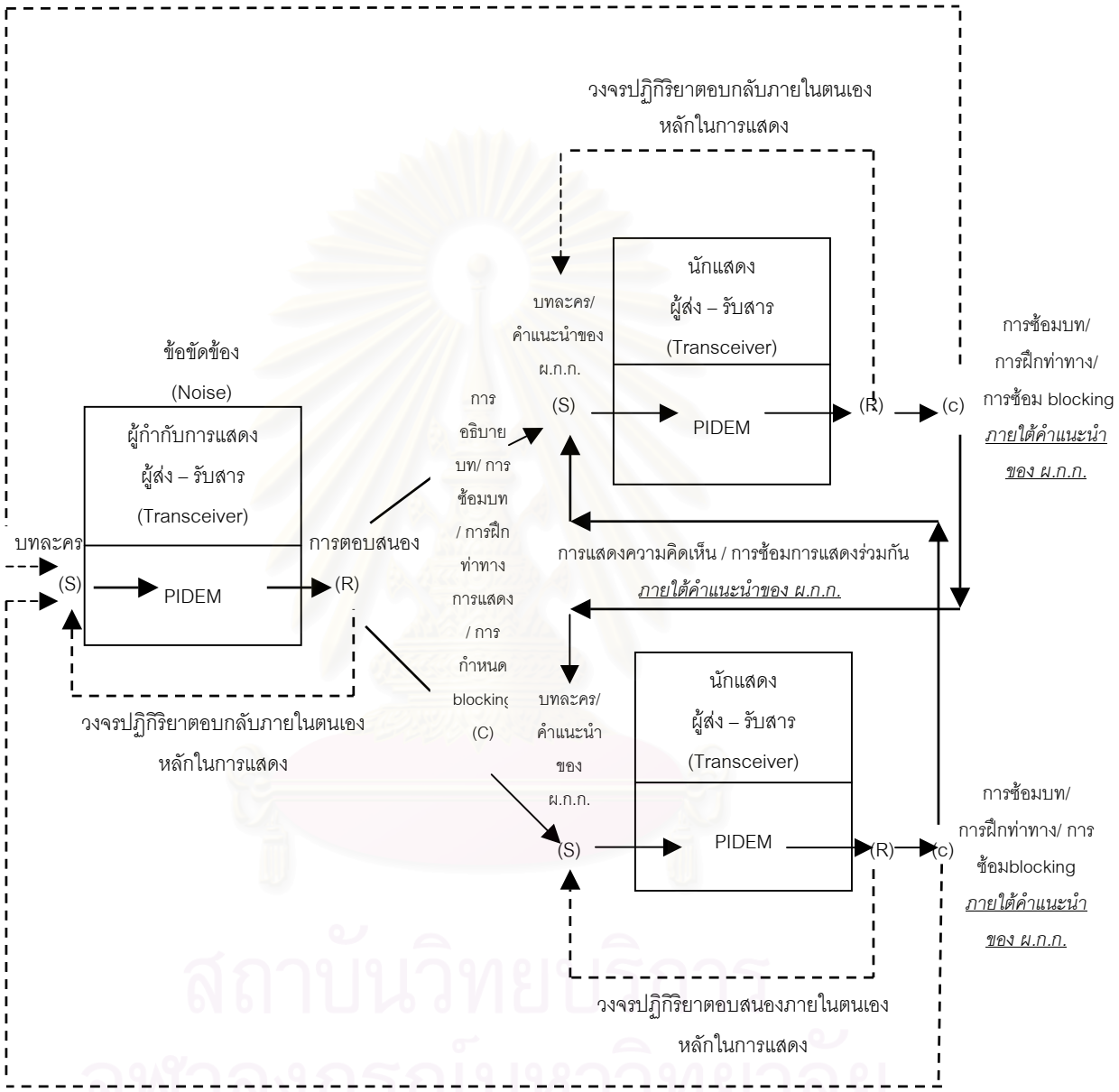
5. แบบจำลองของนักแสดงสื่อสารกับนักแสดง

Perception	การรับรู้คำแนะนำของผู้กำกับการแสดง / การอ่านบทละคร
Interpret	ทำความเข้าใจบทตามคำแนะนำของผู้กำกับการแสดง / การวิเคราะห์บท / การตีความบท
Decide	การตัดสินใจ / ข้อสรุป
Encode	การแปลงข้อสรุปออกมาเป็นมโนภาพ
Message	ภาพตัวละครในใจของนักแสดง / ภาพการแสดงในใจของนักแสดง

การสื่อสารระหว่างนักแสดงกับนักแสดงด้วยกัน ขั้นตอนนี้จะอยู่ในช่วงของการฝึกซ้อมการแสดงหลังจากที่นักแสดงเกิดภาพตัวละคร และการแสดงขึ้นในใจของนักแสดงตามทิศทางที่ผู้กำกับการแสดงวางไว้ โดยที่นักแสดงฝึกซ้อมการแสดงตามคำอธิบายของผู้กำกับการแสดงจนชำนาญแล้ว แน่นอนว่านักแสดงจะต้องซ้อมรับ-ส่งบทกับคู่แสดงที่เป็นนักแสดงด้วยกัน การโต้ตอบบทสนทนา การแสดงสีหน้าท่าทาง อารมณ์ที่ถ่ายทอดไปสู่กันและกัน และการซ้อมทิศทางการเดินร่วมกัน (blocking) ซึ่งขั้นตอนนี้ผู้กำกับการแสดงอาจปล่อยให้นักแสดงไปซ้อมกันเองตามทิศทางการแสดงที่ผู้กำกับการแสดงได้วางไว้ โดยเฉพาะนักแสดงรุ่นพี่ที่มีประสบการณ์ทางการแสดงมากกว่าก็จะแนะนำวิธีการแสดงให้กับนักแสดงรุ่นน้อง ซึ่งทั้งหมดนี้จะต้องอยู่ภายใต้ความคิดของผู้กำกับการแสดง

แบบจำลองภาพรวมการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง

วงจรปฏิกิริยาตอบกลับของนักแสดง
การซ้อมการแสดง *ตามคำแนะนำของ ผ.ก.ก./*
ขาดการแสดงความคิดเห็นของนักแสดง



วงจรปฏิกิริยาตอบกลับของนักแสดง
การซ้อมการแสดง *ตามคำแนะนำของ ผ.ก.ก./*
ขาดการแสดงความคิดเห็นของนักแสดง

Perception	การอ่านบทละคร / การรับรู้คำแนะนำของผู้กำกับการแสดง (สำหรับนักแสดง)
Interpret	การวิเคราะห์บท / การตีความบท / ทำความเข้าใจบทตามคำแนะนำของผู้กำกับการแสดง (สำหรับนักแสดง)
Decide	การตัดสินใจ / ข้อสรุป
Encode	การแปลงข้อสรุปออกมาเป็นมโนภาพ
Message	ภาพตัวละครในใจของผู้กำกับการแสดง ,นักแสดง / ภาพการแสดงในใจของผู้กำกับการแสดง ,นักแสดง

ทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงต่างเป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารในตัวเอง ต่างรับสารจากบทละครเป็นหลัก ขณะที่นักแสดงจะเพิ่มในส่วนของการรับเอาความคิด คำแนะนำของผู้กำกับการแสดงมาใช้ในการตีความ วิเคราะห์บทละครเกิดเป็นข้อสรุป แปลงออกมาเป็นมโนภาพ เกิดเป็นภาพตัวละคร และลักษณะทางการแสดงขึ้นในใจของผู้กำกับการแสดงและนักแสดง สำหรับใช้เป็นหลักในการแสดง จากนั้นจึงมีการฝึกซ้อมบท ฝึกสีหน้าท่าทาง การซ้อมทิศทางการเดินของตัวละครระหว่างผู้กำกับการแสดงกับนักแสดง และการซ้อมร่วมกันระหว่างนักแสดง ซึ่งทั้งหมดนี้จะอยู่ภายใต้ร่มความคิดของผู้กำกับการแสดง แม้ว่านักแสดงอาจเกิดความคิดที่แตกต่างจากผู้กำกับการแสดงขึ้นมา แต่โดยรวมแล้วไม่มีการตอบสนองจากนักแสดงไปสู่ผู้กำกับการแสดง เนื่องจากความเคารพ ศรัทธาในตัวผู้กำกับการแสดงของนักแสดง และการเตรียมพร้อม การเชื่อมั่นในตนเองของผู้กำกับการแสดง ที่สามารถโต้แย้งความคิดเห็นของนักแสดงบางคนที่กล้าเสนอความคิดเห็นมาได้ จากแบบจำลองการสื่อสารการแสดงระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง โดยรวมแล้วกล่าวได้ว่า เป็นการสื่อสารโดยที่นักแสดงไม่สามารถแสดงความคิดเห็นที่แตกต่างได้ (passive receiver)

การสื่อสารจากผู้กำกับการแสดงสู่นักแสดง เป็นการถ่ายทอดหลักแนวคิด และวิธีการแสดงจากละครเวทีสู่ละครโทรทัศน์ เนื่องด้วยนักแสดงจากละครเวทีหลายคนได้ขึ้นมาเป็นผู้กำกับการแสดง และเข้าสู่วงการแสดงละครโทรทัศน์ มีการถ่ายทอดวิชาความรู้หรือนำวิธีการแสดงจากละครเวที มาประยุกต์ให้เข้ากับละครโทรทัศน์ ซึ่งนักแสดงละครโทรทัศน์หรือนักแสดงรุ่นใหม่ก็จะหาต้นแบบทางการแสดง โดยการศึกษาจากผู้กำกับและนักแสดงรุ่นพี่เป็นหลัก

การศึกษาการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) แสดงให้เห็นถึงการรับช่วงความคิด หลักแนวคิดในการแสดง ซึ่งมีการถ่ายทอดต่อกันมาจากละครเวทีมาสู่ละครโทรทัศน์ เป็นการถ่ายทอด

การแสดงต้นแบบมาสู่นักแสดงรุ่นถัดไป กล่าวได้ว่าเป็นการถ่ายทอดแนวคิดการแสดงที่มีการรับอิทธิพลทางการแสดงจากละครเวทีมาสู่ละครโทรทัศน์ ซึ่งผลการวิจัยนี้จะนำมาวิเคราะห์ อภิปรายในบทต่อไป

2. นิยามการแสดง การคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง

การศึกษาเรื่องนิยามการแสดง การคัดเลือกนักแสดงและขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง จะช่วยสะท้อนหลักแนวคิด เนื้อหาของการแสดง ซึ่งจะเป็นแก่นหลักสำหรับให้ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงได้ใช้เป็นแผนที่บอกเส้นทาง รวมทั้งแสดงถึงแนวทางไปสู่เป้าหมายทางการแสดง อันเป็นเนื้อหาสำคัญของการสื่อสารจากผู้กำกับการแสดงสู่นักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ.2486-2496) และการแสดงละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) ให้สัมฤทธิ์ผล

2.1 นิยามการแสดง

จากการศึกษาพบว่า ความหมายของการแสดงนั้นค่อนข้างแตกต่างกันออกไปตามการตีความของผู้ให้สัมภาษณ์แต่ละคน ทว่ายังสามารถประมวลความหมายของการแสดงที่จะส่งผลสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดทางการแสดงได้ โดยส่วนใหญ่มองว่า การแสดงคือการสมมุติ หรือการลอกเลียนแบบธรรมชาติ หรือชีวิตจริง เป็นการสร้างหรือการกระทำให้ใกล้เคียง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามให้ได้มากที่สุด ทว่าที่สำคัญคือ การแสดงไม่ใช่ชีวิตจริง ไม่ใช่เรื่องจริงหรือกระทำให้เป็นจริง โดยเฉพาะวัฒนธรรมของไทย กิริยา การแสดงบางอย่างถ้ากระทำหรือแสดงจริงขึ้นมา ผู้ชมในยุคนั้นอาจจะรับไม่ได้ เช่น การแสดงความรักด้วยการกอดหรือจูบระหว่างนักแสดงชายและหญิง หรือคือการแสดงที่ทำให้ผู้ชมเกิดความพึงพอใจ โดยไม่จำเป็นที่จะต้องกระทำให้เป็นจริงขึ้นมา ดังเช่น กำธร สุวรรณปิยะศิริ ให้สัมภาษณ์ถึงวัฒนธรรมการแสดงของไทยที่ไม่เน้นถึงความสมจริงไว้ว่า

“การแสดงมันก็คือ ทำอย่างไรก็ได้ให้ใกล้เคียงความจริงที่สุด นั่นคือการแสดง อย่างสมัยนี้ต้องจูบจริง นั่นเขาก็ไม่ใช่การแสดง ทำให้มันใกล้เคียงความเป็นจริงมากที่สุดเท่าที่จะใกล้ได้ แล้วก็หลอกที่สุดเท่าที่จะหลอกได้ ต้องเข้าใจนะพูดถึงประเทศไหน มันก็ต้องประเทศนั้นแหละ อย่างต่างประเทศนี่ ถ้าบทบาทการแสดงจะต้องเป็นผู้ใหญ่ละก็ เขาก็เอาผู้ใหญ่เล่นเลย เขาไม่เอาเด็กมา

ติดหนวด ทาผมหลอกหรอก เมืองไทยต้องเด็ก ต้องเอาคนที่ Marketing ต้องการ เราเอาเด็กมาแต่งแก่แต่ฝรั่งเขาใช้แต่งจริงเลย” [10]

หรือสินีนาฏ โพธิเวช ให้สัมภาษณ์ถึงความหมายของการแสดงถึงความเป็นมายาไว้ว่า

“มายา มันบอกอยู่แล้วว่ามายา เหมือนเราหลอกให้เขาดูเรา นั่นหมายถึงเฉพาะผู้แสดงกับคนดูนะ หลอก คล้ายๆเราหลอก แต่เราหลอกให้เขามีความสุข” [11]

หรือสวลี ผกาพันธุ์ ให้สัมภาษณ์ถึงความหมายของการแสดงไว้ในทำนองเดียวกันว่า

“การแสดงคือ การสมมุติขึ้นทั้งหมด ว่าเราเป็นอย่างโน้น อย่างนี้ก็เท่านั้นเอง อยู่ที่ฝีมือว่าใครสมมุติได้แนบเนียนกว่ากันเท่านั้นเอง ความจริงคือสิ่งสมมุติ เพราะนั่นไม่ใช่ตัวเรา” [12]

ความหมายทางการแสดงที่ผู้กำกับ นักแสดงได้ให้ไว้นั้นสะท้อนถึงลักษณะวัฒนธรรมการแสดงของไทยที่ไม่ยึดติดกับความสมจริงมากนัก ผู้ชมจะทราบว่าการแสดงคือการสมมุติ ไม่จำเป็นจะต้องดูเหมือนจริงทั้งหมด แต่สามารถสร้างสัญลักษณ์บางอย่างบอกแทนความจริงได้ เช่น การนำตัวละครหนุ่มสาว มาติดหนวด ทาผมขาว เป็นคนชรา ซึ่งผู้ชมในสมัยนั้นรับได้โดยไม่รู้สึกว่าต้องเป็นคนมีอายุมาแสดงจริง ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะว่าลักษณะทางการแสดงของละครไทยแต่โบราณนั้นเป็นสมมุติทั้งสิ้น แม้แต่นักแสดงยังใช้ผู้ชายล้วน หรือผู้หญิงล้วนมาแสดงเป็นเพศตรงข้ามแทน ซึ่งวัฒนธรรมการชมละครของผู้ชมละครไทยแต่โบราณ น่าจะส่งอิทธิพลต่อเนื่องมาถึงละครเวทีในยุคต่อมา

ในอีกแง่มุมหนึ่ง ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงบางคนได้ให้ความหมายของการแสดง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการใช้การแสดงจากภายนอก โดยเน้นไปที่ความสวยงามของท่าทาง ความรู้สึกที่ถูกถ่ายทอดไปสู่ผู้ชม ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงความหมายของการแสดง โดยอ้างอิงถึงความสวยงามว่าเป็นส่วนหนึ่งดังนี้

---

[10] เรื่องเดียวกัน.

[11] สัมภาษณ์ สินีนาฏ โพธิเวช, 3 กรกฎาคม 2545.

[12] สัมภาษณ์ สวลี ผกาพันธุ์, 18 มกราคม 2544.

"การแสดงคือการถ่ายทอดชีวิต ที่มีอารมณ์ต่างๆ อาจมีอารมณ์เศร้า อารมณ์สนุก เป็นความไพเราะ ความสวยงาม แล้วมันจะทำได้" [13]

หรือ กัณฑรีย์ นาคประภา ให้สัมภาษณ์ถึงความหมายของการแสดงในเรื่องการใช้ท่าทางความสวยงามว่า

"การแสดงก็เป็นศิลปะอย่างหนึ่ง แต่เป็นศิลปะที่ต้องใช้มือใช้ไม้ ใช้ท่าใช้ทาง ใช้ Feeling ความรู้สึกต่างๆแทน Action ทั้งหมด ได้ร้องเพลงเพราะๆ มีความสวยงามของมัน" [14]

ความหมายของการแสดงในแง่ความสวยงามนั้น น่าจะมาจากรากเหง้าของการแสดงไทย นับตั้งแต่นาฏศิลป์ไทยมาสู่ละครร้อง ละครดึกดำบรรพ์ ละครพูด ล้วนเป็นการแสดงที่มีแบบแผน เน้นความสวยงามของท่วงท่า อันเกิดมาจากวัตถุประสงค์ในดั้งเดิม ที่ใช้การแสดงนาฏศิลป์เพื่อบูชากษัตริย์ เทพเจ้า ซึ่งทำให้การแสดงไทยในยุคต่อมาได้รับอิทธิพลด้านความสวยงามสืบมา

นิยามการแสดง โดยรวมแล้วหมายถึง การสมมุติ การเลียนแบบให้ใกล้เคียงความเป็นจริง แต่การแสดงย่อมไม่ใช่ความจริงหรือแสดงจริง เพื่อตอบสนองความนิยมและวัฒนธรรมการชมละครของผู้ชมในสมัยนั้น และในอีกแง่มุมหนึ่งการแสดงเป็นการสื่อสารที่สะท้อนออกมาในรูปแบบของความสวยงาม ซึ่งนิยามการแสดงนี้เป็นพื้นฐานสำคัญของการริเริ่มกระบวนการทางการฝึกซ้อมการแสดง ที่สะท้อนถึงการไม่อิงความสมจริงมากนัก

2.2 การคัดเลือกนักแสดง

จากการศึกษาพบว่า การคัดเลือกนักแสดงให้มาสวมบทบาทเป็นตัวละครต่างๆนั้น มักจะเลือกจากบุคลิกลักษณะภายนอกเป็นหลัก คือดูรูปร่าง หน้าตา ท่าทางให้ตรงหรือใกล้เคียงกับบทประพันธ์ หรือบทละครตามที่ผู้เขียนบรรยาย และถ้าเป็นบทพระเอกหรือนางเอกก็ต้องมีลักษณะที่ดูดี หน้าตาสวยงาม มีน้ำเสียงไพเราะ เพราะลักษณะเหล่านี้เป็นที่นิยมของผู้ชม ดังเช่น ลัดดา สารตายน ให้สัมภาษณ์ถึงการเลือก สวลี ผกาพันธุ์ มาแสดงเป็นตัวเอกในเรื่องความพยาบาทไว้ว่า

---

[13] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

[14] สัมภาษณ์ กัณฑรีย์ นาคประภา, 14 ธันวาคม 2543.

“เรื่องความพยาบาทมาจากเรื่อง Vendeta แล้วคุณสดนำมาทำสคริปต์ Character ของสวลีก็เข้ากับเรื่องความพยาบาท เขาเป็นลูกครึ่งหน้าตาดีเขาสมควร แล้วเขาร้องเพลงเพราะ” [15]

หรือ อารีย์ นักดนตรี เขียนไว้ในหนังสือ โลกมายา ของอารีย์ นักดนตรี ในเรื่องการเลือกนักแสดงให้ตรงตามบุคลิกไว้ว่า

“รัชนูเป็นนักแสดงที่เข้ากับบุคลิกที่ศรีฟ้าวางไว้ คือสวยแบบแข็งๆ และข้อสำคัญในเรื่องใครกำหนด นี้ถือเป็นผู้มีศักดิ์ศรีมาก” [16]

เช่นเดียวกับ สินีนาฏ โพธิเวช ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการเลือกนักแสดงโดยดูจากบุคลิกภายนอกเป็นหลักไว้ว่า

“ตอนนั้นน้าทำละคร มันย้อนเป็นวิญญานผีๆ คุณทมยันตีเขียน เราก็ต้องเลือกดู ดูนัยน์ตาด้วย มองไปมองมา ตุ๊กดวงตานี่เหมาะ สวย เชิญเขามาเล่นและเขาก็ทำได้ดี เพราะตาต้องแข็ง สังเกตสิ ตุ๊ก ตาแข็ง ก็ดูแบบนี้แหละ บุคลิกภายนอก หู ตา จมูก” [17]

การกำหนดตัวละครจากบุคลิกภายนอกนั้น ทำให้นักแสดงส่วนใหญ่ได้รับบทที่ค่อนข้างซ้ำเหมือนเดิม ในยุคนั้นพระเอก นางเอกมักจะไม่มีการพลิกบทบาท หรือเปลี่ยนบุคลิกมาเป็นตัวผู้ร้าย อาจจะมีการปรับเปลี่ยนได้บ้าง แต่จะไม่มีการเปลี่ยนจากหน้ามือเป็นหลังมือ เพราะผู้ชมมีความยึดติด อยากเห็นนักแสดงเป็นตัวละครที่เขาเคยเห็นเคยรัก การพลิกบทบาทจากหน้ามือเป็นหลังมืออาจทำให้ผู้ชมผิดหวัง และผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่ไม่ค่อยกล้าเปลี่ยนบทบาท ตัวละครเอก เพราะพระเอก นางเอกเหล่านั้น เมื่อเปลี่ยนบทบาทไปเล่นเป็นตัวร้ายแล้ว จะมีโอกาสน้อยมากที่ผู้ชมจะยอมรับให้กลับมาแสดงบทบาทพระเอก นางเอกอีกครั้ง ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงการการปรับเปลี่ยนบทบาทของนักแสดงไว้ว่า

“แม้ว่าจะเอา จุฑารัตน์ มาเป็นตัวรอง จะดันขึ้นไปเหมือน ยุวนุช ก็ดันขึ้นไปไม่ได้ สมัยก่อนตัวละครเป็นแบบพระเอกลิเก ชอบก็ชอบกันเลย การเปลี่ยนบทบาทก็เปลี่ยนได้ แต่ไม่ใช่เปลี่ยน

---

[15] สัมภาษณ์ ลัดดา สารตายน, 2 กรกฎาคม 2545.

[16] อารีย์ นักดนตรี, โลกมายาของอารีย์, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แซทโฟร์ พริ้นติ้ง, 2546), หน้า 469.

[17] สัมภาษณ์ สินีนาฏ โพธิเวช, 3 กรกฎาคม 2545.

จากหน้ามือเป็นหลังมือ เราได้ลองแล้วครั้งหนึ่ง แต่ส่วนมากไม่กล้าลอง ถ้าเขาไม่ชอบ พระเอกจะหาได้คนหนึ่งไม่ใช่เล่นนะ” [18]

หรือ กัณฑรีย์ นาคประภา ให้สัมภาษณ์ถึงการขอพลิกบทบาทจากบทนางเอกมาแสดงเป็นบทนางร้ายในเรื่อง นางกลางเมือง กำกับการแสดงโดย พระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคลไว้ดังนี้

“เรื่องนางกลางเมือง ก็ทูลถามท่านว่า ท่าน.....เพคะ เสด็จ...เพคะ อีกเจ็ดวันแล้วทุกทีเคยซ้อมทำไมไม่ซ้อมคะ...ก็ฉันยังหาตัวยายเอียดไม่ได้...หม่อมฉันเล่นเองเพคะ...เราหรือจะเล่น แล้วแม่ก็เล่นเป็นตัวยายเอียด ตัวหัวหน้าซ่อง ได้รับคำชมเชยใหญ่โต แล้วตั้งแต่นั้นแม่ก็เล่นเป็นตัวร้ายเรื่อยมา” [19]

หรือ อารีย์ นักดนตรีกล่าวถึง นักแสดงที่พลิกบทบาทจากนางเอกมาเป็นผู้ร้ายไว้ว่า

“แต่สงสารลินดายิ่งนัก ที่นับจากแสดงละครเรื่อง ชลาลัย แล้ว ก็ไม่ปรากฏว่ามีคนจ้างไปเล่นเป็นนางเอกแสนดีอีกเลย มีแต่เป็นตัวผู้ร้ายอย่างเดียว” [20]

การคัดเลือกนักแสดงมาสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้น โดยส่วนใหญ่จะนิยมเลือกจากบุคลิกภายนอกเป็นหลัก โดยเฉพาะตัวละครพระ รูปร่าง หน้าตา ต้องดูดี สวยงาม และเมื่อวิเคราะห์เนื้อหาของบทละครในยุคนั้น ซึ่งมักลงเอยด้วยความดีชนะความชั่วตามหลักพุทธศาสนาที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตคนไทยในยุคนั้น พบว่าลักษณะพฤติกรรมของตัวละครจะเป็นไปในทางเดียวกับการเลือกนักแสดงจากบุคลิกภายนอก คือลักษณะตัวละครเป็นแบบ flat charecter คนดีก็จะดีด้านเดียว คนร้ายก็จะร้ายด้านเดียว และมีความชัดเจนในการสร้างลักษณะเฉพาะผู้แสดงเป็นพระเอก นางเอกต้องมีหน้าตาหมดจด เกลี้ยงเกลา อันเป็นลักษณะตัวแทนของคนดี (stereo type) ส่วนผู้ร้ายก็จะมีหนวดเครา หน้าตาดุดัน ทำให้นักแสดงมักได้รับบทบาททางการแสดงแบบเดิมๆ ไม่ค่อยมีการเปลี่ยนแปลง นอกจากนี้ผู้ชมยังยึดติดกับภาพลักษณ์ของนักแสดงเป็นสำคัญ การเปลี่ยนแปลงบทบาทอาจทำให้ผู้ชมเลิกรักนักแสดงได้ โดยเฉพาะนักแสดงที่แสดงเป็นตัวพระถ้าเปลี่ยนไปแสดงเป็นผู้ร้ายผู้ชมจะเลิกรัก และไม่ให้โอกาสในการกลับมาแสดงบทพระเอกนางเอก

---

[18] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 25 กุมภาพันธ์ 2545.

[19] สัมภาษณ์ กัณฑรีย์ นาคประภา, 14 ธันวาคม 2543.

[20] อารีย์ นักดนตรี, โลกมายาของอารีย์, หน้า 497.

อีก ขณะที่นักแสดงที่แสดงเป็นผู้ร้ายจะไม่สามารถแสดงเป็นพระเอกได้เลย เพราะผู้ชมติดภาพนักแสดงเป็นคนชั่วแล้ว และที่สำคัญนักแสดงที่แสดงเป็นตัวพระจะมีแฟนประจำเหมือนมหรสพลิเก (ผู้ชมจะรักตัวแสดงมิใช่รักตัวละคร) ซึ่งจะคอยติดตามเฝ้าชมการแสดงของนักแสดงผู้นั้น และคาดหวังที่จะเห็นนักแสดงที่เขารักได้รับบทบาทในลักษณะเดิมๆ การคัดเลือกนักแสดงนี้จะช่วยสะท้อนให้เห็นถึงหลักแนวคิดทางการแสดง ที่นักแสดงใช้ยึดเป็นหลัก และอาจแสดงถึงนัยยะของแนวทางที่นักแสดงใช้ในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง

2.3 ขั้นตอนในการฝึกซ้อมการแสดง

ในสมัยนั้นไม่มีการฝึกฝนอย่างเป็นระบบ แต่จะเรียกนักแสดงมาฝึกซ้อมตามบทที่นักแสดงได้รับ เป็นการฝึกซ้อมเป็นฉากๆไป โดยเฉพาะนักแสดงที่เพิ่งเข้าสู่วงการแสดง จะได้รับการฝึกซ้อมอย่างหนักจากผู้กำกับการแสดง ซึ่งในการศึกษานี้จะมุ่งเน้นไปที่การฝึกซ้อมสำหรับนักแสดงหน้าใหม่ เพราะนักแสดงที่มีความชำนาญแล้วอาจข้ามขั้นตอนบางอย่างในการฝึกซ้อมไป โดยขั้นตอนในการฝึกซ้อมระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง สามารถแบ่งเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

2.3.1 การศึกษาบทละครหรือบทประพันธ์ดั่งเดิม

เมื่อนักแสดงทราบแล้วว่าตนเองได้รับบทบาทเป็นตัวละคร ก็จะรับบทละครมาอ่านให้เข้าใจ โดยจะอ่านเป็นจำนวนหลายรอบ เพื่อให้เกิดการซึมซาบกับเรื่องราวและบุคลิกนิสัยใจคอของตัวละครแต่ละตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครที่นักแสดงจะต้องแสดง พฤติกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละสถานการณ์ อะไรทำให้ตัวละครต้องกระทำเช่นนี้ และถ้าบทละครนั้นถูกเขียนขึ้นมาจากนวนิยาย ส่วนใหญ่แล้วนักแสดงจะต้องอ่านบทประพันธ์ดั้งเดิมประกอบ เพื่อให้เข้าใจอุปนิสัย และพฤติกรรมได้อย่างลึกซึ้ง เพราะนวนิยายจะให้รายละเอียดของตัวละคร และเรื่องราวมากกว่าในบทละครอันจะส่งผลต่อความชัดเจนในบุคลิกของตัวละคร ดังเช่น สวลี ผกาพันธุ์ ให้สัมภาษณ์ถึงสาเหตุของพฤติกรรมตัวละครที่เธอเคยแสดงในเรื่องบ้านทรายทองว่า

“พจมานไม่ได้นุ่งขาสั้น พจมานนุ่งกางเกงพละ น่าสงสาร คือว่าเวลาอยู่บ้านไม่มีชุดอยู่กับบ้านใส่ เพราะว่าวันหยุดโรงเรียนคือวันซักผ้า แกนุ่งกางเกงพละ พวกรุ่นหลังควรจะ อ่านเรื่องสัก 20

ครั้ง และถึงค่อยทำบท แล้วถึงเอาบทนั้นไปอ่านสัก 50 ครั้ง แล้วถึงค่อยแสดง ไม่ใช่อยู่ๆก็ลุกขึ้นมานุ่งสั้น” [21]

หรือดังเช่น สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ให้สัมภาษณ์ถึงการศึกษาบท เพื่อให้เกิดความมั่นคงในบุคลิกของตัวละครไว้ว่า

“เมื่อคุณศึกษาบทแล้ว ตัวละครที่คุณจะรับบท เขาควรจะมีอุปนิสัยใจคออย่างไร ในเนื้อเรื่องอย่างนี้ เขาจะดำเนินชีวิตอย่างไร เขาจะแสดงอะไร คุณจะยึด Concept ของมันเข้าเป็นสมาธิของคุณ เพราะฉะนั้นเวลาคุณเล่นคุณจะไม่แตกแถว แตก Character“ [22]

การศึกษาบทละครหรือบทประพันธ์ เป็นพื้นฐานสำคัญของการแสดง เพราะบทละครหรือบทประพันธ์ดั้งเดิมจะแสดงให้เห็นถึงบุคลิก ลักษณะนิสัย ทัศนคติ พฤติกรรม และแรงบันดาลใจของตัวละคร ซึ่งนักแสดงควรมีเข้าใจในตัวละครที่จะต้องแสดงอย่างลึกซึ้ง เพราะในบทสนทนาแต่ละประโยค อาจมีนัยยะสำคัญซ่อนอยู่ ความเข้าใจในตัวละครอย่างถ่องแท้จะช่วยให้นักแสดงสามารถถอดความหมายที่ซ่อนอยู่ออกมา และใช้เป็นหลักยึดในการมุ่งสู่เป้าหมายของตัวละคร

2.3.2 การตีความหรืออธิบายบทละคร

โดยผู้กำกับการแสดงจะเล่าเรื่องราวให้นักแสดงฟัง อธิบาย บุคลิก อุปนิสัยใจคอของตัวละครเป็นอย่างไร ผู้กำกับการแสดงอาจหาหลัก หรือแบบอย่างมาเปรียบเทียบหรือเป็นตัวอย่างเพื่อให้นักแสดงพอจะมองเห็นภาพหรือเข้าใจได้ง่ายขึ้น ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงการแบ่งบุคลิกตัวละครตามหลักพุทธศาสนา เพื่อนำมาเป็นหลักอธิบายให้กับนักแสดงดังนี้

“การจะทำละคร พระพุทธเจ้าสอนคนชั่วมีสิบประเภท มีความชั่วทางกาย พวกมี Action ทั้งหลาย ตบตี ก้าวร้าว เป็นกายกรรม อีกพวกคือวจีกรรม เช่น ปากร้าย อีกพวกคือมโนกรรม ไอ้พวกนี้เก่ง เป็นนักวางแผน คิดชั่ว มีกายกรรม 3 วจีกรรม 4 มโนกรรม 1 ละครไม่มีเกินกว่านี้ บางคนชั่วหมดเลย กาย วาจา ใจ บางคนมีแค่บางอย่าง ชั่วไม่จริง” [23]

---

[21] สัมภาษณ์ สวลี ผกาพันธุ์, 27 มีนาคม 2545.

[22] สัมภาษณ์ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์, 2 มีนาคม 2545.

[23] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 25 กุมภาพันธ์ 2545.

หรือ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ให้สัมภาษณ์ถึงการตีความตัวละครที่ผู้กำกับการแสดงต้องหาหลักเปรียบเทียบมาอธิบายให้นักแสดงเข้าใจดังนี้

"ผู้กำกับการแสดงต้องอธิบายให้ได้ว่าเขาจะเล่าตัวละคร ต้องเล่าอย่างไรเรื่องมันถึงจะไป Complete ตามที่เขาต้องการ ถ้าผู้กำกับมันมีกิ๊น มันก็จะบอกว่าเคยเห็นอย่างนั้นไหม เคยเห็นอย่างนี้ไหม หาหลักเปรียบเทียบให้กับเรา" [24]

เนื่องเพราะฝึกซ้อมการแสดงละครไทยในสมัยนั้น ยังไม่มีการสอนอย่างเป็นระบบ การเสริมสร้างจินตนาการให้กับนักแสดงอย่างเป็นรูปธรรมขึ้นอยู่กับวิธีของผู้กำกับแต่ละคน ซึ่งการหาหลักเปรียบเทียบน่าจะเป็นวิธีที่สะดวก ง่ายต่อการสื่อสารระหว่างผู้กำกับและนักแสดงให้เกิดภาพตรงกัน ทว่าวิธีใช้หลักเปรียบเทียบอาจทำให้การตีความบุคลิกตัวละครเป็นไปในลักษณะด้านเดียว ขาดความซับซ้อนหรือความหลากหลายในพฤติกรรม มากกว่าวิธีการอธิบายแนวทางกว้างๆ และให้นักแสดงเสริมสร้างจินตนาการขึ้นมา ซึ่งนักแสดงอาจสร้างบุคลิกตัวละครที่มีมิติมีความซับซ้อนในด้านดี และด้านร้ายขึ้นมา

2.3.3 การซ้อมอ่านบทสนทนา

เป็นการอ่านบทออกเสียงเพื่อฝึกใช้เสียงให้มีจังหวะ ได้อารมณ์ ขั้นตอนนี้นักแสดงจะอ่านบทสนทนาในละคร โต้ตอบกับผู้กำกับการแสดงโดยไม่จำเป็นต้องออกท่าทาง เช่นเดียวกับการแสดงละครวิทยุ ซึ่งถ้านักแสดงติดขัดหรือมีปัญหาตรงไหน ผู้กำกับการแสดงก็จะอธิบาย และปรับแก้ให้นักแสดงตรงนั้นเลย จนกว่านักแสดงจะอ่านบทสนทนาให้ได้จังหวะ อารมณ์ตามที่ผู้กำกับการแสดงต้องการ ดังเช่น ลัดดา สารตายน ให้สัมภาษณ์ถึงการฝึกอ่านบทละครไว้ว่า

"ต้องอ่านบท อ่านบทให้ Feeling เป็นไปตามนั้นอ่านเฉยๆ คือหมายความว่าฝึกการพูดให้ได้ชีวิตจิตใจตามบท" [25]

หรือ สวลี ผกาพันธุ์ ให้สัมภาษณ์ถึงการฝึกอ่านบทจากครูลัดดา สารตายน เช่นเดียวกันว่า

---

[24] สัมภาษณ์ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์, 2 กุมภาพันธ์ 2544.

[25] สัมภาษณ์ ลัดดา สารตายน, 17 กุมภาพันธ์ 2545.

“เรื่องแรกนะ ครูจะเอาบทมาให้อ่าน อย่างเราเป็นนางเอก พูดกับพระเอก ครูจะพูดเป็นพระเอกให้เราโต้ตอบ หัดตั้งแต่เสียงเหมือนเล่นละครวิทยุ ถึงเล่นละครวิทยุได้ ไม่ต้องทำท่า ใช้อ่านเอา นี่คือการหัด ซึ่งดีมากเลยอันนี้” [26]

การฝึกเสียงนักแสดงในสมัยนั้น จะเน้นการฝึกคล้ายกับการใช้เสียงในละครวิทยุ คือ นักแสดงใช้การลอกเลียนน้ำเสียง จังหวะ อารมณ์โดยที่นักแสดงมิได้รู้สึกมีอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราว การฝึกเลียนเสียงเป็นขั้นตอนพื้นฐานหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึง การใช้การแสดงจากภายนอก

2.3.4 การฝึกสีหน้าท่าทางการแสดง

หลังจากการฝึกซ้อมการอ่านบทสนทนาจนได้อารมณ์ จังหวะตามที่ผู้กำกับการแสดงต้องการแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะฝึกท่าทางการแสดง การเคลื่อนไหวให้กับนักแสดง โดยผู้กำกับการแสดงคอยแสดงเป็นคู่โต้ตอบ เช่นเดียวกับการฝึกอ่านบทสนทนา หรืออาจแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อครั้งฝึกซ้อม สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ให้ขึ้นเป็นนางเอกละครเรื่องราชินีบอด

“ราชินีบอดนี่ซ้อมเสร็จแล้ว สุพรรณต้องมาตัวๆกับเรา เราแสดงบทของสเก็ตกร้า (ตัวละครจากภาพยนตร์ต่างประเทศ) ให้เขาดูมันเป็นอย่างนี้ Character ของราชินีบอดเหมือนกัน แล้วให้เขา Copy ตาม” [27]

หรือ นันทวรรณ เมฆใหญ่ ให้สัมภาษณ์ถึงการฝึกหัดท่าทางประกอบ หลังจากฝึกฝนการอ่านบทสนทนาจนคล่องแล้วว่า

“เราจะต้องหัดเดินตรงนั้นเลยว่า เดินแบบเจ้าหญิงเดินอย่างไร เดินแบบชาวป่าท่าแบบไหน เดินแบบแก่นแก้วจะเดินอย่างไร การฝึกท่าทางนี้ เขาจะนัดล่วงหน้าเพื่อว่าเวลาที่เล่นละครจริงๆ แล้วไม่ต้องมาจ้ำจี้จ้ำไชให้เสียเวลา” [28]

---

[26] สัมภาษณ์ สวลี ผกาพันธุ์, 27 มีนาคม 2545.

[27] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

[28] สัมภาษณ์ นันทวรรณ เมฆใหญ่, 20 มกราคม 2546.

การฝึกสีหน้าท่าทางการแสดง จะเป็นลักษณะเดียวกับการฝึกใช้เสียง คือเน้นการลอกเลียนสีหน้า ท่วงท่า โดยการแสดงให้เป็นไปตามที่ผู้กำกับกำหนด หรือตามที่ผู้กำกับแสดงให้ดูเป็นตัวอย่าง ซึ่งการลอกเลียนสีหน้าท่าทางนี่เป็นหลักในการใช้การแสดงจากภายนอก โดยที่นักแสดงมิได้สร้างการแสดงจากการสื่อสารภายในตนเอง ในการสร้างอารมณ์ ความรู้ร่วมไปกับตัวละคร

การฝึกหัดใช้เสียงและฝึกหัดท่าทางนี้ สำหรับนักแสดงที่มีความชำนาญแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะไม่ค่อยมาเคี่ยวเข็ญ หรืออธิบายท่าทางให้นักแสดงอย่างฟังอย่างละเอียดเหมือนเมื่อตอนที่นักแสดงเข้าสู่วงการใหม่ๆ แต่ผู้กำกับการแสดงจะให้นักแสดงลองแสดงจากความคิดของตนเองก่อน แล้วผู้กำกับการแสดงจึงค่อยปรับเปลี่ยนให้เป็นไปตามแนวคิดของผู้กำกับการแสดง ซึ่งนักแสดงบางท่านก็มีการเตรียมท่าทางการแสดงต่างๆล่วงหน้า เช่นการฝึกซ้อมหน้ากระจก ดังเช่น กัณฑรีย์ นาคประภา ให้สัมภาษณ์ถึงการฝึกซ้อมเมื่ออยู่ที่บ้านว่า

“เวลาเราท่อง แม่ชอบนั่งหน้ากระจก จะมีกระจกอยู่บาน แล้วแม่ก็ทำท่าทำทางไปด้วย ทำหน้าทำตา บางทีเราซ้อมหลายหนเข้า เผลอพูดกับตัวเอง เอาท่านี้ดีกว่า อะไรทำนองนี้” [29]

นักแสดงบางท่านนิยมซ้อมการแสดงหน้ากระจก เพื่อพิจารณาดูสีหน้า ท่าทางของตนให้ออกมาดูสวยงามตามบทบาท โดยเฉพาะบทพระเอก นางเอกที่ต้องควบคุมสีหน้าท่าทางให้ออกมาดูดีสมกับความดีที่ตัวละครมีในเรื่อง รวมทั้งเป็นการรักษาความชื่นชอบของผู้ชมให้เกิดความประทับใจในรูปร่างหน้าตาของนักแสดง

2.3.5 การฝึกซ้อมร่วมกับนักแสดงอื่น

เมื่อนักแสดงฝึกซ้อมจนมีความชำนาญในบทบาทของตนเองแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะเรียกคู่แสดงหรือนักแสดงคนอื่นๆมาซ้อมร่วมกัน เช่น ลัดดา สารตายน ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อครั้งฝึกซ้อม สวลี ผกาพันธุ์ เป็นนางเอกเรื่องแรกในเรื่อง ความพยาบาท คู่กับ ส. อาสนจินดาว่า

---

[29] สัมภาษณ์ กัณฑรีย์ นาคประภา, 14 ธันวาคม 2543.

“พอซ้อมท่าทางในบทบาทตาม Feeling แล้ว ก็เชิญคนที่เล่นคู่กับเขา อย่างตอนนั้นเรื่องความพยาบาท ตอนนั้นเชิญ ส. มาเล่นด้วย พอสวลีคล่องแล้ว ก็เชิญ ส. มาซ้อมด้วยกัน นี่ก็ถึงจุดต่างๆในละครเรื่องความพยาบาท คือต้องซ้อมแต่ละจุดๆไป” [30]

หรือ สมควร กระจ่างศาสตร์ ให้สัมภาษณ์ไว้ถึงการฝึกซ้อมร่วมกับผู้อื่นว่า

“เมื่อซ้อมคนเดียวแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะให้ซ้อมร่วมกับคนอื่น เหมือนเล่นกีฬา ต้องเล่นเป็นทีม เราก็ต้องมีทีมซ้อมกันร่วมมือกัน ร่วมใจกันแสดง มันก็จะได้กลมกลืนสนุกสนาน” [31]

ในขั้นตอนนี้ผู้กำกับการแสดงจะกำหนด Blocking ทิศทางการเดิน การหยุด ตำแหน่งต่างๆที่นักแสดงต้องจดจำ ซึ่งในขณะแสดงหรือฝึกซ้อมจะมีคนคอยกระซิบบอกบทอยู่ข้างหลืบเวที หรือข้างหลืบฉาก การกำหนด Blocking นั้นจะถูกกำหนดจากองค์ประกอบโดยรวมบนเวที (Composition) การวางน้ำหนักเวที ซ้าย ขวา เพื่อให้เกิดความสมดุลย์ของเวที การเดินเพื่อมาหยุดรับ Microphone หรือรับกล้อง ซึ่งการวาง Blocking นี้ สำหรับนักแสดงถือว่าเป็น Trick อันหนึ่งที่ช่วยในการจดจำท่าทาง บทสนทนาทางการแสดง ดังเช่น สุพรรณ บูรณะพิมพ์ กล่าวถึง Trick ที่ช่วยในการจำบทว่า

“คือจะจำบทได้ทันที เพราะว่าซ้อมแล้วรู้ว่าเราเดินมาตรงนี้ เราต้องพูดประโยคไหน อันนี้มันเป็นทริก (Trick)” [32]

หรือสะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ให้สัมภาษณ์ถึงเทคนิคในการจดจำบทสนทนาว่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[30] สัมภาษณ์ ลัดดา สารตายน, 22 มกราคม 2544.

[31] สัมภาษณ์ สมควร กระจ่างศาสตร์, 7 กุมภาพันธ์ 2546.

[32] ไม่ปรากฏผู้เขียน, “นัดพบกับสุพรรณ บูรณะพิมพ์ นักแสดงอาชีพ,” ใน สุพรรณ บูรณะพิมพ์ราชินีแห่งการละคร (กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย และอมรินทร์การพิมพ์, ม.ป.ป.), หน้า 151.

"Blocking นี่ช่วยมากเลย เห็นตรงที่คุณเดินมาตรงนี้ ต้องพูดตรงนี้ เพราะงั้นเราจะเปลี่ยน Blocking จะเปลี่ยน Concept ของคำพูดนี่ เปลี่ยนหัวข้อ เขาถึงเรียก Movement ไง แล้วคุณจะจำได้เลย" [33]

ไม่ว่าจะเป็นการบอกบทนักแสดง การจดจำ blocking การจำบทสนทนา ทั้งหมดเหล่านี้คือวิธีการที่นักแสดงละครในสมัยนั้นต้องใช้สติ ใช้ความจำในระหว่างแสดงมิให้เกิดการผิดพลาด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบอกบทด้วยการขึ้นต้นประโยคสนทนาให้นักแสดง จะเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้นักแสดงต้องคอยพะวงกับการรับฟัง ซึ่งทำให้นักแสดงไม่สามารถสร้างสมาธิในการสื่อสารภายในตนเอง ให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดงได้เต็มที่ ด้วยวิธีการซ้อมการแสดงร่วมกันในลักษณะนี้ เป็นการส่งเสริมให้นักแสดงใช้การแสดงจากภายนอก ซึ่งจะสะดวกในการจดจำเทคนิคการแสดงต่างๆเหล่านี้

การศึกษาขั้นตอนในการฝึกซ้อมการแสดง สำหรับนักแสดงหน้าใหม่สามารถแบ่งได้เป็น 5 ขั้นตอนได้แก่

1. การศึกษาบทละครหรือบทประพันธ์ดั่งเดิม เพื่อให้นักแสดงเข้าใจในบุคลิกของตัวละคร นักแสดงควรอ่านบทละครหรือบทประพันธ์หลายๆรอบ การศึกษาบทอย่างละเอียดจะทำให้นักแสดงมีความเข้าใจในบุคลิกของตัวละครอย่างชัดเจน
2. การตีความหรืออธิบายบทละคร ผู้กำกับการแสดงจะตีความตัวละคร เล่าถึงพฤติกรรม แรงขับภายในตัวละคร เพื่อให้นักแสดงเข้าใจถึงจุดประสงค์หลักของตัวละคร
3. การซ้อมอ่านบทสนทนา ขั้นตอนนี้เปรียบเสมือนการหัดเล่นละควิทยุ ผู้แสดงต้องฝึกอ่านบทละครให้ได้ตามจังหวะ อารมณ์ตามธรรมชาติ คู่กับผู้กำกับการแสดงโดยยังไม่ต้องออกท่าทาง
4. การฝึกท่าทางการแสดง ผู้กำกับการแสดงจะฝึกท่าทาง การเดินเหิน การใช้สีหน้าโดยแสดงเป็นคู่ซ้อมให้กับนักแสดง
5. การฝึกซ้อมร่วมกับนักแสดงอื่น เมื่อนักแสดงมีความชำนาญในบทของตนแล้ว ผู้กำกับการแสดง จะให้นักแสดงทั้งหมดซ้อมร่วมกัน มีการบอกบท กำหนด Blocking ซึ่งจะเป็น Trick ที่ช่วยให้นักแสดงจดจำหัวข้อของบทสนทนาในละครได้ง่าย

---

[33] สัมภาษณ์ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์, 21 ธันวาคม 2543.

กรณีสำหรับนักแสดงที่มีประสบการณ์แล้ว ผู้กำกับการแสดงอาจจะข้ามขั้นตอนบางอย่างไป ไม่ต้องฝึกซ้อมอย่างละเอียดเช่นนักแสดงหน้าใหม่ ซึ่งการฝึกซ้อมอย่างหนักสำหรับนักแสดงหน้าใหม่นั้น จะช่วยสร้างความมั่นใจให้กับนักแสดง และเป็นการสร้างมาตรฐานงานสำหรับวงการแสดงละคร ขั้นตอนในการฝึกซ้อมการแสดงนี้ แสดงให้เห็นถึงภาพรวมของการแสดงละครก่อนจะนำเข้าสู่หลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงต่อไป

การศึกษาเรื่องนิยามการแสดง การคัดเลือกนักแสดง และขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดงจะแสดงให้เห็นถึงมุมมอง ทัศนคติของผู้กำกับการแสดงและนักแสดงอันมีวิธีคิดขั้นพื้นฐานที่สะท้อนให้เห็นถึงการใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก ซึ่งข้อมูลเหล่านี้จะนำไปเป็นส่วนหนึ่งในการสังเคราะห์หลักแนวคิด และแนวทางปฏิบัติทางการแสดงของการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) โดยจะนำมาสรุปประมวลผล และอภิปรายผลสำหรับหลักแนวคิดและแนวทางปฏิบัติทางการแสดงในบทต่อไป

3. หลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง

การเข้าสู่บทบาททางการแสดงนั้น โดยปกติของการแสดงตามมาตรฐานตะวันตก จะแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอก และการเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายใน แม้ว่าจะมีการแบ่งประเภทชัดเจน ทว่าโดยแท้จริงแล้วนักแสดงโดยส่วนใหญ่จะนิยมใช้ทั้ง 2 วิธีในขณะแสดง โดยเฉพาะการเข้าสู่บทบาททางการแสดงจากภายนอก ซึ่งจากการศึกษาพบว่าผู้กำกับการแสดงและนักแสดงไทยในยุคนั้น นิยมใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลักสำคัญ เพื่อควบคุมสีหน้าท่าทางให้เหมาะสมกับบทบาทเป็นไปตามความต้องการ สำหรับบทพระเอก นางเอก ผู้กำกับจะให้ความสำคัญเป็นพิเศษที่จะฝึกให้นักแสดงควบคุมสีหน้าท่าทางให้ออกมาดูดี ดูสวยงาม เพื่อให้สอดคล้องกับบุคลิก อุปนิสัยของตัวละครที่เป็นคนดี มีคุณธรรม ซึ่งเป็นลักษณะตัวละครแบบมิติเดียว (type character) ขณะที่ในบทละครที่มีความขัดแย้งทางอารมณ์สูง นักแสดงจะเข้าสู่บทบาททางการแสดงด้วยการแสดงจากภายใน ซึ่งการแสดงนี้จะเป็นไปตามธรรมชาติอันเกิดจากการคิดตามไปกับเรื่องราว โดยที่ผู้แสดงกำหนดตนเองเป็นตัวละครอย่างตั้งใจ หรือเป็นการเริ่มจากการใช้การแสดงจากภายนอกนำไปสู่ภายในก็ได้ ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยขอแบ่งผลการศึกษาเป็น 3 ประเภท เพื่อง่ายต่อการนำเสนอ และเพื่อให้ผู้อ่านสามารถทำความเข้าใจได้ชัดเจนขึ้นดังนี้

3.1 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอก

3.2 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายใน

3.3 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้ทั้งการแสดงจากภายนอกและภายใน

3.1 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอก

จากการศึกษาพบว่า หลายครั้งที่นักแสดงเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายใน หรือการสื่อสารภายในตนเอง (Intrapersonal Communication) ในการทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกจริงๆขึ้นมา โดยเฉพาะบทบาทที่ต้องใช้อารมณ์หนักๆ อารมณ์ที่นักแสดงรู้สึก หรือคล้อยตามไปกับเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นความเกรี้ยวกราด ความโศกเศร้าต่างๆเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อจิตใจและร่างกายของนักแสดง นักแสดงหลายคนพบว่าตนเองเริ่มมีภาวะอารมณ์ที่ไม่คงที่ หรือเกิดอาการปวดหัวปวดหลังซึ่งส่งผลต่อสุขภาพร่างกาย ดังเช่น ลัดดา สารตายน ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อครั้งที่ตนเองเป็นนักแสดงและรับบท เลดี้แมคเบท จนเกิดอาการปวดหลังทำให้เลิกแสดงนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาว่า

“ฉันชอบเล่นบทแรงๆ จนกระทั่งมาเรื่อง แมคเบท เป็นครั้งสุดท้าย เป็นตัวเลดี้แมคเบท อารมณ์แรงของเรื่องแมคเบท มันทำให้ฉันเกิดความรู้สึกแปลบที่สันหลังทันทีเลย เส้นประสาทสันหลังแปลบสะดุ้งขึ้นมาทันที รู้ตัวว่าต้องหยุดแล้วสู้ไม่ไหว ก็เลยเลิกแสดงตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา” [34]

หรือเช่น วิไลวรรณ วัฒนพานิช ให้สัมภาษณ์ถึงสาเหตุที่ทำให้นักแสดงมักเป็นคนเจ้าอารมณ์ มีความอ่อนไหวสูงว่า

“คนที่เล่นหนักๆนี่น่าเห็นใจนะ เพราะมันทำให้สุขภาพจิตเสีย แล้วก็เป็นคนเจ้าอารมณ์ คือพูดอะไรกับใครนี่ไม่ค่อยจะรู้เรื่อง อันนี้คือต้นเหตุนะคะที่ทำให้เราผิดปกติ เพราะเราใช้อารมณ์มากเกินไป แล้วมันก็จะเป็นนิสัยติดตัวไปเลย คืออ่อนไหวมาก” [35]

---

[34] สัมภาษณ์ ลัดดา สารตายน, 1 กุมภาพันธ์ 2544.

[35] สัมภาษณ์ วิไลวรรณ วัฒนพานิช, 11 กุมภาพันธ์ 2544.

ซึ่งการแสดงอารมณ์หนักๆ โดยใช้การแสดงจากภายในและทำให้เกิดผลกระทบต่อร่างกายหรือจิตใจนั้น อาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้บางครั้งนักแสดงพยายามหลีกเลี่ยงภาวะดังกล่าว โดยการใช้การแสดงจากภายนอกแทน คือการใช้เทคนิคการเลียนเสียง สีหน้าเข้าช่วยโดยไม่เกิดความรู้สึกร่วมไปกับอารมณ์นั้นมากนัก ดังเช่น สินีนาฏ โพธิเวช ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

"แกล้งร้อง บางทีแกล้งร้องไห้ ส่วนมากตอนนี้ไม่ค่อยเล่นแล้วหละ บทเศร้านะ เล่นแต่ตลกเล่นเบาๆ ชีวิตไม่อยากเล่นละ ปวดหัวด้วย ปวดมากๆบีบคั้น" [36]

นอกจากนี้อีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้นักแสดงนิยมใช้การแสดงจากภายนอก เพราะว่าการแสดงนั้นต้องใช้ระยะเวลาในการสื่อสารมาก บางครั้งนักแสดงต้องแสดงอยู่กับอารมณ์เดิมหลายหน หลายรอบจนเกิดความชินชา ประกอบกับนักแสดงเริ่มมีประสบการณ์ทางการแสดงสูงจึงทำให้เกิดความชำนาญในการใช้เทคนิคการเลียนเสียง สีหน้า ท่าทาง ดังนั้นการใช้การแสดงจากภายนอกจึงถูกนำมาใช้ได้โดยที่นักแสดงไม่จำเป็นต้องรู้สึก มีอารมณ์ร่วมไปกับเหตุการณ์ในเรื่องได้ ดังเช่น สวลี ผกาพันธุ์ ให้สัมภาษณ์ถึงการแสดงบทเศร้าซึ่งต้องแสดงอยู่หลายรอบว่า

"ค่ะ จนกระทั่งหลังๆจะไม่ร้องแล้ว เริ่มชินชา ชินไม่เศร้าละ ก็ต้องใช้การแสดงช่วย ตอนนี้อยู่ที่ศิลปะ ใครจะเก่งกว่ากัน ก็ต้องเอาเทคนิคละครวิทยุช่วย ซึ่งครูสอนไว้ให้อีก ละครวิทยุไม่ได้ร้องไห้จริง คนฟังยังไงบางคนฟังแล้วอินร้องไห้ตามเยอะไป" [37]

หรือ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ให้สัมภาษณ์ถึงความชำนาญทางการแสดงของนักแสดงไว้ว่า

"คนที่ผ่านงานมาเยอะ มันจะเป็นธรรมชาติ เขาจะใช้ได้เลย กำลังหัวเราะๆเขาก็ร้องไห้ได้เลย เขาไม่รู้สึกอะไร แต่เขาบังคับให้มันเป็นไปตามบทบาทที่เขาได้รับเหมือน เราอ่านตัวโน้ตโดสูงสุด โดต่ำสุด" [38]

---

[36] สัมภาษณ์ สินีนาฏ โพธิเวช, 3 กรกฎาคม 2545.

[37] สัมภาษณ์ สวลี ผกาพันธุ์, 18 มกราคม 2544.

[38] สัมภาษณ์ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์, 2 กุมภาพันธ์ 2544.

โดยรวมแล้วทั้งผู้กำกับและนักแสดงในสมัยนั้นเชื่อว่า การใช้การแสดงจากภายนอกเป็นวิธีการที่สะดวกและมีประสิทธิภาพ สำหรับนักแสดงที่มีประสบการณ์สูงสามารถใช้การแสดงภายนอกได้อย่างแนบเนียน จนทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามไปราวกับว่านักแสดงได้ใช้การแสดงจากภายใน ซึ่งหลายครั้งที่ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามตัวละครโดยที่นักแสดงมิได้เกิดอารมณ์ ความรู้สึกนั้นขึ้นจริง

และที่สำคัญการใช้การแสดงจากภายนอก จะสามารถทำให้นักแสดงควบคุมสีหน้า ร่างกาย น้ำเสียง ให้เป็นไปตามที่ผู้กำกับการแสดงต้องการได้ดีกว่าการใช้การแสดงจากภายใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับตัวพระเอกนางเอกที่ต้องมีสติในการควบคุมร่างกาย โดยเน้นที่ความสวยงามของท่วงท่า สีหน้า และน้ำเสียง ซึ่งมีหลักในการเข้าสู่บทบาทการแสดงดังนี้

- การใช้ท่วงท่าร่างกายและการเคลื่อนไหว ทั้งละครเวทีและละครโทรทัศน์ จะเน้นท่าทางลีลาการเคลื่อนไหวที่ดูดี สวยงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวพระเอก นางเอก เมื่อเดินเข้าฉากมาคนดูจะต้องรู้สึกได้ว่าเป็นตัวเอก เพราะจะมีมาด หรือ ความสง่างามอยู่ในตัวละคร อกผายไหล่ผึ่ง ไม่เดินหลังงอ ถ้าแสดงเป็นเจ้าหญิง หรือนางพญาก็จะมีการออกแบบท่าทางให้ดูดีสมกับเป็นเจ้าหญิง เช่นดัง กัณฑรีย์ นาคประภา ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อคราวที่ได้รับบทเป็น แม่หยัว ศรีสุดาจันทร์ ว่า

“นางพญานี่นะคะ ครูสั่งเอาไว้เลยคะว่า พอออกจากหลืบให้หลังตรงเข้าไว้ หน้าเชิดนิดนึง ให้เป็นนางพญา แล้วแขนของเรานี่จะต้องยกขึ้นข้างหนึ่ง โดยมากป้าจะถนัดซ้าย ป้าก็ยกขึ้นข้างซ้าย แต่ว่าต้องมีข้างหนึ่งแบมือ แบไม้ ข้างซ้ายข้างขวาก็เป็นอีกเรื่อง แต่จำเป็นที่สุด จะต้องยกแขนไว้ข้างหนึ่งจึงจะสวย แล้วเวลายืนนี่นะคะ จะต้องยืนอย่างที่นางงามเขายืนกันนะคะ ต้องคู้เข่าเข้าไปข้างหลังข้างหนึ่งนะคะ เพราะว่าเวลาคนดูคนที่อยู่บนเวทีนี่ เขาจะได้เห็นรูปร่างของเรา ไม่ใช่ยืนตรงเหมือนไม้กระดานแผ่นเดียว” [39]

หรือ อารีย์ นักดนตรี ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อคราวฝึกซ้อมการแสดงให้กับ กาญจนา จินดาวัฒน์ว่า

---

[39] สัมภาษณ์ กัณฑรีย์ นาคประภา, 14 ธันวาคม 2543.

"อย่างอ้อยกาญจนา เดินจะหลังงุ้ม เราก็ต้องไปดัดหลังเขาแล้วเดินให้เขาดู เธอต้องเดินอย่างนี้ ฉันก็หลังโก่ง แต่ว่าเมื่อเวลาไฟเปิดปั๊บ เธอเข้าฉาก เธอต้องนึกก่อนว่าน้ารีย์สอนไว้ว่าอย่างไร" [40]

หรือเช่น นันทวรรณ เมฆใหญ่ ให้สัมภาษณ์ถึงการเดินไว้เช่นเดียวกันว่า

"อย่างเล่นละครนี่ ถ้าเดินหลังโก่งนิดหน่อย ซ้อมๆอยู่ผู้กำกับเขาก็จะมาดันตรงหลัง เราก็จะรู้แล้วว่านี่หลังโก่ง ดันบ่อยๆเข้าแล้วมันก็เหมือนตัวเรานั้นแหละ เวลานั่งอยู่กับเพื่อนเราก็สบาย แต่พอเวลาเล่นละครหลังเรามันก็จะตรงขึ้นมา" [41]

สำหรับท่วงท่า การเดินเหินจะมีเทคนิคแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับว่า นักแสดงมีจุดบกพร่องตรงไหน สำหรับบทพระเอก นางเอกถ้าเดินขาปัดไปปัดมา ก็อาจจะถูกฝึกโดยการให้เดินเป็นเส้นตรง เพื่อให้เกิด ความสง่างาม ดูดี มีมาดของตัวเอก เป็นต้น

- การแสดงออกทางสีหน้า นักแสดงจะต้องฝึกควบคุมสีหน้าให้เหมาะสมกับบทบาท บุคลิกของตัวละครที่ได้รับ สำหรับบทพระเอก นางเอกจะเน้นไปที่ความสวยงาม ดูดีเช่นเดียวกับการใช้ท่วงท่าการเคลื่อนไหว โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครโทรทัศน์ เนื่องจากเทคโนโลยีในการเลือกภาพของกล้องที่สามารถถ่ายทอดใบหน้าของนักแสดงได้อย่างใกล้ชิด (Close-up) การแสดงออกทางอารมณ์ต้องมีการควบคุมสีหน้าให้ออกมาดูดี สวยงามสมกับเป็นพระเอกนางเอก ถ้าเป็นอารมณ์เศร้าโศกนักแสดงจะต้องร้องไห้ ก็จะต้องบังคับสีหน้าไม่ปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติเกินไป เพราะการร้องไห้โดยปล่อยอารมณ์ไปตามธรรมชาตินั้น จะทำให้ใบหน้าดูเหยเก ปากเบี้ยว เห็นน้ำมูกน้ำตาที่จะมาบดบังความสวยงามของนักแสดง ดังเช่น อารีย์ นักดนตรี ให้สัมภาษณ์ถึงการแสดงอารมณ์ร้องไห้ไว้ว่า

"อย่างลินดา ร้องไห้ไม่เก็บปาก ต้องสอนเขาคือใส่ความรู้สึก อารมณ์ร้องไห้แต่ต้องให้ออกมาดูดี คนดูเขานิยม ความหล่อ ความสวยงามของพระเอกนางเอก เป็นนักแสดงต้องร้องไห้ให้สวยด้วย" [42]

---

[40] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 2 กรกฎาคม 2545.

[41] สัมภาษณ์ นันทวรรณ เมฆใหญ่, 20 มกราคม 2546.

[42] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 2 กรกฎาคม 2545.

หรือ อาคม มกรานนท์ ให้สัมภาษณ์ถึงการแสดงอารมณ์เศร้าโศกของผู้ชาย ซึ่งจะต้องแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็ง ความเป็นลูกผู้ชายที่แตกต่างผู้หญิง ดังนี้

"ผมคิดว่าเวลาที่ผู้ชายจะร้องไห้นี่ร้องได้ แต่ร้องจากข้างในออกมา ไม่ร้องไห้โฮเหมือนผู้หญิง เวลาร้องไห้ของผมนี่ ผมจะใช้วิธีว่าให้น้ำตาคลอขึ้นมาก่อน แล้วผมก็พยายามหลบเช็ดไม่ให้ใครเห็นน้ำตาของเรา" [43]

นักแสดงที่ได้รับบทตัวเอก จะต้องควบคุมสีหน้าให้ออกมาดูดีอยู่ตลอดเวลา แม้ว่าในบางอารมณ์ที่จะต้องปล่อยการแสดงไปตามธรรมชาติ นักแสดงจะต้องรู้จักควบคุม รักษากิริยา อาการให้ออกมาดูเรียบร้อย ถ้าเป็นพระเอกก็ต้องดูเข้มแข็งอดทน ถ้าเป็นนางเอกก็ควรจะดูสวยงามเรียบร้อย รักนวลสงวนตัวตามค่านิยมของสังคมไทยในยุคนั้น การแสดงอาการอย่างเป็นธรรมชาตินั้นอาจทำให้หน้าตาของนักแสดงดูไม่ดี จึงต้องมีการควบคุมสีหน้าการแสดงให้สอดรับกับค่านิยมของสังคมไทยในยุคนั้น

สำหรับละครเวทีแล้ว โดยแนวคิดทางการแสดงไม่แตกต่างจากละครโทรทัศน์ ทว่าละครเวทีจะเน้นไปที่ความสวยงามของท่วงท่า ลีลาการเดิน มากกว่าจะเน้นความสวยงามไปที่ใบหน้า เนื่องจากระยะห่างระหว่างผู้ชมและนักแสดงค่อนข้างไกล ผู้ชมที่นั่งแถวระดับกลางไปจนถึงแถวหลัง จะมองไม่เห็นรายละเอียดทางสีหน้า ซึ่งแตกต่างจากละครโทรทัศน์ที่กล้องสามารถถ่ายทอดใบหน้าของนักแสดงได้อย่างใกล้ชิด ดังนั้นการถ่ายทอดอารมณ์ทางสีหน้าของนักแสดงละครเวที จึงไม่เน้นที่ความสวยงามมากนัก อย่างไรก็ตามนักแสดงหลายคนเมื่อเข้าสู่การแสดงละครโทรทัศน์ก็มีการปรับวิธีการแสดงให้เข้ากับธรรมชาติของสื่อละครโทรทัศน์

- การใช้เสียง เสียงเป็นปัจจัยสำคัญในการถ่ายทอดการแสดง สื่อสารไปยังผู้ชมให้รับทราบถึงเรื่องราว และเนื้อหาของละครเรื่องนั้น ฉะนั้นในการแสดงละครนักแสดงต้องเปล่งเสียงออกมาให้ชัดถ้อยชัดคำดังกังวาน เพราะเสียงเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ของความรู้สึกภายในออกมา ถ้านักแสดงพูดจาไม่ชัดหรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน จะทำให้ผู้ชมสูญเสียอรรถรสในการชมละคร และเข้าไม่ถึงอารมณ์ของตัวละคร ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงการถ่ายทอดอารมณ์โดยใช้เสียงสื่อสารดังนี้

---

[43] สัมภาษณ์ อาคม มกรานนท์, 20 กุมภาพันธ์ 2546.

“เสียงนี้ Transfer ออกมาจากจิตของเขาใช่ไหม เพราะฉะนั้นจิตของเราเป็นยังไงมัน Transfer ออกมาตามอารมณ์ของจิตนั้น ต้องชัดถ้อยชัดคำ ตัวนี้ต้องฝึกด้วยตัวของตัวเองของตัวละคร ถ้าพูด ร. ไม่มี หรือบางทีพูดจาขัดแย้งไม่รู้เรื่อง คนดูก็ยังไงละ แทนที่จะเข้าถึงอารมณ์ เขาก็ว่าไอ้นี่ไม่เอาไหนเลย” [44]

หรือ กำธร สุวรรณปิยะศิริ ให้สัมภาษณ์ถึงการแสดง แม้ว่าจะต้องใส่อารมณ์ ความรู้สึกตามตัวละคร ทว่าต้องสื่อสารบทสนทนาไปยังผู้ชมให้ชัดเจนไว้ว่า

“คนที่เป็นนักแสดงนี่ อย่างน้อยต้องอ่านหนังสือชัดถ้อยชัดคำ ตัว ร. ตัว ล. คำควบกล้ำ คนไทยต้องชัดเจน ร้องไห้ก็เหมือนกันนะ ถ้าร้องไห้มีการพูดไหม จะพูดแล้วร้องไห้พูดไม่รู้เรื่องไม่ได้ ต้องพูดให้ชัดถ้อยชัดคำคนดูจึงจะรู้เรื่อง” [45]

เรื่องของการใช้เสียง แม้ว่าต้องสื่อสารให้ได้อารมณ์ตามบทละคร แต่ความสำคัญของการสื่อสารไปถึงผู้ชมต้องชัดเจน ซึ่งการเปล่งเสียงที่ชัดเจนในบางอารมณ์อาจให้ความรู้สึกไม่เป็นธรรมชาตินัก นอกเหนือไปจากเป็นการถ่ายทอดการสื่อสารที่ผู้ชมสามารถรับฟังได้ง่าย ที่สุดแล้วสำหรับนักแสดงบางคนการใช้เสียงสามารถช่วยสร้างอารมณ์ หรือเรียกอารมณ์ได้อย่างฉับพลัน ดังเช่น กัณฑรีย์ นาคประภา ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อครั้งแสดงละครเวที และต้องสร้างอารมณ์ ซึ่งขัดแย้งกับความรู้สึกของตนเองในขณะนั้นว่า

“ในเรื่องแม่จะต้องออกไปฆ่าลูก โถ แม่ยืนร้องไห้เกาะข้างฉาก ร้องไห้เป็นวรรคเป็นเวร จนคนบอกบท คุณเชิด โรจนประดิษฐ แกก็บอกพี่กัณฑ์ เดี๋ยวต้องออกไปแล้ว แข็งขืนกว่านี้หน่อย เดี๋ยวก็ฆ่าไม่ลง โถฆ่าลูกได้ยังไง แต่พอออกไปเราต้องเป็นอีกคนหนึ่งเลย น้ำเสียงเราต้องเปลี่ยน อันนี้เรียกอารมณ์เราได้ เสียงนี่เรียกอารมณ์เราได้” [46]

การใช้เทคนิคด้วยการเลียนน้ำเสียง เพื่อให้ได้อารมณ์ทางการแสดงนั้น แม้ว่านักแสดงอาจไม่เกิดอารมณ์ร่วมในการเริ่มต้น ทว่าขณะที่นักแสดงใช้น้ำเสียงที่เข้มข้น เร้าอารมณ์ นักแสดงจะ

---

[44] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

[45] สัมภาษณ์ กำธร สุวรรณปิยะศิริ, 17 มกราคม 2546.

[46] สัมภาษณ์ กัณฑรีย์ นาคประภา, 14 ธันวาคม 2543.

ค่อยๆเกิดอารมณ์ความรู้สึกขึ้นตามมา เป็นการใช้การแสดงภายนอกไปสู่ภายใน หลักการแสดงนี้เป็นสิ่งที่นักแสดงแต่ละคนจะเรียนรู้ขึ้นเอง สำหรับนักแสดงที่ผ่านประสบการณ์มามาก และมีความรู้สึกที่อ่อนไหว นักแสดงจะเกิดความรู้สึกคล้อยตามไปกับเรื่องได้ง่ายกว่า นักแสดงที่มีประสบการณ์น้อยหรือขาดความรู้สึกที่อ่อนไหว

- เอกลักษณ์ทางการแสดง นักแสดงแต่ละคนมักมีท่วงท่า อากัปกิริยา หรือการใช้สีหน้าตามแบบฉบับของตนเอง ซึ่งเป็นแบบฉบับที่อาจเกิดขึ้นจากความคิด หรือการค้นหาของนักแสดงเอง หรืออาจเกิดจากการบอกกล่าวของผู้กำกับการแสดง โดยเอกลักษณ์ทางการแสดงนี้จะเกิดขึ้นเพื่อสร้างสีหน้า ท่าทางให้เหมาะสมกับนักแสดงแต่ละคน ให้ออกมาสวยงามหรือดูดี หรือให้สมกับความเป็นพระเอก นางเอก ดังเช่น นันทวรรณ เมฆใหญ่ ให้สัมภาษณ์ถึงการแสดงอารมณ์โกรธไว้ว่า

"เราเผอิญโชคดีที่ผู้กำกับนี่เห็นว่าเวลาเราโกรธ จะโกรธด้วยน้ำเสียงและแววตา ทำให้บทบาทที่ได้รับ ส่วนมากจะไม่มีการโกรธแบบกราดเกรี้ยวเลย จะโกรธด้วยแววตา และน้ำเสียง เพราะฉะนั้นก็จะเป็นแบบที่เรียกกันว่า โกรธแบบผู้ดี ลึกๆนะคะ เราจะใช้สายตามอง" [47]

"หรือเช่น อาคม มกรานนท์ ให้สัมภาษณ์ถึงการเข้าถึงอารมณ์โกรธ ซึ่งจะมีลักษณะประจำตัวที่ใช้ในการแสดงว่า

"หลักการคิดแต่ละคนนี่ไม่เหมือนกันนะ อย่างผมเวลาผมโกรธจะแสดงบทที่โกรธ ผมจะโกรธแบบนิ่ง คือนิ่งเลย แล้วเราก็ใช้สีหน้าและแววตาของเราแสดง สมมุติอีกข้างหนึ่งโวยวายมา ผมจะนิ่งเข้าหา เพราะฉะนั้นเวลาผมเล่นบทโกรธในละคร ผมจะไม่โกรธโวยวาย แต่จะโกรธแบบนิ่งๆ" [48]

นอกจากเอกลักษณ์การแสดงประจำตัวนักแสดงแต่ละคนแล้ว ยังมีหลักเกณฑ์บางอย่างที่นักแสดงควรแสดงเพื่อให้รับกับความนิยมของผู้ชม อาทิเช่น การร้องไห้ของนางเอก ที่จะต้องควบคุมหน้าตามิให้ออกมาดูเหยเก หรืออาจมีผ้าเช็ดหน้าคอยซับใต้ตาเบาๆ ส่วนการร้องไห้ของ

---

[47] สัมภาษณ์ นันทวรรณ เมฆใหญ่, 20 มกราคม 2546.

[48] สัมภาษณ์ อาคม มกรานนท์, 20 กุมภาพันธ์ 2546.

พระเอกจะต้องไม่แสดงออกมาอย่างชัดเจน อาจแสดงโดยใช้วิธีกลั้นหลบน้ำตา หรือหันไปจุดบุหรี่ขึ้นสูบเพื่อสะกดกลั้นน้ำตา อันแสดงถึงความเข้มแข็งของลูกผู้ชาย ซึ่งหลักเกณฑ์เหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็ง ความองอาจ ผึ่งผายของพระเอก และความสง่างาม อ่อนหวานของนางเอก ที่เมื่อนักแสดงสวมบทบาทแล้ว ต้องแสดงออกมาเพื่อให้ผู้ชมทราบได้ถึงภาพของพระเอก นางเอก ในอุดมคติ แม้ว่าโดยธรรมชาติของนักแสดงจะมิได้เป็นเช่นนั้นก็ตาม แต่เมื่อไฟเปิด นักแสดงเดินเข้าฉากแล้ว นักแสดงต้องรู้ตนเองทันที ที่จะเปลี่ยนอากัปกิริยาของตนเองตามที่ผู้กำกับการแสดงได้กำหนดมา

โดยความนิยมแล้วผู้ชมละครชาวไทยส่วนใหญ่ชื่นชอบ ความหล่อ ความสวยงามของพระเอก นางเอก ความดูดีของตัวละครให้สมกับเป็นตัวพระตัวนาง ซึ่งในยุคของละครโทรทัศน์ผู้กำกับการแสดงจะต้องเลือกวางมุมกล้อง ให้เหมาะสมกับเหลี่ยมหน้าของพระเอกนางเอกแต่ละคน เพื่อให้ผู้ชมหลงรักและเกิดความประทับใจในความสวยงามของพระเอกนางเอก ดังเช่น อารีย์ นักดนตรี ให้กล่าวไว้ใน โลกมายา ของอารีย์ นักดนตรี ถึงการเลือกกาญจนา จินดาวัฒน์ขึ้นมาแสดงเป็นนางเอก ในละครเรื่อง ประทีปอธิษฐาน ของศรีฟ้า ลดาวัลย์ว่า

“อ้อยเป็นคนขึ้นกล้อง แต่มีมุมด้านข้างที่ไม่สวย ดังนั้น พีรมนต์ แหลมหลวง ผู้มีฝีมือในการตัดภาพ และวางตำแหน่งกล้องที่สามารถนำภาพออกสู่สายตาคนดูได้อย่างชะงักนัก เขาจึงถูกดิฉันเลือกเอามากำกับละครเรื่องนี้โดยเฉพาะ” [49]

ผู้กำกับการแสดงในยุคนั้นมีความใส่ใจในรายละเอียดของนักแสดงแต่ละคนสูง โดยเฉพาะนักแสดงที่แสดงเป็นพระเอก นางเอก การใช้สีหน้า อากัปกิริยา การเคลื่อนไหวทุกอย่างต้องให้มีความเหมาะสม สง่างาม และถ้านักแสดงมีจุดบกพร่องทางใบหน้าหรือร่างกายทางใดแล้ว ผู้กำกับจะเลือกมุมกล้องที่กลบเกลื่อนหรือช่วยเสริมบุคลิกให้นักแสดงดูดี ดูโดดเด่นขึ้นมาจากปกติได้ ความใส่ใจและสร่างเอกลักษณ์ของนักแสดงแต่ละคนเป็นเหตุผลหนึ่ง ที่ทำให้ผู้ชมในยุคนั้นหลงรักในตัวนักแสดงมากกว่าที่จะหลงในตัวละคร และจะติดตามชมผลงานของนักแสดงในเรื่องอื่นๆ ต่อไป ในการสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงให้กับนักแสดงแต่ละคน ย่อมขึ้นอยู่กับความเหมาะสม ความสวยงาม ดูดีที่นักแสดงแต่ละคนพึงมีแตกต่างกันไป ซึ่งเกณฑ์บางอย่างก็เสมือนเป็นบรรทัดฐานที่สามารถใช้ได้กับนักแสดงทั่วไป เพื่อให้สอดรับกับความนิยมของผู้ชม

---

[49] อารีย์ นักดนตรี, โลกมายาของอารีย์, หน้า 501.

- ต้นแบบทางการแสดง โดยปกตินักแสดงเมื่อเข้าสู่วงการใหม่ๆ ยังไม่มีประสบการณ์ทางการแสดงหรือความชำนาญทางการแสดง ผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้อธิบายลักษณะบุคลิกตัวละครให้นักแสดงฟัง และถ้าเห็นว่านักแสดงคนนั้นมีแวว มีความละม้ายคล้ายนักแสดงรุ่นพี่ที่มีชื่อเสียง หรือบุคลิกของตัวละครในเรื่องไปคล้ายตัวละครจากภาพยนตร์ต่างประเทศก็ตาม ผู้กำกับการแสดงจะให้นักแสดงเลียนแบบลักษณะบุคลิก ท่าทางการแสดง เพื่อสร้างบุคลิกของนักแสดงคนนั้นให้ใกล้เคียงนักแสดงรุ่นพี่ หรือตัวละครในภาพยนตร์ต่างประเทศ ซึ่งผู้กำกับการแสดงมักแสดงให้นักแสดงดูเป็นตัวอย่าง และให้นักแสดงเลียนแบบตาม สำหรับนักแสดงหน้าใหม่แล้ว ผู้กำกับการแสดงอาจต้องแสดงให้ดูทุกฉาก ขณะเดียวกันนักแสดงจะจดจำท่าทางการแสดงจาก ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงรุ่นพี่ เพื่อใช้เป็นหลักยึดทางการแสดง แล้วนำมาถ่ายทอดให้กับนักแสดงรุ่นต่อไป ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงการเลียนแบบลักษณะทางการแสดง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันในบทบาทของเรื่องที่ต้องแสดงว่า

"กำหนดว่ากูจะเล่นอะไร หลับตาเหมือนดูหนัง วิกมาร์กเล่นอย่างไร มึงหลับเล่นให้กูดูซิ เหมือนเราดูโซโลมอน เราเอาราชินีบอด เอาอารมณ์ของสเก็ตกร้าไอ้ตัวแม่มด คุณลองเล่นให้ดูซิ" [50]

หรือ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ให้สัมภาษณ์ถึงการหาต้นแบบทางการแสดงที่นักแสดงหน้าใหม่จะต้องมีว่า

"คือคนที่เป็นนักแสดง เขาจะต้องไขว่คว้าหา Character มาเป็น Character ต้นแบบ เขาจะต้องมีต้นแบบ อย่างสมมุติคุณอยากเป็นนักแสดง คุณจะต้องมีจุดเริ่มต้น หรือจุดประกายให้กับชีวิตคุณก่อน ว่าคุณชอบใครมาก่อน คุณอยากเป็นคนๆนั้น คุณทำตัวได้เหมือนนายสะอาด คุณเอาไอ้กะปิของเขาบางส่วน ที่คุณประทับใจมาเริ่มต้นที่ตรงนั้น" [51]

เนื่องจากในสมัยนั้นไม่มีการฝึกสอนอย่างเป็นระบบ การหาต้นแบบทางการแสดงเป็นวิธีที่นักแสดงจะฝึกฝนการแสดงให้ใกล้เคียงผู้กำกับ หรือนักแสดงรุ่นพี่ เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินรอยตามความสำเร็จ นอกจากนั้นการที่ผู้กำกับนิยมให้นักแสดงแสดงตามหรือเลียนแบบ เพราะ

---

[50] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

[51] สัมภาษณ์ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์, 2 กุมภาพันธ์ 2544.

เป็นวิธีที่ง่ายต่อการสื่อสารให้นักแสดงเห็นภาพเช่นเดียวกับที่ผู้กำกับเห็น และใช้เป็นหลักในการค้นหาการแสดงเพื่อสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงของตนเองต่อไป

การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอกนั้น มีสาเหตุหลักอยู่ 3 ประการคือ เพื่อหลีกเลี่ยงผลกระทบของร่างกายและจิตใจ ซึ่งส่งผลมาจากการเข้าสู่บทบาทที่ใช้อารมณ์หนักๆ เพื่อช่วยให้นักแสดงสามารถแสดงอารมณ์นั้นๆได้หลายครั้ง ประกอบกับนักแสดงเริ่มมีความชำนาญในการใช้การเลียนแบบสีหน้า ท่าทาง และสาเหตุสำคัญอีกประการคือ เพื่อควบคุมสีหน้า ร่างกาย และน้ำเสียงให้ถ่ายทอดออกมาอย่างสวยงาม โดยมีหลักในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงดังนี้

- การใช้ท่วงท่าร่างกายและการเคลื่อนไหว/การแสดงออกทางสีหน้า นักแสดงจะใช้ท่วงท่าร่างกาย การเคลื่อนไหว และการแสดงออกทางสีหน้า ด้วยการควบคุมให้ออกมาสวยงาม ดูดี มากกว่าที่จะปล่อยไปตามอารมณ์ ตามธรรมชาติ ยกเว้นการแสดงละครเวทีจะไม่เน้นที่ความสวยงามของสีหน้ามากนัก ซึ่งอาจเป็นเพราะระยะห่างระหว่างนักแสดงบนเวทีกับผู้ชมที่ค่อนข้างไกล
- การใช้เสียง นักแสดงต้องสื่อสารคำพูดออกมาให้ชัดเจน และนักแสดงบางคนอาจใช้เสียงเพื่อเรียกอารมณ์ หรือเปลี่ยนอารมณ์ในขณะนั้น
- เอกลักษณ์ทางการแสดง นักแสดงแต่ละคนจะมีเอกลักษณ์ทางการแสดงตามความเหมาะสมของตน โดยผู้กำกับการแสดงเป็นผู้แนะนำ หรือเกิดจากการค้นหาของนักแสดงเอง โดยเน้นไปที่ความสวยงาม ดูดีตามแบบฉบับของพระเอก นางเอกในอุดมคติ ซึ่งอาจมีลักษณะท่าทางการแสดงบางประการใช้เป็นมาตรฐานที่สอดรับกับความนิยมของผู้ชมในขณะนั้น
- ต้นแบบทางการแสดง นักแสดงส่วนใหญ่จะมีต้นแบบทางการแสดงเพื่อเป็นหลักหรือแนวทางทางการแสดง ซึ่งต้นแบบนี้อาจได้มาจากผู้กำกับการแสดง นักแสดงรุ่นพี่ หรือนักแสดงอื่นๆที่มีชื่อเสียง

การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายนอกนี้ เป็นไปโดยการลอกเลียนสีหน้า ร่างกาย เสียง ให้ดูใกล้เคียงเหมาะสมกับอารมณ์ในบทบาทที่นักแสดงได้รับ โดยที่นักแสดงไม่จำเป็นต้องเกิดอารมณ์ความรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร สำหรับบทตัวละครพระเอก นางเอกนักแสดงจะได้รับการฝึกฝนเป็นพิเศษ โดยเน้นสีหน้า ท่าทาง อากัปกิริยาและน้ำเสียงให้ออกมาดูดี ดูสวยงาม ให้เข้ากับความดีที่ตัวละครเอกมี ด้วยลักษณะของสังคมไทยที่มีความเป็นพุทธศาสนิกชน ในเรื่องทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่วอันเป็นค่านิยมที่มีในสมัยนั้น และเพื่อให้ผู้ชมเกิดความรักในตัวนักแสดง ผู้กำกับจะ

ช่วยนักแสดงสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงของตนที่จะถ่ายทอดความสวยงาม ความดีให้ออกมาน่าประทับใจ ซึ่งผู้ชมที่หลงรักนักแสดงก็จะติดตามชมการแสดงของนักแสดงคนนั้นต่อไป ขณะที่นักแสดงที่เพิ่งเริ่มเข้าสู่วงการละคร ผู้กำกับจะแสดงให้ดูเป็นตัวอย่างเพื่อช่วยให้นักแสดงสามารถเลียนแบบ แสดงได้ดังใจที่ผู้กำกับต้องการ นอกจากนี้นักแสดงอาจหาต้นแบบทางการแสดงจากนักแสดงรุ่นพี่ที่ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียง เพื่อหาหลักยึดทางการแสดงก่อนที่นักแสดงจะมีประสบการณ์สามารถค้นหา และสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงของตนต่อไป

2.4.2 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายใน

จากการศึกษาพบว่า แม้ว่าในสมัยนั้นนักแสดงจะนิยมใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลักเพื่อสร้างความเหมาะสม ความสวยงาม การเคลื่อนไหวอย่างมีสติ ทว่าในบทที่มีความขัดแย้งทางอารมณ์สูง นักแสดงต้องมีคุณสมบัติที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงคือ การถ่ายทอดอารมณ์ ซึ่งการถ่ายทอดอารมณ์นี้มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ความรู้สึกจากภายใน หรือการสื่อสารภายในตนเองของนักแสดง (Intrapersonal Communication) คือนักแสดงจะต้องมีความรู้สึกร่วมไปกับสภาวการณ์ตามอารมณ์ที่ตัวละครควรรู้สึก เพื่อสื่อสารออกมาให้ผู้ชมได้รับรู้และเกิดอารมณ์ความรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร ซึ่งผู้ชมจะรับรู้ถึงอรรถรสของเรื่องราวของอารมณ์ในละครได้อย่างซาบซึ้ง ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงการถ่ายทอดอารมณ์การแสดงไปสู่ผู้ชมว่า

“เล่นสวย เล่น Action ดีๆ แต่อารมณ์ต้องมีแน่นอน ไม่อย่างนั้นมันซักจูงคนไม่ได้ เพราะอารมณ์ของตัวละครมันเข้าสู่อารมณ์ของคนดู แล้วคนดูรับอารมณ์นั้นผลมันก็ดี” [52]

หรือ ลัดดา สารตายน ให้สัมภาษณ์ถึงความสำคัญของการถ่ายทอดอารมณ์ไว้เช่นเดียวกันว่า

“แน่นอนที่สุด อารมณ์นี้สำคัญที่สุด ถ้าเราใส่อารมณ์ไม่เป็นไปตามบทการแสดงก็จะจืดชืดไม่มีรสชาติเลย เพราะมันไม่ถึงขนาดจับใจคนดูให้ตามเราไปได้” [53]

---

[52] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

[53] สัมภาษณ์ ลัดดา สารตายน, 17 กุมภาพันธ์ 2545.

หรือ สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ให้สัมภาษณ์ถึงความรู้สึกที่ต้องถ่ายทอดออกมาจากข้างในว่า

"การแสดงต้องใส่ความรู้สึก ไม่ใช่เสริม ต้องใส่ความรู้สึกออกมาจากข้างใน คุณถึงจะประสบความสำเร็จ คุณต้องทำให้ตัวคุณเชื่อก่อนในสิ่งแรก ก่อนที่คุณจะให้คนอื่นเห็นว่าคุณเป็นอย่างนั้นจริงๆ นี่คือหลักทุกกรณี ถ้าคุณยังให้ตัวคุณเชื่อในอารมณ์นั้นไม่ได้ คุณอย่าหวังว่าใครเขาจะเชื่อคุณด้วย" [54]

การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายในที่ดีนั้น นักแสดงต้องมีความเชื่อในตัวละคร บทที่เกิดขึ้นกับตัวละคร เพื่อสร้างอารมณ์ ความรู้สึกให้เกิดขึ้นจริงๆ อันจะทำให้เกิดความสมจริงขึ้นในละคร นักแสดงจะสื่อสารเหตุการณ์ในเรื่องราว มูลเหตุจูงใจของการกระทำภายในตนเองจนเกิดความเชื่อ ความรู้สึกเป็นตัวละครนั้นขึ้นมา และใช้ตนเองสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวไปสู่ผู้ชม ซึ่งผู้ชมจะรับรู้เกิดอารมณ์ร่วม และเกิดความเชื่อในตัวละครที่นักแสดงเป็นอยู่ โดยมีแนวทางในการเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายในดังนี้

- การเข้าสู่บทบาทโดยการ **สมมุติ** แม้ว่าเรื่องราวในละครจะมีความแตกต่างจากชีวิตจริงของนักแสดง และตัวละครที่นักแสดงต้องเข้าสู่บทบาท อาจมีอุปนิสัยใจคอที่แตกต่างจากตัวนักแสดงจริงๆ ทว่าการที่จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกให้เกิดขึ้นได้อย่างลึกซึ้งแล้ว นักแสดงที่ดีต้องกำหนดตัวเองเป็นตัวละคร คิดสิ่งเดียวกับที่ตัวละครคิด รู้สึกเช่นเดียวกับความรู้สึกของตัวละคร และเกิดอารมณ์ร่วมไปกับสถานการณ์ตามเรื่องราวในบทละคร ทั้งหมดนี้คือการสร้างโลก **สมมุติ** เมื่อนักแสดงสร้างโลกสมมุติ และนำพาตนเองไปสู่โลกสมมุติ ว่าถ้านักแสดงเป็นตัวละครนั้นๆจริง เชื่อว่านักแสดงตกอยู่ในสถานการณ์นั้นจริง นักแสดงจะรู้สึกเช่นไร ความรู้สึกหรืออารมณ์นี้เกิดจากการที่นักแสดงคิดตามไปกับเรื่องราวในบทละคร และถ่ายทอดอารมณ์นี้ไปสู่ผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมเกิดภาวะร่วมไปกับตัวละครนั้นได้อย่างลึกซึ้ง นักแสดงต้องสร้างความรู้สึกนี้ให้เกิดขึ้นจริงๆ ราวกับว่าตัวละครคือตัวตนที่แท้ของนักแสดง ดังเช่น สวลี ผกาพันธุ์ ให้สัมภาษณ์ถึงการนำตนเองไปสู่ความรู้สึกเดียวกับตัวละครเมื่อครั้งแสดงละครเวทีเรื่อง บ้านทรายทอง ว่า

---

[54] สัมภาษณ์ สะอาด เปี่ยมพงศสานต์, 21 ธันวาคม 2543.

“เราคิดในเรื่อง เรื่องมันจะเป็นยังไง อย่างตอนที่พจมานไปต่างจังหวัด แล้วน้องชายพจมานโทรเลขไปตามว่าที่บ้านมีเรื่องให้มา ก็คิดว่าแม่ป่วยก็รีบมา แล้วชายกลางกลับมาพอรู้ว่าพจมานไป แล้วท่านต้อมกำลังจะไปขอให้ไปขอให้ ก็ไปนะ ในเรื่องจะต้องดีใจมากๆ ที่ชายกลางมาหา แต่ปรากฏว่ามาถึงแล้ว มาพูดว่าท่านต้อมบอกว่าให้มาขอให้ คือมันทั้งดีใจและน้อยใจ มันเรื่องความรู้สึกลำบาก แต่มันต้องเอาตัวเองใส่ลงไปในนั้น ว่าถ้าเป็นเราดีใจแล้วมาพูดยกเราให้ใครอีกคน เราจะรู้สึกอย่างไร” [55]

หรือ อาคม มกรานนท์ ให้สัมภาษณ์ถึงหลักสำคัญในการเข้าสู่โลกสมมุติว่า

“ผมสร้างความรู้สึกจาก... ถ้าเรียกเป็นศัพท์สมัยใหม่ก็ต้องเรียกว่า In เข้าไปในบทละครเลย คิดว่าเราเป็นตัวนั้นจริงๆ มันจะร้องของมันออกมาเอง คิดว่าเราเป็นตัวละครนี้จริงๆ เราจากแม่มาตั้งแต่แบเบาะ แล้วเรามาพบแม่อีกครั้งหนึ่งในลักษณะที่แม่มาเป็นขอทาน แล้วเราเป็นถึงเจ้าชายนี่เราจะรู้สึกอย่างไร” [56]

เมื่อนักแสดงสื่อสารกับตนเองโดยการสมมุติว่า ถ้านักแสดงเป็นตัวละครนั้น เกิดเหตุการณ์ตามเรื่องราวในบทละครนั้นกับตัวนักแสดงเอง นักแสดงจะรู้สึกอย่างไร วิธีการสมมุติตนเองเป็นตัวละครนี้ จะทำให้นักแสดงเกิดความรู้สึกคล้อยตาม เกิดอารมณ์ความรู้สึกนั้นขึ้นมาจริง คล้ายกับการสะกดจิตตนเอง ซึ่งอารมณ์ความรู้สึกนั้นจะถ่ายทอดออกมาทางสีหน้า ร่างกาย และน้ำเสียงของนักแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ

การที่นักแสดงจะรู้สึกเป็นตัวละครนั้นได้อย่างสมบูรณ์ นักแสดงต้องมีความเข้าใจในบทละคร เข้าใจในตัวละคร เหตุผลของการเกิดความรู้สึก สถานการณ์เหล่านั้นซึ่งผู้กำกับการแสดงจะต้องตีความบท ,ตีความความคิดของตัวละครให้นักแสดงทราบ ในบางครั้งผู้กำกับการแสดงอาจช่วยสร้างบรรยากาศ เพื่อให้นักแสดงสร้างโลกสมมุติได้ง่ายขึ้น ผู้กำกับการแสดงอาจบอกให้ทีมงานเงียบ ไม่ส่งเสียงที่จะไปรบกวนสมาธิของนักแสดง และไม่จำเป็นต้องบอกบท เพราะนักแสดงควรจดจำบทในฉากนั้นๆได้ขึ้นใจแล้วโดยไม่ต้องพะวงกับการฟังคนบอกบท ซึ่งจะทำลายสมาธิของนักแสดงได้ หรือการเลือกใส่เสื้อผ้าที่มีโทนสีเข้ากับบรรยากาศของเรื่องราวในละคร หรือ

---

[55] สัมภาษณ์ สวลี ผกาพันธุ์, 18 มกราคม 2544.

[56] สัมภาษณ์ อาคม มกรานนท์, 20 กุมภาพันธ์ 2546.

การเลือกดนตรีประกอบที่จะช่วยสร้างอารมณ์ ความรู้สึกให้จับใจ ตัวละครเหล่านี้เพื่อช่วยให้นักแสดงเกิดอารมณ์ ความรู้สึกเช่นเดียวที่ตัวละครควรจะรู้สึก ดังเช่น อารีย์ นักดนตรี ให้สัมภาษณ์ถึงการช่วยให้นักแสดงเกิดความรู้สึกเดียวกับตัวละครนั้นๆว่า

"อย่างน้าเป็นผู้กำกับการแสดงน้าจะช่วยตัวละคร เพื่อ1. ให้ละครออกมาดี 2. เพื่อให้ตัวละครมีอารมณ์นะฮะ 3. เพื่อว่าคนดูเค้าก็จะคล้อยตามเราได้ เพราะฉะนั้นถ้าหากจะทุกข์จะโศก เช่นพ่อแม่จะตายหรือว่าทุกคนในฉากจำเป็นจะต้องร้องไห้ หรือว่าพระเอกนางเอกมันจะต้องจากกันด้วยวิธีใดก็ตามน้าจะดูตัวละครนางเอกอย่าใส่สีแดง สีส้ม สีเขียว ให้ใส่สีเทาอ่อนๆ สีอะไรที่ทึมๆ ที่เรียกบรรยากาศให้เศร้าได้ พระเอก พระเอิก ตัวแสดงไม่มีใครที่ใส่สีซี๊ดซ๊าดออกมาเลย กำหนดไปเลย แล้วก็เพลงประกอบส่วนมากเดี๋ยวนี้ละครเค้าจะทำผิดหลักมาก เค้าจะใส่เพลงทีหลัง แต่สำหรับน้าไม่ยอม ถ้าฉากโศกเศร้า ต้องเปิดเพลง เลือกเพลงไว้เลย เอาเพลงไหนปล่อยลงมา เสร็จแล้วห้ามไม่ให้ เวลาอัดเทป เสียงจิ จ๊ะ จุ จิ เงียบ เงียบให้หมด ตัวแสดงต้องท่องบทให้ได้ ไม่มีการลากสายกล้องเอะอะๆ เงียบทุกคนต้องเงียบนะ ฉากนี้ห้ามเอะอะ คือให้ตัวละครเค้าทำอารมณ์ได้ ไม่งั้นเค้าทำอารมณ์ไม่ได้ แล้วไม่จำเป็นจะต้องบอกบทเลยตรงนี้" [57]

หรือเช่น นันทวรรณ เมฆใหญ่ ให้สัมภาษณ์ถึงการสร้างอารมณ์โดยใช้เพลงประกอบช่วยซึ่งในสมัยนั้น นักดนตรีจะบรรเลงเพลงสดคลอไปกับการแสดงในขณะนั้นว่า

"เราจะคิดขึ้นมาเองว่า สมมุติว่าเราเป็นอย่างนี้มันจะได้แค่ไหน แล้วเราก็จะค่อยๆสร้างอารมณ์ของเราขึ้นมา หรือโกรธเขาก็จะสร้างจากอารมณ์จากเพลง หรือเศร้ามันมาจากเพลง และอารมณ์ที่เราสร้างขึ้นมาได้อย่างดี" [58]

การเข้าสู่บทบาทโดยการสร้างโลกสมมุตินั้น นักแสดงหลายคนกล่าวว่าขณะที่นักแสดงเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายนอก ในช่วงหนึ่งนักแสดงอาจจะเริ่มรู้สึกหรือเกิดอารมณ์ร่วมไปกับสถานการณ์ในบทละครโดยสัญชาติญาน เสมือนว่าตนเองเป็นตัวละครนั้น กรณีเช่นนี้อาจเป็นเพราะนักแสดงมีความเข้าใจลึกซึ้งในบทบาทของตัวละคร และปล่อยอารมณ์ ความรู้สึกของตนไปกับเรื่องราว จนทำให้นักแสดงเกิดความรู้สึกนึกคิดเช่นเดียวกับตัวละครราวกับว่านักแสดงเป็น

---

[57] สัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี, 22 กุมภาพันธ์ 2544.

[58] สัมภาษณ์ นันทวรรณ เมฆใหญ่, 20 มกราคม 2546.

ตัวละครนั้น ซึ่งเป็นการเข้าสู่บทบาทโดยการใช้การแสดงจากภายนอกไปสู่ภายใน คล้ายกับการสร้างโลกสมมุติขึ้นโดยที่นักแสดงไม่ได้ตั้งใจ

- การเข้าสู่บทบาทโดยใช้ความทรงจำในอดีต การใช้ความทรงจำในอดีต หรือประสบการณ์ที่นักแสดงเคยประทับใจ หรือสะเทือนใจมารำลึก เพื่อให้นักแสดงเกิดอารมณ์เช่นนั้นขึ้นอีกครั้ง และนำอารมณ์ความรู้สึกนั้นมาเทียบเคียงให้เข้ากับความรู้สึกหรืออารมณ์ที่ตัวละครได้รับตามสถานการณ์เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้ชม ด้วยวิธีการนี้ถ้านักแสดงไม่เคยมีอารมณ์ความรู้สึกหรือมีประสบการณ์เช่นนั้นมาก่อน นักแสดงย่อมไม่สามารถเข้าสู่อารมณ์โดยวิธีนี้ได้ โดยส่วนใหญ่แล้วนักแสดงไทยไม่นิยมใช้วิธีนี้ เนื่องจากนักแสดงหลายคนยังขาดประสบการณ์ชีวิตที่หลากหลาย จึงไม่สามารถใช้การรำลึกความทรงจำได้ ดังเช่น สวลี ผกาพันธุ์ ให้สัมภาษณ์ถึงการใช้ความทรงจำในอดีตมาช่วยในการแสดงว่า

"มันคนละเรื่องกันคะ เราต้องคิดในเรื่อง คนอื่นไม่ทราบ แต่ตัวเราเองต้องคิดไปอย่างนั้นเลย" [59]

"หรือนันทวรรณ เมฆใหญ่ ให้สัมภาษณ์ถึงเหตุผลที่ไม่ประสบผลสำเร็จในการใช้ความทรงจำในอดีตมาช่วยในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงว่า

"ตัวเองนี่ไม่เคยได้ผลในการที่จะเอาประสบการณ์ของตัวเองขึ้นมาเลย เพราะว่าไม่เคยมีอะไรมาทำให้เราไม่ประทับใจ ชีวิตของเราครอบครัวอบอุ่นราบรื่น ก็เลยเหมือนกับว่าไม่มีอะไรต้องกดดัน" [60]

นักแสดงบางคนก็เคยใช้ประสบการณ์ในอดีตในการเข้าสู่อารมณ์ ทว่าบางครั้งเรื่องของตัวละครอาจจะไม่เข้ากับประสบการณ์ในอดีตของนักแสดง จึงเป็นการยากที่นักแสดงจะต้องปรับเปลี่ยนอารมณ์จากความทรงจำซึ่งอาจเป็นคนละสถานการณ์ ให้เข้ากับอารมณ์ในเรื่องราวของละคร ดังเช่น อาคม มกรานนท์ ให้สัมภาษณ์ถึงการนำประสบการณ์ในอดีตมาช่วยสร้างอารมณ์ไว้ว่า

---

[59] สัมภาษณ์ สวลี ผกาพันธุ์, 27 มีนาคม 2545.

[60] สัมภาษณ์ นันทวรรณ เมฆใหญ่, 20 มกราคม 2546.

"มีครับมี หลายครั้งบางทีก็ใช้ประสบการณ์ อย่างที่ผมว่าไง คือสร้างความผิดหวัง เราเคยผิดหวังอะไรบ้างในชีวิต บางทีอาจจะนึกถึงการที่พ่อแม่ด่าว่าเรา หรือญาติเราเสีย เราจะรู้สึกอย่างไร บางทีเราก็จะรู้สึกนะ พอความรู้สึกมาปั๊บนี่ เราก็กลับเข้าไปหาเลย แต่ว่าบางทีมันไม่เข้ากับละครไม่เข้ากับเรื่องนะ มันลำบาก" [61]

การสื่อสารกับตนเองด้วยการรำลึกถึงเหตุการณ์ของตนในอดีต ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในขณะนั้น และนำความรู้สึกนั้นกลับมาสู่บทบาทที่นักแสดงแสดงอยู่ ด้วยวิธีการนี้นักแสดงควรได้รับการฝึกฝน ทว่าสำหรับนักแสดงไทยในสมัยนั้นมิได้มีการฝึกวิธีคิดเช่นนี้โดยตรง จึงเป็นการยากที่นักแสดงจะใช้วิธีนี้ได้

- การเข้าสู่บทบาทโดยการกระตุ้นอารมณ์ด้วยความเจ็บ เฉพาะในบทอารมณ์เศร้าโศกที่นักแสดงจำเป็นต้องเข้าถึงอารมณ์ด้วยความรู้สึกภายใน การหลั่งน้ำตาเป็นการแสดงที่นักแสดงไม่อาจแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอกได้ สำหรับนักแสดงที่ขาดประสบการณ์ในการเข้าสู่การแสดงจากภายใน ไม่สามารถสร้างโลกสมมุติคิดตามไปกับเรื่องราวได้ ผู้กำกับอาจกระตุ้นอารมณ์ของนักแสดงให้เกิดขึ้นใกล้เคียงกับอารมณ์ของตัวละคร แม้ว่าอารมณ์ที่ผู้กำกับการแสดงกระตุ้นนักแสดงจะไม่เกี่ยวกับเรื่องราวในละครก็ตาม เป็นการกระตุ้นอารมณ์ด้วยความเจ็บปวดทางร่างกาย หรือการดุด่าว่ากล่าวให้นักแสดงรู้สึกกระทบกระเทือนจิตใจเพื่อสร้างความรู้สึกเจ็บปวดเศร้าโศกให้เกิดขึ้นกับนักแสดง เหล่านี้จะทำให้นักแสดงถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์ภายนอก แล้วจึงกลับไปหาการแสดงตามบทบาท ซึ่งอารมณ์ความรู้สึกแม้จะไม่ใช่อารมณ์ที่เกิดขึ้นจากเรื่องราวในละคร แต่ก็เป็นอารมณ์ที่สามารถใช้ร่วมกับการแสดงในเรื่องราวได้ ดังเช่น อำนวย กัลสนิมิ ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อครั้งกำกับการแสดงกับนักแสดงซึ่งไม่สามารถแสดงอารมณ์เศร้าโศกได้ว่า

"ได้ เพราะฉะนั้นทำยังไงเขาถึงจะร้องไห้ได้ เราต้องสร้างอารมณ์ให้เขาได้คุณจะมีจิตยังไงจะดูอารมณ์อ่อนไหวของเขาตรงไหนบางทีไอ้บางคนไม่เข้าใจ เหมือนผมไปสอนนางเอกฝรั่งเศสมัน

---

[61] สัมภาษณ์ อาคม มกรานนท์, 20 กุมภาพันธ์ 2546.

ทำไม่ได้ อยู่ดีๆไปทำไม่ได้หรอก บอกมึงอย่าไปเป็นนางเอกเลย ท่านธีระพามึงมา มึงนี่รูปร่างสวย ไปเป็นกระหรี่ดีกว่า มันร้องไห้โฮเลย" [62]

หรือ วิไลวรรณ วัฒนพานิช ให้สัมภาษณ์ถึงเมื่อครั้งเข้าสู่วงการใหม่ และไม่สามารถแสดงอารมณ์เศร้าโศกออกมาได้ ซึ่งผู้กำกับการแสดงใช้วิธีกระตุ้นความรู้สึกให้เกิดขึ้นดังนี้

"สองสามวันแล้วยังร้องไห้ไม่ได้ ผู้กำกับนี่เอาบทขว้างหน้าเลยต่อหน้าคนเป็นร้อยๆ ที่นี้เสียใจร้องไห้ได้เลย...คิดถึงทีไรร้องไห้ทุกที" [63]

การใช้วิธีกระตุ้นอารมณ์ด้วยความเจ็บ โดยหลักการจะคล้ายกับการรำลึกความทรงจำในอดีต แม้ว่าอารมณ์ที่นักแสดงถ่ายทอดออกมาจะไม่ใช่อารมณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละครในเรื่อง ทว่าเป็นวิธีที่สามารถทำให้นักแสดงถ่ายทอดอารมณ์ที่พอจะใกล้เคียงกับเรื่องราวออกมาได้ ซึ่งผู้กำกับการแสดงจะใช้วิธีนี้เท่าที่จำเป็นกับนักแสดงหน้าใหม่ ที่ยังขาดประสบการณ์ในการเข้าสู่อารมณ์การแสดงด้วยวิธีการสร้างโลกสมมุติด้วยตนเอง เนื่องจากเป็นวิธีที่ง่าย สะดวกกว่า

การเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายในนั้น เป็นคุณสมบัติที่สำคัญของการแสดง นักแสดงต้องสร้างอารมณ์ ความรู้สึกจากภายในเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมให้เกิดอารมณ์ร่วมคล้อยตาม ซึ่งจะช่วยสร้างอรรถรสของเรื่องราวให้กับผู้ชมได้อย่างซาบซึ้ง โดยมีหลักในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงดังนี้

- การเข้าสู่บทบาทโดยการ **สมมุติ** นักแสดงต้องกำหนดตัวเองเป็นตัวละคร คิดตามไปกับเรื่องราว สถานการณ์และสมมุติว่าถ้านักแสดงเป็นตัวละคร เกิดเหตุการณ์ต่างๆ ตามบทละครกับนักแสดงจริง นักแสดงจะรู้สึกเช่นไร นอกจากการคิดตามไปกับเรื่องราวแล้ว ผู้กำกับการแสดงอาจสร้างบรรยากาศเพื่อช่วยให้นักแสดงสร้างอารมณ์ความรู้สึกได้ง่ายขึ้น
- การเข้าสู่บทบาทโดยใช้ความทรงจำในอดีต นักแสดงที่เคยมีประสบการณ์ความประทับใจหรือสะเทือนใจกับชีวิตในอดีต และสามารถรำลึกความทรงจำนั้นอีกครั้งเพื่อสร้างอารมณ์ ความรู้สึกที่ใกล้เคียงกับบทบาทที่ตัวละครได้รับ ทว่าสำหรับนักแสดง

---

[62] สัมภาษณ์ อำนวย กัลสนิมิ, 22 มกราคม 2544.

[63] สัมภาษณ์ วิไลวรรณ วัฒนพานิช, 11 กุมภาพันธ์ 2544.

ส่วนใหญ่ไม่นิยมใช้วิธีนี้ เพราะนักแสดงยังขาดประสบการณ์ชีวิตที่หลากหลาย และเป็นการลำบากที่จะปรับอารมณ์ให้เข้ากับเรื่องราวในละคร

- การเข้าสู่บทบาทโดยการกระตุ้นอารมณ์ด้วยความเจ็บ ในบทเศร้าโศกที่นักแสดงต้องถ่ายทอดความรู้สึกให้สมจริงนั้น นักแสดงต้องสร้างอารมณ์ให้เกิดขึ้นจริง สำหรับนักแสดงหน้าใหม่อาจเป็นการยากที่จะสร้างโลกสมมุติ หรือไม่รู้จักวิธีคิดตามไปกับเรื่องราว เพื่อให้เกิดความรู้สึกขึ้นจริง ดังนั้นผู้กำกับการแสดงอาจต้องใช้วิธีดุด่าว่ากล่าว สร้างความเจ็บปวดให้กับนักแสดง เพื่อให้นักแสดงเจ็บช้ำน้ำใจและเกิดอารมณ์เศร้าโศกขึ้นมาจริง แม้ว่าอารมณ์นั้นจะเกิดขึ้นต่างเหตุการณ์ก็ตาม เป็นการนำอารมณ์นั้นมาปรับใช้กับการแสดง

เนื่องจากผู้กำกับการแสดง นักแสดงไทยในสมัยนั้นนิยมใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก ทำให้การถ่ายทอดวิธีการเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายใน มิได้ถูกถ่ายทอดออกมาอย่างเป็นรูปธรรม ทั้งการสร้างโลกสมมุติ การรำลึกเหตุการณ์ในอดีต เป็นวิธีที่นักแสดงต้องอาศัยประสบการณ์ในการเรียนรู้ด้วยตนเอง ซึ่งนักแสดงหลายคนอาจมีประสบการณ์ในการใช้การแสดงจากภายในโดยไม่รู้ตัว (เป็นการใช้การแสดงจากภายนอกมาสู่ภายใน) และไม่สามารถบอกได้ว่าเกิดขึ้นได้อย่างไร มีเพียงวิธีการกระตุ้นอารมณ์ด้วยความเจ็บที่เกิดจากการกระทำของผู้กำกับที่สื่อสารมาสู่นักแสดง ซึ่งเห็นเป็นรูปธรรมสามารถนำไปถ่ายทอดสู่นักแสดงรุ่นต่อไปได้

2.4.3 การเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอกและภายใน

เพื่อให้ละครถูกถ่ายทอดออกมาอย่างสวยงามและเข้าถึงอารมณ์ นักแสดงต้องรู้จักที่จะเลือกใช้การแสดงจากภายนอกและการแสดงจากภายใน บางครั้งนักแสดงจำเป็นต้องใช้ทั้ง 2 วิธีผสมผสานกัน เพื่อที่จะถ่ายทอดความสวยงามทางร่างกายและการแสดงออกทางอารมณ์ ดึงเอาความรู้สึกที่จับใจผู้ชมออกมา นอกจากนี้แม้ว่าในบทที่ต้องถ่ายทอดอารมณ์ที่เข้มข้นออกมา นักแสดงอาจต้องใช้ภาษาร่างกายช่วยในการสื่อสารเรื่องราวให้เป็นไปตามบทละคร เพื่อที่ว่าผู้ชมจะสามารถรับสารจากละครได้อย่างเข้าใจ มากกว่าที่จะรับรู้ทางอารมณ์เพียงอย่างเดียว ดังเช่น นันทวรรณ เมฆใหญ่ ให้สัมภาษณ์ถึงการแสดงที่ต้องใช้วิธีการสื่อสารการแสดงจากภายนอกและภายในร่วมกันดังนี้

“ผู้กำกับจะสอนเลยว่าจะร้องไห้นี่ต้องให้สวย หน้าไม่บูด ไม่เบี้ยว อย่าเบะ อย่าโวยวาย แล้วผู้กำกับเขาจะสอนว่าเวลาที่ร้องไห้พูดต้องรู้เรื่อง เพราะคนดูเวลาที่ดูละครแล้วไม่ใช่ให้เขามา

นั่งขมวดคิ้วดูว่านี่เขาพูดอะไรกัน ผู้กำกับจะสั่งเลยว่าร้องไห้เวลาเราเสียใจร้อยเปอร์เซ็นต์นี่ เวลาเล่นละครต้องให้มันเหลือสักเจ็ดสิบ เพื่อที่จะสื่อสารคำพูดออกมาให้คนดูเขารู้ว่านี่เราร้องไห้อะไร เราพูดอะไร ไม่ใช่ฟูมฟายเสียจนไม่รู้ว่าเราพูดอะไร แม้กระทั่งคนที่อยู่ใกล้ ๆ กับเรานี่ยังไม่รู้เลยว่าเราพูดอะไร” [64]

การผสมผสานการแสดงจากภายนอกและภายในนั้น จะขึ้นอยู่กับผู้กำกับการแสดงและนักแสดงที่จะตีความหมายบทละครว่า ควรจะเลือกใช้การเข้าสู่บทบาททางแสดงแบบใดไปในสัดส่วนแบบอย่างไร ถ้าเรื่องราวในฉากมีความเข้มข้นทางอารมณ์สูง ขณะที่นักแสดงเลือกที่จะใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก นักแสดงอาจเข้าสู่อารมณ์คล้อยตามไปกับเรื่องราว และเข้าสู่บทบาททางการแสดงจากภายในโดยไม่รู้ตัวได้ เป็นการเข้าสู่แสดงจากภายนอกมาสู่ภายใน ดังเช่น ลัดดา สารตายน ให้สัมภาษณ์ถึง การแสดงที่มีบทบาทที่เข้มข้น ซึ่งอาจนำให้นักแสดงเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายในโดยคล้อยตามไปกับเรื่องเองดังนี้

“พอดิฉันขึ้นไป มีคนนั่งคอยอยู่แล้ว แล้วเขาก็บอกเองโดยเราไม่ได้ถาม ผมมานั่งคอยดูคุณลัดดานะเนี่ย ผมไม่เข้าใจว่าคุณลัดดาร้องไห้ออกมาจริงๆหรือเปล่า แต่ก็รับสารภาพว่าบางเรื่องที่เข้มจริงๆ มือหนึ่งถือผ้าเช็ดหน้า อีกมือหนึ่งถือบท น้ำตามันไหลพราก มันออกมาเอง” [65]

ในการแสดงละครนักแสดงต้องรู้จักเลือกใช้การแสดงจากภายนอก และการแสดงจากภายในหรือนำทั้ง 2 วิธีมาผสมผสานกัน เพื่อถ่ายทอดความหมาย ความสวยงาม และอารมณ์ทางการแสดงไปสู่ผู้ชม แม้ว่านักแสดงจะเข้าสู่อารมณ์โดยใช้การแสดงจากภายในก็ตาม แต่นักแสดงยังคงต้องคงใช้สติ เพื่อสื่อสารเรื่องราวได้อย่างชัดเจน และถ่ายทอดความสวยงามทางการแสดงออกมา หรือบางครั้งที่นักแสดงใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก ทว่านักแสดงอาจเข้าสู่อารมณ์โดยใช้การแสดงจากภายในโดยตั้งใจหรือคล้อยตามไปกับเรื่องโดยไม่รู้ตัว ซึ่งทั้ง 2 วิธีนี้เป็นหลักทางการแสดงที่นักแสดงต้องใช้ร่วมกัน เพื่อสื่อสารอรรถรสทางการแสดงที่สมบูรณ์ ทั้งความสวยงาม ความรู้สึกและอารมณ์ของเรื่องราวไปสู่ผู้ชมโดยใช้ตนเองเป็นสื่อให้ดีที่สุด ซึ่งหลักการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงนี้ นับเป็นคำตอบที่จะแสดงถึงผลลัพธ์ในการค้นหา

---

[64] สัมภาษณ์ นันทวรรณ เมฆใหญ่, 20 มกราคม 2546.

[65] สัมภาษณ์ ลัดดา สารตายน, 1 กุมภาพันธ์ 2544.

หลักแนวคิดทางการแสดง รวมทั้งครอบคลุมไปถึงวิธีการในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม

การศึกษาเรื่องหลักแนวคิดและแนวทางการฝึกซ้อมทางการแสดง ซึ่งเป็นหัวใจของการทำวิจัยในเรื่องนี้ แม้ว่าผู้ให้สัมภาษณ์อาจไม่สามารถตอบคำถามได้อย่างตรงไปตรงมา ทว่าคำตอบที่ได้ก็ช่วยสะท้อนความคิดที่ผู้วิจัยพอจะสามารถนำมาประมวลค้นหาคำตอบ ของการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในการแสดงละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ.2498-2519) ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาสังเคราะห์และอภิปรายผลในบทต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) เป็นการศึกษาเพื่อมุ่งเข้าสู่ลักษณะการเป็นตัวละคร และลักษณะการเข้าสู่อารมณ์ทางการแสดงที่ผู้กำกับการแสดงได้ถ่ายทอดสู่นักแสดง และถ่ายทอดสู่นักแสดงรุ่นต่อๆไป จากละครเวทีสู่ละครโทรทัศน์ โดยผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์แบบเจาะจง (Purpose Sampling) จากผู้กำกับการแสดง และนักแสดงชั้นแนวหน้า จำนวน 12 คน และเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากเอกสารชั้นต้น และเอกสารชั้นรอง

จากการวิเคราะห์ ประมวลผลข้อมูลพบว่า กระบวนการสื่อสารการแสดงระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง มีลักษณะเป็นการสื่อสารจากผู้กำกับมาสู่นักแสดง โดยนักแสดงมีลักษณะเป็นผู้รับสารเพียงด้านเดียว (passive receiver) คือเป็นการถ่ายทอดหลักแนวคิด และแนวทางปฏิบัติทางการแสดงจากผู้กำกับการแสดงลงมาสู่นักแสดง หรือจากนักแสดงรุ่นพี่ที่มีประสบการณ์มาสู่นักแสดงรุ่นน้องที่อ่อนประสบการณ์ ภายใต้การแนะนำของผู้กำกับการแสดง โดยผู้น้อยไม่สามารถแสดงความคิดเห็นที่ขัดแย้งหรือมากเกินไปกว่าที่ผู้ใหญ่กำหนดไว้ได้ เป็นลักษณะของระบบอาวุโส เมื่อนักแสดงไม่สามารถเสนอความคิดทางการแสดงของตนไปสู่ผู้กำกับการแสดง จึงทำให้คุณลักษณะทางการแสดงในยุคนั้นถูกถ่ายทอดส่งจากละครเวทีมาสู่ละครโทรทัศน์

การศึกษาในประเด็นเรื่องนิยามการแสดง การคัดเลือกนักแสดง และขั้นตอนการฝึกซ้อมการแสดง ผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นได้ว่า หลักทางการแสดงที่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในยุคนั้นนิยมใช้ จะเน้นที่การใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก ดังจะเห็นได้จาก การให้ความหมายของการแสดงว่าเป็นการสมมุติ การลอกเลียนแบบ ซึ่งมิได้หมายความว่าการแสดงจะต้องกระทำให้เป็นจริง หรือไม่มีการสื่อสารภายในตนเองของนักแสดง ในส่วนของการคัดเลือกนักแสดง จะคัดจากบุคลิกภายนอกเป็นหลัก คือดูรูปร่างหน้าตาท่าทางให้ใกล้เคียงกับบทละครมากกว่าดูบุคลิกอุปนิสัยภายใน ในบทตัวละครเอกจะเน้นที่ลักษณะของความสวยงามของหน้าตาของนักแสดง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะทางการแสดงที่ต้องควบคุม สีหน้าท่าทางให้ออกมาดูดีอยู่ตลอดเวลา โดยอาศัยการใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก และในส่วนของขั้นตอนในการฝึกซ้อมการแสดง พบว่าไม่มีระบบหรือหลักสูตรการฝึกหัดทางการแสดงอย่างเป็นทางการ และจะเน้นเรื่องการฝึกใช้

เสียงและท่าทางการแสดง โดยการฝึกพูดอ่านบทแบบละครวิทยุซึ่งเป็นการใช้เทคนิคการลอกเลียนน้ำเสียง การใช้เสียงหนักเบา เพื่อให้เกิดความเป็นธรรมชาติเป็นการใช้การแสดงจากภายนอกโดยที่นักแสดงอาจมิได้มีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร และการฝึกท่าทางการแสดง ผู้กำกับการแสดงมักนิยมแสดงให้นักแสดงดูเป็นตัวอย่างเพื่อให้นักแสดงลอกเลียนแบบไปให้ใกล้เคียงที่สุด ซึ่งลักษณะดังกล่าวทั้งหมดเป็นข้อสนับสนุนได้ว่า ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในยุคนั้นจะเน้นการเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก

การเข้าสู่บทบาททางการแสดง โดยปกติแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะให้นักแสดงใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก แต่นักแสดงอาจเลือกใช้วิธีการแสดงตามความเหมาะสมกับสภาวการณ์ ซึ่งอาจเป็นการใช้หลักการเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอก หรือการใช้การแสดงจากภายใน หรือเป็นการนำทั้ง 2 หลักการมาใช้ร่วมกันก็ได้ ดังนี้

1. การใช้หลักการแสดงจากภายนอก

เพื่อหลีกเลี่ยงผลกระทบของร่างกาย และจิตใจอันเกิดจากการการเข้าสู่บทบาทในอารมณ์ที่เข้มข้น เพื่อช่วยให้นักแสดงสามารถแสดงบทบาทนั้นได้หลายครั้ง และที่สำคัญเพื่อควบคุมสีหน้าและร่างกายให้ออกมาเหมาะสมกับบทบาท หรือดูดีสวยงามในบทของตัวละครเอกโดยมีหลักในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงดังนี้

1.1 การควบคุมร่างกายและสีหน้า ให้ออกมาสวยงาม ดูเหมาะสมกับบทบาท มากกว่าที่จะปล่อยไปตามอารมณ์ หรือเป็นไปตามธรรมชาติ

1.2 การใช้เสียง ต้องสื่อสารออกมาให้ชัดเจน แม้ว่าตามอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นอาจจะอยู่ในภาวะที่การใช้เสียงไม่สมบูรณ์ก็ตาม เช่นขณะร้องไห้ เป็นต้น

1.3 สร้างเอกลักษณ์ทางการแสดง ให้เกิดความสวยงาม ดูเหมาะสมตามลักษณะเฉพาะของนักแสดงแต่ละคน

1.4 การค้นหาต้นแบบทางการแสดง เพื่อใช้เป็นหลักและแนวทางในการแสดง เป็นการดำเนินรอยทางความสำเร็จจากผู้กำกับการแสดง และนักแสดงรุ่นพี่

2. การใช้หลักการแสดงจากภายใน

หลักการแสดงจากภายในนี้ มิได้มีการฝึกฝนอย่างเป็นระบบ แต่เกิดจากประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดง และนักแสดงแต่ละคน สำหรับบทบาทที่มีความขัดแย้งทางอารมณ์สูง นักแสดง

อาจจำเป็นต้องใช้ความรู้สึกจากภายในเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมให้เกิดอารมณ์ร่วม คล้อยตามไปกับเรื่องราว ซึ่งผู้กำกับการแสดง และนักแสดงสามารถเลือกใช้หลักในการเข้าสู่บทบาททางการแสดงดังนี้

2.1 การเข้าสู่บทบาทโดยการสมมุติ นักแสดงต้องเชื่อตนเองเป็นตัวละคร คิดตามไปกับเรื่องราว และสมมุติว่าตนเองเป็นตัวละครนั้นอยู่ วิธีนี้จะทำให้นักแสดงเกิดอารมณ์ความรู้สึกตามเรื่องราวขึ้นจริง

2.2 การใช้ความทรงจำในอดีต โดยการระลึกถึงประสบการณ์เก่าในชีวิตจริงที่เคยเกิดขึ้นกับนักแสดง ซึ่งใกล้เคียงกับเรื่องราวของตัวละคร เพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้ใกล้เคียงกับเรื่องราว วิธีนี้นักแสดงส่วนใหญ่ไม่นิยมใช้ เพราะเป็นการยากที่จะปรับอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงให้เข้ากับเรื่องราวในละคร

2.3 การกระตุ้นอารมณ์ด้วยความเจ็บ ในบทเศร้าโศก สำหรับนักแสดงหน้าใหม่ที่ผู้กำกับการแสดงต้องการให้เข้าถึงอารมณ์จริง ผู้กำกับการแสดงอาจต้องใช้วิธีดุด่า ว่ากล่าวให้เกิดความเจ็บช้ำน้ำใจ และเกิดอารมณ์ ความรู้สึกเศร้าโศกขึ้นมาจริง

3. การใช้การแสดงจากภายนอกและภายใน

เพื่อให้การแสดงออกมาสมบูรณ์ ทั้งในแง่ความสวยงามของสีหน้า ท่วงท่าการแสดงออก และเข้าถึงอรรถรสในการสื่อสารอารมณ์ร่วมของตัวละครไปสู่ผู้ชม นักแสดงอาจต้องใช้หลักการแสดงทั้ง 2 หลักมาผสมผสานกัน ซึ่งขณะที่นักแสดงเข้าสู่บทบาททางการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลักนั้น ในบทบาทที่มีมีความขัดแย้งทางอารมณ์สูงนักแสดงอาจเข้าสู่บทบาทโดยใช้การแสดงจากภายในโดยตั้งใจ เช่นการใช้วิธีการสมมุติ หรือโดยไม่ตั้งใจ เป็นการใช้การแสดงจากภายนอกไปสู่ภายใน อันเกิดจากความเข้าใจที่ลึกซึ้งกับบท ความต่อเนื่องของการแสดง การกระทำ และคิดคล้อยตามไปกับเรื่องโดยไม่รู้ตัว

การวิจัยเรื่อง การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในละครเวที (พ.ศ.2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) สามารถสรุปโดยย่อได้ว่า เกิดจากการถ่ายทอดการแสดงจากผู้กำกับการแสดงมาสู่นักแสดงโดยตรง โดยที่นักแสดงเป็นผู้รับสารเพียงฝ่ายเดียว (passive receiver) ซึ่งทำคุณลักษณะทางการแสดงถูกถ่ายทอดจากละครเวที (พ.ศ. 2486-2496) มาสู่ละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) โดยผู้กำกับการแสดงและนักแสดงนิยมใช้หลักการแสดงโดยใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก เพื่อควบคุมสีหน้า ท่าทางให้ออกมาสวยงามดูเหมาะสมกับบทบาท โดยไม่ยึดติดความสมจริงจนเกินไป

2. อภิปรายผลการวิจัย

ผลสรุปการวิจัยเรื่อง การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในละครเวที (พ.ศ.2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) มีข้อสังเกตที่สะท้อนถึงค่านิยม ความนิยมชมชอบของผู้ชมต่อการแสดงละครในยุคนั้น ซึ่งสามารถนำมาอภิปรายได้ดังนี้

1. การสื่อสารการแสดงของละครในยุคนั้น เป็นการถ่ายทอดหลักแนวคิด และแนวทางปฏิบัติทางการแสดง จากผู้กำกับการแสดงสู่นักแสดง หรือจากนักแสดงรุ่นพี่สู่นักแสดงรุ่นน้อง ภายใต้การแนะนำของผู้กำกับการแสดงโดยที่นักแสดงเป็นผู้รับสารเพียงฝ่ายเดียว (passive receiver) นักแสดงไม่สามารถนำเสนอความคิดเห็นที่แตกต่าง หรือมากเกินกว่าที่ผู้กำกับการแสดงแนะนำ ทำให้ลักษณะทางการแสดงยังคงดำรงอยู่ต่อเนื่องมา แม้ว่าเวลาจะผ่านไปนับสิบปีก็ตาม ซึ่งปรากฏการณ์นี้สืบเนื่องมาจากระบบสังคมไทยในสมัยนั้น ที่ให้ความสำคัญกับผู้อาวุโส ผู้น้อยจะต้องเชื่อฟังให้ความเคารพผู้ใหญ่ นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นถึงแง่มุมของความมีตัวตน ความเชื่อมั่นของผู้กำกับการแสดง ที่จะต้องป้องกันรักษาศักดิ์ศรี ความสามารถในการละครเพื่อสร้างความเชื่อมั่นให้กับนักแสดงและทีมงาน เนื่องจากผู้กำกับการแสดงเป็นมากกว่าผู้ให้คำแนะนำด้านการแสดง แต่เป็นผู้ที่ต้องดูแลในด้านการจัดการระบบระเบียบของคณะละคร ดังนั้นผู้กำกับการแสดงจำเป็นที่จะต้องใช้อำนาจกึ่งเผด็จการ เพื่อควบคุมดูแลนักแสดงและทีมงานให้อยู่ในวินัยตามความเหมาะสม อย่างไรก็ตามสำหรับสมัยปัจจุบัน ระบบสังคมเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไป และหน้าที่ของผู้กำกับการแสดงเริ่มเปลี่ยนไป หน้าที่ในการดูแลจัดการคณะละครจะเป็นของ ผู้จัดละครหรือผู้จัดการกองแทน ผู้กำกับการแสดงจะดูแลเฉพาะในส่วนของการแสดง ซึ่งทำให้ความกลัวเกรงของนักแสดงที่มีต่อผู้กำกับการแสดงลดน้อยลง นักแสดงกล้าที่จะเสนอความคิดมากขึ้นกว่าในยุคก่อน การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทำให้ลักษณะทางการแสดงของยุคก่อนเริ่มปรับเปลี่ยนไปตามสมัย

2. ลักษณะทางการแสดงในยุคสมัยนั้น ไม่ยึดติดความสมจริงมากนัก การแกล้งกอด จูบ ติดหนวด ใส่วิกผม หรือทาผมขาวเป็นคนชรา ผู้ชมจะไม่รู้สึกว่าเป็นการทำลายอารมณ์ร่วมของการแสดงไป แสดงให้เห็นว่า ผู้ชมเข้าใจว่าการแสดงคือละคร ไม่ใช่ความจริง แต่จะยึดติดกับตัวนักแสดงเป็นหลัก เมื่อนักแสดงรับบทบาทลักษณะใดแล้วได้รับความนิยมจากผู้ชม ผู้ชมมักต้องการเห็นนักแสดงที่เขารักรับบทบาท บุคลิกในลักษณะนั้นต่อเนื่อง ดังนั้นจึงทำให้นักแสดงในสมัยนั้นมักได้รับบทบาทเดิมๆอยู่เสมอ โดยเฉพาะการพลิกผันบทบาทจากตัวดีมาเป็นตัวร้ายจะทำ

ให้ถูกต่อต้านจากผู้ชม และเลิกนิยมนักแสดงผู้นั้น ซึ่งค่านิยมดังกล่าวนั้นเป็นเพราะอิทธิพลจากพุทธศาสนาซึ่งจะกล่าวถึงต่อไป

3. สังคมไทยในยุคนั้น มีความศรัทธาและยึดเหนี่ยวพุทธศาสนาสูง ซึ่งสอนว่าทำดี ได้ดี ทำชั่ว ได้ชั่ว การยึดหลักความดีความชั่ว ซึ่งเป็นภาพหลักของพุทธศาสนา (buddhism visualization) ที่อยู่คู่กับวิถีชีวิตในสังคมไทย ทำให้ลักษณะของบทละครมักลงเอยด้วยพระเอกนางเอก ทำดี และได้ดี ผู้ร้ายทำชั่ว และได้ผลร้ายตอบแทน ดังนั้นตัวแทนของพระเอก นางเอกที่จะต้องทำดี จึงถูกกำหนดในด้านกายภาพว่าต้องมีลักษณะของคนดีตามอุดมคติ คือหน้าตาสะอาดสวยงาม ขณะที่ผู้ร้ายถูกแทนด้วยสัญลักษณ์ที่ต้องหน้าตาดุดัน มีหนวดเครา ซึ่งเป็นรูปแบบที่เป็นตัวแทนหรือแบบฉบับของตัวละคร (Stereotype) ในลักษณะเดียวกับเทวดากับยักษ์ ลักษณะดังกล่าวเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ นักแสดงต้องรับบทบาทในลักษณะเดิมอยู่เสมอ และส่งผลต่อหลักในการแสดงดังจะกล่าวถึงต่อไป

4. จากผลสรุปการวิจัยว่า ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในยุคสมัยนั้น นิยมใช้หลักการแสดงจากภายนอกเป็นหลัก โดยเน้นที่ท่วงท่า อากัปกิริยา สีหน้าให้ออกมาสวยงาม ดูเหมาะสมกับบทบาท เหตุผลหนึ่งสืบเนื่องมาจากหลักพุทธศาสนา การกำหนดลักษณะของผู้ดี และผู้ร้ายตามอุดมคติตามพุทธศาสนาอย่างชัดเจน เช่น เทวดากับยักษ์ ทำให้นักแสดงต้องรักษากิริยาในขณะแสดงให้ดูเหมาะสมกับความเป็นพระเอก นางเอกที่เป็นคนดีอยู่ตลอดเวลา ถ้าจะต้องโกรธก็จะโกรธนิ่งๆไม่โวยวาย ตามลักษณะของเทวดาที่ปราศจากโมหะ ขณะที่ตัวร้ายหรือนางอิจฉาจะมีอากัปกิริยาที่ดูร้าย เกินจริง ทั้งสีหน้า ท่าทางที่ดูขมึงตึง เพื่อให้ดูสมกับเป็นผู้ร้าย ถ้าจะโกรธหรืออิจฉา ต้องแสดงแบบตะโกนโวยวาย ตาถลน ปากแสยะ แบบเดียวกับยักษ์มารในพุทธศาสนา ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้ นักแสดงนิยมที่จะสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวทางการแสดงของตนที่ดูดีขึ้น หรือส่งเสริมบทบาทของตนขึ้น การแสดงในลักษณะเดิมที่ผู้ชมนิยมแล้วจะถูกนำมาใช้ซ้ำ แม้ว่าบทบาทที่นักแสดงได้รับอาจเปลี่ยนบุคลิกไปบ้าง แต่นักแสดงก็ยังคงแสดงในลักษณะเดิมๆ ดังที่นักวิจารณ์มักกล่าวถึงนักแสดงละครไทยว่าแสดงเป็นตัวเอง (แท้จริงแล้วมิได้แสดงเป็นตัวเอง แต่แสดงในลักษณะเดิมเป็น เอกลักษณ์ทางการแสดงของนักแสดงแต่ละคน) การสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงนี้ เป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้ชมหลงรักในความหล่อ ความสวยงาม รักในบุคลิก กิริยาวาจาที่ดูดีของนักแสดงมากกว่าการหลงรักตัวละคร ซึ่งการกำหนดลักษณะทางการแสดงของผู้ดีและผู้ร้ายอย่างชัดเจนนั้น ได้รับความนิยมและสามารถสร้างอารมณ์ร่วมให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี ดังนั้นในปัจจุบันแม้ว่าลักษณะทางการแสดงละครโทรทัศน์เริ่มเปลี่ยนแปลงไป แต่เรายังสามารถพบเห็นลักษณะการแสดง ดังกล่าวได้ ในละครโทรทัศน์ไทยที่ถ่ายทอดสืบมา

5. เนื่องจากการถ่ายทอดหลักแนวคิดในการแสดงในสมัยนั้น ไม่มีการฝึกสอนอย่างเป็นระบบหลักสูตร การฝึกสอนนักแสดงหน้าใหม่ด้วยวิธีการที่ง่ายและเป็นรูปธรรมคือ การหาต้นแบบให้นักแสดงเลียนแบบบุคลิก วิธีการแสดง ผู้กำกับหลายคนนิยมแสดงให้นักแสดงดูเป็นตัวอย่าง และให้นักแสดงแสดงตาม หรือหาตัวอย่างนักแสดงที่มีชื่อเสียง ประสบความสำเร็จเป็นต้นแบบให้นักแสดงเลียนแบบ ด้วยวิธีการนี้อาจเป็นเหตุผลสนับสนุนข้อหนึ่งที่ทำให้ การสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดง เป็นรูปแบบการสื่อสารทางเดียว (one-way communication) เนื่องจากเป็นการแสดงแบบลอกเลียนอย่างสำเร็จรูป ไม่เอื้อให้นักแสดงได้ใช้จินตนาการของตนเอง การเสนอความคิดเห็นจึงขาดหายไป และเมื่อนักแสดงมีความชำนาญทางการแสดงมากขึ้น ได้รับการยอมรับจากผู้ชม การสร้างเอกลักษณ์ทางการแสดงจึงเกิดขึ้นตามมาภายหลัง

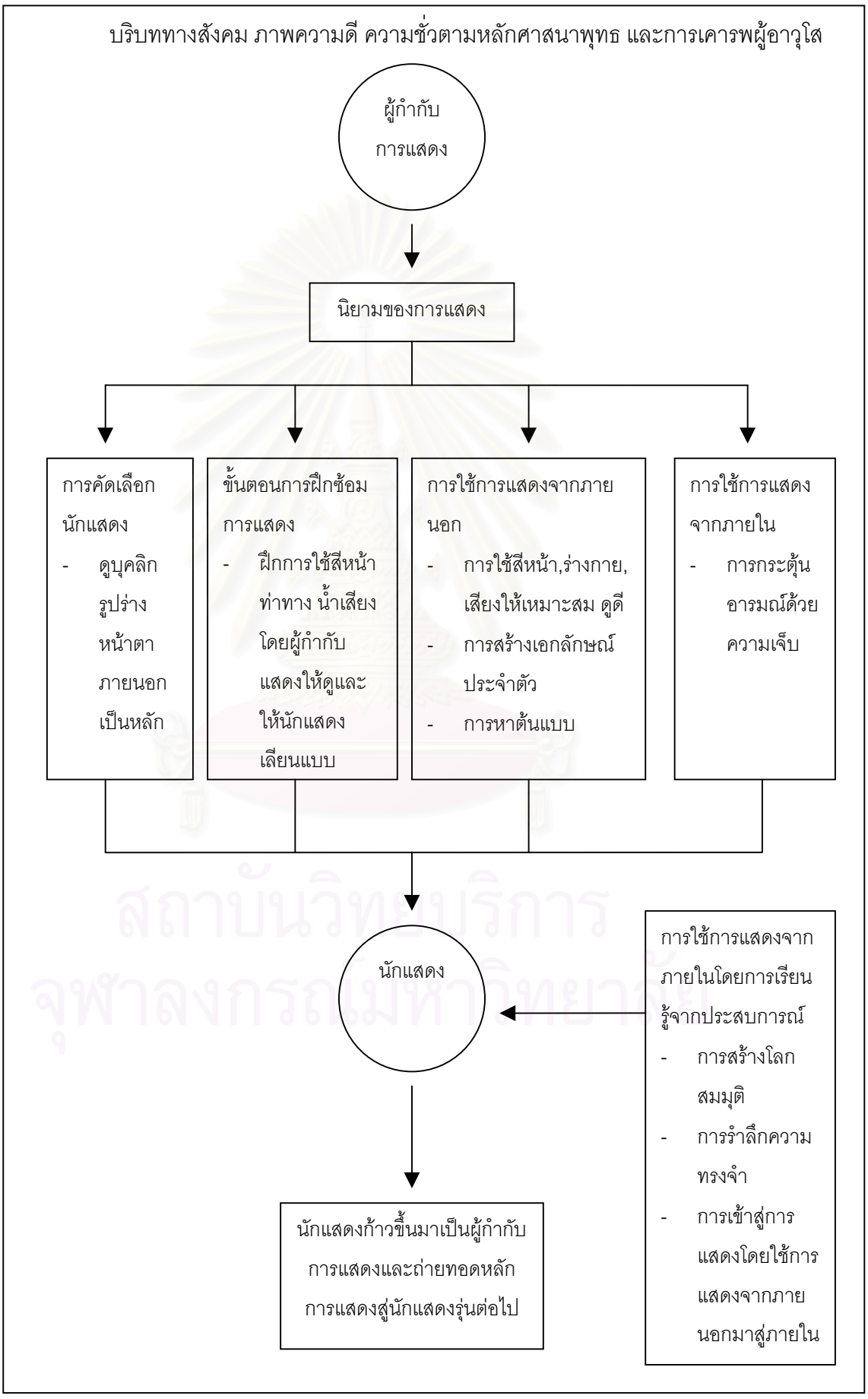
6. การใช้หลักการแสดงจากภายใน จะนำมาใช้ในบทบาทที่มีความขัดแย้งทางอารมณ์สูง ซึ่งไม่มีการถ่ายทอดวิธีการนี้โดยตรง ทว่านักแสดงที่มีประสบการณ์สูงจะเรียนรู้เองว่า การที่จะรู้สึกและมีอารมณ์ร่วมไปกับเหตุการณ์ในเรื่องนั้น นักแสดงต้องสมมุติว่าตนเองเป็นตัวละครนั้น และคิดตามไปกับเรื่องราว คิดเหมือนตัวละครคิด ซึ่งวิธีการเข้าสู่บทบาทนี้ตรงกับทฤษฎีหนึ่งของ Constantin Stanislavski เรื่องความจริงภายใน (Inner Truth) คือการที่นักแสดงเชื่อจากภายในตนเอง หรือการสมมุติว่า “ถ้า” นักแสดงเป็นตัวละครนั้นจะรู้สึกอย่างไร (Magic If) ซึ่งวิธีการสมมุตินี้เป็นวิธีที่นักแสดงไทยนิยมใช้ในการเข้าสู่บทบาททางการแสดง และเป็นวิธีที่มีประสิทธิภาพอย่างยิ่งในการใช้หลักการแสดงจากภายใน นอกจากวิธีนี้หลายครั้งที่นักแสดงเกิด Inner Truth เกิดความจริงภายใน หรือการรู้สึกเป็นตัวละครนั้นอย่างไม่รู้ตัว เป็นการใช้การแสดงจากภายนอกไปสู่ภายใน อันเนื่องมาจากบทบาทที่ค่อยๆไต่ระดับอารมณ์ขึ้นไป การเข้าใจในบทอย่างลึกซึ้งประกอบกับการกระทำต่อเนื่องของตัวละคร น่าจะเป็นสาเหตุที่ทำให้นักแสดงคิดคล้อยตามไปกับเรื่องราว และเกิดความเชื่อในตัวละคร เกิดอารมณ์ความรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร ซึ่งเหตุผลนี้ทางทฤษฎีของ เจมส์ แลงก์ กล่าวว่าการกระทำมาก่อนอารมณ์ เมื่อเราวิ่งจึงเกิดความกลัวขึ้น เราตะโกนเสียงดังแล้วจึงเกิดความโกรธขึ้น เป็นการใช้การแสดงจากภายนอกไปสู่ภายใน

โดยรวมแล้วลักษณะของการแสดงละครไทยในยุค พ.ศ.2486-2519 ได้รับอิทธิพลหลักจากวัฒนธรรมไทย ในเรื่องการให้ความเคารพผู้ใหญ่ ซึ่งทำให้แนวคิดทางการแสดงถูกถ่ายทอดมาสู่นักแสดงรุ่นหลังอย่างค่อนข้างสมบูรณ์ และภาพหลักของพุทธศาสนา (buddhism visualization) ในเรื่องความดี ความชั่ว ทำให้การเข้าสู่บทบาททางการแสดงของผู้กำกับการแสดงและนักแสดงไทย นิยมใช้การแสดงจากภายนอกเป็นหลัก เพื่อสร้างลักษณะการแสดงแบ่งตามความดี ความชั่วอย่างชัดเจน โดยการควบคุมสีหน้า ท่าทางให้ออกมาดูเหมาะสมกับบทบาท บทตัวละครเอกจะ

ต้องแสดงให้ดูสวยงาม รักษากิริยา วาจาตามแบบฉบับของคนดีในอุดมคติ มีบุคลิกในลักษณะแบบมิติเดียว (flat charector) ซึ่งตรงกันข้ามกับการแสดงบทผู้ร้ายอย่างชัดเจน โดยไม่มีการพลิกบทบาทจากตัวดีเป็นตัวร้าย หรือจากตัวร้ายเป็นตัวดี เนื่องจากผู้ชมหลงรักนักแสดงที่เป็นคนดีและรังเกียจนักแสดงที่เป็นผู้ร้ายไปแล้ว และทำให้เกิดเอกลักษณ์ทางการแสดงที่เหมาะสมของนักแสดงแต่ละคน ที่จะแสดงออกมาในรูปแบบเดิมๆ ทำให้ผู้ชมหลงใหลในความงาม กิริยา วาจา ที่เรียบร้อยของนักแสดงที่รับบทเป็นตัวละครพระเอก นางเอก มากกว่าการหลงรักในตัวละคร ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นพัฒนาการของละครไทยที่ถูกถ่ายทอดส่งต่อกันมา แม้ว่าในปัจจุบันวัฒนธรรมไทยเรื่องการเคารพผู้ใหญ่ ค่านิยมในเรื่องพุทธศาสนาจะเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาหรือการเข้ามาของทฤษฎีการละครของตะวันตกมาสู่ละครไทย ทว่าเราจะสังเกตเห็นลักษณะการแสดงดังกล่าวได้ในละครโทรทัศน์ยุคใหม่ ที่ยังคงหลงเหลือได้รับการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แบบจำลองการถ่ายทอดแนวคิดการแสดงจากผู้กำกับการแสดงสู่นักแสดง



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ข้อจำกัดในงานวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาถึง หลักแนวคิดทางการแสดงของละครเวที (พ.ศ.2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ห่างจากปัจจุบันหลายสิบปี จึงทำให้การให้สัมภาษณ์ของผู้กำกับการแสดง และนักแสดงในยุคนั้นต้องอาศัยความทรงจำที่ลางเลือน และทำให้คำตอบที่ได้อาจจะไม่ตรงประเด็นทีเดียวนัก โดยเฉพาะข้อมูลของการเข้าสู่บทบาทการแสดงในการเป็นตัวละคร จะได้ของตัวพระ ตัวนางเป็นหลัก เพราะผู้กำกับจะใส่ใจกับตัวละครที่ผู้ชมให้ความนิยมมากกว่า นอกจากนี้เนื่องจากหลักแนวคิดของการแสดงละครไทย เกิดจากการถ่ายทอดกันมาตามแบบลักษณะ ครูพักลักจำ มิได้มีการรวบรวมจัดแบ่งหมวดหมู่เพื่อความเข้าใจที่ชัดเจน จึงทำให้นักแสดงไม่สามารถตอบคำถามอย่างเป็นรูปธรรม หรือไม่สามารถอธิบายได้ว่าเป็นเพราะอะไร ทั้งลักษณะของสาเหตุที่ทำให้เกิดแนวคิดเช่นนั้น ว่าเกิดขึ้นได้อย่างไร (How) ซึ่งผู้วิจัยต้องตั้งคำถามอย่างกว้างๆ เพื่อให้ผู้กำกับและนักแสดงเล่าถึงเหตุการณ์ในขณะฝึกซ้อมการแสดง แล้วนำข้อมูลเหล่านั้นมาปะติดปะต่อ ประมวล วิเคราะห์หาข้อสรุปออกมา

นอกจากนี้ การอธิบายศาสตร์ด้านการแสดงของผู้ให้สัมภาษณ์เพียงอย่างเดียว ไม่อาจบอกเล่าหลักแนวคิด วิธีการแสดงได้อย่างถ่องแท้ ผู้วิจัยควรนำตนเองเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการฝึกซ้อมการแสดง (participate research) การฝึกปฏิบัติจะทำให้ผู้วิจัยเห็นภาพ และเกิดความกระจ่างทางการแสดงได้อย่างลึกซึ้ง

4. ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัย เรื่องการสื่อสารระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในละครเวที (พ.ศ.2486-2496) และละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2498-2519) เป็นการค้นหาหลักแนวคิด และแนวทางการฝึกซ้อมการแสดงของการละครไทยในยุคเริ่มต้น ซึ่งผลการวิจัยได้สะท้อนให้เห็นถึงความนิยมของผู้ชมในสมัยนั้น ทว่าในสมัยปัจจุบัน เมื่อวัฒนธรรม ค่านิยมในสังคม ซึ่งสะท้อนถึงความคิดของผู้ชมที่เปลี่ยนไป หลักแนวคิดทางการแสดงละครที่ได้รับการถ่ายทอดต่อกันมาอย่างต่อเนื่องนั้น ได้ถูกปรับเปลี่ยนหรือมีลักษณะใดที่ยังดำรงอยู่ เป็นเรื่องที่น่าศึกษาต่อเพื่อค้นหาลักษณะความนิยมชมชอบของผู้ชมส่วนใหญ่ ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ต่อนักการละครสมัยใหม่ในการสร้างความเข้าใจและการประยุกต์ใช้ต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กอบกุล อิงคุทานนท์. ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ษรฉัตร, 2542.

กำธร สุวรรณปิยะศิริ. สัมภาษณ์. 17 มกราคม 2546.

กัณฑรีย์ นาคประภา. สัมภาษณ์.14 ธันวาคม 2543.

จุรี โอศิริ. โลกของจุรี โอศิริ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สามสี, 2542.

ชูศรี มีสมมนต์. กว่าจะได้เป็นชูศรี. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, 2536.

ตำนานนักแสดงในยุค ละครเวที รุ่งเรือง. สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ราชินีแห่งการละคร. กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย และอมรินทร์การพิมพ์, (ม.ป.ป.).

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531.

นัดพบกับสุพรรณ บูรณะพิมพ์ นักแสดงอาชีพ. สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ราชินีแห่งการละคร. กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย และอมรินทร์การพิมพ์, (ม.ป.ป.).

นันทวรรณ เมฆใหญ่. สัมภาษณ์. 20 มกราคม 2546.

นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์. โขน, คาราบาว, น้ำเน่า, และหนังไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2538.
ประหยัด ศ.นาคะนาค. อ้างถึงใน กอบกุล อิงคุทานนท์.
ละครเวทีสมัยใหม่ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ษรฉัตร, 2542.

พระยาสุนทรพิพิธ. อ้างถึงใน สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, การละครไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

พิชัย วาสนาส่ง. โทรทัศน์กับดาวเทียม. ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนงรังสิกุล. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538.

เพาวิภา ภมรสถิตย์. ความสัมพันธ์ระหว่างละครโทรทัศน์กับสังคมไทย. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ไรท์, เอ. เวิร์ด. ดูหนังดูละคร. แปลโดย นพมาส ศิริกายะ. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525. (อัดสำเนา).

ลัดดา สารตายน. สัมภาษณ์. 22 มกราคม 2544.

ลัดดา สารตายน. สัมภาษณ์. 1 กุมภาพันธ์ 2544.

ลัดดา สารตายน. สัมภาษณ์. 17 กุมภาพันธ์ 2545.

ลัดดา สารตายน. สัมภาษณ์. 2 กรกฎาคม 2545.

วิไลวรรณ วัฒนพานิช. สัมภาษณ์. 11 กุมภาพันธ์ 2544.

สดใส พันธุมโกมล. ศิลปการแสดง (ละครสมัยใหม่).

กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สมควร กระจ่างศาสตร์. สัมภาษณ์. 7 กุมภาพันธ์ 2546.

สวลี ผกาพันธุ์. สัมภาษณ์. 18 มกราคม 2544.

สวลี ผกาพันธุ์. สัมภาษณ์. 27 มีนาคม 2545.

สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์. สัมภาษณ์. 21 ธันวาคม 2543.

สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์. สัมภาษณ์. 2 กุมภาพันธ์ 2544.

สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์. สัมภาษณ์. 2 มีนาคม 2545.

สินีนาฏ โพธิเวช. สัมภาษณ์. 3 กรกฎาคม 2545.

เสริม เชยสงวน. ประวัติโทรทัศน์ไทย. ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล.

กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

สัมภาษณ์ สุวัฒน์ วรดิลก. สัมภาษณ์. 18 สิงหาคม 2544.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์.

กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อาคม มกรานนท์. สัมภาษณ์. 20 กุมภาพันธ์ 2546.

อาจินต์ ปัญจพรรค์. บอมบ์กรุงเทพฯ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2541.

อารีย์ นักดนตรี. รากฐานการผลิตและฟื้นฟูละครของคุณจำนง รังสิกุล.

ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2538.

อารีย์ นักดนตรี. โลกมายาของอารีย์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แซทโฟร์ พริ้นติ้ง, 2546.

อารีย์ นักดนตรี. สัมภาษณ์. 22 กุมภาพันธ์ 2544.

อารีย์ นักดนตรี. สัมภาษณ์. 2 กรกฎาคม 2545.

อำนวย กัลสนิมิ. สัมภาษณ์. 18 มกราคม 2544.

อำนวย กัลสนิมิ. สัมภาษณ์. 22 มกราคม 2544.

อำนวย กัลสนิมิ. สัมภาษณ์. 25 กุมภาพันธ์ 2545.

ภาษาอังกฤษ

Albright, H. Acting The creative process. 2nd ed.
USA: Dickenson Publishing Company, 1974.

Beck, buys., fleischacker. and others. Play production today. 4th ed.
Lincolnwood illinois USA: national textbook company, 1989.

Benedetti, robert. The actor at work. 5th ed. USA: Prentice Hall, Inc,1990.

Carnicke, M.S. Stanilavsky's System. Twentieth Cententury ActorTraining.
ed.A.Hodge. Newyork: Routledge, 2000.

Epstein, R.S. and Harrop, D. J. Basic Acting The Modular acting Process.
USA: Allyn and Bacon,1996.

Wilson, Edwin and Goldfarb, Alvin. Theatre : The lively art.
USA: Mc Graw–Hill,1991.

Zelko, Harol, P. and Frank, E, X. Dance. Business and Professinal speech
communication. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

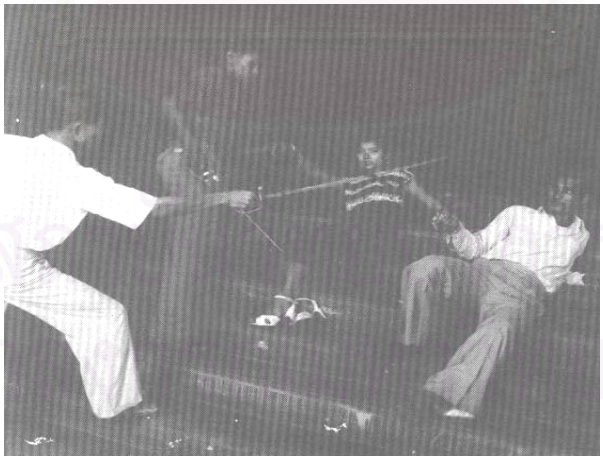
ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก
ละครเวที

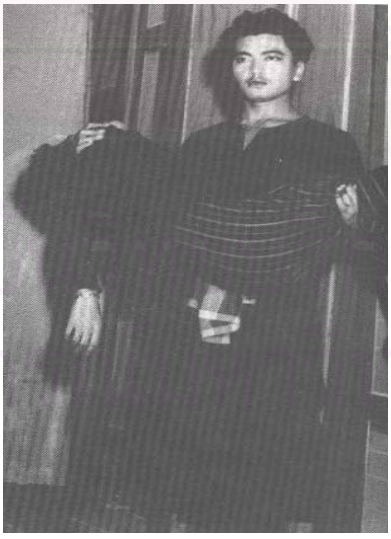
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปภาพ 1 : ละครเวทีเรื่อง “ทะเลทม” ที่ศาลาเฉลิมไทย พ.ศ.2492



รูปภาพ 2 : ซ้อมละครเวทีเรื่อง “กุหลาบดำ” ที่ศาลาเฉลิมไทย ผู้แสดง ฉลอง สิมะเสถียร, จอก ดอกจันทร์ , สุพรรณ บูรณะพิมพ์ และ ทักษิณ แจ่มผล

รูปภาพ 3 : ละครเวทีเรื่อง “สายโลหิต” ที่เฉลิมนคร พ.ศ.2493 ผู้แสดง สุพรรณ บูรณะพิมพ์ , สุรสิทธ์ สัตยวงศ์ และ สมควร กระจ่างศาสตร์



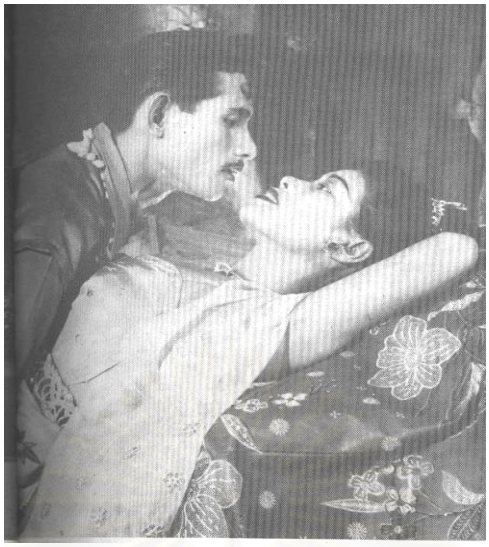
รูปภาพ 4 : ละครเวทีเรื่อง “สายโลหิต” ที่ศาลาเฉลิมไทย ผู้แสดง สุพรรณ บูรณะพิมพ์ กับสุรสิทธ์ สัตยวงศ์

รูปภาพ 5: ละครเวทีเรื่อง “คาเมน” ที่ ศาลาเฉลิมไทย พ.ศ.2493

รูปภาพ 6 : ละครเวทีเรื่อง “พันท้ายนรสิงห์” ที่หอประชุมธรรมศาสตร์
ผู้แสดง สุพรรณ บูรณะพิมพ์ กับ สุรสิทธ์ สัตยวงศ์

รูปภาพ 7 : ระหว่างปี พ.ศ.2491-2495 ที่เฉลิมนคร

รูปภาพ 8 : ศาลาเฉลิมไทย พ.ศ.2494



รูปภาพ 9 : ละครเวทีเรื่อง “เมืองในหมอก” ที่เฉลิม

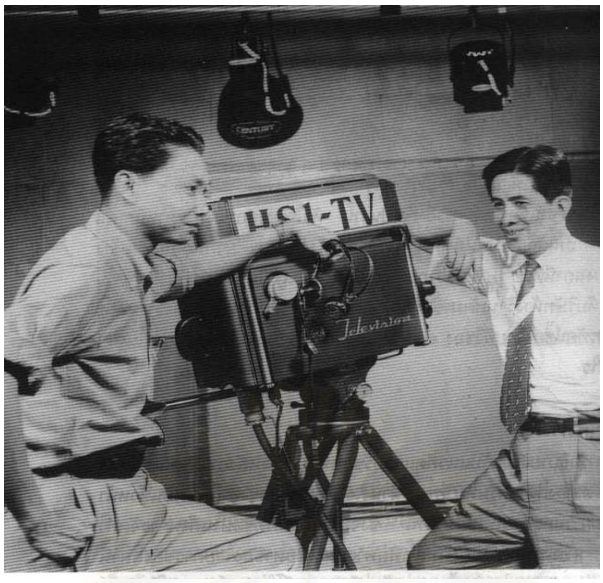
รูปภาพ 10: ส.อาสนจินดา กับ สุพรรณ บูรณะพิมพ์

รูปภาพ 11 : ระหว่างปี พ.ศ.2491 – 2495 ที่เฉลิมนคร

รูปภาพ 12 : ละครเวทีเรื่อง “เป็นไทต้องสู้” ที่เฉลิมชาติ พ.ศ.2497

ภาคผนวก ข
ละครโทรทัศน์

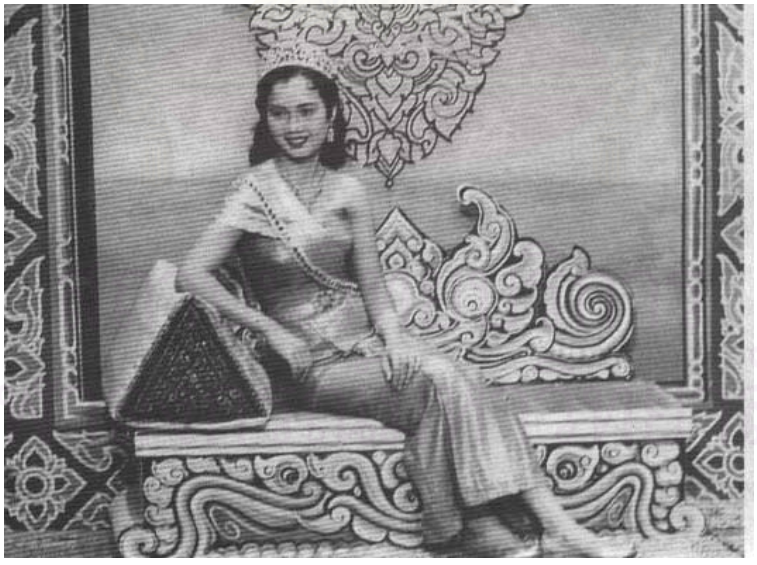
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



รูปภาพ 13 : จำนง รังสิกุล และ สมชาย มาลาเจริญ ไทยทีวี ช่อง 4 บางขุนพรหม

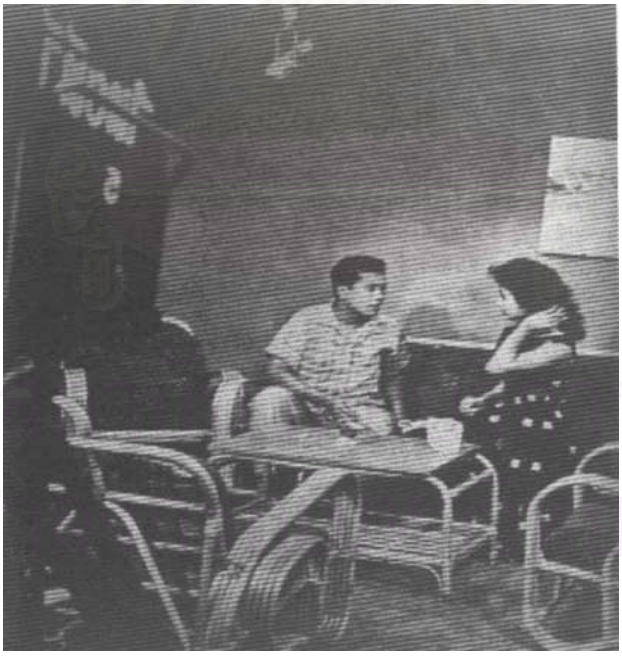
รูปภาพ 14 : อารีย์ นักดนตรี จาก อิเหนา ตอน “บุษบาเสี่ยงเทียน”

รูปภาพที่ 15 : อารีย์ นักดนตรี แสดงเป็น เตียวเสี้ยน กับ ราฆพ โพธิเวส แสดงเป็น ลิโป้ ใน สามก๊ก ตอน “ตั๋งโต๊ะหลงกลเตียวเสี้ยน”



รูปภาพที่ 16 : อารีย์ นักดนตรี ในละครพันทางเรื่อง “กากี”

รูปภาพ 17 : อารีย์ นักดนตรี แสดงเป็น กากี และ อาคม มกรานนท์ แสดงเป็น “คนธรรพ์” ในละครพันทางเรื่อง “กากี”



รูปภาพ 18 : ละครโทรทัศน์ในยุคแรก ออกอากาศทางไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ปี 2498

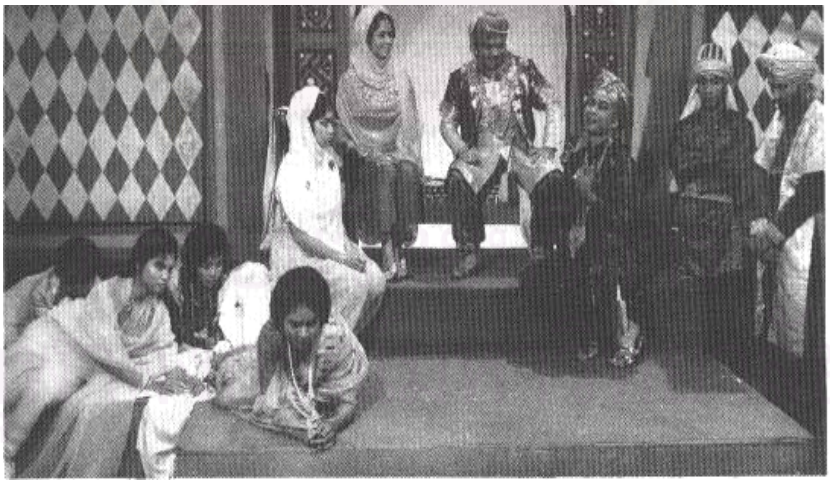
รูปภาพ 19 : การแสดงสดผ่านห้องส่งของไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ปี 2498

รูปภาพ 20 : การแสดงละครในยุคแรกของไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม

รูปภาพ 21 : ละครเรื่อง “เจ้าสาวไม่สวย” นำแสดงโดย สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ,อารีย์ นักดนตรี , พูลสวัสดิ์ ธีมากร และมาลี เวชประเสริฐ

รูปภาพ 22 : ละครจีนอิงประวัติศาสตร์เรื่อง “บูเช็กเทียน” แสดงโดย ดาเรศร์ ศาตะจันทร์ , ชาติ(สักกะ) จารุจินดา, นวลละออ ทองเนื้อดี และสมจินต์ ธรรมทัต

รูปภาพ 23 : ละครชีวิตเรื่อง “วิมานไฟ” แสดงโดย อาพันธชนิตร สุวรรณการ , นันทวัน เมฆใหญ่ , กนกวรรณ ด่านอุดม และสะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์



รูปภาพ 24 : ละครเรื่อง “ขอบรั้วริมวัง” ของพรานบูรพ์

ภาคผนวก ค
เรื่องย่อในละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อบ้านทรายทอง

พจมาน พินิจนันท์ เด็กสาวผู้หยิ่งทะนงหลานคุณปู่ **สุรพล** เมื่อคุณพ่อเสีย เธอจึงถูกส่งมาอยู่ในบ้านทรายทอง ซึ่งมี **พระยาราชาพินิจ** พี่ชายของสุรพลเป็นเจ้าของ โดยมี **หม่อมพรรณราย** บุตรสาวเป็นผู้ดูแล จัดการทุกอย่างภายในบ้าน หม่อมพรรณรายและ **หญิงเล็ก** ลูกสาวคนเล็กไม่พอใจที่พจมานมาอาศัยอยู่ในบ้านทรายทอง จึงพยายามกลั่นแกล้งข่มเหงจิตใจพจมานอยู่ตลอดเวลา พจมานพยายามอดทนเพื่ออยู่ดูแล **ชายน้อย** ลูกชายคนสุดท้องผู้พิการของหม่อมพรรณราย

ชายกลาง บุตรชายของหม่อมพรรณราย เป็นผู้มีน้ำใจดีคอยช่วยเหลือพจมาน แต่ด้วยทิฐิจึงทำให้ทั้งคู่มึนตึงกัน เมื่อ **ท่านชายต้อม** ซึ่งหญิงเล็กชอบอยู่เกิดหลงรักพจมาน ทำให้ชายกลางรู้สึกว่าเขาเองก็รักพจมานเช่นกัน ชายกลางคิดว่าพจมานรักท่านชายต้อมจึงช่วยสนับสนุน ขณะที่พจมานก็รักชายกลางแต่เข้าใจผิดคิดว่าชายกลางต้องการให้เธอแต่งงานกับท่านชายต้อมจากใจจริง ทำให้ทั้งคู่ต้องระทมทุกข์จากความรักที่ไม่สมหวัง

เมื่อพระยาราชาพินิจคุณตาของชายกลางใกล้จะเสียชีวิตได้เปิดเผยความจริงว่าบ้านทรายทองหลังนี้แท้จริงแล้วเป็นของสุรพลน้องชาย ดังนั้นบ้านทรายทองจึงตกทอดมาอยู่ที่พจมานและที่สุดพจมานต้องตัดสินใจเลือกผู้ชายสองคนที่เฝ้าคอยความรักจากเธอ **หญิงใหญ่** บุตรสาวคนโตของหม่อมพรรณราย เตือนพจมานว่าอย่าเล่นแง่กับความรัก เพราะจะเสียใจไปตลอดชีวิต ในที่สุดพจมานตัดสินใจเลือกชายกลาง

<u>บทประพันธ์</u>	ก.สุรางคนางค์
<u>บทละครเวที</u>	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล
<u>คณะละคร</u>	อัศวินการละคร
<u>โรงละคร</u>	เฉลิมไทย
<u>นักแสดง</u>	
	ฉลอง สิมะเสถียร
	กัณฑรีย์ นาคประภา
	สวลี ผกาพันธุ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อวนิดา

พันตรีประจวบ มหศักดิ์ นายทหารหนุ่มผู้ซึ่งมาจากชาติตระกูลสูง แต่ปัจจุบันไม่มีเงิน ประจวบมีนิสัยชอบเล่นการพนัน และเป็นหนี้ **นายดาว วงษ์วิบูลย์** เจ้าหนี้เงินกู้ที่ค้ากำไรจนเกินงาม นายดาวต้องการให้ประจวบแต่งงานกับ **วนิดา** แทนการชดใช้หนี้ เนื่องจากเขาต้องการมีชื่อเสียงเกียรติยศ การได้เชื่อมสัมพันธ์กับตระกูลมหศักดิ์ซึ่งมีชื่อเสียงคุณงามความดีมากกว่า 100 ปี จะทำให้นายดาวรู้สึกภูมิใจมาก ประจวบปรึกษา **พันตรีประจักษ์ มหศักดิ์** พี่ชายประจักษ์แนะนำให้ประจวบหนีไปก่อน ส่วนตัวเขาจะเข้าไปเจรจากับนายดาวแทน

ประจักษ์เจรจากับนายดาวไม่สำเร็จ เขาจึงจำใจแต่งงานกับวนิดาแทนประจวบน้องชายซึ่งหนีไป โดยที่เมื่อไรประจวบสามารถหาเงินมาชดใช้คืนได้ ประจักษ์จึงจะเป็นอิสรภาพ วนิดาเข้ามาอยู่ในบ้านมหศักดิ์อย่างจำใจ เพราะไม่สามารถขัดใจพ่อได้ เธอจึงถูก **คุณนายน้อม** และ **พิศมัย** (แม่และคู่หมั้นของประจักษ์) ด่าทอ พยายามรังแกเธอทุกวิถีทาง รวมถึงคนรับใช้ **ป้าทอง** ก็ร่วมมือข่มเหงรังแกเธอ แต่เนื่องจากความดีของวนิดา ป้าทองจึงรู้สึกเห็นใจและกลับมาเป็นพวกเดียวกับวนิดา แม้กระทั่งประจักษ์ซึ่งเป็นสามีแต่เพียงในนามก็เริ่มจะเห็นความดีในตัวของวนิดา แต่ติดตรงที่ทิฐิที่ทั้งคู่มีต่อกัน

คุณนายน้อมพยายามค่อนขอดถึงคุณย่อของวนิดา คือ **คุณหญิงมณฑา** ผู้ซึ่งเป็นภรรยาของ**พระยามหศักดิ์ ธำรง** ลุงของประจักษ์ คุณหญิงถูกกล่าวหาว่าคบชู้ และหนีออกจากบ้านด้วยเครื่องเพชรจำนวนมาก วนิดาบอกกับคุณนายน้อมว่าเธอจะพิสูจน์ความจริงให้รู้ว่าคุณหญิงมณฑาเป็นผู้บริสุทธิ์

ในที่สุดวนิดาและประจักษ์ก็พบเครื่องเพชรที่หายไป รวมทั้งจดหมายของเจ้าพระยามหศักดิ์ ที่กล่าวถึงคุณหญิงมณฑาว่าเป็นผู้บริสุทธิ์ และถูกปรักปรำโดยคุณนายน้อม พร้อมทั้งขอมอบเครื่องเพชรทั้งหมดให้กับคุณหญิงมณฑา วนิดาจะต้องเป็นผู้รับมรดกนี้แทนคุณหญิงมณฑาซึ่งเสียชีวิตไปแล้ว ในเวลาเดียวกันประจวบสามารถหาเงินมาชดใช้หนี้คืนให้กับนายดาวสำเร็จ เมื่อนายดาวมาขอรับตัววนิดาคืน ประจักษ์กลับปฏิเสธพร้อมทั้งบอกว่าเขารักวนิดาอย่างจริงใจ

ประจักษ์ขอความรักจากวนิดา อ้อนวอนมิให้เธอจากไปจนวนิดาใจอ่อนเธอรับรักประจักษ์และมีบุตรให้กับเขา คุณนายน้อมรักหลานคนนี้มากและกลับใจเป็นคนดี

บทประพันธ์	วรรณสิริ (หม่อมผิว สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา)
บทละครเวที	ส.อาสนจินดา
คณะละคร	ศิวารมณ์
โรงละคร	เฉลิมไทย
ปีที่แสดง	พ.ศ.2494
นักแสดง	
	ส.อาสนจินดา
	สุพรรณ บูรณะพิมพ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อพันท้ายนรสิงห์

สมเด็จพระพุทธเจ้าเสือ ทรงปลอมพระองค์เป็นสามัญชน ชื่อว่า **ทิดเดื่อ** และได้ขึ้นชกกับ **สิน** ในงานเทศกาลประจำปี โดยไม่มีใครแพ้ใครชนะ ทิดเดื่อนึกรักในฝีมือของสินจึงเรียกมาร่วมวงกระแช่ สินได้ระบายความในใจออกมาเกี่ยวกับความเลวร้ายของทหารหลวงและประณามพระพุทธเจ้าเสือ ความมึนเมาทำให้สินชกพระพุทธเจ้าเสืออย่างแรงและทำให้นัยน์ตาของพระองค์สว่าง

พระพุทธเจ้าเสือเรียกสินเข้าเฝ้า ขณะที่พระองค์กำลังไต่สวนความทุจริตของ **พระยาสงคราม** ที่มักแอบอ้างพระบรมราชโองการของพระเจ้าเสือไปทำความเดือดร้อนให้กับประชาชน พระยาสงครามตัดสินใจเข้าปลงพระชนม์แต่สินขัดขวางไว้ทัน ทำให้พระพุทธเจ้าเสือทรงพอพระทัยอย่างยิ่ง ทรงแต่งตั้งให้สินเป็นพันท้ายเรือพระที่นั่ง นามว่า **พันท้ายนรสิงห์**

อยู่มาวันหนึ่ง สมเด็จพระพุทธเจ้าเสือ ทรงรับสั่งให้สินเตรียมเรือเพื่อประพาสสาครบุรีผ่านคลองโคกขาม **นวล** ภรรยาของสิน บอกให้สินรู้ว่าเธอตั้งครรภ์ 2 เดือน สินดีใจมากแต่ก็กังวลใจที่รู้ว่า **พระยาพิชัย** เข้าใจพระพุทธเจ้าเสือผิดคิดลอบปลงพระชนม์ ในระหว่างที่พระพุทธเจ้าเสือเสด็จประพาสสาครบุรี สินนัดหมายให้นวลเดินทางไปพบพระยาพิชัยเพื่อชี้แจงข้อเท็จจริงและพบกันที่ตะเคียนสามต้น

เมื่อสินพาเรือพระที่นั่งเอกชัยมาถึงคลองโคกขามตรงบริเวณตะเคียนสามต้น สินตัดสินใจคัดเรือเข้าชนตลิ่งจนโขนเรือหัก ซึ่งตามพระราชกำหนดบทพระอัยการแล้ว ผู้เป็นพันท้ายจะต้องโทษถึงประหารชีวิต พระพุทธเจ้าเสือทรงพระราชทานอภัยโทษให้แต่สินไม่ยอมขอให้ประหารชีวิตตนเสีย สมเด็จพระพุทธเจ้าเสือจำพระทัยให้มีการประหาร นวลซึ่งได้เดินทางไปชี้แจงให้พระพิชัยเข้าใจตามที่สินสั่งเสียไว้ได้เดินทางมาถึงตะเคียนสามต้น แต่ก็เป็นเวลาเดียวกับที่ทหารหลวงนำศีรษะของสินมาวางบนศาลเพียงตา นวลร้องไห้แทบจะขาดใจตาม

บทละครเวที	สุวัฒน์ วรดิลก
ผู้กำกับการแสดง	เนรมิต (อำนวย กลัสนิมิ)
คณะละคร	ศิวารมณ์
โรงละคร	ศาลาเฉลิมกรุง , ศิลปากร
ปีที่แสดง	พ.ศ.2487, พ.ศ.2488
นักแสดง	
พันท้ายนรสิงห์	สุรสิทธิ์ สัตยวงษ์
ศรีนวล	วันดี พุกชาญค้า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อราชินีบอด

เรื่องของชายหนุ่มที่มีเชื้อเจ้ากับหญิงสาวหน้าตาขี้ริ้วขี้เหร่ตาบอดหนึ่งข้าง ที่เรืออับปางไปติดอยู่บนเกาะร้างด้วยกัน และได้เสียเป็นผัวเป็นเมียจนกระทั่งฝ่ายหญิงตั้งท้อง เมื่อมีเรือผ่านมาและแวะเข้ามารับ ฝ่ายชายจึงลวงฝ่ายหญิงไปฆ่าและฝังไว้ในป่า เนื่องจากความอายที่จะให้คนอื่นรู้ไม่ได้ว่าตัวเองเป็นพระราชวงศ์มีเมียตาบอดขี้เหร่ แต่ฝ่ายหญิงยังไม่ตายและได้คนป่ามาช่วยไว้ ฝ่ายหญิงใช้วิธีแสดงความฉลาดให้คนป่าเคารพยำเกรง ยกให้เป็นราชินีจนกระทั่งคลอดลูกเป็นผู้หญิง ในระหว่างนี้ราชินีได้ใช้อำนาจฆ่าเด็กทุกคนที่คลอดออกมาเป็นผู้ชาย ด้วยความแค้นที่เคยถูกผู้ชายลวงไปฆ่า

20 ปีผ่านไปเกาะนี้จึงเหลือแต่ผู้หญิง เมื่อบุตรสาวของราชินีโตเป็นสาวสวยก็ได้พบรักกับชายหนุ่ม ซึ่งเรืออับปางหลงมาติดเกาะ ราชินีมาพบแต่ไม่กล้าฆ่าชายหนุ่ม เนื่องจากชายหนุ่มหน้าเหมือนแฟนเก่าของราชินีและมีปานที่หน้าอกตรงหัวใจเหมือนกัน จนกระทั่งภูเขาไฟระเบิดลูกสาวของเจ้าแม่จึงมาช่วยชายหนุ่มหนีรอดออกไปได้

<u>บทละครเวที</u>	สุวัฒน์ วรดิลก
<u>ผู้กำกับการแสดง</u>	เนรมิต (อำนวย กลัสนิมิ)
<u>คณะละคร</u>	ศิวารมณ์
<u>นักแสดง</u>	
ราชินีบอด	สุพรรณ บูรณะพิมพ์
	อดิเรก จันทร์เรือง
	ประไพ คำเรียบร้อย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อธิดาอสูร

เรื่องของขุนนางชั้นพระยาที่มีเชื้อเจ้า ที่ไปสร้างปราสาทอยู่ในป่า เนื่องจากผิดหวังกับการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เจ้าพระยาเป็นโรคจิต ชอบจับหญิงสาวชาวบ้านมาตีด้วยแส้ ก่อนจะร่วมประเวณี เจ้าพระยามีลูกสาวอยู่ 1 คน แต่แม่ของลูกหนีตามชู้ไปจึงตามไปฆ่าทิ้ง เมื่อลูกสาวโตขึ้นมีหน้าสวยงดงาม เกิดป่วยเป็นวัณโรค ซึ่งหลังจากสงครามโลกสงบยาที่จะใช้รักษาวัณโรคยังไม่เข้ามา จึงตามหมอมารักษา หมอกับลูกสาวเจ้าก็เกิดรักกัน หนีตามกันไปในป่าทั้ง ๆ ที่ลูกสาวเจ้ายังไม่หายจากวัณโรค จนกระทั่งหมอติดโรคจากลูกสาวเจ้า จึงทิ้งลูกสาวเจ้าไว้ในป่าและตัวเองหนีไปคนเดียว เจ้าพาคนตามมาช่วยลูกสาวไว้ได้ และพาไปรักษาจนหาย ลูกสาวเจ้ารู้สึกผิดหวังในความรักจึงไปบวชชีที่วัดปากน้ำ หมอมาปรากฏตัวในสภาพคนไข้ มาขออภัยในความผิดที่ทอดทิ้งหญิงสาวไป เจ้าโกรธหมอมากตีด้วยแส้ แต่ลูกสาวเจ้าซึ่งกำลังจะบวชชีทนไม่ไหววิ่งเข้ามากอดหมอ เจ้าเห็นลูกสาวรักหมอมากก็ให้อภัยและลูกสาวก็ตามไปอยู่ดูแลรักษาหมอ

บทละครเวที	สุวัฒน์ วรดิลก
คณะละคร	เทพอำนวย
โรงละคร	เฉลิมนคร
ปีที่แสดง	พ.ศ.2492
นักแสดง	
	สุพรรณ บูรณะพิมพ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อช้องนาง

พลตรีหม่อมเจ้าจิราวุธ จิตรการ ได้ทรงหมั้นกับ **เจ้าหญิงผกาฟ้า** ธิดา เจ้าหลวงผู้ครองเมืองลำพูน ทว่าจิราวุธจำใจต้องเข้าพิธีแต่งงานตามราชโองการของในหลวงกับ **เจ้าหญิงเลิศลักขณา** ตามความประสงค์ของ **เสด็จแม่ของจิราวุธ** ขณะที่เลิศลักขณารู้ความจริงภายหลังแต่งงานกับจิราวุธ ด้วยความเห็นใจในความรักของคนทั้งสอง เลิศลักขณาจึงเข้าเฝ้าทูลเกล้า ฯ ขอให้ช่วยอุปภิเษกจิราวุธกับเจ้าหญิงผกาฟ้า และยินยอมให้ผกาฟ้าดำรงตำแหน่งชายาของจิราวุธเหมือนกับเธอ

ขณะที่เสด็จแม่ของจิราวุธ พยายามจะหาช่องทางกำจัดผกาฟ้าให้พ้นไปจากวัง จึงออกอุบายให้ **ธารารัตน** น้องชายของจิราวุธมอมยาเจ้าหญิงผกาฟ้า ทำให้ผกาฟ้าบังเกิดความรู้สึกในกามารมณ์ จูบกับธารารัตน และให้จิราวุธมาเห็นเหตุการณ์ จิราวุธให้ผกาฟ้าพิจารณาตัวเองโดยผกาฟ้าตัดสินใจลาจิราวุธพร้อมบุตรในครรภ์ไปอาศัยในกระท่องริมทุ่งทองกวาว เวลาผ่านไปผกาฟ้าคลอดบุตรออกมาเป็นหญิงให้ชื่อว่า **ศิรินันท์** จนกระทั่งศิรินันท์อายุ 14 ปี ก็ได้พบกับ **ม.ร.ว.สาทิศ จิตรการ** บุตรชายของจิราวุธกับเลิศลักขณา ทั้งคู่สนิทสนมกัน ศิรินันท์รับเป็นแบบให้สาทิศวาดรูปทุก ๆ เย็น ที่ใต้ต้นทองกวาวโดยไม่รู้ว่าทั้งคู่ต่างเป็นพี่น้องกัน เมื่อภาพใกล้จะเสร็จขาดแต่ผมอันสลวยเท่านั้น ศิรินันท์ก็มอบกายให้สู่วงแขนของสาทิศใต้ร่มทองกวาว

เมื่อจิราวุธทราบตามจริงจากธารารัตนน้องชายที่ตายไปแล้ว ว่าผกาฟ้าเป็นผู้บริสุทธิ์จึงมาขอโทษและขอร้องให้กลับวัง ขณะที่สาทิศกับศิรินันท์รู้ความจริงว่าทั้งสองเป็นพี่น้องกัน ทำให้ทั้งคู่สะเทือนใจมาก ศิรินันท์ตัดสินใจโกนผมบวชชีโดยไม่ยอมเป็นแบบให้สาทิศวาดภาพอีก เมื่อสาทิศมาตามจึงพบแต่จดหมายและกองผมอันสลวยของเธอทั้งหมดวางไว้หน้ากำแพงวัด ช้องของนาง (ผมของศิรินันท์) จึงเป็นที่สนิทเสน่หาของม.ร.ว.สาทิศ จวบจนเขาสิ้นชีวิตก็ยังคงตระกองกอดอยู่มิได้คลาย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทละครเวที	อิงอร
ผู้กำกับการแสดง	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล
ประพันธ์ดนตรี	วงสุนทราภรณ์ , สุรพล แสงเอก
คณะละคร	อัศวินการละคร
โรงละคร	ศาลาเฉลิมไทย
ปีที่แสดง	พ.ศ.2496

นักแสดง

ม.ร.ว.สาทิศ จิตรการ	ฉลอง สิมะเสถียร
ผกาฟ้า	สวลี ผกาพันธุ์
เสด็จพระองค์หญิงโมฬีรัตน์	กัณฑรีย์ นาคประภา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อกลิ่นยี่โถแดง

แสน เด็กกำพร้า ผู้ซึ่งได้รับการฝากฝังจาก **สมภารชุ่ม** วัดดงยี่โถแดง ให้อยู่อาศัย **เจ้าคุณกลาโหม** โดยมี **ทิดแจ้ง** ตามเป็นพี่เลี้ยงดูแลแสน เจ้าคุณกลาโหมนั้นมีธิดาวัยไล่เลี่ยกับแสน ชื่อ กิ่งแก้ว คอยเป็นเพื่อนเล่นกับแสน พร้อมด้วย **ม.จ.กิติประกร** บุตรชายของ **เสด็จกรมหมื่นมณเฑียรเทพ**

เมื่อทั้ง 3 เติบโตขึ้น แสนได้รับยศเป็น **พระยาไวชยนต์บริบาล** รับราชการสอนพระเดชพระคุณสังกัดกระทรวงวัง ส่วนม.จ.กิติประกรนั้นฝักใฝ่ในวิชาทหารและได้รับยศเป็นพันโทสังกัดกลาโหม ทั้งสองหนุ่มต่างก็หลงรักอยู่ในกิ่งแก้ว ต่างก็แข็งขันในเชิงรักต่อกิ่งแก้ว กิติประกรถนัดในการขับร้องแต่ไวชยนต์บริบาล (แสน) เรียกดวงใจกิ่งแก้วด้วยการสีไวโอลินเพลงโฮมสวีทโฮม ขณะที่ท่วงท่าของกิ่งแก้วค่อนข้างจะโน้มเอียดไปทางไวชยนต์ (แสน) มากกว่า ไวชยนต์ได้รับพระราชทานยศโปรดเกล้าเป็นเจ้าพระยา ตำแหน่งปลัดทูลฉลองกระทรวงวังในงานเฉลิมพระชนม์พรรษา และได้รับมอบหมายให้เป็นแม่กองรักษาความสงบในพระบรมมหาราชวัง

ยามลับตาคนกิ่งแก้วกับไวชยนต์ก็แอบมาพบกัน ต่างให้คำสัญญาต่อกันว่าจะซื่อสัตย์ในรัก แจ้งผู้ซื่อสัตย์นำช่อยี่โถแดงมาให้ทั้งสองเป็นความหมายในรัก ขณะที่ **หลวงเกรียง ฯ** แอบมาเห็นเหตุการณ์เข้า จึงคิดจะช่วย ม.จ.กิติประกร โดยใช้ให้ **พร** สมุนเก่าพกอาวุธเดินติดหน้าขบวนที่จะผ่านและให้เขาจับได้ในวันเฉลิมพระชนม์พรรษา เพื่อให้ไวชยนต์มีความผิด แต่แจ้งแอบได้ยินความจึงฆ่าพรเสีย แจ้งถูกจับได้ถูกพิพากษาให้ประหารชีวิต แต่ผู้เป็นประธานเสด็จกรมหมื่นทรงทราบมูลเรื่องสาเหตุ จึงพิจารณายกโทษให้และเสด็จกรมหมื่นทรงสู่ขอกิ่งแก้วให้แก่ไวชยนต์ แต่เจ้าคุณกลาโหมไม่ตกลงเพราะในหลวงได้ทรงรับสั่งขอกิ่งแก้วเป็นสะใภ้หลวงให้กับกิติประกรแล้ว กิ่งแก้วซึ่งแอบฟังอยู่ด้วยความโศกเศร้า จึงมาพบไวชยนต์ซึ่งรอข่าวอยู่ด้วยความหวัง กิ่งแก้วแสร้งทำเป็นรื่นเริงเพื่อมิให้ไวชยนต์ต้องเสียใจ และขอนอนในห้องหอวิวาห์คนเดียว ไม่ให้ปลุกจนกว่าจะตื่นเอง กิติประกรตามพบไวชยนต์ เพื่อจะมาปลอบไม่ให้ไวชยนต์ต้องเสียใจและจะไปทูลบอกในหลวงให้มีโองการสั่งงด ไวชยนต์เอะในรีบเปิดประตูห้องหอเข้าไปแต่ปรากฏกิ่งแก้วผูกคอตายในห้องแล้ว

ไวชยนต์ตัดสินใจบังคับให้แจ้งปิดประตูขังตนไว้ในห้องใต้ดินเพื่อตายตามกิ่งแก้ว โดยทำพินัยกรรมยกสมบัติที่ดินให้กับแจ้ง จะขายหรือยกให้ใครเช่าช่วงไม่ได้จนกว่าเวลา 30 ปีจะผ่านไป

เพราะหวังว่าบางทีวิญญาณรักอมตะของเขาทั้งสองจะกลับมาเกิดอีก และเมื่อ 30 ปีผ่านไป วิญญาณรักของคนทั้งสองได้กลับมาเกิด เป็นสามีภรรยากันและได้มาขอเช่าบ้านไวชยนต์ แจ้งจำได้ว่าวิญญาณเก่ามาเกิดจึงมอบพินัยกรรมทั้งหมดให้กับทั้งสองคน

<u>บทละครเวที</u>	อิงอร (ศักดิ์เกษม หุตาคม)
<u>คณะละคร</u>	อัศวินการละคร
<u>โรงละคร</u>	ศาลาเฉลิมไทย
<u>ปีที่แสดง</u>	พ.ศ.2496
<u>นักแสดง</u>	
พระยาไวชยนต์บริบาลและวาทย์	พันคำ
กิ่งแก้วและรุ่งฤดี	พรรณี สำเร็จประสงค์
พ.ท.ม.จ.กิติประกร อมราลักษณ์	ฉลอง สิมะเสถียร
ท่านผู้หญิงลำดวน	กัณฑรีย์ นาคประภา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อชาติหรือชู้

มร.หวู นายธนาคารในเซี่ยงไฮ้ มีลูกชาย 2 คน คือ **อีโก้** กับ**อีหวัน** อีโก มินิสัยเจ้าชู้ ใช้เงินเก่ง จึงแอบไปกุ๊กกิ๊กกับ **โบตั๋น** สาวใช้ ดังนั้นพ่อจึงสั่งให้ไปเรียนเยอรมัน และให้อีหวันดูแลงานธนาคารแทน ขณะนั้น กองทัพจอมพลเจียงยึดเซี่ยงไฮ้ได้ อีหวันจึงถูกส่งตัวไปอยู่ที่ญี่ปุ่นกับ **มูราคิ** ซึ่งมีลูกชาย ชื่อ **อากิโอ** กับ **ขันจิ** และมีลูกสาวชื่อ **ตามา** ซึ่งอีหวันให้ความสนิทสนมเป็นพิเศษ ขณะเดียวกับที่ **นายพลเซกิ** ซึ่งหลงรักตามาได้มาสู่ขอตามประเพณีญี่ปุ่น ที่เชื่อว่าถ้าเกิดสงครามผู้ชายต้องไปเป็นทหาร และผู้หญิงจะเป็นผู้ให้กำเนิดบุตร แต่ตามาไม่ตอบตกลง

อีโก้ ได้พา **ซิ้วหล่าน** พี่สะใภ้มาหาอีหวันและตามให้กลับเมืองจีน แต่อีหวันไม่ยอมกลับ บอกจะขอตามาแต่งงาน แต่ยังไม่ทันเริ่มพิธี นายพลเซกิก็เข้ามาบอกว่าสงครามได้เกิดขึ้นแล้ว ตามาเสียใจจนหนีออกจากบ้าน และตัดสินใจฆ่าตัวตาย เซกิตามไปขอร้องแต่ไม่ทัน ตามาจึงโดดปล่องภูเขาไฟตาย อีหวันตามมาทีหลังทั้งเสียใจและแค้นจึงตัดสินใจกลับเมืองจีนไปเป็นทหารให้นายพลเจียง และถือคำสั่ง **นายพลเจียง** ไปพบกับผู้บังคับกอง คือ **เอ็งลั้ง** สามีของโบตั๋น คืนนั้นทหารญี่ปุ่นโดยการนำของนายพลเซกิถูกฆ่าตายหมด ส่วนนายพลเซกินั้นอีหวันขอท้าดวลตัวต่อตัว เซกิตาย อีหวันถูกแทบบาดเจ็บ อีหวันเรียกความแค้นด้วยเลือดของเซกิ อุทิศแด่ตามาหญิงที่รักผู้จบชีวิตด้วยการประท้วงประเพณี และเรียกชีวิตของนายพลเซกิเพื่อประเทศชาติ

<u>บทละครเวที</u>	สันตศิริ
<u>คณะละคร</u>	ศรีศิลปิน
<u>ปีที่แสดง</u>	พ.ศ.2496
<u>นักแสดง</u>	
ตามา	สุพรรณ บูรณะพิมพ์
อีหวัน	ฉลอง สิมะเสถียร
ขันจิ	ศิริพงษ์ อิศรางกูร
อีโก้	วลิต สนธิรัตน์
โบตั๋น	จุฑารัตน์ จินรัตน์
ซิ้วหล่าน	ประภาพรรณ นาคทอง
เอ็งลั้ง	เมืองเริง ปัทมินทร
นายพลเซกิ	สมถวิล มุกดาประกร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หวู	เฉลิม บุณยเกียรติ
มาดาหวู	สมศรี อรรถจินดา
นายพลหวู	ไฉน สัตยพันธ์
มูราคิ	วงษ์ ศรีสวัสดิ์
นางมูราคิ	สงวน รัตนทัศนีย์
ซิโอ	อธึก อรรถจินดา
เป็งลิ้ว	สุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม
ซูมิ	จันตรี สาริกบุตร
จิโร	ขวัญ สุวรรณะ
	ร่วมด้วยนักแสดงจากคณะศรีศิลปิน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อนางกลางเมือง

เป็นเรื่องของสาวใช้ในบ้านของผู้มีอันจะกินท่านหนึ่ง ได้ถูกนายผู้ชายข่มขืนจนตั้งท้อง และได้คลอดลูกออกมา ส่วนตัวเองได้หนีออกจากบ้านและไปเป็นผู้หญิงหาเงิน แต่ด้วยความเป็นห่วงลูกเธอก็ยังคงแวะเวียนมาดูลูกเสมอ จนกระทั่งลูกของเธอเติบโตขึ้นและไปพบเธอในสภาพหญิงหาเงิน โดยมิได้ทราบว่านั่นคือแม่แท้ ๆ ของตัวเอง

ผู้อำนวยการสร้าง	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล
ผู้กำกับการแสดง	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล
ผู้กำกับเวที	เชิด โรจนประดิษฐ์ , นันทวัฒน์
ผู้กำกับฉาก	เฉลิม พันนิล , อุไร สิริสมบัติ
คณะละคร	อัศวินการละคร
ออกแบบเครื่องแต่งกาย	เฉลิม พันนิล
ฝ่ายธุรการ	หม่อมปริม บุนนาค
ดนตรี	วงสุนทราภรณ์
ประพันธ์บท	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล
นักแสดง	
	ฉลอง สิมะเสถียร
	สมจิต ทรัพย์สำรวย
	และศิลปินของอัศวินการละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อแม่ยอดชีวิต

ครอบครัวคหบดีจีนมี **ฮวดไช้** เป็นหัวหน้าครอบครัว ภรรยาคือ **กิมไล้** มีลูกสาวชื่อ **เง็กท้อ** และลูกเลี้ยงชื่อ **กิมเจ็ง** โดยมีผู้จัดการผลประโยชน์ชื่อ **บุ๋น** เง็กท้อ เป็นคนสวยจึงเป็นที่หลงรักของ **หม่อมเจ้ามหิทรา** , **กิมเจ็ง** และ**เทียน** (คนขับรถ) ทุกคนที่เข้ามาพัวพันกับเง็กท้อจะถูกลูกน้องของฮวดไช้รุมซ้อม หม่อมเจ้ามหิทรา ถูก เทียน กับ**จิ๋ม** ซึ่งเป็นเพื่อนของเทียนรุมซ้อมด้วยเช่นกัน

วันหนึ่งแม่ของหม่อมเจ้ามหิทรามาสู่ขอเง็กท้อ แต่เง็กท้อกลับไปมีสัมพันธ์กับเทียน จึงหนีไปอยู่ที่บ้านของเทียน โดยนำเอา *"ตุ๊กตาบอกรัก"* ซึ่งเทียนให้เป็นของขวัญไปด้วย ที่บ้านของเทียนมี **เทิ้ม** ผู้เป็นแม่ และ**ทัศนีย์** น้องสาว ซึ่งไม่ค่อยชอบเง็กท้อ เง็กท้อเข้ามาอยู่ในบ้านเทียนจนตั้งครรภ์ ขณะนั้นเทียนต้องไปเป็นทหาร เง็กท้อจึงถูกแม่กับน้องสาวเทียนแกล้งใช้งานและเอาเงินไปเล่นการพนัน

ขณะที่เทียนกลับจากทหารได้ช่วยเหลือ **ปราณี** จากอันธพาลและพาไปอยู่ที่บ้าน แม่กับน้องโกหกเทียนว่าเง็กท้อไม่ดูแลบ้านและเอาเงินไปเล่นพนัน เทียนโกรธมากจึงได้ปราณีเป็นภรรยาแทน ขณะนั้นมี **พท.ณรงค์** และ**นายอำเภอ** กำลังออกตามหาเมียน้อยของ พท.ณรงค์ ซึ่งแอบไปมีชู้กับ **พล** และร่วมกันลักทรัพย์แล้วหนีมาแถวบ้านเทียน ความจริงคือปราณีแต่เทียนไม่รู้ พลตามมาขอเงินปราณีแต่ไม่ยอมให้ จึงให้พลไปฉุดเง็กท้อไปขายให้กับ **ชัย** (หัวหน้าซ่อง) แทน บังเอิญ กิมเจ็งเข้าขัดขวาง แต่บุ๋น ห้ามไว้โดยอ้างเรื่องมรดก บังเอิญ มหิทรา เข้ามาช่วยไว้ทัน เทียนเห็นเง็กท้ออยู่กับมหิทรา ก็เข้าใจผิดแล้วไล่เง็กท้อออกจากบ้านแต่ตนเอาลูกไว้ ขณะนั้นเทียนต้องไปรบที่เกาหลี เง็กท้อแอบมาส่ง และนำ *"ตุ๊กตาบอกรัก"* มามอบให้ เทียนขว้างทิ้งแต่มหิทรามาเห็นจึงเข้ามาปลอบ

ฮวดไช้ จะยกมรดกให้กับหลาน กิมเจ็ง กับบุ๋นจึงวางแผนฆ่าเด็ก เทิ้มขอเงินจากปราณีเพื่อซื้อขนมให้หลาน แต่ปราณีไม่ยอมให้และหนีไปกับพล กิมเจ็งและบุ๋นจะเข้ามาฆ่าเด็ก เทิ้มขัดขวางจึงถูกแทงตาย เง็กท้อผิดหวังคิดฆ่าตัวตาย แต่มหิทรานำลูกมาให้เง็กท้อทันจึงกลับไปอยู่บ้าน

เทียนกลับจากสงครามแต่พิการขาขาด ปราณีจึงไม่สนใจแล้วหนีไป เทียนจึงรู้ความจริง **เหม็น** ที่แกล้งเป็นคนตาบอดบอกความจริงกับเทียนแล้วนำตุ๊กตาบอกรักมามอบให้ หกปีผ่านไป

เง็กท้อจึงเริ่มเห็นใจมหิทราตกลงแต่งงาน เทียนแอบมาในงาน และเกิดต่อสู้กับกิมเจ็ง และบุ๋น ที่วางแผนฆ่า **เทียนทอง** (ลูกสาวเทียน) บุ๋น ตาย เทียนถูกแทง กิมเจ็งใส่ความเง็กท้อว่าเป็นคนทำ โดยอ้างปราณีเป็นพยาน แต่ถูก **ทองฮะ** ซึ่งเป็นตำรวจปลอมตัวมาจับได้ เง็กท้อจำเทียนได้ เพราะเทียนถือตุ๊กตาบอกรักมาด้วย มหิทราจึงใส่ชื่อ ทัศนีย์ (น้องสาวเทียน) ในทะเบียนสมรสแทน ส่วนเง็กท้อกับเทียนและเทียนทอง (ลูกสาว)ก็กลับมาร่วมชีวิตด้วยกันอย่างมีความสุข

<u>บทละครเวที</u>	ส.อาสนจินดา
<u>ผู้กำกับการแสดง</u>	ส.อาสนจินดา
<u>คณะละคร</u>	ศรีศิลปิน
<u>โรงละคร</u>	ศรีอยุธยา
<u>ปีที่แสดง</u>	พ.ศ.2496
<u>นักแสดง</u>	
เทียน	ส.อาสนจินดา
มจ.มหิทรา อายุเลิศ	สมควร กระจ่างศาสตร์
เง็กท้อ	สุพรรณ บูรณะพิมพ์
ปราณี	ประภาพรรณ นาคทอง
ฮวดไช้	เฉลิม บุณยเกียรติ
บุ๋น	สัมพันธ์ อุมากูล
ชัย	ไฉน สัตยพันธ์
กิมฮวด	จันตรี สาริกาบุตร
จิ๋ม	จำรูญ หนวดจิ๋ม
พท.ณรงค์	วงศ์ ศรีสวัสดิ์
นายอำเภอ	ศิริพงษ์ อิศรางกูล
อั้งกิ๊ว	สุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม
โกเตียว	สังเวียน หาญบุญครอง
กิมเจ็ง	ทักษิณ แจ่มผล
กิมไล้	สงวน รัตนทัศนีย์
เทิ้ม	สมศรี อรรถจินดา
ด.ญ.เทียนทอง	ด.ญ.รัตนา รัตนทัศนีย์
หม่อมแม่	สุลาลีวัลย์ สุวรรณทัต
	และศิลปินของคณะศรีศิลปิน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อขวัญใจจอมสลัด

ชาตรี เรียนจบแพทย์มีฐานะยากจน หลงรักกับ **เบญจมาศ** ลูกสาว **พระยาภิรมย์ราชกิจ** และตัดสินใจหนีไปตั้งคลินิกอยู่ด้วยกันที่ อ.ปากช่อง โคราช โดยมี **น้อย** ผู้เป็นแม่หมอชาตรี และ**จิ๋ม** คนใช้ตามไปอยู่ด้วย หมอชาตรีมีลูกสาวชื่อ **เพ็ญโฉม**

วันหนึ่งเกิดการต่อสู้ระหว่างรัฐบาลกับกบฏ โดยการนำของ**หลวงศรีสรไกร** และ**วิชัย วิชิต** ลูกชายทั้งสองคน ได้รับบาดเจ็บจึงมาขอความช่วยเหลือ หมอชาตรีจึงถูก **ร.ต.อ.นิพนธ์** คู่หมั้นของเบญจมาศจับข้อหากบฏและถูกส่งตัวไปตะรุเตา ส่วนเบญจมาศ ถูกส่งกลับบ้าน ทิ้งลูกสาวให้จิ๋มดูแล

หมอชาตรีได้พบกับ **ไมรา** ลูกสาว **ขุนบริรักษ์** ผู้คุมเกาะ ไมรา หลงรักหมอ จึงให้ความช่วยเหลือจนหนีออกมาได้ หลวงศรีสรไกรไปเป็นโจรสลัด คุมเรือ “พรายทะเล” หมอชาตรีกลับขึ้นฝั่งแต่ไม่พบลูกสาวและแม่ จึงตัดสินใจกลับไปที่เรือ ขณะเดียวกันขุนบริรักษ์ก็ได้เป็นโจรสลัดโดยใช้ชื่อว่า “นิล” คุมเรือ “สิงห์สมุทร” ได้เข้าไปต่อรองแลกตัวไมรา กับ แม่และลูกของหมอชาตรี แต่หมอไม่ยอมจึงเกิดการต่อสู้ ขุนบริรักษ์ตาย ส่วนคนอื่น ๆ หนีขึ้นฝั่ง หมอชาตรีได้พบกับเบญจมาศและถูก ร.ต.อ.นิพนธ์จับและถูกส่งตัวให้ไปรักษาคนไข้ที่เป็นกาฬโรคก่อนกลับตะรุเตา ส่วนวิชิต วิชัย ถูก ไทย ซึ่งเป็นผู้คุมแทนขุนบริรักษ์ยิงตาย ไมราได้ขอชีวิตหมอชาตรีกับหลวงศรีสรไกรเอาไว้โดยที่ตนจะยอมเป็นเมียไทย แต่ ร.ต.อ.นิพนธ์พาตำรวจมาจับ ไทยคิดหนีจึงถูกยิงตาย หมอชาตรีได้รับนิรโทษกรรม จึงตัดสินใจแต่งงานกับไมรา เพราะไมรารักเพ็ญโฉมเหมือนลูกและเพ็ญโฉมก็รักไมราด้วยเช่นกัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>บทประพันธ์</u>	อดุล ราชวังอินทร์
<u>กำกับการแสดง</u>	สุวัฒน์ วรดิลก , สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์
<u>อำนวยการแสดง</u>	สุวัฒน์ วรดิลก , สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์
<u>คณะละคร</u>	อมรพิมาน
<u>ปีที่แสดง</u>	2496
<u>นักแสดง</u>	
ชาตรี	สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์
หลวงศรีสรไกร	ทัต เอกทัต

วิชัย
จิ๋ม
เบญจมาศ
ไมรา
ขุนบริรักษ์ราชทัณฑ์
ร.ต.อ.นิพนธ์
ไทย
สะหรั่ง
พระยาภิรมย์ราชกิจ
น้อย
วิชิต
เพ็ญโฉม

ชาลี อินทรวิจิตร
จำรูญ หนวดจิ๋ม
จุฑารัตน์ จินรัตน์
ม.ร.ว.หญิง ฤดีมน
สมถวิล มุกดาประกร
ศิริพงศ์ อิศรางกูร
เมืองเริง ปัทมินทร
มงคล จันทนบุบผา
เฉลิม บุญยเกียรติ
สงวน รัตนทัศนีย์
อัมพร มหาสินานนท์
ด.ญ.ติ๋ม
และศิลปินคณะอมรพิมาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อดอกฟ้าในมือโจร

หาญ เคยเป็นนักมวยที่มีชื่อเสียง แต่ต้องเลิกชกเพราะ **จันทร์** ภรรยาขอร้องไว้ จึงได้มาทำงานเป็นกรรมกรในโรงงานไฟฟ้า หาญมีแม่ชื่อ**เวียน** และ**ลูกชาย 3 คน** คือ **นพ** , **เรืองยศ** และลูกชายคนเล็กซึ่งยังแบเบาะต้องรับผิดชอบ เมื่อ จันทร์ ป่วย หาญจึงออกจากงานไปพบกับ **มจ.ธวัชไชย เทวินทร์** หัวหน้ามวยรับปากว่าจะช่วยแต่ต้องล้มมวย ซึ่งหาญทำไม่ได้ จึงพาครอบครัวหนีไปอยู่ต่างจังหวัด ขณะนั้นเอง **หวัง** หนีตำรวจมาหลบอยู่ที่บ้าน **เวียน** แม่ของหาญ

ข้างบ้านของหาญมีครอบครัวคนจีนชื่อ **เซ้ง** และลูกสาวชื่อ เซ้**งลั้ง** พอดีกระจกที่บ้าน เซ้งแตก หวังจึงอาสาซ่อมให้แล้วแอบขโมยเงิน ตำรวจจับได้หวังจึงได้นำเงินมาให้นพไว้ใช้ นพได้เรียนรู้อาชีพทุจริตจากหวังก่อนติดคุก และได้เจริญรอยตามหวังเพื่อหาเงินเลี้ยงครอบครัว ทุกครั้งที่นพทำทุจริตจะสวม “หน้ากากดำ” ตลอด

20 ปีผ่านไปน้องชายคนที่สองของนพเป็นนายอำเภอ ส่วนคนสุดท้องเป็นตำรวจ ในขณะนั้นคณะอั้งยี่ “มังกรแดง” โดยการนำของ **ตันอีซิม** ซึ่งมีบุตรชายคือ **ฮง** อยากได้นพมาเป็นสมุนด้วย นพตอบตกลงโดยตั้งเงื่อนไข 3 ข้อ คือ จะไม่ยอมเปิดหน้ากาก งานของคณะมังกรแดงต้องไม่กระทบกระเทือนคนไทย และขอให้มีอิสระไปไหนได้ตามใจชอบ

เช้าวันหนึ่ง **มจ.ธวัชชัย** ,**หม่อมดารกา**, **ม.ร.ว.มลวิภา** เดินซื้อผลไม้อยู่บริเวณหน้าคณะอั้งยี่ถูกหน้ากากดำกับสมุนจับตัวไป หัวหน้าคณะทำตามสัญญามอบคนไทยให้หน้ากากดำจัดการ ส่วนคนจีนที่เป็นสายลับถูกสั่งฆ่าหมด “หน้ากากดำ”เล่าเรื่องพ่อแม่เมื่อ 20 ปีให้ มจ.ธวัชชัยฟัง และต้องการแก้แค้น ม.ร.ว.มลวิภา ห้ามไว้ จึงคิดได้ ทั้ง **มลวิภา** และ **เซ็งลั้ง** ต่างก็หลงรักหน้ากากดำ เซ็งลั้งได้ขอให้หน้ากากดำเป็นสามีตนแต่ถูกปฏิเสธ ส่วน มลวิภา ก็ได้เขียนจดหมายนัดหน้ากากดำไปพบที่ท่าเรือ ด้วยความหึง เซ็งลั้งจึงโทรบอกตำรวจซึ่งก็คือน้องชายคนเล็กของนพ เวียนผู้เป็นย่ารู้ความจริงทั้งหมดจึงรีบไปที่ท่าเรือเพราะกลัวว่าพี่น้องจะฆ่ากันเอง (โปรดติดตามตอนต่อไป)

บทประพันธ์	อดุล ราชวังอินทร์
กำกับการแสดง	พันคำ
อำนวยงานสร้าง	สุวัฒน์ วรดิลก
คณะละคร	อมรพิมาน
โรงละคร	ศรีอยุธยา
ปีที่แสดง	พ.ศ.2496
นักแสดง	
นพ จิตรธรรม	พันคำ
เรืองยศ จิตรธรรม	ฉลอง สิมะเสถียร
วีระยุทธ จิตรธรรม	ชาลี อินทรวิจิตร
เซ็งลั้ง	พรรณี สำเร็จประสงค์
หม่อมดาระกา เทวินทร์	กัณฑรีย์ นาคประภา
ม.ร.ว.มลวิภา เทวินทร์	ยุวดี จันทร์เรือง
ตันอีซิม	วิชิต ไวงาน
ฮง	สมถวิล มุกดาประกร
หาญ	สมชาย ตันท์กำเนิด
เวียน	สงวน รัตนทัศนีย์
เสี่ยเซ้งคัง	จันตรี สาริกบุตร
มจ.ธวัชไชย เทวินทร์	ไฉน สัตยพันธ์
	และคณะศิลปินอมรพิมาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อสามก๊ก ตอนตั๋งโต๊ะหลงกลเตียวเสี้ยน

กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงถอดจากนวนิยายอิงประวัติศาสตร์จีนเรื่อง “สามก๊ก” แต่ตัดตอนมาตอนหนึ่ง

วั่งยุ้น พ่อของ **นางเตียวเสี้ยน** เห็นว่า **ตั๋งโต๊ะ** กับลูกบุญธรรม **ลิโป้** กำลังเรืองอำนาจและตั้งตัวเป็นใหญ่ จะเป็นพระเจ้าแผ่นดิน วั่งยุ้นจึงคิดกำจัดตั๋งโต๊ะโดยเอาลูกสาวคือ เตียวเสี้ยนยกให้เป็นเมีย ตั๋งโต๊ะ พร้อมกันนั้นก็ให้เตียวเสี้ยน ยั่วยวนลิโป้ให้หลงใหล เพื่อให้พ่อลูกผิดใจกัน ในที่สุดลิโป้ก็ฆ่าตั๋งโต๊ะ

บทประพันธ์	กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
นักแสดง	อารีย์ นักดนตรี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อละครชุดนุสรา

เรื่องนี้เป็นนวนิยายที่สุข หฤทัย เขียนขึ้นเพื่อให้อารีย์ นักดนตรี แสดงโดยเฉพาะ ละครชุดนี้เป็นละครเบาสมอง

นุสรา เป็นสาวรุ่นที่แต่งงานกับ **นายทายาท** ทนายความหนุ่มใหญ่ที่ทำแต่งานจนภรรยาเหงาและน้อยใจ ภรรยาจึงหาทางทำให้สามีหันมาให้ความสนใจ เช่น อุปโลกคนขึ้นมาเป็นแฟนจัดดอกไม้ส่งมาให้ทุกวันเพื่อให้สามีหึงบ้าง หรือไม่ยามเหงาก็อ่านหนังสือชุดสืบสวนของเชอร์ล็อกโฮม ก็คล้อยตามพยายามทำตัวเป็นนักสืบ และสร้างเรื่องโกลาหลต่างๆ ให้สามีปวดหัว โดยมี **ป้า** เป็นผู้ร่วมคิด

บทละครโทรทัศน์	สุข หฤทัย
นักแสดง	อารีย์ นักดนตรี
	ฉลอง สิมะเสถียร
	กันฑรีย์ นาคประภา
	ม.ร.ว. ถนัดศรี สวัสดิวัฒน์
	ท้วม ทรนง
	มาลินี ชลานุเคราะห์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่ออุปรากรนันทาเทวี

เป็นละครประกอบเพลงที่มีความโดดเด่น เนื้อเรื่องมีทั้งความรัก ความเสียสละ และเศร้าสะเทือนใจ ระหว่าง **เจ้าหญิงนันทาเทวี** ผู้สูงศักดิ์ กับ **สันติวัตร** หนุ่มน้อย ลูกชายขุนนาง เมื่อนางเอกจำต้องลาจากไปเป็นมเหสีของกษัตริย์ต่างเมือง ก็ได้ลาจากกันด้วยความอาลัยและได้มอบปิ่นปักผม ไว้ให้แก่พระเอกเพื่อเป็นพยานรัก

พระเอกได้ติดตามหานางเอก ระหว่างทางได้ถูกนางโจรทรมานจนถึงแก่พิการและตาบอด เมื่อเดินทางมาถึงเมืองนางเอก ก็อยู่ในสภาพชายขอทานทุพลภาพซึ่งนางเอกจำไม่ได้เสียแล้ว สันติวัตรจึงตัดใจลาจากโดยปัก “ปิ่นปักผม” ไว้ที่ต้นไม้ข้างตำหนัก และไปกระโดดน้ำฆ่าตัวตาย

บทประพันธ์	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคล
นักแสดง	ฉลอง สิมะเสถียร
	อารีย์ นักดนตรี
	ทัต เอกทัต
	กำธร สุวรรณปิยะศิริ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อพยานเดี่ยว

เรื่องของพยานสาวที่กำลังจนตรอกจะถูกตามล่าชีวิต อันเนื่องมาจากพยานสาวถูกใช้ให้ไปส่งหนังสือให้ผู้ตาย เมื่อมีการตายเกิดขึ้น ตำรวจรู้ว่าผู้ตายถูกวางยาพิษ แต่ไม่รู้ว่ายาพิษถูกส่งมาให้ผู้ตายรับประทานโดยวิธีใด สอบถามจึงได้รู้ว่ามาจากหนังสือที่ผู้ตายชอบใช้นิ้วแตะน้ำลายพลิกหน้าหนังสือ ตำรวจประกาศหาตัวพยานสาวทางหน้าหนังสือพิมพ์ ทำให้ผู้ร้ายมาตามล่าหาเธอ แต่ในที่สุดพยานสาวก็สามารถหลบหนีผู้ร้ายออกไปได้

บทละครโทรทัศน์ วิม อิทธิกุล

ออกอากาศ 23 กุมภาพันธ์ 2504

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อทางขาดที่พะเยา

ฝนตกหนักพายุจัด ทำให้ทางขาดระหว่างพะเยากับเชียงราย **มาโนชญ์** ต้องพักอยู่ที่โรงแรมในพะเยา ไม่สามารถไปเข้าพิธีแต่งงานที่บ้านของ **ริมธาร** คู่หมั้นได้ จึงให้มาโนชญ์ทำพิธีรดน้ำที่พะเยา โดยได้ **กัลยา** ศิลปินละครเก่าอายุ 30 ปีเศษ มาเป็นตัวแทนริมธารทำพิธีไปก่อน เป็นการแก้เคล็ด บังเอิญห้องพักของกัลยาและมาโนชญ์อยู่ติดกัน จึงชวนคุยกันผ่านฝากั้นห้อง

รุ่งขึ้น กัลยามาชวนมาโนชญ์ไปเที่ยวที่ริมบึง มาโนชญ์เริ่มชอบกัลยาขึ้นมา เพราะเธอยังสวยและพูดเก่ง คืนนั้นมาโนชญ์พูดผ่านทางฝาผนังกั้นห้องว่า เขานึกรักกัลยา กัลยาปฏิเสธ มาโนชญ์ก็โกรธผลุนผลันออกจากห้องไป ที่ริมบึงมาโนชญ์บอกกัลยาว่าเขาจะกลับกรุงเทพฯ และถอนหมั้นกับริมธาร เขาจะขอรักและแต่งงานกับกัลยา ถ้าเธอปฏิเสธเขาก็จะไม่รักใครอีก กัลยาใจอ่อนลง แต่มีเงื่อนไขว่าขอให้เธอและเขาเดินทางไปถึงเชียงรายก่อน เพื่อเผชิญกับเหตุการณ์ที่นั่นและเธอจะตัดสินใจ

ที่เชียงราย มาโนชญ์เข้ามาเพื่อจะบอกถอนหมั้น และยุติการสมรสกับริมธาร แต่ยังไม่ทันบอก **ลุง** เปิดเผยกับริมธารว่าแม่ของริมธารที่จากไปถึง 18 ปี ได้กลับมาแล้ว และจะมาเป็นพยานในการแต่งงานด้วย ซึ่งคือกัลยานั่นเอง เรื่องจบลงด้วยดี มาโนชญ์จึงเปลี่ยนใจไปแต่งงานกับริมธารเพราะความสะเทือนใจ และประทับใจในรักระหว่างแม่กับลูก

บทละครโทรทัศน์ โดย วิม อิทธิกุล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายกนกพันธ์ จินตนาดิลก เกิดเมื่อวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2513 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะวารสารศาสตร์ ภาควิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีประสบการณ์ทำงานด้านภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ เคยทำภาพยนตร์เรื่อง *สุริโยทัย* ในตำแหน่งผู้ช่วยผู้กำกับ นอกจากนี้เคยทำงานในพิธีเปิดเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ในตำแหน่งผู้ดูแลการผลิต การแสดงชุด *สวัสดีไชโย*

ปัจจุบันเป็นกรรมการผู้จัดการบริษัท ดรีม เดลล์ จำกัด จัดงานแสดงโชว์ (Event organizer) และงานผลิตวิดีโอต่าง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย