การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยม

ที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2560

นายอวิรุทธ์ ศิริโสภณา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MEANING CONSTRUCTION OF WOMEN THROUGH FEMALE CHARACTERS IN THAI REMAKE TV DRAMA BETWEEN 1987-2017

Mr. Avirut Sirisophana

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Communication Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2560
โดย	นายอวิรุทธ์ ศิริโสภณา
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร. ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร. ปาริชาต สถาปิตานนท์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญา สมไพบูลย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร. ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ ดร. ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อวิรุทธ์ ศิริโสภณา : การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2560 (MEANING CONSTRUCTION OF WOMEN THROUGH FEMALE CHARACTERS IN THAI REMAKE TV DRAMA BETWEEN 1987-2017) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ. ดร. ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร, 185 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิงตลอดจนศึกษาการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทย ผ่านละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยกระบวนการวิเคราะห์เนื้อหา และการวิเคราะห์ตัวบท ผ่านละครโทรทัศน์ 5 เรื่อง ได้แก่ น้ำเซาะทราย เพลิงพระนาง เพลิงบุญ มายา และเมียหลวง ประกอบกับการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน

ผลการวิจัยพบว่า ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ทั้ง 5 เรื่อง ปรากฏคุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ ในระดับการเปลี่ยนแปลงที่ค่อนข้างสูง อันสอดรับกับบริบทของสังคม เช่น ลักษณะทางกายภาพ การศึกษา อาชีพ พื้นที่ เป็นต้น แต่คุณลักษณะทางจิตวิทยา มีระดับการเปลี่ยนแปลงอยู่ในระดับต่ำ ได้แก่ ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง เป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง จึงทำให้โครงเรื่องหลักไม่ได้รับการเปลี่ยนแปลง ส่งผลให้เกิดชุดความคิดเกี่ยวกับเรื่องผู้หญิงในลักษณะการตกเป็นรองผู้ชายเช่นเดิมในช่วงระยะเวลา 30 ปีที่ผ่านมา ได้แก่ 1) อุดมคติหญิงไทย 2) บทบาทและหน้าที่ 3) ค่านิยมด้านคู่ครอง ซึ่งมีเพียงบางประเด็นของชุดความคิดที่แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของตัวละครหญิงในละครเวอร์ชันหลัง เช่น การศึกษา อาชีพ พื้นที่ เป็นต้น

การวิจัยครั้งนี้ได้ข้อสรุปว่า พฤติกรรมการชมละครโทรทัศน์แบบเอา “รส” แต่ไม่เอา “เรื่อง” ของผู้ชม ส่งผลให้เกิด “การผลิตซ้ำย้ำความหมายเดิม” โดยมีผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์เป็นผู้ประกอบสร้างความหมายเหล่านั้นให้กลายเป็น “ความเป็นจริง” ของสังคมเรื่อยมาตามความต้องการของผู้ชม สิ่งเหล่านี้แสดงถึงการตกอยู่ภายใต้ “อุดมการณ์ปิตาธิปไตย” ในการขับเคลื่อนสังคมต่อไป

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2560 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5984679228 : MAJOR COMMUNICATION ARTS
KEYWORDS: MEANING CONSTRUCTION / WOMEN / THAI TV DRAMA / REMAKE

AVIRUT SIRISOPHANA: MEANING CONSTRUCTION OF WOMEN THROUGH FEMALE CHARACTERS IN THAI REMAKE TV DRAMA BETWEEN 1987-2017. ADVISOR: PRAPASSORN CHANSATITPORN, Ph.D., 185 pp.

This research aims to study 1) characteristics and characters' development, and 3) meaning construction of women through female characters in Thai remake TV drama between 1987 - 2017. This qualitative research will explore 'Nam Sor Sai', 'Pleung Pra Nang', 'Pleung Boon', 'Maya', and 'Mia Luang' by using methodologies, like content analysis, textual analysis, and in-depth interview with program directors and media scholars.

The result shows that all female characters from five programs unveil highly-varying demographic characteristics from the contexts of the stories, such as physical appearances, educations, professions, and spheres. However, psychological characteristics of those characters seem to have a low level of change. Their backgrounds, needs, conflicts, goal, and change have a high resemblance to one another—resulting in repetitive main plots which reveals long-lasting ideologies of how Thai women are inferior to their male counterparts in the last 30 years. These ideologies are 1) ideal Thai women 2) gender roles 3) value of marriage. Despite being remade in the modern context, the only notable changes are minor as they only altered female characters' educations, professions, and spheres.

In conclusion, this research discovers that audiences' behaviors and their preference of receiving "emotional stimulus", rather than the "contents" of the programs, have resulted in reproduction of the same ideologies—in which the program directors are, in fact, the ones that weave those "ideologies" into "reality" to meet the demand from the audience. All of which are what drives this society towards patriarchy until today.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

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

Academic Year: 2017 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณ ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับความเมตตาและคำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการทำวิจัย และขอกราบขอบพระคุณ อ.ดร.ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ ที่สละเวลามาเป็นกรรมการภายนอก และให้ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์ละครโทรทัศน์จนทำให้งานวิจัยในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ที่ขาดไม่ได้ขอกราบขอบพระคุณ อ.ดร.ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ในความช่วยเหลือและดูแลนิสิตคนนี้มาโดยตลอด ตั้งแต่วันแรกจนวันสุดท้ายอาจารย์ไม่เคยขัดความตั้งใจเกี่ยวกับประเด็นในวิทยานิพนธ์ของข้าพเจ้า แต่อาจารย์ช่วยทำให้ความตั้งใจนั้นไปถึงฝั่งฝัน และประสบผลสำเร็จในที่สุด

ขอกราบขอบพระคุณแหล่งทุกข้อมูลทุกท่าน ไม่ว่าจะเป็น ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ นักเขียนบทละครโทรทัศน์ และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน ที่สละเวลาและให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณเจ้าหน้าที่คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทุกท่านที่คอยอำนวยความสะดวก และช่วยเหลือให้ข้อมูลต่าง ๆ จนทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้ผ่านพ้นไปด้วยดี

ขอบคุณเพื่อน ๆ พี่ ๆ ปริญญาโท คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อน ๆ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และเพื่อน ๆ โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย ทุกคนที่มีส่วนช่วยเหลือทั้งด้านแรงกาย แรงใจ ตลอดจนแรงสมอง ในงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้ของข้าพเจ้า

วิทยานิพนธ์เล่มนี้จะสำเร็จลุล่วงไปด้วยดีเช่นนี้ไม่ได้เลย หากขาดกำลังใจของสองคนสำคัญที่วิเศษสุดในชีวิตของเด็กผู้ชายคนนี้ “บิดา-มารดา” ทั้งสองท่านคอยอยู่เคียงข้างเสมอในวันที่ข้าพเจ้ารู้สึกเหนื่อย ท้อแท้ แต่เพราะกำลังใจเหล่านี้ทำให้ข้าพเจ้าไม่เคยสิ้นหวัง และเดินหน้าต่อจนสำเร็จ

สุดท้ายนี้ ข้าพเจ้าขออุทิศหัวข้อวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้แด่ คุณย่างามเพลิน ศิริโสภณา ผู้ซึ่งทำให้ข้าพเจ้าเกิดความต้องการเป็นส่วนหนึ่งในการส่งเสริมบทบาทของผู้หญิงให้มีความเท่าเทียมกันกับผู้ชายในสังคม เพื่อที่หากภพภูมิหน้ามีจริงคุณย่าของข้าพเจ้าจะได้ไม่ต้องเหนื่อยดั่งในภพภูมิที่ผ่านมา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฌ
สารบัญรูปภาพ ..... ญ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 ปัญหานำวิจัย 5
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5
1.4 ขอบเขตการวิจัย 5
1.5 นิยามศัพท์ 6
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8
2.1 แนวคิดละครโทรทัศน์ไทย 8
2.2 แนวคิดการวิเคราะห์ตัวละคร 12
2.3 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม 17
2.4 แนวคิดการผลิตซ้ำ 20
2.5 แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ 21
2.6 แนวคิดภาพอุมดคติหญิงไทย 24
2.7 ข้อมูลทั่วไปที่สำคัญของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง 26
2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 55

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 58
3.1 แหล่งข้อมูล 59
3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล 68
3.3 การนำเสนอข้อมูล 68
บทที่ 4 คุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิง 69
4.1 น้ำเซาะทราย เวอร์ชัน พ.ศ. 2536 พ.ศ. 2544 และ พ.ศ. 2560 69
4.2 เพลิงพระนาง เวอร์ชัน พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2560 76
4.3 เพลิงบุญ เวอร์ชัน พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2560 82
4.4 มายา เวอร์ชัน พ.ศ. 2544 และ พ.ศ. 2560 87
4.5 เมียหลวง เวอร์ชัน พ.ศ. 2532 พ.ศ. 2542 พ.ศ. 2552 และ พ.ศ. 2560 93
บทที่ 5 วิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิง 101
5.1 ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2539 101
5.2 ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2540 – 2549 122
5.3 ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560 137
5.4 อภิปรายสาเหตุการประกอบสร้างความหมาย 155
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 174
รายการอ้างอิง 182
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 185

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เวอร์ชันละครน้ำเซาะทราย 26
ตารางที่ 2 เวอร์ชันละครเพลิงพระนาง 31
ตารางที่ 3 เวอร์ชันละครเพลิงบุญ 38
ตารางที่ 4 เวอร์ชันละครมายา 43
ตารางที่ 5 เวอร์ชันละครเมียหลวง 48
ตารางที่ 6 วิธีที่ใช้ในการวิจัย 58
ตารางที่ 7 ละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางช่อง 3 (33 HD) ปี 2560 60
ตารางที่ 8 ละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางช่อง 7 (7 HD) ปี 2560 61
ตารางที่ 9 ละครโทรทัศน์ (ช่อง 33 HD) ที่เคยได้รับการผลิตมาแล้วอย่างน้อย 2 ครั้ง 62
ตารางที่ 10 ละครโทรทัศน์ (ช่อง 7 HD) ที่เคยได้รับการผลิตมาแล้วอย่างน้อย 2 ครั้ง 62
ตารางที่ 11 กลุ่มตัวอย่างละครโทรทัศน์ไทยที่เข้าเกณฑ์ในการคัดเลือก 64
ตารางที่ 12 รายชื่อผู้ผลิตละครโทรทัศน์ 65
ตารางที่ 13 รายชื่อนักเขียนบทละครโทรทัศน์ 66
ตารางที่ 14 รายชื่อนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน 67

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 เรตติ้งละครช่อง 3 63
ภาพที่ 2 เรตติ้งละครช่อง 7 63
ภาพที่ 3 ความงามภายนอกตัวละครนางเอก 104
ภาพที่ 4 ความงามภายนอกตัวละครนางร้าย 106
ภาพที่ 5 ตัวละครนางร้ายกับเพศสัมพันธ์ 108
ภาพที่ 6 ตัวละครนางร้ายกับสารเสพติด 109
ภาพที่ 7 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้ถูกกระทำ 112
ภาพที่ 8 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้กระทำ 112
ภาพที่ 9 จุดจบตัวละครนางร้าย 119
ภาพที่ 10 ความงามภายนอกตัวละครนางเอก 125
ภาพที่ 11 ความงามภายนอกตัวละครนางร้าย 126
ภาพที่ 12 ตัวละครนางร้ายกับเพศสัมพันธ์ 128
ภาพที่ 13 ตัวละครนางร้ายกับสารเสพติด 128
ภาพที่ 14 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้ถูกกระทำ 130
ภาพที่ 15 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้กระทำ 131
ภาพที่ 16 จุดจบตัวละครนางร้าย 134
ภาพที่ 17 ความงามภายนอกตัวละครนางเอก 139
ภาพที่ 18 ความงามภายนอกตัวละครนางร้าย 141
ภาพที่ 19 ตัวละครนางร้ายกับเพศสัมพันธ์ 143
ภาพที่ 20 ตัวละครนางร้ายกับสารเสพติด 144
ภาพที่ 21 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้ถูกกระทำ 147
ภาพที่ 22 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้กระทำ 147

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 23 จุดจบตัวละครนางร้าย 152

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การผลิตซ้ำละครโทรทัศน์ (Television Drama Remake) หรือที่เรียกว่าละครรีเมก (จากนี้ผู้วิจัยจะใช้คำว่าละครรีเมกตลอดงานวิจัย) ถือเป็นปรากฏการณ์การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) ทั่วไป เพราะละครโทรทัศน์ทำหน้าที่สะท้อนสังคม เมื่อสังคมยังคงเป็นเช่นนั้น ละครโทรทัศน์จึงยังคงมีเนื้อหาแบบนั้นเช่นเดียวกัน แต่ในอีกทางหนึ่งหมายความว่า ละครโทรทัศน์เหล่านี้กำลังผลิตซ้ำชุดความคิดเดิมเมื่อในอดีตแก่สังคมเรื่อยมา ไม่ว่าจะเป็น ระบบชนชั้นศักดินา การใช้ความรุนแรง ความรักความแค้น ไสยศาสตร์ ความสัมพันธ์ระหว่างเพศ ตลอดจนภาพของความเป็นผู้หญิง (ปรวัน แพทยานนท์, 2556) ทั้ง ๆ ที่สังคมในเวลานั้น ๆ อาจได้รับการเปลี่ยนแปลงไปแล้ว แต่ละครโทรทัศน์ยังคงผลิตซ้ำภาพเดิมออกมาอย่างไม่รู้จบ ปรากฏการณ์เช่นนี้อาจกล่าวได้ว่า ละครโทรทัศน์ไม่ได้กำลังอธิบายสภาพของสังคม แต่ละครโทรทัศน์กำลังทำหน้าที่ “ประกอบสร้างความจริง” ให้แก่สังคมผ่านรูปแบบความบันเทิงที่ผู้ชมกลืนมันลงไปอย่างไม่รู้ตัว

ละครโทรทัศน์หลายต่อหลายเรื่องได้รับการรีเมกอยู่เสมอ เฉลี่ยทุก ๆ 10 ปี ดังที่ แข มังกรวงษ์ (2560) ได้ศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ไทยที่ผลิตซ้ำโครงเรื่องเดิม พบว่า ละครโทรทัศน์ในประเทศไทยที่มีการผลิตซ้ำมากที่สุดจำนวน 7 ครั้ง ได้แก่ แม่นาคพระโขนง และผู้กองยอดรัก รองลงมาได้รับการผลิตซ้ำจำนวน 6 ครั้ง ได้แก่ บ้านทรายทอง ผู้ใหญ่ลีกับนางมา และคู่กรรม เหล่านี้ได้ส่งเสริมการตอกย้ำความ “น้ำเน่า” ในละครโทรทัศน์ไทยที่สื่อมวลชนแขนงอื่นให้คำจำกัดความขึ้น เสมือนกับวงการละครโทรทัศน์ไทยพายเรืออยู่ในหนองที่หาทางไปต่อไม่เจอ

อีกหนึ่งแนวละครโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมในการรีเมกอย่างสม่ำเสมอ คือละครแนวเมียหลวงเมียน้อย ซึ่งกลุ่มผู้ชมของละครโทรทัศน์แนวนี้หนีไม่พ้นกลุ่มผู้ชมเพศหญิง นั่นหมายความว่าผู้หญิงในสังคมไทยกำลังกลืนชุดความคิดเรื่องผู้หญิงที่สื่อมวลชนทำหน้าที่ประกอบสร้างขึ้น แม้ในปัจจุบันผู้ผลิตได้ลดฉากที่มีความรุนแรงลง ตามมาตรการของคณะกรรมการกิจการกระจายเสียง กิจการโทรทัศน์ และกิจกรรมโทรคมนาคมแห่งชาติ (กสทช.) แต่ความหมายโดยรวมของละครเหล่านั้นก็ยังคงถูกผลิตซ้ำออกมาให้แก่ผู้ชมเช่นเดิม ปรวัน แพทยานนท์ (2556) ได้กล่าวถึงภาพของความเป็นหญิงในละครโทรทัศน์ไว้ว่า เกิดมาเป็นหญิงต้องมีความอดทน 3 ประการ ได้แก่ อดทนต่อพฤติกรรมพระเอก อดทนต่อพฤติกรรมของแม่พระเอก และอดทนต่อการพิพากษาของสังคม สิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นความหมายที่ซ่อนอยู่ในละครโทรทัศน์ นั่นหมายความว่าเมื่อนำละครโทรทัศน์เรื่องเดิมกลับมาผลิตซ้ำในสมัยปัจจุบัน ความหมายที่ซ่อนอยู่เหล่านั้นก็ยังคงปรากฏแก่สายตาของผู้ชมต่อไป และยังอาจเพิ่มเติมความหมายใหม่ให้แก่ผู้ชมอีกด้วย

ในพุทธศักราช 2560 ละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับความนิยมสูงสุด ได้แก่ เพลิงพระนาง (ช่อง 7HD) และเพลิงบุญ (ช่อง 33HD) ที่ได้รับเรตติ้ง (Rating) ตอนจบสูงสุด 9.0 และ 8.9 ตามลำดับ เมื่อพิจารณาดูแล้วจะพบว่าละครทั้ง 2 เรื่องเป็นละครที่มีการผลิตครั้งแรกและครั้งที่สองใกล้เคียงกัน กล่าวคือ เพลิงพระนาง ออกอากาศครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2539 ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 และได้รับการรีเมกและออกอากาศครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2560 ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7HD ส่วน เพลิงบุญ ออกอากาศครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2539 และได้รับการรีเมกและออกอากาศครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2560 ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 33HD นอกจากนี้ ทั้ง 2 เรื่องยังมีแนวเรื่องที่คล้ายคลึงกัน แม้ว่าเพลิงพระนางจะเป็นละครแนวอิงประวัติศาสตร์ (Historical Drama) แย่งชิงบัลลังก์ แต่ก็ให้น้ำหนักกับเรื่องของเมียหลวงเมียน้อย (*เจ้านางอนัญทิพย์* กับ *เจ้านางเสกขรเทวี*) เท่า ๆ กับเรื่องอำนาจ ไม่ต่างจากเพลิงบุญที่ให้ความสำคัญกับเรื่องของเมียหลวงเมียน้อยอย่างชัดเจน (*ใจเริง* กับ *พิมาลา*) หมายความว่าชุดความคิด อาทิ ความสัมพันธ์ระหว่างเพศ และภาพของความเป็นหญิง ได้ถูกประกอบสร้างขึ้นอีกครั้งผ่านละครโทรทัศน์เรื่องเดิมเพื่อตอกย้ำชุดความคิดเหล่านี้ให้ยังคงอยู่ต่อไปในสังคมไทย และผู้ชมเองก็ยังยินดีที่จะรับชุดความคิดเหล่านั้น เห็นได้จากความนิยมจากตัวเลขเรตติ้ง 9.0 และ 8.9 ที่ชนะละครโทรทัศน์เรื่องอื่น ๆ ก้าวขึ้นสู่ละครเรตติ้ง (ตอนจบ) สูงสุดของปี พ.ศ. 2560

ปัจจุบันสื่อโทรทัศน์ของประเทศไทยได้ก้าวเข้าสู่ยุคของสื่อโทรทัศน์ดิจิทัล สิ่งหนึ่งที่ส่งผลอย่างชัดเจนเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของละครโทรทัศน์ไทย คือจำนวนผู้ชมละครโทรทัศน์ผ่านช่องทางสื่อโทรทัศน์ลดน้อยถอยลง ดังแสดงให้เห็นจากการสำรวจความนิยม หรือที่เรียกว่าเรตติ้ง (Rating) ของละครโทรทัศน์ที่ลดลงเรื่อย ๆ ในช่วงระยะ 5 ปีหลังที่ผ่านมานี้ (2555 - 2559) จากการวัดเรตติ้งของบริษัท AGB Nielsen Media Research (Thailand) โดยในปี 2555 ละครขุนเดช (ช่อง 7) สร้างสถิติเรตติ้งสูงสุดที่ 20.4 ในปี 2556 ละครหยกเลือดมังกร (ช่อง 7) สร้างสถิติเรตติ้งสูงสุดของปีที่ 21.7 ต่อมาในปี 2557 ละครสุสานคนเป็น (ช่อง 7) สร้างสถิติเรตติ้งสูงสุดของปีที่ 17.1 ถัดมาในปี 2558 ละครนางชฎา (ช่อง 7) สร้างสถิติเรตติ้งสูงสุดของปีที่ 14.4 และในปี 2559 ละครนาคี (ช่อง 3) สร้างสถิติเรตติ้งสูงสุดของปีที่ 17.3 จะเห็นได้ว่าเรตติ้งละครโทรทัศน์ในช่วง 3 ปีหลังมานี้ไม่มีละครเรื่องใดที่สามารถไต่ระดับเพดานเรตติ้งไปถึง 20 ได้ดังเช่นอดีต เนื่องจากการเข้าสู่ยุคโทรทัศน์ดิจิทัลส่งผลให้มีสถานีโทรทัศน์ใหม่เกิดขึ้นมากมาย จากแต่เดิมที่แข่งขันกันอยู่เพียง 3 สถานีหลัก (ช่อง 3 ช่อง 5 และช่อง 7) และการก้าวเข้าสู่ยุคโทรทัศน์ดิจิทัลนั้น ยังหมายความว่าโลกของอินเทอร์เน็ตก็ได้รับการพัฒนาเช่นกัน ส่งผลให้จากในอดีตที่ผู้ชมต้องคอยมาจับจ้องรอชมละครผ่านช่องทางสื่อ

โทรทัศน์เพียงอย่างเดียวนั้น กลุ่มผู้ชมเหล่านี้ได้ย้ายหนีช่องทางการรับชมไปรับชมผ่านโทรศัพท์มือถือแทน ทั้งชมแบบขณะที่ออกอากาศและชมย้อนหลัง แต่ถึงเช่นนั้นก็มิได้หมายความว่าจะถึงคราวกัลปาวสานของละครโทรทัศน์ไทย เพราะละครโทรทัศน์ในสังคมไทยได้รับความนิยมจากคนดูมาอย่างต่อเนื่อง แม้ว่าจะมีกระแสความนิยมขึ้นสูงบ้างต่ำบ้าง ขาด ๆ หาย ๆ ไปบ้างในช่วงระยะเวลา แต่ความมั่นคงของละครโทรทัศน์ก็ยังคงมีอยู่ในระดับสูงอย่างที่สามารถมั่นใจได้เลยว่า จะไม่มีทางหลุดหายไปอย่างถาวร เพียงแต่ปัจจุบันละครโทรทัศน์มีช่องทางในการเข้าถึงที่เพิ่มมากขึ้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2536)

การก้าวเข้าสู่ยุคโทรทัศน์ดิจิทัล นับเป็นสัญญาณหนึ่งที่บ่งบอกว่าสื่อมวลชนในประเทศไทยได้รับการพัฒนา ละครโทรทัศน์ในยุคดิจิทัลมีปริมาณเพิ่มขึ้นหลายเท่าตัวจากอดีต เนื่องจากสถานีโทรทัศน์ที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคดิจิทัล อาทิ ช่อง One ช่อง 8 ช่อง PPTV ช่อง GMM เป็นต้น ได้ต่างพากันผลิตละครโทรทัศน์เพื่อแย่งชิงกลุ่มผู้ชมจากแต่เดิมที่กระจุกตัวอยู่แค่เพียงช่อง 3 ช่อง 5 และช่อง 7 ให้กระจายมาสู่สถานีของตน แต่ทว่า ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ไม่ว่าจะรายเก่าหรือรายใหม่ได้พยายามแย่งชิงบทประพันธ์ที่เคยถูกสร้างเป็นละครโทรทัศน์ในอดีตและได้รับความนิยมหรือผลตอบรับที่ดีจากผู้ชมมาเป็นของตน เพื่อรีเมกละครเหล่านั้นขึ้นอีกครั้งหนึ่ง แม้จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ (Form) ให้มีความทันสมัยตอบรับกับสังคมยุคดิจิทัลมากขึ้น แต่ทว่า เนื้อหา (Content) นั้นกลับมิได้เปลี่ยนแปลงไปเลย สอดคล้องกับที่ Harvey กล่าวว่า “ภาพลักษณ์สำคัญกว่าการเล่าเรื่อง” (กาญจนา แก้วเทพ, 2549) หมายความว่าแม้สังคมไทยจะก้าวข้ามจากอดีตมากี่สิบปี มีเพียงแต่เทคโนโลยีการถ่ายทำของละครโทรทัศน์เท่านั้นที่ได้รับการเปลี่ยนแปลง แต่ความหมายโดยรวมของละครโทรทัศน์เหล่านั้นยังคงไร้ซึ่งการเปลี่ยนแปลง

การแบ่งแยกเพศปรากฏให้เห็นอยู่ทุกสถาบันของสังคม ไม่เว้นแต่สถาบันสื่อมวลชนที่ในอดีตมีคำกล่าวที่ว่า “ภาพยนตร์เป็นรูปแบบความบันเทิงของผู้ชาย ละครโทรทัศน์เป็นรูปแบบความบันเทิงของผู้หญิง” สืบเนื่องจากละครโทรทัศน์มีวิวัฒนาการมาจากละครวิทยุ ซึ่งกลุ่มผู้ฟังในสมัยนั้นล้วนแล้วแต่เป็นกลุ่มแม่บ้านเป็นส่วนใหญ่ ละครโทรทัศน์ที่ก้าวตามหลังละครวิทยุมานั้น จึงได้นำพาแฟนละครวิทยุซึ่งเป็นกลุ่มแม่บ้านติดตามมาด้วย ละครโทรทัศน์ในอดีตจึงนิยมเนื้อหาที่สอดรับกับกลุ่มผู้ชม ดังนั้นเนื้อหาละครโทรทัศน์ในสมัยนั้นจึงเน้นเรื่องราวชีวิตประจำวันของผู้หญิงเป็นส่วนใหญ่ แต่ทว่าในปัจจุบันนี้ขอบเขตของผู้ชมละครโทรทัศน์มิได้เป็นเพียงกลุ่มแม่บ้านอีกต่อไปแล้ว แต่ได้ขยายขอบเขตไปยังทุกกลุ่มอาชีพ ทุกเพศ และทุกวัย การขยายขอบเขตกลุ่มผู้ชมที่ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแต่กลุ่มแม่บ้านหรือกลุ่มผู้หญิงดังเช่นในอดีตนี้เอง จึงส่งผลให้เนื้อหาละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมีความหลากหลายอันสอดรับกับกลุ่มผู้ชมทุกกลุ่มอาชีพ ทุกเพศ และทุกวัย ทั้งละครบู๊ล้างผลาญ ที่สร้างขึ้นมารองรับกลุ่มผู้ชมเพศชาย ละครแฟนตาซีเวทย์มนต์ ที่สร้างขึ้นมารองรับกลุ่มผู้ชมเด็ก หรือละคร

เมียหลวงเมียน้อย ที่สร้างขึ้นมาเพื่อรองรับกลุ่มผู้ชมเพศหญิง เป็นต้น ดังนั้น สถานภาพของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันนี้จึงเป็นรูปแบบความบันเทิงที่เปิดกว้างสำหรับคนส่วนใหญ่ (กาญจนา แก้วเทพ, 2536) กล่าวคือ มีแนวละครที่หลากหลายเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมทุกกลุ่มอาชีพ ทุกเพศและทุกวัย

สังคมมองเห็นว่าผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ และมีข้อจำกัดด้านสรีระและชีววิทยา (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544) เช่นเดียวกับที่ อริสโตเติล (Aristotle) นักปรัชญากรีกโบราณ ได้เคยกล่าวไว้ว่า “โดยธรรมชาติ ผู้ชายเหนือกว่าและเป็นผู้ปกครอง ส่วนผู้หญิงคือผู้ชายที่เสื่อมสมรรถภาพ” ความเชื่อเช่นนี้จึงส่งผลให้ผู้หญิงตกอยู่ภายใต้ความเป็นรองผู้ชายเสมอมา และถูกใช้เป็นบรรทัดฐานของสังคม จากการศึกษาของ พนิดา หันสวาสดิ์ (2544) เรื่อง ผู้หญิงในภาพยนตร์: กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย พบว่า ผู้หญิงแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบหลัก คือ “ความเป็นหญิงที่สังคมคาดหวัง” ได้แก่ ผู้หญิงที่มีลักษณะอ่อนโยน เรียบร้อย ใจดี มีเมตตา กตัญญู ซื่อสัตย์ อ่อนแอ ขี้บ่น เอาแต่ใจตัวเอง ฯลฯ และ “ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ” คือผู้หญิงที่ประพฤติตนในแบบกุลสตรี อยู่ในกรอบบรรทัดฐานของสังคมและศีลธรรม โดยเฉพาะความประพฤติทางเพศ เคารพและเชื่อฟังพ่อแม่ เชื่อฟังและให้เกียรติสามี ดูแลรับผิดชอบงานบ้าน และอบรมเลี้ยงดูลูก จะเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่สังคมคาดหวังให้ผู้หญิงเป็น เมื่อใดที่ผู้หญิงประพฤติตนออกจากลู่ทางเหล่านี้นั่นหมายความว่าสังคมอาจตัดสินผู้หญิงคนนั้นเป็นผู้หญิงไม่ดี

สถาบันสื่อมวลชนทำหน้าที่ประกอบสร้างและตอกย้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงผ่านเนื้อเรื่องและตัวละครในละครโทรทัศน์ เพื่อสร้างกฎเกณฑ์ทางสังคมระหว่างเพศให้ดำรงตามสิ่งที่เคยปฏิบัติกันมา ในระยะหลังเราจึงเห็นงานศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงเพิ่มมากขึ้น จากกระแสการลุกขึ้นมาต่อต้านของผู้หญิงที่เรียกตนเองว่า “ขบวนการสตรีนิยม” (Feminism) ที่พยายามเรียกร้องสิทธิเสรีภาพของผู้หญิงให้มีความเท่าเทียมกันกับผู้ชาย โดยมิใช่เพียงสิทธิแต่ในนาม หากแต่เป็นสิทธิในทางปฏิบัติอย่างแท้จริง นั่นหมายความว่าทิศทางของผู้หญิงในสังคมกำลังได้รับการพัฒนาและเปลี่ยนแปลง แต่จะได้รับการเปลี่ยนแปลงมากน้อยเพียงใด สถาบันหนึ่งที่สามารถเป็นเครื่องมือในการสะท้อนให้เรารับรู้ได้ นั่นคือสถาบันสื่อมวลชน

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำการศึกษาเกี่ยวกับ “การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2560” ถึงแง่มุมต่าง ๆ ของตัวละครหลักที่เป็นผู้หญิง ทั้งในด้านของตัวบท และสังคม โดยผู้วิจัยจำเป็นต้องอาศัยแนวคิดและทฤษฎีอันเป็นเครื่องมือที่จะนำมาวิเคราะห์ให้เห็นภาพได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดละครโทรทัศน์ไทย แนวคิดการวิเคราะห์ตัวละคร ที่จะนำมาวิเคราะห์คุณลักษณะของตัว

ละครหญิงที่ปรากฏ ตลอดจนแนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม แนวคิดการผลิตซ้ำ แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ และแนวคิดภาพอุดมคติหญิงไทย ที่จะช่วยในการค้นหาการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงผ่านละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ

1.2 ปัญหานำวิจัย

1.2.1 คุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 เป็นอย่างไร และมีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

1.2.2 การประกอบสร้างภาพผู้หญิงที่ได้จากการนำเสนอภาพตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 สร้างชุดความคิดที่ปรากฏต่อสังคมไทยเกี่ยวกับผู้หญิงเรื่องใด และเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3.1 เพื่อศึกษาคุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560

1.3.2 เพื่อศึกษาการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยที่ถ่ายทอดผ่านละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4 ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 ได้แก่ น้ำเซาะทราย เพลิงพระนาง เพลิงบุญ มายา และเมียหลวง โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกเรื่องดังกล่าวดังต่อไปนี้

1.4.1 ละครโทรทัศน์ไทยที่ออกอากาศภายใต้สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 (33 HD) และสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 (7 HD) และออกอากาศในช่วงเวลา Prime time (หลังข่าวภาคค่ำเวลา 20.00 – 22.45 น.) ระหว่างเดือน มกราคม 2560 – ธันวาคม 2560

1.4.2 ละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับการผลิตมาแล้วอย่างน้อย 2 ครั้ง ในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2560

1.4.3 ละครโทรทัศน์ไทยที่มีตัวละครหลัก (Main Character) เป็นผู้หญิง 2 ตัวละครและมีความสำคัญต่อเรื่อง และมีเรตติ้งเฉลี่ยสูงสุด 5 อันดับแรกในปี พ.ศ. 2560

1.5 นิยามศัพท์

1.5.1 **ละครโทรทัศน์ไทย** หมายถึง ละครเรื่องยาวที่ออกอากาศต่อเนื่องเป็นประจำทุกสัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 - 3 วัน ในช่วงเวลาหลังข่าวภาคค่ำ 20.00 – 22.45 น. ระยะเวลาออกอากาศประมาณ 60 – 90 นาที (ไม่นับรวมโฆษณา) ใช้ผู้แสดงชุดเดียวกันตลอดทั้งเรื่อง

1.5.2 **ละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยม** หมายถึง ละครเรื่องที่ได้รับความนิยมทั้งกระแสและเรตติ้ง (Rating) ที่ดีจากผู้ชมในปี พ.ศ. 2560

1.5.3 **ละครผลิตซ้ำ** หมายถึง ละครที่เคยได้รับการสร้างและออกอากาศมาแล้วอย่างน้อย 1 ครั้ง และได้รับการสร้างใหม่ในเวลาต่อมา หรือที่นิยมเรียกกันว่าละครรีเมก

1.5.4 **คุณลักษณะ** หมายถึง ภาพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยที่ถูกนำเสนอผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องและการสร้างตัวละคร อันจะแสดงให้เห็นถึงภาพภายนอกและภายในของตัวละคร

1.5.5 **พัฒนาการ** หมายถึง บทบาทของตัวละครหญิงที่ถูกนำเสนอผ่านละครรีเมกตามแต่ละยุคสมัย อาจแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงหรือไม่เปลี่ยนแปลงของตัวละครเหล่านั้นก็ได้

1.5.6 **ภาพตัวละครหญิง** หมายถึง คุณลักษณะภายในและภายนอกของตัวละครนำหญิงในละครโทรทัศน์ ทั้งการปฏิบัติต่อตนเองและต่อผู้อื่น

1.5.7 **การประกอบสร้างความหมาย** หมายถึง ละครโทรทัศน์ทำหน้าที่ถ่ายทอดภาพผู้หญิงผ่านกลวิธีการสร้างตัวละคร เพื่อให้ภาพผู้หญิงเหล่านั้นเกิดเป็นความหมาย และกลายเป็น “ความจริง” แก่สังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5.8 **ชุดความคิด** หมายถึง รูปแบบของความรู้สึกนึกคิดที่ได้รับการปลูกฝังและยอมรับโดยทั่วกันในสังคม ซึ่งอาจส่งผลให้เกิดเป็นวาทกรรม อุดมการณ์ มายาคติ ฯลฯ แก่สังคม

1.5.9 **ตัวละครหลัก** หมายถึง บทบาทของผู้หญิงที่เป็นตัวนำเรื่องในละครโทรทัศน์ไทย หากขาดตัวละครใดตัวละครหนึ่งไปจะส่งผลกระทบต่อโครงเรื่อง เช่น เมียหลวง เมียน้อย เป็นต้น

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ได้เห็นคุณลักษณะและพัฒนาการภาพตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำช่วง พ.ศ. 2530 - 2560

1.6.2 เข้าใจและตระหนักถึงการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยที่ถ่ายทอดผ่านละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ.2530 - 2560” นี้ ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดทฤษฎีหลักเพื่อใช้เป็นกรอบแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดละครโทรทัศน์ไทย
2.2 แนวคิดการเล่าเรื่อง และการวิเคราะห์ตัวละคร
2.3 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม
2.4 แนวคิดการผลิตซ้ำ
2.5 แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์
2.6 แนวคิดภาพอุดมคติหญิงไทย
2.7 ข้อมูลทั่วไปที่สำคัญของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง
2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดละครโทรทัศน์ไทย

ละครโทรทัศน์ คือความบันเทิงแบบบันเทิงคดี (Fiction) ที่เสนอผ่านหน้าจอโทรทัศน์ โดยการนำเสนอเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นตามจินตนาการของผู้ประพันธ์และผู้เขียนบท ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องจริงเสมอไป (ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์, 2548) แต่อาจนำเรื่องราวจากเหตุการณ์จริงที่ผู้เขียนได้มีประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อม มาดัดแปลงเป็นบทละครก็ได้ กล่าวคือละครโทรทัศน์ได้สร้างประสบการณ์ให้แก่ผู้ชมได้รับรู้เรื่องราวและเกิดอารมณ์ร่วม โดยที่ผู้ชมเองอาจไม่ต้องเคยมีประสบการณ์เช่นนั้นมาก่อน

ละครโทรทัศน์ไทย ถือเป็นความบันเทิงที่รวมศิลปะจากหลากหลายแขนงเข้าด้วยกัน อาทิ วรรณคดี โขน ละครพูด ละครร้อง ละครรำ ลิเก ลำตัด ตลอดจนภาพยนตร์ โดยมีเรื่องราว (Story) และการแสดง (Performing) เป็นจุดร่วมเดียวกัน ละครโทรทัศน์ไทย เรื่องแรกได้ถือกำเนิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2499 “สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน” เป็นละครสั้น 30 นาที ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4

บางขุนพรหม ก่อนที่ละครโทรทัศน์จะได้รับการพัฒนาจนเกิดความแพร่หลาย และเป็นที่นิยมอย่างมากในปัจจุบัน

ประเภทของละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับความนิยมอย่างมาก คือรูปแบบของ Soap Operas ที่มีลักษณะเป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ นิยมออกอากาศในช่วงเวลาหลัง 20.00 น. ซึ่งถือเป็นช่วงเวลา Prime time ที่ผู้ชมจะรับชมละครโทรทัศน์มากที่สุด โดย ปนัดดา ธนสถิตย์ (2531) ได้แบ่งประเภทของละครโทรทัศน์ไทยไว้ 6 ประเภท ดังนี้

2.1.1 ประเภทละครโทรทัศน์ไทย

2.1.1.1 ละครพิเศษ (Dramatic Specials) คือ ละครโทรทัศน์สั้นที่มีเรื่องราวจบภายในตอนเดียว นิยมออกอากาศในโอกาสสำคัญต่าง ๆ อาทิ ถวายความอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิอดุลยเดช เป็นต้น โดยมักใช้เวลาออกอากาศประมาณ 60-120 นาที เช่น ใต้ร่มพระบารมี (2559) เป็นต้น

2.1.1.2 ละครสั้น (TV Series) คือ ละครโทรทัศน์สั้นที่ออกอากาศเป็นประจำทุกสัปดาห์ ดำเนินเรื่องราวจบในตอน ภายในระยะเวลา 30-60 นาที โดยมีเนื้อหาหลักเป็นแนวเดียวกันตลอดทั้งเรื่อง และใช้ผู้แสดงชุดเดียวกัน

2.1.1.3 ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (Soap Operas) คือ ละครโทรทัศน์ที่มีความยาวตั้งแต่ 8 ตอนขึ้นไป ดำเนินเรื่องราวติดต่อกันไป ออกอากาศในเวลาเดียวกันเป็นประจำทุกสัปดาห์ หรือ 2-3 วันต่อสัปดาห์ หรือมากกว่านั้นก็เป็นได้ ซึ่งผู้ชมสามารถเห็นพัฒนาการของตัวละครได้อย่างชัดเจน โดยใช้นักแสดงชุดเดียวกันตลอดทั้งเรื่อง เช่น นาคี (2559) เพลิงพระนาง (2560) รากนครา (2560) เป็นต้น

2.1.1.4 ละครสั้นเรื่องยาว (Mini Series) คือ ละครโทรทัศน์ที่ต้องใช้ระยะเวลาในการออกอากาศเป็นเวลานาน ตั้งแต่ 3 ชั่วโมงไปจนถึง 6 ชั่วโมง จึงจำเป็นต้องแบ่งเวลาในการออกอากาศ เช่น ละครยาว 4 ชั่วโมง แบ่งออกอากาศวันละ 30 นาที ดังนั้นต้องใช้เวลา 8 วันในการออกอากาศ ซึ่งอาจจะออกอากาศต่อเนื่อง 8 วันจบ หรือสัปดาห์ต่อ ๆ ไปจนจบเรื่องก็ได้

2.1.1.5 ละครจบในตอน (Anthology Series) คือ ละครโทรทัศน์ที่ไม่ใช้ผู้แสดงชุดเดียวกันในแต่ละตอน และเนื้อหาในแต่ละตอนจะไม่มีความเกี่ยวข้องกันเลย แต่มีเนื้อหาหลักเป็นไปในแนวเดียวกัน อาทิ กฎแห่งกรรม เป็นต้น โดยมักใช้เวลาในการออกอากาศประมาณ 30-60 นาที เช่น ปากกาทอง (2535-2540) ฟ้ามีตา (2550-ปัจจุบัน) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.1.6 ละครตลก หรือเสียดสีสังคม (Situation Comedy) คือ ละครโทรทัศน์จบในตอนที่ออกอากาศทุกวันในเวลาเดียวกันหรือในวันเวลาเดียวกันของทุกสัปดาห์ อาจมีความยาวตอนละตั้งแต่ 30-60 นาที นิยมถ่ายทำกันภายในห้องส่ง (Studio) มีฉากเพียงไม่กี่ฉาก ถ่ายซ้ำ ๆ กันไป โดยใช้ทีมนักแสดงหลักชุดเดียวกันแสดงตลอดทั้งเรื่อง เช่น เป็นต่อ (2547-2555) เทวดาสาธุ (2549-2554) เป็นต้น

2.1.2 แนวเรื่องของละครโทรทัศน์ (Genre)

องอาจ สิงห์ลำพอง (2557) ได้สรุปแนวเรื่องของละครโทรทัศน์ไทยไว้ ดังนี้

2.1.2.1 ละครแนวอิงเรื่องจริง หรือประวัติศาสตร์ (Historical drama) หมายถึง ละครที่สร้างขึ้นจากเรื่องจริงของเหตุการณ์หรือบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ เช่น ตากสินมหาราช (2550) เป็นต้น หรืออาจเป็นการสร้างเรื่องขึ้นมาใหม่ แต่อิงเหตุการณ์หรือบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ เช่น ทวิภพ (2554) มีการกล่าวถึงเหตุการณ์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น ซึ่งเหตุการณ์หรือบุคคลเหล่านั้นต้องได้รับการบันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ของไทย โดยละครประเภทนี้มีต้นทุนในการผลิตที่สูง เพราะมีรายละเอียด รวมถึงข้อควรระวังมาก จึงทำให้ละครประเภทนี้ต้องใช้เวลาในการผลิตนานกว่าละครประเภทอื่น

2.1.2.2 ละครแนวชีวิต (Melodrama) หมายถึง ละครที่มักเป็นเรื่องราวเกี่ยวข้องกับชีวิตรัก ตลอดจนปัญหาครอบครัว โดยละครแนวนี้เป็นแนวละครที่ได้รับความนิยมสูงสุดในหมู่ผู้ชม ผู้ผลิตจึงผลิตละครแนวนี้ออกมาเป็นจำนวนมากในแต่ละปี เช่น น้ำเซาะทราย (2560) เพลิงบุญ (2560) เป็นต้น

2.1.2.3 ละครแนวตลก (Comedy) หรืออาจเรียกว่า “ละครเบาสมอง” หมายถึง ละครที่มีปมไม่ซับซ้อน เน้นการสอดแทรกมุขตลก หรือเรื่องราวชวนยิ้มตลอดทั้งเรื่อง อาจมีเนื้อหาหนักในช่วงท้าย ละครประเภทนี้มักเป็นเรื่องราวภายในครอบครัว คนงานกับนายจ้าง โดยมักใช้สถานการณ์ในชีวิตประจำวันมาผูกเป็นเรื่อง เช่น คุณนายสามสลึง (2553) ปัญญาชนก้นครัว (2555)

2.1.2.4 ละครแนวอาชญากรรมสืบสวนสอบสวน (Detective drama) หมายถึง ละครที่มีเนื้อหาที่ค่อนข้างหนัก มักมีการเสนอภาพที่รุนแรงอันเกี่ยวข้องกับคดีอาชญากรรมและฆาตกรรม พลเมืองดีกับผู้ร้าย ตลอดจนสายลับของรัฐบาล เช่น เหนือเมฆ 2 มือปราบจอมขมังเวทย์ (2555) มือปราบเจ้าหัวใจ (2560)

2.1.2.5 ละครแนวลึกลับ (Horror / Thriller drama) หมายถึง ละครที่เกี่ยวข้องกับสิ่งเหนือธรรมชาติ ไสยศาสตร์ ตลอดจนวิทยาศาสตร์ นิยมผูกเรื่องให้เป็นปมปริศนาและสร้างความตื่นระทึกให้แก่ผู้ชม มักมีเรื่องของอาชญากรรมสืบสวนสอบสวนเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ซึ่งละครประเภทนี้ต้องใช้วิจารณญาณในการรับชมมากกว่าละครประเภทอื่น เช่น วายุภัคมนตรา (2553) นางชฎา (2558) เป็นต้น

2.1.2.6 ละครแนวผจญภัย (Adventure drama) หมายถึง ละครที่นำพาตัวละครเข้าสู่การเดินทางเพื่อแสวงหาทรัพย์สมบัติหรืออะไรบางอย่าง แต่ระหว่างทางต้องประสบพบเจอกับผู้ร้ายหรืออุปสรรค ละครประเภทนี้มักปะปนไปด้วยเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ อาทิ ภูติ ผี ปีศาจ เช่น อังกอร์ (2543) ทอง9 (2551) เป็นต้น

2.1.2.7 ละครแนวเพ้อฝันมหัศจรรย์ (Fantasy drama) หมายถึง ละครที่เกี่ยวกับจินตนาการ ตำนานอภินิหารต่าง ๆ หรือเรื่องราวของยอดมนุษย์ผู้พิทักษ์คนดีปราบปรามคนชั่ว มักเกี่ยวข้องกับสิ่งเหนือธรรมชาติ และวิทยาศาสตร์ โดยละครประเภทนี้ได้รับความนิยมอย่างมากจากกลุ่มเด็ก อาทิ หวานใจยัยต่างดาว (2552) ธิดาพญายม (2556) เตียงนางไม้ (2560)

2.1.2.8 ละครแนวนิทานพื้นบ้านวรรณคดี (Folk drama) หมายถึง ละครที่นำโครงเรื่อง (plot) มาจากตำนาน นิทาน วรรณคดีของไทย เนื้อเรื่องมักเกี่ยวข้องกับเจ้าชาย เจ้าหญิง เทพเจ้า ยักษ์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ และมุ่งสอนให้เห็นถึงความดีความชั่ว โดยละครประเภทนี้ได้รับการขนานนามอีกชื่อหนึ่งว่า “ละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ” เช่น ปลาบู่ทอง (2552) เทพสามฤดู (2560) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปัจจุบัน ละครโทรทัศน์ไทยหนึ่งเรื่องไม่จำเป็นที่จะต้องมีเพียงหนึ่งแนวเรื่องเท่านั้น แต่อาจจะประสมกันสอง สาม สี่ หรือมากกว่านั้นก็เป็นได้ ดังที่เรามักจะได้ยินละครประเภท อาทิ Comedy horror อันเป็นส่วนผสมระหว่างละครแนวตลก (Comedy drama) กับละครแนวระทึกขวัญ (Horror drama) เช่น ล่าผีปอบ (2552) เป็นต้น

แนวคิดละครโทรทัศน์ไทย ช่วยให้ผู้วิจัยเห็นภาพรวมของละครโทรทัศน์ ทั้งประเภทของละครโทรทัศน์ และแนวเรื่องของโทรทัศน์ อันเป็นพื้นฐานในการสร้างความเข้าใจกับละครโทรทัศน์ทั้ง 5 เรื่องที่ผู้วิจัยเลือกมาทำการวิจัย

การเข้าใจภาพรวมของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างนั้น ถือเป็นการเข้าใจในลักษณะพื้นผิวของละครเรื่องหนึ่ง แต่หากที่จะทำความเข้าใจระดับเชิงลึก อาทิ ลักษณะตัวละคร การกระทำของตัว

ละคร การดำเนินเรื่อง ฯลฯ จำเป็นที่จะต้องวิเคราะห์เรื่องและตัวละคร จึงจะได้มาซึ่งภาพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์อย่างแท้จริง

2.2 แนวคิดการวิเคราะห์ตัวละคร

ตัวละครในละครโทรทัศน์ คือบุคคลมีบทบาททางการแสดงในละคร เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราว และพฤติกรรมของตัวละคร ดังที่ Field, 1994 (อ้างถึงใน รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, 2548) กล่าวว่า ตัวละครคือสิ่งที่เข้ามาเชื่อมโยงเหตุการณ์ และเหตุการณ์ก็คือสิ่งที่ทำให้ตัวละครชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งตัวละครที่ปรากฏในละครโทรทัศน์มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ยิ่งตัวละครมีความลึก ยิ่งมีความกลม ยิ่งมีมิติ ยิ่งต้องเปิดเผย (นิวัฒน์ ศรีสัมมาชีพ, 2551) นั่นหมายความว่า ยิ่งตัวละครมีเรื่องราวหรือความซับซ้อนมากเท่าไหร่ ผู้ชมจะยิ่งอยากรู้เรื่องราวหรือชะตาชีวิตของตัวละครตัวนั้นมากเท่านั้น เช่น ตัวละคร *“ใจเริง”* ในละครโทรทัศน์ “เพลิงบุญ” (2560) ผู้ชมต้องการอยากรู้ว่า*ใจเริง*จะมีจุดจบอย่างไร จะหยุดอยู่ที่ผู้ชายคนไหน และจะกระทำต่อเพื่อนรักของตนเองอย่างไร เป็นต้น

ตัวละครจึงหมายถึงการกระทำ (Action) และการกระทำก็คือตัวละคร โดยไม่จำเป็นต้องบอกกล่าวด้วยคำพูดเสมอไป (Field, 1984) แต่ผู้ชมจะสามารถเข้าใจลักษณะนิสัย พฤติกรรมของตัวละครผ่านเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น และคนดูจะเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละคร ซึ่งอาจรักตัวละครตัวนั้นหรือเกลียดตัวละครตัวนั้นก็ได้ ตัวละครจึงเป็นตัวสำคัญที่จะนำพาเรื่องราวทั้งหลายที่นักเขียนสร้างขึ้นมาแสดงให้ผู้ชมเห็นถึงบทบาทต่าง ๆ ที่สอดคล้องไปกับพล็อตเรื่อง เวลา และสถานที่ (ฟิลิปดา, 2549) โดย ศิวภรณ์ หอมสุวรรณ (2535) ได้สรุปรูปแบบการสร้างตัวละครไว้ ดังนี้

- **สร้างให้สมจริง (Realistic)** หมายถึง การสร้างตัวละครโดยอิงจากพื้นฐานความเป็นจริงตามธรรมชาติ มีลักษณะนิสัยและพฤติกรรมขึ้นลงปะปนกันไป
- **สร้างตามอุดมคติ (Idealistic)** หมายถึง การสร้างตัวละครโดยใช้อุดมการณ์ ความศรัทธา และค่านิยมความดี เป็นเกณฑ์ โดยตัวละครจะมีลักษณะของการเป็นบุคคลที่มีความดีงามเกินกว่าความเป็นจริง
- **สร้างแบบเหนือจริง (Surrealistic)** หมายถึง การสร้างตัวละครให้เหนือกว่าความเป็นจริง ส่วนมากจะเป็นลักษณะของการมีพลังวิเศษ เหนือธรรมชาติ

- **สร้างแบบฉบับ (Type)** หมายถึง การสร้างตัวละครในลักษณะที่มีนิสัยและพฤติกรรมคงที่ ไม่ว่าจะปรากฏในเวลาหรือสถานที่ใด

วิธีการที่เราจะสามารถเห็นมิติของตัวละคร ประกอบไปด้วย 2 คุณลักษณะด้วยกัน คือ

2.2.1 คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics)

คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics) คือลักษณะที่ผู้ชมมองเห็นได้โดยทั่วไป อาทิ อายุ อาชีพ รายได้ นิสัย เป็นต้น (นิวัฒน์ ศรีสัมมาชีพ, 2551) ซึ่งตัวละครแต่ละตัวจะมีลักษณะทางประชากรศาสตร์ที่แตกต่างกันไป การศึกษามิติของตัวละครในลักษณะนี้จะสามารถบ่งบอกถึงชีวิตภายนอกของตัวละคร นำไปสู่การมองเห็นการกระทำ บุคลิกภาพ และเหตุการณ์ในอดีตที่ส่งผลกระทบต่อตัวละครโดยตรง (อัศวิน ซาบารา, 2551)

ก) ชื่อ (Name)

การตั้งชื่อไม่เพียงแต่จะต้องตั้งให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครตัวนั้น แต่ยังต้องสอดคล้องกับแนวของเรื่อง เวลา และสถานที่ด้วย (ฟิลิปดา, 2549) เพราะชื่อตัวละครที่ดีควรบ่งบอกตัวตนของตัวละคร เพื่อให้อยู่ในความสนใจของผู้ชม หรืออาจกล่าวว่า ชื่อสามารถบ่งบอกความหมายแฝงของตัวละครนั่นเอง เช่น ตัวละคร *“ใจเริง”* ในละครโทรทัศน์ “เพลิงบุญ” ชื่อสามารถบ่งบอกลักษณะการดำเนินชีวิตได้อย่างชัดเจนว่าเป็นผู้หญิงที่ใจเบิกบาน รักความสนุกสนาน เธอจึงต้องหาสิ่งมาเติมเต็มใจของเธอ นั่นก็คือผู้ชายและเงิน เพราะสิ่งเหล่านี้ถือเป็นสิ่งที่ทำให้เธอสนุกสนานเบิกบานใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข) ลักษณะทางกายภาพ (Physical Characteristics)

คือลักษณะภายนอกของตัวละคร อาทิ เพศ รูปร่างหน้าตา ส่วนสูง น้ำหนัก สีผม แผลเป็น เป็นต้น อัศวิน ซาบารา (2551) กล่าวว่า สิ่งเหล่านี้สามารถเป็นตัวบอกเล่าเรื่องราวที่บางครั้งอาจซ่อนอยู่เบื้องหลังชีวิตตัวละครก็เป็นได้

ค) ลักษณะการดำเนินชีวิต (Lifestyle Characteristics)

คือสิ่งที่ทำให้ตัวละครมีการกระทำเกิดขึ้น ได้แก่ อาชีพ สถานภาพ และชีวิตส่วนตัวของตัวละคร (รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, 2548) ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเห็นถึงวิถีชีวิตของตัวละคร อันนำไปสู่การเข้าใจเรื่องราวของตัวละครเพิ่มมากขึ้น

- **อาชีพ** คือการสร้างให้ตัวละครมีอาชีพเพื่อการดำรงชีวิต โดยที่มาของรายได้เป็นการกำหนดสถานะทางสังคมให้แก่ตัวละคร และส่งผลต่อ

บุคลิกภาพของตัวละคร เช่น ตัวละครที่มีรายได้มากมักจะมีรสนิยมการแต่งตัว การรับประทานอาหาร หรือความชอบในสถานที่ที่มีความหรูหราโอ่อ่า ส่วนตัวละครที่มีรายได้น้อยอาจจะมีรสนิยมเหล่านั้นที่ตรงกันข้าม นอกจากนี้ อาชีพยังเป็นสิ่งที่สามารถระบุได้ถึงที่พักอาศัย ยานพาหนะที่เลือกใช้ ตลอดจนการดำเนินชีวิตอื่น ๆ อีกด้วย เช่น อาชีพหมอ มีรายได้สูง จึงมีที่พักที่ใหญ่โต รถสปอร์ตคันหรู เป็นต้น

- **สถานภาพ** คือการสร้างให้ตัวละครเป็นบุคคลที่มีสถานภาพ เช่น โสด สมรส อยู่คนเดียว แม่หม้าย หย่าขาด เป็นต้น สิ่งเหล่านี้จะทำให้ผู้ชมเข้าใจในเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังเผชิญอยู่
- **ชีวิตส่วนตัว** คือสิ่งที่ตัวละครกระทำในขณะที่อยู่คนเดียว เช่น ดูโทรทัศน์ ถักผ้าพันคอ ปลูกต้นไม้ ออกกำลังกาย ตลอดจนสัตว์เลี้ยงของตัวละคร เป็นต้น ซึ่งในแต่ละกิจกรรมจะแสดงให้เห็นถึงมิติของตัวละครได้มากขึ้น

ง) ลักษณะนิสัย (Personality Characteristics)

คือสิ่งที่แสดงถึงความประพฤติ ความรู้สึก และทัศนคติของตัวละคร ซึ่งจะแสดงถึงรายละเอียดความสัมพันธ์และความแตกต่างของตัวละคร

จ) ลักษณะทางสังคม (Social Characteristics)

คือการแสดงถึงลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ได้แก่ ความสัมพันธ์กับคนในครอบครัว เพื่อนบ้าน เพื่อนร่วมงาน เพื่อนฝูง ตลอดจนความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม การศึกษา และศาสนา โดยสิ่งเหล่านี้สามารถสะท้อนลักษณะของตัวละครให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.2 คุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics)

คุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics) คือลักษณะของสภาพจิตใจ ความเชื่อ ความศรัทธา ทัศนคติ ปรัชญาทางความคิด ศาสนา วัฒนธรรม ประเพณี บรรทัดฐานทางสังคม และวิถีประชา (นิวัฒน์ ศรีสัมมาชีพ, 2551) การศึกษาตัวละครในมิตินี้จะสามารถบ่งบอกถึงชีวิตภายในของตัวละคร ซึ่งสิ่งเหล่านี้สามารถแสดงผ่านภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลงของตัวละคร โดยจะค่อย ๆ ถูกเปิดเผยออกมาทีละนิด

ก) ภูมิหลัง (Background)

คือเรื่องราวความเป็นมาของตัวละคร อาจปรากฏผ่านบทพูดของตัวละครใดตัวละครหนึ่งในเรื่อง ความฝัน ความนึกคิดของตัวละครเอง หรือแม้แต่การเล่าเรื่องย้อนหลัง (flashback) ซึ่งเหตุการณ์ในอดีตเหล่านั้นล้วนแล้วแต่ส่งผลมายังพฤติกรรมของตัวละครในปัจจุบัน ดังที่ นิวัฒน์ ศรีสัมมาชีพ (2551) กล่าวถึงอดีตของตัวละครไว้ว่า อดีตของตัวละครไม่ว่าจะมีความเป็นมาอย่างไร ย่อมส่งผลให้เกิดปัจจุบันของตัวละคร นั่นหมายความว่าอดีตเป็นที่มาของปัจจุบัน และอาจทำให้ผู้ชมจินตนาการไปถึงอนาคตที่จะเกิดกับตัวละครได้อีกด้วย

ข) ความต้องการ (Needs)

คือสิ่งที่ตัวละครอยากเอาชนะ อยากได้ ต้องการให้ได้มา (รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม, 2548) กล่าวคือ ตัวละครมักมีความต้องการอันเป็นพื้นฐานที่มนุษย์ทุกคนพึงมี เมื่อมีความต้องการเกิดขึ้น ตัวละครเหล่านั้นจะออกเดินทางเพื่อค้นหาสิ่งที่สามารถตอบสนองความต้องการของพวกเขาได้ โดย มาสโลว์ (Maslow) ได้แบ่งลำดับขั้นความต้องการของมนุษย์ไว้ 5 ลำดับขั้น ดังนี้ (พรทิพย์ สัมปัตตะวนิช, 2546)

- **ความต้องการทางร่างกาย (Physiological Needs)** คือความต้องการขั้นพื้นฐานที่สุด (Basic level needs) หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นความต้องการเพื่อความอยู่รอดของมนุษย์ อาทิ ปัจจัย 4 (อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย ยารักษาโรค) อากาศ ตลอดจนความต้องการทางเพศ
- **ความต้องการความปลอดภัย (Safety Needs)** คือความต้องการความปลอดภัยทั้งทางกายและใจ (Psychological security) อาทิ การอยู่ในสถานที่ปลอดภัย ความคุ้นเคย ความต้องการการปกป้องคุ้มครอง ความมั่นคงในชีวิต การงาน การเงิน เป็นต้น
- **ความต้องการความรักและความเป็นเจ้าของ (The Needs for Love and Belonging)** คือการเข้าเป็นสมาชิกในกลุ่ม และการอยู่ร่วมกับผู้อื่นเพื่อไม่ให้รู้สึกโดดเดี่ยว อาทิ สมาคม ศาสนา ครอบครัว คู่ชีวิต เพื่อนสนิท เป็นต้น โดยความต้องการนี้จะเกิดขึ้นมากในวัยเด็ก
- **ความต้องการความภาคภูมิใจ (Esteem Needs)** คือความต้องการการยอมรับนับถือจากผู้อื่น รวมถึงความต้องการการประสบความสำเร็จ ชื่อเสียง สถานภาพในสังคม ความมั่นใจในตนเอง ตลอดจนความรู้สึกมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คุณค่าในตนเอง ซึ่งความต้องการลำดับขั้นนี้มีความเกี่ยวโยงกันภายในและภายนอกบุคคล เช่น การสอบได้ที่หนึ่งสร้างความรู้สึกมั่นใจและมีคุณค่าในตนเอง อันเป็นความรู้สึกภายในบุคคล เราจึงเป็นที่ยอมรับของเพื่อนร่วมห้อง อันเป็นความรู้สึกภายนอกบุคคล

- **ความต้องการความสมใจ (Self-actualization Needs)** คือความต้องการขั้นสูงสุดของมนุษย์ (Upper level needs) เป็นความต้องการความสมบูรณ์ในชีวิต เช่น การต้องการนิพพานของมนุษย์ เป็นต้น

ค) ความขัดแย้ง (Conflict)

เป็นขั้นตอนหลังกำหนดความต้องการให้แก่ตัวละครเรียบร้อยแล้ว จึงสร้างอุปสรรคให้ตัวละครพยายามแก้ปัญหาเพื่อบรรลุเป้าหมายนั้น ยิ่งมีข้อขัดแย้งที่มากตัวละครก็ยิ่งมีอุปสรรคที่รุนแรงมากเพิ่มขึ้น โดยความขัดแย้งที่พบบ่อย คือความขัดแย้งที่มาจากความแตกต่าง (contrast) ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้งทางวัฒนธรรม ทัศนคติ ความเชื่อ พื้นฐานครอบครัว แรงจูงใจ สถานะทางสังคม ฯลฯ (นิวัฒน์ ศรีสัมมาชีพ, 2551) โดย การสร้างความขัดแย้งให้แก่ตัวละครนิยมสร้างเป็นคู่ คือการจับคู่ตัวละครสองฝ่ายให้เกิดความขัดแย้งต่อกันผ่านตัวแปร ซึ่งอาจเป็นคน สิ่งของ เงิน ฯลฯ อันเป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อตัวละครทั้งสองฝ่าย โดย กาญจนา แก้วเทพ (2553) ได้สรุปประเภทของความขัดแย้งไว้ ดังนี้

- **ความขัดแย้งภายในจิตใจ** คือ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในใจของตัวละคร เกิดความสับสน อันนำพาไปสู่การต้องตัดสินใจ เช่น ความรู้สึกขัดแย้งระหว่างของมีค่าของผู้อื่นกับมนุษยธรรม เป็นต้น
- **ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน** คือ ความขัดแย้งของตัวละครตั้งแต่ 2 ตัวละคร เกิดปัญหาไม่ลงรอยต่อกัน อันนำไปสู่การปะทะกันทางกายและวาจา เช่น เมียหลวงกับเมียน้อย พระเอกกับพระรอง เป็นต้น
- **ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม** คือ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครกับสังคมโดยรวม เช่น โสเภณี ผู้ก่อการร้าย เป็นต้น
- **ความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังภายนอก** คือ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสภาพแวดล้อม เช่น คนกับภัยธรรมชาติ เป็นต้น

ง) การบรรลุเป้าหมาย (Goal)

เป็นสิ่งที่เกี่ยวโยงกันระหว่าง 3 สิ่ง ได้แก่ ความต้องการ ความขัดแย้ง และเป้าหมายของตัวละคร กล่าวคือเมื่อมีความต้องการเกิดขึ้น สิ่งที่ตามมาคือความขัดแย้ง และหากขจัดความขัดแย้งที่เกิดขึ้นได้ก็จะนำไปสู่การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร

จ) การเปลี่ยนแปลง (Change)

คือการเปลี่ยนแปลงของบทละครตั้งแต่เริ่มเรื่องจนจบเรื่องว่าตัวละครมีความเปลี่ยนแปลงไปมากน้อยเพียงใด และเปลี่ยนไปเช่นไร หรือตัวละครอาจจะไม่มีความเปลี่ยนแปลงเลยก็ได้

จากแนวคิดการวิเคราะห์ตัวละครที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจะนำแนวคิดดังกล่าวมาวิเคราะห์หาคุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครนำหญิงทั้ง 5 เรื่อง ในแต่ละเวอร์ชัน โดยการวิเคราะห์ตัวละครผ่านคุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ และคุณลักษณะทางจิตวิทยา ซึ่งจะช่วยให้ผู้วิจัยเห็นภาพของตัวละครได้อย่างชัดเจน อันนำไปสู่การปรากฏของชุดความคิดเรื่องผู้หญิงที่ซ่อนอยู่ภายในละครโทรทัศน์ที่สื่อมวลชนได้ประกอบสร้างขึ้น

เมื่อเข้าใจถึงคุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างแล้วจะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถเล็งเห็นถึงชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์เรื่องนั้น ๆ ที่สื่อมวลชนพยายามประกอบสร้างขึ้นเพื่อให้เรื่องเหล่านั้นเกิดเป็นความหมายแก่ผู้ชม และเกิดเป็นความเป็นจริงแก่สังคมในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม

โลกที่แวดล้อมตัวเรานั้นประกอบด้วยกัน 2 โลก ได้แก่ โลกทางกายภาพ เช่น พื้นดิน ท้องฟ้า แม่น้ำ ต้นไม้ วัตถุ สิ่งของ บุคคล เป็นต้น และโลกทางสังคม (Social World) ที่เกิดจากผลการทำงานของสถาบันต่าง ๆ ในสังคม เช่น ครอบครัว โรงเรียน สถานที่ทำงาน ศาสนา รัฐ และสื่อมวลชน โดยโลกทางสังคมเกิดจากการให้คำนิยาม หรือให้ความหมายแก่สิ่งต่าง ๆ ที่เป็นโลกกายภาพรอบ ๆ ตัว (กาญจนา แก้วเทพ, 2549) ยกตัวอย่างเช่น นาย A นับถือศาสนาพุทธ ส่วนนาย B นับถือศาสนาอิสลาม ทั้ง 2 คนอยู่ในโลกเดียวกัน (โลกทางกายภาพ) แต่นาย A ไม่เชื่อในการมีอยู่ของพระเจ้า

กลับกันนาย B เชื่อและศรัทธาในพระเจ้า แสดงให้เห็นว่านาย A และนาย B มีโลกทางสังคมที่แตกต่างกัน ซึ่งในที่นี้สถาบันทางศาสนาของแต่ละคนทำหน้าที่อบรมสั่งสอนแตกต่างกัน

คำว่า “ความเป็นจริง” (Reality) ที่ยึดถือกันในสังคมนั้น แท้จริงแล้วไม่ได้เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ (Given) แต่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้าง (Constructed) ขึ้นจากการทำงานของสถาบันต่าง ๆ ทางสังคม ให้กลายเป็นความเป็นจริงทางสังคม (Social Reality) หรืออาจกล่าวได้ว่าความเป็นจริงก็คือคำนิยามของคำว่า “วัฒนธรรม” นั่นเอง (กาญจนา แก้วเทพ, 2549)

มนุษย์ไม่สามารถรับรู้ความเป็นจริงของโลกภายนอกได้โดยตรง แต่ต้องใช้ตัวกลางในการทำหน้าที่ คือประสาทสัมผัส และการรับรู้ของมนุษย์ที่ผ่านกระบวนการทางสังคมมาก่อน (Berger & Luckmann, 1991) โดย Berger และ Luckmann ได้แบ่งโลกออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ โลกแห่งความเป็นจริง (World of Reality) และโลกแห่งความหมาย (World of Meaning)

โลกแห่งความเป็นจริง (World of Reality) คือโลกที่มนุษย์สามารถสัมผัสได้ด้วยตนเองผ่าน 6 สิ่ง ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ อาทิ สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ตลอดจนความฝัน

โลกแห่งความหมาย (World of Meaning) คือความรู้ (Knowledge) ที่มนุษย์ได้รับมาเพียงบางส่วนจากโลกแห่งความเป็นจริง เนื่องจากมนุษย์ไม่สามารถหาความแน่นอนจากความเป็นจริงที่อยู่รอบ ๆ ตัวเราได้ ดังนั้นมนุษย์จึงต้องสร้างโลกแห่งความหมายขึ้นมา เพื่อที่จะกำหนดและอธิบายความหมายนั้น ๆ ได้ โดยความหมายนั้นก็คือ ความรู้ในเรื่องหนึ่ง ๆ และเมื่อความรู้ถูกสะสมมากขึ้นเรื่อย ๆ ก็จะกลายเป็นคลังแห่งความรู้ (Stock of Knowledge) สร้างทัศนคติ และค่านิยมต่าง ๆ จนกลายเป็นความจริงทางสังคมในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทฤษฎีการสร้างความหมาย ในการที่สื่อมวลชนสามารถสร้างความหมายให้กลายเป็นความจริงทางสังคมนั้นสามารถทำได้ด้วย 4 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

- การสถาปนา (Establishment) คือการบรรจุคำหรือความหมายใหม่เข้าไปในผู้รับสาร ทำให้ผู้รับสารเกิดการเรียนรู้คำและความหมายใหม่
- การยืดขยาย (Extension) คือการที่สื่อเพิ่มความหมายใหม่เข้าไปจากคำเดิมที่ผู้รับสารรู้ความหมายอยู่แล้ว แต่ทำให้รู้เพิ่มและกว้างขึ้นไปอีก
- การแทนที่ (Substitution) คือการที่สื่อลบความหมายเดิมออกจากการรับรู้ของผู้รับสาร และเพิ่มความหมายใหม่เข้าไปแทนที่

- การดำรงอยู่ (Standardization) คือการทำให้ความหมายเหล่านั้นคงอยู่ต่อไป ด้วยการตอกย้ำ หรือฉายภาพซ้ำ

บทบาทของสื่อมวลชนในการสร้างความเป็นจริงทางสังคมให้แก่บุคคลนั้น ปรากฏอยู่ในการทำหน้าที่เป็นตัวสื่อกลาง (Mediating Role) ระหว่างโลกแห่งความเป็นจริง (World of Reality) กับโลกแห่งความหมาย (World of Meaning) โดย กาญจนา แก้วเทพ (2549) กล่าวว่า ในปัจจุบันคนที่จะได้มีประสบการณ์ตรงกับสิ่งต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันนั้นมีอยู่อย่างจำกัด ขณะที่ตัวกลางอย่างสื่อมวลชนได้ทลายกาละ (Time) และเทศะ (Space) ลง ส่งผลให้มนุษย์มีประสบการณ์ความเป็นจริงที่เกิดจากสื่อมากกว่า หรือกล่าวคือ สื่อมวลชนได้ทำให้มนุษย์เกิดภาพในหัว ซึ่งเป็นภาพความเป็นจริงของโลกภายนอกที่มนุษย์อาจไม่เคยมีประสบการณ์เข้าไปสัมผัสกับความเป็นจริงเหล่านั้นโดยตรง ดังนั้น สื่อมวลชนจึงเป็นช่องทางในการนำความเป็นจริงจากโลกภายนอกเหล่านั้นเข้ามาสู่มนุษย์ และมนุษย์ก็จะสร้างความหมายจากความจริงเหล่านั้น โดยอาจแตกต่างกันไปตามแต่ประสบการณ์ส่วนตน หรือสภาพสังคมนั้น ๆ

ละครโทรทัศน์ ถือเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันสื่อมวลชนที่ผู้คนเข้าถึงได้ง่ายและกว้างขวางมากที่สุด สังเกตได้จากเรตติ้งรายการโทรทัศน์ที่สูงที่สุดในแต่ละวันมักตกเป็นของรายการประเภทละครโทรทัศน์เสียส่วนใหญ่ ดังนั้น ละครโทรทัศน์จึงถือเป็นแหล่งฟูมฟักชุดความคิดชั้นดี เพราะผู้คนเข้าถึงง่าย และมีอานุภาพสูงในการทำหน้าที่อบรมบ่มเพาะผู้คนในสังคม โดยสถานีโทรทัศน์ และผู้ผลิตละครโทรทัศน์ถือเป็นผู้ที่มีอำนาจสูงสุดในการกำหนดเนื้อหาของละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง ๆ และผู้ชมละครโทรทัศน์เหล่านั้นก็จะค่อย ๆ กลืนชุดความคิดต่าง ๆ ที่ถูกสอดแทรกมาอย่างแยบยลผ่านเนื้อหาของละครโทรทัศน์ไปโดยปริยาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากความสำคัญของสื่อมวลชนในการทำหน้าที่ประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะนำแนวคิดของ Berger และ Luckmann ที่เชื่อในเรื่องของโลกแห่งความหมายว่าเป็นสิ่งที่มนุษย์ใช้สร้างขึ้นเพื่อกำหนดและอธิบายสังคม โดยใช้สถาบันต่าง ๆ ทำหน้าที่ในการสร้างความเป็นจริงขึ้น ซึ่งในที่นี้ก็คือสถาบันสื่อมวลชน มาใช้ในการอธิบายชุดความคิดเรื่องผู้หญิงจากการประกอบสร้างภาพตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ที่ปรากฏจากการวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการวิเคราะห์ตัวละครก่อนหน้านี้ ว่าสื่อละครโทรทัศน์ได้พยายามประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับหญิงเรื่องใด และอย่างไร

เมื่อมีการประกอบสร้างความหมายใด ๆ ขึ้นมาครั้งหนึ่งแล้ว หากต้องการให้ความหมายเหล่านั้นดำรงอยู่ต่อไป จำเป็นที่จะต้องอาศัยการผลิตซ้ำ (Reproduce) มาเป็นเครื่องมือในการตอกย้ำความหมายเหล่านั้นว่าเป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคม “ควรจะ” ยึดถือปฏิบัติ เราจึงเห็นละครโทรทัศน์ที่เคย

ออกอากาศไปแล้วเมื่อหลายปีก่อน ได้รับการนำกลับมาปัดฝุ่นสร้างขึ้นใหม่อยู่เป็นประจำ หรือที่เรียกกันว่าละครรีเมก

2.4 แนวคิดการผลิตซ้ำ

ละครโทรทัศน์ในสังคมไทยนิยมหยิบละครโทรทัศน์เรื่องเดิมที่เคยโด่งดังหรือประสบความสำเร็จในอดีตนำกลับมาสร้างสรรค์ใหม่เฉลี่ยทุก ๆ 10 ปี อีกทั้งเนื้อหาในละครโทรทัศน์มักมีเนื้อเรื่องที่วกวนไปมา และซ้ำซาก อันเป็นส่วนหนึ่งของคำว่า “น้ำเน่า” ที่คนในสังคมจำกัดความให้แก่ละครโทรทัศน์ไทย แต่สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนถึงนัยยะเรื่องการผลิตซ้ำย้ำความคิดอุดมการณ์แก่คนในสังคม ก่อให้เกิดเป็นความหมายหลักแก่สังคม (แข มังกรวงษ์, 2560)

กาญจนา แก้วเทพ (2545) ได้กล่าวถึง กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์ (Reproduction of Ideology) ไว้ว่า อุดมการณ์เป็นเรื่องของนามธรรม ดังนั้นเราต้องมีสิ่งที่เป็นรูปธรรมมารองรับ นั่นคือกระบวนการผลิตซ้ำ ที่จะเป็นเครื่องมือทำให้อุดมการณ์นั้น ๆ ดำรงอยู่ต่อไปในสังคม หากขาดการผลิตซ้ำอาจส่งผลให้อุดมการณ์เหล่านั้นค่อย ๆ เลือนหายไป และละครโทรทัศน์ถือเป็นแหล่งกำเนิดชั้นดีของการถ่ายทอดและตอกย้ำอุดมการณ์ดังกล่าว

สำนักเศรษฐศาสตร์การเมืองมีความเห็นเกี่ยวกับแนวคิดการผลิต (Production) และการผลิตซ้ำ (Reproduction) ว่า เมื่อมีการผลิตสิ่งใดสิ่งหนึ่งขึ้นมา สิ่งเหล่านั้นจำเป็นที่จะต้องได้รับการผลิตซ้ำอยู่เสมอ จึงจะเป็นหลักประกันความยืนยาวของสิ่งเหล่านั้น หากขาดการผลิตซ้ำจะทำให้สิ่งเหล่านั้นค่อย ๆ เลือนหายไปจากสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Raymond Williams (1981) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการผลิตซ้ำ (Reproduction) ไว้ว่า การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรม เช่น สิ่งของ เครื่องใช้ หรือวัฒนธรรมที่เป็นนามธรรม เช่น ค่านิยม อุดมการณ์ ความคิด ความเชื่อ ทัศนคติ ล้วนแล้วแต่ต้องอาศัยกระบวนการผลิตในการสร้างสรรค์ขึ้น นอกจากนั้น สภาพสังคมหรือสภาพแวดล้อมในขณะนั้นยังเป็นบทบาทสำคัญในกระบวนการผลิตดังกล่าว นอกจากนี้ Williams ยังได้กล่าวต่อไปอีกว่า ในขณะที่ทุกวันปฏิบัติการทางสังคม (Social Practices) จะก่อให้เกิดวัฒนธรรมผ่านสื่อต่าง ๆ อยู่เสมอ แต่ในระยะยาวจะมีเพียงบางวัฒนธรรมเท่านั้นที่จะมีชีวิตอยู่ยืนยาว เพราะได้รับการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง (กาญจนา แก้วเทพ, 2539) กระบวนการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมจึงเป็นกระบวนการที่มารองรับความยั่งยืนของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ

ในความคิดเห็นของ Stuart Hall เกี่ยวกับการผลิตซ้ำในแง่ของระบบความหมาย สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ “การผลิตซ้ำขึ้นใหม่แต่ยังคงความหมายเดิม” และ “การผลิตซ้ำขึ้นใหม่เพื่อสร้างความหมายใหม่ที่ขัดแย้งกับความหมายเดิม” (กาญจนา แก้วเทพ, 2541) ซึ่งละครโทรทัศน์โดยส่วนใหญ่มักถูกผลิตซ้ำขึ้นใหม่แต่ยังคงความหมายเดิม แสดงให้เห็นถึงการตอกย้ำวัฒนธรรมนามธรรมให้ดำรงอยู่ในสังคมเพื่อให้คนในสังคมเข้าใจและปฏิบัติตามแบบเดียวกัน กระบวนการในลักษณะนี้ Louis Althusser นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส เรียกว่า กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์ (Reproduction of Ideology) (แข มังกรวงษ์, 2560)

สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำแนวคิดการผลิตซ้ำ (Reproduction) ของสำนักเศรษฐศาสตร์การเมืองที่กล่าวไว้ว่า เมื่อมีการผลิตสิ่งใดขึ้นมาแล้วสิ่งนั้นจำเป็นต้องได้รับการผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่องจึงจะเป็นหลักประกันการดำรงอยู่อย่างยืนยาวของสิ่งนั้น เช่นเดียวกับชุดความคิดเรื่องผู้หญิงในสังคมไทย เมื่อมีการประกอบสร้างขึ้นมาแล้ว หากไม่ได้รับการผลิตซ้ำก็อาจจะเลือนหายไปจากสังคมได้ ประกอบกับแนวความคิดของ Raymond Williams และ Stuart Hall เพื่อใช้อธิบายว่าจากการประกอบสร้างชุดความคิดเรื่องผู้หญิงที่ถูกผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่องนั้นมีการผลิตในลักษณะใดและใครคือผู้ผลิต

การผลิตซ้ำละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง ๆ จำเป็นต้องอาศัยกระบวนการผลิตในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์แต่ละเรื่องขึ้น เนื่องจากผู้คนที่เกี่ยวข้องในการผลิตถือเป็นผู้มีส่วนสำคัญในการสร้างความหมายเรื่องผู้หญิงแก่สังคม อันจะส่งผลให้ทราบถึงสาเหตุที่แท้จริงของการผลิตละครรีเมก ผู้วิจัยจึงจำเป็นที่จะต้องให้ความสนใจกับแนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์อันจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.5 แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์

การผลิตที่มีกระบวนการในการทำงานที่ดีครบถ้วนทุกขั้นตอนจะส่งผลให้ได้ละครที่ดีมีคุณภาพ โดยแบ่งการทำงานผลิตละครโทรทัศน์ออกเป็น 5 ขั้นตอนหลัก ดังนี้ (ปนัดดา ธนสถิตย์, 2531; องอาจ สิงห์ลำพอง, 2557)

2.5.1 ขั้นตอนการวางแผนงาน (Planning)

เป็นขั้นตอนก่อนการผลิต ซึ่งจะทำให้แนวทางการผลิตละครโทรทัศน์มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนย่อย ๆ ได้ดังนี้

2.5.1.1 วางแผนโครงการ

เป็นขั้นตอนในการวางโครงเรื่อง เพื่อที่จะเสนอต่อสถานีโทรทัศน์ โดยจำเป็นต้องคำนึงถึง แนวเรื่อง เวลาออกอากาศ ความยาวของเรื่อง ประเภทเนื้อหา ระยะเวลาผลิต และกลุ่มเป้าหมาย

2.5.1.2 กำหนดตัวผู้ร่วมงาน

เป็นขั้นตอนในการวางตัวผู้ร่วมงานในละครเรื่องนั้น ๆ เพราะละครหนึ่งเรื่องจำเป็นต้องการผู้ชำนาญในด้านต่าง ๆ มาร่วมกันสร้างให้เป็นละครโทรทัศน์ออกสู่สายตาผู้ชม ซึ่งจะประกอบไปด้วย ผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับภาพ นักแสดง เป็นต้น นอกจากนั้นการเลือกนักเขียนบท หรือผู้กำกับการแสดง ที่เหมาะสมมีความสำคัญอย่างมาก เพราะนักเขียนบทและผู้กำกับแต่ละท่านมีความถนัดในแนวละครที่แตกต่างกันไป

2.5.1.3 กำหนดงบประมาณ

เป็นขั้นตอนการวางแผนค่าใช้จ่ายในละครแต่ละเรื่อง โดยมากผู้ผลิตจะนิยมคิดเฉลี่ยต่อละคร 1 ตอน ซึ่งขั้นตอนนี้จะทำให้ผู้ผลิตวางแผนในการให้น้ำหนักแต่ละส่วนได้อย่างเหมาะสม อาทิ ค่าบทประพันธ์ ค่าบทโทรทัศน์ ค่าตัวนักแสดง ค่าตัวผู้กำกับการแสดง ค่าสถานที่ ค่าอุปกรณ์ถ่ายทำ ค่าตัดต่อ ค่าเพลงประกอบละคร ค่าเครื่องแต่งกายนักแสดง เป็นต้น ตัวอย่างเช่น หากผู้ผลิตละครเลือกนักแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ผู้ผลิตอาจจะต้องไปลดค่าสถานที่ให้น้อยลง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.2 ขั้นตอนการเตรียมงาน (Pre-Production)

เป็นขั้นตอนหลังจากที่ขั้นตอนแรกเสร็จสิ้นลง ได้รับการอนุมัติจากทางสถานีโทรทัศน์ จึงเข้าสู่กระบวนการเตรียมการถ่ายทำ ซึ่งจะประกอบไปด้วย 2 ส่วนหลัก ๆ ดังนี้

2.5.2.1 การเขียนบทละครโทรทัศน์

การเขียนบทละครโทรทัศน์ถือเป็นหัวใจและจุดเริ่มต้นของงานทุกด้าน เพราะทีมงานทุกภาคส่วนจำเป็นต้องใช้บทละครในการศึกษาและวางแผนงาน นักแสดงต้องใช้บทละครเพื่อศึกษาทำความเข้าใจตัวละครในแต่ละฉาก ผู้กำกับการแสดงต้องใช้บทละครเพื่อทำความเข้าใจเรื่องและคอยควบคุมให้เรื่องเป็นไปตามตัวหนังสือ ฝ่ายศิลป์จำเป็นต้องใช้บทละครเพื่อหาเสื้อผ้านักแสดงและสถานที่ถ่ายทำ จะเห็นได้ว่าหากขาดบทละครไปงานในส่วนอื่น ๆ จะไม่สามารถดำเนินต่อไปได้เลย

2.5.2.2 การเตรียมงานก่อนถ่ายทำ

ผู้จัดละครโทรทัศน์ ผู้กำกับการแสดง รวมถึงผู้เกี่ยวข้องกับละครโทรทัศน์เรื่องนั้น ๆ ทั้งหมด จะใช้บทละครโทรทัศน์มาประชุมเพื่อให้เห็นพ้องเป็นไปในแนวทางเดียวกัน โดยผู้จัดละครโทรทัศน์ มักจะให้สิทธิ์แก่ผู้กำกับการแสดงเป็นผู้มีอำนาจในการตัดสินใจและสั่งงานแก่ฝ่ายอื่น ๆ ทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นการเลือกนักแสดง การหาฉาก การหาเครื่องแต่งกาย การตัดต่อ การใส่เสียง เป็นต้น

2.5.3 ขั้นตอนการถ่ายทำ (Production)

เป็นขั้นตอนการบันทึกเทป ซึ่งก่อนที่จะเริ่มบันทึกต้องมีการซ้อมของนักแสดงที่จะเข้าฉากเพื่อหาจุดที่ดีที่สุดของภาพและการแสดง โดยการถ่ายทำจะไล่เรียงไปตามใบตารางการถ่ายทำที่วางไว้ในแต่ละวัน ซึ่งอาจมีการสลับสับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมในหน้างาน เพราะในสถานการณ์จริงอาจมีปัญหาในเรื่องของผู้ร่วมงาน ผู้แสดง หรือปัญหาดินฟ้าอากาศต่าง ๆ

2.5.4 ขั้นตอนหลังการถ่ายทำ (Post Production)

ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนหลังจากบันทึกเทปเสร็จสิ้น จึงนำเทปที่บันทึกเข้าสู่กระบวนการหลังการถ่ายทำ คือตัดต่อภาพและลงเสียง โดยเรียงลำดับเหตุการณ์ตามบทละครโทรทัศน์

2.5.4.1 การตัดต่อภาพ (Editing)

เป็นการร้อยเรียงการเล่าเรื่องให้มีความต่อเนื่องและน่าติดตาม ซึ่งในช่วงของการตัดต่อนี้อาจเพิ่มในส่วนของเทคนิคพิเศษ (Computer Graphic) เข้าไปด้วยเพื่อทำให้ละครมีความน่าสนใจเพิ่มมากขึ้น หรือเพื่อแก้ปัญหาความผิดพลาดหลังจากการถ่ายทำ นอกจากนี้การตัดต่อยังช่วยส่งเสริมการแสดงของนักแสดงได้อีกด้วย เช่น การทำภาพช้า (Slow motion) ในขณะน้ำตาร่วง ช่วยกระตุ้นอารมณ์ให้ผู้ชมสะเทือนอารมณ์เพิ่มมากขึ้น

2.5.4.2 การลงเสียงและดนตรี (Sound and Music)

เป็นขั้นตอนสุดท้ายก่อนนำละครไปออกอากาศ เพราะแม้ว่าภาพของละครจะสามารถสื่อสารความหมายของบทละครออกมาได้อย่างดี แต่การใส่เสียงประกอบเข้าไปจะช่วยส่งเสริมให้ละครเรื่องนั้นมีความสมบูรณ์แบบ เนื่องจากเสียงสามารถช่วยสื่อสารอารมณ์โกรธ ตื่นเต้น กลัว หรือตลก ให้แก่ตัวละครได้อย่างมาก และสร้างความรู้สึกเหล่านั้นให้แก่ตัวผู้ชมได้อย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.5.5 ขั้นตอนการประเมินผล (Evaluation)

การประเมินผลที่สำคัญที่สุด คือการดูผลจากเรตติ้ง (Rating) ตลอดจนการสำรวจโดยการแจกแบบสอบถาม สัมภาษณ์ หรือการสังเกตภายหลังจากการออกอากาศ เพื่อสำรวจถึงความนิยมชมชอบของละคร อันเป็นการบ่งชี้ถึงทิศทางการทำละครโทรทัศน์เรื่องต่อ ๆ ไป

แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ ช่วยทำให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงขั้นตอนการผลิตละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง ๆ ที่อาจมีอิทธิพลต่อการใส่ชุดความคิดลงไปในละครโทรทัศน์ เพื่อค้นหาสาเหตุการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงผ่านละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง โดยผู้วิจัยจะให้ความสำคัญเฉพาะ 2 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนการวางแผน และขั้นตอนการเตรียมงาน

2.6 แนวคิดภาพอุมดคติหญิงไทย

พนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ได้ทบทวนงานศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในสังคมไทย พบว่า ผู้หญิงในอุดมคติ แบ่งออกเป็น 2 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ 1) ผู้หญิงที่สังคมคาดหวัง และ 2) ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ

2.6.1 ผู้หญิงที่สังคมคาดหวัง

ภาพที่สังคมเชื่อว่าผู้หญิงเป็นเช่นนั้น ซึ่งอาจมีคุณลักษณะที่ดีและไม่ดีปะปนกันไป ได้แก่ ความอ่อนโยน เรียบร้อย มีเมตตา ซื่อสัตย์ อ่อนแอ จู้จี้ เอาแต่ใจเอาตัวเอง อารมณ์อยู่เหนือเหตุผล เป็นต้น คุณลักษณะที่ไม่ดีเมื่อเกิดขึ้นในตัวของผู้หญิงไม่ได้เป็นสิ่งที่สร้างความประหลาดใจให้แก่สังคม แต่ทว่า สังคมจะกล่าวโทษว่าเพราะผู้หญิงมีคุณลักษณะเช่นนี้ จึงจำเป็นที่จะต้องถูกลงโทษ

2.6.2 ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ

ภาพของผู้หญิงที่ประพฤติตนตามแบบกุลสตรี อยู่กรอบระเบียบของสังคม โดยเฉพาะความประพฤติทางเพศ เคารพเชื่อฟังพ่อแม่และสามี ดำรงตนเป็นช้างเท้าหลัง ปรนนิบัติดูแลสามีและลูก มีหน้าที่หลักคือการรับผิดชอบเรื่องต่าง ๆ ภายในบ้าน คุณลักษณะต่าง ๆ เหล่านี้มักจะเป็นภาพที่ปรากฏในตัวละคร “นางเอก” ของละครโทรทัศน์ไทย เพราะคุณลักษณะที่เป็นอุดมคติเหล่านี้ถูกปลูกฝังมาตั้งแต่อดีต ดังเช่น แม่พลอย ในสี่แผ่นดิน ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ เพราะมีคุณลักษณะนิสัยที่ผู้ชายในสังคมไทยต้องการมาจนปัจจุบัน แม่พลอยเป็นผู้หญิงที่ไม่มีปากมีเสียง ซื่อสัตย์ อ่อนโยน ดำรงตนเป็นช้างเท้าหลัง ตลอดจนเป็นแม่และเมียที่ดี

สิ่งเหล่านี้ต้องมองย้อนกลับไปในอดีต ดังจะเห็นถึงสุภาษิตสอนหญิงปรากฏในงานวรรณกรรมมากมาย และงานวรรณกรรมเหล่านั้นยังคงถูกบรรจุอยู่ในหลักสูตรการศึกษาของประเทศไทย ดังเช่น กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ ที่สอนให้ผู้หญิงซื่อสัตย์ต่อสามี ยอมรับในความหลายใจของสามี และคอยปรนนิบัติดูแลสามี

“อย่าเยี่ยงหญิงชั่ว ไม่รู้คุณผัว ไม่สงวนน้ำใจ
ลิ้นลมคมเหง ล้อเลียนไยไพ ต่อหน้าปราศรัย ลับหลังนินทา”

“ถ้ามีพระราชประสงค สาวสนมใดจง
นุญาตอย่าได้ขัดขวาง”

“เมื่อมีทุรทุกขพระทัย ร่วมทุกขภูวไนย
อย่าอยู่สุขเกษมเกลากาย
เมื่อทรงพระประชวรไม่สบาย แนบนั่งใกล้กลาย
ทูลปลอบให้เสวยซึ่งยา”

คุณลักษณะเหล่านี้ถูกบรรจุอยู่ในคุณลักษณะของการเป็นผู้หญิงไทยที่ดีในอุดมคติ เพื่อมุ่งเน้นให้ผู้หญิงอยู่ในกรอบศีลธรรมอันดีงาม แต่ก็มิอาจปฏิเสธได้ว่าบทบาทของผู้หญิงในสังคมไทยปัจจุบันมีความก้าวหน้าและทัดเทียมกับผู้ชายมากกว่าในอดีตอย่างเห็นได้ชัด อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากเหตุผลนานาประการ อาทิ ขบวนการเคลื่อนไหวของสตรี (Feminist) สิทธิมนุษยชน (Human Right) แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ได้ทำให้ผู้หญิงในสังคมไทยเริ่มตื่นตัวถึงสถานภาพการตกเป็นรองผู้ชายมาโดยตลอด จึงส่งผลให้ผู้หญิงในปัจจุบันก้าวขึ้นมามีบทบาทที่ทัดเทียมและหลากหลาย นอกจากการถูกยัดเยียดสถานภาพของความเป็นเมียและแม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โลกแห่งความเป็นจริง บทบาทของผู้หญิงมีความก้าวหน้าไปมากกว่าการอยู่ภายใต้ของการเป็นผู้หญิงในอุดมคติ (ผู้หญิงที่สังคมคาดหวัง และผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ) แต่ภาพผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลับถูกจองจำอยู่ภายใต้ภาพผู้หญิงในอุดมคติเป็นส่วนใหญ่ หากมีภาพที่ขัดหรือฝ่าฝืนจากภาพเหล่านี้ ตัวละครหญิงในเรื่องจะถูกมองว่าเป็นหญิงที่ไม่ปกติไปเสีย (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544) สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเครื่องมือในการแสดงถึง “การประกอบสร้าง” มากกว่าการเป็น “ภาพสะท้อน” ของสังคม

2.7 ข้อมูลทั่วไปที่สำคัญของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง

ข้อมูลพื้นฐานของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 5 เรื่อง อันประกอบไปด้วยโครงเรื่อง ประเภทละครโทรทัศน์ และแนวเรื่องละครโทรทัศน์ เพื่อที่จะสามารถเข้าใจเนื้อเรื่องและรูปแบบต่าง ๆ ของละครในแต่ละเรื่อง แต่ละเวอร์ชันได้ดียิ่งขึ้น

2.7.1 น้ำเซาะทราย

ตารางที่ 1 เวอร์ชันละครน้ำเซาะทราย

เวอร์ชัน	2536	2544	2560
สถานีโทรทัศน์	ช่อง 7	ช่อง 3	ช่อง 7 (7HD)
ผู้สร้าง	กันตนา	ทีวีซีน	ดาราวิดีโอ
ผู้กำกับ	ฐาปกรณ์ ดิษยนันท์	ชนะ คราประยูร	สยาม สังวริบุตร
ผู้เขียนบทละคร	วิลาสินี	เอกลิขิต	ปลายปากกา
นักแสดงนำ	ศรัณยู วงษ์กระจ่าง สินจัย หงษ์ไทย ปรียานุช ปานประดับ	ฉัตรชัย เปล่งพานิช จริยา แอนโฟเน่ จันทร์จิรา จูแจ้ง	ศรราม เทพพิทักษ์ สุวนันท์ ปุณณกันต์ โสภิตนภา ชุ่มภาณี

2.7.1.1 โครงเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก) น้ำเซาะทราย เวอร์ชัน 2536

ละครเปิดเรื่องด้วยการแนะนำภาพและความสัมพันธ์ของแต่ละตัวละคร โดยเริ่มจาก *พุดกรอง* (ปรียานุช ปานประดับ) ที่กำลังสวมใส่เครื่องประดับแสนหรูในชุดราตรีระยิบระยับพลางยิ้มให้กับกระจกอย่างพอใจในภาพสะท้อนของเธอ ก่อนที่จะฉายภาพกลับไป (Flashback) เพื่อเปิดตัวละครสำคัญอย่าง *ภีม* (ศรัณยู วงษ์กระจ่าง) ที่รู้สึกหลงใหลในความสวยงามของ *พุดกรอง* ตั้งแต่แรกเห็น แม้ว่าภายหลังจะทราบว่าเธอเป็นภรรยาของเจ้านายเขาก็ตาม ก่อนจะเปิดตัวอีกหนึ่งตัวละครสำคัญ *วรรณนรี* (สินจัย หงษ์ไทย) ในฐานะภรรยาของ *ภีม* จากการแนะนำให้คบกันของ *พุดกรอง* ที่เป็นเพื่อนสนิทกับ *วรรณนรี* หลังจากนั้นละครค่อย ๆ ฉายภาพลักษณะนิสัยของตัวละครหลักออกมาทีละน้อย ทั้งความอู้ฟู่ไม่รู้จักพอของ *พุดกรอง* ความตระหนี่และความเคร่งครัดในระเบียบวินัยของ *วรรณนรี* และความเบื่อหน่ายของ *ภีม* กับความเคร่งครัดของภรรยา

ละครค่อย ๆ แสดงความต้องการของตัวละคร *พุดกรอง* และ *ภีม* โดย *พุดกรอง* ได้กลายมาเป็นสาวหม้ายลูกหนึ่งจากการเสียชีวิตของสามีที่ตอนนี้ชีวิตของเธอมีพร้อมทุกอย่างยกเว้นคนรัก เธอจึงไขว่คว้าหวังในตัว *ภีม* คนรักเก่า ส่วน *ภีม* เหตุจากความเบื่อหน่ายในความเคร่งครัดและเจ้าระเบียบของ *วรรณนรี* ที่ทวีคูณเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ทำให้ทะเลาะกับ *วรรณนรี* ถี่ขึ้นและเริ่มหวนคิดถึง *พุดกรอง* เช่นเดียวกัน ก่อนที่ *ภีม* และ *พุดกรอง* จะเริ่มสานสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้งเพื่อเติมเต็มในสิ่งที่ทั้งสองคนขาดหายไป ด้าน *วรรณนรี* ก็ได้เริ่มแคลงใจในพฤติกรรมของ *ภีม* ที่เปลี่ยนไป จนนำไปสู่ความสงสัยในความสัมพันธ์ของสามีกับเพื่อนสนิทของตนเองที่ค่อย ๆ เผยออกมา

ภายหลังจากที่ *วรรณนรี* รู้เรื่องทุกอย่างระหว่าง *ภีม* กับ *พุดกรอง* อย่างแน่ใจประกอบกับความต้องการทั้งตัวและหัวใจ *ภีม* ของ *พุดกรอง* จึงทำให้ *พุดกรอง* เริ่มยั่วให้ *วรรณนรี* โมโห หลังจากนั้น *วรรณนรี* จึงเกิดปากเสียงกับ *ภีม* อย่างหนัก ก่อนที่จะบุกไปบ้าน *พุดกรอง* เพื่อด่ากราดในสิ่งที่ตัวเองพยายามเก็บมาโดยตลอด เหตุการณ์นี้ถือเป็นจุดแตกหักระหว่างตัวละครทั้งสาม คือ *วรรณนรี พุดกรอง* และ *ภีม* อันเป็นเหตุการณ์ที่จะทำให้ชีวิตของตัวละครทั้งสามเปลี่ยนไปตลอดกาล

ละครดำเนินต่อไปเพื่อแก้ไขปัญหาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในระหว่างตัวละครทั้งสาม โดย *ภีม* ได้เปิดเผยการคบกับ *พุดกรอง* อย่างชัดเจนเพิ่มมากขึ้น ไปมาหาสู่กันอย่างไม่ต้องหลบ ๆ ซ่อน ๆ ส่วน *วรรณนรี* ได้กลายเป็นคนเย็นชาและพยายามกล้ำกลืนฝืนทนกับชีวิตที่ต้องสูญเสียสามีให้กับเพื่อนรัก

ละครได้เริ่มฉายภาพความอ่อนแอของตัวละคร *พุดกรอง* ออกมาเรื่อย ๆ สาเหตุมาจากความน้อยเนื้อต่ำใจกลัวว่าสามีจะให้ความสำคัญกับ *วรรณนรี* มากกว่า ขณะที่ตัวละคร *วรรณนรี* ได้ค่อย ๆ สร้างภาพลักษณ์ภายนอกที่แข็งแกร่งขึ้นเรื่อย ๆ และได้รู้จักกับนายพลหนุ่มใหญ่ฐานะดีจากการแนะนำของเพื่อน หลังจากนั้น *พุดกรอง* ได้ตั้งท้องกับ *ภีม* และสังคมได้รับรู้ในความสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างทั้งสามคนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ทำให้ *วรรณนรี* ตัดสินใจที่จะหย่ากับ *ภีม* แต่ *ภีม* หลีกเลี่ยงการหย่าเพราะคิดว่าหนุ่มใหญ่คนใหม่ที่มาสนิทกับ *วรรณนรี* ทำให้เธอมีความคิดเช่นนี้ สร้างความน้อยเนื้อต่ำใจให้กับ *พุดกรอง* ที่เริ่มเห็นว่า *ภีม* ยังคงอาลัยอาวรณ์ต่อ *วรรณนรี* อยู่

ข) น้ำเซาะทราย เวอร์ชัน 2544

ละครเปิดเรื่องด้วยการแนะนำภาพและความสัมพันธ์ของแต่ละตัวละคร โดยเริ่มจาก *พุดกรอง* (จันทร์จิรา จูแจ้ง) ผู้หญิงที่มีพร้อมทุกอย่างในคฤหาสน์หลังโต และตัดสลับมา

เปิดตัวละคร *วรรณนรี* (จริยา แอนโฟเน่) และ *ภีม* (ฉัตรชัย เปล่งพานิช) ในภาพครอบครัวอันแสนอบอุ่น ก่อนที่จะแสดงถึงความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสาม โดย *วรรณนรี* กับ *พุดกรอง* เป็นเพื่อนสนิทกัน และ *พุดกรอง* มีความสนใจในตัว *ภีม* อย่างเห็นได้ชัด หลังจากนั้น ละครค่อย ๆ แสดงลักษณะนิสัยและความขัดแย้งของตัวละครออกมาทีละนิด คือความเบื่อหน่ายของ *ภีม* ในตัว *วรรณนรี* ที่ใช้ชีวิตตึงจนเกินไป พร้อมกับย้อนภาพ (Flashback) แสดงถึงความสัมพันธ์ในอดีตระหว่าง *ภีม* กับ *พุดกรอง*

ภีม เริ่มเบื่อหน่ายกับลักษณะนิสัยของ *วรรณนรี* ประกอบกับการกลับมาของตัวละคร *พุดกรอง* ที่ทั้งสองยังต่างอาลัยอาวรณ์ในความรักเมื่อครั้นอดีตซึ่งกันและกัน ทำให้ทั้งสองตัวละครกลับมาสานสัมพันธ์กันอีกครั้ง และเป็นความสัมพันธ์ที่มีความลึกซึ้งเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ *วรรณนรี* เห็นความผิดปกติในตัวสามีขึ้นเรื่อย ๆ จนเกิดเป็นความแคลงใจ *ภีม* ในที่สุด

ความจริงที่ *ภีม* กับ *พุดกรอง* พยายามหลบซ่อนมาโดยตลอดนั้นถูกเปิดเผยขึ้นให้ *วรรณนรี* ได้รับรู้ *วรรณนรี* จึงเริ่มหาเรื่อง *พุดกรอง* ก่อนที่ *พุดกรอง* จะทนไม่ไหวจึงตอบโต้กลับด้วยวาจาและร่างกาย พร้อมทั้งสารภาพทุกอย่างกับ *วรรณนรี* เธอจึงตัดสินใจแยกกันอยู่กับ *ภีม* โดย *ภีม* ได้ไปใช้ชีวิตอยู่กับ *พุดกรอง* เหตุการณ์นี้ถือเป็นจุดแตกหักระหว่างตัวละครทั้งสาม คือ *วรรณนรี พุดกรอง* และ *ภีม* อันเป็นเหตุการณ์ที่ส่งผลให้ชีวิตของตัวละครทั้งสามเปลี่ยนแปลงไป

ละครได้ค่อย ๆ แสดงถึงความขัดแย้งระหว่างตัวละครเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ชีวิตของ*พุดกรอง* ที่ดูเหมือนจะสมหวังกับการได้ในสิ่งที่ต้องการมานั้นกลับเป็นสิ่งที่เธอต้องเข้าสู่วังวนแห่งความทุกข์ทุกคืนวัน เพราะเธอเริ่มเห็นว่าเธอได้มาแต่เพียงตัวของ *ภีม* เท่านั้น แต่ใจของ *ภีม* ยังคงมีเยื่อใยต่อ *วรรณนรี* อยู่เสมอ ขณะที่ *วรรณนรี* ต้องอยู่กับชีวิตที่เกือบพังพินาศเพียงเพราะอารมณ์ เธอค่อย ๆ ฟื้นคืนกลายเป็นคนที่เข้มแข็งขึ้น และได้รู้จักกับนายพลหนุ่มใหญ่จากการแนะนำของเพื่อน เหตุการณ์ที่ *วรรณนรี* ลุกขึ้นมาเป็นคนเข้มแข็ง และแต่งหน้าแต่งตัวใหม่ ตลอดจนมีนายพลหนุ่มใหญ่เข้ามาสนิทสนม ทำให้ *ภีม* เกิดความรู้สึกไม่พอใจและหึงหวงในตัว *วรรณนรี* อย่างเห็นได้ชัด ขณะที่ *พุดกรอง* รู้สึกว่า *ภีม* รักตนน้อยลงทุกวัน ๆ จึงตัดสินใจที่จะย้ายไปอยู่อเมริกา แต่ทว่า เธอรู้ว่าตนเองตั้งท้องกับ *ภีม* จึงหยุดแผนการนี้และหวังว่า *ภีม* จะกลับมาสนใจเธออีกครั้ง

ภีม เริ่มหึงหวง *วรรณนรี* หนักขึ้นทุกวัน จึงส่งผลต่ออารมณ์ของเขาขณะอยู่กับ *พุดกรอง* ทำให้ *พุดกรอง* รู้ว่าแท้จริงแล้ว *ภีม* ยังคงรัก *วรรณนรี* อยู่ เธอจึงตัดสินใจย้ายถิ่นฐาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไปอยู่อเมริกากับลูก ๆ ของเธอโดยไม่ได้บอกกล่าวกับ *ภีม* โดยขณะที่อยู่ระหว่างการเดินทาง *พุดกรอง* หยิบรูป *ภีม* ที่ตั้งใจเก็บมาเป็นที่ระลึกขึ้นมาดู ซึ่งมีข้อความกำกับอยู่ด้านหลังว่า “ผมจะรักคุณวรรณคนเดียวตลอดไป” อันเป็นการตอกย้ำความรู้สึกพ่ายแพ้ของเธออย่างราบคาบ เมื่อ *ภีม* รู้ว่า *พุดกรอง* ได้พาลูกของเขาไปอยู่อเมริกา เขาจึงหันกลับไปหา *วรรณนรี* พร้อมกระเป๋าใบหรูเป็นของขวัญ แต่ *วรรณนรี* กลับโยนให้สุนัขกัดกิน *ภีม* จึงตัดสินใจยอมหย่าให้กับ *วรรณนรี* โดยเหลือเพียงตัวคนเดียว ส่วน *วรรณนรี* ก็ยังคงสานสัมพันธ์กับนายพลหนุ่มใหญ่ต่อไป

ค) น้ำเซาะทราย เวอร์ชัน 2560

ละครเปิดเรื่องด้วยการแนะนำภาพและความสัมพันธ์ของแต่ละตัวละคร โดยเริ่มจาก *พุดกรอง* (โสภิตนภา ชุ่มภาณี) ที่กำลังสวมใส่เครื่องประดับอย่างพอใจในชุดราตรีระยิบระยับ พลางพูดขอบคุณสามีที่คืนชีวิตและลมหายใจให้กับเธอ เป็นการบ่งบอกถึงสถานะและลักษณะนิสัยของตัวละครตัวนี้ได้อย่างเด่นชัด หลังจากนั้นจึงตัดสลับมาเปิดตัวละคร *วรรณนรี* (สุวนันท์ ปุณณกันต์) ที่กำลังสวมใส่เครื่องประดับภายใต้สีหน้าที่แลดูอึดอัด ก่อนที่จะเปิดตัวอีกหนึ่งตัวละครสำคัญอย่าง *ภีม* (ศรราม เทพพิทักษ์) ในบทบาทสามีของ *วรรณนรี* ที่รู้สึกอึดอัดกับความไม่ผ่อนคลายในตัวภรรยา ตลอดจนการเปิดตัวละครอย่าง *ทวยหาญ* (รัฐพงศ์ ธนะพัฒน์) ที่ถูกนำมามีบทบาทตั้งแต่ต้นเรื่องในละครเวอร์ชันนี้ จากนั้นละครค่อย ๆ นำเสนอภาพความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสามที่เป็นเพื่อนกันมาก่อน ตลอดจนลักษณะนิสัยของแต่ละตัวละครออกมาเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ โดยตัวละคร *พุดกรอง* เป็นตัวละครที่มีความจัดจ้านและเข้าใจโลกอย่างมาก ส่วนตัวละคร *วรรณนรี* เป็นตัวละครที่มีความเคร่งครัดในระเบียบวินัยสูง จึงส่งผลให้ตัวละคร *ภีม* เกิดความเบื่อหน่ายในลักษณะนิสัยของภรรยาเพิ่มขึ้นทุกวี่วัน

ความเบื่อหน่ายในตัวภรรยาของ *ภีม* เพิ่มมากขึ้นทุกวัน จนทำให้เขาหาทางออกโดยการไปหา *พุดกรอง* ที่แสดงออกถึงความต้องการในตัว *ภีม* ตั้งแต่ต้น จนทั้งสองตัวละครก็สามารถตอบสนองความต้องการของกันและกันได้ เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ *ภีม* มีพฤติกรรมผิดเพี้ยนไป คือการไปภูเก็ตติดต่อกันหลายครั้งเพื่อไปมีความสัมพันธ์สวาทกันที่สถานที่แห่งนั้น ประกอบกับมีตัวละครแวดล้อมที่ล่วงรู้ความสัมพันธ์ระหว่าง *ภีม* กับ *พุดกรอง* จึงนำมาซึ่งความแคลงใจในตัวสามีของ *วรรณนรี*

คุณหญิงพรรณราย วางแผนให้ *วรรณนรี* เดินทางไปภูเก็ตเพื่อที่จะได้เห็น *ภีม* กับ *พุดกรอง* แอบพลอดรักกันที่นั่น และแผนก็เป็นไปตามนั้น *วรรณนรี* เห็น *ภีม* กับ *พุดกรอง* กำลังพลอดรักหวานซึ้งกัน อันสร้างความโศกเศร้าเสียใจให้แก่ *วรรณนรี* เป็นอย่างมาก แต่ก็

ได้ *ทวยหาญ* ที่เข้ามาปลอบใจเธอและส่งเธอกลับบ้านอย่างปลอดภัย ภายหลังจากเหตุการณ์ที่ *วรรณนรี* ล่วงรู้เรื่องความสัมพันธ์ระหว่าง *ภีม* กับ *พุดกรอง* เข้า *วรรณนรี* ยังคงแสร้งทำเป็นไม่รู้เรื่องในความสัมพันธ์ระหว่าง *ภีม* กับ *พุดกรอง* แต่ *พุดกรอง* ที่อดรนทนไม่ไหวต่อความอยากได้ *ภีม* มาเป็นของตนเพียงฝ่ายเดียวนั้นจึงได้หาเรื่องยั่วยุ *วรรณนรี* จน *วรรณนรี* หมดความอดทนรีบรุดไปหา *พุดกรอง* ที่บ้านโดยเร็ว ก่อนที่ *ภีม* จะตามมาห้ามเหตุการณ์ที่ทั้งสองตัวละครกำลังต่อสู้กันด้วยวาจา

วรรณนรี ต้องเผชิญกับความโศกเศร้าและสูญเสียความเป็นตัวเองไปอย่างหนักหน่วง ต่อมาเธอได้พยายามดึง *ภีม* กลับมาด้วยวิธีการที่หลากหลาย แต่ยิ่งดึงตัวละคร *ภีม* ก็ดูเหมือนจะยิ่งห่างเธอออกไป เธอจึงค่อย ๆ พยายามทำใจให้ตัวเองเข้มแข็งขึ้น และอยู่กับตัวเองและลูก ๆ เพียงลำพังให้ได้ ประกอบกับตัวละคร*ทวยหาญ*ที่เข้ามาทำให้ชีวิตของ *วรรณนรี* คลายความเศร้าได้เพิ่มขึ้น ส่วนตัวละคร *ภีม* ก็ชัดเจนในความสัมพันธ์ของเขากับ *พุดกรอง* มากขึ้น จนย้ายจากคอนโดที่เป็นรังรักของพวกเขาไปยังคฤหาสน์ของ *พุดกรอง* และนำมาซึ่งการท้องของ *พุดกรอง* ส่วน *วรรณนรี* ต้องเผชิญกับความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวเองอยู่ตลอดว่าต้องการหย่าหรือให้อภัยในตัว *ภีม* ส่วนตัวละคร *ภีม* ก็ไม่มีความชัดเจนในความสัมพันธ์แบบรักสามเส้าครั้งนี้ จึงทำให้ *พุดกรอง* เกิดความน้อยเนื้อต่ำใจเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ แต่ก็คอยพูดยุแยงให้ *ภีม* หย่ากับ *วรรณนรี* อยู่เสมอ ตลอดจนคอยไปหาเรื่อง *วรรณนรี* อยู่หลายครั้งเพื่อที่จะยุติเรื่องที่ยังคงคาราคาซังอยู่เช่นนี้

ละครค่อย ๆ แสดงถึงผลของการกระทำแต่ละตัวละคร โดยเริ่มจาก *พุดกรอง* ที่ไปแย่งสามีเพื่อนสนิทตัวเองมาต้องเผชิญกับการผลักไสตัวเองออกนอกประเทศ กลับไปใช้ชีวิตอยู่ที่สหรัฐอเมริกากับลูกของเธอพร้อมกับการรู้ว่า *ภีม* ไม่เคยสามารถตัดใจจาก *วรรณนรี* ได้เลย ส่วนตัวละคร *วรรณนรี* ที่มีท่าทีลังเลใจในความสัมพันธ์ของเธอกับ *ภีม* มาโดยตลอดนั้นก็ดูเหมือนว่าจะมีความเข้มแข็งขึ้น คือการมอง *ภีม* อย่างคนไร้สติในฉากปิดของเรื่อง และให้ของขวัญแก่ *พุดกรอง* คือภาพของ *ภีม* กับ *วรรณนรี* ที่มีข้อความกำกับอยู่ด้านหลังว่า "รัก *วรรณนรี* คนเดียว" ด้านตัวละคร *ภีม* ก็ไม่สามารถง้อ *วรรณนรี* ด้วยกระเป๋าใบหรูได้สำเร็จ จึงทำให้เขาไม่เหลือใคร

2.7.1.2 ประเภทละครโทรทัศน์

ละครน้ำเซาะทรายทุกเวอร์ชันเป็นละครประเภท เรื่องยาวหลายตอนจบ (Soap Operas) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครประเภทนี้สามารถทำให้ผู้ชมเห็นถึงพัฒนาการของตัวละครได้อย่างชัดเจน อัน

สามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม ตลอดจนความรู้สึกบีบคั้นไปกับเรื่องราวของตัวละครต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

2.7.1.3 แนวเรื่องละครโทรทัศน์

ละครน้ำเซาะทรายทุกเวอร์ชันล้วนแต่เป็นละครแนวชีวิต (Melodrama) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครน้ำเซาะทรายมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรักและปัญหาครอบครัว จึงจำเป็นที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครได้มากที่สุด และละครแนวชีวิตก็ถือเป็นแนวละครที่จะสามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับชีวิตรัก ๆ ใคร่ๆ ของตัวละครได้ดีที่สุด

2.7.2 <u>เพลิงพระนาง</u>

ตารางที่ 2 เวอร์ชันละครเพลิงพระนาง

เวอร์ชัน	2539	2560
สถานีโทรทัศน์	ช่อง 5	ช่อง 7 (7HD)
ผู้สร้าง	กันตนา	กันตนา
ผู้กำกับ	อดุลย์ บุญบุตร	ธีระศักดิ์ พรหมเงิน
ผู้เขียนบทละคร	คม-แรเงา	ภาคย์รพี
นักแสดงนำ	สันติสุข พรหมศิริ ชไมพร จตุรภุช ปรียานุช ปานประดับ	รัฐพงศ์ ธนะพัฒน์ พัชราภา ไชยเชื้อ จีรนันท์ มะโนแจ่ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.7.2.1 โครงเรื่อง

ก) เพลิงพระนาง เวอร์ชัน 2539

ละครเปิดเรื่องด้วยการแนะนำภาพและความสัมพันธ์ของตัวละคร โดยเริ่มจาก *เจ้านางอนัญทิพย์* (ชไมพร จตุรภุช) กับใบหน้าที่เศร้าสร้อยอมทุกข์หวนคิดถึงภาพในอดีตเมื่อครั้นเหตุการณ์ที่เจ้าพ่อของนางถูกโค่นบัลลังก์เมืองทิพย์โดย *เจ้าหลวงบุรพคาม* ก่อนจะตัดสลับมาเปิดตัวอีกหนึ่งตัวละครสำคัญอย่าง *เจ้านางเสกขรเทวี (ปรียานุช ปานประดับ)* พระนางหน่อเจ้าหลวงของเมืองทิพย์ ด้วยภาพที่หลงใหลในพระธรรม ตามด้วย *เจ้านางตองนวล* ที่เข้าไปถากถาง *เจ้านางอนัญทิพย์* ก่อนจะถูกตบกลับมา *เจ้านางอนัญทิพย์* พยายามฆ่าตัว

ตาย แต่ *เจ้าเมืองคุ้ม* (สันติสุข พรหมศิริ) มาช่วยไว้ได้ทัน หลังจากนั้น *เจ้านางอนัญทิพย์* ล้มป่วยแต่ได้ *เจ้านางเสกขรเทวี* คอยช่วยเหลือดูแลทำให้นางฟื้นจากอาการป่วย แต่ *เจ้านางอนัญทิพย์* เกลียด *เจ้านางเสกขรเทวี* มาก เพราะนางเป็นน้องสาวของ *เจ้าหลวงบุรพคาม*

เจ้าหลวงบุรพคาม เรียก *เจ้านางอนัญทิพย์* เข้าเฝ้าเพื่อตำหนิการกระทำของนางที่ไม่เจียมตน และจะถูกลงโทษโดยการยกให้เป็นเมียของคนรับใช้เจ้าหลวง แต่ *เจ้านางเสกขรเทวี* เข้ามาช่วยไว้ได้ทัน ผู้คนในวังไม่มีใครชอบ *เจ้านางอนัญทิพย์* เว้นแต่ *เจ้านางเสกขรเทวี* และ *เจ้าเมืองคุ้ม* นางจึงถูกยั่วยุและกลั่นแกล้งเสมอ วันหนึ่งนางถูกเจ้าหลวงสั่งจำตรุ *เจ้านางตองนวล* จึงอาศัยจังหวะนี้นำเอาร่มขาว 8 คันไปซ่อนไว้ในคุ้มของ *เจ้านางอนัญทิพย์* ก่อนไปทูลฟ้อง *เจ้าหลวงบุรพคาม* เพราะถือเป็นการกบฏต่อราชวงศ์ เนื่องจากร่มขาว 8 คัน เป็นสิ่งที่ใช้แสดงถึงยศเจ้านางหน่อเจ้าหลวงของเมืองทิพย์ *เจ้านางอนัญทิพย์* จึงถูกลงโทษโดยการนำไปแห่ทั่วเมืองทิพย์ เมื่อครั้นตะวันตกดินจึงค่อยประหารชีวิตโดยการจับลอยแพไปในแม่น้ำ แต่ระหว่างลอยแพนั้น *เจ้าเมืองคุ้ม* ได้มาช่วยนางไว้ทัน

เจ้าหลวงบุรพคาม หลงใหลในอำนาจ ทรัพย์สิน ไม่ดูแลบ้านเมือง ไม่สนใจราษฎร หนำซ้ำยังสั่งให้คนออกปล้นทรัพย์สินของราษฎร *เจ้าเมืองคุ้ม* จึงคิดก่อการกบฏโดยอาศัยกองกำลังจากเมืองท่าคอยและเมืองสิงห์ และ *เจ้าเมืองคุ้ม* ก็ได้กระทำการสำเร็จขึ้นเป็น *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ส่วนเจ้าหลวงองค์ก่อนได้กลายเป็นคนสติฟั่นเฟือนไปในที่สุด *เจ้านางอนัญทิพย์* กลับมาเมืองทิพย์อย่างเต็มภาคภูมิด้วยความหวังว่าจะได้ขึ้นเป็นพระนางหน่อเจ้าหลวงของเมืองทิพย์เพื่อจะได้ขึ้นเป็นอัครมเหสีลำดับต่อไป แต่ถูกขัดขวางโดยแม่ของ *เจ้าหลวงบุรพคาม* ที่ต้องการให้ *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่เป็นพระนางหน่อเจ้าหลวงอยู่แต่เดิมขึ้นเป็นอัครมเหสีแทน *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* จึงต้องจำยอมแต่งตั้ง *เจ้านางเสกขรเทวี* ขึ้นเป็นอัครมเหสีมหาเทวีเจ้า และแต่งตั้ง *เจ้านางตองนวล เจ้านางเก็จถวา เจ้านางแก้วอากาศ* ขึ้นเป็นพระสนมด้วยเหตุผลทางการเมือง ส่วน *ริมบึง* ได้ออกกลอุบายให้ตัวเองได้ขึ้นเป็นพระสนมเพื่อที่จะได้ทัดทานอำนาจ *เจ้านางอนัญทิพย์* เหตุการณ์เหล่านี้ได้สร้างความเจ็บแค้นให้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* เป็นอย่างมากที่ไม่ได้เป็นอัครมเหสีมหาเทวีเจ้า *เจ้านางเสกขรเทวี และ เจ้านางริมบึง* ได้ตั้งพระครรภ์ ท่ามกลางพวกฝรั่งดั้งขอเข้ามารุกรานเมืองทิพย์ จึงทำให้ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ต้องออกทำการศึก โดยก่อนออกศึกมีการทำพิธีเรียกขวัญและเสริมบารมีเจ้าหลวง แต่ *เจ้านางอนัญทิพย์* เข้ามาทำลายพิธี อันเป็นลางบอกเหตุว่าไม่เมืองทิพย์ก็ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ต้องปราชัยให้แก่พวกฝรั่งดั้งขอ

เจ้าหลวงเมืองคุ้ม ถูกพวกฝรั่งดั้งขอยิงจนพลัดตกเขา แต่ได้รับการช่วยเหลือโดย *ยอดพุ่ม* สาวชาวเขาและพักรักษาตัวอยู่นาน ระหว่างนี้ *เจ้านางเสกขรเทวี* ได้ขึ้นเป็นผู้รักษาราชการแทนเจ้าหลวง *เจ้านางอนัญทิพย์* วางแผนฆ่าเจ้าหลวงองค์ก่อนด้วยการใส่ยาพิษลงไปในอาหาร สร้างความโศกเศร้าเสียใจแก่ *เจ้านางเสกขรเทวี* เป็นอย่างมาก ต่อมา *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* กลับมายังเมืองทิพย์พร้อมกับแต่งตั้ง *เจ้านางยอดพุ่ม* ขึ้นเป็นพระสนม *เจ้านางอนัญทิพย์* ทูลฟ้องเจ้าหลวงเรื่องการตายของเจ้าหลวงองค์ก่อนว่าเป็นฝีมือของ *เจ้านางริมบึง* นางจึงถูกลงโทษให้ไปอยู่นอกคุ้มหลวง *เจ้านางอนัญทิพย์* ตั้งพระครรภ์และคลอดออกมาเป็นผู้ชายสมดังใจหวัง แต่เคราะห์ไม่ดีที่เสียชีวิตลง ในเวลาเดียวกัน *เจ้านางเสกขรเทวี* ได้คลอดลูกสาวนามว่า *เจ้านางทองพญา* ต่อมา *เจ้านางอนัญทิพย์* ได้ตั้งพระครรภ์และคลอดลูกออกมาเป็นผู้หญิง 2 คน นามว่า *เจ้านางปิ่นมณี* และ *เจ้านางเรณุมาศ*

เจ้านางอนัญทิพย์ เริ่มวางแผนการที่จะให้ลูกสาวของตัวเองขึ้นเป็นใหญ่ โดยการคิดฆ่า *เจ้าตองแปง* ลูกของ *เจ้านางตองนวล* กับเจ้าหลวง ตลอดจนบอกเล่าเรื่องราวที่ตัวเองถูกกระทำเมื่ออดีตให้ลูก ๆ ของนางฟัง *เจ้านางปิ่นมณี* โกรธแค้นแทนเจ้าแม่ของตนอย่างมาก *เจ้านางปิ่นมณี* ชอบพอ *เจ้าม่านฟ้า* ลูกของ *เจ้านางยอดพุ่ม* กับเจ้าหลวง จึงไปขอให้ *เจ้านางอนัญทิพย์* ช่วยให้ *เจ้าม่านฟ้า* ได้ขึ้นเป็นเจ้าหลวงเพื่อที่ตนเองจะได้ขึ้นเป็นพระมหาเทวีเจ้า *เจ้านางอนัญทิพย์* วางแผนให้งูไปฉก *เจ้าสำเภางาม* จนสิ้นพระชนม์ เหตุการณ์นี้ส่งผลให้เจ้าหลวงล้มประชวรเป็นนานวัน *เจ้านางอนัญทิพย์* จึงวางแผนการให้เจ้าหลวงทรงมีพระสติฟั่นเฟือนเพื่อให้ *เจ้าม่านฟ้า* ขึ้นเป็นเจ้าหลวงหุ่นเชิดของนาง โดยมีนางคุมอำนาจเบ็ดเสร็จอยู่เบื้องหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เจ้านางอนัญทิพย์ ออกอุบายให้จัดงานเฉลิมฉลองแก่ *เจ้านางปิ่นมณี* ในฐานะพระมหาเทวีเจ้าพระองค์ใหม่ของเมืองทิพย์ *เจ้านางอนัญทิพย์* แสร้งทำตัวดีกับ *เจ้านางเสกขรเทวี* จึงชวนไปทำบุญเป็นเวลาเจ็ดวัน และลอบวางยาพิษจน *เจ้านางเสกขรเทวี* สิ้นพระชนม์ ขณะที่งานเฉลิมฉลองที่พระราชวังได้ดำเนินไปอย่างรื่นเริง แต่ทว่า เบื้องหลังคือการฆ่าล้างพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ที่ตั้งตนเป็นศัตรูกับฝ่าย *เจ้านางอนัญทิพย์*

เมืองทิพย์ถูกพวกฝรั่งดั้งขอเข้าบุกรุกมากขึ้นทุกวัน *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ขึ้นว่าราชการอยู่เบื้องหลังก็ไม่อาจต้านทานอำนาจของพวกฝรั่งดั้งขอได้ ส่วน *เจ้านางปิ่นมณี* ก็ทวีความร้ายกาจขึ้นทุกวัน ไม่สนใจบ้านเมืองสร้างความทุกข์ใจให้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* เป็นอย่างมาก ด้าน *เจ้านางตองนวล* วางแผนไปมีความสัมพันธ์กับนายพลฝรั่งดั้งขอเพื่อหวังให้ลูกของตนปลอดภัยและขึ้นเป็นเจ้าหลวงพระองค์ใหม่ แต่สุดท้ายฝรั่งดั้งขอแต่งตั้ง *เจ้าครองภพ*

ลูกชายของ *เจ้าเมืองคุ้ม* กับ *เจ้านางริมบึง* ขึ้นเป็นเจ้าหลวงพระองค์ใหม่ และนำพระบรมวงศานุวงศ์ที่เหลือไปอยู่ประเทศอินเดีย

เจ้านางอนัญทิพย์ ในวัยชราได้ถูกกักขังอยู่ในบ้านพัก ณ ประเทศอินเดีย อย่างไร้ความสุข พระนางได้โอกาสกลับเมืองทิพย์ เมื่อกลับไปนางพบว่าทุกอย่างไม่เหมือนเดิม บ้านเมืองมีกลิ่นอายเป็นวัฒนธรรมตะวันตกอย่างมาก ตลอดจนผู้คนในเมืองไม่เคารพนับถือในราชวงศ์อีกต่อไป นางจึงกลับไปที่คุ้มหลวงที่เคยเป็นที่ว่าบัลลังก์ของเจ้าหลวง และพบว่าขณะนี้คุ้มหลวงได้กลายเป็นพิพิธภัณฑ์ของเมืองไปเสียแล้ว พระนางซึ่งยังหลงใหลในอำนาจเมื่ออดีตจึงไปทุบตู้โชว์ฉลองพระองค์ของพระนางแล้วขึ้นนั่งบนบัลลังก์ตั่งทอง และสิ้นลมหายใจในที่สุด

ข) เพลิงพระนาง เวอร์ชัน 2560

ละครเปิดเรื่องด้วยการแนะนำภาพและความสัมพันธ์ของตัวละคร โดยเริ่มจาก *เจ้านางอนัญทิพย์* (พัชราภา ไชยเชื้อ) ที่กำลังแต่งองค์ทรงเครื่องสวยงามเพื่อต้อนรับ *เจ้าหลวงปิตุลา* พระบิดาของพระนางเสด็จกลับจากการศึก พร้อมเปิดตัวอีกหนึ่งตัวละครอย่าง *เจ้านางเสกขรเทวี* (จีรนันท์ มะโนแจ่ม) ที่ถูก *เจ้าสำเภางาม* จับแต่งองค์ทรงเครื่องให้งดงามไม่แพ้ *เจ้านางอนัญทิพย์* แต่ทว่า ระหว่างทางเสด็จกลับของ *เจ้าหลวงปิตุลา* ได้เกิดการก่อกบฏขึ้นโดย *เจ้าบุรพคาม* พระเชษฐาของ *เจ้านางเสกขรเทวี* ส่งผลให้ *เจ้าบุรพคาม* ขึ้นนั่งบัลลังก์เป็นเจ้าหลวงของเมืองทิพย์แทน ส่วน *เจ้าหลวงปิตุลา* ทรงเสียพระสติและถูกกุมขังกักบริเวณ *เจ้านางอนัญทิพย์* ถูกถอดยศให้กลายเป็นข้าไท เรื่องรู้ถึงหูของ *เจ้าเมืองคุ้ม* (รัฐพงศ์ ธนะพัฒน์) ผู้เป็นยอดรักของ *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ทำการศึกอยู่ภายนอก และเป็นความหวังเดียวของ *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่พระนางคิดว่าจะสามารถช่วยพระนางจากเหตุการณ์นี้ได้ เมื่อ *เจ้านางอนัญทิพย์* หมดสิ้นลาภยศจึงถูก เจ้านางต่าง ๆ รุมถากถาง เว้นแต่ *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่เป็นห่วงน้องสาวคนนี้จนหมดหัวใจ แต่ *เจ้านางอนัญทิพย์* เกลียดทุกคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับ *เจ้าหลวงบุรพคาม* จึงอาฆาตแค้น *เจ้านางเสกขรเทวี* อย่างมาก

เจ้านางอนัญทิพย์ เสียพระทัยและอาฆาตแค้นเกือบทุกคนในพระราชวัง เพราะทุกคนต่างพากันภักดีในเจ้าหลวงพระองค์ใหม่ *เจ้านางเสกขรเทวี* ทูลขอแก่เจ้าหลวงไม่ให้ปลด *เจ้านางอนัญทิพย์* เป็นข้าไท มิเช่นนั้นพระนางจะไม่ยอมรับตำแหน่งพระนางหน่อเจ้าหลวง จากนั้น *เจ้านางเสกขรเทวี* ได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นพระนางหน่อเจ้าหลวง สร้างความแค้นเคืองให้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* เป็นอย่างมาก ภายหลัง *เจ้าหลวงปิตุลา* ได้จบชีวิตตัวเองโดยการแขวนคอ สร้างความโศกเศร้าเสียใจให้แก่ *เจ้านางเสกขรเทวี* อย่างมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เจ้าหลวงบุรพคาม ได้ขืนใจหวังจะนำ *เจ้านางอนัญทิพย์* มาเป็นเมีย แต่พระนางได้ถูกช่วยไว้ทันโดย *เจ้าเมืองคุ้ม* และ *เจ้านางเสกขรเทวี* เหตุนี้จึงทำให้ *เจ้าเมืองคุ้ม* ถูกลงโทษโดยการถูกส่งไปอยู่ยังหัวเมือง *เจ้าหลวงบุรพคาม* ล่วงรู้ว่า *เจ้านางอนัญทิพย์* กับ *เจ้าเมืองคุ้ม* ลักลอบสร้างกู่ (อนุสาวรีย์) *เจ้าหลวงปิตุลา* ไว้กลางป่า จึงรีบเดินทางไปทำลายด้วยตนเอง *เจ้านางอนัญทิพย์* จึงพยายามฆ่าตัวตายแต่ *เจ้านางเสกขรเทวี* มาห้ามไว้ได้และทูลขอต่อเจ้าหลวงให้เมตตา *เจ้านางอนัญทิพย์* เหตุนี้ทำให้ *เจ้านางอนัญทิพย์* ล้มป่วยลง

เจ้าหลวงบุรพคาม ลุ่มหลงกับอำนาจทรัพย์สิน สั่งให้ทหารออกไปปล้นสะดมของประชาชน เมื่อ *เจ้าเมืองคุ้ม* รู้เข้าจึงวางแผนการที่จะยึดบัลลังก์จาก *เจ้าหลวงบุรพคาม* ระหว่างนี้ *เจ้านางอนัญทิพย์* ถูกเจ้าหลวงสั่งจำตรุ *เจ้านางตองนวล* จึงใช้โอกาสนี้ใส่ความแก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* ทำให้เจ้าหลวงรู้สึกโกรธแค้นและสั่งประหารโดยการลอยแพไปตามแม่น้ำ แต่โชคดีที่ *เจ้าเมืองคุ้ม* ช่วยไว้ได้ทันก่อนพระนางจะสิ้นลม

เจ้าเมืองคุ้ม ยึดอำนาจจาก *เจ้าหลวงบุรพคาม* ได้สำเร็จขึ้นนั่งเป็น *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ส่วน *เจ้านางอนัญทิพย์* ได้กลับมาเมืองทิพย์อย่างเต็มภาคภูมิด้วยความหวังว่าจะได้ขึ้นเป็นพระนางหน่อเจ้าหลวงของเมืองทิพย์เพื่อจะได้ขึ้นพระมหาเทวีเจ้าลำดับต่อไป แต่ถูกขัดขวางโดยแม่ของ *เจ้าหลวงบุรพคาม* ที่ต้องการให้ *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่เป็นพระนางหน่อเจ้าหลวงอยู่แต่เดิมขึ้นเป็นพระมหาเทวีเจ้าแทน *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* จึงต้องจำยอมแต่งตั้ง *เจ้านางเสกขรเทวี* ขึ้นเป็นพระมหาเทวีเจ้า ส่วน *เจ้านางอนัญทิพย์* ได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นพระสนมเอกและแต่งตั้ง *เจ้านางตองนวล เจ้านางเก็จถวา เจ้านางแก้วอากาศ* ขึ้นเป็นพระสนมด้วยเหตุผลทางการเมือง ต่อมา *ริมบึง* ได้ออกกลอุบายให้ตัวเองได้ขึ้นเป็นพระสนมเพื่อที่จะได้ทัดทานอำนาจ *เจ้านางอนัญทิพย์*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เจ้านางเสกขรเทวี เจ้านางอนัญทิพย์ และ *เจ้านางริมบึง* ทรงตั้งพระครรภ์พร้อม ๆ กัน ระหว่างนี้ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ต้องทำการออกศึกกับพวกฝรั่งดั้งขอ ขณะที่กำลังทำพิธีเสริมดวงชะตาก่อนออกศึก *เจ้านางอนัญทิพย์* กับ *เจ้านางตองนวล* เข้าไปทำลายพิธี ส่งผลให้ขณะ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ออกศึกกับพวกฝรั่งดั้งขอได้ถูกยิงล่วงลงเขาไป แต่ได้รับการช่วยไว้โดยหญิงชาวเขานามว่า ยอดพุ่ม เหตุนี้จึงทำให้ *เจ้านางเสกขรเทวี* ขึ้นเป็นผู้รักษาราชการแทนเจ้าหลวง *เจ้านางอนัญทิพย์* วางแผนฆ่าเจ้าหลวงองค์ก่อนด้วยการใส่ยาพิษลงไปในอาหาร สร้างความโศกเศร้าเสียใจแก่ *เจ้านางเสกขรเทวี* เป็นอย่างมาก ต่อมา *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* กลับมายังเมืองทิพย์พร้อมกับแต่งตั้ง *เจ้านางยอดพุ่ม* ขึ้นเป็นพระสนม *เจ้านางอนัญทิพย์* ทูลฟ้องเจ้าหลวงเรื่องการตายของเจ้าหลวงองค์ก่อนว่าเป็นฝีมือของ *เจ้านางริมบึง* นางจึงถูกลงโทษให้ไป

อยู่นอกคุ้มหลวง *เจ้านางอนัญทิพย์* ตั้งพระครรภ์และคลอดออกมาเป็นผู้ชายสมดังใจหวัง แต่เคราะห์ไม่ดีที่เสียชีวิตลง ในเวลาเดียวกัน *เจ้านางเสกขรเทวี* ได้คลอดลูกสาวนามว่า *เจ้านางทองพญา* ต่อมา *เจ้านางอนัญทิพย์* ได้ตั้งพระครรภ์และคลอดลูกออกมาเป็นผู้หญิง 2 คน นามว่า *เจ้านางปิ่นมณี* และ *เจ้านางเรณุมาศ*

เจ้านางอนัญทิพย์ เริ่มวางแผนการที่จะให้ลูกสาวของตัวเองขึ้นเป็นใหญ่ โดยการคิดฆ่า *เจ้าตองแปง* ลูกของ *เจ้านางตองนวล* กับเจ้าหลวง ตลอดจนบอกเล่าเรื่องราวที่ตัวเองถูกกระทำเมื่ออดีตให้ลูก ๆ ของนางฟัง *เจ้านางปิ่นมณี* โกรธแค้นแทนเจ้าแม่ของตนอย่างมาก *เจ้านางปิ่นมณี* ชอบพอ *เจ้าม่านฟ้า เจ้านางอนัญทิพย์* จึงพยายามสนับสนุน *เจ้าม่านฟ้า* ขึ้นเป็นเจ้าหลวงเพื่อที่ลูกของพระนางจะได้ขึ้นเป็นพระมหาเทวีเจ้า และตัวพระเองก็จะได้ควบคุมบัลลังก์ตั่งทองได้ ต่อมา *เจ้านางปิ่นมณี* วางแผนให้งูไปฉก *เจ้าสำเภางาม* แต่งูไปฉกข้าไทรับใช้แทน

เจ้าหลวงเมืองคุ้ม ออกไปทำการศึกกับพวกฝรั่งดั้งขออีกครั้ง และเกิดล้มลงพระเศียรได้รับการกระทบกระเทือน ส่งผลให้นอนประชวรยาวนาน *เจ้านางอนัญทิพย์* จึงนำยาที่ทำให้พระอาการดีขึ้นแต่กลับมีพระสติที่ฟั่นเฟือน เมื่อนั้น *เจ้านางอนัญทิพย์* จึงนำ *เจ้าม่านฟ้า* ขึ้นเป็น *เจ้าหลวงม่านฟ้า* และให้ *เจ้านางปิ่นมณี* ขึ้นเป็นพระมหาเทวีเจ้า ส่วน *เจ้านางเรณุมาศ* ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นพระสนมเอก

เจ้านางอนัญทิพย์ ออกอุบายให้จัดงานเฉลิมฉลองแก่ *เจ้านางปิ่นมณี* ในฐานะพระมหาเทวีเจ้าพระองค์ใหม่ของเมืองทิพย์ *เจ้านางอนัญทิพย์* แสร้งทำตัวดีกับ *เจ้านางเสกขรเทวี* จึงชวนไปทำบุญข้างแรมข้างนอกวังด้วยกัน และ *เจ้านางอนัญทิพย์* ได้ลอบวางยาพิษและผลัก *เจ้านางเสกขรเทวี* ตกจากรถพระที่นั่ง แต่เคราะห์ดีที่มีคนมาช่วยพระนางให้พ้นจากการรอดตายไว้ได้ ขณะที่งานเฉลิมฉลองที่พระราชวังได้ดำเนินไปอย่างรื่นเริง แต่ทว่า เบื้องหลังคือการฆ่าล้างพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ที่ตั้งตนเป็นศัตรูกับฝ่าย *เจ้านางอนัญทิพย์*

เมืองทิพย์ถูกพวกฝรั่งดั้งขอเข้าบุกรุกมากขึ้นทุกวัน *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ขึ้นว่าราชการอยู่เบื้องหลังก็ไม่อาจต้านทานอำนาจของพวกฝรั่งดั้งขอได้ ส่วน *เจ้านางปิ่นมณี* ก็ทวีความร้ายกาจขึ้นทุกวัน ไม่สนใจบ้านเมืองสร้างความทุกข์ใจให้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* เป็นอย่างมาก ด้าน *เจ้านางตองนวล* วางแผนไปมีความสัมพันธ์กับนายพลฝรั่งดั้งขอเพื่อหวังให้ลูกของตนปลอดภัยและขึ้นเป็นเจ้าหลวงพระองค์ใหม่ แต่สุดท้ายฝรั่งดั้งขอแต่งตั้ง *เจ้าครองภพ* ลูกชายของ *เจ้าเมืองคุ้ม* กับ *เจ้านางริมปึง* ขึ้นเป็นเจ้าหลวงพระองค์ใหม่ และนำพระบรมวงศานุวงศ์ที่เหลือไปอยู่ประเทศอินเดีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เจ้าเมืองคุ้ม กับ เจ้าม่านฟ้า ได้สิ้นพระชนม์ลงที่ประเทศอินเดีย *เจ้านางเสกขรเทวี และ เจ้านางอนัญทิพย์* ถูกกักขังอยู่ในบ้านพักอย่างไร้ความสุข วันหนึ่ง *เจ้าเสกขรเทวี* ได้โอกาสกลับเมืองทิพย์ ต่อมา *เจ้านางอนัญทิพย์ เจ้านางปิ่นมณี* และ *เจ้านางเรณุมาศ* ก็ได้โอกาสกลับเมืองทิพย์เช่นกัน เมื่อกลับไปพระนางได้พบกับ *เจ้านางเสกขรเทวี* และ *เจ้านางริมบึง* ที่บอกแก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* ว่าทุกอย่างไม่เหมือนเดิมอีกต่อไปแล้ว บ้านเมืองมีกลิ่นอายเป็นวัฒนธรรมตะวันตกอย่างมาก ตลอดจนผู้คนในเมืองไม่เคารพนับถือในราชวงศ์อีกต่อไป นางจึงกลับไปที่หอคำที่เคยเป็นที่ว่าบัลลังก์ของเจ้าหลวง และพบว่าขณะนี้หอคำได้กลายเป็นพิพิธภัณฑ์ของเมืองไปเสียแล้ว พระนางซึ่งยังหลงใหลในอำนาจเมื่ออดีตจึงไปทุบตู้โชว์ฉลองพระองค์ของพระนางแล้วขึ้นนั่งบนบัลลังก์ตั่งทอง และสิ้นลมหายใจในที่สุด

2.7.2.2 ประเภทละครโทรทัศน์

ละครเพลิงพระนางทุกเวอร์ชันเป็นละครประเภท เรื่องยาวหลายตอนจบ (Soap Operas) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครประเภทนี้สามารถทำให้ผู้ชมเห็นถึงพัฒนาการของตัวละครได้อย่างชัดเจน อันสามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม ตลอดจนความรู้สึกบีบคั้นไปกับเรื่องราวของตัวละครต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

2.7.2.3 แนวเรื่องละครโทรทัศน์

ละครเพลิงพระนางทั้งสองเวอร์ชันล้วนแต่เป็นละครแนวอิงประวัติศาสตร์ (Historical Drama) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครเพลิงพระนางเป็นละครที่อิงประวัติศาสตร์จากเหตุการณ์พม่าเสียเมืองเมื่อประมาณหนึ่งร้อยกว่าปีที่แล้ว แม้ละครจะมีการเปลี่ยนชื่อตัวละคร ชื่อเมือง ตลอดจนสถานที่ต่าง ๆ ไม่ให้มีความเกี่ยวข้องกับสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เพื่อป้องกันความขัดแย้งระหว่างประเทศ แต่ต้องยอมรับว่าละครเรื่องนี้มีหลายเหตุการณ์ที่ตรงกับประวัติศาสตร์ของพม่าอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ อีกทั้งแก่นของเรื่องแม้ว่าจะอยู่ที่ประเด็นของอำนาจ แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าเรื่องราวชีวิตรัก ๆ ใคร่ ๆ ภายในราชวังถูกยกขึ้นมาเป็นแก่นของเรื่องที่มีความสำคัญไม่แพ้แก่นเรื่องอำนาจ ดังนั้น ละครเพลิงพระนางจึงถือว่าเป็นละครอิงประวัติศาสตร์แนวชีวิต (Historical Melodrama)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.7.3 <u>เพลิงบุญ</u>

ตารางที่ 3 เวอร์ชันละครเพลิงบุญ

เวอร์ชัน	2539	2560
สถานีโทรทัศน์	ช่อง 3	ช่อง 3 (33HD)
ผู้สร้าง	เมคเกอร์ กรุ๊ป	เมคเกอร์ วาย
ผู้กำกับ	ชนะ คราประยูร	ชนินทร ประเสริฐประศาสน์
ผู้เขียนบทละคร	เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ	ณัฐิยา ศิรกรวิไล
นักแสดงนำ	ฉัตรชัย เปล่งพานิช บุษกร วงศ์พัวพันธ์ แอน ทองประสม	ณวัฒน์ กุลรัตนรักษ์ เจนี่ เทียนโพธิ์สุวรรณ์ ราณี แคมเปน

2.7.3.1 โครงเรื่อง

ก) เพลิงบุญ เวอร์ชัน 2539

ละครเปิดเรื่องด้วยภาพใบหน้าที่อมทุกข์ของตัวละคร *พิมาลา* (แอน ทองประสม) ก่อนที่ *ฤกษ์* (ฉัตรชัย เปล่งพานิช) จะเข้ามาสวมกอดด้วยความรัก จากนั้น *พิมาลา* เป็นผู้เล่าเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เข้ามาในชีวิตของเธอก่อนหน้านั้นผ่านการเขียนสมุดจดบันทึก ละครค่อย ๆ ย้อนกลับ (Flashback) ไปในช่วงเหตุการณ์งานแต่งงานระหว่าง *ใจเริง* (บุษกร วงศ์พัวพันธ์) กับ *เทิดพันธุ์* เศรษฐีหนุ่ม จากนั้นละครค่อย ๆ เผยภาพความสัมพันธ์และลักษณะนิสัยของตัวละครอย่างค่อยเป็นค่อยไป โดยตัวละคร *พิมาลา* เป็นผู้หญิงเรียบร้อย อ่อนหวาน มีความคิด เป็นเพื่อนสนิทกับ *ใจเริง* ที่มีนิสัยรักสบาย ดูถูกคน สุรุ่ยสุร่าย ส่วน *ฤกษ์* ที่เป็นคนรักเก่าของ *ใจเริง* ก็ตั้งใจทำงานเก็บเงินเพื่อสู่ขอ *พิมาลา* มาเป็นภรรยา

ใจเริง ใช้เงินสุรุ่ยสุร่ายกับของฟุ่มเฟือยหนักขึ้นทุกวัน ประกอบกับธุรกิจของ *เทิดพันธุ์* กำลังจะล้มละลาย จึงทำให้ *เทิดพันธุ์* เริ่มรู้สึกเบื่อหน่ายกับ *ใจเริง* เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ขณะที่พ่อแม่ของ *ใจเริง* ก็ได้เสียชีวิตลงทั้งคู่ และได้ทิ้งหนี้สินไว้ให้กับ *ใจเริง* มากมาย ซึ่งเธอต้องขายบ้านเพื่อมาใช้หนี้ *เทิดพันธุ์* ลักลอบไปมีความสัมพันธ์กับเลขาส่วนตัว *ใจเริง* รู้เข้าจึงตามไปเอาเรื่อง และบอกความจริงกับ *ใจเริง* ว่าเขากำลังจะหมดตัว เมื่อ *ใจเริง* รู้เช่นนั้นจึงตีตัวออกห่าง และเริ่มนำเอาของฟุ่มเฟือยทั้งหลายไปขาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พิมาลา กับ *ฤกษ์* เข้าพิธีหมั้นกัน *ใจเริง* รู้สึกเสียดายในตัว *ฤกษ์* ที่เริ่มสร้างเนื้อสร้างตัวได้ *ใจเริง* ขอหย่ากับ *เทิดพันธุ์* และมาพักอยู่ที่โรงแรมชั่วคราว ด้วยความที่นิสัยของ *ใจเริง* เป็นคนฟุ่มเฟือยจึงทำให้เธอยังไม่ตระหนักถึงสถานะของตัวเองในตอนนี้ เธอยังจับจ่ายซื้อของอย่างไม่คิด *พิมาลา* เข้าพิธีแต่งงานกับ *ฤกษ์* ส่วน *ใจเริง* ก็ใช้ชีวิตสำมะเลเทเมาจนเงินเริ่มหมดจึงย้ายไปอยู่บ้านป้า และเข้าทำงานที่โรงแรม *ใจเริง* มีปัญหากับคนภายในบ้านจึงย้ายออกจากบ้านป้ามาขอความช่วยเหลือจาก *พิมาลา*

ใจเริง ลาออกจากงานมาขอฝึกงานกับที่บริษัท *ฤกษ์* สร้างความระแวงใจให้กับ *พิมาลา* เพิ่มมากขึ้นทุกวันเพราะกลัวว่าถ่านไฟเก่าจะกลับมาคุ *ใจเริง* อาศัยจังหวะที่พนักงานบริษัททุกคนกลับบ้านเข้าไปจู่โจม *ฤกษ์* ที่ระงับใจไม่อยู่จนมีอะไรกันในที่สุด หลังจากนั้น *ฤกษ์* ได้เช่าบ้านให้ *ใจเริง* อยู่ และไปมาหาสู่กันอยู่ตลอดจน *พิมาลา* เริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลงของสามีที่เริ่มกลับบ้านดึกและออกไปข้างนอกวันหยุด

เพื่อนร่วมงานของ *พิมาลา* เห็น *ฤกษ์* กับ *ใจเริง* ควงกันไปดูหนังจึงนำความมาฟ้อง *พิมาลา* เธอเสียใจมากจึงไปถามความจริงกับ *ฤกษ์* ซึ่ง *ฤกษ์* ก็ยอมรับ *พิมาลา* ให้อภัยต่อความผิดครานี้เพราะ *ฤกษ์* สัญญาว่าจะเลิกกับ *ใจเริง* *ฤกษ์* พยายามออกห่างจาก *ใจเริง* จน *ใจเริง* รู้ว่าสาเหตุมาจาก *พิมาลา* จึงพยายามรังควาน *พิมาลา* อยู่ตลอด ทำให้ *ฤกษ์* ไปอาละวาดกับ *ใจเริง* และได้รู้ว่า *ใจเริง* กำลังตั้งท้องลูกของเขา เมื่อ *พิมาลา* รู้เรื่องเธอรับไม่ได้จึงหนีออกจากบ้านไปอยู่บ้านพ่อกับแม่ของเธอ ไม่นานหลังจากนั้น *พิมาลา* ยอมใจอ่อนกลับมาอยู่บ้าน แต่พบ *ใจเริง* ที่ถือวิสาสะเข้ามาอยู่โดยที่ *ฤกษ์* เองก็ไม่รู้ *พิมาลา* จึงหมดความอดทนอดกลั้นที่สั่งสมมาทั้งหมด และออกจากบ้านไป

พิมาลา เริ่มหันไปสนิทกับ *เทิดพันธุ์* สามีเก่าของ *ใจเริง* มากขึ้น เพราะสามีตัวเองกับภรรยาเก่าของเขากำลังมีความสัมพันธ์กัน *พิมาลา* ขอหย่ากับ *ฤกษ์* แต่ *ฤกษ์* ไม่ยอมหย่า ขณะที่ *ใจเริง* ได้คลอดลูกออกมา *ฤกษ์* จึงพาตัวไปอยู่ที่บ้านพ่อ *ใจเริง* หาเรื่อง *พิมาลา* ไม่ยอมหยุดหย่อน *ฤกษ์* จึงยอมหย่าให้กับ *พิมาลา* ด้วยความไม่เต็มใจ *ใจเริง* เรียกร้องสิทธิความเป็นเมียมากขึ้นโดยการขอจดทะเบียนสมรสกับ *ฤกษ์* แต่เขาไม่ยอมเพราะยังคงรัก *พิมาลา* อยู่อย่างสุดหัวใจ ขณะที่ *ใจเริง* เริ่มเบื่อหน่ายที่ *ฤกษ์* ไม่สนใจตนเธอจึงมีเป้าหมายใหม่คือ *สุรทิน* และเธอก็ทำมันได้สำเร็จ ไม่สนใจเลี้ยงดูลูกของเธออีกต่อไป *พิมาลา* เห็นใจที่ *ฤกษ์* ต้องดูแลลูกแทน *ใจเริง* เธอจึงมาคอยช่วยเลี้ยง *ใจเริง* รู้ความจริงว่า *สุรทิน* มีภรรยาอยู่แล้วจึงโทรไปก่อกวน *สุรทิน* จึงมาทำร้ายร่างกายและตัดความสัมพันธ์ในที่สุด *ใจเริง* พยายามดิ้นรนหนีออกจาก *สุรทิน* โดยการไปขอความช่วยเหลือจากเศรษฐีหนุ่มใหญ่

ฤกษ์ ใช้ชีวิตสำมะเลเทเมาเหตุจาก *พิมาลา* ใจแข็งไม่ยอมคืนดีด้วยจนล้มป่วยเข้าโรงพยาบาล *พิมาลา* เริ่มเห็นใจและยอมคืนดีด้วยในที่สุด ไม่นานนัก *พิมาลา* ก็ตั้งท้อง ขณะที่ *ใจเริง* ท้าทายอำนาจของเมียหลวงเศรษฐีหนุ่มใหญ่ วันหนึ่งเมียหลวงอดรนทนไม่ไหวจึงบุกมายิงสามีตัวเองกับ *ใจเริง* ที่บ้านพักเสียชีวิตทั้งคู่ *พิมาลา* นั่งเขียนบันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ผ่านมาลงสมุดจดบันทึกของเธอถึงรอยบาดแผลภายในจิตใจของทุกคนที่ไม่มีวันหายไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานเพียงใดก็ตาม

ข) เพลิงบุญ เวอร์ชัน 2560

ละครใช้การเปิดเรื่องโดยการนำเอาเหตุการณ์สำคัญของเรื่องขึ้นมาเป็นฉากเปิดเรื่องโดยเป็นเหตุการณ์ที่ *พิมาลา* (ราณี แคมเปน) ไปเจอ *ฤกษ์* (ณวัฒน์ กุลรัตนรักษ์) ที่เป็นสามีของตัวเอง กับ *ใจเริง* (เจนี่ เทียนโพธิ์สุวรรณ์) เพื่อนสนิทของตน กำลังปลุกปล้ำกัน ส่งผลให้ *พิมาลา* ไม่สามารถควบคุมอารมณ์ของตัวเองได้ จึงกรีดร้องและขว้างแจกันดอกไม้ใส่กำแพง จากนั้น ละครค่อย ๆ เล่าย้อนกลับไปที่ตอนต้นของเรื่อง เพื่อแนะนำตัวละครและความสัมพันธ์ของตัวละครแต่ละตัว โดยเป็นเหตุการณ์ตั้งแต่สมัยที่ตัวละคร *พิมาลา* และ *ใจเริง* ยังเรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ซึ่ง *ใจเริง* ได้รับหน้าที่ให้แสดงรำงานครบรอบโรงเรียน ส่วน *พิมาลา* ได้ขึ้นรับรางวัลชนะเลิศประดิษฐ์มาลัย *ใจเริง* แสดงความอิจฉาในตัว *พิมาลา* จึงแย่งถ้วยรางวัลจากเพื่อนออกไปเป็นผู้เชิญรางวัล

พิมาลา ออกไปทิ้งขยะที่หน้าบ้าน และได้พบกับชายหนุ่มที่กระโดดออกมาจากบ้านฝั่งตรงข้ามจึงเข้าใจผิดคิดว่าเป็นโจร แท้จริงแล้วคือ *ฤกษ์* ที่ย้ายเข้ามาอยู่บ้านฝั่งตรงข้ามแต่ลืมเอากุญแจบ้านมาจึงต้องปีนรั้วเข้าออกบ้าน จากนั้น ละครค่อย ๆ แสดงถึงลักษณะนิสัยของแต่ละตัวละครออกมา โดยที่ *ใจเริง* ได้ทำลายถ้วยรางวัลของ *พิมาลา* แล้วปรักปรำให้เพื่อนคนอื่น *พิมาลา* เสียใจมากแต่ไม่คิดเอาเรื่องใคร ต่อมา พ่อของ *พิมาลา* พลัดตกบันไดต้องใช้เงินมากเพื่อเข้าผ่าตัด *พิมาลา* จึงตัดสินใจที่จะไม่เรียนหนังสือต่อ แต่ *ใจเริง* ไม่ยอมจึงไปอาละวาดให้ครอบครัวตัวเองยอมช่วยเหลือเรื่องเงินแก่ครอบครัวของ *พิมาลา* ต่อมาเมื่อตัวละครทั้งสองเข้าเรียนมหาวิทยาลัย *พิมาลา* ตั้งใจเรียนอย่างหนัก ส่วน *ใจเริง* สนุกสนานกับการอวดของกับเพื่อน ๆ

พิมาลา สนิทสนมกับ *ฤกษ์* มากขึ้น ก่อนที่ *ใจเริง* จะมาพบและรู้สึกชอบพอในตัว *ฤกษ์* ทันทีที่รู้ว่าพ่อของ*ฤกษ์*เป็นเจ้าของธุรกิจออกแบบอาคาร *ใจเริง* คบกับ *ฤกษ์* อย่างเปิดเผยท่ามกลางการไม่ชอบของครอบครัวฝ่ายชายที่สนับสนุน *พิมาลา* ไม่นานหลังจากนั้น *ใจเริง* เริ่มเบื่อที่ *ฤกษ์* ยังไม่ประสบความสำเร็จในชีวิตและแต่งตัวไร้รสนิยมไม่เป็นตามดังใจ

เธอหวัง ประกอบกับ *ใจเริง* ได้พบกับ *เทิดพันธุ์* ชายหนุ่มนักธุรกิจไฟแรงแต่งตัวดูภูมิฐานดังที่เธอชอบ *ใจเริง* ตัดสินใจแต่งงานกับ *เทิดพันธุ์* และไปอยู่ประเทศอังกฤษ สร้างความเสียใจให้กับ *ฤกษ์* อยู่นานหลายวัน

พ่อของ *ใจเริง* เสียชีวิตกะทันหัน เธอจึงต้องกลับมาประเทศไทยและตั้งใจที่จะไม่กลับไปประเทศอังกฤษอีกเพราะเบื่อกับชีวิตที่ไร้คนคอยดูแลเอาใจ *ฤกษ์* ประกาศแต่งงานกับ *พิมาลา* ทำให้ *ใจเริง* รู้สึกอิจฉาอยู่เล็ก ๆ เพราะเธอเริ่มมีความสัมพันธ์ที่สั่นคลอนกับ *เทิดพันธุ์* ขณะที่ *พิมาลา* เข้าพิธีแต่งงานกับ *ฤกษ์* ใช้ชีวิตคู่กันอย่างมีความสุข ต่อมา แม่ของ *ใจเริง* เสียชีวิตลง และได้ทิ้งหนี้สินไว้มากมาย และ *ใจเริง* ตัดสินใจหย่ากับ *เทิดพันธุ์* เพราะชีวิตที่ล้มละลายของสามี อีกทั้งจับได้ว่าสามีตัวเองไปมีความสัมพันธ์กับเลขาส่วนตัว จึงทำให้ *ใจเริง* ต้องออกไปอยู่อพาร์ทเม้นท์ และเงินค่อย ๆ หมดลง จึงไปอาศัยอยู่กับน้องของแม่ พร้อมเข้าทำงานที่บริษัททัวร์แห่งหนึ่ง แต่ไม่นานนักเธอก็ลาออก รวมถึงออกจากบ้านของน้องสาวแม่เพราะมีปัญหากับลูกสาวท่าน จึงเป็นเหตุให้ *ใจเริง* มาขออาศัยอยู่กับ *พิมาลา* และขอไปทำงานที่บริษัทของ *ฤกษ์* ไม่นานนัก *ฤกษ์* พา *ใจเริง* ไปเจรจาธุรกิจที่ต่างจังหวัดและเริ่มต้นมีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งต่อกันที่นั่น *พิมาลา* เริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลงในตัว *ฤกษ์* จึงเกิดความระแวงใจเพิ่มมากขึ้นทุกวัน ขณะที่ *ใจเริง* ออกจากบ้านไปอยู่ห้องที่ *ฤกษ์* ซื้อไว้ และเธอเกิดความต้องการเป็นเจ้าข้าวเจ้าของในตัว *ฤกษ์* ที่เพิ่มขึ้นจึงใช้อุบายยั่วยวน *พิมาลา* จนทั้งคู่เริ่มมีปัญหาต่อกัน

ใจเริง รู้ดีว่าตัวเองแพ้กุ้งแต่ตั้งใจทานเข้าไปเพื่อให้ตัวเองเกิดอาการแพ้เพื่อให้ *ฤกษ์* คอยมาดูแล พร้อมกับส่งข้อความไปหา *พิมาลา* โดยอ้างว่าจะอวดบ้านใหม่ ทุกอย่างเป็นไปตามแผนการของ *ใจเริง* *ฤกษ์* มาหา *ใจเริง* ขณะที่ *พิมาลา* เห็น *ฤกษ์* เดินเข้าไปในคอนโดที่ *ใจเริง* เรียกให้เธอมาหา *ใจเริง* รู้ว่า *พิมาลา* มาถึงแล้วจึงรีบเข้ายั่วยวน *ฤกษ์* ทันที ขณะที่ *พิมาลา* ได้เปิดประตูเข้าไปในห้องนอนและพบว่า *ฤกษ์* กับ *ใจเริง* กำลังปลุกปล้ำกันอยู่ ส่งผลให้ *พิมาลา* ไม่สามารถควบคุมอารมณ์ของตัวเองได้ จึงกรีดร้องและขว้างแจกันดอกไม้ใส่กำแพง

พิมาลา กลับมาอยู่กับครอบครัวของเธอ และต้องการหย่ากับ *ฤกษ์* ขณะที่ *ฤกษ์* ไม่ต้องการหย่ากับเธอ *ฤกษ์* ไล่ *ใจเริง* ออกจากคอนโด พร้อมทั้งรู้ว่า *ใจเริง* วางแผนทุกอย่างเพื่อให้ *พิมาลา* รู้เรื่อง *ฤกษ์* จึงเกลียด *ใจเริง* มาก และเดินหน้าง้อ *พิมาลา* อย่างเต็มที่ ระหว่างที่ *พิมาลา* เสียใจต่อเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น เธอก็มี *เทิดพันธุ์* คอยดูแลอยู่ข้าง ๆ

ใจเริง ไม่ลดละความพยายามหาเรื่อง *พิมาลา* อยู่เรื่อย ๆ จนวันหนึ่ง *พิมาลา* อดรนทนไม่ไหวลุกขึ้นสู้กับ *ใจเริง* โดยการกลับมาอยู่ที่บ้านและยกเลิกความคิดเรื่องการหย่ากับ *ฤกษ์* แต่ยังคงมีปัญหากับ *ฤกษ์* อยู่เรื่อย ๆ เหตุเพราะความระแวงและหึงหวง ต่อมา *ใจเริง* ตั้งท้องลูกของ *ฤกษ์* จึงใช้สิทธิ์นี้กลับมาอยู่ที่บ้านของ *ฤกษ์* ทำให้ *พิมาลา* ถอนตัวออกมาจากเกมของ *ใจเริง* แล้วกลับไปอยู่บ้านของเธอ *ใจเริง* เกิดความรู้สึกผิดเล็ก ๆ กับ *พิมาลา* เพราะความผูกพันกับการเป็นเพื่อนกันมาตลอดระยะเวลาหลายสิบปี ขณะที่ *พิมาลา* ได้หลีกหนีทางโลกเข้าสู่ทางธรรมเพื่อช่วยเยียวยาจิตใจของเธอ

ใจเริง ถูกบังคับให้ไปอยู่บ้านพ่อของ *ฤกษ์* ภายหลังจากที่คลอดลูกชายออกมาโดยไม่ค่อยให้ความสนใจเลี้ยงดู แต่ด้วยความเห็นใจ *พิมาลา* จึงมาคอยช่วยเลี้ยง จากนั้น *พิมาลา* แกล้งบอกกับ *ฤกษ์* ว่าตัวเองรัก *เทิดพันธุ์* เพื่อให้ *ฤกษ์* ยอมปล่อยเธอโดยการเซ็นใบหย่า *ฤกษ์* เซ็นใบหย่าให้กับ *พิมาลา* ทั้งคู่ต่างโศกเศร้าเสียใจกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น และ *ฤกษ์* ได้ทำตัวสำมะเลเทเมาอยู่นานหลายวัน

ใจเริง เริ่มเบื่อหน่ายกับชีวิตที่เป็นอยู่ ไม่ได้รับความสนใจจาก *ฤกษ์* หรือคนรอบข้างอื่น ๆ เธอพบเข้ากับ *สุรทิน* และหวังจะเปลี่ยนมาเกาะ *สุรทิน* แทน แต่ทว่า *สุรทิน* มีภรรยาอยู่แล้วโดยที่ *ใจเริง* ไม่รู้ และ *สุรทิน* ก็เห็น *ใจเริง* เป็นเพียงแค่ของเล่นเท่านั้นเขาจึงส่งไม้ต่อให้กับ *ปีเตอร์* เพราะ *ใจเริง* ไม่อยากกลับไปหา *ฤกษ์* ให้โดนดูถูกอีก ขณะที่ *พิมาลา* เริ่มใจอ่อนและเห็นใจ *ฤกษ์* ที่ต้องเลี้ยงลูกคนเดียวจึงคอยมาช่วยเหลืออยู่ตลอด จนทำให้ความสัมพันธ์ของทั้งคู่ค่อย ๆ ดีขึ้น

ภายหลังจากที่ *ใจเริง* ไปคบกับ *ปีเตอร์* เธอก็กลับมามีชีวิตที่สุขสบายดังที่ใจเธอหวัง แต่ทว่า ความสุขเหล่านั้นได้ถูกซ่อนไว้ด้วยรอยบาดแผลบนเรือนร่างของเธอ *ใจเริง* ซื้อกระเป๋า นาฬิกา ทองคำ และเพชรต่าง ๆ มากมาย ขณะที่ *พิมาลา* เห็นรอยบอบช้ำบนร่างกายของ *ใจเริง* จึงเป็นห่วงและเสนอความช่วยเหลือ *ใจเริง* รู้สึกผิดต่อ *พิมาลา* ที่เธอเป็นคนดีแต่เธอไม่ต้องการลาก *พิมาลา* เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย

พิมาลา ใจอ่อนยอมให้อภัยต่อความผิดพลาดของ *ฤกษ์* และกลับมาใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน ส่วน *ใจเริง* ร่างกายมีรอยบอบช้ำเพิ่มมากขึ้นทุกวัน และยังคงซื้อของฟุ่มเฟือยเหล่านั้นเก็บไว้ตลอด *ใจเริง* ฝากลูกไว้กับ *พิมาลา* เพราะเธอเชื่อว่า *พิมาลา* สามารถเป็นแม่ที่ดีของลูกเธอได้ วันหนึ่ง *ปีเตอร์* กับ *ใจเริง* ถูกไล่ยิงด้วยเรื่องความขัดแย้งทางธุรกิจของ *ปีเตอร์* *ใจเริง* รู้สึกเหนื่อยกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งหมดจึงยินยอมรับลูกกระสุนจากปากกระบอกปืนของคนที่ไล่ยิง *ใจเริง* สำนึกต่อเรื่องราวที่เกิดขึ้นก่อนจะสิ้นลมหายใจในที่สุด *ใจ*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เริง ได้ทำพินัยกรรมทิ้งไว้ให้แก่ลูกของเธอ โดยทรัพย์สินของฟุ่มเฟือยที่เธอคอยไล่ซื้อนั้น แท้จริงเธอตั้งใจซื้อไว้ให้ลูกของเธอ และ *ใจเริง* ได้มอบสิทธิ์การดูแลมรดกให้กับ *พิมาลา* ต่อมา *พิมาลา* ได้ตั้งท้องกับ *ฤกษ์* และเขียนเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตของเธอลงให้ผู้อื่นได้อ่าน

2.7.3.2 ประเภทละครโทรทัศน์

ละครเพลิงบุญทุกเวอร์ชันเป็นละครประเภท เรื่องยาวหลายตอนจบ (Soap Operas) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครประเภทนี้สามารถทำให้ผู้ชมเห็นถึงพัฒนาการของตัวละครได้อย่างชัดเจน อันสามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม ตลอดจนความรู้สึกบีบคั้นไปกับเรื่องราวของตัวละครต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

2.7.3.3 แนวเรื่องละครโทรทัศน์

ละครเพลิงบุญทุกเวอร์ชันล้วนแต่เป็นละครแนวชีวิต (Melodrama) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครเพลิงบุญมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรักและปัญหาครอบครัว จึงจำเป็นที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครได้มากที่สุด และละครแนวชีวิตก็ถือเป็นแนวละครที่จะสามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับชีวิตรัก ๆ ใคร่ๆ ของตัวละครได้ดีที่สุด

2.7.4 <u>มายา</u>

ตารางที่ 4 เวอร์ชันละครมายา

เวอร์ชัน	2544	2560
สถานีโทรทัศน์	ช่อง 7	ช่อง 7 (7HD)
ผู้สร้าง	โพลีพลัส	โพลีพลัส
ผู้กำกับ	มารุต สาโรวาท	บุญชู พิทักษ์เลิศกุล
ผู้เขียนบทละคร	งามแสงเดือน	สวิตตา
นักแสดงนำ	ธีรภัทร สัจจกุล ซอนย่า คูลลิ่ง นภคปภา นาคประสิทธิ์	อารักษ์ อมรศุภศิริ อุษามณี ไวทยานนท์ เฌอมาวีร์ สุวรรณภาณุโชค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7.4.1 โครงเรื่อง

ก) มายา เวอร์ชัน 2544

ละครเปิดเรื่องด้วยฉากในประเทศสหรัฐอเมริกา ก่อนจะเริ่มเปิดตัวละคร *รวิศ* นักศึกษาปริญญาโท และ *ภิทูร* อาจารย์มหาวิทยาลัย ที่กำลังรอรับนักเรียนทุนปริญญาโทคนใหม่จากประเทศไทย นั่นคือ *พิตะวัน* (ซอนย่า คูลลิ่ง) ที่เมื่อเธอมาถึงเธอก็ค่อย ๆ สร้างตัวตนของเธอขึ้นใหม่โดยการกล่าวอ้างว่าชีวิตเธอเมื่ออยู่ประเทศไทยนั้นสุดแสนจะสมบูรณ์ไปเสียทุกอย่าง แต่แท้จริงแล้วเธอเป็นเด็กที่ถูกซื้อมาในราคาห้าร้อยบาทโดย *อินทนิล* สาวสูงวัยที่ยึดติดในชื่อเสียงเกียรติยศของตระกูล เธอไม่มีสามีและลูกจึงหวังเลี้ยง *พิตะวัน* เพื่อให้มาคอยรับใช้ดูแลตนเอง ต่อมาได้เปิดตัวอีกหนึ่งตัวละคร คือ *บุษบามินตรา* (นภคปภา นาคประสิทธิ์) สาวสวยสุดแสนมั่นใจเพื่อนสนิทของ *รวิศ* ขณะที่ *ภิทูร* กับ *พิตะวัน* เริ่มมีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งต่อกัน สร้างความเสียใจให้กับ *มรกต* ที่แอบชอบ *ภิทูร* อย่างมาก ละครเปิดตัวอีกหนึ่งตัวละครสำคัญ คือ *รชานนท์* (ธีรภัทร สัจจกุล) หนุ่มหล่อที่ไปทำงานอยู่นิวยอร์ก และกำลังจะกลับเมืองไทยแต่ถูกคุณอารั้งตัวไว้ยังไม่ให้กลับ เพราะมีแผนจะจับให้ดูตัวกับ *บุษบามินตรา*

ระหว่างที่ *พิตะวัน* ไปเรียนต่อที่ประเทศสหรัฐอเมริกา *อินทนิล* จึงรับ *อลิสา* สาวลูกครึ่งเป็นลูกสาวของน้องชายที่ได้เสียชีวิตลงมาเลี้ยง ขณะที่ *พิตะวัน* คอยพูดจาโอ้อวดตัวเองกับคนอื่นทุกวี่วัน อันสวนทางกับการกระทำของตัวเองที่เป็นคนตระหนี่และขี้อิจฉา จนทำให้ตัวละครแวดล้อมหลายตัวละครเริ่มไม่ชอบเธอ *พิตะวัน* คอยประจบประแจง *ภิทูร* ให้คอยดูแลและซื้อข้าวของให้เธอ ซึ่ง *ภิทูร* ก็ยินดีเพราะหลงรัก *พิตะวัน* มาก *บุษบามินตรา* ล่วงรู้ว่าแท้จริงแล้ว *พิตะวัน* เป็นเพียงเด็กรับใช้ของ *อินทนิล* ไม่ใช่แม่อย่างที่กล่าวอ้างกับใคร ๆ จากนั้น *รชานนท์* ได้มาพบกับ *บุษบามินตรา* และเธอก็ได้พาเขาไปนอนพักกับ *ภิทูร* ก่อนที่จะได้พบกับ *พิตะวัน* ซึ่งเธอรู้สึกถูกใจในตัว *รชานนท์* อย่างมาก แต่ทว่า ไม่นานหลังจากนั้น *รชานนท์* ก็กลับประเทศไทยพร้อมกับ *บุษบามินตรา* ทำให้เป้าหมายที่ *พิตะวัน* วางไว้ว่าอยากจะหนีมาใช้ชีวิตที่อเมริกาตลอดไปนั้นเปลี่ยนแปลงไป

บุษบามินตรา ต้องการกลับไปเรียนต่อให้จบที่สหรัฐอเมริกา แต่แม่ของเธอไม่ยอมทำให้เธอต้องมาขอความช่วยเหลือจาก *รชานนท์* ในขณะที่ *รชานนท์* เองก็หลงชอบในความแสนดีของ *อลิสา* แต่อีกใจหนึ่งของเขาก็แอบปลื้มในความเก่งและหัวที่ทันสมัยของ *บุษบามินตรา* เช่นกัน *รชานนท์* กลับไปอเมริกาพร้อมกับ *บุษบามินตรา* ด้วยเหตุนี้ทำให้สิ่งที่ *พิตะวัน* รอคอยมาตลอดได้สิ้นสุดลง *รชานนท์* และ *บุษบามินตรา* มีความรู้สึกที่ดีต่อกัน ทำให้ *บุษบามินตรา* เริ่มสับสนในความรู้สึกของตนเอง ส่วน *ภิทูร* ล่วงรู้ในความรู้สึกของ *พิตะวัน*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่มีต่อ *รชานนท์* ทำให้เขาเสียใจอย่างมาก แต่เมื่อ *รชานนท์* ไปหา *อลิสา* ที่ประเทศอังกฤษ ทำให้ *พิตะวัน* หมดที่พึ่งเพราะข้าวของเครื่องใช้ได้หมดลง จึงกลับไปหา *ภิทูร* ขณะที่ *รชานนท์* กำลังเผชิญกับความสับสนในตัวเองเกี่ยวกับผู้หญิงทั้งสามคนที่เข้ามาพัวพันในชีวิต

อินทนิล แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในการยึดติดเรื่องชื่อเสียงเกียรติยศที่ลดลงและเป็นคนที่เข้าใจโลกมากขึ้นตั้งแต่ที่มี *อลิสา* เข้ามาอยู่ในชีวิตของเธอ *อินทนิล* จึงคาดหวังที่จะให้ พิตะวัน กลับมาหาเธอ แต่ทว่า *อินทนิล* ได้เกิดพลัดตกลงบันไดกลายเป็นอัมพาต ส่วน พิตะวัน ต้องการรีบกลับประเทศไทยเพราะต้องการกลับไปหา *รชานนท์* และพบว่า *อินทนิล* กำลังนอนป่วย ต่อมา พ่อแม่ของ *บุษบามินตรา* ได้เสียชีวิตลงกะทันหันส่งผลให้ *บุษบามินตรา* สูญสิ้นทรัพย์สมบัติทุกอย่าง แต่เธอมี *รชานนท์* คอยช่วยเหลืออยู่ข้าง ๆ ท่ามกลางความสับสนภายในใจของเธอจึงทำให้เธอคอยปฏิเสธความรักของ *รชานนท์* อยู่เสมอ ส่วน พิตะวัน ดูแล *อินทนิล* อย่างขาด ๆ เกิน ๆ เพราะเธอคิดว่ามันเป็นสิ่งที่ *อินทนิล* สมควรได้รับ

รชานนท์ หลงใหลในเสน่ห์อันเย้ายวนของ *พิตะวัน* จนทั้งคู่เริ่มมีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งต่อกัน พิตะวัน พยายามแสดงตัวเป็นเจ้าข้าวเจ้าของ *รชานนท์* มากขึ้นจนทำให้เขารู้สึกอึดอัด ขณะเดียวกัน *ภิทูร* และ *รวิศ* เดินทางกลับมาประเทศไทย ซึ่ง *ภิทูร* พบว่า *พิตะวัน* ไม่สนใจใยดีและหลอกลวงเขามาโดยตลอด ทำให้ *ภิทูร* เสียใจมาก ส่วน *รวิศ* ก็ถูกปฏิเสธความรักจาก *บุษบามินตรา* เพราะเธอหลงรัก *รชานนท์* ไปแล้ว

รชานนท์ ต้องเผชิญสับสนความรู้สึกภายในใจของตนเอง ก่อนที่จะเริ่มเรียนรู้ว่า *บุษบามินตรา* เหมาะที่จะเป็นผู้หญิงในชีวิตจริงของเขา ส่วน *อลิสา* คือผู้หญิงในอุดมคติที่เขาเอื้อมไม่ถึง และ *พิตะวัน* คือผู้หญิงที่เขาหลงใหลเพียงชั่วครู่เท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ *รชานนท์* และ *บุษบามินตรา* มีความเข้าใจซึ่งกันและกันมากขึ้น ส่งผลให้ *บุษบามินตรา* ตั้งท้อง ขณะที่ *พิตะวัน* ถูกทิ้งให้อยู่อย่างโดดเดี่ยวจาก *รชานนท์*

เมื่อ *พิตะวัน* รู้เรื่องที่ *บุษบามินตรา* ตั้งท้องกับ *รชานนท์* เธอเสียใจมาก และได้กินยานอนหลับเพื่อหวังจะสร้างภาพมายาขึ้นมาเพื่อปกป้องตัวเอง โดยเข้าไปโลดแล่นอยู่ในภาพที่เธอได้สร้างขึ้นอย่างโดดเดี่ยว และเธอได้หมดลมหายใจลงในที่สุด *อินทนิล* เริ่มหายจากอาการอัมพาต และโศกเศร้าเสียใจที่ตัวเธอนั้นเป็นผู้หล่อหลอมให้ *พิตะวัน* สร้างภาพมายาของตัวเองขึ้นและไม่อาจช่วยเหลือให้ *พิตะวัน* หลุดพ้นออกมาจากภาพมายานั้นได้

ข) มายา เวอร์ชัน 2560

ละครเปิดเรื่องด้วยฉากกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ พร้อมเปิดตัวละคร *พิตะวัน* (อุษามณี ไวทยานนท์) ที่กำลังแต่งองค์ทรงเครื่องไปงานเรี่ยไรเงินบริจาคแก่เด็กยากไร้ภายในสมาคมนักเรียนทุนจากประเทศไทยที่ตัวเองเป็นแม่งาน ก่อนจะเปิดตัวละครถัดมา คือ *บุษบามินตรา* (เฌอมาวีร์ สุวรรณภาณุโชค) แฟนของ *รวิศ* ที่ถูก *รวิศ* ชวนมางานเพราะต้องการมาสืบว่าใครเป็นแฟนของ *ภิทูร* ซึ่ง *พิตะวัน* มีความสัมพันธ์กับ *ภิทูร* ขณะที่ *มรกต* กำลังแอบชอบ *ภิทูร* อยู่นั้น และเห็น *พิตะวัน* เป็นน้องสาวที่แสนดีมาโดยตลอด ลักลอบคบกันโดยที่ไม่บอกตน *มรกต*จึงโกรธมาก ต่อมาละครได้เปิดตัวละคร *รชานนท์* (อารักษ์ อมรศุภศิริ) นักเรียนจากเมืองเคมบริดจ์ที่เรียนจบหมาด ๆ ได้รับการเชิญจาก *ภิทูร* ชวนมางานนี้ด้วย เมื่อ *พิตะวัน* พบเข้าก็แสดงออกถึงความชอบในตัว *รชานนท์* ทันที

ละครค่อย ๆ แสดงภาพในอดีตของตัวละครออกมาทีละนิด โดยการเผยว่า *พิตะวัน* เป็นเด็กที่ถูก *อินทนิล* ซื้อมาในราคาห้าพันบาทเพื่อให้คอยมาดูแลรับใช้ และไม่ได้รับการเลี้ยงดูมาด้วยความรักความอบอุ่น ต่อมา *รชานนท์* ได้พบกับ *บุษบามินตรา* โดยบังเอิญก่อนจะรู้ว่าผู้ใหญ่ของทั้งสองฝ่ายพยายามจะจับคู่พวกเขา ส่วน *พิตะวัน* ออกจากบ้านพักของ *มรกต* เพื่อไปหาที่อยู่ใหม่โดยใช้เล่ห์เหลี่ยมหลอกให้ *ภิทูร* จ่ายเงินให้

รชานนท์ ชอบในความตรงไปตรงมาของ *บุษบามินตรา* แต่เมื่อรู้ว่าเธอคบอยู่กับ *รวิศ* จึงทำให้ *รชานนท์* หันไปหา *พิตะวัน* ที่ชอบเขาอย่างหมดหัวใจแทน *บุษบามินตรา* รู้ว่า *พิตะวัน* คือเด็กรับใช้ภายในบ้านของ *อินทนิล* ทำให้ *พิตะวัน* เกลียดเธอมากเพราะกลัวว่า *บุษบามินตรา* จะแฉเรื่องของเธอ หลังจาก *รชานนท์* กับ *บุษบามินตรา* กลับมาประเทศไทยได้ไม่นาน *พิตะวัน* ก็ตามกลับมาทั้งที่ยังเรียนไม่จบเพราะรู้ว่า *อินทนิล* กำลังจะบินไปหาเธอ จึงทำให้เธอสานสัมพันธ์กับ *รชานนท์* ได้มากขึ้น จนทั้งคู่เกิดความรู้สึกดี ๆ ต่อกัน *อินทนิล* รับ *อลิสา* สาวลูกครึ่งลูกสาวของน้องชายที่เสียชีวิตไปมาเลี้ยงดู เมื่อ *รชานนท์* มาพบก็หลงชอบในทันที อีกทั้ง *อินทนิล* ก็ทะนุถนอมดูแล *อลิสา* อย่างดีจนทำให้ *พิตะวัน* เกิดความอิจฉาริษยาในตัว *อลิสา* และย้ายไปอยู่ห้องของ *รชานนท์*

วันหนึ่ง ภายในงานเลี้ยงสังสรรค์ผู้คนระดับสูง *พิตะวัน* ถูก *กีรติสุดา* ที่ร่วมมือกันกับ *มรกต* แฉต่อหน้าผู้คนว่าแท้จริงเธอไม่ใช่ลูกของ *อินทนิล* อย่างที่เธอเคยกล่าวอ้างไว้กับทุกคน เธอเป็นเพียงเด็กรับใช้ที่ *อินทนิล* ซื้อมาเลี้ยงดูตั้งแต่เด็ก *พิตะวัน* เสียใจและโกรธแค้นมาก รับไม่ได้ต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจึงวิ่งหนีออกจากงานไป มิหนำซ้ำยังถูก *กีรติสุดา* และแม่ของเธอรุมทำร้ายร่างกายที่หลอกลวงและแอบอ้างใช้นามสกุลสัจจามาตย์

รชานนท์ คอยดูแลสภาพจิตใจของ *พิตะวัน* และยอมรับในตัวของเธอได้ เพราะ *พิตะวัน* ได้พลิกวิกฤติให้เป็นโอกาสสร้างเรื่องราวให้ตัวเองดูน่าสงสาร ขณะที่ *อลิสา* ได้พา *อินทนิล* เข้าไปฝึกจิตโดยใช้พระพุทธศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยว ทำให้ *อินทนิล* ค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงตัวเองไปในทางที่ดีขึ้น และต้องการดูแลเลี้ยงดู *พิตะวัน* ด้วยความรักความอบอุ่นที่แท้จริง แต่ทว่า *อินทนิล* พลัดตกบันไดกลายเป็นอัมพาตไปเสียก่อน

พิตะวัน กลับมาดูแล *อินทนิล* ด้วยความขาด ๆ เกิน ๆ เพราะสนใจเพียงสิ่งที่ตนสมควรได้รับมาตลอดอย่างทรัพย์สินเงินทอง ด้าน *บุษบามินตรา* ได้สูญเสียพ่อแม่ไปจากอุบัติเหตุ และได้ทิ้งหนี้สิ้นไว้ให้เธอจำนวนมาก ทำให้ชีวิตของเธอต้องดิ้นรนโดยการหางานทำและขอความช่วยเหลือด้านการเงินจาก *รชานนท์* ซึ่งเขาคิดว่าเงินคือสิ่งที่จะทำให้ *บุษบามินตรา* ยอมรับรักเขาได้ แต่ทว่า เขากลับถูกปฏิเสธกลับมาอย่างไม่ใยดีเขาจึงหันไปหา *พิตะวัน* เพื่อเยียวยาแผลใจ และลงเอยด้วยการมีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งต่อกัน

รชานนท์ เข้าใจว่าสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างเขากับ *พิตะวัน* คือความรัก เขาจึงพยายามทำทุกอย่างให้ถูกต้อง *ภิทูร* รู้เรื่องที่เกิดขึ้นทั้งหมดว่า *พิตะวัน* หลอกลวงเขาและแอบไปคบกับ *รชานนท์* ทำให้เขาเสียใจมาก ขณะที่ *พิตะวัน* ทำตัวเป็นเจ้าข้าวเจ้าของในตัว *รชานนท์* เพิ่มมากขึ้นทุกวันจนทำให้เขาเริ่มรู้สึกอึดอัด และรู้ว่า *พิตะวัน* ไม่ใช่ผู้หญิงที่เขาอยากจะแต่งงานด้วย ส่วน *บุษบามินตรา* เองก็รู้ว่าใจของตัวเองรัก *รชานนท์* เช่นกัน จึงบอกเลิกกับ *รวิศ* ส่วน *พิตะวัน* รู้สึกว่า *รชานนท์* เริ่มไม่สนใจตนเหมือนเก่าจึงบอกกับ *รชานนท์* ว่าเธอตั้งท้อง แต่ไม่นาน *รชานนท์* ก็พบว่า *พิตะวัน* หลอกลวงเขาจึงบอกเลิกเธอ *รชานนท์* จดทะเบียนสมรสกับ *บุษบามินตรา* เมื่อ *พิตะวัน* รู้เรื่องจึงคอยหาเรื่อง *บุษบามินตรา* อยู่ตลอด

พิตะวัน รู้ว่า *บุษบามินตรา* ตั้งท้องกับ *รชานนท์* เธอไม่เหลือใคร จึงทำให้เธอสำนึกต่อการกระทำของเธอกับ *อินทนิล* แต่ทว่า เธอถูก *กีรติสุดา* ขัดขวางไม่ให้เข้าพบ ส่วน *ภิทูร* ก็มีความสุขกับรักครั้งใหม่ *พิตะวัน* ไม่เหลือใครจึงตัดสินกินยานอนหลับเพื่อเข้าสู่โลกมายาที่เธอได้สร้างขึ้น และหมดลมหายใจลงในที่สุด อาการของ *อินทนิล* ดีขึ้นมาก เธอมาหา *พิตะวัน* ที่ห้องก่อนพบว่า *พิตะวัน* ได้จากโลกนี้ไปแล้ว เธอเสียใจมากที่เป็นคนหล่อหลอมให้ *พิตะวัน* กลายเป็นคนทะเยอทะยานอยากได้อยากมี และไม่สามารถช่วยชีวิต *พิตะวัน* ไว้ได้

2.7.4.2 ประเภทละครโทรทัศน์

ละครมายาทุกเวอร์ชันเป็นละครประเภท เรื่องยาวหลายตอนจบ (Soap Operas) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครประเภทนี้สามารถทำให้ผู้ชมเห็นถึงพัฒนาการของตัวละครได้อย่างชัดเจน อันสามารถ

สร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม ตลอดจนความรู้สึกบีบคั้นไปกับเรื่องราวของตัวละครต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

2.7.4.3 แนวเรื่องละครโทรทัศน์

ละครมายาทุกเวอร์ชันล้วนแต่เป็นละครแนวชีวิต (Melodrama) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครมายามีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรัก จึงจำเป็นที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครได้มากที่สุด และละครแนวชีวิตก็ถือเป็นแนวละครที่จะสามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับชีวิตรัก ๆ ใคร่ๆ ของตัวละครได้ดีที่สุด

2.7.5 <u>เมียหลวง</u>

ตารางที่ 5 เวอร์ชันละครเมียหลวง

เวอร์ชัน	2532	2542	2552	2560
สถานีโทรทัศน์	ช่อง 7	ช่อง 3	ช่อง 7	ช่อง 3 (33HD)
ผู้สร้าง	ดาราวิดีโอ	ทีวีซีน	ดาราวิดีโอ	ดีวันทีวี
ผู้กำกับ	มานพ สัมมาบัติ	มารุต สาโรวาท	สิทธิวัชร์ ทับแป้น	อนุวัฒน์ ถนอมรอด
ผู้เขียนบทละคร	ศัลยา	เอกลิขิต	ภาวิต	เอื้องอรุณ สมิต - สุวรรณ จุฑามาศ สาคร วิริยาภรณ์ จุนหะวิทยะ
นักแสดงนำ	ยุรนันท์ ภมรมนตรี ปรียานุช ปานประดับ อภิรดี ภวภูตานนท์	จอนนี่ แอนโฟเน่ สิเรียม ภักดีดำรงฤทธิ์ พรชิตา ณ สงขลา	ธีรภัทร สัจจกุล ปิยธิดา วรมุสิก พัชราภา ไชยเชื้อ	กฤษฎา พรเวโรจน์ วรัทยา นิลคูหา ศิริน หอวัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7.5.1 โครงเรื่อง

ก) เมียหลวง เวอร์ชัน 2532

ละครเปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละคร *วิกันดา* (ปรียานุช ปานประดับ) ขณะกำลังเล่านิทานให้ลูก ของเธอฟัง ก่อนจะย้อนกลับไป (Flashback) เหตุการณ์คืนวันแต่งงานของเธอกับ *อนิรุทธิ์* (ยุรนันท์ ภมรมนตรี) ก่อนตัดสลับกลับมาเผยลักษณะนิสัยและการดำเนิน

ชีวิตของตัวละคร *วิกันดา* และ *อนิรุทธ์* ที่ใช้ชีวิตครองคู่กันอย่างมีความสุข *วิกันดา* รู้เรื่องที่ *อนิรุทธ์* แอบไปทานข้าวกับผู้หญิงอื่น ทั้งคู่เริ่มมีปากเสียงต่อกัน *วิกันดา* รับไม่ได้กับความเห็นแก่ตัวของ *อนิรุทธ์* แต่สุดท้ายก็จำยอมที่จะต้องตกอยู่ภายใต้บทบาทของการเป็นเมียหลวง

วิกันดา คอยตามติด *อนิรุทธ์* เพื่อจะขัดขวางไม่ให้เขาไปเจอผู้หญิงอื่น แต่ก็ไม่เป็นผล เมื่อคนรับใช้ที่เข้ามาใหม่อย่าง *นวล* ได้มีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกับ *อนิรุทธ์* เรื่อยมา ก่อนจะเปิดตัวอีกหนึ่งตัวละครสำคัญอย่าง *อรอินทร์* (อภิรดี ภวภูตานนท์) สาวแม่หม้ายลูกติดน้องสาวของเพื่อนสนิทที่ *อนิรุทธ์* รู้สึกสนใจตั้งแต่แรกเห็น ก่อนทั้งคู่จะสานสัมพันธ์กันไปอย่างรวดเร็วจน *วิกันดา* รู้เรื่องในที่สุด แต่เธอเริ่มชินชากับสถานภาพเมียหลวงที่เธอเป็นอยู่ในขณะนั้น

วิกันดา มีโอกาสได้พูดคุยกับ *เจนจบ* สามีเก่าของ *อรอินทร์* สร้างความไม่พอใจให้กับ *อนิรุทธ์* อย่างมาก ขณะที่ *อรอินทร์* คอยพูดจากระแนะกระแหน *วิกันดา* อยู่เสมอทำให้ *วิกันดา* เริ่มรู้สึกว่าเธอเป็นเมียน้อยที่แตกต่างจากคนอื่น เมื่อเวลาผ่านไป *วิกันดา* เริ่มรู้สึกชินชาทั้งกับ *อรอินทร์* และ *อนิรุทธ์* ก่อนที่ *วิกันดา* จะขอหย่ากับ *อนิรุทธ์* ขณะที่ลูก ๆ ของพวกเขาได้เข้ามาเห็นเหตุการณ์ และต่อว่า *อนิรุทธ์* ที่พยายามใช้กำลังกับ *วิกันดา* เหตุการณ์นี้ทำให้ *อนิรุทธ์* เสมือนกับเป็นคนไร้ตัวตนในบ้าน เพราะไม่มีใครพูดกับเขา เขาจึงต้องพา *อรอินทร์* มานอนที่บ้านอยู่บ่อย ๆ *อรอินทร์* เองเริ่มรู้สึกว่า *อนิรุทธ์* กำลังหึง *วิกันดา* กับ *เจนจบ* ที่สนิทสนมกันมากขึ้นเรื่อย ๆ ทำให้เธอรู้สึกเสียใจและโกรธแค้น *วิกันดา* ตกลงกับ *อนิรุทธ์* ว่าจะแยกกันอยู่ โดยไม่หย่ากัน หากแต่ไม่ยุ่งเกี่ยวในฐานะสามีภรรยากันอีก ส่งผลให้ *อนิรุทธ์* ต้องเผชิญกับความโศกเศร้าในชีวิตเมื่อ *วิกันดา* ได้ทำตัวเหินห่างกับเขา เขาพยายามง้อ *วิกันดา* อยู่เรื่อย ๆ แต่ *วิกันดา* ใจแข็งเพราะไม่อยากกลับไปเจ็บช้ำอย่างที่ผ่านมา

วิกันดา ได้รับ *นุดี* เข้าทำงานในที่ทำงานของเธอและพามาอาศัยอยู่ที่บ้านด้วย เมื่อ *อนิรุทธ์* เห็นจึงทำกิริยาเช่นเดียวกับเมื่อเจอผู้หญิงอื่น และด้วยความที่ *นุดี* เป็นผู้หญิงอ่อนต่อโลกจึงทำให้เธอหลงรัก *อนิรุทธ์* เมื่อ *อรอินทร์* รู้เช่นนั้นทำให้เธอเสียใจและโกรธแค้นยิ่งขึ้น เพราะ *อนิรุทธ์* เริ่มไม่สนใจเธอเช่นเดิม *อรอินทร์* ไม่สามารถยับยั้งอารมณ์ของตัวเองอยู่ทำให้เธอบุกมาที่บ้านของ *วิกันดา* กับ *อนิรุทธ์* โดยนำปืนมาเพื่อจะจัดการกับ *นุดี* แต่กลับเจอ *วิกันดา* ที่กำลังจะออกจากบ้านเสียก่อน เธอระบายความอัดอั้นทั้งหมดกับ *วิกันดา* ก่อนที่ *วิกันดา* จะตัดสินใจเข้าไปแย่งปืนจาก *อรอินทร์* และค่อย ๆ ทำให้เธอสงบสติอารมณ์ลงได้สำเร็จ

ภายหลังจากเหตุการณ์นั้น *อรอินทร์* ตัดสินใจที่จะเลิกกับ *อนิรุทธ์* โดยสำนึกในคุณงามความดีของ *วิกันดา* ที่ช่วยเรียกสติและอยู่ข้าง ๆ เธอในยามที่เธอล้มลง *อรอินทร์* ขอจด

ทะเบียนสมรสกับ *อนิรุทธิ์* แต่เธอโดนปฏิเสธ เธอจึงตัดสินใจอย่างเด็ดขาดที่จะเดินออกจากชีวิต *อนิรุทธิ์* และเริ่มไปศึกษาดูใจกับนายอำเภอพ่อหม้าย *วาทิน* แทน ส่วน *เจนจบ* ได้สารภาพรักกับ *วิกันดา* แต่เธอกลับปฏิเสธ ส่วน *นุดี* ที่ย้ายกลับไปอยู่กับคุณป้านั้น เธอได้ถูกคุณป้าบังคับให้แต่งงานกับคนที่ไม่ได้รักจึงหนีออกจากบ้าน *วิกันดา* เห็นท่าไม่ดีจึงพยายามติดต่อหา *นุดี* แต่ก็ไม่สามารถติดต่อได้ *นุดี* ย้ายไปอยู่ห้องเช่ากับ *ยุทธการ* เพื่อนชายคนสนิทก่อนจะตัดสินใจจบชีวิตตัวเองลงโดยการกินยาฆ่าตัวตาย เพราะ *อนิรุทธิ์* ไปให้ความหวังเธอแล้วสุดท้ายก็ไม่สนใจใยดีเธอ เหตุการณ์นี้ทำให้คนอื่น ๆ มองว่าเขาคือต้นเหตุ เขาจึงเสียใจต่อการกระทำของตนเอง

วรรณนรี ยืนกรานที่จะปฏิเสธความรักที่ *เจนจบ* มีให้ ขณะที่ *อรอินทร์* เองก็ตัดใจจาก *อนิรุทธิ์* ได้อย่างเด็ดขาดเช่นกัน *อนิรุทธิ์* ไม่สามารถง้องอน *วิกันดา* ให้กลับไปมีความสัมพันธ์เหมือนเก่าได้สำเร็จ *วิกันดา* ปลดปล่อยตัวเองออกจากสถานภาพเมียหลวง

ข) เมียหลวง เวอร์ชัน 2542

ละครเปิดเรื่องด้วยภาพเหตุการณ์งานแต่งงานระหว่าง *วิกันดา* (สิเรียม ภักดีดำรงฤทธิ์) และ *อนิรุทธิ์* (จอนนี่ แอนโฟเน่) ภายหลังจากนั้นละครได้แสดงภาพที่ตัวละคร *วิกันดา* ไปพบว่าสามีของตัวเองนอนอยู่บนเตียงกับ *นวล* พี่เลี้ยงเด็กในบ้าน ซึ่งเธอพยายามควบคุมอารมณ์เสมือนว่าไม่ใช่เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นครั้งแรกสำหรับชีวิตคู่ของเธอ *วิกันดา* จำยอมที่จะตกอยู่ในบทบาทของการเป็นเมียหลวงเรื่อยมา ก่อนที่ละครจะเปิดตัวละคร *นุดี* ในฐานะลูกศิษย์ของ *อนิรุทธิ์* ที่เขาและเธอต่างมีความรู้สึกที่ดีต่อกันตั้งแต่แรกพบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อนิรุทธิ์ มีความสัมพันธ์กับผู้หญิงทุกระดับชั้นแต่เขาเห็นผู้หญิงเหล่านั้นเป็นเพียงเครื่องบำเรอสุขของเขาเท่านั้น เขายกย่อง *วิกันดา* เป็นภรรยาที่ออกนอกหน้าแต่เพียงผู้เดียว จนกระทั่งเขาพบกับ *อรอินทร์* (พรชิตา ณ สงขลา) ที่ต่างฝ่ายต่างรู้สึกชอบพอกันตั้งแต่แรกเห็น ซึ่งภายหลังจากนั้นความสัมพันธ์ของทั้งคู่พัฒนาไปอย่างรวดเร็วนำมาซึ่งความวิตกกังวลของ *วิกันดา* ที่รู้สึกว่า *อรอินทร์* แตกต่างจากผู้หญิงอื่นที่ผ่าน ๆ มา *วิกันดา* ได้พบกับ *เจนจบ* สามีเก่าของ *อรอินทร์* ทั้งคู่เป็นที่ปรึกษาซึ่งกันและกัน ตัวละคร *เจนจบ* ก็ชอบพอในตัว *วิกันดา* เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ *อนิรุทธิ์* เกิดความหึงหวงในตัวภรรยาของตัวเอง *อรอินทร์* ทำตัวเป็นเจ้าข้าวเจ้าของ *อนิรุทธิ์* มากขึ้นจึงมีปัญหากับ *วิกันดา* อยู่เสมอ เพราะ *วิกันดา* ยอมรับในสถานภาพที่เป็นอยู่เพื่อรักษาเกียรติของตนเองและครอบครัว

วิกันดา รับ *นุดี* เข้ามาทำงานกับตน ทำให้มีโอกาสใกล้ชิดกับ *อนิรุทธิ์* มากขึ้น ขณะที่ *อรอินทร์* ก็ใช้ *วาทิน* เป็นเครื่องมือในการต่อรองพื้นที่ให้กับตนเอง เพื่อหวังว่าให้ *อนิรุทธิ์*

เห็นค่าตนมากขึ้น ตลอดจน *อรอินทร์* คอยหาเรื่อง *นุดี* อยู่เสมอภายหลังจากที่เธอรู้ว่า *อนิรุทธิ์* หลงใหลในตัว *นุดี* เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ *วิกันดา* ไม่พอใจอย่างมากจึงยื่นคำขาดกับสามีตัวเองว่าห้ามมีเหตุการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นอีกเด็ดขาด *อรอินทร์* บุกมามีเรื่องที่ทำงานของ *วิกันดา* ทำให้ *วิกันดา* ตัดสินใจที่จะแยกกันอยู่โดยไม่หย่ากันกับ *อนิรุทธิ์* หลังจากนั้น *อนิรุทธิ์* ใช้ชีวิตพัวพันไปกับผู้หญิงสามคนสลับกันไป คือ *อรอินทร์ นุดี* และนักร้องคาเฟ่ จนทำให้ *วิกันดา* ตัดสินใจหย่ากับ *อนิรุทธิ์* ในที่สุด ภายหลังจากเหตุการณ์นี้ *วิกันดา* มีสภาพจิตใจที่ดีขึ้น มีความเข้มแข็งขึ้นจนได้รับรางวัลหญิงแกร่งแห่งปี ด้าน *อนิรุทธิ์* เริ่มให้ความสนใจในตัว *อรอินทร์* น้อยลง แต่กลับไปให้ความสนใจ *นุดี* มากขึ้น นำไปสู่การตัดสินใจของ *อรอินทร์* ที่จะกระทำบางสิ่งบางอย่างที่จะเป็นจุดเปลี่ยนของเรื่อง

อรอินทร์ บุกมาที่บ้าน *วิกันดา* ขณะที่ *อนิรุทธิ์* และ *นุดี* ก็อยู่ด้วย เธอนำปืนขึ้นมาขู่ *อนิรุทธิ์* และ *นุดี* เพื่อต้องการยุติปัญหาทุกอย่างทั้งหมด แต่ทว่า *เจนจบ* ได้เข้ามาห้ามปรามไว้ได้ทันท่วงที เหตุการณ์นี้ทำให้ *นุดี* ตัดสินใจหายออกไปจากชีวิต *อนิรุทธิ์* ส่วน *อรอินทร์* เองเหตุการณ์นี้ก็ได้เปลี่ยนแปลงความคิดและการกระทำของเธอไปตลอดกาล

อรอินทร์ ได้ค่อย ๆ สำนึกตัว เพราะเห็นในคุณงามความดีของ *วิกันดา* ที่คอยดูแลเยียวยาจิตใจเธอ *อรอินทร์* เปิดใจรับ *วาทิน* เข้ามาในชีวิตแทนที่ *อนิรุทธิ์* ด้าน *นุดี* ตัดสินใจกลับไปอยู่กับครอบครัวของเธอ และถูกบังคับให้แต่งงานกับคนที่ไม่ได้รัก ประกอบกับความรู้สึกผิดต่อ *วิกันดา* ที่เข้าไปพัวพันในชีวิตครอบครัวของเธอ *นุดี* ตัดสินใจจบชีวิตลงด้วยการกินยาฆ่าตัวตาย เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ *อนิรุทธิ์* ต้องอยู่กับความรู้สึกผิดในการกระทำของตน ทำให้เขากลายเป็นคนไร้อาชีพและต้องอาศัยอยู่ตามโรงแรม ไม่มีใครสนใจเขาแม้กระทั่ง *นวล* ที่อาฆาตแค้น *อนิรุทธิ์* มากจึงนำปืนที่ขโมยมาจาก *อรอินทร์* มายิง *อนิรุทธิ์* มิหนำซ้ำ *ยุทธการ* ชายหนุ่มที่ชอบพอในตัว *นุดี* มาตลอดก็โกรธแค้นตัว *อนิรุทธิ์* เช่นกันจึงนำปืนมาหวังยิงซ้ำ แต่ *วิกันดา* มาห้ามปรามไว้ได้ทัน

อนิรุทธิ์ กลับมาพักรักษาตัวที่บ้าน *วิกันดา* และใช้ชีวิตอยู่กับลูก ๆ ของเขา *อนิรุทธิ์* พยายามง้องอน *วิกันดา* ขณะที่ *อรอินทร์* ได้ตัดสินใจแต่งงานกับ *วาทิน* โดยมี *วิกันดา* ไปร่วมงาน *อรอินทร์* พยายามพูดให้ *วิกันดา* ตัดสินใจให้อภัยและให้โอกาส *อนิรุทธิ์* ซึ่ง *วิกันดา* เองก็มีท่าทีใจอ่อนเพราะเห็นแก่ลูก ๆ ของเธอ แต่ทว่า เธอก็ตัดสินใจที่จะไม่กลับไป ขณะที่ *อรอินทร์* ตั้งท้องกับ *วาทิน* จึงลาออกจากงานและไปทำหน้าที่แม่บ้านเต็มตัว ส่วน *อนิรุทธิ์* ได้งานใหม่ แต่ยังคงเปลี่ยนคู่ควงไม่ซ้ำหน้า ด้าน *วิกันดา* ใช้ชีวิตอย่างมีความสุขกับลูก ๆ ในสถานภาพการเป็นแม่หม้ายอย่างเต็มตัว

ค) เมียหลวง เวอร์ชัน 2552

ละครเปิดเรื่องด้วยภาพเหตุการณ์งานแต่งงานระหว่าง *วิกันดา* (ปิยธิดา วรมุสิก) และ *อนิรุทธิ์* (ธีรภัทร สัจจกุล) ก่อนทั้งคู่จะไปฮันนีมูนด้วยกันที่ประเทศญี่ปุ่นอย่างมีความสุข จากนั้นระยะเวลาผ่านไป 5 ปี ทั้งคู่มีลูกสาวและลูกชายด้วยกัน 2 คน *วิกันดา* เริ่มรู้เรื่องราวความเจ้าชู้ของสามีตัวเอง ทำให้เธอรู้สึกต้องการหย่ากับสามีของเธอทันที แต่ทว่า สุดท้ายเธอก็จำยอมที่จะปล่อยเรื่องราวเหล่านี้ไป เพราะเธอต้องการรักษาชื่อเสียงของเธอเอาไว้

วิกันดา รับ *นวล* เข้ามาเป็นพี่เลี้ยงลูกของตน โดย *อนิรุทธิ์* รู้สึกพอใจในรูปร่างหน้าตาของเธอตั้งแต่แรกพบ จนทั้งคู่มีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งต่อกัน สร้างความเจ็บปวดใจให้แก่ *วิกันดา* อย่างมาก ก่อนที่ละครจะเปิดตัวอีกหนึ่งตัวละครสำคัญอย่าง *อรอินทร์* (พัชราภา ไชยเชื้อ) น้องสาวของเพื่อนสนิท *อนิรุทธิ์* ที่ทั้งคู่เจอกันครั้งแรกก็รู้สึกชอบพอกันทันที *วิกันดา* หมดเยื่อใยที่มีต่อ *อนิรุทธิ์* แต่ยังคงยอมรับบทบาทของการเป็นเมียหลวงเรื่อยมา จนกระทั่ง *อรอินทร์* ได้เริ่มเข้ามารุกล้ำพื้นที่ของเธอ จนทำให้ *วิกันดา* รู้สึกว่า *อรอินทร์* แตกต่างจากผู้หญิงที่ผ่าน ๆ มาของสามี ขณะเดียวกัน *วิกันดา* ได้รู้จักกับ *เจนจบ* สามีเก่าของ *อรอินทร์* สร้างความไม่พอใจแก่ *อนิรุทธิ์* อย่างมาก *อรอินทร์* มีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกับ *อนิรุทธิ์* และคอยหาเรื่องยั่วโมโห *วิกันดา* อยู่เสมอ เมื่อพี่ชายของ *อรอินทร์* เห็นเช่นนั้นจึงพา *วาทิน* มาแนะนำให้แก่ *อรอินทร์* แต่ทว่า เธอไม่สนใจเพราะเธอรัก *อนิรุทธิ์*

วิกันดา ย้ายไปทำงานที่กระทรวงจึงพบกับ *นุดี* สาวอ่อนต่อโลกที่เข้ามาทำงานเป็นผู้ช่วยเธอ ขณะที่ *อรอินทร์* ตามราวีเธอไม่เลิกนำไปสู่การตัดสินใจที่จะจบความสัมพันธ์ทางกฎหมายกับ *อนิรุทธิ์* แต่ *อนิรุทธิ์* พยายามหลีกเลี่ยง ทำให้ *อรอินทร์* รู้สึกไม่พอใจ เพราะมันเป็นสิ่งที่เธอต้องการมาโดยตลอด *อนิรุทธิ์* ได้พบ *นุดี* ซึ่งทั้งสองต่างเกิดความรู้สึกชอบพอกันและกันทันที เหตุการณ์นี้ทำให้ *อนิรุทธิ์* เริ่มทำตัวเหินห่างกับ *อรอินทร์* ทำให้ *อรอินทร์* อาละวาดหนักกับทุกคนที่เข้ามาขัดขวางชีวิตรักของเธอ จึงทำให้ *อนิรุทธิ์* ยอมหย่าให้กับ *วิกันดา*

วิกันดา ต้องการออกจากบ้าน เพราะ *อนิรุทธิ์* พา *นุดี* มาฝากฝังให้อยู่กับ *วิกันดา* ประกอบกับ *อรอินทร์* ได้บุกมาที่บ้านของ *วิกันดา* เพื่อตามหา *อนิรุทธิ์* ที่หลงใหลในตัว *นุดี* จนหมางเมินตน ระหว่างที่ *วิกันดา* กำลังจะออกจากบ้าน ก็พบว่า *อรอินทร์* นำปืนขึ้นมาขู่ทุกคนในบ้าน พร้อมกับอารมณ์ที่รุนแรง ก่อนที่ *วิกันดา* จะสามารถเข้าระงับเหตุทุกอย่างไว้ได้ เหตุการณ์นี้ทำให้ *อรอินทร์* รู้ว่า *อนิรุทธิ์* ไม่เคยรักเธอเลย ประกอบกับ *วิกันดา* คอยดูแลเธอยามที่เธอไม่เหลือใคร *อรอินทร์* จึงค่อย ๆ สำนึกในสิ่งที่ตัวเองกระทำลงไป ส่วน *วิกันดา*

ต้องการให้ *อนิรุทธิ์* พา *นุดี* ออกจากบ้าน และไม่ต้องมายุ่งเกี่ยวอะไรกับเธออีก *อรอินทร์* ตัดสินใจเลิกกับ *อนิรุทธิ์* อย่างเด็ดขาด และเธอได้เริ่มศึกษาดูใจกับ *วาทิน* ส่วน *นุดี* ได้ตัดสินใจกินยาฆ่าตัวตาย เหตุการณ์นี้ส่งผลให้ *อนิรุทธิ์* ต้องเผชิญกับความรู้สึกผิดไปตลอดกาล

อรอินทร์ ทำใจเรื่อง *อนิรุทธิ์* ได้มากขึ้น เธอจึงตัดสินใจแต่งงานกับ *วาทิน* ส่วน *อนิรุทธิ์* พยายามง้องอน *วิกันดา* เพราะเขาไม่เหลือใครแล้ว แต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จ *วิกันดา* กลายเป็นคนที่เข้มแข็งและเยือกเย็น เธอวางบทบาทเมียหลวงที่เธอต้องจำยอมฝืนทนมาโดยตลอด และไม่เหลือความรู้สึกใด ๆ ให้กับเขาอีกแล้ว

ง) เมียหลวง เวอร์ชัน 2560

ละครเปิดเรื่องด้วยภาพเหตุการณ์พิธีมงคลสมรสระหว่าง *อนิรุทธิ์* (กฤษฎา พรเวโรจน์) และ *วิกันดา* (วรัทยา นิลคูหา) ขณะเดียวกันบริเวณหน้างานมีหญิงสาวกลุ่มหนึ่งมาส่งเสียงโหวกเหวกโวยวายต้องการเข้างาน ต่อมา ทั้งคู่มีลูกด้วยกัน 2 คน *อนิรุทธิ์* มีนิสัยเจ้าชู้เที่ยวไปมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงอื่นไปทั่ว นำมาซึ่งความแคลงใจของ *วิกันดา* ที่ระยะหลังสามีตัวเองกลับบ้านดึกหลายครั้ง ก่อนที่เพื่อนของเธอจะนำความมาบอกแก่ *วิกันดา* ว่าเห็น *อนิรุทธิ์* ไปเดินห้างกับผู้หญิงสาว

วิกันดา รับ *นวล* เข้ามาเป็นแม่บ้านคนใหม่ ซึ่งเมื่อ *นวล* ได้พบกับ *อนิรุทธิ์* ทั้งคู่ต่างมีความรู้สึกชอบพอกันทันที ก่อนที่ *อนิรุทธิ์* จะได้พบกับ *อรอินทร์* (ศิริน หอวัง) ที่ทั้งคู่ก็ต่างชอบพอกันเช่นเดียวกัน *วิกันดา* รู้เรื่องราวความเจ้าชู้ของสามี แต่ก็จำยอมที่จะตกอยู่ในบทบาทของการเป็นเมียหลวง *อรอินทร์* กับ *อนิรุทธิ์* ค่อย ๆ พัฒนาความสัมพันธ์จน *วิกันดา* ต้องตกอยู่ในสถานะกล้ำกลืนฝืนทน *วิกันดา* ได้มีโอกาสรู้จักกับ *เจนจบ* สามีเก่าของ *อรอินทร์* ทั้งคู่กลายมาเป็นเพื่อนที่ดีต่อกัน สร้างความหึงหวงให้แก่ *อนิรุทธิ์* อย่างมาก *อรอินทร์* ใช้แผนการไปตีสนิทกับ *สีหนาท* สามีของเพื่อนสนิท *วิกันดา* เพื่อที่จะให้ *อนิรุทธิ์* เกิดความหึงหวงในตัวเธอ และก็เป็นผลเพราะ *อนิรุทธิ์* เกิดความหึงหวงและให้ความสำคัญกับ *อรอินทร์* มากขึ้น

ผู้หญิงของ *อนิรุทธิ์* ตามราวี *วิกันดา* ไม่เลิก ตลอดจน *อนิรุทธิ์* ตกเป็นข่าวดังที่มีผู้หญิงตามไปราวีถึงที่มหาวิทยาลัยสร้างความเสื่อมเสียชื่อเสียงให้แก่ครอบครัวของ *วิกันดา* อย่างมาก *วิกันดา* ให้อภัยสามีและพยายามแก้ข่าวให้กับ *อนิรุทธิ์* แต่ทว่า ไม่นานหลังจากนั้น *วิกันดา* พบว่า *อนิรุทธิ์* ลักลอบเป็นชู้กับ *นวล* คนรับใช้ในบ้าน เธอโกรธมากจึงไล่ *นวล* ออกจากบ้าน ซึ่ง *อนิรุทธิ์* ได้ไปเช่าห้องให้ *นวล* อาศัยอยู่ แต่ไม่นาน *วิกันดา* ก็ให้ *นวล* กลับมาอยู่

ในบ้านเพื่อเอามากัน *อรอินทร์* ต่อมา *อรอินทร์* ย้ายเข้ามาอยู่บ้านเดียวกันกับ *อนิรุทธิ์* และ *วิกันดา* เพราะเธอถูกยามที่คอนโดพยายามปลุกปล้ำ วันหนึ่ง *วิกันดา* พบเหตุการณ์ระหว่าง *อรอินทร์* และ *อนิรุทธิ์* กำลังมีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งต่อกัน *วิกันดา* จึงเก็บข้าวของย้ายไปอยู่กับ *เจนจบ* ก่อนที่ *อนิรุทธิ์* จะไปตามกลับมาและให้ *อรอินทร์* ย้ายออกจากบ้าน

วิกันดา มีท่าทีที่เป็นมิตรต่อ *อนิรุทธิ์* มากขึ้นภายจากเหตุการณ์ที่ *วิกันดา* และ *อรอินทร์* ตกน้ำพร้อมกันทั้งคู่ แต่ทว่า *อนิรุทธิ์* ได้เลือกช่วย *วิกันดา* ก่อนจึงสร้างความเสียใจให้แก่ *อรอินทร์* อย่างมาก *วิกันดา* ได้รับ *นุดี* เข้าทำงาน ซึ่งเมื่อ *นุดี* มีโอกาสได้พบกับ *อนิรุทธิ์* ก็รู้สึกหลงชอบในตัวเขาทันที ส่วน *วิกันดา* ยื่นคำขาดให้กับ *อนิรุทธิ์* ว่าเขาไม่เลิกกับ *อรอินทร์* เธอจะหย่ากับเขา จากนั้นด้วยความที่ *อรอินทร์* ไม่ค่อยสนใจดูแลลูก ทำให้ลูกของ *อรอินทร์* นัดเจอกับผู้ชายผ่านสื่อสังคมออนไลน์ก่อนจะถูกจับตัวไปเรียกค่าไถ่ *วิกันดา* เสี่ยงชีวิตตามไปช่วยไว้ได้ แต่ทว่า *อรอินทร์* กลับไม่ได้รู้สึกขอบคุณใด ๆ เธอเลย ขณะที่ *อนิรุทธิ์* สานสัมพันธ์กับ *นุดี* มากจน *วิกันดา* เริ่มเห็นความผิดปกติของทั้งคู่จึงพยายามห้ามไม่ให้ *อนิรุทธิ์* เข้าไปยุ่งกับเธอ เมื่อ *อรอินทร์* เห็นว่า *นุดี* กับ *อนิรุทธิ์* มีความสัมพันธ์ต่อกันเธอจึงเริ่มพยายามหาเรื่อง *นุดี* แต่ *นุดี* โต้ตอบกลับได้อย่างสาสม

อรอินทร์ พยายามทำให้ *วิกันดา* และ *อนิรุทธิ์* มีปัญหากัน จนวันหนึ่ง *วิกันดา* ต้องการแยกกันอยู่กับ *อนิรุทธิ์* เพราะเธอไม่สามารถทนกับพฤติกรรมของสามีตัวเองได้แล้ว *อนิรุทธิ์* ย้ายออกไปอยู่คอนโด โดยมี *อรอินทร์* คอยมาดูแล ก่อนที่ *วิกันดา* ตัดสินใจหย่าขาดกับ *อนิรุทธิ์* ทำให้เขาใช้ชีวิตเละเทะนอนกับผู้หญิงอื่นไปทั่ว ทำให้ *อรอินทร์* เริ่มหมดความอดทนที่สั่งสมมาทั้งหมด

อรอินทร์ ตัดสินใจมาบ้าน *วิกันดา* และ *อนิรุทธิ์* เพื่อจะมาจัดการกับ *นุดี* โดยเธอนำปืนขึ้นมาขู่ทุกคนในบ้านเพื่อเธอต้องการจะยิง *นุดี* แต่ทว่า *เจนจบ* ได้เข้ามาช่วยพูดไว้อย่างทันท่วงที ทำให้ *อรอินทร์* รู้สึกตัวและคิดถึงลูกของตัวเอง หลังจากนั้น *นุดี* ได้ถูกคุณป้าของเธอมาเอาตัวไปเพื่อที่จะจับแต่งงานกับชายอื่น จากนั้น *อรอินทร์* สำนึกต่อการกระทำของตัวเองต่อ *วิกันดา* ขณะที่เธอยังคงต้องการ *อนิรุทธิ์* แต่ทว่า *อนิรุทธิ์* ไม่สามารถให้สัญญากับเธอได้ว่าจะไม่มีผู้หญิงอื่นอีก ทำให้ *อรอินทร์* ตัดสินใจที่จะเลิกกับ *อนิรุทธิ์* อย่างเด็ดขาด ส่วน *นุดี* ที่กำลังจะเข้าพิธีแต่งงานกับผู้ชายที่คุณป้าเลือกให้ เธอได้หนีออกจากงานแต่งงานไปหา *ยุทธการ* เพื่อนชายคนสนิทของเธอ ก่อนที่ *นุดี* จะตัดสินใจกินยาฆ่าตัวตาย และขอโทษต่อการกระทำของตัวเองทั้งหมดกับ *วิกันดา* ก่อนจะหมดลมหายใจ เหตุการณ์นี้ทำให้ *อนิรุทธิ์* เสียใจต่อการกระทำของตนเองอย่างมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อรอินทร์ ได้ศึกษาดูใจกับ *วาทิน* ส่วน *เจนจบ* และ *เคน* สารภาพรักกับ *วิกันดา* แต่เธอปฏิเสธเพราะเธอยังรัก *อนิรุทธิ์* อยู่ ขณะที่ *อนิรุทธิ์* พยายามเดินหน้าง้องอน *วิกันดา* แต่ไม่สำเร็จ เช่นเดียวกับ *อรอินทร์* ที่ *อนิรุทธิ์* ก็ไม่สามารถง้องอนเธอได้สำเร็จเช่นกัน แม้ว่าผู้หญิงทั้งสองคนจะยังคงรัก *อนิรุทธิ์* อยู่ แต่เพราะทั้งสองคนต้องการเป็นผู้หญิงคนเดียวของ *อนิรุทธิ์* จึงทำให้ทั้งคู่เลือกที่จะปล่อย *อนิรุทธิ์* ไปเพื่อเห็นแก่คุณค่าในตนเอง

2.7.5.2 ประเภทละครโทรทัศน์

ละครเมียหลวงทุกเวอร์ชันเป็นละครประเภท เรื่องยาวหลายตอนจบ (Soap Operas) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครประเภทนี้สามารถทำให้ผู้ชมเห็นถึงพัฒนาการของตัวละครได้อย่างชัดเจน อันสามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม ตลอดจนความรู้สึกบีบคั้นไปกับเรื่องราวของตัวละครต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

2.7.5.3 แนวเรื่องละครโทรทัศน์

ละครเมียหลวงทุกเวอร์ชันล้วนแต่เป็นละครแนวชีวิต (Melodrama) ทั้งสิ้น เนื่องจากละครเมียหลวงมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความรักและปัญหาครอบครัว จึงจำเป็นที่จะต้องทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครได้มากที่สุด และละครแนวชีวิตก็ถือเป็นแนวละครที่จะสามารถสร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับชีวิตรัก ๆ ใคร่ ๆ ของตัวละครได้ดีที่สุด

2.8 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จรินทร์ เลิศจิระประเสริฐ (2535) ศึกษาเรื่อง “อาชีพของสตรีในละครโทรทัศน์” โดยทำการศึกษาละครโทรทัศน์ในช่วง พ.ศ. 2532 พบว่า อาชีพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์มีลักษณะจำกัด และตายตัว กล่าวคือส่วนใหญ่ประกอบอาชีพบริการ ได้แก่ แม่บ้าน คนรับใช้ เลขานุการ ประชาสัมพันธ์โรงแรม แม้จะมีอาชีพในระดับผู้บริหาร แต่ปรากฏอยู่เพียงในตัวละครหญิงสมทบเท่านั้น อีกทั้งผู้หญิงในละครโทรทัศน์ยังถูกนำเสนอในลักษณะของผู้หญิงเจ้าอารมณ์ จู้จี้จุกจิก กลับกันในตัวละครชายทั้งบทนำและสมทบ มักปรากฏอาชีพที่มีเกียรติสูงส่ง เช่น หมอ เจ้าของเหมือง เจ้าของไร่ ข้าราชการระดับสูง ฯลฯ

ในด้านการนำเสนอ อาชีพของสตรีเป็นเพียงองค์ประกอบเล็ก ๆ ของตัวละคร สถานภาพการแต่งงานหรือโสดเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากกว่า ดังนั้นตัวละครหญิงที่แต่งงาน จึงถือว่าเป็นตัวละครที่

ประสบความสำเร็จ อีกทั้งระบบธุรกิจเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดอาชีพ ลักษณะการนำเสนออาชีพของสตรี ตลอดจนแนวเรื่องของละคร โดยละครแนวชีวิตรักเป็นที่นิยมของตลาดมากที่สุด

รัชดา แดงจำรูญ (2538) ศึกษาเรื่อง “ภาพของโสเภณีในละครโทรทัศน์ ปี 2535” โดยศึกษากระบวนการสร้างความหมายทางสังคมของตัวละครโดยโยงเข้ากับบริบทสังคมไทย จากตัวอย่างละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศในปี 2535 จำนวน 6 เรื่อง พบว่า 1) ภาพของโสเภณีมีลักษณะเดิม คือ แต่งตัวโป๊ แต่งหน้าเข้ม ท่าทางจัดจ้าน ซึ่งเป็นภาพของ “ผู้หญิงไม่ดีในสายตาของสังคม” และถึงแม้ละครจะพยายามเสนอมุมมองที่แตกต่าง เช่น ความมีน้ำใจ ปรารถนาดีต่อผู้อื่น แต่ก็พบว่า ภาพเหล่านี้มีเพียงส่วนน้อยเท่านั้น 2) ความหมายจากการนำเสนอภาพของโสเภณีนั้น พบว่า ละครได้นำเสนอสาเหตุของการเป็นโสเภณีว่าเกิดจากความไม่ดีของผู้หญิง และเกิดจากปัจจัยอื่นๆ ทางสังคมประกอบกัน 3) สำหรับการนำเสนออุดมการณ์ในเรื่องเพศพบว่าอุดมการณ์หลักซึ่งให้อภิสิทธิ์แก่ฝ่ายชายนั้นยังคงถูกนำเสนอในมิติต่างๆ ของละครโดยส่วนใหญ่ ในขณะที่อุดมการณ์ต่อต้าน ซึ่งเน้นความเสมอภาคระหว่างเพศ มีการนำเสนอเพียงเล็กน้อย เท่านั้น

พนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ศึกษาเรื่อง “ผู้หญิงในภาพยนตร์: กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย” โดยทำการศึกษาภาพยนตร์ในปี พ.ศ. 2542 พบว่า รูปแบบของผู้หญิงในอุดมคติของสังคมไทยมี 2 รูปแบบหลัก คือ “ความเป็นหญิงที่สังคมคาดหวัง” ได้แก่ ผู้หญิงที่มีความอ่อนโยน ใจดี มีเมตตา เรียบร้อย กตัญญู ซื่อสัตย์ อ่อนแอ ขี้บ่น จู้จี้ เอาแต่ใจตัวเอง ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล สอดรู้สอดเห็น เป็นต้น และ “ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ” คือผู้หญิงที่เป็นกุลสตรี ประพฤติตนในกรอบบรรทัดฐานของสังคมและศีลธรรม โดยเฉพาะความประพฤติทางเพศ เคารพและเชื่อฟังพ่อแม่ เชื่อฟังและให้เกียรติสามี ดูแลรับผิดชอบงานบ้าน และอบรมเลี้ยงดูลูก จะเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่สังคมคาดหวังให้ผู้หญิงเป็น เมื่อใดที่ผู้หญิงประพฤติตนออกจากลู่ทางเหล่านี้นั่นหมายความว่าสังคมอาจตัดสินผู้หญิงคนนั้นเป็นผู้หญิงไม่ดี

นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ (2550) ศึกษาเรื่อง “ภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์” พบว่า ผีผู้หญิงสามารถจำแนกออกได้เป็น 3 ประเภท คือ 1) ผีรอรัก คือผีผู้หญิงที่อยู่บนโลก เพราะเชื่อว่าผู้หญิงจะมีความสุขต่อเมื่อมีผู้ชายเข้ามาเติมเต็ม ดังนั้นพวกเธอจะมีอำนาจมากเมื่อกำลังตามหาชายคนรัก โดยเมื่อพบกับชายคนรักแล้วพวกเธอจะสงบลง และได้รับการปลดปล่อยโดยชายคนรัก

หรือพระ มีน้อยครั้งมากที่ได้รับการปลดปล่อยด้วยตนเอง 2) ผีจำยอม อันเป็นภาพสะท้อนของผู้หญิงที่ถูกจองจำด้วยอุดมการณ์ปิตาธิปไตย ที่มาในรูปแบบของกรรม หรือพระพุทธศาสนา 3) ผีแม่ เป็นผีผู้หญิงที่มีอำนาจมากที่สุด สาเหตุที่อยู่บนโลกเพื่อจะดูแลลูก สอดคล้องกับลักษณะของผู้หญิงในอุดมคติ คือการเป็นแม่ที่ดี

ผลสรุปคือ การประกอบสร้างภาพผีผู้หญิง ถูกสร้างขึ้นจากมุมมองของผู้ชาย และมักทำให้ผู้หญิงอ่อนแอลง และผีผู้หญิงทั้ง 3 ประเภทนั้น มักเกี่ยวพันกับเรื่องความรัก กฎแห่งกรรม พรหมจรรย์ ความงาม ความเป็นแม่ และความเป็นเมือง โดยอุดมการณ์ที่มีอำนาจกำหนดทั้งหมดนี้คืออุดมการณ์ปิตาธิปไตย

พลากร เจียมธีระนาถ (2554) ศึกษาเรื่อง “วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี” โดยทำการศึกษาภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543-2552 พบว่า ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างได้ผลิตซ้ำวาทกรรมชายเป็นใหญ่หลากหลายระดับแตกต่างกันไปในแต่ละเรื่อง บางเรื่องมีแนวคิดแบบปิตาธิปไตยปรากฏอยู่ในระดับพื้นผิว แต่บางเรื่องนำเสนอบทบาทผู้หญิงที่มีคุณค่าไม่แพ้ผู้ชาย แต่ทว่าลึก ๆ แล้วยังคงตกอยู่ภายใต้กรอบปิตาธิปไตย

ผลสรุปคือ แม้ว่าภาพยนตร์ไทยจะพยายามปรับตัวให้ทันต่อกระแสการเปลี่ยนแปลงโลก ด้วยการนำเสนอภาพของผู้หญิงยุคใหม่ที่คล้ายกับการเป็นอิสระจากผู้ชาย แต่ท้ายที่สุดแล้วภาพยนตร์เหล่านั้นยังคงไว้ซึ่งแนวคิดแบบชายเป็นใหญ่ อันเป็นแนวคิดดั้งเดิมของสังคม และเป็นการตอบสนองต่อคติความเชื่อเดิมของผู้ชมต่อไป ในลักษณะที่แนบเนียนกว่าเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากแนวคิดทฤษฎีทั้งหมดที่กล่าวมา ผู้วิจัยเชื่อว่าจะทำให้ผู้วิจัยสามารถบรรลุในวัตถุประสงค์ของงานวิจัยชิ้นนี้ได้ คือ 1) เพื่อศึกษาคุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 โดยอาศัยแนวคิดละครโทรทัศน์ไทย และแนวคิดการวิเคราะห์ตัวละคร และ 2) เพื่อศึกษาการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยที่ถ่ายทอดผ่านละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 โดยอาศัยแนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม แนวคิดการผลิตซ้ำ แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ และแนวคิดภาพอุดมคติหญิงไทย ประกอบกับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ช่วยให้ผู้วิจัยทราบถึงการประกอบสร้างภาพผู้หญิงผ่านสื่อต่าง ๆ ในแต่ละช่วงเวลา อันสอดคล้องกับช่วงเวลาของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างของผู้วิจัย เพื่อเป็นแนวทางในการค้นหาชุดความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับผู้หญิงที่ปรากฏต่อสังคมไทยในแต่ละช่วงเวลา

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2560” ในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อวิเคราะห์ภาพผู้หญิงในละครโทรทัศน์ และการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงแก่สังคมไทย โดยใช้เทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) มาศึกษาละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะรวบรวมในรูปแบบวีดิทัศน์ ประกอบกับหนังสือวิชาการเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ร่วมกับเทคนิคการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน โดยมีรายละเอียดในการศึกษา ดังนี้

ตารางที่ 6 วิธีที่ใช้ในการวิจัย

ปัญหานำวิจัย	เครื่องมือ	แนวคิด ทฤษฎี
1. คุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 เป็นอย่างไร และมีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร	- การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)	- แนวคิดละครโทรทัศน์ไทย - แนวคิดการวิเคราะห์ตัวละคร
2. การประกอบสร้างภาพผู้หญิงที่ได้จากการนำเสนอภาพตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 สร้างชุดความคิดที่ปรากฏต่อสังคมไทยเกี่ยวกับผู้หญิงเรื่องใด และเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น	- การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) - การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview)	- แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม - แนวคิดการผลิตซ้ำ - แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ - แนวคิดภาพอุดมคติหญิงไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.1 แหล่งข้อมูล

ในงานวิจัยครั้งนี้ มีแหล่งข้อมูลประเภทต่าง ๆ ที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ แหล่งข้อมูลประเภทวีดิทัศน์ แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล และแหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร โดยการศึกษาครั้งนี้ มีหน่วยของการศึกษา 2 ระดับ คือ 1.) ภาพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง โดยศึกษาจากรูปแบบทางวีดิทัศน์ 2.) สาเหตุของการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงผ่านละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง โดยนอกจากได้ข้อมูลทางวีดิทัศน์แล้ว ยังได้ข้อมูลจากเอกสารหรือหนังสือวิชาการต่าง ๆ ประกอบกับข้อมูลประเภทบุคคลแบบสัมภาษณ์เจาะลึก

3.1.1 <u>แหล่งข้อมูลประเภทวีดิทัศน์</u>

ผู้วิจัยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างข้อมูลประเภทละครโทรทัศน์ โดยการใช้วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) ซึ่งมีเกณฑ์ในการคัดเลือกละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างดังต่อไปนี้

3.1.1.1 ละครโทรทัศน์ไทยที่ออกอากาศภายใต้สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 (33 HD) และสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 (7 HD) และออกอากาศในช่วงเวลา Prime time (หลังข่าวภาคค่ำเวลา 20.00 – 22.45 น.) ระหว่างเดือน มกราคม 2560 – ธันวาคม 2560

3.1.1.2 ละครโทรทัศน์ไทยที่มีตัวละครหลัก (Main Character) เป็นผู้หญิง 2 ตัวละคร และมีความสำคัญต่อเรื่อง และมีเรตติ้งเฉลี่ยสูงสุด 5 อันดับแรกในปี พ.ศ. 2560

3.1.1.3 ละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับการผลิตมาแล้วอย่างน้อย 2 ครั้ง ในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2560

จากการพิจารณาเบื้องต้น พบว่า ระหว่างเดือนมกราคม 2560 – ธันวาคม 2560 สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 (33 HD) และสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 (7 HD) มีละครโทรทัศน์ที่ออกฉายในช่วงเวลา Prime time ทั้งหมด 51 เรื่อง (ไม่นับรวมละครที่เคยได้รับการออกอากาศมาแล้วและถูกนำมาออกอากาศซ้ำใหม่ในช่วงเวลาดังกล่าว)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 7 ละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางช่อง 3 (33 HD) ปี 2560

จันทร์ – อังคาร	**พุธ – พฤหัสบดี**	**ศุกร์ – เสาร์ – อาทิตย์**
คลื่นชีวิต	เพชรกลางไฟ	พ่อครัวหัวป่าก์
บ่วงหงส์	ตะวันยอแสง	บัลลังก์ดอกไม้
เหมือนคนละฟากฟ้า	เมียหลวง	The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน กามเทพหรรษา
อาคม	สายลับจับแอ๊บ	The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน กามเทพออกศึก
เล่ห์ลับสลับร่าง	เพลิงบุญ	The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน กามเทพออนไลน์
รากนครา	สายธารหัวใจ	The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน ลูบคมกามเทพ
บ่วงบรรจถรณ์	เดือนประดับดาว	The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน ซ่อนรักกามเทพ
ระเริงไฟ		The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน กามเทพซ้อนกล
		The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน กามเทพจำแลง
		The Cupids บริษัทรักอุตลุต ตอน กามเทพปราบมาร
		คุณแม่เลี้ยงเดี่ยวหัวใจฟรุ้งฟริ้ง
		รักหลงโรง
		รักกันพัลวัน
		พ่อยุ่งลุงไม่ว่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 8 ละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางช่อง 7 (7 HD) ปี 2560

จันทร์ – อังคาร	**พุธ – พฤหัสบดี**	**ศุกร์ – เสาร์ – อาทิตย์**
คู่ซ่ารสแซ่บ	นักบุญทรงกลด	หักลิ้นช้าง
โซ่เสน่หา	พริ้งคนเริงเมือง	เพลิงพระนาง
เรือนพะยอม	มือเหนือเมฆ	น้ำเซาะทราย
มัสยา	นักรบตาปีศาจ	มายา
นายฮ้อยทมิฬ	ละอองดาว	ซีรี่ส์ชุดภารกิจรัก ตอน เหนี่ยวหัวใจสุดไกปืน
หงส์เหนือมังกร	วังนางโหง	ซีรี่ส์ชุดภารกิจรัก ตอน มือปราบเจ้าหัวใจ
		ซีรี่ส์ชุดภารกิจรัก ตอน ราชนาวีที่รัก
		ซีรี่ส์ชุดภารกิจรัก ตอน ยึดฟ้าหาพิกัดรัก
		ทิวลิปทอง
		มหาหิน

จากตารางที่ 7 และตารางที่ 8 เมื่อนำมาพิจารณาจะพบว่า จากละครโทรทัศน์ที่ได้รับการออกอากาศในปี พ.ศ. 2560 ทั้งหมด 51 เรื่อง เป็นละครโทรทัศน์ที่ได้รับการผลิตมาแล้วอย่างน้อย 2 ครั้ง ระหว่าง พ.ศ. 2530 - 2560 จำนวน 22 เรื่อง โดยออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 (33 HD) จำนวน 12 เรื่อง และสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 (7 HD) จำนวน 10 เรื่อง ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 9 ละครโทรทัศน์ (ช่อง 33 HD) ที่เคยได้รับการผลิตมาแล้วอย่างน้อย 2 ครั้ง ระหว่าง พ.ศ. 2530 -2560

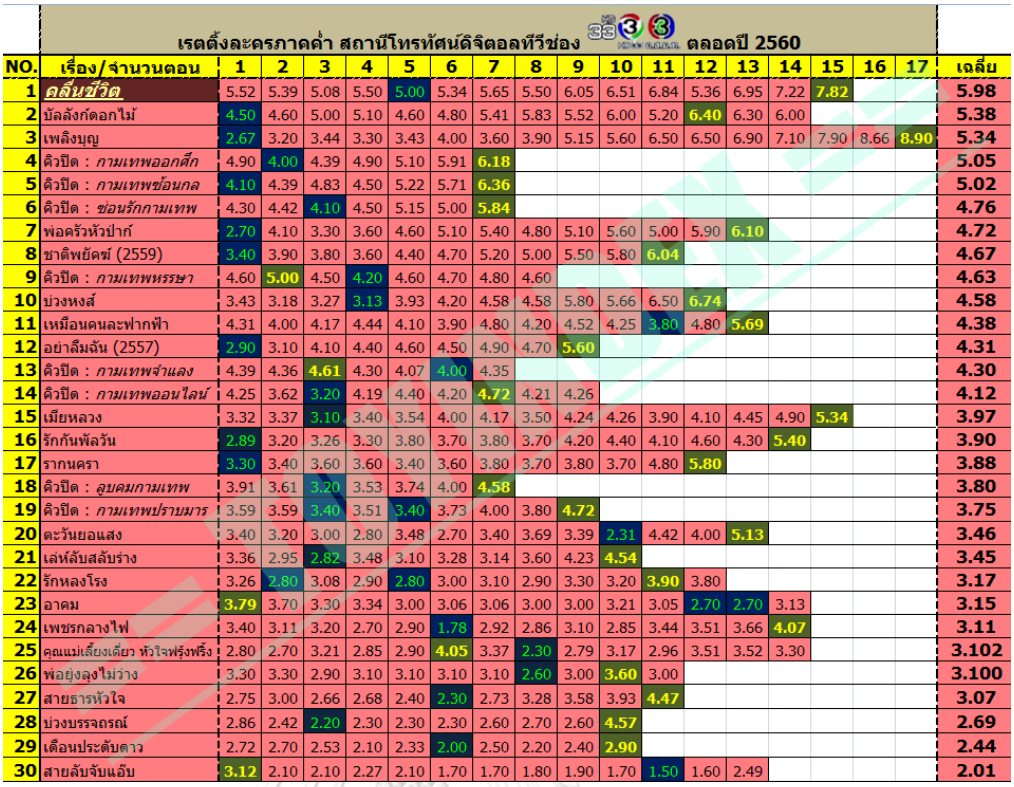
จันทร์ – อังคาร	**พุธ – พฤหัสบดี**	**ศุกร์ – เสาร์ – อาทิตย์**
คลื่นชีวิต	ตะวันยอแสง	พ่อครัวหัวป่าก์
บ่วงหงส์	เมียหลวง	
เหมือนคนละฟากฟ้า	เพลิงบุญ	
เล่ห์ลับสลับร่าง	สายธารหัวใจ	
รากนครา		
บ่วงบรรจถรณ์		
ระเริงไฟ		

ตารางที่ 10 ละครโทรทัศน์ (ช่อง 7 HD) ที่เคยได้รับการผลิตมาแล้วอย่างน้อย 2 ครั้ง ระหว่าง พ.ศ. 2530 -2560

จันทร์ – อังคาร	**พุธ – พฤหัสบดี**	**ศุกร์ – เสาร์ – อาทิตย์**
โซ่เสน่หา	พริ้งคนเริงเมือง	หักลิ้นช้าง
มัสยา	ละอองดาว	เพลิงพระนาง
นายฮ้อยทมิฬ		น้ำเซาะทราย
หงส์เหนือมังกร		มายา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

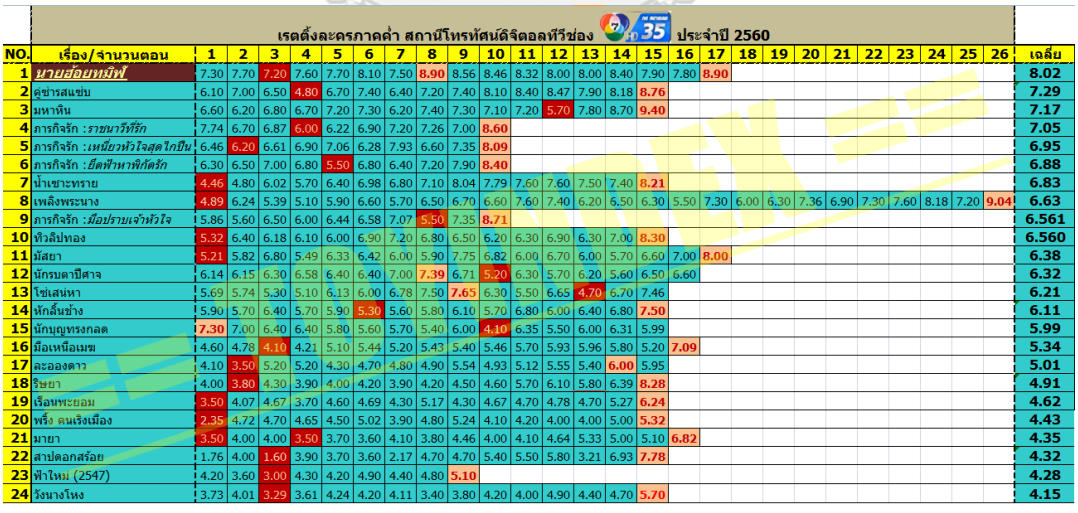
จากตารางที่ 9 และตารางที่ 10 เมื่อนำมาพิจารณาเนื้อหาละครโทรทัศน์ที่เป็นตัวละครหญิง 2 ตัวละครและมีความสำคัญต่อเรื่อง พบว่า มีละครโทรทัศน์ที่เข้าเกณฑ์ 6 เรื่อง แบ่งเป็นละครทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 (33 HD) จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ รากนครา เมียหลวง และเพลิงบุญ ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 (7 HD) จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ เพลิงพระนาง น้ำเซาะทราย และมายา



NO.	เรื่อง/จำนวนตอน	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	เฉลี่ย
1	คลื่นชีวิต	5.52	5.39	5.08	5.50	5.00	5.34	5.65	5.50	6.05	6.51	6.84	5.36	6.95	7.22	7.82			5.98
2	บัลลังก์ดอกไม้	4.50	4.60	5.00	5.10	4.60	4.80	5.41	5.83	5.52	6.00	5.20	6.40	6.30	6.00				5.38
3	เพลิงบุญ	2.67	3.20	3.44	3.30	3.43	4.00	3.60	3.90	5.15	5.60	6.50	6.50	6.90	7.10	7.90	8.66	8.90	5.34
4	คิวปิด : *กามเทพออกศึก*	4.90	4.00	4.39	4.90	5.10	5.91	6.18											5.05
5	คิวปิด : *กามเทพซ่อนกล*	4.10	4.39	4.83	4.50	5.22	5.71	6.36											5.02
6	คิวปิด : *ซ่อนรักกามเทพ*	4.30	4.42	4.10	4.50	5.15	5.00	5.84											4.76
7	พ่อครัวหัวปาก์	2.70	4.10	3.30	3.60	4.60	5.10	5.40	4.80	5.10	5.60	5.00	5.90	6.10					4.72
8	ชาติพยัคฆ์ (2559)	3.40	3.90	3.80	3.60	4.40	4.70	5.20	5.00	5.50	5.80	6.04							4.67
9	คิวปิด : *กามเทพพรรษา*	4.60	5.00	4.50	4.20	4.60	4.70	4.80	4.60										4.63
10	บ่วงหงส์	3.43	3.18	3.27	3.13	3.93	4.20	4.58	4.58	5.80	5.66	6.50	6.74						4.58
11	เหมือนคนละฟากฟ้า	4.31	4.00	4.17	4.44	4.10	3.90	4.80	4.20	4.52	4.25	3.80	4.80	5.69					4.38
12	อย่าลืมฉัน (2557)	2.90	3.10	4.10	4.40	4.60	4.50	4.90	4.70	5.60									4.31
13	คิวปิด : *กามเทพจำแลง*	4.39	4.36	4.61	4.30	4.07	4.00	4.35											4.30
14	คิวปิด : *กามเทพออนไลน์*	4.25	3.62	3.20	4.19	4.40	4.20	4.72	4.21	4.26									4.12
15	เมียหลวง	3.32	3.37	3.10	3.40	3.54	4.00	4.17	3.50	4.24	4.26	3.90	4.10	4.45	4.90	5.34			3.97
16	รักกันพันวัน	2.89	3.20	3.26	3.30	3.80	3.70	3.80	3.70	4.20	4.40	4.10	4.60	4.30	5.40				3.90
17	รากนครา	3.30	3.40	3.60	3.60	3.40	3.60	3.80	3.70	3.80	3.70	4.80	5.80						3.88
18	คิวปิด : *ลุยคมกามเทพ*	3.91	3.61	3.20	3.53	3.74	4.00	4.58											3.80
19	คิวปิด : *กามเทพปราบมาร*	3.59	3.59	3.40	3.51	3.40	3.73	4.00	3.80	4.72									3.75
20	ตะวันยอแสง	3.40	3.20	3.00	2.80	3.48	2.70	3.40	3.69	3.39	2.31	4.42	4.00	5.13					3.46
21	เล่ห์ลับสลับร่าง	3.36	2.95	2.82	3.48	3.10	3.28	3.14	3.60	4.23	4.54								3.45
22	รักหลงโรง	3.26	2.80	3.08	2.90	2.80	3.00	3.10	2.90	3.30	3.20	3.90	3.80						3.17
23	อาคม	3.79	3.70	3.30	3.34	3.00	3.06	3.06	3.00	3.00	3.21	3.05	2.70	2.70	3.13				3.15
24	เพชรกลางไฟ	3.40	3.11	3.20	2.70	2.90	1.78	2.92	2.86	3.10	2.85	3.44	3.51	3.66	4.07				3.11
25	คุณแม่เลี้ยงเดี่ยว หัวใจฟรุ้งฟริ้ง	2.80	2.70	3.21	2.85	2.90	4.05	3.37	2.30	2.79	3.17	2.96	3.51	3.52	3.30				3.102
26	พ่อยุ่งลุงไม่ว่าง	3.30	3.30	2.90	3.10	3.10	3.10	3.10	2.60	3.00	3.60	3.00							3.100
27	สายธารหัวใจ	2.75	3.00	2.66	2.68	2.40	2.30	2.73	3.28	3.58	3.93	4.47							3.07
28	บ่วงบรรจถรณ์	2.86	2.42	2.20	2.30	2.30	2.30	2.60	2.70	2.60	4.57								2.69
29	เดือนประดับดาว	2.72	2.70	2.53	2.10	2.33	2.00	2.50	2.20	2.40	2.90								2.44
30	สายลับจับแอ๊บ	3.12	2.10	2.10	2.27	2.10	1.70	1.70	1.80	1.90	1.70	1.50	1.60	2.49					2.01

ภาพที่ 1 เรตติ้งละครช่อง 3

เข้าถึงจาก: https://pantip.com/topic/37269694 (17/01/2561)



NO.	เรื่อง/จำนวนตอน	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	เฉลี่ย
1	นายฮ้อยทมิฬ	7.30	7.70	7.20	7.60	7.70	8.10	7.50	8.90	8.56	8.46	8.32	8.00	8.00	8.40	7.90	7.80	8.90										8.02
2	ผู้ชำระแซ่บ	6.10	7.00	6.50	4.80	6.70	7.40	6.40	7.20	7.40	8.10	8.40	8.47	7.90	8.18	8.76												7.29
3	มหาหิน	6.60	6.20	6.80	6.70	7.20	7.30	6.20	7.40	7.30	7.10	7.20	5.70	7.80	8.70	9.40												7.17
4	ภารกิจรัก : *ราชนาวีที่รัก*	7.74	6.70	6.87	6.00	6.22	6.90	7.20	7.26	7.00	8.60																	7.05
5	ภารกิจรัก : *เหนี่ยวหัวใจสุดใกปืน*	6.46	6.20	6.61	6.90	7.06	6.28	7.93	6.60	7.35	8.09																	6.95
6	ภารกิจรัก : *อีตาฟ้าหาพิกัดรัก*	6.30	6.50	7.00	6.80	5.50	6.80	6.40	7.20	7.90	8.40																	6.88
7	น้ำเซาะทราย	4.46	4.80	6.02	5.70	6.40	6.98	6.80	7.10	8.04	7.79	7.60	7.60	7.50	7.40	8.21												6.83
8	เพลิงพระนาง	4.89	6.24	5.39	5.10	5.90	6.60	5.70	6.50	6.70	6.60	7.60	7.40	6.20	6.50	6.30	5.50	7.30	6.00	6.30	7.36	6.90	7.30	7.60	8.18	7.20	9.04	6.63
9	ภารกิจรัก : *ม่อปราบเจ้าหัวใจ*	5.86	5.60	6.50	6.00	6.44	6.58	7.07	5.50	7.35	8.71																	6.561
10	หิ่งลิปทอง	5.32	6.40	6.18	6.10	6.00	6.90	7.20	6.80	6.50	6.20	6.30	6.90	6.30	7.00	8.30												6.560
11	พัสยา	5.21	5.82	6.80	5.49	6.33	6.42	6.00	5.90	7.75	6.82	6.00	6.70	6.00	5.70	6.60	7.00	8.00										6.38
12	นักรบดาบีศาจ	6.14	6.15	6.30	6.58	6.40	6.40	7.00	7.39	6.71	5.20	6.30	5.70	6.20	5.60	6.50	6.60											6.32
13	โซ่เสน่หา	5.69	5.74	5.30	5.10	6.13	6.00	6.78	7.50	7.65	6.30	5.50	6.65	4.70	6.70	7.46												6.21
14	หักล้นช้าง	5.90	5.70	6.40	5.70	5.90	5.30	5.60	5.80	6.10	5.70	6.80	6.00	6.40	6.80	7.50												6.11
15	นักบุญทรงกลด	7.30	7.00	6.40	6.40	5.80	5.60	5.70	5.40	6.00	4.10	6.35	5.50	6.00	6.31	5.99												5.99
16	มือเหนือเมฆ	4.60	4.78	4.10	4.21	5.10	5.44	5.20	5.43	5.40	5.46	5.70	5.93	5.96	5.80	5.20	7.09											5.34
17	ฉะอองดาว	4.10	3.50	5.20	5.20	4.30	4.70	4.80	4.90	5.54	4.93	5.12	5.55	5.40	6.00	5.95												5.01
18	ริษยา	4.00	3.80	4.30	3.90	4.00	4.20	3.90	4.20	4.50	4.60	5.70	6.10	5.80	6.39	8.28												4.91
19	เรือนพะยอม	3.50	4.07	4.67	3.70	4.60	4.69	4.30	5.17	4.30	4.67	4.70	4.78	4.70	5.27	6.24												4.62
20	พริ้ง คนเริงเมือง	2.35	4.72	4.70	4.65	4.50	5.02	3.90	4.80	5.24	4.10	4.20	4.00	4.00	5.00	5.32												4.43
21	พายา	3.50	4.00	4.00	3.50	3.70	3.60	4.10	3.80	4.46	4.00	4.10	4.64	5.33	5.00	5.10	6.82											4.35
22	สาปดอกสร้อย	1.76	4.00	1.60	3.90	3.70	3.60	2.17	4.70	4.70	5.40	5.50	5.80	3.21	6.93	7.78												4.32
23	ฟ้าใหม่ (2547)	4.20	3.60	3.00	4.30	4.20	4.90	4.40	4.80	5.10																		4.28
24	รังนางโหง	3.73	4.01	3.29	3.61	4.24	4.20	4.11	3.40	3.80	4.20	4.00	4.90	4.40	4.70	5.70												4.15

ภาพที่ 2 เรตติ้งละครช่อง 7

เข้าถึงจาก: https://pantip.com/topic/37272881 (17/01/2561)

จากภาพที่ 1 และ 2 ข้างต้น เมื่อผู้วิจัยนำเรตติ้งเฉลี่ยของละครโทรทัศน์แต่ละเรื่องเข้ามาร่วมพิจารณา โดยเรียงลำดับตามละครโทรทัศน์ที่ได้รับเรตติ้งเฉลี่ยสูงสุด 5 อันดับแรก พบว่า มีละครโทรทัศน์ที่มีคุณสมบัติตรงตามหลักเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 11 กลุ่มตัวอย่างละครโทรทัศน์ไทยที่เข้าเกณฑ์ในการคัดเลือก

ละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2560)	**วันที่ออกอากาศ**	**เรตติ้งเฉลี่ย**	**ประวัติการสร้างละครโทรทัศน์เวอร์ชันอื่น ๆ (พ.ศ. 2530 - 2560)**	**ตัวละครนำหญิงที่มีความสำคัญ**
น้ำเซาะทราย (ช่อง 7)	16 เมษายน 2560 – 11 พฤษภาคม 2560	6.83	พ.ศ. 2536 พ.ศ. 2544	*วรรณนรี* *พุดกรอง*
เพลิงพระนาง (ช่อง 7)	17 กุมภาพันธ์ 2560 – 15 เมษายน 2560	6.63	พ.ศ. 2539	*เจ้านางอนัญทิพย์* *เจ้านางเสกขรเทวี*
เพลิงบุญ (ช่อง 3)	3 สิงหาคม 2560 – 28 กันยายน 2560	5.34	พ.ศ. 2539	*ใจเริง* *พิมาลา*
มายา (ช่อง 7)	26 พฤษภาคม 2560 – 30 มิถุนายน 2560	4.35	พ.ศ. 2531 พ.ศ. 2544	พิตะวัน *บุษบามินตรา*
เมียหลวง (ช่อง 3)	27 เมษายน 2560 – 15 มิถุนายน 2560	3.97	พ.ศ. 2532 พ.ศ. 2542 พ.ศ. 2552	*วิกันดา* *อรอินทร์*

หมายเหตุ ละครโทรทัศน์ มายา เวอร์ชัน พ.ศ. 2531 ผู้วิจัยไม่สามารถรวบรวมข้อมูลทางวีดิทัศน์ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.2 <u>แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล</u>

เนื่องจากการวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงแก่สังคมไทยผ่านละครโทรทัศน์นั้น จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน เพื่อการวิเคราะห์หาสาเหตุของการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงอาศัยเทคนิคการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน จำนวน 6 ท่าน แบ่งออกเป็น ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ 2

ท่าน นักเขียนบทละครโทรทัศน์ 2 ท่าน และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน 2 ท่าน โดยมีรายชื่อผู้สัมภาษณ์ ดังต่อไปนี้

3.1.2.1 ผู้จัดละครโทรทัศน์

ตารางที่ 12 รายชื่อผู้ผลิตละครโทรทัศน์

รายชื่อ	ตำแหน่ง
วรวุฒิ ทัดบรรทม	ผู้อำนวยการฝ่ายผลิตละครโทรทัศน์ บริษัท กันตนา มูฟวี่ ทาวน์ (2002) จำกัด
พรสุดา ต่ายเนาว์คง	ผู้จัดละครโทรทัศน์ บริษัท ดีวันทีวี จำกัด

แนวคำถามที่ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในคัดเลือกเรื่อง กำหนดรูปแบบและเนื้อหาของละครโทรทัศน์ ตลอดจนการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิง มีดังต่อไปนี้

ก) ผู้ผลิตมีเกณฑ์ในการคัดเลือกบทประพันธ์หรือเรื่องที่จะนำมาสร้างละครโทรทัศน์อย่างไร

ข) ในการหยิบละครที่เคยถูกสร้างขึ้นแล้วเมื่อในอดีต นำกลับมาทำซ้ำใหม่อีกครั้ง ผู้ผลิตละครใช้เกณฑ์ใดในการตัดสินใจผลิตละครเหล่านั้น

ค) หัวใจสำคัญของการผลิตละครรีเมกต้องคำนึงถึงเรื่องใดบ้าง

ง) การผลิตละครรีเมกมีข้อจำกัดในด้านใดบ้าง

จ) ละครรีเมกโดยส่วนใหญ่ เป็นบทประพันธ์ที่มาจากนวนิยายที่โด่งดังในอดีต ผู้ผลิตละครมีกลวิธีในการปรับเนื้อหาให้สอดคล้องกับภาพสังคมปัจจุบันอย่างไร

ฉ) แนวทางการรีเมกละครโทรทัศน์ในอนาคต

ช) สถานีโทรทัศน์มีบทบาทมากน้อยเพียงใดในการกำหนดหรือปรับแก้เนื้อหาละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง ๆ

ซ) ผู้ผลิตละครให้ความสำคัญกับการส่งเสริมบทบาทผู้หญิงในละครโทรทัศน์มากน้อยเพียงใด

ฌ) ทิศทางและความเป็นไปได้ของตัวละครหญิงในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.2.2 นักเขียนบทละครโทรทัศน์

ตารางที่ 13 รายชื่อนักเขียนบทละครโทรทัศน์

นามปากกา	ตำแหน่ง
ณัฐิยา ศิรกรวิไล	นักเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่องเพลิงบุญ
จุฑามาศ สาคร	นักเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่องเมียหลวง

แนวคำถามที่ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์นักเขียนบทละครโทรทัศน์ ซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการกำหนดรูปแบบและเนื้อหาของละครโทรทัศน์ ตลอดจนการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงมีดังต่อไปนี้

ก) นักเขียนบทละครโทรทัศน์มีส่วนร่วมในกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่งอย่างไรบ้าง

ข) บทละครโทรทัศน์ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นภาพตามที่นักเขียนบทเขียนไว้ตั้งแต่แรกหรือไม่ อย่างไร

ค) การเขียนบทละครโทรทัศน์ที่ผูกเรื่องใหม่กับละครรีเมก ต่างกันหรือไม่ในการสร้างตัวละคร

ง) ปัจจัยที่มีอิทธิพลและข้อจำกัดของการสร้างตัวละครชายหญิงในละครรีเมกมีอะไรบ้าง

จ) การสร้างคุณลักษณะภายนอกและภายในของตัวละครพระเอก นางเอก และนางร้าย ผู้เขียนบทใช้ปัจจัยใดในการกำหนด และถ่ายทอดออกมาอย่างไร

ฉ) กลวิธีในการเขียนบทละครโทรทัศน์แนวเมียหลวงเมียน้อย

ช) สาเหตุใดที่ละครแนวเมียหลวงเมียน้อยจึงเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมชาวไทย

ซ) พัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไรบ้าง

ฌ) แนวทางการรีเมกละครในอนาคต

ญ) ทิศทางและความเป็นไปได้ของตัวละครหญิงในอนาคต

3.1.2.3 นักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน

ตารางที่ 14 รายชื่อนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน

รายชื่อ	ตำแหน่ง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์	อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.ชเนตตี ทินนาม	อาจารย์ประจำภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แนวคำถามที่ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์นักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน เพื่อเข้าใจถึงสาเหตุของการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยผ่านสื่อละครโทรทัศน์ และการดำรงอยู่ของละครรีเมก มีดังต่อไปนี้

ก) ลักษณะของสังคมไทยในประเด็นเรื่องบทบาททางเพศเป็นอย่างไร

ข) อุดมการณ์ชายเป็นใหญ่มีส่วนในการขับเคลื่อนสังคมไทยในปัจจุบันมากน้อยเพียงใด

ค) บทบาทของผู้ชายและผู้หญิงที่ถูกนำเสนอในสื่อมวลชนตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันมีลักษณะอย่างไร

ง) สาเหตุใดที่ละครแนวเมียหลวงเมียน้อยจึงเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมชาวไทย

จ) สิ่งสำคัญที่ทำให้ละครโทรทัศน์เรื่องเดิมในอดีตยังคงได้รับการรีเมกในปัจจุบันมีสาเหตุมาจากอะไร และเพราะอะไร

ฉ) อิทธิพลของสถาบันสื่อละครโทรทัศน์ในแง่ของการประกอบสร้างความเป็นจริงแก่สังคมมีมากน้อยเพียงใด

ช) ทิศทางและความเป็นไปได้ของผู้หญิงในสื่อมวลชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.3 <u>แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร</u>

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลประเภทเอกสาร อาทิ งานวิจัย หนังสือวิชาการ บทความวิชาการ ตลอดจนเอกสารทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ มาใช้เพื่อช่วยในการศึกษาวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยที่ถ่ายทอดผ่านละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2560

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

ภายหลังจากการรับชมละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยจะใช้เครื่องมือการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยอาศัยแนวคิดการวิเคราะห์ตัวละคร เพื่อแสดงถึงภาพของตัวละครหญิงที่ปรากฏในแต่ละเรื่อง แต่ละเวอร์ชัน ตลอดจนแสดงถึงพัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์แต่ละเวอร์ชัน ที่จะสามารถส่งผลให้เห็นถึงพัฒนาการของตัวละครหญิงในแต่ละช่วงเวลา

จากนั้นผู้วิจัยจะใช้เครื่องมือการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) วิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงผ่านละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง โดยจัดแบ่งตามช่วงเวลา (พ.ศ. 2530-2539, 2540-2549 และ 2550-2560) โดยผู้วิจัยจะใช้แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม แนวคิดการผลิตซ้ำ แนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ และแนวคิดภาพอุดมคติหญิงไทย เพื่อแสดงให้เห็นถึงชุดความคิดเรื่องผู้หญิงที่สื่อละครโทรทัศน์ประกอบสร้างขึ้นในช่วงเวลาแรก และผลิตซ้ำในช่วงเวลาต่อมา ตลอดจนการวิเคราะห์โดยใช้ข้อมูลประเภทบุคคล จากการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ และนักเขียนบทละครโทรทัศน์ ในฐานะเป็นส่วนสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์อันส่งผลเชิงความหมายต่อสังคม ตลอดจนนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน เพื่อแสดงให้เห็นถึงสาเหตุของการประกอบสร้างความหมายเหล่านั้นได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยในบทที่ 4 เป็นการนำเสนอคุณลักษณะของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่าง พ.ศ. 2530 – 2560 ตลอดจนแสดงการเปรียบเทียบเพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการของการเล่าเรื่องและการสร้างตัวละครหญิงของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง

หลังจากนั้น ในบทที่ 5 ผู้วิจัยจะนำข้อมูลจากการวิเคราะห์ขั้นต้นในบทที่ 4 มาวิเคราะห์การประกอบสร้างชุดความคิดที่ปรากฏต่อสังคมไทยเกี่ยวกับเรื่องผู้หญิง และอธิบายถึงสาเหตุของการประกอบสร้างชุดความคิดเหล่านั้น และในบทที่ 6 เป็นการนำเสนอบทสรุปและการอภิปรายผลของงานศึกษาที่วิเคราะห์โดยรวม ตลอดจนข้อเสนอแนะของการศึกษาในครั้งนี้ด้วย

บทที่ 4
คุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิง

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์คุณลักษณะ และแสดงพัฒนาการของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ด้วยกระบวนการวิเคราะห์ตัวละคร อันประกอบด้วย 2 คุณลักษณะ ได้แก่ คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics) และคุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics) ผ่านละครโทรทัศน์ทั้ง 5 เรื่อง

4.1 น้ำเซาะทราย

4.2 เพลิงพระนาง

4.3 เพลิงบุญ

4.4 มายา

4.5 เมียหลวง

4.1 น้ำเซาะทราย เวอร์ชัน พ.ศ. 2536 พ.ศ. 2544 และ พ.ศ. 2560

ตัวละครหญิงที่เป็นศูนย์กลางของละครน้ำเซาะทราย ได้แก่ *วรรณนรี* และ *พุดกรอง* ถูกสร้างขึ้นในลักษณะสมจริง (Realistic) ทั้งสามเวอร์ชัน คือการสร้างให้ตัวละครมีบุคลิกและลักษณะคล้ายกับคนจริง ๆ ที่มีความดีและไม่ดีปะปนกันไป อารมณ์มีขึ้นมีลงตามแต่ละสถานการณ์ที่ตัวละครพบเจอ ตัวละคร *วรรณนรี* แม้ถูกกำหนดบทบาทให้เป็นตัวละครหญิงที่ดีของเรื่อง แต่ลักษณะนิสัยบางอย่างของตัวละครตัวนี้ทำให้เธอต้องประสบชะตากรรมต่าง ๆ ในเรื่อง อีกทั้งเธอยังสามารถลุกขึ้นสู้กับตัวละครฝ่ายปริปักษ์ ของเรื่องอย่าง *พุดกรอง* ได้สมศักดิ์ศรี ส่วนตัวละคร *พุดกรอง* แม้จะถูกกำหนดบทบาทให้เป็นตัวละครหญิงที่ไม่ดี แต่ตัวละครตัวนี้ก็ไม่ได้แสดงความร้ายออกมาให้เห็นเพียงด้านเดียว แต่ด้านดีของเธอก็มีเช่นเดียวกัน

การสร้างตัวละคร *วรรณนรี* และ *พุดกรอง* สามารถวิเคราะห์ได้ด้วย 2 คุณลักษณะ ดังนี้

4.1.1 คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายนอกของตัวละคร *วรรณนรี* และ *พุดกรอง* ที่เห็นได้อย่างชัดเจนผ่านการนำเสนอของละคร โดยสามารถแบ่งออกเป็น ชื่อ ลักษณะทางกายภาพ ลักษณะการดำเนินชีวิต ลักษณะนิสัย และลักษณะทางสังคม

- **ชื่อ (Name)**

วรรณนรี ในละครทั้งสามเวอร์ชันเป็นชื่อของตัวละครนำหญิงในละครเรื่องนี้ เกิดจากการนำคำ 2 คำมารวมเข้าด้วยกัน เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พบว่า วรรณ หมายถึง น. สี, ผิว, ชนชั้น และหนังสือ ส่วน นรี หมายถึง น. นาง ดังนั้น ชื่อ *วรรณนรี* จึงน่าจะหมายถึง ผู้หญิงที่รู้หนังสือ

พุดกรอง ในละครทั้งสามเวอร์ชันเป็นชื่อของตัวละครนำหญิงในละครเรื่องนี้ เกิดจากการนำคำ 2 คำมารวมเข้าด้วยกัน เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พบว่า พุด หมายถึง น. ชื่อพุ่มไม้หรือไม้ต้นหลายชนิด และมีดอกสีขาว ส่วน กรอง หมายถึง ก. ร้อย หรือร้อยดอกไม้ น. กำไล ดังนั้น ชื่อ *พุดกรอง* จึงน่าจะหมายถึง คนที่สวยงามหอมหวนราวกับดอกพุดที่ถูกร้อยเข้ากันอย่างบรรจง

จากชื่อของทั้ง 2 ตัวละคร ถูกตั้งมาให้สอดคล้องกับเนื้อหาในละคร กล่าวคือ ความหมายของชื่อ *วรรณนรี* ที่หมายถึงว่าเป็นผู้หญิงที่มีความรู้ ได้สะท้อนถึงลักษณะหน้าที่การงานของเธอที่เป็นอาจารย์ใหญ่ในโรงเรียน และมักดำรงตนตามกรอบของทฤษฎีอยู่เสมอ ส่วนชื่อ *พุดกรอง* ที่หมายถึงคนสวยงามหอมหวนราวกับดอกพุดที่ถูกร้อยเข้ากันอย่างบรรจงนั้น สะท้อนถึงความงามเย้ายวนในเรือนร่างของเธอทำให้มีเหล่าผึ้ง (ผู้ชาย) มารุมตอมอยู่เสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- **ลักษณะทางกายภาพ (Physical Characteristics)**

วรรณนรี ในแต่ละเวอร์ชันมีช่วงอายุที่แตกต่างกันไป โดยในเวอร์ชัน 2536 และ 2544 มีอายุประมาณ 30 ปีปลาย แตกต่างจากเวอร์ชัน 2560 ที่มีช่วงอายุประมาณ 40 ปีต้น โดยตัวละคร *วรรณนรี* ในละครทุกเวอร์ชัน เป็นตัวละครหญิงที่แต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีสุภาพ เรียบร้อย มิดชิด แต่ภายหลังเหตุการณ์ *ภีม* กับ *พุดกรอง* ลักลอบคบกันนั้น ทำให้ *วรรณนรี* ลุกขึ้นมาแต่งหน้าแต่งตัวแบบสมัยนิยม มีรูปแบบและโทนสีที่แตกต่างจากก่อนหน้ามากขึ้น

พุดกรอง ในแต่ละเวอร์ชันมีช่วงอายุที่แตกต่างกันไป โดยในเวอร์ชัน 2536 และ 2544 มีช่วงอายุประมาณ 30 ปีปลาย แตกต่างจากเวอร์ชัน 2560 ที่มีช่วงอายุประมาณ 40

ปีต้น โดยในละครทุกเวอร์ชัน *พุดกรอง* เป็นตัวละครที่มีเสน่ห์เย้ายวนเป็นที่หมายปองของผู้ชาย แต่งหน้าแต่งตัวตามสมัยนิยม มีรูปแบบและโทนสีหลากหลายตลอดทั้งเรื่อง

- **ลักษณะการดำเนินชีวิต (Lifestyle Characteristics)**

ลักษณะการดำเนินชีวิตโดยรวมของตัวละคร *วรรณนรี* ทั้งสามเวอร์ชันมีความใกล้เคียงกัน กล่าวคือ ตัวละคร *วรรณนรี* มีสถานภาพสมรส และมีลูก 2 คน ไม่ชอบออกงานสังคม ชอบอยู่บ้าน รู้จักการใช้เงิน แต่สิ่งที่แตกต่างกันในแต่ละเวอร์ชัน ได้แก่ อาชีพของตัวละคร กล่าวคือ *วรรณนรี* เวอร์ชัน 2536 ประกอบอาชีพคุณครูใหญ่ของโรงเรียน ส่วน *วรรณนรี* เวอร์ชัน 2544 ประกอบอาชีพคุณครูผู้ช่วย ก่อนได้รับการเลื่อนตำแหน่งเป็นคุณครูใหญ่ของโรงเรียนในช่วงท้ายของเรื่อง แตกต่างจาก *วรรณนรี* เวอร์ชัน 2560 ที่ประกอบอาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย ก่อนจะได้รับตำแหน่งคณบดีในช่วงท้ายของเรื่อง แต่ตัวละคร วรรณนรี ทั้งสามเวอร์ชันมีอาชีพรองเป็นแม่บ้าน ในการดูแลจัดระเบียบเรื่องต่าง ๆ ของทุกคนภายในบ้าน

ส่วนตัวละคร *พุดกรอง* ทั้งสามเวอร์ชันมีสถานภาพเป็นแม่หม้ายลูกหนึ่ง มีความคิดที่ทันสมัย ไม่เคร่งครัดในระเบียบวินัย ใช้เงินในการซื้อความสุขให้ตนเอง ชอบออกงานสังคมสังสรรค์ แต่สิ่งที่แตกต่างกันในแต่ละเวอร์ชัน คือในละครเวอร์ชัน 2536 และ 2544 ไม่ปรากฏอาชีพของตัวละคร พุดกรอง แตกต่างจากละครเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏการเป็นเจ้าของธุรกิจที่ได้รับช่วงต่อจากสามีที่เสียชีวิตไป อีกทั้งในละครเวอร์ชัน 2544 มีภาพการชอบออกกำลังกายของ พุดกรอง อันแตกต่างจากละครเวอร์ชันอื่น ๆ ที่ไม่ปรากฏภาพลักษณะนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- **ลักษณะนิสัย (Personality Characteristics)**

ลักษณะนิสัยของตัวละคร *วรรณนรี* ทั้งสามเวอร์ชัน มีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน คือการเป็นตัวละครที่เคร่งครัดในระเบียบวินัยอย่างสูง เด็ดขาด แสดงออกว่าตนเองคือผู้นำ เจ้ากี้เจ้าการ มีความเด็ดขาด ไม่ชอบให้ใครดูถูก และไม่ค่อยเก็บความรู้สึก จึงทำให้มีปัญหากับสามีอยู่บ่อยครั้ง

“คนที่ปราศจากระเบียบวินัยจะเป็นคนที่ไม่ประสบความสำเร็จในเรื่องใด ๆ เลย”

วรรณนรี (2536)

“ฉันไม่ชอบให้คุณมาดูถูกเหมือนกับว่าฉันไม่มีความสามารถ คุณพูดเหมือนกับว่าถ้าไม่มีคุณพร้อม ฉันจะไม่มีบ้านหลังนี้ได้อย่างนั้นเหรอ”

วรรณนรี (2536)

“คิดแบบนี้เด็กสาว ๆ ถึงได้ใจแตกกันหมด แต่งแล้วสวยเดี๋ยวก็แอบแต่ง ห่วงแต่สวยแล้วก็ลืมเรียน”

วรรณนรี (2544)

“ฉันไม่ชอบให้ใครมาตำหนิฉัน โดยที่ฉันไม่ได้ทำผิดอะไร”

วรรณนรี (2544)

“ที่ฉันต้องเข้มงวดกับคุณกับลูก เพราะฉันอยากให้บ้านเป็นระเบียบเรียบร้อย”

วรรณนรี (2560)

“ฉันไม่อยากให้ใครตราหน้าว่าฉันเป็นครูที่เลว เป็นแม่ที่เหลวไหล แล้วก็เป็นเมียที่แย่”

วรรณนรี (2560)

ตัวละคร *พุดกรอง* เป็นตัวละครหญิงที่กิริยาวาจาอ่อนหวาน น่าทะนุถนอม ไม่ยึดติดหรือเชื่อในสิ่งใดสิ่งหนึ่ง แต่เป็นคนที่คิดมาก มักใช้เงินในการแก้ปัญหาอยู่เสมอ มีความทะเยอทะยาน และรักสบาย สิ่งที่แตกต่าง คือในละครเวอร์ชัน 2560 *พุดกรอง* เป็นตัวละครที่ค่อนข้างแบนกว่าเวอร์ชันที่ผ่าน ๆ มา กล่าวคือเป็นตัวละครที่แสดงลักษณะการเอาแต่ใจและอิจฉาริษยาออกมาอย่างชัดเจนกว่าเวอร์ชันอื่น ๆ

“เวลานี้ฉันมีทุกสิ่งทุกอย่าง อย่างที่เคยฝันว่าอยากจะมี มีแก้วแหวนเงินทอง บ้าน ที่ดิน แล้วก็ยังได้เที่ยวรอบโลก”

พุดกรอง (2536)

“คุณก็รู้ฉันแต่งงานกับคุณพร้อมเพราะอะไร ฉันก็แค่อยากมีชีวิตสุขสบายก็เท่านั้น”

พุดกรอง (2544)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ฉันน่ะมันพวกใช้เงินมือเติบ มีความสุขที่ไหนฉันก็จะไปซื้อหามาจากที่นั่นล่ะค่ะ”

พุดกรอง (2560)

- **ลักษณะทางสังคม (Social Characteristics)**

วรรณนรี ในละครเวอร์ชัน 2536 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท ด้วยลักษณะนิสัยที่ชอบกุมอำนาจเบ็ดเสร็จเกี่ยวกับเรื่องภายในบ้าน ทำให้ตัวละครตัวนี้มักมีความสัมพันธ์ที่ไม่ค่อยดีนักกับครอบครัว ทั้งกับสามีและลูกที่หลายฉากได้แสดงภาพของความอึดอัดในการกระทำของ *วรรณนรี* ลักษณะทางสังคมเหล่านี้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2544 และ 2560 แต่สิ่งที่แตกต่างคือ ละครเวอร์ชัน 2560 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก

พุดกรอง ในละครเวอร์ชัน 2536 และ 2544 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย แตกต่างจากในละครเวอร์ชัน 2560 ที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี แต่ *พุดกรอง* ทั้งสามเวอร์ชันมีลักษณะนิสัยทะเยอทะยาน ทำให้ได้แต่งงานกับเศรษฐีหนุ่มใหญ่ เธอจึงได้รับการนับหน้าถือตาจากผู้คนในสังคม *พุดกรอง* ห่างไกลจากการทำบุญ แต่เธอเป็นคนที่เป็นมิตรและดูอ่อนโยนต่อทุกตัวละคร ยกเว้นกับ *วรรณนรี* (ภายหลังจาก *วรรณนรี* รู้เรื่องความสัมพันธ์ของเธอกับ *ภีม*)

4.1.2 คุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายในของตัวละคร *วรรณนรี* และ *พุดกรอง* ที่ต้องอาศัยการทำความเข้าใจเรื่องทั้งหมด จึงจะทำให้เห็นถึงที่มาการกระทำของตัวละครอย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งออกเป็น ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- **ภูมิหลัง (Background)**

ตัวละคร *วรรณนรี* ทั้งสามเวอร์ชันมีลักษณะภูมิหลังที่เหมือนกัน คือเกิดในครอบครัวชนชั้นกลางที่ถูกเลี้ยงดูมาโดยแม่ของเธอ เป็นเด็กขยันเรียน และอยู่ในกรอบของสังคมมาโดยตลอด

พุดกรอง ในละครเวอร์ชัน 2536 และ 2544 เกิดในครอบครัวชนชั้นล่าง ทำให้ไม่ได้รับการศึกษาที่สูงมากนัก ขณะที่ละครเวอร์ชัน 2560 พุดกรอง เกิดในครอบครัวชนชั้นกลาง จึงได้รับการศึกษาสูงกว่าละครเวอร์ชันที่ผ่าน ๆ มา และในละครทั้งสามเวอร์ชัน *พุดกรอง* หลงรัก *ภีม* แต่ด้วยความที่เธอเห็นอำนาจของเงินสำคัญกว่าความรักทำให้เธอเลือกแต่งงาน

กับเศรษฐี เมื่อเธอได้รับทุกอย่างจนพอใจ ประกอบกับสามีของเธอเสียชีวิตลง เธอจึงหันกลับมาหาสิ่งที่เธอขาดหายไป

- **ความต้องการ (Needs)**

ตัวละคร *วรรณนรี* ปรากฏภาพความต้องการที่เหมือนกันในละครทั้งสามเวอร์ชัน คือ “ความต้องการความภาคภูมิใจ” (Esteem Needs) โดยเธอต้องการหย่ากับสามี เพื่อเป็นการปลดปล่อยตัวเองจากปัญหาทั้งหมด และเพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเห็นคุณค่าในตัวเอง แต่ในละครเวอร์ชัน 2536 ปรากฏเพียงภาพการแยกกันอยู่กับสามี แตกต่างจากละครเวอร์ชัน 2544 และ 2560 ที่ปรากฏภาพการหย่าขาดจากสามีอย่างชัดเจน

พุดกรอง ความต้องการที่แสดงออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัดและส่งผลต่อเส้นเรื่องมากที่สุดทั้งสามเวอร์ชัน คือ “ความต้องการความรักความเป็นเจ้าของ” (The Needs for Love and Belonging) ภายหลังจากที่เธอตัดสินใจแต่งงานกับความสุขสบายในชีวิต เมื่อสามีของเธอเสียชีวิตลงส่งผลให้เธอกลับมาตามหาความรักของเธอคืน นั่นก็คือ *ภีม* คนรักเก่าที่ในเวลานี้เขามีสถานภาพสมรสและมีลูก 2 คน กับตัวละคร *วรรณนรี* ซึ่งภายหลังจากที่เธอได้มีความสัมพันธ์อันลึกซึ้งกับ *ภีม* สิ่งที่เธอต้องการ คือความเป็นเจ้าของในตัว *ภีม*

- **ความขัดแย้ง (Conflict)**

ตัวละคร *วรรณนรี* ทั้งสามเวอร์ชันปรากฏ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” นั่นคือ *พุดกรอง* และ *ภีม* โดยเหตุเกิดจากการลักลอบเป็นชู้กันของ *พุดกรอง* และ *ภีม* ทำให้ *วรรณนรี* ไม่ลงรอยกับ *พุดกรอง* และเกิดปากเสียงกับ *พุดกรอง* อยู่บ่อยครั้ง เช่นเดียวกับ *ภีม* ที่ *วรรณนรี* ก็มีปากเสียงกับเขาอยู่เสมอ อันนำไปสู่การเกิด “ความขัดแย้งภายในจิตใจ” ของตัวละคร *วรรณนรี* ที่ต้องตัดสินใจเลือกว่าจะรักษาครอบครัวไว้เพื่อลูก หรือจะรักษาความถูกต้องให้ตนเอง ซึ่ง *วรรณนรี* ก็ได้เลือกที่จะรักษาความถูกต้องให้ตนเอง คือการขอหย่าจาก *ภีม*

ความขัดแย้งที่ปรากฏในตัวละคร *พุดกรอง* ทั้งสามเวอร์ชัน คือ “ความขัดแย้งภายในจิตใจ” ที่เธอต้องเลือกระหว่างความต้องการของตัวเอง หรือความถูกต้องของสังคม ซึ่งเธอได้เลือกอย่างแรก คือความต้องการของตัวเองในการอยากได้กายและใจของ *ภีม* กลับมาเป็นของตน อันนำไปสู่การทำให้เกิด “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” นั่นคือกับ *วรรณนรี* ที่ทำให้เธอต้องสูญเสียสถานะความเป็นเพื่อนกับ *วรรณนรี* และกลายเป็นศัตรูหัวใจต่อกัน ก่อนท้ายที่สุดจะก่อให้เกิดเป็น “ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม” ที่ *พุดกรอง* ต้อง

ถูกผู้คนในสังคมนินทาว่าเธอเป็นเมียน้อยที่แย่งสามีเพื่อนสนิท และทำลายครอบครัวของคนอื่น

- **การบรรลุเป้าหมาย (Goal)**

ภายหลังจากที่ *วรรณนรี* เกิดความต้องการความภาคภูมิใจ จนทำให้เกิดเป็นความขัดแย้งระหว่างเธอกับ *ภีม* จึงเป็นเหตุให้ *ภีม* ไปลักลอบเป็นชู้กับ *พุดกรอง* นั้น ตัวละคร *วรรณนรี* จึงเกิดเป้าหมายอันสูงสุดเหมือนกันทั้งสามเวอร์ชัน นั่นคือ การหย่าขาดจาก *ภีม* เพื่อรักษาความภาคภูมิใจในตนเองไว้ และเธอก็สามารถบรรลุเป้าหมายนี้ได้ในบทสรุปของเรื่อง แม้ว่าในละครเวอร์ชัน 2536 *ภีม* จะไม่ยอมหย่าให้ก็ตาม แต่ทั้งสองก็มีสถานะแยกกันอยู่ อันซึ่งมีอิสระต่อกัน แตกต่างจากเวอร์ชัน 2544 และ 2560 ที่มีภาพการหย่าขาดจากกันระหว่างสองตัวละครอย่างชัดเจน

ภายหลังจากตัวละคร *พุดกรอง* เกิดความต้องการความรักและความเป็นเจ้าของในตัว *ภีม* ทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างเธอกับ วรรณนรี นั้น ตัวละคร *พุดกรอง* จึงเกิดเป้าหมายอันสูงสุดเหมือนกันทั้งสามเวอร์ชัน คือต้องการให้ *ภีม* รักตน และมาอยู่กับตนเพียงผู้เดียว แต่เมื่อ *ภีม* ไม่สามารถเลือกได้ ทำให้ *พุดกรอง* ไม่สามารถบรรลุเป้าหมายนี้ได้

- **การเปลี่ยนแปลง (Change)**

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับตัวละคร *วรรณนรี* เป็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเหมือนกันในละครทั้งสามเวอร์ชัน กล่าวคือ จากการที่ตัวละคร *วรรณนรี* เป็นผู้หญิงที่แต่งหน้าแต่งตัวเรียบร้อย มิดชิด ด้วยโทนสีสุภาพ เมื่อผ่านพ้นเหตุการณ์ที่เธอทราบความจริงว่าสามีตัวเองไปมีความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งกับเพื่อนสนิทของตัวเอง เธอจึงเปลี่ยนแปลงตัวเองให้สวยขึ้น แต่งหน้าแต่งตัวด้วยรูปแบบและโทนสีที่แตกต่างและหลากหลายมากขึ้นกว่าก่อนหน้า และอีกหนึ่งความเปลี่ยนแปลงของเธอ คือ *วรรณนรี* สามารถใช้ชีวิตอยู่กับตัวเองและลูก ๆ ของเธอได้อย่างมีความสุข กลายเป็นผู้หญิงที่เข้มแข็ง ไร้ความรู้สึกใด ๆ กับสามี

ตัวละคร *พุดกรอง* ทั้งสามเวอร์ชันแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงได้อย่างชัดเจน คือจากการเป็นคนที่มีพร้อมทุกอย่างในตอนต้นเรื่อง แต่บทสรุปเธอกลับกลายเป็นคนที่ต้องสูญเสียมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็น สูญเสียเพื่อนสนิท สูญเสียคนรัก สูญเสียชื่อเสียงทางสังคม และสูญเสียความมั่นใจในตัวเอง กล่าวคือ *พุดกรอง* ได้สูญเสีย *วรรณนรี* จากการไปแย่งสามีของเพื่อนตัวเองมา ในขณะเดียวกันท้ายที่สุดเธอก็ต้องสูญเสีย *ภีม* ตลอดจนเธอต้องถูกนินทาจากผู้คนในสังคม และความมั่นใจของเธอที่แตกต่างไปโดยสิ้นเชิงจากตอนต้นเรื่องที่เธอคิดว่า

ตนเองเป็นผู้หญิงที่เพียบพร้อมทุกด้านแม้ว่าสามีของเธอจะเสียชีวิตไปก็ตาม เหตุการณ์นี้นำไปสู่การหลีกหนีไปอยู่ต่างประเทศในที่สุด

4.2 เพลิงพระนาง เวอร์ชัน พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2560

ตัวละครหญิงที่เป็นศูนย์กลางของละครเพลิงพระนางในละครทั้งสองเวอร์ชัน ได้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* และ *เจ้านางเสกขรเทวี* ถูกสร้างขึ้นในลักษณะแบบฉบับ (Type) กล่าวคือ ตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* มีลักษณะในแบบนางร้ายตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ส่วนตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* มีลักษณะในแบบนางเอกตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง อันเป็นลักษณะร่วมของตัวละครนางเอกและนางร้ายตามแบบฉบับของละครไทย

การสร้างตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* และ *เจ้านางอนัญทิพย์* สามารถวิเคราะห์ได้ด้วย 2 คุณลักษณะ ดังนี้

4.2.1 คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายนอกของตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* และ *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่เห็นได้อย่างชัดเจนผ่านการนำเสนอของละคร โดยสามารถแบ่งออกเป็น ชื่อ ลักษณะทางกายภาพ ลักษณะการดำเนินชีวิต ลักษณะนิสัย และลักษณะทางสังคม

- **ชื่อ (Name)**

เสกขรเทวี ในละครทั้งสองเวอร์ชันเป็นชื่อของตัวละครนำหญิงในละครเรื่องนี้ สันนิษฐานว่า คำว่า เสกขร น่าจะเป็นคำเดียวกันกับ ศิขรา สิงขร ที่แปลว่า ภูเขา ปลาย ส่วนคำว่า เทวี หมายถึง น. เทวดาผู้หญิง นางพญา นางกษัตริย์ เมื่อนำคำว่า เสกขรเทวี มาประสมเข้าด้วยกันจึงสันนิษฐานหมายความว่า น้องสาวผู้เป็นนางพญา เนื่องมาจากว่า *เจ้านางเสกขรเทวี* มีพระเชษฐาชื่อ *บุรพคาม* อันแปลว่า แรก เริ่ม ก่อน

อนัญทิพย์ ในละครทั้งสองเวอร์ชันเป็นชื่อของตัวละครนำหญิงในละครเรื่องนี้ เกิดจากการนำคำ 2 คำมารวมเข้าด้วยกัน เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พบว่า อนัญ หมายถึง ว. ไม่ใช่อื่น และหากเพี้ยนมาจากคำว่า อนันต์ จะหมายถึง ว. ไม่มีที่สิ้นสุด มากล้น ส่วนคำว่า ทิพย์ หมายถึง ว. ดีวิเศษอย่างเทวดา ซึ่งเมื่อนำคำ 2 คำ มาประสมเข้าด้วยกัน อนัญทิพย์ จึงสันนิษฐานหมายความว่า ผู้หญิงที่มากล้นไปด้วยความวิเศษ

จากข้อสันนิษฐานของชื่อตัวละครทั้งสอง พบว่า ได้ถูกตั้งมาให้สอดคล้องกับเรื่องราวภายในละคร กล่าวคือ *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเป็นพระธิดาของ *เจ้าหลวงบุรพคาม* ประกอบกับการมีตำแหน่งเกียรติยศ และเป็นคนดีจึงเป็นที่มาของชื่อ เสกขรเทวี ส่วน *เจ้านางอนัญทิพย์* ชื่อ อนัญทิพย์ ที่หมายถึงผู้หญิงที่มากล้นไปด้วยความวิเศษ สะท้อนถึงการรอดพ้นจากเหตุการณ์ต่าง ๆ มามากมาย จนขึ้นเป็นผู้มีอำนาจของแผ่นดินเมืองทิพย์

- **ลักษณะทางกายภาพ (Physical Characteristics)**

เจ้านางเสกขรเทวี ในละครเวอร์ชัน 2539 เป็นสตรีที่งดงาม สง่าผ่าเผย แต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีสุภาพ มีเครื่องทรงประดับยศความเป็นเจ้า เช่นเดียวกับในละครเวอร์ชัน 2560 ที่ยังคงลักษณะทางกายภาพไว้ดังเดิม

เจ้านางอนัญทิพย์ เป็นสตรีที่งดงาม งามสง่า แวววตาน่าเกรงขาม แต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีร้อนแรงจัดจ้าน มีเครื่องทรงประดับยศความเป็นเจ้า เช่นเดียวกับในละครเวอร์ชัน 2560 ที่ยังคงลักษณะทางภายภาพไว้ดังเดิม

- **ลักษณะการดำเนินชีวิต (Lifestyle Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 *เจ้านางเสกขรเทวี* มีตำแหน่งเป็นพระนางหน่อเจ้าหลวง และได้รับการสถาปนาเป็นอัครมเหสีมหาเทวีเจ้าของ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* มีพระธิดา 1 พระองค์ *เจ้านางเสกขรเทวี* ชื่นชอบในการทำบุญ รักษาศีลธรรม ดำรงตนอยู่ในขนบธรรมเนียมประเพณีและศีลธรรมอันดีงาม และคอยปกครองดูแลตำหนักฝ่ายใน อันเป็นลักษณะการดำเนินชีวิตที่ไม่ผิดเพี้ยนจากในละครเวอร์ชัน 2560 ที่ยังคงลักษณะเหล่านี้ไว้เหมือนเดิม

ในละครเวอร์ชัน 2539 *เจ้านางอนัญทิพย์* มีตำแหน่งเป็นเจ้านาง ก่อนได้รับการแต่งตั้งขึ้นเป็นพระสนมเอก และมีพระธิดา 2 พระองค์ *เจ้านางอนัญทิพย์* ไม่ดำรงตนอยู่ในกรอบขนบธรรมเนียมประเพณีและศีลธรรมมากนัก แต่กลับดำเนินชีวิตด้วยความอาฆาตแค้นพยาบาท รอวันที่ตนเองจะก้าวขึ้นเป็นใหญ่เหนือผู้อื่น เหล่านี้เป็นลักษณะการดำเนินชีวิตที่ไม่ผิดเพี้ยนจากในละครเวอร์ชัน 2560 ที่ยังคงลักษณะเหล่านี้ไว้เหมือนเดิม

- **ลักษณะนิสัย (Personality Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 *เจ้านางเสกขรเทวี* มีลักษณะนิสัยที่เรียบนิ่ง อ่อนหวาน กิริยาวาจางดงาม มีจิตใจกว้างขวาง ห่วงใยผู้อื่นอยู่เสมอ ไม่ยึดติด ดำรงตนอยู่ในความเที่ยงธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตลอดจนมักให้อภัยต่อความผิดของผู้อื่น ลักษณะนิสัยเหล่านี้ยังคงเป็นลักษณะนิสัยที่ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2560 อย่างไม่มีผิดเพี้ยน

“เจ้าทิพย์ เจ้าพูดเองว่าอำนาจมันมาแล้วก็ไป แล้วทำไมเจ้าถึงต้องแสวงหาอำนาจด้วยเล่า”

เจ้านางเสกขรเทวี (2539)

“ตองนวล อย่างไรเราก็สายเลือดเดียวกัน ตัดไม่ตายขายไม่ขาด ข้าปรารถนาที่จะเห็นพี่น้องปรองดองกันไว้ เจ้าอย่าถือโทษโกรธเจ้าทิพย์ไปเลยนะ”

เจ้านางเสกขรเทวี (2539)

“มันจองจำข้ามากกว่าเจ้าป้า ... เจ้าป้าก็ทราบดีว่าข้าหาอยากได้ใคร่มีเยี่ยงเก่า”

เจ้านางเสกขรเทวี (2560)

“เมืองทิพย์ก็มีแต่เชื้อเครือเดียวกันทั้งนั้น ฆ่าฟันกันไปรังแต่จะฆ่าพวกเดียวกันให้สูญสิ้นนะเจ้าคะ”

เจ้านางเสกขรเทวี (2560)

ในละครเวอร์ชัน 2539 *เจ้านางอนัญทิพย์* มีลักษณะนิสัยเจ้าคิดเจ้าแค้น อารมณ์ร้อน กิริยาวาจาประชดประชันและเด็ดขาด ยึดถือในตำแหน่ง ไม่เกรงกลัวต่ออำนาจใด ๆ ลักษณะนิสัยเหล่านี้ยังคงเป็นลักษณะนิสัยที่ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2560 อย่างไม่มีผิดเพี้ยน

Chulalongkorn University

“ข้าเคยมีแต่คนกราบไหว้ ถ้าไม่มีใครมาแย่งเจ้าพ่อจากข้าไป ป่านนี้พวกเจ้าก็คงไม่ได้มาเชิดหน้าทำกับข้าอย่างนี้หรอก”

เจ้านางอนัญทิพย์ (2539)

“เจ้ามีหน้าที่เป็นเจ้าหลวงให้ข้า ไม่มีหน้าที่คิดหรือว่าสงสัยอะไรทั้งนั้น”

เจ้านางอนัญทิพย์ (2539)

“มึงปล้นบัลลังก์ตั่งทองของพ่อกูไป บัลลังก์ตั่งทองของมึงมันก็ต้องถูกปล้นเช่นกัน”

เจ้านางอนัญทิพย์ (2560)

“ถ้ากูได้เป็นใหญ่วันใด วันนั้นจะต้องไม่มีอีสำเภางาม มึงจำคำกูไว้”

เจ้านางอนัญทิพย์ (2560)

- **ลักษณะทางสังคม (Social Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 *เจ้านางเสกขรเทวี* มีตำแหน่งเป็นพระนางหน่อเจ้าหลวง ต่อมาได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นอัครมเหสีพระมหาเทวีเจ้า จึงมักเกี่ยวข้องกับเชื้อพระวงศ์ด้วยกัน โดยมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อทุกพระองค์ ตลอดจนขุนนาง และข้าไท (บริวาร) ทั้งหลาย อีกทั้งยังเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาอย่างมาก เหล่านี้ยังคงเป็นลักษณะทางสังคมที่สืบทอดต่อไปยังละครเวอร์ชัน 2560 อย่างไม่มีผิดเพี้ยน

ในละครเวอร์ชัน 2539 *เจ้านางอนัญทิพย์* มีตำแหน่งเป็นเจ้านางธรรมดา ต่อมาได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นพระสนมเอก จึงมักเกี่ยวข้องกับเชื้อพระวงศ์ด้วยกัน โดยมีความสัมพันธ์ที่ไม่ดีนักต่อทุกพระองค์ เว้นแต่ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* พระสวามี โดยเฉพาะกับ *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่แย่งทุกสิ่งทุกอย่างไปจากนางไม่ว่าจะเป็น ตำแหน่งพระนางหน่อเจ้าหลวง ตำแหน่งอัครมเหสีพระมหาเทวีเจ้า ตลอดจนคนรัก พระนางเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา แต่มิได้เคร่งครัดนัก เหล่านี้ยังคงเป็นลักษณะทางสังคมที่สืบทอดต่อไปยังละครเวอร์ชัน 2560 อย่างไม่มีผิดเพี้ยน

4.2.2 คุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายในของตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* และ *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่ต้องอาศัยการทำความเข้าใจเนื้อเรื่องทั้งหมด จึงจะทำให้เห็นถึงที่มาการกระทำของตัวละครได้อย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งออกเป็น ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- **ภูมิหลัง (Background)**

ตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเวอร์ชัน 2539 เกิดในครอบครัวเจ้า โดยพระบิดาและพระมารดามีเชื้อเจ้าอยู่ด้วยกันทั้งคู่ แต่สิ้นพระชนม์ตั้งแต่พระนางยังเยาว์วัย พระนางจึงถูกเลี้ยงดูมาโดย *เจ้าป้าสำเภางาม* ที่ให้การอบรมเลี้ยงดูมาอย่างดี ดำรงตนตามขนบธรรมประเพณี ภูมิหลังในลักษณะนี้ก็ยังคงปรากฏต่อมาในละครเวอร์ชัน 2560 เช่นเดียวกัน

เจ้านางอนัญทิพย์ ในละครเวอร์ชัน 2539 ดำรงศักดิ์เป็นพระญาติผู้น้องของ *เจ้านางเสกขรเทวี* พระนางเป็นพระธิดาของ *เจ้าหลวงปิตุลา* ที่ถูกแย่งชิงบัลลังก์ไป พระองค์มีพระมารดาเป็นแม่ค้านั่งตลาด ไม่ใช่เชื้อพระวงศ์ จึงถูกดูแคลนจากเชื้อพระวงศ์พระองค์อื่นมา

ตั้งแต่วัยเยาว์ แต่ด้วยความที่พระองค์มีพระบิดาเป็นถึงเจ้าหลวง จึงทำให้ทุกคนต่างเกรงกลัวในอำนาจพระบารมี และถูกเลี้ยงดูมาอย่างตามพระทัย จึงเอาแต่พระทัยและไม่เกรงกลัวผู้ใด ภูมิหลังในลักษณะนี้ก็ยังคงปรากฏต่อมาในละครเวอร์ชัน 2560 เช่นเดียวกัน

- **ความต้องการ (Needs)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 และ 2560 ตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* เป็นพระนางหน่อเจ้าหลวง และอัครมเหสีพระมหาเทวีเจ้า ทำให้เพียบพร้อมไปด้วยทุกสิ่งอย่าง ประกอบกับความดีงามของพระองค์ที่ไม่โลภมากมักใหญ่ใฝ่สูงจึงไม่ปรากฏความต้องการใด ๆ ออกมามากนัก แต่ความต้องการที่ปรากฏชัดเจนที่สุด คือ “ความต้องการความปลอดภัย” (Safety Needs) เนื่องจากพระองค์พยายามสมานฉันท์กับ *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ตั้งตนเป็นศัตรูกับพระองค์ เพื่อหวังให้ราชสำนักไม่ต้องระส่ำระส่ายกับปัญหาภายใน เนื่องจากปัญหาภายนอกจากพวกฝรั่งดั้งขอก็มากพออยู่แล้ว พระองค์จึงต้องการให้บ้านเมืองปลอดภัยจากพวกฝรั่งดั้งขอที่หวังจะเข้ามายึดเมืองทิพย์ เพื่อหวังให้ลูกหลาน และประชาราษฎร์ของพระนางปลอดภัย

ความต้องการของ *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครทั้งสองเวอร์ชัน ที่ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดที่สุด คือ “ความต้องการความภาคภูมิใจ” (Esteem Needs) กล่าวคือ *เจ้านางอนัญทิพย์* ต้องการตำแหน่งพระนางหน่อเจ้าหลวง ที่ถูกแย่งชิงไปเป็นของ *เจ้านางเสกขรเทวี* อีกทั้งพระนางยังถูกลดตำแหน่งให้กลายเป็นข้าไทธรรมดา พระนางจึงสูญเสียชื่อเสียงและเกียรติยศ พระนางจึงต้องการชื่อเสียงและเกียรติยศเหล่านั้นกลับคืนมาเพื่อความมั่นใจในตัวเอง ตลอดจนเพื่อรู้สึกว่าตนเองมีคุณค่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- **ความขัดแย้ง (Conflict)**

ตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเวอร์ชัน 2539 ปรากฏ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” นั่นคือ *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ตั้งตนเป็นศัตรูกับพระนาง ทั้ง ๆ ที่พระนางพยายามทำดีกับ *เจ้านางอนัญทิพย์* แต่ก็ไม่เป็นผล จึงทำให้ *เจ้านางเสกขรเทวี* ต้องตกอยู่ในสถานการณ์ถูกดูหมิ่นดูแคลนจาก *เจ้านางอนัญทิพย์* อยู่เสมอ ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงไปยังละครเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏความขัดแย้งเหมือนกันทุกประการ

ตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเวอร์ชัน 2539 ปรากฏ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” โดยพระนางมีความขัดแย้งกับตัวละครแวดล้อมในเรื่องเกือบทุกตัวละคร โดยเฉพาะกับ *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่พระนางโกรธแค้นมากกว่าผู้ใดทั้งหมด จึงพยายามหาเรื่อง

เจ้านางเสกขรเทวี อยู่เสมอ อีกทั้งเมื่อ *เจ้านางอนัญทิพย์* ได้กลายมาเป็นผู้มีอำนาจในการว่าราชการโดยใช้หุ่นเชิดอย่าง เจ้าม่านฟ้า ขึ้นเป็นเจ้าหลวงนั้นได้ปรากฏภาพ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม” นั่นคือ ประชาชนไม่ยอมรับในอำนาจของ *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่มองว่าพระนางคือผู้ร้ายของราชวงศ์เมืองทิพย์ ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงไปยังละครเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏความขัดแย้งเหมือนกันทุกประการ

- **การบรรลุเป้าหมาย (Goal)**

จากความต้องการของตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่ต้องการความปลอดภัยให้แก่บ้านเมืองนั้น ในละครเวอร์ชัน 2539 และ 2560 พระนางไม่สามารถบรรลุเป้าหมายได้เหมือนกันทั้งสองเวอร์ชัน กล่าวคือ เมืองทิพย์ได้ตกอยู่ภายใต้การเป็นอาณานิคมของตะวันตก

ด้านความต้องการของตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเวอร์ชัน 2539 คือความต้องการในอำนาจของนครเมืองทิพย์ ซึ่งพระนางเสมือนกับว่าสามารถบรรลุเป้าหมายนี้ได้โดยการใช้ *เจ้าหลวงม่านฟ้า* เป็นหุ่นเชิดขึ้นนั่งบัลลังก์ตั่งทอง แต่มีพระนางคอยว่าราชการอยู่เบื้องหลัง แต่ทว่า ไม่นานนักการว่าราชการของ *เจ้านางอนัญทิพย์* ก็ได้ทำให้เมืองทิพย์ล่มสลายลง ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงไปยังละครเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏภาพการไม่สามารถบรรลุเป้าหมายของตัวละครเหมือนเดิมทุกประการ

- **การเปลี่ยนแปลง (Change)**

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดของทั้งสองเวอร์ชัน คือยศถาบรรดาศักดิ์ที่เปลี่ยนแปลงไป แต่การเปลี่ยนแปลงอย่างอื่นไม่ปรากฏให้เห็นชัดนัก เนื่องจากพระนางดำรงตนเป็นคนดีเสมอมา สิ่งที่แตกต่างกัน คือในละครเวอร์ชัน 2539 ปรากฏภาพการสิ้นพระชนม์จากการถูก *เจ้านางอนัญทิพย์* ลอบปลงพระชนม์แตกต่างจากละครเวอร์ชัน 2560 ที่พระนางยังคงมีชีวิตอยู่ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง

เช่นเดียวกับ *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของยศถาบรรดาศักดิ์เช่นเดียวกัน จากเจ้านางธรรมดา ได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นพระสนมเอก ใน *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ด้านการเปลี่ยนแปลงอื่น ๆ ของตัวละครไม่ปรากฏให้เห็นมากนัก เนื่องจากตั้งแต่ต้นเรื่องจนปิดเรื่องพระนางก็ยังคงเป็นตัวละครที่โลภในอำนาจ มักใหญ่ใฝ่สูงจนทำให้บ้านเมืองต้องสูญสิ้น และภาพสุดท้ายของพระนางในละครเรื่องนี้ก็ยังคงเป็นภาพของการหลงในอำนาจจนสิ้นใจตายบนบัลลังก์ตั่งทองในที่สุด สิ่งที่แตกต่างของละครเวอร์ชัน 2560 คือภาพการปล่อย

วางในเรื่องราวความขัดแย้งระหว่างตัวพระนางกับ *เจ้านางเสกขรเทวี* และตัวละครแวดล้อมอื่น ๆ

4.3 เพลิงบุญ เวอร์ชัน พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2560

ตัวละครหญิงที่เป็นศูนย์กลางของละครเพลิงบุญ ได้แก่ *พิมาลา* และ *ใจเริง* ถูกสร้างขึ้นในลักษณะแบบฉบับ (Type) กล่าวคือ ตัวละคร *พิมาลา* มีลักษณะในแบบฉบับของตัวละครหญิงดีตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ส่วนตัวละคร *ใจเริง* มีลักษณะในแบบตัวละครหญิงไม่ดีตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง อันเป็นลักษณะร่วมของตัวละครนางเอกและนางร้ายตามแบบฉบับของละครไทย

การสร้างตัวละคร *พิมาลา* และ *ใจเริง* สามารถวิเคราะห์ได้ด้วย 2 คุณลักษณะ ดังนี้

4.3.1 คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายนอกของตัวละคร *พิมาลา* และ *ใจเริง* ที่เห็นได้อย่างชัดเจนผ่านการนำเสนอของละคร โดยสามารถแบ่งออกเป็น ชื่อ ลักษณะทางกายภาพ ลักษณะการดำเนินชีวิต ลักษณะนิสัย และลักษณะทางสังคม

- **ชื่อ (Name)**

พิมาลา ทั้งสองเวอร์ชันเป็นชื่อของตัวละครหญิงในละครเรื่องนี้ เกิดจากการนำคำ 2 คำมารวมเข้าด้วยกัน คือ พิ และ มาลา โดยคำว่า พิ สันนิษฐานว่าน่าจะเพี้ยนมาจากคำว่า วิ (ตามหลักบาลีสันสกฤตพยัญชนะ ว และ พ สามารถแผลงกันได้) ซึ่งเมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า “คำนำหน้าศัพท์ แปลว่า วิเศษ แจ้ง ต่าง” ส่วนคำว่า มาลา หมายถึง “น. ดอกไม้ ดอกไม้ที่จัดแต่งขึ้นตามโครงรูปต่าง ๆ” เมื่อนำความหมายมารวมเข้าด้วยกัน *พิมาลา* จึงหมายถึง ดอกไม้ที่มีความวิเศษ

ใจเริง ทั้งสองเวอร์ชันเป็นชื่อของตัวละครหญิงในละครเรื่องนี้ เป็นการนำคำสองคำมาประสมเข้าด้วยกัน คือ ใจ และ เริง โดยคำว่า เริง เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความหมายว่า “ว. ระเริง ร่าเริง” เมื่อนำมารวมเข้ากันกับคำว่า ใจ แล้วจึงมีความหมายว่า ใจที่ร่าเริง ประกอบกับชื่อนี้ยังเป็นการนำคำที่ใช้กันอยู่โดยทั่วไปแล้วมาสลับตำแหน่ง คือคำว่า เริงใจ ซึ่งคำนี้เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า “ว. รู้สึกสนุกสนานเบิกบานใจ” ดังนั้น *ใจเริง* จึงมีความหมายว่า บุคคลที่มีใจระเริงสนุกสนาน

จากชื่อของทั้ง 2 ตัวละคร ถูกตั้งมาให้สอดคล้องกับเนื้อหาในละคร กล่าวคือ ความหมายของชื่อ *พิมาลา* ที่หมายถึง ดอกไม้ที่มีความวิเศษ สะท้อนตัวละคร *พิมาลา* ที่มีความสวยงามน่าทะนุถนอมและยังเป็นคนที่มีจิตใจดี ส่วนความหมายของชื่อ *ใจเริง* ที่หมายถึง บุคคลที่มีใจระเริงสนุกสนาน ก็สามารถสะท้อนตัวตนของ *ใจเริง* กับการเป็นผู้หญิงที่มีผู้ชายหลายคน

- **ลักษณะทางกายภาพ (Physical Characteristics)**

ในละครทั้งสองเวอร์ชันตัวละคร *พิมาลา* อายุ 20 ปีปลาย เป็นตัวละครหญิงที่มีลักษณะการแต่งหน้าแต่งตัวเรียบร้อย มิดชิด ด้วยโทนสีสุภาพตลอดเรื่อง

ในละครทั้งสองเวอร์ชันตัวละคร *ใจเริง* อายุ 20 ปีปลาย เป็นตัวละครหญิงที่แต่งหน้าแต่งตัวตามสมัยนิยม ที่มีรูปแบบหลากหลาย และมีโทนสีจัดจ้านตลอดทั้งเรื่อง

- **ลักษณะการดำเนินชีวิต (Lifestyle Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 *พิมาลา* ประกอบอาชีพพนักงานบริษัท ที่ไม่ปรากฏชัดเจนว่าเกี่ยวกับด้านใด เมื่อเรื่องดำเนินไปได้ระยะหนึ่งเธอมีสถานภาพสมรสกับ *ฤกษ์* ก่อนที่จะหย่าขาดกัน *พิมาลา* ชอบปรนนิบัติสามี ทำงานบ้าน และไม่ใช้ชีวิตฟุ่มเฟือย ส่วนในละครเวอร์ชัน 2560 มีลักษณะการดำเนินชีวิตของตัวละคร *พิมาลา* เหมือนกันทุกประการ ยกเว้น อาชีพของตัวละครที่ปรากฏว่าเป็น นักจัดรายการวิทยุปรึกษาปัญหาชีวิต

ละครเวอร์ชัน 2539 *ใจเริง* ในช่วงต้นไม่ปรากฏอาชีพ มีสถานภาพสมรสกับ *เทิดพันธุ์* ก่อนจะหย่าขาดจากกันกลายเป็นแม่หม้าย เธอจึงเริ่มเข้าทำงานตำแหน่งประชาสัมพันธ์ที่โรงแรม แต่ทำอะไรไม่เป็นจึงลาออก เมื่อเรื่องดำเนินไประยะหนึ่งเธอมีลูกชายหนึ่งคนกับ *ฤกษ์ ใจเริง* ไม่ชอบทำงานบ้าน ชื่นชอบการแต่งตัว การจับจ่ายซื้อของฟุ่มเฟือย ปาร์ตี้ สังสรรค์ และเสพของมึนเมา ลักษณะการดำเนินชีวิตเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เกือบทั้งหมด ยกเว้น อาชีพภายหลังจากการหย่ากับ *เทิดพันธุ์* คือพนักงานบริษัทท่องเที่ยว

- **ลักษณะนิสัย (Personality Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 ตัวละคร *พิมาลา* เป็นตัวละครที่สุภาพเรียบร้อย อ่อนหวาน ใจอ่อน ไม่ชอบการทะเลาะเบาะแว้ง นอกจากนี้ *พิมาลา* ยังเป็นตัวละครที่คิดมาก ภายนอกดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เข้มแข็ง แต่ภายในเป็นคนอ่อนแอและอ่อนไหว ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏลักษณะนิสัยของตัวละครเหมือนเดิมทุกประการ

“ทุกอย่างมันจบลงแล้ว เขากับเราก็ต่างคนต่างอยู่ ไม่มาเกี่ยวข้องกันอีก”

พิมาลา (2539)

“เรื่องของเราสามคนมันน้ำเน่าเกินไปแล้ว พิมไม่อยากให้เราต้องมานั่งทะเลาะกันอีก”

พิมาลา (2560)

ในละครเวอร์ชัน 2539 ตัวละคร *ใจเริง* เป็นตัวละครที่มีความจริตจะก้านสูง รักความสุขสบาย อยากได้อะไรก็ต้องได้ อารมณ์ร้อน ชอบดูถูกเหยียดหยามคนที่ต่ำต้อยกว่า รวมถึงอิจฉาริษยาคนที่ได้ดีกว่าตน ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏลักษณะนิสัยของตัวละครเหมือนเดิมทุกประการ

“ไม่ ฉันจะทำ ฉันจะส่งไปให้มันทุกวันเลย”

ใจเริง (2539)

“ยุ่งจังเลยอะคุณเนี่ย เริงเหนื่อยมาทั้งวันแล้วนะคะ ... ไม่เอาอะค่ะ เริงขี้เกียจ”

ใจเริง (2539)

“หนูไม่ได้ขู่นะพ่อหนูพูดจริง ๆ ถ้าพ่อไม่ช่วยนะหนูจะเลิกเรียน หนูจะหนีออกจากบ้าน แล้วพ่อกับแม่ก็จะไม่ได้เห็นหน้าหนูอีกเลย”

ใจเริง (2560)

“ก็เริงเบื่อ เบื่อ ๆๆๆ เริงไม่อยากเรียนละ อุตส่าห์เลิกเรียนเพื่อมาแต่งงานกับพี่เทิด นี่พี่เทิดก็ยังจะมาบังคับให้เริงเรียนอีก ไม่เอาอะ พอเถอะ เลิกเรียนเถอะ”

ใจเริง (2560)

- **ลักษณะทางสังคม (Social Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 ตัวละคร *พิมาลา* สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี มีความสัมพันธ์ที่ดีกับทุกตัวละครภายในเรื่อง และศรัทธาในพระพุทธศาสนา ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏลักษณะทางสังคมของตัวละครเหมือนเดิมทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในละครเวอร์ชัน 2539 ตัวละคร *ใจเริง* สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี มีความสัมพันธ์ที่ไม่ดีต่อตัวละครแวดล้อมเกือบทุกตัวละคร เพราะด้วยนิสัยเอาแต่ใจของตัวเอง ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏลักษณะทางสังคมของตัวละครเหมือนเดิมทุกประการ

4.3.2 คุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายในของตัวละคร *พิมาลา* และ *ใจเริง* ที่ต้องอาศัยการทำความเข้าใจเนื้อเรื่องทั้งหมด จึงจะทำให้เห็นถึงที่มาการกระทำของตัวละครได้อย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งออกเป็น ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง

- **ภูมิหลัง (Background)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 ตัวละคร *พิมาลา* เกิดในครอบครัวชนชั้นกลาง ได้รับการอบรมเลี้ยงดูมาในกรอบของผู้หญิงไทยที่ดี ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏลักษณะภูมิหลังของตัวละครไม่แตกต่างจากเดิม

ในละครเวอร์ชัน 2539 ตัวละคร *ใจเริง* เกิดในครอบครัวชนชั้นกลาง ที่ค่อนข้างมีฐานะ ได้รับการอบรมเลี้ยงดูมาอย่างตามใจ มีนิสัยที่รักความสุขสบาย ให้คุณค่ากับเงินมาโดยตลอด ลักษณะเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏลักษณะภูมิหลังของตัวละครไม่แตกต่างจากเดิม

- **ความต้องการ (Needs)**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความต้องการของตัวละคร *พิมาลา* ในละครทั้งสองเวอร์ชันมีความต้องการเดียวกัน นั่นคือ “ความต้องการความภาคภูมิใจ” (Esteem Needs) โดยเป็นความต้องการที่เกิดขึ้นภายหลังจากที่ตัวละครเผชิญกับเหตุการณ์การลักลอบมีความสัมพันธ์กันของ *ฤกษ์* และ *ใจเริง* ทำให้เธอต้องการหย่ากับ *ฤกษ์* เพื่อความรู้สึกการมีคุณค่าในตัวเอง

ความต้องการของตัวละคร *ใจเริง* ที่ปรากฏภายในเรื่องทั้งสองเวอร์ชัน คือ “ความต้องการความปลอดภัย” (Safety Needs) ที่ตัวละครต้องการความมั่นคงในชีวิตด้านการเงิน ทำให้เธอพยายามไขว่คว้าหาตัวละครชายที่จะสามารถนำเธอไปสู่ความมั่นคงนั้นได้ นั่นคือ *ฤกษ์*

- **ความขัดแย้ง (Conflict)**

ในละครเวอร์ชัน 2539 ตัวละคร *พิมาลา* ได้ปรากฏภาพความขัดแย้ง คือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” นั่นคือกับตัวละคร *ใจเริง* ที่ลักลอบมีสัมพันธ์สวาทกับสามีของตน จึงทำให้ทั้งสองคนต้องใช้วาจาเชือดเฉือนกันอยู่ตลอดทั้งเรื่อง จากนั้นภาพความขัดแย้งที่ปรากฏถัดมา คือ “ความขัดแย้งภายในจิตใจ” โดยเป็นเหตุการณ์ภายหลังจากที่เธอรู้ความจริงเรื่อง *ฤกษ์* กับ *ใจเริง* เธอจึงต้องตัดสินใจเลือกระหว่างการหย่าหรือไม่หย่ากับ *ฤกษ์* ลักษณะความขัดแย้งเช่นนี้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏภาพความขัดแย้งของตัวละครในลักษณะเดียวกัน

ภาพความขัดแย้งที่ปรากฏภายในตัวละคร ใจเริง เวอร์ชัน 2539 คือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” โดยเธอมักมีความขัดแย้งกับตัวละครแวดล้อมอื่น ๆ ในเรื่องอยู่เสมอตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง แต่ตัวละครที่ฟาดฟันกับเธอมากที่สุด คือ *พิมาลา* เพราะ *ใจเริง* ต้องการให้ *ฤกษ์ หย่ากับ พิมาลา* และหันมาให้ความสนใจกับเธอเพียงผู้เดียว ก่อนจะเกิดอีกหนึ่งความขัดแย้งที่ปรากฏตามมา คือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม” คือการที่ตัวละครแวดล้อมภายในเรื่องเกือบทุกตัวละครต่างไม่ชอบเธออันเพราะนิสัยของเธอ อีกทั้งเมื่อเธอเที่ยวไปมีความสัมพันธ์กับผู้ชายคนนู้นทีคนนี้ทีจึงเป็นเหตุให้เธอมักโดนนินทาจากผู้คนในสังคมอยู่เสมอ ลักษณะความขัดแย้งเหล่านี้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่ปรากฏภาพความขัดแย้งของตัวละครในลักษณะเดียวกัน

- **การบรรลุเป้าหมาย (Goal)**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวละคร *พิมาลา* สามารถบรรลุเป้าหมายของตัวเองได้สำเร็จในละครทั้งสองเวอร์ชัน กล่าวคือ *พิมาลา* ได้หย่ากับ *ฤกษ์* ตามที่เธอต้องการ แม้ว่าในบทสรุปของเรื่องเธอจะกลับไปใช้ชีวิตกับ *ฤกษ์* ดังเช่นอดีตก็ตาม

ตัวละคร *ใจเริง* ไม่สามารถบรรลุเป้าหมายอะไรได้แท้จริงสักอย่างในละครทั้งสองเวอร์ชัน เหตุเพราะความต้องการที่ไม่รู้จักพอของเธอ ทำให้เธอเกิดความต้องการอยู่เสมอ จนนำไปสู่ความตายในที่สุด

- **การเปลี่ยนแปลง (Change)**

ความเปลี่ยนแปลงตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องที่ได้ชัดเจนที่สุดกับตัวละคร *พิมาลา* คือการกลายเป็นคนที่มีบาดแผลลึกภายในจิตใจที่ยากเกินจะเยียวยา ส่งผลให้เธอเป็นคนที่เย็นชาขึ้น

แม้เธอจะให้อภัยต่อการกระทำที่ผ่านมาของ *ฤกษ์* ก็ตาม ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นการเปลี่ยนแปลงที่ปรากฏในบทสรุปของละครทั้งสองเวอร์ชัน

ตัวละคร *ใจเริง* ในละครเวอร์ชัน 2539 เป็นตัวละครที่ไม่พบการเปลี่ยนแปลงใด ๆ โดยตั้งแต่ต้นเรื่องเธอเป็นคนขี้อิจฉา จริตจะก้าน ดูถูกคน ฟุ่มเฟือย ไม่รู้จักพอ สุดท้ายในตอนท้ายเรื่องเธอก็ยังคงเป็นคนเช่นนั้นจนนำมาซึ่งความตายของเธอในที่สุด แต่ในละครเวอร์ชัน 2560 *ใจเริง* ได้สำนึกในความผิดพลาดของตัวเองแม้ว่าเธอจะเปลี่ยนลักษณะนิสัยและการดำเนินชีวิตของเธอไม่ได้ก็ตาม

4.4 มายา เวอร์ชัน พ.ศ. 2544 และ พ.ศ. 2560

ตัวละครหญิงที่เป็นศูนย์กลางของละครมายา ได้แก่ *บุษบามินตรา* และ *พิตะวัน* ถูกสร้างขึ้นอย่างแตกต่างกัน กล่าวคือ ตัวละคร *บุษบามินตรา* ถูกสร้างขึ้นในลักษณะสมจริง (Realistic) โดยตัวละครมีความรู้สึกนึกคิดตลอดจนการกระทำที่ดีและไม่ดีปะปนกันไป ส่วนตัวละคร *พิตะวัน* ถูกสร้างขึ้นในลักษณะแบบฉบับ (Type) ที่มีความรู้สึกนึกคิดตลอดจนการกระทำเสมอต้นเสมอปลายตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง

การสร้างตัวละคร *บุษบามินตรา* และ *พิตะวัน* สามารถวิเคราะห์ได้ด้วย 2 คุณลักษณะ ดังนี้

4.4.1 คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายนอกของตัวละคร *บุษบามินตรา* และ *พิตะวัน* ที่เห็นได้อย่างชัดเจนผ่านการนำเสนอของละคร โดยสามารถแบ่งออกเป็น ชื่อ ลักษณะทางกายภาพ ลักษณะการดำเนินชีวิต ลักษณะนิสัย และลักษณะทางสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- **ชื่อ (Name)**

บุษบามินตรา ชื่อของตัวละครหญิงในละครทั้งสองเวอร์ชัน เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พบว่า *บุษบามินตรา* หมายถึง “น. พุทธรักษา” อันเป็นชื่อของต้นไม้ล้มลุกชนิดหนึ่งที่มีดอกสีเหลืองสลับแดง โบราณเชื่อว่าเป็นต้นไม้มงคลที่จะปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายออกจากบ้าน

พิตะวัน ชื่อของตัวละครหญิงในละครทั้งสองเวอร์ชัน เกิดจากการนำคำ 2 คำมารวมเข้าด้วยกัน ได้แก่ พิ และ ตะวัน โดยคำว่า พิ สันนิษฐานว่าน่าจะเพี้ยนมาจากคำว่า วิ (ตามหลักบาลีสันสกฤตพยัญชนะ ว และ พ สามารถแผลงกันได้) ซึ่งเมื่อแปลความหมายตาม

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า “คำนำหน้าศัพท์ แปลว่า วิเศษ แจ้ง ต่าง” ส่วน ตะวัน หมายถึง “น. ดวงอาทิตย์” ดังนั้น ชื่อ *พิตะวัน* จึงสันนิษฐานว่าหมายถึง ดวงอาทิตย์ที่เจิดจ้า

จากชื่อของตัวละครทั้งสองสามารถสะท้อนลักษณะบางประการของตัวละครออกมา นั่นคือ *บุษบามินตรา* ที่หมายถึง พุทธรักษา อันเป็นชื่อต้นไม้มงคลที่ชาวบ้านเชื่อกันว่าสามารถปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายออกไปได้นั้น ก็เหมือนกับชีวิตของ *บุษบามินตรา* ที่ต้องเผชิญกับเหตุการณ์เลวร้ายต่าง ๆ นานา อาทิ พ่อแม่เสียชีวิต ความสับสนภายในจิตใจ การถูกรังควานจาก *พิตะวัน* เป็นต้น แต่เธอก็สามารถผ่านพ้นมันไป และลุกขึ้นมาได้จนมีชีวิตที่ประสบความสำเร็จในที่สุด ส่วน *พิตะวัน* อันหมายถึง ดวงอาทิตย์ที่เจิดจ้า สะท้อนถึงการที่เธอเกิดมาในครอบครัวชาวบ้านท้ายสวนไม่มีอันจะกิน แต่ด้วยความสวยงามน่ารักของเธอทำให้มีผู้อุปการะนำไปเลี้ยงกลายเป็นสาวสวยมีความรู้สูงส่ง

- **ลักษณะทางกายภาพ (Physical Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *บุษบามินตรา* อายุประมาณ 20 ปีต้น เป็นตัวละครที่แต่งหน้าแต่งตัวแนวเท่ ๆ คล้ายกับผู้ชาย แต่เน้นโทนสีที่สุภาพ ภายหลังจากการกลับมาอยู่ที่ประเทศไทยเธอได้แต่งหน้าแต่งตัวตามแบบผู้หญิงสมัยนิยม เรียบร้อย และมีโทนสีสุภาพเช่นเดิม ลักษณะทางกายภาพเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่มีความคล้ายคลึงกัน

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *พิตะวัน* อายุ 20 ปีต้น เป็นตัวละครที่แต่งหน้าแต่งตัวตามสมัยนิยม ด้วยรูปแบบและโทนสีหลากหลายตลอดทั้งเรื่อง ลักษณะทางกายภาพเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่มีความคล้ายคลึงกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- **ลักษณะการดำเนินชีวิต (Lifestyle Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *บุษบามินตรา* ในช่วงต้นจนถึงกลางเรื่องมีอาชีพเป็นนักศึกษาปริญญาตรีที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ต่อมาในช่วงกลางจนถึงปลายเรื่องประกอบอาชีพเป็นพนักงานบริษัทหลักทรัพย์ มีสถานภาพทางกฎหมายโสด เธอเป็นตัวละครที่มักจะออกนอกกรอบกฎเกณฑ์ของสังคม คือเที่ยวเล่น สังสรรค์ แต่มักจะถูกแม่ของเธอคอยดึงให้กลับมาอยู่ในกรอบซึ่งเธอก็ยินยอมภายหลังจากกลับมาอยู่ที่ประเทศไทย ลักษณะการดำเนินชีวิตเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 แต่มีสิ่งที่แตกต่าง คืออาชีพของตัวละครที่ในช่วงต้นเธอเป็นนักศึกษาปริญญาโทที่ประเทศอังกฤษ ส่วนในช่วงกลางถึงปลายเรื่อง

ประกอบอาชีพเป็นพนักงานด้านการเงิน อีกทั้งในตอนปลายเรื่องเธอได้เปลี่ยนสถานภาพเป็นสมรสกับ *รชานนท์* แตกต่างจากละครเวอร์ชัน พ.ศ. 2544 ที่ไม่ปรากฏภาพทะเบียนสมรสของทั้งคู่

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *พิตะวัน* มีอาชีพเป็นนักศึกษาใช้ทุนจากรัฐบาลให้ไปศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่ประเทศสหรัฐอเมริกา แต่เธอยังเรียนไม่ทันจบก็กลับมาประเทศไทย และไม่ปรากฏอาชีพใด ๆ นอกจากการทำตัวเป็นเสมือนแม่บ้านคอยดูแล *รชานนท์* มีสถานภาพทางกฎหมายโสด เธอชอบดูหนัง สังสรรค์ รักสวยรักงาม และจับจ่ายซื้อของฟุ่มเฟือย ลักษณะการดำเนินชีวิตเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 แต่มีสิ่งที่แตกต่าง คืออาชีพของตัวละคร ที่ในช่วงต้นเธอเป็นนักศึกษาใช้ทุนจากรัฐบาลให้ไปศึกษาต่อปริญญาโทที่ประเทศอังกฤษ ส่วนในช่วงกลางถึงปลายเรื่องประกอบอาชีพเป็นนางแบบ เซเลบ (Celebrity)

- **ลักษณะนิสัย (Personality Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *บุษบามินตรา* เป็นผู้หญิงที่มีหัวคิดทันสมัยแบบฝรั่ง มั่นใจในตัวเอง เข้มแข็ง คิดอะไรก็พูดออกไปเช่นนั้น ไม่ชอบการอวดร่ำอวดรวย และเป็นคนที่จริงใจต่อความรู้สึกของตนเองและผู้อื่น ลักษณะนิสัยเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่คล้ายคลึงกัน

“พิตะวันนี่เพิ่งมาไม่กี่วัน ผู้หญิงคนนี้มีเสน่ห์นะ พี่เสือจะตามเขาทันหรอ ยายนี่ท่าทางดัดจริตจะตาย แล้วก็ดูจะฉลาด ๆ ด้วยนะ”

บุษบามินตรา (2544)

“พิตะวัน คนเราทุกคนไม่มีใครพร้อมไปหมดทุกอย่างหรอกนะ เธอเข้าใจผิดแล้ว ทั้งฉันหรืออลิสาต่างก็มีสิ่งที่ขาดเหมือน ๆ กับเธอนั่นแหละ แต่เราก็ไม่เคยคิดที่จะใส่ใจกับมัน”

บุษบามินตรา (2544)

“พอดีว่ามิ้นไม่ชอบถ่ายรูปกับคนที่ไม่สนิทเท่าไหร่ ขอตัวนะคะ”

บุษบามินตรา (2560)

“ไม่ต้องห่วงหรอกค่ะ เพราะมิ้นไม่ชอบยุ่งเรื่องของคนอื่น”

บุษบามินตรา (2560)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *พิตะวัน* เป็นผู้หญิงที่อยากได้อยากมี ทะเยอทะยาน ชอบโอ้อวดสร้างภาพให้ตัวเองดูดี อิจฉาริษยา ไม่ชอบด้อยกว่าใคร และเป็นผู้หญิงช่างจินตนาการ ลักษณะนิสัยเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่คล้ายคลึงกัน

“พวกแกคอยดูนะ ตอนนี้ฉันอยู่เมืองนอกละ ไกลจากพวกแกร้อยโยชน์พันโยชน์ ฉันไม่มีวันกลับไปเป็นทาสใครอีก”

พิตะวัน (2544)

“ถ้าตะวันไม่พูดอย่างนั้นเขาก็ต้องหัวเราะตะวันแย่เลยสิคะ ก็ยายบุษบามินตรา ซื่ออย่างกับนางเอกลิเกคนนั้นสิคะไม่เห็นหรอว่าเขาพูดข่มตะวันจะตาย”

พิตะวัน (2544)

“ที่ตะวันมาถึงจุดนี้ได้ก็เพราะว่าตะวันพยายามเองทั้งนั้น แล้วตะวันก็จะพยายามต่อไปด้วย เพื่อสิ่งที่ตะวันต้องการ”

พิตะวัน (2560)

“ก็ใครซะอีกล่ะคะที่คิดว่าตัวเองรวย แล้วจะข่มคนอื่นเขาได้ แล้วไอที่ใส่เสื้อผ้าแบรนด์เนมตั้งแต่หัวจรดเท้า ทำตัวเชิด จนคิดว่าตัวเองไม่ต้องเห็นหัวใครนี่ล่ะคะ”

พิตะวัน (2560)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- **ลักษณะทางสังคม (Social Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *บุษบามินตรา* แม้ไม่ได้เป็นคนรักในการเรียนแต่ก็ไม่เคยทิ้ง มีความสัมพันธ์ที่ดีกับคนในครอบครัวแม้จะเป็นไม้เบื่อไม้เมากับแม่ของเธออยู่ตลอดก็ตาม ตัวละครแวดล้อมมีทั้งที่ชอบและไม่ชอบเธอด้วยความที่เธอมีนิสัยเป็นคนตรง แต่เธอก็ไม่เคยคิดที่จะอยากมีปัญหากับตัวละครใด ลักษณะทางสังคมเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่คล้ายคลึงกัน

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *พิตะวัน* เป็นคนใฝ่รู้ใฝ่เรียนจึงมีผลการเรียนที่ดี มีความสัมพันธ์ที่ไม่ค่อยดีกับคนในครอบครัว เพราะถูกกดขี่มาโดยตลอด จึงทำให้เธอต้องออกไปสร้างภาพมายากับคนภายนอกจึงทำให้มีตัวละครแวดล้อมต่างไม่ชอบในนิสัยของเธอมากมาย ลักษณะทางสังคมเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 ที่คล้ายคลึงกัน

4.4.2 คุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายในของตัวละคร *บุษบามินตรา* และ *พิตะวัน* ที่ต้องอาศัยการทำความเข้าใจเนื้อเรื่องทั้งหมด จึงจะทำให้เห็นถึงที่มาการกระทำของตัวละครได้อย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งออกเป็น ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง

- **ภูมิหลัง (Background)**

ภูมิหลังของตัวละคร *บุษบามินตรา* ในละครทั้งสองเวอร์ชันไม่มีความแตกต่างกัน กล่าวคือ *บุษบามินตรา* เกิดมาในครอบครัวชนชั้นล่างที่มีแม่เป็นแม่ค้าหาบเร่ ก่อนที่ภายหลังจะร่ำรวย มีพ่อเป็นรัฐมนตรี กลายมาเป็นครอบครัวชนชั้นสูง

ภูมิหลังของตัวละคร *พิตะวัน* ในละครทั้งสองเวอร์ชันไม่มีความแตกต่างกัน กล่าวคือ *พิตะวัน* เกิดมาในครอบครัวชนชั้นล่างที่มีแม่เป็นคนงานท้ายสวน ก่อนจะถูกซื้อตัวมาเลี้ยงดูให้เป็นคนรับใช้โดยครอบครัวชนชั้นสูง เธอถูกเลี้ยงดูมาให้ยึดติดในชื่อเสียงและเกียรติยศ และถูกทารุณต่าง ๆ จากคนในครอบครัวสัจจามาตย์

- **ความต้องการ (Needs)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ความต้องการของตัวละคร *บุษบามินตรา* ปรากฏออกมาชัดเจนเมื่อเรื่องได้ดำเนินไประยะหนึ่ง ภายหลังจากเหตุการณ์สูญเสียพ่อแม่ของเธอ นั่นคือ “ความต้องการความปลอดภัย” (Safety Needs) โดยแสดงออกผ่านการที่เธอต้องดิ้นรนทำงาน และขอความช่วยเหลือด้านการเงินจาก *รชานนท์* เพื่อให้ตัวเองมีความมั่นคงในชีวิต ลักษณะความต้องการนี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เหมือนเดิมทุกประการ

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *พิตะวัน* เป็นตัวละครที่ต้องการ “ความต้องการความภาคภูมิใจ” (Esteem Needs) โดยการมองหาผู้ชายที่จะสามารถเป็นบันไดให้เธอไปสู่จุดที่เธอฝัน นั่นคือ *ภิทูร* และ *รชานนท์* คนที่เธอเชื่อว่าจะทำให้เธอมีชื่อเสียงและสถานภาพในสังคมได้ เพราะสำหรับเธอ เงินและวัตถุสิ่งของ คือสิ่งที่แสดงถึงการมีคุณค่าในตนเองของเธอ ลักษณะความต้องการนี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เหมือนเดิมทุกประการ

- **ความขัดแย้ง (Conflict)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ความขัดแย้งที่ปรากฏในตัวละคร *บุษบามินตรา* คือ “ความขัดแย้งภายในจิตใจ” อันเป็นความขัดแย้งที่เธอต้องเลือกว่าจะยึดมั่นในศักดิ์ศรีของเธอหรือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความอยู่รอดในการขอความช่วยเหลือจาก *รชานนท์* และอีกหนึ่งความขัดแย้งที่ปรากฏ คือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” นั่นคือ *พิตะวัน* ที่ต้องการในตัว *รชานนท์* แต่ *รชานนท์* ชอบไปยุ่งเกี่ยวกับ *บุษบามินตรา* ทำให้เธอถูก *พิตะวัน* รังควานอยู่เสมอ ลักษณะความขัดแย้งเหล่านี้นี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เหมือนเดิมทุกประการ

ในละครเวอร์ชัน 2544 ความขัดแย้งที่ปรากฏในตัวละคร *พิตะวัน* คือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” โดยเธอมีความขัดแย้งกับตัวละครแวดล้อมหลากหลายตัวละคร หนึ่งในนั้นคือ *บุษบามินตรา* ที่เธอรู้สึกอิจฉาในชีวิตที่สมบูรณ์แบบของเธอ ตลอดจนรักผู้ชายคนเดียวกันกับเธอ ทำให้เธอไม่ชอบและคอยหาเรื่องอยู่เสมอ และด้วยนิสัยของเธอที่คบซ้อนผู้ชายและความโอ้อวดของเธอทำให้เกิดอีกหนึ่งความขัดแย้งตามมา คือ "ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม" ที่ตัวละครแวดล้อมอื่น ๆ ภายในเรื่องมักจะรวมตัวกันนินทาเธออยู่เสมอ ลักษณะความขัดแย้งเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เหมือนเดิมทุกประการ

- **การบรรลุเป้าหมาย (Goal)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *บุษบามินตรา* สามารถบรรลุเป้าหมายและขจัดความแย้งที่เกิดขึ้นทั้งหมดได้ เพราะเธอได้รับความรักจาก *รชานนท์* เธอจึงมีความปลอดภัยมั่นคงในชีวิต ประกอบกับการเสียชีวิตของ *พิตะวัน* ที่ทำให้ความขัดแย้งทุกอย่างระหว่างเธอกับ *พิตะวัน* ได้สิ้นสุดลง ลักษณะการบรรลุเป้าหมายเช่นนี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เหมือนเดิมทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *พิตะวัน* ที่เสมือนว่าจะสามารถบรรลุเป้าหมายของตัวเองได้ เพราะเธอได้รับความรักมากมายจากหลายตัวละคร แต่เธอหลงไปกับภาพมายาที่เธอสร้างขึ้น จึงนำไปสู่การอยู่อย่างโดดเดี่ยวเดียวดายภายใต้ชีวิตมายาของเธอ ลักษณะเช่นนี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เหมือนเดิมทุกประการ

- **การเปลี่ยนแปลง (Change)**

ในละครเวอร์ชัน 2544 ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับตัวละคร *บุษบามินตรา* คือ จากการที่เคยเป็นคนแข็งกระด้าง เมื่อภายหลังที่ต้องเผชิญกับเหตุการณ์อันเลวร้ายในชีวิตอย่างการสูญเสียพ่อแม่ของเธอ เธอได้กลับกลายเป็นผู้หญิงที่มีความอ่อนหวานมากขึ้น และเข้าใจความรักที่แท้จริง ลักษณะการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เหมือนเดิมทุกประการ

ในละครเวอร์ชัน 2544 ตัวละคร *พิตะวัน* เป็นตัวละครที่ไม่พบความเปลี่ยนแปลงใด ๆ ตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง เพราะเธอยังคงความเป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยชอบโอ้อวด ทะเยอทะยาน อยากได้อยากมี ขี้อิจฉาริษยา ตั้งแต่ที่เธอยังเด็กจวบจนเธอสิ้นลมหายใจ ลักษณะการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2560 เกือบจะเหมือนเดิมทุกประการ ยกเว้น การปรากฏภาพการสำนึกในการกระทำของตัวเองกับ *อินทนิล* แต่ทว่าทุกอย่างก็ได้สายไปเสียแล้ว

4.5 เมียหลวง เวอร์ชัน พ.ศ. 2532 พ.ศ. 2542 พ.ศ. 2552 และ พ.ศ. 2560

ตัวละครหญิงที่เป็นศูนย์กลางของละครเมียหลวง ได้แก่ *วิกันดา* ถูกสร้างขึ้นในลักษณะแบบสมจริง (Realistic) กล่าวคือ ตัวละคร *วิกันดา* ในช่วงต้นของเรื่องเธอเป็นเสมือนผู้หญิงที่จำนนยอมรับพฤติกรรมการมีเมียน้อยของสามีเรื่อยมา แต่เมื่อเรื่องดำเนินมาระยะเวลาหนึ่ง เหตุการณ์เหล่านั้นได้หล่อหลอมให้เธอกลายเป็นคนเย็นชา และสามารถตอบโต้กับเหล่าบรรดาเมียน้อยได้ ด้านตัวละคร *อรอินทร์* ถูกสร้างในลักษณะแบบฉบับ (Type) ที่แม้จะปรากฏภาพการกลับกลายเป็นตัวละครที่ดีในช่วงท้ายของเรื่อง แต่การดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนปลายเรื่อง ตัวละครตัวนี้แสดงลักษณะความร้ายออกมาอย่างไร้มิติ

การสร้างตัวละคร *วิกันดา* และ *อรอินทร์* สามารถวิเคราะห์ได้ด้วย 2 คุณลักษณะ ดังนี้

4.5.1 คุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายนอกของตัวละคร *วิกันดา* และ *อรอินทร์* ที่แสดงออกมาให้ผู้ชมเห็นอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็น ชื่อ ลักษณะทางกายภาพ ลักษณะการดำเนินชีวิต ลักษณะนิสัย และลักษณะทางสังคม

- **ชื่อ (Name)**

วิกันดา ชื่อของตัวละครหญิงในละครทั้งสี่เวอร์ชัน เกิดจากการนำคำ 2 คำมาประสมเข้าด้วยกัน โดยคำว่า วิ เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า “คำนำหน้าศัพท์ แปลว่า วิเศษ แจ้ง ต่าง” และ กันดา สันนิษฐานว่าน่าจะเพี้ยนมาจากคำว่า กานดา เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า “น. หญิงที่รัก” เมื่อนำมารวมเข้าด้วยกัน *วิกันดา* จึงสันนิษฐานว่าหมายถึง หญิงแสนวิเศษอันเป็นที่รัก

อรอินทร์ ชื่อของตัวละครหญิงในละครทั้งสี่เวอร์ชัน เกิดจากการนำคำ 2 คำมาประสมเข้าด้วยกัน โดยคำว่า อร เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า “ว. สวย งาม” และคำว่า อินทร์ เมื่อแปลความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า “น. ผู้เป็นใหญ่” เมื่อนำมารวมเข้าด้วยกัน *อรอินทร์* จึงสันนิษฐานว่าหมายถึง หญิงงามผู้เป็นใหญ่

จากชื่อของทั้ง 2 ตัวละครมีความสอดคล้องกับคุณลักษณะบางประการของตัวละคร กล่าวคือ *วิกันดา* ที่หมายถึง หญิงแสนวิเศษอันเป็นที่รัก สะท้อนถึงการเป็นตัวละครที่เป็นภรรยาของ *อนิรุทธิ์* และตัวละคร *อนิรุทธิ์* เองก็เทิดทูน *วิกันดา* ไม่ให้มาแทนที่ นั่นหมายความว่า *วิกันดา* เป็นภรรยาที่แสนวิเศษสำหรับ *อนิรุทธิ์* ส่วน *อรอินทร์* ที่หมายถึงหญิงงามผู้เป็นใหญ่ สะท้อนถึงความสวยงามของเธออันเป็นที่หมายปองของชายหนุ่มหลายคน แต่เธอมีลักษณะนิสัยเจ้าอารมณ์ ยึดตัวเองเป็นที่ตั้งจึงทำให้เธอต้องหย่ากับ *เจนจบ* อดีตสามี ตลอดจนลักษณะนิสัยเหล่านี้ของเธอก็ยังส่งผลให้เธอไม่ประสบความสำเร็จในชีวิตรักกับ *อนิรุทธิ์* เช่นกัน

- **ลักษณะทางกายภาพ (Physical Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *วิกันดา* มีอายุประมาณ 30 ปีต้น เป็นตัวละครหญิงที่แต่งหน้าแต่งตัวตามแบบฉบับสมัยนิยม มีรูปแบบและโทนสีสุภาพตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งลักษณะทางกายภาพเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชันต่อ ๆ มาเหมือนกันทุกเวอร์ชัน ทั้ง พ.ศ. 2542 2552 และ 2560

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *อรอินทร์* อายุประมาณ 20 ปีปลาย เป็นตัวละครหญิงที่นิยมแต่งหน้าแต่งตัวตามแบบฉบับสมัยนิยม อันเน้นรูปแบบและโทนสีจัดจ้านและหลากหลายตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งลักษณะทางกายภาพเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชันต่อ ๆ มาเหมือนกันทุกเวอร์ชัน ทั้ง พ.ศ. 2542 2552 และ 2560

- **ลักษณะการดำเนินชีวิต (Lifestyle Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *วิกันดา* ประกอบอาชีพหัวหน้ากองกระทรวงศึกษาธิการ มีสถานภาพสมรสกับ *อนิรุทธิ์* แต่ช่วงปลายเรื่องมีสถานะแยกกันอยู่ มีลูกชายและลูกสาวด้วยกันรวม 2 คน ตัวละคร *วิกันดา* เป็นตัวละครที่มุ่งมั่นในการงาน ออกงานสังคม ชอบอ่านหนังสือ และเลี้ยงดูลูก ๆ ซึ่งลักษณะการดำเนินชีวิตเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชันต่อ ๆ มา แต่มีสิ่งที่แตกต่างกันไปในแต่ละเวอร์ชัน คืออาชีพของตัวละคร โดยในละคร

เวอร์ชัน 2542 ยังคงมีอาชีพหัวหน้ากองกระทรวงศึกษาธิการเช่นเดิม แต่ในละครเวอร์ชัน 2552 มีอาชีพเป็นอาจารย์มหาวิทยาลัย ก่อนได้รับการย้ายไปทำงานในกระทรวง ส่วนในละครเวอร์ชัน 2560 มีอาชีพเป็นสถาปนิก และอีกสิ่งหนึ่งที่แตกต่างกัน คือในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 ในช่วงปลายเรื่องได้ปรากฏภาพการหย่าขาดกับสามี แตกต่างจากละครเวอร์ชัน 2532 ที่ปรากฏเพียงสถานะแยกกันอยู่เท่านั้น

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *อรอินทร์* ไม่ปรากฏอาชีพใด ๆ มีสถานภาพหย่าร้างเป็นแม่หม้ายลูกหนึ่ง ชอบออกงาน สังสรรค์ ตลอดจนไปเที่ยวตามสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งลักษณะการดำเนินชีวิตเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชันต่อ ๆ มา แต่มีสิ่งที่แตกต่างกันไปในแต่ละเวอร์ชัน คืออาชีพของตัวละคร โดยในละครเวอร์ชัน 2542 ได้ปรากฏภาพอาชีพหัวหน้าแผนกกระทรวง ละครเวอร์ชัน 2552 ไม่ปรากฏอาชีพ และในละครเวอร์ชัน 2560 ปรากฏอาชีพบรรณาธิการนิตยสารผู้หญิง อีกทั้งปรากฏภาพของการชอบออกกำลังกายอีกด้วย

- **ลักษณะนิสัย (Personality Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *วิกันดา* เป็นผู้หญิงหัวคิดทันสมัย ประพฤติตัวอยู่ในกรอบ เข้มแข็ง แต่มีความอ่อนแอที่ซ่อนอยู่ภายใน เป็นตัวละครที่นิ่ง สุขุม เย็นชา และมักจะใช้วาจาที่เชือดเฉือนในการตอกกลับเมื่อเผชิญกับสิ่งที่ไม่ถูกต้อง ลักษณะนิสัยเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิม

> *“ทุกคนชอบอิสระทั้งนั้นแหละค่ะ ไม่มีใครชอบถูกห้ามหรือถูกบังคับหรอก แต่ว่ามนุษย์เราอยู่ในสังคม คนเราสร้างสังคมสร้างกติกาขึ้นมาเพื่อที่ว่าพวกเราจะได้อยู่ด้วยกันได้ แต่ว่าถ้าคนเราทำตามใจตนเองหมด สังคมนี้ก็คงจะวุ่นวายนะคะ”*
>
> วิกันดา (2532)

> *“ขอบใจนะที่เป็นห่วง แต่ฉันเป็นคุณผู้หญิงของบ้านหลังนี้ ฉันจะต้องทำหน้าที่ของฉันให้สมบูรณ์ที่สุด”*
>
> วิกันดา (2542)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

“เสียดายนะถ้าฉันอยู่ต่ำกว่านี้อีกนิดเดียว ฉันจะอยู่ด่าคุณ ฉันจะตบผู้หญิงหน้าด้านไร้ยางอายคนนั้นให้คว่ำไปต่อหน้าต่อตาคนมาก ๆ แล้วฉันก็จะจิกหัวเขาขึ้นมาแล้วก็ประจานให้คนเห็นว่าหน้าอย่างนี้จะหายางอายสักนิดยังไม่มีเลย”

วิกันดา (2552)

“อย่าหาว่าฉันสอนเลยนะ ยิ่งเธอป่าวประกาศว่าเธอเป็นเมียของผู้ชายที่แต่งงานแล้วมากเท่าไหร่ ยิ่งเป็นการประจานตัวเองมากเท่านั้น”

วิกันดา (2560)

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *อรอินทร์* เป็นผู้หญิงเจ้าอารมณ์ เจ้าคิดเจ้าแค้น รักอิสระ ไม่ชอบติดอยู่ในกรอบ และยึดถือตัวเองเป็นใหญ่ ซึ่งลักษณะนิสัยเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิม

“ขึ้นไปข้างบน ถ้าฉันอยู่อย่างมีความสุขไม่ได้ คนอื่นก็ไม่มีสิทธิ์อยู่”

อรอินทร์ (2532)

“ยิ่งพี่รุทธิ์ชื่นชมเขามากเท่าไหร่ อรก็ยิ่งเกลียดเขามากเท่านั้น”

อรอินทร์ (2542)

“ถ้าชีวิตฉันมีความสุขไม่ได้ คนอื่นก็ไม่มีสิทธิ์มีชีวิตอยู่เหมือนกัน”

อรอินทร์ (2552)

“อรบอกแล้วไงคะว่าถ้าอรอยากได้ อรก็ต้องได้ แต่ถ้าไม่ได้คนอื่นก็ต้องไม่ได้”

อรอินทร์ (2560)

- **ลักษณะทางสังคม (Social Characteristics)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *วิกันดา* เป็นตัวละครที่มีการศึกษาสูง สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก มีความสัมพันธ์ที่ดีกับทุกตัวละคร ยกเว้น *อรอินทร์* ตลอดจนเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ซึ่งลักษณะทางสังคมเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *อรอินทร์* ไม่ปรากฏภาพการข้องเกี่ยวกับการศึกษา มักมีความสัมพันธ์ที่ไม่ค่อยดีกับตัวละครแวดล้อมเกือบทุกตัวละคร ตลอดจนความสัมพันธ์กับครอบครัวก็มีปัญหากับพี่ชายและลูกอยู่บ่อยครั้ง ซึ่งลักษณะทางสังคมเหล่านี้ได้ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิมเป็นส่วนใหญ่ แต่มีสิ่งที่แตกต่าง คือภาพการศึกษาที่ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท

4.5.2 คุณลักษณะทางจิตวิทยา (Psychological Characteristics)

เป็นคุณลักษณะภายในของตัวละคร *วิกันดา* และ *อรอินทร์* ที่ต้องอาศัยการทำความเข้าใจเนื้อเรื่องทั้งหมด จึงจะทำให้เห็นถึงที่มาของการกระทำของตัวละครได้อย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งออกเป็น ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง

- **ภูมิหลัง (Background)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *วิกันดา* ได้รับการเลี้ยงดูมาในครอบครัวที่อบอุ่นและมีฐานะ และได้ไปศึกษาเล่าเรียนที่ประเทศสหรัฐอเมริกา หลังแต่งงานเธอใช้ชีวิตอยู่กับสามีด้วยความเชื่อใจที่เต็มเปี่ยม ซึ่งลักษณะภูมิหลังเหล่านี้ได้ปรากฏต่อมาในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิม

ภูมิหลังของตัวละคร *อรอินทร์* มีความแตกต่างกันไปในแต่ละเวอร์ชัน โดยในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร *อรอินทร์* ได้แต่งงานและย้ายไปอยู่กับสามีที่ประเทศออสเตรเลีย ก่อนจะหย่าร้างกันเพราะอึดอัดต่อครอบครัวของสามี ละครเวอร์ชัน 2542 *อรอินทร์* ได้แต่งงานและหย่าร้างกับสามี เพราะอึดอัดครอบครัวของสามี ก่อนจะย้ายไปอยู่ต่างประเทศกับลูกสาว และเรียนต่อปริญญาโทที่นั่น ในละครเวอร์ชัน 2552 *อรอินทร์* ได้แต่งงานและหย่าร่างกับสามี เพราะอึดอัดในนิสัยของสามี ก่อนจะย้ายไปอยู่ต่างประเทศกับลูกสาว และในละครเวอร์ชัน 2560 *อรอินทร์* ได้แอบชอบ *อนิรุทธิ์* ตั้งแต่เรียนมหาวิทยาลัย ก่อนจะตัดสินใจแต่งงานกับ *เจนจบ* และได้หย่าร้างกันเพราะอึดอัดในนิสัยของสามี เธอจึงพาลูกสาวไปอยู่ต่างประเทศ

- **ความต้องการ (Needs)**

ความต้องการของตัวละคร *วิกันดา* ที่ปรากฏในละครเวอร์ชัน 2532 2542 2552 และ 2560 ไม่มีความแตกต่างกันมากนัก กล่าวคือ ตัวละคร *วิกันดา* ปรากฏภาพ “ความ

ต้องการความภาคภูมิใจ” (Esteem Needs) คือภายหลังจากที่รู้เรื่องความเจ้าชู้ของสามี *วิกันดา* พยายามที่จะรักษาความเป็นเมียที่ถูกต้องตามกฎหมายเอาไว้ เพื่อรักษาชื่อเสียงของตนเองและครอบครัว แต่เมื่อเรื่องได้ดำเนินไปถึงจุดหนึ่ง *วิกันดา* ต้องการจบความสัมพันธ์กับสามี โดยการหย่าร้าง เว้นแต่ในละครเวอร์ชัน พ.ศ. 2532 ที่ตัวละคร *วิกันดา* ตัดสินใจไม่หย่าร้าง เพราะเห็นแก่ลูกและชื่อเสียงของครอบครัว แต่ทว่า ได้ตัดความสัมพันธ์ฉันท์สามีภรรยากับ *อนิรุทธิ์* ไปตลอดกาล แตกต่างจากละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 ที่ปรากฏภาพการจดทะเบียนหย่าร้างชัดเจน

ในละครเวอร์ชัน 2532 ภาพความต้องการของตัวละคร *อรอินทร์* ที่ปรากฏเด่นชัด คือ “ความต้องการความรักและความเป็นเจ้าของ” (The Needs for Love and Belonging) อันเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายหลังจากการหย่ากับสามีของ *อรอินทร์* เมื่อเธอได้มาเจอกับ *อนิรุทธิ์* เธอรู้สึกหลงรักและเกิดความต้องการในตัว *อนิรุทธิ์* อย่างมาก เธอจึงพยายามทำให้ *อนิรุทธิ์* กับ *วิกันดา* แตกหักกัน เพื่อที่เธอจะได้ครอบครอง *อนิรุทธิ์* แต่เพียงผู้เดียว ลักษณะความต้องการเช่นนี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิม

- **ความขัดแย้ง (Conflict)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ภายหลังจากที่เกิดความต้องการขึ้นมาจึงนำมาสู่ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวละคร *วิกันดา* นั่นคือ “ความขัดแย้งภายในจิตใจ” ที่เธอต้องเลือกระหว่างแนวคิดการดำเนินชีวิตของตนเองกับสถานภาพระหว่างสามี ซึ่งเธอเลือกที่จะรักษาสถานภาพสมรสกับสามีไว้จึงต้องเผชิญกับความขัดแย้งที่ตามมา คือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” เมื่อเธอยอมรับบทบาทการเป็นเมียหลวงทำให้ต้องเผชิญกับบรรดาเมียน้อยต่าง ๆ โดยเฉพาะกับตัวละคร *อรอินทร์* ที่เธอมักจะต้องใช้วาจาโต้ตอบด้วยอยู่เสมอ ลักษณะความขัดแย้งเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิม

ในละครเวอร์ชัน 2532 ภาพความขัดแย้งที่เกิดขึ้นกับตัวละคร *อรอินทร์* คือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน” เมื่อภายหลังที่เธอเกิดความต้องการในตัว *อนิรุทธิ์* จึงทำให้เธอต้องเผชิญหน้ากับเมียหลวงอย่าง *วิกันดา* ตลอดจนบรรดาเมียน้อยคนอื่น ๆ อาทิ *นวล นุดี* เป็นต้น เธอจึงมักมีความขัดแย้งทางกายและวาจากับตัวละครเหล่านี้อยู่เสมอ และสถานภาพการเป็นเมียน้อยของเธอทำให้เธอต้องเผชิญกับอีกหนึ่งความขัดแย้งตามมา นั่นคือ “ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม” ที่ตัวละครแวดล้อมต่าง ๆ ในเรื่องต่างคอยว่าร้ายเธออยู่เสมอที่ไปมีความสัมพันธ์กับสามีของผู้อื่น ลักษณะความขัดแย้งเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เช่นเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- **การบรรลุเป้าหมาย (Goal)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ตัวละคร วิกันดา มีเป้าหมายต้องการหย่าร้างกับสามี แม้ว่าเธอจะไม่สามารถจดทะเบียนหย่าร้างกับสามีของเธอได้ แต่เธอก็สามารถใช้สถานะแยกกันอยู่กับสามี และใช้ชีวิตอยู่กับลูก ๆ ของเธอได้อย่างมีความสุข ส่วนในละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 ได้ปรากฏเป้าหมายเช่นเดียวกับเวอร์ชันก่อนหน้า แต่สิ่งที่แตกต่าง คือการปรากฏภาพการจดทะเบียนหย่าร้างอย่างชัดเจน

การบรรลุเป้าหมายของตัวละคร *อรอินทร์* ในละครทั้งสี่เวอร์ชันนั้น เป็นการบรรลุเป้าหมายที่ไม่สำเร็จทั้งสิ้น กล่าวคือ *อรอินทร์* ไม่สามารถครอบครองหรือจดทะเบียนสมรสกับ *อนิรุทธิ์* อีกทั้งยังถูกตราหน้าว่าเป็นผู้หญิงไม่ดีจากสังคม แต่ทว่า สิ่งที่เธอได้รับจากการสำนึกผิด นั่นคือ ผู้ชายคนใหม่ที่เข้ามาดูแลหัวใจเธอแทน *อนิรุทธิ์*

- **การเปลี่ยนแปลง (Change)**

ในละครเวอร์ชัน 2532 ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างเห็นได้ชัดกับตัวละคร *วิกันดา* คือการที่เธอกลายเป็นคนเย็นชาต่อความรักระหว่างหญิงชาย เธอสามารถใช้ชีวิตอยู่ต่อไปได้อย่างมีความสุขโดยที่ปราศจากคนเป็นสามี ซึ่งลักษณะการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 แต่ในละครเวอร์ชัน 2560 ได้ปรากฏภาพความสุขที่น้อยกว่าละครเวอร์ชันอื่น ๆ

ในละครเวอร์ชัน 2532 ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับตัวละคร *อรอินทร์* คือเธอสำนึกในความผิดที่เธอได้ก่อขึ้นในชีวิตครอบครัวของ *วิกันดา* และ *อนิรุทธิ์* และกลับกลายมาเป็นตัวละครที่ดี ตลอดจนการใช้ชีวิตอยู่ได้โดยปราศจาก *อนิรุทธิ์* ซึ่งลักษณะการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ได้ถูกถ่ายโยงมายังละครเวอร์ชัน 2542 2552 และ 2560 เหมือนกันทุกเวอร์ชัน

จากผลการวิเคราะห์ละครโทรทัศน์ทั้งหมด 5 เรื่อง อันประกอบด้วย น้ำเซาะทราย (พ.ศ. 2536 พ.ศ. 2544 และ พ.ศ. 2560) เพลิงพระนาง (พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2560) เพลิงบุญ (พ.ศ. 2539 และ พ.ศ. 2560) มายา (พ.ศ. 2544 และ พ.ศ. 2560) และเมียหลวง (พ.ศ. 2532 พ.ศ. 2542 พ.ศ. 2552 และ พ.ศ. 2560) ผ่านแนวคิดการวิเคราะห์ตัวละคร พบว่า คุณลักษณะภายนอก หรือคุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ของตัวละคร (Demographic Characteristics) แสดงระดับความเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคม ได้แก่ การศึกษา อาชีพ พื้นที่ กิจกรรม กล่าวคือตัวละครในละครเวอร์ชันหลังมักมีการศึกษาที่สูงขึ้น มีอาชีพในการดำรงชีวิต มีพื้นที่ทางสาธารณะเพิ่มมากขึ้น ตลอดจนมีกิจกรรมที่กำลัง

เป็นที่นิยมในขณะนั้น เช่น การออกกำลังกาย เล่นโยคะ เป็นต้น ส่วนคุณลักษณะภายใน หรือคุณลักษณะทางจิตวิทยาของตัวละคร (Psychological Characteristics) ได้แก่ ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง มีระดับความเปลี่ยนแปลงที่ค่อนข้างน้อยมาก ตัวละครยังคงมีลักษณะเหล่านั้นสืบทอดต่อกันมา นั่นหมายความว่าละครรีเมกเหล่านี้มี “ภาพลักษณ์” ที่เปลี่ยนแปลงไปเท่านั้น แต่ “การเล่าเรื่อง” ยังคงเป็นไปในลักษณะความหมายเดิม สอดคล้องกับที่ Harvey กล่าวว่า “ภาพลักษณ์สำคัญกว่าการเล่าเรื่อง” (กาญจนา แก้วเทพ, 2549) แสดงให้เห็นถึงรูปแบบการรีเมกละครโทรทัศน์ ที่ครั้งแรกเคยสร้างไว้อย่างไร ครั้งหลังก็ยังคงสร้างให้อยู่ในกรอบของครั้งแรกเช่นนั้น ดังนั้นนั่นหมายความว่า สาร (Message) ของละครที่ได้รับการเผยแพร่เมื่อช่วงเวลา 30 ปีที่แล้ว ยังคงได้รับการเผยแพร่อยู่ในปัจจุบัน

เมื่อวิเคราะห์ตามละครกลุ่มตัวอย่าง จะพบว่า ละครกลุ่มตัวอย่างมีเนื้อหาสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการตบตีแย่งชิงระหว่างตัวละครหญิงสองตัวละคร ดังนั้น สาร (Message) สำคัญที่ละครเหล่านี้มุ่งนำเสนอล้วนแล้วแต่เป็นสารเพื่อผู้รับสารหญิงอันเป็นกลุ่มเป้าหมายสำคัญของผู้ชมละครแนวนี้ ละครเหล่านี้จึงทำหน้าที่ในการ “ประกอบสร้าง” ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงขึ้นมาเพื่อนำเสนอว่าชุดความคิดเหล่านั้นคือ “ความจริง” และผู้รับสารเองก็อาจกลืนชุดความคิดเหล่านั้นเข้าไปโดยไม่รู้ตัว และคิดว่าสารเหล่านั้นคือความจริงที่ควรยึดถือเป็นแม่แบบในการดำเนินชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
วิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิง

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างในบทที่ผ่านมา เป็นการแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครหญิง ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ตัวละครที่ละครโทรทัศน์ได้ “ประกอบสร้าง” ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงขึ้น เพื่อทำให้ชุดความคิดเหล่านั้นกลายมาเป็น “ความจริง” และ “ผลิตซ้ำ” ชุดความคิดที่ถูกเรียกว่าความจริงเหล่านั้นให้ได้รับการเผยแพร่และดำรงอยู่ในสังคมไทยต่อไป

โดยในบทนี้ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ชุดความคิดที่ปรากฏเกี่ยวกับผู้หญิงจากละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างตามแต่ละช่วงระยะเวลา อันแบ่งออกเป็น 3 ช่วงระยะเวลา ได้แก่ 1) พ.ศ. 2530 – 2539 (น้ำเซาะทราย เพลิงพระนาง เพลิงบุญ และเมียหลวง) 2) พ.ศ. 2540 – 2549 (น้ำเซาะทราย มายา และเมียหลวง) และ 3) พ.ศ. 2550 – 2560 (น้ำเซาะทราย เพลิงพระนาง เพลิงบุญ มายา และเมียหลวง) ก่อนจะนำไปสู่การวิเคราะห์หาสาเหตุของการประกอบสร้างและผลิตซ้ำชุดความคิดเหล่านี้ขึ้น โดยในส่วนนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดต่าง ๆ มาใช้ในการวิเคราะห์ ได้แก่ แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม แนวคิดการผลิตซ้ำ และแนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2539

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะและพัฒนาของตัวละครหญิงในบทที่ผ่านมา ทำให้ผู้วิจัยสามารถแบ่งชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงออกเป็น 3 ชุดความคิดด้วยกัน ได้แก่

5.1.1) อุดมคติหญิงไทย

- ความงาม
- การศึกษา
- ศีลธรรมจรรยา

5.1.2) บทบาทและหน้าที่

- บทบาททางเพศ

- บทบาทหน้าที่และอาชีพ

5.1.3) ค่านิยมด้านคู่ครอง

- ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย

- เมียหลวง เมียน้อย

<u>บริบททางสังคม ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2539</u>

เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์หรือไม่สัมพันธ์กัน ระหว่างบริบททางสังคมในสมัยนั้น ๆ กับภาพชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลสภาพสังคมไทยในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2539 มาประกอบ เพื่อแสดงภาพการประกอบสร้างความหมายให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ก) บริบทด้านการศึกษา

การศึกษาในช่วงระยะเวลานี้ ผู้หญิงเริ่มมีโอกาสทางการศึกษาเท่าเทียมกันผู้ชายเพิ่มมากขึ้น อันเป็นผลมาจากโรงเรียนได้ขยายตัวเข้าไปในพื้นที่ชนบท ประกอบกับระบบคมนาคมได้ขยายตัวครอบคลุมพื้นที่ทั่วประเทศเพิ่มมากขึ้น (สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย, 2550) และการเปลี่ยนแปลงทางประชากรที่เกิดขึ้นทำให้ครัวเรือนมีขนาดเล็กลง อันเป็นการลดต้นทุนการศึกษาของผู้หญิงและทำให้ผู้หญิงมีโอกาสได้เรียนเพิ่มขึ้น (มัทนา พนานิรามัย, 2541) สอดคล้องกับ เฉลิม จันปฐมพงศ์ และคณะ (2520, อ้างถึงใน พลากร เจียมธีระนาถ, 2554) กล่าวเกี่ยวกับการศึกษาของผู้หญิงในช่วงเวลานี้ไว้ว่า การศึกษาได้ขยายตัวเพิ่มมากขึ้น ได้เกิดการจัดตั้งสถานศึกษาอย่างโรงเรียน วิทยาลัย มหาวิทยาลัย ทั้งในพื้นที่กรุงเทพมหานคร และต่างจังหวัด จึงเป็นเหตุให้ผู้หญิงได้มีโอกาสทางการศึกษาทัดเทียมกับผู้ชาย และจากการสำรวจของ สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย (2550) ช่วงปี พ.ศ. 2531 พบว่า ผู้หญิงที่มีอายุระหว่าง 25 – 35 ปี ได้รับการศึกษาเฉลี่ย 10.6 ปี ขณะที่ผู้ชายที่มีอายุระหว่าง 25 – 35 ปี ได้รับการศึกษาเฉลี่ย 11.0 ปี

ข) บริบทด้านเศรษฐกิจ

เศรษฐกิจในช่วงระยะเวลานี้เติบโตอย่างมาก โดยในช่วงต้นทศวรรษที่ 2530 หลายฝ่ายมองว่าไทยกำลังจะกลายเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่รายต่อไปในเอเชีย (Mullany, 1990 อ้างถึงใน เฉลิมพงษ์ คงเจริญ, 2553) ก่อนที่ในช่วงปลายทศวรรษจะเกิดการชะลอตัว และความยุ่งยากทางเศรษฐกิจ ภาคเอกชนไทยเร่งการลงทุนในภาคอุตสาหกรรม (เฉลิมพงษ์ คงเจริญ, 2553) ทำให้ผู้หญิงเริ่มเข้ามามีบทบาทในวงการอุตสาหกรรมเพิ่มมากขึ้น มีอาชีพเพิ่มขึ้น อันเนื่องมาจากรายได้ประชาชนที่ต่ำ แต่อัตราค่าครองชีพสูง (จิตราภรณ์ วนัสพงศ์, 2537) สอดคล้องกับผลการวิจัยของ สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย (2550) ที่กล่าวว่า ผู้หญิงในช่วงปี พ.ศ. 2535 – 2541 แรงงานหญิงในภาคเกษตรกรรมลดลงจากร้อยละ 28.5 ในปี 2535 เป็นร้อยละ 22.5 ในปี 2541 อันเป็นผลมาจากการศึกษาที่ผู้หญิงไทยมีการศึกษาเพิ่มสูงขึ้น ทำให้มีทางเลือกด้านอาชีพเพิ่มมากขึ้นเช่นเดียวกัน ดังที่กระทรวงแรงงานรายงานว่า ในช่วงปี พ.ศ. 2535 – 2539 ในสถานประกอบการต่าง ๆ มีแรงงานหญิงเพิ่มขึ้นมากกว่าแรงงานชายประมาณหนึ่งล้านคน (ชนิดา จรรยาเพศ, 2542 อ้างถึงใน ดวงหทัย บูรณเจริญกิจ, 2560) ตลอดจนในระบบงานราชการ ผู้หญิงมีอัตราส่วนการทำงานราชการร้อยละ 51.88 ซึ่งมากกว่าผู้ชายที่มีร้อยละ 48.12 (สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน, 2535 อ้างถึงใน สุธีรา ทอมสัน และเมทินี พงษ์เวช, 2538) แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงเป็นปัญหา คือความเหลื่อมล้ำด้านอัตราค่าจ้างแรงงานระหว่างผู้ชายและผู้หญิง ตลอดจนความอคติทางเพศ

ค) บริบทด้านสังคม

จากการที่ผู้หญิงมีการศึกษา และอาชีพเพิ่มมากขึ้นนั้น สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของผู้หญิงที่ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แต่เฉพาะในครอบครัวเท่านั้น การที่ผู้หญิงเปลี่ยนบทบาทจากการอยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน ออกไปทำงานมีอาชีพนอกบ้าน ส่งผลให้ผู้หญิงได้มีโอกาสสานสัมพันธ์กับคนต่างเพศมากขึ้น แต่ทว่า การแบ่งบทบาทตามเพศระหว่างผู้ชายและผู้หญิงยังคงมีการแบ่งบทบาทอย่างชัดเจน เช่น อาชีพที่เหมาะสมกับผู้หญิง ได้แก่ การเป็นครู พยาบาล เลขานุการ เป็นต้น (พรพิไล ถมังรักษ์สัตว์, 2539) ตลอดจนผู้ชายยังคงมีบทบาทในฐานะผู้นำของครอบครัว และผู้หญิงห้ามเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับเรื่องของเพศสัมพันธ์ เพราะจะถูกมองว่าเป็นผู้หญิงไม่ดี (เฉลิม จันปฐมพงศ์ และคณะ, 2520 อ้างถึงใน พลากร เจียมธีระนาถ, 2554)

5.1.1 อุดมคติหญิงไทย

เป็นชุดความคิดเกี่ยวกับคุณลักษณะภายในและภายนอกของตัวละครหญิง ประกอบด้วย 3 ประเด็นหลัก ๆ ด้วยกัน ได้แก่ 1) ความงาม 2) การศึกษา และ 3) ศีลธรรมจรรยา

5.1.1.1 ความงาม

จากภาพความงามภายนอกของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง พบว่า ตัวละครหญิงที่ดำรงบทบาทการเป็น “นางเอก” ของเรื่องจะมีคุณลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือ การเป็นตัวละครที่ปรากฏลักษณะแต่งหน้าแต่งตัวแบบเรียบร้อย มิดชิด เน้นการแต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีอ่อนสุภาพ ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ วิกันดา ในละครเมียหลวง ซึ่งจะไม่ปรากฏลักษณะการแต่งหน้าแต่งตัวที่มีรูปแบบและโทนสีจัดจ้าน ดังภาพที่ 3

ภาพที่ 3 ความงามภายนอกตัวละครนางเอก

ภาพตัวละครนางเอกเหล่านี้ จะปรากฏกิริยาวาจาและการประพฤติตนที่มักจะดำรงอยู่ในกฎเกณฑ์ของสังคมที่ผู้หญิงจะมีกิริยาวาจาอ่อนหวาน งดงาม มีความเมตตา ไม่แสดง

ความทะเยอทะยานมากจนเกินพอดี มีความภักดีต่อผู้เป็นสามี และเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ได้แก่ *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง เมื่อตัวละครนางเอกที่ประพฤติตัวออกจากกฎเกณฑ์บางประการจะถูกนำเสนอภาพของการถูกสามีนอกใจที่รุนแรงกว่าตัวละครนางเอกในเรื่องอื่น ๆ ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย ที่แม้เธอจะเป็นตัวละครที่มีความภักดีต่อสามี ไม่นอกใจ มีความทะเยอทะยานที่เหมาะสมในเรื่องหน้าที่การงาน และเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา แต่ทว่ากิริยาวาจาอ่อนหวานของตัวละคร *วรรณนรี* กลับไม่ปรากฏให้เห็นดังเช่นตัวละครนางเอกในละครเรื่องอื่น ๆ อันถือว่าเป็นสิ่งที่ขัดต่อคุณลักษณะของความเป็นหญิงที่ดี เธอจึงได้รับการปฏิบัติจากสามี แตกต่างจากนางเอกละครเรื่องอื่น ๆ ที่แม้สามีจะนอกใจ แต่ตัวละครชายที่ขึ้นชื่อว่า “พระเอก” เหล่านั้นก็ยังคงรักและเทิดทูนพวกเธออยู่เสมอ ส่วนตัวละคร *วรรณนรี* สาเหตุที่สามีนอกใจ คือการที่ตัวละครพระเอกเริ่มรู้สึกว่าหมดรักในตัวละคร *วรรณนรี* อย่างเห็นได้ชัด เพราะเธอขาดความอ่อนหวานทั้งทางกิริยาและวาจา

ตัวละครหญิงที่ดำรงบทบาทการเป็น “นางร้าย” ของเรื่องจะมีคุณลักษณะความงามภายนอกคล้ายคลึงกันหลายประการ คือการเป็นตัวละครที่มีลักษณะการแต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีจัดจ้าน มีรูปแบบที่หลากหลาย สวมใส่เครื่องประดับทั่วเรือนร่าง ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ดังภาพที่ 4 และพวกเธอก็ได้ใช้ความงามภายนอกเหล่านี้ในการเป็นเครื่องมือไต่เต้าให้ตัวเองขึ้นไปยืนอยู่บนจุดที่สูงกว่า โดยการแต่งงานกับผู้ชายที่มีฐานะทั้งทางเศรษฐกิจและสังคมที่สูงกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4 ความงามภายนอกตัวละครนางร้าย

ภาพตัวละครนางร้ายเหล่านี้ มักจะปรากฏกิริยาวาจาและการประพฤติตนที่ไม่ดำรงอยู่ในกรอบของการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ คือเจ้าอารมณ์ ทะเยอทะยาน รักสบาย ไม่ทำตัวเป็นช้างเท้าหลังของผู้ชาย ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ซึ่งสุดท้ายแล้วจะเห็นว่าในบทสรุปของตัวละครเหล่านี้จะไปไม่ถึงจุดหมายอันสูงสุด คือการแต่งงานหรือครอบครองพระเอก สาเหตุมาจากการประพฤติตัวอันไม่เป็นที่ยอมรับของสังคม

คุณลักษณะความงามภายนอกและภายในเหล่านี้ ได้สะท้อนถึงความงามภายนอกและภายในตามแบบฉบับนางเอกในวรรณคดีไทย ซึ่งรวมถึงการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ และผู้หญิงที่สังคมคาดหวัง โดยตัวละครนางเอกมักจะมีการแต่งหน้าแต่งตัวที่เรียบร้อยอ่อนหวาน มีโทนสีสุภาพและอ่อน อีกทั้งจะดำรงตนอยู่ในลักษณะของการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ แม้จะมีคุณลักษณะที่ไม่ดี เช่น อารมณ์เหนือเหตุผล ไม่อ่อนหวาน ปรากฏให้เห็นอยู่ในบางตัวละครบ้างก็ตาม แต่เมื่อเทียบกับตัวละครนางร้ายแล้วจะพบว่าตัวละครนางร้ายจะมีคุณลักษณะที่ไม่ดีปรากฏมากกว่าตัวละครนางเอก และห่างไกลจากการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดม

คติค่อนข้างมาก อีกทั้งจะมีลักษณะการแต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีจัดจ้านร้อนแรงตามแบบฉบับของนางร้ายในวรรณคดีไทยเช่นกัน

5.1.1.2 การศึกษา

การศึกษาของตัวละครนางเอกถูกให้ความสำคัญและนำเสนอออกมาอย่างชัดเจน ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี *วิกันดา* ในละครเมียหลวง สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก ส่วนตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง ด้วยบริบทของยุคสมัยในละครที่แตกต่างจากละครเรื่องอื่น ๆ ทำให้ไม่ปรากฏภาพความข้องเกี่ยวกับการศึกษาของตัวละคร แต่ทว่า *เจ้านางเสกขรเทวี* ได้แสดงถึงการเป็นตัวละครที่มีความรู้ความสามารถแก้ไขความขัดแย้งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นได้อยู่เสมอ โดยในตอนหนึ่งเธอได้รับการแต่งตั้งขึ้นเป็นผู้สำเร็จราชการแทนเจ้าหลวง

ความรู้ความสามารถเป็นสิ่งที่ตัวละครนางร้ายไม่ได้ให้ความสำคัญหรือนำเสนอออกมาอย่างชัดเจน โดยตัวละคร *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ทั้งสองตัวละครไม่ปรากฏภาพการข้องเกี่ยวกับการศึกษา ตลอดจนการใช้ความรู้ความสามารถมาเป็นเครื่องมือในการดำรงชีวิต หากแต่เป็นตัวละครที่หวังพึ่งในความรู้ความสามารถจากตัวละครชายทั้งสิ้น แม้ตัวละคร *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ จะเป็นตัวละครที่ปรากฏภาพการข้องเกี่ยวกับการศึกษา คือการสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี แต่ทว่า ก็ไม่ได้ปรากฏภาพการใช้ความรู้ความสามารถมาเป็นเครื่องมือในการดำรงชีวิตของเธอ ส่วนตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง ด้วยบริบทของยุคสมัยในละครที่แตกต่างจากละครเรื่องอื่น ๆ ทำให้ไม่ปรากฏภาพความข้องเกี่ยวกับการศึกษาของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.1.3 ศีลธรรมจรรยา

ตัวละครนางเอก ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง จะปรากฏภาพการเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ประพฤติตัวอยู่ในหลักศีลธรรม ไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวหรือมีการนำเสนอภาพของการกระทำที่ขัดต่อหลักศีลธรรมอันดีงาม ตรงกันข้ามกับตัวละครนางร้ายอย่าง *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง มักจะไม่ปรากฏภาพการข้องเกี่ยวกับศาสนาและจะประพฤติตนที่ขัดต่อหลักศีลธรรมอันดีงาม

หนึ่งในฉากที่ปรากฏในละครกลุ่มตัวอย่างทุกเรื่อง ล้วนแล้วแต่มีฉากที่เกี่ยวข้องกับเรื่องบนเตียง หรือการมีเพศสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสิ้น แต่ฉากที่กล่าวมานี้มักจะปรากฏอย่างโจ่งแจ้งเพียงเฉพาะระหว่างตัวละครชายกับตัวละครหญิงที่ไม่ดีอย่าง “นางร้าย” ในละครเท่านั้น เพราะสังคมไทยมองว่าผู้หญิงที่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับเรื่องเพศเป็นผู้หญิงที่ไม่ดี ผิดแผกจากความเป็นกุลสตรีไทยที่ดี ดังนั้นการประกอบสร้างตัวละครหญิงที่ไม่ดี จึงหลีกหนีไม่พ้นที่จะนำเรื่องของการมีเพศสัมพันธ์มาเป็นหนึ่งในคุณสมบัติของการสร้างตัวละครดังกล่าว ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ดังภาพที่ 5 ขณะเดียวกันฉากการมีเพศสัมพันธ์ของตัวละคร “นางเอก” จะไม่ได้รับการกล่าวถึง หรือถ้าได้รับการกล่าวถึงก็จะไม่เป็นไปในลักษณะที่โจ่งแจ้งเช่นเดียวกับตัวละครนางร้าย

ภาพที่ 5 ตัวละครนางร้ายกับเพศสัมพันธ์

นอกจากนี้ สารเสพติดจำพวก สุรา และบุหรี่ ยังถือเป็นสิ่งต้องห้ามสำคัญผู้หญิงดีในสังคมไทย ดังนั้น สิ่งเหล่านี้มักจะไม่ถูกประกอบสร้างสำหรับตัวละคร “นางเอก” เพราะถือว่าขัดกับหลักของความเป็นผู้หญิงที่ดี แต่จะถูกนำไปประกอบสร้างสำหรับตัวละคร “นางร้าย” ได้แก่ *พุดกรอง ใจเริง* และ *อรอินทร์* ดังภาพที่ 6 แต่กลับกันภาพเหล่านี้เมื่อปรากฏในตัวละครชาย ตัวละครเหล่านั้นยังคงถูกยกย่องให้เป็น “พระเอก” อยู่เช่นเดิม

ภาพที่ 6 ตัวละครนางร้ายกับสารเสพติด

5.1.2 บทบาทและหน้าที่

บทบาทของตัวละครหญิงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ แบ่งออกเป็น 2 ประเด็นหลัก ๆ ได้แก่ 1) บทบาททางเพศ 2) บทบาทหน้าที่และอาชีพ

5.1.2.1 บทบาททางเพศ

สังคมไทยเป็นสังคมที่ยึดถือในระบบชายเป็นใหญ่มาช้านาน ความเหลื่อมล้ำในประเด็นเรื่องบทบาททางเพศจึงยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทยปัจจุบันอย่างแยกไม่ออก ดังนั้น จึงไม่เป็นเรื่องแปลกที่ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างเหล่านี้จะถูกผูกโยงไว้กับการไร้ซึ่งอำนาจเมื่อเทียบกับตัวละครชาย ซึ่งไม่ใช่เพียงแต่ในพื้นที่สาธารณะ (Public Sphere) เท่านั้นที่แสดงถึงการมีอำนาจที่น้อยกว่าตัวละครชาย แต่ในพื้นที่ส่วนตัว (Private Sphere) อันถือเป็นพื้นที่ที่ผู้หญิงสามารถแสดงอำนาจได้มากที่สุดนั้น ก็ยังไม่ได้รับสิทธิ์ในการแสดงอำนาจที่เหนือกว่าหรือเท่ากันกับตัวละครชาย ดังเช่น ตัวละคร *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ที่เมื่อทั้งสามตัวละครพยายามลุกขึ้นมาวางอำนาจเหนือชายในบ้าน ซึ่งจะปรากฏบทลงโทษสำหรับพวกเธอ คือการที่ตัวละครชายรู้สึกอึดอัดในการกระทำของพวกเธอ เป็นสาเหตุหนึ่งของการนำไปสู่การนอกใจในที่สุด

“อย่ามาทำใหญ่อย่างนี้นะ นี่มันในบ้านไม่ใช่โรงเรียน”

ภีม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ผู้หญิงต่อให้มีความรู้สูงขนาดไหน ผู้ชายก็จะมองอยู่แค่ทรรศนะเดียวว่าเป็นผู้หญิงแท้ ๆ หรือเปล่า จะมาเป็นเมียหรือมาเป็นนาย”

ภีม

“เกิดเป็นคนก็ต้องมีเพื่อนมีสมาคม ไม่ใช่นางพวกงี่เง่าจะได้อยู่เป็นนางก้นครัว ถ้าคุณ (เทิดพันธุ์) อยากได้เมียแบบนั้นคุณก็ต้องไปหาเอาใหม่”

ใจเริง

“ก็ผมใหญ่สุดในบ้านนิ ถ้าไม่เอาใจผมแล้วจะเอาใจใครเล่า”

ฤกษ์

“มันไม่ยุติธรรมเลยนะที่จะให้ผู้หญิงเป็นฝ่ายสงบเพียงฝ่ายเดียว เพราะไอศักดิ์ศรีบ้า ๆ ความสะอาดหมดจดที่คุณ (อนิรุทธิ์) เอามาอ้าง ฉันว่าเรื่องนี้มันเก่าเหมือนนิทานดึกดำบรรพ์ที่ไว้เล่าให้เด็กฟัง ซึ่งคนอย่างฉันไม่มีวันจะยอมรับได้”

วิกันดา

ส่วนตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนางที่ต้องการมีอำนาจในพื้นที่สาธารณะ (Public Sphere) แต่ก็ไม่อาจมีอำนาจได้อย่างเต็มตัว ต้องใช้ตัวละครชายขึ้นนั่งบัลลังก์แทนตนเองที่ไม่มีสิทธิ์ในอำนาจนั้น รวมถึงการถูกต่อต้านจากตัวละครแวดล้อมต่าง ๆ ในเรื่องที่เห็นว่าอำนาจในพื้นที่สาธารณะไม่ใช่สิ่งที่คู่ควรกับหญิง ตลอดจนบทสรุปสุดท้ายที่จะเห็นว่าเมื่อผู้หญิงขึ้นมามีอำนาจจะเป็นการนำไปสู่ความล้มเหลวของบ้านเมือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“การศึกเป็นของผู้ชาย ผู้หญิงเราเข้าไปเกี่ยวข้องไม่ได้”

เจ้าสำเภางาม

“ข้าจะไปปกครองนครทิพย์ได้อย่างใดเล่า”

เจ้านางเสกขรเทวี

“เจ้าทิพย์ เจ้าพูดเองว่าอำนาจมันมาแล้วมันก็ไป แล้วทำไมเจ้าถึงต้องแสวงหาอำนาจด้วยเล่า”

เจ้านางเสกขรเทวี

“เจ้ามีหน้าที่เป็นเจ้าหลวงให้ข้า ไม่มีหน้าที่คิดหรือว่าสงสัยอะไรทั้งนั้น”

เจ้านางอนัญทิพย์

“เจ้านางอนัญทิพย์เป็นคนอารมณ์ร้อน เจรจาพาทีมีแต่จะชักศึกเข้าบ้าน”

เจ้าหลวงเมืองคุ้ม

ขณะเดียวกันในละครเรื่องน้ำเซาะทราย และเมียหลวง เป็นละครที่แสดงถึงอำนาจของตัวละครหญิงอย่างชัดเจนที่สุดในช่วงบทสรุปของเรื่อง กล่าวคือ ตัวละคร *วรรณนรี* และ *วิกันดา* ไม่ยอมตกอยู่ภายใต้อำนาจของตัวละครชายอีกต่อไป โดยการแยกกันอยู่กับสามี และไม่ยอมรับการขอโอกาสจากพวกเขาเหล่านั้น แม้ว่าจะเป็นอำนาจที่ไม่เด็ดขาด เพราะไม่ได้รับการหย่าจากสามีให้มีอิสรภาพทางกฎหมาย แต่ทว่า พวกเธอก็ไร้ซึ่งความรู้สึกใด ๆ กับตัวละครชายเหล่านั้นอีกต่อไป เธอสามารถใช้ชีวิตต่อไปได้อย่างมีความสุข

ประเด็นเรื่องการตกเป็นเหยื่อของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง คือ การที่ตัวละครหญิงอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) อันเกี่ยวข้องกับความรุนแรงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ตลอดจนบทสรุปของเรื่องที่ตัวละครต้องรับเคราะห์กรรมต่าง ๆ เป็นการแสดงให้เห็นถึงการตกเป็นเหยื่อของตัวละครหญิง ส่วนตัวละครชายจะเป็นตัวละครที่ดำรงสถานะของการเป็นเป็นผู้กระทำ (Active Character)

เมื่อตัวละครหญิงเข้าไปพัวพันกับตัวละครชายจะถูกจัดวางให้เป็นตัวละครที่ตกอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ถูกกระทำ โดยตัวละครหญิงที่ดำรงสถานะของการเป็นเมียหลวงได้ถูกสามีนอกใจ และต้องตกอยู่ในความชอกช้ำและสงครามความขัดแย้งระหว่างเมียน้อย ที่ตัวละครเมียน้อยเองก็ไม่ได้อยู่ในสถานะของผู้กระทำ แต่ถูกตัวละครชายลากเข้ามาในสงครามความขัดแย้งนี้ และปล่อยให้ตัวละครหญิงสองตัวละครต้องเผชิญกับการฟาดฟันกันเอง ได้แก่ *ภีม วรรณนรี* และ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม เจ้านางเสกขรเทวี* และ *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ฤกษ์ พิมาลา* และ *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *อนิรุทธิ์ วิกันดา* และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง

เมื่อตัวละครหญิงตกอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ถูกกระทำ จึงจะเห็นภาพการใช้ความรุนแรงของตัวละครชายที่กระทำแก่ตัวละครหญิงอยู่เสมอ เพราะพื้นฐานความคิดของตัวละครชายที่เชื่อว่าตนมีอำนาจเหนือกว่าตัวละครหญิง และมีตัวละครหญิงมากมายในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างที่ถูกใช้ความรุนแรง เช่น *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง เป็นต้น ดังภาพที่ 7 ขณะเดียวกันในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างได้ปรากฏภาพของตัวละครหญิงในสถานะของการเป็นผู้กระทำเช่นกัน แต่เป็นการปรากฏในลักษณะของการเป็นผู้กระทำกับตัวละครหญิงด้วยกันเอง คือการใช้ความรุนแรงต่อตัวละครหญิงด้วยกัน อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากพฤติกรรมของตัวละครชายทั้งสิ้น ได้แก่ *เจ้านาง*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อนัญทิพย์ ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ดังภาพที่ 8

ภาพที่ 7 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้ถูกกระทำ

ภาพที่ 8 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้กระทำ

นอกจากนี้ ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างถูกผูกโยงไว้กับลักษณะความอ่อนแออย่างแยกขาดจากกันไม่ได้ และภาพความอ่อนแอเหล่านั้นมักจะมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของตัวละครชายอย่างมาก โดยความอ่อนแอในละครจะปรากฏด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ 1) ลักษณะความอ่อนแอที่เป็นจริง โดยส่วนใหญ่จะปรากฏภายหลังจากเหตุการณ์ที่ตัวละครชายกระทำบางสิ่งบางอย่าง อันส่งผลต่อสภาพจิตใจอย่างมาก (การมีความสัมพันธ์กับตัวละครหญิงอื่น) ตัวละครที่ปรากฏภาพในลักษณะนี้ ได้แก่ *วรรณนรี* และ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง 2) ลักษณะความอ่อนแอที่ไม่เป็นจริง โดยส่วนใหญ่จะปรากฏในลักษณะของการแกล้งทำเพื่อเรียกร้องความสนใจจากตัวละครชายในเรื่อง เช่น *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง เป็นต้น ขณะเดียวกันความอ่อนแอจะไม่ปรากฏในคุณลักษณะของตัวละครชาย

แม้ว่าตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์จะถูกผูกโยงไว้กับลักษณะความอ่อนแอ และความเข้มแข็งถือเป็นคุณลักษณะของตัวละครชาย แต่ทว่า ตัวละครหญิงบางตัวละครก็ถูกประกอบสร้างให้มีความเข้มแข็งเด็ดเดี่ยวเช่นกัน โดยเฉพาะความเข้มแข็งทางจิตใจ ที่เมื่อตัวละครหญิงสามารถฝ่าฟันวิกฤติอุปสรรคต่าง ๆ ที่เข้ามาในชีวิตผ่านพ้นไปได้ ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ที่บทสรุปสุดท้ายเธอเลือกไม่ให้อภัยสามีของตัวเอง ขจัดความโกรธแค้น และแสดงถึงความเข้มแข็งในการใช้ชีวิตโดยไร้สามี

5.1.2.2 บทบาทหน้าที่และอาชีพ

บทบาทอาชีพของตัวละครหญิงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2539 มีลักษณะที่หลากหลาย แต่โดยส่วนใหญ่เป็นความหลากหลายตามแบบฉบับ กล่าวคือ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทรายประกอบอาชีพคุณครูใหญ่โรงเรียน *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทรายประกอบอาชีพแม่บ้าน *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญประกอบอาชีพพนักงานบริษัท *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญประกอบอาชีพประชาสัมพันธ์โรงแรม (ช่วงระยะเวลาหนึ่ง) *วิกันดา* ในละครเมียหลวงประกอบอาชีพข้าราชการ ตำแหน่งหัวหน้ากองกระทรวงศึกษาธิการ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวงประกอบอาชีพแม่บ้าน

เมื่อพิจารณาถึงสถานะอาชีพของตัวละครหญิงทั้งหมดที่กล่าวไปข้างต้นแล้วนั้น โดยรวมตัวละครหญิงมีอาชีพการงานที่ใช้ในการดำรงชีพเป็นส่วนใหญ่ โดยมีตัวละคร *พุดกรอง* และ *อรอินทร์* ไม่ปรากฏอาชีพที่ใช้ในการดำรงชีวิตนอกจากการเป็นแม่บ้าน ปรนนิบัติชาย ซึ่งตัวละครหญิงที่ไม่ปรากฏอาชีพ หรือปรากฏอาชีพการเป็นแม่บ้านเหล่านี้จะมีตัวตนใน

“พื้นที่ส่วนตัว” (Private Sphere) อย่าง “บ้าน” มากกว่าตัวละครหญิงที่ปรากฏอาชีพซึ่งจะมีตัวตนใน “พื้นที่สาธารณะ” (Public Sphere) เพิ่มเติมขึ้นมา แต่ทว่า ตัวละครหญิงที่ปรากฏอาชีพเองก็ยังคงถูกคาดหวังให้มีบทบาทในพื้นที่ส่วนตัวอย่างบ้านเช่นกัน โดยมีสถานะอาชีพรองเป็นแม่บ้าน ที่ต้องคอยดูแลเรื่องราวทุกอย่างในบ้าน อาทิ การทำความสะอาด ทำกับข้าว จัดระเบียบในบ้าน เป็นต้น และอาชีพหลักของตัวละครหญิงจะถูกลดบทบาทลงไม่ค่อยถูกนำเสนอหรือให้ความสำคัญเท่าไหร่นัก

ตัวละคร *วรรณนรี* และ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทรายต่างปรากฏภาพของการเป็นแม่บ้าน แม้ว่าตัวละครอย่าง *พุดกรอง* จะมีสถานะเป็นชนชั้นสูงที่มีบริวารแวดล้อมพร้อมรับใช้ แต่เมื่อเธอมาอยู่บ้านเช่ากับ *ภีม* เธอก็จำเป็นที่จะต้องสวมบทบาทของการเป็นแม่บ้านคอยปัดกวาดเช็ดถูและเตรียมอาหารรอคอยคนรักอย่างไม่ขาดตกบกพร่อง เช่นเดียวกับ *เจ้านางเสกขรเทวี* ที่แม้จะดำรงตนในลักษณะของความเป็นเจ้าที่มีข้าทาสบริวารแวดล้อม แต่ทว่า หน้าที่ประจำตำแหน่งของพระนางคือการจัดระเบียบฝ่ายในให้ไม่เกิดความวุ่นวายอันส่งผลกระทบต่อเจ้าหลวงขึ้น ตัวละคร *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง แม้ภายหลังจากแต่งงานพวกเธอจะมีคนรับใช้ภายในบ้าน แต่ภาพการจัดเตรียมอาหารและดูแลจัดระเบียบเรื่องในบ้านก็ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่เสมอ ส่วนตัวละครอย่าง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวงที่ไม่ทำหน้าที่ดังเช่นตัวละครหญิงอื่น ๆ โดยตัวละคร *เทิดพันธุ์* ในละครเพลิงบุญ และ *เจนจบ* ในละครเมียหลวง ซึ่งทั้งคู่มีสถานะเป็นอดีตสามีของ *ใจเริง* และ *อรอินทร์* ตามลำดับนั้น รู้สึกรับไม่ได้ต่อพฤติกรรมของพวกเธอที่ไม่ดูแลเอาใจใส่ ไม่ทำหน้าที่เป็นแม่บ้าน อันเป็นสาเหตุนำไปสู่การหย่าร้างในที่สุด สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกับสถานะความเป็นเมียและแม่อย่างเห็นได้ชัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขณะเดียวกัน เมื่อพิจารณาถึงบทบาทอาชีพของตัวละครชายในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง พบว่า โดยส่วนใหญ่อาชีพของตัวละครชายจะมีสถานะที่สูงส่งหรือได้รับเกียรติมากกว่าอาชีพของตัวละครหญิง ดังเช่น *ภีม* ในละครน้ำเซาะทรายประกอบอาชีพทนายความ *ฤกษ์* ในละครเพลิงบุญประกอบอาชีพธุรกิจการค้า และ *อนิรุทธิ์* ประกอบอาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย สิ่งเหล่านี้อาจสะท้อนถึงการที่พยายามทำให้ตัวละครชายสามารถเป็น “เสาหลัก” แก่ครอบครัวของพวกเขาได้ จึงปรากฏอาชีพแก่ตัวละครชายทุกตัว ขณะที่ตัวละครหญิงบางตัวละครนั้นกลับไม่ปรากฏอาชีพ เพราะถือว่าเป็น “ผู้พึ่งพา”

สถานภาพความเป็นเมีย เป็นสิ่งที่ตัวละครชายในเรื่องคาดหวังจากตัวละครหญิงที่พวกเขามีความสัมพันธ์ หรือแต่งงานด้วย โดยภายหลังจากการแต่งงานตัวละครชายคาดหวัง

ให้ตัวละครหญิงดูแลพวกเขาในฐานะของสามีที่คอยปรนนิบัติและสวมบทบาทการเป็นแม่บ้านที่เพียบพร้อม เมื่อตัวละครหญิงทำหน้าที่ขาดตกบกพร่อง หรือใส่ใจในอาชีพการงานหลักของตนมากจนเกินไปจะนำไปสู่ความเบื่อหน่ายให้กับตัวละครชายที่แสดงให้เห็นถึงบทลงโทษของตัวละครหญิงเมื่อละเลยหน้าที่ความเป็นเมีย เช่น *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทรายที่ใส่ใจในหน้าที่ความเป็นครูมากจนทำให้เป็นคนที่มีชีวิตที่เคร่งเครียดและเจ้าระเบียบ *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนางเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับการบ้านการเมืองอันเป็นหน้าที่ของผู้ชายในสมัยนั้น *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญที่ไม่ทำงานบ้าน และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวงที่ใส่ใจในหน้าที่การงานมากจนเกินไป

“รู้ไหม ใครหลาย ๆ คนมักจะบอกอยู่เสมอว่าถ้าอยากจะมีชีวิตที่มีความสุขล่ะก็อย่าแต่งงานกับครู”

ภีม

“การศึกเป็นของผู้ชาย ผู้หญิงเราน่ะเข้าไปเกี่ยวข้องไม่ได้”

เจ้าสำเภางาม (เพลิงพระนาง)

“เสกขร เจ้าช่างงามสมกับเป็นขัตติยนารีจริง ๆ พี่บูชาหัวใจของเจ้านัก”

เจ้าหลวงเมืองคุ้ม

“ภรรยาผม (ใจเริง) เขาไม่เข้าครัวนะ เขาทำอะไรไม่เป็น ถ้าอยากจะกินอะไรอร่อย ๆ ก็ต้องหาเอาตามร้าน ผู้หญิงคนนั้นเขาเก่งแต่ช้อปปิ้ง”

เทิดพันธุ์

“นอนเถอะวิ ดึกแล้ว เป็นด็อกเตอร์มันก็ต้องนอนกันแหละ ... เขาแต่งงานกันแล้วเขาต้องอยู่กันอย่างมีความสุข แต่งงานกันแล้วก็ต้องมีความสุขสิจ๊ะซินเดอเรลล่าของผม แต่งงานแล้วอย่างซีเรียสสิจ๊ะ นอนซะคนดี”

อนิรุทธ์

นอกจากนี้ สถานภาพความเป็นแม่ เป็นสิ่งที่ผูกโยงกับผู้หญิงในสังคมไทยอย่างแยกขาดจากกันไม่ได้ เพราะลักษณะของการเป็นแม่ที่ดีนั้นสะท้อนถึงลักษณะความเป็นหญิงที่ดี ดังนั้น ตัวละครชายจึงคาดหวังกับบทบาทความเป็นแม่ของตัวละครหญิงที่ตนเองแต่งงานด้วยที่ต้องทำหน้าที่ดูแลลูกอย่างไม่ขาดตกบกพร่อง เช่นเดียวกับตัวละครหญิงในละครทั้งหมดที่ต่างปรากฏภาพความรัก ความเสียสละเพื่อลูกของตนออกมาอย่างชัดเจนทุกตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ละคร แต่อาจมีการแสดงความรักความเอาใจใส่ในลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละตัวละคร โดยตัวละคร *วรรณนรี* และ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ทั้งสองเป็นตัวละครที่ให้ความรักความอบอุ่นต่อลูกอย่างมาก แม้ตัวละคร *พุดกรอง* จะถูกจัดวางให้อยู่ในบทบาทของการเป็นนางร้าย แต่ภาพความรักความอบอุ่นที่ตัวละครตัวนี้มอบให้ลูกของเธอไม่แตกต่างไปจากตัวละครนางเอกอย่าง *วรรณนรี* อีกทั้งเธอยังให้ความรักและการเอาใจใส่ในตัวลูกของ *วรรณนรี* เช่นเดียวกัน เช่นเดียวกับตัวละคร *เจ้านางเสกขรเทวี* และ *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนางที่พระนางทั้งสองก็ให้ความรักความอบอุ่นแก่ลูกของเธอเช่นเดียวกัน แม้ตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ถูกจัดวางให้อยู่ในบทบาทนางร้ายของเรื่อง จะแสดงภาพความต้องการพระโอรสมากกว่าพระธิดาอย่างชัดเจน แต่เมื่อลูกของพระนางต่างออกมาเป็นพระธิดาทั้ง 2 พระองค์ พระนางก็ไม่ทอดทิ้งและรักลูกของพระนางอย่างเท่าเทียมกัน

ตัวละคร *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ แม้จะปรากฏภาพการตั้งครรภ์ในช่วงบทสรุปของเรื่อง แต่ภาพความเป็นแม่ของเธอได้ปรากฏตั้งแต่เธอยื่นมือเข้ามาช่วย *ฤกษ์* เลี้ยงลูกที่เกิดระหว่างเขากับ *ใจเริง* โดยที่เธอรักและดูแลเอาใจใส่ประหนึ่งเป็นลูกของตน เช่นเดียวกับตัวละคร *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ที่ปรากฏภาพของการเป็นแม่ที่คอยดูแลเอาใจใส่ลูกและเสียสละ ส่วนตัวละคร *ใจเริง* ที่แม้จะปรากฏภาพของการเป็นแม่ที่ไม่ดูแลเอาใจใส่ลูก และทิ้งลูกไว้ให้กับ *ฤกษ์* แต่ฉะนั้น มิได้หมายความว่าเธอไม่ได้รักลูกของเธอแต่อย่างใด ดังปรากฏความในตอนท้ายเรื่อง ภายหลังจากที่ตัวละคร *ใจเริง* ไปมีความสัมพันธ์กับหนุ่มใหญ่ เธอได้ร้องขอเพื่อที่จะเอาลูกของตนเองกลับคืนมาในอ้อมแขนของคนเป็นแม่ เช่นเดียวกับตัวละคร *อรอินทร์* ที่แม้จะปรากฏภาพของการเป็นแม่ที่ไม่ให้ความใส่ใจลูกเท่าที่ควร แต่ทว่า เธอก็รักและปกป้องลูกของเธอเสมอมาเช่นเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“มานั่งกับแม่มาเร็ว มาหม่ำอะไรกันดีกว่า หนูไม่อยากทานข้าวก็ได้นะลูกนะ เดี๋ยวทานกับเปล่า ๆ เนี่ย เดี๋ยวแม่เอาจานให้”

อรอินทร์

“ท่านจำเด็กที่เราเจอที่หัวหินวันนั้นได้มั๊ยคะ เด็กที่เราเจอที่หัวหินวันนั้นน่ะค่ะ เขาเป็นเด็กที่ถูกขอมาเลี้ยง แล้วตอนนี้กำลังมีปัญหา เริงก็เลยอยากจะรับเด็กคนนั้นมาอุปการะเสียเอง”

ใจเริง

แต่ทว่า การดูแลเลี้ยงดูเอาใจใส่ลูกของ *อรอินทร์* แสดงให้เห็นถึงการที่ลูกสาวของเธอมีลักษณะเกินเด็ก และมีพฤติกรรมก้าวร้าว อันสะท้อนถึงพฤติกรรมการอบรมเลี้ยงดูที่ขาดความเอาใจใส่ดูแล ดังนั้น ตัวละคร *อรอินทร์* จึงถูกมองว่าเป็นแม่ที่ไม่ดี แต่ละครไม่

นำเสนอภาพให้ลูกอยู่กับผู้เป็นพ่ออย่าง *เจนจบ* อดีตสามีของ *อรอินทร์* ทั้ง ๆ ที่ตัวละคร *เจนจบ* เป็นตัวละครที่รักและห่วงใยลูกของตนมาก แต่เพราะสังคมไทยมองว่าผู้หญิงเกี่ยวโยงกันกับลักษณะของความเป็นแม่ ดังนั้น เมื่อพ่อกับแม่แยกทางกันลูกจึงจำเป็นที่จะต้องอยู่กับคนเป็นแม่มากกว่าคนเป็นพ่อ เช่นเดียวกับ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ภายหลังจากเมื่อทั้งคู่หย่าขาดกับสามี ลูกก็อยู่กับพวกเธอเช่นเดียวกัน ส่วนตัวละคร *ใจเริง* ที่แม้เธอจะพยายามนำลูกกลับมาเลี้ยงเพราะความเป็นแม่ แต่ด้วยความที่เธอถูกตีตราว่าเป็นผู้หญิงไม่ดี และไม่สนใจลูก จึงถูกสร้างให้ไม่อาจเป็นแม่ที่ดีได้ด้วยเช่นเดียวกัน

“เอ๊ะ นิ่มนิ น่ารำคาญจริง บอกไม่ให้ไปก็ไม่ให้ไปสิคะ ทำไมจะต้องยุ่งด้วยล่ะ”

อรอินทร์

“คุณแม่ (อรอินทร์) แหละหายไปตั้งนาน ทิ้งนิ่มอยู่เดียว
กลับจากโรงเรียนตั้งนานแล้วนะ”

นิ่ม (เมียหลวง)

“ท่านจำเด็กที่เราเจอที่หัวหินวันนั้นได้มั๊ยคะ เด็กที่เราเจอที่หัวหินวันนั้นน่ะค่ะ เขาเป็นเด็กที่ถูกขอมาเลี้ยง แล้วตอนนี้กำลังมีปัญหา เริงก็เลยอยากจะรับเด็กคนนั้นมาอุปการะเสียเอง”

ใจเริง

“ลำบากอะไรนักหนาถึงต้องทำงาน เงินก็มีให้ใช้ทุกเดือน แล้วลูกล่ะ คิดถึงเจ้าโจมั่งมั๊ย
ไม่อยู่แล้วใครจะเลี้ยง”

ฤกษ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.3 ค่านิยมด้านคู่ครอง

เป็นการนำเสนอลักษณะความสัมพันธ์ของตัวละครหญิงและชายที่แตกต่างกันตลอดจนค่านิยมในการเลือกคู่ครองของตัวละครชาย โดยแบ่งเป็น 2 ประเด็นหลัก ๆ ด้วยกัน ได้แก่ 1) ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย 2) เมียหลวง เมียน้อย

5.1.3.1 ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย

ละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างเหล่านี้ ชุดความคิดที่ปรากฏอย่างชัดเจนในละครทุกเรื่องอย่างปฏิเสธไม่ได้ คือ “ผัวเดียว หลายเมีย” เนื่องด้วยละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างเหล่านี้มีแก่นเรื่อง (Theme) ที่คล้ายคลึงกัน คือแนวเรื่องศีลธรรม (Morality Theme) และความรัก (Love Theme) อันเกี่ยวข้องกับความรักความเชื่อใจ จึงไม่พ้นที่จะต้องมีตัวละครที่สามเข้ามาสร้างความขัดแย้งในชีวิตคู่ของพระเอกนางเอก

ภาพที่ปรากฏในตัวละคร “นางเอก” ของละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างเหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงภาพในลักษณะของการจำนนยอมรับบทบาทการเป็น “เมียหลวง” เมื่อผู้หญิงที่ต้องดำรงตำแหน่งในสถานะเมียหลวง ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง นั่นหมายความว่าจะต้องมี “เมียน้อย” ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง โดยมีตัวละครพระเอก ได้แก่ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ในละครเพลิงพระนาง *ฤกษ์* ในละครเพลิงบุญ และ *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวง เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยของความเจ้าชู้ นอกใจภรรยา

เมื่อพิจารณาถึงบทลงโทษ (Poetic Justice) ของตัวละครชายและหญิง จะเห็นได้ว่าตัวละครหญิงในเรื่องที่ฝ่าฝืนศีลธรรมจะถูกนำเสนอภาพการลงโทษที่หนักหนากว่าบทลงโทษของตัวละครชาย ได้แก่ เจ้านางอนัญทิพย์ ในละครเพลิงพระนาง และ ใจเริง ในละครเพลิงบุญ ที่ได้รับบทลงโทษคือ “ความตาย” ส่วน พุดกรอง ในละครน้ำเซาะทราย ที่ได้รับบทลงโทษ คือ “การออกนอกประเทศ” ดังภาพที่ 9 ส่วนตัวละคร *อรอินทร์* ที่สำนึกในการกระทำของตัวเองได้ในตอนท้ายเรื่องจะได้รับการให้อภัย และไม่มีบทลงโทษที่รุนแรง ลักษณะเหล่านี้แตกต่างจากบทสรุปของตัวละครพระเอกที่มักจะได้รับบทลงโทษที่มีความเบาบางกว่าตัวละครนางร้ายในละครเรื่องนั้น ๆ ได้แก่ *ภีม* ที่ไม่ได้รับการให้อภัยจาก *วรรณนรี* แต่ยังคงสถานะความเป็นสามีภรรยาที่ถูกต้องตามกฎหมายระหว่างกัน แตกต่างจาก *พุดกรอง* ที่ต้องอุ้มลูกในท้องไปอยู่ต่างประเทศ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* มีบทสรุปคือความตายแต่เป็นความตายที่มีลูกและภรรยาน้อยใหญ่อยู่ข้าง ๆ แตกต่างจาก *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ตายอย่างโดดเดี่ยวบนภาพของความละโมบในอำนาจ *ฤกษ์* ได้รับการให้อภัยจาก *พิมาลา* กลับมาใช้ชีวิตคู่กันอย่างมีความสุข ขณะที่ *ใจเริง* ต้องพานพบกับความตายจากการถูกยิง และ *อนิรุทธิ์* แม้ไม่ได้รับการให้อภัยจาก *วิกันดา* แต่ก็ยังคงสถานะความเป็นสามีภรรยาที่ถูกต้องตาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กฎหมายระหว่างกัน ขณะที่ *อรอินทร์* ต้องเผชิญกับความทุกข์โศกอยู่นาน ก่อนจะสำนึกตนและได้โอกาสพบกับผู้ชายคนใหม่

ภาพที่ 9 จุดจบตัวละครนางร้าย

สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะของชุดความคิดที่ผู้ชายสามารถแสดงพฤติกรรมความเจ้าชู้ หรือมีความสัมพันธ์ที่ข้องเกี่ยวกับผู้หญิงมากกว่าหนึ่งคนได้ แต่ในขณะเดียวกันเมื่อตัวละครหญิงที่แต่งงานแล้วไปพัวพันกับผู้ชายอื่น แม้ในลักษณะของการเป็นเพื่อนก็ตามจะถูกมองว่าไม่เหมาะสม และเป็นเรื่องที่เสื่อมเสียอย่างรุนแรง

“ความผิดของผมก็แค่รักผู้หญิงเพิ่มขึ้นมาอีกคนก็เท่านั้น”

ภีม

“ถึงกับลงทุนเปลี่ยนแปลงตัวเองใหม่ขนาดนี้ เก่งมาก เกี่ยวเหยื่อได้ในชั่วพริบตานะ ... ผมเพียงแต่แปลกใจ แกมอเนจอนาถ”

ภีม

“ข้าไม่ว่าหรอก คนที่ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นเมียก็คงไม่พอใจถ้าข้าให้เจ้าหลวงอยู่กับข้าเพียงผู้เดียว เจ้าหลวงจะไปหาใครข้าเจ้าก็ไม่ว่าหรอกเจ้าค่ะ”

เจ้านางเสกขรเทวี

“ถ้าเจ้าพ่อรู้คงจะสะอิดสะเอียนน่าดู ผู้หญิงดี ๆ เขาไม่มีสองผัวหรอกนะไอหน้าไม่อาย”

เจ้านางปิ่นมณี (เพลิงพระนาง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“การที่ผู้ชายจะนอนกับผู้หญิงสักคนก็ไม่ได้หมายความว่าเขาเห็นผู้หญิงดีกว่าเมียนะ”

ฤกษ์

“รู้สึกนายเทิดพันธุ์นี่จะเข้าถึงเย็นถึงบ้านเรามากไปแล้วนะ มาจีบหนูพิมพ์หรือเปล่าเนี่ย หนูพิมพ์ของเรายังเลิกกับทางนู้นไม่เด็ดขาดเลยนะ เขาจะมาว่าเอาได้นะ”

พจน์ (เพลิงบุญ)

“ผู้หญิงน่ะเทวดาท่านขัดให้ขาวสะอาดแล้ว แล้วก็กะเกณฑ์ว่าผู้หญิงอย่างคุณจะมาแปดเปื้อนกับสิ่งโสโครกอย่างพวกผมไม่ได้ เพราะฉะนั้นผู้ชายอย่างผมสามารถมีเมียได้เป็นสิบคน แต่ผู้หญิงอย่างคุณ (วิกันดา) มีสามีเป็นสิบคนไม่ได้”

อนิรุทธิ์

“แล้วมันเหมาะหรอเนี่ยที่คุณ (วิกันดา) จะมีคนใหม่เนี่ย”

อนิรุทธิ์

ข้อน่าสังเกตประการหนึ่ง คือลักษณะการพัวพันกับตัวละครชายอื่นซึ่งไม่ใช่สามีของตัวละครนางเอกนั้น จะไม่ปรากฏภาพตัวละครนางเอกไปมีความสัมพันธ์กับตัวละครชายอื่นที่ลึกซึ้ง แม้ว่าจะหย่าขาดหรือมีสถานะแยกกันอยู่กับสามีแล้วก็ตาม แต่ตัวละครหญิงเหล่านี้จะให้ความสำคัญกับเรื่องการแต่งงาน ที่สะท้อนถึงการแต่งงานได้เพียงครั้งเดียวในชีวิตเท่านั้น ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย ที่ไม่ยอมรับในความรักของนายพลหนุ่มใหญ่ เช่นเดียวกับ *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ ที่ไม่ยอมรับในความรักของ *เทิดพันธุ์* และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ก็ไม่ยอมรับในความรักของ *เจนจบ* เช่นเดียวกัน ขณะที่ตัวละครนางร้ายอย่าง *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง จะไม่ถูกให้ความสำคัญกับเรื่องของการแต่งงานเพียงครั้งเดียวแบบตัวละครนางเอก เพราะทั้งสามตัวละครต่างผ่านการแต่งงานก่อนมามีความสัมพันธ์กับตัวละครพระเอกแล้วทั้งสิ้น ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะถูกนำเสนอผ่านตัวละครนางร้ายเท่านั้น กลับกันตัวละครนางเอกจะไม่ปรากฏภาพลักษณะนี้ให้เห็น

5.1.3.2 เมียหลวง เมียน้อย

เนื่องด้วยละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง มีลักษณะเป็นละครแนวเมียหลวงเมียน้อย จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะค้นหาสาร (Message) ของละครเหล่านี้ที่นำเสนอผ่านตัวละครเมียหลวง

เมียน้อย และคุณลักษณะการเลือกคู่ครองของตัวละครชายถือเป็นสาระสำคัญของละครโทรทัศน์แนวนี้ในการแสดงถึงค่านิยมการเลือกภรรยาของผู้ชาย

ตัวละครหญิงที่มีคุณสมบัติของการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติได้มากที่สุด อาทิ ความอ่อนหวาน มีเมตตา ซื่อสัตย์ ปรนนิบัติดูแลสามี เป็นแม่ที่ดี ตลอดจนมีการศึกษา และนำความรู้มาใช้ในการประกอบอาชีพ จะถูกประกอบสร้างในตัวละครที่เป็น “เมียหลวง” ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ส่วนตัวละครหญิงที่ห่างไกลจากคุณลักษณะเหล่านี้จะถูกประกอบสร้างให้เป็น “เมียน้อย” ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง

ตัวละครชายในเรื่องจึงยกย่องให้ตัวละครนางเอกคงสถานภาพของการเป็นเมียหลวง และจะไม่มีการนำเสนอภาพตัวละครชายยกย่องตัวละครเมียน้อยขึ้นมาเป็นเมียหลวงแทน เพราะตัวละครเมียน้อยไม่มีคุณสมบัติเพียงพอ อันแสดงถึงค่านิยมในการเลือกคู่ครองอย่างชัดเจน เพราะภรรยาถือเป็นภาพสะท้อนของสามี การมีภรรยาดีย่อมส่งเสริมภาพลักษณ์ของสามี

จาก 3 ชุดความคิดที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ได้แก่ อุดมคติหญิงไทย บทบาทและหน้าที่ และค่านิยมด้านคู่ครอง เมื่อนำภาพบริบททางสังคมข้างต้นมาพิจารณาประกอบกัน จะเห็นได้ว่าภาพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างค่อนข้างมีภาพที่แตกต่างกับชีวิตจริงของผู้หญิงในสังคม ไม่ว่าจะเป็นประเด็นเรื่องการศึกษาและอาชีพ ที่ในละครโทรทัศน์ยังปรากฏภาพการศึกษาของตัวละครหญิงตั้งแต่ระดับปริญญาตรีขึ้นไปเพียง 4 ใน 6 ตัวละคร (ไม่นับรวมตัวละครหญิงในละครเพลิงพระนาง) ขณะที่ตัวละครชายในเรื่องต่างปรากฏภาพการศึกษาทั้งหมด เมื่อพิจารณาจากข้อมูลบริบทด้านการศึกษาจะพบว่าการศึกษาในช่วงเวลานั้นของไทย ผู้หญิงและผู้ชายได้รับโอกาสทางการศึกษาที่ทัดเทียมกัน และจากสถิติผู้หญิงช่วงอายุระหว่าง 25 – 35 ปี (อันเป็นช่วงอายุเดียวกันกับตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง) ได้รับการศึกษาเฉลี่ย 10.6 ปี ขณะที่ผู้ชายในช่วงอายุเดียวกันได้รับการศึกษาเฉลี่ย 11.0 ปี ตัวเลขสถิตินี้แสดงให้เห็นถึงโอกาสทางการศึกษาที่ใกล้เคียงกัน แต่ทว่าตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างยังถูกทำให้มีภาพการศึกษาน้อย ดังเช่น *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย สำเร็จการศึกษาเพียงระดับชั้นมัธยมศึกษา เป็นต้น

ภาพการศึกษา ยังส่งผลมาถึงอาชีพของตัวละคร เมื่อพิจารณาจากข้อมูลบริบทด้านเศรษฐกิจในช่วงระยะเวลานี้จะพบว่า ผู้หญิงถือเป็นผู้มีบทบาททางเศรษฐกิจของประเทศอย่างมาก จากข้อมูล

ของกระทรวงแรงงานรายงานว่า ในช่วงปี พ.ศ. 2535 – 2539 ในสถานประกอบการต่าง ๆ มีแรงงานหญิงเพิ่มขึ้นมากกว่าแรงงานชายประมาณหนึ่งล้านคน ตลอดจนในระบบงานราชการ ผู้หญิงมีอัตราส่วนการทำงานราชการร้อยละ 51.88 ซึ่งมากกว่าผู้ชายที่มีร้อยละ 48.12 แต่ภาพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างกลับไม่ให้ความสำคัญกับอาชีพของตัวละครหญิงเท่าที่ควร เพราะปรากฏการไม่มีอาชีพของตัวละครหญิงอย่าง พุดกรอง ในละครน้ำเซาะทราย *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ (มีอาชีพเพียงระยะเวลาสั้น ๆ ช่วงกลางเรื่องเท่านั้น) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ขณะที่ตัวละครหญิงที่ปรากฏอาชีพนั้นเมื่อเทียบกับอาชีพของตัวละครชายจะพบว่าอาชีพของตัวละครชายมักจะมีเกียรติภูมิสูงส่งมากกว่าอาชีพของตัวละครหญิง ซึ่งตัวละครชายในเรื่องต่างปรากฏบทบาทอาชีพทุกตัวละคร

สิ่งที่สอดคล้องกับภาพของสังคม คือประเด็นศีลธรรมจรรยา และบทบาททางเพศ ที่สังคมยังคงให้ผู้หญิงออกห่างจากเรื่องของเพศ และการให้อำนาจแก่ผู้ชายในฐานะผู้นำของครอบครัว ซึ่งเนื้อหาหลักในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างก็มุ่งนำเสนอภาพของตัวละครหญิงและตัวละครชายในลักษณะนี้เช่นเดียวกัน

5.2 ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2540 – 2549

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะและพัฒนาของตัวละครหญิงในบทที่ผ่านมา ทำให้ผู้วิจัยสามารถแบ่งชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงออกเป็น 3 ชุดความคิดด้วยกัน ได้แก่

5.2.1) อุดมคติหญิงไทย

- ความงาม
- การศึกษา
- ศีลธรรมจรรยา

5.2.2) บทบาทและหน้าที่

- บทบาททางเพศ
- บทบาทหน้าที่และอาชีพ

5.2.3) ค่านิยมด้านคู่ครอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย

- เมียหลวง เมียน้อย

<u>บริบททางสังคม ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2540 – 2549</u>

เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์หรือไม่สัมพันธ์กัน ระหว่างบริบททางสังคมในสมัยนั้น ๆ กับภาพชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลสภาพสังคมไทยในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2540 – 2549 มาประกอบ เพื่อแสดงภาพการประกอบสร้างความหมายให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ก) บริบทด้านการศึกษา

ผลการสำรวจของ สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย (2542) พบว่า ผู้หญิงช่วงอายุไม่เกิน 25 ปี ได้รับการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยอยู่ในสัดส่วนร้อยละ 60.0 ขณะผู้ชายมีการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยอยู่ในสัดส่วนร้อยละ 40.0 แสดงให้เห็นถึงโอกาสทางการศึกษาของผู้หญิงที่เพิ่มสูงขึ้น และผู้หญิงรุ่นใหม่เองก็เล็งเห็นถึงความสำคัญทางการศึกษาเช่นเดียวกัน

ข) บริบทด้านเศรษฐกิจ

สภาวการณ์ของระบบเศรษฐกิจไทยในช่วงระยะเวลานี้ นับเป็นช่วงเวลาที่เศรษฐกิจไทยมีความตกต่ำมากที่สุด อันเนื่องมาจากวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง ปี 2540 ผู้หญิงซึ่งเป็นเพศที่น่าจะได้รับผลกระทบจากวิกฤตการณ์นี้มากที่สุด เพราะเป็นผู้ที่ด้อยกว่าทั้งทางการศึกษา เศรษฐกิจ และสังคม แต่ทว่า จากข้อมูลการสำรวจแรงงานของสำนักงานสถิติแห่งชาติ ช่วงหลังวิกฤตปี 2540 พบว่า แรงงานชายมีอัตราการว่างงานสูงกว่าแรงงานหญิง รวมถึงรายได้ของผู้หญิงได้รับผลกระทบเบาบางกว่าแรงงานชาย (สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย, 2550) แต่โดยรวมสัดส่วนของหญิงร้อยละ 61.7 ได้รับรายได้ต่ำกว่าค่าแรงขั้นต่ำ (128 บาท) จะสูงกว่าสัดส่วนของชายร้อยละ 55.2 (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, 2541) ภาพตรงนี้จึงสะท้อนให้เห็นความเหลื่อมล้ำทางเพศที่ยังคงอยู่ในระบบเศรษฐกิจของไทย

ค) บริบทด้านสังคม

จากการที่ผู้หญิงมีการศึกษามากขึ้น และความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจที่ลดน้อยลง จึงเป็นเหตุให้ผู้หญิงได้รับโอกาสในการทำงานเพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นจากสถิติการทำงานของผู้หญิงในแวดวงราชการมีอัตราส่วนที่สูงกว่าผู้ชาย (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, 2548) อีกทั้งในรัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ.

2540 ได้มีการผลักดันให้มีการบัญญัติมาตรา 53 ให้รัฐคุ้มครองบุคคลในครอบครัวจากการใช้ความรุนแรงและการปฏิบัติอันไม่เป็นธรรม ส่งผลให้ประเด็นเรื่องความรุนแรงในครอบครัวจึงเปลี่ยนจากเรื่องส่วนตัวเป็นเรื่องการเมือง ที่จะต้องได้รับการคุ้มครองทางกฎหมาย (ดวงหทัย บูรณเจริญกิจ, 2560) นอกจากนี้ในมาตรา 30 ยังระบุว่าบุคคลย่อมเสมอกันในกฎหมาย และได้รับความคุ้มครองตามกฎหมายเท่าเทียมกัน ชายและหญิงมีสิทธิเท่าเทียมกัน เป็นยุคที่สื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ เริ่มใช้คำว่าความเสมอภาคระหว่างหญิงชายมากขึ้น และสังคมก็เริ่มคุ้นชินกับคำนี้มากขึ้น (กมลพร กัลยาณมิตร, 2554) แต่ทว่า บทบัญญัติของกฎหมายในประเทศไทย ก่อนปี พ.ศ. 2548 ได้กำหนดให้ผู้หญิงต้องรักนวลสงวนตัวซื่อสัตย์ต่อผู้ชายคนหนึ่งอย่างปราศจากเงื่อนไข รวมถึงกำหนดให้หญิงผู้เป็นภริยาจะต้องมีภูมิลำเนาเดียวกันกับสามี ใช้นามสกุลเดียวกันกับสามี หญิงที่มีสามีจะต้องได้รับการอนุญาตจากสามีในการประกอบอาชีพ หรือการจัดการกับทรัพย์สินของตน ตลอดจนหญิงผู้ค้าประเวณีถือว่าเป็นผู้สำส่อนทางเพศ ต้องถูกลงโทษทางกฎหมาย ขณะที่ผู้ชายเที่ยวกลับไม่ถูกมองว่าสำส่อนทางเพศ และไม่ถูกลงโทษทั้งทางกฎหมาย และศีลธรรม (มาลี พฤกษ์พงศาวลี, 2552) แสดงให้เห็นถึงการที่ผู้หญิงยังคงถูกตีกรอบเรื่องเพศสัมพันธ์อยู่เช่นเดิม และไม่ได้สิทธิที่เท่าเทียมอย่างแท้จริง

5.2.1 อุดมคติหญิงไทย

เป็นชุดความคิดเกี่ยวกับคุณลักษณะภายในและภายนอกของตัวละครหญิง ประกอบด้วย 3 ประเด็นหลัก ๆ ด้วยกัน ได้แก่ 1) ความงาม 2) การศึกษา และ 3) ศีลธรรมจรรยา

5.2.1.1 ความงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพความงามภายนอกของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างช่วงระยะเวลานี้ไม่แตกต่างจากช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา กล่าวคือ ตัวละครหญิงที่ดำรงบทบาทการเป็น “นางเอก” จะยังคงมีลักษณะการแต่งหน้าแต่งตัวแบบเรียบร้อย มิดชิด เน้นการแต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีอ่อนสุภาพ ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *บุษบามินตรา* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ดังภาพที่ 10

ภาพที่ 10 ความงามภายนอกตัวละครนางเอก

กิริยา วาจา ตลอดจนการประพฤติตนของตัวละครนางเอกก็ยังคงมีลักษณะดังเช่นตัวละครนางเอกในช่วงระยะเวลาก่อนหน้า คือมีกิริยาวาจาอ่อนหวาน งดงาม มีความเมตตา ไม่แสดงความทะเยอทะยานมากจนเกินพอดี มีความภักดีต่อผู้เป็นสามี และเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *บุษบามินตรา* ในละครมายา และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ซึ่งตัวละคร *วรรณนรี* ที่ขาดความอ่อนหวานไปนั้น ก็ได้รับบทลงโทษจากสามีที่หันไปมอบความรักให้กับ *พุดกรอง* เช่นเดิม

แต่ประเด็นที่เพิ่มเติมขึ้นมา คือตัวละคร *บุษบามินตรา* ในละครมายา แม้ว่าในช่วงต้นจนถึงกลางเรื่องจะปรากฏภาพของการเป็นกุลสตรีที่ไม่อ่อนหวาน แต่งหน้าแต่งตัวในลักษณะคล้ายความเป็นชาย แต่เมื่อตัวละครกลับเข้าสู่ฉากในประเทศไทย *บุษบามินตรา* ได้มีลักษณะนิสัยและการแต่งกายที่ค่อย ๆ เปลี่ยนไป เธอมีลักษณะนิสัยที่แสดงถึงความอ่อนหวานมากขึ้น แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัด คือลักษณะการแต่งกายที่มีความเป็นหญิงไทยเรียบร้อย และตัวละครพระเอกอย่าง *รชานนท์* เองก็เริ่มมั่นใจว่าตัวเองรัก *บุษบามินตรา* ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงการที่ตัวละครหญิงอย่าง *บุษบามินตรา* ถูกดึงให้กลับเข้ามาอยู่ในกฎเกณฑ์ของสังคมไทยภายหลังกลับจากต่างประเทศ และเมื่อ *บุษบามินตรา* แสดงคุณลักษณะความเป็นหญิงออกมาเพิ่มมากขึ้นก็ได้ทำให้ตัวละครชายอย่าง *รชานนท์* หลงรักตัวละครหญิงตัวนี้เพิ่มมากขึ้นเช่นกัน

ตัวละครหญิงที่ดำรงบทบาทการเป็น “นางร้าย” ของเรื่อง ก็ยังคงมีลักษณะความงามภายนอกดังเช่นนางร้ายในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา กล่าวคือ มีลักษณะการแต่งหน้า

แต่งตัวด้วยโทนสีจัดจ้าน มีรูปแบบที่หลากหลาย สวมใส่เครื่องประดับทั่วเรือนร่าง ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง และตัวละครเหล่านี้ก็ใช้ความสวยงามภายนอกในการยกระดับตนเองดังเช่นในช่วงระยะเวลาก่อนหน้าเช่นเดียวกัน ดังภาพที่ 11

ภาพที่ 11 ความงามภายนอกตัวละครนางร้าย

ลักษณะนิสัย กิริยาวาจาต่าง ๆ ของตัวละครนางร้ายก็ได้ถูกประกอบสร้างขึ้นตามภาพของตัวละครนางร้ายในช่วงระยะเวลาก่อนหน้าอย่างไม่มีผิดเพี้ยน คือการเป็นตัวละครที่เจ้าอารมณ์ ทะเยอทะยาน รักสบาย ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ซึ่งภาพบทสรุปสุดท้ายก็คือการไม่ได้ครอบครองพระเอกเช่นเดิม

เมื่อพิจารณาถึงประเด็นเรื่องความงามในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างในช่วงระยะเวลานี้ จะพบว่าตัวละครนางเอกและนางร้ายยังคงมีคุณลักษณะนิสัยและการแต่งกายเช่นเดิม เนื่องจากเป็นการสังเกตลักษณะของตัวละครดีหรือตัวละครไม่ดีได้ง่ายและชัดเจน อันเป็นรูปแบบที่ใช้มาตั้งแต่งานประเภทวรรณคดี ที่ตัวละครหญิงอย่าง นางมโนราห์ ในเรื่องพระสุธน – มโนราห์ นางบุษบา ในเรื่องอิเหนา และนางอุษา ในอนิรุทธิ์คำฉันท์ เป็นต้น จะมีลักษณะเป็นกุลสตรี ใจดี มีเมตตา เป็นช้างเท้าหลังของพระเอก จะได้รับการยกย่องให้เป็นหญิงดี หรือนางเอกของเรื่อง ขณะที่ตัวละครอย่าง นางวันทอง ในเรื่องขุนช้างขุนแผน และนางกากี ในเรื่องกากาติชาดก ที่มีลักษณะสองใจ คบหาผู้ชายมากกว่าหนึ่งคน และมีความสัมพันธ์ในเรื่องของเพศ จึงถูกมองว่าเป็นตัวละครหญิงไม่ดี หรือนางร้ายของเรื่อง อันเป็นตัวละครที่ไม่น่าเอาเยี่ยงอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.1.2 การศึกษา

การศึกษาของตัวละครนางร้ายได้ถูกหยิบยกนำมาให้ความสำคัญและนำเสนอชัดเจนขึ้นกว่าละครโทรทัศน์ช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา แม้จะยังไม่ปรากฏครบทุกตัวละครดังเช่นตัวละครนางเอกก็ตาม โดยตัวละคร *พิตะวัน* ในละครมายา สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีและอยู่ระหว่างการศึกษาระดับปริญญาโท และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท ซึ่งตัวละคร *อรอินทร์* ในเวอร์ชันที่ผ่านมาไม่ปรากฏภาพการศึกษาของตัวละคร ส่วนตัวละครนางเอกยังคงมีการศึกษาครบทุกตัวละครเช่นเดิม ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท *บุษบามินตรา* ในละครมายา สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก

นับว่าประเด็นด้านการศึกษาของตัวละครหญิงในช่วงระยะเวลานี้ได้รับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครนางร้ายมีการศึกษาเพิ่มขึ้น จากที่ในช่วงระยะเวลาก่อนหน้าปรากฏภาพการศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้นไปของตัวละครหญิง จำนวน 4 ใน 6 ตัวละคร แต่ในช่วงระยะเวลานี้ได้ปรากฏภาพการศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้นไปของตัวละครหญิง จำนวน 5 ใน 6 ตัวละคร ขาดเพียงแต่ตัวละคร *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ที่ยังคงปรากฏภาพการศึกษาน้อยอยู่เช่นเดิม

5.2.1.3 ศีลธรรมจรรยา

ตัวละครนางเอกในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างยังคงปรากฏภาพการข้องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา อยู่ในกรอบของศีลธรรม ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *บุษบามินตรา* ในละครมายา และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง เหมือนกับตัวละครนางเอกในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา และตัวละครนางร้ายก็จะปรากฏภาพที่ห่างไกลจากศาสนา และกรอบของศีลธรรมอยู่เช่นเดิม ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง

เช่นเดียวกับภาพการข้องเกี่ยวกับเรื่องของเพศสัมพันธ์ และสารเสพติด ที่ยังคงเป็นภาพของตัวละครนางร้ายอย่าง *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง เช่นเดิม ดังภาพที่ 12 และภาพที่ 13 ขณะที่ตัวละครนางเอกจะไม่ปรากฏภาพในลักษณะนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 12 ตัวละครนางร้ายกับเพศสัมพันธ์

ภาพที่ 13 ตัวละครนางร้ายกับสารเสพติด

5.2.2 บทบาทและหน้าที่

บทบาทของตัวละครหญิงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ แบ่งออกเป็น 2 ประเด็นหลัก ๆ ได้แก่ 1) บทบาททางเพศ 2) บทบาทหน้าที่และอาชีพ

5.2.2.1 บทบาททางเพศ

ตัวละครหญิงทั้งนางเอกและนางร้ายในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ยังคงถูกผูกโยงไว้กับการไร้ซึ่งอำนาจเมื่อเทียบกับตัวละครชายดังภาพของช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา โดยตัวละครนางเอกยังคงมีอำนาจมากที่สุดในพื้นที่ส่วนตัว (Private Sphere) แต่ขณะเดียวกันตัวละครชายยังคงเป็นตัวละครที่มีอำนาจเหนือสุดในทุกพื้นที่ ทั้งพื้นที่สาธารณะ (Public Sphere) และพื้นที่ส่วนตัว (Private Sphere) โดยตัวละคร *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ *พิตะวัน* ในละครมายา พยายามลุกขึ้นมาวางอำนาจเหนือชายในบ้าน ซึ่งจะปรากฏบทลงโทษสำหรับพวกเธอในลักษณะเดิม คือการที่ตัวละครชายรู้สึกอึดอัดกับการกระทำของพวกเธอ อันเป็นสาเหตุหนึ่งของการนำไปสู่การนอกใจในที่สุด

“ฉันไม่ชอบให้ใครมาตำหนิฉันโดยที่ฉันไม่ได้ทำผิดอะไร”

วรรณนรี

“คุณจะน่ารักมาก ถ้าหากว่าคุณตัดไอความเจ้าระเบียบที่ตึงจนแทบขาดลงซะบ้าง”

ภีม

“นี่เราเริ่มพูดกันไม่รู้เรื่องละ เราเลิกพูดกันดีกว่า แล้วผมขอให้คุณเข้าใจเรื่องสิทธิส่วนตัวของผมบ้าง ผมจะพบปะพูดคุยกับใครผมย่อมทำได้”

รชานนท์

ตัวละคร *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ได้แสดงอำนาจที่ชัดเจนมากขึ้นกว่าช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา คือภาพการจดทะเบียนหย่าระหว่างพวกเธอกับสามี และใช้ชีวิตต่อไปอย่างมีความสุข ขณะที่ในละครโทรทัศน์เวอร์ชันที่ผ่านมาปรากฏเพียงสถานะแยกกันอยู่เท่านั้น สิ่งนี้แสดงถึงการที่ตัวละครหญิงหลุดออกจากอำนาจของตัวละครชายชัดเจนมากขึ้น

ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ยังคงตกเป็นเหยื่อของตัวละครชายอยู่เช่นเดิม คือการที่ตัวละครชายจะอยู่ในสถานะของการเป็นผู้กระทำ (Active Character)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ได้แก่ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทราย *รชานนท์* ในละครมายา และ *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวง ส่วนตัวละครหญิงทั้งนางเอกและนางร้ายจะตกอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) จากตัวละครชาย ได้แก่ *วรรณนรี - พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *บุษบามินตรา - พิตะวัน* ในละครมายา และ *วิกันดา – อรอินทร์* ในละครเมียหลวง โดยเฉพาะตัวละครนางร้ายที่บทสรุปของเรื่องจะแสดงผลของการกระทำในลักษณะเช่นเดิม

เมื่อตัวละครชายยังคงสถานะของการเป็นผู้กระทำ (Active Character) จึงทำให้ภาพความรุนแรงของตัวละครหญิง ที่ยังคงอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ก็ยังเป็นภาพที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ช่วงระยะเวลานี้อยู่เช่นเดิมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังเช่น *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *วิกันดา – อรอินทร์* ในละครเมียหลวง เป็นต้น ดังภาพที่ 14 และตัวละครหญิงที่จะลุกขึ้นมาเป็นฝ่ายผู้กระทำ (Active Character) ก็จะปรากฏในลักษณะของการกระทำต่อตัวละครหญิงด้วยกันเองเช่นเดิม ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ดังภาพที่ 15

ภาพที่ 14 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้ถูกกระทำ

ภาพที่ 15 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้กระทำ

นอกจากนี้ ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างยังคงถูกผูกโยงไว้กับลักษณะความอ่อนแอดังเช่นช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา คือการเกิดความอ่อนแอใน 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) ลักษณะความอ่อนแอที่เป็นจริง 2) ลักษณะความอ่อนแอที่ไม่เป็นจริง โดยความอ่อนแอที่ไม่เป็นจริงนั้นยังคงเกิดกับตัวละครนางร้าย ได้แก่ *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ส่วนตัวละครนางเอกก็ยังคงปรากฏภาพความอ่อนแอที่เป็นจริงอยู่เหมือนเดิมทุกตัวละคร ภายหลังจากเหตุการณ์ที่ตัวละครชายกระทำบางสิ่งบางอย่าง อันส่งผลต่อสภาพจิตใจอย่างมาก (การมีความสัมพันธ์กับตัวละครหญิงอื่น) ซึ่งตัวละคร *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ยังคงถูกสร้างให้มีภาพความเข้มแข็งเด็ดเดี่ยวดังภาพในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา

5.2.2.2 บทบาทหน้าที่และอาชีพ

บทบาทอาชีพของตัวละครหญิงในช่วงระยะเวลานี้ โดยภาพรวมตัวละครหญิงมีอาชีพที่คล้ายคลึงกันกับช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา แต่ได้รับการนำเสนอออกมาเพิ่มมากขึ้น กล่าวคือมีบทบาทในเนื้อเรื่องมากขึ้น ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย ประกอบอาชีพคุณครู ตำแหน่งรองครูใหญ่ในโรงเรียน ก่อนจะได้รับการเลื่อนตำแหน่งเป็นครูใหญ่ในช่วง

ท้ายของเรื่อง *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ยังคงไม่ปรากฏอาชีพเช่นเดิม *บุษบามินตรา* ประกอบอาชีพพนักงานตลาดหลักทรัพย์ ส่วน *พิตะวัน* เป็นนักศึกษาปริญญาโท *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ประกอบอาชีพข้าราชการ ตำแหน่งหัวหน้ากองกระทรวงศึกษาธิการ และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ประกอบอาชีพข้าราชการ ตำแหน่งหัวหน้าแผนกกระทรวง

ตัวละคร *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง เป็นตัวละครที่ปรากฏอาชีพเพิ่มขึ้นมาแตกต่างจากละครเวอร์ชันที่ผ่านมา ซึ่งไม่ปรากฏอาชีพของ *อรอินทร์* แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการเรื่องอาชีพของตัวละครที่ถูกให้ความสำคัญเพิ่มมากขึ้น ขณะที่ตัวละครที่ไม่ปรากฏอาชีพเหลือเพียงตัวละครเดียว นั่นคือ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย นั่นหมายความว่าตัวละครหญิงในช่วงระยะเวลานี้มี “พื้นที่สาธารณะ” (Public Sphere) เพิ่มมากขึ้น แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าการมี “พื้นที่ส่วนตัว” (Private Sphere) ของตัวละครหญิงนั้นลดลงไป เพราะตัวละครหญิงทุกตัวในละครโทรทัศน์ยังคงถูกคาดหวังให้มีอาชีพรองเป็นแม่บ้านอยู่เช่นเดิม

ขณะที่ตัวละครชายในเรื่องยังคงได้รับอาชีพที่มีลักษณะคล้ายเดิม คืออาชีพที่มีเกียรติภูมิสูงส่งกว่าตัวละครหญิง ได้แก่ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทรายประกอบอาชีพทนายความ *รชานนท์* ในละครมายาประกอบอาชีพพนักงานบรรษัทข้ามชาติ และ *อนิรุทธิ์* ประกอบอาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย ที่มาตอกย้ำภาพการเป็น “เสาหลัก” ของครอบครัว

สถานภาพความเป็นเมีย ยังคงเป็นสิ่งที่ตัวละครชายในเรื่องคาดหวังจากตัวละครหญิงที่พวกเขามีความสัมพันธ์ หรือแต่งงานด้วย ดังที่ปรากฏภาพการเป็นแม่บ้านของตัวละครหญิงทุกตัวละครทั้งนางเอกและนางร้าย และเมื่อมีตัวละครทำหน้าที่บกพร่อง ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย ก็จะแสดงบทลงโทษเช่นเดิม คือการนอกใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

“อาชีพของฉันมันบังคับ ฉันทำตัวไม่เป็นแบบอย่างไม่ได้ แล้วฉันก็เป็นแม่พิมพ์ของคนตั้งเยอะตั้งแยะ ไม่ว่าจะเป็นนักเรียน ครูรุ่นน้อง และลูกของเรา แล้วฉันก็ภูมิใจนะคะที่ฉันเป็นแบบนี้”

วรรณนรี

“ถ้าอยากมีความสุขอย่าแต่งงานกับครู”

ภีม

สถานภาพความเป็นแม่ เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ถูกประกอบสร้างออกมาอย่างไม่ผิดเพี้ยนไปจากช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา คือการที่ตัวละครหญิง ได้แก่ วรรณนรี – พุดกรอง ในละครน้ำเซาะทราย บุษบามินตรา ในละครมายา และ วิกันดา – อรอินทร์ ในละครเมียหลวง ต่างปรากฏภาพความห่วงแหนลูกของพวกเธอ

“ถ้าปอเป็นแม่คน ปอก็อาจจะทำอะไรที่รุนแรงยิ่งกว่าแม่ก็ได้ เหตุผลเดียวก็คือเรารักและเป็นห่วงเขายิ่งกว่าชีวิต”

วรรณนรี

“ไปละ ถ้าจ้านโทรมาไม่เจอ เดี๋ยวจะหาว่าฉันหนีเที่ยวอีก”

พุดกรอง

“ตะวัน เธออาจจะทำฉันแท้งได้นะ ฉันท้อง ฉันกำลังจะมีลูก ฉันไม่ควรมาพบเธอเลย”

บุษบามินตรา

“ทำอะไรก็อย่าให้ประเจิดประเจ้อนัก ลูกเรายังเล็ก แคร์ความรู้สึกลูกบ้าง”

วิกันดา

“แต่ถึงยังไงแกก็ไม่มีสิทธิ์มาทำความรุนแรงลูกของฉัน”

อรอินทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.3 ค่านิยมด้านคู่ครอง

เป็นการนำเสนอลักษณะความสัมพันธ์ของตัวละครหญิงและชายที่แตกต่างกัน ตลอดจนค่านิยมในการเลือกคู่ครองของตัวละครชาย โดยแบ่งเป็น 2 ประเด็นหลัก ๆ ด้วยกัน ได้แก่ 1) ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย 2) เมียหลวง เมียน้อย

5.2.3.1 ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย

เมื่อแนวละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างเหล่านี้ ยังไม่เปลี่ยนแปลงไป อันมีแก่นเรื่อง (Theme) เหมือนเดิม คือเรื่องศีลธรรม (Morality Theme) และความรัก (Love Theme) จึงปฏิเสธไม่ได้ ที่ละครโทรทัศน์ในช่วงระยะเวลานี้จะยังคงปรากฏภาพเหล่านี้อยู่ อันเป็นภาพที่ตัวละครนางเอกยังคงต้องจำนนยอมรับสถานภาพการเป็น “เมียหลวง” ได้แก่ *วรรณนรี* ใน

ละครน้ำเซาะทราย *บุษบามินตรา* ในละครมายา และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ซึ่งมีตัวละคร “เมียน้อย” ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง อันมีตัวละครชายอย่าง *ภีม* ในละครน้ำเซาะทราย *รชานนท์* ในละครมายา และ *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวง เป็นผู้นอกใจภรรยา

บทลงโทษ (Poetic Justice) ของตัวละครยังคงปรากฏภาพดังเช่นในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา คือตัวละครหญิงอย่างนางร้ายจะได้รับบทลงโทษที่รุนแรงเช่นเดิม นั่นคือ “การออกนอกประเทศ” ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ “ความตาย” ได้แก่ *พิตะวัน* ในละครมายา ดังภาพที่ 16 ขณะที่ตัวละครชายจะได้รับบทลงโทษที่เบาบางกว่า นั่นคือ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทรายต้องหย่าขาดจาก *วรรณนรี* ด้วยความไม่เต็มใจ และใช้ชีวิตอยู่อย่างโดดเดี่ยวเดียวดาย ซึ่งยังคงมีความแตกต่างจาก *พุดกรอง* ที่มีบทลงโทษค่อนข้างรุนแรงกว่า คือการต้องอุ้มลูกในท้องไปอยู่ต่างประเทศ ขณะที่ *รชานนท์* ในละครมายา ได้ลงเอยด้วยการจดทะเบียนสมรสกับ *บุษบามินตรา* และใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ส่วนตัวละคร *พิตะวัน* นั้นได้รับบทลงโทษ คือความตายโดยการกินยานอนหลับเกินขนาด และ *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวงนั้นได้รับบทลงโทษที่ใกล้เคียงกับ *ภีม* คือการหย่าขาดจาก *วิกันดา* และออกไปใช้ชีวิตอยู่ข้างนอกกับหญิงสาวมากหน้าหลายตา ส่วนตัวละคร *อรอินทร์* ต้องเผชิญกับความทุกข์โศกอยู่นาน ก่อนจะสำนึกตน และได้แต่งงานกับผู้ชายคนใหม่

ภาพที่ 16 จุดจบตัวละครนางร้าย

สิ่งเหล่านี้ยังคงสะท้อนถึงภาพของตัวละครชายที่สามารถมีความสัมพันธ์กับตัวละครหญิงได้มากกว่า 1 ตัวละครเช่นเดิม และเมื่อตัวละครหญิงที่แต่งงานแล้วไปพัวพันกับผู้ชายอื่น แม้ในลักษณะของการเป็นเพื่อนก็ตามจะถูกมองว่าไม่เหมาะสม และเป็นเรื่องที่เสื่อมเสียอย่างรุนแรง

“ภีมแค่เผลอไปชั่ววูบเท่านั้น มันธรรมชาติของมนุษย์ พอชีวิตมันนิ่ง ๆ จำเจมันก็อยากหาอะไรให้วูบวาบให้มันตื่นเต้นมีสีสันขึ้นมาบ้าง ก็เท่านั้น”

พงษ์สนิท (น้ำเซาะทราย)

“ถ้าคุณอยากให้คนยกย่องให้เกียรติคุณ เชิดชูชื่นชมคุณ คุณต้องทำให้เขาเห็นว่าคุณมีเกียรติมีความดีงามเป็นที่น่านับถือ คุณจึงไม่ควรจะอยู่กับผมในลักษณะนี้ คุณเป็นผู้หญิงนะจ๊ะตะวัน ถ้าใครรู้เข้าคุณเองจะเป็นฝ่ายเสียหาย”

รชานนท์

“ผู้หญิงเปรียบเสมือนของเล่นของผม ผมกล้าพูดอย่างเต็มปากเลยนะครับผู้หญิงทุกคน ยกเว้นคุณ วิ”

อนิรุทธิ์

“คุณไปควงไอเจนจบอย่างนี้ คุณไม่อายชาวบ้านชาวช่องเขามั่งหรือไง”

อนิรุทธิ์

ภาพของตัวละครหญิงที่ดำรงสถานะความเป็นนางเอกในเรื่องนั้น จะมีบทสรุป คือ การแต่งงานเพียงครั้งเดียวเช่นเดิม ไม่ว่าจะเป็น *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย ปฏิเสธความรักของนายพลหนุ่มใหญ่ *บุษบามินตรา* ในละครมายา ปฏิเสธความรักของ *รวิศ* และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ปฏิเสธความรักของ *เจนจบ* ส่วนภาพของการมีสามีมากกว่าหนึ่งคนก็ยังคงถูกประกอบสร้างผ่านตัวละครนางร้ายเช่นเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2.3.2 เมียหลวง เมียน้อย

ประเด็นนี้ไม่มีความเปลี่ยนแปลงไปจากละครโทรทัศน์ช่วงระยะเวลาก่อนหน้า นั่นคือ ตัวละครหญิงที่ใกล้เคียงกับภาพของผู้หญิงที่ดีในอุดมคติมากที่สุดนั้น จะได้รับการยกย่องให้มีสถานภาพเป็น “เมียหลวง” ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *บุษบามินตรา* ในละครมายา และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ส่วนตัวละครหญิงที่ออกห่างจากภาพผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ จะถูกนำเสนอภาพของการเป็น “เมียน้อย” เท่านั้น ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง

จาก 3 ชุดความคิดที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ได้แก่ อุดมคติหญิงไทย บทบาทและหน้าที่ และค่านิยมด้านคู่ครอง เมื่อนำภาพบริบททางสังคมข้างต้นมาพิจารณาประกอบกัน จะพบว่าตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างมีภาพที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริงของผู้หญิงในสังคมเพิ่มมากขึ้น แต่ไม่ได้หมายความว่าเป็นภาพสะท้อนจากสังคมอย่างแท้จริง เพราะตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ยังคงล้าหลังกว่าชีวิตจริงของผู้หญิงในสังคมเป็นส่วนใหญ่

การศึกษาของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างแม้ว่าจะปรากฏภาพการศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้นไปของตัวละครสูงขึ้นกว่าในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา คือ 5 ใน 6 ตัวละคร ขาดเพียงตัวละคร *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ที่ยังคงปรากฏภาพการศึกษาที่ต่ำกว่านั้น แต่เมื่อมองไปที่ตัวละครนำชาย จะพบว่าตัวละครชายยังคงปรากฏภาพการศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้นไปครบทุกตัวละครเช่นเดิม ขณะที่ผลการสำรวจทางสถิติ พบว่า ในช่วงระยะเวลานี้ผู้หญิงในสังคมไทยได้รับโอกาสทางการศึกษาสูงกว่าผู้ชาย โดยผู้หญิงที่เรียนมหาวิทยาลัยมีจำนวนร้อยละ 60.0 ขณะที่ผู้ชายมีจำนวนร้อยละ 40.0 จากสถิติดังกล่าวจึงจะเห็นว่าตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ยังคงถูกทำให้มีโอกาสทางการศึกษาน้อยกว่าตัวละครชาย

อาชีพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างได้รับการเปลี่ยนแปลง โดยตัวละคร *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง จากที่เวอร์ชันก่อนหน้าไม่ปรากฏอาชีพของตัวละคร แต่เมื่อมาในเวอร์ชันนี้ได้ปรากฏอาชีพข้าราชการ จึงส่งผลให้ตัวละครหญิงในช่วงระยะเวลานี้มีอาชีพเกือบครบทุกตัวละคร ยกเว้น *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ซึ่งอาชีพโดยส่วนใหญ่ของตัวละครหญิงยังคงเป็นไปในลักษณะเช่นเดิมกับช่วงระยะเวลาก่อนหน้า คือการมีเกียรติภูมิน้อยกว่าตัวละครชาย ซึ่งเมื่อพิจารณาจากข้อมูลบริบทด้านเศรษฐกิจจะพบว่า ภายหลังจากวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง ปี 2540 อัตราการว่างงานของผู้ชายสูงกว่าผู้หญิง แต่ทว่า ตัวละครชายในละครโทรทัศน์กลับมีอาชีพทุกตัวละคร แต่ขณะเดียวกันตัวละครหญิงกลับไม่ปรากฏอาชีพอยู่หนึ่งตัวละคร

ในช่วงระยะเวลานี้ ผู้หญิงได้รับโอกาสต่าง ๆ ที่เท่าเทียมกับผู้ชายมากขึ้น มีพื้นที่ในสังคมเพิ่มสูงขึ้น จึงทำให้มีการออกมาเรียกร้องปรับแก้กฎหมายต่าง ๆ ที่ไม่เป็นธรรมแก่ผู้หญิง อีกทั้งยังมีการเผยแพร่คำว่า “ความเสมอภาคระหว่างชายหญิง” ให้คนในสังคมรับรู้มากขึ้น นั่นหมายความว่าชีวิตจริงของผู้หญิงในสังคมยุคนี้จะมีภาพ ตลอดจนกระบวนการคิดที่หลุดจากสถานภาพการตกเป็นรองผู้ชายมากขึ้น ซึ่งตัวละครหญิงจำนวนหนึ่งก็แสดงภาพสะท้อนของการหลุดออกจากการตกเป็นรองตัวละครชาย เช่น *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง ที่ปรากฏภาพการจดทะเบียนหย่ากับสามี อันเป็นภาพที่ไม่ปรากฏในช่วงระยะเวลาก่อนหน้านี้ แต่เมื่อพิจารณาถึงตัวละครหญิงอื่น ๆ ในเรื่อง เช่น *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *บุษบามินตรา – พิตะวัน* ในละครมายา และ

อรอินทร์ ในละครเมียหลวง จะพบว่าทั้งหมดยังคงแสดงออกถึงความคิดและพฤติกรรมที่ยอมตัวละครชายอยู่เช่นเดิม นอกจากนี้ ประเด็นเรื่องเพศสัมพันธ์ยังคงเป็นประเด็นที่สังคมตีกรอบไม่ให้ผู้หญิงเข้าไปยุ่งอยู่เช่นเดิม และภาพละครโทรทัศน์เองก็ยังคงเป็นไปเช่นนั้น

5.3 ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะและพัฒนาของตัวละครหญิงในบทที่ผ่านมา ทำให้ผู้วิจัยสามารถแบ่งชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงออกเป็น 3 ชุดความคิดด้วยกัน ได้แก่

5.3.1) อุดมคติหญิงไทย

- ความงาม
- การศึกษา
- ศีลธรรมจรรยา

5.3.2) บทบาทและหน้าที่

- บทบาททางเพศ
- บทบาทหน้าที่และอาชีพ

5.3.3) ค่านิยมด้านคู่ครอง

- ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย
- เมียหลวง เมียน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

<u>บริบททางสังคม ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 - 2560</u>

เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์หรือไม่สัมพันธ์กัน ระหว่างบริบททางสังคมในสมัยนั้น ๆ กับภาพชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลสภาพสังคมไทยในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560 มาประกอบ เพื่อแสดงภาพการประกอบสร้างความหมายให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ก) บริบทด้านการศึกษา

ผู้หญิงมีระดับการศึกษาที่สูงขึ้นกว่าในช่วงระยะเวลาที่ผ่าน ๆ มา และใช้เวลาในการศึกษายาวนาน และจากข้อมูลของ สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย (2560) พบว่า ผู้หญิงที่ทำงานนอกบ้านโดยเฉลี่ยนั้นมีการศึกษาสูงกว่าผู้ชาย ในปี 2560 กำลังแรงงานผู้ชายที่มีการศึกษาต่ำกว่าปริญญาตรี มีจำนวนมากกว่าหญิง ประมาณ 4 ล้านคน แต่กำลังแรงงานที่จบปริญญาตรีขึ้นไปเป็นหญิงมากกว่าชาย 9 แสนคน

ข) บริบทด้านเศรษฐกิจ

ผลการสำรวจของ Grant Thornton (2017) เกี่ยวกับผู้หญิงในภาคธุรกิจของไทย พบว่าประเทศไทยมีสัดส่วนของผู้บริหารหญิงอยู่ที่ร้อยละ 31.0 รั้งตำแหน่งอันดับ 3 ในภูมิภาคอาเซียน เป็นรองเพียงประเทศอินโดนิเซีย (46.0) และฟิลิปปินส์ (40.0) นอกจากนี้ ข้อมูลของ Grant Thornton ยังรายงานต่อไปอีกว่า ประเทศไทยถูกจัดอันดับให้อยู่ในอันดับที่ 5 ของสัดส่วนผู้หญิงในตำแหน่งผู้บริหารในวงการธุรกิจ ที่อัตราร้อยละ 37.0 หรือกว่า 1 ใน 3 รั้งอยู่ในอันดับต้น ๆ ของโลก แซงหน้าหลายประเทศ ไม่ว่าจะเป็นอังกฤษ สหรัฐอเมริกา รวมถึงออสเตรเลีย จะเห็นได้ว่าผู้หญิงมีบทบาทในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจของประเทศอย่างมากในปัจจุบัน แต่ทว่า ข้อมูลจาก สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย (2560) พบว่า ผู้หญิงที่มีการศึกษาระดับปริญญาตรีมีรายได้เสียเปรียบผู้ชายในระดับการศึกษาเดียวกันเดือนละ 5,000 บาท หรือคิดเป็นร้อยละ 28 ของค่าจ้างของผู้หญิง

ค) บริบทด้านสังคม

หลังปี 2548 เป็นต้นมา ผู้หญิงมีสิทธิ์ในการเลือกใช้หรือไม่ใช้นามสกุลตามสามี ภายหลังจากการจดทะเบียนสมรส (สิริจรรยา ดีฉ่ำ, 2553) แสดงให้เห็นถึงบทบาทระหว่างหญิงชายที่มีความเท่าเทียมกันมากขึ้น ผู้หญิงไทยได้รับบทบาทในฐานะผู้นำมากขึ้น ตลอดจนได้รับการยอมรับจากผู้ชายและผู้หญิงในสังคมในการให้โอกาสผู้หญิงก้าวขึ้นสู่บทบาทผู้บริหาร ดังปรากฏในปี พ.ศ. 2554 นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ได้ก้าวขึ้นสู่ตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 28 ของประเทศไทย

5.3.1 อุดมคติหญิงไทย

เป็นชุดความคิดเกี่ยวกับคุณลักษณะภายในและภายนอกของตัวละครหญิง ประกอบด้วย 3 ประเด็นหลัก ๆ ด้วยกัน ได้แก่ 1) ความงาม 2) การศึกษา และ 3) ศีลธรรมจรรยา

5.3.1.1 ความงาม

ภาพคุณลักษณะความงามภายนอกของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างช่วงระยะเวลานี้ยังคงไม่แตกต่างจากสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้า กล่าวคือ ตัวละครหญิงที่มีสถานะเป็น “นางเอก” จะมีลักษณะการแต่งหน้าแต่งตัวแบบเรียบร้อย มิดชิด เน้นการแต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีอ่อนสุภาพ ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ *บุษบามินตรา* ในละครมายา *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ดังภาพที่ 17

ภาพที่ 17 ความงามภายนอกตัวละครนางเอก

เช่นเดียวกับ กิริยา วาจา และการประพฤติตนของตัวละครนางเอกที่ยังคงรักษารูปแบบเดิมจากสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้าไว้อย่างไม่มีผิดเพี้ยน คือมีกิริยาวาจาอ่อนหวานงดงาม มีเมตตา ไม่แสดงความทะเยอทะยานมากจนเกินพอดี มีความภักดีต่อผู้เป็นสามี และเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ใน

ละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ *บุษบามินตรา* ในละครมายา *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ซึ่งตัวละคร *วรรณนรี* ก็ยังคงปรากฏคุณลักษณะนิสัยเช่นเดิม คือการขาดความอ่อนหวานในตัว *ภีม* จึงหันไปมอบความรักให้แก่ *พุดกรอง* อันแตกต่างจากละครเรื่องอื่น ๆ ที่ตัวละครชายจะเห็นผู้หญิงอื่นเป็นเพียงนางบำเรอเท่านั้น

หนึ่งประเด็นที่เพิ่มเติมขึ้นมาจากช่วงระยะเวลาแรก แต่ไม่แตกต่างจากช่วงระยะเวลาก่อนหน้า คือตัวละคร *บุษบามินตรา* ในละครมายา ที่ในช่วงต้นจนถึงกลางเรื่องจะปรากฏภาพของการเป็นกุลสตรีที่ไม่อ่อนหวาน แต่งหน้าแต่งตัวในลักษณะคล้ายความเป็นชาย แต่เมื่อตัวละครกลับเข้าสู่ฉากในประเทศไทย *บุษบามินตรา* ได้มีลักษณะนิสัยและการแต่งกายที่ค่อย ๆ เปลี่ยนไป เธอมีลักษณะนิสัยที่แสดงถึงความอ่อนหวานมากขึ้น แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัด คือลักษณะการแต่งกายที่มีความเป็นหญิงไทยเรียบร้อย อันนำไปซึ่งความมั่นใจของพระเอกว่าตนเองรักและต้องการนางเอกมาเป็นคู่ชีวิตจริง ๆ

ตัวละครที่มีสถานะเป็น “นางร้าย” ของเรื่อง ก็ยังคงปรากฏภาพความงามภายนอกดังเช่นสองช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา อันแตกต่างจากลักษณะการแต่งกายของนางเอกโดยสิ้นเชิง คือนิยมแต่งหน้าแต่งตัวด้วยโทนสีจัดจ้าน มีรูปแบบที่หลากหลาย สวมใส่เครื่องประดับทั่วเรือนร่าง ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *พิตะวัน* ในละครมายา *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560) ดังภาพที่ 18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 18 ความงามภายนอกตัวละครนางร้าย

คุณลักษณะนิสัยต่าง ๆ ของตัวละครนางร้ายก็ยังคงเป็นไปตามภาพของตัวละครนางร้ายในสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้านี้ คือการเป็นตัวละครที่เจ้าอารมณ์ ทะเยอทะยาน รักสบาย อิจฉาริษยา ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *พิตะวัน* ในละครมายา *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560) ที่ทั้งหมดทุกตัวละครต่างไม่ได้ครอบครองพระเอก

ลักษณะการสร้างตัวละครนางเอกและนางร้าย ยังคงเป็นไปตามแบบฉบับนางเอกนางร้ายในวรรณคดีไทย ที่มักจะแบ่งตัวละครหญิงดีและไม่ดีด้วยลักษณะสีสันของเครื่องแต่งกาย และคุณลักษณะนิสัยบางอย่าง เช่น หลายผัว ไม่ซื่อสัตย์ เจ้าคิดเจ้าแค้น เป็นต้น โดยคุณลักษณะต่าง ๆ ของตัวละครนางเอกจะมีความใกล้เคียงกับการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติตามภาพที่สังคมวางไว้ ส่วนตัวละครนางร้ายจะห่างไกลจากความเป็นหญิงที่ดีในอุดมคติ หากแต่จะปรากฏคุณลักษณะนิสัยที่เป็นไปตามแบบฉบับของผู้หญิงที่สังคมคาดหวัง เมื่อตัวละครนางร้ายต้องได้รับบทลงโทษ (Poetic Justice) จึงเป็นเรื่องที่สังคมเห็นสมควร เพราะคุณลักษณะที่ถูกประกอบสร้างขึ้นของพวกเธอทำให้เธอต้องกลายเป็นเช่นนั้น การดำรงตน

ของผู้หญิงที่ถูกประกอบสร้างขึ้นผ่านตัวละครหญิงจึงยังคงดำเนินรอยตามแบบฉบับของแม่พลอย ในสี่แผ่นดิน มาจนปัจจุบัน

5.3.1.2 การศึกษา

การศึกษาของตัวละครหญิงในช่วงระยะเวลานี้ นับว่าแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงได้เด่นชัดที่สุด เพราะตัวละครหญิงทุกตัวละครต่างปรากฏภาพการศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้นไปของตัวละครทั้งสิ้น (ไม่นับรวมตัวละครหญิงในละครเพลิงพระนาง) อีกทั้งยังปรากฏภาพการศึกษาที่สูงขึ้นของตัวละครอีกด้วย โดยตัวละครหญิงที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอกประกอบด้วย 3 ตัวละคร ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย (สองช่วงระยะเวลาก่อนหน้าสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท) *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ตัวละครหญิงที่สำเร็จการศึกษา-อยู่ระหว่างการศึกษาระดับปริญญาโทประกอบด้วย 4 ตัวละคร ได้แก่ *บุษบามินตรา* ในละครมายา (ช่วงระยะเวลาก่อนหน้า สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี) *พิตะวัน* ในละครมายา *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560) และตัวละครหญิงที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *พิมาลา – ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ

ภาพการศึกษาของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างช่วงระยะเวลานี้ จึงเป็นภาพที่แสดงถึงโอกาสทางการศึกษาที่เท่าเทียมกับตัวละครชายเพิ่มมากขึ้นกว่าช่วงระยะเวลาที่ผ่าน ๆ มา ตัวละครหญิงที่เคยปรากฏภาพการศึกษาต่ำกว่าระดับปริญญาตรีอย่าง *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ก็ได้รับการนำเสนอภาพการศึกษาระดับปริญญาตรีในละครเวอร์ชันปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.1.3 ศีลธรรมจรรยา

ตัวละครนางเอกในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างช่วงระยะเวลานี้ ยังคงปรากฏภาพการข้องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา อยู่ในกรอบของศีลธรรม ไม่แตกต่างจากสองช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ *บุษบามินตรา* ในละครมายา *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) เหมือนกับตัวละครนางเอกในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา และตัวละครนางร้ายก็จะไม่ปรากฏภาพเหล่านี้ ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *พิตะวัน* ในละครมายา *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560)

ภาพในเรื่องของเพศสัมพันธ์ และสารเสพติด (สุรา) ยังคงเป็นภาพที่ถูกประกอบสอบสร้างผ่านตัวละครนางร้ายอยู่เช่นเดิม ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *พิตะวัน* ในละครมายา *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560) ดังภาพที่ 19 และภาพที่ 20 ขณะที่ตัวละครนางเอกจะไม่ปรากฏภาพเหล่านี้ให้เห็น

ภาพที่ 19 ตัวละครนางร้ายกับเพศสัมพันธ์

ภาพที่ 20 ตัวละครนางร้ายกับสารเสพติด

5.3.2 บทบาทและหน้าที่

บทบาทของตัวละครหญิงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ แบ่งออกเป็น 2 ประเด็นหลัก ๆ ได้แก่ 1) บทบาททางเพศ 2) บทบาทหน้าที่และอาชีพ

5.3.2.1 บทบาททางเพศ

การแสดงอำนาจของตัวละครหญิงยังคงเป็นไปตามสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้า ที่ตัวละครหญิงยังคงมีอำนาจน้อยกว่าละครชายในทุกพื้นที่ เพราะเมื่อตัวละครหญิงพยายามที่จะแสดงอำนาจในพื้นที่ส่วน (Private Sphere) ที่ถือว่าเป็นพื้นที่ของผู้หญิงมากกว่าผู้ชายนั้น ตัวละครชายจะแสดงอาการขัดขืน และยอมรับไม่ได้ต่อการกระทำดังกล่าว จึงเป็นสาเหตุให้ตัวละครชายหลีกหนีจากตัวละครหญิงเหล่านั้นในที่สุด ดังเช่น ตัวละคร *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *พิตะวัน* ในละครมายา *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560)

“ผมรู้แล้ว ไม่ต้องมาสั่งผมซ้ำได้มั๊ย”

ภีม

“ที่ฉันต้องเข้มงวดกับคุณกับลูก เพราะฉันอยากให้บ้านเป็นระเบียบเรียบร้อย”

วรรณนรี

“คุณรชานนท์ ตะวันไม่ให้คุณไป คุณต้องอยู่กับตะวันคนเดียว”

พิตะวัน

“รุทธิ์ นี่คุณกล้าพาผู้หญิงพวกนั้นไปโชว์ใครต่อใครหรอคะ”

วิกันดา (2552)

“คุณ (วิกันดา) เป็นแค่เมียนะ ไม่ใช่เจ้าของชีวิตผม อย่าบ้าอำนาจให้มันมากนัก”

อนิรุทธิ์ (2560)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวละคร *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง ก็ยังคงเป็นไปตามช่วงระยะเวลาแรกสุด ที่แสดงถึงความต้องการมีอำนาจในพื้นที่สาธารณะ (Public Sphere) แต่ก็ไม่อาจมีอำนาจได้อย่างเต็มตัว ต้องใช้ตัวละครชายขึ้นนั่งบัลลังก์แทนตนเองที่ไม่มีสิทธิ์ในอำนาจนั้น รวมถึงการถูกต่อต้านจากตัวละครแวดล้อมต่าง ๆ ในเรื่องที่เห็นว่าอำนาจในพื้นที่สาธารณะไม่ใช่สิ่งที่คู่ควรกับหญิง ตลอดจนบทสรุปสุดท้ายที่จะเห็นว่าเมื่อผู้หญิงขึ้นมามีอำนาจจะเป็นการนำไปสู่ความล้มเหลวของบ้านเมือง ซึ่งจะเห็นได้ว่าเหตุการณ์เหล่านี้เป็นภาพที่ไม่แตกต่างกันจากละครในเวอร์ชันแรก

“อย่าให้เจ้าทิพย์ยุ่งกับการของบ้านเมือง หากเป็นเช่นนั้นแม่จะไม่ให้อภัยเจ้า”

เจ้าสำเภางาม (เพลิงพระนาง)

“ทรงลืมแล้วรึม่านฟ้า ว่าเมืองทิพย์เคยเป็นเมืองของข้ามาก่อน แล้วข้าก็เป็นคนทำให้เจ้าได้เป็นเจ้าหลวง หาควรพูดกับข้าเยี่ยงนี้ไม่”

เจ้านางอนัญทิพย์

ด้านตัวละคร *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ยังคงแสดงอำนาจแก่ตัวละครชาย คือการไม่ยอมตกอยู่ภายใต้อำนาจของพวกเขาอีกต่อไป ดังภาพที่ปรากฏในช่วงระยะเวลาก่อนหน้า

นอกจากนี้ บทบาทการเป็นผู้กระทำ (Active Character) ยังคงปรากฏในลักษณะเดียวกันกับสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้า ที่ตัวละครชายดำรงบทบาทนี้มาโดยตลอด ได้แก่ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ในละครเพลิงพระนาง *ฤกษ์* ในละครเพลิงบุญ *รชานนท์* ในละครมายา *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวง (2560) ส่วนตัวละครหญิงทั้งนางเอกและนางร้าย จะถูกทำให้ตกอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) อันเนื่องมาจากผลการกระทำของตัวละครชาย ที่ทำให้ตัวละครหญิงสองตัวต้องมามีความขัดแย้งกันภายในเรื่อง ได้แก่ *วรรณนรี - พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกจรเทวี – เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา – ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *บุษบามินตรา - พิตะวัน* ในละครมายา *วิกันดา* – อรอินทร์ ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา – อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560) โดยเฉพาะตัวละครนางร้ายที่บทสรุปของเรื่องจะแสดงผลของการกระทำในลักษณะเช่นเดียวกับสองช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อตัวละครชายและหญิงยังคงมีลักษณะเช่นนี้ จึงทำให้ภาพความรุนแรงของตัวละครชายต่อตัวละครหญิงยังคงปรากฏให้เห็นอยู่ในละครโทรทัศน์ช่วงระยะเวลานี้ ได้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง และ *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ เป็นต้น ดังภาพที่ 21 ขณะเดียวกันตัวละครหญิงจะลุกขึ้นมาสวมบทบาทของผู้กระทำ (Active Character) จะปรากฏกับตัวละครหญิงด้วยกันเช่นเดิม ดังภาพที่ 22

ภาพที่ 21 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้ถูกกระทำ

ภาพที่ 22 ตัวละครหญิงกับการเป็นผู้กระทำ

ภาพความอ่อนแอของตัวละครหญิงยังคงเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างเรื่อยมาตั้งแต่ละครโทรทัศน์ช่วงระยะเวลาแรกสุดจนปัจจุบัน โดยคุณลักษณะความอ่อนแอที่เป็นจริงนั้นจะปรากฏกับตัวละครหญิงทุกตัวละคร ส่วนลักษณะความอ่อนแอที่ไม่เป็นจริงนั้นจะปรากฏขึ้นกับแค่ตัวละครนางร้ายเท่านั้น อาทิ *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *พิตะวัน* ในละครมายา เป็นต้น เพื่อใช้เรียกร้องความสนใจของตัวละครชาย ส่วนตัวละครนางเอกอย่าง *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ยังคงถูกสร้างให้มีภาพความเข้มแข็งเด็ดเดี่ยวดังภาพในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา

5.3.2.2 บทบาทหน้าที่และอาชีพ

บทบาทอาชีพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ช่วงระยะเวลานี้ ภาพรวมนับว่าแสดงความเปลี่ยนแปลงจากช่วงระยะเวลาที่ผ่าน ๆ มา กล่าวคือ ตัวละครหญิงมีบทบาทอาชีพที่หลากหลาย มีตำแหน่งในระดับหัวหน้ามากขึ้น และอาชีพมีเกียรติภูมิสูงส่งทัดเทียมกับตัวละครชายมากขึ้น โดยตัวละคร *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย ประกอบอาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย ก่อนจะได้รับการเลื่อนตำแหน่งเป็นคณบดีในช่วงท้ายของเรื่อง (สองเวอร์ชันก่อนหน้ามีอาชีพเป็นคุณครูใหญ่ในโรงเรียน) *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ประกอบอาชีพเจ้าของธุรกิจ (สองเวอร์ชันก่อนหน้าไม่ปรากฏอาชีพของตัวละคร) *พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ ประกอบอาชีพนักจัดรายการวิทยุ (เวอร์ชันก่อนหน้าประกอบอาชีพพนักงานบริษัททั่วไป) *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ ประกอบอาชีพพนักงานบริษัทท่องเที่ยว (เวอร์ชันก่อนหน้าประกอบอาชีพประชาสัมพันธ์โรงแรม) *บุษบามินตรา* ในละครมายา ประกอบอาชีพพนักงานด้านการเงิน (เวอร์ชันก่อนหน้าประกอบอาชีพพนักงานบริษัทตลาดหลักทรัพย์) *พิตะวัน* ในละครมายา ประกอบอาชีพนางแบบ เซเลบ (เวอร์ชันก่อนหน้าไม่ปรากฏอาชีพ) *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) ประกอบอาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย ก่อนเข้าไปประจำตำแหน่งในกระทรวง (สองเวอร์ชันก่อนหน้าประกอบอาชีพหัวหน้ากองกระทรวงศึกษาฯ) *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) ไม่ปรากฏอาชีพ (เวอร์ชันก่อนหน้าปรากฏอาชีพหัวหน้าแผนกกระทรวง) *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ประกอบอาชีพสถาปนิก (สามเวอร์ชันก่อนหน้าประกอบอาชีพข้าราชการทั้งสิ้น) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560) ประกอบอาชีพบรรณาธิการนิตยสารแฟชั่น (สองเวอร์ชันก่อนหน้า (2532 และ 2552) ไม่ปรากฏอาชีพ แต่ปรากฏอาชีพข้าราชการในเวอร์ชัน 2544)

จะเห็นได้ว่าตัวละครหญิงในช่วงระยะเวลานี้มีอาชีพเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้น *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และมีอาชีพที่ทัดเทียมกับตัวละครชายมากขึ้น เช่น อาจารย์

มหาวิทยาลัย สถาปนิก เป็นต้น สิ่งเหล่านี้จึงสะท้อนพื้นที่ของตัวละครหญิง ในการมีบทบาททาง “พื้นที่สาธารณะ” (Public Sphere) เพิ่มสูงขึ้นกว่าสองช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา อันแสดงถึงผู้หญิงก็สามารถเป็น “เสาหลัก” ของบ้านได้เช่นกัน เพราะอาชีพของตัวละครชายมีความใกล้เคียงกับตัวละครหญิงมากขึ้น ได้แก่ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทราย ประกอบอาชีพทนายความ *ฤกษ์* ในละครเพลิงบุญ ประกอบอาชีพสถาปนิก *รชานนท์* ในละครมายา ประกอบอาชีพที่ปรึกษาทางธุรกิจ *อนิรุทธ์* ในละครเมียหลวง (2552) ประกอบอาชีพข้าราชการ และ *อนิรุทธ์* ในละครเมียหลวง (2560) ประกอบอาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย แต่ขณะเดียวกันบทบาททาง “พื้นที่ส่วนตัว” (Private Sphere) ของตัวละครหญิงในการเป็นแม่บ้าน ก็ยังคงเป็นสิ่งที่คาดหวังจากตัวละครชายอยู่เช่นเดิม

สถานภาพความเป็นเมีย ในการปรนนิบัติดูแลสามีไม่ให้ขาดตกบกพร่องของตัวละครหญิง ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่ในละครโทรทัศน์ช่วงระยะเวลานี้อย่างไม่ลดลง โดยจะเห็นได้ว่าเมื่อมีตัวละครหญิงในเรื่องทำหน้าที่บกพร่อง ไม่ปรนนิบัติดูแล หรือใส่ใจกับเรื่องงานมากจนเกินไป จะปรากฏคำตำหนิหรือบทลงโทษแก่ตัวละครหญิงนั้น ๆ เช่น *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) เป็นต้น

“ฉันไม่มีเวลาทำอาหารหรอก ฉันก็เลยใช้วิธีสั่งอาหารเอา พอเลิกงานก็เลยแวะไปรับ”

วรรณนรี

“ฉันมีอาชีพเป็นครูนะคะ เป็นแม่พิมพ์ ฉันยังต้องรับผิดชอบอนาคตของชาติอีกเยอะ”

วรรณนรี

“คุณทำตัวเป็นแม่ ทั้ง ๆ ที่ควรจะเป็นเมีย คุณทำตัวเป็นครูตลอด 24 ชั่วโมง ทั้ง ๆ ที่ควรจะเป็นภรรยา”

ภีม

“ทรงลืมแล้วรึม่านฟ้า ว่าเมืองทิพย์เคยเป็นเมืองของข้ามาก่อน แล้วข้าก็เป็นคนทำให้เจ้าได้เป็นเจ้าหลวง หาควรพูดกับข้าเยี่ยงนี้ไม่”

เจ้านางอนัญทิพย์

“เริงจะไปเที่ยวผับกับเพื่อน ๆ คืนนี้ ... ไปแปปเดียวเดี๋ยวก็กลับ เมานิดเดียว”

ใจเริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“งาน ๆๆๆ มีแต่งานตลอด ผมเคยบอกแล้วไงว่าให้ใช้ชีวิตให้มันยืดหยุ่นบ้าง เครียดมาก ๆ จะแก่เร็ว ไม่สวยนะ”

อนิรุทธิ์ (2560)

สถานภาพความเป็นแม่ ยังคงเป็นสิ่งที่แยกขาดจากภาพตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างช่วงระยะเวลานี้ไม่ได้ ดังที่จะปรากฏภาพความรักความห่วงใยลูกทั้งกับตัวละครนางเอกและนางร้าย ได้แก่ *วรรณนรี – พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี – เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *พิมาลา – ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *วิกันดา – อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา – อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560)

“ต่อไปนี้แม่จะทำงานให้น้อยลง จะอยู่กับลูกให้มากขึ้น เราก็แค่ขาดคนคนนึงไป แต่ว่าแม่จะอยู่กับลูกนะ แม่จะอยู่กับหนูตลอดไปนะลูก”

วรรณนรี

“ลูกของฉัน ฉันเลี้ยงเองได้ ฉันจะไม่เอาลูกในท้องมาผูกมัดผู้ชายอย่างคุณ”

พุดกรอง

“หากวันใดที่ความอดทนมันสิ้นสุดลง แม่ก็พร้อมที่จะทำเพื่อตัวเอง แล้วก็ลูกของแม่”

เจ้านางอนัญทิพย์

“เจ้าทิพย์ อยากเฝ้าเจ้าพี่เจ้าก็เข้าไป แต่ปล่อยลูกของข้าก่อน”

เจ้านางเสกขรเทวี

“เมื่อข้าพเจ้าถึงแก่กรรม ขอมอบทรัพย์สินทั้งหมดนี้ที่มี ให้กับเด็กชายจิรัณย์ พินิจพันธ์ มรดกของข้าพเจ้าอันได้แก่เครื่องเพชร 12 ชุด และทองคำแท่งที่เก็บไว้ในตู้ธนาคาร”

ใจเริง

“คุณนอนต่อเถอะค่ะ เดี๋ยวฉันจะไปดูลูก ฉันไปดูแปปเดียวค่ะ”

วิกันดา (2552)

“นิ่ม แม่ขอโทษนะลูกนะ แม่ขอโทษนะลูก”

อรอินทร์ (2552)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ไม่ร้องนะคะลูก ไม่จริงเลย ไม่มีอะไรทั้งนั้น แม่บอกแล้วไงว่าอย่าดูทีวีเยอะ เห็นมั๊ย ในทีวีมีแต่เรื่องไร้สาระ ใช่มั๊ยคะ คุณพ่อรักแม่เหมือนเดิมนะคะ”

วิกันดา (2560)

“พี่รุทธิ์ นิ่มอยู่ไหนอะ พี่รุทธิ์ อรเป็นห่วงยัยนิ่มอะ แล้วผู้ชายคนนั้นใครอะ ยัยนิ่มไปไหนอะ”

อรอินทร์ (2560)

5.3.3 ค่านิยมด้านคู่ครอง

เป็นการนำเสนอลักษณะความสัมพันธ์ของตัวละครหญิงและชายที่แตกต่างกัน ตลอดจนค่านิยมในการเลือกคู่ครองของตัวละครชาย โดยแบ่งเป็น 2 ประเด็นหลัก ๆ ด้วยกัน ได้แก่ 1) ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย 2) เมียหลวง เมียน้อย

5.3.3.1 ลักษณะผัวเดียว หลายเมีย

เมื่อแนวละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างในช่วงระยะเวลานี้ยังคงเป็นละครแนวเมียหลวงเมียน้อย นั่นหมายความเนื้อเรื่องในละครโทรทัศน์จะต้องเกี่ยวกับการมีผู้หญิงมากกว่าหนึ่งคนของตัวละครชาย และเพื่อเป็นการแสดงถึงเรื่องผิดศีลธรรมของตัวละคร จึงจำเป็นต้องปรากฏบทลงโทษแก่ตัวละคร (Poetic Justice) แต่ทว่า ตัวละครหญิงจะถูกนำเสนอบทลงโทษที่รุนแรงกว่าตัวละครชาย อันเป็นไปตามภาพของละครสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้า ที่ไม่แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในประเด็นนี้ ผู้หญิงยังคงเป็นเพศที่ต้องไปรับเคราะห์กรรมมากกว่าผู้ชาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพบทลงโทษของตัวละครหญิง (Poetic Justice) ยังคงถูกนำเสนอในลักษณะเดิม คือ “ความตาย” ได้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *พิตะวัน* ในละครมายา และ *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ และ “การออกนอกประเทศ” ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย ดังภาพที่ 23 ขณะที่ตัวละครชายจะได้รับบทลงโทษที่เบาบางกว่าตัวละครนางร้ายเช่นเดิม ได้แก่ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทรายต้องหย่าขาดจาก *วรรณนรี* ด้วยความไม่เต็มใจ และใช้ชีวิตอยู่อย่างโดดเดี่ยวเดียวดาย ซึ่งยังคงมีความแตกต่างจาก *พุดกรอง* ที่มีบทลงโทษค่อนข้างรุนแรงกว่า คือการต้องอุ้มลูกในท้องไปอยู่ต่างประเทศ *เจ้าหลวงเมืองคุ้ม* ในละครเพลิงพระนาง พบกับความตาย แต่เป็นความตายที่มีลูกและภรรยาน้อยใหญ่อยู่ข้าง ๆ แตกต่างจาก *เจ้านางอนัญทิพย์* ที่ตายอย่างโดดเดี่ยวบนภาพของความละโมบในอำนาจ ตัว

ละคร *ฤกษ์* ในละครเพลิงบุญ ได้รับการให้อภัยจาก *พิมาลา* กลับมาใช้ชีวิตคู่กันอย่างมีความสุข ขณะที่ *ใจเริง* ต้องพานพบกับความตายจากการถูกยิง ตัวละคร *รชานนท์* ในละครมายา ได้ลงเอยด้วยการจดทะเบียนสมรสกับ *บุษบามินตรา* และใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ส่วนตัวละคร *พิตะวัน* นั้นได้รับบทลงโทษ คือความตายโดยการกินยานอนหลับเกินขนาด และ *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อนิรุทธิ์* ในละครเมียหลวง (2560) นั้นได้รับบทลงโทษที่ใกล้เคียงกับ *ภีม* ในละครน้ำเซาะทราย คือการหย่าขาดจาก *วิกันดา* ส่วนตัวละคร *อรอินทร์* ต้องเผชิญกับความทุกข์โศกอยู่นาน ก่อนจะสำนึกตน และได้แต่งงานกับผู้ชายคนใหม่

ภาพที่ 23 จุดจบตัวละครนางร้าย

สิ่งเหล่านี้จึงเป็นภาพสะท้อนของการที่ตัวละครชายสามารถข้องเกี่ยวกับผู้หญิงได้มากกว่าหนึ่งตัวละครเช่นเดิม ไม่แตกต่างจากสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้า ซึ่งตัวละครนางเอกจะถูกตำหนิหากไปยุ่งเกี่ยวกับชายอื่น แม้ในลักษณะของการเป็นเพื่อนก็ตาม

“ผมไม่เลือกหรอกวรรณ ทั้งเรื่องหย่ากับคุณ และเรื่องเลิกกับพุดกรอง”

ภีม

“วรรณ คุณจะทำอะไรก็ต้องคิดบ้างนะ”

ภีม

“ปล่อยเจ้าพี่ไปเถอะริมบึง มันไม่ยุติธรรมหรอกที่เราจะรั้งเจ้าพี่ให้อยู่แต่ที่นี่”

เจ้านางเสกขรเทวี

“แทนที่จะด่าแต่คนอื่น ลองมองย้อนกลับมาดูตัวเองบ้างสิ ถ้าเมียดี ผัวที่ไหนเค้าจะอยากมีเมียน้อยมั่งอะ”

เทิดพันธุ์ (เพลิงบุญ)

“พี่อาจจะพลาดไปยุ่งกับเริงนะ แต่มันก็ไม่ได้หมายความว่าพี่อยากเลิกกับพิม”

ฤกษ์

“ผมเป็นผู้ชายอะวิ ผมจะนอนกับใครก็ได้ที่ผมพอใจ มันไม่เห็นเสียหายอะไรตรงไหนเลย”

อนิรุทธิ์ (2552)

“นี่คุณ (วิกันดา) กำลังแก้แค้นผมที่ไปสนิทกับอรอินทร์ใช่มั้ย นี่คุณเป็นผู้หญิงนะ”

อนิรุทธิ์ (2552)

“เห็นแก่ตัว ทีพวกคุณอยากเป็นผู้ชายคนเดียวของผู้หญิงแต่กลับนอนกับคนอื่นเขาไปทั่ว แต่พอผู้หญิงจะมีเพื่อนผู้ชายบ้าง คุณกลับมองว่าไม่เหมาะสม ไม่ควร”

วิกันดา (2552)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“อย่าหาว่าฉันสอนเลยนะ ยิ่งเธอ (อรอินทร์) ป่าวประกาศว่าเธอเป็นเมียของผู้ชายที่แต่งงานแล้วมากเท่าไหร่ ยิ่งเป็นการประจานตัวเองมากเท่านั้น”

วิกันดา (2560)

โดยภาพของตัวละครหญิงที่ดำรงสถานะความเป็นนางเอกในเรื่องนั้น จะมีบทสรุปคือการแต่งงานเพียงครั้งเดียวเช่นเดิม ไม่ว่าจะเป็น *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย ปฏิเสธความรักของ *ทวยหาญ พิมาลา* ในละครเพลิงบุญ ปฏิเสธความรักของ *เทิดพันธุ์ บุษบามินตรา* ในละครมายา ปฏิเสธความรักของ *รวิศ วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) ปฏิเสธความรักของ *เจนจบ* และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ปฏิเสธความรักของ *เจนจบ* และ *เคน* ส่วนภาพของการมีสามีมากกว่าหนึ่งคนก็ยังคงถูกประกอบสร้างผ่านตัวละครนางร้ายเช่นเดิม

5.3.3.2 เมียหลวง เมียน้อย

ประเด็นนี้ยังคงไม่มีความเปลี่ยนแปลงไปจากละครโทรทัศน์สองช่วงระยะเวลาก่อนหน้า นั่นคือ ตัวละครหญิงที่ใกล้เคียงกับภาพของผู้หญิงที่ดีในอุดมคติมากที่สุดนั้น จะได้รับการยกย่องให้มีสถานภาพเป็น “เมียหลวง” ได้แก่ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางเสกขรเทวี* ในละครเพลิงพระนาง *บุษบามินตรา* ในละครมายา *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2552) และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง (2560) ส่วนตัวละครหญิงที่ออกห่างจากภาพผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ จะถูกนำเสนอภาพของการเป็น “เมียน้อย” เท่านั้น ได้แก่ *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2552) และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง (2560) แม้ว่าตัวละครที่ได้รับการยกให้เป็นเมียน้อยจะเป็นผู้ที่รักอยู่กับพระเอกมาก่อนก็ตาม ได้แก่ *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง และ *พิตะวัน* ในละครมายา

จาก 3 ชุดความคิดที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ได้แก่ อุดมคติหญิงไทย บทบาทและหน้าที่ และค่านิยมด้านคู่ครอง เมื่อนำภาพบริบททางสังคม 2550 – 2560 มาพิจารณาประกอบกัน จะพบว่าตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างมีระดับการเปลี่ยนแปลงจากช่วงระยะเวลาก่อนหน้า แต่ทว่าเป็นระดับการเปลี่ยนแปลงที่ยังไม่สอดคล้องกับภาพชีวิตจริงของผู้หญิงในสังคมมากนัก

ประเด็นการศึกษา เป็นประเด็นที่แสดงถึงระดับความเปลี่ยนแปลงมากที่สุด และพบว่าสอดคล้องกับบริบทด้านการศึกษาในช่วงระยะเวลานี้มากที่สุด โดยตัวละครหญิงทุกตัวละครได้รับการศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้นไป ซึ่งจากสถิติรายงานว่าผู้หญิงที่ประกอบอาชีพมีระดับการศึกษาตั้งแต่ระดับปริญญาตรีขึ้นไปสูงกว่าผู้ชายประมาณ 9 แสนคน ประเด็นที่น่าสนใจ คือเราจะไม่มีทางเห็นภาพการไร้ศึกษาของตัวละครชายในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง แม้จากข้อมูลสถิติในช่วงเวลานี้จะแสดงให้เห็นถึงระดับการศึกษาของผู้ชายที่ไล่ตามผู้หญิงในปัจจุบันก็ตาม

อาชีพของตัวละครหญิง แสดงระดับการเปลี่ยนแปลงมากขึ้น โดยมีอาชีพที่หลุดออกจากอาชีพแบบฉบับ (คุณครู ประชาสัมพันธ์ พยาบาล พนักงานทั่วไป ฯลฯ) มากขึ้น อันปรากฏอาชีพสถาปนิก อาจารย์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นอาชีพในตัวละครชายด้วยเช่นกัน อันสอดคล้องกับบริบทด้านเศรษฐกิจที่รายงานว่าผู้หญิงในประเทศไทยมีส่วนขับเคลื่อนต่อระบบเศรษฐกิจในระดับสูง ปรากฏภาพผู้หญิงในตำแหน่งผู้บริหารมากที่สุดอันดับต้น ๆ ของโลก แต่ทว่า ภาพของการเป็นแม่บ้านยังคงเป็นสิ่งที่ขัดแย้งต่ออาชีพที่สร้างให้กับตัวละคร อันจะพบว่าตัวละครหญิงจะยังคงเกี่ยวพันกับเรื่องการจัดระเบียบ ทำความสะอาดบ้านอยู่เช่นเดิม ขณะที่ตัวละครชายก็จะไม่ปรากฏภาพเหล่านี้ให้เห็นอยู่เช่นเดิมเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพของผู้หญิงในสังคมไทยช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560 นี้ จะเห็นได้ว่าจากข้อมูลบริบทสังคม พบว่า ผู้หญิงมีบทบาททัดเทียมกับผู้ชาย จากการแก้กฎหมายต่าง ๆ การคุ้มครองผู้หญิง จากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับต่าง ๆ มากมาย กระทั่งได้รับการยอมรับในความรู้ความสามารถว่าไม่มีความแตกต่างกับผู้ชาย ดังที่ปรากฏภาพของผู้หญิงขึ้นแท่นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี คนที่ 28 ของประเทศไทย แต่ภาพในละครโทรทัศน์ยังคงทำให้ตัวละครหญิงมีบทบาทที่ตกเป็นรองตัวละครชายหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็น เรื่องเพศ สารเสพติด (สุรา) ผู้ชายข้องเกี่ยวกับผู้หญิงได้มากกว่าหนึ่งคน บทบาทหน้าที่ ความรุนแรง เป็นต้น

5.4 อภิปรายสาเหตุการประกอบสร้างความหมาย

ในส่วนนี้เป็นผลการวิเคราะห์กระบวนการสร้างความหมายของผู้หญิง โดยใช้แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมมาเป็นส่วนในการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งผู้วิจัยพบว่า จากแนวความคิดของ Berger และ Luckmann (1991) ที่กล่าวว่า โลกแห่งความหมาย (World of Meaning) คือความรู้ (Knowledge) ที่มนุษย์ได้รับมาเพียงบางส่วนจากโลกแห่งความเป็นจริง และเนื่องจากมนุษย์ไม่สามารถหาความแน่นอนจากความเป็นจริงที่อยู่รอบ ๆ ตัวได้ มนุษย์จึงต้องสร้างโลกแห่งความหมายขึ้นมา อันเป็นความรู้ในเรื่องหนึ่ง ๆ เมื่อถูกสะสมมากขึ้นจะกลายเป็นคลังแห่งความรู้ (Stock of Knowledge) สร้างทัศนคติ และค่านิยมต่าง ๆ จนกลายเป็นความจริงทางสังคมในที่สุด

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าสื่อมวลชนมีบทบาทอย่างมากในการสร้างโลกแห่งความหมายให้กลายเป็นความจริงแก่ผู้บริโภค เพราะแต่เดิมผู้บริโภคอาจจะมีชุดความจริงอยู่เพียงชุดหนึ่ง แต่สื่อมวลชนได้นำเอาชุดความคิดที่เป็นความจริงจากโลกภายนอกมาประกอบสร้างแก่ผู้บริโภคเพื่อสร้างความหมายจากความจริงเหล่านั้น

ชุดความคิดที่ปรากฏในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างก็เช่นกัน ชุดความคิดเหล่านั้นล้วนเป็นความจริงที่ปรากฏอยู่ภายใต้บริบทสังคมไทยมาช้านาน และเป็นความจริงเพียงเศษเสี้ยวหนึ่งของสังคม แต่สื่อมวลชนประเภทละครโทรทัศน์ได้หยิบนำเอาเศษเสี้ยวความเป็นจริงเหล่านั้นมาสร้างความหมายให้แก่ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างขึ้น ซึ่งผู้บริโภคก็จะเสพความหมายจากความจริงเหล่านั้น

นอกจากนั้น จะเห็นได้ว่าละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างมีลักษณะเป็นละครรีเมก หรือได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นไม่ต่ำกว่า 2 ครั้งในช่วงระยะเวลาปี พ.ศ. 2530 – 2560 ประกอบกับจากผลการ

วิเคราะห์ข้อมูลตัวละครในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างของบทที่ 4 พบว่าตัวละครหญิงโดยส่วนใหญ่เปลี่ยนแปลงที่ภาพลักษณ์ภายนอก แต่คุณลักษณะนิสัยต่าง ๆ ที่อยู่ภายในตัวละครกลับไม่ได้รับการเปลี่ยนแปลงไปเลย นั่นหมายความว่า ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงต่าง ๆ ที่เคยถูกนำเสนอในช่วงระยะเวลาหนึ่งมาแล้ว ก็จะยังคงถูกนำเสนอในช่วงระยะเวลาต่อมาเช่นกัน แต่อาจแสดงผลที่เปลี่ยนแปลงไปในบางประเด็น อาทิ การศึกษา อาชีพ พื้นที่ เป็นต้น

สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงการผลิตซ้ำ (Reproduction) ชุดความคิดผ่านละครรีเมกที่ถือเป็นแหล่งดำรงชุดความคิดชั้นดีของสังคมไทย ดังที่ กาญจนา แก้วเทพ (2545) กล่าวถึง กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์ (Reproduction of Ideology) ไว้ว่า อุดมการณ์เป็นเรื่องของนามธรรม ดังนั้นเราต้องอาศัยสิ่งที่เป็นรูปธรรมมารองรับ นั่นคือ กระบวนการผลิตซ้ำ ที่จะเป็นเครื่องมือทำให้อุดมการณ์นั้น ๆ ดำรงอยู่ต่อไปในสังคม และสื่อประเภทละครโทรทัศน์ก็ถือเป็นแหล่งกำเนิดชั้นดีของการถ่ายทอดและตอกย้ำอุดมการณ์ดังกล่าว

Stuart Hall (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2541) ได้กล่าวถึงกระบวนการผลิตซ้ำในแง่ของระบบความหมายไว้ว่า การผลิตซ้ำในแง่ของระบบความหมายแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ “การผลิตซ้ำขึ้นใหม่แต่ยังคงความหมายเดิม” และ “การผลิตซ้ำขึ้นใหม่เพื่อสร้างความหมายใหม่ที่ขัดแย้งกับความหมายเดิม” ซึ่งพบว่าละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างล้วนแล้วแต่เป็นการผลิตซ้ำในประเภทแรก คือการผลิตซ้ำขึ้นใหม่แต่ยังคงความหมายเดิม เพราะแสดงให้เห็นถึงชุดความคิดที่ยังคงดำรงอยู่เฉกเช่นเดิมตั้งแต่ พ.ศ. 2530 – 2560 เพียงแต่อาจจะมีบางประเด็นที่ได้รับการเปลี่ยนแปลง เช่น การศึกษา อาชีพ เป็นต้น ซึ่งกระบวนการผลิตซ้ำในลักษณะนี้นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส Louis Althusser (อ้างถึงใน แข มังกรวงษ์, 2560) เรียกว่า กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์ (Reproduction of Ideology) เช่นเดียวกัน

Chulalongkorn University

ผู้ที่มีอิทธิพลต่อการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ได้แก่ ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ และผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ โดยเมื่อพิจารณาจากแนวคิดกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ของ ปนัดดา ธนสถิตย์ (2531) และ องอาจ สิงห์ลำพอง (2557) ผู้วิจัยจึงมุ่งไปที่ 2 ขั้นตอนสำคัญ ได้แก่ 1) ขั้นตอนการวางแผนงาน (Planning) และ 2) ขั้นตอนการงานเตรียมงาน (Pre-production)

5.4.1 ขั้นตอนการวางแผนงาน (Planning)

การผลิตละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง ๆ ผู้ที่มีอำนาจในการตัดสินใจมากที่สุด ได้แก่ สถานีโทรทัศน์ ลำดับรองลงมา ได้แก่ ผู้จัดละครโทรทัศน์ โดยการผลิตละครโทรทัศน์จะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลัก ๆ ประเภทแรก คือการที่สถานีโทรทัศน์มอบหมายให้ผู้จัดละครโทรทัศน์แต่ละค่ายไปผลิต ประเภท

หลัง คือการที่ผู้จัดละครโทรทัศน์นำเสนอเรื่องไปยังสถานีโทรทัศน์ ซึ่งสถานีโทรทัศน์อาจจะอนุมัติหรือไม่อนุมัติก็ได้

“ การหางานซึ่งจะมี 2 วิธี คือเสนอเรื่องให้สถานีพิจารณาว่าอยากทำเรื่องนี้ กับสถานีมีออเดอร์สั่งให้ค่ายทำเรื่องนี้ หลังจากได้เรื่องพัฒนาต่อไปก็หาคนเขียนบท หาทีมงาน กำหนดงบประมาณ วางตัวนักแสดงกับช่อง ทำงบประมาณทั้งหมด แล้วเสนอช่องอีกครั้ง เสนอช่องแล้วช่องก็จะอนุมัติเสนอให้ผลิต แล้วจากนั้นก็จะเข้าสู่ Pre-production Production Post-production ให้ทีมงานทำ หลังจากนั้นเป็นส่วนของเพลง แล้วก็การมีโปรโมชั่นทางโซเชียลทางพีอาร์ต่างๆ เพื่อให้ละครประสบความสำเร็จมากขึ้น ”

(วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561)

“ นอกจากส่วนที่เราเสนอแล้วก็มาจากทางช่องด้วยเช่นกัน ส่วนที่เราเสนอก็จะเป็นงานบทประพันธ์ที่เราสนใจ ทางผู้ใหญ่เขาก็จะพิจารณาว่าถ้าเป็นละครที่เคยทำมาแล้ว มันสมควรจะนำมารีเมกหรือไม่ หรือเป็นบทประพันธ์ใหม่เขาก็จะดูว่าเนื้อเรื่องมันน่าสนใจแค่ไหน ซึ่งก็อยู่ที่วิจารณญาณของผู้ใหญ่ ถ้าน่าสนใจก็จะไฟเขียวให้ทำ หรือเป็นเรื่องที่กำลังแรงอยู่ในอดีต อย่างเช่น เมียหลวง ในอดีตประสบความสำเร็จมาก ถ้าอยากจะเอากลับมาทำ จะมีโอกาสที่จะประสบความสำเร็จมากน้อยแค่ไหน ก็อยู่ที่วิจารณญาณของผู้ใหญ่ว่าโอเคน่าจะมีโอกาสที่จะประสบความสำเร็จ ”

(พรสุดา ต่ายเนาว์คง, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561)

การผลิตละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง ผู้จัดละครโทรทัศน์จะใช้การอ้างอิงจากประสบการณ์การสร้างละครโทรทัศน์ และการโลดแล่นอยู่ในวงการบันเทิงที่ผ่านมา โดยการมองว่าพล็อตของละครที่จะหยิบนำมารีเมกนั้นมีความเป็นไปได้มากน้อยเพียงใดที่จะประสบความสำเร็จในปัจจุบัน

“ งานละครคือ งานพยากรณ์ เราไม่รู้จะเกิดอะไรขึ้น ณ วันนี้เราต้องคิดเผื่อ 6 เดือนเป็นอย่างต่ำว่าละครเรื่องนี้น่าจะประสบความสำเร็จในอีก 6 เดือนที่เราถ่ายทำเสร็จแล้วออกอากาศ อาจจะเป็นปีหลังจากเปิดกล้อง ณ วันที่เปิดกล้องอนุมัติเรื่องเรามองภาพว่ามันประสบความสำเร็จ แต่มันจะมีปัจจัยแวดล้อมต่างๆเข้ามา ซึ่งอาจจะแปรผันถึงการทำให้ความประสบผลสำเร็จน้อยลง แต่ ณ วันที่เปิดกล้อง เราต้องบริหารความเสี่ยง งานพยากรณ์ว่า พระนาง ณ วันนี้ อีก 6 เดือนข้างหน้าน่าจะประสบความสำเร็จ บทประเภทนี้ เรื่องประเภทนี้ น่าจะประสบความสำเร็จ แต่อาจจะไม่ได้ร้อยเปอร์เซ็นต์ เราต้องนึกว่าเราทำงานเพื่อ 6 เดือนข้างหน้า เราต้องควบคุมความเสี่ยงให้มากที่สุด ”

(วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561)

“ เรานำไปเสนอเพราะคิดว่าโอกาสที่จะประสบความสำเร็จนั้นสูง เพราะว่าพล็อตเรื่องแบบนี้มันเป็นที่นิยมมากในละครที่เป็นลักษณะดราม่าเข้มข้น สามีภรรยา การนอกใจ การแก้ไขปัญหาชีวิตในครอบครัว มันจะทันสมัยเสมอ ไม่มีเชยหรือล้าหลัง คือ ผู้หญิงแย่งผู้ชายมันเป็นเรื่องที่อัพเดทอยู่แล้ว แต่การนำเสนอจะเป็นในแนวไหนก็อีกเรื่องหนึ่ง เมื่อบริษัทเสนอไปที่ช่อง ผู้ใหญ่จะอนุมัติมาก็ต่อเมื่อคิดว่ามันน่าจะประสบความสำเร็จแล้วก็น่าสนใจ เพราะฉะนั้นการจะนำละครมารีเมก มาออนแอร์ใหม่ก็ต้องดูด้วยว่าพล็อตมันแรงแค่ไหน แล้วจะอยู่ในกระแสทำให้คนดูสนใจได้มากแค่ไหนอ่ะค่ะ ซึ่งตรงนี้ต่างหากที่จะเป็นคีย์ที่จะทำให้ละครประสบความสำเร็จ คือคนดูให้ความสนใจ ”

(พรสุดา ต่ายเนาว์คง, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561)

ละครเพลิงพระนาง (2560) ซึ่งเป็นหนึ่งในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างของงานวิจัย ผู้อำนวยการฝ่ายผลิตละครโทรทัศน์ มองว่าละครเพลิงพระนางยังคงเป็นพล็อตเรื่องที่ขายได้ในปัจจุบัน แม้ว่าจะเป็นบทประพันธ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 แต่ด้วยความร้อนแรงของเนื้อหา การแย่งชิงฟาดฟันกันของตัวละครหญิงในเรื่องอันเป็นพล็อตนิยมของผู้ชมละครไทย

“ เป็นเรื่องที่จะทำนานแล้ว รอเวลามา เราได้นักแสดงที่อยากได้ (อั้ม พัชราภา) คิวผู้เขียนบทได้ เราทำตั้งแต่ปี 2559 ทุกอย่างลงตัว เราก็เลยได้ทำ เพราะมันเป็นเรื่องตั้งแต่ปี 2539 มีความแซ่บมาตั้งแต่ตอนนั้น เค้าโครงเรื่องเหมือนเดิม บริบทต่าง ๆ เหมือนเดิม แกนของเรื่อง คือเรื่องของความรักและการเมือง การแย่งอำนาจ แต่ปี 2560 ดูมีความสมบูรณ์มากขึ้น คนเขียนบทหาจุดบกพร่องของปี 2539 แล้วมาเติมเต็มของปี 2560 ”

(วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ละครเมียหลวง (2560) ซึ่งเป็นหนึ่งในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างของงานวิจัย ผู้จัดละครโทรทัศน์มองว่าละครเมียหลวงยังคงสามารถมีโอกาสที่จะประสบความสำเร็จกับการหยิบนำมารีเมกในปี พ.ศ. 2560 เนื่องจากเป็นพล็อตที่ยังทันสมัยเสมอ และปัญหาครอบครัวอย่างเรื่องเมียหลวงเมียน้อยยังคงเป็นเรื่องที่เข้าถึงผู้หญิงในสังคมไทยได้เป็นอย่างดี

“ พล็อตเรื่องแบบนี้มันเป็นที่นิยมมากในละครที่เป็นลักษณะดราม่าเข้มข้น สามีภรรยา การนอกใจ การแก้ไขปัญหาชีวิตในครอบครัว มันจะทันสมัยเสมอ ไม่มีเชยหรือล้าหลัง คือ ผู้หญิงแย่งผู้ชายมันเป็นเรื่องที่อัพเดทอยู่แล้ว แต่การนำเสนอจะเป็นในแนวไหนก็อีกเรื่องหนึ่ง ”

(พรสุดา ต่ายเนาว์คง, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561)

ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าละครรีเมก หรือละครโทรทัศน์ที่สร้างขึ้นจากบทประพันธ์เก่าในอดีต ต้องได้รับการปรับบทละครโทรทัศน์ให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับบริบทของสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่ง

การปรับบทประพันธ์ให้มีความทันสมัยขึ้นนั้น ผู้จัดละครโทรทัศน์มีอำนาจสูงสุดในการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบต่าง ๆ ในละคร แต่ยังคงต้องคำนึงถึงฐานผู้ชมในอดีตที่อาจแสดงความไม่พอใจ หากมีการปรับเปลี่ยนจากบทประพันธ์มากจนเกินไป เพราะฐานผู้ชมในอดีตถือเป็นกลุ่มเป้าหมายสำคัญกลุ่มหนึ่งของละครโทรทัศน์ที่สร้างขึ้นใหม่ในช่วงระยะเวลานั้น ๆ

“ จริง ๆ เส้นเรื่องเหมือนเดิม แกนของเรื่องเหมือนเดิม แต่ความแตกต่าง วัฒนธรรมของเรื่องเปลี่ยนไป สถานที่ก็เป็นสมมติด้วยบริบทสังคมมีความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เราจะต้องเลี่ยง เค้าโครงเรื่องเหมือนเดิม เพิ่มความฉับไว เพิ่มความน่าสนใจมากขึ้นในเวอร์ชันนี้ บริบทต่างๆแทบจะเหมือนเดิม คือความรักของผู้หญิง ความทะเยอทะยาน มันสามารถทำให้ดี หรือล่มสลายได้ เป็นเรื่องของความรัก การเมือง และการแย่งอำนาจ แต่สิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้คือการเปรียบเทียบ เราจะไม่ทำงานที่ไม่ใช่ออกไป ”

(วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561)

“ เราให้มันทันสมัยมากขึ้น ให้มันมีมิติของความจริงมากขึ้น ดูอย่างตัวละครหลักสามตัวคือ วิกันดา อรอินทร์ และนุดี คือตัวนุดีคนจะบอกว่าเป็นเด็กที่น่าสงสารมาก เป็นเด็กใส ๆ โดนลุงรังแกมา แต่พอมาเจอคนที่อายุมากกว่าแล้วกลับรู้สึกว่าอยากได้ตรงนี้ขึ้นมา เพราะมีความรู้สึกว่าเกลียดอะไรแล้วได้อย่างนั้น ที่เราตีความก็คือความรู้สึกกดดันของคนที่ถูกกระทำมาตลอด แล้วมาเจอแบบนี้ ด้านมืดกับด้านสว่างมันตีกัน ตัวนุดีเองก็จะรู้สึกว่านี่คือสิ่งไม่ดีแต่ก็ยังทำ กับอีกอย่างนึงคือมันรู้สึกหอมหวาน เราโดนกระทำมาจากคนที่แก่กว่าแต่กลับมาชอบคนที่แก่กว่า เพราะฉะนั้นมันเป็นบทที่เป็นชีวิตมนุษย์จริง ๆ ซึ่งคนดูมีปฏิกิริยาตอบกลับจากตรงนี้แรงมาก ส่วนตัวอรอินทร์ พี่ชอบในสไตล์ที่คริสเล่น ในสมัยก่อนมันจะเป็นแนวที่แรงไปเลย แต่ตัวละครตัวนี้คริสเล่นแบบเป็นมนุษย์มากขึ้น มันมีทั้งด้านร้ายและอ่อนแอ บางคนที่อยากจะแย่งเขาไปแล้วมันแย่งมาไม่ได้มันจะรู้สึกทนทุกข์ทรมานมากว่าทำไมถึงแย่งไม่ได้ ซึ่งตอนนี้เรานำเสนอด้านนั้นคือด้านที่คนดูไม่เคยเห็นอรอินทร์เป็น ด้านที่มันไม่ได้ตามที่ต้องการ ต้องรอพระเอกมากินข้าว นั่งอยู่กับลูกแต่ไม่สนใจลูกเพราะรอสามีจนแทบทนไม่ไหว ตรงนั้นคือที่พี่นำเสนอ พอเรานำเสนอไปคนก็จะรู้สึกว่าอรอินทร์น่าสงสาร คืออยากจะเอาชนะแต่ก็ไม่ชนะส่วนตัววิกันดา พี่อยากให้ปฏิเสธต่อหน้าทุกอย่าง แต่สามีปิดประตูไปแล้วตัวเองก็น้ำตาท่วมเลย ซึ่งพี่ประสบกับตัวเอง คือคนที่อยู่กับครอบครัวแล้วเวลาที่ทะเลาะกับสามีต่อหน้าจะมีทิฐิ น้ำตาอาจจะคลอ น้ำตาอาจจะไหล แต่พอเขาถามว่าโอเคไหมเราจะบอกไม่เป็นไรหรอก ผู้หญิงจะเป็นอย่างนี้ แต่พอผู้ชายออกไปเราก็ร้องไห้มาก นี่ก็เป็นส่วนที่พี่เข้าใจ มันเป็นโมเม้นท์ของผู้หญิงคนหนึ่ง แต่คนดูก็อาจจะคิดว่าเมียหลวงต้องสตรองแบบเวอร์ชันที่แล้ว ตัวละครนี้พี่โดนหนักมาก เพราะตัวละครดูไม่ต่อสู้ ไม่โวยวายมากนัก แต่พี่แค่อยากให้รู้สึกว่าข้างหน้ามันแข็งแรงแบบนี้ แต่ข้างหลังมันอ่อนแอแค่

ไหน นั่นคือสิ่งที่พี่คิดว่ามนุษย์มันต้องเป็นแบบนี้ แล้วพอทำออกมาแบบนี้ก็เลยให้ความรู้สึกว่าละครมันดู smooth เกินไป ”

(พรสุดา ต่ายเนาว์คง, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561)

การนำเอาเทคโนโลยีความทันสมัยในสภาพสังคมปัจจุบันใส่เข้าไปในเนื้อหาของละคร จึงเป็นทางออกที่ปลอดภัยที่สุดสำหรับผู้จัดละครโทรทัศน์เมื่อผลิตละครรีเมกขึ้น เช่น โทรศัพท์มือถือ Social media แฟชั่น เป็นต้น

“ เราทำเพื่ออนาคต เราจะต้องทำเพื่ออนาคต ถ้ารีเมกเรื่องหนึ่ง โจทย์เราจะต้องบอกตั้งแต่ต้นว่าจะทำยุคไหน ทำ ณ พ.ศ.ไหน เช่น ละครเรื่อง 10 ปีที่แล้ว เราทำปี 2561 บริบททางสังคมต้องเกิดขึ้น ณ ปี 2561 สมัยก่อนไม่มีโซเชียล 20 ปีไม่มีมือถือ ผ่านมากลไกของบท หรือกลไกของการเล่าเรื่องก็ต้องใช้เทคโนโลยีเพราะมันเล่าบริบท อย่างเช่นเพลิงพระนาง เมื่อปี 2539 โครงเรื่องเหมือนเดิม แต่บริบทที่เห็นง่าย ๆ ยกตัวอย่าง แฟชั่น ปี 2539 จะเป็นพม่าจ๋า ปี 2560 เราหลีกเลี่ยงความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เป็นเมืองสมมติ เราใช้คอนเซ็ปต์อาเซียนนิยม เราสามารถทำอะไรได้มากขึ้น แล้วบทต่างๆ จะกระชับ ฉับไวขึ้น พูดตรง คนดูต้องการความแซ่บ เราต้องตอบโจทย์คนดู ถ้าไม่แซ่บคนดูก็จะหนีผิดการคาดหวัง แต่ต้องอยู่ในกรอบของกฎหมาย ต้องเป็นเรท ท หรือ น 13+ ต้องให้ลงตัวมากที่สุด ”

(วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561)

“ ละครที่พี่ทำล่าสุด เรื่องเมียหลวง ก็จะมีการใช้เทคโนโลยีการสื่อสารเข้ามา เช่น การอัดวีดีโอ ไลฟ์ อะไรแบบนี้ มันจะทำให้คนดูรู้สึกว่ามันไม่ติดขัด สมัยก่อนมีเยอะมากเลยที่คนดูจะคอมเม้นท์ว่าทำไมไม่ใช้โทรศัพท์โทรเลยล่ะ เราก็เอามาใช้มากขึ้น ดังจะเห็นได้จากฉากหนึ่งในเรื่องที่อรอินทร์นอนกับพระเอกแล้วใช้โทรศัพท์วีดีโอคอลหานางเอก ซึ่งนี่คือการใช้เทคโนโลยีในปัจจุบัน พี่เคยคุยกับอาจารย์นักเขียนนะคะว่ากรณีสามีภรรยาที่มีปัญหาเมียน้อยมันมีอะไรบ้าง ซึ่งมันก็จะมีไลฟ์บ้าง วีดีโอคอลที่เป็นข่าวดังมากเลย ก็เลยคุยกันว่าเดี๋ยวนี้มันทันสมัยกันแบบนี้แล้วนะ นี่คือสิ่งที่ทำให้คนดูรู้สึกว่ามีการปรับให้ทันสมัยมากขึ้น แล้วก็มีตอนที่ลูกสาวของอรอินทร์แชทกับผู้ชายนัดกันออกไปเจอกัน ซึ่งกรณีนี้มีทั่วโลกเลยที่แชทกันแล้วโดนข่มขืนหรือโดนฆ่า สาเหตุที่ใช้วิธีแชทคือ เมื่อคุณแม่ไม่มีเวลาดูแล มันก็เป็นช่องทางให้เขาใช้วิธีเหล่านี้ได้ นี่คือสองเหตุการณ์ในละครที่อัพเดทบทให้เป็นปัจจุบัน ”

(พรสุดา ต่ายเนาว์คง, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561)

การรีเมกละครโทรทัศน์ ถือเป็นทางออกที่ค่อนข้างปลอดภัยที่สุดสำหรับผู้ผลิตละครโทรทัศน์ เพราะเป็นการการันตีเรตติ้ง กระแส และความสนใจของผู้ชมได้ระดับหนึ่ง อันเนื่องมาจากละครที่มักจะถูกนำมารีเมกขึ้นใหม่นั้น ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นละครที่เคยได้รับกระแสตอบรับที่ดีเมื่อในอดีต ซึ่ง

แสดงถึงฐานผู้ชมเก่าที่ตั้งตาคอยรอดูละครที่ตนเองเคยประทับใจกลับมาโลดแล่นบนหน้าจอโทรทัศน์อีกครั้ง แม้การชมละครเรื่องเก่าในเวลาใหม่นั้นอาจจะมีวัตถุประสงค์แตกต่างกันไปก็ตาม

“ ละครรีเมกมันจะมีโครงสร้างเก่าไว้อยู่แล้ว เมื่อประกอบสร้างใหม่ขึ้นมาความไม่สำเร็จมันก็จะน้อยลง ความเสี่ยงน้อยลง บทประพันธ์ที่ดีมันถูกทำมาหมดแล้ว การเลือกบทประพันธ์ที่ดีมันถูกสร้างไว้หมดแล้ว เรื่องไหนที่ยิ่งใหญ่เกินไปก็ไม่มีคุณค่าพอที่จะถูกสร้างเป็นละคร เมื่อมันมีคุณค่าที่ถูกสร้างเป็นละครมันก็สมควรที่จะถูกมารีเมกอีก มากน้อยแค่ไหนแล้วแต่บริบท ณ สังคมในเวลานั้น ”

(วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561)

“ ละครที่ประพันธ์ใหม่มันก็จะไม่ค่อยกังวลเพราะไม่มีตัวเปรียบเทียบ แต่มันยากตรงที่ตัวเรื่องมันไม่มีการการันตีเพราะไม่เคยมีมาก่อน จะทำอย่างไรให้สนุกโดนใจคนดู ทำให้คนดูติดตามต่อไป แต่จริง ๆ แล้วการสร้างพล็อตเรื่องในโลกนี้ก็ไม่ได้มีเยอะนักหรอก มันก็คล้าย ๆ กัน เจ้าหญิงเจ้าชาย แฟนกัน สามีภรรยามีเมียน้อย คนรักต่างฐานันดรกันอะไรแบบนี้ เพียงแต่ว่าละครรีเมกที่ได้ลองทำมาแล้ว มันเป็นการการันตีแฟนละครเก่า แต่น่ากลัวตรงที่ว่าเมื่อเขารับไม่ได้กับการตีความใหม่ ตรงนั้นมันก็อาจจะเกิดปฏิกิริยาตอบกลับในเชิงลบ แต่อย่างไรก็ดีคนที่ได้ยินได้ฟังแล้วมาดู เขาก็จะเริ่มดูว่าละครมันผิดปกติตรงไหน การที่เขาดูนั่นก็ทำให้เราได้ฐานคนดูเพิ่มขึ้นไม่ว่าเขาจะมีความคิดเห็นไปในทางใด แต่ก็ถือว่าประสบความสำเร็จในระดับนึง ”

(พรสุดา ต่ายเนาว์คง, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561)

เรตติ้งยังคงเป็นเครื่องมือชี้วัดการประสบความสำเร็จที่สำคัญของละครโทรทัศน์ตั้งแต่สมัยโทรทัศน์ระบบอนาล็อก จนโทรทัศน์ระบบดิจิทัล การสร้างละครเนื้อหาที่แฝงความหมายใหม่ ๆ จึงเป็นหนทางที่ริบหรี่ในวงการละครโทรทัศน์ไทย เพราะสถานีโทรทัศน์ และผู้จัดละครโทรทัศน์ต้องให้ความสำคัญกับเรตติ้ง อันเป็นตัวชี้วัดเม็ดเงินทางการตลาด

“ คือบางคนมองว่าอาจจะสำคัญหรือไม่สำคัญแล้วแต่มอง แต่เรามองว่า เรตติ้งเป็นเครื่องมือในการวัดความสำเร็จรูปแบบหนึ่ง เพราะฉะนั้น เขาให้ความสำคัญไหม ให้ความสำคัญเพราะสถานีให้ความสำคัญ เมื่อลูกค้าให้ความสำคัญเราให้ความสำคัญตาม เราจะสอนทุกคนว่างานละครคืองานพาณิชย์ศิลป์ เป็นสื่อเชิงพาณิชย์ ไม่สามารถทำได้โดยไม่มีทุน หรือทำแล้วลอยเป็นอากาศจบ คือมันต้องมีการลงทุนและ มีการรีเทิร์นมีผลตอบแทน ทำในฐานะผู้จัดละคร ต้องมีผลกำไร เพื่อเลี้ยงลูกน้องและเพื่อเอาผลกำไรไปต่อยอดในการผลิตงานชิ้นต่อไป ถ้าขาดทุนบริษัทก็เจ๊บ ก็ทำต่อไม่ได้ และเรตติ้งเป็นเครื่องมือทางเชิงพาณิชย์อย่างหนึ่ง เพื่อให้วัดว่าคุณประสบความสำเร็จทางด้านการทำงาน

เชิงศิลปะเชิงพาณิชย์ และคุณจะได้ทำงานต่อ เพราะว่าหลายเจ้าที่เป็นผู้จัด เรตติ้งไม่ดีเขาก็ไม่ได้จัดต่อ เป็นความเชื่อมั่นทางสถานี เขาก็ต้องดูเรื่องเก่าว่าผลงานเป็นยังไง ”

(วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561)

ผู้ที่มีอำนาจในการกำหนดบทบาททิศทางของเรื่อง ตลอดจนลักษณะของตัวละคร และการทำให้ละครรีเมกมีภาพที่ทันสมัย สอดคล้องกับบริบทของสังคมไทยในปัจจุบัน รองลงมาจากผู้จัดละครโทรทัศน์ คือผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ โดยผู้จัดละครมักจะให้สิทธิ์อำนาจเด็ดขาดแก่คนเขียนบทละครในการประกอบสร้างเรื่องราวต่าง ๆ ขึ้น ภายหลังจากการหารือเกี่ยวกับทิศทางของละครเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

“ คนที่จะทำละครให้ดูทันสมัยจริง ๆ คือคนเขียนบท อาจารย์เขียนบท ก่อนที่จะเขียนเขาก็จะได้รับการสรุปก่อนแล้ว ละครรีเมกอย่างไรก็แล้วแต่ต้องให้อยู่ในยุคปัจจุบัน เทคโนโลยี การใช้คำพูด ”

(พรสุดา ต่ายเนาว์คง, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561)

5.4.2 ขั้นตอนการเตรียมงาน (Pre-production)

ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ ถือเป็นผู้มีบทบาทในการประกอบสร้างความหมายต่าง ๆ แก่สังคมที่สำคัญมากคนหนึ่ง เพราะบทถือเป็นหัวใจและจุดเริ่มต้นของงานทุกด้าน นักแสดงต้องใช้บทเพื่ออ่านและตีความตัวละคร ผู้กำกับต้องทำความเข้าใจบทละครและนำเสนอภาพออกมาตามตัวหนังสือ ฝ่ายศิลป์ต้องหาเสื้อผ้าหรืออุปกรณ์ประกอบฉากที่สอดคล้องกับเรื่องราวและตัวละคร

ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์โดยทั่วไปแล้วจะได้รับการมอบหมายงานมาจากสถานีโทรทัศน์ หรือผู้จัดละครโทรทัศน์ ก่อนที่ผู้เขียนบทจะกลับไปอ่านบทประพันธ์ต้นฉบับ และตีความออกมาใหม่ตามที่ตนเองเข้าใจ จากนั้นจึงนำเสนอต่อสถานีโทรทัศน์และผู้จัดละครโทรทัศน์อีกครั้งหนึ่ง แต่หากเป็นผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ที่มีประสบการณ์ในการทำงานค่อนข้างสูง จะสามารถนำเสนอพล็อตเรื่องที่ตัวเองคิดหรือสนใจกับทางสถานีโทรทัศน์ได้โดยตรง

“ ถ้าสมมติว่าเราเป็นนักเขียนปกติที่ไม่ได้สนิทสนม หรือไม่ได้รับความไว้วางใจมาก ๆ เนี่ยกระบวนการของมันก็คือเมื่อผู้จัดฯกับทางช่องเนี่ยสรุปเรื่องมาแล้ว เค้าจะติดต่อเราให้เราเข้าไปเขียน ส่วนมากจะเป็นนิยาย เค้าจะส่งนิยายมาให้เราอ่าน พอเราอ่านเสร็จเราก็อาจจะมีการพูดคุยกันสักหนึ่งครั้งเพื่อจะพูดถึงว่าเราจะตีความเรื่องนี้ยังไง แต่ส่วนตัวเราเองค่อนข้างที่จะมีประสบการณ์ แล้วก็เราชอบเราจะสามารถพล็อตเรื่องเองได้ด้วยนะคะ ของพี่เนี่ยจะแตกต่างไปหน่อยก็คือว่าพี่จะเป็นคนคิดเรื่องขึ้นมาเอง หรือหยิบนิยายที่เราสนใจแล้วเราก็อาจจะเสนอกับทางช่อง พูดคุยกับทางช่องค่ะ ”

(ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ เราจะมีส่วนร่วมในกระบวนการเบื้องหลัง ซึ่งได้รับการมอบหมายมาจากผู้จัดอีกทีหนึ่ง และเราก็จะมีหน้าที่คือการเขียนบท การพล็อตเรื่องเพิ่มเติม การสร้างสถานการณ์ การเชื่อมโยงเหตุการณ์ การคิดการสร้างคาแร็คเตอร์ตัวละคร หรือรวมไปถึงการสร้างการพัฒนาของตัวละครด้วย อย่างในกรณีเมียหลวงที่เป็นละครรีเมก เราก็พยายามจะไม่ดูของเก่าเพราะว่ามันจะเกิดเป็นภาพจำในหัว แต่เราจะอ่านจากนิยายแล้วก็สร้างมิติในแบบละครของเราขึ้นมา ”

(จุฑามาศ สาคร, สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2561)

ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ถือเป็นผู้มีอำนาจในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ ไม่ว่าจะเป็นการคิดพล็อต แก่นเรื่อง การสร้างตัวละคร ฯลฯ แต่ผู้ที่มีอำนาจสูงสุดจริง ๆ คือผู้จัดละครโทรทัศน์ ที่จะคอยควบคุมให้ละครโทรทัศน์เรื่องนั้น ๆ เป็นไปตามจุดประสงค์ที่วางไว้แต่ต้น

“ จริง ๆ เนี่ย คนแรกเลยมันก็ต้องมาจากนักเขียนบทเป็นคนคิดขึ้นมาก่อน แต่คนที่จะเคาะสุดท้ายก็ต้องอยู่ที่บริษัทค่ะ อย่างเช่นบางบริษัทก็ให้อำนาจผู้กำกับ บางบริษัทก็เป็นผู้จัดฯ ก็แล้วแต่ค่ะ แต่คนที่ต้องเริ่มคิดขึ้นมาก่อนส่วนใหญ่จะเป็นนักเขียนบท แต่มันก็มีบ้างที่อย่างสมมติบางเรื่องที่ผู้จัดอินกับนิยายมากแล้วก็อาจจะบอกมาเลยว่าอันนี้ขอจากอันนี้เป็นอันนี้นะอย่างนี้ก็มี แต่ของพี่จะไม่ค่อยเจอเพราะว่าอย่างของพี่ตอนทำเพลิงบุญก็ไม่ได้มีโจทย์อะไรน่ะค่ะ ”

(ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2561)

“ มันก็แล้วแต่เรื่องที่ได้รับมอบหมายให้เขียนนะ แต่ถ้าเป็นละครรีเมกหรือละครที่มีทำเป็นนวนิยายมาก่อน คนเขียนบทก็ต้องยึดลักษณะตัวละครและแนวเรื่องตามนักเขียนนิยาย ไม่ใช่ว่าโทนเรื่องมาดราม่ามาก ๆ แต่เรามาบิดเป็นคอมเมดี้ หรือตัวละครเป็นคนเงียบขรึมแต่จู่ ๆ เราก็ให้เขาเป็นคนพูดมากร่าเริงโดยใช่เหตุ มันจึงเป็นลักษณะของการพูดคุยกันมากกว่า ระหว่างคนเขียนบทกับผู้จัดเพื่อหาจุดที่เหมาะสมว่าควรเป็นอย่างไร ”

(จุฑามาศ สาคร, สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2561)

ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์มองว่าการเขียนบทละครที่สร้างขึ้นจากละครรีเมก หรือบทประพันธ์ดังในอดีต เป็นงานที่ยากกว่าการเขียนจากละครที่พล็อตเรื่องขึ้นใหม่ เพราะละครที่สร้างขึ้นจากละครรีเมก หรือบทประพันธ์ดังในอดีต ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ยังคงจำเป็นต้องยึดแนวทางของบทประพันธ์ต้นฉบับในการวางโครงเครื่องและการสร้างตัวละคร

“ ตัวออริจินัลกับที่เราคิดขึ้นมาเองเนี่ย ข้อดีของมันคือเราจะเห็นภาพชัดเพราะมันมาจากเรา ยกตัวอย่างง่าย ๆ อย่าง “วัยแสบสาแรกขาด” ตัวนักจิตวิทยาไม่มีอยู่จริง หมายถึงอาชีพนี้ในเชิงของโรงเรียนมันยังไม่ได้มีอยู่จริง เราก็จะสามารถสร้างเรื่องในแบบที่เราอยากจะใส่ลงไปได้ มันก็จะมีความ

เป็นคนในปัจจุบัน แต่ว่าถ้าเราดัดแปลงตัวละครจากนิยายที่มันเขียนมานานแล้ว หรือบางเรื่องที่มันไกลตัวเรา เราต้องทำการศึกษา ต้องอ่านและต้องจับคาแรกเตอร์ในนิยายของเค้าให้ได้มากที่สุด ไม่ให้หลุดออกไป สมมติว่าตัวละครอย่างใจเริง พี่ก็ต้องมานั่งงัดสิ่งที่อยู่ในตัวละครในนิยาย หาทุกบรรทัดที่มันมีใจเริงว่าเป็นคนยังไง แล้วก็มาสร้างจากสิ่งที่เค้าเขียนไว้ แต่ถ้าพี่เป็นคนเขียนเองเนี่ย พี่ก็จะดีไซน์มันขึ้นมาได้เอง ว่าคนนี้เป็นคนแบบนี้ และเมื่อเป็นคนแบบนี้แล้วดำเนินชีวิตแล้วจะเป็นอย่างไรอย่างนี้ เราจะไปพร้อม ๆ กับตัวละครที่เราสร้าง ”

(ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2561)

“ พูดในฐานะที่เคยเขียนทั้งบทที่ช่วยกันคิดขึ้นมาใหม่เองทั้งหมด และบทที่มาจากนวนิยายหรือเคยมีละครเรื่องนี้มาก่อนหน้านั้นแล้ว เราคิดว่าบทที่เขียนจากนวนิยายในอดีตมันค่อนข้างจะมีกรอบของมันอยู่ อย่างเช่นพวกโครงเรื่อง เหตุการณ์สำคัญๆในเรื่อง วิถีชีวิตของตัวละคร ลักษณะตัวละคร คือทุกอย่างมันถูกเซ็ตเป็นโลกของนวนิยายมาแล้ว ฉะนั้นหน้าที่ของคนเขียนบทก็คือการดึงเรื่องของเขามาเสริมเติมแต่งหรือสร้างเหตุการณ์ใหม่เพิ่มขึ้นเพื่อใช้เป็นบทสำหรับละครโดยต้องคำนึงถึงว่าห้ามขัดกับโครงเรื่องเดิมและต้องเคารพงานของเขาให้มากที่สุด อาจจะบิดเรื่องได้แต่พื้นฐานของมันก็ต้องอยู่ในกรอบของเรื่องนั้น ถ้าพูดจากใจจริงนะเราว่าการเอานิยายมาเขียนเป็นบทโทรทัศน์ยากกว่าการคิดเรื่องใหม่ขึ้นมาเองอีก เวลาเขียนเราก็จะมีความเกรงใจผู้ประพันธ์ และบางอย่างในเรื่องมันก็จะค่อนข้างเก่ากว่าปัจจุบัน เช่น เทคโนโลยี มือถือ ซึ่งตรงนี้มันก็จะเป็นกรอบที่ทำให้เราต้องทำงานอย่างระมัดระวังมาก แต่ข้อดีของมันก็คือเรามีเนื้อเรื่องโครงเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบแบบละเอียดอยู่แล้ว มันก็จะง่ายกับการทำงานกว่าเรื่องใหม่ที่ทีมต้องคิดพล็อตเองหรือโครงเรื่องเองใหม่หมด ”

(จุฑามาศ สาคร, สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การปรับเปลี่ยนให้บทละครมีความทันสมัยขึ้นจึงเป็นเพียงการปรับเปลี่ยนได้เพียงโครงสร้างภายนอกเท่านั้น เช่น อาชีพตัวละคร ฉาก เทคโนโลยีต่าง ๆ เป็นต้น เพราะหากหลุดออกจากกรอบของบทประพันธ์มากเกินไปอาจเป็นความเสี่ยงต่อฐานผู้ชมเดิมที่อาจแสดงความไม่พอใจ และทำให้ละครเรื่องนั้นไม่ประสบความสำเร็จ

“ ต้องมองเห็นแกนอะไรบางอย่างที่เราต้องการจะสื่อสารแต่ในแคสติ้งเปลี่ยน เซ็ตติ้งเปลี่ยน เซ็ตติ้งหมายความว่าฐานะ หน้าที่การงาน บ้าน ที่อยู่ อะไรอย่างนี้ มันเปลี่ยนไปตามกาลเวลาแน่ ๆ หรือบางครั้งโรมิโอแอนด์จูเลียตเค้าอยากจะเอากลับมาทำแบบทันสมัย เป็นเด็กวัยรุ่นเหมือนดิคาปริโอเวอร์ชันนั้นก็ได้ อย่างนี้คือการตีความละว่าคุณจะเอามันมาตีความในรูปแบบไหน จะเล่ายังไง มันเปลี่ยนไปแน่ ๆ และอย่างในเรื่องเพลิงบุญที่เปลี่ยนไปคือ 1.อาชีพ 2.สังคม สังคมแปลว่า เมื่อก่อนไม่มี

สื่อออนไลน์ สังคมที่เปลี่ยนไปเราก็เอาตรงนั้นมาเป็นบริบทในการเล่าเรื่องด้วย ตัวละครแวดล้อมที่เปลี่ยนไปจากนวนิยาย ”

(ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2561)

“ พิมเนี่ยถึงแม้เราจะปรับให้มีความทันสมัยมากเท่าไหร่ก็ตาม แต่ลึก ๆ แล้วพิมยังมีความคิดอนุรักษ์นิยมอยู่ ถ้าเรามองในพื้นฐานผู้หญิงทั่วไป คือพิมเนี่ยก็เป็นตัวแทนของผู้หญิงที่มีความคิดอยู่ในกรอบระเบียบอยู่พอสมควร เพราะฉะนั้นเราคงจะไม่เอาเราเป็นบรรทัดฐาน เพราะถ้าเป็นพี่ ๆ ก็จะไม่กลับไป แต่พิมเป็นผู้หญิงที่เติบโตและอยู่ในกรอบแบบนี้มาตลอด มันก็ค่อยข้างยากที่เค้าจะออกมาจากกรอบ เพียงแต่ว่าเค้าจะอยู่ในกรอบและเรียนรู้มันอย่างไรมากกว่า นี่คือสิ่งที่นิยายมี แล้วพี่มองว่านี่มันคือขนบของสังคม และสะท้อนถึงภาพของผู้หญิงไทย ส่วนใจเริง ตัวละครตัวนี้เนี่ยมันตายด้วยตัวของมันเองนะ หมายความว่า เมื่อคน ๆ นึงไม่เห็นคุณค่าของคำว่าตัวเองแล้ว ไม่รู้จะอยู่ไปทำไม พี่ไม่ได้ทำให้เค้าตาย เค้าเลือกที่จะตายด้วยตัวเค้าเอง เพราะฉะนั้นอย่างที่บอก พี่ไม่ได้เลือกชะตากรรมให้เค้า เค้าเลือกชะตากรรมของตัวเค้าเอง ”

(ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2561)

“ ถามว่าปรับมั๊ยก็มีปรับหลายเรื่อง แต่เป็นการปรับโดยพื้นฐานต้องอยู่ในโครงในกรอบเดิม แต่จะมีการปรับที่ชัดเจนเลยก็คือเรื่องอาชีพของตัวละคร เช่น วิกันดา กลายเป็นสถาปนิก เพราะเราอยากได้ภาพลักษณ์ของวิกันดาที่เป็นผู้หญิงเก่งนอกบ้าน บ้างานมาก ๆ แต่เรื่องในบ้านยังไม่ค่อยละเอียดพอ ซึ่งจุดนี้อาจจะทำให้สามีเบื่อ ในส่วนของอรอินทร์เราให้มีอาชีพใหม่คือบรรณาธิการนิตยสารแฟชั่น ตัวอรอินทร์ก็จะมีความเป็นแฟชั่นนิสต้าตามบทประพันธ์ มีการทำงานมีการเซ็ตฉากถ่ายแฟชั่น การเดินแบบ การลงพื้นที่ทำงานตามหน้าเซ็ตอย่างจริงจัง ไม่ได้ลอยไปลอยมาคอยหาจังหวะแย่งสามีคนอื่นอย่างเดียว นอกจากนี้แล้วยังมีการปรับเนื้อเรื่องบางอย่างให้มีความชัดเจน อาจจะขยายความมากขึ้นหรือกระชับมากขึ้น แล้วก็เรื่องไลฟ์สไตล์ของตัวละคร แล้วก็พยามจะใส่อะไรที่ใหม่ ๆ เข้าไปให้ตัวละครมีกิจกรรมต่าง ๆ เช่น เจ็ตสกี โยคะฟลาย ก็จะเป็นกิจกรรมอะไรใหม่ ๆ ที่กำลังดังเป็นที่นิยมในยุคนี้ ”

(จุฑามาศ สาคร, สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2561)

การรีเมกละครโทรทัศน์ในมุมมองของผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ ด้านหนึ่งมองว่าเป็นอำนาจของสถานีโทรทัศน์ในการเลือกผลิตละครรีเมกด้วยเหตุผลนานาประการ อีกด้านหนึ่งมองว่าเป็นทางออกที่ปลอดภัยที่สุดสำหรับละครโทรทัศน์ เพราะเป็นเครื่องมือในการแสดงถึงเรตติ้ง กระแส และความสนใจของผู้ชมได้ระดับหนึ่ง อันเนื่องมาจากละครที่มักจะถูกนำมารีเมกขึ้นใหม่นั้น ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นละครที่เคยได้รับกระแสตอบรับที่ดีเมื่อในอดีต ซึ่งแสดงถึงฐานผู้ชมเก่าที่ตั้งตาคอยรอดูละครที่

ตนเองเคยประทับใจกลับมาโลดแล่นบนหน้าจอโทรทัศน์อีกครั้ง แม้การชมละครเรื่องเก่าในเวลาใหม่นั้นอาจจะมีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันไปก็ตาม

“ จริง ๆ พี่ว่าต้องไปถามทางสถานีนะ พี่ว่ามันเป็นค่านิยมที่อันตรายนิดนึง เค้าไม่มั่นใจในเรื่องพล็อตใหม่ แต่ช่องใหม่ ๆ เริ่มจะเปลี่ยนเพราะว่าไปซื้อสู้เค้าไม่ทัน ต้องไปถามผู้บริหารเพราะจริง ๆ คือนักเขียนไม่ใช่ต้นเหตุแห่งปัญหานี้นะคะ เพราะว่าเราเป็นปลายทาง เค้าซื้ออะไรกันเรียบร้อยแล้วค่อยส่งมาให้เรา ก็ต้องไปถามผู้บริหาร หลัง ๆ มีผู้จัดฯติดต่อพี่มา พี่ก็จะถามว่าเป็นนิยาย หรือพล็อตใหม่ถ้าเป็นนิยายเราก็จะขออ่านก่อน แล้วนิยายนี่เค้าก็แย่งกันซื้อนะ อย่างดาวพระศุกร์บางทีช่องเจ็ดยังไม่ปล่อยเลยนะ ยี่สิบปี บ้านทรายทองก็ต่อ สมมติครบห้าปีก็ต่อ ”

(ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2561)

“ การที่นวนิยายดังในอดีตถูกหยิบมาเป็นละครและเกิดการรีเมกนั้นมันก็เหมือนเป็นการการันตีว่าอย่างน้อยก็มีฐานแฟนคลับจากผู้อ่านนิยายหรือผู้ที่เคยรับชมหรือได้ยินการพูดถึงมาก่อนมาเป็นผู้ชม และแม้ว่าผู้ชมจะรู้อยู่แล้วว่าเหตุการณ์ทั้งเรื่องเป็นอย่างไร แต่บางคนก็อยากจะดูว่าเวอร์ชันใหม่มีการพัฒนาไปในทางไหน อย่างวิกันดาเวอร์ชันใหม่จะเป็นอย่างไร อรอินทร์จะแซ่บเท่าอันเก่ามั๊ย ”

(จุฑามาศ สาคร, สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2561)

สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการผลิตซ้ำของละครโทรทัศน์ โดยเฉพาะละครรีเมก ที่ยากต่อการเปลี่ยนแปลงความหมายในระดับเชิงลึก ดังนั้น เราจึงยังคงเห็นการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยในลักษณะเช่นเดิม เพราะสถานีโทรทัศน์ และผู้จัดละครโทรทัศน์ยังคงหยิบละครเรื่องเดิมในอดีตกลับมารีเมกใหม่อยู่เรื่อย ๆ ผู้เขียนบทโทรทัศน์เองที่มีหน้าที่รับคำสั่งจากผู้มีอำนาจสูงกว่าอย่างสถานีโทรทัศน์ หรือผู้จัดละครโทรทัศน์ ก็มีหน้าที่เขียนบทละครขึ้นโดยอ้างอิงจากบทประพันธ์หรือนวนิยายต้นฉบับ ซึ่งเป็นบทประพันธ์เก่าในอดีตมารังสรรค์ผลงานให้สอดคล้องกับบริบทสังคมปัจจุบันให้ได้มากที่สุด โดยมีข้อจำกัดอย่างกระแสวิพากษ์วิจารณ์ของฐานผู้ชมละครเดิมเป็นตัวตีกรอบให้ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ไม่กล้าเสี่ยงที่จะนำเสนอความหมายใหม่ ๆ แก่ผู้ชม

การผลิตซ้ำย้ำความหมายเดิม เป็นการตอกย้ำวัฒนธรรมที่เป็นนามธรรมให้ยังคงดำรงอยู่ในสังคมเพื่อให้คนในสังคมเข้าใจและปฏิบัติตามแบบเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้ Louis Althusser (อ้างถึงใน แข มังกรวงษ์, 2560) เรียกว่า “กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์” (Reproduction of Ideology) นั่นหมายความว่า ละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างเหล่านี้พยายามสืบทอดอุดมการณ์บางอย่างให้แก่ผู้ชม เพื่อนำอุดมการณ์นั้นไปสร้างความหมายและก่อให้เกิดเป็น “ความจริง” ในที่สุด ความหมายที่สื่อในเรื่องเล่าไม่ได้ลอกเลียนโลกของความเป็นจริงภายนอก แต่เรื่องเล่าจำลอง

โครงสร้างบางอย่างมาจากอุดมการณ์ทางสังคมซึ่งมีตัวตนอยู่ในโลกภายนอก (นพพร ประชากูล, 2533)

หากพิจารณาจากชุดความคิดที่ได้กล่าวไปข้างต้นแล้วนั้น จะพบว่าลักษณะของชุดความคิดเป็นไปในลักษณะของ “การสอนหญิง” โดยนำเสนอผ่านตัวละครหญิง เพื่อให้ตระหนักว่าหญิงที่ดีควรเป็นอย่างไร (วรรณนรี เจ้านางเสกขรเทวี พิมาลา บุษบามินตรา และ วิกันดา) และหญิงที่ไม่ดีจะเป็นอย่างไร (พุดกรอง เจ้านางอนัญทิพย์ ใจเริง พิตะวัน และ อรอินทร์) ซึ่งภาพเหล่านี้จะไปสร้างความหมายให้แก่ผู้หญิง ตลอดจนผู้ชายในสังคมไทย ทำให้เกิดภาพจำของผู้หญิงใน 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) ผู้หญิงที่สังคมคาดหวัง ได้แก่ ผู้หญิงที่มีความอ่อนโยน ใจดี มีเมตตา เรียบร้อย กตัญญู ซื่อสัตย์ อ่อนแอ ขี้บ่น จู้จี้ เอาแต่ใจตัวเอง ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล สอดรู้สอดเห็น เป็นต้น และ 2) ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ คือผู้หญิงที่เป็นกุลสตรี ประพฤติตนในกรอบบรรทัดฐานของสังคมและศีลธรรม โดยเฉพาะความประพฤติทางเพศ เคารพและเชื่อฟังพ่อแม่ เชื่อฟังและให้เกียรติสามี ดูแลรับผิดชอบงานบ้านและอบรมเลี้ยงดูลูก (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544)

การทำให้เกิดลักษณะภาพจำของผู้หญิงดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ปัจจัยที่เป็นตัวขับเคลื่อนทำให้เกิดการประกอบสร้างความหมาย ตลอดจนการผลิตซ้ำชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงให้มีลักษณะเป็นไปเช่นนั้น ได้แก่ “อุดมการณ์ปิตาธิปไตย” (Patriarchy) อันเป็นตัวการใหญ่ที่ขับเคลื่อนสังคมในประเด็นเรื่องบทบาททางเพศ (Gender) ให้เป็นไปในลักษณะสังคมแบบชายเป็นใหญ่ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ได้แฝงตัวเข้าไปขับเคลื่อนในหลากหลายสถาบันของสังคม อาทิ สถาบันเศรษฐกิจและสังคม สถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา ตลอดจนสถาบันสื่อสารมวลชน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ สังคมไทยมันจะอยู่ในภายใต้โครงสร้างที่มีระบบกำกับสำคัญในเรื่องเพศ คือระบบปิตาธิปไตย จะเป็นเหมือนกับ บิ๊ก บราเทอร์ ที่กำกับโครงสร้างระบบทั้งแผง มันเป็นมรดกตกทอดที่ถูกส่งต่อมาเป็นพันปี ระบบนี้จะไปฝังกับโครงสร้างของสังคมในทุกระบบ ไม่ว่าจะเป็นระบบการศึกษา ระบบเศรษฐกิจ ระบบยุติธรรม ระบบการเมือง ระบบครอบครัว ระบบสื่อมวลชน ระบบสาธารณสุข ระบบศาสนา พวกนี้จะเป็นโครงสร้างที่สำคัญ ชีวิตเราก็จะตกอยู่ภายใต้โครงสร้างเหล่านี้ แล้วโครงสร้างเหล่านี้ก็ถูกขับเคลื่อนด้วยวิธีคิดแบบปิตาธิปไตย ซึ่งสังคมไทยก็จะเป็นลักษณะแบบนั้น ”

(อ.ดร.ชเนตตี ทินนาม, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2561)

สถาบันสื่อสารมวลชนเป็นหนึ่งในสถาบันที่ถูกอุดมการณ์ปิตาธิปไตย (Patriarchy) เข้าครอบงำตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ดังเห็นได้จากชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงอันปรากฏในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2560 ยังคงเป็นชุดความคิดเดิมที่มีลักษณะความ

เปลี่ยนแปลงค่อนข้างน้อย เพราะฉะนั้น ภาพของตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์จึงยังคงเน้นไปที่เรื่อง “การแต่งงาน” ที่เป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงถึงการประสบความสำเร็จของตัวละครหญิง

“ ในพื้นที่ละคร การที่เป็นผู้สยบยอมสร้างภาพของอุดมคติเดียว คือต้องเป็นผู้หญิงที่ได้รับการขอแต่งงานโดยผู้ชาย ภาพของละคร แก่นสาร และอุดมคติของละครของผู้หญิง ละครจำนวนน้อยมากที่จะโฟกัสหรือส่งเสริมให้ผู้หญิงในละคร ไม่เปิดพื้นที่ให้กับตัวเอก เช่น เป็นทอม เลสเบี้ยน หรือผู้ชายข้ามเพศ ไม่มีอาชีพที่ชัดเจน มีแต่แต่งตัวสวย มีเงินใช้ ในบทบาทตัวเอกปมชีวิตของผู้หญิง คือการแต่งงาน มีครอบครัว มีลูก ความเป็นพ่อแม่ลูก ”

(อ.ดร.ชเนตตี ทินนาม, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2561)

“ สิ่งที่ยังเหมือนกัน คือจุดหมายปลายทางสุดท้ายของชีวิตมันยังเป็นผู้ชายอยู่ ยังมีความย้อนแย้งบางอย่าง ไม่ว่าเราจะปรับให้มันร่วมสมัยขนาดไหน สุดท้ายวัตถุประสงค์สูงสุดของผู้หญิงก็ยังถูกกำหนดว่าต้องเป็นการหาผัวให้ถูกคน ถ้าไม่ได้แต่งงานกับพระเอก ก็จะไม่ได้เป็นนางเอก นางร้ายทำไมถึงไม่ได้เป็นนางเอก เพราะเลือกผิดคน โง่ ”

(อ.ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์, สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2561)

ภายหลังจากการแต่งงาน และหย่าร้าง บทบาทในการเลี้ยงดูลูกยังคงถูกปลูกฝังผ่านละครโทรทัศน์ว่าควรที่จะต้องเป็นฝ่ายหญิงในการรับเอาลูกไปเลี้ยงดู เช่น *วรรณนรี วิกันดา อรอินทร์* เป็นต้น อันเนื่องมาจากอุดมการณ์ปิตาธิปไตย (Patriarchy) ที่ได้กำหนดให้ผู้หญิงต้องดำรงบทบาทของความเป็นแม่ การเลี้ยงดูลูกจึงถือเป็นความรับผิดชอบอันสูงสุดของผู้หญิง

“ ในละครลูกจะต้องอยู่กับผู้หญิง อาจารย์คิดว่ามันเป็นความคิดแบบเก่าที่ยังฝังหัวผู้หญิงอยู่ ผู้หญิงจะถูกมอบบทบาทในความเป็นแม่ และแม่จะต้องเลี้ยงลูก ค่านิยมนี้อาจารย์คิดว่าเป็นค่านิยมที่ต้องเปลี่ยน หย่าร้างแล้วผู้หญิงไม่จำเป็นที่จะต้องรับผิดชอบลูก สังคมต้องมีทางออกที่จะไม่ไปตัดสินผู้หญิงที่ในบทละครจะต้องเอาลูกไว้ ผู้ชายอาจจะต้องเอาลูกไป มันจะต้องมีทางเลือกใหม่ให้กับผู้หญิง ”

(อ.ดร.ชเนตตี ทินนาม, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2561)

ละครโทรทัศน์แนวเมียหลวงเมียน้อย หรือแนวละครที่เป็นไปในลักษณะของการแฝงความหมายการสอนหญิงในละครโทรทัศน์เรื่องนั้น ๆ เป็นอิทธิพลมาจากตัวชี้วัดทางการตลาด นั่นคือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เรตติ้ง หรือที่เรียกว่าผลการตอบรับจากผู้ชมละคร เมื่อแนวละครโทรทัศน์เช่นนี้ยังคงได้รับผลการตอบรับที่ดีจากผู้ชม ส่งผลให้สถานีโทรทัศน์ และผู้จัดละครโทรทัศน์ที่เป็นผู้กำหนดทิศทางคนสำคัญของเนื้อหาละครโทรทัศน์จึงผลิตละครโทรทัศน์ที่มีเนื้อหาเช่นนี้วนเวียนอยู่อย่างไม่จบสิ้น สิ่งนี้ต้องย้อนกลับไปที่อุดมการณ์ปิตาธิปไตย อันเป็นตัวควบคุมให้คนในสังคมมีความคิดต่อผู้หญิงในลักษณะเดิม ผู้ชมละครส่วนหนึ่งจึงนิยมบริโภคละครเนื้อหาแบบเดิม ๆ สถานีโทรทัศน์ และผู้จัดละครโทรทัศน์จึงสร้างละครที่มีเนื้อหาแบบเดิม ๆ ออกมาเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชม

“ พล็อตเรื่องนั้นขึ้นอยู่กับนโยบายของช่อง ขึ้นอยู่กับถูกกำกับโดยผู้มีอำนาจ แต่กระทรวงวัฒนธรรมก็จะไม่ยอมให้สร้างโดยที่มีฉากที่ไม่ดี เช่น มีฉากทำแท้ง ปล่อยให้ตัวละครมี One night stand ไม่ได้ มันขัดกับความเป็นไทย ต้องกลับไปรื้อปิตาธิปไตยที่มันอยู่ข้างนอก ตราบใดที่ยังคำนึงถึงเรตติ้งคนส่วนใหญ่ก็คือแมส คนส่วนใหญ่ก็ยังมีความคิดแบบปิตาธิปไตย ผู้จัดก็เลยเอาเรตติ้งมาอ้างว่าไปสำรวจมาว่าเรตติ้งดี ก็เลยต้องผลิตละครอย่างนี้ต่อ ก็แปลว่าสังคมส่วนใหญ่ยังไม่เปลี่ยนวิธีคิด ”

(อ.ดร.ชเนตตี ทินนาม, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2561)

“ มันเป็นกลไกอัตโนมัติ ในฐานะที่ทำงานเป็นคนเขียนบทเป็นคนตรวจบท มันเป็นสิ่งที่คนเขียนบททั้งหลายก็ถูกสอนมาโดยฝังหัวไปแล้ว ก็เลยเขียนไปแบบนี้ เรารู้ทางช่องจะไม่ยอมถ้านางเอกทำอะไรที่ผิดศีลธรรมเกินไป หรือบางทีมันเป็นเรื่องเล็กมาก อย่างละครตอนเย็น นางเอกเป็นตำรวจไปเจอเด็กหลงคนหนึ่งโดยบังเอิญ เด็กก็ตามติดก็เรียกว่าแม่ ด้วยความจำเป็นที่จะต้องดูแล แต่ก็มีความคิดว่ามีจุดที่เด็กเข้าใกล้ตัวเองมากเกินไป จึงเอาเด็กไปสถานเลี้ยงเด็กกำพร้า มันมีมุมที่มองว่าทางช่องจะไม่ยอมละ คนดูจะมีกระแสต่อต้านกับนางเอกประมาณหนึ่ง จะต้องมีเหตุผลที่ดีกว่านี้ ว่าถ้าเด็กอยู่ด้วยก็จะถูกปองร้าย พระเอกเข้ามาช่วยไว้ทัน ต้องหาที่ปลอดภัยให้เด็กอยู่ อย่างเรื่องน้ำเซาะทราย จริงๆ แล้ว พุดกรองเป็นนางเอก แต่ด้วยเขาเทน้ำหนักไปที่วรรณนรี ที่ได้ สุวนันท์ มาเล่น วรรณนรี ก็เลยได้เป็นนางเอก น้ำหนักมันก็โดนปรับไป คือสมัยก่อนก็จะเห็นว่าจะต้องตามบทประพันธ์เยอะมาก ยุคนั้นคือยุคที่จะต้องทำตามบทประพันธ์ จุดไหนเนิบก็เนิบ แต่สมัยนี้ก็จะโดนปรับเยอะ ”

(อ.ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์, สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2561)

นักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน มองว่าการผลิตละครรีเมก ถือเป็นทางออกที่ปลอดภัยที่สุดสำหรับสถานีโทรทัศน์ และผู้จัดละครโทรทัศน์ เพราะพฤติกรรมการดูละครของคนไทย คือการดูเอารส ไม่ได้ดูเอาเรื่อง ตลอดจนดูดารานักแสดงที่ตนเองชื่นชอบ เมื่อนำมารวมเข้ากับละครเรื่องเก่าในอดีตที่เคยประสบความสำเร็จ จึงทำให้เกิดกระแสตั้งแต่ละครยังไม่ออกอากาศ

“ ผู้จัดเขารู้สึกว่ามันเป็นตัวเลือกที่ปลอดภัย ที่จะเลือกเรื่องคนเคยรู้จัก เพราะว่าพฤติกรรมการดูละครของคนไทยไม่ได้ดูเอาเรื่อง แต่ว่าดูเอารส ดูเอาอารมณ์ ดูดารา อยากดูดาราคนนี้เล่นเป็นคนนี้ อยากดูดาราคนนี้เล่นกับดาราคนนี้เล่นเข้าฉากนี้กัน พอเป็นเรื่องที่คนรู้จัก มันก็เป็นกระแสฮือฮา คนก็จะรอดู ในขณะที่เป็นเรื่องพล็อตใหม่ กระแสมันเลยจะดังยากกว่า แต่ในฐานะคนตรวจบทรู้สึกว่ามันไม่ได้ทำง่ายกว่า ละครรีเมกมันยากกว่าที่ทำออกมาแล้วน่าเชื่อและมันเหมาะกับสังคม มันเป็นตัวเลือกที่ปลอดภัยของคนทำ ”

(อ.ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์, สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2561)

ละครรีเมก ตลอดจนละครโทรทัศน์แนวเดิม ๆ จึงถือเป็นแหล่งเพาะความหมายต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับผู้หญิงได้เป็นอย่างดี เพราะการสร้างละครรีเมกเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ระดับโครงสร้างด้านนอก แต่แก่นแท้อันเป็นโครงสร้างที่อยู่ด้านในนั้น ยังคงไม่ได้รับการเปลี่ยนแปลง ซึ่งบางครั้งสาเหตุไม่ได้มาจากผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ แต่มาจากผู้มีอำนาจมากกว่า อาทิ ผู้จัดละคร ผู้กำกับ ตลอดจนสถานีโทรทัศน์ เป็นต้น

“ ในละครยังทำให้ผู้หญิงยังเป็นแบบเดิมๆ ปัจจุบันผู้หญิงมีความสุขทางเพศโดยที่ไม่ต้องมีผู้ชาย มีความสุขได้โดยเซ็กส์ทอย เช่น การซื้อหนังโป๊ ซื้อบริการของผู้ชายที่รู้สึกว่าปลอดภัย มีความกล้าที่จะเป็นผู้หญิงแถวหน้าไปพร้อมกับผู้ชาย และผู้หญิงก็ไม่ได้สนใจว่าเราจะชอบใคร แม้ว่าจะเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง ชอบเขาเพราะความรู้สึกว่าทัศนคติเราอยู่กับเขาได้โดยไม่ต้องมีเพศสัมพันธ์กับเขา ส่วนเรื่องความสุขก็หาทางออกได้โดยการซื้อเซ็กส์ทอย เขาก็ไม่ได้มีความคิดว่าการมีครอบครัวโดยการที่จะต้องอยู่ร่วมกัน พ่อแม่ลูก คนจัดละครก็ยังก้าวไม่ทันกับเพศวิถีที่เปลี่ยน ”

Chulalongkorn University

(อ.ดร.ชเนตตี ทินนาม, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2561)

“ ทุกวันนี้ถามว่ามันเปลี่ยนไหมมันเปลี่ยนที่เปลือกนอก เปลี่ยนแบบครึ่งๆกลางๆ คนเขียนบทจะหยุดนิ่งไม่ได้ ส่วนหนึ่งรู้ว่าแบบนางเอกครึ่ง ๆ กลาง ๆ มาก แต่ก็ทำอะไรไม่ได้ พยายามทำในแบบที่แนบเนียน คนแก้บทมีประมาณ 5-6 คน (หลังจากที่ส่งบทไปแล้ว) อันดับแรกผู้จัดมีอำนาจมาก ผู้กำกับ ช่อง ไปหน้ากองก็แก้อีก ตอนตัดก็แก้อีก อย่างบทแรกจนถึงวันสุดท้ายที่ออกอากาศ หน้าตาไม่เหมือนบทที่เขียน คำถามที่ถามว่าทำไมเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ ซึ่งมันเปลี่ยนบทไป จริงๆแล้วก็ควรให้คนเขียนเขาเขียนแล้วก็ทำในสิ่งที่เขาตั้งใจทำ ไม่ใช่แก้เหตุผลโง่ ๆ ”

(อ.ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์, สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2561)

อิทธิพลการประกอบสร้างความเป็นจริงของสื่อมวลชน จึงนับว่าเป็นสถาบันที่มีอิทธิพลต่อผู้คนในสังคมในระดับที่สูงมาก ดังนั้น นั่นหมายความว่าละครโทรทัศน์อันเป็นสื่อแขนงหนึ่งของสถาบันสื่อสารมวลชน ก็ต้องมีอิทธิพลในการสร้างความหมายต่าง ๆ แก่ผู้ชม ที่รับเอาประสบการณ์จากการดูละครเหล่านั้นเข้าไปอยู่ในคลังความรู้ของตนเอง จนเกิดเป็นความจริงว่าเป็นสิ่งที่ต้องปฏิบัติหรือยึดถือ เพื่อให้ตนเองอยู่ในกรอบระเบียบของสังคม ประเด็นเรื่องบทบาททางเพศ (Gender) จึงยังคงตกอยู่ภายใต้การขับเคลื่อนโดยอุดมการณ์ปิตาธิปไตย (Patriarchy) ที่ว่าด้วยเรื่องของระบบชายเป็นใหญ่ กลายสภาพให้ผู้หญิงตกเป็นรองผู้ชายในหลาย ๆ ด้าน

“ คนเรียนรู้ผ่านทางสื่อมากกว่าในมหาวิทยาลัย เรียนจบแล้วเรายังมีสื่อ การสร้างกรอบความเป็นจริง แม้จะเป็นความเป็นจริงที่บิดเบี้ยว เกิดขึ้นได้แน่ในการทำงานของสื่อ เพราะว่าสื่อจะพาผู้รับสารออกท่องไปในโลกของประสบการณ์ที่แตกต่างจากชีวิตของผู้รับสาร ซึ่งพอเราเห็นโลกประสบการณ์ที่แตกต่างผ่านทางสื่อ โดยที่เราไม่ได้ไปเผชิญประสบการณ์ด้วยตัวเองมันก็มีแนวโน้มที่จะทำให้มีความเห็นคล้อยตาม เชื่อว่าเป็นโลกของความเป็นจริง ถ้าเราไม่ได้ศึกษาเรื่องการรู้เท่าทันสื่อ อิทธิพลหลายอย่างที่เป็นข่าว เช่นการฆ่าตัวตาย การเลียนแบบ เช่นการใส่ชุดไทย การทานอาหารไทยตามบทละคร การประกอบสร้างความจริง ตรงนี้มันปลูกฝัง บางครั้งคนเราก็คิดว่าในละครนั้นมันเป็นเรื่องจริง ต้องถูก ต้องใช่ แม้เราจะศึกษาในเอกสาร หลักฐานในมุมมองหนึ่ง ยิ่งเป็นสื่อเองสื่อไม่เคยมีหน้าที่นำเสนอความจริง แต่สื่อทำหน้าที่ประกอบสร้างความจริง แต่มันเป็นความจริงบางด้าน อย่างในละครที่สร้างขึ้นโดยจินตนาการ ด้วยความสมจริงโดยใช้มนุษย์เข้าไปแสดง ใช้เหตุการณ์ปัจจุบันเข้าไปมีส่วนร่วมมีเทคโนโลยีปัจจุบันร่วมสมัยที่ทันสมัยใช้คำพูดที่ปัจจุบันเราใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน ไปเป็นส่วนหนึ่งในละคร คนก็เลยเกิดการเชื่อมเข้าสู่โลกความจริงจอมปลอมที่สื่อประกอบสร้างขึ้นมา แล้วเราก็หลงว่าคือความจริง แล้วก็เอาฐานคิดที่ผิดพลาดมาใช้ในชีวิตโดยที่เราไม่รู้ตัว เช่น รายการเดอะเฟส ที่มีการทะเลาะกัน สื่อทำทุกอย่างให้มันเสมือนจริงเท่านั้นเอง ผู้รับสารเวลาดูสื่อก็ต้องกลั่นกรอง ให้รู้ว่ามันเป็นความจริงบางด้าน ”

(อ.ดร.ชเนตตี ทินนาม, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2561)

“ มันมีผลมากจนน่ากลัว ทั้งคนดูและคนสร้าง เรามีกำลังอำนาจขนาดไหน ละครคือสิ่งที่เรียกว่า Soft entertaining มันเหมือนเราให้สิ่งเสพติดกับคนดู ฉะนั้นคนดูก็ควรจะต้องดูอย่างรู้เท่าทัน คนทำก็ควรจะศึกษาในส่วนนี้ให้รู้เท่าทันเช่นกันว่าสิ่งที่กำลังทำ ว่ากลไกอัตโนมัติที่ทำไป จริง ๆ แล้วมันสอนมากกว่าที่คิดไหม นอกจากนี้ตัวผู้จัดเองก็ควรตระหนักในสิ่งนี้ นอกจากนี้รัฐบาลก็ควรจะมองว่าสิ่งนี้มันมีผลมาก คือตัวอย่างทั่วโลกก็มีให้เห็นมากทำไมยังใช้วิธีโง่ ๆ อยู่ ละครไม่ได้มีอิทธิพลแค่อยากอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย อย่างละครบุพเพสันนิวาส ทำไมถึงมีกระแสมากมาย มันทำหน้าที่เติมเต็ม จริง

ๆ แล้วผู้หญิงในร่างการะเกดอ้วนและไม่สวยแต่เราทำให้พระเอกรักเรา ได้กลับไปสิงร่างการะเกด ไปอยู่ในสมัยยังมีผู้ชายดี ๆ ในอดีต ”

(อ.ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์, สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2561)

สาเหตุของการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงในสังคมไทยผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 พบว่า ละครโทรทัศน์ถูกสร้างขึ้นภายใต้ “อุดมการณ์ปิตาธิปไตย” (Patriarchy) ซึ่งเป็นตัวกำหนดบทบาททางเพศ (Gender) ให้มีคุณลักษณะที่แตกต่างกันระหว่างหญิง-ชาย เราจึงยังเห็นตัวละครชายในละครโทรทัศน์มีสถานภาพที่เหนือกว่าตัวละครหญิงเป็นส่วนใหญ่ในช่วงระยะเวลา 30 ปีที่ผ่านมา ทั้งที่ภาพบริบทของสังคม ผู้หญิงในโลกแห่งความเป็นจริงมีลักษณะก้าวหน้ากว่าในละครโทรทัศน์ แต่ละครโทรทัศน์มักสร้างให้ผู้หญิงก้าวตามหลังภาพของผู้หญิงในโลกแห่งความเป็นจริงเสมอ

โดยเฉพาะกับเรื่องที่สังคมยังคงเป็นเช่นนั้นโดยส่วนใหญ่ อาทิ ผู้หญิงต้องเป็นแม่ที่ดี ผู้หญิงได้รับเงินเดือนน้อยกว่าผู้ชาย เป็นต้น ซึ่งละครโทรทัศน์จะไม่มีทางนำเสนอภาพเกินไปกว่าภาพที่สังคมโดยส่วนใหญ่ยังเป็นอยู่ในขณะนั้น จึงยังคงทำให้ตัวละครหญิงมีอาชีพไม่สามารถก้าวนำตัวละครชายได้ภายในเรื่อง อย่างมากคือทัดเทียมกับตัวละครชาย ขณะเดียวกันตัวละครชายสามารถมีอาชีพก้าวนำตัวละครหญิงได้เสมอ นอกจากนี้ ตัวละครชายยังดำรงบทบาทการเป็นผู้เลือก ในการเลือกแต่งงานกับตัวละครหญิงที่มีคุณลักษณะของความเป็นหญิงที่ดี ผู้หญิงในสังคมจึงยังคงติดอยู่ในกรอบการประพฤติตัวอยู่ในกรอบตามแบบอย่างของนางเอกในละครโทรทัศน์ ผู้หญิงยังไม่สามารถเข้าใกล้เรื่องของเพศ และสารเสพติด (บุหรี่ สุรา) ได้ แต่ขณะเดียวกันตัวละครชายสามารถปรากฏภาพเหล่านี้ได้โดยที่ผู้ชมโดยส่วนใหญ่ไม่รู้สึกต่อต้านใด ๆ ผู้ชายยังคงถูกทำให้เป็นเสาหลักของครอบครัว และห่างไกลจากเรื่องงานภายในบ้าน ที่ถูกนำเสนอผ่านตัวละครหญิงเท่านั้น ผู้หญิงถูกทำให้ต้องดำรงบทบาทของการเป็นเมียและแม่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะหากหลีกเลี่ยง สิ่งนี้จะถือเป็นสิ่งยอมรับไม่ได้อย่างร้ายแรง ตลอดจนเรื่องการมีเมียน้อยของผู้ชายที่ละครโทรทัศน์พยายามนำเสนอให้เป็นเรื่องปกติของตัวละครชาย เพราะบทสรุปของเรื่องตัวละครชายเหล่านั้นจะได้รับบทลงโทษ (Poetic Justice) ที่น้อยกว่าตัวละครหญิง สิ่งเหล่านี้จึงเป็นการสะท้อนถึง “กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอุดมการณ์ปิตาธิปไตย” อันเป็นการประกอบสร้างความหมายเรื่องผู้หญิงเหล่านั้นให้เป็น “ความเป็นจริง” (Reality) แก่สังคมต่อไป

ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (Sender) อาทิ สถานีโทรทัศน์ ผู้จัดละครโทรทัศน์ ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ เป็นต้น ถือเป็นผู้มีอำนาจในการครอบงำความคิดของผู้รับสาร (Receiver) ได้นำเอาชุดความจริงเพียงส่วนเสี้ยวหนึ่งของสังคม นั่นคือ “การสอนหญิง” มาใส่ในเนื้อหา (Message) ของละคร โดยทั้งผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และผู้ชมละครโทรทัศน์เองต่างตกอยู่ภายใต้อุดมการณ์ปิตาธิปไตย (Patriarchy) ซึ่งละครแนวเมียหลวงเมียน้อยเหล่านี้ยังคงได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้รับสาร ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ซึ่งทำงานอยู่ภายใต้ “เรตติ้ง” (Rating) ในการเป็นเครื่องมือชี้วัดถึงรายได้ขององค์กร ส่งผลให้ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์จึงยังคงต้องเป็นไปในบทบาทแบบเดิมเมื่อครั้นในอดีต เพราะผู้รับสารยังคงต้อนรับละครที่มีเนื้อหาในลักษณะนี้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “การประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ไทยยอดนิยมที่ถูกผลิตซ้ำ ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2560” ซึ่งเป็นการศึกษาถึงตัวละครนำหญิงในแง่มุมต่าง ๆ เพื่อทราบถึงคุณลักษณะและพัฒนาการของตัวละครนำหญิง ก่อนจะนำภาพที่ปรากฏผ่านตัวละครหญิงเหล่านั้นมาวิเคราะห์หาชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงในประเด็นต่าง ๆ และหาสาเหตุของการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงเหล่านั้น โดยในการวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่ผู้วิจัยใช้กระบวนการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ตลอดจนการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน ประกอบกับการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ซึ่งละครโทรทัศน์ทั้ง 5 เรื่องที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาทำการศึกษาในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1. **น้ำเซาะทราย**
    - 1.1 น้ำเซาะทราย ปี 2536
    - 1.2 น้ำเซาะทราย ปี 2544
    - 1.3 น้ำเซาะทราย ปี 2560
2. **เพลิงพระนาง**
    - 2.1 เพลิงพระนาง ปี 2539
    - 2.2 เพลิงพระนาง ปี 2560
3. **เพลิงบุญ**
    - 3.1 เพลิงบุญ ปี 2539
    - 3.2 เพลิงบุญ ปี 2560
4. **มายา**
    - 4.1 มายา ปี 2544
    - 4.2 มายา ปี 2560
5. **เมียหลวง**
    - 5.1 เมียหลวง ปี 2532

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 เมียหลวง ปี 2542

5.3 เมียหลวง ปี 2552

5.4 เมียหลวง ปี 2560

ผลการวิจัยพบว่า บทบาทของตัวละครนำหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างทั้งสามช่วงระยะเวลา มีระดับการเปลี่ยนแปลงสูงในเรื่องของคุณลักษณะภายนอกตัวละคร (Demographic Characteristics) ได้แก่ ลักษณะทางกายภาพ (เป็นไปตามลักษณะของผู้แสดง) ลักษณะการดำเนินชีวิต ลักษณะนิสัย และลักษณะทางสังคม แต่คุณลักษณะภายใน (Psychological Characteristics) ได้แก่ ภูมิหลัง ความต้องการ ความขัดแย้ง การบรรลุเป้าหมาย และการเปลี่ยนแปลง เป็นสิ่งที่ปรากฏระดับความเปลี่ยนแปลงค่อนข้างน้อย นั่นหมายความว่าภาพลักษณ์ภายนอกของตัวละครหญิง อาทิ ลักษณะหน้าตา นิสัย การศึกษา อาชีพ หรือกิจกรรมต่าง ๆ มีความเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคม แต่เบื้องหลังหรือสิ่งที่เป็นแก่นหลักของตัวละครยังคงเป็นไปตามลักษณะเดิมจากที่เคยสร้างไว้ครั้งแรก อาทิ ความต้องการ ความขัดแย้งของตัวละคร ตลอดจนบทสรุปของตัวละครที่ก็ยังคงเป็นเช่นเดิม

จากข้อมูลจากการวิเคราะห์ชุดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิงที่ปรากฏในแต่ละช่วงระยะเวลา พบว่าละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างทั้งสามช่วงระยะเวลา ปรากฏลักษณะของชุดความคิดที่เหมือนกันทั้งหมด แต่อาจมีบางประเด็นที่มีระดับของการเปลี่ยนแปลง อันได้แก่

ก) อุดมคติหญิงไทย

ตลอดช่วงระยะเวลา 30 ปีที่ผ่านมา (2530 - 2560) ชุดความคิดเรื่องอุดมคติหญิงไทยแสดงให้เห็นถึงการสอนสั่งผู้หญิงให้ดำรงตนอยู่ในกรอบของภาพผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ ผ่านตัวละครนางเอกมาโดยตลอด ที่ตัวเหล่านั้นมักจะประพฤติตนเรียบร้อย มีเมตตา ซื่อสัตย์ มีการศึกษา ไม่หมกมุ่นเรื่องเพศสัมพันธ์และสารเสพติดต่าง ๆ ตลอดจนแต่งหน้าแต่งตัวด้วยรูปแบบและโทนสีสุภาพเรียบร้อย ส่วนตัวละครนางร้ายที่ห่างไกลจากภาพผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะประพฤติตัวตรงกันข้ามกับตัวละครนางเอก ก็จะพบว่าตัวเหล่านั้นโดยส่วนใหญ่มักไม่ประสบความสำเร็จในบทสรุปของเรื่อง

ประเด็นที่พบความเปลี่ยนแปลง คือเรื่องการศึกษาของตัวละครนางร้ายที่ได้รับการนำเสนอให้ตัวละครมีการศึกษาทัดเทียมกับตัวละครนางเอก จากที่ในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2539 ปรากฏภาพการศึกษาของตัวละครหญิงระดับปริญญาตรีขึ้นไป 4 ใน 6 ตัวละคร ถัดมาในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2540 – 2549 ปรากฏภาพการศึกษาของตัวละครหญิงระดับปริญญาตรีขึ้นไป 5 ใน

6 ตัวละคร และช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560 ปรากฏภาพการศึกษาของตัวละครหญิงระดับปริญญาตรีขึ้นไป 10 ใน 10 ตัวละคร

ข) บทบาทและหน้าที่

ตัวละครหญิงตั้งแต่ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2530 – 2560 ถูกทำให้มีสถานะเป็นผู้ถูกกระทำ (Passive Character) โดยส่วนใหญ่ จะสามารถเป็นผู้กระทำ (Active Character) ได้ต่อเมื่อเผชิญหน้ากับตัวละครหญิงด้วยกัน อันส่งผลให้ตัวละครชายในเรื่องยังคงแสดงอำนาจที่มากกว่าตัวละครหญิงภายในเรื่อง โดยในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2540 – 2560 ปรากฏตัวละครหญิงที่ไม่ยอมตกอยู่ภายใต้อำนาจของตัวละครชาย นั่นคือ *วรรณนรี* ในละครน้ำเซาะทราย และ *วิกันดา* ในละครเมียหลวง

อาชีพของตัวละครหญิงในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560 ได้แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงด้านอาชีพมากที่สุด นั่นคือ เกือบทุกตัวละครมีอาชีพในการดำรงชีวิต (ยกเว้น อรอินทร์ 2552) และเป็นอาชีพที่หลุดออกจากกรอบแบบฉบับ (คุณครู ประชาสัมพันธ์ พนักงานทั่วไป พยาบาล เป็นต้น) มากขึ้น โดยปรากฏอาชีพของตัวละครหญิงที่มีเกียรติภูมิสูงส่ง อาทิ สถาปนิก อาจารย์มหาวิทยาลัย คณบดี บรรณาธิการ เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงการมีพื้นที่ทางสาธารณะ (Public Sphere) ของตัวละครหญิงเพิ่มสูงขึ้น เมื่อเปรียบเทียบกับสองช่วงระยะเวลาก่อนหน้า จะพบว่าตัวละครหญิงยังคงมีอาชีพตามแบบฉบับเป็นส่วนใหญ่ หรือไม่ปรากฏอาชีพเลย

อย่างไรก็ตาม บทบาทอาชีพแม่บ้านยังคงเป็นสิ่งที่ผูกติดกับตัวละครหญิงอยู่อย่างไม่เปลี่ยนแปลงในช่วงระยะเวลา 30 ปีที่ผ่านมา เพราะละครโทรทัศน์จะแสดงผลของการหลุดออกจากกรอบการเป็นแม่บ้านของตัวละครหญิง นั่นคือตัวละครชายจะเริ่มเบื่อ ก่อนนำไปสู่การหย่าร้าง หรือแตกหักได้ในที่สุด

ค) ค่านิยมด้านคู่ครอง

ตัวละครหญิงที่ดำรงบทบาทการเป็นนางเอกจะไม่ถูกนำเสนอภาพการไปมีความรักครั้งใหม่กับตัวละครชายอื่น นอกจากสามี แต่ตัวละครหญิงที่ดำรงบทบาทการเป็นนางร้ายจะถูกนำเสนอภาพให้สามารถข้องเกี่ยวกับชายได้มากกว่าหนึ่งตัวละคร และตัวละครนางร้ายเหล่านี้เมื่อมีสถานะเป็นเมียน้อยของตัวละครชาย จะถูกสร้างให้มีบทลงโทษ (Poetic Justice) ที่รุนแรงกว่าตัวละครชาย ลักษณะเช่นนี้ปรากฏตั้งแต่ละครโทรทัศน์ในช่วงระยะเวลาแรกสุด (2530 - 2539) มาจนถึงละครโทรทัศน์ในช่วงระยะเวลาหลังสุด (2550 - 2560) สิ่งเหล่านี้เป็นการตอกย้ำเรื่องการที่ผู้หญิงควรมีสามีได้เพียงหนึ่งคนในชีวิต และซื่อสัตย์ในความรักครั้งเดียวไปจนวันตาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนี้ ตัวละครหญิงที่มีคุณลักษณะใกล้เคียงกับการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ จะได้รับการยอมรับจากตัวละครชายในการแต่งงานกับพวกเธอ ส่วนตัวละครหญิงที่ห่างไกลจากการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ จะถูกให้ความสำคัญในระดับของการเป็นเมียน้อย หรือนางบำเรอเท่านั้น

จะเห็นได้ว่าสิ่งที่เปลี่ยนแปลงหลัก ๆ ของตัวละครหญิง คือเรื่องที่เป็นคุณลักษณะภายนอก หรือคุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ของตัวละคร (Demographic Characteristics) ได้แก่ 1) การศึกษาของตัวละคร ที่พบว่าตัวละครหญิง ได้รับการศึกษาเพิ่มสูงตามช่วงระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560 ที่ปรากฏระดับการศึกษาปริญญาตรีขึ้นไปของตัวละครหญิงครบทุกตัวละคร 2) อาชีพของตัวละคร ที่พบว่าในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2550 – 2560 ตัวละครหญิงเริ่มมีอาชีพที่หลากหลาย และมีความทัดเทียมกับตัวละครชายมากขึ้น ตัวละครโดยส่วนใหญ่มีอาชีพในการดำรงชีวิตเกือบทุกตัวละคร 3) พื้นที่ของตัวละคร โดยจะพบว่าตัวละครหญิงมีพื้นที่ทางสาธารณะ (Public Sphere) เพิ่มมากขึ้นตามช่วงระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากประเด็นเรื่องการศึกษาและอาชีพของตัวละคร สิ่งที่เป็นคุณลักษณะภายใน หรือคุณลักษณะทางจิตวิทยาของตัวละคร (Psychological Characteristics) มีเพียงประเด็นเดียวที่แสดงถึงระดับการเปลี่ยนแปลง นั่นคือ อำนาจของตัวละครหญิง ที่จะพบว่าในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2540 – 2560 ตัวละคร วรรณนรี ในละครน้ำเซาะทราย และ วิกันดา ในละครเมียหลวง ได้พาตัวเองพ้นจากอำนาจของตัวละครชาย ที่ทำให้พวกเธอต้องอยู่ในสถานะของการเป็นผู้ถูกกระทำมาโดยตลอด คือการจดทะเบียนหย่า

ตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างที่ถูกนำเสนอในช่วงระยะเวลาแรกเป็นอย่างไร ช่วงระยะเวลาหลังสุดก็ยังคงเป็นอย่างนั้น เป็นผลสืบเนื่องมาจากการทำงานของ “อุดมการณ์ปิตาธิปไตย” (Patriarchy) ที่เป็นกลไกสำคัญในการประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับผู้หญิงในลักษณะของ “การสอนหญิง” ขึ้น อันเนื่องมาจากพฤติกรรมการรับชมละครของคนไทยที่ชม “เอารส” แต่ไม่ชม “เอาเรื่อง” ดังนั้น ยิ่งละครมีเนื้อหาในลักษณะของการตบตีแย่งชิงมากเท่าไหร่ ผู้ชมยิ่งให้การตอบรับที่ดีมากเท่านั้น ดังแสดงผลผ่านตัวเลข เรตติ้งของละครโทรทัศน์แนวเมียหลวงเมียน้อยที่มักจะได้รับเรตติ้งในระดับที่ดี (ละครเพลิงพระนาง ปี 2560 ได้รับเรตติ้งตอนจบเป็นอันดับ 1 ของปี)

เมื่อพฤติกรรมการรับชมละครโทรทัศน์ของคนไทยยังคงเน้นรสชาติมากกว่าเรื่องราว จึงเป็นเรื่องธรรมดาที่ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์จะต้องผลิตเนื้อหา (Content) ให้สอดรับกับความต้องการของผู้รับชม เพราะหากมองในแง่มุมการตลาด องค์กรต่าง ๆ เหล่านี้ (สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 หรือ 33

HD และสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 หรือ 7 HD) ดำรงอยู่ได้ด้วยผลกำไร ซึ่งมีตัวเลขเรตติ้งเป็นตัวชี้วัด ละครรีเมกจึงเป็นเครื่องการันตีถึงรายได้ขององค์กรส่วนหนึ่ง เพราะมีฐานแฟนละครเก่าที่ตั้งตาคอยรับชมละครเวอร์ชันใหม่ ละครรีเมกจึงยังคงปรากฏให้เห็นเรื่อยมาจนปัจจุบัน ในอัตราส่วนครึ่งต่อครึ่งของละครที่พล็อตเรื่องขึ้นใหม่ หรือสร้างจากนวนิยายที่ยังไม่เคยได้รับการสร้างเป็นละครโทรทัศน์มาก่อน (พิจารณาจากข้อมูลในบทที่ 3)

จากข้อมูลของผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ และนักเขียนบทละครโทรทัศน์) และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน แสดงให้เห็นว่ากระบวนการผลิตละครรีเมก ยังคงต้องเป็นไปตามการสร้างจากเวอร์ชันแรกหรือเวอร์ชันก่อนหน้า เพราะฐานแฟนละครจากเวอร์ชันเก่าจะแสดงผลตอบรับในเชิงลบหากสร้างละครที่มีเนื้อหาแตกต่างจากเวอร์ชันเดิมมากจนเกินไป ผู้สร้างสรรค์จึงไม่กล้าที่จะนำเสนอความหมายใหม่ ๆ ผ่านละครรีเมก เพราะหากผู้ชมรับไม่ได้ นั่นหมายความถึงผลกำไรที่หดหายขององค์กร สิ่งนี้จึงเป็นเครื่องมือสะท้อนให้เห็นระดับความเปลี่ยนแปลงในแง่ความหมายของละครรีเมกอันมีอยู่ในระดับต่ำ สิ่งที่ผู้ชมสามารถยอมรับความเปลี่ยนแปลงได้ จึงเป็นเรื่องของโครงสร้างภายนอก หรือคุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ของตัวละคร (Psychological Characteristics) อาทิ การศึกษา อาชีพ พื้นที่ กิจกรรม เป็นต้น

ละครรีเมกจึงทำหน้าที่ในการ “ผลิตซ้ำย้ำความหมายเดิม” เพื่อประกอบสร้างความหมายเหล่านั้นให้กลายเป็น “ความเป็นจริง” (Reality) แก่สังคมเรื่อยไป ไม่ว่าจะเป็น การเป็นผู้หญิงในอุดมคติ การเป็นแม่บ้านของผู้หญิง การเป็นช้างเท้าหลังของสามี การรักเดียวใจเดียวของผู้หญิง ความหลายใจของผู้ชาย เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนให้ผู้หญิงตกอยู่ในสถานภาพความเป็นรองของผู้ชายในสังคมเรื่อยมา ผ่านชุดความคิดที่มีลักษณะของการสอนหญิง อันแสดงผลของความเหลื่อมล้ำเรื่องบทบาททางเพศ (Gender) ที่มีอุดมการณ์ปิตาธิปไตยเป็นผู้กำกับอยู่เบื้องบน

อภิปรายผลการวิจัย

ละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัย แสดงผลให้เห็นถึงการที่ละครรีเมกถูกสร้างขึ้นตามแบบฉบับเดิม อันเป็นการ “ผลิตซ้ำย้ำความหมายเดิม” ให้แก่ผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเป็นผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ การเป็นเมียและแม่ การเป็นผู้ถูกกระทำและความอ่อนแอ ตลอดจนการยอมรับในเรื่องความเจ้าชู้ของผู้ชาย สิ่งเหล่านี้เป็นความหมายแฝงจากละครโทรทัศน์สู่ผู้ชม ผู้ชมละครโทรทัศน์จึงอาจตกอยู่ภายใต้ “อุดมการณ์ปิตาธิปไตย” (Patriarchy) อย่างไม่รู้ตัว เพราะคิดว่าสิ่งเหล่านั้นคือความเป็นจริงที่

ตัวเองต้องยอมรับและปฏิบัติตาม อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่ส่งผลให้ละครประเภทนี้ได้รับความนิยมจากผู้ชม เพราะผู้ชมต้องการชม “เอารส” แต่ไม่ชม “เอาเรื่อง” ตัวละครหญิงสองตัวในละครโทรทัศน์ที่ปรากฏบทบาทของการแย่งชิงตัวละครชาย จึงถือเป็นความสะใจของคนดู อันเป็นเครื่องมือแสดงถึงการยอมรับประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้ไปโดยปริยาย

ขณะเดียวกันประเด็นที่แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงอย่างเรื่องการศึกษา อาชีพ ตลอดจนอำนาจของตัวละครนั้น จะพบว่าโดยส่วนใหญ่เป็นเรื่องของคุณลักษณะภายนอก หรือคุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ (Demographic Characteristics) อันเป็นเสมือน “ภาพลักษณ์” ของตัวละคร ที่เราจะเห็นว่าละครรีเมกมักไม่ได้รับการสร้างสรรค์ในความหมายใหม่ ๆ หรือมีบทสรุปที่แปลกแตกต่างไปจากละครเวอร์ชันเดิม ดังที่ตัวละครหญิงอย่าง *พุดกรอง* ในละครน้ำเซาะทราย *เจ้านางอนัญทิพย์* ในละครเพลิงพระนาง *ใจเริง* ในละครเพลิงบุญ *พิตะวัน* ในละครมายา และ *อรอินทร์* ในละครเมียหลวง ได้รับบทลงโทษ (Poetic Justice) จากการไปยุ่งเกี่ยวกับตัวละครชายที่มีสามีแล้วในเวอร์ชันแรกอย่างไร เวอร์ชันหลังสุดก็ยังคงได้รับบทลงโทษอย่างนั้น ขณะเดียวกันตัวละครชายที่ตัวละครหญิงดังกล่าวเข้าไปมีความสัมพันธ์ด้วยนั้น ก็จะยังคงปรากฏบทลงโทษที่มีระดับความรุนแรงเบาบางกว่าตัวละครหญิงเช่นเดิม

สิ่งเหล่านี้ถือเป็นเรื่องการยอมรับของผู้ชมต่อภาพใหม่ ๆ ที่จะเกิดขึ้น ซึ่งหากผู้ชมยอมรับการเปลี่ยนแปลงในระดับความหมายของละครรีเมกได้ ผู้วิจัยเชื่อว่าผู้สร้างสรรค์ก็มีความยินดีที่จะเปลี่ยนแปลงไปตามพฤติกรรมของผู้ชม ขณะเดียวกันผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์หากกล้าที่จะนำเสนอแนวทางใหม่ ๆ เช่น ลดการผลิตละครรีเมก ลดการผลิตละครแนวเมียน้อยเมียหลวง นำเสนอความหมายหรือบทสรุปใหม่ ๆ แก่ตัวละครหญิงชายในละครรีเมก เป็นต้น ผู้วิจัยเชื่อว่าผู้ชมละครโทรทัศน์ก็ยินดีที่จะเปิดรับแนวทางใหม่ ๆ เหล่านั้นเช่นกัน แม้ว่าอาจจะเกิดภาวะของการปรับตัวอยู่บ้างก็ตาม เพราะสุดท้ายแล้วละครโทรทัศน์ยังคงทำหน้าที่เป็น Soft entertainment แก่ผู้ชม ที่จะไม่มีทางหลุดหายไปจากสารบบความบันเทิงของไทยในเร็ววันนี้อย่างแน่นอน (กาญจนา แก้วเทพ, 2536)

ภาพของผู้หญิงในสังคมไทยที่มีลักษณะก้าวนำภาพตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ สะท้อนถึงการยังไม่ปรับตัวของผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และผู้ชมละครโทรทัศน์ ผู้ชมยังยินดียอมรับเนื้อหาละครแนวเมียน้อยเมียหลวงในลักษณะเดิม ที่แสดงถึงการตบตีแย่งชิงกันของตัวละครหญิงสองตัว เพื่อเป้าหมายเดียว นั่นคือตัวละครชาย ทั้ง ๆ ที่ภาพในชีวิตจริงของสังคมมีการเคลื่อนไหวทางสังคมของผู้หญิงมากมายที่เรียกร้องให้ผู้หญิงมีสถานภาพที่เท่าเทียมกันกับผู้ชาย ผ่านตัวบทกฎหมาย แผนพัฒนา

เศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ตลอดจนสิทธิมนุษยชน (Human Right) ที่แสดงความเท่าเทียมกันระหว่างหญิงชายมากขึ้น แต่ภาพผู้หญิงในละครโทรทัศน์ยังคงมีความเปลี่ยนแปลงเพียงบางประเด็นเท่านั้น แต่อีกหลายประเด็นที่สำคัญยังคงรอการเปลี่ยนแปลง อันต้องอาศัยความร่วมมือกันระหว่างผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ และผู้ชมละครโทรทัศน์ ในการหาแนวทางใหม่ ๆ เพื่อส่งเสริมบทบาทของผู้หญิงผ่านตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ที่ผู้วิจัยเชื่อว่าจะมีความเปลี่ยนแปลงในเร็ววัน

ข้อจำกัดในการวิจัย

การศึกษาหาสาเหตุการประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงจากผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ และนักเขียนบทละครโทรทัศน์) และนักวิชาการด้านสื่อสารมวลชน เป็นเพียงการสัมภาษณ์เพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญเพียงกลุ่มหนึ่ง จึงไม่อาจครอบคลุมทรรศนะของนักสื่อสารมวลชนทุกกลุ่มในประเทศไทยที่อาจมีทัศนคติ มุมมอง ตลอดจนความเชื่ออันแตกต่างกันไปได้

ข้อเสนอแนะ

6.1 ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตละครโทรทัศน์ควรส่งเสริมบทบาทของตัวละครหญิงในทิศทางใหม่ ๆ มีบทบาทที่หลากหลาย และหลุดออกจากกรอบการสร้างตัวละครแบบฉบับ (Stereotype) เพื่อส่งเสริมให้ผู้หญิงในสังคมไทยมีทัศนคติ มุมมอง ตลอดจนความเชื่อใหม่ ๆ

6.2 ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ (Sender) ต้องกล้าที่จะนำเสนอละครโทรทัศน์ที่พล็อตเรื่องขึ้นใหม่ หรือสร้างจากบทประพันธ์สมัยหลัง เพื่อสร้างความหมายใหม่แก่ผู้หญิงในสังคมไทย

6.3 จากผลการวิจัยพบว่า อิทธิพลการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมนั้นมีอยู่ในระดับที่สูงมาก เพราะฉะนั้น ผู้รับสาร (Receiver) หรือผู้ชมละครโทรทัศน์ ต้องรับสารอย่างรู้เท่าทัน หรือที่เรียกว่าการรู้เท่าทันสื่อ (Media Literacy)

6.4 ผู้รับสาร (Receiver) ควรเปิดใจยอมรับความหมายใหม่ ๆ ในละครรีเมก ที่อาจไม่จำเป็นต้องมีบทสรุปหรือเรื่องราวดังเช่นละครเวอร์ชันก่อนหน้า เพื่อเป็นการส่งเสริมให้ผู้หญิงมีบทบาททางเพศเท่าเทียมกับผู้ชายมากขึ้น

6.5 จากกระบวนการวิจัย ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงจุดต่อยอดภายในงานวิจัย คือทัศนคติของผู้รับชมละครโทรทัศน์กลุ่มตัวอย่าง ว่าภายหลังจากการรับชมละครโทรทัศน์ ผู้ชมเหล่านั้นมีมุมมอง หรือ

ความคิดเห็นต่อเนื้อหาหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ภายในละครอย่างไร เพื่อเป็นการแสดงถึงอิทธิพลการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

Berger, P., & Luckmann, T. (1991). The social construction of reality : a treatise in the sociology of knowledge. London: Penguin Books.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). Film art : an introduction. New York: McGraw-Hill.

Field, S. (1984). The Screen-writer's Workbook. New York: Dell Publishing.

Giannetti, L. (2011). Understanding movies. Boston: Allyn&Bacon.

Goodlad, J. S. R. (1971). A sociology of popular drama. London: Heinemann.

Maslow, A. (1954). Motivation and personality. New York: Harper and Row New York.

Thornton, G. (2017). Women in business, New perspectives on risk and reward. Bangkok: Grant Thornton International Ltd.

กาญจนา แก้วเทพ. (2536). มายาพินิจ การเมืองทางเพศของละครโทรทัศน์. กรุงเทพมหานคร: เจนเดอร์เพรส.

กาญจนา แก้วเทพ. (2539). เมื่อสื่อส่อง และสร้างวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศาลาแดง.

กาญจนา แก้วเทพ. (2549). ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา. กรุงเทพมหานคร: เอดินสันเพรสโปรดักส์.

กาญจนา แก้วเทพ. (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ภาพพิมพ์.

แข มังกรวงษ์. (2560). แนวทางการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ไทยที่ผลิตซ้ำโครงเรื่องเดิม. วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สจล, 24(1).

จิตราภรณ์ วนัสพงศ์. (2537). ผู้หญิงในครอบครัว: ต้นไม้ใต้ร่มเงา. ใน ผู้หญิงกับอำนาจที่จะแปรเปลี่ยน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์คบไฟฯ.

จุฑามาศ สาคร. นักเขียนบทละครโทรทัศน์เมียหลวง (2560). สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2561.

ชเนตตี ทินนาม. อาจารย์ประจำภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2561.

เฉลิมพงษ์ คงเจริญ. (2553). ระบบเศรษฐกิจไทยก่อนวิกฤติการณ์การเงิน พ.ศ. 2540 (พ.ศ. 2530 - 2540). ใน โครงการเมธีวิจัยอาวุโส สกว. กรุงเทพฯ: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส สกว.

ชยพล สุทธิโยธิน และ สันติ เกษมสิริทัศน์. (2548). การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์. ใน เอกสารการสอนชุดวิชาการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขธรรมาธิราช.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย Chulalongkorn University

ณัฐิยา ศิรกรวิไล. นักเขียนบทละครโทรทัศน์เพลิงบุญ (2560). สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2561.

ดวงหทัย บูรณเจริญกิจ. (2560). แนวคิดสตรีนิยมและขบวนการทางสังคมของผู้หญิงในประเทศไทย: วิเคราะห์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง ข้อถกเถียงและยุทธศาสตร์. กรุงเทพฯ: มูลนิธิฟรีดริช เอแบร์ท.

ธีรพงศ์ เสรีสำราญ. (2555). ภาพสะท้อนของสตรีเกาหลีจากการสร้างตัวละครนำหญิงในภาพยนตร์ของ คิม คี-ด็อค. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นภัทร อารีศิริ. (2554). การวิเคราะห์อุดมการณ์ทางสังคมที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยที่นำมาผลิตซ้ำ. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปนัดดา ธนสถิตย์. (2531). ละครโทรทัศน์ไทย. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรวัน แพทยานนท์. (2556). พัฒนาการของละครโทรทัศน์ที่สะท้อนสังคมไทยจากอดีตสู่ปัจจุบัน. วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม, 1(2).

ปริดา มโนมัยพิบูลย์. อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2561.

พนิดา หันสวาสดิ์. (2544). ผู้หญิงในภาพยนตร์: กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พรทิพย์ สัมปัตตะวนิช. (2546). แรงจูงใจกับโฆษณา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พรพิไล ถมังรักษ์สัตว์. (2539). ปรัชญาผู้หญิง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรสุดา ต่ายเนาว์คง. ผู้จัดละครโทรทัศน์ บริษัท ดี วัน ทีวี จำกัด. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2561.

พลอยพรรณ มาคะพล. (2558). ละครรีเมกกับการถ่ายโยงเนื้อหาในละครโทรทัศน์ไทย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พลากร เจียมธีระนาถ. (2554). วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชญาพร ประครองใจ. (2558). หลักนิเทศศาสตร์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฟีลิปดา. (2549). 100 คำถาม สร้างนักเขียนนวนิยาย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กรีนมายด์.

มาลี พฤกษ์พงศาวลี. (2552). สิทธิความเป็นคนของผู้หญิง: พันธกรณีระหว่างประเทศ กฎหมายและข้อถกเถียง. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการสิทธิมนุษยชนแห่งชาติ.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2548). ปั้นบทสะกดหนัง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อาทิตย์สนิทจันทร์.

รัชดา แดงจำรูญ. (2537). ภาพของโสเภณีในละครโทรทัศน์ ปี 2535. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรวุฒิ ทัดบรรทม. ผู้อำนวยการฝ่ายผลิตละครโทรทัศน์ บริษัท กันตนา มูฟวี่ ทาวน์ (2002) จำกัด. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2561.

ศิวภรณ์ หอมสุวรรณ. (2535). วรรณกรรมปัจจุบัน. เชียงใหม่: ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย. (2550). สตรีในสามทศวรรษของเศรษฐกิจไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยเพื่อการพัฒนาประเทศไทย.

สิรภพ แก้วมาก. (2558). การสร้างตัวละครหลักและวิธีการเล่าเรื่องชายรักชายในสื่อบันเทิงไทย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริจรรยา ดีฉ่ำ. (2553). สิทธิในการเลือกใช้ชื่อสกุลของหญิงมีสามี: กรณีศึกษาแนวทางในการจดทะเบียนหย่า. วารสารนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, 3(1).

สุธีรา ทอมสัน และ เมทินี พงษ์เวช. (2538). ผู้หญิงไทย: สถานภาพและบทบาทที่เปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยบทบาทหญิงชายและการพัฒนา.

องอาจ สิงห์ลำพอง. (2557). กระบวนการผลิตละครโทรทัศน์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัด สามลดา.

อัญชลี ชัยวรพร. (2548). เรื่องเล่าในภาพยนตร์. ใน เอกสารการสอนชุดวิชาทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อัศวิน ซาบารา. (2551). ภาพความเป็นชายจากการสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์ของมาร์ติน สกอร์เซซี่. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อาทิตา ชิวปรีชา. (2540). การวิเคราะห์บทบาททางเพศในรายการทอล์คโชว์ และวาไรตี้โชว์ทางโทรทัศน์ไทย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายอวิรุทธ์ ศิริโสภณา เกิดเมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ.2536 ณ กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย (Osk129) จากนั้นสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต คณะมนุษยศาสตร์ สาขาวิชาวรรณคดี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (บางเขน) ปีการศึกษา 2558 และปีการศึกษา 2559 เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ กลุ่มวิชาการสื่อสารเชิงสุนทรียะและบันเทิงคดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University