การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็กในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์

นางสาวอัปสร มีศิลป์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2545
ISBN 974-17-2588-4
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE PRESENTATION OF FANTASY FOR CHILDREN IN THAI FOLK TALES ON TELEVISION

Miss APSORN MESILP

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Master of Arts in MassCommunication

Department of Mass Communication
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University

Academic Year 2002
ISBN 974-17-2588-4

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็กในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์
โดย	นางสาวอัปสร มีศิลป์
สาขาวิชา	การสื่อสารมวลชน
อาจารย์ที่ปรึกษา	อาจารย์ สุภาพร โพธิ์แก้ว

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ จุมพล รอดคำดี)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(อาจารย์ สุภาพร โพธิ์แก้ว)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปนัดดา ธนสถิตย์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อัปสร มีศิลป์ : การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็กในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์. (THE PRESENTATION OF FANTASY FOR CHILDREN IN THAI FOLKTALES ON TELEVISION) อ. ที่ปรึกษา : อ. สุภาพร โพธิ์แก้ว, 205 หน้า. ISBN 974-17-2588-4.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซี รวมไปถึงวิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็กในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ จากตัวอย่างผลงานเรื่องนางสิบสอง พระสุธน-มโนห์รา และแก้วหน้าม้า ของบริษัทสามเศียร จำกัด ซึ่งมีประสบการณ์ในการผลิตละครประเภทดังกล่าวมาอย่างต่อเนื่อง ยาวนาน อันนำมาซึ่งผลสรุปของการวิจัย ดังต่อไปนี้

1.ลักษณะการปรับเปลี่ยนการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านของบริษัทสามเศียร จำกัด จะปรากฏในทุกขั้นตอนของกระบวนการผลิต โดยจะมีแนวทางในการปรับเปลี่ยนที่สำคัญๆ คือ การปรับเปลี่ยนการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีโดยการเพิ่มมิติ และการกระทำอันสมเหตุ สมผลแก่ตัวละคร และการปรับเปลี่ยนการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีให้เกิดความร่วมสมัยตามปริบทของสังคมในปัจจุบัน

2.แนวการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีที่ผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ใช้ เป็นแนวการสร้างความสมจริงเชิงชี้นำ และอาศัยการสร้างความรู้สึกสมจริงโดยใช้รหัสที่อิงประสบการณ์ และความเชื่อดั้งเดิมของผู้ชม หรือการใช้รหัสที่สร้างขึ้นมาใหม่ แต่มีการใช้ซ้ำๆ จนเกิดเป็นข้อตกลงระหว่างผู้ชม และผู้ผลิต

3.วิธีการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์เกิดจากการผสมผสานระหว่างวิธีการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในศิลปะไทย ซึ่งเป็นแนวทางที่เปิดโอกาสให้เด็ก ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายได้เรียนรู้ และซาบซึ้งถึงศิลปะ เอกลักษณ์ รวมไปถึงความเชื่อดั้งเดิมแบบไทยๆ และวิธีการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งสามารถสร้างแรงจูงใจให้เด็กเกิดความสนใจในละครพื้นบ้านด้วยภาพ และเสียงที่ร่วมสมัยกับพวกเขา

ภาควิชา…....การสื่อสารมวลชน…….ลายมือชื่อนิสิต……..
สาขาวิชา……..การสื่อสารมวลชน…..……ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา……..
ปีการศึกษา…...2545…….

##4285149228 : MAJOR MASS COMMUNICATION
KEYWORD : THAI FOLKTALES / TELEVISION / FANTASY

APSORN MESILP : THE PRESENTATION OF FANTASY FOR CHILDERN IN THAI FOLKTALES ON TELEVISION. THESIS ADVISOR: SUPAPORN PHOKEAW. 205 pp. ISBN 974-17-2588-4.

The purpose of this research is to study the adaptation and the procedure of fantasy presentation for children in Thai folktales on television from 3 chosen works, “Nang Sibsong”, “Phra Suthon-Manorah” and “Keaw Na Ma”, of Sam Sian Company Production Team, who has had experience over 30 years in this kind of television program. The results of this research indicate the following:

1. The adaptation of fantasy presentation in Thai folktales on television exists on every step of production process. There are 2 major ways of this adaptation. Firstly, the characters in this fantasy presentation are adapted to be rounded with three-dimension characteristic and the reasonable behavior. Secondly, the fantasy presentation is modified to be contemporary with the current of social context.

2. The style of fantasy presentation in Thai folktales on television is the style of “Suggestive Realism”. To create the virtual feeling, the codes refering to audience’s experiences and beliefs are used. The new codes are also created and used repeatedly until they can make sense to the audience.

3. The fantasy presentation in Thai folktales on television is the combination between the Thai traditional presentation of fantasy and the presentation of fantasy by modern technology. The Thai traditional presentation may convey children, as the target audience, to learn and appreciate arts, identity and belief of Thai culture as well as the presentation of fantasy created by modern technology may attract children with the contemporary feeling to watch Thai folktales on television.

Department.....Mass Communication……Student’s Signature……
Field of Study…..Mass Communication …...Advisor’s Signature……..……..
Academic Year…2002……..

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความช่วยเหลือ และเอาใจใส่อย่างยิ่งจากอาจารย์ สุภาพร โพธิ์แก้ว อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้กรุณาให้คำชี้แนะ ข้อคิดเห็นและคำปรึกษาอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปนัดดา ธนสถิตย์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ ดร.อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้กรุณาให้คำแนะนำ และข้อคิดเห็นติชมในงานวิจัย รวมถึงคณาจารย์ทุกท่านที่ได้ให้ความรู้ด้านการสื่อสารมวลชนให้แก่ผู้วิจัย จึงขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณคุณไพรัช สังวริบุตร คุณศัลยา สุขะนิวัตติ์ คุณเสกศักดิ์ วรสิทธิ์ คุณธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ และคุณธวัชชัย สังวริบุตร รวมถึงทีมงานผลิตละครพื้นบ้านของบริษัทสามเศียร จำกัด ทุกท่าน ที่กรุณาให้คำสัมภาษณ์ และข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ทั้งนี้ขอขอบพระคุณเป็นพิเศษสำหรับคุณกุ้ง และคุณเก่งที่คอยช่วยประสานงานให้การสัมภาษณ์สำเร็จลุล่วงด้วยดีทุกครั้ง

ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่งสำหรับคุณพ่อ คุณแม่ผู้ให้กำเนิด และคุณพ่อคุณแม่บุญธรรมครอบครัวมีศิลป์ คุณปู่ผู้ล่วงลับไปแล้ว คุณย่า และคุณป้าครอบครัวโสตถิกุล คุณอาติ๊ก และคุณอาเปี๊ยกครอบครัวรัตนอมรพิน ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นผู้มีพระคุณอย่างยิ่งในการให้โอกาส และให้การสนับสนุนทางการศึกษา รวมถึงเป็นกำลังใจอย่างยิ่งยวดเสมอมา และขอบคุณกำลังใจจากน้องๆ ที่รักทั้งคิม แก้ม เนตร ที่ช่วยให้พี่ยิ้มได้เมื่อยามเหนื่อยล้า

ขอขอบคุณเพื่อนๆ ร่วมรุ่นทุกคนไม่ว่าจะเป็นเพื่อนที่ไม่ค่อยได้พบกันอย่างเปิ้ล หนิง เมย์ ตาล ดรีม ปอย เบสท์ ตุ้ม ผึ้ง และวู้ดดี้ หรือเพื่อนร่วมเฮฮาขาประจำอย่างนก มิ้นท์ ทีม ปุ๋ย หนุ่ย ก้อย ปอนด์ ตู่ ทราย เต้ย เปรม และพี่ปิ่นที่ร่วมให้กำลังใจ และให้คำปรึกษา และขอขอบคุณมากๆ สำหรับเพื่อนคนพิเศษอย่างพี่ตุ้มที่คอยช่วยเหลือในการเก็บข้อมูลภาคสนามร่วมกับผู้วิจัยทุกครั้งอย่างไม่เห็นแก่เหน็ดเหนื่อย และพี่ชายที่แสนดีอย่างพี่หนูและครอบครัว รวมไปถึงครอบครัวสุทธาโรจน์ที่ให้ความกรุณาเรื่องอุปกรณ์ และสถานที่ในการถ่ายภาพที่ได้นำมาใช้ประกอบการวิจัยในครั้งนี้ ท้ายที่สุดขอขอบคุณกำลังใจพิเศษจากปุ้ม ที่คอยเป็นที่ปรึกษา และแรงใจสำคัญในยามสุข และยามทุกข์ตลอดมา

อัปสร มีศิลป์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ
กิตติกรรมประกาศ.....ฉ
สารบัญ.....ช
สารบัญตาราง.....ฌ
สารบัญภาพ.....ญ
บทที่
1 บทนำ.....1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....1
1.2 ปัญหานำวิจัย.....8
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....8
1.4 ขอบเขตของการวิจัย.....8
1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย.....9
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....9
2 แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....10
2.1 แนวคิดเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน.....10
2.2 แนวคิดเกี่ยวกับแฟนตาซี.....24
2.3 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการผลิต และการสื่อความหมายโดยภาษาโทรทัศน์.....31
3 ระเบียบวิธีวิจัย.....50
3.1 แหล่งข้อมูลและการเก็บรวบรวมข้อมูล.....50
3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล.....53
3.3 การนำเสนอข้อมูล.....54
4 ลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์โดย
บริษัทสามเศียร จำกัด.....55
4.1 ขั้นวางแผนงาน.....56
4.2 ขั้นเตรียมการ.....60
4.3 ขั้นการถ่ายทำ และหลังการถ่ายทำ.....77

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.4ขั้นประเมินผล……82
5 การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์……..84
5.1 เรื่องนางสิบสอง……84
5.2 เรื่องพระสุธน-มโนห์รา……..…...124
5.3 เรื่องแก้วหน้าม้า……161
6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....….192
6.1 สรุปผลการวิจัยและการอภิปรายผล.... ……..192
6.2 ข้อจำกัดในการวิจัย……..199
6.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในอนาคต……..199
รายการอ้างอิง.....201
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....205

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางแสดงจำนวนเรื่องและจำนวนชั่วโมงการออกอากาศใน 1 สัปดาห์ของสถานีโทรทัศน์ที่มีการแพร่ภาพละครโทรทัศน์ไทยในช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ.2544.....1

ตารางที่ 2 แสดงรายการโททัศน์ของสถานีโทรทัศน์ช่องต่างๆ ที่ออกอากาศในวันและเวลาเดียวกับละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียรจำกัด.....4

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่1 ตัวอย่างการใช้กล้องมุมเงยกับผู้แสดงยักษ์ (ซ้าย) และใช้กล้องมุมก้มกับผู้แสดงมนุษย์ (ขวา).....79

ภาพที่ 2 เปรียบเทียบการเหาะโดยใช้ท่ารำ (ซ้าย) และการเหาะของตัวละครโดยทั่วไป.....80

ภาพที่ 3 เปรียบเทียบการเสกภาพบนขันน้ำมนต์ หรือหนังเสือตามความเชื่อดั้งเดิม(ภาพบนซ้ายและขวา) กับการดัดแปลงโดยการสร้างเป็นจอภาพคล้ายโทรทัศน์แบบ LCD (ภาพล่าง).....82

ภาพที่ 4 ไตเติ้ลเริ่มเรื่องนางสิบสอง.....84

ภาพที่ 5 เมืองยักษ์ (ซ้าย) และเมืองมนุษย์ซึ่งนางยักษ์เนรมิต.....88

ภาพที่ 6 ภายในห้องสรรพยา.....90

ภาพที่ 7 นางสิบสองผู้มีกำเนิดจากฟากฟ้า (ภาพบนซ้ายและขวา) โดยการทำพิธีบวงสรวงขอลูก (ภาพล่าง).....92

ภาพที่ 8 เทวดาประจำต้นไทร.....93

ภาพที่ 9 การตกแต่งตัวละครยักษ์หญิงและชาย.....95

ภาพที่ 10 ต้นแบบของตัวละครยักษ์จากผลงานศิลปกรรมในอดีต.....96

ภาพที่ 11 เมรีในรูปยักษ์ตอนที่ตามรถเสน.....98

ภาพที่ 12 การสะกดม้าด้วยพระเวทย์.....100

ภาพที่ 13 ตัวละครพระอินทร์.....102

ภาพที่ 14 การเนรมิตให้พระวิษณุเป็นไก่ชนเทวดา.....102

ภาพที่ 15 อิทธิฤทธิ์ที่สามารถสะกดให้ทุกคนในลานประลองหยุดนิ่งด้วยเวทมนตร์.....103

ภาพที่ 16 ตัวละครฤาษี.....104

ภาพที่ 17 การแปลงสารของฤาษี.....104

ภาพที่ 18 เปรียบเทียบภาพม้าจริงที่ใช้ในฉาก (ภาพบน) และม้าที่สร้างจากเทคนิคทางคอมพิวเตอร์ (ภาพล่างซ้าย และขวา).....106

ภาพที่ 19 ม้าวิเศษขณะกำลังเหาะ.....106

ภาพที่ 20 ตัวละครแม่ย่า.....107

ภาพที่ 21 โครงกระดูกวิเศษ.....109

ภาพที่ 22 การประกอบร่างของโครงกระดูกวิเศษ.....109

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 23 มะม่วงไม่รู้หาว มะนาวไม่รู้โห่....111
ภาพที่ 24 ดวงตาของนางสิบสองในขวดโหลที่มียาวิเศษ....112
ภาพที่ 25 ของวิเศษที่สร้างอุปสรรคในรูปของกิ่งไม้....113
ภาพที่ 26 ป่าที่เกิดอิทธิฤทธิ์ของว่านป่าช้าหมอง....114
ภาพที่ 27 ทะเลน้ำกรดที่เกิดจากอิทธิฤทธิ์ว่านยาคงคาเดือด....114
ภาพที่ 28 ไม้เท้าวิเศษ....115
ภาพที่ 29 การรักษารถสิทธิ์โดยใช้ใบไม้ และน้ำวิเศษ....116
ภาพที่ 30 สร้อยอำมฤต (ซ้าย) และการใช้สร้อยเปิดห้องสรรพยา (ขวา)....118
ภาพที่ 31 นางยักษ์ร้องไห้จนน้ำท่วมคุก....123
ภาพที่ 32 ภาพไตเติ้ลเริ่มเรื่องพระสุธน-มโนห์รา....124
ภาพที่ 33 เมืองบาดาลที่มองจากเมืองมนุษย์....127
ภาพที่ 34 การแทรกภาพคลื่นลมปั่นป่วนก่อนการปรากฏตัวของพญานาค....128
ภาพที่ 35 ฉากเมืองบาดาล (ซ้าย) และบัลลังค์ของชมพูจิตรนาคราช (ขวา)....128
ภาพที่ 36 สระอโนดาต....130
ภาพที่ 37 ป่าหิมพานต์ (ภาพบน) และตัวอย่างสิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์ (ภาพล่างซ้าย และขวา)....131
ภาพที่ 38 การต่อสู้ระหว่างงูที่สร้างจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ และผู้แสดงเป็นนางผีเสื้อน้ำ....132
ภาพที่ 39 ภาพโมเดลภูเขาขยับเข้าออก....132
ภาพที่ 40 เมืองไกรลาศยามกลางวัน (บนซ้าย) ยามกลางคืน (บนขวา) และส่วนของปราสาทราชวัง (ล่าง)....133
ภาพที่ 41 ภายในเมืองไกรลาศซึ่งมีหมอกปกคลุม....134
ภาพที่ 42 บรรยากาศป่าช้าซึ่งศิรเวชมาทำพิธีเรียกภูตผี....135
ภาพที่ 43 ภาพกำเนิดสุธนพร้อมธนูวิเศษ....136
ภาพที่ 44 การตกแต่งกินนร กินรีในราชสำนัก (ซ้าย) และธิดากินรี (ขวา)....137
ภาพที่ 45 การตกแต่งตัวละครประชากรกินนร กินรี....137

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 46 เปรียบเทียบตัวละครมโนห์ราในละครโทรทัศน์ (ภาพบนซ้ายและขวา) และมโนห์ราในนาฏละคร (ภาพล่าง)……...138
ภาพที่ 47 พญานาคในรูปมนุษย์ที่ปรากฏในสารานุกรม.....140
ภาพที่ 48 การตกแต่งตัวละครพญานาคในละครโทรทัศน์.....141
ภาพที่ 49 เปรียบเทียบพญานาคที่สร้างจากโมเดล (บนซ้าย) สร้างจากคอมพิวเตอร์ (บนขวา) และต้นแบบจากศิลปะที่พบในอดีต (ภาพล่าง).....141
ภาพที่ 50 การใช้ไฟจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ในฉากเสี่ยง.....143
ภาพที่ 51 เปรียบเทียบการแต่งกายของศิรเวชขณะปกติ (ซ้าย) และตอนที่ทำพิธีเรียกภูติผี (ขวา)……144
ภาพที่ 52 เสือสมิง.....145
ภาพที่ 53 ตัวละครฤาษี.....145
ภาพที่ 54 การตัดสลับภาพระหว่างหน้าไม้ที่สร้างจากคอมพิวเตอร์ และหน้าไม้จริง.....146
ภาพที่ 55 ยักษ์ที่ปากทางป่าหิมพานต์.....147
ภาพที่ 56 นางผีเสื้อน้ำ.....148
ภาพที่ 57 งูเหลือมยักษ์ทอดตัวเป็นสะพานข้ามน้ำ.....149
ภาพที่ 58 ศรจากธนูวิเศษแปลงเป็นนาคออกไปขับไล่ตัวไกรสรปักษาที่วัลลภปล่อยออกจากฝ่ามือ.....150
ภาพที่ 59 บ่วงนาคบาศรัดร่างนางมโนห์รา.....152
ภาพที่ 60 พรานบุญได้รับใบไม้วิเศษจากชมพูจิตร.....153
ภาพที่ 61 รถเสน (ซ้าย) และพระสุธน (ขวา)……154
ภาพที่ 62 เมรี (ซ้าย) และมโนห์รา (ขวา)……154
ภาพที่ 63 นางค่อม (ซ้าย) และพระนม (ขวา)……155
ภาพที่ 64 การจัดโต๊ะพิธีแบบพราหมณ์ในการประกอบพิธีขจัดสุบิน.....155
ภาพที่ 65 บรรยากาศของฉากที่เปลี่ยนแปลงไปเมื่อประกอบพิธีขจัดสุบิน……156
ภาพที่ 66 เส้นแบ่งเขตแดนเมืองไกรลาศ และเมืองมนุษย์……156
ภาพที่ 67 ความฝันของอาทิตยวงศ์.....158

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 68 การคัดเลือกตัวนางมโนห์ราจากบรรดาพี่น้องทั้งเจ็ดที่ถูกบันดาล ให้มีหน้าตาเหมือนมโนห์รา....160
ภาพที่ 69 ภาพไตเติ้ลเริ่มเรื่องแก้วหน้าม้า....161
ภาพที่ 70 ฉากสวรรค์....164
ภาพที่ 71 เขาพระสุเมรุ....166
ภาพที่ 72 เขาพระสุเมรุสามารถปรับขนาดเล็ก และใหญ่ได้จากการสร้างภาพ โดยเทคนิคคอมพิวเตอร์....167
ภาพที่ 73 การเกริ่นนำเข้าสู่เมืองยักษ์โดยการใช้รอยเท้าขนาดใหญ่ (ซ้าย) และการปรากฏตัวของยักษ์ (ขวา)....167
ภาพที่ 74 เมืองยักษ์....168
ภาพที่ 75 บ้านหมอผี (ซ้าย) และการจัดโต๊ะที่ใช้ในการทำพิธีทางคุณไสย (ขวา)....169
ภาพที่ 76 เขาโยธาธิสิงขรซึ่งมีลักษณะเป็นหน้าผาสูงปกคลุมด้วยหมอก....170
ภาพที่ 77 เปรียบเทียบภาพของแก้วหน้าม้าจากนิทาน (ซ้าย) และแก้วหน้าม้าในละครโทรทัศน์ (ขวาบน และล่าง)....172
ภาพที่ 78 แก้วหน้าม้าในรูปมณีรัตนา (ซ้าย) และวัชรา (ขวา)....173
ภาพที่ 79 การสร้างภาพนางแก้วหน้าม้าเมื่อครั้งเป็นนางฟ้า....174
ภาพที่ 80 ตัวละครฤาษี....175
ภาพที่ 81 ฤาษีขณะแสดงอิทธิฤทธิ์การล่องหน....175
ภาพที่ 82 ฤาษีแปลงร่างเป็นมณีรัตนา....176
ภาพที่ 83 การตกแต่งตัวละครยักษ์ชาย และหญิง....178
ภาพที่ 84 พาลราชปล่อยแสงจากศีรษะเกิดเป็นระเบิด....179
ภาพที่ 85 ตัวละครหมอผี....180
ภาพที่ 86 หมอผีโดนงูที่สร้างจากคอมพิวเตอร์รัด....180
ภาพที่ 87 การตกแต่งตัวละครพระวิจิตรเลกข์....181
ภาพที่ 88 การเหาะของพระวิจิตรเลกข์....182
ภาพที่ 89 ภาพเรือเหาะ....183

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 90 ภาพเรือเหาะ ขณะลอยอยู่ในอากาศโดยการซ้อนภาพ (ซ้ายบน และล่าง) และการแทรกภาพทิวทัศน์สายตานก……..184
ภาพที่ 91 เรือเหาะกลายร่างเป็นงู.....185
ภาพที่ 92 มีดอีโต้วิเศษ…….....186
ภาพที่ 93 อิทธิฤทธิ์มีดอีโต้วิเศษในการแปลงกาย (บนซ้าย และขวา) และการสร้างสายฝนเพื่อดับไฟ (ล่าง)…….....186
ภาพที่ 94 ว่าวของปิ่นทอง ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนขนาดได้…….....187
ภาพที่ 95 การต่อสู้ของคทาวิเศษกับมีดอีโต้วิเศษ……188
ภาพที่ 96 ภาพนางจันทร์ได้รับดวงแก้วก่อนให้กำเนิดแก้วมณี (ซ้าย) และการใช้ดวงแก้วในการชุบชีวิตแก้วมณี (ขวา)……189
ภาพที่ 97 เปรียบเทียบการเหาะของปิ่นทอง (ซ้าย) และการเหาะของปิ่นแก้ว (ขวา)……..190
ภาพที่ 98 การนั่งสมาธิเพื่อชุบชีวิตปิ่นแก้ว.....191
ภาพที่ 99 ตุ่มหนองที่ปิ่นแก้วย้ายไปอยู่ที่แก้วมณี.....191

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

รายการโทรทัศน์ในปัจจุบันมีมากมายหลากหลายรูปแบบ ทั้งข่าว สารคดี ละคร ภาพยนตร์ รายการเพลง คอนเสิร์ต เกมโชว์ รายการสนทนา ฯลฯ ในจำนวนรูปแบบรายการอันหลากหลายนี้ ก็มีทั้งที่เน้นสาระ เน้นบันเทิง และรูปแบบที่ผสมผสานทั้งสาระ และบันเทิง แต่รูปแบบรายการที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้เป็นรูปแบบรายการที่เน้นความบันเทิงเป็นหลัก และค่อนข้างจะได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมากในทุกยุคทุกสมัย รูปแบบรายการที่กล่าวถึงนี้ก็คือ ละครโทรทัศน์ไทย

จากการสังเกตในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2544 ในทุกช่วงเวลา มีสถานีถึง 5 ใน 6 สถานี ที่มีการแพร่ภาพออกอากาศรายการละครโทรทัศน์ไทย และแต่ละสถานีจะมีจำนวนเรื่องและจำนวนชั่วโมงการออกอากาศใน 1 สัปดาห์แตกต่างกันออกไป ดังแจกแจงในตารางด้านล่าง

ตารางที่ 1 แสดงจำนวนเรื่องและจำนวนชั่วโมงการออกอากาศใน 1 สัปดาห์ของสถานีโทรทัศน์ที่มีการแพร่ภาพละครโทรทัศน์ไทยในช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2544

สถานีโทรทัศน์	จำนวนละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศ (เรื่อง/สัปดาห์)	จำนวนชั่วโมงในการออกอากาศละครโทรทัศน์ (ชั่วโมง/สัปดาห์)
ช่อง 3	9 เรื่อง	27 ชั่วโมง 30 นาที
ช่อง 5	3 เรื่อง	8 ชั่วโมง 45 นาที
ช่อง 7	9 เรื่อง	31 ชั่วโมง 45 นาที
ช่อง 9	1 เรื่อง	2 ชั่วโมง
itv	4 เรื่อง	5 ชั่วโมง30 นาที
รวม	26 เรื่อง	76 ชั่วโมง 30 นาที

ที่มา:ข้อมูลอ้างอิงจากคอลัมน์บันเทิง หนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ช่วงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2544

จากตารางจะพบว่าใน 1 สัปดาห์จากการสังเกตในทุกช่วงเวลา พบว่ามีการแพร่ภาพออกอากาศรายการละครโทรทัศน์ไทยจาก 5 สถานี ถึง 26 เรื่อง คิดเป็นชั่วโมงในการออกอากาศได้ถึง 76 ชั่วโมง 30นาทีต่อสัปดาห์ นอกจากนี้ยังพบอีกว่าเกือบทุกสถานีจะมีช่วงเวลาออกอากาศละครโทรทัศน์ไทยที่คาบเกี่ยวกันมากที่สุดคือช่วงหลังข่าวภาคค่ำ หรือเวลาประมาณ 20.30น.-22.30น. ซึ่งถือกันว่าเป็นช่วงเวลาทองของแต่ละสถานี ดังที่มีการกล่าวถึงในวิทยานิพนธ์ของ คันธิยา วงศ์จันทาว่า (2541: 108)

"ช่วงเวลาละครหลังข่าวเปรียบเสมือนหัวใจสำคัญของสถานี เพราะเป็นช่วงเวลาที่มีเรตติ้งผู้ชมสูงสุด และโฆษณาเข้ามากที่สุด สถานีโทรทัศน์จะเข้ามาดูแลการผลิต และหาโฆษณาเอง รายได้ส่วนใหญ่ของสถานีจึงมาจากช่วงเวลานี้ และสามารถนำไปหล่อเลี้ยงรายการอื่นๆ ของสถานี..."

จากภาพรวมของละครโทรทัศน์ไทยที่ได้กล่าวไปในข้างต้น แสดงให้เห็นว่าละครโทรทัศน์ไทยค่อนข้างที่จะได้รับความสำคัญเป็นพิเศษจากสถานี และนอกจากนี้ยังสังเกตพบอีกว่าบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์ไทยมีจำนวนเพิ่มขึ้นกว่าแต่ก่อน ประเภทละครที่นำมาผลิตก็มีความหลากหลายมากขึ้น และในบรรดาประเภทละครทั้งหลายที่มีการผลิตเพื่อแพร่ภาพทางโทรทัศน์ในปัจจุบัน ก็มีละครอยู่ประเภทหนึ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะเมื่อสืบประวัติขึ้นไปก็ได้พบว่ามีประวัติอยู่คู่กับวงการโทรทัศน์ไทยมายาวนานตั้งแต่เริ่มมีการก่อตั้งสถานีโทรทัศน์แห่งแรกของประเทศไทยในปีพ.ศ. 2498 และยังคงดำรงอยู่มาจนถึงปัจจุบัน โดยได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนในการถ่ายทอดหลายครั้ง ละครประเภทนั้นก็คือ ละครพื้นบ้าน

ในช่วงปี พ.ศ. 2498 ละครพื้นบ้านได้ถูกถ่ายทอดในรูปแบบของละครรำ ซึ่งแพร่ภาพออกอากาศทางโทรทัศน์ โดยมีคณะแสดงละครทั้งของรัฐบาลและของเอกชนเป็นผู้จัดแสดง เรื่องที่นำมาแสดงก็เช่น อิเหนา สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน พระลอ ฯลฯ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 160-161)

ต่อมารูปแบบในการถ่ายทอดละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ก็มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้ทันสมัยขึ้น โดยในปี พ.ศ. 2511 คุณไพรัช สังวริบุตร เจ้าของบริษัทสยามฟิล์มในยุคนั้นได้เช่าเวลาออกอากาศจากสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 เพื่อผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์โดยใช้ระบบการถ่ายทำของภาพยนตร์ 16 มม. โดยภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องแรกของบริษัท คือเรื่องปลาบู่ทอง ซึ่งนำเรื่องมาจากนิทานพื้นบ้าน หลังจากนั้นทางบริษัทก็ได้ผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ในแนวพื้นบ้านออกมาอีกประมาณ 5-6 เรื่อง ก่อนจะเปลี่ยนชื่อเป็นดาราฟิล์ม ซึ่งยังคงทำการผลิต

ภาพยนตร์โทรทัศน์ในแนวพื้นบ้านเป็นหลัก แต่ก็ได้เพิ่มการผลิตเรื่องในแนวภูติผีปีศาจ และแนวนวนิยายประโลมโลกเข้ามาด้วย ในปี พ.ศ. 2525 ทางบริษัทดาราฟิล์มได้ทำการเปลี่ยนชื่อเป็นดาราวิดีโอ เพื่อให้มีความสอดคล้องกับเทคนิคในการผลิตที่เปลี่ยนจากการถ่ายทำด้วยฟิล์มภาพยนตร์มาเป็นการบันทึกเทปโทรทัศน์ (ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์,2534:171-173) และในช่วงนี้เองที่ทางดาราวิดีโอได้จัดตั้งบริษัทเพื่อทำการผลิตละครพื้นบ้านโดยเฉพาะ โดยใช้ชื่อว่าบริษัทสามเศียร จำกัด ซึ่งได้ทำการผลิตละครพื้นบ้านมาอย่างต่อเนื่อง (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544) และในบางสมัยเคยได้รับความนิยมมากถึงขนาดได้เคยแพร่ภาพในช่วงเวลาทองของสถานีอยู่พักหนึ่ง ก่อนจะเลื่อนเวลาออกอากาศมาอยู่ในช่วงเช้าวันเสาร์และอาทิตย์ และมีการปรับเปลี่ยนเวลาออกอากาศอยู่หลายครั้ง จนกระทั่งได้ออกอากาศในเวลา 8.30น.-9.30น. ของวันเสาร์และอาทิตย์เช่นในปัจจุบัน

การปรับเปลี่ยนช่วงเวลาในการออกอากาศละครพื้นบ้านโดยบริษัทสามเศียร จำกัดที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สี กองทัพบกช่อง 7 มาเป็นช่วงเช้าวันเสาร์-อาทิตย์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 เป็นต้นมานั้น ถือเป็นการปรับเปลี่ยนกลุ่มผู้ชมเป้าหมายสู่กลุ่มเด็กมากขึ้น ทั้งนี้จากการสังเกตของศิราพรในช่วงเวลานั้น พบว่าในละครพื้นบ้านได้มีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดของเรื่อง และการนำเสนอเรื่องเพื่อตอบสนองผู้ดูที่เป็นเด็กมากขึ้น โดยมีการเน้นเวลาช่วงตัวละครตอนเป็นเด็กให้ยาวนานขึ้น เพื่อดึงดูดผู้ชมที่เป็นเด็กด้วยกัน อีกทั้งยังมีการเพิ่มตัวละครเด็กเข้าไปในเรื่อง ทั้งๆ ที่เรื่องเดิมไม่มี (ศิริพร ฐิตะฐาน, 2537, หน้า208-209) ซึ่งผลการสังเกตดังกล่าวของศิราพรเมื่อประมาณเกือบยี่สิบปีที่แล้วยังคงมีความสอดคล้องกับผลจากการสังเกตผังรายการโทรทัศน์ในช่วงวันเสาร์–อาทิตย์ของสถานีโทรทัศน์ช่องต่างๆ ในปัจจุบันที่มีการออกอากาศตรงกับละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด เนื่องจากพบว่ารายการที่ออกอากาศในช่วงเช้าวันเสาร์-อาทิตย์นี้ ส่วนใหญ่เป็นรายการของเด็ก และเยาวชน โดยมีสถานีโทรทัศน์ถึงครึ่งหนึ่ง (3 ใน 6 สถานี) นำเสนอภาพยนตร์การ์ตูน เพื่อดึงดูดใจให้เด็กๆ เลือกรับชมรายการจากสถานีของตน ดังสามารถแจกแจงได้ดังตารางหน้าถัดไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 แสดงรายการโทรทัศน์ของสถานีโทรทัศน์ช่องต่างๆ ที่ออกอากาศในวัน และเวลาเดียวกับละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด

	ช่อง 3	**ช่อง 5**	**ช่อง 7**	**ช่อง 9**	**ช่อง 11**	**itv**
เสาร์	ภาพยนตร์ต่างประเทศ 8.00น.-10.00น.	ดวงใจพ่อแม่ 8.30น.-9.00น. เลดี้ส์ คอร์เนอร์ 9.00น.-10.00น.	ยอพระกลิ่น 8.30น.-9..30น.	ช่อง 9 การ์ตูน 8.00น.-10.30น.	โทรทัศน์เพื่อการศึกษา 8.30น.-11.00น.	ภาพยนตร์การ์ตูน 7.30น.-9.30น.
อาทิตย์	ลูนี่ย์ตูน คลับ 8.00น.-8.30น. เรดซี้ด 8.30น.-9.20น.	ครอบจักรวาล 8.30น.-9.00น. เวคคลับ 9.00น.-10.00น.	ยอพระกลิ่น 8.30น.-9.30น.	ช่อง 9 การ์ตูน 8.00น.-10.30น.	โทรทัศน์เพื่อการศึกษา 8.30น.-11.00น.	ภาพยนตร์การ์ตูน 8.30น.-9.30น.

ที่มา : ข้อมูลอ้างอิงจากคอลัมน์บันเทิง หนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ช่วงเดือนมีนาคม 2546

นอกจากบริษัทสามเศียร จำกัด ซึ่งผลิตละครแนวพื้นบ้านออกอากาศทางช่อง 7 แล้ว สถานีโทรทัศน์ช่องอื่นก็มีการผลิตละครพื้นบ้านเช่นกัน โดยในปี พ.ศ. 2529 ช่อง 3 และช่อง 5 ก็ได้เริ่มผลิตละครพื้นบ้านบ้าง และต่อมาในปี พ.ศ.2532 เมื่อสถานีโทรทัศน์ช่อง 11 เริ่มทำการแพร่ภาพ ก็ได้มีการผลิตละครเรื่องปลาบู่ทอง (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง,2537:204) แต่ในที่สุดบริษัทที่ผลิตละครพื้นบ้านให้แก่ช่อง 3 5 และ 11 ก็ค่อยๆทยอยยกเลิกการผลิตละครในแนวนี้ลงไป

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในช่วงปี 2542 ที่ผ่านมา ละครในแนวพื้นบ้านน่าจะได้รับความนิยมเพิ่มขึ้น ทั้งนี้เนื่องมาจากได้มีการเพิ่มปริมาณการออกอากาศของละครประเภทนี้ โดยบริษัทสามเศียร จำกัด ได้นำเทปของละครพื้นบ้านที่ได้ออกอากาศไปแล้วในช่วงเช้าวันเสาร์ และอาทิตย์กลับมาแพร่ภาพอีกครั้งทางช่อง 7 ในช่วงเวลาประมาณ 17.30 น.-18.00 น. ทุกวันจันทร์ – ศุกร์

ในขณะเดียวกันทางช่อง 3 โดยบริษัททีวีสแควร์ จำกัด ก็ได้ผลิตละครพื้นบ้านขึ้นมาใหม่ โดยเริ่มแพร่ภาพตั้งแต่เดือนสิงหาคม ปีพ.ศ. 2542 ในช่วงเวลาประมาณ 17.00น. – 17.30น. ทุกวันจันทร์ – ศุกร์ เช่นเดียวกัน

การเพิ่มช่วงเวลาในการออกอากาศละครพื้นบ้านนี้เท่ากับเป็นการขยายโอกาสในการรับชมของกลุ่มเป้าหมายหลักของละครโทรทัศน์ประเภทนี้ ซึ่งก็คือ กลุ่มเด็ก และนอกจากนี้ยังคาดว่าอาจเป็นการขยายฐานผู้ชมมาสู่กลุ่มอื่นซึ่งพอจะมีเวลาว่างในช่วงเย็นวันจันทร์-ศุกร์ เช่น กลุ่มแม่บ้าน หรือสาวโรงงานที่เลิกกะในช่วงเวลานั้น เป็นต้น

ทางฝ่ายผู้ผลิต เมื่อเริ่มมีคู่แข่งมาแบ่งตลาดผู้ชมในแนวพื้นบ้านไป ทำให้บริษัทสามเศียร จำกัด เกิดความคิดในการผลิตละครในแนวนี้เพิ่มมากขึ้น ดังคำให้สัมภาษณ์ในคอลัมน์บันเทิงของไทยรัฐโดยคุณนุสรา สังวริบุตร หนึ่งในกลุ่มผู้บริหารบริษัทฯ เกี่ยวกับการผลิตละครเรื่อง “สุดสาคร”

“เราคิดจะทำละครพื้นบ้านเรื่องนี้ เพราะจากการที่เราทำละครจักรๆวงศ์ๆ[1] เรื่องเพชรรุ้งไพ เราได้เด็ก 3 คน ซึ่งน่ารักมาก เลยอยากจะหาละครให้พวกเด็กๆเล่น และเรื่องสุดสาครก็สนุก เด็กๆชอบ เตรียมทำเป็นละครออกอากาศเวลาบ่ายๆ ปรับเรื่องให้ทันสมัยขึ้น เครื่องแต่งกายเราก็ปรับให้เป็นแนวแฟนตาซี และพี่ลอร์ด-สยม ผู้กำกับ จะได้โชว์ทำม้ามังกรอย่างเต็มที่ **ในขณะนี้เราเริ่มมีคู่แข่งทางหนังเจ้า[2]มากขึ้น** เราก็ต้องเคี่ยวการทำงาน เรื่องของคำราชาศัพท์ ทุกอย่างต้องเป๊ะ ถ้านักแสดงพูดผิด ก็ต้องมีการปรับผู้กำกับ”(“คอลัมน์บันเทิง”, ไทยรัฐ, 29 มีนาคม 2543:33)

ต่อมา ในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2543 ทางช่อง 3 ได้นำรายการอื่นมาออกอากาศแทนละครพื้นบ้านชั่วคราว เนื่องจากบริษัททีวีสแควร์ จำกัด ได้ขอเวลา 5 เดือน จากทางสถานีในการหยุดแพร่ภาพละครพื้นบ้านของทางบริษัท เพราะทางบริษัททำการผลิตละครไม่ทันกับการออกอากาศ ดังคำให้สัมภาษณ์ของเศรษฐา ศิระฉายา เจ้าของบริษัททีวีสแควร์ จำกัด ในคอลัมน์บันเทิง หนังสือพิมพ์ไทยรัฐที่ว่า

---

[1] เป็นชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งของละครพื้นบ้าน และเป็นชื่อที่คนทั่วไปมักเรียกกันติดปากอย่างแพร่หลาย

[2] เป็นชื่อเรียกละครพื้นบ้านในบริษัทดีด้า วิดีโอ โปรดักชั่น ณัฐพรรณ สุดเสนาะ (2533: 15) สันนิษฐานว่าที่เรียกว่าหนังเจ้าเพราะเป็นละครที่เป็นเรื่องของพระมหากษัตริย์ เกี่ยวกับพระเจ้าแผ่นดิน

"...ผมยอมรับว่าทำละครไม่ทันมาตั้งแต่หลังจบสังข์ทองแล้ว พอมีคิวฉายไชยเชษฐ์ ทีมงานก็ลุยถ่ายใช้เวลาเพียงเดือนครึ่งก็ปิดกล้องได้ ทำเอาทีมงานทุกคนเหนื่อยไปตามๆ กัน ตรงนี้เลยตัดสินใจว่าขอเวลา 5 เดือนที่จะผลิตละคร ตอนนี้มีอยู่ใน สต๊อก 2 เรื่อง คือ จ้าวไตรภพ และนางสิบสอง และเดือนหน้าจะเปิดกล้องอิเหนา **เราผลิตละครออกมาไม่ทันความต้องการของผู้ชม ก็เลยขอเวลาทางสถานีในการผลิตละครดี ๆให้ชมกัน ยอมรับว่าฟีตแบกกลับมาแรงมาก ถ้าเร่งรีบมากเกินไปงานออกมาไม่ดีผมก็รู้สึกไม่ดี** ละครวรรณคดีไทย[3]ทำยาก และเหนื่อยหนักกว่าละครปัจจุบันถึง 2 เท่า อีก 5 เดือนผมจะกลับมาอีกครั้ง รับรองคนดูจะต้องคุ้มค่าแน่นอนครับ" ("คอลัมน์บันเทิง" , ไทยรัฐ,6 มิถุนายน 2543:33)

จากคำให้สัมภาษณ์ผ่านคอลัมน์บันเทิงของผู้ผลิตละครจากทั้ง 2 บริษัท แสดงให้เห็นว่า เริ่มมีการให้ความสำคัญในการผลิตละครโทรทัศน์แนวพื้นบ้านให้ได้คุณภาพมากขึ้นเมื่อมีคู่แข่งในการผลิต นอกจากนี้การแข่งขันของฝ่ายผู้ผลิตดูจะทวีความเข้มข้นขึ้นไปอีกเมื่อมีข่าวออกมาว่าทั้งบริษัทสามเศียร จำกัด และบริษัททีวีสแควร์ จำกัด ได้เลือกเรื่องที่จะนำมาผลิตตรงกันถึง 3 เรื่อง นั่นคือ เรื่องนางสิบสอง พระสุธน-มโนห์รา และแก้วหน้าม้า และในขณะที่บริษัททีวีสแควร์ จำกัด ตั้งใจจะผลิตเรื่องพระอภัยมณี ทางบริษัทสามเศียร จำกัดก็ตั้งใจจะผลิตเรื่องสุดสาคร ซึ่งก็เป็นตอนหนึ่งในเรื่องพระอภัยมณีเช่นกัน และทั้งนี้ก็คาดว่าน่าจะสามารถผลิตเสร็จและนำไปออกอากาศได้ในเวลาที่ใกล้เคียงกัน ถึงแม้ว่าในปัจจุบันเวลาในการแพร่ภาพออกอากาศของทั้งสองบริษัทจะไม่ตรงกันจนสามารถส่งผลกระทบไปถึงการแย่งชิงจำนวนผู้ชม แต่ก็เชื่อว่าทางผู้ผลิตน่าจะมีการแข่งขันกันในเชิงกลยุทธ์การผลิตเพื่อที่จะดึงดูดผู้ชมให้ติดตามและชื่นชอบแนวการนำเสนอของบริษัทตนให้ได้มากที่สุดอย่างแน่นอน

จะเห็นได้ว่าในปัจจุบัน ละครพื้นบ้านนั้น ได้กลับมาเป็นที่สนใจของผู้ผลิตและผู้ชมมากขึ้นอีกครั้ง สิ่งที่น่าสนใจในประเด็นถัดมา คือละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ส่วนใหญ่มักจะใช้เรื่องเดิมๆ นำมาผลิตใหม่หลายต่อหลายครั้ง และเรื่องเหล่านี้ก็มักจะนำมาจากนิทานพื้นบ้าน นิทานจักรๆวงศ์ๆ และวรรณคดีของไทย ซึ่งมีพื้นฐานเหมือนนิทานโดยทั่วไปที่มีการกล่าวถึงเรื่องราวมหัศจรรย์เหนือธรรมชาติ การใช้อำนาจเวทมนตร์คาถา การแก้ปัญหาด้วยอิทธิปาฏิหาริย์ และตัวละครที่มีความแปลกหรือพิเศษผิดธรรมดา อันเป็นจินตนาการที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น โดยมีรายละเอียดปลีกย่อยของเนื้อหาที่อาจแตกต่างไปตามวัฒนธรรมของชนชาติต่างๆ เกิดเป็นนิทาน

---

[3] เป็นการอ้างถึงละครพื้นบ้าน แต่ที่เรียกว่าละครวรรณคดีไทย ผู้วิจัยคาดว่าเป็นเพราะทางบริษัททีวีสแควร์ จำกัด มักนำเรื่องที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นวรรณคดีมาสร้างเป็นละครโทรทัศน์ อาทิเช่น ขุนช้างขุนแผน สังข์ทอง อิเหนา พระอภัยมณี เป็นต้น

พื้นบ้านประจำชนชาตินั้นๆที่ยังคงเล่าขานสืบต่อกันมา เช่น ตำนานเทวปกรณ์ของชาวกรีก นิทานอาหรับราตรีของชาวเปอร์เซีย หรือนิทานจักรๆวงศ์ๆของไทย เป็นต้น

ถึงแม้ว่าละครพื้นบ้านจะนิยมนำเรื่องจากนิทานที่เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว รวมไปถึงโครงเรื่องที่เป็นแฟนตาซีมาผลิตใหม่ดังที่กล่าวไปแล้วนั้น แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าผู้ชมที่ชื่นชอบเรื่องราวในแนวพื้นบ้านก็ยังคงให้ความสนใจที่จะรับชมอยู่ จึงเป็นไปได้ว่าผู้ชมที่ชื่นชอบละครประเภทนี้ นิยมเสพย์ความบันเทิงจากรสในการนำเสนอที่เปลี่ยนไปมากกว่าการยึดติดอยู่กับความต้องการในโครงเรื่อง หรือเนื้อหาใหม่ๆ

ลักษณะรสนิยมการเสพย์งานเช่นนี้ของคนไทยมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ สังเกตได้จากการถ่ายทอดเรื่องราวในแนวพื้นบ้านที่มีการเปลี่ยนแปลงแบบแผนในการนำเสนอออกมาในรูปแบบต่างๆ ทั้งนิทานมุขปาฐะ (เล่ากันแบบปากต่อปาก) นิทานที่มีการคัดลอกลงบนใบลาน หรือดัดแปลงเป็นจิตรกรรมฝาผนังตามวัด เมื่อมีเทคโนโลยีเกี่ยวกับกระดาษและการพิมพ์เข้ามาก็มีการจดบันทึกนิทานนั้นลงบนกระดาษ หรือตีพิมพ์เป็นเล่มออกจำหน่าย ทางด้านศิลปะการละครก็ได้มีการนำเรื่องในแนวพื้นบ้านไปถ่ายทอดและมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนออยู่เรื่อยๆ เช่น การนำละครชาตรีซึ่งเป็นศิลปะของละครที่เผยแพร่มาจากทางใต้ของไทยมาปรับเปลี่ยนแบบแผนเป็นละครใน ซึ่งเป็นละครรำที่ใช้แสดงเฉพาะในเขตพระราชฐานมีแบบแผนละเอียดอ่อนตามแบบชาววัง และละครนอก ซึ่งเป็นแบบฉบับการแสดงของชาวบ้านที่ไม่เน้นการรำที่เป็นแบบแผน มีการดำเนินเรื่องรวดเร็ว เจือปนด้วยตลกขบขัน บางครั้งก็ถึงกับหยาบโลน เมื่อกาลเวลาและยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป ละครในและละครนอกก็มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนไปเป็นการแสดงในรูปแบบอื่นๆ เช่น ละครดึกดำบรรพ์ และลิเก ซึ่งจะมีเปลี่ยนแบบแผนร่วมกันคือ ลดการรำให้น้อยลง เปลี่ยนเป็นบทพูด บทเจรจา หรือเพิ่มสีสันของดนตรี เข้าไปมากขึ้น และเมื่อเทคโนโลยีโทรทัศน์ ได้เริ่มเข้ามาในไทย ก็ได้มีการถ่ายทอดเรื่องราวในแนวพื้นบ้านโดยสื่อนี้ และได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนวิธีการนำเสนอดังที่ได้กล่าวถึงรายละเอียดไปแล้วในตอนต้น

การเปลี่ยนแปลงวิธีในการนำเสนอเรื่องราวในแนวพื้นบ้านที่กล่าวไปข้างต้นนั้น นอกจากจะสะท้อนถึงรสนิยมในการเสพย์งานของคนไทยตั้งแต่ดั้งเดิมแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงวิธีการถ่ายทอดนิทานพื้นบ้านของไทย ที่มีการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง แต่จะปรับและวิวัฒน์ไปตามปริบทสังคมที่เปลี่ยนไป โดยได้พัฒนาปรับเปลี่ยนการถ่ายทอดไปตามรูปแบบสื่อ ยกตัวอย่าง เช่น ในการบอกเล่าด้วยปาก หรือตัวอักษร ผู้เล่า หรือผู้เขียนก็สามารถถ่ายทอดเรื่องเหนือจริงนั้นได้อย่างเต็มที่ โดยปล่อยให้ผู้ฟัง หรือผู้อ่านเป็นผู้จินตนาการเอาเอง ต่างจากการถ่ายทอดในรูปแบบศิลปะการละครที่ต้องใช้เทคนิคทางการละคร หรือเครื่องไม้เครื่องมือที่มีอยู่ในการสื่อสารให้

ผู้ชมทราบถึงเหตุการณ์เหนือจริงที่เกิดขึ้น หรือทราบว่าคนที่เล่นละครสวมบทบาทสิ่งมีชีวิตในจินตนาการตัวใด และยิ่งเมื่อนิทานพื้นบ้านถูกถ่ายทอดผ่านสื่อโทรทัศน์ ผู้วิจัยจึงคาดว่าในการถ่ายทอดครั้งนี้น่าจะมีความแตกต่างไปจากการถ่ายทอดในรูปแบบอื่นๆ ซึ่งอาจจะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสื่อโทรทัศน์ด้วยเช่นกัน

ปัญหานำวิจัย

1. การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์โดยบริษัทสามเศียร จำกัด มีลักษณะเป็นอย่างไร
2. การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีจากนิทานพื้นบ้านมาสู่ละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ มีลักษณะและวิธีการอย่างไร และมีลักษณะการถ่ายทอดสำหรับเด็กหรือไม่ อย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาลักษณะการปรับเปลี่ยนของความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์โดยบริษัทสามเศียร จำกัด
2. เพื่อศึกษาถึงลักษณะ และวิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีจากนิทานพื้นบ้านมาสู่ละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ รวมไปถึงลักษณะการถ่ายทอดเพื่อให้เป็นความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็ก

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้เลือกทำการศึกษาการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่ผลิตโดยบริษัทสามเศียร จำกัดเพียงบริษัทเดียว เนื่องจากบริษัทสามเศียร จำกัดเป็นเพียงบริษัทเดียวที่มีการผลิตละครในแนวดังกล่าวมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน จนกระทั่งถึงปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

- *การถ่ายทอด / การนำเสนอทางโทรทัศน์ หมายถึง การใช้เทคนิคและวิธีการทางโทรทัศน์ทั้งภาพ และเสียง อาทิ การจัดวางมุมกล้อง การจัดแสง สี การใช้เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า การใช้เทคนิคพิเศษ การใช้เพลงประกอบ การตัดต่อภาพ ฯลฯ เพื่อนำเสนอเรื่องราวเหตุการณ์*

- *ความเป็นแฟนตาซี หมายถึง เรื่องราวเหตุการณ์ ตัวละครที่เป็นจินตนาการมีความมหัศจรรย์เหนือธรรมชาติ หรือโลกที่ไม่มีอยู่จริง*

- *ละครพื้นบ้าน/ละครโทรทัศน์สำหรับเด็ก หมายถึง ละครโทรทัศน์ที่นำเสนอนิทานพื้นบ้าน นิทานจักรๆวงศ์ๆ และนิทานวรรณคดีของไทย ซึ่งผลิตโดยบริษัทสามเศียร จำกัด และออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 7 ทุกวันเสาร์-อาทิตย์ เวลา 8.30 น.-9.30 น. โดยมีกลุ่มเป้าหมายหลักคือเด็ก*

- *ผู้ผลิตละครพื้นบ้าน/ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ หมายถึง ทีมงานผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด เช่น ผู้อำนวยการแสดง ผู้ควบคุมการผลิต ผู้กำกับการแสดง ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ ฝ่ายศิลปกรรม ฝ่ายควบคุมเทคนิค หรือคอมพิวเตอร์กราฟฟิค เป็นต้น*

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้เข้าใจถึงลักษณะการปรับเปลี่ยนของความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์จากตัวอย่างของบริษัทที่สามารถผลิตละครในแนวดังกล่าวได้อย่างต่อเนื่อง ยาวนาน
2. ได้ทราบถึงวิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีจากนิทานพื้นบ้านมาสู่ละครโทรทัศน์
3. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ในเชิงการผลิต การวิเคราะห์เนื้อหา และการวิเคราะห์ผู้รับสารต่อไป

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษา "การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์" นี้ จะใช้แนวคิดหลักๆ 3 แนวคิดเป็นกรอบในการศึกษาวิจัย ซึ่งแนวคิดต่างๆ ประกอบไปด้วย

1. แนวคิดเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน
2. แนวคิดเกี่ยวกับแฟนตาซี
3. แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการผลิต และการสื่อความหมายโดยภาษาโทรทัศน์

แนวคิดเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน

นิทานถือเป็นเรื่องเล่าที่มีประวัติอันเก่าแก่ ยาวนาน และยังคงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน นิทานอาจใช้เพื่อการสั่งสอน หรือแฝงคติเตือนใจ เช่น นิทานชาดก หรือนิทานสุภาษิต ในบางครั้งนิทานยังอาจถูกใช้เพื่อเป็นกลอุบายในการปกครองของผู้นำบางประเทศในยุคสมัยหนึ่ง แต่จุดมุ่งหมายที่ถือเป็นหัวใจสำคัญของเรื่องเล่าประเภทนิทานก็คือ การให้ความบันเทิง และความเพลิดเพลินหย่อนใจแก่ผู้ฟัง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้นิทานเกิดความแพร่หลายในทุกชนชาติ

ในบรรดานิทานต่างๆ นั้น นิทานพื้นบ้านถือว่ามีความเก่าแก่ประเภทหนึ่ง เพราะเป็นเรื่องที่เล่าสืบต่อกันมา โดยหาผู้เล่า ผู้เริ่มสร้างเรื่องราวครั้งแรกไม่ได้ (ธวัช ปุณโณทก, 2533:1) และยังเป็นจุดกำเนิดของนิทานในภายหลังอีกหลายต่อหลายร้อยเรื่อง

กานต์สิริ โรจนสุวรรณ (2541:2) ได้ให้คำจำกัดความของนิทานพื้นบ้านว่าเป็นเรื่องเล่าสืบต่อกันมา เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ใช้วาจาเป็นสื่อในการถ่ายทอด ดังนั้นจึงถือเอาคำพูดเป็นสำคัญ โดยนิทานพื้นบ้านเป็นเรื่องนานาชาติมีหลายแนว เช่น เป็นการผจญภัย การแข่งขัน เรื่องตลกขบขัน การคดโกง หรือเรื่องแปลกประหลาดผิดปรกติธรรมดา ตัวละครมีหลายลักษณะ แต่ล้วนมีความรู้สึกนึกคิดอย่างมนุษย์ประเภทต่างๆ ในโลกเรานี้ แม้ว่าตัวละครจะไม่เป็นมนุษย์แต่ต่างก็คิดและทำอย่างมนุษย์

ซึ่งการให้ความหมายดังกล่าวของกานต์สิรินั้น มีความสอดคล้องกับการให้ความหมายของนิทานพื้นบ้านใน Essentials of Children's Literature ที่ว่า นิทานพื้นบ้านเป็นเรื่องราวโบราณที่เริ่มจากการผจญภัยของมนุษย์ เพื่อทำความเข้าใจโลกที่อาศัยอยู่ และมีการ

ถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านี้โดยวิธีมุขปาฐะ ก่อนที่จะมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในเวลาต่อมา ในอดีตนั้นเรื่องพื้นบ้านบางเรื่องอาจถูกเล่าว่าเป็นเรื่องจริง หรือมีพื้นฐานจากข้อเท็จจริง แต่ในปัจจุบันเราคิดว่าเรื่องเหล่านี้เกือบทั้งหมดเป็นเรื่องแฟนตาซี (Tomlinson และ Lych-Brown,1996:100)

จากความหมายในขั้นต้นนั้นนำไปสู่ลักษณะสำคัญของนิทานพื้นบ้านที่กุหลาบ มัลลิกะมาศ ได้ให้คำอธิบายไว้ 3 ประการ (อ้างใน วิเชียร เกษประทุม, 2542:2)

1. เป็นเรื่องเล่าด้วยถ้อยคำธรรมดา เป็นภาษาร้อยแก้ว ไม่ใช่ร้อยกรอง
2. เล่ากันด้วยปากสืบกันมาเป็นเวลาช้านาน แต่ต่อมาในระยะหลังเมื่อการเขียนเจริญขึ้น ก็อาจเขียนขึ้นตามเค้าเดิมที่เคยเล่าด้วยปากเปล่า
3. ไม่ปรากฏว่าผู้เล่าดั้งเดิมเป็นใคร อ้างแต่ว่าเป็นของเก่าฟังมาจากผู้เล่า ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญยิ่งในอดีตอีกต่อหนึ่ง

โดยทั่วไปแล้ว นิทานพื้นบ้านอาจจำแนกประเภทออกไปได้อีกหลายประเภท เช่น เรื่องเกี่ยวกับตำนานเทวปกรณ์ (เทพเจ้าโบราณของกรีก-โรมัน) นิทานเวทมนตร์หรือที่เรามักเรียกว่าเทพนิยาย นิทานอธิบายเหตุ ที่ว่าถึงที่มาของสิ่งต่างๆ ในโลกว่าเกิดขึ้นได้อย่างไร ฯลฯ

Tomlinson และ Lych-Brown (1996:101) ได้สรุปถึงองค์ประกอบร่วมที่มีในนิทานพื้นบ้าน ไว้ว่า

- โครงเรื่องของนิทานพื้นบ้านจะสั้นกว่าวรรณกรรมประเภทอื่น เนื่องจากรายละเอียดที่ ตกหล่นจากการบอกเล่านับครั้งไม่ถ้วน
- การกระทำของตัวละครก็มักจะเป็นเรื่องที่ทำให้ผู้รับสารตื่นเต้น สนใจ
- ตัวละครในนิทานพื้นบ้านจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งทำให้ผู้ฟัง ผู้อ่าน ไม่สับสนว่า ใครเป็นคนดีหรือใครเป็นคนร้าย
- ฉากมักจะไม่ระบุเจาะจงว่าสถานที่นั้นๆ ตั้งอยู่ที่ใดแน่ชัด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- แก่นของเรื่องในนิทานพื้นบ้านโดยทั่วไปจะเป็นเรื่องความดีกับความชั่ว พลังของการก้าวไปข้างหน้า หรือการหาคำอธิบายสัจธรรมบางอย่างในโลก แต่จุดที่สำคัญที่สุดคือเรื่อง มักจะจบลงอย่างมีความสุขตามที่เด็กๆ ชอบ

Olrik (อ้างถึงใน วิเชียร เกษประทุม ,2542:14-15) นักคติชนวิทยาชาวเดนมาร์ค ได้ตั้งข้อสังเกตว่า นิทานพื้นบ้านมีสิ่งที่เป็นสากลอยู่ร่วมกัน 12 ข้อ คือ

1. กฎของการเริ่มเรื่อง และกฎของการจบเรื่อง (Law of Opening and Law of Closing) นิทานพื้นบ้านจะไม่นำเข้าสู่เหตุการณ์สำคัญในทันที และไม่จบอย่างกะทันหัน เนื้อเรื่องจะเริ่มจากภาวะที่สงบ ไปสู่เหตุการณ์ที่เป็นอุปสรรคต่างๆ มีการต่อสู้และแก้ปัญหาไปเป็นเปราะๆ และในตอนจบเรื่องนั้นเหตุการณ์จะคลี่คลายไปสู่ภาวะปกติก่อนจึงจะยุติ
2. กฎแห่งการซ้ำ (Law of Repetition) การซ้ำในเรื่อง มักจะยึดจำนวน 3 เป็นส่วนมาก ไม่ว่าจะเป็นตัวละครหรือสิ่งของหรือการกระทำ เช่น ชายหนุ่มหลงเข้าไปในที่อยู่ของยักษ์ถึง 3 วัน และแต่ละวันก็ฆ่ายักษ์ 3 ตน แล้วจึงได้แต่งงานกับนางเอกหรือได้ครองบ้านเมือง จำนวน 3 เป็นจำนวนที่นิยมใช้มาก ไม่เฉพาะแต่การซ้ำเหตุการณ์ 3 ครั้งเท่านั้น ยังใช้แสดงจำนวนของ สิ่งต่างๆ เช่น การเดินทาง 3 วัน 3 คืน ตีฆ้อง 3 ครั้ง ได้พร 3 ประการ เป็นต้น ในหลายเรื่องของนิทานไทยบางครั้งก็ซ้ำ 7 เช่น มีลูกสาว 7 คน เดินทาง 7 วัน 7 คืน กินข้าววันละ 7 ไห ธนูลั่นทีละ 7 ดอก เป็นต้น
3. กฎแห่งตัวละคร 2 ตัว ใน 1 ฉาก (Law of Two to a Scene) ในฉากหนึ่งๆ ของนิทาน พื้นบ้านมักจะมีตัวละครที่มีบทบาทสำคัญอยู่เพียง 2 ตัว ตัวละครอื่นๆ อาจเป็นเพียงตัวประกอบเท่านั้น
4. กฎแห่งการแตกต่างแบบตรงกันข้าม (Law of Contrast) นิทานพื้นบ้านมักสร้างตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างกัน ให้มีลักษณะแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดแบบตรงกันข้าม เช่น มีคนใจดีกับคนใจร้าย มีคนยากจนกับคนร่ำรวย หรือมีคนแข็งแรง กับคนอ่อนแอ เป็นต้น
5. กฎของฝาแฝด (Law of Twins) อาจหมายถึงพี่น้องที่เป็นฝาแฝดหรือไม่ก็ได้ ถ้าฝาแฝดหรือพี่น้องสองคนประสบความทุกข์ยากอยู่มักจะปรองดองกันดี แต่ถ้าฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดได้ดีขึ้นก็จะเป็นศัตรูกัน บางทีนอกจากจะเป็นฝาแฝด

หรือพี่น้องสองคน กฎข้อนี้ยังครอบคลุมไปถึงตัวละครที่มีบทบาทใกล้ชิดกัน หรือเป็นเพื่อนกันก็ได้ด้วย

6. กฎของความสำคัญของตำแหน่งต้นและตำแหน่งท้าย (The Importance of Initial Final Position) ถ้าตัวละครเป็นพี่น้องหลายๆคน นิทานพื้นบ้านมักกล่าวถึงผู้อาวุโสมากที่สุดก่อน แต่จุดสนใจหรือความสำคัญมักเน้นที่น้องคนสุดท้อง เช่น เรื่องสังข์ทอง เรื่องพระสุธนมโนห์รา และเรื่องนางสิบสอง ซึ่งจะเห็นว่านางเอกเป็นลูกคนสุดท้อง
7. กฎของการสร้างเรื่องเชิงเดี่ยว (Single-stranded) โดยมากโครงเรื่องของนิทานพื้นบ้านไม่ซับซ้อนดำเนินเรื่องไปเรื่อยๆ ไม่มีการละทิ้งตัวละครที่เป็นแกนเดิน หรือผู้ที่ทำหน้าที่ ดำเนินเรื่อง
8. กฎของการสร้างแบบสร้าง (Patterning) ในนิทานพื้นบ้านเรื่องหนึ่งๆ มักมีวิธีดำเนินบทบาทของตัวละคร หรือคำพูดที่เป็นแบบเดียวกัน ซ้ำกันอยู่ในเรื่อง เช่น พระเอกเดินทางไปฆ่ายักษ์วันละตน โดยพูดกับยักษ์ด้วยถ้อยคำเหมือนกัน แล้วก็ฆ่าด้วยธนูเหมือนกัน เป็นต้น
9. ฉากประทับใจ (Tableaux Scenes) ในนิทานพื้นบ้านมักจะมีตอนหนึ่งหรือหลายตอน ซึ่งดูเป็นการบรรยายภาพที่น่าสนใจ อาจเป็นฉากการต่อสู้หรือฉากแสดงความรักอย่างดูดดื่มซาบซึ้ง เป็นต้นในฉากนี้จะบรรยายให้เห็นภาพตัวละครเข้ามาอยู่ใกล้ชิดกัน
10. เรื่องของความสมเหตุสมผล (Logic) เหตุการณ์ในนิทานพื้นบ้านมีความสมเหตุสมผลอยู่ในตัวเอง ตามสภาพของเรื่องแต่ละเรื่อง เช่น พระเอกถูกฆ่าตาย และพระอินทร์มาชุบชีวิตให้ฟื้นขึ้นได้ ซึ่งถือเป็นเรื่องที่สมเหตุสมผล เพราะพระอินทร์ถือเป็นผู้มีฤทธิ์มีอำนาจพิเศษเหนือมนุษย์
11. เรื่องเอกภาพ (Unity of Plot) ในนิทานพื้นบ้าน อนุภาคหรือเหตุการณ์ที่นำมาเล่า มีส่วนสนับสนุนโครงเรื่องใหญ่และเน้นให้เห็นความสัมพันธ์ของ ตัวละครอย่างชัดเจน
12. การเพ่งจุดสนใจจะเน้นที่ตัวละครเอกเพียงตัวเดียว (Concentration on a Leading Character) นิทานพื้นบ้านจะมีการบรรยายถึงตัวละครเอก และพฤติกรรมของตัวละครเอก โดยเน้นมากกว่าตัวอื่นๆ อย่างมากมาย เช่น เรื่องปลาบู่ทอง จะเห็นว่ามีโครงเรื่องเกี่ยวกับนางเอกโดยตลอดดังนี้ คือ แม่ของนางเอกถูกฆ่า นางเอกถูกแม่เลี้ยงรังแก แม่ซึ่งตายไปตามมาคอยช่วยดูแล

นางเอก นางเอกได้แต่งงานกับเจ้าชาย นางเอกถูกหลอกลวงและกลั่นแกล้งจนเสียชีวิต มีผู้ช่วยเหลือนางเอก นางเอกได้กลับมาอยู่ร่วมกับเจ้าชายอีก

วิเชียร เกษประทุม (2542:13-14) ได้พยายามสรุปถึงองค์ประกอบที่เล็กที่สุดของนิทานพื้นบ้าน หรืออนุภาคที่พบได้เสมอในนิทานพื้นบ้าน ซึ่งเป็นสิ่งที่เด่นหรือแปลกสะดุดตาและไม่ใช่เรื่องธรรมดาสามัญ ในที่สุดแล้วก็พบว่าอนุภาคนั้นๆ สามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ

1. ตัวละคร ได้แก่ ตัวละครที่มีลักษณะแปลกหรือพิเศษในด้านใดด้านหนึ่ง เช่น ฐานะ รูปร่าง นิสัย ตัวละครที่จัดเป็นอนุภาคจึงอาจเป็น เทวดา สัตว์ประหลาด แม่มด ยักษ์ นางฟ้า แม่เลี้ยงใจร้าย ลูกคนสุดท้อง แมวพูดได้ เด็กอยู่ในหอยสังข์ ฯลฯ

2. วัตถุหรือสิ่งของ ซึ่งมีลักษณะเด่นหรือแปลก เช่น ตะเกียงวิเศษ ดาบวิเศษ พรมวิเศษ บ้านทำด้วยขนม ต้นโพธิ์ทอง รวมทั้งประเพณีหรือความเชื่อแปลกๆ เช่น การเลือกคู่ด้วยการเสี่ยงพวงมาลัย การฆ่าลูกบวงสรวงเทพเจ้า ฯลฯ

3. เหตุการณ์หรือพฤติกรรม ซึ่งมีลักษณะเด่นหรือพิเศษ เช่น การแปลงร่าง การสาปน้ำท่วมโลก นกประหลาดจับคนกินทั้งเมือง ฯลฯ

สำหรับนิทานพื้นบ้านของไทยนั้นมีทั้งที่เป็นเรื่องเล่าของไทยแท้ดั้งเดิม เช่น นิทานเก่าแก่ของเมืองพิมาย เรื่องท้าวปาจิตต์-นางอรพิม นิทานพื้นเมืองทางเหนือ เรื่องรถเสน และนิทานพื้นบ้านของเมืองทุ่งยั้ง(อุตรดิตถ์) และเมืองตะกั่วป่า เรื่องสังข์ทอง เป็นต้น (นิยะดา เหล่าสุนทร,2538:112-114) ซึ่งเรื่องเหล่านี้ต่อมาได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของปัญญาสชาดก อันเป็นประชุมนิทานเก่าแก่ที่เล่ากันในเมืองไทยแต่โบราณ 50 เรื่อง โดยมีพระสงฆ์ชาวเชียงใหม่รวบรวมแต่งเป็นชาดกไว้ในภาษามคธ เมื่อราวพ.ศ. 2000-2200 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อ้างถึงใน นิยะดา เหล่าสุนทร ,2538:30) นอกจากนี้นิทานพื้นบ้านของไทยยังมีบางส่วนได้รับอิทธิพลมาจากนิทานพื้นบ้านต่างชาติ เช่น นิทานพื้นบ้านของอินเดียที่เข้ามาพร้อมกับการเผยแผ่พุทธศาสนาในดินแดนเอเชียอาคเนย์ เป็นต้น (ธวัช ปุณโณทก,2533:164)

นิทานต่างๆ ที่ได้กล่าวไปในข้างต้นเหล่านั้น ต่อมาได้กลายเป็นปัจจัยอันสำคัญที่นักวรรณคดีของไทยได้นำเอามาดัดแปลงแต่งเป็นวรรณคดีเรื่องต่างๆขึ้น ที่นำเรื่องมาแต่งโดยตรงก็เช่น สมุทรโฆษ ศิริวิบุลยกิติ สังข์ทอง และประเภทที่ใช้เค้าเรื่องเป็นความคิดวาดมโนภาพ

ผูกโครงเรื่องผสมกับความคิดของกวีเองก็มี พระอภัยมณี คาวี ไชยเชษฐ์ เป็นต้น (ธนิต อยู่โพธิ์ อ้างถึงใน นิยะดา เหล่าสุนทร,2538:133-134) ในส่วนของนิทานที่ผู้แต่งใช้โครงเรื่องของนิทานพื้นบ้านมาผูกเรื่องผสมผสานกับจินตนาการของผู้แต่งเองนั้น ปรากฏชื่อเรียกหลายชื่อ เช่น นิทานทรงเครื่อง นิทานประโลมโลก นิทานวัดเกาะ แต่ที่เป็นชื่อเรียกติดปากกันอย่างแพร่หลายก็คือ นิทานจักรๆวงศ์ๆ

หากดูจากเกณฑ์เกี่ยวกับเรื่องอนุภาคในนิทานพื้นบ้าน ของ วิเชียร เกษประทุม แล้วจะพบว่า ในนิทานพื้นบ้านของไทยนั้น ก็สามารถจำแนกรายละเอียด ออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ตัวละคร
2. อุปกรณ์ของตัวละคร
3. โครงเรื่อง ซึ่งประกอบไปด้วย เหตุการณ์และพฤติกรรมในเรื่อง

และทั้งหมดก็มีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1. ตัวละครในนิทานพื้นบ้านของไทย (กิ่งแก้ว อัตถากร,2519;ธวัช ปุณโณทก,2533; นิยะดา เหล่าสุนทร,2538; เสาวลักษณ์ อนันตศานต์,2515)

1.1 พระเอก

เป็นตัวนำและตัวดำเนินเรื่องสำคัญ โดยทั่วไปจะมีคุณสมบัติ คือ

- เป็นผู้มีบุญญาธิการ และอาจมีกำเนิดต่างกว่ามนุษย์ทั่วไป หรือเกิดมาพร้อมกับมีของวิเศษ
- ถือกำเนิดในตระกูลกษัตริย์
- มีวิชาศิลปศาสตร์ ร่ำเรียนพระเวทย์ มีความสามารถในการรบพุ่ง หรือมีของวิเศษ อาวุธวิเศษ หรือพาหนะวิเศษที่ได้มาจากบุญญาบารมี
- มีคุณธรรม เพียบพร้อมไปด้วยเมตตาธรรม เห็นใจผู้ยากไร้
- รูปงาม แต่บางครั้งอาจซ่อนรูปในภาพอื่นๆ

1.2 นางเอก

เป็นตัวละครที่มักจะถูกกำหนดให้อยู่ในฐานะผู้ตาม หรือผู้สนับสนุนพระเอก อาจมีเพียงคนเดียว หรือหลายคนก็ได้ แต่จะมีคุณสมบัติโดยทั่วไปคล้ายคลึงกัน คือ

- รูปโฉมงดงาม
- ถือกำเนิดในตระกูลกษัตริย์ หรือเป็นผู้มีบุญญาธิการ แต่บางครั้งอาจเป็นเพียงสามัญชน
- มีคุณงามความดี ซื่อสัตย์ และภักดีต่อสามี

1.3 บิดา มารดา ญาติพี่น้องของพระเอกและนางเอก

ส่วนใหญ่ตัวละครกลุ่มนี้จะมีบทบาทสำคัญในการผลักดันให้เกิดการดำเนินเรื่อง เช่น การที่บิดามารดาพระเอกส่งไปเรียนวิชา ทำให้พระเอกต้องออกจากบ้านเมือง และพบเจอเหตุการณ์ต่างๆ หรือการที่บิดา มารดา ญาติพี่น้องของพระเอกหรือนางเอก เชื่อคำยุยงจากคนอื่น ส่งผลให้ขับไล่พระเอกหรือนางเอกออกจากเมืองจนไปพบอุปสรรค หรือเหตุการณ์ต่างๆ เป็นต้น

1.4 กลุ่มตัวละครที่เป็นบริวาร แยกออกเป็น 2 ประเภท คือ

- ฝ่ายดี จะคอยช่วยเหลือ แนะนำ ติดตามรับใช้ใกล้ชิดตัวเอก มีความซื่อสัตย์ จงรักภักดี
- ฝ่ายร้าย จะคอยอิจฉา ริษยา ไม่ซื่อสัตย์ เห็นแก่สินจ้างรางวัล และมักสร้างอุปสรรค ความเดือดร้อนให้ตัวเอกต้องเผชิญกับความยากลำบากยิ่งขึ้น

1.5 กลุ่มตัวละครที่เป็นอมนุษย์

อาจมีบทบาทเป็นได้ทั้งฝ่ายตรงกันข้าม หรือฝ่ายที่สนับสนุนตัวเอก และมักเป็นตัวที่ทำให้ตัวเอกโดยเฉพาะพระเอกได้แสดงอภินิหาร สร้างบุญบารมี เช่น อมนุษย์ที่เป็นผู้ช่วยเหลือ อาจทำให้พระเอกได้รับของวิเศษ ในขณะที่ตัวอมนุษย์เป็นฝ่ายร้ายก็ทำให้พระเอกต้องสำแดงอิทธิฤทธิ์ในการปราบปราม เป็นต้น ตัวละครที่ปรากฏบ่อยๆ ในนิทานพื้นบ้าน ได้แก่

- ยักษ์

มีรูปร่างหน้าตาทำนองเดียวกับมนุษย์ เพียงแต่น่าเกลียด น่ากลัว และ ตัวใหญ่กว่า มีอิทธิฤทธิ์ในการปลอมแปลง มีเวทมนตร์คาถา และมักเป็นฝ่ายตรงข้ามที่สร้างความเดือดร้อน และนำการพลัดพรากมาสู่ตัวเอก แต่ในบางเรื่องยักษ์ที่มีจิตใจดีก็มีบทบาท ให้

ความช่วยเหลือ หรือเป็นที่พึ่งพิงในยามลำบากแก่ตัวเอกเช่นกัน อีกประการหนึ่งที่น่าสนใจ คือ ธิดายักษ์ ซึ่งมักมีบทบาทในการเป็นชายาองค์หนึ่งของพระเอก หรือในบางเรื่องก็เป็นนางเอกด้วย

- ม้า

เป็นสัตว์พาหนะในการเดินทางของตัวเอก มักเกิดจากอำนาจของผู้วิเศษ หรือของวิเศษ มีคุณสมบัติในการเหาะเหินเดินอากาศ ช่วยตัวเอกสู้รบกับฝ่ายตรงข้าม ในบางเรื่องที่ม้าพูดภาษาคนได้ ก็จะมีบทบาทเป็นเหมือนพี่เลี้ยง คอยแนะนำ เตือนสติตัวเอกอีกด้วย

- นก

ประกอบไปด้วย นกขนาดใหญ่ เช่น กากนาสูร ครุฑ แร้ง หงส์ นกอินทรี ฯลฯ ซึ่งนกเหล่านี้อาจเป็นทั้งศัตรูที่สร้างความเดือดร้อนให้กับตัวเอก หรือเป็นพาหนะหรือผู้ช่วยของตัวเอกก็ได้ ส่วนนกขนาดเล็ก เช่น นกขุนทอง นกสาริกา นกแก้ว มักมีบทบาทเป็นผู้ติดตามช่วยเหลือ และเป็นผู้ส่งข่าวสารให้ตัวเอก

- พระยานาค หรือพญานาค

เป็นสัตว์ในจินตนาการตีความว่าเป็นงูมีหงอน มักปรากฏบทบาทเป็นผู้ให้ความช่วยเหลือ หรือที่พักพิงแก่ตัวเอกในยามลำบาก

- วิทยาธร

มักเป็นตัวละครไม่ดี คอยแย่งชิงตัวนางเอก หรือทำให้พระเอก นางเอกได้รับความเดือดร้อน

นอกจากนี้ยังมีตัวละครอมนุษย์อื่นๆ ที่ปรากฏตัวบ้างในบางเรื่อง เช่น แมว ลิง ราชสีห์ กินนร กินรี จระเข้ เงือกน้ำ ผีเสื้อน้ำ ผีดิบ ฯลฯ

2. อุปกรณ์ของตัวละคร

ตัวละครโดยเฉพาะพระเอก มักจะต้องมีอุปกรณ์ที่ใช้ในการต่อสู้กับศัตรู อุปกรณ์นี้ ได้แก่ อาวุธวิเศษ หรือของวิเศษต่างๆ ซึ่งในเวลาที่ไม่ได้ทำการต่อสู้ ก็สามารถใช้อำนวยความสะดวก หรือเป็นเครื่องส่งเสริมกำลัง อำนาจ และบุญบารมีของตัวละครได้ ซึ่งมีหลากหลายรูปแบบ และพอจะประมวลมาได้ดังนี้ (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์,2515:177)

- เกือกแก้วของพระสังข์
- เกือกทองของพระการะเกด

- พระขรรค์ของพระเอกส่วนใหญ่
- ไม้เท้าต้นชี้ตายปลายชี้เป็นของพระการะเกดและพระอภัยทัต
- ศรของพระเอกส่วนใหญ่
- แหวนของพระรถ
- สังข์ของพระสังข์ศิลป์ไชย
- สังวาลของพระโคบุตร

3. โครงเรื่อง ซึ่งประกอบไปด้วย เหตุการณ์และพฤติกรรมในเรื่อง

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537:159-161) ได้ทำการจัดหมวดหมู่โครงเรื่องนิทานพื้นบ้านไทย โดยการจำแนกโครงเรื่องดังกล่าวออกเป็น 3 ประเภท คือ

ประเภทที่1 ประกอบด้วยเรื่อง 3 ตอนใหญ่ๆคือ เรื่องชีวิตพระเอกตอนแรกเกิด ชีวิตในวัยเด็กและชีวิตแต่งงาน เรื่องมักจะเริ่มด้วยการกล่าวถึงกษัตริย์ผู้มีมเหสีหลายคน บางเรื่องสองคน บางเรื่องสี่คน หรืออาจถึงเจ็ดคน มเหสีเหล่านี้ต่างตั้งครรภ์ใกล้ๆกัน แล้วมเหสีรองพยายามกำจัดมเหสีเอกและโอรส ซึ่งจะเป็นพระเอกของเรื่อง เช่นเรื่องสังข์ทอง สังข์ศิลปไชย และพิณสุริวงศ์ และเมื่อพระเอกถูกเนรเทศจากบ้านเมืองไปแล้ว ก็จะเป็นเรื่องของพระเอกใน วัยเด็ก ซึ่งมักจะมีฤาษี หรือสัตว์ในเทพนิยายมาชุบเลี้ยงดูแล เช่น พิณสุริวงศ์ และ พระสังข์อยู่ในความดูแลของพญานาค ในตอนท้ายเรื่องจะเกี่ยวกับการที่พระเอกออกผจญภัยตามหาบิดามารดา ในระหว่างทางมักจะฆ่ายักษ์และได้ลูกสาวยักษ์ เรื่องแบบนี้จะลงเอย ด้วยการที่พระเอกได้พบบิดามารดา และมเหสีรองผู้ก่อเรื่องจะถูกลงโทษในตอนสุดท้าย

ประเภทที่2 จะเน้นช่วงชีวิตแต่งงานของพระเอก เรื่องจะเริ่มด้วยชีวิตในวัยหนุ่มของพระเอกผู้กำลังเสาะแสวงหาชายา และอาจได้ชายาโดยถูกต้องตามธรรมนองคลองธรรม เช่น เรื่องการะเกด ที่ได้ธิดาของพระราชาเป็นรางวัลจากการยกศร หรือพระเอกอาจได้ชายาโดยการลักลอบเข้าไปสมัครสังวาสกับธิดากษัตริย์ เช่น ในสุวรรณศิลป์ หรือสุวรรณหงส์ ถ้าเป็นประการหลังก็มักเกิดการต่อสู้ระหว่างพระเอกกับพ่อตา บางเรื่องพระเอกจะฆ่าพ่อตา แต่บางเรื่องพ่อตาจะฆ่าพระเอก แล้วมีฤาษีมาชุบชีวิตพระเอก ในภายหลังพระเอกมักจะพลัดพรากจากชายาคนแรกนี้ ในระหว่างที่ตามหาชายาคนแรกก็มักจะหลงเข้าไปในบ้านเมืองอื่น พระเอกจะดำเนินพฤติกรรมซ้ำเดิม คือ ลักลอบเข้าหาธิดาพระราชาอีก พระเอกในโครงเรื่องแบบนี้ จึงมักมีชายาหลายคนก่อนที่เรื่องจะจบลง

ประเภทที่3 เน้นชีวิตแต่งงานของพระเอก โดยที่พระเอกมักมีชายาอยู่แล้ว เรื่องจะเริ่มต้นที่พระเอกและชายาเสด็จออกประพาสป่า และจะต้องมีสาเหตุให้พระเอกพลัดพรากกับชายาอันจะนำไปสู่การได้ชายาคนที่สอง อย่างในเรื่อง พิมสวรรค์ หรือในกรณีที่ พระเอกมีชายาอยู่แล้วเจ็ดคน ก็จะได้ชายาคนที่แปดอย่างในไชยเชษฐ์ วิธีการได้ชายาก็มักเป็นการลอบเข้าไปสมัครสังวาสกับธิดาพระราชา โครงเรื่องแบบที่ 3 นี้ มักจะจบลงด้วยการอิจฉาริษยาระหว่างชายาเอกกับชายารองของพระเอก

เมื่อนำโครงเรื่องทั้งสามประเภทนี้มาเรียงต่อกันจะเห็นว่าตอนท้ายของโครงเรื่องแบบที่ 1 จะไปเหลื่อมล้ำและซ้ำกับตอนต้นของโครงเรื่องแบบที่ 2 (พระเอกได้ชายา)และตอนท้ายของแบบที่ 2 จะซ้ำกับตอนต้นของแบบที่ 3 (พระเอกได้ชายาอีกคน) และในที่สุดตอนท้ายของแบบที่ 3 จะกลับไปซ้ำกับตอนต้นของแบบที่ 1 (เมียน้อยเมียหลวงอิจฉากัน)

สรุปได้ว่าเนื้อเรื่องของนิทานพื้นบ้านของไทยมักจะหนีไม่พ้นการอิจฉาริษยาระหว่างเมียหลวง เมียน้อย การพลัดพรากระหว่างพระเอกกับนางเอก และการต่อสู้ระหว่างพระเอกกับพ่อตา นอกจากนี้ในช่วงที่พระเอกต้องพลัดบ้านพลัดเมือง ก็มักต้องผจญภัยหรือเผชิญกับอุปสรรคนานาประการ แต่ด้วยคุณสมบัติที่กล้าหาญ เสียสละ เป็นคนดี รวมทั้งเป็นผู้มีบุญญาธิการ ก็มักจะทำให้พระเอกแคล้วคลาดปลอดภัย และพบความสุขในตอนท้ายของเรื่องเสมอ

เรื่องราวในแนวพื้นบ้านนี้มักมีโครงเรื่องที่ถือว่าเข้าตามสูตร กล่าวคือ มักจะมีโครงเรื่องไม่หนีไปจาก 3 รูปแบบที่กล่าวในข้างต้นนัก แต่ถึงกระนั้นสิ่งที่สร้างเสน่ห์ให้แก่นิทานพื้นบ้านแต่ละเรื่องนั้นก็คือ รสที่เกิดจากการสร้างสรรค์ครั้งใหม่ๆ ของผู้แต่งแต่ละคนในการนำเสนอเรื่องราวให้เป็นสำนวน รูปแบบเฉพาะตัวของผู้แต่ง และดึงดูดใจผู้ฟัง ผู้อ่านให้ชื่นชอบเรื่องราวของตนเอง อีกทั้งในนิทานพื้นบ้านนี้ยังเปิดโอกาสให้ผู้แต่งได้ใช้จินตนาการสร้างสรรค์ เชิงแฟนตาซีเกี่ยวกับเรื่องเหนือธรรมชาติ หรือเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ ดังที่เสฐียรโกเศศได้แสดงทัศนะไว้ว่า ในนิทานจักรๆวงศ์ๆนี้จะมีทั้งเทวดา ยักษ์มาร เรื่องเวทมนตร์คาถา เรื่องสำแดงอิทธิฤทธิ์แผลงศร จำแลงแปลงตัว เหาะเหินเดินอากาศ ทำเสน่ห์ยาแฝด และอะไรอย่างอื่นอีกมากมาย (อ้างถึงในนิยะดา เหล่าสุนทร ,2538:131)

ลักษณะการถ่ายทอดนิทานพื้นบ้านของไทย

สามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ลักษณะ ดังนี้ (กรมวิชาการ, 2525; ธวัช ปุณโณทก,2533; วรรณี วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน,2531; ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537; สุรพล วิรุฬห์รักษ์,2536)

1. มุขปาฐะ

ในตอนต้นนั้นเรื่องราวในแนวพื้นบ้านนั้นถูกถ่ายทอดในรูปแบบนิทานที่เล่ากันปากต่อปาก หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า มุขปาฐะ โดยมักจะเป็นการถ่ายทอดโดยผู้เฒ่าผู้แก่ อย่างเช่น ปู่ย่าตายาย เล่าให้ลูกหลานฟังเป็นส่วนใหญ่

2. ลายลักษณ์อักษร

เมื่อเกิดการรู้หนังสือ ผู้ที่รู้หนังสือมักจะทำการคัดลอกเรื่องนิทานชาดก นิทานพื้นบ้าน เก็บรวบรวมไว้ตามบ้าน ตามวัด เพื่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้ต่อไป ต่อมาเมื่อประเทศไทย

เริ่มได้รับอิทธิพลทางเทคโนโลยีการพิมพ์จากตะวันตก ส่งผลให้เรื่องราวในแนวพื้นบ้านได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบของหนังสือ โดยโรงพิมพ์วัดเกาะได้จัดพิมพ์นิทานพื้นบ้านเป็นเล่มเล็กๆ ซึ่งเรียกกันว่านิทานเล่มละบาทหรือนิทานวัดเกาะ ซึ่งนอกจากจะมีเรื่องแนวพื้นบ้านเก่าๆแล้ว ยังมีเรื่องที่แต่งใหม่โดยพระอาจารย์แดงแห่งวัดเกาะ เช่น จันทโครพ (มีเค้าโครงมาจากชาดก) และ โกมินทร์(ดัดแปลงมาจากนิยายจีนเรื่องโกมินเปา) ซึ่งยังคงแนวทางในแนวพื้นบ้านอยู่และเรื่องต่างๆเหล่านี้ พวกลิเกก็นิยมเอาไปใช้ในการแสดงด้วย

3. ศิลปกรรม

นิทานที่ได้ถูกถ่ายทอดเป็นจิตรกรรม และประติมากรรมอันงดงามที่ยังปรากฏให้เห็นหลายต่อหลายแห่ง ในภาคเหนือ ที่วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ มีการวาดเรื่องสังข์ทองและสุวรรณหงส์ ทางภาคอีสานมีหลายวัดที่วาดภาพนิทานวรรณคดี เช่น วัดสระบัวแก้ว บ้านวังคูณ จังหวัดขอนแก่น วาดเรื่องสังข์ศิลป์ชัย และพระรามชาดก วัดโพธิ์ดำ บ้านน้ำก่ำ อำเภอธาตุพนม จังหวัดนครพนม วาดเรื่องสุริวงศ์ วัดทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

วาดเรื่องท้าวปาจิตต์-นางอรพิม ตัวละครหลายตัวในนิทาน นิยาย ตำนาน ก็ไปปรากฏในฐานะเป็นประติมากรรมตามวัด เช่น พญานาคบนหน้าบัน ในลายรูปปั้นตามราวบันได คันทวย ตัวละครในป่าหิมพานต์ เช่น หงส์ คชสีห์ กินรา-กินรี ยักษ์ก็ปรากฏในประติมากรรมทั้งที่เป็นลายสลักไม้ เป็นปูนปั้น สัมฤทธิ์

4. ประเพณี

นิทานพื้นบ้านได้ถูกนำไปใช้เพื่อเป็นสิ่งสร้างความบันเทิงใจ และเป็นประเพณีของชาวไทยในภูมิภาคต่างๆ อันได้แก่ ประเพณีการอ่านหนังสือในที่ประชุม เช่น วัดหรือบ้านเรือนที่จัดงานบุญ งานกุศล เช่น การสวดโอ้เอ้วิหารราย ขับเสภา (ภาคกลาง) เล่าค่าว (คือการขับลำวรรณกรรมพื้นบ้านภาคเหนือ) อ่านหนังสือในบุญงันเรือนดี (ภาคอีสาน) การสวดหนังสือ และสวดด้าน (ภาคใต้)

5. การแสดงละคร

ในยุคที่ศิลปะการละครกำลังเฟื่องฟู เรื่องราวในแนวพื้นบ้านก็ถูกนำมาถ่ายทอดในรูปแบบละครด้วยเช่นกัน ซึ่งละครที่ถือเป็นต้นแบบของละครหลายๆประเภทในภายหลัง เช่น ละครชาตรี ก็ได้นำเรื่องราวในแนวพื้นบ้านมาแสดงด้วย เรื่องที่นิยมเอามาแสดงก็คือ เรื่องพระรถเสน พระสุธนมโนห์รา สังข์ทอง และไชยเชษฐ์ แต่ที่เป็นที่นิยมมากที่สุดก็คงเป็นเรื่อง พระสุธนมโนห์รา

เนื่องจากละครชาตรีเป็นศิลปะของละครที่เผยแพร่มาจากทางใต้ของประเทศไทย และส่วนใหญ่ก็นิยมเล่นเรื่องพระสุธนมโนห์รา รูปแบบของละครประกอบการร่ายรำในลักษณะละครชาตรีนั้นจึงถูกเรียกอีกชื่อว่าละครมโนห์ราหรือที่ทางใต้เรียกสั้นๆว่าโนรา นั่นเอง

ในช่วงเวลาที่กรุงศรีอยุธยาเฟื่องฟูเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมของประเทศ คนจากหลายภูมิภาค หลายเชื้อชาติก็ได้มีโอกาสมาสังสรรค์ติดต่อค้าขายแลกเปลี่ยนกันทางความรู้ ความคิด รวมทั้งความงดงามทางศิลปะวัฒนธรรม ละครชาตรีก็ได้

เผยแพร่เข้าสู่เมืองหลวงในช่วงนี้ โดยได้นำออกแสดงหน้าพระพักตร์กษัตริย์ในสมัยนั้น หลังจากนั้นจึงมีการดัดแปลงละครชาตรีเป็นละครใน ซึ่งเป็นละครรำที่ใช้แสดงเฉพาะในเขตพระราชฐาน มีแบบแผนละเอียดอ่อนตามแบบชาววัง ตัวละครที่แสดงก็เป็นหญิงล้วน มีการกำหนดเรื่องและห้ามไม่ให้คนสามัญธรรมดานำไปเล่น เรื่องที่กำหนดละไว้มี 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา เมื่อการแสดงละครชาตรีจากทางใต้เข้ามาในกรุงศรีอยุธยา ชาวบ้านโดยทั่วไปก็มีโอกาสได้ชมการแสดง และมีผลให้เกิดรูปแบบการแสดงของตัวเองเช่นกัน แบบฉบับการแสดงของชาวบ้าน มีความแตกต่างจากในวังคือ ไม่เน้นการรำที่เป็นแบบแผน มีการดำเนินเรื่องรวดเร็ว เจือปนด้วยตลกขบขัน โลดโผน บางครั้งก็ถึงกับหยาบโลน การเล่นตลกก็อาจจะเล่นตอนใดตอนหนึ่งนานๆ โดยไม่คำนึงถึงเวลา การดำเนินเรื่อง หรือขนบธรรมเนียมประเพณี ดังนั้นกษัตริย์ หรือมเหสี ก็อาจเล่นตลกคลุกคลี ทำท่าทางต่างๆ ปะปนกับเสนาบริวารก็ได้ ขอเพียงแต่ให้ตลกขบขัน การร่ายรำก็ต้องมีทีท่าว่องไว กระฉับกระเฉง รูปแบบการแสดงของชาวบ้านนี้ ในรัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ได้บัญญัติชื่อไว้ว่า ละครนอก เพื่อให้เห็นความแตกต่างกับละครใน ซึ่งเป็นละครที่แสดงในราชสำนัก ละครนอกจะใช้ตัวแสดงชายล้วน จนถึงสมัยของรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงมีพระบรมราชานุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครนอกได้ เรื่องที่จะนำมาแสดงเป็นละครนอกนั้นจะเป็นเรื่องใดก็ได้ ยกเว้นเพียงแต่ 3 เรื่องที่กำหนดให้เล่นเฉพาะละครในเท่านั้น ดังกล่าวไปแล้วข้างต้น อย่างไรก็ตามเรื่องที่มักจะนำมาแสดงก็เป็นเรื่องในแนวพื้นบ้าน ซึ่งที่บันทึกไว้ก็มีเรื่อง การะเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริยวงศ์ มโนห์รา โม่งป่า มณีพิชัย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณศิลป์ สุวรรณหงส์ โสวัต ไกรทอง โคบุตร ไชยเชษฐ์ พระรถ แก้วหน้าม้า โสนน้อยเรือนงาม เป็นต้น

ต่อมาเมื่อกาลเวลาและยุคสมัยเปลี่ยนไปทั้งละครที่เล่นทั้งในและนอกวัง ก็มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนไปเป็นการแสดงในรูปแบบอื่นๆ เช่น ละครดึกดำบรรพ์ และลิเก ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีการเปลี่ยนแบบแผนร่วมกันคือ ลดการรำให้น้อยลง เปลี่ยนเป็นบทพูด บทเจรจา หรือเพิ่มสีสันของดนตรีเข้าไปมากขึ้น และแน่นอนว่าเรื่องที่นำมาแสดงก็ยังคงไม่พ้นเรื่องราวในแนวพื้นบ้าน

จากรูปแบบการแสดงที่พัฒนามาจากละครนอกหรือละครใน อันได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ และลิเก ที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้นนั้น ในที่นี้จะกล่าวถึงลิเกเป็นพิเศษ ทั้งนี้เนื่องมาจากการแสดงลิเกมีรูปแบบใกล้เคียงกับละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ในปัจจุบัน และมีความใกล้ชิดกับมวลชนมากที่สุด อาจเป็นเพราะละครดึกดำบรรพ์นั้นเป็นการแสดงที่มีการสนับสนุน

โดยเจ้านายชั้นสูงทำให้มีการแสดงไม่แพร่หลาย ส่วนใหญ่จะมีการแสดงในเมืองหลวง หรือเมืองใหญ่ๆ เท่านั้น ซึ่งต่างกับการแสดงลิเกที่คนสามารถตั้งคณะและนำออกแสดงได้ทั่วราชอาณาจักร

การแสดงลิเกนี้นำเข้ามาโดยชาวมลายูในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นช่วงที่ละครนอกกำลังเสื่อมไปดังเช่นละครใน เพราะการแสดงทั้งสองประเภทนั้นเป็นละครรำต้องหัดรำอยู่นานกว่าจะออกโรงเล่นได้ เครื่องแต่งตัวก็ต้องปักดิ้นเลื่อม ลงทุนมาก ซึ่งต่างจากลิเกซึ่งเล่นในทำนองตลกขบขัน ซ้ำบางทีใช้คำราชาศัพท์ผิดๆ เพียงเพื่อเล่นให้เร็วทันใจคนดู และแต่งตัวให้หรูหราบาดตาคน รวมถึงมีการขับรำพอเป็นกิริยาเล่นเท่านั้น การดำเนินเรื่องก็ไม่ได้นำบทละครเดิมมาร้อง เพียงแต่จำกลอนที่เพราะบางตอนมาใช้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์(2536) ได้กล่าวถึงเรื่องลิเกไว้ใน “วัฒนธรรมพื้นบ้าน : ศิลปกรรม ” ว่า

“ เนื้อเรื่องที่ลิเกใช้แสดงมักจะจำเจ ลิเกยังอยู่ในโลกของจักรๆวงศ์ๆ เต็มไปด้วยการเอาตัวรอดหรือการแก้ปัญหาโดยปาฏิหาริย์ ปัญหาในเรื่องก็มีแต่การชิงรักหักสวาทระหว่างพระเอก นางเอก ตัวโกง การอิจฉาริษยาระหว่างเมียน้อย เมียหลวงหรือแม่ผัวกับลูกสะใภ้ แสดงว่าคนดูยังติดกับสิ่งเหล่านี้ ทั้งนี้เพราะคนดูส่วนใหญ่มีการศึกษาน้อย จึงพอใจการแก้ปัญหาด้วยปาฏิหาริย์และชอบเนื้อเรื่องที่วนเวียนอยู่กับปัญหาครอบครัวมากกว่าการมีสำนึกต่อสังคมส่วนรวมและการเมือง ”

จากคำกล่าวในข้างต้นทำให้เห็นว่าโครงเรื่องของละครพื้นบ้านก็ยังมีการดำรงอยู่ตามแบบนิทานพื้นบ้านในอดีต ถึงแม้จะมีการถ่ายทอดในรูปแบบศิลปะการละครแล้วก็ตาม เหมือนเช่นคำกล่าวของศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537:48) ที่ว่า “สังคมไทยนิยมนำนิทานชาวบ้านมาทำเป็นบทละคร” หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ชาวบ้านไทยนิยมดูเรื่องที่เป็นที่รู้จักดีอยู่แล้วนั่นเอง

ในปัจจุบัน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537:51-54) พบว่าลักษณะของนิทานสมัยใหม่ที่ปรากฏมีอยู่ 3 ประเภท

1. การนำเอานิทานพื้นบ้านของไทยมานำเสนอในรูปแบบใหม่ เช่น การนำนิทานไทย ไม่ว่าจะเป็น สังข์ทอง ปลาบู่ทอง คาวี มณีพิชัย มาทำเป็นหนังสืออ่านมีภาพประกอบ หรือทำเป็นเทปนิทานไทยให้เด็กฟัง ตลอดจนการนำนิทานไทยมาทำเป็นละครโทรทัศน์

2. การใช้รูปแบบการนำเสนอที่เป็นนิทานแบบเดิมมาปรับเปลี่ยนเนื้อหาไปตามสังคมสมัยใหม่ เช่น เรื่องเจ้าจันทร์ผมทอง ที่ใช้รูปแบบนิทานแต่ปรับเนื้อหาให้สะท้อนปัญหาสังคมที่มีการขายลูกสาว เพื่อให้ได้เงินมาช่วยค้ำจุนเศรษฐกิจของครอบครัว

3. การนำนิทานที่แต่งใหม่มานำเสนอในรูปแบบของสื่อสมัยใหม่ นั่นก็คือการประยุกต์ ตัวเนื้อหาให้เข้ากับสภาพสังคมปัจจุบัน และถ่ายทอดเนื้อหาเหล่านั้นผ่านสื่อสมัยใหม่ เช่น โทรทัศน์ เป็นต้น

จากความรู้ต่างๆเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านในข้างต้น ทำให้เห็นว่านิทานพื้นบ้านนั้นมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนอไปตามยุคตามสมัย ทำให้ผู้วิจัยคาดว่าน่าจะนำความรู้เกี่ยวกับแนวคิดนิทานพื้นบ้านนี้ไปเป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับความแตกต่างในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในรูปแบบของนิทานมุขปาฐะหรือลายลักษณ์อักษรกับการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีโดยใช้ภาษาสื่อโทรทัศน์ อีกทั้งจะนำแนวคิดดังกล่าวไปเป็นกรอบในการวิเคราะห์ว่าในการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านนั้นเป็นไปตามองค์ประกอบของความเป็นแฟนตาซีที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้านเพียงอย่างเดียวหรือมีการสร้างความเป็นแฟนตาซีเพิ่มเติมที่นอกเหนือจากที่มีอยู่ในเรื่องด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่ผู้ผลิตมีอยู่

แนวคิดเกี่ยวกับแฟนตาซี

Georgiou (1969:243) ได้ระบุว่า งานแฟนตาซีแต่แรกเริ่มนั้น ก็คือเรื่องเล่าพื้นบ้านที่เกี่ยวกับเวทมนตร์และเรื่องเหนือธรรมชาติก่อนที่จะมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เป็นเวลานานนับศตวรรษมาแล้วที่เล่าเรื่องเกี่ยวกับความมหัศจรรย์และเวทมนตร์วิเศษ ได้รับการเล่าสืบทอดต่อๆ กันมาจนกระทั่งเกิดเป็นงานเชิงจินตนาการสำหรับเด็ก

งานแนวแฟนตาซีได้ถูกจัดให้เป็นประเภทหนึ่งในงานวรรณกรรมของตะวันตกในช่วงศตวรรษที่ 18 ซึ่งส่วนมากก็เป็นนวนิยายในยุคกอธิค ที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความแปลกประหลาดมหัศจรรย์และเรื่องราวเหนือธรรมชาติ ประเภทอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ (Irwin, อินเตอร์เนต)

ลักษณะอันเป็นงานแนวแฟนตาซี (กฤษดา เกิดดี,2541; Beaver,1996; Fredericks อ้างถึงใน Roger C. Schlobin,1982; Georgiou,1969; Sutherland และ Arbuthnot 1977)

1. เป็นเรื่องเกี่ยวกับเวทมนตร์ และเรื่องมหัศจรรย์เหนือธรรมชาติ ต่างไปจากเรื่องราวที่เกิดขึ้นตามปกติ บางครั้งกล่าวถึงโลกที่ไม่มีอยู่จริง ส่วนใหญ่เรื่องแนวแฟนตาซีนี้มักเกิดจากจินตนาการของผู้แต่งเอง
2. เป็นเรื่องที่ทำให้ผู้ฟัง ผู้อ่าน ผู้ชม เชื่อว่าสิ่งมีชีวิต และเหตุการณ์ที่ไม่มีหรือไม่เกิดขึ้นจริง ในเรื่องนั้นอาจมีอยู่จริง ทั้งๆที่พวกเขาจะรู้อยู่แล้วว่า สิ่งที่พบในเรื่องแฟนตาซีนี้ไม่มีทางเป็นจริง
3. เป็นเรื่องที่เหตุมีผลตามกฎของมันเอง จึงไม่มีใครพยายามหาข้ออธิบายด้วยเหตุและผล หรือทำการพิสูจน์ด้วยความเป็นจริง

ระดับของความเป็นแฟนตาซี

Herald (1995:259) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับงานแฟนตาซีของตะวันตกว่า ได้มีการจัดระดับความเป็นแฟนตาซีในงานประเภทแฟนตาซีออกเป็น 2 ระดับ คือ

1. งานที่มีความเป็นแฟนตาซีต่ำ จะเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในโลกมนุษย์เรา แต่อาจจะเกิดมีสิ่งแปลกประหลาดมหัศจรรย์ขึ้น และสิ่งต่างๆ รวมถึงเหตุการณ์เหล่านั้นก็ไม่สามารถจะหาเหตุผลอะไรมาอธิบายได้ ในเรื่องเหล่านี้อาจมีการใช้เวทมนตร์คาถาและปรากฏสิ่งมีชีวิตเหนือธรรมชาติขึ้นในโลกมนุษย์เราก็ได้
2. งานที่มีความเป็นแฟนตาซีสูง เรื่องราวในระดับนี้มักจะเกิดขึ้นในโลกแห่งจินตนาการ ซึ่งจะมีความเป็นเหตุเป็นผลตามระบบของโลกจินตนาการนั้นๆ เช่น พวกพ่อมด แม่มด และเหล่าผู้วิเศษ ก็ย่อมมีพลังอำนาจในการใช้เวทมนตร์คาถา หรือมีมังกร ม้ายูนิคอร์น และสัตว์ประหลาดอื่นๆ อาศัยอยู่ในโลกแห่งจินตนาการเป็นปกติวิสัย

องค์ประกอบโดยรวมของงานในแนวแฟนตาซี (Georgiou,1969; Schlobin,ed.,1982)

1. แก่นเรื่อง มักเป็นการต่อสู้ระหว่างความดีและความชั่ว การทวงสิทธิ์อันชอบธรรมรวมไปถึงการค้นพบตัวเอง หรือค้นพบสัจธรรมบางอย่าง

2. ตัวละครในเรื่องแนวแฟนตาซีนั้นจะประกอบไปด้วย มนุษย์ธรรมดา ผู้วิเศษที่มีเวทมนตร์คาถา เหล่าเทพ เทวดา ภูติผีปีศาจ พวกสิ่งมีชีวิตประหลาดๆ เช่น ยักษ์ คนแคระ มังกร ม้ายูนิคอร์น ฯลฯ

ในบางครั้ง มีการสร้างสรรค์ความเป็นแฟนตาซีให้กับสัตว์หรือสิ่งของธรรมดาๆ โดยการใส่ลักษณะของความเป็นมนุษย์ลงไป เช่น ทำให้พูดได้ หรือมีกิริยาอาการและความคิดเหมือนมนุษย์ เป็นต้น

นอกจากนี้ตัวเอกมักแสดงความมีคุณธรรม ความดีช่วยเหลือเกื้อกูลผู้อื่น อันเป็นลักษณะนิสัยออกมาอย่างเด่นชัด ทั้งนี้อาจเพื่อการแสดงถึงความแตกต่างระหว่างฝ่ายดีและฝ่ายร้ายให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น

3. ฉาก อาจจะเกิดขึ้นในโลกมนุษย์หรือโลกของจินตนาการก็ขึ้นอยู่กับระดับของความเป็นแฟนตาซีของเรื่องนั้นๆ ดังรายละเอียดในเรื่องระดับของความเป็นแฟนตาซีที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

<u>ลักษณะการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในการแสดง</u>

- การนำเสนอความเป็นแฟนตาซีของโลกตะวันตก

การนำเสนอเรื่องราวในแนวแฟนตาซีของตะวันตกนั้นปรากฏตั้งแต่กำเนิดการละครในกรีก โดยในขั้นต้นนี้จะมีวิธีการนำเสนอด้วยการแต่งเนื้อเรื่องเกี่ยวกับเทพเจ้า แล้วนักแสดงก็ทำการสวมบทบาทเป็นเทพเจ้า โดยแยกตัวออกมาจากกลุ่มลูกคู่ที่ทำหน้าที่ขับคำสวดสลับกับต้นเสียงสวดเพื่อส่งเสริมการทำบทของตัวแสดงที่เป็นเทพเจ้า (เด่นดวง พุ่มศิริ, 2527:78)

ต่อมาเมื่อมีการสร้างโรงละครที่เป็นแบบแผน ก็เริ่มมีการใช้อุปกรณ์ช่วยในการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีให้มีความน่าตื่นตาตื่นใจขึ้นโดย ในฉากที่เทพเจ้าเหาะมาสู่พิภพนั้นได้มีการใช้รอกที่มีลักษณะคล้ายปั้นจั่นเล็กๆ ชักตัวแสดงที่เป็นเทพเจ้าเวลาออกแสดง โดยที่รอกนี้จะติดตั้งไว้ที่สกีเน่ ซึ่งเป็นอาคารชั่วคราวเล็กๆ ด้านหลังเวที (สมถวิล วิเศษสมบัติ,2525:19)

เมื่อการละครเป็นที่แพร่หลายทั่วไปในยุโรป กอปรกับเทคโนโลยีและความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์มีเพิ่มขึ้น การนำเสนอความเป็นแฟนตาซีจึงถูกรองรับโดยเทคนิคต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น ฉาก แสง เสียง การแต่งตัว การแต่งหน้าให้ตัวละครมีลักษณะต่างๆ เพื่อสนับสนุนการ

ถ่ายทอดเรื่องราว และบรรยากาศที่เกิดขึ้นตามบทละคร และการตีความของผู้กำกับการแสดง และการใช้เทคนิคต่างๆ สำหรับละครเวทีนี้ก็ได้รับการพัฒนามาเรื่อยๆ จนถึงปัจจุบัน (นพมาส ศิริกายะ,ผู้แปล,2525:222;พรรัตน์ ดำรุง,อรชุมา ยุทธวงศ์ และศิริลักษณ์ เสรีวัลย์สถิตย์, 2524:56-69)

ในด้านภาพยนตร์เรื่องที่นำมาผลิตก็ไม่ได้ยึดติดกับนิทานพื้นบ้านเท่าใดนัก George Melies ชาวฝรั่งเศสได้เป็นผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์แฟนตาซีโดยใช้เทคนิคของกล้อง เช่น วิธี stop-motion photography มาสร้างเป็นภาพการหายตัว และการแปลงร่าง ดังปรากฏในเรื่อง Conjuror (1899) ซึ่งเป็นเรื่องที่มีชื่อเสียงเรื่องหนึ่งของMelies โดยตัวเขาเองเล่นเป็นนักมายากลที่ล่องหนไปในที่ต่างๆ ได้เช่นเดียวกันกับผู้ช่วยของเขา นอกจากนี้ยังมีการแปลงร่างเป็นหิมะ Melies แปลงร่างเป็นผู้ช่วย และผู้ช่วยก็แปลงร่างเป็นเขา นอกจากนี้ Melies ยังริเริ่มศิลปะในการตัดต่อ จัดวางภาพ และคิดค้นสเปเชียลเอฟเฟ็กต์ เพื่อการนำเสนอแฟนตาซีที่น่าตื่นตาตื่นใจมากขึ้น เทคนิคที่น่าสนใจชิ้นหนึ่งของเขา ก็คือการใช้ผ้ากำมะหยี่สีดำเป็นฉากหลังในการถ่ายช็อต multiple-exposure ซึ่งจะทำให้เห็นเพียงกรอบภาพที่เลือกไว้ในแต่ละครั้งขณะที่ฟิล์มผ่านกล้อง ตรงที่มีผ้ากำมะหยี่ปิดจะไม่มีแสงผ่านลอดฟิล์ม ถือเป็นการเริ่มต้นของเทคนิค matte ส่วนตรงที่ไม่มีผ้ากำมะหยี่ปิด การถ่ายแบบ multiple-exposure shot จะทำให้เกิดรูปร่างที่โปร่งใส และโปร่งแสง เช่นผี และวิญญาณนั่นเอง (Mast และ Kawin,1996:33-36)

Fritz Lang ชาวเยอรมันได้ทุนจากรัฐบาลในการทุ่มเททำเทคนิคราคาแพง และมีขนาดใหญ่โต เช่น การสร้างมังกรที่ต้องใช้คนถึง 17 คน ในการควบคุม และการสร้างเครื่องทำลม และเครื่องกำเนิดหมอกควัน เพื่อนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในภาพยนตร์เรื่อง Die Niebelungen (กฤษดา เกิดดี,2541:25)

ในยุคถัดๆมา การนำเสนอความเป็นแฟนตาซีก็ยังคงมีปรากฏในภาพยนตร์ดังๆ หลายต่อหลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอโลกจริง และโลกจินตนาการ รวมไปถึงการผจญภัยอันมหัศจรรย์ อย่างเรื่อง The Wizard of Oz (1939) Jason and the Argonauts (1963) Heaven Can Wait (1979) และ Splash (1983) หรือการปรากฏตัวในโลกจริงของตัวละครในจินตนาการที่อาจมีอำนาจวิเศษ เช่น Superman หรือ E.T. เป็นต้น (กฤษดา เกิดดี,2541: 23-25)

คอมพิวเตอร์เป็นวิทยาการล่าสุดที่ถูกใช้ในการนำเสนอภาพที่เป็นไปไม่ได้ หรือความเป็นแฟนตาซีในภาพยนตร์ ผู้สร้างภาพยนตร์สามารถสร้างรูปลักษณ์ที่ต้องการในคอมพิวเตอร์ แล้วนำไปใส่ในส่วนใดของภาพยนตร์ที่ต้องการให้เกิดความเป็นแฟนตาซี โดยไม่ต้องใช้การซ้อนด้วยฉากบลูสกรีนอย่างที่เคยทำกันมาก่อนหน้านี้ ดังจะเห็นได้จากตัวละครที่มีความเป็นแฟนตาซีในเรื่อง The Mask (1994) เป็นต้น (Mast และ Kawin,1996:604) นับเป็นการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในรูปแบบที่ไร้ขีดจำกัดของวงการภาพยนตร์

- การนำเสนอความเป็นแฟนตาซีของไทย

แหล่งวัตถุดิบสำคัญของเรื่องแฟนตาซีของไทย คือ นิทานพื้นบ้านของไทย ที่ผู้ฟัง ผู้อ่าน จะได้ผจญภัยไปกับ เจ้าชายผู้มีอภินิหารเหาะเหินเดินอากาศ และได้สู่ดินแดนอันลี้ลับ เช่น เขาพระสุเมรุ เมืองบาดาล หรือดินแดนแห่งฝูงยักษ์ รากษส หรือป่าหิมพานต์ ในโลกจินตนาการ รวมทั้งพบสิ่งมหัศจรรย์ เช่น ของวิเศษ และอาหารทิพย์ เป็นต้น (ธวัช ปุณโณทก, 2533:170)

ในการแสดงละครของไทยประเภทต่างๆ เช่น โขน ละครชาตรี ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ และลิเก ซึ่งได้นำเรื่องนิทานพื้นบ้านมาเป็นวัตถุดิบในการแสดงนั้น มีวิธีการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีที่ปรากฏชัด และสามารถสรุปได้เป็นข้อๆ ดังนี้ (เจียนละออ,2543; สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2522; วิมลศรี อุปรมัย,2524; สมถวิล วิเศษสมบัติ,2525; สุวรรณี อุดมผล,มปป.)

1. การนำเสนอโดยการร้องบทละคร

การนำเสนอวิธีนี้จะเป็นการให้ผู้ชมได้จินตนาการถึงความเป็นแฟนตาซีจากบทละครที่ได้ฟัง เช่น ในบทละครชาตรีตอนหนึ่งในเรื่อง พระรถ-เมรี ที่ว่า

ว่าพลางเมรีจึงชี้บอก	หากลับกลอกอำพรางอย่างใดไม่
นี่ห่อยาผงโรยลงไป	เป็นภูเขาสูงใหญ่มหึมา
ห่อนี้โรยเป็นแม่น้ำใหญ่	ห่อนี้เป็นไฟร้ายหนักหนา
อีกห่อนั้นคือยอดยา	ใช้รักษาดวงเนตรวิเศษจริง

เมื่อได้ฟังบทละครท่อนนี้ ผู้ชมก็จะจินตนาการความวิเศษของยา เป็นลักษณะการนำเสนอที่เหมือนกับการได้ฟังนิทานมุขปาฐะ หรืออ่านจากหนังสือ

2. การนำเสนอโดยการใช้ท่ารำ

รูปแบบการแสดงของละครไทยนั้นมีเอกลักษณ์ คือ การแสดงท่ารำ เพื่อให้ผู้ชมทราบว่าตัวละครนั้นกำลังทำกิริยาอะไร หรือรู้สึกอย่างไร และท่ารำที่นำเสนอความเป็นแฟนตาซีให้ปรากฏแก่ผู้ชมนี้ ได้แก่ ท่าตระเวณเวหา ซึ่งใช้ในการเหาะ และท่าทุบอกของแขกเจ้าเซ็นซึ่งเป็นท่าของเทวดาเวลารื่นเริงกับนางฟ้า เป็นต้น

3. การนำเสนอโดยใช้เพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ประกอบการรำ จะเป็นส่วนช่วยในการนำเสนอส่วนของการแสดงที่ใช้ประกอบกิริยาที่ไม่มีความหมาย ดังมีรายละเอียด คือ

3.1 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการเดินทางทางอากาศ
- เพลงเหาะ เพลงโคมเวียน เพลงกลองโยน ใช้ประกอบการเดินทางของเทพเจ้า
- เพลงแผละ ใช้สำหรับสัตว์ปีกที่เป็นนกใหญ่ เช่น ครุฑ นกอินทรี หรือนกที่สำคัญในวรรณคดี

3.2 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการเดินทางทางบก
- เพลงเสมอมาร ใช้ประกอบการเดินทางระยะใกล้ของยักษ์
- เพลงเสมอข้ามสมุทร ใช้สำหรับพระรามเดินทางข้ามมหาสมุทรไปทำสงครามกับยักษ์ทศกัณฐ์ที่เมืองลงกา

3.3 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ต่างๆ เช่นการแปลงกาย ชุบคนตายให้ฟื้นหรือต้องการฆ่าให้ตาย ตลอดจนการปลุกเสกสิ่งใดสิ่งหนึ่ง
- เพลงตระบองกัน ใช้ในการแปลงตัว
- เพลงชำนาญ ใช้ในการแปลงกาย และทำพิธีเสกเป่าเวทมนตร์
- เพลงตระนิมิต ใช้ในการแปลงกายจากกายหนึ่งไปยังอีกกายหนึ่ง

การนำเสนอโดยใช้เพลงหน้าพาทย์นี้เป็นการช่วยส่งเสริมจินตนาการของผู้ชมว่ากำลังได้รับชมความเป็นแฟนตาซีเกี่ยวกับเหตุการณ์ใดในเรื่อง

4. การนำเสนอโดยการเปลี่ยนตัวผู้แสดง

ในการเปลี่ยนตัวผู้แสดงนี้มักใช้กับตอนที่มีการแปลงร่าง กล่าวคือ ให้ตัวละครที่ทำการแปลงร่างรำเข้าโรงไปแล้วปรากฏตัวละครใหม่รำออกมาแทน ผู้ชมก็จะเข้าใจว่าตัวละครได้ทำการแปลงร่างเป็นอีกรูปหนึ่ง เช่น การแปลงร่างของพระสังข์เป็นเจ้าเงาะ ในบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง หรือ นางศูรปนขานางยักษ์หน้าตาน่าเกลียดที่แปลงกายเป็นสาวงาม ในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศูรปนขาชมป่า ก็ใช้เทคนิคในการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีโดยวิธีนี้

5. การนำเสนอโดยการใช้เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า

การแต่งหน้า แต่งกาย เป็นกลวิธีทางการละครอีกวิธีหนึ่งในการนำเสนอตัวละครในจินตนาการ เช่น การติดปีก ติดหางของนางมโนห์รา ก็เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกว่านางเป็นกินรีที่สามารถบินได้ หรือการที่พระรามสวมเครื่องแต่งกายเป็นสีเขียว เป็นการแสดงให้ผู้ชมทราบว่า พระรามมีผิวสีเขียว และสืบวงศ์มาจากพระอินทร์ นอกจากนี้การสวมหัวโขนเพื่อสื่อถึงตัวละคร เทพ ยักษ์ ลิง ในการแสดงโขน ก็ถือว่าเป็นการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีโดยการใช้ เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า เช่นกัน

6. การนำเสนอโดยใช้เทคนิคของเวทีเข้าช่วย

ลักษณะดังกล่าวมักพบได้จากการแสดงโขนชักรอก ซึ่งเวทีของโขนชนิดนี้จะมีลักษณะต่างจากโขนชนิดอื่น คือ จะแบ่งทางเข้าออกเวทีเป็นชั้นๆ ชั้นบนสุดจะมีสายสลิงขึงพาดต่อกับรอกเพื่อใช้ผูกโยงผู้แสดงที่ตามบทจะต้องเหาะเหินเดินอากาศได้ แล้วค่อยๆ ใช้รอกดึงตัวผู้แสดงเข้าออกหลืบเวที เป็นวิธีการที่ใช้มานานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และเป็นวิธีที่คล้ายกับการชักรอกเทพเจ้าในละครกรีก

จากลักษณะการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีของนิทานพื้นบ้านในการละครของไทย จะเห็นได้ว่ามีความพยายามในการปรับเรื่องเล่าแฟนตาซีในรูปแบบของการใช้จินตนาการรับรู้เพียงอย่างเดียวมาเป็นสิ่งที่มนุษย์สามารถรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสตาและหูมากขึ้น เช่นเดียวกับการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ที่นอกจากจะใช้ภาษาสื่อโทรทัศน์ มาช่วยในการนำเสนอด้วยภาพ และเสียงแล้ว ยังเพิ่มความรู้สึกน่าตื่นตาตื่นใจ และสมจริงยิ่งขึ้นไปอีก เช่นที่ ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537:51) ได้ยกตัวอย่างไว้เกี่ยวกับการสร้างตัวละครที่สามารถพุ่งแสงเลเซอร์จากตาไปทำร้ายศัตรู หรือการใช้เทคนิคทำให้

ตัวละครหายตัว เหาะเหินเดินอากาศได้ ซึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษาถึงรายละเอียดต่อไป

แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการผลิตและการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาโทรทัศน์

ในการศึกษาการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์นั้น จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับเรื่องกระบวนการผลิตและการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาโทรทัศน์ ซึ่งเป็นการสื่อสารจากผู้ผลิตไปยังผู้ชม เพื่อนำไปใช้เป็นกรอบในการอธิบายและวิเคราะห์ถึงวิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีของผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์

<u>ธรรมชาติของละครโทรทัศน์</u>

ศศิวิมล สันติราษฎร์ภักดี (2539: 217) ได้ให้คำอธิบายถึงธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์และละครโทรทัศน์ที่ค่อนข้างชัดเจนไว้ดังนี้

“เป็นงานศิลป์ที่ปรากฏต่อหน้าผู้รับสารในลักษณะสามมิติ คือ กว้าง ยาว ลึก ซึ่งสามารถส่งอารมณ์ไปยังผู้รับสารได้มาก และง่ายกว่าวรรณกรรม และละครโทรทัศน์มีกระบวนการสื่อสารจากผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ผ่านตัวบท ประกอบด้วยตัวละคร ฉาก บทสนทนา เหตุการณ์ และผ่านผู้แสดงไปยังผู้ชมโดยมีการแสดงเป็นตัวสื่อ 3 ลักษณะ คือ การแสดงท่าทาง คำพูด และปฏิกิริยา นอกจากนี้ละครยังมีฉาก แสงสี และเสียงดนตรีเป็นส่วนประกอบเร้าอารมณ์ได้ดี ทำให้ได้รับอรรถรสความบันเทิงตั้งแต่ก้าวเข้าสู่บรรยากาศของละคร เสียงและภาพตรงหน้าได้จูงผู้ดูเข้าไปสู่โลกมายาของละครได้เต็มตัว...”

ในการศึกษาและวิจัยเรื่อง”การเชื่อมโยงเนื้อหา ‘นวนิยาย’ ในสื่อสิ่งพิมพ์และในสื่อละครโทรทัศน์” ของปิยะพิมพ์ สมิตดิลก (2541: 4) ก็ได้กล่าวเปรียบเทียบถึงความแตกต่างของสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อโทรทัศน์ เมื่อมีการนำนวนิยายมาดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ อันนำไปสู่ความเข้าใจธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์และละครโทรทัศน์ว่า

“ในการผลิตละครโทรทัศน์นั้น เราจะเห็นได้ว่าองค์ประกอบต่างๆ ของละครบางครั้งต้องถูกเปลี่ยนแปลงไปจากนวนิยายต้นฉบับ เช่นเนื้อหา หรือโครงเรื่องต้องมีการดัดแปลงให้เหมาะสมกับยุคสมัยมากขึ้น การให้ความสำคัญกับตัวละครที่อาจจะให้ความสำคัญมากขึ้นหรือน้อยลงจากนวนิยายก็ได้ การถ่ายทำไม่จำเป็นจะต้องใช้ฉากเหมือนกับบทประพันธ์ทั้งหมด

เนื่องจากธรรมชาติของสื่อ เงื่อนไขและข้อจำกัดแตกต่างกัน ขณะที่นวนิยายจากสื่อสิ่งพิมพ์ใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารทั้งหมด สื่อละครโทรทัศน์เป็นสื่อที่สามารถถ่ายทอดทั้งภาพและเสียงให้ผู้ชมได้ ภาพที่จะปรากฏในโทรทัศน์นั้นจึงเป็นจุดประสานกันระหว่างจินตนาการของผู้เขียนกับเทคโนโลยี ความสามารถในการถ่ายทอดจินตนาการของผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในการที่จะต้องดัดแปลงเนื้อหาของนวนิยายให้เหมาะสมกับธรรมชาติของสื่อละครโทรทัศน์"

นอกจากนี้ธรรมชาติของสื่อต่างชนิดกันยังส่งผลถึงการรับสารที่ต่างกันออกไปของผู้รับสารแต่ละชนิด กล่าวคือ ในงานเขียน ผู้อ่านจะเกิดการจินตนาการไปตามที่ผู้เขียนสื่อสารผ่านตัวอักษร แต่เมื่อกลายมาเป็นสื่อโทรทัศน์แล้วผู้ชมก็สามารถรับรู้เรื่องราวได้ด้วยประสาทของตนโดยไม่ต้องสร้างจินตนาการเองเหมือนอ่านจากหนังสือ (ปิยะพิมพ์ สมิตดิลก, 2541: 30)

<u>ขั้นตอนในการผลิตรายการโทรทัศน์</u>

สำหรับขั้นตอนในการผลิตละครโทรทัศน์นั้น ปนัดดา ธนสถิตย์ (2531:18-66) ได้แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอนใหญ่ๆ คือ

1. ขั้นวางแผนงาน
2. ขั้นเตรียมการ
3. ขั้นถ่ายทำ หรือออกอากาศ
4. ขั้นประเมินผล

โดยทั้งหมดมีรายละเอียดดังนี้

1. ขั้นวางแผนงาน

1.1 การวางแผนโครงการผลิต

เป็นการวางแผนเกี่ยวกับแนวเรื่อง เนื้อหา โดยเลือกเรื่องให้เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมาย วัน เวลา รวมทั้งสถานีที่ออกอากาศ และคำนวณระยะเวลาในการผลิต เพื่อให้ผลงานเสร็จทันเวลาเริ่มออกอากาศด้วย จากนั้นจึงนำแผนโครงการผลิตนี้ไปเสนอต่อสถานีโทรทัศน์ และผู้อุปถัมป์รายการ หรือนายทุนอื่นๆต่อไป

1.2 กำหนดตัวผู้ร่วมงาน

ผู้ผลิตจะวางตัวผู้ร่วมงานที่มีความสำคัญๆ เช่น ผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับรายการ ทั้งนี้ต้องเลือกจากความถนัด และประสบการณ์ของผู้ร่วมงานแต่ละคนให้มีความสอดคล้องกับแนวเรื่องที่จะผลิตด้วย

1.3 กำหนดงบประมาณค่าใช้จ่าย

โดยมากผู้ผลิตจะคิดเฉลี่ยต่อความยาวของละคร 1 ตอนที่ออกอากาศ และค่าใช้จ่ายนั้นก็ประกอบไปด้วย

- ค่าลิขสิทธิ์เรื่อง หรือบทประพันธ์
- ค่าบทโทรทัศน์
- ค่าตัวแสดง
- ค่าผู้ร่วมงานอื่นๆ
- ค่าเช่าอุปกรณ์การถ่ายทำ
- ค่าตัดต่อลงเสียง และทำเทคนิคพิเศษ
- ค่าฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก และอุปกรณ์การแสดง รวมถึงค่าเช่าสถานที่ถ่ายทำ
- ค่าเพลงประกอบเรื่อง
- ค่าเครื่องแต่งกายตัวละคร
- ค่าเช่าเวลาออกอากาศ ผู้ผลิตจะไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายในส่วนนี้ หากเป็นบริษัทที่รับจ้างผลิตรายการให้ทางสถานี
- ค่าใช้จ่ายอื่นๆ เช่น ค่าพาหนะ ค่าน้ำมันรถ ค่าอาหาร ฯลฯ

2. ขั้นเตรียมการ

หลังจากได้เรื่องที่จะผลิตแล้ว ผู้ผลิตก็ดำเนินงานเป็นขั้นตอน ดังต่อไปนี้

2.1 มอบหมายงานให้ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์

บทละครโทรทัศน์เป็นหัวใจของการผลิตรายการละครโทรทัศน์ และต้องทำเสร็จออกมาเป็นอย่างแรก เพื่อให้ทีมงานได้มีการศึกษาทำความเข้าใจก่อนการทำงานในหน้าที่ของตน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Aristotle ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของบทละครว่ามีทั้งหมด 6 ประการ ได้แก่ (อ้างถึงใน มัณฑลี ศิลาวิเศษฤทธิ์, 2537: 27-28)

1. โครงเรื่อง (Plot)
2. ตัวละครและการวางลักษณะนิสัยตัวละคร (Character and Characterization)
3. ความคิด (Thought) หรือแก่นเรื่อง (Theme)
4. การใช้ภาษา (Dictation)
5. เพลง (Song)
6. ภาพ (Spectacle)

บทโทรทัศน์ไทยส่วนใหญ่ที่พบ คือ บทเกือบสมบูรณ์แบบที่ผู้เขียนบทจะไม่ใส่รายละเอียดของมุมกล้อง และขนาดของภาพ เพื่อให้ผู้กำกับรายการเป็นผู้ตัดสินใจในการเลือกใช้ภาพเอง โดยการเขียนบทละครโทรทัศน์จะชี้แจงรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงสีหน้า ท่าทางของตัวละครทางซีกซ้ายมือของบท ซึ่งเป็นส่วนที่อธิบายเกี่ยวกับด้านภาพเท่านั้น ในขณะที่ซีกขวามือของบทจะเป็นการเขียนบทสนทนาของตัวละคร

2.2 การเตรียมการล่วงหน้าก่อนการถ่ายทำ

หลังจากได้บทโทรทัศน์มาแล้ว ผู้ผลิตรายการจะมอบหมายให้ผู้กำกับการแสดงไปปฏิบัติงาน ดังต่อไปนี้

- การเลือกตัวผู้แสดง โดยต้องเลือกให้มีความเห็นพ้องกันทั้งฝ่ายผู้ผลิต และผู้กำกับการแสดง เมื่อเลือกได้แล้วจึงมอบหมายให้ผู้ประสานงานติดต่อตัวแสดงจัดการต่อไป
- การวางแผนการถ่ายทำจริง โดยผู้กำกับการแสดงต้องศึกษาตีความบทโทรทัศน์อย่างละเอียด เพื่อนำไปสั่งงานฝ่ายต่างๆให้เตรียมดำเนินการในหน้าที่ของตนให้พร้อมก่อนการถ่ายทำ

3. ขั้นการถ่ายทำ

3.1 การถ่ายทำ

เป็นการดำเนินงานบันทึกภาพลงเทปโทรทัศน์ตามคิวการถ่ายทำที่ผู้กำกับการแสดงกำหนดไว้ในการถ่ายทำจริง ซึ่งต้องอาศัยความพร้อม และความร่วมมือจากทีมงานทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้อง เช่น ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับรายการ นักแสดง และช่างฝ่ายเทคนิคต่างๆ เป็นต้น

3.2 การตัดต่อ ลงเสียง

ผู้กำกับรายการจะรวบรวมการถ่ายทำทั้งหมดมาตัดต่อ เรียงลำดับเหตุการณ์ตามบทละครโทรทัศน์ ในช่วงการตัดต่อนี้อาจจะเพิ่มการใช้เทคนิคพิเศษทางโทรทัศน์ สำหรับเรื่องเกี่ยวกับภูติผีปีศาจ หรือฉากจินตนาการต่างๆ เป็นต้น

เมื่อตัดต่อเสร็จ ก็จะเป็นการลงเสียงประกอบ และเพลงประกอบต่อไป

4. ขั้นประเมินผลรายการ

ในขั้นตอนนี้ผู้ผลิตจะทำการตรวจสอบความผิดพลาดของตนในขณะที่ละครออกอากาศแล้ว และจะมีการเช็คผลการสำรวจจำนวนผู้ชม และผลสะท้อนจากสื่อมวลชน รวมทั้งผู้ชมด้วย

<u>กระบวนการสื่อความหมาย และการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาโทรทัศน์</u>

ก่อนจะทำความเข้าใจถึงการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาโทรทัศน์นั้น จำเป็นที่จะต้องศึกษาถึงกระบวนการสื่อความหมาย ในส่วนของ “รหัส” และ “ระดับของความหมาย” ซึ่งจะนำไปสู่กรอบแนวคิดที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์นำไปใช้ในการสื่อความหมายต่อผู้ชมให้เป็นไปตามแนวทางเดียวกัน

<u>รหัส</u> (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 94-98)

Berger ได้ให้คำนิยามของรหัสว่า เป็นแบบแผนขั้นสูงที่ซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะต่างๆ ในสมองของคนเราจะมีแบบแผนเช่นนี้ ดังนั้นเมื่อเราเปิดรับสัญญะรหัสในสมองก็จะทำหน้าที่ตีความหรือถอดรหัสออกมาให้เราเข้าใจ เช่น เมื่อเราให้ของเพื่อนแล้วเขายิ้ม สมองเราก็จะถอดรหัสออกมาได้ว่าเขาดีใจที่ได้ของเรา เป็นต้น

Bernstein เป็นอีกคนหนึ่งที่ให้ความหมายเกี่ยวกับรหัส เขาว่า รหัสเป็นกรอบแห่งความแน่นอนในการจัดวางโครงสร้างทางสังคมของความหมาย เมื่อเราเห็นศัพท์หรือได้ยินการเปล่งเสียง เราก็จะทราบความหมายที่แน่นอนของคำนั้น เช่น จาน เราก็จะทราบความหมายได้ว่าเป็นภาชนะสำหรับใส่อาหารชนิดหนึ่ง นอกจากนี้สัญญะหนึ่งๆ อาจมีความหมายหลายๆ อย่าง เปลี่ยนไปตามสังคมและวัฒนธรรม โดยขึ้นอยู่ว่า ในสังคมและวัฒนธรรมนั้นมีการกำหนดรหัสอย่างไร

ในการสื่อสารจะต้องประกอบด้วยกระบวนการเข้ารหัสจากผู้ส่งสาร (Encoding) ซึ่งจะผ่านกระบวนการถอดรหัสโดยผู้รับสาร (Decoding) โดยรหัสที่ผู้รับถอดออกมาอาจจะไม่ใช่ตัวเดียวกับที่ผู้ส่งต้องการ ทั้งนี้อาจเกิดจากการมีกรอบอ้างอิงที่แตกต่างกัน

<u>ประเภทของรหัส</u>

1. Product Codes เป็นรหัสที่เกี่ยวกับวัตถุสิ่งของเครื่องใช้ที่บ่งบอกความหมายที่แตกต่างกัน
2. Social Codes เป็นรหัสที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล
3. Cultural Codes เป็นรหัสเกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณี
4. Personal Codes เป็นรหัสเกี่ยวกับตัวบุคคล

<u>การวิเคราะห์รหัส</u> สามารถทำได้โดย

1. ใช้กฎการแยกออกไป ทำโดยใช้หลัก Binary Opposition การหาความหมายจากสิ่งที่เป็นคู่ตรงกันข้าม

2. การแยกแยะหน่วยย่อยต่างๆ เช่น เครื่องแต่งกายของผู้ชายไทยในปัจจุบันจะประกอบด้วย เสื้อเชิ้ต กางเกง ถุงเท้า รองเท้า ในขณะที่เครื่องแต่งกายของชายชาวตะวันตกอาจมีองค์ประกอบมากกว่าเนื่องจากภูมิอากาศที่หนาวเย็น

ดังนั้นเครื่องแต่งกายของเขาจึงประกอบด้วย หมวก เสื้อเชิ้ต เสื้อแจ๊กเก็ต ถุงมือ กางเกง ถุงเท้า รองเท้า เป็นต้น

3. กฎของการเชื่อมโยง เป็นการวิเคราะห์โดยดูว่า ชุดของรหัสแต่ละชุดจะนำเอาหน่วยย่อยอะไรมาเชื่อมโยงได้บ้าง เช่น ผู้ชายไทยไม่จำเป็นต้องสวมแจ๊กเก็ตทับเสื้อเชิ้ตอีกชั้น หรือสวมถุงมือ เพราะเมืองไทยอากาศร้อน

4. การวิเคราะห์หน้าที่ต่างๆ ทั้งประโยชน์ใช้สอย การให้ความบันเทิง หน้าที่ทางพิธีกรรม ฯลฯ

<u>ระดับของความหมาย</u> (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 98-100)

De Saussure ได้แยกแยะประเภท และระดับของความหมายที่บรรจุอยู่ในสัญญะออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ความหมายโดยอรรถ เป็นความหมายที่สามารถเข้าใจได้โดยดูจากภาพ คำพูด หรือ ตัวอักษร และสามารถเข้าใจได้โดยไม่ต้องตีความซับซ้อน
2. ความหมายโดยนัย เป็นความหมายโดยอ้อม ซึ่งเกิดจากการตกลงของกลุ่ม หรือจากประสบการณ์เฉพาะบุคคล ซึ่งความหมายโดยนัยนี้จะถูกนำมาใช้มากในการวิเคราะห์แบบสัญญะวิทยา

Roland Barthes สานุศิษย์คนหนึ่งของ De Saussure De Saussure ได้ขยายความเข้าใจในเรื่องความหมายโดยนัยออกไปอีกว่า สามารถแบ่งออกได้เป็นอีก 3 ประเภท (จันทร์เพ็ญ โภคาชัยพัฒน์, 2535: 13-15)

1. ความหมายโดยนัยที่เกิดจากการตีความโดยอัตตวิสัย เมื่อผู้ตีความได้รับอิทธิพลจากผู้ส่งสารไปพร้อมๆ กับได้รับจากวัตถุ หรือสัญญะ และการตีความหมายแบบนี้มักขึ้นอยู่กับค่านิยมทางวัฒนธรรมของผู้ตีความ

2. ความหมายโดยนัยที่ผ่านทางความเชื่อดั้งเดิม (Myth) ซึ่งเป็นความคิดรวบยอด หรือความเข้าใจธรรมชาติโดยอาศัยวัฒนธรรม มักเป็นเรื่องเกี่ยวกับชีวิตและความตาย คนและพระเจ้า ความดีและความชั่วร้าย โดยมีคุณลักษณะที่สำคัญประการหนึ่ง คือสามารถเปลี่ยนแปลงได้ และอาจ

เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว เพื่อสนองความต้องการ และค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม

ความหมายโดยนัยที่ผ่านทางสัญลักษณ์ (Symbols) วัตถุจะกลายเป็นสัญลักษณ์เมื่อมันแสดงถึงประเพณีนิยม และให้ความหมายแทนสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่นการมีรถ RollsRoyce เป็นสัญลักษณ์ของความมั่งคั่ง เป็นต้น

จากพื้นฐานเรื่อง "รหัส" และ "ระดับของความหมาย" ที่ได้กล่าวถึงในข้างต้น แสดงให้เห็นถึงแนวคิดที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์นำไปใช้เป็นแนวทางในการใช้ภาษาโทรทัศน์เพื่อสื่อความหมายให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจไปในทางเดียวกัน ซึ่งจะได้กล่าวถึงลักษณะ และวิธีการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาโทรทัศน์ ดังต่อไปนี้

ดวงทิพย์ วรพันธุ์ (อ้างถึงใน มัณฑลี ศิลาวิเศษฤทธิ์, 2537 : 29) ได้กล่าวถึงการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาภาพยนตร์ และวิทยุโทรทัศน์ว่าสามารถจำแนกออกเป็นสองประเภท คือ

1. อวัจนภาษา ได้แก่ ภาพ การเคลื่อนไหว อันเป็นภาษาหลัก และแสง สี เสียง เป็นภาษารอง

2. วัจนภาษา ได้แก่ คำสนทนา คำบรรยาย

ในส่วนของภาพและการเคลื่อนไหว อันเป็นภาษาหลักทางด้านภาษานั้น ประกอบด้วยการทำงานของกล้อง (Camera Works) การตัดต่อภาพ (Editing) และการใช้เทคนิคพิเศษ (Special Effects) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้ (ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, 2528 ; Anders Harsen,1998 ; Gerald Millerson, 1990)

<u>การทำงานของกล้อง</u>

1. ขนาดของภาพ หมายถึง ภาพที่เกิดจากการกำหนดระยะห่างของกล้องกับสิ่งที่ถ่ายจากการใช้เลนส์ตัวเดียวกัน ซึ่งขนาดของภาพที่มีความแตกต่างกันนั้น ย่อมหมายถึงความต้องการสื่อความหมายของผู้ผลิตไปสู่ผู้ชมที่ต่างกันออกไปด้วย ซึ่งขนาดของภาพดังกล่าวนี้ได้แก่

1.1 ภาพไกลมาก (The very long shot, vista shot หรือ extreme long shot)

เป็นขนาดของภาพที่มีระยะห่างจากกล้องมากที่สุด ให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อม หากมีคนปรากฏก็จะเป็นเพียงส่วนประกอบเล็กๆ ที่ไม่แสดงรายละเอียด มักใช้ในการเปิดเรื่อง การทำให้ผู้ชมซึมซับบรรยากาศของเรื่องโดยรวม เพื่อสร้างความประทับใจในความยิ่งใหญ่ และช่วยให้เข้าใจการแสดงและเหตุการณ์ที่จะตามมาอย่างต่อเนื่องและได้อารมณ์ ขนาดของภาพแบบนี้มักถ่ายจากที่สูง เช่น บนเขา หรือถ่ายจากเฮลิคอปเตอร์ และมักตั้งกล้องบันทึกภาพนิ่งๆ เพื่อให้คนดูซาบซึ้งกับรายละเอียดของฉากโดยไม่รู้ตัว แม้ว่าที่จริงแล้วความสัมพันธ์ของผู้ชมกับตัวแสดงในขนาดภาพแบบไกลนี้จะเป็นแบบห่างเหิน และไม่มีส่วนเกี่ยวข้องก็ตาม

1.2 ภาพไกล (The long shot)

มักถูกใช้ในการเปิดฉาก เพราะเป็นภาพที่เปิดเผยให้เห็นการแสดง สถานที่ ผู้คน และสิ่งต่างๆ เพื่อให้คนดูคุ้นเคยกับส่วนประกอบต่างๆ ไปในฉากนั้น และต้องการติดตามต่อไปว่าจะมีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้น การใช้ช้อตของภาพขนาดไกลที่ทำให้เห็นตัวแสดงมีขนาดเล็กและดูไม่สำคัญนี้ เมื่อตัดเข้าช้อตของภาพที่มีขนาดใกล้ขึ้นจะช่วยทำให้ท่าทางหรือการแสดงออกทางสีหน้าของตัวแสดงมีผลต่ออารมณ์ร่วมของผู้ชมมากยิ่งขึ้น

1.3 ภาพขนาดกลาง (The Medium Shot)

เป็นขนาดภาพที่แสดงรายละเอียดของตัวแสดงตั้งแต่เอวขึ้นไป เผยให้เห็นท่าทาง สีหน้า และการเคลื่อนไหว ขยับเขยื้อนร่างกายของตัวแสดง และยังคงมีพื้นที่ความสัมพันธ์กับฉากหลังหรือสภาพแวดล้อมเหลืออยู่ ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผู้แสดงในขนาดภาพปานกลาง แม้จะยังไม่คุ้นเคยแต่ก็จะมีความเข้าใจในตัวแสดงมากขึ้น

1.4 ภาพใกล้ (The close-up)

เป็นภาพที่แสดงให้เห็นบางส่วนของตัวแสดง เช่น สรีระ แขน ขา หรือบางส่วนของสิ่งของที่มีความสำคัญและปรากฏในฉากนั้นๆ ขนาดภาพใกล้นี้จะทำให้ผู้ชมจดจ่อกับปฏิกิริยา การตอบสนองและการแสดงอารมณ์ของตัวแสดงและสิ่งของที่ถูกจับภาพเป็นอย่างมาก เนื่องจากผู้ชมจะได้เห็นรายละเอียดทางด้านอารมณ์ความรู้สึกของตัวแสดงอย่างชัดเจน รวมทั้งเห็นความสำคัญและรายละเอียดของสิ่งที่ถ่ายด้วย

2. มุมกล้อง

มุมกล้องสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ มุมกล้องที่แสดงถึงความมีส่วนร่วมของผู้ชมกับเหตุการณ์ในเรื่อง และมุมกล้องที่เป็นมุมมองซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างความสูงของกล้องกับสิ่งที่ถ่าย

2.1 มุมกล้องที่แสดงถึงความมีส่วนร่วมของผู้ชม แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ซึ่งล้วนมีลักษณะแตกต่างกัน และให้อารมณ์ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันออกไปด้วย

2.1.1 มุมออบเจ็คตีฟ (Objective Camera Angle)

เป็นมุมกล้องที่ถ่ายจากรอบนอกของเหตุการณ์หรืออาการแสดง ทำให้คนดูรู้สึกเหมือนว่าเป็นผู้แอบสังเกตการณ์ โดยที่ไม่มีส่วนร่วมอยู่ในเหตุการณ์นั้น มุมออบเจ็คตีฟเป็นมุมกล้องที่มีความเป็นกลาง เนื่องจากมิได้ใช้แทนสายตาของตัวแสดงภายในฉาก และตัวแสดงทุกตัวจะไม่รู้สึกตัวว่ามีผู้อื่นแอบดูอยู่

2.1.2 มุมกล้องซับเจ็คตีฟ (Subjective Camera Angle)

เป็นมุมกล้องที่จะต้องเข้าไปอยู่ในตำแหน่ง หรือแทนที่ตัวแสดงตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องแล้วถ่ายทอดภาพเหตุการณ์ผ่านสายตาตัวแสดงตัวนั้น ทำให้คนดูเห็นเหตุการณ์เหมือนตัวแสดงที่กล้องเข้าไปแทนที่ ถือว่าเป็นมุมกล้องที่มีอิทธิพลต่อจิตใจคนดูอย่างมากเพราะคนดูจะรู้สึกเหมือนกับตนเองเป็นตัวร่วมเหตุการณ์นั้นเช่นเดียวกับตัวแสดงคนหนึ่งด้วย

2.1.3 มุมพอยท์ออฟวิว (Point of View Camera Angle)

เป็นมุมกล้องประเภทออบเจ็คตีฟ แต่มีลักษณะและให้อารมณ์ใกล้เคียงกับมุมซับเจคตีฟมาก เพราะเป็นมุมกล้องที่จะอยู่ใกล้ตัวแสดงที่เป็นผู้กำลังเห็นเหตุการณ์มาก ทำให้คนดูรู้สึกเหมือนเข้าไปยืนเคียงข้างตัวแสดงและรับรู้เหตุการณ์และรับเอาอารมณ์ของตัวแสดงอีกฝ่ายได้อย่างแจ่มชัด แต่ขณะเดียวกันคนดูก็จะรู้สึกสบาย เพราะดูในฐานะบุคคลภายนอกที่นักแสดงไม่รู้ตัวว่าถูกแอบดู จากการที่นักแสดงไม่ได้มองตรงมาที่กล้องเช่นมุมซับเจ็คตีฟ

2.2 มุมกล้องที่เป็นมุมมอง ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างความสูงของกล้องกับสิ่งที่ถ่าย แบ่งออกเป็น 5 ระดับ คือ

2.2.1 มุมกล้องระดับสายตา (Eye Level Angle)

เป็นมุมกล้องที่อยู่ในระดับสายตาของผู้ชม ทำให้ผู้ชมเหมือนกำลังมองเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในเรื่องด้วยตนเอง เป็นมุมมองที่เสนอภาพซึ่งเข้าใจง่าย ผู้ชมคุ้นเคยให้ความรู้สึกเป็นกันเอง เป็นกลาง และเสมอภาค แม้มุมมองระดับสายตาจะใช้แทนการอธิบายเรื่องในสถานการณ์ปกติเป็นส่วนใหญ่ แต่ในบางกรณีก็เป็นมุมมองที่ให้ภาพซึ่งได้อารมณ์มากกว่ามุมกล้องระดับอื่น เช่น ภาพของวัตถุที่พุ่งเข้าหากล้องอย่างเร็ว ผู้ชมจะรู้สึกเหมือนอยู่ในเหตุการณ์เอง โดยวัตถุมีความเร็วและขนาดใหญ่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ในความคิดของผู้ชม

2.2.2 มุมกล้องระดับสูง (High Angle)

เป็นมุมกล้องที่เกิดจากการตั้งกล้องในที่สูงกว่าสิ่งที่จะถ่าย แล้วกดกล้องลงมา หรือเป็นการตั้งกล้องอยู่ในระดับธรรมดาแล้วกดกล้องลงมองสิ่งที่จะถ่ายก็ได้ มุมกล้องระดับสูงนี้จะทำให้เห็นตัวแสดงหรือสิ่งของในภาพมีส่วนสูงลดลง ความเร็วก็ลดลงจากความเป็นจริง ทั้งยังเป็นมุมมองที่ก่อให้เกิดความรู้สึกว่าตัวแสดงหรือสิ่งของที่กำลังถูกมองนั้น ต่ำต้อย ไร้ค่า ในขณะที่ผู้ชมมีความรู้สึกว่าตัวเองอยู่เหนือกว่าและได้เปรียบ ทำให้อาจเกิดเป็นความสงสาร เห็นใจ หรือเหยียดหยามตามมา

2.2.3 มุมกล้องระดับต่ำ (Low Angle)

เป็นการตั้งกล้องในระดับต่ำกว่าสายตาหรือสิ่งที่ถ่าย แล้วเงยกล้องขึ้นถ่าย หรือเงยกล้องขึ้นไปถ่ายสิ่งที่อยู่ระดับสูงกว่าปกติก็ได้ มุมกล้องระดับต่ำนี้จะทำให้ตัวแสดง หรือสิ่งของที่ถูกจับภาพดูมีขนาดสูง และเคลื่อนไหวได้รวดเร็ว สร้างความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ น่าเกรงขาม ความได้เปรียบ และมีชัยชนะเหนือกว่าของตัวแสดงหรือสิ่งของที่ถูกบันทึกภาพโดยมุมมองนี้ ในทางกลับกันมุมมองนี้ก็จะทำให้ผู้ชมรู้สึกด้อยกว่า เสียเปรียบ หวาดกลัว และพ่ายแพ้

2.2.4 มุมกล้องระดับสายตานก (Bird's Eye View)

เป็นการตั้งกล้องเหนือศีรษะหรือสิ่งของที่จะถ่าย เหมือนสายตาของนกที่มองลงมาจากบนฟ้า มุมกล้องแบบนี้จะให้ความรู้สึกถึงความสิ้นหวัง ตกอยู่ในสภาพคับขัน หรือตกอยู่ภายใต้การควบคุมของผู้ที่อยู่เหนือกว่า และยังแสดงถึงความลึกลับ น่ากลัว มีสิ่งเคลือบแฝงน่าสงสัย

2.2.5 มุมกล้องแบบเอียง (Oblique Angel หรือ Dutch Angel)

เป็นการตั้งกล้องเอียงให้แนวตั้งของกรอบภาพทำมุมกับแนวตั้งของตัวแสดงหรือสิ่งของที่กำลังจับภาพ เป็นผลให้เกิดภาพเอียงไม่สมดุลย์กัน มุมเอียงนี้อาจใช้เพื่ออธิบาย หรือแสดงความรู้สึกพิเศษบางอย่าง เช่น เลอะเลือน เพ้อฝัน มึนเมา หรือการแสดงออกถึงอารมณ์รุนแรงของตัวแสดง นอกจากนี้ยังมีการใช้มุมเอียงในฉากเกี่ยวกับความหายนะ หรือภัยธรรมชาติ เพื่อแสดงถึงความรุนแรง ความสับสนอลหม่าน ถ้าหากถ่ายช็อตมุมเอียงต่อจากช็อตที่ตั้งกล้องนิ่งๆ ก็จะยิ่งทำให้ผู้ชมยิ่งตื่นเต้นกับความสับสนมากขึ้น เพราะคาดไม่ถึงต่อเหตุการณ์ผิดปกติที่เกิดขึ้นฉับพลันท่ามกลางความสงบนั่นเอง

การเอียงมุมกล้องไปทิศทางใดทิศทางหนึ่งก็ส่งผลในการสื่อความหมายที่ต่างกันออกไป ภาพที่เอียงไปทางขวาจะให้ความรู้สึกมีพลังและเคลื่อนไหว ภาพที่เอียงไปทางซ้ายจะให้ความรู้สึกอ่อนแอและอยู่กับที่ เส้นตามแนวนอนที่ด้านซ้ายต่ำ และเอียงสูงขึ้นทางด้านขวาจะแสดงถึงการขึ้น หรือความก้าวหน้า เจริญรุ่งเรือง ในขณะที่เส้นตามแนวนอนที่เอียงลาดต่ำไปทางขวาจะแสดงถึงการตกต่ำ

3.การเคลื่อนไหวกล้อง (Camera Movement)

3.1 การแพนกล้อง (Panning)

เป็นการเคลื่อนไหวกล้องตามแนวนอนคล้ายการกวาดตามองไปทางซ้าย-ขวา อาจเป็นการตามการเคลื่อนที่ของตัวแสดงหรือวัตถุโดยที่กล้องไม่เคลื่อนที่ การแพนกล้องมุมกว้างไปรอบฉากจะสร้างความคุ้นเคยในฉากนั้นให้ผู้ชม ในขณะที่การแพนติดตามผู้แสดงหรือวัตถุที่เคลื่อนไหว จะทำให้ผู้ชมเห็นความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงหรือวัตถุนั้นกับสิ่งรอบๆตัว การแพนแบบค้นหา ก็เป็นการดึงให้ผู้ชมร่วมค้นหาอะไรบางอย่างในกลุ่มคนหรือที่กว้างๆ ที่กล้องแพนไปและการแพนแบบสะดุด ก็จะช่วยดึงความสนใจผู้ชมมาที่จุดที่กล้องหยุดหรือแพนกลับมาหยุด

ความเร็วของการแพนก็สื่อความหมายแก่ผู้ชมเช่นกัน โดย การแพนช้าๆ นั้นอาจเป็นทั้งการสร้างความหวัง, โอกาสหรือสร้างความผิดหวังก็ได้ ขึ้นอยู่กับการใช้ หากแพนช้าๆ ไปที่ผู้แสดงหรือสิ่งของจะยิ่งเป็นการเพิ่มความสนใจของผู้ชมต่อสิ่งนั้น ในขณะที่การแพนช้าๆ ไปโดยไม่มีจุดจับภาพแน่นอน ก็จะทำให้ผู้ชมรู้สึกผิดหวังตามไปด้วย ส่วนการแพนกล้องเร็วๆ นั้นจะส่งผลให้เกิดภาพที่เห็นไม่ชัด หรือเห็นครึ่งๆ กลางๆ ทำให้ผู้ชมรู้สึกตื่นเต้นและลุ้นว่าจะได้พบตัวแสดงใดหรือสิ่งสำคัญอะไรในช้อตถัดมา

3.2 การทิลต์กล้อง (Tilting)

เป็นการเคลื่อนไหวกล้องตามแนวดิ่งคล้ายการกวาดตาขึ้น-ลง โดยพื้นฐานนั้น การทิลต์กล้องขึ้น จะสร้างความรู้สึกถึงการเพิ่มขึ้นของความน่าสนใจ อารมณ์ ความคาดหวัง ในทางกลับกัน การทิลต์กล้องลง ก็จะทำให้ความสนใจและอารมณ์ลดลง รู้สึกผิดหวัง เสียใจ หรืออาจเป็นการมองแบบพิจารณาอย่างละเอียด แต่ก็อาจมีความซับซ้อนกว่านั้น เมื่อใช้การทิลต์ต่อจากบทสนทนาหรือการกระทำบางอย่าง การทิลต์กล้องลงอาจต้องการแสดงความอยากรู้อยากเห็น หรือ การทิลต์กล้องขึ้นอาจเป็นการแสดงท่าทางความหมดหวังได้เช่นกัน

3.3 การดอลลี่หรือแทร็ก (Dollying หรือ tracking)

เป็นการตั้งกล้องอยู่บนล้อซึ่งเคลื่อนที่ไปมาบนพื้นหรือเลื่อนไปตามราง หรือติดตั้งไว้กับยานพาหนะที่เคลื่อนที่ หรือตั้งอยู่บนเครนซึ่งมีลักษณะคล้ายปั้นจั่น ทำให้สามารถติดตามการแสดงที่รวดเร็วได้ทั้งในลักษณะใกล้และไกล เมื่อดอลลี่เข้าหาตัวแสดงหรือวัตถุ จะให้ความรู้สึกว่าสิ่งที่ถ่ายนั้นสำคัญ เพราะเห็นรายละเอียดของสิ่งนั้นเพิ่มขึ้น ในขณะที่การดอลลี่ออกจะเป็นการช่วยให้ผู้ชมผ่อนคลายความเครียดจากเหตุการณ์ในช้อตนั้นๆ เป็นการบอกแก่ผู้ชมว่าเหตุการณ์นั้นไม่น่าสนใจแล้ว หรือผู้ชมพอคาดเดาได้แล้ว

ในกรณีที่มีการดอลลี่บนเครนอาจแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

การยกกล้องขึ้น-ลง พร้อมการเคลื่อนที่ดอลลี่

1. ดอลลี่ไปข้างหน้า และยกกล้องขึ้น จะสร้างความรู้สึกอิสระเสรีการบินไม่มีพันธนาการ การยกระดับ ความสุข
2. การดอลลี่ไปข้างหน้าและยกกล้องลง สื่อความหมายถึง การจู่โจมอย่างฉับพลัน พลังอำนาจ ความแข็งแกร่ง ความสำคัญในกรณีที่เคลื่อนที่เร็ว แต่ถ้าเคลื่อนที่ช้าจะสื่อถึง การลดลง หรือกลับคืนสู่สภาพปกติ
3. การดอลลี่ถอยหลังและยกกล้องขึ้น ให้ความรู้สึกปลดปล่อยอย่างเต็มที่ได้ถอยห่างออกจากตัวแสดงและการแสดงในฉากนั้น
4. การดอลลี่ถอยหลัง และยกกล้องลง สื่อถึงการก้าวถอยหลัง ความเศร้าโศก การค้นพบความจริงบางอย่าง

การยกกล้องขึ้น-ลงบนดอลลี่ที่หยุดนิ่ง

1. เมื่อยกกล้องขึ้น ผู้ชมจะรู้สึกอิ่มเอิบใจ มีอำนาจเหนือกว่าตามความสูงที่เพิ่มขึ้นไป ในขณะที่ตัวแสดงจะดูต่ำต้อยและไม่สำคัญ
2. เมื่อยกกล้องลงผู้ชมจะรู้สึกหดหู่ ต่ำต้อย หรือถูกปกครอง ครอบงำอยู่ ในขณะที่ตัวแสดงจะมีอำนาจและเพิ่มความสำคัญขึ้นมา

<u>การตัดต่อภาพ</u> (Editing)

1. การตัดภาพ (The cut)

เป็นการตัดภาพจากภาพหนึ่งไปสู่อีกภาพหนึ่ง การตัดภาพแบบทันทีทันใดจะส่งผลต่ออารมณ์ของผู้ชมมากกว่าทำแบบค่อยเป็นค่อยไป นั่นคือผู้ชมจะรู้สึกตื่นเต้นไปกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง นอกจากนี้การตัดภาพแบบ Cut away ยังเป็นการช่วยเร่งเวลาในเรื่องให้ผ่านไปอย่างรวดเร็วอีกด้วย

2. การใช้ภาพจาง (The Fade)

2.1 การใช้ภาพจางเข้า (The fade-in) เป็นการนำเข้าสู่การกระทำหนึ่งๆ อย่างเงียบๆ การใช้ภาพจางเข้าช้าๆ เป็นการค่อยๆ ก่อร่างความคิดขึ้นมา ในขณะที่การจางภาพเข้าเร็วให้ผลความตื่นเต้นแก่ผู้ชมน้อยกว่าการตัดภาพ

2.2 การใช้ภาพจางออก (The fade-Out) การจางภาพออกอย่างรวดเร็วนั้นจะให้ผลการจบเหตุการณ์และอารมณ์ความเคลือบแคลงสงสัยน้อยกว่าการตัดภาพออก ในขณะที่การใช้จางภาพจางออกช้าๆ จะให้ความรู้สึกว่าการกระทำนั้นๆ หยุดหรือจบอย่างสงบ

3. การใช้ภาพจางซ้อน (The mix, dissolve, lap dissolve)

การใช้ภาพจางซ้อนเป็นการทำภาพเก่าให้จางออกแล้วซ้อนภาพใหม่เข้าแทนที่ การตัดต่อแบบนี้จะให้ความรู้สึกที่รื่นตามากกว่าการตัดแบบฉับพลัน การใช้ภาพจางซ้อนแบบ

รวดเร็วสื่อให้เห็นถึงการกระทำที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กัน ในขณะที่การใช้ภาพจางซ้อนแบบช้าๆ จะเป็นการนำเข้าสู่ความแตกต่างในเรื่องเวลาหรือสถานที่

การใช้ภาพจางซ้อนนี้สามารถแบ่งย่อยออกไปได้อีก เป็น

3.1 การใช้ภาพจางซ้อนแบบจับคู่ (Matched dissolve)
เป็นการจับช้อตที่มีตัวละครหรือเหตุการณ์ที่คล้ายคลึงกันมาต่อเนื่องกัน เพื่อส่งผลถึงความเปลี่ยนแปลงบางอย่าง เช่น การเปลี่ยนแปลงของเวลาจากเด็กเป็นผู้ใหญ่ ฤดูกาลที่เปลี่ยนไป หรือการย้อนอดีต รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงโดยเวทมนตร์คาถา เช่น การเปลี่ยนฟักทองให้กลายเป็นรถม้า เป็นต้น

3.2 การใช้ภาพจางซ้อนความชัดเจนลดลง (Defocus dissolve)
เน้นการลดความคมชัดของภาพแรกลงและภาพที่สองที่เข้ามาแทนที่จะชัดเจนขึ้นเรื่อยๆ มักใช้ในเหตุการณ์ย้อนอดีต แต่บางครั้งก็เป็นการนำไปสู่ผลของการเปลี่ยนแปลงบางอย่าง

3.3 การใช้ภาพจางซ้อนเป็นระลอกคลื่น (Ripple dissolve)
เป็นการใช้ภาพจางซ้อนภาพที่สองที่เข้ามาแบบระลอกคลื่นกระทบภาพที่หนึ่งให้หายไป มักใช้กับการนำเข้าสู่การย้อนอดีต

4. การกวาดภาพ (The wipe)

เป็นการใช้ภาพใหม่กวาดให้ภาพเก่าหายไป การกวาดภาพนี้อาจสื่อให้เกิดความรู้สึกได้หลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการเปิดเผย การปิดบัง หรือการปะติดปะต่อ ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับผู้ใช้ว่าต้องการให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกอย่างใด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>การใช้เทคนิคพิเศษ</u>

เป็นการสร้างความสมบูรณ์ให้กับภาพ รวมทั้งเป็นการสร้างอารมณ์ให้แก่ผู้ชมด้วยอุปกรณ์และเทคนิควิธีต่างๆ จากการให้รายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์เทคนิคพิเศษทางโทรทัศน์ของ Bernard Wilkie (1989 และ 1994) ทำให้ผู้วิจัยจัดหมวดหมู่ของการสร้างเทคนิคพิเศษออกตามลักษณะของการสร้างได้อย่างคร่าวๆ ดังนี้

1. การใช้เทคนิคจากกล้องที่ถ่าย และภาพถ่าพ เช่น
   - การใช้ความเร็ว-ช้าของกล้องให้เกิดภาพที่ต้องการ
   - การถ่ายโดยใช้เลนส์หรือกระจกช่วยในการเปลี่ยนทิศทางของวัตถุโดยไม่ต้องเคลื่อนย้าย หรือการปรากฏตัวของผี เป็นต้น

2. การใช้เทคนิคแสง เช่น
   - การให้แสงเทียมในสตูดิโอเลียนแบบธรรมชาติ
   - การสร้างแสงเลเซอร์ให้พุ่งออกจากอาวุธ

3. การใช้เทคนิคเสียง เช่น
   - การสร้างเสียงระเบิด เสียงปืน และเสียงการสู้รบในฉากสงคราม
   - การสร้างเสียงจอแจ เสียงช้อน ส้อม มีด กระทบกันในร้านอาหาร

4. การใช้คอมพิวเตอร์ในการสร้างเทคนิค เช่น
   - การสร้างภาพอิเลคทรอนิคส์ให้มีชีวิตชีวาด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิค
   - การสร้างภาพควันหรือไฟบนวัตถุที่อยู่บนตัวมนุษย์เพื่อไม่ให้เกิดอันตราย

5. การใช้เทคนิคในการจัดวางภาพ เช่น
   - การซ้อนภาพโดยวิธีโครมาคีย์
   - การปิดภาพบางส่วนและถ่ายเฉพาะภาพที่ต้องการโดยวิธี Matte
6. การใช้เทคนิคเกี่ยวกับไฟ ควัน และระเบิด เช่น
   - การใช้น้ำแข็งแห้งสร้างหมอกในฉากฝัน
   - การระเบิดของกระสุนปืน และกับระเบิด

7. การสร้างปรากฏการณ์เลียนแบบธรรมชาติ เช่น
   - การสร้างหมอก ฝน พายุ หิมะ
   - การสร้างการระเบิดของภูเขาไฟ และลาวาที่ทะลักออกมา

8. การสร้างอุปกรณ์พิเศษเพื่อการใช้งาน เช่น
   - การสร้างหุ่นโมเดลสัตว์ประหลาด หรือหุ่นยนต์ที่เคลื่อนไหวได้
   - การสร้างศีรษะ แขน ขาเทียม โดยใช้ลาเท็กซ์

นอกจากองค์ประกอบเรื่องภาพและการเคลื่อนไหวแล้ว อวัจนภาษาของสื่อโทรทัศน์ยังมีองค์ประกอบด้านแสง สี เสียง อันเป็นภาษารอง ดังมีรายละเอียด ดังนี้

1. แสง

การจัดแสงเป็นการสร้างความรู้สึกด้านเวลาและสถานที่ รวมถึงการสร้างอารมณ์และลักษณะพิเศษให้ตัวละครและบทบาท ในบางครั้งการจัดแสงยังสื่อให้ผู้ชมได้ทราบถึงเนื้อหา อารมณ์ และประเภทของเรื่องที่กำลังรับชมอยู่ด้วย

2. สี

เรื่องของการใช้สี เป็นการสร้างความหมายที่อยู่ในงานของฝ่ายฉาก ฝ่ายเครื่องแต่งกาย และช่างแต่งหน้า บุคลากรในฝ่ายต่างๆ ข้างต้น จะเลือกใช้สีเพื่อบ่งบอกถึงลักษณะนิสัย หรือลักษณะเฉพาะของตัวละคร และฉากที่ปรากฏ

3. เสียง

เสียงที่ไม่ใช่เสียงพูดหรือเสียงบรรยายในลักษณะของวัจนภาษานั้นประกอบด้วย

3.1 เสียงประกอบ (Sound effects)

เป็นเสียงที่มักจะถูกใช้ในการสร้างความสมจริง เช่น ในป่าย่อมมีเสียงนกร้อง สิงสาราสัตว์ เสียงลม เสียงน้ำ เหล่านี้ ถือเป็นเสียงบรรยากาศ เสียงประกอบอีกประเภทจะเกิดขึ้นพร้อมๆ กับสิ่งที่ผู้ชมเห็นในภาพ เช่น เสียงการต่อสู้ เสียงระเบิด เป็นต้น

3.2 เสียงดนตรี (Music)

เป็นเสียงที่ช่วยกำกับอารมณ์ของผู้ชมให้สอดคล้องกับเหตุการณ์หรืออารมณ์ตัวละครในเรื่อง ในบางครั้งอาจเป็นแนวทางให้ผู้ชมทราบเหตุการณ์ในเรื่องที่จะเกิดขึ้นต่อไปด้วย

สำหรับการสื่อความหมายโดยใช้วัจนภาษาอันประกอบด้วยบทสนทนาและคำบรรยายนั้น เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยคาดว่าเป็นเครื่องมือของผู้เขียนบทที่จะใช้ในการนำเข้าสู่บางฉากที่เป็นแฟนตาซี หรืออธิบายความเป็นแฟนตาซีที่ภาพไม่สามารถบอกได้หมด

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาวิจัยที่ผ่านมา มีผลงานซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาและวิจัยการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ดังนี้

<u>การผลิตละครพื้นบ้าน</u> ของณัฐพรรณ สุดเสนาะ (2533) ซึ่งเป็นการศึกษาการผลิตละครพื้นบ้านของบริษัทดาราวิดีโอ จำกัด ในช่วงปีพ.ศ. 2533 อันเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยทราบถึงขั้นตอนการผลิต รวมไปถึงหน้าที่ต่างๆ ของบุคลากรในการผลิตละครพื้นบ้านในช่วงที่ใช้การบันทึกเทปโทรทัศน์แล้วแต่ยังคงใช้การพากย์เสียงตัวแสดงอยู่

<u>การถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมืองของระบอบราชาธิปไตยในละครโทรทัศน์จักรๆวงศ์ๆ</u> ของ มัณฑลี ศิลาวิเศษฤทธิ์ (2537) ซึ่งเป็นการศึกษาลักษณะการถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมืองของระบอบราชาธิปไตยโดยส่วนของเนื้อหา เช่น โครงเรื่อง ตัวละคร ฯลฯ และส่วนของการผลิต เช่น การใช้มุมกล้อง การใช้เทคนิคพิเศษ ฯลฯ ที่ปรากฏในละครจักรๆวงศ์ๆ อันเป็นแนวทางในการศึกษาการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ซึ่งเป็นการศึกษาการถ่ายทอดงานในประเภทเดียวกัน

<u>การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการถ่ายทอดวัฒนธรรมไทยผ่านสื่อนวนิยายและสื่อละครโทรทัศน์เรื่อง"สี่แผ่นดิน"</u> ของ ศศิวิมล สันติราษฎร์ภักดี (2539) ซึ่งเป็นการศึกษาเพื่อสำรวจถึงรูปแบบ และเนื้อหาวัฒนธรรมไทย รวมไปถึงลักษณะการเชื่อมโยงรูปแบบ และเนื้อหาวัฒนธรรมไทยของสื่อนวนิยาย และสื่อโทรทัศน์ ผลการศึกษาดังกล่าวบางส่วนแสดงให้เห็นถึงวิธีการนำเสนอวัฒนธรรมไทยโดยสื่อโทรทัศน์ ซึ่งคาดว่าจะนำไปเป็นแนวทางเพื่อประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์หาการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ได้

<u>ละครนิทานจักรๆวงศ์ๆ ในโทรทัศน์ : กระจกสะท้อนความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย</u> ของ ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537) ซึ่งเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ของโทรทัศน์และสังคมเพื่อให้เห็นว่ารายการโทรทัศน์เป็นข้อมูลที่สะท้อนปรากฏการณ์ทางสังคม โดยเปรียบเทียบละครพื้นบ้านที่ผลิตโดยช่อง 3 และช่อง 7 แล้วพบว่า โครงเรื่อง ตัวละคร และเทคนิคการนำเสนอ เป็นตัวสะท้อนภาพสังคมไทย รวมไปถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าจะนำผลจากการศึกษานี้ไปเป็นแนวทางในการศึกษาการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีที่เกิดขึ้นในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์

แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏยศิลป์ผ่านสื่อโทรทัศน์ ของ วราลี จิรชัยศรี (2541) ซึ่งเป็นการศึกษาการปรับประสานสื่อพื้นบ้านให้คงอยู่โดยการเผยแพร่ทางสื่อโทรทัศน์ จากผลการศึกษาจะพบว่า ลักษณะสื่อนาฏศิลป์อันนับได้ว่าเป็นสื่อเก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทย จำเป็นจะต้องมีการปรับเปลี่ยนพอสมควร เพื่อให้สอดรับกับสังคมปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงไป ดังเช่น การใช้ช่องทางของสื่อโทรทัศน์ในการเผยแพร่สู่คนหมู่มาก และการนำเทคโนโลยี และธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์มาปรับใช้ให้เป็นประโยชน์แก่การสืบทอดสื่อนาฏยศิลป์ต่อไป จากแนวคิดดังกล่าวเป็นพื้นฐานในเรื่องการปรับลักษณะการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีของนิทานพื้นบ้านไทยที่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง "การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็กในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์" เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมุ่งที่จะศึกษาการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของผู้ผลิตละครพื้นบ้านของไทย จึงเลือกวิธีในการดำเนินการวิจัย ดังนี้

แหล่งข้อมูลและการเก็บรวบรวมข้อมูล

แหล่งข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล
2. แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร
3. เทปโทรทัศน์

ซึ่งในการเก็บรวมรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ มีรายละเอียด ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลประเภทบุคคลกระทำโดยการใช้วิธีสัมภาษณ์และสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (Interview and Depth Interview) ซึ่งเป็นการสัมภาษณ์ทั้งแบบเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ จากบุคลากรในการผลิตละครพื้นบ้านของบริษัทสามเศียร จำกัด ที่มีความเกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีมากเป็นพิเศษ ดังนี้

   - คุณไพรัช สังวริบุตร ผู้ริเริ่มการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ และผู้อำนวยการแสดงละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด
   - คุณเสกศักดิ์ วรสิทธิ์ ผู้กำกับการแสดงละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด
   - คุณศัลยา สุขะนิวัตต์ ผู้เขียนบทละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด
   - คุณธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ ฝ่ายศิลปกรรมละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด
   - คุณธวัชชัย สังวริบุตร ฝ่ายเทคนิคละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร

2.1 การเก็บรวบรวมเอกสารประเภทหนังสือพิมพ์ วารสาร นิตยสารต่าง ๆ ที่มีข้อมูลเกี่ยวกับละคร พื้นบ้านทางโทรทัศน์ซึ่งผู้วิจัยสามารถรวบรวมได้

2.2 การเก็บรวบรวมบทประพันธ์เรื่องนางสิบสอง พระสุธน-มโนห์รา และแก้วหน้าม้าที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่สู่สาธารณะ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

<u>เรื่องนางสิบสอง</u>

1. พระรถเมรี จาก “วรรณกรรมท้องถิ่น” โดย ธวัช ปุณโณทก
2. พระรถเสน จาก “100 เรื่องพื้นเมืองนานาชาติ” โดย วรรณนิภา
3. นางสิบสอง จาก “นิทานไทย” โดย แปลก สนธิรักษ์
4. นางสิบสอง พระรถเสน นางเมรี “ชุมนุมนิทานชาดกพื้นบ้านคู่เมืองไทย” โดย โพธิ์ แซมลำเจียก
5. บทละคอน เรื่อง “รถเสน” โดย กรมศิลปากร
6. พระรถ-เมรี จาก “ยอดนิทานไทย” โดย เกรียงศักดิ์ พิศนาคะ
7. พระรถ-เมรี จาก “รักในวรรณคดี” โดย เกรียงศักดิ์ พิศนาคะ
8. พระรถเสน จาก “นิทานไทย” โดย กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ
9. นางสิบสอง จาก “นิทานพื้นบ้าน” โดย ทานตะวัน
10. นางสิบสอง จาก “นิทานไทยฉบับสมบูรณ์” โดย ส. พลายน้อย
11. นางสิบสอง จาก “ยอดนิทานพื้นเมืองไทย” โดย โพธิ์ แซมลำเจียก
12. พระรถ-เมรี (นางสิบสอง) จาก “นิทานวรรณคดีไทย” โดย ลำจวน
13. รถเสนชาดกในรถเสนชาดก จาก “นิทานวรรณคดีไทย” โดย ลำจวน
14. พระรถ-เมรี (นางสิบสอง) จาก “50 นิทานไทย” โดย ธนากิต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>เรื่องพระสุธน-มโนห์รา</u>

1. มโนห์รานิบาต จาก “วรรณกรรมท้องถิ่น” โดย ธวัช ปุณโณทก
2. พระสุธน-มโนห์รา จาก “นิทานไทย” โดย พงจันทร์ ศรัทธา
3. พระสุธน จาก “100 เรื่องพื้นเมืองนานาชาติ” โดย วรรณนิภา
4. นิทานเรื่องนางมโนห์รา จาก “วรรณคดีสมัยกรุงศรีอยุธยา” โดย กรมพระยา-ดำรงราชานุภาพ
5. บทละครเรื่องนางมโนห์รา จาก “วรรณคดีสมัยกรุงศรีอยุธยา” โดย กรมพระ-ยาดำรงราชานุภาพ
6. นางมโนห์รา จาก “รวมวรรณคดีไทย” โดย ดารณี
7. พระสุธนนางมโนห์รา จาก “นิทานพื้นบ้านไทย” โดย ฝ่ายวัฒนธรรมพื้นบ้าน ส่วนส่งเสริมวัฒนธรรมไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
8. บทละครเรื่องนางมโนห์รา จาก “วรรณกรรมไทยสมัยกรุงสุโขทัย-กรุงศรี อยุธยา” โดย พิชิต อัคนิจ
9. พระสุธน-มโนห์รา จาก “ชุมนุมนิทานชาดกพื้นบ้านคู่เมืองไทย” โดย โพธิ์ แซมลำเจียก
10. พระสุธน จาก “นิทานไทย” โดย กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ
11. พระสุธน จาก “นิทานไทย ชุดที่ 3” โดย แปลก สนธิรักษ์
12. พระสุธน จาก “นิทานวรรณคดีไทย” โดย ลำจวน
13. พระสุธน จาก “นิทานวัดเกาะ”
14. มโนห์รา จาก “วรรณกรรมประกอบการเล่นละครดนตรี” โดย กรมศิลปากร
15. พระสุธน-มโนห์รา จาก “50 นิทานไทย” โดย ธนากิต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>เรื่องแก้วหน้าม้า</u>

1. “แก้วหน้าม้าฉบับอินไซด์” โดย สำเนาว์ หิริโอตตัปปะ
2. แก้วหน้าม้า จาก “นิทานชุดวรรณคดีแก้วหน้าม้า” โดย ลำจวน
3. แก้วหน้าม้า จาก “นิทานวรรณคดี” โดย ส. พลายน้อย
4. แก้วหน้าม้าจากหนังสือวัดเกาะ จาก “วรรณกรรมประกอบการเล่นละครชาตรี” โดย โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยฯ กระทรวงศึกษาธิการ
5. แก้วหน้าม้า จาก “50 นิทานไทย” โดย ธนากิต
6. แก้วหน้าม้า จาก “นิทานพื้นบ้าน” โดย ทานตะวัน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเทปโทรทัศน์ละครพื้นบ้านของบริษัทสามเศียร จำกัด เรื่อง นางสิบสอง พระสุธน-มโนห์รา และแก้วหน้าม้า ที่ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเทปไว้ตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2543 ถึง เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2544 รวมเป็นระยะเวลา 1 ปี ซึ่งในที่นี้เป็นการบันทึกเทปตั้งแต่เริ่มเรื่องจนจบบริบูรณ์ทั้งสามเรื่อง

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาเรื่อง “การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์” นี้ จะแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนหลักๆ คือ

<u>ส่วนที่1</u> เป็นการวิเคราะห์ถึงลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ จากบริษัทผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่มีการผลิตละครประเภทดังกล่าวมาอย่างต่อเนื่อง ยาวนาน เช่น บริษัทสามเศียร จำกัด โดยการศึกษาลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์นี้ จะดำเนินการศึกษาตามกระบวนการผลิต ซึ่งอิงแนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการผลิตและการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาโทรทัศน์ ประกอบกับการสัมภาษณ์และสัมภาษณ์แบบเจาะลึกผู้ผลิตละครพื้นบ้านของบริษัทสามเศียร จำกัด และการสังเกตของตัวผู้วิจัยจากเทปโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่องที่ได้ทำการบันทึกไว้ แล้วจึงทำการวิเคราะห์ภายใต้กรอบแนวคิดเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน แนวคิดเกี่ยวกับแฟนตาซี รวมไปถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

<u>ส่วนที่ 2</u> เป็นการรวบรวมงานนิทานพื้นบ้านที่จะศึกษาทั้ง 3 เรื่องที่มีการถ่ายทอดเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อศึกษาถึงรูปแบบของความเป็นแฟนตาซีที่ปรากฏในงานประเภทดังกล่าว แล้วจึงนำผลจากการสัมภาษณ์และสัมภาษณ์แบบเจาะลึกทีมงานผู้ผลิตละครพื้นบ้านของบริษัทสามเศียร จำกัด และผลการสังเกตการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีของตัวผู้วิจัยจากเทปโทรทัศน์ที่บันทึกไว้ มาวิเคราะห์หาวิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ซึ่งมีทั้งความคล้ายคลึง และความแตกต่างไปจากนิทานพื้นบ้าน โดยทำการจำแนกแจกแจงเป็นเรื่องๆ การวิเคราะห์หาวิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ดังกล่าวข้างต้น นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงรสในการนำเสนองานที่เปลี่ยนไปแล้ว ยังแสดงให้เห็นการสื่อความหมายของผู้ผลิตสู่ผู้ชมที่แตกต่างออกไปจากส่วนที่เป็นงานวรรณกรรมอีกด้วย โดยในการวิเคราะห์ในส่วนนี้ได้ใช้แนวคิดเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน แนวคิดเกี่ยวกับแฟนตาซี แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการผลิตและการสื่อความหมายโดยใช้ภาษาโทรทัศน์ รวมไปถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นกรอบในการวิจัย

การนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูล และผลการศึกษาในเรื่องนี้ ผู้วิจัยจะใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ประกอบการยกตัวอย่างจากบทสัมภาษณ์ทีมงานผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ และภาพถ่ายจากเทปโทรทัศน์ที่มีการบันทึกภาพไว้ โดยผลของการศึกษาถึงลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์นั้น จะปรากฏอยู่ในบทที่ 4 ส่วนผลจากการศึกษาวิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ซึ่งได้ทำการแจกแจงจากละครพื้นบ้านที่ศึกษาไว้เป็นเรื่องๆ จะปรากฏอยู่ในบทที่ 5 ท้ายที่สุดจะเป็นการสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และเสนอแนะประเด็นเพื่อการวิจัยในอนาคตที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ซึ่งจะปรากฏอยู่ในบทที่ 6

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4
ลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ โดยบริษัทสามเศียร จำกัด

หลังจากที่บริษัทสามเศียร จำกัด ได้เป็นผู้ริเริ่มการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ในปีพ.ศ. 2511 บริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์บริษัทอื่นๆ ก็มีความสนใจที่จะผลิตงานในรูปแบบเดียวกันบ้าง เพราะละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด ในช่วงหนึ่งนั้นเคยได้รับความนิยมถึงขนาดได้ออกอากาศในช่วงเวลาหลังข่าว ซึ่งมักเป็นการนำเสนอละครยอดนิยมที่ทางสถานีโทรทัศน์มุ่งหวังที่จะชิงจำนวนผู้ชมให้ได้มากที่สุด จึงพบว่าในช่วงต้นทศวรรษของปีพุทธศักราช 2530 มีการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์เกือบทุกสถานี

อย่างไรก็ตาม พบว่าไม่มีผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์บริษัทใดเลยที่สามารถผลิตละครได้ประสบความสำเร็จได้อย่างต่อเนื่องยาวนาน เช่น บริษัทสามเศียร จำกัด เนื่องจากบริษัทสามเศียร จำกัดได้เริ่มทำการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์มาตั้งแต่มีการผลิตในรูปแบบของภาพยนตร์ทางโทรทัศน์ 16 มม.ในอดีตมาจนกระทั่งถึงการบันทึกเทปโทรทัศน์ในปัจจุบัน ในขณะที่บริษัทผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์บริษัทอื่นๆ ต่างทยอยยกเลิกการผลิตละครในแนวนี้ไปตามกาลเวลา และสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ด้วยเหตุที่บริษัทสามเศียร จำกัดสามารถนำเสนอเรื่องเล่าพื้นบ้านที่มีความเป็นแฟนตาซีมาได้อย่างต่อเนื่องยาวนานดังที่กล่าวไปทั้งหมดข้างต้น จึงนำมาสู่การศึกษาถึงลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านของผู้ผลิตละครบริษัทนี้ ซึ่งในที่นี้จะขอนำเสนอการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีต่างๆ ตามขั้นตอนการผลิตละครพื้นบ้าน อันเนื่องมาจากธรรมชาติของการผลิตรายการละครโทรทัศน์นั้นเป็นการดำเนินงานอย่างเป็นกระบวนการ อีกทั้งยังต้องอาศัยความร่วมมือจากทีมงานหลายฝ่าย ก่อนจะสำเร็จ ลุล่วงออกมาเป็นละครเรื่องหนึ่งๆ ซึ่งนั่นก็หมายความว่าในการนำเอานิทานพื้นบ้านมาถ่ายทอดเป็นละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์นั้น ต้องผ่านกระบวนการทางความคิดของคนหลายคนที่เข้ามามี บทบาทในขั้นตอนต่างๆ ในกระบวนการผลิต ซึ่งย่อมส่งผลถึงการปรับเปลี่ยนรายละเอียดต่างๆ ในองค์ประกอบของละคร อันหมายรวมถึงการปรับเปลี่ยนเรื่องความเป็นแฟนตาซีด้วย ดังนั้นการศึกษาไปตามขั้นตอนการผลิต จึงสามารถแสดงให้เห็นถึงลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็น แฟนตาซีในละครพื้นบ้านได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

1. ขั้นวางแผนงาน

การกำหนดแนวคิดในการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัดในปัจจุบันนั้นเป็นผลสืบเนื่องมาจากแนวคิดในการริเริ่มการผลิตละครพื้นบ้านตั้งแต่ปีพ.ศ. 2511 ของคุณไพรัช สังวริบุตร ซึ่งได้เลือกนำนิทานพื้นบ้านที่มีความใกล้ชิด ผูกพันกับคนไทยมาเป็นเวลานานด้วยเนื้อหาความเป็นชีวิต (Drama) เช่น รัก หลง อิจฉาริษยา เศร้าโศก และรันทด ผนวกกับความเป็นจินตนาการเพ้อฝัน (Fantasy) เช่น เรื่องอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ ผู้วิเศษ และดินแดนมหัศจรรย์มาถ่ายทอดเป็นภาพยนตร์โทรทัศน์ และปรับเปลี่ยนเป็นละครโทรทัศน์ตามการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีการผลิต ด้วยความตั้งใจที่จะผลิตรายการเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ และวัฒนธรรมไทย อีกทั้งเป็นเรื่องที่ถูกรสนิยมคนไทยด้วย ในเวลาต่อมาคุณไพรัชได้ทำการเพิ่มแนวคิดการผลิตเพื่อพัฒนาผลงานละครพื้นบ้านให้สามารถแข่งขันกับภาพยนตร์การ์ตูน หรือละครจากประเทศญี่ปุ่น ที่เริ่มเข้ามาเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในเมืองไทยในยุคนั้น ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของอรทัย ศรีสันติสุข (อ้างถึงใน จรรยา เหลียวตระกูล, 2540 :74) ที่พบว่าในช่วงปี พ.ศ. 2515-2520 เป็นช่วงที่ภาพยนตร์การ์ตูน หรือละครจากประเทศญี่ปุ่นที่เน้นเนื้อหาด้านการต่อสู้ระหว่างคนดีกับคนร้ายในรูปของสัตว์ประหลาด หุ่นยนต์แปลงกายได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก

“เริ่มต้นจริงๆ คือหนังญี่ปุ่นตอนนั้นกำลังระบาดมาก พวกกาโม่ พวกอะไรต่ออะไรกำลังระบาดมาก เราก็มาคิดว่ามันมาเอาเงินเราไปเยอะ สิบเรื่องเราสู้ได้ซักเรื่องก็ยังดี สู้ไปสู้มาก็สู้ได้หมดแหละ เนื่องจากว่าของเราเนี่ยเป็นคนไทยดู แล้วในใจเขาเป็นพวกเราอยู่แล้ว เราได้เปรียบตรงนี้ ...เรื่องสำคัญๆ ที่เราตั้งใจทำเนี่ย... เราจะทำไทยโบราณจริงๆ เพื่อให้คนดูเขารู้สึกตรงนั้น” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

จากความคิดริเริ่มดังกล่าวนำมาสู่แนวทางในการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ในปัจจุบันที่ยังคงเป็นการนำเสนอเรื่องเล่านิทานไทยในรูปแบบของละครโทรทัศน์ อันจัดอยู่ในประเภทละครชุดความยาวหลายตอนจบ ซึ่งโดยเฉลี่ยแล้วเรื่องหนึ่งๆ จะมีความยาวประมาณ 25-30 ตอนขึ้นไป โดยมีความยาวเฉลี่ยตอนละประมาณ 1 ชั่วโมง ซึ่งบางเรื่องสามารถนำมาออกอากาศได้นานถึงครึ่งปี โดยจะออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 7 ในช่วงวันเสาร์-อาทิตย์ เวลาประมาณ 8.30น.- 9.30 น.อันถือเป็นช่วงเวลาสำหรับรายการเพื่อเด็ก และเยาวชน ซึ่งเป็นการบ่งชี้ถึงกลุ่มเป้าหมายหลักของละครประเภทนี้ว่า คือกลุ่มเด็ก โดยมีวัตถุประสงค์หลักในการปลูกฝังแนวคิดเชิงอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยแก่พวกเขาเหล่านั้น

“จุดมุ่งหมายของเราก็คือไทย …เรื่องที่สำคัญๆ ที่เราตั้งใจจะทำเนี่ย …เราจะทำเป็นไทยโบราณจริงๆ เพื่อให้คนดูเขารู้สึกตรงนั้น” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

แต่เนื่องจากสังคมมีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย การสืบสานงานละครพื้นบ้านทางละครโทรทัศน์ ซึ่งถือได้ว่ามีเนื้อความข้างในที่อาจถูกมองว่า ‘เชย’ หรือ ’ตกยุค’ ให้คงอยู่สืบไป จึงต้องมีการปรับตัวให้เกิดความร่วมสมัยไปตามกระแสสังคม เพื่อไม่ให้กระแสที่เข้ามาใหม่กลืนกินจนหายไป

“ละครพื้นบ้านเนี่ย ถ้าไม่ดีก็จะหายไป มันเหมือนประเพณี วัฒนธรรมที่มีต่อเนื่องกันมายาวนานแล้ว แล้วทุกวันนี้มีอินเตอร์เน็ต (Internet) มีคอมฯ (Computer) คนก็จะยิ่งลืมๆ ก็จะหายไป ก็จะปลูกฝังที่เด็กไว้ก่อน” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,1 ธันวาคม 2545)

ดังจะพบว่า แม้ในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์จะปรากฏองค์ประกอบของความเป็นแฟนตาซีจากนิทานพื้นบ้านอยู่แล้ว แต่เมื่อกลุ่มเป้าหมายหลัก คือ เด็ก ย่อมส่งผลให้ผู้ผลิตต้องเน้นให้ละครที่ผลิตออกมามีความเป็นแฟนตาซีที่เด็กๆ ชื่นชอบมากขึ้น และเมื่อความเป็นแฟนตาซีที่เด็กๆ ชื่นชอบในปัจจุบันเป็นความเป็นแฟนตาซีจากการ์ตูน หรือเกมคอมพิวเตอร์ ผู้ผลิตจึงต้องยิ่งวางแนวทางในการผลิตผลงานให้มีความคล้ายคลึงกับการ์ตูน หรือเกมคอมพิวเตอร์เพื่อดึงดูดความสนใจของเด็ก และสร้างเป็นความบันเทิงที่ทำให้เด็กอยากติดตาม โดยอิงแนวคิดการผลิตเดิมที่ต้องการปลูกฝังรากฐานความเป็นไทยแก่เด็กๆ

“…เด็กเขาต้องสนุกสนาน ทำให้ตลก มันต้องเป็นส่วนนี้เยอะ ยักษ์มั่งตัวแฟนตาซี (Fantasy) มั่ง มีส่วนช่วยเยอะในการดึงดูดเด็ก (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

“กระแสคนนี่กำลังบ้าเห่อคอมพิวเตอร์นะ …ยังไงก็ตามเวลาเรามาใช้กับพวกเรานี่นะ กระแสคอมพิวเตอร์มันอยู่ เราก็จำเป็นให้มันเป็นคอมพิวเตอร์ ซึ่งความจริงทำเหมือนจริงน่ะง่าย ไม่มีอะไร …สมัยก่อนนี้กระแสของการ์ตูนมันมาก เราก็ต้องทำเทคนิคให้เหมือนการ์ตูน แสงก็ฉูดฉาดๆ เป็นรูปเป็นร่างเลยนะ …เราต้องทำตรงนั้นเพื่อให้เด็กมีความรู้สึกว่า เฮ้ยดูการ์ตูน ดูไอ้นี่ยิ่งเหมือนใหญ่ …จุดมุ่งหมายของเราคือปลูกฝังเด็ก ต่อไปเขาโตแล้วก็เรื่องของเขาแล้ว …เราก็ไปเอาเด็กรุ่นใหม่มาปลูกฝังให้มีความเป็นไทยๆ ใส่ลงไปๆ” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

หลังจากการกำหนดแนวการผลิตเรียบร้อยแล้ว จะมาถึงส่วนของการคัดเลือกเรื่องที่จะนำมาผลิตเป็นละครพื้นบ้าน ซึ่งมักจะทำการคัดเลือกเรื่องจากนิทานวัดเกาะ บทประพันธ์โดยสุนทรภู่ เรื่องของลิเกพร ภิรมย์ หรือนิทานพื้นบ้านของประเทศเพื่อนบ้าน เช่น เขมร และลาว สลับกับเรื่องที่แต่งขึ้นเอง อันเป็นแนวทางที่สืบทอดมาตั้งแต่การผลิตละครพื้นบ้านในช่วงต้นอีกเช่นกัน ทั้งนี้เมื่อย้อนหาสาเหตุกลับไปจะพบว่าภายหลังจากที่คุณไพรัชผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่อง 'ปลาบู่ทอง' เป็นเรื่องแรกในปีพ.ศ. 2511 แล้ว ก็มีการศึกษานิทานพื้นบ้านที่จะนำมาใช้ในการผลิตละครมาเรื่อยๆ จนกระทั่งคุณไพรัชได้รับความกรุณาจากเสด็จพระองค์ชายเล็กฯ[4] ที่มอบชุดหนังสือนิทานวัดเกาะ ซึ่งเป็นหนังสือที่รวมเอาเรื่องนิทานพื้นบ้านไทยๆ มาตีพิมพ์ในนามของโรงพิมพ์วัดเกาะ ให้เป็นต้นเรื่องที่นำมาใช้ในการผลิตละคร รวมถึงการใช้เป็นเอกสารอ้างอิงในการชี้แจงต่อ กบว.[5]ในสมัยนั้น (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

ตั้งแต่นั้นมาคุณไพรัชจึงได้ยึดเอานิทานพื้นบ้านจากหนังสือวัดเกาะเป็นต้นเรื่องในการผลิตละครพื้นบ้านเรื่อยมา โดยมีการนำเอาบทประพันธ์โดยสุนทรภู่ เรื่องของลิเกพร ภิรมย์ หรือนิทานพื้นบ้านของประเทศเพื่อนบ้าน เช่น เขมร และลาว รวมถึงเรื่องที่แต่งขึ้นเอง มาสลับเป็นต้นเรื่องบ้าง เพื่อไม่ให้ ผู้ชมรู้สึกเบื่อหน่าย และคุณไพรัช ก็ยังคงใช้แหล่งข้อมูลที่กล่าวไปในข้างต้นทั้งหมดนี้ มาคัดเลือกเพื่อเป็นต้นเรื่องที่ใช้ในการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ในปัจจุบัน (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

สำหรับเกณฑ์ในการคัดเลือกเรื่องที่จะนำมาผลิตนั้น คุณไพรัชจะใช้การนำเรื่องที่ตนสนใจ และให้ความสำคัญมาเรียงไว้ แล้วเลือกระยะเวลาในการนำมาผลิตให้เหมาะสม โดยเฉพาะเรื่องที่เป็นที่นิยม และนำมาผลิตซ้ำ จะเว้นระยะการนำมาผลิตอย่างมีจังหวะเพื่อปรับเปลี่ยนการปลูกฝังความเป็นไทยในละครพื้นบ้านจากเด็กรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่ง

"เรื่องพวกนี้ (นิทานพื้นบ้าน) เรื่องเดียวกันเนี่ย คนเขาจะดูศิลปะ ...ไม่ใช่ว่าเป็นของเก่าแล้วเขาจะต้องเบื่อ ... ทีนี้เราก็จับพวกนี้มาเรียงเรื่องสำคัญๆ ...สิ่งเหล่านี้พอประมาณ 5 ปี เราก็เอากลับมาทำอีกหนหนึ่ง เราเรียงไว้อย่างนี้แล้วเราก็หาเอาเรื่องอื่นมาใส่บ้าง ทีนี้มันก็จะมีเป็นระยะๆ ...เด็กที่เคยดูเราแล้วเติบโตขึ้นมาเป็นวัยรุ่น แล้วก็กลายเป็นผู้ใหญ่ก็ไม่ดูแล้ว เคยดูแล้วหรือจะดูอีกก็ไม่รู้ แต่ว่าเด็กรุ่นใหม่เนี่ยเขายังไม่เคยดู เขาจะเกิดมาแล้วพบสิ่งเหล่านี้ ...เด็กจะ

---

[4] พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ

[5] คณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียง และวิทยุโทรทัศน์

เติบโตมารุ่นหนึ่งแล้วมาได้ดู เพื่อให้ฝังไว้หน่อยว่าของไทยที่ดีเขามีนะ" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

เมื่อเลือกเรื่องได้แล้ว คุณไพรัชจะทำการวางตัวผู้เขียนบท ซึ่งมักมอบหมายให้ผู้เขียนบทละครพื้นบ้านเป็นประจำ เช่น คุณรัมภา ภิรมย์ภักดี เจ้าของนามปากกา ภาวิต พิกุลแก้ว ฯลฯ และอีกท่านคือคุณศัลยา สุขนิวัตติ์ เจ้าของนามปากกา ศัลยา แดนดาว ฯลฯ ดังเช่นเรื่องที่นำมาทำการศึกษาวิจัยทั้งสามเรื่องในครั้งนี้ล้วนเป็นผลงานการเขียนบทของคุณศัลยา ทั้งในภาคเดิมที่เคยสร้างไว้เมื่อเกือบยี่สิบปีก่อน และในภาคปัจจุบันซึ่งเพิ่งนำกลับมาสร้างใหม่ในช่วงปี พ.ศ. 2543-2544 นอกจากนี้หากโอกาสอำนวยก็จะเชิญนักเขียนที่มีชื่อเสียงมาเป็นผู้เขียนบทให้ เช่น คุณอัศศิริ ธรรมโชติ ได้รับเชิญให้มาเขียนบทเรื่องอุทัยเทวี ซึ่งเพิ่งออกอากาศในปีพ.ศ. 2545

จากการสังเกตการวางตัวผู้เขียนบทละครพื้นบ้านในข้างต้น ประกอบคำให้สัมภาษณ์ของคุณศัลยา สุขนิวัตติ์ ผู้เขียนบท และคุณเสกศักดิ์ วรสิทธิ์ ผู้กำกับการแสดง พบว่าคุณรัมภามักได้รับการวางตัวให้เขียนบทละครพื้นบ้านเป็นประจำ เพราะมีความถนัดในการเขียนเรื่องในแนวแฟนตาซี จึงเหมาะกับการเขียนบทเพื่อดึงความสนใจของเด็ก อันเป็นกลุ่มเป้าหมายหลัก ในขณะที่คุณศัลยาซึ่งมีความถนัดในเรื่องแนวชีวิต หรือแนวย้อนยุค ก็ได้รับมอบหมายให้เขียนบทละครพื้นบ้านอยู่บ่อยครั้ง ทั้งนี้น่าจะมาจากเหตุผลที่คุณไพรัชต้องการขยายฐานผู้ชมสู่กลุ่มพ่อ แม่ ผู้ปกครองที่มีโอกาสรับชมละครพื้นบ้านร่วมกับเด็ก จึงได้วางตัวคุณศัลยาให้มาเขียนบทละคร พื้นบ้านที่มีลักษณะความเป็นละครแนวชีวิตมากขึ้น เพื่อดึงดูดใจผู้ชมในวัยผู้ใหญ่นั่นเอง

"เนื่องจากคนดูของเราส่วนใหญ่เนี่ย เด็กจะเป็นตัวตั้ง และถ้าหากเขาดูทีวีแล้ว จะไม่มีใครเปิดเลย เขาก็จะล็อคไว้เลยผู้ใหญ่เราก็ค่อยๆ ติดไปด้วยโดยปริยาย" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

ถึงแม้ว่าบทละครพื้นบ้านที่คุณศัลยาเป็นผู้เขียน จะมีน้ำหนักของความเป็นแนวชีวิตมากขึ้นตามลักษณะความถนัดของผู้เขียนบท แต่ก็จะพบว่าการนำเสนอแนวของความเป็นแฟนตาซีก็ยังคงปรากฏอยู่อย่างสม่ำเสมอในละครพื้นบ้านโดยที่บางครั้งผู้เขียนบทเองก็ไม่ทันรู้สึก

"เออ มันก็มีเยอะแยะเนอะความเป็นแฟนตาซี ครูนะไม่มีความเป็นแฟนตาซีใส่เข้ามาในหัวเลยตอนที่เขียน ไม่ได้มีความรู้สึกว่าเราจะต้องสร้างอะไรที่มันเป็นแฟนตาซีมากๆ ประเภทที่เด็กต้องติดใจ แต่ครูจะเขียนอิงจากความที่เป็นชีวิตจริงๆ มากกว่า ...คือตอนเขียนเนี่ยก็ถ่ายทอดลงมาให้สนุก ให้มีอภินิหารบ้างเท่านั้น" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

2. ขั้นเตรียมการ

เมื่อเลือกเรื่องที่จะผลิต และวางตัวผู้เขียนบทได้แล้ว ผู้เขียนบทก็จะไปอ่านโครงเรื่องนิทานเรื่องที่จะนำมาผลิตจากพวกหนังสือรวมนิทาน หรือหากเป็นการนำเรื่องเดิมมาผลิตซ้ำก็จะมีการนำบทเก่าที่ยังพอเหลือในส่วนของบทพากย์[6]มาอ่านก่อนที่จะนำมาเขียนเป็นเรื่องย่อแจกจ่ายแก่ทีมงานเพื่อการวางแผนงานเพื่อเตรียมการถ่ายทำในขั้นตอนอื่นๆ เช่น การวางตัวนักแสดง การจัดหาสถานที่ถ่ายทำ หรือการจัดเตรียมอุปกรณ์พิเศษเกี่ยวกับความเป็นแฟนตาซี ฯลฯ และก่อนที่จะทำการเปิดกล้องประมาณ 2 สัปดาห์ ผู้เขียนบทจะส่งบทที่จะใช้ในการถ่ายทำในช่วงแรก ให้แก่ทีมงานฝ่ายผลิต แล้วจึงทยอยส่งบทในตอนต่อๆ ไปให้แก่ทีมงานค่อยๆ ทยอยถ่ายทำ และทยอยนำไปออกอากาศจนกระทั่งจบเรื่อง ซึ่งลักษณะการผลิตผลงานแบบค่อยๆ ทยอยเขียนบท ทยอยถ่ายทำ และทยอยออกอากาศนี้ เนื่องมาจากผู้ผลิตละครพื้นบ้านบริษัทสามเศียร จำกัด มีความมุ่งหวังที่จะปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้ทันสมัย ถูกใจผู้ชมอยู่ตลอดเวลา (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์ 20 เมษายน 2544; เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2545)

จากการเตรียมการในการถ่ายทำละครพื้นบ้านโดยสรุปในข้างต้น แสดงให้เห็นหัวใจสำคัญ 2 ข้อใหญ่ๆ ในขั้นตอนการเตรียมการ คือ

1. การเขียนบทละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์
2. การเตรียมการล่วงหน้าก่อนการถ่ายทำ

[6] บทที่นำมาใช้ในการพากย์เสียง ในยุคก่อนที่จะมีการบันทึกเสียงจริงของนักแสดงในขณะทำการถ่ายทำเช่นในปัจจุบัน ซึ่งในบทพากย์ดังกล่าวจะให้รายละเอียดเฉพาะในส่วนบทการเจรจาของตัวละคร (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

1. <u>การเขียนบทละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์</u>

ในการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในส่วนของการเขียนบทนี้ จะอาศัยองค์ประกอบของบทละครโดย Aristotle (อ้างถึงในมัณฑลี ศิลาวิเศษฤทธิ์, 2537: 27-28) เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้าน โดยบริษัทสามเศียร จำกัด ดังต่อไปนี้

1. แก่นเรื่อง

แก่นเรื่องในละครพื้นบ้านนั้นเป็นไปตามแนวทางของงานในแนวแฟนตาซี โดยส่วนใหญ่มักจะเป็นเรื่องการต่อสู้ระหว่างความดี และความชั่ว การทวงสิทธิ์อันชอบธรรม รวมถึงการค้นพบตัวเอง หรือสัจธรรมต่างๆ และยังสอดแทรกเรื่องความรักโรแมนติคระหว่างเจ้าชายเจ้าหญิง ซึ่งเป็นแก่นเรื่องที่มีความสอดคล้องกับความชื่นชอบของกลุ่มเด็ก ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายอยู่แล้ว จึงพบว่าการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในส่วนของแก่นเรื่องของละครพื้นบ้านนั้นแทบจะไม่เกิดขึ้นเลย ซึ่งสังเกตได้จากเรื่องที่นำมาศึกษา กล่าวคือ เรื่องนางสิบสองจะมีแก่นเรื่องของการต่อสู้ระหว่างฝ่ายของความดีซึ่งมีนางสิบสอง และรถเสนเป็นตัวแทน และฝ่ายความชั่วซึ่งมีนางยักษ์และเหล่าสมุนเป็นตัวแทน เรื่องพระสุธน-มโนห์ราซึ่งมีแก่นเรื่องคือความพยายามในการฟันฝ่าอุปสรรคที่ยากลำบาก เนื่องจากความรักที่ต่างชาติพันธุ์ โดยแสดงให้เห็นถึงความซื่อสัตย์ และมั่นคงของ ตัวละครเอก และสุดท้ายคือเรื่องแก้วหน้าม้าซึ่งมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อให้ได้รับการยอมรับจากผู้อื่นของคนที่มีความดี แต่มีรูปลักษณ์เป็นที่น่ารังเกียจ

2. โครงเรื่อง

การนำนิทานพื้นบ้านซึ่งเป็นเรื่องเล่าที่มีโครงเรื่องไม่ซับซ้อนมาดัดแปลงเป็นละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่จัดอยู่ในประเภทละครชุดความยาวหลายตอนจบนั้นย่อมต้องมีการสร้างโครงเรื่องย่อยๆ ใหม่ภายในโครงเรื่องหลักหลายเหตุการณ์ เพราะละครพื้นบ้านเรื่องหนึ่งๆ ต้องผลิตเพื่อการออกอากาศถึงสามสี่เดือนเป็นอย่างต่ำ แต่ดังที่ได้เคยกล่าวไปแล้วว่าในนิทานพื้นบ้านเรื่องหนึ่งๆ จะพบความเป็นแฟนตาซีอยู่มากมายหลายตอน ดังนั้นการการสร้างสรรค์ความเป็นแฟนตาซีต่างๆ ที่นอกเหนือจากที่ปรากฏในนิทานจึงสามารถทำได้อย่างกลมกลืน และไม่ขัดแย้งกับโครงเรื่องหลัก สอดคล้องกับแนวคิดของคุณไพรัช ที่มักจะสอดแทรกโครงเรื่องย่อย โดยที่ไม่ทำให้เรื่องเดิมเสีย และยังมุ่งหวังในการสร้างความบันเทิง สนุกสนานแก่ผู้ชมอีกด้วย

"...ระหว่างเรื่องเนี่ย เราสามารถใส่อะไรได้ตั้งเยอะ แต่เราจะไม่นอกลู่นอกทาง ทำให้เรื่องเขาเสีย เรื่องเขาเป็นอย่างไรก็ต้องเป็นอย่างนั้น คือนั่นคือเมน (Main) ของเขา แต่เราไถลได้ เพราะฉะนั้น ละครเราจึงมีทั้งดี ทั้งตลกโปกฮา ตามพระตามนางก็แล้วแต่สนุกสนาน ถ้าว่างจากโศกเศร้าก็สนุกสนาน คนดูก็จะเกิดอารมณ์บันเทิงไปด้วย" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

จากเรื่องที่ศึกษาพบว่าผู้ผลิตมักสอดแทรก หรือปรับเปลี่ยนโครงเรื่องย่อยเกี่ยวกับความเป็นแฟนตาซีทั้งตัวละคร ของวิเศษ และเหตุการณ์อยู่หลายต่อหลายครั้ง ซึ่งสามารถนำมายกตัวอย่างแสดงถึงการเปรียบเทียบระหว่างเนื้อความในนิทานพื้นบ้าน และ การปรับเปลี่ยนโครงเรื่องย่อยในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ จากตอนหนึ่งในเรื่องนางสิบสอง ได้ดังนี้

นิทานพื้นบ้านเรื่องพระรถ-เมรี
(ธนากิต, 2539)[7]

1. นางสิบสองเมื่อเห็นว่าปลอดภัยแล้วต่างพากันออกจากโพรงของต้นไม้ เดินชัดเซพเนจรต่อไปตามยถากรรมจนมาถึงเมืองกุตารนคร หรือ เมืองไพศาลี ซึ่งมีท้าวรถสิทธิ์เป็นผู้ปกครอง

การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีโดยการสร้างโครงเรื่องย่อยในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ เรื่องนางสิบสอง

1. เรื่องดำเนินตามเนื้อความในนิทาน แต่มีการขยายความว่ากษัตริย์รถสิทธิ์ผู้ครองเมือง ได้ล้มป่วยด้วยโรคหลับไหลมาหลายปี เป็นที่กังวัลใจของข้าราชบริพาร จนปุโรหิตทำนายว่าต้องรักษาโดยการให้สรงน้ำจากบ่อศักดิ์สิทธิ์

[7] หนังสือ "50 นิทานไทย" ซึ่งเรียบเรียงโดยธนากิต เป็นตัวอย่างนิทานที่คุณศัลยากล่าวอ้างถึงว่านำมาใช้ในการทำเรื่องย่อ เพื่อแจกจ่ายทีมงานฝ่ายต่างๆ ก่อนลงมือเขียนบทจริง (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545) ในที่นี้จึงได้นำมาใช้เป็นตัวอย่างเมื่อมีการเปรียบเทียบระหว่างนิทานพื้นบ้านต้นเรื่อง และการปรับเปลี่ยนซึ่งปรากฏในละครโทรทัศน์

นิทานพื้นบ้านเรื่องพระรถ-เมรี
(ธนากิต, 2539)

2. นางสิบสองเห็นสระน้ำใหญ่ก็ชวนกันลงเล่น และจับปลาเป็นอาหาร โดยใช้เถาวัลย์ร้อยตาปลาทั้งสองข้าง มีเพียงนางเภาน้องคนสุดท้องเท่านั้นที่ร้อยเพียงข้างเดียว ทุกคนช่วยกันก่อไฟย่างปลา เมื่อสุกแล้วจึงแบ่งกันกินประทังความหิว และชวนกันขึ้นไปพักผ่อนบนกิ่งไทรใหญ่ที่อยู่ริมสระน้ำ

3. ในครั้งนั้นนางค่อมผู้มีหน้าที่มาตักน้ำในสระไปให้ท้าวรถสิทธิ์สรง บังเอิญเหลือบเห็นเงาของนางสิบสองก็สำคัญผิดคิดว่าเป็นเงาของตนเองจึงทุบหม้อทิ้ง เพราะเข้าใจว่าตนมีความงามเกินกว่าที่จะมาทำหน้าที่อันต้อยต่ำเช่นนี้ นางสิบสองเห็นดังนั้นก็หัวเราะขำ นางค่อมเงยหน้ามองขึ้นไปบนต้นไทร ครั้นทราบว่าเงาที่เห็นเป็นของหญิงสาวเหล่านี้ก็รีบไปกราบทูลพระราชาของตน

4. ท้าวรถสิทธิ์ยังเป็นกษัตริย์โสด เมื่อได้ฟังเรื่องราวจากนางค่อม ก็รีบเสด็จมาที่ต้นไทรริมสระน้ำด้วยความยินดี พระองค์พอใจในความงามของนางสิบสองจึงรับไว้เป็นชายาทุกคน

การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีโดยการสร้างโครงเรื่องย่อยในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ เรื่องนางสิบสอง

2. เรื่องราวในตอนควักตาปลา ผู้เขียนบทได้นำไปกล่าวถึงเพื่อขยายความตอนนางสิบสองอยู่ในวัยเยาว์แล้ว จึงไม่ได้นำมากล่าวถึงอีก

3. เรื่องตอนต้นดำเนินเหมือนกับเนื้อความในนิทานพื้นบ้าน แต่มีการขยายความว่านางค่อมได้เล่าให้ฟังถึงอาการป่วยอันแปลกประหลาดของรถสิทธิ์ และวิธีการรักษาโดยใช้น้ำสรงจากบ่อศักดิ์สิทธิ์ ดังปุโรหิตทำนาย แต่ก็ไม่ได้ผล นางเภาน้องคนสุดท้องพยายามคิดหาหนทางในการรักษาด้วยหวังจะได้รับรางวัลเป็นการแลกเปลี่ยน บังเอิญนางได้ไปเห็นชะนี 2 ตัวหักกิ่งไม้จากต้นที่ขึ้นริมสระ แล้วจุ่มน้ำในสระเพื่อรักษาอาการป่วยจนเป็นปกติ นางจึงอาสาเข้าไปรักษาอาการป่วยของรถสิทธิ์ นางค่อมจึงนำความไปบอกแก่อำมาตย์เพื่อนำตัวพวกนางเข้าวัง

4. เมื่อเข้าไปในวังผัน อี่ ปอง ก็แย่งใบไม้และน้ำวิเศษที่เภานำมาเข้าไปรักษากษัตริย์รถสิทธิ์จนหายเป็นปกติ และได้รับการแต่งตั้งเป็นมเหสีทั้งสามคน โดยทิ้งพี่น้องไว้ภายนอกวัง จนกระทั่งรถสิทธิ์เป็นผู้มาพบและพึงพอใจในความงามของพวกนางทั้งหมด จึงรับไว้เป็นมเหสีเช่นเดียวกัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการเปรียบเทียบในข้างต้น จะเห็นว่าในเนื้อความแต่ละส่วนผู้เขียนบทได้ปรับเปลี่ยนให้เกิดความเป็นแฟนตาซีขึ้นถึงสามในสี่ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 เสริมเหตุการณ์ที่กษัตริย์รถสิทธิ์ป่วยด้วยโรคหลับไหลเป็นเวลาหลายปี และปุโรหิตทำนายว่าต้องทำการรักษาจากการสรงน้ำที่บ่อศักดิ์สิทธิ์

ส่วนที่ 3 นางเภาน้องคนสุดท้องพบวิธีการรักษาโดยใช้ใบไม้วิเศษควบคู่กับน้ำจากบ่อศักดิ์สิทธิ์

ส่วนที่ 4 ผัน อี่ ปอง แย่งใบไม้วิเศษและน้ำจากบ่อศักดิ์สิทธิ์ ไปจากเภา และนำไปรักษารถสิทธิ์จนหายเป็นปกติอย่างน่าอัศจรรย์

โครงเรื่องย่อยแฟนตาซีทั้งสามส่วนที่ผู้เขียนบททำการเพิ่มขึ้นมานี้ สามารถขยายเนื้อหาของละครเพื่อนำไปออกอากาศได้ถึงเกือบหนึ่งชั่วโมง (ประมาณกลางตอนที่ 6 ถึงกลางตอนที่ 7) และในส่วนที่ 2 ซึ่งเป็นตอนที่นางสิบสองควักตาปลาอันเป็นที่มาของผลกรรมที่พวกนางต้องถูกนางยักษ์ควักตา ก็ยังสามารถนำไปใช้ในการขยายความเพื่อเพิ่มบทบาทของนางสิบสองในช่วงวัยเยาว์ อีกทั้งยังสามารถปลูกฝังความเชื่อไทยๆ เรื่องบุญ บาป และผลของการกระทำแก่เด็กอย่างมีประสิทธิผลตามวัตถุประสงค์ จากการแสดงให้เห็นตัวอย่างเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับคนที่อยู่ในวัยเดียวกันกับกลุ่มเป้าหมาย

นอกจากนี้เนื้อเรื่องบางตอนอันมีองค์ประกอบของความเป็นแฟนตาซี ซึ่งผู้ผลิตพิจารณา เห็นว่าเยิ่นเย้อ อาจสร้างความเบื่อหน่ายแก่ผู้ชม ก็จะมีการตัดออกไป แต่ยังคงต้องเลือกความเป็นแฟนตาซีบางอย่างให้คงไว้ เพื่อรักษาโครงเรื่อง ดังจะสามารถแสดงให้เห็นได้จากตัวอย่างในเรื่องพระสุธน-มโนห์รา จับความตั้งแต่ตอนที่พระสุธนได้ชัยชนะจากสงคราม และเดินทางติดตามมโนห์รา จนกระทั่งถึงเขาไกรลาศ ซึ่งอุปสรรคในป่าหิมพานต์ที่พระสุธนต้องเผชิญและถูกบรรยายไว้ในนิทานพื้นบ้านต้นเรื่องถูกตัดทอนเหลือเพียงไม่กี่อย่างในภาคละครโทรทัศน์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นิทานพื้นบ้านเรื่องพระสุธน-มโนห์รา
(ธนากิต, 2539)

ฝ่ายพระสุธนเมื่อชนะศึกก็รีบยกกองทัพกลับเข้าเมือง ครั้นทราบเรื่องราวทั้งหมดจึงให้นำปุโรหิตมาสอบสวน และลงโทษ ต่อจากนั้นได้ออกติดตานางมโนห์ราไปตามลำพัง จนมาถึงอาศรมของพระฤาษีซึ่งชี้ทางให้มุ่งไปทางทิศเหนือ จนถึง (1)ป่าไม้มีพิษก็จับลูกลิงตัวหนึ่งไปด้วยตามที่นางมโนห์ราสั่งฝากไว้กับพระฤาษี ผลไม้ไหนที่ลิงกินจึงเก็บเสวยได้อย่างปลอดภัย ครั้นถึง (2)ป่าใหญ่ก็เอาผ้ากำพลห่มตัวแนบกายนอนนิ่งอยู่ เมื่อนกหัสดีลิงค์บินผ่านมาเห็นผ้ากำพลสีแดงที่ห่อตัวพระสุธนนึกว่าเป็นอาหารรีบโฉบนำกลับไปไว้ในรังบนต้นไม้ใหญ่ พระสุธนก็ปรบมือเสียงดังจนนกนั้นตกใจกลัวบินหนีไป พระ สุธนลงจากต้นไม้ใหญ่เดินทางต่อไปจนพบ (3)พญาคชสารยืนขวางทางเอาไว้จึงเอาผงยาวิเศษมาทาตัวแล้วร่ายเวทมนตร์ พญาช้างนั้นก็ถ่างขาออก พระสุธนสามารถลอดท้องผ่านไปได้อย่างปลอดภัย จนมาถึง (4)ช่องเขากระทบซึ่งมีหินขนาดใหญ่สองก้อนวิ่งเข้ามากระทบหากันอยู่ตลอดเวลา พระสุธนร่ายมนต์ที่นางมโนห์ราเขียนฝากพระฤาษีไว้ให้ก็ผ่านไปได้อย่างปลอดภัย นอกจากนั้นยังต้องผ่านด่านอันตรายอีกหลายด่าน เช่น (5)ดงผีเสื้อสมุทร (6)ป่าหญ้าคาคม (7)ภูเขาเงินภูเขาทอง (8)ป่าไผ่ (9)ป่าอ้อ และ (10)ป่าดงดิบซึ่งขึ้นอยู่ในทะเลลึกมีหนามแหลมคม และมีอสรพิษร้ายนานา

การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีโดยการตัดทอนเหตุการณ์ในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ เรื่องพระสุธน-มโนห์รา

เมื่อสุธนได้ชัยชนะกลับมาจากสงคราม และทราบว่ามโนห์ราได้หลบหนีจากพิธีบูชายัญก็ออกติดตาม โดยให้พรานบุญเป็นผู้นำทางจนกระทั่งมาถึงอาศรมของฤาษี ซึ่งฤาษีก็ได้อธิบายถึงทางไปยังเขาไกรลาศตามที่นางมโนห์ราได้บอกไว้ จากนั้นพระสุธนจึงออกเดินทางไปพร้อมกับพรานบุญ โดยทั้งคู่ได้นำ (1)ลิง ซึ่งมีสัญชาตญาณในการเลือกอาหารที่ปลอดภัยในป่าไปด้วย เมื่อเดินทางไปได้พักหนึ่งก็ได้พบกับ (2)ยักษ์ถามปัญหาที่เฝ้าปากทางป่าหิมพานต์ขวางทางอยู่ เมื่อพระสุธนตอบปัญหานั้นตามที่มโนห์ราได้ฝากความฤาษีเอาไว้ได้ ก็เดินทางพร้อมพรานบุญต่อไปจนกระทั่งถึง (3)สระใหญ่ ซึ่งเป็นที่อาศัยของนางผีเสื้อน้ำ ก็ถูกจู่โจมทำร้ายจนกระทั่งพระสุธนนึกถึงมนต์ที่นางมโนห์ราฝากไว้ให้ ก็จัดการท่องบนมนต์นั้น จนปรากฏร่าง(4)งูเหลือมยักษ์พุ่งขึ้นจากน้ำ เข้าต่อสู้กับนางผีเสื้อน้ำ จนนางสู้ไม่ได้ก็พ่ายแพ้และตายไปในที่สุด จากนั้นงูเหลือมยักษ์ก็ทอดตัวเป็นสะพานให้พระสุธน และพรานบุญข้ามผ่านไปยังอีกฝั่งหนึ่งของลำน้ำ เมื่อเดินทางต่อไปอีกก็พบกับ (5)ภูเขาใหญ่ตั้งตระหง่านขวางกั้นทาง พระสุธนต้องนั่งภาวนาเป็นปีๆ เพื่อให้ภูเขานั้นแยกออกตามคำบอกเล่าของนางมโนห์รา โดยมีพรานบุญคอยดูแลอยู่ใกล้ๆ ด้วย ต่อเมื่อภูเขานั้นแยกออกได้

นิทานพื้นบ้านเรื่องพระสุธน-มโนห์รา
(ธนากิต, 2539)

ชนิด พระสุธนก็สามารถผ่านพ้นไปได้ด้วยหัวใจอันแน่วแน่ และเด็ดเดี่ยว พ้นป่าดงดิบกลางทะเลลึก คราวนี้พระสุธนได้พบกับ (11)ยักษ์ใหญ่สูงเจ็ดชั่วลำตาลถือกระบองขวางหน้าอยู่ จึงประหารด้วยลูกศรอาบยาพิษ และไต่ตามลำตัวของมันข้ามแม่น้ำไปยังอีกฟากหนึ่ง พบ (12)งูเหลือมที่นอนเอาหัวฟาดสองฝั่งของสระใหญ่ก็เหยียบแทนสะพานข้ามไปจนถึง (13)ป่าหนามซึ่งไม่สามารถเดินผ่านไปได้ พระสุธนนึกถึงคำของนางมโนห์ราที่สั่งไว้กับพระฤาษีว่าให้สังเกต (14)พวกนกยักษ์ที่ทำรังอาศัยอยู่บนยอดไม้ นกตัวใดบินกลับมาจากทิศอุดรให้ไต่ขึ้นไปบนรัง และหลบซ่อนอยู่ในปีกของมัน พระสุธนก็ทำตาม รุ่งเช้าเมื่อนกยักษ์บินไปหากินณ เขาไกรลาศ ด้วยบัดนี้นางมโนห์ราไปอยู่ในปราสาทครบ 7 ปี 7 เดือน 7วัน ท้าวประทุมจึงจัดพิธีสมโภชน์รับนางเข้ามาอยู่ในเมืองกินนรอย่างเดิม พระสุธนซึ่งแอบอยู่ในปีกได้ดึงขนของนกยักษ์ 7 อัน ใช้เป็นเครื่องพาตัวเองร่อนลงสู่พื้น พอดีร่อนผ่านต้นไม้ใหญ่ที่ขึ้นอยู่ริมสระอโนดาต พระสุธนจึงโผ

การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีโดยการตัดทอนเหตุการณ์ในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ เรื่องพระสุธน-มโนห์รา

พระสุธน และผ่านบุญจึงเดินผ่านช่องเขานั้นไป แต่พรานบุญเกิดเดินสะดุดในก้าวสุดท้ายจึงต้องติดอยู่ภายในช่องเขา และพระสุธนต้องเดินทางต่อไปเพียงลำพัง จนกระทั่งมาพบกับ (6)ป่าหนามกรด ซึ่งมีไฟลุกท่วมไม่สามารถข้ามผ่านไปได้ จึงต้องนำผ้ามาห่อคลุมตัวเพื่อให้ (7)นกหัสดีลิงค์คิดว่าเป็นอาหารและมาพาข้ามป่าไปยังรังของมัน เมื่อถึงรังแล้วพระสุธนก็ปรบมือไล่จนมันหนีไป แต่ก็ไม่สามารถลงจากรังนั้นได้เพราะอยู่สูงมาก ก็เผอิญให้ (8)วัลลภ กินนร ซึ่งเป็นคู่หมั้นของมโนห์รามาพบ และเมื่อทราบว่าเป็นพระสุธนเป็นพระสวามีของมโนห์ราที่ติดตามมา ก็คิดกำจัด โดยพาลงจากรังนกและไปไว้ยังถ้ำใกล้เมืองไกรลาศ

จากตัวอย่างในข้างต้น แสดงให้เห็นว่าจำนวนอุปสรรคต่างๆ ถึง 14 อุปสรรคที่พระสุธนต้องเผชิญตั้งแต่เริ่มเดินทางจนกระทั่งถึงเมืองไกรลาศ ถูกผู้เขียนบทตัดทอน และปรับเปลี่ยนให้เหลือเพียงครึ่งเดียว (ประมาณ 8 อุปสรรค) ทั้งนี้เหตุผลสำคัญก็มาจากความแตกต่างระหว่างธรรมชาติของนิทานพื้นบ้าน และละครโทรทัศน์ กล่าวคือ ในนิทานพื้นบ้านนั้นหากยิ่งมีการบรรยาย หรือพรรณนาถึงอุปสรรคความยากลำบากด้วยจำนวนเหตุการณ์มากขึ้นเท่าใด ก็จะยิ่งทำให้ผู้อ่านซึ่งจินตนาการภาพตาม มีความรู้สึกคล้อยตามถึงความลำบากของตัวละครมากขึ้นเท่านั้น ต่างจากการผลิตละครโทรทัศน์ ซึ่งสื่อภาพสำเร็จรูปให้แก่ผู้ชมอยู่แล้ว การใส่จำนวนอุปสรรคหลายๆ เหตุการณ์แบบผ่านๆ นอกจากจะสร้างความยุ่งยากให้แก่ทีมงานการผลิตในขั้นตอนการถ่ายทำแล้ว ยังไม่สามารถทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม หรือคล้อยตามได้ดีเท่ากับการเลือกเหตุการณ์เพียงบางเหตุการณ์ที่สำคัญขึ้นมาขยายความเพื่อให้เห็นการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร หรือบทบาทของตัวละครที่ต้องเผชิญความยากลำบากต่อเหตุการณ์นั้นๆ ได้ชัดเจนยิ่งขึ้นอีกด้วย

“ของเดิมมันลำบากยากแค้นจริงๆนะ มันอลหม่านไปหมด ...ตัดบางอย่างออกเพราะว่ามันเยิ่นเย้อไป แล้วมันไม่สนุกเพราะไปคนเดียว ครูยังอุตส่าห์เอาพรานบุญไปด้วยนะเพราะมันต้องมีคู่บทน่ะ ต้องคุยกัน...ป่าดงดิบ ป่าอ้อ ป่าไผ่ เอาไปทำไมล่ะ มันไม่มีประโยชน์อะไรก็เอาออกไป แล้วมันก็ไม่มีอันตรายนี่ พวกนี้อันตรายมันอยู่ที่ไหนก็ไม่รู้ ความเหน็ดเหนื่อยอะไรเนี่ยอ่านหนังสือมันก็ได้นะคะ แต่เป็นภาพมันไม่จำเป็น เขาก็ไปทำกันวุ่นวาย ยุ่งยากเปล่าๆ บางทีเราก็ต้องตัด ออกไป” (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

3. ตัวละคร และการวางลักษณะนิสัยตัวละคร

การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีของตัวละคร และการวางลักษณะนิสัยตัวละครโดยผู้เขียนบทมักเป็นการปรับเปลี่ยนลักษณะภายใน หรืออุปนิสัยใจคอให้แตกต่างไปจากในนิทาน ยกตัวอย่างเช่น นางยักษ์สารตราในเรื่อง นางสิบสองที่มีความโหดเหี้ยมดุร้าย หมายจะแก้แค้นนางสิบสอง และลูกให้ถึงแก่ชีวิต แต่ในภาคละครโทรทัศน์ กลับพบบุคลิกลักษณะของนางยักษ์ที่มีความรัก ความอ่อนโยน ดังจะเห็นได้ชัดจากตอนที่นางยักษ์ลวงรถเสนไปให้นางเมรีฆ่า ซึ่งในส่วนของนิทานนางยักษ์ตั้งใจที่จะส่งรถเสนไปให้เมรีฆ่าด้วยความแค้น แต่ในละครโทรทัศน์นางยักษ์จำใจลวงรถเสนให้ไปตาย เพราะต้องการรักษาชีวิตของเมรีจากคำทำนายของแม่ย่าที่ว่ารถเสนจะเป็นผู้ที่ทำให้เมรีต้องตาย และตัวนางก็ได้แสดงออกถึงความเศร้าเสียใจต่อการกระทำของตน จากเหตุการณ์ที่นางร้องไห้จนน้ำตาท่วมเมือง ซึ่งการสร้างลักษณะนิสัยนางยักษ์ให้เปลี่ยนแปลงไปเช่นนี้ เพราะผู้ผลิตต้องการให้ตัวละครมีความรู้สึกนึกคิดใกล้เคียงกับมนุษย์มากขึ้น

"...คือครูสร้างมันเป็นมนุษย์มากเลย นางยักษ์มันเสียใจจะตาย พระรถมันรักจะตาย พอรู้ว่าเป็นอะไรเนี่ยนะเสียใจ ...ครูเลือกอันนี้เพราะมันสมจริงสมจังที่สุด" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

การพัฒนา หรือปรับเปลี่ยนลักษณะนิสัยของตัวละคร จากสภาพเหตุการณ์แวดล้อมที่เกิดขึ้น เช่นในกรณีของนางยักษ์ ดังกล่าวข้างต้น เป็นตัวอย่างที่ดีที่จะแสดงให้เห็นถึงความพยายามในการปรับเปลี่ยนตัวละครแฟนตาซีให้มีความเป็นดราม่ามากขึ้นเพื่อสอดรับกับความมุ่งหมายของผู้ผลิตละครพื้นบ้านที่ต้องการขยายฐานผู้ชมไปสู่กลุ่มผู้ใหญ่ที่มีโอกาสร่วมรับชมพร้อมกับเด็ก ดังที่เคยได้กล่าวถึงไปแล้ว

นอกจากนี้การแสดงถึงเรื่องราวของความเป็นแฟนตาซี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องเกี่ยวกับการแสดงอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ของตัวละครซึ่งมักถูกมองว่าเป็นเรื่องที่เหลวไหล ไร้สาระ ในบางครั้งผู้เขียนบทจึงต้องปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีให้เกิดสาระประโยชน์แก่ผู้ชมมากขึ้น และบางครั้งยังได้สอดแทรกการสั่งสอน และปลูกฝังค่านิยมอันดีงามไว้ในเรื่องอีกด้วย เช่นเรื่องแก้วหน้าม้าที่ตัวนางแก้วมณีได้ถูกปรับเปลี่ยนความวิเศษในเรื่องการหยั่งรู้ดินฟ้าอากาศมาเป็นการมีความสามารถในการรักษาโรคให้โดดเด่นกว่าความวิเศษในเรื่องการหยั่งรู้ดินฟ้าอากาศที่ยังคงปรากฏอยู่บ้างไม่กี่ครั้ง โดยผู้เขียนบทมีความคิดเห็นว่าการแทรกความรู้เพื่อการสาธารณสุขย่อมมีประโยชน์มากกว่าการแสดงอิทธิฤทธิ์เพื่อความสนุกสนาน

"...อยากจะใส่แนวคิดเรื่องการรักษาโรคเข้าไป...พยายามสอนชาวบ้าน แล้วพยายามให้มันเรียลลิสติค (Realistic) ที่สุด พยายามหาความสมจริง ความเป็นจริงอะไรเข้ามาใส่เพื่อให้คนดูฉุกใจคิดเข้ามานิดหน่อย... คิดว่าโดยไอเดีย (Idea) อันนี้นะคะ คือสร้างความสมจริงและก็เป็น ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อชาวบ้าน(ผู้ชม)มากกว่าเรื่องอภินิหาร" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

นอกจากแนวคิดในการปรับเรื่องแฟนตาซีให้มีน้ำหนักของเหตุ และผลดังกล่าวในข้างต้น คาดว่าอิทธิพลเรื่องการเปลี่ยนแปลงในสังคมปัจจุบันจากสังคมเกษตรกรรมที่ให้ความสำคัญกับเรื่องดินฟ้าอากาศ และความอุดมสมบูรณ์จากการเพาะปลูกมาสู่สังคมวิทยาศาสตร์ และอุตสาหกรรม ที่ให้ความสำคัญกับเรื่องเหตุ และผล รวมถึงสถานะทางสังคม และความเป็นวัตถุนิยม น่าจะเป็นเหตุผลสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนความสามารถของนางแก้วหน้าม้าในการหยั่งรู้ดินฟ้าอากาศอันเป็นประโยชน์ต่อสังคมเกษตรกรรม

ในอดีตมาเป็นความสามารถในการรักษาโรค ซึ่งเป็นความรู้ในเชิงวิทยาศาสตร์ และเป็นวิชาชีพทางการแพทย์ ที่เป็นที่นับหน้าถือตาของคนในสังคมปัจจุบันจริงๆ ซึ่งถือเป็นการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีที่เคยถูกมองว่าไร้สาระ มาเป็นความเป็นแฟนตาซีที่สมเหตุสมผล และเข้ากันได้กับสภาพสังคมที่เป็นจริงในปัจจุบัน เพื่อให้สอดรับกับลักษณะการเสพย์งานของผู้ชมสมัยใหม่ที่ต้องการความเป็นเหตุเป็นผล และความทันสมัยของเรื่องที่เกิดในโทรทัศน์มากขึ้น ดังปรากฏในทรรศนะของคุณไพรัช สังวริบุตร

"เนื่องจากคนฉลาดขึ้น ...หากความรู้สึกของคนดูว่าไม่เห็นได้ความ ไม่เป็นเหตุเป็นผล ตรงนั้นน่ะเราจะสร้างให้เขา ต่อเชื่อมให้เขา ...เราต้องดูกระแสด้วยไม่ใช่เอาสะใจเราอย่างเดียว ...คนเขากำลังเบื่ออะไร กำลังต้องการอะไร ตรงนั้นสำคัญที่สุด"(ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

4. การใช้ภาษา หรือบทเจรจา

เนื่องจากนิทานพื้นบ้านเป็นเรื่องเล่าซึ่งอาจจะอยู่ในรูปร้อยแก้ว หรือร้อยกรองที่เน้นการบรรยายเพื่อการเล่าเรื่องเป็นหลัก จึงไม่ปรากฏบทเจรจาระหว่างตัวละครเท่าใดนัก ผู้เขียนบทจึงต้องทำการสร้างสรรค์ลักษณะบทเจรจาขึ้นเอง ซึ่งบทเจรจาดังกล่าวตามเนื้อหาแล้วน่าจะเป็นคำราชาศัพท์ เพราะส่วนใหญ่เป็นคำพูดของชนชั้นกษัตริย์ ซึ่งเป็นตัวละครเอกในเรื่อง แต่กลับพบว่าในบทเจรจานั้น มิได้มีการดำเนินแบบแผนตามราชาศัพท์อย่างเคร่งครัด หากแต่มีการนำคำราชาศัพท์บางคำที่คนทั่วไปเข้าใจความหมายมาใช้ปะปนกับคำสามัญชน ซึ่งในที่นี้จะได้นำบทเจรจาตอนหนึ่งในเรื่องนางสิบสองระหว่างพระธิดาปี่ และปลอด ซึ่งเป็นพระราชธิดาบุญธรรมของนางยักษ์สารตราผู้ครองเมืองทานตะวัน กับ นางกำนัลสด และใส มาแสดงให้เห็นเป็นตัวอย่าง

นางกำนัลสด: คราวนี้สดต้องพังแน่ๆ เลย<u>เพคะ</u> ตายแน่ ตายจริงๆ
พระธิดาปี่: ทำไมล่ะจ๊ะ
นางกำนัลใส : ก็ <u>พระธิดา</u>ไปเก็บมาจากที่ไหนล่ะเพคะ (ชี้ไปที่มะม่วงไม่รู้หาวในมือพระธิดาปี่) ตายแน่ๆ แล้ว
พระธิดาปลอด : ทำไมล่ะใส ร้องอยู่นั่นแหละ เก็บมาแล้วยังไง
นางกำนัลใส : ก็ไอ้นี่เขาเรียกว่ามะม่วงไม่รู้หาว ถ้าใครได้กินเข้าไปแล้วล่ะก็จะหลับผล็อยแล้วก็ไม่หาวไปสามวันสามคืนเลย<u>เพคะ</u>

นางกำนัลสด : พระแม่เจ้าทรงหวงมากเลยนะเพคะ ถึงขนาดตั้งโทษผู้ที่เก็บว่าจะประหารชีวิต

จากตัวอย่างในข้างต้น จะเห็นได้ว่าในบทเจรจาของนางกำนัลซึ่งพูดกับพระราชธิดาผู้ครองเมืองมีคำราชาศัพท์ที่เข้าใจได้ง่ายปะปนอยู่ไม่กี่คำ (คำที่ขีดเส้นใต้) เพียงเพื่อสื่อความว่าผู้พูดอยู่ในชนชั้นที่ต่างกัน จึงไม่ได้ใช้คำพูดราชาศัพท์ทุกคำตามแบบแผนที่ถูกต้อง ซึ่งเหตุผลในการปรับเปลี่ยนภาษาในบทเจรจาดังกล่าวนั้นก็เพื่อต้องการสื่อสารด้วยภาษาที่ง่ายๆ ไม่ซับซ้อนกับผู้ชมกลุ่มเด็ก และชาวบ้านทั่วไป อันนำมาซึ่งลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของละครประเภทนี้ ซึ่งสื่อถึงความเป็นแฟนตาซีจากความไม่สมจริงในการใช้ภาษา แต่ก็เป็นที่ยอมรับของผู้ชม

“บางทีเนี่ยขนบธรรมเนียมของเจ้าของอะไรเนี่ย เราไม่จำเป็นต้องไปเหมือน เราไม่สมควรจะต้องไปเทียบเคียง นอกจากเราทำหนังประวัติศาสตร์ อิงประวัติศาสตร์ ตรงนั้นมันไม่ได้อย่างนั้นต้องทำให้เหมือน แต่ตรงนี้มันไม่จำเป็น เนื่องจากว่าเกรดเนี่ยมันลดชั้นกันอยู่ คนดูง่ายๆ คนอะไรเนี่ยเขาก็ดู …เคยเอาคุณวาณิช จรุงกิจอนันต์มาเขียน …เวลาเขาเขียนก็ไม่มีคำเจ้าคำอะไร เขาจะไม่มีชนชั้นอะไรมากมาย เขาก็เอาง่ายๆ …เราก็ลองดู มันก็ดี” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

5. ภาพ และเสียง

องค์ประกอบในเรื่องภาพ และเสียงนี้ เมื่อนำไปรวมกับบทเจรจา แล้วถือได้ว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญในการถ่ายทอดเรื่องราวจากบทประพันธ์ต้นเรื่อง มาสู่ภาพ และเสียงที่มีชีวิตชีวาในละครโทรทัศน์ โดยปกติแล้วผู้เขียนบทละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์มักมีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดภาพความเป็นแฟนตาซีต่างๆ โดยการหยิบยกประเด็นความวิเศษที่ถูกกล่าวถึงในนิทานต้นเรื่องมาขยายความสร้างเป็นเรื่องราว ซึ่งสามารถเป็นแนวทางให้ทีมงานฝ่ายผลิตนำไปสร้างสรรค์ในขั้นการถ่ายทำ เพื่อให้เกิดเป็นภาพความเป็นแฟนตาซีสู่สายตาผู้ชมทางโทรทัศน์ต่อไป ดังเช่นตัวอย่างในเรื่องอิทธิฤทธิ์ของมีดอีโต้วิเศษของนางแก้วหน้าม้า จากประโยคที่ว่า “มีดโต้นี้ดีหนารักษาไว้ นึกสิ่งไรสมมาตร์ปรารถนา” ที่กล่าวไว้ในนิทานพื้นบ้าน ผู้เขียนบทสามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นอิทธิฤทธิ์แก่มีดอีโต้วิเศษ ที่สามารถทำตามคำสั่งของแก้วมณีได้ทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการปล่อยอิทธิฤทธิ์ในการต่อสู้ ความสามารถทำให้ผู้อื่นลืมเรื่องราวที่เพิ่งเกิดขึ้น หรือทำให้ใครหายตัวไปก็ได้ รวมทั้งการสร้างสายฝนเพื่อใช้ดับไฟ และการแปลงร่างเป็นนางแก้วมณี หรือคนอื่นๆ ตามที่แก้วมณีสั่ง

บางกรณีผู้เขียนบทก็อาจจะเกิดภาพความเป็นแฟนตาซีในขณะที่เขียน และต้องการถ่ายทอดภาพนั้นแก่ผู้ชม ผู้เขียนบทก็จะระบุถึงภาพที่ต้องการจะสื่อออกมาไว้ในบทอย่างละเอียดเพื่อให้ทีมงานฝ่ายผลิตช่วยถ่ายทอดภาพออกมาอย่างที่ตนต้องการ ดังเช่นตัวอย่างในข้างต้นเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ของมีดอีโต้วิเศษข้อหนึ่งในการแปลงกายเป็นแก้วมณี ผู้เขียนบทจะระบุถึงภาพบุคลิกที่ต้องการให้นักแสดงกระทำกำกับไว้ในบทด้วย ซึ่งความมุ่งหมายของผู้เขียนบทก็คือสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชมเป็นสำคัญ

"(ตอนที่มีดอีโต้วิเศษแปลงเป็นแก้วมณี) ครูใส่เอง แล้วมันจะมีลักษณะของแก้วมณี มันมีลักษณะของอีโต้ ...คือมันจะกระโดดหน่อยๆ ...แล้วมันก็ทำท่าเฉาะๆ (เหมือนการสับของมีด) ...แต่ว่าอันนี้ตอนที่เขียนก็ต้องการถ่ายทอดลงมาให้สนุก"(ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

ในส่วนเรื่องของเสียงนั้นผู้เขียนบทจะมีส่วนในการกำหนดน้อยกว่าในเรื่องของภาพ จะมีบ้างเพียงบางครั้งผู้เขียนบทจะเกิดจินตนาการภาพและเสียงพร้อมกันในขณะที่เขียนบทจึงต้องการมีส่วนในการกำหนดเพลงที่จะนำมาใช้ในการขยายจินตนาการความเป็นแฟนตาซีที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้านด้วย เช่น กรณีความเป็นแฟนตาซีในเรื่องการบินของกินรี ในเรื่องพระสุธน-มโนห์รานั้น ซึ่งผู้เขียนบทได้ระบุให้ฝ่ายผลิตใส่เพลงประกอบการเหาะของซูเปอร์แมน เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ ความรู้สึกว่าตัวละครกำลังเหาะอยู่เช่นเดียวกันกับที่ตัวผู้เขียนบทรู้สึก ซึ่งฝ่ายผลิตก็ตอบรับความต้องการดังกล่าว โดยการสร้างภาพมโนห์ราพาสุธนเหาะชมวิวทิวทัศน์ประกอบเพลงซูเปอร์แมนดังที่ปรากฏในเรื่องพระสุธน-มโนห์ราในตอนที่ 12

"ตอนที่นางมโนห์ราพาพระสุธนบินเที่ยว ครูนึกถึงภาพพาบินแล้วผ่านอะไรต่อมิอะไร แล้วครูก็ให้เอาเพลงมาใส่ ...ครูสั่งให้เป็นเพลงซูเปอร์แมน (Superman) ตอนซูเปอร์แมน (Superman)มันบิน" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

เป็นที่น่าสังเกตว่าเพลงที่ผู้เขียนบทเลือกนำมาใช้ในการสร้างความเป็นแฟนตาซีในการเหาะนั้นมีที่มาจากภาพยนตร์แนวซูเปอร์ฮีโร่ (Super Hero) ซึ่งนำมาจากการ์ตูนยอดฮิตของทางตะวันตก ถือเป็นการใช้ประโยชน์จากเรื่องที่มีพื้นฐานของความเป็นแฟนตาซีที่เด็กๆ ชื่นชอบและเป็นที่รู้จัก ในการสร้างความรู้สึกทางแฟนตาซีร่วมกันระหว่างผู้ผลิต และผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมายอีกด้วย

อย่างไรก็ดี พบว่าบทบาทผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ในละครพื้นบ้านในการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในขั้นตอนการเตรียมการนั้น อาจดำเนินอยู่แม้กระทั่งว่าละครได้ออกอากาศไปแล้ว ทั้งนี้เนื่องมาจากการผลิตละครพื้นบ้านของบริษัทสามเศียร จำกัด จะมีลักษณะการผลิตผลงานละครที่มีการทยอยเขียนบท และทยอยถ่ายทำไปเรื่อยๆ ในขณะที่ละครออกอากาศ จนกระทั่งจบเรื่อง จึงทำให้ผู้เขียนบทต้องเข้ามามีบทบาทในการแก้ไข หรือปรับเปลี่ยนความเป็น แฟนตาซีที่เขียนไว้ในบทเดิมให้เกิดความน่าสนใจ และดึงดูดใจผู้ชมมากขึ้น โดยจะเลือกดึงประเด็นความเป็นแฟนตาซีที่น่าสนใจ หรือได้รับผลการตอบรับดีจากผู้ชม มาขยายความเพิ่มเติมให้เกิดความสนุกสนานแก่ผู้ชมยิ่งขึ้น เช่น การเพิ่มบทบาทแก่ตัวละครฤาษีในเรื่องแก้วหน้าม้า ซึ่ง ผู้แสดงไม่เคยผ่านงานแสดงมาก่อนเลย แต่เมื่อมารับบทฤาษีในเรื่องนี้ กลับแสดงบทรับส่งกับตัวแก้วหน้าม้าได้เป็นอย่างดี ผู้เขียนบทจึงเพิ่มเติมความวิเศษต่างๆ ให้แก่ตัวฤาษี เพื่อให้มาปรากฏตัวช่วยนางแก้วหน้าม้าอยู่เสมอๆ

"...ฤาษีที่ครูชอบเนี่ยคือฤาษีในเรื่องแก้วหน้าม้านะ ...เขาไม่เคยเล่นเลย เป็นคนที่เรียกมาเป็นตัวประกอบ เริ่มแบบชนิดที่เรียกว่า เริ่มต้นนี่เงอะงะมาก ไม่เคยเล่นมาเลย แต่ทีนี้เสียงเขาดี เสียงเขาชัด เสียงเขาเป็นฤาษีจริงๆ แล้วครูเนี่ยเขียนไปถ่ายไปใช่มั้ยคะ ครูไม่ได้เขียนจบเลย พอครูเห็น ครูใช้งานสะบัดเลย คือให้พูดอะไรต่ออะไร กลายเป็นบทของฤาษีเนี่ยน่ารักที่สุด พูดอะไรเก่ง แล้วก็หยอกล้อกับนางแก้วได้ดีมาก ตัวเนี้ยสนุก" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์,19 ตุลาคม 2545)

อีกกรณีหนึ่งคือการสร้างสรรค์ตัวละครแฟนตาซี ซึ่งมักได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีทุกครั้งเมื่อนำมาเพิ่มเติมในเรื่อง เช่น ตัวละครโครงกระดูกวิเศษ ที่ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์นามปากกาปราณประมูล (อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2545: 167) ให้ทรรศนะว่า เป็นตัวละครประเภทที่ผู้จัดทำบทเชื่อว่าจะเป็นที่นิยมของกลุ่มเป้าหมาย จึงมักจะเพิ่มตัวละครนี้ในบทละครพื้นบ้านแทบทุกเรื่อง

จากทรรศนะดังกล่าวนั้นสะท้อนให้เห็นผลที่ปรากฏขึ้นจริง จากตัวอย่างละครพื้นบ้านเรื่องนางสิบสอง ซึ่งผู้เขียนบทได้เพิ่มตัวละครโครงกระดูกวิเศษ ซึ่งไม่ปรากฏในนิทานพื้นบ้าน โดยการสร้างบทบาทให้เป็นลูกของนางทั้งสิบเอ็ดที่ตายตั้งแต่ตอนคลอด แล้วพวกนางนำเนื้อมาแบ่งกันกินประทังชีวิต บทของโครงกระดูกนี้ถือได้ว่าเป็น บทตัวตาม หรือคู่บทของรถเสนในวัยเยาว์ที่สามารถสร้างความขบขัน และความรู้สึกน่าเอ็นดูแก่ผู้ชมได้

"โครงกระดูกเนี่ยเป็นเรื่องที่ต้องมีคู่บทของพระรถ ต้องมีตัวตามก็เลยต้องสร้างตัวนี้ขึ้นมา เพราะไม่งั้นก็ไม่รู้ว่าพระรถจะพูดกับใคร แล้วมันมีเหตุผลว่า มันเป็นวิญญาณพี่น้องมันก็ได้ ก็สมเหตุสมผลดีนะ ไม่เป็นไร ...บางทีอันนี้ไม่ได้เตรียมการตั้งแต่ต้นนะ มันแว้บขึ้นมาเวลาเขียน แล้วก็ดาราวิดีโอ ดีด้า[8]เนี่ย เขาทำ เขาก็เล่นโครงกระดูกเยอะ เขาชอบเล่นมาตลอด หลายเรื่องมากๆ เราก็เอาเอกลักษณ์มาใช้ให้เป็นประโยชน์" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

นอกจากนี้ผู้เขียนบทยังมีบทบาทในการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในบทเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับการทำงานในขั้นตอนอื่นๆ เช่น ในกรณีของเรื่องแก้วหน้าม้าที่ผู้เขียนบทได้เขียนบทถึงการแปลงร่างเป็นชายที่ชื่อวัชราของตัวละครแก้วหน้าม้าไปแล้ว โดยตั้งใจจะให้คุณสิริมา อภิรัตนพันธ์ ผู้แสดงเป็นแก้วหน้าม้าแต่งตัวเป็นชายเพื่อรับบทบาทของวัชราด้วย จึงเขียนบทไปว่าปิ่นทองเอ่ยทักเมื่อได้พบกันว่าหน้าตาคุ้นๆ แต่ทางฝ่ายบริหาร และฝ่ายผลิตได้กำหนดตัว ผู้แสดงในบทดังกล่าวเป็นชายแท้ไว้แล้ว เนื่องมาจากความสำเร็จจากการผลิตละครเรื่องแก้วหน้าม้าในครั้งก่อน ซึ่งได้เลือกให้ผู้แสดงชายแท้สวมบทบาทวัชรา แล้วทำท่าตุ้งติ้งคล้ายสตรีในบางครั้ง ผู้เขียนบทจึงต้องทำการแก้ไขบทใหม่ให้เกิดความเหมาะสม แม้จะบทดังกล่าวจะมีการออกอากาศไปแล้ว

"ทีแรกเนี่ยเถียงกัน ครูเนี่ยบอกไปทางทีมงานว่าครูอยากให้ออย (สิริมา อภิรัตนพันธ์) เนี่ยเล่นเป็นวัชราด้วย แต่งใส่หน่ง ใส่หนวด ใส่อะไรเข้าไปเป็นเหมือนกับที่เขาเอาพวกผู้หญิงไปแปลงเป็นพราหมณ์ ...เขาไม่เอา เขาบอกว่าต้องเอาใหม่เลย เพราะครูจะเขียนไปหน่อยๆว่า คุ้นๆ หน้าอะไรทำนองนี้ เพราะว่ามันหน้าเดิมใช่มั้ย อยากให้ออยเล่น 3 ตัวเลย ...แต่พอเขาไม่เอาจะไปพูดหน้าคุ้นก็ไม่ได้แล้ว รู้สึกพูดไปหนเดียว เพราะหน้ามันไม่เหมือนกันเลย (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์,19 ตุลาคม 2545)

"(เหตุผลในการเลือกผู้แสดงชายแท้มารับบทร่างแปลงของนางแก้วหน้าม้า) ... เพราะคนดู 2ตัวก็เอียนแล้ว และคราวนี้กระแสเนี่ย ต้องเป็นกระแสแล้ว เราดูว่ามันจะเซ็งมั้ย ...เราก็เปลี่ยนบทผู้ชายมา แล้วถ้าเอาผู้หญิงมาแต่งเป็นผู้ชายแล้ว ดูตัวละครเราโง่มากเลย เราก็เปลี่ยน

[8] บริษัทดาราวิดีโอ และบริษัทดีด้า เป็นบริษัทที่ก่อตั้งโดยคุณไพรัช สังวริบุตร และปัจจุบันยังอยู่ในเครือเดียวกันกับบริษัทสามเศียร จำกัด

ซะมั่ง ก่อนเราก็ใช้ เราเคยทำมาแล้วเราก็ใช้ผู้ชายจริงๆ ที่มากำกับละครสมัยนี้ที่เขาชื่อวัชรา[9] ตอนนั้นเขาเป็นตัวนี้ ก็เลยให้ชื่อนี้ไปเลย" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

"(เหตุผลในการเลือกผู้แสดงชายแท้มารับบทร่างแปลงของนางแก้วหน้าม้า) ...คือถ้าเอาผู้หญิงเป็นผู้ชายมันจะไม่ค่อยเหมือนเท่าไหร่ แต่บุคลิกผู้ชายกลับมาตุ้งติ้งจะดีกว่า" (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,5 ธันวาคม 2545)

ยิ่งไปกว่านั้นปัญหาที่เกิดจากนักแสดง ซึ่งอาจได้รับอุบัติเหตุ หรืออาจเกิดความไม่สะดวกในการแสดงบทบาทความเป็นแฟนตาซีที่ได้รับมอบหมาย ก็สามารถส่งผลให้ผู้เขียนบทต้องปรับเปลี่ยนบทเกี่ยวกับความเป็นแฟนตาซีเพื่อความสะดวกในการถ่ายทำต่อไปเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น กรณีของคุณ รัตนาภรณ์ อินทรกำแหง นักแสดงอาวุโสผู้รับบทแม่ย่าในเรื่องนางสิบสอง ซึ่งตามบทแล้วจะต้องเป็นยักษ์ซึ่งจะต้องสวมเขี้ยวตลอดเวลา แต่คุณรัตนาภรณ์มีปัญหาเวลาที่ใส่เขี้ยวพูด จึงต้องมีการปรับเปลี่ยนบทให้นางเมรีผู้ครองเมืองยักษ์แทนนางยักษ์สารตราได้มีคำสั่งให้ทุกคนแปลงเป็นมนุษย์หลังจากที่นางอภิเษกกับรถเสน ตัวแสดงที่เป็นยักษ์ทั้งหมด จึงไม่ต้องใส่เขี้ยว และแต่งหน้าเป็นยักษ์อีกในตอนที่ยังไม่ได้ถ่ายทำ

"คุณป้ารัตนาภรณ์แกแก่ แล้วแกก็เล่นเป็นนางแม่ย่า แล้วก็เขาบอกว่าแกต้องแต่งตัวอะไร แกเหนื่อย เอาง่ายๆหน่อย ถ้าแกต้องแต่งเป็นยักษ์ แกต้องใส่เขี้ยวแล้วพูดไม่ถนัด ครูก็ต้องเขียนบทบอกข้าราชบริพารไปเลยว่า ต่อไปนี้ห้ามเป็นยักษ์นะ แล้วเขาก็ไม่ต้องยุ่งยากแต่ง" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

2. <u>การเตรียมงานล่วงหน้าก่อนการถ่ายทำ</u>

เมื่อผู้กำกับการแสดงได้รับบทที่จะใช้ในการถ่ายทำแล้ว ก็จะต้องเข้าประชุมกับผู้บริหารการผลิต ซึ่งก็คือคุณไพรัช และคุณสยม เพื่อพูดคุยทำความเข้าใจคอนเซปต์ (Concept) ของเรื่องที่จะนำเสนอ รวมไปถึงแผนงานในการผลิตในขั้นตอนต่างๆ หากเป็นเรื่องที่นำมาทำซ้ำผู้กำกับการแสดงก็จะมีข้อซักถาม หรือขอคำแนะนำในการผลิตจากคุณไพรัช และคุณสยม แล้วจึงนำแผนงานที่ได้จากการประชุมนั้นไปทำความเข้าใจควบคู่กับการศึกษาตีความบทละครโทรทัศน์

---

[9] คุณวัชรา สังข์สุวรรณอดีตนักแสดงผู้เคยรับบทวัชราจนมีชื่อเสียง และใช้ชื่อดังกล่าวในวงการแสดงนับแต่นั้น ในปัจจุบันรับหน้าที่ผู้กำกับการแสดง อยู่ที่บริษัทดีด้า ซึ่งเป็นบริษัทในเครือเดียวกันกับบริษัทสามเศียร จำกัด

เพื่อนำไปกระจายงานสู่ฝ่ายต่างๆ ในการเตรียมความพร้อมก่อนเตรียมการถ่ายทำจริงต่อไป (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

ในการศึกษา และการตีความบทละครโทรทัศน์ของผู้กำกับการแสดงในบางครั้ง จะพบว่าได้มีการสร้างสรรค์ความเป็นแฟนตาซีที่นอกเหนือจากบท โดยใช้ประสบการณ์จากการผลิตละครพื้นบ้านหลายๆ เรื่องมาเสริมต่อจินตนาการแฟนตาซีของผู้เขียนบท เช่น การปรับเปลี่ยนที่มาของตัวละครเอกให้ที่มาจากสรวงสวรรค์ชั้นฟ้า เพื่อแสดงถึงความมีบุญญาธิการ ดังที่ปรากฏในละครเรื่องการสร้างภาพนางสิบสองให้ถือกำเนิดจากการประทานของเทพ จากเดิมพวกนางอยู่บนฟากฟ้าก็จุติมาเกิดเป็นธิดาของเศรษฐีนนท์และภรรยา ซึ่งทำการบูชาเทพด้วยพิธีพราหมณ์ หรือการปรากฏตัวครั้งแรกของมณีรัตนาอันเป็นรูปสวยของนางแก้วหน้าม้า ที่มีการสร้างภาพสรวงสวรรค์ที่เหล่าเทวดา นางฟ้าอยู่อาศัย และปรากฏภาพนางถือว่าว และมาปรากฏตัวอีกครั้งในห้องนอนของปิ่นทองเพื่อมอบว่าวให้

จากตัวอย่างที่หยิบยกมาดังกล่าว ผู้เขียนบทได้กล่าวปฏิเสธถึงการเพิ่มเติมประเด็นเหล่านั้นว่าไม่ได้เกิดขึ้นจากบทละครโทรทัศน์ที่ตนเขียน

“ ไม่ใช่ ครูไม่ได้ให้นางฟ้ามาเกิดนะ ครูไม่ได้ตีความอันนี้เลย ปกติครูไม่ชอบเขียนอะไรพรรค์นั้น อะไรไม่รู้จุติมาก่งมาเกิด ไม่ค่อยเขียน” (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

ในขณะเดียวกันผู้กำกับการแสดงก็กล่าวยอมรับว่าความเป็นแฟนตาซีในข้างต้นเกิดจากการสร้างสรรค์จินตนาการเพิ่มเติมจากความเชื่อ และประสบการณ์ในการทำงานละครพื้นบ้านของตัวผู้กำกับการแสดงเอง

“มณีรัตนา …น่าจะเป็นนางฟ้า แล้วลงมาชดใช้กรรมประมาณนั้น …คือทำให้เขารู้สึกว่าเป็นนางฟ้าไปเลยดีกว่า เพราะเรื่องพื้นบ้านเนี่ย ไม่ต้องมีหลักความจริงว่าต้องเป็นอย่างนี้ๆ …แต่นางสิบสองจริงๆ คงไม่ใช่ …แต่ที่ภาพต้องสื่อแบบนั้น เพื่อสื่อว่าพวกนี้ต้องลงมาเหมือนนางฟ้า เหมือนว่าเทพประทานให้ แต่จริงๆ แล้วไม่ใช่นางฟ้า …เพราะเรื่องแนวนี้จะปลูกฝังว่าคนเราต้องทำดีเพื่อจะได้ไปเป็นเทวดา ถ้าทำดีแล้วจะมีบุญอะไรประมาณนั้น” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

สำหรับการเตรียมการเรื่องการตกแต่งตัวละคร และอุปกรณ์ที่เป็นแฟนตาซีนั้น ผู้กำกับการแสดงจะมอบหมายให้ฝ่ายศิลปกรรมเป็นผู้รับผิดชอบ โดยฝ่ายศิลปกรรมจะทำการอ่านบท แล้วคัดเฉพาะส่วนที่ตนเกี่ยวข้องมาทำความเข้าใจเป็นพิเศษ เพื่อวางแนวทางที่จะตกแต่งตัวละคร หรือสร้างอุปกรณ์แฟนตาซีไว้ล่วงหน้าก่อนการถ่ายทำ โดยต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของภาพ และการปรับเปลี่ยนรูปแบบไม่ให้เกิดความซ้ำซาก ซึ่งในบางครั้งก็ได้รับอิทธิพลจากคำสั่งของผู้บริหารการผลิต แต่สิ่งสำคัญที่จะขาดไปไม่ได้คือการรักษาต้นแบบอันแสดงถึงเอกลักษณ์ไทย เช่น การเลือกแบบในการตกแต่งตัวละครยักษ์

“(รูปแบบยักษ์) เอามาจิตรกรรมฝาผนังไง แล้วก็ตำราเรียน รูปแบบก็มาจากนั่น แต่พอเอาใส่หน้าคนจะไปทำอย่างเขาหมดก็ไม่ได้ ถ้าหล่อเอามาใส่เหมือนหน้าโขนเนี่ย ฟีลลิ่ง (Feeling) จะไม่เห็น ฟีลลิ่งหน้าฟีลลิ่งตา มันจะไม่เห็น …เพนท์ ออน เฟซ (Paint on Face) บางทีก็เติม อย่างที่ใส่ขนคิ้วช่วย บางทีเราก็ไม่เขียน …ดัดแปลงเอาเรื่อยๆ บางทีคุณไพรัชก็ให้ข้อมูลมาอยากได้ยักษ์ใส่คิ้วหน่อย เขียนให้น้อย พยายามเอาความเป็นยักษ์มาใส่นิดนึง ตรงผมเนี่ยทำเป็นยักษ์ก็ต้องโรลบ้าง โรลให้หยิกเหมือนยักษ์ …ไม่ให้ซ้ำซาก อย่าคงรูปแบบ แต่รูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังเราเอามาเราก็ไม่ทิ้ง” (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

นอกจากนี้ยังพบว่าในบางครั้งฝ่ายศิลปกรรมยังมีส่วนช่วยฝ่ายอื่นๆ ในการจินตนาการเสริมต่อจากการตกแต่งตัวแสดง เช่น แนะนำกิริยาการแสดง หรือให้รายละเอียดเรื่องดนตรีที่จะนำมาประกอบเมื่อปรากฏตัวละครนั้นๆ ทั้งนี้ก็เพื่อให้ตัวละครแฟนตาซีในละครพื้นบ้านเป็นตัวละครที่มีชีวิตชีวามากขึ้น ดังจะพบได้จากตัวอย่างกรณีแก้วหน้าม้า

“ม้ามันเป็นยังไงล่ะ เราก็ดึงส่วนฟันมันมา ฟันมันเนี่ยเราก็หล่อฟันปลอมไว้ใหญ่ๆ ตัวนั้นเป็นตัวเด่นเลย แล้วตาเราก็มาเขียนให้เป็นม้าหน่อย แล้วก็แต่งให้แด่นๆ นิดนึง ทีนี้ต้องมาเล่นกิริยาเขาแล้ว มาเล่นกิริยากระโดกกระเดก ต้องบอกเขา พอตัวนี้มากิริยาต้องตาม …ดนตรีเอฟเฟ็กต์(effect) มันต้องใส่ ตุเลง ตุเลง ตุเลง มันมาแล้ว ถ้าเล่นอย่างนี้ม้าเลย” (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

ในส่วนเรื่องการจัดเตรียมสถานที่เพื่อการถ่ายทำฉากแฟนตาซีนั้น ผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้เลือกสถานที่จากความสะดวก และเหมาะสมในการถ่ายทำเป็นสำคัญ แล้วจึงมอบหมายให้ฝ่ายเทคนิค หรือคอมพิวเตอร์กราฟฟิคตกแต่งฉากด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิค เพื่อสร้างฉากธรรมดาในตอนที่ถ่ายทำ ให้เป็นฉากแฟนตาซีในขั้นตอนหลังการผลิตต่อไป ตัวอย่างเช่น

สระอโนดาตที่กินรีชอบไปเล่นน้ำ ในเรื่องพระสุธน-มโนห์รา ซึ่งเลือกสถานที่ถ่ายทำเอาจากน้ำตกที่มีความสวยงามตามธรรมชาติแห่งหนึ่ง แต่ฝ่ายคอมพิวเตอร์ได้ทำการตกแต่งภาพบริเวณน้ำตกนั้นด้วยดอกไม้นานาพรรณ และสัตว์ในจินตนาการที่เชื่อว่าอาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ ทำให้ได้ภาพออกมาใกล้เคียงกับจินตนาการที่ได้รับมาจากนิทานพื้นบ้าน

"...อย่างสระอโนดาต ไปดูมาหลายที่เหมือนกัน อย่างบางที่มันสวยมาก แต่เราก็ขัดข้องหลายๆ อย่างเหมือนกัน เดินทางไกลบ้าง ละครต้องทำไปออกไปบ้าง มันก็ไม่ได้ เสียเวลาบางทีเป็นสถานที่ท่องเที่ยวด้วย ไม่ให้ถ่ายบ้างก็มี เราก็ต้องไปหาสถานที่ให้ดี เราเลือกแบบที่สะดวกที่สุดมาปรับดีกว่า" (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,1 ธันวาคม 2545)

ส่วนฝ่ายเทคนิค หรือคอมพิวเตอร์กราฟฟิคซึ่งมีบทบาทสำคัญในการตกแต่งภาพและเสียงให้เกิดความเป็นแฟนตาซีภายหลังการถ่ายทำนั้น ในบางครั้งก็จะปรากฏบทบาทในขั้นตอนของการเตรียมการก่อนการถ่ายทำด้วย เช่น กรณีเขาไกรลาศ ซึ่งเป็นฉากสำคัญในเรื่องพระสุธน-มโนห์รา เพราะเป็นเมืองในจินตนาการ อีกทั้งเป็นเมืองของตัวเอกฝ่ายหญิง จึงต้องมีการเตรียมการวางรูปแบบการตกแต่งฉาก เพื่อนำเสนอผู้กำกับการแสดงให้เกิดความเห็นชอบก่อนการดำเนินงานจริงในขั้นหลังการผลิต

"(เขาไกรลาศ) มันน่าจะคล้ายกันกับเขาพระสุเมรุ รู้สึกห้องคอมฯ (ฝ่ายคอมพิวเตอร์กราฟฟิค) จะออกแบบแล้วเราก็มาแต่งกันอีกที" (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

3. ขั้นการถ่ายทำ และหลังการถ่ายทำ

เมื่อถึงวันถ่ายทำจริง ฝ่ายธุรกิจกองถ่ายจะเป็นผู้แจงรายละเอียดถึงฉากที่จะถ่ายแก่ผู้กำกับการแสดง และประสานงานการเข้าฉากของตัวแสดง ในขณะที่ทีมงานฝ่ายศิลปกรรม ฝ่ายอุปกรณ์ประกอบฉาก ฝ่ายแสง และฝ่ายเสียงจะดำเนินการจัดเตรียมสถานที่เพื่อการถ่ายทำในฉากที่ได้ถูกเลือกไว้ไปพร้อมๆ กับที่ฝ่ายแต่งหน้าทำผม และดูแลเครื่องแต่งกาย จะดูแลให้นักแสดงแต่งตัวให้พร้อมกับการแสดงในฉากนั้นๆ เมื่อเรียบร้อยแล้ว ผู้กำกับการแสดงจะเรียกนักแสดงที่จะเข้าฉากมาซักซ้อมเรื่องมุมกล้อง และ แนะนำเรื่องการแสดง ก่อนทำการบันทึกเทปจริง

ในช่วงการบันทึกเทปผู้กำกับการแสดงจะสั่งงานผ่านการดูภาพจากจอมอนิเตอร์ที่แผงควบคุมภาพ และเลือกสลับภาพจากมุมกล้องที่ต้องการ โดยมีผู้ช่วยผู้กำกับคอยช่วยในการบันทึกเทป และบอกคิวของตัวละคร หากมีจุดใดบกพร่องก็จะสั่งให้หยุดถ่ายทำเพื่อแก้ไขใหม่ หรืออาจเรียกแก้ไขเฉพาะบางจุดเมื่อเห็นว่าภาพโดยรวมออกมาดีแล้ว

เนื่องจากละครพื้นบ้านเป็นเรื่องที่มีการใช้เทคนิคพิเศษต่างๆ ในเรื่องเป็นจำนวนหลายตอน จึงต้องมีการถ่ายทำฉากเทคนิคพิเศษ ซึ่งมักจะใช้โรงถ่ายบริษัทดีด้า วิดีโอ โปรดักชั่นเป็นสถานที่ถ่ายทำ ในการถ่ายทำดังกล่าวนักแสดงจะถูกจัดให้อยู่ในห้องบลูสกรีน ซึ่งเป็นห้องกว้างโล่ง และจัดฉากหลังสีฟ้าขนาดใหญ่ ในส่วนที่จะทำการถ่ายทำ จากนั้นจึงให้นักแสดงเข้าไปแสดงบทบาทที่กำหนดด้านหน้าฉาก เช่น การเหาะ หรือแสดงอิทธิฤทธิ์อภินิหาร โดยมีฝ่ายควบคุมเทคนิคคอยดูแลภาพ เสียง และการแสดงพร้อมกับผู้กำกับการแสดงภายในห้องควบคุมเทคนิคเพื่อให้ได้ภาพที่เหมาะสม และสอดคล้องกับฉากที่ถ่ายทำนอกสถานที่ไว้ก่อน หรือภาพที่ฝ่ายควบคุมเทคนิคจะนำมาซ้อนด้านหลังแทนที่ฉากบลูสกรีนเพื่อนำไปตัดต่อในขั้นตอนหลังการถ่ายทำต่อไป

ในการถ่ายทำละครพื้นบ้าน โดยปกติแล้วจะดำเนินไปตามบทละครโทรทัศน์จากผู้เขียนบท ยกเว้นในเรื่องรายละเอียดเฉพาะทางการผลิต เช่น การเลือกใช้มุมกล้อง ขนาดของภาพ หรือการแสดงท่าทางความเป็นแฟนตาซีของนักแสดงมักจะเป็นการกำหนดจากความคิด และประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดงที่จะสร้างสรรค์ให้เกิดความเหมาะสม เช่น ในฉากที่ต้องปรากฏยักษ์ และมนุษย์ในฉากเดียวกัน ผู้กำกับจะเลือกใช้กล้องมุมเงย(Low Angle) กับผู้แสดงยักษ์ ดพื่อสื่อภาพแทนสายตาที่มนุษย์มองยักษ์ และใช้กล้องมุมก้ม (High Angel) กับผู้แสดงมนุษย์ เพื่อแทนสายตายักษ์ที่มองมนุษย์ แม้ว่าจะไม่ได้ถ่ายทำในฉากเดียวกัน แต่เมื่อนำมาลำดับภาพให้มีความต่อเนื่องกันก็สามารถสร้างความรู้สึกถึงขนาดที่แตกต่างกันระหว่างยักษ์ และมนุษย์ได้ ดังปรากฏในเรื่องแก้วหน้าม้าตอนที่ยักษ์พาลราชใช้อิทธิฤทธิ์ปล่อยลำแสงจากศีรษะในการทำร้ายวัชรา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 1 ตัวอย่างการใช้กล้องมุมเงย(Low Angel) กับผู้แสดงยักษ์ (ซ้าย) และ
การใช้กล้องมุมก้ม (High Angel) กับผู้แสดงมนุษย์ (ขวา)

จากภาพตัวอย่างในข้างต้นยังแสดงให้เห็นถึงบทบาทของผู้กำกับในการจินตนาการเสริมต่อจากที่บทกำหนดในการสร้างท่าทางการแสดงอิทธิฤทธิ์ของตัวละครยักษ์พาลราชที่ทำท่ายิงลำแสงออกจากศีรษะ เพื่อให้เข้ากับเอกลักษณ์ของนักแสดงที่มีศีรษะโล้น

“ในบทจะบอกมาคร่าวๆ ว่าใครมีอิทธิฤทธิ์อะไร ยังไง แต่ท่าทาง แนวทางเราจะเมค (Make) เอาเอง …โดยปกติ (ท่าทางในการแสดงอิทธิฤทธิ์ของตัวละคร) จะคิดมาก่อน แต่เวลามาทำจริงมันอาจจะแตกต่าง ไม่ตรงกับที่เราคิดไว้ ก็มีการปรับเปลี่ยนไปตามความคิดที่เข้ามาตรงนั้น เราต้องดูตามความเหมาะสม” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,1 ธันวาคม 2545)

ตัวอย่างการปรับเปลี่ยนตามความคิดที่เข้ามาในขณะถ่ายทำของผู้กำกับการแสดงที่น่าสนใจ คือ การปรับให้ตัวละครปิ่นทองในเรื่องแก้วหน้าม้าแสดงท่าเหาะ โดยใช้ท่าทางการรำโดยมือข้างหนึ่งชู และหงายขึ้น ส่วนอีกข้างก็ทำท่าจีบหงายมือข้างลำตัว แล้วยกขาหลังขึ้นข้างหนึ่ง ซึ่งเป็นท่าการเหาะที่ใช้ในการสื่อความหมายของการแสดงนาฏศิลป์ และมีความแตกต่างกับการเหาะของตัวละครอื่นๆ ในละครพื้นบ้านที่ปกติจะใช้การชูมือขึ้นข้างหนึ่ง และอีกข้างเท้าสะเอวไว้ เพื่อสื่อถึงการเหาะ ดังปรากฏในรูปในหน้าถัดไป

ภาพที่ 2 เปรียบเทียบการเหาะโดยใช้ท่ารำ (ซ้าย) และการเหาะของตัวละครโดยทั่วไป (ขวา)

ผู้กำกับการแสดงได้ให้เหตุผลในการปรับเปลี่ยนท่าทางในการเหาะของตัวละครปิ่นทองให้มีความแตกต่างจากรูปแบบการเหาะที่เป็นปกติในละครพื้นบ้านว่า มีสาเหตุมาจากที่นักแสดงที่รับบทปิ่นทอง เป็นนักแสดงลิเกที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง จึงต้องการให้ภาพออกมาในท่าเหมือนการรำลิเก

"ผมเป็นคนสั่งให้เขาทำ (ท่าเหาะแบบลิเก) เพราะว่าอย่างในเรื่องแก้วหน้าม้ามันไม่มี (ฉากเหาะ) พอเป็นฉากฝัน แล้วเป็นเอ (ไชยา มิตรชัย) เราก็อยากให้เขาทำแบบนี้ น่าจะเป็นภาพแบบท่ารำ อยากใส่เข้าไป เอเขาเป็นลิเก คือตั้งใจ" (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์,สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

อย่างไรก็ตามพบว่า ในบางครั้งผู้กำกับการแสดงได้ทำการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีบางอย่างในบทละครโทรทัศน์ในขั้นตอนการถ่ายทำ เนื่องมาจากพิจารณาแล้วว่าการสร้างภาพตามบทอาจส่งผลกระทบต่อปัจจัยในเรื่องเวลา และงบประมาณในการผลิต เช่น ตอนที่นางยักษ์สั่งให้พลยักษ์ออกติดตามนางสิบสองที่หลบหนีออกจากเมือง ทางผู้เขียนบทได้จินตนาการภาพถึงยักษ์ทั้งเมืองยกพลออกติดตาม แต่ภาพที่ผู้กำกับเลือกใช้ในการถ่ายทำกลับเป็นภาพของนางยักษ์ และลูกสมุนเอกอีกสองคนเท่านั้นที่ออกติดตามหานางสิบสอง

"ครูเนี่ยนึกภาพ ครูสั่งให้ทำยักษ์เต็มท้องฟ้า ยกพลกันมา ...เพราะครูรู้สึกว่าครูอยากเห็นภาพภาพนี้ ครูรู้สึกว่ามันน่าจะเป็นภาพที่ตื่นตาตื่นใจ โอ้โหยักษ์เต็มท้องฟ้าไปหมด แล้วเราก็เคยเห็นแต่ยักษ์ตัวเดียว ยืนโด่เด่ๆ รู้ว่าเอาเสียบลงไปในภาพใช่มั้ย แต่เขาก็ทำได้แค่นั้น" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

“ที่จริงให้ทำก็ทำได้ แต่ว่าผมไม่มีเวลา ผมไม่สามารถที่จะทำได้ สถานการณ์มันจะอึดอัดมาก โอเค ถ้าผมทำหนังฉาย 1 ชั่วโมงเต็ม เอาใครก็ได้มากับผมเลยก็ได้ แต่นี่ผมทำหนังออกครึ่งปี ซึ่งมันค่อนข้างมีส่วนจำกัด ...ผมไม่เคยทำซีนที่ทุ่มไปครึ่งล้าน เพื่อให้ได้ภาพออกมาแค่นี้” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,5 ธันวาคม 2545)

เมื่อเสร็จจากขั้นตอนการถ่ายทำแล้วก็มาถึงขั้นการตัดต่อ ลงเสียง และใส่เทคนิคภายหลังการผลิต ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วบุคลากรในฝ่ายเทคนิค ตัดต่อ ลงเสียง และคอมพิวเตอร์-กราฟฟิคของบริษัท หรือที่เรียกว่าทีมงานส่วนหลังการผลิต (Post Production Team) ค่อนข้างจะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการทำงานด้านดังกล่าวพอสมควร เพราะเนื่องจากในบางครั้งผู้กำกับการแสดงอาจติดภารกิจในการกำกับการแสดงนอกสถานที่ และไม่สามารถกลับมาควบคุมงานหลังการผลิตได้ทันกับตอนที่จะต้องนำไปออกอากาศ ก็จะปล่อยให้ทีมงานในส่วนหลังการผลิตนี้ตัดสินใจด้วยตัวเอง โดยอาจมีการจัดทำสตอรี่บอร์ด (Story Board) หรือโทรศัพท์เข้ามาให้แนวทางในการทำงานแทน

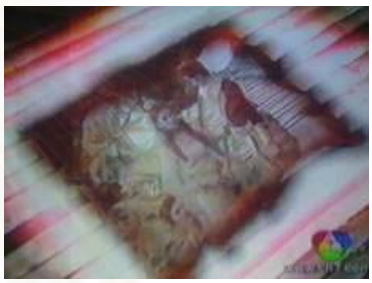
“ส่วนมากเราไม่ค่อยมีเวลา บางทีเขาก็ทำกันอยู่ (ทีมงานในส่วนหลังการผลิต) เราก็ออกมาถ่ายอย่างนี้ มันไม่ทัน มันไม่มีเวลา ถ้าเกิดเราต้องการยังไงก็จะเขียนเป็นสตอรี่บอร์ด (Story Board) ให้เขาเลย” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

“ในยามที่ผู้กำกับไม่สามารถเข้ามาได้ก็จะโทรคุยกัน เพราะโดยมากจะได้รับความไว้วางใจจากผู้กำกับ ...โดยอาจมีโทรมาบอกรายละเอียดนิดหน่อยมีทำอย่างนี้เพื่อให้เข้าใจอย่างนี้ ถ้าเข้ามาไม่ได้เขาจะโทรมาบอก” (ธวัชชัย สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2545)

จากลักษณะการทำงานดังกล่าวทำให้ทีมงานส่วนหลังการผลิตมีบทบาทในการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในขั้นตอนนี้ด้วยเช่นกัน โดยในบางครั้งก็จะเลือกใส่ภาพ หรือเสียงที่นอกเหนือจากที่ระบุไว้ในบท แต่น่าจะถูกรสนิยมผู้ชม เช่น ในเรื่องแก้วหน้าม้า มีอยู่หลายครั้งที่ตัวละครแก้วมณีมีการแสดงเกินจริงจนมีลักษณะคล้ายการ์ตูน อย่างตอนที่แก้วมณีดึงปิ่นทองมาหอมแก้มด้วยท่าทีทะลึ่ง ทะเล้น ฝ่ายลงเสียงก็จะเลือกเอาเสียงจ๊วบๆ คล้ายการจูบแบบการ์ตูนใส่เข้าไปในฉาก เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน

“(เรื่องการใส่ภาพ หรือเสียงที่มีลักษณะคล้ายการ์ตูน) ...บางครั้งคนตัดเนี่ยก็ช่วยด้วย เป็นมุขของเขาเอง” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

ในการสร้างสรรค์งานด้านแฟนตาซีของฝ่ายหลังการผลิตนั้น พบว่ามีบางครั้งที่แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนผลงานจากรูปแบบความเชื่อดั้งเดิมให้เกิดความร่วมสมัยอย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างจากเรื่องแก้วหน้าม้าในส่วนของความเชื่อในการเสกภาพของผู้มีอิทธิฤทธิ์เพื่อสื่อถึงการรับรู้เหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่อีกสถานที่หนึ่ง โดยการเสกภาพให้เกิดขึ้นบนขันน้ำมนต์ หรือ หนังเสือ อันเป็นแนวคิดเรื่องการเสกภาพตามแบบดั้งเดิมที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้าน ได้ถูกทีมงานฝ่ายหลังการผลิตดัดแปลงให้ปรากฏลักษณะเป็นการเสกภาพบนจอภาพคล้ายจอโทรทัศน์แบบ LCD ซึ่งกำลังได้รับความนิยมในสังคมจริงๆ ในเรื่องความคมชัดของภาพดังตัวอย่างจากภาพด้านล่าง



ภาพที่ 3 เปรียบเทียบการเสกภาพบนขันน้ำมนต์ หรือหนังเสือตามความเชื่อดั้งเดิม (ภาพบนซ้ายและขวา) กับ การดัดแปลงโดยการสร้างเป็นจอภาพคล้ายโทรทัศน์แบบ LCD (ภาพล่าง)

4. **ขั้นประเมินผล**

เมื่อละครออกอากาศไปแล้ว ผู้ผลิตจะมีการประเมินผลงานการผลิตโดยมักกระทำโดยผู้บริหารงานการผลิต หรือผู้กำกับการแสดง ทั้งนี้ก็จุดมุ่งหวังเพื่อปรับเปลี่ยน แก้ไขผลงานให้เป็นที่เหมาะสม และเกิดความพึงพอใจแก่ผู้ชม เช่น กรณีการสร้างเทคนิคคอมพิวเตอร์กราฟฟิคในการสร้างหน้าม้าให้ยื่นออกมาจากหน้าของตัวละครแก้วมณี ซึ่งจะมีการปรับภาพไปเรื่อยๆ ตามความคิดเห็นจากผู้บริหาร ทั้งๆ ที่ภาพได้มีการออกอากาศไปแล้ว

“(เทคนิคการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิคกับตัวละครแก้วมณี) ก็คุยกันแล้วกับคุณลอร์ด (สยม สังวริบุตร) แล้วคุณหรั่ง (ไพรัช สังวริบุตร) ก็เรียกไปคุยอีกที ต้องคุยกันว่าประมาณยังไง บางทีเราก็ทำให้เขาแล้วก็ปรึกษาเขาด้วย ไม่งั้น มันไม่มีรูปแบบ มันไม่มีส่วนที่ว่าน่าสนใจจากแรกๆ จนมีการปรับ ปรับ ปรับไปเรื่อยๆในระหว่างออกอากาศ” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,5 ธันวาคม 2545)

นอกจากนี้ผู้ผลิตละครพื้นบ้านยังได้ทำการประเมินผลงานการผลิตโดยการเช็คผลสะท้อนในการทำงานจากสื่อมวลชน และนักวิจารณ์ รวมทั้งมีการทำโพลวิจัยเพื่อสำรวจความนิยมของผู้ชมต่อผลงานละครที่ผลิตออกมา และยังมีการสำรวจไปถึงกระแสความต้องการของผู้ชมเพื่อนำไปปรับปรุงผลงานในการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ซึ่งผลที่ได้รับจากการประเมินการทำงานต่างๆ ในข้างต้น ก็จะนำไปสู่การวางแนวทางในการผลิตละครพื้นบ้านในครั้งต่อๆ ไป ดังเช่นที่คุณไพรัชได้ยกตัวอย่างการผลิตผลงานออกมาให้มีลักษณะคล้ายการ์ตูน เมื่อทำการวิจัยแล้วพบว่ากระแสของการ์ตูนกำลังเป็นที่นิยมของเด็กๆ

“งานอะไรทั้งหมดเนี่ย ถ้าเราตั้งต้นด้วยการวิจัยเนี่ยจะสำเร็จทุกอย่าง ...แม้แต่เราไม่เก่งเราก็สามารถทำได้ ...เราต้องดูสถานการณ์ดูกระแส อย่างตอนที่เด็กติดการ์ตูนมาก เราไปทำเทคนิคนุ่มนวลนี่เด็กจะดูไม่รู้เรื่อง มันต้องก๊อกๆ แก๊กๆ แบบการ์ตูน ใครว่าเราเราไม่ฟัง เพราะว่าเราวิจัยแล้ว ว่าตรงนี้เราต้องทำให้เด็กดูเหมือนคล้ายๆ การ์ตูน แต่ต้องดีกว่าการ์ตูน” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

จากการวิเคราะห์ตามกระบวนการผลิตทั้งหมดในข้างต้น จะพบการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในทุกขั้นตอนการผลิต โดยจะมีแนวทางในการปรับเปลี่ยนที่สำคัญๆ ร่วมกัน คือ การปรับเปลี่ยนการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีโดยการเพิ่มมิติ และการกระทำอันสมเหตุสมผลแก่ตัวละคร และการปรับเปลี่ยนการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีให้เกิดความร่วมสมัยตาม ปริบทสังคมในปัจจุบัน

บทที่ 5
การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์

ต้นกำเนิดของละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ คือเรื่องราวในนิทานพื้นบ้านที่มีการถ่ายทอดจากอดีตสู่ปัจจุบันมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ผ่านสื่อต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเล่าขานในแนวมุขปาฐะ การร้อยเรียงเป็นลายลักษณ์อักษร การสร้างสรรค์เป็นผลงานทางศิลปกรรม หรือแม้แต่การละเล่นในรูปแบบของประเพณี และศิลปะการแสดงในแขนงต่างๆ จนกระทั่งมาถึงการใช้ภาษาและเทคนิคของสื่อโทรทัศน์ในการถ่ายทอดสู่มวลชนเช่นในปัจจุบัน

ในที่นี้ได้ทำการศึกษาการปรับเปลี่ยนนิทานพื้นบ้านในรูปแบบลายลักษณ์อักษรมาสู่ละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์โดยมุ่งเน้นในส่วนของความเป็นแฟนตาซีที่ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญส่วนหนึ่งของนิทานพื้นบ้าน ซึ่งเป็นที่แน่นอนว่า เมื่อความเป็นแฟนตาซีในนิทานพื้นบ้านที่เคยสร้างจินตนาการให้ผู้อ่านผ่านตัวหนังสือถูกนำมาถ่ายทอดโดยสื่อโทรทัศน์ที่มีรูปแบบของภาพและเสียง (Audio-Visual Media) อันเป็นจิตนาการสู่ผู้ชมที่มีมิติมากกว่า ย่อมต้องเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบในการนำเสนอในหลายๆ ส่วน ไม่ว่าจะเป็นฉาก ตัวละคร ของวิเศษ และเหตุการณ์ ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบด้านแฟนตาซีต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในนิทานพื้นบ้าน และละครพื้นบ้านทาง โทรทัศน์ ดังสามารถแจกแจงรายละเอียดจากเรื่องที่เลือกมาศึกษาไว้เป็นเรื่องๆ ได้ดังนี้

<u>เรื่องนางสิบสอง</u>

ภาพที่ 4 ไตเติ้ลเริ่มเรื่องนางสิบสอง

สถานีที่ออกอากาศ	ช่อง 7
ช่วงเวลาออกอากาศ	ทุกวันเสาร์ – อาทิตย์ 8.30 น. – 9.30 น.
จำนวนตอนที่ออกอากาศ	34 ตอน (5 สิงหาคม 2543 – 26 พฤศจิกายน 2543)
บทโทรทัศน์	แดนดาว
กำกับการแสดง	เสกศักดิ์ วรสิทธิ์
ควบคุมการผลิต	สยม สังวริบุตร
อำนวยการแสดง	ไพรัช สังวริบุตร
นำแสดงโดย	สิริมา อภิรัตนพันธ์, สพล ชนวีร์, มาติกา อรรถกรศิริโพธิ์

<u>เนื้อเรื่องย่อ</u>

เศรษฐีสองผัวเมียร่ำรวยแต่ไม่มีลูก จึงไปขอให้พราหมณ์ผู้มีอาคมขลังทำพิธีให้โดยการบูชาด้วยกล้วย 12 หวี จนในที่สุดจึงได้ให้กำเนิดลูกสาวทั้งหมด 12 คน เป็นเหตุให้ฐานะยากจนลงจนต้องนำลูกทั้งหมดไปปล่อยในป่า เด็กๆ ทั้งสิบสองได้ไปพบกับนางยักษ์สารตราในป่า และนางยักษ์ก็ได้เกิดความเมตตาในเด็กทั้งสิบสอง จึงได้นำไปเลี้ยงดูในเมืองยักษ์ของตนที่ชื่อเมืองทานตะวัน โดยที่ไม่ให้เด็กๆ รู้ว่าแท้จริงแล้วนางเป็นยักษ์ เวลาผ่านไปจนกระทั่งพวกนางสิบสองโตเป็นสาว และเกิดไปทราบความจริงที่ว่าผู้ที่เลี้ยงดูพวกนางมาเป็นยักษ์ ก็เกิดความกลัวจึงหลบหนีออกมา นางยักษ์ออกติดตามหา แต่นางสิบสองได้รับความช่วยเหลือจากเทวดาทำให้นางยักษ์หาไม่พบ จึงเลิกติดตามและกลับเมืองไปด้วยความโกรธแค้น ฝ่ายนางสิบสองเมื่อหนีจากเมืองยักษ์มาได้ก็มาพบกับนางค่อมข้ารับใช้ของกษัตริย์รถสิทธิ์แห่งกุตารนคร และได้ทราบว่ากษัตริย์ของเมืองล้มป่วยด้วยโรคประหลาด พอดีกับที่นางเภาน้องคนสุดท้องเกิดไปพบใบไม้ และน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้ในการรักษาโรคได้ จึงอาสาเข้าไปรักษากษัตริย์รถสิทธิ์จนหายเป็นปกติ และรถสิทธิ์ก็เกิดความพึงใจในความงามของนางทั้งสิบสอง จึงรับนางทั้งหมดเป็นพระมเหสี ที่เมืองของนางยักษ์ แม่ย่าซึ่งเป็นยักษ์อาวุโสประจำเมืองได้นำทารกน้อยเมรีลูกสาวของสุวรรณมาลีซึ่งเป็นน้องสาวของสารตราที่มีสามีเป็นมนุษย์มาให้นางยักษ์สารตราอุปการะเพื่อหวังให้ลืมความแค้นกับนางสิบสอง แต่บังเอิญนางยักษ์เกิดได้ทราบข่าวที่อยู่ของนางสิบสอง จึงออกจากเมืองยักษ์ไปยังกุตารนคร เพื่อแก้แค้นด้วยการแปลงเป็นนางงามชื่อว่าสันธมารามาลวงพระเจ้ารถสิทธิ์ให้หลงใหลด้วยมนต์เสน่ห์ และทำเล่ห์มายาว่าเจ็บป่วยต้องอาศัยดวงตาสิบสองคู่ในการรักษา รถสิทธิ์กำลังตกอยู่ใต้มนต์เสน่ห์ จึงสั่งให้ควักดวงตานางสิบสอง เหลือเพียงคนสุดท้องที่ถูกควักตาออกเพียงข้างเดียวเพราะนางค่อมขอราชโองการจากรถสิทธิ์ไปยับยั้งได้ทัน แล้วนางทั้งหมด

ก็ถูกนำไปขังไว้ในอุโมงค์ทั้งๆที่กำลังมีครรภ์ นางสิบสองต้องอยู่อย่างอดอยากในอุโมงค์แห่งนั้น เมื่อแต่ละคนคลอดลูกออกมาแล้วเด็กกลับตายหมด พวกนางจึงนำเนื้อของลูกๆ ที่ตายมาแบ่งกันกินประทังชีวิต ยกเว้นนางเภาคนสุดท้องที่สามารถให้กำเนิดลูกได้อย่างปลอดภัย และเลี้ยงมาจนเติบใหญ่ให้ชื่อว่า รถเสน รถเสนเติบโตขึ้นมาในถ้ำโดยมีโครงกระดูกโยเป็นเพื่อนเล่น และพาออกไปเที่ยวเล่นนอกถ้ำ จนอยู่มาวันหนึ่งรถเสนได้ไก่ชนมาจากชายชราใจดี จึงคิดนำไก่นั้นไปชนพนัน เพื่อแลกข้าวน้ำมาให้แม่และป้า และก็ได้รับชัยชนะเสมอ จึงทำเช่นนั้นอยู่เป็นนิตย์ จนกระทั่งวันหนึ่งได้บังเอิญมาพบกับนางยักษ์สารตรากำลังเป็นลมอยู่กลางป่า จึงให้ความช่วยเหลือ นางยักษ์เกิดถูกชะตาจึงขอให้รถสิทธิ์รับรถเสนเป็นโอรสบุญธรรม รถสิทธิ์ตกลงเพราะเอ็นดูรถเสนทั้งๆที่ไม่ทราบความจริงว่าเป็นพ่อลูกกัน เมื่อมีกษัตริย์ต่างเมืองมาท้ารถสิทธิ์เพื่อชนไก่เอาบ้านเอาเมือง รถเสนก็ได้นำไก่ของตนมาช่วยจนได้รับชัยชนะจากความช่วยเหลือพระอินทร์ จากเหตุการณ์นั้นยิ่งทำให้รถเสนยิ่งเป็นที่รักของนางยักษ์ และรถสิทธิ์ ต่อมานางยักษ์ต้องการทราบว่ารถเสนเป็นลูกของใคร จึงให้คนของตนแอบติดตามจนทราบความจริงว่ารถเสนเป็นลูกของนางเภาและรถสิทธิ์นางค่อมหวังจะอาศัยโอกาสนี้ช่วยนางสิบสองพ้นความทรมานจากชีวิตในถ้ำ จึงเปิดเผยว่าสันธมาราเป็นนางยักษ์แปลงมา โดยให้นางสิบสองเป็นพยาน แต่นางสิบสองซึ่งเห็นแก่บุญคุณที่นางยักษ์สารตราเคยชุบเลี้ยง กลับให้การปฏิเสธและกลับไปอยู่ถ้ำตามเดิม นางยักษ์รู้สึกซาบซึ้งจึงสัญญาด้วยชีวิตว่าจะไม่ทำอันตรายแก่นางสิบสอง และรถเสนอีก เหตุการณ์ดำเนินไปด้วยความสงบจนกระทั่งรถเสนเข้าสู่วัยหนุ่ม และกำลังเข้าพิธีสถาปนาเป็นรัชทายาท ในเวลานั้นแม่ย่าได้ส่งกระแสจิตจากเมืองทานตะวันเรียกให้นางยักษ์กลับไปพบเมรีผู้เป็นลูกเลี้ยงบ้าง นางยักษ์จึงออกเดินทางกลับเมืองยักษ์ของตน แต่เมรีน้อยใจที่นางยักษ์ไม่เคยใส่ใจตน จึงทำดื้อดึงใส่จนทำให้นางยักษ์เสียใจจนหมดลมหายใจไปชั่วขณะ เมรีต้องทำพิธีถ่ายทอดลมหายแห่งชีวิตให้ นางยักษ์จึงกลับฟื้นขึ้นมาอีกครั้ง และปรับความเข้าใจกับเมรีได้สำเร็จ แล้วนางยักษ์จึงคิดเดินทางกลับกุตารนครเพื่อร่วมพิธีสถาปนารถเสนก่อนจะกลับมาอยู่กับเมรีตลอดไป แต่ก่อนไปแม่ย่าได้บอกถึงคำทำนายเกี่ยวกับดวงชะตาของเมรีว่าต้องแตกดับเพราะรถเสน สร้างความลำบากใจแก่นางยักษ์เป็นอย่างมาก เพราะนางรักคนทั้งสองเหมือนลูกในไส้ แต่ในที่สุดนางก็เลือกให้เมรีมีชีวิตรอด จึงทำอุบายแกล้งป่วย และขอให้รถเสนไปเอามะม่วงไม่รู้หาว มะนาวไม่รู้โห่ ของวิเศษที่มีแต่ในเมืองของนางมาใช้รักษา แต่แท้ที่จริงแล้วนางต้องการส่งรถเสนไปให้เมรีเป็นผู้ฆ่าด้วยตนเอง รถเสนเป็นห่วงนางยักษ์ก็รีบเดินทางไปเมืองทานตะวันตามคำขอ แต่ระหว่างทางได้พบพระฤาษีที่มีญาณแก่กล้าซึ่งทราบความจากสารที่นางยักษ์ฝากไปให้ลูกสาวว่ารถเสนกำลังถูกลวงให้ไปตาย จึงจัดการแปลงสารจากที่ให้นางเมรีฆ่ารถเสน เป็นให้นางจัดการอภิเษกกับรถเสน แล้วจึงมอบม้าวิเศษที่เหาะเหินเดินอากาศได้เพื่อให้รถเสนไปถึงเมืองของนางยักษ์ได้เร็วยิ่งขึ้น เมื่อเมรีได้รับสารจากรถเสนก็หลงเชื่อข้อความในสารนั้น กอปรกับพึงใจรถเสนตั้งแต่แรกเห็น จึงได้จัดงานอภิเษกกับรถเสนทันที

แล้วทั้งสองจึงครองรักอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข จนกระทั่งม้าวิเศษของรถเสนมาเตือนถึงภาระหน้าที่ของรถเสน อีกทั้งรถเสนได้ทราบว่าดวงตาของแม่และป้าถูกเก็บรักษาไว้ที่นี่ จึงคิดนำดวงตาเหล่านั้นกลับกุตารนครโดยพาเมรีไปด้วย แต่เนื่องจากเมรีเป็นลูกครึ่งยักษ์และมนุษย์จึงไม่อาจเดินทางเข้าเขตเมืองมนุษย์ได้ รถเสนจึงจำใจต้องวางอุบายลวงให้เมรีดื่มสุราจนเมามาย แล้วขโมยของที่ตนต้องการ อันมีผลไม้วิเศษที่นางยักษ์สั่งให้มาเอา ดวงตาของนางสิบสอง และของวิเศษอื่นๆ อีกหลายอย่าง เมื่อเมรีตื่นขึ้นมาพบว่ารถเสนหนีไปก็ออกติดตามด้วยความรัก รถเสนเองแม้จะอาลัยรัก แต่ก็เห็นความกตัญญูสำคัญกว่า จึงใช้ว่านป่าช้าหมอง และว่านยาคงคาเดือดที่ขโมยมาจากเมืองยักษ์ เพื่อขัดขวางการติดตามของเมรี เมื่อนางเมรีไม่สามารถติดตามได้อีกก็เสียใจจนหัวใจแตกสลาย โดยก่อนสิ้นใจได้อธิษฐานว่าชาตินี้นางต้องติดตามรถเสนด้วยความยากลำบาก ชาติหน้าขอให้รถเสนเป็นฝ่ายติดตามนางบ้าง ทางด้านเมืองกุตารนครหลังจากที่นางยักษ์ทราบความจริงจากคนสนิทว่าข้อความในสารที่ตนเปลี่ยนไป ก็กลับร่างเป็นยักษ์แล้วออกอาละวาด และเมื่อเห็นรถเสนกลับมาได้อย่างปลอดภัย ก็ทราบว่าลูกสาวนางได้เสียทีแก่รถเสนแล้วจริงๆ จึงบังเกิดความเสียใจจนอกแตกตาย เหตุการณ์กลับคืนสู่ความสงบอีกครั้ง รถสิทธิ์ได้รับนางสิบสองจากอุโมงค์กลับมาอยู่ในวังในฐานะมเหสีดุจเดิม และรถเสนก็ได้นำดวงตาไปใส่คืนให้แม่และป้าให้กลับมองเห็นเป็นปกติ แล้วจึงลากลับไปหาเมรี แต่เมื่อกลับไปแล้วพบว่านางเมรีตายแล้วจึงดวงใจแตกสลายตายตามนางไปอีกคน

<u>ความเป็นแฟนตาซีจากองค์ประกอบด้านแฟนตาซีต่างๆ และการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง</u>

1. ฉาก

- เมืองทานตะวัน

เมืองทานตะวัน เป็นเมืองยักษ์ที่มีการกล่าวถึงไว้ในนิทานพื้นบ้าน โดยเป็นเมืองของนางยักษ์สารตรา ผู้ที่รับนางสิบสองมาเลี้ยงเป็นลูกบุญธรรม เมืองนี้มีความห่างไกลจากเมืองมนุษย์ เนื่องจากการเดินทางไปถึงนั้นค่อนข้างยากลำบากสำหรับมนุษย์ธรรมดา เพราะในนิทานพื้นบ้านได้ระบุไว้ตอนที่รถเสนต้องเดินทางไปยังเมืองยักษ์เพื่อนำผลไม้วิเศษกลับมาให้นางยักษ์นั้นยังต้องอาศัยม้าวิเศษซึ่งเหาะได้เพื่อพาไปให้ถึงเมืองดังกล่าว และถึงแม้ใช้ม้าเหาะแล้วก็ยังต้องมีการแวะพักเหนื่อยระหว่างทาง ก่อนจะเดินทางอีก 7 วัน จึงจะลุถึงเมืองทานตะวัน

"...พระรถก็ขึ้นม้าเหาะตรงไปยังเมืองทานตะวันทันที ...ขี่ม้าเหาะมาได้พักใหญ่ๆ ก็รู้สึกเหนื่อย เห็นแดดร้อนนักก็ชักม้าลงแวะที่ใกล้ๆ ศาลาพระฤาษีแห่งหนึ่ง ...แล้วก็กราบลาพระฤาษีขึ้นม้าเหาะไป พอพระรถเหาะมาในอากาศได้เจ็ดวันก็ถึงเมืองทานตะวัน" (ส.พลายน้อย, 2505: 401-402)

ลักษณะของเมืองทานตะวันของนางยักษ์แม้ไม่มีสำนวนใดในนิทานพื้นบ้านกล่าวถึงแต่ก็พบว่าน่าจะมีลักษณะใหญ่โตดุจขุนเขา จากการนำไปเทียบเคียงกับขนาดของเมืองมหากัมพุช เมืองยักษ์ที่เป็นของบิดามารดาที่แท้จริงของเมรี ที่ปรากฏในเรื่องนางสิบสองสำนวนของลำจวน (2515; 69) ที่ว่า " มีเมืองยักษ์อีกเมืองหนึ่งใหญ่โตดุจขุนเขา ชื่อเมืองมหากัมพุช"

<u>*การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์*</u> จินตนาการเกี่ยวกับเมืองยักษ์ที่มีการกล่าวถึงไว้ในละครโทรทัศน์นั้นปรากฏออกมาในสองลักษณะ คือ เมืองที่มีพวกยักษ์อาศัยอยู่ตามปกติ และเมืองที่นางยักษ์เนรมิตให้เป็นเมืองของมนุษย์ ทั้งนี้เกิดจากการตีความเนื้อเรื่องในตอนที่นางยักษ์สั่งให้ราษฎรทั้งเมืองแปลงเป็นมนุษย์ เพื่อปิดบังว่าตนเป็นยักษ์ เมื่อครั้งที่รับนางสิบสองมาอุปการะเป็นลูกบุญธรรม โดยลักษณะความแตกต่างดังกล่าวจะถูกเปรียบเทียบให้เห็นได้ชัดเจนในตอนที่นางยักษ์โกรธแค้นนางสิบสองที่แอบหลบหนีออกจากเมือง (ละครโทรทัศน์นางสิบสอง ตอนที่ 6) โดยนางยักษ์ได้ขยายรูปร่างให้ใหญ่โต กว่าภูเขา และทำลายเมืองมนุษย์ที่ตนเนรมิตขึ้นมา ซึ่งในฉากดังกล่าวได้ใช้โมเดลรูปวัดขนาดจำลองขนาดเพียงแค่เข่าของผู้แสดงนางยักษ์แทนเมืองมนุษย์ และเมื่อนางยักษ์ได้ประกาศว่าต่อไปจะอยู่อย่างยักษ์ก็ได้ทำการเนรมิตเมืองใหม่เป็นเมืองปราสาทหิน ลักษณะแบบสถาปัตยกรรมขอม อันเกิดจากการซ้อนภาพปราสาทหินด้านหน้าภูเขา แล้วขยายภาพให้มีขนาดใหญ่โตให้ดูสมส่วนกับนางยักษ์ในตอนที่ขยายรูปร่างใหญ่

ภาพที่ 5 เมืองยักษ์ (ซ้าย) และเมืองมนุษย์ซึ่งนางยักษ์เนรมิต (ขวา)

จากตอนที่ยกขึ้นมาเป็นตัวอย่างนั้นจะเห็นได้ว่าผู้ผลิตละครโทรทัศน์มีวิธีการนำเสนอถึงเมืองยักษ์โดยใช้เรื่องขนาดของตัวละคร และขนาดของเมืองเพื่อสื่อสารกับผู้ชมว่าเมืองยักษ์มีความแตกต่างกับเมืองมนุษย์ เพราะพวกยักษ์มีขนาดรูปร่างที่ใหญ่โตกว่า แต่ผู้ผลิตก็ไม่อาจใช้วิธีดังกล่าวสื่อสารได้ทุกครั้งเพราะการเปรียบเทียบขนาดเพียงอย่างเดียวก็อาจทำให้เกิดความสับสนทั้งตัวผู้ผลิต และผู้ชม

"คือมันมีเรื่องคิดได้เยอะ เช่น ยักษ์มันต้องอยู่ในปราสาทใหญ่ แล้วพอเป็นมนุษย์เนี่ย ไอ้ปราสาทใหญ่มันจะเล็กด้วยรึเปล่า เพราะฉะนั้นไม่ต้องคิดดีกว่า คิดแล้วก็งง" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

ผู้ผลิตจึงมีวิธีแก้ปัญหาดังกล่าวโดยการสร้างสัญลักษณ์ให้แก่เมืองยักษ์โดยใช้ปราสาทหินตามลักษณะสถาปัตยกรรมแบบขอม เพื่อการสื่อสารจินตนาการของผู้ชมให้ตรงกับผู้ผลิต เมื่อมีการตัดภาพมาที่ฉากเมืองปราสาทหินเมื่อใด นั่นก็หมายถึงว่าเหตุการณ์ในตอนนั้นๆ กำลังเกิดขึ้นที่เมืองยักษ์

"…เมืองที่มันเป็นยักษ์ก็เอาลักษณะขอมมาใส่ แล้วก็มีการประยุกต์เอาศิลปะตัวเอง ใส่เข้าไปเล็กน้อย เป็นศิลปะไทยประยุกต์ …ซึ่งส่วนใหญ่จะโดนเจ้านายบอกให้เขียนเลยจัดสีข้างในให้ดูแกร่ง เอาหินมาใส่ สีก็ให้ออกจัดๆ เน้นสีหนักๆ" (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

- ห้องสรรพยา

ห้องสรรพยาอยู่ภายในเมืองทานตะวันของนางยักษ์สารตรา เป็นสถานที่ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ซึ่งปรากฏเฉพาะในละครโทรทัศน์ โดยใช้เป็นห้องที่นางยักษ์สารตราใช้เก็บยา และของวิเศษต่างๆ อีกทั้งนางยังได้นำดวงตาของนางสิบสองมาเก็บรักษาไว้ภายในห้องนี้ด้วย นางยักษ์ได้มอบห้องนี้ให้นางเมรีธิดาบุญธรรมเป็นผู้ดูแล และได้ให้สร้อยอำมฤตไว้เป็นกุญแจในการเปิดเข้า-ออก

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> สำหรับลักษณะภายในห้องสรรพยานั้นเหมือนห้องโดยทั่วไป เพียงแต่มีการจัดอุปกรณ์ประกอบฉากบนตั่งต่างๆ แล้วใช้เทคนิคหลายๆ อย่างประกอบกันเพื่อสื่อความหมายความเป็นแฟนตาซีของห้อง และสิ่งของต่างๆ ที่วางอยู่ในห้อง เช่น การใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์ให้ไม้เท้าวิเศษเปล่งแสงตลอดเวลา การใช้เทคนิคเสียง

ประกอบของเสียงน้ำเดือดเมื่อจับภาพที่ขวดโหลซึ่งเก็บรักษาดวงตาของนางสิบสอง หรือการใส่เสียงบรรยายร้อยกรองถึงสิ่งของวิเศษที่อยู่ภายในห้อง ดังจะพบได้ในตอนที่นางยักษ์สารตราได้พาเมรีในวัยเด็กเข้าไปชมห้องสรรพยา ก่อนที่จะฝากให้นางเป็นผู้ดูแลห้องต่อไป (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 12)

ในห้องลับสรรพยา ล้วนเลือกมาสมุนไพร
สิ่งที่ดีทั้งหลาย มีฤทธิ์ร้ายไว้ป้องกัน
ยานี้สำหรับให้ โรยลงไปเป็นรู้พลัน
ยานั้นปานไฟกัลป์ เผาชีวันพลันเป็นจุล
ว่านแร้งแค้นลิ้นงู โปรยเป็นพรูน้ำกรดหนุน
แม้กระดูกยังเป็นวุ้น ต้องสิ้นบุญร่างจมไป
ซ้ายมือมะม่วงหาว ขวามะนาวโห่ไม่ได้
ทุกอย่างสะสมไว้ ยามมีภัยมาใกล้ตัว

ภาพที่ 6 ภายในห้องสรรพยา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ตัวละคร

- นางสิบสอง

เป็นตัวละครนำของนิทานเรื่องนี้ ซึ่งมีกำเนิดที่ไม่ธรรมดาเช่นมนุษย์ทั่วไป เพราะบิดามารดาของพวกนางซึ่งเป็นเศรษฐีนั้นเป็นผู้ที่มีลูกยาก ต่อเมื่อไปบนบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือ

ผู้วิเศษซึ่งระบุไว้แตกต่างกันไปในนิทานสำนวนต่างๆ เช่น พระพุทธเจ้า พระกัสสปะ เทพยดา หรือพระฤาษีด้วยกล้วย 12 หวี หรือ 12 ผล จึงได้ให้กำเนิดลูกสาวทั้งหมด 12 คน ถึงแม้ว่า นางสิบสองจะเป็นเพียงมนุษย์ธรรมดา แต่พวกนางก็เป็นผู้ที่มีความงามถึงขนาดส่งเป็นรัศมีเป็นประกายจนนางค่อม ทาสของกษัตริย์รถสิทธิ์ตกตะลึง และรีบนำความไปกราบทูล ภายหลังกษัตริย์รถสิทธิ์จึงตัดสินใจรับพวกนางทั้งหมดเป็นมเหสีในคราวเดียวกัน

"นางค่อมได้ยินเสียงหัวเราะ จึงเงยหน้าขึ้นไปดู แลเห็นนางสิบสองนั่งอยู่บนต้นไทรใหญ่ มีรัศมีงดงาม ก็มีความประหลาดใจ รีบกลับมากราบทูลพระเจ้ารถสิทธิ์ให้ทรงทราบ" (กระทรวงศึกษาธิการ, 2540; 30)

นอกจากนี้แม้ว่าในนิทานพื้นบ้านไม่ได้มีการกล่าวถึงว่านางสิบสองมีอิทธิฤทธิ์ความวิเศษใดๆ แต่สิ่งที่ทำให้พวกนางพิเศษจากมนุษย์ทั่วไป คือการที่พวกนางได้รับการช่วยเหลือจากเทพยดา ในตอนที่หลบหนีออกมาจากเมืองยักษ์ และถูกนางยักษ์ไล่ติดตาม โดยเทพารักษ์ได้ปรากฏตัว และบันดาลให้ต้นไทรแยกเป็นโพรงใหญ่ เพื่อให้นางสิบสองเข้าไปหลบซ่อนจนกระทั่งนางยักษ์เลิกติดตาม

"เมื่อเห็นว่าจะหนีต่อไปไม่พ้นแล้ว นางสิบสองจึงเอาเทพารักษ์เป็นที่พึ่ง เทพารักษ์คือเทวดาประจำต้นไม้ หรือที่เรียกกันว่ารุกขเทวดา เมื่อนางสิบสองร้องขอความช่วยเหลือก็บังเกิดความสงสาร บันดาลให้ไทรแยกออกเป็นโพรง และบอกให้นางสิบสองเข้าไปซ่อนในนั้น" (เกรียงศักดิ์ พิศนาคะ, 2512; 211)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์นั้นก็พบว่ามีการถ่ายทอดเรื่องกำเนิด และความพิเศษของนางสิบสองที่ค่อนข้างคล้ายคลึงกับในนิทานพื้นบ้านเพียงแต่อาจมีการเพิ่มเติม ปรับเปลี่ยน หรือตัดทอนบางอย่าง เช่น เรื่องกำเนิดของนางสิบสองก็ได้สื่อถึงความไม่ธรรมดา เนื่องจากพวกนางได้ถือกำเนิดภายหลังจากที่เศรษฐีขอให้พราหมณ์ผู้แก่กล้าอาคมมาทำพิธีบูชาเทพโดยใช้กล้วย 12 หวี ซ้ำยังมีการสร้างสรรค์ความเป็นแฟนตาซีเพิ่มเติมเกี่ยวกับกำเนิดของนางสิบสอง จากที่ปรากฏฉากฝันของนางจันทร์ (ละครโทรทัศน์เรื่องนาง สิบสอง ตอนที่3) ที่สามารถอ้างอิงได้ว่านางสิบสองมีกำเนิดจากสรวงสวรรค์โดยการใส่บทบรรยาย ร้อยกรองเหมือนดั่งเทวดาได้ต่อว่านางจันทร์ที่นำนางสิบสองไปปล่อยป่า ทั้งๆ ที่เทพอุตส่าห์ประทานให้

เจ้าถวายกล้วยงามสิบสองหวี เราบันดาลนารีศรีสดใส
สิบสองนางตามอย่างเจ้าทรามวัย ได้ครอบครัวใหญ่ไว้พึ่งพา
แต่บัดนี้เจ้าดูสิที่ถวาย กล้วยงามกลายเป็นเหยื่อเพื่อปักษา
ทั้งจิกกินทิ้งขว้างกลางพนา กล้วยงามเจ้าหมดราคาค่าไม่มี

นอกจากนี้ในระหว่างที่ใส่บทบรรยายดั่งกล่าวข้างต้น ยังได้มีการนำเสนอภาพกล้วยที่เศรษฐีนนท์ และนางจันทร์ได้เคยนำไปเซ่นไหว้ถวายก่อนมีลูก ตัดสลับกับภาพนางสิบสองในวัยสาวแต่งตัวสวยงามอยู่ท่ามกลางกลุ่มเมฆหมอก ซึ่งภาพสามารถเชื่อมโยงกับบทบรรยายข้างต้นได้ว่าพวกนางสิบสองมีกำเนิดจากสรวงสวรรค์ โดยมีเทพเป็นผู้ประทาน เมื่อครั้งที่มีการบวงสรวงเพื่อขอลูก

ภาพที่ 7 นางสิบสองผู้มีกำเนิดจากฟากฟ้า (ภาพบนซ้าย และขวา)
โดยการทำพิธีบวงสรวงขอลูก(ภาพล่าง)

ผู้ผลิตได้ให้เหตุผลถึงการที่โยงกำเนิดของนางสิบสองให้เกี่ยวข้องกับสรวงสวรรค์นั้นว่าเป็นตามความเชื่อของไทยเกี่ยวกับเรื่องบุญ และความดี คนดีจะได้ไปเกิดในสรวงสวรรค์ และยังมุ่งหวังให้ผู้ชมคล้อยตาม เพื่อการปฏิบัติกรรมดีตามแบบอย่างตัวละครฝ่ายดีในเรื่อง

“…แต่นางสิบสองจริงๆ คงไม่ใช่ (นางฟ้า) …แต่ที่ภาพต้องสื่อแบบนั้น เพื่อสื่อว่าพวกนี้ต้องลงมาเหมือนนางฟ้า เหมือนว่าเทพประทานให้ แต่จริงๆแล้วไม่ใช่นางฟ้า …เพราะเรื่องแนวนี้จะปลูกฝังว่าคนเราต้อง ทำดีเพื่อจะได้ไปเป็นเทวดา ถ้าทำดีแล้วจะมีบุญอะไรประมาณนั้น” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

สำหรับการนำเสนอภาพในตอนที่แสดงให้เห็นถึงความพิเศษของนางสิบสองในการที่ปรากฏเทพยดามาช่วยพวกนางให้รอดพ้นจากการติดตามของนางยักษ์นั้น แม้ภาพในละครโทรทัศน์จะไม่ปรากฏรูปลักษณ์ของเทพารักษ์ แต่มีการใช้สัญลักษณ์แทนเทพยดาด้วยการใส่แสงสีทองจากเทคนิคคอมพิวเตอร์วูบขึ้นมาบริเวณต้นไม้ที่นางสิบสองหลบอยู่ ทำให้นางยักษ์มองไม่เห็นพวกนางสิบสองทั้งที่อยู่ใกล้ๆ และยังมีการใช้บทบรรยายร้อยกรองเสริมภาพเพื่อความเข้าใจเรื่องของความเป็นแฟนตาซีดังกล่าวแก่ผู้ชมอีกด้วย (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 6)

สันธมาราลืมตัวไปกลายเป็นยักษ์ เพราะประจักษ์จะพ้นแคว้นแดนยักษา
กวาดตาไปไม่เห็นใครในพนา เทพเทวาคุ้มครองสิบสองนาง

ภาพที่ 8 เทวดาประจำต้นไทร

นอกจากนี้ในตอนที่ยกตัวอย่างในข้างต้นยังมีการใส่บทเจรจาของนางสิบสองภายหลังที่นางยักษ์เลิกติดตามว่าที่พวกนางรอดจากนางยักษ์มาได้ในครั้งนี้เพราะมีเทวดาคอยให้ความช่วยเหลืออยู่ ทั้งนี้ก็เพื่อตอกย้ำถึงความเป็นแฟนตาซีในเหตุการณ์ดังกล่าวอีกครั้ง

อี่ : อี่ไม่อยากอยู่แถวนี้ อี่กลัวนางยักษ์ตามมา

เภา : โธ่พี่อี่ พี่อี่ไม่ได้สังเกตหรือจ๊ะว่าหลายวันมานี้ นางยักษ์สันธมาราไม่ได้ตามเรามาแล้วนะ

บัว : พวกเรานะ คงมีเทวดาคุ้มครอง วันนั้นนะ เสด็จแม่อยู่ตรงหน้าเราแท้ๆ แต่กลับมองพวกเราไม่เห็น

ไย : ใช่ ถ้าพี่อี่อยากไปก็ไปคนเดียวเถอะ

- นางยักษ์สารตราและเหล่าบริวาร

นางยักษ์สารตราเป็นตัวละครที่ปรากฏอยู่ในละครพื้นบ้าน โดยเป็นผู้ครองเมืองยักษ์เมืองหนึ่ง ซึ่งมีบทบาทเป็นผู้รับนางสิบสองไปเลี้ยงดูด้วยความเอ็นดู แต่นางกลับเปลี่ยนความรักเป็นความแค้นถึงขั้นมุ่งหมายจะเอาชีวิตเมื่อนางสิบสองหลบหนีออกจากเมืองไป ในเรื่องรูปร่างและลักษณะของนางยักษ์ และเหล่าบริวารของนางนั้น ในนิทานพื้นบ้านบางสำนวนจะอธิบายว่ามีรูปร่างที่สูงใหญ่ หน้าตาอัปลักษณ์ น่าเกลียด น่ากลัว เขี้ยวโง้ง มีเสียงคำรามอันกึกก้อง ซ้ำบางสำนวนยังอธิบายเพิ่มเติมว่าพวกยักษ์จะมีลักษณะของสัตว์ต่างๆ เช่น เสือ สิงห์ แรด หมูป่า ฯลฯ เพื่อสร้างภาพยักษ์ให้มีความน่าเกลียด น่ากลัวยิ่งขึ้น ดังจะเห็นได้จากการพรรณนาในสำนวนปัญญาสชาดกเรื่องรถเสนชาดก

“พระรถเสนมองไปเห็นยักษ์ลักษณะต่างๆ คือ ยักษ์สูงใหญ่ตั้งแต่หนึ่งโยชน์ ไปจนถึงสิบโยชน์ บางพวกกายเป็นโคอุสุภราช บางพวกกายเป็นเสือโคร่ง บางพวกกายเป็นกระบือที่เป็นราชสีห์ก็มี ที่เป็นเสือเหลืองก็มี แรดก็มี หมูป่าก็มี ทั้งที่เป็นครุฑ เป็นนกอินทรีก็มี บางตนสีกายเป็นสีขาว สีเขียว สีดำ บางตนมีแขนมากมายถึงพันแขน มือถืออาวุธสารพัดอย่าง” (อ้างถึงในลำจวน,2515; 317)

ในส่วนเรื่องอิทธิฤทธิ์ของยักษ์นั้น ในนิทานพื้นบ้านส่วนใหญ่มักกล่าวถึงพละกำลังอันมหาศาลเกินมนุษย์ และความสามารถในการแปลงกาย ในบางสำนวนจะเสริมเรื่องอิทธิฤทธิ์ในการเหาะเหินเดินอากาศ การเนรมิต หรือแม้แต่การใช้เวทมนตร์ในการทำเสน่ห์ ซึ่งมีการสอดแทรกความเป็นแฟนตาซีต่างๆ เหล่านี้ ในเหตุการณ์ตอนต่างๆ ในเรื่อง

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> บทบาทของนางยักษ์สารตราในละครโทรทัศน์ค่อนข้างมีความคล้ายคลึงกับในนิทานพื้นบ้าน มีเพียงส่วนของนิสัยใจคอเพียงเรื่องเดียวที่ค่อนข้างมีความแตกต่างออกไป เพราะนางยักษ์ในละครโทรทัศน์จะมีความเอ็นดู และ

เมตตารถเสนอย่างจริงใจ ดังจะเห็นได้จากตอนที่นางยักษ์ได้แสดงความโศกเศร้า และทุกข์ทรมานอย่างมาก เมื่อนางต้องเลือกที่จะฆ่ารถเสน เพื่อให้เมรีเป็นผู้อยู่รอดตามคำทำนายของแม่ย่า ไม่ใช่การใช้กลอุบายอันโหดเหี้ยมหลอกรถเสนไปให้เมรีฆ่าด้วยความตั้งใจทันที เมื่อนางรู้ว่า รถเสนเป็นลูกของนางเภาหนึ่งในนางสิบสองที่นางเกลียดชัง เช่นในนิทานพื้นบ้าน ทั้งนี้ก็มาจากเหตุผลที่ว่าผู้ผลิตต้องการสร้างตัวละครให้มีอารมณ์รัก และแค้นปะปนกันไป มิใช่ร้ายด้านเดียวเช่นในนิทาน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความสมจริงให้ใกล้เคียงกับมนุษย์มากที่สุด

"(นางยักษ์) มีความเป็นดราม่า (Drama) เยอะ สุดท้ายเขาก็ตายด้วยดราม่า (Drama) ...คือครูสร้างมันเป็นมนุษย์มากเลยนางยักษ์ มันเสียใจจะตาย พระรถมันรักจะตาย พอรู้ว่าเป็นอะไรเนี่ยนะเสียใจ" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

ในเรื่องรูปร่างลักษณะของยักษ์ในละครโทรทัศน์นั้นจะมีการถ่ายทอดภาพออกมา 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือตอนที่อยู่ในรูปของยักษ์นั้นโดยปกติจะมีการถ่ายทอดออกมาโดยใช้ลักษณะของมนุษย์ปกติธรรมดา เพียงแต่มีการตกแต่งให้แตกต่างไปจากตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ทั่วไป โดยจะมีการใส่เขี้ยวและฟันปลอมให้ยื่นออกมานอกปาก ทำให้ต้องใช้การพากย์เสียงเวลาที่เป็นยักษ์ต่างจากตอนที่แปลงเป็นมนุษย์ที่ใช้เสียงจริงของนักแสดงพูดเอง การใส่คิ้วปลอมหนาๆ และวาดปากเป็นลักษณะคล้ายเขี้ยว เพื่อให้ดูหน้าตาถมึงทึง การทำผมก็จะเป็นการดัดให้หยิกฟู หรือใส่วิกผมโรลเป็นลอนๆ ส่วนในเรื่องเครื่องแต่งกายยักษ์ฝ่ายชายจะสวมเสื้อคอลึก และมีที่คาดศีรษะ ขณะที่ฝ่ายหญิงมักสวมเสื้อเกาะอก และนุ่งซิ่นสั้นประมาณเข่า

ภาพที่ 9 การตกแต่งตัวละครยักษ์หญิงและชาย

การสื่อความหมายเกี่ยวกับลักษณะขนาด ที่แตกต่างกันระหว่างยักษ์ และมนุษย์ นอกจากจะอาศัยการซ้อนภาพผู้แสดงยักษ์บนฉากหลัง เช่น ภูเขา หรือท้องฟ้า เพื่อสื่อถึงขนาดที่ใหญ่โตของยักษ์แล้ว ในฉากที่มนุษย์และยักษ์ปรากฏตัวพร้อมกัน ยังต้องอาศัยเทคนิคการถ่ายภาพยักษ์โดยใช้ภาพมุมเงยแทนสายตามนุษย์ที่มองขึ้นไป ในขณะที่ตอนที่จับภาพที่มนุษย์ก็ต้องใช้การถ่ายด้วยมุมก้มแทนสายตายักษ์ที่มองลงมาทำอย่างนี้สลับกันไป ส่วนเวลาเคลื่อนไหวก็ต้องใช้การถ่ายภาพด้วยการใช้มุมเอียง และให้นักแสดงที่เป็นมนุษย์ในฉากดังกล่าวแสดงอาการล้มลุกคลุกคลาน เหมือนเกิดแผ่นดินไหว ดังจะสามารถยกตัวอย่างได้จากตอนที่ชาวบ้านที่กำลังตัดไม้อยู่ในป่าถูกยักษ์จับกิน (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 3)

ในการนำเสนอภาพยักษ์ในละครโทรทัศน์ดังที่กล่าวไปในข้างต้นนั้นผู้ผลิตได้กล่าวถึงที่มาว่า เกิดจากการเลียนแบบภาพยักษ์ในงานจิตรกรรม และปฏิมากรรมในอดีต

"(รูปแบบยักษ์) เอามาจิตรกรรมฝาผนังไง แล้วก็ตำราเรียน รูปแบบก็มาจากนั่น แต่พอเอาใส่หน้าคนจะไปทำอย่างเขาหมดก็ไม่ได้ ถ้าหล่อเอามาใส่เหมือนหน้าโขนเนี่ย ฟีลลิ่ง (Feeling) จะไม่เห็น ฟีลลิ่ง (Feeling) หน้าฟีลลิ่ง (Feeling) ตา มันจะไม่เห็น ...เพนท์ ออน เฟซ (Paint on Face) บางทีก็เติม อย่างที่ใส่ขนคิ้วช่วย บางทีเราก็ไม่เขียน ...เขาดัดแปลงเอาเรื่อยๆ บางทีคุณไพรัชก็ให้ข้อมูลมา อยากได้ยักษ์ใส่คิ้วหน่อย เขียนให้น้อย พยายามเอาความเป็นยักษ์มาใส่นิดนึง ตรงผมเนี่ยทำเป็นยักษ์ก็ต้องโรลบ้าง โรลให้หยิกเหมือนยักษ์ ...ไม่ให้ซ้ำซาก อย่าคงรูปแบบ แต่รูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังเราเอามาเราก็ไม่ทิ้ง" (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 10 ต้นแบบของตัวละครยักษ์จากผลงานศิลปกรรมในอดีต

อิทธิฤทธิ์ของยักษ์ที่ถูกกล่าวถึงในละครโทรทัศน์ก็คงยังคงความคล้ายคลึงกับที่ได้ระบุอยู่ในนิทานพื้นบ้าน แต่จะพบว่ามีการสร้างสรรค์เรื่องการล่องหนหายตัว การใช้อำนาจสะกดจิต และการส่งกระแสจิตเข้าไปอีก เพื่อเสริมให้ตัวละครยักษ์มีฤทธิ์เดชความอัศจรรย์มากยิ่งขึ้น ซึ่งลักษณะการถ่ายทอดเรื่องเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ของยักษ์ในละครโทรทัศน์นี้มักใช้เทคนิคการแสดงของตัวแสดงเป็นพื้นฐาน แล้วใช้เทคนิคอื่นๆ มาช่วยเสริม อาทิ การใส่ลวดสลิงที่นักแสดงที่ถูกพละกำลังของยักษ์ทำร้าย เพื่อให้ลอยไปได้ไกล และสื่อว่ายักษ์มีพละกำลังมหาศาลจริงๆ

- นางเมรี

นางเมรีเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งที่พบในนิทานพื้นบ้าน โดยนางเป็นบุตรบุญธรรมของนางยักษ์สารตรา และเป็นผู้ดูแลเมืองแทนเมื่อนางยักษ์เดินทางไปแก้แค้นนางสิบสองที่เมืองมนุษย์ ในนิทานพื้นบ้านบางสำนวนได้กล่าวถึงที่มาที่ไปของนางเมรีว่าเป็นธิดาแห่งเมืองยักษ์แห่งหนึ่ง ซึ่งเคยเป็นเพื่อนกับนางยักษ์สารตรา เมื่อคลอดลูกแฝดได้มอบลูกคนหนึ่งให้แก่นางยักษ์สารตราตามคำขอเพื่อเป็นการตอบแทนที่นางได้ส่งผลไม้วิเศษคือ มะม่วงไม่รู้หาว มะนาวไม่รู้โห่ มากำนัลในช่วงที่มารดานางเมรีแพ้ท้อง และยังมีบางสำนวนที่ระบุไว้ด้วยว่านางเป็นลูกครึ่งระหว่างยักษ์และมนุษย์ สำหรับการอธิบายถึงลักษณะหน้าตาของนางเมรีนั้นไม่มีการระบุชัดเจนในนิทานพื้นบ้านสำนวนใดๆ ว่าค่อนไปทางมนุษย์หรือยักษ์ เพราะแม้แต่เรื่องชาติกำเนิดของนางก็ยังคงปรากฏ ไม่ตรงกัน แต่สิ่งสำคัญที่ค่อนข้างชี้ชัดคือ นางเป็นหญิงที่มีความงามมาก ในส่วนเรื่องอิทธิฤทธิ์ของนางเมรีนั้นบางสำนวนจะกล่าวถึงว่านางสามารถใช้เวทมนตร์สยบฤทธิ์ของของวิเศษบางอย่างที่รถเสนใช้ขัดขวางการติดตามของนาง ในตอนที่รถเสนหนีกลับเมืองเพื่อนำดวงตาไปใส่คืนให้แม่และป้า แต่เมื่อรถเสนได้ใช้ของวิเศษอย่างสุดท้ายที่เกินอำนาจการแก้ไขของนาง นางเมรีจึงต้องหยุดติดตามรถเสน และกลั้นใจตายด้วยดวงใจแตกสลายที่ตรงนั้น

“อำนาจเวทมนตร์ของยักษ์ ย่อมยิ่งกว่ากำลังมนุษย์ธรรมดา นางเมรีจึงออกติดตามเกือบจะทันพระรถผู้ขี่ม้าเหาะอยู่ครั้งแล้ว ครั้งเล่า แต่พอใกล้ถึงถ้าไม่ใช้กล่องยาเห็นจะไม่รอดแน่ พระรถจึงโปรยกล่องยาวิเศษสีแดงกลายเป็นไฟลุกไหม้ขวางนาง แต่นางก็พยายามใช้มนต์ดับได้ และติดตามต่อไป พระรถจึงโปรยยาสีดำ กลายเป็นภูเขาขวางกั้น นางเมรีก็เอากระบองวิเศษฟาดฟันแยกจากกัน ติดตามต่อไปอีก... ในที่สุดพระรถจึงโปรยยาสีขาวลงมา กลายเป็นมหาสมุทรสุดลูกหูลูกตา ขวางกั้นนางเมรีกับพระรถไว้ คงแลเห็นแต่ร่างของนางไหวๆ ไปมาอยู่ลิบๆ ... นางจึงกลั้นใจตายริมฝั่งมหาสมุทรอีกด้านหนึ่ง ณ บัดนั้น” (โพธิ์ แซมลำเจียก, 2518; 76-77)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ได้มีการปรับเปลี่ยนปูมหลังของเมรีให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยให้นางเป็นบุตรสาวของน้องสาวแท้ๆ ของนางยักษ์สารตรา ซึ่งอภิเษกไปกับสวามีมนุษย์ และแม่ย่ายักษ์อาวุโสประจำเมืองของนางยักษ์สารตราได้เป็นผู้ขอนางเมรีมาเลี้ยง เพื่อให้นางยักษ์สารตราลืมเรื่องความรัก ความแค้นที่มีต่อนางสิบสอง นางเมรีจึงเป็นครึ่งคนครึ่งยักษ์ แต่ลักษณะภาพลักษณ์ของเมรีที่ปรากฏนั้นกลับเหมือนมนุษย์ธรรมดา มีเพียงตอนเดียวเท่านั้นที่นางขยายร่างเป็นยักษ์รูปร่างใหญ่โต เพื่อติดตามรถเสนที่หลบหนีนางกลับเมือง แต่กระนั้นตัวผู้แสดงก็ไม่ได้ถูกตกแต่งให้เป็นยักษ์เช่นตัวแสดงยักษ์อื่นๆ มีเพียงการใส่คิ้วปลอมหนาๆ เท่านั้นที่เป็นลักษณะของยักษ์ที่ยังปรากฏอยู่ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้ผลิตต้องการสื่อสารกับผู้ชมว่านางเมรีมีสายเลือดยักษ์เพียงครึ่งเดียวเท่านั้น จึงมีลักษณะที่ผิดแปลกจากยักษ์โดยทั่วไป

ภาพที่ 11 เมรีในรูปยักษ์ตอนที่ตามรถเสน

ส่วนเรื่องอิทธิฤทธิ์ในการใช้เวทมนตร์สยบฤทธิ์ของของวิเศษที่รถเสนใช้ขัดขวางการติดตามของนางนั้นไม่ได้ปรากฏในภาคละครโทรทัศน์เลย เพราะมีการเสริมบทให้ตัวละครแม่ย่าเป็นผู้ใช้อิทธิฤทธิ์ในการสยบฤทธิ์ของของวิเศษต่างๆ แทน อย่างไรก็ดีมีอยู่ครั้งหนึ่งที่พบว่าเมรีสามารถใช้อิทธิฤทธิ์ได้ นั่นคือตอนที่นางเกิดความน้อยใจที่นางยักษ์สารตราไม่เคยกลับมาดูแลจึงทำดื้อดึง และประชดประชันถึงความแก่ของนางยักษ์ จากความวิเศษของการใช้มนตราทะลุเนื้อที่แม่ย่าสอน ซึ่งแม้ไม่มีการสร้างภาพดังกล่าวแต่ก็มีการกล่าวถึงความเป็นแฟนตาซีดังกล่าวในบทเจรจา และการแสดงอันโกรธเกรี้ยวของตัวละครนางยักษ์ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงได้ว่าเรื่องที่เมรีพูดเป็นจริง นางยักษ์สารตราจึงโกรธ (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 22)

สารตรา : เมรีจำแม่ไม่ได้หรือลูก

เมรี : แม่ แม่ใคร ใครเป็นแม่หรือจ๊ะคุณยาย

สารตรา : เมรี ทำไมเรียกแม่ว่าคุณยายล่ะลูก

เมรี : อ้าว ก็เมรีมองเห็นนี่ คุณยายออกจะแก่หง่อมขนาดนี้จะเป็นแม่ของเมรีได้ยังไง ดูรึเนื้อหนังมังสาก็เหี่ยวไปทั้งตัว คงอยากจะเป็นสาวสินะ ถึงมาตั้งตัวเป็นแม่ของเมรีเนี่ย แก่ปูนเนี้ย เป็นทวดเมรีดีกว่ามั้ง

สารตรา : ว้ายแม่ย่า แม่ย่าสอนให้นางเด็กคนนี้มันเรียนมนตราทะลุเนื้อหรือไง

แม่ย่า : เปล่าเพคะ เป็นความสัตย์เพคะ แม่ย่าไม่ได้สอน สงสัยพระธิดาแอบไปเรียนมนตราวิเศษในห้องสรรพยาเป็นแน่แท้เพคะ

- รถเสน

รถเสนเป็นตัวละครเอกตัวหนึ่งที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้าน โดยเป็นเด็กเพียงคนเดียวที่รอดชีวิตจากการให้กำเนิดบุตรของนางสิบสองในระหว่างที่พวกนางถูกจองจำในอุโมงค์ ซึ่งในนิทานพื้นบ้านหลายสำนวนมักจะกล่าวถึงว่าเป็นผู้มีบุญญาธิการ เป็นผู้ที่พิเศษกว่าคนธรรมดา บางสำนวนถึงกับระบุว่าเป็นเทพบุตรมากำเนิด

“ในขณะนั้นทิพยอาสน์เคยอ่อนแต่ก่อนมา กระด้างดั่งศิลาประหลาดใจพระอินทร์จึงคิดว่าวันนี้แปลกมาก ที่นั่งของเราแข็งกระด้าง คนบนโลกคงต้องมีความลำบากอะไรแน่นอน จึงเล็งตาทิพย์ดูก็รู้ว่า นางสิบสอง ถ้าไม่ช่วยจะม้วยมอด ด้วยนางสิบสองตาบอดไม่เห็นอะไร ว่าแล้วจึงสั่งเทพบุตรผู้มีบุญวาสนาใกล้จุติจากสวรรค์ให้ลงมากำเนิดในท้องของน้องคนสุดท้องในบรรดานางสิบสองคนนั้น” (โพธิ์ แซมลำเจียก, 2518; 59)

ถึงแม้ว่ารถเสนจะไม่มีอิทธิฤทธิ์ใดๆ ปรากฏในเรื่อง แต่เขาก็มักจะได้รับการอุปถัมภ์จากผู้มีฤทธิ์อย่างพระอินทร์ ทำให้ได้ครอบครองสิ่งวิเศษ เช่น ไก่ชนเทวดา และม้าวิเศษ ซ้ำยังรอดพ้นจากอันตราย เนื่องจากฤาษีช่วยแปลงสารจากร้ายกลายเป็นดีอีกด้วย

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> เรื่องราวปูมหลังของรถเสนในภาคละครโทรทัศน์ยังคงดำเนินเรื่องตามแบบนิทานพื้นบ้าน แม้กระทั่งเรื่องลักษณะของความเป็นผู้ที่มีบุญญาธิการมาถือกำเนิดก็ยังคงปรากฏอยู่เช่นเดิม โดยได้มีการนำเสนอในตอนที่รถเสนถือกำเนิด (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 11) นางไยผู้เป็นป้าก็ได้อธิษฐานให้เทพคุ้มครอง ซึ่งก็ได้รับการตอบรับจากเทวดา โดยการแทรกภาพฟ้าแลบ ประกอบเสียงฟ้าร้องเป็นสัญลักษณ์การรับรู้ของเทวดา และตอกย้ำด้วยคำขอบคุณของนางไยต่อเทพเทวาที่ตอบรับคำขอของนาง นอกจากนี้ยังมีการย้ำถึงความมีบุญญาธิการดังกล่าวของรถเสนอีกครั้งในตอนท้ายเรื่อง เมื่อนาง

ยักษ์ประกาศว่าจะฆ่ารถเสน นางเภาผู้เป็นมารดาของรถเสนจึงตอบโต้ว่า “หากฆ่ารถเสนแกต้องตกนรกหมกไหม้ เพราะรถเสนเป็นคนดีมีบุญญาธิการ” (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 34)

ส่วนเรื่องลักษณะความพิเศษในการมีผู้อุปถัมภ์ของรถเสนก็ยังคงปรากฏในละครโทรทัศน์เช่นกัน และยังมีการเสริมความเป็นแฟนตาซีของรถเสนเพิ่มเติมในฉากที่รถเสนได้เรียนพระเวทย์ฝึกการบังคับม้า เพื่อเชื่อมโยงเหตุผลที่รถเสนสามารถบังคับม้าวิเศษที่ฤาษีมอบให้ได้ในทันที (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 19) โดยในฉากดังกล่าวผู้แสดงรถเสนในวัยเยาว์ได้ทำท่าร่ายมนต์ใส่ม้า และม้าที่ได้รับการฝึกมาแล้วนั้นก็แสดงอาการล้มลงคล้ายต้องมนต์ นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์ในการสร้างแสงวูบวาบที่ตัวม้าเมื่อรถเสนร่ายมนต์ เพื่อสื่อสารกับ ผู้ชมว่าในขณะนี้รถเสนใช้พระเวทย์ในการฝึกม้า ไม่ใช่การฝึกม้าธรรมดา และใส่บทบรรยายร้อยกรองขณะที่นำเสนอภาพเพื่อเป็นการช่วยตอกย้ำความเป็นแฟนตาซีดังกล่าวอีกด้วย

ด้วยอำนาจบุญญามีมาก่อน หมื่นคร้ามสอนวิทยาภาษาไสย
ทั้งพระเวทย์ฝึกช้างม้าอาชาไนย แสนสมใจพระโอรสในบทเรียน

ภาพที่ 12 การสะกดม้าด้วยพระเวทย์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- พระอินทร์

พระอินทร์เป็นเทพชั้นสูง ซึ่งมักพบบทบาทของตัวละครตัวนี้บ่อยครั้งในนิทานพื้นบ้าน สำหรับนิทานพื้นบ้านเรื่องนางสิบสองนี้จะพบบทบาทของพระอินทร์ 2 ครั้ง คือ ตอนแรกจะมีบทบาทในช่วงรถเสนวัยเยาว์ ด้วยหยั่งรู้ว่ารถเสนผู้มีบุญญาธิการกำลังลำบากจึงบันดาลไก่ชนให้รถเสน เพื่อการหายังชีพเลี้ยงแม่และป้าด้วยการท้าพนันชนไก่

"อยู่มาวันหนึ่งพระอินทร์เห็นว่านางสิบสองถึงคราวหมดเคราะห์กรรม และพระรถเสนจะได้พบเนื้อคู่ จึงมีบัญชาให้เทพมาตุลีแปลงร่างเป็นเหยี่ยว และพระวิษณุกรรมแปลงร่างเป็นลูกไก่ พระรถเห็นเหยี่ยวบินผ่านมาก็ตะโกนช่วยไล่ เหยี่ยวตกใจปล่อยลูกไก่แล้วบินหนีไป พระรถเสนได้นำลูกไก่ไปเลี้ยงไว้จนโตกลายเป็นไก่ชนที่เก่งกาจไม่เคยตีแพ้ไก่ของใครเลยแม้แต่ครั้งเดียว" (ธนากิต, 2539; 196-197)

การปรากฏบทบาทอีกครั้งของพระอินทร์จะเป็นตอนที่ไปเข้าฝันรถเสนเพื่อแนะนำเกี่ยวการเลือกม้าวิเศษ เพื่อใช้เป็นพาหนะไปยังเมืองนางยักษ์

"ฝ่ายพระอินทร์ เมื่อนางสารตราคิดมิดีเช่นนั้น ก็ให้เดือดร้อนรำคาญขึ้นมาอีก จึงเสด็จมาเข้าฝันบอกพระรถว่าถ้าท้าวรถยาสิทธิ์ (รถสิทธิ์) ให้ไปเอายาละก็ให้รับอาสาเถิด แต่ตอนให้เลือกม้าละก็ให้เลือกตัวสีกะเลียวที่อยู่ท้ายเมือง เป็นม้าวิเศษเหาะเหินเดินอากาศได้ แต่ใครจะจับไม่ได้มันจะพยศโขกสับ ถ้าจะเข้าไปจับเอามือลูบหลังสามทีเท่านั้นก็จะสำเร็จ" (ส.พลายน้อย,2505; 400)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> แม้ในนิทานพื้นบ้านจะไม่ปรากฏปูมหลัง หรือลักษณะของพระอินทร์ แต่เนื่องจากพระอินทร์เป็นตัวละครที่มักพบได้บ่อยในนิทานพื้นบ้านดังที่กล่าวไปแล้วในข้างต้น เมื่อมีการกล่าวถึงตัวละครตัวนี้คนทั่วไปก็มักจะรู้จัก และนึกถึงลักษณะของพระอินทร์ที่โดดเด่น และเป็นที่จดจำคือการมีรูปกายสีเขียว ซึ่งในละครโทรทัศน์พบว่ามีการให้ผู้แสดงเป็นพระอินทร์แต่งกายด้วยเสื้อผ้าสีเขียว และยังมีการใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์สร้างรัศมีสีเขียวที่ลำตัวของผู้แสดงเป็นพระอินทร์ตลอดเวลา เพื่อสื่อถึงการมีรูปกายสีเขียวด้วยเช่นกัน ยิ่งไปกว่านั้นจะพบว่าในละครโทรทัศน์ได้มีการนำเสนอภาพของพระอินทร์ในลักษณะของเทพบนสวรรค์อย่างชัดเจน ดังจะพบได้ในตอนที่พระอินทร์มองเห็นความเดือดร้อนของรถเสนในการชนไก่เอาบ้านเอาเมือง (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 18) โดยการจัดวางภาพให้ผู้แสดงเป็นพระอินทร์ทำกิริยามองลงต่ำยืนอยู่ท่ามกลางกลุ่มเมฆหมอก โดยมีฉากหลังเป็นท้องฟ้าอันเป็นการสื่อสัญญะว่าพระอินทร์ได้มองลงมายังโลกมนุษย์ และรับรู้ว่ารถเสนกำลังเดือดร้อนเพราะไก่ที่นำมาชนประลองกำลังเพลี่ยงพล้ำ

ภาพที่ 13 ตัวละครพระอินทร์

บทบาทของพระอินทร์ที่ได้พบในละครโทรทัศน์นั้นมีความแตกต่างไปจากบทของพระอินทร์ในนิทานพื้นบ้าน เพราะจะมีการปรากฏบทบาทเพียงตอนเดียวในช่วงที่รถเสนอยู่ในเหตุการณ์คับขันจริงๆ เช่น ตอนที่ไก่ชนของรถเสนกำลังเสียท่าแก่ไก่ชนของฝ่ายกษัตริย์จากต่างเมืองที่มาท้าพนันเดิมพันด้วยบ้านเมือง (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 18) และในตอนนี้ก็จะได้เห็นอิทธิฤทธ์ต่างๆ ของพระอินทร์ไม่ว่าจะเป็นการเนรมิตให้พระวิษณุเป็นไก่ชนเทวดา หรือ อิทธิฤทธิ์ที่สามารถสะกดให้ทุกคนในลานประลองหยุดนิ่งด้วยเวทมนตร์ในตอนที่แปลงร่างเป็น ชาวบ้านเพื่อนำไก่ชนเทวดามาสับเปลี่ยนแก่รถเสน โดยการใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์สร้างเป็นละอองสีส้มขณะที่ผู้แสดงพระอินทร์แสดงลักษณะการกวาดมือ แล้วจึงนำเสนอภาพที่เป็นผลจากการใช้อิทธิฤทธิ์นั้น เพื่อสื่อถึงการใช้เวทมนตร์อันทรงฤทธิ์ของพระอินทร์

ภาพที่ 14 การเนรมิตให้พระวิษณุเป็นไก่ชนเทวดา

ภาพที่ 15 อิทธิฤทธิ์ที่สามารถสะกดให้ทุกคนในลานประลองหยุดนิ่งด้วยเวทมนตร์

- ฤาษี

ฤาษีเป็นตัวละครจากนิทานพื้นบ้านเรื่องนางสิบสองที่เป็นผู้วิเศษซึ่งถือศีลบำเพ็ญเพียรในป่าเป็นเวลานาน แต่กลับไม่พบลักษณะของตัวละครฤาษีในนิทานพื้นบ้านสำนวนใดๆ ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากตัวละครฤาษีเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งที่ปรากฏบทบาทบ่อยครั้งในนิทานพื้นบ้าน จึงเป็นที่รู้จักโดยไม่ต้องอธิบายความเพิ่มเติม สำหรับตัวละครฤาษีในเรื่องนางสิบสองนี้ปรากฏบทบาทในการช่วยชีวิตรถเสนจากอุบายลวงไปฆ่าของนางยักษ์ ซ้ำยังมีบทบาทเป็นเหมือน พ่อสื่อให้กับรถเสน และเมรี โดยการแปลงสารจากที่ให้นางเมรีฆ่ารถเสนเมื่อไปถึง เป็นให้เมรีแต่งงานกับรถเสนทันทีเมื่อไปถึง สำหรับอิทธิฤทธิ์ของฤาษีในนิทานพื้นบ้านนั้น จะพบเรื่องญาณการหยั่งรู้จากการบำเพ็ญเพียรพรตที่แก่กล้าเป็นเวลานาน เช่น ตอนที่รถเสนเดินทางไปถึงอาศรมก็สามารถอธิบายถึงที่มาที่ไปของรถเสนได้โดยไม่ต้องบอก

“…แต่ก่อนที่พระรถจะเดินทางไปถึงเมืองทานตะวันได้พบกับฤาษีรูปหนึ่ง มีอายุหลายพันปี จำศีลภาวนาอยู่ในป่า เก่งกล้าสามารถมาก รู้ล่วงหน้ามาก่อนเลยว่าพระรถเป็นใครและจะเดินทางไปไหน” (เกรียงศักดิ์ พิศนาคะ, 2512; 227)

ส่วนอิทธิฤทธิ์ในเรื่องการเนรมิตในนิทานพื้นบ้านนั้นยังเป็นที่สงสัย ดังเช่น เรื่องการแปลงสารนั้น ไม่มีการระบุลงไปชัดแจ้งว่าฤาษีได้เนรมิตข้อความในสารใหม่ด้วยอิทธิฤทธิ์ เพราะนิทานพื้นบ้านบางสำนวนกล่าวว่าฤาษีได้เขียนสารใหม่ แต่บางสำนวนก็ใช้คำว่า ”แปลง” ซึ่งอาจตีความได้ว่าเป็นการแปลงโดยใช้อิทธิฤทธิ์ก็ได้

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> บทบาทของฤาษีในละครโทรทัศน์นั้นยังคงเหมือนเดิม และจะพบว่าผู้ผลิตละครโทรทัศน์มีการนำเสนอภาพลักษณ์ของฤาษีเป็นชายชราที่ไว้หนวดเครายาวสีขาว นุ่งห่มด้วยหนังเสือ ซึ่งสอดคล้องกับการแต่งกายของฤาษีในสารานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2544: 1614) ที่ระบุว่า ฤาษีมักแต่งกายด้วยการนุ่งห่มหนังสัตว์ เช่น หนังเสือ และยกตัวอย่างอ้างอิงถึงเรื่องพระเวสสันดรชาดกเมื่อครั้งที่พระเวสสันดรออกผนวชเป็นฤาษีก็นุ่งห่มด้วยหนังเสือเช่นกัน

ภาพที่ 16 ตัวละครฤาษี

ในส่วนของอิทธิฤทธิ์ และความพิเศษของฤาษีในภาคละครโทรทัศน์ก็ยังคงความคล้ายคลึงกับนิทานพื้นบ้าน โดยกล่าวถึงเรื่องญาณการหยั่งรู้ และเรื่องการแปลงสาร ซึ่งในละครโทรทัศน์มีการนำเสนออย่างเป็นที่ชัดเจนว่าเรื่องการแปลงสารนั้นเกิดจากฤทธิ์เดชของตัวฤาษี โดยการให้ผู้แสดงฤาษีอ่านข้อความที่ไม่ดีในสาร แล้วจึงเป่ามนต์ไปที่สารเพื่อแก้ไข จากนั้นก็ใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์ในการสลับตัวอักษรที่เหมือนอักขระโบราณในสารไปมา แล้วผู้แสดงฤาษีจึงอ่านข้อความใหม่ที่ต่างไปจากเดิมเป็นการเปรียบเทียบอีกครั้ง (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 25)

ภาพที่ 17 การแปลงสารของฤาษี

- ม้าวิเศษ

ม้าวิเศษในนิทานพื้นบ้านเป็น ม้าสีกะเลียว (สีเขียวอมดำ) ซึ่งเป็นพาหนะของรถเสน ที่ได้มาจากการที่พระอินทร์มาเข้าฝันบอกให้ไปจับม้าคู่บุญที่อยู่ท้ายเมือง และใช้ม้านี้เป็นพาหนะไปเมืองนางยักษ์เพื่อนำผลไม้วิเศษกลับมา บทบาทที่สำคัญมากในเรื่องนี้ของม้าวิเศษ คือ การเป็นตัวตามพระ หรือการเป็นเหมือนเพื่อน และพี่เลี้ยงที่คอยช่วยเหลือ และเตือนสติรถเสนถึงภาระหน้าที่ที่ต้องกลับไปช่วยเหลือแม่และป้า แทนที่จะมัวลุ่มหลงในเรื่องความรักอยู่กับนางเมรี

เรื่องอิทธิฤทธิ์ของม้าวิเศษในนิทานพื้นบ้านจะพบว่าม้าดังกล่าว สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ ซ้ำบางสำนวนยังว่าสามารถแผดเสียงร้องจนพวกยักษ์ในเมืองทานตะวันต้องยอมพ่ายแพ้ต่ออิทธิฤทธิ์ของม้าวิเศษด้วย

“ฝ่ายพวกพลยักษ์ทั้งหลายซึ่งเที่ยวตรวจตราอยู่ และเห็นพระรถเสนกุมารขี่ม้ามาต่างก็ดีใจ พากันวิ่งตรงเข้าไปหวังจะจับกินเสีย ครั้นพาชีเห็นดังนั้นก็แผดเสียงสนั่น พวกพลยักษ์ก็พากันตกตะลึงอยู่” (กระทรวงศึกษาธิการ, 2540; 41)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> สำหรับม้าวิเศษในละครโทรทัศน์นั้น พบว่ามีความแตกต่างกับม้าในนิทานพื้นบ้านหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องที่มา ซึ่งมีการปรับเปลี่ยนบทบาทผู้อุปถัมภ์จากพระอินทร์ เป็นฤาษี หรือการปรับเปลี่ยนเรื่องสีของม้าจากม้าสีกะเลียวที่มีสีเขียวอมดำ เป็นสีขาว ตามแบบม้าตัวเอกของต่างประเทศ ที่คนทั่วไปมักจะจินตนาการถึง “เจ้าชายขี่ม้าขาว” หรือ “อัศวินขี่ม้าขาว” เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการสร้างสรรค์เรื่องลักษณะของปีก ที่ปรากฏบริเวณกลางลำตัว เฉพาะเวลาที่ม้าเหาะเหินเดินอากาศ แต่เวลาอยู่บนพื้นดินปีกกลับหายไป ซึ่งเป็นไปตามจินตนาการของผู้ผลิตเกี่ยวกับสัตว์ที่บินได้ ย่อมต้องมีปีก

“ตระกูลหิมพานต์มีปีกหมดนั่นแหละ มีน้อยที่ไม่ค่อยมีปีก ส่วนมากก็บินได้ เช่น ม้า สิงห์ หัสดิน” (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

การนำเสนอภาพม้าออกมาในสองลักษณะนั้น ส่วนหนึ่งคาดว่าน่าจะมาจากการเลือกใช้ม้าจริงในฉากบนพื้นดิน อาจมีข้อจำกัดในการใส่ปีก แต่ภาพของม้าวิเศษขณะที่บินอยู่นั้นเป็นภาพที่สร้างจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ อันเปิดโอกาสให้สรรค์สร้างเติมแต่งลักษณะของม้าได้ตามจินตนาการของผู้ผลิต

ภาพที่ 18 เปรียบเทียบภาพม้าจริงที่ใช้ในฉาก (ภาพบน) และม้าที่สร้างจากเทคนิคทางคอมพิวเตอร์ (ภาพล่างซ้าย และขวา)

สำหรับเรื่องอิทธิฤทธิ์ของม้าวิเศษจะยังคงไว้เช่นในนิทานพื้นบ้านทั้งหมด เพียงแต่ในละครโทรทัศน์จะมีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีเรื่องอิทธิฤทธิ์ต่างๆ เหล่านั้นให้เป็นภาพ และเสียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น ในการเหาะเหินเดินอากาศ ผู้ผลิตจะถ่ายทอดโดยการใช้ภาพม้าวิเศษซึ่งสร้างจากคอมพิวเตอร์ซ้อนลงบนฉากหลังที่เป็นท้องฟ้า และเมฆ

ภาพที่ 19 ม้าวิเศษขณะกำลังเหาะ

ส่วนอิทธิฤทธิ์เรื่องการส่งเสียงร้องกึกก้องทำให้เหล่ายักษ์แสบแก้วหูนั้น ผู้ผลิตใช้เสียงม้าที่สร้างขึ้นเลียนแบบเสียงม้าจริง แล้วให้ผู้ที่แสดงเป็นยักษ์แสดงอาการโอดครวญปวดแก้วหู แทนการใช้เสียงที่แผดกึกก้องให้ผู้ชมหนวกหู นอกจากนี้คุณสมบัติพิเศษเรื่องความสามารถในการพูดคุยของม้าวิเศษที่มีปรากฏในนิทานพื้นบ้านทุกสำนวนนั้น ในละครโทรทัศน์ได้ทำการถ่ายทอดโดยการจับภาพที่ตัวม้า แล้วใส่เสียงคนพากย์ลงไป ซึ่งเพียงแค่นั้นก็สามารถสร้างความเป็นแฟนตาซีว่าม้าที่ถูกจับภาพอยู่เป็นม้าวิเศษที่พูดภาษามนุษย์ได้อย่างคล่องแคล่ว

- แม่ย่า

แม่ย่าเป็นตัวละครที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ เป็นนางยักษ์อาวุโสประจำเมือง ผู้มีบทบาทเป็นผู้เลี้ยงดูเมรีในระหว่างที่นางยักษ์ไปแก้แค้นนางสิบสองที่เมืองกุตารนคร และเป็นต้นเหตุสำคัญที่ชี้นำให้นางยักษ์จำต้องวางแผนลวงรถเสนมาให้เมรีฆ่าที่เมืองยักษ์

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> แม่ย่าจะมีลักษณะของยักษ์เช่นเดียวกันกับยักษ์อื่น ๆ ในเรื่อง เว้นแต่เพียงส่วนเขี้ยวจะมีขนาดเล็กกว่า อันเกิดจากปัญหาของนักแสดงอาวุโส ผู้รับบทบาทแม่ย่าที่เมื่อใส่เขี้ยวเช่นยักษ์อื่นจะมีปัญหาในการพูด จนต้องมีการดัดแปลงเรื่องเขี้ยวให้มีขนาดเล็กกว่าคนอื่น และยังมีการปรับบทให้ไม่ต้องใส่เขี้ยวในภายหลังเพื่อความสะดวกในการแสดงยิ่งขึ้น

“คุณป้ารัตนาภรณ์แกแก่ แล้วแกก็เล่นเป็นนางแม่ย่า แล้วก็เขาบอกว่าแกต้องแต่งตัวอะไร แกเหนื่อย เอาง่ายๆหน่อย ถ้าแกต้องแต่งเป็นยักษ์ แกต้องใส่เขี้ยวแล้วพูดไม่ถนัด ครูก็ต้องเขียนบทบอกข้าราชบริพารไปเลยว่า ต่อไปนี้ห้ามเป็นยักษ์นะ แล้วเขาก็ไม่ต้องยุ่งยากแต่ง” (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

ภาพที่ 20 ตัวละครแม่ย่า

ในเรื่องอิทธิฤทธิ์ และความพิเศษของแม่ย่านี้ จะพบว่ามีฤทธิ์เดชกว่ายักษ์อื่นๆ เพราะมีพลังจิตที่เข้มแข็ง สามารถสะกดจิตให้คนทำตามโดยไม่รู้ตัว จากตัวอย่างในตอนที่แม่ย่าได้สะกดจิตให้สด และใส ไปฆ่ารถเสน (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสองตอนที่ 26) นอกจากนี้แม่ย่ายังสามารถหยั่งรู้เหตุการณ์ล่วงหน้าได้ อย่างแม่นยำ โดยการสื่อสารให้ผู้ชมทราบจากบทสนทนาของตัวละคร และผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจริงดังคำทำนายของแม่ย่า ในตอนหลัง เช่น ตอนที่บอกแก่นางยักษ์ว่าดวงชะตาเมรีต้องแตกดับเพราะรถเสน และเหตุการณ์ตอนท้ายเรื่องก็เป็นเช่นนั้นจริงๆ แม้จะมีการแสดงให้เห็นว่าทั้งแม่ย่า และนางยักษ์สารตราต่างได้ร่วมมือกันปกป้องเมรี แต่กลับยิ่งเป็นการผลักดันให้เกิดเหตุการณ์ดังทำนายมากยิ่งขึ้น

- โครงกระดูกวิเศษ

โครงกระดูกวิเศษเป็นตัวละครที่ปรากฏบทบาทเฉพาะในละครโทรทัศน์เท่านั้น โดยเป็นลูกของนางทั้งสิบเอ็ดที่ตายตั้งแต่แรกคลอด และพวกนางก็อาศัยเนื้อของลูกนั้นกินประทังชีพ และทิ้งกองกระดูกให้กองอยู่ในถ้ำนั้น โครงกระดูกที่ปรากฏบทบาทมากในเรื่องจะมีชื่อว่าโยและปลิว โดยโครงกระดูกโยจะมีบทบาทเป็นเหมือนเพื่อนเล่น และพี่เลี้ยงของรถเสน เพราะจะคอยมาพูดคุย พาไปเที่ยว รวมถึงให้คำปรึกษา ส่วนโครงกระดูกปลิวจะปรากฏบทบาทตอนที่แปลงเป็นไก่มาฝึกไก่ชนของรถเสน

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> จากการสัมภาษณ์คุณธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ ฝ่ายศิลปกรรม (สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545) และคุณธวัชชัย สังวริบุตร ฝ่ายควบคุมเทคนิค (สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2545) ทำให้ทราบว่าลักษณะโครงกระดูกวิเศษในละครโทรทัศน์เป็นการสร้างอุปกรณ์จากโฟมเพื่อเลียนแบบโครงกระดูกจริงๆ ซึ่งโครงกระดูกในเรื่องนี้ตายตั้งแต่แรกคลอด และเป็นคู่บทของตัวเอกในวัยเด็ก จึงมีการสร้างให้เป็นโครงกระดูกขนาดเล็กที่มีขนาดความสูงใกล้เคียงกับนักแสดงเด็กที่รับบทรถเสน เพื่อสื่อว่าโครงกระดูกวิเศษก็อยู่ในวัยใกล้เคียงกันกับรถเสน จากนั้นก็จะนำโครงกระดูกนั้นไปทาบกับตัวคนที่สวมชุดสีเดียวกันกับฉากบลูสกรีน แล้วใช้เครื่องโครมาคีย์ลบภาพคนออกภายหลัง เพื่อให้ได้ภาพการเคลื่อนไหวของโครงกระดูกที่ดูเป็นธรรมชาติ พร้อมทั้งใส่เสียงกรุ๋งกริ๋งเวลาเคลื่อนไหวเพื่อเสริมสร้างความเป็นแฟนตาซีให้กับตัวละครอีกด้วย

ภาพที่ 21 โครงกระดูกวิเศษ

การปรากฏตัวครั้งแรกของโครงกระดูกปลิวในตอนที่รถเสนต้องการคนช่วยฝึกไก่ชนเป็นฉากที่ค่อนข้างน่าสนใจ เพราะใช้ลักษณะการปรากฏตัวของโครงกระดูกปลิวนั้นเหมือนภาพการประกอบร่างของหุ่นยนต์ในภาพยนตร์ญี่ปุ่น โดยใช้คอมพิวเตอร์ในการสร้างภาพหัวกะโหลก และชิ้นส่วนต่างๆของโครงกระดูกกองรวมกันที่พื้นถ้ำ จากนั้นก็ใส่เสียงการพากย์ราวกับว่ากลุ่มโครงกระดูกกำลังคุยกัน เพื่อหาวิธีช่วยฝึกไก่ให้รถเสน ท้ายสุดเมื่อตกลงกันได้ ก็มีการส่งชิ้นส่วนของแต่ละคนค่อยๆประกอบกันเป็นร่างของโครงกระดูกปลิว เพื่อช่วยเหลือรถเสน (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่15)

ภาพที่ 22 การประกอบร่างของโครงกระดูกวิเศษ

คุณสมบัติของโครงกระดูกเหล่านี้ มีหลายอย่างนับตั้งแต่การพูดคุยได้เช่นมนุษย์ โดยใช้การพากย์เสียงเวลาที่กล้องจับภาพที่โครงกระดูก และเป็นที่น่าสังเกตว่ามักใช้เสียงการพากย์แบบเสียงบี้ๆ เพื่อให้เกิดความแตกต่างจากมนุษย์ และค่อนข้างเป็นเอกลักษณ์ที่พบเสมอในตัวละครโครงกระดูกของบริษัทสามเศียร จำกัด นอกจากนี้โครงกระดูกวิเศษยังสามารถแปลงร่าง

เป็นอะไรก็ได้ เช่น โครงกระดูกโยเคยแปลงร่างเป็นรถเสนเพื่อหลอกนางเภาในเวลาที่รถเสนหนีออกไปเที่ยวเล่นนอกถ้ำ โดยการให้ผู้แสดงรถเสนแสดงท่าทางเต้นไปเต้นมาตลอดเวลาคล้ายการเคลื่อนไหวของโครงกระดูก และใส่ดนตรีประกอบกรุ๋งกริ๋งเช่นเดียวกันกับที่ใส่เวลาที่โครงกระดูกเคลื่อนไหว เป็นการตอกย้ำกับผู้ชมว่ารถเสนที่กำลังปรากฏกายในฉากไม่ใช่รถเสนตัวจริง แต่เป็นโครงกระดูกวิเศษแปลงมา สำหรับอิทธิฤทธิ์อื่นๆ ที่ปรากฏก็มีเช่นการล่องหนหายตัว ซึ่งเป็นการใช้เครื่องโครมาคีย์ คีย์ภาพให้ปรากฏ หรือหายไปจากฉาก และยังสามารถที่จะเลือกปรากฏกายให้ใครเห็นก็ได้อีกด้วย ดังที่พบในฉากที่โครงกระดูกปลิวไปดูรถเสนชนไก่ ท่ามกลางผู้คนมากมายในบ่อน แต่กลับบอกกับรถเสนว่าไม่มีใครเห็นตน ซึ่งเป็นการใช้บทสนทนาของตัวละครในการสื่อสารกับผู้ชมถึงความเป็นแฟนตาซีที่เกิดขึ้นในฉาก (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่16)

รถเสน :อ้าวพี่ปลิว มาได้ยังไงเนี่ย ระวังตัวด้วยนะ
โครงกระดูกปลิว :ไม่ต้องห่วง ไม่มีใครเห็นพี่หรอก

3. ของวิเศษ

- มะม่วงไม่รู้หาว มะนาวไม่รู้โห่

ในนิทานพื้นบ้านเรื่องนางสิบสองระบุไว้ว่ามะม่วงไม่รู้หาว มะนาวไม่รู้โห่ เป็นผลไม้วิเศษที่มีอยู่แต่ที่เมืองของนางยักษ์ ซึ่งมีสรรพคุณที่ทำให้ผู้เด็ดเกิดอาการง่วงนอน หรือโห่ร้องตามชื่อเรียก

“…ต้นมะงั่ว (มะม่วง) ซึ่งมีผลดกใครดมกลิ่นจะง่วงเหงาหาวนอน และไปถึงต้นมะนาวถ้าใครดมกลิ่น จะโห่ร้องออกมาเอง” (โพธิ์ แซมลำเจียก,2518; 73-74)

ดังนั้นในตอนที่นางยักษ์ต้องการลวงรถเสนไปให้เมรีฆ่า จึงแสร้งทำเป็นป่วย และต้องใช้ผลไม้ทั้งสองชนิดนี้ในการรักษา เป็นเหตุให้รถเสนต้องเดินทางไปยังเมืองของนางยักษ์ตามกลอุบายที่นางได้วางไว้

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ เนื่องจากไม่มีการอธิบายถึงลักษณะของมะม่วงไม่รู้หาว มะนาวไม่รู้โห่ในนิทานพื้นบ้านสำนวนใดๆ ในละครโทรทัศน์จึงสื่อภาพ

ของวิเศษดังกล่าวโดยการสร้างผลมะม่วง และมะนาวเลียนแบบรูปร่าง และขนาดผลมะม่วง และมะนาวของจริง แต่จะมีการทาสีทอง ทั้งนี้อาจต้องการสื่อถึงความเป็นของวิเศษที่มีค่า

ภาพที่ 23 มะม่วงไม่รู้หาว มะนาวไม่รู้โห่

สำหรับสรรพคุณของมะม่วงไม่รู้หาว และมะนาวไม่รู้โห่ ในละครโทรทัศน์กล่าวถึงไว้ว่าเป็นของวิเศษที่ทำให้ผู้เด็ดเกิดอาการง่วงนอนโดยที่โห่ไม่ออก หาวไม่ได้ ส่วนคุณสมบัติอื่นที่มีการเพิ่มเติมเข้าไปในภาคละครโทรทัศน์ คือเรื่องที่เป็นผลไม้ที่หายาก ทุกๆ 100 ปีจึงจะออกผลครั้งหนึ่ง ซึ่งใช้วิธีการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีผ่านบทสนทนาของตัวละครในตอนที่ปี่ และปลอดไปเด็ดมะม่วงไม่รู้หาวมาโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ นางกำนัลจึงเป็นผู้อธิบายถึงสรรพคุณให้ฟัง (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 5)

นางกำนัลสด : คราวนี้สดต้องพังแน่ๆ เลยเพคะ ตายแน่ ตายจริงๆ

พระธิดาปี่ : ทำไมล่ะจ๊ะ

นางกำนัลใส : ก็พระธิดาไปเก็บมาจากที่ไหนเพคะ (ชี้ไปที่มะม่วงไม่รู้หาวในมือพระธิดาปี่) ตายแน่ๆ แล้ว

พระธิดาปลอด : ทำไมล่ะใส ร้องอยู่นั่นแหละ เก็บมาแล้วยังไง

นางกำนัลใส : ก็ไอ้นี่เขาเรียกว่ามะม่วงไม่รู้หาว ถ้าใครได้กินเข้าไปแล้วล่ะก็จะหลับผล็อยแล้วก็ไม่หาวไปสามวันสามคืนเลยเพคะ

นางกำนัลสด : พระแม่เจ้าทรงหวงมากเลยนะเพคะ ถึงขนาดตั้งโทษผู้ที่เก็บว่าจะประหารชีวิต

- ยาวิเศษสรรพคุณรักษาอาการตาบอด

ลักษณะของยาวิเศษนี้ในนิทานพื้นบ้านได้อธิบายว่าเป็นยาผงวิเศษในการรักษาดวงตาที่เคยบอดกลับเป็นปกติอีกครั้ง ซึ่งรถเสนจะนำกลับมาใช้ประสมที่ตาหลังจากที่ใส่ดวงตากลับคืนให้นางสิบสอง

“นี่เป็นห่อลูกตานางสิบสอง ถัดมาเป็นยาผง พระนางเมรีตรัสว่า ห่อยานี้ใช้สำหรับหยอดตา เมื่อเอาลูกตาใส่แล้ว ให้เอายาหยอดตานี้หยอดลงไป ดวงตาก็จะดีดังเดิม” (ทานตะวัน, 2539; 37)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ได้นำเสนอภาพยาวิเศษสรรพคุณรักษาอาการตาบอดในลักษณะของเหลวที่บรรจุไว้ภายในขวดโหล เพื่อหล่อเลี้ยงดวงตาของนางสิบสองที่ถูกนางยักษ์ควักออกมา

ภาพที่ 24 ดวงตาของนางสิบสองในขวดโหลที่มียาวิเศษ

ยาวิเศษดังกล่าวยังคงมีสรรพคุณเช่นเดียวกันกับในนิทานพื้นบ้าน แต่เนื่องจากการสื่อถึงลักษณะของยาที่แตกต่างกัน จึงทำให้วิธีการใส่ดวงตานางสิบสองกลับคืน และทำให้มองเห็นได้เป็นปกติ ไม่ต้องใช้ยาผงโรยใส่ตาด้วยดังระบุไว้ในนิทาน ใช้เพียงการร้อยภาพเหตุการณ์ที่ถ่ายคนละฉากให้เป็นภาพต่อเนื่อง เพื่อสื่อถึงเหตุการณ์ปาฏิหาริย์ดังกล่าว โดยเริ่มที่ฉากของบัว พี่สาวคนโตในกลุ่มนางสิบสองในสภาพตาบอดทั้งสองข้างนั่งอยู่ แล้วจึงตัดภาพไปที่รถเสนหยิบดวงตาขึ้นมาจากโถ จากนั้นก็ตัดภาพมาที่ฉากของบัวที่ค่อยๆลืมตาขึ้นด้วยความดีใจ ตัดภาพมาที่ฉากนางทั้งสิบเอ็ดคนในสภาพที่มีดวงตาปกติกำลังยิ้มแย้มยินดี ฉากต่างๆ ที่ถูกนำมา

ร้อยต่อกันนี้ล้วนทำให้ผู้ชมเชื่อว่านางสิบสอง ที่ถูกนางยักษ์ควักดวงตาออกไป ได้กลับมามองเห็นอย่างปกติ อีกครั้ง เมื่อรถเสนนำดวงตาที่ถูกหล่อเลี้ยงไว้ด้วยยาวิเศษกลับมาใส่ให้

- ของวิเศษที่รถเสนใช้ในการขัดขวางการติดตามของเมรี

ในนิทานพื้นบ้านตอนที่รถเสนขโมยดวงตาของแม่ และป้ากลับไปยังเมืองของตน ยังมีการกล่าวถึงการขโมยของวิเศษอื่นๆ จากที่เมืองยักษ์ ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นเป็นสิ่งที่ใช้ในการสร้างอุปสรรคอันยากลำบาก เช่น ภูเขา ป่า เมฆ หมอก ฝน มหาสมุทร หรือ ทะเลน้ำกรดในบางสำนวน เพื่อนำไปใช้ขัดขวางหากเมรีติดตามมา ของวิเศษเหล่านั้นบางสำนวนก็อธิบายว่าเป็นยาผง บางสำนวนก็กล่าวถึงแต่เพียงว่าถูกห่อไว้ในห่อผ้า ดังเช่นมีการกล่าวไว้ในปัญญาสชาดกเรื่องรถเสนชาดก (อ้างถึงในลำจวน, 2515; 324-325)

“มียาแขวนอยู่ 8 ห่อ เคียงห่อลูกตานางสิบสอง ห่อหนึ่งทิ้งไปเกิดเป็นภูเขา ห่อสองทิ้งไปเกิดเป็นป่า ห่อสามทิ้งไปเกิดเป็นลมพายุ ห่อสี่ทิ้งไปเกิดเป็นไฟ ห่อห้าทิ้งไปเกิดเป็นฝน ห่อหกทิ้งไปเกิดเป็นเมฆ ห่อเจ็ดทิ้งไปเกิดเป็นมหาสมุทร และห่อแปดเป็นยาทำให้ลูกตาสว่าง”

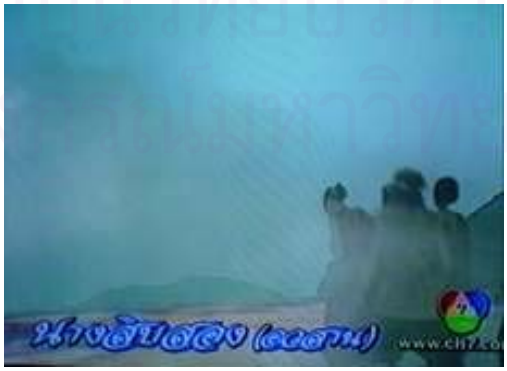
<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ได้มีการคัดเลือกของวิเศษดังกล่าวข้างต้นมาเพียง 2 อย่าง ในรูปของกิ่งไม้ ซึ่งเมื่อรถเสนทิ้งของวิเศษนั้นๆ ลงบนพื้นก็จะปรากฏเป็นอุปสรรคต่างๆ ที่ใช้ขัดขวางการติดตามของเมรีเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 25 ของวิเศษที่สร้างอุปสรรคในรูปของกิ่งไม้

ของวิเศษเหล่านั้น คือว่านป่าช้าหมอง และว่านยาคงคาเดือด สำหรับว่านป่าช้าหมองนั้นเมื่อโยนลงพื้นจะกลายเป็นป่าทึบ ซึ่งเป็นการใช้เทคนิคทางคอมพิวเตอร์สร้างภาพป่าตัดสลับกับฉากของเมรีที่ต้องเดินฝ่าดงไม้ด้วยความยากลำบาก เป็นการเชื่อมโยงว่าเมรีกำลังพยายามเดินผ่านป่าทึบที่สร้างจากของวิเศษข้างต้น

ภาพที่ 26 ป่าที่เกิดจากอิทธิฤทธิ์ของว่านป่าช้าหมอง

ของวิเศษอีกชิ้นคือ ว่านยาคงคาเดือด ซึ่งสามารถกลายเป็นทะเลน้ำกรดอันกว้างใหญ่ทำให้นางเมรีไม่สามารถติดตามต่อไปได้ นางจึงตรอมใจด้วยความเศร้าโศกจนตาย ซึ่งการสร้างภาพทะเลน้ำกรดนี้ ในตอนแรกจะใช้ภาพคล้ายไฟกำลังลุกไหม้ที่สร้างโดยเทคนิคคอมพิวเตอร์ และใส่เสียงประกอบไฟที่กำลังปะทุเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับไฟที่เกิดจากทะเลน้ำกรดนั้น จากนั้นจึงตัดภาพมาที่ภาพสถานที่ถ่ายทำบริเวณชายทะเลที่มีการสร้างหมอกควันให้ลอยผ่านตลอดเวลา ราวกับว่าควันนั้นเกิดจากทะลน้ำกรดที่อยู่เบื้องหน้า



ภาพที่ 27 ทะเลน้ำกรดที่เกิดจากอิทธิฤทธิ์ว่านยาคงคาเดือด

- ไม้เท้าวิเศษ

ไม้เท้าวิเศษในนิทานพื้นบ้านเรื่องนางสิบสอง เป็นอาวุธวิเศษที่อยู่ในเมืองนางยักษ์ ความวิเศษของไม้เท้านี้ส่วนใหญ่จะกล่าวถึงว่า มีฤทธิ์ต้นชี้ตาย ปลายชี้เป็น คือ ถ้าเอาส่วนบนของไม้เท้าชี้ไปที่ใคร คนนั้นก็จะตาย และถ้าหากใช้ทางปลายชี้ไปที่คนที่ตายด้วยฤทธิ์ไม้เท้านั้น คนๆ นั้นก็จะกลับฟื้นคืนชีวิตอีกครั้ง บางสำนวนก็ว่า ไม้เท้าวิเศษดังกล่าวเป็นที่เก็บดวงใจของนางยักษ์ ดังนั้นหากปรากฏไม้เท้าวิเศษในสำนวนใด นางยักษ์ก็มักจะสิ้นฤทธิ์ หรือถูกฆ่าโดยไม้เท้าวิเศษที่รถเสนได้ขโมยกลับมาพร้อมกับของวิเศษต่างๆ จากเมืองนางยักษ์นั่นเอง

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ในละครโทรทัศน์มีการสร้างภาพไม้เท้าตามลักษณะไม้เท้าทั่วไป เพียงแต่ใช้เทคนิคทางคอมพิวเตอร์ใส่แสงสีทองเข้าไปให้ดูวิเศษ

ภาพที่ 28 ไม้เท้าวิเศษ

ส่วนเรื่องอิทธิฤทธิ์ฤทธิ์ต้นชี้ตาย ปลายชี้เป็นของไม้เท้า จะให้ม้าวิเศษอธิบายถึงคุณสมบัตินี้ให้รถเสนฟังขณะหลบหนี แต่ท้ายที่สุดแล้วในละครโทรทัศน์กลับไม่พบว่ามีการใช้อิทธิฤทธิ์ของไม้เท้าวิเศษกับใครเลย เพราะนางยักษ์ในละครโทรทัศน์นั้นเกิดความเสียใจมากจนตรอมใจตายเอง

- ใบไม้ และน้ำวิเศษ

ใบไม้ และน้ำวิเศษ เป็นของวิเศษที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในการผูกเรื่องเพิ่มเติมก่อนที่จะให้ตัวละครนางสิบสองได้ไปพบกับกษัตริย์รถสิทธิ์แห่งกุตารนคร ซึ่งเกิดอาการบรรทมไม่ยอมตื่นเป็นเวลา 5 ปี มาแล้วโดยไม่ทราบสาเหตุ บังเอิญเภาไปพบชะนีกำลังใช้ใบไม้จุ่ม

น้ำในบ่อศักดิ์สิทธิ์ แล้วประพรมรักษาให้แก่กัน จึงอาสาเข้าไปรักษารถสิทธิ์โดยใช้วิธีดังกล่าวจนหายเป็นปกติ ภายหลังรถสิทธิ์จึงรับนางทั้งสิบสองเป็นมเหสี

"(เรื่องใบไม้วิเศษ)…เป็นแค่เหตุผลที่จะให้เข้ามาในเมือง เพราะว่ามันต้องมีการเผชิญหน้าพระเอก นางเอกอะไรบ้าง คือการเขียนเนี่ย ถ้าพระเอกไปอยู่ทาง นางเอกไปอยู่ทาง ไม่มีทาง เรื่องไม่สนุก คนไม่ดู คนต้องการให้มาเผชิญหน้ากัน" (ศัลยา สุขะนิวัติ, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ลักษณะของใบไม้วิเศษเป็นเพียงใบไม้ธรรมดา 1 ช่อที่นำมาจากต้นไม้ที่ขึ้นอยู่ในบริเวณธารน้ำที่สมมติให้เป็นบ่อน้ำอันศักดิ์สิทธิ์ โดยการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีดังกล่าว จะเห็นได้ชัดในตอนที่เภาบังเอิญไปพบชะนีกำลังรักษาอาการป่วยให้กัน (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 6) โดยใช้กลวิธีการปูเรื่องว่านางสิบสองต้องการหาวิธีไปรักษารถสิทธิ์เพื่อให้ได้เงินรางวัลตอบแทน แล้วจึงใช้การลำดับภาพของชะนีจากคนละฉากมาตัดต่อเพื่อสร้างเรื่องราวเป็นภาพต่อเนื่องให้ผู้ชมรู้สึกเสมือนว่าชะนีหายป่วยจากการที่ได้รับการประพรมจากใบไม้วิเศษที่นำไปจุ่มลงในน้ำของบ่อศักดิ์สิทธิ์นั้น และมีการขยายความเข้าใจเพิ่มเติมจากคำพูดของเภาหลังจากรับอาสาเข้าไปรักษารถสิทธิ์สร้างความประหลาดใจแก่พวกพี่ๆ (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 6)

ผัน : จะทำยังไงหรือเภา

เภา : ก็ใช้น้ำในสระนี่แหละจ้ะที่จะให้สรง แต่ต้องใช้ใบไม้วิเศษควบคู่กันไปด้วย

จากนั้นจึงปรากฏการเล่าเรื่องราวว่ารถสิทธิ์หายเป็นปกติหลังจากได้รับการประพรมจากใบไม้ และน้ำในข้างต้น ทำให้ผู้ชมเชื่อมโยงเหตุการณ์ได้ว่ารถสิทธิ์มีอาการดีขึ้นเพราะใบไม้ และน้ำวิเศษที่กล่าวถึงมาจากเหตุการณ์ก่อนหน้านี้แล้วนั่นเอง

ภาพที่ 29 การรักษารถสิทธิ์โดยใช้ใบไม้ และน้ำวิเศษ

- ยามงคลปราณ

ยามงคลปราณเป็นของวิเศษที่ปรากฏเฉพาะในละครโทรทัศน์ เป็นของอีกชนิดหนึ่งที่ผู้ผลิตสร้างขึ้นมาเพื่อขยายเรื่องราวในตอนที่รถเสนอยู่ในเมืองยักษ์กับเมรีให้นานขึ้น โดยในเรื่องแม่ย่าเป็นผู้หลอกให้เมรีเข้าไปปรุงยามงคลปราณ เพื่อเปิดโอกาสให้รถเสนเข้าไปขโมยดวงตาของแม่และป้าในห้องสรรพยาที่เมรีสามารถเปิดได้เพียงคนเดียว แต่แผนการเกิดผิดพลาดแม่ย่าจึงนำยาพิษไปให้รถเสนดื่ม แต่นางเมรีกลับชิงดื่มแทน จึงต้องใช้ยามงคลปราณที่นางปรุงมาให้แม่ย่าแต่แรกนั้นในการขับพิษออกจากร่าง

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การนำเสนอความเป็นแฟนตาซีนี้ใช้คำพูดอธิบายของตัวละครเป็นหลัก ดังจะพบได้ในตอนที่เมรีชิงดื่มยาพิษแทนรถเสน และต้องใช้ยามงคลปราณในการรักษา (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 32) แม่ย่าจะเป็นผู้อธิบายสรรพคุณของตัวยาในการรักษาแก่รถเสน

แม่ย่า :ต้องรอถึงพรุ่งนี้เช้าเพคะ
รถเสน :ทำไมต้องรอด้วยล่ะแม่ย่า
แม่ย่า :ยามงคลปราณนี้จะออกฤทธิ์เต็มที่เมื่อเวลาอุษาสางเพคะ
ถ้าหากว่าพระธิดามีพระชนม์ชีพจวบจนถึงเวลานั้น

- สร้อยอำมฤต

สร้อยอำมฤตเป็นของวิเศษที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ใช้สำหรับเปิดห้องสรรพยาที่เก็บดวงตาของนางสิบสอง และของวิเศษต่างๆ ในเมืองของนางยักษ์

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> สร้อยอำมฤตถูกสร้างสรรค์ให้มีลักษณะคล้ายสร้อยคอที่ประดับด้วยพลอยเม็ดใหญ่สีแดง คล้ายเครื่องประดับแบบโบราณ และการนำเสนอถึงความวิเศษก็ใช้เพียงการแกว่งสร้อยที่หน้าประตู ก็จะเกิดประกายจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ที่สร้อย ส่งผลให้ประตูห้องสรรพยาเปิดออกได้เอง

ภาพที่ 30 สร้อยอำมฤต (ซ้าย) และการใช้สร้อยเปิดห้องสรรพยา (ขวา)

สิ่งที่น่าสนใจคือสร้อยอำมฤตนี้ปรากฏขึ้นเพียงแค่ในช่วงท้ายเรื่อง ซึ่งคาดว่าผู้ผลิตได้เสริมขึ้นมาเพื่อเป็นทางออกจากการที่เคยผูกเรื่องไปในตอนต้นว่าผู้ที่สามารถเปิดห้องสรรพยาได้มีเพียงนางยักษ์ และนางเมรี เท่านั้น ดังนั้นเมื่อรถเสนต้องเข้าไปขโมยดวงตาของแม่และป้าในห้องสรรพยา จึงต้องหาบางสิ่งบางอย่างมาเป็นกุญแจในการเปิด นอกจากนี้แล้ว ผู้ผลิตยังยอมรับว่าการที่เสริมของวิเศษชิ้นนี้เข้ามานั้นเป็นส่วนหนึ่งของกลวิธีการเขียนบทให้มีเนื้อเรื่องเพิ่มขึ้น และมีความน่าตื่นเต้นขึ้นสำหรับผู้ชม

“…(สร้อยอำมฤต) ที่เสริมเข้ามา คงไม่ใช่เพื่ออะไร คือว่าแค่ทำให้มันยากขึ้น อาจเป็นข้อผิดพลาดที่ไม่ปูอันนี้มาตั้งแต่ต้น …ครูเสริมเข้าไปให้มันตื่นเต้นเท่านั้นเอง” (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2545)

ดังจะพบได้ในตอนที่ม้าวิเศษบินต่อไม่ไหว เพราะสร้อยอำมฤตถ่วงไว้ (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 33) ซึ่งเป็นการใช้เสียงพากย์ม้ากล่าวถึงของวิเศษที่รถเสนนำติดตัวมาจากเมืองยักษ์ แล้วส่งผลให้ม้าบินต่อไปไม่ได้ หลังจากนั้นจึงใช้มุมกล้องระยะใกล้จับภาพไปที่สร้อยอำฤต เพื่อเชื่อมโยงความเข้าใจสาเหตุที่ม้าบินได้นั้นก็เนื่องมาจากสร้อยนั้นนั่นเอง

ม้าวิเศษ :พระโอรส ทำไมม้าเหาะไม่ได้
รถเสน :ประกายเพชร เจ้านี่ทะลึ่งไม่สร่างซาเลยนะ
ก็นี่เจ้ากำลังเหาะอยู่ไม่ใช่เหรอ
ม้าวิเศษ :แหม พระโอรส เด็กๆ ก็รู้ว่าม้ากำลังเหาะ

รถเสน : อ้าว ก็แล้วว่าเหาะไม่ได้
ม้าวิเศษ: ก็มันกำลังจะเหาะไม่ได้ โอ๊ย พระโอรสมีอะไรถ่วงม้าไว้
โอ๊ยเหาะไม่ไหว ตายแล้ว หนักไปหมดทั้งตัว
พระโอรสไปเอาของวิเศษอะไรมาด้วยรึเปล่า
รถเสน : ไม่มีนี่ (แต่ภาพจับที่สร้อยอำมฤตที่เหน็บอยู่ที่เอวของรถเสน)

4. เหตุการณ์ที่มีความเป็นแฟนตาซี

- ผลกรรมจากการควักตาปลา

ในนิทานพื้นบ้านนั้นมีการกล่าวถึงกรรมเก่าของนางสิบสองที่เคยได้ควักตาปลามาร้อยเล่น มีเพียงนางเภาคนสุดท้องเพียงคนเดียวที่ควักตาปลาออกเพียงข้างเดียว และได้มีการเชื่อมโยงว่าการกระทำดังกล่าวเป็นสาเหตุให้เหล่านางสิบสองถูกนางยักษ์ควักดวงตาออกทั้งสองข้าง มีเพียงนางคนสุดท้องที่ถูกควักตาออกเพียงข้างเดียว เป็นชะตากรรมเช่นเดียวกันกับที่พวกนางเคยทำกับปลามาก่อน

“นางสิบสองคนได้รับทุกขเวทนาเป็นที่สุด แต่เป็นด้วยวิบากกรมเก่าที่นางเคยควักนัยน์ตาปลา เมื่อชาติก่อนเล่น สำหรับน้องสุดท้องควักเพียงข้างเดียว มาชาตินี้จึงถูกควักนัยน์ตาเพียงข้างเดียว” (โพธิ์ แซมลำเจียก, 2518: 58)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้เชื่อมโยงเหตุการณ์ที่นางสิบสองถูกควักดวงตากับตอนที่นางสิบสองควักตาปลาเล่นไว้เช่นเดียวกันกับในนิทานพื้นบ้าน โดยในช่วงที่นางสิบสองอยู่ในวัยเด็กได้มีการเล่าเหตุการณ์ตอนที่นางสิบสองจับปลามาแบ่งกัน แล้วควักตาปลาออกมาเล่น มีเพียงนางเภาน้องคนสุดท้องที่เกิดสงสารปลาจึงควักตาปลาออกเพียงข้างเดียว (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 2) หลังจากนั้นในฉากที่นางสิบสองถูกควักดวงตานั้น ได้มีการตัดภาพสลับกับเหตุการณ์ตอนที่นางสิบสองควักตาปลาในวัยเด็กเพื่อสร้างความเชื่อมโยงว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเกิดจากผลของการกระทำในอดีตของพวกนางนั่นเอง

- อำนาจศักดิ์สิทธิ์ของคำอธิษฐาน

ในนิทานพื้นบ้านเรื่องนางสิบสองเกือบทุกสำนวนมีการกล่าวถึงคำอธิษฐานของนางเมรีก่อนสิ้นใจเพราะเสียใจที่ไม่สามารถติดตามรถเสนไปได้ที่ว่า ชาตินี้นางต้องติดตามรถเสนด้วยความยากลำบาก ชาติหน้าขอให้รถเสนเป็นฝ่ายต้องติดตามนางบ้าง

" ...จำนงจิตพิษฐาน ชาตินี้ข้าตามภูบาล
มาถึงวายปราณในไพร ข้าขอจงใจหมายมาตร์
เกิดไปในชาติภพใหม่ ขอให้ราชาตามข้าไป
ให้ได้ยากแค้นแสนทวี " (ลำจวน, 2515: 155)

ซึ่งบางสำนวนได้สรุปผลของคำอธิษฐานของนางว่าเป็นจริง ด้วยการโยงเรื่องพระสุธน-มโนห์รา ว่าเป็นชาติต่อมาของรถเสน และเมรี ทั้งนี้เพราะในเรื่องพระสุธน-มโนห์รานั้นพระสุธนต้องฝ่าฟันอุปสรรคภยันตรายมากมายในป่าหิมพานต์ ก่อนจะได้กลับมาครองคู่กับนางมโนห์ราอีกครั้ง

"แล้วพระรถก็ไปเกิดในชาติใหม่เป็นพระสุธน ส่วนนางเมรีเกิดเป็นนางมโนห์รา ทั้งคู่ได้ครองคู่กัน แล้วก็ต้องพรากจากกันไปอีก ในชาตินี้พระสุธนต้องเป็นฝ่ายตามนางมโนห์ราไปถึงเจ็ดปี หนามที่ตำพระบาทนั้นบ่งได้ถึงเจ็ดทะนาน แล้วกว่าจะได้เจอกันก็แทบล้มประดาตายสุดท้ายก็ยังดี ที่เรื่องพระสุธนมโนห์รา หรือพระรถเมรีในชาติใหม่ จบลงด้วยความสุขสมปรารถนา" (ลำจวน, 2515: 187)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ก็ได้เชื่อมโยงเรื่องผลของคำอธิษฐานอันศักดิ์สิทธิ์ของเมรี โดยการนำเรื่องพระสุธน–มโนห์รามาสร้างเป็นละครต่อจากเรื่องนางสิบสอง และได้มีการกล่าวเน้นย้ำในเรื่องพระสุธน–มโนห์ราถึงความสัมพันธ์ในอดีตชาติหลายครั้ง ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดในหัวข้อการกลับชาติมาเกิดของพระสุธนมโนห์ราต่อไป

- การแบ่งเขตแดน

ในละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสองได้มีการกล่าวถึงการแบ่งเขตแดนของสิ่งมีชีวิตต่างๆ เพื่อไม่ให้เกิดการล่วงล้ำดินแดนกันและกัน ซึ่งเป็นเรื่องที่สร้างสรรค์ใหม่เพิ่มเติม โดยจะเน้นที่การแบ่งเขตระหว่างมนุษย์ และยักษ์เป็นสำคัญ

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ เรื่องการแบ่งเขตแดนนี้จะมีการกล่าวถึงหลายต่อหลายครั้ง ไม่ว่าจะเป็นตอนที่นางยักษ์ติดตามนางสิบสองมาจนถึงสุดเขตแดนยักษ์ จึงเลิกติดตามต่อ (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 6) หรือตอนที่นางเมรีไม่สามารถ ติดตามรถเสนกลับเมืองได้ เพราะนางเป็นลูกครึ่งมนุษย์และยักษ์ จึงไม่สามารถล่วงล้ำดินแดน อันศักดิ์สิทธิ์เช่นกุตารนครที่มีเทวดาคุ้มครองได้ (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 29) ซึ่งการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีดังกล่าวมักจะใช้การอธิบายสอดแทรกอยู่ในบทสนทนาของตัวละคร ไม่ได้มีการนำเสนอออกมาเป็นภาพ เว้นแต่เพียงตอนที่นางยักษ์แปลงตัวเข้ามาอยู่ในเมืองมนุษย์ แล้วทำให้ฤทธิ์เดชของเวทมนตร์เสื่อมถอย (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 12) ซึ่งมีการแสดงให้เห็นว่านางยักษ์พยายามใช้มนตราสะกดให้รถสิทธิ์หลงใหล หลายต่อหลายครั้งแต่ก็ไม่เป็นผล นางจึงต้องกลับเมืองยักษ์ชั่วคราวเพื่อทำการฟื้นฟูพระเวทย์

- คำสาบานอันศักดิ์สิทธิ์

ในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของคำสาบานนี้เป็นเรื่องที่เสริมขึ้นใหม่ ซึ่งพบเฉพาะในส่วนละครโทรทัศน์ เกิดขึ้นกับนางยักษ์ และนางเมรีโดยนางยักษ์นั้นได้สาบานว่าจะไม่คิดฆ่ารถเสน รวมถึงแม่และป้า เมื่อครั้งที่รถเสนช่วยให้นางไม่ต้องถูกขับไล่ออกจากเมือง แต่ภายหลังเมื่อนางจำเป็นต้องวางอุบายฆ่ารถเสน จึงถือเป็นการผิดคำสาบานและนำมาสู่ความตายของนางในตอนท้ายเรื่อง เช่นเดียวกับนางเมรีที่เคยให้คำสาบานไว้กับแม่ย่าว่าจะไม่แตะต้องสุรา หากผิดคำสาบานนางจะต้องตาย และผลของคำสาบานนั้นก็เป็นจริงเมื่อนางยอมดื่มสุราเพื่อเอาใจรถเสน ส่งผลให้ภายหลังนางต้องถึงแก่ชีวิตตามคำสาบาน

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ จากเหตุการณ์ที่มีการกล่าวถึงคำสาบานอันศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีผลให้นางยักษ์ และนางเมรีมีอันเป็นไปดังที่ได้กล่าวถึงไปในข้างต้นนั้น จะมีวิธีการนำเสนอที่เหมือนกัน คือ จะมีการกล่าวถึงเหตุการณ์ในช่วงที่มีการสาบานไว้ก่อน จากนั้นเมื่อเกิดเหตุที่ทำให้ตัวละครจะต้องผิดคำสาบาน ก็จะมีการตัดภาพย้อนกลับไปในช่วงที่มีการสาบานนั้น เพื่อเชื่อมโยงให้ผู้ชมทราบว่าเหตุการณ์ที่ทำให้ตัวละครมีอันเป็นไป เป็นผลจากการที่เคยมีการสาบานไว้ในอดีต เช่นตอนที่นางยักษ์ตายก็จะตัดภาพกลับไปตอนที่นางให้คำสาบานไว้กับรถเสนว่าจะไม่คิดฆ่ารถเสน รวมถึงแม่และป้า (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 34) หรือตอนที่นางเมรีกำลังจะดื่มสุราก็มีการตัดภาพกลับไปยังตอนที่อยู่ในวัยเยาว์ และให้คำสาบานกับแม่ย่าว่าจะไม่แตะต้องสุรา (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 30)

- พิธีถ่ายทอดลมหายใจแห่งชีวิต

พิธีถ่ายทอดลมหายใจแห่งชีวิตเป็นเหตุการณ์ที่พบแต่ในละครโทรทัศน์ โดยจะเป็นพิธีการต่ออายุของนางยักษ์ที่จะสิ้นลมหายใจชั่วคราวทุกหนึ่งร้อยปี และผู้ที่จะถ่ายทอดลมหายใจให้แก่นางได้จะต้องเป็นผู้ที่มีสายเลือดเดียวกัน ซึ่งโดยปกติผู้ทำพิธีคือท้าวปกรณ์นันทา ซึ่งเป็นพระอัยกาของสันธมารา แต่ในเรื่องนั้นนางยักษ์สิ้นลมหายใจก่อนกำหนด เพราะเสียใจที่เมรีแสดงอาการรังเกียจนาง เมรีซึ่งเป็นลูกสาวของนางสุวรรณมาลีน้องสาวนางยักษ์ ซึ่งถือว่ามีสายเลือดเดียวกันกับสารตราจึงอาสาทำพิธีนี้

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้ถ่ายทอดถึงที่มาที่ไปในการทำพิธีสอดแทรกไว้ในคำพูดของตัวละคร และเมื่อถึงตอนทำพิธีก็ให้ผู้แสดงเมรีแต่งชุดนุ่งขาวห่มขาว นั่งภาวนาข้างๆ เตียงที่ผู้แสดงเป็นนางยักษ์นอนไม่ได้สติอยู่ แล้วจึงใส่เสียงการสนทนาระหว่างแม่ย่า และเมรีเป็นการขยายความภาพที่ปรากฏดังกล่าว (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 23)

แม่ย่า : ลูกต้องพร่ำภาวนามนต์บทนี้ พร้อมทำใจให้ดิ่งลงสู่ความสงบอันล้ำลึกส่งกระแสจิตที่สงบนิ่งสู่กายของพระแม่เจ้า ส่งลมหายใจเข้าไป เข้าไป เข้าไป

เมรี : นานเท่าใดจ๊ะแม่ย่า

แม่ย่า : ต่อเมื่อ 7 ทิวา และราตรีผ่านไป มีอันตรายอยู่เพียงอย่างเดียวในการทำทุกรกิริยาครั้งนี้

เมรี : อะไรเหรอจ๊ะแม่ย่า

แม่ย่า : ลูกจะไม่ได้กิน ลูกจะๆไม่ได้นอน ถ้าลูกปล่อยให้กระแสแห่งความอ่อนแอครอบงำแม้แต่เพียงน้อย ลูกก็ถึงแก่ชีวิตนะลูกนะ

การเสริมเหตุการณ์ในการทำพิธีถ่ายทอดลมหายใจแห่งชีวิตนี้ ก็เพื่อดำเนินเรื่องให้เกิดความผูกพันระหว่างตัวละครนางยักษ์ และเมรี อันนำไปสู่ความเป็นเหตุเป็นผลให้นางยักษ์เลือกรักษาชีวิตของเมรีไว้โดยการกำจัดรถเสน เมื่อรู้ว่ารถเสนจะเป็นผู้นำความตายมาสู่เมรี

- นางยักษ์ร้องไห้จนน้ำท่วมเมือง

เป็นเหตุการณ์ที่นางยักษ์เกิดความเศร้าเสียใจ เพราะนางคิดว่ารถเสนที่นางเลี้ยงดูและให้ความรักเช่นลูกในไส้ต้องตายเพราะอุบายของนาง เมื่อนางร้องไห้มากๆ เข้าก็

กลายเป็นน้ำท่วมเมือง เพราะน้ำตาของนางยักษ์ย่อมมีปริมาณมากกว่าคนธรรมดา เหตุการณ์นี้ทำให้ รถสิทธิ์ต้องอพยพชาวเมืองเข้ามาอยู่ในเขตพระราชฐานซึ่งน้ำยังท่วมไม่ถึง

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การนำเสนอความเป็นแฟนตาซีดังกล่าวเป็นการใช้การตัดต่อภาพเพื่อเชื่อมโยงให้ผู้ชมเชื่อว่าภาพเหตุการณ์น้ำท่วมบริเวณภายนอกพระราชวัง เป็นผลมาจากภาพที่นางยักษ์กำลังร้องไห้คร่ำครวญอยู่ภายในคุกซึ่งมีน้ำเอ่อท่วมอยู่เช่นกัน (ละครโทรทัศน์เรื่องนางสิบสอง ตอนที่ 26)

ภาพที่ 31 นางยักษ์ร้องไห้จนน้ำท่วมคุก

การเสริมเหตุการณ์เรื่องนางยักษ์ร้องไห้จนน้ำท่วมเมืองนี้ เป็นการเน้นย้ำถึงความแตกต่างในเรื่องของขนาดระหว่างมนุษย์ และยักษ์ เพราะมีการสื่อให้เห็นว่าเพียงน้ำตาของยักษ์ก็สามารถทำให้เกิดน้ำท่วมในเมืองมนุษย์ได้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องพระสุธน-มโนห์รา

ภาพที่ 32 ภาพไตเติ้ลเริ่มเรื่องพระสุธน-มโนห์รา

สถานีที่ออกอากาศ	ช่อง 7
ช่วงเวลาออกอากาศ	ทุกวันเสาร์ – อาทิตย์ 8.30 น. – 9.30 น.
จำนวนตอนที่ออกอากาศ	22 ตอน (2 ธันวาคม 2543 – 11 กุมภาพันธ์ 2544)
บทโทรทัศน์	แดนดาว
กำกับการแสดง	เสกศักดิ์ วรสิทธิ์
ควบคุมการผลิต	สยม สังวริบุตร
อำนวยการแสดง	ไพรัช สังวริบุตร
นำแสดงโดย	สพล ชนวีร์, มาติกา อรรถกรศิริโพธิ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เนื้อเรื่องย่อ

พระสุธนโอรสของกษัตริย์เมืองอุดรปัญจาล์ได้ฝันถึงดินแดนประหลาดแห่งหนึ่งที่ปกคลุมด้วยเมฆหมอกตลอดปี และที่นั่นเขามีโอกาสได้รู้จักเด็กหญิงคนหนึ่งที่ชื่อมโนห์รา พระราชธิดาแห่งนครไกรลาศอันเป็นที่อยู่ของเหล่ากินนร กินรี ซึ่งทั้งเขา และเธอก็ต่างรู้สึกคุ้นเคยราวกับรู้จักกันมาก่อน ต่อมาเด็กทั้งสองได้พบเจอกันในฝันอยู่เสมอ และเริ่มผูกพันกันจนเป็นเหตุให้ทุมราชบิดาของมโนห์ราตัดสินใจทำพิธีขจัดสุบิน เพื่อตัดขาดความสัมพันธ์ของเด็กทั้งสอง เพราะไม่ต้องการให้มโนห์ราไปเกี่ยวข้องกับพวกมนุษย์ต่างเผ่าพันธุ์ ซึ่งภายหลังจากทำพิธีเด็กทั้งสองคนก็ไม่สามารถพบกันในฝันได้อีก กล่าวถึงฝ่ายเมืองหนึ่งที่มีเขตแดนติดกับเมืองอุดรปัญจาล์ของสุธน

เกิดความแร้นแค้นจนผู้คนอพยพหลบหนีออกจากเมืองเกือบหมด กษัตริย์ผู้ครองเมืองจึงเกิดความริษยาเมืองอุดรปัญจาล์ที่มีความอุดมสมบูรณ์กว่า และคาดว่าที่อุดรปัญจาล์น่าจะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คอยปกปักษ์ และทำให้อุดรปัญจาล์มีความบริบูรณ์อยู่เสมอ จึงส่งศิรเวชอำมาตย์ผู้มีอาคมขลังเข้าไปสืบหา และแย่งชิงสิ่งวิเศษนั้นกลับมายังเมือง ศิรเวชจึงได้ใช้วิชาไสยดำสร้างความปั่นป่วนขึ้นในเมืองอุดรปัญจาล์ จนได้รู้ความลับว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนสืบหานั้นก็คือพญานาคนามชมพูจิตร ซึ่งอาศัยอยู่ในสระใหญ่ภายในบริเวณเมือง โดยชมพูจิตรจะคอยทำหน้าที่ดูแลให้บ้านเมืองให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ อีกทั้งปกป้องบ้านเมืองจากเหตุร้าย จนเป็นที่เคารพสักการะของกษัตริย์อาทิตยวงศ์และชาวเมือง ศิรเวชจึงหมายทำพิธีจับชมพูจิตรกลับไปยังเมือง แต่กลับถูกขัดขวางจนถึงแก่ชีวิตโดยพรานบุญผู้จงรักภักดีต่อกษัตริย์อาทิตยวงศ์ ชมพูจิตรได้ตอบแทนบุญคุณครั้งนี้โดยมอบใบไม้วิเศษแก่พรานบุญเพื่อใช้เรียกตนเมื่อมีเรื่องเดือดร้อน ภายหลังเหตุการณ์สงบลง สุธนได้เล่าให้พรานบุญฟังถึงเมืองประหลาดที่ตนฝันถึง พร้อมทั้งขอร้องให้พรานบุญนำมโน์รากลับมาหาตนให้ได้ ด้วยความจงรักภักดีพรานบุญจึงได้ออกเดินทางไปในป่าลึก จนได้มาพบเหล่ากินรีที่มาเล่นน้ำที่สระอโนดาตในป่าหิมพานต์ ซึ่งมโน์ราก็อยู่ในกลุ่มนางกินรีเหล่านั้น พรานบุญจึงคิดจะจับนางไปถวายพระสุธน พระฤาษีผู้บำเพ็ญเพียรในป่ามาเป็นเวลานานหยั่งรู้ด้วยญาณว่าสุธน และ มโน์ราเป็นเนื้อคู่กันมาแต่ชาติปางก่อน จึงบอกวิธีให้ว่าต้องใช้บ่วงนาคบาศของพญานาคในการจับตัวกินรี พรานบุญจึงใช้ใบไม้วิเศษเรียกพญานาคชมพูจิตรจากเมืองบาดาลมา เพื่อขอยืมนาคบาศ ซึ่งชมพูจิตรก็ให้ยืมมาเนื่องจากเคยมีบุญคุณต่อกัน พรานบุญได้นำนาคบาศดังกล่าวมาคล้องนางมโน์ราไว้ได้ โดยที่พ่อ แม่ และพี่ๆ ของนางไม่อาจช่วยได้ เนื่องจากกลัวอิทธิฤทธิ์ของนาคบาศ อีกทั้งเหล่ากินนร กินรีก็ไม่สามารถติดตามเข้ามาในเขตแดนของมนุษย์ได้ พรานบุญจึงสามารถนำนางมโน์รากลับมาถวายพระสุธนได้สำเร็จ ซึ่งเมื่อทั้งคู่ได้พบกันก็ต่างถูกชะตา และได้อภิเษกสมรสกันท่ามกลางความไม่พอใจของจันทรามารดาของสุธน และวิไลเลขาลูกสาวอำมาตย์พฤฒมา ที่หลงรักสุธนอยู่ ทั้งสองคนจึงร่วมมือกันกลั่นแกล้งมโน์ราอยู่เสมอ จนกระทั่งพ่อของวิไลผู้กุมอำนาจทางการทหารคิดการใหญ่แอบสมคบกับเมืองปัจจัญนคร ก่อสงครามกับอุดรปัญจาล์ ทั้งอาทิตยวงศ์ และสุธนต่างก็ไม่มีฝีมือในการรบ อำมาตย์พฤฒมาจึงใช้โอกาสนี้บีบให้สุธนเข้าพิธีอภิเษกกับลูกสาวตน แม้สุธนจะยินยอมเพื่อปกป้องบ้านเมือง แต่ก็ตัดสินใจที่เดินทางออกไปรบด้วย ในช่วงนั้น อาทิตยวงศ์เกิดฝันประลาด โหรหลวงซึ่งได้รับสินบนจากอำมาตย์พฤฒมาจึงแกล้งตีความฝันนั้น ไปในทางร้าย และให้แก้ฝันนั้นโดยการนำมโน์ราซึ่งเป็นครึ่งคน ครึ่งสัตว์ไปบูชายัญ ฝ่ายมโน์ราเมื่อทราบเรื่องก็วางอุบายในการขอสวมปีกหางของตนเพื่อร่ายรำก่อนถูกนำไปบูชายัญ แล้วจึงถือโอกาสนั้นบินหนีกลับเมืองไกรลาศของตน ระหว่างทางได้แวะที่อาศรมฤาษีเพื่อฝากของ และบอกถึงเส้นทาง และวิธีการเดินทางผ่านป่าหิมพานต์สู่เมืองไกรลาศที่เต็มไปด้วยภยันตรายแก่พระฤาษี เพื่อถ่ายทอดต่อแก่สุธนซึ่งอาจจะเดินทางมาเพื่อติดตามนางกลับไป

จากนั้นนางมโนห์ราจึงบินกลับเมือง เมื่อไปถึงบิดาของนางยังไม่ยอมให้เข้าเมืองเนื่องจากนางไปอยู่เมืองมนุษย์มาเป็นเวลานาน จะต้องทำพิธีชำระกลิ่นสาบมนุษย์เป็นเวลา 7 ปี 7 เดือน 7วัน เสียก่อน ฝ่ายสุธนเมื่อรบได้ ชัยชนะกลับมาพอได้ทราบเรื่องก็ขอให้พรานบุญนำทางไปยังป่าหิมพานต์เพื่อติดตามมโนห์ราทันที จนกระทั่งถึงอาศรมฤาษีที่มโนห์ราได้ฝากของไว้ พระฤาษีได้มอบของ และอธิบายถึงเส้นทางในการติดตามนางมโห์ราไปยังเมืองไกรลาศตามที่นางเคยสั่งความไว้ หลังจากนั้นพระสุธนจึงออกเดินทางฝ่าฟันอุปสรรคนานาประการในป่าหิมพานต์ จนกระทั่งมาถึงเมืองไกรลาศในวันสุดท้ายซึ่งมโนห์ราจะทำการสรงน้ำเพื่อล้างกลิ่นสาบมนุษย์ก่อนกลับเข้าเมือง สุธนจึงแอบใส่แหวนลงไปในคนโทน้ำอาบของมโนห์ราและอธิษฐานให้แหวนนี้ถึงมือนาง และเหตุการณ์ก็เป็นไปตามนั้นอย่างน่าอัศจรรย์ ฝ่ายทุมราชบิดาของนางมโนห์ราเมื่อทราบเรื่องที่พระสุธนมีความอุตสาหะในการ ติดตามมโนห์รามาจนถึงไกรลาศ จึงรับสุธนเข้าเมืองเพื่อทำการทดสอบโดยการให้สุธนเลือก มโนห์ราจากกลุ่มพี่ๆ ที่ทุมราชใช้เวทมนตร์อำพรางให้มีหน้าตาเหมือนมโนห์ราทั้งหมด ซึ่งสุธนก็สามารถเลือกได้ถูกต้อง แล้วในที่สุดพระสุธนก็ได้กลับมาครองคู่กับมโนห์ราอีกครั้งอย่างมีความสุข

<u>ความเป็นแฟนตาซีจากองค์ประกอบด้านแฟนตาซีต่างๆ และการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน-มโนห์รา</u>

1. ฉาก

- เมืองบาดาล หรือนาคพิภพ

เมืองบาดาล หรือนาคพิภพในนิทานพื้นบ้าน เป็นแผ่นดินใต้น้ำซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยของพญานาคชมพูจิตรผู้พิทักษ์รักษาเมืองอุดรปัญจาล์ โดยมีการบรรยายถึงลักษณะที่มองเห็นจากบนโลกมนุษย์ว่าเป็นบริเวณสระใหญ่ที่ประดับประดาด้วยพรรณไม้งดงาม

“ทางด้านทิศประจิมของเมืองอุดรปัญจาลนคร มีสระอยู่แห่งหนึ่ง น้ำในนั้นใสสะอาด มีบัวนานาพรรณอยู่ในสระนั้น ที่รอบๆ ขอบสระมีดอกไม้อยู่หลายชนิด นาคราชชมพูจิตรอาศัยอยู่ในสระนั้น” (แปลก สนธิรักษ์, 2510: 149)

ส่วนลักษณะภายใต้เมืองบาดาลนั้นไม่มีการอธิบายไว้ว่าเป็นเช่นไร สันนิษฐานได้แต่เพียงว่าก่อนเข้าเมืองจะมีประตูกั้นนาคพิภพไว้ และจะมีนาคคอยยืนเฝ้าที่หน้าประตูนั้น จาก

ตอนที่ชมพูจิตรตอบแทนบุญคุณที่พรานบุญได้ช่วยชีวิต ด้วยการบอกวิธีในการมาพบที่เมืองบาดาลหากพรานบุญต้องการความช่วยเหลือ

“พญานาคราชขึ้นจากสระมาหานายพรานพาไปยังนาคพิภพ กระทำการสักการะบูชาพรานตลอด 7 วัน เมื่อจะพาพรานไปส่งได้ให้ดวงแก้วดวงหนึ่งแก่พราน แล้วสั่งพรานว่า ถ้าท่านต้องการพบข้าพเจ้า ก็ขอให้มาหานาคที่เฝ้าประตู แล้วนาคจะพาไปพบข้าพเจ้า” (แปลก สนธิรักษ์, 2510: 149)

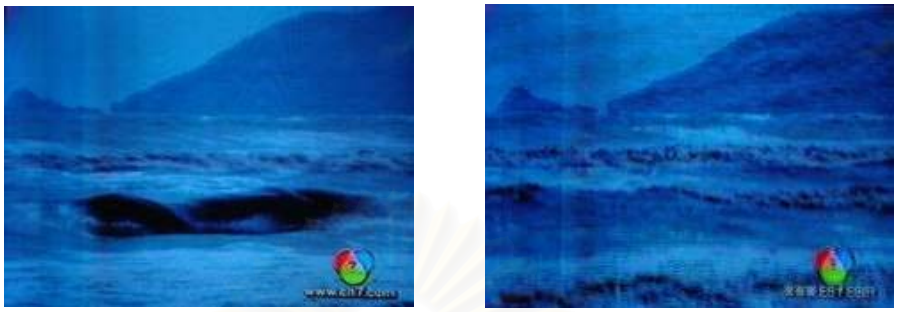
<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์จะมีการใช้ภาพทะเลสาบอันกว้างใหญ่ ประกอบกับการใส่บทบรรยายร้อยกรองเพื่อนำเข้าสู่เมืองบาดาล (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่2)

บริเวณของสระใหญ่ ณ พงไพรลับสายตา
คือถิ่นของนาคา วิจิตรชมพูอยู่บาดาล
ทำหน้าที่พิทักษา ให้ฝนฟ้าสู่สถาน
สู่เมืองอุดรปัญจาล์ ราษฎร์เบิกบานสำราญใจ

ภาพที่ 33 เมืองบาดาลที่มองจากเมืองมนุษย์

นอกจากนี้หากมีตอนที่พญานาคต้องขึ้นมาปรากฏตัวยังโลกมนุษย์ก็มักจะใช้ฉากริมทะเล เพื่อถ่ายภาพพญานาคที่สร้างจากโมเดลขณะที่อยู่ในน้ำ แล้วเปลี่ยนร่างเป็นรูปมนุษย์เมื่อขึ้นจากน้ำแล้ว (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่2) การเลือกใช้ฉากริมทะเลนั้น

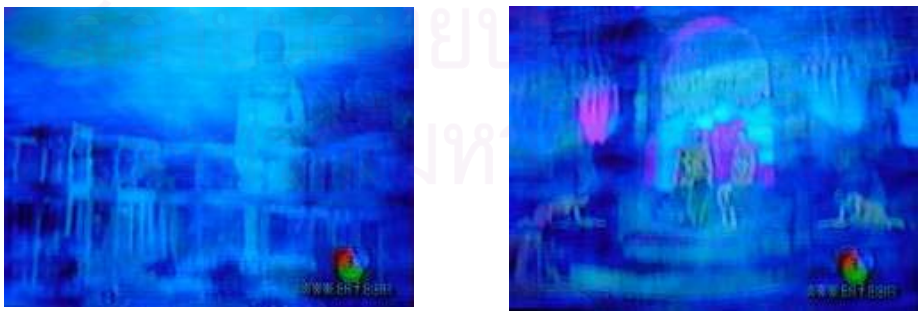
ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะผู้ผลิตสามารถแทรกภาพทะเลขณะที่มีพายุ เพื่อสื่อถึงอิทธิฤทธิ์ในการปรากฏตัวของพญานาคในตอนขึ้นจากน้ำได้



ภาพที่ 34 การแทรกภาพคลื่นลมปั่นป่วนก่อนการปรากฏตัวของพญานาค

ส่วนลักษณะที่อยู่อาศัยใต้ก้นสระได้มีการสร้างสรรค์ภาพให้มีลักษณะเหมือนเมืองที่อยู่ใต้น้ำ โดยทำการซ้อนภาพเมืองที่เป็นลักษณะของเมืองที่มีโครงเสาหิน มีพื้นที่ และบริเวณโปร่งๆ ตกแต่งด้วย รูปปั้นคล้ายเมืองตามแบบโรมัน ลงบนฉากหลังที่เป็นใต้น้ำ มีปะการัง สาหร่ายทะเล รวมถึงฝูงปลาแหวกว่าย เพื่อให้ผู้ชมคล้อยตามว่าตัวละครในเมืองบาดาลนี้ใช้ชีวิตอยู่ใต้น้ำได้อย่างปกติ และมีลักษณะคล้ายมนุษย์ธรรมดาทั่วไป อันเป็นลักษณะที่ค่อนข้างเป็นเอกลักษณ์ของบริษัทสามเศียร จำกัด เมื่อมีการสร้าสรรค์เมืองบาดาล

“...ที่จริงแล้วลำบากมาก เรื่องเมืองบาดาล เพราะมันต้องเกี่ยวโยงกับน้ำด้วยไง แต่ส่วนมากเราจะใช้รูปแบบนี้ คือเป็นเมืองร้างที่จมอยู่ใต้น้ำ” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)



ภาพที่ 35 ฉากเมืองบาดาล (ซ้าย) และบัลลังค์ของชมพูจิตรนาคราช (ขวา)

- สระที่เล่นน้ำของกินรีในวันเพ็ญ

ในนิทานพื้นบ้านได้พรรณนาถึงสระที่กินรีชอบมาเล่นน้ำนี้ว่า เป็นสระที่มีความสวยงามมาก บริเวณโดยรอบมีไม้ดอกสวยงามราวกับมีผู้วิเศษมาสร้างไว้ ที่สำคัญคือจะมีเหล่ากินรีมาเล่นน้ำที่สระนั้น

"จนล่วงมาถึงเขตแดนแห่งหนึ่งในป่า เห็นเป็นที่รื่นรมย์ และสงบ ทั้งร่มไม้ และพืชพรรณต่างๆ ก็แลดูงดงามโดยเฉพาะที่บริเวณกลางป่านั้น มีสระสี่เหลี่ยมกว้างยาวพอสมควร ในสระนั้นมีน้ำเต็มเปี่ยม และใสสะอาด เหนือพื้นน้ำก็อุดมไปด้วยบัวเบญจพันธุ์ขึ้นอยู่เกือบเต็มปากสระ บริเวณโดยรอบป่านั้นก็แลดูสภาพคล้ายมีผู้มาจัดสร้างขึ้น ทำให้แลดูงามตา ...แล้วชั่วประเดี๋ยวหนึ่ง นางกินรีทั้งเจ็ดซึ่งเป็นธิดาของท้าวทุมราช มีที่สถิตอยู่บนเขาไกรลาศ ก็พาบริวารของนางนับเป็นจำนวนพันตัวบินลงมาที่บริเวณพื้นดินกลางป่า แล้วพากันลงเล่นน้ำในขอบสระเป็นที่สนุกสนานเพลิดเพลิน" (พงจันทร์ ศรัทธา, 2521: 137-138)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ได้ระบุให้สระดังกล่าวตั้งอยู่ในป่าหิมพานต์ มีชื่อว่าสระอโนดาต ซึ่งเป็นสระที่ผู้คนส่วนใหญ่จะรู้จัก เมื่อเอ่ยถึงป่าหิมพานต์ ทั้งนี้เนื่องจากลักษณะของสระอโนดาตมีคุณลักษณะคล้ายคลึงกับสระที่กล่าวถึงไว้ในนิทานพื้นบ้าน ดังที่มีการอธิบายไว้ในเรื่องนอกฟ้าป่าหิมพานต์ของเสฐียรโกเศศที่ว่าสระอโนดาตนี้จะมีน้ำที่เต็มเปี่ยมอยู่เสมอ น้ำใสสะอาดมองเห็นเงาปลา และใต้น้ำนั้นใสงามราวแก้วผลึก บริเวณโดยรอบก็ร่มรื่น แสงแดดส่องไม่ถึง (เสฐียรโกเศศ, 2508; 60) ส่วนภาพที่นำเสนอนั้นผู้ผลิตได้เลือกใช้น้ำตกแห่งหนึ่งเป็นสถานที่ถ่ายทำ เนื่องมาจากปัจจัยในเรื่องความสะดวก และความเหมาะสมแม้จะไม่ใช่สถานที่ที่ตรงตามความต้องการในครั้งแรก แต่ก็ได้มีการปรับลักษณะออกมาให้ ใกล้เคียงกับจินตนาการของทางทีมงาน โดยการแต่งภาพจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ในส่วนบริเวณ โดยรอบด้วยดอกไม้ และสัตว์แปลกๆ ที่อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ อีกทั้งมีการสร้างบรรยากาศราวกับเป็นเมืองในฝันโดยการสร้างหมอกให้ลอยผ่านตลอดเวลา

"...อย่างสระอโนดาต ไปดูมาหลายที่เหมือนกัน อย่างบางที่มันสวยมาก แต่เราก็ขัดข้องหลายๆ อย่างเหมือนกัน เดินทางไกลบ้าง ละครต้องทำไปออกไปบ้าง มันก็ไม่ได้ เสียเวลาบางทีเป็นสถานที่ท่องเที่ยวด้วย ไม่ให้ถ่ายบ้างก็มี เราก็ต้องไปหาสถานที่ให้ดี" (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,1 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 36 สระอโนดาต

- ป่าหิมพานต์

ในนิทานเรื่องพระสุธน – มโนห์รา พระสุธนต้องเดินทางฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ ในป่าหิมพานต์เป็นเวลา 7 ปี 7 เดือน 7 วัน เพื่อติดตามนางมโนห์ราไปยังเมืองไกรลาศ ซึ่งลักษณะของป่าหิมพานต์ซึ่งมีการกล่าวถึงในนิทานพื้นบ้านนั้น ก็ค่อนข้างสื่อถึงภาพดินแดนอันแปลกประหลาด เพราะเป็นที่อยู่อาศัยของพวกอมนุษย์ และสัตว์พิสดารต่างๆ ที่ไม่มีอยู่ในความเป็นจริง เช่น ยักษ์ ผีเสื้อน้ำ งูใหญ่ที่สามารถทอดตัวเป็นสะพาน และนกหัสดีลิงค์อันมีลักษณะผสมของช้าง นอกจากนี้สถานที่ที่มีการกล่าวถึงในป่าหิมพาต์นี้ก็มีแต่อุปสรรค และความทุรกันดาร เช่น ภูเขากระทบกัน ป่าหญ้าคม ป่าไผ่ ป่าอ้อ ป่าผลไม้พิษ ป่างูพิษ ฯลฯ

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ได้มีการสร้างสรรค์ภาพของสิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์ด้วยเทคนิคทางคอมพิวเตอร์สอดแทรกอยู่หลายต่อหลายครั้งในฉากที่ต้องการสื่อให้ผู้ชมทราบว่ากำลังดำเนินเรื่องอยู่ในป่าหิมพานต์ โดยมีการสร้างสิ่งมีชีวิตที่มีแต่ในจินตนาการเหล่านั้นจากการค้นคว้าจากสมุดภาพ หรือการปรึกษาผู้เชี่ยวชาญในเรื่องดังกล่าว

“จะมีการหาว่าควรเอาสัตว์แบบไหน ดูจากต้นแบบ แล้วเอามาใส่ เช่น คชสีห์ แล้วก็มีปรึกษาอาจารย์จากกรมศิลป์ (กรมศิลปากร) …แล้วเราก็มานั่งไล่ดูว่าตัวนี้รึเปล่า ที่จริงทำไว้เยอะมากแต่ว่าใส่ไม่ครบ” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 37 ป่าหิมพานต์ (ภาพบน) และตัวอย่างสิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์ (ภาพล่างซ้าย และขวา)

ส่วนการเลือกอุปสรรคต่างๆ ที่พระสุธนต้องเผชิญจากนิทานพื้นบ้านมาถ่ายทอด มีการเลือกมาเพียงบางอย่างเท่านั้น เนื่องจากผู้ผลิตพิจารณาเห็นว่า การใส่อุปสรรคทุกอย่างตามที่พบในนิทานพื้นบ้านจะทำให้เรื่องเยิ่นเย้อ และอาจสร้างความเบื่อหน่ายแก่ผู้ชม อีกทั้งสร้างความยุ่งยาก ซับซ้อนในการผลิต จึงมีการปรับเปลี่ยนให้เกิดความ เหมาะสม

“ของเดิมมันลำบากยากแค้นจริงๆนะ มันอลหม่านไปหมด ...ตัดบางอย่างออก เพราะว่ามันเยิ่นเย้อไป แล้วมันไม่สนุกเพราะไปคนเดียว ครูยังอุตส่าห์เอาพรานบุญไปด้วยนะ เพราะมันต้องมีคู่บทน่ะ ต้องคุยกัน...ป่าดงดิบ ป่าอ้อ ป่าไผ่ เอาไปทำไมล่ะ มันไม่มีประโยชน์อะไร ก็เอาออกไป แล้วมันก็ไม่มีอันตรายนี่ พวกนี้อันตรายมันอยู่ที่ไหนก็ไม่รู้ ความเหน็ดเหนื่อยอะไรเนี่ย อ่านหนังสือมันก็ได้นะคะ แต่เป็นภาพมันไม่จำเป็น เขาก็ไปทำกันวุ่นวาย ยุ่งยากเปล่าๆ บางทีเราก็ต้องตัดออกไป” (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

การนำเสนอภาพอุปสรรคต่างๆ ในป่าหิมพานต์ที่พบในละครโทรทัศน์ จะเป็นการนำเสนอผ่านการผสมผสานภาพจริง ภาพที่เกิดจากเทคนิคทางคอมพิวเตอร์ และภาพจากโมเดลที่สร้างขึ้น เพื่อสร้างความน่าตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้ชม เช่น ตอนที่สุธนร่ายมนต์เพื่อให้งูยักษ์ซึ่งเป็นภาพ

คอมพิวเตอร์เลื้อยไปรัดร่างของผู้แสดงเป็นนางผีเสื้อน้ำ ซึ่งถูกซ้อนภาพลงในฉากเดียวกัน หรือในด่านที่เป็นภูเขาหินที่กั้นขวางราวกำแพง ก็ใช้โมเดลที่สร้างเป็นรูปภูเขาขยับเข้า และออก ในการสร้างภาพว่าภูเขานั้นสามารถแยกเป็นทางเดินได้จากการภาวนาเป็นเวลานานของสุธน (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 22)

ภาพที่ 38 การต่อสู้ระหว่างงูที่สร้างจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ และผู้แสดงเป็นนางผีเสื้อน้ำ

ภาพที่ 39 ภาพโมเดลภูเขาขยับเข้าออก

- เขาไกรลาศ

ในนิทานพื้นบ้านมีการกล่าวถึงเขาไกรลาศว่าเป็นที่อยู่ของเหล่ากินนร และกินรี อันเป็นบ้านเมืองของมโนห์รา แต่ไม่ได้มีการพรรณนาถึงลักษณะของเขาไกรลาศไว้แต่อย่างใด แต่อาจสันนิษฐานได้ว่าอยู่ไกล และเป็นการยากที่มนุษย์ธรรมดาจะเดินทางไปได้ เพราะต้องเดินทางข้ามป่าหิมพานต์ อันมีอุปสรรค และภยันตรายมากมายดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในข้างต้น

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในส่วนของการสร้างฉากเมืองไกรลาศของเหล่ากินนร และกินรีนี้ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องสร้างสรรค์เอง เนื่องจากไม่มีการพรรณนาถึงรายละเอียดไว้ในนิทานพื้นบ้าน ซึ่งจะใช้ภาพจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิค โดยการสร้างเป็นภาพปราสาทอยู่ท่ามกลางภูเขา 2 ลูกที่ตั้งตระหง่าน ฉากหลังเป็นสายรุ้ง และดวงดาว มีหมอกลอยผ่านอยู่ตลอดเวลา มีแสง และเสียง วิบวับ ส่วนในฉากตอนกลางคืนจะมีการสร้างภาพ

พระจันทร์ดวงกลมโต ถึง 2 ดวง และใส่ภาพกินนร กินรี โบยบินเล่นแสงจันทร์ซ้อนลงไปบนฉาก และเมื่อตัดภาพเข้ามาในส่วนของปราสาทราชวังจะเห็นเป็นสีทองอร่าม แล้วจึงใส่การบรรยายบทร้อยกรองเพื่อเสริมความเป็นแฟนตาซีให้แก่ภาพเหล่านั้น (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 2)

ณ เขาไกรลาศ มีปรางปราสาทประดับแก้วแววงาม
ยามต้องสุรีย์ศรีรัศมีแพรวพราว งามดั่งใครเอาเพชรมาโปรยปราย
ภายในนคร บรรดากินนรนั่งเดินกรีดกราย
ยามเมื่อราตรีเพ็ญมีแสงพราย ต่างเริงรำร่ายสุขกายทั่วกัน

ภาพที่ 40 เมืองไกรลาศยามกลางวัน (บนซ้าย) ยามกลางคืน (บนขวา) และส่วนของปราสาทราชวัง (ล่าง)

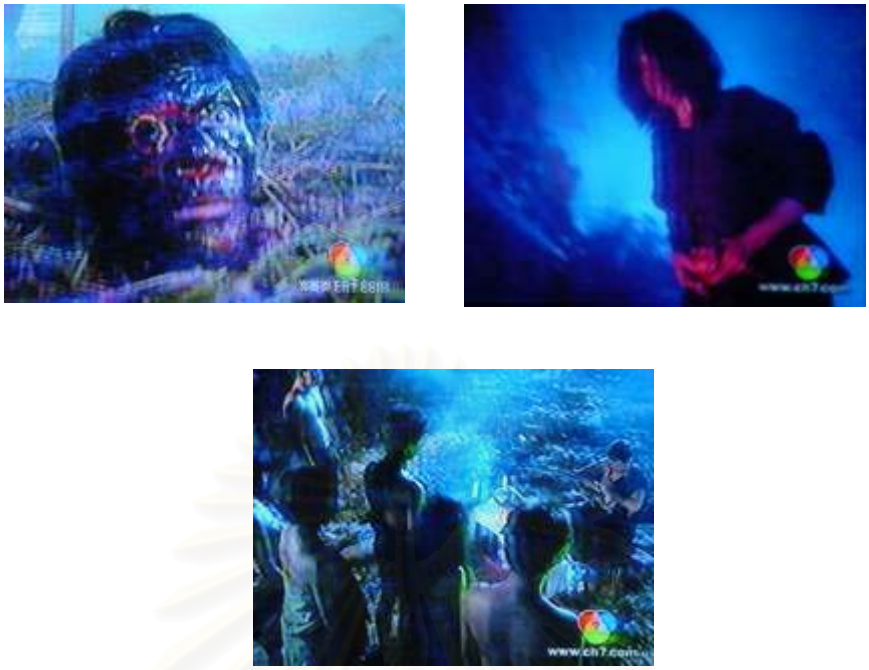
ส่วนการนำเสนอภาพภายในเมืองจะมีการสร้างหมอกให้ลอยผ่านตลอดเวลา คล้ายกับภาพที่สระอโนดาต และป่าหิมพานต์ เพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจว่าเป็นดินแดนในฝันเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 41 ภายในเมืองไกรลาศซึ่งมีหมอกปกคลุม

- ป่าช้าที่ศิรเวชทำพิธีเรียกภูตผี

ฉากป่าช้า เป็นฉากแฟนตาซีเพียงฉากเดียวที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ในภาคละครโทรทัศน์ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อขยายเนื้อเรื่องในนิทานพื้นบ้านตอนที่พราหมณ์จะจับพญานาคกลับเมือง โดยให้ตัวละครศิรเวชที่มีบทบาทคล้ายพราหมณ์ในนิทานเข้าไปทำพิธีในป่าช้าเพื่อเรียกภูตผีปีศาจไปก่อความวุ่นวายในเมืองอุดรปัญจาล์ โดยคาดหวังให้อาทิตยวงศ์อัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนกำลังสืบหาออกมาช่วยเหลือ

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ลักษณะของป่าช้า (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 8) จะใช้การถ่ายทำในป่า เวลากลางคืน และจะใช้แสงไฟช่วยในฉากเพียงเท่าที่จำเป็น เพื่อให้เหมาะแก่การปรากฏตัวของภูติผีปีศาจ ภายหลังจากที่ศิรเวชเริ่มร่ายมนต์เรียกวิญญาณ ก็จะปรากฏศีรษะอันชุ่มไปด้วยเลือดโผล่ขึ้นมาจากใต้ดิน ตามด้วยร่างของซากศพที่ฝังอยู่ในป่าช้าก็จะค่อยๆ ทยอยลุกขึ้นมารวมกันบริเวณที่ศิรเวชทำพิธี และยังมีการสร้างบรรยากาศความน่าสะพรึงกลัวด้วยการใช้เสียงประกอบที่หวีดหวิว วังเวงอีกด้วย



ภาพที่ 42 บรรยากาศป่าช้าซึ่งศิรเวชมาทำพิธีเรียกภูตผี

2. ตัวละคร

- พระสุธน

สุธนเป็นเป็นตัวเอกฝ่ายชายของเรื่อง และเป็นตัวละครที่มีกำเนิดพิเศษกว่ามนุษย์ธรรมดา คือ เมื่อวันที่ประสูติได้บังเกิดขุมทองขึ้นที่ปราสาททั้งสี่มุม อันเป็นที่มาของชื่อสุธน อันแปลว่า มีทรัพย์ดี มีทรัพย์ประเสริฐ หรือมีทรัพย์มาก (กรมวิชาการ, 2540: 48)

“เมื่อพระเจ้าอาทิตยวงศ์ได้เสวยสุขในราชสมบัติอยู่กับนางจันทาเทวีไม่นานนัก พระนางก็มีพระราชโอรสองค์หนึ่งมีบุญบารมียิ่งใหญ่ เมื่อเวลาที่พระโอรสนี้ประสูติบังเกิดขุมทองสี่ขุมขึ้นที่มุมปราสาททั้งสี่มุม เป็นที่อัศจรรย์ยิ่งนัก เมื่อพระราชบิดาทรงทราบเรื่องนี้ จึงตรัสว่าพระโอรสของพระองค์เป็นผู้มีบุญบารมีมาก เปรียบปานดังท้าวสหัสนัยน์เทวราช พระองค์ก็ให้ทำพิธีสมโภชพระโอรสอย่างเอิกเกริก แล้วประทานพระนามว่าพระสุธนราชกุมาร แต่กาลนั้นมา” (กรมวิชาการ, 2540: 48)

อย่างไรก็ตาม ยังคงมีเพียงสำนวนเดียวที่เรียบเรียงโดยกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2526:7) ที่กล่าวถึงชื่อของพระสุธนว่ามีที่มาจากการมีธนูวิเศษ

“ท้าวอาทิตยวงศ์ กับนางจันทร์เทวีมเหสีครองเมืองอุดรปัญจาล์ พระโพธิสัตว์จุติมาเป็นราชโอรส ทรงนามว่าพระสุธนกุมาร เพราะมีธนูวิเศษ”

นอกจากจะพบเรื่องชาติกำเนิดที่พิเศษกว่ามนุษย์ทั่วไปแล้ว พระสุธนยังมีปัจจัยด้านอื่นๆ ที่ส่งเสริมคุณสมบัติของผู้มีบุญญาธิการ เช่น การได้ครอบครองธนูวิเศษ หรือการที่สามารถเดินทางผ่านอุปสรรคต่างๆ ไปยังเขาไกรลาศได้ทั้งที่เป็นมนุษย์ธรรมดาอีกด้วย

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ผู้ผลิตเลือกที่จะให้สุธนในภาคละครโทรทัศน์มีชาติกำเนิดตรงกับในนิทานพื้นบ้านสำนวนที่เรียบเรียงโดยกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งมีความแตกต่างจากสำนวนอื่นๆ เพราะไม่ได้กล่าวถึงกำเนิดพร้อมขุมทอง แต่กลับกล่าวถึงว่าสุธนเกิดมาพร้อมธนู โดยใช้ฉากย้อนอดีตในตอนที่จันทรากำลังให้กำเนิดสุธน โดยการถ่ายภาพทารกที่มีธนูอันจิ๋ววางอยู่ข้างๆ อันสื่อว่าสุธนเกิดมาพร้อมกับธนูคันจิ๋วนั้น (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 2)

“ครูไม่ได้เอาเลย (เรื่องกำเนิดพร้อมขุมทรัพย์) ดูแล้วมันไม่มีประโยชน์อะไรเลย ไม่ได้เอามา แล้วต่อมาก็ไม่ได้มีอะไรเกี่ยวกับขุมทรัพย์นั้นเลยนี่คะ แล้วไปใส่เป็นธนูใช่มั้ยคะ เพราะต่อมามันมีอะไรเกี่ยวกับธนูตามเรื่องในนิทาน” (ศัลยา สุขะนิวัตต์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

ภาพที่ 43 ภาพกำเนิดสุธนพร้อมธนูวิเศษ

อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่าในละครโทรทัศน์มีการถ่ายทอดความพิเศษเหนือธรรมดาเหมือนอย่างในนิทานพื้นบ้านดังกล่าวในข้างต้น แต่สิ่งที่แตกต่างออกไปคือผู้ผลิตพยายามสื่อให้เห็นว่าสุธนเป็นเจ้าชายธรรมดาที่มีความอุตสาหะพยายาม อันจะเห็นได้จากเหตุการณ์ที่ต้องยอม

อ่อนข้อให้แก่อำมาตย์ที่มีอำนาจทางทหารในตอนที่มีศัตรูมาประชิดเมือง เพราะขาดฝีมือต่อสู้ในการสงคราม แต่ก็พยายามฝึกปรือฝีมือจนสามารถเอาชนะข้าศึกได้ในที่สุด

- นางมโนห์รา และเหล่ากินนร กินรี

นางมโนห์ราเป็นตัวเอกฝ่ายหญิงในเรื่องที่มีชาติกำเนิดเป็นกินรี อาศัยอยู่ในเมืองไกรลาศ อันเป็นที่อยู่อาศัยของเหล่ากินนร กินรี ในนิทานพื้นบ้านไม่ได้กล่าวถึงลักษณะของกินนรและกินรีไว้อย่างละเอียด เพียงแต่กล่าวถึงว่า มีปีกและหางที่ทำให้สามารถบินได้เมื่อสวมใส่

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ได้มีการถ่ายทอดภาพกินนร และกินรี โดยผู้แสดงชายที่มีตำแหน่งยศถาบรรดาศักดิ์จะแต่งกายเช่นมนุษย์ผู้ชายในราชสำนัก ส่วนผู้แสดงหญิงจะสวมเสื้อเกาะอก และผ้าถุงยาว สวมเข็มขัดมีพู่ห้อย มีเพียงตัวพระราชธิดาทั้งเจ็ดที่สวมเป็นกางเกง และสวมเข็มขัดมีพู่ห้อย อีกทั้งมีการใส่กระจังหน้ารูปนกเพื่อสื่อความว่าสืบเชื้อสายมาจากนกอีกด้วย สำหรับเครื่องแต่งกายของประชากรกินนร กินรีอื่นๆ จะมีความแตกต่างออกไป โดยที่ฝ่ายชายจะเปลือยท่อนบน สวมสร้อยหนึ่งเส้น และคาดผ้าโพกศีรษะสีดำ ในขณะที่ฝ่ายหญิงจะสวมผ้าแถบ นุ่งโจงกระเบน

ภาพที่ 44 การตกแต่งกินนร กินรีในราชสำนัก (ซ้าย) และธิดากินรี (ขวา)

ภาพที่ 45 การตกแต่งตัวละครประชากรกินนร กินรี

จากลักษณะดังกล่าวไปในข้างต้นจะพบว่ากินนร และกินรีมีลักษณะการแต่งกายเหมือนมนุษย์ธรรมดา แต่ที่ทำให้พิเศษออกไป ก็คือจะมีการตกแต่งโดยใช้อุปกรณ์ช่วย คือต้องมีการติดปีก ติดหาง เพื่อสื่อถึงความสามารถในการบินได้เช่นนก โดยลักษณะของปีกจะเป็นปีกขนๆ คล้ายปีกนกจริงๆ ซึ่งแตกต่างจากการนำเสนอภาพปีกในยุคแรกๆ ที่มีการใช้ปีกเป็นผ้าคล้ายเครื่องแต่งกายที่ใช้ในละครรำ ซ้ำยังมีการสวมชฎาให้แก่ ตัวละครเท่ากับเป็นการตอกย้ำถึงอิทธิพลของละครรำที่มีต่อละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์อีกด้วย ส่วนเรื่องของหางจะเป็นลักษณะลวดลายแบบไทย ซึ่งเป็นการเลียนแบบมาจากภาพวาดของกินรีที่ปรากฏในสมุดภาพเกี่ยวกับสัตว์หิมพานต์

“กินรีพี่จ๊อดก็ดึงมาจากภาพจิตรกรรมเหมือนกัน แต่ส่วนขานี่ทำไม่ได้ต้องใช้ขาจริง แต่หางนี่ทำเด๊ะเลย …แล้วปีกก็เอาขนนกมาทำ แต่โครงสร้างทำด้วยโฟม เอาลวดร้อยไม่ให้มันต้องหักง่าย …เวลาขยับธรรมดาก็ให้เข้าบลูสกรีน เอาคนใส่ชุดบลูสกรีนแล้วไปยืนข้างหลังช่วยขยับ ทำให้เหมือนบินจริง แล้วทำได้อีกอย่างคือเอาเชือกผูกตรงกลาง แล้วน้ำหนักปีกมันจะหนักใช่มั้ย พอเราปล่อยเชือกมันก็ลงเอง ดึงอย่างเดียวก็พอ มันได้หลายวิธี …รุ่นแรกๆ ใช้ปีกผ้าทำแบบมโห์ราเลย แต่แนวคิดพี่จ๊อดต้องใช้ปีกจริงทำจากขนนก คนละอย่างกัน” (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 46 เปรียบเทียบตัวละครมโห์ราในละครโทรทัศน์ (ภาพบนซ้าย และขวา) และมโห์ราในนาฏละคร (ภาพล่าง)

นอกจากนี้ในละครโทรทัศน์ยังมีบทให้ฤาษีอธิบายเกี่ยวกับเรื่องที่ว่ากินนรมี 2 พวก คือพวกครึ่งคน ครึ่งนก ซึ่งมีครึ่งบนเป็นคน ครึ่งล่างเป็นนก และอีกพวกเป็นพวกที่มีลักษณะเหมือนมนุษย์ทุกอย่าง เพียงแต่พิเศษกว่าตรงที่มีปีกและหางที่สามารถบินได้ ซึ่งพวกหลังนี้ก็ได้แก่ ชาวนครไกรลาศ เมืองของนางมโนราห์นั่นเอง (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 12) และที่ต้องมีการอธิบายในเรื่องดังกล่าวเพิ่มเติม ก็เนื่องมาจากภาพกินรีที่คนทั่วไปเห็น มักจะเป็นแบบครึ่งคนครึ่งนก ผู้ผลิตจึงพยายามช่วยสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้ชม เมื่อมีการนำเสนอภาพกินรีที่ต่างออกไป

“ครูได้ไปเห็นรูปในนิทานต่างๆ นาๆ สารพัด ตัวเป็นนก แล้วหัวเป็นคน แล้วก็ยืนสองขาเป็นนก หน้าก็เป็นคน แล้วไอ้ในนิทานเนี่ย มันก็ถอดปีกถอดหาง ใส่ปีกใส่หาง ครูก็เลยเปิดพจนานุกรมดู ก็อ๋อเข้าใจแล้ว มี 2 ชนิด ก็เลยเอาไปเขียน” ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

สำหรับความสามารถพิเศษที่เหนือมนุษย์ เป็นสิ่งที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ นั่นคือการให้กินนร กินรีมีความสามารถในการพูดคุย และเข้าใจภาษาของสัตว์อื่นๆ ดังเช่นในฉากที่มโห์ราถูกพรานบุญจับตัวไปถวายพระสุธน นางได้ขอร้องให้สัตว์ต่างๆ ให้ความช่วยเหลือ แต่ทุกตัวก็ตอบปฏิเสธ (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 14) ซึ่งมีการนำเสนอภาพแฟนตาซีในเรื่องนี้โดยการแทรกภาพสัตว์ระหว่างฉากที่ต้องการ แล้วใส่เสียงพากย์ขณะจับภาพสัตว์นั้นๆ และให้ผู้แสดงที่ถูกสมมติว่ามีความสามารถในการพูดคุยภาษาสัตว์แสดงอาการรับรู้ และพูดคุยโต้ตอบ ที่ต้องมีการแสดงความสามารถเรื่องการพูดคุยกับสัตว์ได้ดังกล่าวน่าจะมีสาเหตุจากการที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องการตอกย้ำว่าพวกกินนร กินรีไม่ใช่มนุษย์ธรรมดาควรที่จะมีความสามารถบางอย่างที่มากกว่ามนุษย์ทั่วไป จึงอาศัยคุณสมบัติในเรื่องความเป็นครึ่งคน ครึ่งสัตว์สร้างเป็นสามารถพิเศษดังกล่าวได้อย่างสมเหตุสมผล

- พญานาคชมพูจิตร

ชมพูจิตร เป็นพญานาคผู้ครองเมืองบาดาล ที่อาศัยอยู่ในสระใหญ่ในเมืองอุดรปัญจาล์มีบทบาทเป็นผู้ช่วยดลบันดาลให้บ้านเมืองของพระสุธนมีความอุดมสมบูรณ์ และเป็นเจ้าของบ่วงนาคบาศที่พรานบุญได้ขอยืมไปคล้องนางมโนราห์เพื่อนำไปถวายพระสุธน ในนิทานพื้นบ้านไม่มีการกล่าวถึงลักษณะในตอนที่เป็นพญานาคเพียงแต่มีการกล่าวถึงว่า มีความสามารถ

ในการแปลงกายเป็นมนุษย์ จากตอนที่โดนมนต์ของพราหมณ์จากต่างเมืองทำให้ร้อนรุ่มจนอยู่ใต้บาดาลไม่ได้ต้องแปลงกายเป็นพราหมณ์แล้วขึ้นมาอยู่บนโลกมนุษย์ชั่วคราว

"มีพราหมณ์หมอมนต์ผู้หนึ่งรับอาสาจับพญานาค ไปถึงสระจึงเป่ามนต์ลงไปในน้ำ พญานาคถูกฤทธิ์มนต์ ต้องขึ้นมาจากบาดาล มาเห็นพราหมณ์ก็รู้ว่ามาจับ จึงหนีกลับลงไป แต่จะอยู่ในเมืองบาดาลก็ทนมนต์ไม่ได้ จึงนฤมิตตัวเป็นพราหมณ์ขึ้นมานั่งอยู่ที่ปากสระ" (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2526: 8)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์มีการสร้างสรรค์ให้พญานาคมีสองรูปเป็นปกติวิสัย กล่าวคือ เวลาที่อยู่ใต้เมืองบาดาล และขึ้นมาอยู่บนบกนั้นจะอยู่ในรูปของมนุษย์ที่แต่งกายด้วยเสื้อผ้าโทนสีเขียว เพราะเชื่อกันว่าพญานาคมีตัวสีเขียว ลักษณะของผ้าจะเป็นแนวพริ้วๆ ทิ้งๆ เพื่อแสดงความเกี่ยวเนื่องกับน้ำซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยของพญานาค และยังมีการติดเคราเป็นพู่ที่ปลายคางเลียนแบบลักษณะตอนอยู่ในรูปพญานาคด้วย

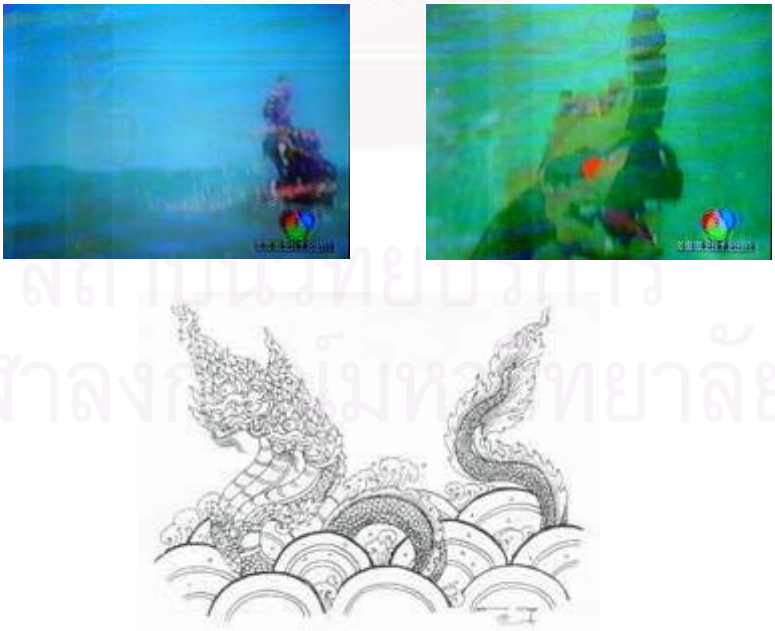
""พญานาค ลักษณะการใส่เสื้อผ้ามันต้องทิ้งๆ ต้องเอาแนวผ้าทิ้งๆ เป็นเกณฑ์ หาผ้าที่ใส่ดูแล้วทิ้งๆ มีน้ำหนักหน่อย อย่างพญานาคตัวเขียว ก็ดึงเขียวมาตลอดเลยก็ต้องเป็นกรีน (Green) เลย แล้วก็ใส่เกล็ดตรงที่ควรใส่ ใส่หมดก็เกลื่อน ไม่สวย มองแล้วมันน่าเกลียด ให้มันเหมาะสม ให้อยู่ในองค์ประกอบที่ดี" (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

ลักษณะภาพของพญานาคดังกล่าวมีความคล้ายคลึงกับรูปภาพพญานาคในรูปมนุษย์ที่ปรากฏในสารานุกรมของอุทัย สินธุสาร (2519; 2077)

ภาพที่ 47 พญานาคในรูปมนุษย์ที่ปรากฏในสารานุกรม

ภาพที่ 48 การตกแต่งตัวละครพญานาคในละครโทรทัศน์

ส่วนเรื่องการปรากฏตัวในรูปของพญานาคนั้น ในละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่จะพบในตอนที่กำลังว่ายขึ้นฝั่ง หรือกำลังสำแดงอิทธิฤทธิ์อันน่าอัศจรรย์ โดยจะใช้การสร้างโมเดล หรือภาพจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิคที่มีลักษณะเหมือน งูใหญ่ที่มีหงอน ลำตัวเป็นสีเขียว มีพู่ที่ปลายคาง อันคล้ายคลึงกับลักษณะของพญานาคที่ปรากฏในสมุดภาพที่ศิลปินในอดีตเคยสรรค์สร้างไว้



ภาพที่ 49 เปรียบเทียบรูปพญานาคที่สร้างจากโมเดล (บนซ้าย) สร้างจากคอมพิวเตอร์ (บนขวา) และต้นแบบจากศิลปะที่พบในอดีต (ภาพล่าง)

สำหรับอิทธิฤทธิ์ของพญานาค นอกจากเรื่องการบันดาลให้ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาล และการแปลงตัวเป็นมนุษย์ดังเช่นที่พบในนิทานพื้นบ้าน ยังพบว่าพญานาคชมพูจิตรสามารถรับรู้เรื่องราวที่เกิดขึ้นในโลกมนุษย์ได้อันจะเห็นได้จากตอนที่ชมพูจิตรอยู่ในเมืองบาดาล แล้วเงยหน้ามองขึ้นเบื้องบนพร้อมเอ่ยปากแสดงความไม่พอใจของบูรพัตรจนต้องขึ้นมาจัดการเล่นงาน (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 2)

<u>ฉากใต้เมืองบาดาล</u>

ชมพูจิตร :(เงยหน้ามองเบื้องบน) ป่วยการ

มเหสี : อะไรเพคะ เสด็จพี่

ชมพูจิตร : (แสดงอาการเหมือนไม่สนใจคำถามของมเหสี
แต่ยังคงเงยหน้ามองเบื้องบน) ป่วยการจะพูด
หรือชี้แจง คนพาล สันดานหยาบไม่มีวันเชื่อใครง่ายหรอก

ภาพฉากบนโลกมนุษย์ ขณะที่บูรพัตรกำลังหัวเราะเยาะ เพราะไม่เชื่อเรื่องที่สุธนยืนยันว่าตนไม่ได้ยิงธนูถูกเป้าด้วยฝีมือตัวเอง แล้วจึงตัดกลับมาที่ฉากเมืองบาดาล

ชมพูจิตร : (เงยหน้ามองเบื้องบน) ยัง ยัง มีสิ่งที่เจ้าต้องเรียนรู้อีกเยอะ

นอกจากนี้ชมพูจิตรยังมีอิทธิฤทธิ์พ่นแสงออกจากปากเป็นระเบิดได้ ดำดินได้ แยกร่าง และหายตัว อันปรากฏในฉากที่มาช่วยเมืองอุดรปัญจาล์ปราบศัตรูที่มาประชิดเมือง (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 20) ซึ่งใช้ภาพจากคอมพิวเตอร์สร้างชมพูจิตรในรูปพญานาคในการแสดงอิทธิฤทธิ์ดังกล่าวทั้งหมดในข้างต้น ที่น่าสนใจคือการใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์พ่นเป็นไฟมาที่ตัวคน ส่งผลให้คนผู้นั้นราวกับถูกไฟครอก ซึ่งแต่เดิมในฉากเช่นนี้ มักพบว่าจะใช้การจุดไฟเผาจริงที่ผู้แสดงแทนในฉากเสี่ยง (Stunt man) ซึ่งอาจเกิดอันตรายได้สูง แต่เมื่อเปลี่ยนมาใช้ไฟจากคอมพิวเตอร์ ก็ถือเป็นการช่วยให้นักแสดงเกิดความปลอดภัยมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 50 การใช้ไฟจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ในฉากเสี่ยง

- ผู้ถูกส่งมาแย่งชิงพญานาค

ตัวละครตัวนี้ในนิทานพื้นบ้านจะถูกกล่าวถึงว่าเป็นพราหมณ์นุ่งขาวห่มขาว แต่ในละครโทรทัศน์ได้ปรับเปลี่ยนบทบาทให้ตัวละครตัวนี้เป็นข้าราชบริพารในราชสำนักที่มีวิชาอาคมนามว่าศิรเวช สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพราหมณ์ในนิทานพื้นบ้านจะมีการใช้อาคมในตอนที่ทำพิธีเป่ามนต์ลงในสระของพญานาค ซึ่งยังผลให้น้ำที่เคยใสกลับขุ่น และพญานาคก็ไม่สามารถทนอยู่ใต้บาดาลได้ ต้องขึ้นมาบนบกแล้วแปลงเป็นมนุษย์ และรอให้คนมาช่วย

“ฝ่ายพราหมณ์ผู้มีมนต์ขลัง มิรอช้าให้เสียเวลา รีบตรงไปยังสระบัวที่พำนักของท้าวชมพูจิตรจอมนาคราชทันที ตอนแรกคิดจะพักแรมที่นั่น แต่ใคร่จะลองมนต์ดูก่อน จึงนุ่งขาวห่มขาว บ้วนปากชำระกาย ยืนภาวนา มือซ้ายถือหญ้าคา มือขวาเหยียดออก ชี้ลงในสระเป่ามนต์ไปณ บัดนั้น ด้วยอำนาจมนต์วิเศษ น้ำที่ใสสนิทในสระใหญ่ กลายเป็นขุ่นข้น มีควันโขมงพุ่งขึ้นมาทันที …ท้าวชมพูจิตรเคยนั่งนอนเป็นสุขสนิท ไม่เคยได้รับความสะเทือนใจใดๆ ในใต้พิภพแห่งตน พอโดนมนต์พราหมณ์ถึงกลับกลัดกลุ้มสะดุ้งกายร้อนใจเป็นที่สุด” (โพธิ์ แซมลำเจียก, 2516 : 58)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> เนื่องจากศิรเวชไม่ใช่พราหมณ์เช่นในนิทานพื้นบ้าน จึงไม่เกล้าผมมวย นุ่งห่มเครื่องแต่งกายสีขาวอย่างพราหมณ์ แต่จะแต่งกายเช่นข้าราชการในวังทั่วไป จะผิดแปลกไปก็คือตอนที่มีการทำพิธีในป่าช้าเพื่อให้วิญญาณร้ายเข้าไปก่อกวนในอุดรปัญจาล์นั้น ศิรเวชแต่งชุดดำทั้งชุด และสวมลูกประคำสีดำที่คอ ซึ่งเป็นภาพที่สื่อถึงฝ่ายที่ชั่วร้าย หรือเป็นผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับคุณไสย หรือการกำกับภูติผี (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 8)

ภาพที่ 51 เปรียบเทียบการแต่งกายของศิรเวชขณะปกติ (ซ้าย) และตอนทำพิธีเรียกภูติผี (ขวา)

อย่างไรก็ดีในตอนที่ศิรเวชใช้มนตราเป่าลงในน้ำ ยังผลให้ชมพูจิตรไม่อาจทนอยู่ใต้บาดาลได้นั้นยังคงมีการถ่ายทอดให้คล้ายคลึงกับนิทานพื้นบ้าน เพียงแต่เพิ่มเติมเรื่องที่ชมพูจิตรพยายามต่อสู้กับศิรเวช ก่อนที่พรานบุญจะมาช่วยและสามารถกำจัดศิรเวชในที่สุดตัวละครศิรเวชก็ได้พ่ายแพ้แก่พรานบุญเหมือนเช่นในนิทานพื้นบ้าน

ตอนหนึ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับตัวละครศิรเวช คือตอนที่ศิรเวชถูกพรานบุญฆ่าตายไปแล้ว ตามบทบาทจะต้องแสดงอาการหลับนิ่ง เหมือนคนตาย แต่ผู้แสดงในเรื่องกลับแสดงหน้าทะเล้น เป็นที่ตลกขบขัน เมื่อพรานบุญ และทหารตั้งใจจะทำร้ายศพของศิรเวช (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 10) การแสดงบทบาทดังกล่าวคล้ายกับการแสดงตลกโดยอาศัยรูปแบบของการแสดงละครพื้นบ้านในสมัยก่อน ซึ่งเป็นการแสดงบนเวทีที่มีความใกล้ชิดกับผู้ชม จึงอาศัยการแสดงอันเกินจริงของตัวละคร สร้างเป็นความขบขันแก่ผู้ชม

- เสือสมิง

เสือสมิงเป็นตัวละครที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ในละครโทรทัศน์ เป็นเสือที่มีความสามารถในการแปลงเป็นมนุษย์ การกล่าวถึงเรื่องราวของเสือสมิงนี้ เพื่อแสดงให้เห็นว่าพรานบุญได้เคยเดินทางท่องเที่ยวไปพบสิ่งที่แปลกประหลาดมาก่อน จึงเป็นไปได้ว่าจะเดินทางไปตามหาที่อยู่ของมโนห์รา ซึ่งเป็นกินรีจนพบ

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ภาพของเสือสมิงจะปรากฏเพียงครั้งเดียวในตอนที่พรานบุญเล่าเรื่องการผจญภัยของตนให้สุธน และเพื่อนๆ ฟัง (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 4) โดยใช้การซ้อนภาพหน้าของเสือบนใบหน้าของผู้แสดง

เสือสมิง และตัดภาพเสือจริงๆกำลังกระโดดหนี เป็นการสร้างความเข้าใจแก่ผู้ชมว่าเสือสมิงคืนร่างเดิมเมื่อถูกพรานบุญจับได้ว่าปลอมแปลงมา

ภาพที่ 52 เสือสมิง

- ฤาษี

ฤาษีที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้านเรื่องนี้เป็นผู้บำเพ็ญศีล ที่ไม่ได้สำแดงอิทธิฤทธิ์ความวิเศษใดๆ ปรากฏบทบาทเป็นเพียงผู้ชี้แนะเท่านั้น โดยตอนแรกจะมีบทบาทเป็นผู้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการจับกินรีแก่พรานบุญ และจะมีบทบาทอีกครั้งในตอนที่ถ่ายทอดวิธีการเดินทางไปยังเขาไกรลาศที่นางมโนห์ราได้สั่งความไว้แก่พระสุธน

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ฤาษีในละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน-มโนห์รายังคงลักษณะของผู้ทรงศีลที่ไว้หนวดเครายาวสีขาว และนุ่งห่มหนังเสือ และอาศัยอยู่ในป่าเช่นเดียวกับในเรื่องนางสิบสอง

ภาพที่ 53 ตัวละครฤาษี

นอกจากนี้ยังพบว่าผู้ผลิตได้เพิ่มเติมเรื่องอำนาจอิทธิฤทธิ์ของฤาษีนอกเหนือไปจากบทบาทของผู้ชี้แนะเช่นในนิทานพื้นบ้าน ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากภาพฤาษีที่พบในนิทานพื้นบ้านแทบทุกเรื่องนั้นเป็นผู้มีฤทธิ์เดช ผู้ผลิตจึงถือว่าการเสริมเรื่องอิทธิฤทธิ์เป็นเรื่องที่สมเหตุสมผล อีกทั้งเป็นการขยายเนื้อเรื่องให้เพิ่มขึ้นอีกด้วย

“ฤาษีน่าจะมีฤทธิ์บ้าง ไม่ใช่พระเฉยๆ ใช่ แล้วการเพิ่ม มันก็ทำให้มีเรื่องราวขึ้น สนุกขึ้น แค่นี้เอง” (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

ดังจะพบว่ามีการใส่บทบรรยายการเพื่ออธิบายว่าฤาษีตนนี้บำเพ็ญเพียรจนได้ญาณขั้นต้น (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 12)

ณ ที่แห่งนั้น เชิงเขาลดหลั่นเชิงผาน่าเกรง
มีอาศรมบทนักพรตทำเอง กันฝนละเลงแดดร่มลมดี
กัสสปดาบส นั่งญาณกำหนดมาหลายสิบปี
ได้ญาณขั้นต้นเพิ่มผลฤทธี น้ำใจปราณีการบุญหนุนเนือง

สำหรับเรื่องการสำแดงฤทธิ์เดชของฤาษีนี้จะพบได้ในตอนที่เสกหน้าไม้ของพรานบุญให้ใหญ่ขึ้น เพื่อให้ไล่ตีพรานบุญที่ทำท่าลองดี (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่12) โดยการใช้ภาพหน้าไม้ที่สร้างจากคอมพิวเตอร์ที่มีขนาดใหญ่ในการถ่ายภาพไกล (Long Shot) สลับกับภาพหน้าไม้จริงที่ฟาดมาที่ตัวพรานบุญในจังหวะที่เป็นการถ่ายภาพใกล้มาก (Close up Shot) เพื่อสร้างความเป็นแฟนตาซีในเรื่องที่ฤาษีสามารถเสกหน้าไม้ให้ใหญ่โตขึ้นพร้อมๆ กับการสร้างความสมจริงจากการใช้หน้าไม้จริงตีที่ตัวพรานบุญ

ภาพที่ 54 การตัดสลับภาพระหว่างหน้าไม้ที่สร้างจากคอมพิวเตอร์ และหน้าไม้จริง

- ยักษ์ถามปัญหาที่ปากทางป่าหิมพานต์

ยักษ์ผู้ถามปัญหาที่ปากทางป่าหิมพานต์เป็นอุปสรรคด่านหนึ่งในการเดินทางผ่านป่าหิมพานต์ของพระสุธน ที่ถูกเสริมเข้ามาเฉพาะในละครโทรทัศน์ (ละครโทรทัศน์เรื่องพระ สุธน–มโนห์รา ตอนที่ 22) โดยยักษ์นั้นจะถามปัญหาว่า “ท่านมาจากที่ใดและจะไปที่ใด” หากผู้ที่ถูกถามตอบคำถามไม่ได้ก็จะถูกจับกิน แต่ถ้าตอบถูกก็จะสามารถเดินทางผ่านไปได้ และพระสุธนก็สามารถตอบคำถามนั้นได้ โดยตอบว่า “ผู้ที่ทำความดีย่อมไปสู่สุคติ ผู้ที่ทำความชั่วย่อมไปสู่ทุคติ” ซึ่งการที่เสริมตัวละครนี้เข้ามาคาดว่าน่าจะมาจากสาเหตุที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องการสร้างตัวละครที่มีการพูดคุยตอบโต้กับตัวเอก เพราะในระหว่างการเดินทางไปยังเมืองไกรลาศสุธนต้องเผชิญอุปสรรคมากมาย แต่ไม่มีการโต้ตอบด้วยบทสนทนาเลย ซึ่งผู้ผลิตเกรงว่าอาจสร้างความเบื่อหน่ายให้แก่ผู้ชมดังได้เคยกล่าวอ้างอิงคำให้สัมภาษณ์ของคุณศัลยา ผู้เขียนบทไปแล้วในหัวข้อเรื่องป่าหิมพานต์

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ลักษณะของยักษ์ที่ปากทางป่าหิมพานต์นี้ ใช้การตกแต่งเหมือนเรื่องนางสิบสอง คือใส่วิกผมหยิก ใส่คิ้วปลอมหนาๆ ใส่เขี้ยวปลอม และมีการวาดเขี้ยวรอบปาก เสื้อผ้าที่ใช้ก็เสื้อกั๊กโดยไม่สวมเสื้อด้านใน มีผ้าคาดศีรษะ ยักษ์ตัวนี้จะปรากฏรูปร่างแต่ในตอนที่มีร่างกายใหญ่โตจากการซ้อนภาพผู้แสดงบนฉากบลูสกรีน เวลาเคลื่อนไหวจึงต้องใช้การถ่ายโดยใช้มุมเอียง และให้นักแสดงในฉากแสดงอาการล้มลุกคลุกคลานเหมือนเกิดแผ่นดินไหว เวลาจับภาพยักษ์ก็ต้องใช้มุมเงยแทนสายตามนุษย์ที่มองขึ้นไป ในขณะที่ตอนที่จับภาพที่มนุษย์ก็ต้องใช้การถ่ายด้วยมุมก้ม แทนสายตายักษ์ที่มองลงมา ทำอย่างนี้สลับกันไป เพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงลักษณะขนาดที่แตกต่างกันระหว่างยักษ์ และมนุษย์ (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 22)

ภาพที่ 55 ยักษ์ที่ปากทางป่าหิมพานต์

- นางผีเสื้อน้ำ และงูเหลือมยักษ์

ดินแดนผีเสื้อน้ำ และงูเหลือมยักษ์ที่ทอดตัวเป็นสะพานข้ามแม่น้ำเป็นอุปสรรคในป่าหิมพานต์ที่มีการกล่าวถึงไว้ในนิทานพื้นบ้าน แต่ไม่ได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะอย่างละเอียด ผู้ผลิตละครโทรทัศน์จึงนำอุปสรรคทั้งสองมาสร้างเป็นเรื่องราวอันเชื่อมโยงกัน โดยให้นางผีเสื้อน้ำปรากฏตัวขึ้นมาทำร้ายพระสุธนก่อน แล้วพระสุธนจึงท่องคาถาสะกดงูเหลือมออกมาต่อสู้กับนางผีเสื้อน้ำแทนตน เมื่อกำจัดได้แล้วก็ให้ทอดตัวเป็นสะพานให้พระสุธน และพรานบุญข้ามไปยังอีกฟากของแม่น้ำได้

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การนำเสนอภาพของนางผีเสื้อน้ำนั้นจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับนางยักษ์ในเรื่องนางสิบสอง คือมีการดัดผมหยิก วาดคิ้วและปากให้ดูดุดัน และใส่เขี้ยวปลอม สวมเสื้อเกาะอก และนุ่งซิ่น รวมทั้งมีการใช้กระบองเป็นอาวุธปล่อยลำแสงให้เกิดระเบิดได้

ภาพที่ 56 นางผีเสื้อน้ำ

ส่วนงูเหลือมยักษ์นั้นเป็นการสร้างภาพจากคอมพิวเตอร์ให้เคลื่อนไหวได้ราวมีชีวิต เมื่อต่อสู้กับนางผีเสื้อน้ำแล้วก็ทอดตัวเป็นสะพานขนาดใหญ่ให้พระสุธนเดินข้ามไปอีกฝั่งของลำน้ำได้

ภาพที่ 57 งูเหลือมยักษ์ทอดตัวเป็นสะพานข้ามน้ำ

2. ของวิเศษ

- ธนูวิเศษของสุธน

อานุภาพของธนูวิเศษของพระสุธนในส่วนของนิทานพื้นบ้านมักกล่าวอ้างไปถึงความมีบุญญาธิการของพระสุธน จึงทำให้มีความสามารถในการยิงธนูเกินมนุษย์ทั่วไป การใช้ธนูวิเศษของพระสุธนมักจะปรากฏตอนที่พระสุธนต้องฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ ระหว่างการเดินทางข้ามป่าหิมพานต์สู่เมืองไกรลาศ และปรากฏอีกครั้งในตอนที่พระบิดาของมโนราห์ต้องการทดสอบฝีมือของพระสุธน

"พระสุธนกุมารยืนอยู่หน้าพระลานอย่างสง่าผ่าเผย องอาจดุจเทวราชในหมู่อสูร ครั้นได้เวลาก็ยกธนูพาดสายวางลูกศรลงในแล่งธนูแล้วยิงไป ต้นตาล 7 ต้น กระดานไม้มะเดื่อ 7 แผ่น เสาหิน 7 ต้น แผ่นเหล็ก 7 แผ่น แผ่นทองแดง 7 แผ่น เกวียนบรรทุกทราย 7 เล่ม ก็แหลกทำลายไป" (แปลก สนธิรักษ์, 2510: 176)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ก็ปรากฏธนูวิเศษเช่นกัน โดยระบุว่าเป็นธนูทองคำ ซึ่งติดตัวพระสุธนมาตั้งแต่เกิด มีอิทธิฤทธิ์ที่ยิงอย่างไรก็ถูกเป้า และในฉากฝันของมโนห์ราตอนที่พระสุธนได้ต่อสู้กับวัลลภที่จะมาช่วยนางมโนราห์กลับไกรลาศ พระสุธนก็ยิงธนูดังกล่าวให้แปลงร่างเป็นนาคที่สามารถปล่อยแสงที่เป็นระเบิดออกไปทำลายศัตรูได้ด้วย (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 15) ซึ่งการต่อสู้ดังกล่าวคล้ายกับการต่อสู้ในการ์ตูนญี่ปุ่น ที่มีการสั่งอาวุธของแต่ละฝ่ายให้แปลงร่างออกไปสู้กัน โดยผู้เป็นเจ้าของไม่ต้องทำการต่อสู้เอง จึงเป็นไปได้ว่าการนำเสนอภาพการต่อสู้ดังกล่าวน่าจะมีอิทธิพลมาจาก

การ์ตูนญี่ปุ่น ดังที่คุณเสกศักดิ์ วรสิทธิ์(สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545) ให้การยอมรับว่าการนำเสนอภาพความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์นั้นบางครั้งได้รับแรงบันดาลใจจากการ์ตูน

"ผมชอบอ่านการ์ตูน เหมือนคนชอบอ่านนิยาย เพียงแต่นิยายมันเยอะ แล้วก็ไม่มีภาพ มันได้แค่อารมณ์เดียว แต่การ์ตูนเนี่ยมันมีภาพด้วย มันโอเคกว่า มันมีส่วนในการสร้างจินตนาการในการทำงานของเราเยอะ"

นอกจากนี้การนำเสนอภาพคล้ายการ์ตูนญี่ปุ่นดังกล่าวน่าจะมาจากความต้องการในการแข่งขันกับการ์ตูนญี่ปุ่น ซึ่งถือเป็นคู่แข่งสำคัญในการแย่งชิงจำนวนผู้ชมกลุ่มที่เป็นเด็ก ที่ถือเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักของละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์

"...การทำเทคนิคที่มันนุ่มนวลเนี่ย เด็กจะดูไม่รู้เรื่อง มันต้องก๊อกแก๊กๆ แบบการ์ตูน ใครว่าเรา เราไม่ฟัง เพราะว่าเราวิจัยแล้ว ว่าตรงนี้เราต้องให้เด็กดูเหมือนคล้ายๆกับการ์ตูน แต่ต้องดีกว่าการ์ตูน" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

ภาพที่ 58 ศรจากธนูวิเศษแปลงเป็นนาคออกไปขับไล่ตัวไกรสรปักษาที่วัลลภปล่อยออกจากฝ่ามือ

ส่วนในเรื่องการเดินทางผ่านป่าหิมพานต์ และการทดสอบโดยพระบิดาของมโนห์รากลับไม่ปรากฏนูวิเศษอีกเลย ซึ่งเป็นส่วนที่แตกต่างจากนิทานพื้นบ้าน ทั้งนี้เนื่องมาจากเหตุผลที่ผู้ผลิตต้องการสร้างตัวละครสุธนให้ฝ่าฟันอุปสรรคด้วยความอุตสาหะโดยไม่มีของวิเศษใดๆ ช่วย

"...เพราะครูโยงถึงท้ายเรื่องเลยว่าสุธนเนี่ยไม่ได้มีความสามารถอะไรเลย ถ้ามีแล้วเก่ง อย่างนั้น ก็ไม่ต้องไปบุกป่าฝ่าดงไปลำบากยากแค้นอยู่ 7 ปี 7 เดือน 7 วัน อะไรอย่างนั้นใช่มั้ยคะ พอคิดอย่างนั้นแล้วก็ต้องตัดความวิเศษของสุธนออกไปให้หมด สุธนต้องเป็นเจ้าชายหนุ่มธรรมดา รูปงาม มีความรัก อะไรแค่เนี้ย ...ต้องมีคำตอบให้ได้ว่าทำไมตอนท้ายสุธนถึงไม่มีอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์อะไรเลย บุกป่าฝ่าดงไปโดยแสนสาหัส" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

- บ่วงนาคบาศ

บ่วงนาคบาศเป็นอาวุธของพญานาคซึ่งใช้ในการต่อสู้กับพญาครุฑ ซึ่งเป็นคู่ปรับในเรื่องพระสุธน–มโนราห์นี้ พรานบุญได้ใช้อาวุธชนิดนี้ในการจับนางมโนราห์ไปถวายพระสุธน โดยพรานบุญสามารถขอยืมอาวุธสำคัญดังกล่าวมาจากพญานาคได้ เพราะเคยได้ช่วยชีวิตของพญานาคไว้เมื่อครั้งที่มีพราหมณ์จากเมืองอื่นพยายามคิดจะมากำจัดพญานาค

"พรานก็ได้พบกับพญานาคชมพูจิตร และได้ออกปากขอยืมนาคบาศ เพื่อจะไปทำธุระอย่างหนึ่ง พญานาคจนใจด้วยรำลึกถึงความดีของพรานบุญ แม้จะรู้อยู่ว่านาคบาศนั้นเป็นของคู่ชีวิต จะให้ใครไม่ได้ง่ายๆ แต่ก็จำต้องยอมมอบให้พรานบุญไป ทั้งไม่วายกำชับให้พรานบุญรีบนำมาคืน เมื่อเสร็จธุระแล้ว" (พงจันทร์ ศรัทธา, 2521: 139-140)

ลักษณะของบ่วงนาคบาศมีการให้คำอธิบายไว้ในนิทานพื้นบ้านสำนวนของกรมวิชาการ (2540:54) ว่า เป็นบ่วงพญานาค อันหมายความว่า เอาพญานาคเป็นบ่วงมัดจับเอา

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ลักษณะของบ่วงนาคบาศที่ถูกสร้างสรรค์ในละครโทรทัศน์จะเป็นเชือกสีเขียวที่ตรงปลายมีหัวนาค เมื่อใช้คาถากำกับก็สามารถแปลงจากเชือกเป็นนาคไปรัดสิ่งที่ต้องการได้ ดังจะพบตัวอย่างจากตอนที่พรานบุญปล่อยนาคบาศไปรัดร่างนางมโนห์รา (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 12) ซึ่งตอนที่มีการสำแดงถึง

อิทธิฤทธิ์ของบ่วงนาคบาศนั้น จะเป็นการแทนที่เชือกที่มีปลายเป็นหัวนาค ด้วยภาพพญานาคที่ถูกสร้างจากคอมพิวเตอร์ เพื่อความสะดวกในการบังคับภาพที่จะสื่อถึงฤทธิ์เดชของนาคบาศที่สามารถตรงเข้าจู่โจม หรือรัดร่างศัตรู หรือสิ่งที่เป็นเป้าหมายได้ เมื่อรัดร่างแล้วก็จะเปลี่ยนเป็นเชือรัศมีสีทองที่ทำให้ผู้ถูกรัดไม่มีทางดิ้นหลุด

ภาพที่ 59 บ่วงนาคบาศรัดร่างนางมโนห์รา

- ใบไม้วิเศษ

ใบไม้วิเศษเป็นของวิเศษที่พญานาคชมพูจิตรได้มอบให้พรานบุญไว้ หลังจากที่ได้ช่วยชีวิตตนจากเชือกมนต์ของศิรเวช โดยความวิเศษของใบไม้นี้คือ ไม่ว่าพรานบุญจะอยู่ที่ไหนก็ตาม เพียงหลับตาอธิษฐานถึงพญานาคชมพูจิตร ก็จะมาปรากฏตัวเพื่อตอบแทนคุณทันที ซึ่งพรานบุญก็ได้ใช้ เมื่อคราวที่จะขอยืมบ่วงนาคบาศจากชมพูจิตรมาใช้คล้องนางมโนราห์ ซึ่งในนิทานพื้นบ้านไม่ปรากฏใบไม้ดังกล่าว เพราะพญานาคได้มอบดวงแก้วให้พรานบุญนำไปพบนาคที่เฝ้าประตูเมืองบาดาล และนาคนั้นก็จะผู้ที่พาพรานบุญไปพบกับชมพูจิตร

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ลักษณะของใบไม้วิเศษเป็นเพียงใบไม้ธรรมดา แต่มีการสร้างความเป็นแฟนตาซีจากคำอธิบายของพญานาคในตอนที่มอบใบไม้นั้นแก่พรานบุญเพื่อเป็นการตอบแทนที่พรานบุญได้ช่วยชีวิตไว้ (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 10)

ชมพูจิตร :ใบไม้นี้ รับไว้ หากท่านต้องการพบเรา จงเป่าใบไม้
เราจะขึ้นมาพบท่านทันที

พรานบุญ :เอ ท่านชมพูจิตร ใบไม้นี่หรือที่จะเรียกท่านขึ้นมาได้ มันจะไม่เหี่ยวแห้งเหรอ

ชมพูจิตร : เอาเถอะ เก็บไว้ก็แล้วกัน แล้วอย่าเป่าเล่นล่ะ เราลาล่ะ โชคดีนะพรานบุญ

ภาพที่ 60 พรานบุญได้รับใบไม้วิเศษจากพรานบุญ

เมื่อพรานบุญจะขอยืมบ่วงนาคบาศจากชมพูจิตร ก็ได้นำใบไม้วิเศษนั้นออกมาใช้โดยการเป่าใบไม้ แล้วจึงตัดสลับภาพไปที่เมืองบาดาลที่ชมพูจิตรแสดงอาการได้ยินเสียงดังกล่าวจึงรีบรุดมาปรากฏตัวต่อหน้าพรานบุญ (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน – มโนห์รา ตอนที่ 12)

2. เหตุการณ์ที่มีความเป็นแฟนตาซี

- การกลับชาติมาเกิดของสุธน และมโนห์รา

ในส่วนของนิทานพื้นบ้านบางสำนวนจะกล่าวถึงชาติภพที่แล้วของพระสุธน และมโนราห์ว่าเป็นพระรถเสนและนางเมรีกลับชาติมาเกิดใหม่ เพราะในชาติที่แล้วนั้นนางเมรีต้องติดตามรถเสนด้วยความยากลำบาก พอมาเกิดในชาติใหม่พระสุธนจึงต้องเป็นฝ่ายติดตามนางมโนราห์ด้วยความยากลำบากบ้าง ดังจะพบคำอธิบายท้ายเรื่องในนิทานพื้นบ้านสำนวนของลำจวน (2515: 368)

"เรื่องพระสุธนนี้ คือเรื่องต่อเนื่องจากชาติก่อนของพระรถ-เมรี ชื่อเรื่องที่ปรากฏแพร่หลาย คือเรื่องพระสุธนนางมโนห์รา เป็นชาดกเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดก และเป็นเรื่องเล่นละครมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา"

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ผู้ผลิตพยายาม เชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างชาติภพของสุธน และมโนห์ราให้ชัดเจนขึ้น โดยการใช้ผู้แสดงสุธนเป็นคนเดียวกันกับ รถเสน และผู้แสดงเป็นมโนห์ราก็เป็นผู้แสดงเดิมในบทเมรี และในบทยังปรากฏว่ามีการให้พระสุธนและนางมโนราห์จำชื่อเดิมในอดีตของกันและกันได้ และทั้งสองก็มักจะมาพบกันในฝันเสมอ นอกจากนี้ยังมีการเชื่อมโยงตัวละครตัวอื่นๆ ว่ากลับชาติมาเกิดใหม่เช่นกัน โดยการใช้ผู้แสดงคนเดิมกับในเรื่องนางสิบสอง เช่น พระนมซึ่งในชาติก่อนคือนางค่อม เด็กชาวบ้านที่นำไก่มาให้สุธนก็คือเพื่อนของรถเสนในบ่อนไก่ เป็นต้น

ภาพที่ 61 รถเสน (ซ้าย) และพระสุธน (ขวา)

ภาพที่ 62 เมรี (ซ้าย) และมโนห์รา (ขวา)

ภาพที่ 63 นางค่อม (ซ้าย) และพระนม (ขวา)

- พิธีขจัดสุบิน

สืบเนื่องมาจากการกล่าวถึงความสัมพันธ์ในเรื่องชาติภพของพระสุธนและมโนราห์ ดังกล่าวไปแล้วในข้างต้น จึงเกิดการสร้างสรรค์เหตุการณ์ที่มีความเป็นแฟนตาซีขึ้นมาใหม่ โดยให้ทางฝ่ายท้าวทุมราชบิดาของมโนราห์เกิดความกลัวว่าจะต้องสูญเสียลูกสาวไป จึงให้ปุโรหิตผู้มีอาคมทำพิธีขจัดสุบินให้แก่มโนราห์ เพื่อที่จะไม่ให้นางได้พบกับพระสุธนในฝันอีก พิธีนี้ต้องใช้เวลาโดยต้องให้มโนราห์นุ่งขาว ห่มขาวมานั่งให้ปุโรหิตทำพิธี หลังจาก สิ้นพิธีจะทำให้นางมโนราห์ไม่ฝันไปถึง 7 ปี 7 เดือน 7 วัน

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การถ่ายทอดพิธีขจัดสุบินนี้ จะนำเสนอภาพโดยการทำพิธีแบบพราหมณ์ โดยมีการจัดแท่นบูชาปูด้วยผ้าขาวพร้อมเครื่องเซ่นประเภทผลไม้ รวมถึงธูป เทียน ดอกไม้ และขันน้ำมนต์ แล้วใส่เสียงประกอบคล้ายเสียงสวดมนต์ในระหว่างที่ทำพิธี แล้วจึงสร้างบรรยากาศให้ดูอึมครึมโดยเปลี่ยนการถ่ายทำจากฉากกลางวันเป็นกลางคืน สร้างลมพายุจากการใช้พัดลมตัวใหญ่เป่าให้ราวกับว่าอากาศเกิดการแปรปรวน ซึ่งเป็นการเชื่อมต่อจินตนาการให้แก่ผู้ชมว่าการที่บรรยากาศเปลี่ยนไปนั้น มีผลจากความศักดิ์สิทธิ์ในการทำพิธี (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 6)

ภาพที่ 64 การจัดโต๊ะพิธีแบบพราหมณ์ในการประกอบพิธีขจัดสุบิน

ภาพที่ 65 บรรยากาศของฉากที่เปลี่ยนแปลงไปเมื่อประกอบพิธีขจัดสุบิน

- การแบ่งเขตแดน

การแบ่งเขตแดนเป็นเรื่องที่เสริมเข้ามาใหม่ โดยกล่าวถึงเส้นแบ่งเขตแดนระหว่างพวกอมนุษย์ เช่น กินนร กินรี กับพวกมนุษย์ ในตอนที่นางมโนราห์ถูกพรานบุญจับตัวไป พวกท้าวทุมราชบิดาของมโนราห์ก็ได้ติดตามมาจนกระทั่งสุดเขตที่พวกกินนร กินรีจะข้ามไปได้ จึงต้องยอมล่าถอยกลับเมือง

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การนำเสนอเรื่องเกี่ยวกับเส้นแบ่งเขตแดนในเรื่องพระสุธน–มโนห์รานี้มีการถ่ายทอดออกมาเป็นภาพให้เห็นอย่างชัดเจน ว่าดินแดนของมนุษย์ และเหล่ากินนร กินรีนั้นถูกแบ่งแยกออกจากกันโดยสิ้นเชิง โดยการสร้างภาพลำแสงสีทองคล้ายกำแพงกั้นขวางระหว่างฝั่งที่พรานบุญและมโนราห์ยืน และฝั่งที่พวกท้าวทุมราชบินตามมา เมื่อพวกของท้างทุมราชพยายามจะฝืนบินข้ามไปรับ ก็เจอลำแสงสีทองนั้นดีดออกมา และมีการพูดถึงว่าหากใครฝืนข้ามเขตก็จะต้องถึงแก่ความตาย (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 13)

ภาพที่ 66 เส้นแบ่งเขตแดนเมืองไกรลาศ และเมืองมนุษย์

สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งคือเส้นแบ่งเขตแดนในเรื่องนี้มีเทคนิคการนำเสนอที่ต่างไปจากที่พบในเรื่องนางสิบสอง กล่าวคือ ผู้ผลิตได้ทำการสร้างภาพจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิคให้ออกมาในรูปกำแพงที่เป็นลำแสงสีทอง ในขณะที่ในเรื่องนางสิบสองกลับใช้เพียงบทบรรยายกลอน และบทเจรจาของตัวละครในการกล่าวถึงเท่านั้น

"(เรื่องนางสิบสอง)ยักษ์รู้ตัวเลยไม่กล้าเข้าไป เป็นการใส่ของครูเองว่าอันนั้น เขารู้ตัวว่าเข้าไปไม่ได้ แต่อันนี้ (เรื่องพระสุธน-มโนห์รา) มันต้องมีภาพของการติดตามกันให้มันตื่นเต้นให้มันอะไรอย่างนั้น ...เป็นเพราะมันต้องโชว์ มันต้องให้เห็นภาพชัดเจน" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

สำหรับแนวคิดเรื่องเส้นแบ่งเขตแดนที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้เสริมเข้ามานี้มีอิทธิพลจากคติความเชื่อดั้งเดิมของไทย ซึ่งผู้ผลิตนำมาประยุกต์ให้เข้ากับเนื้อเรื่อง

"คือคอนเซปต์(Concept) เรื่องเส้นแบ่งเขตแดนนี้ไม่ได้เป็นของใหม่ มันเป็นสิ่งที่ได้ยินกันมานานพอสมควร ...เป็นเขตแดน เขตน้ำ พื้นดิน ...แม้แต่สวรรค์ยังมี 6 ชั้น 7 ชั้น ใช่มั้ยคะ มันก็ต้องเท่ากับมีเขตแดนกันและกัน คอนเซปต์(Concept)นี้มันเป็นคอนเซปต์(Concept)ดั้งเดิม เป็นคติอยู่ดั้งเดิมในปริบทของคนไทย ของเรื่องนิทานไทย ของลีเจ้นท์ (Legend) ของไทยมาก่อน เพราะฉะนั้นครูไม่ได้สร้างมันขึ้นมาเองหรอก มันเป็นไอเดีย (Idea) มาก่อน แล้วในเรื่องมันก็สมควรต้องมี"

- ความฝันของอาทิตยวงศ์

ในนิทานพื้นบ้านพบว่าความฝันของอาทิตยวงศ์เกี่ยวกับเรื่องที่ไส้ของพระองค์ได้ไหลออกมาพันจักรวาลนั้นเป็นต้นเหตุสำคัญที่ทำให้สุธน และมโนห์ราต้องพลัดพรากจากกัน เพราะผู้ไม่หวังดีได้ใช้การทำนายฝันดังกล่าวในการกำจัดมโนห์ราโดยการนำไปบูชายัญ ซึ่งแท้จริงแล้วแม้ความฝันของอาทิตยวงศ์จะน่ากลัว แต่กลับเป็นนิมิตรดี ที่หมายถึง การที่เมืองจะมีชัยต่อศัตรู

"วันเมื่อพระสุธนมีชัยชนะ ทางนี้ท้าวอาทิตยวงศ์ทรงพระสุบินว่าไส้ของพะองค์ออกมาโอบจักรวาลเอาไว้ บรรทมตื่นขึ้นตกพระทัย จึงหาพราหมณ์ปุโรหิตมาทำนายพระสุบิน ปุโรหิตรู้ว่าลักษณะพระสุบินเป็นศุภมงคล แต่มีความแค้นกับพระสุธนเป็นกำลังคิดจะให้ได้ความทุกข์ยากถึงสาหัส จึงแกล้งทูลว่าพระสุบินนั้นร้ายนัก ...ในตำราต้องเอาคนธรรพ์บูชายัญด้วย จึงจะ

แก้อัปมงคลได้ ก็ถ้าหาคนธรรพ์มาไม่ได้ เช่นนางมโนห์ราก็เห็นจะใช้ได้ ด้วยเป็นเชื้อวงศ์คนธรรพ์มาแต่ป่าหิมพานต์" (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2526:12-13)

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ในละครโทรทัศน์ได้นำเสนอภาพของความฝันของอาทิตยวงศ์ออกมาตรงตามที่มีการพรรณนาไว้ในนิทานพื้นบ้าน โดยการใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์ในการสร้างความฝันอันเกินจริงดังกล่าว(ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 20)

ภาพที่ 67 ความฝันของอาทิตยวงศ์

- พิธีอาบน้ำชำระกลิ่นสาบมนุษย์

พิธีอาบน้ำชำระกลิ่นสาบมนุษย์เป็นพิธีที่ปรากฏอยู่ในนิทานพื้นบ้าน ในตอนที่นางมโนห์ราบินหนีการบูชายัญกลับเมือง และพระบิดาของนางไม่อนุญาตให้เข้าเมือง เนื่องจากนางไปอยู่กับมนุษย์มานานจนตัวมีแต่กลิ่นสาบของมนุษย์ ต้องทำพิธีชำระมลทินดังกล่าวเป็นเวลาถึง 7 ปี 7 เดือน 7 วัน

"พ่อเองก็ดีใจ และรู้ว่าเจ้ามีมลทินกับมนุษย์แล้ว กลัวคนธรรพ์ และกินนรทั้งหลายจะรังเกียจเอา พ่อจะสร้างปราสาทให้อยู่นอกเมือง ให้เจ้าชำระอาบน้ำ สิ้นกลิ่นมลทินมนุษย์เป็นเวลา 7 ปี 7 เดือน 7 วันก่อน เจ้าจึงเข้ามาอยู่ในบ้านเมืองดังเดิม" (ดารณี, 2516: 233)

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ในละครโทรทัศน์ก็มีการนำเสนอพิธีดังกล่าวเช่นกัน โดยเริ่มจากการที่ศรีจุฬากินรีผู้พี่ ได้บินมาพบมโนห์ราแล้วเอ่ยปากถึงกลิ่นสาบที่ติดตัวนาง ท้าวทุมราชจึงออกปากห้ามนางบินลงมาในเขตเมือง (ละครโทรทัศน์เรื่องพระ สุธน–มโนห์รา ตอนที่ 21)

ทุมราช :หยุด หยุดเดี๋ยวนี้นะ ทุกคนหยุด ศรีจุฬ้าลงมาได้
แต่มโห์ราห้ามลงในเขตเมืองเด็ดขาด
ธิดาองค์อื่นๆ :ทำไมล่ะเพคะ
ทุมราช :เพราะมโนห์ราต้องเข้าพิธีอาบน้ำชำระกลิ่นสาปมนุษย์เสียก่อน
ศรีจุฬา :น่ากลัวจริงๆ เลย จุฬ้าได้กลิ่นมนุษย์จากมโนห์รา
แรงมากเลยนะ มโนห์รา

- การเลือกนางมโนห์ราจากกลุ่มพี่น้อง

ในนิทานพื้นบ้านนั้นเมื่อสุธนสามารถเดินทางผ่านป่าหิมพานต์มาถึงเมืองไกรลาศได้ ท้าวทุมราช บิดาของมโนห์ราก็มีความพอใจในตัวราชบุตรเขยอยู่มาก แต่ต้องการจะทดสอบในบารมีของพระสุธนให้เป็นที่ประจักษ์ จึงทำการทดสอบหลายอย่าง เช่น การทดสอบฝีมือการยิงธนู การให้ยกศิลาที่ปกติต้องใช้คนยกถึงหนึ่งพันคน และท้ายที่สุดคือการคัดเลือกนางมโนห์ราจากกลุ่มพี่น้องที่มีหน้าตาเหมือนกัน และแต่งกายเหมือนๆ กัน แต่ด้วยความช่วยเหลือจากพระอินทร์ ก็ทำให้พระสุธนสามารถชี้ตัวนางมโนห์ราได้อย่างถูกต้อง

“ท้าวประทุม (ทุมราช) ยังประสงค์จะลองใจพระสุธน จึงให้แต่งราชธิดาทั้งเจ็ดองค์มานั่งเรียงกัน แล้วให้พระสุธนเข้าไปชี้ว่าคนไหนเป็นมเหสี ต่อเมื่อชี้ถูกจึงจะอภิเษกให้อยู่ด้วยกัน พระสุธนแลเห็นรูปร่างนางเหมือนกันหมดทั้ง 7 คน ไม่อาจชี้ได้ แต่ด้วยอำนาจความสัตย์ของพระสุธน ร้อนถึงพระอินทร์ จึงจำแลงเป็นแมลงวันทองมาจับลงที่ผมของนางมโนห์รา พระสุธนก็ชี้ตัวถูก” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2526:19)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์มีการปรับเปลี่ยนบทในส่วนท้ายเรื่องออกหลายอย่าง โดยมีการตัดเรื่องที่ทุมราชทดสอบสุธนโดยการทดสอบฝีมือการยิงธนู และการยกศิลา เหลือเพียงการคัดเลือกมโนห์ราจากกลุ่มพี่น้อง แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนอีกโดยตัดเรื่องการปรากฏตัวของพระอินทร์เพื่อให้ความช่วยเหลือพระสุธนในการช่วยชี้ตัวมโนห์ราออก ทั้งนี้เนื่องมาจากผู้ผลิตพยายามที่จะให้ผู้ชมลดความสนใจเรื่องบุญญาบารมีที่เป็นอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของพระสุธน และเห็นความสำคัญในความอุตสาหะพยายามมากกว่า เพื่อความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องการฟันฝ่าอุปสรรคด้วยตนเองของพระสุธนในป่าหิมพานต์ที่พยายามนำเสนอ

"...เห็นแหวนแค่นั้น ไม่มีพระองค์ พระอินทร์มาช่วย ครูเอาออกไปหมด ...ครูไม่เอาเพราะไม่อยากให้มันเป็นเรื่องปาฏิหาริย์อะไรมาก เพราะเรื่องนี้มันเป็นชีวิตธรรมดา ไม่มีปาฏิหาริย์อะไรมากมาย สุธนไม่ได้เก่งกาจ ไม่ได้อะไรทั้งสิ้น ไปยกอะไรก็ไม่น่าจะได้" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

อย่างไรก็ดีพบว่าผู้ผลิตไม่อาจจะปฏิเสธการเสริมแต่งเรื่องเกี่ยวกับแฟนตาซีไปได้ ดังจะเห็นได้จากตอนที่สุธนต้องเข้าไปชี้ตัวมโนห์รา ซึ่งในนิทานระบุถึงกลุ่มพี่น้องกินรีของมโนห์รา ที่มีหน้าตาเหมือนกัน (ละครโทรทัศน์เรื่องพระสุธน–มโนห์รา ตอนที่ 22) แต่เนื่องจากในละครโทรทัศน์ได้ใช้ผู้แสดงที่แตกต่างกันมาตั้งแต่ต้นเรื่อง จึงทำให้ต้องเสริมบทบาทของทุมราชในการบันดาลให้ราชธิดา มีหน้าตาเหมือนนางมโนห์ราไม่มีผิดเพี้ยน ซึ่งเป็นการใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์ในการสร้างภาพซ้ำแทนผู้ที่แสดงเป็นพวกพี่สาวของมโนห์รา

ภาพที่ 68 การคัดเลือกตัวนางมโนห์ราจากบรรดาพี่น้องทั้งเจ็ดที่ถูกบันดาลให้มีหน้าตาเหมือนมโนห์รา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องแก้วหน้าม้า

ภาพที่ 69 ภาพไตเติ้ลเริ่มเรื่องแก้วหน้าม้า

สถานีที่ออกอากาศ	ช่อง 7
ช่วงเวลาออกอากาศ	ทุกวันเสาร์ – อาทิตย์ 8.30 น. – 9.30 น.
จำนวนตอนที่ออกอากาศ	44 ตอน (17 กุมภาพันธ์ – 15 กรกฎาคม 2544)
บทโทรทัศน์	ศัลยา
กำกับการแสดง	เสกศักดิ์ วรสิทธิ์
ควบคุมการผลิต	สยม สังวริบุตร
อำนวยการแสดง	ไพรัช สังวริบุตร
นำแสดงโดย	ไชยา มิตรชัย, สิริมา อภิรัตนพันธ์, สพล ชนวีร์

เนื้อเรื่องย่อ

ณ เมืองมิถิลา มีหญิงสาวหน้าตาคล้ายม้า นามว่าแก้วมณี อาศัยอยู่กับพ่อ แม่ที่แก่ชรา ถึงแม้นางจะมีหน้าตาอันอัปลักษณ์ แต่กลับเป็นที่นับถือของพวกชาวบ้านเพราะนางมีความสามารถพิเศษในการรักษาโรค อยู่มาวันหนึ่งมีการแข่งขันว่าว ปิ่นทองราชโอรสของเมืองจึงนำว่าวมาร่วมแข่งขันด้วย แต่จู่ๆ ว่าวของปิ่นทองก็เกิดขาดและลอยมาติดที่บ้านของนางแก้วมณี ปิ่นทองได้ติดตามมาเอาว่าวคืน เมื่อแก้วมณีได้พบปิ่นทองก็ตกหลุมรักทันทีตั้งแต่แรกเห็น จึงขอให้ปิ่นทองรับนางเป็นชายาเพื่อแลกเปลี่ยนกับว่าว ปิ่นทองอยากได้ว่าวคืน เพราะว่าวนั้นเป็นของสำคัญที่นางในฝันของปิ่นทองมอบไว้ให้เพื่อเป็นสิ่งที่จะเชื่อมโยงให้ทั้งคู่กลับมาพบกันอีก จึงต้องยอมรับข้อเสนอนั้นอย่างไม่เต็มใจ เมื่อนางแก้วมณีเข้ามาอยู่ในวังก็ถูกรังเกียจ และกลั่นแกล้งโดยเหนือหัวมงคลราช บิดาของปิ่นทองได้ใช้ให้นางไปนำเขาพระสุเมรุมาตั้งไว้ที่เมือง หากทำได้ก็จะ

จัดงานอภิเษกกับพระปิ่นทองให้ แต่หากนางทำไม่ได้จะต้องโดนประหาร แก้วมณีรับปากเนื่องจากความรักในตัวพระปิ่นทอง เมื่อนางได้ออกเดินทางรอนแรมมาในป่า ก็ได้พบกับพระฤาษี ซึ่งได้ช่วยถอดรูปม้าของนางออก ทำให้นางกลายเป็นคนสวย และพระฤาษีก็ยังได้มอบอาวุธวิเศษ คือมีดอีโต้วิเศษที่มีอิทธิฤทธิ์ตามประสงค์ และเรือวิเศษเพื่อใช้เป็นพาหนะในการเดินทางแก่แก้วมณีอีกด้วย แก้วมณีได้แปลงกลับเป็นหน้าม้าเหมือนเก่า แล้วออกเดินทางไปนำเอาเขาพระสุเมรุกลับไปตั้งที่เมืองมิถิลาได้ตามสัญญา แต่นางกลับถูกกลั่นแกล้งต่อไปอีก เมื่อปิ่นทองบอกแก่นางว่าตนกำลังจะเดินทางไปอภิเษกกับธิดาเมืองโรมวิถี และเมื่อกลับมาแล้ว ต้องพบว่าแก้วมณีมีลูกให้ตนจึงจะยอมแต่งงานด้วย และหากนางไม่สามารถมีลูกให้ได้ก็จะต้องฆ่าตัวตายตาย เมื่อปิ่นทองออกเดินทางไปแล้ว แก้วมณีจึงนั่งเรือวิเศษล่วงหน้าไปยังโรมวิถี แล้วแปลงรูปกลับเป็นนางงาม ใช้ชื่อว่ามณีรัตนา และได้ขออาศัยอยู่กับตา ยายคู่หนึ่ง กล่าวถึงปิ่นทองหลังจากได้อภิเษกกับทัศมาลีแล้วก็ได้มาพบและหลงรักมณีรัตนาตั้งแต่แรกเห็น เพราะนางมีใบหน้าเหมือนกับนางในฝันผู้ที่มอบว่าวให้แก่ปิ่นทองไม่มีผิด ในที่สุดปิ่นทองได้รับมณีรัตนาเป็นชายา และอยู่ด้วยกันจนกระทั่งนางมีครรภ์ เมื่อทัศมาลีทราบเรื่องก็หึงหวง และพยายามกลั่นแกล้งมณีรัตนา รวมทั้งคุมขังปิ่นทองไว้แต่ในห้อง เมื่อปิ่นทองหนีออกมาได้ก็คิดเดินทางกลับเมือง แต่เรือเจอพายุ จึงหลงเข้าไปในเมืองยักษ์ ฝ่ายมณีรัตนาเมื่อคลอดลูกแล้วก็ตั้งใจจะเดินทางตามปิ่นทองกลับเมือง โดยแวะไปที่อาศรมของพระฤาษีก่อน ฤาษีจึงบอกแก่นางว่าปิ่นทองกำลังมีอันตรายให้นางรีบไปช่วย โดยให้มนต์คาถาในการแปลงกายเป็นชายเพื่อไปช่วยพระปิ่นทองจากเมืองยักษ์ แก้วมณีจึงได้ฝากลูกไว้กับฤาษี แล้วออกเดินทางไปยังเมืองยักษ์ โดยใช้ชื่อในรูปชายว่า วัชรา ต่อสู้กับยักษ์ จนพวกยักษ์พ่ายแพ้ และช่วยปิ่นทองได้สำเร็จ และทำให้ปิ่นทองได้ธิดายักษ์ชื่อสร้อยสุวรรณ จันสุดา ซึ่งมีมารดาเป็นมนุษย์มาเป็นชายาเพิ่มอีกสองคน แก้วมณีได้ตัดสินใจเปิดเผยความจริงเกี่ยวกับตนให้ธิดายักษ์ทั้งสองรู้ ทำให้นางทั้งสองให้ความเคารพในตัวนางแก้วมณีในฐานะที่เป็นชายาของปิ่นทองมาก่อน แล้วแก้วมณีจึงได้ขอร้องให้นางทั้งสองเก็บเรื่องของตนเป็นความลับ เพราะต้องการให้ปิ่นทองยอมรับตัวนาง ที่ความเป็นแก้วมณีมากกว่าที่เป็นนางงามเช่นมณีรัตนา แก้วมณีในรูปของวัชราได้ออกเดินทางร่วมกับปิ่นทอง สร้อยสุวรรณ และจันสุดา เพื่อกลับมายังเมืองมิถิลา แล้วจึงแปลงกลับเป็นแก้วมณี เพื่อนำปิ่นแก้วโอรสที่เกิดจากปิ่นทองมาแสดงตน แม้ว่าทุกคนจะยอมรับปิ่นแก้วเพราะความที่มีหน้าตาเหมือนปิ่นทอง แต่แก้วมณีผู้เป็นมารดากลับไม่ได้รับการยอมรับ เพราะปิ่นทองคิดว่านางไปขโมยลูกของมณีรัตนามา จึงส่งทหารกลับไปยังโรมวิถีเพื่อพิสูจน์ ซึ่งก็ได้พบมณีรัตนาอยู่กับตา และยายอย่างปกติ เพราะแก้วมณีได้ส่งกระแสจิตไปขอให้ฤาษีแปลงเป็นมณีรัตนาเพื่อรับหน้า ไว้ก่อนที่นางจะเดินทางไปถึงแล้ว กล่าวถึงฝ่ายทัศมาลีเมื่อทนคิดถึงปิ่นทองไม่ไหวก็เดินทางมาหาปิ่นทองถึงมิถิลา เมื่อพบว่าปิ่นทองมีชายาอยู่อีกถึง 3 คนก็คิดจะกำจัดพวกนางเพื่อครอบครอง ปิ่นทองไว้คนเดียว และก็ทำได้สำเร็จ ปิ่นทองจำต้องไล่แก้วมณี สร้อยสุวรรณ และจัน

สุดาออกจากวัง เพราะไม่อยากขัดใจทัศมาลีผู้เป็นธิดาเจ้าเมืองใหญ่อย่างโรมวิถี จนเกิดปัญหาสงคราม ต่อมาทัศมาลีคิดขับไล่ปิ่นแก้วด้วย แต่ไม่มีใครยอม นางจึงต้องเดินทางกลับโรมวิถี สร้างความไม่พอใจแก่พรหมทัตผู้เป็นบิดาของทัศมาลี จนถึงขั้นยกทัพมารุกรานมิถิลา พวกสร้อยสุวรรณ จันสุดาทราบข่าวสงครามจึงพาพวกยักษ์มาช่วยปิ่นทองต่อสู้ แต่ก็ต้องพ่ายแพ้ต่ออิทธิฤทธิ์ของคทาวิเศษของพรหมทัต ฝ่ายฤาษีได้ปรากฏตัวที่บ้านของแก้วมณีเพื่อแจ้งข่าวว่าปิ่นทองกำลังเดือดร้อน นางจึงแปลงรูปเป็นวัชราไปช่วยรบจนชนะ ทางด้านทัศมาลียังคงไม่เลิกรา นางได้ใช้ให้หมอผีเรียกปิ่นทองให้กลับมอยู่กับนางด้วยอาคม และยังทำเสน่ห์ให้ปิ่นทองหลงใหลนางจนไม่ได้สติ แต่แก้วมณีก็สามารถตามมาทำลายอาถรรพณ์ และช่วยปิ่นทองไว้ได้ จนทำให้ปิ่นทองเริ่มมองเห็นความดีของนาง แต่เมื่อกลับถึงมิถิลาปิ่นทองกลับแสร้งทำเป็นรังเกียจแก้วมณีอีก เพราะละอายที่ตนเองไปหลงรักคนรูปอัปลักษณ์ ฝ่ายปิ่นแก้วไม่อยากให้คนอื่นรังเกียจแม่ จึงเปิดเผยว่าแก้วมณี และมณีรัตนาเป็นคนคนเดียวกัน แต่แก้วมณีกลับปฏิเสธ เพราะอยากให้ปิ่นทองยอมรับนางที่ความดีมิใช่ที่ หน้าตา ต่อมาแก้วมณีเกิดตั้งครรภ์ แต่ด้วยความอายจึงทำให้ปิ่นทองไม่กล้ารับว่าเป็นพ่อเด็ก สร้างความผิดหวังแก่แก้วมณีจนต้องหนีออกจากวัง ด้านปิ่นแก้วถูกคนร้ายจับตัวไปจนถึงแก่ชีวิต ทุกคนต่างเข้าใจว่าเป็นฝีมือของแก้วมณีจึงจับมาลงโทษ ฤาษีจึงต้องปรากฏตัวอีกครั้งเพื่อบอกถึงหนทางที่จะทำให้ปิ่นแก้วฟื้นคืนชีพด้วยการให้พ่อ และแม่ที่แท้จริงไปขอวิญญาณคืนจากพระวิจิตรเลกข์ แก้วมณีคิดจะเดินทางไปกับปิ่นทอง แต่ไม่มีใครเชื่อว่านางคือแม่ของปิ่นแก้ว นางจึงต้องยอมแปลงกับไปเป็นมณีรัตนาเพื่อยืนยันความจริง เมื่อแก้วมณี และปิ่นทองได้เดินทางมาถึงที่อยู่ของ พระวิจิตรเลกข์ ก็ได้เห็นภาพจากการเนรมิตว่าร่างกายปิ่นแก้วเริ่มเน่าเปื่อย และสามารถทำให้กลับคืนดังเดิมได้โดยการแลก แขน ขาของคนทั้งคู่ ซึ่งแก้วมณี และปิ่นทองก็ยินยอมแต่โดยดี จากนั้นทั้งคู่ยังต้องนั่งทำสมาธิเพื่อให้วิญญาณของปิ่นแก้วกลับสู่ร่าง และท้ายสุดแก้วมณีได้ยอมสละชีวิตของตนเพื่อช่วยปิ่นแก้วให้คืนชีพได้สำเร็จ ฝ่ายปิ่นทองนำศพแก้วมณีกลับมิถิลาด้วยความเศร้าโศก และทุกคนต่างก็ยอมรับในความดีของนาง ต่อมาพระวิจิตรเลกข์ได้ปรากฏตัวที่บ้านของนางแพงมารดาของแก้วมณี เพื่อมอบดวงแก้ววิเศษที่ใช้ในการชุบชีวิต เมื่อแก้วมณีกลับฟื้นคืนชีพอีกครั้ง นางก็ได้ใช้ชีวิตร่วมกับลูก และสามีอย่างมีความสุข

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>ความเป็นแฟนตาซีจากองค์ประกอบด้านแฟนตาซีต่างๆ และการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า</u>

1. ฉาก

- สวรรค์

พบในฉากเปิดเรื่องในละครโทรทัศน์ โดยเป็นฉากความฝันของปิ่นทองซึ่งกล่าวถึงที่มาของว่าว ซึ่งจะเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงให้ปิ่นทอง และนางแก้วหน้าม้าได้พบกัน แต่ฉากดังกล่าวไม่มีปรากฏในนิทานพื้นบ้าน

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ลักษณะของแดนสวรรค์ที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ เป็นลักษณะปราสาทแก้วอยู่ท่ามกลางกลุ่มเมฆบนท้องฟ้า ซึ่งสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคคอมพิวเตอร์กราฟฟิค และมีการซ้อนภาพตัวละครเทวดา นางฟ้าเหาะไปมาอยู่ในอากาศ เพื่อขยายความภาพว่ากำลังกล่าวถึงฉากสวรรค์ หรือเมืองบนฟากฟ้าอีกด้วย

ภาพที่ 70 ฉากสวรรค์

- เขาพระสุเมรุ

ในนิทานพื้นบ้านได้กล่าวถึงเขาพระสุเมรุในตอนที่ท้าวมงคลราชแกล้งใช้ให้นางแก้วไปนำเขาพระสุเมรุกลับมายังเมืองภายใน 7 วัน โดยมีข้อแม้ว่าหากทำได้จะยอมให้อภิเษกกับปิ่นทอง แต่ถ้านางทำไม่สำเร็จจะต้องถูกประหารชีวิต เหตุผลที่นางแก้วหน้าม้าถูกกลั่นแกล้งเช่นนี้เนื่องจากนางมีหน้าตาอันอัปลักษณ์ จึงไม่เป็นที่พอใจของท้าวมงคลราช พระราชบิดาของ เจ้าชาย

ปิ่นทอง ซึ่งนางแก้วหน้าม้าหลงรักอยู่ เมื่อนางแก้วรับปาก จึงได้เที่ยวเสาะหาเขาพระสุเมรุไปจนได้พบฤาษี และได้ทราบว่าเขาพระสุเมรุนี้ไม่ได้มีอยู่ในโลกมนุษย์

"เขาพระพระสุเมรุในสุธาหาให้ตาย ก็อย่าหมายว่าจะมีอยู่ที่ใด จะมีอยู่ภูผาบนอากาศ เมรุมาศจอมเจ้าเขาไศล เป็นเจดีย์มีแก้วอันแววไว ไม่มีใครสามารถอาจไปเอา" (กระทรวงศึกษาธิการ, 2523: 202)

จากการกล่าวถึงเขาพระสุเมรุในข้างต้น ทำให้ทราบถึงลักษณะรูปร่างของเขาพระสุเมรุว่าน่าจะประดับไปด้วยอัญมณีอันมีค่า และเมื่อทำการสืบค้นต่อไปจึงได้พบว่าตามความเชื่อแล้ว เขาพระสุเมรุถือเป็นเขาที่สูงใหญ่กว่าเขาทั้งปวง ตั้งอยู่ท่ามกลางจักรวาล ตอนยอดเป็นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่พระอินทร์อยู่ ใต้เขาพระสุเมรุเป็นนรก เขาพระสุเมรุประดับด้วยแก้วงามวิจิตรส่งรัศมีต่างๆ (อุทัย สินธุสาร, 2522: 4418)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ภาพของเขาพระสุเมรุที่ถูกนำเสนอในละครโทรทัศน์ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับที่บรรยายไว้ในนิทานพื้นบ้าน นั่นคือ ผู้ผลิตพยายามใช้ภาพโดยรวมเพื่อสื่อความว่าภูเขานี้ต้องใช้เวลาในการเดินทางยาวนาน และมีที่ตั้งอยู่บนสวรรค์ ฤาษีจึงต้องมอบเรือเหาะที่ทำให้เดินทางได้รวดเร็วเป็นพาหนะ โดยการเล่าเรื่องด้วยภาพการเดินทางของนางแก้วหน้าม้าโดยเรือเหาะที่มีการเปลี่ยนฉากหลังที่นำมาซ้อนเป็นวิวทิวทัศน์ต่างๆ หลายฉาก เมื่อฉากหลังถูกเปลี่ยนให้เป็นรูปเทือกเขาสีขาวโพลนที่ปกคลุมไปด้วยหิมะ ก็ทำการเลื่อนภาพขึ้นสูงแล้วแทนที่ ด้วยรูปภูเขาแก้วระยิบระยับตั้งตระหง่านอยู่ ซึ่งก่อนที่จะทำการใช้ภาพเล่าเรื่องนั้นได้มีการอธิบายให้ผู้ชมทราบไว้ก่อนแล้วจากบทเจรจาของตัวละครฤาษีที่กล่าวถึงเขาพระสุเมรุ

"เขาพระสุเมรุสูงเยี่ยมเทียมฟ้า น้อยคนนักจะมีบุญได้เห็น ...เขาพระสุเมรุอยู่บนสวรรค์ ไม่ได้อยู่บนโลกมนุษย์ ยอดเขาเป็นรูปเจดีย์ประดับเพชรนิลจินดามากมาย ทางที่จะไปถึงต้องผ่านป่าหิมพานต์ ผ่านเขาไกรลาศแดนดินถิ่นคนธรรพ์ มีภัยภยันตรายนานาประการ คนธรรมดาไปไม่ถึงแน่ๆ " (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 6)

ภาพที่ 71 เขาพระสุเมรุ

ส่วนลักษณะภูเขาพระสุเมรุที่ปรากฏเป็นภาพที่สร้างจากเทคนิคทางคอมพิวเตอร์ เนื่องมาจากผู้ผลิตต้องการให้ภาพมีความตระการตา สวยงามเหนือจินตนาการ และอีกส่วนหนึ่งก็เพื่อที่จะสื่อความว่าภูเขานี้มีลักษณะที่สามารถหดตัว และขยายให้ใหญ่ขึ้นได้ จึงต้องใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์ในการสร้างเพื่อให้ง่ายต่อการปรับเปลี่ยนขนาด

“(เขาพระสุเมรุ) ที่มีขยายเวลาแบกมาถึง เป็นความคิดของผมเอง โดยปรึกษากับพี่ที่เป็นศิลปกรรมบริษัท เพราะผมไม่เคยเห็นเขาพระสุเมรุว่าเป็นยังไงเคยได้ยินแต่ชื่อ ก็จินตนาการว่ามันควรเป็นยังไงดี เพราะว่าแก้วหน้าม้าต้องไปตัดมา …เราก็เลยวาดออกแบบว่าเป็นแบบนี้นะ…ตอนเราทำมันระยิบระยับอยู่แล้ว น่าจะเป็นเขาวิเศษ …ถ้าพูดถึงเขาวิเศษ ให้มันดูขลัง มันก็น่าจะเป็นแบบนี้ อีกอย่างคือมันใส แล้วถ่ายออกมาก็ดูสวย ทำโมเดลอะไรก็ดี มันดูแล้วดี” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

ดังพบว่าในตอนที่แก้วมณีไปอัญเชิญเขาพระสุเมรุมาไว้ยังมิถิลานั้น ภูเขาจะมีขนาดพอเหมาะมือสำหรับการเคลื่อนย้าย แต่เมื่อถึงยังมิถิลาขนาดของภูเขากลับขยายสูงขึ้นเท่าปราสาทราชวัง เป็นที่อัศจรรย์ใจแก่ชาวเมือง (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 6) ซึ่งมีการตอกย้ำภาพที่นำเสนอด้วยบทบรรยายกลอนอีกครั้งหนึ่ง

คราน้ันเห็นภูเขาตระหง่าน	ตะลึงลานต่างไม่เคยเห็น
หรือเป็นภูเขาพระสุเมรุ	โอนเอนลงหว่างกลางเมือง
แต่ยอดเขาน้ันตั้งตรง	สูงส่งงดงามอร่ามเหลือง
เพชรพลอยแสงคุ้มรุ่งเรือง	ล้ำค่ากว่าเมืองมิถิลา

ภาพที่ 72 เขาพระสุเมรุสามารถปรับขนาดเล็ก และใหญ่ได้จากการสร้างภาพ
โดยเทคนิคคอมพิวเตอร์

- เมืองยักษ์

นิทานเรื่องแก้วหน้าม้าก็เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ปรากฏเมืองยักษ์ โดยเมืองดังกล่าวเป็นเมืองของพาลราชซึ่งเป็นบิดาของสร้อยสุวรรณ และจันสุดา (ชื่อตามละคร) ซึ่งภายหลังนางทั้งสองได้กลายมาเป็นชายาของปิ่นทอง หลังจากนางแก้วในร่างของชายหนุ่มจัดการปราบยักษ์พาลราชนั้นได้ ลักษณะของเมืองสามารถกล่าวอ้างอิงจากนิทานได้แต่เพียงว่า เป็นเมืองที่ติดทะเล เพราะปิ่นทองได้พลัดหลงเข้าไปในเมือง เมื่อครั้งที่ลงสำเภาเพื่อมุ่งหน้าจากโรมวิถีกลับมิถิลา

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การดำเนินเรื่องในภาคละครโทรทัศน์ยังคงเหมือนในนิทานพื้นบ้าน เพียงแต่มีการเพิ่มเติมให้ผู้ชมเห็นลักษณะของเมืองที่ตั้งอยู่ติดชายทะเล ดังพบได้ในฉากที่หมู่เหิรคนสนิทของปิ่นทองฟื้นขึ้นมาภายหลังเหตุการณ์เรือแตกและได้ไปพบกับรอยเท้าขนาดใหญ่มหึมาหลายรอยที่บริเวณหาดทราย การสร้างภาพดังกล่าวเสมือนเป็นการเกริ่นนำให้ผู้ชมทราบว่าขณะนี้พวกของปิ่นทองได้มาติดอยู่ที่เมืองยักษ์ จากนั้นจึงตอกย้ำความคิดดังกล่าว โดยการปรากฏร่างของทหารยักษ์ ไล่ติดตามจับตัวหมู่เหิร (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 17)

ภาพที่ 73 การเกริ่นนำเข้าสู่เมืองยักษ์โดยการใช้รอยเท้าขนาดใหญ่ (ซ้าย)
และการปรากฏตัวของยักษ์ (ขวา)

การใช้ปราสาทหิน ซึ่งได้รับอิทธิพลจากขอมเป็นสถานที่ถ่ายทำในฉากพระราชวังของยักษ์เป็นลักษณะที่คล้ายกันกับในเรื่องนางสิบสอง แต่ในเรื่องนี้ ผู้ผลิตได้ใช้สถานที่ถ่ายทำจริงแทนการซ้อนภาพลงบนฉากเช่นที่พบในเรื่องนางสิบสอง อีกทั้งเน้นการถ่ายทำในฉากภายนอกที่เห็นลักษณะของปราสาทหินค่อนข้างมาก เมื่อมีการกล่าวถึงพระราชวังของยักษ์ แสดงให้เห็นว่าผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้พยายามใช้ลักษณะที่ซ้ำเดิมของปราสาทหินในการสร้างรูปแบบที่เป็นสัญลักษณ์ เพื่อสื่อถึงเมืองยักษ์แก่ผู้ชม และในเรื่องนี้จะพบว่าผู้ผลิตใช้เพียงเทคนิคนี้เป็นเทคนิคหลักที่ทำ หน้าที่สื่อสารกับผู้ชมว่า ณ ขณะนี้กำลังอยู่ที่เมืองยักษ์ เพราะขนาดของยักษ์ขณะที่อยู่ในเมืองก็เท่ากับมนุษย์ธรรมดา (จากตอนที่มีการเข้าฉากร่วมกับปิ่นทอง และทหารคนสนิท) การตกแต่งความเป็นยักษ์ก็มีเพียงการใส่คิ้วให้ดูหนา ไม่มีการวาดเขี้ยวรอบปาก หรือใส่เขี้ยวปลอมเช่นที่พบในเรื่องนางสิบสอง

ภาพที่ 74 เมืองยักษ์

- บ้านหมอผี

บ้านหมอผีเป็นฉากที่พบเฉพาะในละครโทรทัศน์ เมื่อกล่าวถึงตอนที่ทัศมาลีต้องการจะดึงให้ปิ่นทองกลับมาหาตน จึงเลือกวิธีการทำเสน่ห์ โดยส่งคนสนิทไปที่บ้านหมอผีขมังเวทย์รายหนึ่ง

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การนำเสนอภาพบ้านหมอผีนั้นจะพบได้ในฉากเปิดตัวหมอผีขณะกำลังทำพิธีทำเสน่ห์แก่ชาวบ้านรายหนึ่ง (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 30) ภาพบ้านของหมอผีนี้หากดูจากภายนอกก็เหมือนเป็นบ้านเรือนไทยใต้ถุนสูงธรรมดาหลังหนึ่ง แต่ภายในอาศัยการนำอุปกรณ์ต่างๆ มาตกแต่งฉากในส่วนของแท่นบูชาเพื่อทำพิธีของหมอผีอันประกอบด้วยหัวกะโหลก รูปปั้นงู ขันน้ำมนต์ หม้อที่คลุมด้วยผ้ายันต์

ลูกประคำสีดำ ธูปเต็มกระถาง เทียนขาว 2 เล่ม ซึ่งทั้งหมดนี้มีสายสิญจน์ระโยงระยางโดยรอบ นอกจากนี้ยังมีการใช้แสงน้อย เพื่อสร้างบรรยากาศอึมครึม ไม่น่าไว้วางใจในฉาก ซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับการจัดแท่นบูชาที่ใช้ในการทำพิธีของหมอผีนี้ เกิดจากจินตนาการของผู้ผลิตละครโทรทัศน์แทบทั้งสิ้น เนื่องจากผู้ผลิตรู้สึกว่าการสร้างสรรค์จินตนาการเรื่องเกี่ยวกับแท่นที่ทำพิธีของหมอผีนี้ไม่มีต้นแบบอยู่จริง จึงไม่ต้องเคร่งครัดในเรื่องรูปแบบเท่าใดนัก

"(เรื่องแท่นทำพิธีของพวกหมอผี หรือทำเสน่ห์) อันนั้นอิมเมจิน (Imagine) ได้เลย เพราะรูปแบบตรงนั้นไม่มีรูปแบบที่แท้จริง ไม่เหมือนของเจ้า ซึ่งเขามีรูปแบบตรงนี้ อิมเมจิน (Imagine) ให้เว่อร์ยังได้เลย ให้มองแล้วน่ากลัว ยิ่งใหญ่ อาจารย์คนนี้ขลังก็ใส่เข้าไปเพียบ" (ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 75 บ้านหมอผี (ซ้าย) และการจัดโต๊ะที่ใช้ในการทำพิธีทางคุณไสย (ขวา)

- เขาโยธาธิสิงขร

เขาโยธาธิสิงขรเป็นฉากที่เสริมขึ้นมานอกเหนือจากฉากที่พบในนิทานพื้นบ้าน โดยกล่าวถึงว่าเป็นที่อยู่ของพระวิจิตรเลกข์ เทพแห่งความยุติธรรมที่สามารถคืนวิญญาณของปิ่นแก้ว ให้แก่ปิ่นทอง และแก้วหน้าม้าได้

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้ใช้บทของฤาษีในการบรรยายถึงเขาโยธาธิสิงขร เพื่อสร้างความเข้าใจแก่ผู้ชมถึงสถานที่แห่งนี้ ก่อนที่ผู้ชมจะได้เห็นในส่วนของการนำเสนอด้วยภาพ

"พระองค์สิงสถิตอยู่ ณ สถานที่แห่งหนึ่ง สถานที่ที่อยู่ทางทิศบูรพา เป็นสถานที่ที่พ่อ และแม่ของปิ่นแก้วจะไปถึงโดยไม่รู้ทาง" (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 43)

ภาพเขาโยธาธิสิงขรที่ปรากฏนั้น เป็นหน้าผาสูงชัน ปกคลุมด้วยม่านหมอก เพื่อแสดงถึงดินแดนในจินตนาการ ดังเช่นที่เคยได้พบการสร้างบรรยากาศดังกล่าวมาแล้ว จากฉากป่าหิมพานต์ และเมืองไกรลาศ ในเรื่องพระสุธน-มโนห์รา

ภาพที่ 76 เขาโยธาธิสิงขรซึ่งมีลักษณะเป็นหน้าผาสูงปกคลุมด้วยหมอก

2. ตัวละคร

- แก้วหน้าม้า

แก้วหน้าม้า เป็นตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานพื้นบ้านที่เป็นเพียงสามัญชนธรรมดา แต่นางมีกำเนิดที่พิเศษกว่าคนทั่วไป คือ ตอนก่อนที่นางจะถือกำเนิดนั้นมารดานางได้ฝันว่ามีเทวดานำแก้วมามอบให้ ต่อเมื่อคลอดออกมา กลับได้ลูกสาวที่มีหน้าตาอันอัปลักษณ์ มีใบหน้าเหมือนม้า อันเป็นเรื่องแปลกประหลาด

“ในครั้งนั้น มีสาวคนหนึ่งรูปร่างพิกล แม้ว่าพ่อแม่ของนางจะเป็นมนุษย์ แต่ว่านางกลับมีหน้าเป็นม้า เมื่อจะเกิดนางนั้นมารดาฝันไปว่า เทวดานำแก้วมาให้ ด้วยเหตุนั้นนางจึงได้ชื่อว่า นางแก้วหน้าม้า” (ส.พลายน้อย, 2505 : 375-376)

นอกจากนี้ยังพบว่านางแก้วหน้าม้ามีความสามารถพิเศษต่างจากคนทั่วไป โดยนางสามารถหยั่งรู้ดินฟ้าอากาศ อันเป็นประโยชน์ต่อการเพาะปลูก จึงเป็นที่นับถือของชาวบ้าน

“นางแก้วนั้นวัยไล่เลี่ยกับพระปิ่นทอง และมีญาณวิเศษสามารถล่วงรู้ลมฝน ใครทำนาแล้วเกิดนาล่ม หรือฝนแล้ง นางก็บอกให้ย้าย พร้อมแนะนำสถานที่ใหม่อันอุดมสมบูรณ์ให้ด้วย ดังนั้นจึงเป็นที่รักใคร่ของชาวบ้านทั่วไป” (ธนากิต, 2539: 38)

ความพิเศษและความแปลกประหลาดของนางไม่ได้มีแค่นั้น เพราะเมื่อนางได้พบฤาษี ก็ได้รับของวิเศษเป็นเรือเหาะ และมีดอีโต้วิเศษ ซ้ำยังทำให้นางเปลี่ยนรูปกายได้ถึง 3 รูป คือ รูปแก้วหน้าม้าอันเป็นลักษณะแต่เดิม รูปนางงามซึ่งทำให้ปิ่นทองหลงใหล และรูปที่เป็นชายเมื่อยามที่ต้องต่อสู้กับศัตรู การพรรณนาถึงการเปลี่ยนรูปจากรูปหนึ่งเป็นอีกรูปหนึ่งนั้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจ เพราะมีความแตกต่างกันไป โดยตอนที่นางแก้วหน้าม้าแปลงเป็นนางงามนั้น นางจะทำการถอดหน้าที่เป็นม้าออก และนำติดตัวไปด้วย เพื่อเวลาที่ต้องการจะกลับเป็นรูปที่มีหน้าม้า ก็เพียงแค่ทำการสวมหัวม้านี้

“พระฤาษีสงสารก็ช่วยถอดหน้าม้าให้ กลายเป็นสาวหน้าแฉล้ม ...รูปม้านั้นก็ให้เอาติดตัวไปด้วย เป็นของกันตัว นางแก้วเมื่อได้ของวิเศษเช่นนั้นแล้ว ก็กราบลาพระฤาษี สวมหน้าม้าเข้าดังเดิม” ” (ส.พลายน้อย, 2505 : 382)

สำหรับการเปลี่ยนรูปกายเป็นชายนั้นเกิดจากการว่ามนต์แปลงกายที่ฤาษีเมตตาสอนให้ เมื่อคราวที่นางต้องไปรบกับยักษ์เพื่อช่วยปิ่นทอง ผู้เป็นสวามี

“ฤาษีให้มนต์คาถาแปลงกายให้เป็นผู้ชายกับนาง จากนั้นนางแก้วก็จำแลงตัวเป็นชาย เอาหนังเสือปูเหาะไปยังด่านยักษ์พาลราชโดยด่วน” (สำเนาว์ หิริโอตัปปะ, 2515 : 54)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์ลักษณะและคุณสมบัติของนางแก้วยังคงคล้ายคลึงกับในนิทานพื้นบ้าน เพียงแต่มีการปรับเปลี่ยน และเพิ่มเติมเรื่องราวในบางส่วน กล่าวคือมีการปรับเปลี่ยนลักษณะภาพของนางแก้วที่มีหน้าเป็นม้า ดังพบในรูปที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้านสำนวนต่างๆ เป็นเพียงการสร้างภาพของนางแก้วให้เหมือนม้าโดยการใช้การแต่งหน้า ทำผม การแสดงกิริยาท่าทางให้กระโดกกระเดก ประกอบกับการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิคในการสร้างหน้าม้าให้ยื่นออกมาจากหน้าจริง อันเป็นแนวคิดของคุณไพรัช สังวริบุตร ผู้ริเริ่มการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่ต้องการสร้างตัวละครให้มีพื้นฐานของความเป็นมนุษย์เป็นสำคัญ

“เราเอามาจากของเดิมเนี่ยเป็นละครตามวัด ตามอะไรก็แล้วแต่ เราเอามาดีไซน์ (design) ใหม่ ดีไซน์ให้มันเข้ากับมนุษย์ธรรมดา อย่าไปดีไซน์ออกมาเป็นละคร อย่าไปหัวโตหัวอะไรเราไม่เอา เอาเป็นแบบธรรมดา เรื่องที่เขารับได้ ให้ใกล้เคียง” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2544)

คุณเสกศักดิ์ วรสิทธิ์ ผู้กำกับเรื่องแก้วหน้าม้าได้ยึดแนวคิดดังกล่าวในการผลิตละครในครั้งนี้ จึงไม่คิดที่จะเปลี่ยนแปลง เนื่องจากเห็นว่าของเดิมที่เคยทำมานั้นดีอยู่แล้ว และยังสามารถใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์ในการเสริมแต่ง เพื่อแสดงถึงความเป็นม้าในบางฉากได้อีกด้วย

“สมมติถ้าเราถ่ายเป็นม้าเนี่ย มันจะไม่เป็นคนเลยนะ เพราะจริงๆ แล้วแก้วหน้าม้าเป็นแค่คนอัปลักษณ์ พิการ หน้าเหมือนม้า ไม่ใช่เกิดมาหัวเป็นม้า ...อย่างตอนเด็กๆ เราไม่เคยเห็นว่าถอดออกมาแล้วหัวเป็นม้า แต่สังข์ทองเราเคยเห็นว่าถอดออกมาเป็นหัว ...คิดว่าแบบนี้จะดูดีกว่า อีกอย่างก็ได้โชว์เทคนิคด้วยนิดหน่อย” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

จากแนวคิดทั้งหมดในข้างต้นของผู้ผลิตมีส่วนสำคัญที่ทำให้การนำเสนอภาพในการเปลี่ยนรูปของนางแก้วหน้าม้าเปลี่ยนแปลงไปจากที่พบในนิทานว่า ฤาษีได้ถอดรูปที่เป็นหน้าม้าออกให้ และนางก็สวมใส่กลับไปได้อย่างเก่า คล้ายการสวมใส่หน้ากาก เป็นการแปลงกายจากรูปหนึ่งเป็นอีกรูปหนึ่ง ซึ่งจะต้องพึ่งพาเทคนิควิธีการจากเครื่องไม้เครื่องมือที่มีความทันสมัย เช่น เครื่องโครมาคีย์ ที่สามารถจัดวาง ลบ และแทนที่ภาพที่ต้องการในฉาก และเครื่องคอมพิวเตอร์กราฟฟิคที่จัดตกแต่งภาพให้มีความเป็นแฟนตาซีจากประกาย หรือแสงวูบวาบที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นอภินิหารมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม ในบางฉากก็พบว่าผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้ใช้เทคนิควิธีการนำภาพที่ได้จากการถ่ายทำคนละฉากมาร้อยเรียงใหม่ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจว่าตัวละครแก้วมณีได้เปลี่ยนร่างเป็นมณีรัตนา หรือวัชราแล้ว ซึ่งอาจเป็นการตัดภาพแบบรวดเร็ว หรือแทรกภาพจากฉากอื่นมาคั่นก่อนที่จะนำเสนอรูปกายที่เปลี่ยนใหม่นั้นๆ

ภาพที่ 77 เปรียบเทียบภาพของแก้วหน้าม้าจากนิทาน (ซ้าย)
และแก้วหน้าม้าในละครโทรทัศน์ (ขวาบน และล่าง)

ภาพที่ 78 แก้วหน้าม้าในรูปมณีรัตนา (ซ้าย) และวัชรา (ขวา)

ในส่วนของความสามารถนั้นได้มีการเปลี่ยนแปลงจากความสามารถในการหยั่งรู้ดินฟ้าอากาศมาเป็นความสามารถในการรักษาโรค เพื่อให้เป็นที่พึ่งพาของชาวบ้าน ทั้งนี้เนื่องจากผู้ผลิตต้องการเสริมเรื่องแนวคิดที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ชมมากกว่าเน้นเรื่องอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ตามแบบเรื่องเล่าแฟนตาซี

"...อยากจะใส่แนวคิดเรื่องการรักษาโรคเข้าไป...พยายามสอนชาวบ้าน แล้วพยายามให้มันเรียลลิสติค (realistic) ที่สุด พยายามหาความสมจริง ความเป็นจริงอะไรเข้ามาใส่เพื่อให้คนดูฉุกใจคิดเข้ามานิดหน่อย... คิดว่าโดยไอเดีย (idea) อันนี้นะคะ คือสร้างความสมจริงและก็เป็น ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อชาวบ้านมากกว่าเรื่องอภินิหาร" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

อย่างไรก็ดีผู้ผลิตก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงเรื่องราวเกี่ยวกับอภินิหารในการนำเสนอแนวเรื่องเชิงแฟนตาซีไปได้ เนื่องจากพบว่า ประเด็นเรื่องอำนาจเกี่ยวกับเรื่องดินฟ้าอากาศยังคงถูกนำกลับมาพูดถึงสองครั้ง ในตอนที่ปิ่นทองมาตามเอาว่าวคืน แต่ทำท่ารังเกียจ นางแก้วจึงแกล้งพูดว่าหากปิ่นทองยังทำท่ารังเกียจนาง ไม่รีบมารับว่าวคืนเช่นนี้ ฝนอาจจะตก และทำให้ว่าวของปิ่นทองเปียก และเสียหายได้ ซึ่งหลังจากที่นางพูดฝนก็เทลงมาเฉพาะในส่วนที่ปิ่นทอง และทหารยืนอยู่ (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 2) อีกตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นอิทธิฤทธิ์เกี่ยวกับเรื่องดินฟ้าอากาศ คือตอนที่แก้วมณีแอบตามคนสนิทของทัศมาลีไปยังบ้านของหมอผี เพื่อหาสาเหตุที่ทำให้ปิ่นทองหลงใหลทัศมาลีจนไม่ยอมกลับเมือง เมื่อนางทราบแล้วจึงบันดาลให้เกิดฝนฟ้าคะนองเพื่อให้คนของทัศมาลีตกใจกลัว และหลบหนีออกไปจากสถานที่นั้น เพื่อที่นางจะได้ต่อสู้กับหมอผีได้โดยสะดวก (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 31)

ในส่วนของการเพิ่มเติมจะพบว่าผู้ผลิตได้พยายามสร้างความพิเศษให้แก่ตัวละครเอกจากการให้มีชาติกำเนิดที่สูงส่ง เป็นเทพธิดานางฟ้าจากสวรรค์ จากประสบการณ์ที่เคยมีมาของตัวผู้ผลิตเกี่ยวกับกำเนิดของตัวละครเอกในนิทานพื้นบ้าน เช่น ตัวนางแก้วมณีในรูปของมณีรัตนา ซึ่งเป็นรูปนางงามที่ถูกผูกโยงให้เป็นนางฟ้า ก่อนที่จุติมาเกิดเป็นนางแก้วหน้าม้าหน้าตาอัปลักษณ์

"มณีรัตนา ...น่าจะเป็นนางฟ้า แล้วลงมาชดใช้กรรมประมาณนั้น ...คือทำให้เขารู้สึกว่าเป็นนางฟ้าไปเลยดีกว่า เพราะเรื่องพื้นบ้านเนี่ย ไม่ต้องมีหลักความจริงว่าต้องเป็นอย่างนี้ๆ" (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 79 การสร้างภาพนางแก้วหน้าม้าเมื่อครั้งเป็นนางฟ้า

- ฤาษี

ฤาษีในนิทานพื้นบ้านเรื่องแก้วหน้าม้านี้ยังคงปรากฏบทบาทเป็นผู้อุปถัมภ์ตัวเอก โดยเป็นผู้ถอดรูปม้าให้นางแก้วกลายเป็นนางงาม และสร้างรูปชายหนุ่มให้นางแก้วเมื่อยามที่นางต้องออกสู้รบ นอกจากนี้พระฤาษียังเป็นผู้มอบของวิเศษคือ มีดอีโต้วิเศษ และเรือเหาะให้แก่นางแก้วอีกด้วย

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> แม้ว่าภาพของฤาษีที่ไม่ได้มีการอธิบายไว้ในนิทานพื้นบ้าน แต่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ก็ยังคงนำเสนอภาพของฤาษีโดยการตกแต่งผู้แสดงให้เป็นชายชราผู้ทรงศีลที่มีหนวดเคราขาว นุ่งห่มด้วยหนังเสือ อันเป็นลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์ของฤาษีที่ปรากฏในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ทุกๆ เรื่อง

ภาพที่ 80 ตัวละครฤาษี

ในละครโทรทัศน์นอกจากฤาษีจะมีคุณสมบัติ และบทบาทเช่นที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้านแล้ว ยังมีบทบาทเหมือนเป็นตัวเอกตลอดทั้งเรื่อง เพราะจะเป็นผู้ที่คอยให้ความช่วยเหลือแก้วมณีทุกครั้งที่นางมีปัญหา และถึงแม้จะไม่ได้ไปช่วยด้วยตนเอง ก็มักจะส่งกระแสจิตมาเตือนสติ และชี้แนะแนวทางในการแก้ปัญหาให้แก่แก้วมณี จึงทำให้การสร้างสรรค์ความเป็นแฟนตาซีจากเรื่องฤทธิ์เดชของฤาษีในเรื่องแก้วหน้าม้าภาคละครโทรทัศน์นั้น พบได้มากมายหลายตอนกว่าฤาษีในเรื่องนางสิบสอง หรือพระสุธน-มโนห์รา อาทิเช่น การเสกของ การแปลงร่าง การล่องหนหายตัว ซึ่งอาศัยเทคนิคการถ่ายทำบนฉากบลูสกรีน แล้วใช้เครื่องโครมาคีย์ในการจัดวางภาพ และเทคนิคคอมพิวเตอร์กราฟฟิคในการสร้างแสงวูบวาบอย่างอภินิหารเป็นสำคัญ

ภาพที่ 81 ฤาษีขณะแสดงอิทธิฤทธิ์การล่องหน

สำหรับการสร้างสรรค์อิทธิฤทธิ์ที่ไม่ได้พึ่งพาอุปกรณ์เครื่องไม้เครื่องมืออันทันสมัยมากนักอย่างเช่นการหยั่งรู้เหตุการณ์ล่วงหน้า การมีหูทิพย์ ตาทิพย์ หรือการส่งกระแสจิตนั้น จะใช้เทคนิคเรื่องการแสดง และการตัดต่อภาพเพื่อสื่อถึงความวิเศษของฤาษี เช่น ตอนที่แก้วมณีเดินทางมาพบฤาษีที่อาศรม แต่ไม่พบ เพราะขณะนั้นฤาษีไปที่บ้านนางแม้นเพื่อรับตัวมาเลี้ยงดู

ปิ่นแก้วลูกชายของแก้วมณี (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 21) โดยในฉากดังกล่าวได้มีการตัดภาพสลับฉากระหว่างเหตุการณ์ 2 เหตุการณ์คือฉากอาศรมฤาษีที่แก้วมณีตะโกนเรียกฤาษีและฉากที่บ้านนางแม้นที่ฤาษีแสดงอาการว่าได้ยินเสียงนางแก้ว จึงตั้งใจจะรีบกลับไปที่อาศรม แต่นางแม้นที่อยู่ในฉากเดียวกันกลับแสดงอาการแปลกใจ เพราะตนไม่ได้ยินเสียงอะไรเลย จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่าผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้นำเทคนิควิธีในการตัดต่อภาพมาร้อยเรียงใหม่เพื่อสื่อสารกับผู้ชมถึงอิทธิฤทธิ์เรื่องหูทิพย์ของฤาษี

อิทธิฤทธิ์การแปลงร่างของฤาษีในบางฉากมีความน่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะมีลักษณะการใช้เทคนิคเดียวกับที่ปรากฏในการแสดงละครในสมัยก่อน นั่นคือการเปลี่ยนตัวผู้แสดงโดยให้ตัวแสดงเดิมเดินเข้าฉาก และให้ตัวแสดงใหม่ที่สื่อว่าเป็นร่างแปลงออกมาแสดงแทน ซึ่งตัวแสดงใหม่อาจทำกิริยาคล้ายตัวแสดงเดิม เพื่อสื่อให้ผู้ชมทราบว่าเป็นตัวละครตัวเดียวกัน ดังจะพบได้จากตอนที่ปิ่นทองสงสัยว่าแก้วมณีได้ฆ่ามณีรัตนาตายแล้ว จึงส่งทหารของตนมาสืบความ แก้วมณีจึงส่งกระแสจิตขอร้องให้ฤาษีแปลงเป็นตน ผู้แสดงฤาษีจึงมาปรากฏตัวที่บ้านตาเหมือนซึ่งมณีรัตนาเคยอาศัยอยู่ แล้วเดินไปทางหลังบ้าน จากนั้นผู้แสดงมณีรัตนาจึงเดินถือไม้เท้าออกมาจากหลังบ้าน อันหมายถึงว่าฤาษีได้แปลงเป็นมณีรัตนาแล้ว (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 24)

ภาพที่ 82 ฤาษีแปลงร่างเป็นมณีรัตนา

- ยักษ์

บทบาทของยักษ์ในนิทานพื้นบ้านในเรื่องแก้วหน้าม้าจะมีมากมายหลายตน เช่น ยักษ์ที่เมืองของพาลราชบิดาของสร้อยสุวรรณ จันสุดา ยักษ์ประกายมาตซึ่งมาแก้แค้นให้พาลราช แต่ก็ต้องพ่ายแพ้ฤทธิ์ของนางแก้ว เช่นเดียวกับยักษ์ประกายกรดซึ่งหมายจะมาล้างแค้นให้ยักษ์

ประกายมาต และยังมียักษ์อื่นๆ ที่ปรากฏตัวในรุ่นลูก รุ่นหลานของนางแก้วหน้าม้า แต่มิได้นำมากล่าวถึงเมื่อนำมีการมาสร้างเป็นละครโทรทัศน์

สำหรับเรื่องลักษณะรูปร่างหน้าตาของยักษ์แม้จะไม่ได้รับการกล่าวถึงไว้อย่างชัดเจน แต่ก็สามารถกล่าวเชื่อมโยงได้ว่ายักษ์ย่อมมีรูปร่างใหญ่โต เพราะเวลาเดินทางแต่ละครั้งทำให้แผ่นดินไหว ทางที่ใช้เดินผ่านก็แหลกราญ ย่อยยับ ดังปรากฏในตอนที่ยักษ์ประกายมายกทัพไปมิถิลาเพื่อแก้แค้นแทนพาลราช ผู้เป็นเพื่อนสนิทที่ถูกนางแก้วในร่างชายฆ่าตาย

“กระบวนทัพนับโกฏิอุโฆษครื้น สนั่นพื้นดงดอนสะท้อนไหว ต้นยางยูงย่อยยับลำดับไปทั้งเขาใหญ่แหลกป่นไม่ทนทาน ด้วยอำนาจอาจนักพวกยักษี ธรณีเพียงจะแยกออกแตกฉาน ให้รัดเร่งพหลพลมาร ข้ามห้วยธารรีบมาสิบห้าวัน” (กระทรวงศึกษาธิการ, 2523: 235)

ส่วนเรื่องลักษณะนิสัยที่ปรากฏเด่นชัดคือ ชอบกินเนื้อมนุษย์ ซึ่งพบได้จากตอนที่สำเภาของปิ่นทองพลัดเข้าไปในเมืองของพาลราช แล้วพาลราชแสดงความดีใจเหมือนได้ลาภที่จะได้กินเนื้อมนุษย์

“จอมกษัตริย์อสุราพาลราช ฟังอำมาตย์จิตทะการด่านกรุงศรี ว่ามนุษย์พลัดมาด่านธานี อสุรีโสมนัสส์แล้วตรัสไป เร่งไปล้อมมันไว้อย่าให้หนี เป็นลาภมีนักหนาจะหาไหน กูจะไปกินมันให้บรรลัย จงล้อมไวกวดขันให้มั่นคง” (กระทรวงศึกษาธิการ, 2523: 217)

ในเรื่องของ อิทธิฤทธิ์ของยักษ์ในเรื่องแก้วหน้าม้านั้น ได้รับการ กล่าวถึงในตอนที่นางแก้วได้ต่อสู้กับยักษ์ประกายกรด และประกายมาต เช่น ยักษ์ประกายกรดเมื่อถูกฟันแทงอย่างไรก็ไม่ตาย เพราะมีวิชาขลัง จนกระทั่งนางแก้วต้องนั่งเรือเหาะข้ามศีรษะของยักษ์นั้นมนต์ดังกล่าวจึงเสื่อม ซึ่งคล้ายคลึงกับยักษ์ประกายมาตที่มีศรวิเศษยิงออกมาเป็นควายหลายหมื่น ซ้ำยังหนังเหนียวคงทนต่ออาวุธ นางแก้วนั้นโดนถีบถึงสามครั้งและลูกทะลักออกมาถึงสามคน แล้วนางจึงเอาผ้าที่เปื้อนเลือดของนางนั้นฟาดไปที่ยักษ์ก่อนจะฟันซ้ำ ร่างของยักษ์ประกายกรดจึงขาด และต่อไม่ติดอีก เพราะมนต์เสื่อม (สรุปความจากนิทานวรรณคดีของ ส.พลายน้อย, 2505: 396-400)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ยักษ์ที่ปรากฏบทบาทในละครโทรทัศน์นั้นมีแต่พาลราช และเหล่าทหารยักษ์ ส่วนยักษ์ประกายกรด และประกายมาตนั้นไม่มีการกล่าวถึงในภาคละครโทรทัศน์เลย เนื่องจากมีการแทนบทบาทดังกล่าวด้วยบทของพรหมทัต บิดาของทัศมาลี ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไปภายหลัง

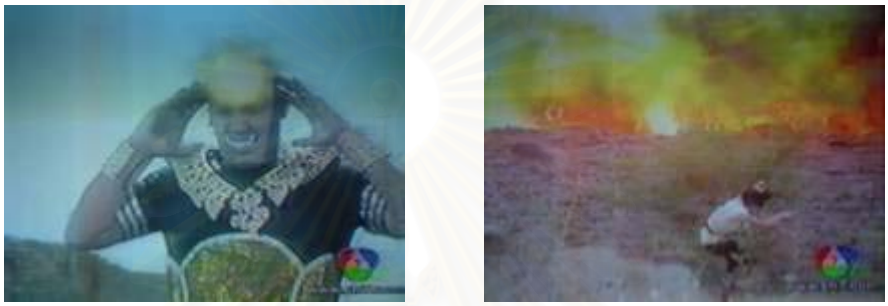
การสร้างภาพของยักษ์จะใช้การตกแต่งผู้แสดงเหมือนเรื่องนางสิบสอง คือการใส่คิ้วปลอมหนาๆ ใส่เขี้ยวปลอม และมีการวาดเขี้ยวรอบปาก ในตอนที่มีการขยายขนาดร่างกายให้ใหญ่โต ที่น่าสังเกตคือเสื้อผ้าของยักษ์ชายที่เป็นตัวแสดงเด่นๆ จะมีลักษณะเหมือนเสื้อผ้าของพวกมนุษย์ แต่พวกทหารจะสวมเสื้อที่เปิดเห็นเนื้อ หรือไม่สวมเสื้อเลย และมีที่คาดศีรษะ คล้ายกับยักษ์ที่ปรากฏในเรื่องนางสิบสอง และพระสุธน-มโนห์ราส่วนลักษณะการแต่งกายของยักษ์ฝ่ายหญิงยังคงเหมือนเช่นเรื่องนางสิบสอง ที่จะสวมเสื้อเกาะอก และนุ่งชิ่นสั้น เช่น สร้อยสุวรรณ จันสุดาที่เป็นธิดาของยักษ์พาลราช

ภาพที่ 83 การตกแต่งตัวละครยักษ์ชาย และหญิง

การสื่อความหมายเกี่ยวกับลักษณะขนาด ที่แตกต่างกันระหว่างยักษ์ และมนุษย์นอกจากจะอาศัยการซ้อนภาพผู้แสดงยักษ์บนฉากบลูสกรีนแล้ว ในฉากที่มนุษย์และยักษ์ปรากฏตัวพร้อมกัน ยังต้องอาศัยเทคนิคการถ่ายภาพยักษ์โดยใช้ภาพมุมเงยแทนสายตามนุษย์ที่มองขึ้นไป ในขณะที่ตอนที่จับภาพที่มนุษย์ก็ต้องใช้การถ่ายด้วยมุมก้มแทนสายตายักษ์ที่มองลงมา ทำอย่างนี้สลับกันไป ส่วนเวลาเคลื่อนไหวก็ต้องใช้การถ่ายภาพด้วยการใช้มุมเอียง และให้นักแสดงที่เป็นมนุษย์ในฉากดังกล่าวแสดงอาการล้มลุกคลุกคลาน เหมือนเกิดแผ่นดินไหว ซึ่งจะ

พบตัวอย่างได้อย่างชัดเจนในตอนที่พวกยักษ์ปะทะกับวัชรา (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 19)

สำหรับเรื่องฤทธิ์เดชของยักษ์ในเรื่องนี้จะพบในฉากการสู้รบระหว่างพาลราช และวัชรา (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 19) โดยยักษ์พาลราชจะทำการปล่อยลำแสงจากศีรษะ ให้เกิดเป็นระเบิดใส่วัชราหลายต่อหลายลูก อันเป็นการผสมผสานเทคนิคคอมพิวเตอร์ และการใช้เอฟเฟ็กต์ระเบิด เพื่อสื่อภาพการต่อสู้ด้วยอิทธิฤทธิ์ให้เกิดความน่าตื่นตาตื่นใจ



ภาพที่ 84 พาลราชปล่อยแสงจากศีรษะเกิดเป็นระเบิด

- หมอผี

หมอผีเป็นตัวละครที่ผู้ผลิตได้ไปดึงบทบาทของหมอผู้ทำเสน่ห์ยาแฝดแก่ทัศมาลีในนิทานพื้นบ้านจากตอนรุ่นลูกๆ ของปิ่นทองและนางแก้วโตเป็นหนุ่มเป็นสาวแล้วไม่ได้นำมาผลิตให้มาปรากฏบทบาทในตอนที่ทัศมาลีทำเสน่ห์ปิ่นทอง ภายหลังจากที่พรหมทัตบิดาของนางพ่ายแพ้ และไม่สามารถนำตัวปิ่นทองกลับมาให้นางได้

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ลักษณะของหมอผีที่ถูกนำเสนอในละครโทรทัศน์นั้น เป็นภาพของชายวัยกลางคนหน้าตาถมึงทึงที่แต่งกายด้วยเสื้อผ้าสีทึบทึม เช่นสีเทา และสีดำ ซ้ำยังคล้องลูกประคำสีดำที่คอ ซึ่งลักษณะทั้งหมดที่กล่าวมาโดยส่วนใหญ่แล้วมักเป็นสัญญะของตัวละครฝ่ายร้าย และะภาพดังกล่าวก็มีความคล้ายคลึงกับตัวละครศิรเวชผู้มีอาคมที่ชั่วร้ายในการกำกับภูติผีปีศาจได้ ที่ปรากฏในเรื่องพระสุธน-มโนห์รา

ภาพที่ 85 ตัวละครหมอผี

หมอผีนี้นอกจากจะมีเวทมนตร์ในการทำเสน่ห์แล้ว ยังมีฤทธิ์เดชในการควบคุมภูติผี และมีอาคมแก่กล้าจนเกือบทำให้นางแก้วมณีหน้าม้าพ่ายแพ้ ดังจะพบว่าในตอนที่ต่อสู้กับแก้วมณี หมอผีได้แสดงถึงฤทธิ์เดชการใช้สายสิญจน์ในการสยบมีดอีโต้วิเศษ และแก้วมณี ซึ่งล้วนเป็นถ่ายทอดผ่านการแสดงรับส่งระหว่างตัวผู้แสดงทั้งคู่ ว่ากำลังต่อสู้กันโดยใช้เวทมนตร์ ฝ่ายแก้วมณีที่กำลังเสียเปรียบก็แสดงอาการดิ้นทุรนทุราย ราวกับโดนมนต์สะกดจริงๆ ฝ่ายหมอผีก็แสดงอาการท่องบ่นคาถาเหมือนกับว่าที่นางแก้วกำลังเจ็บปวดนั้นเกิดจากอาคมของตน (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 31)

อย่างไรก็ดี แม้จะพบว่าหมอผีมีฤทธิ์เดชมากมาย แต่ในที่สุดแล้วก็ต้องพ่ายแพ้แก่ฤทธิ์ของงูยักษ์ที่เป็นอีกร่างหนึ่งของเรือเหาะของนางแก้วมณี การสร้างภาพตรงนี้มีความน่าสนใจเพราะมีการใช้เทคนิคคอมพิวเตอร์กราฟฟิคในการสร้างภาพงูยักษ์มารัดร่างหมอผีจนต้องยอมจำนน ซึ่งนอกจะได้ภาพที่ออกมาน่าตื่นตาตื่นใจแล้ว ยังเป็นประโยชน์ในเรื่องเกี่ยวกับความปลอดภัยของผู้แสดงที่ต้องเข้าฉากกับสัตว์อันตราย เช่น งูจริงๆ อีกด้วย

ภาพที่ 86 หมอผีโดนงูที่สร้างจากคอมพิวเตอร์รัด

- พระวิจิตรเลกข์

พระวิจิตรเลกข์ เป็นเทพแห่งความยุติธรรม ที่สามารถคืนวิญญาณให้แก่มนุษย์ได้ พระวิจิตรเลกข์นี้จะปรากฏตัวเฉพาะในภาคละครโทรทัศน์ ในตอนที่ปิ่นทอง และแก้วมณีต้องร่วมเดินทางไปขอวิญญาณของปิ่นแก้วคืน ซึ่งผู้ผลิตได้แรงบันดาลใจตัวละครพระวิจิตรเลกข์นี้จากตัวละครตัวหนึ่งในงานวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีชื่อว่า ท้าวมาลีวราช[10]

“ตอนนั้นไปนึกถึงท้าวมาลีวราช ...ไปนึกถึงแหล่งที่มาของความคิดตรงนี้ ก็นึกถึงว่าเป็นผู้ที่มีความยุติธรรมเป็นที่ตั้ง ...ตอนที่ครูคิด ครูคิดว่าคนๆ นี้น่าจะเป็นกึ่งเทพ กึ่งมนุษย์ อะไรที่มันมีภูมิแก่กล้า” (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2545)

ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ยังได้ผูกเรื่องให้พระวิจิตรเลกข์เป็นเทวดาผู้เคยมามอบดวงแก้วให้ในฝันของนางจันทร์ตามเนื้อเรื่องที่เกิดขึ้นในนิทานพื้นบ้าน ตัวละครพระวิจิตรเลกข์จึงมีบทบาทเพิ่มขึ้นในการมอบดวงแก้วแก่นางจันทร์เพื่อช่วยชุบชีวิตนางแก้วมณีอีกด้วย

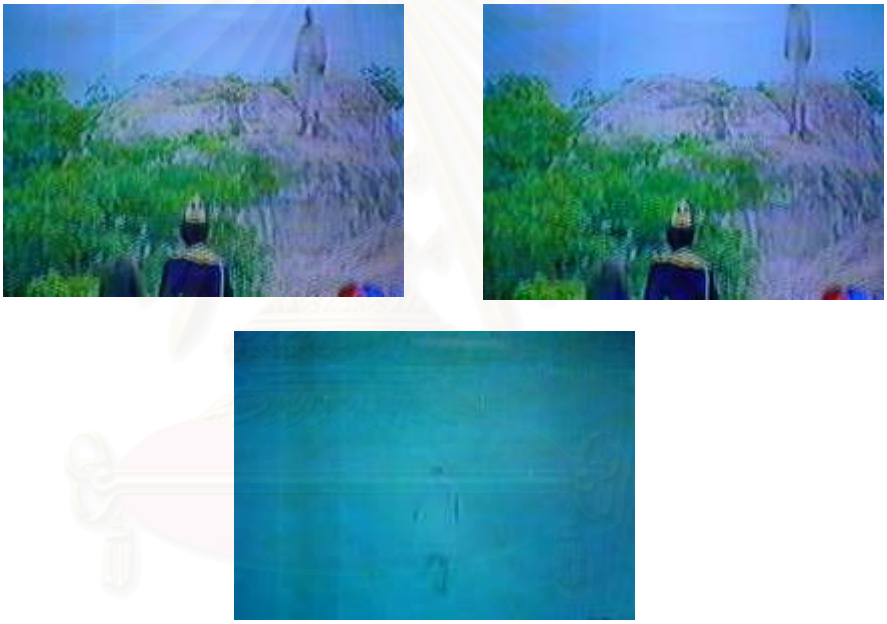
<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> จากความคิดเกี่ยวกับเรื่องความเป็นกึ่งเทพ กึ่งมนุษย์ จึงทำให้เกิดการนำเสนอภาพพระวิจิตรเลกข์ที่มีการแต่งกายคล้ายพวกรุกขเทวดาที่ค่อนข้างมีความใกล้ชิดกับมนุษย์ เพราะเป็นผู้ดูแลรักษาป่า และต้นไม้ สำหรับลักษณะการแต่งกาย จะสวมชุดขาวทั้งชุด โดยสวมเสื้อคลุมผ้าโปร่งสีขาวทับอีกชั้นหนึ่ง และสวมหมวกยอดสูงแหลม รวมทั้งรองเท้าปลายงอนด้วย หากทำการถ่ายภาพใกล้มากจะเห็นลักษณะการวาดหนวด คล้ายตัวละครเทวดาที่พบในงานจิตรกรรม

ภาพที่ 87 การตกแต่งตัวละครพระวิจิตรเลกข์

[10] ท้าวมาลีวราช เป็นตัวละครที่เป็นสัญลักษณ์ของความยุติธรรม ในงานวรรณคดีของไทย โดยปรากฏตัวในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนที่ว่าความตัดสินให้ทศกัณฐ์ส่งนางสีดากลับคืนให้พระรามอย่างยุติธรรม โดยไม่มีใจเอนเอียงเข้าข้างฝ่ายทศกัณฐ์ผู้เป็นหลานปู่แท้ๆ (สรุปความจากนิดดา หงษ์วิวัฒน์, 2545: 76)

นอกจากนี้ยังพบว่าผู้ผลิตได้รับแรงบันดาลใจจากตัวละครท้าวมาลีวราช แม้กระทั่งในเรื่องที่อยู่อาศัย กล่าวคือ ท้าวมาลีวราชจะอาศัยอยู่ที่เขายอดฟ้า ในขณะที่พระวิจิตรเลกข์ ได้รับการระบุว่าสิงสถิตอยู่สถานที่แห่งหนึ่งทางทิศบูรพา ที่ที่มีแต่พ่อ และแม่ของปิ่นแก้วเท่านั้นที่จะไปถึงได้โดยไม่รู้ทาง ซึ่งภายหลังได้มีการกล่าวถึงชื่อว่าคือ เขาโยธาธิสิงขร

สำหรับเรื่องอิทธิฤทธิ์ของพระวิจิตรเลกข์จะพบว่าค่อนข้างมีตวามคล้ายคลึงกับตัวละครที่มีฤทธิ์อื่นๆ เช่น การเหาะ หายตัว และมีอิทธิฤทธิ์ในการดลบันดาลตามแต่ใจนึก แต่ลักษณะการเหาะที่นำเสนอออกมามีความแตกต่างจากการเหาะทั่วไป ตรงที่ใช้เป็นการยืดภาพตัวละครในลักษณะแนวตั้ง คล้ายการพุ่งขึ้นที่สูง ซึ่งปรากฏในตอนที่พระวิจิตรเลกข์ให้ปิ่นทอง และแก้วมณีตามตนไปบนยอดเขา (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 44)



ภาพที่ 88 การเหาะของพระวิจิตรเลกข์

สำหรับลักษณะการถ่ายภาพของพระวิจิตรเลกข์มักใช้การถ่ายด้วยมุมเงย เสมือนกับว่าพระวิจิตรเลกข์อยู่ในที่ที่สูงกว่าหลายครั้ง ซึ่งลักษณะภาพดังกล่าวเป็นสัญญะแทนความสูงส่งของเหล่าเทพเทวาที่มีเหนือมนุษย์ธรรมดาทั่วไป

2. ของวิเศษ

- เรือเหาะ

ในนิทานพื้นบ้าน กล่าวถึงเรือเหาะว่าเป็นพาหนะของนางแก้วหน้าม้าที่ฤาษีเสกให้จากการนำผ้าสะบง หรือหนังเสือมาปลุกเสก คุณสมบัติของเรือเหาะลำนี้นอกจากจะเป็นพาหนะที่พาไปยังที่หมายได้อย่างรวดเร็วแล้ว เมื่อลงจอดที่พื้นก็จะกลายเป็นงูเลื้อยหายไป ไม่ต้องหาที่ในการเก็บซ่อน รักษา ครั้นเวลาจะเรียกใช้ก็เรียกงูนั้นออกมาก็จะกลับเป็นเรือเหาะอีกครั้งหนึ่ง

“ท่านยังกรุณาเสกหนังเสือให้เป็นเภตรายนต์เหาะได้ในอากาศ ถ้าเมื่อเลิกใช้ ก็นำลงพื้นดิน กลายเป็นงูได้” (ลำจวน, 2522: 15)

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ลักษณะต่างๆ ของเรือเหาะได้ถูกถ่ายทอดในละครโทรทัศน์ในรูปแบบเดียวกับที่มีการอธิบายไว้ในนิทานพื้นบ้าน เพียงแต่มีการสร้างสรรค์ภาพให้เป็นเรือแบบเรือสุพรรณหงส์ ซึ่งในความเป็นจริงเป็นเรือพระที่นั่งของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ที่ใช้ในงานประกอบพิธีทางชลมารค โดยผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้ให้เหตุผลในการเลือกนำเสนอภาพเรือวิเศษดังเช่นที่ปรากฏ เพราะต้องการสร้างรูปแบบของเรือให้คล้ายคลึงกับการผลิตเรื่องแก้วหน้าม้าในครั้งก่อน และจะสังเกตได้ว่ามักพบการนำเสนอภาพเรือสุพรรณหงส์บ่อยครั้ง เมื่อมีการกล่าวถึงเรือวิเศษที่เหาะได้ในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่ผลิตโดยบริษัท สามเศียร จำกัด

“ตามเนื้อเรื่องเก่าที่กำหนดว่าเป็นเรือสุพรรณหงส์ ไม่ใช่เรือธรรมดา อาจเป็นเพราะคนแต่ก่อนอาจจะคิดว่าเรือวิเศษต้องเป็นเรือสุพรรณหงส์” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 89 ภาพเรือเหาะ

การนำเสนอภาพเรือเหาะให้บินได้ดังที่ได้กล่าวไว้ในนิทานพื้นบ้านนั้น ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้ใช้การถ่ายทำของเรือ และตัวละครที่อยู่ในเรือบนฉากบลูสกรีน แล้วนำภาพดังกล่าวไปจัดวางลงในฉากทิวทัศน์ต่างๆ เสมือนว่าเรือได้เหาะผ่านทิวทัศน์เหล่านั้น ส่วนฉากที่มักนำมาซ้อนบ่อยที่สุดน่าจะเป็นฉากท้องฟ้า ที่มีเมฆเป็นหย่อมๆ เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกว่าเรือมีการเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆ ไม่ได้ลอยอยู่บนฉากสีฟ้าด้านหลังเพียงอย่างเดียว ภาพอีกภาพที่ถูกนำมาใช้มากคือภาพทิวทัศน์มุมกล้องระดับสายตานก (Bird' s Eye View) ซึ่งจะใช้ตัดสลับกับภาพของตัวละครที่อยู่บนเรือเหาะ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมในการเห็นวิวทิวทัศน์ที่มองลงมาจากบนฟ้าโดยยานพาหนะวิเศษเช่นเดียวกับตัวละครที่ปรากฏในฉากนั้น

ภาพที่ 90 ภาพเรือเหาะ ขณะลอยอยู่ในอากาศโดยการซ้อนภาพ (ซ้ายบน และล่าง) และการแทรกภาพทิวทัศน์สายตานก

เมื่อเรือเหาะกลายร่างเป็นงูก็จะมีการนำเสนอภาพของงูที่ไม่ธรรมดา เพราะเป็นงูยักษ์ที่สร้างจาภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค ซึ่งนอกจากจะได้ภาพเป็นแฟนตาซีที่ตื่นตาตื่นใจกว่าแล้ว งูยักษ์จากคอมพิวเตอร์กราฟฟิคนี้ยังสามารถแสดงอาการรับรู้คำสั่งของนางแก้วได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังสามารถแสดงฤทธิ์เดช หรือให้ความปลอดภัยเวลาเข้าฉากกับผู้แสดงมากกว่างูจริงๆ อีกด้วย

“เพราะมันเป็นงูวิเศษ เราก็ต้องจินตนาการตามไปว่ามันต้องตัวแค่นี้ …เมื่อก่อนเราไม่ได้มีเทคนิคพิเศษที่ต้องทำคอมฯ (Computer) เราก็ใช้สเปเชียล เอฟเฟ็กต์ (Special Effect) เอางูใหญ่มาขยายให้ใหญ่ขึ้น …แต่เดี๋ยวนี้มันอันตราย ตัวละครเขาก็ไม่เล่น” (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, สัมภาษณ์,1 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 91 เรือเหาะกลายร่างเป็นงู

- มีดอีโต้วิเศษ

ในนิทานพื้นบ้านเล่าถึงมีดวิเศษว่าเป็นอาวุธวิเศษที่ฤาษีเสกให้นางแก้วพร้อมๆ กับเรือเหาะ โดยลักษณะของมีดเป็นมีดพร้า หรือมีดอีโต้ที่ฤาษีบอกว่าอยากให้ช่วยอะไรก็ช่วยได้สมใจ

“เสกไม้เท้ากล่าวบ่นด้วยมนตรา เป็นมีดพร้ากายสิทธิ์ด้วยฤทธี …มีดโต้นี้ดีหนา รักษาไว้ นึกสิ่งไรสมมาตร์ปรารถนา ได้ไปขุดรากหินแผ่นศิลา คงได้สมประสงค์ของนงคราญ” (กระทรวงศึกษาธิการ, 2523: 202)

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ได้สร้างลักษณะของมีดที่ปรากฏในละคร เป็นมีดพร้าที่เมื่อยามแก้วมณีจะใช้งานก็จะเปล่งแสงออกมา

ภาพที่ 92 มีดอีโต้วิเศษ

นอกจากนี้ยังมีการนำเสนอเกี่ยวกับคุณสมบัติของมีดอีโต้วิเศษที่ว่า “มีดโต้นี้ดีหนารักษาไว้ นึกสิ่งไรสมมาตร์ปรารถนา” ที่กล่าวไว้ในนิทานพื้นบ้าน มาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์เป็นอิทธิฤทธิ์แก่มีดอีโต้วิเศษ นั่นคือความสามารถทำตามคำสั่งของแก้วมณีได้ทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการปล่อยอิทธิฤทธิ์ในการต่อสู้ การแปลงร่างเป็นนางแก้วมณี หรือคนอื่นๆ ตามที่แก้วมณีสั่ง อีกทั้งยังสามารถทำให้ ผู้อื่นลืมเรื่องราวที่เพิ่งเกิดขึ้น หรือทำให้ใครหายตัวไปก็ได้ รวมทั้งการสร้างสายฝนเพื่อใช้ดับไฟได้อีกด้วย

ภาพที่ 93 อิทธิฤทธิ์มีดอีโต้วิเศษในการแปลงกาย (บนซ้าย และขวา) และการสร้างสายฝนเพื่อดับไฟ (ล่าง)

สิ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษสำหรับการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีของมีดอีโต้วิเศษ คือ การแสดงกิริยาเลียนแบบมนุษย์ ซึ่งพบในตอนที่แก้วมณีมานั่งปรับทุกข์ด้วย ขณะที่มีปัญหากับปิ่นทอง (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 13) โดยสร้างภาพมีดอีโต้วิเศษจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ เพื่อให้สามารถเคลื่อนไหวได้ตามบทบาท ไม่ว่าจะเป็นการกระดกลง คล้ายการพยักหน้า หรือการกระเด้งกลับหลังคล้ายอาการผงะตกใจ โดยมีการใส่เสียงประกอบจากเครื่องดนตรีระนาดในระหว่างการแสดงกิริยาต่างๆ คล้ายการแสดงลิเก แล้วจึงให้ผู้แสดงแก้วมณีอธิบายถึงความหมายของกิริยาต่างๆ ที่มีดอีโต้วิเศษ เพื่อสื่อสารแก่ผู้ชมอีกครั้งหนึ่ง

- ว่าวของปิ่นทอง

ที่จริงแล้วว่าวของปิ่นทองนั้นมีปรากฏในนิทานพื้นบ้านทุกสำนวน เพียงแต่ไม่ได้มีความพิเศษใดๆ แต่ก็เป็นเหตุที่นำปิ่นทองมาพบกับนางแก้วหน้าม้า และจำต้องยอมรับไปเป็นชายาในที่สุด

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> ในละครโทรทัศน์นอกจากว่าวนี้จะเป็นสิ่งเชื่อมโยงให้ปิ่นทองได้มาพบกับแก้วหน้าม้าแล้ว ว่าวของปิ่นทองยังถูกทำให้มีความวิเศษ โดยเป็นว่าวเรืองแสงที่ปิ่นทองได้รับมาจากมณีรัตนาซึ่งเป็นนางฟ้าบนสวรรค์ และนางก็คือรูปที่เป็นนางงามหลังจากการถอดรูปม้าของแก้วมณี ขนาดของว่าวนี้ปรับเปลี่ยนได้ คือขนาดปกติจะมีขนาดพอเหมาะมือ ซึ่งเป็นการใช้ว่าวตัวเล็กจริงๆ สลับกับว่าวที่สร้างจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิค แต่ในฉากที่มีการนำว่าวนี้ไปเล่น ก็จะใช้ว่าวจริงที่มีขนาดใหญ่โตเท่าตัวคนเลยทีเดียว

ภาพที่ 94 ว่าวของปิ่นทอง ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนขนาดได้

- คทาวิเศษ

เนื่องจากเรื่องแก้วหน้าม้าภาคละครโทรทัศน์ได้ตัดบทบาทของยักษ์ประกายกรดและประกายมาตที่มารุกรานเมืองมิถิลาออกไป จึงมีการเสริมบทบาทของพรหมทัต พ่อของทัศมาลีที่ไม่พอใจปิ่นทองที่ทอดทิ้งลูกสาวตนไป จึงยกทัพมารุกรานแทน โดยพรหมทัตมีคทาวิเศษที่สามารถสยบพวกยักษ์ที่สร้อยสุวรรณ และจันสุดานำมาช่วยปิ่นทองรบได้ แต่อย่างไรก็ตามฤทธิ์ของคทาวิเศษก็ยังด้อยกว่ามีดอีโต้วิเศษของแก้วมณีในรูปวัชราที่ตามออกมาช่วยรบในภายหลัง

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ลักษณะของคทาวิเศษที่ปรากฏในเรื่องจะถูกสร้างสรรค์ออกมา 2 แบบ คือแบบที่เป็นอุปกรณ์จริงที่จะใช้ในฉากที่มีการถ่ายภาพใกล้ขณะที่ตัวละครจับอาวุธอยู่ อีกแบบคือการสร้างภาพจากคอมพิวเตอร์กราฟฟิค ซึ่งใช้ในฉากการแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือมีการต่อสู้ ดังที่พบในฉากที่พรหมทัตปล่อยคทาวิเศษขึ้นสู่ท้องฟ้า เพื่อให้ต่อสู้กับมีดอีโต้วิเศษของแก้วมณี

ภาพที่ 95 การต่อสู้ของคทาวิเศษกับมีดอีโต้วิเศษ

- ดวงแก้ววิเศษ

ดวงแก้ววิเศษนี้มีการกล่าวถึงในนิทานพื้นบ้านว่า ก่อนที่นางแพงจะให้กำเนิดนางแก้วหน้าม้านั้น นางฝันว่าได้รับดวงแก้ว แต่ในละครโทรทัศน์นั้นนอกจากจะปรากฏดวงแก้วในฝันนางแพงแล้ว ดวงแก้ววิเศษยังปรากฏอีกครั้งในตอนที่นางแพงรับดวงแก้ววิเศษมาจากพระวิจิตรเลกข์เพื่อใช้ชุบชีวิตของนางแก้วมณีที่ยอมเอาชีวิตของตนแลกกับชีวิตของปิ่นแก้วลูกของนาง

การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ ลักษณะของดวงแก้ววิเศษที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ เป็นลูกแก้วทรงกลมที่มีหนามแหลมยื่นออกมาโดยรอบ และเสริมความเป็นแฟนตาซีด้วยภาพแสงวูบวาบจากเทคนิคคอมพิวเตอร์ที่ดวงแก้ว สำหรับคุณสมบัติของดวง

แก้วนี้สามารถใช้ชุบชีวิตนางแก้วมณีได้ ดังที่มีการใส่เสียงของพระวิจิตรเลกข์เพื่ออธิบายถึงคุณสมบัติของดวงแก้ว ในตอนที่นางจันทร์ มารดาของแก้วมณีนำดวงแก้วดังกล่าวมาวนรอบตัวแก้วมณี เพื่อหวังให้นางฟื้นขึ้นมาอีกครั้ง ว่า “ลูกแก้วลูกนี้น่ะเอาไปวนรอบศพของแก้วมณี แล้วแก้วมณีก็จะฟื้น” (ละครโทรทัศน์เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนที่ 44)

ภาพที่ 96 ภาพนางจันทร์ได้รับดวงแก้วก่อนให้กำเนิดแก้วมณี (ซ้าย)
และการใช้ดวงแก้วในการชุบชีวิตแก้วมณี (ขวา)

4. เหตุการณ์ที่มีความเป็นแฟนตาซี

- ความฝันของปิ่นแก้ว

เรื่องความฝันของปิ่นแก้วเป็นเหตุการณ์ที่พบแต่ในละครโทรทัศน์ ในตอนก่อนที่ปิ่นทองจะถูกทัศมาลีทำเสน่ห์ โดยเป็นเหมือนลางบอกเหตุของปิ่นแก้วว่าบิดากำลังมีภัย

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> เรื่องราวในความฝันของปิ่นแก้วเป็นเหตุการณ์ในตอนที่ปิ่นทองจะต้องเหาะหนีปิ่นแก้วออกไปทางหน้าต่าง แล้วปิ่นแก้วจึงเหาะตาม สิ่งที่น่าสนใจอยู่ที่ท่าที่ใช้ในการเหาะของปิ่นทอง ซึ่งมีลักษณะเหมือนท่าเหาะที่ใช้กับการเล่นลิเก หรือเล่นนาฏละคร กล่าวคือ แสดงท่ารำ โดยมือข้างหนึ่งชู และหงายขึ้น ส่วนอีกข้างก็ทำท่าจีบหงายมือข้างลำตัว แล้วยกขาหลังขึ้นข้างหนึ่ง ลักษณะดังกล่าวนี้เมื่อเปรียบเทียบกับตัวละครปิ่นแก้วซึ่งเหาะตามมาจะพบว่ามีความแตกต่างกัน เพราะท่าเหาะของปิ่นแก้วจะเป็นท่าการชูมือขึ้นข้างหนึ่ง และอีกข้างเท้าสะเอวไว้ ซึ่งลักษณะการเหาะของปิ่นแก้วพบได้บ่อยครั้งเมื่อปรากฏ ตัวละครที่มีความสามารถในการเหาะ ที่เป็นเช่นนี้เพราะนักแสดงที่รับบทปิ่นทอง เป็นนักแสดงลิเกที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง ผู้ผลิตละครโทรทัศน์จึงต้องการให้ภาพออกมาในท่าเหมือนการรำลิเก

"ผมเป็นคนสั่งให้เขาทำ (ท่าเหาะแบบลิเก) เพราะว่าอย่างในเรื่องแก้วหน้าม้ามันไม่มี (ฉากเหาะ) พอเป็นฉากฝัน แล้วเป็นเอ (ไชยา มิตรชัย) เราก็อยากให้เขาทำแบบนี้ น่าจะเป็นภาพแบบท่ารำ อยากใส่เข้าไป เอเขาเป็นลิเก คือตั้งใจ" (เสกศักดิ์ วรสิทธิ์,สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2545)

ภาพที่ 97 เปรียบเทียบการเหาะของปิ่นทอง (ซ้าย) และการเหาะของปิ่นแก้ว (ขวา)

- การชุบชีวิตปิ่นแก้ว

ในละครโทรทัศน์มีการผูกเรื่องให้ปิ่นแก้วลูกของแก้วมณีกับปิ่นทองตาย จึงต้องเสริมเหตุการณ์การชุบชีวิตปิ่นแก้วโดยไปนำวิญญาณคืนจากพระวิจิตรเลกข์ ซึ่งไม่ปรากฏในนิทานพื้นบ้านเข้ามาใหม่ โดยพระวิจิตรเลกข์ได้ทำการทดสอบคนทั้งคู่ด้วยการให้ทั้งคู่แลกแขนขา และดวงตา รวมถึงชีวิตกับการแลกเอาวิญญาณปิ่นแก้วกลับคืนไป

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครโทรทัศน์</u> การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีของการชุบชีวิตปิ่นแก้วนี้ จะมีการตัดภาพสลับไปมาระหว่าง 2 ฉากหลัก คือฉากที่เขาโยธาธิสิงขร ซึ่งปิ่นทอง และแก้วมณีอยู่กับพระวิจิตรเลกข์ และฉากที่เมืองมิถิลาให้ห้องนอนของปิ่นแก้ว ที่มีตัวละครอื่นๆ แสดงความเสียใจต่อร่างที่แน่นิ่งอยู่บนเตียงของปิ่นแก้ว ที่ต้องตัดฉากสลับไปมาดังกล่าวก็เพื่อให้เห็นเหตุการณ์ที่มีความเป็นแฟนตาซีอันเกิดจากอิทธิฤทธิ์ของพระวิจิตรเลกข์ เช่น เมื่อพระวิจิตรเลกข์พูดว่าปิ่นแก้วตายมานานแล้วร่างกายจึงเริ่มเน่าเปื่อย ภาพร่างกายที่เป็นปกติของปิ่นแก้วก็ถูกตกแต่งให้ดูเน่าเฟะไปด้วยตุ่มหนอง และเมื่อปิ่นทองและแก้วมณียอมเจ็บแทนลูก ก็จะปรากฏภาพตุ่มหนองมาปรากฏที่คนทั้งคู่แทน ในขณะที่ตัดกลับไปที่มิถิลาก็พบว่าร่างของปิ่นแก้วไม่มีตุ่มหนองเช่นเมื่อสักครู่

ภาพที่ 98 การนั่งสมาธิเพื่อชุบชีวิตปิ่นแก้ว

ภาพที่ 99 ตุ่มหนองที่ปิ่นแก้วย้ายไปอยู่ที่แก้วมณี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็กในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาถึงลักษณะ แนวทางในการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์จากตัวอย่างของผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่ประสบความสำเร็จในการผลิตละครประเภทดังกล่าวมาได้อย่างต่อเนื่องยาวนาน เช่น บริษัทสามเศียร จำกัด รวมไปถึงการศึกษาถึงวิธีการในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ อันมีน้ำหนักของความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็กเป็นสำคัญ โดยในการวิจัยครั้งนี้ได้เลือกทำการศึกษาจากละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่ผลิตโดยบริษัทสามเศียร จำกัด จำนวน 3 เรื่อง คือ นางสิบสอง พระสุธน-มโนห์รา และแก้วหน้าม้า อันนำมาซึ่งผลสรุป และการอภิปรายผลการวิจัยดังจะกล่าวต่อไปนี้

<u>ลักษณะการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์โดยบริษัทสามเศียร จำกัด</u>

จากการศึกษาการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์โดยบริษัทสามเศียร จำกัด พบว่ามีการปรับเปลี่ยนปรากฏในทุกขั้นตอนของกระบวนการผลิต โดยจะมีแนวทางในการปรับเปลี่ยนที่สำคัญๆ ร่วมกัน ดังนี้

1. การปรับเปลี่ยนการนำเสนอความเป็นแฟนตาซีโดยการเพิ่มมิติ และการกระทำอันสมเหตุสมผลแก่ตัวละคร

เนื่องจากกลุ่มเป้าหมายหลักของละครประเภทนี้ คือ เด็ก ผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์จึงให้น้ำหนักกับความเป็นแฟนตาซีที่ปรากฏอยู่ในนิทาน อันมีหัวใจสำคัญของการนำเสนออยู่ที่เรื่องราวของการแสดงอภินิหารของตัวละคร โดยปราศจากความคิดเรื่องการสร้างความมีมิติ หรือการกระทำอันสมเหตุสมผลแก่ตัวละคร ต่อเมื่อผู้ผลิตต้องการที่จะขยายฐานผู้ชมสู่กลุ่มผู้ใหญ่ให้มากขึ้น จึงต้องใช้กลยุทธ์ในการเลือกผู้เขียนบทที่มีความถนัดในการเขียนบทแนวดราม่ามาเสริมประเด็นเกี่ยวกับเรื่องความมีมิติ และการกระทำอันสมเหตุสมผลของตัวละครมากขึ้น ตามไปด้วย เช่น ในกรณีของนางยักษ์ในเรื่องนางสิบสอง ที่ถูกพลิกบทบาทจากความร้าย

กาจ โหดเหี้ยมไร้เหตุผล กลายเป็นตัวละครที่มีความอ่อนไหวทางอารมณ์ อันส่งผลกระทบถึงการกระทำที่จะเปลี่ยนไปตามสิ่งเร้า ซึ่งนำมาสู่ความสมเหตุสมผลที่สามารถอธิบายถึงที่มาที่ไปได้

การขยายฐานผู้ชมสู่กลุ่มผู้ใหญ่โดยใช้การปรับเปลี่ยนเรื่องเกี่ยวกับมิติ และการกระทำอันสมเหตุสมผลนี้ มีที่มาจากความแตกต่างในเรื่องธรรมชาติของการรับชมสื่อโทรทัศน์ของผู้ใหญ่ และเด็ก กล่าวคือธรรมชาติของผู้รับชมในกลุ่มผู้ใหญ่มักให้ความสำคัญกับเรื่องที่มาที่ไปหรือความเสมือนจริงของการกระทำของตัวละคร โดยการนำมาเปรียบกับชีวิตจริง ในขณะที่เด็กกลับไม่ยึดติดในเรื่องเหตุ และผล เพราะความสนใจของพวกเขาอยู่ที่ความสนุกสนานจากการปลดปล่อยจินตนาการไปกับความเป็นแฟนตาซีของตัวละครที่มีความสามารถเกินจริง หรือเหนือกว่ามนุษย์ธรรมดาตามความเป็นจริงนั่นเอง

2. การปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีให้เกิดความร่วมสมัยตามปริบทของสังคมในปัจจุบัน

ในปริบทของสังคมปัจจุบัน จะปรากฏกระแสของการปรับเปลี่ยนภายในอยู่หลายอย่าง ซึ่งในที่นี้ได้เลือกหยิกยกประเด็นกระแสการปรับเปลี่ยนของสังคม อันส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านให้มีความร่วมสมัยมา 2 ลักษณะ คือ กระแสการปรับเปลี่ยนจากเทคโนโลยี และความก้าวหน้าของสังคม และ กระแสการปรับเปลี่ยนจากรสนิยมหรือค่านิยมของคนในสังคม กล่าวคือ

- กระแสของเทคโนโลยี และความก้าวหน้า ส่งผลให้ผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ มีความต้องการเครื่องไม้ เครื่องมือที่มีความทันสมัย เพื่อสร้างรูปแบบของความเป็น แฟนตาซีด้านภาพ และเสียง ที่มีความแปลกตา และน่าตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชมมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลในลักษณะการเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อสื่อถึงความทันสมัย เช่น การที่ฤาษีในเรื่องแก้วหน้าม้าสามารถเนรมิตภาพได้ในรูปแบบจอโทรทัศน์แบบ LCD ซึ่งมีความคมชัดของภาพ แทนการเนรมิตภาพบนขันน้ำมนต์ หรือหนังเสือ เช่นเดิม

- กระแสเกี่ยวกับรสนิยม หรือค่านิยมของคนในสังคม ก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้าน ยกตัวอย่างเช่น ค่านิยมของคนในสังคมปัจจุบันนิยมยกย่องอาชีพแพทย์ว่ามีเกียรติ น่านับถือ ค่านิยมดังกล่าวได้ส่งผลให้เกิดการปรับความสามารถพิเศษของแก้วหน้าม้าที่

ชาวบ้านในเรื่องยกย่องจากเรื่องการหยั่งรู้ดินฟ้าอากาศ มาเป็นความสามารถพิเศษในการรักษาโรค ซึ่งผู้ชมในสังคมปัจจุบันจะรู้สึกเชื่อถือการถูกยกย่องด้วยความสามารถพิเศษประการหลังมากกว่า

<u>การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์</u>

1. การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านส่วนใหญ่มักเป็นการสร้างความสมจริงในเชิงชี้นำ

ในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์นั้น ผู้ผลิตละครโทรทัศน์จะนำโครงเรื่องจากนิทานพื้นบ้านมาเป็นต้นเค้าในการผลิต แล้วใช้กระบวนการทางภาษาและเทคนิคของสื่อโทรทัศน์ในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีที่เป็นองค์ประกอบในเนื้อหาออกมาในรูปแบบของภาพ และเสียง (Audio-visual Image) โดยอาศัยลักษณะการสร้างความสมจริงในเชิงชี้นำให้ผู้ชมคล้อยตาม หรือจินตนาการต่อไปในทางที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องการสื่อความหมาย เพียงเพื่อให้ได้อรรถรสในเชิงแฟนตาซี ซึ่งในที่นี้จะขอเรียกหลักการสร้างความสมจริงดังกล่าวนี้ว่า “การสร้างสมจริงเชิงชี้นำ” หรือ “Suggestive Realism” อันมีที่มาจากแนวคิดในเรื่องสไตล์การสร้างฉากของละคร ที่จะกำจัดรายละเอียดของโครงสร้างที่ไม่จำเป็นออก เหลือแต่เฉพาะส่วนที่สามารถจะสื่อความโดยรวมได้[11]

ลักษณะการสร้างความสมจริงเชิงชี้นำนี้ เป็นสไตล์การสร้างผลงานที่ไม่ได้มุ่งเน้นความสมจริงของภาพ และเสียงที่สื่อออกมา อันมีพื้นฐานมาจากความคิดในเชิงแฟนตาซีที่ว่า เรื่องในแนวแฟนตาซีนั้นจะมีความสมเหตุสมผลในตัวเอง ผู้เสพย์งานจึงต้องสามารถยอมรับว่าภาพและเสียงที่จะถูกนำเสนอในผลงานนั้นอาจจะไม่มีความเสมือนจริง

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยพบว่าลักษณะการสร้างความสมจริงเชิงชี้นำอันมีประสิทธิผลในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ผู้ผลิตต้องอาศัยกลวิธีในการเข้ารหัสใน 2 ลักษณะ ดังนี้

1. การเข้ารหัสโดยอาศัยความรู้ ความเข้าใจ หรือความเชื่อดั้งเดิมของผู้ชมในการตีความหมาย ยกตัวอย่างเช่น การสร้างตัวละครพระอินทร์นั้นไม่จำเป็นต้องตกแต่งตัวนักแสดงด้วยการทาผิวให้เป็นสีเขียวเพื่อสร้างความ

---

[11] สไตล์การสร้างฉากละครแบบ “Suggestive Realism” นี้มีการกล่าวอ้างถึงในผลงานของอาจารย์ชูไรมาน เวศยาภรณ์ เรื่อง “งานสร้างฉากละคร 1”

เสมือนจริง หากแต่เพียงใช้เครื่องแต่งกายสีเขียว หรือสร้างรัศมีสีเขียวรอบกาย นักแสดง ผู้ชมก็สามารถเข้าใจได้ว่าผู้ผลิตกำลังสื่อสารถึงตัวละครพระอินทร์ซึ่งมีผิวกายสีเขียว

2. การเข้ารหัสแบบซ้ำๆ เพื่อนำไปสู่ข้อตกลงที่จะทำให้ผู้ชมตีความหมายได้ตรงกับสิ่งที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องการจะสื่อ ยกตัวอย่างเช่น การใช้สถานที่ถ่ายทำเป็นปราสาทหิน ซึ่งมีลักษณะสถาปัตยกรรมแบบขอมในละครพื้นบ้านหลายๆ เรื่อง ก็จะสามารถสื่อความหมายอันเป็นที่ยอมรับของผู้ชมว่า เมื่อปรากฏฉากที่เป็นปราสาทขอมในละครพื้นบ้านเมื่อไร นั่นก็หมายถึงว่า เรื่องราวในตอนนี้กำลังกล่าวถึงเมืองยักษ์

เป็นที่น่าสังเกตว่าลักษณะการสร้างความสมจริงเชิงชี้นำนั้นยังคงปรากฏอยู่ในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ในปัจจุบัน ทั้งๆ ที่เทคโนโลยีในการผลิตได้ก้าวหน้าไปถึงจุดที่สามารถสร้างภาพ และเสียงให้เกิดความเสมือนจริง และผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ก็มีอุปกรณ์ในการสร้างภาพ และเสียงแบบดังกล่าว ซึ่งจะเห็นได้จากตัวอย่างการสร้างภาพโครงกระดูกวิเศษให้มีลักษณะการเคลื่อนไหวคล้ายหุ่นชักอย่างที่ปรากฏในการผลิตครั้งเก่าๆ ทั้งๆ ที่ผู้ผลิตละครพื้นบ้านมีอุปกรณ์บังคับที่สามารถนำไปติดที่นักแสดง แล้วซ้อนภาพโครงกระดูกให้เกิดการเคลื่อนไหวเป็นธรรมชาติอย่างมนุษย์ได้

จากข้อสังเกตในข้างต้น นำมาซึ่งข้อสรุปถึงสาเหตุที่มีการเลือกใช้ความสมจริงเชิงชี้นำในการสื่อความเป็นแฟนตาซี อันสามารถอ้างอิงได้จากการสัมภาษณ์ทีมงานผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ คือ

1) การสร้างความสมจริงเชิงชี้นำเหมาะกับการนำเสนอต่อกลุ่มเป้าหมายหลักของละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ ซึ่งก็คือเด็ก เพราะโดยธรรมชาติของเด็กนั้นมักไม่สนใจในเรื่องที่มีความสมจริง หรือภาพที่เสมือนจริงเกินไป ดังจะเห็นได้ว่าเด็กส่วนใหญ่ชอบดูการ์ตูน หรือเล่นเกมคอมพิวเตอร์ ซึ่งแม้จะมีการพัฒนารูปแบบให้มีความสมจริงยิ่งขึ้น แต่ก็ยังคงเป็นเพียงภาพมายาในโลกจินตนาการ ดังนั้นการสร้างความเป็นแฟนตาซีแบบสมจริงเชิงชี้นำในละครพื้นบ้านจึงเป็นการสร้างความบันเทิงด้วยภาพและเสียงที่เด็กๆ คุ้นเคยได้มากกว่าการสร้างภาพ และเสียงที่เสมือนจริง

2) ผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์มีข้อจำกัดในเรื่องเวลา และงบประมาณในการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ อันเนื่องมาจากธรรมชาติของละครประเภทนี้ เป็นละครที่มีความยาวในการออกอากาศนานกว่าละครประเภทอื่นๆ การสร้างความละเอียดอ่อนจากการสร้างภาพ และเสียงที่เสมือนจริงจึงอาจไม่คุ้มค่ากับเวลา และงบประมาณที่จะต้องสูญเสียไป และดังที่เคยได้กล่าวไปแล้วว่าผู้นิยมละครประเภทนี้ก็สามารถยอมรับได้กับการเสพย์อรรถรสจากภาพ และเสียงแฟนตาซีในลักษณะสมจริงเชิงชี้นำ โดยสามารถยืนยันได้จากผลตอบรับจากผู้ชม ซึ่งยังคงสร้างความพึงพอใจให้แก่ผู้ผลิต

2. การถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์แสดงให้เห็นถึงลักษณะการผสมผสานระหว่างอิทธิพลของการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในอดีต และ อิทธิพลของการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งสามารถกล่าวแยกเป็นประเด็นได้ ดังนี้

<u>อิทธิพลของการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในอดีต</u>

ลักษณะของอิทธิพลในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในอดีตของไทยอันมีผลต่อละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์นั้น เริ่มตั้งแต่การยึดเอารูปแบบตัวละครแฟนตาซีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรม ศิลปกรรม และวรรณกรรมสมัยก่อนมาเป็นต้นแบบ เช่น

- การตกแต่งตัวละครแฟนตาซีในละครโทรทัศน์ เช่น ยักษ์ กินรี พญานาค สัตว์ต่างๆ ในป่าหิมพานต์ ฯลฯ มีที่มาจากจิตรกรรมฝาผนัง หรือปฏิมากรรมของศิลปินในอดีต

- การสร้างตัวละครแฟนตาซีใหม่ๆ ซึ่งมีที่มาจากวรรณกรรมในอดีตเรื่องอื่นๆ เช่น การสร้างตัวละครพระวิจิตรเลกข์ในเรื่องแก้วหน้าม้า อันมีที่มาจากตัวละครท้าวมาลีวราชผู้มีความยุติธรรมในเรื่องรามเกียรติ์

จากนั้นได้มีการนำเอารูปแบบศิลปะการแสดงละครของไทยในอดีต เช่น ละครนอก ละครใน หรือลิเก มาประยุกต์ใช้กับการสื่อความหมายละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ เช่น

- การใช้เทคนิคของการแสดงละครของไทยข้างต้นในการแสดงมุขตลกที่เกินจริงของตัวละคร หรือการเอ่ยถึง"ผู้ชม"หรือ "คนดู" ในบทเจรจา ซึ่งเป็นการแสดงราวกับผู้ชมอยู่ตรงหน้าจริงๆ หรือเรียกได้ว่าเป็นการสื่อสารเสมือนกำลังมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม

- การใช้ดนตรีไทยประกอบอย่างลิเกในฉากที่ต้องการแสดงถึงชะตากรรมของตัวละคร

- การใช้บทบรรยายร้อยกรองคล้ายการร้องบทละครในการอธิบายถึงความเป็นแฟนตาซีที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ไม่ได้ถ่ายทอดออกมาเป็นภาพ

- การใช้ศิลปะ ท่าทาง หรือการตกแต่งตัวละครแบบนาฏศิลป์ในการสื่อความหมายทางแฟนตาซี

นอกจากนี้ยังพบว่าผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ยังได้รับอิทธิพลในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านจากการผลิตผลงานทางโทรทัศน์ในครั้งก่อนๆ อันนำมาสู่การสร้างความเป็นเอกลักษณ์ในการผลิตผลงานของบริษัท เช่น

- รูปแบบของเรือเหาะวิเศษที่เป็นเรือสุพรรณหงส์

- การสร้างโครงกระดูกวิเศษอันเป็นเอกลักษณ์ของบริษัทขึ้นมาเป็นคู่บทกับตัวละครเอก

- รูปแบบของเมืองบาดาลมีลักษณะแบบเมืองร้างของโรมัน ซ้อนอยู่กับภาพใต้น้ำ

<u>อิทธิพลของการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีจากเทคโนโลยีสมัยใหม่</u>

ในเรื่องอิทธิพลจากเทคโนโลยีสมัยใหม่นั้น มักเป็นการได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์ การ์ตูน และเกมคอมพิวเตอร์ของต่างประเทศ อันเป็นกระแสความนิยมของคนในสังคมปัจจุบัน จึงส่งผลให้ผู้ผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ปรับเปลี่ยนลักษณะการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในผลงานของตนให้อยู่ในกระแสนิยมเช่นเดียวกัน ซึ่งลักษณะการถ่ายทอดนั้น อาจอยู่ในรูปแบบของแรงจูงใจในการผลิต เช่น

- การปล่อยอาวุธแปลงร่างต่อสู้กันเองโดยเจ้าของไม่ต้องต่อสู้ ซึ่งน่าจะได้แนวคิดมาจากการ์ตูนญี่ปุ่นที่กำลังเป็นที่นิยมของเด็กๆ อย่างโปเกมอน หรือ ดิจิมอน ที่ตัวเอกจะมีสัตว์เลี้ยงที่สามารถแปลงร่างไปต่อสู้กับฝ่ายตรงกันข้ามแทนเจ้าของได้

- การใส่เสียงประกอบในบางฉากที่ต้องการสื่อถึงความขบขัน หรือการหยอกล้อมักได้รับแรงจูงใจในการสร้างความเป็นการ์ตูน

ยิ่งไปกว่านั้น อิทธิพลจากภาพยนตร์ การ์ตูน และเกมคอมพิวเตอร์ของต่างประเทศ อาจส่งผลถึงการเป็นต้นแบบให้เกิดการผลิตผลงานให้ออกมาในรูปแบบเดียวกัน เช่น

- การประกอบร่างของโครงกระดูกที่คล้ายกับการประกอบร่างของหุ่นยนต์ในภาพยนตร์ญี่ปุ่นจำพวกยอดมนุษย์แปลงร่าง

- การสร้างภาพของเรือเหาะเมื่อแปลงเป็นงู ให้มีรูปลักษณะคล้ายงูยักษ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด

- การสร้างภาพความนึกคิดของตัวละครให้ปรากฏออกมาเป็นภาพอย่างชัดเจน ซึ่งเป็นลักษณะภาพที่มักนำเสนอในการ์ตูน

- การสร้างฉากเหมือนภาพจากเกมคอมพิวเตอร์ ซึ่งทวีบทบาทมากขึ้นเรื่อยๆ ในละครพื้นบ้านเรื่องต่อๆ มาภายหลังเรื่องที่นำมาศึกษา

ลักษณะการผสมผสานระหว่างอิทธิพลในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในอดีตและอิทธิพลในการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ดังที่กล่าวไปทั้งหมดในข้างต้น ถือเป็นลักษณะการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีสำหรับเด็ก โดยการสร้างความดึงดูดใจจากสิ่งเร้าที่เด็กมีความคุ้นเคย เช่น ภาพยนตร์ การ์ตูน หรือเกมคอมพิวเตอร์ที่กำลังอยู่ในกระแสความนิยม เพื่อสอดแทรกการปลูกฝังให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้ถึงศิลปะความเป็นไทย รวมไปถึงความเชื่อ และค่านิยมดั้งเดิมที่ถูกถ่ายทอดผ่านความเป็นแฟนตาซีที่ได้รับอิทธิพลจากในอดีต ซึ่งผลจาก

การผสมผสานคุณลักษณะทั้งสองประการในข้างต้น ทำให้ยังคงพบว่าแม้ปริมาณเนื้องานจากเทคโนโลยีอันนำสมัยจะทวีบทบาทมากขึ้นเท่าใดในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ แต่ลักษณะต้นแบบของศิลปะความเป็นไทยก็ยังคงถูกผูกติดไว้อย่างไม่มีทางถูกทิ้งโดยสิ้นเชิง

ข้อจำกัดในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกตัวอย่างจากละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์เพื่อนำมาศึกษาเพียง 3 เรื่องจากเรื่องที่มีการออกอากาศในช่วงที่ผู้ศึกษาสามารถบันทึกเทปโทรทัศน์ได้ และไม่สามารถขอบันทึกเทปโทรทัศน์ในส่วนของละครเรื่องเดียวกันที่เคยมีการผลิตในครั้งก่อนๆ เพื่อศึกษาถึงการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่ต่างยุคสมัย เนื่องจากติดปัญหาเกี่ยวกับเรื่องลิขสิทธิ์ของละครที่ไม่อาจนำออกเผยแพร่ จึงทำให้การศึกษาวิจัยส่วนใหญ่เน้นไปที่วิธีการถ่ายทอด และการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีจากนิทานพื้นบ้านที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่มาสู่รูปแบบของละครโทรทัศน์ที่มีการออกอากาศในช่วงที่ผู้ศึกษาสามารถบันทึกเทปโทรทัศน์ได้ดังกล่าว นอกจากนี้ผู้วิจัยไม่ได้มีโอกาสเข้าร่วมสังเกต หรือเข้าไปมีส่วนร่วมในขั้นตอนการถ่ายทำละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ แต่ใช้การวิเคราะห์จากคำให้สัมภาษณ์ของผู้กำกับการแสดงที่มีประสบการณ์ในการผลิตเป็นสำคัญ จึงอาจทำให้ไม่พบแง่มุมในการปรับเปลี่ยนความเป็นแฟนตาซีบางอย่างที่อาจเกิดขึ้นในขั้นตอนการถ่ายทำ

ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในอนาคต

1. สำหรับผู้ที่สนใจในการศึกษาการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ อาจทำการศึกษาวิจัยต่อยอดจากผลการวิจัยในครั้งนี้ ในส่วนของการผลิตโดยการเข้าร่วมสังเกตการณ์ หรือสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมในขั้นตอนการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ เพื่อศึกษาถึงแง่มุมในการสร้างความเป็นแฟนตาซีในขั้นตอนการถ่ายทำ หรืออาจทำการศึกษาวิจัยผลิตผลงานสื่อทดลองที่มีการสร้างภาพแฟนตาซีเชิงเสมือนจริงทุกๆ ฉาก แทนการสร้างภาพความสมจริงเชิงชี้นำที่พบเป็นส่วนใหญ่ในการวิจัยครั้งนี้ หรืออาจทดลองสร้างผลงานที่ไม่มีการเลียนแบบการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในอดีตอยู่เลย เพื่อหารูปแบบความพึงพอใจของผู้เสพย์งานแฟนตาซีในละครพื้นบ้าน นอกจากเรื่องการวิจัยเชิงผลิตสื่อทดลองแล้ว ผู้สนใจอาจทำการศึกษาวิจัยต่อยอดจากผลการวิจัยในครั้งนี้ โดยการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบการ

ถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ที่ต่างผู้ผลิตกัน ยกตัวอย่างเช่น การเปรียบเทียบการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซีในละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ของบริษัทสามเศียร จำกัด และบริษัททีวีสแควร์ ซึ่งเป็น 2 บริษัทที่ทำการผลิตละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์อยู่ในปัจจุบัน

2. สำหรับผู้ที่สนใจในการศึกษาละครพื้นบ้านทางโทรทัศน์ อาจทำการศึกษาวิจัยในแง่มุมอื่นๆ ที่นอกเหนือจากการถ่ายทอดความเป็นแฟนตาซี เช่น เรื่องเกี่ยวกับการตีความตัวบท หรือการวิเคราะห์ผู้รับสาร เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กฤษดา เกิดดี. 2541. “ภาพยนตร์จินตนาการ” **ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ การศึกษาว่าด้วย 10 ตระกูลสำคัญ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ห้างหุ้นส่วนสำนักพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ.

กาญจนา แก้วเทพ. 2541. **การวิเคราะห์สื่อ: แนวคิดและเทคนิค**. : ภาควิชาการสื่อ-สารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กานต์สิริ โรจนสุวรรณ. 2541. **การศึกษาจินตนาการผสานวัฒนธรรมในละครจักร ๆ วงศ์ ๆ**, สารนิพนธ์วารสารศาสตรบัณฑิต สาขาวิทยุโทรทัศน์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กิ่งแก้ว อัตถากร. 2519. **คติชนวิทยา**. : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

“คอลัมน์บันเทิง”. 29 มีนาคม 2543. **ไทยรัฐ**, น. 33.

“คอลัมน์บันเทิง”. 6 มิถุนายน 2543. **ไทยรัฐ**, น. 33.

คันธิยา วงศ์จันทา. 2541. **การพัฒนาเกณฑ์หรือตัวบ่งชี้คุณภาพรายการละครโทรทัศน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .

จรรยา เหลียวตระกูล. 2540. **พัฒนาการภาพยนตร์การ์ตูนนำเข้าจากต่างประเทศที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 9 อ.ส.ม.ท**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. 2545 การแปรรูปวรรณกรรมเพื่อการอ่าน เป็นวรรณกรรมเพื่อการแสดง. **แปล แปลง และแปรรูปบทละคร**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศยาม.

จันทร์เพ็ญ โภคาชัยพัฒน์ . 2535. **การสร้างสัญญะผ่านโฆษณาทางสื่อมวลชนเพื่อกำหนดสถานภาพของสินค้า: กรณีศึกษาเครื่องใช้ไฟฟ้าชาร์ป**. วิทยานิพนธ์ปริญญา-มหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .

เจียนละออ (นามแฝง) “เทศกาลวัดอรุณ... ร.ศ.๒๑๘” . 31 ธันวาคม 2543. **ดิฉัน**, น.182-187.

ซูไรมาน เวศยาภรณ์. 2541. **งานฉากละคร 1**. (พิมพ์ครั้งที่ 4) กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เด่นดวง พุ่มศิริ. 2527.**ทางสู่ละคร**, นครปฐม: สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์. 2534. **พัฒนาการของบริษัทผู้ดำเนินงานผลิตรายการโทรทัศน์**.

วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .

ธรรมศาสตร์,มหาวิทยาลัย. สถาบันไทยคดีศึกษา. 2522. **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

ธวัช ปุณโณทก. 2533. **แนวทางการศึกษาวรรณกรรมพื้นบ้านประเภทลายลักษณ์**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ธวัชชัย สังวริบุตร. **สัมภาษณ์**, 1 ธันวาคม 2545 และ 5 ธันวาคม 2545.

ธีรศักดิ์ ดวงสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 1 ธันวาคม 2545 และ 5 ธันวาคม 2545.

นพมาส ศิริกายะ(ผู้แปล). 2525. **ดูหนังดูละคร** แปลจาก Understanding Today's Theatre ของ Edward A.Wright, เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาปริทัศน์ศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (อัดสำเนา)

นิดดา หงษ์วิวัฒน์. 2545. **เล่าเรื่องรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แสงแดดเพื่อนเด็ก.

นิยะดา เหล่าสุนทร. 2538. **ปัญญาสชาดก: ประวัติและความสำคัญที่มีต่อวรรณกรรมร้อยกรองของไทย**. กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์แม่คำผาง.

ปนัดดา ธนสถิตย์. 2531. **ละครโทรทัศน์ไทย**. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ. 2528. **การวางมุมกล้อง**. กรุงเทพฯ:บริษัทบพิธการพิมพ์ จำกัด.

ปิยะพิมพ์ สมิตดิลก. 2541. **การเชื่อมโยงเนื้อหา "นวนิยาย" ในสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อละครโทรทัศน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .

พรรัตน์ ดำรุง, อรชุมา ยุทธวงศ์ และศิริลักษณ์ เสรีวัลย์สถิตย์. 2524. **ละครสำหรับเด็ก**.กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา.

ไพรัช สังวริบุตร. **สัมภาษณ์**, 20 เมษายน 2544.

มัณฑลี ศิลาวิเศษฤทธิ์. 2537. **การถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมืองของระบอบราชาธิปไตยในละครโทรทัศน์จักร ๆวงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .

ราชบัณฑิตยสถาน. 2544. ฤาษี. **สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม 25 ราชบัณฑิตยสถาน-โลกธรรม**. กรุงเทพฯ : สหมิตรพริ้นติ้ง.

วรรณี วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน (บก.).2531. **พื้นถิ่นพื้นฐาน : มิติใหม่ของคติชนวิทยาและวิถีชีวิตสามัญของพื้นบ้าน พื้นเมือง**. กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรม.

วราลี จิรชัยศรี. 2541. **แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏยศิลป์ผ่านสื่อโทรทัศน์**.

วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .

วิชาการ,กรม. 2525. **การแสดงและการละเล่นพื้นเมืองของไทยในภาคกลาง**, กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.

วิเชียร เกษประทุม. 2542. **นิทานพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ.สำนักพิมพ์พัฒนาศึกษา.

วิมลศรี อุปรมัย. 2524. **นาฏกรรมและการละคร หลักการบริหารและจัดการแสดง**.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หนอน.

ศศิวิมล สันติราษฎร์ภักดี . 2539. **การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการถ่ายทอดวัฒนธรรมไทยผ่านสื่อนวนิยาย และสื่อละครโทรทัศน์ เรื่อง "สี่แผ่นดิน"**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .

ศัลยา สุขะนิวัตติ์. **สัมภาษณ์**, 9 มิถุนายน 2545 และ 19 ตุลาคม 2545.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. 2537. **ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น : การศึกษาคติชนวิทยาในบริบทสังคมไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

สมถวิล วิเศษสมบัติ. 2525. **วรรณคดีการละคร**. กรุงเทพฯ:ห้างหุ้นส่วนจำกัดอักษรบัณฑิต.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์.2532. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช

สุรพล วิรุฬห์รักษ์.2536. "ลิเก" **วัฒนธรรมพื้นบ้าน : ศิลปกรรม** (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณี อุดมผล (มปป.) **วรรณกรรมการแสดงของไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ประกายพรึก.

เสกศักดิ์ วรสิทธิ์, **สัมภาษณ์**, 1 ธันวาคม 2545 และ 5 ธันวาคม 2545.

เสฐียร โกเศศ (นามแฝง). 2508. เมืองสวรรค์ และนอกฟ้าป่าหิมพานต์. **อนุสรณ์งานฌาปนกิจศพนางหลี กีพานิช**. พระนคร : โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. 2515. **บทละคอนนอกสมัยกรุงศรีอยุธยา**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย สินธุสาร. 2522. นาค. **สารานุกรมไทยของอุทัย สินธุสาร แห่งอาศรมศิลป์ และศาสตร์ เล่มที่ 11 นก-โนเบล**. กรุงเทพฯ.

อุทัย สินธุสาร. 2522. เขาพระสุเมรุ. **สารานุกรมไทยของอุทัย สินธุสาร แห่งอาศรมศิลป์ และศาสตร์ เล่มที่ 23** สุกี้-อณู. กรุงเทพฯ.

ภาษาอังกฤษ

Beaver,Frank.1994. “Fantasy” **Dictionary of Film Terms the Aesthetics Companion to Film Analysis.** USA. : Twayne Publishers.

Georgiou, Constantine.1969. “Fantasy” **Children and their Literature.** Eaglewood Cliffs, N.J. :Prentice-Hall,Inc, pp. 242-279.

Hansen,Anders ,et al.1998. **Mass Communication Research Methods.** HongKong: Macmillan Press.

Herald,T.D. 1995. “Fantasy” Genreflecting : A Guide to Reading Interests in Genre Fiction (4ed) USA. :Libraries Unlimited Inc.,pp.258.

Irwin,Robert. 1993-1997. **“Fantasy,” Microsoft (R) 98 Encyclopedia.** Microsoft Corporation.

Mast,Gerald and Kawin,F.Bruce.1996. **A Short History of the Movies.** (6th ed.) USA. :Allyn and Bacon.

Millerson ,Gerald.1990. **The Technique of Television Production.** (12th ed.) UK: Focal Press.

Schlobin ,C.Roger (editor).1982. **The Aesthetics of Fantasy Literature and Art.** Sussex :University of Notre Dame Press and the Harvester Press.

Sutherland,Zena and Arbothnot,H.May.1977. “Modern Fantasy” **Children and Books.** England : Scott ,Foresman and Company Glenview, Illinois,pp. 200-202.

Tomlinson M. Carl and Lynch-Brown Carol.1996. “Traditional Literature” **Essentials of Children’s Literature.** (2nd ed.) ,USA. :Allyn and Bacon, pp. 100-110.

Wilkie,Bernard. 1994. **Creating Special Effects TV&Video** (2nd ed.) , Oxford:Focal Press.

Wilkie,Bernard.1989. **The Tecnique of Special Effects in Television** (2nd ed.),UK. : Focal Press.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวอัปสร มีศิลป์ เกิดเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม พ.ศ. 2520 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (ภาษาและวรรณคดีอังกฤษ) จากคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อปีการศึกษา 2540 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2542 ปัจจุบันทำงานในตำแหน่ง Administrator ของบริษัท GE Plastics Thailand

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย